

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪中国戏剧理论大系 / 董健, 胡星亮主编.

—合肥: 安徽教育出版社, 2017

ISBN 978-7-5336-8645-1

I. ①二… II. ①董…②胡… III. ①戏剧理论—理论研究—中国—20世纪 IV. ①J82

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第319147号

二十世纪中国戏剧理论大系

ERSHI SHIJI ZHONGGUO XIJU LILUN DAXI

出版人: 郑可

质量总监: 姚莉

策划编辑: 何客

责任编辑: 周佳 孙婷婷 丁蔚

责任校对: 汪攀

封扉设计: 观止堂_未氓

美术编辑: 张鑫坤

技术编辑: 何惠菊 陈善军

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司 安徽教育出版社

地址: 合肥市经开区繁华大道西路398号 邮编: 230601

网址: <http://www.ahep.com.cn>

营销电话: (0551)63683012, 63683013

排版: 安徽时代华印出版服务有限责任公司

印刷: 安徽新华印刷股份有限公司

开本: 787×1092 1/16

印张: 40.75

字数: 730千字

版次: 2017年12月第1版 2017年12月第1次印刷

定价: 780.00元(四卷七册)

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与本社营销部联系调换)

出版说明

《二十世纪中国戏剧理论大系》(以下简称《大系》)由南京大学荣誉资深教授董健、南京大学特聘教授胡星亮主编。

《大系》在二十世纪中国社会、思想、文化的现代化视野下,首次系统收集、全面整理二十世纪中国戏剧研究丰富庞杂的论文献资料,对于深化二十世纪中国戏剧史及文学史研究、建构二十世纪中国戏剧理论与美学体系、促进二十一世纪中国戏剧发展和繁荣具有重要的学术价值。

《大系》全景式呈现二十世纪中国戏剧理论的发展面貌和理论建构,所收文稿涵盖中国大陆、台湾、香港及澳门地区,包括话剧、戏曲及歌剧的理论研究文献,完整地总结了二十世纪中国戏剧理论的重要创获,真实地反映了二十世纪中国戏剧理论发展的艰难历程。

《大系》共四卷七册,按时间大致分为四个阶段。一八九七年至一九一八年:中国戏剧理论现代建构的萌芽;一九一八年至一九四九年:中国戏剧理论现代性的确立与发展;一九四九年至一九七六年:中国戏剧理论现代建构的曲折进程;一九七六年至二〇〇〇年:中国现代戏剧理论的复苏与重构。

《大系》所收文稿为保持和反映历史原貌,力求从最初发表的报刊和书籍选录,并对写作或发表时间进行了核查与考订,在文末予以说明。个别篇目不得已选录它处者,也在文末予以说明。

《大系》所收文稿如原文有部分内容与主旨关系不密切者,酌予节选,并在目录页和正文页酌以“节选”方式标明。同一篇目分属不同专题,仅在一处收录,在其他专题则在目录页以“存目”方式标明。

《大系》所收文稿的作者及内容,不另加说明。所收文稿的作者署名如与该作者通用署名不同,在目录页和正文页以加括号方式给出其通用署名,不另说明。

《大系》所收文稿中如有译名与现在通用译名不符,酌以加括号方式在文中给出通用译名,不另说明。

《大系》所收文稿，均采用原标题，原无标题或需改动者，编者代拟或代改，在注释中予以说明。

《大系》所收文稿，原无标点或用旧式标点者，均重新标点。原有分段者，一般不做改动；原无分段者，酌予分段。

《大系》所收文稿，明显的讹误、脱漏，径直补正；原稿字迹模糊或纸页残缺而致无法辨认，又无其他版本可核者，所缺字数代以虚缺号（□）；个别文稿有改动。

《大系》所收文稿，标点、数字用法等与现行规范时有不同，为尊重原稿，并不强改一致。

《大系》的编辑出版，得到了许多专家学者、作者及其亲属以及南京大学文学院、时代出版传媒股份有限公司的支持和帮助。在此，我们表示衷心的感谢。

安徽教育出版社

二〇一七年十二月

目 录

| | |
|--|-----|
| 戏剧方针与政策 | 001 |
| 关于戏曲改革工作的指示 中央人民政府政务院 | 003 |
| 改革和发展民族戏曲艺术 ——一九五二年十一月十四日在第一届全国戏曲观摩演出大会上 的总结报告 周 扬 | 005 |
| 关于昆曲《十五贯》的两次讲话 周恩来 | 017 |
| 在全国戏曲剧目工作会议上的讲话 周 扬 | 022 |
| 对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话 周恩来 | 031 |
| 在全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上的讲话（节录） 陈 毅 | 042 |
| 关于文学艺术的两个批示 毛泽东 | 067 |

谈京剧革命

——一九六四年七月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话 江 青 068

大力发展和繁荣社会主义戏剧，更好地为社会主义
的经济基础服务（节录） 柯庆施 071

林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要 092

戏曲改革 101

“移步”而不“换形”

——梅兰芳谈旧剧改革 张颂甲 103

为爱国主义的人民新戏曲而奋斗

——一九五〇年十二月一日在全国戏曲工作会议上的报告摘要 田 汉 105

关于戏曲改革工作的指示（存目） 中央人民政府政务院

重视戏曲改革工作 《人民日报》社论 113

清除戏曲舞台上的病态和丑恶形象 马少波 116

论戏曲改革中的历史剧和故事剧问题

——从今年舞台上演出的《天河配》说起 杨绍萱 125

反对戏曲改革中的主观主义公式主义 何其芳 134

正确地对待祖国的戏曲遗产 《人民日报》社论 143

改革和发展民族戏曲艺术（存目）

——一九五二年十一月十四日在第一届全国戏曲观摩演出大会上

的总结报告 周 扬

戏曲遗产中的现实主义

——“发扬戏曲遗产中的现实主义传统”之一 光未然（张光年） 146

谈“粗暴”和“保守” 老 舍 154

| | | |
|---------------------------|----------|-----|
| 谈谈戏曲改革的几个实际问题 | 吴祖光 | 157 |
| 是什么阻碍着京剧舞台艺术进一步的发展 | 马彦祥 | 166 |
| 关于京剧艺术进一步改革的再商榷 | 马少波 | 178 |
| 京戏一知谈（节录） | 欧阳予倩 | 191 |
| 从“一出戏救活了一个剧种”谈起 | 《人民日报》社论 | 196 |
| 戏曲艺术革新不能脱离传统 | 《戏剧报》社论 | 198 |
| 正确地理解传统戏曲剧目的思想意义 | | |
| ——在文化部第一次全国戏曲剧目会议上的专题报告 | 张庚 | 202 |
| 关于昆曲《十五贯》的两次讲话（存目） | 周恩来 | |
| 在全国戏曲剧目工作会议上的讲话（存目） | 周扬 | |
| 古典剧作的人民性问题 | 戴不凡 | 212 |
| 论京剧不能适用立体布景和表现现代生活 | 吴祖光 | 227 |
| 谈连台本戏 | 唐湜 | 236 |
| 大胆放手开放戏曲剧目 | | |
| ——在第二次全国戏曲剧目工作会议的总结发言 | 刘芝明 | 239 |
| 我们怎样排演京剧《白毛女》 | 阿甲 | 252 |
| 为创造社会主义的民族的新戏曲而努力 | | |
| ——七月十四日在戏曲表现现代生活座谈会上的总结发言 | 刘芝明 | 263 |
| 戏曲剧目两点论 | 任桂林 | 275 |
| 运用传统技巧刻画现代人物 | | |
| ——从《梁秋燕》谈到现代戏的表演 | 梅兰芳 | 279 |
| 戏曲必须不断革新 | 《人民日报》社论 | 282 |
| 有关戏剧表演导演艺术的两个问题（节录） | 欧阳予倩 | 285 |
| 有鬼无害论 | 繁星（廖沫沙） | 291 |
| 论台湾歌仔戏改良的我见 | 吕诉上 | 293 |
| | | 003 |

| | | |
|-----------------------|-------------|-----|
| 关于《团圆之后》的写作与修改问题 | 陈仁鉴 | 297 |
| “有鬼无害”论 | 梁壁辉（俞铭璜） | 326 |
| 继承和发展戏曲流派我见 | 周信芳 | 342 |
| 从行当和念白谈京剧的艺术革新 | 李紫贵 刘保绵 | 347 |
| 关于京剧现代戏音乐的若干问题 | 于会泳 | 354 |
| | | |
| 创建话剧演剧体系 | | 375 |
| | | |
| 我怎样演“程疯子” | 于是之 | 377 |
| 《钢铁是怎样炼成的》导演工作 | 孙维世 | 388 |
| 《龙须沟》导演艺术创造的总结 | 焦菊隐 | 408 |
| 话剧艺术健康发展万岁！ | | |
| ——迎接第一届全国话剧观摩演出会 | 田 汉 | 449 |
| 为创造鲜明的、丰富多采的舞台艺术形象而努力 | 孙维世 | 456 |
| 话剧舞台美术创作问题的探讨 | 刘 露 | 468 |
| 关于话剧吸取戏曲表演手法问题 | | |
| ——历史剧《虎符》的排演体会 | 焦菊隐 | 475 |
| 话剧要有鲜明的民族风格 | 田 汉 | 484 |
| 略谈话剧的民族形式和民族风格 | 焦菊隐 | 487 |
| 戏曲表演在话剧中的消化和运用初探 | 朱 琳 | 511 |
| 有关戏剧表演导演艺术的两个问题（节录） | 欧阳予倩 | 518 |
| 向传统戏曲学习的一点体会 | | |
| ——谈《蔡文姬》舞台设计过程中的学习心得 | 陈永祥 | 523 |
| 论民族化（提纲） | 焦菊隐 | 526 |
| 评斯坦尼斯拉夫斯基“体系” | 上海革命大批判写作小组 | 527 |

| | | |
|-----------------------|---------|-----|
| 革命样板戏的胜利与斯坦尼“体系”的破产 | 辛文彤 | 537 |
| “第四种剧本”论争 | | 545 |
| 剧本创作的新生面 | | |
| ——介绍话剧《同甘共苦》 | 李 诃 | 547 |
| 对《同甘共苦》的初步理解 | 鲁 煤 | 553 |
| “第四种剧本” | | |
| ——评《布谷鸟又叫了》 | 黎弘（刘川） | 560 |
| 关于《布谷鸟又叫了》的一些创作情况 | 杨履方 | 562 |
| 从什么标准来评价作品的思想性 | | |
| ——对《布谷鸟又叫了》一剧的一些不同的意见 | 姚文元 | 570 |
| 对《布谷鸟又叫了》一剧及其批评的探讨 | 陈恭敏 | 576 |
| 简单化片面化的批评 | | |
| ——和姚文元等同志商榷 | 彤 云 | 594 |
| 《洞箫横吹》吹的什么调子 | 韦启玄 | 602 |
| 论“第四种剧本” | 伊兵（周纪纲） | 611 |
| 论陈恭敏同志的“思想原则”和“美学原则” | | |
| ——答陈恭敏同志 | 姚文元 | 621 |
| 对岳野戏剧理论的几点批评 | 沙 新 | 639 |

关于戏曲改革工作的指示

中央人民政府政务院

人民戏曲是以民主精神与爱国精神教育广大人民的重要武器。我国戏曲遗产极为丰富，和人民有密切的联系，继承这种遗产，加以发扬光大，是十分必要的。但这种遗产中许多部分曾被封建统治者用作麻醉毒害人民的工具，因此必须分别好坏加以取舍，并在新的基础上加以改造、发展，才能符合国家与人民的利益。

一年多以来，各地戏曲改革工作已获得显著成绩。新戏曲已大量出现，并受到了广大群众的欢迎：许多艺人学得了新的知识与新的观点，成为戏曲改革运动的骨干。但在工作中亦存在着若干缺点，最主要的是审定剧目缺乏统一标准，与改编剧本工作中还有某些反历史主义的、公式主义的倾向。中央人民政府文化部在一九五〇年十一月所召集的全国戏曲工作会议，检讨了各地戏曲改革工作的情况，并提出了今后工作的方针。政务院在听取文化部关于这一会议的报告以后，特作如下指示：

一、戏曲应以发扬人民新的爱国主义精神，鼓舞人民在革命斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务。凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广，反之，凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐怖或猥亵淫毒行为，丑化与侮辱劳动人民的戏曲应加以反对。各地文教机关必须根据上述标准对上演剧目负责进行审查，不应放任自流，而应采取积极改革的方针。进行改革主要地应当依靠广大艺人的通力合作，依靠他们共同审定、修改与编写剧本，并依靠报纸刊物适当地展开戏曲批评，一般地不应当依靠行政命令与禁演的办法。对人民有重要毒害的戏曲必须禁演者，应由中央文化部统一处理，各地不得擅自禁演。

二、目前戏曲改革工作应以主要力量审定流行最广的旧有剧目，对其中的不良内容和不良表演方法进行必要的和适当的修改。必须革除有重要毒害的思想内容，并应在表演方法上，删除各种野蛮的、恐怖的、猥亵的、奴化的、侮辱自己民族的、反爱国主义的成分。对旧有的或经过修改的好的剧目，应作为民族传统的剧目加以肯定，并继续发扬其中一切健康、进步、美丽的因素。在修改旧剧本时，应注意不

违背历史的真实与对人民的教育的效果。

戏曲改革是改革旧有社会文化事业中的一项严重任务，不可避免地将要遭遇许多复杂的问题，因此，戏曲改革工作必须有步骤进行。一般地说，应当由最容易着手和最容易获得多数艺人同意的范围开始，然后逐步推广。必须防止在戏曲改革工作上的急躁情绪，和由此而来的粗暴手段。

三、中国戏曲种类极为丰富，应普遍地加以采用、改造与发展，鼓励各种戏曲形式的自由竞赛，促成戏曲艺术的“百花齐放”。地方戏尤其是民间小戏，形式较简单活泼，容易反映现代生活，并且也容易为群众接受，应特别加以重视。今后各地戏曲改进工作应以对当地群众影响最大的剧种为主要改革与发展对象。为此，应广泛搜集、记录、刊行地方戏、民间小戏的新旧剧本，以供研究改进。在可能条件下，每年应举行全国戏曲竞赛公演一次，展览各剧种改进成绩，奖励其优秀作品与演出，以指导其发展。

中国曲艺形式，如大鼓、说书等，简单而又富于表现力，极便于迅速反映现实，应当予以重视。除应大量创作曲艺新词外，对许多为人民所熟悉的历史故事与优美的民间传说的唱本，亦应加以改造采用。

四、戏曲艺人在娱乐与教育人民的事业上负有重大责任，应在政治、文化及业务上加强学习，提高自己。各地文教机关应认真地举办艺人教育并注意从艺人中培养戏曲改革工作的干部。农村中流动的职业旧戏班社，不能集中训练者，可派戏曲改革工作干部至各班社轮流进行教育，并按照可能与需要帮助其排演新剧目。

新文艺工作者应积极参加戏曲改革的工作，与戏曲艺人互相学习、密切合作，共同修改与编写剧本、改进戏曲音乐与舞台艺术。

五、旧戏班社中的某些不合理制度，如旧徒弟制、养女制、“经励科”制度等，严重地侵害人权与艺人福利，应有步骤地加以改革，这种改革必须主要依靠艺人群众的自觉自愿。

六、戏曲工作应统一由各地文教主管机关领导。各省市应以条件较好的旧有剧团、剧场为基础，在企业化的原则下，采取国营、公私合营或私营公助的方式，建立示范性的剧团、剧场，有计划地、经常地演出新剧目，改进剧场管理，作为推进当地戏曲改革工作的据点。

总理 周恩来

一九五一年五月五日

（原载 1951 年 5 月 7 日《人民日报》）

改革和发展民族戏曲艺术

——一九五二年十一月十四日在第一届全国戏曲观摩演出大会上的总结报告

周 扬

观摩演出的主要意义在于学习

这次观摩会演，有全国各地在群众中流行的二十三个剧种参加，它们以各自不同的风格表演了近一百种的剧目。像这种大规模地把民族戏曲集中展览，在中国戏曲史上还是第一次。从这次会演，我们可以清楚地看到，我们民族戏曲的遗产是这样的丰富，我们必须重新来认识它，学习它，并在新的基础上发展它。在我们面前的是一个真正的艺术的海洋。全国各种戏曲在它们的历史发展过程中虽会有过明显的相互的影响，但从全体来说，却长期地处于一种互相隔离的，甚至闭关自守的状态，这种状态现在开始被打破了。全国各种戏曲之前开始建立了一种新的关系：一种在友谊的自由的竞赛中互相吸收、互相发展的关系。毛泽东同志所指示的“百花齐放，推陈出新”的方针，就是最正确地规定了各种戏曲的这种相互关系和它们共同的奋斗目标。这次会演为各种剧种彼此间的互相学习观摩提供了绝好的机会，对推动今后全国戏曲的发展是一定会起极大的作用的。

这次会演，不但集中地展览了几百年来民族戏曲的优良遗产，而且也表现了在人民政权下戏曲改革的新的成就。会演对优秀的剧目和表演进行了评奖，评奖的目的主要就是鼓励戏曲艺术的改革。评奖表示了我们所要提倡的是什么，所要反对的是什么。我们反对保守，也反对粗暴的改革。我们提倡正确的改革。我们主张按照人们的需要来改革和发展民族戏曲艺术，坚决抛弃戏曲遗产中一切反动、有毒素的、不利于人民的部分，而保存和发扬其中一切进步的、健康的、有益于人民的部分。对于自己民族的传统，我们应当尊重、爱护，而不应当任意抛弃和破坏。我们鼓励在艺术创造上优秀的技术，因为那些技术是艺术家为了真实地表现生活，在长期刻苦的劳动中花了无数心血得来的结果，但我们不赞成形式主义的、矫揉造作的、没

有生活的所谓“技术”。

向优良的遗产学习，向优秀的技术学习，向戏曲改革的正确经验学习，这就是这次观摩演出大会的主要意义和任务。

各种剧种，凡是善于学习，善于吸收别人的长处，勇于改进和创造的，它的前途就会是无限的；反之，凡是故步自封，墨守成规，因而不能适应人民的新的需要的，就会在历史的演进中遭遇失败。

观摩演出的主要意义既然是在学习，因此评奖的目的主要也就是为了促进互相的学习。由于这次评奖仅限于参加会演的节目和艺人，因此有许多本来应该得奖的优秀的剧本和优秀的演员得不到评奖的机会。但是这次会演，对于全国戏曲工作者说来，不管他有没有参加，有没有得奖，都是一个极大的鼓励。毛主席、周总理以及中央的许多负责同志对这次会演是十分关心的，他们看了参加会演的各个剧种的演出，这对于我们是比什么都更宝贵的一种鼓励。这表现了党、政府和人民对于我们的殷切的期望。

这次会演是成功的。竞赛会演无疑的是推进戏曲艺术发展的良好方法。今后我们将要每隔几年举行一次这种会演。但是由于我们对于会演缺少经验，又加以事先准备工作不够，这次会演工作中就不免有许多缺点。例如，全国还有一些重要的剧种和优秀艺人，没有能够被邀来参加会演，或者虽然参加了会演，却没有得到适当的或充分的表演机会，因而评奖就不能作到十分周到和恰当，节目的选择和编排也还有不够完善的地方。这次会演虽有这些缺点而依然得到了很大的成功，这主要地就要归功于参加会演的全体同志的努力。

更好地为国家和人民服务是戏曲工作者最光荣的任务

这次戏曲会演得到成功，受到人民和国家的重视，并没有任何理由可以使我们丝毫自满，而是相反地，大大加重了我们每一个戏曲工作者对国家和人民所负的责任。戏曲既是这样一种联系千百万群众的艺术，那么，它应当如何配合我们国家正在开始的大规模经济建设和文化建设，发挥出它更大的教育人民、改造社会的力量呢？它应当帮助国家正确地教育人民，用爱国的思想，民主的和社会主义的思想教育人民，传播社会的新的风气，提高人民的道德品质，丰富人民的精神生活。如果不能这样，在新的人民的生活中也就没有它的光荣的地位。

新中国成立以来，全国戏曲工作者为了使戏曲艺术适合于国家和人民的需要，

合作了多方面的改革的努力。戏曲改革工作是有成绩的，这从这次会演的一些优秀节目和演出也可以看出来。特别值得指出的是，广大戏曲艺人三年来在戏曲改革上以及在各种社会政治活动上，表现了高度的积极性和爱国热情，对于共产党和人民政府表现了热忱的衷心的拥护。戏曲艺人们的这种情绪是完全可以理解的。因为在反动统治的旧社会中，他们长期地受着迫害侮辱，而他们的艺术则被轻视、糟蹋。许多艺人的演剧生涯是充满血泪的。中国人民革命的胜利，首先带给艺人的，就是他们自身的解放。他们在新国家中的地位不再是被侮辱，而是被尊敬；他们的艺术也不再是被轻视、糟蹋，而是被重视，被珍贵了。广大戏曲艺人在各方面所表现出来的进步，就是用实际行动表明了他们没有辜负国家和人民对于他们的重视和期望。

但是不可否认，在戏曲艺人的面前还有许多的困难。戏曲既然是人民在旧社会中所创造出来的，其中许多部分自然不可避免地带有封建性的糟粕，而更重要的是人民的新生活要求新的戏曲，因此要使戏曲更好地完全地适合新的社会的需要，必须有正确的改革和更多的创造。广大戏曲艺人在旧社会中大都剥夺了受教育的权利，他们中间许多人缺少必要的文化知识和艺术修养，同时他们又或多或少地沾染了旧社会的一些旧意识和旧习惯。为着改造和提高自己，使成为具有新的思想和作风、具有文化和艺术修养的、新的人民的艺术家，还需要戏曲艺人们作许多的重大的努力。

党和政府的责任主要就在帮助戏曲艺人克服旧思想、旧作风，而建立新思想、新作风；帮助艺人从政治上、文化上、艺术上提高；使他们了解国家的基本情况和政策；使他们接近人民的生活，了解人民的需要，使他们在和新文艺工作者的密切合作之下来进行戏曲改革。各地党和政府的很多文化工作干部对待艺人和戏曲改革工作是采取了正确态度的，但也有不少干部采取了错误的粗暴的态度。这些干部不是在戏曲改革工作上和艺人建立亲密的同志般的合作关系，而是对他们采取一种居高临下的官僚主义的态度。他们不尊重艺人的技术，却轻视那些技术，认为都是些“落后”的、“应该消灭”的东西。对于艺人，只看见旧社会所遗留在他们身上的坏影响，而没有看到他们的进步，没有看到他们正在竭力地摆脱那些坏影响。在戏曲改革工作中，他们不是发动艺人的积极性、创造性，依靠艺人进行改革，而是自以为是地靠自己的“本领”抛开艺人单独蛮干。有的干部对待艺人甚至像旧封建统治者对待艺人一样。他们的这一切错误态度又是与他们的轻视民族艺术遗产、轻视人民传统、轻视群众的爱好等相关联的。这些错误态度如果不加以克服，我们就不可

能引导广大的戏曲艺术工作者更好地为国家和人民服务。

正确地发扬民族戏曲艺术的优良传统，反对保守观念和粗暴作风

中国的戏曲遗产不但有悠久的历史，丰富的内容，而且始终保持了和广大人民的密切的精神联系，为人民所喜爱。这些戏曲遗产，许多都是历代劳动人民或人民的文学家、艺术家所创造，因而具有强烈的人民性和现实主义的精神。虽然这些遗产曾经被封建统治者所肆意地加以利用和歪曲，但戏曲究竟是一种比较地最具有群众性、民主性的艺术形式，它的流传主要决定于广大观众的支持和爱好，而人民的爱好则不是任何统治者所得以强迫的。人民以自己的眼光观察周围的现实生活，同时根据自己的生活经验，把历史和传统的故事加上自己的想象和判断，就在各种戏曲中创造了他们所向往、所喜爱的人物。人民的爱憎是分明的。和封建统治者的意志相反，人民的真正同情总是在被压迫者、被欺凌者的一面，那些弱小的、善良的人们一面，而对于那些骑在人民头上的凶恶的压迫者、剥削者，则表示了深深的愤怒和蔑视。他们歌颂那些敢于反抗压迫，反抗暴力，为自己的生存和幸福而奋斗的英雄的、正义的人们。他们喜爱那些大公无私、见义勇为的人物，憎恶那些胆小自私、见利忘义的卑鄙小人。人民是充满爱国心的。他们歌颂捍卫祖国的民族英雄，而憎恶背叛祖国的民族败类。这就是为什么人民在戏曲中那样地歌颂岳飞、杨家将、薛仁贵，而反对秦桧、潘洪、张士贵（在这里，真正的潘洪、张士贵究竟是否是坏人并不重要）之类的人；那样地歌颂梁山泊的英雄们，而反对高俅、西门庆之类的人；那样地同情白蛇、青蛇，而厌恶法海。很清楚地可以看出：中国戏曲，虽然其中掺杂了不少封建性的糟粕，但它们的人民性和现实主义的光彩，却是始终不可泯灭的。

中国戏曲，正是由于表现了人民的生活，表现了人民的思想、感情、心理、意志和愿望，而其表现形式又具有人民的风格，所以为群众所喜爱。从中国戏曲中，我们不但感到了强大的现实主义的力量，而且也感到了强大的人民道德的力量。戏曲反映了中国民族的性格，反过来，又在民族性格、民族心理的发展过程上起了一定的作用。戏曲中所创造的英雄人物会多少代地影响了中国人民。当我们谈到戏曲给予我们民族性格的这种积极影响的时候，我们又必须看到其中包含有不能代表我们民族性格的消极影响的一面。戏曲反映了人民在封建制度下的追求自由的意志和愿望，表现了人民的勇敢、勤劳、智慧、善良的性格，但在另一方面，我们不可忘

了：封建统治者也会竭力地利用戏曲来培养人民的奴颜婢膝的消极屈服的个性，而且竭力地使人民的一切优良个性来服务于维持和巩固封建社会的利益。人民是勤劳的，封建统治者就利用这种勤劳来让人民像牛马一样地提供他驱使；人民是勇敢的，封建统治者就利用这种勇敢让人民不惜性命地保护他的统治。在戏曲中，人民性常常像压在石头下面的草一样顽强地曲折地伸长出来，人民性和封建性的因素常常错综复杂地纠缠在一起。好些戏曲暴露了人民和封建制度的不可调和的矛盾，但找不到解决这个矛盾的正确出路，于是就以妥协的道路来使矛盾和解。《蝴蝶杯》就是这样的。这是一个非常富有戏剧性的戏曲，它的前半部都充满了对恶势力的正义反抗和对勤劳人民的热烈同情，但到了后半部，就在一个被巧妙地安排的恋爱纠葛中，仇人变作了亲人，斗争变成了和好。这次会演的晋剧《蝴蝶杯》和秦腔《游龟山》（即其前半部）的剧本的修改，虽还不是完善的，但却是必要的，有益的工作。

《梁山伯与祝英台》和《白蛇传》是在中国戏曲中特别卓越的，它们是真正的人民的杰作。这次会演的越剧《梁山伯与祝英台》，川剧《柳荫记》（《梁山伯与祝英台》的另一名称），京剧和越剧的《白蛇传》的剧本和演出，都获得了不同程度的成功。这两个剧本强烈地表现了中国人民，特别是妇女追求自由和幸福的不可征服的意志，以及她们的勇敢的自我牺牲的精神，她们在远非她们的力量所能抵抗的强暴的压迫者面前竟敢于抵抗，没有丝毫动摇，没有妥协；她们至死不屈，简直可以说，她们的爱战胜了死。自然，她们的胜利只是在幻想的形式中取得的。一对爱人死了，怎么能够化为比翼双飞的蝴蝶，一个人压在雷峰塔下怎么还能复活？这是幻想，但也是真实，因为它最真实地表达了人民对于自由的不可抑制的渴望。不正是这种幻想鼓舞了一代代的人们为挣脱封建主义的婚姻制度的枷锁而不屈地斗争吗？雷峰塔不是终于倒塌了吗？鲁迅就会以充满高度热情的词句歌颂了这个带有象征性的雷峰塔的倒掉。

在这里，我要顺便解释一下由于幻想而产生的神话传说与迷信故事的区别。无论是神话或迷信，本来都是反映了古代人们对于世界的一种幼稚的认识，一种对于超自然的力量信仰；但两者的意义却有不同。因为并不是凡涉及超自然的力量，都是应该唾弃的迷信；许多神话对于世界往往采取积极的态度，往往富于人民性；而迷信则总是消极的，往往反映统治阶级的利益。这种区别最突出地表现在对待命运的态度上面。神话往往表现人们不肯屈服于命运，并在幻想形式中征服命运。相反地，迷信则恰恰是宣传宿命论，宣传因果报应，让人们相信一切都由命定，只好在命运面前低头。由于对命运的看法不同，因而对于作为命运主宰者的神就采取了

不同的态度。神话往往是敢于反抗神的权威的，如孙悟空的反抗玉皇大帝，牛郎织女的反抗王母，迷信则是宣传人对于神的无力，必须做神的奴隶和牺牲品。因此，神话往往是鼓励人努力摆脱自己所处的奴隶的地位而追求一种真正的人的生活，迷信则是使人心甘情愿地安于做奴隶，并把奴隶的锁链加以美化。为什么我们反对迷信而又赞成神话，其理由就在这里。

可以看出，中国戏曲中的现实主义是具有它的独特之处的。它既真实地反映了封建社会的残酷的现实，又热情地表现了对于未来美好生活的理想、希望和信心；在这里，现实主义和浪漫主义取得了和谐的结合。中国戏曲所特有的简练和夸张的手法，就使这个结合达到了艺术的高度。我们不但在像《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》这样的大的悲剧中，而且也在像川剧《秋江》、《评雪辨踪》、楚剧《葛麻》那样小小的喜剧中，都同样地看到了这种特点，那些喜剧把人民的机智、幽默和热情绝妙地糅合在一起了。

中国戏曲达到了相当高度的现实主义，并不是偶然的。中国戏曲，从它的黄金时代——元代到现在，已经有了近七百年的历史；它在几百年的发展过程中不断地被人民的创作所补充、修正和丰富。中国现有各种戏曲，都是由民间戏曲发展而来的。京剧虽曾进入过宫廷，但它的基础仍是民间的，并且始终保持了和人民的联系。大家知道，京剧在清代中叶开始形成和发展的时候，就是综合了当时的二簧、秦腔等几种比较出色的地方戏曲，并吸收了昆曲的精华而成的；它在内容上、语言上和音乐上都比昆剧更接近人民，因而就代替了昆剧的地位而统治了戏坛，在中国近代戏曲史上完成了一个重要的进步的变革。京剧在音乐和演技上比其他地方戏曲更提高了，它能够更广阔地反映历史题材，更多方面地表现各种不同身份和性格人物。但是，过去京剧的这种提高，是受着封建社会的限制的，这种提高的结果，逐渐产生了脱离人民生活的倾向，因而也就在某些方面产生了形式主义。反之，各种地方的民间戏剧，则带有较多的人民性，更接近人民的生活，人民的语言，因而它们的内容就生动活泼得多，形式就更自由、更新鲜。几年来，地方戏曲，特别是越剧和评剧，有了不少值得重视的新的创造。这次会演中许多地方戏曲博得了广大观众的格外欢迎，是很自然的。京剧应当从各种地方戏曲中重新吸收自己所需要的养料，增强自己生命的活力，突破那些妨碍自己发展的障碍，向着新的人民的方向提高。同时，各地方戏曲，特别是民间小戏，像一切其他民间艺术一样，具有朴素的特色，但也不免有单调、幼稚的弱点，也都有待于提高。

中国戏曲艺术，在封建社会时代，以京剧的发达而达到了它的最高峰，从此便

不再向前跃进，而陷入一种相当停滞的状态。虽然后来京剧陆续地产生了不少天才的表演艺术家，但他们也都没有能够开创新的局面。虽然各地方民间戏曲仍在不断地生长着，发展着，但大都处于一种自生自灭的境地。这种停滞状态是有它深刻的社会原因的。封建统治阶级会经从各种地方戏曲中培植了京剧，但是这个阶级也并没有给京剧多少积极的东西。资产阶级则由于它在文化上比政治上还落后，又加以它本身所沾染的封建性、买办性，它对发展中国戏曲艺术的事业就从来没有起过任何独立的积极的作用；而更坏的是，它竟使某些戏曲丧失了自己原有的民族传统，而染上商业化、买办化的恶劣风气，把艺术变成商品，竞尚新奇，迎合小市民的落后趣味，将艺术引导到堕落的道路。比方，粤剧正走了这样危险的道路。粤剧在音乐上是有创造的，在舞台艺术上也有不少勇敢的革新，但它的整个艺术倾向却有极不健全的地方；剧本创作粗制滥造，追求离奇的情节，每个剧中都要凑足六个主角同时登场，并不适当地以奇异服装相炫耀，这一切不但不是艺术，而且恰恰是破坏艺术。粤剧艺人中有不少有天才的、有创造性的、富有爱国心的，他们应当起来彻底改变这种恶劣风气，而建立一种真正适合于人民需要和艺术发展的新的、健全的风气。

中国工人阶级是过去时代所留下的一切文化遗产（包括戏曲遗产在内）的继承者。但是由于中国人民革命会长期地处在紧张的战争环境，我们没有可能大规模地、有系统地来整理和搜集我们的遗产，并且在新的基础上来发展它们。我们过去所做的工作，主要是从民族艺术形式中找到那些能够迅速反映现实生活的比较简单的形式，例如秧歌，用来为当前的斗争服务。现在当中国人民已经成为国家的主人的时候，就必须把改革和发展戏曲遗产的责任担在自己肩上。中国戏曲也只有在工人阶级先进思想的指导之下才能得到真正的改革和发展，才能获得新的生命，开辟新的前途。

毛泽东同志在《新民主主义论》中正确地指出：“……清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件，但是决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。”中国戏曲基本上就是属于这种人民文化。因此，我们共产主义者必须以谨慎的严肃的态度对待这个遗产。我们一方面反对对遗产任意否定，随便篡改的粗暴作风，另一方面也反对对于遗产不加批判，不肯改革的保守观念。有些从事戏曲改革工作的同志乱改旧有剧本，凭自己一知半解的知识，甚至凭个人感想，修改历史真实和人物性格，他们不是在改进而是在破坏传统，他们不懂得戏曲遗产是历代劳动人民创造的，是国家的精神财富，轻视传统，就是轻视人民，不爱祖国。这是一种不能容忍的，

完全错误的作风，这是目前戏曲改革工作中最有害的倾向，必须首先加以纠正。

真实地表现人民新生活，用新的正确的观点表现历史

戏曲遗产是反映过去人民的生活的，但新的人民生活，也要求新的戏曲来表现它。因此，如何用各种戏曲形式恰当地，而不是生硬地来表现人民的新生活，成为戏曲工作者当前的，也是长期的一个严重的创造性的任务。广大群众渴望表现人民新生活的剧本。各地方戏曲，凡是上演这类剧本的时候，大多数都是受到欢迎的。评剧、沪剧及许多其他地方戏曲的形式都表现了它们能够反映现代生活的能力。这次评剧的《小女婿》、沪剧的《罗汉钱》等的获奖，是值得高兴的。《小女婿》和《罗汉钱》的剧本和演出无疑地都是比较成功的。这两个剧本真实地描写了新的农村中不合理的婚姻故事，但像许多旧有戏曲中所描写的那种婚姻悲剧，在这里是不存在了，代替的，是新的前进的力量对于旧的落后的力量的完全胜利。但这两个剧本在创作方法上也还是有缺点的。《小女婿》的前半部把女主人公香草本人和她周围的环境既然都写得那样进步，后来香草被迫嫁一个小孩就显得有些难于解释了，人物和环境的描写就成为不够统一，不够真实了。《罗汉钱》对人物和环境虽作了不少真实的、生动的描写，但在处理人物的转变上也同样显出了勉强的和不自然的地方。另外两个剧本，评剧《女教师》和曲艺剧《新事新办》，从它们表现农村中的新人物和新生活的主题来说，是好的，但由于剧本创作本身的严重缺点，并没有能够实现这个主题的企图，虽然演员在表演上也作了很大的努力。《女教师》的戏剧发展缺少集中性，作者没有集中地认真表现女教师在教育事业中的崇高精神，反而把生产及其他许多社会活动随便地加在她的身上；作者罗列了农村生活中的许多问题，却并没有写出今天农村生活的真实面貌；许多地方是作者在说话，而不是人物自己在说话。《新事新办》也是不适当地、与主题无关地描写了过多的生产活动，仿佛农村中的新式结婚的意义只不过为了增加生产而已；而人物的性格和语言也是抽象的，不真实的。所有这些描写农村生活的作品的缺点，其共同的根源，都在于没有深刻地揭露出农村中复杂的阶级矛盾以及这些矛盾在人民的生活、思想、习惯各方面的表露。

我的这些批评并不是说这些表现新生活的剧本，在这次演出的节目中都是不好的。相反，它们的方向是正确的，在艺术上也有不少是好的，值得欢迎的；它们的成功或失败的经验，都特别值得加以重视，加以总结。人民对于新的剧本是抱着多

么热切的期望啊！我们要求更多更好的剧本。现实主义要求我们的作家真实地，而不是空想地去表现生活；要求作家创作有血有肉的、有性格的人物。这也正是我们新的剧作家应当向中国戏曲的优良传统学习的地方——要学习那种善于把许多矛盾集中在中心人物和事件上来尽情描画的方法。

当我们要求戏曲表现人们新生活的时候，又必须考虑到现有各种戏曲形式和它所表现的新的内容之间可能发生的矛盾，因此，对于各种戏曲，必须在原有基础上进行改革，首先整理和保存其旧有的优秀的或较好的剧目，在内容上剔除其封建性而发扬其人民性，在艺术形式上，不论是在音乐或表演艺术上，加以改进，以丰富和提高其表演现实的能力，然后按照各个剧种的发展的不同情况，凡适合于表现现代生活的，就使它在这方面得到充分的发挥；凡目前尚不适合于表现现代生活，而只适合于表现历史和民间传说的题材的，就不要强求它立刻表现现代生活，以致损害它固有的优点和特色，而只能逐步地引导它向这个方向发展。在这里，性急和粗暴是有害的。

中国戏曲，特别是京剧，多数本来是适合于表演历史故事的题材的，我们也需要用新的正确的观点来创作新的历史剧。

中国人民对于自己国家的历史和自己祖先的丰功伟绩，特别是对于近百年中国革命的历史是抱着极大的兴趣的。我们的新的戏曲应当是以工人阶级的观点来观察和判断历史的事件和人物；戏曲应当帮助人民认识，推动历史前进的，站在人民一方面的有些什么人；阻碍历史前进的，压迫、剥削人民的又有些什么人。在旧有戏曲中，人民的历史常常是被歪曲，被颠倒了。毛泽东同志曾经尖锐指出：“历史是人民创造的，但在旧舞台上人民却成了渣滓，由老爷、太太、少爷、小姐统治着舞台。”创造历史剧的任务，就是要恢复历史的真实面目，表现历史舞台上的真正主人。旧有戏曲中所反映的历史不但很多是关于帝、王、将、相的故事，而且多在古代甚至比较遥远的古代。鸦片战争以来一百多年中，中国历史的变化最大，但在过去的戏曲中却几乎完全没有反映。今后创作历史剧应当努力从近代历史吸取题材。

无论表现现代的或历史的生活，艺术的最高原则是真实。历史的真实不容许歪曲、掩盖或粉饰。反历史主义者，例如杨绍萱同志，就是不懂得这条最基本的原则。他们以为为了主观的宣传革命的目的，可以不顾历史的客观真实而任意地杜撰和捏造历史。他们不能区别，用现代工人阶级的思想去观察和描写历史，与把古代历史上的人物描写成有现代工人阶级的思想，是完全两回事。

历史上的英雄人物是应当加以歌颂的。但是历史上的任何英雄都不能不受他们

所处的时代的条件的一定限制，因而他们的进步性、伟大性，就决不能和现代工人阶级的先进人物相比。而反历史主义者却总是尽量想把古代英雄人物描写成和现代的英雄人物意义一样，他们甚至把历史上并不是什么英雄的人物也都描写成英雄了。

我们要从历史的错误中取得教训，因此也可以批评历史人物的错误，但这种批评必须从人物当时所处的具体历史条件出发，而不能从我们今天的条件出发。但是反历史主义者却常常拿我们今天的尺度来衡量和批评古人，把不能由古人负责的错误妄加在他的头上，并且还要强迫他进行自我批评。因此，还常常也是把古代人物“现代化”、“理想化”的另一种表现。

我们尊重神话，因为它表现了古代人们对于世界的天真看法和对未来美好生活的幻想。但反历史主义者却硬要用神话来影射当前现实的斗争。《牛郎织女》中搭桥的喜鹊就改成了鸽子，无非因为鸽子是今天全世界人民所争取的和平的象征。有位作者却更彻底了，不但叫喜鹊代表了和平，而且叫耕牛代表了拖拉机，同时把杜鲁门、飞机、坦克都一齐影射了。

反历史主义的害处所在，它不是以真理武装人民，而是把谎话和不伦不类的杜撰灌输给人民；它不是引导人民向前看，而是引导人民向后看；它不是培养人民新的爱国主义的思想，而是培养人民狭隘民族主义的意识。

我们反对旧有戏曲中对历史的歪曲，同时也要反对反历史主义者冒充马列主义而对历史进行新的歪曲。这是我们为新的历史剧的创造而必须进行的一个思想斗争的工作。

无论是创作表现现代生活或表现历史的剧本，都需要真正的文学家、诗人来担任。我们的时代太伟大了，我们的历史太丰富了。我们需要新的关汉卿、马致远、王实甫，我们期待一个新的戏曲的繁荣的时代到来。

在民族戏曲传统的基础上，创造民族新戏曲

戏曲改革的首要问题是剧本，因为剧本是戏剧活动的基础。但对于新戏曲（新歌剧）的创造说来，音乐同样具有决定性的意义。

中国戏曲艺术形式是极多样的，其中大多数是长久的历史发展的结果。因此，各种戏曲一方面具有共同的民族特点，另一方面又因各地语言和民间音乐的不同而带有鲜明的地方特色。各个剧种都必须按照自己的特点和需要，来吸收其他剧种的精华，这样来不断地丰富自己，提高自己。

新的音乐工作者应当积极地参加戏曲改革工作。他们必须下很大的功夫来研究京剧及其他各种地方戏曲的音乐，并适当地参照欧洲古典音乐，特别是现代苏联音乐的先进经验，在乐器、乐曲、唱法各方面加以改进，以增强中国戏曲表现新的生活的能力，并使中国戏曲的音乐和世界音乐文化串通起来。这是一个长期的创造性的工作，绝不是一个早上所能够成功的，也决非少数人的力量所能做到的。新的音乐工作者首先就必须帮助各个剧种原有的乐师学习音乐，改进音乐。

中国戏曲音乐，就所有各个剧种的历史的总和来说，是丰富的，但就单独每一个剧种的表现力，特别是表现现代生活的能力来说，却又是贫乏的，十分不够的。中国戏曲特别是京剧的许多著名演员在声乐艺术上都会有过很多的卓越的创造。昆曲的创始者魏良辅就是对戏曲音乐，特别是声乐艺术的建设有很大贡献的一人。中国戏曲的乐师在提高演奏技术和改进乐器方面也都有过很多的努力和创造。但是整体来说，中国戏曲音乐并没有根本的革新。乐师在戏曲中的地位和作用还没有足够地被重视和被发挥。因此，他们对戏曲改革就还没有能够尽到更大的推动的力量。要改革和发展戏曲艺术，必须将这些音乐力量充分发动起来，并从各方面帮助他们提高。

中国现在除了京剧和其他各种地方戏曲之外，已经产生了一种由《白毛女》所代表的新型的歌剧。这种新歌剧是在延安文艺座谈会以后，新的音乐工作者为了表现新的劳动人民的生活和斗争，主要以民歌和民间戏曲音乐为基础，同时吸收了外国音乐的先进经验而创造出来的。这种歌剧是新生的东西，它还没有成熟；但由于它的符合人民需要的新内容，也由于音乐上的一部分成功的创造，它已经受到了群众的欢迎，应当承认它是民族戏曲的一种新形式，这种形式是应当加以鼓励，扶植，加以发展的。但是这种新歌剧还没有充分地继承民族戏曲的丰富遗产，而新歌剧的发展只有在这个条件下才能找到光明的前途，它在广大人民中间的影响目前还远不及中国原有的各种戏曲，同时这些戏曲正在逐渐革新，有些地方戏曲在表现现代题材的时候，和新歌剧已经没有什么基本上的区别了。因此，新的歌剧工作者必须努力地认真地向中国原有的各种戏曲学习，坚决地彻底地克服那种轻视民族戏曲传统的错误观点。必须认识，离开了民族戏曲音乐的基础，而空谈什么新歌剧的创造，那就会犯抛弃自己民族传统的错误。我们的新的音乐工作者应当大批地积极地参加到戏曲改革的工作中去，帮助改革和发展我们民族的戏曲艺术；只有当新的音乐工作者在整理民族戏曲艺术遗产的工作中积累了一定的经验之后，新歌剧的创造才有真实的、可靠的基础，否则是没有基础的，因而也是没有前途的。

中国戏曲的表演艺术，是杰出的；特别是因为中国戏曲综合了歌、舞、剧三者

的艺术，就更显出了它的非凡的特色。中国戏曲，特别是京剧，会产生了从程长庚到梅兰芳的一系列的的天才的表演艺术家。他们在舞台上创造了各种不同的人物性格。他们的表演艺术是我们整个戏曲遗产的一个极其重要的宝贵的部分，必须正确地加以继承和发展。另一方面，在表演艺术中，也存在形式主义的、自然主义的、妨碍表演的、落后的东西，需要逐步加以改革。还有一些歪曲生活损害艺术的舞台形象，需要继续加以革除。但在进行改革时，对于每一细节，都应经过慎重研究和反复试验。比如，用幕来隐蔽检场，这虽是一件“小事”，但因为与表演密切联系，也就需要经过很多的研究和实验，才能达到完美的地步。又如脸谱，也是需要适当改革的，但也不是简单的一律的废止。首先需要改革的只是那些侮辱劳动人民、侮辱少数民族的、引起恐怖或表示迷信的符号和图案。其他如布景、服装方面的革新均需要有舞台美术工作者的精心的设计。凡在演出与表演上的改革，都要一方面反对粗暴的急性的作法，另一方面，又要反对保守的不肯改革的思想。

中国的各种戏曲，只有从剧本到演出，全面地但是逐步地进行改革，才能最后地完满实现“百花齐放，推旧出新”的目的。

最后，要做好戏曲改革工作，必须加强党和政府对戏曲事业的思想和艺术的领导。这是主要关键问题。为了加强这种领导，就必须在政策上作出一些规定，如建立统一审定剧目的制度，加强全国公私营剧团的管理，有计划地培养各种戏曲演员人才等，关于这些问题，同志们提供了很多宝贵的意见，中央文化部将根据这些意见作出具体的决定，我不在此多谈了。我在这个报告中主要谈了一些关于戏曲改革的艺术思想方面的问题；对于戏曲，我现在还是门外汉，有说得不对的地方，就请大家指教和纠正吧。我相信，经过这些会演，我们的戏曲艺术事业是一定会大大前进的。随着中国经济和文化高潮的到来，戏曲的新的繁荣的时代也一定要到来的。让我们同心协力，来促进这个时代的到来吧！

（原载《文艺报》1952年第24期）

关于昆曲《十五贯》的两次讲话

(一九五六年四月十九日，五月十七日)

周恩来

四月十九日的讲话

你们浙江做了一件好事：一出戏救活了一个剧种。《十五贯》有丰富的人民性和相当高的艺术性。

我们不但要歌颂劳动人民，揭露反对的统治阶级，也需要像《十五贯》这样的戏。不要以为只有描写了劳动人民才有人民性。历史上的统治阶级中也有一些比较进步的人物。人民在那个环境中，没有办法摆脱困难，有时就把希望寄托在这些人物上。我们不能用现在的眼光去看历史上的事情，正如我们现在所做的一些事，到了共产主义社会看起来也是很可笑的，但是我们现在还是需要做的。比如打仗，到那时人们看起来会感到很奇怪，可是我们现在有时还得打仗。

我们都是从旧社会过来的，犹如小孩从母体中生产出来一样。我们还或多或少地带有封建思想和资产阶级思想的残余，官僚主义就是这种残余的一种表现形式。我们有的官僚主义者比戏中的巡抚还严重，这巡抚是我们的镜子。《十五贯》中《见都》一场那面堂鼓就很好嘛。你要见他，他官僚主义，不见你；你一击鼓，他就只好出来了。虽然这不完全是事实，但是反映了人民群众的一种愿望。我们现在有些官僚主义者甚至在“击鼓”后还不出来。我们有的官僚主义者恐怕连这个巡抚都不如呢！这很危险。况钟实事求是，重视调查研究，这是符合于唯物主义思想的。

毛主席说的百花齐放，并不是要荷花离开水池到外边去开，而是要因地制宜。有的剧种一时还不适应演现代戏的，可以先多演古装戏、历史戏。不要以为只有演现代戏才是进步的。昆曲的一些保留剧目和曲牌不要轻易改动，不要急，凡适合于目前演的要多演，熟悉了以后再改。改，也要先在内部试改，不要乱改，不要听到一些意见就改。

老演员年岁大了就要走下坡了。我们希望下一代比我们好，要好好教他们。我们犯过的错误，不要让他们再犯。青年的热情很可贵，但没有经验，有时像一阵风。舵还得要老同志把。

演员学习文化很重要。主要学语文，结合学些历史、地理、数学等。

昆曲的表演艺术很高，只要你们好好努力，将会取得更大的成就。

五月十七日的讲话

《十五贯》轰动了全国，是有它历史原因的。昆曲受过长期的压抑，但是经过艺人们的努力奋斗，使得这株兰花更加芬芳了。由于它土生土长，到底还是经得起风吹霜打的，现在又引起了人们的重视。应该承认，“百花齐放，推陈出新”的方针提出后，我们还没有圆满地执行，昆曲在解放后多年来受轻视，就是一例。这说明我们的成见还很多。北京有两个著名的北昆演员，我们虽也叫这些老艺人教徒弟，但没有提倡昆曲。浙江昆苏剧团是自己奋斗出来的。在解放前，他们为了继承发扬昆曲艺术，曾组织了个小剧团，到处流浪。解放后，他们继续奋斗，终于受到了重视。这也说明一个道理：只要奋斗，就有出路；不奋斗，就无法生存。在我们的新社会，只要你在正确的道路上奋斗，是会产生成果的。决定性条件是自己奋斗。当然，基本的大前提是现在社会变了，但主要还得靠自己努力。粤剧也是受了批评以后奋斗出来的。广东粤剧团代表在中南区会演时受了批评，参加全国戏曲观摩演出后，回去就革新。一九五四年我看了粤剧，演得比较好，有很大进步。现在行家马师曾回来了，气象就更不同了，更提高了。粤剧也有它自身的发展历史。过去我们只看到它的缺点，要求过高，对粤剧的艺术性和人民性忽视了。现在他们埋头苦干，不怕受挫，和老艺人结合搞改革，局面立即改观，使粤剧发出了新的光彩。两个剧种的成绩，都是奋斗不息的结果。《十五贯》和《搜书院》在政协礼堂演出很受欢迎，剧场加座了，真是公道在人心。昆曲是江南兰花，粤剧是南国红豆，都应受到重视。

昆曲的改革可以推动全国其他剧种的改革，你们的奋斗可以转变社会的风气。《十五贯》的演出，复活了昆曲，为“百花齐放，推陈出新”奠定了基础。全国戏曲观摩演出有收获，但这次演出更有典型性，应该庆贺和传播。在报纸上多加宣传，予以表扬。这是第一点。

第二，《十五贯》是从传统剧目的基础上改编的，改得切合了历史主义的要求。

它改得恰当，没有把不符合历史思想和现代词句硬加进去，原来的本子从“熊氏二难”写起，改编后发展了。况钟、周忱在历史上是有的。周忱写得到家，况钟的实事求是合乎历史，过于执也写得恰当。剧本的水准很高，文化部评价低了。《十五贯》有着丰富的人民性，相当高的思想性和艺术性，它不仅使古典的昆曲艺术放出新的光彩，而且说明了历史剧同样可以很好地起现实的教育作用。有人认为，历史题材教育意义小，现代题材教育意义大。我看不见得，要看剧本如何。现代戏如果写得不好，教育意义也不会大。比如最近演的一个话剧，写得很实际，但严格要求，思想性和艺术性都还不够高。有的戏过了一个时候再看，就不那么动人了，不能持久。这说明加工修改的重要，要继续丰富和提高。同样，《十五贯》还可以再改，但大体上水平是高的。《十五贯》一针见血地讽刺了官僚主义、主观主义，是成功的。官僚主义和主观主义在现在不是个别的。现代戏还没有一个能这样深刻地批判官僚主义和主观主义的。这个戏公安人员看后感动极了，对党政各级干部，对广大群众都有教育意义。

第三，《十五贯》具有强烈的民族风格，使人们更加重视民族艺术的优良传统。这个戏的表演、音乐等，既值得戏曲界学习，也值得话剧界学习。我们的话剧，总不如民族戏曲具有强烈的民族风格。有些外国朋友认为，中国话剧还没有吸收民族戏曲的特点。现在有些话剧团准备演《十五贯》，这是好的。中国话剧的好处是生活气息浓，但不够成熟，话剧台词就像把现在我们的说话搬上了舞台。演员要注意基本训练和艺术修养。戏曲要能听，还要能看，这才算全面。演戏曲要有很好的修养。要有领导。要集中人才。现在有些老演员不演戏了，但仍要尊重他们。要有“种子”，每个剧团有三几个好演员。主角可将配角带动，传淞、传瑛是这样做的。我们提倡集体性、统一性，演出要互相配合，个人与集体结合起来，在集体中发挥个人作用。过去的宫廷供奉只是个人表演，是最糟糕的。

第四，《十五贯》为进一步贯彻执行“百花齐放，推陈出新”的方针，树立了良好榜样。这个剧本是改编古典剧本的成功典型。它不只在昆苏剧团可以采用，在有条件的时候，其他剧种也可以采用，但不要勉强。如果真的所有剧团都来演，也就没有人看了。可以先后不同地试试，能演则演，也可修改。老舍已经改了，可以试一下。不能说昆苏的就是标准本，各种版本都许可。这个戏在国外也有影响，有些国家的大使和政法专家也来要剧本。可以出国去演，首先是昆苏剧团，其他剧团也可以去。

古今中外都有好东西，都要学，不要排斥。不要认为古的东西没有演头。昆曲

有很多剧目，要整理改革。很多民族财富要好好发掘、继承，不能埋没。只要大体好，有些缺点也无妨，首先要有人民性，要站在同情广大人民的方面。我们把历史的东西搬出来，是否就背离了现实呢？要看作品的内容。封建制度是坏的，但统治阶级也不是一无好人，尽管他们对人民的同情是有局限性的，但是那时的人民对这些人还是歌颂的。况钟是官，但同情人民，这就难能可贵。林冲逼上梁山，延安时称赞了这出戏。革命是逼出来的，从统治阶级营垒中背叛出来的人更是逼出来的，这有什么奇怪呢？写历史题材，不一定光写劳动人民。

历史剧总是塑造典型，不是照搬历史上的真人。况钟在历史上实有其人，但戏里的况钟是典型的，没有受真人真事约束。正史上的周忱是好的，但戏中的周忱有些不同，人们可以根据传说进行修改。批判戏里的周忱是对的。不一定完全符合历史，还是要塑造典型。宋景诗也是如此，人民对他的看法和史书上的记载并不完全相同。我们不能拘泥于历史。迁就事实，塑造不出典型，是错误的。剧本受事实束缚，就难以写好。现代革命斗争的史实，不一定都照搬到舞台上和银幕上，这有困难，写出典型就行了。《十五贯》没有受这种束缚。

我们搞艺术，不要只搞一种单调的东西，要善于吸收，对外国的也是这样。一个民族和国家，其所以能够存在，总有它一些长处。尽管以往的社会制度一再改变，但人民是永生的，不同时代不同民族的人民总是有自己的优秀的东西。我们要学习别人的东西，但要防止盲目性。只有学到了家，才能说是吸收。昆曲和其他剧种都要保持和发扬自己的特点，也要把别人的长处吸收过来。要把人家的化为自己的，化得使人家不觉得。出国访问是个学习的好机会。以前常出国的只是京剧，以后其他许多剧种经过努力也可出去。出国剧目不能光是那几个。几十个国家都来邀请我们，我们的外交也要靠文化和贸易，这是件重要任务。

第五，《十五贯》的思想性很强，反对主观主义，也反对官僚主义。封建时代的官僚主义是很坏的，主观主义也草菅人命。今天干部的主观主义也很误事，性质是一样的，思想方法差不多。主观主义需要官僚主义的庇护，如没有官僚主义，主观主义不能这么厉害。巡抚是个官僚主义者，代表了朝廷。戏通过两相对照，称赞了实事求是严肃认真的作风，正义的作风。提倡实事求是，是戏的一条主线。这个戏还批判了旧社会的五毒（赌、嫖、偷、杀、骗）恶习。娄阿鼠是很毒的，我们不须问他的出身。这种人在破落地主中往往更多些。五毒恶习尽管更多地存在在剥削阶级中，但在一些劳动人民身上也是有的，这是受了剥削阶级的影响。不能说凡是坏人都是封建剥削阶级出身。所以，娄阿鼠的家谱可以不交代。这个戏还赞扬了群众

公论和社会同情的力量。群众本质上是实事求是的，但有时也会被大浪压下去。所以我们要时刻保持清醒的头脑。这个戏也批判了酗酒等坏习气。油葫芦的性格写得好，他乱开玩笑，闹出了乱子。

正义的线贯串在人民身上。在旧社会，劳动人民身上有不少好东西，但在统治阶级中的一些人身上也有好的东西。尽管我们对整个封建的剥削制度是否定的，但他们有些制约的办法也还有可取之处。如戏中这样表现，况钟去见周忱，周忱不见，况钟击鼓，他就不敢不见了。我们国务院，人民群众要见我们，有的也难见。况钟把金印拿出来，周忱不敢接受。击鼓，退印，就是况钟对付周忱的办法。现在有个风气，对领导不称首长就会有人怪。目前我们所谓保卫首长的某些办法是有缺点的，老百姓想见做“官”的是多难呵！我们也需要一套制约的办法。《十五贯》教育我们做“官”的人，让我们想一想，是不是真正在为人民服务？

最后，希望你们这次成功不要带来了骄傲，要在毛泽东文艺思想的指引下继续前进。希望整个剧种都能发展，在世界的文艺花园里增添我们的花朵。

（原载《文艺研究》1980年第1期）

在全国戏曲剧目工作会议上的讲话

周 扬

—

由于这几年在戏曲工作中实行了“百花齐放，推陈出新”的正确方针，所以戏曲有很大的发展，成绩比较突出，有些地方有显著的成绩。最近，党中央和毛主席特别强调“百花齐放，百家争鸣”。就是说，在学术上允许有各种不同的意见，不是只许有一家，而是要有百家；在艺术上不是只有一朵花，而是要有百朵花。我们想把“百花齐放”的方针，贯彻到所有的艺术部门中去。艺术不是某一个人或某一个领导，说它好它就好的；它要在群众面前竞赛，要在群众面前受考验。比如昆曲，过去曾经受过考验，现在又再受到考验，经过考验，就证明了它有很强的生命力。党和政府的方针，不是要去特别扶植某一剧种，说它的艺术形式特别好，某一剧种又特别差，而是说所有剧种都好。因为各种艺术形式都在为人民服务，我们要特别说明这点。不要只喜欢京戏，而排斥地方戏，或者只喜欢某一种地方戏，而排斥其他地方戏，要让它们都有发挥的机会。要使艺术的花朵更茂盛，主要决定于两方面：一方面决定于党和政府的扶植；而更重要的一方面，是要决定于自己的努力。“百花齐放”的方针是正确的，问题在于如何贯彻。现在有的地方还没有执行这一方针，也有些地方执行得不彻底。我们必须贯彻“百花齐放”的方针，使所有的地方剧种都受到重视，受到扶植，而得到发展。

几年来，戏曲工作中最重要的问题是剧本问题。剧本是戏剧的基础，演员的基础。我们有过很多很好的剧本，如《十五贯》，是最突出的。现在的问题，是在于好的剧本还太少，剧目还太单调。

如何在现有的基础上使剧目丰富起来，提高起来呢？这是我们大家要讨论的关键问题。

在服装问题上，现在宣传要品种更多，花色更多。我认为，在戏曲中也要品种

多，并且要花色好看。我们现在要解决的人民文化的需要，与革命战争时期有所不同。在革命战争的特殊情况下，要用戏剧去宣传鼓动，为了配合任务，就有《动员参军》、《送公粮》、《瓦解敌军》等节目，作为政治鼓动。现在我们处于和平建设的时代，我们在建设社会主义，人民需要社会主义的精神食粮，情况就不同了。过去宣传鼓动的戏，在野外演，大家来看，看完了就上前线；现在则是在大剧场演戏，观众都要花钱买票，并且要排队买票，戏如果不好，他们就不来，所以我们必须有些本领才行。因此，我们现在要提出，剧目要好，要多样，要符合群众的需要。

那么，我们是否能像旧社会一样，用色情、布景、神怪等去投观众之所好呢？不能。我们的方针还是要教育人民。我们的戏剧、电影都包含着两个方面：一方面要能教育人民，即提高人民的思想，提高人民的感情，提高人民的道德品质，提高人民的精神品质，用爱国主义、社会主义去教育并影响他们。这一教育与报纸不同，与演说、报告不同，它是要通过艺术形象去教育人民的。另一方面，它们又要满足人民的美感的需要。这两方面要结合起来。我们过去搞戏剧，不大注意美感的需要。旧社会的戏剧是注意到美感的需要的，但它不是高尚的美感需要，是低级的美感需要；现在我们要培养人民的健全的、高尚的趣味，使他们得到一种欣赏。我们的戏剧要能起教育人民的作用，要有潜移默化的力量。

我们的戏曲剧目如果只要多，而不好，就会落在群众后面，群众就不会满足，不来看。假如我们把所有旧的剧目拿出来，原封不动的上演，群众也不会满足。现在，剧目不能满足人民的需要，一方面是由于我们执行政策上有清规戒律和粗暴；而更重要的一方面，是由于人民的需要不同了。我们的观众有了变化，拿以前的东西给他们，他们就不满足，不要看。我们试用科学的态度去看看这个问题吧！刚解放，由于人们有一种“革命情绪”，连《梁山伯与祝英台》、《贵妃醉酒》都接受不了，但过了一两年，就能接受了。这里面反映着时代的变化。所以关于艺术，我觉得应当从历史的发展过程上看，应当考虑到满足人民美感的需要与教育人民的两个方面。

法国是世界上艺术标准最高的国家，可是我们的戏曲，在法国轰动一时。不能说他们因为好奇，而是由于他们看到了我们艺术的真正价值。我们的艺术，经过改革，就像一颗珠宝去掉灰尘，显示出它的光彩。卓别麟以前看过京戏，现在他又看了我们的京戏，他的看法也改变了，这不是因为他的脑子经过“整风”，他是完全从艺术方面着眼的，更重要的是我们的艺术改变了。所以说，我们这几年的改革，是有很大成绩的。我们应该研究一下，在这次会议中，把几年来的经验总结一下，把成功的经验加以发挥，把失败的经验加以克服。我们有成功的经验，也有失败的经

验，失败的基本原因，就是对“推陈出新”这几字机械地去理解，以为把陈的推掉，才能出新的。我以为应该用辩证的方法去认识“推陈出新”，理解为从陈里面推出新的。所谓“百花齐放，推陈出新”，就是要经过各个剧种的自由竞赛，在民族的艺术基础上面，创造新的艺术。新的东西，一定要从陈的东西里面出来，一定不能离开陈的东西，不能把陈的东西一脚踢开。这是一条重要的经验。仅仅去掉坏的东西是不够的，要从陈的里面推出新来，要把陈的里面的好东西细心保留并加以发挥。有些人粗暴，就是因为他把好的坏的东西一齐去掉。

我们试研究一下成功的剧目，不论《十五贯》或《将相和》、《梁山伯与祝英台》、《秦香莲》、《陈妙常》、《野猪林》等，大概都有这样几条规律可循：一、在原来的基础上，去掉一些东西，把原有的好东西保留，没有重搞一套，没有搞进反历史主义的东西，或现代化的东西。二、所有这些剧本，都经过相当的改革，但没有离开原有的基础。三、所有这些戏都有好的演员演出，好的演员，才能在舞台上给剧本以生命。《搜书院》虽是根据海南戏改编的剧目，但也是根据粤剧的特点、特长加以革新的，也很好。

所以，我认为应从两方面去看“推陈出新”，一方面不离开原有基础，另一方面又要有变动。陈的是基础，新的是结果。所以我很赞成文化部提出的关于剧目的方针，就是第一要发掘整理，第二要改编创作，但是特别强调发掘整理。这个方针是正确的。我们要创作，在新的社会主义时代，难道不能创作吗？我们要超过古人，难道我们还要墨守成规吗？但是，我们又为什么还要强调发掘整理呢？就是因为我们要创作要有基础。发掘、整理、改编、创作，并不是截然分开的东西。在我们发掘整理当中，就有了我们的创作的源泉，发掘出来，再加以整理，变动大一点的，就是改编。所以经过我们整理过的剧本，改编过的剧本，就有我们的创作（当然，创作是要有本钱的，我们不能仿效投机生意，随便多加上些东西，而是有多少本钱，作多少生意）。如果我们整理过很多剧本，已经非常熟悉，那时本钱充裕，就可以有办法去和古人相比。我们要写古人的事，还想和关汉卿相比，就必须熟悉古人的材料。因此，我们提倡以发掘整理为基础，就不仅是为了满足目前剧本的迫切需要，还要为了培养创作的能力。我们提倡创造性，不是提倡好高骛远，不是提倡狂妄的态度。我们提倡一种科学的态度：要有超过古人的志向，但是不要随便改动古人的东西、民间老百姓的东西，我们应该非常谦虚，在古人的剧本面前我们是一个小学生，我们要先去熟悉它，再去整理它。所以我们提倡大胆创造。但要同时承认整理改编的本身就是创造。如果改编得好，也许改了很少，就很高明，那就成为古人的

先生，创造很大，可称得画龙点睛，点石成金。如果把原来的东西抛掉，而去另搞一套，就不见得能搞得更好。

我们要把发掘整理放在重要的地位，将来政府还要在这方面多作些工作，将来戏曲研究院也要在这方面多作些工作，发掘的剧本要大量印行，甚至一个《白蛇传》可以有几十种。各个地方的《白蛇传》都有很好的东西，所以我主张把各个地方的《白蛇传》都印出来，由中国戏曲研究院去专门研究，这样做可以保留民间创作中的许多好东西。

二

发掘整理是一件很重要的工作，政府及各方面都要尽很大的努力。各个省都作了很多工作。在这里面，有几个问题要谈谈。

有人为了在作品中找人民性、艺术性，往往把还可以保留的剧目抛掉。

人民性的问题很难讲，大致说来，人民性是指一个作品里面表现了人民的思想、人民的感情、人民的愿望。不一定反映人民的生活才有人民性。有的反映统治阶级内部生活的作品里面，也会反映了人民的思想、人民的愿望、人民的感情。因为统治阶级与人民之间，可以有相通的东西，并且要看是什么样的统治者。我们讲人民总是讲被剥削阶级、劳动人民，是不是剥削阶级就没有人民性呢？这一问题在苏联有很多议论。有人提出：资产阶级是剥削阶级，有没有人民性？算不算人民？他们这样解释：说资产阶级是不是人民，要看在什么样的历史条件。在资产阶级革命时期，资产阶级的思想是平等、自由的，这是代表人民的，算人民。一般地讲，人民是指被剥削者，劳动人民，但在剥削阶级、统治阶级内，要看具体情况，有时反映他们生活的也可以表现人民性。

我们的戏曲应该忠实于历史的真实性。历史的真实性与人民性是一致的，凡是真实地反映了历史的，就有人民性。因为历史是人民创造的。我们演古人，是要尽量按着古人的面貌，最根本的是掌握古人的精神状态，古人的思想感情，古人的生活环境，要特别真实，而个别的细节很难与古人相同。

我们现在整理剧本，最重要的是要忠实于历史。我们要反对反历史主义和公式主义。凡是反历史主义的，都是公式主义，即按照现代生活的公式去改编戏。反历史主义与公式主义是破坏遗产的东西，违反古代人的生活，也违反戏剧性。传统戏曲的文学性很高，在结构上也很有特点，很能抓住人，但我们有些同志，却一定要

按着话剧的方法，按着现代生活的样子，即按着公式去改编。听说广东戏把《昭君出塞》的汉元帝改得很丑，还以为这是社会主义现实主义。我没有看过剧本，但这里，我们应当研究一下，许多皇帝如唐明皇、汉元帝，是不是一定要把他丑化。汉元帝当然是很糟的皇帝，但是没有必要把他搞得很阴险下流。元曲也不是这样写的。在元曲中，他是一个懦弱无能的人，我认为那样还较好一些。总之，我们不要反历史，历史是什么样子，就还他一个什么样子。

这样说，我们是不是要为历史而历史呢？不！我以为，戏曲忠实于历史的面貌，就与我们有关。中国的戏曲，从历史里面表现了一种东西，使我们看到，我们是从古代来的。我们看过去，就知道我们的今天，也就知道我们的将来。我们可以从戏里看到过去的人的命运，看到他们所处的环境，看到他们是怎样生活过来的，是怎样奋斗过来的，他们是怎样追求一种比他当时更好的生活、更好的制度。这样就鼓舞了我们。我们知道，我们的祖先吃过那么多苦头，婚姻不自由，女子读书不自由，要读书，还得要像祝英台那样女扮男装，这就使我们知道，现在我们不能想象的，正是过去曾经存在过的。

戏曲也表现了我们的民族的美好、善良的东西，是非分明，这是我们好的传统。我们要继承那些表现人民愿望的、要求更好生活的、表现人民性格美好善良的东西，这些东西能鼓舞我们。我们还要继承长期锻炼出来的戏曲形式——歌舞结合起来的艺术。我认为中国戏曲当得起马克思所说的希腊艺术有永久的美的那样评语，拿整个表演与内容来说，我们中国戏曲可以与希腊媲美。总之，我感觉到戏曲里面有一种永久的美丽，一种永远的魅力，使人看了舒服愉快。有人问：戏曲是否能合乎我们的具体时代？现在我们的戏曲，就已合乎具体时代了。这一点我们不要动摇。我们的戏曲要一直到共产主义，到永久，因为它是人民创造的，所以只会发扬光大，而决不会衰落灭亡。我认为中国戏曲不但不会衰落灭亡，并且将来条件具备之时，还会走到世界舞台上去。当然这需要有好的演员、编剧家，并经过更大的改动。

戏曲里的人民性是很丰富的，不要用狭隘的观点去看它，而认为统治者就没有人民性。统治者也有人民性的。如况钟、包拯等人，他们是统治阶级，而且包拯的官还很大，但他对人民好，人民对他寄托了很多理想，因此从这里面可以看到很多表现人民愿望的东西。中国戏曲的好处，是它比其他文学作品更有人民性，因为它经常在老百姓面前演出，它必须得到老百姓的喜爱。虽然京戏、昆曲已经宫廷化了，但是它们多半是在老百姓中间演出，所以能具有很大的人民性。

有一种戏，它不直接表现人民愿望和思想，但人民在它那里可以学到一些智慧，

所以人民喜欢它。比如《群英会》，就不见得有什么人民的愿望，但是人民可以从里面得到智慧。人民不见得只需要表现他的事情和思想，有时他要看对他有益的东西。三国戏也不见得有多少人民性，但人民可以从那里面得到智慧。人们看看，周瑜怎样整蒋干，鲁肃又怎样着急，就觉得很有趣味，他们可以从各种角度去接受它。

中国的戏曲有一个很大的特点，就是政治戏很多，如《列国》、《三国》、《杨家将》、《岳飞》等都是。中国人也可以在戏里学到不少政治。这里所谓政治，就是如何处理人与人的关系。中国人民长期在封建社会里积累的政治哲学、伦理哲学、君臣父子之道等，尽管都是封建的东西，但我们还是可以从这里面学到一些东西的。比如说，从《群英会》里就可以学得打仗的知识。《打金枝》，有人说不好，但是我认为它很好，我们可以从它里面学到东西。这些当然都是封建的一套。郭暧因为妻子不给他父亲拜寿，就不管她是公主而打了她，郭子仪就把儿子捆起来送到皇帝面前请罪。这一个戏里，郭暧、公主这两个青年的性格都很真实；而郭子仪却有一套哲学；皇帝对这件事也处理得很好，所谓“不痴不聋，不作阿姑阿翁”。我们是不是在发生了什么事故时，也可以去学一学这种政治家的风度呢？这种关系，就是责备自己、不责备别人，使别人安心而不心怀芥蒂，中国人很讲这一套，我看这一套东西是很需要的。

还有一类戏，也无所谓智慧，但是人们喜欢它，它也并不表现人民的愿望，只是叫人看了愉快，它有一种艺术的美，有一种自然的美。有人问：花有人民性没有？是不是说花没有人民性就不要花？这里，还发生了齐白石画的虾有没有人民性的问题。有些东西，是不要勉强去解释的。群众有多方面的需要，他需要表现自己的情感，需要能教育他的东西，同时他又需要了解别人，了解旁的阶级，又需要一种愉快。有人讲人民性，只是讲艺术对人的精神最重要的作用，最能鼓舞他、教育他的东西，于是对戏曲的要求就简单化了，齐白石的虾也就不行了。有一种戏，里面没有表现什么，但它的武功是好的，老百姓喜欢看。他们并不是因为这武功里有人民性，或者现实主义，他们欣赏的是这个武功，因为这个武功是演员曾经花了很大的劳动练来的技术，表现了动作的准确性，演员在舞台上一踢腿，他们就在台下叫好。他们就欣赏这种技术。有些名演员，在台上本来没精打采（我是不赞成这样的），但是后来忽然来了劲唱了两句，观众就鼓掌。他们要买票看，大概就是为了听这两句。这是不是艺术至上主义？是不是要反对它？不要去反对它。如果这两句与思想内容结合起来，我们应该承认它的价值，即或这两句并没有什么内容，而它能引起美感，也好。

人民性是很复杂的。这里面包括人民的需要，人民的爱好，或者人民从这里可以得到智慧，得到愉快，满足一种美的需要或愿望。我们的艺术要搞得好的话，是要在满足人民的愿望当中，去宣传爱国主义思想、共产主义思想。艺术性与政治性的结合，就是这种结合。过去我们对人民性了解得很狭隘，就把戏曲里许多好的东西抹煞了。我希望同志们整理传统剧目时，要防止反历史主义和公式主义，要认真地找出艺术里能感动人的、吸引人的是什么。

表现人民美好的东西、善良的东西，不应当是概念，不是说某些东西任何时代都是美好，任何时代都是善良。这里面既有差别，也有共同。如果说，过去我们承继了共同，以为过去的美好东西与今天的美好东西完全没有差别，这样是错误的。但我们也应注意，不同中也有共同。例如说忠君，我们今天没有皇帝，而且反对个人崇拜，谈不到忠君；但忠，古今却有共同的，我们忠实于社会主义事业，而过去则忠实于一个人，那种忠诚，都能感动人。中国戏曲里面“忠肝义胆”一类的戏，尽管他们服务的目的是为了个人，或为了少数朋友，在我们看来是渺小的，但那种“忠肝涂地，义胆包天”的气概是与我们共同的。我们认为这是人民里面美好的东西，善良的东西。封建时代的东西，与我们有共同点，才能引起共鸣。又如《千里送京娘》，他们二人结为兄妹，在路上不能发生不正确的男女关系。这当然是基于封建道德了，但这也与我们有共同点，表现了讲得到，就做得得到，完全没有自私目的，这是中国人民的美德。至于赵匡胤本人到底是什么样人，这一点并不重要。《柳毅传书》也好，《烤火下山》也好，都表现了中国人的一种气概，就是要救人、帮助人，但决不要求得报酬。这种道德，岂不是要胜过资本主义的个人主义的哲学吗？……

另外，还有很多艺术上的东西，也是值得研究的。比如我们中国戏曲里面有很多喜剧、悲剧，我们是不是也应当从艺术的方面去加以研究它？我们不但要从人民性、现实主义的角度去研究戏曲，同时也要从现实主义的艺术，即从美的角度去研究戏曲。艺术既然是一种很复杂的现象，就不可能没有规律，很值得研究。中国的喜剧很多，而中国的喜剧都是很优秀的，这些戏里都有小丑，他们的鼻子上都涂上一白，很有趣，是不是应当研究一下？中国有喜剧的传统，虽然没有《钦差大臣》，但有《炼印》、《借靴》、《打面缸》、《葛麻》等很多喜剧，都很有趣。我们要在戏曲里发挥喜剧性和悲剧性，我们的戏曲太平淡了，是不是由于对这方面的规律还掌握得不够之故呢？《白蛇传》之所以不够，就是因为它应该是大悲剧，但它现在还不及《梁山伯与祝英台》悲，我希望田汉同志或别的同志能把它搞成一个大悲剧，叫人看了能震动。《白蛇传》里面有很多斗争，关系非常复杂，这是白蛇与许仙爱情

上的悲剧，并且悲剧性还不仅是由于外来的干涉，还由于这悲剧是内在的，白蛇的性格上有悲剧，她那么勇敢，但在爱情上又那么软弱。白蛇的性格更坚强些就没有悲剧了，许仙更好一些也就没有悲剧了，这个悲剧是多方面的。旧的《白蛇传》当然有毛病，但能感动人。现在看来，可以加强悲剧性，把许仙写得较复杂一些。许仙怀疑白蛇，也是有道理的，白蛇是一个妖怪，他当然要害怕，给白蛇喝雄黄酒，可以是有意。旧《白蛇传》是有意灌酒的，现在则改成无意，总觉勉强。旧本这一场很激烈，许仙非叫白蛇喝酒不可，白蛇不肯喝，但又不能不喝，所以才有悲剧性，所以才能震动人，所以才能把社会上最突出的矛盾表现出来。假如把悲剧性冲淡了，在艺术上看来比较合理，但看起来总觉不够。崇高、优美，想必也都有其法则。《秋江》虽然没有很多意义，但看来很优美。《牛皋扯旨》却有一种崇高的感觉。它们有这种东西，才能抓住观众。因此，我们在整理传统时要避免粗暴，避免由于我们不熟悉而只看到它落后的一面，而没有看到它好的一面。……

我们不要摆架子，不要靠共产党员、老革命的牌子，或人民性、现实主义、社会主义现实主义这一套去吓人。我们那样不虚心，那样自高自大，这里面就有宗派主义，从事戏曲改革工作的同志，千万要反对这一条。宣传部长陆定一同志的报告《百花齐放，百家争鸣》，主要就是反对我们干部里面的宗派主义、教条主义。同志们的勇气应大一点，要对宗派主义教条主义抵抗，要向那些不被我们注意的，具有真才实学的人低下头来，向他们请教。……

关于剧目的领导，是否可以采取这样一个办法：自上而下的推荐与自下而上的发掘相结合。一个剧团，自己去发掘，上面推荐一些（当然它不一定要演）。如果剧团发掘出好的剧目，就向全国推荐。这样反复的，从上面搞下去，又从下面搞上来，彼此交流，不会太死。实际上地方的力量比中央力量还要大。这不是说中央的剧团水平低，而是究竟中央的剧团少，全国地方戏的剧团多。这是合乎规律的说法。不是说中央不行，而是地方应该有更大的创造性。

另一方面，是关于领导的干涉问题。这个问题是不是可以这样提：一个剧团演戏，一概不经审查。因为国营剧团里面都有共产党员，很多艺人都很进步，我们应信任他们，鼓励他们去创造，他们如果有错误，可以帮助他们修改。每一个剧团都可以提出他每年的上演计划，它如果整理出一些旧的剧目或演一些其他的剧目，可以不经审查，只管演就是。

以前文化部曾禁演了二十多出戏，我们还可以审查一下，是不是有些戏还可以考虑。有些戏没有明令禁演，但现在已不演了，如黄天霸的戏与《四郎探母》等，

我们开完会，就要研究一下，这些戏究竟用什么形式演出好，就这样演，还是修改一下再演。还有民族问题、农民暴动问题等，也要具体研究一下。有一些民族问题的戏，在民族地区，就不要演了，因为刺激民族感情。农民暴动的戏，如《珠帘寨》这类戏，我认为可以演。这个戏没有歌颂李克用，而且对他还有一些挖苦，如果说，请他出来打黄巢，那是比较间接的。如果这样不能演，岳飞也不能演了，因为他打过杨么。历史人物要看他的主要方面，不要看他的每一细节。我们今天对干部也是这样。

现在的观众水平提高了，许多编剧者、艺人的水平都提高了，他自己可以掌握了，放心让他们搞好了。搞错了，由他们负责，有了错误，再去帮助他们，而不是去打击他们。

据说戏在演出前，要请首长看，他们说“考虑考虑”，一考虑就几个月。我想，所有人都可以提意见，但可以自己考虑，不一定要改，还是可以演出。过去有这种情形，首长看戏，提出某一地方不好，要改，明天又有另外一位首长要改回来。首长是共产党员，我们很爱护他，又不敢反抗，因此下面的人很难办。现在，首长可以聪明一些，看了戏说“好！好！”就算了，至于批评，让那些剧评家、艺术家去搞好了，这样可以清闲些。

少奇同志在作家协会谈过，对作品可以提意见，但改不改可以听作家自便。如果说，戏里哪一点有政治错误，提出后作家不服：就可以由文化局提书面意见，说哪一点有错误，哪一点应改。不然过后他可以不承认，说他只是讲了一点感想。以后凡首长说考虑的，我们可以照常上演。这样作不能算反领导，这是采取了认真的态度，对人民，对国家，对党负责的态度。这是爱护领导，不要他随便不经考虑就讲话。听了领导的话，许多戏搞不出来，就是害了这个领导，所以要坚持一下。以后是否可以采取这样一个办法，如果地方上要禁某个戏，而这个戏不应当禁，可以告到中央来。中央在这种问题上，一定会处理的，因为中央保护艺术的发展。当然，戏里面不要有政治上的错误。只要不是政治上的错误，我们就可以有很大的自由，可以把意见碰回去，同时可以在报纸上发动讨论，甚至某些问题可以不作结论。

一九五六年六月十二日

（原载《周扬文集》第2卷，人民文学出版社1985年版）

对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话

周恩来

今天讲点政治吧，顺带讲点文艺。今天不可能每个人都发言，你们之中半数要到广东去开会^①，在会上还可以议论。

一九五九年五月三日，我在紫光阁讲了一次话，谈了文艺工作两条腿走路的十个问题。今天讲话，情况与那次有点变化了。那次我的讲话，有些省市就不肯传达。今天我看了上次讲话，内容基本上是正确的。

今天情况有好转。讲对了可以同意；讲得不对可以批评。今天是一九六二年二月，十二年来文艺工作有很大发展。今年是第十三年。文艺运动的成绩是第一位的，缺点是第二位的。文艺运动的发展，是螺旋式的上升，有些问题有反复，但不是回到原来的地位。现在我讲几个问题。

一、破除迷信 解放思想

解放以来文艺运动可以分两个阶段。第一阶段，从解放到大跃进。解放以后，许多人接受了毛主席的文艺方针，但对许多问题认识得不清楚、不深刻，见解不一致。旧的东西，哪些应保留，哪些应批判，不清楚。直到一九五七年反右以后，在“二百”方针指导下，出现了新的局面，气象不同了。从思想界开始，提倡敢想、敢说、敢做，提倡首创精神，批判厚古薄今，推陈出新，认识上有很大提高。这影响了文艺界，文艺界朝气蓬勃，出现了不少成功的作品。五八、五九、六〇年，话剧、歌剧、儿童剧、电影方面，产品很多，创作繁荣，打开了一个新的局面。这时候的特点是敢于厚今薄古，敢于面向前途，面向新鲜事物，增加了民族自信心，敢于批判外国不好的东西（前一阶段也为后一阶段培养了一些力量）。一个是面对今天，想象未来；一个是面对中国，想象未来。使中国更强大，使文艺更繁荣，这是主流，

^① 编者注：指1962年在广州召开的话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会。

是好的。文艺上两条腿走路提出来了。一九五九年五月我那次讲话，是讲政治，但主要是讲文艺，讲了两条腿走路的问题。两条腿走是对立的统一；都是从毛主席思想发展出来的，如普及与提高、政治与艺术、民主与集中等。第二阶段，是大跃进以后，群众动起来了，作家、导演、演员、观众结合起来了。这是新的气象。不要因为这两年有缺点，把成绩低估了。当然，对缺点也不能低估。这次创作座谈会，可以先从这方面想想。作家们写出了好的作品，这是主流，主要的方面。党把文艺工作领导起来了，许多文学家、艺术家也在这个时期参加了党的队伍，这是很大的进步。新的力量参加了党，出现了新的气象，新的形势。

一九五九年，尤其是一九六〇以后，由于执行总路线在具体工作上发生偏差，这不能不影响到各个方面，其中也包括文艺方面。艺术是最快地反映生活的，更不能不受到影响。政治上的偏差，工作上的偏差，比如几个大办大搞，不能不影响到戏剧电影。文艺工作上的缺点错误，大多数是由执行总路线的具体工作上的错误派生出来的，但也有文艺工作本身的原因，主观上的原因。文艺上的缺点错误表现在：打破了旧的迷信，但又产生了新的迷信。旧的迷信应该打破，如古比今好，外比中好，等等。但又产生了新的迷信，如：今的一切都好，古的一切坏。这违背了毛主席思想。新的东西哪里来的？中国一切都好，外国一切都坏，骂倒一切，这又犯了另外一个片面性，又回到义和团时代了。义和团排外，有他们的历史根源，因为那时中国受压迫。今天有这种思想，会变成大国沙文主义。外国有好的东西，古代有好的东西。莎士比亚的剧本是好的。小仲马的《茶花女》也是好的。怎么能以今天的尺度去要求那个时代的作品呢？任何时代都有它的局限性，“后之视今，亦犹今之视昔”。我们今天也有局限性。到了二十一世纪，我们被后人看来也会是很可笑的。只有现在是好的，只有自己是好的，那就好比有首诗：“天下文章数三江，三江文章数敝乡，敝乡文章数舍弟，舍弟向我学文章。”这几年树立了许多新的偶像，新的迷信，也就是大家所说的框框。比如写一个党委书记，只能这样写，不能那样写，要他代表所有的党委书记。这样就千篇一律，概念化。这样就一个阶级只能有一个典型，别的典型不能出现，反面人物也只能有一个典型。把代表人物和典型完全混同起来了，这还有什么典型？这样当批评家就很容易了，党委领导文艺也太容易了，只要订出几十条就行了。京戏是程式化的，还有不少“型”，黑头中的张飞就不同于李逵，武生中的武松就不同于十一郎。今天舞台上的这些人物和过去又有不同，因为是经过革新的形象。新的迷信把我们的思想束缚起来了，于是作家们不敢写了，帽子很多，写的很少，但求无过，不求有功。曹禺同志是有勇气的作家，是有自信

心的作家，大家很尊重他。但他写《胆剑篇》也很苦恼。他入了党，应该更大胆，但反而更胆小了。谦虚是好事，但胆子变小了不好。入了党政治上对他有好处，要求严格一些，但写作上好像反而有了束缚（曹禺：现在比过去有一点点进步）。把一个具体作家作为例子来讲一下有好处。所以举曹禺同志为例，因为他是党员，又因为他是我的老同学，老朋友，对他要求严格一些，说重了他不会怪我。过去和曹禺同志在重庆谈问题的时候，他拘束少，现在好像拘束多了。生怕这个错，那个错，没有主见，没有把握。这样就写不出好东西来。成见是不好的，意见要从实际出发，否则是谬见，是主观主义。但要有主见，现在主见少了。《明朗的天》好像还比较活泼些。有人说它不深刻，要求太高了，因为这是解放后不久写的，写在一九五三年。这个戏把帝国主义办医学院的反面的东西揭露出来了，我看过几次，每次都受感动。《胆剑篇》有它的好处，主要方面是成功的，但我没有那样受感动。作者好像受了某种束缚。

现在要进入第三阶段，来个否定之否定，还是螺旋式的上升。要肯定第二阶段中的好东西，肯定成绩，但要破除新的迷信，再一次解放思想。这次座谈会，第一要解放思想，第二要来个否定之否定。总结经验，解放思想，敢说、敢想、敢做，进入新的阶段。再回到毛主席思想，毛主席思想是马列主义的。只要把辩证唯物主义、历史唯物主义学得更好，是能够进一步的。哪些是新的迷信，哪些不是，哪些是好的，哪些是不好的，要加以区别。哪些思想解放了，哪些还没有解放，要弄清楚。

二、党如何领导戏剧电影工作

党委如何代表党来领导？这个时期党的领导加强了，党的领导在第二阶段比第一阶段更深入到各部门去了，是有成绩的，包括戏剧电影方面。但是这时期又有包办一切的现象，行政工作、艺术工作都由党委决定。近两年来有困难，如供应困难、副食品紧张、生活问题、粮食定量问题，这些问题党委是要管。但有些问题党委不要管。党应领导一切，统帅一切，但不要包办一切。什么是专家的事，什么是行政的事，要分清楚，党委不要包办。毛主席有三十二个字的领导方法^①。这次轮训干

^① 1958年1月，毛主席在《工作方法六十条（草案）》第二十八条中说：“在省、地、县三级，或者在省、地、县乡四级的干部会上，讨论一次党的领导原则的问题，讨论一下这些原则是否正确：‘大权独揽，小权分散；党委决定，各方去办；办也有决，不离原则；工作检查，党委有责。’……这八句歌诀，产生于一九五三年，就是为了反对那时的分散主义而想出来的。”

部，应当搞出一套更具体的办法和规定来。党能够领导一切是好事，这是群众尊重党，干部爱护党的结果。毛主席和党中央把国家领导得强大起来了，现在党的威信很高。至于个别的党委，个别的地区、部门、单位，也可能成绩不是主要的，缺点和成绩不是三七开，不是一个指头和九个指头的问题。文艺方面就没有这种情况？如群众提出意见，就得好好听听。党委能取得成绩，首先是由于全党的成绩。

我想纠正一个名称。填表的时候，党员和非党员写成党员和群众。把党员和群众对立起来。非党员叫群众，党员不是群众？这是自高一等！这是非常错误的。我们也是群众。党员和群众不是同一范畴的概念。应该说党员和非党员。说领导与群众，可以；这是领导与被领导的关系。但每个党员都是领导者吗？我对此一直有意见，但没有正式向组织部提出过。如果一个地方只有一个党员，是否一切都得听他的？

党员应该听取群众的意见，不能自居于领导地位。这几年为什么有些党员作风变得不好了？因为自视过高，没有监督。有些支部只听党员的话，不听党外同志的话。做领导工作的人怎么才能把工作做好？文艺工作上有错误、缺点，首先党委应检讨。党委工作没做好，常常是由于没有很好发扬民主，走群众路线，在贯彻执行民主集中制上有偏向。只有在民主的基础上的集中才是正确的集中。在广泛民主的基础上高度集中，在高度集中的指导下发扬民主。这是党和国家的制度，任何团体和个人都要遵守这个制度。党委必须小心翼翼，听取群众的意见。政治家就是能把群众的意见集中起来，制定政策。智慧是从群众中来的。政治家是集中群众的智慧来代表群众讲话。作家也要听群众的意见，把群众的意见集中起来。但政治与艺术还不同，作家还要发挥创作个性。政治家订出的政策更要求全面。一切从群众中来。脱离群众的党委是不称职的党委；脱离群众的党员，不是好党员。

我说，你们在创作座谈会上先出出气，出了气就能通气了。

（陈毅副总理：希望你们先说说心里话。现在有很多人是霸王，希望他们不要再当霸王，当了霸王就要“别姬”的。）

项羽就是不听人家的话，刘邦就是能听人家的话。项羽自视过高，不能容人，最后只好“别姬”。如果有哪个党委领导要想当霸王，必然要“别姬”的。

这次会上，第一认识形势，第二谈谈党的领导。这不是动摇党委的领导，而是更加巩固它。党是有威信的，党的威信不等于哪一个人的威信。党委有威信，不等于每个党委的工作都是做得好的。非党的作家艺术家，如果有意见不提，那你还不是党的好朋友。党的威信不能靠下命令建立起来的。党委如果不发扬民主，就不

是好党委。党委没有群众的基础，没有广泛的民主，怎能巩固党委的领导？要听得进批评，不要怕批评。批评不会损害威信。如果批错了，日久会显出他的错误。批对了，你接受下来，就会更有威信。

刚才说的那些框框、新迷信，就是从某些党委领导同志的批评来的。这个不能写，那个不能写，还要给人家戴帽子：右倾，保守。这样很多作品就成了公式化、概念化、庸俗化的东西了。作家但求无过，不求有功，当然搞不出好作品来。这与党委领导有关。你不懂可以问问专家。作家也要到群众中去听取意见，根据群众意见修改作品。群众的智慧总是会帮助你的。一个剧本、一首诗，都可以修改。鲁迅的诗发表之后还修改，这说明他是接受了朋友的意见的。总之，党委要与专家、内行、群众商量着办事，不懂就承认不懂，向群众请教。

作为一个党员、革命干部、共产主义战士，要承认两条：一、个人的知识总是有限的——知识是无穷的，但是个人的知识是有限的。学到老学不完，直到心脏停止跳动，你还学不完；二、社会总是在过渡中，我们把旧社会过渡到新社会，把剥削社会过渡到无剥削社会，因此，人也永远要处在改造中。你是旧社会来的，那旧社会的影响，如习惯势力，就会像细菌似的来侵袭你。因此，人人都要改造，改造到老也是改造不完的。承认了这两条，人就会前进，就会少犯些错误。党委不可能什么都懂。你什么都懂？一个剧本中所写的历史背景和生活情况你都了解？艺术技巧你也都懂得？你只能就一方面发言，你不可能什么都懂。一九五九年有些艺术作品，现在看起来有些内容是不合适，这和整个政策上的某些偏差有关。电影《万紫千红总是春》，我满口称赞，但片子里逼着一个人献出缝纫机总不好，是一个毛病，把这一点去了可以作为保留影片。张瑞芳演的那个角色，她那一家人把孩子送进托儿所，自己去参加工作，也总有那么点不顺。当时社会是那股劲，片子当然也只能是那个样子了。现在看，政策上有些偏了，有些过了。但这是好片子。好片子尚且如此，何况那些标语口号式的作品。

政策上的偏差，中央负第一位的责任，省市负第二位的责任。不能够怪一个单位的党委。但有的问题，党委要负责。有的党委确是粗暴的，那要它非改不可。运动中有偏差，我们代表党向大家道歉。但具体作法上的问题，要由各支部检查。如对海默，审查的结果，证明帽子戴错了。这就要单位负责，解铃还须系铃人。支部要向他道歉。当然中央要负第一位的责任，省市负第二位的责任，根还是从上面来的。

中央把责任担负起来，各级也要研究一下。能解决问题的办法就是发扬民主，

把正确的意见都集中起来，工作一定会做好的，一定会出现毛主席所说的既有集中又有民主，既有纪律又有自由，既有统一意志又有个人心情舒畅的生动活泼的政治局面。我相信是会出现这样的局面的。一九五九年我谈过：既要鼓足干劲，又要心情舒畅。

新的形势到来了。经过否定之否定，一定可以出现新的局面。好的作品一定会出现，什么时候出现，不一定。这次会上不要定时间，不要限时刻，什么时候交稿，那是不必要的。不搞得那么紧张，宁可少搞一点。

三、时代精神

你们送来的简报上提到“时代精神”，提得好。演现代剧可以表现时代精神，演历史剧也可以表现时代精神。这要表现得适当，不是把现实生活放到历史剧里去。不会因为我们今天又是集体所有制又是全民所有制，到将来全部是全民所有制了，就把现在写的剧本否定了。曹禺同志的《雷雨》写于“九一八”之后。那个时代是国民党统治初期，是“五四”前后的历史背景，已经没有辫子了。写的是封建买办的家庭，作品反映的生活合乎那个时代，这作品保留下来了。这样的戏，现在站得住，将来也站得住。有人问：为什么鲁大海不领导工人革命？《日出》中为什么工人只在后面打夯，为什么不把小东西救出去？让他去说吧，这意见是很可笑的，因为当时工人只有那样的觉悟程度，作家只有那样的认识水平。这是合乎那个时代进步作家的认识水平的。那时还有左翼作家的更革命的作品，但带有宣传味道，成为艺术品的很少。

列宁评托尔斯泰，一方面指出托尔斯泰的不足之处，一方面肯定托尔斯泰。指出托尔斯泰有人道主义，那是当时就是有人道主义思想，托尔斯泰还是时代的镜子。“九一八”之后有一部分朦胧追求进步的作家，像曹禺，作品可以保留。鲁迅初期有进化论思想，但是《鲁迅全集》到现在还可以保留下来。

要求文学作品反映时代精神，不是把党的政策、决议塞到一个戏里。毛主席说，戏剧都像开会那样，那还要戏干什么？戏剧不是把生活搬到舞台上去了就行了的，戏剧与实际生活是有区别的。不能要求一个作品把时代的全部内容都反映了。

戏剧只能反映时代的一个侧面，又一个侧面，不能反映各个侧面。舞台就那么大，电影就只能是一本，不能一百本，不可能那么全面地反映时代。所谓时代精神，不等于把党的决议搬上舞台。不能把时代精神完全解释为党的政策、党的决议。时

代精神也只能通过时代的一个侧面表现出来。只要按照历史唯物主义，合乎那个时代就行。你写曹操、秦始皇，如果只注意适合现在的时代精神，不注意历史真实，那么人们就会说你的作品不符合曹操、秦始皇的时代。时代精神——一个写当代，一个写历史，一个写理想。理想要有科学根据，不是乌托邦。可以写理想，必须有艺术形象，否则就变成科学分析文章了。对时代精神要作广义的了解，不能被时代精神拘束了，否则你就不能写历史剧、神话剧、童话剧了。如果只是把现实生活搬上舞台，那有什么看头？

时代精神要广义地来理解，问题在于作品站得住站不住。曹禺同志的三部曲，表现了那个时代的生活侧面，表现了作家当时的思想。两部站得住，但《原野》就比较差。我是喜欢他作品的一个，推荐他作品的一个。这个问题我只是提个头，你们要广泛讲一讲。

四、典型人物

现在一提就是英雄人物。文学作品总是提典型人物，典型人物包罗一切，包括英雄人物。典型不只是一个。一个时代有自己的代表人物。我们这个时代有我们的代表人物，如毛主席。毛主席是代表中国的。现在中国更强大了，发言权更大，代表性更大。“列宁时代”，“斯大林时代”，说明都有它的代表人物。但这要写成一个剧本，那是很困难的。这很难搞好。舞台、银幕上出现的应是各种各样的典型人物。不一定每个戏都搞英雄人物。各种人物都可以写，正面的反面的，大的小的，可以有各种典型。要有中心人物，还要有陪衬人物，对立人物。要这样设想：有主题，有人物，有典型，多类型的，要有主人公，对立面，要有矛盾斗争，要有多方面的描写，不要简单化。有人提“高标准”的英雄人物，怎么会有那样的英雄人物？性格是各人不同的，如果人人都说一样的话，还有什么听头？陈老总说话有他的方式，我说话有我的方式，怎么能有一个固定的标准呢？写出性格来就会有不同的人物，不能把活生生的生活写成死气沉沉的。生产上也是提倡多品种高质量的。怎能要求党委书记、革命干部、机会主义者，都是一个类型的？黄继光有黄继光的性格，董存瑞有董存瑞的性格。花脸也有各种型的。

英雄要和群众结合在一起。但现在不少戏中英雄与群众常常结合得不好。写英雄不是淹没在群众之中，就是高高在上，贬低了群众的作用。写群众就显不出领导来，或者显了出来，却又是手指划脚站在群众之上。群众的智慧必须经过领导的集

中，才能发挥力量，应当把这两者很好地结合起来。领导和群众结合起来，这是很好的政治，把这表现在作品中，就是很好的艺术。可是我们的剧本总是偏在一边。这是指写我们时代，写历史剧又不同了。但历史人物，他的周围也是有人物的，否则就是孤家寡人，霸王别姬。勾践听了范蠡的话，最后成功了。范蠡说他可以共患难，不能共安乐。曹禺同志的《胆剑篇》这一点抓到了。项羽不听人家的话，只好别姬。李世民善于听反面意见，他看到魏徵一来，就如坐针毡，但听了他的意见，好像吃了一剂药。不要不听反面意见。剧本要写对立面，任何人都有局限性，都不那么完全。没有绝对正确的人。只有一个人的话正确，只好变成楚霸王。不要不敢去揭露矛盾，否则就没有戏可演。矛盾有敌我矛盾和人民内部矛盾，没有矛盾就没有戏。小孩看戏总是问：这是好人还是坏人？没有好坏是不行的。一个人总有长处和短处。事物本身总有长处和短处。说是一切都好，世界上没有这种人。不承认英雄有缺点，这是不合乎毛主席思想，不合乎辩证法的。说是一切都正确，那就要骄傲，就会垮台。事物没有矛盾，就不能前进。人类没有矛盾，人类就消灭了。世界没有矛盾，世界就毁灭了。要把最本质的东西用最生动的形式、艺术形象通过日常生活把思想主题表现出来。不要空讲大道理。党委书记没有缺点？政委没有缺点？不可能。谁说政委不犯错误？说政委不犯错误是怪事。这提法本身是错误的，是迷信。英雄人物不犯错误，是新的教条。不是不能写缺点，问题是怎么写，是写缺点多，还是写正确的东西多。关于感情和理智的问题，说是英雄不能哭，也是新的教条。能不能哭，要看是什么时候。在艰苦的时候，同志牺牲了，要控制情感，不是牺牲一个哭一个。正如毛主席说的，“他们从地下爬起来，揩干净身上的血迹，掩埋好同伴的尸首，他们又继续战斗了。”^①但在接近胜利的时候，同志牺牲了，情感就很难控制。王若飞等同志牺牲的消息传到延安，全党大哭。我们当时在重庆跟国民党开旧政协，在敌人面前我们面不改色，但一回到红岩，便泣不成声了。革命者在敌人面前是不哭的。诸葛亮挥泪斩马谡，成了名剧。这是他自己用错了人，他也有责任。但为了军纪，不得不杀他。共产党人是有感情的，但感情是受理智支配的。问题是要看什么时间，什么场合，什么对象。临危的时候似乎只能喊“共产党万岁”，别的都不能讲，否则就是动摇，这种说法是奇怪的。有一个戏因为写了一位烈士在牺牲前对她的爱人说“我们要是有一个孩子该多好啊！”，就被批评为写了英雄的动摇，这是怪事。我想跟大家讲一个故事：大革命时期，广州起义中的赤卫队总

^① 编者注：见《毛泽东选集》横排本第937页。

司令周文雍，认识了一个女同志陈铁军，两人有了爱情，因为革命工作忙，不能很快结合。广州起义失败后，来不及撤退，两人被捕了，在国民党法庭上被判死刑。两人在堂上觉得总算恋爱了一场，周文雍把围巾从自己脖子上解下来，围到陈铁军的脖子上，亲了她一下，就双双走向刑场，同赴死难。把这个场面写成一場戏是很动人的。这样的举动是不是动摇呢？不是的。《关汉卿》中写了关汉卿希望与朱廉秀“生不同床死同穴”，为什么现在就不能这样写？可能有新的教条！视死如归了，还谈恋爱吗？正是因为他们视死如归，所以他们的爱情才是最纯真最高尚的爱情。革命者是有人情的，是革命的人情。为什么不要这样优秀的品质呢？我当时在上海听到这消息，很感动，就想把它写成一个剧本，但一直没有写成。

五、关于写人民内部矛盾

人民内部矛盾比敌我矛盾难写，这是事实。因为这里面有些框框。敌我矛盾，跟反动派的斗争，必须写。大敌当前，应当写敌我矛盾。但是，日常生活中更多的是人民内部矛盾。避开它，就不能写出更多的剧本。如果写现代剧，更多的还是写人民内部矛盾，不能避开它。因为是人民内部矛盾，就说是不要太尖锐化，就说是小矛盾，有矛无盾，有矛盾无冲突，这些条条怎么能成立？有矛无盾，还有什么戏？那就是无的放矢，放空炮。这就把自己束缚了。要敢于写人民内部矛盾，肯定正面的东西，批评错误的东西。要写伟大的成绩，但错的东西也要批判。肯定正面人物，批判反面人物。

《人民日报》在最近也开始报道我们工作中的一些缺点了。五八年我们也报道了一些犯错误的情况，现在好像讳疾忌医，怕引起不好的后果。当然，报道也要有分寸。既然报纸上可以报道，剧本也可以写一些。写缺点一面有好处。可以写一点讽刺剧、喜剧、悲剧。悲剧可以转悲为喜，《枯木逢春》开始时是悲的，结局是喜的。讽刺，在相声中可以运用。《买猴》讽刺官僚主义，可以演。为什么不演了？可以有一点讽刺。喜剧当然是要鼓舞人的。乐观主义情绪，引导人前进的。缺点错误一定会得到改造的，不要使人泄气。今天不是旧社会，旧社会没有出路。也不要弄得到处是讽刺，讽刺不要成为电影戏剧题材的主要方面。作家可以用不同的题材、体裁来写剧本，但上演剧目要有全面的安排。

六、生活真实、历史真实与艺术真实

陈总已把这个问题讲过了。作家不可能熟悉历史的各个方面，时代生活的各个方面。他一定有局限性。好的作家可以去请教别人，大家可以帮助他。一个作家不可能知道历史的、生活的一切，他必须去了解。有些是作家的问题，有的是大家的问题。如果他把高指标、浮夸风，写进了作品，这不能怪作家。上面有要求，报纸都登了。有些事当时我们不相信，可是都照了相了，作家写了，怎能怪他。文化部要把这个问题一口承担下来，一笔勾销。今后要使作家去了解实际情况，要给他机会，让他访问全面，要他如实反映。另一方面，作家也要把辩证唯物主义和历史唯物主义的观点建立起来，把世界观搞好。不能像胡风之流那样，到天津去找工人的缺点，打老婆骂孩子，认为这才是真实的。这是反动的观点。工人的缺点也是有的，但这是旧的社会制度造成的，高尔基也写过工人的缺点，但指出是制度造成的。劳动人民好的方面是主要的。我们今天的制度，能够把这些缺点克服，这就要求作家提高自己的水平。现在的作家的水平比解放前作家的水平提高了，观察能力也提高了。这就能写出好的作品来。

很多作家对历史题材感兴趣。鸦片战争以来，中法战争等历史题材，这远一点；写甲午战争以来，戊戌政变以来或辛亥革命以来的题材，就可以找一些老人去访问。不过他们也不一定完全正确，可能有主观片面性，会有偏见，有偏爱。戊戌政变时期的老人，辛亥革命时期的老人，文史馆的老人，有很好的掌故。但也会有他们自己片面的看法。党成立以后的一段历史，要找党内的同志去谈谈。但就是这些革命老人，也不是任何人的看法都一致的。也可能有片面性。第一，他们可能只知道这一点，不知道那一点；第二，他们知道的这一点，看法也不一定完全正确。所以访问者自己也要有水平。作家要有自己的水平，要能把时代的特点抓到，把历史的真实抓到，把艺术的真实抓到。所以，尽管一切窗子都打开了，两次破除了迷信，但作家本人还是要有修养——思想修养，艺术修养。光有思想方面的修养还不够，要有艺术修养。老作家的修养的确比较高。要有老作家的帮助。新作家把《人民日报》社论搬进剧本，老作家就不重复一句台词。话剧要写出艺术的语言。既不是《人民日报》的社论的语言，严谨的政治语言，又不是日常生活的语言，而是要提炼成真正的舞台的语言，银幕的语言。曹禺同志剧本中的语言，有些好的台词，我们能背出来。鲁妈对周萍说的一句话：“我就是你——你打的那个人的妈。”这句名句，被

新的导演删去的。邓颖超同志发现了，向导演提出以后，才又恢复。好台词是百读不厌的。其他作家也有好语言。

新的局面来了，现在经济形势已开始好转，但是还会有一个时期的困难，可能对作家在物质上的照顾还会有些不够的地方，但从政治条件上看，会出现一个生动活泼的局面。政治上出现了新局面，文艺上也一定会出现新局面。这次创作座谈会是会有收获的。我们两人^①今天的讲话只是抛砖引玉，希望你们到广州去百花齐放、百家争鸣一下，把座谈会开好。

（此文为一九六二年二月十七日周恩来对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话。）

（原载《文艺研究》1979年第1期）

^① 编者注：指周恩来总理自己和陈毅副总理。

在全国话剧、歌剧、儿童剧创作 座谈会上的讲话（节录）

（一九六二年三月六日于广州）

陈 毅

编者按：陈毅同志一九六二年三月《在全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上的讲话》，对当前文艺工作仍然具有重要的现实指导意义。这个讲话稿是当时参加会议的同志根据录音整理的。这次发表，又经他们作了某些纯文字性的整理。小标题是本刊编者加的。

一、关于知识分子问题

同志们，昨天我在科学家会议上讲了话。强迫一个不懂科学的人讲科学，今天又强迫我这个不懂唱戏的人来唱戏，这是个麻烦。（笑声）

我想现在的问题，是大家都有气，今天要来出出气。我们党领导的思想改造运动，总的说来是正确的，但在运动中间也发生了一些缺点、错误，有一些地方出现了过火斗争，搞得很多人感情很痛苦。党的工作者、政治工作者和作家之间，关系很不正常。我昨天讲的就是那些做党的工作的同志、搞政治工作的同志跟科学家之间，关系很不正常。科学家觉得受了委屈，说“我们这样热爱共产党，拥护共产党，希望出点力，可是还是把我们当成资产阶级知识分子，当成资产阶级的科学家”。因此，他们科学论文也不写了。特别是大炼钢铁、大办水利中间，有很多做法是违反科学的。一亩地，硬说可以产一万斤水稻，他们早知道这是不可能的，违反科学的，但是不敢讲。他们说“一讲就说我们保守，就说我们是资产阶级知识分子，我们只好不讲”。现在事实证明一亩地搞一万斤水稻几千斤麦子，是靠不住的。早知如此，悔当初听听这些科学家的话，也许我们少走弯路。什么“两年就要超过鲁迅”、“一个夜晚写六十个剧本”，现在恐怕谁也不敢讲了。这些不合理的事，不合科学的事，浮夸，谎报，以及把不可能的事情认为可能，它给我们的教训是非常深刻的。

现在逼得我们工业指标压低，农业指标也压低，从头做起。我们有些党的领导机关，和科学家之间，和剧作家、导演、演员之间产生了矛盾，伤了感情，伤了和气。这是个严重的内部矛盾。现在我们一定要解决这个矛盾。这里面有个是非，总有一方面对，一方面不对。只有弄明白哪一方面主要是对的，哪一方面主要是错了，才能够团结起来。如果来一个两边都对，或两边都不对，各打五十大板，不能解决问题。昨天我在科学家的会上讲了：今天主要是应该扶植这些科学家。他们是人民的知识分子，社会主义的科学家，是人民的劳动者，是为无产阶级服务的脑力劳动者。工人、农民、知识分子，是我们国家劳动人民中间的三个组成部分，他们是主人翁。不能够经过了十二年的改造、考验，还把资产阶级知识分子这顶帽子戴在所有知识分子的头上，因为那样做不合乎实际情况。我们劝所有做党的工作的同志、做行政工作的同志，在这方面要进行反省，要有自我批评。过去没有从团结他们、体谅他们出发，有很多事情做得太粗暴、太生硬。比如政治学习，读《毛泽东选集》，这本来是好事情。毛主席的思想本身是真理，真理是可以吸引人的，《毛泽东选集》自然会有人读的，而且读的群众已愈来愈广大，完全用不着强迫。但我们有的同志却用强迫的办法叫人家读。以后请同志们免动尊手，不要强迫人家读。思想改造是长期的、细致的工作，以后不采取搞运动的方式。思想改造，新的人生观的树立，旧的人生观、宇宙观、社会观的结束，是个长期的事情，一定要他自觉自愿，稍一强迫，那就会格格不入。过火的、生硬的方式，会使人家感觉到他的人格受了侮辱，反而达不到预期的效果。如果在帮助科学家进行思想改造时，勤勤恳恳的、点点滴滴的、和风细雨的，完全以同志的态度诱导他们，我们承认他们的长处，承认他们是自然科学家，承认他们对国家有帮助，十二年来做了很多工作，没有功劳也有苦劳；承认他们基本上是向着党的，对他们这些方面加以正确的估计，加以表扬，然后希望他们能够关心祖国的命运，关心时事，把自己的精力自觉自愿地贡献给人民。我们保证他科学研究的条件，要仪器给仪器，要装备给装备，要助手给助手，要一间房子我就给你解决一间房子。在科学领域里我们充分尊重他。我们不要拿苏联那一套，去强迫一个留美的学生改变他在美国学的那一套。苏联的一套和美国的一套两者可以并存，让他们在实际工作中去竞赛。我们党在科学技术上不要盲目地去扶植一面，取消一面，否则，是反马克思主义的。我们自己处于反马克思主义的地位，怎么能够领导人？假使采用上面讲的办法，我看，没有哪个科学家还会跟我们对立，他们的积极性不会不提高的。这样科学队伍才真正可以用。如果对立的形势现在不改变，那我们共产党就很蠢了；人家住房、吃饭、穿衣什么都给包下来，包下来又整人家，

得罪人家，不很蠢吗？资产阶级还高明一点。科学家、知识分子的吃饭问题他不管，工作他不管，什么都不管，他也不一定强迫人家搞思想改造。而我们有些同志的搞法打击面太大，得罪的人太多，伤了人家的心。使得有些人说：“我们跟共产党走了十二年，共产党总是不相信我们，还要把我们当成外人看待。”这样下去怎么行呢？这个问题必须要解决。经过反复的考虑，昨天我对科学家讲话时，讲得很尖锐。周总理前天动身回北京的时候，我把我讲话的大体意思跟他讲了一下，他赞成我这个讲话。他说：“你们是人民的科学家、社会主义的科学家、无产阶级的科学家，是革命的知识分子，应该取消资产阶级知识分子的帽子。今天，我给你们行‘脱帽礼’。”（笑声）十二年的改造，十二年的考验，尤其是这几年严重的自然灾害带来的考验，还是不抱怨，还是愿意跟着我们走，还是对共产党不丧失信心，这至少可以看出一个人的心。十年八年还不能考验一个人，十年八年十二年还不能鉴别一个人，共产党也太没有眼光了！同志们，要懂得今天共产党在世界上还不是占优势，要消灭帝国主义，还需要作长期的严重的斗争，因此要很好地团结人。团结的人愈多愈好，今天我们团结的人不是多了，而是太少了！我们国家的科学家不是多了，是太少了！科学家是我们的国宝！真正有几个能替我们解决问题的人，一个抵几百个。共产党不尊重文化、共产党不尊重知识、共产党不尊重科学这类话，不晓得是马克思讲过？是恩格斯讲过？还是列宁讲过？毛主席讲过？谁也没有讲过这个话！愚昧是个很大的敌人。帝国主义是个敌人，封建势力是个敌人，愚昧——几万万没有知识、没有科学知识，也是很大的敌人。一九四九年解放战争刚刚结束，“解放军官”非常多。这些“解放军官”都是黄埔军校、陆军学校毕业的。这些人杀过我们的人，在战争中和我们作过战，都是有罪的。毛主席说：“这些俘虏军官起码可以教认字。把他们留下来，可以当小学教员，教人家认字、教人家搞算学，这对我们也需要。应该宽大处理，给他们出路。他已经解除了武装，就可以争取。”连解放军官都应该争取，何况是跟我们走的爱国的知识分子呢！科学家、知识分子是很难得的。我们现在需要扶助这些科学家，使他们消了这口气，使他们出一口气，松一口气。肯定地给他们一个正确的估计。这里面也牵涉到我们自己的问题，如果说十二年的改造，一点成绩没有，他们全部还是资产阶级知识分子，这也不能交代。这等于说我们共产党十二年来的领导是不行的，等于自己宣布自己破产——共产党你有什么本事呀？今天有几个同志到我住的地方来谈话，说起我们进行自我批评时，有些事考虑到国际影响不好，不好公开讲。我说这个国际影响也很不好哩！搞了十二年，一个都没有争取到，还是原封不动的资产阶级知识分子，敌人一定会说：“大陆上的科学家、

知识分子都是反对共产党的，都是拒绝改造的，改造是无效的。”这样来证明我们这里“人心不服”，并且说是我们共产党自己讲的，我看你何以自解？我们应当说，绝大多数（知识分子）是拥护党、拥护社会主义、热爱祖国的，是反对帝国主义的，希望祖国搞好的；绝大多数是有一定的水平的，可以为我们服务。因此绝不能再拿资产阶级知识分子这个帽子去套一切知识分子。应该认识到：他们是人民的知识分子。这就是我们科学队伍、文艺队伍的实际情况。要把这个肯定下来，肯定下来工作就好做。我是个下棋的，我说这样下，这盘棋就活了，如果还要说他们全部是资产阶级知识分子，还是死不改变的，还是历史有问题……——这个棋就下死了。那么，怎么办？如果再继续斗争，检查他们的历史，继续对他们不信任，结果只有不要这些科学家。过去有些很“左”的人说：“这些人统统不要，我们重新造一批科学家。”那就麻烦了！重新造倒可以（笑声），起码要三十年以后，我们这些人就看不到了。所以，必须要把这个问题搞通。这是一。

另外一方面，也要说，资产阶级知识分子、异己分子、非无产阶级知识分子，现在还有。我们昨天也跟科学家讲了，这东西还不能够取消。这方面的警惕，这方面的斗争，还要继续。希望大家一起来解决这个问题。我们团结所有的科学家，我们人民的队伍壮大了，人民的科学队伍壮大了，人民的科学队伍坚强了，我们中间的不协调、隔阂消除了，感情融洽了，我们就可以共同来对付那些人。这就好办啦。我们做党的工作、做政治工作的同志就很好办，我们有了一个强大的助手，有一个大队伍来帮助我们解决问题，这比我们一个个的去解决好得多嘛！天下的事情怎么能够这么蠢？！我们有很多同志确实有点蠢哩。毛主席在北京七千人的扩大会上讲了这个话，他说：“同志们啦，你们要相信过去三年有时候我们是做蠢事呀！我们是很蠢的呀！”我看这是慨乎言之，痛乎言之。我能够体会毛主席这个精神。他有这个精神，我敢于这样大声地讲这个话，大声疾呼：你做得是很蠢嘛，你要解决资产阶级知识分子的问题，解决旧社会留下来的渣渣草草，要揭露隐藏在内部捣乱的坏人，要检查一部分有资产阶级思想的人，怎么办呢？光我们这几个人、几个光杆将军、“空军司令”去搞，那可就太麻烦了。你若把他们来一个分化，战略上把绝大多数有点进步的，尽管进步不完全，愿意进步的，都拉到我们这边来，去和那边斗，这个问题轻而易举地就解决了。否则，把这些人整到他那一边去，那些坏家伙，反而好混了。这是很简单的一个问题，过去怎么这么蠢呢？这是一方面。另外一方面，有一位同志在一次会议上讲过一段话，对于我们打开脑筋很有帮助。他说，譬如说中共中央委员会、中共中央政治局，这里面如果有了资产阶级分子，那是极其严重的

问题。他的人生观、宇宙观、思想意识、作风全部资产阶级化的，这是不能容忍的。因为他一定要搞宗派、篡夺领导。你搞一套方针，他搞一套方针，他跟你唱对台戏，他就要破坏党的统一，他就要影响一些人，他利用中央委员、政治局委员的地位，做反党活动，那危害性就很大。因为他是在中央委员会里面，掌握国家的命脉，掌握国家的大权。因此是绝对不能允许的。要是在一个省里，那就减等了。省委、市委也是不可以有资产阶级分子，也不应该有。就是有嘛，严重性只是一个地方的。地委、县委嘛，那影响范围就更小了。至于支部里就是有一点，我看没有多大了不起。我这个就是“右派”的言论，（哄堂大笑）顶多坏了我这么个支部嘛，有什么了不起？宽一点，细致一点，改造的效果可以更好。这是讲资产阶级思想。至于在办事能力、科学技术上，我们有些方面，还必须向资产阶级学习，我们办工厂，有很多地方就不如资产阶级呵。今天我要发表这个“谬论”。我们搞剧团、电影，在事业管理上就不如资产阶级！要蚀本，要国家的血本来贴你们，拿人民的血汗来贴你们。你们学学资产阶级的成本核算，赚点钱给我们，把我们的负担减轻，我给你磕三个响头，我喊你“万岁”！（笑声）为什么我们的脑筋完全是不辩证的呢？现在资产阶级还拿定息嘛，民主党派就是资产阶级的党，还在北京公开的活动，毛主席还去他们公馆拜访嘛！周总理按季接见他们嘛！这就是说资产阶级目前还有一定地位，我们要改造资产阶级，要改造资产阶级思想，怎么走到另外一个极端？今天我们还要争取东南亚的资产阶级，整个东南亚、拉丁美洲的资产阶级是我们的同盟军嘛！我们说，不要让资产阶级的思想影响我们的干部，影响到我们党里面来，要用整风，和风细雨地、长期地进行批评和斗争，而不是不要这个同盟军。另外，我们应该进行分析，资产阶级比之封建阶级，在历史上是起了进步作用的。毛主席在六中全会的讲演里，要我们向资产阶级学习。我看，搞工厂，倒是要学资本家。从政治上说，资产阶级一方面有他的积极性，另一方面有他的消极性。我们只整他们的消极性，同时要保持他们的积极性，也没有说要一棍子打死。那么今天一个科学家，一个作家带那么一点旧的东西，就要整得一塌糊涂，我看这不是党的政策。科学家跟文学家不同。科学家在社会上搞科学，也不能简单地认为他只是为旧社会服务，为旧社会的统治阶级服务。自然科学跟阶级斗争有时是可以脱离的，可以不直接发生关系。他跑回研究所，在大学里教一门课，他独善其身，这情况是有的。所以，什么都要打上阶级烙印，也不是那么简单的。就是写了资产阶级四个字在脑壳上，也要分析一下。至于文化界、作家，他们中间的大多数，基本上跟共产党的方向是符合的。“五四”运动以来便是这样，这与自然科学家有所不同。自然科学家还有所脱离，两

方面都不管，你剿共、你反国民党，他不管。那个时候的社会也容许这种中立状态。文学家、艺术家则基本上都跟意识形态发生干涉，不发生干涉，就不可能写作。我们大多数的文学家、艺术家基本上跟人民革命是符合的，方向是走的一条路。因为他要爱国，他要民主，他要反对黑暗，反对帝国主义。是不是达到无产阶级革命这样高的水平？是不是达到新民主主义革命、社会主义革命这么高的水平？那倒不一定。不能说都有这个自觉了。但是总的方向是为科学、为民主、为民族、为反对反动统治，在进行他的工作的。所以他们跟国民党是搞不好的，绝大多数人没有在蒋介石那里做官。毛主席讲过，两个围剿：一个围剿是对苏区的军事围剿，一个围剿就是对革命文化的围剿。鲁迅就是当时反文化围剿的旗手，他代表了当时革命的文化界。那么，为什么十二年后，这些人中的大多数又有了新的进步，而我们有些人还拿着“资产阶级知识分子”给他们作鉴定？这不符合实际，伤人太甚嘛！难道只有我们加入了党才算有进步？难道我们都已经完全无产阶级化了，人家是一辈子也不能进步？！这种态度，要丧失社会同情的，没有什么人会同情我们这个态度的。我是心所谓危，不敢不言。我垂涕而道：这个作风不改，危险得很！我们必须改善这个严重的形势。形势很严重，也许这是我过分估计，严重到大家不写文章，严重到大家不讲话，严重到大家只能讲好，这不是好的兆头。将来只能养成一片颂扬之声，这对我们有什么好处？危险得很呵！在我们这个社会里，应该是人人都有积极性，人人都是笑逐颜开，人人都是心情舒畅，人人都能够知无不言、言无不尽，人人都能够把他的这一点才力、智慧，全部贡献出来。有了问题，能够面责情真：“你那么修水库是不合科学原理的，修起来有危险的，拿那么大资本去修，我不赞成，应该坚决的反对。”——应该是这样的一个社会。现在却不是这样，整得科学家都不讲话，他明知道你修了，将来过了两年一涨大水，不得不动员人去把它挖掉，用炸药把它炸掉！这种现象是不同心呀，有知识不能用呀。我们共产党不是这样发展起来的，我们共产党就是有点民主，自己能够谦虚，能够团结人，大家愿意加入共产党，舍死忘生的来进行战斗，这样才打败了反动派。假使有今天这种情况，共产党还能够胜利吗？所以说情况很严重，同志们要考虑这个问题。这次毛主席在七千人的扩大会上讲了个刘邦和酈食其的故事，他说酈食其去见汉高祖，汉高祖不见。后来打通了，酈食其对汉高祖讲：“你拒见长者，你要得天下？”对年长的长者这么骄傲，这是不行的，严格地批评了他一顿，刘邦就倒屣出迎（他在洗脚，穿鞋穿不及，倒穿了鞋出来接他）。毛主席讲这个故事很有教育意义。我们今天对这些科学家、老作家、新作家，能够采取这个态度？我们不是皇帝，要礼贤下士嘛。毛主席说，如果

我们的同志对待工作，上级对待下级，对待我们的同志，对待群众，采取专断的、独裁的、不民主的报复打击的态度，他们就是在当霸王。霸王总有一天要逼死乌江，演一出《霸王别姬》的！现在我们要问问他：什么人给你那样大的权？今天打击这个，明天打击那个？今天轻易做这个的结论，明天做那个的结论？什么人给了你这个权，可以把人家的作品五年不理？动员人家写了半年、一年，结果一分钟工夫，就否定完了？对人家的劳动为什么这么不重视？一定要人家改、非改不可？！又是哪个给你的权？中央给你的？中央宣传部给你的？宪法上载有这些吗？都没有。昨天我对一位同志说：中央没有决定要审查文艺作品。你们写的政治论文，送到我那儿，我有时改几段，有时改几个字，或者提点意见，第二天一发表，我看有时候是吸收了我一些意见，有时候也没有吸收。吸收了我固然高兴，没有吸收也并不以为得罪我。因为作者有他的民主权利嘛！怎么能随便糟蹋呢？作者不是你的马弁，你又不是军阀，可以对人唤之即来，挥之便去，因此有同志跟我说最好是不要搞什么审查。今天我们有几个人一起谈，有同志说倒还是有个审查尺度还好办，没有尺度的审查是“无期徒刑”，更难受。没有个框框，权力无边大。一个党委书记，一个什么处长呀、什么文教书记，他的权力可以无边大。假如我当作者，恐怕还是愿意有个检查尺度哩。规定出一些条件，我们作者还有办法，我就可以适合你的套套，搞个东西，还可以出版嘛。有一个网，我可以漏网求生，没有个网，到处都是网，你哪里能够生呐！（笑声）是呀，无网之网，大网也。网死人啦，网哉！网哉！（大笑）这个不好，今天我是出这个气。

当然，我们也要说，我们大部分做党的工作的同志，行政工作的同志，可能动机还是好的。有心为善，虽善不赏，无心为恶，虽恶不罚。你想这样子把创作搞起来，把大家的积极性搞起来，但是太生硬，对创作规律不理解，结果正相反，创作就越搞不起来，积极性愈来愈少。所以，在这方面，我也要讲清楚：首先，这些运动是由中央发动的，不是下边党委、行政部门的同志们发动的。这些运动有正确的方面，也产生了缺点错误。这首先要中央负责，不能首先责怪做实际工作的同志。但是，有些做实际工作的同志在作风上有问题。他们本来应该跟人家团结，向人家虚心学习，才能做好工作的，而且也是可以搞好工作的，因为领导科学、领导文艺，也不是什么神秘的事情，要我们的军队干部转业去领导科学，把我们做党的工作的同志调到文教部门、科学部门工作，你先学，就好解决问题了。不懂生物学，你先跟生物学家学，求得那么一点子共同的语言，至少对生物学起码的常识懂得一点。先是求教，然后交换，在政治方面，他能够支持我，这个问题就好解决了。但是他

们的毛病却正好出在这个地方，不先学，老是“隔行如隔山”。那天周总理解释了“外行领导内行”这个话，他说我们一些同志把这句话的意思弄错了，而且滥用了。——现在我讲一件对我有深刻印象的事情。在井冈山的时候，毛主席做政治委员，我也做政治委员。那个时候叫党代表。毛主席是全军的党代表，他要管军队、管地方，我是专管军队。那时几天就打一仗，两三个月打一个大仗。我们队伍的情况很糟糕，队伍很少，弹药也不济，给养也不够，敌人比我们多好多倍，用湘、鄂、赣三省的兵力围攻我们。一个战斗的布置，我们大家参加，军事指挥员：军长、师长、团长，有时营长、连长都参加，我们也参加。战斗一发生了，毛主席就说：“我们走，你跟我来。让他们去指挥。我们在那里很麻烦，弄得指挥员很难下决心。你在那里，他要征求你同意，不征求你同意，独断专行，将来要受批评，打了败仗，说他目无党代表。要征求你的同意呢，商量去商量来，丧失时机。让他一个人在那里，当机立断，马上就进攻，或者是撤退，或者迂回，或者把预备力使用上去。避免多头指挥。实际上我们也没有实际作战的指挥经验，我们只抓作战计划，定下来就行了，以后就让他们有经验的人去搞。”——唉，我很长知识呵！因为我这个人，恰恰就是什么都要干涉，也是仿佛有那么个精神：把革命的一切都要包办完的。很多指挥员最恼火我。经毛主席这么一搞，把我这个脑筋就搞得通了一点，以后我就好办了。所以有很多事情，看来是可以无为而治的。什么事情都去领导一番，反而会领导坏了，有些不去领导，反而好一些。要懂得，领导有领导成功的，也有领导失败的。有把握领导成功的就去领导，没有把握就不去领导，就让有经验的去搞，自己“坐享其成”。而我们有很多人就是不懂这个道理。列宁同志批评过“共产主义的夸大狂”，就是批评党委、党员要干预一切。列宁讲了，什么问题党要领导，什么问题党不要去干预。党要领导业务，也是要通过党的专家来领导，和专家合作，取得他们的帮助来实现领导。毛主席讲过，共产党员不懂自然科学，怎么办呢？通过专家，委托他们来领导。或者帮助专家提高政治，吸收他们入了党，通过他们来领导。

我今天讲这些话，是经过考虑的，是比较有把握的，不是完全有把握。现在主要的要扶作家，扶科学家，扶这些知识分子。做党的工作的人、行政工作的人，他们应该自我批评，他们应该主动来解决我们内部的团结问题。这是中央的方针，我参加了中央七千人的扩大会，我才敢讲。这是执行党的路线。如果不执行党的路线，你就走开，人家来搞，不要占着机关，来做跟党不相同的事。我们大家矛盾怎么解决？只有这样办：要执行党的政策。今天中央决定要主动地跟作家、科学家搞好关

系，你就要执行。你如果是刘玄德，就有三顾茅庐的勇气；你愿意当刘邦，你就要倒屣出迎，改变霸王的态度。霸王就是要“霸王别姬”，逼死乌江的。

我们今天的这个会是个单边子的会议，矛盾的双方，只请了一方，那一方没有来，现在是片面的。我赞成把这个记录整好，给他们带回去广为散发，请他们那一方面听一听，他们如果不同意，希望他们站出来，跟我们作斗争，我们欢迎。如果我讲错了，我歪曲了中央的东西，我做检讨。但我没有歪曲。这股风如果不纠正，危害不可胜言。

二、关于剧本的创作问题

现在讲一讲你们提出的一些问题。

要请我讲一讲毛主席和中央其他同志对话剧和歌剧的看法和意见，同时也请我谈谈我自己的看法和意见。你们出题，我就来作答，看答得如何。毛主席、周总理和中央的其他同志，他们没有专门谈这个问题，我的印象有这么几个，作为漫谈，也可作为你们的根据。毛主席他讲：“办医科大学，不能够用中医去当校长，也不能够用中医去排功课，还是要用经过现代医科大学毕业的人，去当校长、当教务长，排功课；中医呢，可以给它设一门课，让他讲一讲，这是可以的，还是要以现代的医学为主。”他还讲过这样的话：“我是不看话剧的，因为我天天都在‘演话剧’，我再看话剧就麻烦了，但是我不反对话剧。话剧，据说广大的青年、群众很喜欢，还是要提倡这个东西。”他又讲：“我是提倡民族音乐的，但是军乐队还是要用现在这个铜管乐队，奏起来比较雄壮。弄个胡琴在那里拉，弄个笛子、唢呐在那里吹呀，军容不壮（笑声），那不好，还是要现代化为主。”这就不是复古。所以，毛主席的思想，不是个复古派，不是中国的民族的东西都是好的，外国的都是坏的，现代的资产阶级的文化中间，就没有可学的了，他不是这样。他还讲：“新诗为主，可以作一点古典诗词。”但是他讲：“新诗，我是不看的。”音乐学院还是要找现代音乐学院毕业的学生，要他们当校长、当教务长，才能够排一个七年的功课，有一套和声学的理论，也可以请几个对中乐有研究的大师当教员，讲一点中国民族乐器的课，讲一点中国的音乐史，这个也可以的。毛主席的精神是一种批判继承的精神，是个百花齐放的精神，古代的、现代的、中国的、外国的、西洋的、东洋的，所有长处，我们加以吸收，吸取营养，没有偏到一面，我们对文学艺术作品，尺码要宽，寓教育于娱乐之中，不是一本政治教科书，更不是一本政治论文、整风文件，它就是一

个文化娱乐嘛，看看电影、看看戏，大家很高兴，得到一点启发，得到一点启示，得到一点愉快，不是板起面孔在那儿说教，文学家、艺术家他就起这个作用，他跟政治家起不同的作用嘛。毛主席他讲中医呀、办医科学校呀、办音乐学校呀，我看他是支持话剧的，不能拿民族戏剧——京剧、川剧、越剧来抵消话剧，或是拿话剧来抵消那些。他主张并行不悖，都应该大发展。

有位同志讲：“我们这些人天天都要看戏的，什么戏都要看的，看了戏我们就发表意见，你来征求我们的意见可以，不来征求我们的意见也可以，但是我们这个意见，希望所有同志们，只作为一个观众的意见来对待，不能根据我们的意见，拿了要人家去改，千万不要这样做，这样做，把我们也陷到一个很难堪的境地。”这也是一个很重要的意见。

周总理特别喜欢看话剧，各种戏剧都喜欢看，话剧尤其喜欢。特别是他在重庆时代，在反动统治时代，跟话剧的导演、演员、作家，已有友谊。解放以后，他一直是帮助这方面，他提的意见比较多。但他还是反对不尊重剧本的作者，不尊重导演，生硬地拿些政治名词、政治任务去把作者的独立、应有的权利取消掉。他屡次跟我谈这个问题。但他主张大家提意见，主张作者能够比较虚心听这些意见，应该改就改，不应该改就不改。我看他这个态度也是非常合理的，他不是讲了十条吗？讲了这个问题的。

你们大家要问我对话剧的意见，我没有什么新的东西了，讲了多少次了，卑之无甚高论。话剧这个东西，是近三百年资本主义社会的一个产物，产生了易卜生、萧伯纳等人。莎士比亚那时，还是诗剧。以后，资本主义确立了，才产生话剧，完全穿现代的服装，不要音乐、不要唱，完全用口语，所谓“三一律”、“浪漫主义”、“写实主义”、“象征主义”，直到现在，愈来愈发展。这是近代资本主义发展以后创造的一个新的艺术形式。我们需要这个形式，广大的群众喜欢这个形式。过去有人说农民不喜欢。抗日战争中间，我们有个剧团，在农民中间一演开了，非常喜欢。有人说有了电影，可以代替，这个不对。电影跟话剧的风格，是两样的。我们也要电影作武器，我们也要话剧作武器。有的人喜欢看京剧，说首长喜欢看京戏，就不要话剧了，不是这样。有位同志讲得很对，不能根据我们个人的意见，就作为一种法律，拿了去要这样那样。这是不对的。我看，话剧要大发展。鄙人有这么个意思，过两年我要搞话剧出国。我看我们中国的话剧将来出国，并不比京戏、川戏、越剧差。话剧拿出国有个好处，它是反映现代生活的。把我们现代的生活介绍给社会主义国家的观众，介绍给亚、非、拉丁美洲的观众，更有现实感，更有亲切感。比之

《孙悟空大闹天宫》、《三岔口》、《秋江》，有它们得不到的效果，话剧能够得到。中国的话剧，比之欧洲的话剧，有很多创造。话剧一来，变了文明戏，文明戏又变了抗日的话剧。现在我们解放后的话剧，整个的是向进步方面发展，主要是表现现代生活，比电影、古典戏剧不同。话剧有话剧的特点，我们要发挥这个特点。我看了《红缨歌》，还有歌剧《春雷》，这两个戏的作者今天也可能来听我的报告。后者我只看了电影，歌剧原作没有看；看了以后，我对这两个戏，不怎么满意，主要是对机会主义者的描写太概念化了。一个是反动派，一个是革命的干部和群众，中间插一个机会主义者。这个机会主义者到反动派那边去讲了，又到革命这方面来讲；革命这面讲了，又到反动派那面去讲，变成了革命与反革命的中间人物，两边打招呼、两边服侍。这样了解机会主义，这样表现机会主义，恐怕不真实。其实我们了解的“左”倾机会主义，右倾机会主义，他们神气十足呢！他们掌握了共产党的领导机关，他发号施令，他认为要照他那一套办，革命才胜利。实际上，照他那一套办，革命失败了。机会主义者跟反动统治阶级，并没有什么关系，把他描写成一个隐藏在革命内部的特务的样子，这不真实。因此，缺乏教育意义。这两个戏也还有其他的一些缺点。但是，我再三声明：这个戏照样可以演，也不要受我这个意见的影响。希望作者考虑我这个意见，但也不要根据我这个意见马上就去改。你不改我并不见怪，不会说你是反对我，不尊重我的意见，我从来不会有这样子粗暴。那我何必发表意见？相反，我要向你们反映，广大的群众对《春雷》、《红缨歌》很欢迎。但我也希望你们不要以为群众欢迎，觉得我这个东西群众批准了，就对别人的意见不高兴。也不要这样。

所以事情是很复杂的。不要以为我是正确的，你就非得依我改，不然你是“反党分子”、“资产阶级文学家”。（笑声）这不能解决问题嘛。至于说怎么样把机会主义写得更适当，教育意义更大，那当然，我们不能硬要作者改。多写嘛，再写一部嘛。所以对于一个剧本，写了演了以后，只要基本上好，还有人看，就可以让它演。如果大家提一大堆意见，与其把它改得一塌糊涂，不如另写上一个。改的费力多又不讨好，干什么这么蠢呢？费那么多力去改，不如去写第二个，我是这么个意见。写剧本要由作家负责任，要尊重作家的民主权利，不能够根据一个什么行政处长、一个党委书记、支部书记，或者别的什么人，也不要根据我这么个副总理，一言而决，就决定它的命运，不要这样。我们希望作者不要拒绝人家的意见，什么意见都可以听，好的意见，或者反对的意见，各种不同的意见，都可以听。但是听了以后，怎么样改？改不改？愿不愿意改？这个由作家去决定，不要用强制的办法。

文学作品的创作，我看，还是以作家的个人努力为主。集体创作，只是一种方式，它不是主要的，尤其是人家写的东西，硬要安上五六个、七八个名字，变为“集体创作”，而且把首长的名字写在前头，这是很庸俗的，非常庸俗的。要我就不干。我发表的诗，我就是一个人，你要和我两个人干，我不干。（笑声）你比我地位高的，我不要沾你的光，你比我地位低的，你也不要沾我的光。（活跃）这简直开玩笑嘛。人家的劳动嘛。“文责自负”这个话是对的，并不是资产阶级思想。我写一首诗，我是要负责任的，你要驳我，我要同你辩论。你指责我的诗有缺点，你讲得对我可以承认，你讲得不对，我也不能马马虎虎承认。你要说我哪一句不好，你讲得在理，我可以改，我拜你为师。你改我的诗，你改得不好，我就不愿意。不然就没有创作了！这是个精神生产。精神产品，就要靠思想酝酿。表露一个思想，表露一个感情，作者他是非写不可。他把它表露出来，可以听人家随便改，这个作者没有用，是最蹩脚的作者，不能成为一个作者，这是个跑江湖的。（笑声）我劝有些做党的工作的同志，做行政工作的同志，你的任务是做党的工作，你的任务是做行政工作，你不要去干涉科学家的内部事务，不要去干涉作家的创作。你可以提意见，只达到提意见为止。只有一种不许可——为反动思想作宣传的，这个我们不许可。这点我们有个共同纲领。对这个共同纲领，我们要取得一致。因为我们要宣传社会主义，批判反动的资产阶级。那些愿意接受改造的资产阶级，我们还是要欢迎。宣传反动复辟，这我们不许可，这个权我们不能给人家。我相信我们的作家，没有哪个他愿意这样做。有时作者有无心之失，无心露出这么个岔子，要谅解，不要辜负人，要准许人家改过。写文章写多了，手写滑了，一时疏忽，可以写出坏的文章。过去批评《武训传》，那是宣传资产阶级教育思想的。就是那些同志，也不是有意识要这么做，是个认识上的问题，不是有意的搞个电影来跟我们唱对台戏。我们各级党的领导同志、行政领导同志，对文学创作搞了十二年了，我们领导、扶助、批判，有不少的成绩，也出了不少好的作品，这个我们不能否认。但是，目前就是整得有很多同志精神上不痛快，心情不舒畅，不敢写，写的时候也只能奉命作文，这怎么办？我说，现在我们有意识地让他们去自由创作，搞这么两年三年，看看怎么样？是不是也许比我们的现状还可以提高一步？那时如果比现状提高一步，创作繁荣起来了，好的作品更多了，质量更高了，那就证明了我们少干涉是对的。我们只站在侧面帮助，不站在里面干涉。我们能够大胆信任文学家、信任科学家，中国的文学、科学事业，一定可以提高一步。就是不放手，生怕他犯错误：他犯了错误你再来批评他嘛！他还没有犯错误你就整他，这真是，人的思想不通到了这个地步，也是呜呼哀

哉哟！（笑声）我是赞成这个办法，我是主张这个办法的。

一个作品，几年以后没有给人家回答，没有个下文。郑律成同志做了一个乐曲，五年没有给人家批准，还在那儿打官司。这个同志也很硬，他说：“我要斗争到底！”一个乐曲，就让它上演；很简单嘛，他错了你再来批评。一定要根据自己的意思改，你这样改，他那样改，那就完了。这乐章就不是他的，是你的了。我看这些办法，不是好办法。作者，他要有风格，他要表现他的个性，表现他的思想，他打击哪一面，他拥护哪一面，充分表现他认为最尖锐的东西，这只能够一个人负责。其他人可以提意见，但不可能以合作为主要方式；这是个次要的方式。特别最滑稽的是“领导出思想、群众出生活、作家出技巧”。我就请问：作家就没有思想啦？领导就可以包思想啦？群众出生活，作家就没有生活？领导就没有生活啦？领导就死掉啦？作家出技巧，这个作家就仅仅是一个技巧问题呀？不晓得哪里吹来这么一股歪风！

有这么个故事，要人写个作品，写好了，这个说要加大跃进，作家便加大跃进；那个说要加大办钢铁，又加大办钢铁；这个说要加大办水利，又搞了大办水利，结果一加，这个作品根本就取消了。我想幸喜得这个作品取消了，没有拿出来演。拿出来演，一定是新中国“最高”的水平。（笑声）真是荒唐，滑稽嘛！文学作品的基本规律，无论在封建社会、资本主义社会、现在的社会主义社会，总是有一个主题，总是解决一个主题，可以附带的解决一些问题，不可能全面解决所有问题。要全面解决所有问题，就没有什么文学作品。政治论文也是主要解决一个问题，不能把所有的问题都在里面解决。这样写就变成四不像，这是个起码的常识。在冯玉祥先生的自传上有这样一段：吴佩孚要去讨奉，兵发到山海关，冯玉祥就在北京倒戈把吴佩孚推翻了。冯玉祥这个行动，还是有一点积极意义的。冯玉祥连夜跑到北京。当天晚上吴佩孚在居仁堂开军事会议，决定作战计划。大家军服穿得整整齐齐，在那儿等了半天。结果，到了八点钟，吴佩孚拿个水烟袋穿件湖绉袍子，轻裘缓带出来了，神气十足的讲：“我四十天，讨平奉天，打到沈阳，消灭张作霖。参谋长，你讲一讲。”于是参谋长就下达作战命令：哪个左翼，哪个中路，哪个是预备队；总指挥部，第一步前进到涿州。本来这也可以散会了。但是空军起来讲：“这里边没有我们的任务。”吴佩孚说：“给他加一条。”海军又起来讲：“这里边没有我们的任务。”他又说：“也给他写一条。”北京的警察局长也起来讲：“报告大帅，我这个警察局还没有任务。”吴佩孚说：“你这个警察局又不是军队，有什么任务？你就站站岗好啦！”（笑声）就这么十七个单位都站起来，要求加上他的任务，把个命令搞得不像个命令了，整到十一点半才散会。我看，我们有许多人，大概有点像吴佩孚。（大笑）结果

吴佩孚兵发到山海关，冯玉祥就来一个倒戈。他那个命令就是有个错误，错在冯玉祥要倒他的戈，就坐在他旁边，他不知道。（笑声）这样“加任务”的思想要毁坏创作。写任务，我看可以用相声、活报剧，简单的一篇通讯，或者报告文学。一般的，我们写剧本、写小说，最好是写成熟或比较成熟的东西。那个不成熟的，不要写。作者自己都没有把握，写出来不能很具体的鼓舞人家干什么，批判什么，那何必呢？所以，完全由领导弄一个这一类的题目，一定要作家几个礼拜、几个月赶出一个什么东西，这个办法无论如何要不得，希望你们作家以后不要接受这个任务。有这么个首长来指挥你，你不要听，你们要抗得住。如果你挨整，你就说是我说的。你说：“你是一个首长，陈毅也是个首长，你们两个都是首长，我不好解决，把你们两个首长的意见统一了我再来写。”（大笑）你找我，我去替你讲，我也愿意帮你个忙。要写的东西很多，中国近百年的历史、几千年的历史都可以写，近四十年的革命实践也可以写，十二年来已经很成熟的东西也可以写，为什么要逼迫我们的作家，忙于去写一些不成熟的东西？糟踏精力，糟踏劳动力，这不好。表现人民内部矛盾的，可以写。社会主义国家不写人民内部矛盾，那就没有什么可以写的了。主要的就是要写人民内部矛盾。人民内部矛盾构成冲突，写怎么样解决这个冲突，使这个冲突达到合理解决，这就很有教育意义，也有动员作用。作者也可以发表自己的见解。作者的思想、作者的心思、才力使用上来，对我们整个国家建设有帮助。我们不抽象的讲，我看《洞箫横吹》这个电影，就没有什么毛病。这个电影是可以放映的，这个电影不应该受处分。电影只批评了一个县委书记和一个参加过游击战争的干部。他们，一个搞粮食赚钱，把一个合作社把持起来，接受上面的拖拉机、贷款，还不许周围的老百姓搞合作社。一个利用试点，不许周围搞合作社。因此，一个志愿军回来以后，跟他的爱人合起来搞合作社。你不批准，我就搞黑社，抵抗县委的领导。县委就要斗争他、开除他的党籍。他就写信到北京。毛主席知道了，派一个副省长来作了结论，认为志愿军是对的，办黑社是正确的，也公开了，县委书记撤了职，贩卖粮食的人也受到处分。这个电影为什么不可以写？县委书记为什么不可以批评？这一点批评都不容许？这个县委书记的“老虎屁股”就摸不得呀？！（笑声）发表这样意见的同志，不晓得他的思想是关心人民利益，还是关心谁？人民的利益和党的利益不可分，不关心人民利益，就是毁坏党的利益。这样的县委书记还要加以宽容，就要毁坏我们的党，脱离群众。这也是一个偶然的会。那天，李先念同志说：“说是《洞箫横吹》是个右派电影，我看了，就看不出这里头有什么右派的影子。我觉得这个电影很好，我没有把握，你这个老总是个文化人，你来看一看，比较有把

握。”当天晚上，我把这个电影看了以后，我说这个电影正打中要害。我们目前的农村，就有电影所表现的这种情况，被少数人把持。应该批评，这个批评还轻了。不批评我们就没有希望。老游击战争的干部为什么批评不得？你老游击，你做坏事，盗卖粮食，为什么批评不得？你搞粮食投机，为什么批评不得？“王子犯法与庶民同罪”，那你老游击就可以犯法呀？你县委书记就可以有这么大的权啦？为什么作家不可以揭露这个事？有的人说：“《洞箫横吹》如果公开发行，要考虑到国际方面是不是有坏影响？给了帝国主义诋毁中国的实际材料，引起人民中间对我们发生怀疑。”我看只有好影响，没有坏影响。告诉老百姓，像这样的县委书记，你们是可以反对的，就鼓励他们反对错误。这里面还讲了，向北京上告是有结果的，这讲明对党是拥护的。党的领导、中央委员会、毛主席、周总理，他们这些人代表我们整个党，代表全国人民讲话。我们这些做实际工作的，就不要去充领导人，就做实际工作。你做一个工作，我做个工作，我们大家在一道，搞好团结合作。有过错，我们互相批评；有好处，我们大家沾光。此外，还有什么领导呢？一个县委，县委是亲民之官，应该为人民服务，不然，是一个什么领导啊！《洞箫横吹》是一个自我批评的电影，为什么害怕这个自我批评，甚至使作者受到处分？我们再三呼吁，现在改了，保留了作者的党籍，不去劳动改造。但是又说是“《洞箫横吹》没有问题，只是三篇杂文有问题”。真是跟我打太极拳。也不能因为三篇杂文使党籍发生问题嘛！三篇杂文就使党籍发生问题，以后哪个还敢写文章？整了人家，错了，要改正。但是，他还给你留个尾巴。至于海默这个作者，我根本不认识，我并不是为了讨他的好。我还是要斗争到底。据说他很满意了，他的满意是在极端压力之下，能够保留党籍，很侥幸，他就满意了。其实他心里面是不服气的。杂文有问题，是一个批评自我批评的问题，不是一个处分问题。所以我们的精神状态、彼此的关系问题一定要解决。有的人不是按照社会主义的原则、按照马克思列宁主义、毛泽东思想的原则，而是另外一种原则。这个原则，严格地说，是封建家长式的。说不戴帽子我也要戴他一顶。连资产阶级也还有点民主。只有封建家长制，那才不许可有民主。所以，我们同志里头，不仅有资产阶级的东西，还有封建的东西。我们要肃清这些资产阶级的、封建的东西，真正回到马列主义、回到毛泽东思想方面来。只有这样我们的关系才能够彻底得到改善。最好是我们大家一道工作，尺有所短，寸有所长，我们截长补短，大家一道，把创作繁荣起来，把文艺事业繁荣起来。我对文学艺术是个外行，一知半解。你们比我的知识更多，我要跟你们学习。你要我给你办什么事我可以给你办，你如果有什么作品，愿意跟我商量，我也可以以一得之见，提点意见。就是

这样的方法。在有些人的思想里有这样一种观念：“领导领导，领而导之。领就是领袖，我就是领袖，要来教导你。我是青红帮老头子，收你为徒弟。”（笑声）甚至于我就是改造者，你就是被改造者；我是胜利者，你是我的俘虏兵。你这样搞，知识分子就不理你这一套。我就是知识分子，我就最不理这一套。当年，一些同志来吸收我进共产党，我不干，我说我要搞文学，受不惯纪律的约束，我愿意做个党的同情者。那些同志都是很熟的朋友，今天来跟你蘑菇，明天来跟你蘑菇，最后我还是加入到党内了，当一个党员。如果当时他们要来“领导”我，要来“改造”我，我早就跑了。还是应该跟大家讲国际形势、讲时局、讲中国的前途，说明革命的事业应该大家来干，大家共同来把事情搞好，使大家觉得义不容辞，也就什么都不顾虑了。今天我们胜利了，掌握了政权，便自封为领导者、改造者，把一切人变为改造对象，这完全违背了毛主席的思想，违背了中央的政策。我们中国有许多老科学家，这是我们国家之宝，就是毛主席、周总理都尊敬他们，怎么一个副所长，一个党委书记，可以随便去对人家这样粗暴？把人家弄到下面来听训；他自己在上面，马克思说、列宁说、毛泽东说，他自己也在那里说，乱说一通！（大笑）怎么不害臊？我今天给科学家作报告，感到自己知识有限。也许讲了几句中肯的话，大家可以批准；也许我讲的话，不一定尺码合格。只有这样，我才可以来作报告。要摆起什么领导者的资格，那怎么得了？！我们一些作家：郭老、沈雁冰同志、田汉同志、老舍同志、阳翰笙同志、曹禺同志、熊佛西……，这是我们国家之宝，我们任何人都应该加以尊敬，怎么随便就讲我要“领导”你？这太狂妄了。我们国家这种科学家、文学家太少了。我们应该支持他们去发挥他的创造、建立他的学派。我们现在可以拿几个剧院，让他们这些艺术家去搞，由他们作主，我们不要去干涉他们的艺术创造，我们去给他服务，要小米给他小米，要猪肉给他猪肉，要酱油醋给酱油醋！（笑声）他搞得不好，我们再来整他嘛（大笑）。他搞得好，我们领导问题就解决了。为什么不这样考虑问题，总是对人家不信任？自己的文章都没写通，随便去改人家的文章，把人家通的文章改成不通。（笑声）我们的天下，这样搞下去，毛主席讲，要霸王别姬呢！刘邦怎么得天下？他就是能够倒屣相迎，项羽就是有个范增而不用，把韩信也赶跑了。韩信在项羽那儿当执戈郎，跑到刘邦那里，经过萧何的引荐，就当大将，当全军的统帅。不尊重科学，不尊重知识，有点像侯宝林讲的一个相声：韩复榘的父亲看京戏，一定强迫关云长跟秦叔宝两人打一仗，人家说关云长是三国人，秦琼是唐朝人，不可能发生战斗，他说：“我就要他打一仗，为什么不可能呵？”（笑声）不要以为是讽刺韩复榘，我们队伍中有韩复榘其人哩！（笑声）怎么我们一些大作

家，向一些不懂得写戏的人去请示？颠之倒之，我很奇怪。我们刚才讲的这一批作家、这一批科学家，就是世界水平。我不是故意说好，是这个样子，怎么不是世界水平？苏联人写的那些小说我也看过，那些诗我也看过，英国人、法国人的诗我也看得不少，萧伯纳的剧本，大部分我都看过了，易卜生几个主要的剧本我是看过的，法国的剧本我读得更多。为什么只有他们了不起，我们中国的剧本就不行啦？《刘三姐》正在日本上演，周而复的《上海的早晨》引起日本人很大的兴趣。自己看不起自己，迷信外国、迷信苏联，这个不可以的。过分夸大也不可以，当然我们还要努力。现在已经有一批新的作家，很有希望。茅盾先生做了工作，看了近几年来主要的小说，我就相信他。他说有很多有才华的青年作者，很有希望。他讲这个话：“比我们年青的时候写得好。”这句话是很有分量的。我们就鼓励这些人写作，不要把嫩芽子摘掉了。我们对外国人、古人都要进行分析，不要盲目崇拜外国、盲目崇拜古人，对自己的人就一棍子打死，这我们就没有希望。“五四”运动以后，中国文学是一个高峰；解放以后，中国文学又是一个高峰，田汉同志的《关汉卿》就写得很好，郭老的《蔡文姬》就写得很好嘛。当然，并不是丝毫无可非议的地方；总的方面是个好著作，对学术界有贡献。对曹操，不能一味地贬低他，说他是奸臣。对历史人物，是积重难返，首先来反证，这就是一个大贡献。至于怎么个写法，各有所见，可以并存。《关汉卿》是一个很好的戏，但如果把关汉卿的历史拿来前前后后的一研究，觉得哪里写得不够，哪里写得不好，这些意见都可以发表，但是要不要改？这由田汉同志作主。也可以不改，因为基本的效果达到了，看了以后，使大家很感动，增加了我们的知识。嘿，我们共产党的女同志，最不愿意做妇女工作。她觉得罗苏，她要做男人的工作。（笑声）搞文学艺术的、搞话剧的，他就不维护这个事业，他在诋毁这个东西，表示自己很高明。这些新事业，就靠从事这些事业的人，大家起来维护这个事业，为这个事业辩护，纠正中国人根深蒂固的保守思想，纠正他们对新事业采取的抗拒态度。科学家们，作家们，对我们这个民族、这个国家、这个革命，已经有了贡献，应该受到我们的尊敬。你对你自己的知识分子都不爱护，这是违反你自己的阶级利益的。你说科学家是资产阶级知识分子，这些老作家，已经是党员了，很早就跟我们在一道工作，你也不尊重。那么，你究竟尊重哪一个？你就尊重你自己！不是说这些同志，包括我在内，没有缺点，不是说不可以提意见，可以提。可以以朋友的资格，以最亲密的朋友的资格去提，他没有不接受的。你讲得有道理，他为什么不接受？我不是想来做大家的模范，我只介绍我这个人还是愿意进步的。一九五四年我调到北京，要我做常务副总理，管文化教育，参加科学工作。郭老对

我是很尊重的，经常讲“陈副总理的指示”，搞得我诚惶诚恐，所以我遇事跑郭公馆，登门求教。不能因为自己是副总理，打个电话：“到我这儿来！”不能以为你是个元帅，元帅你去指挥军队，你不能指挥我！（笑声）郭老总说：“不敢当，要找我你就打个电话，我就可以到你那儿来。”我总还是要这样。他年纪比我们大，他的马列主义并不比我们差，很早就翻译马列主义的著作，用马列主义来解决中国的历史问题，成为一个开山的祖师。我们要学习，我们读他的书很有益处，我们大家应该尊重他，尊重这些老作家，尊重这些老科学家，尊重有才干的人，尊重有知识的人。我们代表党来爱护他们。一九五五年开世界和平理事会，郭老因为出国太多，年纪也大了，我们对他的健康很耽心，同意他不再去，请茅盾同志——沈雁冰部长去，我们几个人商量了。有人说：“那好，打个电话，请沈雁冰同志到这儿来。”我说：“不能够，我们几个人到他公馆去，飞到瑞典是个苦差事。你这个就是命令主义，不好。”大家同意了，就去了。大概看见我亲自去了，他只好接受了。我说谢天谢地，（笑声）他不带你也没有办法。呃，就这么拜门就解决了问题。这些问题不要看得很轻，人与人之间，要平等相待，要有一定的礼貌，不要摆领导者的架子，恐怕非常重要。尊重老作家，对新作家也要重视、爱护。

中国这个国家，有五十几个少数民族，最大的当然是蒙古族、维吾尔族、朝鲜族、藏族、回族、壮族、苗族、瑶族……，每个民族都有这样的作家，把文艺作为自己终身的职业。专门去帮助他们，有他们自己的作家，有他们自己的戏剧，我看，这件事情非常重要，表示我们反对大汉族主义，有事实为证。这也增加了我们的文化，使我们新中国的文化丰富多采，歌舞戏剧丰富多采。我们值得这样去做。现在已经有了很好的发展。西藏的话剧团，最近要在北京上演田汉同志的《文成公主》，我们一定要去看。可以取得教训，这也是百花齐放的问题。我们最近搞了个东方歌舞团，能够演出亚、非、拉三大洲的歌唱和舞蹈，我们跟周总理访问缅甸时演过一次，演了十六个国家的歌唱，全场鼓掌。演到阿富汗的时候，阿富汗大使起来鞠躬致谢。演到缅甸的时候，总理、将军起来致谢。演到阿尔及利亚，阿尔及利亚大使起来越席握手致谢。我们带到印尼去又这么搞过一次。苏加诺说：“你们中国人真厉害，没有哪个能够竞争得过你们，你们演美国戏像美国戏，唱英国歌像英国歌，演印尼戏比我们印尼人演得好，你们使我们很佩服。”这个评价不是偶然的，是我们辛勤的劳动得到的。党的政策正确，演员、导演的努力，剧作家也作了努力。在北京演了三次，演到哪一个国家，哪个大使起来致敬，最欣赏最鼓掌的就是演非洲的戏。大家鼓掌，特别是那些黑人感动到流泪。我们的民族歌舞团，现在一定要吸收少数

民族的团员，文化落后，你可以把他文化提高嘛。净是汉人演人家的戏，这很不好。哪里生来就是那么蠢？你汉人就是那么聪明？

这次会议有几个儿童剧作家参加，那天他们向我敬了酒，希望我讲几句，我就执行。他是领导出思想，我就出口。（笑声）我们几千万儿童，一亿多儿童，迫切的对我们作家提出这个要求，非常重要的事。现在儿童看小人书，这是可以的，但是有些小人书有个很大的缺点，净是些生硬的政治概念，把儿童的脑筋搞得简单化，将来我们的儿童——下一代，恐怕也难免犯粗暴之病。（笑声）儿童应该有很多幻想、很多美丽的故事、神仙的故事、很多童话故事——好像《天方夜谭》那样的故事。儿童的幻想多，智慧就开阔，眼界就扩大。不能净是一些政治名词、斗争故事，还要写一些有趣的。这一方面的任务，义不容辞，值得我们有些作家作为终身事业。多上演这样的剧本，多创作这样的剧本，现在我们纸张很紧张，恐怕不行，过几年我们纸张不紧张了，多印这么一些东西。这是个冷门，把它搞成个热门。今天有几位来参加我们的会，我看这也是个好现象。

三、关于写悲剧问题

写不写悲剧的问题。今天我们以新的团圆主义代替了老的团圆主义。老的剧本就是公子落难中状元，小姐后花园赠金，什么事情都靠圣旨来解决。我们也是这样的。写革命战争的戏，八路军来解决问题。贺敬之同志，今天我才第一次认识他，我说：“你这个《白毛女》很不错，但是《白毛女》搞出了一个新框框，都是那么一个格：收租，发现农民的女儿很漂亮，就把她拿回去成亲，结果演成个悲剧，最后八路军来解决问题。”我们总是不愿意写悲剧，说是我们这个新社会，没有悲剧。我看呐，我们有很多同志天天在那儿造悲剧，天天在那儿演悲剧。我们为什么不可以写悲剧呢？悲剧的效果往往比喜剧大，看悲剧最沉痛。沉痛的喜悦，是比一般的喜悦更高的喜悦。什么东西总要搞个大团圆，搞一个胜利，总不愿意写失败。《春雷》、《红缨歌》，你写的浏阳东乡，就是一个惨败嘛！浏阳东乡的农民运动，最后是一个惨败，机会主义使我们惨败，为什么不可以写？万里长征是光荣的，万里长征就是由于机会主义路线在苏区把革命搞到最悲惨的失败嘛。共产党在失败中间，毛主席上台，转败为胜，转危为安。万里长征把失败部分的气氛搞掉了，就不是万里长征啦！根本歪曲了万里长征，那还有什么教育意义？总是把人民的眼睛蒙起来，不是把人民的眼睛搞得很亮，看清楚我们有缺点，看清楚我们有毛病。为什么我们的剧

作家不能够写悲剧呢？为什么英雄人物不能够有缺点？一九五四年还是一九五五年，周扬同志他们在毛主席那儿讨论这个问题，问英雄人物写不写缺点？毛主席讲了，恩格斯有个意见，说我们写英雄人物要抓他主要方面，主要方面是好的，细节问题就可以忽略，可以不必写。我想毛主席介绍恩格斯这个话是对的，看一个人看他主要的，不去找他葱根蒜皮的事情，也不胜其烦，但也并不是说，写英雄人物不能够写缺点。我想补充一下恩格斯的意见，写英雄人物也可以写他的缺点，写他的缺点更可以看出他的长处，为什么不可以写？有时反而更有教育意义。现实生活中，所有的英雄人物，长处很多，缺点也可能很多，甚至于他的长处正是他的缺点。那怎么办？我们的剧作家就要很好的替我们解决这个问题，也可以替我们解决这个问题。说我们这个社会哪里还有压迫？哪里还有专横、黑暗？当然旧的压迫、旧的黑暗是没有了，但是有些时候，有些地方，压迫还是有的，阴暗的东西还是有的，悲剧性的东西还是有的，只要站在正确的立场，为什么不可以写？我希望作家给我们一些悲剧看。悲剧我首先看，至于有的人不同意，我就这样讲：你不同意，你反对我；我们支持，我们存而不论，求同存异，放在这里，以后再来作结论，不要忙于把这一面断绝了。

现在，农村的情况有的比《洞箫横吹》表现的更严重，是不是可以不加分析地就写？我认为不要那样，写了会给帝国主义歪曲夸大作宣传材料，对我们整个转变工作没有好处。但是你们作家有所见，应该写报告。哪年哪月，在哪个县，什么地方，看到什么事，直接写信给中央，要求中央立即派人查办，改变工作，替人民呼吁。等三年五年之后，整个情况好转了，在作品中间，写我们最困难的时候有那么一段产生了那样一些严重问题，使我们能正确地总结经验教训，也是需要的。我们今天并没有这个意思，要封大家的嘴，要文过饰非，没有这个问题。

四、关于领导问题

(略) ……

五、关于在运动中受委屈同志的问题

(略) ……

六、关于戏剧批评问题

关于戏剧批评。现在批评不很发展。还是要发展批评，批评着重讲成绩是主要的。我们对人民的事业历来都是讲成绩是主要的，然后来批评缺点。先讲成绩，才能够取得批评缺点的权利；不讲成绩，指责缺点，没有这个权利。不能够说群众的批评都是正确的。群众的批评，有些是正确的，有些是不正确的，我们不能搞成尾巴主义。过去批评错了的，我看，应该在报纸上重新估价，不要以消极的道歉的方式，这个作用不大。我们批评家，或者编辑，对一个作品，过去把它讲得很坏，现在可以作一篇文章，说当时的批评是错误的，作品还有它的好处。当然，也不要把过去的正确批评推翻了。比如《洞箫横吹》可以演，还是部好电影。但也不是说，这个电影就没有缺点。把它的一切缺点包起来，这也不是正确的。

七、关于个人和集体的关系问题

作家兼职过多，这个问题是要解决。作协、剧协和文化部，可以很好地安排安排。

边写、边导、边演、边改，半游击状态，这个不好，作为一个创作方法，是错误的。偶尔这么试一试，也并不犯什么法；作为一个基本方向，就害人不浅。这样子，取消了个人创作，不可能写出好东西。好比修水利，不能边修边计划。创作还是要经过作家自己严密的构思，作家对它完全负责任，作为一个精神产品，把它写出来，可以找些人，提些意见。作家有权利不接受，也有权利接受。让它上演，能够出版就出版。它带点毛病，没有关系，我们的政权不至于就给它搞垮，不要看得那么严重。这样子，创作才能繁荣起来。有人说作品一生产出来，就是为社会所有，如果讲作品的所有权为作者所有，就是个人主义，这真是没有常识的话，是反马克思主义的观点。我请问《毛泽东选集》属哪个的？《毛泽东选集》属中国所有，中国共产党所有，同时属毛主席个人所有。我们怎么能去说《毛泽东选集》“是我所有”！（笑声）这就是奇怪！怎么荒谬到了这个程度？毛主席的选集，不是他的文章，一般他不收进去，要收也作为附录，他不愿意去剥削人家的劳动，非常严肃。选集经过中央批准了出版，成为中国的作品，同时还是毛主席的作品。怎么能够说这是中国的作品，是共产党的作品，就不是毛主席的作品？把个人的作用完全否定了！

中国共产党，有党以来就发生这个问题，为什么一直没有解决？离开了个人，离开了个性，就没有党性，党性以个性为基础；个性在党性的笼罩之下，才能够得到更大的发挥。怎么能把个性跟党性看作是矛盾的东西？离开了个人，就没有什么集体；有了集体，以集体作为依靠，个人就得到更大的发展。每个人是健全有力的，这个集体就更有力量。每个军队的士兵都很有战斗力，很勇敢，这个军队集体更有战斗力；这个军队集体的士兵都是抽鸦片烟的、破坏纪律的，他那个军队还有什么集体？只有集体被人家消灭！（笑声）为什么强调集体，就反对个性存在？强调个性，就要反对集体？这完全是反马克思主义的嘛。我们因为有了毛主席个人的领导，革命得了胜利。毛主席也依靠党，毛主席不依靠党，他能够胜利呀？他过去在第一师范当一个学生，他有什么？还不是一个普通的学生。他没有党，再有天才，也没有用。他一依靠党，就如虎生翼了。党在陈独秀领导之下，只有吃败仗。过去在陈独秀、李立三、王明领导之下，吃败仗。因为有了毛主席领导我们，就逐步逐步地取得胜利。今天局面这么困难，还要靠毛主席的威望。特别是科学、文学艺术、政治军事，任何一个专门行业，都需要有才能的人。个人的才能、个人的努力是基本，没有个人的才能、个人的努力，再什么集体喊口号哇、鼓动呀、鼓掌呀，没有用的！梅兰芳还是靠他多少年的锻炼，才成为一个京剧大师。个人的勤学苦练，个人的钻研，不要反对，而要加以鼓励。搞科学、搞文学艺术，真正要有点天才，如傻如痴、废寝忘餐，百事不管，就搞这个东西，这个好嘛，不要拿那么一些空头的政治去打搅他，开什么宴会去拉他。我们要去发现这些人才。单政治口号不行，光靠集体也不行。你去比赛围棋，还不是两个人下，所有集体不准讲话。（笑声）我们反对个人主义，尤其是反对极端的个人主义。他对专业有兴趣，刻苦钻研，这不是个人主义。他要冲破集体、冲破国家的秩序、国家的宪法，极端的自私自利，那是个人主义，我要反对。我不相信一个搞科学的人、一个专门搞文学写作的人，他会这样极端自私。还没有这样的例子，也举不出这样的一个人！哪有这样的一个人？都是要依靠共产党的，都是希望我们国家好的，都是想来贡献一点力量的。不然我们的创作怎么能够发展得起来呢？说作家构思、创作剧本是个人主义，说他为什么不交给人民群众，由群众大家来构思，不这样做就是不相信群众，等等，这也是似是而非的“左”倾言论。人民群众怎么给你的作品来构思呢？工人应该做工，农民应该耕田，商业部门的就应该去搞商业，各行各业，各搞各的嘛！群众业余创作当然也要发展，但不能取消作家的个人创作。我们不反对像白居易那样，做了诗，先念给他周围左右的人听，人家听了，说：“不错。”他再写，但不能够以之为主。还是作家自己为主。

剧本的署名，哪个写的就由哪个署名，不应该加上些不相干的人共同署名。这是资产阶级思想，剥削人家的劳动，去沾人家的光，这是很不严肃的。

剧院的党委书记，院长、副院长，各有专责，他可以对作品提意见，但不要去干涉创作，应帮助剧作家，给他安排一个幽静的环境，使他有时间可以创作，使他有机会到农村、工厂去考察，让他有创作的机会。他愿意把创作的内容拿来跟我们商量，我们要鼓励他，告诉他：我不懂，我对这个问题是外行，你的经验多，还是由你去办。如果说要提点意见，那我有那么一点意见，这是没有把握的，还是靠你……。只有这样领导，不能用别的办法领导。指定人家，一定照我的意思来写，这就使我们的创作衰退。要解决这个问题。今天在座大多数是党员，只有一部分同志还没有加入党。党与非党，这是一个加入组织与没加入组织的区别，但是大家要共同一道来搞社会主义，把我们中国的事情搞好。对人民事业，我们负的责任是一样的，一律平等，不能够把党员和非党员之间搞一个界限。如果说有个界限，党员应该多负责任，多吃苦、多耐劳、多担负任务，只有这么一个权利，只有多尽义务。现在党员作家有个麻烦情况，有些作家看你已经加入了党了，就责备他：“你不反映作家的困难。”党里边又责备作家，“你已经加入了党了，你就是不吭气，你不能够替党的政策作宣传”。党员作家处在两下夹攻之中。我看，党员作家，还是要打破顾虑，积极的发言，现在我们的缺点是人民内部的缺点，是我们自己的缺点，只要大家来想办法，可以克服，也可以纠正，光责备党的工作同志、行政工作同志、政治工作同志，不能解决问题；光责备党员作家，也不能解决问题，三方面采取一个正确态度，就可以解决问题。

不要怕犯错误。写文章、写作品，不犯错误是不可能的。只要我们谨慎小心，不犯根本性的错误，有缺点不要紧。哪一个作品都是带缺点的，不可能把一切问题都讲完，不可能把一切问题都讲清楚。要找缺点是很容易的。作家要大胆地写作。批评家要赞扬、鼓励，提意见不要用审判官的方式。一棍子打死，判决人家的死刑，这是错误的，这不是对同志的态度。文章可以救人救世，文章也可以杀人，也可以败坏我们的事业。写文章可以基本上成功，有小缺点；写文章也可以基本上失败，我们的作家都要准备这几种可能。有一个清醒的头脑，完全可以做到少犯错误。这样的作品我们就应该欢迎，就可以上演，就可以发表，至于缺点，让大家来批评嘛。

尊重作者的权利，也要尊重编辑的权利。光是讲作者权利，并得出一个结论说：任何文章、任何作品都要你登，不登，你就不民主。那《人民日报》的编辑怎么办？有些作品水平确实是很低，怎么好登出来？登出来也有伤大雅吧！而且，中华人民共和国的报刊，又很少，登那么一些水平低的作品，恐怕群众也有意见。编辑有这

个权。对作家的作品，如果要提意见，可以提交他本人，由他自己去决定，他愿意接受就改，不要自己拿了来改，改了也要得到人家同意。有的作家的作品虽然还不够成熟，但我们要发现人才、培养人才，可以培养的，尽可能给他回答，把原稿寄回给他，提出意见，鼓励他：“你还是可以写。”当然，对编辑来说，力量就要用得比较多了。我今天要替编者诉苦，作者还有稿费，编辑就只有薪水，干不干，两斤半，又没有名字，这方面要体谅一点。我过去当过编辑，编辑是个苦差事。尊重作者的权利，也要尊重编者的权利，又要尊重读者的权利。几方面加以尊重，可以找到一条团结的道路。

八、关于写人民内部矛盾问题

人民内部矛盾的写法，我也没有解决这个问题，我还在考虑。我看是可以写，掌握分寸、掌握角度。毛主席在延安文艺座谈会上讲了：可不可以暴露呢？暴露主要对敌人；对我们这个社会，不是着重去暴露，给敌人攻击我们的材料。这是一个基本原则。但是不是说人民内部矛盾不能写，缺点不能批评？批评与自我批评是我们国家进步的一个基本动力。如果说不能批评缺点、不能写缺点，人民内部矛盾不能写，那就把这个基本动力——马克思主义基本一条——给取消掉了。我们靠什么来进步？单靠颂扬可以进步吗？“哎呀，党委书记呀，你这领导正确呀！”“哎呀，你是英雄人物呀，一点缺点都没有呀！”光这样有什么好处？恐怕还是在讲了人民的基本成就，几万万人民的劳动没有白费之后，指出错误，这错误只要我们吸收经验，就是将来的成功之母，这样子来写人民内部矛盾，来写缺点，我看我们欢迎之至。

我们说《洞箫横吹》基本上是个好电影，就是站在这个立场。很多同志都同意了，周总理也同意了，他要我把《洞箫横吹》这个问题讲一讲。跟其他的好电影比较起来，也许并不是一个最好的电影，但是上演没有坏处。这个电影告诉群众：县委是可以批评的。这一点就有很大的价值。现在搞到不能批评，一批评就是反党，一批评就是反社会主义，就是资产阶级知识分子。现在我们就需要这个批评呐，同志！

写解放前、写革命战争，把反动派、帝国主义写成反派，革命人民是正面的，这个冲突比较容易写，而且人人可以接受。今天写我们社会主义人民内部矛盾就不同了，有困难，都是同志，都是革命的人民，你把什么人当作反面呢？你把民主党派列入反面？民主党派很不高兴。现在科学家有这么个反映，说我们的电影，都照例写成：工人是进步的，工程师是落后的；工程师穿西装，整整齐齐，工人满脸煤

烟，最后一个斗争，党委书记作结论，工程师就是保守分子。他们说：“你们能不能够写一个工程师、科学家，也有点进步的？”他们是提得有道理的，我也提出这个要求，给你们一个任务，希望你们写一个电影，写一个工程师是进步的。话剧也是这样，总是技术人员是错误的，老科学家是保守的，新的技术人员是进步的，工人是进步的，青年是进步的，弄成了一个公式，这是不对的。事实上，很多老科学家是正确的，也有不少青年人是狂妄的；很多技术人员是正确的，也有不少党委书记、工人是不正确的。各种各样，都写一点嘛。应该反映生活，但是，写人民内部矛盾，基本的是站在善意的希望他改正的立场，就是批评这个人，我们对他基本上是同情的，不是把他当成一个敌对分子来写。我们安排他是为了做好工作，他坚持某种东西也不是为了别的目的，也是为了把建设搞好，把我们事业搞好，这样子写就没有问题。当前的事情，我们是不容易看清楚，现阶段的生活现在就要来做结论是不容易的，我们要在下一个阶段，才能够搞清楚。北伐阶段的问题，北伐时我们不能做结论，看不清楚。北伐结束了，第二次国内革命战争进行到一定程度了，我们看北伐就比较客观一些。今天的工作，我们肯定它是正确的，但我们要来做结论，说它完全正确、一点毛病没有，也不能讲这个话。说它已经失败，更不能讲这个话，因为它正在试行，再有这么十年，那时我们来看，就比较客观。所以“写任务”，我是不大同意的。一个临时任务，就要写个剧本，一个临时任务就要写部大的小说，这是很冒险的。我希望我们的作家不要冒这个险，我也希望我们的同志，不要强迫作家去冒这个险。你要写，要起宣传鼓舞作用，编个相声、编个大鼓、搞个活报、搞个小节目，着重鼓舞的那一面，搞一个有点风趣的东西，这个可以；写几十万字、几万字，惨淡经营，来宣传这个东西，这不好。有很多人要来跟我接头，要来给我写一个什么第三野战军的问题，新四军的问题，江西的内战——井冈山的问题，我始终不赞成，我跟他们说：你把我这个真人真事搬了上去，我看你就冒险，因为将来我犯了错误，你那个著作改也改不及，早知如此，你何必当初？（笑声）我死了以后，大体论定了，你来写没有问题了。还有，你来写我，人家以为我去动员你来，那我就吃不消了。（笑声）我资产阶级思想到了这个程度？我还不至于这样不中用、这样不争气嘛。所以，不要写。凡哪个写出了作品，有我，叫我去看，我就不看，我一看了就等于我批准了；我不看，人家问我，我说我不晓得。（笑声）这不是我装蒜，确实是不晓得。这恐怕要回避，个人回避很必要。我讲得很啰唆，到这里为止。（热烈的鼓掌）

（原载《文艺研究》1979年第2期）

关于文学艺术的两个批示

毛泽东

一、一九六三年十二月十二日的批示

各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学，等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。

许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。

二、一九六四年六月二十七日的批示

这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。

（原载 1967 年 5 月 28 日《人民日报》）

谈京剧革命

——一九六四年七月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话

江 青

我对这次演出表示祝贺。大家付出了很大的劳动，这是京剧革命的第一个战役，已经取得了可喜的收获，影响也将比较深远的。

京剧革命现代戏是演起来了，可是，大家的认识是否都一样呢？我看还不能这样说。

对京剧演革命的现代戏这件事的信心要坚定。在共产党领导的社会主义祖国舞台上占主要地位的不是工农兵，不是这些历史真正的创造者，不是这些国家真正的主人翁，那是不能设想的事。我们要创造保护自己社会主义经济基础的文艺。在方向不清楚的时候，要好好辨清方向。我在这里提两个数字供大家参考。这两个数字对我来说是惊心动魄的。

第一个数字是：全国的剧团，根据不精确的统计，是三千个（不包括业余剧团，更不算黑剧团），其中有九十个左右是职业话剧团，八十多个是文工团，其余两千八百多个是戏曲剧团。在戏曲舞台上，都是帝王将相，才子佳人，还有牛鬼蛇神。那九十几个话剧团，也不一定都是表现工农兵的，也是“一大、二洋、三古”，可以说话剧舞台也被中外古人占据了。剧场本是教育人民的场所，如今舞台上都是帝王将相，才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套。这种情况，不能保护我们的经济基础，而会对我们的经济基础起破坏作用。

第二个数字是：我们全国工农兵有六亿几千万，另外一小撮人是地、富、反、坏、右和资产阶级分子。是为这一小撮人服务，还是为六亿几千万人服务呢？这问题不仅是共产党员要考虑，而且凡有爱国主义思想的文艺工作者都要考虑。吃着农民种的粮食，穿着工人织造的衣服，住着工人盖的房子，人民解放军为我们警卫着国防前线，但是却不去表现他们，试问，艺术家站在什么阶级立场，你们常说的艺术家的“良心”何在？

京剧演革命的现代戏这件事还会有反复，但要好好想想我在上面说的两个数字，

就有可能不反复，或者少反复。即使反复也不要紧，历史总是曲曲折折前进的，但是，历史的车轮决不能拉回来。我们提倡革命的现代戏，要反映建国十五年来现实生活，要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。这是首要的任务。我们也不是不要历史剧，在这次观摩演出中，革命历史剧占的比重就不小。描写我们党成立以前人民的生活和斗争的历史剧也还是要的，而且也要树立标兵，要搞出真正用历史唯物主义观点写的、能够古为今用的历史剧来。当然，要在不妨碍主要任务（表现现代生活、塑造工农兵形象）的前提下搞历史剧。传统戏也不是都不要，除了鬼戏和歌颂投降变节的戏以外，好的传统戏都尽可上演。但是，这些传统戏如果不认真整理加工，是没有什么人看的。我曾系统地下剧场两年多，观察了演员、观众，可以得出结论，传统戏如果不认真进行加工，是没有人看的。今后传统戏的整理、加工工作还是要的，但是，所有这些都代替不了第一个任务。

其次，说说从何着手的问题。

我认为，关键是剧本。没有剧本，光有导演、演员，是导不出什么的，也演不出什么来的。有人说：“剧本，剧本，一剧之本。”这话是对的。所以，一定要抓创作。

这些年，戏剧创作远远落后于现实，京剧的创作更谈不到。编剧的人少，又缺乏生活，当然创作不出好的剧本来。抓创作的关键是把领导、专业人员、群众三者结合起来。我最近研究了《南海长城》的创作经验，他们就是这样搞的，先由领导出个题目，剧作者三下生活，并且亲身参与了一次歼灭敌人特务的军事行动。剧本写好之后，广州部队的许多负责同志都亲自参加了剧本的讨论。排演以后，广泛征求意见，再改。这样，不断征求意见，不断修改，所以能在较短时间内搞出这样及时反映现实斗争的好戏来。

上海市委抓创作，柯庆施同志亲自抓。各地都要派强的干部抓创作。

短时间内，京剧要想直接创作出剧本来还很难，不过，现在就要抽出人来，先受些专门训练，然后放下去生活，可以先写小戏，再逐渐搞出大戏来。小戏搞得也很好。

在创作上，要培养新生力量，放下去，三年五年就会开花结果。

另一方面是移植，这也好。

移植要慎重选择，第一看政治倾向好不好，第二要看与本剧团条件是否合适。移植时，要好好分析原作，对人家的长处要肯定下来，不能改变；对人家的弱点，要加以弥补。改编的京剧，要注意两方面的问题：一方面要合乎京剧的特点，有歌

唱，有武打，唱词要合乎京剧歌唱的韵律，要用京剧的语言。否则，演员就无法唱。另一方面，对演员也不要过分迁就，剧本还是要主题明确，结构严谨，人物突出，不要为了几个主要演员每人来一段戏而把整个戏搞得稀稀拉拉的。

京剧艺术是夸张的，同时，一向又是表现旧时代旧人物的，因此，表现反面人物比较容易，也有人对此很欣赏。要树立正面人物却是很不容易的，但是，我们还是一定要树立起先进的革命英雄人物来。上海的《智取威虎山》，原来剧中的反面人物很嚣张，正面人物则干瘪瘪。领导上亲自抓，这个戏肯定是改好了。现在把定河道人的戏砍掉了一场，座山雕的戏则基本没有动（演座山雕的演员是很会做戏的），但是，由于把杨子荣和少剑波突出起来了，反面人物相形失色了。听说对这个戏有不同看法，这个问题可以争论一番。要考虑是坐在哪一边？是坐在正面人物一边，还是坐在反面人物一边？听说还有人反对写正面人物，这是不对的。好人总是大多数，不仅在我们社会主义国家是如此，即使在帝国主义国家里，大多数的还是劳动人民。在修正主义国家里，修正主义者也还是少数。我们要着重塑造先进革命者的艺术形象，给大家以教育鼓舞，带动大家前进。我们搞革命现代戏，主要是歌颂正面人物。内蒙古艺术剧院京剧团的《草原英雄小姊妹》很好，剧作者的革命感情被这两个小英雄的先进事迹激动起来，写成这样一个戏，那中间的一段还是很动人的。只是由于作者还缺乏生活，搞得又很急，还没有来得及精雕细琢，一头一尾搞得不大好，现在看来，好像是一幅好画嵌在粗劣的旧镜框里。这个戏，还有一点值得重视，那就是为我们的少年儿童写了京戏。总之，这个戏是有基础的，是好的。希望剧作家再深入生活，好好加以修改。我觉得，我们应该重视自己的劳动，搞出来的东西不要轻易丢掉。有的同志对于搞出来的成品不愿意再改，这就很难取得较大的成就。在这方面，上海是好的典型，他们愿意一改再改，所以把《智取威虎山》搞成今天这个样子。这次观摩演出的剧目，回去都应该继续加工。立起来了的，不要轻易把它打到。

最后，我希望这次大家能抽出些精力来互相学学戏，这样，可以使这次大会的收获在全国的舞台上与各地广大的观众见面。

（原载《红旗》1967年第6期）

大力发展和繁荣社会主义戏剧， 更好地为社会主义的经济基础服务（节录）

（在一九六三年底到一九六四年初华东地区话剧观摩演出会上的讲话，
发表时作了若干修改补充）

柯庆施

发展和繁荣社会主义戏剧，使戏剧为社会主义时代的工农兵服务，为无产阶级政治服务，为阶级斗争、生产斗争、科学实验三大革命运动服务，为巩固和发展社会主义的经济基础服务，是社会主义革命和社会主义建设时期一项极为重要、艰巨的任务，是社会主义革命的一个重要组成部分。要发展和繁荣社会主义戏剧，必须在党的百花齐放、推陈出新的方针指导下，进行戏剧改革，推资本主义、封建主义之陈，出社会主义、共产主义之新，大力提倡社会主义的革命现代剧。改革旧戏，提倡新戏，这不仅是戏剧界、文艺界一场尖锐、复杂的斗争，而且是一场“兴无灭资”和移风易俗的革命斗争，是一场广泛深刻的社会主义革命。

为了大力发展和繁荣社会主义戏剧，彻底改造那些长期为封建主义、资本主义服务的旧戏，根据党中央和毛泽东同志的历次指示精神，华东地区在一九六三年底到一九六四年初举行了一次规模较大的话剧观摩演出。参加演出的有华东地区各省、市和部队的十九个话剧团，共演出了他们在一九六三年内所创作的十三个多幕剧和七个独幕剧。这些戏的内容，都是反映我们社会主义革命和社会主义建设的，题材丰富多样，主题一般也都是革命的健康，它们集中地反映了社会主义时代的新人新事和新的精神面貌，特别是工农兵中的新人新事和新的精神面貌，得到广大群众的喜爱和好评。在这些戏中，《激流勇进》、《一家人》、《龙江颂》、《丰收之后》、《第一与第二》、《母子会》、《柜台》、《年青的一代》和《小足球队》等比较优秀的剧目，不仅成了话剧的保留剧目，而且为其他剧种移植。在这次观摩大会上，我们还组织到会的戏剧、文艺工作者，学习了毛泽东同志的有关著作，检查了这几年的工作，总结交流了经验，制定了今后的工作规划，在政治上、思想上的收获也是很大的。

所有这些，都是高举毛泽东文艺思想红旗所取得的一次重大的胜利。

这次华东话剧观摩演出，不仅为华东地区话剧事业的发展和繁荣开辟了一条广阔的道路，而且对华东地区整个戏剧事业的发展和繁荣起了有力的推动作用和激励作用。现在，在华东地区的戏剧舞台上，开始出现了一个前所未有的大演革命的现代戏的朝气蓬勃的局面。不仅话剧，而且包括京剧和其他许多地方剧种，以及音乐、舞蹈、评弹、说唱等，都开始从帝王将相、才子佳人的圈子里走出来，努力地反映我们伟大的社会主义时代的精神面貌。总之，我们的戏剧事业和整个文艺事业，在党中央和毛泽东同志的亲切关怀下，正努力跟上时代的脚步，进一步符合社会主义革命和社会主义建设形势的要求，适应社会主义的经济基础，受到广大工农兵群众的热烈欢迎。

现在，我想就华东地区的戏剧工作和整个文艺工作的情况，谈谈有关发展和繁荣社会主义戏剧、文艺的若干问题。

（一）我们的戏剧，一定要为无产阶级政治服务， 一定要为社会主义经济基础服务

戏剧为谁服务，如同整个文艺为谁服务一样，是一个根本问题，原则问题。毛泽东同志早在一九四二年《在延安文艺座谈会上的讲话》中就明确指出，“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”^①他又说：“诚然，为着剥削者压迫者的文艺是有的。文艺是为地主阶级的，这是封建主义的文艺。中国封建时代统治阶级的文学艺术，就是这种东西。直到今天，这种文艺在中国还有颇大的势力。文艺是为资产阶级的，这是资产阶级的文艺。像鲁迅所批评的梁实秋一类人，他们虽然在口头上提出什么文艺是超阶级的，但是他们在实际上是主张资产阶级的文艺，反对无产阶级的文艺的。文艺是为帝国主义者的，周作人、张资平这批人就是这样，这叫做汉奸文艺。在我们，文艺不是为上述这种人，而是为人民的。”^②毛泽东同志所指出的文艺为人民服务、为工农兵群众服务的方向，是我们无产阶级戏剧和整个文艺的根本方向，是无产阶级戏剧、文艺区别于封建主义、资产阶级戏剧、文艺的分水岭。戏剧、文艺为人民服务、为工农兵群众服务的问题，也就是为百分之九十几以上的革命人民服务的问题。革命的戏剧、文艺是为绝大多数的革命人民服务的，决不是为地主、资产阶级以及他们的遗

^{①②} 《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1953年第2版，第865、857页。

老遗少等少数人服务的。为人民服务、为工农兵群众服务，这是我们革命的无产阶级的戏剧、文艺唯一正确的方向。无论在过去新民主主义革命阶段，还是现在社会主义革命和社会主义建设时期，我们都要坚定不移地坚持这一方向。

戏剧、文艺为谁服务的问题，就是上层建筑为经济基础服务的问题。戏剧、文艺是上层建筑之一，在阶级社会里，它都是从属于一定阶级的政治，并为一定阶级的政治服务的；而归根结底是，上层建筑必须和经济基础相适应，必须符合经济基础的客观要求，为经济基础服务。毛泽东同志在《新民主主义论》一书中深刻地说明了这个问题，他说：“一定的文化（当作观念形态的文化）是一定社会的政治和经济的反映，又给予伟大影响和作用于一定社会的政治和经济；而经济是基础，政治则是经济的集中的表现。这是我们对于文化和政治、经济的关系及政治和经济的关系的基本观点。”^① 为一定阶级的政治服务，为一定社会的经济基础服务，这对作为观念形态的文化中的戏剧、文艺，作为上层建筑之一的戏剧、文艺来说，必然是这样。任何一个阶级都要建立为本阶级经济基础服务的上层建筑，为本阶级利益服务的戏剧、文艺。封建地主阶级、资产阶级有他们的戏剧、文艺，为他们服务；我们无产阶级也必须有自己的戏剧、文艺，为无产阶级的政治服务，为社会主义的经济基础服务。在新民主主义革命阶段，我们的文化是为反帝反封建反官僚资本主义的斗争服务，为新民主主义的政治服务，为新民主主义的经济基础服务的。虽然那时的文化也有社会主义的因素，而且是起决定作用的因素，但是，就其基本性质来说，仍然是新民主主义的文化。现在，是社会主义革命和社会主义建设时期，我们的文化必须是社会主义的文化，社会主义的文艺，社会主义的戏剧。正如毛泽东同志所说：“以社会主义为内容的国民文化必须是反映社会主义的政治和经济的。”^② 不能设想，我们的政治和经济是社会主义的，而戏剧、文艺是资本主义、封建主义的，或者仍然是新民主主义的。在社会主义时代，戏剧、文艺还有反帝反封建的任务；但是最主要最根本的任务是彻底反对资本主义、反对资产阶级的斗争，是为社会主义服务，为保护、巩固和发展社会主义的经济基础服务。这是我们首先必须弄清楚的问题。

社会主义社会是一个存在着阶级和阶级斗争的社会。在社会主义阶段，在由资本主义过渡到共产主义的整个历史时期内，存在着无产阶级和资产阶级两个阶级的斗争，社会主义和资本主义两条道路的斗争。一方面，代表着社会主义力量的新人、

^① 《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1952年第2版，第656—657页。

^② 《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，第698页。

新事、新思想、新风尚，正在蓬蓬勃勃地成长起来，广大人民群众政治觉悟不断提高，具有社会主义、共产主义思想的英雄模范人物不断涌现，社会主义事业迅速向前推进，社会主义的经济基础日趋巩固和发展。另一方面，还存在着阻碍、削弱和破坏社会主义经济基础的旧东西。虽然在经济上，我们基本上消灭了资本主义所有制，但是，在国内没有消灭资产阶级的一切影响以前，在没有根除产生资本主义的一切根源以前，在国际上还存在着帝国主义和资本主义以前，总之，在进入共产主义以前，两个阶段、两条道路的斗争是不会停止的。在政治思想上、在意识形态上的斗争，比在经济上的斗争更为复杂和曲折。资产阶级采取各种方法，包括“和平演变”的方法进行复辟活动，而且在一定的条件下，会使复辟的可能变为现实。这种斗争必然要尖锐地反映到戏剧、文艺战线上来。正在成长的社会主义力量、共产主义因素对将要最后死亡的资本主义势力和封建主义势力，只有进行长期的、不断的、反复的斗争，才能逐步战而胜之，取而代之。

对于这场尖锐复杂的阶级斗争，对于这场广泛深刻的社会主义革命，我们每一个革命工作者，包括戏剧、文艺工作者在内，都面临着严峻的考验，都不能不明确地表示自己的态度。你是积极参加到这一斗争中去，用社会主义、共产主义思想去战胜资本主义、封建主义思想，还是与此相反？我们的戏剧、文艺工作者，首先应该是一个革命者。作为一个革命者，你就要积极参加这一斗争，而不能回避这一斗争，你就要宣传社会主义、共产主义，而不能宣传资本主义、封建主义，你就要站在新事物这一边，而不能站在旧事物那一边。但是，对于这场两个阶级、两条道路的斗争，在我们的戏剧、文艺工作者中间实际上是有不同态度的。有积极的态度，有消极的态度，还有反对的态度。采取反对的态度，固然是不能容许的；采取消极的态度，也同样是不对的。消极的态度，就是：既不去反对旧的东西，又不去支持新的东西。既不反对又不支持，结果是旧的东西泛滥，新的东西受到压抑。这样，新的东西怎能迅速成长，旧的东西又怎能被彻底打倒？我们如果不从根本立场上、态度上解决这个问题，就不可能是一个真正的革命者，所谓为社会主义服务，实际上就是一句空话。

那么，我们文艺、戏剧工作者用什么为社会主义服务？这就是要用文艺这个武器来参加现实斗争，通过艺术形象的感染作用，通过艺术形象潜移默化的作用，宣传社会主义、共产主义思想，反对资本主义、封建主义思想，启发和教育人民群众，提高他们的政治觉悟，鼓舞他们的革命精神。作为社会主义革命武器的戏剧、文艺，不但要对人民群众进行革命的传统教育，而且要进行革命的前途教育，鼓舞人民群

众立革命的雄心大志，坚决将社会主义革命进行到底，积极支援世界各国人民的革命斗争，为全人类的彻底解放，为在全世界实现共产主义而奋斗。“文学应当成为党的文学”（列宁）^①。这是革命戏剧、文艺的党性、阶级性所决定的。可是，有人在社会主义革命胜利以后，不是把戏剧、文艺看作是继续进行中国革命和世界革命的武器，而是认为它只是供人玩赏的消遣品。显然，这种看法是非马克思列宁主义的，是和革命的戏剧、文艺的方向背道而驰的。在社会主义社会里，如果戏剧、文艺不去为无产阶级服务，那么它就不成为社会主义的上层建筑，就会蜕化变质，走上修正主义的道路，成为搞资本主义复辟的上层建筑。现代修正主义的上层建筑，现代修正主义的戏剧、文艺，不是已经不折不扣地成为资本主义复辟的工具了吗？他们以“急先锋”的姿态，大肆散播资产阶级的人性论、人道主义、和平主义和福利主义，传播资产阶级的腐朽没落的生活方式，竭力反对革命，反对无产阶级专政，丑化社会主义制度，成为为帝国主义“和平演变”政策效劳、为资本主义复辟开辟道路的工具。我们必须认真吸取这一严重的经验教训。

戏剧是具有群众性的艺术形式之一。它通过舞台形象，对千百万观众起着强烈的影响。好戏有好的影响，坏戏有坏的影响。因此，每一个戏剧工作者都要认识到自己的责任重大，以对革命负责，对群众负责的精神，认真写好演好革命的现代戏，在实际行动中坚持毛泽东文艺思想，同一切违反毛泽东文艺思想的错误观点进行坚决的斗争。

建国以来，华东地区的戏剧工作，在毛泽东文艺思想的指引下，取得了很大成绩。这是不能低估的。但是也要看到，我们的戏剧工作和社会主义经济基础还很不相适应。在我们戏剧界，有些人虽然口头上也赞成文艺为工农兵服务的方向，但是实际上他们不去贯彻执行党的文艺方针，他们对于反映社会主义的现实生活和斗争，十五年来成绩寥寥，不知干了些什么事。他们热衷于资产阶级、封建阶级的戏剧，热衷于提倡洋的东西，古的东西，大演“死人”、鬼戏，指责和非议社会主义的戏剧，企图使社会主义的现代剧不能迅速发展。有些人身为共产党员，对这种情况却熟视无睹，对于宣传封建主义和资本主义的坏戏，不痛心、不干涉、不阻止、不反对，甚至还找理由替它辩护，说什么“有鬼无害”，“封建道德有人民性”等；相反地，对于反映现实生活和革命斗争的戏，不是满腔热情地支持，而是冷漠无情。所有这些，深刻地反映了我们戏剧界、文艺界存在着两条道路、两种方向的斗争。这

^① 《党的组织和党的文学》，《列宁全集》第10卷，人民出版社，第25页。

种两条道路、两种方向的斗争，本质上就是戏剧、文艺为哪一个阶级服务的斗争。只要还有阶级和阶级斗争，文艺战线上的这个斗争总是要存在着，总是要坚持下去、要斗争到底的。

（二）社会主义戏剧，必须以反映社会主义现实生活和斗争， 以表现社会主义时代工农兵群众为其主要任务

我们要使戏剧为无产阶级政治服务，为社会主义的经济基础服务，就一定要大力提倡反映建国以来社会主义革命和社会主义建设的现代剧，积极地表现社会主义时代工农兵群众的现实生活和斗争，热情地歌颂工农兵学商各条战线上的新人、新事、新思想、新风尚。当然，反映新民主主义时期革命斗争的戏剧也是需要的，但是要以更大的力量创作反映社会主义时代的戏剧。只有这样，反映社会主义时代、表现工农兵群众的革命现代剧，才能成为我们戏剧舞台上的主流。也只有这样，我们才能着力地、精心地去塑造出更多更高大的工农兵群众的英雄形象，写出他们怎样在阶级斗争、生产斗争和科学实验三大革命运动中成长起来的，作为广大人民群众学习和效法的榜样，使更多的英雄模范人物迅速地成长起来。

毛泽东同志教导我们：“革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。”^①这不仅是我们社会主义戏剧创作的原则，而且是我们社会主义戏剧的光荣责任。劳动人民是历史的主人。社会主义时代的工农兵群众是新生活的缔造者和建设者。无产阶级戏剧、文艺发展的历史，可以说就是无产阶级和劳动人民在党的领导下争取在戏剧、文艺中表现自己的历史，是他们用戏剧、文艺这个武器为争取自己解放而斗争的历史。在社会主义时代，我们的戏剧只有以反映现实生活和斗争为主，以表现工农兵群众为主，才能获得永不枯竭的生命力，才会有伟大的发展前途。我们的戏剧工作者，必须塑造出更多完美的正面英雄人物形象，热情地歌颂他们的无产阶级革命精神和共产主义高尚品德，并且有力地批判那些反面人物，充分发挥革命戏剧的战斗作用。我们的戏剧工作者，也只有以表现工农兵群众为方向，才有利于自己投入现实生活和斗争，熟悉工农兵群众，和工农兵群众相结合，彻底改造自己的思想，使自己真正成为无产阶级的戏剧工作者，使戏剧真正成为社会主义的戏剧。这样说，是不是别的戏就不可以演了呢？不。只要是正确地反映我国历史上和世界各国人民的阶级斗争、民族解放斗争的戏，揭露帝

^① 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第863页。

国主义、封建统治者和资产阶级丑恶面目的戏，一切能够帮助群众推动历史前进的戏，一切有革命意义的戏，都可以上演；其他一切经过改编可以古为今用的传统剧目，一切有利于人民的戏，只要不违反毛泽东同志在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》一文中所指出的六条政治标准，也是允许上演的。但是，在社会主义的戏剧舞台上，必须以反映社会主义的生活和斗争为主，以表现社会主义时代的工农兵群众为主，这是必须加以肯定和明确的。

对于为什么要提倡革命的现代剧，至今还有些人持有不同的看法。有人说，提倡现代剧是因为时代变了，社会变了，任何一种艺术形式都要“既能表现古代人的生活，又能表现当代人的生活；既能表现这一阶级的人物，又能表现那一阶级的人物”，才能“弥补”戏剧的不足，才算是“完整、丰富、有力”。显然，这种缺乏阶级分析的观点，是对我们为什么要提倡革命现代剧的曲解。我们提倡现代剧，决不是一个什么弥补不足的问题，而是戏剧的根本改造问题，是使戏剧端正方向，使工农兵成为舞台的主人，使戏剧为社会主义服务的根本问题。如果现代剧，要“既能表现古代人的生活，又能表现当代人的生活；既能表现这一阶级的人物，又能表现那一阶级的人物”，才算“完整、丰富、有力”，那么你是以表现社会主义时代的工农兵群众为主，还是以表现封建时代的帝王将相、才子佳人为主？你是歌颂工农兵革命群众、批判资产阶级和其他反动阶级的人物，还是与此相反？持这种论点的人，表面上也赞成戏剧革命、赞成表现工农兵，实际上却保护帝王将相、才子佳人，最多给工农兵一个陪衬地位而已。看来，同样是提倡现代剧，仍然有革命的、不革命的和反革命的分别。我们所提倡的是社会主义的戏剧，而不是别的什么戏剧，是革命的现代剧，而不是别的什么现代剧。

正因为这样，对于我们提倡现代剧，帝国主义者和现代修正主义者是深恶痛绝的。帝国主义者胡说我们以“枯燥无味的”现代剧取代“非常受欢迎的以帝王将相、才子佳人为题材的”旧戏。现代修正主义者也和帝国主义者一鼻孔出气，一唱一和，大肆攻击我们的现代剧是什么“修行”和“束缚在许许多多的条条和框框里”的创作，是什么“恶劣的庸俗教条”。这种攻击和诬蔑证明，现代修正主义者从他们反动的资产阶级立场出发，根本不能理解什么是社会主义的戏剧，什么是革命的现代剧。在他们那里，不仅革命的现代剧，而且真正的有强大生命力的生动活泼的马克思列宁主义，都被指责为是“修行”，是“恶劣的庸俗教条”。帝国主义者和现代修正主义者的种种攻击和诬蔑，不仅不能伤害我们一根毫毛，而且恰好说明我们提倡社会主义戏剧、提倡革命现代剧，是完全正确的和必要的。

人民的生活，工农兵的生活，是我们创作的无穷无尽的源泉。毛泽东同志说过：“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。”^① 社会主义时代的人民生活，是丰富多彩、生动活泼的。我们中国有几千年的历史。在这几千年当中，作为历史的创造者的人民，有他们自己的光辉的生活和斗争；但是，他们在长期的反动统治下，受压迫、受剥削，生活是悲惨的。现在呢，革命在全国范围内胜利了，压在我国人民头上的帝国主义、封建主义和官僚资本主义三座大山推翻了，政治上翻身了，不再受压迫；资本主义生产资料私有制消灭了，不再受剥削。在这种情况下，我国劳动人民，在中国共产党和毛泽东同志的领导下，正在充分发挥自己的聪明才智和无限的创造力，从事伟大的社会主义革命和社会主义建设事业，为实现共产主义远大的理想而奋斗。在阶级斗争、生产斗争、科学实验三大革命运动中，在工农兵学商各个战线上，人们在改造着世界，也改造着自己。在这样的斗争当中，有敌我矛盾，有人民内部矛盾，包括先进和落后的矛盾。我们的事业，我们的人民，是在不断地解决各种矛盾和克服各种困难的过程中不断前进的。在现实生活和斗争中，我们的工农兵群众和他们的干部，社会主义、共产主义思想觉悟迅速提高，精神面貌焕然一新。各条战线，各个方面，新人、新事、新思想、新风尚大量涌现，社会主义、集体主义的英雄模范人物越来越多。

.....

像以上这样一些新人、新事、新思想、新风尚，在我们现在的社会主义社会中，到处涌现，到处风传。这里我只是举了几个例子，如果尽我们所知道的谈下去，几天几夜也谈不完。我们知道的还有限，在现实生活中，新人新事更是大量的，不断涌现的。总之，新中国的劳动人民，正在进行着翻天覆地、前无古人的革命事业，创造着无限壮丽宏伟的历史诗篇，他们有高尚的理想和革命感情，创造着可歌可颂的英雄事迹。他们的形象既平凡而又伟大。讲起来，听起来，扣人心弦，使人激动。我们革命的戏剧、文艺工作者，怎么可以不尽情地歌颂这样伟大的时代，怎么可以不精心刻画这样伟大的工农兵群众，怎么可以不塑造这样伟大的英雄人物？我们不这么做，能吃得下饭，睡得着觉吗？

但是，在这样丰富多彩的生活、这样崇高的英雄人物面前，有的人却说反映社

^① 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第862页。

会主义现实生活和斗争的戏“题材狭窄”、“简单枯燥”，说工农兵的生活“粗”，“没有味道”，没有什么可以表现的。这种看法，显然是极端错误的。这些人的错误，归根到底说来，是一个立场问题、态度问题、感情问题。不愿写现实生活，不愿写工农兵，认为这里没有戏，感情不丰富，那么是不是只有写古代的帝王将相、才子佳人，写资产阶级、小资产阶级，写出鸳鸯蝴蝶式的那种“委婉纤细”、“缠绵悱恻”的感情，这才有戏，才有人情味，才有味道，才有丰富的感情？在我们看来，所谓工农兵的“粗”，正是一种革命坚定性的表现。只有用贵族老爷的眼光来看，才会觉得工农兵“愚昧粗野”，缺乏所谓“细致复杂”的思想感情。在无产阶级看来，剥削阶级的感情是最最粗野低级，最最腐朽野蛮的。帝王将相、才子佳人，姑且不去说他。资产阶级、小资产阶级现在有什么正面的东西值得表现呢？资产阶级在上升时期，虽然起过一定的进步作用，但是随着历史的发展，已经走到它的反面。资产阶级作为剥削阶级，唯利是图，损人利己，尔虞我诈，腐化堕落，荒淫无耻。资产阶级是最残酷无情的。马克思、恩格斯在《共产党宣言》中一针见血地指出：资产阶级“使人和人之间除了赤裸裸的利害关系即冷酷无情的‘现金交易’之外，再也找不到任何别的联系了。它把高尚激昂的宗教虔诚、义侠的血性、庸人的温情，一概淹没在利己主义打算的冷水之中。它把人的个人尊严变成了交换价值”^①。资产阶级的这种人情味，这种感情，有什么值得写呢？如果我们要写资产阶级，决不是歌颂它，而是在斗争中暴露它；我们写它不是为了让人民欣赏它，而是批判它，拿它做反面教员。现在我们有些青少年，不知道资产阶级到底是怎么一回事，写一点这样的戏倒也可以。我们也不是为暴露而暴露，而是为了使大家认识资产阶级的丑恶面貌，衬托出劳动人民的崇高，共产主义的伟大，教育大家坚决同资产阶级作斗争，肃清资产阶级思想的影响，将资产阶级分子改造成为劳动者。至于小资产阶级，是一个不稳定的、逐步分化的阶级，就其阶级地位来说，是没有任何出路的。小资产阶级的思想，属于资产阶级的思想范畴，本质上就是资产阶级思想。他们不是依附资产阶级，为资产阶级服务，就只有投降无产阶级，接受无产阶级的观点，为无产阶级服务。小资产阶级的感情是空虚的、脆弱的、低级的、庸俗的，他们总是由幻想到破灭。有些人由于自己是小资产阶级，有小资产阶级的思想感情，就是喜欢小资产阶级的感情，认为这样才算有丰富的感情，才算有人情味，其实那也不过是一种资产阶级的感情罢了。只有无产阶级的感情才是人类最高尚、最伟大、最纯洁的

^① 《马克思恩格斯全集》第4卷，人民出版社，第486页。

感情，因此也是最值得我们讴歌的。

在社会主义社会里，敌我矛盾仍然很尖锐、很复杂，写敌我矛盾的戏，比较容易形成尖锐的戏剧冲突，帮助群众认识敌人，正确地进行敌我斗争。这是大家比较容易解决的问题。至于写人民内部矛盾的戏，能不能写出戏剧冲突，能不能写好戏剧冲突，不少人还存有疑问。这次话剧会演中，一些好的剧目已经给我们提供了有益的经验。首要的问题是你怎样去对待人民内部矛盾，是站在什么立场上，用什么观点去写。你如果以无产阶级的立场、观点去写，就会写得好；反之，你就写不好，就会歪曲现实。有些人由于世界观没有得到改造，往往以资产阶级或是小资产阶级的立场、观点去看待生活，因此看不见现实生活中光明的、积极的一面，而只看见现实生活中落后的、消极的一面，他们对歌颂社会主义出新人、新事、新思想、新风尚，缺乏革命的热情，而对所谓“暴露”生活“黑暗面”却感到莫大的兴趣。他们自以为反映了现实生活，其实是黑白不分，是非颠倒，他们的所谓“暴露”，不过是站在资产阶级立场上对现实生活的歪曲描写。当然，我们也可以写工作中的缺点、错误，写有缺点、错误的劳动人民，但是，这是为了使人们从中得到教育，而不是什么“暴露”。这个问题，毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中讲得很清楚、很透彻。他说：“对于革命的文艺家，暴露的对象，只能是侵略者、剥削者、压迫者及其在人民中所遗留的恶劣影响，而不能是人民大众。人民大众也是有缺点的，这些缺点应当用人民内部的批评和自我批评来克服，而进行这种批评和自我批评也是文艺的最重要任务之一。但这不应该说是什么‘暴露人民’。对于人民，基本上是一个教育和提高他们的问题。”^①另外还有一些同志，由于满脑子的小资产阶级幻想，将一切想得尽善尽美，完好无缺；但是，当一接触到实际后，看到和自己原来的想象不一样，就觉得没有什么东西好写的，灰心丧气了。这些同志应该丢掉不切实际的幻想，从实际出发，按照辩证唯物主义的观点看问题，区分事物的主流和支流，现象和本质，正在成长的新东西和正在死亡的旧东西，善于抓住主流的、本质的东西，善于发现正在成长的、哪怕是处于萌芽状态的新生事物。用阶级观点看人民内部矛盾，具体分析各种人物、各种矛盾，加以概括、提炼，在艺术上精心地构思，一定可以把人民内部矛盾写得非常深刻并且有分寸，使人们从中吸取经验教训，得到很好的教育。我们已经有不少反映人民内部矛盾为主的好戏，它们写得很有冲突，很有戏剧性，很有分寸，很符合实际。它们的经验，可以回答对这个问题的一

^① 《毛泽东选集》第3卷，第878页。

些疑虑。

此外，在我们华东有人说，抗日战争以前，即三十年代电影、话剧好得很，似乎现在反而大大不如过去了。这种看法也是完全错误的。在一九四二年延安文艺座谈会以前，我们是不是有革命的文艺运动？肯定是有的。当时的革命文艺运动（包括苏区和白区的）在反帝、反封建的斗争当中，曾经起过积极的作用；特别是在中国人民反帝反封建的高潮中，出现了鲁迅那样的无产阶级革命文化的伟大旗手，这是不容否认的。毛泽东同志对此作过很高的评价。但是，难道那时的文艺工作方向都对头了？那时的文艺工作者在思想上认识上就没有问题吗？这是不可能的。党中央和毛泽东同志在一九四二年召开文艺座谈会，就是因为文艺界，不论是二十年代、三十年代，还是四十年代初召开座谈会的时候，这个问题都没有明确、没有解决。一九四二年在延安召开了文艺座谈会，毛泽东同志讲了话，革命文艺工作的方向问题得到解决，无产阶级的革命文艺才走上了康庄大道，才在正确的道路上向前迈进。二十二年来，在毛泽东同志提出的文艺方向的指引下，随着革命不断深入和发展，革命文艺在为工农兵服务的艺术实践中，不断取得了新的成就。尽管在华东地区的文艺战线上，并不是任何部门、任何时候都贯彻执行了党的文艺路线，因而还存在各种急待解决的问题，但是，现在无论从哪一方面来说，都大大地超过了三十年代。由此可见，在今天不加分析地把三十年代的文艺说得那么好，不但符合历史事实，而且无异是肯定一九四二年以后在毛泽东文艺思想指导下取得的成就，无异是拉着革命文艺倒退到延安文艺座谈会以前的状况，停留在民主革命阶段，永远不跨进社会主义阶段，也就根本不需要高举毛泽东文艺思想的红旗向前迈进了。这是我们的工农兵和人民群众不能允许的。

（三）在社会主义时代，一定会产生出更多更好的、 既有高度思想性又有高度艺术性的戏剧

社会主义戏剧，不但在政治内容上可以达到一个新的水平，而且在艺术质量上也可以达到一个新的高度。这是时代的要求，历史的必然。那么，对于社会主义戏剧来说，什么才是好戏呢？毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中说：“文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准。”^①又说：“政治并不等于艺术，一般的宇宙观也并不等于艺术创作和艺术批评的方法。我们不但否认抽象的

^① 《毛泽东选集》第3卷，第859页。

绝对不变的政治标准，也否认抽象的绝对不变的艺术标准，各个阶级社会中的各个阶级都有不同的政治标准和不同的艺术标准。但是任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。……我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。”^①毛泽东同志在这里把政治标准第一、艺术标准第二以及政治标准和艺术标准之间的辩证关系阐述得十分清楚。我们对于一切文学艺术作品，都要根据上述要求去检查、去衡量。无产阶级对于政治标准必须具有更加明确的要求；无产阶级的戏剧，必须努力达到“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。按照政治标准来说，毛泽东同志根据当时抗日战争的具体情况，曾经具体指出：“一切利于抗日和团结的，鼓励群众同心同德的，反对倒退、促成进步的东西，便都是好的；而一切不利于抗日和团结的，鼓动群众离心离德的，反对进步、拉着人们倒退的东西，便都是坏的。”^②在社会主义时期，毛泽东同志在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》的著作中，又提出六条政治标准，其中又以有利于社会主义改造和社会主义建设、有利于巩固共产党的领导作为最根本的两条。这六条标准，就是我们今天衡量戏剧好坏的政治标准。按照艺术标准来说，毛泽东同志指出：“一切艺术性较高的，是好的，或较好的；艺术性较低的，则是坏的，或较坏的。这种分别，当然也要看社会效果。艺术家几乎没有不以为自己的作品是美的，我们的批评，也应该容许各种各色艺术品的自由竞争；但是按照艺术科学的标准给以正确的批判，使较低级的艺术逐渐提高成为较高级的艺术，使不适合广大群众斗争要求的艺术改变到适合广大群众斗争要求的艺术，也是完全必要的。”^③在这里，毛泽东同志并没有把艺术的高低、好坏看作是什么抽象的东西，把它架空起来。毛泽东同志反复强调的是，无产阶级艺术要以更好地适应群众的斗争要求、更好地为无产阶级政治服务为目的。毛泽东同志一贯主张在文艺问题上必须进行两条战线的斗争，既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的“标语口号式”的倾向。

优秀作品的产生有它一定的社会历史条件，不完全是个人主观愿望所能决定的；任何优秀作品和优秀作家都是时代的产物。在我国，正处在社会主义革命和社会主义建设时期，有党中央和毛泽东同志的马克思列宁主义的领导，革命旗帜鲜明，人

① 《毛泽东选集》第3卷，第870—871页。

② 《毛泽东选集》第3卷，第869—870页。

③ 《毛泽东选集》第3卷，第870页。

民斗志昂扬，社会主义事业蓬勃发展，社会面貌日新月异，我们这种丰富多彩、生动活泼的生活，无论从哪一方面来说，都是前无古人的。在这样的基础上，必然会产生出优秀的革命作家，写出不但在政治内容上，而且在艺术质量上都很优秀的作品。这是时代决定了的。这个人不去写，必然有另外的人写；这个人写不出优秀作品，那个人必然写出优秀作品；这个作品不成为优秀作品，那个作品必然成为优秀作品。在今天，在帝国主义和资本主义国家，由于资本主义制度已经腐朽没落，那些坚持反动资产阶级立场观点的艺术家就不可能创作出好的作品，只能产生反映资产阶级腐朽没落生活和意识的作品。在修正主义当权的国家，自己不革命，也不准人家革命，反马克思列宁主义的修正主义作家也只能写颓废、没落、空虚、反动的作品，腐蚀人们的战斗意志，为资本主义复辟开路。

当然，社会生活的丰富多彩，还只是出现优秀作品的客观条件。要产生优秀作品，还有待作家的主观努力；如果没有作家的主观努力，不付出艰巨的劳动，优秀作品仍然是产生不出来的。一部优秀作品的产生，是一个艰巨的创作实践的过程，是我们的作家深入生活、熟悉生活、不断提高自己思想水平和艺术水平的过程。特别是戏剧，要得到广大群众的欢迎，更要广泛听取群众的意见，在演出实践中，不断地进行修改、加工和提高，精益求精，才能成为群众所喜爱的优秀戏剧。

华东话剧观摩演出的所有剧目，都是经过反复修改、加工的，这些剧目今后还要继续不断修改、加工，使其日臻完善，成为保留剧目。可是，有些人对于社会主义戏剧这一新生事物开始不可避免出现的某些粗糙现象，不是采取热情支持和积极帮助的态度，而是进行种种挑剔和刁难，到处指手划脚，吹毛求疵，大有攻其一点、不计其余的味道，实际上是对革命的现代剧采取否定的态度。显然，这是不正确的态度。那么，现代剧能不能批评呢？不但能批评，而且批评对于搞好现代剧是极为必要的。但是，我们需要的是善意的、带建设性的批评，而不是恶意的、破坏性的批评。只要批评的态度是对头的，那么批评错了也不要紧。我们承认有不少现代剧还很粗糙，需要提高。这是我们在发展和繁荣社会主义戏剧的工作中必须认真对待的一件事。我们对于那种不负责任、粗制滥造的一般化、概念化的戏剧，也是坚决反对的，因为那种戏剧有碍社会主义戏剧的声誉，得不到群众的欢迎。但是，必须弄清楚，我们所说的提高是在普及的基础上的提高，是沿着为工农兵服务、为社会主义服务的方向上的提高，而不是脱离工农兵群众的什么“提高”，违背为工农兵服务、违背为社会主义服务的方向上的什么“提高”。

我们戏剧工作者，要写出演出更多更好的社会主义戏剧，就一定要彻底改造思

想和长期深入工农兵群众的生活。为什么有些人面对着丰富多彩、生动活泼的现实生活而写不出东西来呢？最主要的原因，就是这两个根本性的问题没有解决，或者没有解决好。为什么有些人热衷于提倡和编写资本主义、封建主义的戏剧，而不热心于提倡和编写社会主义戏剧？为什么有些话剧演员因为没有能演上外国古典戏剧中的角色而感到不胜遗憾，而不是因为没有能演出反映现实生活和斗争的戏剧于心无愧？这就说明他们的立场态度是有问题的，思想感情是有问题的，资本主义、封建主义思想对他们的影响是很深的。思想感情不同，爱憎也就不同。如果不进行思想改造，让旧思想堵塞自己的头脑，就会像鼻子伤风、眼睛色盲、耳朵聋聩那样，对大量存在的新事物嗅不到、看不见、听不清，也就写不出、演不好表现社会主义新人、新事、新思想、新风尚的戏剧。我的有些戏剧工作者，包括其他方面的许多同志，就是没有能真正深入生活，深入斗争，脱离群众，脱离实际。因此，在他们的脑子里只有旧的东西，没有新的东西，或者只有抽象的新东西，没有具体的新东西。如果这样，即使想下决心改造自己，想写出好的作品来，也是改造不好的，写不出好的作品来的。所以，只有深入到群众中去，深入到火热的斗争中去，我们的立场、态度、思想、感情才能得到脱胎换骨的改造，资本主义、封建主义的尾巴才能彻底割掉。这样，思想活跃了，眼界开阔了，知识丰富了，可写的东西就多了，写好的信心也就大了。毛泽东同志说：“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”^①我们每一个戏剧工作者都必须遵循毛泽东同志的这个教导去做。

我们戏剧工作者，要写出更多更好的社会主义戏剧，还要敢于同一切旧的艺术观念实行最彻底的决裂，敢于打破资产阶级、封建阶级的艺术框框。要能够充分地反映社会主义时代的丰富多彩、生动活泼的生活，深刻地表现社会主义时代工农兵的思想感情，生动地塑造社会主义时代的先进人物，就必须打破那些不适合今天需要的陈旧的艺术框框。我们有些戏剧工作者，由于长期受到资产阶级、封建阶级的艺术观念的影响，往往被许多框框束缚着自己，不能突破，成为艺术革新中的保守力量。马克思和恩格斯在《共产党宣言》中说：“共产主义革命就是要最坚决地打破

^① 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第862页。

过去传下来的所有制关系；所以，毫不奇怪，它在自己的发展进程中要最坚决地打破过去传下来的各种观念。”^①我们要发展社会主义戏剧，要进行戏剧的改革，就要最坚决地打破过去传下来的资产阶级的、封建阶级的政治观念和艺术观念，真正树立超无产阶级的政治观念和艺术观念。

这样说，当然不能理解成为对于中外文学艺术的优秀遗产不要继承。凡是中外一切好的东西，我们都要继承，问题是对继承应该持有正确的态度。我们既不是历史的虚无主义者，也不膜拜于遗产，而是对遗产采取批判地继承的态度。这样，才能创造出全新的自己的东西。列宁说：“马克思主义这一革命的无产阶级思想体系赢得了世界历史性的意义，是因为它并没有抛弃资产阶级时代最宝贵的成就，相反地却吸收和改造了两千多年来人类思想和文化发展中一切有价值的东西。只有在这个基础上，按照这个方向，在无产阶级专政（这是无产阶级反对一切剥削的最后一次斗争）的实际经验的鼓舞下继续进行工作，才能认为是发展真正无产阶级的文化。”^②毛泽东同志也指出：“一切外国的东西，如同我们对于食物一样，必须经过自己的口腔咀嚼和胃肠运动，送进唾液胃液肠液，把它分解为精华和糟粕两部分，然后排泄其糟粕，吸收其精华，才能对我们的身体有益，决不能生吞活剥地毫无批判地吸收。”^③又说：“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。”“继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造，这是决不能替代的。”^④这就是说，我们对于优秀的文学遗产，要批判地继承，而继承是作为我们从社会主义时代现实生活和斗争出发进行创造的借鉴，不是囫圇吞枣，全盘接受，更不能代替自己的创作。应当承认，中外历史上有许多优秀的文艺作品，如十八、十九世纪的一些优秀的文艺作品，曾经揭露了封建主义、资本主义的罪恶，有它的时代意义。但是我们要看到，这些遗产都是封建时代和资本主义时代的东西，它们的基本思想是宣扬封建阶级的意识形态包括它的道德观念，宣扬资产阶级的个人主义、民主主义和人道主义。这些东西，和无产阶级的社会主义思想是根本对立的，必须和它实行最坚决、最彻底的决裂。我们对一切文学艺术遗产，包括戏剧在内，都要进行批判，对那些越有影响的，就越要彻底地批判，才会对社会主义、对今天的人民起有益的

① 《马克思恩格斯全集》第4卷，第489页。

② 《论无产阶级文化》，《列宁全集》第31卷，人民出版社，第283页。

③ 《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷，第700页。

④ 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第862页。

作用。可是，我们有些人对十八、十九世纪的文艺作品，推崇备至，五体投地，就是不加分析批判，这样盲目地崇拜遗产，实际上是借继承遗产之名，行宣传封建主义、资本主义思想之实。

从艺术的形式上来说，一些古典的优秀文艺作品，有它独到之处；传统的戏剧有它长期形成的一套表演形式。在适当的条件下，经过努力，利用旧形式，改造旧形式来表现新内容，这是可能的，必要的。但是，内容和形式是密切联系的，新的内容总是要求新的形式来表现它。新内容利用旧形式、改造旧形式来表现自己，已经不是纯粹的旧形式了，在某种意义上说来，在实际上说来，这已经可以说是一种新的形式了。传统剧目的表演形式，是适合表演古代人物的；不经过适当改造，不能很好地表现今天的新人物。我们要表现今天的工农兵，就要有今天工农兵的形象、语言、动作，就要用新的形式来表演，而这些东西是过去文艺作品和戏剧中很难找到的。我们要表演工农兵群众中的英雄人物，总不能把它的语言、动作、风格等搞得像封建阶级、资产阶级那样矫揉造作、装腔作势吧！随着内容的改变，必然在表演形式上要加以突破。过去传留下来的某些艺术技巧，经过认真的改造以后，可以用来表现现代人物，这是我们不可忽视的一个方面；但是，主要还是要从现实生活中提炼出适合表演今天人物的艺术形式。在现实生活中，工农兵群众的形象、语言、动作，经过提炼、加工，就能成为很好、很美的艺术形式。这就是说，在戏剧工作者更好地和工农兵群众结合以后，在大演现代剧、表现工农兵群众的艺术实践中，经过长期的摸索和积累，终究要找出适合表演社会主义生活的新形式，而这种新形式必然是更加民族化、更加群众化的。可是，我们有些人就是不敢越雷池一步，不敢有所突破和创新，一味地硬搬和模仿。毛泽东同志早就告诫我们：“文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，乃是最没有出息的最害人的文学教条主义和艺术教条主义。”^①我们各种戏剧，从内容到形式，都要推陈出新，推封建主义、资本主义之陈，出社会主义、共产主义之新。否则，它们不但在政治上不行，在艺术上也不能发展，最后不可避免地要为时代和群众所抛弃。

总之，我们要相信前无古人、后有来者，不要抱残守缺，厚古薄今，迷信过去。这在科学上是如此，在戏剧艺术上也是如此，在其他一切事业上都是如此。但是，这丝毫也不意味着我们在前进的道路上不会遇到困难，社会主义戏剧可以一帆风顺地发展了。社会主义戏剧的建设，是一项长期的、艰巨的任务，社会主义戏剧本身

^① 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第862页。

必须有一个发展和完善的过程。无论封建主义的文化艺术，还是资本主义的文化艺术，都是经过了很长的形成和发展过程。中国的封建主义文化艺术，经历了几千年的兴衰史；西欧各国资本主义文化艺术的发展，从“文艺复兴”时期开始，也经过了好几百年。在我国，作为社会主义的文化艺术，才有短短十五年的历史；社会主义的戏剧艺术毕竟是一个新生的幼芽。建设社会主义的戏剧，本身就是一场伟大的、深刻的革命。要使社会主义戏剧巩固地占领阵地，把散播封建主义、资本主义毒素的戏剧完全排除出舞台，这需要我们的编剧、导演、演员、舞台工作者齐心协力，作长期的、艰苦的努力和斗争。我们决不能碰到困难就泄气，就不敢前进。只要我们沿着正确的方向，进行不断的努力，不断提高社会主义戏剧的思想性和艺术性，我们就能创造出无愧于我们伟大时代的戏剧，在舞台上开放出无限光辉灿烂的艺术花朵。

(四) 更高地举起毛泽东文艺思想红旗， 为社会主义戏剧的发展和繁荣而奋斗

在整个社会主义时期，国内和国际的阶级斗争是长期的、复杂的和曲折的。文艺是阶级斗争的武器，是时代的风雨表。阶级斗争必然要在文艺上反映出来。我们的文艺要不要为工农兵服务，要不要为社会主义服务，这是文艺战线上一场严重的、长期的阶级斗争和思想斗争。在这场斗争中，无产阶级思想不去占领阵地，修正主义思想就会泛滥，就会为资本主义复辟开路；社会主义戏剧不去占领舞台，资本主义、封建主义的戏剧就会去占领舞台，成为社会主义革命和建设中的障碍。我们要时刻记住，现在还有两个阶级、两条道路的斗争存在，还有资产阶级思想、封建主义思想存在，一刻也不要忘记阶级斗争。我们一切革命的戏剧、文艺工作者，一定要把毛泽东文艺思想红旗举得更高、更鲜明，为建设社会主义的戏剧、文艺事业斗争到底。我们所有的戏剧、文艺工作者，都必须认真学习毛泽东思想，学习毛泽东文艺思想，认真学、反复学，真正学到手，以提高认识，改造思想，使我们社会主义的戏剧、文艺，更加坚定地沿着毛泽东同志所指出的方向奋勇前进。

要坚定不移地实现毛泽东同志提出的文艺方向，必须正确地贯彻执行党的百花齐放、推陈出新的方针。这个方针，是改革和发展我国戏剧艺术的根本方针。实践证明，这个方针是完全正确的。它是毛泽东同志根据文艺为工农兵服务的方向提出来的，又是为了使文艺更好地为工农兵服务的。这个方针，是促进我国社会主义文学艺术发展和繁荣的方针。它决不是保护封建主义、资本主义文学艺术的方针，决

不能被人利用来发展封建主义、资本主义那一套东西。我们只允许在社会主义方向下，艺术上不同题材、不同风格、不同流派的自由发展、自由竞争，决不允许在内容上宣传资本主义和封建主义。

为了发展和繁荣社会主义戏剧，必须组织革命的戏剧队伍，加强戏剧队伍的建设，建立一支能够正确贯彻毛泽东文艺思想的、又红又专的戏剧、文艺队伍。戏剧、文艺工作者，包括编剧、导演、演员、音乐工作者、舞台美术工作者在内，首先要下决心做一个坚强的无产阶级革命战士，使自己不断革命化。戏剧队伍的革命化问题，是一个极大的问题，也是一个亟待解决的迫切问题。革命化，也就是要真正无产阶级化、共产主义化，用马克思列宁主义、毛泽东思想武装自己的头脑。可是，对于我们戏剧队伍来说，不少人还没有完成社会主义的思想改造，在他们的头脑中无产阶级思想还很少，有的人资产阶级思想乃至封建主义思想还很严重，而他们天天要演戏，要宣传，对群众的影响很大，那么就发生一个问题：他们究竟用什么面貌来改造世界呢？是用无产阶级的面貌，社会主义的面貌，还是用资产阶级、封建阶级的面貌呢？毛泽东同志指出：“小资产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法，顽强地表现他们自己，宣传他们自己的主张，要求人们按照小资产阶级知识分子的面貌来改造党，改造世界。在这种情形下，我们的工作，就是要向他们大喝一声，说：‘同志’们，你们那一套是不行的，无产阶级是不能迁就你们的，依了你们，实际上就是依了大地主大资产阶级，就有亡党亡国的危险。只能依谁呢？只能依照无产阶级先锋队的面貌改造党，改造世界。”^①毛泽东同志这段话，有着极其深刻的教育意义。教育者必先受教育。如果我们不去认真改造自己的资产阶级、小资产阶级思想，牢固地树立无产阶级的革命思想，就不可能实现革命化，社会主义的戏剧也就不可能在我们手里真正建设起来。所以，一切革命的戏剧工作者，都必须投身到沸腾的生活和火热的斗争中去，同社会主义革命和建设时期的工农兵相结合，彻底改造自己的立场、观点、思想和感情，割掉资产阶级、小资产阶级个人主义、自由主义、名利思想的尾巴，和一切旧观念实行最彻底的决裂，树立无产阶级的世界观，才能使自己成为名副其实的坚定的无产阶级的文艺战士。我们的戏剧工作者，能不能真正和工农兵群众相结合，是他们能否真正成为无产阶级文艺战士的重要标志。毛泽东同志说过：“革命的或不革命的或反革命的知识分子的最后的分界，看其是否愿意并且实行和工农民众相结合。”^②这对我们戏剧、文艺

^① 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第877页。

^② 《五四运动》，《毛泽东选集》第2卷，第546页。

工作者同样适用。我们有些戏剧、文艺工作者是从旧社会走过来的，或者是出身于剥削阶级家庭，或者受过资产阶级教育，他们不可避免地沾染了某些资本主义、封建主义的遗毒；而我们有些年轻同志，则没有经受过阶级剥削和阶级压迫的苦难，缺少阶级斗争的锻炼和体会；加之，他们都没有很好地经常地和工农兵群众一起同吃、同住、同劳动；因此，他们和工农兵群众的思想感情总是有一段不小距离的。他们必须有自知之明，正视自己的弱点，不断改造自己、锻炼自己、提高自己，把自己的思想感情彻头彻尾、彻里彻外地转到工农兵群众方面来，才能真正成为无产阶级的文艺战士。也只有这样，他们才能真正地热爱社会主义，全心全意地去表现社会主义的工农兵，热情地歌颂社会主义的英雄人物，写出具有高度思想性和高度艺术性的作品来。

在加强戏剧队伍的建设方面，又需要重视创作队伍的建设。剧本创作，是发展和繁荣社会主义戏剧的一个关键问题。没有剧本，社会主义戏剧是不能迅速发展的。戏剧工作的领导部门，应当把剧本创作作为自己的首要任务来抓。除了导演、演员和舞台工作人员外，各地都必须建立一支精干的创作队伍。专业的创作人员要认识到自己的重大责任，自觉地深入生活，努力进行创作。与此同时，还要特别注意培养业余的戏剧队伍，发现和帮助业余剧作者，使专业制作和业余创作结合起来。业余的戏剧作者散布在各条战线上，投身在现实斗争中，人数众多，潜力很大，只要我们精心帮助、培养，是一支不可忽视的重要力量。

我们的戏剧队伍，包含着一切愿意为社会主义服务、为工农兵服务的文学家、艺术家、戏剧家，要团结他们，热情地帮助他们进步，为他们的创作提供良好的条件。我们相信，在我们社会主义社会里，一切愿意进步的文艺家，经过革命斗争和艺术实践的锻炼，不断地改造自己，他们中间的大多数人，都可能为祖国的社会主义革命和社会主义建设，为社会主义的戏剧、文艺，做出应有的贡献。

为了建设革命的戏剧、文艺，建设革命的戏剧、文艺队伍，要求我们在文艺界中严肃地开展思想斗争。加强文艺批评，就是开展思想斗争的一种方法。我们要加强评论工作，来指导和推动创作和演出，总结创作和演出的经验，开展文艺思想斗争。我们一定要发展革命的文艺批评，积极提倡，扶持、鼓励一切好的、进步的、革命的文艺作品，批判那些坏的、落后的、反动的东西。这是发展和繁荣社会主义戏剧不可缺少的一件工作。华东话剧观摩演出，是通过会演，总结交流经验，提高思想认识，开展比学赶帮，进行群众性文艺批评的生动活泼的方法。事实证明，这对发展和繁荣社会主义戏剧来说，是一种很好的方法，今后可以适

当采用。

加强党对戏剧的领导，是发展和繁荣社会主义戏剧的根本条件。各级党委一定要加强对戏剧工作的领导，加强对戏剧队伍的思想政治工作，认真地进行戏剧战线上的社会主义改造和戏剧工作者的思想改造，并把它作为社会主义革命的一个重要任务来抓。这方面的社会主义革命是放松不得的。过去有人以“反对领导干预创作”为名，否认党的领导的重要性。这是极其错误的，必须坚决反对。现代修正主义者特别恶毒地攻击我们党对文艺工作的领导。他们别有用心地说，现代剧“都在党组织的直接领导与参加下写的”，“与其说是某些剧作家写的……不如说是党委写的”。他们这种攻击，实际上是妄图使创作离开马克思列宁主义的党的领导，接受他们修正主义党的领导；离开马克思列宁主义的方向，走上他们的修正主义方向。如果上了他们的当，就必然要使我们戏剧、文艺成为资本主义复辟的工具，我们的戏剧，文艺工作者也就要滚进修正主义的泥坑。我们必须警惕这一点，一定要把戏剧、文艺战线上的社会主义革命进行到底。我们的戏剧、文艺是进行革命斗争的武器，是抵制和逐步肃清资本主义和封建主义影响、防止修正主义侵蚀的强有力武器。我们的戏剧、文艺，一定要紧紧掌握在党的手里，置于党的坚强领导之下。我们要加强党的领导，党就不能不去“干预”一下那种不利于社会主义、不利于人民的创作，不能不“破坏”一下他们的创作情绪。毛泽东同志说得好：“马克思主义就不破坏创作情绪了吗？要破坏的，它决定地要破坏那些封建的、资产阶级的、小资产阶级的、自由主义的、个人主义的、虚无主义的、为艺术而艺术的、贵族式的、颓废的、悲观的以及其他种种非人民大众非无产阶级的创作情绪。对于无产阶级艺术家，这些情绪应不应该破坏呢？我以为是应该的，应该彻底地破坏它们，而在破坏的同时，就可以建设起新东西来。”^①我们所说的加强党的领导，决不是修正主义所诬蔑的去包办创作，而是去正确指导如何进行创作。实际情况是：在今天这个伟大的社会主义时代，作家、艺术家个人的思想水平和所见所闻，毕竟是有限的。党的领导，掌握时代的脉搏，了解革命的动向，从政治上、思想上、题材选择上帮助作家、艺术家，这不仅不妨碍作家、艺术家的积极性、创造性，而且能帮助他们提高思想、明确方向。事实上，只有遵循党所指明的方向，充分吸取群众的丰富的斗争生活经验，认真听取群众的意见和要求，才可能产生出成功地反映社会主义生活和斗争的戏剧来。

^① 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第875—876页。

当前国际国内的形势很好。戏剧、文艺工作者必须赶上时代的潮流，加速社会主义新戏剧、新艺术的建设和发展。我们的革命戏剧、艺术，不但要为中国革命服务，而且要为世界革命人民服务，担负起无产阶级国际主义所应该担负的任务。我们的一切戏剧、艺术工作者，都要立革命大志，树远大理想，高高举起毛泽东艺术思想红旗，用戏剧、艺术的武器，支持和鼓舞中国人民和世界人民反对帝国主义、各国反动派和现代修正主义的斗争，为共产主义的彻底实现而奋斗！

（原载《红旗》1964年第15期）

林彪同志委托江青同志召开的部队 文艺工作座谈会纪要

(一)

一九六六年二月二日到二月二十日，江青同志根据林彪同志的委托，在上海邀请部队的一些同志，就部队文艺工作的若干问题进行了座谈。

来上海之前，林彪同志对参加座谈会的部队同志曾作了如下的指示：“江青同志昨天和我谈了话。她对文艺工作方面在政治上很强，在艺术上也是内行，她有很多宝贵的意见，你们要很好重视，并且要把江青同志的意见在思想上、组织上认真落实。今后部队关于文艺方面的文件，要送给她看，有什么消息，随时可以同她联系，使她了解部队文艺工作情况，征求她的意见，使部队文艺工作能够有所改进。部队文艺工作无论是在思想性和艺术性方面都不要满足现状，都要更加提高。”

在座谈开始和交谈中，江青同志再三表示：对毛主席的著作学习不够，对毛主席的思想领会不深，只是学懂哪一点，就坚决去做。最近四年，比较集中地看了一些作品，想了一些意见，这些意见不一定全对。我们都是共产党员，为了党的事业，应当平等地进行交谈。这件事，去年就应该做，因为身体不行，没有做到。最近，身体好一些，根据林彪同志的指示，请同志们来共同商量。

江青同志建议先看作品，再阅读一些有关的文件和材料，然后交谈。江青同志给我们阅读了毛主席的有关著作，并先后同部队的同志个别交谈八次，集体座谈四次，陪同我们看电影十三次，看戏三次。在看电影、看戏过程中，也随时进行了交谈。另外，还要我们看了二十一部影片。在此期间，江青同志又看了电影《南海长城》的样片，接见了《南海长城》的导演、摄影师和一部分演员，同他们谈话三次，给了他们很大的教育和鼓舞。我们在接触中感觉到：江青同志对毛主席思想领会较深，又对文艺方面存在的问题作了长时间的、相当充分的调查研究，亲自种试验田，有丰富的实践经验。这次带病工作，谦虚、热情、诚恳地同我们一起交谈，一起看

影片、看戏，给了我们很大启发和帮助。

(二)

在近二十天中，我们阅读了毛主席的两篇著作和有关材料，听取了江青同志许多极为重要的意见，看了三十余部好的、坏的和在不同程度上存在着缺点、错误的影片，又看了《奇袭白虎团》、《智取威虎山》两出比较成功的革命现代京剧，从而加深了我们对毛主席文艺思想的理解，提高了对社会主义文化革命的认识。下面是在这次座谈会中大家商议和同意的几点意见：

一、十六年来，文化战线上存在着尖锐的阶级斗争。

事实上，在我国革命的两个阶段，即新民主主义阶段和社会主义阶段，文化战线上都存在两个阶级、两条路线的斗争，即无产阶级和资产阶级在文化战线上争夺领导权的斗争。我们党的历史上，反对“左”右倾机会主义的斗争，也都包括文化战线上的两条路线斗争。王明路线是一种曾经在我们党内泛滥过的资产阶级思想。一九四二年开始的整风运动中，毛主席先在理论上彻底地批判了王明的政治路线、军事路线和组织路线；紧接着，又在理论上彻底地批判了以王明为代表的文化路线。毛主席的《新民主主义论》、《在延安文艺座谈会上的讲话》和《看了〈逼上梁山〉以后写给延安平剧院的信》，就是对文化战线上的两条路线斗争的最完整、最全面、最系统的历史总结，是马克思列宁主义世界观和文艺理论的继承和发展。在我国革命进入社会主义阶段以后，毛主席又发表了《关于正确处理人民内部矛盾的问题》和《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》两篇著作，这是我国和各国革命思想运动、文艺运动的历史经验的最新的总结，是马克思列宁主义世界观和文艺理论的新发展。毛主席的这五篇著作，够我们无产阶级用上一个长时期了。

毛主席的前三篇著作发表到现在已经二十几年了，后两篇也已经发表将近十年了。但是，文艺界在建国以来，却基本上没有执行，被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政，这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓三十年代文艺的结合。“写真实”论、“现实主义广阔的道路”论、“现实主义的深化”论、反“题材决定”论、“中间人物”论、反“火药味”论、“时代精神汇合”论，等等，就是他们的代表性论点，而这些论点，大抵都是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中早已批判过的。电影界还有人提出所谓“离经叛道”论，就是离马克思列宁主义、毛泽东思想之经，叛人民革命战争之道。在

这股资产阶级、现代修正主义文艺思想逆流的影响或控制下，十几年来，真正歌颂工农兵的英雄人物，为工农兵服务的好的或者基本上好的作品也有，但是不多；不少是中间状态的作品；还有一批是反党反社会主义的毒草。我们一定要根据党中央的指示，坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线。搞掉这条黑线之后，还会有将来的黑线，还得再斗争。所以，这是一场艰巨、复杂、长期的斗争，要经过几十年甚至几百年的努力。这是关系到我国革命前途的大事，也是关系到世界革命前途的大事。

过去十几年的教训是：我们抓迟了。只抓过一些个别问题，没有全盘的系统的抓起来，而只要我们不抓，很多阵地就只好听任黑线去占领，这是一条严重的教训。一九六二年十中全会作出要在全中国进行阶级斗争这个决定之后，文化方面的兴无灭资的斗争也就一步一步地开展起来了。

二、近三年来，社会主义的“文化大革命”已经出现了新的形势，革命现代京剧的兴起就是最突出的代表。从事京剧革命的文艺工作者，在以毛主席为首的党中央的领导下，以马克思列宁主义和毛泽东思想为武器，向封建阶级、资产阶级和现代修正主义文艺展开了英勇顽强的进攻，锋芒所向，使京剧这个最顽固的堡垒，从思想到形式，都发生了极大的革命，并且带动文艺界发生着革命性的变化。革命现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等和芭蕾舞剧《红色娘子军》、交响音乐《沙家浜》、泥塑《收租院》等，已经得到广大工农兵群众的批准，在国内外观众中，受到了极大的欢迎。这是一个创举，它将会对社会主义文化革命产生深远的影响。它有力地证明：京剧这个最顽固的堡垒也是可以攻破的，可以革命的；芭蕾舞、交响乐这种外来的古典艺术形式，也是可以加以改造，来为我们所用的，对其他艺术的革命就更应该有信心了。有人说革命现代京剧丢掉了京剧的传统，丢掉了京剧的基本功。事实恰恰相反，革命现代京剧正是对京剧传统的批判地继承，是真正的推陈出新。京剧的基本功不是丢掉了，而是不够用了，有些不能够表现新生活的，应该也必须丢掉。而为了表现新生活，正急需我们从生活中去提炼，去创造，去逐步发展和丰富京剧的基本功。同时，这些事实也有力地回击了形形色色的保守派，和所谓“票房价值”论、“外汇价值”论、“革命作品不能出口”论等等。

近三年来，社会主义文化革命的另一个突出表现，就是工农兵在思想、文艺战线上的广泛的群众活动。从工农兵群众中，不断地出现了许多优秀的、善于从实际出发表达毛泽东思想的哲学文章；同时，还不断地出现了许多优秀的、歌颂我国社

会主义革命的伟大胜利，歌颂社会主义建设各个战线上的大跃进，歌颂我们的新英雄人物，歌颂我们伟大的党，伟大的领袖英明领导的文艺作品，特别是工农兵发表在墙报、黑板报上的大量诗歌，无论内容和形式都划出了一个完全崭新的时代。

当然，这些都还只是社会主义文化革命的初步成果，是万里长征的第一步。为保卫和发展这一成果，把社会主义文化革命进行到底，还需要我们作长期的、艰苦的努力。

三、文艺战线两条道路的斗争，必须要反映到军队内部来，军队不是生活在真空中，决不可能例外。中国人民解放军是中国无产阶级专政的主要工具，是中国人民和世界革命人民的依靠和希望。没有人民的军队，就没有革命的胜利，就没有无产阶级专政，就没有社会主义，也就没有人民的一切。因此，敌人一定会从各方面破坏它，也一定会利用文艺的武器，企图对它进行思想腐蚀。而有的人却在毛主席指出文艺界十五年来基本上没有执行党的方针以后，还说部队文艺方向已经解决了，主要是提高艺术水平的问题，这种观点是错误的，是缺乏具体分析的。事实上，军队的文艺有的方向对，艺术水平也比较高；有的方向对，艺术水平低；有的在政治方向和艺术水平方面都有严重的缺点或错误；也有的是反党反社会主义的毒草。八一电影制片厂就拍摄了《抓壮丁》这样的坏影片。这说明军队的文艺工作也在不同程度上受到了黑线的影响。同时，我们自己培养的真正过得硬的创作人材还比较少；创作思想问题还很多；组织上也还有些不纯。对这些问题，我们必须作出恰当的分析 and 解决。

四、在社会主义文化革命中解放军要起重要作用。林彪同志主持军委工作以来，对文艺工作抓得很紧，作了很多很正确的指示。在中共中央军委扩大会议《关于加强军队政治思想工作的决议》中，明确地规定部队文艺工作的任务是：“必须密切结合部队的任务和思想情况，为兴无灭资、巩固和提高战斗力服务。”军队中有一批我们自己培养的、经过革命战争锻炼的文艺骨干，也创作了一些好的作品。因此，在社会主义文化革命中，解放军一定要起应起的作用，勇敢地、坚定不移地，为贯彻执行文艺为工农兵服务、为社会主义服务的方针而斗争。

五、文化革命要有破有立，领导人要亲自抓，搞出好的样板。资产阶级有反动的所谓“创新独白”，我们要标新立异，我们的标新立异是标社会主义之新，立无产阶级之异。要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务，我们有了这样的样板，有了这方面成功的经验，才有说服力，才能巩固地占领阵地，才能打掉反动派的棍子。

在这个问题上，不要有自卑感，而应当有自豪感。

要破除对所谓三十年代文艺的迷信。那时，左翼文艺运动政治上是王明的“左倾”机会主义路线，组织上是关门主义和宗派主义，文艺思想实际上是俄国资产阶级文艺评论家别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫以及戏剧方面的斯坦尼斯拉夫斯基的思想，他们是俄国沙皇时代资产阶级民主主义者，他们的思想不是马克思主义，而是资产阶级思想。资产阶级民主革命，是一个剥削阶级代替另一个剥削阶级的革命，只有无产阶级的社会主义革命，才是最后消灭一切剥削阶级的革命，因此，决不能把任何一个资产阶级革命家的思想，当成我们无产阶级思想运动、文艺运动的指导方针。三十年代也有好的，那就是以鲁迅为首的战斗的左翼文艺运动。到了三十年代的中期，那时左翼的某些领导人在王明的右倾投降主义路线的影响下，背离马克思列宁主义的阶级观点，提出了“国防文学”的口号。这个口号，就是资产阶级的口号，而“民族革命战争的大众文学”这个无产阶级的口号，却是鲁迅提出的。有些左翼文艺工作者，特别是鲁迅，也提出了文艺要为工农服务和工农自己创作文艺的口号，但是并没有系统地解决文艺同工农兵相结合这个根本问题。当时的左翼文艺工作者，绝大多数还是资产阶级民族民主主义者，有些人民主革命这一关就没过去，有些人没有过好社会主义这一关。

要破除对中外古典文学的迷信。斯大林是个伟大的马克思列宁主义者，他对资产阶级的现代派文艺的批评是很尖锐的，但是，他对俄国和欧洲的所谓古典著作却无批判地继承，后果不好。中国的古典文艺，欧洲（包括俄国）古典文艺，甚至美国电影，对我国文艺界的影响是不小的，有些人就当作经典，全盘接受。我们应当接受斯大林的教训。古人、外国人的东西也要研究，拒绝研究是错误的，但一定要用批判的眼光去研究，做到古为今用，外为中用。

对十月革命后出现的一批比较优秀的苏联革命文艺作品，也要有分析，不能盲目崇拜，更不要盲目地模仿。盲目地模仿不能成为艺术。文学艺术只能来源于人民生活，只有人民生活才是文学艺术的唯一源泉，古今中外的文学艺术的历史过程，证明了这一点。

世界上从来是新生力量战胜腐朽力量。我们人民解放军开头也是弱小的，终于转弱为强，战胜了美蒋反动派。面对着国内外大好的革命形势和光荣的任务，我们应该以做一个彻底的革命派而感到自豪。要有信心，有勇气，去做前人所没有做过的事，因为我们的革命，是一次最后消灭剥削阶级、剥削制度，和从根本上消除一切剥削阶级毒害人民群众的意识形态的革命。我们要在党中央和毛主席的领导下，

在马克思列宁主义和毛泽东思想的指导下，去创造无愧于我们伟大的国家，伟大的党，伟大的人民，伟大的军队的社会主义的革命新文艺。这是开创人类历史新纪元的、最光辉灿烂的新文艺。

但是，要搞出好的样板决不是一件轻而易举的事。对创作中的困难，我们在战略上一定要蔑视它，而在战术上却一定要重视它。创作一部好的作品是一个艰苦的过程，抓创作的同志决不能采取老爷式的态度，决不可掉以轻心，要同创作者同甘共苦，真正下一番苦功夫。要尽可能地掌握第一手材料，不可能时也要掌握第二手材料。要不怕失败、不怕犯错误，要允许失败、允许犯错误，还要允许改正错误。要依靠群众，从群众中来，到群众中去，经过长时间的反复实践，精益求精，力求达到革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。在实践中及时总结经验，逐步掌握各种艺术的规律。不这样，就不可能搞出好的样板。

我们应当十分重视社会主义革命和社会主义建设的题材，忽视这一点，是完全错误的。

辽沈、淮海、平津三大战役及其他重大战役的文艺创作，也要趁着领导、指挥这些战役的同志健在，抓紧搞起来。许多重要的革命历史题材和现实题材，急需我们有计划、有步骤地组织创作。《南海长城》一定要拍好。《万水千山》一定要改好。并通过这些创作，培养锻炼出一支真正无产阶级的文艺骨干队伍。

六、在文艺工作中，不论是领导人员，还是创作人员，都要实行党的民主集中制，提倡“群言堂”，反对“一言堂”，要走群众路线。过去有些人搞出一个作品，就逼着领导人鼓掌、点头，这是一种很坏的作风。至于抓创作的干部，对待文艺创作，应该经常记住这样两点：第一，要善于倾听广大群众的意见；第二，要善于分析这些意见，好的就吸收，不好的就不吸收。完全没有缺点的作品是没有的，只要基调还好，要指出其缺点错误，把它改好。坏作品不要藏起来，要拿出来交给群众去评论。我们不要怕群众，要坚决地相信群众，群众会给我们提出许多宝贵意见的。另外，也可以提高群众的鉴别能力。摄制一部电影要花费几十万元或者上百万元，把坏片子藏起来，白白地浪费掉了，为什么不拿出来放映，从而教育创作人员和人民群众，又可以弥补国家经济上的损失，做到思想、经济双丰收呢？影片《兵临城下》演了好久，也没有人批评，《解放军报》是否可以写篇文章批评一下。

七、要提倡革命的、战斗的、群众性的文艺批评，打破少数所谓“文艺批评家”（即方向错误的和软弱无力的那些批评家）对文艺批评的垄断，把文艺批评的武器交给广大工农兵群众去掌握，使专门批评家和群众批评家结合起来。在文艺批评中，要

加强战斗性，反对无原则的庸俗捧场。要改造文风，提倡多写通俗的短文，把文艺批评变成匕首和手榴弹，练出二百米内的硬功夫；当然也要写一些系统的，有理论深度的较长的文章。反对用名词术语吓人。只有这样，才能缴掉那些所谓“文艺批评家”的械。《解放军报》、《解放军文艺》要开辟定期的或不定期的文艺评论专栏，对好的或者基本上好的作品要热情支持，也可以善意地指出它的缺点；对坏作品，要进行原则性的批评。对于文艺理论方面一些有代表性的错误论点，和某些人在一些什么《中国电影发展史》、《中国话剧运动五十年史料集》、《京剧剧目初探》之类的书中企图伪造历史、抬高自己，以及所散布的许多错误论点，都要有计划地进行彻底的批判。不要怕有人骂我们是棍子，对人家说我们简单粗暴要有分析。我们有的批评基本正确，但是分析不够，论据不充分，说服力差，应该改进。有的人是认识问题，他们先说我们简单粗暴，后来就不说了。对敌人把我们正确的批评骂做是简单粗暴，就一定要坚决顶住。文艺评论要成为经常的工作，成为开展文艺斗争的重要方法，也是党领导文艺工作的重要方法。没有正确的文艺评论，就不可能繁荣创作。

八、文艺上反对外国修正主义的斗争，不能只捉丘赫拉依之类小人物，要捉大的，捉肖洛霍夫，要敢于碰他。他是修正主义文艺的鼻祖。他的《静静的顿河》、《被开垦的处女地》、《一个人的遭遇》对中国的部分作者和读者影响很大。军队是否可以组织一些人加以研究，写出有分析的、论据充分的、有说服力的批判文章。这对中国，对世界都有很大影响。对国内的作品，也应当这样做。

九、在创作方法上，要采取革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，不要搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义。

在党的正确路线指引下涌现的工农兵英雄人物，他们的优秀品质是无产阶级阶级性的集中表现。我们要满腔热情地、千方百计地去塑造工农兵的英雄形象。要塑造典型，毛主席说：“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”不要受真人真事的局限。不要死一个英雄才写一个英雄，其实，活着的英雄要比死去的英雄多得多。这就需要我们的作者从长期的生活积累中，去集中概括，创造出各种各样的典型人物来。

写革命战争，要首先明确战争的性质，我们是正义的，敌人是非正义的。作品中一定要表现我们的艰苦奋斗、英勇牺牲，但是，也一定要表现革命的英雄主义和革命的乐观主义。不要在描写战争的残酷性时，去渲染或颂扬战争的恐怖；不要在

描写革命斗争的艰苦性时，去渲染或颂扬苦难。革命战争的残酷性和革命的英雄主义，革命斗争的艰苦性和革命的乐观主义，都是对立的统一，但一定要弄清楚什么是矛盾的主要方面，否则，位置摆错了，就会产生资产阶级和平主义倾向。此外，在描写人民革命战争的时候，不论是在以游击战为主，运动战为辅的阶段，还是以运动战为主的阶段，都要正确地表现党领导下的正规军、游击队和民兵的关系，武装群众和非武装群众的关系。

选择题材要深入生活，很好地调查研究，才能选对、选准。编剧要长期地、无条件地深入到火热的斗争生活中去，导演、演员、摄影、美术、作曲等人员也要深入生活，很好地进行调查研究。过去，有些作品，歪曲历史事实，不表现正确路线，专写错误路线；有些作品，写了英雄人物，但都是犯纪律的，或者塑造起一个英雄形象却让他死掉，人为地制造一个悲剧的结局；有些作品，不写英雄人物，专写中间人物，实际上是落后人物，丑化工农兵形象；而对敌人的描写，却不是暴露敌人剥削、压迫人民的阶级本质，甚至加以美化；还有些作品，则专搞谈情说爱，低级趣味，说什么“爱”和“死”是永恒主题。这些都是资产阶级的、修正主义的东西，必须坚决反对。

十、重新教育文艺干部，重新组织文艺队伍。由于历史的原因，在全国解放前，我们无产阶级在敌人的统治下培养自己的文艺工作者要困难一些。我们的文化水平比较低，我们的经验比较少，我们的许多文艺工作者，是受资产阶级的教育培养起来的，在从事革命文艺活动的过程中，有些人又经不起敌人的迫害叛变了，或者经不起资产阶级思想的腐蚀烂掉了。在根据地，我们培养过相当数量的革命文艺工作者，特别是《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，他们有了正确的方向，走上同工农兵相结合的道路，在革命过程中起过积极的作用。缺点是，在全国解放后，进了大城市，许多同志没有抵抗住资产阶级思想对我们文艺队伍的侵蚀，因而有的在前进中掉队了。我们的文艺是无产阶级的文艺，是党的文艺。无产阶级的党性原则是我们区别于其他阶级的最显著标志。须知其他阶级的代表人物也是有他们的党性原则的，并且很顽强。不论是创作思想方面，组织路线方面，工作作风方面，都要坚持无产阶级的党性原则，反对资产阶级思想的侵蚀。同资产阶级思想必须划清界限，决不能和平共处。现在文艺界存在的各种问题，对大多数人来讲，是思想认识问题，是教育提高的问题。要认真学习毛主席著作，活学活用，联系思想，联系实际，带着问题学，才能真正学得懂、学得通、学到手。要长期深入生活，和工农兵相结合，提高阶级觉悟，改造思想，不为名，不为利，全心全意地为人民服务。

要教育我们的同志，读一辈子马克思列宁主义和毛主席的书，革一辈子命。特别要注意保持无产阶级的晚节，一个人能保持晚节是很不容易的。

(三)

通过座谈，我们对上述问题都有了较明确的认识，对这些问题的意见，也都符合军队文艺工作的实际情况，从而提高了我们的觉悟，加强了社会主义文化革命的决心和责任感。我们一定要继续学好毛主席的著作，认真进行调查研究，种好试验田，搞好样板，在这一场兴无灭资的文化革命斗争中起好带头作用。

(原载 1967 年 5 月 29 日《人民日报》)

“移步”而不“换形”

——梅兰芳谈旧剧改革

张颂甲

和天津市市民阔别多年的梅兰芳先生来了，记者特地跑去看他。

梅先生穿着深灰色的西装，风采不减当年，虽然他在北京接连着演唱了十场营业戏和一场义务戏，但是精神仍然很好。当他看到记者时，他笑容可掬地和记者握着手。

“多少年没在天津登台了？”记者问他。

“十四五年的吧？”他感慨似的说。

梅先生先从参加人民政协谈起，他对于能够参加政协会议是感觉非常兴奋的，他说：“这是有史以来的人民大团结，各党派、各民族、各团体的代表亲切地团结在一起，无论哪一个人都可以自由发表意见，这真是民主作风。”

慢慢地话题便转到旧艺人改造和旧剧改革这两个问题上来，梅先生一谈到本行，更侃侃地打开了“话匣子”。

他认为时代变了，社会也变了，旧艺人需要改造是不成问题的，任何人如果不进步就一定会落伍。解放后，人民政府一直在大力协助艺人们改造，这是非常贤明的措施，虽然这是一件很艰巨的工作，可是大多数艺人都因此而开始走上了新生的道路。这一点，他个人是感到非常高兴的。

一股发自内心的高兴浮现到他脸上来。

“自然，旧剧改革又岂是一桩轻而易举的事！”他说，“不过在今天戏剧怎样让它来为人民服务，却又是一个急需解决的问题。我想京剧的思想改革和技术改革最好不必混为一谈，后者在原则上应该让它保留下来，而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑，再行修改，才不会发生错误。因为京剧是一种古典艺术，有它几千年的传统，因此我们修改起来也就更得慎重，改要改得天衣无缝，让大家看不出一点痕迹来，不然的话，就一定会生硬、勉强，这样，它所得到的效果也就更小了。俗语说：‘移步换形’，今天的戏剧改革工作却要做到‘移步’而不‘换形’。”

他又列举了苏联文化、科学、艺术代表团团长西蒙诺夫的话来加以说明：“西蒙诺夫对我说过，中国的京剧是一种综合性的艺术，唱和舞合一，在外国是很少见的，因此京剧既是古装剧，它的形式就不要改得太多，尤其在技术上更是万万改不得的。”所以他的信心也更加强了。

他告诉记者京剧改革工作是他一向在致力着的，无论在场面、音乐、剧情各方面都在随时修改。譬如在《苏三起解》里不说解差崇公道是个十足的好人，而加强渲染他的同情心；在《宇宙锋》里赵忠自刎改为被误杀；在《霸王别姬》中略予减低楚歌的效果等，都是一些初步的改变，不过还不能令人满意。

他也承认京剧界团结还做得不够，彼此间的联系很少；因此他强调以后应加强团结，互相砥砺，关于在旧剧中“踩跷”和“武把子”等苦工，他也正在研究是否还应该花这么多的功夫；这些问题都是他时刻放在心头的。

斜阳一抹从玻璃窗中透射进来，室内菊花在盛开，这里的空气和谐而温暖，这时梅先生也显得更光彩了。

“那么梅先生认为应该如何来编写新戏呢？”记者进一步提出这个问题。

“编写新戏当然也是忙不得的呀！”他有兴致地说：“譬如在编写过程中第一步要搜集材料，这要在整个历史中撷取人民大众喜闻乐见的精华。第二步要审查内容，就是要把所搜集的材料给它一个正确地批判；去掉它不健康的地方，发扬它积极的意义。第三步就是纯技术上的工作了，这是要一些所谓‘内行’来做的，如故事的穿插和场面的编排等。以上三个步骤是需要大量的文学、艺术工作者来先分工后合作的，只要能互相配合得好，我想一定能产生很多好的新戏的。”这是梅先生对于编写新戏的主张。

他对记者说：培养一个艺人是很不容易的。今后他愿意经常地演出，并且尽量多跟同业们、朋友们讨论、研究，以不断地求得进步。这次他在天津市预备演唱十天，然后到上海去上演。

最后，他又兴奋地告诉记者：明年他或者再到苏联去观摩、学习，并顺便把中国的民族艺术介绍给国际友人。

和梅先生的谈话一直是在亲切、和谐中进行，不知不觉间墙上的时钟已敲打过四下。记者不便多打搅了，因为再过四个钟头他就要粉墨登场和观众们见面了。

（原载 1949 年 11 月 3 日天津《进步日报》）

为爱国主义的人民新戏曲而奋斗

——一九五〇年十二月一日在全国戏曲工作会议上的报告摘要

田 汉

各位代表：

全国戏曲工作会议在几个月以前便已经计划召开了，在毛主席的英明领导之下，中央人民政府十分重视这一有关广大人民教育、娱乐，并联系着数十万艺人职业生活的文化事业。周总理在第一次全国文学艺术工作者代表大会上曾强调：

“今后一定和全国一切愿意改造的旧艺人团结在一起，组织他们，领导他们，普遍地进行大规模的旧文艺改革。……应该使包含几十万艺人并影响几千万观众、听众、读者的旧文艺部队的巨大力量动员起来，积极地参加这个改革运动。”

这一改革运动一年多以来开展得怎么样呢？

一年来各地戏曲改革工作，在剧本唱本的大量修改编写方面，有很好的成绩：如北京编改京剧及评戏百余种，新编曲艺一百二十段。天津市十七个月来，产生了四十九部新剧本，占演出节目百分之三十八。上海编写越剧一百三十三种，沪剧五十一种，京剧三十三种，连其他甬剧、维扬剧等共达三百四十六种。东北因展开群众改编运动，收效甚大，计京剧改编四百十二种，评戏六百四十二种，修改的曲艺四百四十三种，京剧创作二百三十七种，评戏创作二百三十三种，创作的曲艺九百八十五种都会演。中南编改剧本一百十九种。西安及兰州创作新剧本三十七种，修改旧剧本七十种，改编曲艺六十种，搜集与编写剧本六百余种，曲本四百余种。重庆改编川剧十余种，艺人根据重庆真人真事自编反恶霸戏，效果甚好。云南昆明新编滇戏五种，花灯戏五十种。新戏曲虽然在数量和质量上还不能完全满足观众的需要，它的观众还远不及旧戏观众多，但它已经受到了广大观众的欢迎，成为戏曲活动的主导的力量。

在艺人的团结和教育方面，北京、天津、上海、南京、武汉、重庆等地均举办了艺人讲习班，或艺人学校一期至三期，据估计，参加学习的艺人约有五万人。

由于艺人在新的国家中地位的提高与他们思想上的进步，艺人积极参加了各种

社会政治的活动。凡劳军，救济灾荒、失业，劝募公债、寒衣，拥护中苏友好同盟互助条约，响应和平签名等，各地艺人都踊跃参加，特别是目前的抗美援朝运动，更争先恐后，风起云涌地热烈响应。

这一些显著的成绩，固由于各地工作同志努力得来，也由广大艺人觉悟程度普遍提高，故能自愿自动地为祖国、为人民贡献自己的力量。

但这些成就各地还不平衡。关于戏曲改革的方针，中央文化部还未发布正式的指示，各地对戏曲改革工作的认识和执行上就不免发生偏差，最突出的是表现在禁戏问题上，好些地方对禁戏漫无标准，多有过左偏向，或因禁戏过多，使艺人生活困难，或因强迫命令，引起群众不满。另一方面，有的地方，又发生了对旧戏中不良内容不加改革，完全放任自流的现象。在修改与改作剧本方面，虽然产生了不少新的优秀之作，但亦有许多剧本是公式主义的，反历史主义的，因而不能达到正确地教育群众与为群众爱好的效果。

由于以上的情况，我们预备在这次大会上明确以下关于戏曲改革工作的几个方针性的问题：

一、戏曲审定问题

戏曲审查的主要目的在于从新民主主义的民族的、科学的、人民大众的立场评价旧戏曲，辨别其对人民的利或害以为褒贬取舍。对于能发扬新爱国主义精神，与革命的英雄主义，有助于反抗侵略、保卫和平、提倡人类正义、反抗压迫、争取民主自由的戏曲应予以特别表扬、推广。对旧有戏曲中的不良内容，各地文教主管机关，应与艺人合作进行修改，一般地应尽量消除其中毒素而保留其原剧目，不要轻易采取禁演、停演的办法。在审查旧戏曲时应注意迷信与神话的区别，因不少的神话都是古代人民对于自然现象之天真幻想，或对旧社会的抗议和对理想世界的追求。这种神话是对新社会不但无害而且有益的。只有写阴曹地府循环报应来恐吓人民那才是有害的。其次是区别恋爱和淫乱。写男女相爱悦的戏，例如通过男女关系揭破封建压迫的《西厢记》等是不应当反对的，只有故意把这些戏演成淫褻下流，迎合观众低级趣味，才是应当反对的。因为那样客观上反而散播了封建毒素，模糊了观众对男女问题的健康的认识。舞台上许多侮辱与毒害劳动人民的，极端丑恶、猥亵、野蛮、恐怖的表演例如小脚、酷刑等，必须坚决地革除。这里有着剧本审查与演出形象审查的结合问题。

各地文教机关对剧场上演节目应有严密注意，对于戏曲的不良内容虽不应过于性急，但也不应拖延不改。必须与艺人紧密合作，从剧本到演出都跟他们共同审查、修改。由于通过了戏曲界自己来决定，我们审定的“定本”必定更有权威，更便于演出。其确有重要毒害而难于修改的旧剧本应请示中央文化部作最后决定，不得任意处理。禁演旧剧目须报告中央文化部批准后方准实施。已放行的剧目不得任意留难。

二、戏曲修改与创作问题

我们对戏曲改革系以修改旧剧本及其演出形象竭力保存其原剧目为主，不采全部否定或放任自流的办法。因作为爱祖国、爱人民的新中国人必须爱我们祖宗传下来而被人民喜好的文化遗产。独创性极强的中国旧剧形式正是此种宝贵遗产之一。某些人把旧剧简单地当作封建时代为帝王、贵族、豪绅、地主服务的东西一概加以否定，而主张所谓“全般欧化”，这正是今天美帝所提倡的资产阶级世界主义所要求的，他们正是要夺去我们的民族自尊心、自信心，让我们从精神上向企图独霸世界的美帝屈服。应该知道封建时代不止有帝王、贵族、豪绅、地主，还有劳动人民。一切艺术如同一切其他文化一样，正是人民的智慧和劳动的积累，在封建统治下它自不免蒙受封建主义的影响，但仍可以从其中听到人民的伟大脉搏。列宁说过的：“每一时代的民族文化中都有民主主义、社会主义的成分，哪怕这种成分是不发展的。因为每一时代，每一民族只要有劳动群众与被剥削群众存在，他们的生活条件必然产生民主主义的、社会主义的思想，至少是民主主义的社会主义的萌芽思想。”（见列宁《论艺术与文化》）因此我们民族文化遗产的聪明的继承者“必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的民间文化即多少带有民主性与革命性的东西区别开来”。而“剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华”（见毛主席《新民主主义论》第十五节），这就是批判地接受遗产，也就是发扬民族新文化的必要条件。第一次文代会时周总理回答关于旧文艺的问题时说得好：“旧文艺里的一切坏的部分，一切不适合于人民利益人民要求的部分一定会消灭，比如宣传封建思想和其他反革命思想的东西，就应该加以消灭；另外有一些合理的、可以发展的东西就会慢慢地提高、进步，逐渐变成新文艺的组成部分。”如今我们处理旧戏曲遗产而以修改为主，不只是一时的“利用”，“利用”之后便予以弃置的问题，而是一个文化上继往开来的问题。我们要使旧形式迅速为人民服务，就在这一服务中使它慢慢地

提高、进步。我们的修改系从内容逐渐及于形式。修改便是“批判”，也便是一种“创作”。不要把修改与创作完全对立地看，其实，好的修改也就是创作。把旧的火车头加以修改使它重新为人民服务的人既被尊为劳动英雄，把旧戏曲修改得完全符合人民需要，取得新的艺术生命，那不是创作是什么？当然，我们也要组织大量创作，特别是像评戏、楚剧、越戏、沪剧等那些新起的剧种，自不能不以新剧本为主要营养。

我们修改旧剧的步骤，首先是进行最必要的消毒，即抛弃其有害于人民的腐朽的、落后的部分，如鼓吹奴才思想的，残酷、恐怖、野蛮、落后的部分，而保存和吸取其有利于人民的健康的、进步的部分，作为优秀传统文化继承下来，并在新民主主义的基础上加以发展，这样，旧的民族戏剧艺术就变成新的人民戏曲，成为新文艺的重要组成部分。

中国旧剧形式一般认为较适宜于表现历史的故事。全部旧剧目以京剧为例，据十年前的不完整的统计最多的是三国戏，凡二十三种；其次东周列国的戏二十一种；水滸戏二十种；北宋杨家将十八种；七侠五义十三种；施公案十三种；征东十二种；五代残唐十一种；说岳十一种；飞龙传十种；红楼梦九种；东汉九种；封神榜九种；英烈传九种；彭公案八种；西汉七种；今古奇观六种；西游八种；聊斋五种。的确，旧剧把中国民族的历史通俗化了，但很大的部分把它歪曲了，颠倒了。这就是毛主席说的：“历史是人民创造的，但在旧舞台上人民却成了渣滓，由老爷、太太、少爷、小姐统治着舞台。”我们今天的任务便是要从过去封建统治阶级蒙蔽歪曲之下，恢复历史的本来面目，找到历史舞台上真正的主人。用历史唯物主义的观点反映历史真实、传达历史教训、表扬历史上英雄人物在当时历史条件下所具有的进步性、人民性和高尚民族质量，以教育和鼓舞后代儿女。但不应生硬地将历史人物现代化，更不应将历史上自发的农民战争的事迹与现代人民革命斗争的事迹不适当的对比。因为过去历史上不可能有无产阶级、共产党、毛主席。

我们对于历史人物应当采取历史主义的看法。不管他是帝王将相，文武官员，文人学士……，只要他的行动在当时历史阶段，符合人民的最高利益，我们将同样予以表扬。我们祖先中有这样多对人民、民族有益的丰功伟绩、奇节至勇、潜德幽光，是足以增加我们民族的自信心、自尊心的。但这表扬应恰如其分，不能将封建阶级“理想化”。我们说把历史还给历史，也不是为历史而历史。我们表现历史现实为的是教育、鼓舞后代儿女。历史剧与当前现实斗争之间，必有有机联系，譬如江河万古巨流不可截断，不能孤立。

因而许多人习惯于称“现代剧”为“现实剧”以与“历史剧”相对，是不恰当

的。好的历史剧和好的现代剧一样都表现的是现实内容。不好的现代剧尽管是时装，但可以是不现实的。

民间传说一类的东西常有一种不易模仿而容易破坏的人类幼年时代的美，修改此类剧本也应注意，不要轻易加以破坏。

处理历史题材之外，人民要求我们作家演员多处理反映当前现实的题材。以表现现代人民的斗争生活与伟大创造，刻画现代人民英雄人物的生动形象与精神气派。各地应经常组织与推动此类创作。

再则新京剧，新地方戏一般都系长篇。各地小剧团，不易演出。影响不易普遍。应该多写短小精悍的富有战斗性的剧本，以便各地各种剧团班社随时都可以演出。

三、戏改重点问题

这里我们特别提到戏改重点问题。

一九四八年十一月十三日《人民日报》上发表的《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》专论中曾有这样的话：

“……在修改对象上除了京剧以外应当特别着重地方戏的改革。各种地方戏的剧目是很多的，应当有计划有组织地加以搜集。这些戏许多是口头传授的，保留在民间艺人的脑子里，应当把它们记录下来，加以研究、审定与修改。这部分遗产的发掘，对于改革与建设中国民族的新歌剧将是极为珍贵的。”

实在的，全国各地乡土艺术中还埋藏着中国民族丰富的生活象征和无限天才与智慧！对日抗战中，我们遍历东南、西南各地，每见同一剧本在各地演出，而方式风格、皆不相同。随着人民政权的普遍建立，我们不能再让这些文化宝藏埋没散佚，不加发扬。这是时候了！我们除了继续改革京剧外更应该把改革重点置于地方戏，有组织有计划地进行全国地方戏曲以及各少数民族萌芽状态的戏曲的普遍改革，争取全国各种戏曲艺术的“百花齐放”！

这里必须指出：地方戏有两个范畴，一是地方大戏，像秦腔、徽调、汉剧、川剧、湘剧、绍兴大班等，十行脚色比较完全，着重老生、青衣、丑、净等，一般搬演历史故事，大抵继承昆弋的传统，成为京剧的前身。一是民间小戏，如今日流行的评戏（蹦蹦）、越剧（的笃班）、沪剧（申滩）、楚剧（湖北花鼓戏，湖南花鼓戏也称楚剧）、云南花灯戏等，脚色主要是小生、小旦、小丑，所谓“三小”，曲调简单，一般只演家庭故事，社会杂相，尤其是男女情爱等。以前被士大夫称为“花鼓淫戏”

多在夜间山野里演出。在北方如评戏，江南如越剧、沪剧，华中如楚剧等，近年皆突飞猛进，成为大戏。地方大戏如汉剧、川剧等，剧本与京剧大部分相同，程式化的演出法也相同。但究因散在各地，宫廷化的程度不深，又与乡土艺术结合，还保存较多人民的因素。如地方戏以小丑扮皇帝，时常把封建统治者的荒淫无耻，讽刺得淋漓尽致，在京剧却不多见。《八大拿》这一类镇压民间叛乱的戏，地方戏里也没有。又如湘戏《闹江》、《杀惜》等戏多能表现地方人民的强硬性格，川剧《秋江》写川江的滩和水，以及舟子们的劳动生活，都极为真切。又如地方戏对人物故事的更合理的处置，如秦腔《庆顶珠》对萧恩、玉枝（桂英），川剧《倒探》对杨四郎。再如同《哑子背疯》，滇戏与川剧皆各有其特色。因而深入发掘地方戏及民间戏里更丰富的人民的成分，和比较生动朴素的表现形式对于发展戏剧教育、推进剧艺改革是十分必要的。

这里也必须指出，戏曲艺术是不断发展的，民间小戏在发展过程中它必然向大戏学习，尽量吸收其长处以壮大自己。壮大以后，原来只演恋爱故事、社会杂相的，后来也演起大本历史戏来了。

中国各种不同的地方歌舞剧的发展有其大体相同的径路，而且相互影响，这就决定了中国民族戏曲的共同的特色。不注意中国戏曲的发展径路及其相互影响，而把京剧和地方戏完全对立地看，也是不恰当的。

广大地方戏发展不平衡，有的还不免十分原始粗糙，有待于国家有计划地统一地促进其丰富、提高。

我们现在决定这样做：（1）各地戏改工作以对于当地群众影响最大的剧种为主要改革对象。（2）各地文教机关，戏曲改进机构，应多请当地戏曲界耆宿及重要演员参加，共同领导改进工作。并在可能条件下筹设地方戏曲学校，以培养后一代演员和戏改干部。（3）广泛搜集记录并刊行地方戏民间戏剧本，以供研究改进。（4）每年举行全国戏曲竞赛公演，展览地方戏及各民族剧改进成绩，奖励其优秀作品与演出，指导其发展方向。

四、艺人团结学习问题

全国广大的职业艺人是广大群众基础的文艺工作者，也是劳动人民的一部分。如像古希腊的艺人多系奴隶出身一样，在旧中国也只有穷孩子才去学习戏曲。虽则他们实际是民族戏曲文化的担当者，但因艺人们既多是“幼而失学”，戏曲事业又被

封建统治者视为“小道”、“贱业”，任何名艺人的一生都是受侮辱、受损害的一生。如今随着人民的解放，新中国的建立，艺人们翻身了，地位提高了，昨天的“高台教化”，今天成为“以艺术教育人民的教师”，对于这些人民的教师们，应当如何尊重他们！尊师所以重道，国家既将通过艺人们生动活泼的艺术，去提高广大人民政治觉悟，鼓舞其劳动与战斗热情，怎么能不尊重他们呢？他们的艺术是人民喜闻乐见的，人民热爱他们，需要他们。我们若不尊重他们，甚或重复旧社会对艺人的态度，那便是不尊重人民。古人说：“民之所好，好之”，不尊重艺人，团结艺人，便是反人民之所好，便是脱离人民。另一方面，就艺人们说，地位是提高了，责任便也加重了。以前的那一点本领不能应付今天的新局面。全国土改以后社会基础变了，观众、听众的质也变了，思想、趣味和以前不同了。他们以一种高尚、严肃的精神来到剧场，来到茶社，他们对表演者和他们的材料有了进一步的要求。你的艺术不能满足他们，或是你的艺术内容有了偏差，他们会向你提意见。因而担当这个“人民教师”的责任便不是太容易的了。怎么办呢？用毛主席的话，“只有做群众的学生，才能做群众的先生”。因而加紧学习必要的文化、学习马列主义和毛泽东思想，提高业务到有益于人民的程度是十分必要的了。

早在一九四四年毛主席便教我们组成“新形式与旧形式的统一战线”，并教我们把统一战线的两大原则：团结与批评或教育改造，运用在这一方面。他说：“投降旧形式是错误的，排挤鄙弃也是错误的。我们的任务是联合一切可用的旧形式、旧艺人而帮助感化与改造他们。为了改造他们，就须先要团结他们。”（见毛主席《关于文化运动方针的指示》）在第一次全国文代会时，周总理更引申毛主席的话而有这样的指示：“旧社会对于旧艺术的态度是又爱好，又侮辱。他们爱好旧内容旧形式的艺术，但是他们又瞧不起旧艺人，总是侮辱他们。现在是新社会、新时代了，我们应当尊重一切受群众爱好的旧艺人，尊重他们方能改造他们。”

尊重便是团结问题，统一战线问题。改造便是批评、教育问题。这不是降低我们艺人，恰恰是提高我们艺人。一年来，全国各重要城市，以讲习班、文化识字班、艺人学校、戏曲座谈会、竞赛公演等方式进行了艺人的教育。这样的教育要继续不断地办，坚苦卓绝地办。我们应当通过团结、教育，增加广大艺人对国家的感情，唤起他们爱国心和对新社会的责任心，使他们感到他们个人的前途与人民共和国的前途是如此紧密联系着：国家前途光明，他们前途便也光明，因而更紧密地把他们的艺术和当前现实结合，为祖国胜利建国与世界持久和平服务！

艺人的教育改造对于艺人政治觉悟的提高，生活作风的改变，宿命思想的消灭，

团结友爱精神的唤起，自动编改剧本能力的培养，新的演剧制度的建立等已经有了初步收获。但无可讳言的还存在一些缺点，如对教育布置计划和教学的方法还不完全适合艺人需要。今后应该加以改进，务使巨大艺人部队都成为毛主席的好学生，和革命的戏曲战士！各地艺人自经学习，有的已成为光荣的共产党员和新民主主义青年团员。（如东北艺人中党、团员达二百〇五人。其他北京、武汉、上海、济南各地都有许多艺人入团入党。）有的成为戏改干部；有的参加人民解放军；上海有艺人三名参加援朝志愿军；有的参加土改。这说明戏曲工作者已朝着毛主席所指示的文艺为工农兵服务的方向迈进。也只有坚持这个正确方向，戏改工作才会获得决定性的成就，才会使中国戏曲脱胎换骨，成为真正人民需要的艺术。

保证戏改事业的有效完成必须展开毛主席指示的“新形式与旧形式的统一战线”。也就是新文学戏剧工作者与艺人们进一步的团结合作。旧戏曲改革与新歌剧创造不必完全看成一事，但至少是互相紧密关联的。新歌剧的创造既必须与人民歌剧传统相结合、相衔接，如现行新歌剧多从旧秧歌剧蜕变而来，也就是一种旧形式改造与发展过程。旧戏曲改革事业的成败直接影响“人民新戏曲”时代的是否早日到来。我们应当唤起广大新文艺工作者对戏改事业的应有重视和加深了解。两者的互相学习、合作，会保证戏改主要具体问题：如剧本修改与创作问题，戏剧音乐与舞台艺术改进问题等的顺利解决。由于这样的合作会渐次消除“新”与“旧”之间的界线与隔膜。各地戏改机构正是要负责经常策动此种团结合作。我们提议以后废止“旧艺人”这样的称呼，而只称“艺人”、“戏曲工作者”，因为旧艺人一经改造，接受了新人生观，以其艺术为人民服务，他便成为“新艺人”了。正如内容与形式都经过改造的旧戏曲已属于“新文艺”的范畴一样。

在毛主席文艺思想的指导与人民政府文教主管机关的统一领导之下，依靠新旧文艺工作者的通力合作与广大艺人的自觉，中国旧有戏曲的改革与中国新歌舞剧的创造的巨大历史任务必将顺利地完成。

（原载《戏曲报》第3卷第12期，1951年1月）

重视戏曲改革工作

《人民日报》社论

今天本报发表了中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示。这个指示，对全国戏曲改革工作的推进，必将发生重大的作用。

毛主席在《新民主主义论》中说：“中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。因此清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件。”中国的旧戏曲，正是中国人民在长期封建社会中所创造的灿烂文化的重要部分之一。由于它是人民的创造，就必然表现出中国人民勤劳、勇敢、智慧、善良的性格，他们为要摆脱被压迫被奴役的状态所进行的各式各样的正义斗争，以及他们对自由、幸福、合理的生活的渴望，因而它就有了民主性。这就是它的精华部分。另一方面又由于它是封建社会的产物，不能不蒙受封建思想的影响，不能不常常地被封建统治者加以各种歪曲，用作麻醉毒害人民的工具，因而它就有了封建性。这就是它的糟粕部分。今天的戏曲改革工作，就是要作一番科学的清理工作，剔除糟粕，吸收精华，并把精华部分发扬光大，这样就会“推陈出新”，就会把民族旧戏曲变成为民族新戏曲，这是整个文化艺术工作中的一项极其重要的历史性的任务。

我国戏曲遗产极为丰富，和广大人民有密切的联系，每天影响着千千万万人民的精神生活。因此对于旧的戏曲，就不能采取放任自流的态度，而必须采取积极改革的方针。我们既反对拖延不放，也反对粗暴的改革。改革既然牵涉到对待民族文化遗产的问题，那么对自己民族文化遗产必须爱护、尊重，分别好坏加以取舍，而不能采取一概否定的态度。改革既然牵涉到数十万戏曲艺人的生活，必须认识艺人是劳动人民的一部分，他们中间虽有不少人沾染了旧社会的习气，但就他们的实际社会地位来说，他们是在旧社会中被侮辱被歧视的精神劳动者，必须爱护、尊重他们，团结与教育他们，他们是能够而且愿意进步的，不能对他们采取轻视和排斥的态度。改革既然牵涉到千百万人民的爱好，人民有理由喜爱自己民族传统的艺术，而且他们的政治觉悟一经提高，他们就立刻具有辨别的能力，鄙弃封建旧内容而欢

迎新内容的戏曲。对人民的爱好、趣味和欣赏习惯，必须尊重，不能任意加以抹煞。因此，戏曲改革工作，必须依靠对广大艺人的教育与合作，依靠以新的戏曲逐渐代替旧戏曲的自由竞赛，换句话说，就是依靠思想斗争的方法，一般地不应依靠行政命令与禁演的方法。这就是为什么在禁戏问题上我们要采取慎重态度的理由。

戏曲改革的中心环节是依靠与广大艺人合作，共同审定修改与编写剧本。对旧有戏曲必须以新的爱国主义精神和正确的历史的与艺术的观点重新加以评价和审定。旧有戏曲大部分取材于历史故事和民间传说；在民间传说中，包含有一部分优秀的神话，它们以丰富的想象和美丽的形象表现了人民对压迫者的反抗斗争与对于理想生活的追求。《白蛇传》、《梁山伯祝英台》、《天河配》、《孙悟空大闹天宫》等，就是这一类优秀的传说与神话，应当与提倡迷信的剧本区别开来，加以保存与珍视。对旧有戏曲中一切好的剧目均应作为民族传统剧目加以肯定，并继续发挥其中一切积极的因素。当然旧戏曲有许多地方颠倒或歪曲了历史的真实，侮辱了劳动人民，也就是侮辱了自己的民族，这些地方必须坚决地加以修改。在修改时又必须注意：对历史事件和人物应根据当时的历史条件予以估价，既不应强使古人有今人的思想，做今人的事；更不应将历史事迹与今天人民的革命斗争作不适当的比拟。如果那样，就是违反历史的，不正确的。

与修改剧本同时，对舞台形象上一切野蛮恐怖的，猥亵的，奴化的，恶劣的表演，也必须坚决地加以革除。这种表演是侮辱自己民族的、违反爱国主义的。

由于中国历史悠久，国土广大，戏曲种类极为丰富多样，全国大小剧种在百种左右，各种地方戏都带有各地方的语言、音乐和风俗的特点，千百年来全国各地人民的创造，大大丰富了中国民族的戏剧遗产。对如此众多的地方戏、民间小戏和曲艺，应普遍地加以发掘、采用、改造与发展。地方戏尤其是民间小戏，形式比较简单活泼，容易改造发展；容易反映现代生活，也容易为群众接受，应特别加以重视。戏曲工作者，应充分地利用这些形式来创造表现现代人民的生活和斗争的剧本。一年多来京剧和其他各种地方戏都作了许多改革的努力，是有成绩的。经验证明，凡是勇于革新，勇于创造，勇于随着观众的进步而进步的剧种，一定受到观众的欢迎，其本身的艺术生命，也得到新的发展。在艺术形式上，我们的方针，不是特别扶植一种形式而反对另一种形式，而是如政务院指示所指出的：“鼓励各种戏曲形式的自由竞赛，促成戏曲艺术的‘百花齐放’。”这正是鼓励各种戏曲形式在革新与创造方面的自由竞赛。但戏曲改革工作又必须是有重点的。指示规定：“戏曲改进工作应以对当地群众影响最大的剧种为主要改革和发展对象。”这是完全符合人民群众的需要

与戏剧艺术发展的规律的。全国多种多样的戏曲形式“百花齐放”的结果，将使我们看到新歌剧艺术的壮丽的前途，看到我们民族艺术大花园中万紫千红的远景。

一年多以来，全国各地戏曲艺人经过学习，提高了政治觉悟，积极地参加了戏曲改革事业及各种社会政治活动。艺人的社会地位与解放以前完全不同了。他们受到了国家和人民的尊重。他们在娱乐与教育人民的事业上所负的责任也就更大了，必须在政治、文化、业务各方面更进一步地提高自己。各级文教主管机关应重视戏曲改革的工作，并在政治上思想上切实地加以领导，使中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示，一一付诸实施。在人民政府领导之下，新文艺工作者和戏曲艺人应团结起来，为戏曲艺术的“百花齐放”、“推陈出新”而共同奋斗！

（原载 1951 年 5 月 7 日《人民日报》）

清除戏曲舞台上的病态和丑恶形象

马少波

中国戏曲的舞台形象，有它的健康、美丽、正确的一面；也有它的病态、丑恶、歪曲的一面。虽然戏曲的健康或病态，美丽或丑恶，正确与歪曲，主要是在于它的思想内容；但是却必然要通过相应的形象表现出来。旧剧舞台有哪些病态的、丑恶的、歪曲的形象呢？

第一、小脚

舞台上表现小脚主要的是跷工。这是集中地表现中国历史上妇女被压迫被屈辱以致生理残废地病态。封建统治者野蛮地摧残妇女，是我们中华民族历史中的一个污点，根本不应把它通过艺术来表现，更不应该当作艺术来欣赏。有的人说，“跷工改不得，小脚很好看”。这无疑的是对封建统治阶级思想的反映。这种思想是绝对要不得的。废跷以后，有人担心旦角舞蹈的身段，会因而僵硬起来，这种顾虑，也是多余的。有好多演员并没有练过跷工，而身段并不难看，也并不僵硬，相反地倒很健康自然。有的人说：“我过去练跷工，吃了很多苦，观众对我们很欢迎；现在不踩跷了，观众会不会不欢迎了呢？”这种想法也是错误的。王瑶卿、梅兰芳先生都是从很早就自动地废了跷工的，观众不是一直欢迎他们么！

不应该表现小脚，跷工应该废掉，是无疑的了。因此，《拾玉镯》等剧本表演女红的小脚鞋帮，自然也应该改掉，在这里改成做衣服，不是完全可以的么！再如鼓词中歌颂“金莲”、“莲步”之类的词句，也应该删改。

第二、淫荡猥亵

这就是说，有的演员表演男女情爱十分下流。“足挑目动”、戴乳头、戴肚兜、摇帐子、两个食指比上比下；如《铁弓缘》中的“配上”、“吃醋”之类的淫词秽语；

有的演员在舞台上突出地夸张地刻划思春心理，如《红娘》、《大劈棺》、《战宛城》、《马寡妇开店》等剧，都有这种情况。这种淫亵的表演，虽然主要是决定于剧本，但是演员表演方法和表演态度，也往往有其决定的作用。有的演员演《玉堂春》、《御碑亭》也演得眉飞色舞，淫荡之状不堪入目，以此迎合某些落后观众的低级趣味，演员本身听到这些落后观众的起哄喝采，反而欣然自得，不以为羞！这种表演是有害的，必须改革。

第三、迷信恐怖

《探阴山》、《游六殿》是最典型的例子。这类戏主要是宣传“循环报应”，通过阴曹地府厉魂恶鬼的形象，恐吓人民，愚弄人民。有的人说：孙悟空闹天宫可以演，为什么闹地府不能演呢？我们认为阴曹地府，只会发生恐怖迷信的效果，不应搬上舞台。部分观众过去就有迷信思想，看到这些黑白无常、牛头马面之类的具体形象，只有使他加深了印象，甚至误信其真实存在；过去对“阴曹地府”毫无所知的青年和小孩子们看了，也必然在他们的心灵上，罩上迷信的暗影，这是绝对要不得的！

有人说：“要破除迷信，必须把迷信的形象具体地表演，公开地批判。”显然这是错误的，因为阴曹地府只是封建落后的意识形态，并不是客观存在，把这些迷信的形象搬演出来，如何会收到破除迷信的效果呢！我们没有任何理由再要把这些迷信恐怖的形象在人民的舞台上搬现。把它坚决革除，是合理的事。如演《钟馗》一剧，吊死鬼、靴子鬼、大头鬼、小头鬼，满台是鬼，真是鬼气森森，鬼影重重。这是必须坚决废除的。

第四、酷刑凶杀

戏曲中表现残酷的刑罚和野蛮的杀害也是不少的，如《九更天》中的滚钉板、《铡美案》中的开铡、《风波亭》中的剥皮、《界牌关》中的肚破肠流、《纣王与妲己》中的开膛剜心，炮烙剜眼、《庆阳图》中的李刚打朝，把奸佞马兰的腿撕断、《黄一刀》中的姚刚把女人的腿劈断，当作战斗的武器，甚至把断肢的小脚，放到鼻子上闻臭！《战宛城》中的典韦拿两个尸体代替兵器，《五人义》中的颜佩章捉住敌人剜出眼珠，并且吃掉。还有在一些开黑店的戏中表演把人和牛羊一样宰割，包人肉扁食，诸如此类的表演是必须坚决废除的。

第五、打屁股

在台上一五一十地打屁股，也是非常丑恶的。如《虹霓关》中，打着屁股开玩笑，是最典型的坏例子；《双怕婆》中爬在板凳上挨打的形象，是多么严重地伤害着民族的自尊心！固然，打屁股是中国古代刑罚的一种，也可以说是最普通的一种；但是，这种丑恶的形象，曾经被英美帝国主义者拿来作为歪曲与讥讽中国人民的笑柄。我们认为一般不应在台上打，可以移到暗场去打，如《打渔杀家》之打萧恩，《斩马谡》之打王平，都是处理得很好的。其实移在暗场打，非但于剧情无损，反而加强了表演的深刻性，由于需要交代受过刑的真实，演员就必须从唱词、从表情加强表演的深度。如萧恩“恼恨那吕子秋”的一段表演，就是这样的。

第六、磕头

磕头是中国古代的一种礼节，但是这种礼节多是用在下对上，特别是被压迫者对压迫者。在舞台上常常表现劳动人民叩头如捣蒜的形象。压迫者对被压迫者，除非在万分急难之中乞求被压迫者为他替死的时候，是决不会表现“请上受我一拜”的（如《一捧雪》）。

在戏曲舞台上劳动人民给反动的封建统治者磕头实在出现得太多！比如《六月雪》，窦娥蒙了那样深沉的不白之冤，就刑的时候，还要给刽子手跪拜，这实在是难堪的。

第七、辫子

男子剃发留辫子，是明清时代为了民族压迫，同化汉族留下来的一种可耻的记号。满军入关之前，就开始强迫汉人屈服降顺，以剃发作为归降的标志，如下令：“外城各地方之人速宜剃发归降，凡愿剃发归降者，宜来叩见皇上！……”（见《满清档秘录》）入关之后到顺治年间，剃发令更严，如：“……今中外一家，君犹父也，民犹子也，父子一体，岂可违异；若不划一，终属二心，不几为异国之人乎？……自今布告之后，京城内外，限旬日，直隶各省地方，自部文到后亦限旬日，尽令剃发！遵依者为我国之民，迟疑者同逆命之寇，必置重罪。若规避惜发，巧辞

争辩，决不轻贷！该地方文武各官，皆当严行察验，若有复为此事卖进冒奏，欲将已定地方仍存明制，不随本朝制度者，杀无赦。”（见《满夷猾夏治末记》）可见在“留发不留头，留头不留发”的逼降令之下，汉族人民遭受了如何严重的凌辱。因此，这决不是什么习俗问题，而是民族压迫的一种可耻的标志。

第八、不科学的武工

武工本身是带有危险性的，但是长期的苦学苦练的结果，会因准确而相当地避免了危险。中国人民勤劳勇敢的传统，反映在戏曲的武工中也是如此，绝不会因有危险性而就退缩不前。但是这是指一般的练工情况；至于个别的，十分危险、十分野蛮残酷、伤害演员健康的、形象非常丑恶的武工，如摔踝子、云里翻之类，则应坚决革除。另一种是脱离剧情的武工表演，如《四杰村》卖艺式的表演，这和《三岔口》武功紧密结合剧情的表演，对照起来，失败与成功，最为明显。再如打出手，表演战斗极不真实，我想，还是可以研究改进，使其很好地结合剧情，也就是说，使其真正成为戏剧艺术。如果结合剧情不可能，为了保留这种技艺，最好放到杂技团里去。因为舞台上打仗，尽管需要艺术上的夸张，也总得符合真实，决不可能敌我两方，游戏一样地轮流交换武器。有人说：这是表现斗法，那么这样表现也并不像旧说部所描写的那样的情况，而且表现“斗法”又有什么意义呢！此外，如“滑稽开打”，“跟斗过城”等，都不是正确的表演方法，常常流于庸俗。即如一般的表演，也往往如此，表现思考或者焦虑的时候，总是用手指轻弹前额，这是合理的，但是遇到这种情况，演员总是有从属性的动作，如一面弹额，一面揉摩屁股，这有什么意思呢！这一类的丑化的表演格式，当然与武工无关，但也应该加以研究修改。

第九、擤鼻涕

舞台上的擤鼻涕，是一种极肮脏落后习惯的表现。最典型的例子是在《双摇会》中，有人擤鼻涕，另一人则说：“鼻涕不要丢了！这个玩意儿胜过灵丹圣药，可以滋阴健肾补元气！”这种无聊的插科打诨简直引起人们生理上的恶心了。有的演员在台上随地吐痰，也是不好的习惯。此外，在戏曲舞台上表演撒尿屙屎、喝尿吃屎，实在是肮脏之极！我以为这种表演，都应该革除。《大名府》、《二龙山》、《巧连环》、《十字坡》等剧中摸黑时的擤鼻涕的动作，也应该改掉。

第十、丑恶的脸谱

中国戏曲的脸谱不应该一律抹煞。它的来源，据说是从唐宋戏剧发轫时期起，在广场里演戏，为了帮助观众认清角色面目，辨别人物性格，逐渐发展而来的。这种夸张手法，不仅脸谱，戏曲的音乐、歌唱、念白、舞蹈、服装都有着这一共同特点，这是中国戏曲来自民间从田野到庙堂的重要轨迹。脸谱基本是可以采用的。然而，有些脸谱，实在是过于狰狞和丑化，如“破脸”、“歪脸”、“鬼脸”，构图琐碎复杂的“花三块瓦”，侮辱劳动人民的“豆腐块”等；再则是带有封建迷信成分的，如包拯脸谱的月牙（象征夜断阴）、赵匡胤脸谱左眉下的龙形（象征帝王身份）、姜维脸谱的太极图（表明姜维善用阴阳八卦）、杨七郎脸谱的虎字（象征黑虎下凡）等，这一切均应根据具体情况适当的删除，或是简化，或者修改。

第十一、不合理的服装

旧戏曲的服装，由于缺乏导演工作，一般没有精确设计服装的制度，因此往往扮得很不合理。戏演的是秦、汉、唐、宋、明的故事，而常有穿着满清服装的人物出场。本来把中国历史上的服装的变化，要在舞台上十分具体准确地区别清楚，是很困难的；但是，目前总是可以作到大体的区分。据说把衙役、禁卒、解差、老鸨、捞毛以至盲人、医生等扮成清装，是为了对这类人表示轻蔑；即使如此，现在也应该加以根本改变了。因为现在这样表现已经是完全没有意义，只是一种不必要也不应该有的侮辱而已；而且在当时对于这些人的轻蔑，也显然是对封建统治阶级的看法。退一步说，这类人即使不好，难道比吃人的反动统治者还不好么！况且其中有的如盲人是一种不幸的生理的残废，现在假如还从扮相上保留着这种轻蔑的意义，那就是绝大的侮辱和伤害了。

第十二、检场

这是中国戏曲的舞台作风多年存在的落后的现象。舞台上表演的是历史故事、古代人物，而让现代的人物，或青衣小帽，或光头短褂，或着干部制服，在台上出现，显得一台之上，古今杂乱，不仅破坏了剧情，也严重地伤害了艺术形式的完整。

因此，我认为为了舞台形象的干净与完美，舞台作风的正规与严肃，检场人员是必须隐蔽的。现在有好多新编的戏，已经完全这样作了。旧戏避免检场人出场，也并不十分困难。检场人在台上不外两个主要的工作，一为安排桌椅；一为帮助演员当场换装、卸头面。这些工作，改变一下，并不是多么困难的事。剧中人跪拜时，必须飞过一个垫子，也实在是不合情理；据我推测，大概当年在农村演戏的时候，台面是土的或是木板的，跪下来容易把衣服弄脏，因此凡是跪拜、摔跤，总是要铺垫一下才好，这是完全有理由的；而今天在剧场中演戏，台上铺着地毯，也必须飞垫子，就完全是 unnecessary 的了。

我这样说，并不是不要检场的人和检场的工作，只是要求把这一工作放在幕后。检场的工作，是舞台工作的一部分，是后台的工作，不应该让观众看见才对。只要多动脑筋，困难是完全可以克服的。

关于戏曲舞台上隐蔽检场工作的问题，我们已经酝酿了好多年了，也曾经作了一些尝试，应该说还是有了成功的经验。过去有人说检场不出场“戏无法演”或者“观众会不接受”等说法，现在通过事实，已经给予有力的说服了。开戏之后，除了剧中人外，任何人都不要在台上出头露面，跑来跑去。乐队也想办法隐蔽起来，这样才会使得舞台面干净、合理、完美。

第十三、走尸

在旧戏表演中，常常见到人死了以后又活了。角色死后，以演员的身份爬起来下场。《阳平关》中的焦炳、慕容烈被赵云枪挑身亡之后，竟然表演“回阳”下场。听说某城市还有这样的一个笑话：一个壮士把一个贼官杀死之后，就命令他：“尸首退下！”于是这具尸首就乖乖地站了起来向观众作个鬼脸，依命退下了。这就是所谓走尸。这种表演的不合理，是不待说的。不要以为观众习惯了“见怪不怪”了，而就故步自封不加改革。

第十四、饮场

饮场自然有它的理由：是为了保护嗓音。但是每场戏的唱工总不会太多，下场后再喝水是否可以呢？我以为是完全可以的。《三堂会审》一场，旦角的唱工是很繁重的，我们有好多位演员同志作过试验，不喝水完全可以，这也只是一个习惯的问

题。无疑的，饮场也是破坏剧情的。总之，饮场和检场，同样有间断剧情和使舞台紊乱的不良效果，是应该坚决避免的。

第十五、把场

把场，原来是师父对弟子的一种演出的监督，一种对戏剧负责的表现。本来把场的人是在后台，一般的是在上场门的里面，来扶持照顾演员的演出。现在改称为“舞台监督”就更为名符其实；但是现在有的把场人竟在舞台上出头露面了，有的甚至站在前台，顾盼自雄，广告上扩大宣传：某某人亲自把场，这是不好的，这比检场的人出场，更不合理。

第十六、抓眼逗笑

演员抓眼，也是不好的现象。其结果，不是歪曲历史，就是污蔑现实。有人饰演王婆，当她给潘金莲与西门庆勾搭的时候，她这样介绍：“这是西门庆同志”，“这位是潘同志”。再如崇公道说：“我是某人的干爸爸”之类，实在无聊！更糟的是有的人演《溪皇庄》，旦角互相轻薄，这样说：“你别小看她！她是经外国人打过戳子的！”这是什么意思呢？难道受了帝国主义的侮辱，还认为是光荣的恩赐么！这样自轻自贱的态度，是不能容许的。今天的社会完全变了，观众也完全变了，他们要求艺术中处处表现爱国主义。我们艺人在旧社会受着帝国主义、官僚资本主义、封建主义三座大山的压迫，压得翻不得身，抬不起头来，甚至有的人不得不迎合反动阶级的低级趣味。但是今天是人民解放的时代，艺人已经翻身，受到人民的喜爱和尊重了。因此，就必须抬起头来，自重自爱；然而，有些人直到今天，还在自轻自贱，甚至还在台上把自己比作王八，把自己骂得狗屁不值，目的在博得少数落后观众一笑，这是不能容许的。我认为无原则的抓眼逗笑低级取闹的基本原因，是艺人在政治上不学习的结果，是应该很快改变的。

第十七、恶俗噱头

有些剧团不恰当地安排布景和道具，以“真蛇上台”、“真牛上台”等炫奇斗胜，这种作风是不好的。李万春剧团今年演出的《天河配》，除了“真井真水、空盆出

火、满台莲花、满台喜鹊、织女游泳、西瓜堆字、真鸟上台、真牛上台……”之外还有什么“实地背景”加映电影，可以说是最典型的例子。记得北京去年有一剧团演出《天河配》，也是“真牛上台”，牛郎在里面唱完了倒板，出场时牛不出来，几个检场人推着牛屁股推将出来，牛郎出场唱了半截《娃娃调》，又被牛拖了回去，于是检场人又使力地推了出来，牛在台上惊慌失措，焦躁不安，终于拉了一堆粪，检场人连忙拿出簸箕扫帚大扫其粪！台上尴尬不堪，台下哄堂大笑！下场时牛又不下场，还是几个检场人使力地推了进去。试问，如此“真牛上台”是有助于戏剧的表演呢，还是破坏了戏剧的表演呢？是不是真如有人所说的“山光水色之中，真牛出现、美丽之极，写意的很呢！”京剧表演一般的是借助于实物，如写字用笔，饮酒用杯，摇船用桨，杀人用刀，但是，所有这些，与真实的东西之间，不是已经有了很大的差异么！这就是把真实的东西根据舞台的条件和需要，加以艺术的夸张或者说是美化了。有的舞台上不可能表现的，绝不勉强表现。比如《武松打虎》假如也来个“真虎上台”，那么我很担心会演出“虎吃武松”。再如京剧表演骑马，只是用一根马鞭运用舞蹈表现骑姿，决不用“真马上台”，如果有人一定要用“真马上台”，那就变成马戏团了。比如一个元帅八员大将一同上马，请问，这个台子如何能够放得开呢！布景道具用的恰当，无疑的它是有助于戏剧的表演，用的不恰当，则对于艺术往往给以严重的伤害！所以我认为“真牛上台”、“加演电影”之类的安排，与《纺棉花》中装设电灯的镍镀纺车之类，是同样恶俗的噱头，绝不是艺术。使得舞台上乱七八糟，破坏剧情，损伤艺术，是一种倒退的倾向，不是正确的道路，是应该予以纠正的。

旧戏曲的表演方法、态度、作风，也就是舞台形象在落后方面所存在的各种野蛮的、恐怖的、猥亵的、奴化的、庸俗的表现，概如上述。所有这些，在政治上是侮辱自己的民族，伤害我们中国人民的自尊心的；在艺术上，则使得中国具有优秀传统的戏曲艺术蒙受了灰尘。戏曲改革工作，固然着重改进的是思想内容，但是，如果不把脸上的肮脏的灰尘洗擦干净，想使中国戏曲面貌达于健康完美的境界，是绝不可能的！

因此，每一位具有爱国主义思想的戏剧工作者，都应是责无旁贷的，毫不犹豫地把澄清舞台形象的工作，提到爱国主义的原则来认识和实践，我想，订立爱国公约，这应是重要的内容之一。

自然，澄清舞台形象，也是极其严肃细致的工作，要照科学的态度具体分析，绝不可潦草和鲁莽。目前所存在的落后的舞台形象，在处理上大体可分两类：一为

毫无保留的革除的，已如上述；一为必须经过科学分析分别扬弃的，如删除酷刑现象，是指刑之酷者，如铡得身首异处，打得血肉横飞，以及炮烙、油锅、蚕盆、剥皮、刀劈面门、钉入头顶、开膛剜心、剖腹验花之类。并非要在舞台上根绝用刑，问题在于避免凶残恐怖的影响，而又达到戏剧应有的效果。也就是说看是否用的确切恰当。脸谱的改进，也是去芜存菁，不是不分青红皂白，一律废除；磕头，也是尽量减少，不是在舞台之上全不跪拜；辫子，是民族压迫的耻辱的记号，不必去百般炫耀，但，决不是说吴三桂、曾国藩之流，也不要留辫子，石达开、韦昌辉等在金田村起义之前就蓄起发来了。至于武工、服装、彩头的改进，则更应保留与发展其基本优秀的成就，修改或废除其落后、丑恶的部分。上面谈的第一类最需要坚决改，第二类则需要细心改，犹豫动摇粗心大意对于一切工作都是错误的态度，戏曲改革工作自然不会例外，偶一不慎，都会产生恶果！

以上情况，两年来，由于进行戏曲改革工作，已经有了很多的改变，并已开始创造出若干值得重视的新的健康美丽的形象。但是，不少的病态、丑恶、歪曲的舞台形象，还在某些舞台上某种程度地存在着，甚至严重地存在着，也还是不可忽视的事实。

我们戏曲界就不仅需要为戏曲思想内容的健康美丽和正确而奋斗，而且必须同时为舞台形象的美丽和正确而奋斗！

（原载 1951 年 9 月 27 日《人民日报》）

论戏曲改革中的历史剧和故事剧问题

——从今年舞台上演出的《天河配》说起

杨绍萱

编者按：如何正确地处理与改编我国优秀的神话故事与神话剧，是戏曲改革工作中急待解决的重要问题之一。本刊上期曾发表了艾青同志的《谈“牛郎织女”》一文，这一期又发表了张啸虎同志的《试论“神话剧”》，以后还打算继续展开对上述问题的讨论。

为了使不同的意见得到研究讨论的机会，这里，我们把杨绍萱同志的文章发表出来。杨绍萱同志的这篇文章，牵涉到戏曲改革工作中的若干重要问题，其中论断历史剧、故事剧与神话剧的某些论点，如认为一般故事剧（包括神话）可以不管历史上的时代性等，表现了反历史主义的倾向，值得着重地研究讨论。我们认为，通过这一问题的严肃的认真的讨论，对于树立戏曲改革工作中的正确的历史观点，和正确地解决神话剧的改编问题，都是很有好处的。我们欢迎各地戏剧工作者、戏曲工作者参加讨论。

在今年农历七夕乞巧的节日，全国各省市演出了各式各样的《天河配》——牛郎织女的故事，最近所了解的情况，大体上是以人民首都的北京所演出的各式各样的《天河配》，反映的问题最为典型，有劳动人民的，也有小市民小资产阶级的；有比较高级的，也有实在低级的。我觉得我们应该感谢担任这次演出的全体艺人，支持了牛郎织女故事在舞台上的存在，给戏曲界以及广大观众贡献了一个最典型的材料，使人们得到一种鲜明的对照，什么叫做正确不正确，什么叫做进步不进步，从而获得了判断是非好坏的标准。农历的七夕乞巧节已经过去了，所以各式各样的《天河配》的演出也大都成了昨日的历史，可是鲜明的对照和判断的标准多少是存在于人们的心目之中。这样，所剩下的检讨和批评，形成了人们思想中的潜在力量。过去两年的《天河配》没有这种情况，明年也将没有这种情况，那么，今年所演出的各式各样的《天河配》的复杂情况中便包含了一个转折点，这就是今年各式各样

《天河配》的演出所给出的特殊收获。如果善于掌握这个收获，对于今后在戏曲改革工作中处理历史剧和故事剧的问题，将有很好的帮助，因此，我在这里谈谈这个问题。

旧剧改革中一定要产生一部历史剧和故事剧，因为历史故事在文化教育上经常有用，在戏剧形式存在之下，广大人民又经常记忆着自己祖国的历史故事，因此这种历史故事就不断地通过各种戏曲形式而出现于舞台，并且像牛郎织女天河配这种反映着劳动人民生活的历史故事，流行得是那样广泛，从大城小市到穷乡僻壤，是那样地家喻户晓。在今年人民首都的北京所演的各式各样的《天河配》，演出这些戏的旧艺人，和观众的关系是比较密切，只是戏有许多毛病。因此，这个问题就摆在我们戏曲工作者的面前了，那就是怎么样团结艺人而争取进步，怎么样处理中国的历史和故事剧，使艺人们演唱更好的戏曲，更好地为人民服务，我们要加倍努力呀！

一、历史剧与故事剧应有区别

旧剧改革中要产生一部新的历史剧，这部历史剧的基本精神在于反映中国社会发展史，这需要依靠马克思主义历史科学的武装来处理，他不同于学校的历史课本，而是要反映到舞台形象上去，使观众重视我们祖国历史的真面目。旧时代不能解决中国旧剧问题，主要关键即在这种历史剧的问题上；现在要依据历史唯物论的观点来处理我们的历史剧，从内容到形式，就应以反映中国社会发展史为主要任务。这个工作是重大的，但今天还有困难，就是史学界对于中国历史的观点还有没有解决的争论。但是要依据历史唯物论的观点，反映出历史上各时代种种不同的社会情况，使人们深切而具体地认识到中国人民在各时代的斗争生活，做为文化学习的参考，所以处理历史剧必须明确它的时代性，这就是历史剧的特点。至于一般的故事剧（包括神话剧）可以不管历史上的时代性，只是它不免带有剧本产生时代的时代性。所以，处理正式的历史剧不应当做一般性故事剧来处理，倘把一部中国社会发展史变成一个模样，那对于人民认识祖国的历史是有妨害的。例如《八义图》和《双狮图》两个剧本故事，一在东周，一在唐代，而舞台形象却十分类似，看不出从东周到唐代一千余年的变化。我们应该知道，现在流行的历史剧大都是当做一般性故事剧处理了，但是编剧者应该注意这个区别，是有好处的。

故事剧虽不以历史上的时代性为其特点，但是中国的故事是从中国历史上流传下来，经过很多年代的发展和变化，即许多故事涵有历史内容，故事剧里可以涵有许多历史知识，所以故事剧也可算做广义的历史剧，即包括于历史剧之内，从而编

写故事剧也应注意到它的历史性。例如神话剧本属于故事剧，但神话也常带有历史性，所以处理历史剧也可以采用神话。例如《中山狼》这个剧本，存世的有王九思的《中山狼院本》和康海的《中山狼杂剧》，都是依据马中锡的《中山狼传》写成的，这是明代的神话剧，但剧中写的又是东周时代赵简子的故事，因此也就可以依照东周时代的情况写成历史剧，这就看编剧者怎么样处理。同样，故事剧也可以处理成历史剧，《逼上梁山》就是这样，因为林冲只是《水浒传》小说中的人物，并不见于正史，而内容所写的则是北宋末叶梁山泊人民起义和金宋民族战争的时代情况，由于以此时代性为其特点，就不同于旧《野猪林》，所以属于历史剧范围。由此可知，历史剧不应按一般性故事剧处理，而历史剧则可以采用故事剧或神话剧的形式，不应以拿一般性的故事剧代替特定性的历史剧。

对待故事和神话，要对于传说有所区别。在史学中对于传说有其严格的条件。因为传说是对于上代历史事迹的记忆和流传，有关人类对于真实历史的认识，可是记忆经过流传会发生很大的变化。例如，《庄子》、《商子》、《吕氏春秋》中都有“初民知其母而不知父”的记载，这是传说，却是合于真实历史，至于到什么时代人们才知道父系，则尚有待史学家来研究。又如《吕氏春秋》记有“商人有服象”，这也是传说，从为卜辞发现所证明。至于尚书禹贡载有“铁银”二字，如因此就说夏后氏时代有铁器生产力和银块货币，那就大错特错。因此史学中对待传说，有高度的尊重，但也有严格的批判，以免混淆历史真相。我们生存在毛泽东时代——科学时代，处理历史剧应该具有一定科学精神，不能把民间流行的故事和神话都看做历史传说。

一般地说，神话的产生大体是在野蛮末期和文明初期之间，因为那是人类历史上的启蒙时代，因此最古的神话常带有一种启蒙作用；至于普通流行的故事，常是由于某地发生一件事情，可以做为经验教训或学习材料，于是流传开来。虽神话亦可以算是故事，但它与一般的故事总是有些区别。

附带谈谈这个问题，就是神话与迷信的问题。这是形式与内容的关系问题，但是也关系看戏读书的文化水平问题。改进戏曲的目的就在于普及并提高人民的文化。如看戏读书的文化水平没有问题，那么这个问题很容易解答。神话不能从天文学、生物学中取得理解，这是观念学中的事情。神话是历史上留下来表达思想的形式之一。神话不神话是形式问题，编剧本也是写文章，说理之文，非喻不醒，采取神话形式，也不过是设了一个譬喻。迷信不迷信是内容问题，内容写的是科学思想，自然就无所谓迷信；如果所写的是报应循环、前生注定等，自然就是迷信。例如《愚公移山》这个剧本，要出现上帝、夸娥氏等神怪形象，而内容所写的是铁器发明后

移山有了可能性，反映劳动改造世界，这就是神话形式和科学内容的结合，故称为神话戏。如果舞台一出现上帝神怪，他就认起真来，把这个上帝和他的山神土地相提并论，那就是看戏水平的问题。又如旧戏中的《伐子都》要出现颡考叔的魂子，《四进士》中田伦修信一场要出现神仙摘纱帽，在过去这都是迷信；如果在今天另换一个观点，把表情加以改进，那就可以显示出是子都和田伦的心理作用，由于做了亏心事，引起了精神上的恐怖。这种本来是迷信，改改办法，换换观点，那理解就大不相同。这种问题只看编剧者和导演家如何处理。

二、牛郎织女故事在历史上的发展和变化

牛郎织女这个神话故事，最初是见于春秋末年成书的《诗经》，现在算来，总有两千五百年以上了。这个神话故事在历史上显示着三个不同的阶段：

第一阶段，是把星辰人格化，意义在于辨识天体运行和大气循环。这对于农业生产有其必需性，所以它对于农人们最为亲切。《诗经·小雅·大东》篇说：“维天有汉，监（鉴）亦有光。跂彼织女，终日七襄。……睆彼牵牛，不以服箱。东有启明，西有长庚。”这是在诗经时代，已把一道星云认做天河。惟这是把星辰给以人格的名称，而在辨识天体的运行，所以首先提的是“织女”，因为织女星正在天的中央——人们的头上，以此为准，才涉及“天河”对岸的牵牛星；此外，便又说到“东有启明，西有长庚”，这样辨识了星群的序列，对于天文构成全面性的认识。这是古代人民在农业生产发展中对于天文的认识，构成了中国的天文文化。这虽尚未完成为神话故事，可是此后却适应铁器生产力的发展，便特别发展了织女。这是先秦时代的情况。

第二阶段，是由对于织女的崇拜而发展为神话故事，这是从西汉到南北朝的事情，可以确认这不只是劳动人民的故事，而特别是劳动妇女的故事。《西京杂记》说：

“汉彩女常以七月七日，穿七孔针，于开襟楼，俱以习之。”

这就是关于妇女在七夕乞巧的最早记载。这种妇女是缝纫劳动者，她们在崇拜织女的观念下，在七夕练习使用针线的技术。在战国末年《荀子》书中有一篇韵文，歌颂针的功用说：“有物于此，生于山阜，处于室堂。无知无巧，善治衣裳。……日夜合离，以成文章。以能合从，以能连横。下覆百姓，上饰帝王。……既以缝表，又以连里。……”这是荀卿特别看到，由于铁器发明而产生针这种劳动工具，给予

了人类以无限的福利。惟拿着针劳动的，主要的是妇女，因此在汉代就发展为妇女七夕乞巧的风俗。至于《古诗十九首》则反映出妇女劳动者的苦痛了。

“迢迢牵牛星，皎皎河汉女。织织拿素手，札札弄机杼。终日不成章，泣涕零如雨。”

这是说妇女在看见“迢迢牵牛星，皎皎河汉女”的夜里，还在“织织拿素手，札札弄机杼”，为织造而劳动，于是“终日不成章，泣涕零如雨”了。

至于南北朝的《荆楚岁时记》，牛郎织女便形成了一个完整的神话故事。《岁时记》说：

“天河之东有织女，天帝之子也。年年机杼劳役，织成云锦天衣。天帝怜其独处，许嫁河西牵牛郎。嫁后，遂废织经，天帝怒，责令归河东，唯每年七月七日夜，渡河一会。”又说：

“七月七日，为牵牛织女聚会之夜。是夕，人家妇女结彩楼，穿七孔针，或以金银鍮石为针，陈几筵，酒脯瓜果，于庭中，以乞巧。有喜子网瓜上，则以为符应。”

这显然是由《西京杂记》和《古诗十九首》那样情况发展而来，只是加上了天帝与牛女相会，构成了“天上”的神话故事。

《风俗记》则说：

“七夕织女当渡河，使鹊为桥。”何景明的诗便说：

“鹊桥崔巍河宛转，织女牵牛夜相见。”

这又把牛郎织女的故事，充实了鹊桥相会。

南北朝形成这样的神话故事，是有其历史背景的，因为那时代是“奴任耕、婢任织”，经常流行的成语是“耕当问奴，织当问婢”。由于自西晋“五胡乱华”以来，形成为三几百年的黑暗时代，在此历史剧变之下，所有男奴女婢要求解放，但是当时的豪门大姓主要的还是驱使男奴女婢从事于农业和家庭手工业的生产，这在《颜氏家训》有具体的记载。以牛郎织女所象征的男奴女婢，要求自由结婚，正如《荆楚岁时记》所说，“天帝怜其独处，许嫁河西牵牛郎”是属于阶级让步；但是男奴女婢如不为富豪大姓服劳役，那就有“天帝怒，责令归河东”，就限制或剥夺他们的结婚权或夫妻权。拿剥夺婚姻权来处罚劳动者，这就是《荆楚岁时记》所反映的时代意义。

第三阶段，是牛郎织女的神话故事由天上向人间的发展，形成半在天上半在人间的状态。这是唐宋以后的事情。

唐宋时代的诗人词家，常常引用牛郎织女的故事，不必多谈。宋代张耒的《七

夕诗》尚是沿袭《荆楚岁时记》的神话。如所说：

人间一叶梧桐飘，蓐收行令回斗杓。
神官召集役灵鹊，直渡银河云作桥。
河东美人天帝子，机杼年年劳玉指。
织成云雾紫真衣，辛苦无欢容不理。
帝怜无欢与无娱，河西嫁与牵牛夫。
自从嫁后废织纴，绿鬓云鬟朝夕梳。
贪欢不归天帝怒，谪归却踏来时路。
但令一岁一相逢，七月七日河边渡。
……

但是天上神话之外，又加入了人间故事，大体上即如左边《牛郎织女神话与戏曲》一文中所说：

“关于这神话，大约有两种说法。一种说：织女是天帝之孙女，年年在银河东面辛勤地杼织，织出来的就是一幅幅锦云一般的天衣。天帝爱惜她，把她配给河西的牛郎。谁知嫁去之后，她和牛郎过分贪图逸乐，竟荒废了杼织天衣的职责。天帝因此心中很是恼怒，要她重回河东。限定只许每年七月七日（农历）相会一次。据说每年七月七日早晨总要下一阵稀雨，那就是牛、女相会时的对泣。

“另一种说法是：织女是王母的外孙，有一天，她由六位仙女伴同一起到银河里沐浴。正好被牛郎知道，拿走了她的衣裳她是不能重回天上去的，因此她只好嫁给牛郎。她们一共生了一男一女。有一天终于她拿到了原来的那件天衣，逃回天上去。那时，牛郎知道了，从后面紧紧赶来，眼看就要追上的时候，王母就拿自己的发钗在织女后面一划，随着一划就出现了一条银河。但是牛郎对于织女的爱却是很执着的，他一直在银河西面遥念着织女。王母爱怜他的忠诚，允许成全他们每年七月七日由喜鹊架起一条桥来，让他们得以叙首一次。”（见上海《大众戏曲》第五号）

前一个说法自是由《荆楚岁时记》以至张耒《七夕诗》而来的神话敷衍。至于后一个说法，经常流行于人们的口头。这一个把牛郎织女的天上神话发展变化为人间故事，现在我们不知道从何时才有，也找不到记载，希望熟悉掌故的考据家如果发现，敬请告诉我们。

关于这个半天上半人间牛郎织女故事的形成，有一点是可以看得出来的，就是由于这个故事流行于劳动妇女的口中，原来的天帝就变成了王母，从而织女也变成了王母的外孙女，那么可以想象这个故事是有着劳动妇女的创造成份。特如王母为了隔断牛郎织女，拨下“金钗”划道天河，这金钗是妇女的首饰，也足见这个故事富有妇女的属性。

我听过老农民这样讲法，牛郎旁边有四个小星，如平行四边形，是织女掷给牛郎的那双梭；织女旁边有三个小星，如等腰三角形，是牛郎掷给织女的那个牛拐子。有一位老太太是这样说，牛郎有一个哥哥和一个嫂嫂，嫂嫂很关心牛郎的婚姻，哥哥也很同意，只是没有适当的人物，以后老牛就告诉牛郎去找织女，抢来她的裤子，因此织女就不能上天了。当然还有各式各样的说法，大体都是加入人间故事以后的说法。总之，牛郎织女的故事发展到近代，就有了自由民主的属性，但是还有个封建主义压迫着他们。

三、对于京戏旧本《天河配》的评判

关于《天河配》剧本，我在归化城看过山西梆子腔的演出，惜当时只看了牛郎赶织女、王母割天河的一场。近闻河南梆子也有此戏，内有牛郎的哥哥买了一头老牛的写法，即哥哥是一个农民。京戏本的《天河配》闻系辛亥革命后王瑶卿先生编排的，各城市京戏界评剧界流行的演法大都由此而来，但并无定本。近日又看到鸣春社的京戏本，但这个剧本并未发展。所以这里只说由王瑶卿先生处流行的《天河配》，因为这在京戏史上是一个重点。

王瑶卿先生编排这本《天河配》，不管是依据民间流行的某种故事或者是编戏时的主观想象，不管当时怎样凑成而有若干缺点，惟首先要承认这是王瑶卿先生的创造，因为前此京戏界没有这样一个剧本，而是由王先生开始把牛郎织女的故事处理到舞台上去了。这个剧本也是按着半在天上半在人间的神话故事处理的，也符合于近代流行的故事情况。由于要在人间处理一部分故事，于是不能不就牛郎编成有哥嫂的家庭，然后才有戏可写。至于处理得恰当与否，乃是以后修改的事情。就着牛郎写家庭，不能不适应着这情况写农民生活，因此写牛郎最喜爱的是老牛和破车，牛老而车破这当然要反映农民的劳苦生活。这个形式能代表很好的内容。牛郎要赶织女没有办法，是靠了老牛的牛皮，这虽是神话，可是牛皮也可做劳动工具了解，象征了劳动工具对于人民生活的决定作用。所以这些都应看做是很有价值的创造，

虽然当时缺乏足够的理解和适当的处理，却是他绘出了发展牛郎织女戏剧故事的材料，我觉得这是很可贵的。

我觉得要拿今天的观点看来，京戏旧本《天河配》是有两个缺点：一在思想内容上，一在舞台形象上，一直影响着它的效果。

在思想内容上，是处理牛郎家庭的问题，那是适应了封建社会情况的，兄弟分家总得是出于嫂嫂的挑拨离间，这在目的上是反对分家，客观上就有拥护大家族主义之嫌，主张分家即反对大家族主义便是罪过，这罪过要加在妇女的头上，这就把妇女看做了家庭祸水。这在思想上是有封建性的。牛郎的哥哥，被处理为商人或讨债者，这当是受了城市的影响，若在农村里应该是农民家庭。嫂嫂以放牛压迫牛郎，这是把嫂嫂处理成奴隶主或地主一流的人物，从而产生了反劳动的观点。因此，这在今天的家族政策上，就很矛盾，反映农民劳动者也不合适。

在舞台形象上，由于原剧在思想上缺乏引人入胜的条件，所以此剧就向彩头砌末上发展，以致产生真牛上台、加演电影、西瓜堆字、七巧成图、种种剧情以外的东西，因此使观众不是看戏，而是看玩艺儿的不正确影响。就原剧所存在的剧材条件而论，天真烂漫的牧牛童子，能缝纫能纺织的少女，老牛拖破车，生儿又养女，披牛皮赶织女，百鸟搭桥等，天上配以神话色彩，人间布以农村风景，这不是很健康而优美的舞台形象吗？可是要缺乏了思想内容的支持和发展，那结果就会适得其反。这也是演出的情况告诉我们的道理。

我翻来覆去地思索，京戏旧本《天河配》里的牛郎热爱老牛和破车，实在是一个杰出的创造。这在《西京杂记》、《荆楚岁时记》等什么文戏里都没有见过，仅仅在京戏舞台上才看到，所以说是一个创造。你看，老牛是生产手段，而破车是劳动工具，但是老牛自己套不上破车，必须有人类两手的劳动，才能套得上；可是要没有牛样子呢，我们还是套不上这一辆老牛破车，因此，老农民谈起牛郎织女的故事来，就必须谈到织女的织布梭和牛郎的牛样子。老牛拖上破车，便以运输力走入生产行程，以后老牛可以生牛犊，破车也能换成新车。这就是牛郎什么都不要，只要老牛和破车的道理。自然那时代的戏剧思想没有发展到今天的程度。这个形式包含了人类生活的基本内容，所以说这个创造是优秀的。从另一个意义上讲，老牛的行走虽然拙笨，拙笨的迈进却胜于思想的飞跃。原创写老牛赠给牛郎一张牛皮，他就可以赶上织女。看吧，从牛身上剥下来的牛皮，造成牲口套就成为劳动工具，蒙成堂鼓而搬上戏台就是乐器，拿到战场而擂鼓进军就是兵器。老牛死了还把牛皮供给人类使用，这也很有意义。

因此，我又想到，我们做这旧戏曲的改革工作，真也有点儿像老牛拉破车，需要这种精神，拙笨吧，却也意味着有力量地稳步前进。今年全国各地演出的各式各样的《天河配》，供给了我们以很好的经验，明年必然更进一步，这是可以预见的，即祝戏曲界同志们努力前进。

（原载《人民戏剧》第3卷第6期，1951年10月）

反对戏曲改革中的主观主义公式主义

何其芳

编者按：本文原载十一月十六日人民日报第三版，现经作者略加补充修改，重新发表于此。

杨绍萱同志所写的有关戏曲改革的论文和剧本，其中有许多都包含着一种不好的倾向。这次，他的《新天河配》受到批评，他不检讨自己，反而狂妄地要求发表这种批评的人民日报“彻底检讨”，并写文章来为自己的不好倾向辩护。这是极不应有的错误态度。他在致人民日报的信上说：“我认为艾青这篇文章是一种错误思想的透露，不是单纯一篇文章问题，也不是为了什么个把剧本的问题。”“在本质上则是违反了戏曲文艺政策。”这些话刚好可以用来批评他自己。从杨绍萱同志的论文和剧本可以看出，他在思想方法上存在着浓厚的主观主义，表现在创作方法上则成为公式主义。这种主观主义公式主义使他写出某些带有反历史主义色彩的剧本，并且严重到公然赞扬许多鼓吹封建奴隶道德的旧戏。这都是和今年五月五日中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示直接相违反的。

在创作方法上，杨绍萱首先有这样一个特点：他不是用毛泽东同志所提倡的实事求是的态度去研究历史和传说，从它们里面找出其固有的而不是臆造的意义来，而是用他脑子里的几个为数甚少的概念来简单地以至牵强附会地解释它们。依靠这种从概念出发的方法绝不可能写出有深刻的思想性的作品，而且必然会招致艺术性也贫弱的结果。所以杨绍萱同志的许多剧本又有另外一个特点，它们常常是写得相当枯燥的，缺少很有个性的人物，缺少丰富的生动的生活内容，而只是他的一些概念的说明。

旧戏里面有一个写卢俊义故事的《大名府》。杨绍萱同志把它改编了，号称《新大名府》。到底有什么“新”的地方呢？“新”的地方就在于他生硬地把“民族战争”这一概念加在这个故事上。他说，“《水浒传》中所写大名府的故事，本来有着金宋

两个民族战争的关系，而旧本却一字不曾提到”^①。其实《水浒传》上不过有这样一句话，“这个曾头市上共有三千余家，内有一家唤做曾家府，这老子原是大金国人，名为曾长者。”到了杨绍萱同志的笔下，曾头市却成为已“被金兵占据”，曾长者成为“降顺金邦”的“曾长官”，史文恭和卢俊义也被称为“二位将军”，史文恭代表金人来和大名府商量“联合夹击梁山”，并劝卢俊义到曾头市去，而卢俊义却被写为一个富有民族思想的“贤明士绅”。然而无论根据历史，还是根据传说，梁山泊所进行的农民战争并没有反抗金人的民族战争的性质。在宋徽宗宣和三年，梁山泊的起义就失败了，而金人入寇却在宣和七年。这个戏还有一点“新”的地方，就是把卢俊义的妻子和他的总管家的通奸写为“不是一个淫荡行为，而只是一种浪漫主义”，并且后来这个宋代的地主婆姨居然“悔悟到自己浪漫享乐的错误”，改变得和卢俊义的夫妻关系“建立在正义原则之上”。这也改得反而不如原来的故事合理。但是，加上了这样一些并不高明的臆造，杨绍萱同志就自己鼓吹《新大名府》是“改革旧剧的一个实际范例”，而旧本《大名府》却是“封建主义的内容”，“应完全停演”^②。

杨绍萱同志还改编了一本写刘知远故事的《新白兔记》，也是给原来的故事加上了“民族战争”的内容。刘知远的时代是有契丹入侵，人民起而反抗的事实。但这个戏也有问题。它把刘知远写得好像是一个民族英雄，或者用杨绍萱同志自己的话说，“确系民族战争中的重要人物”^③。在过去的传说里面，刘知远不过是一个无赖^④。封建地主阶级的历史家所写的《旧五代史》和《新五代史》，都说石敬瑭勾结契丹的密计，刘知远是和桑维翰一样，完全赞成的。《资治通鉴》上才记载了他不赞成石敬瑭割燕云十六州给契丹，但他的话是这样：“称臣可矣，以父事之太过。厚以金帛赂之，自足致其兵，不必许以土田。”这也只是在勾结契丹的具体方法上他们有些争论，至于勾结契丹并向之称臣，两人却并无什么分歧。石敬瑭死后，契丹入寇，打下了晋的都城开封，刘知远还上表称贺。耶律德光赐诏褒美，和对石敬瑭一样称他为儿。契丹蹂躏人民时，刘知远并没有打契丹，却在太原保存实力。等到人民群起反抗，契丹退走以后，他才带兵进入开封。他到开封后，对契丹委任的文官武官一律承认，不加变更，并把告他们的状子都烧了。对这样一个人物，封建地主阶级的历史家向来是有贬词的。《旧五代史》的作者薛居正说他“昔莅戎藩，素亏物望，

① “《新大名府》里所反映的阶级斗争和统一战线”（见《新大名府》或《戏曲报》第三卷第八、九期）。

② “《新大名府》里所反映的阶级斗争和统一战线”（见《新大名府》或《戏曲报》第三卷第八、九期）。

③ “关于刘知远李三娘的故事及其史迹”（见《新白兔记》）。

④ 《五代史平话》说刘知远有“三般病”：“第一病是爱赌钱；第二病爱吃酒；第三病爱贪花。”

洎登宸极，未厌人心”，“虽有应运之名，而未睹为君之德”。《新五代史》的作者欧阳修说他“幸祸以为利”。《资治通鉴》的作者司马光说他“不仁”、“不信”。这样的人怎么能够说“确系民族战争中的重要人物”！

为什么共产党员作者杨绍萱同志，竟会对这样一个连封建地主阶级的历史家也不满意的封建统治者盲目歌颂呢？这就是他头脑里面的主观主义在作怪。他硬要把《大名府》和《白兔记》的故事加上民族战争的内容，硬要把卢俊义和刘知远写成富有民族思想，于是他看《水浒传》或五代史材料的时候，凡是可供他夸大附会的地方他就特别注意，而不利他的主观想法的地方他就视而不见，或者有意抹杀。他不知道，虽然中国历史上有过多次的民族战争，但绝不是任何时候都有民族战争；虽然中国历史上出现过一些民族英雄，但刘知远绝不是这样的人。“民族战争”，这就是杨绍萱同志最喜欢到处应用的概念之一。他和其他同志集体创作过一个《逼上梁山》。这个戏把创造历史的人民表现为舞台上的主角，这是正确的。毛泽东同志曾因此给以很大的鼓励，说它使“旧剧开了新生面”。但这个戏的演出的成功却成了杨绍萱同志的包袱。因此，必须指出，虽然整个地说来，这个戏是好的，而且由于经过了其他同志的修改，现在出版的《逼上梁山》已比杨绍萱同志的原稿缺点少，但在这个戏里面也还是可以找到比较勉强的地方。把高俅写成主张联合金人，林冲写成主张反抗金人，以至在禁军里面也要操演“农民战术”——穿沟战法，这也是他的“民族战争”概念的应用。把禁军这种封建皇帝最可靠的武装写得那样好，不但富有民族思想，而且很同情穷苦人民，也不大恰当。但杨绍萱同志却在《论旧剧革命中的旧〈野猪林〉与〈逼上梁山〉》^①中说，别人编的《野猪林》和他编的《逼上梁山》根本不能相比，“在思想理论上是两个体系”：别人是“从封建主义君主思想出发”；而他这个戏“基本上写阶级斗争和民族战争的问题，它终是写了工农兵为骨干的革命理论”。他不知道，像林冲那样一个封建社会的旧军官，在未被逼上梁山以前唱一句或者说一句“不遇明主”，那是近情理的，并不能根据这点就判断别人编的整个剧本是从封建主义君主思想出发。至于写林冲由私人恩怨（即个人受压迫）和个人英雄主义（即不甘心受压迫）走向反抗，那也无可非难，倒比写林冲原来就是如何同情人民，富有民族思想，并因此和高俅冲突，反而自然一些。杨绍萱同志又说，他的原稿企图写出工农兵以至“按工农兵学商各色人等写出群众性”。他不满意别的同志修改时“把原稿工农兵的成份削弱了”。他好像竟不知道毛主席同志所说的工农兵，其中的兵只能是革命的军队，而不是任何

^① 《新戏曲》第二卷第一期。这里应该附带说明，《野猪林》这个剧本并不是没有缺点。它的缺点主要是缺少文学的意味，而不是杨绍萱同志在这篇文章里所讲的那些“主义”。

反动统治阶级的军队。杨绍萱同志的许多剧本和论文就是用“民族战争”、“阶级斗争”、“历史性”、“阶级性”、“群众性”等这样一些概念组织起来的，有些时候简直成了概念游戏^①。在《论水浒传与水浒戏》中，他对于《水浒传》所写的“阶级斗争”是这样讲的：他认为一般人讲《水浒传》是写官逼民反，那是“浅白之见”；据他的独特之见，“水浒传所写的阶级斗争是‘庄客’运动和‘庄主’动摇”。他的证据就是把《水浒传》上有“庄客”二字的地方抄上许多：“庄客出来”，“庄客答道”，“收庄客安排饭来”，“庄客托出一桶盘，四样菜蔬”，“坐着四五个庄客，都在那里乘凉”，“只见庄客托出一盘肉，一盘饼，温一壶酒”，“晁盖叫庄客四下里只顾放火”，“宋江宋清却吩咐大小庄客，早晚殷勤服侍太公”^②……这叫什么样的研究问题的方法呵！恐怕连幼稚的形式主义的方法都说不上吧！

杨绍萱同志的主观主义不仅发展到可笑的程度，而且严重到不止在一篇论文里热烈地赞扬许多鼓吹封建奴隶道德的旧戏。他在《开展戏曲文艺评论》中说，“中国戏曲里最突出的是写奴隶写得好，《战蒲关》的刘忠、《春秋笔》的张恩、《走雪山》的曹福、《九莲灯》的富奴、以至《一捧雪》的莫成等，都是在支持正义斗争上，牺牲了自己，这不宜简单看做‘奴隶道德’，而应看做是反映了奴隶阶级在中国历史上的支柱，正义斗争的支柱。《一捧雪》里也存在了这样一个因素，就是以莫成为代表的奴隶阶级抱着一个希望，就是牺牲自己以求解放奴隶的后代子孙，大体上剧作家也都向这个方向做的，以至成为戏曲史上的代表作。”^③在《新文化运动与戏剧革命》中，他把这样的意思又讲了一遍。除了以上那些人，他还举出了《双官诰》的薛宝。他说，“无论原剧作者观点上有什么偏差，而旧剧舞台上反映着奴隶阶级是社会的基本支柱，那是很明显的。”^④这些奴隶到底是些什么样的人物呢？都是封建统治阶级所提倡的“义仆”。《战蒲关》的刘忠，是自刎而死，让主人把他的尸首烹来给围城中的军民吃，以便“买服人心”^⑤。《春秋笔》的张恩，是失落了主人的儿子，主母放他逃走，后来他为了“报恩”，代主人受死刑。^⑥在秦腔剧本《杀驿》里面，

① 《新大名府》里所反映的阶级斗争和统一战线”讲《新大名府》的好处是“历史性”、“阶级性”、“群众性”；《论旧剧革命中的旧〈野猪林〉与〈逼上梁山〉》讲《逼上梁山》的好处是“历史性”、“阶级性”、“群众性”、“有用性”；《论水浒传与水浒戏》讲《水浒传》的好处也是“历史观点”、“阶级观点”、“民族观念”等。

② 《人民戏剧》第一卷第五期。

③ 《新戏曲》第一卷第二期。

④ 八月三日、四日《文汇报》。

⑤ 《戏典》第二集。

⑥ 《曲海总目提要》卷二十九《龙灯赚》。

张恩叫吴承恩。他在代替主人死以前这样说：

“想当年白马脱缰救主，黄犬攒草报恩，畜牧尚知报主之恩，何况我吴承恩是个人乎？”

我想为人在世，不怕早死，但怕死后无名，我吴承恩今日一死，我是替主死的，我也死的该，我也死的值，我死的该！”

《走雪山》的曹福，在主人主母都被奸臣害死后，救出主人的女儿一起逃离。路过广华山时遇到一场大雪，曹福把衣服脱给主人的女儿穿，因而冻死。京戏脚本写他冻死前还大笑三声，因为王母娘娘带领八仙来迎接他升天，并封他为南天门都土地。^①《九莲灯》的富奴，为了救主人，死也不怕，闯入“阴界”去求那“能解难度厄”的九莲灯。^②《一捧雪》的莫成也是代替主人受死刑。他的主人莫怀古不愿把一只叫做一捧雪的玉杯送给严世蕃，弃官逃走。严世蕃派人追赶，捉住莫怀古以后要就地正法。这时莫成自动要求替死。京戏脚本写他也是企图“落个万古流芳”，并自比为犬。等到莫怀古接受了他的这种要求后，他又可怜地说：

“小人有一子，名唤文禄，在钱塘服侍大相公。大相公性情不好，开口就骂，举拳就打。可怜我那文禄孩儿，他三岁亡母。小人今日替老爷一死，算算刚刚七岁，可算七岁亡父。望求老爷另眼看待我那文禄孩儿，小人纵死九泉，也是感恩匪浅。”

这大概就是杨绍萱同志所说的“求解放奴隶的后代子孙”的希望（但是，这算什么“解放”呵）。莫成死以前也是大笑三声，因为他认为“一世为奴，今日替我老爷一死，乃是一桩喜事”^③。《双官诰》的薛宝，是在讹传主人病死以后，帮助主人的第二个小老婆守节教子，后来主人回家会和那个小老婆都受到皇帝的封诰。^④像这样一些封建地主阶级捏造出来的以犬马自居，甘心替地主阶级服务到死的人，杨绍萱同志居然说他们是“中国历史上的支柱”或“社会的基本支柱”，岂不是像在说梦话吗？杨绍萱同志说，莫怀古这样的人属于正派，严世蕃那样一些人属于反派，“这种正派和反派的对立，不能只看做是封建贵族阶级的内部纠纷或宗派纠纷，而应看做也是阶级斗争的反映，因为社会阶级的斗争一定要反映到封建社会的朝廷内部去，从而在朝廷上发生了正义的和反正义的斗争”^⑤。这是他歌颂那些“义仆”为历史支柱或社会支

① 《走雪山》亦名《南天门》，见《戏典》第一集。

② 《缀白裘》第九集卷一。

③ 《戏典》第一集。

④ 《双官诰》的一部分即《三娘教子》，见《戏典》第一集。《缀白裘》第四集卷四、第八集卷四中也有几个片断，但其中人物的名字不同，薛宝成了冯仁。

⑤ 《开展戏曲文艺评论》。

柱的理论根据。但是，《一捧雪》里所写的莫怀古和严世蕃明明是争夺一个玉杯，一个古玩，又算得什么“正义斗争”呢？在这里，杨绍萱同志的牵强附会的法宝又拿出来了。他说，可以修改一下，可以把莫成的牺牲改为“是为了支持反抗严嵩专政的运动”。其实封建统治阶级内部的斗争并不一定是整个社会的阶级斗争的反映。即使某些所谓忠臣和奸臣的斗争带有一定的正义性，为什么他本阶级的人不去替他死，而一定要仆人来做牺牲呢？这明明是非常露骨的提倡封建奴隶道德的宣传，不惜用死后的名誉、皇帝的封诰以至迷信来欺骗麻醉人民的恶毒宣传，正是中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示中曾经明确地指了出来，必须加以反对的。

连封建地主阶级的思想和无产阶级的思想的界限都分不清楚，这就是杨绍萱同志常常标榜着的“阶级观点”。

在许多文章里面，杨绍萱同志都标榜着无产阶级的思想，标榜着历史唯物论。他在《中国戏曲发展史略与旧剧革命的方向》中说，“没有马克思主义的历史唯物论和辩证唯物论，连旧剧都不好让你轻谈”^①。他最近写的回答艾青同志的批评的文章，《论〈为文学而文学、为艺术而艺术〉的危害性》，最后的口号是：“为无产阶级文艺胜利而努力”。但是，不幸得很，他所了解的无产阶级思想，他所了解的历史唯物论，不过是很少几个抽象的概念。他以为依靠这样几个简单的概念就可以解决一切问题，既可以谈历史，又可以谈文艺，既可以写论文，又可以写剧本。他这种作法，真是好像以为“把理论应用到任何一个历史时代”，“比解决简单的一次方程式还更容易”^②。他不知道恩格斯曾经说过，“即令是唯物论的见解在一个单独的历史实例上的发展，也是需要数年静心研究的科学工作，因为这很明显，仅仅依靠词句是不行的，只有大量批判地选择过并完全掌握了的历史材料才能完成这一任务”^③。至于要写出一个真正好的历史剧，更不仅要在根本之处符合历史科学，而且还要使它成为一个动人的艺术品。这样，就必须有个性很鲜明的典型人物，能够吸引人的生活内容，优美的结构和语言。不然，即使这个戏的基本政治内容是正确的，也仍然是马克思所批评过的那种“把个人作为时代精神的单纯传声筒的席勒主义”，违反了他所强调的“必须莎士比亚化”。中国的京剧，在许多方面都很定型化，连说白都有一些惯用的套语。如果没有必要的思想修养和艺术修养，我们改编或创作京剧剧本的时候很容易走公式主义的道路。做戏曲改革工作的同志既要善于保存和发扬中

① 《人民戏剧》创刊号。

② 引文见《恩格斯致约翰·布洛赫的信》。

③ 《马克思的政治经济学批判》。

国戏曲原有的优点，又必须有勇气引进一些新的东西到它们里面去。但这种新的东西应该真正是好的思想内容和艺术成分，而不是杨绍萱同志那样的主观主义公式主义。

从杨绍萱同志的论《〈为文学而文学、为艺术而艺术〉的危害性》和他给《人民日报》的三封信看来，他还完全不认识他的倾向的错误。他说，毛泽东同志曾经讲过，我们要移掉封建主义之山，帝国主义之山，这也是“借神话影射现实”。这只能证明他连“比喻”和“影射”都分不清楚。他又割裂《拿破仑第三政变记》里面的一段话来为他在《新天河配》中乱用新式语言辩护。这更是牛头不对马嘴。马克思那段话也是一种比喻的说法。他讲的是历史上的政治斗争利用旧传统的问题，根本和文艺作品的语言问题没有关系。他又还举出了鲁迅的《故事新编》。《故事新编》里面是用过“影射”的手法的。这也不过说明了在一定的情况之下，比如说在反动统治阶级的压迫之下，“影射”的手法并非绝对不能用。然而，一般地说来，“影射”并非文艺创作中很正常的手法。按照马克思主义的文艺理论的规定，“现实主义是除了细节的真实之外还要正确地表现出典型环境中的典型性格”。要创造典型，就必须比“影射”个别的事物概括得更高，也发掘得更深。如果是勉强的不自然的“影射”，那更会直接破坏艺术的效果。无论写现实剧还是写历史剧，都必须采用现实主义的创作方法（对于马克思主义的作家，更必须是无产阶级的现实主义）。这就是说，写历史剧也应该按照历史事件历史人物的本来的面貌去描写，使读者和观众得到对于他们的正确的认识，得到本来可以从之得出的经验教训或教育效果，这就是历史剧为现实服了务。用新观点去研究历史，正是为了扫除过去的反动统治阶级对于历史所加的一切伪造和曲解，正确地了解它本来的面目和意义，绝不是说我们有了新的观点就可以杜撰历史，篡改历史，从外部生硬地增加一些不可能有的东西到历史上去。当然，以历史为题材的文艺作品和科学的历史著作并不完全相同，它容许细节上的想象和虚构，容许适当的夸张和必要的集中，但根本之处仍然不能远背历史。古代的传说和历史又有些不一样。它不像历史事实那样确定，常常由于传说者的身份及其他方面的不同而发生若干变化。但像牛郎织女这种非常普遍的传说，它的基本情节和含义也还是相当确定的。它主要是反映古代封建和社会里面恋爱和婚姻的不自由。这种有了确定的含义并深入人心的传说，硬要用来“反映抗美援朝，保卫世界和平”，显然是反现实主义的。鲁迅的《故事新编》虽然用过“暗射”的手法，那往往是在小地方涉笔成趣，比这要自然得多。然而鲁迅并没有自称为“范例”，相反地，他对这类手法还有过一些自己不满意的说明。杨绍萱同志应该研究一下这些说明。鲁迅说，《故事新编》里面，“游戏之作居多”，“除

‘铸剑’外，都不免油滑”，而“油滑是创作的大敌”。他又说，“对于历史小说，则以为博考文献，言必有据者，纵使有人认为‘教授小说’，其实是很难组织之作，至于只取一点因由，随意点染，铺成一篇，倒无需怎样的手腕”^①。杨绍萱同志就正是常常犯了这种毛病：只取一点因由，或者甚至毫无因由，随意点染。鲁迅曾经批评过当时上海报纸上的一篇文章，那篇文章“教人当吃西瓜时，也该想我们土地的被割碎，像这西瓜一样”^②。硬要在牛郎织女的故事上加上一篇鸽子和鸱鸒之类，以为这样就算“反映抗美援朝，保卫世界和平”，正是和教人吃西瓜也必须想到当时被割碎的土地一样不伦不类。我们需要严肃的作品。要真正地写出思想性和艺术性都相当高的作品来，无论是反映当前的现实，或者是以古代的历史或神话为题材，都是并不容易的，都要比随意加上一些鸽子和鸱鸒之类困难得多。杨绍萱同志说，要对旧故事旧剧本加以改革，就必然会成为“另外一个东西”。他用这来为他的随意加上一些鸽子和鸱鸒之类《新天河配》辩护。但问题不在于抽象地争论改编旧剧可不可以成为“另外一个东西”，而在于第一，是否适当地保存了原来的传说或剧本的优点；第二，改成的“另外一个东西”是否真正好。杨绍萱同志又说，对于工人农民的文艺作品，尽管它很幼稚很简陋，我们也应该采取爱护和尊重的态度，因为“没有幼稚就无所谓壮大，没有简陋也难以想象完美”。这当然是对的。但是，这并不能用来掩饰他自己的作品的缺点，尤其是带倾向性的缺点。继续走主观主义公式主义的道路，那是永远也壮大不起来，完美不起来的。

应当说明，主观主义公式主义是戏曲改革中相当普遍存在的倾向，并不只是杨绍萱同志的作品中才有。杨绍萱同志自己就曾经批评过这种倾向：“现在处理旧剧本有这样一种情况，就是有的人一看某一个旧剧本，在某一点上引起他某一种感想，于是他的思想浪潮就泛滥起来，就此大改特改，东扯西拉，结果乃变成了另一个东西，演出后却使观众发生新不如旧之感……现时舞台上就有这种情况，把已往若干情节不同的剧本，乃不谋而合地改成了一个面貌的老一套，而使观众生厌了。”^③这些话用来批评他自己，也是适合的。但问题却在这里，这些话只能用来批评别人，不能用来批评他。谁要是批评了他，就是“对于抗美援朝运动的发展表示了不满”，就是“帮助的是美帝国主义杜鲁门”，就是“为艺术而艺术”，“为神话而神话”，而且连发表这种批评的党报也要“彻底检讨”。斯大林说，“布尔什维主义的力量也正在于：他们不怕承认自己

① 《鲁迅书简》第704、401页，《鲁迅全集》第2册第450页。

② 《鲁迅全集》第6册第604页。

③ 《怎样修改旧剧本》（《新戏曲》创刊号）。

的错误”。他又说，“我认为我们需要自我批评，就像需要空气和水一样”。毛泽东同志也谆谆告诫我们：“我们应该抑制自满，时时批评自己的缺点，好像我们为了清洁，为了去掉灰尘，天天要洗脸，天天要扫地一样。”去年四月，我们党中央又还作了关于在报纸刊物上展开批评和自我批评的决定。然而，喜欢标榜无产阶级思想的杨绍萱同志，却在这一点上非常缺乏无产阶级的作风。因此，除了反对他的主观主义公式主义的倾向而外，还必须反对他的这种坚持错误，拒绝批评的态度！

十一月六日晨初稿，十一月二十日夜略加修改

（原载《人民戏剧》第3卷第8期，1951年12月）

正确地对待祖国的戏曲遗产

《人民日报》社论

中央人民政府文化部主办的第一届全国戏曲观摩演出大会，历时月余，已于本月十四日圆满闭幕。大会展览了全国各地在群众中流行的二十三种戏曲的许多优秀节目，使各种戏曲展开了友谊的竞赛，使各地戏曲工作者得到互相观摩学习的机会。大会对优秀剧目和优秀演员进行了评奖，并对三年来各地执行中央的戏曲改革政策的情况进行了检查。大会的这些收获，对今后的戏曲改革工作将有显著的推动作用。

这次戏曲观摩演出大会，进一步证明了我国戏曲遗产的丰富。我们的戏曲艺术绝大部分是由人民所创造，和人民有悠久的密切的联系，具有强烈的人民性和现实主义精神。大会上演的许多传统的优秀剧目，表现了在封建制度重压下人民的生活和斗争，人民的思想、感情、愿望和要求，并且采取了人民喜闻乐见的艺术形式。这就是它的人民性（民主性）。而在艺术方法上它们经常是密切地结合生活，善于抓住生活中的矛盾和冲突，对封建社会的人情世态的描绘，往往达到异常细致准确的程度；同时采取十分简练的手法和合理的艺术夸张，生动地表现出我国劳动人民勤劳、勇敢、智慧、善良的性格，正面地或者曲折地反映了被压迫的人民和压迫者之间的矛盾，这就是戏曲艺术传统中的现实主义精神。古代人民创造了这样丰富的戏曲遗产和优良的艺术传统，而且至今它们还在广大人民群众中生存着发展着，为群众所喜爱，这是值得我们十分重视的。但旧有戏曲究竟是在封建社会中形成的，其中许多曾掺杂了封建性和非现实主义的成份；戏曲的表演艺术也有许多落后的部分，有待于改革。而戏曲艺术如何正确地、真实地反映现代生活，更是当前急待解决的问题。因此，我们必须用正确的态度对待自己的戏曲遗产。一方面，应该把传统的优秀剧目和优秀的表演艺术加以整理而继承下来；另一方面必须用极大的努力，组织剧作家、诗人和音乐家，根据毛主席提出的“百花齐放，推陈出新”的方针，在民族戏曲的基础上创造为人民喜闻乐见的、表现力更强的新戏曲。这样做，是符合于广大人民的利益和要求的。

三年来的戏曲改革工作已获得不少的成绩。在各级文化领导机关和全国戏曲工

作者的努力下，旧戏曲的封建内容和某些恶劣的表演方法都正在被逐步清除，戏曲舞台的面貌已发生新的变化。从这次戏曲观摩演出大会所显示的成绩看来，全国各地凡是在群众中影响较大的剧种已普遍得到扶持与发展，整理传统优秀剧目的工作已获得初步的成绩，某些地方戏曲在表现现代生活题材上也尽了很大的努力。所有这些，都是全国戏曲工作者正确地对待遗产、对待传统，运用正确的方法进行改革工作所获得的成果，是应该予以肯定的。

但是在已往的三年中，中央、各大行政区、各省文化工作的主管部门，对中央的戏曲改革政策没有作认真的深入的传达，对各地戏曲工作干部没有进行认真的经常的教育，直到现在，中央的戏曲改革政策在各地的执行情况，是非常不能令人满意的。目前各地戏曲改革工作中的严重缺点，主要表现为对待戏曲遗产的两种错误态度：一种是以粗暴的态度对待遗产，一种是在艺术改革上采取了保守的态度。这两种错误态度是戏曲改革工作向前发展的主要障碍，必须坚决地加以反对。

各地戏曲工作干部中有不少优秀的工作者，他们依靠当地艺人的通力合作，以正确的态度对待遗产，因而取得了成绩，但也有不少戏曲工作干部长期不提高自己的政策水平、思想水平与文艺修养，经常以不可容忍的粗暴态度对待戏曲遗产。他们对民族戏曲的优良传统，对民族戏曲中强烈的人民性和现实主义精神毫不理解；相反地，往往借口其中含有封建性而一概加以否定，甚至公然违反中央人民政府政务院《关于戏曲改革工作的指示》，不经任何请示而随便采用禁演和各种变相禁演的办法，使艺人生活发生困难，引起群众的不满。他们在修改或改编剧本的时候，不是和艺人密切合作审慎从事，而是听凭主观的一知半解，对群众中流传已久的历史故事、民间传说，采取轻举妄动的态度，随意篡改，因而经常发生反历史主义和反艺术的错误，破坏了历史的真实和艺术的完整。他们在粗暴地破坏祖国戏曲艺术遗产的同时，也经常以粗暴的官僚主义态度对待艺人；他们不是把戏曲艺人当成劳动人民的一部分，当成祖国戏曲艺术遗产的保存者和继承者；对于全国戏曲艺人三年来政治觉悟与爱国热情的显著提高，也完全加以忽视，而单纯强调其落后的一面，不是诚恳地、耐心地帮助他们进步，而是对他们采取了轻视的态度，甚至像旧的统治者那样地压迫他们。这次戏曲观摩演出大会在检查各地戏曲改革工作情况的时候，各地艺人揭发了上述的不合理现象，中央人民政府文化部将切实加以处理和纠正，这是完全必要的。

另一方面，戏曲改革中的固步自封的保守态度，也是我们所反对的。这种保守态度的产生，是由于不理解旧有戏曲有许多部分在思想上和艺术形式上的封建性和

落后性，必须经过适当的改革，才能在新社会保持新鲜活泼的生命，适应今天的要求。已往的三年中，各地戏曲改革的领导机关，对旧有戏曲节目的审定与整理工作以及组织新剧本创作的工作都做得十分不够，因而未能及时地改变各地上演节目的混乱现象。这是当前戏曲改革工作中亟待解决的问题。在戏曲艺术的改革上，除应继续澄清丑恶的舞台形象，并在表演艺术上力求改进外，音乐的改革具有特别重要的意义。我国戏曲音乐具有鲜明的人民性和民族风格，这是值得宝贵的；但是一般地比较单调，表现力不够丰富，这是必须改进的方面。

地方戏曲或民间戏曲表现现代生活和当前的人民斗争题材，是戏曲改革工作中的重要的任务。从这次观摩演出的成绩看来，地方戏曲表现现代生活题材，是完全可能的，并已收到初步的成效。目前反映现代生活的戏曲创作的主要缺点，是相当普遍地存在着概念化的倾向。那些作品往往不是客观的真实反映，而包含很多主观的编造；不是集中地刻划人物，而是无味地背诵现成的教训，因此缺乏感动人的力量。要改变这种情况，需要戏曲创作者加强思想锻炼与生活体验，认真地向传统戏曲中现实主义方法的优点和特点学习；需要各级创作领导机构，认真地领导现代题材的创作，以保证新戏曲质量的逐步提高。

戏曲改革工作必须在整个文学艺术界的关心与协助之下，才能得到顺利地展开。文学界、戏剧界和音乐界的专家今后应该与广大艺人密切合作，积极参加戏曲改革工作，将我国民族戏曲推进到新的繁荣的阶段。

（原载 1952 年 11 月 16 日《人民日报》）

戏曲遗产中的现实主义

——“发扬戏曲遗产中的现实主义传统”之一

光未然（张光年）

—

中央人民政府文化部主办的第一届全国戏曲观摩演出大会，展览了全国各地较为流行的二十三种戏曲的九十多个节目；这对于我们是一次很难得的学习机会。通过这次观摩学习，使我们进一步认识到祖国戏曲遗产的无比丰富，和戏曲艺术的深厚的现实主义传统。这里，我想就大会上演的传统的流行剧目为例，试论戏曲遗产中的现实主义，并附带谈到旧有剧目的整理与修改工作的得失。

戏曲遗产中的现实主义，主要表现在它描写了封建社会的历史真实，揭露了封建社会生活的内部矛盾——人民和封建统治者、和封建制度的不可调和的矛盾；以生动的集中的艺术形象，证明了：不管在哪个朝代，不管在怎样的黑暗统治下，人民的自由与正义的火焰是从不熄灭的。戏曲艺术在表现这一生活真理的时候，对当时的社会生活采取了精确的具体描写的方法，把当时的社会环境、世态人情、人物的性格与精神状态描写得活灵活现，使我们如临其境，如见其人，因而情不自禁地受到感动和启发。以这次上演的秦腔、晋剧与蒲剧《藏舟》为例，（蒲剧演的是单出戏；晋剧则是《蝴蝶杯》中的一出；秦腔是《蝴蝶杯》前半部，即《游龟山》中的一出；这出戏完全可以作为一出精彩的独幕剧来表演的。）在这一出戏里，生动地、集中地刻划了渔家女胡凤莲勤劳、勇敢、智慧、善良的性格及其悲哀、愤怒、恐惧、喜悦等各种复杂交错的心情；田玉川在月夜渔舟上的情绪变化也刻划得真实而细致；甚至那搜查的武将的来势汹汹和败兴而返的神态也写得入情入理。通过这种真实的、精确的具体描写，揭露了明代的封建统治和被压迫的人民之间的尖锐的矛盾，使观众情不自禁地对渔民胡氏父女的悲惨遭遇和田玉川的正义行动充满了同情，对卢林父子所代表的封建权威充满了憎恶和仇恨；这就是戏曲遗产中的现实主义的魅力。

在古代戏曲、民间戏曲、特别是民间传说与神话题材的戏曲中，现实主义和浪漫主义（理想的或幻想的成份）巧妙地结合在一起。《梁山伯与祝英台》就是这样的例子。这个著名的悲剧，以现实主义的方法，揭露了并且鞭笞了封建婚姻制度的罪恶与残酷性；指明在这个罪恶的制度下，善良的青年男女要想忠实于自己的爱情及其自由幸福的愿望，他们和封建社会制度的矛盾，最后只能以生命的毁灭来解决；但尽管如此，青年们还是宁死而不肯屈服的。艺术家在具体地、精确地描写了这一残酷的现实之后，为了使人们的自由的渴望在幻想的形式中得到鼓舞（这在当时社会条件下仍然是带有革命性的），于是便有了“化蝶”或“化鸟”的传说的收尾。在这里，现实主义和浪漫主义便有了巧妙的结合。“化蝶”或“化鸟”固然是现实生活中不存在且不可能存在的事物，但是通过这个幻想形式，表现了古代人民追求自由生活的真实的顽强的意志，因而在浪漫的色彩中仍然蕴藏了现实主义的核心。

同样的，在《白蛇传》这个几乎整个是幻想形式的悲剧里，不但白蛇、青蛇、许仙这些人物的性格是客观的真实的描写，而且通过这一幻想形式，把人民与封建势力的矛盾、以及人民要求摧毁封建势力的强烈愿望，作了真实的、惊心动魄的反映，因而其基本精神仍然是现实主义的。

在我国丰富的戏曲遗产中，经常可以看到那种异常简练的艺术手法，表现了古代艺术家对生活的高度集中、高度概括的能力；这是戏曲的现实主义的重要特点之一。像川剧《五台会兄》、闽剧《钗头凤》，都是在短短的一折戏里（前者剧本约四千字、后者约三千字），刻划了人物性格及其复杂的精神状态，完成了主题的要求。《五台会兄》中杨延德开场时唱了“五台山削了发学为和尚，思想起天波府疼儿的老娘”。接着念了四句上场诗：“愤恨奸臣才出家，五台庙内削去发，不愿在朝陪王驾，脱去蟒袍换袈裟。”就在这短短六句唱词中，把他全部的身世、性格、思想、感情——诸如他出家未久，眷恋家国，他的忠诚，他的愤怒，他的悲恸，他的高傲，他的豪爽，他和朝廷当权派的矛盾，等等，都扼要地介绍出来了。江淮剧《蓝桥会》、湘剧《思凡》和《琵琶上路》等剧，经过长期的提炼，已成为一首一首精纯的民歌或深刻的剧诗，出场的演员不过一、二人（《思凡》仅尼姑一人，剧本不过一千二百字），通过那些简练的、意味深长的唱词，描写了人物，抒写了感情，深深地打动了观众。这些剧本在艺术手法上的共同的特点，就是主题、人物、事件的高度集中和语言的精练。艺术家对现实生活的原料，根据主题的要求，挑了又挑，选了又选，淘汰了许多不必要的东西，腾出地位来，让那些最必要的东西得到充分发挥的机会。艺术家掌握了一条重要的原则，就是：应当发挥的地方发挥得淋漓尽致；应

当舍弃的地方舍弃得毫不留情。像在地方戏曲的《梁山伯与祝英台》中，正是由于采取了精简节约的笔法来对待次要人物的描写和故事过程的叙述，于是就能够腾出地位和腾出手来，集中地刻划梁山伯与祝英台的性格，向观众展示了他们的灵魂，他们的喜悦、悲痛和性格上的矛盾，有了像《十八相送》、《楼台会》、《哭灵》等场那种淋漓尽致地发挥，不使观众感动，绝不罢休。这些地方，如果和目前常见的许多拙劣的作品那种冗长的、繁琐的、平铺直叙的手法对比起来，就越发显得古典戏曲和民间戏曲在艺术手法上的优越性。

古典戏曲、民间戏曲中善于运用夸张的手法，在喜剧中尤其如此。把生活的真理、生活中最真实、最典型的东西放大一些来表现它，使人们看得更清楚，感受得更强烈，这是艺术的夸张手法的长处。由此看来，在合理的、适度的艺术夸张中，也就表现了现实主义和浪漫主义的巧妙结合。以楚剧《葛麻》为例，农民的智慧、地主的为富不仁，落魄书生的软弱无能，这些都是生活的真理，生活中最真实、最带普遍性的事物。艺术家怕人家看不清楚，怕人家忽视这一真理，于是有了《葛麻》这样的富于浪漫色彩的讽刺剧，把长工葛麻的热情、机智和傲视一切的性格，和作为讽刺暴露对象的地主的形象，以及作为同情的对象的落魄书生的性格上的弱点，夸张地对比起来，使人们对生活的真理认识得更加真切。剧情中许多细节，看来好像不够真实，而演来却处处令观众信服，乃是由于剧本抓住了现实生活中的核心部分，其基本精神仍是现实主义的。以同情的笔触批评了穷酸秀才的思想与性格的弱点的川剧《评雪辨踪》，在艺术手法上也具有同样的特点。

二

戏曲艺术的现实主义和它的人民性有着不可分解的关系。戏曲的人民性是其现实主义的基础。我国的戏曲艺术，绝大部分是人民或人民的艺术家所创造，因而具有不同程度的人民性。我国的各种戏曲，都是由民间戏曲、民间说唱文学发展而来的；这些民间文学艺术，都是历代劳动人民的集体创造。历代的民间艺人、戏曲艺人在形成戏曲艺术传统中的伟大作用，是我们大家所公认的。此外，元明以来的许多杰出的戏曲作家，他们当时在政治上郁郁不得志的，对当时政治、社会情况是不满意的；他们冲破了封建士大夫阶级的艺术偏见，选取了人民喜闻乐见的艺术形式，创作了人民喜闻乐见的戏曲作品；他们和人民的心灵有了联系；他们在我国戏曲艺术的提高与发展上起了巨大的推动作用，因此，关汉卿、王实甫、高则诚、汤

显祖、孔尚任等杰出的剧作家是属于人民的艺术家。戏曲艺术既然是人民或人民的艺术家所创造，就不可能不表现人民的思想、感情和愿望，不可能不描写人民的生活并且以人民的眼光来观察和描写社会各阶级的生活，且通过人民的语言、人民喜爱的艺术形式来表现它们，这就是戏曲的人民性。同时，戏曲既然要表现人民的思想、感情和愿望，就必然要求忠实于生活，要求准确地、真实地反映生活；因此，人民的艺术必然要求一种适于反映人民生活的艺术创作方法，艺术的人民性必然要求艺术方法上的现实主义来适应它；而现实主义的方法也经常引导艺术家和当时人民的思想感情相结合。一条现实主义的红线贯串着民族戏曲艺术的整个发展过程，以致形成一种牢固的、深厚的艺术传统，其根由就在于此。

从这次大会上演许多优秀的传统剧目中，可以看出戏曲的人民性和现实主义有着不可分割的关系；例如在楚剧《葛麻》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》中，这两出戏经过适当的修改，拂去了封建的灰尘之后，使它们原有的人民性和现实主义的光彩更加突出了。《葛麻》和《刘海砍樵》显然都是农民天才的艺术创造。从雇工葛麻的眼睛看来，地主是自私的、无情的、某些地方也是愚蠢的；地主的女儿是幼稚的、无知的；落魄书生是可怜的、软弱无能的；只有农民葛麻才是勇敢的、智慧的、富于同情心的，并且具有热心快肠和傲视一切的气概。这无疑的是最具有人民性的；剧中对各种人物的观察分析的方法，无疑的也是现实主义的。《刘海砍樵》的人民性，在于通过幻想的形式，歌颂了劳动和劳动人民的朴实、乐观的情绪，表现了劳动人民对于幸福生活的渴望，因此，这出浪漫主义的神话剧仍具有鲜明的现实主义精神。但是，可以看出，在这两出优美的民间戏曲里，现实主义还停留在素朴的、萌芽的阶段，民间戏曲艺术所掌握的现实主义手段还未充分满足其人民性的内容所提出的要求；这首先表现在它们对现实生活的矛盾的观察分析还是比较粗略的，对生活与人物形象的描写还不是非常精确的。现实主义的进一步的发展，只有当人民开始冲破了自己的比较单纯、狭小的生活视野，进而观察分析社会各阶级、各阶层的生活的时候，从这种较高的角度转而观察人民内部的生活的时候，并且当演剧艺术完全职业化的时候，才有了充分的可能。于是，我们就看到，那些历史比较悠久、在人民的支持下发展了自己的剧场艺术的京剧及各种地方剧，戏曲的题材大大地丰富了，视野大大地开阔了，人民随时要探索自己痛苦生活的根源，随时发现了并描写了他们和统治阶级的尖锐矛盾；人民并以其敏锐的观察力，观察和表现了统治阶级的内容矛盾。像在秦腔《游龟山》中，一方面把人民的痛苦和封建统治者的罪恶对比地表现出来，这是主要的；一方面也描写了统治阶级内部例如总督卢林和县官田云山

之间的冲突；甚至于也精确地刻划了田云山、田夫人、田玉川之间的思想与性格的矛盾。人民的视野进一步地扩展，现在要评衡整个的历史和历史人物的得失；人民的智慧的目光，甚至于烛照到宫廷生活的内部。于是产生了大量的历史题材的剧目，其中包括了像这次上演的汉剧《宇宙锋》这样强烈的人民性和现实主义高度结合的产物。自然，人民对统治阶级内部生活的观察和刻划，不可能是非常准确的，其中带有很大的想象的成份（晋剧《打金枝》就是这样的例子，其中流露了人民的幽默的想象）；但是人民究竟是以自己的立场、观点来观察和描写封建统治的阶级的人物，其爱憎分明的态度，对具体人物具体分析的方法，都说明了：戏曲的人民性的内容和现实主义，这时都有了进一步的发展。人民对整个封建阶级、封建制度及其代表人物是深恶痛绝的；对封建阵营中个别的有正义感的人物，或从封建统治阶级分裂出来的人物，却不是采取一概抹杀的态度。人民对杨家将、田玉川、赵艳容这类人物，是当做英雄人物来赞扬的；对《游龟山》中的田云山，《徐策跑城》中的徐策，只要在某一点上和人民的斗争有了联系，也就把这一点加以肯定。这样做，对人民是完全有利的。戏曲的现实主义的进一步的发展，突出地表现在京剧与各种地方剧中创造了许许多多深刻的、使人难以忘怀的各种典型人物，诸如宋江、林冲、鲁智深、李逵、诸葛亮、刘备、关羽、张飞、周瑜、廉颇、蔺相如、白蛇、青蛇、许仙……，大大地丰富了我国现实主义艺术的宝藏。

三

在估计戏曲遗产中的人民性及其现实主义传统的时候，必须同时估计到它的封建性和非现实主义的一面，这也就是戏曲的不良传统的一面。我国戏曲遗产既然是在封建社会中形成的，封建社会的人民或人民艺术家就不能不蒙受封建思想的影响，由于时代的和生活的局限，他们在观察和描写历史社会生活的时候，也就很难达到完全的准确性；何况封建统治阶级总是要利用戏曲形式来达到他们蒙蔽人民、麻醉人民的罪恶目的。戏曲遗产中的封建性和非现实主义、反现实主义的东西，以及在同一剧目中人民性与封建性、现实主义与非现实主义互相交错在一起的现象，就是由此而来的。旧戏曲中存在着许多封建、迷信、色情和侮辱劳动人民的部分，这是大家所熟知的。中央人民政府文化部戏曲改进委员会宣布停演的《杀子报》、《滑油山》、《探阴山》等十二出严重的迷信、色情的剧目及中央人民政府文化部宣布禁演的《大劈棺》、《全部钟馗》等，就是这一类最恶劣的最有害的剧目。此类显著

的反人民的剧目，在艺术上也莫不表现了显著的反现实主义的特点；主要的是，违反了历史生活的真实，颠倒了劳动人民在历史生活中应有的地位，掩盖了封建社会的内部矛盾，并掺杂了许多庸俗的、恶劣的、破坏艺术的东西。此外，在全部戏曲遗产中，人民性与封建性、现实主义与非现实主义在同一剧目中互相交错在一起的现象，是非常普遍的。甚至在民间戏曲中，例如在前述的《葛麻》和《刘海砍樵》中，其原来流行的剧目，也多少掺杂了一些不好的东西，经过稍加删改才使其原有的优点更加突现出来。这说明了，人民的现实主义的发展，在封建社会中，是受到层层局限的，我们对戏曲遗产的清理工作，今后还需要作一些重大的努力。

可是，尽管封建势力对戏曲的影响是相当强大的，在戏曲遗产中，我们仍然感到了人民的现实主义的强大的精神力量。这一方面是由于前面已经说过的理由，戏曲是人民或人民的艺术家所创造，就有着表达人民的思想感情和真实地反映生活的必然要求，还由于戏曲的演出是一种社会性、群众性的活动，不能不受到广大人民群众的思想感情和爱好的支配；而群众，不管在哪个时代，不管是自觉地或不自觉地，他们总是现实主义的热情的拥护者。就因为这个道理，古代戏曲中许多优秀的剧目，尽管在旧社会得不到出版发行的便利，千百年来通过无数艺人的口传心授，终于很好地保留下来了。明清以来虽然有不少封建士大夫阶级的文人染指于杂剧、传奇的创作，却只有那些与人民思想感情有联系的杰出作家的现实主义的作品才能为人民所接受而保留下来。清代的御用文人虽然也费尽心机编写了《月令承应》之类的歌功颂德的戏曲，人民却根本不理睬它，它们在戏曲艺术发展中不发生什么作用。而从今天看来，凡是在人民群众中久远流传和广泛流行的剧目，大部分都具有一定的人民性和现实主义精神；群众的支持作用和剧场的淘汰作用保卫了民族戏曲艺术的现实主义传统；这是我们绝不可以过低估计的。

四

旧有戏曲中既然存在着不良传统的一面，存在着封建性和非现实主义的部分，而且这些有害的部分还常常和它的优良部分糅杂在一起，因此，为了适合当前的人民的需要，对旧有剧目的整理与修改工作，就成为戏曲改革工作中的一项迫切任务。这决不是一件简单的工作，整理与修改者必须具备对遗产的规律性的认识。他本身必须首先是一个现实主义的拥护者。他必须尊重古代人民的智慧创造；他必须知道，传统的流行的优秀剧目，不知道曾经耗费了多少艺术家和艺人的聪明才智，在舞台

上经过长期的考验和锤炼，经过一代又一代的观众批准的；因此，我们决不能采取轻举妄动的态度。我们的任务是：必须考虑到古代艺术家或艺人的思想上的局限性，考虑到封建社会的剧场观众思想上和兴味上的弱点，特别是考虑到今天的工农兵群众的需要，因而慎重地选择剧目，慎重地进行修改，并且必须依靠艺人的合作来进行整理与修改的工作。我们必须具备正确的辨别能力，从丰富的遗产中，首先选择一批在群众中长久流传与广泛流行的、具有强烈的人民性和较高的艺术性的剧目，也就是不需要大改的剧目，进行适当的整理与修改，经过审定而予以推广。这次大会上演的旧有剧目中，有许多是只经过很少的修改，就马上点石成金的：如川剧《秋江》改了老艄翁的敲竹杠；湘剧《醉打山门》改了鲁智深的喝酒不付钱；京剧《甘露寺》改去了乔玄的贪图财礼；湖南花鼓戏《刘海砍樵》改掉了色情的部分，就立刻使人物性格变成更加完整可爱起来。此外像秦腔《游龟山》，是把《蝴蝶杯》的比较易于修改的前半部先行整理了出来，改掉了原剧一些宿命论与庸俗、色情的地方；京剧《三岔口》保存了基本的剧情与表演，却把劳动人民（刘利华夫妇）在舞台上的颠倒予以颠倒过来。所有这些，都替我们提供了整理与修改旧有剧目的成功的经验，都是值得参考的。

目前在许多地方盛行着对旧有剧目的粗暴的、简单化的修改，严重地损害了艺术遗产。最粗暴的例子是把我国著名的神话剧《白蛇传》、《牛郎织女》等胡乱地改成现代生活题材，用来“配合”当前的斗争任务。例如有些地方随便修改《白蛇传》，把白素贞改为农家女，小青改为马戏班出身，法海改为地主，白素贞被地主压迫，最后翻了身等；有些地方修改《牛郎织女》，也把神话部分全部删除掉，改成了土改、反霸的情节；此类极端错误的、反历史、反艺术的修改方法，是绝对不能允许的。另一种粗暴的修改方法，是把传统的优秀剧目中的主要情节和主要人物的性格，毫无根据地加以篡改。例如随便把《秦香莲》、《铡美案》中的包公的性格加以丑化，极力证明包公是并无任何正义感的人物，把剧情也改成“最后不铡陈世美，在太后讲情下，包公不敢不放陈世美，对秦之处理只得与秦盘川令其回家”云云。这样的修改，显然是错误的。因为第一，人民创造了《秦香莲》中的包公这样具有强烈正义感的人物，虽然带有很多幻想的、浪漫主义的成份，但是在这个创造中却表示了人民的愿望，表示了人民对黑暗统治的极度不满，恨不得把贪官、污吏、恶霸及陈世美之类的坏家伙一个个铡死；取消了包公的正义感，就是取消了这个艺术形象的人民性。第二，从元曲以来，包公这个人物以其刚直正义的形象在舞台上、在群众的心上生活了几百年，证明是群众喜爱的典型人物，是群众创造的优美的艺

术形象之一，随便地修改它，丑化它，不尊重人民的创造，人民的喜爱，就是不尊重人民群众，这样的修改，群众也一定是难于接受的。（附带声明一句：我不是说所有的包公戏都是好的，更不是所有的公案戏都是好的。）这次大会上演的河北梆子《杜十娘》，就是以此类简单化的办法修改得失败了的例子。修改者单纯要求揭露李甲的罪恶，加强杜十娘对李甲的仇恨，却没有考虑到杜十娘对李甲等人的仇恨（这是剧情中已经显示出来的）应该“加强”到什么程度，对他们的罪恶“揭露”到什么程度，这只能决定于剧情中所规定的杜十娘思想性格的发展，而不是依靠简单的加法来决定的；对李甲这样贪财负义的男子，也仍然需要真实的、准确的描写，以便通过这种描写，使人们认识到整个社会制度的罪恶；而不是采取一味丑化或加重其罪恶的方法，连带地损害了人们对杜十娘的同情。上述的河北梆子《杜十娘》，把李甲这个人物修改得变成毫无理性，非常不近情理，使人们怀疑杜十娘为什么爱上了这样的人物，怀疑她是否咎由自取。这不但损害了人物，也损害了主题，破坏了人民的艺术创造。修改工作中最常见的反历史、反现实的方法，就是完全不从生活出发，而是从修改者主观的好恶出发，把遗产中的各式各样的真实的艺术形象，简单化地分为“好人”、“坏人”两大类，凡是“好人”就一味地加以美化，不许说一句在今天看来稍带落后意味的言词；凡是“坏人”就一味地加以丑化，一味“加重”或“加强”其罪恶，必使其完全脸谱化与十分不近情理而后止；这显然都是艺术遗产的严重破坏行为。

对传统的优秀剧目的整理与修改工作，是一件严肃的历史性的任务。我们必须首先对今天的人民负责，同时必须对古代人民及人民的艺术家负责；必须以现实主义的方法，通过审慎的、细致的工作步骤，使古代人民的优秀创造，得以去芜存菁而永远保留下来；使戏曲遗产中的现实主义的光辉，在新社会的条件下得以发扬光大；对遗产的任何片面性的理解以及由此而来的固守不前或粗暴作风，都是我们所坚决反对的。

（原载《文艺报》1952年第24期）

谈“粗暴”和“保守”

老舍

有一天，几位朋友在我家里谈起戏改问题，讨论得很热烈。那天在座的朋友都是写戏的人。争论的中心是戏改中“粗暴”与“保守”的问题。今天我就从“粗暴”和“保守”来谈。有一部分意见是那天得到的“结论”，也加入我自己的意见。

现在争论最多的就是“粗暴”和“保守”。据我看，懂得一些业务的人，不管是内行或“票友”，都容易保守。他们保守，因他们热爱戏曲，愿意保留戏曲中原有的技术。对于这一点，我们应当注意到。譬如我们以前看过杨小楼的戏，因为杨小楼的表演实在使人喜欢，现在看见别人演，技巧不像那么好，就觉得不过瘾。这就是说，懂戏的人看它稍许改一改就觉得难过。就拿我自己来说，就有点保守，我家里六口人，对于看戏问题如果举手表决的话，我一定失败。我懂得板眼，他们却不懂。我爱这个东西，就难免袒护它，但如果完全抹煞我们的热情，那也是不应该的。

内行就更厉害了，他们的保守不仅因热爱，还有业务问题。比如说，演窦尔墩的要挂上很短的胡子，揉一个大白脸儿，他就觉得没法上台，这是用不着多说的。苏联朋友们演《三岔口》，演得真好，可是焦赞出来就不大像，他没有利用胡子，不大知道京剧中的胡子配合上某些动作就能表现出英雄气概来。内行人是有些苦闷的。我曾经和某名演员谈，他说：如果演窦尔墩没有胡子必不好演，黏胡子也没法演，如果把蒋干的胡子挂在窦尔墩脸上也同样没法演。有几位外宾看过《猎虎记》，《猎虎记》中用的是短胡子，他们认为很好。但我说窦尔墩的长胡子也很好。演员们为了怕技术丢失，保护自己学到的一些本领，不能不着急。只在戏的技术方面作枝节的改革，不易说服老艺人。

还有，演员们有的文化程度低，知道改革是好的，但不知道怎样改革，我们若不去争取跟他们合作，就会甚至把整理老戏那一部分工作也耽误了。就京戏来说，一方面改，另一方面要注意老技术，把老艺人都动员起来，使他们有发言的机会，使他们能够把老技巧拿出来，这样似乎更周到更好一些。我们过去对艺人们的争取是不够的，没有把他们都动员起来，他们有意见。但这些意见为什么不在《戏剧报》

上发表呢？专家们一写就几万字，振振有词，而他们有意见写不出来，因为不会写。最近萧长华先生，就说出了很多的东西来，这是因为我们去访问他，帮他写了出来。

那天在我家里谈的结论是这样：如果主张什么都不应该改，这样的保守就跟粗暴一样。我们反对粗暴，但是拼命保守也要同样反对，这是真理。当然，不懂业务的人就容易粗暴，这是可以想象的。因为他不懂业务，他可能没有对业务的热爱。这样，他就只觉得非改不可，甚至不惜用行政命令的手段。对业务不懂而要改革，就容易粗暴。但这种改革尽管有时候粗暴，可能也有创造性，对于创造性还是要加以鼓励的。不懂业务就容易粗暴，矫正的办法就是深入学习。这又跟演员们的合作问题联系起来，戏改如果脱离了群众，就很容易走到粗暴的路上去。

对国际朋友的意见采纳与否，我觉得应当有个尺寸。国际友人给我们善意的批评时，如果提到的是话剧、芭蕾舞、歌剧等，是应该接受的，因为他们是内行。就京剧来说，似乎不能这样。他们往往认为我们的表演都是一样的，因为他们只看了几天戏，不知道程先生和梅先生同是演《玉堂春》，却有不同之点；同是《四进士》，周信芳先生和马连良先生的演法就又有不同。当然，他们的批评是善意的。但外国朋友一提意见，我们就马上照办，不多去考虑一下，也未免粗暴。像《荷花灯》、《闹天宫》这些节目，在国外都演过，到处受欢迎，我们不能因为人家喝彩就冲昏了头脑。同样地，外国朋友看《猎虎记》虽认为好，但问题还是要我们自己来考虑，到底它好不好。那天在北京市文代会上听到彭市长谈戏改问题，他说：一切观众，对剧本的思想内容都有提出意见的权利。至于挂不挂胡子等问题，还是应该取决于演员，要依靠专家们。有一天，我遇到周总理（当时还有凤霞和祖光），周总理说评戏老在学京戏的吊眼睛、贴片子，看起来不舒服，还不如学越剧的化妆好，又方便，又好看。关于戏曲艺术的改革，他还说，像评戏这种剧种，历史既不长，又接近生活，可以多改一些，对京剧就应慎重一点。我这不是代表总理说话。而且，我也许没有说清楚他的意思——这由我负责。

我希望我们今后多找一些艺人们来谈，这样可以多听听他们的意见。我觉得光是咱们这一伙人的意见，就难免片面，而且提出的问题也许不具体。

我补充几句。我的小戏《柳树井》各处都演过，起了一定的宣传教育作用。那里面没有采用自报家门的办法，可是观众们，不管老的、小的都能理解（可见我与观众都不保守）。女主角一人在那里悲泣，并不说自己姓甚名谁，后面的人忽然叫她一声“招弟”，观众就都知道她叫招弟了。不过，这并不是说立刻应把一切老戏的自

报家门都废除，暂时还可以不动它。

看一出京剧须全面考虑。以《艳阳楼》来说，剧情非常简单，但主角有念有唱有打，即甚活泼火炽。记得赴朝时，高盛麟演《艳阳楼》，事后他问我如何，我说还差点。想当初杨小楼演高登的时候，一出场的神情和大段道白（自报家门），就逼真地表现出了一个花花公子和恶霸，就能那么吸引观众。高先生的道白显着草率。又如龚云甫在《钓金龟》中的一段自报家门，也有独到之处，令人喜爱。把自报家门念成了朗诵诗，便增加了美，听众也就忘了它的不大合理。自然，我们编写新戏时无须保留此法。

说到《闹天宫》，想起有一天在怀仁堂演出，有布景，挂着亮晶晶的星，表示在天上作战。开演以后，筋斗一翻，搞得满台都是灰土，天上怎会有灰尘呢？所以这些小地方能够不动还是不动吧！

（原载《戏剧报》1954年第12期）

谈谈戏曲改革的几个实际问题

吴祖光

我对古典艺术是热爱的，所以对戏曲改革问题一向就很关心。又因为近来在准备拍摄梅兰芳先生的舞台艺术纪录片，接触到一些实际问题，和今天要谈的内容也是有关系的。

首先，我认为戏曲艺术要改革是肯定的。“戏曲改革”也应当不是一个新名词，事实上过去的戏曲历史也正说明戏曲艺术是在不断地发展，也就是不断地在改革着的。我们现在还能看到明朝的“脸谱”，线条、颜色都非常简单，几笔就勾画出来了；和今天戏曲舞台上的脸谱参看，可以很清楚地看到脸谱从简单到丰富的发展过程。这是过去从事戏曲工作的演员们、编剧和导演们把它逐渐丰富起来的。不谈明朝那么遥远的年代，就说三四十年前吧。从存留下来的前辈演员的画像和剧照看来，在化装、服装上和现在的不同处也是很显著的；表演方面也不必说了，在座的年长的先生们是都会说明这些变革的。既然过去就是一贯地在发展，那么今后的改革和发展也一定是肯定的。应当说，改革是不可阻挡的，保守是不可能的；提出保守的意见，它本身就是粗暴的，是阻碍历史的进步的。解放以来，虽然只有五年，事实上戏曲艺术上的改革已经不少，戏曲舞台上由于旧社会遗留下来的落后的作风，带有毒素的节目，表演上不严肃的倾向都已经逐渐减少或者消灭了。这一些现象说明戏曲艺术的领导机关是费了很大的功夫的，戏曲艺人们是尽了很大努力的。在一九五〇年，北京曾举行过一次戏曲工作会议的观摩演出，“北影”拍摄了一部舞台纪录片；这部纪录片没有发行，但却是一部很好的资料。就在这部片子里可以看到四年前的演出已经和今天有了不小的距离；舞台的装置远比今天简陋，还有“检场的”和一些旧的东西，今天看来竟有隔世之感。就拿取消“检场”这一件事来说吧，当时是否遇到保守的意见呢？有的，我们从小看熟了“检场的”，对于这些“戏外”的人完全可以“视而不见”，无动于衷。记得刚刚以拉幕来代替检场时，一位著名的演员对我说：

“我们现在成了变戏法儿的了。幕一闭桌椅不见了。再一拉桌椅又出来了。”

我也同样有这样的感觉的。自然我们现在的剧场物质条件还是很差，一般的舞台都很浅，二道幕拉来拉去常常会妨碍演员的表演和地位；但是从前既然能习惯“检场的”，今天也就能逐渐习惯了“拉幕的”。显然的，“检场”去掉以后，舞台上比从前干净多了，清静多了。今后在技术上再有所改进还能做得更好的。

我从很早的年代说到现在，是为了说明戏曲的改革是有其必然性的。过去没有戏曲研究院，戏曲也在改革；今天有领导、有计划、有步骤、有方针的改革，它的成绩自然会更快一些，更大一些。

今天在座的都是文艺工作者，有作家，演员，音乐家……要是有一个作品出来，总要请大家提提意见，也必然会受到很多的批评。意见和批评当中，自然有正确的，也有不正确的。如果遇到不正确的批评，作者会感到苦恼，觉得自己付出很大的精力：体验生活，搜集材料，长期的构思，长期的写作……可是你只不过粗粗地一看，就提出这样的意见，这样的意见实在难以接受。从这里我就联想到我们的戏曲改革：以京戏来说，京戏已经有两百年的历史，也就是说有了两百年的成长过程，多少天才的艺术家为它付出了辛勤的劳动。今天要改它，假如只是开几个会，或者是几个人，甚至是一个人，想一想就改了，那显然是不合适的。尤其是原作者已经是古人了，已经没有发言权了。一般京剧或地方剧的艺人们又不习惯于讲话和写文章。他们可能接受了些意见进行了改革，可是不是心甘情愿的改革，那么这种改革就会形成粗暴。

今天谈戏曲改革，我的意见是首先要肯定什么是戏曲艺术的精华，必须保留它，发展它。什么是不好的不妥当的，要进行修改或消灭它。自然，好的也能改得更好，但下一步就必然要提出来的修改办法要比原来更好，如果真是高明，才能得到群众接受和批准，否则就不如不改。

以京戏来说，它已经是很成熟的一种戏剧，在表演方面已经自成为一套体系；各种地方剧种的表演方法虽然没有它这样成熟，却也没有超出这个范围之外。我认为我们要肯定的就是这一套表演方法。由于过去科学的不发达，舞台条件有许多限制，所以京戏在表演艺术上采取了“写意”的方法，这套表演方法正是我们富有天才富有智慧的祖先在物质条件极为不足的情况之下，为了突破物质条件的限制而创造出来的。这种“写意”的表演方法发展下来的结果就突破了一切舞台上的限制，而且把一切从生活中产生出来的行动化为一套套的完整的舞蹈形式。譬如以马鞭代马，以船桨代船，穿山过岭，上楼下楼，腾云驾雾，或是水底潜行都用舞蹈动作表演出来。不仅用表演来完成现代科学技术所不能完成的布景的任务，而且能用动作

来完成道具的任务。这种“写意”的表演方法发展下来的结果，甚至于本来可以用的实在的东西也不用了，譬如舞台上本可以用真的毛笔，但是却用一段木头染上颜色来代替。从这一点，说明京戏的表演为了“写意”的风格的统一性，它不仅不用真的东西，而且有意避免用真的东西。

“改革”后的戏曲演出常常是加上了布景的，为此我就谈一些戏曲的布景问题。在这方面，电影局近年拍了一些舞台艺术的纪录片，不可避免地走过一些弯路，也摸索到一些经验。上海电影制片厂曾经拍过一部常锡剧《双推磨》的纪录片。电影艺术是讲究光、影，讲究主体感的；戏曲舞台上平面的演出方式是不能使电影工作者满足的。在这一点上，电影便更加需要立体的布景。因此《双推磨》经过讨论和研究后决定搭布景；自然这还不是真的生活化的布景，只不过有墙壁，门和窗子而已。但是这个戏的表演是极不写实的，京戏里做挑水的动作还有一根扁担，它却连扁担也没有；挑水，推磨等一切动作都用舞蹈姿式来表演。因此表演和布景就发生了抵触，看起来不伦不类，不统一。最后终于放弃了立体的布景，重新设计平面的背景，进行重拍。因此我感到我们的古典戏曲演出所用的传统的“守旧”（如今的平面背景废除了“出将”、“入相”的上下场门帘，但仍是“守旧”的性质）是大有道理的，它解决了表演的问题。“守旧”的花饰与剧情没有什么关系，因此戏的表演便不受任何限制。戏曲的表演是不受时间与空间的任何限制的，但布景与戏必然有关系，可是越有关系便越限制了表演。又如在拍川剧《秋江》的纪录片的时候，没有用立体布景，只在平面上画了水和云。戏中陈妙常追赶潘必正时要走过很长的水路，而背后的水和云始终不动便又发生了矛盾；水和云还是比较虚缈的东西，但仍旧妨碍了演员的表演。

我以为这一套“写意”的，舞蹈的戏曲表演方法是我们古典戏曲艺术传统的天才创造。假如我们要保留这一套表演方法的话，就不能轻易地采用立体的布景来限制它。戏曲艺术主要是表演的艺术。

再举一个例子：最近在拍梅先生的舞台艺术纪录片里，有《宇宙锋》这个节目，大家经过考虑后觉得这个戏具备搭布景的条件。主要的是这个戏分成两场，一场在家中“修本”，一场在金殿“装疯”，都是内景，没有改变空间的问题。只有上金殿之前赵女“低着头下了这龙车凤辇，行一步来至在玉石阶前……”是在殿外，但是电影中搭一个殿前的布景，再让赵女从真的车上下来也未尝不可。然而一接触到实际制作问题就不简单了：《宇宙锋》是秦朝时的事情，考据出公元前二百多年的书房和宫殿与室内陈设等假如是可能的话，是不是也应当穿上秦朝的服装呢？秦朝的服

装假如没有水袖，那么梅先生的许多舞蹈姿势就要重新设计。秦代还没有桌椅，演员岂不是要坐在地上？这一连串的问题都没法解决。

“写意”的表演方法，同样也解决了服装和化装的问题，京剧的服装基本是依据明朝服饰再加上戏剧性的夸张，但它使用这一套服装来表演上下几千年的故事，成为一套无所不能应用的古典戏曲服装。

一般在编写新的剧本时，在结构分场上便避免了空间变化的场面。所以编写新的剧本，设计符合内容而又不影响表演的布景当然是可以的。但那是另外一件事了。

地方戏的表演由于不像京戏那样成熟，所以容易接近现实，譬如越剧的布景便是很著名的。越剧所以能这样做，正是由于越剧很多地方接近于古装的话剧，它的舞蹈性远没有京剧那样强烈。纵使如此，我感觉越剧近年来亦似乎有了一些转变的倾向。上海近来就在演出很多古典的小戏，不但演本身的传统节目，而且学习别的剧种的节目。如川剧的《周仁献嫂》，常锡剧的《双推磨》。这些小戏都以“写意”的表演为主，只用装饰图案的平面背景，没有立体的布景。观众过去喜欢看越剧的布景，但现在又喜欢这样的演出。显然没有立体布景的节目，是更能突出演员的表演的。

对于京戏里面某些个别的表现方法，同志们有过一些不同的意见。记得周扬同志曾经说过他不喜欢京戏里“自报家门”的办法，不如用两人见面互呼姓名来表达的好。“自报家门”不是戏曲中主要的部分，但即使如此，我以为京戏中“自报家门”的方法也是很高明的。我以为京戏中高明的地方也表现在这些不重要的部分。“自报家门”除了向观众交待剧情，了解人物外，还有很强的音乐性。像京剧中诸葛亮，曹操，周瑜等的出场引子，定场诗，自报名姓和叙述事件的长段白口，都是声调铿锵，非常优美的。苏联戏剧专家曾经提过意见，说戏剧中的好人坏人，应该使人在看完以后才知道，而京戏中的正反面人物在一出台时就从脸谱上看出来了；不仅如此，演员还把自己的名字对观众说出来。关于这，我同意老舍先生的说法，苏联专家还不了解我们的戏。传统节目里的人物以及故事，观众早就是熟悉了。并不因为曹操画了白脸才知道他是坏人。像《捉放曹》、《八大锤》这些戏，观众看过何止几十百次，不仅熟悉故事，甚至自己会演会唱。观众主要是来欣赏表演，欣赏歌唱。

关于“自报家门”还有一点意见，马彦祥同志写过一篇《评〈猎虎记〉演出》的文章，登在今年四月号的《戏剧报》上，他夸奖剧中废除报名的办法。我不同意这样的看法。这里引一段马彦祥同志的原文：

“……作者的现实主义创作方法的另一表现是在编剧技巧上尽量废除了戏曲剧本中的一些牢不可破的闪袭手法。最显著的是全剧中没有一个人物‘报名’，必要时，作者采用数板式唱词来代替报名，例如孙新上场时念：‘……喜拳棒，爱交往，谁人不知俺孙二郎’；顾大嫂上场时念：‘……有人不认得顾大嫂，没有不知道母大虫’；孙立上场时唱：‘……英雄好汉相结纳，谁人不知孙提辖’。”

这里面用了“谁人不知”，“没人不知道”等来代替京戏常用的“自报家门”。我觉得这实在是“宽道不走窄道”，因为它并不能适用于京戏中每一个出场的人。对于大家所熟知的《水浒英雄》孙新，孙立，顾大嫂等人出场时来一个“谁人不知”是可以的。如果在《红鸾禧》中金玉奴出场时也来一句“谁人不知我金玉奴”便不对头了。假如是新的创作，观众不认识的人便更不能这样处理。而且三个人物用了同一的“谁人不知”的手法更足以说明这条道路之窄而又窄。其实它与“自报家门”又有什么分别？“曹兵百万皆丧胆，谁人不知赵子龙？”这本是京戏里的老办法，作为“现实主义创作方法的另一表现的赞美”，是不符合实际情况的。^①

关于戏曲舞台上经常摆在当中的一张桌子，两把椅子的问题，也有一些同志们提出不满的意见。一张桌子两把椅子也不是戏曲演出的主要部分，但它却也是包括在戏曲艺术的“写意”的表演方法之中的。一张桌子两把椅子同样地代替了一切舞台道具的作用。事实上戏曲演出里桌子并不一定是摆在当中的，譬如《女起解》里的狱官的桌椅就斜摆在下场门口，原因我想就是狱官的分量很轻，不适合摆在当中。《猎虎记》里有一场《毛善赖虎》的戏，导演处理毛善出场坐在舞台左侧，观众极不注意的地位。这样似乎暗示毛善是个反面人物，所以不给他正面的地位。但是我以为正因为毛善是剧中第一个反面人物，摆在旁边就会削弱了它的力量；必须加强他的力量，才能衬托出正面人物对他的反抗的力量。传统戏曲演出桌椅的地位，也正是结合内容，有一定的分寸的。

我认为戏曲改革主要该是思想内容上的改革，近年来在这方面的成就，是应该肯定的。假如有新创作的剧本，自然可以在表演、装置、服装、化装等方面，进行一些新的设计，在这方面，剧本的写作起着决定的作用。

^① 我看过《猎虎记》，我认为这个戏的整个演出都是很精彩的，我这里主要不是对这个戏提意见。

以下谈一下古典剧本的修改问题。

我认为对于传统节目的修改问题，亦应当采取极为审慎的态度；哪怕是个别字句的细微小节，亦要作深入的反复的推敲才好谈到修改。京剧的唱词看来非常通俗，甚至于有似通非通的地力，在提高它的文学性这一方面，我们需要付出极大的力量。但是另一方面，京剧唱词中并不是没有好的部分；它之所以能在两百年前夺取了昆曲的天下，主要就是通俗易解，容易接近观众。而且通俗易解并不意味着“浅薄”和“不深刻”。

中国戏曲研究院从今年起整理了一些传统节目，出版了《京剧丛报》，把一些优秀的古典剧目初步地固定下来。这是非常好的工作，一定会得到广大群众的欢迎。我没有时间去读每一个这样的剧本，但偶尔翻一翻，觉得还是有些地方值得商量，虽然只是一些很小的细节的修改。作为举例吧，譬如《战太平》这个戏，花云力战被擒之后，陈友谅劝他归降，许以高官厚禄，否则将被斩首，花云有一段唱词是：

陈友谅下位好言讲，
背转身来自思量：
我若是降顺贼友谅，
留得骂名天下扬；
我若是不降贼友谅，
顷刻之间一命亡。
罢罢罢，屈膝跪宝帐……

这时敌人在一旁劝他，一边准备欢迎他。他思索一下，叫一声：“哎呀！”接唱：

你老爷愿死不愿降。

《京剧丛刊》的修改本，认为“罢罢罢，屈膝跪宝帐”是一种“敌前曲膝”的想法，“有损花云的英雄性格”。所以改为“罢罢罢岂肯把名节丧”，这样的改法我认为是不妥当的。元朝末年群雄并起，这些将军们转战疆场本是各为其主。花云诚然是一个英雄，但是在一方面高官厚禄一方面刀下头落的关头作一番两种不同遭遇的“思量”完全是合乎情理的。它符合于当时的历史条件，而且也说明了花云在一刹那之间的思想斗争；他终于决定“愿死不愿降”，就是这种思想斗争的结果。他的英雄

气概是很形象很突出的。“罢罢罢岂肯把名节丧”抹煞了花云的思想斗争，使得这段唱失去了作用。敌人的见花云欲降而喜，最后因花云终于不降而怒的刹那起伏的戏剧性也为之削弱了。把丰富的思想内容简单化了。显然修改者是把今天要求中国人民解放军的政治水平和节操来要求花云，这是不妥当的。以“罢罢罢”三个字的作用而言，用在“屈膝跪宝帐”之前，显然是点明花云如果投降，对于自己的名节丧失的惋惜。“岂肯把名节丧”之前何必要什么“罢罢罢”呢？除非是他惋惜自己的生命。从来大将是“不惜死”的，这样的修改原为保全花云的英雄性格，但所得到的结果是相反地削弱了花云的英雄性格，更削弱了戏剧性。

甚至于我认为花云在被押上高台，将被敌人射死之时唱的一句“为国忠良下场头”，被修改者认为“有低沉情绪”而改为“为国捐躯把名留”也是不妥当的。《战太平》这个戏突出地描写了两个人物性格：一个是至死不屈的英雄花云，一个是“贪恋家眷，贻误时机”的小千岁朱文逊。两人同时被擒，但是在敌人面前，这一君一臣表现了迥不相同的性格和节操。贪生怕死的朱文逊连敌人都看他不起，毫不考虑地把他杀死了。对花云则是尽了一切可能劝他归降，花云所唱的“为国忠良下场头”照我看来就有很深刻的涵义，对于君王无耻的感慨，对于贻误军机的怨愤……描写人物在《战太平》一剧中表现了高度的深刻的手段，可是我们把它改得肤浅了，简单了。

再加上《打渔杀家》中桂英和萧恩上场，在今天的舞台上，我们习惯听到的是：

江水滔滔波浪发，
 哪个渔人常在家；
 青山绿水难描画，
 父女打渔作生涯。

我认为像“江水滔滔……”这样的诗句，在京剧文学中实在是非常优美的文字，写情，写景，摆在名家的诗集中也该是生色的文章。《京剧丛刊》本印的是：

摇动船儿似箭发，
 江水照得两眼花……

下面两句未作更动。这两句本是《打渔杀家》的另外一种唱法，但是事实上很少人这么唱了。从字面上解释，“打渔”的船儿只该是缓缓而行，然后撒网捕鱼，它

并不是参加划船比赛，“似箭发”决不可能是捕鱼船的典型情况。再说常年在水中度生涯的女英雄桂英，也不至于还没有捕鱼先被“江水照得两眼花”了，这都是不合情理的。这两句词如今很少演员这样唱了，这说明京剧演员对两种不同的唱词是有所取舍的；但我们《京剧丛刊》的修改者却选择了一条演员们已经不要走了的不恰当的道路。

又如《闹天宫》，是长时期以来直到现在极受观众欢迎的节目。故事内容基本是按照小说《西游记》改编的：孙悟空大闹天宫，天兵天将都打不赢他，最后二郎神放出哮天犬在孙悟空的腿上咬了一口，孙悟空栽倒，被擒。孙悟空说：“打了半日，不想被狗咬了一口！”我以为这样的文字，即使附会到政治上去，也是极为高明的讽刺！孙悟空被擒了，由于他偷吃过蟠桃和仙丹，刀枪不入，什么也伤害不了他。无奈只好送他到太上老君的炼丹炉中去炼。炼了七七四十九天，太上老君打开炼丹炉，孙悟空跳了出来。不但没有炼死，反而炼成火眼金睛，一路打回花果山去了。孙悟空象征对统治势力反抗的力量。反抗是可能的，但是对长期封建统治的力量，孙悟空一人是不能取得全胜的。他中了暗算被擒亦正是合理的发展。《闹天宫》原来的故事是丰富多彩的，但是《京剧丛刊》本作了很大的修改：孙悟空战无不胜，把天兵天将打得落花流水，最后班师回花果山去了。这样的处理大大的减弱了戏剧性不说，而且也是不合乎事物发展的规律的。如果孙悟空的战斗是这样轻松的话，进一步他就完全可能赶走玉皇大帝，坐一坐灵霄宝殿，决不可能就此凯旋回山的。据说这样修改是为了原剧中孙悟空的被擒有失败主义的情绪，对于失败主义的理解假如是这样的话就实在太过于简单了。孙悟空是我们古典文学中最富有乐观主义情绪的人物典型。他的乐观主义情绪是一出场就非常饱满的，而且是一贯的；决不会因为吃了败仗就变成了失败主义了。

《京剧丛刊》是有它巨大的功绩的，我举的几个例子只是为了说明：不论是表演，剧本及其他任何方面关于传统剧目的改革，一定要极为慎重地处理，而不能采取轻率的态度。

最后，我同意老舍先生的意见，我们的戏曲改革工作如果要作好，必须要结合演员。因为我们不了解演员的甘苦，即使是最忠实的观众，也不可能像演员那样对自己的工作体会得深刻，我相信戏改领导的同志一定不会轻视演员，一定会尊重演员的意见。可是事实上有这样的情况：在接触到戏曲改革的具体问题时，演员们常常是惶惑的，没有信心的。记得有一次在中国京剧团遇见李少春同志，他很紧张地拉我在一旁问：

“你们拍梅先生的舞台艺术纪录片是挂胡子，还是粘胡子？”

我告诉他，我们是“挂胡子”。像李少春这样著名的演员，又是中国京剧团的副团长，对于“胡子”问题尚且是这样深深的顾虑的；这就说明我们只在口头上说尊重演员的意见还是不够的。我们必须用尽一切办法使演员们毫无保留，毫无顾忌地随时提出他们的意见。使他们衷心的认识：在戏曲改革这一工作中，他们站在极其重要的，起有决定性的地位上。

（原载《戏剧报》1954年第12期）

是什么阻碍着京剧舞台艺术进一步的发展

马彦祥

我国京剧舞台艺术需要不需要改革的问题，实际上就是京剧的内容和形式的矛盾需要不需要解决的问题。一切事物的发展过程，都是内容和形式之间的矛盾发展的过程，斯大林同志说过：“没有形式的内容是不能想象的，这是正确的。但同样正确的，是现有的形式永远不会完全适合于现有的内容：前者落后于后者，新内容在某种程度上总是包藏在旧形式中，因此旧形式和新内容之间总是存在着冲突。革命正是在这个基础上发生的，马克思唯物主义的革命精神也表现在这一点上。”（见《斯大林全集》第一卷《无政府主义还是社会主义？》）我觉得这一段话，用来说明目前京剧的内容和形式之间的关系也是适合的。

京剧的历史不长，不过一百来年，比起各省的剧种如汉剧、湘剧、川剧、桂剧等来，它是历史最短的一种。它虽然是综合了若干种民间地方剧形成的剧种，但由于它几乎在一开始完成京剧形式的时候就进入了宫廷，经过宫廷贵族相当长期的熏陶、培植，它的艺术形式，除昆曲外，比起任何剧种就更为洗练和完整，在满清末叶的时候，它的舞台艺术的发展可以说已达到了登峰造极的地步，于是就慢慢地陷入于停滞的状态。

几十年来，虽曾有过不少优秀的演员在京剧舞台艺术上作了一些改革，但是因为没有人能够大胆地突破京剧的一套规律，因此，就总没有给京剧开创出一个新的局面来。

解放以后，社会的经济性质起了根本的变化，作为上层建筑之一的戏曲艺术，从它的内容到形式也不可能不逐步地有所变化。几年来，在毛主席所指示的“百花齐放、推陈出新”的方针下，我们对于戏曲改革作了一些工作。在我们过去的工作中，比较多地致力于剧本内容的整理和修改上面，对戏曲舞台艺术的改革实践上做得比较少，尤其是京剧。除了在澄清舞台的形象方面获得一些成绩外，在舞台艺术方面就缺少显著的改革。当初，中央的戏改方针是先从内容入手，后改形式，所谓先移步后换形，这个步骤是正确的。同时这几年来我们也反对过对戏曲改革的粗暴

作风，这种反对也完全是正确的。然而，尽管如此，还是有人表示不满，认为对于京剧艺术改革得太多了，别的剧种不妨改改，唯有京剧是“动不得”的。为什么动不得？据说是因为京剧不比其他剧种，它的形式不但已经非常完整，而且是十分凝固的。例如吴祖光同志在上次座谈会上所发表的对京剧改革的意见，就是这种主张的代表。

京剧的难于改革，的确是事实，理由正如祖光同志所说的“它已经形成了一个完整的体系”。从编剧方法以至表演、音乐、舞台设计、服装等，每一部分都各自成为一个体系，而又互相牵连，互相配合。它们互相配合得那么严密、和谐，使得你改动了这一部分，就会牵连到另一部分，解决了一个问题，又发生了另一问题，譬如京剧可以不可以用布景的问题，我想原则上是不成问题的，如果布景用得合适，对戏的表演是真能有所帮助的，为什么一定要反对它呢？可是一接触到实际，问题就发生了。因为一用布景，首先不可避免地就会跟表演艺术发生冲突。京剧表演的特点之一，是在舞台上不受时间和空间的限制（这也是我国所有的传统戏曲形式的特点），人物可以自由上场和下场，地点可以随意变动，几个龙套可以代表千军万马，一个圆场可以代表走了几十里路，以鞭代马、以桨代船，神仙上场在桌椅上一站，就代表他是在云端里……诸如此类的表现方法，都是通过观众生活中的联想来完成的。如果一用写实的布景，这种联想就完全给打破了。所以我们演出传统的剧码，如果不把编剧的方法改变的话，我认为几乎没有一个戏是可以用上写实的布景而跟表演不发生冲突的。其他方面也是一样。曾经有人演窦尔敦，把窦尔敦的脸谱去掉了，结果观众不能接受。我想不能接受的原因倒不是把窦尔敦的脸谱去掉了，而是俊扮的窦尔敦跟他原来的一套架子花脸的表演方法太不协调。还有在我们的许多国营剧团中，扮演劳动人民的丑角，大都把白鼻子去掉了。假如光为了形象上好看一点，我以为这样也未尝不可，但是如果是为了劳动人民不应该用丑角来扮演，那么光擦掉了白鼻子还是不能解决问题，因为丑之所以为丑，并不在于脸上有没有白鼻子，而是在于丑角有他独特的一套表演方法——从动作以至于说白；这套独特的表演方法就决定了丑角在舞台上一直被人轻视的地位。

京剧舞台艺术已经形成了一个完整的体系，不能随随便便的改，这个意见我完全同意。所以我以为，对于传统剧码的演出，不妨尽量保留其原来的形式，除了必须改革的一些丑恶的、色情的、恐怖的、庸俗的、落后的、对观众足以引起不良影响的舞台形象和表演以外，其他部分以少改为是。在这一点上，我不同意马少波同志在《戏剧报》十月号上所发表的对于京戏改革的意见，他是一方面要改，一方面

又怕改；如果这里改一点，那里改一点，结果我看不是改不好，就是改不了。对于演传统剧目，如果有人认为闭幕拉幕像变戏法似的不好，而要保留检场的话，我觉得也不必反对，事实上目前有好多剧团连幕也置不起，检场还是存在的。保留这种形式也有一点好处：可以让我们的后代的子孙知道在中国舞台上曾经有一个时期存在着这样一种怪现象，因而对戏曲舞台艺术的发展过程有更多的认识。今天我们博物馆里的许多陈列品不就是起着这样的作用么？

那么，是不是说，京剧舞台艺术就永远是这样的一种形式，可以长期保留下去，不必改革了呢？这是难以想象的。

理论上，似乎从来没有人说过京剧不需要改革或不需要发展的话，就如上次座谈舍中吴祖光同志尽管一方面大声疾呼地说，这个“不能轻易去掉”，那个“不能随便改动”，要改“就要有更高明的东西来代替原来的东西，否则宁可不改”，可是一方面他也表示了他的态度：“戏曲要改革是肯定的”，“保守的本身就是粗暴”，这说明即便是实际上反对改革的人，理论上也是同意改革的。问题是我们要改革的究竟是什么东西？要发扬的是什么东西？在京剧舞台艺术里面究竟哪些东西是糟粕？哪些东西是精华？糟粕就必须改掉它，精华就必须保留和发扬它。这个界线必须要搞清楚，否则在对待民族遗产的态度上，我们究竟是做得保守了或是粗暴了，就很难明确。明明是把应该改革的改革了，保守的人却会说你是粗暴；明明是把应该保留的东西保留了，急进的人却会说你是保守。

在祖光同志的发言中，我们可以体会到他所说的京剧精华是什么东西呢？那就是“我们天才的祖先在物质条件不够的情况下创造出来的”一套表演方法，这套表演方法是写意的东西，例如“守旧”，虽然“跟戏毫无关系，但戏的表演可以不受任何限制”；又如自报家门，他认为“这方法很高明”，“听起来挺舒服”，“不能轻易去掉”；又如舞台上桌子的摆法“是有一定的分寸的”，“不能随便改动它”等。如果我的体会不错的话，祖光同志心目中的京剧精华，大概就是这些东西。这些东西，他认为是应该想办法把它们保留下来的。

这样的说法是不能使人同意和信服的。难道京剧的精华只是“守旧”、自报家门、桌椅……这些东西真是京剧的精华吗？祖光同志自己也承认“这套表演方法是我们天才的祖先在物质条件不够的情况下创造出来的”；我们的祖先在几百年前，在物质条件这么不够的情况下能创造出这些表演方法，应该承认是天才的创造。但今天我们所处的是二十世纪的科学时代，我们已经掌握了新的技术，有了新的物质条件，如果不仅仅是为了纪念我们天才的祖先的话，我们有什么理由必须要死抱住

几百年前我们祖先“在物质条件不够的情况下创造出来的”那套方法呢？

大家都知道，中国戏曲是由说唱的文学形式发展来的。因此，就决定了我们民族戏曲的两个特点：一、它是承继了说唱文学中的又说又唱、散文和韵文夹杂在一起的形式，这种形式是中国戏曲所特有的，也就是中国戏曲的民族形式；二、戏曲的前身是说唱文学（宋代的鼓子词，诸宫调及各种话本等），说唱文学是用第三人称来讲故事的（如今之评话、鼓词、弹调等），可是当第三人称的说唱文学发展到第一人称的代言体的戏曲形式时，这种在说唱文学中以第三人称叙述故事的方式并没有得到彻底的改变，因此，几百年来在各种各样的地方戏曲中，还残留着用第三人称来叙述剧情的痕迹，像引子、定场诗、自报家门、上下场诗、上下场对等，无一不是从说唱文学中遗留下来的。以《空城计》来说，头场上赵云、马岱、王平、马谡四将，出场后每人各念一句诗：“二十年前挂铁衣”，“万马军中无人敌”，“一片丹心扶社稷”，“协力同心保华裔”，又各自报了名，然后赵云说“众位将军请了”。……很明显地，在“请了”以前的诗和报名都是与角色本身毫不相干的，这是剧作者以第三者的身份在介绍剧中人物（其实只介绍了赵云一人）。接着，诸葛亮上场，一出场，他就自夸自赞地念了一段引子：“羽扇纶巾，四轮车，快似风云；阴阳反掌定乾坤，保汉家，两代贤臣。”就诸葛亮这个人物来说，这段引子就有点不知所云，诸葛亮进帐之后，四将进来参见丞相，诸葛亮说“众位将军少礼”。按剧情说，诸葛亮这时已开始戏里活动了，但是别忙，剧作者忽然又插进来了，他没有忘记还得把诸葛亮介绍给观众，于是又用了四句坐场诗和一段定场白把诸葛亮的生平履历作了一番介绍。所有这些引子、坐场诗、定场白等，其实都是第三人称的剧作者在说话，跟诸葛亮本人毫不相干，人们也就没有必要来追究这些话出之于诸葛亮的口是否合乎身份，合乎情理。

此外，在说唱文学里面，在叙说一件事情完了转入另外一件事情时，经常是用“这且按下不表，且说……”之类的话来表示的。这种方法在京剧中也还被保留着。例如《甘露寺》乔玄坐场自报家门以后，用“这且不言”下接“适才朝罢归来”，又如《法门寺》、《打严嵩》、《艳阳楼》中都有着这样的例子，可以想见过去定场白中，在自报家门，自叙身世到转入剧情的中间，都是有这么一句“这且不言”的，后来在许多戏里都慢慢地省掉了。

以上是关于说白方面的。

再看唱词的写法。京剧唱词的作用大概有这样五种：第一，表达人物同人物之间的意见——也就是说话，由两人对唱来表演；第二，传达人物内心的思想感情；

第三，叙述一件事情的经过；第四，说明人物的动作；第五，描写周围的景物。这五种作用中的后两种，可以说就完全是说唱文学形式遗留下来的东西，尤其是第四种。例如《辕门斩子》中杨延昭有这样的四句唱词：“忽听得老娘亲来到帐外，杨延昭下位去迎接娘来；见老娘施一礼躬身下拜，问老娘驾到此所为何来？”第一句是描写杨延昭的心理活动，第二、三句都是描写动作，第四句是对话。这样的例子在京剧中是不胜枚举的。唱词的这种写法是外国歌剧中所没有的，这是我们中国戏曲的特点，正是我们写说唱文学的传统手法，因为，说唱文学是需要以第三人称的口吻来描写情节、说明动作的。然而这决不是戏曲的手法，因为在舞台上，人物的行为完全可以依靠人物的动作——内心的和外形的动作——来说明的，上述唱词中“杨延昭下位去迎接娘来，见老娘施一礼躬身下拜”，这种动作的描写，在说唱文学中是完全必要的，但在戏曲里，这样写就非常不合理了。

为什么这些原始的戏剧形式能够经过几百年一直到今天还在各种地方戏中保留下来，而完全没有改变呢？难道说这些东西真就是我们戏曲艺术的精华吗？我想不是的，这些形式之所以能够被长期地保留下来，正是因为它们恰好是封建社会产生的东西，反映了封建社会经济特征的缘故。

中国戏曲的结构，一般说，大都是非常松散和冗长的，叙述的方法大都是平铺直叙的，对剧情的描写往往是过分的琐碎、细腻，事事都要交代清楚，人物报名一次不够，甚至会有两次三次。这种特点的形成，和封建的农村社会生活方式的散漫、松弛、迟缓，以及农民文化程度的过于低落是有密切关系的。由于农民文化水准低，想象力不强，因而我们戏曲的描写，就不得不采取平铺直叙的方法，唱完了以后，再补上一段道白，一件事说一遍不够，往往两遍三遍，因为不这样重复说明，他们往往会看不懂、听不懂。几百年来，在我们的戏曲中，非常缺少结构严密的作品，可以说就正是在封建社会生产方式下人民生活的显著反映。因此，可以说，中国戏曲的这种原始形式的特征，只不过是封建社会的生产关系和生产力的反映。

这种封建社会的经济关系不但反映在我们戏曲的编剧方法上，同样也反映在表演、音乐以及整个舞台方面，它们共同的特征就是一切定型化。

譬如表演，首先是分“行当”，把人物基本上分为生、旦、净、丑、末等几种不同的类型，每一种类型的脚色，都有它固定的一套表演形式和方法。拿老生来说，一出场先要亮相、亮架子、作抖袖、整冠、理胡子等等规定的动作，进门得走一定的路线，叫做“挖门儿”，坐有里坐外坐之分，里坐得向右转，外坐得向左转；其他如开门、关门、上楼、下楼、上车、下车、上马、下马、喝酒、喝茶、想计、看信，

以至坐、站、跪、拜等动作，都有一定的姿势，甚至表现感情也有一套刻板的动作，如吹须、瞪眼、摇头、晃脑、变脸、气椅、吊毛、僵尸、甩发等。老生如此，其他如花脸、旦角、武生、小生都是如此，每一行都各自有一套固定的表演动作。

这里需要声明一句，我丝毫没有要否定传统的演技的意思，上面说的，只是想说明京戏的表演都有一定的形式。这些表演形式都是技术，在运用得恰当时是非常好的，它能够表现人物性格，它能够表现人物的思想感情。但其中也有些不好的表演动作，完全属于形式的动作，如“气椅”之类，则应该加以改革。

再说到音乐。京戏中无论是唱是念或是表演，都有锣鼓配合。锣鼓有一定的打法和用法，叫做“锣鼓经”。锣鼓既然有“经”，就不能随便乱来：什么人，什么场合，在什么情境之下，一定要用什么锣鼓，这大致上是有一套规律的。譬如探子报事一定打“冲头”，武将出场一定打《四记头》，想计一定起“乱锤”。起唱也是一样，唱快板就起《望家乡》，散板就起“快长锤”，二六起“垛头”，慢板就起“慢长锤”等。吹“牌子”也是一样，如“发点”一定吹《水龙吟》之类。

此外，如服装（行头）、道具（把子、切末）、化装（脸谱、扮相）等，在后台是由“箱官儿”管的，所谓“五箱一棹”。有了这“五箱一棹”，舞台上的一切穿、戴、用具差不多都可以包括了。这些箱棹也都各有规定，自成体系，例如什么身份的人物该穿什么，戴什么，用什么以及该什么扮相，都不能随便。戏班中有“宁穿破、不穿错”的说法，可见其规定的严格。过去戏班里无所谓科学制度，但舞台上的一套，从剧本、表演、音乐以至服装、道具……都是分工得如此细致，同时又配合得如此严密，好像一副七巧板一样，拼起来就立刻可以上下古今地演出一台戏来。这种做法好像是非常合于科学方法的，其实，我以为，这正是封建社会手工业生产方式的反映。因为手工业不是从生产程序的便利来分工，而只是从个体生产者的便利来分工的。京剧艺术为什么这样难于改革，我想原因就在这里：这一整套的东西不容易突破。我主张对传统剧目的演出形式，不随便去改动，其理由也就在此。

那么是不是说京剧的这套表现形式没有办法突破呢？不，是可以突破的。问题是从哪一方面去突破它，也就是：究竟是什么东西在妨碍着京剧艺术的向前发展呢？基本关键在哪儿？我认为主要的关键在于剧本的创作方法。我们刚才谈到的京剧舞台表演的一套牢不可破的规律，都是和剧本的创作方法有连带关系的。

在新创作的剧本中，我们首先要求剧作家彻底废除从说唱文学遗留下来的、作者以第三者的身份出现在剧本里、强迫剧中人替他说话的那种写法。写京剧的同志，常常把这一套评话式的手法当作写京戏的重要规律，非常小心地遵守它，唯恐不如

此，就会被人说不像京剧。甚至有些有经验的话剧作家，如田汉同志、宋之的同志，在写京戏剧本的时候也不免被这一套形式所束缚。这是不必要的。过去舞台的物质条件不足，剧作者不得不受许多限制，举个例子说：《四郎探母》坐宫一场，杨延辉明明是在宫中坐着的，但因为过去舞台上没有幕，所以他就不得不从台帘里走出来，也因此就不得不走到台口念一段引子，然后再走回来，坐下念诗报名。尽管他在出场以后，做了许多动作，说了许多话，其实与杨延辉这个人物丝毫无关，他本人坐在宫里根本没有动。过去凡念引子、报名时，演员都要拿袖子挡住脸，就是表示说话的并非剧中人。现在这种动作在武将报名或唱《点绛唇》时还被保留着。现在我们写京戏是不是还需要用这种方法呢？我想是没有必要的。

其次，我们要求剧作者不要再写这类型的人物，要从人物的性格出发来描写人物，刻划人物。这一点不改变，京剧脚色的表演艺术就很难发展。我们常常看到一些新创作的剧本，在剧本前面的人物表上都注明了某某老生扮、某某青衣扮、某某花旦扮、某某花脸扮等。作者自己在创造人物时，就先给人物规定了各种类型，把人物定型化了，这样不仅很难刻划出生动、真实、有性格的人物来，同时，也限制了演员在表演艺术上的创造。

第三，我们要求剧作家在写唱词的时候，不要老想到“二二三”、“三三四”的旧格式（京剧唱词虽不都是七字句或十字句，但其格式基本上是属于“二二三”或“三三四”的），他尽可以比较自由地来写，也不必去考虑这一段词应该唱什么调，如什么“二黄慢板”、“二六”、“南梆子”等。这些词应该唱什么调，应该怎样唱，尽可以由演员、导演和音乐工作者去设法解决。这样，音乐就可以有所创造。这一点，在中国京剧团去年排演《柳荫记》时，基本上已经解决了，事实证明这是可以行得通的。

总之，我们要求京剧作家能够用现实主义的创作方法来写他的剧本，坚决地克服那些原始的、落后的、刻板的、非现实主义的传统创作方法。只有剧本的创作方法改了，其他如表演、音乐等才能有所改革。

先说表演。

第一，由于剧中的人物不再是定型的人物，原来的一套类型的表演技术就不一定完全适合了，于是就必然要求演员来创造新的舞台动作和新的表演方法。

第二，由于废弃了剧作者以第三者的身份在戏里出现，演员就不必再经常地在戏里跳进跳出，一会儿是剧中人、一会儿又是剧作者的无所适从。曾经有一个演员问我：“诸葛亮在《空城计》中念那段‘引子’时的思想感情是什么？演员应该如何

去体会它?”我无法回答，因为这里面没有诸葛亮的感情。此外，演员也可以不必再面对观众说话以及做那些打手势的动作了（例如《拾玉镯》中孙玉姣的表演）。

第三，由于用了现实主义的创作方法来描写人物，来发展剧情，演员的表演就可以比较连贯，不至于忽断忽续。我们的剧作者常常不考虑演员在台上是怎样表演，他只是随心所欲地写他的戏，他刚写了张三的活动，忽然想起了李四，于是按下张三不表，且说李四如何如何，这一“不表”不要紧，就把张三给僵在台上了。例如《临江驿》一剧中，张翠兰到邵阳县去找丈夫，门上进门通报，接着门内就有一场很长的戏。这时，饰张翠兰的演员就只得不管剧情是否合理，下场去了。我曾经问过扮张翠兰的演员：“有什么理由在这时下场去呢？”她说：“我在台上半天没事，僵极了，只好下场。”又如《辕门斩子》中，杨延昭一会儿坐在那里装瞌睡，一会儿又无缘无故地溜下等（这类例子几乎每出戏中都有），都是因为这种“两面戏”无法处理。

说到音乐，过去戏曲界有过这样的一种现象，就是剧本服从演员的表演，而演员的表演又服从音乐。戏是根据演员的条件写的，演员拿到剧本后首先考虑按多少唱，编多少新腔。我这样说，不是反对创造新腔，但如果把唱腔看成是戏的一切，戏的惟一的東西，那也是不妥当的。今后，这种现象应该改变，做到音乐服从表演，表演服从剧本。在这样的要求下，我想京剧音乐在新戏中至少可以做到这几点：

（一）突破锣鼓经——根据剧情的要求，根据人物的要求来使用锣鼓，但不是整套的搬。“锣鼓经”本来是人造出来的，现在创造新的“锣鼓”用法又何尝不可以？

（二）由改变腔调逐步做到创造新的腔调。京剧的腔调比较简单，用京剧音乐来表演现代人物是比较困难的。其中尤其缺乏的是足以代表说话（代言）的唱腔，通用的比较合适的只有散板、快板、流水。这种腔调就需要创造，或是改编其他剧种的腔调来用，地方戏里这种腔调就比较多。

（三）京剧音乐必须不断地吸收地方戏曲音乐的曲调来丰富自己。这方面，过去做得很不够。长江以南各省的许多剧种的音乐都是属于二黄系统的，和京剧中的二黄腔是同一源流，我们为什么不可以从那些剧种里吸收一些腔调来丰富京剧音乐的表现力呢？京剧音乐的主腔是西皮和二黄，但它不也曾吸收了昆腔、吹腔、高腔、四平调、唢呐腔等腔调么？总之，只要能够和京剧的皮黄声腔协调的东西，就都能够经过溶化以后成为京剧的音乐的。

关于布景，主要关键是在剧本的创作方法。传统剧目不宜于用布景，是由于剧本中所规定的空间和表演有矛盾，如果避免了这个矛盾的话，就可以用布景。所以

我不同意少波同志对布景的“新戏宜于大用、传统剧目宜于小用”（见《戏剧报》十月号）的说法，因为不论新戏和传统剧目，能不能用布景主要是决定于剧本，不能勉强的。

此外，附带地我想谈谈京剧的化妆问题，第一是脸谱。关于脸谱，一向争论很多。我的意思：传统剧目中的脸谱，某些属于恐怖的、丑恶的形象，应该改一改，一般的脸谱，最好少去改它，但是在新编的戏中，人物的脸是否还一定要“谱”，是应该考虑的。少波同志说：“新创作的戏，可以进行创造新脸谱的实验”（见《戏剧报》十月号），他的意思是新戏中还是应该要脸“谱”。我认为脸谱的最大缺点是反性格，因为不可能有一个人物，他的性格是永远没有变化和发展的，而脸“谱”就正是否定人物性格的发展，使性格成为定型的、永远不变的东西。少波同志提到对传统剧目脸谱的处理应该特别慎重，不要过于违背群众的习惯。应该慎重是对的，但是群众的习惯倒不一定是那么固执难改，在传统剧目中，脸谱也不是那么严格的，譬如司马懿在《逍遥津》中不勾脸，在《空城计》中就勾大白脸。余千一般是黑脸，可是在《四杰村》中却变成了素脸。解放以来，舞台上有许多人物的脸谱都一下子给改变了，如李自成、张献忠等，观众也并没有提出过什么异议。所以所谓“不要过于违背群众习惯”的说法，似乎很有群众观点，其实倒是反群众观点的。

其次，关于旦角的贴片子，少波同志的文章也提到了这个问题。他说，贴片子这种化妆方法，“其优点是能够改变脸形和美化脸形”，这话有它一部分道理。但问题是：改变什么脸形？从前舞台上都是男人扮女人，为了改变男人的脸形，所以想出贴片子的办法，今天是女人演女人了，演员本人就是一个女性，何必还要用贴片子的方法来改变脸形呢？至于美化，看法各有不同，有人就觉得不贴片子美。而且要不要“美化”，得从所扮演的人物来决定，中国古代的妇女也不都是生成这样的一副毫无变化的脸形的。有人认为不贴片子就是学越剧，且不说越剧是不是可以学，就拿贴片子问题来说，越剧早年又何尝不是贴片子的，它从贴片子到不贴片子，正是一种改革。因为贴了片子，就得吊眉，勒头，这一切措施严重地妨碍了演员的面部表情。作为一个演员来说，究竟是表演重要呢，还是单纯地保持脸形的美重要呢？我想是无需争论的。又何况不贴片子未必就不美。记得一九五〇年，京剧研究院排《江汉渔歌》时，我建议云燕铭同志为了便于表演，不贴片子。她接受了我的建议，果然觉得好得多，但是剧团里有许多人反对她这样的做法，讽刺讥笑使她很苦恼，她问我怎么办，我建议她“虚心接受，坚决不改”。从那时起，以后凡演新戏，她就都不贴片子，不勒头。我以为演员是应该有这样的自由的。当然，脸谱和贴片子在

舞台艺术的改革中都不是主要问题，但是就京剧的化装来说，是否也可以作些改革呢？我觉得应该是可以的。

上面说了很多，并不是说京剧的舞台艺术都是落后的、不好的。我们常说京剧有悠久的现实主义的优良传统，它虽然经过宫廷的长期熏陶，比起其他地方戏来，更有趋向形式主义的倾向，但它究竟是从人民中产生的，它就会有一定的人民性和现实性，这就是京剧的优良传统。这种传统表现在剧本、音乐、表演各方面都是非常多的。这些优良的传统，都是我们人民所喜爱的东西，我们必须加以尊重。不必听了国际朋友谈我们的戏曲算不得“歌剧”，因而就想走西洋歌剧的道路。然而，我们必须再说一遍，就是这种优良的传统，也必须予以发展。要发展，就要进行正确的改革。

在有些地方戏中已经这样做了，而且取得了一定的成绩，例如评剧，过去何尝能够表现现代生活？但是经过种种的改革，虽然还有缺点，终于能演出《小女婿》、《小二黑结婚》这样描写现代生活的戏来了。这就是发展了民族形式，做到了“推陈出新”。

老舍先生在上次会上说：懂得业务的人，不管是内行或是票友，都容易保守。这是很对的。我想还可以补充两种人。一种是观众，观众也是容易保守的，他们虽然不一定懂得业务，可是他们有一套自己欣赏的习惯。中国舞台上尽管有许多不合理的现象，可是几十年来，他们看惯了，就“见怪不怪”，正如祖光同志说的他们可以“视而不见”。但习惯不是不可以改变的。试想—解放以来，什么不在改变？我们的许多旧习惯不正是逐步地在改变么？就说舞台上，几年来枝枝节节地也不知道有了多少改变，从没有听说观众由于改变了他们的欣赏习惯引起什么问题。相反地，倒是凡有所改革的戏，总是受群众欢迎的。譬如《猎虎记》，无论编剧、表演、音乐、化装等都作了一些改革，许多“行家”看了表示不满意，但广大的观众却表示了欢迎。这里有一个统计数字可供参考，《猎虎记》在不到一年中共演出了九十多场，观众超过了十五万人，其中将近百分之八十的观众是工人和战士。这个统计数字非常雄辩地说明了一个事实，就是新的观众是欢迎改革的。

当然，我并不是说像《猎虎记》中的一些改革就是戏曲艺术改革的方向，或是说它都改得很好（《猎虎记》中以数板式的唱词来代替报名，实际上自然还是变相的报名，但这里显然可以看出剧作者是有意识地要在全剧中废除角色自我报名的传统形式。这种改革意图是值得赞美的），而是说它有勇气改革，只要有勇气改革，就能够得到发展。初经改革的新的东西不免粗糙、幼稚、有缺点，这是一定的，只要不

断地予以改进就可以慢慢完美起来。如果像祖光同志的说法：要改，就一定要此原来的东西改得更好，否则就别改。这是反对改革的人的最厉害的一手，口头上说要改，而实际上是不许你改。这样做决不是爱护京剧，尊重京剧，倒正是准备给京剧“开追悼会”了。

还有一种人就是我们实际参加戏曲工作的同志，其中有两种情况：一种是粗暴，一种是保守。粗暴和保守的不同，主要是在对待我们民族遗产的态度上。如果我们抛弃一切传统，只看见传统中消极、落后的一面，那就必然会形成粗暴；反过来，如果只看到传统中的好的优美的一面，认为一切都好，那必然就会形成保守。两者的表现形式虽不同，思想根源则是一样的，都是对民族遗产缺乏分析，缺乏发展的观点，都是带有片面性的，都是反马列主义的！

另外还需要补充一点：懂得业务的内行固然有保守的，可也有不少懂得业务的内行是不保守的，愿意尝试改革的。上次座谈会上有的同志的发言中，似乎有这么一种意思，好像现在演员们都是被迫地在进行改革，他们本身都是不愿意改革的，这决不是事实。今天在座的有不少中国京剧团的同志，其中颇有几位是勇于改革的，不妨听听他们自己的意见。

至于怎样改法，我想可以引用斯大林同志的一段话来加以说明的。斯大林说：“在我国社会主义条件下，经济发展并不是以变革的方式，而是以逐渐改革的方式进行的，旧的东西并不是简单地被废除干净，而是把自己的本性改变得与新的东西相适应，仅仅保持着自己的形式；至于新的东西也不是简单地消灭旧的东西，而是渗到旧的东西里面去，改变旧东西的本性和机能，并不破坏它的形式，而是利用它的形式来发展新的东西。”（见《苏联社会主义经济问题》答诺特京同志）这段话如果应用在京剧艺术的改革上，那就是：必须在京剧原有的基础上来进行改革，不是抛弃原有的基础，抛弃原有基础就必然会整个破坏原有形式。是改革，不是全部另起炉灶。原有形式在适应新的东西时，他的形式必然会有所改变，但不是全部改变。这也正是毛主席所指示我们的“推陈出新”的意思。

总之，我深信：在我们历史生活发展的时候，我们的民族形式也一定会跟着发展，因为不发展，旧形式和新内容之间的矛盾就不可能得到解决。一切陈旧的、落后的、定型的不能发展的东西，一定会慢慢地衰颓以至死亡；一切新鲜的、生动的、进步的、能够发展的有生命的东西，一定会慢慢地产生、成长，获得新的存在。因为它们随着社会内容的变动而变动的，在一定的時候，一种新的戏曲形式——从我们传统形式发展来的新的戏曲形式一定会产生。为了争取这样的前途的早日到来，

我们戏曲艺术工作者必须不断地争取掌握戏曲艺术的完美形式，坚决地抛弃一切足以妨碍我们以完美的形式来表现新的思想的东西！

以上是我个人对于京剧舞台艺术改革的一些不成熟的意见，不一定对，请大家指正。

（原载《戏剧报》1954年第12期）

关于京剧艺术进一步改革的再商榷

马少波

中国戏剧家协会主持的关于京剧艺术改革问题的讨论，对于京剧改革工作是有很大益处的。参加讨论的同志们，对于京剧艺术的发展都表示了深切的关怀。在诚恳的热烈的讨论中，分歧之点开始明确起来了，这对于讨论的深入发展以逐步求得原则上的一致是有重要作用的。

因此，我想借一次发言的机会，就我和有几位同志在观点之间的分歧，谈一点商榷的意见。

吴祖光同志爱护京剧艺术的热情，是令人感动的。他提出的对于传统剧目的修改应采取极为审慎的态度，并应在艺术创造上和演员亲密合作的意见，都是值得重视的。

但是，我认为祖光同志在发言中对于京剧艺术改革所持的基本观点是不对的，是表现了一种“保守”倾向的。

可能是由于“从小就是戏迷”^①的关系，祖光同志比较一般人容易细致地发现和懂得原有京剧的某些优点，而对京剧艺术发生着一种异常的热爱，这是可以理解的；祖光同志的发言可能是专为反对“粗暴”而发，为了捍卫京剧而强调京剧的好处，这也是正当的，需要的；尽管如此，我们仍然不能不对祖光同志的看法发生怀疑。祖光同志自称是“保守派”的通篇发言中，没有首先强调京剧的现实主义传统，只是过分地强调了京剧的某些形式方面的特点，加以不恰当的歌颂、渲染，以至到了神秘化的程度。京剧艺术形式，从进一步满足当前人民的需要的角度来看，是否还有不足的地方呢？我们从祖光同志的发言看来：是没有的了。京剧艺术还是需要改革和发展呢？从祖光同志的发言看来：原有的已经很好，很“成熟”，实际上是没有改革和发展的可能和必要了。虽然祖光同志在口头上说过“首先认为戏曲艺术

^① 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

要改革是肯定的”的套语。

祖光同志谈到的京剧在表演艺术上采取的“写意”的方法，无疑的是指“以马鞭代马、以船桨代船、穿山越岭、上楼下楼、腾云驾雾、水底潜行”^①等假设性的表演动作而言。这种动作的舞蹈化是根据现实生活中的动作加以洗炼、集中和夸张而形成的，是符合歌舞剧的现实主义的创作原则的。有的人对于京剧艺术这方面的成就和特点不给以正确的估价是不对的。祖光同志在这方面予以肯定是必要的。但是京剧表演艺术的优点是否只表现在上述这些假设性的表演动作呢？当然不是。此外，占京剧表演艺术主要地位的还是对于世态人情、人物的性格与精神状态进行了深刻的真实的表现和刻画。事实和祖光同志的说法恰恰相反，京剧并不是把一切表演都乞灵于所谓“写意”的方法的，也不只是“不仅用表演来完成现代科学技术所不能完成的任务，而且能用动作来完成道具的任务”^②的。其实，在运用道具的问题上，京剧表演也还是写字有笔、饮酒有杯、打水有桶、射箭有弓、杀人有刀、锁人有铐的，过去它在舞台的可能条件下也还是使用道具的，除非受舞台条件的限制不能用真实道具或不需要用真实道具的时候，如走马、行船等，才采用假设性的动作，但也是极力摹仿，通过集中和夸张的表现手法，以求其逼真活现。并不是如祖光同志所称颂的“这种写意的表演方法发展下来的结果”^③，甚至于本来可以用的实在东西也不用了。至于“用一段木头染上颜色来代替毛笔”^④显然不是为了什么“写意风格的统一性”^⑤的问题，而是为了美化和实用的问题，假如我们不用一段木头染上颜色来代替毛笔，而在舞台上使用一枝美化了的毛笔，难道就会破坏了所谓“写意风格的统一性”了么？自然是绝对不会的。通常所说的戏曲的“写意的表演”，实际上是经过提炼、夸张的具有民族特色的写实的表演，祖光同志把“写意”和“写实”对立起来，这是对京剧的真正优点——它的现实主义方法理解不足的原故。

祖光同志以电影制片厂拍摄锡剧《双推磨》、川剧《秋江》的经验，强调指出布景对于表演艺术发生了限制和破坏的作用，这是合乎事实的；这说明了对这类舞台场景变化较大的传统剧目，上演时采用生硬的布景，就会造成不协调的破坏表演艺术的现象。但是因此便推而广之认为京剧舞台上只能保留“守旧”，一概反对采用布

① 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

② 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

③ 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

④ 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

⑤ 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

景装置，这就很不妥当。这是把它所谓“写意的表演”和采用布景又看成完全对立、互不兼容的东西了。祖光同志甚至以越剧团近来演出了只用装饰图案的平面背景的一些传统小戏为例，断定“观众过去喜欢看越剧的布景，但现在又喜欢这样的演出。显然没有立体布景的节目，是更能突出演员的表演的”^①。事实上，观众“喜欢这样的演出”，也喜欢那样的演出，从祖光同志的说法看来，好像观众对于越剧《西厢记》、《梁山伯与祝英台》、《春香传》的喜欢已经成为“过去”，这显然不是事实，那就只能是祖光同志的错觉。

“自报家门”本来不是原则问题，京剧传统剧目中也不是都采取这种方法的。但是祖光同志硬说它比“用两人见面互呼姓名”^②好，这也是不能说服人的。《艳阳楼》的高登、《钓金龟》的康氏以及诸葛亮、周瑜等人的自报名姓即使是“声调铿锵，非常优美”，难道《打渔杀家》、《捉放曹》的介绍人物的方法，就不“声调铿锵，非常优美”？在艺术上比起前者难道不是“略胜一筹”的么？

关于戏曲舞台上经常摆在当中的一张桌子、两把椅子的问题，有一些同志提出了不满的意见，我认为是正当的。祖光同志反对这种不满的意见，是不对的。不是说完全取消一张桌子、两张椅子的摆法，问题是在于祖光同志过分地强调了“一张桌子两把椅子同样地代替了一切舞台道具的作用”^③而否定了“一张桌子两把椅子”之外的一切可能性。事实上，越剧的《西厢记》、《春香传》，评剧的《秦香莲》、《志愿军的未婚妻》，京剧的《猎虎记》、《白蛇传》等以至全国不少的主要剧种，他们的主要剧目都早已突破了“一张桌子两张椅子”的成规，事实的发展，早已远远超过了祖光同志的“估计”了！

祖光同志举正在拍摄的梅先生的舞台艺术纪录片中的《宇宙锋》为例，说明“一张桌子两把椅子”的不可变性。祖光同志也认为“主要的是这个戏分成两场，一场在家中‘修本’，一场在金殿‘装疯’，都是内景，没有改变空间的问题”^④。因此有一次电影局研究布景设计问题的时候，大家认为应该适当地运用电影条件，把装置搞得细致一些，美化一些，以增强艺术效果。对于只是摆“一张桌子、两把椅子，后面一个极其简单的土色屏风”的设计表示不满（我也是其中之一），并没有人主张去“考据纪元前二百多年的书房和宫殿”或者“穿上秦朝的服装”，而且当时大家主

① 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

② 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

③ 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

④ 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

张可以用立体布景，也可以用平面装饰，无论哪种样式都不是绝对不可以的，只是认为需要美化一些。既然祖光同志承认现有京剧是“依据明朝服饰再加上戏剧性的夸张，可以用这一套服装来表演上下几千年的故事”^①，那么，为什么布景方面关于书房和宫殿的设计，一定要考据秦朝的样子呢？以至于跟着穿上秦朝的服装呢？甚至牵掣到连梅先生的舞蹈身段也要重新设计呢？假如拍《宇宙锋》的彩色影片，把布景设计在不妨碍表演而且增强表演效果的原则下，搞的精致一些，美丽一些，难道就一定会搞成祖光同志所设想的那种怪现象吗？关于祖光同志对于这部影片布景装置的设计思想，无论电影局的领导同志和指导这部影片拍摄工作的苏联专家，都会提出和祖光同志分歧的意见，祖光同志作为这部影片的导演，即使是有权利拒绝考虑各方面的建议，但是祖光同志的保守观点反映到银幕上，必须肯定这是不足为法的。

我认为宋之的同志的发言中有段话很精彩，他说：

我认为保守不保守不从口头上看，对于一个人的是不是保守，可以从下面几个方面看。第一，看你对新的革新精神采取什么态度，是不是有热情，是不是全力支持？看你对一个新的改革或创造，是首先看它的优点，采取大力支持的态度呢？还是首先看它的缺点，指责它的缺点、嘲笑它的缺点、采取抹煞的态度呢？如果我们是首先肯定它的尝试的优点而不是首先指出它的缺点，这就不是保守主义者。第二，表现在对京剧艺术的无条件的倾倒。京剧有优良的传统，这个传统是我们应该继承的；但如果无条件地把好的坏的都兼收并蓄，不指出其中还有缺点和糟粕，甚至拒绝人家指出其缺点和糟粕，把缺点也当作伟大传统加以肯定，这显然是一种极端的保守倾向。第三，不把革新的工作看成创造性的过程。一种说法：“你要改它，哪怕是一点点的改动，你就要有比它更好的代替它。”话是不错的，应该比原来的更好，但如果不看到要达到更好还需要一个过程，那实际上是拒绝改。^②

对于祖光同志，我认为这是很有用的话，是符合祖光同志的实际的。我们欢迎大家对于任何缺点的批评，祖光同志由于《猎虎记》中个别演员胡子短了一些，因而大加责备，抓住了一把胡子便轻率地武断地否定了《猎虎记》的整个创造，说

① 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

② 见《戏剧报》1954年12月号《对京剧改革问题的一些意见》。

“《猎虎记》在京演了百余场，虽然场场满座，观众欢迎，只不过是题材好而已。题材吸引人，谁演都是要满座的”^①。这种“批评”，难道是公平的吗？难道《猎虎记》的受欢迎，和它在编剧、表演方面的一定成就毫无关系吗？它之所以获得观众喜爱，真的只是一个题材的问题吗？祖光同志口口声声说：要了解演员的甘苦，可是他对于《猎虎记》若干演员、作者、导演同志们的甘苦，何以又采取如此冷酷的一笔抹煞的态度呢？这是令人不能理解的了。

演员是戏曲艺术的遗产及其创造改革的主要担承者，他们的成就和经验正如祖光同志所说的，无疑是应该特别尊重的。但是祖光同志提出的意见，是片面的，他把演员的作用强调到否定党的领导的位置，而且否定了演员之外的其他方面的艺人（如京剧原有的乐队人员等）以及和新的文艺力量的合作关系。甚至在发言中这样地提出问题：“今天在座的能够对戏曲改革发言的只有程砚秋先生一个人，因为他是演员！”^②的确，程先生经验是丰富的，他对戏曲改革工作经常提出精辟的意见，但是在座谈会上何至于只有程先生配发言而别人连发言的权利也没有了呢？我认为祖光同志的失言，可以说明祖光同志的思想实质。祖光同志在发言中对于过去的戏曲艺术的不断发展和新中国在毛主席“百花齐放，推陈出新”的方针下所进行的戏曲改革工作毫无区别地完全混同起来，认为“戏曲改革也应当不是一个新名词。事实上过去的戏曲历史也正说明戏曲艺术是在不断地发展，也就是不断地在改革着的”^③。对于过去（包括封建社会）戏曲艺术的发展给以充分的估价是必要的；但是因此而完全抹煞了新中国党和政府在戏曲改革政策中所体现的马克思主义的指导作用，无疑是有害的。

祖光同志谈到“检场”的问题，有这样一段动人的表述：

就拿取消“检场”这一件事来说吧，当时是否遇到保守的意见呢？有的，我们从小看熟了“检场的”，对于这些“戏外”的人完全可以“视而不见”，无动于衷。记得刚刚以拉幕来代替检场时，一位著名的演员对我说：“我们现在成了变戏法儿的了。幕一开桌椅不见了。再一拉桌椅又出来了。”我也同样有这样的感觉的。自然我们现在的剧场物质条件还是很差，一般的舞台都很浅，二道幕拉来拉去常常会妨碍演员的表演和地位；但是从前既然能习惯“检场的”，今

① 根据吴祖光同志在京剧艺术改革座谈会上发言的实况记录。

② 根据吴祖光同志在京剧艺术改革座谈会上发言的实况记录。

③ 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

天也就能逐渐习惯了“拉幕的”。显然的，“检场”去掉以后，舞台比从前干净多了，清静多了，今后在技术上再有所改进还能做得更好的。^①

祖光同志的这段话是适当的，它说明了以下的几个问题：

- 一、正确的改革有时也难免有缺点。
- 二、即使著名的演员的意见也不见得是完全正确的。
- 三、“看熟了”的习惯性，往往形成保守，即使祖光同志也未能例外。

因此，我建议祖光同志应该首先从这段阅历中获得启示，取得教训，从而对于京剧艺术的改革前途估计得宽阔一些，对于舞台新事物的萌芽，采取严格的而又又是爱护、扶植的实事求是的态度。我们应该看到马克思主义文艺思想对于京剧改革的领导作用，应该看到现代的艺术经验以及各种地方戏曲改革经验对京剧发生影响的必然性，应该看到广大劳动人民要求京剧艺术不断提高的迫切心情和热烈期待，这样稳步向前，我想保守的观点是会得到改变的。

此外，对于和祖光同志的意见相分歧的马彦祥同志的意见，我也有些不能同意的看法。彦祥同志主张京剧艺术应和现代的艺术经验相结合，和人民的需要相适应而向前发展的意见，我认为是有理由的，在艺术创造上有些具体意见也是可行的。但是彦祥同志对于京剧艺术遗产的态度和改革的原则精神，总的说来，我认为过于勇猛，失于偏激。

我想，问题不在于在发言中是否说过“发展优良的传统”，“进行正确的改革”的话没有，而在于实际的看法和做法。

首先，我认为彦祥同志对于戏曲艺术的传统由于片面地强调改革而采取了十分轻视的态度。

彦祥同志非常强调地把中国戏曲艺术形式上一些好的或者不好的特点都肯定为“原始的戏剧形式”^②，而肯定“中国戏曲的这种原始形式的特征，只不过封建社会的生产关系的反映”^③。以至认为“这种封建社会的经济关系不但反映在我们戏曲的编剧方法上，同样也反映在表演、音乐以及整个舞台方面，它们共同的特征就是一

① 见《戏剧报》1954年12月号《谈谈戏曲改革的几个实际问题》。

② 见《戏剧报》1954年12月号《是什么阻碍着京剧舞台艺术进一步发展》。

③ 见《戏剧报》1954年12月号《是什么阻碍着京剧舞台艺术进一步发展》。

切定型化”^①。这在理论上把社会生产关系直接与艺术形式作机械联系的分析方法，是非常错误的，是违背马克思主义的理论原则的。这种说法，势必把封建社会中历代劳动人民和人民的文学家、艺术家的创造一律看成是封建艺术，导致对待传统的否定。

实际上，京剧艺术无论在编剧、表演、音乐各方面都是有它优秀的传统和成就的（当然也有些应该改进的缺点）。例如彦祥同志提出的在表演上分成“生、旦、净、末、丑”的行当的问题，如不加分析，简单地斥之为“封建社会生产方式的反映”，全盘否定，显然是不对的。形式主义的刻板化的表演，我以为主要是由于演员的表演艺术修养不足，由于演员对于人物掌握和塑造太肤浅的原故，不能强调归咎于“行当”，许多优秀演员（包括前辈的和后起的）即使往常排在“行当”之中，但他们在创造人物上也还是丰富多彩的。所谓“行当”，事实上对于好演员并没有发生那样严重的限制作用。例如杨小楼，还不是又演赵云，又演孙悟空，又演黄天霸，又演高登，又演楚霸王的么？而他所演的这些人物之间，又是那样的各异其趣，各有千秋。何曾因为“行当”而使他“刻板化”起来呢？相反的，“水头低”的演员，即使没有“行当”，也不见得就不犯形式主义的毛病。至于过去的“行当”，今天已不能完全满足艺术创造的需要，在此基础上应有所改进、丰富、交流，那当然是可以研究的。虽然彦祥同志口头上承认京剧的“优秀传统”，但是，根据他的发言所估计的，实际上京剧艺术除了空洞抽象的“优良传统”而外，还剩下什么呢？即使有，也是微乎其微的了。

正是由于这种原因，彦祥同志把传统剧目和新的创作剧目在本质上截然分开，对传统剧目采取了那样消极的态度；而另外企图在主观的基础上去建筑“新艺术”的大厦。这是难以令人同意的。彦祥同志在发言中提出的勇敢的全面改革的办法，如果选择适当剧目进行重点实验，本来是可以的。但如果无步骤、无分别地当作京剧改革普遍推行的纲领，那就容易造成混乱了。

彦祥同志对于我提出的关于《新创作的戏，可以进行创造新脸谱的实验》的意见，表示反对。反对的焦点，在于反对我说将来脸还有“谱”的问题。这在彦祥同志可能是没有明白我的意思而发生了误解。我的原文除了提出对于传统剧目的脸谱，不能简单地否定而应根据“去芜存菁”的原则进行整理和改进的意见之外，关于新创作的戏，是这样说的：

^① 见《戏剧报》1954年12月号《是什么阻碍着京剧舞台艺术进一步发展》。

新创作的戏，可以进行创造新脸谱的实验，在继承优秀的原则下采用新的化妆方法，又使之比较适合于歌舞剧的夸张的特点。有的新戏中的人物，已有了过于定型的脸谱（如张飞、黄盖等人的脸谱）处理起来应该特别审慎，不能过于违背群众习惯，但是也须明确这种传统性的习惯是可以逐步改变的。……^①

这里所说的“新脸谱”，只是一种习惯用语（如果有别的合适的叫法当然可以改过），它的涵义在我的话里是有注脚的：“在继承优秀的原则下采用新的化妆方法。”这是不容易被误解的。当然我和彦祥同志的分歧之点在于我不是那样简单地废除脸谱，以为把黑脸变成素脸就可以了。而是应该根据人物吸收原有脸谱在构图和用色方面的优点进行创造性的设计。即如彦祥同志所说的李自成、张献忠的新脸谱（原谅我这里又叫作新脸谱），难道不也是接收了脸谱传统的揉脸形式而创造出来的么？很显然，凭空创造是不行的，也是不对的。至于我主张对于某些在群众中印象较深、在舞台上已成定型的脸谱，处理起来应特别审慎，这意见是不错的，彦祥同志说这是“反群众观点”^②；难道在彦祥同志面对这种情况，应该改为“处理起来应特别轻率”或“特别大胆”、“特别勇敢”才不是“反群众观点”么？而且彦祥同志说旧脸谱一定都是“反性格”的，也是不恰当的说法。张飞、李逵、包拯、曹操、姚期、廉颇、鲁智深等人的脸谱应该肯定它不但没有否定了人物的性格，恰恰相反，它是有助于性格表现的。

其次，彦祥同志对我曾经谈到的下面这段话提出了指摘：

再如旦角的包头，主要是大头和古装头两种。这两种发式都是需要在两鬓贴片子的，这一种化妆方法，其优点是能够改变脸形和美化脸形；缺点是使面部肌肉过度紧张影响表情。“包头”的化妆艺术，也是应该保留京剧化装的优点及其合理部分，并加以发展，适当地吸收新的科学的化妆方法，使之更接近生活、更美观、更易于表达感情。^③

① 见《戏剧报》1954年10月号《关于京剧艺术进一步改革的商榷》。

② 见《戏剧报》1954年12月号《是什么阻碍着京剧舞台艺术进一步发展》。

③ 见《戏剧报》1954年10月号《关于京剧艺术进一步改革的商榷》。

我想这是无须争论的，因为“贴片子”确有上述的优点，这种优点肯定下来是必要的，难道事实上是优点，为了改革，也得去故意地抹煞它，才是对的么？彦祥同志的意见是完全否定了原有化装的好处，并且简单地提出云燕铭同志在《江汉渔歌》中越剧式的化装方法，来概括一切。在他看来，旦角化装只要不吊眉、勒头，就是改革和进步。这种论断是不妥的。我并不反对吸收新的化装方法，甚至也不反对对越剧的化装学习；但是，我认为还是需要看什么剧目，什么角色和演员的具体条件，很显然的，以燕铭同志来说，演《江汉渔歌》中的渔家姑娘，不吊眉、勒头我也是表示赞同的，但是如果演《穆桂英》用越剧式的化装我看就不如京剧原有的化装方法更实用和更好看些，这应该是事实。在燕铭同志是如此的；至于别的剧目，别的演员，因为条件不同，那就更当别论。

我感觉我们对于“百花齐放，推陈出新”的方针，有重新温习和深入理解的必要。据我领会“百花齐放”不仅是鼓励和扶植各种戏曲艺术的生存发展和前进中的自由竞赛，而且它还包含着允许剧种之间或每个剧种本身在现实主义的创作原则下的风格和创作流派的多样性。艺术问题，不通过具体创造实验的证明和群众的鉴定，是很难凭着感想和个人爱憎来硬性规定某一种形式或风格有前途或某一种形式或风格无前途的。在一个剧种本身各种形式和风格，往往都有发展的可能性。忽视这种风格上和创作流派上的多样性对艺术的正常发展是有害的。据我领会“推陈出新”应该首先肯定“陈”和“新”之间的有机联系，是在把传统的不好的东西“推”掉，把传统好的东西向前“推”进的基础上创造出新的东西来，这才符合“吸取精华，剔除糟粕，并把精华部分发扬光大”的原则，也才符合在“百花齐放”的基础上“推陈出新”的方针。

如上所述，我不同意把传统的东西作简单的理解和简单的处理，而必须有条件、有步骤、有分别地进行改革，事物发展的客观规律不允许违背，否则是会造成损失的。在彦祥同志看起来，我好像是“一方面要改，一方面又怕改”^①，其原因就在这里。龚和德同志可能是出于勇于革新的激情，在他的文章中对于京剧舞台美术的传统和京剧改革工作中编剧、导演、舞台美术、化装各方面的成果，哪怕是初步的成果，都采取了一笔抹煞的虚无主义的态度。这是错误的。我们是主张根据剧目适当运用布景装置的，反对规定演员无区别地一定在“守旧”前面表演的看法的，但是我们还必须肯定京剧传统的表演艺术中的夸张性、假设性的动作的说服力和真实性

^① 见《戏剧报》1954年12月号《是什么阻碍着京剧舞台艺术进一步发展》。

以及它在艺术上所达到的高度成就。《打渔杀家》、《白蛇传》、《醉酒》、《挑滑车》、《拾玉镯》、《秋江》、《雁荡山》等剧所造成的“明确的形象性”，杰出的表现力使演员和“观众对角色的活动环境产生强烈的信念”^①，这和龚同志所估计的是恰恰相反的。

龚和德同志在他的文章中对我的一段话提出了不同的意见，他说：

对于旧的表演程序，是不是仅仅“活用”一下、“合理化”一下，就可以解决京剧表演艺术的改革问题、就可以产生新的内容呢？我看是不行的。更重要的是要求演员加强政治、文艺修养、深入现实生活，在艺术实践上大胆地突破，勇敢地创造！^②

而我的原话是怎样说的呢？

所谓程序就是根据现实生活中的动作神态加以洗炼、集中和夸张而成的组织化的艺术表现技巧，这种形式的本身是无害的，而且对于表演有重要的参考作用。真正有经验、有成就的表演艺术家从来不是照例地哭、笑、叫、骂，从来不是毫无区别地整鬓、抖袖……的，他们从来是很重视从生活、从人物出发，在表现生活和表现人物感情的基础上活用这些程式，就是说明生活的热流融化这些程式，使原有的程序能够相应地表现生活，并且不断地来丰富它，以创造新的表演艺术。^③

演员加强科学表演艺术理论的学习，打破标榜派别“依样画葫芦”的障碍，提倡活用程式——把原有的表演程式合理化，多方面正确地吸收，积极地创造，并坚持艺术锻炼、提高政治、文化水平，也是提高表演艺术的重要条件。^④

我的话并没有错。这是对于某些拘泥于一些现成的程式的演员而说的，难道真正有经验有成就的表演艺术家不是很重视从生活、从人物出发，在表现生活和表现人物感情的基础上活用这些程式么？难道让演员用生活的热流融化这些程式，使原

① 见《戏剧报》1955年1月号《关于京剧的艺术改革中舞台美术的创作问题》。

② 见《戏剧报》1955年1月号《关于京剧的艺术改革中舞台美术的创作问题》。

③ 见《戏剧报》1954年10月号《关于京剧艺术进一步改革的商榷》。

④ 见《戏剧报》1954年10月号《关于京剧艺术进一步改革的商榷》。

有的程式能够相应地表现生活，亦即把原有的表演程式合理化，并且多方面正确地吸收，积极地创造新的表演艺术，是不对的？只有扫除这些“妨碍”龚和德同志“布景艺术创造”的“不是京剧的动作艺术”^①去“大胆地突破，勇敢地创造”才是正确的么！

还有，对于赵树理同志的发言，也提出一点意见来商榷：

树理同志把中国的文学艺术遗产机械地分割为“古典的”和“民间的”“两份遗产”^②，无疑的，他是把“古典的”简单地看成了“贵族的文艺”、“封建的文艺”，而和所谓“民间的”绝对地对立起来了；因此，他过低估计了戏曲艺术有足以“表现封建社会以外”的其他现实的因素。他说：“它和其他兄弟艺术一样，不论属于第一种遗产（古典的）和第二种遗产（民间的）都是封建社会的产物，缺乏足以表现封建社会以外其他现实的基本因素（歌的基本情调、舞台基本动作、及帮衬那些情调和动作的东西）^③……”。因此，他好像很宽大的样子主张对成就最高的古典节目（包括地方大、小戏的代表节目）要保存下来，用处只是为了“作为借鉴”^④。而要“保存一些借鉴”的理由，又只是为了“使年轻一点的人们知道我们今天的新人物还歌舞化得不够或者没有化，需要化”^⑤！树理同志的这种看法，不仅否定了戏曲艺术的发展的社会效果主要是“继续供给我们的艺术享受”的原则，而且对于古典节目的人民性、现实性以及传统的艺术技巧，如同他对于歌唱家们的艺术所采取的态度一样地采取了根本抹煞的态度。^⑥按照树理同志的逻辑的规定的京剧以及各种地方戏曲艺术（亦即树理同志所说的“旧剧”）的命运，就只有被保存到博物馆或其他的什么仓库里去等候“借鉴”。这在表面上看起来是多么温和，一根毫毛都不想去动它，多么爱护“旧剧”呀！然而，实际上是大大贬低了民族戏曲艺术的价值，在理论上扼杀了它的生命，这是和毛主席“百花齐放，推陈出新”的方针、中央的戏曲改革政策根本抵触的，所以我认为树理同志的主张的实质，乃是另一种类型的粗暴。

我前次提出的《关于京剧艺术进一步改革的商榷》的意见发表之后，祖光同志

① 见《戏剧报》1955年1月号《关于京剧的艺术改革中舞台美术的创作问题》。

② 见《戏剧报》1955年1月号《关于京剧的艺术改革中舞台美术的创作问题》。

③ 见《戏剧报》1954年12月号《我对戏曲艺术改革的技法》。

④ 见《戏剧报》1954年12月号《我对戏曲艺术改革的技法》。

⑤ 见《戏剧报》1954年12月号《我对戏曲艺术改革的技法》。

⑥ 赵树理同志在1954年11月8日京剧艺术改革座谈会上说：“以我的土耳其听起来，洋嗓子的声音好像门缝里的小狗叫一样。”

认为“粗暴”，彦祥同志则说我“保守”，而事实并不是那样。他们两位之间可能是由于相互争辩的关系，在理论上愈来愈各走极端了。因此，我想简略地申述一下我的意见：

一、不但是只在口头上肯定京剧艺术有优美的传统和精华部分（当然也应剔除糟粕），最重要的是对构成这些遗产的重要部分以及改革中的许多具体问题都要经过精心的、科学的分析，并应采取审慎的态度。轻易否定和轻易肯定都是不对的。

二、应该肯定京剧艺术的发展历史，特别是今后发展的可能性及其宽阔的前途。对于传统剧目基本上采取整理和小改的原则，新创作的剧目可以有重点地进行改革实验，但在传统剧目和新剧目之间也不要机械的分开。应以社会主义精神和现代的艺术经验，在继承和发展民族传统艺术的基础上进一步改革和发展我们的戏曲艺术，把它逐步提高到新的时代的水平。

三、在现实主义创作的原则下，应尊重艺术风格与创作流派的多样性。正如苏联作家协会的会章所规定的：“社会主义现实主义保证艺术创作有特殊的可能性去表现创造的主动性，选择各种各样的形式、风格和体裁。”艺术创造的形式和风格是可以多种多样的，不必要也不应该强求一致和强求雷同。例如在装置上可以允许正确地运用平面装饰，也可以允许正确地运用立体布景，而平面装饰或立体布景的设计本身由于剧本和导演创作意图的不同，在风格上又应该允许是多种多样的；例如念“引子”，可以念，也可以不念；例如胡子，可以挂，也可以黏，其实，京剧传统剧目的化装样式中用墨画胡子的情况也是习见的；例如贴片子，可以贴，也可以不贴……都应该根据具体剧目和创造风格来决定它。在这些技术性的问题上，不应互相排斥，而应自由竞赛。至于违反现实主义和爱国主义原则的下流表演、恶劣形象、落后的、庸俗的舞台作风都不允许“借体还魂”参加竞赛，相反的，应该继续的坚决清除。

四、艺术改革必须和演员们共同研究，通过演员的自觉自愿来进行。简单地用行政命令来进行革新，必然会妨碍演员的积极性、创造性，而产生消极的效果。

五、进行各种实验，必须估计到各个不同剧种、不同剧团、不同剧目、不同演员的特殊条件的原则。进行改革对于每一细节，都应该经过慎重研究和反复实验，实验的要求应充分估计剧种条件的不同，剧团条件的不同，剧目条件的不同和演员条件的不同，实验工作有重点，艺术改革应有步骤，有准备，有分别，必须拾级而上，循序渐进，在取得肯定性的成效之前，不忙向民间职业剧团推广，避免造成工

作中的混乱。

六、正确地开展批评与自我批评。发扬自由讨论的风气。对于艺术改革实验，应抱着关心、爱护、扶植的态度；反对那种旁观、嘲笑、泼冷水的态度。不忽视在可能条件下较大的改革，也不轻视任何小的改革和微小的进步。

这次讨论，初步打开了戏曲界自由讨论的空气，对于戏曲改革工作的进步，将不断地发挥它推动的作用，这真是可喜的事！我诚恳地坦率地谈出以上的意见，只是为了使讨论的分歧点更加明确起来，以便于深入讨论。至于意见本身，是很不成熟的，请同志们指正。

（原载《戏剧报》1955年第3期）

京戏一知谈（节录）

欧阳予倩

.....

目前我们的京戏剧本虽然也有些好的，但就戏改运动的实际需要来说，还是十分不够。

谁都知道剧本最重要的是主题思想，但是主题思想不能由作者用长篇的议论去对观众说明，而必须通过有血有肉的剧中人物形象来传达。人物的形象不真实，所反映的生活也不可能真实。人物的形象不够典型，所反映的生活便不可能是最基本的东西。如果照唯心主义观点去描写宝玉和黛玉，那就必然歪曲人物的真实形象。人物的贯串动作和人物与人物之间的联系交流构成戏的情节，就是生活的反映。创造人物的形象不能离开性格的描写。这一些在京戏的剧本里都是比较差的。

现在我们要求为戏曲写出更多更好的剧本，这些剧本首先要注重主题思想、人物的性格、生活的真实、角色的贯串动作、艺术的最高任务，至于上场是不是念诗、下场是不是念对、出场是不是自报姓名一类的问题我认为是次要的。事实上避免自报姓名并不是很难的事情。凡属读过一些话剧剧本的人就能学到一些介绍角色姓名的方法。《打渔杀家》萧恩父女出场就没有自报姓名。我有这么一个想法：在歌剧里头，独白是不能免的。莫斯科艺术剧院的话剧利用独白来表明人物心理的地方很多。在京戏里如果有某些场合用一段简短的独白做自我介绍便能省略许多过场的话，那也就不妨用。形式是为了传达内容的，我们要为内容选择最好最适当的形式，在选择当中是可以灵活运用的。

中国戏曲有它一定的传统，有它经过长时期积累而来的习惯，便显出了它独特的风格。我们可以从话剧，从西洋歌剧学习许多的东西来丰富并提高我们的戏曲艺术，但是中国戏曲艺术的风格，不是话剧和西洋歌剧所能替代的。例如上下场的处理，歌、舞、念白和表演的结合，就很显然地说明了这一点。所谓要突破格律，也并不是说只要是格律就应该予以突破，也不是说只要抛弃了格律就能产生新的艺术，只是因为某些格律足以妨碍主题思想的传达，或者说变更某些格律，更便于表现戏

的内容，那就毫无顾虑予以变更；某些格律对于传达主题思想并没有什么妨碍，那也就不必为突破而突破。任何艺术的民族形式都会有些传统的格律，往往因为的这种传统的格律更鲜明地显示出民族色彩。

我不同意话剧加唱的提法。既是话剧就不能像歌剧或像戏曲那样加唱，不能用唱来代替对话。西洋的小歌剧有唱也有白，那只是小歌剧不是话剧加唱；《小过年》一句唱没有，不能说是话剧。《坐楼杀惜》、《四进士》是二黄戏，不是话剧加唱；有些人因为他们对话剧比较有些经验，便想把话剧的一套东西硬装进戏曲里头去；还有些戏曲艺人以为只要模仿话剧便是进步，这都是错误的。戏曲就是戏曲，京戏就是京戏，我们必须尊重它的传统，在它传统的基础上进行改革。中国戏曲的传统是现实主义的。我们能说《讨鱼税》、《四进士》所反映的生活不真实吗？能说萧恩、宋士杰这样的人物不真实吗？能说这两出戏的表现方法歪曲了主题思想吗？我想不能因为萧恩和宋士杰挂了长须子，萧桂英和杨素贞贴了片子便否定中国戏曲的现实主义传统。当然在化妆方面是可以研究改进的。

京戏在今天必须大力发扬它的现实主义传统，必须全心全意向所有现实主义艺术作品学习，学习史坦尼斯拉夫斯基现实主义的演剧体系，向形式主义作斗争，这是非常重要的。在剧本方面应当这样，在表演方面也应当这样。

如何学习史坦尼斯拉夫斯基体系，把它运用到中国戏曲的舞台上是一个专门问题，应有专文加以阐述，但是体系也不是可以硬搬的，如果只记住一些名词，从定义出发，那必然行不通。中国革命是以马克思列宁主义的普遍真理和中国革命具体实践相结合而取得胜利的。马克思列宁主义是行动的指针，而不是教条。苏联在戏剧方面的先进经验对于我们的戏曲改革可以起指导作用，但如果作为教条来硬搬那就必然会减低、甚至于损害它的作用。

中国的戏曲也和西洋过去的戏剧一样，从来不用导演，京剧提出建立导演制是最近两年的事。原有的戏都有一定的演法了，用不着导演，也不必做太多的改动。导演主要是为了新编的戏或是改编的戏。导演是解释者，是组织者，是镜子。所以导演必须有充分的戏剧知识，必须懂得表演，必须有一定的文艺修养和丰富的社会生活经验，更重要的是必须有马克思列宁主义的理论基础，要不然很容易对剧本的主题思想、人物性格、发生事件作错误的解释。京戏的导演必须懂得京戏，尤其是对戏曲音乐必须懂得。一个导演在工作的进程中对于接触到的一切关于艺术方面的问题，必须能够作正确的解答和判断。剧院的院长应当尽最大的可能支持导演工作。演员、乐师和舞台工作者都应当服从导演的指挥，但是导演也必须善于组织他们、

团结他们、指导他们。导演接受了一个戏不仅是对剧院的领导人负责，尤其要对演员负责，对音乐工作人员和舞台工作人员负责。

旧有的戏，服装、化装和舞台上的一切都是和它的表现方法一致的，风格是统一的，我以为应当尽可能照原样保存下来；不要东抓一把西抓一把地去改——这样做是没有好处的。

新编的戏，无论服装、化装、布景以及一切装饰和道具都可以从新设计，但应严格注意几点：一、所有一切必须根据导演的意图、统一地为这个戏服务；二、风格必须统一；三、所有的设计必须照顾京戏艺术的特点，同时也要顾到一些习惯，固然不宜标新立异，也不宜过于从考据着想。

导演京戏就要从京戏来全面地构思（导演别的剧种也是一样）。如果以对话剧的构思来对待京戏那就难于合拍。歌剧、话剧、舞剧，性质都不同，导演的方法也就不能一样。如果以为掌握了某些共同之点便能动起手来那是不对的。这样做必然容易流于粗暴。

不要说近百年来，就是近五十年来，京戏的唱工也有相当多的改变，增加了不少新腔，有些名演员对于他最拿手的戏在腔调方面有些新的创造，但是由于先天的限制，发展是不很大的。不过京戏有一个特点，男声、女声配合得很好（当然其他皮黄系统的剧种也一样）。而且生、旦、净、小生都有不同的唱法，分配得比较适当。近年来已经注意到如何结合感情，并尽量吸收别的剧种的长处，相信慢慢地会有更多更好的改进。希望音乐专家对这方面多加注意，多给帮助。

京戏在器乐方面，可以说是很薄弱的，敲击乐器表节奏、造气氛，有它的特殊效用。弦管方面，除伴奏而外不能发挥较大的作用。作为帮助歌剧进行的器乐力量来要求，那就显得有些单薄而内容必须加以充实。乐器的种类太少是一个缺点，但是徒然加多乐器也不会增强效果，甚至有时还会感到嘈杂。问题是：乐曲要适合于剧本的要求；要使每个乐器在非有它不可能的时候充分发挥它的性能，哪怕是一声，两声，在适当的地方能给与戏的进展以有力的帮助。我们今后应当注重器乐的使用，特别要注重配器：每一个乐器在歌剧里应当等于一个演员，一出场就要收到应有的效果。对京戏的场面作这样的要求是不是太苛刻太早呢？不，从现在起培养演奏者，着重新的作曲，一步一步加强器乐的效力，便会大大地改变原来场面的面目。场面的改进，势必会促使唱工跟着进步，唱工的进步也会对场面提出新的要求，这样互相推动，京戏艺术就会有新的发展。

京剧的化妆最大的问题就是脸谱存在与否的问题，我以为旧有的戏可以照原样

保存脸谱。曹操、张飞、李逵、青面虎、窦尔墩、关羽等，凡属是净角担任的角色就可以勾原来的脸谱。如果排新的历史戏，我不主张抄袭原有的脸谱，应当根据人物的性格，创造出现代人所能接受的化妆。例如《猎虎记》头一场，布上一个酒店的景，忽然走出一个花脸，就异常突兀。于是我想到脸谱和当时的布景是很难调和的。川戏《红梅记》里的贾似道虽然勾的是油白脸，看上去不很突出，和其他的角色比较调和，看着也就比较舒服些。如果一个新排的戏要求每个角色比较细致、比较全面地反映生活、表现性格，那旧时那样的脸谱就很可能起破坏作用。有人问：不勾大花脸是不是还可以唱黑头腔？我认为：从来武生不挂髯口唱大嗓，谁也没意见。生角要演爱情戏也可以不带髯口唱大嗓演小生。净角扮成一个粗壮的汉子，不勾脸，唱黑头腔，在新编的戏里，现代的观众面前，绝大多数人只有赞同不会挑眼。至于旦角贴不贴片子，那个问题小极了，怎么都好，可以由脸型做适当的选择。

京戏的布景是相当难于解决的问题。如果布景可以增加戏的效果就没有理由一定不用布景；如果布景用得不好破坏戏的效果那就不如不用。我以为文戏用布景并没有什么很大困难，在编剧的时候加以注意，再由导演加以适当的处理就能解决。有些戏不必用布景，例如《三岔口》、《起解》、《十八相送》、《猎虎记》的“打虎”一类的场面，有了布景反而对戏有妨碍，那就可以不用布景。至于武戏，我认为可以完全不用布景，只要把舞台加以特殊的装饰就行了。如果一个戏里有文场子也有武场子，而且决定要用布景，那就应当把武戏的打法和档子改变一下，从新设计，在一个地方打。如果有转台也可以变换到另外一个地方，但是即使有转台也不可能往里面一归马上会阵；也不可能一个圆场就管几十里。武戏的组织较过去打连环的时候已经有很大的改变，当然还可以更进一步努力于新的发展。

京戏的武戏是特别精采的，照现代的形势看来，有朝舞剧方面发展的趋向。动作也更集中更舞蹈化一些了。旧日“八大拿”的戏现在不流行了；《三岔口》成了哑剧式的喜剧；《雁荡山》本来就是哑剧。关于打出手是一种特殊的技术，原来只用于神话戏，今后可能也就是这样了，也可能就成为单独表演的节目。至于武戏是不是就朝哑剧方面发展，我以为无须这样；中国的武戏样式颇多，从来就可以有唱有白的，只要用于适当的地方就行。解放以后对于京戏似乎把武戏看得比文戏还重一些；同时还有一种文武全才的要求，例如《白蛇传》的白素贞已经有了很多的唱，再安上很多的打，以为角色吃得消就尽量往上堆，这样很容易破坏戏的整体性，把角色的性格和深厚的感情冲淡。甚至使角色精疲力竭，到了表达感情的紧要关头反而提不起劲来，观众负担过重，也感到吃力。

歌跟舞是可以结合的，我们的昆曲，京戏等早已这样做了，但是有一定的范围，也可以说有一定的限度。如果唱的时候所带的身段可以称为舞的话，那么歌跟舞同时进行必然只是软舞。在唱的时候来一套剧烈的动作必然两败俱伤。有人演《林冲夜奔》，因为过多地表演武工，跳得满身大汗，唱得气竭声嘶，还有什么艺术之美可言？可以说难能而不可贵。所以不合理要求“文武全才”是没有理由的。以前的武戏都是很少唱的，做工也少，它是以武打为主。现在我们的演员本事比古人大得多，又能唱又能打，这是很好的，但是在一个戏里，大段的唱、大段的打接连着进行是不合理的，没有必要的。过去的艺人把武戏和文戏作适当的分工是对的。作为好奇逞能勉强作等量的结合，非但无益且有损，这不是发展京剧艺术应有的方向。作为戏剧艺术首先应当着重表现人物的思想、感情、性格，反映生活的真实，如果武工有助于这个目的可以充分运用，但是不是必须采取大开打的形式才显得出斗争的气氛，那是应当加以研究的。

京戏能不能够表现现代生活？我的答复是比较肯定的。以前在京戏舞台上出现过不少时装戏，尽管有许多是胡闹的，其中也有过得去的。当然穿着现代的装束就很难运用京戏的舞蹈动作，可是京戏的唱工比起某些地方戏来究竟还是多样一点，减少一点腔，使它更接近语言一些，也还能担负起一些任务。只不过表演古装戏的一些技术不能全部运用，演员要用一个时期体验一下生活，此外也没有很大的困难。所以不应该把不能表演现代生活这个理由来贬低对京戏的评价。如果认为京戏演历史戏更适合一些，那我们就还有许多优秀古典剧作可以改编为京戏。把古典名作搬上舞台，这个工作似乎是很必要的，京戏也是能胜任愉快的。那就不妨让京戏担负起这个责任吧。事实上能够充分表达我们历史上的伟大斗争，反映我们祖先的智慧，史诗式的优秀作品也还并不多。我认为作家们还可以写，京戏也还是能担得起演的责任的。

京戏在解放以后有新的发展，旧的戏里输进了新的血液。技术问题是比较容易解决的，主要还是内容应当如何改革、如何充实的问题。去其封建性的糟粕，存其人民性的精华，现在都还没有完全做好；还要更进一步推陈出新才能符合人民的现实要求。京戏到共产主义社会还能存在，但必须对毛主席“百花齐放，推陈出新”的指示，有更深的体会，坚决执行，努力求其实现。能够这样就不会以粗暴的态度对待遗产，也不会说旧的东西全是好的，一点也动不得。内容有所改进形式也必定会有变更，好古者想使新的内容去迁就旧的形式那只说明对新社会新的艺术内容认识不足而已。为京戏的将来设想，保守之为害并不亚于粗暴，或者还有过之。

（原载《戏剧报》1955年第10、11期）

从“一出戏救活了一个剧种”谈起

《人民日报》社论

“一出戏救活了一个剧种”，这句话是戏剧界一些同志有感于昆曲《十五贯》在首都演出后的情况而发的。本来，一个剧种的兴亡衰替，决不应该决定于一出戏，然而《十五贯》的演出，竟然使这句话有了根据，这就看出我们的戏曲工作中确实存在着问题了。

昆曲《十五贯》的丰富的人民性、相当高的思想性和艺术性，是我国戏曲艺术中的优异的成就。正如周恩来总理昨天在昆曲《十五贯》座谈会上所指出的：“《十五贯》不仅使古典的昆曲艺术放出新的光彩，而且说明了历史剧同样可以很好地起现实的教育作用，使人们更加重视民族艺术的优良传统，为进一步贯彻执行‘百花齐放、推陈出新’的方针，树立了良好的榜样。”

但是，在这以前，我们也曾经听到过这样一些论调：某一个地方剧种没有什么发展前途；某一个地方剧种只好让它自生自灭。诸如此类的意见，如果是出自一般观众之口，那也还只是少数人的兴趣口味和知识不足的问题，可是，这样的意见，却也曾经出自一些对领导戏曲工作负有责任的人之口，这就不能不令人感到奇怪了。

对于昆曲，就确实有过这种论调，似乎除了向它学习一些舞蹈身段或表演的基本技术训练之外，就没有什么“新”可“出”了。在持这些论调的人的心目中，昆曲的命运是注定了要湮没的。因为活跃在“红毡氍毹”的时代，自然早过去了，典雅的唱词，也只有少数人才能欣赏。可是，下这样的判断的时候，他们有没有对这个剧种作过深入的、细致的调查研究呢？有没有到昆曲的传统剧目中去即使是略作涉猎呢？更重要的是，有没有同昆曲的艺人们商量过并且倾听他们的意见、同他们一起动手来进行本剧种的改革工作呢？

我们看到的，是为数不少的现代的过于执着的“察言观色”和“揣摩猜测”。他们只凭少数人的兴趣和口味，只凭主观臆测和一些若干年前的印象，就轻易地作出决定，并且把这当作发展、扶植某一地方剧种的依据和方针。结果，三言两语，就信笔一挥，这一挥不打紧，一个具有悠久历史的剧种在解放后就被压抑了好几年。

浙江省昆苏剧团轰动上海、轰动北京，“满城争说十五贯”的盛况，不仅给了现代的过于执们一个响亮的回答，也向这几年来戏曲改革工作、向领导戏曲改革工作的文化主管部门，提出了严重的问题：在“百花齐放”的时候，是不是还有不少的花被冷落了，没有能灿烂地开放？在扶植和发展了不少地方剧种的时候，是不是同时也压抑和埋没了一些地方剧种？

自然，任何人决不会抹杀这几年来戏曲改革工作的成就。可是，昆曲《十五贯》的出现，却为我们的戏曲改革工作作了一次检验。据说，全国的地方剧种和艺人至今还没有完全精确的统计和调查，这中间，蕴藏着多少艺术珍宝，亟待我们去发掘啊！那么，那些对于我们还很生疏的剧种的命运，也就十分令人牵挂了。希望每一个还没有受到重视的剧种，今后不再要等到来北京演上一出戏以后，才能“救活”。

（原载 1956 年 5 月 18 日《人民日报》）

戏曲艺术革新不能脱离传统

《戏剧报》社论

最近几个月以来，戏曲工作方面逐渐冲破了历年来形成的束缚戏曲剧目的清规戒律，甚至许多被旧时代压制的优秀的和较好的剧目，也都冲破了历史的尘封，经过整理加工之后，重现于戏曲舞台上。上演剧目范围的逐渐扩大和人民生活水平的不断上升，促使剧场上座率普遍提高，加上政府对戏曲事业物质上的大力支持，这就为戏曲艺术的进一步发展和繁荣提供了极为有利的条件。

戏曲剧目是无数代的人民和天才艺术家共同创造逐渐积累起来的艺术财富，对于古人的艺术创造，我们必须具有谦逊的态度，老老实实在地虚心学习，深入研究，绝不能草率从事，轻举妄动；另一方面，继承遗产决不能用保守主义的态度原封不动地接受下来，必须用新的观点来批判地接受。批判地继承遗产就意味着有所取舍，既有取舍就有增益，取舍和增益本身就具有科学整理和艺术制造的双重性质，因此特别需要采取谨慎的态度。戏曲艺术对于主观主义和教条主义是一块灵敏的试金石，因为这二者在艺术上具有极大的破坏性。只有端正对待遗产的观点和态度，同时正确地解决继承和发展艺术传统的问题——艺术革新的问题，才能使戏曲事业走上健康发展的道路，才能出现戏曲艺术的真正繁荣。就目前来说，由于全国戏曲剧目会议严肃地批判了戏曲剧目工作中的粗暴急躁的态度和作风，改变了剧目工作的极不正常的状态，这就使得长期以来争论不休、各行其是的戏曲艺术革新的问题，重新被提到了首要的地位。

应当指出，自从实行戏曲改革以来，戏曲艺术方面的革新和创造是有很大成绩的。党和政府根据戏曲工作的需要，动员了一部分有一定文化修养的知识分子参加到戏曲队伍中去，他们在戏曲剧团中，推广了剧本制度，在一定范围内改变了过去许多旧有剧目口口相传、不固定的经常变动的状况；他们为戏曲剧团建立了导演制度，用以代替说戏的办法，由此加强了表演艺术的集体性和统一效果；他们帮助戏曲演员增进政治知识和现代美学知识，在戏曲演员中产生了一定的启蒙作用，唤起了他们政治上和艺术上的觉悟。他们正确的帮助和启发，有助于演员总结和推广艺

术经验，促进他们的艺术创造，有助于演员进一步整理和加工旧有剧目的表演艺术。此外，他们还为了戏曲艺术引进了若干改革，丰富和发展了艺术传统，提高和发展了戏曲艺术的表现能力。由于他们的努力，由于他们和戏曲演员的团结合作，戏曲的表演艺术就逐渐地去芜存精，在我们的戏曲舞台上出现了空前的革新的气象。

但这不是说艺术革新方面没有任何错误和缺点，完全不是的。在这一工作上，同样存在着急躁和粗暴的作风，而且无可讳言地已经对戏曲艺术造成了极大的损害。从事这一工作的某些新文艺工作者，不认识和不理解戏曲艺术的特征和它本身的规律性，忽视艺术传统的继承和革新的关系。艺术的发展总是渐进的，有规律的；革新不能割断历史。剧造和发展不能脱离原有的艺术基础。由于教条主义习气和主观主义作风，某些新文艺工作者生于贵地不知贵；他们对戏曲艺术不熟、不懂、不爱、不学；他们在灵魂深处轻视和排斥戏曲艺术传统，盲目崇拜西洋。因此他们喜欢硬搬洋教条，他们决心用西洋歌剧和戏剧的格式去改造戏曲艺术。他们的生搬硬套的作法，损害了戏曲的特有的风格。譬如，戏曲编剧上的一个巨大特点是运用分场的方法，运用角色的上下场、圆场和角色的表演来体现时间和环境的变化，这种编剧方法具有独特的风格和戏曲表演上的优越性；可是某些新文艺工作者根据话剧的规格，认为这是落后的形式，必须采用话剧的“三一律”，用分幕的方法来代替分场的方法。

又如，某些新文艺工作者在戏曲中采用了布景，但不是为了表演的需要，不是运用布景来加强艺术表现力，而是因为没有布景就没有“气派”，不能表现“革新精神”。因此他们宁肯削足适履，宁愿抛弃行船、骑马、起霸、走边、开打、上下扶梯、登山涉水、开门关门等容易和布景抵触的虚拟的身段动作，甚至宁愿大量删去场次和某些重要的情节，去适应布景；如果景和表演发生冲突的话，也宁愿牺牲艺术风格的统一和艺术的真实感，不管用景如何得不偿失，也决不故意叫布景让步。这结果使得戏曲舞台上出现了大量的历史题材的和现代题材的“话剧加唱”的不伦不类的东西。

我们并不一般地反对戏曲用景，而是主张根据具体条件适当地用景，同时戏曲的布景应当是戏曲的，是和戏曲艺术风格相一致的。用景的目的应当是为了美化演剧艺术，增强表现力，能够更好地衬托表现人物性格、规定情境，而不过多地伤害传统的优美的表演艺术，反之就不应当盲目搬用。

再有是服装和化妆的问题。服装和化妆不是不能或不需要革新，事实上近百年来戏曲舞台上的服装化妆已经有了巨大的改进，但那种改进毕竟是渐进的，是合乎规律的，今天人民的审美观念和艺术趣味比过去任何时期都有了更快的提高和发展。

因此，戏曲的化妆服装也必须在原有基础上，根据原有的风格特点加以革新和发展，抱残守缺是不行的，必须根据时代的需要，适应今天人民的美感要求。那种野蛮的、刺激人们官能的过分恐怖、猥亵的形象应该加以适当的改进，把舞台形象合适地美化，以帮助人民提高艺术趣味。但如果仅仅凭着话剧的或者歌剧的化妆、服装的规格去要求戏曲的话，那就会破坏戏曲艺术风格上的统一。会引起热烈争论的脸谱存废问题，挂胡子、粘胡子的问题，布景问题，也都反映了两种风格的矛盾冲突。显而易见，要用话剧的写实的风格去代替具有独特风格的戏曲艺术形式，那是绝不可能的，也是人民所不能容许的。

在音乐上，某些新音乐工作者说戏曲音乐太贫乏，音乐性太差，是封建落后的。他们机械地搬用了基础变了，上层建筑也得消灭的公式，作为理论根据，硬是主张抛弃戏曲音乐，而要全盘欧化。他们说戏曲的“曲牌音乐”和“板子音乐”是诸剧共用的“公共财产”。据说这种“公共财产”不能表现人物个性，不能表达人物的思想感情，因而主张每出戏都作曲、定谱，根据和声学、对位法，搞二重唱、四重唱。西洋歌剧的音乐指挥不是打鼓佬，因此鼓师的音乐指挥地位必须让位给搞新音乐工作的同志来担任，乐队必须从台侧迁到台前乐池里。打击乐器是“噪音乐器”，是“落后野蛮”的，必须代之以西洋管弦乐；琵琶、二胡音量不够，没有低音乐器，必须加上低音提琴、大提琴、小提琴，于是巴松、黑管、长笛、短笛、定音鼓、三角铃、双簧管……都搬进戏曲乐池，组成了四十八到六十八的大乐队。

在声音上，小生的“阴阳嗓”不好，净的“炸音”不科学，假嗓刺耳，真嗓贫乏，几乎一无是处，必须全部改革。于是吊嗓、练声、发音，都必须按照西洋声学方法进行。不这样做就是“拖住民族传统的尾巴”。

于是演员在台上唱戏必须看住指挥棒，按照它的一起一落而歌唱。中国戏曲主张字正腔圆，其主要任务是抒情达意，表现人物的性格、思想感情、情绪，并在歌唱中给人以美的欣赏；某些新音乐工作者讲究旋律美不美，倒字与否在所不计。……

中国戏曲艺术不是歌剧，它是彻头彻尾的戏曲。它综合歌、舞、表演在一起，总的构成为戏曲的表演艺术。中国戏曲艺术是最具有民族独创性的一种艺术形式，许多欧洲的戏剧家非常羡慕这样一种戏剧形式。歌、舞和表演相结合的戏剧形式，曾经是某些外国戏剧大师理想中最好的戏剧形式。可是某些新音乐工作者却根据戏曲中有唱、有伴奏，撇开它的“做、念、打”三要素不谈，硬说它是歌剧，今后也必须向新歌剧发展。歌剧就应当以音乐为主，音乐是歌剧的灵魂，这样一来，导演

按照剧本曲谱排戏，演员根据曲谱唱戏，大家服从音乐。可是事情很不妙，打击乐器废除之后，演员感到在台上使不上劲，眼睛不亮，手足不灵，戏失掉了骨子，失掉了节奏；观众听了没有味，不过瘾。新作的歌儿听不出在唱些什么，加上台前有大乐队强大的音响挡住了演员的歌声，演员的嗓子和乐队竞争，可是观众席上只听到西洋乐器的演奏。于是上演这种“新歌剧”时，观众席上的人数有时还不如乐池里面的人多。某些新音乐工作者应当有所醒悟了吧？可是他们说：“观众慢慢地会习惯起来的。”

戏曲音乐的音乐性差、表现力弱，不知是根据什么样的标准？戏曲的唱腔变化那么多，那么具有魅力，曲牌、调子那么丰富，它和舞蹈、表演一起，浑然一体地构成戏曲表演艺术的整体，通过唱、做、念、打，创造了多少个性鲜明的艺术形象！这些唱腔、曲牌，是戏曲工作者代代相传地继承下来和发展起来的，它是我们古代和当代人民和人民艺术家的集体创作，难道它一定比某些新音乐工作者作出来的乐曲音乐性更差、表现力更弱吗？那是多么奇怪和多么不谦逊的论调呀！

再说，如果某些新音乐工作者只是关着门在内部进行音乐改革的实验，那当然可以，谁也不会来反对。但他们在戏曲剧团里这样做，就形成了对传统的破坏，不能不引起严重的注意了。

在艺术革新问题上，比起剧目整理改编工作方面，存在着一个更为严重的问题，那就是某些新文艺工作者不尊重演员的意见，不尊重他们的艺术经验、他们的才能和艺术创造的成果。舞台装置剥夺了演员的某些优秀的做工；音乐改革损害了演员的唱工，剥夺了他们在唱腔上的发展和创造。戏曲演员被某些专横的导演看作只是一种执行他的艺术构思的简单工具。他们，戏曲演员和乐师原来是戏曲遗产和艺术传统的继承者和守卫者，他们是戏曲艺术的主人。为了要批判地继承遗产，继承和发展我国优秀的戏曲艺术传统，他们必须自觉自愿地和新文艺工作者亲密合作，相互尊重，共同为戏曲艺术的革新创造而努力，这是没有问题的。新文艺工作者参加戏曲改革工作之后，确实也作出了许多出色的贡献，受到人民的尊敬和赞扬，这也是没有问题的。问题在于有些新文艺工作者硬是轻视和排斥民族遗产，轻视和排斥民族传统，他们在灵魂深处盲目地崇拜外国，生搬硬套外国东西，对戏曲艺术革新采取急躁和粗暴态度，而且还蛮横地剥夺了戏曲演员和乐师在艺术问题上的发言权。

要克服艺术革新问题上的偏向，应当首先使戏曲演员和乐师在艺术问题上有发言权。

（原载《戏剧报》1956年第11期）

正确地理解传统戏曲剧目的思想意义

——在文化部第一次全国戏曲剧目会议上的专题报告

张 庚

几年来，戏曲改革工作因为认真执行了“百花齐放、推陈出新”的方针，获得了很大的成绩。其中剧目工作起的作用很大。现在我们在舞台上已经有了一批崭新的剧目，虽然数量还不够多，质量也不全都是很高的，但由于它们的出现，舞台上的艺术成了新时代的健康的艺术，和旧时代戏曲舞台上的艺术面貌已经大为不同，思想性方面更是显然大大提高了。我在这里不想来多谈成绩这一方面，而是想来谈一谈我们在衡量剧目，特别是传统剧目方面存在的一些思想上的混乱。这些混乱是造成目前戏曲舞台上剧目贫乏单调的原因之一，甚至可以说是主要原因之一；而剧目贫乏单调，又是目前戏曲艺术向前发展的主要障碍。

由于在衡量剧目的看法方面有混乱的情况，就造成了一些衡量剧目的不成文的清规戒律，使得剧目的上演，特别是传统剧目的上演，还有整理、改编以至发掘都受到许多不必要和不应有的限制。

一 对于“人民性”如何理解

衡量剧目，往往着重分析其中的人民性，这是必要的，而且是重要的。但因对于人民性的理解很不明确，就产生了各种不正确、不全面的看法。

（一）关于人物的阶级性方面，有这样简单化的看法：认为既是统治阶级，其中就不会有好人，但如果是劳动人民，其中就决不会有坏人。这就是所谓唯成份论的说法。

我们都看过《秦香莲》和《十五贯》，并且承认这些戏很好，人民性很强。但我们也听说过曾经有人对《秦香莲》中的包公提出非议，认为包公是统治阶级，肯定包公就是肯定统治阶级。这个意见虽然现在已经不大提了，类似的意见在别的戏中也还是存在。比方关于《琵琶记》中的蔡伯喈，有人就觉得一定要改成十足的坏人，

一定要他马踏赵五娘。因为他已经爬上了统治阶级的地位去了，而统治阶级中是没有好人的。也有人根据这一点就断定《琵琶记》是没有人民性的。

另一方面，认为凡是劳动人民，甚至凡是受压迫的人都必须是好人，否则也被认为是没有人民性的。川剧的《御河桥》是一个很受观众欢迎的戏，可是有些人认为二奶奶反而压过了大奶奶，并且做了许多坏事，这是“违反人民性”的。他们硬要把柯宝珠改成二奶奶的女儿，是二奶奶受大奶奶的压迫；而作为封建统治阶级的柯太傅，只是脑子里有封建思想是不够的，必须要改成卖女求荣的坏蛋，认为只有这样才发扬了人民性。粤剧《红楼二尤》也是一个较好的戏，这个戏里把王熙凤的狠毒突出地刻划出来，引起了观众的强烈憎恨。可是有人偏偏认为对王熙凤也要有所同情，因为王熙凤是女人，而女人是受压迫的。

有好多的丑角戏都被人目为坏戏，因为据说它们都是“歪曲劳动人民的形象，侮辱劳动人民的”。比方京剧中武丑的戏“时迁偷鸡”等现在都不大演了，因为时迁既是农民起义中的一个英雄，就不应当去偷鸡，偷鸡是“有损英雄形象”的。川剧、粤剧中间都有很多丑角戏，很多都是受观众欢迎的，但现在都因为上述的原故演得很少。

其实，丑并不意味着对人物的贬低，而在更多的场合是表现人们的性格的。比方《女起解》中的崇公道和《红鸾喜》中的金松，都是被同情或被表扬的好人。而且坏人也不只是丑角一行中有，各行角色都有。对于丑的问题不加具体研究，而笼统地加以判断，是很不对的。

这种唯成份论的说法是危险的，是可以引出艺术上完全荒谬的结果来的。根据这种说法推论下去，势必至于一个阶级只有一种典型人物，势必至于剧中人物高度的概念化；再则把阶级斗争的复杂图景简单化成为一边是坏人——统治阶级，一边是好人——劳动人民和一切被压迫者，势必至于使得剧本内容高度的公式化，势必至于从艺术中排除了一切活泼生动、形象而具体的东西，只剩下了干巴巴的几根骨头了。这样的戏，是绝对不会被广大群众所喜爱的。

阶级斗争远比我们所能想象的要复杂多样，出现在阶级斗争中的人，又是矛盾斗争的集中点，更是复杂而多样。在斗争中，固然有统治阶级的代表和劳动人民的代表，在他们的身上集中地体现了两个阶级或两个阵营最典型的性格（姑且不说这也是通过复杂而多样的个性表现出来的），但也有本是统治阶级的人而同情人民的，甚至愿为他们服务的，如那些清官和为民请命的人物，同样也有背叛了劳动人民而卖身投靠于统治阶级的叛徒一类人物。不仅如此，处于相似情境中的人物还有各种

不同的心情，各种不同的个性。有利欲熏心、杀妻灭子的陈世美，也有两面丢不开，内心激烈矛盾的蔡伯喈。有贪赃枉法的官，有“一生唯谨”、志在努力往上爬的周岑。有沾沾自喜、沽名钓誉、被目为干员的过于执，但也有愿担一切担子、救民于水火的况钟。

在阶级斗争中间，各阶级之间不仅仅是在斗争，而且在相互影响。被统治的劳动人民，会受统治阶级的思想影响，如相信命运、相信轮回就是一例。再说，人民中的绝大多数固然都是好人，但也还有些人羡慕统治阶级的物质享受，因而做些不正当的勾当，如娄阿鼠之类。另外，也有统治阶级中有感于社会上种种不平的事实而决心出来以改革自任的。这不是说阶级成份对一个人没有影响，恰恰相反，是有很大的影响的。在一个阶级社会中，两个或几个相互斗争的阶级虽然是经常矛盾的，那成为基本矛盾的阶级间的斗争，尤其是不可调和的，但是，他们之间仍是有千丝万缕的联系，仍是互相离不开，因此人物性格的形成就有了极其复杂多样的原因。把人物性格简单化、类型化，就不能反映复杂的社会现实，阶级斗争的现实，因而也就不是现实主义的做法。

因此，衡量一个剧目中有没有人民性，决不能单单抓住其中所肯定或否定的人物的阶级成分或社会成分来予以强调。那种不问具体情况，认为只有写了好的劳动人民，丑化了统治阶级就是有人民性，反之就没有人民性的衡量标准是完全片面的，因而也就是完全错误的。依照这种标准，《十五贯》就可被定为一个反人民的剧本了，因为它既写了好官况钟，又写了坏的普通人民娄阿鼠。可是我们大家谁也不会同意这种荒谬可笑的想法的。

(二)又有一种看法，认为凡是忠孝节义的词句，或有关忠孝节义、杀妻、休妻、二妻的戏都不能演，因为这些都是“宣传封建思想”，而宣传封建思想自然是没人民性的。

有人说《芦花记》不好，因为它既宣传愚孝，又主张休妻；有人说《三娘教子》不好，因为它提倡守节；《坐楼杀惜》杀死妇女；《二堂放子》承认重婚，都是违反婚姻法……因此这些剧目都不能演。

简单地凭一些社会概念来否定一些戏的作法是不对的，因为这是不对具体剧本进行具体分析就一律枪毙的粗暴作风。宣传愚忠愚孝当然不好，但闵子骞高贵的品质却表现了我国古代人民淳厚的美德；宣传守节当然不好，《双官诰》是要不得的，但《三娘教子》的主题是教子，为什么也算它是宣传守节呢？再说，寡妇再嫁，今天当然是合法的，强迫人守节固然不对，但宣传寡妇非嫁人不可，难道是应当的吗？

乱杀妇女固然不好，所以我们不赞成演《石秀杀嫂》，但宋江杀的是出卖他的性命的人，万分危急，为了自卫，情况就完全不同了。美化和鼓吹多妻制当然不好，但戏的主题并不涉及多妻问题，而且还写出了一个好后母的《二堂放子》又有什么不好呢？

戏里的忠、孝、节、义这类词句，固然有基本上是表达封建思想的，但在某些地方也不是没有包含一些人民的思想。我们必须注意到这样的事实：在封建时代，虽然统治阶级利用这些东西来进行统治，但人民也利用这些来进行反抗。秦香莲在《闯宫》那场戏中骂陈世美，仍是骂他“不忠不孝不仁不义”，《琵琶记》中张大公骂蔡伯喈也是骂他“三不孝”。《三上轿》所以感人的也还是那有人民性的“节”。至于《杨家将》、《精忠记》这类戏的人民性，正是表现在那与“奸”尖锐对比起来的“忠”。我们在分析剧本时，切忌从字面出发、概念出发，一定要分析这些字句、概念后面所形象地表现出来的实在的东西，从观众那里得到的实际效果。我们必须知道，在那个时代，人民还不得不运用封建统治阶级所运用的带有浓厚封建气味的语言来表现自己的思想，不到一定的历史时期，人民就无法创造一种足以普遍号召的，能够更加鲜明地表达自己思想的语言，如资产阶级革命时期的“自由、平等、博爱”，以及我们今天的“集体主义”、“为人民服务”等。如果不懂得这条道理，就容易犯反历史主义的错误；如果不懂得这条道理，就容易从字面出发、从概念出发，去否定许多具有人民性内容的戏。

（三）又有一种看法，认为有些戏没有反映“历史的基本矛盾”，因此这些戏没有人民性。如《打金枝》、《闹严府》都是这类戏。他们认为《打金枝》中的人物都是帝王将相公主驸马，而且戏中对他们的态度是歌颂的。纪录这个戏的影片出来之后，有些人写信给“大众电影”社，质问出这样的片子有什么意义，人民性何在？《闹严府》这个戏，有的地方在进行整理的时候遇到很多困难，因为有人认为其中严世藩、严婉玉（或兰贞）都是一家子，都是统治阶级的人物，写他们之间的矛盾是写“狗咬狗”，没有什么意义。

这个问题必须弄清楚，因我国传统剧目中涉及帝王将相内部矛盾的占了一个不小的数量，如果不问青红皂白一律判为“没有人民性”，那是完全错误的。但这类戏的人民性问题是比较复杂的，必须对具体作品进行具体分析，才能够说清楚。

首先应当说明，人民对待统治阶级并不是简单地一概反对的，他们赞成那些符合于或比较符合于人民利益的，反对那些违反人民利益的。《十五贯》中的三个官，人们对他们就有不同的看法。更显著的，岳飞与秦桧，显然是一个办的事符合于人

民的意愿，一个刚刚相反。杨家将和潘洪之间也有同样的区别，因此，人民对他们采取了完全不同的态度，把岳飞、杨家将加以表扬，尊为英雄，把潘洪、秦桧骂得千秋万世不能翻身，这完全是人民的见解，谁也无法去硬加改变的。同样，对于严嵩、严世藩父子，人民也是把他们和秦桧同样看待的，在戏曲中，总是要弄得他们狼狈不堪才满意。《打严嵩》是如此，《闹严府》也是如此。《打金枝》也有类似的情形，人民对于郭子仪是有好感的，因为他平定了多年的战乱，使人民得以过和平的生活，因此总希望把他的家庭描写得幸福些。（当然，《打金枝》的存在理由不止于这一点，我们在下面还要说到）

这就是说，那些反映了人民的看法的戏，即令它们所描写的生活并不是直接和人民有关的，也会具有一定的人民性，甚至有些还具有强烈的人民性。

总括起来说，“人民性”并不是如有些人所理解的那么狭隘，只从正面来反映阶级的基本矛盾；也不如有些人所理解的那么简单，必须把任何统治阶级人物描写成坏人，而将每一个劳动人民描写成好人；更不是如有些人所理解的那么片面，认为只要其中有了某些带封建色彩的字样或情节就是反人民的。人民性在一个剧目中的表现，是那贯串全剧的思想、感情、愿望、见解、态度属于人民，为人民着想，替人民说话。至于所采取的是什么方式，运用的是什么题材，那是可以多种多样的。

但是可不可以定这么一条：能用人民性说明的戏就可以上演，否则就不可以，必须禁止呢？我觉得是不可以的。

有好些戏，虽然难于用人民性去解释，但对于人民决不是有害的，那么我们为什么一定不让这类戏上演呢？比如刚才所说的《打金枝》，且不说它的人民性是无可怀疑的，即令有人不同意这个意见，它也是可以上演的好戏。这个故事的矛盾以及矛盾的解决本身就给人以很大的兴趣，人们很愿意看看这个难题是怎么解决的：还是和解呢，还是决裂？决裂了，皇帝是干不过郭子仪的，而和解时却又要很好地照顾住皇家的面子，如何照顾？这很使人发生兴趣。而解决矛盾的办法的确很巧妙，这就使人们长了见识，这对人民是不无好处的。我国过去广大的人民不识字，他们多半从戏曲中学习许多历史知识，待人处事的知识。戏曲在这方面的作用，我们也不可以忽视。

还有一些戏，用思想性和人民性来衡量往往很勉强，即令有，也需要从理性上去进行分析，而不是凭直观容易感受的。有歌有舞，能够给人赏心悦目，也应当承认它是有益至少是无害的戏，可以上演。否则我们对于那些杂技、歌舞也就不能允许它存在了。

关于剧目中人民性的问题就说这么一些。

二 关于艺术的教育作用和特点的看法

造成清规戒律的另一个思想根源，就是对于艺术的特点不理解，对于艺术教育作用的不理解。由于这些，就勉强要求戏曲去起它所无法起的作用，担任它所无法担任的工作。如果没有办到，就认为它不好，不能演，或者要修改了。

(一) 给某些剧目生硬加入“思想”，使它能“教育”观众。这种做法常常粗暴地破坏了传统剧目的艺术。有一个地方演《女起解》的时候，把苏三的唱词改成“苏三离了洪洞县，急急忙忙去生产”，以便“配合生产任务”；又有一个地方把《三堂会审》中苏三的唱词“十六岁开怀……”改成“十八岁”，为了符合婚姻法。这些例子说出来大家是很好笑的。但是有些例子虽然不像这样幼稚，却和这种思想有共同的根源。比方有人觉得《秋江》太没有政治意义了，硬给潘必正和陈妙常加上一些“爱国思想”，当陈妙常追上潘必正之后，并不和平常演出的《秋江》一样随着他一路同走，却郑重其事地向他说了一篇必须切记国恨家仇的话便原船转回。

又如滇剧《打瓜招亲》是一个整理得很好的小型喜剧，郑子明和陶三春两个人的性格鲜明可爱，突出地刻划了这一对男女的淳朴、天真和大胆的性格，是人民的健康形象，他们的爱情也是健康的爱情。这个戏的人民性就在这里。但是有人为了加强它的“思想性”，却这样去解释它，说它“反映了当时社会矛盾的一个方面”，说“在野的一批人要起义与当时的统治者斗争”，而“剧本以生动的形象向观众揭示了本剧的主题思想，当时像郑子明、陶三春……他们为他们事业物色力量……”云云，这一番分析，恐怕是整理的同志所从没有想到过的，因为所说的实在是与剧本毫无关系的事。说了这番话并不见得加强了对观众的教育作用。

具有这种思想的人，他们总不相信除了一般化的概念化的语言之外，还有什么别的东西可以起教育的作用，更不用说他们绝对想象不出还有比概念更有力量的教育手段了。他们是为了“挽救”某些戏曲的“教育上的无力”，这才来硬加“思想性”的。

他们不了解，也不去了解，《秋江》的艺术作用在于表现了老艄公的幽默和对生活的热爱，在于表现了陈妙常的一往直前的热情。虽然这种热爱仅仅是表现在对于一个热恋中的年青姑娘善意的欣赏和亲切的关怀上，虽然这种勇敢的热情仅仅是表现在个人的爱情上，但观众并不因此就不为这些可爱的性格所感动，而不知不觉地

受了它的影响、启发，而更加热爱生活。他们不了解，也不去了解《打瓜招亲》的艺术作用正是在于表现了郑子明的天真、朴直和略带些莽撞的性格上，正是在于表现了陶三春对于爱情的大胆直率上。我们恰恰是完全为他们毫无装饰的本色的性格所吸引，完全为他们那种独特的、但是完全在情理之中的表现爱情的方式所吸引，深深感受了清新健康的感情。

他们不了解艺术这种潜移默化的力量，他们不懂得艺术的形象性是一种有力的感染人的手段和教育人的手段。恩格斯曾经一再反对那种“在它里面一定要宣布作者的社会思想和政治思想”的艺术，而主张作者愈隐蔽自己的观点愈好。

在我们传统剧目里有许多在艺术上高度成功的作品，作者从来不宣布他的思想和态度，可是观众的感受是分明的。比方《群英会》中的诸葛亮、周瑜、曹操，谁高明谁不行，观众是一目了然的，诸葛亮和周瑜之间，谁的态度正确谁不正确，也是没有争论的，但是作者并没有性急地站出来“指导观众”，而实际上却把观众引导到他的观点上去了。作者用的是形象的手段，是通过塑造人物典型的方法来完成的。这就是艺术所特有的方法。运用这种方法，在我们戏曲舞台上创造了成千上万的人物，它们深入人心到了家喻户晓，连小孩都知道的程度，从这样的事实我们就知道形象化的力量是多么大。与这事实刚刚相反，有些想迫不及待地“教育”观众的戏曲，却弄得门前冷落，令人兴趣索然，不能终场。这不是证明必须去掉这种盲目性，好好地从业剧目的遗产中间来研究戏曲艺术的有效表现手法么？

(二) 又一种是否定艺术的浪漫主义因素，不允许幻想，不允许夸张，不允许创造，把艺术特有的有力武器给缴了械。

这方面的表现形式是很多的，比方关于“鬼”的问题就是其中之一。虽然这几年“神”的问题解决了，但“鬼”在舞台上还是悬为禁令，据说舞台上的鬼都是迷信的，都是宣传宿命论的。首先我们应当承认，是有宣传宿命论和迷信的鬼，如《滑油山》这类戏中间的就是，但也有不属于这种性质的鬼，如《红梅记》中的李慧娘就是其中的一个。既然如此，就应当让这些有反抗性、有人民性的鬼能在舞台上出现才是，可是不行！据说李慧娘的鬼也仍是迷信的，改成人以后也是一样有人民性的，因此就这样改了。但是事实证明，李慧娘的鬼改成人以后，悲剧的气氛消失了，戏就不感动人了。原因其实是简单的：在这具体场合，人既然没有死，悲剧的成分自然大大的削弱；而人已经死了，却假设她冤魂不散，不报仇不止，这是何等富于想象力的艺术手法！这大大增强了人物的坚强性格，强调了斗争的意志，加浓了悲剧的气氛。这种想象有没有现实的根据呢？完全有的，那就是在李慧娘这类被

屈杀的被压迫女性临死的时候那股强烈的憎恨感情。她们完全有可能设想，我做了鬼也要来抓你，把这股憎恨的感情经过幻想而加以形象化，这就成了李慧娘的鬼了。这种鬼在生前的灵魂是美丽的，做了鬼以后也仍旧应当美丽，扮成恐怖相，应当说是歪曲形象的，所以也决不会发生舞台形象丑恶的问题。

这类的鬼很多。这个问题不解决，那么我国最富于幻想、最美丽的戏曲《牡丹亭》就没有法子恢复它的舞台生命。不允许《牡丹亭》在舞台上恢复演出，应当说是对艺术、对遗产最粗暴的行为。可是就竟有把《牡丹亭》中的杜丽娘改成既不死也不还魂，只是假死、假还魂的极其鲁莽的行为。应当说这是极其轻视遗产的态度。

对于艺术的浪漫主义手法的否定，还表现在另一方面，即要求必须按照历史上的真人真事来衡量戏曲中的历史人物，如果不合，就认为是违反历史真实，这个剧目就不好，就不应当演。有人认为《白兔记》中间肯定了刘智远是错误的，因他是有卖国行为的。但我们知道，《白兔记》中的刘智远乃是民间传说中的人物，其中有很多浪漫主义的甚至神话色彩的成分，不可以用历史科学的观点来衡量。必须认清，历史是科学，而戏曲是艺术，而且是以民间传说为基础的艺术。其中的一些流传最广的典型人物，在人民群众的脑子里已经有了相当固定的品质、性格和形象，也是一种社会的客观存在，如果硬是要去改动，乃是一种劳而无功的事。再说，《白兔记》中所描写的刘智远，完全没有接触到他的民族气节问题，就不会发生是不是表扬有卖国行为的人的问题。一个戏曲艺术作品是有计划地发展它的主题来吸引观众至一种预定结论方面去而收到教育效果的，专门从主题以外的枝节来“发现问题”，从而而评断剧目的思想内容和估计它艺术的效果，是不会估计准确的。现在这种衡量剧目的办法在有些人的脑子里还很有地位，他们一会儿认为刘备镇压过农民起义，不应当写成正面人物，一会儿认为王佐曾经叛变杨么，因此在《断臂说书》中不应当歌颂他，弄得到处是清规戒律，几乎很少戏没有问题，使人在每一个戏上演时都惴惴不安，恐怕这中间会有“歪曲历史人物的错误”。

我们对于新创作的历史剧应当要求得严格些，要它的人物合乎历史的真实，但也不可能要它一点一滴地符合史实过程，因为究竟这是艺术，必须有艺术的结构和构思，对于人物也不能不允许作者有自己的理解。如果将历史剧和历史课本等量齐观也是不对的。

总括起来说，通过艺术进行教育，必须掌握艺术的特点。艺术主要不是靠抽象的道理而是靠形象，特别是靠人物的形象来进行教育的。从人物对待事物，对待事变和对待周围种种不同的人们的态度来描画塑造出典型来。教育意义的大小在于典

型的现实主义意义的大小和深刻的程度。其次，艺术有它自己特有的表现方法，它可以想象，可以夸张，甚至可以幻想，这些手法的运用并不妨碍它的现实主义，也不妨碍它的人民性，它常常是通过这些特有的手法加强了效果的。再次，艺术并不是杂凑，一个好的作品是有严格的计划和结构的，它有一个故事的主要情节作为主题，主题有它的发展方向，要达到一个预定的结果，通过这一条贯串的线索把观众引到我们所预定要达到的效果上去，这就实现了教育。如果不从原作的主题出发，而是按主观意愿随心去窜改传统剧目，或者随便在什么地方加些什么东西，那不仅不会加强教育意义，而且一定破坏了原有的艺术，也就是破坏了原有的效果。

三 余 论

除此而外，还有两点要提出来希望特别注意：

（一）必须对于具体作品进行具体分析。我们有许多毛病是发生在拿一般的框框去套具体作品，而不去分析它的具体内容。比方“凡有鬼的戏都不好”，却不管鬼也有种种情况；“凡有忠孝节义字样的都不好”，却不分析包含在具体剧目中间的这些字样的真正内容，真正作用，而加以区别对待。像《红鸾喜》和《碧玉簪》这两个戏，都是描写男人亏负了女人，而最后以女人原谅妥协作结束的，但《红鸾喜》的妥协是十分委屈的，把它写成喜剧是有粉饰作用的，而《碧玉簪》却在委屈程度上与前者大有不同，而男人一面，也显然有品质问题与非品质问题，和作恶与犯错误的区别。而现在的改法，都是一律去掉后面一段或一场，这就不是分别对待了。

在衡量一个剧目的时候，又往往不去研究人民性是主要的，还是落后反动的东西是主要的，只要其中存在落后因素，就一律认为必须加以抛弃，如果如此，那我们的传统剧目好的就实在不多了。

但是如果我们了解到每个具体的剧目都有自己具体的情况，必须加以具体的分析，作具体的解决，那么我们会认识到我们的任务是如何去掉遗产中的糟粕，发扬其中的精华，我们对于剧目是如何去整理它们的问题，而不是如何去给它们判罪的问题了。

（二）必须密切与艺人合作。传统剧目的价值和意义，不仅仅在于它的文学方面；而且也在于其中所保存的表演艺术方面。有的剧目在文学方面的意义不重要，甚至没有什么文学价值，但在表演艺术上却是极有价值的。过去有些同志审定剧目，光是一看本子，就轻轻抛开了这些剧本，使得有些艺人身上的绝技无法表现。还有

些同志改本子，看看太啰嗦，删掉一段，看看不通，改掉几句，结果恰恰将最好的唱腔、最好的表演给改掉了。

剧本这种文学形式在艺术上是具有两重性的，它一方面可以看作是完整的文学作品，另一方面又必须看做舞台上艺术创造的原始设计。我们整理剧目更多地不是为了整理传统文学作品（在文学观点上，传统名作是不应该修改的），而是为了整理上演剧目。如果目的是为了上演，而着眼仅在文学，那就完全不对头了。所以有些人关起门来整理剧目、改编剧目是完全错误的。这样的剧本艺人拒绝演出是毫不奇怪的。

有好些例子，成功地证明在表演方面进行整理是主要的，而文字方面的整理是次要的。比方《打面缸》，过去在人们的印象中是很坏的戏，但经过整理的锡剧《打面缸》却恰恰翻了一个个，成为很好的戏了。像这一类主要在表演方面存在问题的剧目也是有一批的，如果不是以艺人为主进行整理，就完全无法着手。

在戏曲的改革和发展方面依靠艺人的方针，我们的体会还是很浅的，在工作进程中越来越感觉得它的重要。这是不仅仅在剧目问题上如此的。

我的意见就说到这里为止。

一九五六年六月二十八日

（原载《文艺报》1956年第13期）

古典剧作的人民性问题

戴不凡

古典作品的人民性问题，原是文艺科学中一个复杂的问题。同时，在我国戏曲界中，“这个戏有没有人民性？”这句话事实上已经成为鉴定和整理改编传统剧目的主要标尺。可是，这个具有重大现实意义的问题，也是戏曲界日夜争论着的问题，现在还很少有人笔之于书，公开地作系统的研讨。

本文打算就有关古典戏曲作品人民性的几个问题，提出一些初步看法。尽管这些意见是不够全面不够深刻的，但是，我相信，它将多少会起着抛砖引玉的作用，可以作为大家进一步研究时的参考数据。

在开始谈到古典剧作的人民性时，不由人不想起事实上相当广泛流行的一个公式：“描写人民才能有人民性。”这个公式一方面排斥了许多描写统治阶级生活的好戏，另一方面，它支持着人们，不适当地去改动古典剧本的人物成份，生硬地使用群众场面；同时，它还引导人们对古典剧作去作片面的、表面的理解。（例如，谈到金元杂剧的人民性时，只不过强调“羊羔儿息”、“鸦飞不过的田地”……这些直接关系人民生活的片言只语而已。）

这个公式的错误，是在于把作品所描写的对象（题材）是人民，和作品的人民性内容混淆起来了。

作品的人民性，应当首先看它提出的问题和流露出来的思想，是不是反映了人民的。或者是接近、倾向、符合于人民的利益（包括人民的切身利益，人民的意志、愿望、追求、喜爱等）。而这一点，必须从它描写的内容和整个倾向中去探求。因此，问题首先不在于一部作品的题材是什么，问题是在于作者描写了这样的题材，告诉我们什么。同时，由于古代人民处在封建阶级统治下，所以封建阶级或某一王朝或某些统治人物的动向、措施等等，不能不直接或间接关系到人民的利害，因而，许多古典作品，即使不从直接描写人民，而是从描写封建阶级的内部生活着手，也有可能直接或间接地提出关系人民以至整个国家、民族利益的重大问题。

能因为《长生殿》里很少出现劳动人民，能因为它的笔墨集中在统治阶级的头子——唐明皇夫妇身上，就贸然断定它没有人民性吗？（或者，仅仅用洪升所描写的爱情很纯洁，“突破了”帝皇所可能有的爱情，而接近人民的爱情，就可以机械地解释剧本的人民性么？或者，仅仅用剧本中反映了汉人和胡人的斗争，斥责了一批“新贵”……这些有关人员的局部描写，就足以说明它的人民性么？）对于这部上演不衰的名剧，如果不从整个作品所流露出来的思想去考察，那是很难确定它的全部意义的。洪升在写他这部不朽的悲剧时，“凡史家秽语，概削不书”，他确实有意描写唐明皇和杨玉环的纯洁爱情的。可是，洪升所写的不止是“爱情”，而且还写出这是皇帝的爱情。就因为这是皇帝的爱情的缘故，才会掀起“献发”这样的波澜。就因为这是皇帝的爱情的缘故，在爱屋及乌的时候，不能不信任杨国忠，不能不宠爱杨氏姐妹。就因为他是大唐天子的缘故，就不能不用“禊游”、“进果”这些皇帝对待爱人的方式来对待杨妃。就因为“禊游”，才引起安禄山的“旁讶”；“进果”的结果，却是搞得民不聊生。就因为信任了杨国忠，坏了朝纲，终于引起了安禄山之乱。就因为这对爱人沉浸在霓裳羽衣曲中，结果竟不知“渔阳鼙鼓动地来”。一往情深的爱情，终于导致马嵬坡的悲剧。这对人物完全是在不自觉的情况下走上无可避免的悲剧道路的。如果明皇和杨妃只是和普通人一样相爱，如果他们不是皇帝夫妇，显然不会有“埋玉”的悲剧。因此，有人说《长生殿》是歌颂明皇和杨妃的爱情；有人说它是表现统治阶级的荒淫佚乐，其实都只是强调了一面。洪升在剧本中，是把这两个内容水乳交融地结合起来描写的。“乐极哀来”，洪升在以他的人道主义精神歌颂了这对不幸的爱人的同时，其实是以皮里春秋的手法，闪烁地暴露了帝皇的爱情，即使像明皇、杨妃这样高尚纯洁的爱情，都只可能招致国亡家破的悲剧，都是没有任何出路的。和黄宗羲所说的“昔人愿世世无生帝王家”（《明夷待访录》）相似，先进的作家洪升，在这里揭露了做皇帝根本就不是一件有前途的事业。正当清朝的君权愈益加强的年代，洪升写出了这么一个剧本，“可怜一夜‘长生殿’，断送功名到白头”，为时所忌，自然是不可免了。也只有从这一角度来理解，才可以发现《长生殿》中许多穿插，如“进果”中对于百姓的同情，“骂贼”中那些对“大家都是花花面，做个忠臣值甚钱”的汉奸的辛辣嘲讽，决不是天外飞来之笔，而是有机地存在于作者的思想上的。这些穿插和剧本的总的倾向是一致而不是矛盾的。总之，洪升从描写统治阶级的爱情生活着手，然而，他在这里却向君主制度作了毁灭性的抨击。他的笔下虽然很少直接表现人民，但却发人深思地，引导人们去看封建统治阶级的前途，能说，这样的作家，不是属于人民的么？他的作品没有反映人民利

益么？

《长生殿》并不因为写了皇帝就没有人民性；《四郎探母》也不因为它写了杨家将——人民心目中的民族英雄就有什么人民性。我为这个富有高度艺术成就的戏感到惋惜的是：作者对杨四郎的降敌行为，竟然采取了彻底姑息的态度。杨四郎想探母，正是在“萧天佐在九龙飞虎谷摆下天门大阵，宋王御驾亲征，六弟挂帅，老娘押粮到此”的时候。在两国作殊死战的前夜，这个曾经在沙滩会上血战过来的英雄，在那些著名的唱词中，想起了自己的英雄家世，想起了当年如何血战，想起了父兄如何死亡，……他想了很多，可就是没有想到十五年来自己的作为，和已经来到边境的母亲弟弟的作为如何不相称；就没有想到辽邦驸马——其实是降敌的汉奸身份，和十五年前的自己以及十五年后统兵前来的母兄身份，是如何不相称；自己和具有不共戴天之仇的敌人女儿结了婚，当要去探望前来和敌人作殊死战的老母和兄弟时，竟不会引起任何内心矛盾。这样一个人，此时此地想做的唯一事情，就只是回去看一看母亲！——他甚至丝毫没有想到母亲是否会责备他，处罚他。如果就这一局部描写来看，如果有人一定要解释为，这是作者在批判杨四郎做了汉奸，忘了一切，那倒是很难以三言两语争论得清楚的。可是，问题是在于他母亲果然并不责备和处罚他，这就不能不耐人细细寻味了。佘太君、杨六郎、杨宗保，这些处在剑拔弩张境遇中的军事统帅、英雄人物，见着从敌方回来，和有着不共戴天之仇的敌人女儿结婚的杨四郎时，竟然没有想到什么国恨家仇，而只是“一见姣儿泪满腮”，询问“你夫妻恩爱不恩爱，公主贤才不贤才？”——想到的只是普通的伦常关系而已！必须声明，我并不是在这里要求一个英雄人物应当如何如何，但是，问题在于：作者在这里为什么只作此种描写？他用巧笔回避了杨四郎内心中最尖锐的问题，他也以魔术师的手法，回避了一场不可避免的冲突，——英雄的母亲和做汉奸的儿子；有着杀夫杀子之仇的佘太君，和那跟仇人之女结婚的杨四郎之间的冲突。这种曲笔回护，不是十分明显地说明了，作者本人的思想上，是有意或无意地，在对杨四郎的卑鄙行为，采取了彻底宽容的态度吗？同时，民间传说中这位很有原则性的英雄母亲，在这里却变成一个毫无原则的婆婆妈妈了。在短兵相接的前夕，为了叙一叙家常，连佘太君也把全部国恨家仇、旧恨新仇忘得一干二净。在这里，作者竟然狠心地不让这位白发苍苍的未亡人去想一想死去的丈夫和儿子；作者的温情主义，不但是缺少原则，甚至已到达缺乏“人情”的地步了。如果不沉醉于它的艺术性中，硬去找出某种辩解的理由，很难想象，《四郎探母》这个剧本的内容究竟和我们英雄的人民有些什么关联，究竟能给人民什么好处。（这个戏是否可以演出，是可以另行研

究的问题。)

《四郎探母》并不因为它描写了民族英雄，就可以说它是属于人民的。同样，《荡寇志》也描写了梁山好汉，可是，在作者俞万春笔下，宋江这一伙人，不过是应该非死即诛的贼寇叛臣而已！《铁公鸡》中，何尝没有描写人民——太平军；但是，在这里，太平军是用来陪衬刽子手的英勇的。能因为它们描写了人民，就可以说这些作品是有人民性的么？显然，如果忽略了同样的题材在不同作者笔下是会写出不同作品来的，而只问作品是否描写了人民，却不问作品如何描写人民，作者怎样看人民，那么，实质上是反动透顶的作品，也都可以给加上一件毫不相称的外衣，说它具有人民性了。因此，“描写人民”=“人民性”的公式，乍看起来，好像是从阶级观点出发的，可是，在实质上，这却是一个不折不扣的非阶级观点的公式。正因为受着这个非阶级观点公式的支配，所以，一些在实质上是反人民的戏，却被人捧为珍宝，在报章杂志上大加卫护，甚至像阎婆惜那样坚决反革命，把宋江逼上梁山的女人，因为她能活捉三郎的缘故，居然被说成是被压迫的“人民”，为某些人士击节叹赏！而一些在事实上是属于人民的戏，像《长生殿》之类，有些人却对之很冷淡；另外，有些好戏甚至还被埋在箱底。……

我们以传统戏曲中有《打渔杀家》及其他水滸戏，有《反徐州》这类造反戏，而引为自傲。但是，决不能由于这些价同珠宝的戏，都是直接描写了人民，因而得出结论，说：凡是描写人民的就有人民性；或：有人民性的作品只能描写人民。重要的首先不是作品描写的对象，而是：这些优秀的作品，作者在事实上都是以接近或符合被压迫的人民的立场、观点来描写人民的生活的。“休戚与共”，因而才可能在作品中流露出那么强烈的政治感情。

不过，反过来看，一个真正属于人民的作家，当他描写统治阶级内部生活的时候，决不会去写这个阶级的细枝末节甚至是无聊的事情；像《长生殿》那样，它通过统治阶级爱情生活的描写，还是十分尖锐地提出康熙年间我国政治生活中非常重大的问题的。

古代人民和今天人民是有血肉联系的。但是，今天人民的思想水平、处境等，毕竟是高于古代人民的。因此，当衡量古典作品的人民性时，就决不能用今天人民达到的水平去衡量它，而应当作历史地、具体地估价。

有人说，“一个戏歌颂了统治阶级的官吏，它能有人民性么！”——这一看法，集中表现在有关《秦香莲》的各种争论上。因为，这个戏歌颂了包公，而包公是统

治阶级的人物——有人甚至说他是统治阶级的“狗腿子”，所以怀疑这个戏的人民性。产生这种看法的原因，其实就在于对古代进步作家思想上的进步性和局限性缺乏必要估计的结果。

在封建社会中，即使是最杰出的思想家，他们也不可能超然物外，去设想出人民民主专政制度的。例如，邓牧对君主制度作了致命的批判，可是，他所说的“至德之世”也还是有皇帝的（《伯牙琴》）。黄宗羲也是激烈反对君主制度的，可是，他所憧憬的古代，也还是有君有臣的（《明夷待访录》）。即使像李自成那样伟大的农民革命领袖，进了北京也还是免不了要做皇帝。封建社会中的先进人物，他们的思想往往是很难超越封建社会以外的。可是，他们的思想，和封建社会统治阶级的思想毕竟是泾渭分明，有所区别的。邓牧理想的“饭糗粮，啜菽藿”，“清问下民”的皇帝，就不同于他所抨击的“竭天下之财以自奉”的皇帝；黄宗羲所向往的“以天下为主，君为客”的君主社会，和他所抨击的“以天下之利尽归于己”的君主时代，以及他所反对的“杀其身以事其君”的臣，和他所提倡的“为万民非为一姓”的臣也是有着本质不同的。如果只看到他们也主张有君有臣，而没有看到他们所想象的君臣和当时统治阶级的君臣是对立的，那真是世界上最不公平的事情了！对于我们戏曲中许多描写清官断案的剧本的人民性，也只有从上述角度来考察，才能得出比较符合事实的结论。《秦香莲》中的包公的确是开封府正堂，但他是宁可“先铡陈世美，后斩包拯”，他是“宁杀其身以事正义”而“非为一姓”的开封府正堂。又如，《四进士》的确十分出色地歌颂了“王法”，但是，“王法”在这里是维护了被迫害者的利益的。不可能设想，《秦香莲》和《四进士》的作者，竟然能够从他所处的时代中描写出或想象出比包公、王法更好的人物和方式，来解除他所同情的人物的苦难，解决他在生活中发现的矛盾。封建社会的作者，是不可能像今天某些天真的人士一样，用群众开斗争会的方式来保卫剧中那些古代被迫害者的利益的。他们只可能描写和幻想在生活于封建社会的人们看来是最好的解决问题的方法。因此，对封建阶级及其制度愤怒地采取势不两立的关汉卿，他还是不能不以窦天章做了官，根据王法，来昭雪官员和王法给予窦娥的冤枉。在这里，决不能只看“官员”、“王法”这些名词，重要的是探讨这些描写的实质。

因此，像《秦香莲》这类“公案戏”的人民性，往往不只是表现在它揭示了封建社会中的普通人们，如何受苦受难，揭露了封建阶级的不义统治，还在于它在解决这些受苦受难人物的命运时，并不是按照在封建统治阶级看来是最好的方式（譬如说，用三百两银子送秦香莲回家，以调和一切矛盾），而是按照在封建社会中的人

民看来是最好的那种途径（让不是为一姓效忠的包公铡了陈世美），来解决问题。

但是，决不能把一切戏中的好官、清官等，全都像包公那样，归结于“这是古代人民的天真幻想”。清官和好官，在长时期的封建社会中确实是存在过的，包孝肃在宋史上，的确就是一个很正直的官员。《十五贯》中的况钟和周忱，这两位使“豪强”们头痛的清官事迹，不仅载于《明史》，还被列入《历代名臣言行录》中，也是斑斑可考的。例子很多，不胜列举。总之，封建阶级在本质上是和人民敌对的，但在这个阶级中，确实也出现过一些为人民做过好事的人物的。虽然，有些清官并没有真正把人民放在眼里，像毛朋那样，只是为了自己的誓言和执行《大明律》，可是，他这样做，毕竟还是有利于杨素贞和宋士杰这些被迫害者的。不能想象，让毛朋跟顾读一样，让况钟跟过于执一样，让包公跟皇后一样，却会给受苦受难的人们带来多么大的利益！“王法”虽然是封建阶级压迫人民的工具，但在这些剧本中，封建阶级压迫人民已经到达连自己的王法也不要的时候了，在既没有梁山可以投奔，又没有新的阶级为受难者撑腰的情况下，那么，有“王法”总比没“王法”好一些，维护“王法”解民倒悬的清官，总比那目无“王法”置民水火的恶吏好一些。这和有衣冠礼乐总比披发左衽好一些，什一而税总比教师爷勒索渔税银子好一些，道理多少是相通的。因此，像《四进士》的作者，虽然十分出色地歌颂了“王法”和清官，但这种描写，不能不认为还是从符合被迫害者的利益出发的，还应当看作作者人道主义精神的表现。

当然，我并不是说，凡是歌颂统治阶级人物，歌颂“清官”、“王法”的，就一定有好戏。可是，如果把这类戏毫无区别地看作和人民绝缘的作品，那就会陷于唯成份论的错误。从上面的叙述来看，这种错误的实质，不止是在于它认为“天下乌鸦一般黑”，把封建阶级压迫人民的共性，和包公、毛朋、况钟这些人物的性格混淆起来——如许多文章已经指出的；深入一步看，还在于它在实质上并没有区分清楚，像包公这样的人物身上，寄托着古代人民的理想和追求，作者歌颂像毛朋这样的人物时，在彼时彼地也是符合于人民的利益的。因此，事实上，唯成份论的错误，还在于它是脱离了历史的具体情况来评价作品及其中的人物。

这里不能不特别提一下罗贯中的《三国演义》。（众所周知，它在各种戏曲中有着直接和间接的巨大影响。）这部小说，由于内容丰富，更由于它在群众中具有极为深刻的影响，谁也不会去说它是一部反动的作品。可是，把这部作品的主要意义，仅仅归结于它描写了人与人之间的义气，描写了军事知识，表现了历史上复杂的政治、军事斗争，描写了一大群人民喜见乐闻的英雄人物，……仿佛罗贯中在描写这

个历史传说中的重大题材时，并不贯穿着一定的思想——对历史的见解似的；对于一部文艺作品来说，这是难以使人信服的。虽然，也有人认为，《三国演义》是维护“正统”的；这种正统观念，对于延请儒流翻破书本到其中硬找出“入继大统”的元、清两朝皇帝来说，是一种颇不恭敬的思想。（这里提到清，是由于毛宗岗是在清初评定这部小说的。）但是，仅仅这样指出还是不够的。因为，它的正统观念还是附着在具体的人物——刘备身上的。我以为，罗贯中的这部不朽小说，实际上是在描写刘备—诸葛亮集团的悲剧的。罗贯中竭力（甚至附加了许多幻想和夸张）描写的这个集团，是以求贤若渴（如三顾茅庐），关怀百姓（如携百姓逃难），公而忘私（如诸葛兄弟），忠心为国（鞠躬尽瘁，死而后已），宽厚待人（刘备），力图统一中国为特征的。罗贯中对这个集团的失败，表现了悲痛欲绝，惋惜不已的感情。如果再看一下他的另一部作品——以前上演不衰，近来忽被人遗忘的《风云会》（杂剧），将不难发现，罗贯中在小说中所流露出来的最有趣的事物，和他在杂剧中所流露出来的最有趣的事物，竟完全是不谋而合的。在著名的《访普》一折中，罗贯中以极大的兴趣，描写了那个半夜里“不学汉高王身居在未央”，“有心思传说，无梦到高唐”的赵匡胤（风雪漫天之夜，为了国事，睡不稳龙床，私出天街，降身去访宰相赵普，商议国事）；以及他的贤宰辅赵普（为了国事，“日夜思维”；半夜三更还在检阅书史呢！）。在饮酒一场，皇帝吃着宰相的家常便点，居然称宰相之妻为“嫂嫂”（这在古代是很少听到过的事情呢！），完全流露了君臣之间如家人兄弟般的亲切感情。在定下一统中国之策以后，他们当场嘱咐出征诸将的是：“休伤残民命，休掳掠民财，休淫污民妻，休得要烧毁民房。惜军马，施仁政，……沿路上卦一块安民榜。逢账济，任开仓。”总之，不能损害百姓利益。……如果说，《隋唐演义》确实也是他的作品，那么，可以肯定地说，罗贯中在他所有的作品中，流露一个总的企求：相处如同鱼水的圣君贤相，实行着宽厚的仁政，治理着一个国泰民安的统一的中国。如果注意到这是十四世纪中叶——群雄割据，民不聊生的元末时代的作者所渴望的理想政治，那么，谁能说，罗贯中的思想，不是反映了战乱频仍、水深火热下的人民群众的希望呢？《三国演义》和《风云会》的例子，也证明了歌颂统治阶级人物的作品，不见得就是没有人民性的。同时，一个最重要的关键是：不要在古代人民所追求的和今天人民所追求的两者的中间画上等号。今天的人民自然不会再去渴望圣君贤相的政治了；而且，一个人竟然以一百二十回的小说来表达“圣君贤相”出现的愿望，在今天人看来，这是多么奇怪的事！可是，如果说这是可怜或愚昧的，那么，这决不能归罪于罗贯中，那只能说这是历史给他的悲剧！他不可能设想比

“圣君贤相”更好的政治。在那个时代中如能真正出现像罗氏所描写的刘备、诸葛亮和赵匡胤，那就是人民的天大喜事了。

从包公戏、公案戏以及《三国演义》的情况来看，虽然，我们的传统戏曲作品中，的确也有不少歌颂统治阶级人物而且是缺乏意义甚至是反动的剧本，但是，决不能由此得出结论：歌颂统治阶级人物的戏，就一概都没有人民性。这里，重要的不仅是考察它如何描写，重要的还在于：不要脱离作品的时代，不要脱离一定的历史条件来考察它的描写。

这里，还有必要指出：在对某些剧中正面人物的反抗性和斗争性估价时，也不能脱离这个人物的本身条件及其处境。同样，这也需要作一番具体的考察。例如，秦香莲经过严重的斗争，终于迫使包公铡了陈世美，取得了胜利；但是，窦娥似乎没有作什么严重的反抗斗争，结果是死了。因而，乍看起来，《窦娥冤》的战斗性和人民性就不及《秦香莲》强似的。这里，首先须要注意的是：窦娥的遭遇，是远比秦香莲为不幸的。秦香莲遇见的是公正廉明的包公，但窦娥却遇到一个一见了打官司的人，就要下跪，认为衣食父母的桃机太守。她实在无法去跟这样一位太守去作什么严重的斗争。同时，窦娥一方面是既孝顺婆婆，但又坚决不和张驴儿妥协；她既然接受着“一杖下，一道血，一层皮”的痛苦，但是她又要骂天不成天，地不成地；她既然在屈打之下成招，可是她又不服气——临死前还要发下三誓；窦娥就是这么一个人物。如果把这个人物置身于生活检讨会上去衡量，当然是可以给她提不少意见的。可是，她既然要救婆婆性命，又无法跟桃机太守说什么道理，在刑杖交加下，连天地都骂起来；在临死前还要发誓，死后果然应验了，这难道不是这个善良的和可怜的童养媳身上，在此时所可能发出的最强烈的抗议？小白兔被老虎吞吃，跟老花猫被老虎吞吃，在人们看来，挣扎的猛烈程度是有所不同的；但他们势必拼着性命来挣扎，来斗争，则是同样的。这是一方面。另外，更值得研究的是：这是一位作家所描写出来的人物；我们要探讨的是：他在这里如此描写，究竟告诉我们什么？一个平白无辜的可怜童养媳，被诬杀人，王法与牧民之官不能保护她，反而给以非人的酷刑，终于还杀了她，这不是证明了王法、官员甚至天地都是“不仁”的么？这个从剧本描写中所流露出来的“结论”，即使在我们学过社会科学的人看来，也应当说它是完全正确的。关汉卿对封建制度所采取的，几乎是一种决裂的态度。难道这种态度，不是一种先进思想的化身，不是给人民认识封建统治真相的最好教科书，不是封建高压下的人民群众愤怒情绪的猛烈迸发么？这里，我不打算来证明，《窦娥冤》在许多方面其实是远远超过《秦香莲》的，不过，从上面的情况来

看，决不能由于窦娥在舞台上失败了——死了，而秦香莲在舞台上胜利了，从而来衡量《窦娥冤》的战斗性和人民性是低于《秦香莲》的，已经是显然的问题。总之，在评衡剧中人的反抗性和斗争时，须要设身处地去研究，而不能拿着一把固定的尺子——诸如：当场斗倒反面人物、私奔出走、上山起义等，去一律要求他们。否则，那就无异是拿着在今天人们看来是最高的那种古代斗争、反抗方式，去要求每个性格、处境不同的古代人物，这就同样不是历史主义地研究问题了。

我们所知道的有名有姓可考的古典戏曲作家，绝大部分都是出身于封建阶级，甚而至于做过大官，像“玉茗堂派”的巨子之一阮大铖，这是历史上最出名的亡国罪臣和汉奸；然而，这些作家却往往写下有人民性的作品。由于作者的政治立场、观点和创作中所流露的立场、观点不相一致，作者的主观和作品的客观有矛盾，因而，世界观与创作方法矛盾的公式，在研究古典剧作的人民性时，也为人们所应用。

在这里，笔者不想着重论述下列问题：一位作者在作品中的宣言，和他作品客观意义矛盾问题。——例如，高则诚在《琵琶记》的开场中宣称要教忠教孝，而《琵琶记》的客观意义却不是这样。因为，即使承认高则诚在开场中的宣言，目的是在为封建阶级说教，但《琵琶记》的内容却倾向于人民，这并不能证明是作者世界观跟创作方法之间存在矛盾。作者所宣称的抽象观点，和他在创作中实际流露的观点不一致，我以为并没有什么特别值得我们惊异之处，这不过“是当艺术家内部感情和他从外界吸收来的概念之间有所分歧时常发生的”一种现象（《杜勃罗留布夫选集》中译本一六七面）；这不过说明“作者的一般的理论信念，在创作剧本时，还没有和他的艺术天性从现实生活的印象中所提炼出来的东西，达到完全的和谐。然而，我们在观察一个艺术家时，不是把他当作一个理论家来看待，而是把他当作现实生活的体现者，我们对于他遵奉的是什么理论，并不寄予特别重要的意义”（同书，二六八面）。比如，一个出口就是马克思列宁主义的人，在工作中却天天犯主观主义，能说，他夸夸其谈的那一套，就是他的真正世界观，但主观主义却只是某种工作方法支配着他，而和他那种不自觉的唯心主义没有联系么？又比如，一个在口头上或作品的声明中，真心诚意地表示拥护毛泽东文艺思想的人，他不小心，却写出了歪曲工农兵形象的小说，能说，这仅仅是他的创作方法指使他写出反动的作品，而不是他在观察和描写生活时，就不自觉地戴着一副墨镜的结果么？显然，如果只将高则诚这位作家的宣言当作他的世界观，而把他在作品中实际上所流露的思想归结于创作方法，不算作他的真正世界观，那只是聆其言，而没有观其行，不是把实践当

作检查他观点的首要标准了。

这里，我想着重谈的是这个问题：一个政治上反动的人，为什么能写出有人民性的作品？例如，我们不因人废言的话，那就不能不承认阮大铖的《燕子笺》这部作品的人民性。（至少，至今北京和江南观众都不陌生的昆曲《狗洞》，那里面对不学无术、伪装斯文的鲜于佶的挖苦和嘲笑，对于科举场中黑幕的揭露——新科状元竟读不了一张请帖，是符合古代人民的心情的。）但是，如果首先不对阮大铖生平作一番研究，笼统地把他当作汉民族史上的千古罪人，那么，确是可以得出这样的结论的：阮大铖这个历史上最丑恶的角色，是由于创作方法的缘故，使得他能写出了《燕子笺》这样的好戏；换句话说，即使是遗臭万年的政治罪人，只要有一套创作方法，就也能写出进步的符合人民利益的好作品了！（岂止是像巴尔扎克那样的保皇党一分子而已！）但是，问题决不是这么简单的。如果《燕子笺》写成于天启年间——阮大铖投靠魏忠贤阉党之际，或者，它写作于弘光登基、他和马士英狼狈为奸之后，那么，这里的确会出现他的反动政治立场和作品人民性的矛盾。可是，根据现有的资料来看，阮大铖致意写剧，是在崇祯二年被列入逆案——罢官以后，寓住江南时的事情。（按：《燕子笺》韦佩居士序作《崇祯十五年》，而且说这是“石巢先生所填之第六种传奇也”，《桃花扇》所写的“借戏”一场，是实有其事的；而这件事也在弘光登基以前。总之，这部作品是他在政治上失利以后隐居金陵时写的。）“老卸名缰拘管，闲充词苑平章，春去秋来酒樽香，烂醉莫愁湖上”（《燕子笺》副末开场《西江月》），说明了作者此时的心境，颇有看穿名缰利锁的倾向。“盲攻聩诋，大约蚩蚩焉如皇甫氏之父子弟兄尔”，在同一时期写的另一剧作《双金榜》的自序中，阮大铖多少直接说明了他对现实是有牢骚的。同时，他和那位后来说过“会稽乃复仇雪耻之乡，非藏垢纳污之地”这句千古名言、以身殉国的王思任，还是很有交情的（王思任为《春灯谜》作的序文中，就表明这对朋友的交谊）；这说明了大铖闲居之际，交的并不全是坏朋友。“阮圆海家优，讲关目，讲情理，讲筋节，与他班孟浪不同。然其所串院本，又皆主人自制，笔笔勾勒，尽出苦心，与他班之卤莽者又不同。”（《陶庵梦忆》）连明末江南才子、著名的“大少爷”张岱都如此赞扬阮大铖的艺术才华；同时，读一下大铖诸作，也确实文采风流，才思绮丽。从这里也可以断定大铖中万历四十四年进士，也是凭着自己的才学而不是夤缘通贿得来的。把上面这些点滴的材料全面衡量一下，将不难发现，此时的阮大铖，不像我们一般印象中的阮大铖。

必须指出，阮大铖当权以后，并不如新近某些《桃花扇》的改编者所想象的那

样一味地稀里糊涂，有心作贼的。当他奉弘光之命巡江辞朝时，在《陞辞疏》中也是慷慨激昂地发表宣言的。他斥责崇祯诸臣“惟日从事于构斗之场，不亦大梦不醒之甚耶！……回头猛想，其当苦苦结党以孤主势者，自己亦何便饶利益之有哉！”又说：“臣白发渐生，丹心未老。一饭之德，少不负人；何况君父再造之恩，踵顶难酬之遇！倘犬马不伸其报，即豺狼岂食其余！”顾炎武斥他大言不惭、明知故犯，真是一针见血之谈（均见《荆驼逸史》本《圣安本纪》）。这里，如果只从阮大铖“鞠躬尽瘁，死而后已”的政治宣言而不就他“能说不能行”的事实来看，也可以把阮大铖估计为“进步的”人物了。如果只拿着这篇宣言来硬套他在《燕子笺》中所表现的进步性，两者之间似乎是和谐了。可是，这显然是不公允的。因为《燕子笺》不是他辞朝时写的。要着重指出的是：阮大铖自己即使处在“惟日从事于构斗之场”的时候，他还是能写文章攻讦“惟日从事于构斗之场”的人们的。从这一点来考察，这个有才有学有艺术修养的进士，在落职闲居，牢骚很多，不满现实，头脑比较清醒的时候，能够在作品中嘲讽科场舞弊，和不学无术的人，那又有什么值得惊异之处呢？但是，如果仅仅拿着“奸佞”这个概念，来概括阮大铖一生，并且以这个概念来和他在《燕子笺》中的思想倾向来对比，那么，这就会使人怀疑：这是阮胡子在运用了某种神秘莫测的创作方法，才帮助他从反动的深渊中跳了出来，写下了《燕子笺》这样的好作品。然而，上面的情况证明：对阮胡子生平不加分析，就来研究作品和作者的关系，那是为时过早了。

我们如果不是把高则诚笼统地说成为一个反动的士大夫（元朝的进士，征讨过农民起义军，不肯做方国珍幕士的人物），而是将他的出身、经历一一加以研究，那么，将不难发现，这个出身于隐士家庭的书生，在经过一段复杂的政治道路，对功名富贵完全冷了心，现在重新过着隐居生活时，写下了贯穿着“真乐在田园，何必区区公与侯”主题思想的《琵琶记》，是无足惊异的。作者现在的立场观点和他作品的立场观点是和谐的。总之，好好地研究一下戏曲史，研究一下剧作家的生平（这一点在过去是相当忽视的），将可以发现，几乎所有的有名有姓而生平事迹可考的戏曲作家，他们的情况都是和高则诚、阮大铖相似的。浅学的我，至今还没有发现，一个古代戏曲作家当他站在完全和人民敌对的立场、观点上的时候，却能写出具有人民性的作品。王凤洲写《鸣凤记》是由于自家被严嵩迫害，所以这位封建士大夫和大地主才可能在剧中骂了万人痛恨的严嵩。徐文长一生狷狂，以布衣之身傲视总督胡宗宪，戴敝乌巾，衣衫褴褛，奋袖纵谈，所以他才能写出《狂鼓吏》中裸衣击鼓的祢衡。“诸公所讲者性（按：指道学、理学），仆所言者情也。”（《静志居诗

话》)——听汤显祖这两句话,再看一看为情而死,为情而生的杜丽娘,也是若合符节的。几乎像范进一样,一直到五十多岁还在积极应着乡试的黄石牧,他才会把“琵琶曲好闻公主,稳看王维夺锦标”的故事写成《郁轮袍》,并且要“知音莫当戏文看,想出英雄泪眼!”(参考黄石牧的自传《冬录》,及“四才子”传奇)……换句话说,戏曲史上这些大大小小的作家,他们能够写出多少有进步性的作品,都是由于他在作品中所表现的“那一点”和人民有联系的事物,往往是他自己在现实生活中所切身感受到的事物。古人所谓“物不得其平则鸣”,“有感而发”,“借他人酒杯,浇自己胸中块垒”,正好说明了这个问题。

当然,我们也应当承认创作方法的能动作用,但是,如果把创作方法孤立地提到首要的或唯一的地位,来说明许多古典剧本的人民性的泉源,那就不符合古典戏曲作家的实际情况了。

我们古典戏曲中,现实主义是占着一个异常重要的位置的。从王实甫、关汉卿直到孔尚任和《打渔杀家》,那是一脉相承的一股巨流。由于这些站在时代尖端的先进作家们,运用了典型化的方法,来描写他们所看出的那个人压迫人的社会的真实,遂使得他们的作品,都更集中更突出和更鲜明地表现了被压迫的人民的利益;他们的作品充满着人民性的光辉。

在我们戏曲史上,现实主义的声威是强大的,它永远是忠实于人民利益的。但是,不能由此得出结论:我们戏曲史上只有现实主义而没有其他艺术流派;只有现实主义的作品才有人民性,而其他派别——特别是浪漫主义的作品就没有人民性。事实上,有人民性的作品,并不全是现实主义的。

伟大的汤显祖,他的不朽杰作《牡丹亭》就是一个例子。显祖在剧本自序中所说的,“生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之色也”。这种对于生死不渝之“情”的提倡,以及“梦中之情,何必非真。天下岂少梦中之人哉!”这种对于把幻作真的肯定,难道不是热情奔放的浪漫主义精神的体现么?《牡丹亭》所着意发挥的那种“不知所起,一往而深。生者可以死,死者可以生”的爱情,几乎是使人惊心动魄的;那种变幻莫测,无境不新,似真非真,似假非假的描写,是使人扑朔迷离的;那一股幽怨的情怀,仿佛冷雨敲窗,令人伤心落泪;那一种对于“理”——或“礼”的冲击,则又如奔腾的洪水;那种“余意所至,不妨拗折天下人嗓子”,不受规律约束的才情,则又如行空之天马;……作者在这里把人引进一个梦幻似的境界。在史籍记载中,就有不少女子因为读了这部作品而感动,而哭泣,甚至想委身于汤

显祖。这岂不是浪漫主义的激情打动了她们的结果么？与其硬找许多理由来证明《牡丹亭》是现实主义作品，为什么不实事求是说它是浪漫主义的杰作呢？

能说《梁山伯与祝英台》也是现实主义的作品么？姑不论生不能结婚，死后化成双蝶这一巧妙的，用幻想表达出来的对生活前途的憧憬，你看，乔装可以诓父，三载同窗（有的甚至同床）竟不辨雌雄，十八里相送，几十种譬喻，竟莫测真情，如果用现实主义的条件之一“细节的真实”来衡量一下，那么，这一切描写，便都可以认为是彻底的虚假（事实上，前些年头的确有人提过这些意见，并且有人根据这些意见修改过它的），根本是不可思议的事情了。然而，有谁认为这些描写不是最诱人深思，最富于才情的“写意画”呢？

能说，描写“虽九死其犹未悔”的，为了理想和幸福而斗争的白娘子，描写目无一切礼法、秩序、体统的孙悟空的作品——《白蛇传》和《闹天宫》这样充满了幻想和激情的作品，也是现实主义的作品么？若然，那真可名之为现实主义的神话了。

虽然，有许多作品在结尾部分出现了幻想，它所歌颂的正面人物就在幻想的境地中获得胜利，使得作品的现实主义和浪漫主义精神水乳交融地结合在一起——这是我国戏曲现实主义的一个极其重要的传统。可是，从上面的例证来看，是决不能把浪漫主义彻底取消，把一切都归结于现实主义的。

事实上，除了现实主义和浪漫主义以外，我国戏曲中也还存在着其他次要的流派的。

为了避免引起争论，这里，暂时不打算给某些古代作家戴上一顶什么主义的帽子。但是，不妨指出：屠隆的《彩毫记》，不仅滥用典故，追求藻彩，甚至连宾白也用骈体；然而它多少描写了我们人民喜爱的李白。和汤显祖“玉茗堂派”对立的，“吴江派”的领袖沈璟，其前期作品《红渠记》，据他自称：“字雕句镂，正供案头耳！”和屠隆的作风也是相近的。沈璟后期的作品，如写武松的《义侠记》，词藻虽然“本色”，但是，他着重追求的还是音律之美。……能说，这些作家及其作品，都是现实主义的么？

总之，除了最主要的现实主义以外，浪漫主义及其他次要流派，在我们戏曲史上都是存在过来的；而这些非现实主义流派的作品，并不见得一概没有人民性的。相反，像《牡丹亭》这样的浪漫主义作品，它的人民性还是异常强烈的。

把浪漫主义（或其他派别）的作品解释成为现实主义作品的唯一理由，不过是由于它的描写具有“现实的核心”，它的描写和现实有千丝万缕的联系。譬如说，

《牡丹亭》不管它怎样，总是表现了封建社会男女对自由婚姻的渴望（按：《牡丹亭》的主题是否就是这样，还可以研究），这是反映了现实的真实的。又如，梁祝的“化蝶”，还是描写了现实的，不过，这是真实地反映了古代作者的愿望。……这样看，事实上是把一切描写（直接或间接地）现实的作品，都当作现实主义作品了。总之，把这种观点引申开来，那么，它可以把一切作品都毫无区别地列入现实主义之林，丧失了现实主义的严肃性。

同时，不承认浪漫主义在我们戏曲史上是存在过来的，而一定把非现实主义但又有人民性的作品都解释成为现实主义的，那么，其另一客观效果将是：为现实主义的一花独放，找出历史上的和理论上的根据，从而取消了不同艺术流派的相互竞争。“枯庙旗杆独一根”，使得现实主义养成唯我独尊，不去吸收其他艺术流派的好处，来丰富和壮大自己。

“有人民性的作品，就等于是现实主义的作品”，几年来，在事实上这是个很流行的公式。但是，这个公式不仅是牵强的，不能成立的，而且是有害的。

关于古典剧作人民性的研究，目前是存在着不少庸俗化的倾向的。这些倾向不止表现上述这些方面。但是，我想着重指出的是：产生庸俗化倾向的一个主要原因是企图用一种简单化的似是而非的公式，来图解许多作品的人民性。像上面所说的，“描写人民就等于有人民性”，“歌颂统治阶级人物的戏一概要不得”，“统治阶级作家写出有人民性的作品，只是由于他运用先进的创作方法”，“有人民性的作品就应当是现实主义作品”……这些情况，都不能引导人们深思熟虑地去对复杂的古典艺术现象作出合乎事实的分析，而只能作出片面或错误的理解。也正因为这个缘故，所以在剧目工作中，才会出现或左或右的倾向。例如，在某些公式主义者看来，作品的人民性不在于它本身的内容，而在于它的票房价值（美其名曰“群众喜爱”），这样，实际上就取消了对作品政治和艺术标准的分析，把人民性当作一个漫无边际的概念；而在另一种公式主义者看来，人民性就应当描写人民，于是在事实上又造成了一种清规戒律——不敢上演描写统治阶级生活的好戏；显然，或左或右，摇摆不定，这正是公式主义所表现的两种形态。

当然，对古典剧作人民性的研究，并不单纯是剧目上演的问题，更包括如何接受人民性传统的问题。但是，这个重大而复杂的问题，并不是垂手探囊即可取得的，也并没有现成的公式可以概括一切的，只有历史地、具体地、全面地分析作品及其作者，才是探讨这个问题的不二法门。只有这样，我们一方面才会看出，人民性是

一个严肃的概念，像和人民敌对的《施公案》，虽然也写了所谓清官，但和这个概念是抵触的。同时，在另一方面，我们又会发现，人民性也不是高不可攀的一株月中丹桂，即使像美化劳动者形象、歌舞着劳动情绪、乍看起来没有什么深意存焉的“生活小戏”，嘲讽着吝啬鬼、没有一个正面人物上场的“借靴”，都应当是属于人民的。总之，人民性也不是一个狭隘的范畴，而是一个广阔的天地。

（原载《戏剧论丛》1957年第1辑）

论京剧不能适用立体布景和表现现代生活

吴祖光

去年七月我曾经写过一篇《对京剧〈三座山〉的一些想法》的文章，发表在《人民日报》上。一个月以后《人民日报》发表了一位何德同志的《对京剧〈三座山〉的一些不同的看法》的文章。不久以前的《人民日报》又发表了一位杜士俊同志的《从“像不像京戏”谈起》，也表示了不同意的看法。

我听说过有不少人不同意我的意见。我也知道，虽然发表的文章仅有两篇，事实上来稿是不止两篇的。这就说明：对于我们祖国的传统艺术的京剧，大家都是非常关怀的。有很多引人注目的戏，写几篇文章，讨论讨论也就过去了；但是杜士俊同志的这篇文章和我的文章的发表事隔半年之久，这就又说明：《三座山》这出“京剧”是使人很难忘记的，虽然这出戏已经很久没见演出了。

我也没有忘记这出戏。以我的经验说来，有两种戏看后使人难忘：一种是好戏，另一种是坏戏。但是《三座山》使我看过不忘是由于它的形式之怪。由于它的风格太不统一所以很难说它是好，由于它的某些片断中演员表演得又很动人所以也不能说它是坏；而是在这半年多以来我想到《三座山》的时候总不由得会联想到好像有一个穿西装的人头上戴了一顶瓜皮帽，手上捧着水烟袋……

何德和杜士俊同志的文章都有误解我的文章的地方，这里必须申明一下。那就是我主张像《三座山》这样的戏不必非当“京剧”来演，这样就可以不受“京剧”束缚，而可以进行更大胆的创造；并且可以尽量吸收古典戏曲的传统表演方法，譬如“开打”等；因此我觉得这样是否可以为创造我们民族的新歌剧和新舞剧打开了道路。根据我这样的想法，我想无论如何也不会像何德同志文中结语所说的：

……我们从吴祖光同志的“想法”里只能得出这样的结论。而这个结论是有害的。如果大家都照着吴祖光同志的意见去做，那么将来既没有京剧，也没有川剧、湘剧、越剧、评剧……了，而只有一种所谓“民族的新歌舞剧”。这和“百花齐放”的戏曲改革方针，是背道而驰的。

何德同志的结论下得奇怪，它和我的意见恰恰相反。同样的，杜士俊同志说：

……让京剧工作者去创造新歌剧，置京戏于何地呢？

也是恰恰相反。我正是主张让京剧演员唱京戏，而这一个《三座山》却更像是“中央实验歌剧院”的工作。

可能是我的文章写得过分“委婉”（何德同志语），委婉能使人误解，会教人把文章看反，这可是我没有想到的；必须得弄清楚。不过我知道大多数的读者是不会这样弄错的。

何德同志文中有这样一段话：

把京剧的表现方法看得过于凝固，只能吓退和堵塞京剧的各种创造性的尝试，不让它丰富自己的表现手段，以适应更新鲜更广阔的题材的需要。

杜士俊同志文中也有这样一段话：

……新的东西是因为原有不敷应用才创造出来的……

两位同志都提到了“创造”的字样，话原不错，谁都知道创造的必要和可贵。但是“创造”是什么意思呢？创造是首先制造的意思，也就是发明，也就是造人所未造的意思。可是这样的说法安在《三座山》这出戏上却未必合适，下面何德同志自己就作了明确的解答，他说：

……《三座山》舍弃了京剧的某些固有的表现方法（如：以“龙套”代表千军万马等），而又吸取了一些新的表现方法（如：写实的布景、蒙古的群众歌舞场面等），这是符合题材的要求的，这不仅是可以的，而且也是必要的。就以“立体布景”来说，它虽然有不够简练的缺点，但它给戏创造了很好的气氛，特别是王府的几场戏，布景所造成的气氛，加强了戏的说服力，我们不能设想《三座山》不用布景而在“守旧”前演出会得到什么样的效果。

何德同志在这里就已经说明了《三座山》是“吸取了一些新的表现方法”。他用的“吸取”两个字，原因正是由于“创造”这个名词在这里用不上。《三座山》之使许多人感到“风格不统一”，问题也就正在这里：它把“写实的布景”的话剧场面，“蒙古的群众歌舞”的新歌舞剧场面和京剧的说白、唱腔、台步等都塞在一起。一点也不错。在这里，话剧和新歌舞剧的表现方法是吸取过来的。吸取，吸收，或叫做模仿，都可以，在艺术创作上本是允许的，即使是模仿，模仿得巧妙，亦不能提高成为创造。但是这里的毛病是生拉硬扯。杜士俊同志的话说得好：“吸收必须经过消化，变成自己的血肉才成。”

谈到“立体布景”，这话出于又名龚和德的何德同志便不奇怪，何德同志是一位布景至上论者。为这个，他曾不止写过一篇文章。现在我只要引述发表在一九五六年十一月号的《戏剧报》上耘耕同志的文章中的一段就够了：

……另外有一些人，主张从取消原有的表演艺术出发，要求演员服从布景，要求“照顾”舞台美术工作者，从这样的途径来达到双方的“统一”。……有一位龚和德同志写了一篇文章发表在《戏剧报》上（按：为一九五五年一月号的《戏剧报》），他的意见可以说是最具有代表性的，他不但“要求剧作家在创作时，郑重地考虑到布景的存在，要求他在一个比较固定的环境中刻画典型人物、典型事件”。而且认为“演员身上的布景问题，这是应该把它卸下来让给舞台美术工作者去作的”。为什么呢？因为“京剧的动作，不受空间和时间的限制，但一到了布景前面，就只能在‘规定情景’内动作了，因此妨碍了演员的创造”。其实，他担心的并不是演员的创造，倒是担心演员的表演要妨碍他的“布景艺术的创造”……

像上文所引用的这位布景至上论者的说法，其荒谬是显然可见的；因为世界上无论什么样的戏剧也是不能叫演员为布景服务的。不用任何布景，只凭表演就能明确地说明环境，创造出观众感觉上无限宽广的空间，烘托出强烈的戏剧气氛乃是京剧及我国其他古典戏剧演员在表演上最大的特色。正是由于这样，我们的优秀的京剧演员的表演才是如此丰富绮丽，变幻多采。正是由于这样，我们的京剧艺术“几年来轰轰烈烈，为祖国争光不少”（杜士俊同志语），无论在欧洲、亚洲、非洲、美洲、澳洲，我们的京剧之所以受到全世界观众热烈的欢迎和喝彩，正是由于演员的表演，而不是何德同志所再三抬出来的“立体布景”。京剧舞台上的好戏从来就不是

凭借着“立体布景”的。对于《三座山》里的几位优秀的演员们，我们完全能够“设想”，他们在完全没有“立体布景”的舞台演出是更能发挥他们的才能的。说非有“立体布景”才能造成气氛，这是对于中国古典戏曲表演的无知和侮蔑。

自然，京剧舞台还是有赖于美术家的工作的。照我想来，这种工作一般地只宜于在背景的装饰方面；它的目的是美化舞台，烘托气氛，而重要的是在于运用恰当的色调把演员的形象予以突出。由于京剧演员的动作表演本身就已经是“立体”的（这个形容词不一定恰当），它和立体布景便一定发生矛盾；立上一堵墙，演员便会碰在墙上；装上一个窗，演员便会碰在窗上；安一座门，演员便会碰在门上。鸟飞在天，鱼游于水；本来海阔天空，无拘无束；中国古典戏曲的天才表演方法使一块小小的舞台达到了海阔天空的境界，正是世界戏剧史上的奇迹；给它平空安上了立体布景，可真成了“笼中鸟有翅难展”。这里值得注意的是，有一些京剧演员（幸而还是极少数），已经忘记了本身具有的表演艺术的特点，听任这些自作聪明的舞台设计家们的摆布，加上了这样与表演格格不入的立体布景，这种现象譬之为“作茧自缚”是再恰当也没有了。

从一九五四年中国戏剧家协会组织的“戏曲的艺术改革座谈会”的讨论以来，我到现在也没有改变我的看法：“立体布景”和传统的戏曲表演是抵触的，不能两立的。把它摆在舞台上，对于演员的表演是一种破坏。这是一个原则性的问题。

自然，任何一种艺术都有“例外”，或称“变格”；可是例外只能算例外，就不在这一范围之内了。譬如梅兰芳先生的《洛神》最后一场的歌舞场面，搭了一座高台，但也只是搭了一座高台而已。

杜士俊同志说：“谈到这里就接触到京剧能否表现现代生活的问题……”

这个问题闹了好些年了，既然杜士俊同志还有兴趣谈这问题，我想，再谈谈也好。

杜士俊同志是主张京剧能表现现代生活的，他举了评剧能演《小女婿》和《刘巧儿》的例子。他说：“说京剧不能表现现代生活的大有人在。有不少人都说它‘凝固’了，‘僵化’了……”他不同意这种说法，他说：“我曾看过评戏《鸿鸾禧》，假如堵上耳朵来看，很难分辨出和京剧的差异有多少。”他认为让京剧“来演出《小女婿》、《刘巧儿》等，最少也会与评戏各有千秋吧？”

他说京剧之所以没有表现现代生活的节目，是因为：

这里存在着一个“桥梁”问题。这“桥梁”在清朝就已经断了。《彭公案》、

《施公案》本来都是清朝当代的故事，却穿着明朝的服装。虽也有《宦海潮》、《马思远》等清代服装戏，但为数本来不多，后来更是差不多绝迹了。民国时代的戏，像《枪毙阎瑞生》虽曾在上海轰动一时，也很快就夭折了。张笑影等人的文明戏本非正统，也就不可能支持多久。其实近代史中如“太平天国”、“戊戌政变”、“洪宪伪朝”都是京戏剧本的上好的题材。若能把这条“桥梁”搭上，京戏舞台上再出现西装、中山装、旗袍以至干部服，就不会再使人感到突兀了。

杜士俊同志这段“桥梁论”写得很有气派而且未之前见，但却恰恰击破了他自己的主张。他对于这条过分脆弱，搭起来就“断”、就“绝迹”、就“夭折”、就“不可能支持多久”的“桥梁”的无限惋惜和怅惘真是听来怪叫人难过的。照我看来，可悲处还不止此，因为“这条桥梁”恐怕是永远也搭不上了，即使是请任何专家来帮助建设也是搭不上的。

熟悉京剧的人都知道，京剧的历史到现在还不足二百年，它的兴盛时期已是清朝的末叶。如杜士俊同志所说：“这‘桥梁’在清朝就已经断了”，那就是说，刚搭上就断了，这真是一条碰也碰不得的奇怪的“桥梁”。这条“桥梁”为什么是这样的不中用呢？按照多年以来的经验，一种艺术品，凡是受到群众欢迎的，它便是能流传永久的，它的屡次“夭折”，正说明了它的不为群众喜欢的事实。勉强要搭，那自然搭上就断。

我的看法是京剧（实际也就是所有的古典戏曲，如更老的昆曲、川剧、汉剧等）到底是过去旧社会的产物，它的表演方法也就只可能从古代的生活条件里产生出来。它的动作也就是古代人的生活中动作的夸张和提炼，没有那样的宽衣博带，也就产生不了戏曲表演当中的长袖善舞和那些台步身段。这些舞蹈动作是京剧表演艺术的主要部分，它和其余的部分如服装、头部装饰和化妆、道具、音乐、歌唱、说白，以及色彩是一个完整统一的体系，它的美是谐和一致的美。说它“凝固”或是“僵化”是不正确的，我以为用“成熟”来形容它更合适一些。这种高度优美的写意的表演方法之所以受到全世界观众的赞美，就因为它是全世界的戏剧表演艺术当中综合歌、舞、说白、表情的至高水平的独一无二的表演方法。这也可以解答了杜士俊同志文中的一个疑问，为什么“……《彭公案》、《施公案》本来都是清朝当代的故事，却穿着明朝的服装”。那就是清朝服装对于京剧表演尚且是不够条件的。

实际上清朝的服装，男人穿袍，女人穿旗袍和裙、袄，还有接近于以前的明朝服装的地方，所以如杜士俊同志所说，到底还有几出表现清代生活的京剧。而历史

发展到现代，人们的生活习惯和京剧里面所表现的生活现象已经越走越远了，这就是为什么京剧里这条表演现代生活的“桥梁”屡次垮台的原因。因为传统的表演方法和现代生活无从适应，它也就无从完成表现现代生活的任务。

其实杜士俊同志举的例子还很不完备，譬如在民国初年潘月樵在上海演过京剧《拿破仑》。譬如梅兰芳先生也早就表演过时装京戏如《一缕麻》、《邓霞姑》等，而现在的梅先生也认为这条路没有再走的必要。抗日战争时期的解放区延安和某些战区也曾经把一些抗战中的将领扮成京剧里的人物登台起霸通名，其结果也只引起了观众的哄笑罢了。这些都可以说明只凭主观愿望就想改变规律的作法不过是徒劳心力而已。

至于杜士俊同志提出的“文明戏本非正流，也就不可能支持多久”，这种说法也是值得研究的。文明戏实际上并未断绝；上海最近的通俗话剧及滑稽戏正在汇报演出，这些戏深受广大观众的欢迎，它也就是文明戏，或是文明戏的发展。譬如评剧的一些老节目也有很多文明戏的成分，最近中国评剧院在整理中的《杨三姐告状》，就看得出文明戏在表演上继承古典戏曲传统的许多痕迹，实际上今天有些地方剧演员就是过去文明戏的演员。但是文明戏却只是文明戏，而终于不是京戏。文明戏之形成“不可能支持多久”的说法，过去的一些“戏剧史家”及一些新文艺工作者对它的不够重视和否定它的存在的不正确的态度可能是一个重要的原因，而现在是应当对文明戏重新估价的时候了。

至于评剧为什么就能表现现代生活呢？杜士俊同志只知其一，不知其二。评剧形成一个剧种只有三四十年的历史，从这种具体情况说来，评剧根本不能称为古典戏剧；它的最早的“老戏”像《老妈上京》、《败子回头》、《枪毙驼龙》等，很多都是现代戏。它的一些主要剧目，大都是描写农村和城市中的家庭生活的节目，只要检查它的原有节目中根本没有帝、王、将、相的故事就足以说明这一剧种是现代戏而非古典戏了。像现在的一些节目《秦香莲》、《打金枝》等牵涉到帝王朝廷的节目，则是向京剧及其他剧种移植过来的。至于杜士俊同志特别提出的《鸿鸾禧》，那更是全部由京剧移植的节目；不要说“堵上耳朵”才能看得出来，就是“捂上眼睛”也能听得出来，因为剧中连全部锣鼓经都和京剧完全一样的。根据这出戏就以为京戏也能演《小女婿》和《刘巧儿》正是因果颠倒的说法。照我看，由于评剧是比京剧年轻的剧种，它在对白和唱词的文字方面已经有了不小的距离；不要说《小女婿》和《刘巧儿》，就是《马寡妇开店》要改成京剧演出也是不容易的，不信的话，你可以试一试用京剧闺门旦的唱腔唱一唱：“左手拿着小茶碗，右手拿着一把大茶

壶……”或者“你们骑驴的怎么能够知道我这赶脚儿的苦……”听听是什么味儿。

应当指出，地方戏并非都是古典戏。

我认为：用历史上封建社会生活中产生的表演方法来表现已经进化到工业化的社会主义社会的生活内容显然是不能得心应手胜任愉快的。这当然不能说对于古典的京剧及其他剧种就不能进行改革了，这完全是两回事情。现代戏吸收和学习传统戏曲艺术的各种表现方法是完全可以而且必要的，可是硬让古典戏曲来表现现代生活，那恐怕就是办不到的。问题在于，有许多人把戏改工作的最终目的只看做“要把京剧来表现现代生活”，他们参加京剧的工作，首先就是给京剧加上一套“捆仙绳”一样的“立体布景”。除此之外，京剧的改革好像便无事可做了，事实当然不是这样的。

古典戏曲如京剧来表现现代生活之所以“不可能”既如上述，此外它还有一个“不必要”。这就是我们早已有了表现现代生活的艺术形式：话剧和新歌剧、新舞剧以及某一些地方剧种。虽然它们可能在某些方面还不够成熟，还有待摸索和充实，但是它们是表现现代生活最好的戏剧形式。用它们来表现现代生活是不会有困难的，甚至于用它们来表现历史、神话等故事也是没有困难的。它们也正在向古典艺术学习。

假如在我们的表演艺术的种类里，有一种表演艺术就叫做古典艺术，就叫做古典歌舞剧，它能够恰当地表现中国人民丰富多采的历史生活，又有什么不好呢？在这个意义上，近年来在原有的基础上，我们并不是没有发展和创作过受人欢迎的新的剧本，譬如《三打祝家庄》、《将相和》以及许多地方剧种的历史新戏。我们让有才能的京剧演员安心地好好地发掘遗产，整理旧节目，创造新的历史内容的新节目，把古典戏曲的京剧提到更高的阶段，又有什么不好呢？可是为什么就非把它变成不伦不类的“现代剧”不可？

交通工具再发达，人还是要用两条腿走路的；有了汽车，人还是要骑马的。为什么非要赶鸭子上架不可呢？在我们的生活里，从原始公社制度的时代起就有了各式各样的分工，各式各样不同的行业；即是现代的历史学家，也有专门研究古代史专门研究现代史的区别；为什么非让京剧变成无所不能的百科全书呢？何况只要多想一想就会知道这是办不到的事情。

我们的社会里也有一种特别勇敢的人，因此他非让京剧表现现代生活不可。不过我们想想吧：让今天的中华人民共和国的干部穿着中山服或者西服，画上“花脸”，戴着“髯口”，在京剧锣鼓“四记头”或是“慢长锤”中迈着四方步；或者是

我们的女同志穿着列宁服或是旗袍，戴着一头“头面”，贴着“片子”跑着“小碎步”，捏着“兰花指”；或者是我们的解放军的将领，穿着元帅礼服上场“起霸”，而我们的战士一路“跟斗”翻了出来；或者是我们的女劳动模范，逼紧喉咙唱“小嗓”；就让我们男男女女的同志们生、旦、净、末、丑，真嗓、假嗓大唱西皮二黄……其结果是什么呢？一定是大出洋相。这种说法不好听，然而实际情况就是这样。

还有呢，譬如说我们现代人的语言习惯，和京剧传统的“唱”、“白”完全不同了。假如一位将军出门访友，能不能让前来迎接的主人说：“元帅驾到，未曾远迎，当面恕罪。”将军说：“岂敢，岂敢，本帅来得鲁莽，同志海涵。”譬如说我们的女学生能不能念：“青春整二八，生长在工家……”譬如为了符合京剧音乐的规律，那些三、三、四，或是七字一句的韵体能不能表现我们的思想感情？当然，我们不一定就不能唱：“听他言，吓得我，心惊胆怕……”或者念：“改革京剧最在行，谁人不知×××？”可是叫人听着看着，总不能没有“突兀之感”吧？

勇敢的人曾很不高兴地说：“你这种提法太荒唐。你忘了我们是有‘创造性’的呀！在穿着中山服、西服、列宁服、旗袍、元帅礼服的同志们和战士以及女劳动模范所表演的京剧里，我们不画‘花脸’，不戴‘髯口’，不戴‘头面’，不打‘锣鼓’，不跑‘小碎步’，不捏‘兰花指’，不‘起霸’，不翻‘跟斗’，不走‘台步’，不要‘身段’，不唱‘小嗓’，不用‘假嗓’，不分生、旦、净、末、丑，不唱‘皮黄’，唱词、道白我们都要改革呀……”

好，好，好，都不要，都改。那么，演话剧多好！何苦自找烦恼演什么京剧呢？

听说过曾经正式宣布过的戏改方针规划：要在十五年之内改造京剧，使京剧表演现代生活。但是我替许多著名的京剧演员设想过，甚至于替现在还在戏曲学校学习的年轻孩子们也设想过，我觉得他们都负不起这个责任来。梅兰芳先生在他的《舞台生活四十年》第二集里谈到“时装新戏”的一节，结尾有一段话很清楚而具体地说明了这个问题。他说：

在我的舞台生活中，表演时装戏的时间最短，因此对它钻研的功夫也不够深入。拿我个人一点粗浅的经验来看，古典歌舞剧是建筑在歌舞上面的。一切动作和歌唱，都要配合场面上的节奏而形成它自己的一种规律。前辈老艺人创造许多优美的舞蹈，都是根据现实生活中的动作，把它进行提炼，夸张才构成的歌舞艺术。所以古典歌舞剧的演员负着两重任务，除了很切合剧情地扮演

那个剧中人之外，还有把优美的舞蹈加以体现的重要责任。

时装戏表演的是现代故事。演员在台上的动作，应该尽量接近我们日常生活里的形态，这就不可能像歌舞剧那样处处把它舞蹈化了。在这个条件下，京剧演员从小练成功的和经常在台上用的那些舞蹈动作，全都学非所用，大有“英雄无用武之地”之势……

问题正在这里，一定让京剧演员表现现代生活的话，就好比解除武装，让“英雄无用武之地”。好像黑旋风李逵本是陆地上的英雄，可是跳到河里就只有被浪里白条张顺打得既无招架之功，更无还手之力一样。

话说回来了，我也是个戏剧工作者，对于艺术家进行创作的甘苦是能够体会的。《三座山》这出蒙古历史剧，用京剧的形式演出本是可能的，而且它也不是没有优点的，尤其是在演员的表演、剧本和导演的某些片段地方；在去年发表的我的《对京剧〈三座山〉的一些想法》一文中我都提出来过。我也没有反对演出这样的戏来作艺术形式上的探索，因为“不经一事，不长一智”；不在泥塘里走走，也就觉不出在平地走道儿的好处，这是符合“实践”的精神的。因此像何德同志那样生气地说“不能把他开除出京剧的范围”是完全不必要的，因为这里不是把《三座山》“开除出京剧的范围”的问题，而是像何德同志这样的布景至上论者要把现代的“立体布景”，往从来不需要“立体布景”的京剧里硬塞进去！

这篇文章主要不是讨论《三座山》的，这就不要申明了。

（原载 1957 年 3 月 19、20 日《文汇报》）

谈连台本戏

唐 湜

提起连台本戏，许多人都不免要联想到解放前上海流行的《铁公鸡》与《欧阳德》等。《铁公鸡》原名《湘军平逆传》，从这名字上就可以想见它歌颂的是曾国藩乃至张国梁等汉奸，反对的是太平天国的民族英烈。欧阳德也是清皇朝走狗彭朋的狗腿子，与黄天霸是一类货色。由此就可以想见这些戏会给人怎样的印象，更不用提戏中还有种种宣扬迷信的反动思想，卖弄色情的低级噱头。从演出上看，这些戏中很少有演员的优秀表演，却只有一些光怪陆离的机关布景；很难说得上有典型人物的创造，却只有一些不合情理的离奇情节。商业化庸俗化的倾向非常显著。因此，一谈起连台本戏，许多同志就摇头。

但我们却不能因此对连台本戏采取简单的“一言以毙之”的态度。因为即使在歪风盛行的时候，也还有许多内容比较健康，甚至有一定积极意义的连台本戏在各地流行，如《三国志》、《杨家将》、《岳飞传》、《西游记》、《封神榜》（其中大部分是反暴君的戏），为广大劳动人民与城市居民所热爱，鼓舞了他们的斗志，给予他们以艺术的享受，其中占比重最大的历史剧更成了他们的通俗历史讲座，有时还对他们进行了深刻的爱国主义教育。在艺术上，为了适应剧目内容与演出方式，演员们也依据传统，发展了或创造了一套特殊的表演技巧，形成自己独特的演出风格。

更何况：解放后，由于艺人觉悟的提高与艺术责任心的加强，《铁公鸡》之类坏戏几乎已在舞台上绝迹了，歪风已基本上澄清了。

但一些同志却仍然拒绝承认连台本戏在戏曲艺术中，在人民文化生活中所应占有的地位，不承认它是群众所喜爱的艺术。

其实，中国的连台本戏是有着优秀的艺术传统的。从现存唯一可能是宋人剧本的《张协状元》看来，也许南戏一诞生就诞生了只有连台才能演完的大戏。到元代，北方的杂剧中也有打破一剧四折的杂剧规律的王实甫《西厢记》与吴昌龄《西游记》。前者有二十来折，分为五剧；后者二十四折，分为六剧，都是典型的连台本戏。还有民间的南曲《目莲》戏文，规模更大，表演风格更与近代的连台本戏接近。

它经过明、清两代民间艺人的丰富，一个戏就形成了一个剧种，折数达数百之多，其中并包括了《思凡》、《下山》与《哑背疯》等精彩的片段。

从《琵琶记》等五大传奇起，我国戏剧史上更出现了一个可称为连台大戏时代的传奇时代。这时代的传奇几乎本本都是几十折的大戏，演出全本时就分为若干本连台演出。如清宫的《劝善金科》（目莲戏）有二百四十折之多，就分为十本演出。这时代产生了高明、汤显祖、孔尚任、洪升等作家，写出了不少不朽作品，都是要连台才能演完全本的。这时代的后期，清宫中出现了昆曲《昭代萧韶》、《杨家将》、《忠义璇图》、《水浒传》、《升平宝筏》、《西游记》、《鼎峙春秋》、《三国志》等连台本戏，戏中有很多彩头砌末，布景既富丽又奇特，表演上也与现代连台本戏有密切血缘关系。这时期各地方戏，如弋阳腔、梆子腔，也出现了许多连台本戏，为广大农民所欢迎。现在昆曲与地方戏中的许多优秀的小戏，大多是从这些传奇与地方大本戏中拆出的单出。这时期的末尾，随着京剧的诞生，也诞生了一些优秀的连台本戏，如四十本《三国志》，就是当时的优秀演员卢胜奎写的雄浑的英雄史诗。

从此，可以看出：我们的连台本戏有着如何悠久的历史与如何深厚的艺术传统！如果能继承这个好传统，是可以走上健康的发展道路，而把近四十年来沾染上的半殖民地半封建社会的商业化庸俗作风肃清的。

作为民族戏曲艺术的形式之一，连台本戏在今日也是可以存在的，甚至可以考虑加以运用与发展。

我们有许多巨大的题材，如《红楼梦》、《桃花扇》、《太平天国》、《水泊梁山》，是可以连台本戏的形式来写的。我们可以从《红楼梦》中抽出一部分内容写成一个晚上演出的戏，我们也可以把整个作品或其中的主要内容写成连台大戏。过去有些连台大戏确实太拉杂，不必要地冗长，可以使之精炼一点，但也不能削足适履，而要量体裁衣，适当地照顾题材的分量。该写成折子戏的就写成折子戏，能写成连台戏的也无妨试着写成连台戏。

既然在清末，一个民间的剧团“三庆班”就能演出四十本《三国志》，集中了程长庚、徐小香、卢胜奎等优秀的演员，这么严肃隆重地从冬至直演到腊月封箱，为什么我们现在就不可以演出这样史诗式的作品？

因此，我们不能对各地演出的《水泊梁山》、《太平天国》与《包公》等连台本戏表示鄙夷，而应该表示欢迎。自然，我们也希望上演这些戏的剧团能更在艺术上加工，尽量去掉“哗众取宠”的庸俗东西，而加强戏的思想内容，使它们成为优秀的保留节目。如果有实力雄厚的剧团能排出《三国志》那样的作品，不仅把四十本

《赤壁记》排出，而且也把《西川图》与描写孔明六出祁山，姜维九伐中原的《出师表》排出，使它们连成一部英雄诗篇，那应该是一件很值得高兴的事情。

（原载《戏剧报》1957年第3期）

大胆放手开放戏曲剧目

——在第二次全国戏曲剧目工作会议的总结发言

刘芝明

这次会开得很好。大家汇报了第一次全国戏曲剧目工作会议以来的工作情况，交流了经验，特别是着重地讨论了大放手，开放戏曲剧目的问题；并且结合着进行了一些学术性的报告和发言，使得我们明确了好多问题，提高了认识，提高了政策水平。这对于我们今后的工作是有很大好处的。会议后，大家要把这次会议的精神很好地进行传达，传达到每个戏曲剧团和有关的社会人士中间去。通过这次会议，大家也都认识到今后的工作要更加紧张、复杂和艰巨的；我们将是充满着信心，把今后的工作做得更好的。

现在，让我们先来看一看第一次全国戏曲剧目工作会议以来的情况。自去年六月剧目工作会议以来，我们是获得很大成绩的。这些成绩是主要方面，工作的发展，一般地说是健康的。根据全国各省市文化局厅汇报的材料，一年来共发掘了五万一千八百六十七个剧目（可能有重复的，或者有一些是去年六月以前发掘的），记录了一万四千六百三十二个，整理了四千二百二十三个，上演了一万五百二十个。在上演的剧目中，较优秀的一千零六十五个，坏的一百一十个（其中也可能有些剧目不一定是坏剧目，而是有改好的可能的）。可见发掘纪录得很多，整理上演的也不少。从比例上看，上演的占发掘剧目的百分之二十点三，整理的占百分之八点一，较优秀的剧目占上演剧目的百分之十强，坏的占百分之一强。另外，在这次挖掘中，我们也壮大和发展了戏曲工作的队伍。据各省市汇报材料统计，全国的作者已有一千四百零六人（其中专业的有八百一十九人，业余的有五百八十七人）。根据二十五个省市统计，剧目工作者共有三千零六十一人（其中专职的一千四百六十一人，兼职的一千六百人）。这使得我们可以看到戏曲界的空前繁荣和壮大。

以上的统计，表明了一些根本性的问题。也回答了那些忧虑“天下大乱”的人们是没有根据的。这个统计表明了传统剧目的发掘、整理与演出的客观情况。我们从这里首先可以看到它表明了毛主席和党所提出的“百花齐放，百家争鸣”方针的

正确；同时也给我们剧目工作表明了香花与毒草客观存在与发展的趋势；以及一年来这两者斗争的过程。过去一年来客观事实已经表明了两者一直是在竞赛、斗争着的。去年在剧目工作会议中，我们只提出上演剧目要有益无害，但对于有害怎么办，是认识不清的。一年来，客观事实和毛主席的指示教育了我们，现在是怎样把不自觉的变成自觉的，提高我们对于这些客观过程的认识，把“放”推到更广更深的阶段。

从我们所取得的成绩中，我们应该更进一步地看到：近年来所做的挖掘传统剧目的工作是一件伟大的工作；这就是我们进行了一次群众性的、有史以来的大规模的对戏曲遗产的发掘和清理的工作。并且会由此而引起对传统音乐、舞蹈、美术、雕塑、工艺美术以及文学等各个方面发掘、整理的展开。这个工作是非同小可的。过去历史上只是少数帝王做过文化艺术上搜集与整理工作。如明永乐帝的《永乐大典》；清乾隆帝的《四库全书》。但我们对于文化艺术遗产的发掘和整理工作将会大大地超过古人。单从目前发掘戏曲遗产和整理传统的戏曲剧目一项看来，就不仅是在数量上，而且在规模上已经超过了古人；不仅如此，在目的上也是与过去有根本性质上的不同的。我们的目的有两个：一个是供人民群众欣赏，丰富上演剧目；教育人民爱祖国，爱民族的丰富多彩的传统与遗产，并使人民把这份宝贵的遗产保存下去。而另一个伟大的目的便是发掘、整理遗产、传统，以此做为基础来创造社会主义的民族的新文化。因此，我们的工作，实际上是文化上的继往开来的伟大的革命工作。在若干年后就可以看出我们所做的工作的重要意义。我们的后代将会纪念我们。如果做得不好，他们便会指责我们。所以，在工作中偶尔遇到一些波折，甚至于碰些钉子，如果从这个工作的意义上来想一下，那是算不得什么的。

根据以上所谈的总的情况，底下我要讲三个问题：（1）大放手，开放戏曲剧目，更好地贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针的问题；（2）今后剧目工作的方针、做法等问题；（3）关于领导的问题。

一、我们要大放手，开放戏曲剧目， 贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针

这里有必要回答以下同志们在讨论中所涉及的几个问题：（1）为什么要大放手？它的总目标是什么？（2）要放，在什么基础上放？我们的基础是不是已经巩固了呢？放，会不会恢复一九四九年以前国民党统治时代的混乱状况呢？（3）根据当前与今后长时期的人民内部矛盾的存在；以及适应于这种环境，正确地处理艺术上存在的

矛盾现象，推动艺术事业的发展与繁荣，是应当放的。放了又有哪些好处？（4）在放的当中，我们要反对两种不良的倾向，这两种倾向又是什么？

（一）首先回答大放手的总目标：是要更多更好地放出鲜花，促使鲜花和毒草进行竞赛，在长期的反复的斗争中继承与发扬民族优良传统，创造社会主义的民族的新文化。

（二）要放，在什么基础上放？我们的基础是否巩固，是否会回到一九四九年以前国民党统治时代的混乱状况呢？我们回答，是不会的。解放七年来，在全国范围内，人民民主革命胜利和社会主义革命的基本胜利，人民民主专政已经巩固，社会主义的大旗已经牢固地树立起来。在文化艺术战线上，由于党对于艺术的方针、政策的正确领导，以及正确的文艺理论，大量的较优秀的文艺作品和戏曲剧目的教育人民，我们在思想上已经取得了基本胜利，已占有了巩固的领导地位。“百花齐放，百家争鸣”的方针，就是在这个基础上提出来的。

我们在戏曲方面的巩固的领导地位是什么呢？我觉得至少有以下四个方面：（1）广大艺人的政治觉悟提高了，在戏曲事业中的社会主义积极性也提高了。在戏曲事业中，有国营剧团作为核心，有与广大群众保持着密切联系的，拥有丰富的民族戏曲传统的民间职业戏曲剧团（二千多个）做为基础。而且在广大艺人中，特别是很多的名演员、主要演员、新文艺工作者及戏曲工作干部中有的是共产党员、青年团员，有的是人民代表、政协委员，他们已经成为戏曲工作中的骨干。（2）在戏曲艺术中进行了长期的戏曲改革工作，重视演出剧目的思想艺术质量，澄清了舞台的恶劣形象，已经在戏曲艺术上树立起显明的榜样，树立起在艺术上的好与坏的标准。而且还有大批的优秀剧目（传统的和新编的），这些剧目在剧团中上演，为广大艺人喜爱演出，这些剧目再加以巩固和补充，可成为戏曲艺术上的主流，这种主流基本上是巩固下来了。（3）整个社会的舆论、观众觉悟水平的提高，观众成份的改变，以及广大群众、干部对戏曲事业的关心与监督，大多数人们对好戏坏戏有所分辨（在这次会上有不少同志反映了这方面的情况），这就保证了我们戏曲事业的健康发展。（4）戏曲工作的领导者、干部在七年来积累了一定的经验。

剧目开放正是在这个基础上；这个基础基本上是巩固的。因此，我们说它不会再恢复到一九四九年以前的状况。即使有个别的、部分地区出现了不好的戏，我们也应该看到，那是暂时的现象，它是不会从根本上倒转过来的。所以只要我们能看到戏曲事业发展的总的趋势，便不会为某些个别的或暂时的不良现象所吓倒。可以放心，大胆放手是不会使我们的戏曲事业倒退的。

也正是由于我们今天的情况与七年前的情况有了根本上的不同，所以我们今天也就不能再去墨守成规。如果说在解放初期，必须采用一些禁毒的方式，才能使好花放出来；那么，在今天，就必须通过竞赛的方式，才能使好花开得更多更好。开放剧目不但不会削弱过去的胜利，恰恰是巩固过去的胜利，发展过去的胜利；能促使戏曲艺术更走向繁荣。事实已经证明，如果说去年放就已取得了这么大的成绩了；那么，今后采取大放的方针，就将会取得更大的成绩。

再从戏曲事业的现状看：（1）去年剧目工作会议以后，从各地所发掘的传统剧目看来，我们在心里也有了底；好剧目或可以做为一般上演的剧目所占的比重是大的，而真正的坏剧目为数并不多。这是很好的、有力的证明。（2）各个剧种发展的基本趋势都是繁荣的。主流是健康的。由此看来，大放手地开放剧目，也是不会弄成混乱不堪的局面的。

（三）根据当前与长时期的人民内部矛盾的存在，并适应这种情况，正确地来处理艺术上的问题，也是应当放的。在这方面讲，放有什么好处呢？

我们知道，人民内部的矛盾，不管是人们愿意还是不愿意，作家和艺术家们愿意还是不愿意，都是要自觉地或不自觉地被反映到思想领域中来，也要反映到艺术领域中来，艺术作品中的。艺术是教育人民的工具，这句话是不错的，但有人把这个理解得太简单了，并且不理解艺术也是人们和作家反映思想倾向、情感的园地；同时它也是人们和作家相互进行思想斗争的武器。这三者往往互相联系着构成艺术上的复杂现象。因此，艺术要尽到教育人民的任务，就要通过作品进行思想斗争。只有通过思想斗争，好的与坏的、正确的与不正确的斗争，才能真正达到教育人民的目的。我们设想用一种简单的主观的框子来搞艺术（即使是一种好心），来完成教育人民的任务，是不合乎思想斗争的规律的，也是不合乎中国当前的人民内部的矛盾状况的。这种情况所造成的结果不但不能很好地完成教育人民的目的，相反地倒是削弱了教育的作用。所以，只有通过鲜花和毒草的竞赛，通过思想斗争来提高作家和人民的思想，才是最有效的办法。通过这个办法正确的和不正确的思想才能愈辩愈明；而正确的思想才能有说服力的为作家和人民所接受。在艺术上有不少情况是鲜花和毒草糅合在一起的，有的人把鲜花当成毒草，有的人把毒草当作鲜花，如果不采取竞赛的办法，便很有可能使鲜花毒草不分，结果是鲜花也长不起来。

（四）最后，再谈一谈在大放当中要反对的两种倾向。哪两种倾向呢？一种是教条主义的倾向。这种倾向，在最近不是缩小，而是在一定程度上有增加了。这是在戏曲艺术发展中，在贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针中的重大障碍。另外的一

种倾向是机会主义，它也在开始抬头。（这些错误思想，在某些同志身上，也可能在不同问题上，不同时间上兼而有之。今后遇到了它，倒不一定非要给有这种思想表现的人扣帽子；我这里谈的是思想实质，是为了引起我们在思想上的重视。）而这些，也只有通过“百花齐放，百家争鸣”的方法，才能很好地予以批判。

现在，让我们先来谈谈教条主义吧！在剧目开放的工作中，思想上的教条主义都表现在哪些问题上呢？我觉得主要表现在以下三个方面：1. 怕毒草；2. 怕乱；3. 怕犯错误。

“怕毒草”的同志们，他们的心愿也许是好的，可是这种怕的结果，不但不能把毒草消灭掉，相反地倒是还要乱。教条主义者的一个特点就是满足于表面现象，喜欢把片面的东西当做是全貌，以主观意愿来代替客观现实。实际上是自欺欺人。

鲜花与毒草是客观存在的社会现象，是文艺上的客观存在的现象，也是文艺上不能躲避过去的长时期的现象。因为作家、艺术家们是受着他们的阶级出身、社会地位、生活条件、思想状态所约束的，他们就不可能不把各种各样的思想和他们的观点、情感反映到作品中来。这不是用压服与禁止的办法可以解决的。同时，社会上的观众的思想状况、社会上的风尚、习惯等也是很复杂的，他们的艺术欣赏水平也不一致；这些与作家的作品就难免要起着共鸣的作用。如果看不到这一点，我们就很难理解为什么坏戏也会有人看。同样，对于观众来讲，也不是用压服和禁止的办法可以解决的。那么，怎么办呢？最好的办法就是毛主席的办法，首先是承认客观存在，承认现实，然后再来改造这个现实。在戏曲艺术中说，就是要使鲜花与毒草比较、竞赛，在斗争中、在实践中去求得解决。不管是对于群众，还是对于作家，也只有通过对作品的批评与鼓励，才能进行教育，也才能更好地提高他们，改造他们。而作品的好与坏，也只有经过比较、斗争、实践，也才能真正被人们认识出来。否则，只采取压服与禁止的办法，坏戏在白天不出来，它就会到晚上出来，这里不敢出来，那里还会出来。《杀子报》禁演了，它还会被换上另外的一个名字来演出（各地过去与现在都曾发现过）。这是因为毒草虽然是不合理的，但它是存在着的，它所以还要存在就是因为它的不合理性还未为广大人民群众所认识，所以禁止是不能从根本上来解决问题的。

我们是主张香花的，反对毒草的。但我们不主张自封的香花；不主张在温室里培养香花，也不主张用官僚主义、教条主义、宗派主义的办法培养出来的香花。像这种培养鲜花的办法，搞不好就是公式化、概念化，它是开不长久的。我们是主张在百花齐放中，在社会的观众的考验中，在长期的比较与竞赛中使香花生长茂盛的。

只有这样，所培养出来的香花才能经得住风吹雨打。当然，我们不能因此得出自流的论调，忽视主观努力，我们的主观努力也有它的重要作用。我们必须把主观努力与如何改变客观情况结合起来。一株鲜花是要经过千锤百炼的，有的花在当代可以认识到，有的花在作者在世时就还不会被人们认识。还有一种情况是一株香花被这一部分人认识，而不被另一部分人认识。在这种情况下，也只有让它们在竞赛中才能更好地辨认出来。

关于香花与毒草两者间的关系，我们也需要予以正确的认识。它们固然有绝对的一面，但也有相对的一面。比如土改时期、建国初期的一些剧目，在当时来说是有问题的；但是到了今天，往往就可以演，觉得问题不大了。比如《四郎探母》，在过去就觉得不好；而到了今天，就没有什么了不得的现实影响，人们的觉悟提高了，不会有人把四郎当做学习榜样，它已经起不了什么坏作用了。比如有些牵涉少数民族的戏，剧目本身不一定坏，而目前在某些地区却不适于演出；但是，到若干年后，兄弟民族地区的情况改变了，再演就不至于有问题。比如有些剧目，是歌颂一夫多妻的，现在某些人们看着觉得很不好；但在几十年后，人们看了就不会担心，人们会以此作为认识前代历史生活的重要资料。如果把这些剧本都付之一炬，那也未尝不是一个损失。但也有的戏过去是坏的，现在还是坏的，将来也是坏的。所以，不论是怎样的戏，也应该把它好好地保存起来，当作资料也会有用处，这是一种情况。另外也还有这样的情况，有的在革命战争时期所编演的一些剧目，在当时认为是好的，群众也爱看；今天如果再那样编演，就不能满足人民群众的要求了。这又是一种情况，也是相对的。而如大家所公认的坏戏《杀子报》，可能是绝对不好的了。但现在还有一些观众仍旧要看，那就只能满足他们的“要求”。但是，要批评，反复提高某一部分的观众，经历过一定期间的斗争，这个戏可能就此在舞台上真正绝迹了。有教条主义思想的同志很担心这些坏戏的出现。他们没有想到坏戏或坏的典型，也同样会教育人民，提高人们的思想。毛主席说毒草可以作肥料，变成有用的东西，我想大概也包括这个意思。有人说香花可以教育人，毒草怎么能教育人？岂不知这也是教条主义。正面的东西固然可以教育人，同时也需要反面的东西教育人。教育要经过对比，告诉他什么是好的，又什么是不好的。这样，人们的思想才能真正得到全面的深刻的提高。

有的同志怕乱，这也是教条主义。为什么要这样说呢？古人云：“一乱一治，乱而后治”，这种说法是很辩证的。怕乱的人是愈怕愈乱，等到真正乱了，他就慌了。实际上，乱与治也是客观存在的现象。乱是说明存在着问题，存在着矛盾。有问题，

有矛盾，就应当让它暴露出来。只有把它充分地暴露出来，也才能抓住规律，解决问题。实质上，害怕乱的人，就是害怕矛盾的人。教条主义者喜欢表面，喜欢粉饰的太平，他是坐在玫瑰花枝上的人，表面上好看，实际上是坐在刺上。他们是不敢面对现实，面对矛盾的，是不能勇敢地去解决矛盾的。

有的同志怕犯错误，这也是教条主义者的一个借口。说这句话时好像很负责，实际上是不负责任。这样的同志是墨守成规，按章办事，碰到新的情况，还捧着教条去处理新的问题。实质上怕犯错误是对现实不负责。不是创造性地执行党的方针政策，这种态度是一定会坏事的。

另外，在戏曲工作当中，也有教条主义。这主要表现不是根据我国戏曲艺术的特点来进行工作，而是按照外国的戏剧或中国的话剧、新歌剧的经验来对待戏曲。因此便出现了种种清规戒律。研究戏曲特点对于我们克服在理论指导上，在创作方法上的教条主义，是极为重要的。

这里，必须指出的是：反对教条主义，并不是反对以马列主义理论来帮助我们的戏曲工作和提高戏曲的艺术思想。不要误解，反对教条主义就是不要理论和批评的指导了。也不是说反对教条主义就说过去的方针政策、理论指导就都错了。必须看到过去的方针政策对戏曲的繁荣是起了决定性的作用。教条主义与真正的马列主义思想完全不是一回事。我们只有继续坚持马列主义的指导思想，深入地了解戏曲艺术的特点，才能够很好地克服教条主义。在这次会议上，中国戏曲研究院的几位同志所做的学术性的发言，以及江苏省文化局吴白陶同志关于连台本戏的发言，都是对于戏曲艺术做了认真的研究的，这很值得我们大家学习的，因为只有这样的钻研才有可能使我们克服教条主义。

关于右倾的机会主义，这也是我们应该反对的。有人认为过去戏曲改革工作都做错了；过去搞新的创作，搞新的现代题材的剧目也都是错了；过去文化部禁戏也是错了；总之是一切皆错。这就是“右”的思想的一种表现。还有人认为：戏曲改革都是领导给搞坏的，都是戏改干部、新文艺工作者给搞坏的；认为共产党的领导，马列主义思想，既然是“百花齐放、百家争鸣”，也应该是一家之言。无产阶级思想与资产阶级思想是并存，不可以用马列主义去改造资产阶级思想。如果改造，就不是百家争鸣；如果去领导，就是妨害了百家争鸣了。并由此得出香花与毒草并存的结论；认为毒草不能批评，不可以用香花去战胜毒草，如果这样，就不是百花齐放。认为百花齐放可以不要政治标准，只要艺术标准。认为传统剧目一切都好，糟粕不能动，动就是不尊重遗产。认为资本主义的经营方式，单纯地追求“票房价值”的

做法也都是可行的，可以不必要向观众进行什么思想教育。凡此等等，显然都是“右”的思想。这与教条主义一样，也是应该反对的。尤其在大放手中间，这种思想还有可能有所发展，是值得引起我们的注意的。

总之，要使戏曲剧目工作搞得好，就需要我们在工作中不断地来反对两种有害的倾向。

二、今后剧目工作的方针、做法和几个问题

今后剧目工作的方针是：巩固已经取得的成绩，并在此基础上，根据目前人民群众的新的生活的要求，根据目前文化艺术发展的状况，依靠广大艺人和社会人士的力量，大放手地开放剧目；要继续全面发掘（发掘剧本；表演艺术；曲牌、脸谱等），并且要深，要透；同时加强上演、整理、改编与创作新剧目的工作。在普遍上演的基础上，做重点的整理和改编工作；并要妥善地保存丰富的遗产和各种戏曲资料，供广大干部与人民群众欣赏、研究。在继承与发扬民族遗产和传统的基础上，创造社会主义的民族的新文化。

现在，针对这个方针，做以下几点说明：

（一）已经取得的成绩与胜利的基础，必须巩固与发展它，没有这个基础就谈不到放。对于这一点，偏高和偏低的估计、以至于否定这个基础的想法，都是有害的。

（二）对于挖掘遗产，一般说来，我们还缺乏严肃的认识。现在看来死角还很多。如有的省发动艺人还不够，由于传达不力，许多剧团还没有把挖掘工作作为主要工作来进行。还有的省以为挖掘遗产就是挖剧本，对表演艺术、曲牌等还不够注意。还有的省认为“五四”以后的不算遗产；挖得不全面。有的认为挖遗产，就是复古，轻视挖掘工作。比较严重的，是对抢救的工作估计不足，如安徽省岳西的高腔艺人王全明死了，带走了一百多个剧目。河北丝弦戏的老艺人明环会曲牌子五百多个，随着他的死也被带走了。再如安徽的黄梅戏的老艺人黄裕中辛辛苦苦地抄了七八十本剧本，不幸死掉，全部剧本都让老乡给烧了。这都是很大的损失。老艺人现在都在六七十岁，是我们挖掘遗产的对象。要大力地挖，在挖的当中，特别是在记录时，对表演、音乐的记录要很好的全面的挖掘。还有某剧团把已经整理的《梁祝》又恢复了糟粕部分演出，认为这也是挖传统。有的群众来信说，我们挖掘遗产是恢复封建思想，说《十五贯》把我们“贯”坏了。这说明我们还没有很好地向广大群众做宣传工作。凡此等等，都表明我们对发掘遗产的认识是不很够的，因此我

们今后应当继续深入地、全面地去挖掘。

但是，挖也不要一阵风。要挖得深，挖得透。要去找死角，补空白点。我觉得在挖掘遗产工作中要找“四老”才能真正挖出东西来。（1）要找老艺人，特别要注意业余的老艺人及农村的民间老艺人。找老艺人的世家，祖先几辈是搞戏曲的，尽管现在不搞戏曲了，也会有好东西保存着。要很好地说明政策，专诚地拜访他们，拿出东西来要给他们报酬。并要很好地安排，要注意老年人健康。（2）找社会上的戏曲老饱学——过去的批评家和老秀才、老教授等。我在湖北了解，澡塘子、剃头铺、茶馆中也都有这样的老饱学。中医药铺的老先生，以及过去的地主等，他们很懂戏，有的还是作家，他们能说出几十年前的戏是怎样演法的，也懂得很多的曲牌，以及失传了的戏。他们大都很热心。对挖掘工作很有帮助。要去拜访，用“礼贤下士”的方式，不能采取命令的办法。（3）找老戏窝子。如明、清以来产生有名剧种的地方，如弋阳、上党、太原以及安徽、陕西、福建等好多地方。（4）找老剧种。不要以为大剧种就是老剧种，如评剧是大剧种，就不是老剧种。虽然小，但是老剧种的，就一定会有东西可挖。比如柳子戏就是这样的剧种。如甘肃最近曾发现了万历年间一直流传至今的一个业余戏曲剧团（待考），就很值得注意。

（三）关于上演、整理、改编的工作一年来虽然有成绩，但从总的方面看，做得还很不够，比如有的省反映：“大多数剧团在挖掘剧目时，表现为挖掘不能与整理相结合，挖掘与排演的传统剧目不能相结合，不能与提高演出相结合。”这就成了只挖而不整理。在演出方面，也有只求数量不求质量的现象。比如有的剧团，挖一个就演一个，随演随丢，只能演出而不能研究与继承优秀的唱腔与表演艺术。另外，也有演出传统剧目一窝蜂的现象。把一个好剧目像挤甘蔗一样，挤干了完事。在整理演出一批传统剧目以后，并没有对这类上座率较好的剧目进行加工，而演员也没有进一步提炼表演技巧，使这类剧目成为优秀的保留节目。这就不大好。进行重点的整理加工，是目前一个很重要的工作，是必须注意的。我们要求有更多的像改编的《十五贯》那样的优秀剧目。

在整理、改编中，一方面要防止自流，一方面也要防止粗暴、急躁。修改传统剧目，必须要注意原作的特点、风格。要克服剧目中的缺点，不要加强原来的缺点，追求噱头（如演连台本戏时，故意多加机关布景，便是其例）。同时，在整理改编中，新文艺工作者与艺人，也必须要注意很好地结合，共同商量。必须要注意表演。在整理改编时也要善于吸收或参考各地的成功的经验（如《十五贯》的改编经验）。

挖掘与整理相结合就是具体地贯彻“推陈出新”的方针。上海的“依靠艺人，

普遍发掘，全面纪录，分批整理，结合演出，重点加工”的经验总结，可做各地参考，并予以补充。

（四）挖掘、整理、改编传统剧目的工作，一定要有一个规划。如果没有规划，缺乏具体指导、督促与检查，便很容易形成自流。或者是临时突击，时松时紧，先紧后松，形成许多剧目开放后被丢掉不管。很多剧团目前还缺乏分批开放、重点整理的计划和安排，只乱抓一把，没有长期的打算。

整理工作要有规划，但在安排挖掘与整理的工作时，还须要考虑二者间的区别。由于保存遗产的老艺人等，年纪已老，如不及时，便很容易亡佚；这就需要我们能够较快地进行，最好能够有个期限。整理工作，当然需要结合上演来做；但这却是较长期的、经常的工作。如何根据这两个工作不同的特点来进行规划，是需要我们很好地考虑的。

关于在贯彻这个方针中的做法，现在也提出一些意见来供大家考虑和研究。

根据各地不同的发展状况，工作条件、干部条件的不同，要有不同的要求。传统剧目发掘得多的，整理工作就需要跟上去；挖掘得不够的，还要以主要力量继续挖。究竟以哪一点为主呢？这可以根据各地不同情况来决定。但一定要有个规划。

在这次会议上，有几个经验，是值得大家重视的：（1）首先要很好地反复地交待政策，层层下达；（2）大力地依靠艺人和社会人士；（3）全面地进行发掘（剧本、表演、唱腔、曲牌等）；（4）发掘与演出相结合，演出与整理相结合。这几条经验，几年来证明，都是做好剧目工作的重要关键。

在整理与演出工作中，是先演后整，是先整后演，还是边演边整，可以根据不同地方情况来处理。分批、分期的做法也可以，但不宜于主观分类，如果分类的话，最好交给艺人自己去分类。在剧目演出的过程中，“放一批、批一批”是一种办法，但要抓好时机，批评时不要损伤剧团的积极性，而又是提高认识，不要妨害放。福建等地的“一般号召与重点深入结合”的办法也好。山西组织“鉴定”也是一种办法，但“鉴定”必须依靠艺人，不能像判决，是不是不采用“鉴定”、“批判”一类的字样，而可以用这个方法交流意见。应该引起注意的是：以上办法绝不能作为不放的挡箭牌。

下边谈几个问题：

（1）“连台本戏”和“幕表戏”问题：这也是花，应允许它们存在。对它们的缺点应该帮助他们提高，而且要以好的代替它。剧作者也应考虑采用这个传统形式。

当然这并不是说单折戏就不要了；单折戏也应当要。也不要成年的演连台本戏。中国京剧院也不一定非搞连台本戏不可。各地方有条件的剧团愿搞的当然可以搞，不要把这个问题的绝对化了。

(2) 作者权益和出版问题：整理的传统剧目的演出或出版，口述者一定要列名。整理、改编的人，都要给报酬；口述者也要给报酬。

(3) 机构问题：剧目工作机构从一年来的工作看来是非常需要的。但是要精悍。各省因条件、情况不同，可做不同处理。有条件的最好能抽出一部分力量集中搜集资料，要有人保管。已发掘的剧本，有条件的可内部出版。关于这个问题中央宣传部已于三月二十九日给各地党委有通知，我在这里就不再去详谈了。

(4) 关于新创作问题：一年来，各地也出现了一些现代戏（福建还搞了现代戏会演），也有些新编的历史戏。有的地方，弃而不顾是不好的。应引起重视和安排，过去已经演过现代戏的而现在还有条件的剧团应继续演现代戏，也要帮助培养写现代剧的作家。对过去已演过的现代戏要继续加工、上演。在现代戏和新编的历史剧上也应反对清规戒律，作家可以选择各种题材各种形式，也要“放”。要继续上演现代剧，关心和鼓励作者写作，并给予上演的机会。这一工作要开专门会议安排，然后督促检查。不然，就有落空危险。

(5) 剧目工作的规划问题：现在报来规划有二十多个省市，这个工作一定要搞，并要坚持地搞。

(6) 剧种的问题：一年来挖出了很多剧种，我们需要研究是剧种还是流派？不成熟的是否要发展专业剧团，皮影戏用人演是否必要，这些都是值得我们大家研究的。

(7) 报纸刊物要多登戏曲方面的文章和剧本，应鼓励戏曲批评。但批评要有说服力，要力求恰当，不要伤损艺人和剧团的积极性。批评还要注意时机和方式方法，有的可采取内部座谈的方法，不一定非得采取报纸上批评的办法。这都需要灵活掌握。

(8) 关于培养干部及办讲习会，文化部拟在今后加以研究。

三、关于领导问题

加强领导的关键是要加强思想领导；同时也要改进工作方法。我想根据目前情况在戏曲剧目工作中，要很好地进行领导，恐需要抓住以下的几个环节。

(一) 要组织专人管理剧目，掌握上演剧目的状况，经常的注意香花与毒草的竞赛的状况。要善于掌握时机和有分寸地利用各种形式组织讨论与评论工作。报刊上批评是思想学术性问题的讨论，允许批评反批评，大家争鸣，剧目被批评剧团仍可继续上演。另一方面要有重点地组织优秀剧目的加工和演出。

对于戏曲剧目的上演，今后一律应由剧团和艺人决定。领导上要善于从剧目上演状况中发现各种问题。灵活地、有目的地引导演出剧目的繁荣。在竞赛中，既不要扣死，也不要盲目的自流。必须看到香花与毒草的竞赛是个长期的过程，即使经过反复竞争，毒草也还是有的；但逐渐地香花一定会更多起来，更好起来。因此，在批评与讨论中，就要注意如何引导艺人与新文艺工作者逐步提高。操之过急是不妥当的；特别是不要伤损被批评的艺人和剧团的积极性。

所以，领导上要学会新的领导方法，加强剧目的研究和讨论工作，应是领导好剧目工作的重要一环。

(二) 要制定挖掘、整理、改编、上演的全面规划，并检查执行贯彻的情况，总结经验，发扬成绩、优点，克服缺点。当然，这个规划的制定必须依据艺人、剧团来进行，凭主观来制定是不行的。

(三) 要组织、扩大、培养队伍；特别是艺人和新文艺工作者的合作，青年艺人和老艺人的合作。如前所述，我们的队伍是庞大的，因此，搞好团结应该说是一个带有根本性的问题。

新文艺工作者和艺人在过去的基础上要更好地团结，彼此取长补短。戏曲事业要发展，没有新文艺工作者是不行的。要鼓励新文艺工作者积极起来。要支持戏曲干部。因为他们往往不大受到平等待遇。

青年艺人和老艺人也要很好地合作。有的戏曲剧团搞了师徒制，各地也可以搞师徒合同。这是合法的，也是可行的。

(四) 发动艺人，提高艺人，领导放，大胆地放。我们必须改善领导方法，要深入群众，反对教条主义、官僚主义、宗派主义，把思想彻底解放。由于我们常落后于实际，所以才左右摇摆。这种情况，必须改变，只有领导者深入实际走群众路线，才能发现新的情况、新的问题。很好地研究了这些情况，这些问题，才能够不落在现实的后面，才能够推动戏曲事业的健康发展。

(五) 加强对艺人，对剧团的思想政治工作。首先是关于正确处理人民内部矛盾的问题的学习；其次是关于“百花齐放、百家争鸣”的方针的教育；其次是关于剧目开放的政策的教育；以及这次剧目工作会议的传达等；安排好学习计划。求得在

今年内将这个思想工作深入到每个艺人、每个干部和每个剧团中去，这是保证剧目工作的正常发展和提高艺人觉悟的重要关键。

关于领导问题我就谈到这里为止。

最后，祝同志们身体健康，戏曲剧目工作顺利地开展。

一九五七年四月二十一日

（原载《戏剧报》1957年第9期）

我们怎样排演京剧《白毛女》

阿 甲

京剧反映现代生活（现代生活的说法，概念不明，曾经笼统叫做时装戏），这种做法，不是今天才开始，据说在一八九八年戊戌政变时代，汪笑侬就编过《党人碑》，在京剧舞台上反映六君子被害的事件，以激发当时进步的政治情绪。后来时装戏在上海，风行一时，北京杨韵谱老先生创办的“奎德社”就是以演时装戏出名的。上海和北京京剧界的名演员们，其中也有试验过时装戏的。抗战时期，在反映抗战生活，京戏也起过一定的宣传作用。京戏反映现代生活，曾经在五十年前就有人尝试过，我想其中必有若干成功的经验，可是这些经验并没有很好去总结。一般都知道京戏形式反映现代生活的矛盾，基本上是形式和内容的矛盾，可是这个矛盾哪些是主要的，哪些是次要的，哪些可以调和，哪些不可以调和，对这些问题，都研究得不够。因而有的在实践中碰了一些钉子的，就断定京戏绝对无法反映现代生活，要这样做，是徒劳无功；有的在实践中获得一些成绩的，就断定京戏完全可以表现现代生活，不这样做，是落后保守。这两种看法，都仅仅是根据自己的一点狭隘经验，就想得出逻辑的结论，这自然是不合实际的。

中国京剧院经过反右派斗争后，由于政治上的提高，在大跃进中提出以京戏演《白毛女》，作为研究京戏表现现代生活这问题的再次实践。这个戏从改写剧本到排好上演，不到一个月时间。这一个月中还必须腾出半天时间搞运动，晚上还要坚持演出，工作是够紧张的了。这个戏的演出，由于演员（特别是名演员）对京戏的改革有积极的要求，艺术干部（剧作、导演、音乐、美术等工作）在运用京戏的舞台技术上，有实践的知识，和演员合作，也有相当成熟的经验，因此，能在很短时间，挖掘潜力，发挥集体力量，完成这样一个大戏。这个戏演出之后，自知缺点很多，但是各方面给了我们很好的评价，我们知道，这是对新创作的一种鼓励，一种促进的态度。我们当继续努力，在同志们的帮助和督促下，认真地来研究这个问题，作好这件事情，以答谢大家对京戏改革前途深切的关心。

一、要讲究形式

对京剧演《白毛女》，我们首先考虑到形式和内容有矛盾，而又偏偏要把这种反映新内容成为对立面的京剧形式，发挥它的积极作用；不如此，我们虽是演了《白毛女》，不一定是京剧形式的《白毛女》，或者是勉强像京戏，但是失去京戏光彩的《白毛女》。现在对京戏改革有一种论调，说是表现剧中人物，只要合乎人物的思想感情，不要去管像京戏不像京戏。这种说法好像掌握了现实主义的创作原则，其实是很不完全的。在艺术上创作一个人物，表现他的思想情感，总是要通过一种特定的形式（也可以说是艺术语言），比如说，梆子、评剧、话剧、歌剧，都可表现白毛女，自然要表现她的思想情感，但是，你不能不讲究形式的特点，如果评剧演《白毛女》不像评剧，梆子演得不像梆子，那还有什么剧种的区别呢？如果我们评论日本芭蕾的《白毛女》说只要合乎白毛女的思想感情就行，不要管像芭蕾不像芭蕾，甚至也可说舞剧不要去管舞不舞，只要能表现人物的思想感情，怎么办都可以。照这样推论下去，各种各样的艺术形式，实际就不存在了，百花齐放自然也谈不上了。实际上，人物的思想感情，不能只有一般的概念（研究心理学是另一问题），总是体现在具体形式之中。问题的另一面是，形式的变化总是决定于内容的。我们不能为了讲究形式的特殊性，就以形式为出发点，就首先要求内容去服从形式，这种削足适履的作法自然是行不通的。所以，艺术形式总是要依据内容的需要批判扬弃、改革创造。我在这里只是反对否定形式特殊性的那些创作方法（实际上这种方法是找不到的），并不是反对内容决定形式的唯物主义的原则，这是不必争论的。京戏《白毛女》的困难，就在于既要表现京戏的艺术特点，又要反映生活真实；既不能因表现京戏的特点而歪曲生活真实，搞成一种滑稽可笑的形式，又不能因表现生活真实在形式的运用上采取一种自然主义的观点，降低甚至取消了京剧艺术鲜明的特色。排戏之前我们觉得：以为京戏中的大腔大调如反二簧、三眼、西皮原板、二簧原板等都很难用上，因为这些腔调的旋律较复杂，节奏较慢，格式较严，胡琴过门太长，不适合于表现现代人物的生活节奏，只能用散板、流水、快板、数板以及五音联弹等曲调来表现它，因为这些调子，比较简单、直率，唱起来自由易懂；台词的念法，也认为拖腔拉调的韵白不合适，只能用京白解决；表演动作，也认为那些舞蹈性很浓、表现力很强、节奏感很鲜明的那些舞台技术，用不上去，认为应当把动作的鲜明的节奏感搞含糊些，把舞蹈的强度尽量减弱些，把谨严齐整的舞台构图尽量搞得

松散些，以为这样就叫作生活化的要求，甚至叫作突破程式的要求。我看这不是解决矛盾，只是躲避矛盾，不是提高，而是降低，这不是个好办法。因此，使我们理解，戏曲表现现代生活，决不是不要音乐性很强的念白，不要旋律复杂的唱腔，不要节奏感鲜明的身段动作，不要集中夸张的表情手法，不要结构谨严的舞台构图，不要舞蹈很美而表现力很强的表演特技。以为这样就不生活化、不真实，这种看法是不对的。问题是在于接受传统形式时不能只是偷懒地借用传统形式的成果，应当密切结合生活体验去加工，这毕竟是创造的根据。只一味强调“温故而知新”，不要生活，那当然也是不对的。

二、技术和体验

大家知道，在运用技术时必须根据生活，不能从技术出发，不然，那就是走形式主义的路。那么一个京剧演员以及导演，在表现现代生活时，如何将生活、思想、情感、形体动作提炼成为一种京剧舞台上的东西呢？最好，在演《白毛女》之前，导演和演员，能到农村体验一下劳动生活，这对理解劳动人民的思想情感大有好处，对锻炼自己的思想大有好处，但是，不见得马上就能解决京戏能表现现代生活的问题。因为以京戏形式创造现代人物的形象，不能只靠直接从生活出发，必须研究京戏表现的方法和规律。

因为你是创作京戏形式的现代人物，在形象思维时，就必须将体验感情和表现这种感情的特殊形式结合起来，在某种意义上来说，你这是首先受约制于形式的规范而后再去修改形式的，因此，决不能将生活体验和技术表现分开。你演杨白劳，你可以到农民生活里去观察、体验，但是不可能直接找到京剧舞台上的杨白劳。你体验他时，总是联想到如何叫他舞台化，特别要在京剧舞台上活动。他是合乎生活逻辑的，又必须是合乎京剧的艺术逻辑的。因此，在演员的情绪记忆中，不仅从演员自己的生活经验中去追忆那些可以和剧中人物联系的情景，还要从演员舞台创作的经验中去寻求那些值得借鉴的、参考的形象。比如说你在创造京剧舞台的杨白劳时，也可能想到《清风亭》中的张文秀、《南天门》中的曹福或《打渔杀家》中的萧恩等人的某些情感、某些动作的表演，作为创造杨白劳形象构思的帮助。据我看来，创作过程是这样的：你要表现杨白劳的思想性格，应先使京剧技术表现现代人生活有个一般的理解，先来一个合理化，即是在：京戏的表演程式，先如何使它概括表现一个老人，再进一步表现穷困的老农民，然后再深入到表现杨白劳的生活习俗，

思想性格。因此，在还没有能掌握为表现一个普通老人的技术时，就要求深入角色的性格，以及角色在规定情景中具体的思想变化，情感变化，这是不可能的。所以，京戏演现代人，先使人看起来舒服、顺眼、不别扭，感到真实可信，把这一点合理化后，再进一步去性格化，始有可能。如果一个演员当他运用京戏技术表现现代人物，这里也感到别扭，那里也感到虚假，连自己都不可信，而你却偏要他精确微妙地去表现具体人物的性格、感情，这如何办到呢？因而我们理解到在创造人物形象时，一方面从具体人物的体验出发，同时又必须受技术规律的制约；没有这个制约，就没有创作的自由。如果当导演的不懂得这点，只是在排演场中一个劲儿要求演员体验生活的真实，体验剧中人物微妙生动的思想、情感，结果就会流于自然主义。或者它不是京戏的形式，是话剧的形式。不好好学习传统而搬套一点斯坦尼斯拉夫斯基体系的表演，排出戏来（指排京戏或其他戏曲），就会产生这样的结果，这是一面。另一面，对人物创造的生活体验，既受技术规律的约制，同时又必然要打破这种约制。因为既然具体去体验这个人物，就必有新的思想内容为旧技术规律所不能表达的，这就必须有创造，必须吸收新的艺术经验，这种创造就使旧的技术规律逐渐突破，在表现形式上逐渐增加新的东西，产生新的形式。但是，它是在传统基础上产生的。

京剧院的《白毛女》，在体验具体人物和运用技术的关系上，一般地说，我认为体验是很不够的，排演前没有时间准备，导演和演员对形象构思很不深入，这是很大缺点；但是运用技术比较熟练，好些地方，由于传统表现手法的魔力，收到了特殊的效果，在一定程度上，弥补了体验不足的缺点。

三、用京戏手法来处理规定情景

戏剧中的人物，总是在一定环境、一定情况之中活动的，它的思想、感情、情绪的反映，不能一时一刻离开具体环境的影响，演员应当生活在假设的规定情景之中；不然，它的表演就是抽象的，看起来是假的。这一点，话剧和所有的戏曲，要求都是一样。但是在艺术处理上，就各有巧妙不同。比如，杨白劳在外躲债回来，打听穆仁智这几天没有来家逼债，父母两人，认为这一次年关，可以安安稳稳度过，在这个穷年的除夕节，享受那天伦之乐。在歌剧中杨白劳为喜儿扎红头绳，这一段抒情地唱（坐着唱的）是很有趣味的，它表现了父女相依为命那种纯朴笃实的感情。这一段戏，歌剧的处理，是着重这段唱来表现规定情景中父女的关系的。而京剧

《白毛女》在这段戏里，则运用另外一种手法，来处理规定情景中两个人物的情绪。当杨白劳一听喜儿说穆仁智年关没有来，立刻感到思想情绪解放，浑身如释重负；这个老人，从怀里掏出一连串的年货，虽只有两斤面粉，一对门神年画，一根红头绳，在他父女看来，这是多么隆重的年礼啊，这些，都表现这两个劳动人民处在那样一种贫困的光景，对生活还是抱着强烈的希望和热爱。特别是杨白劳捻起那条颜色鲜艳的红头绳，流露出这个老人竟还有一种情绪来逗引喜儿那种天真可爱的稚气。京剧《白毛女》在这一段戏的规定情景中突出这一种情调是由于京剧的艺术手段决定的。因为这种情调能发挥京剧舞蹈的长处，也能发挥京剧唱腔中快板的长处。但是，我们必须注意，艺术处理上允许你运用特殊的技术形式，来选择情节，渲染气氛，可不允许你违反具体人物的行动目的和思想逻辑，不能离开特定的环境影响。比如，黄世仁逼打手印一场戏，杨白劳在京戏的表演技术上，发挥得较多，如“抢背”、“僵尸”、“跪步”、“蹉步”等都用上了。这些技术的运用和发挥，并不是为了舞台上热闹，而是为了强烈地表现剧中人物在规定情景中行动的冲突和性格的冲突。杨白劳是一个忍受压迫不敢反抗的农民，但对是非看得很清楚，骨气很硬，对地主不存丝毫幻想。当黄世仁逼他出卖喜儿，强迫打手印时，正是杨白劳十分激烈地向凶恶的地主进行一场悲惨失败的阶级斗争，这个时候，他的斗争是坚决的，性格是坚强的，可是命运是十分悲惨的。在这里，京戏里那些特殊技术，就充分发挥了他的魔力，使形式和内容，相得益彰。我并不是说京剧院的《白毛女》在这方面已经做得那么令人满意，只是说明在京剧处理上应该考虑它的特殊技术来选择情节，处理规定情景。不要把情节看成死的只能有一种处理法，也不要把技术看成是死的。重要的是，不要因此去卖弄技术，所以表演技术，必须和体验结合。

四、从事件开始

改编剧本和排演工作是同时进行的，时间实在太紧，导演和演员没有办法等全剧都写完后才开始工作，只能写一场排一场。这时，无论是导演、演员、音乐、美术工作者，在艺术创造上都没有时间去好好构思。导演工作，有些地方走在剧本的前面，因为我们看过歌剧、电影的《白毛女》，对它的故事是熟悉的。京剧本子虽没有写好，仍然可以工作，这次导演工作就是这样作的：先从事件开始。

导演戏不仅是指出剧本的主要问题和主导思想就算完事的，还应当使这些人物如何贯串着这个剧本的主题思想去具体活动。导演掌握全剧的主题思想，可是不可

以要求演员去表演这个主题思想；不仅如此，即使是人物的思想、情感、性格等等，都不可抽象地去表演。所谓抽象表演，就是装出一副有思想、有感情、有性格的样子，你自己觉得是真的，人家看起来是假的。所以导演解释，一定要具体。比如说，你孤零零地说这个人物的性格是坚强的，那个人物的性格是软弱的，这样去要求演员，演员就会在表演坚强性格的人物时，老是挺胸昂首；表演软弱性格时，老是垂头丧气。这种毛病，不管是话剧、京剧都有。那么如何来分析和体验人物的思想性格呢？最好是从剧中的事件开始。事件可从全剧来分，进一层可以从每一场来分，再进一层可以从每一段情节来分。事件的发生总是发生在一定环境、一定情况之中，一个人的活动，又总是既结合着具体事件又和具体的环境、情况分不开。人的思想、情感只能是在具体的事件，具体的环境、情况，具体的活动中表现出来。这是生活的逻辑，不管是话剧也罢，京剧也罢，哪怕艺术手法处理可以不同，却不能违反这种逻辑。导演和表演，从剧本的事件出发，这是一种好的方法。这在苏联舞台艺术上，有了系统的经验，这些经验，我们应该学习。比如《白毛女》中头一场《年终讨账》是一个事件。讨账这件事情发生在杨白劳的年关，矛盾就更尖锐了。穆仁智、杨白劳、喜儿都在这种特定情景中过他们的生活，但是每个人的活动、思想感情是不同的。穆仁智是忠心耿耿地为黄世仁效劳，在他说来也是建功。他的目的是要把喜儿送到黄世仁的手里；这里另一个意义是还为了表现穆仁智自己，就是把喜儿送到主人手里，是通过自己的巧妙手段达到的。他想到黄世仁幸福的获得，是和自己的功劳联在一起，他是多么对这件事情感到兴趣。他也是度年关，他从雪里来风里去，十分积极地为主人作这件好事。他来时首先是要把杨白劳骗到黄家去，这是他的思想活动；这不是愿望，却是非作到不可的。这就是说，他心里是凶狠的。可是他的态度、表情却是随着杨白劳的态度来适应的，不能只是一副面孔。如果导演对表演的要求，一味要演员表演狠毒，表演欺压，不从具体情境、具体事件、具体活动来反映人物的思想情感，认为这就完成了穆仁智狗腿子的丑恶形象，这是演不好戏的。对于杨白劳、喜儿的导演启发也是一样，不可以抽象要求演员去表演年关的愁苦、穷人的悲惨。我们时常遇见这种情况：就是演员拼命在演戏，别人看来没有戏，感到很别扭，这个毛病就是导演的抽象解释和演员的抽象表演所造成的。

事件的确定可大可小，这可由导演去处理。比如《年关讨账》一场戏（剧中是第二场戏），在喜儿说，“和面”也可算一个小事件，她和面时的动作、情绪，是和年关盼望爸爸回来的情景联系起来的，主要的心理活动不在和面上。因而对打更、对风声的感受特别敏感，和平时都不相同。至于研究和一斤面添水多少？放碱多少？

这又是另一回事件，另一种情境的活动，在这里不可强调。杨白劳贴门神，和喜儿扎头绳也可算一个小事件（在杨来说，是一年的大事情），杨白劳的一根头绳、两斤白面、一对门神，这些东西，从老人家衣襟里掏出来，这不是很寻常的事。这些东西，表示着一年辛苦劳动的收获，表示着对失去了慈母疼爱，由自己一手抚养成人的那个喜儿闺女纯真的感情，表示着对过去愁苦日子的丢开，对未来生活的热爱。他买了这些东西，但是不敢大大方方地拿将出来，老好像有一个讨债的黑影子跟着他走；只有当他确实证明穆仁智再也不来之后，才敢把这些东西一件件地交给喜儿，才觉得这些东西拿出来是轻松的。就是这么一点小事情，一结合了当时的具体情景，就有那么多微妙的心理活动。有那么多复杂的思想感情。要是故事发展到黄世仁逼按指印，杨白劳服毒自杀，斗争又多么尖锐，情景又多么复杂；参与这个事件的每一个人的思想、情感的丰富表现，就更不用说了。

“从事件出发”，不一定都把台词读熟，只要抓住内容就可以进行演员的创作工作。

这次导演工作，在剧本未完成前，我们就抓全剧的主要事件做了一个较有系统的分析，要求演员从事件的发展中去掌握人物的思想性格，不孤立地去解释人物的思想性格，这对演员创造形象是有好处的。

五、先下地动起来

过去排戏曲的习惯（我说的不是已经成型的传统剧目如《空城计》等戏，而是指排新戏如名演员的私房戏以及连台本戏等），不是在研究剧本上做很多工夫，最重要的工作是根据剧本的大意先安排场子，搭好架子。哪几场戏是为主人翁铺平道路的，哪几场戏是抖漏包袱的（即主要矛盾的解决），他们不讲究唱词的思想性，也不大讲究修辞，磨琢唱腔，却很费工夫，连台本戏，往往只讲一下故事，唱词都交给演员自己去管。他们的戏讲究情节离奇，矛盾尖锐。他们的好处是在舞台上讲道理不多，动作的表现力很强：台词虽少，戏却不少。他们的导演很懂得哪些戏是带关键性的，要狠狠地咬一咬；哪些戏只是说明性的，轻描淡写，一带而过。他们的导演，一开始就在排演场见，很少有案头研究工作。他们的缺点是以主角为中心，主角可以自由发展，只求个人突出，不惜破坏整体；主角一个人在拼命创造，而全体的则滥用成套。我们这次导演《白毛女》，学习了他们的好处，避免了他们的毛病。

这种好处是先搭好大架子，将基本的舞台调度固定下来，使基本的舞蹈动作、

唱腔有一个大体的图谱。导演先不去要求演员表演人物的性格和复杂深刻的思想感情。如果全场演员基本的舞台构图还没有底稿，每个演员的表现形式还没有找到，导演却要他表现所谓内心世界，这是使人最头痛的事。往往有这样的情况：导演对剧中人物的解释，演员的确理解了，而且挖掘得很深，可是当他还没有找到表现形式的时候，就是演不出戏来。京戏（旁的戏曲也如此）的形体动作，必须是锣鼓能打得下去，演员能动得起来，不能离开舞台纪律（指艺术规范）任意自由活动。解决这些问题，主要不是靠导演、演员在脑子里酝酿，在案头讨论，而是靠下地去排，演员台词不熟没有关系，只要你抓住了事件和情境的关系，用你自己即兴的语言来代替，也可以排下去。这种作法，决不是不重视剧本内容只强调从舞台形式出发，恰恰是为了更有效地完成剧本的任务。

舞台的构图和表现形式是和挖掘人物的思想性格同时进行，同时完成的。当演员体验人物的思想时，自然也想到表现人物的形象；这种心理和外形统一的舞台动作，最好的办法是从排演过程来完成它。这就是要演员在舞台排演实践的过程来认识角色、分析角色和完成角色的创造；要演员从自己的感受开始，不要从理论开始。因此，导演虽已掌握了剧本的主题思想，但在启发演员时不能从理论概念出发，应从发掘人物具体的行动和微妙的心理活动出发。这种微妙的心理活动，又必须使它找到京剧的确当的表现形式。先由感情体验然后出现形式，或先想到形式反过来又触动心理，这是互相转移的。从原理讲，自然是内容决定形式。这里有条经验，导演一个戏，早些下地。不仅是为了节省时间，而且是一种正确的方法。

六、导演的案头设计

先下地排起来，要演员从舞台排演的实践中去认识角色，分析角色，这不是说不要先有一个导演的舞台设计。比如唱腔就应当先有音乐设计，并且要练好；身段动作也要设计和练工。这些工作要在排演前就有准备，不能在排演间解决唱腔或解决舞蹈练功问题；修改是可以的。演员在排演实践中的创造，有时往往只顾自己，不顾别人；只顾一面，不顾全局；如果导演心里无谱，排演时就要大大碰壁。导演的谱，不仅是只管思想解释，脑子里要有形象的印子，要有全剧的动作图景。我和郑亦秋两人导这个戏，案头研究工作做得很不够（时间的限制也不允许你做较仔细的研究），但是全剧的动作图景，我们心里是有底稿的。我和郑亦秋在设计全剧动作时，扮演各种角色，找舞台调度，找表现形式，并从舞台动作的要求修改剧本。剧

本是赶写的，来一场做一场导演设计，做好了就排。演员大体都根据这个导演底稿进行创作，速度很快。连剧本写作和排演不到七十个钟头就把一个大戏完成了。

音乐设计和布景设计，也有一定的创造。《白毛女》基本上不是从新作曲，而是从二簧唱腔中选择一些曲调加以创作。最后斗霸一场，在京戏曲牌的基础上作了一个带有和声的伴奏曲子以烘托气氛。《白毛女》的布景设计，为了不妨碍表演，将布景的部分固定在“守旧”的地位。不机械地去强调真实，在风格上力求统一。音乐、布景、服装设计是由刘吉典、赵金声、安振山等同志负责的，他们另有曲谱和设计图发表，这里就不谈了。

七、演员的创造

京剧院的演员同志，对京戏表现现代生活这一问题，一般说在思想上没有抵触。在整风之后，对京戏如何为工农兵服务，有了积极的政治热情，在艺术上也有了进一步的认识。在这方面，过去虽也去农村、去工矿、去部队演出，但题材是历史的，如果说这些剧目也有些教育意义，那只能是一种借鉴。这种作法，我们不应排斥，也不应贬低它的意义。可是京戏改革的前途，总是要求它能直接为现实服务。要求京剧艺术发展，如果不要求它表现现代生活，只表现古代生活，那它的发展是有限的。承继戏曲的艺术传统，总是要求它和现实生活结合起来。不然，传统也传不下去，艺术也发展不了。京剧院演员由于这次整风运动的结果，政治上大大提高了一步，这种思想，反映到艺术创作上来。大家对京剧为工农兵服务，抱着积极的态度。这次排演《白毛女》过程中，李少春、杜近芳、袁世海、叶盛兰、雪艳琴、骆洪年、李金泉、侯玉兰、孙盛武、苏维明、姜振奎等以及其他同志，包括乐队同志在内，都在大跃进中表现了劳动创造的热情。困难是摆在面前的：比如唱腔问题，原来的想法，以为表现现代人生活，要自然真实，合乎口语化才行。觉得西皮二簧的腔调都不很合适。后来，经过演员体会试验和修改了几种调子，感到只要运用适当，西皮二簧的唱腔，对表现现代生活情绪（还要研究表现什么人）并不是不可调和的。近芳同志的南梆子、高拨子、流水、二六等唱腔，经过她自己的研究和集体的帮助，听起来自然舒服，有感动力。少春同志表演杨白劳服毒一场，在几种唱腔的衔接中，运用了反二簧。演现代戏，这种大腔大调，最难处理。一来不易调和，二来容易把戏搞松。这里却用得很确当。它不仅传达了唱的情绪，而且很有效地帮助了表演。当杨唱到反二簧的结尾时，在这个旋律的胡琴过门里，吞吃盐卤。服毒之后，茫然

四顾，如失魂落魄；回过头来一直奔向酣睡未醒的喜儿跟前，抚摸着她的头发，睁着大眼作最后一次见面，然后脱下自己的衣服，为喜儿披好。这些一连串的动作，都沿着反二簧那句尾腔的胡琴过门中进行。毒发，才转到“乱锤”锣鼓。这种唱和表演的结合，很有戏剧效果。戏中为王大春安排的那段唱，一段是大春见娘的二六，一段是大春见喜儿的快板。这个角色是盛兰演的，以小生腔来表达八路军的感情，很难设想。盛兰发挥了小生腔中刚劲的一面，克服了柔绵软弱的一面，即使这样，和大春的人物形象，仍不调协；但是，那种唱腔，情绪饱满，有悲壮激昂之感，观众也报以掌声。李金泉演大春娘，和娄振奎演虎子，他们的唱，都是有舞台效果的。这次唱腔运用，好处是考虑到适应人物的需要，缺点是从全局来看，未免杂乱而不统一。

再有一点，在排演中演员有些即兴台词很好，这些台词是从人物的思想里出来的。反派人物中容易出现这样的东西，如袁世海、骆洪年嘴里就有，这要把它固定下来，以避免自流发展。

现代生活的台词在声调上如何念法，也是严重问题。比如杨白劳，照京戏中原来的韵白念法，听起来装腔作势，会破坏这个农民形象的美感。如果念京白，又和唱腔不调和，也会损害情调的和谐统一。少春同志试验过好几次，结果就采用了现在的念白形式，观众听起来舒服。其余角色的念白问题，还待逐步研究，慢慢解决。

身段动作的运用，这一点大家都注意。即既要避免话剧形式的排法，又要避免乱用京戏的成套。但如何作到这一点，却不容易。一说是从生活出发，再把它夸张一点；一说是从程式下手，再把它削弱一点。如果夸张是机械的理解，比如照生活动作原样按比例放大几倍，那是可笑的作法。如果将洗炼集中的程式动作，将它拉向生活动作的自然形态，认为这就是向生活转化，这又是走向回头路；结果是既不像生活，也没有艺术。这个问题，要待长期的实验中解决，现在一般说是采取利用的办法，即是将旧戏的那些具有表现力的身段动作，把它拆成一种材料，靠演员的体会能力，运用技术的能力，将它结合在角色身上。这里面的确有一种情况，即是有些角色利用京戏动作的矛盾较小，有的矛盾很多。谁将这种困难克服得愈多，谁的创造愈有贡献。京剧院的演员同志，在艺术创造上有很大的潜力可挖，但也要在不断实践中结合着理论认识，才能充分表现这种力量。

最后，我们感谢文艺界同志对我们的鼓励。我们心里有数，这个戏从各方面来说，缺点是很多的。从导演方面来看，主要缺点：一、在于对有些场戏，有些人物，在具体情景中的活动（包括心理活动和行动表现）解释得不透，不够鲜明确切。使

演员创造时，心理依据掌握得不准，有时体会容易错误。二、对每个人物贯串在他思想行动里主要的生活目的，挖掘得也不深刻。使演员在变化中掌握人物的思想面貌时，有时抓不住本质的东西。三、对演员之间的交流适应在排演中要求不严；在体会角色激动情感时有戏，一到角色需要坐下来谈谈，就很难有戏。四、对有些演员在表演上有些庸俗趣味的改正，解释得不够也没有坚持。这些趣味有时一经观众鼓掌叫好，导演感到解释更加困难，就有点听其自流发展。这些，由于导演的案头研究工作作得太少，又由于排这样的戏经验不足，再则是要求不严，没有尽到责任，也使这个戏受到影响。如剧中人物的服饰问题，特别在色彩上就没有用心去考虑。

将善于发挥古代人思想情感、生活风格的京戏形式表现现代人的生活，是有很大的矛盾的。古人生活，一经提炼成为舞台艺术就有它的客观性质，不是随意可以改变。我们演出《白毛女》，在艺术形式上，也只是就其规律来运用它，这就是一面要京剧形式为《白毛女》内容服务，同时又是选择《白毛女》题材以适应京剧的形式。如果认为京剧既已演出《白毛女》，就推出凡表现现代生活都不成问题的结论，这个结论是有问题的；这就不承认传统形式有它严格的局限性。所以，我们主张京戏表现现代生活，但应当考虑适合于京剧形式的题材，乱碰是不好的。但是，艺术形式这东西，又究竟不是钢打铁铸，是可以改造的；改造的结果，就不能是原本原样。我们要求京剧既反映现代生活，又要保存京剧舞台风格，这是有条件的。过去五十年中，京戏表现现代生活这条道路没有行得通，我想主要还是政治原因。旧社会的官家是不愿意戏剧反映时事生活的；把当局者的丑事搬上舞台，暴露在大庭广众之间，当然不高兴。提倡一种东西，借以批评自己的错误，旧统治阶级哪有如此气魄！今天自然不同了，今天演时事戏正是教育自己，鼓励自己，打击敌人；所谓灭他人志气，长自己威风。这是今天的生活真实，京戏也应当反映这种真实。所以要求京戏表现现代生活，以及今天的现实生活，这条路总是可走的。虽有困难，可以慢一些走，学着步走。

（原载《戏剧论丛》1958年第2辑）

为创造社会主义的民族的新戏曲而努力

——七月十四日在戏曲表现现代生活座谈会上的总结发言

刘芝明

我们经过了一个月的座谈和演出。座谈会开得很好，演出也很好，引起了首都和全国的戏曲界、艺术界的十分重视；而且在会议和演出进行中间，已经对各个地方开始发生了良好影响。这一次的座谈会和演出，会进一步地推动全国戏曲剧团更多、更快、更好、更省地演出现代剧目。现在我们可以说：戏曲表现现代生活已经发展到了一个新的阶段，已经有了新的成就。新阶段的标志是什么呢？新成就又是哪些呢？

首先，现代剧目和政治结合，和生产结合，而且这个结合是表现在为社会主义革命、为社会主义建设服务，宣传总路线，反映工农业生产大跃进，用共产主义精神鼓舞劳动人民，教育劳动人民。目前现代剧目的发展对于戏曲来说，是一个新的改革，这新的改革正是适应于社会主义和共产主义革命的新的要求。它的发展趋势会一天比一天扩大、加深，为全国人民所喜爱。现代剧目的发展，标志着社会主义的民族的新戏曲的发展。过去的戏曲改革是第一个阶段，在那一阶段中，首先是发展传统剧目，使大量剧目经过发掘、整理、加工，使其中有益的部分得到发展，有害的部分被逐渐消除，使戏曲面貌为之一新，成绩很大。现在戏曲改革则是进入了新的阶段，它要为创造社会主义的民族的新戏曲，进行彻底的改革。

第二，在戏曲队伍的改造方面，在表演现代剧目的艺术方面，也有新的成就，也发展到了新的阶段。不仅来京参加联合公演的几个剧团是如此，全国绝大多数的剧团也是如此。在政治思想方面，解放以来经过各项运动，特别是经过了去年的反右派斗争，社会主义觉悟大大地提高了。我们有了为政治服务的思想，有了联系广大人民、为工农兵服务的思想，这就是创造社会主义的民族的新戏曲的政治基础；由于有了这个政治基础，由于几年来戏曲队伍的改造，现代剧目才出现了这样空前活跃的大跃进的局面。在艺术创造方面，有的剧种、有的剧团对于表现现代生活已经积累了丰富的经验，并且有了一批优秀的保留剧目。在艺术形式上逐渐脱离了幼

稚的状态，走向成熟了，并且有了新戏曲的艺术风格。这种艺术风格表现为社会主义内容和传统戏曲形式的相互结合，使人们感到既新鲜又熟悉，既发展了传统又继承了传统。无论剧本也好，表演、音乐、舞台美术也好，都有了较为成熟的经验，这些经验可以很快地推广。可以看出：戏曲表现现代生活，会越来越普遍，不会缩小；会越来越提高，不会降低。在戏曲队伍中有一种新的气象，就是不少的年青演员有了两套武器，两种本领：既能演古装戏，也能演时装戏。如果某些演员现在还不能，那么他们将来能够会的。

第三，从戏曲本身的发展来看，也是走上了新的阶段。戏曲是在旧社会中产生出来的艺术形式，特别是在封建社会，由戏曲艺术家们长期实践中产生出来的。这种形式，过去同群众、同民间接触比较多，为广大劳动人民所喜爱。在内容上，表现了旧社会中的生活，暴露了旧社会的黑暗，歌颂被压迫人民的斗争和善良性格。但是，社会向前发展了，因此在戏曲艺术面前就发生了一个问题：戏曲形式如何向前发展，并且如何能够反映新的社会、新的伟大时代？——这个问题如果不能很好地解决，那么，戏曲就存在危机。现在，由于表现的是现代题材，反映的是社会主义时代的人民生活，这就使得戏曲有可能向前发展，而且不发展是不行的。传统的艺术形式，如何表现新的内容呢？这个问题由于我们多少年来的努力，矛盾开始解决了，这就大大地开辟了戏曲艺术向前发展的广阔道路。现在新的戏曲形式，更为广大群众尤其青年一代所喜爱。很多剧种，不仅为专业剧团所掌握，而且为农村和工厂的业余剧团所掌握；看来戏曲形式由于这样改革将成为广大劳动人民自己的东西，将成为共产主义文化的重要组成部分。

从这三点来看，戏曲表现现代生活，才推动了戏曲艺术向前发展，并且丰富了戏曲艺术形式。为什么能够这样呢？首先是党对于戏曲工作的领导。党的方针是：戏曲为政治服务，为社会主义服务，推陈出新，百花齐放。正因为有了这个正确的方针，戏曲才能有新的成就，才能发展到一个新的阶段。第二，由于广大的戏曲工作者，包括行政工作者，研究工作者，广大的戏曲演员，舞台美术工作者，音乐工作者的努力。这里面特别要提一提新文艺工作者，他们从一九五三年开始参加了戏曲队伍，对于戏曲改革是起了积极作用，他们同艺人合作，使得艺术队伍比较充实，政治、思想各方面都有所提高。正由于这样一个广大队伍的不断努力，才能得到这样的成绩。第三，戏剧逐渐向广大群众普及，工人、农民更喜爱了，我们有了人民的督促，人民群众推动我们前进，不改不行，不创作新的戏曲不行。

我们要充分估计这些成就，这样我们的信心就会更足。我们还要看清楚戏曲的

发展趋势，这个趋势就是戏曲形式要表现现代生活，戏曲要表现社会主义、共产主义的生活内容。过去，由于时代不同，历史条件不同，戏曲虽也有变化，但变化不大，现在是发生了根本的变化。戏曲越发展，表现社会主义、共产主义生活内容的剧目就会一天比一天丰富，到一定的时期，戏曲的艺术形式将会和社会主义、共产主义的生活内容完全统一起来，谐和起来。现在，传统剧目很多，现代剧目较少，将来，某些传统剧目将由于不能适应新的社会要求，会逐渐淘汰下去，但一定有数量不少的优秀传统剧目保留下来，它们会经过不断地改革、提高，带进共产主义社会，但那时反映社会主义和共产主义生活内容的戏曲剧目一定大大地超过了传统剧目。我们看清了这个趋势，就会认识到大力发展现代剧目不是一阵风，不是应付应付就算了，而是今后长时期的历史任务。方针明确了，就会去掉了盲目性，因而，劲头也就足了，信心也就大了，也就会多快好省地发展现代剧目。所有这一切，为了一个目的：创造社会主义的民族的新戏曲。这是戏曲艺术家的光荣的历史任务。

现代剧目是社会主义的民族的新戏曲的主流。现代剧目包括什么内容呢？包括“五四”以来新民主主义革命时代、社会主义革命以及共产主义时代，这些都是现代剧目所要反映的内容。今后着重要反映社会主义、共产主义的生活。

社会主义的民族的新戏曲还包括其他的题材，更远的历史题材，“五四”以前的鸦片战争，明清，唐宋，三国以及更远的几千年来历史，但要用马列主义观点来创造，这些也应该属于社会主义的民族的新戏曲。另外，一些传统剧目，经过我们加以改编、整理，发展了它们的积极的思想内容，消除了它们的毒素，已经不同于原来的了，这些优秀剧目对于现代的人们有教育作用。对于后代的人们也有教育作用。

下面我再着重地讲几个问题。

一、我们的方针和我们的口号

我们的方针是：在戏曲工作中，大力贯彻建设社会主义的总路线；以政治带动艺术，百花齐放，推陈出新，以现代剧目为纲，推动戏曲工作的全面大跃进，在大力发展现代剧目的同时，继续认真发掘和整理传统剧目，并排演新历史剧目；在充分发扬优秀的传统艺术的基础上，推陈出新，创造社会主义的民族的新戏曲，有力地为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务。

关于这个方针，我想解释一下。

首先，创造社会主义的民族的新戏曲是今后戏曲发展的方向。关于这个问题，周扬同志曾在一九五二年第一次全国戏曲会演报告时，提出来经大家讨论过。后来，由于现代剧目在发展中曾遭到了一些波折，在客观方面来说，条件还不像现在这样好，艺人思想改造还没有进行，觉悟也没有现在这样高；在领导方面来说，提出新戏曲的口号后，有些人在实际工作中，就不要传统了，粗暴了。经过几年的艺术实践，积累了丰富的经验，特别是社会主义革命以后，各方面条件均较成熟，特别是文化艺术为社会主义政治服务，形成为广大艺人的共同信念，一切都在跃进，戏曲也不能不跃进，因此，现代剧目就不能不成为戏曲发展的主流，所以这个口号再提出来，并定为戏曲发展的方向是适合于群众的要求的。

第二，为什么要提出以现代剧目带动戏曲改革？打仗要有先行官，穿衣服要有领子；没有纲，没有领，没有先行官就不能办事。创造社会主义的民族的新戏曲，什么是它的纲、它的领、它的先行官呢？应该是现代剧目。表演现代戏会影响到很多问题，因为演现代戏不能不研究传统艺术和技巧的改革问题；表现社会主义的生活内容，表现新人物问题；演员要熟悉这方面的生活，就不能不参加劳动生产，不能不与工农群众相接触，不能不进行思想改造。由于现代剧目一带动，整个剧团的政治作风和艺术作风也要改变。这样做，还可以促进传统剧目的发展、革新。一些演过现代戏的同志，再去演古装戏，他的思想、情感、表演技术都有进步。所以我们要用现代剧目为纲来带动社会主义的民族的新戏曲的发展与繁荣。

第三，现代剧目必须在继承传统艺术的基础上创造，不是凭空创造；新的事物是在旧的中间产生的，这就叫做推陈出新。不能把传统丢掉另起炉灶，这样是创造不出来新戏曲的，即使创造出来也不能持久，因为群众是不会欢迎的。

第四，从群众的需要来看，从剧目的现状来看，从传统剧目与现代剧目的关系来看，大力发展现代剧目与继续发掘整理传统剧目，两者都需要，不能偏废。因为这是群众观点问题。群众爱看现代剧目，也爱看传统剧目。将来群众会变，但是决不会变得不研究历史，不要看历史剧。为了适应群众的要求，为了发挥剧团各方面的积极性，两者得都要，何况两者又有相互影响的作用。但是，两者之间要有主次之分，先后之分。从发展前途来看，现代剧目是主，传统剧目是次。只要传统剧目不要现代剧目是错误的；只要现代剧目不要传统剧目也是错误的；两者平起平坐，没有主次没有先后，这也是错误的。

最后要说明的是：创造社会主义的民族的新戏曲，它的总目的是为政治服务，为工农兵服务，为建设社会主义服务。

我们的口号是：鼓足干劲，破除迷信，苦战三年，争取在大多数的剧种和剧团的上演剧目中，现代剧目的比例分别达到百分之二十至百分之五十。要争取在三五年内，有大批的现代剧目，在思想性、艺术性和表现技巧方面有更高的成就和有更多的保留剧目。同时，要在广泛搜集的基础上，重点整理、改编传统剧目，提高它们的思想性、艺术性和表现技巧，选择优秀的传统剧目演出。

这里，包括数量上、质量上的要求，也包括有更多的现代戏的保留剧目；也要求有更高的思想性和艺术性。关于百分之二十至百分之五十这个概念，是说在现在这个基础上，现代剧目要发展，传统剧目也要提高。演出的场次、剧目，两个方面都要增长。而不是说：现代剧目增长百分之二十是把传统剧目挤掉百分之五十。这样就会变成消极的了。在绝对数值上，现代剧目与传统剧目都要增长。

二、为什么要这样做？是否有可能这样做？

理解这个方针和口号，首先要从新的社会主义革命时代、要从广大人民群众的新要求上来考虑。也就是说，首先要从政治上来考虑。

戏曲是为群众所喜爱的艺术形式，但是这个形式到目前为止，对于反映社会主义、共产主义生活还存在一定的矛盾。现在要求改变这个状况（已经开始改变了，还要继续改变），这个要求，不是某些少数人提出来的，而是广大工农群众提出来的，是他们的共同的迫切的要求。这是戏曲发展的历史的特点。随着社会主义革命，特别是去年政治战线上、思想战线上的社会主义革命以后，去年冬天以来工农业生产大跃进；生产的跃进，就要求文化、技术的跃进。如果广大工农群众不进行文化革命、技术革命，就不能和生产大跃进相适应，就不能和社会主义建设相适应。戏曲是文化的组成部分。文化革命已经形成为群众性的运动。今年的文化艺术大普及，就是广大劳动群众掌握文化艺术来表现他们自己、鼓舞他们自己的文化艺术革命运动。为什么民歌会成为这么大的空前的运动？这是个什么意思？这是因为现在劳动生产力是空前解放了，而且在劳动生产中要破除迷信，要克服困难，要鼓足干劲，这就迫切需要民歌在精神上鼓舞他们；民歌运动是生产大跃进的必然带来的结果。戏曲也是老百姓喜欢的艺术形式，所以群众也就要求它多多地反映当代的伟大生活和斗争。共产主义革命不仅在物质生产上要把一切陈规陋矩打倒，创造新的东西，而且在精神上思想上也要改变，也要创造革命的现实主义和革命的浪漫主义。作为反映人民精神和思想的戏曲，人民群众就很自然地要求加以改革。辛亥革命、“五

四”运动对它不是这样要求的，甚至抗日战争、解放战争时期，也不是这样要求的，即使也有过，也没有现在这样深入，这样普遍，更没有这样彻底。广大劳动人民在戏曲艺术上要求革新，要求创造性，要求活跃，要求表现劳动人民的雄心，克服困难的大无畏精神，以及对于生活的热爱和对于将来的理想。这种要求，是过去任何时代也没有的。这就是新形势，社会主义革命的新形势。这种新形势就是推动戏曲改革的最根本的动力。

推动社会进步的，是物质生产力；生产力是最活跃、最革命的因素。毛主席和党中央所提出的鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义的总路线，使得物质生产力无限广泛的发展。我们要为解放了的生产力服务。小麦亩产七千三百二十斤，人家不相信，我们要宣传，这就叫做为政治服务，为生产服务。演《武松打虎》，老虎被武松一个人打死，武松很有英雄气概，但光演这个不行，因为当代群众所关心的是如何让每亩产七千三百二十斤小麦的问题，而这个在武松打虎中是不能得到解答的。如果我们不为生产力大解放去服务，这就不可能鼓足干劲，而是有点泄劲。《红楼梦》、《梁祝》、《西厢记》等古典剧目可以演，也有教育作用，但要鼓起生产干劲，则就显得有点间接，有些不足。《西厢记》最大的“干劲”，就是张生与崔莺莺争取婚姻自由。这个主题，比起我们创造世界、解放物质生产力的主题来，则就太小了。所以，我们要了解今天的形势，比过去任何时代不同。人民群众要求戏曲改革乃是广大群众性的革命要求，不改不行。只有适应生产力的改革，适应人民群众思想、感情的大改变，戏曲才有光辉的前途。

戏曲发展到了共产主义时代，是个什么样子？我们也可以浪漫主义地想象一下。那时候，将会有大批优秀现代剧目，思想性和艺术性都非常之高，超过过去一切时代的高峰，在世界艺术的高峰上来说，大概是前列或前列之一。目前，现代剧目创造的新高潮，是在新的历史条件下，是在戏曲改革取得新成就的条件下出现的；这个高潮，是在我们历史上从来没有过的广泛的、普遍的工农群众的迫切要求下出现的；这个高潮，是在群众性的业余的新的戏曲活动的广泛开展与推动下，是在戏曲队伍破除迷信、思想跃进、艺术生产力大解放的情况下出现的；这个高潮，是在各级党委的重视、支持和强有力的领导下出现的。因此，现代剧目会以过去所没有过的健康的、活跃的、更有气派的姿态出现在我们舞台上。从这一次联合演出中就可以看到这一点。决不是一阵风。这也好像过去年代亩产小麦百八十斤的那个时代不会再来是一样的了，在戏曲改革上一阵风搞现代剧目的时代，也是不会再来的了。我们应该有信心贯彻这个方针，实行这个口号。

三、几年来戏曲改革的基本的经验教训

温故而知新，戏曲改革历史的经验教训是丰富的。我们为了前进得更好，总结一下有很大的好处。基本的经验教训是什么呢？有以下几点：

第一，从戏曲改革的历史上来看，由于各个时代的不同，各个阶级要求的不同，戏曲改革也有不同的表现；有彻底的革命派，有不彻底的改良派，也还有保守派。我们是彻底派，就是坚决继承戏曲的传统，坚决主张戏曲艺术形式反映新的社会主义内容，坚决主张百花齐放，推陈出新，为社会主义建设服务，而且我们相信，它会反映得好，内容和形式会统一起来。另外不彻底派，对环境艺术采取抹煞、怀疑，不是继续、发展的态度；即使来改革它，也只是在枝节上做些改革，特别在内容上不敢彻底地反映新的时代。辛亥革命也好，“五四”运动也好，戏曲改革者大多是改良派，站在资产阶级、小资产阶级立场，因而他们所进行的戏曲改革工作是不彻底的，半途而废的。不彻底派中，又有若干派别：有完全否定传统的一派；而其中有一派到后来就成为了保守派，他们认为传统不必改，要反映现代生活内容就去搞别的形式，戏曲干脆随它去……看起来有的很“左”，有的就很“右”。这种资产阶级、小资产阶级的戏曲改革的观点、方法，都算为不彻底派，或保守派。这是历史上戏曲改革中两条道路的斗争。这是基本的经验教训之一。

第二，依靠少数人和专家进行戏曲改革呢？还是依靠大多数人、走群众路线进行戏曲改革呢？这和彻底不彻底有关系。不彻底派只依靠少数人来进行戏曲改革，彻底派主张戏曲改革应该是发动群众，不仅依靠专家，同时也依靠广大群众（包括业余的群众），走群众路线。历史经验告诉我们：前者是走不通的，是少慢差费，而且搞不好；后者可以多快好省，而且会成功。“五四”以后也好，延安文艺座谈会以后也好，解放以后也好，都充分证明：戏曲改革必须充分走群众路线。

第三，我们现在所拥有的经验，不能说已经登峰造极了，但比前代人已经好多了，集中了相当丰富的经验。我们有两种主要的历史经验，一个是资产阶级路线和无产阶级路线的斗争；这是两条道路的问题。这就是前面所谈到的彻底派与不彻底派。一个是依靠少数人还是依靠广大群众进行戏曲改革。这些重要的历史经验，我们现在可以总结了。我们曾经犯过教条主义的错误，粗暴地对待戏曲改革，不要传统或者轻视传统来搞现代剧目，对于现代剧目的创造，不根据历史条件与群众条件，采取粗暴的态度，表现为“左”的教条主义，我们在这方面得到了很多教训。另外，

在戏曲改革中也有表现为“右”的错误，完全否定现代剧目，传统的东西一切皆好，戏曲就是表现古代的，不能表现现代，这是保守思想。这是两个片面的错误看法，我们现在有了全面的认识。过去曾经是走了两个片面，现在我们就有能力可以批判了，我们可以站在更高的基础上来看过去，因而，就比过去的人们聪明一些，全面一些了。这个经验教训是最宝贵的。现在我们都注意克服这两种倾向了。有人担心将来，“马鞍形”会不会再来呢？所谓“马鞍形”就是认为现代剧目乃是急剧地上去，又急剧地下来的意思。我们对于这个问题，要总结一下怎么会犯“马鞍形”的错误。大概说来有四条：（1）在戏曲为政治服务这个问题上摇摆不定，认识不清，因而，为艺术而艺术，就会犯这个错误。（2）不走群众路线，只依靠少数人搞戏曲改革。（3）过去搞现代剧目，不大继承传统的戏曲形式，要另起炉灶。现在，对于戏曲本身的发展规律，比以前认识得更深刻了，懂得了要有新的内容，必须利用传统的形式，逐步地结合就会比较好，就会比较统一，相信今后可以会更好地统一起来。现在是粗暴的毛病比较少了。（4）戏曲的队伍比较健全了，特别是在政治上、思想上、熟悉生活上、掌握现代剧目的表演技术上，比前几年有了更好的基础。所以，我们不会重复过去的“马鞍形”。过去所犯的粗暴和保守的错误，主要是在领导的思想。现在领导和广大艺人比较都能掌握住方针政策和方法了。今后要警惕重犯错误，时时刻刻记住历史的经验教训，那么，我们就会健康地前进。

四、现代剧目必须百花齐放、必须注意 政治风格与艺术风格的结合

创造社会主义的民族的新戏曲，是要以现代剧目来带动戏改。传统剧目如果没有现代剧目的带动，虽也会改变，但要迟缓得多。另外，现代剧目虽是纲，但也必须十分重视传统剧目的继承。所以目前戏曲剧目必须包括两大部分，即两大类：一是现代剧目，一是传统剧目，就继承的关系上说，传统剧目是父辈，子辈是现代剧目，年纪轻，家底子不厚。但他代表艺术前进的方向，父辈要竭力赞成现代剧目，把所有的传统好东西教给子辈。子辈也不能一脚踢开父辈，不要传统。这样才能顺利地发展社会主义的民族的新戏曲。

对于现代剧目不能用一个模型来要求，要贯彻百花齐放的方针，要有多种多样的艺术风格，要有多种多样的艺术形式。沪剧、豫剧、湖南花鼓戏、楚剧、闽剧各有各的风格，大家可以相互观摩，相互吸收经验，但绝不能变成一个样子，如果是

一个样子，那就没有出息了，就不丰富了。每个剧院、剧团要有自己的艺术风格。但艺术风格，不是自己主观想建立就能够建立的，而是要在长期的艺术实践中，经过群众的考验，通过不断地辛勤创造，才能建立起来的。剧院、剧团的风格，首先是政治风格——共产主义风格，然后才是艺术风格。人家搞大跃进，你搞小跃进、不跃进，演出来的戏，表现生活斗争不尖锐，爱憎不分明，政治立场和观点不清楚，革命的气魄不大，这就是没有政治风格。没有政治风格的艺术，哪怕是最好的艺术也是空虚的。我们要把政治风格和艺术风格统一起来，结合起来。在政治上是共产主义的风格，但由于演员不同，作家不同，剧目传统不同，可以有艺术上的个性。但是，个性是要建立在共同性的上面，只发展艺术上的个性，不发展共产主义的共性，舞台上是会反映出资产阶级的东西来的，个性要在共性的指导下建立、发展，个性要与共性结合。我们剧院、剧团的艺术风格，是要和我们时代的共产主义的政治风格相结合。现代剧目中可以有狂风暴雨式的，也可以有抒情式的，可以有文有武。有男的多一些，也有女的多一些，有生产多一些，有恋爱多一些，但是，所有的现代剧目都要表现出共产主义时代的共产主义风格。这种风格是大无畏精神，破除迷信、敢于创造的精神，是对于大是大非爱憎分明的精神，是对于未来充满着热爱的浪漫主义精神。不表现这种精神，哪怕是最好的艺术风格，人民群众也不爱看。豫剧《刘胡兰》很好，因为它表现了刘胡兰对敌人多么蔑视，把敌人当作臭虫，而对于革命又那么追求，那么强烈，为革命牺牲一切。北京某些剧团的演出，在艺术上看起来也很完整，很不过火，内心独白很多，但就是不能打动观众，不能激发观众的情感。这就是因为它首先不是表现时代的精神面貌，它的艺术风格不是服从于政治风格。

现代剧目要大、中、小型结合。中型、小型的戏，要大力地搞，这种戏鼓动群众的情绪比较及时，结合政治也比较及时，更容易普及，大戏往往是从中、小型的戏中发展来的。中、小型戏的艺术形式，不一定都粗糙，有的可能细致；即使粗糙些，也可以慢慢加工。我们对现代剧目，一方面要求要宽，一方面也要在质量上不断提高。不能因为宽而草率、马虎。

五、用两条腿走路

所谓两条腿：一是现代剧目，另外一条就是传统剧目。这种提法是根据历史经验总结出来的。在一定的历史时期内，用两条腿走路，对于戏曲的发展和繁荣是有

好处的。两条腿走路是发展戏曲艺术的问题，也是群众观点问题。历史经验告诉我们：凡是好的现代剧目，都是在充分地继承传统，尊重传统，运用传统的基础上加以丰富，加以选择，出现了新的艺术形式。对于传统要采取积极的学习态度。传统不是可有可无的，而是必须继承，但是对于传统又要发展，不能墨守成规。我们对于传统的技巧、规律必须掌握。例如李少春同志演的杨白劳，就可以看出有传统，有技巧的好处。对传统技巧掌握得好的同志，演现代剧目就是比较容易成功的。因此对于传统剧目和技巧必须继续发掘、整理。对于老艺人身上的艺术要赶快抢救。好的传统剧目必须要上演。所有这些都是对于我们创造现代剧目的不可缺少的条件和基础。几年来提倡学习传统是正确的，我们对于两次剧目会议的估计，是贡献很大，成就很大。但也有缺点，主要的缺点，是对于现代剧提倡和支持得不够。我们不要以为现代剧目已经是天衣无缝了，而是还有很多缺点，要想改正这些缺点，除了深入生活，进一步改造思想外，还有一个重要问题，就是要好好地学习传统，继承传统和发展传统。

六、走群众路线

戏曲改革工作要有两个方面：一个方面，是要在党的领导下，发动戏曲专业团体和专业作家与广大艺人合作，发挥广大群众的积极性。另一方面，是要和广大劳动人民中业余的戏曲活动发生密切的联系，我们要辅导他们，并把他们的好剧本、好表演集中起来，并在这个基础上提高。现在我们愁剧本不多，但是如果依靠大家合作，发动业余作者，剧本就会很快地多起来。

戏曲改革是否彻底，现代剧是否能够繁荣发展，关键在于走群众路线，我们要相信群众能够创造一切，能解决一切，我们不要把现代剧目的创造只限于专家，而是要发动群众，才能搞好现代剧目。

七、破除迷信，思想大跃进

现在农村中出现了共产主义的萌芽，出现了大协作，广大的妇女群众从狭小的家务劳动中解放出来参加社会劳动，在农村中，智力劳动与体力劳动也开始结合起来。将来，艺术家除了艺术劳动外，还要参加一定的工业劳动、农业劳动。我们在这个方面比起业余剧团来是落后的了。他们一方面从事生产劳动，一方面

又能唱歌演戏。我们要补上生产劳动这一课。但是他们也有不足之处，即缺少更高的智力劳动，这是旧社会留下来的。我们要把智力和体力结合起来，才能成为共产主义的艺术家。要结合这两者，就要打破对于艺术特殊性的迷信。我们承认特殊性，但不能迷信特殊性，我们可以考虑，将来会创造出来一套新的技术训练方法，即生产性劳动和智力结合起来的基本训练方法，而我提这一点，是为了希望大家破除迷信，敢于打破一切陈规旧律。我们要对于已经取得的成绩，不能骄傲，不能迷信成就。过去，某些同志来京受到了表扬，回去就骄傲起来了。我说这样的人他连第一个迷信也没有打破——迷信自己。现代剧目的水平是比过去高了，究竟高了多少，很难说；和时代相适应吗？还不能！希望同志们回去以后，一定要走群众路线，大胆尝试，用新的观点来提高艺术，创造与我们的时代相适应的新戏曲。

八、具体措施

（一）要解决剧本创作问题，就要发动群众，专业的、业余的、广大的工农群众和其他各方面的力量。我们提倡：专业作者与业余作者合作；专业剧团与业余剧团合作；剧团与作者合作。这样可以使得新剧本及时上演，剧本质量会不断提高。

（二）专业戏曲工作者要深入工农群众，要深入实际斗争，深刻了解劳动人民的生活、思想、感情和要求，改造自己的思想。任何剧团都要剧场演出与广场演出并举；城市演出与下乡、下厂、下部队演出并举。在这个原则下，每年下乡、下厂、下部队演出的时间，不能少于三个月，有的剧团要达到七八个月以上，有的剧团可能全年在农村工厂演出。我们的剧场演出，要坚持社会主义经营的剧场演出，反对资本主义经营的剧场演出。我们的剧场艺术是在广大群众的普及基础上提高的。脱离群众，脱离普及，脱离政治地搞剧场艺术，就会陷入资本主义。

（三）正确继承优秀的传统艺术和表现技巧，要学习，要革新，要创造，要超过。但新创造的戏曲应该是民族的形式，民族的风格，要有共产主义的政治风格。

（四）明年要举行分地区的戏曲会演，要把现代剧目放在重要的地位上。

（五）在戏曲界要发动现代剧目的大跃进运动，希望大家搞竞赛，搞倡议书，各剧团应根据具体情况制定计划，采取措施，最好在八月底以前，把这方面的规划给我们。

我们要掀起一个现代剧目创作的大高潮，大跃进，我们要把社会主义的民族的

新戏曲的面貌来一个大革新，开放出前人所未有的鲜艳的花朵，在思想上真正地充分地表现我们这个时代的人民的英雄气概，尽快地建设社会主义，然后过渡到建设共产主义。

（原载《戏剧报》1958年第15期）

戏曲剧目两点论

任桂林

最近，开过戏曲表现现代生活座谈会以后，现代戏多起来，成为文艺界大跃进新气象的特点之一。政治挂帅，为当前的政治斗争和生产斗争服务，响亮地在戏曲界喊起来，成为戏曲界前进的动力。现代戏受到新的观众——工农兵学商的喝彩，演现代戏的人，也感到面带光彩。为什么演戏，这个观念也起了变化。在过去，有的人从学戏那天起，就是为着个人的和家庭的生活而奔波，唱红了，生活得优裕些；倒运了，穷困潦倒，流浪街头的大有人在。这是传统的老观念，谁都觉得合理合法，无可责备。可是今年的戏曲界经过整风、反右、上山、下乡、演现代戏等一系列的斗争，感到自己演戏的目的，是先为人人，后为自己；先为政治，后为艺术；先为宣传，后为吃饭；这个变化，我想是戏曲史上从来未有的革命，是戏曲界在党的领导下迈进了一个新的历史阶段。

目前，现代戏风起云涌，已形成高潮，规模之大，超过历史上任何一个时期。每逢中国人民进行革命到高潮的时候，戏曲的现代剧目也就出现一次高潮，好像也成了个规律。辛亥革命以后，“五四”运动以后，抗日战争以后，解放战争胜利以后，现代戏都热闹过一阵。为什么每到革命高潮现代戏就盛极一时呢？可见现代戏是革命的产物，是反映了革命群众的要求，是对戏曲的固有形式的突破，是不管内容与形式的谐调不谐调，先来个矛盾，然后再逐渐统一，这是合乎戏曲艺术的发展规律的。

这次社会主义的经济基础和政治思想战线上的大革命，决定着现代戏进入新的高潮。但这次高潮和前几次不同：第一，群众基础大变化，特别是在农村，新的农民成长着，他们喜欢现代戏，这个根是扎下去了。第二，广大的戏曲工作者，是自觉自愿地朝向这个目标前进，他们会克服许多困难，发挥艺术上的创造性。第三，各级党和政府会采取许多有力的措施，指导运动前进。有这么三个条件，我想现代戏的成长尽管还会有曲折，但一定会健康的发展，不会昙花一现，更不会夭折。

从“五四”到现在，戏曲改革了几十年，到底要改成个什么样子？现在看来很

清楚，就是要使这个为我国人民所普遍欢迎的艺术形式——戏曲，不只能够胜任反映古代历史生活任务，同时也能够胜任反映新时代的群众，新社会的生活的任务。几十年来，这方面的斗争是持续不断的。也曾有那么一些人，看不起戏曲，写文章谈话攻击戏曲落后，把戏曲描绘成不三不四的旧东西，不算新文艺，归根结底无非是指责戏曲不能很好地反映新生活。其实，他们不懂得戏曲还会变，会变得适应新的时代。我是承认戏曲有这个缺点的，反映新生活，它是来得慢一些。但这个责任，不应由我们来担负。正因为封建时代，戏曲艺术达到了较高的成就，内容与形式得丝丝入扣，这是优点，但也成了缺点，影响它变化起来迟缓。对它的固有形式，不能置之不理，不能撇开它从新创造。既要运用固有形式，反映新生活有时就格格不入，这个矛盾，需要长时期的努力，才能统一，麻烦也就在这里。但是，一旦这个矛盾解决了，戏曲又会成为足以自豪的新艺术，我觉得这个光辉的前景已经出现在我们的面前了。

戏曲从来是反映当前的社会生活的，如不是它是不会得到发展的。在封建时代，戏曲是没有什么现代戏和传统戏之分的。关汉卿写的《单刀会》、《窦娥冤》与其说一个是历史剧，一个是现代戏，不如说都是反映了那个时代的政治斗争的新戏。就是明清两代的大剧作家，尽管他们写的是秦、汉、唐、宋故事，但都是封建社会的生活，社会制度无大差别，因此人物的精神面貌和语言，虽上下千百年的距离，但中间没有一条鸿沟，也就是说他们创造的戏剧形式，既能表现他们的前代生活，也能表现他们的当代生活。创造了封建时代光辉的戏曲艺术，这是他们的功绩。可是到了我们这一代，运用固有的戏曲形式，编写或整理历史剧，问题还不大，因反映的还是封建社会的生活。若反映社会主义的现代生活，在艺术形式上的创造问题，就比较复杂，我们是马克思主义戏曲工作者，正是要担负起这个艰巨的任务。

不必否认，戏曲在资产阶级民主革命时期，是落后了一步。中国软弱无能的资产阶级，始终在风雨飘摇中，自顾还不暇，便没有把戏曲拿过去，加以改造。他们只是洋奴思想，一味地反戏曲，但是反不掉，因为大多数人喜爱戏曲，不听他们那一套洋教条。他们的知识分子胡适、傅斯年等人就是代表，并对戏曲进行过猛烈的攻击。这一时期，戏曲虽守住了阵地，但是没有得到正常的发展，在上海、广州等大城市，虽有过商业化的畸形发展，但对全国说来，仅是个支流，影响并不太大，现在看来，资产阶级不理它，倒是件好事。

我有个天真的想法，在封建时代，戏曲艺术光芒四射。到了半封建半殖民地时期，戏曲的发展停止了一步。现在进入社会主义伟大时代，戏曲又开始发光了。

任何一种艺术，如果只能反映古代生活，不能反映现代生活，结果，会与广大群众越来越远，路子越走越窄，有那么一天，只好进博物馆，这个规律，不是任何人能够改变的。因此，要求戏曲大发展，就必须大力演出现代戏，这就是所谓方向问题。所谓以现代戏为纲，纲举目张，会使得戏曲的面貌，来个大变化，大革新。

我们肯定现代戏大发展，但是它离不开传统剧目。浩瀚的优秀的传统剧目，蕴藏着极丰富的艺术形式和表演技巧，我们只能在这个基础上“推陈出新”，不能平地起高楼，这是戏曲的历史规定下来的。因此，对传统剧目采取轻视态度，也是错误的。

现在有那么种看法，认为现代戏是革命的，传统戏不是革命的；演现代戏理直气壮，演传统戏理不直气不壮；现代戏有发展，传统戏没有发展；演现代戏好比给观众饭吃，演传统戏好比给观众花看，饭不能不吃，花可看可不看。总而言之，认为现代戏重要，这是对的；认为传统戏不重要，可有可无，终有一天会消灭的，我觉得这是种片面性的看法，对戏曲的发展是有害的，错误的。

最近提出了一个口号，就是“争取在三年内，全国大多数剧种或大多数剧团，上演现代戏的比例要达到百分之二十至百分之五十”。这是为了督促大家向这方面努力。但有的剧团却提出现代戏要占百分之百，或百分之八十以上，这种积极性是可以理解的，不过这种做法，反而会对现代戏的发展造成不利的情况，因过分追求数字，会影响演出质量，使得观众不爱看，是值得注意的。

其实，现代戏要发展，传统戏也要发展，这才算是两条腿走路。如果对前者积极，对后者消极，或者对前者消极，对后者积极，那还叫什么两条腿走路呢？或者说传统戏也要，仅仅是为了掌握传统技术，借以发展现代戏，而对传统戏的革新和提高提不到排演日程上去，这也不能算两条腿走路。现代戏要带动传统戏的革新，传统戏要提供现代戏创作经验和方法，这是戏曲发展的不可分割的两个方面。两方面相辅相成，相互助长，虽有矛盾，并不排斥，戏曲艺术就是这样辩证地前进。

传统戏已有个老样子，好像形态已定，其实不然，它总是要变的。比如三国戏、水游戏等，现在的演出方法，和若干年后的演出方法，一定会有显著的变化，将随着物质环境的不同而变化，但这些戏不会消灭。谁能够预料若干年后的人就不看三国戏、水游戏呢？我想就是到了共产主义的光辉时代，人们也要看历史剧，看那种全新的历史剧，看那种依据新生活新世界观而创造的新戏曲形式，这种形式既能恰当地反映现代生活，又能充分地表现古代生活。许多做戏曲工作的人们，都成为多面手，既能表演最新最美的现代剧，又能表演优秀的新历史剧，多种多样的百花，

齐放在戏曲舞台上，这又有多好啊！

对传统戏认为已经完成了它的历史任务，实际上还是没有解放思想，迷信古人，觉得他们的艺术成就，我们不能再超越了。我觉得不然，对传统戏，我们还是大有可为，它有着受时代限制的局限性，无论从内容到形式，它都有不足之处，并不是完美无缺的。解放几年来，我们在这方面的的工作，成绩卓著，应该继续坚持下去，并没有做到尽善尽美。许多传统剧目还待整理改编，许多表演技巧还待研究、改进，许多舞台美术上的问题，并没有很好地解决。尽管许多外国人，对我们的优秀传统剧目，拍手叫绝，但我们并不满足，我们这朵古老的花，会在新的环境新的条件下，开得更新更美，这对社会主义文化和共产主义文化建设，是有利的和完全必需的。

关于题材的选择，对于任何一种艺术创作，都是有重要作用的。但这不等于说把题材绝对化起来，把立场观点和方法放在次要的地位上。因为题材总要受着世界观和方法论的支配，不是么，现代戏有好的，也有坏的；传统戏有反动的，也有进步的。《水浒传》就是进步的一例，过去曾有不少皇帝就严禁过《水浒传》。乾隆十九年还下过圣旨，内称：“……《水浒传》以凶猛为好汉，以悖逆为奇能，跳梁漏网，惩创蔑如。……梨园子弟，更演为戏剧；市井无赖见之，辄慕好汉之名，启效尤之志，爰以聚党逞凶为美事。……将《水浒传》毁其书板，禁其扮演，……通行严禁，违者重究。”这些统治者们的立场不是很明确吗？他们所仇视的不正是人民所需要的吗？人民要懂得历史上的阶级斗争，要看看历史上那些光明磊落的英雄人物的舞台形象，要晓得自己的祖先是怎么生活过来的。这些合理的要求，戏曲工作者是有责任来满足他们的。

现代戏和传统戏，是对立的统一。不承认这其中矛盾，是不符合事实；但看不到统一，也不合事物发展的规律。我们能够使它们在辩证唯物主义和历史唯物主义的基础上统一起来，能够又反映现代人民的生活又反映古代人民的生活。大力发展现代剧目，积极整理革新传统剧目，必须结合起来进行，全面安排，两条腿走路。毛主席的指示：“百花齐放，推陈出新”，仍然是我们的戏曲工作的指导方针，不能认为现在提倡现代戏，这个重要方针也就变了。在今后很长的时期内，坚定不移地执行毛主席这个指示，戏曲艺术才能健康发展，走向最新、最光辉的繁荣时代。

（原载《戏剧报》1958年第19期）

运用传统技巧刻画现代人物

——从《梁秋燕》谈到现代戏的表演

梅兰芳

陕西省戏曲赴京演出团给我们带来一出好的现代戏：《梁秋燕》。《梁秋燕》虽是描写过去农村中婚姻问题的新旧思想斗争的作品，但是几年来一直受到观众的欢迎。我在西安就听说这是出好戏。这次在北京看到它，确是名不虚传。梁秋燕反对父亲包办婚姻的斗争，虽和同类型题材的戏曲，有些共同点。但是，这出戏却迷人得很；鄙鄙唱腔本来就很好听，再加上演员们纯熟自如的表演，就感到既耐看又受听了。

李瑞芳演梁秋燕，任永华演刘春生，他们在第一场“情投意合”中，就非常真实地表现出这一对彼此相爱的农村青年那种朴素纯真的情谊，这种纯朴爱情的动人描写，有力地反衬出封建包办婚姻的不合理，说明梁秋燕争取婚姻自由的正义性。李瑞芳的唱腔不仅很美，而且给人一种健康饱满的感觉。吴德锦演的梁老大，非常深刻地把这个保守固执、有着封建思想的老农塑造了出来，他在许多地方都很自然地演唱中揭示出梁老大的固执和内心矛盾。他的逐渐转变，也都很真实而且合情合理。剧中对梁老大的描写具有善意的讽刺，而对侯下山的描写，则是一种揭露和批判，没有从皮相上去丑化他，活生生地画出这个农村中的二流子的面貌，特别是他的唱腔和表演，既保持了丑角的特点，而且没有从形式上去夸张，他每句唱的收尾都有恰到好处的夸张性的装饰音，他的这种创造，为演现代戏的反面人物提供了一个线索。王玉娴扮演的张菊莲，也是从出场时几个动作里把一个青年寡妇的性格突现了出来，她爱着梁小成却又躲躲闪闪，封建势力对她的压力，她的身世、内心矛盾，从这里就可以看得很清楚了。

《梁秋燕》是陕西戏曲中现代戏的一出好戏，无疑它将长时期地活在舞台上，成为保留剧目。《梁秋燕》是经过不断修改加工的，我们许多优秀传统剧目也正是经过多少年来不断锤炼才达到今天的水平。我们对待现代戏一定要从剧本、表演、唱腔、舞台美术等方面，丰富再丰富，加工再加工，才能不断提高，成为现代戏的“传统”剧目，《梁秋燕》就是这样站住脚了的。我们决不能使现代戏演一个丢一个，

一定要使它在不断积累中保留下来。《梁秋燕》由于演了几年，演员演来已经驾轻就熟了。同时，可以看出，舞台上的这些人物对我们来讲，非常熟悉，我们似乎在什么地方见过他们，这就说明剧作者和演员们的表演，都是有着坚实的生活依据的。

我们必须创造出无愧于今天伟大的英雄时代的现代戏，在舞台上塑造出我们同时代的英雄形象，使现代的罗盛教、黄继光、张秋香等和古代的赵云、黄忠、穆桂英、文天祥等并列在舞台上，永远鼓励我们。

最近，我看了一些现代戏，我有这样一些不太成熟的想法。我觉得，创造现代人物形象，也必须继承传统。继承传统，我认为不要狭隘地仅仅想到只是运用传统的演唱技巧，而且，还要深刻地理会传统戏曲的戏本创作方法、描写技巧，直到表演、唱腔、程式等，要运用中国戏曲独特的表现手法来创造现代的人物。我们一方面要从原有的传统技巧中，吸取那些可以运用的东西，加以发展和变化，用在现代戏里的人物身上。另一方面，我们可以从现实生活中提炼、加工，根据传统技巧的表现原则来创造适合于现代人物的新唱腔、新格式、新手段，例如为了在舞台上塑造工农兵的英雄形象，我们难道不可以根据生活中拿枪的动作，来提炼设计一套程式吗？我们难道不可以根据生活中炼钢的动作，来提炼设计一套程式吗？如果说，我们有了这些新程式，那么扮演解放军、炼钢工人的演员，不是可以在这套程式中，根据人物性格、环境、情节，来设计许多新身段吗？回过头来，我们看一看有些现代戏里的人物，给人的印象不深，形象不鲜明，除了剧本描写的原因外，恐怕演员在这些戏中，没有很好地运用传统技巧或是创造出新的身段是一个因素。《梁秋燕》里的梁老大、侯下山、张菊莲、梁秋燕等之所以令人印象难忘，他们身上是有新的身段动作的创造的。例如梁老大，他常常头一扭地表示自己的不满或是懊丧，很能说明他的固执；又如侯下山的唱腔，结合他那种猥琐的手势，把这个二流子的狡猾心境，真切地表现了出来；张菊莲则是从出场后行路的身段中，表现了她爱梁小成而又有所闪避的心情，很切合这个青年寡妇的身份。豫剧《朝阳沟》、《刘胡兰》，湖南花鼓戏《三里湾》，京戏《白云红旗》等都有过同样的创造，给人印象深刻，获得了成功。在生活里，每个人往往有他自己的“习惯动作”，为什么我们不能在戏剧人物身上（他本来就是经过剧作者的提炼、夸张、概括、集中了的），也设计一下他的“习惯动作”以至于身段呢！

运用原有的传统技巧，来刻划现代人物也极重要。例如京戏《白毛女》，杨白劳被黄世仁一脚踢倒时，演员用了抢背的身段，很能表现人物当时的情景；又如豫剧《袁天成革命》，不能够被袁天成大声叫回来时，她走到下场门那里，一个“鹞子翻

身”就回到袁天成面前，这个身段很能说明能不够出乎意外的惊诧神情。这些对传统技巧的运用，都很有助于人物形象的刻划。在这方面，目前戏曲界已经取得了一些成就。但若是为了搬用传统技巧，而不顾人物性格、环境，就会走上为运用而运用、生搬硬凑的形式主义道路，这是很值得留意的。关于继承传统创造现代人物，当然，除了表演艺术之外，戏曲音乐对身段动作有极其密切联系，过去我所排演的时装戏，音乐问题是始终没有很好解决的。现在，现代戏的演出，音乐问题有了某些创造，但是，它仍然有待于我们进一步发展创造，以适应新的反映现代生活的要求。从某种意义上说来，它比之表演艺术更为复杂。其他如服装设计、舞台美术等方面的问题，也还有待进一步的探讨，此处都不阐述了。

（原载1958年12月10日《人民日报》）

戏曲必须不断革新

《人民日报》社论

我国正处于社会主义飞跃前进的时代，伟大的现实生活给文学艺术的创作提供了无比丰富的创作源泉。作为文学艺术中最为人民群众喜闻乐见并且最能联系广大人民的宣传武器之一的戏曲艺术，应当热情地、及时地反映这个伟大的时代，以共产主义思想教育和鼓舞人民，更好地推动历史前进。从一九五八年大跃进以来，戏曲艺术工作者在党的领导下，大搞现代题材剧目，创造性地运用着和革新着优秀的戏曲传统艺术，取得了极大的成就。全国几乎每个戏曲剧种都在上演着现代剧目，出现了戏曲艺术表现现代生活的热潮，显示着我国的戏曲革新有了进一步的发展。

最近，文化部在北京结合巡回演出集中了六个剧种、十个剧团举行了“现代题材戏曲剧目观摩演出”。在这个演出中虽然只有少数剧种、剧团和剧目参加，但可以明显地看出，戏曲表现现代生活，无论在思想上和艺术上，较之一九五八年都有了显著的进步和提高。这样就使戏曲艺术在为工农兵服务上发挥了更大的作用。戏曲艺术由于表现现代生活而促进它必须进行一系列的革新和创造，同时在革新、创造的过程中，对于提高戏曲工作者的政治水平、思想水平也收到了显著的效果。

我国戏曲艺术在贯彻党的“百花齐放，推陈出新”的方针下，一方面积极地进行对传统剧目的改革，这一方面已经获得显著的成绩，那种宣传迷信、淫秽、凶杀以及侮辱劳动人民的恶劣形象，已经从舞台上清除了；另一方面从全国解放前到解放以后，许多剧种都上演了不少经过整理、改编的优秀传统剧目和新编的历史剧，同时也编写和上演了不少现代题材的剧目，表现了新的时代和新的人物，表现了群众的斗争和劳动，受到了广大观众的热烈欢迎。但是，几年以来，戏曲界对于表现现代题材的问题也还持有不同的态度：大多数人的态度是积极的也是有信心的，对运用传统戏曲形式表现现代生活作出了不少的成绩，而且有了一些新的创造，这是主流；但也有一部分人只强调传统戏曲形式表现现代生活有困难的一面，没有想更多的方法去克服，或者认为演现代题材剧目是临时配合政治任务，演过去就算了，在艺术上究竟比不上传统剧目，总之对于编演现代剧目还表现信心不足；也还有少

数人认为传统戏曲形式只能原封不动不能革新，只能表现历史故事不能够表现现代生活，他们虽然也不反对戏曲革新，但他们的所谓革新充其量也不过是“旧瓶装新酒”罢了。

两年以来现代剧目发展的事实，对这些问题已经作了答复。我国戏曲的各个剧种几乎都能够表现现代生活，而且可以表现得很好。对于戏曲的优秀传统必须继承，而且还要在新的思想基础上根据表现现代生活的需要大胆地加以革新，这样，对于传统艺术形式不但不会有什么损害，反而使它更加丰富。

关于如何对待遗产的问题，毛泽东同志告诉我们：对待民族的优秀文化遗产，决不是生吞活剥，硬搬、模仿，而是要批判地继承，目的是为了革新、创造。只有这样才能真正做到戏曲艺术的“推陈出新”。对待戏曲艺术遗产，我们一方面要注意保存和整理一切优秀的剧目，保持传统戏曲形式的民族风格 and 特点，防止抛弃遗产，割断传统等粗暴态度；另一方面我们更要反对对传统不敢革新、墨守成规、故步自封的保守思想。保守思想是当前戏曲艺术前进道路上的主要阻力。我们应该正确地对待戏曲艺术遗产，用批判的态度对待遗产，既要认真学习，又要大胆革新、创造，同时还应该向国内外一切优秀的艺术学习，以不断革命的精神，使戏曲艺术更适合于表现现代生活的需要，更为广大群众所欢迎。

在党的领导下坚持政治挂帅，是两年来戏曲表现现代生活获得巨大成绩的首要原因。广大戏曲艺术工作者以饱满的政治热情，运用戏曲艺术形式，及时地反映时代生活和人民的精神面貌，使戏曲艺术密切为工农兵、为社会主义服务。在创作过程中，从编写剧本到舞台演出都是紧密地依靠了党的领导，走群众路线，充分发挥群众智慧，运用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的艺术方法，去表现英雄人物的乐观主义和革命理想主义精神。在表演上，由于演员们在党的教育下政治思想水平不断提高，加以刻苦钻研，努力革新，在舞台上塑造了有共产主义道德品质的英雄人物的形象，提高了戏曲的政治思想和艺术风格。

现在，戏曲表现现代生活已经获得了显著进步，前途无限广阔、光明。这就要求全国戏曲艺术工作者，必须继续鼓足干劲，深入群众，学习马克思列宁主义，学习毛泽东同志的著作，继续改造和提高自己的思想，丰富文化知识，提高文艺修养，提高技巧，永远做新生事物的歌颂者和促进派，成为戏曲战线上的又红又专的战士。

我们在提倡现代剧目的时候，决不要忽视继续整理传统剧目的工作。我们应该坚持在为工农兵服务的共同方向下，做到戏曲题材、风格的多样化。应该大力提倡艺术上的自由竞赛，贯彻“百花齐放”的方针。这次参加观摩演出的京剧、沪剧、

豫剧、评剧、庐剧、曲剧以及全国各个剧种，都各有不同的艺术特点和风格。每个剧种都各有自己的发展途径。这里，各级文化主管部门和戏曲工作者必须特别注意：人民群众的兴趣是多方面的。传统剧目正随着时代的进步而不断革新，它们获得广大观众的喜爱。现代剧目的上演，必将进一步推动传统剧目的革新。为了丰富人民的文化生活，我们要大力发展现代题材剧目，同时积极改编、整理和上演优秀的传统剧目，还要提倡以历史唯物主义观点创作新的历史剧目，三者并举。各剧种、剧团可以根据自己的条件和特点，妥善安排，以满足广大人民群众多种多样的欣赏需要。这样才能正确地贯彻党的“百花齐放，推陈出新”的方针，更好地适应社会主义建设的继续跃进的形势，更好地推动戏曲事业不断革新。我们相信，在党的领导下，经过全体戏曲工作者的共同努力，我们一定能够创造出更多更好的社会主义的新戏曲，在舞台艺术上作出新的贡献。

（原载《人民日报》1960年5月15日）

有关戏剧表演导演艺术的两个问题（节录）

欧阳予倩

（一）继承传统并发扬传统

戏曲是中国最普遍、最深入群众的表演艺术，它给了中国广大人民以历史知识和政治知识，有许多戏借古喻今，很有教育意义，它对我国民族性格的形成起了很大的作用。以政治斗争、军事问题和社会问题为题材的剧目，占相当的比重。有许多优秀的剧目充满着英雄气概，表现了英雄主义和乐观主义，教人高尚、勇敢、聪明、见义勇为、舍己为人。中国人民历来就是勤劳勇敢的，自古以来对自然的斗争，对不合理制度的斗争，反抗外来侵略，反抗土豪恶霸，还有就是路见不平拔刀相助，处处都显示出爱憎分明，坚强不屈而又富于智慧。中国戏曲写战争，从来不强调战争的恐怖，而只强调人物的勇敢。在许多好戏当中所表现的英雄形象就是这样。还有些女英雄像花木兰、穆桂英、梁红玉之类的形象，的确是世界上少有的。这不能不说是过去戏曲艺人的大胆创造，可以说是现实主义和浪漫主义相结合的表现。我们必须继承和发扬这个优秀的传统，要继承就要有批判，要发扬就必然要有革新和创造。

正因为这样，我国传统的表演艺术具有特出的优点，它用极为简练的动作（配合着唱、念）准确地传达人物内心深刻而细密的活动。塑造出来的人物，形象鲜明、感情强烈。还有就是重点突出，不必要的东西，尽量从略，戏的主要部分加重描写，精心刻划，所以既能简明扼要，又能细致熨帖。有的地方粗粗略过，有的地方为着向观众交代清楚，也不惜反复点明。还有就是讲究层次分明，脉络贯通，而又有起伏。此外最主要的一点，就是装什么像什么，不仅注重形似，而特别注重神似。这样就能步步引人入胜，使观众不烦不闷，注意集中，而能深受感动。一些名演员在表演方面的成功，正因为掌握了以上的原则和特点。

我国剧种很多，在表演艺术上各有特长，各有不同的风格，单看一个剧种或者

单看少数的几出戏，就不可能全面的了解。我们有大悲剧，有很大数量的悲喜剧。就喜剧而言，也是多种多样的：有像《群英会》那样的政治喜剧，有讽刺封建制度的喜剧，如《拉郎配》，有讽刺官僚地主阶级的喜剧，如《乔老爷吃酥饼》、《葛麻》、《打面缸》之类，有讽刺势利小人的《赠绉袍》之类，品类繁多，不能列举。不论哪一类型的戏，有的运用十分夸张的手法来演，也有细致含蓄富于幽默感的；有的是线条很粗，有的针线细密；有的是紧张泼辣，有的文静深沉；有的激昂慷慨，有的诗情画意，一往情深，总之多种多样色彩缤纷。在人物形象的塑造方面，不管是正派、反派，有许多极为成功的，都是经过精心刻划，而且一代传一代经过不断加工，表演出来给观众以难忘的印象。同时使人看了再看，好像总还有可看的东西。从我们所看到的许多传统剧目里，随便就可以举出许多例子来证明这一点。他们不仅是内心的体会十分细密，尤其重要的是形体动作的选择运用十分精当，手眼身法步，下下是地方，唱、做、念、打结合紧密无间，这些都是非常可贵的。由此可见戏曲的表演艺术的确很有特点，很高明，总的说是极为优秀的。但因戏曲生长在封建社会，由于长期的习染，也不免带来一些庸俗的不健康的东西。例如有的戏演得十分精炼，但有的戏也不免有重复琐碎的表演；有的戏内心和外形紧密地结合着，有的表演偏重于形式，忽略了人物的内心活动，以致形式脱离内容；也还有些猥亵的、恐怖的、过火的、不合理的低级趣味的东西，掺杂在好的东西当中。解放后经过整理、改革，不好的东西，基本上可以说清除了，突出了精美部分，使戏曲表演艺术，得到发扬，更加显出了光彩。表现在：一、由于党的思想教育和文化教育，演员们对戏的理解提高了，对人物性格和思想感情的分析体会，也能更为正确。二、演员懂得了什么是一个戏的主题，表演就有了重心。三、舞台形象简陋的地方，变得干净整齐。四、发扬了集体艺术的整体观念，不像过去那样只突出主角，并因为配搭适宜，也更能发挥主角的作用。五、由于以上的关系，表演技巧相应的不断提高，这些都显示出很大的进步。但是新的时代对每一个文艺工作者都提出新的要求，对戏曲也不能例外。戏曲有它深厚的群众基础，这是不用说的，可是今天的群众跟过去是大不相同了，他们欣赏水平提高了，对戏剧的要求也提高了。中国人民在党的领导之下站了起来，赶走了帝国主义，打垮了反动派，建立起了没有人剥削人的社会主义社会。作为上层建筑的文学艺术，必须为社会主义的经济基础服务。戏曲也不能例外。戏曲在过去的社会里，曾经对人民起过相当大的教育作用，进入了新社会，戏曲如何为社会主义建设服务，如何更好地为工农兵服务，如何更深地在今天的广大人民群众当中扎下根去，是我们应当郑重地、深切考虑的问题，这也是摆在

所有剧种面前的重大问题。

戏曲的剧目很多，除掉少数不好的，大量可以保留下来。在好的当中，也有些戏描写的内容离我们太远，不容易为今天的观众所理解，有的就跟今天的社会空气、人民感情不协调，还有些戏尽管在表演方面可见特长，但只有少数内行能够欣赏，这样的戏，演出去不容易受到欢迎。尤其是青年人希望看新的戏，我们也就为今天的观众编新的戏，排新的戏，演新的戏，戏曲表演历史故事、历史题材的戏，比较驾轻就熟，但是以新的观点写的历史戏，在人物处理、舞台艺术各方面，都会提出新的要求。要是以历史唯物主义的观点来分析历史人物，给予正确的评价，通过戏剧艺术表现在舞台上，那就必然比传统剧目里头所描写的，更为真实、饱满、生动。如果以新的观点，根据人物的处理，来反映一个历史时期的生活和斗争状况，那剧本的布局、故事的安排、描写的技巧，也必然会和过去有所不同，内容必须更丰富，结构必定更谨严，描写必定更真切。还有像今天这样的舞台条件，如灯光、布景，我们是拒绝它呢，还是利用它？当然不能拒绝，必须更好地利用，这也是适合于今天客观的要求的。在新的历史情况之下，表演新的内容的戏——即使是历史戏，传统的一套表演技术，就不完全够用，就不可能不有所发展。例如一个上句一个下句循环反复的唱腔，固定的几个曲牌，就感觉到不足以表达各种人物在不同情景之下的感情活动。在表演方面，某些旧的程式，也不能不随着新的内容而有所改变。为着表现新的内容，在传统的基础上发展新的表演艺术，这也是客观形势所要求的。

用戏曲的形式表演现代生活，特别是工农兵的生活是不是有困难？困难的确不少，无论如何不如新歌剧便利，更不如话剧便利。我想如果为着这一政治任务，把原有的东西改变某些部分，再增加一些新的东西进来，从新组织，也可以演好。我想首先是思想感情的问题，如果不是对工农兵的英雄行为，从心里激发出热烈的感情，觉得不可遏止地一定要用自己的歌声舞态把它表达出来，那就不可能把戏演好。同时也要深入生活，如果不是投身到火热的斗争当中去，也就孕育不出对工农兵的深厚感情，生活经验贫乏也演不出好戏。有了感情有了生活就可以正确地塑造出工农兵的英雄形象，同时在舞台上用怎样的形式表达出来，这也是十分重要的问题。在这里我们不能不看到：不同的剧种有不同的情况，不能说所有现代题材的戏，任何剧种都能演，例如《万水千山》用越剧或曲剧的形式就困难更多些。任何剧种都有它一定的局限，也没有必要要求每一个剧种什么样的戏都能演。根据每一剧种的特点，适当地选择上演剧目，颇有必要。同样的剧目由不同的剧种上演，导演的处

理，表演的方法都应当有所不同。应当是各有创造，不宜于只作简单的移植。戏曲的表演有一套程式，程式不是永远不变的（有些程式早已不用了），也是可以灵活运用的。演现代题材的戏，全部搬用旧的程式，那就绝对行不通，但适当地运用程式，也并没有什么不好。程式是戏曲表演艺术的一个构成部分，也是比较重要的一部分，运用得好，可以增加表现力，像京戏的《白毛女》、祁阳戏的《黄公略》，两个戏的某些部分都是运用程式比较成功的。不必认为只要是程式就必须突破。如果适当运用程式，可以保持戏曲的特点，又对表演新的内容有帮助，那也就很好。但运用程式也不是为了保存程式，只要选择其中可以利用的，使它起新的作用。有人认为还可以创造新程式，我以为不必这样提，为着表现新的内容，戏曲原来的程式当然不能全部搬用，所可运用的也必然会有所改变，新的内容必定要求有新的形式，戏曲反映新人新事，它的表演艺术必定会有新的发展。突破旧的形式，创造适合于表现新生活的新形式这是适应客观要求必然的结果。但绝不为之的是创造新程式。

戏曲中角色的行当有的齐全，有的并不齐全，行当不齐全的剧种在角色的分派方面，演大型历史戏就要发展行当（如何发展是另外一个问题），演现代题材的戏那也就用不着分什么行当。行当齐全的，例如京戏、昆曲演现代题材的戏，就不能不适当地顾到角色行当的特点，照最近演出的一些戏来看，也没有很大的困难，只有小生装现代青年唱小嗓总不大合适，此外似乎矛盾不大。每一个角色的行当都有它特有的表演技能，但是在表演现代戏时有些就不完全用得上。像京剧的《柯山红日》用文武生扮杨司令，当然是对的，政委是用净角扮的，也没有什么不可以。女土司可算是彩旦行的，但用青衣花旦扮演，也还是不错。像《智擒惯匪座山雕》，座山雕用净，一撮毛用武丑，杨子荣用武生，都很适当。但事实上戏曲演现代题材的戏，行当的限制自然会有些突破。这在今天的戏曲演员，并没有困难，他们一般都能扮演不同性质的角色。这不等于说每个人都能丢掉走台步端架子的习惯。

戏曲既要保存优秀的传统剧目，又要排练新编的历史戏，还得演现代题材的戏，因此戏曲演员要求有两套本领：一套本领要把传统剧目演好，把历史戏演好；另一套本领就是演现代戏；有些表演技术在现代戏里用不上，演现代戏要有新的体会，也还要运用新的技巧，但决不是要把原来的一套本领全部丢掉。戏曲演员原来在唱、做、念、打方面所下的基本功夫，对于演现代戏还是有很大的用处；在演现代戏当中锻炼出来的一套新的表演技巧，对于演历史戏，演传统戏，也会起很好的作用；两套本领，两条腿走路还是有好处的。

戏曲原来是不用布景的，可是在戏曲舞台上用布景，也已经有了将近五十年的

历史。一直到现在有些问题还没能够完满解决，用写实的布景，配合戏曲的虚拟动作，这种矛盾是不能解决，例如台上有窗有门，演员再向台前作开门开窗的手势；后面布着水景，台前作摇船的姿态，布景不变，船走一个圆场，已经到了数十百里外；后面背景是高山，演员在台前对着观众作爬山的动作，诸如此类是很不调和的。没有布景，还可以启发观众的想象，有了布景反而不能理解，这得好好想法子。有些场合在表演方面如果不做些改变，要求布景来适应，那是很困难的。像《十八相送》那样一下子要换好几个地方，那怎么办？像会阵那样，从中军帐走到台口上马，拐个弯就到了战场，这样的做法布景是怎么也赶不上的。但是如果前后都用了布景，单只会阵一场不用布景，那也不好。所以如果要用布景，某些地方表演方法就要改变。要维持原来的样子一点都不变，那就绝对不能用写实的布景，只能用些装饰性的画片，或想另外一种舞台美术设计。我们看了像《宝莲灯》那样的舞剧，它把京戏里头许多武戏的技术都用上了，也用布景，但没有什么不调和。因此我想京戏的武戏只要把组织调度略加改变，也可以比较调和地用上布景。演现代戏当然不能没有布景，戏曲的唱一定要对观众，唱的时候还得站在离台口较近的地方，如果把门窗布在后面，有时就很有困难。我还见过一个戏布景是一道栏杆，外面有花，天上有彩霞，演员望着彩霞，载歌载舞，因此使她好多回面对布景背对观众，影响了她的歌舞。以上这些情形很多，都是戏曲导演和舞台美术工作者要合作解决的。

不管是历史戏、现代戏，表现在今天舞台上，内容就比过去丰富得多。表现的生活面更宽广了，各种各样的人物，各种不同的性格感情，要求我们的演员充分表达出来，尤其接触到现代的生活，表现今天工农兵的英雄形象，我们要在舞台上表达出新社会广阔的天地，蓬勃的气势，人民的英雄气概，对革命热烈的感情，就会感觉到原有的一些唱腔和曲牌不够用了，从原有的基础上加以发展，加以充实，使它适合于新的内容，这是很有必要的。在这方面我们戏曲工作者作过不少努力，也有成绩，但也还有许多问题正待解决，这也是个革新的问题。这恐怕要在一个相当长的时期内需要我们付出巨大的努力。我现在只想提一个问题，那就是改唱腔改曲牌应当如何保持剧种的特点的问题。我国的戏曲剧种很多，有些是性质相同，有些是相差不远，有的是大同小异，例如祁阳戏和桂戏，长沙高腔和常德高腔就差不多是一样的，这种剧种，将来有些会不会融合为一，或者是每个的特点越来越鲜明，形成显然不同的流派，很难预言，但是我想湘剧和桂剧，汉剧和京剧，楚剧和汉剧，评剧和河北梆子，沪剧和越剧，这样一类的大的区别，一定会长期保持它们的特点，有许多小型剧种也必定会一天天壮大。但是如果为着发展唱腔，把原来的腔调的组

织基础全部突破从新作曲，如果所有新编的剧目都这么一来，那剧种的特点就逐渐会失掉。如果为着表现一个戏的主题，有计划地作全面安排，从新作曲，那也未尝不可，因为必须有新的发展那是肯定的，但没有整个计划而枝枝节节突破，那就不行。还有就是有人提戏曲要新歌剧化，也还有人提新歌剧应当戏曲化，究竟应当如何化，我想应当来好好讨论一下。据我看，保持剧种的特点，从原有的基础上逐步发展，还是符合于“百花齐放，推陈出新”的精神的，当然经过不断地推陈出新，每个剧种的面貌都会逐渐有所改变，那也是必然的。

（原载 1960 年 8 月 11 日《文汇报》）

有鬼无害论

繁星（廖沫沙）

看过孟超同志改编的《李慧娘》演出，人们都说这是一出好戏，不但思想内容好，而且剧本编写得不枝不蔓，干净利落，比原来的《红梅记》精练，是难得看到的一出改编戏。

可是年轻的观众看过这出戏，却感觉有点缺陷：既是现代作家改编的剧本，为什么还保留旧戏曲的迷信成分，让戏台上出现鬼，岂不是宣传迷信思想？

我们中国的文学遗产（其实不止是中国的文学遗产）——小说、戏曲、笔记故事，有些是不讲鬼神的，但是也有很多是离不开讲鬼神的。台上装神出鬼的戏，就为数不少。如果有人把传统的戏曲节目作个统计，有鬼神上台或鬼神虽不上台，而唱词道白与鬼神有关的节目，即使占不到半数，也总得占几分之几。这类戏，如果把中间的鬼神部分删掉，就根本不成其为戏了。人们说，“无巧不成书”，这类戏正好是“无鬼不成戏”。试想《李慧娘》或《红梅记》这出戏，如果在游湖之后，贾似道回家就一剑把李慧娘砍了，再没有她的阴魂出现，那还有什么戏好看的呢？

戏是人编写出来的，戏台上出现鬼神，是因为人的脑袋里曾经出现过鬼神的观念。前人的戏曲中有鬼神，这也是一种客观存在，没有办法可想。问题在现代的人来改编旧戏曲，可不可以或应不应该接受、继承前代人的这些迷信思想？

这是一个很值得讨论的问题。

依照唯物论的说法，世界上是没有超物质的鬼神存在的。相信有鬼神，是一种迷信，是人们的错觉、幻想。鬼神迷信在人的头脑中发生的根源，最初是由于人对自然力量的迷妄无知；随后又因为阶级的划分，人对社会斗争的压力，感觉和自然力量同样的不可理解，这样就使代表自然力量的鬼神，同时代表一种社会力量，正像恩格斯所说的，“神的自然属性同社会属性综合为一体”，成了“一个万能之神的上帝”。

这种综合自然属性和社会属性的鬼神，随着社会的发展，随着人对自然力量的控制，愈到后来，它的自然属性愈少，而它的社会属性愈多。因为阶级斗争的矛盾，愈来愈超越人对自然斗争的矛盾。

在文学遗产中的鬼神，如果仔细加以分析，就可发现，它们代表自然力量的色彩已经很少，即使它们的名称还保存着风、雷、云、雨，实际上它们是在参加人世间的社会斗争。本来是人，死后成鬼的阴魂，当然更是社会斗争的一分子。戏台上的鬼魂李慧娘，我们不能单把她看作鬼，同时还应当看到她是一个至死不屈的妇女形象。

文学作品，是现实世界的反映，在阶级社会，就是阶级斗争的反映。《红梅记》这部文学遗产之所以可贵，就因为它揭露了卖国贼的荒淫残暴，摧残妇女；《李慧娘》之所以改编得好，就因为它把一部三十四场的《红梅记》（玉茗堂本），集中最精彩的部分，提炼为六场戏，充分发展了这场斗争，而以《鬼辩》作为斗争的高潮，胜利地结束斗争。

是不是迷信思想，不在戏台上出不出鬼神，而在鬼神所代表的是压迫者，还是被压迫者；是屈服于压迫势力，还是与压迫势力作斗争，敢于战胜压迫者。前者才是教人屈服于压迫势力的迷信思想，而后者不但不是宣传迷信，恰恰相反，正是对反抗压迫的一种鼓舞。

我们对文学遗产所要继承的，当然不是它的迷信思想，而是它反抗压迫的斗争精神。戏台上的鬼魂，不过是一种反抗思想的形象。我们要查问的，不是李慧娘是人是鬼，而是她代表谁和反抗谁。用一句孩子们看戏通常所要问的话：她是个好鬼，还是个坏鬼？

如果是好鬼，能鼓舞人们的斗志，在戏台上多出现几次，那又有什么妨害呢？

这里我倒要向演出《李慧娘》的北方昆曲剧院建个议：既然是演出一个“好鬼”，是不是可以把“好鬼”的形象表演得更可爱些，而不是更可怕些？李慧娘从头顶上摘下的“脑袋”，是不是可以免了？她的“武器”，不是还有两把什么扇子，可以使用吗？

（原载 1961 年 8 月 31 日《北京晚报》）

论台湾歌仔戏改良的我见

吕诉上

早在三十五年前，《崇文社文集》三卷五十一页，就有前文协健将，现任“省政府委员”杨肇嘉的《戏剧改良论》，即“闻之文明有三利器。演戏居其一。戏也者。其音乐即古乐府之遗。其步骤即古歌舞之节。自后世变本加厉。而雅颂之正音不作。郑术之淫乐频闻。台上歌吟。无非新腔艳曲。梨园弹唱。尽是嫚语淫词。甚而男女合演。将假作真。眉目传情。穷形尽相。虽云登场作戏。未可认真。而丑态毕呈。实伤风化始也。隐中乎人心。继也殆忧于世道。有心人于此。盖尽然神伤矣。……”，可见省籍文化人士，很早就一直提倡戏剧的改良。尤其是对台湾旧剧中，最普遍拥有观众最多的歌仔戏。

不过三十多年后的今日，台湾旧剧的歌仔戏究竟进步到什么程度，经过多少的改良呢？实使我们戏剧工作者有无限的感慨与惭愧之心。如果您在黄昏后访问戏院，刚好碰到吃晚饭后的歌仔戏班，就会知道他们排戏的真貌啦，编导（即排戏先生）坐在台中，有时候是知道戏曲故事的女演员替他，随随便便地向休息中的班员，指示出台的顺序，与对方角色的关系，大约十分钟就讲完。以后呢？晚上的戏要靠演员的经验，临机应变，临场想出台词的才能来进行啦，与排了几天才能正式上演的话剧比较，实有天渊之差。戏剧中枢的编导如此，歌仔戏的许多毛病亦从此处发生。

对于歌仔戏的改良，已有许多戏剧先辈发表过高论，其中不乏高贵的尊见，但亦有不少谈枝不谈根之感的论文。歌仔戏是我国旧剧的一支流，近于以写意为主的平剧，然而平剧以情节的歌唱为特色，歌仔戏以故事的变化为主体，齐如山先生曾说过，平剧的水准是“有声皆歌，无动不舞”，一言道破写意戏剧，即象征主义表现派的极地。“抽象”既然是旧剧——歌仔戏的本质，那么离开本质过远的改良案，可说是徒劳而无效，反而阻害歌仔戏正当的成长。

我们先看日据时代杂志与报纸，有关“歌仔戏”的数篇批评中，抄一段作参考，均为省籍人士之言，即：《随便谈》（刊登物待查）刊载说：“台湾的戏曲界已经碰着壁，于是转变了一种歌仔戏的畸形怪剧出来，楚女君评之曰‘棺材戏’，越峰君评之

曰‘淫荡戏’，或曰‘野鸡戏’。歌仔戏是最伤风败俗，这也不敢否认，但是它为什么有那样的吸引力，能够风靡一世呢，列民同志予之结论曰：‘①剧情虽踏袭旧套，却多加精彩而浅白。②演出做法改得很浪漫，口白易识而滞淫。③多用机关变化奇术。④布景服色绚烂，演员年龄轻，女子多，小生、小旦美。⑤音乐的律韵有趣，歌调容易学习，很感伤的，很能刺戟女子与下层阶级的人心。⑥四平，乱弹，九家等已不合于演舞台戏，又没新剧与之对抗……’”。（二）“歌仔戏怎样要禁？”（一九二七年一月九日台湾民报第一三九号刊载）：“……（三）歌仔戏要禁的原因”，歌仔戏倘若能够进步像普通的歌剧却是好的，但是因为发生是始自无赖的游兴，不是从艺的要求创作的，所以虽是取材和科白一见合乎时势，也是难断全班是好的。就现在一般人所摘出的歌仔戏要禁的原因略说一下。①演员的人格卑劣，所以虽是材料取自《二度梅》忠孝节义，但是所表演的人员的人格没有修养，不能够发表真的意义，倒反利用好剧出而实演伤坏风俗的。②歌调很淫荡、所用的乐器是很低级，调子也是淫荡，使一般男女听之，会挑发邪情，又且所唱的歌词也是很邪淫的，失去本来演戏的本义，反使青年男女受恶感化。③表情很猥亵，在表演中每逢男女谈话等表情过于猥亵，所用的科白也多淫词，尤更直接诱引挑动邪情所以弊害是更甚的。④在演员中的男优是多不良的份子，常有引诱挑发女观客陷入迷途，而女优多行密淫迷惑男观客的很多。……（四）“希望有识者的指导……。”

以上所述，问题在①歌调，②科白（即台词），③演员，如果再进一步想，歌调中的歌词及科目，都是演员在演戏中临场想出来的，因而可结论重点在演员，不是戏曲。

再看“光复”后，大陆来台同胞，对歌仔戏的批评。是一九五四年七月廿日《民族晚报》四版牛哥著《牛老二日记》记载云——“这是一位军中读者来函，他说在乡下驻防的军中同志和他们眷属。因为环境关系，唯一娱乐对象，平常就是台湾的歌仔戏。所以歌仔戏对军队的影响很大，希望政府密切注意。政府也曾规定‘歌仔戏’有三十种可以随意演唱。但是现今的歌仔戏班掌柜，多半是挂羊头卖狗肉，阳奉阴违。这位军中同志也曾指出，今日的歌仔戏内容：（一）戏情牵强拉杂。（二）以邪淫叫座。（三）以神怪号召。（四）鼓励封建思想。（五）没有民族意识。（六）还有些于社会有害，可以说是以黄色为主……”

这位战士指出的，多半是戏的内容，即剧本亦有问题了。我没有举着戏剧专家的批评，而引例战士同志，是因为歌仔戏是演给大众看的，所以观众衷心诚意的意见，最值得我们三省深思，并可获得结论；如民间艺术在没有经过知识分子的“改

进”，把它从泥土中拔出来供奉案花盆里以前，总是这样土俗，而不开美丽的花朵的。针对现在歌仔戏的缺点，可以从三方面来论其改良。

（一）编导：编导人员是全体戏曲的灵魂。所以歌仔戏的编导人员是最先需要养成的。现在歌仔戏的编导，多称之为排戏先生，多半是只知故事的大概，有的班主担任，有的搭布景的担任，有的班里会计担任，甚至亦有跑龙套担任此行的。所以前已说过，他们在演戏前说着故事的大概而算排完了戏，至于次日的戏如何连下去，待明天再想。编导的素养学识如此，怎么能够指导演员做戏。

（二）演员：演员艺术修养的不够是歌仔戏的致命伤。因为歌仔戏一演就十天，剧本只是写故事与人物，没写台词的。试想连小学都没毕业的人，来装饰文质彬彬的金科状元，或者深居闺房的千金小姐，再试想二人在花园幽会的风度与谈吐，见者自知不必赘说，被人称为原子演员亦由此而来。

（三）剧本：改良新编上演用的剧本亦是治标的初步。地方戏协进会应聘请专家（过去有话剧作家所编的剧本多半不适宜上演，因对旧剧有脱线关系），对固有剧本重新整理，或改编，俾合时代需要。其内容过分荒谬，意识过于歪曲者，即予禁演。鼓励剧作家，从事新剧本的创作，并辅导公营剧团，将已经整理或新编的剧本，陆续排演。

以上三点根干如果办好，其他枝叶问题，迎刃而解。不过，中国旧剧综合的歌仔戏，实在还没一个定型，随时代而变迁中，在二个多钟头的一场表演里，我们可看到平剧中的腔调台步，同时亦可听着台湾民谣、山歌甚至现代的流行歌曲。严格地说起来，歌仔戏本身还在改良的阶段以前，在改良以前需要拼命地学习既成的各种戏。有了定型以后，改良才有正确的方案。现在的歌仔戏是往哪里走呢？大约有三个潮流：

（1）歌仔戏话剧化：《×××》一剧的上演，即系使歌仔戏走向话剧之路。歌仔戏之演出，再三赘述，本无完整剧本，由于演员以娴熟于台词及歌曲，自然每场不能台词一致，但大抵皆古时悲欢离合之情节，虽临时自作自唱尚不致以中途演唱不出。但在演《×××》之改良剧时，有意任其自作自唱，可是居时双字不能出口，因为古时悲欢离合之惯用语，无一可适用之故。所以，在《×××》一剧，非写成剧本不可，非写出台词对白，令演员读熟背诵不可，于是《×××》剧本，乃成为歌仔戏之第一个比较完整的剧本。该剧上演之结果，成绩实虽不如理想，但当时尚能博得掌声雷动，是由于排演时加以导演之故。这一条路，犹是“旧瓶难装新酒”，实以“写意”为本质的旧剧，完全改变“写实”之路。现在有许多话剧工作者在歌

仔戏圈里活动，都有点此种倾向，此路是否能成歌仔戏的定型，另看此批人的才干与努力如何。

(2) 歌仔戏平剧化：《×××××》一剧的演出，就是如此，采平剧象征式的表现，加以歌仔戏之歌唱韵调，配以地方音乐，此一条路极有希望，但不可以为歌仔戏之正统精神。当时演出不尽如理想，原因在于平剧台步身段，仿用容易而学习困难，且不如话剧之简单。如果能循此条路使演员亦“科班”出身，则歌仔戏可以昌大。

(3) 综合性的改良：即包括平剧之旧与话剧之新，两相综合，此于《鉴湖女侠》一剧实验过，因鉴湖女侠秋瑾之时代，正是新旧交替时代，然而在歌仔戏舞台上演出，极为困难，其新旧之互相协调无以恰到好处，不失之偏新即失之偏旧，即“象征”与“写实”如何综合运用有问题。不过老实说现在的歌仔戏，被人称为奇形怪状，就是起因“象征”与“写实”的不调和，所以综合性的改良，如能像西洋的歌剧的定型，则为理想之一，但调和既然很难，实行的希望亦少。

综合上述，歌仔戏之改进，似宜采取平剧之台面，使用台湾民谣为插曲，配以另行设计之地方音乐。如果“写实”譬如男，“抽象”即为女，那么它含两种的歌仔戏，可说是半男半女，最好是割除一方，使其成男亦成女，其阴阳明显而定型后，才真正成为代表地方性的台湾戏剧。

(原载吕诉上《台湾电影戏剧史》，银华出版部 1961 年版。)

关于《团圆之后》的写作与修改问题

陈仁鉴

一、写作经过

无论什么作品，总反映着作者本人对人生的看法。我生长在聚族而居的乡间，有很厚重的公祖和宗法关系，自小就看尽靠祖宗田地过活的封建子孙们的糜烂生活。争产、荒淫、男人多半早死。我有一个嫡母，二十岁守寡，未生育，抱养一个儿子，谁知长大了，却是一个笨伯；又讨了一个美丽的妻子，不中意他，二人天天吵架，迫得傻儿子至三十岁就疯了。这嫡母望子成龙的希望落空了，老年过着非常悲惨的生活。我是同情她的。我想，这大概是那一套封建的贞节观害了她。

中年读到曹禺先生的《雷雨》，觉得作者的解剖刀，确实锐利，如果用来解剖封建社会，恐怕暴露出来的东西，会更多一些。封建社会最讲究的是五伦，表面上把它看得最重，而骨子里却表现得最糟。从乱伦到互杀，从承祧到夺产，一个人所造的罪恶，贻害到子孙，还不能完结，说来真可怕极了。但旧戏里却往往把封建社会粉饰得非常严整，因而就有像我嫡母这样的人受了骗！

早就想写一个戏，来挖挖封建社会的核心，不过还没有找到适当的题材。一九五五年仙游县编剧小组收购大量传统剧目，看到《施天文》这一个剧本，我心中一震。这是个公案戏，歌颂柳氏替家姑隐瞒私情。但我最初注意到的是原本中儿子施天文，置身于这一场纠纷的事外。这一场礼教纠纷，是施天文对母亲的态度问题。对母亲的不贞，从旧礼教本身来说，就存在着矛盾，要施天文自己去抉择：就孝说，施天文应站在母亲这边；但就贞节言，施天文应该反对母亲。这是一个很可研究的问题。孔子是反对儿子揭发偷羊的父亲，主张子为父隐的；舜父杀人，法官要按法办，他就背着父亲逃到海边去，因此舜是孝子。不过在封建社会，女人是男子的附属品，对女人的贞节，要求特别残酷。孔子与舜，只袒护犯罪的父亲，对失节的母亲，应如何对待，却未曾明言！秦始皇对母亲的情人嫪毐，杀之；对自己的

生父吕不韦，也取灭绝的态度（如果他出来认父，便有失去帝位的危险）。《东周列国志》写南子在后宫与情人欢乐，其子却领兵包围宫门。莆仙有个叫《毫毛倒举》的老戏，说某巡按审得一案，知妇女与人私通，所生的儿子毫毛会倒生，及验自己毫毛，也是倒生的。知自己是母亲与人私通而生，乃决定自杀，嘱兄报仇。不惜以身去殉旧礼教，这个巡按也反动透顶了。可见封建社会，尽管把孝字提得很高，却抵不过贞节。男权对妇女的束缚，于此可见一斑。因此，如能写施天文敢于同情母亲的私情，又敢于公开承认私生父，却不能不说对旧社会是一种有积极意义的反抗。为使施天文渗入于这场纠纷，笔者设想他已中了状元，又替母亲请了旌表，他要敢于站在不贞的母亲这一面，就要与当时的社会舆论相对立；加之妻子代姑隐瞒，犯罪几死，他由于同情妻子，压力就更重。从这个基本的环节出发，通过故事情节的许多矛盾，使封建社会的整个次序发生紊乱，又把全部矛盾的箭头，集中射到无辜的羔羊施天文（改名施佺生）身上，用来抨击封建社会的不合理。

《团圆之后》的构思，孕育了一个时期，至一九五六年十一月间，开始动笔写作。原本是个公案戏，要求有一个精明的官，来揭开这个疑案，那时又正当《十五贯》声喧全国，公案戏的呼声很高，笔者不知不觉，就把杜国忠捧得像况钟一样，插入许多神奇的情节。如叫二个公人在施家祠堂假作金童玉女，以听取施佺生与郑司成的对话，等郑司成死后，金童玉女忽然动了起来，使观众大吃一惊。但笔者一路写来，写到结场，内心就与剧中的主人公一样，矛盾起来。笔者是以同情的笔触来写施佺生的，结场认父自杀，境况凄凉，唱道：“吾父亦何罪，吾母岂无耻，生既不能我去矣，去到阴司评个理。”佺生反封建的形象树立起来了。但等到杜国忠赶来，见郑司成已死，就把施佺生批判了一顿。因为他是一个清官形象，一下子就把施佺生全家的行为打入反面的一边去了。笔者不觉搁下笔来，踌躇了两三天，得不到解决。

由于笔者的能力有限，对于《团圆之后》的主题，理解得还不够深刻，因此对于杜国忠，如何把他摆在剧本中的适当地位，没有明确的认识；笔者似乎感觉到，不能把杜国忠写成一个贪官，才好把他行为的责任，移交给封建制度。但又不知如何处理，才能避免最后一场的矛盾。后来想来想去，勉强做一个“好人做坏事”的答案，把结尾作这样的安排：当杜国忠看到公差给他郑、施父子对话的记录时，才明白他们的身世可怜。唱道：“此事内情太可伤，若论人情应无罪，只是国法又难容，叫我为官难两全。”于是就对施佺生承认错误道，“今日子难为子，父难为父，下官情愿自请治罪”云云，就把全部责任推到叶庆丁身上，使叶庆丁对观众检讨一

番。写成即把剧本交与仙游县鲤声剧团排演。并抄一份寄北京《剧本》月刊社请教。蒙该刊编辑部来信，除提出不要把悲剧的责任归于叶庆丁一人外，对施佖生及杜国忠提的两点意见，是很重要的。现在不厌其烦，将原文抄在下面：

（1）佖生到底是个什么样的人？剧中绝大部分是描写他如何为了不使母亲的真相暴露，以致狠心地情愿让自己新婚的妻子去牺牲，我们认为描写这一点是必须的不可少的。但是他实际上也是个牺牲者，这一点也是不可忽略的。他母亲死了，为此他妻子也很可能会死。后来他父亲又死了，最后他自己也不得不死。因此，当这个人物处在这样复杂的事物面前的时候，他的内心一定是极端痛苦，万分矛盾的。这一点如果能写得好，这个戏就成功了一大半了，我们可以看出你已经注意到并且也努力在做。但我们认为从现在的剧本看来，对佖生的内心世界揭示得还不够细致、充分，较多地注意了佖生为了掩盖母亲所以死的真相，以及自己的名声、性命而甘愿让妻子去死，而没能更多地去注意客观对他的压力，以及要妻子去死的内心的斗争。因此，使得这个人物的面貌不够鲜明。（2）杜国忠这个人物的性格以及对事情的态度和该剧的风格和人物的性格很不统一。他很像《十五贯》中的况钟，我们认为在这个剧中是否适合出现这样面貌的县官是值得研究的。

一九五七年春，鲤声剧团到福州作汇报演出，《团圆之后》受到文艺界的重视，各方面给我们提出许多宝贵的意见，如提出要把郑司成写得更高更强烈，在饮毒时要占主动，等等。这些意见使我重新考虑这个剧本，才意识到它存在着两个主题：一个是清官判，一个是反封建。应当砍去清官判，使戏集中于反封建。一九五七年五月间笔者重新修改了这个剧本，加强了施佖生对妻子同情的一面，着重描写他内心的矛盾；并把强调杜国忠精明能干的戏全部砍掉，使杜与洪如海居于同等的地位，而担当施佖生与柳氏二人内心矛盾的因素，和他夫妻不幸的渊源。有了洪如海，使施佖生起了良心上的矛盾，不能让他的妻子去死；有了洪如海，使柳氏起了对三从四德的怀疑，对愚孝起了反抗。有了杜国忠，使施佖生母子不能成为封建社会的完人，所以拼命设法使案情不暴露；有了杜国忠，才使状元毒死他的父亲，才使他知道自己的行为是错了；有了杜国忠，使柳氏由服从三从四德愿代夫受罪，而升华到同情丈夫，可怜丈夫，愿意为丈夫去死。同时，清官做坏事的意图还是存在，并不着意去渲染他二人的丑恶，仍以忠实执行法理的姿态出现在舞台上。加强郑司成的

性格，加深他的内心痛苦。最后一场已知佶生放毒，而愿意与叶氏同死，主动饮毒，使佶生先要郑饮毒，而渐至阻郑饮毒。去掉佶生死后杜国忠、洪如海等人上场，要把贞节坊改赐与柳氏等场面；不去交代柳氏的结局，给观众有一个思索的走廊。笔者总认为柳氏这人物是站得最高，是笔者理想的寄托，舍不得把她置于死地。笔者有一时曾经想把柳氏写成像娜拉一样。当杜、洪要把贞节坊转赐给她时，她愤激地把二人骂了一顿，愤然出走，全剧就此告终。后来又觉得超过那时妇女的觉悟程度，因此就这样不了了之。

现在看起来，笔者的认识水平是很低的。当时虽曾把《剧本》月刊编辑部的来信，拿来研究，却忽略了施佶生“实际上也是一个牺牲者”这一句话，而只注意更深入地揭示他内心的矛盾；当时亦并未意识到人物的正反面的划分，并未有意识地去强调作品的浪漫主义性质，只注意人物的历史的具体性，和特定阶段的阶级制约，而未注意人物的时代气息。因此对施佶生的描写，就有许多不能令人同情的地方。又由于不能把他同情母亲的私情的一面，与因为母旌表而遭到自家官箴性命不保的一面划分开来，更使人觉得施佶生的要妻认罪，完全是自私自利的行为。稿改完，曾经寄北京戏剧出版社，蒙将该剧收在《中国传统戏曲剧本选集》第二卷里，改名《父子恨》，于当年十二月出版。而本省《热风》月刊也同时登载，仍名《团圆之后》。一九五八年冬到省演出后，又在领导支持下，征集各方面意见，由我执笔修改。这次的修改，把杜国忠的形象摆正，披上了卫道者外衣。柳氏与丈夫的矛盾，叶氏与郑司成的矛盾，仍取肯定的态度。不过因不曾改变原来的八场骨架，对施佶生的提高，还不能达到理想的程度，后演出队在专区和省，又作了一些改动。这就是到北京参加建国十周年献礼的定本。该本在上海演出时，由《文汇报》登载，并由上海文艺出版社以平精二装本出版（本省人民出版社的《父子恨》亦系同稿）。

剧本虽然经过多次修改，但从一开始就有争论，争论焦点，是人物的可同情与不可同情。由专区到省，由杭州一直争到上海，由上海一直争到北京。在北京演出这个剧目虽然大体上被肯定了，但还是有争论。省演出代表队根据这种情况，又在北京加以一番修改，将修改本交《剧本》月刊发表（一九五九年十一月份）。笔者本人因未同行，自晋江一直到北京，一路修改，迄未参加商酌，所以他们的修改意图怎样，就不可得而知了！不过献礼回来，闻在本省，又根据北京的修改本大争起来。而国内其他地区也在争。据说现在还有许多人对《团》剧保留了一部分不同意见，要争还是可以争下去。

在争论中除人物外，还涉及作者的人生观问题，及写作方法问题，认为作者是

用旧的即批判的现实主义方法来写作，而要求用新的即革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的手法来写作。认为作者只有暴露，而没有理想，只有抨击，没有指出前途；只有消极面，没有积极面，不合于当前时代精神，等等。姑不论我们写的是历史剧，抨击的是封建社会，属于民主主义的范畴，是否应用共产主义的眼光来衡量；姑不论用马列主义的观点来写作，来解剖封建社会，是否也可以归纳为批判的现实主义的手法。而就题材的多样化而言，是不是我们也需要兼收并蓄，各显神通，既要肯定新社会，又要批判旧社会；既要有时代精神，又要有历史具体性；既要有共同文风，又要有个人风格。这些问题，牵涉很多方面，看法也各有不同。还需要各方面继续进行争论探讨。

二、对施佶生形象的看法

有人主张对作品的人物分析，应该要有“这一个”的要求。我觉得对于剧本的批评，也应该这样。《团圆之后》“这一个”剧本，应不离开如下两个观点去分析：

(1) 戏的整个过程，是写主人公反叛自己阶级的转变和发展。(2) 是写内心矛盾的戏。内心矛盾，是封建社会制度矛盾在主人公心里的反映，用主人公的内心矛盾，揭露旧社会的本质冲突：这是笔者对“团圆之后”的两个基本观点。

像剧本一样，评论界的箭头都集中地射到施佶生这人物身上，以为这人物有浓重的缺点，而不值得同情。除去一部分对整个戏的倾向怀疑，而加以否定者外，较为中肯的而有代表性的，要算马少波先生的那篇《悲剧与现实》了（一九五九年《剧本》月刊十一月份）。马先生认为“作为控诉封建制度的大悲剧，应当是通过那些封建制度牺牲者的命运，引起观众对他们莫大的同情……更不能对于他们的起码的道德品质有所怀疑”。于是他指出施佶生“不能博得群众应有的同情，甚至在某些场合引起观众的厌恶”的原因，是因为作者的描写，超过了这个限度。他列举公堂、拦马、复审、探监几场，作者对施佶生是“以极重的笔力，从做人品德上鞭挞了这个人物”。把他写成为“一个牺牲别人，保全自己的身家名利，乃至不惜牺牲自己的爱妻的极端自私的小人”。

马先生提出的做人的品德也就是起码的道德品质的问题，笔者认为应有加以具体地分析的必要，所谓道德品质，是个抽象的名词，它的标准是什么呢？在阶级的社会里，有两种不同的标准：一个是封建主义的道德品质，就是封建社会上层阶级所执行的法制和礼教；一个是生活上的正当要求，也就是所谓民主主义的道德品质

吧！照马先生对施佖生所指出的缺点而言，显然是属于封建主义的，是为封建社会上层阶级所执行的道德品质。自然，像施佖生这样的一个受旧礼教熏育出来的状元公，本身存在着很浓厚的封建性，似乎也是必然的，不足为怪的。但问题在于施佖生身上显然还存在着另一种道德品质，是做人的正当要求，也就是民主主义的要求吧！显然这种要求，是施佖生内心的剧烈斗争的原因，是马先生所说的“精神的痛苦，以及那种失魂落魄，惶惶不安”的原因；显然，施佖生还有正义感，急欲求妻免死，同情父母的爱，因而节节被现实所迫，走上反叛的道路。马先生虽然也承认施佖生的性格里不是毫无积极的因素的，但都不曾把它加以认识，不曾看到这种因素在施佖生的性格形成里所起的作用；把消极面与积极面对立起来，而片面地、孤立地把前者强调到主导地位，而从不联系和发展方面去看问题。毛主席在《矛盾论》中指出：“原来矛盾着的各方面，不能孤立地存在。假如没有和它作对的矛盾的一方，它自己这一方就失去了存在的条件。”又道：“客观矛盾反映人主观的思想，组成了概念的矛盾运动，推动了思想的发展……”封建社会整个制度充满着不可调和的矛盾，这种矛盾，反映在施佖生的内心，使他的因袭观念和他的善良的本性起了正面的强烈的冲突，正因为有了这种冲突，使他成为新旧斗争着的矛盾的统一体，而后互相转化，向一个新的方向发展：这就是施佖生的整个形象的发展逻辑。不从这个形象本身来研究施佖生，而片面地强调同情和不值得同情，是得不到正确的结论的。

当封建社会的不合理制度，以排山倒海的力量，迫使施佖生的行为分裂的时候，免不得有一方面的行为，是沿着因袭观念和封建制度的轨道，而迫不得已地去做。这种不得已的行为，是旧社会强加在他身上的，并不是出于主人公的本心。但马先生却把这种强加在他身上的错误的成因，全部推给施佖生本人去承担，认为施的缺点，是他个人的道德品质问题。所以他说：“观众憎恨施佖生，并不等于憎恨封建社会制度。”这未免是本末倒置的说法。譬如有一个贪官，把无辜的百姓抓来施加严刑，要他供招杀人的罪名，当三木肆威，疼痛难忍时，只得说一声：“愿招”；但当松刑要他画押时，他又哀叫一声：“冤枉。”这样的招认一声，其实不过是为苟延残喘，用于抵塞一时。而马先生并不指责使用非刑的奸官（封建制度），却极力非难那受罪的羔羊为虚伪，而讥笑其行为，不能令人同情。只抓着一个表象，一定不会看到问题的本质。马先生对公堂上的一段描写的指责，也使人有这样的感觉：施佖生被舅舅揭示一声，怕真相被看出，假意翻脸骂妻，然后对观众旁唱道：“吾妻真可怜。”这是两种矛盾在他内心的不同反应，也是自然而合理的事。前者是在舆论的压

力下，不得被迫着表演的假象，后者却确确是他的内心的痛苦而发出来的心声。但马先生的看法却完全相反，他说：“当着按台、舅舅、柳家父子，大骂恶妇忤逆，显然柳氏就是万恶不赦的罪犯，俨然自己就是为母伸冤的孝子了，而内心的独白呢？却是‘吾妻真可怜’！我不大忍得听下去这句‘旁唱’，因为在这种情况下出现了这种内心声音，除了使人感到憎恶外，恐怕是得不到其他的。”这样的说法就是把施佶生骂妻的假象，认定是他的实心实意；而旁唱的内心之声反是虚伪的假象。因此就产生那么憎恶的心情。

我想，细心的读者，从施佶生的形象塑造里，字里行间，会看出剧作者的用心的：凡是写到他在众人面前公开地骂他妻子，或要妻牺牲的时候，是他虚伪的一面，在公众面前，他不能被迫着表演，这是外因；凡是同情妻子，极力希冀妻子得救的，这是他真诚的一面，这是他正义的一面，这是内因。剧作者以施佶生的封建性为虚，民主性为实；封建性为表，民主性为里；封建性为外因，民主性为内因，来创造施佶生的矛盾冲突的精神面貌，而在如下的一条贯串线里面发展着：一面按照封建性的束缚去做，一面又马上反抗自己的行为，不断地放弃了封建性，否定了自己而向前发展。如果施佶生是一个封建社会的真诚的拥护者，是一个上层阶级的顽固派和死党，他就会心安理得地执行封建道德，妇人以夫为天，妻为夫死，是旧道德的合理的要求，何况柳氏关涉的是从夫与孝道两种旧道德，卫道的封建文人，是歌颂这样的牺牲的，旧本《施天文》就是证例。（所以不能把柳氏写成为三从四德的妇女，也是这个道理。）但施佶生到底不是这样的人，他到底还有良心，还有正义感，因此悲剧就从这里产生出来。

马先生说：“施佶生这个形象，从探监之后，才引起观众的一些同情。”于是他再三地追问：“前几场戏里，作者要观众憎恨这个礼教维护者，最后一场，却又要观众同情这个礼教牺牲者。你说观众是同情他呢？还是憎恨他呢？还是又同情又憎恨呢？”其实，同情与憎恨又哪里能对立地静止地来看，毛主席在《矛盾论》里，解释这种现象说道：“任何事物的内部都有其新旧两个方面的矛盾，形成为一系列的曲折的斗争。斗争的结果，新的方面由小变大，上升为支配的东西；旧的方面则由大变小，变成逐步归于灭亡的东西。”前几场戏里，因为施佶生内心新的东西小、而旧的东西大的缘故，所以马先生把他归入到可憎恨方面来；探监以后，因为新的东西由小变大，成为支配的东西，因此就觉得可同情。所以这同情是孕育在他的憎恨里。郭汉城先生论述施佶生的两种观念的分裂，认为在第三场已经开始，他说：“他求妻三保时，迟迟不敢说出，最后跪下，就是这种分裂的表现。”对于人物评价，应该看

到这种发展，看到他质的变化，看到他总的倾向，所谓盖棺论定，而不是把他某一部分行为抽出来，以概括其余。

现在让我们来研究施佾生这总的形象的可同情与不可同情的问题。《矛盾论》指出：“矛盾着的两方面中，必有一方面是主要的，他方面是次要的。其主要的方面，即所谓矛盾起主导作用的方面。”我们认为：施佾生终于战胜了自己的消极面，走向新生，所以他内心矛盾的主导东西，是他的民主性，所以他是可同情的。但马先生却认为，只要人物内心包含着消极的东西，尽管它是次要的一面，也不能令人同情，所以马先生虽然主张不必以过去的悲剧定义来要求任何具体剧目，但他心目中仍然是有定义的，以这定义来衡量《团圆之后》，所得的结论就不一样！马先生还认为“悲剧应当是那些封建制度牺牲者的悲惨命运，引起关注对他们的莫大同情”。所以他主张“把施佾生这个形象提高一些，在他的复杂的心理中，着重地写他善良的一面，让观众清楚他不过是一只御圈中的羔羊，最终于不免于封建的刀俎”。自然马先生主张写善良的人的悲惨命运，亦不失为悲剧的一种，但《团圆之后》这个剧目，并不想表现主人公像一只绵羊一样，善良地任人刀俎，来招人同情的。这样的写是不会更有积极意义的。我们写一个旧礼教中人反叛了自己的阶级，向反抗的道路奔驰，由于他粉碎了建筑在自己心目中的美丽的生活的楼台，激发出惊人的本质的冲突，予旧制度以毁灭性的轰炸，这便是《团圆之后》的浪漫性所在，这便是《团圆之后》的倾向性所在，这就是比写善良人的悲惨命运的戏，给观众更多的启示的缘故，这就是比写羔羊一样的施佾生更能够使人们同情的缘故；这怎么能说是模糊不清的形象呢？这怎么能说没有教育的意义呢？

但马先生并不承认施佾生是一个反抗的形象，他是把他认为旧礼教的牺牲者的，他说：“施佾生作为礼教的牺牲者，只是客观上的结局，而作为礼教的维护者的形象，却贯串在全剧之中。”这是他否认施佾生发展和转化的最具体的说法。所以他认为施佾生的自杀，只不过是使人同情而已。于是他问：“剧情对这个人物的要求是否只在自杀这一点上，使人同情就够了呢？”固然施佾生客观上是礼教上的牺牲者，而主观上恰恰是礼教的反抗者，自杀有时是弱者的行为，但有时却是强者的抵抗，不能一概而论。施佾生的自杀，是由于他的觉醒而来的，是由于他看透了封建礼教的面目，由于他要抗议而来的，他的死，不是羔羊般的无知地任人宰割，而是叛变。好像杜十娘的自杀一样，给孙富与李甲以毁灭性的打击，所以不能以弱者来看杜十娘，应该以胜利者来看杜十娘。

三、对几个修改本的意见

但话又得说回来，马先生对施佖生的形象，虽然与我们的看法有些不同，但其他的论点，却是中肯和公平的，比如对柳氏的批评就是其一。而对于施佖生，我们也并不否认对他的描写有很大的缺点，施佖生应该按照上述的观点去塑造他的形象，但问题在于施佖生的发展的全部过程中，如何去适当处理各个阶段的特点，因为具体情况的要求，有些地方应该转化而得不到转化，致使他的发展循着跑马式的轨道前进，见不到明显的飞跃，所以不能把他的形象，提到另一个更高的阶段，这是使人们有意见的根本原因。马先生所说的“把封建性强调到最高度”，也许就是指的这一点，这是应该接受的。而历次的修改稿，也是不断地向这方面努力。问题是在于怎样改，怎样提高这些人物，使他们的积极面增强，但又不违背历史的具体性。这就有许多不同的看法，不同的理解，老实说，笔者对于两个修改本和一个电影本，就有许多见解不一致的地方。

当一九五九年《团圆之后》引起争论时，笔者曾多次翻阅了自己执笔的本子（《中国传统戏曲剧本选集》第二卷《父子恨》本，下简称“选集本”），果然觉得对施佖生的封建性描写是太浓厚了。严重的是《闯衙》那一场，状元对妻唱：“见贤不思齐，你岂是我妻……”又急慌慌与两个衙役斗争，闯入后衙，及狱会时对妻要求：“夫人因何忽变计，当时对天已盟誓……”和“你是佖生妻，应为佖生死……”等。叶氏对郑司成的态度，也有过分的地方，如叶氏对郑司成说：“你表兄弟份上也不要，你有什么冤！”剧本还不够简练，唱词也有许多地方欠妥。这都是因我修养不够，学习太差所致。修改以后，果然都净化了，用词造句，简练深刻得多，这是笔者深为钦佩的。但修改剧本，如果没有同原作者一起很好地商量，难免有许多看法不同和理解不一致的地方。最怕的是体会不同，修改时，没有给予原本以溶化性的更动，而像补衣服一样，嵌上各种不同的颜色，就不免有许多地方矛盾百出，如性格不统一，贯串线时断时续，与规定的情景凿枘不入，等等。我觉得《团圆之后》的修改，都多少存在着这些问题，为了更好地提高这一个颇为人重视的剧目，笔者不揣自己的浅陋，提出一点个人的浅见，来与文艺界共同商榷，只怕不是无益的事。何况《团》剧至今还没有一个定本呢！

根据性格的刻画应从戏剧的冲突中去表现的原则，笔者认为郑司成与叶氏二人，应有不同的性格。因为不同，就发生冲突。通过冲突，就能强烈地控诉封建社会对

婚姻制度的不合理。在封建社会里，妇女的命运比男子更悲惨，礼教所加在女人身上的枷锁，是比男人深重的。所以她们一般总是更深沉、更委婉一些，因此就更世故些。叶氏看到儿子高中，媳妇入门，封建压力加大。为顾全她俩爱的结晶——儿子施侑生，她认为与郑司成的关系决不能再继续下去，她就坚决地想与他断绝来往。郑司成则不然，他是热情，执着，踏着火线在生活，明知会惹火烧身，也在所不计。他坚决地要爱，要求把他二人的关系继续下去。所以我们可以说：郑司成的性格是浪漫主义的，叶氏就是现实主义的；叶氏是冷静的，郑司成却是热烈的。这是因为叶氏虽是叛逆，但还是封建社会的妇女；郑司成虽是封建社会的上层，但带有强烈的民主主义的火花的缘故。因有这个性格上的不同，于是叶氏需要在儿子成婚后第二夜，约定郑司成来解决她悬在心中的问题。

第二场是叶氏与郑司成相会的戏。基于剧本要求，二人的戏，只有这一场。所以第二场要完成如下的任务：一、要突出二人性格上不同的特点，替下面叶氏的自杀和郑司成的自愿饮毒铺路。二、要写二人的矛盾冲突，来控诉封建社会婚姻的不自由。三、通过控诉，交代他二人过去二十多年来相爱的历史，使观众知道他二人爱的正当。

按照以上任务，笔者在“选集本”里这样安排这一场戏，先由叶氏占主动进攻，假意把郑司成埋怨一场，表示决心与他断绝。在第一场旌表以后，笔者布置给叶氏的地位，是非常难堪的。她面临在封建社会矛盾的尖端，而为笔者嘲笑贞节坊的绵羊。她这时的心情是贞不贞，母不母，妻不妻，婆不婆的矛盾。作为一个封建社会的妇女，埋怨是她生活矛盾最无力的解决，同时也是她对封建社会的另一种反抗的形式——封建社会的妇女特有的、最可怜的形式。像她这样的委曲，得不到旧社会人们的同情，无处诉苦，只有在爱人面前，才是她倾泻情感的地方。她真可怜，她内心的痛苦，竟只有一个人可以倾诉；她要求她的爱人，为她超脱这种难堪的地位，这时的埋怨，就含有无限的爱和求助的心情。这火辣辣的执着的郑司成，听见叶氏这一番话，藏在他心中的火山爆发了。他愤懑地把过去的爱情原原本本地摊排出来，转向叶氏进攻，迫使叶氏没法遮拦，一步一步承认她过去的爱。

这样的承认，不是叶氏的退却，而是叶氏的脉脉的柔情。

这样的反攻，不是郑司成的无情，而是通过叶氏对旧社会的控诉！

这样的冲突，不是他们的分裂，而是把二人的爱，在不同的性格上用不同的形式表现出来！

这样的冲突，就会给戏剧闪出火花，发出声响，并放射出深刻的社会意义！

有人非难笔者这样写，是在宣扬叶氏的封建性。带点封建性，不一定是坏人，都是反派人物，要看他是站在什么地位。是站在封建宗法的代言人地位，还是站在被牺牲被压迫的地位？如果是后者，带着封建主义的套子，却更可悲。叶氏这人世故一点，封诰对她增加压力是实在，但她决不是一个贵而忘义的人物，她有一个明于事理的干脆的个性，当事到临头，勇于抉择，勇于实行；不像郑司成那样热情澎湃，不顾一切。当她觉得她与郑司成不能成婚，就毅然决然把贞操献与郑司成；当她见丈夫已死，就毅然决然不避寡妇嫌疑，与郑偷偷相爱了十五年；当她见儿子成名，皇封的压力太大，为顾全大局，又毅然决然不惜假气生嗔，在郑面前假作埋怨，要他一刀两断；及至事发，就不愿羞颜在媳妇面前过活，毅然决然上吊一死了事。这样的人难道不是那特定阶段下的正派人物，难道还不值得同情，难道一定要把她从那时那地拉出来，成为现时代的女性，或者把她写成与郑司成一样的性格？但修改者看不出这一点，以为笔者这样写，是叶氏对郑氏一点没有爱情的表示，是叶氏真心在埋怨郑司成。据说叶氏叫郑一声：“冤家”，就是叶氏否定了与郑司成的爱。那么林黛玉天天与贾宝玉吵架，他二人不是永世的仇人么？据说叶氏因想与郑司成决绝，来点埋怨性的激励，就把全剧的人民性都降低了，于是就用尽一切办法，来渲染他二人是怎样地哭哭啼啼，难分难舍，你贪我爱搅在一团，尽量磨平二人性格的冲击。“选集本”写郑司成因不能公开与叶氏母子相认，曾有这样一段愤懑的唱词：

二十载相爱又相亲，
 有你一人可为证，
 明是表亲暗是夫，
 我是心机都用尽。
 人前藏头又掩面，
 此心常悻悻！唉！
 我为你母子，椎心兼呕血，
 却顾我自身，凄凉只孤影，
 门前落叶飞，寂寂秋风冷，
 此恨无人知，喉咙时常存骨鲠！

但上海文艺出版社（下简称“文艺本”）及北京《剧本》月刊版（下简称“剧

本版”）都把上面的唱词，劈为两半，下半略改几字，就交与叶氏唱道：

唉！你为我母子，
呕血兼椎心，你为我母子，
孤身直到今，（“剧本版”改为“放弃了功名”——笔者）
此情难相报，只好望来生。

平削了郑司成的愤懑，分给叶氏化作温存，火熄了，声响停了，它的社会意义也改变了。而这时郑司成的性格又成怎样呢？听下面这一段唱词就可以知道：

见亲坠泪心如绞，
怪我不该太矜骄，
一时出言无伦次，
司成赔礼望轻饶，
司成赔礼望轻饶。（文艺本）

不要以为郑这样志短，是增加对叶氏的爱，对人物有所提高，恰恰相反，这样写，是把郑写庸俗了，而把他二人的爱情也庸俗化了。不能从戏剧的冲突中去刻画性格，刻画爱，是概念化的写法，而且也抹了向封建社会发射去的箭头。况且叶氏今夜是叫郑前来决断的，如今忽然这样温存起来，岂不更逗得郑不肯离开而与剧情不合么？

“选集本”沿着叶、郑二人人物的贯串线一直发展，有一段对比，是把二人的性格表现得非常鲜明强烈的：

郑司成：你要我相忘吗？

（唱）

要我相忘，
犹如天回元黄，
地返洪荒，
侑生是我子——

叶氏：他是你的儿子，你自己去认吧！

郑司成：（唱）

侑生是我子，
你是我妻房——

叶氏：我是你的妻，你就在人前去亲吧！

郑司成：（唱）

你是我妻房，
为父为夫今在此，
前来相认又何妨！

郑司成的叛逆是多么强烈，叶氏的幽怨是多么深沉，郑幼稚得像是在玩火，叶世故得像在抽薪。及至“剧本版”，修改者察觉到如仍保留如上的描写，便有与修改后的郑、叶性格不一致之弊（“文艺本”便有此弊），乃以回天的妙手，把二人的言语铸于一炉，以中和郑的性格。

郑司成：（唱）

要我分襟，
除非晓日西升，
你是我妻房——

叶氏：低声些，恐隔墙有耳！

郑司成：（唱）

你是我妻房，
妻在人前不敢称，
侑生是我子，
子在面前不敢认。

这样写，是把两个人物的不同性格，由郑司成一人统一起来。大约郑也承认旧社会的压力太大，弄得神经有点错乱，出言互相矛盾了。不过，叶氏听到“你是我妻房”这句话，为什么又怕“隔墙有耳”，叫他低声些呢？本来他二人的幽会，本身就是一种秘密，无论哪一句话，别人都是听不得的，何独到了“你是我妻房”，才特地提醒他低声呢？这不是与特定的情景矛盾么？后来仔细一想，大概是因为郑司成接受叶氏的劝告，说出了叶氏的心里话，所以在郑认妻时，以这句话来温存一下，

算是“投桃报李”呢！不过司成既然肯听叶氏的劝告，就该与叶氏马上分开，也免发生下一场触见的事件；而叶氏那样的“报李”，也显见得有点庸懦。试问把叶氏写得那样柔软，在关节问题上那样没有魄力，她就不妨在媳妇面前强颜苟活，何必“何颜施教导”呢？媳妇又那么孝顺，不会揭露她的隐私。就是告诉儿子，儿子为施家三保，自然也不会去告母亲，我看叶氏也可以叫儿子认父，一家暗中过团圆生活，何必忽然又去上吊而死呢？

照修改本这样写性格，自然叶氏用不着去死，但修改者又囿于原剧的骨架，仍旧叫她去死，仍旧套用原本临死前的思想逻辑，显得人物前后性格，很不统一。现在为说明问题，把叶氏死前的唱词抄下，一一加以解析，以见一斑：

“我生前冤孽何其多，今日里结下此恶果”（这不是对自己与郑的关系显有埋怨之情么？），“百计杜风声，隐秘仍然破”（这不是说想与郑决绝不成么？），“从今对子媳，何颜施教导”（这不是表现她倔强，不落人后的性格么？），“况我建牌坊，受封诰，倘若事传播，恐罹重重祸”（这不是她封建世故之处么？），下面又唱：“致今日，落陷阱，行鬼道，左想右想无一可！”（这不是后悔与郑的爱情么？这些都不是与修改后的叶氏思想逻辑不合么？）（“文艺本”与“剧本版”同）

“剧本版”在第二场对叶、郑二人其他的描写则更庸俗。幕一扯开，叶氏就叹口气道：“唉！二十年一觉痴女梦，缠着情丝千万条”，于是二人就向观众介绍恋爱史，郑司成道：“怎能不提？——你出嫁前夕，为何要去投河自尽呢？”叶氏就“说起投河了”：“我当初若不是被你劝阻，也不至再有今日苦楚。”郑司成就说：“若非你有孕在身，我也早随你投水了。”……叶氏下去就说：“咳，施果登病死之后，婆母不许改嫁，那时我也曾劝君另娶，君却不纳，甚至劝君上京应试，君也不听。”呀！叶氏还曾要求改嫁呢？果然进步。你看，被媳妇一触目，她就羞得去死；但丈夫一病死，马上要求改嫁，真比现在的女性还勇敢。因为在封建时代一个寡妇，敢于在丈夫病死之后，马上要求改嫁，真是了不得呀！而且叶氏有牺牲的精神，不吃醋，叫郑司成“另娶”，这大概就是“舍己为人”的品质了。还叫郑司成去求功名呢。不过叶氏是假妻，封诰加不到她的身上，为什么也那么醉心功名利禄呢？贾宝玉一听宝钗劝他做官，他就生气，因此不爱宝钗。大概郑司成之对叶氏，又当别论，因为这是出于叶氏的温存体贴的缘故呀！据说这样一来，叶氏的形象就站高起来了。但观众到底被他们的庸俗，弄得胃口有点不舒服。而且感到那不是二人在做戏，那不过是作者站出来替剧中人搬恋爱史。第二场戏是全局矛盾的第一个开头，是承上场，启下场的戏，叶氏的冷中热，郑司成的热中冷，构成了很好的社会性。现在丢开正

戏不写，孤立地插进二人的往事追忆，用来加强爱情，拾起芝麻，丢了西瓜，真是写作上最笨的手法。

但“电影本”对第二场的戏，却写得令人莫测高深：郑司成听了叶氏的劝告，看着“太上皇帝之印”，便很坚决地出门而去（郑司成为印吓倒了）。倒是叶氏心中不忍，叫住：“郑郎！”郑不应竟走了。叶氏道：“你就这样离去么？临别之时，你竟无半言只语，嘱咐于我么？”这时的叶氏忽然比司成更热，她竟赶至门口，喊了二声“郑郎，郑郎！”（叶氏不想分开了。）倚门惆怅，开始回忆。这样的性格，又与两个修改本，恰恰相反，而拒婚也不是投河，却是叶氏不肯上轿的大斗争，但最终还是上轿了。接着便是叶氏唱那一段本是郑司成的唱词：“你为我母子，呕血兼椎心……”影片上幻出两段回忆场面：郑司成在施家教读，叶氏亲进参汤，等等。最后是郑回来，对叶表示决绝道：“我即日远赴异乡，教馆度日，后会无期……”把郑司成写得冷淡，把叶氏写成热情，基于剧作者各人的构思，自无不可。但我总觉得与这个剧本的规定情景，格格不入。叶氏临死时的唱词是那么冷，郑氏哭奠时的唱词是那么热，这且不论。郑司成是叶氏爱情的歌手，在私会一场，他在叶氏之前，热情地歌颂他二人的爱；在认父一场，他在儿子面前，也热情地歌颂他俩的爱。没有这人物的火焰，叶氏的性格就暗淡了，没有这人物的火焰，施侑生的认父也要失去光彩了，没有这人物的火焰，戏的整个主题，也就失去积极性了。有人说：“这样写，就显出郑司成不是个自私的人。”这是概念化的说法，是把人物拉出了那个时代。郑司成如果对爱情不自私，就该把叶氏让与施果登，那不是全部推翻了这个剧作么？须知在旧社会，对于爱的占有，却是不合理的婚姻制度的反动。林黛玉的妒的进步也在这里。

我有时想，写戏最怕落套，或人云亦云。其实以临嫁投河，或临嫁不肯上轿来突出郑、叶的爱情，不但是人人套用，一点没有新颖的创意，而且不能表达出叶氏的典型性格。洪承畴虽然在投降前拒降绝食，但到底还是汉奸，后人不会因此而原谅他。叶氏不上轿或要去投河，终于嫁了过去，又能替她说明什么东西呢？倒不如原作写她知事不可为，就把贞操献与郑司成，有力得多。《红楼梦》写袭人在宝玉出走后，贾府要把他嫁给蒋玉函。袭人为报宝玉之恩，决心寻死，但不想在贾府死，死在家里又怕累了哥哥，于是想到夫家去死。但到了夫家，看到丈夫还好，就不想死了。这样的描写，是用来讽刺袭人的。我们那投河或不肯上轿，岂不是同这有点相像。况且又由叶氏的嘴里向郑表出，更觉俗不可耐！

至于郑司成在施家教读、叶氏亲进参汤，侑生睡觉，司成替他披衣等场面；后

来佻生认父，影片里幻出夜深披衣的情景，使父子相认更有基础，用意未尝不好。但细细一想，是不是浪漫太过，事实可能如此否？是不是当时的社会环境，能容许他们这样亲如夫妻？叶氏是一个寡妇，乡邻会不会有流言蜚语？写剧有时有许多虚写的方法，部分细节，为情节发展铺路，只能略加渲染，一带而过。叶庆丁对郑司成说的“内教其子，外理其家”，并没有说出这些事的实际情况，只能由观众去想象。若真要把事情摆出来，就要去安排些适当的场面，为当时社会的环境所可能，决不能为了提高人物，不顾时代。郑与叶如能那样公开相处，连夜里也住在她家的书房，他就不会发出火般的控诉，唱出：“二十载相爱又相亲，有你一人可为证，明是表亲暗是夫，我是心机都用尽。”这“心机”岂能全部解释为替她教子用的心机。里面：“有你一人可为证”，明说别人不能了解，是包含着既看顾她母子一家，又不至被人识破隐情的、只有你一人能知的许多办法，所以是椎心呕血的。

再说柳氏人物塑造与施佻生的矛盾问题：关于柳氏，马少波先生说过这样的话：“最初，作者写她宁愿承担‘逼死婆婆’的罪名，答应丈夫提出的‘三保’，主要是为了恪守‘三从四德’，但里面也还有点夫妇之爱。及至‘公堂’和‘复审’两场之后……她还是甘心就死。这里面，似乎已经没有真正的夫妇之爱——如果有，那也是建筑在封建礼教的‘爱’，剩下的就完全是‘三从四德’了。这样的‘逆来顺受’的描写，一方面固然显示了封建礼教毒害之深；但另一方面柳氏身上的那种舍己从人的道德光芒，却也被封建色彩给冲淡了。”对的，马先生是把笔者要说的话，说出来了。笔者一心塑造的这个柳氏：由三从四德醒悟过来，发展成为舍己为人的妇女的形象，却恰恰被修改成为道地的封建女性。“文艺本”差一点，“剧本版”进一步，“电影本”就越改越低了。目的何在呢？据说是为了提高柳氏的形象，使人更同情。为什么呢？因为柳氏有许多地方对她的丈夫施佻生起了怒怨之心呀！

的确这样，“选集本”写柳氏在公堂见父兄受刑起，已经一步一步地对佻生抱怨，对自己这次认罪起了怀疑。至复审经杜国忠一说，而在狱会中对夫爆发了。如《公堂》一场，当柳氏父兄受打，把女儿斥训一顿后，“选集本”柳氏的内心独白最后两句是这样：“奴本是肖女，莫作不贤看！”这里，以“肖女”自比，已在否定认罪的做法了。“文艺本”改为：“父恩夫义难兼顾，举首呼天泪泛澜。”着重提出“夫义”二字，并未否定认罪的做法。“剧本版”更进一步：

柳氏：哎呀！（唱）

蒙罪爹爹受株累，
吐实夫家祸灭门。
此时片言九鼎重，
叫我柳氏回答难。

柳德修：你为何不说？

柳氏：我……（又看夫）

[僧生发抖。

柳氏：哎！（唱）

爹爹受累无死罪，
夫君罹祸命难存，
还是认有，先度此关。

这样柳氏是用封建性的理智来衡量两家罪的轻重，而完全否定父亲的一面，无异承认代夫认罪合理，是封建社会妇女的本分了！剧作者为剧本主题所规定的封建社会不可调和的矛盾，轻轻地被这一句话抹去。及至柳氏押出按衙问斩，路遇其夫，“选集本”这样唱：

天惨惨兮地凄凄，
奴今就死口无词，
惟愿太姑无节美，
惟愿夫君耀门楣！
明年忌日，
到奴坟上烧片纸！

“文艺本”与“剧本版”把“奴今就死口无词”改为“临刑见君无他词”已觉心平意静，又把下两句“惟愿太姑无节美，惟愿夫君耀门楣”删掉，成为心甘情愿，并无怨恨之情。因此下面那“明年忌日，到奴坟上烧片纸”，这一句“恨海难填”的话，也变为临终情脉脉的嘱词。再看三个本子对柳氏的发展是怎样处理：在复审一场，“选集本”这样写柳氏：

杜国忠：嘿嘿，夫人用心也苦极了，只是无人得知。

柳 氏：奴心自有天知！

杜国忠：天知而人不知！

柳 氏：怎见得？

杜国忠：人不知夫人流芳百世，反道是遗臭万年！

柳 氏：（刺痛）啊！（唱）

知府之言有此情，

奴家枉费一片心，

千年万载骂臭名！

旧礼教的三从四德，本来是外加的东西，一个妇人服从它，目的为在旧社会博得贤名，并不是本性如此。因此听到知府之言，她就会觉悟到那样做的非是，觉悟到旧礼教本身的虚伪。后来知府以反三保来挑拨她，她背叛了：

柳氏：（大悟）哎呀！大人……奴……情愿……

杜国忠：快快给我说来呀！

柳氏：奴……是……

几乎要把她夫家的隐秘宣布出来了！这个背叛，是对封建社会的背叛，是对旧礼教的背叛。如果把她误认为对丈夫的不仁，那是鼠目寸光，是把柳氏打入封建性的泥沼。及至狱会，柳氏的内心独白是：

牢狱凄凉冷如冰，

越思越想泪满襟，

父兄受罪戾，

奴家惹臭名，

姑当孝，奴亦无不仁，

平白无辜，受死是何因？

表明她对事体本身起了很大的怀疑。及至夫来，她就说明不能糊里糊涂做那些傻事。唱道：

要奴知礼成非礼，
 要奴贤淑却成凶，
 要奴行孝道，全姑名，
 奴却成为忤逆不孝罪重重，
 自古一死本易事，
 遗臭万年非中衷。

几个“要奴”都道出了旧礼教本身尖锐的不可调和的矛盾。因此声明她的翻悔，不是为怕死，而是不能受骗。她觉醒了，这一个三从四德的女性，终于不惜违反“贤淑”之名，以枷去击她的封建性的丈夫。

自然，我们如果写柳氏一直反叛到底，那也不能替剧本说明什么问题。我们必须先把柳氏身上的许多封建性糟粕，通过斗争，一路不断地扬弃干净，等到醒悟了之际，觉察到丈夫的无告和可怜，是与她同样的由错综复杂的社会原因所造成。那她就会从另一个角度来同情她丈夫的处境，这时净化了柳氏的品质，就会脱除封建性的枷锁，站在更高的方面，发出“舍己从人”的道德光芒了。但“文艺本”与“剧本版”并不是这样去写柳氏。在下两场戏里，她的思想一直是没有发展，没有变化。在复审一场，柳氏在杜国忠面前声明“我无冤情”后，杜国忠道：“不必相瞒，此案本府验尸之时，早已料定——”柳氏一惊，急问：“哦，你料定什么？”很怕丈夫的案情被知府知道。及至杜国忠以柳家“三不保”挑拨时，柳氏内心独白是什么呢？

吐真相，夫家三不保，
 隐内情，柳姓辱祖先，
 到此时，叫柳氏，
 死不得，生不能，
 左右为难，心似油煎。

她这时的心情，还是与公堂一样，“父恩夫义难兼顾”，斗争的是左右为难，并不是对事件本身有任何怀疑。至狱会，柳氏的内心斗争还是一个样，她唱：

负枷坐狱冷凄凄，

越思越想泪双垂，
要听知府言，或从夫君计？
哀，我苦。
欲孝太姑，父兄受罪戾。
从父从夫？处在两难地！
天呀！我因何不能生来不能死，
唉！怨只怨命运不济！

这不是想做一个三从四德的孝女节妇而不能的活写照么？更奇怪的是最后一句，“怨命运”，怨命运怎样呢？怨命运不容许她稳做孝女节妇呀！这样的描写，就使她二度求死也跳不出三从四德的范畴，发出舍己为人的道德光芒了。

柳氏从公堂直到狱会，经过了严峻而残酷的冲击，险丧性命，却一直是一个道地的封建女性，一点没有醒悟与发展，这是什么缘故呢？这是因为修改者认为要提高柳氏，惟有向丈夫越迁就越好，越没有怨望越善良，夫妻间越没有矛盾越有仁义，于是就把柳氏的封建性越改越重，越改越把任务改低，主题也越削弱了，这不能不说是修改者不善于运用马列主义的观点去解释剧本，不能不说是不懂得《团》剧反映的是什么主题的缘故。这样的来刻划她的性格，就会使施佖生的后来转变失去依据，使施佖生得不到有力的冲击，佖生也就没有痛悔前非的觉悟。狱会这一场，戏就白写了。但“电影本”除了各场照以上两个本子外，在狱会一场，把柳氏写得更低：

出嫁三日降横灾，
负枷坐狱苦难挨，
夫呀！柳氏不想尘世在，
我父我夫罪要开。
夫呀！但愿再见郎一面，
千言万语待郎来！

读完唱词，一片阴森森之气直逼人面，这时的柳氏，仅连从夫、从父的斗争也没有，只有迫切地求死，求见夫一面，嘱以后事了。还是“千言万语待郎来”呀！这样一来，施佖生也就没有封建性了。连这封建性在柳氏看来，也是窝心甜美的了，

柳氏的性格可怖呀！这不是在歌颂封建妇女的愚忠愚孝是什么呀？以后夫来，柳氏一句怨词也没有，马上与夫抱头而哭！侑生唱：“可怜吾妻为三保，死去活来又坐牢。”柳氏就唱：“妻是命里安排定，劝君切莫泪滂沱。”与叶氏和司成一样。修改者把他们两对夫妻的矛盾，看做是爱情的削弱，看不出是社会的原因，这是多么狭隘的眼光呀！

修改者对于柳氏的矛盾，始终只局限在从父从夫二者，并不曾向封建的整个社会制度进攻。但“文艺本”与“剧本版”在狱会一场，柳氏忽又违背她的思想逻辑，对她的丈夫恨恨地道：“我知你非要我的性命不可！”这是很可怪的。因为修改者的意图，总认为对丈夫的埋怨，会削弱她的性格，因此上面几场，都没有对丈夫埋怨的伏笔，那为什么柳氏会突然来此一着呢？后来仔细看了该场的上下文，才知道是怪她丈夫在公堂之上，不曾替她求情：

看你男子全无义，
本许设法救妻儿，
公堂之上无一语，
看我父兄受罪戾。

这样一改，因封建社会制度本身矛盾而反映在他们夫妻身上的斗争，就净化为夫妇二人的私人信义问题，和施柳两家的利害矛盾了。本来是想从柳氏的三从四德一面来歌颂柳氏的，这样一来，又把柳氏变成不识大局的不贤之妇了。这样的修改，真有点混乱。但奇怪的还不仅如此，柳氏既然是像三从四德又有点不贤的妇女，为什么最后又突然撞坊而死，守节不是三从四德之一么？那么赐她节孝楼，可谓种瓜得瓜；况且案情大白，亦不至遗臭万年了。忽然思想又那么进步，来个九十度的转弯，真成为一个四不像的人了。

现在让我们来研究一下施侑生的修改。上面说过，我们对施侑生这形象的塑造，是有虚实两面的不同的。“选集本”写施侑生在公堂看审，见柳家父子责骂柳氏，侑生曲曲折折用话为柳氏排解：

施侑生：喔，岳……岳父……内……内兄你也不必责怪这恶妇……
想我……施侑生……也命该如此……

叶庆丁：甥儿……切不可念三夜夫妻，便生不忍！

施佺生：（一震，急翻脸）呸！

柳氏：啊！

施佺生：（唱）恶妇太狰狞，

汝等亦静听，（叫大家来听——笔者）

母死成仇恨，难慰在天灵，

此行定要，劾奏上帝庭！

施佺生经舅舅一道破，不得不马上作假，字里行间，一种色厉内荏哗众取宠的神气，隐隐约约地流露出来。“文艺本”把虚写改为明写，上三句唱词较实，但却加一句“吾妻真可怜”的旁唱，对比强烈。但“剧本版”却把虚写改为实写。因马先生提过意见，把上面那段唱词全部去掉，改为“呵”字；而在上面柳氏暗示其夫“你为何不则一声”时，这样写施佺生的行动：

施佺生：是是，大人！

杜国忠：状元！

施佺生：不能！

（唱）

非我心太忍，百姓孝为先，

母誉岂能毁，万罪一身肩！

这样写，当时就不是勉强执行封建道德，就是自己的实心实意了。但施佺生修改的最大的争论，是对于“三保”的提出问题。“剧本版”与“电影本”的修改却有不同。

“剧本版”在求妻“三保”时，把保“为夫性命”改为“保全家性命”，以为这样改，施佺生便不会有自私自利之嫌。“电影本”全部不提“三保”，只动员妻子“把密保”。在狱会时，佺生对妻子说：“如果隐情事泄，欺君大罪，累及九族，佺生之罪大矣。”把“三保”换为“保密”，而“保密”的原因乃为“保九族”。以为这样可以突出柳氏的牺牲精神；状元公为“个人”性命而胁妻代罪，被人目为不道德，也可转化为高尚的集体主义。看来不错，其实不然，保全家性命虽然“集体”一些，但仍包括状元公个人性命在内，话虽好听，实际相同。如欲把九族来换三保，却更

有商量的余地：假报贞节，非十恶不赦，应无死罪。明史刑法篇云：“古者非大逆不道，罪止及身，民有犯者，毋得连坐。”已无全家遭杀之理，至于什么累及九族，夸张过度，就真吓死人了。汉律谋反，只不过夷三族，窃取一个旌表，有关风化而已。封建帝王虽然残暴，谅亦不至这样不得了！

我想在第三场的规定情景之下，“三保”的提出，并不至有那样的可怕。“三保”中的保母亲名节，含有浓厚的同情母亲私情的成分，是有民主性的内容的。保祖上家风，也是这样，因为俗生要同情母亲，就要与当时的社会舆论相对立。能替她隐瞒，她就不致成为施家宗族中的罪人，这也并不见得就怎样的封建。至于为夫君保君禄（“选集本”是“官禄”，不知为什么，“文艺本”把它改为“性命”），不过是施俗生对妻陈说利害时动员之词，是用夫妻共同的命运来说动，并无定要她以死换取的居心。当时劝妻认罪，不过抵掩一时，认为有状元地位，必然可以保妻子无事，并不是实心实意想牺牲妻子。这样写，既表明那时有官官相护的陋习；也表明状元公的年轻无经验，认不出封建社会的残暴面目，这对施俗生的性格刻划有好处；同时也可以以此为起点，来步步叙述施俗生的转变，由幼稚无知经过极端残酷的试炼而醒悟。又可以与下面的杜国忠对柳氏提出的反“三保”锋芒相对，更尖锐地衬托出封建社会的荒诞，矛盾，在艺术手法上，亦可以收到互相叫应，对比鲜明之效。本无庸谈色变，因噎废食，把他改成三不像。其实“三保”是客观的现实，何必为照顾人物，另找饰词，而不敢把真相摊出来。好比饰金的马桶，外面好看，其中仍装的是粪。这样的方法，又有什么高明之处。我认为要提高施俗生，问题倒不在第三场提不提“三保”，问题是在施俗生下面如何转变，是早转变或迟转变，向何处转变的问题。当妻已有性命之危，还不肯放松，急急忙忙赶至府衙，又由此到狱中求她牺牲，虽为势所迫，但就有考虑其轻重，或权衡其快慢的必要。这在“选集本”里表现的最露骨与最严重。这个责任，当然要由笔者首先负起，不敢推卸。但“文艺本”与“剧本版”还是沿着这条路子走，不过隐约其词，写得较晦淡罢了。我想《团》剧的提高，其关键性只怕在这里，留在下面再说。

至于误毒其父，是全剧最高潮，也是最集中最深刻体现封建社会的残酷性，而主题的焦点也在这里。要改，应该采取十分慎重的态度，考虑成熟，才不至把戏改坏。但修改者在“剧本版”中，以十分粗暴的方法，把这一个关节挖掉了事。

剧本的规定情景是施俗生狱中绝望回来，备毒酒自杀，忽然认出郑是害母的仇人，极端愤恨，想要报仇，乃留他座谈：

施佺生：只恨！

郑司成：哦！恨谁？

施佺生：恨那害死吾母的人！

郑司成：柳家女子岂有不是？

施佺生：非她不是，乃谁害死我母亲……

郑司成：喔喔……

[忽然一阵冷风吹过。

郑司成：（借口）夜色已深，冷风刺骨，就此告退。

以上二人暗流剧烈，针锋相对，“山雨欲来风满楼”，剧情发展已有咄咄逼人之势：施佺生怒火要爆发，必有异常行动；郑司成心里话万千，一身如坐针刺。但修改者为着自己的主观意图，忽然笔锋一转，满天乌云散尽了。

施佺生：留步！小侄烹茶与你御寒，再谈一会也好。

郑司成：（犹豫）如此多谢！

施佺生：表叔少待！（旁白）我当再探明白。（下）

原本这时是下去备酒放毒的，这对紧张的局面并不中断，这里改为去烹茶。去烹茶对解决他二人面前的问题有什么作用呢？据剧本所写，是要“再探明白”，但再探明白为什么不坐着一直探下去，偏要下去烹茶呢？细节的描写，应视剧情发展的需要，烹茶对剧情的发展有什么需要呢？经笔者细细研究，才豁然开朗是有需要的，原来是要提高施佺生的人物性格，以免负毒父之名。因此施佺生这时的旁白，无异是指着鼻梁对观众说：“各位观众同志，现在我要到后台去休息休息，让郑司成自己发现毒酒，自动饮下。”于是真的就摆脱了当时舞台所布置给佺生的情境，很悠闲地下台烹茶去了。等到郑司成果然发现桌上毒酒，想要饮下，施佺生又翩然拿茶而上，毒父的场面，一避而过，戏又照原本在紧张的气氛下演那认子的高潮了。多么出神之笔呀！要改好戏，只要把上下文截断，插进一段闲笔，就把人物站起来，天下还有此名手么？好像医生给人医心脏病，只要把病人胸膛剖开，拿掉心脏放进一块石头，病就好了，不过病虽然离身，病人却要放进棺木里去了。

现在为深入研究这一个剧本，索性把几个细节的描写，也不厌其烦地来谈一谈。

“电影本”在阻刑那场，杜国忠忽然旁白道：“我看状元举止，此案更有可疑，

我如能探出实情，何怕不能位列三台？”这么一说，杜国忠就不是封建礼教的维护者，而是为个人的升官发财了。写杜是清官，孟超先生主张可以试试；写杜是坏人，郭汉城先生说万万要不得。专家对此已有列论了。田汉先生说：“讽刺攻击的对象不再是旧社会个别坏人，或是某些人物的性格缺点，而是指向吃人的封建礼教和整个毁灭人性的封建社会。”那么修改者那样修改，又不知是什么意图了！

“剧本版”与“文艺本”写洪如海要杀柳氏，命叶庆丁请状元回府，庆丁硬拉佾生不走，只得先下。洪如海乃亲自以手请施佾生退，佾生无奈下。“电影本”写洪如海说一声要斩，施佾生就狼狈跪下，再则就昏倒公堂，弄得洪如海只得命衙役扶状元回府。固然这样写，状元公对妻子的感情是深得多了，但洪如海却变为哑巴了。洪如海虽然糊涂，但施佾生一到公堂，他就说他是孝子，并十分安慰他不要过于悲伤。他之所以这样严办柳氏，大半是要慰状元之心，怕办轻了不足以平他心头之恨。“柳氏昨为你妇，今为你仇”，修改者不是这样的强调洪如海的体贴么？那么见了状元那样的行动，他就不会怀疑么？就一点感觉也没有，连问一声也不问么？这样处理，由洪如海自己翻案，观众也可以通过了，何用杜国忠？

当洪如海要斩柳氏，“文艺本”与“剧本版”皆有佾生阻刑之语：“大人，未经部文批准，诚恐你……”洪如海：“本司按海疆，奉圣上特旨，准我先斩后奏。”不论是施佾生便不便那样直问，或洪如海为什么要那样答，而不疑状元有他，总觉得这两句话，是作者为解释洪的擅杀而外加的言语。先斩后奏之权，本于史无据，是人民为塑造代表人民意志的清官而想象出来的。但加之于巡抚或巡按则可，加之于按司则不可。按司是外官，责不过理一省刑名，与百姓打交道，非惩戒皇亲国戚之重臣可比。洪如海在舞台上，本一点没有先斩后奏的味道，忽有这样大权，便觉唐突。“选集本”写洪如海在书斩牌时道：“忤逆恶妇，非立决不足以快人心……即将她绑赴法场，先行处斩，然后备文伸奏朝廷。”这话不是没有根据的，明法有“不待时处决”，亦称“立决”，以待十恶不赦重罪。柳氏逼姑死，属“威迫期亲尊长至死，不准赎”的十恶大罪，口供已得，便可斩杀。莆仙戏古本中，判后立时处决的戏，多得不胜枚举。便是《团》剧的原本《施天文》，亦是写洪如海当场这样下命令：“左右，将犯妇押赴刑场，斩首示众！”大抵明朝官场黑暗，民命甚轻，对于“立决”犯，所谓“单详”、“单奏”不过具文，斩后申报，无有不准之理。因此民间戏文描写，亦不觉于理不合。

《团圆之后》这个戏，矛盾多，场场紧张，斩柳一场，已觉潮高，由拦马至闯衙，刺激更甚，到了狱会，二人哭哭啼啼，观众到此，已感觉十分疲劳。最高潮在

毒父，这场戏，暗潮强烈，而场面却很平静，对比之下，反觉气势低沉，收不到应有的效果。每次看戏，我都有这种感觉。我想，为突出毒父一场的气氛，先要缩减前面各场的刺激，演员重内心感情，不要过分强调形体动作，因剧情有分量，把戏路归于平静，也不至于演瘟。斩柳时佾生形态外露，洪如海赶他下场，接着来四个杀气腾腾的刽子手，丢下斩牌，当场捆绑，柳氏大叫一声“天呀！”这些渲染，不但对戏的主题没有作用，又制造舞台的恐怖，佾生那样赶着下去，也处理得很不合适。索性洪如海说声斩，幕就落下，干净利落。

“电影本”幕一开，便有一大堆贞节坊倒下去，舞台剧也在台中竖一座装饰性的牌坊，以象征全剧的主题。我想《团》剧如果仅仅突出一个牌坊，恰恰是把剧本的范围缩减了。其实对贞节坊的攻击，不过是《团》剧内容的一部分，而且也是最不主要的一部分。而最主要的还在封建社会的整个制度。是的，当叶氏与郑司成私会时，贞节坊是倒掉了；但当两个好官为朝廷严正执法，维持风教，却害死了两对无辜的夫妇，封建社会的法制，岂不也倒掉了；当柳氏为三从四德而受苦受死，三从四德不是也倒掉了；当叶、郑二人只能暗里为夫妻，不能公开爱她相爱的人，婚姻制度不是也倒掉了；当施佾生为了孝而替母亲褒扬名节，反而得了欺君大罪，忠孝的牌坊不是也倒掉了；柳氏之于父亲和丈夫，叶氏之于爱人和儿子的矛盾，岂不是说明伦常也倒掉了；而施佾生把毒酒灌进他父亲肚中后，才知道他不是施家之人，岂不是把作为封建制度的宗法基础也挖倒了。我们的戏，把整个封建社会鞭打得体无完肤，何止贞节坊一个呢？而以贞节坊来象征整个戏，恰恰把这个戏看窄了。

高尔基说过：情节是“各种不同的性格、典型的成长和构成的历史”。要提高人物性格，势必就要更动情节，有时不免牵一发而动全身。没有情节依旧，性格能起根本性变化的道理。现在我们想于原剧的框子里，把几个人物都神化起来，就不免求高反低，支离破碎了。但我不是在这里大拆修改者的台，要人承认自己的改编本是天下第一；每次当我提出修改的不同见解时，总有人这样指摘我：“你不要以为你的剧本就是尽美尽善，一字也不容人更改了。”这样的指摘，我是不承认的。我本人就曾经取经求教，四次修改这个剧本，而现在也还想摆出问题，与各方面商量改好这个剧本。不过各人的观点不同，意图也会不一样，聊且把自己的意见提一提，与大家研究研究，也未始不是给百花坛上，凑点热闹。况且这篇文章里还体现出这样的问题：就是协作问题和个人风格问题。协作应该在哪一个情况下协作？是否应经过相互讨论，观点一致，才进行动笔？是否一个作品里应容许个人风格与个人的见解的存在？或是让他有许多不一致的见解在一起互相矛盾。这些就是笔者这篇文章

的用意所在了。

四、提高的初步方案

现在先把笔者提高的初步方案拿出来，让大家审查审查，进行讨论，以便修改好这个剧本。

我想柳氏这个人物形象应该按照原来的意图塑造，让她在不断觉悟里发展。但应比原本有所深入和提高。叶氏与郑司成仍应写他俩性格上的矛盾，以符合情节发展。但旧本第二场是太粗糙了，欠鲜明，应细腻一点，使观众明白这个意图。问题在施佶生这个人物怎样改，因施佶生的改动，司成、柳氏都应该改动了。

施佶生在母死后劝妻暂时认罪，一时世故未深，经妻同意，认为有状元公面子，妻子可以无事。状元公以孝闻于乡里，开头如果出面承罪，是会闹出破绽的。此时惟有命柳氏暂时承罪，这是合于历史人物的逻辑与当时特定情景的。在公堂一场，洪如海突然爆发，状元公措手不及，走投无路，只要写得得体，能够分清虚实，字里行间有轻重，有分析，我还坚持上面与马先生商量的主张，照原场提高。问题是在阻刑以后，佶生攀杜求情，忽见杜国忠另有用心，仍以妻有罪来掩饰，虽是不得已，但这时妻子在刑场，千钧一发，这样表现是不合适的。此后闯衙阻审，到狱求妻许多场面，都是侧重于封建性的描写，正面的形象很隐晦。照马先生的说法，尽量减少他封建的一面（不是都没有），尽量发扬他民主的一面（也不是占全部），佶生的形象就可以改观了。我的意见是在阻刑时，杜国忠以更狡猾态度，甜言蜜语，引出佶生对妻更多求情的话。佶生在公堂上不一定要晕倒等，但在杜面前，却应忘其所以，尽量求情，不必畏畏葸葸。因杜曾替妻脱罪。哪料到他别有用心，这是合他年轻无经验的特点的。杜这时非常阴险，亦不去挑剔他，装出非常同情的伪君子态度，甚至还批评洪如海几句之后，满口答应替他求情，以笑脸请施下场。施佶生一下场，杜在洪面前就可尽情说话，就免再描写佶生的进一步内心的分裂，戏让郑司成上场来做。下去就是杜在衙中审柳，用反“三保”刺动了柳的心。这时施佶生本不知杜的用心何在，闻妻在杜衙复审，到衙探听，闻杜反“三保”的话，与柳氏同时心中一震，觉悟到事态越弄越严重，非妻子认罪所可遮掩了，但他还想挽回危局，想用情向杜解释。杜这时恐柳见夫生情，乃押柳下；突然翻脸，把阻刑时施许多替妻求情的话，及郑司成的许多把柄，一一拿来作反证，迫得施无地自容，觉到全案有被杜揭破的可能。这时的施佶生，为不使自己案发受辱，决定一死了事。但

在自杀之前，还切望母亲的隐情不要暴露，这是他体母之心，站在同情母亲失节一边之故。于是他决心到狱与妻会面，托以后事，并嘱她同隐母私。这样的描写，就能使施侉生否定了自己的“性命”，突出了对母亲的同情。下去便是狱会，狱会以夫妻争死为主，以杜国忠窃供为次。柳氏经过大浪涛之后，翻然悟及封建礼教的矛盾重重，决计解脱。及至夫来，见他还是求代母隐私情，便表示不愿做傻事。接着听到丈夫为不愿牺牲她，而要自杀顶罪（这时案将爆发，他为势所迫，自杀顶罪，自非第三场时的情况可比），以及为母隐私情的苦心，请她把母亲的死的原因全部推在丈夫身上，乃大为感动。柳氏终不是一个自私的女人，她至此乃知丈夫的处境的可怜，也同情他的可悲身世，和婆婆的不幸，愿牺牲柳家及自己的性命，来解脱丈夫一家。但此时的侉生，亦不愿使柳家“遗臭”，父兄受罪，不肯答应柳氏认罪，二人于是争死。这个细节，应有细致的安排，使他夫妻二人形象站高。及至杜国忠出现，全案真相已露，转入下场争取奸夫的戏。

下场是施回家毒父问题，如照原本毒父场面，施侉生有杀人灭口的居心，形象不高，但决不能使施侉生不下手毒父。要使他毒了父而又有更多理由，惟有对施增加压力，使之以顾全大局的心情出现。郑司成在叶死后，便隐藏不出，是不好的。我想这样：在阻刑一场，当柳氏押赴刑场时，郑司成应冲上求救，与施分先后，二人会面，一寻按司，一求杜知府。郑也是决死的，但他要寻借口，拦住洪如海的马头，及至杜国忠赶到，施状元下场，杜与洪争辩，郑在旁劝杜，但郑、杜二人的言语渐渐矛盾。及至杜的刀锋渐露，招招针对着施家隐私，使郑司成大为狼狈，言语漏洞百出，最后恐累侉生，抱头鼠窜而逃，这使杜得了很多把柄，作为下场迫施承罪的根据之一。

在狱会一场，柳氏对夫说出：方才法场阻刑那一个人，便是她那早所遇的奸夫，施侉生才证实表叔就是他母亲的情人。但这话已为杜国忠所知，奸夫一得，杜便可立即破案，但并不说出。柳氏为救丈夫，一口咬定原供，情愿一死。施侉生亦一口咬定是自己不孝，迫死母亲。杜国忠虽然大笑，但要结此案，关键在破获奸夫之后，如奸夫未获，而夫妻又不肯在供词上押号，国忠虽知其情，亦难向上司交案。

其夜，杜国忠派衙役往捕郑司成，司成逃入施府，准备认子后一死，施正备毒自杀，听郑说被杜追捕，思事态危急，郑若被杜所得，亦难免一死，不如与之同归于尽，以免案暴于世，使母受辱，难享施家子孙之祀，乃下毒以进，郑亦知而饮之，于是父子相认如原本。及郑死，施才知自己姓郑。本想千方百计代母隐瞒，代施家保家声，至此方知是大错特错；恨以子毒父，引毒亦自杀。

这样一改，所有的矛盾仍在，主题却更突出，人物亦明朗，形象都提高起来。而最后一场，高潮也不像原本那样低沉。但细节的安排，应细细琢磨，场面要重新溶化，使天衣无缝。至于柳氏到底死不死呢？我还是赞成马先生的意见：“给观众留下一些希望”，并“给以鼓舞的力量”的，剧本如果照上面这样改，气概高一些，调子激昂一些，柳氏也应该站得更高一些，同时她已有不死而反抗的觉悟，应当不死。柳氏见丈夫死后，二官要给她节孝楼，她可以把二官骂了一顿，很大胆地宣布：我是郑家的媳妇，郑司成是我的公公，她要把婆婆与郑合葬在一处，还要把施佖生葬在郑家的坟地上，坟牌上刻：“郑佖生之墓”。说完，便恨恨地走出施家府门，到郑司成家中去了。幕即落下。

近年来，文艺界对典型性格等问题的争论、探索逐步深入，是重新估价和修改《团圆之后》的时候了。希望笔者这一篇文章，能够抛砖引玉，引起大家再来讨论这一个剧目。

一九六二年四月二十六日夜

（原载《热风》1962年第4期）

“有鬼无害”论

梁壁辉（俞铭璜）

偶然读到上海文艺出版社出版的、孟超同志根据《红梅记》改编的剧本《李慧娘》。改编者在《代跋》——《试泼丹青涂鬼雄》里，自言改编此剧的用意是：“也不过借此资质美丽之幽魂，以励生人而已。”他并且提到：“寒星同志（按：实系繁星同志）特作《有鬼无害论》为这戏作护法”，于是我又从一九六一年八月三十一日《北京晚报》里找出繁星同志的文章来读了。这篇文章不仅说有鬼无害，而且说有鬼有益：“如果是个好鬼，能鼓舞人们的斗志。”这与孟超同志所见略同。

本来，在我国传统剧目里有一些鬼戏，应当怎样对待？这可以由专家们从容探讨。《红梅记》这出鬼戏，应当怎样按照推陈出新的原则来改编？这更是“仁者见仁，智者见智”，可以有各种各样的改编法，不能一概而论。

然而，从这出鬼戏的改编，却引申出“有鬼无害而且有益”的奇谈怪论，这就很值得研究了。

（一）

我们就从《红梅记》研究起。

《红梅记》，明朝周夷玉作，主要是写南宋末年太学生裴禹和卢昭容恋爱、受奸臣贾似道迫害而生波折的故事。其中描述了贾似道的祸国殃民，太学生们反对贾似道的斗争，贾似道杀侍妾李慧娘，李慧娘“鬼魂”救裴禹和侮弄贾似道，以及卢昭容母女到扬州避难又落难等情节，最后则以贾似道被劫、裴卢终成眷属为全剧结局。李慧娘只是全剧中的一个插曲。

汤显祖曾经评点此剧，称其“境界迂回婉转，绝处逢生，极尽剧场之变。大都曲中光景，依稀《西厢》、《牡丹亭》之季孟间。而所嫌者：略于细笋接斗处。……”虽然他自己也写过鬼戏《牡丹亭》，并以此为得意之作，但他却欣赏《红梅记》中的“绝处逢生”，而不是死后谈爱情、作“鬼雄”等，这很有见地。

照我看，此剧并没有脱出一般传奇那种悲欢离合的熟套，而且结构不够紧凑，有些情节也不够合情合理，例如第十七折《鬼辩》，经过袁于令改编后，就比原作妥帖。但是，它也有某些可取之处：它不是为写爱情而写爱情、为写鬼魂而写鬼魂，不是只写爱情、只写鬼魂，而是颇为强烈地描写了南宋军民抵抗异族和太学生们反对贾似道的斗争，很有些新鲜的东西。例如：第二十四折《恣宴》，写贾似道正在饮酒作乐，从襄樊前线赶来急报军情的“报子”，第一个被逐出，第二个被打，但是，第三个还是闯了进来，并且愤激地斥责贾似道，唱：

[北四门子] 杀气冲，战鼓如雷动。请、请、请爷爷你且停着盅，把华筵暂赐与饥军用，留这笙歌奏凯功。襄阳已空，荆湖尽攻，密匝匝兵如铁桶。百姓们一个奔西、一个走东。你为军国的全然不懂！

贾似道竟把这个“报子”杀了。唱：

[南双丫子] 笙歌拥，笙歌拥，正沉醉，华堂供。兵戈拥，兵戈拥，敢再报：“军声哄！将帅勇，将帅勇！”宰相重，宰相重，作股肱，耳目岂堪边用？

这个贪富贵、求苟安的宰相，曾经督师汉阳，把投降谎报为胜利；现在索性闭目塞听，绝对禁谈事实上在襄樊正打得激烈的战事。——这就活活刻画出贾似道的一副奸臣的面目，也就更加显出“报子”的忠勇。像这个“报子”的形象，在其他传奇里倒是很少见的。第二十五折《劾奸》，写襄樊失守，贾似道被劾、被贬、被杀，也是通过人同人的斗争（不是通过人同人的苟且妥协，也不是通过鬼同人的“坚决”斗争）解决问题的。这些，正是此剧中比较积极的东西。

此剧出现于明朝隆庆、万历年间，显然是针对当时政事而作；这当然只能为汤显祖等少数进步作家所欣赏，不会受到腐败的官僚和卑怯的文人们欢迎。王季烈在《螭庐曲谈》里说：“此记全本三十折，有玉茗堂评本。今人所知者唯《脱阱》、《鬼辩》、《算命》三折耳。”按：玉茗堂评本是三十四折，内有《脱难》、《鬼辩》、《私推》三折，可见他没有见到过玉茗堂评本。他编的《集成曲谱》也只收了《脱阱》、《鬼辩》两折。由此可知，长期来此剧得以广泛流传的就只有这两三个具有封建迷信色彩的片断。许多剧种演的《红梅阁》、《游西湖》、《游湖阴配》等戏，也就是这些片断。在这些戏里，李慧娘由配角变成了主角，而且迎合官僚、地主和小市民的趣

味，加了迷信、色情的成分，耍些鬼魂吐火、变脸、抛头等等“采头”；原作的精华早已被埋没了。

(二)

孟超同志是读过《红梅记》的。但是，他来改编此剧，并没有吸取精华、剔除糟粕，相反的，却发展了糟粕。

在《代跋》里说：他从小就爱上了《红梅阁》这出鬼戏，而且，群众也都爱这出鬼戏，因为：“而更重要的还在于塑造出李慧娘这一庄严美丽的灵魂，强烈的正义的化身。一个无辜的牺牲者，身为厉鬼，而心在世间，与一代豪势苦斗到底，并与千古被压迫者同命运、共呼吸，因而也就不能不使人心头供养，只觉其气贯长虹，可敬可爱，而不觉其鬼气森森，不计其缥缈虚幻，未足征信，而予以最大的同情、最高的估价了。”——李慧娘是不是“可敬可爱”到这个程度？这且不论；但是，可以肯定的是，封建社会里的许多农民、市民群众是不可能像孟超同志这样的审美观点和欣赏能力的，他们看鬼戏，无非就是看个热闹、看个稀奇，他们只会因此增加一些封建迷信观念，决不会透过“鬼气森森”看见什么“庄严美丽的灵魂”、什么“强烈的正义的化身”的。

但是，孟超同志倒是李慧娘真正怀着既敬且爱的心情，来改编《红梅记》的。他“由于种种异想遐思，觉得这曲如果以当时时代背景为经，而以李、裴情事为纬，着重抒写李慧娘的正义豪情，她以拯人为怀，斗奸复仇为志，虽幽明异境，当更足以动人心魄。……”既然“拯人”和“斗奸复仇”都要靠这个鬼，那么，原本《红梅记》和现在流传的《红梅阁》等戏里的鬼气，就显得大大不够了；所以，要改编，而且在改编中着意加强鬼气。

在改编本里，首先特别加强了《幽恨》一场。改编者自言：“这戏《幽恨》一场，我仿佛憧憬了一抹淡淡的抒情的意境”；尤其在演出中“鬼舞翩翩，楚楚动人……”，“于红氍毹上酝酿着朦胧的感受……”。从这一场起，开始借鬼抒情，靠鬼做戏，改编者下的功夫确实不小。所以，“感受”虽然“朦胧”，意思却是一点也不含糊的。我们且听鬼魂唱来：

龙泉剑，血污粉颜。再不受折磨摧残，再不向虎狼前强承欢，再不在粪堆污池里受腌臢，哪怕他刀兵鞞鼓动边关。

活着就得忍受一切屈辱、苦痛，而死了是多么痛快啊！——但是，

忧的是灾黎苦，愁的是人间游离怨。湖畔繁华镜中天，临安城人比鬼声惨。
贾似道的巴掌下，死后也，心难得安。

她自己得到了“大解脱”，还念念不忘受苦受难的人们，要做个“南无观世音菩萨”，这又是多么“仁慈”啊！这大概就是改编者所谓“身为厉鬼，而心在世间”了。

最后《鬼辩》一场，把这个鬼渲染得更加有声有色。改编者自言：“周本或袁本……绝不失为名曲好戏；但一经重新处理，就不能不根据新处理的人物、情节使其相符于合理的发展，又不能不撷取其华而遗弃其粕吧。……”那么，怎样“撷取其华而遗弃其粕”的呢？“当然更主要者，还在于正气凌霄，冤魂厉鬼现在而语壮，方足以慑邪恶而快人心……”。那么，这个“冤魂厉鬼”讲了什么“理”和发了哪些“壮语”呢？我们再听鬼魂唱来：

[乌夜啼] ……死后的李慧娘，全不怕你这贼丞相！……

[哭皇天] ……待俺把血头颅向你心窝一撞！俺李慧娘生前受欺死后强梁！……

[尾声] 千古正气冲霄汉，俺不信死慧娘，斗不过活平章！

戏就在鬼魂这样大哭大叫，并且大笑三声中结束了。

应当承认，改编本比原作精练，对贾似道的残暴无耻和裴禹的正直刚强，也刻画得比原作更好，这是改编本的优点；但遗憾的是，这些优点都是围绕着、服务于“生前受欺，死后强梁”这个思想的。戏的后半段复说的、唱的就是这个思想。“俺李慧娘，生作冤禽，死为厉鬼。愤火千丈，正义凌人；喷血三尺，足制贼命……”——这看来是多么激昂、悲壮，然而又是多么空虚、软弱；活着不能斗争，可以向虎狼“强颜承欢”，等到死后再算账。改编者把正义和豪情、希望和力量，一概都放在人死后，放在鬼身上。尽管在鬼身上贴了“与千古被压迫者同命运、共呼吸”、“慑邪恶而快人心”等标签，也无济于事。劝导人与鬼“同命运、共呼吸”，靠鬼“慑邪恶而快人心”，这毕竟太“缥缈虚幻”了。

(三)

也许有人会说：艺术为什么不可以“缥缈虚幻”呢？神话不是“缥缈虚幻”的吗？马克思不也赞美过希腊神话吗？

不错，从来为鬼戏辩护的人，总是把鬼戏和神话相提并论，并且引证马克思关于希腊神话的论述来赞美鬼戏。但是，这种引证，往往是断章取义的。马克思在《政治经济学批判导言》里提到过希腊神话，他说：“希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤。”但是，他接着指出：希腊人的那种幻想，在近代科学发达的情况下，就不可能再发生。“一切神话都是在想象中和通过想象以征服自然力，支配自然力，把自然力形象化；因此，随着自然力在实际上被支配，神话也就消失了。”因此，他“要求艺术具备一种与神话无关的幻想”。他认为：希腊艺术至今“仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的模本”，这正是因为它表现了“历史上的人类童年时代”，它“作为永不复返的阶段而显示出不朽的魅力”。他打比方说：我们欣赏希腊神话，就像大人欣赏儿童的天真，但是，一个大人是不能再变成儿童的。^① 赞美鬼戏的人，时常只引证马克思肯定希腊神话的历史地位和至今还有艺术魅力的话，而丢掉他认为神话时代已成过去的论断，这不是断章取义么？艺术创造固然是需要虚构、幻想的，有时也可以带点“缥缈虚幻”；但是，总得跟着时代走，现代作家不应当去模仿和发展神话乃至鬼戏的那种“缥缈虚幻”。

而且，神话和鬼戏也有点不同。虽然二者都出于人们迷信鬼神、命运的观念；但是，神话是“人类的童年时代”的产物，较多地表现了那时人类征服自然的幻想，富于勇敢、勤劳的精神和乐观、奋斗的气概，无论希望神话中盗火的普洛米休士，或者中国神话中补天的女娲、追日的夸父、移山的愚公，以及后来模拟神话的小说名著《西游记》中大闹天宫的孙行者等，都是如此。但是，关于鬼的故事、传说，大多数是封建社会的产物，含有“六道轮回、因果报应”的思想，所描述的不是“冤魂”，就是“厉鬼”；“冤魂”使人觉得屈辱、悲惨，“厉鬼”使人恐怖。尤其是鬼戏，直接以鬼魂的形象在舞台上“活灵活现”，更是阴森可怕，对人们思想感情的毒害也更大。

^① 《导言》，《马克思恩格斯全集》第12卷，第761—762页。

也有些赞美鬼戏的人，根据马克思关于神话的论述，强调艺术的特点，说鬼戏以鬼魂的形象的叙事、抒情，都是“浪漫主义”、“象征手法”。这次繁星同志的文章也说：“戏台上的鬼魂，不过是一种反抗思想的形象。”是的，艺术的特点就在于通过形象来反映现实。艺术形象的创造，写人、写物、写鬼、写神，无论写什么都是可以的；用现实主义还是浪漫主义、象征手法还是其他什么手法，无论怎样写也是可以的。但是，也正如繁星同志的文章里所说的：“文学作品是现实世界的反映，在阶级社会，就是阶级斗争的反映。”因此，艺术形象都是客观现实和作家主观评价的统一；而现实主义和浪漫主义，也由于各时代、各阶级作家的思想倾向不同，从来就有积极的和消极的、革命的和反动的之分；无论写什么和怎样写，都必然表现出作家的思想倾向。生活在当前国内外火热的斗争中，却发挥“异想遐思”，致力于推荐一些鬼戏，歌颂某个鬼魂的“丽质英姿”，决不能说这是一种进步的、健康的倾向。

也有些赞美鬼戏的人，根据马克思关于神话的论述，强调“历史主义的观点”，说鬼戏是一种历史现象，应当尊重。这次繁星同志的文章里也说：“戏台上出现鬼神，是因为人的脑袋里曾经出现过鬼神的观念。前人的戏曲中有鬼神，这也是一种客观存在。”是的，古人处于古人的时代，他们迷信鬼神，幻想死后复仇等，这是在一定历史时代的一定阶级的思想；我们不必拿现代的观点去苛求古人。但是，历史既然从古代发展到现代，我们就不能不拿现代的观点来评价历史现象。戏，是现代人改编的；改编出来又是给现代人看的，这里面必然包含着改编者的思想倾向，也必须考虑到对读者观众的思想影响。

按照历史主义观点来说，李慧娘作为封建社会里的一个弱女子，她是无可奈何的，也是无可非议的；但是，在封建社会里，也有像荀灌娘、孙二娘、杜十娘等各种不同的坚强的妇女典型，而时至今日，改编者却特别把李慧娘召请来“鼓舞人们的斗志”，这就不对头了。

恩格斯曾经嘲笑某些资产阶级科学家玩弄召神请鬼的把戏，说：“与其死了借那每说一场赚一个金币的‘神媒’的嘴说一大堆废话，倒不如活着作个清道夫好些。”^①我们在这里也不妨仿照着说，与其等到死后“愤火千丈”、“喷血三尺”，倒不如趁活着的时候挺起胸膛来斗争，哪怕做个《红梅记》里的“报子”也是好的。我们不是弱者。我们活着就是为了斗争。我们不想做什么“复仇的女神”，更不想靠

^① 《自然辩证论》，人民出版社单行本，第38页。

什么“鬼菩萨”来救苦救难。我们要抛弃诸如此类“缥缈虚幻”的思想，自己掌握自己的命运。

(四)

繁星同志的《有鬼无害论》，为鬼戏辩护，还另有一番议论。

他的这篇文章，是为《李慧娘》“作护法”的，所以一开始就肯定它是“一出好戏”，“思想内容好”。接着，他说，只是“年轻的观众”感到有点缺陷：

既是现代作家改编的剧本，为什么还保留旧戏曲的迷信成分，让戏台上出鬼，岂不是宣传迷信思想？

为了回答这个问题，就发挥出他的一套“有鬼无害而且有益”的观点。

他说：“台上装神出鬼的戏，就为数不少。……这类戏，如果把中间的鬼神部分删掉，就根本不成其为戏了。……试想《李慧娘》或《红梅记》这出戏，如果在游湖之后，贾似道回家就一剑把李慧娘砍了，再没有她的阴魂出现，那还有什么戏好看的呢？……”由此可见：

前人的戏曲中有鬼神，这也是一种客观存在，没有办法可想。

好的，我们就听繁星同志的话，根据《李慧娘》或《红梅记》来“试想”一下：是不是没有李慧娘的鬼魂出现，就一定没有戏好看了呢？其实，不一定。照孟超同志的《李慧娘》，确实是没有戏好看了，因为它是以鬼为主的；照周夷玉的《红梅记》，还是很有点戏好看的，因为鬼只是其中一个配角、一个插曲。

历史遗产对于我们是一种客观存在，理当尊重；但是也不必认为对它“没有办法可想”。《红梅记》里的李慧娘，也是从历史遗产里，从元人笔记《绿衣人传》里发展出来的。在《绿衣人传》里，只讲贾似道游湖回家就一剑把个没名没姓的“某姬”砍了，其中没有李慧娘，更没有李慧娘的阴魂出现。这个遗产当然也是“一种客观存在”，但周夷玉并不是“没有办法可想”，而是想出个李慧娘及其阴魂。既然他能想出一个鬼，难道我们对这个鬼就“没有办法可想”了吗？

并不是“没有办法可想”。有些鬼戏我们可以干脆不演；有些鬼戏可以把鬼去掉，例如《十五贯》，本来有鬼的，现在无鬼了，而且也更好看了。这是推陈出新的一个范例。可惜近年来有少数同志提倡“为历史而历史”、“为传统而传统”，认为这

也不能改、那也不能动，只是推陈而不出新，甚至推陈出旧。记得前些时有人把《红梅阁》试从有鬼改成无鬼，却受到某些批评家的批评，说他对传统剧目“大拆大改”，“违反历史主义”；当然，他改得好不好，我们可以研究，但这种尝试是值得鼓励的，却被一口否定掉了。而后来孟超同志来改编，也是“大拆大改”，他努力加强鬼气，宣扬死后复仇的思想，偏偏受到某些批评家的赞美，似乎这样就是符合历史主义的了。前后对照，使人不禁要问：历史主义究竟应当怎样理解？讲历史，究竟是引导人向前看呢还是向后看？对待传统剧目，究竟要推陈出新呢还是推陈出旧？

恩格斯说：“一般说来，传统在思想体系的所有领域内都是一种巨大的保守力量。但是这些传统观众中所发生的变化，是由造成这一变化的人们的阶级关系即经济关系来决定的。”^①文学、戏剧，都要在继承历史遗产的基础上发展；但是，各个时代的阶级关系决定着人们从遗产继承什么和向哪里发展的方向。古人限于他们所处的时代和阶级地位，迷信鬼神，编出鬼戏，那是情有可原的；但是一位现代作家在改编时却来变本加厉，而另一位现代批评家却来为他辩解，强调历史遗产是“一种客观存在”，其实只是凭着自己的主观偏爱，帮助宣扬遗产中不健康的东西；强调“没有办法可想”，其实只是代表了“为历史而历史”、“为传统而传统”的一派议论。

如果要讲唯物主义，尊重客观存在；那么，时代和阶级斗争的要求，就是首先应当尊重的一个客观存在。我们应当根据这个客观存在来进行艺术创造。学习历史遗产，无非是供我们进行艺术创造的借鉴。我们要认真学习前人的经验、成就，但是不要为前人的经验、成就所限制。我们必须把主要力量放在创造社会主义的新文学、新戏剧上；对于传统的东西，也要按照历史观点和阶级观点来加以辨别，根据时代和革命斗争的要求来决定取舍，推陈出新，使其成为社会主义新文学、新戏剧的一部分。要做到这样，当然不容易，不能轻率从事、乱拆乱改；但是，也决不能因此说“没有办法可想”，提倡对历史遗产的迷信。

当然，只是说“没有办法可想”，这还不足以证明“有鬼无害而且有益”；所以，繁星同志就进而对鬼神做了一番历史分析和阶级分析，可惜这种分析也不大对头。

他把恩格斯在《反杜林论》里论述宗教的一段话，改编了一下，说：“鬼神迷信在人的头脑中发生的根源，最初是由于人对自然的迷妄无知；随后又因为阶级的划分，人对社会斗争的压力（按：恩格斯是讲‘社会力量’，不是讲什么‘社会斗争的压力’），感觉和自然力量同样的不可理解，这样就使代表自然力量的鬼神，同时代

^① 《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》，人民出版社单行本，第48页。

表一种社会力量，……”接着他进一步加以发挥：“这种综合自然属性和社会属性的鬼神，随着社会的发展……愈到后来，它的自然属性愈少，而它的社会属性愈多。……”因此，“在文学遗产中的鬼神……实际上它们是在参加人世间的社会斗争。本来是人，死后成鬼的阴魂，当然更是社会斗争的一分子。……”因此，他就得出了他要得出的结论：

是不是迷信思想，不在戏台上出不出鬼神，而在鬼神所代表的是压迫者，还是被压迫者；是屈服于压迫势力，还是与压迫势力作斗争，敢于战胜压迫者。前者才是教人屈服于压迫势力的迷信思想，而后者不但不是宣传迷信，恰恰相反，正是对反抗压迫的一种鼓舞。

其实，恩格斯在《反杜林论》里的那段话，只是着重说明了宗教的认识根源：人们对于自然力量与社会力量的无从索解。^①但是马克思主义经典作家们讲宗教问题，从来不止于指出它的认识根源，更重要的是指出它的阶级根源。例如我在前面引证的恩格斯《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》里关于传统的那段话，也就是说明宗教发展的阶级根源的。凭常识也可以懂得，如果只有认识根源，没有阶级根源，没有阶级社会里统治者们的制作、倡导，就不会有从古到今这样具备系统的教义、教规和教派组织的宗教。

指出这一点小小的常识，似乎很有点必要。因为过去历史上的许多资产阶级无神论者，就是只讲宗教的认识根源，不讲宗教的阶级根源的。他们以抽象的人性论来说明宗教的产生和发展，把一切归咎于“人性中共同的弱点”——对宇宙的无知，对人生的迷惘，对“社会斗争压力”的惶惑、厌倦等等。而现在有些人，正是拿这种抽象的人性论的宗教观，来为鬼戏辩护的。早在一九五七年《戏剧报》上就发表过一篇《漫谈鬼戏》的文章，其中说：“在人、神、鬼之间，鬼比神能散发出更多的人性”，因此要“透过某些迷信的外衣，来探究鬼戏的艺术实质，看看它是否有拥护正义，反抗邪恶的人道主义思想”。看来那位作者不及繁星同志彻底，因为他还承认鬼戏有“某些迷信的外衣”；而繁星同志认为，只要鬼戏是写被压迫者反抗压迫者的，就不算宣传迷信了。但是，那位作者又比繁星同志彻底，因为他不仅打破了时代和阶级的界限，而且打破了“阳间”和“阴间”的界限，要到鬼戏里、鬼身上找

^① 《反杜林论》，人民出版社单行本，第333页。

“人性”和“人道主义思想”；但是，宇宙间并没有这种抽象的“人性”和“人道主义思想”，“人性”和“人道主义思想”从来都是有时代和阶级的具体内容的。至于繁星同志，并没有说得像他那么明确，只是从宗教的认识根源立论，说“人对社会斗争的压力，感觉和自然力量同样的不可理解”，鬼“当然是社会斗争的一分子”；但是不说明：是什么人和什么社会斗争？以及“鬼”是怎样从社会斗争中产生和发展的？这就既忽略了鬼戏的迷信成分，又忽略了鬼神迷信的阶级本质。

列宁说：“神的观念永远是奴隶状况（最坏的、没有出路的奴隶状况）的观念，它一贯麻痹和削弱‘社会感情’，以死东西偷换活东西。神的观念从来也没有‘把个人同社会联系起来’，而是一贯用对压迫者的神圣性的信仰来束缚被压迫阶级。”^①这就是说明神鬼迷信的阶级本质及其对人民的毒害。

在阶级社会里，剥削阶级不仅对人民进行经济剥削和政治压迫，使人民陷于贫困、恐怖和绝望的境地，而且进行思想统治，使人民愚昧。“宗教是人们的鸦片。”它是剥削阶级进行思想统治的重要工具，它要人民迷信鬼神、命运，期待某个“救世主”君临世界，把希望寄托于死后和“来生”，活着就是为了活着，活着应当忍受一切屈辱和苦痛，安分守己，听天由命。它拿这些空虚的幻想，麻痹人民的斗争意志，瓦解人民的革命斗争。奴隶社会的奴隶和封建社会的农民，虽然极其仇恨他们的剥削者，但是由于他们所处的时代和阶级地位，也不能不受到剥削者的这种思想影响；即使在为反抗剥削者而斗争的时候，也不能不受到这种思想影响的束缚。他们的反抗、斗争，不是失败，就是被篡夺。这正表现了历史上阶级斗争的残酷性。这种历史教训，也充分说明了我们现在必须与一切传统思想彻底决裂的重要性。我国传统剧目里的一些鬼戏，一部分是封建阶级中反动文人搞出来的，他们是为了宣传“因果报应”的思想；另一部分则是比较进步的文人、艺人搞出来的，他们也反映了农民（还有初期的市民）又倔强、又软弱的心理状态，大家反对封建统治，又无法摆脱封建思想的影响，因而不能求得自己的彻底解放。繁星同志忽略了鬼神迷信的阶级本质，因而也忽略了它对人民的毒害。所以，他就能很轻松地认为“有鬼无害而且有益”了。

繁星同志似乎很注重被压迫者反抗压迫者的斗争，这当然很好。他说：“我们对文学遗产所要继承的，当然不是它的迷信思想，而是它反抗压迫的斗争精神。”这是对的。但是问题就在于，“反抗压迫的斗争精神”，也是有时代和阶级的具体内容的，

^① 《给阿·马·高尔基》，《列宁全集》第35卷，第111页。

不可能也不应当抽象地继承。各个时代各个阶级，都有它不同的斗争内容和斗争形式。像孟超同志的《李慧娘》所宣传的那种“反抗压迫的斗争精神”，显然是属于封建时代的，属于弱者的，看来是在那里勇敢地反抗、斗争，而实际上极其空虚、软弱。李慧娘的行径，在当时是其情可悯，在现在则不足为训。她并不像孟超同志所宣扬的那么“可敬可爱”，在我们看来，只是可怜而已。把这种可怜的鬼物说得那么“可敬可爱”，写得那么有声有色，这比宣扬一般的有鬼论更有害。一般的有鬼论，稍有科学知识的人都能看出它的迷妄；而现在，把这种空虚、软弱的思想，用“反抗”、“斗争”等字眼加以涂饰，就不大容易为人辩明。

所以，文学、戏剧，通过形象化的方法反映历史和现实，用神鬼的形象，是不是宣传迷信思想，并不在于神鬼代表压迫者还是被压迫者，也不在于字面上是否写“反抗”、“斗争”，而是在于，作家实际上主张靠什么力量、用什么办法来进行反抗、斗争。现代资产阶级的反动宣传家们，不也在那里叫喊“反抗”、“斗争”么？但是他们劝人“跪着反抗”，“向世界人民的革命精神斗争”。如果我们在这一点上，没有划清时代和阶级的界限，即使是写代表被压迫者的“好神好鬼”，写“反抗压迫的斗争精神”，也还是不免宣传了空虚、软弱的思想，宣传了屈服于压迫者的迷信思想。孟超同志的《李慧娘》就是如此。繁星同志要拿《李慧娘》这样的鬼戏来“鼓舞人们的斗志”，那就等于说“喝几杯老酒可以提精神”一样，人们越喝只能越迷糊。

(五)

孟超同志改编出《李慧娘》这样的鬼戏，其实还有比繁星同志讲的更深一层的用意。这可以看看他的《代跋》里讲到汤显祖的一段议论：

这戏因为基本上是一抒发感情之戏，有的同志乃与我谈及汤玉茗之“尚情论”，勉我步其余绪，指我更多于激。……我则以为情不逾乎理，情不离乎性，情理性皆由于实际感受、实际生活之所影响、之所支配，爱其所爱，憎其所憎，亦不离乎今之所言阶级性、党性者是，三者固不可截然而划分者；情者只在于有激于心，而更激之于人耳。情之纤细者微至于男女之私，放而大之，则义夫义妇，与国与民，散之四合，扬诸寰宇，而无不足以使芸芸众生因之而呼号，因之而哀伤，因之而悲哭，因之而兴奋，因之而激发，因之而变为力量，形之于行动，潜移默化，似固无迹而可寻者，然而动人心魄，励人进取，乃可泣鬼

神而夺造化之功。讲理，讲性，讲道，讲学，为世间不可缺者，然以之作戏，则舞台之上，正襟危坐，皋比自封，夸夸其谈，引经说法，即如来再世，恐亦未必能粉墨登场而让顽石点头；而冷冰冰的破板凳，干巴巴的枯涩无味的语言，不使观众望而却步，避之唯恐不远，才怪事哩。我自义溢于胸，放情的歌，放情的唱，放情的笑骂，放情的诅咒；是我之所是，非我之所非，爱我之所爱，憎我之所憎，是非爱憎无不与普天下人正义真理契合溶结而为一，而又导致其歌舞奋发，敌汽斗志，比之金鼓雷鸣，壮三军而摧仇虏，戏之为道，又岂可小窥。……

原来改编出《李慧娘》这出鬼戏，乃是为了提示我们，努力承袭汤显祖的衣钵，强调“我”和“情”，强调“我”的“情”。

讲“我”、讲“情”，自古有之。几千年来，中国文学史上就有所谓“载道”和“言志”之争，“言志”亦即“言情”，“言情”者例必强调“自我”。这在封建时代，像汤显祖那一辈人，为了反抗封建统治者及其道学们所讲的“天命圣道”，发扬“争天抗俗”的个性，是有进步意义的；对于文学的发展，也曾起过积极作用。一个优秀的文学作品，当然要有“我”，即作家的创作个性、作家的创造性；要有“情”，满含作家的爱憎、作家的感情，才能感染读者观众。但是，也应当看到，离开社会讲“自我”，离开思想讲感情，这毕竟是一套唯心主义的主观、片面的观点。把这种观点用之于生活，只能是个个人主义、自由主义、复仇主义、感伤主义等；用之于艺术，也只能是把艺术看做单纯的“自我表现”，只顾自己歌、哭、笑、骂，发泄自己的空疏、狂放的感情，而不知人间何世、出路何在。历史和阶级地位给汤显祖等那一辈人的限制，也就是在这里。

任何文艺作品，都是“载道”和“言志”的结合。问题只在于“载”哪个阶级的“道”、“言”哪个阶级的“志”，表达哪个阶级的思想感情而已。在艺术创造中，作家当然都有一个“我”，也都有一定的“情”，但是，任何一个“我”，总是生活在一定的历史时代和阶级关系中的“我”，而“情”也总是打着一定的时代和阶级的烙印、受一定的思想（政治立场、世界观和美学思想）指导的“情”。不可能有孤零零的一个“我”，也不可能有空空洞洞的一种“情”。托尔斯泰把文学只看做传达感情的工具，普列汉诺夫纠正他说：文学不仅是传达感情的工具，而且也是传达思想

的工具。^① 孟超同志不也说“情不逾乎理，情不离乎性，情理性皆由于实际感受、实际生活之所影响、之所支配”吗？对，感情决不是无缘无故从人肚皮里放出来的一股气，感情是由思想指导的，而思想感情又是实际生活的反映。任何作家，都要有比较正确的思想，才能有比较健康的感情，也才能根据实际生活的感受写出有益于群众而为群众所欢迎的作品。既然如此，那么，怎么可以片面地夸大“我”和“情”，要拿“我”的“情”去“潜移默化”那些“芸芸众生”，“契合溶结”那个“普天下人正义真理”呢？这个“我”（还有“普天下人”）究竟是何等样人呢？这种“情”又究竟是什么“情”呢？

毛泽东同志说：“马克思主义是一个基本观点，就是存在决定意识，就是阶级斗争和民族斗争的客观现实决定我们的思想感情。……”^② 这就是告诫我们，不可抽象地谈问题，抽象地讲“自我”、讲“感情”。看来，孟超同志只顾痛快淋漓地发挥“我”的“情”来讥笑“皋比自封，夸夸其谈”（大概就是教条主义和公式主义）的倾向，却忘记了马克思主义的这个基本观点。

孟超同志很正确地提到“今之所言阶级性、党性者是”，这很好。既然要讲阶级性、党性，那就得清清楚楚地辨别一下是哪个阶级的阶级性、党性。如果讲资产阶级、小资产阶级的阶级性、党性，那就要强调我的“性”、“我”的“情”，把它“放而大之”，按照他们自己的面貌来改造世界、改造人们。如果讲无产阶级的阶级性、党性，那就要把“我”的“情”去同阶级的“情”、人民的“情”打成一片，站在无产阶级的立场，与人民“同命运、共呼吸”，从人民的斗争中吸取创作的“灵感”，通过自己的作品，抒人民之情，抒劳动和战斗之情，以社会主义和共产主义的精神教育和鼓舞人民。

文学、戏剧，既然是一种传达思想感情的工具，“皋比自封”（就是以教育者自任），恐怕还是要得的。我们固然要反对艺术上的教条主义和公式主义，固然不赞成板起面孔来教训人；但是，同时也不能信从资产阶级艺术家们的说教，把文艺看做单纯的“自我表现”。就说“自我表现”吧，“自我”一经“表现”出来，“正襟危坐”也好，“鬼舞翩翩”也好，“冷冰冰”、“干巴巴”的也好，“酝酿着朦胧的感受”也好，总包含着某种思想，并且给人们以某种影响。因此，作家作为一个教育者，自己就先要受教育，到群众斗争中去改造自己的思想，然后才能够与“芸芸众生”达到“契合溶结”，而不是凭空拿“我”的“情”去“契合溶结”那些“芸芸众生”。

^① 《没有地址的信》，第4页。

^② 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第853—854页。

至于“皋比自封”，是否就一定会“夸夸自谈”呢？我看那倒不一定。只有作家脱离群众，没有实际生活感受，或者只有对旧社会的感受，没有对新社会的感受，自己所熟悉、所热爱的只是旧世界里的那些旧人旧事旧道理，不是新世界里无限丰富生动的新人新事新思想，那才不免要“夸夸自谈”。其实，凭空大谈其“我”、大谈其“情”，这也并不怎样平易切实。

《李慧娘》的改编，是由“我”的“情”出发的，同时也未尝不是要教育人——“扬冥冥之正义，标人间之风操”，用意很好，写得也是情文并茂；可惜这种“正义”很抽象，这种“风操”很消极。这件事也正是表明：只讲“我”，就会脱离群众，坠入空虚幻想；只谈“情”，就会脱离思想原则，迷失工作方向，使“我”在艺术创造中走上歧途。

讲到艺术创造，孟超同志又说：

有人说：画鬼不难；在我看来却大不易，这戏还说不到是镂心刻骨、竭力呕血之作；而况自知个人气质所限，着笔难洗粗犷野莽之弊。……原期为九幽正气，图影凌阁，结果只能乱泼丹青，试作涂鸦……

画鬼的难易，也是自古以来人们时常谈论的一个问题，我们无暇对此多加考索。孟超同志在这里自谦了一番，我们也不会因此贬低他的艺术造诣。在这里，倒使我联想起李渔在《闲情偶寄》（卷一）里的一段话。他说“昔人云：‘画鬼魅易，画狗马难。’……可见事涉荒唐，即文人藏拙之具也。……”他反对鬼戏，主张：“凡作传奇，只当求于耳目之前，不当索诸见闻之外。”他讲了一些反对鬼戏的理由，并不完全恰当，甚至有些迂腐，他也没有完全脱出“人情”、“物理”之类的旧观念；但是，他主张多写现实题材，表现现实生活；即使写历史题材，也要别出新意，不要老是在鬼身上转念头。这些道理还是很可取的。孟超同志也不妨考虑一下这些道理。

(六)

繁星同志讲“人对社会斗争的压力，感觉和自然力量同样的不可理解”，孟超同志讲“我”的“情”、“契合溶结”、“普天下人正义真理”，一个讲“人”，一个讲“我”，都是为了讲鬼——认证有鬼无害而且有益。

其实，鬼戏无害有益还是无益有害？这样泛泛而谈并不能解决什么问题，还是看看现实吧。

在从资本主义过渡到共产主义的整个历史时期，阶级斗争、两条道路斗争，是尖锐、复杂的。在意识形态的战线上，不仅有比较明显的敌人，如帝国主义及其追随者所极力宣传的各种资产阶级反动思想；而且还有比较不明显的对手，就是几千年来阶级社会遗留的旧思想、旧习惯，就是资产阶级、小资产阶级的思想影响。这些东西，也就是毛泽东同志早就指出过的“群众脑子里的敌人”。他说：“我们反对群众脑子里的敌人，常常比反对日本帝国主义还困难些。”^①为什么呢？就是因为，这些东西在我们大家的头脑里多多少少都有一点，大家行之不知，习焉不察，不像帝国主义那样容易引起大家的警惕、愤恨、反对；而且由于大家对这些东西很习惯，有时受到侵蚀，还反而会觉得很惬意、很舒服。因此，它就容易保留、承袭下来，在日常生活里通过各种形式（也通过艺术的形式）表现出来，甚至在一定的情况下还会泛滥起来，影响到我们革命的斗争和建设事业。

过渡时期阶级斗争、两条道路斗争里一个复杂的问题，就是如何正确对待“群众脑子里的敌人”。我们不应当设想，在一个短时期内，采取某种简单的办法就能够肃清它；但是，必须经常提醒人们注意，帮助大家逐步扫除它，而不是迎合它、助长它、推广它。

封建迷信思想，就是“群众脑子里的敌人”之一。直到现在，在我们国家里，人民已经摆脱了旧社会的黑暗和苦难，自己掌握了自己的命运；那种真正相信鬼神、命运的人，确实是越来越少了；但是，也还不是完全没有了。在有些地方的农村中，有时还会发生封建迷信活动，甚至闹得旷时费财，而且给年轻人很坏的影响。在这种情况下，我们就应当注意帮助人们破除迷信，至少也不要拨动封建迷信的余烬，使其复燃。

问题还在于：“群众脑子里的敌人”，又不仅仅是群众中某些人对鬼神、命运的迷信，还有我们某些文艺工作同志对传统思想的迷信，对资产阶级所宣传的抽象的“人性”、“人道”、“人情”等东西的迷信。如果不首先破除这些迷信，那就很难在我们工作中认真地除旧布新、推陈出新，取得社会主义思想、文化的新胜利。

我们对历史遗产并不排斥；但是，一定要正确地加以批判、整理。我们要溶化历史遗产，而不为历史遗产所溶化。马克思说：“在这些革命中，使死人复生是为了

^① 《文化工作中的统一战线》，《毛泽东选集》第3卷，第1009页。

赞美新的斗争，而不是为了勉强模仿旧的斗争，是为了提高想象中的某一任务的意义，而不是为了回避在现实中解决这个任务；是为了再度找到革命的精神，而不是为了让革命的幽灵重新游荡起来。”^① 这说明了我们对遗产应有的态度：一切要服从革命的需要。

在现在，如果到处演鬼戏，像孟超同志所说的：“到处鬼影幢幢，凄凄惨惨”；或者像繁星同志所说的：《李慧娘》上演时，最后鬼魂竟摘下脑袋，向贾似道丢去，竟是这样“狞象怖人”！这对于群众有益还是有害呢？作为一个现代作家或者现代批评家，应当严肃地考虑这个问题。

即使事情真像繁星同志所说的那样，有些传统剧目没有鬼就没有戏好看；如果我们首先从政治思想方面、群众影响方面，而不是单纯地从几出戏考虑问题，那么，对那些鬼戏也应当忍痛割爱吧？何况孟超同志改编的那出鬼戏还“勉强模仿旧的斗争”，为了辩护那出鬼戏，又来宣扬了一番对传统、对“我”的“情”的迷信，这岂不是一害之外、又加两害么？看来，以后不要宣扬这些东西才好。

（原载 1963 年 5 月 6、7 日《文汇报》）

^① 《路易·波拿巴的雾月十八日》，《马克思恩格斯全集》第 8 卷，第 123 页。

继承和发展戏曲流派我见

周信芳

在党的百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针指导下，京剧流派的继承和发扬工作，已经大大地展开了。到目前为止，全国各地，每一个戏曲学校、剧院、剧团的学馆，都在大力贯彻这方面的工作，在青年一代中间，继承流派，已经成为他们学习的重要内容。而每一个流派本身，凡是在群众中有过影响，起过作用的，差不多都已经得到广泛的介绍、传播。有很多濒于失传的流派，也都得到大力的抢救，起死回生。远一点的如“汪派”（汪桂芬、汪笑侬），近一点的如“言派”（言菊朋）都是。旧的流派受到如此重视，新的流派必将随着产生，京剧表演艺术的辉煌前景，呈现在我们的眼前。这个胜利，是百花齐放、百家争鸣、推陈出新文艺方针的胜利，是毛主席文艺思想体现在京剧艺术发展方面的一个巨大胜利。

在继承流派的工作上，我们做出了巨大的成绩，积累了丰富的经验，这些成绩，这些经验，对我们进一步做好这项工作，有非常重大的意义。个人的体会是极其有限的，提出一点看法，聊供从事这方面工作的同志作参考，未必恰当，还望得到批评指教。

就从继承流派这句话谈起吧。

这句话虽然仅只四个字，但是很有文章可做。从字面上看，很可以解释为原封原样，一丝不走，照模脱模，把流派传下来。只要模子的大小尺寸都对了，继承流派的任务，就算完成了。如果真的有人照这样去做，将得到什么结果呢？那恐怕就不是什么继承流派，而是对于流派的一种伤害了。在这种情况下，即使能够脱出一些和原样差不多的模子，那也是假货、仿造的东西，纵然外表很相像，但精神气骨一无是处，叫人看了以后，不但不感觉舒服愉快，反而感觉难过、矫揉造作。所以继承流派，不能简单地从表面上去继承，而是要更好地、更全面地从精神实质上去着手。

怎样才是比较正确的继承呢？

我以为我们首先要在思想上确立这样一种观念，就是继承的目的是为着发展，不是为继承而继承。继承的结果，不但要求把这个流派的艺术学下来，而且要在这一

个基础上产生新风格、新流派，要发展这一个流派本身。这个具体的发展的观念，我认为才是继承流派的正确的道路和方法。

事物的规律是不进则退的。我们不能是今年这几派，明年后年，十年以后还是这几派。如果我们只想保住这几派，其结果必然是每况愈下，连这几派也保不住。当我们确立了发展的观念以后，我们的工作就能生动活泼、充满朝气，而不是死学死仿，钻在一个一个小圈子里，一动也不敢动了。表现在学习方法方面，也就可以灵活运用。比如说，成年人怎样学？孩子们怎样学？成年人和孩子们的学法应该有哪些不同？有哪些相同？怎么学才叫把流派学对？学对了以后又该怎么办？诸如此类的实际问题，都应该相应地得到解决，心中有数，才不至于被流派拘束住，牵着鼻子走。

我以为孩子们学流派，与成年人学流派是应该有所不同的。孩子们学流派，主要还是打基础。打一个比方，好比写字临帖，是为着使字的间架布局、点撇勾捺，合乎规矩法则。如果这个基础没有打好，就绝不可能成为一个出色的书家。因此在教他们临帖的时候，必须要求他们一点一画，惟妙惟肖，不能丝毫随意变动，以免养成一种轻浮油滑的自由体。孩子们的学流派，其性质就是这样，因而必须要求他们学得像，越像越好，越像越实在。可是成年人学习，就不一定要像孩子们那样死了。因为第一，成年人戏会的多，基础已经具备了；第二，成年人的生理条件，已经成熟定型，不宜于更多地强迫他们去适应所要学习的东西的外貌，而贵乎吸取精神，讲究一个“化”字，要把所学的东西，“化”成自己的东西。总起来说，就是孩子们学流派，重点在打基础，打基础就不能离格，要求学得扎实。为将来的“化”创造条件。成年人学流派，为的是丰富表演才能，提高创造力，重点在吸取精神，可以不过分追求貌似，学的时候，就可以“化”。这，就是孩子们与成年人学流派有所不同的地方。至于相同的地方那就是要多学，不应拘束在一家范围之内。成年人，要有自己的创造，拘于一家，就很难创造。孩子们打基础，就非多学不可，如果从小就拘于一家范围之内，定型太早，路子太窄，到了成年，再想变化、放宽，就无法办到了。这仍然可以举写字为例。要成为一个书家，必须多临帖，博采众长。如果只临一种帖，局限性就很大。要是始终写的是“颜”字，甚至有木掉的可能。这一点是很要紧的。特别是孩子，头脑单纯，好像一张白纸，印上什么，就是什么，如果过早地拿个别的流派把他拘束住了，对他的成长和将来进行创造，有很大的限制。前辈老先生在这方面有一种习惯，很值得参考。当他发现一出戏他唱起来不太合适，或者不如另外一个人唱得好时，他就不唱；但是他一定要学会这出戏。可以不唱，但不能不会。因为他是唱这一行的，这一行的任何剧目，他都应该会。这样

虽然有某一些剧目他不唱，可是这些剧目都成为他创造另外适合自己演出的剧目的营养。这种精神，我以为非常好。这样一来，会的多了，路子宽了，创造起来，也就容易得多。我们一定要避免这样一种情况，学哪一派就钉上哪一派，别的看也不看。更要不得的是学哪一派，只学它的几出常演的剧目，此外一概不学，一概不会。对于流派本身所走过的道路完全不了解，流派的精神完全不领会，这根本就算不上真正继承了流派，更难希望从这样的基础上有所创造发展。此外，“化”与多学，又有着不可分割的关系。这一点，对成年人与孩子的要求，是完全一样的。

上面谈的一个“化”字，就是说学了流派的东西以后，要“化”了它，使它成为自己的东西。可是这个“化”到底怎样“化”法呢？主要是两方面，一个是根据自己的条件，一个是演“戏”不要演“人”。

应该说在继承流派这个问题上，犯上面这两种毛病的人，不是没有的。不顾自己的生理条件，硬去模仿某一个人的某种特征，结果说像也有点像，说不像也真不像。我就很奇怪，为什么放着自已很好的天赋条件不用，而偏要削足适履、违反着自己的天赋条件去学呢？同时，一个流派的形成，为大家所承认，除了必不可少的基本功夫唱、做、念、打的技艺有一些特点之外，最大的一个原因，是它具有一种异于其他的舞台美。而这个美的主要的特点是自然两个字。不管是行腔吐字，举手投足，能叫人们看上去、听上去感到舒服妥帖。哪有个故意把自己的嗓子、手脚弄得别别扭扭，而能使人感觉娱目快意的呢？我们再看一看，流派的创造者，哪一个不带着本人条件的特征呢？他利用了他的特征，发挥了他的特征，形成了他的特色；你没有这个特征，是没有办法的事。又何必去生硬制造这种特征呢？这就联系到第二个要演“戏”不要演“人”的问题了。一个流派的形成，大都有他一批常演的剧目，也就是所谓流派的代表作品。这些代表作品，不光是表演上有一套与人不同的技艺。更重要的是那些剧中人的思想感情被刻画得淋漓尽致，细腻入微，有他人所没有的特色。那些表演技艺，实际上不过是表达人物思想感情的工具。这些技艺，只有在它确切地表达了人物的思想感情的时候，才能在观众的感情上起作用。人物的思想感情是根本，技艺是手段，我们不妨拿任何一个流派的代表作品来看一看，没有一个不是里面有被塑造成功的活生生的人物。所以，当我们学习流派的时候，固然要注意腔调、身段等外在的东西，但首先应该揣摩研究的还是根本的一面——人物性格。如果剧中人物的思想感情都演得对头了，那些外在的一切表演技艺，就很容易学。不但容易学，而且一学就会全部活起来，绝不会是一堆凝固不化的技术，索然寡味，毫无灵魂。如果戏全演对了，仅仅因为自己的禀赋与某一个流派的代表

人不一样，嗓音身段不完全相像，这又有什么关系呢？前辈老先生在这个问题上有过精辟的见解。他们提出问题说：“你唱了一辈子戏，难道自己就一点点好处都没有吗？难道自己对自己一点点可以相信的地方都没有吗？为什么你自己就没有一点创造呢？即使算你学得好，样样都像了某一个人，可是你自己又到哪里去了呢？”我觉得这些问题提得一针见血，值得我们演人不演戏、死学某一个人的同志们三思。总之，我们必须学而能“化”，按照自己的条件去演戏，不为流派的形式所拘，只有这样，才能吸取到流派的最宝贵的东西：“神”；同时也才有可能去创造新风格新流派。只要我们知道了如何去演戏，如何去刻画人物，我们从流派的继承上学会了这方面的本领，并且善于发挥自己的特点去表现每一个人物，那么，在舞台上出现的就会是“我”（我的艺术风格），而不是别人。当这个“我”鲜明到相当程度时，新的流派也就自然形成。

善于学，善于化，学的是人家的东西，学人家东西的是我。人与我，统一在表演艺术的中间，浑然一体，这就是最好的继承，也是理想的发展。这是最基本的一面，是我们必须在思想观念上明确的一面。

其次，是我们应该彻底破除的一面。

这是历史上遗留下来的东西，曾经对京剧艺术带来无限的危害；解放以来，由于党的领导，“百花齐放、百家争鸣、推陈出新”的方针的贯彻，才得到根本的解决。也只有这个问题得到解决以后，流派才有可能得到今天这样的发扬。这个已经被破除的东西，就是宗派观念！

我们应该首先不讳言，在京剧界曾经存在过严重的宗派观念。其次是我们应该认识到虽然这种观念今天已经被破除，但仍然不能不使我们产生戒心。因为这是一个和流派不相容的东西，只要它还有一点点根子存在，它就自然要对流派的发展起阻碍作用。宗派不破，流派不兴，要兴得茂盛，必须破得彻底。我们的思想上，必须有这样一个明确的认识。

当一个流派发展成为一个宗派的时候，他们就给自己关上了大门，同时也把自己的眼睛蒙了起来。他们再也知道门外还有些什么，也不想开开门来看一下外面到底还有些什么。即使偶然到门外走一走，睁一睁眼睛，也绝不会有一样东西能使自己瞧得上。因为从他在思想上陷入宗派圈子的那一天起，就给自己固定了一种观念：“除了自己这一派以外，一切都是坏的。”脑子里装满了成见，就不可能再容纳任何新的东西了。结果只有永远守着自己那一点，越来越凝固，越来越僵化，东西越守越少，圈子越守越小。这是一种情况。另一种情况是：凡是对别人的东西不屑

一顾的人，对自己的东西就必然特别宝贝，因而对自己的一点本事，也就绝不肯轻易教给别人。“一招鲜，吃遍天。”是解放前京剧界一句最流行的行话，这句话，充分反映了上面所说的那种思想。自己有一两手，惟恐给别人学去，夺了自己的饭碗，这就形成一种不正确的思想：只望自己一个人好，不希望大家都好，只求自己一个人独绝，不愿意大家都有本事。这种思想，也严重地表现在剧目方面：你不演我的剧目，我也不动你的剧目，好像谁要是动了别人的剧目，就等于谁丢了面子一样。结果剧目也越来越少，以至于失传。剧目本来是属于大家的，谁都能演，为什么要分出你的我的来呢？难道这个剧目某人天生就不能演好么？不一定，很可能他也能把它演好。而且，假使有人已经演好了，大家就应该学习，互相丰富，互相提高，以促进共同进步才是。而宗派观念却偏偏使艺术与艺术之间，人与人之间，剧目与剧目之间，一齐划上一道不可逾越的鸿沟。我常常这样想，唱戏是唱个道理，唱的是人物的思想感情，不管哪一派，总得这样去演的。例如“一轮明月照窗前，愁人心中似箭穿”，你唱这两句的时候，总得表现心中难过，似箭穿一样，而不能表现为悠闲自在地凭窗赏月。既然是这样一个道理，那么流派与流派之间，又有什么不可逾越的界限呢？从一个欣赏者的角度来说，可以从个人爱好出发，欢喜这个，不欢喜那个；可是作为演员来说，却应该做到兼容并蓄，丰富多彩。

从上面所说的简略的情况来看，我们完全可以认识到宗派观念的危害性。它不但严重妨碍京剧艺术的交流发展，也直接促成每一个流派本身的凝固衰退。在京剧艺术的发展道路上，它毫无疑问地曾经起过不小的坏作用。我们只要冷静地一回顾，那些由于这种观念所引起的一切，就会清清楚楚地一一重现在眼前，使人感到心痛！

京剧界的宗派观念，已经成为历史陈迹了。这是由于有了毛主席文艺思想，由于有了“百花齐放、百家争鸣、推陈出新”的方针，由于有了继承流派、发扬流派的具体措施所致。有了这些正确的思想、方针、措施，宗派观念是不可能不破灭的。但是作为一种旧观念、旧思想，要求它一下子消除尽净，不留一点残余，那同样也是不实际的。所以从大的形势来看，宗派观念确实已经成为陈迹；而从更好地开展流派的继承和发扬的工作来看，应该看到仍然有它的残余存在，需要加一把力，彻底扫除它。

建立发展观念，消除宗派观念，对于京剧流派的继承与发扬工作，具有决定的意义。我们在短短的时间内，已经取得了光辉的成绩；随着我们对于毛主席文艺思想的进一步学习、领会与贯彻，我们一定能把这个工作推进到一个新的阶段！

（原载《戏剧报》1962年第5期）

从行当和念白谈京剧的艺术革新

李紫贵 刘保绵

如何使京剧能够更好地表现现代生活，表现新的工农兵英雄形象，近几年来，是很多京剧剧团都在探索的一个问题。不可否认，京剧比起有些剧种来，在表现现代生活时，遇到的困难是比较多一些，这主要由于京剧在表现封建时代的生活和某些阶层的人物上有着一套相当完整的技术手法，在表现这种生活内容下，唱念做打等技术技巧也发展到了一定的高度，在演出上结构也异常谨严而周密，因此任何一个较大的变革都会牵一发而动全身；同时在演员方面，对于掌握表现这种特定生活内容的形式和技巧上，也形成了一套规格相当周密而又完整的训练方法，因此使得演员在一举一动、一唱一念上，都很难突破这个规格。尤其是在表现现代人物时，一上场，一举一动便很容易带出武生、老生、花脸或旦角等的架式和反映古代人思想感情的方式，这许多方面都给京剧表现现代生活带来了一定的困难。但是京剧是不是就不能表现现代生活了呢？我们认为并不是不能表现，问题主要在于敢不敢于对旧有的东西有所突破，使得形式随着新的生活内容的发展而有所革新、有所创造。从很多剧团的实践看来，凡是肯于根据生活内容，对于京剧艺术传统既有所继承，又有所突破的，在演出上就都或多或少地取得了成就。比如中国京剧院演出的《白毛女》，上海京剧院演出的《红色风暴》，石家庄专区京剧团演出的《霓虹灯下的哨兵》，尤其是张家口市京剧团演出的《八一风暴》等，就都取得了不小的成绩。当然京剧传统是深厚的，在表现旧时代的生活内容下，内容与形式是相当完整和统一的，所以在我们表现新时代的生活内容时，如何改造传统形式，来适应新的生活内容，使得内容与形式达到新的统一和完整，就需要一个不断实践的过程。同时对于在实践中所遇到的许多具体的艺术问题也要进行充分的研究和探讨，才能使这项工作更快地进展。

在京剧表现现代生活上提出的最大的问题，就是京剧既然传统深厚，在表现生活上又有着它特定的表现方法和创作规律，那么在表现新的生活内容时，对于这些传统要不要继承、又如何继承？尤其是那许许多多的程序动作、行当技术，以及唱

念做打等技术技巧，在表现现代生活时，如何又有所继承、又有所革新呢？我们感觉要弄清这个问题，一方面要弄清楚内容与形式和生活与传统的关系，同时也要弄清这些具体的技术技巧本身产生的根源，以及它们的功用与性能，才能更好地搞好继承与发展的关系，才能更好地掌握它们，改造它们，使它们为新的内容服务，并进行革新与创造。

首先谈一下内容与形式，和生活与传统的关系问题。

我们都知道，在艺术创作上，任何艺术形式都是由它所要反映的内容决定的，并为其内容服务的。所以旧的文艺形式在反映新的生活内容时，就不可能没有矛盾，就必须对旧形式有所突破、有所革新，才能恰当地反映新的生活内容。作为京剧艺术来说，也同样如此。京剧传统中的艺术形式既然是在反映封建时代的生活内容下形成的，因此在反映新时代的生活内容时，对于原有的表现形式也就必然要有所突破、有所革新、有所创造。也就是说，移步必然要换形。这是艺术发展的必然规律。但是京剧在反映生活时，又有着它一定的表现方法和创作规律，所以当我们根据新的生活内容进行创造时，又不能不考虑它的表现方法和创作规律来进行创造，否则就会失去京剧特有的艺术特点和艺术特色。另外，京剧在表现旧时代的生活和人物上，也积累了丰富的技巧、丰富的经验、丰富的手法和丰富的表现手段。这是一批可贵的艺术遗产，对于这些艺术遗产，在我们为表现现代生活而进行新的创造时，也不能不向它有所吸取、有所借鉴。正像毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》所说：“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。”所以我们决不能向遗产拒绝借鉴。但是，传统毕竟是流，而不是源，借鉴也决不能代替创造。所以在表现新的生活内容时，还是要根据生活，借鉴传统，同时运用京剧特有的创作手法和创作规律来进行大胆的新的创造，才能恰当地表现新的生活内容，才能既不失京剧的艺术特色又能真实地反映现实生活。也只有这样去做，才能使京剧在表现现代生活上，内容与形式更快地达到新的统一和完整。在这方面，张家口市京剧团演出的《八一风暴》和其他许多京剧团的现代戏的演出，在某些方面都给我们提供了不少很好的经验，是值得好好地总结一下的。

至于程序、行当以及唱念做打等具体技术技巧的继承、突破和革新、创造等问题，由于涉及的方面很多，在这里我们先只就行当和念白两个问题来初步地谈一些粗浅的看法，对与不对，还望同志们指正。

在戏曲表演艺术中，扮演角色都有行当之分，这是戏曲表演中一个特有的问题。京剧艺术也不例外。在京剧传统的表演艺术中，哪类角色归哪行应工，也有着比较

严格的划分。那么，怎么会形成这种情况呢？行当又是怎样形成的？行当与形象创造的关系又是怎样的呢？在这里我们想不作历史考证，只谈一谈简单的看法。

我们认为行当的形成，主要由于在戏曲的发展形成过程中，综合了歌、舞、表演以至于武技杂技等艺术因素，使得表演上技术性很强，同时表现的生活内容也越来越复杂，角色越来越丰富，表演艺术水平越来越高，因此从演员来说，在扮演上也要求有一定的分工，以便结合本身的条件，在表演技能上更专更精。这样，由于某些演员经常扮演某类角色，也就经常钻研这一类人物性格行为等各方面的特点和特色，在唱念做打上逐渐积累了表现这一类人物的技术和方法，于是根据扮演人物性别、性格、年龄、身份等不同的因素，也就逐渐形成了生、旦、净、末、丑等行当，所以从演员方面来说，行当的划分主要是从技术方面着眼的，是便于演员分工的；从创造形象来说，有了行当的技术基础之后，在创造这一类角色时，就提供了方便的条件。但是行当的技术不是抽象的，它是存在于具体人物的表演之中的。我们在学戏的时候，学哪一行，也不是学抽象的一般的行当，而是学这一行当应工的具体戏里边具体人物的表演技巧。这里面有一些比较一般的，比如在基本功方面，各个行当都有各个行当的台步、山膀、云手、抖袖、指法等基本技术，但是具体的唱念做打等技术技巧，还是要从具体的戏里来学。比如老生行，就要学《黄金台》、《天水关》、《碰碑》等戏，旦行就要学《彩楼配》、《骂殿》、《祭江》、《祭塔》等戏，武生就要学《探庄》、《夜奔》、《蜈蚣岭》等戏。因为在这些戏里从生行和旦行来说，有它们经常用的二黄、西皮、反二黄等腔调，以及这些腔调的各种板头；从武生来说，有它经常用的各种基本身段和武打套子。其他行当也莫不如此，都有它最基本的几出开蒙戏。演员们学会了这些戏，也就初步掌握了这一行当的唱念做打等基本技术，和基本身段，在一举一动、一唱一念上，可以按照戏曲的规格在舞台上行动，这样也就为扮演这一类人物时打下了一般的技術基础。京剧演员都是这样从具体角色的表演中来学习这一行当的一般的表演技术的。也就是说，这些技术既是这一行当的一般的技術基础，同时它也是体现具体角色的表演技巧。所以学会了这些东西以后，在创造新的角色时，如果只看到它一般的相通的一面，而看不到它具体的不同的一面，只是一般地套用挪用，那么就会像剧本里的水词儿一样，看起来表面上大致不差，实际上却是似是而非，舞台上出现的就只能是一般的行当的类型，而不能创造出具有鲜明个性的人物形象。所以过去老演员们常说：在舞台上要演人物，不要演行当。也就是说，虽然掌握了行当技术，但是在舞台上扮演人物时，还是要从人物出发来进行创造；要运用这些技术把人物塑造出来，而不能只演行当技术，

只有一般的类型而没有具体的个性。行当的技术是存在于具体人物的身上的，但是在表现同一类人物时，它却也有相通的一面，所以在塑造另一个形象时，这些技术也可以转用，但是都要以人物为依据来进行改造，使它与新的内容成为有机的统一体，才能塑造出鲜明的人物形象来。比如过去有些名演员塑造出的张飞、牛皋或吕布、周瑜等形象都是属于花脸或小生同一个行当，但是作为形象来说，却都有着决然不同的面貌。所以过去的名演员都是这样从具体人物出发来创造性地运用行当技术的。有时他们为了更好地塑造形象，甚至还可以向其他行当去借用，或进行创新。在塑造形象上，他们都不是死守着一个行当的技术，而是不断地在突破在丰富在发展的。过去荀慧生先生常说：“不管你唱的是哪一行，人物是顶要紧的，行当再严，也盖不过人物去，简直地说，行当就得服从人物。”梅兰芳同志在《穆桂英挂帅》中所创造的穆桂英，童芷苓和王熙春在新编历史剧《武则天》中所塑造的武则天，都是这样做的。在前一出戏中，穆桂英是已经隐居了几十年的疆场英雄了，虽然息影家园，但是壮志犹在，完全用青衣不合适，完全用刀马也不合适，因此梅先生在塑造这个形象时，就是把青衣技术和刀马技术糅合到了一块，根据人物又进行了新的创造。在后一出戏中，体现的是一个胆识过人的女皇帝，完全用青衣不合适，用老旦或刀马也都不合适，所以童芷苓和王熙春在塑造这个形象时，都是既用了青衣的东西，又用了武生，老生，老旦，甚至花脸的东西。正由于他们都是从人物出发，根据人物需要，来创造性地运用了行当技术，同时又进行了新的创造，而不是像七巧板似地进行行当的拼凑，所以才能塑造出不是一般行当所能概括的新的人物形象来。从这些情况可以看出，行当技术总是为形象创造服务的，当这些技术不敷应用时，就可以创造性地挪用，并且根据生活来进行新的创造。

这种作法，在传统戏里如此，在新编历史剧里也是如此，在表现现代生活时就更要这样了。最主要的是由于传统中的行当技术是在封建时代，根据封建社会中的生活和人物产生出来的，在这里不能不存在着时代的和阶级的局限。所以我们不能用帝王将相的演法来表现今天的领导干部，不能用过去丑化劳动人民的演法来表现今天的工农群众，也不能用过去小姐、夫人的演法来表现今天的妇女形象。应该看到时代不同了，人们的思想感情、精神面貌、生活方式、生活习惯等都不同了，所以传统中行当的技术技巧是不能原封不动地用来表现今天的人物形象的。那么传统中的行当技术在表现现代人物时，是不是就完全不能用了？我们认为也不是完全不能用的，而是可以作为借鉴，在某些具体的技术技巧上也是可以加以改造来创造性地使用的。比如在张家口市京剧团演出的《八一风暴》中，塑造杜震山这个形象，

就借鉴了武生和花脸的东西。因为他是个行伍出身，性格又爽朗豪放，过去武生和花脸中有些东西可以用得上，因此就借鉴了这些行当中某些唱、念、做的技术。罗林是个孤胆英雄，性格又异常豪迈，因此架子花的某些东西，也可以做为借鉴。反面人物戴景臣则是个老奸巨猾、阴险狠毒而又假装斯文的人物，为了表现他那种自以为是和处处端身份摆派头的样子，演员在唱、念、做上也吸收了老生行不少东西。在石家庄专区京剧团演出的《霓虹灯下的哨兵》中，演员也吸收了架子花和武生不少东西塑造出了性格急躁而又热情活跃的连长鲁大成。可以看出，他们虽然借鉴了传统，但是却不是生搬硬套或机械地拼凑，而是根据人物的需要，从生活出发，对于所借鉴的东西，进行了融化，进行了改造，因此所塑造出来的人物形象看起来是京剧舞台上的今天的现实生活中的人物，而不是新旧参半，生硬可笑的。另外，在现代人物形象的创造中，他们也并没有局限在传统里边，而是根据生活也进行了新的创造。这不仅表现在以上所说的那些形象中，就是有些形象，比如《八一风暴》中的张敏，《霓虹灯下的哨兵》中的老班长，当用传统中任何行当来扮演都不合适的时候，他们就索性抛开了已有的传统的束缚，只借鉴传统的手法，从生活中来重新提炼、重新创造，这样就塑造出了真实可信的形象。而这样做，当人们不断地演出这类人物形象时，也就未尝不可创造出了新的行当。其实像扮演罗林、杜震山等人物的演法，在不断地塑造这类英雄形象时，也同样会逐渐积累出新的行当。在这里是又有着传统，又有着现实生活的因素的。我们感觉最主要的是，在塑造现代人物形象时，不仅要根据生活借鉴传统行当中现有的东西，同时更重要的是要学习过去戏曲表演艺术家们如何从生活出发来表现古代人物的方法，即使生动作舞蹈化和具有雕塑美的手法，要学会使用这种方法来从现代生活中创造出京剧舞台上的现代的人物形象。

关于念白问题，在京剧表现现代生活时，对于传统中的京白和韵白是否能用，和如何使用上，遇到的问题也是比较大的。过去演员们常说“千斤白口四两唱”，可见前辈艺人在这方面是曾经下了很大功夫，积累下很多经验，才留下这种很有特色的念法。一方面它的艺术性很强，同时时代感也很强，所以在表现现代人物时，从很多演出上看来，无论是念京白或念韵白，如果原封不动的话，听起来就都觉得很别扭，觉得不真实，而且生硬可笑。我们感觉这是和京剧形成的时代、渊源和生活基础是有着密切关系的。

京剧是徽调和汉调发展而来，在它的形成发展过程中，也又吸收了昆曲不少东西。所以从京剧的韵白来看，它并不是在一种单一的地方音上形成的，而是以湖广

音中州韵为主，同时又夹杂着中州韵的安徽音和苏州音。从演员方面来看，过去不少名演员像余三胜、谭鑫培、程长庚、徐小香等，也都是既有湖北人，又有安徽人，又有苏州人的，这样也就使京剧的韵白一直不能改变上述的情况。韵白里也有一部分京音化的，比如过去张二奎就是用北京音来唱京戏，但是绝大部分演员在念法上都没有变。过去演传统戏时，人们认为这样念法是规矩，演久了，经过不断加工，艺术性更提高了，人们听惯了，也就不理会了。但是一演起现代戏来，问题就突出了。它既不像湖广音，又不像安徽音，更不像京音，而是个“四不像”的音。它的声调虽然优美，但是距离生活较远，尤其和现代生活距离得更远。再加上有些演员只因袭韵白的韵味，而脱离了生活内容，所以听起来很别扭，觉得很真实。也有人认为如果用生活味来念韵白，也许会好一些。比如在字音上去掉了尖字和上口字的念法，同时也不那么拖腔拉调，尽可能让它和生活靠近。听起来是觉得好一些，但是也仍然使人觉得有陈旧古老之感，主要还是觉得它和现实生活离得很远，所以缺乏现实感和真实感，不像现代人。这种念法用在有旧思想的老农民身上，听起来还觉得好一些，但是，把这样的农民放在解放军或干部一起，就会觉得不调协，不是一个时代的人，如果用在有新思想的青年农民身上，那就很不合适了，如果用在战士身上，那就更不合适。另外，京剧的韵白与封建时代流行在上层社会的官腔也有着比较密切的关系。所以用韵白的念法来表现今天的工农兵群众和今天的革命干部，就觉得在内容与表现形式上很不协调，越是卖韵白的味儿，就越觉得不舒服，越不像今天人说的话。那么，我们从韵白里还能吸取一些什么呢？我们认为主要是吸取韵白中那种比较有音乐性和节奏性的念白的方法，而不是吸取它那种“四不像”的发音和拉腔卖“味儿”的念法。因为在现代戏里，念白也应该是诗的语言，也应该有高低抑扬、迟紧顿挫的音调和节奏，但是这种音调和节奏都是根据现代人物的思想感情和心理活动找出来的。它应该是根据现代人物的思想感情和心理活动来从念白中找重音，找停顿，找抑扬顿挫，要从这里边出来节奏和音乐性，所以这种节奏应该又是角色生活中所需要的节奏，又是京剧的有音乐性的节奏。这样念起来，才能既符合于生活真实，同时又能叫得起锣鼓，叫得起唱来，而且也能与戏曲中的具有舞蹈性的动作相结合。所以不一定拘泥于不念韵白就不像京戏了的想法。当然根据生活内容，在语言音调上进行夸张，每个剧种在真实感上，都有它一定的幅度，所以我们在这样的念白上，又不能超出了这个幅度，否则也就仍然会给人一种不真实的感觉。我们觉得在张家口市京剧团演出的《八一风暴》中，戴景臣这个人物的念白，就是根据人物思想感情和心理活动来找出抑扬顿挫和节奏韵律来的，演员念

得很出色，他能够把台词的真正的意思给念出来。所以像他这种韵律化的念白，虽然在有些地方借鉴了传统，但是绝不同于传统中的老韵白，而是在现实生活的基础上进行了提炼的韵律化的念白。其他人物，像罗林或陈佑民的念白，也是使用了同样的方法。不过他们根据人物具体情境的不同，戴景臣更装腔拿调一些，而罗林和陈佑民则是更朴实一些，更口语化一些。从目前演出来看，用京白来处理，看起来比较舒服，但是也不能用京剧中那种老京白的念法，因为在老京白里也有很多念法是脱离具体内容是装腔拿势的，尤其是旦角的京白，有很不健康的一面，太监的京白，也过于“卖味”。所以如果原封不动，用它们来演今天的妇女、工人、农民、战士或干部就都不行。也许演反面人物还可以，但是演正面人物看起来就都是不舒服的。比如石家庄专区京剧团演出的《霓虹灯下的哨兵》中，春妮念信的那一段，在念到每一个段落时，都用老京白拖腔的念法来做一个停顿，听起来就很别扭。但是完全用生活中自然形态的北京话，也不行。我们还是要根据北京方言，从人物的思想感情和心理活动出发来进行升华、提炼，使之成为更有节奏韵律的舞台上的“京”白才行。所以首先还是要求像今人，要给人真实感。如果弄通了这一点，那么也就可以弄清楚过去传统京剧中的韵白和京白也是只能起借鉴作用而不能代替创造的。今天还是要根据今人的生活，借鉴传统来进行新的创造。

所以，我们认为京剧要表现好现代生活，除了要很好地学习传统、研究传统、掌握传统以外，还有一个很重要的方面，就是一定要深入生活、熟悉生活、理解生活。只有这样才能根据具体人物，从生活出发，既借鉴传统、又突破传统来进行大胆的革新与创造，也只有这样，才能塑造出真实的令人可信的工农兵英雄形象，搞好京剧现代戏的演出。

（原载《河北文学·戏剧增刊》1964年第1期）

关于京剧现代戏音乐的若干问题

于会泳

近来看了许多上海的京剧现代戏，作为一个热爱京剧的观众，我感到非常兴奋。在音乐方面，我总的印象是：第一，京剧音乐在表现现代生活题材上潜力很大，发展前途很广；第二，通过演现代戏，京剧音乐并没有像有些人所担心的那样“枯竭了”、“丢光了”，相反地得到了丰富的发展。

在看到上述成就的同时，我也感到一些问题的存在。下面我想归纳为两大部分来谈。笔者以为，这里所谈的问题，虽然是就京剧音乐而提出的，但是也普遍存在于其他戏曲音乐中。因此，这里的结论，与其他戏曲音乐的有关方面，基本上是相通的。

一、关于发展新的音乐程式

发展新的音乐程式是戏曲音乐建设的一项重要工作，也是戏曲音乐发展的必要的经常性的任务之一。对于不断提高京剧和其他戏曲现代戏的音乐质量，从而使现代戏在舞台上长期扎根，关系很大。

从另一方面看，广阔丰富的现实生活题材又给音乐程式的发展，提供了特别优越的条件。戏曲音乐历史证明，音乐程式的发展，首先基于所表现的生活内容的多样要求。表现题材越丰富、越宽广，音乐程式的发展就可能越丰富、越多样。

这一工作要求我们作出相应的计划和具体做法。但是，在确立具体做法之前，首先要解决的问题是：从积极表现社会主义时代生活出发，通过认真探讨，对京剧在历史上所形成的音乐程式的功用及其形成和发展上的规律和方法，有着正确的认识。

（一）戏曲音乐程式的性质及功用

我国戏曲音乐都是程式性体制的，京剧音乐自然也不例外。戏曲的音乐程式是

广大戏曲艺人在长期的音乐实践中所提炼出来的一种艺术规范。拿京剧的唱腔部分来说，它的音乐程式主要是：

(1) 各种声腔（西皮、二黄、高拨子）中各种构造规格的板腔单位（以下简称“板腔”）。例如二黄腔的〔慢板〕、〔原板〕……，西皮腔的〔二六〕、〔流水〕、〔散板〕……；很多板腔又有生、旦腔和正、反调之别。这种音乐程式的声腔属于板腔体制的声腔。

(2) 来自昆弋声腔和民歌小调的各种构造规格的曲牌单位（简称“曲牌”），如：《点绛唇》、《哭相思》、《吹腔》、《银纽丝》等。

(3) 各个曲牌和板腔中的各种相对定型的腔格，如：起腔、落腔、顶板、煞板、垛板等。

(4) 各种相对定型的曲牌套式和板腔套式，包括由一个曲牌或板腔所变化反复构成的“单套”，和由若干曲牌或板腔所联合构成的“联套”。板腔联套如：“二黄导板——〔回龙〕——原板——散板”；“西皮导板——原板——流水——散板”，等等。

戏曲音乐程式的功用，主要是：

(1) 它积累着前人一定的艺术经验，是前人艺术经验结晶的一部分。就这一意义说，它对于传统具有保存和延续的作用。

(2) 它给后人的创作实践以材料依据；给后来的艺术发展实践，提供必要的传统基础，有助于后来者能够紧密地接近传统。

(3) 由于它有着便于为多数人所掌握的优越条件，所以能有力地促进群众性的创造局面，从而有助于所在声腔和剧种音乐的广泛流传和不断提高。

基于上述，音乐程式的存在，对于戏曲这一艺术形式的成立具有决定性的作用。因为戏曲音乐如果不具有各种音乐程式，那就不是程式性的音乐体制了；不具有程式性音乐体制的特点，事实上也就不成其为戏曲音乐了；而不具有戏曲音乐的戏剧形式，当然也就不能成为戏曲艺术形式了。可见程式性的音乐体制是戏曲艺术的一个重要属性。

戏曲的音乐程式具有构成上的规范性和运用上的灵活性的特点。对于创腔者来说，如果只看到它的规范性而忽视其灵活性，那就是把音乐程式看僵了，这样在创作方法上，便容易流于保守主义和形式主义。另一方面，如果只注意其灵活性而忽视其规范性，那么在创作方法上，便有脱离传统、脱离群众，犯粗暴错误的可能。戏曲音乐的长期实践证明，音乐程式本身确实是好东西，忽视和轻视它是不对的。至于音乐程式在具体剧目中是否能发挥良好作用，则取决于使用者对

待它的态度。创腔者如果机械地套用音乐程式于各种具体内容，那么，对于他来说，音乐程式越多，就意味着绊脚石越多，越不利于内容的表现；这只能怪创腔者自己，却不能怪音乐程式本身。如果创腔者根据具体要求，灵活变化而有创造性地运用音乐程式，那么，对于他来说，音乐程式积累的越多，就意味着有助于增强表现力的音乐手段和音乐财富越多，而对该剧种音乐艺术的发展和提高，亦大有裨益。

京剧现代戏要想在舞台上长期扎根，必须在思想性和艺术性上有过硬功夫；就音乐方面说，必须在不断加强思想性的同时，又不断提高其艺术表现力和艺术感染力。音乐程式的丰富积累，对于发展和提高现代戏中音乐的表现能力和艺术质量，具有一定的重要作用，这是戏曲音乐工作者（特别是有关的音乐理论工作者）不可忽视的一个方面。

有人认为：京剧过去的那些音乐程式已经不少了，够用了，只要加以各种变化利用就可以了。这是片面的。充分利用旧有的音乐程式是对的，但认为旧有程式已经够用了，以后不必增加新的了是不对的。大家知道反映在音乐设计者脑子里的音乐程式，并不是一个空幻的抽象的东西，它总是附托着一定的具体的音乐材料；而任何具体的音乐材料，都必然在表情性质和时代气息上具有一定的倾向性，这种倾向性很大程度地决定着该音乐程式在表现上的适应倾向。所以我们说，一定的音乐程式虽然基于其灵活性而可以变化应用，但是任何变化都是有一定阈限的，因而任何音乐程式的变化也都不是漫无边际的，而有一定范围的。京剧旧有之音乐程式是在过去表现古代生活题材的情况下所形成的，因此，对于上述生活内容具有更大的适应性，而对于社会主义时代的生活题材，虽然也有一定的适应可能，但毕竟较小。因而这些旧有的音乐程式远远不能满足今天的要求。为此，我们必须根据新内容的要求，一方面充分利用旧有的音乐程式，另一方面又要从实践中及时抓住苗头，发展多样的新音乐程式。

（二）音乐程式形成、发展的规律和方法

发展新的音乐程式又必须首先认真研究并掌握传统音乐程式的形成和发展的规律、方法。我以为京剧唱腔传统的音乐程式形成、发展的规律和方法，主要有两种，即：“链锁派生法”和“借入融化法”。现以京剧的板腔程式为例，分述如下：

（1）链锁派生法 即：某一基本曲调根据不同内容而形成了多样的变化（在变化过程中，可能吸收其他乐种的音乐成分）。后来其中某些效果较好的变化形式，被

广泛地沿用（这里是指灵活变化地沿用，并非机械地搬用。下同），于是便投入不同时间和不同空间性的集体加工提炼过程。久之，这些变化形式，便在自然公认（约定俗成）的基础上相对地定型下来，而形成一个个规范性的变体（音乐程式）。这些变体，一方面通过其本身不断地再被沿用而得到加工，另一方面，又按照与上述同样的规律，自行派生。如此母生子，子生孙……无限层次地衍生下去，形成一种链锁式派生的局面。结果便出现了一系列同血统而不同旋法、节拍、节奏、速度、调式等构造特点的变体——板腔单位。拿二黄腔来说，它最早的基本曲调可能是〔原板〕，第一层的派生板腔可能是〔慢板〕，〔慢板〕又派生出〔快三眼〕来；散板的比整板的晚；旦腔的比生腔的晚；反二黄的比正二黄的晚，反二黄中的〔原板〕可能比〔慢板〕晚。

（2）借入融化法 即：根据内容上的特殊要求，向其他乐种（首先是风格关系较近的乐种）借用曲牌单位，经过与原有唱腔风格的初步融化过程，使之皮黄化，板腔化。后来，由于其效果很好，便被广泛沿用。在通过广泛沿用过程而得到集体加工提炼以后，逐渐成熟起来，于是便成为一个新的音乐程式，即：成为自己原有板腔系统中新的组成单位，并且它同其他板腔单位一样，也进行着链锁式的派生。京剧西皮腔系统中的〔南梆子慢板、导板〕和二黄腔系统中的〔四平板〕都属于这种性质的板腔。

现代京剧在发展新的音乐程式上可用三种方法，即除了上述二法以外，还可用“新创法”，就是：新创作的与皮黄风格相近的曲调，通过广泛沿用而得到集体加工提炼的过程后，相对定型下来，成为新的板腔（或曲牌）单位。

上述三者的共同点是都必须经过广泛地沿用从而得到集体加工的过程。这种广泛沿用和集体加工之间又是相互促进的关系。只有达到广泛沿用，才能得到集体加工；而经过集体加工以后，则更易被广泛沿用。两者交互反复地运动，构成良性循环，从而促使音乐程式的逐渐成熟和不断提高。

音乐程式是一个剧种中所有剧目的共同财富。因此一定的音乐材料，如果不经广泛沿用和集体加工的过程，根本就不可能成其为公认的音乐程式，更不可能成为成熟的音乐程式。

在过去，这种广泛沿用过程的形成，基本上是自流的。出自名剧名角之手的，还比较容易广泛被沿用；但出自非名剧、名角之手的，便很难广泛被沿用。所以一般地说，一个剧种虽然历史很长，但是在这方面所积累起来的财富却很有限。

在面临表现伟大的社会主义时代生活的革命任务下，对于这一方面的戏曲音

乐建设，我们不应当采取自流的态度。而应该设法积极地因势利导地去促进这种广泛沿用和集体加工反复运动的实现。具体地说，就是：一方面大力推动从内容出发采用上述三法（派生、借入、新创）以产生新的音乐材料的实践活动；另一方面，及时从上述实践活动中找出“苗头”（包括出自不成功剧目的和带有缺点的），进行总结整理而积极加以推广，以促进广泛沿用和集体加工反复运动的形成。在上述反复运动过程中，也配合以及时总结、积极推广的措施，从而促进新音乐程式的逐渐成熟和不断提高。这是现在京剧（和其他戏曲）发展新音乐程式的基本规律和方法。

（三）抓苗头，及时总结、推广、加工

近几年来，京剧音乐在根据内容要求，采用上述三法产生新的音乐材料这一工作上做得很好的，获得了不少成果。但是，及时从中找“苗头”，并及时进行总结、推广，以促成广泛沿用和集体加工的反复运动，从而发展和积累新的音乐程式这一工作，却做得很差，或者说没有做。

在近几年的京剧现代戏中，这种可以提炼为新的音乐程式的“苗头”，实在不少，这确是戏曲音乐发展上的一种优越条件。然而就是由于上述促进工作和积累工作没有做好，或者说没有做，所以这一方面一直处于“掰一个丢一个”、随生随灭的局面。至于那种出自不成功的剧目和伴有缺点出现的“苗头”，寿命就更短了，它们只是昙花一现便永成绝响，不是随着剧本的失败而消逝，就是在修改过程中被削掉。例如，上海京剧院最近演出的《审椅子》，在大修改前的旧本中，就有许多可以提炼为新音乐程式的“苗头”。试列举如下：

（1）何金花如初上场时唱的“王老五鬼鬼祟祟坟上躲……”的一段唱腔，和后来的“阶级仇恨决不忘记，王老五鬼鬼祟祟实可疑……”的一段唱腔，就可以提炼为旦腔〔二黄流水板〕——有板无眼；节奏与西皮〔流水板〕相似；各句旋律（除了第一句）均从后半拍起；调式及上下句的落音均与旦腔二黄原板相同。此两例中虽然带有一定的缺点，如腔词关系上的毛病，但这并不妨碍它成为有价值的“苗头”。

谱例1 (何金花唱):

5—2弦 $\frac{1}{4}$

(前面略) 1 | 5̣ 7̣ | 6̣(5̣) | 6̣(3̣) | 3̣ 5̣ | 3̣ 6̣ | 5̣ 6̣ | 1̣ 1̣ | 3̣ 5̣ | 6̣(5̣) |

王 老 五 鬼 鬼 祟 祟 坟上 躲,

6̣(3̣) | 2̣ 3̣ | #4̣ 6̣ | 3̣. 5̣ | 2̣ 3̣ | #4̣ 6̣ | 3̣ 0 | 0 3̣ | 5̣ | 3̣ 2̣ | 2̣ 1̣ |

他 咬定 牙 关 不 承 认 是 偷 椅 人。

0 1̣ | 6̣ 5̣ | 3̣ 6̣ | 5̣(6̣) | 5̣ 5̣ | 3̣ 1̣ | 6̣(5̣) | 6̣(3̣) | 2̣ 3̣ | 5̣ 6̣ | 3̣ 2̣ |

一 把 椅 子 事 虽 小, 今 日 他 偷

1̣(6̣) | 1̣ 4̣ 3̣ | 2̣ 3̣ | 1̣ 2̣ | 3̣ | (6̣ 1̣) | 2̣. 3̣ | 2̣ 1̣ | 6̣ 1̣ | 2̣ | 2̣ ||

椅 其 中 有 隐 情!

(2) 何金花唱的“好一只狡猾老狐狸……”的一段唱腔,可以提炼为旦腔〔二黄二六板〕——一板一眼,吸收〔反西皮二六〕和〔四平板〕的材料,上句落“1”或“6”,下句落“5”,采用〔二黄原板〕的微调式中间落腔为中间落腔。

谱例2 (何金花唱):

5—2弦 $\frac{2}{4}$

(仓) 1 6̣ 5̣ | 3̣6̣5̣ (5̣1̣6̣5̣) | 3̣5̣3̣5̣ 6̣1̣5̣ | (5̣6̣1̣7̣) 6̣1̣2̣3̣ | 1̣(2̣7̣6̣ 5̣6̣1̣) |

好 一 只 狡 猾 老 狐 狸,

6̣2̣7̣6̣ 5̣6̣7̣2̣ | 7̣2̣6̣3̣ 5̣ | 5̣#4̣3̣5̣ 6̣1̣2̣3̣ | 5̣(6̣#4̣3̣ 2̣3̣5̣) | (下略)

反 咬 一 口 把 人 欺。

(3) 王德全与王老五对唱的“世代深仇与大恨……”的一段唱腔,可以提炼为净腔〔二黄快板〕——调式与生腔〔二黄原板〕相同,有板无眼,每句四板,各句旋律均起于板顶,采用〔二黄原板〕的商调式中间落腔为中间落腔。

谱例3 (王德全与王老五对唱):

5—2弦 $\frac{1}{4}$

(王德全)

$\underline{\underline{3}} \underline{\underline{23}} \mid \underline{\underline{\#4632}} \mid \underline{\underline{1321}} \mid \underline{\underline{1(656)}} \mid \underline{\underline{3212}} \mid \underline{\underline{3235}} \mid \underline{\underline{6761}} \mid \underline{\underline{2(323)}} \mid \underline{\underline{77}} \mid$
 世代 深仇 与大 恨, 永世 难忘记 在心。 一个

$\underline{\underline{6272}} \mid \underline{\underline{6272}} \mid \underline{\underline{5.}} (\underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{5356}}) \mid \underline{\underline{2532}} \mid \underline{\underline{1232}} \mid \frac{2}{4} \underline{\underline{323}} \underline{\underline{123}} \mid$
 王字 四笔 写, 一红 一黑我 早

$(\underline{\underline{3656}}) \underline{\underline{32}} \mid 2 - \mid 2 \underline{\underline{2532}} \mid \underline{\underline{1.2}} \underline{\underline{3235}} \mid \overset{3}{2} \overset{\wedge}{\underline{\underline{161}}} \mid 2 - \mid$
 分 清!

(王老五)

(过门略) $\frac{1}{4} \underline{\underline{6212}} \mid \underline{\underline{1235}} \mid \underline{\underline{1321}} \mid \underline{\underline{1(656)}} \mid \underline{\underline{65}} \mid \underline{\underline{6212}} \mid \underline{\underline{3.1}} \mid$
 你我 如今 同劳动, 红黑 早已 分不

(王德全)

$2 \mid \underline{\underline{323}} \mid \underline{\underline{261}} \mid \underline{\underline{2312}} \mid \underline{\underline{1(656)}} \mid \underline{\underline{2532}} \mid \underline{\underline{1232}} \mid \underline{\underline{3561}} \mid 2 \mid$ (下略)
 清。真金 乱铁 难评 认, 是红 是黑我 认得 明。

(4) 王家昌看到变天账想起往事而悲愤填膺时唱的“二十年前一笔账, 一笔账”一句唱腔, 可以提炼为生腔〔反二黄导板〕。紧接其后的“思往事如波浪涌心房……”的一段唱腔, 可以提炼为生腔〔反二黄垛板〕——一板一眼; 基本调式与〔反二黄原板〕相同; 各句幅度短促, 节奏紧密, 具有后浪推前浪、步步趋紧之势; 在“那时节, 无法可想, 狠心肠”处, 采用由三个相同节奏的音型层层叠高的旋法, 从而推向全曲之高潮, 然后在“卖他乡”处, 感情迸发而出, 形成一泻千里之势。

谱例4 (王家昌唱):

1—5弦 $\frac{2}{4}$

散板

(过门略) $\overset{\sim}{3}$ - 2 $\overset{\sim}{2}$ 1 $\overset{\sim}{1}$ - $\vee 6$ 1 2 $\vee 0$ 3 5 $\overset{7}{6}$ - $\overset{\sim}{2}$ - 7 $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{7}$ $\overset{\sim}{6}$ |
 二 十 年 前 一 笔 账! 一 笔 账!

$\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{5}{6}$ $\overset{\sim}{5}$ | (锣鼓略) | $\frac{2}{4}$ (仓) $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{5}$ | $\overset{\sim}{4}$ $\overset{\sim}{4}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{5}$ |
 思 往 事 如 波 浪 涌 心 房。

0 5 $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{5}$ | $\overset{\sim}{3}$ ($\overset{\sim}{56}$) $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{5}$ | $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{7}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{5}$ | $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$ | 2 $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{5}$ |
 曾 记 得 当 年 的 灾 荒, 居 家 老 小 遭 祸 殃。 我 向

$\overset{7}{6}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{1}$ | $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{5}$ | $\overset{\sim}{4}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{5}$ | $\overset{\sim}{4}$ - | $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{2}$ |
 他 借 米 度 时 光。 卖 掉 了 祖 坟 地, 还 不 上 他 阎 王

渐慢
 $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{2}$ | $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{4}$ $\overset{\sim}{6}$ | $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{6}$ | $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{5}$ | $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{4}$ |
 账。 那 时 节, 无 法 可 想, 狠 心 肠 把 七 岁 的 孩 儿 卖 他

打 打 $\overset{\sim}{3}$ - 5 $\overset{7}{6}$ - $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{3}$ $\overset{3}{2}$ ||
 乡! 卖 他 乡!

此段唱腔中另一值得注意的地方是：在“卖掉了祖坟地”一句腔上向上四度的短暂转调，尔后又立即在“还不上他阎王账”一句上转回原调。这一简单的艺术处理，却强有力地表达了剧中人无比痛楚的心情，使人听了又悦耳又心酸。像这样的唱腔，在过去京剧中的确是不多见的；而在艺术处理方法上有许多地方（如：步步叠高的旋法和向上四度的转调）是过去京剧音乐中所未曾有的。

但是，在修改后的新本中，上述那些“苗头”，全都不见了。在新本中，随着剧本的改动，唱腔设计上变动幅度很大。要知道新本中的唱腔设计也是很好的，它与新本内容的要求基本上是吻合的，而且有许多地方比旧本好，例如：给何金花所安排的大量的长段唱腔，对表现这一主要人物的性格和思想感情，起了很大作用。相比之下，旧本中何的唱腔则不够多，分量也不够重（关于新本中音乐上的优点，下

一节中将要提到)。所以，在这里我并不是批评新本这样大幅度地改动音乐的做法不对，也不是硬要新本的音乐设计一定要全部留用旧本中那些好“苗头”，而是担心在这样情况下，旧本中的那些好“苗头”，以后可能被人遗忘。我以为：我们有了新本是好的，但不应当将旧本中的一切东西完全泼掉。就音乐方面说，旧本中好的东西仍有保存价值和研究价值，不能因为在新本中未被留用而就永远被丢掉。这是不利于京剧音乐建设的。

此外，还有一些“苗头”是很小的，艺术上尚不大成熟，但其中确包含有合理的成分，有发展前途。对这种“苗头”也是不能忽视的。例如：上海市戏曲学校演出的《柜台》中李玉秀（杨桂香之母）的某些唱腔段落，就是这一类的“苗头”。其特点是：在老旦腔调中掺用青衣腔的成分。这种创腔的意图，并非为了故意弄怪，而完全出于内容要求。因为对于李玉秀这一人物来说，如果用老旦腔，年龄太老，如果用青衣腔，年龄又太轻，所以，这种糅合老旦腔和青衣腔于一曲调，是可以解决一些问题的。虽然在艺术处理上尚不够成熟，但它的实际价值不可忽视，这确实是一种合理的创新，很值得通过推广沿用而加以提炼为一种供中年偏上的妇女人物唱用的板腔。如果我们因为这种“苗头”太小，不够成熟，而就不加理睬的话，也是不利于京剧音乐建设的。

二、关于充分发挥唱腔的表现作用

充分发挥唱腔的表现作用，是京剧音乐方面最中心的课题，也是京剧音乐现代戏中迫切需要解决的问题之一。这一问题的解决，有助于增强京剧的艺术表现力和艺术感染力，因此它对提高现代戏的艺术质量关系很大。此外，从另一角度说，它也是克服现代戏“话剧加唱”这一缺点的措施之一。

在戏曲艺术中，唱腔基于其强烈的表情功能，可以发挥多方面的表现作用，如：渲染舞台气氛、配合高潮、调剂戏剧色彩等，但是最主要的而且对于上述各种作用均有先决意义的是：通过对人物内心活动的揭示以刻画人物性格，从而有助于塑造完整的舞台人物形象的作用。只有在具有这一作用的前提下，其他各种作用才能实现。

本节的内容就是在分析唱腔表情功能特点的基础上，着重阐述如何充分发挥唱腔刻画人物性格从而塑造人物形象的表现作用。

（一）唱腔的表情功能

唱腔的表现作用是基于唱腔之表情功能的。因此，所谓“充分发挥”，关键也就在于充分发挥唱腔的表情功能；只有充分发挥了唱腔的表情功能，才能更好地完成上述一切艺术表现作用。

唱腔的表情功能是指唱腔最擅长直接表达人物的感情、情绪的特殊能力。表情是音乐艺术固有的特长，而作为音乐艺术之声乐部分的唱腔，在这方面的特长比器乐部分尤为突出。其主要原因，大概是唱腔具有人声音调和有唱词的音乐语言的特殊条件，所以在感情的表达和感受上都具有更大的直接性和准确性。这是戏曲艺术中其他任何构成要素所不及的。唱腔就是基于上述特点的表情功能，成为戏曲艺术塑造人物形象中最善于揭示人物内心世界的一个重要因素。

从下述现象可以看出唱腔表情功能的威力，那就是：唱腔所表达的感情、情绪内容，能够比唱词字面上所提示的程度更强、内容更多、性质更复杂。

例如：京剧《捉放曹》中，曹操杀了吕氏全家后，与陈宫仓皇逃走，半途恰遇吕伯奢，当时曹操支吾而去。留在后面的陈宫，与吕伯奢告别时的心情是非常复杂的：又有怜悯，又有愤恨，又有疾痛，又有悔伤，又要表示自己的态度，又不敢直接明言。单纯从那五句唱词的字面上看，远远没有也不大可能深刻表达如此复杂而激烈的心情。但是由于配上了唱腔，上述要求就可以说是完全达到了。

又如裘盛戎同志演唱的《姚期》：刘秀下旨，突然诏姚期回京，说是因为思念他。保卫边疆劳苦功高的姚期，带着惶惑的心情上殿见君。当他恭敬而谨慎地去接刘秀和郭妃二人的赐酒时，分别唱了两段唱腔。每段只有两句词，从唱词字面上看，两者虽有区别，但在基本的感情内容上大致是相同的，无非是对皇家的“恩情”表示感谢。但是，由于有了唱腔，而且两段唱腔的基本处理有所不同，特别是采用的落腔方法的不同，因而表达出了在词面上所未曾表示出的感情内容和两者之间的具体差别。即：在接刘秀之酒时，用具有高落商音的落腔形式的唱腔，侧重表现了姚期庄重、恭敬的感情。而在接郭妃之酒时，由于姚期知道郭妃是比刘秀更危险的人物，所以使用低落征音的落腔形式的唱腔，表达了姚期此刻异常复杂而矛盾的心情：他更加恭敬忠诚，又更加谨小慎微；他表示出异常感激的情愫，又不禁透露出一种凄凉、委屈的情绪。可见这里唱腔所表现的感情内容比唱词字面上所提示的又强、又多、又复杂。

谱例5 《姚期》〔二黄原板〕（裘盛戎唱）：

5—2弦 $\frac{2}{4}$

♩=90

(一)

(过门略) $\overset{3}{\underline{2.}} \underline{1} \underline{1} \underline{61} \mid \underline{1} \underline{2} \quad (\underline{35} \mid \underline{2321} \underline{612}) \mid \overset{3}{\underline{2.}} \underline{1} \underline{1.} \underline{2} \mid$
接 过 了 我 王

$\overset{w}{3} \overset{1}{\underline{2}} \underline{3} \mid \underline{1} \overset{2}{\underline{1}} \quad (\underline{56} \mid \underline{76} \underline{5676} \mid \overset{3}{\underline{12}} \underline{36} \mid \underline{565} \quad \underline{61}) \mid$
爷

$\underline{1.} \underline{2} \overset{1}{\underline{2}} \underline{3} \mid (\underline{3656}) \overset{3}{\underline{2.}} \underline{1} \mid \underline{1} (\underline{561}) \mid \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \mid \underline{16} \underline{1} \underline{2.} \underline{5} \mid$
赐 臣 酒 饮, 愿 吾 皇 驾

$\underline{3} \underline{21} \underline{1.} \underline{216} \mid \underline{5} \underline{6} (\underline{656}) \mid \underline{1.} \underline{2} \underline{2} \underline{3} \mid \text{卩} (\overset{3}{\underline{35}}) \overset{3}{\underline{2.}} \underline{2} \overset{23}{\underline{2}} \dots \parallel$
千 秋 福 寿 康 (啊) 宁!

(二)

(过门略) $\underline{3} \underline{25} \underline{3} \mid \overset{1}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{2}} \underline{0} \underline{3} \mid \overset{w}{2} \overset{v}{\underline{1}} \underline{61} \mid \underline{2} - \mid \underline{2} - \mid$
老 臣 我 年 迈

$\underline{2} \overset{v}{\underline{3}} \underline{1.} \underline{216} \mid \underline{1.} (\underline{56} \mid \underline{76} \underline{5676} \mid \overset{3}{\underline{12}} \underline{36} \mid \underline{565} \quad \underline{61}) \mid \overset{3}{\underline{5.3}} \underline{3} (\underline{2} \mid$
如 (哇)

$\underline{3656}) \overset{3}{\underline{2.}} \underline{1} \mid \underline{1} (\underline{36} \underline{561}) \mid \overset{3}{\underline{22}} \overset{w}{\underline{7}} \mid \underline{7} \underline{7} \overset{7}{\underline{67}} \mid \underline{2} \overset{v}{\underline{56}} \mid \overset{7}{\underline{60}} \overset{w}{\underline{635}} \mid$
霜 降, 娘 娘 待 老 臣 恩 如

$\overset{5}{\underline{66}} \overset{5}{\underline{66}} \mid \overset{5}{\underline{66}} \overset{7}{\underline{60}} \overset{v}{\underline{5.653}} \underline{2.} \underline{3} \mid \underline{5.6} \underline{1} \overset{v}{\underline{5.61}} \overset{5}{\underline{5.653}} \mid \underline{5} - \parallel$
山!

唱腔比唱词字面复杂的表情特点还体现在下述现象, 即: 在唱段中间, 有时可以局部出现与唱词字面所提示的感情内容相反的现象。如《空城计》一剧, 诸葛亮在城门口安定军心时, 所唱的〔西皮摇板〕中有这样几句词: “西城地原本是咽喉路径, 我城内早埋伏有十万神兵。叫老军扫街道把宽心拿稳……”这段话, 既然是安定军心的内容, 所以字面上所提示的自然泰然、安详的情绪。唱腔的前几句所表现的情绪, 与唱词所提示的基本上是一致的, 只是它循着这个路子又加强了表情程

度（感情强于词面所提示的）。但是在“叫老军扫街道把宽心拿稳”一句上却转为低沉而带忧郁的情绪，采用了与前一场中诸葛亮发愁时所唱的“无奈何定空城计我的心神不定”一句相类似的唱腔（比较谱例6中之a、b）。请看，唱词上叫人家“把宽心拿稳”，而唱腔上却流露着心神不定的忧郁情绪，这岂不是两相冲突？然而这种冲突是完全合理的，因为这正是诸葛亮此刻矛盾心情的反映（他想用假话安定人家的心，可是自己也不安心，这就难免在话中透露出自己心神不安的忧郁情绪）。因此，整个这段唱腔的表情效果，就比单纯唱词字面上所提示的要丰富而复杂得多了。

谱例6 《空城计》〔西皮摇板〕（诸葛亮唱）：

6—3 弦 节拍自由

(a)

(过门略) $\overset{3}{5}$ $\overset{5}{5}$ - $\overset{31}{5}$ $\overset{5}{5}$ - V $\overset{5}{5}$ $\overset{3}{3}$ 1 - $\overset{2}{1}$ $\overset{2}{1}$ $\overset{6}{6}$ $\overset{5}{5}$ $\overset{3}{3}$ $\overset{5}{5}$ $\overset{5}{5}$ - $\overset{37}{6}$ $\overset{7}{6}$ $\overset{5}{5}$ $\overset{3}{3}$

无 奈 何 定 空 城 计

($\overset{3}{3}$ $\overset{5}{5}$ $\overset{6}{6}$ $\overset{1}{1}$ $\overset{5}{5}$) $\overset{5}{5}$ $\overset{6}{6}$ 2 $\overset{2}{2}$ $\overset{3}{3}$ $\overset{2}{2}$ $\overset{3}{3}$ $\overset{5}{5}$ $\overset{3}{3}$ V $\overset{3}{3}$ $\overset{5}{5}$ V $\overset{6}{6}$ - $\overset{7}{6}$ $\overset{7}{6}$ $\overset{7}{6}$ $\overset{7}{6}$ $\overset{2}{2}$ $\overset{3}{3}$

我 的 心 (呐) 神 不 (哇) 定。

$\overset{2}{2}$ $\overset{7}{7}$ $\overset{6}{6}$ - $\overset{5}{5}$ $\overset{3}{3}$ $\overset{5}{5}$ - $\overset{5}{5}$ $\overset{3}{3}$ $\overset{7}{7}$ 2 - $\overset{6}{7}$ - $\overset{7}{7}$ - $\overset{6}{7}$ - $\overset{6}{6}$ - (下略) ||

(b)

(过门略) $\overset{2}{2}$ $\overset{5}{3}$ $\overset{1}{2}$ $\overset{3}{3}$ - V 2 3 - $\overset{2}{2}$ $\overset{1}{1}$ V 1 - $\overset{6}{6}$ $\overset{5}{3}$ $\overset{1}{2}$ - $\overset{3}{2}$ 1

叫 老 军 扫 街 道

$\overset{7}{1}$ $\overset{2}{2}$ $\overset{3}{2}$ $\overset{3}{7}$ $\overset{6}{5}$ $\overset{6}{5}$ $\overset{6}{7}$ V $\overset{6}{6}$ - $\overset{7}{7}$ $\overset{2}{7}$ $\overset{6}{6}$ $\overset{5}{6}$ - $\overset{7}{6}$ $\overset{6}{6}$ $\overset{6}{6}$ $\overset{5}{5}$ -

(4 3 5 6 $\overset{2}{7}$ 6 5 -) $\overset{5}{5}$ - $\overset{2}{2}$ $\overset{3}{2}$ V 2 $\overset{3}{3}$ $\overset{5}{5}$ V

把 宽 心 拿

$\overset{6}{6}$ - $\overset{7}{6}$ $\overset{7}{6}$ $\overset{7}{6}$ 2. V $\overset{3}{3}$ $\overset{3}{3}$ $\overset{2}{2}$ $\overset{2}{2}$ $\overset{7}{7}$ $\overset{6}{6}$ $\overset{5}{5}$ $\overset{3}{3}$ $\overset{5}{5}$ - $\overset{3}{3}$ V $\overset{7}{7}$

稳。

2 - $\overset{6}{6}$ $\overset{7}{7}$ 1. $\overset{3}{7}$ - $\overset{7}{7}$ - $\overset{6}{7}$ - $\overset{6}{6}$ - - ||

从上面诸例中可以看出，这种在表情效果上比唱词字面所提示的更强、更多、更复杂的唱腔都具有这样的艺术特点：

(1) 有着丰富而强烈的表现力，能够深刻揭示人物的内心世界，因而也就能够有力地抓住观众，并打动人心。

(2) 由于富有“弦外之音”，使人越听越有滋味，越回味越有意思，因而具有强烈的艺术感染力。

创腔上只有达到上述表现特点之境界，才能算是充分发挥了唱腔的表情功能；否则，只能说是一般地利用唱腔的表情功能。有的人甚至连一般的表情功能也不大注意，他们大都只是为了调剂调剂戏剧色彩而使用唱腔的。这种做法更是不对的。

(二) 唱腔刻画人物性格的表现作用

唱腔基于上述特点的表情功能，通过对于人物内心活动的揭示，着重从内在方面来刻画人物的性格。揭示人物内心活动是刻画人物性格的主要方面；而刻画性格又是塑造完整的舞台人物形象的主要方面。由此可知，善于从内在方面刻画人物性格的唱腔，在塑造舞台人物形象的共同任务中是一个强有力的因素。因此，剧中人物，凡具有充分发挥了表情功能的唱腔者，给人的印象总是很深刻的。像《文昭关》、《捉放宿店》、《叫关》、《三堂会审》……这类故事情节非常简单的折子戏之所以能成为受人欢迎的独立节目，就是由于它们具有上述表现功能特点的唱腔，因而加强了剧中人物形象的感染力。如果把它们的主要唱段拿掉的话，人物形象便立即黯然无光，而剧目本身也就很难存在了。

前面提到过的《审椅子》一剧，在修改前的旧本中，主要人物何金花给人的印象之所以不够鲜明，剧本问题是主要原因；但不可否认，这与它唱腔的分量不强、发挥得不够充分也有很大关系。同剧中王家昌的唱腔（主要是初上场的一段，和最后一场中看见变天账时所唱的一段）表情效果则很强，相比之下，其音乐分量重于何金花的唱腔。因而王家昌这个人物，给人的印象反而比何金花鲜明一些。然而，在修改后的新本中，何金花的唱腔分量加重了，用了不少在表情效果上比唱词字面所提示的更强、更多、更复杂且优美动听的唱腔（从中可以明显地看出创腔者有意识地通过唱腔揭示人物内心活动来刻画人物性格的意图）。因此，何金花这一主要人物给人的印象就比旧本鲜明而深刻得多了。

唱腔在刻画人物性格塑造人物形象上，既要从小表情深度上发挥其功能（如上所述），也要从小表情广度上发挥其功能。所谓表情广度，是指唱腔从多样的角度深刻地揭示人物的多种感情、情绪（由于要求每个角度的表情都要深刻，所以这里所谓的

“广度”，实际上是有深度的广度)。这种多样角度的表情，具有能够较完整地刻画人物性格的表现作用。换言之，多样角度的表情有助于听者对于特定人物性格较全面的理解。

《空城计》中诸葛亮这个人物形象之所以那么鲜明，不可否认唱腔有着很大的功劳。这功劳不仅基于其表情程度的深刻性，而且也基于其表情角度的多样性。只拿其中主要唱段来看：

(1) “两国交锋龙虎斗，……”的一段〔西皮原板〕，表达的内容是诸葛亮对于马谡的谆谆嘱咐，其中又透露出他对于马谡半担心的情绪（不放心，但又非完全不相信），从而使人感到诸葛亮对于马谡这个人不是完全糊涂的。

(2) “我用兵数十年从来谨慎，……”的一段〔西皮摇板〕，表现了诸葛亮在街亭失守而西城难保的形势下忧郁和懊恼的情绪（但是并没有慌乱情绪）。

(3) “小马谡失街亭令人可恨”到“退司马保空城全仗此琴”的一大段〔摇板〕，表现了此刻诸葛亮内心焦灼不安而表面安详镇静的矛盾神情（在此剧中诸葛亮共作了两次假戏，这里是第一次。但是戏作得不彻底，老是露马脚）。

(4) “我本是卧龙岗散淡的人……”的一段〔西皮·慢板〕和“我正在城楼观山景，……”的一段〔二六〕，表现了“戏中戏”的诸葛亮（假诸葛亮）泰然自若而故意半真半假的神情（这是诸葛亮作的第二次戏，这次作得比上一次彻底，其中“等候你司马到此谈……谈……谈谈心”一句唱腔，对于表达这种半真半假的神情，可以说是再妙不过了）。

(5) “怒上心头难消恨”的〔导板〕和“抬头只见小王平”以后的许多段〔快板〕，表现了诸葛亮此刻对于王平和马谡所爆发的愤怒情绪（这时的诸葛亮，和刚刚在城楼上的诸葛亮相差悬殊，判若两人）。

(6) “见马谡只哭得珠泪洒……”的一段带“哭头”的〔散板〕，表现了此刻诸葛亮对于马谡处境的同情和伤感的心情。

从上面的列举，可以看出《空城计》中诸葛亮的唱腔在设计上的主要特点是：

(1) 诸葛亮的情绪变化很复杂，而每一变化都配有表现力强的唱段，因而唱腔达到多样角度的表情。

(2) 各表情角度之间对比性很强。如：心神不定的情绪和故作镇静以安定军心的神情相对比；忧郁懊恼的情绪和故意泰然自若的神情相对比；对马谡“咬碎钢牙”的愤怒情绪和对同一个马谡“心如刀割”的同情、伤感情绪相对比。但是，整个看来这些多样表情角度又都是十分统一的，有着非常合理的联系，都是构成诸葛亮这

个统一而完整的性格中不可缺少的环节。这些唱段，不用说是全都拿掉，就是抽去其中之一，也会使整个人物形象受到明显的损害。

上海京剧现代戏中在这方面也有不少较好的例子，如《审椅子》新本中何金花的唱腔设计和旧本中王家昌的唱腔设计；但比较最突出的是《智取威虎山》中少剑波的唱腔设计。在剧中，少剑波的感情、情绪的展示和变化是非常复杂、细微的，而唱腔对于每个重要的情绪变化环节也都配上了一定分量的唱腔。仅以其中三处为例：

(1) 在杨子荣上山之前，对杨亲切嘱咐的那几段唱腔（先后用了〔摇板〕、〔原板〕、〔二六〕、〔流水〕等板腔），其中表达的感情内容是相当丰富的：有对于同志革命忠心的充分相信，又有对于同志安危的无限关怀，还有对于整个革命工作的高度责任感，等等。

(2) 在大军出发前，在尚未接到情报时的几段唱腔（先后用了〔摇板〕、〔原板〕、〔流水〕等板腔），表达的感情也是相当复杂的：他一方面劝慰同志们不要急躁，安心休息，静候命令，而自己心中也是焦急不安，思想活动异常激烈。

(3) 在见到情报后的若干唱腔（用了〔快板〕、〔散板〕等板腔），其中也反映了多样的情绪变化，如接到情报时的欢欣心情，听见爆炸声时的冷静思索和警惕心情，在下动员令时所表示的坚强的胜利信心和革命军人的豪迈气魄。

可见《智取威虎山》的编剧者和音乐设计者，对于利用唱腔多样角度的表情作用以更全面地刻画人物性格，是有充分见解的。我以为，如果把上述各个表情角度上的唱腔能再加强一下表情深度的话，少剑波这一人物形象将更加鲜明，更加感人。

有人在谈到如何避免“话剧加唱”的缺点时，就剧目的音乐布局问题，曾提出“要唱的是地方”之说法。这话本身的用意并不错，但是对于音乐布局来说，光这样要求还不够，这样说法还有点被动性。我看应该反过来说：“凡是应该唱的地方都要给它以唱。”所谓“应该唱的地方”就是指赖以体现完整的人物性格的各种感情、情绪变化的重要环节上。对于这些重要环节，都应该尽量配置以富有表现力和感染力的唱段，以便在剧目中充分发挥唱腔揭示人物内心世界，从而较完整地刻画人物性格的表现作用。

因此，音乐设计者不能光是刻板地按照脚本既有的唱词来配曲，而应该从人物性格的完整表现要求出发，用全面的观点来考虑音乐的布局。在应当有，然而却没有唱词的地方（即上述之“重要环节”上）就要主动地与编剧者去商量，以设法加上唱词。我看这样的协作，对于京剧艺术事业是大有好处的。

(三) 有关艺术处理方法

当我们重视了唱腔的表情功能特点和刻画人物性格的表现作用以后，从内容表现要求出发，再研究一下关于充分发挥唱腔表现作用在艺术形式上的处理方法问题，是很有必要的。我们常常看到这样的创腔情况：创腔意图是蛮好的，惟因方法不妥，没有达到目的。关于在这方面的处理方法问题，包罗范围相当宽广，这里不便一一细述。笔者只就近来常见的一些问题，提出以下四点意见：

(1) 板腔要多些，不要太少 板腔多些是对整个剧目的音乐布局提出的要求（多和少是相对而言的，当视相应剧目规模之大小而定。在小戏中，三种板腔就算是多的，但对于大剧目来说，这是少的）。我们不是说板腔多些就一定能够充分发挥唱腔的表现作用，如果板腔选用得不恰当或安放场合不对头，则越多越不好。在一定的良好条件下，少数板腔也能发挥很大的表现作用。但是，在板腔选用恰当和安放场合对头的前提下，一般地说，板腔多者比板腔少者更容易发挥唱腔的表现作用，因为前者提供了更宽广的发挥境地。

前面说过，唱腔在刻画人物性格上应当在加强表情深度的同时又发挥多样角度的表情功能，以加强人物性格的完整性和鲜明性，而板腔多样的音乐布局最能适应这种多样角度表情的要求。因为每个板腔在表情上都有其特定之适应范围，所以一般地说，在剧目音乐布局中，板腔多样就意味着所表现的情态之多样；而情态的多样则必然有利于完整地刻画人物性格。《审椅子》、《柜台》等剧目的唱腔之所以表现作用强，这与它所用板腔之多样也是分不开的。《智取威虎山》旧本中唱腔的表现作用不强，这与它只用了西皮〔流水〕、〔散板〕等少数板腔是不无关系的。在新本中，由于运用了多样的板腔（西皮〔原板〕、〔二六〕、〔流水〕、〔快板〕、〔散板〕、〔摇板〕和二黄〔原板〕、〔散板〕，此外还用了〔高拨子〕的板腔），因而唱腔的表现作用就比旧本强得多了。

但是，话要说回来，板腔多样这一条件必须是在选用板腔恰当和安放场合对头的前提下，才能发挥作用。所谓安放场合对头，就是指要安放在最能揭示人物内心世界和赖以体现完整的人物性格的重要环节上（见上文所述）。在这样情况下，创腔者如果感到既有的一切板腔不足以适应内容要求的话，就应该大胆地去变格旧板腔或创造新板腔。

(2) 主要唱段要大些，不要太小 这也是对剧目的音乐布局提出的要求。一出戏中的第一层和第二层主要人物都应该有若干分量重的唱腔段落，这种唱腔段落便

是这里所谓的“主要唱段”。主要唱段必须处于上文所述之赖以体现完整人物性格的重要环节上，否则就失去其“主要”的意义了。

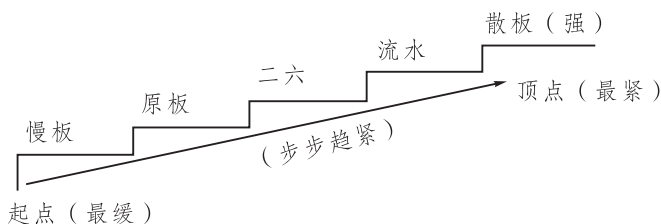
主要唱段在表现效果上要分量重。要想分量重，须具备多方面的条件。除了符合内容和深刻的表情这些主要条件以外，还要具备在音乐材料上的若干条件。“段幅大”就是其中优越条件之一（段幅大不一定板腔多，板腔少也可能段幅大）。当然如果能够充分发挥表现作用的话，段幅小也能做到主要唱段的分量重，但是，一般地说，段幅小是不便充分发挥表现作用的，因而也就很难达到主要唱段的分量重。段幅大则发挥表现作用的境地较宽广，因而更便于加重主要唱段的分量。传统剧目中，主要唱段为四句、六句者很少，大都是十几句甚至几十句，这不是偶然的。《柜台》中李玉秀的唱腔设计和《智取威虎山》中少剑波的唱腔设计之所以那样富有表现效果，《审椅子》新本中何金花的唱腔之所以比旧本中的表现效果强，不可否认，音乐设计者给了它们许多大幅的唱段这一条件是起着一定作用的。常常听到人们要求京剧现代戏中有大段的过瘾的唱腔，从上述情况看来，这种要求是有一定道理的。

(3) 组织要连贯些，不要太散 这一点在我们现代戏中尤其注意的不够，所以下面要谈得多一些。

音乐组织要连贯不要太散这一点既是对场次的音乐布局提出的要求，也是对主要唱段内部的音乐组织提出的要求。

对场次的音乐布局来说，就是要求剧作者和音乐设计者把全场中所用的唱段，尽量安排得连贯统一一些，而不要搞得很零散。像下述一类情况是应该尽量避免的，即：在大量的独白和对白中，一会儿插上四句〔散板〕，一会儿再插上几句与前面〔散板〕并无什么联系的〔流水〕……如此间隔式地插下去。总的看来，唱腔用的倒不算少，板腔种类也很多样，但是由于它们之间缺乏联系，因而整个音乐布局就被打散得零零碎碎，无法发挥音乐的表现作用。并不是说凡是说白和唱腔间隔交替出现的形式都不好，问题在于各唱腔段落之间是否有一定的联系；如果有所联系，便不会有零散之感。例如：《玉堂春·苏三起解》一折中的第二场，苏三唱了六个“恨”（恨爹娘、恨沈燕林、恨皮氏、恨春锦、恨县令、恨衙役），每一“恨”都用的是〔西皮原板〕（两句或一句），各恨之间均界以崇公道的大段说白。乍看起来好像说白把唱腔冲得很零碎，但实际上唱腔是连贯统一的，并且在分量上强过说白而居于主导地位。这是因为：各段所用的板腔相同（同一板腔的变化反复）并与间隔的说白构成交互轮迭的形式（循环规律），即：原板，说白，原板，说白，原板，说白……

同上剧《会审》一折中苏三的唱腔也有与上例类似的性质，但是规律性更强。其规律性表现在：（1）苏三唱的所有板腔（〔二六〕例外）各自的内部都存在着唱与白交互循环的现象；（2）所有板腔之间又成逐层递进式的布局规律，即按各个板腔情绪缓紧程度之不同，有层次地从缓到紧排列起来，造成一种步步趋紧的局势。图示如下：



从上述可知，这里不但存在着唱与白的循环布局规律，而且还存在着唱腔内部的层递布局规律。可见这里的音乐具有很强的连贯统一性，因而更有利于唱腔充分发挥表现作用。

上述逐层递进式的布局形式（层递布局规律的具体表现之一）是京剧音乐中规律性最强的一种布局形式（通常用于戏剧情节步步加紧发展的内容）。这种布局形式的优点很多，由于它具有一种内在的推动力量，所以能够有力地配合情节高潮的发展——促成高潮和加强高潮。此外，上面所说的关于充分发挥唱腔表现作用的三种优越条件，即板腔多、主要唱段大、组织连贯统一，在运用这种布局形式的唱腔中是完全存在的。由于具有上述优点，所以京剧中运用这种布局规律的剧目很多，如《文昭关》、《洛神》、《捉放旅店》、《李陵碑》、《二进宫》、《坐宫》……，其中有的在同场中还连用两三次。举例如下：

《三堂会审》（苏三的唱腔）：

（一）从“玉堂春本是公子他起的名”到“纵死黄泉也甘心”之间的布局形式是：西皮〔慢板〕→〔原板〕→〔二六〕→〔流水〕→〔散板〕（强）。

（二）从“这场官司来动刑”到“怎不见那蜜蜂行”之间的布局形式是：〔二六〕→〔流水〕→〔快板〕→〔散板〕（强）。

《二进宫》（李彦妃、徐延昭、杨波对唱）：

（一）从“自那日与徐、杨决裂以后”到“你是何人击宫门”之间的布局形式是：二黄〔慢板〕→〔散板〕→〔散板〕（强）。

(二) 从“千岁爷进寒宫休要慌忙”到“各自分班站立在两厢”之间的布局形式是二黄〔慢板〕→〔原板〕→〔散板〕(强)。

(三) 从“李彦妃坐昭阳自思自叹”到“哀家跪死在昭阳”之间的布局形式是：二黄〔慢板〕→〔原板〕→〔快原板〕→〔散板〕(强)。其中二黄〔快原板〕是首生于此剧中的板腔，这就是由于层递布局的要求而驱使创腔者(亦即艺人)去发展出来的。

关于如何使场次的音乐组织连贯统一，具体方法很多。除了上述各法以外，常见的还有下述一种，即：把一场中所有唱腔段落的全部或大部分组成一个或二三个大片的段落(中间可用说白)作为全场音乐的“大柱”，用来支持全局(如：《借东风》一场中只有一个“大柱”；《空城计·城楼》一场则有两个“大柱”)。有了“大柱”的支持，在它周围即便有局部的零散现象也是不会影响大局的(如：《空城计·城楼》一场，在两个“大柱”以外尚有若干零散的唱腔段落，但整个看来，音乐布局并无零散之感)。这种“大柱”通常属于上述篇幅大的主要唱段。它们可以采用各种组织形式，包括上述之循环性和层递性的布局(如：《三堂会审》、《二进宫》、《文昭关》等)。

以上谈的是对于场次音乐布局的要求。下面再谈谈对于主要唱段内部组织的要求。

主要唱段内部也要音乐组织连贯统一而不要零散。具体地说就是：不要因频繁地插用数板、短白和拉散节奏的腔法而把唱段的音乐组织切得零零碎碎。

为什么会造成这种情况呢？一般地说，原来的创腔意图可能是好的，即大都是因为要用插白、插数板或插用拉散节奏的腔法来突出所要强调的地方。但是由于在创腔者看来，唱词中需要强调之处很多(甚至有时感到句句似乎都有需加强之处)，因而与此相应的插用现象也就随着频繁起来了。这大概是造成唱段内部组织零散的主要原因。

创腔上运用强调是必要的，因为这样可以突出内容和感情的重点，以引人注目；并且在行腔上也能避免平滞呆板的局面。但是，强调必须用得适当，适当地强调，可收“画龙点睛”之效。如果过多地强调，则就无所谓强调了，势必收到相反的效果，那就是：原来想突出的重点，反而得不到突出，想避免单调，反而形成新的单调局面；所赚来的是音乐组织被切得支离破碎。请设想在这种情况下，唱腔如何能充分发挥表情作用呢？

(4) 腔儿要美些，不要没味道 所谓腔儿美就是指曲调好听，有味道。曲调好

听，有味道，有助于增强艺术感染力；而艺术感染力的增强，又直接作用于艺术表现力的增强。不悦耳的音乐是很难动情的，要想悦耳，除了要靠演唱方面的条件以外，还要靠创腔方面（即曲调方面）的条件。

创腔方面的条件也是很多的，首要的条件是必须符合内容并有力地表现了内容。与内容相违背的曲调，不能算是好听的。但是，和内容相符的曲调也不一定就是好听的，这还要看曲调材料方面的条件优良与否，艺术处理得当与否。换言之，要看旋律、节奏、腔词关系等方面的处理妥当不妥当。拿旋律方面来说，如果旋法太直，就可能造成呆板之感；如果太花，又可能造成华而不实之感。即使旋法很好，但如果常用音区处理得不当（过于偏高或偏低）也是无法使人感到唱得好听的，自然也无法充分表情。再拿节奏方面来说，如果把唱词的字，在腔中排得过挤（即：字距过密），则既不利于唱清唱词，也不利于听清唱词；但若字距拉得太宽，半天一个字的话，也是无法叫人听懂唱词的，这样是既有碍于曲调的好听，又有碍于唱腔的表情。此外，如果曲调中存在着“倒字”、“轻重颠倒”、“破句”等腔词关系不良的毛病，也会有碍于曲调的好听和表情效果，因为它们可能造成这样的不良结果：使人听不懂和听错唱词，或者听懂了而感到难听。上面所列诸种不良现象，在京剧现代戏中都是存在的，而在字距节奏和腔词关系方面存在的问题尤为突出。在字距节奏处理上常犯“过挤”的毛病，在腔词关系上常犯“轻重颠倒”和“破句”的毛病（关于如何具体克服上述毛病，都是专门性的问题，此处不便细述）。

与曲调好听关系密切的另一个问题是韵味问题，唱腔有无韵味和韵味对不对头，对于曲调的好听与否关系甚大。

唱腔具有韵味美，是我国戏曲音乐重要特征之一。有韵味美的唱腔，不但使人悦耳动听，有助于艺术感染力的加强，而且还有助于表情，从而使人动心。程砚秋先生说：“唱最忌有声而无韵味。嗓门很大很响，没有韵味，就是响了也怪吵人；响了又很好听，这就是有韵味了。有声而无韵味，就像一碗白开水，……学唱就要研究如何唱得有韵味。”（《程砚秋文集》三十四页）又说：“一个戏曲演员在舞台上干巴巴地唱戏词，也会把观众唱跑了的。所以我们认为唱得好的演员，他既表达了剧情，也掌握了‘韵味’。”（同上书六十九页）由此可知，韵味对于曲调的好听和表情效果，关系很大。

但是，只是有了韵味还不行，还要看这韵味是否对头。鉴别韵味的对头与否，也要从内容出发，以内容（人物特征、时代特征和思想感情特征）的要求为准。符合内容要求的便是对头的，否则便不是对头的。不对头的韵味，越浓越坏。京剧现

代戏的唱腔大多还是有韵味的，但是这种韵味与今天社会主义的时代气息和人物气质是有不小距离的。就拿老生唱腔来说，过去的韵味是在表现古代人物的思想感情过程中所形成的，因而大都具有儒雅之风和古里古气的特点，有的流派（如言派）这一特点尤为突出。因此，我们常常看到这样一种现象：一个角色在台上由于不用韵白，所以开口说话倒还像现代人，但是开口一唱就不像了，有人说“有古老的气息”，还有人说“有宫廷味”，总之，使人有隔世之感。给人这样感觉的唱腔，自然不能算是好听的，它对于充分发挥唱腔表情作用只会有碍，不会有助。

韵味问题大概是京剧现代戏音乐中最难解决的问题。但是，这个问题必须解决，而且一定能够解决。当然，解决这一问题，需要长期实践的劳动，不能要求过急，但是，也不能任其自流，必须以有关的理论研究工作来积极促进。有些人把韵味看得很玄虚，认为它是只可感觉而不可捉摸的，只能自流形成，而不能积极促成的。这种看法是不对的。笔者对于这一点了解得很浮浅，根据初步的观察，我以为，韵味在构造上是可以分析的，其构成规律是能够被具体掌握的。韵味的构成手段主要是“润腔”和“吐字”两个方面。润腔，简单地讲就是采用各种力度因素、音色因素和装饰因素，根据特定内容的感情要求和风格要求，按一定规律对唱腔旋律加以润色。这些力度因素、音色因素和装饰因素以及它们与旋律材料的结合规律，都是可以进行具体分析和加以掌握的。至于吐字方面的构成因素和构成规律更容易分析和掌握。因而韵味的构成因素和构成规律自然也是能够进行具体分析和加以掌握的了。由此可知，对于京剧现代戏唱腔新的韵味的形成，是可以通过理论研究工作来加以积极促进的。

以上谈的是一系列关于京剧音乐发展的建议。是外行话，所以很浮浅，难免有错误，敬希识者指正。

（原载《上海戏剧》1964年第6、7期）

我怎样演“程疯子”

于是之

一、我怎样认识程疯子

认识程疯子的过程是很长的。虽然刚一接触剧本就像是碰见一个熟人；但是对这个角色的一个完整的理解，直到现在我还不能用几句简单的话把他说出来。所以我现在只能写出我认识他的过程，和我是通过哪些方面逐渐和他熟悉起来的。

1. 我爱我这角色。——我认为这是很难能可贵的事情，因为照我现在的的生活经历和政治水平，我还不能有一个胸襟去爱许多人，许多角色。

剧本的第一遍朗读，已经把我带到生我长我的地方。那些人，我都似曾相识；那些台词，我都是一句一句听着它们长大的。这以后，在工作中，不断地让我想起许多故人往事，四嫂子让我想起我的母亲，王大妈也让我想到我的一位亲戚……他们都帮助我思索，领我走进规定的情境。另外，在我自己的演剧经历里，有一段时间我虽未及于疯，也曾是大闹情绪的。如我在一九四六年春天，曾经在紫竹林舞厅（在前门外观音寺）演过戏；戏是《红杏出墙记》。当时，对同台朋友，我始终认为“我非族类”，不屑与人家为伍。自己又像是已经认了倒霉，但又觉得毕竟有与众不同的地方。可是实际上我比那里所有的朋友们都需要每天的“份儿”。他们都是光棍儿，倒来得洒脱；我有个母亲，就更是能干不成。类似的经历我还有。——在认识角色的过程中，这种经历使我觉得可贵，因为它赋予我一种能力，使我更容易懂得许多事情，和许多种情感。

我的杂院生活和那一些演剧经历，除了叫我体贴我的角色，同时也加给我一种责任：我觉得他们要我替他们打抱不平，替他们诉苦。在排练中我意识到了这个责任，我乐于接受它。因为那些不平与痛苦，都是我曾经亲身尝过的。这种责任感成为我在工作中的一个最好的推动力量。当然，在革命教育下，我已经有所不同于我的从前，我同情他们，我对他们负责，但也不能太狭隘了，不能看见他们的缺点而

不说，去犯“自由主义”。是的，旧社会只给予人民痛苦，但人民是活过来了，而且是胜利地站起来了。人民在创造胜利中，有人是拿起了武器，站在最前线。有一部分人却只长时间在“戏剧”里，还想凭自己找出路；碰钉子受气了，坚强些的就再去找，他们会终于找到了理想；软弱些的，像程疯子这样的，自卑而又自尊，不实际，因看不见未来就缅怀既往，觉得生活在过去，也许还舒服点，也只得被人叫成“疯子”了。

生活经历和所受的革命教育，叫我同情我的故人，爱我的角色；也教给我对他们负责，也要对观众负责。——我开始体会到爱角色首先是要爱生活，而且这种爱是应该从属于爱观众和爱人民的原则之下的。也就是说倘若我是一个对人生漠不关心的人，我就一辈子甭打算成为一个演员了。

2. 老舍先生简单几笔就勾勒出一个让人喜爱的程疯子。这人物并能给演员一种强烈的冲动和欲望，要求去表演他。但是从演员表演上再做具体研究，也还有要求得到补充的地方。——特别是像我这样一个不成熟的演员。

问题可以说是有两个：一个是角色的出身和历史的问题，一个是他将给观众留下个甚么印象的问题。——两个问题是紧密联系着的。

老舍先生的初稿，把疯子解释为“原是有钱人，后因没落搬到龙须沟来”。这样给像我这样的演员带来的苦恼很大，因为程疯子解放后在接受新政策上，是积极的，是没有抵触的情绪的。我想，倘若他的出身只单纯地是个有钱的人，他以后似乎就不会得到那样的发展，加上程疯子再说几句“有一天，沟不臭，水又清，国泰民安享太平”的话，就会使观众感觉他有些来路不清，神秘不凡，甚至像是“革命的候鸟”，恰如我们读许多旧作品中常常发现的那种人物。但事实上，最先嗅到革命气息而挺身参加行动的是工人，农民，不会是一个没落的，神经不正常的人。我倘若把程疯子看成故事中的英雄，进而敬爱他，则是不合道理的，常给观众的影响也将是不健康的。（以上所叙述的，只是演员进行创造时的主观上的想法，并不是剧作者的意图。）不久以后，老舍先生把文学剧本的定稿拿来，他把程疯子的出身做了简单而且是决定性的补充——把这个角色订成“原是相当不错的艺人”。这补充像是给我一把钥匙，帮助我走进角色去。

程疯子成了艺人，问题已经获得基本解决。所遗留下来的问题，就是要更具体地订出他是个甚么艺人？

旧社会里艺人大都受压迫，但却未必都疯。是凡疯了的，我想除了社会原因以外，相对地说，也多少有些他自己的弱点：大家都同是受压迫的，为甚么单独他就

疯了呢？那一定是有他个人的思想上成为决定因素的某些弱点。为了使疯子的那些弱点（如自尊，不实际，对现在不满就逃避现实……）找到合理的根据，我把他订成旗人子弟，唱单弦的。因为这些子弟们从小总是娇生惯养，不知道一粥一饭的来之不易。据了解，这些人都嗜唱单弦，原来还都是“票友”。但是，出身这样不好的人，何以又会有那么样一种善良的心地呢？我们按程疯子的年龄推算，在他小的时候，正是民国初年，满清贵族已是没落的时候了。我记得自己小时候听长辈说往事，总离不开分家，妯娌吵架，卖产业等内容；疯子这位子弟，就是在那个环境中长大的了，而且，在大家庭里，或是因为自己的生母是被强迫买来的小老婆等原因，已经是处在被欺侮的地位了。随后，他在不断的“没落”过程中，了解到更多的事情，对于好歹就大致有个分寸了。因此他可以同情许多受委屈的人，但是“绅士出身像害天花病似的……就是病好了之后，满脸的疤总是去不掉的”（下层台词），他总觉得自己毕竟与大家还有不同，甚至能以自己还曾经是个虽是受委屈的少爷而骄傲了。

体验生活开始的一个阶段，主要的目的成了给程疯子找历史，最后写了一篇六千字的程疯子传，才算对程疯子有了个比较系统的认识。神秘不凡的程疯子，在我的脑子里消灭了，他不是“革命的候鸟”，只是个可怜人，倘若不是北京解放，他是没有活路的。我也希望给观众的印象能是这样。

3. “疯子究竟疯不疯呢？”我碰见过好几个同志这样问我，但我是自己一直不这样想我的角色。我只想给他在思想感情上找到一条线索。焦菊隐先生也提醒过我，他介绍我法国作家弗朗士的《论文艺中的疯子》。按说疯是一种病，甚么人疯，甚么人不疯，科学上应有标准，但作为一个演员创造一个疯子，我是接受了弗朗士的话的，我疯不疯由医生判断，反正我有我的逻辑——一套完整的逻辑。在排演场中，只要我一意识到自己演的是个疯子，就会制造出许多莫须有的眼光或动作，结果会丢掉我的角色。焦先生也很注意这一点，发现了就给我指出来。

这位子弟出身的可怜人，所以被人叫成疯子，可能有两个原因——一个是属于思想上的，照我们现在的分析，他可能是个饱有“个人英雄主义”思想的人。自卑自尊错综在一起。——他想不明白他为甚么竟会落到这步田地，他以自己如今靠吃老婆度日为苦恼，他想他应该出去做事情，也应该有事情让他做，但事实上没有。他对娘子是满怀惭愧，于是他也就想，总有一天做点事让大家看看。除了对赵大爷充满了尊敬以外，对于其他邻居，则认为他自己有与众不同的地方，“好出身”，过过好日子。因此，虽然自己比谁都不如，但还蛮有一种悲天悯人的心理，觉得别人都是可怜人。他自己有个小天地，拼命维系着这个脱离现实的“精神逃避所”，像小

孩子吹胰子泡儿一样，觉得它实在好看，同时又生怕它万一破碎了。

另一个原因是属于外在的、身体形态上的，——正因为他有前面所说的那种思想，和从没有参加别种劳动，使他浑身必然地也是习惯地保留着旧艺人气息，他请安、作揖，表示自己有礼有节，他总要穿件“能穿破，不穿错”的大褂。曾经打过“脚布”的脚，弄得至今腿脚还不利落，头发还能让人想起他梳过辫子的模样。——他的这些习惯，和这些没落历史，在他身上所遗留下来的痕迹，也足能使龙须沟的人们对他另眼相待了。

4. 程疯子性格随着故事的进行，时代的改革，他是有很大的发展的。怎样处理他这个发展过程，是个非常重要的问题，这对于我，也是一个非常困难的问题。

在革命发展中，使一切反动政权所遗留在人民身上的非无产阶级的思想意识都将逐渐得到改造。北京解放后，程疯子在人民政府的政策的具体实施的感应中，也同样的开始改造了他自己。我以为在程疯子的思想上，被克服的主要缺点是不实际，因此从不实际到实际是程疯子的性格的主要发展过程。

解放前的程疯子，在一种求生不能，求死不得的境界中，勉强培养出一个自己的小天地来。他用回忆自己的过去来安慰自己的现在。用向邻居述说自己，来挽回某些尴尬场面。寄情于孩子，聊以消忧。实在没办法了，挨打出血了，他甚么都不能想，竟想起去找一个多年不通音信的，现在不知死活的，而且不一定甚至绝不会帮他忙的四把弟去。——那是社会带给他灾害最大的时候，也是他最不实际的时候。

解放后，疯子从娘子的嘴里，赵大爷的嘴里，和自己的实际利益里逐渐觉察到新和旧的不同。他开始苦恼了，这种苦恼是他过去所没有的，这也是他稍稍面向了实际才可能发生的变化。他问臭沟为甚么还不修，他也希望能做点事情，像这些问题，都是他在旧社会里所不敢提出来的，甚至是因为深知提出也没有用就连想也不曾去想的。

沟真的修了，而且程疯子也看上自来水了，有事情做了。现实的变革和实际的利益，教育了他，告诉他活着是有指望了，于是他也不再乱想了，安心做事了——他也就实际一些了。

程疯子性格的发展与其说是从疯到不疯，不如说是从“不实际”到比较“实际”。因为并没有哪个医生给他治过他的病，倒是人民政府政策的实施，改造了他的思想——治好了他的大病。

我主要是通过这四方面来认识程疯子的。我取得这样的认识，主要是通过体验生活。最初我也和以往有些演员一样，想要先一下子把我的角色理解清楚，再去体

验生活。但是焦先生和事实都告诉我，那是不对的，也是不可能的。倘若习惯于过急地把角色作了分析，勉强得到个貌似系统的解释，然后再求教于生活，那结果就叫做从概念出发，体验生活就会形成剽窃一招一式，成了形式主义，甚至，不但完全没有用处，反而觉得体验生活不能帮助我们甚么了！

二、我怎样体验生活

“体验生活”的问题，若不是在革命的现实主义的演剧运动中，是不会或不易被提出来的。所以这对于我是一门新功课。我先把通过龙须沟的工作而对体验生活所获得的一些理解谈出来，然后再举些例子，说明它对于程疯子的创造过程上的作用。

1. 焦先生说“演员体验生活时，应先普遍深入这一阶级阶层中去观察体验。不该奢望一下子找到典型。应先找类型，最后形成典型”。——在这个问题上，我自己是曾经吃过苦头的。我们曾经为了演《胜利列车》到长辛店工厂去体验生活。我演一个木工，他是个党员。当时有好几个爱好文娱活动的工人同志经常与我在一起谈、打腰鼓、扭秧歌。我觉得他们都不是我的“对象”，不是角色所需要的人；把那单纯地看成是我体验生活以外的“辅导工作”。另外我再把我的角色介绍给他们，把剧作者对那角色所做的注释读给他们听，要求他们替我介绍一位恰当的“对象”——当时我是准备与那位未来的“对象”朝夕生活在一起的。——工人同志们热心地帮助我，但他们想来想去，也很难完全找到那么一个人。结果，在工厂里住了一个月的时间，纵然每天碰见的都是工人，体验生活的收获却少得连自己也很难算得出来。——现在想起来，当时就是犯了“奢望一下子就找到典型”的毛病。本来人的思想情感是有阶级性的么，同一阶级的，特别是同一生产单位中的人，他们必然会有同一性质的思想情感，只可能某种情感在这个人身上少点，那个人身上多点罢了。只要我们善于去发掘，普遍地去注意，比较，很多人身上都会有我的角色。记得去年十月一日，组织腰鼓游行的时候，正值“龙须沟”体验生活在进行中，我发现我们的总领队于夫同志脸上有一种笑容，是属于北京人的，是与角色有关的，我回来反复模拟和发展，结果成了现在程疯子脸上的基本样子。从焦先生教我领悟了这个道理，才算开始知道生活本身有多么丰沃。演员真该像是一个苦吟诗人，敏锐地去感应，应该把生活的里里外外，不敢遗漏一丝一毫的都记载下来，记在情感中，记在笔记本里，一定要“先找类型”，典型是存在的，但他不存在于现实生活中哪一个

人的身上，只存在于演员的创造里。

对于体验生活，我是取得了这个初步的认识才开始作的，而又在近三个月的工作中，在实践里使我对这认识得到了证明。使我明确了体验生活主要的是指着体验思想情感，也只有你要发掘吸取的目的是思想情感的时候，你才会觉得现实生活的丰沃，真是“取之不尽，用之不竭”。如果像我在《胜利列车》里体验生活的那种做法，想一下子就找到典型，那么，那个被错误观念支持着的体验生活的结果，一定会造成形式主义的表演。也就是说，我们放弃了创造的权利，弄成外形的模仿。

2. 取得以上的认识以后，使我在现实生活中，关心和注意的方面比较普遍了，又因为我明确了我所要的是思想情感，于是也使自己的注意比较深入了。下面我举两个例子：

(1) 譬如我为要了解旗人子弟，我找一位曲艺界的名宿去学唱单弦。通过了好几道手续的介绍，在一家游艺社的后台，我才见到他老人家。在没见到您以前，我已经从我的几位介绍人口中大略知道您现在的生活情况是很富裕的，甚至是很排场的，但是当我看到那家您每天去表演的游艺社的全貌的时候，我开始惊异了。那里，前后台一共只有五六间房子，三间大的是观众席和舞台，其余两小间就是后台了。设备简陋，观众也不很多……总之，在当时我是感觉到一种不相称，我完全不能明白您为甚么会在那里表演，当我说明来意之后（我只说我要学单弦），老人家还肯教我，您问我“还有嗓子吗？”“会一两段儿吗？”我冒着胆子说：“嗓子还可以”，但是“一段不会”，老人家叹了一口气，随着又笑了，这时，您举起长烟袋来——一旁自有人给您点上火。说到最后，根据我的情况，您把我介绍给您的一位学生，叫我到一家茶馆去找他。

去茶馆的情形就更有趣了，——茶馆离宿舍很远，我是骑车去的，一身汗，心里还很急，像我们在找一册急于要读的书一样，在茶馆里，我与那位学生相遇了，人家并不着急，先与我拱手，通姓名，沏茶，替我斟上，又问我住在哪儿，寒暄寒暄再寒暄，我只是着急。好容易正题谈过了，他答应教我，我又问人家是否要报酬，人家答是“以文会友”。我已经又开始奇怪了。紧跟着问人家“在哪儿恭喜”，问之再三，答是“喇嘛，靠庙产吃饭”。——我很尴尬，看一眼茶馆里其他的客人，发现大家也都在看着我……

从这两次的拜访里，我发现了我和他们的距离是那么远，这也就是我和角色的距离也有那么远。因为从出身上讲，从现在的生活方式上讲，茶馆里的人，与程疯子是有血缘关系的。所以我也不急于单找哪一位去学单弦了，就这茶馆里所有的人

都能对我有所帮助，使我有领悟，于是我也就常到那家茶馆去了。

在我泡茶馆的生活中，每天看看那些人，先后走进茶馆来，谁见谁都半鞠躬请安的行一个礼，——有时候我也一样，——然后找个地方坐下，用一包茶叶，一两盘围棋消磨一整天。那里也有个小台子，上面摆着几件大鼓三弦之类的乐器，有的“子弟票友”上去唱了，台下的人听的就听得入神，下棋的就头也不抬。在这种环境中，我逐渐明白了许多事情，我明白那位老名宿为甚么单到那个游艺社去表演，我也明白为甚么有那么些人每天都在这家不为人所注意的茶馆里打发岁月，——因为他们带着与程疯子性质相同，而数量更多的弱点，使他们觉得现在还没有他们去的地方：只要找到一个能让他们温习故日生活的所在，哪怕地方再小再脏，他们也是愿意去的。因此，我想到程疯子第一幕住在杂院里的心情，一定与他们同样地希望找到一个能让他温习故日生活的所在。但他已经完全找不到那么一个地方了，还想泡一家极简陋的小茶馆也不可能了。他既然在现实生活中找不到他的理想世界，只有缅怀于自己的过去，在脑子里孤零零制造出一个小天地来，自己勉强维持着，陶醉着。这样的人当然是不爱干活儿的，他住在那个杂院里，也只有和孩子们闹闹，把岁月打发过去算了。另外，我也明白了他们为什么总是请安，作揖，见人寒暄那么半天，主要是：为了表示他自己有礼貌，有教养，这却并不太有尊重对方的因素在里面。因为我看他们行礼的时候，眼连看对方都不看一眼，——这种礼节，我也适当地用在角色上了。

从我托人介绍去认识某一位与角色较接近的老名宿，到我在茶馆里普遍地注意到许多的人，因而得到丰满的收获——这个实践的过程，更巩固了焦先生所教诲给我们的体验生活的真理，更雄辩地批判了我在《胜利列车》体验生活中的错误观念，——要一下子找到一个“模特儿”是不对的。现在，我想，倘若当初我只找那一位名宿学几段单弦，也许到现在单弦能有一两段唱得不错，但对于我的角色创造上，又有什么用处呢？至多我也只能熟悉他一个人，我无法比较，我就不容易知道哪些情感是带有这一阶层的普遍性的。

(2) 我另外再举一个例子，希望能够说明生活本身是如何的丰富，它对创造角色的关系是如何密切。——因此，我觉得体验生活除了普遍，还应当深入：到一个新的环境中时，应该使我们情感的每一个触角，都发挥作用，尽量地感觉，不敢遗漏一丝一毫。

就在龙须沟附近住着一位艺人，他原是上海某家剧院的“二路角儿”。因代老板约京角而那位角儿唱砸了，一气而中风。现在腿脚很不利落，需要拄着棍儿走路，

寄住在岳母家；戏，自然是完全不能唱了。九月四日，我第二次去找他。我把当天找他回来所记下来的日记抄在下面：

“老太太见我去了，想我准是替她姑爷找出路的，便好好招待我，让我去她屋里坐（他住在另外的屋子里），沏茶，并且当着他的面前就说：‘就是我们这屋里养活着他，要不您说怎么办呢？您瞧他这个样儿……’她用这些话来表示她的功劳。他听了这些话也不计较，然而看得出来地，他心中稍稍不自然了一下。——说得多了，也不便计较。

“我和他谈得很热闹，主要是听他的叙述。怎么把话谈开头的，我都忘了，反正他谈得滔滔不绝。同院的人觉得我很奇怪，——竟来理一个经常失去人注意的，大家目为废人的人。

“对于目前的处境，他说他恨不得哪儿找个墙缝都眯起来，‘我们这脉子的人，我都躲着走’。但他向往再去上海，说那儿有他的‘盟兄弟’，那儿挣钱容易，‘有饭吃，养人！’

“从他身上也看出一种与众不同的气质。他比谁都没法生活，甚至会叫人想到他为甚么还活下去。他在杂院里的地位不高，甚至是叫人看不起；但他毕竟自觉不凡。记得我第一次碰见他，他从人群中扶杖走过，头也不回，——在他，也许是由于自卑或是由于众人都不理他而引起他避开众人的。但，客观上看，他是很高傲的。

“说起往事，他眉目传神，一脸唱老生的表情。语气更是抑扬顿挫，颇有趣致，词汇中不通的‘文言’甚多，诸如‘故所以’、‘故此’、‘果不其然’等。”

仅仅这一次的拜访，对我创造的帮助就太大了，——甚至可以说，比我在排演《胜利列车》时住在长辛店工厂里一个月里边的收获还要大些。——自尊和自卑，在他身上是那么有机地统一起来。他在整天被人看不起的生活里，“有个墙缝口”他都想“眯起来”，但他拉不下脸去求他的故人，他对他们“那脉子人”都要躲着走。他寂寞得可怜，周围没有亲人，用一个不能指望的“盟兄弟”当做自己生活的支持力和希望，当发现有人能尊重他和他谈谈的时候，他能滔滔不绝，把一切都说给人听。——这一切，都最直接地帮助了我去创造程疯子，甚至他当时所说的某些话，也都化为我现在在台上所说的台词。另外，他更给我一个重要的启示：因为我认识了他，我想起我的角色在解放以前，应该叫观众看不出像程疯子那样的人会有甚么活路。是解放了，才逐渐看到他的前途。我觉得这样才会更有力地说明人民只有在人民政府领导下才能各得其所。

三、在排演场里，在台上

1. 跟随焦菊隐先生工作，是一种幸福。在排演场里，焦先生沉静，细致，说话不多。他让每一个演员，每一个职员，都尽量地创造，他不时嘱咐我们说：“要尽量放开，尽量的突破自己，不要怕不像样儿，导演可以帮你收。”在补充老舍先生的文学剧本的时候，焦先生让每个角色自己写作，或者表示自己希望有怎样的一场戏，怎样的一些话。——我们就都根据体验生活的所得分头去写，有时不能写出完整的段落，只写出我希望说哪几句或哪一句话。——等排演本经焦先生整理好的时候，几乎每个人的要求都得到了充分的满足，每个人都感觉这里面有自己的创造，但是整个戏的贯串和节奏的流畅，我们却想也不曾想到过，跟随焦先生工作，我们都像是些可以随便撒娇的宠儿，任性地提出自己的要求。但他并不溺爱我们，焦菊隐先生有一种惊人的概括能力，非常机智地把戏处理成现在这样。许多场面诗一样的安排，在我们跟他排戏的时候，甚至是完全没有感觉到的。

每当一段戏排完的时候，焦先生总能告诉我们具体的毛病，平易近人地讲给我们一些道理，告诉我们一些克服办法。我自己有些是按照焦先生的话做了。但那不及焦先生所要求于我的十分之一。许多都是听懂了做不到，也有些恐怕是连懂也没懂得。我现在只举一个例子，我觉得这是我照着焦先生的话做得最彻底的一个，它也曾最有力地克服了我以往在表演上的毛病。

我们在现实生活中会偶然地发现一两个手势，一种坐或走的姿态，觉得可以或应该用在表演里。那么以后该怎么办呢？怎么把这个动作具体地运用到戏里去呢？我在以前演戏，往往把这些东西直接地设计在哪一段戏或哪一句台词里。结果总是僵硬不堪，自己也感觉到和别的角色搭配不起来。但是还不忍割爱。人家说我犯了形式主义，我就更不以为然，因为自己以为我的这些动作是从生活中吸取来的么！这次，在《龙须沟》的排演中，焦先生纠正了我的错误，他告诉我说：“你要把那个典型性的外形动作，孤立地练习，练习，不断地练习，在反复地模仿中，你会体会到那个人当时所以那样动作的内在动机，也就是他的思想情感。然后在排演场里，要忘记那个动作，只要你情绪掌握对了，那个动作就会自然地出来了。”

也我用我演《胜利列车》中的那个木工为例。我在工厂中发现许多木工走路时都是脚跟不大离得开地，我希望把这个外形用进我的角色里。但是在排演时觉得很奇怪，好像导演故意与我为难似的总不给一个较长的距离叫我走。该角色走路了，我

又觉得那么走不对劲。等戏演出时，同志们都奇怪地问我“你为甚么那么走？”可想而知，那样子一定是很奇怪了！硬搬的结果是：没有搬进去。这次演程疯子，在走路的样子上，我也是经过创造的，但这回并没有硬搬，我是依照焦先生的指示做的，——开始我是从侯宝林先生的一次表演里得到的素材。他模仿白云鹏先生唱大鼓的神气，他躬着腰，一步一步地向观众走来。侯宝林先生表演得那么真切，我虽然没见过白云鹏先生，但也能使我相信白云鹏先生会是那样的。就在这同时，我也想到程疯子也会是那样的。——我要把这形象用在我的角色的身上。于是我开始练习，我在生活中学那样走路。在我不断地模仿中，开始是发现只有打过脚布的人才会那么走。继而是愈那么走就引起我的联想愈多，而且也愈把我的联想向思想深处引去：我发现了这种走路与茶馆里那些人的半请安半鞠躬的礼节是分不开的。又因为这样走路不会走快，我发现了这种人或者根本就不想快走，慢慢走正可以让他慢慢想，……我很难用笔一一记出我在练习这种走路的时候所产生的那么多的联想。但是，总的我可以这样说，从这外形的模仿中，又帮助我体会到更多的程疯子的内在情绪。这样，在排演场里，我从没有产生过像《胜利列车》排演时的那种僵硬，不自如。

这次在程疯子的外形塑造上，我几乎全部实践了焦先生所教给我们的这种方法。我也不执迷不悟了，在塑造形象的这个问题上，我明白了我以前所自诩的“从生活出发”实质上是形式主义的一种表现。虽然那些外形动作的本身，在现实生活中是存在着的，但自己用它时，并没经过消化，只是硬搬过来，是外在的模仿，不是创造，——创造一定是要通过内心的。

2. 在台上，使我最苦恼的事情是注意力不能保持着经常的集中。随便一点甚么意外，都可以把角色的生命扼杀。我这样说并不是要推脱责任，怪罪客观上不该产生那些意外，而是检讨我自己，并向《龙须沟》的观众们致敬。

譬如当我不幸知道了今天的观众中有哪几位前辈，专家，或者有哪些兄弟团体的同志来看戏，我就会感到一种紧张。又譬如知道了观众在我说出哪些台词后一定要鼓掌，我一演到那时候，就会相当程度地忘了戏，想着观众。也有时为自己的某一段戏演坏了而苦恼，也有时为自己的某一段戏演好了而竟自己在台上偷偷地陶醉，……这一切都暴露了存在于我思想上的“个人英雄主义”的毒素，一切总喜欢从个人出发。对于一个演员的公民责任，宣传者的责任，新民主主义社会建设者的责任，没有充分地认识和实践。精神不集中，表演就会只剩下一个空壳。以假当真，欺骗了观众，也就是对台下面近一千人的时间和精力进行了一次剥削。——这是非

常不道德的，但我在有些时候就这样做了。

当然，我这种现象的发生，除了思想上的问题以外，也还有技术训练不足的因素在。譬如，在候场的时候，我总希望脑子里只想戏，只想角色，但是不由自主地却有许多与戏无关的问题钻进来，摆脱不开。又譬如，因为这次剧本的反复修改与补充，自己的“单位与目的”的分析不能及时做好，以致使我在戏中有些段落的内在动机没能分析得具体。又因为分析“单位与目的”的素养差，更没能够产生出一种足以吸引自己动作的“目的”来。这样，也使有些时候，内心成为一片空白，任凭那些与戏无关的东西钻进来。——我和与我有共同毛病的演员同志们，我们都该用最快的速度从思想上从技术上克服这毛病，让我们的观众们在台上所看见的永远是真实的人！

《龙须沟》还正在演，我们的工作还没有总结，我现在只能把我自己的创造过程写出来，这只是问题的提出。我希望同志们或者能根据我以上所写的，更多地发现我在表演中的缺点，给我更深切的批评。

我是个年青的同志，按工龄算，我更是个年幼的演员。在工作中，领导上给我们演员们充分的时间和重视，叫我们能好好地去向生活学习，和焦菊隐先生对我的教育，是这个角色得以产生的基本因素。

我衷心爱我们的剧院，和感谢焦菊隐先生及在体验生活中所交下的朋友们。

一九五一年三月写于北京

（原载《人民戏剧》第3卷第1期，1951年5月）

《钢铁是怎样炼成的》导演工作

孙维世

作一个新中国的戏剧工作者，我的确感到无限幸福，同时又感到工作的艰巨。因为在人民的政权下，人民对戏剧的要求提高了，戏剧工作者如不提高自己的政治修养，不去向生活学习，那他怎能通过戏剧来进行教育工作呢？我们终身献身给戏剧事业，我们热爱舞台，然而舞台又是那么可怕的地方，我们的低能与无知都会在舞台上暴露无遗，我们必须经过无数次严重的考验才能成为一个人民所批准的戏剧工作者。

《保尔·柯察金》的总结工作因我随中国青年访苏代表团离开祖国而延缓下来，现在回想一下创作过程，的确是艰难而又愉快的，正如高尔基所说：“当劳动是自愿时，生活是无限的美好。”在毛主席的光辉照耀下，在党的领导下，我们要愉快地工作，愉快地劳动。

在这次工作中，我将导演工作总结了一下，同志们有不同的意见可以提出来讨论。这次工作对我来说是个很好的学习，我还要学习，学习再学习。

导演工作

一、研究材料

阅读剧本后，没有作研究工作，没有经过构思想象的过程，就无从开始作导演计划；单凭对剧本的印象就着手创作是不够的。如我在阅读《保》剧后，印象零乱，感到无从下手，后来再三阅读，还是觉得没有能把小说中的人物、形象、思想、情感完全给烘托出来。后来又反复阅读小说，看苏联国内战争时代的一些电影，找书片、画册、幻灯等。除了与同志们一起研究历史，苏联国内战争史的一些书籍外，又找到原文的奥氏书信集，奥氏失明后一些演讲和关于奥氏的一些短篇论文，更深

一步地去体会这位布尔什维克的精神。剧本中的故事是一个普通的劳动人民的儿子，为了那个永恒的真理坚强地战斗了一生，他从不曾屈服。就在双目失明，身体瘫痪后，他还与疾病作了最后的斗争。但是这个坚强的布尔什维克的具体形象是什么样子呢？在研究过程中，我好像是慢慢接近了他，他是充满了热情与生命的，从奥氏的一些短篇论文《生命万岁！》、《劳动万岁！》和《给斯大林同志的信》等，都可以看出他无穷尽的生命力。据说当你接近奥斯托洛夫斯基本人时，你会忘却他是一个盲目的病人，他兴致勃勃地与你谈着国际形势，国内建设上的成就与一些新鲜动人的事情，谈到今天青年们思想教育中的一些问题，谈创作，谈生活，他还常用这样的句子“我一看到……”“我要走到……地方去”就使你真的相信他是看到，他是会走去的，虽然他双目失明瘫痪地躺在那里，他所看到的东西比有眼睛的人所看到的还要多，还要清楚。他有时也埋怨一下伤风病，好像他唯一的病症就是伤风，而不是致他死命的癌症。疾病只能征服他的躯骸，不能征服他无穷尽的生命力与创作力。奥斯托洛夫斯基曾问医生说：“医生，请告诉我，我还能活多久？”当医生告诉他说医生是不能回答病人这类问题时，他说：“我不是病人，我只是个受了伤的战士，战士是不怕死的，我只是要以你正确的回答来制定我的工作计划。”他要赶紧生活，赶着创作，用着无比的毅力征服着人所不能征服的痛苦，他说：“最大的幸福就是对于痛苦的克服，一个人应该斗争，应该胜利。”他就是这样与痛苦作斗争中，在幸福的苏维埃的曙光下，愉快地在创造，在劳动，直到心脏跳到最后一下为止。这样平凡的一个人，千百万劳动人民儿女中的一个，使你感到亲切，同时他又是那样不平凡，那样坚忍，倔强，愉快，有党性。他所感受的无限幸福感染了我，使我兴奋，我一直也没有同情与怜悯他的感觉，任何人也没有怜悯他的权利！谁能怜悯将自己终身贡献给共产主义事业的战士，谁能怜悯那征服了人所不能征服的痛苦的胜利者呢？他在胜利地向我微笑，他鼓舞着我，向我召唤。我终于提出：是的！我要克服一切困难，我要用舞台上的艺术形象表现出奥斯托洛夫斯基的基本精神。

二、导演构思

研究材料，反复地阅读剧本，我渐渐地得不到安宁。有时我看到一幅画面，有时我听到澈人心腑的音乐，有时我感到自己一无所得，苦恼万分，有时我又感到无限幸福与兴奋，因为我抓住了它的基本精神，我开始步入创作的境界：

一个人站在台上朗诵这首生命的赞美歌，隐约的听到乌克兰音乐的伴奏，剧情就是这首赞美歌的继续。

绿荫的乌克兰的小溪旁，坐着倔强的保尔与美丽的冬妮亚，青春所赋给他们的幸福使他们忘记了阶级的差别，保尔真诚地爱着冬妮亚，但是更吸引他的是他所认识的应该走的路。他经历过凄惨的牢狱生活，他驰骋在月色的战场上，他唱着乌克兰的民歌，战士们低低地和着他，这歌声使人坠泪，使人幸福的欢笑。谁能比战斗青年有着更宽宏的胸襟与英雄气概呢？他几度经历了死亡，他带病在风雪中工作，年青的苏维埃政权是需要我们的热血来灌溉！一个意外的会见使保尔怔住了，这是冬妮亚么？在保尔的劳动与斗争的光辉照耀之下，冬妮亚显得这样的庸俗可怜。保尔的眼睛瞎了，是死亡还是消度过这残余的生命呢？不，还是斗争！还是斗争！还是工作！还是工作！克里姆宫的红星在闪耀，电报！保尔胜利了！克里姆的钟声是这胜利的伴奏曲，生命是无限的美好。这像是胜利的开始，我要继续工作，直至心脏跳到最后一下为止！这就是人生的意义，这是人类最高的幸福！

上面所写的，初看起来也许可以说是导演阅读剧本后的印象，其实不然，正像我刚才所说的，初步的印象是零乱的，片断的，还不能使我马上步入创作境地。但是经过研究，经过思索与想象，这种构思渐渐呈现出来了，有时我更清楚地听见那朗诵者在念：

美丽丰富的乌克兰
你是俄罗斯人生命的源泉
多少青年的热血
灌溉了你自由的草原！
……

这种构思是我一个所独有的，我还不能把它宣布，因为我所想到的画面，我所听到的音乐，如果把它告诉给我的演员时，会使他们联想到舞台地位，学歌等问题，约束了他们的创造与想象，我渐渐好像更深一步地认识了保尔·柯察金，他的环境，他与四周人物的关系，他的要求，他斗争的目的，我就进一步来作剧本的修改工作。

三、修改剧本

这个剧本的修改工作所遇到的第一个困难，就是文学著作改编剧本的问题。这问题比较复杂，那么厚的一本小说，里面有多少生动的叙述，多少细致的感情描写，剪裁提炼起来的确非常不容易。虽然我们已经有班达林柯的改编剧本，但是根据这

剧本就发生这样一些问题：这样多零碎的场面，观众是不是看得懂？这样多的外国名字，观众是不是一下记得住？人物在舞台上还没有被观众所熟悉就昙花一现再也不出来了，保尔周围都是观众所不熟悉的人物，观众是不是接受得了？原著中关于人物性格深刻的描绘与发展的层次在这里都不能表现出来，同时每个过场都有景，加起来就有十四个景，在没有转台设备的舞台上，换景就成了问题。估计演出的时间也过长。由此就必须产生剧本的剪裁问题。

这初看起来似乎过于大胆，但是必须要这样作。在具备充分舞台条件的环境下，还可以提出剧本的增加场面。从苏联寄来的剧照来看，他们是大胆的创作的。他们有保尔在病院治疗的场面，有阿尔青与薛尔基的父亲打德国人的场面，有车站的外景与内景的场面，有青年团员到保尔家里去听保尔谈话的场面，等等。关于剪裁的问题曾经有过一些争执，我对剪裁剧本的看法是这样的：剪裁与增场并不是矛盾的，都是为了达到一个共同的目的——更明确地表现剧本的基本精神。一个剧本的演出，首先要注意的是观众对象。我们所演的戏是给什么观众来看的，我们对《保》剧观众的估计是一般的知识分子——工农干部、学生、职员以至市民，这些人并不一定都是看过小说与熟悉小说的，我们对观众的估计绝不是降低演出的艺术性与思想性，而是使我们的演出紧紧与观众结合，更有效地将我们演出的思想内容灌注到观众的`心脏中去。根据我们对观众的估计，根据演出时间、舞台条件与换景问题，根据剧本的多景、多场以及它的不连贯性，人物众多观众分不清楚，等等，我们就需要抓紧剧本的中心思想来作大胆的修改，这是为了更有力地来表现剧本的基本精神。

删去第六景，“暴动的阴谋”——这一景是写青年团员英勇的斗争与国内战争后环境之困难。幕终介绍保尔入党，请求到最困难的环境去工作。这幕戏的删改主要是对演出时间的掌握所引起的。从整个戏看起来，这些景删去一景也不行，但是第六景“暴动的阴谋”可以用过场来代替，将保尔的戏集中起来。这大胆的修改从演出的完整性上来说，证明了我们这样作是可以的，从演出的时间来说，证明这样作是必需的。

第六景删改为过场必须联系到保尔与冬妮亚的过场，保尔与冬妮亚的过场，说明了一个问题，就是冬妮亚只爱保尔，不爱保尔的朋友们，于是他们就分手了。原著中具体的情况是保尔受伤后住了医院，从医院出来后回到秀比多夫前镇，在这一时期，他常带冬妮亚到青年团的工作环境中去，冬妮亚奇装异服引起团员们的不满，因此保尔直率的向冬妮亚提出，造成两人感情上的分歧。这些事实当然在这短短六

句话的过场戏中找不到，没有看过小说的人会莫明其妙，以为这个过场是保尔在战场上受伤后的情景，有电影手法的感觉。班达林柯改编的剧本这种写法是完全可以的，因为他对观众的估计与我们不同，苏联的一般观众对小说都很熟悉，抽出其中任何一段来朗诵，他们都极欣赏，但是我们如在第五景的戏场之后，加上保尔的过场，观众就要发生许多疑问：他们是在哪里？（因为这段戏既无时间又无地点。）保尔不是已从家中逃出来了吗？难道冬妮亚上前方了吗？保尔在作梦吗？于是我大胆的删去了这个过场，在朱赫来与保尔的过场戏上加了一笔——我们根本是两条路上的人——来将保尔与冬妮亚的关系说明，这样使得剧情的发展能够连贯下去，使观众能够看得懂。同时又可避免两个过场连在一起的矛盾。除了以上所说的改动之外，我还删去了保尔与丽达的过场，保尔与达雅的过场，保尔受伤的过场，在第七景前增加了薛尔基与克林加的过场，对于这些过场的增加与删除，先前曾有过争执的意见，但是在这次的总结中大家的看法已取得完全一致。

剧本中人物众多，名字不易记，保尔周围没有一个给予观众印象较深的形象，故决定薛尔基不死，与克林加一起伴同保尔一直到苏维埃国家的完全胜利，将查基与谢李达的台词分给了薛尔基与克林加，这样在舞台上可以看见一群劳动人民儿女的成长——他们从前是贫苦的孩子，一起劳动，一起接受了朱赫来的真理，他们上了战场，参加了建设，一起成长为坚强的布尔什维克。在排演过程中，我又将薛尔基的革命延长到第七景，这样与保尔一起成长起来的同志都能为党工作，保尔与疾病的斗争就更有力量，在舞台上我们可见到的不仅是一个英雄人物，而且可以看到几个不同性格的布尔什维克的成长。

薛尔基的角色在原著中留给人一个很深的印象，他与保尔在车站的告别，站在敞车上，胸口挡着秋风的那种英雄气概，与倒在秋的原野上的英勇牺牲，在剧本中都找不到了，如果把这几场加上去又损害了剧情主线的开展，对于这样一个坚定的充满了生命与力量的布尔什维克就让在剧本中昙花一现，实在是件可惜的事情。如果薛尔基不死，他一定会参加祖国的建设工作，他一定与苏维埃政权的敌人作着顽强的斗争。所以我大胆的决定，薛尔基不死！于是在我们的演出中薛尔基没有死，他愉快的与保尔一起谈着，笑着，给予幸福的苏维埃生活增加不少明朗的气氛。

四、导演分段工作

当剧本修改工作大致就绪时，就开始了导演的分段工作，找出了剧本每段的基本动作与贯穿全剧的动作，在这工作进行中，也就找到了每景的节奏：

第一景 平静的乡村

发生了什么事情？
地下工作的朱赫来
穷人不是好欺负的
不协调的友情

暗场

温暖的邀请
是爱情吗？

第二景 保尔家

母与子
可敬可亲的朱赫来
这是人过的日子吗？
光明的日子一定会来的

第三景 监狱

“不知道！”
可诅咒的牢笼
唉！梭罗门，你把自己弄糊涂了！
“英明的决定”

第四景 冬妮亚家

你为什么告诉他呢？
温暖的避难所
再见了！亲爱的冬妮亚

第五景 战场

还没有开始战斗
等到什么时候
开始了

第六景 风雪的小车站

一定要赶过保尔
要继续干到底
意外的会见

我们要干到底

第七景 海畔

宝贵的友谊

可怕的消息

我要工作，工作，工作！

我还是要坚持下去！

第八景 莫斯科的住宅

我要驰骋在疆场上去迎接那初升的太阳

苦苦的等待

就是你，我衷心的愿望

从第一景到第八景贯彻全剧的是保尔的斗争

第一景 保尔与纨绔子弟的斗争，保尔本能地对有钱人的仇恨与反抗。

第二景 保尔及他的小兄弟们要向压迫者作斗争，朱赫来告诉他们：这样瞎蹦乱跳不顶事，要进行有组织的斗争，这有组织的斗争是由列宁领导的。

第三景 保尔在牢狱中受着折磨，由于他优良劳动人民儿子的本质，他什么也不说出来。他还不量力地想挽救何丽丝娜悲惨的命运，向狱吏们进行斗争。

第四景 在温暖的爱人的怀抱里，保尔得到暂时的休息，他还是向着他应该走的道路走去。保尔虽然离开了他亲爱的冬妮亚，他心中还是真诚的热恋着她，只有后来，当他受到更严格的考验时，在他对阶级立场有了明确的认识以后，他才认识到这爱情的错误。

第五景 保尔在战场上与白匪进行斗争，他对敌人切齿的痛恨，他不顾一切的要求战斗，他还有些错误的无政府主义的冲动性，在这些战斗里他更坚强起来。

第六景 保尔参加铁路的工作，这是在祖国建设战线上的斗争，他向悲观失望的情绪、向逃避工作斗争，这个时候他已成长为坚强的布尔什维克。

第七景 保尔与疾病作斗争。他眼睛瞎了，无底的黑暗的深渊在他的面前挡着去路。保尔还要继续工作，继续斗争。

第八景 保尔的胜利

找出贯穿全剧的保尔的动作——保尔的斗争以后，就更进一步来分析每个角色，他们的目的，他们与周围环境、周围人物的关系，根据这些工作后，剧本演出的形式已经有了一个大致的轮廓。

五、演出的形式问题

首先肯定，这是现实主义的戏剧，我们所表现的是活生生的生活。不是生活的写照，而是生活的实质；不是生活中常见的，而是生活中典型的；不是昨天的，过去的，而是今天的，与我们血肉相连的。现实主义的戏剧并不否定朗诵的处理方法，并不否定剧中的诗意。这样就更能表现出导演的要求（剧作者的要求），对于舞台设计的要求也是如此。现实主义的创造方法，不是把一切都搬上舞台，我们要求舞台设计的真实与简练。乌克兰民族的服装本身就是一幅美丽的油画，真实本身就是美，问题在我们怎样去掌握，根据导演的思想意图，就大致决定了演出的形式。

后来在排演过程中，我们对朗诵的要求一天天减少，剧本的修改，过场的增加使整个戏比较连贯起来，同时感到用朗诵来说明时间、地点等问题，那朗诵就失去了朗诵的效力。剧中用了乌克兰的民歌，除第一景开幕前的歌声外，这歌不是正面演唱，但是又不能说是配音与伴奏，它是真实的，可以找出歌唱的人物，歌唱的原因，同时它更能衬托出气氛，如第五景、七景、八景等。八景从前用的音乐不好，后来把这个主题歌通过麦克风广播出来，效果就大不相同，这样剧情就不是朗诵的继续，而其本身就是一首生命的赞美歌了。演出的形式是根据剧本的内容、剧本的风格来决定的，我们所需要的演出形式，是最能有力地传达创作者思想的形式。如果导演所决定的演出形式有鲜明的色彩，有丰富的想象，但是不能表现剧本的思想内容，甚至歪曲了剧本思想内容的重点，这种形式就不是我们所需要的。

导演与演员

一、研究材料

1. 阅读、研究与讨论

演员的第一步工作是读剧本、读小说、看电影、听报告、看党史及有关国内战

争的书籍，总起来说是进行收集材料与研究材料的工作，这步工作是为了认识当时的历史环境，造成创造角色的心理根据。

经过了几次座谈会，更深入地研究了保尔的精神与对英雄人物的认识，了解了导演的意图后，有一次我们仔细地研究了景与景之间相隔的时间及幕后所发生的事件。有的同志认为这工作太琐碎，不必要，但是同志们研究的结果证明在钻研这些材料的过程中，获得了充实的心理根据与创作的信心。这些细枝末节我们并不在舞台上表演，但是我们一定要清楚的了解，一定要熟悉。这样我们就更清楚地认识时代环境，认识幕后所发生的事件及我们在幕后的生活，我们就更进一步地了解角色的发展。

2. 关于角色自传的认识

角色自传一方面也可以说是一种半强制性研究材料的工作，演员除了一般的研究材料外，还要根据角色，详细地研究他与周围人物的关系，及他所处的时间与环境，同时演员在研究材料的过程中，不自觉的已经有了角色的轮廓：经历、生活、爱好、习惯等，角色自传也要求把这种感觉根据所收集与所研究的材料，通过演员的想象，具体的用文字表现出来，要用文字表现出演员的研究工作与想象，会使演员感到一些困难的；但是在克服困难的过程中，演员就更深一步地了解角色，这样还可以避免一接到剧本就读台词，就去想到表演等问题。自传不是演员所要达到的最后目的，而是演员在创造角色时的心理根据。

3. 集体修改剧本的语言

翻译剧本首先必须经过一个语言的文学创造过程，《保尔·柯察金》是经过一番集体的修改语言工作的，在修改过程中我们所注意的是尽量不乱加话，将原译本子中一些不易懂的，或是变为地方方言的语言删去，改成通俗的语言。这工作收到了一定的效果，但是显然缺点还很多。集体修改后没有经过个人的加工整理，所以有许多语言还不适耳。根据这次集体修改语言的工作，我们所得出的一个经验是：翻译剧本一定要生活化、通俗化、显而易见。但是决不能土化、地方化，如果在剧本中有东北土话的味道，或者说红军有了解放军的语言，就会造成不协调的感觉。翻译剧本中，剧中人的名字在舞台上全用洋文来念，就使人感到不舒服。关于修改翻译剧本语言的工作，希望大家提出意见来深入讨论。

二、对词

经过了第一步的研究材料工作后，我们就开始对词，对词的第一步，是要求演

演员们不要念书、背书或朗诵。念书的演员说：他对剧词还不熟悉，所以要念，那就得告诉他，请他用眼看一遍剧词，然后用说话的方法说出来。已经能背和朗诵的演员请他们暂时还不要去背，去使用不必要的感情，也是请他们用说话的方法说台词。对词的第一步就是说话，这看起来该多容易，但是作起来却不这样。

演员们已经在说话了，那就开始第二步工作：为什么要这样说？说话的目的是什么？你与对方的关系怎样等等问题。演员说话的目的明确后，找出了与对方关系，这样自然在话里就有问有答，有要求有拒绝。简单地说，演员不仅是要会说话，而要会听对方的话，听话比说话要难一些，当演员会听会说时，就产生了交流。

三、代用品的排演

演员们对词到了一定阶段，人物的关系更明确，感情更真实，在桌子前的对词已经感到拘束了，演员不自主的要站起来、要行动、要逃跑、要打人等，这就是说演员已需要用动作来说明他的要求了。在这时就可进入代用品的排演阶段。演员的动作在舞台上非常重要，我们有了清楚的认识，我们对英雄人物有了正确的了解，我们对时代背景对历史都有了充分的考虑，我们也了解与周围人物的关系，但是怎样表现呢？满脑子清楚地认识了而不能表演，这时，我们就得借重于动作。我们这里所提的动作，不是舞台上摆姿弄态，不是纯粹美的寻求，不是让观众来欣赏我们演技的纯熟，呼之即来，随时可作喜怒哀乐状。我们所说的动作，是服从于一定目的与要求的动作。语言是剧作者给我们的，我们不是朗诵语言，而是要去了解为什么要说这句话，要去了解这句话的潜在语。例如剧作者的台词是：“我爱你极了”，但是这句话的潜在语可能是“讨厌，离开我吧！”这样我们的语言就有了明确的目的，就有了动作。有名的小剧院的独白专家，他带着丰富的感情在独白，当他在独白中休止时，他的小动作就能使我们明白他独白的全部意义，由此可见动作的重要。动作是服从角色一定的目的与要求的，所以我们就不能胡乱使用动作，把生活中的一切都带上舞台。在舞台上又跑又跳，左右摆动，挤眉弄眼，以为这是真实自然，其实这都不是我们所要求的动作。一切不合乎我们行动目的的动作，我们要加以洗练，或大胆地删除。

动作是根据内心的要求而来的，但是为了表明内心的要求，就要使一些我们不熟悉的动作成为生活的习惯。这样演员们就要不断地进行动作训练。如：演保尔的演员满街乱跑，在办公室跳来跳去；捷尼克上校整日拿着一条鞭子走来走去；奥得加不断地擦盘子，他们都是为了使这些动作成为生活的习惯。史坦尼斯拉夫斯基

曾经说过“一切扮演形象，扮演性格与抄写外形的现象都是恶劣的现象”，他还说过：“为灵活而灵活就是马戏团。”那就是说将动作看成最后的目的就是马戏团，因为你再灵活也灵活不过马戏团的小丑。当这些动作成为生活的习惯时，演员就不会联想到我该这样作，我要那样作，或者是我这样作得不对，等等，使动作服从一定的目的。这样，我们所说的动作，实际上是内心要求与外部动作的统一。

动作是否是在代用品的排演中产生的呢？我们说不是，在对词过程中就有动作。在对词过程中，动作的目的性逐渐明确时，演员就要求站起来，要求跑开，要求离开那束缚他的桌子。演员对自己的动作极端的信赖时，就会给你一种真实的感觉。这就是舞台的真实。例如在第六景，演员要了解那时候风雪严寒的天气，就要回忆自己经过寒冷的情形，他们在跺着脚，擦着双手，用手擦耳朵，擦脸，那时他就要极端地相信自己的手脚、面庞都冻得麻木了。摩擦他们是为了使血脉活动。这样才能使观众相信那严寒的俄罗斯的冬天。如果他们这样做仅仅是为了表演寒冷，那谁也不会相信他们的。保尔走进屋来也绝不是左歪右倒表现给观众看他在生病，而是极力去维持身体的平衡，使自己不倒下来，这样观众才了解他的困难。

这样在代用品的排演中，我们用动作来说明我们的目的与要求，并且极端地信赖我们的目的，就产生了舞台的真实。

四、舞台上的排演与连排

演员在代用品排演告一段落时，就开始舞台上的排演。刚上舞台时，因为不习惯就会觉得不舒服，这时期演员就要将舞台环境弄熟，使自己能够在这环境下自由生活。排演前到这里来走走玩玩，使自己的动作变成舞台环境中的习惯。在舞台上的排演过程中要注意两件事：一个是演员的动作是否能明确地表现演员的目的与要求；另一个是演员的声音观众是否能听得清楚。演员在代用品排演过程中，所选择的动作，到舞台上不能明确地传达内部情感时，演员就要适应新的环境。演员到舞台排演的阶段时，就要从较远的角度来聆听演员的声音，当然必须提醒的是，演员决不应到舞台排演阶段才大声说话，而是从对词时就开始了的，但是到了舞台排演阶段，就要更进一步地进行声音及动作的审查工作，这样在舞台排演的阶段，演员就熟悉了舞台环境，就更有了依据，自由地生活起来。

舞台连排先可分为一二景连排，三四景连排，然后一二三四景连排，直到整个连排，在两三景连排时有需要修正的地方可以停止下来，将导演的企图，及演员动作中不能表现其感情的地方告诉演员，帮助演员充实其情感的根据。在多景连排以

至整个戏的连排时，就要将所需更动及不足的地方记录下来，在连排后把这些意见告诉演员，也要吸收演员们的意见，这样演员的感情就不会中断，而且可以较完整地去体会形象的发展。

五、化装连排

演员所必须习惯的靴子、短大衣、手杖等，在代用品的排演过程中就早已穿戴在身，甚至可发给用步枪的演员步枪，当然在绝对安全情况之下让他一直带在身边，处处提醒他对步枪不正确的处理，使他在生活中知道军人怎样对待武器。到了化装连排阶段，这类问题应该是都已成为演员舞台生活的习惯，而不是演员的负担。化装连排是演员与布景、服装、道具、灯光、效果、音乐整个配合，形成统一的演出形式。

演员当然可以由旁人化装，但是除了一些特殊难画的化装外，每个演员自己应该会化装。演员熟悉自己的脸形，熟悉自己的角色，这样演员如果自己化装，就更能从内心寻找出角色的外形。同时演员的化装过程可以说是演员的情绪准备过程，使演员全部注意力集中，深入到角色中去。演员的情绪准备工作是件非常重要的事情，所以演员应该很好的支配时间，不要在后台忙乱，更不要玩笑喧哗。从演员上场前的准备工作就可以看出演员对艺术的严肃性与负责态度。史坦尼斯拉夫斯基每次演戏前，都是极严肃地作着情绪准备，甚至在朗诵一首小小的朗诵诗以前，他都是在作着情绪准备，演员应该有自信，但是自信绝不是满不在乎。上台前满不在乎，任意玩笑，到台上的感情呼之即来，这种感情是一种虚假的感情；因为演员不是上舞台后才开始角色的生活，而是在开始角色的生活后才上舞台。演员们必须养成对艺术的忠实与严肃的态度。

六、预演到演出

预演和演出是演员与观众的结合，化装连排时我们已经有了些观众，我们可以推测出我们的意图在观众中所得的反映。到了预演与演出时，这种与观众紧密的结合，这种台上对台下感情的控制与感染，就更具体地表现出来。我们尊重观众的笑声与眼泪，因为那是我们劳动的结晶，同时我们还有任务教育我们的观众，我们要把剧本的基本精神，把我们心里迸发出来的火花，告诉他们，要让他们与我们一样，在笑声与眼泪过去后，从内心深处，严肃地认识到人生的意义，了解剧本的主题思想。如果戏演完了，观众也哭了、也笑了，但是没有这种严肃的认识，我们

的戏就失败了。我们热爱观众，尊敬观众，演出不能脱离观众、与观众结合是对我们的考验。如果我们经得起这种考验，虽然还有许多缺点，那也用不着害怕。预演与演出都不是最后的结果，在不断的演出过程中我们还要不断地修改，不断地进步，不断地发展。

导演与设计

我们的设计者在研究材料讨论剧本的过程中，就与演员一起热烈地参加讨论，在座谈对保尔英雄人物的认识问题上，他们也提出了宝贵的意见。他们在创作前对保尔剧本的基本精神已经有了正确的认识，接着导演召开了设计者与舞台工作组会议，在这次会议上讨论了什么是社会主义的现实主义。这问题是由设计者提出的，设计者并非是对社会主义现实主义的定义要求解答，而是看新的设计图太少，不知道对这种新的英雄，新的人物，新的表现方法怎样用舞台条件去适应。导演在谈到新现实主义问题时，具体地对舞台设计者提出要求——这次的设计应该是从现实出发，但是从现实出发并不是琐碎，我们要求的是舞台上的简练、集中。譬如说白杨树给予我们俄罗斯的气氛，但是舞台上是不是布满了白杨树呢？如果在舞台上布满了白杨树就造成了舞台上的堆积与困难，如果我们用一两棵白杨树就有了俄罗斯的气氛，同时又真实，而不是故意地、夸大地用象征的手法来表现，而确能表现一定的思想内容，造成一定的环境，一定的气氛，就是我们所需要的现实主义的设计。

于是设计者就开始了创作工作，参加设计的有好几位同志，初步设计图完成后，导演就进行选择设计图的工作。在张振宇同志的指导下，导演向设计者提出对每景的要求，根据导演所提出的要求又进行第二次的设计。第二次的设计并不是对第一次设计的完全推翻，而是将第一次设计的优点保留下来，进一步来完成导演的企图，导演并具体地提出路灯，屋外屋内，克里姆的塔光等，设计者就更充分地去发挥他的想象，这次布景是集体创作的成果，舞台工作组的同志在这次工作中发挥了高度的创造性，设计图在演员室进行了展览，请演员同志提意见，使演员在创作过程中对自己未来活动的天地有了轮廓的认识。陈永惊同志这次在保尔的设计工作中发挥了他的才能，他综合了几个同志的优秀的设计，统一成为一个风格的作品，如果将每个同志的作品各取一张，在格调上就不统一，但是今天《保》剧的布景是完整的，统一的，所以我说他这次的工作是应该被肯定是个创造工作。

在这次的创作工作中，我们对演员要求真实，对舞台设计要求真实。小道具，

甚至一颗手榴弹，窗帘的花纹都是有根据的，都经过钻研、寻找、参考图片的过程。在这里我们遇到了一个问题，就是生活的真实与舞台的真实问题。

当我们进行研究保尔基本精神的座谈会时，设计者陆阳春同志提出了保尔在第八景还是应该美的问题。我们在对奥斯托洛夫斯基进行研究的过程中，认识了他的崇高人格，他在斗争中永不屈服的党性，无产阶级的忠诚与热情，就对保尔·柯察金发生了热爱与感情。我们也收集了奥斯托洛夫斯基的照片，有两张典型的照片，一张是奥斯托洛夫斯基的青年时代，二十岁左右时照的，充满了生命力与青春的眼睛，厚厚的头发，简直是一个美丽的青年；另一张是奥斯托洛夫斯基去世前不久的照片，戴着列宁勋章，头发稀少，两颊凹进，双目失明。因为我们经过了对奥斯托洛夫斯基的研究工作，这张照片使我们对他尊敬，爱戴，在那次座谈会上同志们就没有同意陆阳春同志的提法。但是在排演过程中，问题就逐渐来了：如果保尔在第八景出现时有了这么大的转变，会引起什么效果呢？如果观众有了可怜保尔，甚至感到革命者下场真可怜的感觉，那我们就失败了；这就是说，保尔完整的形象就要受到较大的影响。于是保尔在最后一场虽然瘫痪残疾，我们让他坐在椅子上面不是倒在床上；他虽然已经瘦弱，我们也不从化装去夸张；他虽然已头发稀少，我们也不给他换上假头套，仅将头发向上梳，这样使保尔还不完全失去他的原来面貌，使他还保存着原来的青春与生命力。这是观众所要求的形象，也是观众心目中热爱的保尔，我们应该这样做，因为这样做不但不损害奥斯托洛夫斯基的真实，还更有力地表现了他的基本精神。

另一个问题是第八景的布景处理问题。根据我所收集与研究材料，我知道奥斯托洛夫斯基在写《钢铁是怎样炼成的》时所住的房子是一间普通莫斯科居民的住宅，我就依照我所了解的莫斯科的住宅，要求设计者设计一间现实的，适合保尔居住的房子。但是这间住宅的真实与整个布景所表现的舞台真实起了矛盾。例如第二景保尔的家虽然贫寒，但是在舞台上却是个美丽的画面；第六景风雪的小车站，表现出建设时期极端的艰苦与困难，但是在舞台上却是个华丽的画面；第七景也海阔天空，有南俄的气氛；第八景突然来一间真实的莫斯科的住宅，在整个舞台画面发展上，就觉得有收不住尾的感觉。不管在实际生活中这间莫斯科的住宅比第二景保尔之家，及第六景的艰苦环境要舒适一些，但是放到舞台上，这间住宅就使人感到简陋狭窄，甚至使人感到有些凄凉。最后一景要使人感到保尔的胜利，但是这种生活真实的设计不能达到这个目的；所以最后一景的住宅就变成一间高大华丽的房子。有人问我说，这样的房子恐怕是部长一级的人住的，这间房子是不合乎历史的

真实，但是为了要创造舞台气氛，就要大胆地冲破生活的真实，这样才能达到保尔胜利的目的，才能表现出剧本的基本精神。

对服装设计的要求也是从现实出发，因为真实本身就是美，乌克兰的民族服装有鲜明的色彩，本来就是一幅美丽的油画，就要靠我们去选择与掌握。布景与服装的设计者都曾去看了一些关于苏联内战的影片，我们还看了两次《保尔·柯察金》的电影，第一次是大家一起看，第二次是分开看，就是服装设计专看服装，布景设计专看布景，道具设计专看道具，这并不是说我们要去妨碍设计者的创造，要他们依样画葫芦。这样作是因为我们对乌克兰不熟悉，是为了去了解历史的真实，根据这些具体的材料才能进行创作工作。导演除了向设计者提出自己的要求与企图外，还收集了一些油画，国内战争的图片与幻灯等来帮助设计者对具体材料的掌握，于是设计者开始进行了创作工作，第一次的设计图，设计者企图用红色的衣服来突出中心演员，这种设计没有被接受，其原因并不是因为导演否定了舞台色彩的作用，而是由于：

一、红色衣服的运用，使人有“为突出而突出”的感觉。

二、第三景的监牢，是保尔受难的地方，舞台上的气氛应该是阴暗凄凉，我希望在这场戏中所采用的色彩比较阴暗一些，除了个别的卖酒婆外，不要把舞台上弄得太花哨，就是说，希望这景的颜色不要太暖，最好多采用些冷色。

第二次的设计图，保尔的母亲穿了蓝色的衣裙。乌克兰的老太婆在实际生活中是穿得比较花的，这和中国的习惯就大不相同；乌克兰的年青人还穿得比较素一些，越老就越花。因为这些花布不易买到，导演就大胆地用了上海带回的服装。上海的服装是我随苏联青年代表团在上海时亲自选择带回的，当时选择的目的是以备万一我们服装不够用时来用，使用一部分的上海服装，就打破了设计者整个色彩的设计；但是为了工作的需要必须这样作，这样作也并不是对设计者的不尊敬；因为设计者对乌克兰的服装色彩不大熟悉，如果换另外一个戏绝不会这样。我认为服装的设计者在整个工作过程中认真负责，并没有因为导演两度否定他的工作而消极，这种认真的工作态度值得每一个同志学习。在这里我想谈谈一个思想上的问题，我认为这个问题与创作工作有很大的关系，是值得我们注意的。

戏剧是综合的艺术，是在导演掌握下的集体创作工作，集体创作是为了达到一个目的——有力地表现出剧本的思想内容来对观众进行教育工作，在这个共同创作过程中，我们必须抛开一种旧的思想渣滓，地位思想，认为“服从了导演，设计者的地位就降低了，设计者应该与导演处在同样地位，设计者应该单独进行创作工作，

而没有谁服从谁的问题”。我们说布景服装的设计要服从导演，这就是说，要按照导演的企图与要求去作，这并不是限制设计者的创作，而是这样才能形成统一风格的演出，才能表现给观众一个统一的思想内容。我们不要把导演的领导与个人地位混淆起来看，这样我们对艺术的观点就永远不能正确。举个例子来说吧：在苏联有些有名的设计家，他们荣膺人民艺术家的称号，当他与年青的无头衔的导演合作时，他也是用极严肃的艺术创作态度聆听导演的企图与愿望，来进行设计工作。这是不是说他地位就低于导演了呢？决不会的；因为艺术地位由创作的才能与艺术的修养来决定的。我们作为一个新中国的艺术工作者，我们首先应该丢弃这种旧的看法，我们要尊敬设计者，尊敬他的艺术修养与创作的才能，不要因为他与导演合作，共同来表现剧本的思想内容，就以为他的地位比导演低了。有修养的设计者也应该努力帮助年青的一代，自己也努力学习，共同为建设新中国的文化事业而奋斗。

对于几个问题的解答

在这次《钢铁是怎样炼成的》总结工作中，同志们提出了几个问题，我试作了初步的解答工作。我的解答是比较原则性的，同志们如有不同的意见，还可以提出讨论研究。

一、什么是现实主义的创作方法？我们这次的演出可以说是现实主义的演出吗？

现实主义的创作方法，是新的进步的创作方法，要求艺术家站在党的立场，从现实的发展过程中正确地、历史地表现现实；不是表现生活的现象，而是表现生活的本质，而且还要担负起从思想上改造和教育大众的任务。这就是现实主义的创作方法。

这样的解答问题就太简单了，因为我们所要知道的不仅是现实主义创作方法的定义，即使把这名词的定义说得更长一些，更充实一些，甚至把它背得烂熟，如果不与实际结合也是没用的。正如有人把史坦尼斯拉夫斯基的体系背熟了，但是不会在实践中运用，这样他还不是一个史氏体系者。了解定义是一回事，能够掌握现实主义的创作方法又是另一回事。因为我们本身的经验、修养与政治水平不同，我们在观察生活时对于生活本质的发掘及用艺术形象表现生活本质的能力也不同，我们对现实主义创作方法的认识与掌握的程度也就不同；所以掌握现实主义的创作方法是不能将认识与实践分开来说的。

至于谈到我们这次的演出是否是现实主义的演出的问题，我们可以这样说，这次的演出是用现实主义的创作方法来进行工作的。我们经过了一个比较长期的研究工作，我们在尽量找出内心的根据，寻求真实，从演出的效果来看，我们的演出形式大致是趋于统一，但是这只能说，我们是开始走上了正确的创作道路，由于导演的经验与能力还不够，由于演员还存在着某些缺点，通过这次的演出还不能说我们每个人都已掌握了现实主义的创作方法。前面已经提到，掌握现实主义的创作方法是长期的艰苦的工作，我们要不断提高自己，要努力提高政治与艺术的修养，要学会善于观察生活的本质，经过这艰巨的工作过程，我们才能掌握现实主义的创作方法。

二、演员是否要克服自己的缺点才能作好演员？

对于这个问题可以肯定地回答：“是的。”史坦尼斯拉夫斯基说过：“一个演员应该具备演员的道德。”现在在苏联演员们面前提出了：“苏维埃的演员，首先应该是一个苏维埃的公民。”这说明演员政治思想与公民道德的重要。没有政治思想的演员最多能作个匠人，他是不能站在人民的立场正确地反映现实的。但是是否演员演了正面的英雄人物后，就克服掉所有的缺点呢？演员在创造英雄人物的形象时，必须要在政治上提高自己，克服自己的一些缺点，来深入角色与接近角色，但是这并不是说：他演完那英雄人物后，他就等于那英雄人物了。演好斯大林的演员并不就是斯大林，演好列宁的演员也不就等于列宁，正如演了保尔·柯察金的演员并不就是奥斯特洛夫斯基一样。但是可以说，演员在认真演这些角色的过程中，克服了思想上与生活中的一些缺点，提高了自己，使自己向前迈进一步，这是可以肯定的。

三、演正派人物把演员的品质提高了，那演反派人物不是要把人格降低了吗？

我们前面已经说过，演员在创造形象工作过程，就可以提高自己，演正面人物的演员，经过研究工作，认识了自己与角色的距离，从思想上去与角色接近，阅读文件书籍，进行对自己错误的批判，从政治上来提高自己，那么是不是演反派角色的演员就使自己的品质降低了呢？如果演员演一个地主的角色，那他就得去与地主的角色发生感情，以至于爱了它，结果把地主演得风流潇洒，使人赞叹不已吗？绝不是的，演反派角色，首先要作的，就是站在阶级的立场上去认识地主的罪恶，了解他对农民的剥削关系，了解他剥削的实质，憎恨他落后的一面，然后再通过自己，把你所厌恶的，憎恨的东西表演出来，使观众相信你，憎恨你。当演员在分析地主

的剥削实质，了解农村封建剥削关系对农民所引起的灾难时，演员同时也提高了自己的政治认识。无怪苏联的名演员，有通过演反派角色入党的。演反派角色是一件非常困难的工作，同时也是同样光荣的任务。

四、演反派是否一定要丑化？

可以将反派人物丑化，但不一定都要丑化。苏联有许多反派角色的造型是没有丑化的，例如有一个演员曾到我屋子里来找革命工人杜林尼克的剧照，他拿错了，拿出一张反革命车尔文斯基的，因为这个车尔文斯基的造型，是一个普通的长满胡子的俄国老头，并没有带着满脸阴怪气的反革命相。北京解放前我曾在石景山钢铁厂看过一个工人排出来的戏，里面有一个工人演日本人，那个工人可真是个好演员，他的日本人一点也不丑化，就是个普通的日本人，可以说比普通的日本人还漂亮一些，当他拿着尺子作设计的时候，样子是很文明，智慧，高人一等，他抓住这个角色一个特点，就是日本人的优越感，中国人在他面前被他贱视得连猪狗都不如，他鄙视工人，看不起工人，把工人的生命当儿戏，他处处在欣赏自己的才能、文明与智慧。这个日本人一出场，观众都愤恨极了，因为这个日本人是他们所熟悉的真实的日本人。不是夸大地丑化了的人物。

反派人物也可以丑化，如《攻克柏林》中的希特勒，当整个戏进入紧张气氛，一个镜头接一个镜头，只要把希特勒乱嚷乱叫的镜头放上几个去，就足以表现其精神实质，这时候的希特勒是完全可以丑化的。如果是演活报：那反派角色可以让人一看就认识清楚，演反派的演员还可带着主观批判的成份，他好像在向观众说：“瞧，我多讨厌，多无耻呀！”反派角色的丑化与否，是根据剧本的风格与导演的处理来决定的。

五、反派人物的批判与表现

演员对角色的批判是认识研究过程，表现是行动过程。演员在分析角色，研究角色时，是站在阶级立场上来进行对这反派人物的裁判。演员这时是人民的最忠实的法官，要把反动人物的罪行连底带根地刨出来。这工作要仔细，耐心，不怕烦琐，一点也不能含糊。

当演员在进行表演时，已经经过了对角色的批判过程，已经抓住人物的特点，简单说已经创造了艺术形象，这时候演员就要自己来表演形象，换句话说就是要真实，要绝对的信赖。譬如演的是希特勒下令进攻莫斯科，如果演员到这时还在批判

希特勒，还在对莫斯科有感情，那这场戏就一定会失败。这时候的希特勒——舞台上的演员，就真的要进攻莫斯科；他越真想侵略，真想进攻，观众才越会真的恨他，才能更深刻地表现法西斯主义的实质。

六、怎样去表演新的人物？

新的人物是我们所爱戴的人物，是我们所歌颂的人物。我们不能将他演成公式的，抽象的，我们应该将他演成真实的人；因为只有真实的人才能使人感动，使人相信，才能达到我们进行教育的目的。

怎样表演真实的人呢？我们怎样来表现保尔·柯察金及他的小兄弟们呢？首先我们要抓住这群劳动人民儿女的基本精神，他们满腔热忱，任劳任怨，吃苦耐劳，顽强苦干，忠心耿耿的党性。这些特点是我们中国战斗青年们具备的，我们决不模仿外国人：苏联人，乌克兰人。不模仿他们的动作语气，而是从我们本身的优点上去寻找这群劳动人民儿女的特性。我们找到共同点后，就要在政治上提高自己，在思想上与他们接近，我们甚至不怕表演出来的是中国的保尔·柯察金，因为只有这样，我们才能表现出他的基本精神。

我们要真实地去表现新人物，单靠我们自己的经验是不够的。我们不能用小资产阶级的感情来代替新人物的感情？我们必须提高自己的政治认识，用新的观点来表现新人物。

《莫斯科性格》中厂长的妻子沙特洛娃，当她的丈夫离她而去时，她是很痛苦的，这种痛苦决不能表演成爱情与工作的矛盾，失去爱人的忧伤等，如果过度地去渲染这种痛苦，这种感情就不对头了。对于沙特洛娃来说只存在着一个原则——党的原则，她是个党性很强的女人，她爱她的丈夫，她为她丈夫的不进步而痛苦，这种痛苦是党性的表现。

用新的观点来表现人物，就要抓住人物身上最重要的一环，抓住这个起决定作用的关键，这样我们就可以从一个新人物看到一个新社会了。

我们要用新的观点来表现新人物，那么我们在表现旧人物时就要用旧观点么？不是的，我们还是要用新的观点，我们要抓住旧人物的基本特点，抓住旧社会的基本规律。

《俄罗斯问题》中的杰茜，当她知道丈夫完全破产要离开丈夫而去的时候，她也是痛苦的，如果我们把我们中国的小资产阶级的感情来表演这种痛苦，来表演我们对于爱情幻灭的无限忧伤时，无形中我们也稍嫌过分地渲染了这种痛苦；因为在资

本主义社会里爱情的商业性，爱情与金钱的统一是不能分开来的，抓住了资本主义商业性的规律来表现杰茜的痛苦时，这种痛苦就和整个戏的目的协调了。

表演新的人物。我们必须提高自己的政治认识，当我们的感情与剧中的政治情感结合在一起的时候，我们就能有力地表演出各种人物——新人物与旧人物，正面人物与反面人物，创造出留给观众深刻印象的艺术形象。

用新的观点来认识人物与表现人物，绝不是将人物公式化与抽象化，如果我们只片面地去了解“共产党员是特殊材料制成的人”，就把保尔·柯察金演成一个特殊人物，一个不知道痛苦与从未感到痛苦的人时，那保尔就失去了真实性。保尔·柯察金是有痛苦的，这种痛苦不是小资产阶级的悲观失望，怨天尤人，这种痛苦是一个共产党员感到自己不能继续为党工作，为无产阶级事业奋斗时所感受的痛苦。保尔·柯察金的伟大，就在于他能克服这一般人所能克服的痛苦，他与疾病进行了残酷的斗争，他在这斗争中获得了胜利，他感到无上的幸福；因为他还能继续为党工作，为人民服务！奥斯特洛夫斯基曾说：“最大的幸福就是对于痛苦的克服”，正因为他有痛苦，有斗争，有胜利，所以他才获得了人生的最大幸福，这就是保尔所洞察的人生真理，也就是奥斯特洛夫斯基乐观主义的基本精神。

（原载《人民戏剧》第3卷第2期，1951年6月）

《龙须沟》导演艺术创造的总结

焦菊隐

一、怎样认识剧本

一九五〇年八月，当我受北京人民艺术剧院之约，和老舍先生亲自嘱托，开始准备导演《龙须沟》的时候，就把这个剧本，反复熟读了若干遍。这个剧本的格调很高，没有巧妙的布局，没有庸俗的套数，没有冗长的描写，没有生硬和口号式的对话——有的，只有一片北京劳动人民的生活，一群活生生的劳动人民，和他们的思想与情感；性格刻划得那么生动而真实，语言写得那么道地而洗炼。我一向偏爱契诃夫、高尔基、西蒙诺夫和夏衍等作家的作品，就因为他们的剧本都是那么简朴、厚实、清爽而明朗，可是通过这种淳朴的风格所表现出来的，却又是那么现实的生活，那么透彻的真理，那么明确的道路。因此，我也很爱这篇《龙须沟》。

在我研究如何导演《龙须沟》的一开始，也有一些忠于人民戏剧艺术的朋友，善意地提出过他们的顾虑，觉得这个剧本的对话读起来虽然那么动人，那么富有感染力，而由于结构缺乏“戏剧性”，由于没有连贯的故事，由于完全摆脱了传统的编剧方法，恐怕是很难表演，更很难导演的。如果导演处理得不够小心，很可能演成一出活报剧。老舍先生也曾一再问我说：“焦先生，你看这还能成吗？这还能像一出戏吗？”这固然是老舍先生的谦虚；可是，当时有个别的戏剧工作者为这出戏的演出担忧，也是无可讳言的事实。把《龙须沟》认为是一个极难演得讨好的剧本，几乎成为普遍的意见。在我个人呢，也许是由于一度略略钻研过契诃夫的剧作吧，就有一种恰不相同的看法。我，和所有史坦尼斯拉夫斯基的学生一样，认为对待一个提炼和集中表现现实生活的剧本，应该和对待现实生活本身一样：我们不应当只去看它外在的现象，而应当通过这些现象去追寻它的内部生命。我们不应当只看见一个剧本表面上的剧情简单而没有曲折，故事片断而不相连贯，不去深入地发掘，便认为它无法表现生活、主题和人物性格及其发展。我们应当首先要求：在这些表面上

互不联系的故事的里面，是什么原动力在不平衡地发展着。我们特别应当不要只注意故事表面上的纯逻辑发展，而忽略了这种发展是遵循着怎样的发展规律。从编剧和导演的艺术思想上讲，我们应当打破旧的写实主义里的纯技术观念。必须认识：一切技术上的法则，完全蜕化于生活与自然的规律。譬如，我们常常用红色来表现热、热情和壮烈……并不是红色本身有这种力量，而是因为人类在生活的斗争经验中，在大自然的现象中，从太阳、火和流血里，内心感受过某种经验，起过一定的思想与情感，所以，每当一种艺术品里有红的颜色出现时，便会引起我们的回忆与联想，引起我们同样的内心经验，同样的思想与情感。这个力量并不是红色，而是红色引起来的人类生活经验和内心的活动。假如我们在一种艺术品上，只单纯地用了红色而不能通过它来充分表现出它的内在力量的话，即或全部用的都是红色，也不会引起我们思想与感情上的共鸣，也依然只是一个躯壳而没有生命的东西。所以说“一切脱离生活与自然的辩证规律，而另外采用一套人工矫造的技术的艺术品，都是不真实的，也不可能是真实的”，因之，也就是破坏真实的。剧作家如果只紧紧把住一套或者几套编剧上和舞台上的技巧不肯放手，他的创造性必然受到局限，他的作品也必然僵化。一切事物都是先有了生命内容和内在的发展动力，先有了发展，在发展的现象上才现出规律的。或者说，事物的发展现象是有规律的，但这些规律绝不是孤立的，绝不是与发展、发展的进程和主导这个发展的生命或内在不平衡动力绝缘的；事物更不是有了规律才有发展。因此，有内容、有思想、有生命、有发展力的创造，无论是表现在剧本上也好，无论是表现在舞台上也好，只要它本身是活生生现实的提炼与集中，就自然会显现出规律来，而这规律也就自然是它自己的、独特的、有生命力的、合于辩证唯物法则的，换一句话说，这个有规律性的现象，就是它自身所特有的外形和技巧。它本身所表现出来的这种规律，绝不是能用任何别的戏上所表现过的规律（外形技巧）所能代替，更不是任何定型的、刻板的技术规律所能代替的，同时，也就无法移用到其他有生命力的创造上去。一个戏有一个戏的“戏格”，所以每出戏只能从它本身性格所决定所表现出来的规律去认识它，去欣赏它。如果只用一般化、定型的技巧去衡量，去评价一篇剧作品，只从它有没有“戏剧性”、“故事性”、“舞台效果”这些外在的现象去衡量它，去评价它，孤立地研究它的形象，而不去理解使它所以能表现出这些形象的内涵因素是什么，那么，我们就不会真正认识一个剧本，也就无从正确地对待一个剧本。最有“戏剧性”的剧本，表面上总是最简单、最朴素、最洁净而有力，而内在却澎湃着最大的活力，充满着最有分量的思想与情感的。

我们是从这一个理解上去研究了《龙须沟》的。因此，我们很喜欢这个剧本，而坚持排演下去。这里，应该特别提出北京人民艺术剧院院长李伯钊同志认识之深刻，艺术思想之卓越和领导的正确而坚定，没有她那么英明果断的坚持，这个文学剧本很可能不会和广大的观众见面，而全国各大城市的文艺工作团体，也不会排除了顾虑，继北京人民艺术剧院之后，纷纷在筹备上演《龙须沟》。

二、导演是二度制造的艺术

舞台艺术家戈登·克雷说过：“不要先寻求写实，要先看到诗人灵魂的深处。”这意思是说，导演在研究一个文学剧本并准备把它在舞台上形象化时，第一件要做的事情，是要能掌握住剧本的内在力量与精神，和作家的思想情感。导演唯有使自己的创造性和作家的内在创造力结合，才能找到具体地表现剧本精神与作家思想情感的适当而真实的方法。戈登·克雷不但这样要求导演，在他那两篇著名的《对话录》里，他还向剧作家们大声疾呼，要求作家们学习莎士比亚，少写“舞台说明”，少指定动作和表演的形象，以免窒息导演的创造性。因为导演的工作不是“搬运”、不是“照抄”、不是“描摹”、不是“介绍”、不是组织演员在舞台上化装背诵剧本。不是的，导演的工作远不是这样的。他的工作是一种很微妙而极难的重任：既是一开始给人收生的助产士，同时也就是那个受助的孕妇。他是助产士，因为剧作家的创造通过他才能有形象地出现在广大的观众面前；他是那个孕妇本身，因为活在观众面前的那个剧本，已经不是剧作家原来的文学作品，而是通过他的创造而“再现”的舞台艺术品了。

剧作家投入生活，提炼生活，采用在现实生活中完全有可能性的题材，集中表现出生活的人物思想与情感，这种文学作品，是一度创造。他用以创造现实题材和活生生人物的工具，或称媒介，是文字，或者语言。他的对象是读者。文字或者语言通过抽象的字形或语音，唤起读者或听者的想象力，使作家笔下或口中的现实世界、生活、人物，在读者或听者的想象力与理解力里，出现成为具体的东西，从而使读者或听者受到感染，泛起思想与情感上的共鸣，发生推动与提高他们行动的作用。而导演呢，他的工作是要把作家笔下或口中的文学作品，在舞台上给具体地形象化出来，成为艺术的创造，他用以创造的工具，不再是文字或者第三者的语言，而是有机的人体（演员）和无机的舞台物质条件。他的对象不是少数的读者听者而是广大的观众群众，他要把作家在读者的想象力里所唤起的现实世界、生活和人物，

用具体的形象，如动作、语言、声音、颜色、光影、形状、节奏等，形象成为实在的外貌，摆在观众的面前，使观众直接通过视官、听官和第六官，感受到这种外貌的内在力量。他必须叫观众面对着一片具体的、真实的、在现实社会里完全有可能接触到的生活、人物和人物思想与情感。因此，导演的工作，也是一种创造。

导演的工作，既然也是一种创造，就必须具有高度的创造性。然而，他的创造性又不能绝对自由地发展，因为他所创造出来的那片生活和那些人物，必须是根据剧作家所一度创造过，而由他用另外的方法再来创造一遍的。这种创造，在艺术上就称为“二度创造”。导演的创造源泉，固然和剧作家一样，是生活，是广大人民的生活；然而他所处理的素材既是由剧作家所提供出来的，他就必然受到一定的局限，因而似乎没有绝对的自由。可是，同时他又有绝对的自由，因为他表现他的最高目的——主题上，可以尽量发挥他的思想，发挥他的艺术才干。作为一个导演，如果想满意地完成他的二度创造工作而又能自由发挥的话，首先就要掌握住剧本的主题，用“灵魂的眼睛”去看清剧作家的意图，看清剧作家笔下的生活和人物，和剧作家的思想与情感打成一片，和剧作家的“内在创造动力”结合成为一体。

导演不但要把自己的“内在创造动力”和剧作家的结合成为一体，以发挥他的创造性，更重要的，还必须和他所要二度创造的人物的生活、思想与情感，结合在一起。他应当生活在他所要二度创造的人物里。因此，他必须投入生活，向生活学习，才能明确地感到自身是生活的一个，有一个生活里的公民责任。他又必须和广大的人民紧紧地联系在一起，使自己的思想、情感、志趣和愿望，都是人民所有的一部分，才能够和所有创造的人物打成一片，自己的艺术才干也才能完全发挥在这个工作上。他唯有生活在广大人民的现实中间，和人民有同样的思想，同样的热情，遭受人民同样的遭遇，和人民对各种环境起着内在与外在的同样反应，才能叫他所创造出来的人物是活的，是现实的。导演在研究处理一个文学剧本的工作上，不应当自居是一个技术的执行者，而应当把自己的身份看成是这一片生活里，这一阶级阶层里的人物中间的一个。他熟悉那群人物怎样想、怎样动、怎样说，所以他也叫那群人物那样想、那样动、那样说。唯有这样，导演所处理下的人物，才能真实地活起来，导演所指导下的演员，也才能在舞台上活动成为活生生的人物，整个舞台上所再现的，才是现实的生活而不是做戏——也唯有这样，他的工作才能值得被称为二度创造的艺术。

我考虑如何处理《龙须沟》，是从上边这个认识——如何好好完成这种二度创造艺术——开始的。我是怎样要求和老舍先生的“内在创造动力”结合的呢？或者说，

我是怎样要求我的创造力的源泉的呢？那毫无疑问的是面向生活，面向观众。老舍先生所以能写出这样好的一个剧本，主要的是他熟悉北京、热爱北京、热爱北京的劳动人民、热爱并尊敬劳动人民。作为这个剧本的导演，自然首先要有足够和作家一样多的生活经验，而且需要有长时间的、深入的、比较全面的生活经验。每个演员只需熟悉了解一个人物，而导演却需熟悉了解剧中所有人物和剧中整个的生活。我个人对于《龙须沟》里面的生活和人物，并不陌生的原因，还不完全因为我在北京住得很久，主要的恐怕还是因为我从小就成长在劳动人民堆里。我不但熟悉他们、热爱他们、尊敬他们，而且思想和情感是和他们一致的。

光依靠生活，艺术是没有方向的。导演必须获得生活方向的指南，才能获得艺术创造方向的指南。所以他必须不断提高自己的思想水平，不断细心地学习马列主义和毛泽东思想，坚定自己的阶级立场，叫自己的思想具有正确的趋向，才能正确地认识生活，依靠生活，才能把剧作家笔下的生活，真实地生动地提炼成为形象，才能叫自己所二度创造的艺术品里，充分发挥出真实性和革命意义。我们是努力往这方面做的，虽然做得不够好。

三、怎样修改剧本

剧家用三五个字就能把真理说得透彻的地方，导演未必也用三五个字音就能表现得同样透澈，他也许必须另外添加很多东西，比如动作、节奏、气氛和台词，才能实现剧作者的意图。相反地，剧本为给人物刻画性格而写出的许多动作和语言，也许在舞台上只用一两个形象、某种情调或气氛就能充分传达得出来。因此，为了忠实于原作，反而有删动原作的必要。不但要删动台词，而且要根据导演二度创造工作上的要求，或者把结构和台词紧缩些或发展些，或者把人物性格补充些或修改些，或者要东裁西补，乃至重新再写一遍。但是，导演无论怎样做，只准遵守一个原则，走向一个目的：剧本修改的结果，必须更能提炼更能集中表现原剧本的主题，更能充分发挥原剧作者的意图，更能丰富原剧本的生活和人物性格，更能发扬光大文学作品的精神和风格。一切无补于原作的、题外的、非原则性的、庸俗琐碎的删动，都会损伤原剧本的精神，所以也都是一个有文艺修养而又负责的导演所切切禁忌的。

我们的修订剧本工作，一直都在本着一个最高原则进行：强调原剧本的思想性。强调思想性的工作是在多方面着眼的，主题、人物、故事、环境和空气、动作与语

言等，处处都付之以关心和注意。《龙须沟》的主题非常明确，正如老舍先生在他《我怎样写〈龙须沟〉》里所说的，他因为热爱、尊敬北京劳动人民，所以要写他们怎样感激中国共产党和人民政府。我们把这个主题的精神发挥了一步：龙须沟的劳动人民和全国广大人民一样，为什么会如此的感激我们的党和我们的政府呢？是因为中国共产党是工人阶级的党，人民政府的政策是为广大人民谋幸福的正确政策。有了这样正确的政策，才能出现这么多史无前例的感动人的事实。因此我们修订剧本的时候，掌牢这个主题（如何更明显而有力地表现出中国共产党和人民政府政策之正确）。我们考虑，如果把反动统治的反动性残酷性，首先和我们的政策作一个强烈的对比。于是我们在第一幕里，在描写解放前的社会的时候，特别强调了政治气氛，除了作家所提供的“作官儿”的坏和“恶霸坏”以外，又适当地加进了些特务的横行与残暴，抓壮丁，物价直线向上波动，和种种民不聊生的现实材料。同时，我们特别注意人物的政治的和社会的背景，强调了每个人物在解放以后所以改变了思想，提高了觉悟程度的根据，并且也强调了他们不仅仅是感激党与政府，而且还因为新政治的教育而自发出一种愉快的、乐观的、向上的精神，和认识有了自己的政府的自觉。

我们又把每个人物都做了相当的修润。我们特别强调了对劳动人民优良品质的颂扬。我们要叫《龙须沟》里正面的人物，个个都受到尊敬。我们只要遇到一个机会，有一个适当的地方，就要强调他们是怎样的爱劳动，怎样的富于阶级友爱，怎样的勇于正视生活，怎样敢去面对艰苦生活而又敢以满怀反抗精神在挣扎、在斗争、在永不低头。我们并不抹煞人物性格上的弱点，而是给这些弱点找出并且说明了它们社会性的根源。忽略了这一点是极危险的。如果单纯地强调人物的优良品质，人物就会片面化而失去了真实性；如果没有立场地去刻划他们的弱点，那又必然会歪曲人物的本质，侮辱了劳动人民。我们在这一点上曾经下过很大的努力，一方面要充分表现人物的真实性，一方面又要充分地表现出它的现实性——政治的与社会的形成因素。举一个最明显的例子来说吧：程疯子这个人物，根据我们的立场，首先肯定了他并没有疯，更不是臭沟给熏疯的。他那些别人眼里所视为疯疯癫癫的行为，比如成天和小妞子玩耍，成天编数来宝唱而不去奔生活，我们都看成是他对于反动统治下的旧社会的一种反抗表现——自然是一种不正确的表现，然而，正因为他一连串遭受过那么多的压迫，他已经支持不起而仍在勉强支持着，所以他的反抗表现才会显得这样不正确，而只在郁闷，焦急，万不得已而犬儒一番。旧社会把人逼成疯子，逼成鬼。我们为了暴露谴责旧社会，就不能把疯子肯定为生理上有严重的

病态，更不能叫他的疯颠状态被人卑夷嘲笑，而认为这不是旧社会的罪恶而是他自己的罪过。我们应当强调旧社会的残酷性，叫观众痛恨旧社会。我们越是叫人觉得程疯子那么可爱、可怜，就越会叫人痛恨旧社会连这样一个好人都逼到这样地步。因此，我们除去给他删动若干地方外，又在第一幕里，从他被小流氓殴打起，到下大雨全院子各家都慌乱地抢东西止，加上一段相当长的戏，以期达到这个目的。诸如此类的例子还很多，比如，我们给丁四加了许多台词，来说明他之所以不顾家，并不是因为他好喝酒，而是因为解放前物价跳动得剧烈，国民党军官坐车不给钱，捐税又苛重等政治与社会的原因。我们完全保留了王大妈的原样，因为通过这样的人物，可以透露出半封建社会的坏势力，但我们也同样在她身上，如同在丁四嫂和娘子身上一样，尽量表现出劳动人怕辛勤，和善良的心地上所自然流露出来的阶级友爱，所以我们就给她添加了借给丁家杂合面，招呼喝醉了酒的丁四，和相当关心程疯子的工作等情节。此外，为了使刘巡长在解放后被提升为副所长更有合理的和现实的根据，我们也给他添加了一场戏，说明他的本质。把原剧的二幕三幕紧缩成一幕，插个暗转，目的也只在更集中表现人民政府工作的积极，叫观众感觉没有等了又等，怎么人民政府还不来真修龙须沟。第三幕第一场增加了二十多个群众，也是为了叫群众的思想与情感，群众的力量，和群众从正确的政策中所感到的兴奋和愉快的心情，有了具体的表现，具体的形象。

在修订剧本的时候，我们也没有忽视这群人物所处的环境和氛围。人物没有生活的环境便是空架的，所以对于剧本的“指定环境”也做了不少补充。我们有意地使第一幕在一开幕的头几分钟内表现出一片嘈杂的声音，一片混乱的景象，叫观众首先看到龙须沟这种肮脏阴湿的大杂院，在解放以前的全貌是什么样子，首先看到龙须沟的劳动人民是怎样在这种环境里活着和工作着。我们为什么不叫剧情从一开幕就头绪分明呢？为什么不叫人物的对话一开幕就有顺序，就叫观众听得清楚，而且有逻辑的发展呢？为什么不叫人物的活动一开幕就有层次呢？却偏偏一开幕就叫人有混乱嘈杂之感、有不知道从哪里看起听起之感呢？因为，不是这样，观众就不会首先掉进这些劳动人民所生活的环境氛围中。观众掉不进生活里，便不会被戏所带着走，也就不会被戏所感动。同时，为了引得观众强烈地回忆到过去社会的残酷，并且对观众把这个小杂院的生活现象，很快很强烈地和旧社会本质联系在一起，我们就在这个小杂院附近的破旧而高大的房角上，高高挂起一个金黄的“当”字，用这个简捷的“指明”方法，叫观众在意念联想上，时时感觉到有一个沉重而黝暗的狠毒魔手，一直压在这一群劳动人民的紧头顶上。此外，无论在布景上、在道具上，

特别是在灯光与音乐的效果上，都同样走向一个共同目的：要表现人物、表现劳动人民的生活、生活环境和他们在不同的政治环境下所产生的不同的思想与情感。

剧情的补充，人物的修订，台词的增删和生活环境的充实，这种工作，由九月初演员们开始到龙须沟体验生活时起，到开排以至总排时止，第一次共花了四个半月的功夫，每天要花到十小时以上，有的时候还要达通宵，甚至为了一场戏的初次修订稿不能符合原作者的意图，或者不能很好地表现主题和生活，便把排戏停住几天，重新去写剧本。到了演出以后，剧本个别地方的修订工作，又陆续用去了两个月。第一期公演五十五场以后，暂停休息时间，又把全剧按照最后修订本重新排练了一次。在修订剧本上所花去的时间，前后将近六个半月，比起排演两个半月所用的时间来，其时间和精力都在一倍以上，这充分证明了我们文艺修养水平太低。《龙须沟》的导演本虽由我从头至尾重写过五次，而结果仍不能把老舍先生的真精神掌握到应有的程度，仍不能把人物的性格给予好好地处理（比如小妞子应当是多么可爱的一个孩子，她的死亡才能在观众的心上留下一个沉重而痛恨的记忆；二嘎子应当是多么肯干活儿，多么善良，多么聪明的一个劳动人民的儿子，他在解放以后又应当是多么积极，才能叫人们从他的身上看出新中国下一代的青年的前途和幸福；冯狗子的改变应当有多么明显的过程，才能叫人确信他是改造过来了），也还有若干人物的历史，彼此间的关系，内心生活的深度等仍然没有丰富起来，交代清楚。实际上，虽然也有些戏是因为受演员条件限制所忍痛删掉的，然而究竟还是能力薄弱，所以才不能更好地丰富甚至反而歪曲了原剧本。这是我应当请老舍先生原谅的。而正因为修改剧本太吃力，所以在排演场上用于帮忙演员创造人物的时间和精力，就很不够多，因此，演员们表演上容或存在着什么大的缺点，那都是应该由我负责，也应该由我向演员同志们道歉的。

四、怎样体验生活

体验生活是创造过程中一个很重要的准备工作。导演和演员在排演以前应当有一个向生活学习的时期，这是谁都知道的。我们时常接触到一些演员，他们因为体验生活和创造过程中缺少一道桥梁，不能把这两段工作有机地联系起来，就感觉得体验生活只是一种形式；事实上，这仅足以证明他们并没有把体验生活这个工作做好，而不能证明它是无用的。因此，我们在这次体验生活当中，针对着过去一般的错误经验，特别强调了以下几点：

首先，我们必须认识，导演和演员，在排演某一个剧本以前的体验生活，乃是根据剧本的要求，去向生活向群众学习，把生活与群众的丰富素材，围绕着剧本所指定的环境与人物，提炼起来，集中起来，以作二度创作的一种准备工作。假如一个导演和一群演员，平日从不投向火热的生活，从不投入广大群众的各阶层，而仅仅依靠着排演以前的几个月甚至几个星期的生活体验，这种生活是远不够用的。他们如果没有长期的、经常的生活体验，则生活的全貌尚未窥到，可又怎样懂得提炼和集中，更怎样谈得到创造舞台上的现实呢？从几个月或几个星期的生活体验上所得到的，只是一些片断的感觉和印象，对于生活既不容易有全部的认识，对于自己所要扮演的人物，也难于有理性的了解，那势必只有感到苦闷了。一向和生活群众隔绝的演员，从来不知道穷苦的劳动人民的生活是什么样子，也就不会想象到它是什么样子，所以，在排演以前去体验生活里，一定会有这样的情形：当他初次一投入像龙须沟这样的一个阶层生活环境时，起码先有一种生疏而又惊讶之感，无论他要去学习的心情有多么恳切，他也总会觉得这个现实生活如此的复杂，如此的新奇，而竟感到迷离。现实生活里的各种各样现象既非他所熟知，他就希望样样都能吸取。但因为既不能钻入生活的深处，就感到“五色令人目盲，五音令人耳聋”，结果是一点东西也获得不到。纵然能吸取到一些素材，所吸取到的素材纵然也还很丰富，然而也都是表面的，琐碎的，肤浅的，一般的，既没有重点，也没有生命，更谈不到提炼和集中，结果这些素材一样也用不到他的人物创造上去，这也等于一点东西都没有学习到。所以说，导演和演员，倘若不在平日就经常地长期投向生活，投向广大的群众，他的创造就没有丰富的基础，没有生命的力量，他的艺术就不存在。然而这不等于说一个导演和一个演员因此就可以不在排演以前去体验生活，相反地，这一段工作是很重要，很必需的。这一段短短时间的生活体验，对于生活经验丰富的导演和演员来说，是一个根据剧本的要求而去提炼和集中生活材料的准备阶段，是他把感性的认识经过分析与思考而发展为理性认识的阶段，也就是说，是他长期的生活实践中不可分割的一部分。对于生活不很丰富的导演和演员来说，这是引导他投向生活的一个开端。他可以因此而打开了长期投向生活与群众的大道。排演前那种短期的体验生活，和平日经常地投向生活，对于艺术创造都是有用的，哪一样也不可缺少的。没有后者就丰富不了自己的生活，明确不了自己对生活的认识，产生不了自己艺术创造的原动力；没有前者就不知道如何提炼生活，集中生活中特征的材料去进行制造。

有人会问：一个导演或者一个演员的生命有限，他纵然把毕生的整个时间都经

常用在生活里，也并不能把千变万化的时刻在发展着的生活全貌体验周到，古罗马名言“吾生有涯，艺术无涯”正说明了艺术家生活经验的幅度究竟是有限的。那么导演和演员的生活经验，岂不是永远不够丰富、永远不足以创造了吗？答案恐怕是这样的：正因为导演和演员的生活永无止境，所以他才更需要时刻不停地投向生活，以扩大丰富他的创造力。也许一个导演和一个演员的直接生活经验有限，可是，第一，他可以先从他所熟悉的生活去进行创造工作，先导演或者先表演自己所熟悉的生活与人物。凡是自己所不熟悉的，可以暂时不去动手。第二，对于那些自己所不熟悉的，也不能有所借口而不去学习。如果把自己的工作永远仅仅局限于自己所熟悉的生活，那就是失去对于新鲜事物的敏锐感觉，也就是有意地和目前与将来在发展着的世界脱节。对新鲜事物缺乏时刻的联系、缺乏兴趣、缺乏敏锐的感觉和反应，创造力便会逐渐枯竭，就连原有的那一点点生活经验，也将因为缺少新生的向上发展着的因素而僵尸化了。第三，用集体的经验，丰富自己的经验。如果过分强调个人的生活经验，仅仅依靠个人在生活中的体验，而不重视群众生活经验和群众生活经验的科学的总结，在个人的实际经验上也会犯错误。

《实践论》说：“一切真知都是从直接经验发源的。但人不能事事直接经验，事实上多数的知识都是间接经验的东西，这就是一切古代的与外域的知识。这些知识在古人外人是直接经验的东西，如果在古人外人直接经验时是符合于列宁所说的条件：‘科学的抽象’，是科学地反映了客观的事物，那么这些知识是可靠的，否则就是不可靠的。所以，一个人的认知，不外直接经验的和间接经验的两部分。而且在我为间接经验者，在人则仍为直接经验。因此，就知识的总体说来，无论何种知识都是不能离开直接经验的。”在艺术创造上，史坦尼斯拉夫斯基也提出过直接经验以外还有间接经验，所以他主张导演与演员经常去研读当代及古典文艺作品，欣赏音乐、美术，博览历史、地理和科学的书籍，可是，我们在这里必须根据辩证唯物论的认识论，把他这个基本要求，发展并提高到科学的原则上，就是说，这些间接经验，必须是古人外人或他人的直接经验，而且是符合于列宁所说的“物质的抽象，自然规律的抽象、价值的抽象及其他，一句话，那一切科学的（正确的，郑重的，非瞎说的）抽象，都更深刻，更正确，更完全地反映了自然”的经验。因此，我们在丰富生活经验上，在吸取间接经验上，第一必须加强政治学习。没有政治学习，便如同航进生活的无边大海而迷失了方向。唯有不断地提高对于马、恩、列、斯及毛泽东的政治理论的认识，才能知道生活的方向，才能知道怎样去体验生活，才能有科学的正确的人生观世界观，才能知道直接向生活学习什么，间接向古人外人学

习什么，才能掌握住生活的规律，因而也才能掌握住艺术创造的规律。我前面不是提过吗，艺术的创造、艺术创造上的规律和法则，毫无例外地产生于生活与自然界的规律。掌握不住生活的规律，就掌握不住艺术的规律。而生活的规律，既经由全人类的天才导师和领袖们从斗争的实践中，把千万人民群众的千万年生活斗争的实践，发展提高而总结成为科学的理论，那便是人类生活的一个最精彩、最科学、最实际、最基本的经验总结，因此也就成为我们如何去生活、如何去对待生活、如何去了解生活、如何去掌握生活和生活规律的指南。所以说，政治理论——马列主义和毛泽东思想，是群众的生活经验、斗争经验的发展了的科学的总结，是人类一个总的直接生活经验，同时也是每个人的一个间接生活经验，也又是其他一切直接的与间接的、群众的与个人的生活经验的基石和指南。舍掉政治的学习而单纯地无方向地不根据群众总的直接经验而去投入生活、体验生活，那就等于盲人骑瞎马，白白浪费时间与精力而已。

研究政策文件和领导干部的讲话与指示，阅读报纸、杂志和各种报道，诸如有关爱国主义、抗美援朝、镇压反革命、土改、生产建设等资料，都能把群众的生活，群众的行动，群众的经验，和自己打成一片而提高自己的思想与情感，丰富自己的直接生活经验。不去经常不断地追求这些政治与时事的学习，而只去单纯钻研戏剧艺术理论与技巧，或者只依靠着短期的暂时的一点下厂下乡入伍的直接经验，那是远不够成为一个人民艺术家的。没有千万人的生活经验，没有千万人的生活行动和要求，存在于你的思想与感情中，你的个人直接经验至少是偏狭的、片面的，甚而是悬空的、孤立的、与生活脱节的，因而也是没用的。有了这种间接的经验，你的直接经验却会马上丰富起来，发展起来。

有了理论的认识，还必须经过亲身的实践，才能得到真正的理解。“真正新知的是天下实践着的人！……”毛主席在《实践论》里又这样教育着我们，“如果要直接地认识某种或某些事物，便只有亲身参加于变革现实、变革某种或某些事物的实践的斗争中，才能触到那种或那些事物的现象，也只有在亲身参加变革现实的实践的斗争中，才能暴露那种或那些事物的本质而理解它们。这是任何人实践上走着认识路程”。所以说，导演与演员除了经常投入生活的实践中，经常吸取间接经验以外，在准备导演和表演某一个剧本之前，还必须根据剧本里所写的生活和人物的“指定情况”，去实际体验，才能真正了解剧本，了解剧本的主题、生活、人物和人物的思想与情感。这就是说，导演与演员要根据剧本的要求，从生活里提炼和集中起片断的印象和材料来，把自己从直接或间接经验（特别是间接经验）里所理解了

的东西，再去感受一次，才能得到真正的理性认识。因此，排演前的一段体验生活，依然是很重要的。《龙须沟》的演职员同志们，经过这次的生活体验，具体而充分地理解了生活和艺术创造间的密切关系。正因为他们从这次体验生活中，证实了生活的无比的重要性，他们才对于经常而长期的体验生活，起了不可遏止的热望；也正因为他们深入一步地了解了政治理论水平对于丰富生活有多么大的决定性，才更进而自我要求深入一步地去作政治、时事、政策与文件，和文学与艺术的学习。

我们的演员，在体验生活的方法上，有些同志，和全国戏剧工作者当中某些个别同志一样，最初也犯了教条主义的错误。

第一种错误，是演员置身于生活与群众的外边去观察：自己仅仅居于一个旁观者，同情者，调查者的身份，去体验生活。演员以一个旧的社会调查统计者姿态出现在人民群众中间，这是可能想象的事吗？其结果当然是很危险的。这危险的结果还不止于他所得的仅仅是表面的、肤浅的、没有生命的、全然不能表现出生活和人民内在的活力的材料，而最致命的，恐怕还是他失掉了立场。你如果只是在旁观，只是在“调查”，在单纯地收集资料，你就是采取了超阶级的立场，你的生活与人民之间就必然有一道鸿沟。你没有法子不用你自己的意识形态去主观地理解生活，因而，你所得到的生活，只是你自己眼中的生活，而不是那个生活本身的内容与外貌。所以演员必须认清自己的立场。首先不能歪曲生活和人物的阶级性。他不但要在理性认识上明了自己的工人立场，而且要把这个认识变为实践，叫你自投入工人和劳动人民生活里去，和他们一起生活，一起感受周围的事物，一起思想，一起行动，才能真正认识生活，认识群众，等到他在舞台上创造这种生活与人物的时候，那生活和人物才能是现实的，而不是演员眼里和同情心下的生活与人物。

这一次《龙须沟》的演员同志们，最大的收获，是都能明确了自己的阶级立场、明确了体验生活的基本态度、纠正了旁观调查者的方法、投进劳动人民生活中间去，所以他们在表演上，一般说来才能有了收获。他们在龙须沟呆了有两个多月，和劳动人民做成朋友，和他们一起生活，帮助他们工作。这样，演员们首先感染了劳动人民生活的气氛和情调，因此对于一切事物的感觉与反应，就逐渐和劳动人民一致起来，逐渐和他们的思想情感结合起来。他们并不有意识地去注意、去学习那些人的局部外形动作，和那些人的特殊语言。可是等到他们和劳动人民生活得相当长久之后，他们脑子里和心里却能有了劳动人民生活的全部面貌，仿佛个个劳动人民的样子，他们都能很清楚地说得出来，他们反而能随时说得出哪种人会哪些行动，哪种人对哪样事情会怎样想法。他们的生活体验，于是变成了有机的：提起东一件事

情，他们就会同时联想起西一事情来。劳动人民的生活，成为他们自己的生活。换言之，他们做不出一个条理分明的调查表来，可是他们血液和心灵里都注进了比调查表上所能刊载得远更清楚详尽的生活全貌及其细节。

第二种错误，是到生活里去找艺术创造上的典型。在我所接触到的演员中间，有不少人拼命想从现实生活里去寻找剧本上所写的典型人物，拼命想在群众中间找到一个恰恰吻合于他所要二度创造的那个典型人物的模特儿。实际上，他们总是找不到——那自然是找不到的喽，而且永远找不到呢——于是他陷于苦恼，因而不是怀疑文学作家所创造出来的这个人物是否真实，便是怀疑向生活学习是否真的有用。这种苦恼的解除，有待于艺术思想的提高。这种想法，显然是把自己困在自然主义和机械论的泥淖中的。要从现实生活中找到典型和模特儿的这种愿望，详细分析起来，就是等于说：找到一个现成的人物，照着他来模拟。这是一开端就堵塞自己创造道路的思想。假定你能找到这样一个现成的典型，你是不是可能不经过生活他的生活，不经过在你的里边培植起他的思想与情感，而照抄模拟得出一个活人来呢？当然是不可能的。而且，假定现实生活里真的恰巧有了那么一个典型的人物，那，又何必需要你费那么大的精力去模仿而模仿得又不对头，为什么不就叫那个现成的典型人物上舞台去演戏呢？他会比你的模拟还更真实。然而，把一个现实生活里现成的人物搬上舞台，这是什么思想呢？这不是自然主义又是什么呢？艺术的创造，是反自然主义的，因为自然主义要求外貌毫发的毕肖，五光十色杂陈，没有组织，没有思想的角度，没有重点，没有方向，没有发展的力量。艺术是生活的提炼和集中，而不是生活的自然现象，更不是自然现象的模拟。典型是艺术家的一种创造。这种创造是通过阶级的立场和阶级斗争的认识，从某一阶级某一阶层的共通特质上，把此一阶级此一阶层所共有而又特有的特点提炼集中起来，然后赋之以个人的性格而完成的：这个典型人物自己所特有的个性里，又含有他所属的那一阶段一阶层所特有的特质；就是说，他的性格里，有一个基本物质，这个基本特质是每一个和他同阶级同阶层的人所或多或少地共有的。你能从他的身上看出一个阶级一个阶层，也能从那些和他同阶级同阶层的各个人身上，都能看出他的性格的一部分来，可是那些人又各有各的个性。比如我们在《莫斯科性格》里所看见的布尔什维克党员，在《攻克柏林》里所看到的战斗英雄，或者我们所看见的娘娘或者赵一曼，他们之所以成为典型人物，都是因为他们的性格里，都同时存在着工人阶级和布尔什维克党的大性格（基本性质），和他们自己的小性格。所以说，他们的典型是从现实生活里提炼出来的。我们一向反文艺创造上的“共通性”的说法，因为那是资本主义的

文艺理论，企图模糊阶级社会的本质，否定阶级性格的存在，而妄图消灭阶级对立的思想与情感。然而，我们往往因为曲解了“反共通性”的意义主要地在于反超阶级和阶级调和，而单纯地去找人物的特征和典型，结果也是上了资本主义文艺理论的一个大当。因为一个阶级里的人物，是有他们的阶级“共通性”的，不从同阶级性的共通性的基础上去理解阶级生活，去先寻找类型人物，然后再结合剧本，提炼成为典型人物，那个人物便不属于任何阶级，也便是现实生活里所不存在的。文艺创造中的典型人物，在现实生活中并不具体地存在，然而又实实在在地存在。它存在在每一个阶级阶层的每一个人的身上；你得去了解这一阶级的特质，这一阶级的各种阶层的人物的特质，抓住他们的阶级性阶层性的大性格，然后你才能把这个大性格提炼，结合在你创造中的人物的小性格上，而完成一个典型的人物。如果在我们的文艺思想上，还存在着要向生活里找到你所需要的典型与模特儿，用来改头换面地模拟的念头，那我们就等于首先否定了创造，首先抹煞了文艺和生活的血缘关系，而成为脱离生活、脱离人民的“艺术家”。

《龙须沟》的演员同志们，经过说明与思考，认识了生活与群众对艺术创造的血肉关系，认识了创造中的典型人物是有阶级性的，于是，他们的创造之门打开了。当他们在龙须沟的劳动人民中间生活到一定的时间、和劳动人民一定程度地打成一片之后，他们便能以把从现实生活里所提炼来的阶级生活的材料，根据剧本的要求，用来创造人物了。人物的恍惚迷离的影子，开始在他们内心朦胧出现了；等到这个影子越是逐渐明朗清晰，他们就越能知道从生活里再提炼些什么。而越是懂得提炼，人物的影子就越发明朗，而他们也才就越敢就某一个近似于角色的现实人物，重点地吸取些东西。最后，他们所要创造的典型人物便出现了；而这个典型人物，是从同一个阶层的所有现实人物身上吸取来的营养，而不是从哪一个特殊的现实人物身上所模拟蜕化出来的。到后来，演出的时候，我们招待龙须沟的劳动人民和修沟工人来看戏，请求他们批评，他们首先众口同声地肯定舞台上的人物都是他们自己，而不觉得是演出来的。演员同志们体验生活和创造人物的方法，是这个结果的有力说明。

五、日记，自传，和圆桌会议

在我们导演与表演艺术中，存在着两个尚没有好好解决的问题，一个是经验主义——没有好好把实践和理论结合，另一个是教条主义——空谈理论却不能以理论

指导实践。这两个缺点都是造成戏剧上形式主义的原因。所以在我们排演《龙须沟》的过程中，时时警惕着，随时深入地学习毛主席的《实践论》。这是引导我们如何好好去实践毛泽东文艺思想的一个最高指南，能叫我们纠正文艺思想方法与文艺工作实践上的偏向，能使我们克服经验主义教条主义。导演和演员，在这次工作中，都在努力学习着以理论指导实践，再以实践来提高并丰富对理论的认识，并且寻找如何使史坦尼斯拉夫斯基的理论与中国实践相结合的方法。做得虽是不好，然而收获还是有的。下边，我在谈到导演和表演方法时，将会较详细地提到这个问题，也会具体地提出些例子；在这一节里，我先报告一下我们是怎样做日记，写自传和怎样开圆桌会议的。

有一个现象，是相当普遍的。直到目前为止，即在前些天，我还接触到由外省来京的文艺工作者们向我所提出的一个问题。他们，在理论上都认为演员写日记、写自传、导演和演员开圆桌会议是有用的。然而，实际上他们又没有办法把这些工作有机地和人物的创造联系起来，所以觉得这些工作仿佛是一种形式，是加在演员们身上的一个累赘，一个包袱。他们因此就产生一个想法：演员在体验生活和创造过程中，不写日记和自传，少开圆桌会议，岂不是更有好处，更少分散他们的精力和时间吗？这，检查一下我们是怎样运用的这些制度，是最好的答案。

如果导演要求演员们在体验生活和排演期间写日记，认为日记只是演员自己做参考用的记录，导演要求演员写好日记交到他那里只是监督执行的任务，那便是一种错误。如果导演只把演员们的日记内容粗略地看一遍，或者竟置之一旁不理，那也是负责不够。应该知道，演员的日记是一面镜子，它能把演员的创造过程和内心情况，全部反映给导演，导演通过它才知道怎样帮助演员去创造。如果我们把开圆桌会议让这个制度执行得很机械，只把导演和演员集中在一起，空洞地、理论地发挥一些意见，然后抽象地概念地把主题确定下来，把每个人物性格确定下来，甚至做出些图表式大纲式的结论，规定出人物性格上的一是什么，二是什么，三是什么，然后，仿佛人物性格的塑像已经完成，只等要求演员每人再给他的人物写一篇自传，便可以依此为准则地去开始创造人物的话，便等于一开始就已经窒息了导演的创造性，同时也窒息了演员的创造性。

我们对于任何事物，要了解它或完成它，必须先能掌握在事物里边所存在着的客观的发展规律，才能依照这个客观存在着的规律去进行工作，去进行创造。违反这个客观规律，而代之以任何主观的方法的企图与努力，都是形式主义。艺术上的形式主义是脱离生活规律的，所以必然被现实生活所否定。在角色的创造上，我们

也必须知道，从演员自己的一个阶层到人物的另一个阶层，从一个演员的第一自我到人物的另一个自我（第二自我），它的蜕变是有着不平衡地发展过程的，最初不是突然的而是片断的，零碎的，内在有很多矛盾的。必须经过一定的时间，片断的变化逐渐增加多到一定的数量，矛盾逐渐统一到一定的程序，人物性格的本质才能显现出突然的变化：演员才能蜕变成人物。作为一个导演，在帮忙演员创造人物的工作上，最重要的是要掌握住这个蜕变过程的规律。他不能要求演员马上变成了剧中的人物；因此，他必须随时知道演员内心的发展到了什么程度，是什么情况，内心矛盾在什么地方，蜕变着的片断的数量已经有了多少，蜕化上的障碍都是什么，才能知道演员走的方向是否正确，方法是否科学，然后才能根据这些具体而实际的情况，决定如何去帮忙他的演员再进一步地进入角色，才能要求演员再做些这个或者不再做那个，也才能叫他的演员的创造性贯通结合在自己的创造性上，以完成舞台上的生活与人物的创造工作。而把演员的一切，详尽而清楚地反映给导演的，那唯有演员的日记和角色自传了。因此，导演在演员日记上所下的功夫，应该是很大的。我们的这一段工作，是这样做的：先只开了一两次会议，来分析剧本的主题和明确它的思想性，同时也把人物的性格大体谈一下。全体演员便开始下龙须沟去体验生活。他们每天晚上回来写日记，把他们的感想、观察、材料、意见、疑问，乃至感到苦闷的地方，坦白而详细地记下来，文字并不求其工整，记载也不一定要有系统，只希望那些记录越真实越能表现演员的思想与情感的自然的形态越好。如果演员感到有用文字所不能表达清楚的地方，他可以向助理导演口述，由助理导演把演员的日记，连同他们口述的问题，每周汇交给导演一次（必要时助理导演可以随时找导演来解决问题）。导演连夜把演员们的日记仔细地看过，时而掉进每个人物里边，时而设想体会演员心理和生理的、政治与文化的条件和思想与感情的状态，把两者互相比较，设法沟通。然后，把日记加以详细的批注，肯定哪些是好的、对的、足以启发正确的创造的正路，否定或批判哪些是错误的，走向歪路的。同时，导演对于演员所提出的问题，也尽量给予满意的答复；对他们的苦闷，也用鼓励和解释的方法，予以解除。遇到文字所不容易说明或者可能引起的误解的问题，就请演员们当面来详谈。然后，导演每周召集一次会议，把演员们在这一周里所接触到的共同问题以及个别重大的问题和下周应当注意和进行的问题，作一个综合的报告，再由演员自由发表意见，提出问题，以启发表演。这样一直继续到排演的阶段，导演能经常和演员内在情况联系在一起，于是不但是每个演员在体验生活中有了些什么收获，生活对于演员的思想与情感有了些什么影响，人物的胚胎在演员的里边都已

经孕育到什么程度，而且连演员本身的各种条件，他演这个角色有多么大的可能性，演员的第一自我和人物的第二自我之间哪些地方有了些接近，哪些地方还有些距离，都能了如反掌。导演在这时才有可能完成丹钦柯所指出的三个任务：一、作为演员的一面镜子，随时都能清清楚楚地知道演员的内在创造性发展到什么程度；二、作为演员的导师，知道他们的优点和缺点，帮忙他们去创造；三、作为演员、假定自己是个演员，为他的演员设身处地地考虑，熟悉每个演员可能性，就着演员们本身的条件，给他们打开创造的大路。唯有这样，他才能在排演过程中，以不同的个别方法，诱导演员个别慢慢丢掉那些所不需要的第一自我的某些部分，发展适合于第二自我的某些部分，而逐渐进入角色，逐渐能生活于角色。从此可知，演员的日记，不但对于演员自己，而尤其对于导演，在他和演员的联合创造上，是有多么大的作用。

演员给人物所作的自传，也有同样的作用，它应该被视为演员在创造人物过程中对于人物在每个不同阶段上的不同的认识的小结和记录。演员最初所写的人物自传，并不等于创造人物性格与形象的确定了的历史根据，而只该看成是对于自己的一个启发。研究过剧本，体验过一两个星期的生活以后，导演便请演员同志们给自己所要创造的角色写自传，同时也郑重向他们声明：这个自传也仅是演员通过对人物的初步认识，结合着剧本所做出来的一个想象，一个草底，一个概括。这个初步的想象，将会启发演员更能知道向生活中去学习些什么，集中提炼些什么。经过再学习、再提炼之后，他们将会因为对生活有了进一步的认识，而提高了对角色的认识，因而就又修订了他初次给人物所设想的那个自传。经过这样反复的修改，反复的体验，人物自传便会在体验生活里排演的全部过程以内，有了无数次的更正，无数次的充实。而每一次的修改，都是演员对人物认识更接近了一步的记录，也是对下一步创造工作的一个启发。导演对待每个演员的人物自传，也像他对待演员的日记一样，要随时研究，随时提出意见，以帮忙他们更认识角色。他也同样地随着阅读演员的自传和自传的修正而步步了解了演员对人物的认识。唯有这样，导演才能帮着演员把人物性格的历史因素，沁透在演员所创造的人物里而再透露出来。所以，人物自传的完成，该是在角色创造完成之日，而不是在从事创造之初。

六、怎样认识史坦尼斯拉夫斯基体系

我相信，任何一个用功的戏剧工作者，都能有系统地谈出史坦尼斯拉夫斯基的

导演与表演理论是什么。可是，理论倘不经过实践，固然很难理解得正确，而倘若对于理论有了某些错误的理解，这些错误的理解便必然在实践上发生很严重的问题。我们的戏剧工作者，普遍地感到：对于史坦尼斯拉夫斯基的理论的认识，似乎是足够清楚的了，可是一用在中国的实践中，便有些格格不入，找不到方法把理论与实践沟通起来。

作为一个导演，首先要学习怎样叫他的理论和实际结合。为了叫他的理论正确地指导他的实践，自然首先要用自己实践的结果来检验自己对于理论的认识是否正确；他要想把史坦尼斯拉夫斯基的导演与表演体系，有效地有发挥地运用在他的实践中，也还得对于这个理论具有以下四种基本上的理解。

第一、需要知道，史坦尼斯拉夫斯基的理论，是一个体系，而不是一个单纯的、片断的、孤立的、技巧上的方法。它既然是一个体系，我们就应该寻求如何通过我们自己的方法，把它在中国的土壤里发展建立起来，而不能从苏联生硬地教条地移植搬运到中国来；必须在毛泽东的思想方法下，寻求我们自己的实践方法来发展建立它。远在一九三八年以前，史坦尼斯拉夫斯基还在世的时候，他就亲口对一些特地到苏联去向他学习的外国导演和演员们说过：“你们不应该照抄莫斯科艺术剧院。你们必须创造你们自己的一些东西。你们如果照抄，那就等于说，你们仅仅是在因袭了。”他又说：“我们的体系之所以适合于我们，因为我们是俄罗斯人，因为这里的我们是一群与你们不同的俄罗斯人，我们这个体系，是从实践中，从不断地修正中，从不断地把意象中那些已经陈腐下去的现实抛掉，而代之以新鲜的现实，代之以越来越接近真理的现实中得来的。你们也必须这样做，可是，这得用你们自己的方法去获得，而不能用我们的方法。我们在一八九八年莫斯科艺术剧院成立的时候所用的方法，到现在已经是经过上千遍的修正的了。……你们到这里来，要研究，要观察，而不要抄袭。艺术家必须学习自己去思考，自己去感觉，自己去寻找新的形象。艺术家绝不应该满足于别人已有的成就。你们是外国人，你们的经济制度和你们不同。你们的生活习惯不同。你们语言里和舞蹈里的节奏不同。因此，如果你们想创造一个伟大的剧场艺术，可就得把所有这些都估计在内。必须根据这些来创造你们自己的方法，那种方法才能够和任何已经发现了的方法有同样的真实和伟大。……你们可以坐在那几把椅子上，看着我们排戏。也许你们在我们的排演里发现一些适用于你们思路的地方。假如发现有足以鼓舞你们的东西，那就采用它，就运用到你们自己身上去吧，然而，必须是去‘适应’它。不要照抄。得要叫这样东西能引你们往更远的一步去想。”这些话都是很对的。因为史氏体系的建立，有它自

己的历史性和社会性的条件。从前，沙皇俄国时代的演员，都承袭着十九世纪欧洲表演的传统，表演专从外形技巧上用功夫。固然也偶然出现过一些杰出的演员，能像其他国家里那些具有世界地位的沙尔维尼、杜丝、亨利·欧文、莫杰斯卡、高博等天才一样地使高度的技巧服从于内容，而传达出内心的情感；固然也偶然有一些演员只借纯技巧就能创造出一两个动人的形象来；可那究竟只是极少见的例外。就一般的情况而论，单纯的演剧技巧发展得越高，人物就越失掉内心的活力，因而，越遇到生活的真实性很强的剧本，那剧本的创造便越被这样的演技所摧残。最好的例子，便是契诃夫的《海鸥》在圣·彼得堡由全班著名演员演得惨败。史坦尼斯拉夫斯基本来也是很注意形象的一个演员，但是，他看见了戏剧上这一个普遍的令人伤心的现象，看见了剧作家遭受了这样的打击，看见了表演方法上这种严重的错误，于是深入研究，从实践中归纳出一个基本理论来，批判并发展了狄岱罗、考克兰、欧文等前辈的意见，扬弃了那些不科学的部分，吸引了那些科学的部分，针对着沙俄时代演员的那些条件，建立起这个有无限发展可能性的体系来：主张“以内心的活动自发地联系起肌肉的活动”。它之所以应当称为体系，因为它是一个有机的理论，是一个原则，是一个演剧的科学。要实践这个科学的体系，在苏联就有适用于苏联演员条件的方法，在中国也就应当有适用于中国演员条件的方法。今天，新中国的演员，其所以不同于沙俄时代的演员，也更不同于今日苏联演员者，主要在于中国的话剧与新歌剧的历史还太短，演员还太年轻（平均在二十多岁），演员基本训练的基础远还不够。法捷耶夫称艺术的创造为一种体力劳动，因为体力劳动者，譬如机器工人吧，必须有他从事劳动的专门手艺，不精通自己职业上的专门技术，就无从劳动。不必讳言，我们的演员还很缺少着作为一个好演员的条件之一：技术的基础。即或有个别的演员，因为善于运用一些技巧而成了名，而那些技巧也只能说是夸大了的个人生活习惯，或者是从主观想象中给人物所矫造出来的生硬动作，和个人舞台经验与习惯之凝固，这都还不足以被尊称为劳动职业的技术。而绝大多数的演员呢？与其说他们的那些使人看来不舒服的表演是形式主义，还不如说那是他们不知道用什么具体的形象来表现思想情感，因而造成无所措手足的结果，更为恰当。所以，要引用史坦尼斯拉夫斯基批评沙俄演员专以高度技巧炫弄的理论来指责每一个连演剧劳动技术基础还没有建立好的新中国演员都是犯了形式主义，其结果，将会使中国的青年演员们，连在舞台上运用自己在现实生活里所最熟悉的最自然的动作，连作为一个人类天生所有的活动，都会误认为是形式主义，因而就妄图摆脱一切最现实最生活化的动作和声音，却想另外去寻求一套所谓“生活化”的东西，

于是，连在舞台上走路也都成为装腔作势，越搞便越离着史坦尼斯拉夫斯基的体系远了。

另外，还有一个现象，也相当普遍地存在着，那就是：生吞史坦尼斯拉夫斯基心理准备过程的理论，无原则地否定形象，认为凡是形象全是形式。试想，演员如果整个取消了足以传达内心思想与情感活动状态的形象，就连最生动、最自然、最生活化的举止动作，都认作是仇敌，那会有什么结果呢？脚色必须个个变成了得瘫痪症的人物。而那种呆滞、无神、平板，既不能表现丝毫的生命，也就成了一个僵尸化的形式了。大家往往忽略了史坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》上册里一开头便说过的一句话：“我们体系的演员，有双重的重任：一是培养内心情绪，二是训练肉体与声音。”由此可知，生活和技术固然有主从的关系，可是在取得生活以后从事创造人物时，如何针对着中国演员的条件，寻求具体实践的方法，以建立我们中国自己的史坦尼斯拉夫斯基体系，乃是今日企图做为人民艺术家的中国导演们的重大的责任。

第二、必须彻底了解，史坦尼斯拉夫斯基的理论体系，其本身所具有的法则完全是符合于唯物辩证规律的。我们前边为什么一再提到史氏的体系不是一个单纯的、片断的、孤立的、纯技巧上的方法呢？因为方法是手段而不是目的，不是原则。方法可能是片断的，没有一贯性的。方法是无机的，可以改进而不能发展的。史坦尼斯拉夫斯基的体系是有机的，有它内在联系的一贯性的，有发展可能性的，是合于唯物辩证法。正如我们在上节里所引证他的话里所说的，他的理论不是一次完成的，乃是在长期的实践中，经过无数次的修正，无数次的变动，无数次的失败和发展而建立起来的。因此，史氏自己虽然也许没有意识到、也没有在他的著作中谈到过任何关于辩证法的话，而我们如果真正地能精通了他的全部理论体系，就会发现并肯定它确是遵循着唯物辩证法则而发展下来的。而它本身也都是遵循着这个规律的。比如，根据我个人的理解，他的创造脚色的整个理论，都很明确地提示着我们：他认为，人类从自然人到社会人再到各个人不同的性格，都是由于阶级生活和社会环境所决定的。某甲之所以不同于某乙，是因为某甲的阶级阶层生活环境的种种客观条件，积年累月地把某甲天性中某些因素消减下去，同时把另外某些因素发展起来。而某甲的天性里所被发展起来的那些个别因素，也正是某乙在某乙的阶级阶层生活环境的客观条件里所消减下去的。我们因而可以了解，在史氏的认识中，人是可以改变的，人是可以改造的：只要他的阶级阶层生活环境的客观条件有相当时间的改变，和经过一定程度的教育，则一个人在甲环境里所发展到最高限度的因素，就会

在乙环境里逐渐消减下去，而同时把甲环境所消减下去的因素又逐渐发展起来。唯其如此，史氏的理论，才能有力地驳倒了他以前“第一自我不可能发展成为第二自我”的错误见解和争论，而建立了一个结实的演剧科学。根据他的理论精神来看，在演员本身里，被演员的生活客观条件所消减下去可是适合于脚色的因素，只要经过深入的生活体验，丰富的想象，内心经常地生活于脚色和脚色的环境中，便有可能慢慢地发展起来；而那些不适合于脚色的因素，便逐渐消减下去。因此，人物在演员的内心和外形上，是逐渐发展起来的，是不平衡的、向上发展起来的，是内在与外在有机地联系着发展起来的。也就是说，是从一点一滴的变化，发展成为整个的变化，从量的变化，发展成为质的变化，从内在力量的矛盾发展成为统一的性格的，从内心思想与情感的变化有机地自发地建立起外在形象的。全部史氏的理论，都围绕着这一个中心规律（这个中心规律，史氏并没有具体地提出过；这是我个人在学习中所得到的一个总结。这也许很不成熟的，如果有错误，该由我负责）。所以，孤立地强调他的理论里的“肌肉活动”部分，而忽略内在有机地决定外在，如《苏联艺术报》社论上所指出的批判的，固然是一个错误；而孤立地强调内心活动部分，而否定了内在的变化必然有机地联系起外在变化的规律，如我们的导演和演员们在最近十多年来所时常那样理解和那样实践的，也是一个严重的错误。导演与演员必须精通了这个中心的理论精神，才能解决一切工作上的问题。

第三、必须认识，应当把史坦尼斯拉夫斯基的理论体系，继续加以发展，予以提高——随着迅速发展着的、新鲜的、伟大的现实而不断地发展。他的理论本来是随着现实的发展而发展起来的，正如他自己所说的，“我们这个体系，是从……不断地把意象中那些已经陈腐下去的现实抛掉而代之以新鲜的现实、代之以越来越接近真理的现实而得来的”。它既然是随着越来越接近真理的现实发展下来的，我们就应当把它继续发展下去。谁都知道戏剧艺术是一种创造，是一种灵魂工程，它要把文学作品里所刻画出来的世纪、生活和人物，赋予一个有血有肉的形象。而新现实主义的文学作品，没有一个不是新鲜的现实、在突飞猛进中的现实和越来越接近真理的现实的提炼。运用进一步发展了的史氏的体系，才可以把这个在发展着的世纪、生活和人物，更生动地重现在广大观众的面前。我们不能把史氏体系的运用，停留在他随着他生前的现实发展而成就到的阶段上，停留在他的成就的因袭里，而必须更往社会主义的现实主义道路上大大发展一步，才能叫理论、方法与技巧，更能服务于新的要求。

七、怎样运用史坦尼斯拉夫斯基体系

我们必须牢牢谨记丹钦柯的名言——“导演的创造力要死在演员的里面而复生，正如一粒麦子死在土里而复生”。这就是说，导演的创造应当和演员的创造有机地联合在一起。导演的创造不是孤立的，它必须能启发、发挥、发展演员的创造性，而演员这被启发、发挥、发展了的创造性翻转过来又更启发、发挥、发展了导演的创造性。这种导演与演员交互启发与推动关系，是我们在运用史坦尼斯拉夫斯基体系的时候所应当特别重视的一个要诀。导演不但要掉进生活，和剧作家的创造性结合一致，而且还要和演员的创造性结合一致。因为导演首先应该是一面镜子，在这面镜子里，反映着存在着演员的一切心理活动。同时，导演也必须把他所透视了的、在二度创造中的生活和人物，把他自己作为一个人民世纪的公民所要发挥出来的东西，叫他的演员也能同样地感受到，才能和演员们在舞台上联合创造出人民的世纪，人民的生活和处在这个世纪与生活中的伟大人民来。旧的导演方法，是怎样的呢？导演总是有他自己的一套计划，这套计划是什么，好像是他自己的秘密，演员既不知道，也无从知道；而演员呢，也人人各有他自己的一套计划，那些计划又是什么，导演也无从知道。导演与演员中间，有一层隔膜，有一个距离。导演只知道向演员要求这个要求那个，而演员也习惯于被导演所要求，所调动，所指示。在旧式的导演方法下，演员从开始演第一个戏的时候起，就养成了被动的习惯——只知道执行导演的命令，听从导演的指挥，任由导演拿自己当个傀儡似地去调动，从来不习惯于自发地创造。尤其不能了解：演员的创造性也会启发导演；导演与演员之间，有着交相启发推动的关系。

如前边所说的，演员所要扮演的人物，其形成是逐渐的，不是也不可能一下子就具备了内心与形体的。在导演方面，也是一样。导演内心所孕育着的人物和生活，也不可能是一下子就具备了完整的形体的，它们也是逐渐形成的。因此，导演如果在一开始排戏的时候，就指定演员这样做或那样做，就等于说：（一）他自认他自己心中的人物已经完整地形成。（二）他要求演员盲目地去照抄。只要求演员照抄而不把导演心中的形象叫演员看见，已经是违反科学的了，何况，导演心中的这个形象，还未必发育成形，也未必形成得完整呢？所以，导演必须首先把自己“心的眼睛”里所看到的、所理解到一定程度的人物和生活，用解释、举例、暗示、启发等方法，叫演员的“心的眼睛”也能看见；诱导着演员去和那个人物逐渐接近而终

于结合；叫演员以人物的身份去自发自主地活动。这意思不等于说导演可以全无计划。恰恰相反，导演在排戏之前，应该有一个长时期的准备，和较之旧式的导演还更周密的全面计划。这计划以什么作为根据呢？根据就是他对于全剧生活与人物的初步了解。他应当先把这些了解，用种种启发方法传达给他的演员。等到他的演员对于生活和人物的了解，逐渐和他自己的了解结合一致，则演员在排演活动上所表现出来的一切，自然就会和导演原来的计划相差无几，甚至能够恰相吻合。如果演员在排演活动中所表现出来的，和导演的计划大有距离，那么，导演不是先从外形上去纠正错误，而应当先去仔细研究它的原因：要找到这是演员理解上的错误呢，还是导演自己理解上有错误。假如是演员理解上有错误，那么，种种教条式的批判、干涉、指责和生硬地纠正，都是无益的，那都徒然引得演员情绪低落，创造性窒息。在这个时候，导演就应该按照演员的条件（如：政治觉悟程度，投进生活的深浅，文艺修养水平，舞台经验，身体情况和个人气质等），向他作进一步的解释和启发。如果那是导演理解上的错误，他便应该吸取演员的长处，修正自己的计划，纠正并充实自己的理解。这样，导演的创造力量便会因演员的启发而推动发展一步；而这发展了的创造力，反过来又更能把演员的创造力推动、发展、提高一步。这便是导演和演员结合联合创造的一个必然也应有的过程。

在这种交互启发和联合创造方法的运用上，我们作导演的，也时常因为误解发展演员的创造性而犯了自由放任的毛病。这主要的是忽略了创造的“联合”部分。如果导演事先毫无计划，毫无准备，只任由演员在排演场上自由活动，既不去指挥调动和纠正，也不去解释和启发，那就等于表示：这个艺术创造工作，全部是演员的责任，导演只不过是一个旁观者、监视者。这种大大误解了发挥演员创造性的方法，结果不是演员们徘徊于自己狭小薄弱的创造力中，不能进入脚色，始终陷于苦闷，便是叫演员养成极端民主的观念，认为各人都可以随意发展，都可以各趋一端去发展，因而把人物性格刻划歪曲，把全剧的主题发展歪曲，把艺术的“整体性”打碎，造成一片混乱现象。一出剧的创造工作里，假定撤掉了导演的创造力量，就等于军队撤掉了司令员，其结果还可能想象吗？可是，事实上，我们有不少人和不少次是这样做过的。如果一位导演从开始就以一个不负责的“看排演”者的姿态出现，在排演的过程中，他又永远撤退了他的司令员的力量，等到看完了几个月的排演，他却又以一个严重的吹毛求疵的批评家姿态出现，教条地指责演员，随后，便自以为完成了导演的任务，而全然忘记这个戏的一切应受批评的地方，就连他所要批评的演员本身所犯的毛病和存在着的缺点在内，也都是应当由他一个人来负责的，

那么，我们又有什么理由需要这样的导演呢？

导演的民主作风，应该以联合创造为原则。他在和演员共同创造的工作上，有综合一切、概括一切、总结一切的责任。他应该尽量启发演员，使演员发挥自发自动的创造性，而这种发挥却又是具有共同方向、共同目的的。因此，导演无论启发演员什么，吸取演员什么，肯定演员什么，否定什么，都应当是有原则性的，经过原则所批判过的：有没有生活？能不能表现生活？他要懂得勇于从演员方面吸取接受一切有利于创造的优点，但同时也得能勇于坚持原则，掌握方向，批判并消灭那些违反现实的、错误的、庸俗琐碎的、钻进牛角尖的极端自由的发展。

导演在启发演员的创造性上，在批判和改正演员的错误认识上，无论用什么方法，都应当以生活为根据，通过他自己的辩证唯物的思想方法，而不应当出之于冲动和急躁。“耐心”是每一个艺术工作者的美德。艺术创造工作是艰巨的，其完成的程序也遵循着一定的生活规律的。失掉了耐性就证明工作者失掉了科学的思想方法。所以，一个新现实主义的导演，首先要懂得：人物的创造，在最初必然有一段缓慢而且看不出迹象的过程。他不能急切地要求演员一下子便把人物创造出来。不但如此，他还得设法消除演员的急躁和急切，更不能伤害演员的创造热情和兴致。他不能一开始就批判演员的错误。假如导演从第一天开排起，便滔滔不绝地无微不至地指责演员这样也是形式主义，那样也是形式主义，这一种情感不是人物的，那一种也不是人物的，一直批判到总排，批判到演出，结果呢，演员的形式主义不但始终不能取消，反而越经批评越是形式主义；演员不但掉不到人物里去，反而永远也摸索不到人物的情感究竟是怎样的。新现实主义的导演方法，本身就是反形式主义、反教条主义、反经验主义的。然而，你如果反用教条去批判形式主义，那你的方法岂不是首先就已经犯了严重的形式主义了吗？想以形式主义消灭形式主义，其结果当然只有打击演员的创造情绪和信心，只有堵塞演员的创造性，只有造成更严重的形式主义了。正确的导演方法，应该先去肯定演员哪些是对的，哪些是适合于脚色制造的，哪些是可能发展成为人物的因素，即或是这些因素在演员的身上表现得极其微小，甚至还在潜伏着看不出来（但导演是应当懂得怎样去看得出来的）。演员在开始排戏的时候，外形的活动上纵然有一千样表现成为形式主义的东西，内心的活动上纵然有一千分情绪都不是人物的，但是，根据我上面所讲的道理来说，他至少也总有一分一厘的东西，是有生命的、活的、适合于脚色的吧？好啦，你就先去肯定这一分一厘好了，先把这一分一厘的正确的东西指出来，千万不要去批评那一千样错的要不得的东西。因为，你不要轻视这一分一厘的萌芽，这却是一个新生的力

量，它只要经过适当的启发和发展，那就是脚色诞生的根源。它的逐渐发展，自然就是一千样错的东西的消灭。导演肯定了这个潜伏着的可能发展成为新力量的然而只是少许的因素以后，演员就会因为欢腾鼓舞而慢慢走向导演所诱导的方向，在很快的期间以内，就不但能把这一分一厘的东西发展到更大的分量，而且必然会因为内心活动的有机的联系性，又另外发展出许多新生的、适合于脚色的因素的萌芽来。这些新的因素，越发展越多，越发展分量越大，越发展就越排斥了那些陈腐无用的形式主义的东西。导演的创造，在这个过程中，也会受了演员里边所不断发展起来的新的因素的影响，而不断地发展并丰富起来。新的因素在不断地增长，旧的陈腐的因素在不断地消灭，演员才会在导演的指导下，通过自己一定程度的努力和一定时间内的酝酿，而进入了脚色，创造出活生生的人物。这样的联合创造过程，永远不会叫演员感觉苦恼，感觉吃力，而相反地，他们只会觉得愉快，只会随着创造工作的进展而一步比一步感到惊喜。

这就是我个人在实践中运用史坦尼斯拉夫斯基体系的一个经验。自然，和演员联合创造与启发演员的创造性，方法是多样的。可是，导演无论用什么方法，倘若只在演员们旧有的创造方法的基础上运用史氏的体系，那依然不会奏效的。因此，去掉那些障碍演员们创造性的各种旧有习惯，成为排演过程中第一步应做的工作。这里姑且举出我所用过的三种方法，作为说明。

第一种方法。我们请演员参加剧本的修改工作。每个演员，都在排演之前，被导演要求去根据他对于剧本主题的认识，对于人物的了解和从体验生活当中所得来的个人内在要求，提出修正自己的脚色或与自己脚色有关的其他脚色的意见，大从故事的穿插，小到一两句台词和对话，都可以用文字或者口头向导演提出来，而且把故事和对话具体的或大意的写出来。经过导演的集中考虑和提炼，再根据剧作家和导演的整个意图，把剧本改编成为目前所演出的这个台本。经过这样的做法，演员便会感觉到，文学剧本的创造里，也有了他们自己的创造，因而就把一度创造力与二度创造力拉得很近：演员一经感到剧作家和导演所要创造的也正是他自己心中所要创造的人物，便很快地就能摸到创造的门径，把第一自我和脚色结合起来。不但如此，我们还让每个演员在经过导演的批准的原则下，有一定限度地去增删修改他自己的台词，以便使他说出来顺口。这样，更能使演员容易把对话溶化成为他自己内心中所要说出来的言语，而不是在背诵作家所写出来的台词。演员唯有感觉到自己心里有那样动那样说的渴望，那才是艺术创造的开始。

第二种方法。我从戏一开排的时候，就一再强调要求每个演员尽量放开来活动。

我甚至告诉演员们说：你们即或把人物排演错了，即使排演成了文明戏，也不要紧，这是排演，是演员的初步活动，导演自然会设法给你慢慢收敛，慢慢给你纠正。我为什么要这样做呢？这岂不是很危险的吗？岂不是一开始就叫演员走进错误的人物形象里，一开始就叫演员犯了形式主义吗？实践证明，结果是恰恰相反的。第一，必须认清，演员不可能在戏一开排的时候就能全部掉进脚色：正如我前边所解释过的，人物的形成是需要经过一定的辩证唯物规律过程的。所以一开始你就叫他尽量放开了做出来，那就等于叫他把他到此为止的这一个时期里对于人物所有的认识，所掉进脚色里去的程度，完全暴露出来给你看。唯有叫演员全部暴露出来，你才能从“万绿丛中”找到那“一点红”，你才能知道发展他的什么，消灭他的什么。否则，演员动也不敢动，做也不敢做，你不但看不出他什么是坏的，而且更重要的，你就连他那潜伏着的好的萌芽也都抓不住了。第二，我们成天在喊着反形式主义到处在努力着作反形式主义的斗争，然而你不叫演员把他所有的形式主义完全展览给你看一看，叫你检阅一遍，你又怎样能采取不同的方法取消那些不同的演员表现成为不同的形式主义呢，你又能够知道该取消他哪些形式主义呢？唯有叫他把形式主义的东西一起展览出来，你才可以对症下药：一方面诱导他发展那些少而新生的因素，一方面再用多样的方法，克服并消灭他那些形式主义的积习。否则，演员会把他一向所惯用的形式有意识地尽力掩藏起来。这不但蒙骗了导演，而且也蒙骗了演员自己。可是，最不幸的是，等到演员一正式上了舞台，那些在排演场上有意识地理智地所掩饰起的形式主义，便会因为演员不再那样理智而毫不客气地一样样都又出现了。所以，导演必须叫演员在排演的时候，把旧有的习惯全部暴露出来，然后再用暗示或比喻的方法，用启发他自觉的方法，叫他自己去发现哪些是架空的形式，哪些是久而不自察觉的“舞台腔”。要他首先自动地抛掉这些“舞台腔”，叫演员在排演场上生活，才能把演员引入创造的正轨。

第三种方法。我们把排演的时间分成两个段落，前一段落——较大的一个段落——作为体验生活的继续，后一个段落作为进入脚色的过程。演员虽然体验过了生活，可是那只是感性的认识或印象；演员虽然结合着剧本形成了他的“心像”（注：有人译“意象”，这个哲学上的名词，用在史坦尼斯拉夫斯基表演体系中所指的“心像”上，是不太合适的），可是这个“心像”只是一个概念，只是一个理性的认识，还不能称作是一种“真知”。这个“心像”形象，还只存在于演员的想象中，演员自身和这个“心像”还有着隔离。而且，“心像”的认识是否正确，他能否活在这个“心像”里，也还不知道。“一切真知都是从直接经验发源的”，“真正亲知的是

天下实践着的人”。所以，演员必须把对人物的认识，从实践中得到证明、修正和批准，才能认识得更深刻更正确，才能使自己的思想情感与人物结合而掉进人物去。他必须在排演场上，把脚色的生活一遍又一遍地生活，才能把由感性的发展成为理性的认识，具体地结合在他自己的舞台实践中，才能把他想象中的人物思想与情感溶化在他的行为中。排演是一个感性与理性认识反复着丰富起来的一个实践过程。同时，在开排以前，他想象中的人物，只是孤立的，和其他人物与剧本指定的环境，是不发生太密切的关系的；他也必须在剧本的“指定环境”和指定生活里，在和别的人物的接触上，一遍又一遍地去体验，去生活，才能通过具体而真实的刺激反应作用而修正、充实、发展他的人物。苏联的导演和演员们，称排演为“活动”，我们称之为“生活”，这都是因为我们认为排演的全部过程是一个由体验生活到掉进生活以至创造出人物的过程，而不是一个单纯创造的过程。不向“实践论”去学习艺术创造的方法，就一定会把认识与实践分家，不从辩证唯物论的思想方法上去考虑导演的的方法，就一定会不自觉地要求演员不通过在排演场上的体验生活阶段以进入脚色而只要求演员去摹拟他的“心像”。不叫演员在排演的过程中继续生活的体验，则演员所创造出来的人物虽然不是生活的摹拟了，却又是“心像”的摹拟了，因此人物便依然会成为空洞的、刻板的、公式的定型，从此便失掉了修订发展的余地，也便失去了真实感；演员的创造性，也就会在一开排的时候便被窒息了。

我所用的这种方法，有些演员在最初很感觉着不习惯。因为在大家的意识中，一向都认为排演的开始便是创造脚色的开始，以为脚色的“心像”早已在体验生活那一个阶段里完整地形成了，现在只要掉进甚至摹拟那个“心像”，便可以创造人物的外在形象了。他们忘记了初步排演也还是帮忙演员去修正去丰富去正确地形成他的脚色的“心像”的时期。要想完全生活于脚色，还有待于排演的最后一个阶段。所以他们总是一开排就希望导演马上规定或者决定他们的声音动作，以完成他们的人物造型。然而，活在你心内的人物形象既然还没有完整，你可又怎么能造出什么形象呢？就算你的“心像”已经完整了吧，而你还没有生活在它的里边，你又可能创造出什么样的人物呢？这些由旧传统的艺术思想所养成的习惯，充分说明着旧式演员的“表演”出发点，是以“演员”的身份在要求“演戏”，而不是以“人”的身份在要求“生活”。我所用的方法，是要求演员从一个人的出发点去创造人物，因而首先要求演员在排演场里消除演戏的感觉：先把演员领入指定环境的整个生活中，然后再把他们逐渐领入他的人物的个别生活中。因此，在我初次排练一场戏或者一节戏的时候，我只要求演员用假定去设身处地，以一个人的身份去自由活动。凡是

演员认为他自己应该如何动如何走的，他便可以那样做。即以演员舞台“地位”而言，我也绝不把我事先所设计好了的人物部位，指定给演员；我只向他们说：“你们先自己走走看吧，走动是取决于人物心理动机的，只要能掌握对了这个心理动机，随便向哪边走，怎么样走，都是好的，都不关重要。因为舞台‘地位’和‘画面’都是一种现象，现象是次要又次要的东西。”最初，演员们随便走动，互相冲撞、重叠，互相搅扰、牵制，造成一片混杂，有些人可能感到失望。然而，当演员们经过导演的详细分析，经过人物的交互刺激与反应，经过这样的“共同体验生活”而逐渐消失了演戏感觉，逐渐进入了生活以后，他们的冲撞牵掣便逐渐减少了，换句话说，他们便逐渐已进入了在现实生活里所存在着的生活规律中，久而久之，他们生活的内在规律，便表现成为外在的规律现象，也便（至少是大体地）符合了导演所预先设计的“地位”与“画面”了。因为导演的设计，也无非是根据人物的性格，和这样的性格在这样的遭遇中所引起的心理活动状态而来的。

我们此外还用了其他种种方法，来消灭演员的演戏感觉，引领他们进入生活。我这里只再举出一个例子。排演进行中间，我偷偷嘱咐管效果的同志们，把各种声响加大，而且故意要他弄得特别嘈杂混乱。演员们最初很不习惯，很苦恼，屡屡提出抗议，有人说这种嘈杂搅扰了他们的对话，有人说这种混乱粉碎了他们的情绪。我向演员们提出一个笑话似的问题：龙须沟是一个小手工业区，各种工作的声音，整天混乱地响个不停，住在那里的劳动人民，是不是可以跑出去向街坊四邻们抗议，说这些声音搅了他们的谈话，搅了他们的情绪，而要求别人停止工作呢？演员提出这种抗议，就等于招供了他们仍然存在着很强烈的“我是在演戏”的意识，这就证明他们既未进入角色，也未进入生活。我首先要求演员以劳动人民的身份（而不以演员的身份），在这种嘈杂混乱的工作声音中间，生活下去。随后，我又要求演员能习惯于这些声音。最后，我进而要求演员不再感觉到有这些声音的存在，照样能工作，照样能思想，照样能谈话，一如龙须沟的劳动人民对于四邻的工作声音那样“听若罔闻”。生活在脚色中和生活在环境中，是互相起着有机的启发作用的。

我从来不为“舞台画面”去设计演员的部位，而只把人物活动中所自然形成的画面现象，加以调整或润饰。在我所导演过的舞台剧里，画面基本上都是自然形成的现象，换一句话说，画面都是舞台上生活所表现出来的规律现象。这样自然形成的画面，我认为是比任何人工所造成的画面都更美丽，更自然，更生动。因为我深信不疑：一切艺术与技术的规律与法则，完全脱胎于生活和自然界的辩证规律。脱离生活与自然界的规律而追寻单纯的技术法则，必然是脱离现实，必然毫无生命。

比如，我们看秋云在空中那样千变万化地浮动，是谁给它们摆好的画面呢？那只是自然界矛盾力量在有规律地发展中所产生的现象而已。我们倘若叫云停住，无论哪一刹那的画面便一定都变为最难看的了。舞台上的画面也是如此。只要人物的思想与情感表现得充沛，只要是人物的行动产生于内心合理活动的支配，那么，人物无论在内心与外形上，就都是在连续地动着的，就都是绝无一刻停留的，正如行云一样。只要舞台上的生活是动的，是连续的，是有内在生命力的，舞台上的画面，便也就无时无刻不是美丽的，生动的，自然的，有高度艺术性的。这样的画面，即或有时在表面上表现成为静止的，而那正是人物与人物之间的内心感情交流波动得最澎湃，内在矛盾力量冲突得最剧烈的时候，所以，这个看上去像静止的画面，其实是最活动的一刹那。舞台画面要从连续活动中去领略。舞台画面的美丽，完全决定于舞台上的生活的内在节奏。导演只要能掌握住生活的节奏，能充分表现出这个生活的节奏来，舞台上便处处是画面，时时是画面，不需要有任何人工的矫造；所需要的，只是一两下的润饰，因为润饰是艺术品的点睛。

八、怎样创造脚色

演员在人物的创造上，存在着许多问题。这些问题，得不到适当的解决，便统统表现成为形式主义。一切形式主义的主要根源，当然是由于和火热的生活与斗争的实践脱节，缺乏足够的生活实践，不能正确地认识生活，追不上在迅速发展着的生活，或者对于生活与斗争中的事物缺乏兴趣与敏锐的感觉。有一种演员，不向现实的生活去寻求创造人物的无尽源泉，所以他所创造出来的人物就没有生命，不是有血有肉的。另外一些演员，生活的幅度不广，对于生活的体验也不深刻，他们的创造范围，于是被局限于狭隘的范畴中——至多只能表演和他们自己近似的脚色。又有一些演员，他们停留在以往的个人生活经验中，追不上新的事物的发展，他们所创造出来的脚色，便成了“已经陈腐下去的现实的意象”的摹拟。也还有一些演员，政治思想提高得不够，没有掌握正确生活的方向，也掌握不住工农兵的本质，所以只能用自己旧有的意识去理解生活，假想人物，因而歪曲了生活和人物，也侮辱了生活和人物。也还有一些演员，他们也懂得应当向生活与群众长期地经常地学习，也懂得技术应该服务于生活，而且生活的经验也不能说不相当的深刻；可是，技术又怎样才能服务于生活呢，在他们还是茫然的。在这些演员身上所存在着的这些问题，并不是单纯的技术所能解决的。他们需要首先学习毛主席《在延安文艺座

谈会上的谈话》，特别要实践“长期地无条件地全身心地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最庞大最丰富的源泉中去，观察、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切自然形态的文学和艺术，然后才有可能进入加工过程即创造过程，这样的把原料与生产，把研究过程与创作的过程统一起来”。有了丰富的生活与斗争的实践和经验，才能获得创造人物的原料和源泉，而那些生活和斗争的方式与形式，也同时就是技术的形式和方法的根源。

特别是一些生活与斗争的经验相当丰富的演员，如果在艺术思想上把生活和创造方法（技术）分家，认为认识了生活，长期地体验了生活，学习了生活，向生活里取得了丰富的真实而生动的材料，便无论用什么方法就都可以创造出活生生的人物，或者运用一些“高度的技术”便可以创造出舞台上的现实生活与人物，那结果也依然会是很严重的形式主义。这就是我在前边所一再指出的：他们肯定了生活对于创造的重要性，也肯定了生活是创造的唯一源泉，却没有肯定创造的方法和技术的源泉，也还是生活。实际上，恐怕目前也还可能有不少的演员，研究的是史坦尼斯拉夫斯基体系，体验的是火热的现实生活，而形象这个生活和人物的方法与技术，却还是旧的一套。甚至还有极少数的人，仍在努力把二十九种发声法和工人与小资产阶级知识分子的手势，硬塞进史坦尼斯拉夫斯基的理论体系去，作为实践这个体系的方法；甚至还有人摹拟一匹骡子的动作，来创造人物的形象。——这一切刻板的、定型的以及想入非非的创造方法，和那些矫造的、自我陶醉的、由天而降的技术，都是窒息演员已经获得的一点点生活的东西。生活能给演员在现实生活里的实践方法，生活也同时能给演员在艺术创造里的实践方法。演员必须把生活的体验和艺术创造的方法统一起来，才能具体地克服一切形式主义。

所以说，用什么方法来创造有血有肉的人物呢？要用生活的规律所肯定或者所蜕化出来的方式和形式。

导演怎样根据生活在不断发展中所表现出来的规律，运用科学的方法，与史坦尼斯拉夫斯基体系来指导他的演员们去创造他们的脚色，是一个实际的问题，不是空谈所能解决得了的，更不是“提高”旧的一套“方法”和“技术”所能解决得了的。这个实际，就是首先消灭演员们的“表演”的意识，然后叫他们根据对于“表演”两个字的新的认识，去在工作进行中寻求具体的新的创造方法。

我们在整个排演过程中，一直强调着一件事：要演员绝对抛掉他们“是在演戏”的意识，要演员透彻地了解演员的脚色创造，是他们整个现实生活实践里的一部分，是把生活中感性的认识，结合着剧本发展到理性认识的阶段之后，又通过亲身体验

而回复到感性的具体的认识的一种实践。我们为什么，像前边所提到的，把排演的过程确定为体验生活的过程，而不称之为“排演”或者“表演”呢？目的就是要叫演员们绝对不去意识这是排演，而是在生活。事实上，演员们也必须是在“指定的环境”里生活，生活，又生活，必须叫感性与理性的认识不断地反复着指导他实践人物的生活，才能进入人物而创造出脚色来。我们要求演员在排演场上生活的时候，不要运用任何他们所认为是“技术”的东西。而且，如果他们有意无意地运用了那些东西，或者一些不合于现实生活的人工矫造姿态和声音，我们便立刻引证生活中的实在例子，叫他们知道那是生活所不批准的，马上消灭它们。据我所知道的，史坦尼斯拉夫斯基一生所最不能容忍的，是演员们在排演的时候运用任何一种违反生活实际的动作和声音。这也是我们所绝对不能容忍的。我们举一个例子来说明吧：你去参加了镇压反革命控诉大会，那些受过反动派迫害的苦主们的控诉，感动得你流泪、愤怒，乃至忍不住要跑过去亲自把那些特务地主恶霸狠狠地打一顿。这是为什么呢？除了你的立场与情感已是和人民的一致以外，也还是因为那些苦主亲身尝过受迫害的滋味，所以他们所控诉出来的言语才那么真实，他们的动作才那么动人。然而，他们是用的什么“表演”方法和技术才叫你这样受感动，这样要求行动的呢？他们什么“方法”也没有，什么“技术”也没有，他们有的只是生活。演员在舞台上应该和在现实中是一样地在生活，所不同的，他在现实中是生活在他个人的思想情感与个人生活环境里，而在舞台上则是生活在人物的思想情感和人物的生活环境中。然而生活还总是生活。在自己的生活中既然是生活，为什么在人物的生活中便变成了“表演”呢？因此，演员在排演场上，只要稍稍一意识到是在“表演”，他就马上脱离了生活，而成了摹拟，他的一切表现便成了虚伪的形式。我们在排演场上总是称排演为“活动”或者“生活”，也就是这个道理。

演员们旧意识里所认为是“技术”的东西，其实只是离开生活所造出来的一套“零件”，是从生活的表面上所任意抓取来的一些没有内在动力联系着“做工”，是一套七巧板。他们认为只要掌握住这些“零件”、“做工”、“七巧板”，或者掌握住或提高了装配这些“零件”和“七巧板”的“技术”，便可以形象出生活来，创造出活生生的人物来。这是一种机械的观念。必须知道，创造人物的工具，并不是这些“技术”，而是演员自己的心灵与肉体。在现实生活里，人类表达内心思想情感的工具，也是人类有生命的肉体而不是任何技术。而肉体是和内心不能分家的。心里想吃，他才吃，吃这一动作，是和内心有机地联系起来的，绝不是人类学会了吃的技术才能吃的。生活只有现象而没有技术。现实中的人物，只有长久的生活环境所决定下

来的生活习惯之不同，并没有技术的高低。作为一个演员为什么在现实生活里不依靠技术而生活，却在排演场上的人物中要求依靠技术去生活呢？演员在创造人物上所需要的，不是那些“表演技术”，却是如何摆脱他自己肉体活动上的习惯，而迅速地接受了人物的生活习惯，如何使什么样的内心思想情感马上能有机地联系起什么样的外在动作与声音。这种训练，我们称之为“基本训练”，而不承认它叫表演的“技术”，因为这种训练只是叫演员的肌肉与声音放松而易于受情感的支配，它并不训练出任何形式，所以它不能直接创造人物形象。它只是修理、调整和改进身体条件——创造工具——的一种手续。演员如果有了丰富的生活体验，而又有很好的基本训练，那当然是最理想的。如果他有丰富的生活而缺少基本训练，他所创造出来的人物依然是活的真实的有力的，《兵演兵》的成绩，便是很好的说明。我从导演《夜店》和《龙须沟》的实践中，得到了一个结论：向生活所寻求来的创造人物的方法与人物活动的方式与形式，是最好的“表演技术”。《夜店》和《龙须沟》的演员，绝大多数都是没有舞台经验和所谓“技术”不够的演员，可是他们所演出来的戏，为什么是一片生活呢？他们又是用什么“表演方法”和“技术”创造了生产和人物的呢？他们的秘诀只有一个：彻底否定并扬弃了旧套子的“演技”，而向生活里去找他们每一个活动的现实的根据。他们是以“人”的身份在生活，而不是以“演员”的身份在演戏。

所以，演员们在“表演”上所存在着的公式化、片面化和一般化的问题，除了从经常地长期地投入火热的生活、随着生活的前进，以取得基本的解决以外，演员也还得从艺术思想上入手去检查自己的创造方法是否正确，看看自己是否还存在着“演戏”的意识，是不是已经认识舞台的实践就是生活的实践；同时，也还得检查自己是不是在实践史坦尼斯拉夫斯基的理论上，所用的创造方法还是旧的一些“表演技术”。必须把想用旧瓶去装新酒的错误认识纠正，必须肯定只有生活和生活发展的规律是“方法”与“技术”的源泉，才能创造出活的形象而不是死的形式。

有些演员，往往没有把“生活与脚色”这个理论通过正确的实践，得到正确的认识，于是总希望自己一下子就生活于脚色。这就是没有向生活里学到认识与实践过程的结果。你要求一下子生活于脚色，你可能一下子就知道你的脚色是什么样子吗？你的心里可能一下子就清楚地看见了它了吗？你能一下子就说你的脚色的一切内心活动和外在形象吗？你往往是一下子说不出来的。那么，你所要马上就生活进去的，可是什么人物呢？是不是还只是一片模糊的、概念的、空洞的世界呢？当然是的。脚色没有在你心中成形，你又如何去生活在它的当中呢？创造人物的初步过

程，并不是一下子生活于脚色，而应该是先要脚色生活于你，然后你才能生活于脚色。你必须先把你心中的那个人物的“心像”，从内心到外形，从胚胎到成形，从朦胧恍惚到有血有肉，培植发展起来，然后你才能生活于它。否则，你所生活的只是一个概念的幻象。这个幻象既然不存在于现实的生活中，你就不得不东拼西凑出甚至是口造出一套动作和声音，来形象这个幻象人物。这结果就是形式主义。

人物“心像”在你心里的出现，和人物的创造的完成，都不是突然的。其发展也不是按照逻辑的顺序的。当你的脚色开始生活于你的时候，最初只是一点一滴的出现，有时候是一双眼睛，有时候是一个手指，有时候只是他对于某事物的一刹那的反应。它不但不马上整个出现，就连这一点一滴的东西也绝不是有顺序地次第出现的，而且，这种出现还是恍惚迷离的：时而飘忽消逝，时而又闪耀出来。这，作为一个演员，是不能焦急烦闷的。这确是苦恼，但也是愉快。人物“心像”的出现，正如胎儿一样，他会使孕妇焦急，惊喜，但是必须耐心地等待。你必须首先以惊喜忧惧交集的心情，孕育营养这个“心像”的胎形，久而久之，它会成长，会在你的心里具体地完整地发展起来。你的创造——人物的完成，也是同一个道理，同样的过程。人物也不是一下子就能创造完整的，形象也是没有逻辑的顺序出现的。第二自我在你（第一自我）的身上，也是一点一滴地，逐渐地发展成长起来的；你自己（第一自我）的因素，也是随着“心像”的形成逐渐消灭下去的。所以，在排演与创造的过程中，我们不能奢望一下子就能生活于脚色，绝不能要求一下子就完全摆脱开第一自我。你还得时时用第一自我向第二自我作比较，时时感到这两者的矛盾和消长的迹象。唯有经过这样的程序，最后第一自我才能完全消灭，舞台上的人物才能成为百分之百的第二自我，人物才能真的有血有肉，而不是形式的堆砌。

大家都知道，演员在舞台上的生活，应该是第二自我，就是说，剧中人物的生活，不应该有演员的第一自我的存在。然而，若干导演和演员往往要求人物完全丢掉第一自我的任何因素，因此便否定了第一自我在创造过程上的重要性。我们必须知道，演员用以创造人物的工具，不是别的，而是他自己心理与生理物质。舍掉这个物质的基础，而去企图创造出一个人物来，这种思想是很不科学的。第二自我应该是从第一自我的因素上，发展些什么，消灭些什么，而慢慢蜕变出来的。它不是凭空出现的：人物不是自天而降，不是由石头缝里蹦出来的。如果不从作为自然人的第一自我的一切因素上发展其为脚色的，消灭其为演员的，那么，第二自我又能从甚么基础上形成呢？导演和演员如果否定第一自我是发展成为第二自我的基础，要求凭空出现第二自我的一切，那便是没有认识生活和生活发展中的唯物辩证规律。

那就如同种麦子而没有土壤，成胎还没有母体。演员既然全部否定了第一自我的一切因素，连和第二自我无论如何相同的东西也都否定了它们的价值，认为那是该用在第二自我的身上的，因而，连人间最自然，最平常，最没有特殊性，而又最生活化的动作，也都不敢用了。于是他就不得不去幻想一套没有现实基础的形象，来表现他的第二自我。比如，拿用牙嚼东西吃这个动作作例子吧，完全否定第一自我是创造人物的基础的演员，会觉得自己吃东西用牙嚼的那种方法不用能，用了便不是人物而是自我。其实呢，演员自己嚼东西的这种肌肉动作，基本上是和第二自我并没有分别的，分别只在于生活所决定的每个人的习惯之不同，那种习惯之不同，必须由演员通过生活体验才能表现的。可是，他既然否定了第一自我的一切，也就等于否定了这种任何一个人类都这样嚼东西的方法，却去幻想出一个又似吞又似咽又似口含着一个滚烫的汤圆一般的动作。这种形象，怎么能不是形式主义呢？假如他幻想不出来什么动作，他就不得不求助于别人演戏所用的“技巧”，或者自己已往演戏所曾经自我陶醉过的“技巧”了。那结果便是公式化。

把人物创造得片面化单纯化，也是因为对生活体验得不够深刻，引起艺术思想上的混乱，而歪曲了创造的方法。错误的创造方法之一种，是企图一下子创造出典型人物来。艺术创造中的典型人物，如我前边所提到的，乃是现实生活里同一阶级同一阶层人物特点的提炼，结合了剧本的要求所创造出来的。典型人物不是一下子出现的。它必须从一个阶级的共同性上，从同一阶级不同人物的比较上，发展起他的个性来，才能诞生。在他的身上，有集中了的阶级特质和个人特质（请参考《怎样体验生活》一节）。如果只单纯地追求典型（个人的特质）而不叫这个个人特质从阶级的性格上发展起来，这个人物不但单纯化，片面化，脸谱化，而且因为它既没有阶级的基础，便中止其为人，更谈不到是典型人了。现实社会的人物都有阶级性，自然人并不存在。失掉人物的阶级基础，便是超阶级的、现实生活中不存在的人物，因而就不会有真实性和复杂性。因此，创造脚色的时候，演员不应该从只找典型，只找个人特质上出发，而应该以阶级性作出发，用同一阶级人物的共同特质，作为脚色的底子，先创造出一个有“阶级性”的类型人物来，然后再提炼生活，集中表现它的个性，而成典型。从阶级类型到典型，是创造的必要过程。譬如：凡是人都得吃饭，而受压迫的劳苦人民大众要想吃饭就得斗争，可是斗争的方式又是人各不相同的。所以演员在创造一个有斗争性的劳动人民的时候，首先要看它是人类，然后在人类的基础上强调他的阶级性，最后，在阶级性的基础上再强调他的个人方式。这样，人物既有了个性（属于他个人部分的），又有了阶级性（属于他同一阶级阶层

部分的)，也才有了人性（属于全人类部分的，如走路、说话、吃饭等官能），才不会单纯化、片面化。

另外，属于“爱你的角色”的误解，也是造成单纯化片面化的原因之一。许多人把“爱”字解释成为个人的癖好，个人的偏爱，因而就尽其全力以美化他所要扮演的脚色。现实本是具有多面性复杂性的。如果演员把脚色那些合乎他自己口味、情趣、习惯的，统统强调起来，凡是他认为缺欠的、错误的、不完善的，统统给抹煞干净，那么，人物便缩减成为单调而平板的脚色了。如果我了解得不错的话，史坦尼斯拉夫斯基所称的“爱你的脚色”，应该作为“集中注意力于你的脚色”解。唯有集中你的注意力，你才能对于一个人物发生浓厚的兴趣，唯有你发生了浓厚的兴趣，你才能对那个人物要求深入的分析 and 透视；你越分析得深入而仔细，你的兴趣越浓厚，而你的关心和注意也就越集中越恳切，因而你对那个人物的一切内在与外在的形象也就越清楚，越感到亲切。俗话说“癞痢头的儿子是好的”，那并不单纯是作父母的偏爱，而是他们对于这孩子更注意更关心，深入而亲切地熟悉他们儿子得癞痢疮的地方，他们所看见的却是得疮的原因，和这个孩子秃疮以外的其他种种美德。演员对于自己的脚色，也应该以集中注意和关心来引起浓厚的兴趣，不但看出他的优点，还看出他的缺点，而且还给他的缺点找出正确的历史性社会性政治性的原因。这种解释也同时回答了“怎样爱你的反派人物”。

企图直线完成人物的行为，也是形成单纯化片面化的原因之一。革命的道路是曲折的，生活的道路是曲折的，一切事物的完成过程也无一不是曲折的。一切事物既因为内在矛盾的活动力而发展，则它的发展就有不平衡性，也就是说，是曲折向上的，并不是直线上升的。我们的演员，却常常想直线地完成他的目的，而大大忽略了目的完成过程中，内在存在着不平衡发展律。某些演员，在舞台上，大自人物性格的完成，小至单位动作的完成，都犯同样的毛病。比如说，一个演员要完成回家去向他老婆发点脾气的目的，往往一出场就透露出满脑门子脾气，连中途遇见一个最尊敬的朋友，也表现出他等到回家以后才该发的脾气。这样，他作为一个人类所应有的敬爱、亲切、愉快、欢笑和热诚等多样因素，就都被没有曲线地完成目的的创造方法所挤掉，脚色便成了单纯片面的乖戾人物。你在现实生活中，总不能因为你下了办公厅以后的目的是要回家，便在路上遇见了熟朋友也不招呼，即或他招呼你，你也向他说“现在不能和你谈话，因为我要完成回家的目的”吧？实际上，你不是和他一路走着谈着，便是一起看看橱窗，要不然甚至还一起去吃一顿饭，然后你才回家。像这样的实例，在现实生活中多得不胜枚举。然而，你为什么在舞台

上偏要这样脱离生活的规律，一切都要直线地去完成呢？

“表演”或摹拟概念，也是一个错误的创造方法。你对人物认识得不具体，没有掉进脚色的思想里，不能确实知道人物对于他所遭遇的事物具体地起的是什么思想上的反应，不注意这个思想上的反应所连带着引起的是什么情感，而只表演或摹拟你对于人物思想情感的一个概念，这个人物便很抽象，很一般化。不能把你理性地认识了的那个脚色的生活在排演场上感性地生活一次，而只集中力量作些概念的设想——比如只把某个人物设想是急躁的，某个人是富于正义感的——那么，你在创造这个脚色的时候，就会永远被这个概念所纠缠，找不出任何具体的内心活动与外在的反应来，只能时时刻刻在“如何表演这个急躁或者正义感”上兜圈子。这叫作“表演情绪”。人物的情绪，只能随着他的思想活动和具体的反应才产生。情绪是要通过具体的思想的与身体的行动，通过一连串相当微细的节目，才能表现得出来。你自己在排演场上的“指定环境”中如果不是在生活，你的思想上如果对于事物不起具体的反应，你如果不先去行动，却先要求发挥情绪，则你所发挥出来的，仅能是一般化的“情操”，所谓喜、怒、哀、乐、欲。这种情操，既不能区别性格，也不能区别个别的具体环境与遭遇。人物既没有个性反应和具体行动，那当然就一般化了。

那么，创造人物难道不要表现情绪吗？难道不应当从它的情绪上出发吗？情绪是要的，然而创造的出发点却不是情绪。

我们有把情绪和情感作一个很好说明的必要。感觉、情感和情绪是三种互相联系着的东西。我们第一次看见一个人的行为很不好，这是感觉，也就是《实践论》里所称的片断的印象，或感性的认识。后来，我们接二连三地看见了那个人的不好的行为，于是我们对那个人运用思想去思索，得到了一个结论，对他有了一个理性的认识，心里对他就起了一个不好的观感，这个观感就是我们在戏剧艺术上所称的感情或情感。随着这个情感而来的，是愿望，或称意志。有了这种愿望，我们就想去教育他、纠正他或者指责他，于是，我们便产生了行动。随着这个行动和那个人对我们行动的反应而来的，便是情绪，也就是说，在行动中或在活动中的感情。这种情绪更进而引起我们更多的意志或愿望，因而叫我们产生了更多的行动，行动又引起情感和意志，如此交互作用不已。明白了感觉、情感和情绪的这种联系关系与交互作用，便可以明白从情绪出发去创造人物，是本末倒置的。史坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》里一再提到：“动，情绪就随着来。”没有行动不可能产生情绪，没有理性的认识（思想和随着思想所同来的情感）又不可能产生行动。所以，心

(思想),情感和意志(愿望),是互相启引而不可分割的。创造人物的原动力,便是这个三位一体或称三人小组式的 ТРИУМ-ВИРАТ。人物的创造应该从这个三位一体的原动力出发;而其中心,便是思想。人物有了思想,对一切事物才有反应;有了反应,才随之而引起情感;有了情感,才随之而产生愿望(意志);有了愿望,才引起行动;有了行动,情绪才随之活动起来,也才又引起更多的思想,更多的愿望,更多的行动。一个演员,应该首先考虑他的人物的性格,根据这个性格,体验他在每一件事物的细节上所感受到的是什么,思想上所产生的反应是什么和意志上所表现出的行动是什么。先去行动,则情绪便会恰如其分地随之而发挥出来;人物的具体的性格,也才能通过有联系的个别现象而显示出全貌来。

演员在舞台上要用什么样的情绪,才能感动人呢?那应该是史坦尼斯拉夫斯基所称为“把百分之八十再削掉一些”的情绪。因为,你如果用到百分之八十甚至百分之百的情绪,情绪反而概念化,一般化。而你的情绪里面倘若带着“百分之二十五”的说服力,情绪却能有充分感动人的力量。这“百分之二十五的说服力”,便是具体的、有个性的、能以说明详细事实的因素。可惜史氏没有给我们举出详细的例子来。我这里姑且把我向《龙须沟》的演员们所举的例子,引来作一个不成熟的说明。比如,旧社会里有一个女人,她从十八岁守寡,无依无靠,全靠自己劳动吃苦,苦度了二十年,好容易才把一个独生子抚养成人,可是不幸他的儿子没有等到解放,就被特务给杀害了。她儿子死的时候,她抱住他的尸首痛哭失声,撞头想要寻死。解劝她的邻居们,虽然也感到愤恨和心酸,但是由于她这时所发泄出来的情绪,正是史坦尼斯拉夫斯基所说的百分之百的情绪,所以并不十分地受感动。因为她这时所发泄出来的悲痛,没有和具体的事物密切结合在一起,比较一般化概念化,别人也不能从这里得到什么具体的了解,所以感人并不极深。可是,等到她稍稍镇定下来,忍住了眼泪,按下了哭声,一边怀着悲痛,一边向邻居们叙述她怎样和她儿子相依为命,怎样痛恨反动派,怎样惋惜她这个好儿子,并且把反动派的残酷行为详细说个明白的时候,却反而叫她的邻居们听得个个都痛哭起来,愤恨起来,乃至个个都想替她儿子报仇。她这时候所发泄出来的情绪,就是史坦尼斯拉夫斯基所说的舞台上所用的情绪。没有说服力的情绪,是不能说明个性和具体情况的,所以便流于一般化,因此,人物也就是一般化的了。比如,在《龙须沟》的第一幕里,程疯子挨打以后,倘若我们只叫他乱喊乱叫一阵,叫娘子也只在门口挣扎一阵,大哭一阵,那就成了一般化的情绪,并不能深深地感动人,不能使观众和人物的情感泛起共鸣。必须由疯子继续用比较镇静的心情,来叙说他的悲愤、郁闷、焦急和种种

残酷的遭遇，才能叫观众的心一步一步地沉重下去，而终于流出泪来。

有些演员，对于脚色的性格、思想与情感，掌握得相当正确，内心也能与人物合而为一，只是，在创造的时候，无论是他自己或是别人，总觉得他的情绪缺少像水流一般的连续，仿佛总在像火花似的跳动，他的心理上总有些空白的地方。这是因为他还没有完全生活于脚色，所以内心没有发展成为一条“不断的线”。内心没有不断的线，则外形上——语言和动作上，也就是所谓肌肉的活动上——自然也就产生不了有机的联贯。演员善于与别的人物交流和自我交流，内心才能连成不断的线。而和别人交流又和自己交流，就非得在排演场上去生活而不是去“表演”才能做得到。自我交流尤其重要。任何一个人物，对于他所遭遇的事情，内心都必然起着一连串的活动，就连对于最小的细节也是如此。史坦尼斯拉夫斯基在谈“信念与真实感”的时候，不是举过一个数钞票的例子吗？他结论说：“足见你的内心对于多么琐碎的细节，都应当感到人类天生即有的信念感，才能叫别人觉得你在舞台所做的一切都是真实的。”我们可以把这个例子和这个结论，引用到这里来。你如果在数点钞票的时候，对于这件工作上的每个细节不起内心的反应活动（心与脑的自我交流），你就不会产生愿望与行动，而下一个内心反应也就引不起来，下一个行动也就引不出来。如果你在这一连串的内心反应活动的中间，忽然停止一刹那的自我交流，你便跳出了生活，你那一刹那的动作便成了单纯的形式，那一刹那的情感便成了一段空白。

许多演员把人物相互的交流实践错了，换句话说，他们把旧的表演方法用在排演场的生活实践中了，所以这个方法就阻止了他的进入生活。他们总是只把注意力集中在对方人物的身上，全神贯注地听着看着对方演员在如何说话，如何动作，而自己的内心却停止了活动，停止了反应，于是内心成了空白。等对方演员说完或者做完，轮到他自己要说话或者要行动了，他这才开始他的内心反应。而引起他一连串反应的一连串刺激早已经过去了，他于是不得不勉强自己去回忆想象刚才的刺激。然而，他这些反应却不是对于对方人物的反应，而是对于自己的想象和回忆的反应了，所以就不会真实了。演员到了这个时候，连自己也会感觉着这个反应是不真实的，于是，为要强使观众相信他这个反应是真实的，就不得不努力临时制造情绪，夸张反应。这样的情绪和这样的反应，就必然是一般化的，也必然是形式的了。交流，不应当把你的注意力集中在观察领略对方的思想与情感上，而应当集中在你自己内心的一连串的反应上——对方每一个声音，每一个动作，每一个眼神所连续不断地给你的刺激，都要在你的内心引起连续不停的反应。这才是生活，这也才不公

式化，片面化，一般化。我们的演员，常常误认交流就是集中注意力于对方，结果自己脱离了生活，脱离了脚色，断了情绪，甚至忘了台词；可是，对方的台词动作，反而记得一清二楚。你永远在意识着自己和别人是在演戏，你可怎么能进入脚色呢？你既没有掉进脚色去，你的内心既没有不断的线，情感既然总是浮上沉下的，那么，你不但没有希望能进入脚色，也还会把对方于脚色里拖出来。演员如果不能从一开排时就在排演场上实践人物的生活，遵循现实生活实践的规律而不是用任何旧的表演方法和技术去生活，他在舞台上就永远不能出现成为活生生的人物。永远在意识着表演的演员，就永远进不了“下意识之门”，因而在舞台上必然造成三种可怕的结果：一是直接与群众交流，表演受观众的支配，不自觉地便去迎合观众的爱好，而戕害了人物；二是“未卜先知”，对方的动作刚一发生，甚至还没有出现呢，他已经表现了外在的反应，破坏了真实感；三是演上三五场以后，感情便逐渐陈腐，久之竟至于全无感情。许多演员以为感情不新鲜是感情的量数不能再增加的原故。可是，一定的人物的感情是有一定的量数和界限的，超过那个量数和界限，便不再成为那个人物。就拿《龙须沟》里的程疯子作比吧。疯子的感情，根据他的性格和环境条件，只能发展到现在所排演成的这种程度，不能也不应当再叫它增加或者发展，否则，说一句笑话吧，演到四五十场以后，这个人物岂不会要把剧场的房顶子都得拆掉了吗？要情感每次是新鲜的，并不等于增加它，发展它，而是要演员掉进生活去，和其他的人物有足够的交流，就和你在现实生活里一样。这样，演员不但取消了记住对方该做什么的意识，而且取消了记住自己该说什么做什么的意识，每天经这样交互刺激与反应所发出的情感，自然永远会是新鲜的，因为演员在舞台上并不是“表演”而是每天重新生活一遍。

九、导演是集体创造的中心

导演的创造力，是一个组织的集体创造的中心。戏剧是一种综合性的艺术，它的本质早已决定了它的完成有赖于集体的劳动。导演不但要和作家的创造力与演员的创造力打成一片，还要和所有舞台艺术工作者的创造力打成一片，才能完成整个的任务。舞台艺术各部门的条件，和演员的条件有同等的重要性。一个导演酝酿他的“心像”的时候，他可能只去想象出一个没有环境背景的人物吗？他能像匈牙利文艺批评家凯士特勒举的例子里所说的，创造出一个女工而她的背后没有工厂吗？导演不但要想象人物的性格，人物的思想与情感，还得想象人物是怎样生活，怎样

行动，生活和行动在什么环境里，生活行动在什么社会的与自然的条件里。因此，舞台工作者也必须在导演的组织与领导下，参加戏剧艺术的集体创造。舞台工作者应该被视为不上台的演员；导演的创造力也应该死在他们里边而复生。他们的思想与情感，也应该和演员交流在一起，舞台剧的创造才能完整而满意地完成。舞台的工作者，不是雇佣的技术工匠，而是有思想有创造性的艺术家。他们要和演员同样研究剧本，同样体验生活，同样的挑战。导演对待他们也应当像对待演员一样，同样地用启发的方法，引领他们发挥自己的创造性，使他们不论是管布景、灯光、道具、效果、服装，化妆和剧务的同志，都能以小组讨论研究的方式，围绕着剧本与导演的要求，用群众的智慧，创造出具有高度真实感与生活感的表演艺术来。

舞台艺术的创造性，目的是为了也要参加表演。法国舞台艺术家鲁舍说，没有表演用场的道具，就没有舞台上存在的理由。瑞士的阿披亚说，灯光是戏剧的灵魂。英国的戈登·克雷不仅仅要求舞台上“只有一个头脑”，而且要求装置能表演出生活中的矛盾力量在冲撞着的那种内在现象。苏联的艺术大师史坦尼斯拉夫斯基说，连一个布景工人，当他钉一个钉子的时候，都要想想这和表演有什么关系。这些话都是要说明：舞台艺术在戏剧艺术的创造工作上，是多么重要的因素。因此，落在舞台工作同志们肩上的责任，可又是多么重要而伟大。

舞台工作者这些“无名的英雄”们，是从前一向被人所忽视的。我们在这次导演《龙须沟》的时候，深刻地认识了集体创造的重要性，纠正了这个错误，因而舞台工作诸同志的智慧与创造性，得以大大地得到发挥，而给舞台剧的演出准备了走向成功的条件。

另外，时常被人忽视的，还有群众演员。以往，不但是导演，就连群众演员自己，也都认为群众演员既然只有一两句台词，甚至没有台词，所以只是主要演员的一个陪衬。群众演员在舞台上出现成为一群旁观者。其实这是错误的。需要知道，任何一个主要脚色，都应当有他的群众性的社会基础，他的性格上都应当有群众性的背景；必须从他的身上看出他所相处的一群人物来，人物才不丢掉社会性、群众性和真实性。出现在舞台上的群众，它永远和任何一个脚色都是有血肉关系的。它不是陪衬，而是用它的个性来说明那些主要人物的。所以它不是次要的，而是主要的。作为新现实主义艺术的学生的表演，更不应当轻视舞台上的群众的价值。特别是在实践毛泽东文艺思想，为工农兵服务，歌颂和表扬广大的工农兵和人民时代的戏剧的今天，群众脚色必须受到严肃而细心的对待。

舞台上的群众需要有个性，它的个性就是阶级性。这个群众的大个性里边，包

括着所有脚色（主要的与群众的脚色）的小个性——这就是我前边为什么说群众是主要的脚色的原因。反过来说，群众的大个性又是由许多单体的小个性所组成的。因此，群众有它自己的一个大个性，而组成群众的每一个人物，又各应该有它们自己的小个性。每一个小个性又都必须也必然要和这个大个性有充分的交流；而小个性与小个性之间，又相互保持着充分的交流。这样，群众在舞台上才可以活起来，成为一个有生命的力量。我们《龙须沟》的群众演员和主要的演员，都同样认识到了这一点。群众演员们也去体验了生活，研究了剧本，确定并创造了自己的个性。即或是一句台词也没有的演员，也都和主要演员同样地在创造他的脚色；因此，第三幕第一场才成了以群众为主的一场戏，叫每个主要脚色都包括到溶化到交流到群众的里边，而没有叫群众成为主要脚色的附庸或陪衬。这样才充分地表现了劳动人民的伟大性格。

集体创造的力量是伟大的，是无穷无尽的。而导演必须成为这个力量的组织者和中心。

十、结论

为了更好地实践毛泽东的文艺思想，首先要不断地提高我们马列主义和毛泽东思想的学习。

为了更好地实践史坦尼斯拉夫斯基的导演与表演体系，首先要通过科学的思想方法，使理论能具体地指导实践，而从实践中把史氏的理论发展成为中国土壤里成长起来的体系，以不断提高新中国戏剧艺术的实践。

唯有认识史坦尼斯拉夫斯基的体系本身所具有的法则符合于辩证唯物规律的，才能把它的体系发展成为中国的实践。

也唯有投向火热的生活，向群众去学习，才能保证这个实践。

更唯有依靠集体的创造劳动，才能完成这个实践。

《龙须沟》演出所获得的成绩，应该归功于李伯钊同志领导的正确和北京人民艺术剧院演职员同志集体的集体努力。

（原载《人民戏剧》第3卷第2、3期，1951年6、7月）

话剧艺术健康发展万岁！

——迎接第一届全国话剧观摩演出会

田 汉

最能表现现实生活斗争的话剧，作为与中国传统相结合的外来戏剧形式说，也有了半世纪的历史，但像现在这样以国家规模举行观摩会演还是破天荒第一次。这一首次全国会演的举行又恰在中国社会主义工业化和农业、手工业、资本主义工商业社会主义改造获得全面胜利的时候，在伟大的第一个五年经济计划进入第四年度，即将提前超额完成的时候，在国家对保卫亚洲及世界和平取得不断伟大成就的时候，就使得我们不能不加倍地欢欣鼓舞，为新中国话剧艺术的伟大发展前途祝福，祝它更好地替千千万万劳动人民服务。

为着迎接这个盛大集会，我曾跟话剧界的好些位剧作家、导演、演员交谈过几次，接触了一些问题，觉得把这些问题如实地摊开来让大家讨论，并在这个机会陈述个人初步的意见，也可以供大家解决问题的参考。

导演、演员同志们首先提出了艺术创作上遇到的困难问题。问题在接受了苏联专家的指导之后更突出了。苏联专家严厉地批判了我们表演艺术上的公式主义，形式主义，指出了我们表演情绪、表演形象的严重缺点，把我们引向了以社会主义现实主义为内容的斯坦尼斯拉夫斯基体系的正确道路。我们导演演员们直接受到专家指导的，固然感到迷途得救似地无限喜悦，就是得不到直接指导仅仅看过专家导演的戏的也兴奋得睡不着觉，有的想起自己过去走过的弯路甚至愧恨得哭起来。这也足见伟大盟邦苏联对中国的无私援助在戏剧文化方面也起了多么深刻巨大的启发作用。

因而在广大的演员层不能不相应地引起一种苦闷。老的一套是被否定了。特别是老演员从前还有自己习惯的一招一式，在台上还觉得舒服，于今领会了一些斯坦尼斯拉夫斯基原理，发觉自己一身都是毛病，极力想改，但习惯了的东西改过来谈何容易。于是在台上像个外行似的一举手一动足都感到拘束，自己不相信自己。

青年演员只要他有一定的工龄也总是或多或少受过一些旧影响的。但因为年轻，

可塑性大，改得快，接受新事物敏锐。这是他们比老演员强的地方，也使他们产生若干优越感。但他们对别人要求高、看不起，而眼下自己却没有东西。有的同志说：“在专家面前好像都明白了，及至想在实践中消化又迷糊了。”旧的被否定了，新的还没有太好地建立起来，相当普遍地感到一种过渡时期的惶惑。北京戏剧界这样，各省市的戏剧界可想而知。有的同志提出了如何缩短这过渡时期的问题。他们害怕专家离开中国，他们要求中央戏剧学院和北京各剧院把专家对斯坦尼斯拉夫斯基理论的学术性的阐述和具体排演的先进经验多写些准确可靠的小册子向全国推广，不要“保密”，同时在文艺戏剧刊物上展开戏剧艺术改进的讨论，使先进理论紧密地与中国戏剧的具体实践相结合。即在先进理论和经验的指导下争取中国戏剧的飞跃性的发展。

这个要求是提得合理的，适时的。我们的中央戏剧学院和北京、上海的学院剧院，的确应该多编印这一些材料准确地传播专家们新锐的方法，使各地剧团至少通过书本子得到较为系统的知识，满足广大戏剧青年如饥若渴的学习要求。

但我也有些不同的看法。好几位演员，包括叶子、刁光覃同志都说：“旧的被否定了，新的还没有理解透。”这样的说法当然也接触了一部分真理。但今天以前的中国表演艺术是否“一无是处”呢？是否全是形式主义公式主义，没有一毫现实主义的因素呢？不能这样说。中国戏曲艺术是有长期的现实主义传统的。它排斥自然主义，也反对形式主义，只有在它的某些衰落阶段才陷入形式主义和庸俗粗杂的自然主义。历史较短的话剧正是作为形式主义表演的对立面发展起来的。“五四”以后随着整个革命文化运动蓬勃发展起来的新演剧运动也依然是现实主义对形式主义的胜利。对日抗战和人民解放战争中广大进步戏剧工作者，出入战地或深入内地农村工矿，从事戏剧宣传活动，常常是收到宏大效果的。从大都市出来的这些导演、演员们不可否认地还有形式主义、自然主义的东西，同样不可否认地他们也进行了一定的现实主义的创造。这种创造尽管是粗糙的，但常常是主要的，不能设想空虚苍白的形式主义的东西能使工农兵观众感动。

我完全同意欧阳予倩同志的看法，“在表演艺术方面，我们是有一定经验的，但我们还没有一个像斯坦尼斯拉夫斯基那样的人把这些经验系统化、学术化。同时在苏联，系统化的戏剧教育已经进行了三十多年，而我们才办了三年，所以我们要虚心地向苏联专家学习，学习先进的表演方法来指导我们的艺术创造，也来帮助我们的总结过去的经验”。予倩同志也说：“我们的话剧运动一开始也是走现实主义的道路的。后来的许多年也有过一些好的演出，倘使我们完全没有好的传统和经验积累，

就不可能演出好戏，也不能比较迅速地接受专家的指导。”因而我以为同志们十分虚心地向专家学习是完全对的，但也不要吧中国表演艺术的优秀的现实主义传统和自己过去的哪怕是很微小的现实主义创作经验完全加以否定。对自己的创造经验和祖国的传统的虚无主义的态度，是有害的。我们是要在专家的帮助下发现和珍爱自己过去较好的东西，而跟自己过去那些落后的虚伪的东西，也就是形式主义、自然主义的东西坚决破裂。虚无主义者不可能有自信。作为表演艺术家而失去自信，便无法使观众感动。

对民族传统采取正确态度是必要的。倘使他是个世界主义者，他一定教你轻视和否定自己的民族传统。但专家们是马克思主义者，他们恰恰相反，指示我们要爱护自己的优秀传统。孙维世同志说，列斯里专家曾问一位学员看过《红楼梦》没有。这位同志是从没有看过这些“旧小说”的，他觉得我们学斯坦尼斯拉夫斯基表演体系与《红楼梦》何干呢？后来“红楼梦”问题发生了，报纸杂志上发表了无数的讨论文字，这才引起他的注意，拿来一看原来它是那样一部包含丰富社会内容和完美的表现形式的作品！

其实应该看一看的还不止是《红楼梦》，有许多文学戏剧的作品应该认真阅读。话剧演员们，如同一些地方戏曲的演员们一样，总觉得自己剧种的历史很短，其实每一个在中国土壤上生了根的剧种都可以找到共同的悠久的历史根源，分享优秀民族传统所给予的巨大财富。许多地方小戏如越剧、评剧等之所以能迅速地由小戏变成大戏，甚至由地方戏变成带一定全国性的戏都是由于它跟中国戏剧伟大卓越的共同传统相结合的缘故。朝鲜的韩雪野同志就曾十分羡慕中国文学艺术的悠久和深厚的传统，毛主席也曾教导我们跟借鉴外国人一样，也要借鉴古人，学习传统。他说：“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。”由此可见那些轻视自己悠久传统甚至把“五四”以来的话剧全当作“小资产阶级的东西”一笔抹煞的只是非常反动的胡风思想的残余。

专家们除了对学员指出文学修养的重要以外，还特别着重政治学习，甚至政治不及格的，其他学科考得好也不通过。最近库里涅夫专家还特别开关于戏剧创造和世界观的课。可以看出他们是这样着重地教导学生把马克思列宁主义的革命世界观和斯坦尼斯拉夫斯基的演剧方法相结合。应该说，贯彻着唯物主义精神，从生活现实出发的这一表演体系跟马克思列宁主义世界观是分不开的。只有胡风分子才反对艺术创作跟世界观的密切联系，才不承认一个表演艺术家同时应该是一个热爱人民、热爱人民祖国及其领袖与一切落后的、倒退的、反动的现象势不两立的公民。可能

我们的同志们孤立地以公民的身份去接受政治教育，而以戏剧家的身份去接受斯坦尼斯拉夫斯基的方法论，结果两者还是联不起来，于是不能不产生这样的情形；我们北京两个国家剧院的几位优秀演员都这样诉说：“时代进展得这样快，不久就要成为社会主义国家了。但我们在思想上还迈着牛步，我们赶不上时代感情。”一位同志告白说：“许多农业生产合作社社长和农业劳动模范们，到了天安门望见了毛主席，跟毛主席和中央首长握手，每每跃兴奋得流泪发抖，而我们有的同志甚至天安门都懒得去，也体会不了农民们这种兴奋感情，当然就很难生动真实地刻划这些新英雄人物的形象。”这位同志所说的也许是比较极端的个别的情况，但我们的剧团里显然是存在这样的情况的。演员、导演缺乏饱满的政治感情，他们不能有血有肉地刻划新人物，便只能用平时空虚苍白的那一套“想当然尔”地去应付，这就难怪要陷入形式主义的泥坑，而被新的观众所厌弃。据此次剧协派到各省市观摩的同志回来汇报，把英雄人物刻划得较为生气勃勃的比较占少数，歪曲了英雄人物的也是极个别的，一般的是演得比较平淡，不十分给人冲击感。这也说明我们演员的表演艺术还不能与广大人民群众昂扬的斗争情绪相配合，甚至还落后于人民群众初级形态的创造活动。北京近郊某工厂工人反映，我们专业剧团演出《黄花岭》等剧，刻划劳动人民的形象反不及工厂的业余剧团来得真实，这给专业剧团敲了一次警钟。我们能不迎头赶上去吗？

曾经有一个时候某些导演、演员只注意业务，不大看书，也不大看报，不关心国内国际的大事，这无怪乎他们不了解今天迅速发展的农村和城市的新面貌、人民的新感情了。拿政治学习说，省市剧团由于演出排戏忙，常常不能抽出必要的时间，也不大能跟其他机关团体的学习时间相配合，自己团体里又难得有适当的讲解员，学习有时就难于保证。这情况得加以改善。

这还跟体验生活的制度有关系。

北京的两个国家剧院为实行轮换演出制，排戏非常忙，它们有的要同时排五组大戏，三组小戏，有的演员甚至同时要参加四个戏的排演，一天工作到十四个小时。他们学习的时间当然非常之少。偶然到近郊演出一次，接近了工人农民就感到气氛一新。但这样的机会也不是每人都能有的。跟我谈话的一位名演员只能记起一九五三年到农村的印象，但一九五六年的农村变得太不同了！

实在的，北京的剧团多多访问京郊的农村、工厂、矿山是非常便利和必要的。随着合作化运动的开展，农村文化的要求提高了。他们自己建立剧团热心排戏，要求专业剧团指导，也欢迎专业剧团下乡演出。石景山工厂的工人同志就曾多次联名

来信要求首都的剧团下厂公演。曾经有些剧团不去访问北京的工厂而老远地去访问上海的工厂，上海的剧团不访问江南农村而去访问东北农村，这若不是为了某些特殊必要，是有些浪费的。下乡下厂若不按毛主席的指示“到火热的斗争中去”，认真体验，而以“访问记者资格”或冷淡的旁观者的态度去给那些生产战士们添麻烦，甚至大吃大喝，那就十分不应该了。曹禺同志谈他为写《明朗的天》体验生活的经验，他说：“深入生活的‘深入’两个字非常值得玩味，不能浮在生活上面，最好是参加工作。”对，我们别袖手旁观，得帮着做点什么。土改的时候，跟贫雇农“同吃、同住、同劳动”的三同办法在体验生活中也是用得着的，只有这样你才能认识今天生产战线和对敌斗争中的伟大现实，你才能在工农兵群众中交得到知心朋友，你也才有力量如实地生动有力地描绘他们。

省市剧团也跟首都的剧团一样，一般是先做好案头准备工作然后去体验生活，回来再排戏。湖北省话剧团却有一个值得推广的先进经验。那是带戏到农村去，在那儿演给农民看，在那儿体验生活，在那儿修改、排演，这样的做法以前也有人做过。本地剧团反映本地的现实生活，在本地人民中间检验反映的准确性。把从群众中来、到群众中去的过程缩得很短，这是非常有效果的。

这里如可能的话，其实还可以结合剧本作家。剧作家不仅要从劳动人民的生活斗争中吸取养料，还得跟导演、演员、舞台工作者紧密地合作，才能保证自己的创作适合舞台，适合群众。

好一些导演、演员对剧作家提出了批评，他们说创作力量一般地还不能满足群众日益提高的要求。有一个时候，只要是话剧，群众都要看，现在不行了。群众以买票的踊跃程度代替他们的批评。谁都知道，剧作家应该着重写人，写性格，而不要单纯地铺叙故事，描写生产过程，或者讲一大篇道理，后三者是观众挺不爱看的。但剧作家偏爱重复这些错误。一位导演说：“我们都反对形式主义，因为这是最简单的道路，青年作者们表现能力不够，容易犯这毛病，但老作家们由于不熟悉新事物和新人物，有时也走这条简单的道路。作者不通过人物内心思想，创造典型，只追求表面的字面上的思想性，导演不从生活出发而从一般大道理来启发演员，得出来的只能是公式化、概念化的东西。这样的东西离今天人民群众的爱好就更远了。”

提到反形式主义的斗争，一位演员同志也对剧作家做了深刻的指摘，他说：“形式主义的来源一由于演员的习惯，二由于导演的影响，三由于剧作者不善于形象地表现人物而依靠思想言论，让人物聊大天，演员就无法避免形式主义了。”一个剧本语言的动作性不够或生活、动作的逻辑性不够，对于导演、演员是一种苦恼。这就

要求剧作家和演员、导演合作，在排练中共同发现问题，解决问题。他们并提议剧作家大体上跟剧院、剧团的几年规划相联系，进行创作，剧院负责人、导演、演员可以从创作过程的开始就合作，以增强艺术创造的效率和计划性。我以为这个提议很好。

他们以为毛主席提出的“全面规划”救了农业合作化运动，也救了广大演员的青春！一位青年演员说：“以前剧院的艺术生产是没有什么严密计划的。我们演员按时上班，没有派定角色或其他工作的，上午不知道下午要干什么。派了角色的，这个戏完了，不知下个戏有没有我。也的确有几年没有演上一个像样的角色的，彷徨苦闷，白发越多，信心越少。而现在剧院正在做远景计划，三月份起先公布半年计划，我们会知道今天完了，明天干什么，甚至下月干什么，明年干什么。这样大家都有一个奔头。为着迎接下一个任务我们知道该学习些什么，准备些什么。打有准备的仗总比草率登场效果好得多。”听了这位同志的话我几乎忍不住眼泪，我们过去的责任负得太不够好了。

当然演员中闲忙不均的情况也是有的，这就需要很好地调整。

演员们除了艺术实践太少之外，还有学习上的苦闷。关于向苏联专家学习的问题、政治文化学习问题，前面已经提过了，这里再提一提一般业务学习问题。

曾经叩问几位话剧前辈关于演员业务学习的意见，他们不约而同地说到演员的念台词的训练不够。曹禺同志说：“话剧嘛，首先得把话说好。第一要标准化。满台南腔北调，四川的父亲，广东的丈夫，东北的妻子，华北的老太太，怎么能成为一家人呢？第二要美。现在的普通话一般说得不美。”欧阳予倩同志也说到“演员一般的缺点是基本训练不够，台词听不清，送不远”。关于如何掌握语言的逻辑性、动作性、目的性，如何注意轻重音、语调、间歇和感情交流，他很想跟演员们做些阐述。这是十分可欢迎的事。

刁光覃同志从演员的立场也提到台词问题。他说北京人民艺术剧院曾就演员语言做过测验，结果正确和基本正确的只占百分之四十多，不正确的占百分之五十以上。而这个剧院的语言情况还算是较好的。为着满足人民对艺术质量的要求，演员们应该通过勤学苦练把语言学好。所谓学好语言当然还不只是学好一般的北京话，把台词传达得正确，美丽而有力，还在于克服只有知识分子能懂的语言，认真地学习人民群众的语言。不要把话剧艺术看得比别的剧种高，而自己下的功夫却比别的剧种少！艺术的成功没有侥幸的。中国戏曲演员的“文武唱做”都是多年勤学苦练，到老不懈的。话剧演员应该承继这一优良传统，对自己看家的本领做认真的磨练。

语言技术之外也应该有音乐、舞蹈、体操、技击等的锻炼，使演员的身体反应敏捷，姿态优美，控制自如。这些难道是太高的要求吗？

以我最近学习哲学的经验，还想向大家推荐一点，就是无论如何必须自己争取时间读通几本马克思列宁主义的经典著作，包括毛主席的著作，特别是跟我们关系最大的《在延安文艺座谈会上的讲话》。这是胡风分子最恼火的书，而是我们革命文艺工作者必须精读的书。精读了它你会明白许多关于马克思主义文艺戏剧的基本观点，这对于我们有十分大的好处。比如我们演员们还在争论什么是生活真实，什么是艺术真实。上海一位青年女演员表演得不错，有人批评她有自然主义，她就拼命表演得美一些，但又有人说她是形式主义，使她十分迷糊，不知怎么是好。创造从生活真实出发的艺术的美本是一个长期探索的过程，要把这过程缩小，必须一方面依靠导演明智的指导，一面依靠自己明确基本观念。欧阳予倩同志指出得好，人们还是不读书，读读毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》就明白了。可不是吗？毛主席教导得如此亲切：“人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，它们使一切文学艺术相形见绌”，“但是人民还是不满足于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。文学艺术就是要把社会上有重要意义，但容易被人轻易放过的“日常的现象，集中起来，……典型化……”，把生活中的真实组织、集中、典型化，就成为比原来更美的艺术真实，这就是我们努力的方向，不要把两者抽象地对立起来。

最后，大家都提到展开批评讨论的问题。认为像现在这样戏演完就完了，最多报纸杂志上发表一两篇评介的文字，对于演出的得失一点没有展开争论，那么剧作者，导演，演员，舞台工作者就不能从一次或多次演出中得到真正深刻的经验教训，戏剧艺术也就很难得到改进。就是在剧院本身，几个剧院剧团这种相互批评讨论也不活泼，北京人民艺术剧院的同志说剧院某一个戏，演过一年多了，大家意见很多，但一直也没有得到陈述的机会。没有批评的地方也就是没有进步或进步不快的地方。我们自己不批评，不进步，群众终究会以不看我们的戏来批评我们的。他们说这也望剧院负责人和文化领导方面来提倡这种空气，使中国戏剧能健康有力地发展下去。

我就拿这些话来祝福话剧发展的无限光辉前途和会演大会的胜利成功吧。

（原载《戏剧报》1956年第3期）

为创造鲜明的、丰富多采的 舞台艺术形象而努力

孙维世

第一届全国话剧观摩演出会是中国历史上第一次话剧大会演，这是全国话剧工作者胜利的大会师。全国四十多个话剧团二千多位话剧工作者聚集在一起，互相观摩、互相学习。从我们的演出中，反映了祖国进行社会主义建设中各个战线上的斗争，涌现出了大批天才的导演和演员。许多艺龄长的戏剧工作者在他们多年辛勤的劳动中获得了卓越的成绩，许多新生的力量在会演中展示了他们的才华。现在，我们是处在祖国文化建设高潮的前夜，在党的领导下，在毛主席文艺方针的指导下，我们是有信心有力量用话剧艺术的繁荣与发展来迎接文化高潮的到来的。

在这次会演中，出现了许多比较完整的演出，显示了许多导演和演员的才能。我试举几个例子，谈谈几个比较成功的演出。《万水千山》的演出，是一个成功的演出。这剧的导演也就是这剧的作者，作者在参加史无前例的伟大的长征时，亲身经历了许多可歌可泣的事情，看到许多为共产主义事业献身的百折不挠的战士，他们的友爱，他们对党的忠诚对胜利的无限信心，这许多事情与许多英雄人物的形象鼓舞着作者。从作者还很年轻的时候起就抱着一个愿望：一定要把他们写出来、演出来，使我们的后一代知道革命是怎样来到的，胜利是怎样得到的；要把这些英雄形象与英雄事迹鼓舞起我们对社会主义建设的热忱。事实也正是这样：作者、导演的这种创造热忱与激情，通过了演员的创造传给了观众，深深地感动了观众。

第一幕周大娘送子参军时说：“爹给敌人抓去杀了，儿子要报仇，要参加红军，我把他送给你吧。”演周大娘的钱树蓉同志在这短短的几句话里充满了对阶级敌人的仇恨；慈母对孤儿的疼爱；老百姓对红军的无限信任；使观众与她一起流下了眼泪。导演在第一场，把红军到来，红军与老百姓的见面处理为“在重重的困难中亲人的会见”，老百姓与红军血肉相连的关系逼真地表现出来了。红军走了，怎么办呢？人们心中是多么难舍难分，当李有国把地下工作者张同志带来，说：“乡亲们，我走啦，乡亲们再见了。”群众说：“早点回来呀。”这里，导演的意图被表达出来了——

长征是播种机，它已播下了革命的种子，这就是人民再也不甘心作奴隶，这就是对敌人的仇恨，对党对毛主席的无限信任与热爱……人们望着红军的去向，大家的心里都好像在说：“红军是会回来的，亲人是会回来的。”

第二幕罗副营长和彝人的一场戏勇敢强悍的小头领被放回去的时候说：“你们真是好人呀！好人！谢谢你们好人！我永远不打你们！我们是朋友，是一家人！”演彝人小头领的袁志光同志的激情和艺术的感染力，宣告了党的民族政策的胜利。

第三幕大渡河，雨在下着，大渡河的河水在涨，天色越来越阴暗，霹雷响起来了，赵志方在风声、雷声、汹涌澎湃的大渡河的急流声中屹立着，怒视着大渡河用憎恨和鄙视的语气喊了一声：“大渡河！”“你下雨吧！下吧！你涨水吧！涨吧！雨大我的决心更大，水涨我的决心也涨，我今天非过河不可。”作者、导演、演员、舞台美术家共同创造了一幅人定胜天的美景，任何高山大川，都阻挡不了共产党人的惊人的气魄！

第四幕毛尔盖，李有国怕连累革命，他说服自己的妹妹，告诉她自己必须留下，这时他内心的矛盾和斗争是那么强烈，当赵营长说：“你想留在这儿是错误的”这句话后，他猛抱住了赵营长说：“说真话，我作梦也没想过我要离开你们……不，我要走，我要自己走……（他坚强地站了起来）老赵，你看我走。（试了几步）呀！老赵，我能走呀！我能走呀！（团长上）团长，我能走，你看，我能走，我要自己走！”“我还有许多工作要做，就是暂时离开部队也不行，我要走，要走，离开了党和毛主席我没有力量，离开了部队我不能战斗！”导演有力地通过了演员的激情——这迸发来自内心的呼声——使全场的观众涌出了眼泪，观众与剧中人一起经历了一次离开党的痛苦，感到自己的生命和党的事业不可分离，这种崇高的激情，这种艺术的感染力，洗清了我们生活中多少杂念。

第五幕草地，这场戏是全剧的高潮，是红军长征中最艰苦的岁月，李有国在生命最后的一刹那指挥着红军作战，他和赵营长并排站在山坡上，他指挥着说：“敌人溃退了，出击！”“打得好，敌人退了，应当全营冲锋！”“马肉分给全军！”“活马送给党中央，让革命骑着马前进！”他完成了他最后的使命，怀着对党的忠诚，对革命胜利的信心倒下去了，这是党的好儿子，这是我们的好榜样，他在生命最后的一刹那是这样光辉美丽，导演的处理与演员的表演化为一种崇高的力量，使我们久久不能忘怀！

经过了第六场腊子口一场激战后，到了万里平川，李凤莲把鲜花交给团长，“这花叫什么名字？”“满山红”，“满山红，多好的名字……同志们，这不叫满山红，这

叫遍地红！红色的花朵正在开放，像太阳一样的光芒四射！”导演的处理是在残酷的斗争后，通过象征光明的鲜花进行胜利的召唤：“前面是平川大道，我们的鲜血将为后代子孙铺起平坦的道路，胜利在望，党和毛主席引导我们向胜利进军。”

《万水千山》的教育意义，他的感人的力量，是在于导演有着强烈的爱与恨，他把他本人所受到的巨大的感动，通过了演员的激情，艺术地、形象地传给了观众。我们知道，对于我们所表达的主题，对于我们所要引起今天观众“时代感情的共鸣”的那种感情，作为一个导演，我们首先要自己能真正地去爱、去感动。如果我们缺乏这种感情，缺乏对党、对革命事业、对蓬勃发展的现实的热爱，我们在艺术的表现上必然显得软弱无力，更谈不到什么震撼人心了。这种“政治热情”是我们导演与演员创作的动力，它使我们不能冷漠地对待周围的事情，使我们怀着满腔热忱对待我们的同志，热爱我们的生活，这是我们创作工作者首先必须具备的条件。

《万水千山》的导演对演员的台词、形体动作上的要求是严格的；在舞台调度的处理上也是别具匠心的，赵营长在雷声怒吼的大渡河；十八勇士的场面；教导员与赵营长并肩作战的场面；教导员之死等都是经过艺术构思的真实感人的调度。导演对演员的启发上，曾采取了打野外、夜行军、爬山、讲故事等办法把演员带入了当时的规定情境。同时导演又大胆地发挥了演员的独立创造，让演员通过对人物的理解，大胆地选择人物所需要的动作与语气。这是一个充满生活热情的严整的演出，是活生生的生活，同时又是从生活提炼出一首壮丽的史诗，是值得我们大家学习的优秀的艺术整体的创造。

演员当中，演周老大娘的钱树蓉，演罗副营长的梁玉儒，演赵营长的刘一民，演团长的冯光辉，演藏民老大爷的江田，演凤莲的白慧雯，演小周的白尔纯，演张护士的梁晓华，演俘虏的李维新，特别是演教导员的蓝马同志都给人留下深刻的印象。

我们也曾在整个演出中看见一些缺点，主要的是演员在表演上的过火，有的连嗓子都喊哑了。这是不必要的。有些演员在表演上的分寸也掌握得不够适当合度。全剧演员的水平也不够整齐。这些缺点，不仅是演员的责任，也是导演的责任。但是，虽然如此，《万水千山》演出的成功仍是不平常的。

《战斗里成长》也是一个完整的动人的演出，这个演出，显示了导演刘佳、李树楷、孙民、赵凯诸同志的才能。这是以抗日战争与解放战争为背景，写出了在残酷的阶级斗争中，在革命洪炉的锻炼中，两代人的成长，铁柱、石头和我们人民力量的成长。这也是一部壮丽的史诗，从剧本的第一幕起，就已充满了触目惊心的事件。

《战斗里成长》的贯串动作是复仇，从私仇、家仇变成国仇、阶级的仇恨。全剧的高潮在母子、夫妻与仇人相见之处，同仇人见面是高潮的顶点。导演掌握了主线生动地传达了主题思想，除了主要演员贾六演的赵老忠，田丹演的赵刚，傅林演的赵妻，解果诚演的石头，李炎演的指导员都给观众留下深刻的印象外，导演对战士、通讯员、炊事员、老大娘都作了细致的刻划，这个戏中的战士个个不相同，都有着鲜明的性格，使人觉得可亲可爱，两个通讯员和炊事员都很真挚动人，对每一个群众角色细致的刻划，是这个戏演出中的特色与宝贵的收获。

《在康布尔草原上》的导演武玉笑同志，是位青年导演，他掌握了他所热爱的康布尔草原的主题，通过音乐、色彩、不同的人物个性、风俗习惯，把美丽的草原上的一场尖锐的斗争在我们的面前展开。这个戏的导演是有丰富的想象力与独立创造能力的。同时也应该说，他是运用科学的创作方法进行工作的。他和演员们一起进行了对剧本的研究，确定了主题与贯串动作、每场戏主要的重点与全剧的高潮。在排演过程中，虽然有些演员演戏的年头比导演的艺龄长，但是在导演的科学的创作方法领导下，都能很好地发挥自己的创造。这个戏的副导演兼卡尔泰的演员白敬中同志，演头人的（李最），演工作组组长的马天庆，演副组长的洪涛，演小丁的成珊，演金巴柴郎的崔林捷，演娜木错的赵组国都给观众留下了很好的印象。整个演出中的缺点也还有些，较显著的是导演对人物的处理上，还有些概念化的痕迹，这从方组长和副组长等人的身上表现得较明显。

《不能走那条路》的导演黄振孚同志当他和演员们一起在农村生活的时候，就注意地观察了人与人的关系（那时农村正在建高级社），导演把视察所得，体现在舞台上，使我们感到新的人与人之间的关系和过去大不相同了，新的农村中婆婆对媳妇的关系变成了母亲对女儿的关系，新的夫妻关系也不同于过去了，夫妻间都是很有风趣的。演员在体验生活中，也不断地进行了观察，有时他们到一家人家去，从这家人屋内的摆设来研究猜摹这家主人的性格，这种对生活的无限兴趣与细致的观察，在演出中体现出来了，赋予演出以浓厚的生活气息，使人感到亲切动人。

还有一件很值得注意的事情，就是这次会演中兄弟民族话剧的演出，给我们带来了很大的喜悦。

《喜事》给大会带来了喜气。导演是巴鲁·土尔遥诺夫和李纯信。卡德尔库都鲁克演的中农，喀斯木江演的儿子，卓能克斯演的海尔尼沙，图那恩克斯演的顽皮的小姑娘，土尔地木沙演的热衣木哈德，都有着鲜明的性格，很动人；语言上很出色也很丰富，导演的处理也很完整。《在激流中》林凤山演的会计和李兰馥演的新媳

妇，《我们都是哨兵》中演老太婆的乌日娜都演得很好。这几个戏的演出，丰富了我们大会的色彩，在我们多民族话剧的发展中，这些戏的演出给了我们许多启发。

儿童剧《马兰花》的演出，成了首都儿童们最喜爱的剧目，连德枝演的小猴，赵钱孙演的黑猫，给孩子们留下很深的印象，在苏联专家库里涅夫的帮助下，导演鲁亚农同志把一个童话世界在观众面前展开了。《友情》这个戏很活泼新颖，导演、演员都表现了才能。儿童戏剧的建立与发展，是我们这次会演中重大的收获。

在这次会演中，也出现了许多优秀的演员，他们的表演感动了许多观众。

我想先谈一谈蓝马同志的创造。蓝马是我们大家所熟悉的演员，他所到之处常常引起大家的哄堂大笑；他幽默，有喜剧的才能，过去许多人都认为他是个出色的喜剧演员。在《万水千山》中，蓝马创造了光辉的共产党人的英雄形象，表现了刻划内心活动的正剧演员的感人的力量。他在第一次读《万水千山》剧本时，感动得流出眼泪，热望着能够去舞台上创造出他所钦佩的英雄人物的形象，导演对他具体的帮助与启发使他进入当时的规定情境，进入了我们英雄人物的内心世界。我们回忆一下蓝马同志所创造的李有国的形象，是有真挚的内心体验的。他的信念，他的乐观，他的坚定，他的幽默是可信而动人的。如果这个人物故意在观众面前表现自己的坚定，表现自己是代表党的领导者，表现自己“不哭”、“不痛苦”的所谓的“乐观主义”，那么只会给这人物抹上虚假的色彩，歪曲了这个形象的本质。李有国动人之处在于他是个活生生的人。他让我们看到了他的复杂的内心活动。感受到他复杂的感情体验。体验活生生的人，是个困难的任務，因为活人的内心活动是复杂的。如果只从表面上去表现人物概念的特征，那当然容易得多，但是就必然把人物简单化，歪曲了生活的真实。蓝马对李有国这个英雄人物的热爱。他的创作热情与艰苦的劳动是成功地创造这英雄人物的主要原因。

在《同样是敌人》中，杨威同志所创造的康立仁的形象是十分真实，可信的。这是一个思想保守，政治感觉迟钝，自满的老干部。类似这样的人物在舞台上出现了不少，许多演员往往为了批判这样人物的自满固执的一面，为了表演这种思想性格就不从人物的历史环境、思想发展、人物之间的相互关系去挖掘，其结果，就表现了概念的形象。杨威同志所扮演的康立仁是突破了这些缺点的。杨威同志根据康立仁这个人物的特点，具体地把握了他的思想线索，演员没有忘记这是一个经过锻炼的老干部，也没有忘记康立仁特定的性格，这样这个人物就是真实的具体的。

在康立仁院内的那场戏里，康立仁不接受副所长魏群的意见，空气紧张起来，他的爱人高洁在一旁为他着急，指出他有思想问题，并且说：“你刚才不是还说，你

政治上基本成熟了，大错犯不了，小错也免不了么？”杨威同志所饰的康立仁在这句话后很尴尬地，难为情地笑了，说：“那……那是两口子开玩笑的话么，你也认真。”这动人的一笑，是对于自己缺点真挚的羞愧，把康立仁内在的善良表达出来了，刚才紧张的节奏完全改变了，康立仁和魏群仍是两个亲密的老战友。

在郊游那场，康立仁猛然听到了孙超在批评他，他激动起来，但是他没有爆发自己的感情，他抑制住自己，后来林清也发脾气走了，他仍然在压制住自己的激怒，更使他意外的是张师父也在反对他……他激怒地走来走去，急促的呼吸，身体都有些抖动，但他仍然在抑制自己，他坐在石阶上，越想越气，猛然拍了一下腿，满腔的激怒都爆发出来了，他气颤颤地说：“这真太不像话了，太不像话！”在舞台上长时期无言的沉默，而能真正地听对方的话，一时一刻也不让自己有空白，以不断的内心的独白来反映周围的事物，这是杨威同志长期严肃对待艺术创造，不断提高自己的修养所获得的可贵的收获。

在《不能走那条路》中苏政同志所创造的老定妻这个形象是很叫人喜欢的，过去这个戏的导演对这个人物贯串动作的分析是：“只要一家都和气，入社买地我都愿意。”苏政所创造的不光是一个爱子女，爱家，爱劳动的老妈妈，而同时使我们感到她对待合作社鲜明的态度，我们明确地感觉到她从感情上是被社会主义的道路强烈地吸引着，她是爱合作社，向往合作社的，她是不同意老定的行为的，但是她那对老定的态度与东山不同，她并不敢直接地起来反对。演员对这个人物的处理，是把人物投入全剧的斗争中去，增强了戏中的矛盾。

《战斗里成长》中演那个慢言慢语的战士的王润身同志，给人留下了难忘的印象，当他说：“我这个思想……说对说错别笑话。你们帮助我参谋参谋看是个什么‘主义’？”这时他在真挚地要求大家的帮助。当他讲到：“不论是大功小功儿吧，多少得立他三俩的……”时，演员不是在故意说俏皮话而是真实地这样希望着。当演员说到，“将来回到村儿里去，婶子大娘的听说谁家的小子回来啦，一问：‘立了个什么功？大功呀小功？’‘什么也没有立’，多臊得慌！一说‘立了个大功’，‘怨不得！起小儿我就看你有出息！’这脸上多光彩！一直到老，捋着胡子对小人们说哩：‘你们这好日子哪儿来的？俺们打蒋介石挣来的！我那青年时节参加解放战争打太原立过大功呢！’那功夫小人们连蒋介石是个什么物件还不知道哩！”演员说这段话时，婶子大娘们的形象立刻在我们眼前出现，她们那淳厚朴实的样子，对待八路军的关系都涌现在我们面前，战士所希望与憧憬的未来，也把我们带到那幸福的希望中去，幸福的希望就是我们今天所处的现实，观众忽然感受到了这点，不知是欢喜还是兴

奋，使人的眼泪在这笑声中涌了出来，王润身同志在这段戏中唤起了观众时代感情的共鸣，加强了主题思想的意义。

在《万水千山》中李维新同志所创造的被我们俘虏的国民党连长的形象也是很出色的。在这短短的三分钟的戏中，演员紧紧把握了人物的动作——求生。他在真实地报告情况，急切地为自己辩护，苦苦地哀求。当俘虏回答问题时，他看见解放军有些相信他所说的话，他心里稍稍松了一下，便不自主地把一只手叉到腰上，流露了匪军连长的习惯动作。李维新同志在朝鲜俘虏营参观时，曾经仔细地研究了俘虏的心理状态，在创造过程中他进行了刻苦的钻研，在动作的选择和断断续续语气的创造上也下了功夫，这个角色的创造把红军的崇高的道德与国民党军官的贪生怕死毫无廉耻做了一个生动的对比，创造了一个动人的形象。此外，还有《同样是敌人》中演林青的助手的吴大扬，与演见习生的张家齐，《不能走那条路》的媳妇陈月英，《瓦斯问题》中的调度员张贵秋、王岩等。虽然他们的戏很短，却都创造了真挚动人的艺术形象。斯坦尼斯拉夫斯基说过“只有小演员，没有小角色”，这些忠实于角色创造的同志们所获得的成功，是十分可喜的。

这次会演成功地创造了艺术形象的演员还有很多，在这里我就不一一列举了。我们的成绩是显著的，这些成绩都说明了我们是摸索着了一些斯坦尼斯拉夫斯基的创造方法。人们也许会觉得奇怪，说我们也没直接向专家学习过，哪儿来的斯氏体系呀？正是这样，斯氏体系是斯坦尼斯拉夫斯基根据许多优秀的演剧大师的创造总结出来的，并不是斯氏自己臆造出来的。正是因为我们遵循了毛主席的文艺方针，继承了现实主义的民族传统，全身心地投入了火热的斗争生活，正是由于我们在生活中不断的观察、学习、提炼，提高了自己的修养，正是因为我们具有表现现实斗争生活的热烈愿望，所以我们能够在不断的艺术实践中获得了这显著的成绩。

前面所说的主要是我们在创作上所获得的成绩。现在我们来谈一谈我们在创作上所存在的问题或缺点。

首先是我们对政治和艺术的关系上，还未能取得统一的明确的认识：

这表现在剧作上、导演上和表演上。有的作品不根据人物的内心活动和规定情境，硬把大篇思想性很强的道理加到人物身上。有的正面人物写得无血无肉，他的语言也都是教条式的、没有性格的。这也就是概念化的问题。

例如我们都非常熟悉《雷雨》里的繁漪这个人物，当她要求周萍不要离开她而留在家里的时候，曾经有一个导演是这样来解释：“繁漪是一个正面人物，她所以热烈地要求周萍留下来，那是由于一种‘民主思想’支持着她，因为她知道，周萍是

大少爷，到矿上去必然是剥削工人的……所以她不让周萍去。”

这类对“思想性”的解释是我们从剧本、导演、表演中都能够找得到的。他们主观的愿望是想进行着有思想性的艺术创造，他们的目的是想通过艺术创造来宣传政治思想。但是这种创造的结果，是不可能创造出感人的形象的，因此也就不可能达到传达政治思想的目的。话剧艺术的思想性是要通过我们所创造的艺术形象传达给观众的。由于概念化创作思想的影响，许多人物缺乏生活的逻辑和内心的根据。导演与演员在舞台上不是去真正地体验，而是主观地决定人物的思想活动，这样的一类创作方法是脱离生活的，也必然就会歪曲了生活的真实。

还有另外一种偏向：脱离了传达主题思想的要求，脱离了生活的根据，在台上耍“噱头”和“花样”。

《处处是春天》中导演有些地方的处理是不合乎生活的逻辑和人物思想的活动的。例如富农狗腿上场下场都要转一个圈子，春来追区长转圈子，当区长和大家讲话时，每个人都按着导演的安排，到他那里他就扭转身去，小姑娘给区长讲话时转圈等地方，很明确地可以看出导演是为了追求喜剧效果而这样处理的。在《瓦斯问题》的导演处理上，也有些类似的情况。

我们可以看出来，导演是大胆的，有创造性的，但可惜他忘记了创作的最基本的目的。如果他们在创造是建立在生活的基础上，突出主题思想的意义，同时又是大胆的丰富多采的，该会给我们观众带来多大的喜悦。

在舞台上，我们都在努力追求真实，我们把生活中所观察到的东西努力地表现在舞台上。在许多演出中都充满了生活的气息，带来了动人的色彩，但是由于我们认识修养的关系，还不能准确地选取生活的本质，我们还缺乏艺术概括的能力，因此在我们的舞台上出现了许多生活琐碎，生活细节，这些生活琐碎与生活细节占据了珍贵的舞台时间与空间，也就排挤、削弱了艺术真实的表现。现实主义的舞台艺术必须要有艺术的加工。许多的生活现象并不是都那么适合在舞台上出现的，生活中我们有许多不同的动作，我们是要经过选择，将最富于表现力的运用到我们的舞台上，如果毫不选择地把什么“真实”都照相似地搬到舞台上，那反而会破坏艺术的真实，冲淡艺术的表现力的。

在这次会演中，我们可以看出舞台美术各部门都有很大的成绩。这是值得我们高兴的事情，在这里，我只想提一下灯光的问题。有的灯光是很好的，可是也有个别的演出，灯光方面还存在问题，有的灯光很暗，看不清楚演员，有的同志反映说：《早晨》这个戏看不见演员的脸，等天刚一亮能把演员看清楚的时候，戏也完了。

有一个演出中，大树下有一个长凳，它是舞台前面重要的表演区，灯光设计者根据生活的真实——把树下照得阴些、暗些，其结果，把重要的表演区变成暗淡无光。这样做恰恰是违反了舞台的规律，失去了艺术的真实，也无从表现生活的真实。如果像这样去根据生活的真实，根据所谓“光源”来设计灯光的话，那我们就不能演晚上、黄昏的戏了。最好都演大晴天的戏，否则演员在舞台上就要白花力气了，观众也只好在台下干瞪眼了。我们一切的工作——导演、布景、服装、灯光、效果、音乐等都是要通过活生生的人，通过演员来把思想传达给观众的，脱离了为演员服务而单独地在台上搞气氛是不行的。这次因为有的演员有这样的呼吁，让我特别提一下灯光问题，所以我就简单地提一下，供灯光设计者的参考。

许多演员台词听不清楚，说话声音太小，音色平板，缺乏传达内心丰富感情的力量。许许多多重要的话、重要的转折、重要事情的交代都普普通通平平常常地滑过去了。当然我们缺乏台词的锻炼，缺乏表现语言的技巧是一个原因，但是也有人有这样的思想，觉得这样才生活、才真实。我们固然反对那种拖腔拉调的刻板化舞台腔，但是我们要在舞台上的语言，舞台上的语言不同于生活的语言，说悄悄话也得送出去让最后一排观众听得见。我们要从生活中选择能够有力地表达我们内心感情的丰富音色。话剧既无歌也无舞，只有台词，要是说不好的话怎么行呢？

在许多戏里，演员抽一袋烟要抽半天，收拾东西，就收拾半天，回答人家的话以前要停顿半天，站在台上脸半向里，只叫观众看见一只耳朵，把戏弄得沉闷拖沓。在生活中是有这种情形的，但是绝不能把生活的真实这样地运用到舞台上。

在舞台上还有许多生活的真实破坏了艺术的真实的情形。例如《不能走那条路》中父子二人翻草翻得尘土飞扬，用脏手巾擦脸。《前夜》中的小道具还作出了大粪，把粪撒了，还用手去抓起来。有的农民随地吐痰。在目前农民的生活中是有这样的情形，但是搬到舞台上对表达人物的思想感情有什么帮助呢？这并不是农民的本质的东西，不会有什么教育意义，我们是无须从生活中选择这些丑恶的东西。

《在战斗里成长》中赵老忠这个角色演得很好，但是死的时间太久太拖，尤其是两脚一伸，脚底对着观众，给人生理上不舒服的感觉。死亡、受伤、疾病，在生活中是有强烈的生理上的痛楚的，但是我们在舞台上是不能光强调这种生理的痛楚的，因为这只能引起人们生理的刺激而不能获得他们心灵的感动。

在舞台上还出现了许多琐碎动作，生活细节：搓线、倒茶、抽烟、点火、洗衣服、晾了一件衣服反复地用手去摸。内行的人一看就知道演员心里空虚没底子。演员内心的空白想用这些动作来填补是不可能的，因为这些东西不但不能使他的内心

充实起来，反而分散了观众的注意力。妨碍了他内在的动作和思想的表达。

在舞台上叫观众看不见，听不见，拖拉，丑恶，生理刺激，琐碎的东西，要不及早地予以注意和警惕。那么我们会走到自然主义的泥沼中去。

我们对形式主义的认识是比较明确的，当台上缺乏真实、装模作样、摆着好看的姿式、拖腔拖调、没有生活根据地乱转圈子的时候，我们马上认出来了，大家齐声说：“形式主义！”形式主义是把形式与内容割裂开来，不是赋予内容以鲜明的形式，而是光在形式上搞花样。“形式”我们是需要的，但是脱离了内容的“形式”就成了空洞的，没有生命的东西了。我们对形式主义是唾弃的。

第二次文代会后，我们对公式化概念化的认识已逐渐明确起来，我们对它的警惕是比较高的了。形式主义和公式化概念化的创作思想根源都是主观唯心主义。但是我们对于自然主义还没有引起足够的警惕。由于我们常把自然主义和向生活学习混为一谈，自然主义就乘虚而入了。我们要肯定，向生活学习完全是正确的，我们能有今天的成绩是和我们全心全意地向生活学习分不开的。我们还应更深更广地去生活。而自然主义是一种创作思想，这种思想使我们不能深入地向生活学习，这种创作思想妨碍了我们表达生活中重要的东西，也就是本质的东西。自然主义的哲学基础是实证论，它否认现实客观规律的存在，把对事物的理解限于外部现象。自然主义降低了文艺反映生活的作用与意义，不重视艺术体现的方法，这样他就不能创作出正确的全面的艺术形象，必然也就走到歪曲现实，唯心主义的泥沼中去。

那么在我们的话剧艺术创作中，怎样区分自然主义与现实主义呢？

（一）选择生活中主要的，摈弃生活中的琐碎。

现实主义对生活是有选择的。他从烦琐的生活现象中选择出主要的东西。自然主义却是烦琐的生活现象的罗列。有的同志问“那么凡是在舞台上搓绳、缠线、倒水倒茶等生活细节，是否都是自然主义呢？舞台上是否不允许多动，只允许有几个典型的姿态与动作呢？”我认为凡是在舞台上妨碍人物内在动作发展的多余琐碎的东西，是我们可以摈弃的。

譬如我们思索，一边思索一边折断树枝，折断树枝这个生活的小动作并没有妨碍我的思索，在这个情况下演员是完全可以这样作的。

如果我在缠线，而缠线是我们的下意识的动作，是我劳动的习惯，我此时的主要的内在动作是在询问一个问题，这个缠线的动作并不妨碍我的询问，并根据我内心的活动时而停止，时而继续，这个动作，我是完全有权利作的。

我折树枝也好，缠线也好，如果这个动作妨碍了我的思索，我的询问，并把观

众带入到这琐碎动作的注意上去，此时我们的动作，就成了不必要的生活琐碎了。

有的时候，生活中的琐碎，生活的真实，是破坏了舞台的真实和艺术的真实的。

如在台上打水洗脸，观众一下就“出”了戏，怕他把油彩洗掉了；把洗脸水往地下乱泼，有的洒到布景上，观众又“出”了戏，怕把布景弄糟了；演员用脏手巾擦眼泪，观众怕他生眼病；演员在台上翻草弄得灰尘满天，观众怕他得了病；这些琐碎的动作，既无思想内容，看了也不叫人感动，反而把观众带到戏外，这就是生活的真实破坏了舞台的真实。在道具制作上，绿草还得带根，根上还得有泥土，的确费了很大力，但究竟能得到什么效果？凡是破坏艺术的真实把人带到戏外的东西我们都应该予以唾弃。

（二）唤起感情的共鸣，排除心理的刺激。

在舞台上表演受伤、疾病、死亡，是有两种不同的表现，一种是鲜红的血、受伤的人不断的喊叫、临死前的挣扎；这些都是生活的真实，但是搬到舞台上会带给人一种生理的刺激，这些刺激观众生理的东西，它遮掩了我们对这些人内心心的理解，蓝马在《万水千山》中病了两幕，但是他并没有给人留下生理的刺激，而把人带到他的思想、他的希望中去。凡是能唤起感情共鸣的是现实主义，唤起生理刺激的是自然主义。

（三）选择生活中美好的，摒弃生活中丑恶的。

如我们看到农民在生活中用手抓大粪，吐痰，在舞台上就应该选择能表达他们本质的东西，而不是把生活现象，照相似地搬到舞台上来，这样反而会歪曲他的本质。

现实主义对于生活中先进的思想和人物，要用艺术的概括来进行歌颂，自然主义是毫无立场的、琐碎的堆积。

在我们的创作中，在我们的导演和表演上，对于先进的思想，先进工作者的代表者，往往被我们表现得痛苦不堪，神经质，不热爱生活，不爱家庭，性情孤僻……可能在我们的先进工作者中有这样的人（其实我们也看到许多先进工作者是可近可亲的），我们有什么必要着重这方面的描写和表演呢？难道我们要着重地告诉观众——劳动是痛苦的？例如我们要表现的是克服困难的那种毅力与热烈的愿望。我们的作家在写作的时候可能抓头，着急，苦思不得解，但是他必定有着那一刹那，就是当眼前浮现了笔下的人物，创作的火花在他的眼内闪耀的时候，这是我们着重要传达的地方。

（四）在自然主义与现实主义的区别上，还有一条使得我们能很清楚地辨别出来

的：现实主义有对未来有向往、有诗意，而自然主义是毫无诗意的。自然主义既无崇高思想和感染人的那种诗意，又无对未来美的向往的诗意，更无劳动创造的诗意（最后这一点是我们舞台上表现得最不够的）。

以上我说了许多次自然主义，那么是不是我们就是自然主义呢？不是，我们在导演、表演问题上存在的这些缺点，是因为我们修养锻炼得不够的缘故，我们并未形成一种思想体系。刚才所举的例子，是为说明自然主义与现实主义的区别，好让我们提起警惕，防止用自然主义的创作方法来对待生活与艺术。

这次会演大会的丰收再一次生动地体现了毛主席文艺方向的光辉胜利。事实证明，只要我们遵循着毛主席所指引的道路，我们的创作就会百花齐放。

时代所要求我们的创作任务是十分光荣和艰巨的。在建设社会主义的斗争中，我们的话剧艺术必须要成为一支有力的宣传、鼓动队伍。

我们必须迅速地提高、大踏步地前进。我们必须努力加强政治修养、投入火热的现实斗争，在生活斗争中努力地提高自己的修养，锻炼我们的思想感情。我们必须继续深入生活，丰富我们的生活素养，牢牢地把握住我们的创作源泉。我们必须全面地加强我们的文艺修养。我们必须努力去研究、学习我国戏曲艺术中丰富的现实主义传统，接受我们的民族遗产；我们也必须加强向苏联及一切兄弟国家的先进艺术创作经验与理论学习。只有接受了传统，只有在先进的艺术理论的指导下，我们才能迅速成长。我们必须刻苦地锻炼我们的艺术技巧，这是我们在舞台上表达思想的武器，只有纯熟地掌握艺术技巧，那才可能创造出多彩的动人的艺术形象。

我们要用社会主义的劳动热情来进行创造，我们要突破创作中的陈规与保守思想，突破公式化概念化的束缚，勇敢地、热情地为创造鲜明的、丰富多采的舞台艺术形象而努力。

（原载《戏剧报》1956年第5期）

话剧舞台美术创作问题的探讨

刘 露

新中国成立六年来，我国话剧事业在党的文艺方针指导下，随着伟大的社会主义建设事业一同发展，舞台美术在话剧事业的发展中也迅速成长起来了。

从第一届全国话剧观摩演出会上的剧目来看，舞台美术工作在创作思想和表现技巧上，都有了很大的提高。特别是舞台美术已成为演剧艺术中有机的组成部分，完成了表达主题思想的整体艺术的要求；这方面的成绩对于整个舞台美术部门来说是极重要的。总结一下这些成绩和探讨一些问题是有好处的。

在我国话剧发展的历史中，舞台美术部门和话剧的各部门相比还是较年青的一个环节；虽然解放前各地的话剧演出已建立了舞台美术部门，而舞台美术工作者在创作思想上却还是模糊的，甚至对这个专业的认识都还不够明确。舞台美术成为专业、成为戏剧演出整体中不可缺少的组成部分，应该说是在解放以后。特别是从一九五一年起，全国有计划地建立了正规的剧团和剧院，各剧团在编制上都配有美术工作者；在物质条件方面，也得到了很大的支持，例如灯光器材的设备，小型布景工作场的建立等；另外，中央戏剧学院和该院的华东分院都设立了舞台美术系，培养了这方面的专门人才，这些都是舞台美术发展的重要条件。

这几年来经过文艺整风，思想改造之后，舞台美术工作者在政治觉悟和创作思想上，都有了很大的提高；第二次文代会以后，舞台美术工作者又普遍学习了社会主义现实主义的创作方法，明确了以社会主义现实主义为舞台美术的指导原则。还有许多设计工作者，为了真实地反映生活，正确地表现戏剧的主题思想，曾经深入到工厂、农村、部队去体验生活。这样就使得舞台美术工作者能够运用舞台美术的表现特点来刻画人物，揭示剧中的矛盾和冲突，使舞台美术创作走上了社会主义现实主义的的正路。

从这次会演中可以看出，几年来舞台美术取得了很大的成绩。这里从《万水千山》等几个剧的设计，探讨一下舞台美术创作的成就。

《万水千山》的设计之所以获得成功，是因为设计者较正确地体现了社会主义现

实主义的创作方法。它不是一般地运用舞台美术去仅仅表现剧情发生的时间和地点，而是为剧中人物的性格和戏剧冲突创造了真实而富有表现力的特定环境；把这种创作任务和导演的构思、演员的表演密切地结合成为一个统一的整体。舞台美术只有完成了这个整体的任务，才能揭示剧本的主题思想。设计者从“长征”这一伟大的革命史诗的题材中认识到，只有真实、具体地表现了长征中工农红军向双重困难（敌人的追击及自然的险阻）作斗争，才能显示出工农红军在党和毛主席的领导下把革命引向胜利的坚强意志和乐观主义。从这一点出发，设计者制造了符合历史真实、充满战斗气氛的布景风格。并使这一风格像一条线似的把各个不同的场景连接起来。在风格完整统一的前提下为人物和事件创造了真实生动的特定环境，从而加强了这个戏的思想性。

《万水千山》的第一景，就给人一种鲜明有力的印象：在月光下显出高山的衬景，衬托出沈家祠堂的内厅，内厅桌上放着半明不灭的油灯，从油灯光中可以隐约地看出祠堂的古老的建筑结构和地域的特点，墙壁上张贴着文武二魁的壁画和零散可见的反动标语，室内道具凌乱，表现了匪军逃走后的混乱情景；室外黑暗中枪声四起，在紧张混乱的战斗气氛中，可以看出被匪军吊在梁柱上的钱贵喜。这一幕的设计不仅有助于表现戏剧的前后情节，而且烘托了符合历史真实的时代精神。通过这样的设计，观众很快地就能联想到长征的历史生活。

布景所表现的风格和气氛，不是一种孤立的背景，它必须是设计者为人物的动作创造出来的富有表现力的特定环境。在《万水千山》的设计中，“草地”一景最深刻动人：幕一拉开，舞台上出现了一片为浓雾笼罩着的古老的丛林，透过浓雾和丛林可以隐约看见红军的篷帐和远处一片烟雾朦胧的草地，一刹那，浓雾为狂风吹散了，我们又看见一望无际、荒无人烟的草地和乌云密布的天空，在变化莫测的气候下形成了一片阴森恐怖的情景。这一场景的气氛首先给观众以极大的感染，暗示了即将展开的斗争，以后又深刻地烘托了英雄人物李有国与艰苦环境作斗争的革命乐观主义精神。他临终说最后一句话“让革命骑着马前进”时，这一共产主义英雄的崇高品质得到了真实而深刻的表现。

为《万水千山》这样一部表现伟大的历史题材的戏剧作美术设计不是一件轻而易举的事。整个演出的布景说明了设计者对这一创作任务付出了辛勤的劳动。在设计过程中，设计者不仅仔细地研究了剧本的思想，而且学习了“长征”的历史资料，领会了导演的意图，认真地研究了剧中的人物和生活，这样才创造出真实可信的特定环境。设计者不是采取硬搬生活、罗列生活的方法来反映生活的，而是在生活真

实的基础上，通过设计者对生活的认识和想象，结合剧中人物生活的要求，对生活素材进行了提炼和加工，才创造出剧中人物和事件所需要的特定环境的。例如，舞台上“大渡河”和“草地”等景的设计，可以肯定地说，跟当时长征时期的真实情景并不一模一样，然而，现在舞台上的这两个景却使人感到真实可信，这种真实就是艺术真实。它之所以富有表现力，是因为它概括地表现了生活现象的本质特征。从“草地”这景的构图，就可以看出：设计者是用合乎生活规律的想象组织了素材；选择苍老的柏树森林为前景，通过森林透出一些无际的草地。这样，舞台上所看到的十多米宽的草地就显得辽阔而阴沉。同时，设计者把表演区安排在苍老的柏树周围，使人物和景密切结合，也为导演的舞台调度提供了有利的条件。所以从《万水千山》的整个场景来看，设计者是从人物从生活出发，通过艺术形象去表现生活的真实，体现了正确的创作方法的。

这个戏的布景设计的成功是与导演的构思、导演的舞台调度跟布景的结合分不开的，但如果没有舞台美术中各部门的合作，这个成功也就不可能达到。“大渡河”、“草地”的布景制作，“大渡河”的山片、画景、树片的制作等都充分表现了设计所需要的形象；而灯光也充分表现了造型力量，使各个布景的单位形体显得生动有力。可以说，这个戏的舞台技术同样完成了它的创作的任务。

《在康布尔草原上》的舞台设计也同样显示出了现实主义创作方法的胜利。这戏一开幕就有一种吸引力。设计者用极简练的手法，利用几块山坡的景片构成了一幅辽阔的草原图景，使观众很快地联想到草原上兄弟民族的勤劳生活。在特务挑拨头人后，剧情很紧张地发展下去，布景也就随着表现了各个不同场景中的特点。使人印象最深刻的是第四景中从深夜到天明的气氛变化，对戏剧矛盾的高涨作了很好的描写，可以说是全剧设计中最成功的地方。

《扬子江边》一剧的舞台设计，具有刻划人物性格的特色。设计者在第一幕中表现了一个有生活气息的厂长办公室，厂长在台灯的照射下正辛勤地赶制作业计划，周围放满了文件和凌乱的用具，写字台对面是厂长未加整理的床铺；窗外则现出一片晨曦，衬着机车厂房的剪影，还有机车经过的声音传来。厂长天刚亮就起床工作，那些凌乱的陈设与窗外投射进来的晨光，造成了一种忙乱、紧张的气氛，刻划了厂长的内在情绪。这一景有力地暗示了工厂的混乱状况，加强了正、副厂长间先进与落后思想的矛盾，烘托了人物的性格。

《扬子江边》各幕不同的场景，不仅表现了不同的特定环境，而且还能作对比烘托，非常戏剧性地配合了人物的动作和情节的发展。例如，第二景厂长家里的整洁、

舒适，就和厂长本人的忙乱情绪形成鲜明的对比；第三景华北机车场的办公室的爽朗、有条理，也反衬出厂长因发觉自己领导方法落后而产生的内在的难堪和痛苦情绪，和追求先进领导方法的决心。这种对比的手法最突出于第三景和第四景的两个开会的办公室，不仅鲜明地对比了先进和落后的情况，同时加强了正、副厂长的先进与落后思想的矛盾；这个景对揭示剧本的主题思想起了积极作用。

在这次会演中，舞台技术方面，也有了很大成就，主要的表现在舞台技术与舞台美术创作的紧密结合上，从技术上保证了布景的真实感。例如《万水千山》的桃花寨、草地等景运用云灯造成了高山中云雾弥漫的气氛；《地下的春天》中天空与矿山建筑，在运用幻灯与绘景的结合上达到了较高的水平；《一个木工》中三层远景造成空间感很强的夜景；《如兄如弟》第一景远山与灯光结合，造成了战云密布的景象。这些都帮助了设计意图的实现，产生了很大的感染力；童话剧《马兰花》中的河水也是灯光与布景结合得很好的例子。

平面景呈现立体幻觉的方法，也有很多成功的例子。如《不能走那条路》中槐树的制作，屋顶瓦片的制作，受光处用立体，背光处用绘景，可以节省布景制作材料，这种方法是应该推广的。《友情》一剧中未开垦地的远景，用斜面半立体片表现远景的水泥塘也富有真实；《西望长安》中用浮雕作建筑物的远景很有立体效果；《渠水长流花盛开》中发芽的春柳、《我们都是哨兵》中蒙古包的制作等也很成功。

在人物造型方面也有着新的发展，在演员的面部和形体的造型上进行艺术加工已成为演员塑造角色形象工作的一部分，例如《万水千山》的红军和乡民，在化妆与服装上，有着浓厚的时代感，《如兄如弟》的马尔沙、马东生、韩虎等的造型很好地表现了回民的性格，《我们都是哨兵》中的老大娘采用衣服宽大改变形体的办法也很好，并且帮助了演员人物性格的塑造。童话剧《马兰花》中的小动物，小猴、小鹿娃、黑猫的造型采取中国民族形式的化妆——“开脸”，也是一个很好的尝试。

舞台设计的成功和后台布景装置效果等工作的配合也是分不开的，由于他们的辛勤劳动，整个舞台艺术方面获得了这些成绩。

我们的工作有很大的成绩，但也有不少缺点，为了提高我们的创作水平，有必要检查一下我们的缺点。

最主要的缺点是创作上的概念化和自然主义。

反对艺术中的概念化、公式化的斗争，在第二次文代大会上就被明确地提出来了。由于舞台美术批评工作的落后，概念化一直没有得到原则性的批判。它今天还广泛存在着，成为提高工作的顽固障碍。

概念化的存在，首先表现在把创作工作简单化。

我们经常看到一些演出，从表面上来看，舞台美术似乎也为剧本创造了环境，但是，人物登场后，在剧情的发展当中，我们却感受不到它的真正作用。这样的舞台设计目前还不少。例如这次会演中的《瓦斯问题》的第一幕，舞台上所表现的是煤矿公司附近公园的一角。设计者处理这一场景时，除了正中的花坛比较真实外，其余表演区的两侧及背景全使人感到是虚假的，平面的树木画景，还有舞台左侧所布置的一棵大树，上部只有前面一层树叶，树的背面空无所有；树的轮廓不准确，不真实。景片上画的树叶，看去好像全是经过洗刷的，“崭新”的。又如副厂长办公室和工人宿舍，一拉开幕就给人一种印象：那么“崭新”，好像主人公是昨天才搬进来的新盖的屋子；这些布景不能使人感到任何生活的真实，只是看到了那种用景片搭成的内景和外景的形式；这些毫无生气的形象所表现的环境，是不能够和人物统一的。

布景的基本目的是为人物创造特定环境，布景如果不能和人物统一为整体，就不能成为演出中有机的组成部分，可以看出：《瓦斯问题》第一景中那些景片已和人物形成了虚假和真实的矛盾。这种矛盾一经观众发现，艺术效果就受到极大的破坏。

这种布景设计之所以失败，说明了设计者不从人物、不从生活出发去创造真实可信的环境，而是采用了公式化的一套刻板的表现方法，使舞台上所表现的布景充满了匠气。可以说这种公式化的表现手法目前还是很流行的；有这样一些设计者，他们准备了一套各样的内景和外景的设计，准备了各样的山坡和树木的景片，也准备了各样定型的照明方法。他们企图用那一套程式化了的东西去表现戏剧内容，这就造成目前演出中流行的千篇一律的工厂办公室、农舍和院落、工人宿舍；因此有人说张桂容完全可以住到赵小兰的家里去。在很多画面中我们可以看到：如果剧中的主人公是一个纺织女工，那么她家里的墙壁上一定贴着一张纺织女工的招贴画；如果主人公是一个先进人物、劳动模范，那么她家里一定挂着大红花、奖状、锦旗。总之，设计者所了解的和作为创作根据的只是人物的一些外表的特点，至于人物的更丰富的精神生活却很少了解。由此而产生的布景设计总是干巴巴的，孤立地为表现环境而表现环境的。如《初开的花朵》中的第一、二两景，设计者为这两景布置了两个空间，我们不仅看不出它的作用，同时由于另一个空间中没有戏，反而扰乱了观众的视线。另外，第二景方彩凤的家，用墙壁上挂的大红花和奖状来说明她是劳动模范；为了表现妇女的生活，把墙壁刷成粉绿色的，窗帘用上粉红色的、房内陈设了新式的五屉柜、台灯和插满鲜花的花瓶；但是却看不到真正反映先进人物的思想品质的东西。在第四景代理厂长的办公室里，为了表现这位领导干部的生活朴

素，就把这个房间处理得陈旧、阴暗，并加上老一套的家具陈设；这一切跟这样一个充满乐观情绪、性格爽朗的鲜明人物没有内在的联系。舞台美术表现的这样苍白无力和缺乏个性是概念化的最突出的征象。

概念化的不易克服，还由于设计者对艺术与政治的关系作了错误的理解。有些设计者总想通过设计很快地达到某种政治效果，甚至用贴标签或其他办法，把“思想性”硬加到作品上来，如《如兄如弟》与《万水千山》的最后一景，为了表示胜利的结局，都把灯光全部开开，亮到看得出布景上的破绽，这种做法使舞台上的真实气氛一扫而光，还有什么感人力量呢？

为了表现英雄们的乐观主义精神而去减弱战争气氛的做法也是很普遍的。即使在《万水千山》这样成功的现实主义演出中也出现了这种毛病。“桃花寨”和“毛儿盖”两场景中，设计者过多地着眼于祖国壮丽河山的描绘，也就使暴风雨般的时代的特征几乎消失了。

概念化发展到严重的时候，就走上象征方法。《战斗里成长》一剧中的道具设计者曾有过这样的意图：第一景中用梁柱上的铁圈象征赵铁柱的坚强意志，用破水缸象征“我们要坚强地活下去”，第二景中铁柱妻所住的房顶上结着一个瓜，据说是象征新生力量；在《渠水长流花盛开》中设计者企图通过周老福家门外的破墙象征单干户的遭遇。这些例子充分说明设计者不是从人物、从生活的真实出发，而是从概念出发的。当然这样的设计意图是不可能被观众理解的。

除掉概念化的缺点之外，还大量存在着自然主义的毛病。概念化是不从生活出发，主观片面地进行创作；自然主义却是盲目地抄袭和硬搬生活。天津人民艺术剧院的《前夜》，设计者在第一景中为了表现晋西山区，在台左角布置一棵大梨树，树上满是鲜梨，台右角布置一座高山，山上布满了小树和梯田，两山之间有一条小瀑布，从瀑布后边可以看到右方满布迷雾的远山，地面上是用石块砌成的土坡，坡上有一块耕过的麦田，观众可以看见耕过的一道道犁痕，幕一拉开观众只觉得满台都是东西，不知先看什么好，使人眼花缭乱，却始终看不出最主要的东西。人物一上场就被布景吞没了，甚至连由梨树所引起的剧中的矛盾也被吞没了。这样的布景，是没有理由说它体现了主题，帮助了人物的动作的。《前夜》中第二景的设计是全剧中成功的一景，可以看出设计者是有才能的，但过分追求细节也给布景带来了损害。《火车开来的时候》的设计者为了表现主人翁的富裕，让桌上桌下堆满了各式各样的道具，墙上贴满招贴画，这种臃肿的布置，对表演动作毫无帮助；《马兰花》中，真实的花草和格式化的松树构成一片琐碎的场景，甚至使人看不出是由什么单位形体

组成的。

同样，在《扬子江边》第五景的老工人宿舍的外景中有能放出真水的水龙头，画景上有江边的繁琐细节；《一个木工》中有冒烟的烟囱。这些琐碎的表现，分散了观众的注意力，这就是我们常说的“布景抢戏”，布景成了独立的东西，这种倾向如果不及及时纠正，就会走上“机关布景”的道路。

这种硬搬、罗列生活细节的表现方法，是把生活的真实和艺术的真实混淆起来而产生的。艺术的真实，要求设计者把生活的真实加以提炼和加工，突出主要的东西，削减次要的东西，创造出典型形象，这种典型形象表现了形象的本质特征，所以往往比生活中自然形态的东西更富有表现力。

在舞台技术方面，还存在着一些缺点。例如：《扬子江边》的画景，由于透视的错误，整个画面就不统一。即使是成功的设计，如《万水千山》、《在康布尔草原上》都没有消灭这样的缺点。这充分说明了我们不善于掌握表现舞台空间的规律，特别是光和景的关系。制作布景时必须考虑到光，必须研究光线如何投射到布置上去，光已经不是单纯的照明，它对塑造舞台形象也起着作用；只有布景和灯光的造型紧密地统一于舞台设计意图和演出的要求中，反映生活真实的艺术形象才能创造出来。

以上缺点说明了我们有些设计者不善于运用舞台美术特有的表现手法，对戏剧的主题思想和人物的动作作有益的帮助。因此我们不仅要善于运用现实主义的创作方法，同时要学习导演知识，以便了解导演的构思和导演对舞台调度的设计，为人物的动作创造真实生动的特定环境。但同时也应指出，有些舞台设计的缺点与导演的要求是分不开的。如《前夜》、《初开的花朵》、《瓦斯问题》等剧的设计是在导演的领导下完成的。有些导演对舞台美术的认识是不足的，要求导演懂得舞台美术，并不等于要求导演去学习素描和美术创作（如果能学，对导演工作也很有帮助），但作为一个导演，必须懂得构图、色彩、灯光和布景的特点和作用，以及如何表现舞台空间等。只有这样，导演才能对舞台美术提出具体的要求和指导。

要克服上述这些缺点，必须加强舞台美术工作者的思想修养和社会主义现实主义的艺术理论修养，深入生活，分析生活，使能真实地表现生活，此外，还应提高对剧本的分析能力，使自己善于表现剧本内容；同时应努力锻炼舞台造型的表现技巧，不断总结演出经验。只有这样才能更好地完成舞台美术的创作任务，才能真正地为社会主义建设事业贡献出自己的力量。

（原载《戏剧报》1956年第7期）

关于话剧吸取戏曲表演手法问题

——历史剧《虎符》的排演体会

焦菊隐

《虎符》虽是我国话剧在继承民族表演形式和吸收戏曲表演方法的实践上，第一次有意识有计划的尝试，并已演出，但还不是定稿。在演出形式的摸索方面，导演、演员和我的构思，大体是一致的。但在许多具体问题上，意见就各有出入；所以，目前的演出，不单是我个人的、导演的、演员的或舞台美术家们的创造，而是在一个总的共同的追求下，各方面意见的总和。因此，做出来的，不见得就原原本本符合于最初的创议，同时，也不一定是我、导演、演员或舞台工作者们所完全满意的。

现在，我只能把我个人提出作这样的试验的一些想法，简单地介绍一下。

在京戏里运用斯坦尼斯拉夫斯基的表演方法和话剧的演出形式，我曾经做过一些尝试；但是，话剧继承民族遗产的工作，解放以前是不可能做的。解放以后，毛主席在“延安文艺座谈会上的讲话”时时在引导着我，使我加强了尝试的信心和勇气。最后，是党中央的“百花齐放”的号召和北京市委宣传部的鼓励和支持，使我和同志们进行了这一初次的实践。

话剧如何继承民族表演形式，吸取戏曲表演方法？在这一问题上存在着各种不同的见解和不少的争论。《虎符》是这样做了——通过实践来体现了其中的一种见解。这个做法当然并不是唯一的，也并不是最合理想的。实践是考验和衡量主观愿望的准绳，在排演中，某种天真的想法就遭遇到困难，有些问题解决了，有些问题一直到演出还未能得到解决，应该坦白地说，甚至在遇到极大的困难的问题时（如音乐问题），就采取了“临阵脱逃”的办法——暂时在这一出戏里不作进一步的试验。

现代话剧，除了像《虎符》这样的演出以外，有没有继承传统表现方法，有没有民族传统的风格呢？我觉得这不能一笔抹杀。如果说，过去的戏，《虎符》以外的戏，都没有传统的表演风格，那就太武断了。个人认为，我国话剧的演出，有的戏在民族形式上更突出些，有的戏虽已具有了民族风格而不易使人察觉。例如《万水

千山》、《冲破黎明前的黑暗》和苏联的《难忘的一九一九》、《斯大林格勒大血战》，同样是描写革命斗争和具有共产主义思想的英雄人物的戏，可是它们是不同的，在我们的戏里就表现了中国人民的性格，在他们的戏里就表现了俄罗斯人民的性格。无产阶级的思想感情是共同的，但是表现这种思想感情的方法方式，却因民族的生活习惯和民族性格的不同而在风格上就显然有了不同。又如《万尼亚舅舅》里所描写的帝俄时代的知识分子，他们的思想感情，有些地方和解放前中国的知识分子相似，但是，生活、社会环境不是一样的，所以就与《上海屋檐下》不同，而《大雷雨》也和我们的《雷雨》不同。这些戏，在剧本的创作上就已经有了鲜明的民族色彩。所以说，认为我国的话剧的演出完全没有民族风格。恐怕是看得太狭隘了，那样说怕是错误的。

当然，使某些戏的演出能更多地继承民族遗产，吸取传统的表演方法，以创造更浓厚的富有民族色彩的艺术形象，也是非常有意义的。《虎符》的演出，就是属于这一类的尝试。进行这一类的尝试不等于否定过去和现在的一切，而是在我国话剧过去和现在已有的基础上，更有机地吸取民族传统的表演方法来丰富它的舞台艺术形象。这就是最初的最基本的概念。

目前，对于这种演出形式有两种看法：有的同志认为这种形式只能运用于历史剧，有的同志则认为在表现当前现实生活的戏上也可以运用。现代戏是否可以吸取戏曲演出形式？我个人对于这两种不同的见解，都提不出什么具体意见，因为后者还没有作过试验。但是，我觉得无论运用什么形式，如果单纯地从形式的本身去考虑，就容易作出错误的结论。如果不从剧本本身的内容、条件和要求去考虑形式，就会走入唯美主义、形式主义的歧途。比如，在《龙须沟》里，根据剧本所描写的生活内容，剧本的要求，为了创造真实的舞台气氛和真实的舞台生活情调，就不能不运用现实的细节的甚至是“自然主义”的细节来突出主题，来再现作者的艺术风格。如果说，这样做，整个演出就是自然主义，我就不能同意。如果说，这样做就没有民族色彩，我也不能同意。《龙须沟》有没有民族色彩呢？我个人认为是有的，而且很强烈。会演期间，外宾们也认为舞台形象有着浓厚的中国色彩；这是由剧本所刻划的生活和人物的思想情感表现出来的。《龙须沟》很难用戏曲的形式来表演，不能想象，丁四演成“开口跳”，赵大爷演成“架子花”……而像《虎符》这样的历史戏，却可以吸取戏曲的形式来表演。因为作者笔下的历史上的英雄人物，不是通过生活细节来表现的，而是通过集中地突出了人物的主导思想、巨大的激情和最感动人的行为所表现的。所以，在这一出戏里，我们就尽力压缩了生活细节。如果说，

这样做就是不真实，我也不能同意。

是否所有的历史戏都要用《虎符》这种形式来演呢？我认为不一定。有些戏不宜用，有些戏也可用也可以不用。例如夏衍同志所写的《秋瑾》和《赛金花》，用戏曲形式来演就不一定好。而陈白尘同志所写的《金田村》就可以用，也可以不用。能不能运用戏曲形式，不在于剧本所表现的生活、人物和故事的时代远近，而在于剧作家的写作方法和作品的风格形式。任何一位大作家都不仅仅凭借思想或理智创作。任何一位大作家都具有在他的时代是进步的或正确的人生哲学，有他的主导思想，对于他的时代或历史时代的事物，有他的看法，有他的爱和憎，批判与向往。总是在作者的思想活跃得强烈，到产生激情的时候，作品才能感动别人。作者对于生活必须有激动的情感，这是一致的，而他们在写作的时候，方法却各有不同：有人在发挥他的激情，有人在控制他的激情。这样，作品大体就可以划分为两大范畴：散文式的和诗意的、抒情式的。如果作家的感情是澎湃的，作品是富于诗意的，而我们用写实的方法来处理，可能就限制了戏剧的感染力，演出就可能失败。因此，对这样的作品，必须采取能以表现澎湃的感情的方式，更提炼，更美化，更有气魄的形式。像诗人郭沫若先生所写的《虎符》这样富有诗意的剧本，就有运用现在我们所探索的这种形式的必要。

《虎符》有两个时代背景。一个是历史时代背景，即战国时代。那个时候，人民具有强烈的正义感，富于自我牺牲的热情，民间出现了许多杀身成仁、舍生取义的英雄人物。另一个时代背景，即郭老写剧本的时代。那个时候，既是蒋匪帮进行残酷的黑暗统治的时代，也是共产党领导着全国人民进行日趋胜利的革命的战争的时代。作者身在蒋匪区，遭受着迫害，而心在光明的今天的新中国。他怀着腾沸的爱与憎，具有坚决跟着党走的决心，宁肯杀身成仁的自我牺牲精神，写出这些战国人物的思想感情，作为对蒋匪帮斗争的武器。剧本所表现出的作者的感情，气派澎湃，是非常雄伟的。因此，连台词都是像长江大河地倾泻出来的（比如，如姬的一段独白就长达三千余字）。既谈到台词，我就想多插进一两句话来，借它说明一些问题。一般地说，我们作导演的总希望作家所写的台词越短越好。但是像《虎符》、《棠棣之花》这样的剧本，台词不能缩短，短了就要损失原剧作潮海一般的气派（当然，我们的演出，在这方面做的还差得很多）。因而在处理《虎符》时，我们就不能不用千百年来在戏曲舞台上所探讨过和实践着的传统方法来作我们的指导，而进行新的创造了。

《虎符》的演出还有第三个时代背景，就是人民中国的时代。在今天，《虎符》

的演出的最高任务，是要强调个人的利益服从集体的利益，每个人要为社会主义事业而贡献出自己的一切。因此，如何强调突出剧中人物的精神面貌，勇于自我牺牲的英雄气概，便成为艺术体现方法上的重要课题。而戏曲的表演方法，恰恰在提炼，强调、突出和夸张上是有很高的成就的。它对于必须大力表演的地方，总是不遗余力地演，而不必要的地方就一笔带过。例如《一捧雪》这出戏（这个例子，从人物的思想意识上讲，是很不妥当的，现在只论它的表演方法，姑且引用一下），莫成替死之前的一场戏就用了约二十分钟的时间来描写莫成替主人去死之前的思想矛盾；如果删去十几分钟的表演，则人物的精神面貌便立刻模糊了。至于不重要的地方，如吃饭、喝酒等，只用“三枪”一吹带过。有些前面交代过的戏，也只用四句唱或喷呐一吹就算了。总之，戏曲总是把无关紧要的地方省掉；它的真实，在于强调地表现具体人物性格，精神面貌，人的思想情感的最复杂、最细致、最活跃的部分和生活思想矛盾最尖锐的部分。

《虎符》剧本虽不是以戏曲形式写的，但适于运用戏曲的形式来演出。这样，主题、矛盾才更突出，色彩才更鲜明。这就是我们决定进行这种试验的总的想法。

吸取戏曲表演方法可以有两种作法。一种是吸取戏曲表演方法的精神，一种是吸取精神也兼带形式。如贺孟斧先生从前在重庆排《风雪夜归人》。在玉春与魏莲生小楼见面的一场戏里，运用了两张椅子，那是消化了戏曲中许多东西的。他运用的不是戏曲的形式而是吸取了戏曲的精神。我们的许多导演，特别像老前辈欧阳予倩先生，一向是擅于把戏曲的精神“化”到话剧中的来的。

我学习斯氏体系，得力于契诃夫作品的启发者不少，而得力于戏曲的启发者也不少。戏曲给我思想上引了路，帮助我理解和体会了一些斯氏所阐明的形体动作和内心动作的有机的一致性。符合于规定情景的，符合于人物性格的、合理的、合逻辑的形体动作，能以诱导正确的内心动作，在这一点上，我们的戏曲比斯氏的要求更加严格。因此，至少在反映现实生活的戏的表演上吸取戏曲的精神，起码是无害的。至于表现现代生活用不用身段、自报家门、旁白等形式，那都不是主要的或绝对的，不能说这个戏用了，别的戏也都可以用，或者这出戏不能用，因此别的戏也都不能用。导演主要应该考虑的，是用什么形式最好；用得合适就好。我这样说，丝毫不是劝大家取消在表演现实生活的戏里向传统学习的探索，相反的，是希望大家一起来试验，多多的试验，作各种不同的试验，只有多少人同时作多种的试验，经历多少年的试验，才能探索出共同的明确的道路来。

《虎符》就是吸取戏曲精神也兼带形式的一种试验。

历史剧是否一定要用这种形式？恐怕也不一定。那要看导演的意图和艺术构思。同一《虎符》也不一定非用这一种形式演出不可。同是郭老的戏，《孔雀胆》就不一定仍用《虎符》的形式（如果说《虎符》是杏黄色的，则《孔雀胆》是紫红色的）。同是历史剧，同是一个作家写的剧本，吸取传统方法的程度、方面，也都会也必然要有不同。关于吸取的问题就是如此。

以下谈谈在《虎符》排演过程中学习民族表演形式的一些体会。

一、需要做的地方就要做足，这我在前面已谈过。我在这里所要补充的是，戏曲正像中国酒席那样，非常注意调配，有荤有素，有甜有咸，有浓有淡，因而主菜佳肴才非常突出。

二、要求最大限度的真实，主要是思想感情的真实。所有戏曲的形式都服从于内心世界的刻划，都为表现内心的真实而存在。只拿交流作例子来说明吧。话剧本来是非常注意交流的，但演员之间的真实的交流，往往是通过真听真看和真的感受来传达给观众的；戏曲则在这些以外，特别要强调思想上的反应，因此，在舞台上人物听取对方谈话的时候，往往要把眼睛对着观众，耳朵对着对方，这样就不只表现了听的动作，而且通过他的眼睛，把他在听话时心里在想些什么，准备作些什么，同时突出地告诉了观众。耳听，脑子想，眼睛动，同时来表现人物内在的复杂的思想感情活动状况——戏曲就是这样采取许多外形动作，以表现内在的真实。另外，也还用某种夸张的形体动作来突出内在的真实：如《连环套》中的黄天霸，听到梁九公叫他去寻找御马的时候，他虽背对观众，但是硬罗帽上的绒球越来越颤抖，却很真实地表现了人物的惶悚恐惧。这些，乍一看很容易使人认为只是技巧，但仔细思考之后，就能看出，使用这些技巧的目的，主要还在于要表现内在的真实。这一方面，我们只在开始学，学得很不够、不好。正如大家已经看出的，我们在台上一经学习戏曲的形式，仿佛眼睛就不够大了。而杨小楼本人的眼睛本来是很小的，当他一上场来，眼睛却似乎非常大了。这就是我们和戏曲演员的区别，也就是我们有待更好地向戏曲演员学习的地方之一。戏曲演员习惯于在舞台上一边听，一边想，节奏是紧凑的。话剧演员则往往在听与答话的中间留出一个思想的空隙来，有时使我们在台下心里着急地说了几遍“说话呀、说话呀！……”演员才张嘴。我们失掉动作应有的节奏，拖、拉等现象，固然主要是因为演员的“表演情绪”或“挤情绪”，另外的原因也是演员时常忽略了人物的思想活动是像闪电一般的迅速。戏曲非常重视这种真实，这和斯氏体系所要求于演员的是完全一致的。

三、戏曲是通过一系列的贯串的、逻辑性的、合理的、正确的但又非常简炼的

形体动作，来表现内心动作的。《祥梅寺》描写黄巢造反的时候，祥梅寺里的一个小和尚听说黄巢要杀人祭刀，就四处躲藏，一下到钟楼，一下到鼓楼，最后躲到大树窟窿里，被黄巢杀死了。和尚非常快而又明确的形体动作，鲜明准确地表现出内心的连续的迅速活动。戏曲动作的特点是简炼、鲜明、准确合理。它把特定人物在特定环境中的思想感情上的特点、变化，鲜明地、恰如其分地表现出来。《虎符》也是在寻找这样简明、准确的动作，来表现复杂的内心世界的，但只能说这仅仅是在寻找的过程中。有时自己寻找不出，就去搬用戏曲的套子，加以改动，加以组合。所以有时候不合辙，看出生硬的痕迹来。比如“祖钱”一场，我们用了二三十个戏曲的动作，加以消化，重新创造，生硬搬用的痕迹就比较不大，而其他地方就不完全是这样的了。

四、戏曲不单是空间的艺术（舞蹈、雕塑、绘画……），同时是时间的艺术（音乐）。有人说戏曲是舞蹈艺术，不然，戏曲中有一部分要舞蹈，但不全是舞蹈，应该说大部分是舞台上美化了、提炼了的现实动作，那还不同于舞蹈。戏曲的节奏感强，不单单是从空间的大小和力量的强弱所表现出来的，它的节奏里边还包括时间距离——即动作的（包括语言动作的）音乐性。同样一个动作，如最简单的拉云手，快慢不同，所表现出来的内心情况也就不同。再如，戏曲的台词，在不同的节奏上表现着不同的人物性格和人物不同的感情。《虎符》的演出也是强调了时间艺术的。但是做得还不够。

五、台词，先说几句题外的话。现在有些人对话剧演员的台词有意见。意见基本是正确的，我们需要在这方面下苦功磨炼。《戏剧报》最近发表了一篇给话剧演员的信，就谈这个问题。这封信里所谈的，有的地方我同意，但也有不同的意见。比如只说话，这就首先叫人无法同意。话剧主要靠动作来感染观众。自然，台词也是一种动作。话剧演员如果不好好挖掘台词的动作，台词是不会叫观众听得清，听得懂的。但因台词叫观众听不清，因而要求演员把声音放大，像戏曲演员那样放大，那就很困难了。戏曲那样做就真实，如果话剧也那样做就不真实。话剧演员台词听不清、听不懂，原因很多，而且这些原因是同时存在着的。（一）剧场条件的限制。例如天桥剧场的传声建筑就是较差的；我们在首都剧场演戏，如果不是有扩音器的设备，演员和观众也就都苦了。我很想有机会调查一下北京几个主要剧场的传声情况。我们许多剧场的建筑都尽量使用吸音板，因此取消了回声。而剧场和播音室不同。恰恰相反，剧场是应该利用回声的。如果回声达到观众耳朵的时间和舞台上发出的原音，相差不过千分之一秒，那么，这些回声，不但不会扰乱原音，并且会使

观众听得更清楚。所以台词听不清的很不小的一种原因是存在于剧场建筑上的。(二) 演员没有把人物思想感情体会得正确,如“你怎·么·啦”说成“你·怎·么·啦”。说得不对,观众就听不懂。(三) 有的演员在舞台上说的不是台词背后的思想,而是在背书,这样观众必然既听不懂,也就听不清。演员必须说话,说思想。(四) 演员的发声吐字训练不够。这些都是使话剧演员的台词遭受批评的原因,但其中一半以上是在于我们本身存在着缺点。因此我们必须向戏曲学习。处理郭老的剧本的台词,就更有理由向戏曲学习。

有的同志认为郭老的剧本有缺点:古人说现代话。作者主动改了不少的句子,我们也征得作者的同意改动了一些,但大部分没有改。我个人认为,郭老的台词有现代话,也有文言,有新名词,有典故,这正是郭老台词的独特风格。郭老的剧本,也就是赋予了历史人物以现代先进人物的感情的。这也正是郭沫若的独特风格。这也就是社会主义现实主义的浪漫主义。改动台词,不管是去掉老的或是去掉新的,势必都会有损于作者的风格。这样的台词,沿用一般话剧的读法是不适当的。不创造性地采用戏曲方法也是很难读好的。我们原来想,《虎符》的语言,应当不像“京白”,也不像“朗诵”,要自己摸索出《虎符》的独特读法来。但看起来还是有毛病的。现在是一个人一个样子,有人京白成分多些,有人朗诵成分多些,有时生活中的白话又多些。乍一听每个人全一样,没有性格区别。艺术的统一和性格的统一以及个性特征都没做好,这不是吸取戏曲形式的作法不对,而是我们没有做好。这恐怕不是短期或在一两出戏里就摸索得到的,我们还准备继续试验。

六、没有实物的表演,在戏曲舞台上常见的。比如,马鞭存在,而马不存在。马在演员的真实感觉中,生活动作的记忆中,想象中。我们在《虎符》中吸取这一种表演形式时,遇到许多不同的意见。我院艺委会的某些艺委就有意见。我个人以为这还是可以的。我们现在的做法是:在舞台范围以内,动作的对象要有实物,舞台以外的对象就不要实物。比如,天上的云,辽远的车马,就完全通过演员的想象力和真实感来表现。这是中国观众所早已习惯了的,所乐于接受、乐于承认的。如何把无实物对象的动作做得更真实更合理,还有待于继续试验,并从理论上找到根据。

在戏曲的表演中,只要演员的心到、眼到、手到,观众就能真实地感受到。戏曲非常重视和相信观众的丰富的想象力。演员只要心中有物,他就有把握把观众引到想象和生活记忆中去,使观众感到某种物体的存在。古人演戏之所以不用布景,物质条件差固然是一个原因,但不是主要的原因。我国戏曲表演方法的主要精神之

一，是通过人来表现一切。舞台上的一切都是为了表现人的，而一切客观存在的事物也都是在人的内心引起反应而存在的。《虎符》所追求的也就是这种表现人的方法。

七、布景，把上边所谈到的，伸引到布景问题上，解答就非常容易了。我们看了梅兰芳先生的《贵妃醉酒》。台上没有布景，但是清楚地看出这里是桥，这里是花。《虎符》就是本着这一原则——不以布景代替人的表演，不以布景掩盖人对客观存在事物的态度——来进行舞台美术设计的。

斯坦尼斯拉夫斯基曾说过：“演员必须赋予布景以生命。”戏曲也是由人来赋予环境以生命的。只是这些环境的某些部分，甚至在舞台上并不存在。《虎符》的演员在动作上向戏曲学习，《虎符》的美术设计者在布景上也相应地学习了这些。

戈登克雷关于表演问题说过很多荒谬的话，但在美术设计问题上，却提出过对我们也有所启发的见解。他说，“你能在一寸见方的纸上画一座万尺的高山，你就应当在舞台上表现出万尺高山”。所以，像《虎符》的别宫的装置，即或在舞台上再放多少东西，台也只有那么大，不容易表现出宫廷气氛。现在只放三样东西：芭蕉（准备改成石榴）、石山、石几，后边衬以黑幕。通过观众的想象，舞台上就产生了幽深广大的感觉。

另外一位大设计家阿庇亚，在他的设计图的说明中指出：“真森林搬上舞台不见得是森林，但，即或用六根方柱子，而能表现出树林的阴森潮湿的感觉，就会是森林了。”

我们现在这样的装置设计叫什么派呢？很难说。一定要我取一个名字，就叫它“空间舞台加提炼的现实主义”吧。小桥流水那一景最好，如果每一场都是那样就成功了。譬如森林一场，树就多了。设计要符合戏剧的主要动作的要求。这是戏曲和话剧共同的要求。而设计提炼到这种程度，却是向戏曲学来的。我们时常戏称我们的景是新的“守旧”。

法国的鲁谢说过“不需要的东西不要存在在舞台上”。戈登克雷也说过“能用四十，就不要四百”。戏曲的舞台在这方面特别讲究。《虎符》的美术设计也就学习了这些。这样，演员上下场自由，台上的活动和运用传统动作也感到方便。

有人认为《虎符》的景应当运用高低不同的平台。我感觉如果用平台，不只演员穿着古代衣履行动不便，容易摔跤，增加演员的困难，而且用平台表现什么呢？不能帮助戏剧动作，就没有必要。中央戏剧学院表演干部训练班演《罗米欧与朱丽叶》时，苏联专家们曾谈到景的问题，认为这个戏的布景，固然要表现意大利维洛

那城的、伊丽莎白时代的、莎士比亚的三个特点，但是现在是在实验剧场上演，舞台是个扁而长的镜框，就不能依照过去的设计。而需要适应现有条件。所以除去一对情人见面那场有阳台以外，没有什么高台。苏联影片《斯威尔德洛夫》里列宁与斯威尔德洛夫见面一场，是用了很高的台阶的。在台阶上一段戏表现出人物的思想、性格与关系。这样台阶就是必要的。总之，有没有高台要看是否需要。

《虎符》的布景设计的精神，我想也是可以运用在戏曲舞台上的。

八、音乐，坦白地说，《虎符》在音乐方面的试验是最少的也是最差的。在演出前的一个月，因为怕排演的时间拖得太长，就决定不再摸索音乐问题，好坏由他了。因为如果继续搞下去，再有六个月的时间也还不够。所以这一次音乐暂不作重点试验，而留待以后的“高渐离”。我们对戏曲音乐知道的太少。要吸收又必须同时进行创造。现在凡是大家感觉还不错的地方都是有了某些创作劳动的，生硬的地方就是硬搬的，没有进行消化工作的。在音乐方面，更是如此，我们的缺点特别多，所以谈不到有多大的收获。

有的同志提出锣鼓应搞出一套总谱，我的思想上有些抗拒。我觉得，在话剧中，这是效果，它既不是装饰，也不是主要的表现媒介，不需要独立成谱，音乐要服从于表演，正如效果、灯光一样。也许经过试验了两三个戏以后，通过实践，会改变我的看法。不少必须在好好实验以后，才可以总结出一些经验来。

有的同志觉得应该唱的没有唱，意见是对的。这些都是我们未能及时解决，遗留下来的问题。我们希望这些问题连同其他问题能在“高渐离”中继续试验，继续摸索。

（根据在文化部组织各地话剧团体来京观摩座谈会上的谈话稿整理）

（原载《戏剧论丛》1957年第3辑）

话剧要有鲜明的民族风格

田 汉

最近，参加了许多次关于地方戏的座谈会，话剧座谈会这还是第一次。《虎符》的演出有很大的成就，也引起一些争论，接触到一些带普遍性的问题。对它的成就与缺点应该作正确的估计。座谈会以《虎符》为由头，讨论一些普遍性的问题：例如话剧如何接受民族传统，历史剧怎样演法等，通过报刊来引起大家的注意，引起更多的讨论，这会对话剧的艺术改进有很大好处。

这个戏我回京之后看过一次，也向演出者提过一些看法，我基本是肯定它的。对它所给的启发，估价很高。看到《戏剧报》收集的材料，知道有两种不同的意见：主要是肯定，但也有否定。不同的意见可以讨论。我自己觉得主要应该肯定。

我先提一下自己的看法和问题。

一、话剧能不能接受戏曲传统的表现方式呢？包括戏曲表演的动作、台词、舞蹈以及打击乐器。有人提出话剧与戏曲是不同的剧种，特色不一，话剧接受戏曲的特点有否必要？是否可能？接受了是否会损害话剧的特色。这也就是话剧特色与戏剧的民族特色结合的问题。

在话剧会演时，许多外国朋友谈到，他们来是想向中国人民的表现方式学习的，但是在中国话剧中看不出话剧向民族戏曲传统学习的任何痕迹！他们希望中国戏剧工作者建立起革命的话剧通向民族戏曲传统的金的桥梁。

有人说《虎符》像京戏、像越剧……而不像话剧。话剧的风格和特色是什么呢？我是主张中国有话剧因素的，如参军戏之类，但作为现代形式的话剧不可否认地受了外来的影响，它较为接近生活真实。有时片面追求生活真实流入自然主义，没有找到高度的艺术形式。这是不是就是话剧的固定风格呢？不一定。我们的话剧表现形式不能以现在的为满足，必须进一步提高，摸索到更高度的、更富有民族风格的艺术形式。但对这一点大家的理解不一致，观众也受到影响。有的同志把现在的形式看成固定的东西而不从它的发展去看，便对任何形式上的新的尝试和与民族传统的结合产生是否破坏了话剧原有风格的问题。

外国朋友提出演外国戏也应有中国的风格，这是我们过去所没有太想到的。如

演《万尼亚舅舅》、《小市民》等也要求有民族风格。他们希望看到中国人如何通过他们特有的解释和表现方法来处理这些戏。它可以看到带有东方色彩和中国民族风格的《万尼亚舅舅》之类的演出，而不和莫斯科艺术剧院与小剧院的雷同。例如，苏联演的《西厢记》用的崔莺莺就是以苏联人的解释来处理的。他们改题为《倾杯记》，即写莺莺听得她母亲让她管张生叫“哥哥”而不是“丈夫”，她气得把杯子摔破。这显然是苏联莺莺的性格。他们演《白毛女》不是照抄我们的。他们当话剧演而不当歌剧，化妆不尽一样。因此，话剧的表现形式或是它的风格特点应当容许更大的改进和丰富，而不要太早的确定。中国的话剧正如一位负责同志在昆苏剧团《十五贯》座谈会上所指出的：“它的艺术性还不够成熟。还有待提高，有待向传统学习。”话剧不是戏曲，也不是新歌剧，但也应大胆地适当地向传统的戏曲或其他兄弟艺术吸取养料壮大自己。

二、怎样演历史剧，话剧很显然更便于表现现代生活，但不要把自己的活动局限于表现现代生活，也要能有力地表现历史故事和历史上的英雄人物。像《十五贯》这样的历史戏，它的教育意义不在好的话剧之下，过去演历史剧也就是把对现代生活那一套方法运用到历史故事上去，与一般近于自然主义的话剧没有太大的不同，我们没有把这个当成个问题，观众也容忍下来。这种处理历史剧的自然主义手法，从“文明戏”以来也反过来影响了戏曲表演，一方也使陷入形式主义失去生活气息的戏曲重复回到生活，一方把已掌握到的艺术形式放弃或是不加重视而片面追求庸俗的生活真实。

中国的传统戏曲有它的话剧要素，传统戏曲的表现方式有许多是可以批判地吸收到话剧表演上来的。特别是表演历史戏，传统戏曲有其极为精美丰富的经验。话剧工作者通过演历史剧更便于去接受传统，便于向传统表现方法学习，这样会使表现力更丰富，也帮助我们创造新的方式。这不单是容许这样做，而且是值得提倡的。

向传统戏曲学习或剧种间的相互学习都是又要吸收别人的长处，又要保存自己的独特风格，而不是别的剧种的特点强加于人。《戏剧报》也曾为戏曲要不要挂胡子的问题展开过争论，以话剧的一套去要求戏曲就未免粗暴。《虎符》对传统表演方法的吸取有很多好的地方，也还有一些不甚调和的地方。这里提出这几点。

一、特别好的是语言动作。传统戏曲不管是唱、做、念、打都合乎音乐节奏，就是都得有音乐性，话剧中可以有唱，不过是插曲，一般也不唱，但念白也应当有精美的节奏性。话剧会演中国际友人曾提出话剧不能与音乐分家，不是指话剧加唱，而是指语言的音乐性，某些话剧演员念词不下功夫，就拿出日常生活中的那一套上台，既念不响，又念不美，所谓“言之不文（艺术），行之不远”。我们提倡一下向传统戏曲的念白学习，讲究些阴阳四声，喷口呼吸之类实在对“话剧演员说好话”

有极大好处。侯宝林讽刺过“话剧腔”，话剧腔是不好，但话剧语言从生活中来又与生活不同。听到话剧语言有音乐节奏就发生抵触，是缺乏对新事物的雅量的，话剧加上点锣鼓家伙加强节奏，突出感情，也不能算“违法乱纪”。这样做是容许的，但，是不是方向还不一定。我们应本着“百花齐放、百家争鸣”的精神大胆地做各种试验。过去各地对北京有个看法，北京搞什么，什么就是方向，如新歌剧方面的“草原之歌”方向；“刘胡兰”方向。这样必然会引起艺术思想上的紊乱。有意义的试验不一定就是方向，如《雁荡山》是有趣的民族舞剧的试验，但不是戏曲改革的方向。话剧表演适当地加上锣鼓点可以是有效果的，新颖可喜的，但未必就是向全国普遍推广的方向，话剧应该有更多的音乐性也未必一定要用锣鼓点。

二、布景、服装加强了古代生活气氛，但语言的时代风味不够。如“任务”、“问题”等与我们现代生活几乎没有距离。作者写剧本时也在借古人的酒杯浇自己的块垒，但现在听起来古人说较多的现代语，便不免破坏背景服装等所作的努力。

三、不用天幕，不卖弄日月星辰风云雷雨而多用斑光，也是这次演出的特点。过去许多话剧演出经常是滥用天幕，这个戏几乎没用一次天幕而制造出深远宏大的感觉。很好。特别是五幕墓地的森林，很有东北的北陵东陵的气派。当然这不是说天幕就不必用了。

四、动作，话剧是否可以完全把戏曲身段搬过来？不一定。可以学学戏曲身段，但应根据话剧的必要与可能来吸收它。不需要与不可能的就不要学，学了要“化”成自己的东西。

这次在如何演历史剧的问题上踏出了一大步，应该大胆的，但慎重地做下去，不作为方向而作为一个很有意义的开始。可以用各种形式来试验，创造话剧最适宜的表现形式。

有人说这一尝试破坏了真实性，这是对戏剧的真实了解不同的问题。过去我们把话剧的真实（即艺术的真实）和生活的真实混淆起来，因而产生台上真吃饭的事，京戏中刚一举杯，一次大宴会就结束了，非常简洁有趣。我们如果能通过高度的艺术形式来了解戏曲，就不会对这次的试验这样抵触。

《虎符》的试验是好的，适时的。当我们在谈话剧如何接受遗产的时候，《虎符》以大胆的艺术实践作了初步的回答，为如何以民族风格演历史话剧开了头。当然还有值得商榷的地方，希望专家们由各个方面，全面地提出讨论，引起全国话剧工作者的注意，这会产生好的影响的。

（原载《戏剧报》1957年第8期）

略谈话剧的民族形式和民族风格

焦菊隐

我国的话剧，就它在现代政治和文化运动里的发展过程和所贡献的力量来说，迄今已有五十余年的历史。它产生在现代。它一直是和中国革命运动密切结合的，一直是革命斗争的一种锋利的武器。它也一直随着中国革命发展的方向，从为民主革命服务发展到为社会主义革命服务。如果，就它作为一种戏剧形式来说，它的历史就更悠久了。唐代的参军戏，杂剧里的艳段，都可以说是古代的话剧。它们被包括在传统的剧目里，以戏曲的形式，被部分地传留了下来，如一些剧种里的玩笑戏，川剧里的讲口戏等，然而，应该说，我们今天在舞台上所看到的话剧，是具有它自己的革命的传统，而不是继承了戏曲的某些话剧因素的传统而发展下来的。再从它的演出形式来看，它也是继承十九世纪末叶以来西洋话剧的东西较多，而继承戏曲的东西较少。当然，戏曲界曾经有过不少人演过文明戏，话剧界也有些人受过戏曲的影响，在颇大的程度上使西洋形式的话剧中国化了。同时，反映我国各个时代现实生活的剧本，也不可能不要求和决定话剧演出形式中国化。形式既是为内容服务的，形式和内容也是统一的。那么，应该说，反映了并且推动了我国生活现实的这种话剧形式，已经就是一种民族形式了。但，话剧的演剧形式，和它的表演方法，毕竟不是从我国古代的传统发展下来的，而更是从西洋现代的传统学习过来的。那么，也应该说，中国话剧之所以采取了现在的形式没有采取戏曲传统的形式，正是由它的内容决定的，由它所担负的历史任务和政治使命决定的。所以，话剧这一形式，较之戏曲，更适于表现现代的生活，在反映革命和斗争上，更有优越的条件和能力。而且，它既然是在现代政治的社会的发展过程中诞生的，它也就会随着社会向前发展而更加发展，社会越向前发展，它的内容便越丰富多采，它的表现力便越强大，形式便也将越加完整，风格越加民族化。

话剧这一形式，虽然是从西洋移植过来的，但它是当作进行民主革命的有力武器才被移植到中国土地上来的。因此，它也就自“五四”运动时期开始很快地在马克思列宁主义思想指导下，发展到为社会主义革命服务。在党的领导下，特别是在

一九四二年毛主席在延安文艺座谈会上讲话以后，中国话剧进一步走上更正确的道路，更好地发挥了它作为革命武器的战斗作用。这是我国话剧发展的一个重大的阶段。

另一方面，作为革命斗争的有力武器的话剧，很自然地就要求它的表现力能够 and 它所要反映的生活相适应。也就是说，它要求提高自己的表演方法。从一九三八年起，我们就向苏联学习她的先进的演剧理论。从那时起，我们就开始摸索着用斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系，指导我们舞台上的实践。这样，我国的话剧，在表演艺术上，就得到了更进一步的发展。

中国话剧五十年来的历史，从各方面讲，都证明它是比戏曲更能及时地反映革命斗争，更能及时地为工农兵服务的。话剧所具有的这种特点和优越条件，是没有人否定的。话剧是一个重要的剧种，我们应该一直保持它的特色，一直保持它的独特形式，保持它的表演体系而向前飞跃地发展它。

在一九五八年的大跃进中，话剧也有着很大的跃进。但，正如许多同志所指出的，比起数量上的跃进，在思想、艺术质量上的跃进就显得不够了。为了全面贯彻社会主义建设总路线“多快好省”的方针，为了更好地发挥话剧这个武器在社会主义建设中的战斗作用，全国话剧界已经掀起提高话剧思想艺术质量的热潮。话剧提高质量是多方面的。我现在所要谈的，只是某些有关提高话剧艺术质量的问题。也就是说，即或在艺术质量方面，问题也是很复杂的，例如话剧导演、表演和舞台美术的社会主义现实主义创作方法怎样再提高一步，演剧的手法怎样再加丰富，舞台上的表现力和感染力怎样再加强烈，才能使即将提高的剧本的思想内容，更加鲜明地被发挥，才能在舞台上把革命的现实主义和革命的浪漫主义结合得更精彩，从而使话剧演出的思想性，通过更高的艺术，更鲜明地被表现出来等。所以，我也只能就话剧如何从戏曲的表演和导演方法里吸收更多的营养，以加强它的民族色彩这一点，谈一些肤浅的见解。

话剧向戏曲学习的主要目的，有两个：一是丰富并进一步发展话剧的演剧方法，二是为某些戏的演出创造民族气息较为浓厚的形式和风格。现在先谈第一点。

斯坦尼斯拉夫斯基体系的艺术创造原理，最根本的是最高任务、贯串行动和规定情境的学说。规定情境是为了创造贯串行动，贯串行动是为了体现最高任务。所谓最高任务，指的就是演戏的目的。斯坦尼斯拉夫斯基体系之所以是最先进的演剧理论，就在于它的最高任务的学说。它强调艺术的社会效果。这是斯坦尼斯拉夫斯基体系的最主要的论点。斯氏体系要求在规定情境中产生贯串行动，要求通过创造

的单元去运用完整的体系，要求艺术真实地反映生活的真实，并推动现实生活发展。越是深入地学习斯坦尼斯拉夫斯基体系，对于话剧所能发挥的政治作用和教育效果的认识就越明确。

斯坦尼斯拉夫斯基体系是体验派演剧科学的经典理论，它不仅是作者个人一生的表演经验总结，它还总结了许多斯氏前辈戏剧大师们的表演经验，既包括俄罗斯的，也包括欧洲的现实主义大师们的经验。苏联十月革命以后，在党的帮助和教育下，斯氏发展了这些经验，在理论上摆脱了早期某些唯心主义的因素，形成了虽不是唯一的，但迄今为止却是最完整、最科学的体系。这许多年来，苏联表演艺术大师们，又用他们新的经验，不断地丰富着、发展着这个体系。应该说，这不仅仅是斯氏个人的成就，也是苏联戏剧文化界集体的成就。我们应当像在工业建设方面学习苏联先进经验一样，努力去学习苏联在艺术创作上这个最先进的经验。学习斯坦尼斯拉夫斯基体系对我们有很大的好处，过去是这样，将来当然也还是这样。

另一方面，戏曲演员所掌握的表演手段，比起话剧来，无疑地更为丰富。目前，话剧在表现人物性格和人物之间的矛盾冲突上，确是不如戏曲那么鲜明。话剧舞台上的生活，比起戏曲来，更接近于现实生活，所以看起来也就显得比较琐碎。它的表现形式，虽然同样具有舞台魅力，具有极大的艺术真实性和动人心弦的表现力，但终于不如戏曲那么洗练，那么干净利落，动作的语言也不那么响亮，生活节奏也不那么鲜明。但，这也不是说，话剧作为一个剧种，它的艺术水平，它的艺术表现力和感染力就远远低于戏曲。话剧有它的独到之处，和戏曲的独到之处比较起来，可以说是旗鼓相当的。至于表现人物和提示矛盾，话剧艺术本身也不是绝对不如戏曲，它也有能力给观众深刻的、经久不灭的印象。问题只在于我们的实践经验还不丰富，我们的水平还不够高，还没有全盘掌握作为一门科学的戏剧学的知识和技术，没有把话剧的独到之处和丰富的特色充分发挥出来。就以学习斯坦尼斯拉夫斯基体系来说，我们不是已经学习得太多了，而是学习得太少了，学习得还不太透彻。我们有时以为要求忠于生活便是要求把琐碎的生活搬上舞台，要求内在的体验便是削弱甚至取消外部动作，要求真实便是只要自己感觉真实而不管观众感觉真实不真实，因此，比如，一句最简单的台词，也必须经过半天的思索才说出来，把戏拖拉得像温汤水一样。当然，总的来说，从一九三八年以来，斯坦尼斯拉夫斯基体系提高了中国话剧的表演艺术；解放以后，再经过苏联专家的指导和帮助，我们又克服了不少的缺点，我们的演剧水平又大大前进了一步。这是主要的方面。但是，应该坦白地说，形式主义和自然主义的残余，在我们的表演和导演工作上仍然存在

着。今天要想提高话剧质量，首先还要更进一步地、更正确、更深刻地去理解和实践斯坦尼斯拉夫斯基体系，并且要通过实践，创造性地发展这一先进的、科学的演剧体系。另一方面，戏曲的传统形式和表演方法，虽然在相当大的程度上是程式化了的，但因为戏曲艺术的唯一源泉也是生活现实，所以它们才具有了生命。如果把它们移植到一个没有基础的沙土上来，它们便立刻枯萎，立刻成为虚伪的东西了。

舞台上古往今来的戏剧表演艺术，无论是话剧也好，戏曲也好，无论是外国演剧的各种流派也好，基本上可以划分为两大范畴，即体验（体验-体现）派和表现派。这两大范畴的演剧艺术的区别，纯粹在于它们的创造方法，而它们的创造方法的分水岭，又在于它们创造过程的中途。表现派在理论与实践上的代表人物，可以说是寇可兰。这一派的演员也分析剧本和人物，对于特定情景下的特定人物的特定思想感情，也进行严肃的正确的体验，这和体验派丝毫没有两样。也就是说，他们在创造角色的工作上，前半部过程，和体验派是一致的。但是，在既经得到正确而准确的体验以后，他们便不再体验了，而在每次演出里重复模拟第一次的体验。以斯坦尼斯拉夫斯基体系为旗帜的体验派的表演方法，恰恰与此相反。它不但要求演员进行体验，而且要求在每次演出里都重新体验，重新在舞台上、在规定情境里生活一遍。也许有极少数的外国人，认为中国戏曲是和斯坦尼斯拉夫斯基体系不相符合的，但，作为更懂得自己艺术的中国戏剧工作者的我们，却坚持说，戏曲的创造方法，是现实主义的，戏曲的表演艺术是属于体验派的范畴的，否则，它就没有可能受广大工农群众的喜爱，就没有可能在若干世纪的长时间内日益发展下来的，而且发展得这样丰富多采，辉煌绚烂，也就没有可能再谈到什么传统，更谈不到什么继承传统了。戏曲是体验派的艺术，这是肯定的，因为这是事实。

世界上所有最高的艺术，都有它们的共同点，比如，用最少的笔触表现最大的真实，最准确地表现最深刻的真实，巨大的感染力和表现力，崇高的思想和健康的美，等等。即或在不同部门的艺术之间，这种种共同点也是存在着的。既然斯坦尼斯拉夫斯基在邓肯的舞蹈艺术里看到了他自己的体系，我们也有根据说，中国戏曲的演剧艺术，在基本原理上，是和他的体系不谋而合的。我们的戏曲艺术，在舞台实践上的经验是丰富的，并且是非常非常丰富的。仅仅因为若干世纪以来，它们一直受了历史条件的局限，这些经验到现在还没有被总结成为一套系统的理论。这一工作是十分重要的，应该做；在党的领导下，不久必然会做成的。但是，即或在我们还没有建立起戏曲的完整的表演理论体系的时候，吸取戏曲表演艺术的丰富经验，来补充一下我们的话剧的表演艺术，对于它的丰富和发展是有很大好处的。另一方

面，斯氏晚年所追求探索的形体行动方法，很可惜没有由他亲手完成。而我个人却坚定地相信，我国戏曲在这方面的经验，不但很丰富，很成熟，而且已经达到了灿烂的程度。这是戏曲在世界范围内独特的成就。作为话剧工作者，不只应该刻苦钻研学习斯氏体系，并且更重要的是，要从戏曲表演体系里吸收更多的经验，来丰富和发展斯氏体系，完成斯氏所未能完成的伟大事业。我相信，如果我们好好向戏曲学习，这个事业我们是完全可以完成的，那么，我们将会对人类文化提供极大的贡献。

戏曲和话剧在创造方法上，基本上是一致的。但是，它们的手法和创造经验却不完全相同，特别是，表演上的着重点很不相同。举一个例子来说明吧，话剧表演，强调演员在舞台上作为人物去生活，要求演员充分体验到人物的真实的自我感觉，而不甚强调演员的衡量感，即，自我监督——监督着自己的思想情感和形体动作，注意它们是否不足或是泛滥了。这种衡量感，在话剧的表演里，只能有百分之几的和真实感并存在演员的自我感觉中。而戏曲的表演，这方面却更多一些：表演者既要作为人物生活在舞台上，体验着人物的思想情感，同时也还要作为演员在随时监督着自己。话剧演员在吸收戏曲表演形式的时候，一方面固然因为对戏曲形式，特别是身段动作，所下的基本训练功夫不够，另一方面，也常是因为戏曲表演本身就对自我监督感觉要求得较多些，于是，就很容易放松真实感的体验，不自觉地加强了演员的自我监督的意识，因而表演也就很容易流于形式主义，或者具有形式主义的倾向。

因此，话剧所要向戏曲学习的，不是它的单纯的形式，或者某种单纯的手法，而远更重要的，是要学习戏曲为什么运用那些形式和那些手法的精神和原则。掌握了这些精神和原则，并把它们在自己的基础上运用，就可以大大丰富和发展自己的演剧方法。

现在再谈第二点。

如前边所提到的，不能说话剧这种形式不是民族形式，也不能说，它的演出风格不是民族风格。同时，戏曲形式自然也不是唯一的民族形式。但它究竟是民族形式。所以话剧适当地、有机地吸收一些戏曲手法，使某些戏的演出，在形式和风格上的民族色彩更显得浓厚些，却是很值得摸索试验的。

戏剧表演是否具有浓厚的民族味道，主要在于这样几点：第一，刻划人物的时候，是否用了人物自己的民族方法方式在表达他的思想感情。不同的民族，表达他们的思想感情，特别是表达情感的方法方式是不同的。例如，中国人表示不满，可能是轻啜，可能是嗤鼻，外国人却喜欢耸耸肩、两手一摊。戏曲在传达人物的思想

感情的方法方式上，经验比较多；虽然它表现现代人物思想情感的方法方式也许比话剧更少。但，它那些洗炼的、准确的、具有浓厚的民族色彩的、既善于传达思想情感又善于刻画性格的形体动作单位，却是为数极多，都值得话剧学习和借鉴，至少对于话剧表演在进行民族形式化的摸索上是有很大的启发的。第二，人物的重要的心理活动，是否也用形体动作细致地形容出来。舞台上人物的心理活动，当然总是要用行动形容出来的。行动不外两种：形体的和语言的。台词，即语言，也是一种行动，因为它是思想的结果。两者的目的，也无非都是要影响对方，改变对方。但目的不是永远很顺利地达到的，因为对方总是有这样或那样的反应。对方抗拒、怀疑、犹疑以及沉默、保留、冷淡等态度，造成行动者或说话者达到目的的种种阻力。因此，行动者或说话者在进行行动或谈话中间，就有不断的、一系列的观察、判断、考虑和作出决定的心理活动。这些心理活动，又随时发展了他下一步的行动，并加强了他下一步行动的目的性。反过来，对方也是这样。话剧和戏曲都要求表演者的形体动作和台词要具有内在的支持，具有思想内容，具有丰富的心理活动。但话剧的内心独白或潜台词，并不要求演员把它们直接用形体动作表现出来，而只是要它们来加强行动和台词的目的性。而戏曲呢，却要求把行动者或说话者的观察判断等，和对方的一系列内心态度，双方的全部思想感情的细致的活动，即，无论是潜台词、内心独白，或是变化很多而又很迅速的内在反应，都和主要的舞台行为与台词同时而且直接地用形体动作表现出来。例如，舞台上有一个人在说服另一个人。话剧要求那个扮演被说服者的演员体验到真在听，内心真在反应；这些反应会自然流露出来。话剧并不那么强烈地要求对方在听的过程中把他的内心反应有意识地通过一定形体动作的形式全部表现出来。但在戏曲，却明确地要求被说服者把他对于每一句话或每一组话的内心反应，都通过形体动作表现出来。这样，交流是不断的，矛盾也是鲜明的。这种交流反应的表现方式，有多种多样。但无论是运用眼睛，运用面部表情，运用身段，运用语助词（如嗯，啊？呵！等等）或其他的动作，都要求在说服者和被说服者之间造成一种极强烈的矛盾感觉，并要求他们这种互相冲突，互相影响，互相启发的情景，还得通过极强烈的节奏被表现出来。第三，和主线有关的情景，特别是人物的独特的态度，是否表现得特别强烈。戏曲是非常注意这种强烈的表现的。戏曲表演的主要精神之一，就在于强调典型人物对于典型情景和周围事物以及对于别人的特殊态度。这种特殊态度，使得规定情境和矛盾显得特别尖锐，从而把观众吸引到主要的矛盾斗争和全剧的贯串行动线上去。斯坦尼斯拉夫斯基虽然也教导我们时刻不要忘记规定情境和矛盾的尖锐化，但我们的实践经验确是

太少了。戏曲在这方面的经验却积累得特别多，而且又都是很成熟的经验，这是特别值得我们去学习的。第四，是否擅于选择所要强调的重点，并把它们强调起来，而其强调方式又是中国观众所喜闻乐见的。戏曲表演，在选择重点和怎样强调这些重点上，有一套极其完整的手法。举例说，在京剧《失街亭》里，诸葛亮派遣王平、马谡去镇守街亭，叮咛以后，听王、马保证把工作做好的唱词，扮演孔明的演员几乎是不需要有什么表演的。正因为观众在这种场合也不要求看到那些与主线、与主要矛盾、与人物主要性格特征无关的东西。但到孔明听见三报街亭失守的时候，他却把听的行动，十分强调地表演出来。而且，他所用以强调听的方法，也是十分独特的。同是听，话剧所要求演员的，是听得真实；戏曲所要求演员的却主要不是表演听得真实，而是人物在听的时候都在想些什么。戏曲表演的重点，不在表演发生了一件什么事情，而在表演人物对于所发生的事情的一系列的、细致的思想情感活动和内在态度。戏曲的这种表现手法（如不表演听而表演想，不表演事件发生了而表演对所发生的事件的态度），都是中国观众所喜闻乐见的。他们所以喜爱这样，喜爱戏曲的长于用粗线条勾勒性格，又善于极其细致地刻划人物心理活动，只是因为他们主要地要求看到人物的鲜明的精神世界和他对于事物的特殊态度。话剧和戏曲的创造方法虽然同是现实主义，但话剧的表现方法，常是不如戏曲。话剧求实，求合理，求合逻辑，求一定的过程，因此，某些表演，常常明知是次要的，但也不能删掉。在戏曲表演里，次要的东西往往就被根本删去了。演员不会感到这种表演不真实，观众也不感觉这种表演不真实。因为戏曲演员和观众所关心的、所感兴趣的只是主要的、巨大的真实。例如，《三岔口》的主要的真实，不在黑夜，而在人物在黑夜里搏斗，所以舞台上完全不要出现黑夜。如果话剧在表演上能吸收戏曲这种独特的表演手法，而不一定采用戏曲的程式化动作，我想，不但民族风格会被表现出来，而且连形式也会富有浓厚的民族色彩。另外，戏曲这种表现真实的手法，是把现实主义和浪漫主义结合得很好的。《三岔口》不过是许许多多典型的例子中的一个。我们在话剧的演出里，要把革命的现实主义和革命的浪漫主义结合得很好，确实是可以从戏曲取得很多借鉴和很大的启发。第五，是否更多地从观众的感受着想。我这样提法，可能有语病，可能引起误会，需要较多的解释几句。戏剧演员，必须首先解决一个问题，他的表演才能真实。这个问题就是：“我为谁表演？”初一看上去，这个问题的回答，当然是：“你为观众表演。”然而，作为一个演员，为向观众表演而表演，这种表演就必然是虚伪的。演员，作为剧中的人物，生活在舞台上的规定情境中，体验到人物的性格和思想情感，产生了行动的愿望，产生了一系列的

内外活动。这些内在和外在的活动，我们称之为表演。然而它们是演员真实地生活于人物的结果，同时又是继续不断地真实地生活于人物的基本条件。这些活动，从人物的本身的动机和目的来说，不是直接为了给观众看的；观众所看见的表演，是舞台上人物在真实地生活的客观现象。演员如果不首先为了人物而生活，而直接表演给观众看，这种表演一定失去生活的基础，一定丧失了真实感。演员自己感到不真实，观众自然就感到不真实，也就不会相信。所以，戏剧演员对这个问题的回答，应该是：为我自己，为我的人物。话剧演员，当他生活在舞台上的时候，他的注意力应当集中在舞台上的生活世界，而和观众厅里那个生活世界隔离开。话剧演员，要训练自己的“当众的孤独”本领（这是斯坦尼斯拉夫斯基体系里的重要单元之一），除了某种特殊的情况，他是拒绝观众厅的生活侵入到他的舞台生活世界里来的。当然，话剧演员不是也不可能和观众完全没有交流；不过这种交流是间接的而不是直接的，是共鸣的而不是交相反应的。戏曲演员，当他在舞台上创造人物，生活于人物的时候，他对为谁表演的回答，是和话剧演员一样的。只是，他在观众面前远不那么“孤独”，他和观众的交流，在间接的共鸣中还存在着很大程度的交相反应的成分。一方面，戏曲演员并不漠视观众的存在；只是他并不把观众看成观众，而看成是他的生活的见证人，他的“知心朋友”，他的对象。因此，他就敢于大胆地承认观众的存在，大胆地和观众直接去交流，当他考虑问题、进行判断、作出决定的时候，他往往有意识地争取观众的支持和同情。因此，当他去想，他不自己低头去想，而是向着观众想，叫观众看明白他在怎样想；当他在听，他并不向着舞台上的对象听，而向着观众听，叫观众看明白他在怎样听。另一方面，观众在欣赏戏曲的时候，比起他们欣赏话剧来，心情是较为不同的。在欣赏话剧的时候，正因为话剧开始就努力消灭剧场性，观众是比较冷静地、客观地、某种程度的旁观地在享受，他们要求舞台上的演员使他们感到真实，给他们深刻的印象，引起他们的共鸣，掀起他的想象。在欣赏戏曲的时候，正因为戏曲最初并不企图消灭剧场性，观众一进剧场就以积极的态度，相当主动地参加到舞台生活里去，在戏剧进行中，他们的想象力一直是极为活跃的，他们用他们主动地活跃的想象力，去丰富和补充舞台上的生活。他们是在向演员——人物交流的。因此，戏曲的表演，剧场性虽然远较话剧强烈，真实性却非但不减，反而因此更浓厚起来。这就是戏曲表演所以富有民族色彩的很重要的另一面。虽然是否把剧场性取消到最低的程度，一直还是戏剧演出流派里的一个学术争论上没有完全解决的问题，但却是很值得我们话剧演员给予严肃的思考和认真地参考的一个课题。

丹钦科曾经把导演者的作用和职责，规定为剧本的解释者、演出的组织者和演员创造的镜子。从前戏曲虽然没有导演这个名义，导演的工作却是客观存在着的。戏曲导演的职责，以往都是由世世代代的演员集体，打本子的剧作者，老师傅们，主角们，乃至戏提调们来执行的。戏曲舞台上的许许多多优秀的、精彩的处理方法，都值得话剧导演认真地去学习。一部戏曲文学作品，读起来只需半小时，搬到舞台上便能变成两小时一直吸引着观众的精采演出。这就证明戏曲导演是多么好的剧本的解释者。“场子”、“关子”、“扣子”和唱做念打的巧妙安排，全剧“蒙太奇”的提炼，“一台无二戏”，“满台戏”和角色配搭的严格和完整，都叫我们看出，戏曲导演是多么好的演出组织者。人物性格的鲜明，表演的准确，又叫我们看出戏曲导演是演员的多么好的一面镜子，而且做到了每出戏的导演工作都“化在演员的创造里”。特别引我们注意、使我们惊叹佩服的，是戏曲导演的形象思维。有时剧本不一定写得很好，但戏曲导演却能通过舞台形象，体现出他那种想象丰富的、活跃的、有时像狂涛巨浪、有时又像潺潺清泉的意境极高的艺术构思。例如，在《放裴》一剧里，为了表现裴生的惊慌，导演用另一个演员，打扮得和裴生一模一样，亦步亦趋地追随在裴生身后，来描写人物的丢魂丧魄。像这样的处理，真是精心之作。这一方面，我们作话剧导演的真是感到有些自愧不如。目前，我们有些话剧导演，艺术构思确是不很丰富，我们缺乏极为活跃的想象力，我们既不善于深刻地观察体会人的精神世界和客观事物，又不善于深刻地表现它们。我们没有磅礴的一气呵成的气魄，同时也缺乏精雕细致的工力。不少像我们这样的话剧导演，在作为组织者和镜子这两项职责上，做得都很好，而一涉及解释剧本和解释人物的工作，我们的才华就似乎枯竭了。我们的态度是严肃的。我们的演出是谨慎的。我们忠于剧本，忠于生活。只是排出来的戏却往往没有光彩，缺乏艺术的活力。我们的导演构思不够大胆，或者大胆但又不深刻。整个戏的节奏也不鲜明，虽然我们使用了不少的人为的停顿；戏剧的变化不多，虽然我们在尽量调度部位和调整画面；个性被我们处理得不突出，虽然我们要求演员做出为数很多的形体动作；矛盾冲突被我们处理得不够尖锐，既不敢在应该突出矛盾的时候使大大小小的矛盾夸张强调起来，又不敢在矛盾统一的时候，叫戏剧的发展干净落地急转直下。这一切，在戏曲的演出里，有很多精彩的例子，可以供我们学习。话剧导演如果能够掌握戏曲这种种独创的风格，再通过话剧所特有的优越条件，加以运用和再创造，演出必然会是非常光彩的。

话剧可向戏曲学习的东西很多。但是，学习和吸收别的剧种的长处，必须严加注意两个方面。第一是不能丢开自己最基本的形式、方法和自己所特有的优良传统。

学习是为了丰富自己。话剧和戏曲互相借鉴、互相吸收、互相丰富的正确关系，应当是两者相辅相成，而重点又是保持本剧种的特色，并发扬和发展这些特色。也就是说，话剧应当遵循着自己的道路来吸收戏曲的东西，正如戏曲吸取了话剧的特点而仍应是更好的戏曲一样。另一方面，话剧在学习和吸收戏曲手法的时候，还应当注意，吸收不是模仿，不是生吞活剥，不是贴补，而是要经过消化，经过再创造。这在学习戏曲身段和场面安排的时候，尤其应当注意。例如，戏曲在形体动作的训练上，方法和经验都比较多。我们如果在某些剧的演出里，需要适当地吸收一些戏曲的形体动作，就不能不接受戏曲一整套的训练方法，不能不首先学习它的动作单位（如把子、套子、荡子、身段等等）。但是，在我们运用这些动作单位的时候，我们应当首先叫演员进行体验，再在体验的基础上去要求他们适当地运用戏曲动作。应叫这些动作合理化。话剧，即便是历史剧，能把戏曲动作单位一成不变地运用上去的地方恐怕也很少。我们必须原原本本地学会戏曲动作，但我们不能把原原本本的戏曲动作贴在我们的表演上。我们必须消化它们，改变它们，甚至重新创造它们，使它们为我们的体验服务。在我们演出里所运用的一切戏曲形式，看上去虽然完全像是戏曲的东西却应当不是戏曲原原本本的东西，一切都得为规定情境、人物性格和特定的思想情感而“杜撰”。

话剧吸收传统的表演、导演方法，会使它的风格和气魄更富有民族色彩，但不等于说，只有向戏曲学习这一种做法才能叫话剧具有民族形式和民族风格。吸取戏曲的传统形式也不等于用戏曲的形式来代替话剧固有的和特有的形式。艺术品的创造，必须通过形式。每一种艺术也必须有它独特的形式，诸如音乐、绘画、雕刻、舞蹈、戏剧等等。这一种形式和艺术创造方法，可以丰富那一种形式，但不取消那一种形式。比如，戏剧这一空间兼时间的艺术，是吸取了音乐、绘画、雕刻和舞蹈各种特点而丰富了自己的。越是这样丰富自己，自己便越有独特性。可是必须运用得当，必须用来能够加强话剧原有的表现力和感染力，而不是削弱它们，必须保持并且发展话剧自己的特点，而不是取消它们。

早期的文明戏与戏曲时装戏（如奎德社的某些演出），人物是现代的，生活是现代的，服装也是现代的，而动作身段、唱腔和锣鼓经等都是戏曲的，看上去虽像是戏曲形式的话剧，实际上却是既破坏了话剧又破坏了戏曲。我并不估低早期文明戏和时装戏曲的历史任务和它们推动现代戏发展的一定作用，我只是想引用它们来说明，学习兄弟剧种，不能消灭自己的剧种，因为它们既不是戏曲也不是话剧了；也正因为这样，它们反而徒具民族的形式却没有民族的风格了。

话剧可以在自己的创造方法的基础上，根据剧本的体裁、作者的风格和导演的构思，在某一出戏里全部采用戏曲的形式，在某一出戏里全部不采用戏曲形式，而只吸取戏曲表演的精神。两者都可以创造出较为浓厚的民族风格与民族色彩。传统的戏曲表演形式，对于加强话剧的浓厚的民族风格，不是非此不可的。因为，传统的民族形式固然是表现民族风格的重要手段，但单纯地通过民族形式却不能表现民族风格。在香港演出的某些广东戏，形式上固然是戏曲，而舞台上所刻划的人物精神面貌、生活内容，本质上都是殖民地的；我们可以断然说，那种表演是和民族风格毫无共同之处的。西洋音乐和芭蕾舞，都有俄罗斯学派。这是全世界从上一个世纪就公认为最富民族风格的学派。它们之所以成为最卓越的学派，并不仅仅因为它们的技术水平已经和德国的音乐或意大利的芭蕾舞并驾齐驱，而是因为它们充沛地表现了俄罗斯的民族文化和俄罗斯的民族精神面貌。另外，俄罗斯学派的音乐和芭蕾舞，单纯地从它们的形式来说，不是俄罗斯所特有的形式，或者说，仍然是西方的形式。但是，这种形式一经为表现俄罗斯的生活，为表现俄罗斯的民族文化和民族精神面貌服务，它立刻就表现出俄罗斯民族风格，而形式本身也就成为俄罗斯的民族形式了。固然，民族风格是要通过某种程序的民族形式才能被表现出来的。然而，没有民族生活内容，不能表现民族文化和民族精神面貌的形式，则是既不能创造出民族风格，本身也不能成为民族形式的。话剧，从它的生活题材内容上说，有极大的部分是不一定需要戏曲形式也能表现出中国风格和民族气派的。自然，单从形式上看，也许没有戏曲的民族气息那么强烈。可是，我们终于不能不说它们是具有民族风格的。例如在北京舞台上演出的，反映封建家庭生活的《雷雨》，有没有中国气派、民族色彩呢？应当说有，而且很浓厚。《雷雨》剧中人物的生活方式，在那种生活里所出现的矛盾冲突，人物在他们自己的生活里所采取的行动和行动的方式，完全是中国式的；《雷雨》的表演方法是斯坦尼拉斯夫斯基体系的，它的演出形式是现代的而不是传统戏曲的，可是整个舞台形象和气氛却是中国式的。在莫斯科舞台上演出的《大雷雨》反映的也是封建家庭的生活，表演方法和演出形式也和《雷雨》是一样的话剧方法和形式，但我们说它的风格和气派是外国的。区别不仅在于服装、布景、道具和人物的生活方式，以及风俗、习惯等。更重要的还在于人物表现思想感情的方式方法，更在于通过人物的生活所表现出来的民族文化的特色。再举例说，我们时常拿剧作家夏衍的作品和契诃夫的作品相比拟，认为他们作为作家的风格很相近。然而，他们的作品很鲜明地表现着两大民族的风格。在话剧舞台上，我们创造了不少中国的英雄形象和工农兵先进人物形象，大跃进以来，更是及

时地反映了中国人民的冲天干劲和雄伟气魄。如在《十三陵水库畅想曲》、《烈火红心》、《红色风暴》等戏的演出里，舞台上所反映的时代本质，生活内容，人物的思想方法，和人物思想情感活动的方式，表现思想情感的方式，以及斗争的方式，都是中国的形式，中国人的风格。我们无法不承认这些话剧具有浓厚的民族风格，也无法不承认这些演出具有民族形式，虽然它们几乎没有一点戏曲的形式。

今天提倡加强话剧演出形式和气派的民族化，目的只是为了使大跃进以来的中国人民的精神面貌，在舞台上得到更突出、更鲜明、更动人的表现。至于采取什么形式，采取什么手法，那是不能由谁来统一规定的。

党的百花齐放政策，给每个剧种的发展开辟了无限广阔的道路。话剧，作为一个剧种，就它本身来说，在演出形式上是不是也可以百花齐放呢？——在导演和表演的处理上，是不是可以有不同的形式，不同的风格，或者不同的流派呢？我想，回答应当是肯定的。某一出戏的演出形式和风格，根据剧本的不同条件和要求，可以和另一出戏的演出形式和风格不同。必须这样做。甚至，同一个剧本，在不同导演的处理下，也会出现很不相同的形式和风格。但是，这一切，首先要由剧本的风格，特别是剧作者的风格来决定。

每一位好的作家，都不会、也不可能单纯依靠理智和分析就写出好的作品来。他们熟悉了生活，对生活产生了自己的看法，产生了明朗的态度和热烈的感情。是一种强烈的愿望和激动的感情在催迫着他们去执笔。没有立场，没有思想，就不会正确地反映生活；没有生产和斗争的知识，没有和工农兵在一起劳动的体验，就不会正确地反映矛盾和刻划人物；同时，没有爱憎的激情，作家的创作也不会有巨大的动力。总的来说，与其说作品是作家思维活跃的果实，不如说更是作家感情活跃的果实。不过，在下笔的时候，每位作家对自己的感情的控制，程度各有不同；对生活的着眼点和着重点，各有不同；表现生活和人物的方法方式，也各有不同。有的作家，不斤斤于生活细节和人物细节，而只表现最重大的事物，人物最激动的思想感情和人物对客观事物最鲜明的态度；有的作家，就运用某些日常生活现象，来突出生活的本质和面貌；又有一些作家，则着重于人物内心世界的刻划和事物发展的内在规律。有的作家，力求工整；有的作家的笔势，却像韩潮苏海，一气呵成。这就形成了每位作家自己所独具的文学风格。我们从他们的作品里，可以很鲜明地看得出来，有些作家，如夏衍同志，在写作的时候，是把他对生活和人物的热情，尽量和理智摆得匀称些的，因之，他的笔下的人物，也就都是理智和感情比较匀称的人物；有些作家，如郭沫若同志，就愿意任由自己的热情奔放，一泻如注地去写

他的人物，于是，他们也就都是比较感情澎湃的人物；又有些作家如田汉同志，既从生活和人物的主要环节上着眼，又从大块文章处着笔；而另外有些作家，如曹禺同志，却又从大处着眼、细节上着笔。这些作家的作品，都是具有浓厚的民族风格的。导演在处理这些不同作家的作品时，更多地运用什么形式，才能保持并发挥它们的风格，需要很好地加以考虑。如果是郭沫若同志的剧本，或是田汉和阳翰笙等同志的某些剧本，更多地运用一些戏曲形式，也许更能体现作者和作品的风格；如果是夏衍、曹禺和陈白尘等同志的剧本，更多地发挥话剧自己的特点，也许就更能符合于作者和作品特色的要求。另外，剧情简单，逻辑性不强，行动性不强，人物的思想活动较弱，而感情活动强烈，全剧气脉贯串，诗意浓厚的作品，比较适于大量采取戏曲的手法，来突出它的文学性，诗的意境和情感的优美。但是，像契诃夫的作品，一眼看去，剧情也很简单，好像只是许多具有特征的生活片断被组织在一起，没有戏剧性，表面上也没有什么逻辑性，作家所着重刻划的不是人物的外在行为，而是他的内心世界，是他的思想情感内在发展的贯串线。对于这种剧本，如果运用戏曲形式，恐怕就反而不能突出作品和作家的独特风格了。

导演在舞台上必须体现出作家的文学风格。这并不等于抹煞导演自己的艺术风格。一个导演者，在处理剧本的时候，如果完全没有他自己的艺术特性，而那个演出居然能有精采之处，却是难于想象的。他必须首先理解到作品的神髓，体会到作家的创作意境，使自己心灵上产生和原作者一样的创造动力，才能游刃有余地把一个文学剧本，再度创造成为舞台艺术形象，也才能使这个形象既闪耀着作家写作风格的光彩，又能闪耀着导演构思风格的光彩。导演者没有风格，演出至多只能是文学作品的一种拙劣的或错讹百出的翻版，正像不好的翻译作品一样，往往使极为感动人的名著，读来味同嚼蜡。导演的风格和作者的风格结合得不好，不能像丹钦科对导演和演员的关系所要求的——“导演的创造要消化在演员的创造里边而复生”——那样，使“作家的创作消化在导演的创造里边而复生”，必会歪曲作家的风格，甚至歪曲作品的主题思想和总的精神。这就说明：为什么导演者既能把不同的作家如高尔基、托尔斯泰、郭沫若、田汉……的风格很好地体现出来，同时又可以充分地发挥他自己的长处，自如地表现出自己的艺术风格来。

导演要尊重作者的风格。导演还要尊重每个剧本的体裁和这种体裁——如正剧、悲剧、喜剧、闹剧等——所要求的一定的形式和一定的风格。同时，剧本所反映的时代精神，也要受到尊重。也许有人以为，社会主义现实主义的创造方法，应该有它的总的风格。是的，我们这个时代精神是最伟大的，这种伟大的时代精神，应该

首先在演出里得到反映。这种反映便是舞台艺术应有的总的风格。但如果作者不是今天的作者，剧本所反映的时代也不是这个社会主义时代，而导演还要在演出里强调作者的风格，历史时代精神和导演自己的风格，那岂不是取消了社会主义实现主义的总的风格，岂不是取消了我们的时代的风格？实际上，在处理这一类剧本的时候，尊重作家的风格，尊重剧本所反映的历史时代精神，以及充分发挥导演自己的风格，这一切，都完全不排斥社会主义现实主义总的风格。恰恰相反，这一切都要求以社会主义现实主义的精神，以我们这个时代的精神作为指导。导演的艺术形象构思，必须以我们这个时代的精神为指导思想，去衡量作家所反映的历史时代和人物的精神面貌，换句话说，导演必须牢牢站在我们这个时代的角度，去分析、理解和解释剧本所表现的时代生活和人物，才能通过他的二度创造，把剧本在舞台上体现得更正确、更深刻。只是，我们这个时代的风格，是通过表现剧本时代的风格而被表现出来的，而不是直接出现的。直接出现，便会造成反历史的错误。这两种时代风格是内在地联系在一起。两个时代的精神面貌结合得越紧密，演出应有的风格便会越突出，作家和导演的风格也会越鲜明。举契诃夫的作品当例子来说明。《三姊妹》是契诃夫剧作里“契诃夫情调”和十九世纪“世纪末的忧郁”最强烈的典型。演出《三姊妹》而减弱或抹掉那种忧郁的时代风格和作者的抒情风格，戏剧就难于被人理解。同时，导演如果只强调契诃夫的情调的某一面和世纪末的时代风格，那么，剧中人物的生活，便仅仅充满了郁闷、空虚、无聊和琐碎事物的烦扰，结果，戏剧给人的暗示便会更多地是：生活是没有出路的，人们是绝望的；这样，不但歪曲了作者的风格，也歪曲了作者的主导思想。如果，导演的构思里有着我们这个万马奔腾一般的时代光辉在闪耀着，在指导着，他就会非常珍视契诃夫情调的更可贵的一面，那也就是作者的人物对于未来幸福的憧憬，对于美好生活的追求，同时他也会敢于大胆地强调人物的彷徨和作家的抒情笔调了。最后，再把剧终的军乐声和那一大段向往光明的独白，特别强调起来，整个的演出，就会响亮地向观众提出来，那些忧郁的人物所向往而又苦于摸索不到的，正是我们今天由无产阶级领导的革命所创造的伟大的时代。只有这样，作品的主导思想，才会更被发挥出来，而作家的风格也才会反而更被突出。不同的历史时代的优秀作家，即便是他们有着这种或那种的历史局限性，而歌颂理想和希望未来，却是他们共同的怀抱。这就使一切时代的优秀作家的主题思想，和我们今天这个时代，有着历史的和辩证的联系。这也就使我们今天的导演，完全有可能在舞台上表现这样或那样的艺术风格。

社会主义现实主义的艺术，确是具有它的总的风格的。这种风格，就是把现实

和理想紧密地结合起来，也就是说，把昨天和今天，今天和明天紧密地结合起来。

特别是对于反映我们的现实生活的剧本，我们在舞台上既要根据生活，通过艺术的真实来表现生活的真实，又要把远大的理想，通过形象思维和艺术构思，鲜明而深刻地体现出来。我们的现实生活，是和我们的未来紧密地联系着的。舞台上不能仅仅反映生活的现在。而更重要的是，生活的丰富多采，和它的光明的未来。艺术的处理，不但要根据现实，还要根据理想；而理想又是主导的方面。

再没有社会主义现实主义这么丰富多采的；它给导演和演员们所开辟的创造天地，也再没有这么无限和广阔的。它所以这样丰富多采，所以能给予艺术创造者以广阔的天地，正因为它的总的风格并不排斥任何一个作家和任何一个作品的独特风格，也不排斥导演的风格，而反能强调它们。

前边曾经提到，创造风格，要通过一定的艺术形象，也就是说，要通过一定的艺术形式。同时，给话剧创造更浓厚的民族风格，要根据剧本的条件和要求。也可以在相当大的程度上大胆而充分地利用戏曲形式，也可以仅仅吸收它的某些菁华，也可以借鉴它的精神原则去运用话剧原有的独特手法，也可以完全不去参考戏曲，尽量发挥话剧本身的特点。另外，也可以在话剧形式的基础上，依靠生活现实，创造出更优美、更有表现力、更能反映生活而且更富有民族色彩的各种新形式。

新形式的试验和各种演出流派的尝试，是很艰苦的工作。这是一种复杂的创造性劳动。它必然要经过一段相当长的摸索过程，不成熟的时候，甚至是失败的时候。就以话剧学习戏曲传统形式的问题而论，这里既没有一定的规格，又没有很多的经验可供参考。只有勇敢地从不同的角度去进行尝试，用不同的方法，处理不同的剧本，追求不同的风格；准备失败、准备从屡次的失败中取得教训，再去从事试验。这一切，却需要在政治挂帅的大前提下，付出巨大的劳动，刻苦钻研，不断地提高思想水平，不断地提高技术水平。

话剧的舞台美术设计如何继承传统，更确切地说，那种原来是写实的舞台物质形象如何和具有戏曲形式的表演手法统一起来，这一问题，我们的实践经验还很少，体会也还是很不够深的。

我们通常所说的演出形象，指的是演员的表演，导演的处理和舞台美术的总和。舞台物质形象，指的是布景，灯光，服装，道具，音响效果，以及颜色，体积，线条，光影等，也就是，剧中人物所生活着的物质环境。但在戏曲演出里，人物所生活着的物质环境，主要是通过演员的表演被刻划出来的，其次则依靠服装，几张代表道具的桌椅和一些砌末。一个空台，当中放一张桌子。一加上“大帐子”，再加上

四个龙套，中军帐或宫殿的感觉就有了。等到人物一下场，“大帐子”一撤下，地点便又改变了。戏曲服装，通过它们的式样、花纹、颜色和穿戴的规格，不仅使空白的舞台即刻色彩鲜明，而且也说明地点、环境、人物、身份和某种特定的情景。比如，穿红绿蟒，不是在宫廷便是富贵人家，而穿青褶子或富贵衣，一定是在寒门，或者是乞丐，或者是仆人；披斗篷、戴风帽，旅途跋涉的环境便出现了；褶子外边系上折裙，一定是病在床上。至于道具砌末和桌椅的暗示力量，那就更强了。例如，手拿一把扇子，一般表示闲散（却并不表示那是夏天），马鞭使观众联想到马的存在（鞭子本身并不代表马）；人站在桌子上，那张桌子便成了高山或崇台，桌子前边立起一段城门布片子，那就成了城楼或者关口；至于椅子，有时是门，有时是纺车，有时是石头。例子很多，不必列举了。

话剧的舞台美术设计，在演出的整体（Ensemble）里，却担任着一个远更重要的角色。它必须首先把人物所生活着的物质环境形象出来，给演员的表演准备合理的依据，并且要尽力给表演和导演的处理增添表现力和感染力。时常有这种情况，一出戏的演出，成功或失败，舞台美术几乎是起着一半的决定作用的。话剧的舞台美术设计，有几项基本任务，一要表现剧情发生在什么时代，什么季节，什么时间和在什么气候里；二要表现剧情发生在什么国度，什么地带，什么城市或乡村，什么人家，是户外还是室内；三要表现剧中人物生活的社会阶级和阶层，以及生活特色；四要表现生活在这个特定情景中的人物性格特征；五要创造生活气氛和情调；六要突出全剧的贯串行动线，主要的行动和主题思想；七要说明戏剧的体裁（如悲剧、喜剧）；八要从一开幕就把演出的风格鲜明地表现出来。总之，话剧舞台美术的总的意图，是要努力叫舞台生活的物质环境真实，以消灭“舞台感觉”。而戏曲舞台美术的基本精神则是：舞台永远是舞台，只有当人物上场以后，和在戏剧进行的当中，一切景物才随着表演而出现。

有关“舞台感觉”的学说，主要有以上两派，究竟哪一派较为正确，到现在还没有得出结论。

戏曲的舞台美术具有这样的风格，有它理论上的根据。它可说是典型的“正式舞台”（Formal Stage）学派。这派的中心理论认为，在剧场里，想消灭舞台感觉是不可能的。你把布景搞得无论怎样真实，总也不能消灭观众认为“这是舞台”的感觉。不但如此，你越企图消灭这种感觉，这种感觉反而越加强烈。你可以在舞台上把种种东西布置得和现实生活里所看到的一样，但总有东西你是不会弄得逼真的。比如，你不能叫舞台上出现无边无际的海洋，你不能叫舞台上出现万仞高山。即或

海洋和高山出现了，舞台框口也会使它们成为虚伪的。你纵然能把九十九种东西创造得逼真，而只要有一样东西创造得不逼真，那么，这全部一百种便立刻变为虚伪的了。取消舞台的感觉既然不可能，写实主义的布景既然只会向观众提醒“这是舞台”，那么，索性向观众坦白地宣布：这就是舞台，这是正正经经的舞台，这就是在演戏；而把一切引入进入艺术的真实意境的工作，尽量集中在表演上边，岂不更好些？因此，在这种“正式舞台”上，一般不用写实的而用风格化的布景，或者在最小的限度上，只利用一些写实的道具。西洋舞台美术的许多流派，如选择写实主义，空间舞台，构成派，阿披亚派，戈登·克雷派，泰伊洛夫派，以及梅耶荷德派等都是从这种着眼点出发而付诸实践的。这些学派，各有其独到之处；但是，我认为，它们却都没有很好地解决他们自己所提出来的“舞台感觉”的问题。我国戏曲，在这方面的创造，却是很巧妙的，很独特的。舞台上完全不用布景，是戏曲的传统。这并不完全由于戏曲出现和发展在长期的经济落后的封建社会里，由于没有较好的物质条件，于是就“因陋就简”；而是由于我们的祖先和前辈——那些世世代代的导演和演员，老早就接触到了“舞台感觉”的问题，老早就找到了一个聪明而正确的答案。他们很懂得：演戏要以表演为中心。所以，他们在舞台上的一切做法，都是为了突出表演而设想的——必须把舞台美术压缩到最少而最必需的限度，才能突出表演，突出人物。和表演一样，戏曲舞台美术也特别强调地尊重观众的想象力在演出中所起的重要作用，它尽量用最少的东西，激发观众想象力去起最大的活跃，使观众通过他们活跃的形象，参与到舞台生活中来，补充丰富台上的一切，承认台上的一切。比如，舞台上出现一个“大帐子”，一开始，观众也只承认这不过是一个“大帐子”，它并不说明什么别的，然而，等到上了龙套，上了八将，念完《点绛唇》，通过人物的服装、地位调度和人物的活动，观众便立刻承认这不是一个“大帐子”而是中军帐，或者是帅府什么的了。至于其余应有的而舞台上并没有的东西，观众便也立刻用想象给补充上去了。观众进入剧场，承认这是剧场，承认这是舞台；只有等到表演开始，他们就不承认这是舞台了，虽然舞台上并没有逼真的布景。这就是我国戏曲解决“舞台感觉”，或者说，解决艺术的真实问题的极为高明的办法。

我想，该剧所要向戏曲的传统舞台美术学习的，首先是，布景怎样突出人物；其次是，怎样激发观众的活跃的形象。

一般地说，话剧的舞台美术是要参加表演的。原则上，这种表演要以演员的表演为中心。说得更详细些，就是，它要为演员的表演准备好一切有利的条件，使演员生活在真实的客观环境里，产生真实的人物自我感觉；舞台美术要尽到帮助演员

表演的职责。演员的真实感，一部分要从布景的感受上产生。而戏曲的舞台美术本身却要尽量减少表演，尽量把表演让给演员。不是从布景里产生表演，而是从表演里产生布景。话剧舞台美术，在理论上虽然也有“舞台美术恰如一个老仆，不该多事的时候，绝不多事”这一类的戒条，但它的职责究竟是“帮助”表演的，既是帮助，自然减轻了演员的表演，实际上确也代替了一部分表演。而戏曲舞台美术却是“衬托”演员来表演的，它只是背景，只是“底子”，所以，把表演几乎完全退让给了演员。例如，在不少的戏曲演出里，我们很难说出，哪一场是在上午或下午或夜间发生的。即便是发生在夜间的剧情，如《三岔口》、《盗御马》、《蒋干盗书》等，演员在通亮的舞台上表演，我们依然承认那是黑夜。戏曲所要给观众看的，和观众所要看见的，主要是人物在特定情景中的行动，而不是特定情景本身。

戏曲所要表现的真实，在于尽量揭示与主要矛盾有关的事物的真实。凡是与主要矛盾和贯串行动无关的东西，都不去表现。只要是与主要矛盾有关的，哪怕是很小的一点点情景，也要细致地去刻划，去表演，甚至一点细节也要表现到十分多钟。用这种方法表演，却又用真实琐细的布景，那就必然会造成布景和表演的矛盾，破坏舞台上的真实感。话剧舞台设计，如果要继承传统形式，就得首先掌握戏曲演出形象的这种精神。有人将这种精神概括为简练。但是简练到什么程度才算适当呢？这不外乎：一、只用一两样东西来表现整体，因此，这一两样东西就必须是所要表现的这个环境里所特有的最有特征的；二、这一两样东西能够唤起观众丰富的想象，把其他不存在的东西补充上去，换句话说，要叫观众既承认这一两样东西是真实的，又承认这一个整体环境是真实的。不必要的东西，在舞台上不许它存在的；凡是被准许存在的，就必须最有暗示的力量。

从前，有人说，戏曲表演的程序化动作是象征的。这当然是错误的。戏曲表演动作，是程式化了的现实动作。例如，上马下马和乘马的身段，并不是象征的姿式，而是现实的动作。又有人说，戏曲的舞台美术，也是象征的。这也是错误的。马鞭并不象征马，而是暗示马的存在。观众从马鞭和演员运用马鞭的表演，联想到马。传统的戏曲，没有布景；布景是从表演中出现的，这种通过表演而在观众想象中出现的布景，也不是什么象征的，观众感觉得它们是很真实的。《秋江》和《打渔杀家》等戏的表演，使得观众不但感到真的船只存在着，而且感到美的河水和江水也存在着。在《马踏青苗》一场戏里，曹操在曲牌子当中的种种调度，种种身段和种种表演，也使人感到那里确是辽阔的田野和漫延的丘陵。

戏曲表演不借布景的帮助，反能表现出令人感到非常真实的布景，这种结果主

要产生于戏曲表演的特点。戏曲表演十分强调表现人物对于环境的内在态度和兴趣。客观世界的活动引起人的主观世界的活动。戏曲表演的精神，就是非常强调、非常夸张这种作为客观世界的反映的主观世界，因而它也就真实地表现了客观世界。戏曲舞台虽然基本上常常是空的，但由于人物对特定情景和周围事物产生强烈的注意，强烈的兴趣，强烈的感觉和交流，强烈的态度和反应，舞台便不是空的了。当戏里的人物对于某些客观环境只有一般的态度，或完全没有态度的时候，舞台便又恢复了它的本来面貌。等到人物对于另外客观事物有了强烈的反应，另一种客观环境便又借观众的想象出现在舞台上。戏曲舞台上的人物，对于一般的客观事物，总是不表示态度，因而他们没有一般的态度，而只有特殊的态度。因此，不同的客观环境，便可以此起彼伏地连续地被表现出来，地点时间就可以自如地变化着，也因此，跑一个“园场”就是走过了千山万水，走一个“挖门儿”便是从前庭跑到后院，等等，便得到观众的承认。

话剧应当不仅在表演艺术上好好学习戏曲这种强调人物内心世界是客观世界的反映的表演方法，在舞台美术上也应当好好学习这种布景出现在表演里的独特精神。自然，话剧必须保持它自己的形式，不能完全取消布景，也不能在所有的演出里都不用写实的布景。然而，要想叫布景、道具、服装等更洗炼，更能增加戏剧的气氛，更能充分地发挥演出的感染力，或者为某些出戏创造适合于它们的独特色彩，如果掌握戏曲这种原则精神和规律，而又创造性地运用话剧特有的技术，是非常有益的。

今天，我们的戏曲也在长足地发展着。戏曲也要求着更多边地采用相应的舞台美术；它已经不能满足于仅仅是一座空台了。在戏曲演出里加进布景去，会遭遇一系列的困难。其中最困难的一个问题是：表演时地点和时间在时时变化着，而布景却不能随着它去变化。舞台上既然有了实物，空间和时间的变化就总有些受到限制。戏曲表演，常是时而门里时而门外的，写实的布景，就不能为这样的表演服务。所以，戏曲的舞台美术设计，一定更要在自己传统的基础上去求发展，进行创造性的劳动，不能搬用话剧的布景，正如话剧不能搬用戏曲传统的空舞台一样。

戏曲舞台上只用一些桌椅和砌末，这种手法看来似乎太单纯了些。不过，对于传统剧目来说，恐怕还是需要那样的。对于新的创作，演出时运用一些比较真实的、富于暗示性的布景，也许更有好处。只是，主要的目的，应该是为了创造气氛，而不是为了表演真实物质环境。戏曲舞台上特别不适于利用天幕。天幕是很夺戏的，既破坏舞台美术是为了突出人物的原则，又破坏烘托表演的原则。再举《秋江》等剧作例子来说，要是在天幕上出现逼真的江水，演员就无事可做了。他们如果行动

起来，不是人物变得虚伪了，便是江水变得虚伪了，结果两者都变得虚伪了。传统的戏曲舞台美术，有一个很好的精神，给我们极大的启发：它不和演员同时表演一种行动，例如，演员要表现江水，舞台上就不出现江水。戏曲舞台美术，只是一种伴奏，一种极简单的配器，一种突出以表演为主调的“效果”，正如戏曲音乐那样。不必给《秋江》之类的戏去搞什么江水的布景；但是，如果能运用灯光，在表演区造出一片波光荡漾的感觉，对于表演的帮助却是很大的。我个人一直认为，戏曲倒是可以充分利用灯光的。既然戏曲主要是强调地表现人物对客观事物的感觉和态度，那么，灯光比写实的布景更能帮助戏曲表演完成这个任务。与其布出江水，不如造出江上的气氛；与其布出森林，不如造成阴沉潮湿的森林感觉。这都是灯光所最能胜任的。我常想，像在《林冲夜奔》和《石秀探庄》这些戏的“走边”场面里，除了黑背景外，什么布景也不用，什么灯光也不用，而只用强烈的、淡蓝色的“追光”，追在演员身上，效果一定是很好的。戏曲不但应当大胆运用灯光，而且还应当大胆运用光色，尽量用光和光色来代替写实化的布景。

对于话剧演出的民族形式化和民族风格化，舞台灯光应当起着相当大的作用，舞台灯光是完成优秀的演出形象的很重要的手段之一。它对于整个舞台形象所起的点睛作用，远过于照片上的着色作用。需要大胆：需要大胆地造出明暗的节奏，大胆地造出颜色的节奏。现在的话剧舞台灯光，力求逼真，力求光源有现实的根据，例如，太阳在中午应该是什么颜色，太阳在中午应该从哪面射进来，角度应该怎样，等等。这都是好的。然而，最重要的一条，就是戏曲表演艺术里所最强调的人物对太阳的感觉这一条，却常常被我们忽略。可能中午的阳光并不那么热，但是特定的人物在特定的情景下却感觉着阳光使他热得要死，那么，强调阳光的热力，要比强调是否是中午和它的来源角度，等等，就远为重要得多了。在帮助演员表现人物、表现感觉这方面，话剧舞台灯光，要向戏曲学习它的舞台美术精神，虽然戏曲在运用灯光上没有传统的经验。

无论在话剧的演出里或在戏曲的演出里，有一些舞台美术设计，表现得确是把“风格化”的意义给简单化了。有一些设计者认为，我国传统的舞台艺术风格产生于集中和夸张，所以他们就放手夸张，他们忽略了真实和主要矛盾是集中和夸张的基础。脱离这个基础，就是形式主义，更谈不到任何艺术风格了。例如，我们在舞台上时常看到天幕上有很大的月亮出现，大到很不真实的程度，观众和演员都没有人觉得它是真实的。这是和风格化，和我们戏曲的传统风格，都丝毫没有共同之处的。第一，夸大的月亮，可能在图画纸上看去是很好的构图，但不是舞台上美的构图。

其次，把月亮夸大，不是现实主义的手法，而是印象派甚至是未来派的手法。第三，月亮被夸大了，就意味着，一切矛盾，一切贯串行动，都集中在月亮身上，而不是集中在人的身上。最后，如果只是为了强调人物对月亮的感觉，那么，舞台上所需要的，不是多么大的月亮，而是人物对月光有什么态度，有什么反应。《情探》里焦桂英在唱“月明如水照楼台”，《文昭关》里伍员在唱“一轮明月照窗前”的时候，都是不需要有月亮出现的，更不需要这么大的月亮。在日常生活里，人们不是抬起头来才发现有月光，而是从地面上、墙壁上，或者从视觉上感到月亮出现的。人们常常是看见了月光才知道出了月亮。特别是，只有在人们最愉快或者最悲哀的时候，月光才引起他的敏感。所以，在舞台上，不是有月亮存在才真实，而是有月亮的感觉才真实；更重要的是，人物对月光表现出什么反应什么态度才真实。与其在天幕上出现一轮明月，不如在柱角或地面上出现一些淡蓝的光亮，反而更真实、更具有风格。舞台上不一定要有实物；造成实物存在的感觉，更为重要。这又说明，灯光不但能创造气氛，而且在风格的形式上，是能起很大的作用的。

现在话剧舞台上的灯光，一般是由观众席或舞台框口两侧射来的，很少有人从舞台后部向前打光。这方面，如果我们可以被准许说一句玩笑的话，美术照相馆的技术就比我们高明些了。他们拍照片都懂得把人的形象从背景里浮现出来，使人像不那么平板而有立体感。在这一点上，我们的话剧灯光师，要好好钻研一下戏曲的塑型工作。戏曲舞台美术里，传统上是没有灯光这一部门的。正因为没有灯光，戏曲的传统表演，就特别强调人物的塑型——立体感。无论是一个人物的动作，或是群体的活动，它都要强调形体的三度面积美。除了每个角色的身段以外，很多的舞台调度，如“扯四门”、“档子”、“队形”等，也都是为了达到这个目的的。在戏曲界前辈当中，曾经有过这样的评论：“钱金福的身上，四面好看；杨小楼和余叔岩的身上，三面好看；其余的演员，仅仅是一面好看。”这足以说明戏曲是多么重视人物形象的塑型的了。戏曲自从采用了话剧镜框式舞台，表演和调度上的立体感，已经削弱了不少，这是很惋惜的。特别令人惋惜的是，戏曲舞台美术家，不但对这个问题并未加以重视，而且把话剧只平面地打光的缺点，也吸收了过去，使得戏曲的演出形象更加平板了。

灯光是话剧艺术在创造舞台形象上的重要传统手段之一。在创造更鲜明的民族形式和更浓厚的民族风格上，不去好好运用这个武器，不去好好发挥它的作用，是很可惜的。也许有人认为灯光没有什么可向戏曲传统学习和继承的。可是，如果我们能够掌握了戏曲表演上的要点，体会了戏曲传统的种种独特精神，把这些要点和

精神，创造性地运用在话剧灯光的处理上，则不但能使话剧的演出更加多采，而且反过来也会对于戏曲的演出，提供不少有用的经验。

戏曲表演是有音乐的。谈继承传统，当然也不能不涉及音乐。其实即使不谈继承传统，话剧也要解决目前普遍存在着的音乐性不强的问题。现在，在不少的话剧演出里，导演都用了音乐来加强戏剧的节奏和气氛。这个倾向是好的；但这个做法却并不是唯一的和最好的。继承传统，不一定要在演出里加进音乐去。加上一些音乐，即使是民族音乐，也不一定就是民族形式，也不一定就能加强演出的民族风格。戏曲，无论从它的形式上看，或者从它的风格上看，民族色彩之所以那么浓厚，不完全因为它是民族气派的音乐。更重要的是，它的表演富有强烈的音乐性——即节奏，特别是内在节奏：人物思想感情活动也是有节奏的。不但是表演本身有节奏，就连场次的安排，舞台的调度，以及服装色彩的搭配，也都有强烈的节奏。话剧所要向戏曲学习的，恐怕主要是这种浓厚的音乐性。至于戏曲所运用的音乐，大致可以分成这样几种：一种是造气氛用的，或者作为装饰用的音乐，如出征，宴会，迎接……这都有固定的曲牌，像大小〔开门〕、〔一官迁〕、〔五马江儿水〕等。一种是起效果作用的音乐，如捻线弹线声，风声，雁声，动物鸣叫声等。一种是强调人物思想感情活动的音乐，如〔水底鱼〕、〔乱锤〕、〔撕边〕、〔五击头〕等，这就是锣鼓经。另一种便是抒发人物内心思想和激情的唱曲。唱曲又分为独唱和帮腔的齐唱。唱，在戏曲里，对于剧情的发展，对于贯串行动线的发展，所起的作用都不大。假定取消某一出戏的唱，那出戏依然是被观众看得懂的，它基本上依然是完整的。唱，只在为了强调人物的某种思想活动或某种激情的时候才用；有时是为了重复叙述才用。比如，独自一个人在思想的时候用唱，极痛苦、极欢快或者极紧张的时候用唱；激情的交谈用唱；叙说已经演过的情节也用唱。因此，戏曲里的唱虽然也是台词和潜台词，但唱起来即或观众听不清唱词，并不会妨碍观众对剧情和人物的了解，而唱的音调仍能加深他们对人物的感受。同时，器乐伴奏，也是简单的，只起烘托作用，绝不扰乱那些表现人物思想感情的动作和歌唱。总之，戏曲里的唱，绝不和剧情同时竞赛，而只是帮助它；唱的伴奏，也绝不和唱来同时表演一种思想感情，也只是要帮助唱来加强它的表现力。话剧所要向戏曲学习的，最主要的是它在各个方面所表现的音乐性，即强烈的节奏感，而不一定采用它的音乐，这在上边已经提到了。但，如果非想要给某些激情的话剧台词加配音乐不可的话，那就要好好研究戏曲里的唱与剧情的关系，和唱与伴奏的关系。话剧的剧情，有很大一部分是靠台词来向观众交代清楚的。因此，如果为了加强某些台词的感染力而加上音乐，却反而

既破坏了台词对于剧情所起的作用，又破坏台词的感染力，那么，配乐还是不加的好。音乐之所以破坏台词，主要原因就在音乐企图和演员同时表演同样浓厚激荡的思想情感，而不是在起着戏曲式的帮衬作用。这就不仅仅破坏了戏，也破坏了音乐自己，弄得两败俱伤。例如，在《李尔王》的《风雨雷电》一场里，假如音乐也大声疾呼似地在表演人物在风雨雷电交加中的满腔愤怒，那么，音乐和演员同时表演的互相干扰，恐怕只能叫观众感到神经上受刺激了。话剧加配音乐，在这方面是有足够的失败教训的了。那都是没有好好从戏曲传统里去寻求借鉴的缘故。我时常想，假如话剧的配乐，能像程派的胡琴就好了，它是若断若续地在尽力使唱腔突出，而不像孙佐臣那样，叫观众听到的仅是这位胡琴大师的演奏，而忽略了歌唱。戏曲运用音乐的原则是：一切为了帮助演员表演，使表演更深刻、更动人。音乐，只是帮衬，而不是在同一规定情境中和演员表现同一情感，双管齐下地和表演进行竞赛。

我们有时一想到配乐，就要求总谱，就要求主题规律，和人物的主导旋律。那是歌剧或音乐剧的搞法。话剧是不需要这样的，因为话剧的总谱是它的行动总谱，主题旋律是它的贯串行动和最高任务，人物主导旋律是人物的性格和行动贯串线。要求音乐总谱等，便等于取消了话剧的形式，取消了话剧自己的表现方法。音乐只是帮助话剧在自己的表现形式下，去发挥更大的效果。话剧根据这个精神配乐，观众就会既承认这还是话剧，又会承认它具有民族传统的色彩的。

谈得很拉杂。正因为自己的水平不高，又没有在实践上取得足够的经验，所以对于许多问题认识还是很模糊的。这样谈起来，就不可能不杂乱无章了。从此，自己也给自己找到以下几条教训。一、必须认真地深入地去学习：要在实践中学习，也要在学习中实践。要学得多，学得透，才有可能创造新的形式新的风格。要向民族生活、民族文化遗产好好深入地学习，同时也要向自己所从事的这一门话剧艺术科学好好深入地学习，才有可能去创造多种多样的更富有浓厚民族色彩的形式和风格。

二、创造新的形式和新的风格，首先是剧本的思想内容来决定。创造浓厚的民族形式和民族风格，也是一样。民族形式和民族风格，也是应该有多种多样的，不能用一个模子翻砂。在摸索和追求每出戏的独特的形式和风格的时候，首先要问，这种独特的形式和风格，是为了什么才要创造的？我们绝对不是为了形式而形式，为了风格而风格。我们一切艺术上的努力，只是为了一个目的：更好地体现剧本的思想性；用更生动更感人的艺术形象，更正确地体现作品的内容，更真实有力地反映和推动现实，以使观众得到最深刻的教育。

三、戏曲的形式和风格是一种民族形式和风格，也是非常突出的民族形式和风格。但这并不是唯一的民族形式和风格。话剧从戏曲的表演、导演和舞台美术里吸收丰富的营养，充实和发展它自己的演剧体系，这是好的，也是应该的。话剧吸取一些戏曲的形式，或者借鉴戏曲的经验和表演规律，创造出一种接近戏曲形式和风格的话剧演出形象，也是好的，也是应该的。然而，话剧另外也还应当创造出其他多种多样的形式和演出风格，而这些风格，总的说来，又共同富有浓厚的民族色彩；这也是必需的和应该的。

四、向戏曲学习，特别是向戏曲的传统的遗产学习，是很重要的。必须先学会学透戏曲的艺术，才能谈到继承和发展它，才能谈到借鉴、吸收、运用、发挥和创造。但同时，也必须向现实生活学习，才能更好地理解戏曲的特色，更快地摸到戏曲的规律，更能懂得怎么吸取、怎样运用和创造。也唯有向现实生活学习，才能从生活中得到生产和斗争的知识。唯有和群众在一起劳动，才能深入地懂得劳动人民的精神面貌。也唯有不断地提高自己的觉悟水平，抓紧政治学习，才能正确地认识生活的发展规律，懂得应该强调集中地表现生活中的什么矛盾和人物思想感情上的什么特征。

最后，在不断地充实生活知识和提高对生活的理解的过程中，还要不断地提高技术的修养，才能逐步掌握熟练的技巧，来创造出或是接近戏曲形式的新形式和新风格，或是富有同样浓厚民族气派的话剧独特的新形式和新风格。

意见是很不成熟的，可能有些还是错误的，希望得到指教和批评。

（原载《戏剧研究》1959年第3辑）

戏曲表演在话剧中的消化和运用初探

朱 琳

我很幸运地参加了两次历史剧的演出——《虎符》与《蔡文姬》。这两个话剧演出都尝试着从传统的戏曲表演中吸取养料。对我来说，这是很好的学习和锻炼的机会。走了不少弯路，花费了一定劳动。初步摸索了一些经验，但都不够成熟。学习研究戏曲的表演，特别是运用到话剧表演上来，实非短时期就能搞好的。

现在来回忆一下《虎符》排练中所碰到的问题是很有意义的事。

排练开始，最大的顾虑是会不会造成表演上的刻板化。也有的同志认为：刚刚克服了形式主义，又来学习形式主义！这两种顾虑都是根源于一种思想，就是认为戏曲的表演和话剧是完全不同的，而且戏曲又是刻板化的简单化的形式主义的表现方法。

在排演《虎符》之前，苏联专家库里涅夫同志以将近半年的时间为我们排演了高尔基的《布雷乔夫》。在排这个戏之前，专家曾教我们进行过表演的基本练习及片断表演。专家帮助我们克服了表演上的紧张和形式主义的倾向，使所有同志们在表演上都大大提高一步，找到正确的表演方法的途径——从自我出发，运用角色的逻辑，创造鲜明的形象；寻找行动的贯串线，以不断丰富的内心独白，在舞台上真正地思想、行动起来。

但是，在向苏联专家学习的过程中，给我印象最深的不是那些个别的单元；而是如何把丰富的内心体验，准确而鲜明地体现出来，——在舞台上出现性格鲜明的形象。

斯坦尼斯拉夫斯基说过：戏剧艺术应该是怎样的一种艺术呢？在舞台前放上一层厚厚的玻璃板，观众听不见演员说什么，但能让法国人看得懂，英国人看得懂，俄国人也看得懂（大意）。我想谁也不会否认话剧艺术应该是这样一种艺术。剧院同志们向专家学习以后，都感到收获不小，但学习戏曲的表演，是不是就是学“形式”，会不会造成刻板化呢？

我们看了许多优秀的戏曲演出。如几个剧种的《穆桂英挂帅》、秦腔的《游西

湖》、昆曲的《十五贯》、评剧的《秦香莲》、京剧的《野猪林》和《姚期》、川剧的《打神告庙》等。每次都深受感动。给我印象最深的还不是那些优美的身段和悦耳的唱腔，而是透过每一个水袖的动作、每一个眼神、每一个姿态而透露出来的每个人物复杂的思想感情、性格特征。在我们心里激起对遭受厄运的善良人的无限同情，对丑恶残酷的封建统治者的强烈憎恨。

如果只有单纯的形式上的卖弄，刻板化的表演，肯定说不会达到这样的艺术效果。戏曲的充满舞台魅力和极富于表现力的程式都是有着充分内在体验作根据的。经过比较认真的学习之后，我们认识到向传统戏曲学习和向斯坦尼斯拉夫斯基体系学习并不矛盾。

《虎符》经历了整整半年的排练过程，经过不断的争论，不断的实践，不断地摸索、前进，逐步证实了学习传统的表演，不会造成形式主义，也不会刻板化。问题在于必须具备以下三个方面的条件：①充实的内心体验，明确的行动线，行动愿望和目的，以及丰富的独白，一句话“心里要有”。②外部动作的准确性，手、眼、身、法、步的运用要切合人物性格和思想情感。③纯熟的外部技巧的锻炼，要达到运用自如。

《虎符》的演出中学习运用了传统，由于消化不够，尚有若干生硬之处。但同时也给演出带来很大的好处，人物形象比较鲜明，节奏感较强，也还有民族特色。作为演员，我感到戏曲的程式并没有束缚了我的创作，它有力地帮助了我表达内心的思想情感。

这次排练《蔡文姬》，我们首先明确了《虎符》在学习传统上的优点与不足。导演要求我们更融会贯通地运用戏曲传统的表演方法，把它揉进话剧表演艺术中来。消化它，显然是比较困难而又细致的工作。在紧张排练中，我们又争取看了不少戏曲，并结合角色的要求向戏曲老师学习了一些外部技巧和表现方法，来进一步推动这个历史剧的排练工作。

《蔡文姬》第一阶段排练结束了，大家对于我的创作产生了两种不同的意见。一种是认为运用戏曲表演比《虎符》有显著的进步，也很优美。另一种意见则认为整个的形象不够洒脱，缺乏诗人气质，而动作又过于纤细，因此显得性格拘谨。第一种意见使我得到些安慰；后者却引起了我的深思，大约有两三天的时间我感到日夜不安，从各方面寻找解决的办法。

为什么诗人气质和特点不鲜明呢？为什么有人说我台步太碎、太快不好呢？这些都是单纯形式上的问题吗？不是。一句话，我没有深入地体会到蔡文姬这个人的

精神面貌和她的思想感情的形象。纤细、精巧、飘逸不是她的基调，实际上，在第一阶段排练中，我并没有很好地结合人物性格和思想感情来学习戏曲的表演，仅仅是一般化的学习模拟。

还是粗略地分析一下蔡文姬这个人物吧！她是诗人，通音律，善书法，会弹琴。她生于乱世，自幼随父亡命江湖十二年，早年父母双亡，婚后又丧夫，只身被俘到荒漠的异族，十二年来日日思汉，归汉又生别自己的骨肉。归途中她写下了血泪凝成的《胡笳十八拍》，通过那气势磅礴的诗篇，我深感到她是一个有气魄、有胆量、思想深邃的人。她又是一位聪明过人，能过目成诵，多才多艺的人，所以她能凭着记忆记录了父亲的遗著四百余篇，对祖国的文化很有贡献。她的一生真是连遭厄运，苦难重重。她不是在深闺中被温暖的爱培育起来的花朵，而是暴风雨中的海燕。——蔡文姬就是这样一个人。因之在学习戏曲传统的手、眼、身、法、步上，就不能依样画葫芦。

我看过梅兰芳同志的《贵妃醉酒》、《宇宙锋》以及最近演出的《穆桂英挂帅》。这是三位性格完全不同的女性。杨贵妃是雍容华贵、风流飘逸的贵妇人。而穆桂英在老成持重的外表上却透露出她的英武和刚毅。大师表演的精湛处正在于此。他在手、眼、身、法、步的运用上是和人物性格思想紧密结合而各有不同的。

手、眼、身、法、步的运用，是戏曲创造形象的一个有机的整体的表演方法，一般化的搬用是不能完成创造形象的任务的。

开始排练的时候，我走着青衣的寸步，微微勾着脑袋，以兰花指置于脸侧来表现她的思考，这就使有的同志感到不像蔡文姬，而像一个受委屈而拘谨的人。如果情绪激动需快步走动，就再转上一两个弯，又使人感到有些轻飘。我试着来改正这些缺点：在台步上以青衣的寸步为基础，揉进了一些扇子小生的步伐，比寸步要宽一些，比小生又要收敛一些，并改用背手的动作。我感到蔡文姬应该是常常背起双手，微微昂起头，来回踱着较宽的步伐。这样似乎更像文人，同时也便于表现她思想的深邃。

这次的服装没有水袖，仅仅是比外衣长出将近一尺的筒袖。为了更清楚地形象地表达内在思想感情并保持它的美感，除了学习戏曲的身段、步伐等外，我们也很注意消化水袖动作。

蔡文姬热情充沛、很有气魄，外表端庄秀静，内蕴深厚的热情。她不应当有多余的细碎的动作，可是当她热情激动的时候，她的手势动作应当是很有力量，很有气魄的。因此在身段和袖子的运用上，我学习了传统表演中一些比较有力的动作。

在她酝酿《胡笳十八拍》的时候，有几处我选择运用了一下，感到很能抒发内心的情感。如酝酿第十三拍前面几句，我一直是陷在沉思中，微低着头，背着手，极慢地向前走着。当“汉使迎我呵，四牡骝骝”这一句完结，酝酿着“胡儿号呵谁得知”的时候，我就从沉思中抬起头来，扬起长袖伸向儿女下场的方向，整个的身体随着长袖的扬起伸展起来，然后，又随着音乐，将袖子收起，急速不安地来回走了几个快步，两个袖子随之上下摆动了一下。这几个外部动作的使用，是为了表现她绞心的痛苦和极度不安的心情。在这一段的最末一句“焉得羽翼呵将汝归”我又站定了，一手放在胸前，另一手随着长袖，不知不觉缓缓落下，她陷在无可奈何的痛苦深思中，像木人似的动也不会动了。

第三幕在第十七拍中开始，她到了长安，触景生情，回忆起过去战乱的情形。当思想里出现“沙场白骨呵刀痕箭痕”的诗句的时候，我双袖从身侧举起，然后掩面转过身去，又将袖子从身侧轻轻落下。这些动作，主要的是表现文姬当时视象里看到尸骨累累的战场，以及惨不忍睹的心境。

四幕二场与曹操辩理的一场中，有两处鸣不平的地方。心情不同，分量不一样，态度也就应当不同。第一次为董祀的“行为不端”鸣不平，说到“如果没有其他的罪行，那么这行为不端的罪名实在是冤枉啊”，我以向曹操深致一礼来表现她的不服和委曲，这个行礼的动作，很重也很强，深深地垂着头。因为刚见曹操，还保持了一定的礼节和含蓄，心中虽极为不服，却不能过于放任。第二次为把董祀的崇高行为误认为是“私通外人”鸣不平，她已经是忍无可忍了。说到“如果只是这样那又是冤枉好人啊”，我身体微蹲，上下颤动几次，两只袖子用力向地面甩去，然后急速地用碎步跑向舞台右前方，双方紧背于后，头部微微昂起来。既对曹操不满，为什么不将袖子直接甩向曹操而向地面甩去呢？这是因为人物关系不同，如果蔡文姬是在斥骂奸臣贼子，就可毫无顾虑更不必拘于礼节。曹操只是一时糊涂冤枉了好人，他又是蔡文姬的恩人和长辈，因此用这样的动作来表示不满，从蔡文姬和曹操的关系来看，是较合分寸的。如再过分就不切合人物关系了。紧接着这个比较强硬的行为以后，她低下头来，感到自己有些无礼，因为她毕竟是有着很深的教养的人，她对曹操还是很尊敬的。

总起来说，所谓消化，就是不要硬搬，而要结合剧种、剧目、人物的特点，恰当地吸取它的精粹。戏曲的外部样式，舞蹈性比较强，话剧决不可硬搬，否则就会变成不加唱的戏曲。但作为外部技巧的锻炼，还是要尽可能地下功夫学到家，只有学得准确，才能消化运用。

下面想谈谈眼睛的运用。戏曲演员眼睛的表现力是很强的，十几排以后，演员的眼神都异常清楚，观众看清楚眼神，就懂得人物的思想感情；否则就会引起不耐烦和急躁情绪。而我们话剧演员，虽然知道“眼睛是灵魂的窗子”，表演的重要工具，但是过去很少注意眼睛的训练。戏曲演员们在这方面的功夫，特别值得我们学习的。

我是初学乍练，深感到它的好处，但不能运用自如，因此，不够鲜明准确。

演蔡文姬，决不宜于像演花旦似的，目光总是闪来闪去。机智、活泼而又年轻的红娘，她的目光应该十分灵活、晶莹，这能表现红娘的性格特征，《贵妃醉酒》中的杨贵妃的目光，我感到既妩媚又端庄。虽然都属于花旦戏，但她们的性格是完全不同的。而蔡文姬却是一个饱经创伤，思想感情极为深远的人，她的智慧不表现在她的灵活上，妩媚也不是她的特征，她的目光深邃，她总是定着眼神在凝视远方或深思，眼珠一般移动起来较慢，当内心涌起江海巨浪般的激情的时候，她的眼睛就会闪烁着热情的火花。透过她的目光，应该让人看到她思想的深刻和教养，但又要表现她的热情，她有的决不是一双呆滞的冷冰冰的眼睛。在这个戏里，我们着重地学习了戏曲眼神的特点，把重要的关键的地方，用眼睛送到观众心里。开始不习惯，总觉得这样就会不真实。实际上，这种“真实”是不足为训的。例如总是以目光钉住表演的对方，却把侧脸给观众，使观众常常看不见你的眼睛，也就不容易清楚地看见你的思想。这不是多少带有点自然主义吗？

在第一场里，蔡文姬有两次听别人讲话。这两次听话，对人物起着决定性的影响。一次是左贤王谈到周近对她说：“如果不让蔡文姬回汉朝，曹丞相就要大兵压境，荡平匈奴。”听这段话的时候，最初是惊异，继而又怀疑，最后作出决定。所以一方面听着左贤王说，一方面要有适当的反应，把目光送到观众席去。先是蔡文姬扬起袖子退后两步，然后把目光正对着观众，睁大了眼睛来回转动一下，内心独白应该是：“啊！怎么会采取这种办法，太可怕了……”当左贤王继续说着：“他这气焰我可受不了。我想他们一定有大兵随后，先来试探我们……就会使南匈奴弄得和北匈奴三郡乌丸一样。”文姬认真地思索，判断起来：“也许不会真有大兵随后，仅仅是一种威胁的手段吧？因为汉使已来了六天，我能不能回汉尚未作最后决定！”忽然又想：“也许真的会派来大兵？曹丞相接我回去的心情是非常迫切的！……”这时我也把目光正对着观众，并和身段、手势结合起来，表示她的不安、怀疑的心境，有时把视线凝固起来，忽而又很快地转动一下，继之又闭上眼睛低下头来，表示极为苦恼。当左贤王紧拉着文姬的手说出了他为难痛苦的时候，文姬经过判断，使自

已平静下来，作了初步决定。这时蔡文姬又回复了她那深沉而肯定的目光。我这时定住了视线，并渐渐地收缩起来，微微地点头，以示最后的判断和决定：“要当面去问个水落石出，再作道理，也许仅是一句威胁的言词……”

在听董祀谈到“朝廷上正需要广罗人才，力修文治”直到“你是博学多才，你的文才不亚于曹大家班昭，班昭能继续她父亲的遗业，帮助她哥哥班固撰成了《前汉书》，你也尽可以继承伯喈先生的遗业，参与《续汉书》的撰述……”，这时文姬感到曹丞相对她文才的信赖和尊重，竟托付如此重任，真像是一颗多年被埋在土中的珍珠，一旦被挖掘出来，重放夺目的异彩，她的目光，从犹疑、不安、苦恼的状态中，逐渐转为开朗、兴奋、激动、喜悦，眼中闪着晶莹的泪水。这一段戏的思想反应，在整个戏中是极为重要的，也是人物发展的关键地方。在舞台调度上，文姬几乎都是正面地对着观众，只是由于内心激动，前后移动着。我的目光随着身体的移动，根据思想的发展而也有所变化。这些眼神都是依据行动线及比较准确的内心独白而来的，否则就会成为单纯眼睛的表演。

根据人物思想，找到行动的逻辑，在关键和重要的地方，明确地把眼神送到观众那里——这样的作法，经过短短的实践，我感到不会使表演失去真实感。过去在《雷雨》的演出中，也曾运用过，并没有使演员和观众“出戏”，相反地更“入戏”了。演员应该经常锻炼自己的眼睛，使自己能够细致地准确地控制它的活动，让它既灵活，又有力量，并且富于表现力，像一块吸铁石似的，紧紧地吸住观众的心。

我们这次在台词的处理及念法上也进行了一些研究和加工。大段的台词，诗一样的语言，巨大的激情，又是中国历史戏，如果过分接近生活中口语的自然形态是很难表现人物的思想感情，也很难表现这出戏的风格的，但也并不是说念词要有固定的形式。我们运用了一些京剧的道白，再加些朗诵的调子，在呼吸及吐字方面，下了些功夫，首先是要求做到清楚明白，气力饱满，让人听起来不觉得吃力。最后，要求语言的音乐性和节奏感。演出后，观众的反应是能听得清楚明白，但还不够统一，有的地方使人感到有一个调子，有的地方还嫌过于生活化。

台词念得好需要长期的功夫。发声吐字呼吸的锻炼应该是每日必修的课程。我在《蔡文姬》这个戏的台词上，仅仅达到了清楚明白，这是个基础，也是个起点，离开语言的高度要求——色彩丰富和音乐性还远得很。只有一个经验可以提供出来，就是呼吸的运用，也就是所谓“气口”，在长段的、变化较多的台词中，如不能恰当地运用，那会累死，而且也会语不成句，辞不达意。在这次演出中，我特别注意了贮气、吐气和偷气的方法。要会大量贮气，要会逐渐吐气（节约使用），又要会急速

地不露痕迹地随时偷气，就一定要学习锻炼对呼吸的掌握与运用。我并没有为了台词在呼吸上下过多少功夫（这个功夫是应该下的），过去我还没有这个“觉悟”，并没有感到它的重要。只是因为我在演剧队的七八年中，每天都要练习发声和唱歌，而唱和说的呼吸运用是一致的，再加上我平时喜欢学唱各种戏曲和参加一些朗诵活动，因此就无形中锻炼了呼吸，懂得运用腹部呼吸，这对说台词有很大的好处。

让演员说自己如何表演，是件很不容易的事，写成文字就更困难了，虽然我努力把自已明白了的地方写出来，但必然有许多不确切的地方，望同志们指正。

（原载《戏剧报》1959年第12期）

有关戏剧表演导演艺术的两个问题（节录）

欧阳予倩

（二）话剧民族化群众化

话剧为了更好地反映中国人民的生活，塑造中国人民的英雄形象，表达中国人民的思想感情，更好地为人民服务，使这束花开得更茂盛更鲜艳，发出更清远的芬芳，更为广大群众所喜爱，就有更进一步民族化群众化的必要。话剧要有中国的民族特点，那就不能脱离中国戏剧艺术的传统，要吸取它的一切优点，并使之发扬光大。话剧要为广大群众所喜爱，深深地和群众中扎下根去，那就还必须适合于中国人民的欣赏习惯。情节贯串，爱憎分明，人物形象鲜明，简洁有力而又深刻细致，人情入理的戏，是中国人民最欢迎的。灰暗的，感伤失望的，人物形象模糊，情调低沉，晦涩难解的戏，中国人素来不欢迎。有许多欧洲近代剧在中国吃不开，也就是这个原故。有人认为只有欧洲古典作品里的人物有意思，有内容可挖，中国现代作品中的一些人物引不起兴趣，没有挖头，这种错误的看法不是由于迷信就是由于缺乏阶级观点。像刘胡兰这样人物形象十分鲜明。像她那么一个女孩子，怎么会那么英勇，丝毫没有恐惧，又有那么坚强的毅力，就那么藐视鄙视反动派的军官？她那么慷慨激昂从容就义，她是为了什么？为什么她可称为“生的伟大，死的光荣”？这些问题难道还不够挖的？像《万水千山》里的李有国，《红旗谱》里的朱老忠，难道是简单的？如果对他们不发生感情，那就会感觉到没有东西可挖；如果对革命、对工农兵有了感情，那就会感觉到今天的革命英雄人物，比过去历史上的任何英雄人物都更为丰富饱满，更为伟大。毛主席说，“数风流人物，还看今朝”，今天无产阶级战士是过去任何时代所没有的。可见人物的形象鲜明，并不等于简单没有内容，要求人物形象鲜明，也不等于使人物简单化。人物形象鲜明主要是因为爱憎分明。爱憎分明就是说明一个戏的倾向和目的。中国戏剧就有爱憎分明的传统，一千多年的戏曲传统如此，五十多年来的话剧传统也如此，爱憎不鲜明的戏观众是不欢迎的。

艺术是社会生活的反映，生活是艺术的唯一源泉，思想意识、阶级观点都由生活的描写反映出来。中国一些传统的好戏，所以为群众长期喜爱，正因为真实地、集中地、扼要地反映了社会生活。所谓入情入理，也就是真实地反映了生活。中国的戏曲，不管艺术的手法如何夸张，但看上去总要入情入理。生活的描写真实，人物形象鲜明，爱憎分明，是中国传统戏曲的特点。这也是值得我们学习，作为话剧民族化的一个重要内容的。

人物形象鲜明从传统戏曲看，就是好人坏人分得清楚，在中国舞台上，很少出现不好不坏也好也坏的人。我想这也是一个重要问题，像今天中国人民在党的领导之下站了起来，赶走了帝国主义，打垮了反动派。人民生活一天一天改善，国家日趋于强盛，中国的劳动人民正以一天等于二十年的冲天干劲，高速度进行建设，在短期间内要把中国建成一个具有高度发展的现代工业、现代农业和现代科学文化的伟大的社会主义国家，这是我们真实的生活面貌。在这当中，在社会主义建设的各个战线上，涌现出了无数英雄人物和英雄事迹，也一直不断进行着无产阶级与资产阶级、先进与落后的两条道路的斗争。写这些英雄必须赋予鲜明的英雄形象，不能说他又好又坏；两条道路的斗争，必然是是非分明，要不然就违反生活的真实。中国传统戏剧总是把好人坏人分得清清楚楚，把事物的是非分得清清楚楚，敌我界限也比较分得清楚（有些戏由于封建道德的影响观点错误，那是另外一个问题）。但有人拿欧洲近代剧某些戏作为标准，来衡量中国戏，以为中国戏过于简单，以为好人坏人不能绝然分开，事物的是非也没有绝对的界限（事实上是帮资产阶级说话），因此就反对倾向性，反对党性。演员导演也只好根据这些模糊观念，跟着那些难于捉摸的人物去兜圈子，这是我们所不取的。提到话剧民族化、群众化，我们就要反对这套资产阶级的东西。

关于表现的艺术形式问题，我们从来没有遵守过“三一律”也没有拘泥于五个段落的分幕法（开端，渐进，高潮，渐降，结束）。但是不能说我们没有受过欧洲近代剧的影响，特别是易卜生、萧伯纳、罗曼罗兰、契诃夫、托尔斯泰，给我们的影响比较大。过去有一个时期，我们的确多多少少有些拘泥于西洋近代剧的形式。例如多用倒叙，对话很多很长，往往还在戏里加上一些讲道理来解释作者的意图；有些戏故事不求完整，说得多而动作性不强，这样的戏戏剧性必然也差；有的戏戏剧性是人为的不自然的，演起来也就很生硬，这类戏也就不容易受到欢迎。表演方面，过去的文明戏是在化妆演讲式的搞法之外，也随便搬用些京戏和昆腔戏的做工，但根本是自然主义的。就在以后由爱美剧改为了话剧，我们也没有十分明确的去分辨

自然主义和现实主义表演方法的区别。可是从爱美剧产生以后，我们受了外国电影的影响，不免更多地模仿西洋的表演技术，有的戏甚至于形体动作也不免西化。话剧的导演也是从西洋学来的，尤其是当初从外国回来的留学生，把外国的一套东西——形式和方法也有些理论——搬过来，特别着重了形式，一些人就跟着学。学习一些基本方法是好的，也是必要的，但是使话剧艺术倾向于西化，有一个不短的时期在舞台上出现了一些不中不西的东西，那就是说，有些戏的动作却像外国人。抗战前后情形有很大的改变，有许多好的演员，的确演中国人像中国人，演外国人像外国人，但是洋化的残余并不是完全洗刷干净了。有许多观众老是批评我们话剧在台上演得不自然，不自然的原因就是不免有一套西化的程式残留着，常常有意识无意识地从动作、台词当中流露出来。有些导演也往往因思想没有解放，生活经验又贫乏，就不免把些习惯的形式和手法反复套用，这样就使艺术圈在一个小天地里，难于开阔地联系广大群众。抗战开始，话剧到了街头，也有一部分到了农村，到了部队，情形迅速有些改变，大家感觉到在大城市那一套有些吃不开，要求有更生动活泼的形式为抗战服务，可是在国民党统治区域，无法真正接近工农兵，活动的范围究竟还是狭小，变化也就不是很大。像《同志，你走错了路》、《反翻把斗争》那样一类的戏，当然在国统区是搞不出来的。在一九四九年文艺界会师的当时，看了这些戏感到新鲜，除掉戏的思想意识之外，而在表导演方面，的确是表达出了中国气派民族风格，也就更容易接近群众，从这里也多少体会到毛主席文艺座谈会讲话的精神。

话剧工作者过去对民族戏曲传统，没有给与足够的重视，党批评了轻视传统、割断历史的虚无主义态度。这才从具体问题上进行思考，提出了学习什么如何学习的问题。现在大家基本上都已经明确了，就从表导演的角度来看，从戏曲中也还是有很多好的东西可学，但并不限于敲敲锣鼓、亮亮相、作些夸张动作，还是要融会贯通，不宜机械地搬用。也不能说粗线条的就是民族化的，细线条就不是民族化的，因为在我们传统戏曲当中并不完全是粗线条的，也存在着极为细致的表演。

话剧表演艺术的民族化，不仅是要在戏曲的表演艺术当中吸取精华，还有最重要的就是必须全面地、深刻地了解中国人，要了解中国人民的民族特性，这就对中国的历史、语言、风俗习惯要作必要的研究，这是不可少的。还有最重要的一点就是毛主席告诉我们的：“必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切

文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”

演员要做到演什么像什么，但这也并不十分容易，必须思想有根底，生活经验丰富，技巧熟练。所谓民族化就是要在舞台上看到的是中国人，说的是中国话，表现的是中国人民的生活，中国人民的感情，让人一看感到亲切。不管是历史戏或者是现代戏都应当是这样。有些角色一出台，观众不觉得异口同声说真好、真像，这就把观众的注意引到台上去了。一出台观众都感觉不大像，那就得忍耐着看下去。有的戏少数一两个角色演得像，但是大多数的角色演得不像，或者是导演处理得不像中国人民的生活习惯，在中国人看认为不合情理，那就不行。过去我们演知识分子还比较像，演工农兵就不像，现在大多数演工农兵也像了，而且真实地塑造了新中国人民的英雄形象，表现了新中国人民的生活，这是一个大进步，从话剧来说也就是民族化群众化的一个很大的成就。因为演中国的工农兵，不可能带丝毫西化的动作，还必须要掌握劳动人民的语汇和语调，和他们动作语言的姿态，所以演好了工农兵就是民族化的重要标志。至于表演的方式，技巧的运用，尽量多种多样，不必有任何拘泥，还有就是不宜为着话剧的民族化去随便搬用戏曲的动作，因为今天的工农兵都是有思想有文化的，用话剧形式反映工农兵的生活，跟戏曲演现代戏应当有所不同，如果不适当的搬戏曲的动作那就可能演得不像，这也是应当加以注意的。不能说用了戏曲的一招一式就是民族化，或者才是民族化，也不能说不用戏曲的一招一式就不算民族化。群众是一天天在进步，一天天会要求看新的东西，群众的欣赏习惯也会跟着时代的进展而不断有所改变的。所以不能说只要是传统的东西就能在群众当中保持永远的生命。

提到民族化是不是就不要向外国学习呢？外国有许多优秀的表演艺术家，优秀的演员，还是值得我们学习借鉴的，只要我们不迷信，不盲从，有鉴别、分析和批判的能力，我们是可以从外国的舞台和银幕上学到东西的。我们决不拒绝任何有益的东西。一方面要向本国的传统学习，向工农兵广大群众学习，同时也向全世界寻师访友，把学到的东西融化了变成了自己的血液，来丰富自己的创作。我们对中国的文学艺术遗产，要批判地继承，要推陈出新使古为今用，对外国的文学艺术遗产我们也取为借鉴，也是要批判的接受，也可以推陈出新，来丰富我们的创作，无产阶级是伟大的继承者，世界各国的文化遗产是人类共同的财富，也只有无产阶级能够把它承继下来，推陈出新创造出无产阶级的新文化。就在表演艺术方面也应当以这样的胸襟态度对待中外遗产。所以民族化并不是一个狭隘的观念，而是有创造性的、革新精神的宏伟的意图。

民族化和群众化是紧密结合着的，戏剧艺术是经常要和群众面对面的，所以必须要让群众感到亲切、熟悉，要容易懂，所以就要表现群众所想表现的东西，要说群众所想说的话，如果在舞台上所表现出来的中国人民生活和人物形象都不像，而表演的方法又不为广大人民所喜闻乐见，那就当然要失败，更不可能群众化了。没有民族特点的戏剧是群众不欢迎的，拿到世界上去，也直不起腰。我们主张百花齐放，推陈出新，如果中国的话剧不是邓尉的梅花、曹州的牡丹、泰山的青松、洞庭的翠竹，而不过是衣襟上的一束紫罗兰，那就不管带着多么好的清香，那也是没有价值的。中国的话剧过去因为工农兵没有上舞台，所以就局面小，活动的范围也小，艺术的源泉也不大，如今工农兵上了舞台，形势大变，局面豁然开朗，活动范围空前的扩大，艺术的源泉汹涌澎湃。新的内容必然就要求新的形式，这就要求话剧艺术在原有的基础上进一步民族化群众化，形式不是一成不变的，是由内容来决定的，中国人民的生活正以高速度向前发展，这就迫使我们艺术不能不有日新月异的创造，要求多种多样的艺术形式，千变万化的手法，来反映中国人民的波澜壮阔辉煌灿烂的生活内容。话剧的演员、导演要为工农兵服务得更好，要使话剧艺术更为广大群众所喜爱，首先必须端正立场，建立无产阶级的人生观世界观，然后能充分发挥才能，运用多种多样多色多采的艺术技巧，从各种方面各种角度来反映今天的伟大现实。

还有一点：话剧的发展也和其他剧种一样要依靠群众，党的领导和群众路线永远是成功的法宝，戏剧是从群众中来到群众中去，演员天天要跟群众见面，随时要注意群众的反映，听取群众意见，要不断地深入群众向群众学习，导演虽不直接跟群众见面，也要跟演员一样同群众取得密切的联系，脱离群众是一个艺术家最痛苦的事。还有就是导演是一个戏演出的组织者，但不是独裁者，导演应该经常听取演员和舞台工作者的意见，依靠群众来进行创作，这也是合乎民主集中制的。关起门来提高一定不会收到好的效果。一个好导演在于他善于启发群众的智慧，发挥群众的才能。而广大劳动人民群众永远是演员、导演的老师，艺术是要以共产主义的精神教育人民，毛主席告诉我们：要做人民的先生必须先做人民的学生。每个演员和导演都应该深深地体会这句话。这里也包括着话剧群众化的一个根本问题。

（原载 1960 年 8 月 11 日《文汇报》）

向传统戏曲学习的一点体会

——谈《蔡文姬》舞台设计过程中的学习心得

陈永祥

《蔡文姬》的舞台美术设计创作，是在导演焦菊隐先生指导下进行的。由于个人对传统戏曲的知识肤浅，同时又受思想水平和能力的限制，因此，整个设计创作的过程，对我来说就是一个学习和认识的过程。

读剧本时，个人感到在《蔡文姬》文学剧本里蕴藏着极浓厚丰富的情感，诗句犹如长江大河，气魄雄伟，给人一种大气磅礴穷无止境的感觉，全剧自始至终一气呵成，十分动人。

在开始舞台艺术的创造时，导演对这个戏的处理是采用传统的戏曲表现方法，因而考虑舞台设计时，也要求以写意为主。由于缺乏经验，我开始在创作第一幕景的时候就碰到了问题。这场景的塞外情调，既要表现辽阔的草原荒漠，又要表现气魄雄伟的南匈奴的穹庐，但由于舞台空间的限制，如果在台上安排了穹庐，那辽阔的草原又怎么办？帐篷门在哪儿？穹庐内与穹庐外又怎样交代等一系列的问题。在进行初步的形象构思时，几乎全落入写实了，因而顾此失彼，总觉不能两全其美。

我国的传统戏曲对于舞台空间的运用，很有一些是不受时间和空间的限制的。表演可以不借用布景的帮助，也能令人感到真实环境的存在。例如《打渔杀家》，舞台上虽然并没有船，但是通过了演员的表演动作，观众已完全感觉到父女两人已置身在小舟，荡漾在江河之中，表演逼真，犹若身临其境，观众完全感觉有船，有江河环境的存在。又如演员跑一个圆场，环境顷刻为之一变，同时戏仍在继续进行，并不因换景需要中断。近年来传统戏曲中的有些戏，使用布景演出，虚实并用，也收到良好的艺术效果。传统戏曲的这种卓越表现方法，可以看出是以充分发挥演员的表演，和通过演员表演勾起观众的丰富想象而达到清楚交代环境的目的。这正是值得我们学习的地方。《蔡文姬》的演出，导演处理上决定吸取传统戏曲的表现方法，景的设计，自应更好配合，以求艺术风格上的统一。

因此，第一幕的景，在导演启发和指导下经反复考虑，才确定这场景的形象处

理：舞台左侧设高大彩色匈奴的旌旗架和铜锣，舞台右侧设紫红图案的幔帐和雉尾彩旗，来表现左贤王的穹庐。以五色旌旗架来表现匈奴穹庐高大雄伟的气魄和塞外情调的色彩。表演区设有两个饰有彩色花纹的垫子和马鞍。把舞台绝大部分的空间，留出来给演员表演。

以下几场景，也都是在导演的提示和具体帮助下设计的。每一景的设计，都同导演的舞台处理取得配合，互相映照，互相衬托。第二幕是单于王的穹庐帐内景，导演在这场戏里，运用了传统戏曲的表现手法，如单于王的仪仗队的上场，采取戏曲龙套出场的形式：循序而进、反复穿插、排列组合的仪仗队行列，配以庄严雄伟的音乐，整齐肃穆的步法，表现了单于为接待汉使所设的威仪隆重的国宴。当手持旌旗的仪仗队次第登场，站立成为一个大弧形时，他们手里的旌旗，连同舞台上部的幔帐图案，在观众视觉中，构成了一个圆形宏大的穹庐的形象。

第三幕的设计所遇到的困难是最多的，草图也是画得最多的一个景。为了表现长安郊外蔡邕墓畔，曾用过翁仲和石羊之类汉代陵墓的设计，和文姬在入梦后，于梦幻中、烽火中的乱兵及草原上的景物等。结果，由于景物过实、过多，同前面两景以形象简炼的写意手法不协调，不统一。同时，按照这个设计，抢景切换必然较费时间，从而会使戏受到影响。考虑到传统戏曲善于以虚带实，善于借观众的想象力，以补充和丰富舞台上的真实感。我们向传统学习，首先应该学习舞台美术怎样才能发挥观众的想象力。不一定把什么东西都放在舞台上，一切都让观众看见，这样观众反而说：不过如此而已。如果只给观众看一小部分，其余的甚至是比较多的部分，应该让观众去联想，去想象，观众有时倒会随着戏和演员的表演，想得比舞台上的景物丰富得多。并且也不一定要把舞台上的景物每一件都让观众看得清清楚楚才算有“真实感”；有时只给观众看“个别”的地方，而更多的地方是蒙蒙眈眈、虚虚实实、若隐若现的时候（甚至于连轮廓都模糊不清的时候），这样在艺术上含蓄的虚实关系，给观众以联想，反而使观众会感到更真实、更逼真、更具体；因为这时加上了观众的联想和观众的创造后的真实感觉是最生动不过的了。观众的联想往往会比舞台上的实物更真实、更丰富。不能把景物在舞台上单独的孤立存在，应该和演员的表演融成一体，也应该和观众的联想和想象融成一体。有许多画面应该让观众自己去画，去描绘，这就是传统戏曲所教给我们舞台美术的“祖传家宝”。

从传统戏曲中获得启发，重新设计了第三幕的景：舞台上假想墓碑在观众席的空间，把最大部分舞台空间表演区留给这一幕中一连串的表现梦幻的戏来用。舞台上仅用了一两组软幕和树幕的剪影，在朦胧月色中，若隐若现，造成夜色、墓畔、

森林的综合感觉。而其余的都留给观众去想象。这一幕戏里，文姬徘徊在月色苍茫之中，万籁俱寂之夜，而思念儿女的心情，使她灼急万分的意念犹如万马奔腾。环境和她的内心情绪，形成一个强烈的对比。文姬入梦前后，或在梦幻中，虽然主要依赖于演员的表演，但是用灯光和布景来作成功的烘托，也是十分重要的。

第四幕和第五幕的设计，很多次的图稿，都不能满意。确如刘露老师在《谈〈蔡文姬〉舞台美术设计》一文（刊于《戏剧研究》一九五九年第四期）中所指出：仅表现了曹操的节俭朴素、不喜奢华的作风，而忽略了导演所再三提到曹操的雄才大略的一方面，因此也就缺乏对曹操人物性格上的描绘。第五幕的设计，导演要求能创造一个诗意的情境，以突出文姬当时的喜悦心情。但目前的设计，远没有能完成导演的意图，仍然缺乏表现力。这两个景，看来尚需作进一步的加工。

以上所谈的，是我设计《蔡文姬》布景的创作经过，兼谈一点肤浅的体会和心得。期望得到同志们的指教。

（原载《上海戏剧》1961年第4期）

论民族化（提纲）

焦菊隐

（一）欣赏者与创造者共同创造。

（二）通过形似达到神似，主要在神似。

（三）通过形使观众得到神的感受，关键不在形，但又必须通过形。

（四）以少胜多。戏剧艺术的全部手段都是为刻画人物服务的。与刻画人物的思想、内心矛盾冲突无关者，该简就简，不拖，不追求所谓的“真实”。舞台上的真实不等于生活真实。表演更是如此。

（五）反之，也可以以多胜少。与刻画人物有关者，要细，不放过任何一点细微的矛盾冲突。要有浓郁的情感，细致的过程。人物的思想感情的变化，在生活中是瞬间的事，而舞台上却可以渲染很长时间，这恰是观众要欣赏的。

（六）以少胜多，以多胜少，才能在舞台上产生起伏、节奏、高潮。

（七）在有限的空间和时间中（舞台演出），表现出无限的空间和时间（生活真实）。虚与实的结合，以虚带实（以虚代实）。

（八）一切服从于动。人物之间的关系、矛盾、性格冲突推动情节的发展。由动出静。

（九）以深厚的生活为基础创造出舞台上的诗意。不直，不露，给观众留有想象、创造的余地。但关键又在于观众的懂，如齐白石画虾，画面上只是虾，而欣赏者“推出”有水。如果欣赏者什么也看不出，如何“推”，又“推”向哪里去？这正是中国戏曲传统的特点，既喜闻乐见——懂与欣赏是交融于一起的，又留有“推”的余地。

（十）要认真研究我们民族戏曲传统中的规律，并兼重欣赏者的要求、习惯。喜闻乐见不等于迎合，要考虑剧场效果，使观众于美的享受中，提高自己的道德情操。

（此文写于1963年。载《焦菊隐文集》第四卷，文化艺术出版社1988年版）

评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”

上海革命大批判写作小组

林副主席在“九大”的政治报告中指出：“我们必须继续高举革命大批判的旗帜，用毛泽东思想批判资产阶级，批判修正主义，批判各种违反毛主席无产阶级革命路线的右的或极‘左’的错误思想，批判资产阶级个人主义，批判‘多中心即无中心论’。”批判被苏修竭力吹捧为“马克思主义”的、作为现代修正主义文艺理论基础之一的所谓斯坦尼斯拉夫斯基“体系”，是无产阶级在戏剧战线上的重要任务之一。

斯坦尼斯拉夫斯基何许人也？这是一个资产阶级反动艺术“权威”。俄国一九〇五年革命把他吓破了胆，他带着歌颂沙皇、贵族的戏剧逃往德国，得到德皇威廉二世的喝采和召见。伟大的十月革命到来后，他自称“又陷入了绝境”，“又必须走出一段路”。^①他带着剧团溜到了美国，和帝国主义分子打得火热，悲叹沙皇时代的“太平”日子一去不回，叫喊革命造成了“战争、饥谨、举世灾祸、相互误会与仇恨”。^②

从一九〇五年革命的失败到十月革命的兴起，是俄国政治上的反动时期。沙皇政府为了扑灭无产阶级革命的熊熊烈火，动员了一切反动力量，在政治上文化上对革命人民交替使用镇压与欺骗的反革命两手政策。斯坦尼斯拉夫斯基煞费苦心而杂凑成的戏剧理论，即所谓斯坦尼斯拉夫斯基“体系”（以下简称斯坦尼“体系”），不前不后，偏偏在这一反动历史时期形成，这就正好表明它是沙皇政府反动的文化麻醉政策的产物。

这个“体系”的核心，用他自己的话来说，就是“自我”。他所鼓吹的什么戏剧的“最高任务”、“贯串动作”、“一般人所有的优缺点的种子”以及“各种元素”等神秘的东西，一古脑儿都“蕴藏”在这“隐秘的‘自我’中”。^③

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第一集，第四六四页。

② 《我的艺术生活》，新文艺出版社，第五五六页。

③ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第二集，第二八一页；第四集，第一六一页。

长期以来，这个资产阶级的戏剧“体系”，被赫鲁晓夫、刘少奇之流当作对抗马克思列宁主义、复辟资本主义的工具，披上了一层社会主义戏剧理论的外衣。斯坦尼“体系”，从苏联到中国，在戏剧电影界横行霸道，不可一世，被作为导演和演员人人必读的教科书，简直成了一部艺术“圣经”。谁要去碰一碰这个“体系”，就好比掘了这班老爷的祖坟。刘少奇在文艺界的代理人周扬就曾说过：斯坦尼的“体系”“是在世界戏剧史上唯一有体系的，根本不能打倒，也打不倒”。^①

“打不倒”吗？拆穿西洋镜，不过是一只纸老虎。

从工农兵出发还是“从自我出发”？

歌颂工农兵还是歌颂资产阶级，这是无产阶级文艺观和资产阶级文艺观的根本区别。

斯坦尼说：“演员不论演什么角色，他总应该从自我出发”；^②“要牢牢记住：艺术的道路，就是你自己，而且只是你自己”；^③“我们一辈子都是在表演自己”^④。“自我”，“自己”，都是指斯坦尼所代表的那个剥削阶级的内心世界，这是彻头彻尾歌颂资产阶级的反马克思主义观点。

在阶级社会里，没有抽象的、超脱于阶级之外的个人，也没有抽象的、超脱于阶级之外的文艺。斯坦尼“一辈子”究竟是从什么样的“自我”出发，表演什么样的“自己”？可以查一查他的“表演”历史。

从一八七七年到一九二八年的五十一年间，他扮演过一百零六个角色，全部都是沙皇将领、贵族、资产阶级和小市民阶层的人物。从一八八一年到一九三八年的五十七年间，他所导演的八十五个戏，也绝大部分都是资产阶级的所谓“古典”戏剧。斯坦尼的所谓“从自我出发”，就是从资产阶级政治利益和艺术需要出发；所谓表演“自己”，就是资产阶级的自我表演，自我歌颂。在这种演出实践基础上建立起来的表演理论，必然渗透着资产阶级生活、性格、世界观的特征，它同无产阶级的革命戏剧是格格不入的。

从资产阶级知识分子的“自我出发”去演工农兵行不行？不行！无产阶级艺术

① 周扬一九六二年七月二十六日在沈阳与辽宁文艺界的谈话。

② 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第四集，第三五七页。

③ 《斯坦尼斯拉夫斯基谈话录》中文版，第八七页。

④ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第二集，第二八〇页。

中的工农兵形象，如李玉和、杨子荣等，都是无产阶级的英雄人物，是本阶级的优秀代表，他们身上所体现出来的优秀品质，“比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。演员探索表演这些艺术形象的过程，也就是理解、学习、歌颂这些英雄形象和改造自己世界观的过程。即使是工农兵出身的演员，也必须重新接受再教育，决不能有什么例外。强调“从自我出发”去表演工农兵形象，只能是用资产阶级、小资产阶级狂妄的“自我扩张”，去歪曲工农兵的革命斗争和他们英雄的精神面貌。这正是那些蓄意破坏革命样板戏的走资派、反动“艺术权威”曾经用来歪曲、污辱我们的工农兵英雄形象而已遭到破产了的卑劣手法。有没有从资产阶级的“自我出发”表现工农兵的文艺作品呢？有，君不见苏修叛徒集团统治下所炮制的戏剧电影吗？那里的工农兵被丑化得实在不像样子，有贪生怕死的，有沉醉于生儿育女的，有同白匪军官勾勾搭搭的，还有更丑更丑的……哪里有一点点工农兵的气息？分明都是苏修叛徒无耻的“自我”暴露！

“从自我出发”，演资产阶级以及一切反面人物行不行呢？也不行，在无产阶级看来，演座山雕、鸠山之类反面人物，只能站在工农兵立场上，用工农兵的阶级仇恨，无情地揭露、批判他们丑恶、空虚、反动的阶级本性，借以衬托无产阶级英雄人物的光辉形象。如果从斯坦尼的资产阶级的“自我出发”，就势必把实际生活中要打倒、要铲除的魔鬼变成艺术中的主角，让他们飞扬跋扈地在舞台上专工工农兵的政。有没有这种戏剧呢？有，从十九世纪冒出来的什么“体验派”、“表现派”，发展到当今帝国主义、现代修正主义国家里的什么“先锋派”、“现代派”等，全是这类垃圾货。说得通俗一点，这实际上是牛鬼演牛鬼，强盗演强盗，流氓演流氓！我国一九六二年前后，在刘少奇反革命修正主义路线支配下，在彭真、陆定一、周扬、夏衍、田汉等反革命分子操纵、支持下出笼的一批毒草电影，包括一批所谓“写中间人物”实际上是写反动人物的电影，其中有一些就是反革命演反革命，地主资产阶级演地主资产阶级，给予坏人许多极其反动、极其丑恶、极其下游的特写镜头，让他们反动的腐烂的“自我”，神气活现地在银幕上称王称霸！

总之，不论演工农兵的正面形象，还是演反面人物，革命文艺战士都必须从工农兵的革命利益和革命实践出发，在与工农兵相结合、接受工农兵再教育的过程中，区别自己头脑中哪些是资产阶级思想感情，哪些是反映工农兵的生活及其思想感情，不断地克服资产阶级的“私”字，树立无产阶级的“公”字。只有这样，才能真正表现和创造出“帮助群众推动历史的前进”的革命的艺术形象。

斯坦尼的“从自我出发”论，同反革命分子胡风的“自我扩张”论，完全是一

路货。以“我”为中心，“我”囊括一切，“我”为所欲为，这就是资产阶级和一切剥削阶级的极端利己主义的生活目的。“从自我出发”去“想象”，就是升官发财、损人利己的想入非非；“从自我出发”去鼓吹“人类爱”，就是让亿万劳动人民永远过饥寒交迫的苦难日子；“从自我出发”去“拥抱世界”，就是帝国主义法西斯侵略行动的代名词。斯坦尼提出“从自我出发”这个反动文艺口号，集中地反映了地主资产阶级在文艺领域内用腐朽的资产阶级个人主义腐蚀群众，为气息奄奄的资本主义社会打强心针。他在戏剧舞台上疯狂地“从自我出发”改造世界，所要追求和维护的，不就正是那个充满剥削、掠夺、侵略的黑暗王国吗？

毛主席在批判以胡适为代表的欧美派买办“文化人”时，曾经指出：“资产阶级顽固派，在文化问题上，和他们在政权问题上一样”，“他们的出发点是资产阶级专制主义，在文化上就是资产阶级的文化专制主义”，“他们不愿工农在政治上抬头，也不愿工农在文化上抬头”。十月革命胜利以后，斯坦尼竭力反对演出表现工农兵斗争生活的剧本，恶意诬蔑工农兵特别乐意“看一看别的人”“更为美好的生活”，^①即他在舞台上表演的老爷太太、少爷小姐的腐朽的生活。这种顽固坚持“从自我出发”的出发点，正是这种反动的资产阶级文化专制主义，是为了把已被打倒了的资产阶级“美好的生活”在舞台上永恒化、合法化，不使工农兵在政治上和文化上抬头，并通过文艺舞台进行政治上的反革命复辟。

毛主席指出：“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”文艺工作者必须彻底抛弃从“自我”出发的反动文艺观，从工农兵的需要出发，同工农兵结合，才能使自己的创作真正为工农兵而创作，并为工农兵所利用。根据毛主席的无产阶级革命路线而创作出来的一批光辉的革命样板戏，有力地表现了、塑造了、歌颂了高大的工农兵的英雄人物，是对于反动的“自我表现”论的一个深刻的批判。听！占世界人口四分之一的中国，到处荡漾着革命样板戏的高昂歌声；一个个革命英雄形象犹如永不凋落的青松，扎根在亿万革命群众的心坎里，鼓舞着他们的革命斗志。

阶级论还是“种子论”？

资产阶级最虚伪的地方莫过于把他们丑恶的世界观说成是“全人类”的东西。

^① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第一集，第四三七页。

斯坦尼的“从自我出发”论，就是建筑在这种虚伪的理论基础上的。

为什么要“从自我出发”呢？他说：每个人“心灵”中本来就具有“作为人的优点和缺点的种子”，^①所以，演员的“最高任务”就是从扮演的人物中“找到和本人心灵一脉相通”^②的“种子”，“培植和发展这些种子”^③就行了。

“种子论”，就是资产阶级人性论，是专门同马克思列宁主义的阶级论唱对台戏的。

马克思列宁主义认为，阶级存在和阶级斗争是阶级社会所有现象的总根源。无产阶级的利益同历史发展方向是一致的，同广大劳动人民的根本利益是一致的，所以无产阶级无所畏惧，公开申明自己的意识形态是有阶级性、党性的。而资产阶级的利益同历史发展方向相抵触，同革命人民的利益根本不相容，所以他们总是把自己的意识形态的阶级实质掩盖起来，冒充为“全人类”、“全民”的超阶级的东西，以便欺骗群众，永远霸占思想文化阵地。

所谓“作为人的优点和缺点的种子”，拆穿西洋镜，就是一切剥削阶级既有道貌岸然、仁义道德的表面“种子”，更有唯利是图、男盗女娼的内在“种子”。两样货色齐全，各有各的用处。要演员都去“培植和发展”这两种“有机配合”、交替使用的“种子”，岂不是要把演员都变为表里不一的伪君子、两面派吗？斯坦尼有句流毒颇广的名言——“爱自己心中的艺术，而不是爱艺术中的自己”，^④就是这种伪君子处世哲学的最好的注脚。所谓“爱自己心中的艺术”，就是爱自己赖以成名成家的艺术资本，其本质仍然是“爱自己”；所谓“不是爱艺术中的自己”，不过是盖上一层薄薄的“为艺术而艺术”的遮盖布，以便从中捞取更多成名成家的资本。这就是他的两面派“种子论”在实际生活中的妙用。以斯坦尼为代表的资产阶级人性论者认为，每个人天生就有所谓“优点和缺点”的两面派本性，否则，他们就断定是违反“人性”的。

江青同志率领革命文艺工作者创造的样板戏，是对超阶级的“人性论”的最形象、最有力的批判。在革命京剧样板戏《红灯记》的“赴宴斗鸠山”这场戏中，就通过艺术形象成功地表现了两个阶级的两种世界观的斗争：日寇鸠山高唱“最高的信仰”就是“为我”、“为自己”，妄图用资产阶级“做人的诀窍”诱惑李玉和；可

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第二集，第二八一页。

② 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第二集，第四〇九页。

③ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第二集，第二八一页。

④ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第三集，第二八八页。

是，这种“为我”的“诀窍”对于一心为公、一生为革命的共产党李玉和来说，“真好比擗面杖吹火，一窍不通”。在无产阶级英雄人物李玉和的面前，鸠山鼓吹的“最高的信仰”遭到了可耻的失败，也可以说是斯坦尼鼓吹戏剧舞台上“最高任务”的惨败。道理很简单：在无产阶级身上永远找不到资产阶级的“天性”、“种子”，在资产阶级身上也决不会找到无产阶级的优秀品质。

然而，斯坦尼并不罢休。他还在“种子论”的基础上进一步强调：“永远不要忘记，在扮演一个恶棍时，要寻找出他还是善良的，他的爱还是无私的，在他心里还有一点纯洁之处的那些时刻。”^①“扮演好人，要找他坏的地方，扮演坏人，找他好的地方”，^②“余类推”。^③

斯坦尼原想以“种子论”来抹煞实际生活中的阶级界限和阶级斗争，然而恰恰在他这种“类推”中暴露了他的“体系”的反动性：

以此“类推”，扮演鸠山、座山雕等反面人物，必须“寻找”他们“善良”、“无私”、“纯洁”、“好的地方”，硬要在恶鬼脸上涂脂抹粉，这不是为帝国主义和一切反动派辩护的“体系”吗？

以此“类推”，扮演李玉和、杨子荣、郭建光等无产阶级英雄人物，必须“找他坏的地方”，以便在我们的革命英雄脸上抹黑，这不是对无产阶级发泄刻骨仇恨的“体系”吗？

以此“类推”，生活中的一切剥削阶级上了舞台就变成“善良”的“好人”，一切劳动人民，上了舞台就变成“可恶”的“坏人”，这不是为万恶的剥削制度唱赞歌的“体系”吗？

以此“类推”，文艺工作者就不需要接受工农兵的再教育了。要改造么？不必，不必，我心里早就有工农兵的“种子”了。再说，如果把资产阶级的“种子”改造掉了，那就找不到无产阶级“坏的地方”，也找不到资产阶级“好的地方”了。看，这不是向知识分子进行政治腐蚀的“体系”吗？

这种“余类推”的反革命主张，早已为现代修字号的文艺干将们运用得滚瓜烂熟。苏联有，中国也有。叛徒、内奸、工贼刘少奇，偏被打扮成一个头上加上“光圈”的“救世主”；穷途末路的国民党败将，却美化成为“具有儒将风度”的“英雄”。如此等等，难道不正是他们反革命本质的大暴露吗？无产阶级“文化大革命”

① 《斯坦尼斯拉夫斯基谈话录》中文版，第七六页。

② 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第一集，第一四四、一四五页。

③ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第一集，第一四四、一四五页。

一声春雷，把周扬文艺黑线击得粉碎，也把斯坦尼“体系”反革命“种子论”击得粉碎。样板戏中崇高而光辉的无产阶级英雄人物形象，丑恶而渺小的反革命敌人的形象，都是对“种子论”的深刻批判。今后，在塑造工农兵的英雄人物的工作中，文艺工作者必须继续同自己非无产阶级的思想作斗争，接受工农兵的再教育，切不可让什么剥削阶级的“种子”冒出来歪曲英雄人物的形象！

有意识宣传还是“下意识的创作”？

二十世纪资产阶级在思想文化方面的腐朽没落，不仅在于公开推销“人性论”，还特别表现在露骨宣扬反理性的“下意识”。

斯坦尼写道：“如何自然地激起有机天性及其下意识的创作”，就是他“整个‘体系’的真髓”。^①

何谓“下意识”？就是说人的活动是属于动物生理上的本能表现。这种荒谬的论调是斯坦尼自己发明的吗？不是，而是从最下流、最反动的弗洛伊德心理学派抄来的，是资产阶级戏剧艺术走上了穷途末路的反映。当代资产阶级的思想实在太贫乏了，在理论上再也拿不出新鲜货色来，只好把他们自己当作野兽，只好把他们极端利己主义的“我”字胡说成“人人皆有”的动物“本能”表现，为他们剥削、掠夺、侵略的反动阶级本性辩护。谓予不信，略举几例。

请看斯坦尼的奇谈怪论：

“瞧，你的头昏了。这很好”，^②“由于你所扮演的人物的生活和你本人的生活在某些瞬间突然完全溶合在一起，你就会觉得自己的脑筋迷迷糊糊的”。^③这是自欺欺人。舞台上演戏如果发生了什么“头昏”、“迷迷糊糊”的现象，岂不是把台词和什么“规定情景”都“迷糊”掉了吗？事实上，这种说法的实质是在强调感情、本能的借口下，要演员在所谓“假面”掩盖下，在舞台上放纵表演自己内心的腐朽思想和肆无忌惮地表现糜烂的资产阶级生活方式，并且是愈大胆愈好，愈下流愈妙。用斯坦尼自己的话说，叫做“在假面掩盖之下把他深藏的、隐秘的天性和性格特征暴露出来，而这些东西在现实生活中他是连提都怕提起的”。^④这种理论，制造了不知

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第二集，第六页。

② 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第四集，第三七三页。

③ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第二集，第四三八页。

④ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第三集，第二六四页。

多少次舞台前和舞台后的无耻堕落行为，对于演员和观众都有极大的腐蚀作用。

“理性总是枯燥乏味的”，^①“在我们这门艺术中，‘认识’就等于感觉”。^②这是提倡彻底的主观唯心主义和反理性主义，即以自己的主观狂想的资产阶级感情来代替对客观事物的分析，以达到歪曲客观事物的目的。它的矛头是直接针对着阶级分析的。同时，这种否认科学的理性而强调歇斯底里的下意识的表演理论，也正充分满足了饱食终日的资产阶级追求感官刺激，用各种方法否认、掩盖社会真实和阶级斗争的寄生虫生活的需要。请看斯坦尼对他所导演的《生活的戏剧》排演场面的描述：“演员把感情撕裂成粉碎，冲动地咬嚼着地板，而导演却骑在他身上，捶击他，以便激发他。”^③这难道还是戏剧？简直是一群在舞台上疯狂了的野兽。

随着马克思主义、列宁主义、毛泽东思想在全世界的传播，随着无产阶级和人民革命不断取得胜利，资产阶级早已丧失了面对现实的勇气，从资产阶级革命初期提倡“理性”，走向反对理性、仇恨理性，资产阶级的文化艺术也就随之而从所谓现实主义走上了神秘主义、印象主义直到各种各样“现代派”的死胡同，绘画、音乐、舞蹈、戏剧、电影都莫不如此。斯坦尼既然是资产阶级在戏剧艺术领域内的代表人物，当然要顽强地表现资产阶级的这一时代特征。其实，斯坦尼用“从自我出发”——“培植和发展”两面派“种子”——达到“下意识的创作”这套公式所组成的“体系”，也是一种“理性”。不过他从不说自己的货色是“枯燥”的，而是自卖自夸地叫喊：“我的体系对各民族的人全都适用。”^④但是，这种为“垮掉的一代”所崇尚的“体系”，在无产阶级和革命人民看来，岂止是“枯燥”，简直是枯竭了，它标志着资产阶级文艺在精神上、思想上、艺术上都完完全全的彻底枯竭了。

“人的天性是不能改造的”，^⑤“不要去强制天性”。^⑥这个反动论点不仅绝对地否定了演员的世界观是可以改造的，并且狂妄地宣称演员的世界观根本不需要进行改造。在斯坦尼之流看来：“人不为己，天诛地灭”，利己主义是人天生的性格，从娘胎里生下来就成为“下意识”本性，因而只能放纵，不能改造。这是公开抗拒按照无产阶级面貌改造世界。

但是，全世界都必然要沿着马克思主义、列宁主义、毛泽东思想所指出的改造

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第四集，第二四七页。

② 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第四集，第二四七页。

③ 《我的艺术生活》，新文艺出版社，第四七〇页。

④ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第二集，第四九七页。

⑤ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第一集，第四六八页。

⑥ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》中文版，第四集，第五二九页。

世界的斗争规律发生变化。对于一般脱离劳动人民的知识分子，我们通过引导他们同工农兵相结合，由工农兵给他们以再教育，彻底改变他们的旧思想，使他们中间的大多数，逐步抛弃资产阶级的性格，增加无产阶级的思想感情。“不能改造”、不愿接受改造的极少数顽固派是有的，那也没有什么关系，他们也要变，就是变成死亡的资本主义制度的殉葬品。

事实证明，斯坦尼的所谓“下意识的创作”，只是一句的骗人的鬼话。各个阶级在文艺领域内的各种表现，从来都有明确的政治目的，都是有意识的政治宣传，决不存在什么“下意识的创作”。无论革命的文艺，反革命的文艺，都表现着一定阶级的世界观，为一定阶级的政治服务。斯坦尼宣扬什么“下意识的创作”，是有意识地把创作完全变为资产阶级的阶级本能的“自我”表现，瓦解人民群众的革命斗志，破坏无产阶级革命运动，为资本主义鸣锣开道。

加强文化战线上的无产阶级专政

宣传哪一种文艺理论，执行哪一条文艺路线，实质上是无产阶级和资产阶级谁改造谁、谁专谁的政的问题。无产阶级如果不把戏剧舞台变成红色的革命熔炉，资产阶级就会把它变成黑色的臭染缸，用来传播资产阶级思想毒菌，染污广大群众的思想，使戏剧艺术成为复辟资本主义的得力工具。苏联从无产阶级专政“和平演变”为资产阶级专政的历史过程告诉我们：文化上的资产阶级专政，必然会导致政治、经济上的资本主义全面复辟。因此，无产阶级在夺取政权以后，即使已对生产资料所有制进行了社会主义改造，如果不搞“文化大革命”，那么，最后失去的就不仅仅是文化上的领导权，而是整个无产阶级和劳动人民的生存权！

我们伟大领袖毛主席非常及时而深刻地总结了我国无产阶级专政的历史经验和苏联“和平演变”的教训，明确提出：“无产阶级必须在上层建筑其中包括各个文化领域中对资产阶级实行全面的专政。”这个伟大的革命纲领，是对马克思列宁主义无产阶级专政学说的重大发展，指引着我们无产阶级专政下继续革命的方向。

在文化领域中实行无产阶级专政，归根到底，就是用马克思列宁主义、毛泽东思想彻底批判一切剥削阶级的思想体系，彻底破除资产阶级赖以复辟的文化资本，对知识分子进行世界观的改造。同时，坚决执行为工农兵服务的方向，正确对待历史上的文化遗产，执行毛主席“古为今用”、“洋为中用”、“推陈出新”的方针，创造无产阶级自己的新文化。让我们永远高举毛泽东思想伟大红旗，把戏剧领域以及

整个文化领域的革命进行到底，让毛主席的无产阶级文艺路线，让以样板戏为代表的无产阶级革命新文艺，在文艺领域永远占领阵地！

（原载《红旗》1969年第6、7期合刊）

革命样板戏的胜利与斯坦尼“体系”的破产

辛文彤

无产阶级“文化大革命”的一个辉煌战果，是在社会主义舞台上出现了一批闪耀着毛泽东思想灿烂光辉的革命样板戏。这些革命样板戏具有高度的思想性，强烈的战斗性，完美的艺术性，是人类文化艺术史上前所未有的高峰，是无产阶级艺术宝库中的瑰丽明珠。

革命样板戏是在两个阶级、两条路线的激烈搏斗中诞生的。作为反党反社会主义文艺黑线重要理论支柱之一的斯坦尼斯拉夫斯基“体系”，从三十年代被介绍到中国来以后，向来被一些人吹捧为不可动摇的艺术准则，是戏剧理论中的“绝对真理”。革命样板戏的胜利，宣告了这个“体系”的彻底破产。

革命样板戏的成功与斯坦尼艺术观的破产

伟大领袖毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》等光辉著作，对我国和世界文艺斗争的经验，作了最全面、最深刻、最科学的总结，正确地解决了文艺为工农兵服务的方向问题和一系列重大原则问题，是无产阶级艺术观的光辉发展。而斯坦尼“体系”则代表着一种腐朽、没落的资产阶级艺术观。革命样板戏就是毛主席无产阶级艺术观的指导下，与斯坦尼代表的资产阶级艺术观不断斗争的过程中涌现出来的。

斯坦尼认为，资产阶级古典戏剧在无产阶级革命胜利以后也并不“落后”，而且是社会主义戏剧的“主要支柱”。这是他为了顽固维护资产阶级戏剧，极力反对无产阶级戏剧而抛出的反动谬论。

毛主席的“百花齐放，推陈出新”，“古为今用，洋为中用”十六个金光闪闪的大字，为繁荣社会主义的文学艺术照亮了胜利的前程。敬爱的江青同志遵照毛主席的伟大教导，率领革命文艺战士挥戈上阵，披荆斩棘，向封建阶级、资产阶级和现代修正主义文艺展开了英勇顽强的进攻，进行了彻底的文艺革命，锋芒所向，使京

剧、芭蕾舞、交响乐这些最顽固的堡垒，从内容到形式都发生了极大的革命，创造了适合无产阶级政治需要的为工农兵所喜闻乐见的革命文艺样板。

斯坦尼还胡说为工农群众“演适合于他们的世界观，取材于他们生活的剧本”是“不对”的，极力反对戏剧为工农群众服务，充分表明他是一个地地道道的资产阶级顽固派。这种人“他们的出发点是资产阶级专制主义，在文化上就是资产阶级的文化专制主义”，他们从来就“不愿工农在政治上抬头，也不愿工农在文化上抬头。”表现不表现工农兵，是无产阶级文艺同资产阶级文艺，无产阶级文艺家同资产阶级文艺家的分水岭。今天，工人、农民和由工农武装起来的士兵不但要占领政治舞台，而且要占领文艺舞台。这是时代赋予的权力，也是历史发展的必然。斯坦尼反对工农兵文艺的谬论，充分暴露了这个工农兵死敌的反革命面目。

斯坦尼还同一切剥削阶级的文艺家一样，顽固地为本阶级的政治服务，却又不肯公开承认，只好打出了“为艺术而艺术”的幌子。他胡说：“舞台决不能变成宣传政治的讲台……一丝一毫的功利目的或倾向渗入纯艺术的领域，便会立刻杀害艺术的。”

我们伟大领袖毛主席早已彻底批判了关于文艺问题的二元论或多元论的腐朽废话，一针见血地指出：“在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。”关于功利主义，毛主席指出：“世界上没有什么超功利主义，在阶级社会里，不是这一阶级的功利主义，就是那一阶级的功利主义”。任何一个阶级，从来都是把戏剧舞台作为宣传自己政治的讲台，无一例外。任何一个阶级的戏剧都反映着自己的功利目的和政治倾向。无产阶级公开声明：文艺必须为无产阶级的政治服务。革命样板戏就是文艺为无产阶级政治服务的光辉样板。

革命样板戏对战无不胜的毛泽东思想进行了最热烈的歌颂。毛主席的人民战争和武装夺取政权的伟大思想，毛主席倡导的“一不怕苦，二不怕死”的共产主义世界观，毛主席关于无产阶级专政下继续革命的伟大学说，毛主席一贯坚持的无产阶级国际主义精神，毛主席关于“一切反动派都是纸老虎”的科学论断，等等，都在革命样板戏中得到了最生动的体现。革命样板戏，是一曲曲响亮的毛泽东思想的赞歌，一部部形象化的毛泽东思想教材。

革命样板戏对剥削阶级的思想进行了极深刻的揭露和批判。《红灯记》中鸠山那种散发着铜臭的人生哲学，正是恩格斯所揭示的“活着就是为了赚钱”的资产阶级腐朽本质的典型写照，通过无产阶级的代表李玉和之口，给予了彻底的批判。看！这是多么鲜明的无产阶级的政治倾向和功利主义！

其实，斯坦尼“为艺术而艺术”的谬论，并不是一般地反对政治倾向和功利主义，而是反对无产阶级的政治倾向和功利主义，主张资产阶级的政治倾向和功利主义。斯坦尼的反动言行，说明他是一个“口头上反对功利主义、实际上抱着最自私最短视的功利主义的伪善者”。

革命样板戏的创作实践与斯坦尼表演理论的破产

斯坦尼“体系”，是适应资产阶级的政治需要而产生的一种反动戏剧理论。这个“体系”运用资产阶级的立场、观点和方法，试图解决戏剧表演过程中演员与角色之间的矛盾。它贯串着一条反马克思列宁主义的黑线，概括起来是：“从自我出发”，用抽象的“种子论”，找到演员和角色相通的桥梁，凭借“心理技术”“达到天性的下意识创作”，亦即达到资产阶级本能的自然流露，用资产阶级世界观改造世界。这就是斯坦尼表演艺术的“最高境界”。

革命样板戏是无产阶级艺术的最高典范。它从根本上摒弃了资产阶级戏剧表演的清规戒律，开创了无产阶级戏剧表演的崭新途径。总的说来，在表演艺术方面，它贯串着一条毛泽东思想的红线，即：从工农兵出发，坚持阶级分析的方法，根据马克思列宁主义辩证唯物主义原则，深入工农兵，改造世界观，正确地认识角色，理解角色，体验角色，表现角色，运用一切艺术手段塑造高大的工农兵英雄形象，用无产阶级的世界观改造世界。这是革命文艺战士在江青同志率领下，遵循毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中所确立的理论原则，在革命样板戏的创作实践中所积累的宝贵经验。

我们欣欣向荣的无产阶级戏剧表演艺术同斯坦尼的资产阶级戏剧“体系”之间，不但没有丝毫的共同之点；相反地，是处处针锋相对、水火不相容的。

第一，是表现时代的主人翁工农兵，还是表现资产阶级的个人？

“从自我出发”是斯坦尼“体系”的核心。斯坦尼说：“演员不论演什么角色，他总应该从自我出发”；“我们一辈子都是在表演自己”。这里的“自我”、“自己”，都是资产阶级的代名词。所谓“从自我出发”，就是从资产阶级的立场出发；所谓“表演自己”，就是表演资产阶级，歌颂资产阶级。

我们伟大的领袖毛主席早就明确指出：“对于人民，这个人类世界历史的创造者，为什么不应该歌颂呢？无产阶级，共产党，新民主主义，社会主义，为什么不应该歌颂呢？”在戏剧舞台上，是从工农兵出发去热情歌颂工农兵，还是“从自我出

发”去顽强表现资产阶级，历来是无产阶级和资产阶级斗争的焦点。

光辉灿烂的革命样板戏遵循毛主席的无产阶级革命文艺路线，以火热的革命激情，磅礴的革命气势，塑造了一批顶天立地、光彩夺目的工农兵英雄形象。这些工农兵英雄形象为什么能得到完美的艺术再现呢？革命文艺战士有一条根本的经验：要演革命戏，先做革命人。他们深刻地认识到：在舞台上，是演工农兵，是不是演自己。因此，必须自觉地用毛泽东思想统帅整个表演过程，从学习工农兵英雄人物入手，去熟悉和理解英雄人物，把英雄人物的思想感情化为自己的思想感情，然后，才能满腔热情地去塑造工农兵英雄人物的高大形象。如果按照斯坦尼“从自我出发”的反动谬论去做，英雄的灵魂就要被抽掉，英雄的面貌就会被歪曲。其结果不是无产阶级占领舞台，而是资产阶级占领舞台。

在革命样板戏成长的初期，反革命修正主义分子周扬、林默涵一伙承袭斯坦尼的衣钵，大肆推销“从自我出发”的黑货，妄图用资产阶级的丑恶表演来丑化工农兵的英雄形象。在《红灯记》中，按照这一伙人的处理，当李玉和第一次出场亮相时，就让他生就满脸络腮胡子，披着一件破皮袄，弯腰驼背，在紧张的气氛中用衣袖遮住脸走上舞台。这样，一个无比高大的无产阶级英雄就被歪曲为一个自惭形秽的懦夫。这是对李玉和英雄形象的极大歪曲！在《白毛女》中，当参加八路军的王大春打回杨各庄时，林默涵等人从他们卑琐的“自我”出发，竟然主张让大春在一群跳红枣舞的姑娘中穿来穿去，神情焦急地寻找喜儿，如同《天鹅湖》中王子寻找白天鹅一样。他们妄图用资产阶级的“爱情至上”来阉割王大春的革命灵魂，真是恶毒已极！

用毛泽东思想武装起来的革命文艺战士，在江青同志的亲自率领下，同周扬、林默涵之流进行了针锋相对的斗争，完全按照工农兵的精神面貌，塑造无产阶级的英雄形象。看！工人阶级的杰出代表李玉和正手提红灯，抬头远看，雄赳赳气昂昂地迈步在舞台上；人民军队的优秀干部王大春正与革命群众并肩携手，投入摧毁旧世界的战斗。这是多么高大的无产阶级英雄形象啊！相形之下，那个鼓吹“从自我出发”的斯坦尼及其徒子徒孙显得何等渺小而卑劣！

第二，是阶级论，还是“人性论”？

资产阶级“人性论”，是斯坦尼“体系”的美学基础。斯坦尼要求演员激发“有机天性”，即“共同人性”，用他自己的话来说，就是“所有的人的天性都是一样的”。从这里，他又故弄玄虚地引出一个“种子论”，声称演员要创造角色，就必须从扮演的角色中“找到和本人的心灵一脉相通”的“种子”。什么“天性论”，“种子

论”，分明是彻头彻尾的资产阶级“人性论”。

世界上有没有超阶级的人性呢？伟大的领袖毛主席教导我们说：“在阶级社会中，每一个人都在一定的阶级地位中生活，各种思想无不打上阶级的烙印。”“在阶级社会里就是只有带着阶级性的人性，而没有什么超阶级的人性。”这是对斯坦尼最深刻的批判。

革命样板戏遵循毛主席的教导，运用阶级分析的方法指导全部创作过程，因此，使得舞台上的各种各样的人物具有鲜明的阶级性。革命样板戏中，“不屈不挠斗敌顽”的工人阶级硬骨头李玉和，“一颗红心似火焰”的人民解放军英雄杨子荣，“挺然屹立傲苍穹”的新四军指挥员郭建光，“胸怀祖国，放眼世界”的无产阶级先锋战士方海珍等工农兵英雄形象是无产阶级的光辉代表；而外强中干的日寇头目鸠山，残暴而愚蠢的土匪头子座山雕，奸险而虚伪的日伪汉奸刁德一，卑劣、肮脏的资产阶级分子钱守维等则是剥削阶级的代表。真是红黑对照，营垒分明！

革命文艺战士站在工农兵的立场上，满怀着强烈的阶级感情去表现各种各样的人物。表演工农兵的英雄人物，则深刻展示英雄人物的精神境界，用最生动的语言，最优美的唱腔，最突出的舞台位置，最挺拔的表演动作去歌颂英雄人物，让英雄人物以压倒一切的气势，在舞台上焕发出奇光异彩。表演反面人物，则充分揭露他们的凶残、诡诈、虚伪的阶级本性及其必然灭亡的命运，但不渲染他们的反动气焰，也不故意在他们身上寻找噱头，而是处处用反面人物去陪衬英雄人物的光辉形象，让反面人物在舞台上到处碰壁，狼狈不堪。这样，就使得革命样板戏的政治性和真实性达到了完全一致。

而斯坦尼所鼓吹的资产阶级“人性论”，却极力主张“扮演好人，要找他坏的地方”，“扮演坏人，要找他好的地方”。把英雄丑化为“愚氓”，把敌人美化为“英雄”，这正是一切修正主义艺术的共同特点，也是资产阶级在文艺阵地上，向无产阶级进攻的惯用伎俩。

反革命修正主义分子周扬、林默涵一伙正是用这种卑劣的手段来破坏革命样板戏的。在排演《智取威虎山》中的杨子荣时，林默涵等人就曾疯狂叫嚷要突出杨子荣的“泼辣”、“彪悍”、“粗犷”，即所谓“江湖气”，妄图把一个大智大勇的无产阶级革命英雄表现为一个比土匪还像土匪的江湖人物，这不是明目张胆地在英雄脸上抹黑又是什么？在排演《红灯记》中的叛徒王连举时，林默涵等人又曾极力渲染王连举在叛变前的“复杂性格”和“内心矛盾”，大肆贩卖叛徒、内奸、工贼刘少奇的叛徒哲学，妄图引起人们对叛徒的同情和怜悯，这不是明目张胆地为叛徒辩护又是

什么？

革命文艺战士在江青同志的指引下，击溃了周扬、林默涵之流破坏革命样板戏的反革命阴谋，坚持以阶级论为指导来塑造艺术形象，使杨子荣等无产阶级英雄的崇高灵魂光芒四射，使叛徒王连举等反面人物的丑恶灵魂暴露无遗，这是对斯坦尼最有力的回击。

在革命样板戏的创作实践中，革命文艺战士坚决批判了资产阶级的“人性论”，而以马克思列宁主义的阶级论作为戏剧表演艺术的理论基础，正确地解决了正面人物与反面人物的关系、主要英雄人物与英雄群像的关系问题。他们把塑造高大的工农兵英雄形象作为自己的根本任务。在全剧人物中努力突出正面人物，在正面人物中极力突出主要正面人物，在主要正面人物中全力突出最主要的正面人物，也就是全力突出最典型的无产阶级的代表人物。这样，不仅使革命样板戏具有鲜明的无产阶级政治倾向，也为无产阶级戏剧表演艺术作出了新的贡献。

第三，是唯物论，还是唯心论？

资产阶级的主观唯心主义是斯坦尼“体系”的奠基石。斯坦尼说，每个演员只要学会了一套“心理技术”，学会“情绪记忆”、“借用感情”、“假使”、“想象”等，就“够你用一辈子”的；从而否认社会实践对世界观的决定作用，否认世界观对艺术创作的指导意义，反对文艺工作者深入生活，改造思想。他贩卖了一整套主观唯心主义的黑货。

“马克思主义的一个基本观点，就是存在决定意识。”无产阶级的思想感情既不是从天上掉下来的，又不是在头脑里固有存在的，“只能从社会实践中来，只能从社会的生产斗争、阶级斗争和科学实验这三项实践中来”。人民生活“是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉”。革命文艺工作者，只有深入到工农兵的生活中去，在“实践、认识、再实践、再认识”的反复过程中，真正了解工农兵，熟悉工农兵之后，才能把工农兵英雄人物真实地再现在舞台上。“想象”只能是自己直接或间接生活实践的产物。一个演员如果脱离工农兵生活，坐在房子里去闭门“想象”，只能想入非非，是根本不能获得对工农兵英雄人物的真实信念的，通过“假使”、“想象”所获得的只能是他的自我表现，而决不能塑造出工农兵英雄形象。

斯坦尼竭力否认人的意识是社会存在的反映和深入生活的意义；竭力否认认识与体验过程中感性与理性相互关系的辩证法。充分说明斯坦尼“体系”是建筑在资产阶级主观唯心主义基础上的反动理论，是反对马克思列宁主义的罪恶工具。

斯坦尼的主观唯心主义的谬论，竟被反革命修正主义分子周扬、林默涵之流奉

为至宝，成为他们破坏无产阶级革命文艺的一把刀子。在革命样板戏《海港》的创作中，某些人不是就让扮演方海珍的演员以“杠棒”为题进行“想象”来接近角色吗？不是让她在唱“烈士（的）血渗透了（这）码头土壤”这句时要“回忆”和“借用”“自己失去爱人”的痛苦、悲切的感情吗？这是对工人阶级英雄形象的极大歪曲，极大污蔑，真是荒谬绝伦！

革命文艺战士遵照毛主席的教导，深入工农兵火热的斗争生活，在三大革命的斗争实践中，改变自己的立场、思想、感情，逐渐地获得工农兵的无产阶级立场、思想、感情，才成功地塑造出可信的工农兵英雄形象。

革命样板戏的创作实践用辩证唯物主义的科学方法，正确地解决了演员与角色之间的主要矛盾，为无产阶级革命演剧艺术理论总结了宝贵的经验，这是无产阶级革命文艺的一个伟大胜利。这一胜利，宣告了斯坦尼主观唯心主义表演理论的彻底破产。

无产阶级文艺的伟大胜利与资产阶级文艺的彻底破产

貌似强大的斯坦尼“体系”，不过是用“人性论”、主观唯心论和烦琐哲学堆砌起来的一堆垃圾，是地地道道的资产阶级戏剧理论，是整个资产阶级思想体系的一个组成部分。这个所谓“体系”，是在伟大的十月革命前夕，伴随着资本主义世界的丧钟出世的。斯坦尼从资产阶级经营了几个世纪的那堆破烂摊上，挑挑拣拣，拼凑了这个“体系”，妄图挽救资产阶级文艺日趋没落的厄运，维持他的主子沙皇帝国主义者的末日。但是，革命的洪流是任何力量也阻挡不了的，斯坦尼“体系”和产生这个“体系”的资本主义制度，都将被历史的巨轮碾成齑粉。试看今日西方资产阶级、修正主义的艺坛，简直成了魔鬼翩跹，鸟兽流连的场所，光怪陆离，无奇不有，甚至叫猩猩演奏音乐，让猫狗登上画苑，完全到了人兽不分的地步！

沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。无产阶级不但要彻底砸烂旧世界，而且要建设一个红彤彤的新世界。无产阶级在全世界取得全面胜利的伟大时代，必然要产生伟大的艺术；无产阶级的史无前例的伟大革命，必然要产生前所未有的人类文化艺术的尖端。在毛泽东思想阳光雨露的哺育下，传统的京剧艺术爆发出革命的火花，古老的芭蕾舞、交响乐和钢琴艺术，闪耀着战斗的光芒，巨幅油画《毛主席去安源》开拓了油画艺术的新纪元。绚烂多彩的无产阶级文艺正以排山倒海之势，雷霆万钧之力，磅礴于全中国，震撼着全世界，而葆其美妙之青春。

伟大领袖毛主席亲自发动、亲自领导的无产阶级“文化大革命”运动，在占世界人口四分之一的中国土地上，以摧枯拉朽之势，涤荡着一切旧世界遗留下来的污泥浊水，创造着无产阶级文化艺术的新天地。毛主席教导我们：“一切腐朽的意识形态和上层建筑的其他不适用的部分，一天一天地土崩瓦解了。彻底扫除这些垃圾，仍然需要时间；这些东西崩溃之势已成，则是确定无疑的了。”我们必须继续高举革命大批判的旗帜，对斯坦尼“体系”和形形色色的资产阶级文艺思想发起总攻击，彻底肃清他们的流毒，把上层建筑领域的斗、批、改进行到底！

（原载 1969 年 10 月 16 日《光明日报》）

剧本创作的新生面

——介绍话剧《同甘共苦》

李 诃

我读了岳野的新作《同甘共苦》。我深深地相信着：所有剧中能够激动我的东西，并不是虚假的。那些诱人的情节，那些卓越的性格描写，以及在这种情节和性格描写中揭示出来的生活的哲理，在作者观点下的幸福和生命的意义，作者的明白的是非和热烈的爱憎，等等，都抓住了我的心，诱导我进入更深刻的思索。我知道，在这种思索中，我会得到一些东西的。于是，我更加深深地相信：这部作品不能仅仅用“很好”、“不错”之类的简单的概念来评价它。它抛弃了一般剧本的陈旧的手法，从创作的清规戒律中解放了出来，用生活中富有戏剧性的典型的事物表现了生活本身。而作者，则是以自己的观点进行评价的。因之，不管从哪个角度来观察，你都会承认这部作品的确开了戏剧创作的新生面。

在过去，不少剧本习惯于把生活中的某一问题或事件当做冲突，所谓“揭示人的精神世界”，也仅止于叙述剧中人物对那个问题或事件的看法。要嫌“水分”不够，就任意加上一点恋爱纠葛。这问题或事件当然不能跳出工业生产或农业生产的范围。好像这就完成了人们常说的反映重大题材，处理尖锐矛盾，多方面描写生活的“全面要求”。虽然这几个方面或其中某一个方面，在戏剧反映生活的根本要求上是无可非议的，但作者实践后所得到的结果，仍然是平板乏味的毫不动人的作品。

批评者（包括经常不露面的口头批评者）——大多数的批评者不满意这种作品，但剧作者也照例不满意这种不满意的批评。剧作者说：你看，我完全依照你们的意见创作——修改的呀！问得对，那些“全面要求”几乎在任何一篇批评文章里都看得到。

但是，同样的批评仍然继同样的作品之后出现。这中间已经看不出谁是谁非了，只剩下“揭示精神世界”、“描写重大题材”等教条“傲然独存”。因为谁都找不出必须反对这些原理的因由。

这样一来，思想（人物对问题或事件的看法）加生活（恋爱纠纷、个人风趣等）

的统一的公式就陆续出现了。差不多大部分剧本都安排了合于这种公式要求的两条或三条线索，戏剧冲突还原为思想斗争，所谓性格也不过是暴躁、迟钝、口吃、惯用某些口头语等缺乏内容的极其表面的东西。这种相加相减的数学方法，当然得不到用文学方法来创造人物的结果。不能给人以艺术的美感的享受，观众也不能不在自己的座位上经常反复着要溜走的念头。

不管什么人，或任何全能全智的神，都不能把我们从这种不愉快的状况中拯救出来。我们只有希望剧作者抛弃数学的方法，社会科学的方法，回到艺术方法中来，回到戏剧艺术这一具体的艺术方法中来，他才能掌握自己作品的命运。这道路，可以说是唯一无二的。

我不知道《同甘共苦》的作者是否也走过“公式化”的路，但从目前剧本创作的总情况看来，这部作品是比较令人满意地回到了正确的创作道路上。说它开辟了戏剧创作的新生面的理由，主要就在这里。

因此，如果按照流行的关于戏剧冲突的概念，我们就很难在《同甘共苦》中找到合于这种概念的“斗争”。作者将人物的思想、命运、情感、趣味融合在人物自己性格的总体里，跟随着生活的自然的行程，逐步展开和发展。生活中的矛盾、斗争好像是偶然出现的，但又是产生在人物性格的内部及其相互关系中。是否发展或收缩合作社，在这里被处理成人物活动的背景，退居在次要的地位上；关于对待爱情的态度，固然是作品描写的主体，但作者并没有把它当作一个赤裸裸的问题提出来，它在人物的具体遭遇中以生活本身的面貌表现了出来。作者所描写的是现实的人，一个个独立的活生生的具体的人，和他们在统一的生活领域内的工作与做人的根本态度。作者写出了人物的全部观点与命运的总和。在这里，我们看到一个深刻的有现实意义的主题：新的社会主义道德观念如何战胜了各种资产阶级腐朽观念。作者在表现这个主题时，作了真正的艺术的把握，他善于在生活的总体之中，刻划个别的人物，而又从个别的人物身上显示了生活的总体。

戏剧的关键性的事件在这里：省委农村工作部副部长孟蔚荆在新上任的时候，期待看到久别的妈妈，然而送妈妈来的人竟是他离婚了十年的前妻刘芳纹。这是何等意外！然而这个农村妇女十年来有很大的进步，她为了坚持办社来请示省委，顺便送他的妈妈。孟蔚荆马上为刘芳纹坚持反对解散合作社的行为所吸引，并为了搞清楚这个村合作社的真实情况，就和芳纹一齐下乡了。

一切不幸、猜疑、眼泪、欺骗、悲剧性的喜剧，都从这时起产生了，发展了。刘芳纹就在和这个变局有关的形形色色的人们中，成为光辉四射的有高尚道德的新

人的榜样，像大理石的雕像一般被树立了起来。

请不要以为作者在剧中只会借他人之口给刘芳纹唱赞美歌，不是的。请同时也不要以为作者一定在第一幕同样是借他人口无休止地介绍人物，把小说式的叙述代替戏剧主题的展开，不是的。我们在许多剧本里常见的情况在这里都发生得很少。像溪水一样，作者从一个芥豆之微的事件——通讯员送给孟莛荆信件这一有趣的开头，渐渐将清流引入江河，然后激荡着壮阔的波澜，飞溅着浪花，汇向胸襟广大无比的人生的海洋，解决了这一场平凡的然而却是庄严的斗争。

只要你稍稍想一想，就知道通讯员集大成送信，保姆贾秀玲收信，的确都表现了这两个年青人的性格。孟莛荆的爱人华云和女儿孟华出场后关于调工作的谈论，也总是联系着华云这个知识分子的历史的变迁，把她的不切实与过分关切个人成就的虚浮之气有了不少显示。等到孟莛荆出场，喘息未定，就马上埋头于工作，对孩子、爱人缺乏应有的生活上的关心，好几次，华云几乎爆发了她的愤怒。我们立刻可以看出，这幕家庭的悲喜剧并不全是刘芳纹引起的。斗争——主要产生在家庭成员的内部。试想，孟莛荆既然不拘小节，在家庭中对爱人、孩子的体贴又不够，而华云则惯使小心眼，善感多愁，只要有丝毫破绽，就会使这个本来可以幸福起来的家庭遭到不幸的。何况刘芳纹已经来了，并且又把孟莛荆带走了呢？

作者按照华云的脆弱善感，给她安排了爱情破裂时的“退路”，让她找到了和自己不正常的阴暗心理相一致的对手，借以充分掘发这种情绪，让人们看到她的全部心灵。这就是华云的表姐张兰娥——这是一个性直而有些俗气的好人，告诉她过去追求过她的梁上君想来看她。梁上君，这是一条腐蚀生活的卑鄙透顶的绦虫，由于采访合作社消息的方便，有意勾起旧事，用种种欺骗的办法，想叫华云背弃孟莛荆，接受他的“爱情”。

作者竭力对华云的小资产阶级的阴暗脆弱性格作了批判，华云成为刘芳纹、孟莛荆和梁上君等人之间的一道分界线，一个介乎两个有区别的精神世界的中间性的人物。她的特征是这样：安于狭小的爱情生活，有事业心，但缺乏坚忍的毅力，聪明而浅见，自尊而脆弱，要别人体谅自己，但自己却心胸狭隘。她的激动、愤懑、不安都不过是这种脆弱性的反映罢了。

作者不仅仅写出了华云一个人，他创造了众多的活生生的艺术形象。但最引起我们注意并可以认定是作者理想的化身的，则是我们前面提到过的刘芳纹。但是，她并不是所谓理想人物，是成长在通常的生活的泥土中的一个平凡而有心胸的道德高尚的人。在戏剧开始时，你就会担心她的命运，同情她的处境，比如她突然来到

离婚十年的丈夫家里，而且是第一次相见，而且是面对着她全心爱过的领导着合作化运动——与她的事业有深重关系的人。

怎么办呢？刘芳纹有分寸地对待这种关系，但却热烈地向孟莪荆报告工作。她敢于发表自己的意见，批评周县长解散合作社的不正确。这一点通常人是可以做到的，但当她接触到她和孟莪荆的过去关系时，刘芳纹非常大度的清醒的表达自己的感情，这在华云或一般的妇女都是难以做到的。

我们可以看看这一段：

莪荆：（不好意思）其实那会儿是不懂，应当怪的是封建制度，不应该对你太不好。

芳纹：咱也没说怪你呀！（深深地又是轻轻地透了一口气，站起来走到大网篮那里，取出一包东西，给莪荆）这是你顶喜欢吃的咱们家乡的年糕，来得匆匆忙忙的没来得及多带点。

我看，不仅作者抓到了人物的整个精神，他简直看到人物的呼吸、面色、声调。该有多么高尚的深刻的感情才能说出像芳纹所讲的话！这些谅解，以革命的理智所充实起来的对所爱的人的谅解，又是如此自然地和她对莪荆的爱相结合着。这不仅是一般妇女难以做到的，甚至是孟莪荆也未必做得到。对于爱，刘芳纹的态度既不像梁上君那样用卑鄙手段来盗骗，也不像华云那样用独占性的狭隘要别人给予得更多，也不像孟莪荆那样能爱就爱，不爱就撒手的态度。刘芳纹真爱孟莪荆，但因为某种原因失掉这种爱时，她并不否定过去的爱，但又不用任何手段去争夺。因为争夺就必然陷害别人——华云——于痛苦。正像她说的，“要是别人牺牲那还算什么幸福”，因而她主张华云快些去靠近莪荆。这在华云看来，都是意想不到的，因而发现奇迹似的说着：“你原来有这样一颗亮晶晶的心呀！”

不但这样，作者还描写芳纹在莪荆要求她重归于好时，她用了下面的话回答了莪荆：

芳纹：（不觉哭了出来）你多么粗心啊！

这句话包含着多么多的内容！这里面暗示了她十年以前早已交给莪荆的那颗纯朴的心。可是，由于特殊历史条件，由于孟莪荆的短视——只看到当时她的文化浅——所投给她的深重的离婚的痛苦，她都用极大的包容，充满了深情的谅解，先人后己的广大的胸襟，完全承认、接受、肯定下来，而不愿再答应莪荆的爱情，留

给自己以外的人们以不幸。这中间当然有芳纹自己的痛苦的忍耐在内，但是，我们能把其中深刻地关怀别人的社会主义的性质抽掉吗？难道不是中国民族的传统道德“成人之美”的高尚的风度吗？因此，我们不能不觉得，作者在此处歌颂了刘芳纹，打击了乘人之危的梁上君，批评了轻率急躁的华云，谴责了见异思迁的孟蔚荆——尽管作者对孟蔚荆作着不遗余力的肯定。

可以看出，作者通过老师一对夫妇所揭示的处理爱情生活的真理，同刘芳纹所坚持的正相吻合。当华云向老师诉苦时，老师说：

“爱情是一对爱人或一对夫妻关系的总称。它应当建立在同甘共苦的生活基础上，在工作中他们是同志，战友，在家庭中他们是最好的朋友，彼此给对方安慰鼓舞……”

这也许是很平常的道理，但真正能做到可并不容易。刘芳纹正是把克己让人的美德和社会主义的爱情观点结合了起来，她既没有像华云那样把爱情当作第一位的东西，也没有像梁上君那样把爱情当作互相玩弄的工具。十年以来，刘芳纹学会了工作，并懂得怎样来增进别人的——大家的幸福，她终于完成了孟蔚荆和华云的爱情，和自己多年劳动、斗争的展玉厚结了婚。这些本来是很平凡的，但作者却能揭发出其中真正不平凡的感情，让芳纹的高尚心灵发射了光辉。

我们还可以看看芳纹对玉厚说的话：

“别人已经共同生活了多少年，我们也一同走了多少年的路啦，丢下自己的伙伴不管那算什么？要是因为一个人弄得大家个个不安，那一个人是有罪的。”

要知道，作者不是仅仅告诉我们遇到这类问题要采取什么态度，好像许多剧本常常企望的那样。不是的，作者要我们在生活里要作勇敢的战士，经得起风浪，而在任何时候，只要你不是斤斤计较个人的一时的安危苦乐，你能为更多的人设身处地的考虑，你能为别人的幸福着想，你能给予别人以真正的爱，你就能“化险为夷”，获得真正的幸福和真正的爱。爱——倘若不仅仅局限于爱情，倘若作为建立人类新关系的基础的话，它的意义就会无限广袤，它就会孕育着新人类的全新的心灵。

我所以用不少篇幅来谈华云和刘芳纹，不过想借此说明一下《同甘共苦》如何在人物的平凡生活中，在人物交错的关系中来表现主题。它摒弃了用主题设计牵着人物走的“陈规”，打破了用思想斗争代替戏剧冲突的老一套。因而这个剧本的特色，就是人物依照自己的意志、观点、情感去行动，而冲突则渗透在人物意志、观点、情感的内部，渗透在人物多方面的活动和与别人的交往中。由此所产生的情节就来得非常自然、流畅、合乎情理。作者从这里让人们去关心人物的遭遇，表现出

作者想要我们知道的東西。

正因为作者在自己的创作中能别出一格——合乎现实主义要求的一格，所以在他笔下的人物，都很生动自然，真实可信。孟蔚荆是写得好的；他妈妈的纯朴爽朗，可以说真写得活灵活现；老师夫妇是一对成熟的有长者风度的老革命家，敦厚雍穆，但又是大家拥戴的有原则性的生活中的诤友；张兰娥和赵陶一对夫妇，也有自己的生活境界，也许修养差一些，但却和梁上君那类透底的俗物根本不相同；即使连贾秀玲、集大成这一对最单纯的夫妇，不过几笔，也都跃然纸上。由于时代的发展，他们的爱情已完全像水晶一般的透明纯洁了。

现在，依照戏剧的结局，华云已经用眼泪洗净了心灵，和孟蔚荆携手前进了，刘芳纹和展玉厚也开始两人的共同生活。年老的如老师夫妇正以清醒的老眼观察着生活，年青的如贾秀玲找到了自己十分满意的归宿，张兰娥夫妇也欢乐地继续度着平常的日子，孟蔚荆的慈祥的妈妈也因为儿、媳的各得其所而开心。在剧本所展示的广阔的生活里，只剩下梁上君还俗不可耐地活在别人——时代所给予他的轻蔑与嘲弄中。这当然也是无法怨天尤人的事，因为这是刘芳纹他们一伙人的时代，而不是梁上君的时代。

作者归结了他所热爱的、批评的、痛恨的各种人物，又将这些人物的联系在农业合作化坚决发展这一有现实意义的时代背景中来，于是我们就看到这些人物的真实的环境，看到这一环境与人物之不可分割的关系，因而我们愈益相信作品的现实主义的描写。

我并不打算全面评论《同甘共苦》这个剧本，因此，必须依靠更细致的具体分析才能谈到的关于剧本的全部好处与缺点，在这里就不能不加以省略了。但不管怎样。像我开头说过的，这个剧本开了剧本创作的新生面，给戏剧创作带来许多新的东西，这一点直到现在我还是坚信不疑的。

一九五六年九月七日

（原载《剧本》1956年10月号）

对《同甘共苦》的初步理解

鲁 煤

对于岳野同志的新作《同甘共苦》（载《剧本》月刊一九五六年十月号）在话剧创作界的出现，也许只有“久旱逢甘雨，他乡遇故知”的诗句，才能多少传达出我们竭诚欢迎的情怀。是的，就它给当前话剧文学带来的丰富、新颖的现实主义成果一面来讲，说它开辟了我们话剧创作的“新生面”，应该并不是过分的赞誉。

《同甘共苦》讨论的是恋爱和婚姻道德的问题。男主角孟蔚荆，像我们革命队伍中稍微年长一辈的人们一样，在为时不算太长的生命历程中，走过了封建的、民主革命的和社会主义的三个历史时代，在革命的战争与斗争里献出了宝贵的年华，也承受了旧时代给予的残害与伤痛。在剧本里，这就是孟蔚荆和刘芳纹早年在封建包办婚姻下的结合，之后的分离，和今天他又要求同芳纹一起“重新生活”的遭遇。作为一个共产主义道德的实践者，孟蔚荆应该怎样对待这样的“生活”，怎样对待自己的前妻？这关系着多少对孟蔚荆与刘芳纹的命运，又吸引着多少善良人们的注意！在建设伟大社会主义祖国的今天，我们不但有为神圣理想而严肃工作的社会生活，同时也有作为这社会生活一部分的婚姻、家庭生活，因而不但有应该奉行的社会主义公德，也有作为这公德一部分的恋爱和婚姻道德。剧中孟蔚荆和华云间的悲欢离合，提出的就正是这样的问题。《同甘共苦》在主题和题材上的这些鲜明特征，对于我们的时代、我们的社会和人们是如此的现实，如此富有广泛的典型意义，因此就必然感到它的亲切可信，并对它倾注了全部关切与注意。

但绝不是说，仅仅因为《同甘共苦》讨论了爱情道德问题我才给了它“爱情”。不，那些正面表现我们社会主义建设中重大生活事件和重大主题的剧作，是多么强烈的被我们企望着呵！但是，某些公式化概念化的表现工农业生产战线上思想斗争的剧本，往往把主题放在某个政策措施该不该执行，某种工作或技术方法是否正确的不休争论上，一些生活细节的插入也只是给上述道理“出庭作证”，或附加上的一些“人情味”而已。而话剧《同甘共苦》不同，它在自己主题的范围内，或剧本具体事件的基础上，讨论的是人对生活与事业的态度，对人与人间关系的态度，人的

命运，是对人的社会和道德责任的研究。因此，它的思想意义，也就必然透过它的具体生活事件，远远超出了它原来主题的范围，探索到了那个在一切生活中都存在，又对这一切生活都起着作用的根本问题：我们社会主义现代人必须和怎样树立社会主义道德品质的问题，并达到更为普遍的教育效果。在这一意义上，《同甘共苦》彻底还原了文学的本性和本来任务，把它从概念化的枷锁里解放出来，送上了高尔基称文学为“人学”的阳关正路。剧本之所以寓意深厚，余味深长，能启发我们对生活作宽阔联想并进行深入的哲理思考，原因就在这里。

和某些作品把眼光局限在个别孤立、零碎的生活现象的作法相反，《同甘共苦》展开了我们时代、社会生活的广阔、丰富的图画。作者把个人生活和社会生活，生活的今天和昨天的历史，结合成了浑然一体。它使我们不但在今天多彩的社会主义生活和斗争里感受了阳光和风暴，而且在英勇的昨天的斗争与苦难里重新受了洗礼。……这一切，构成了作品的充分的典型环境，也提供了人物丰富的心理面貌的深厚内容。如果说，应该多方面的表现生活和人，恐怕也只有这样才能作到。在这里，表现了作者高瞻远瞩，囊括生活的宏大气魄和控制生活的强大才力。

但是，艺术作品，只有丰富的生活现象和像生活一样复杂的人物关系的设计是远不够的，还必须有具体的、对人物心理面貌的细节刻画。《同甘共苦》的作者正是这样。他没有像某些公式化概念化作品的作者那样，把人物性格仅仅当作表面的、气质上的“急躁”或“幽默”等去把握，而是展示了他们的心灵，他们的思想、情感、情绪，他们的爱憎、愿望与追求。这里应该特别指出，作为《同甘共苦》成功的特征之一的，是没有脱离人物生动活泼的心理内容而简单地把他们当作某种概念的傀儡，机械的标明为正面的或反面的，而不允许某个正面或反面人物有着他们内容稍微复杂的内心斗争。于是我们看到了热爱生活、工作和丈夫，正直善良但比较缺乏实际精神、脆弱、狭隘的华云；看到了政治生活上那样先进但在爱情生活上又那样放纵自己的孟蔚荆，和表现在对离婚的态度与为工作勇敢斗争上性格那样坚强，但处在孟蔚荆和展玉厚间的爱情里却不可避免的产生了思想动荡的芳纹，等等。也正是这种活的心理剖析使读者不自觉地受到了教育和启示：从对芳纹高贵品质的崇敬中使自己精神提高了，而对那些人的弱点和错误，从自己的惋惜或反感情绪中得到了警惕。作者是非常善于刻画那些细致入微的感情的。一幕二场，当孟蔚荆和芳纹相遇，孟最初带着反感心理质问说：“你来干什么？”而当他发现芳纹是为工作而来，并且她已变成那样一个工作能手和战士时，他不禁惊讶的涌现了工作上同志的新的感情，尊敬的向芳纹递上热茶。同一场，芳纹以个人身份对孟叙述工作时，是

那样坦然自若、侃侃而谈，而一旦发现孟便是副部长、她的上级领导时，她突然冒出了下级对上级的感情和工作上的谨慎心理，担心地说：“哎呀，刚才我说村里事的时候，是跟你随便谈谈的，不是向部长作正式汇报的呀！”这两人心理上由私人关系向工作关系转折的描写，多么真挚动人，光彩闪烁！剧本中这种动人心弦的场次几乎俯拾即是。正是这种真实的细节描写，使主要人物以及仅说几句话的集大成等，个个都神采奕奕，惟妙惟肖，达到了独特的个性化。华云，以及从主要方面来看芳纹，就思想与艺术高度结合所达到的真实性来讲，可以大胆地说，她们将列入我们话剧文学中已有的为数不多的现代人的典型群像里，并将不会被人们忘记。

作者以对我们时代的忠诚和满腔热情，通过以上卓越的艺术描写，成功的歌颂了推动我们生活前进的正面力量。作者歌颂了劳动；孟莠荆，虽然有他性格中阴暗的一面，但他忘我的工作精神，却构成了他具有高度社会主义劳动热情的壮美形象，他这方面不能不激起我们的敬仰。作者歌颂了对革命事业最为宝贵的社会主义积极性；芳纹和孟莠荆站在农业社会主义改造的前哨阵地上，经受着无情的挫折与恶毒的污蔑，向右倾倾向作着不屈不挠的斗争，并且最后历史证明了他们的道路和党的方向是一致的。芳纹，以及在这一意义上的孟莠荆，是作者献出的英雄海燕，他们呼唤了社会主义革命高潮的到来，将使我们追忆着刚刚过去不久的这页英雄历史，并在今天的建设里从中吸取战斗力量。作者歌颂了爱情的忠贞和纯洁，这方面，那个纵然有着诸多小资产阶级思想情感的华云，也仍会对人们有良好的启示；而芳纹，那种绝不把自己的幸福建筑在侵占他人幸福、使他人痛苦的基础上的仁义胸怀，更足以作在这方面并非十分清醒的人们的榜样。作者对资产阶级渣滓的憎恨是彻骨的，干脆把梁上君的脸扭得“既歪且丑”，推出了生活的舞台。这里，不能不多谈一下芳纹。在我们曾经历的新旧交替的历史行程里，由于封建婚姻的罪恶等多种原因，遭遇过芳纹那样和丈夫痛苦分离的妇女，在农村里实在不乏其人。对于曾遭受社会和男权的双重压迫，在我们中苦难最深的女性，我们的制度寄予着多么伟大深厚的人道主义同情！我们多么切望她们能坚强地站起来，争取并创造自己的尊严和独立的人格！然而，往往由于她们意识中残余旧势力的羁绊，颇多的人却在对“命运”的悲叹中麻木下去，以致使我们对这方面无可奈何的叹息往往多于由衷的欢乐。然而她终于出现了，芳纹！她不但站了起来，而且奋勇前进，在我们时代最伟大的母亲——党与人民的扶掖下，完成了那样一个顶天立地的光辉存在！她将带给同命运的姐妹们无限的鼓舞力量，她巨大的现实积极作用将是难以估计的。在实际生活里，达到芳纹这样成熟和高度的人也许不是多数，但这正表现了作者强大的革命浪漫主

义与乐观主义热情。芳纹，当她转身自孟蔚荆的家里出去为她的农业社买算盘等什物，或坐在展玉厚的灶前点火烧水时，她的样子是那么朴素平凡；而当她为办社的方向问题同周县长争吵、斗争起来，甚至为了在省委讨论上项问题时孟蔚荆不该保守沉默，向他面对面提出抗议时，她作为社会主义战士的姿态又是多么巍然屹立！她温淑贤孝，牺牲自我成人之美，具有民族道德教养的女性和母性的最好美德；她又眼光远大，勇毅刚强，怀着一颗高度觉悟的心。这一切，就铸成了一个崭新的，但又全然是中国型、民族气派的农村妇女的光芒四射的艺术形象。“表现普通人的光辉灿烂的人格”这一庄严命题，在我们创作实践中已苦苦追求很久了，今天，从芳纹身上我们看到它已开始成为现实。

《同甘共苦》是存在着较为严重的弱点的。

我个人觉得，弱点主要在于剧本对主角孟蔚荆、对戏剧的主要冲突的处理和评价上；也就是说，在主要冲突的客观性质和作者的主观意图、对它的解释之间存在着距离。

戏剧的主要冲突是这样的：孟蔚荆和华云，一对关系并不算坏的夫妻生活着。突然闯进了第三者，芳纹。对这已离婚多年的前妻，丈夫又产生了新的热情，起初是工作上同志和战友式的，但也隐藏着个人爱情的萌芽。在华云预感到将被人抢去什么的惧怕中，丈夫果然跟前妻走了，去了乡下，并且一个月不给她来信。华云在痛苦中，受了流氓骗子手梁上君的蒙蔽，动摇了对丈夫的爱情和信任，于是当孟回来邀她一同下乡去时，激愤地拒绝了他。她准备走上一条孤独的道路，而丈夫，却又回到芳纹那里，并急切地向她提出要“重新生活”，只是芳纹没有答应……

这冲突，这一个颇带悲剧性的“三角”纠葛，是怎样造成的？根据作者的回答，是他们间不够“同甘共苦”。是的，这确是作者的本意，不仅仅标明在剧本的题名上，更主要的渗透在戏剧动作和作者对人物的褒贬之中。比如华云一再要求丈夫关心自己的生活和工作，显然作者是在指责丈夫对妻子不够“同甘共苦”。丈夫对已离婚多年的前妻突然产生了热情，同她那样亲密地谈着工作，计划着下乡去，但忍受不了屈辱的华云发火了，赶走了芳纹，而丈夫不但同样暴怒的要华云“对一切后果负责”，并且甩下她急忙跟踪前妻去了——自然这也是说明：第一，已离婚的前妻今天能同前夫“志同道合”、“同甘共苦”了，所以他能刮目相看，热诚相待（甚至后来要求和她重新结合）；第二，华云不能和他在工作上“同甘共苦”，所以被丢在了脑后。丈夫自乡下回来了，向华云作了多少带有忏悔性的自白，承认自己不懂得生活和爱情，不会关心妻子的工作与苦乐；但更主要的，是接着就指责妻子“斤斤计

较、琐琐碎碎”，并为了让她心胸“开阔起来”，要带她下乡去“瞧瞧劳动人民正在干什么”。显然这也是在说：第一，固然丈夫对妻子不够“同甘共苦”，第二，但是，妻子对丈夫更不够“同甘共苦”，所以必须下乡去作一番“思想改造”。当华云从梁上君的陷阱里跳出来，迷惘在生活的十字路口，向老师夫妇去觅求生活的方向时，剧本就更直接、正面的凸出了主题：老师以自己夫妇“同甘共苦”的光辉榜样现身说法，不但未对孟蔚荆作任何责备，却怪华云没有和他“同甘共苦”，没有给他什么帮助，没有主动去“贴近他”，而且正是这一番说教把华云说服了。……“同甘共苦”，这便是对冲突本质的揭示，和作为解决的正确出路。

然而，恰恰在这里我们要和作者商量了：这一悲剧性的纠葛，主要是谁造成的？主要应由谁负责？

先看孟蔚荆对待华云。华云，当她对自己工作和生活的现状感到不满，企望着丈夫的关怀和援助时，他是应该伸出“同甘共苦”的手吧？但他却只顾埋头在自己的“文件”里，不予理睬。而第三者（在华云眼里是那样带有特殊危险性的第三者呵！）闯入了华云夫妇之间，不但住在她的家里，吸引了丈夫，而且要把他带走了，当华云从老太太听到了让她们“不分大小”的共同生活，又从芳纹听到了喊她“妹妹”的声音时，华云爆发了；这是作为一个女人，即使比她有更高涵养的女人，恐怕都难以克制的合乎常情的抗议，也表现了她对自己和丈夫间爱情的忠实。她经受的这种撕裂人心的痛苦，丈夫是应该理解并妥善处理的，但他反而冲向她，骂她“怎么这么狭隘”，并要她“对一切后果负责”！对于这时的不幸，如果我们暂且相信他从乡下回来后对华云的表白，说他是真正爱华云的，只不过是懂、不会爱的结果，那么下面的事实却无论如何不能理解了：当华云受了梁上君的蒙蔽而深感痛苦，那么迫切地想了解孟和芳纹在乡下关系的实情，而从孟又听不到任何主动的解释，竟不得不最后决裂，坚决向孟提出离婚时，孟在这一发千钧的时刻，为什么不猛醒过来，力行扭转乾坤，来挽救他“真正爱”着的华云，也挽救他们十多年来“同甘共苦”的夫妻关系，却那样轻率的又下乡了呢？如果说，这时孟的行为还是由于带有气头上的意气、不够冷静所致，那么之后很长时间里，他为什么不作彻底认识，再回过头来收拾并非无可挽救的局面，相反却又急急的倒向了芳纹，要求同她“重新生活”呢？这还是不够“同甘共苦”吗？不，恐怕事实只能说明，他根本没有真正爱着华云，因而在失掉她时也就不会有认真挽救的热情了。

再看他对芳纹。关于他们的离婚，作者通过孟蔚荆的口，归结为旧制度的罪恶。我们相信这里面的真理，新中国的婚姻法早为它作了不容置疑的证明。但我们可否

怀疑，这就是真理的全部吗？丝毫没有孟蔚荆个人在道德操守上的责任吗？孟说过，他之所以和芳纹离婚，是不能“跟她那样一个什么都不懂的人过”。但在分离十几年后却又要求破镜重圆了，为什么？显然，因为芳纹已成了“什么都懂”的人了，并且在孟看来芳纹的今天在某些方面更强过了华云。孟蔚荆就是这样，在她什么都不懂的时候可以丢弃她，在她什么都懂的今天又要占有她！所以，通过他今天对芳纹的回头，同时也对照着当年老师对妻子的那种高贵善良的同情，我们还是有理由说，孟对作为同他一样是旧制度牺牲品的芳纹的离异，是不会没有他个人道德上的缺陷，值得他内心负疚之处的。有人说，通过孟在芳纹身上的几度变迁，剧本为某些任意离弃作为农村妇女的前妻的人们提供了借口：我和你离婚是由于你愚昧无知，不信看，当你什么都懂起来，我就能和你重归于好！我们绝不认为这果然就是作者的初衷，但它确实反映了客观意义。那么，除了时代的原因之外，让人觉得把责任归于曾是苦难最深的女性的“愚昧无知”，这样一个与我们的社会精神和历史真实都不相符的结论，我们相信这绝不是作者所企求的吧？

孟蔚荆十来年里在两个女人间摇摆不定的事实就是这样：当芳纹在条件上不够和他“同甘共苦”时，就与她分离，去和条件够和他“同甘共苦”的华云结合；当华云变成条件不够“同甘共苦”时，就又同她分离，企图去和条件变得够和他“同甘共苦”的芳纹结合。在每一次，对哪一个女人，他都不担当起什么生活责任，付出什么代价；对爱情，他不去苦心孤诣的经营缔造，不去给予，只来取得。只吃“应心饭”，不去“下手盛”。和他的自我标榜相反，他才正是一个“苟且对待爱情的人”，一个爱情上的利己主义者。在这一悲剧性的纠葛中，他才是主要责任者，不是华云，更不是芳纹；因此，剧本的主要动作客观地提供出的主题，在实质上就不应是好心肠的用以调和矛盾双方的“同甘共苦”，不应是对华云的过多责备和对芳纹的有意无意的责备，而应该是对孟蔚荆的揭露与鞭打！

但是对这样的孟蔚荆，作者过于“惜才”了，虽然微有鞭笞，有意无意中却过多地维护了他。首先，当华云向他要求关怀帮助，作者总是把他处理在为工作的奔走劳碌、行色匆匆之间，让人觉得他的不关心似乎是势所难免，而华云仿佛确实是斤斤计较、求全责备，为孟蔚荆的阴暗面披上了铠甲。前面说过，使孟蔚荆性格中呈现了忘我劳动的光辉一面，应该是作者的成功。但是，当片面的把人的社会责任和爱情、婚姻生活对立起来，甚至让前者剥夺后者，却不能不是对我们社会思想的一种误解。其次，芳纹，在当年因递上一杯热茶就会遭到“要烫死我呀”的责骂，只有回到房里才敢哭出来的被离弃的前妻，今天也竟完全首肯孟的表白，认为那仅

仅是旧制度的罪过，对他不但毫无怨艾，却依然温顺体贴；这样，通过为我们最最崇敬的芳纹的光辉心灵，就让我们觉得好像孟确是璧玉无瑕。不错，华云曾多次谴责了他；但关于孟自乡下回来，在作了一些自责后就把主要责任转嫁给华云，并要拉她下乡去进行思想改造的行动，那却是作者肯定的描写。进一步，当华云为了从别人的“控告”里抢救孟蒨荆，去向老师夫妇求教时，她更甘愿俯首贴耳作蒨荆幸福生活的垫脚石，企图苦心的伪称自己和他早已离婚，使他免于组织处分，并感激涕零地说：“蒨荆是个好人……我了解他！”她（由于她的不幸和善良我们是这样同情着）这时作为一个从“错误”路上转来的“回头浪子”的，这种发自肺腑的忏悔声音，我们不是更容易误认孟蒨荆真是“好人”吗？最后，在乡下，芳纹和华云在孟蒨荆身上更互相揖让起来，华云恳求芳纹去爱他，而芳纹恳求华云去爱他，于是这两个同样从他身上遭受过不幸的女人，无形中对他作了最虔诚的礼赞。这一方面，便为孟蒨荆开脱了一切罪过，使他成了超乎她二人之上的崇高完美的神；另一方面，两个无辜的女人却把自己判成了罪人，因为既然他是这场纠葛里最好的，坏的自然是她自己了，特别是华云。这一切，就不能不令人觉得作者对女人作了不公平的责备，在实际上辩护了孟蒨荆的利己主义！前面也说过，由于艺术方法的卓越，作者成功的写了人，写了活的人和活的、丰富的心理细节；那么，现在又对作者就孟蒨荆等的处理进行责难，这不是矛盾吗？不，作者可以写各种人（包括孟蒨荆）的各种可能有的思想感情和心理，但必须从一个积极的战斗目的出发，站在社会主义道德立场上对它们进行是非分明的社会评价，而不能为写而写。正是在这一点上，我们觉得作者对孟蒨荆的态度模糊、失当了。

在芳纹性格的创造上也是有缺陷的。由于高度觉悟，她今天对孟蒨荆不念旧恶，是完全可能的，但那样过分的向他袒露自己的热情，温顺体贴依然如故，却是不应该的，这脱离了她性格的真实。因为，以她的仁爱胸怀，对生活的高度谨慎和原则精神，她该知道这就挑动了孟对自己的热情，酿成了华云的不幸；而且也总该感到，这对她心里那个爱她又被她爱着的展玉厚是不够敬重的。同时，如果也把这当作温淑贤惠的美德来表现，那么这种对于已离婚十多年的丈夫的体贴，也只能让我们感到封建道德里那种“愚忠愚孝”式的感情内容。这种描写反而贬低了芳纹的高尚品格。

作者对剧本主题、对主要人物孟蒨荆处理上的弱点，给剧本造成了颇大的损害。它给上述的，以及剧本本来应该达到的更强大的思想与艺术境地投上了阴影，在上述光彩的现实主义成就中渗入了不纯的成分。

（原载《戏剧报》1957年第1期）

“第四种剧本”

——评《布谷鸟又叫了》

黎弘（刘川）

记得有人说过这样的话：我们的话剧舞台上只有工、农、兵三种剧本。工人剧本：先进思想和保守思想的斗争。农民剧本：入社和不入社的斗争。部队剧本：我军和敌人的军事斗争。除此而外，再找不出第四种剧本了。这话虽说有些刻薄，却也道出了公式概念统治舞台时期的一定情况。观众、批评家、剧作者自己都忍不住提出这样的问题：到底我们能不能写出不属于上面三个框子的第四种剧本呢？

剧作者们的回答是完全肯定的。早些时候，我们看到了别出心裁的《同甘共苦》；现在，我们又看到《布谷鸟又叫了》，它的清新风格更赢得观众大声喝彩。就它提出的问题独特性和表现方法的独创性而言，《布谷鸟》实在是我们话剧舞台上的一个重要收获。它是当之无愧的“第四种剧本”。

从思想内容上来看，《布谷鸟》并没有什么出奇的地方，甚至还说不上是重大题材。作者不过是批判了残留在新农村中的封建思想——歧视妇女；不过是写了几个青年男女的爱情生活。然而，出奇的是作者对这个题材的独特处理：他完全不按阶级配方来划分先进与落后，也不按党团员、群众来贴上各种思想标签；他把青年团支书变成封建意识的体现人，把党支书、青年团支委都捎带着变成批判对象；新思想竟托身在两个普普通通青年男女身上：一个会唱歌，一个会开拖拉机，如此而已。作者是不是灵机一动，有意想做个翻案文章，把一向代表“正确”的党团员拉来嘲笑一番呢？完全不是这样。作者在这里并没有首先考虑身份，他考虑的是生活，是生活本身的独特形态！作者表现风格上的独特性实际是来源于观察生活的独特性，他发现了生活中的独特形态，尊重生活本身的规律，他让思想服从生活，而不让思想代替生活。

其次，作者展开这场思想斗争的情节安排也是相当“出奇”的。剧本的全部纠葛不过是女主人翁“布谷鸟”爱谁不爱谁、该爱谁不该爱谁的问题而已。我们看见了她起先是如何委曲求全，想跟团支书和好；以后，在痛苦和眼泪中得到结论：她

应该爱的是青年拖拉机手。我们完全被这几个人的感情纠缠抓住了，直到最后，才恍然大悟：原来这是贯穿着两种思想观点、两种生活态度的斗争。作者悄悄地向我们说了一场教——一场不可抗拒的、巧妙的说教！也许，我们会奇怪：为什么听不见“恋爱观点”或“生活态度”在舞台上的争论？在过去的剧本里，这种长篇大论的思想争论是司空见惯的，可是，《布谷鸟》里的确没有！既是向观众说教而又听不见教条，这就是作者出奇的地方。

不错，作者替我们安排了一个紧张有趣的情节，但是，紧张不是因为死人或谋害、下毒药；有趣也不是因为硬加噱头；作者从人物性格里，从几个独特性格的纠葛里，找到了又紧张又有趣的东西。王必好满脑子封建意识，却自以为是地胁迫布谷鸟，这是非常可笑的；布谷鸟天真活泼，热情可爱，却要委曲求全地爱王必好，这是非常令人担心的。再如大汉之从打老婆到体贴老婆，申小甲之由失去希望而实现希望……，这些既紧张又有趣的情节，固然要归功于作者的巧妙安排；更重要的，却应该归功于作者对生活的忠实——对生活中的特殊形态的忠实。为了这，作者勇敢地向一切清规戒律开了火，而这种做法，却是艺术创造中必不可少的。

我们自然也不能忘记：优美的民歌和幽默的对话，也给《布谷鸟》带来独特的色彩，它们组成了这首喜剧抒情诗的部分旋律。

前线话剧团的这次演出，在掌握和发挥《布谷鸟》的独特风格上，是做得很出色的。整个演出虽不能说是十全十美，但它肯定地突出了剧本的优点，弥补了剧本的一些略嫌不足的地方。

从《布谷鸟》开始，我们将会舞台上看到更多的、各有特色的剧本。我们预祝剧作者们把更多的“第四种剧本”呈现在观众之前。

（原载 1957 年 6 月 11 日《南京日报》）

关于《布谷鸟又叫了》的一些创作情况

杨履方

编辑部要我写一篇有关《布谷鸟又叫了》这个剧本创作的文章，我在写与不写间，感到有两难：一难，怕写出来成了老一套；二难，是我真感到没啥好说，如果有，只不过是我在创作工作上，碰到过的一些困难和问题而已。这一次，编辑部的目的很明确，是要“通过具体的作品分析探讨，解决某些创作上的问题，使剧本创作和评论互相发展，有利于戏剧创作事业的不断前进与繁荣……”，为了这个有益的目的，我觉得应该谈一些情况，以便于展开讨论，对我来说，更是难得的学习机会，所以，我就来向大家提供一点情况吧。

合作化运动高潮的时候，领导上号召我们下去参与这个历史性的斗争生活，我是个部队创作者，上级意图是要我们反映这种新的生活面貌，用以教育部队。我怀着激动的心情，到分别已久的江苏农村里去了。一到乡下，真像早上刚睁开眼睛，就看见一片阳光，灿烂夺目，农村里面发生了多么巨大的变化啊！

高级社纷纷成立了，社干部们整天整夜地开会、总结、回报、规划、整社、整党、处理政策、布置生产、深入田间、工地检查工作……忙得连吃饭睡觉的时间都没有，只要看看他们眼睛里的红丝和陷下去的双颊，就会知道他们的工作有多繁重！连那些老娘和妻子都对自己的儿子和丈夫发出自豪的埋怨了。社员们也不怕天寒地冻、身疲力竭，起早带夜积肥、筑堤、修路、开渠、车水、排涝、除虫……特别是青年男女们，劲头更大，他（她）们白天生产，晚上还撑着船到河里挖河泥，有的还组织了青年突击队到几十里、一百多里的湖里去积绿肥、割蒿草；在繁星点点的深夜里，几十架水车架在河沿，河水哗哗地淌着，他（她）们一面踩着水车，一面敲锣打鼓，唱着古老的民歌和新颖的曲调，一夜之间，车干了一条河水；有的姑娘媳妇们为了不甘落后于男人，挑担子磨肿了肩膀，打夯时勒伤了手掌，割麦时划破了脚踝，还有说有笑，劲头十足，最叫人感动的是六七十岁的老头子，也赤着足跳到冰冻的水塘里去架水车，群众都选他们作优秀社员。

这些情景都使我深深感动，引起了我的深思，这是一种什么力量唤起了他（她）

们自觉的劳动热情呢？我想歌颂这种劳动热情；我想赞美这些劳动着的人；我想表现这种新的农村生活。可是，写什么呢？怎么写呢？不知道。因为我只不过看见了一些生活现象和生产情景而已。

我要继续深入下去。

我跟干部们一起开会、讨论、学习，听听他们的发言，学习他领导生产的方法、经验，了解生产中的困难、问题，我怀着极大的求知的兴趣，跟他们一起在煤油灯下度过了许多严寒的深夜。白天，我也跟着他们一块儿到田间或工地去了解生产情况，有时候，我也学着干部们的办法，一面拿着铁锹挖泥，一面跟他们谈天，晚上车水，我也爬到水车架上，一面踩着水，一面鼓动他们唱民歌。有时，我也跟着水利干部一起去勘察地形，看他们设计水利规划……这样，我就逐渐地熟悉了一些人，同时，也不知不觉地在感情上也发生了一些变化，我不光是作一个旁观者而停留在感动的阶段上了。我也跟大家一样，天天关心天气的变化，怕影响了生产，天雨了，我也耽心着“寸不怕尺水，尺麦怕寸水”；天旱了，我也耽心着，“三月清明沟底白，牛羊草儿尽变黄小麦”；麦子发现了红蜘蛛，我也焦急地跟着干部到田里去检查；发现母猪病了，我也赶快回来跟社干部报告；肥料缺乏，我也跟干部们一起动脑筋，找肥源；同样，看见枯黄的小麦转青了，我也抚摸着绿油油的麦苗微笑；母猪生小猪，我也开心给小猪丢一把青草；野地里发现一堆粪，也感到可惜了，将它拾起。这样，我慢慢地跟他们一起感受着喜、乐、烦恼和焦急。

但是，我还是写不出剧本来，这使我很迷茫。我想，这究竟是什么原因呢？当时我不知道，现在我明白了，我那时还没有深入生活，没有认真地参加体力劳动，另外，还很少接触到农民生产以外的生活：精神生活，感情生活等。

以后，我再继续深入下去。

有空，我就到农村俱乐部里帮助他（她）们搞搞文娱活动；到夜校去听课；帮农民写写信（甚至代妇女写信给她们在部队里的爱人）；到农民家里去聊天；跟复员军人作朋友（因为谈起是部队里出来的，就分外亲切了）……

这样，我的生活面扩大了，对这些人的思想、感情、个性也摸到一些了；也积累了一些零零碎碎的生活素材了，但一想到创作，又感到困难了。生活是那么丰富和慷慨，让你尽情地吸取养料，可是，当我提起笔来，又是多么贫乏和无力啊！我烦恼地搁下笔，再没有心思想写剧本了。

以后，我又继续生活了一个时期。

我从气象千万、纷繁复杂的生活现象中，体会到一个问题，就是由于生产关系

的改变（生产资料的私有制转变为集体所有制），人与人的关系也在改变，农民的物质生活精神生活都起了变化，物质生活的变化是容易看得出来的，而精神生活的变化，真是细致、复杂、丰富、多采。一方面，也是主要的一方面，随着社会主义社会制度的实现，很多新的人物、新的思想正在不断地涌现、成长和壮大，成为生活中的主流，成为不可抗拒的力量；另一方面，也是在逐渐消灭的一方面，有些人的社会意识，落后于社会制度，就是旧社会遗留下来的污点，还残留在一些人的身上，如封建残余、私有观念等，表现在对合作社、工作、爱人、妻子、儿女等关系上。这些东西还会妨碍着生产和进步。合作社的巩固和发展，除了生产而外，还需要社会主义思想的强大和发展；合作化的优越性，不光表现在新的生产力的高涨，还表现在人与人之间新的关系的形成。这样，农民不单在物质生活上，也在精神生活上都获得了最大的幸福。幸福，就是社会主义的同义语。这是我从一大堆生活现象中，体会到的一点认识。我把我对生活的粗浅认识和并不丰富的素材向领导我们创作的沈西蒙同志作了汇报（其实，这种认识并不是什么新的东西，对我来说，只是通过自己的感性认识阶段，提高到理性认识阶段而已）。他对这些素材都作了分析和指示。

以后，我就开始酝酿创作了。但新的困难又出现了，我怎样才能够把这些零碎的感受和分散的素材组织起来，写成剧本呢？我怎样才能在理性认识的指导下，把这些素材写成剧本呢？

我先想到写各层农民对合作化的态度，他们经过了什么样的思想变化才加入合作社的，我考虑了很久，觉得这方面的题材，人家剧本上早已写过了，我写出来不会比人家更深刻，只好放弃了。随后，我又想写那种“小脚女人”式的保守思想，或者想把好事一天办完的冒进思想，我也曾想写勤俭办社的问题、爱社如家的问题……这些“思想”和“问题”整天在我脑子里面打架，吵闹不休，可是仍旧结构不出一个剧本提纲来。什么道理呢？当时我不明白，现在也还不大明白。这大概是创作方法上的毛病吧。

我对自己说：“我还是回忆一下在生活中感受最深的人和事件吧。”于是，我想起了一个热爱劳动、热爱生活、喜欢唱歌，又开朗、又单纯、又朴实、又倔强的女青年团员。她曾经遭遇过一件事：她天真无邪地跟一个青年相爱，但他对爱情抱着极浓厚的私有观念，性格上也狭隘多疑，他不能理解也不愿相信她对他的真心，就借口对她的“生活作风”不满，其实她只是热爱集体劳动和集体生活。于是，他捕风捉影地咬定她跟另一个青年好了，进而限制她的行动。有一次，她回老家去了一

趟（她家是外来住户），他主观地肯定她跟别人结婚了；又一次，她被选上了青年团代表到省里去开会，回来后，他又怀疑她、讽刺她，她虽然在团小组会和私下里都赤诚地向他解释，但他反而生气，终于闹翻了。过些时候，他又懊悔，央求他的好朋友（团支书）一起找她恢复关系。她想：“现在还没结婚他就这样限制我，将来，我怎么工作，我能跟这种人过一辈子吗？”她就坚决回答他：“不！”以后，他们两个人就一起威胁、打击她，她流着眼泪把一切告诉了党，最后，党帮助了她。

由于她，我想起了另一些人和事：有一个妇女晚上出去开会，回家来，丈夫咬定她作了坏事，蒙住被子打她；还有一个童养媳，她老在外面干活、开会，成为一个女积极分子，可在家里，经常受丈夫打骂，她都委曲求全，高级社成立了，她当上了小队长，终于跟丈夫分居、独立生活了；还有一个妇女，她丈夫是个懒汉，解放前，受压迫，家里又穷，常在妻子身上发泄怒气，成立了高级社以后，妻子的劳动工分比丈夫还多，生活也过得富足了，丈夫的火气也小了，理也短了，妻子在家里的地位也提高了，丈夫也逢人就夸自己的运气好，讨上个好老婆了……这些人和事，不断涌上来，就像魔术师帽子里的鸡蛋一样，捡出一个又一个。

接着，我就考虑，这些事的教育意义、社会意义在什么地方呢？它们说明了，或透露出什么问题来呢？它们和我所要表现的新农村的面貌，有什么必然的联系呢？我常问自己，也问同志们。慢慢地看出来，她们的遭遇却有一个共通点，那就是封建残余和私有观念在家庭、爱情和劳动关系上的反映，由于合作化制度，由集体劳动，唤醒了人的尊严，提高了人的地位。因此，妇女在经济上、思想上得到了最后的、最彻底的解放，使她们获得了真正的幸福。我恍然大悟，这不正是体现了我对生活的认识吗？

我便以这个女青年团员——童亚男作为主要人物，她的事件作为主要事件，又以童养媳——童亚花作为次要人物，她的事件作为次要事件，用这两个不同身世、不同性格的人物，她们思想、品质的成长，来表现今天生活中美好的事物。

我便有了五个主要人物：亚男、亚花、必好、小甲、大汉。

接着，脑子里又出现了两个熟人：残废军人郭家林和他的妻子石秀娥。我想把他们那种具有共产主义道德品质的、幸福美满的一对儿作为大汉、必好的对照，作为先进者的榜样。何况，我不是硬拉他们，是他们自己闯进来的呢！

关于方宝山这个人物是怎样产生的呢？我在构思时又回想起我经常接触过的和在县、区委扩大会议上了解到的情况，许多社干部都是勤勤恳恳、全心全意办社的，但高级社刚成立的时期，工作繁重，他们都把主要精力放在整社和搞好生产上（这

是对的)，但在有一些社干部身上，或多或少地有一点忽视对群众的政治思想教育，因此，对一些人身上残留着资本主义思想、私有观念、封建残余等没得到及时的、有力的批判，用社会主义——共产主义思想去教育他们。这个情况，党也曾经指出过，我当时还没有认识得这样清楚，只感到有些人工作方法上有些“单打一”，光关心生产，关心人不够。由于有这种粗浅的感受，我便想，这样一种可爱而又在工作方法上有一点缺点的新干部，正是剧本里应该出现的，还想通过他克服缺点的过程，塑造一个完美的农村干部的形象。

主要的人物、事件和我企图表现的、但并不很明确的主题思想都有了。我便结构提纲。在结构提纲的过程中，我又碰到一个较大的困难，就是亚男被开除团籍后，矛盾如何解决呢？按照生活中的程序，势必要调查、开会、处理，我想了很多办法，都觉得不好，于是，我就放下提纲，开始写对话，写到第三幕五场，方宝山由于认识逐步清楚，从不重视到重视，从不管到衷心说出：“党来管！”我就没什么可写了，也认为没有必要添蛇添足了。这时，我们听到了党和庄严的声音，还需要说什么呢？不需要了。

这个困难解决了，初稿也写成了。

我把初稿给组织上看，张泽易政委跟我指出了两点：一、亚男受了旧思想的打击以后，眼泪太多，对她的形象有损害，因为她是新社会里生长的人物，是党、团所教养出来的青年人，在她碰到困难的时候，不光是哭，而是积极地行动，在党的关怀和支持下，跟旧思想作斗争；二、这剧本是喜剧样式，应该使它鲜明些。

这两点意见，在剧本的内容与形式上，都是非常有益的启发。以后，编剧和导演同志都提供了许多具体的意见，我便采纳了同志们的意见，进行修改。

我们团（前线话剧团）在排练过程中，我跟导演漠雁同志和演员们一起工作，他们随时跟我提出修改意见。特别值得提起的是苏联戏剧专家娜·玛·柔卡同志（那时，她正在我们团里工作），她主动而热情地参与了排练工作，对剧本提供了许多宝贵的意见。如对剧本主题思想的分析，她认为是表现新社会中妇女的作用与地位的问题；又如第二幕，王必好与孔玉成一场戏，他们想法不让亚男学开拖拉机的事，本来在暗场进行，事后交代，她提议正面表现。这样，把必须正面表现的暗场戏改为当场戏，喜剧性加强了，人物性格也鲜明了。第四幕六场，申小甲与亚男见面一场戏，本来的规定情景不明确，仿佛是小甲回来以后，他们已经见过面了。专家建议我写成他们俩刚见面。这样，把规定情景略加更动，他们两个人内心冲突的尖锐性和复杂性，便得到充分的表现，而且，喜剧性也加强了。她经常提醒我说：

“别忘了，每一小场戏都应该是喜剧的处理。”又说：“观众希望看见的戏，要让他们看见。”又说：“人的精神生活最有意义的一部分，应该让观众看到，因为改变人的精神生活是戏剧的基础。”又如第二幕必好与亚男一场戏，原稿上写得比较简单，有些地方还不够合情理，专家建议我把亚男的内心变化的曲折性和复杂性，更真实地、合乎逻辑地予以表现，这场戏，她毫不放松地要我作了三次修改，才算满意。她说：“真实地写出人物内心转变过程，才是对观众有教育意义的。”再如小甲的日记本，本来没充分重视这个小道具，我只在俱乐部一场戏里伏了一笔，以后，在亚男家门口一场戏里，成为亚男知道小甲爱她的重要证据，在以后的戏里，只是提到它，而没有用上这个小道具了。但是，专家非常重视，她说：“小道具也有生命，它应该生活在全剧里面。”她又列举了戏剧大师们如何重视小道具的运用，像《万尼亚舅舅》里面的手枪、像《奥赛罗》里面的手帕……于是，她跟我建议：在第三幕四场戏里，日记本到了亚男手中，最后一场戏里，亚男又把日记本交还小甲手中，日记本的命运跟人物的命运一起变化、发展、结束。

像这样的例子是很多的，总之，在娜·玛·柔卡同志的帮助下、启发下，剧本作了很多修改，我也学习到很多有益的东西。

再值得提起的是佐临同志在上海人民艺术剧院排练这个戏时，领导演员们作了许多小品，有些很精采的小品被采纳了，从而更丰富了剧本。如方宝山关心猪的戏里，加进一条线索：他自己的妻子有喜了，他也来不及照顾。在第六场戏里，猪生产了，他的妻子也生产了，他搞不清究竟怎么回事，搞清楚以后，又不知该怎么办，增加了这场戏，表现了方宝山公而忘私的品质，同时，更凸出了喜剧效果。

就这样，接受了领导上的指示，吸收了群众的智慧，又得到了专家和前辈们的教导，剧本最后定稿了。但是，由于我是个初学写作者，创作经验贫乏，生活经验也很少，特别是政治思想水平更低，虽然这个剧本非常幸运地得到了各方面的帮助，在思想性和艺术性方面，仍然存在着许多缺点。如文萍同志在《谈〈布谷鸟又叫了〉》一文中所指出的：“王必好、孔玉成的描写还比较表面化；方宝山、郭家林的形象创造还不够丰满；布谷鸟的形象也还显得薄弱；剧本思想深度还不够，等等”，又如吴强同志在《看了〈布谷鸟又叫了〉》一文中所指出的：“王必好写得不是太好，他是怎样的人？什么地方使得童亚男最初爱上了他？在舞台上没有得到形象的表现”等。又如娜·玛·柔卡戏剧专家分析剧本时谈到的一些缺点，有的虽然在她帮助下，作了修改，但限于作者的能力，有的还没有得到彻底的改正，她说：“布谷鸟的命运，是全剧的统一动作，观众都希望看到亚男跟必好的破裂，最后与小甲相

爱，但在她与小甲的关系上，还缺少贯穿性，当亚男听了小甲的日记以后，怎样从友谊发展到爱情，还不够清楚……”又如格·尼·古里耶夫戏剧专家在 frontline 话剧团看了第一场排练以后说：“王必好过早地暴露了自己的灵魂。”再如很多同志指出：“小甲的性格还表现得不够充分，还没有凸出地表现他的劳动等”，“马大婶除第一场以外，以后，对主要线索没有起直接的作用”（这两点，在改编电影剧本时，作了一些修正）。又如：“孔玉成的思想实质和王必好的思想实质有哪些相同，哪些不同？他们的错误孰轻孰重？对他们的批判也应有所区别。”

还有，观众问道：“亚男这个勤劳、活泼、可爱的姑娘，除了党和团的培养、教育而外，她这种高尚品质自小是谁培养、教育的呢？”这一点，观众不清楚，也没有看到。还有的观众指出：“在第一场里，有些人物关系还搞不大清楚。”还有人指出：剧本把方宝山光关心生产，不关心人的矛盾，强调得过分了一点，以致对他的优秀品质也有损害，等等。

以上一大堆缺点，都是剧本中确实存在的，而且还不止这些，就我自己的看法。还有如下的缺点，比如，我意图表现那样一个重大的现实意义和社会意义的主题（如前面所谈到的），但是，在艺术实践上，还表现得很不充分，也不深刻；还有，我肯定了方宝山忘我地搞好合作社生产这一面，还要求他关心每一个人，本来，共产主义的最终目的，就是要世界劳动人民都过着最幸福、最美满的生活，但是，关心人，它最重要的意义，在今天来说，首先是关心他们的政治思想教育，使社会意识迅速地赶上社会经济基础，这样，人民的社会主义觉悟越高，也促使社会生产力发展越快，合作化也越来越巩固和发展。在这个思想意义上来讲，在剧本中还没有鲜明地表现出来，只停留在这样一个水平上：好像只要方宝山关心妇女的身体、家庭幸福、婚姻幸福，这样，妇女和青年们的生产劲头就更大了。在改编电影时，导演佐临同志和我都注意到这个问题，想把这个问题写得鲜明一些、深刻一些，我们在这方面作了一些努力，但认识到了，还不等于作到了。我想，这除了我思想水平低等原因而外，也许是这个题材本身就不担负起这个重大的思想任务吧。（这个问题我还没有弄清楚，希望能得到帮助。）

另外，在艺术上的缺点，还有如开拖拉机的事，亚男和必好都很积极地去争取，但其他青年们的积极性却没有看见。学开拖拉机这件事，可以说是亚男最高的愿望，又是她跟必好的关系破裂的导火线，这是串穿全剧的一个重大事件，但在四场里，亚男生活中最高的愿望的火焰好像熄灭了，直到第六场，组织上决定派她去学习时，这股火焰，才又重新燃烧起来。这些缺点，在改编电影时，导演帮助我，作了改正，

也明确了形象构思：“布谷鸟不光要唱，还要飞。”这就是说，她不光有劳动的自觉和热情，还有机械化大生产的愿望和行动，这一点，不知是否能用艺术形象体现出来。

综上所述，造成这个剧本思想性和艺术性的缺点，主要有几个原因：基本的原因是我在生活中，还没有长期地、经常地参加体力劳动，把自己的思想感情，改造成成为劳动者的思想感情，从而更深入地理解劳动人民的心灵，塑造出更丰满、更鲜明的人物形象；另外，我的政治思想水平和党性修养很差，所以不能有力地指导自己更深刻、更准确地认识生活，发现生活中最主要的倾向和美好的事物，正确地表现出来；其次，那就是自己的艺术修养、舞台技巧等很差的缘故。今后，只有用更大的决心和热情，长期地、全身心地投入生活中、到工农兵群众的生产和斗争生活中，彻底地改造自己，更多地、更正确地、更完美地反映我们这个伟大的时代的美好生活。

这些话，虽然是老生常谈，但确是通过了自己的亲身体会，也确是这样想的。这篇文章的内容很贫乏，也很幼稚，只是为开展剧本创作讨论，提供一点参考。

（原载《剧本》1958年5月号）

从什么标准来评价作品的思想性

——对《布谷鸟又叫了》一剧的一些不同的意见

姚文元

时间是真理的试金石。一切暂时掩盖着的矛盾，在时间的长河中都要一步步地暴露出来。时间的河水冲洗着石子外面包积着的泥沙，日益露出它的真相。评价过高或评价过低的艺术品，也会因时间的推移、分歧的暴露，在争辩中纠正不切实际的评价，逐步获得切合实际的评价。在阶级社会中，这种过高过低的评价主要是由于人们站在不同的阶级立场看问题（当然也还有别的思想方法上的原因）。资产阶级的评论家们为了宣传资产阶级的思想，便把适合于他们观念形态的作品评价很高，把歪曲叫做“真实”和“生动”；无产阶级在艺术领域中当然要维护自己的路线，繁荣社会主义、共产主义文学，彻底粉碎资产阶级的文学，因而在评价艺术品上就有着不断的阶级斗争。毛主席不是提醒我们说，阶级斗争还存在，资产阶级、封建阶级思想不会消失得那么快吗？可惜有的同志总不深刻地去领会。

最近才把《布谷鸟又叫了》这个剧本看完了。《剧本》月刊的编者希望我也来参加讨论，我就在下面简要地讲一讲自己对这个剧本的一些看法。

这个戏在艺术上有它的优点，不少细节描写上富有喜剧色彩，因此能博得很多人的赞扬。戏的风格是风趣、幽默、乐观的，语言比较生动，它通过对雷大婶、李大婶的批判，反映了、支持了农村中的青年妇女婚姻自由的要求，揭露了封建残余势力的失败的狼狈相。雷大汉和童亚花的形象写得很能吸引人。这些都是成功之处，应予以肯定的评价。然而，如果我们从政治上看问题，从主要线索的思想性上看问题，我们应当怎样评价呢？

有人在《文艺报》第四期上作了这样的评价：“作者写出了爱情生活的时代气息，表现了我们这个社会的本质、气魄和它前进的步伐，作为创作的目标，从这里显示了作者对现实生活的热情，和相当敏锐的眼力……”总之，这个戏在政治上是表现了我们时代的本质。

好，我们就从这里开始我们的讨论。

在爱情生活上，什么是我们时代的特征、时代的本质呢？那就是爱情的思想基础、爱情的内容和旧时代起了根本的变化。不仅是摆脱了封建思想的束缚，更重要的是已经摆脱了资产阶级思想的束缚。今天，有共产主义觉悟的青年人，他（她）们的爱情是建筑在为社会主义而奋斗的基础上，他（她）们的爱情也正是在共同的劳动中成长起来的。爱情生活中的相互帮助、相互学习，个人的爱情服从于伟大的共产主义事业的利益，正是我们时代的一种特色，也是我们时代的新人之区别于资产阶级恋爱至上主义者的根本点。——资产阶级恋爱至上主义者的爱情观念的基础是个人主义，“爱情高于一切”便是他们的口号。社会主义文学应当从今天青年一代对待爱情崭新的态度上，反映出共产主义道德品质的成长。共产主义的思想感情，强烈的共产主义道德观念，这正是我们在反映爱情生活的波折、刻划人物形象时首先要注意的东西。

《布谷鸟又叫了》如何呢？

“布谷鸟”这个人物生活在一九五六年初，正是伟大的农业合作化运动汹涌澎湃的年代，是我国农村社会主义和资本主义两条道路决战的一年。而作品发表则是一九五七年初的事。在这时代的风浪中，爱情生活中必然也反映着社会主义与资本主义两种思想斗争的特点。但作者却仅仅孤立地写了属于民主革命的要求——争取婚姻自由，没有想到比争取个人婚姻自由更高一些的思想要求，从而把婚姻自由这种民主主义的要求放到社会主义革命的现实内容中去表现，使其具有社会主义的思想水平，而只强调了个人恋爱的绝对的重要性。全部剧本找不到两条道路斗争的影子。因此，首先在根本思想上，作品是缺少“时代的气息”，没有反映出我们社会发展在那个时期的“本质”。至少可以说，作者观察生活的思想水平是不够高的，他有比较细致的艺术形象的感受力，但缺少一种政治上的“敏锐的眼力”。

但是，如果仅仅是这样，我们还不能以此来责备剧本，因为某些阻碍个人婚姻自由的封建思想，即使在今天也还有的，既然有的，就可以写。写反封建，这并不是什么错误。更不能仅仅以题材来褒贬一个剧本。我们还要进一步分析，作者是怎样描写这场发生在一九五六年的反封建的斗争的呢？是用什么思想去反封建？是用什么力量去反封建？所谓“封建”思想指的是一些什么思想，封建力量又指的是一些什么人？

童亚男是作品歌颂的英雄人物。她突出的性格是：生动活泼、嘴舌锋利；勇于向一切“夫权”思想作斗争；劳动和男子一样干；反对一切看不起女人的思想；……这些都是从封建束缚下解放出来的妇女的性格特征，然而除此之外，她就没有更高的政治上、思想上的要求了。她用以同反对她自由恋爱的人作斗争的口号是：“我要，要

爱；爱到底！谁也管不着！”“开吧，开吧，开除了我的团籍，我也要爱！”她的“幸福”，仅仅就是挑选一个合自己心意的爱人，除此之外，她就没有更高的幸福观了。因为人物缺少社会主义思想，而作者又把一个缺少社会主义思想的人物作为受迫害、反封建的一个英雄人物，因此，在主题思想上尽管有反封建的积极意义，却同时在客观上也就鼓励了资产阶级的个人自由的恋爱观。特别当作者不是写党团组织支持她，而把党团的领导干部（组织）全部和童亚男的个人婚姻自由对立起来时，就变成了集体、组织对个人爱情也是一种阻碍、一种压力、一种束缚，因而使人得到一种印象：要争取恋爱自由、个人幸福，就要不顾一切地去爱，什么组织都不要，什么人也管不着。这种思想也会起鼓励资产阶级个人主义恋爱观的效果。作者显然仅仅站在资产阶级民主主义的水平上，缺少更高的社会主义的眼光，不然，在童亚男这个形象上如果写出了她是一个有社会主义觉悟和有组织观念的人，那就是用社会主义思想来反对封建主义，而不是用个人恋爱自由高于一切的思想来反对封建主义。同是反对封建主义，用什么思想来反对，却有一个立场的分歧，人生观的分歧。

再看一看和童亚男所对立的人。首先是王必好。《文艺报》的文章中这样分析这一个人物：

“……王必好，是一个资产阶级的个人主义者，而且还浸透了封建意识，但他却偏偏满口新名词，态度严肃，道貌岸然，仿佛是真理的化身，这就尤其显得荒唐可笑。”

是的，很“荒唐可笑”。——可是这被作为“荒唐可笑”而加以讽刺的人的思想，是一些什么东西呢？

作者在塑造王必好这个形象的时候，显然是想把他在恋爱上的错误的自私自利的态度和他的政治观念密切联系起来。他是青年团的支委，他是童亚男的“领导”。青年团的支委中当然可能出坏人，如果真是坏人，就应当努力揭露他这种卑劣的自私自利思想的阶级本质，揭露他内心那种一切为自己，为自己可以牺牲别人的观念的可耻，在一定的场面把他的内心的这种真实面貌揭露出来，描写他在广大群众中如何受到孤立、受到憎恨，这样才能起一个“反面教员”的作用——起批判资本主义思想的作用。这里喜剧的基础也可以考虑放在这种人物在新社会中必然处处受到嘲笑、批判的喜剧性的遭遇和下场上，使其“当场出丑”。但这个剧本却着重去把王必好写成一个用各种正确的政治观念来对别人讲话的人，他处处得势，而他之遭受群众嘲笑却隐诸幕后。这样戏中嘲笑他的自私的本质就显得十分无力，而却辛辣地、敌意地嘲笑了那些正确的政治观念。好像王必好之所以坏就因为他有一套政治“教

条”。我们看看他讲的一些什么：

王必好（说教地）：是呀，青年人应该要求进步，改造思想，端正作风。

……

王必好（正经地）：是啊，为了你的进步……我站在组织的立场上——

……

王必好（说教地）：青年人不怕有缺点，只要有勇气，有决心——

……

王必好：你要忠实回答我，忠诚老实是青年人的优良品质，虚伪狡猾是——

……

童亚男：“酸溜溜，酸溜溜，笑得我的肚子疼，笑得我的肠子弯，笑得我的眼泪一大摊！”

全剧中充满了这类对白。作者头脑中，显然是以为这些语言都是一种“说教”，因此在讽刺王必好时一定要把这些语言当作讽刺的重点，才能揭露这个“说教”主义或者“教条主义”者的本质。把正面的一些政治教育当成“说教”，把组织观念和个性对立起来，把无产阶级思想和青年的特点（或“特殊要求”）对立起来，是发表这个剧本那一阵时间中很流行的一种资产阶级观点。试问如果不是王必好，而是另一个没有自私之心的党团干部也说这些话，也向童亚男进行这方面的教育，那这些话是否也变成“酸溜溜”的东西了呢？为什么不用别的话，而偏偏用这些话来当作反面人物的性格特征而一再强调地刻划呢？如果批判王必好的自私、封建，尽可以强调别的更能揭露他内心丑恶思想的东西。观众们在嘲笑这个“真理的化身”时，是否可能连真理本身也一同嘲笑进去了呢？作者对这些真理本身，是抱肯定或者是嘲笑的态度？……我不想用更严格的词汇，只希望不少热烈赞扬这个戏的评论家们，也能够同时从政治思想上思索一下这方面的问题。到底用王必好这个形象、以组织的身份出现的一个“满口新名词”的形象，来作为农村封建残余的代表，是否真实，是否正确，是否典型。

如果仅仅从王必好一个人，还可以作各种解释。然而恰恰相反，问题是作者把整个组织都写成和王必好站在一边的。王必好这个团支委的坏行为，是受到团分支部书记的支持的，党支部书记也是一个把猪看得比人更重要的官僚主义者，他脑子里

也是封建思想。他“现时在揪合作社，建设社会主义……每天要关心多少大事”，因此不关心她们的婚姻事。最后是一个复员军人郭家林用计把他夜里从家中骗出来，狠狠批评了他一顿不关心人，他才忽然没头没脑地答应“你的事，党来管”！党团组织，在这里都被写成和个人婚姻自由相对立的。剧中出现的党团领导干部中就没有一个人是关心童亚男的，相反地，都是直接或间接帮助压迫童亚男。试问这在政治上究竟引起什么效果？

郭福林是以打抱不平的姿态出现的。当他听见童亚男的申诉时，他没有以一个党员的立场告诉她“你放心，党会帮助你弄清问题的”、“组织上会支持你的”这一类一个普通党员一定会讲的话，脱口而出的却是这样一句话：“这些家伙，我跟他们——”

这样的描写，反映出作者自己缺乏无产阶级思想，他不能体会一个有共产主义觉悟的党员在这种情况下会说什么话。这样的描写是有利于加强党的领导或者是不利于加强党的领导，是很明显的。

整个戏指导思想暴露得最鲜明的是下面一段：

方宝山：甚么痛苦不痛苦，姑娘小伙子恋爱，总有一点痛苦，我脑子里的事情太多了，一天到晚，又是生产，又是整社，又是政治思想教育……正事都管不过来，哪有闲心管她们的子丑寅卯。

童亚男：方书记，难道你光管大家的社会主义，就不管我的社会主义啦！

方宝山（奇怪地）：你的社会主义？你还有个什么社会主义？

童亚男：我的幸福啊！

作者这里通过童亚男的口，把个人的幸福和集体的利益对立起来。光有大家的社会主义是不能够有个人幸福的，只有在大家的社会主义之外再加上一种另外的“我的社会主义”，才有幸福可言。个人的爱情上的幸福高于社会主义，高于劳动，高于一切，这就是作者创作思想的核心。封建思想是阻碍“我的社会主义的”，没有幸福；“大家的社会主义”是不包括“我的社会主义”的，也没有幸福。最幸福的是什么呢？当然就是资产阶级个人主义的“自由”了。而当把这种“我的幸福”和整个工作尖锐地对立起来时，当作者连“大伙都入社了，干社会主义了，谁还不幸福！……好日子在后头！”这样的话也当作“说教”来批判、讽刺时，它的错误就特别明显，它的资产阶级个人主义的思想就暴露得特别明显。然

而有的人却认为“这就是绝妙的讽刺材料”，这个戏的“思想的翅膀，却飞扬在整个现实生活之上”，这不是离题太远了么？到底在进行文艺批评时，应当艺术第一还是政治第一？应当是为什么笑、嘲笑什么东西作第一还是能否引人笑或笑得不多作第一？在这一点上，到目前仍然存在着分歧。不错，任何喜剧的形象都是可笑的，但是不是任何可笑的都是社会主义的喜剧？我以为，如果我们不从思想上深刻地分析我国社会中的敌我矛盾和人民内部矛盾所表现的各种形式，和以前的社会有何区别，不从思想上去研究社会主义、共产主义喜剧内容上的特点，以此，再去研究它们形式上的特点，我们就不可能创造出具有更高的思想水平的喜剧来。而仅仅从笑这一点来作为评判标准，是很可能得出片面的结论的。

我和杨履方同志没有见过面。但我知道他是一个很有才华的青年作者。著笔之前，几经踌躇，是不是要写，会不会影响一个同志创作上的积极性，然而终于还是写了。这能得到谅解的，这是为了集体，为了我们共同的事业，为了弄清一种思想；为了希望作者能在更高的思想水平上去创作。只谈优点而不谈这些错误，我以为对作者、对观众都没有好处。为真理而展开辩论，从争辩中最后得到比较一致的见解，我们的事业不就是这样发展的吗？这是属于人民内部的思想分歧的论争。如果有人来反驳我的意见，我也很愿意听到的。

一九五八年十一月

（原载《剧本》1958年12月号）

对《布谷鸟又叫了》一剧及其批评的探讨

陈恭敏

读了最近发表的几篇批评《布谷鸟又叫了》的文章，特别是去年第十二期《剧本》月刊上姚文元同志所写的文章，我有些不同的意见，提出来参加讨论，希望得到批评指正。

《布谷鸟又叫了》（以下简称《布》剧）于一九五七年一月发表以后，在全国广泛上演，并被改为歌剧、戏曲，拍成电影，不但得到了批评家普遍的好评，也说明广大观众是欢迎和喜爱这个戏的。当然，剧本的缺点，也受到过正确的批评。

一九五八年第廿二期《文艺报》上登载了刘学勤等同志的文章以后，接着好几篇文章都对《布》剧作了根本否定。批评者不但针对着剧本，而是针对很多过去推荐过这个戏的批评家、期刊编者和不在少数喜爱这个戏的观众，提出了大胆而尖锐的批评。因而这一场辩论就远远超出了具体讨论一个戏的范围，提到政治原则和美学原则的高度上来，从实到虚，经过深入切突的辩论，又以虚带实，对指导创作实践和理论批评，将产生深远的影响，这场讨论是很有意义的。

其次，《布》剧是以处理人民内部矛盾（包括领导干部官僚主义作风与群众的矛盾）作为戏剧冲突的，而且是用喜剧的样式（讽刺、嘲笑、夸张、对比等手法）来处理这种矛盾的，这在艺术上是个新的课题，没有可以直接借鉴的传统经验，而以人民内部矛盾在各个方面的表现作为戏剧冲突的题材，这是今后剧本创作的主要内容，需要摸索经验。我作为一个剧本习作者，抱着学习的态度，抱着和杨履方同志从创作的艰苦摸索中吸取经验教训的态度，发表一些不成熟的意见。

一、关于剧本的主题思想

什么是《布》剧的主题？这一主题总的思想倾向是积极的还是消极的？这是确定一个戏的社会价值和对它作出基本评价的关键。

最近发表的三篇文章都说《布》剧是“反封建”的主题。这个提法虽然并不完

全错，但却很不全面，而且经过姚文元同志的演绎，反而变得似是而非了。姚文元同志的文章是按照这样的逻辑演绎的，他说：“作者却仅仅孤立地写了属于民主革命的要求——争取婚姻自由，没有想到比争取个人婚姻自由更高一些的思想要求……只强调了个人恋爱的绝对重要性。全部剧本找不到两条道路斗争的影子。”而童亚男是“反封建的一个英雄人物……她用以同反对自由恋爱的人作斗争的口号是‘我要，要爱，爱到底，谁也管不着！’‘开吧！开吧！开除了我的团籍我也要爱！’”再进一步，姚文元同志说：“特别当作者不是写党团组织支持她，而把党团的领导干部（组织）全部和童亚男的个人婚姻自由对立起来时，就变成了集体、组织对个人爱情也是一种阻碍、一种压力、一种束缚。”（引文重点是我加的。）按照这种逻辑演绎出来的结论，必然是：剧本写了一个极端的个人主义者和恋爱至上者，把组织和集体当作封建势力在进行斗争。剧本要真是这样的“反封建”，那就岂止是荒谬，简直可以说是反动的了。事实上这不过是姚文元同志脱离了剧本的艺术结构，用主观的概念推论代替了对作品的基本思想倾向的客观分析。这里不妨引证一段别林斯基的意见：“有人以为，指出一部艺术创作的基本思想何在，是最容易不过的事情——这种人是错了；这是件困难的事，只有那种与思想能力结合起来的深刻的审美感才能作到的事。……诗的思想——这不是三段论法，不是定理，不是规则，这是活的感情，是澎湃的热情。”（请参看文学理论学习参考资料第四百二十八页。）作品的思想性既表现在作者歌颂新事物的热情上，也表现在否定和批判旧事物的热情上，而讽刺喜剧的思想性甚至主要在于它对旧的上层建筑、意识形态的批判的力量。否定这条原理，就等于取消讽刺喜剧。《布》剧无论如何不能简单地用“反封建”三字概括它的主要思想内容。姚文元同志首先确定这个戏的主题是“反封建”，然后把这个所谓的“反封建”和《梁祝》之类的“反封建”等同起来，说“这是属于民主革命的要求……”再进一步，把童亚男当作“反封建的英雄人物”，脱离人物的年龄、经历、水平和所处的规定情境，引用了她的两句话作为“斗争口号”。再进而把作者否定和批判的人物当作“党、团组织”，说“集体和组织”对她施加了“压力”，得出“荒谬”的结论。姚文元同志对作品的基本思想的这种分析是完全不科学的。关于童亚男这个人物是不是个人主义者和恋爱至上者，关于和她对立的人物王必好、孔玉成是不是代表组织，我在下面再专门来谈。这里，首先要弄清楚剧本主题思想的实质。简单地说剧本是“反封建”的主题为什么不全面的呢？第一，尽管剧本安排了亚花和雷大汉，雷大婶和马大婶这样纯粹的和封建残余势力作斗争的情节，但这是次要人物，次要情节，而且由于支持封建残余势力的社会制度消灭了，它已经成了强弩之末，

早已日薄西山，没有什么力量，所以作者只要让亚花回一趟娘家，这些代表封建残余势力的人物，就惊慌失措，显出可笑可怜的狼狈相。第二，从童亚男和王必好的爱情纠葛来看，矛盾的尖锐化并不表现在王必好提出五个条件的时候，剧本写得很清楚，当王必好提出五个条件要把布谷鸟关在笼子里的时候，童亚男很干脆，她“接过纸条，看也不看，一把撕碎”，作者用了比较夸张的手法，突出了封建思想的荒诞不经。因而对王必好的封建意识的斗争，是很难构成比较严重的戏剧冲突的。矛盾的尖锐化，甚至具有悲剧性的力量，是由于下面两个事件发展起来的：1. 不让童亚男去学开拖拉机。2. 孔玉成、王必好狼狈为奸，滥用职权，非法“开除”了童亚男的团籍，而这个支部大会的性质，根本不能作为正式的一级组织决定，剧本交代得很明确，像石秀娥、屈小娣、李金芳、白天水、叶有根这么多积极的团员都没有通知参加，党支部书记和支委郭家林也不知道（没有通知）。这就很显然，童亚男和王必好在爱情问题上所展开的斗争，从反封建意识发展为反官僚主义的斗争，严格地讲，这还不是一般的反官僚主义、命令主义作风的问题，而是反对品质恶劣的坏行为的斗争（能不能把孔、王划为坏分子，还值得研究）。现在我们再进一步探讨下去：主题有反封建的内容（主要还是指和雷大婶、马大婶的斗争），有它的积极意义。而对孔玉成、王必好这种品质恶劣的人进行尖锐的斗争，当然也有它的积极意义。但问题发生在这一点上：正如姚文元同志所说的，“青年团的支委当然可能出坏人”，但这究竟是生活中的个别现象，人们不禁要问：“这是典型的吗?! 这能反映生活的本质吗?!” 这里就牵涉到主题所包括的另一个更重要的内容：关于全面的关心生产和关心人的问题。如果说这种严重个别现象能够发生，那也只有发生在方宝山这种领导思想和指导方法的特定情况下才具有了典型性。剧本创造了一个把关心生产和关心人对立起来的方宝山，作者通过形象的力量表明了方宝山的这种片面性可能产生的严重后果，以此揭露了这种片面性的危害。这就是主题所包括的三个方面的思想内容：讽刺封建意识的残余势力；对资产阶级个人主义者，而且还浸透了封建意识，但他却偏偏满口新名词，态度“严肃”，“道岸貌然”的孔玉成、王必好的恶劣品质、违法乱纪的行为，进行了不调和的斗争；用善意的嘲笑和严肃的批判，揭露了“见物不见人”这种思想倾向的危害性。因而首先从政治标准来评价这个戏，也必须承认主题思想是有积极意义的。

二、童亚男是个什么样的人?

批评者把作品的思想性完全寄托在剧中故事主角童亚男身上，这是把对正剧的

要求硬套在喜剧上的结果。在正剧中，思想性的高度常常体现在作者全力歌颂的英雄形象身上，如《烈火红心》中许国清的塑造。在讽刺喜剧中，思想性的高度却主要表现在对否定形象、批判的人物形象的批判力量上（作者的热情和刻划的真实、深刻的程度）。这是一；其次，就从这个具体人物来看批评者的论断也是不公允的，童亚男能不能美化为具有共产主义风格的新型妇女的代表呢？当然不能，但能不能因为童亚男讲了这样两句话：“我要爱到底，谁也管不着”，“开除了我的团籍，我也要爱”，就把她当作“个人主义者”、“恋爱至上者”、“对抗组织的自由主义者”呢？！这也是不对的。我们分析一个人物，总是全面的从他的行为逻辑来考察他，而剧作家刻划人物，也总是让人物根据自己的性格特点来行动的。童亚男作为一个年纪很轻，还很幼稚的女孩子，在孔玉成、王必好竟假公济私，卑鄙地企图非法利用“组织”来压迫她的时候，她气愤地说出了上面两句台词，这是情有可原的。当然，我们在肯定她敢于和坏人坏事作坚决斗争的同时，也应该对她说：这两句话是错误的。姚文元同志孤立地把这两句话拿出来，说成是她提出的斗争“口号”，这是完全不必要的。真正要研究的是童亚男所进行的斗争是为了什么？依靠什么？她的整个斗争难道仅仅是“为了挑选自己的幸福，找一个合自己心意的爱人”吗？要是这样，当然思想性就要降低，但也还不能就说是个人主义。何况作者也还是写了她的劳动热情，和群众的关系，要求学开拖拉机的理想，等等。作者没有用更多的篇幅来表现童亚男的劳动态度，这是由主题和题材决定的。我们不能要求写农村题材的剧本，全面地反映出农村面貌的各个方面，这是不可能的。即使专门写恋爱题材，表现恋爱中的共产主义品德，不能说就是没有意义的。是不是我们只看到剧中人物在谈恋爱，为真正幸福的因而也就是共产主义的爱情而斗争，就武断地说他们不关心生产、不关心其他，老是在台上谈恋爱，追求自己的幸福呢？！这个“自己的”绝不等于“个人主义的”，应该非常显然。童亚男被王必好指责为“资产阶级浪荡作风”的根据是什么？第一，她不该和申小甲唱歌，而且是情歌。第二，不该打打闹闹，不男不女（指的是扔泥块）。最主要的是第三，不该和他（王必好）决裂。刘学勤等同志提出“起初，她与王必好很好，当王必好提出一些不合理的要求时，她还是迁就他，并答应了不再与申小甲在一块唱歌……和王必好闹翻了，亚男还恋恋不舍地叫‘必好、必好’”。覃柯同志又进一步挖掘她的心灵深处说：“她既已答应必好不再跟申小甲在一起唱歌，而一见了小甲又忘情地唱起来，你能说她心灵深处对小甲是无情的吗？……（这段一直到说她的爱情是资产阶级式的。）当她轻率地爱过必好后，又轻率地决定爱上申小甲，这就不能不遭到人们正当的非议了。”那么，当童亚男发现

王必好是个极端恶劣自私的人，又发现申小甲那么忠诚地爱着她。这时，她该选择谁呢?! 我认为童亚男和申小甲的感情关系，基本是正确的。他们在一起长大、在一起学习，也在一起唱歌，都热爱劳动、都有远大理想，这些就是他们必然产生爱情的基础，只要把他们的爱情和王必好式的“爱情”对照一下，我们首先应该肯定童亚男的恋爱态度；当然，我们也可以批评她开始爱上王必好是轻信的（而不是轻率的，因为她在没有发现王必好卑劣的灵魂以前，对他的爱是真诚的）。这种轻信说明她很幼稚，也很单纯。至于申小甲不时流露出他隐藏着的深情，以及日记本上那一段，顶多只能说作者在描写农村青年的感情、心理状态时，抓不住劳动人民感情的细腻处，而写得有点知识分子化了。刘学勤、覃柯、姚文元等同志对童亚男提出过高的要求，也是有原因的，因为作者怀着满腔热情歌颂了她，把她作了某种程度的美化；而歌颂和美化的却并不是理想的新型妇女，而是一个多少带有资产阶级“个性解放”的色彩的女孩子。但因此就武断地说童亚男是“个人主义者”和“恋爱至上者”，这也是没有根据的。童亚男依靠什么力量和坏人坏事作斗争呢?! 剧本表现得很明显，她被“开除”团籍以后，立刻就深夜跑去找郭家林。这是不是找党找组织呢？当然是的。首先在童亚男的思想上是去找党的；其次，郭家林作为党的支委，发生了这种违法乱纪的政治事件，他一定要向支书提出，支书再不管，支委会也要讨论的。剧本没有正面写开支委会，是因为支书管了这件事，而且也没有必要在舞台上开支委会。

由此可见，童亚男在恋爱问题上和由恋爱纠葛所引起的和坏人坏事作坚决斗争上，是个有社会主义觉悟的姑娘。她身上具有从旧的思想束缚下解放出来的性格特征。由于人物身上带有资产阶级“个性解放”的色彩，缺乏更高的共产主义理想，因而这一个性，缺乏千千万万社会主义劳动青年的先进的典型特征。

三、方宝山是否典型？

方宝山是否典型是非常重要的。从批评者的文章中我认为他们对“典型”的理解是庸俗的，形而上学的。这里不得不简单地谈一谈这个根本原则问题：批评者首先认为环境是不典型的。刘学勤等同志文章的第一个小标题就是“故事发生在什么时代”。覃柯同志问道：“这难道是农业合作化高潮中，农业丰产创造世界纪录前夕的农村吗？”而且用了很长的篇幅责备作者没有写农村劳动的主题。姚文元同志甚至提出这是“民主革命时期的任务——争取婚姻自由”，说“根本看不到两条道路斗争

的影子”，“没有反映出我们社会发展在那个时期的本质”。说一九五六年的农村没有封建残余、没有坏人坏事、没有“见物不见人”的官僚主义；说反对这些东西都没有什么本质意义，我看这是对作为旧的上层建筑的意识形态的长期斗争估计得太天真、太轻易了。说这一场斗争不算“两条道路”的斗争，那就不知道在这个特定题材的范围内，什么才是两条道路的斗争？！（当然，方宝山的片面性属于思想方法问题。）刘学勤等同志提出：“问题在于怎样去写，和站在什么立场上去写。”那我们就分析一下作者的立场和爱憎表现吧。以上提到的落后现象能不能当作生活的主流？特别是把这些现象解释为我们新的社会制度的产物呢？这就是绝对的错误，是我们和右派的本质区别所在。作者并不是纯客观地陈列“落后”事物，更不是毫无批判地在暴露“阴暗面”，作者可以说怀着歌颂童亚男同样的热情和不调和的精神，动员了喜剧的讽刺、嘲弄、鞭笞等艺术手法，狠狠地打击了坏人坏事；严肃然而善意地用嘲笑批判了方宝山的“见物不见人”的思想（关于应不应该采用嘲笑的方式下面再谈）。这一场斗争显然是胜利了，这个胜利既表现在雷大汉、雷大婶的合情合理的转变过程上，表现在孔玉成、王必好给予了应得的处分上，表现在方宝山的转变上（这个过程描写得比较简单）。更重要的是表现在观众的爱憎感染上。由于作者用“抽丝剥茧”的手法，一步一步深入揭露出王必好的自私、恶劣的本质，用了提出五个条件这种“画龙点睛”的夸张手法，照出了他丑恶灵魂的原形。作者在刻划这个反面人物形象的同时，就在逐步深入地对他作了批判。不过这种批判（也就是作者的爱憎倾向）是在情节和形象发展过程中完成的，是在观众的笑声和“嗤”声中完成的，而不是通过正面人物的嘴来批判的（这又涉及到喜剧样式的问题）。如果我们同意喜剧担负着“用讽刺之火烧毁旧意识的残余”的任务，也同意封建残余、坏人坏事、官僚主义是现实生活中存在（将比较长时期存在）的落后思想，而这种思想是社会性的（反映封建阶级、资产阶级的）本质的东西（我不用“社会本质”是因为这样提容易引起误解，说成是“社会主义制度的本质的”）。那就说明从生活中既可以创造出无数的先进英雄人物的不同典型（这是生活的主流），也可以创造出不同的落后人物、否定人物的典型，这恰巧是讽刺喜剧的主要任务。喜剧样式和其他戏剧样式同样具有广阔的表现范围。因而，在讨论这个戏的时候，不应该提出像“五个条件”，生活里有没有，“这是极个别的现象”等这种问题。“典型”不是指的“统计的平均数”，这是早已明确了；而脱离形象的本质的特征，摘出某些细节来问“典型不典型”（是不是多数的大量的现象），谁也无法去作这种社会调查。而且作者尽可以在艺术表现上进行虚构和想象。

方宝山的典型性何在呢？他代表了某一类人物，他们对党的事业、对群众的根本的长远的利益忠心耿耿，具有公而忘私的优秀品质；但他们存在思想方法上的片面性，“见物不见人”，不善于“全面地抓生产、抓政治、抓生活”。看到了群众的根本性的长远利益，却忘掉了群众的目前利益；看到了集体的利益，却不大注意“个人问题”。这种思想方法上的片面性有各种不同的特征和表现，有各种一条腿走路的干部（当然这里面也会有党支部书记）。正如党的六中全会所总结的，党的方针和方法是全面地辩证地对待某些矛盾着而又统一着的工作和问题。六中全会特别强调关心群众吃饱、睡好这些“生活问题”，决不是无的放矢，如果干部中不存在像方宝山这种一条腿走路的倾向，就不需要在中央全会的决议中如此强调了。方宝山的典型意义具有较高的概括性，这是首先可以肯定的；其次，我们才谈到形象的创造。正如作者主观意图所要表现的，从形象的客观效果上也可以得出这样的结论：方宝山整个形象是正面的、先进的、具有优秀品质的人物。作者怀着热爱和善意在批判他“见物不见人”的缺点，分寸也是站得住的。覃柯同志硬把“将生产和关心人对立起来”的观点加在作者身上，实在令人奇怪，因为作者正是为了批判方宝山这种片面的观点，才写了这个人物的。

当然不能说造成刘学勤、覃柯等同志认为剧本把“关心生产和关心人对立起来”的印象是毫无根据的，原剧本（指《剧本》月刊一九五七年一月号发表的本）安排了“约克夏”生病这一喜剧性情节，是一种对比手法，并没有对立的意思。上海人民艺术剧院排这个戏，把这一情节作了夸张，增加了两段戏，把方宝山的“爱人生产和猪生病”安排在同时，让他处在矛盾中。第三场，方宝山先去看猪，用以说明“猪比人重要”；最后一场，方宝山转变了，先回去看人，借此说明“人比猪重要”。给人一种印象：关心人和关心猪有矛盾。这样人为地制造矛盾（因为这两件事根本是不矛盾的）来加强喜剧效果，结果给人一种歪曲的印象，这是演出修改本的错误。但覃柯却因此认为：“关心人和关心生产本来是不矛盾的，然而剧作者思想上却将它们当作不可调和的戏剧冲突来描写……”这也是过分的。即以增加的这两段情节来分析，也看不出冲突的不可调和性，这里的矛盾只是先去看什么的问题，而并没有关心了猪就根本不可能关心人的意思，修改本强调“先去看猪”和“先去看人”这种人为的矛盾是虚假的，只是为了加强对方宝山的嘲笑，这种嘲笑有一点戏谑的意味，容易丑化人物，因而是不好的；但“谑而不虐”，也还看不出什么恶意。全剧宣扬了“关心生产、还应该关心人”的思想，并没有宣扬“关心生产就不可能关心人”的对立观点。我们也看不出方宝山关心了童亚男的事就影响了生产，相反，

作者强调了方宝山转变以后，生产上欣欣向荣的景象。

其次是关于对方宝山的嘲笑问题。评论者也同意“生活中也有只关心生产，忽视群众切身利益的干部，对这种干部也应该批评”。“假如说，有个别干部在生产中，没有能很好地执行党的指示，忽视了对人的关怀，当然也可以对他提出善意的批评。”“问题在于方宝山的缺点是九个指头与一个指头的关系”，“这种个人生活上的问题，跟方宝山所关心的集体利益比起来，究竟还只能算是小事，不应该在批评一个领导干部在这方面的缺点时，去否定他关心集体利益的优秀品质”。前面已经谈过，作者是把方宝山作为正面形象来刻划的，也许这只是作者的主观意图，而客观效果却恰巧相反吧？！事实不然，刘学勤等同志的文章有这么一段：“我们还要再进一步分析一下，作者所丑化的方宝山到底是怎样的一个人？他对社内公共财产是那样的关心，对社内生产是那样的重视，甚至超过对自己妻子的关怀：这正是我们所提倡的忘我精神。”方宝山的正面特征给刘学勤等同志留下了深刻的印象，他们不得不赞扬方宝山的忘我精神和“关心集体的优秀品质”，这就是作者所创造的方宝山所产生的客观效果的例证。作者当然不是把方宝山作为党支部书记的优秀代表来写的。他在作者的笔下，确实是被批评的对象。有些人习惯把表扬的人物叫做“正面人物”（这是对的），而把被批评的人物叫做“反面人物”（有点反派的意思），“不是红的，就是白的”，这是一种简单化、脸谱化的办法。

现在摆在作者面前的是一个很难刻划的形象。为了突出批判这种“见物不见人”的思想，必须用更多的篇幅去表现这种思想特征，还要揭示它的危害性（刘学勤等同志还要求说明这种思想的根源，这也是对的，因为这样教育作用更深刻）。而讽刺喜剧这种样式又不适合用正面的大道理来批评这种思想，而必须让人物通过自己的行为来显示这种思想的不正确（在喜剧里还必须是可笑的），但作者还要让观众感觉到他的缺点只是十个指头里面的一个指头。很显然，这里是有矛盾的。关于方宝山这类典型人物的刻划，我认为是社会主义的讽刺喜剧中最困难的一种。这种矛盾如何统一呢？这取决于两个因素：1. 作者的立场：立场对头，从团结的愿望出发，怀着爱护、善意、帮助他改正缺点的热情，就不会歪曲。2. 艺术描写的分寸，在这种情况下，分寸也非常重要。方宝山这一形象产生了某些“丑化”的印象，与上海人民艺术剧院在排演处理上所作的增删，失去了这种艺术描写上的分寸是有关系的，正如刘学勤等同志正确指出的，演出修改本把方宝山“对劳动的热爱和对孕妇的一点关心都删掉了”，而增加的又是前面所谈的那么两段戏。虽然没有造成对整个人物的否定，但和作者原来的人物就有些走形了。（作者同意这种修改，是不妥的。出版

的单行本把王必好的五个条件改为建立模范家庭的五条规则，也是不合逻辑的。)剧本描写的方宝山的缺点，从性质上看，并不是很严重的，他以为童亚男的恋爱纠纷只是一般的恋爱纠纷，所以不大在意，作者是这样描写的：

方宝山：玉成，青年队有什么问题？

孔玉成：有，童亚男打了个报告。

(把报告递给宝山，宝山不在意地扫了一眼。)

方宝山：不是说她思想作风不好，换周怀清去了？

孔玉成：是啊，她还一个劲请求，昨天她又随随便便跟王必好——

方宝山：搞恋爱啦？

孔玉成：不，解除了。

方宝山：(不在意地)呵，情况又变化了。

孔玉成：是啊，为了点小事，她就跟王必好闹翻了。

方宝山：(失笑)你也是，没事找事干，这点小事你也管。青年人恋爱，就跟我们江南的黄梅天一样，一会儿晴，一会儿雨，管他干啥，玉成，当干部的只要抓紧生产就行了，别抓住芝麻，丢了西瓜。

我们再看看第五场，当他知道这一场“恋爱纠纷”竟是一个原则性的问题时，他的态度是鲜明的：

童亚男：方书记，一个人受了冤枉党管不管？

方宝山：你受了什么冤枉？

郭家林：亚男的团籍被他们开除了！

方宝山：(一惊)谁？

童亚男：孔玉成跟王必好！

(亚男忍不住哭了。)

方宝山：真的么，太胡闹了，家林，这事我可是一点也不知道！

下面一段描写他沉思有顷，雷大汉和亚花上来，证实了王必好说亚男“破坏别人夫妻关系”是污蔑，方书记很快就判断出谁是谁非，而且握住郭家林的手说：“家林，我谢谢你！”对亚男说：“放心吧，亚男，你的事，党来管！”说明作者所刻划的

方宝山在政治原则问题上是一点也不糊涂的。而且还是一个勇于改正缺点的干部。

作者对待王必好、孔玉成这两个人物和对待方宝山、雷大汉这两个人物是显然不同的。同样两个封建老太婆马大婶和雷大婶，作者也有不同的处理。只要实事求是地加以比较，就可以明显地看到其中的本质区别。

四、是否歪曲党团组织的问题

解决了方宝山是正面人物的问题以后，这个问题已经解决了一大半。但我们还要正面来谈谈这个问题。

批评者认为对党团组织是一种歪曲，提出了下列三点根据：1. 童亚男和坏人坏事所作的斗争，没有得到党、团组织的有力支持，一直发展到被“开除”团籍这么严重的程度，方宝山才说了句“党来管”。2. 党团组织中，除郭家林这位支委外，我们看到的党支书、团分支书、团分支委，都是有问题的。“团支部大会”（尽管很多团员没有参加）居然可以为坏人所操纵。3. 而党支委郭家林写得又比较软弱无力（覃柯同志认为他是一个有着浓厚自由主义色彩的人，根据是不足的）。由于以上情况，批评者认为剧本把“党团组织描绘得一团漆黑”，“除了被坏分子利用以外，是不起什么作用的”（事实上，并不像批评者所夸张的那样）。

剧本所描写的这一特定的党、团基层组织确实是政治质量比较差的（但后来有了变化），首先支书就是一个不善于全面抓生产、抓政治、抓生活的干部；其次，担任团分支书和支委的是两个品质恶劣的人。因而，不可能不影响到其他方面，正如覃柯同志所正确指出的：“应当承认，作者也确实描写了一些新气象，如戏的开场和结尾，都穿插了社员们来来往往劳动的情景，在劳动中有歌声也有欢笑声……”，可是紧接着：“就是孕妇黄菊英挑着河泥，吃力地走过以后”，作者让我们看到和听到的是：黄菊英因劳动流产；生血吸虫病的社员，因领导只顾生产，把人看得没有猪重要，而得不到医治……在这种情况下面形成的这种欢乐的景象，不仅是表面的，而且是虚假的。刘学勤等同志认为剧本开场和结尾的劳动情景，只是“穿靴戴帽”的人为安排。这说明在这个党、团基层组织领导下的生产是不会特别好的，确实是“表面的虚假现象”。作者为什么要揭露欢乐景象后面的痛苦呢？正是为了表达主题思想的特定内容：方宝山的片面性的必然结果。而方宝山转变以后的劳动景象就不是“表面的虚假的”了，这时，除了雷大婶和马大婶在互相攻讦，孔玉成和王必好垂头丧气以外，可以说是生产向上，人人舒畅的新局面。（附带解释一下：刘学勤等

同志说“剧本通过方宝山的口，介绍县委还表扬了这个社，特别是青年团组织，说他们朝气蓬勃、带动全社，这里如果不是作者有意捎带讽刺县的领导的话，那这一切显然是虚构的……”这是没有细心看剧本的误解，这段话是在戏的最后一场，郭家林兼团支书，童亚男当青年生产队长，孔、王“摘了乌纱帽”以后，方宝山对郭家林说的。）

开场和结尾的场面是一种鲜明的对比，是主题思想的有机组织，决不是人为的“穿靴戴帽”。批评者如果没有先入为主的成见，能稍为细心地读一读剧本，是可以看得出来的。这还只是一些次要的问题。最主要的问题是：批评党、团领导干部的工作缺点时，如何又显示党的领导力量的问题，也就是说“正面力量压倒反面力量”的问题。和封建残余、资产阶级思想及一切违法乱纪的坏人坏事作坚决斗争的是党的领导、组织的力量，这是生活的绝对真理。我们很多剧本把党支书、党委书记放在正面力量的主导地位上，是完全正确的，因为这个地位是历史和时代所规定的，是人民在长期斗争中深刻体会到的。没有党的领导，不要说阶级斗争，就是一般的思想斗争，要取得胜利，也是很难想象的。而《布谷鸟又叫了》这个剧本，主题的重要内容是批评一位党的基层负责人，而且写出了这位负责人的片面性对党、团组织的某种消极影响；又用了讽刺喜剧的形式。作者给自己出了一道难题。能不能批评党、团领导干部呢？当然可以。正是党，在一九四二年、一九五〇年、一九五六年，采取了大规模的整风运动，发动群众用最民主的座谈会、大字报等各种方式向领导干部提出批评，只有右派和别有用心坏分子才无视这一事实，故意污蔑说：“领导是批评不得的。”如果作为全心全意为人民服务的共产党员竟害怕批评、隐瞒缺点，那就说明他缺乏党性。但艺术作品和大字报不同，大字报可以简单明了地向某某领导干部提出几条意见，用不着考虑：“没有提他的优点，是不是会造成整个否定他的印象?!”更不会产生这样的印象：“提支部书记的缺点，是不是就否定了整个党的领导?!”艺术作品担负着反映生活和改造生活的双重任务，在批评党、团领导干部的缺点，揭露和批判人民内部的落后现象时，不但要提得正确，而且要解决得正确，必须显示出党的领导力量和社会主义思想的胜利。在讽刺喜剧里如何处理这个既矛盾又统一的问题，远比正剧和处理敌我矛盾题材的作品要困难得多。那么怎么办呢？有意回避这样的题材，不去描写人民内部矛盾的这一部分吗？这是不可能的。一方面，因为解决人民内部矛盾已经成为社会主义和共产主义社会向前运动和发展的主要思想内容；另一方面，因为现实生活中发生的人民内部矛盾，它的发生和解决，又总是与党、团、行政、工会等领导干部有着一定的关联。很多剧本常常

在写到先进和保守思想的斗争时，把行政领导放在落后保守的一面，这当然也是生活规律的一种反映，但如果从概念出发，把这当作一种固定的框子去套生活中各种复杂的矛盾关系，造成千篇一律的“对立面”格式，也难怪有人批评说：“为什么戏剧作品中，党和行政领导之间总是不协调的?! 行政领导不也是代表党的领导吗?!”究竟如何树对立面这是无法用配方的办法来解决的。不管是写支书对主任、支委对支书、工人对主任、各种不同人物关系之间的矛盾斗争，还是无产阶级思想作风对资产阶级思想作风，先进思想、方法和落后思想、方法的斗争，都要显示出无产阶级思想的胜利。至于人物如何安排，情节如何组织，这主要决定于主题思想的需要。什么样的主题，就确定了什么样的戏剧冲突（对立面的情节结构）；什么样的主题，就确定了什么样的题材范围；什么样的主题，就确立了剧中人物正、反、主、次的配置。当我们研究作品是否反映了“生活的本质”，是否歪曲了生活时，首先要考察的是作品的主题思想是不是生活中本质性的问题（原则性的、倾向性的，个别现象但十分重要具有本质意义的）；作者是站在什么立场，用什么思想来解决他所提出的问题；能不能在整个作品展开正面思想和反面思想的斗争中，让正面的力量压倒反面的力量。至于，这两种力量的斗争，在戏剧中如何体现，这是千变万化的。我们都知道在讽刺喜剧里作者总是通过对否定形象的无情打击和对虽是正面人物但有某种富有特征性的缺点进行批判（善意的嘲笑）来显示作者的党性（爱憎立场）和理想的。作者甚至可以让舞台上很少或没有正面人物：譬如揭露一群投机商人在搞“地下工厂”，像一群不敢见太阳的耗子，最后怎样走投无路而自食恶果，真正的正面人物可以是作者自己（在社会主义文艺中作者永远应该成为正面人物），作者用马列主义作为武器，通过形象揭示出资本主义势力必然失败的规律，作者在突出地刻划这一小撮坏蛋的丑恶面貌和他们的狼狈下场时，一种强烈的对资本主义丑恶本质的憎恨的感情激动了观众。由此可见，既可以通过党的领导形象来表现党的思想的胜利，也可以在特定题材范围的作品中浸透着党的思想力量，而并没有党的领导形象出场。在这里，我完全不是提倡少写或不写党的领导形象，正面刻划党的领导形象，这永远是社会主义文学艺术的中心任务之一（当然讽刺喜剧也有可能和应该塑造出鲜明的正面形象）。这里只是举一个极端的例子，用以说明：表现党的领导，首先是指的显示无产阶级思想的力量，不论是正面、侧面，甚至在特定题材的作品中，从反面来显示这种力量的战无不胜也是可以达到高度思想水平的。

如果以上所谈的一般原则是正确的，那我们就可以得出这样几条意见：1. 剧本批评了方宝山，同时写了这个基层组织清除了品质不纯的团干部，因而提高了战斗

力，改善了与群众的关系。这一发展过程是合乎生活规律的，剧本提出了有益的教训，宣扬了全面关心生产和关心人的正确思想。并没有在批评党支书时，造成对整个党的领导的歪曲。这一过程所产生的效果，只能是无产阶级思想和党的工作方法的胜利。2. 孔玉成、王必好所代表的恶势力，从头至尾是可笑的、可耻的、可恨的。不但和我们的社会环境是不协调的，而且和他们自己“冠冕堂皇”的话也是自相矛盾的。孔、王狼狈为奸，表面上看来有些张牙舞爪，咄咄逼人，但这只是暂时的现象，不管他们如何虚张声势，两个人联合起来对付一个年幼无知的女孩子，采取了限制、要挟、让步、劝诱、强迫各式各样的花招，还是一触即溃，落得互相攻讦、向隅而泣的必然下场。这是因为和他们对立的不仅只是郭家林、童亚男和方宝山，更主要的是整个社会环境。作者通过对他们辛辣的讽刺和无情的鞭笞，显示了我们社会制度的巨大威力。3. 最后，我们再具体谈谈郭家林的问题。不错，郭家林如果作为正面力量的“唯一”代表，那是写得软弱无力的，依靠这一形象的力量来压倒反面力量，或者用他的全面观点来对照方宝山的片面性当然是大大不够的。剧本甚至没有表现出他和孔玉成、王必好的正面斗争。事实上，他对情况是了解的，而且作为党支委，完全有责任及早过问这件事。这个人物和童亚男的形象树得不高会不会影响作品的思想性呢？当然，会有很大的影响。剧本对旧事物的批判力量，远远超过了对新事物的肯定力量，作者对旧意识憎恨的热情，远远超过了对新思想歌颂的热情。但正面力量体现为形象和整个作品中是否正面力量绝对地压倒了反面力量不能混同起来。如果作品的基本倾向显示了正面力量的战无不胜；而郭家林这一形象比较无力，这只是一种缺陷，而不是歪曲，就很显然了。然后，我们才更具体地谈到郭家林对方宝山是否“站在组织之上”，“用牛生病了的谎话把方书记骗到自己家里，耍笑一番……不是帮助同志改正缺点的”态度问题。老实说，这只能纯粹是个“态度”问题，根本牵扯不到组织原则上去，支委批评支书这是毫不违反组织原则的。郭家林的语气是不够谦逊，批评支书时老是教训、嘲笑的口吻，用牛生病这一喜剧细节把方书记骗来（在喜剧里可以运用这种比较夸张的细节），也不一定就是最好的。但这究竟没有多么大的原则意义，何况，郭家林这种态度中也表现出一种特别亲昵的感情，作者通过方宝山的口谈过他俩的关系：“方宝山：‘好，谈吧，老伙计，现在我虽说是个领导，过去，我们一块儿在地主家放牛割草……长大了，又一块儿参加基干队、打游击，有一次，到城里去执行任务，咱们俩化装成一对夫妻，你扮女的’……”这虽然不能作为郭家林态度不够好的辩解，但戏剧中的人物所特有的除了职务关系以外的私人感情关系，也是可以这样描写的。我同意郭家林

这一正面形象没有树立起来，就是态度写得谦逊一些，帮助支书时更严肃一些，也无法弥补这一形象力量的不足。

根据以上的分析，我的第一部分意见可以归纳如下。

围绕《布谷鸟又叫了》的讨论，对于我们探讨“如何在艺术作品中正确处理人民内部矛盾”，特别是如何运用讽刺喜剧批评内部缺点和揭露消极落后现象的问题，有很大的意义。《布谷鸟又叫了》这个戏及其讨论（除了借此贩卖私货，别有用心的文章以外）本身就是一种“人民内部的思想分歧”。对待这种分歧（有很多具体看法上的分歧，特别是对作品的主观感受上的差别，甚至是很不容易统一的），应该特别慎重，要提倡实事求是的精神，互相探讨的说理态度，不应该随便扣帽子。当然，这并不排斥树立鲜明的旗帜（我认为姚文元同志那一段关于讽刺王必好的“说教”就是讽刺“真理”本身，是庸俗社会学的典型例子）。《布谷鸟又叫了》这个戏，我认为无论就作者的主观动机或就作品的客观效果来看，它的基本思想是正确的。主题虽然不够集中，但有积极意义。作者对旧意识的残余的抨击是有力的，对工作中的缺点的批评是善意的，在探索掌握多种喜剧因素的结合，对待不同落后现象的讽刺，嘲笑的分寸上是恰如其分的。这种热情的探索，提供了很好的创作经验。

这个戏，由于讽刺喜剧的特殊样式，作者的立场和爱憎主要表现在对旧意识残余的深刻批判上，从这种批判中显示出社会主义的强大力量。但没有能够鲜明有力地体现在正面形象上，因而在一定程度上削弱了剧本的思想性。应该估计到在讽刺喜剧里如何塑造正面形象的困难，因而需要从实践中创造经验，热情地鼓励这方面的探索。

以上是我要谈的一个方面。我认为就剧本分析剧本，实事求是地探讨它的优缺点，首先必须忠实于剧本本身的艺术结构。

其次，也可以说是更重要的一个方面：作者在剧本中是否流露出某种有害的观点呢？正如覃柯同志提出的，一九五七年春天的“气候”——修正主义逆流在作者思想上有了什么影响呢？这是以剧本为例对作者某种有害的观点的批评问题。

我为什么要把作品和作者分开来谈呢？这是由下列情况所决定的。

右派分子造出某种“文艺作品”，其目的在于攻击党和社会主义，“文艺”不过是幌子和手段。它服务于他们的反党纲领，不管他用何种“文艺”形式，写什么样的不同题材，主题只有一个“反党反社会主义”。

修正主义者，有类似的情况，首先他让艺术形式明确地服务于他的某种修正主义观点。

我认为杨履方同志受到了修正主义思想的一定影响，因而在作品中就不能没有流露。但《布谷鸟又叫了》的主题和人物情节结构，是从生活出发，为了促使我们生活前进的。修正主义的某种影响，没有成为作品的主导思想。这是一个根本界限问题，因而必须分开来讨论。

这种有害的观点，不是系统地，而是片断地、若隐若现地流露出来的。

童亚男和坏人坏事作斗争有一条行为的逻辑线。剧本通过人物的行为逻辑塑造了这个人物，评价这个人物就得全面地从他的行为逻辑来考察，前面已经谈到。但作者从童亚男的嘴里有一句话重复过两遍：他对王必好说：“我的性子就这样。”又通过郭家林的嘴说出这样一段话：“青年人应该活泼，应当高兴，应该唱唱，跳跳，说说笑笑（这是对的，但这种个性缺乏思想内容）。我们干嘛要去限制他们呢？说你们这样太过分了，那样太过分了，这样我看不惯，那样我也看不惯，这不合规矩，那不合原则……难道要把这些小青年都变成半死不活的小老头子小老婆子？这才是一个娘胎出来的好青年么？”不错，童亚男不受王必好五个条件的限制，敢于斗争是对的。但这段话是对方书记说的，而且不单是具体指王必好之流的不合理的“限制”而言。批评方书记指责“她太活泼了”这种看法也是对的，但郭家林这段发挥，显然是作者对生活的一种看法，和当时有些人提出：“大学办得像幼儿园，对学生管束太严”的调子是吻合的。事实上作者对童亚男的某种“美化”，正是根源于这种观点。虽然，我们不能说童亚男和王必好、雷大汉等人的斗争（这是人物行为的主要表现）是“资产阶级的个性解放”。但又不能否认“资产阶级的个性自由”的思想确实在剧本中有所流露。虽然，我不同意说“我要爱，谁也管不着”，“开除团籍，我也要爱”，这两句话就能概括整个人物形象的性格特征（要是这样，就很好修改了。戏剧中的人物性格，去掉两句话是无法改变其基本性格的）。但这两句话都不是没有来由的。如果说这两句话是对王必好讲的气话；那么，请看看童亚男和石秀娥的一段对话就明白了：

童亚男问石秀娥：“幸福是你自己挑的吗？”石秀娥引起了回忆，谈到过去“妈妈跟我订了婚，把我许给镇上裁缝铺老板的儿子，他不学好，偷老子的钱去赌、喝……”于是，她就跟他到法院解除了婚约。后来“挑了独膀子”郭家林，这可不不容易的，“妈嫌他是残废……可我偏不听，我有我自己的思想，我就喜欢他家林，我就挑中了他，迷上了他，甚么也挡不住我爱他”。童亚男接着说：“是呵，甚么也挡不住。”这两个人所讲的同一句话，“甚么也挡不住”，含义是显然不同的。亚男刚刚被“开除团籍”，这时已经冷静下来在思索自己该如何办了，她把自己的疑问向石

秀娥提出。因而她肯定地说：“是呵，甚么也挡不住”，就不是一时的气话，也不仅仅是指王必好他们而言，这里就有了“开除团籍也挡不住”的真意在内，也就是有了“不自由，毋宁死”的意思。这种强调就是作者对自己“资产阶级个性自由”观点的一种发挥。所以当亚花对她说：“亚男，你要耐着性子，别跟当干部的吵，都是你平常嘴尖舌快，得罪了干部，惹上这场是非。”亚男回答说：“不，姐姐，不是这么回事：你不是处处让人么？为啥大汉哥还欺侮你呢？”亚花可能有这种模糊认识，亚男说她处处让人，结果受人欺侮；而她自己好像找到了一条真理，“决不让步，管他干部不干部！领导不领导”。这正是“甚么也挡不住”的思想的进一步发挥。

由于作者强调了“资产阶级个性自由”的观点，因而必然同时暴露出他对组织的某种不信任和极端民主的情绪，这正是一个问题的两个方面。

姚文元同志提出讽刺王必好讲的正面的话就是讽刺真理本身，他是从剧本感受到的。我不同意他把这个问题提到一般原则上去谈，因为这样一来，写反面人物就不能讲正面的话了，结果必将导向脸谱化。所以从理论上讲，姚文元同志的这个提法是庸俗社会学的；但姚文元同志的感受却不是毫无根据的。要说作者没有捎带着讽刺正确的政治观念的意思，恐怕也不见得，有事实为证：在第一场，王必好和童亚男的一段对话，从童亚男来说应该是严肃的（即使从喜剧形式来看，童亚男也应该是严肃的）。这时，王必好说他站在组织立场，告诉她群众对她有反映，这应该是代表组织的个别谈话的性质（这时，还没有暴露出他的非法立场）。作者写王必好（说教地）谈了很多“正确的道理”，是符合王必好的性格的，也没有什么问题。但写童亚男嘻皮笑脸地哼着：“酸溜溜，酸溜溜，笑得我的肚子疼，笑得我的肠子弯，笑得我的眼泪一大摊！”说“必好，你别说了，你这个人真——滑稽”，就性质不同了，如果童亚男竟可以这样对待团的教育，这就缺乏一个团员对组织的起码的组织观念（要特别强调从童亚男的角度来说，这次谈话是组织找她谈话，以后，王必好和孔玉成用“正确的政治观念”一说代表组织！干的却是逼婚的勾当，即使从童亚男的角度来看，坚决斗争就是对的了，这正是和孔、王的无组织无纪律、违法乱纪的坏行为作斗争，是维护组织的立场）。

在这种情况下，童亚男把王必好的“教育”当作“酸溜溜”的“教条”，这就是作者讽刺之火烧错了方向。接着下来，（同一场）王必好（说教地）：“青年人不怕有缺点、有错误，只要有勇气、有决心——”童亚男（受不了，接过来说）“就能克服缺点、改正错误”，王必好：“对，对，你全知道啦。”童亚男说：“我全背熟了。”这句话既针对着王必好（可能他重复过很多次），又针对着“一般”；不管对王必好，

还是对“一般”而言，这里显然也流露出作者的情绪，认为对青年“说教”太多，他们都“背熟”了。这种“说教”式的教育方法存在不存在呢？当然存在，这与某些团干部（作者还不完全是针对团干部）水平有关（当然还有其他原因），作者即使要批判这一点，也必须用正确的原则，从更有效地教育团员、青年的立场来对待，像作者所写童亚男这样的态度，显然是不正确的。

其次，是作者有意安排了这么一种关系，党支部对团支书偏听偏信，团支书对团支委（王必好）处处袒护。单从剧本的主题和人物矛盾关系来看，甚至很难提出批评，因为作者正是为了批判方宝山的片面性，正因为他偏听偏信，所以才发生了使他大为意外的事情。孔与王是狼狈为奸，更不用说了。但在第四场孔玉成与王必好偷来了申小甲的日记想要去威胁亚男，王必好对孔玉成说：“她要去方书记呢？”孔玉成回答说：“方书记还是听我的，还是听他的？”（二人自信地笑了）他们这种自信，有些令人奇怪，因为日记本是偷来的，作贼而不心虚，这是一；而事实上从日记本里他们又抓不到童亚男的任何“短处”，可作为借口的“合法”东西是没有的。自信从何而来？我们对照第五场。方宝山问：申小甲的日记是哪儿弄来的？童亚男回答说：他们从申小甲家里拿来的。方宝山惊异地问：真有事？郭家林说：肮脏，下流。方宝山深深不满，沉思良久后说：不像话！可见得偷日记本去无理威胁童亚男而完全自信方书记不会过问，这是不可能的。他们自信的是：童亚男不会去找方书记，而作者果然让童亚男在开非法的“支部大会”以前没有去找方书记。这说明思想上也认为党支部对团支书总是偏听偏信的，因而去找他也没有用，如果仅仅是因为不相信方书记（这也是不对的），也可以去找党支部郭家林或者其他党、团支委呀？

这就是作者的“资产阶级个性解放”的有害观点在作品中的流露。但作者采取整风的方式深入检查自己某种有害观点是一回事，这种观点在作品中是否成为主导思想，甚至成为作品的主题思想这又是一回事。我和批评者最大的分歧在于：他们把某种有害的倾向看作作品的基本内容，因而从根本上否定了剧本（虽然没有提出明确的结论，但作品似乎是毒草）。我认为作品思想性虽然不够高，但基本可以肯定。而作者的某种有害观点并没有成为作品的主导思想。批评者一反过去的评价（过去给予了过高的赞誉），从政治思想方面提出了较为严格的批评，将有助于澄清很多错误观点。但我认为批评者由于对典型问题、讽刺喜剧样式问题有不同的理解，对作品缺乏实事求是的具体分析。把剧本全盘否定（只承认语言、手法等技巧上有优点），甚至划为毒草，就会模糊坏戏与有严重缺点的好戏的界限，同时在典型问题

和讽刺喜剧问题上弄出一些似是而非的观点。当然，情况也许恰巧相反，我这篇文章的看法，正好暴露出我从政治立场到美学见解上一系列的错误；如果是这样，那这篇文章，不但可以起到推进讨论的作用，还将使我从大家的批评中受到莫大的教益。

一九五九年二月十五日上海
(原载《剧本》1959年3月号)

简单化片面化的批评

——和姚文元等同志商榷

彤 云

《剧本》月刊正在进行的关于《布谷鸟又叫了》的讨论是很有意义的。我同意上一期陈恭敏同志的某些意见，觉得前一个时期姚文元、覃柯、刘学勤等同志对这个剧本的批评存在着比较严重的主观、片面、简单化的缺陷，就其分析方法说基本上不是现实主义的，而是形而上学的。现在愿意就这个问题谈一些意见。

我想从主要人物性格的分析入手。

首先想谈到的是王必好。这是一个散发着个人主义恶臭的人物，极端自私、偏狭而又刚愎自用。他对童亚男的态度，不仅表现了男尊女卑的封建意识，而且表现了强烈的个人占有欲望。他要求童亚男脱离劳动，脱离集体，服服帖帖地作他个人的玩物。一旦达不到目的，他就不惜用一切卑鄙手段对她加以威胁、打击。但是生活在我们这个时代里，他最终总不可避免地成为可耻的败北者。在全剧中，他是作为一个被生活所否定所批判所抛弃的反面形象而出现的。这个人物性格本来很清楚，没有什么曲折隐晦之处，但是姚文元同志却作了不同的解释，他不愿意对王必好的性格进行全面的分析，而是用割裂、孤立、简单化的办法把他的性格仅仅归结为一个用各种正确的政治观念来对别人讲话的人……好像王必好之所以坏就因为他有一套政治“教条”。在引用了王必好经常用来掩盖他的自私自利的卑劣打算的口头禅之后，就得出结论说：“这样戏弄嘲笑他的自私的本质就显得十分无力，而却辛辣地，敌意地嘲笑了那些正确的政治概念。”并且发出质问：“观众们在嘲笑这个‘真理的化身’时，是否可能连真理本身也一同嘲笑进去了呢？作者对这些真理本身，是抱肯定或是嘲笑的态度？”……我想，这种断章取义的分析方法是和以形象为中心的现实主义艺术分析方法距离得很远的。在剧本中，王必好是一个完整的形象，他的自私自利的本质是通过他和周围人物的关系——通过他在爱情周折中的一系列的言行来表现的。当童亚男和别人唱歌的时候，他就忌妒、干涉，不准她在大伙面前唱，只准给他一个人唱。当童亚男热情地参加社里劳动，他就想把她关在自己家里，只

为他一个人所有，供他一个人享乐，“咱们俩赶快把事办了吧，办了事，你待在家里，咱们俩好好过日子”。当童亚男想学拖拉机去的时候，他就千方百计地造谣中伤她，把她换下来，威胁她立刻和他结婚，并且提出吓人的五个条件，完全把她当作他自己的奴隶，一言一笑都要加以管制。当他失败以后，又盗用组织的名义逼她恢复关系。完全没有希望的时候就利用窃取的职权开除她的团籍，以示报复。直到最后他还没有什么悔悟，和孔玉成两个人互相攻讦，在群众中成为鄙弃的对象。——这就是王必好。我想如果不是思想方法比较特别的人，一般的读者和观众从自己的感受中是绝不会得出“王必好之所以坏就因为他有一套政治‘教条’”这个结论的。姚文元同志说：“如果批判王必好的自私、封建，尽可以强调别的更能揭露他内心丑恶思想的东西。”这实在未免是不顾事实的说法，他所要求的“别的”，作者写了，并不是剧本里没有，而是他自己不愿意看到。我想他的思路大概是这样的：按照自己的需要，从人物性格中抽出某一点来证明自己的结论。即使退一步就拿姚文元同志抽出这一点来说吧，是否能因为王必好满口政治“教条”，就得出结论说作者讽刺真理呢？我想这种把人物语言和人物说话时的身份、环境、对象、用意……都割裂开来的分析方法也是主观、武断、简单化的表现。孤立地把这几句话引出来没有任何意义，这几句话可以出自王必好之口，也可以出自“一个没有自私之心的党团干部”之口，但是不同的人，在不同的环境中为了不同的目的说出来就会有完全不同的效果。姚文元同志作这样的类比是不能说明任何问题的。如果是“一个没有自私之心的党团干部”，抱着光明正大的目的——关心同志，帮助同志，对组织负责——而说出这些话，那就绝不会引人嘲笑，因为他的内心和外表是一致的，他嘴里说的是真理，心里想的也是真理。而王必好就完全不同，他是利用正确的政治观念来达到自己的卑鄙可耻的目的。他要童亚男“端正作风”，实际上就是要她脱离社会生活，作他个人的私有物。他要她“克服缺点”，实际上就是要她对他服服帖帖，百依百顺。他要她“忠诚老实”，实际上就是禁止她和别的男子往来。他的名言：“不跟我好就是不服从组织”，这是赤裸裸地暴露了这个满口正确的政治概念的人的思想本质。当他说这些话时，人们之所以会感到他可憎可笑，就是因为这些正确的政治概念和他的极端个人主义的思想本质如此尖锐地矛盾，他的内心愈齷齪，又愈要把自己装扮得正确，道貌岸然。我想观众是有这个识别力的。他们嘲笑的不是正确的政治观念本身，而是那些玩弄正确的政治观念的伪君子。因此，我认为姚文元同志在这个问题上的批判和质问都是落空的。那么作者塑造王必好这个形象是不是有缺点呢？有的。作者比较单方面地从爱情问题上揭露了他的自私丑恶，而没有多方面地

从他工作时对群众的态度上予以揭露。此外对于他的自私自利的思想本质的根源，对于这样一个人物的来龙去脉都表现得不清楚，比如说吧，王必好怎么会成为王必好——一个团支委，又是曾经被童亚男所爱、认为是“认识高、思想好，又肯帮助我进步”的人？他凭借了一些什么伪装？或者是他的周围环境有一些什么条件促使他堕落？……这些都不明确。

其次要谈到的是童亚男。她是作者所歌颂的正面形象。我想在这个剧中问题最多毛病最大的就出在正面形象的塑造上。总的说来，这个人物落后于时代的先进思想水平，精神世界相当狭窄，她所渴望所追求的主要是婚姻自由、爱情幸福、妇女解放，在有些时候流露了一些爱情至上的观点。在她身上缺乏更高超更远大更充实的生活理想。因此她够不上社会主义时代先进青年的代表。这些都没有问题。不过，批评一个人物要恰如其分，说她格调不高是可以的，但是无须乎把她形容成莎菲女士一流的人物。如覃柯同志所说的：“童亚男不过是穿着农村姑娘服装的某些拼命追求个人‘幸福’的资产阶级知识分子的化身而已。”“她宣布把爱情交给一个人，但暗中又对另一人不能忘情。亚男委曲求全的‘美德’，其实并不是真诚的，而是虚伪的。很显然，她的爱情，这位被当作正面人物歌颂的姑娘的爱情，是资产阶级式的。”我想这都是过甚其词的。覃柯同志举出的例证就是童亚男答应王必好不再跟申小甲一起唱歌后又碰到申小甲的那一场对答，照覃柯同志的解释，她对小甲的态度暧昧，因此是对爱情不忠实，资产阶级作风。我们是歌颂对爱情的忠实、专一的。但是真理如果绝对化到极端的地步，也会变成谬误的。如果按照覃柯同志的逻辑推论，世界上一切离婚的人和一切有了爱情关系而又解除的人，都是资产阶级作风，不论对方是什么样人，都必须从一而终，嫁鸡随鸡，嫁狗随狗，而童亚男也必须对王必好忠实，不能变心。倘使复杂的千奇百异的生活现象都能用这样机械的标准来判断，那也未免太容易了。在童亚男和申小甲的这场对话中，她的心情是比较复杂的。最初她由于幼稚和轻信接受了王必好的爱情，而以后她逐渐地发现了他并不是一个值得爱的人，在他们的爱情关系上他表现得那么自私专横，百般地想要辖制她，甚至不许她和别人一块唱歌。但这一次她还是答应了他，这时她还没有从骨子里认透他的丑恶本质，这种让步体现了她对于爱人的忠实、体贴、容忍，也体现了封建压力在她身上的反映——屈服。而且，无须隐讳，这时她对王必好的爱情也在开始动摇，内心感到失望痛苦。而她和申小甲又是从小一块长大的好朋友，和王必好相形之下，她也会感到申小甲对她更尊重更体贴，也毋庸讳言，她对申小甲的好感在逐渐增长。但是尽管如此，在这一场中她对申小甲并没有什么爱情的表示。她有一

些难言隐痛是可以理解的，并不能说就是虚伪，资产阶级作风。

我觉得尽管童亚男思想觉悟不高，但她毕竟不失为一个比较单纯的健康的农村姑娘。在她身上流露的那些爱情至上观点是应该批判的，但是如果把她说成是爱情至上主义者，那就过分。我们不能因为她说了“难道你光管大家的社会主义，就不管我的社会主义啦”等几句台词就攻其一点不及其余地把她整个否定。判断一个人物的思想本质，应该从整个的艺术形象，从她的命运——从她的思想和行为的全部总和中加以考察。我觉得童亚男的思想本质与“某些拼命追求个人‘幸福’的资产阶级知识分子”还是大有区别的。现在批评家们似乎认为童亚男争取婚姻自由、爱情幸福、妇女解放都是为了个人，都是个人主义，一笔否定，这种看法也是值得考虑的。我以为她的这些要求是无可责难的，她向封建意识、自私自利思想以及破坏组织纪律原则的恶劣行为进行斗争也是正当的，因为这一切不但不违犯社会主义利益，而且符合于社会主义利益。这里我特别想指出的是童亚男所要求的爱情、自由、个性解放也与民主革命时代资产阶级知识分子所要求的爱情、自由、个性解放具有显然不同的特色。“五四”以来，我国文学中出现了众多的反封建的资产阶级知识分子形象，他们都是把爱情、自由、个性解放当作唯一的绝对的至高无上的目的（在民主革命阶段曾有一定的进步意义），而童亚男所要求的爱情、自由、个性解放首先是和劳动联系在一起，首先是要求在生产中和男子占有平等的地位，这正是社会主义革命时代妇女解放问题的特色。剧本中描写她热爱劳动，在劳动中不甘落后，“建设社会主义，少得了妇女？试试看，你们挑一百，我也不挑九十九”，这个形象在剧本中也是很鲜明的。就是她在爱情上的抉择，也表现为争取劳动权利的斗争。作者用学开拖拉机的事件作为她和王必好决裂而和申小甲结合的导火线不是没有意义的。想开拖拉机是她要求个性解放的最高表现，王必好阻碍她学开拖拉机，那就表明他反对她的解放——首先是反对她成为一个在劳动中在生产中和他平等的人；而申小甲鼓励她学开拖拉机，那就表明他赞成她的解放——首先是赞成她成为一个在劳动中在生产中和他平等的人。从这里也可以看出这场爱情纠葛——决裂与结合——的思想基础。我想这种精神在现在也还是值得提倡的。因此我就认为童亚男争取爱情、自由、个性解放的斗争在其基本方面传达了一定的时代精神，与合作化后新农村的面貌是协调的，我们应该予以肯定。

现在就可以进而探讨：是否典型？剧本通过童亚男与王必好的爱情纠葛说明了什么？宣扬了什么？主题思想应该如何理解？

批评家们的意见大致可以归纳为这样几点：歪曲现实，丑化否定党的领导，歌

颂个人奋斗，宣扬资产阶级爱情至上主义。这些用词都是相当严重的。

总的来说，我觉得《布谷鸟又叫了》的调子是明朗的、乐观的。它能够引起人们对生活、对社会主义的热爱，而不是相反。

但是我并不以为《布谷鸟又叫了》就没有缺点了，它的确具有比较严重的思想倾向上的缺点。主要表现在：这个剧本缺少一种笼罩我们时代的理想的光辉，没有塑造出一个具有高度社会主义觉悟的先进人物形象，作者笔下的正面人物都或多或少地沾染上了资产阶级或小资产阶级的东西。童亚男已如上面所分析。另一个作者所肯定的正面人物郭家林，写得基本上是失败的。在他身上几乎没有什么共产党员的味道，显得轻浮、庸俗、胸无大志。这些情况说明作者的思想感情中还存在着不少不健康的东西，因为他本身缺乏高度的社会主义觉悟。所以他对于我们时代的精华——那些具有共产主义胸襟的、全心全意为了党为了人民的共产党员、共青团员还理解的很少，不能把握住他们的性格，相反，由于自己不健康的感情、趣味，在提炼生活素材时，把一些不健康的东西也吸取了，这样就给他所描绘的生活画面带来一定的歪曲。只不过是，我觉得创造正面人物是艺术创作中一个比较难于解决的课题，正面人物写得不够理想，甚至有些歪曲，并不意味着整个作品的失败。

以下我想就批评家们的论点作一些具体分析。我再强调一次：决定一个作品的主题思想、真实性、典型性，不能仅仅依据某些人物的某几句台词，而要从情节的发展、性格的冲突、人物与环境的关系中全面地进行分析。

批评家们一致认为《布谷鸟又叫了》歪曲现实，把我国农村描写成漆黑一团，理由是这个剧本讽刺了党团干部，把党员兼团支书和团支委写成反面人物。刘学勤等同志举出了孔玉成、王必好的一些恶劣言行，从而就得出结论说：“够了、够了。把我们的团支部委员丑化成什么人了呢？”我想这样的分析也是过于简单化的。是不是能够因为一个作品批评了党团干部就判定它丑化党团呢？这样一个批评尺度如果成立，那就会使创作者感到很难下笔，因为，党团干部不能批评，推而论之，行政干部、工人、农民、军官、士兵……都不能批评，因为这些社会成分就其本质来说都是好的，坏的总是极个别的，如果写了坏的，那就是歪曲了本质。看来，这是艺术典型化中比较难于处理的问题。我觉得，我们的党和共青团是纯洁的，光明的，正确的，是我们时代的良心，是推动我们社会前进的决定性的力量。但是党、团并不是与社会、与阶级斗争绝缘的。在各个不同的历史时期中，重大、复杂、深刻的阶级斗争总会在党内、团内得到反映。因此党团组织内出现一些个别的蜕化分子或投机分子是可能的。我们的党和共青团也正是在领导人民进行阶级斗争的同时与自

己组织内部的蜕化分子投机分子进行斗争，不断地清洗纯洁自己的组织。这些品质败坏的分子尽管可能在一定时期中混在党内团内，甚至在个别地方个别支部中窃取了领导地位，但他们总不可避免地被正面力量所战胜。——这是生活本身的逻辑。

那么《布谷鸟又叫了》如何呢？情况是比较复杂：批评了党团干部，正面人物又没写好。但是我总认为《布谷鸟又叫了》并没有把我们的现实生活写成漆黑一团，尽管它写了一个孔玉成是党员兼团支书，一个王必好是团支委，但是这一点在作品中是明确的：他们不是生活的主宰者，而是被生活所否定所批判所抛弃的对象。作品里写了他们，不是为了说明：看，生活就是这样的；而是为了说明：不，生活不是这样的。这些被封建意识和私有观念所浸透的人物再也不能支配生活了。他们的丑恶的思想行为在新的时代条件下吃不开、行不通，到处碰壁。他们是光明中的黑斑。正是基于这个根本之点，我认为《布谷鸟又叫了》在本质上不同于“本报内部消息”一流的“揭露社会阴暗面”的作品。

王必好、孔玉成的形象在剧本所展示的生活画面中是格格不入的。他们的一切如意算盘都落空，屡遭挫折，节节败北。姚文元同志说“他处处得势”，这不符合实际，在剧本中除了童亚男第一次向他屈服而外，我并不曾见到他在什么问题得势。这个人物的喜剧性也正在于他在我们生活中扮演了一个不自量力的、一击即溃的丑角。并不是任何自私自利的伪君子都是可笑的。《娜拉》中的海尔茂就一点也不可笑，因为在那里，他是生活的主宰者。而王必好就很可笑。生活已经为妇女开辟了自由广阔的天地，可是他却偏偏想要给自己的未婚妻戴上手镣脚铐，也不看看皇历就提出荒谬绝伦的五项条件，其结果是激怒童亚男跟他决裂。他想来想去不是滋味，又只好让步，答应取消条件，要她恢复关系，这个花招又不成功。他宣读申小甲的日记本来想要挟她，结果反而使她更认清了他的卑鄙嘴脸，在内心中苏醒了对于申小甲的爱情。他羞恼成怒，非法地开除了她的团籍，这件事情的实际结果就是在群众和组织面前彻底暴露了他的丑恶品质，自己受到处分。我觉得这个人物性格的发展，符合于生活本身的逻辑。至于孔玉成，他的思想本质和王必好是一样的。作者是否有必要在王必好之外，再塑造一个孔玉成，这是值得考虑的，而且这个人物写的也不好，他的那些胆大包天目无组织的恶劣言行，使人感到根据不足，不能理解这个人物为什么是这样。但是尽管如此，作者也还是把他作为一个被生活所否定的形象来处理的。总之，我认为剧中出现的王必好和孔玉成的形象，只能代表一些混入到党和青年团内的品质败坏的分子，在他们身上并不体现党和青年团的本质，作者没有这样的企图，作品也没有这样的表现。

我还特别想要谈到的是：我们不能从王必好、孔玉成这两个被生活所否定的人物来概括作品所反映的社会本质。王必好、孔玉成写他们所处的环境是不协调的、尖锐对立的。不能因为他们是丑恶的，所以说作品所反映的社会也是黑暗的，相反，衬托他们的环境是光明的（这个道理如果反证一下就比较清楚，比如海尔茂，他和他所处的环境就是协调的，他的丑恶反映着当时整个资本主义社会的黑暗）。

我觉得《布谷鸟又叫了》在一定程度上反映出了社会主义合作化后农村的新面貌。剧本突出地渲染了集体劳动的欢乐气氛，描绘了社员们往来如梭地挑河泥挑麦把的场景，表现了他们的自觉的火热的劳动激情，特别是表现了从家庭中解放出来投入生产的女社员那种开朗、舒畅、扬眉吐气的精神，使人们感到合作化的确是为她们开辟了一个“海阔凭鱼跃，天高任鸟飞”的自由天地。（至于在剧本所描写的环境中具有举足轻重作用的人物方宝山——他的性格以及他在情节发展中的作用，我基本上同意陈恭敏同志的意见，不再重复。）这个环境并不是孤立的、外加的，或如批评家们所谓的“穿靴戴帽”式的；而是密切地有机地与剧本主人公的命运相联系着。他们在爱情生活中的周折带着鲜明的时代特点。现在我们就可以澄清剧本的主题思想了。

我认为剧本的主题是社会主义革命时代的妇女解放问题。它所表现的主要矛盾是：私有制转为公有制的大变革时代，要求解放的妇女与封建残余、私有观念以及破坏组织纪律原则的恶劣行为等的矛盾，而并非如批评家所云的是爱情至上主义者与党团、与社会主义的矛盾。姚文元同志所概括的剧本的主题思想：“个人的爱情上的幸福高于社会主义，高于劳动，高于一切，这就是作者创作思想的核心。”“把党团领导干部（组织）全部和童亚男的个人婚姻自由对立起来时，就变成了集体、组织对个人爱情也是一种阻碍，一种压力，一种束缚”，以及刘学勤等同志所概括的：“歌颂个人奋斗和群众的自发性，否定党的领导”，我想这都是从形式上或从某几句台词中引申、演绎来的。前面也谈过，剧本中流露出的一些爱情至上观点必须批判，但是整个的戏剧冲突所表现的却并非爱情至上主义。我们不能因为童亚男说了一句：“不管我的社会主义啦”，就说她与社会主义对立，不能因为她的矛盾对方是王必好、孔玉成就说她与组织对立。我觉得这种思想在剧本中也还是很鲜明的：没有社会主义，就没有妇女的解放。剧中马大婶的一句话传达了这种意思：“如今一个《婚姻法》，一个合作化，女人有了两件法宝，腰也直了，气也粗了，胆也大了，脸皮也厚了。”如果没有社会主义，童亚花还不是一辈子当个受气挨打的小媳妇？只有当她的婆婆和丈夫认识到“亚花一走，少个劳动力，我家的工分就少了一半”，这时，他们

的封建思想才受到致命的打击，不得不改变与亚花的不平等关系。至于童亚男，在作品中表现出来的也并非是什么“英雄”，她自己也是从封建意识、私有观念的束缚下解放出来的。她对于王必好由温顺到决裂，体现着她思想解放的过程。在她与王必好的斗争中，我们很明显地感到王必好是狼狈的、虚张声势的；而她是有力的、理直气壮的，我们丝毫不为她的命运担心，这是因为在她的背后站着党，站着群众，整个社会是在支持她，而不是支持王必好。她对姐姐说：“咱们有了合作社，妇女自己劳动，养活自己，不像从前，嫁汉嫁汉，穿衣吃饭；现在，你还怕什么？”她正是凭借这种力量去反封建的，所以她在斗争中才能那么果断坚决，接过王必好的五个条件，“看也不看，一把撕碎”。只有到了社会主义时代，王必好之流的人物才变得如此腐朽，荒唐可笑，再也不能把自己的意志强加于人；童亚男与他的斗争才不致成为悲剧结局。当她受到他的打击被非法开除团籍时，党支部书记方宝山站出来说一句：“放心吧，亚男，你的事，党来管。”我认为这是有分量的，并非“没头没脑的”，不但符合于性格逻辑的发展，而且符合情节逻辑的发展。总之，在整个的戏剧冲突中起了决定性作用的是社会，是党，而不是童亚男个人。

《布谷鸟又叫了》反映了我们时代的一个侧影：在社会主义革命中，表现在家庭、爱情关系上的封建意识，私有观念如何受到冲击，土崩瓦解，从而给受这些旧社会残余所束缚的妇女带来平等、自由、幸福，获得彻底的解放。剧本歌颂了我们的时代。因此我们在批判它的不健康的東西的同时，必须予以基本肯定的评价。

本文主要是提出与姚文元、覃柯、刘学勤等同志文章不同的意见，不是对《布谷鸟又叫了》的全面论述，所以对它应该批判的方面，没有着重谈到。

（原载《剧本》1959年4月号）

《洞箫横吹》吹的什么调子

韦启玄

海默作的四幕话剧《洞箫横吹》于一九五六年十一月在《剧本》月刊发表之后，曾先后在各地上演，后来还由舞台剧改编摄制成影片。一九五七年七月，中国戏剧出版社出版了这个话剧的单行本。自这出戏与观众见面之后，有些报刊发表了一些赞扬的文章。有人认为“它展示了农民的社会主义积极性和农村走社会主义道路的美好远景”；有人认为剧中主人翁“是令人喜爱的”，并认为他是“最近我们舞台上出现的为数不多的新人物形象中的一个”；还有人认为剧本“摆脱了反映农村两条道路斗争的旧套”；等等。

果真是这样吗？

不，两年多前，天津工人观众看到这个戏的演出时，就认为这出戏公开宣传右派言论。《中国电影》去年八月号上，也曾发表过四篇讨论这部影片的文章，有人认为它“不真实”，有人认为它有“严重的缺点”。

我最近读了这个剧本之后，觉得《洞箫横吹》吹出来的调子，是多么的不对头，宣泄着对党的无限怨气。在剧本里，党的领导干部、党的各级组织（特别是基层组织）被描写的乱七八糟，一团漆黑；党在农业合作化运动中，先搞典型示范是形式主义；农民生活“凄惨”得很，党不管他们的“社会主义”了，所以，他们便不得不起来走自己的道路了。透过这些恶意的歪曲，毁谤，表现出剧本的倾向有根本性质的错误。

《洞箫横吹》有最初的发表本、舞台演出本、电影改编本、话剧单行本，在这四个本子中，问题的性质是一样的。不过，作者最满意的是话剧单行本。他在单行本的“后记”中写道：“作者到现在为止的全部看法，则应是这个校改过的舞台剧。”所以，本文的谈论就以这个单行本为准。

—

《洞箫横吹》的故事发生在一九五四年八月到一九五五年八月，东北辽中一个小县的乡下。剧本的构思是很不“一般化”的。幕布拉起时，一个青年战士刘杰向观众走来，他是由朝鲜前线复员回乡参加生产的。在他的行囊中，带着一支自己用废铝管作成的洞箫。用他自己的话说：“这是我的寒暑表”，“高兴的时候，我可以当笛子吹，不高兴的时候，我可以当箫吹”。在观众看来，这位经过八年部队教育、经过抗美援朝的炮火锻炼的战士，年青力壮，朝气蓬勃，当他又回到久别的家乡时，一定会常常吹起欢快的笛声。但，完全出人意料，他还乡后常常吹出忧郁的箫声，一直到全剧终了之后，第一次谢幕时，刘杰才开始把箫声作笛声吹了起来。作者在剧本的扉页上，用了一首七言绝句作为“代序”，借以表明自己的中心构思。后两句是：“若非虎步代龟步，怎把箫声作笛声。”不言而喻，这两句诗是说刘杰回乡之后，看到农村的发展情形是“龟步”代替“虎步”，所以他这支洞箫怎么也不能横起来当笛子吹了。

所谓“虎步”和“龟步”究竟何所指呢？作者在剧本的艺术构思和具体描写中是一清二楚的。

刘杰回到自己的家乡时，所看见的是满目荒凉、阴风惨惨、鸡飞狗跳的景象。他那白发苍苍的老母，正处在贫病交加中。党和政府以及村里的人对这位志愿军家属的疾苦，不闻不问，使得她孤苦伶仃，只好靠借高利贷治病，她已欠下人家三百元了。在刘杰家乡，由一座小桥联系着行政中心村和自然村，这咫尺之隔的两个地方，看来是“几家欢喜几家愁”，完全是两个不同的世界。在中心村里，喜气洋洋，县里集中人力、物力在搞一个典型社，县委安书记亲自坐镇，大搞“典型经验”。这个典型社就像一座“灯塔”，吸引着作家、记者以及其他络绎不绝地前来参观访问的人群。但是，就在小桥那边的自然村里，却是一片“凄凄惨惨戚戚”，土改中翻了身的贫农，在蜕化了的村长和富农的种种盘剥下，仍然过着贫困和不幸的生活。在作者笔下，县委对于这些情况简直是漠不关心的。看来，支持农民走社会主义幸福大道的千斤重担，似乎便只好落在作者的“英雄”刘杰身上了。他决心单枪匹马地带领着他所同情的贫农群众办起合作社来，可是，县委安书记嫌他们穷，百般刁难，硬是不批准他们成社。于是，这对立的两个方面便构成了这个戏的主要冲突，在整个情节发展中，以刘杰为代表的“先进”力量和安书记之间便风浪大作。

不难看出，在这一冲突的发展中，作者满腔热情歌颂了的是农民自发办起来的“黑社”的胜利，否定了的是在党领导下办起来的典型社。这样，作者便把农民的自发势力和党的领导对立起来，否定了党对农业合作化运动的领导，从而歌颂了农民的自发势力。

在作者笔下，农业合作化高潮前的典型社，是一塌糊涂的。尽管县委安书记在那里挂帅，政府又来了十多号干部，整天住在那儿协助开展工作，还有农贷、新农具、化学肥料，要啥给啥，外带工厂还不时给送点礼来。但，根据作者的一系列描写看来，典型社完全失败了。因为，典型社虽然搞得热火朝天，但他们对咫尺之外自然村贫农的疾苦，熟视无睹。因此，那些似乎被党所忘掉了的贫农们便有一句颇有讽刺意味的怪话：“灯下黑。”同时，党领导的典型社也根本没有什么成绩，看来不过是集浮夸、形式主义的大成而已。典型社虽然有托儿所、图书室，但都是名存实亡的东西，图书馆没有书，托儿所没有小孩，只是上级来视察时，临时找些书，找几个不喜欢哭的小孩来衬衬门面罢了。典型社里虽然有一个劳模，就是社主任、党支书杨万福，可他却是假的。他明明种了三亩地棉花，安书记为显示自己的“成绩”，硬把它报成五亩，他也就厚颜地接受了这份“荣誉”。总之，在全剧的描写中，我们看不见典型社有什么优越性，更谈不上什么示范作用了。

而刘杰、王永祥他们所自发搞起来的“黑社”却完全相反，虽然党和政府不支持他们，但他们心齐，同心同德，所以庄稼长得很好，和典型社比较起来反而是一片欣欣向荣的迷人景象。典型社主任杨万福甘拜下风的说：“哎呀！可真了不起……咱们可该臊死啦！看人家偷着整的，样样不比咱们差……还有人家那庄稼……”最后连副省长也说：“……今天这个‘黑社’倒是先进的了，那个老的典型，不但落后了，而且还有人用它挡住了社会主义的道啊！”

此外，“黑社”里王永祥等几个贫农都有一个共同点，即他们对党办的典型社又怨又恼、又恨又怒。当典型社分粮，县委通知他们去参观时，他们怪话连篇，说什么“又是让送肥料去啦”（意即典型社攒了他们参观者的粪便）。同时，他们对党又是不信任的，王永祥说：“指着谁也没有用，咱们还得走咱们自己的道啊！”当刘杰受到一些批评之后，他在一旁造谣说：“我有经验，你还没看出来吗？闹不好得坐笆篱子去（即坐牢去）。”在他的眼中，新社会与旧社会、共产党与国民党是没有什么两样的。是的，他就是这样看待共产党的，他说：“我今天才明白，共产党一个样，官向官，民向民，这是自古以来定下了的！”并且进一步说：“从前我是对共产党了解的不透啊！”

就这样，作者企图把贫农和党对立起来，把农民自发的“黑社”和党办的典型社对立起来，然后歌颂“黑社”的“成绩”和“优越性”，并否定典型社的意义和作用。我认为这样的描写是一种带有根本性质的政治错误。我们知道，五五年下半年，我国农村出现了社会主义高潮。但是，在这个高潮之前，尤其是五四年下半年和五五年上半年，也正是《洞箫横吹》所反映的那个时期里，农村中两条道路的斗争是极其尖锐的。这时候，在无边的土地上出现了不少办得很好的农业合作社，广大农民（特别是贫农、下中农）从这些合作社中看到了走社会主义道路的优越性，因此，纷纷要求成立合作社。但是，有些同志因为看不见农民群众蕴藏着这样巨大的社会主义积极性，因此，他们在群众要求办社的现实面前，右倾保守，顾虑重重，给农民群众订出了无数的清规戒律，严重地妨碍了合作化运动的发展。在这种情形下有些农民就组织起“黑社”来。譬如，陕西省长安县羊村就有“一个违背领导意愿由群众自动办起来的合作社”（见《中国农村的社会主义高潮》下册一二〇四页），从介绍中可以看出，这个自发社能够建立、存在、发展的主要关键，恰恰不是这个自发性本身，而是：一、他们从党办的典型社中亲眼看到了合作社确实“方向好、产量高、收入多”。二、他们积极向周围的社学习，而周围的社也热情帮助他们。三、当他们有了一些基础时，区委和乡支部给予帮助，区委会指定驻在附近村子的干部去协助他们。区、乡召集的社主任联席会也约请他们参加，党支部也常派人去协助他们。总之，他们正好是在党和周围社的帮助下成长起来的。但是《洞箫横吹》中的这个“黑社”却异乎寻常，特别命苦，党和周围的典型社不仅没有帮助他们，反而千方百计地阻碍他们，破坏他们；他们呢，自然也不依靠党，也不向典型社学习，从头到尾真正是道地的自发过程。而在剧中出现的唯一的典型社呢，如前所述，一塌糊涂，乱七八糟，对周围的农民不仅没有什么示范作用，反而声名扫地。这样，作者把农业合作化运动中党的领导和先搞典型示范完全否定了。我们试问：农民的自发性真能走向社会主义么？不，列宁同志告诉我们：没有党的领导和教育，小生产者每时每刻都在自发地产生资本主义。我们再问：我国的农业合作化高潮能说是农民的自发结果么？不，谁都知道，一九五五年下半年所出现的农业合作化高潮，正是贯彻了党中央在五五年五月、七月、十月三次会议的决议精神所推动起来的。毛主席在《中国农村的社会主义高潮》序言中说：“一切地方的党组织都全面地领导了这个运动。”而《洞箫横吹》的作者对此却有着相反的看法：这是农民自发性的结果。所以，从表面看来，作者似乎在批判“小脚女人”，同时怀着一肚子的“菩萨心肠”来替农民说话，其实是恶毒地向观众证明：党在农业合作化运动中，所谓搞典

型示范，不过是形式主义的一套，没有什么了不起；党只热衷搞典型社，对于自然村农民的疾苦不管了，因此，农民不得不起来走自己的路了。这就是说，没有党的领导，农民也可以自发地走向社会主义。也许，这就是作者对农村生活，经过“访问了很多个东北有名的合作社和集体农庄”后的结论吧！

现在，作者提出的“虎步”、“龟步”的具体内容我们就可以得到答案了。在作者眼中，所谓“虎步”者，农民的自发性也；所谓“龟步”者，在农业合作化运动中，党的领导也。所谓用“虎步”代“龟步”，就是用农民的自发性来代替党的领导。

二

在剧本中，作者写到了党的各级组织，从基层支部，到县委、省委，直到党中央；具体地写到了省委、县委、基层支部的领导同志，他们是副省长、县委安书记、村支书杨万福，但从上到下，都是一些应该受到批判的形象。

在戏剧特定的冲突发展中，县委安书记作为对立面的一端，是一个首当其冲的人物，我们就从这个人物谈起吧。有的评论者认为“剧中的县委书记安振邦存在着严重右倾保守思想和严重的官僚主义作风，教条主义地对待党的政策”。实际上从剧本中所描写的安书记，他的错误性质远比这些严重得多。我们可以从他和村团支部书记杨依兰（党员）的一段对话里，来看看这个人物的“内心世界”吧：

安书记：你最近进步很大，你好好努力，将来我可以调你到县里工作。

杨依兰：我不，越来越有盼头啦！我这一辈子也不想离开我们村啦！

安书记：总在农村有什么发展？

杨依兰（傻气地问）：那，安书记，你为啥还作农村工作呢？

安书记：我跟你不一样，你懂啥？什么也比不上农村工作锻炼人，就属农村工作的干部提拔得快啦！省里的、中央的那些干部，差不离都是从农村里提拔出去的。

原来，安书记其人并非什么“小脚女人”，也没有真在搞什么典型示范，而是以搞典型示范为名，大力耕耘自己的私利，把搞典型经验看成是个人进身之阶的一个势利之徒，正因为如此，安书记为达到自己“青云直上”、“飞黄腾达”的卑劣目的，当然就要拉拢一些人、打击一些人，欺上瞒下为所欲为。当王永祥等要求办社的时

候，他担心贫农群众办社会出问题，从而会影响自己野心的实现，于是坚决打击之，污蔑王永祥个人主义太严重，“早想把他这村干撤下来了！”当刘杰（党员）回乡后，要同贫农一起办社时，他同样坚决打击之，要召开党支部大会斗争刘杰。而当村长王金魁（党员）和一些富农、坏分子互相勾结，也要成立合作社时，安书记看到这些人有家底，不至于出什么问题，当然也就不会影响他的“前途”，他就马上批准了。安书记为了向上显示他的工作“成绩”，在典型社里培养假劳模，杨万福最后说得好：“产量说虚了，公粮可得实交啊！受表扬的是安书记，倒霉的还是老百姓。”

从作者对这一人物的描写看来，岂止像有的批评者所说的“右倾”、“保守”、“官僚主义”、“教条主义对待党的政策”而已，不，这是一个赤裸裸的个人主义者。他品质恶劣，培养假劳模，仇视农民积极分子，包庇坏分子王金魁（村长）。所以，他绝不是一个“小脚女人”，更没有丝毫共产党员的味道。

也许有人会说：作者也并没有把安书记当作“小脚女人”来写嘛，难道就不能写这样一个蜕化变质的县委书记吗？当然可以写，问题是站在什么立场来写，从剧本来讲，作者对安书记的错误不但没有什么批判，反而把他的错误莫须有的转嫁到党中央和省委的账上，替安书记硬作解脱，使其逍遥法外。当安书记的错误已完全在群众中暴露出来，副省长代表党中央、省委来处理这个问题。在这样大是大非的面前，这位副省长毫无原则地把一切过错大方地包在党的身上，他说：“这就不能光责备安书记了，为什么我们喜欢这样工作的人呢！我们要求人家这样工作嘛！”同时，作者还在另一地方通过安书记的嘴说：“社会主义快慢中央有意见，要不为啥叫稳步前进呢？我得执行上级指示。”还在村支部书记杨万福的嘴里得到再一次的强调：“过去我很佩服安书记，上级要什么，他就能预备出一成套经验来，上级也总表扬安书记善于体会上级意图！”

作者总算把底牌亮出来了，他夸大县委书记这些缺点，原来是“醉翁之意不在酒”，是要把毒箭向省委和中央射去。作者这个企图，我们还可以从副省长这个形象中看出来。剧中所描写的副省长，也是作者为着自己的“醉翁之意”而凭空编造的形象。作者描写这个人物似乎很关心群众生活，很“人情味”。他是代表党中央和省委来处理刘杰告安书记的事件的。在开支部大会之前，思想斗争相当激烈，空气异常严肃的时候，他忽然心血来潮，不伦不类地掏出一副扑克来，很潇洒地说：“来，谁愿意打扑克！来吧！”当群众揭发安书记、王金魁（村长）的问题，急需他出来撑腰的时候，他却拿出糖来，分送给大家吃，并说：“这还是我老婆子从北京带来的呢！”当安书记等人的问题已完全揭露出来时，他没有一句批判，反而代表省委保护

安书记，把天大的事却一古脑儿地揽在省委的名下。他给观众的感觉是：共产党和国民党是没有什么两样的，还是“官官相护”。作者把我们的党组织、党的高级领导同志如此恶意地加以丑化，加以庸俗化，实在到了令人不能容忍的地步。

从党的基层来看，情况也一样的糟糕，作为社主任、村支书的杨万福也是一个“窝囊废”，自己是假劳范，老婆又在家中放高利贷。……

就这样，作者把整个党的组织描写成漆黑一团。从党的基层组织到县委、省委、中央，没有任何正确意见；把党的领导者描写的一塌糊涂，而党的各级组织对他们没有任何批评和监督，听之任之。其丑化党和反党的实质难道不昭然若揭吗？

三

剧本里，和安书记等人坚决对立的“英雄”自然是刘杰了。这是作者全力歌颂的一个形象。有的评论者认为他“像在暴风雨中战斗过的海燕，充满勇敢和力量”。这是一种荒谬的比喻。读完这个剧本，这个人物给我的印象并不是什么英雄，而是一个无政府主义者，一个资产阶级式的个人英雄主义者。

作为一个党员，一个作者所热情赞颂的英雄，刘杰却充满了资产阶级的思想意识。第一场，刘杰从朝鲜前线复员回到了家乡，在村外的小桥旁，就遇到了一群嬉笑的农村姑娘，这是些穿上农村衣服的小资产阶级知识分子。她们看见刘杰，像旧小说中怀春的少女看见了“英雄”、“骑士”那样，嘻皮笑脸，打打闹闹，有的要他叫自己“阿姨”，有的要他叫自己“小姨”，有的说“我还给你缝过开裆裤呢！”有的说“找对象的快下手吧！又送来一个！”……刘杰便飘飘然起来，看着这些“欢快”的姑娘们跑走时，他陶醉地自言自语：“在部队上天天盼，今天我可看见社会主义什么样子了！”姑娘们的无聊逗趣，这就是刘杰所谓朝朝暮暮盼望的“社会主义”，这哪是一个经过八年部队教育的功臣、特别又是党员的战士的思想感情呢？这完全是资产阶级“公子哥儿”的情趣。

作为一个党员，应该对违法乱纪行为，对违背党的利益的现象，进行毫不调和的斗争。刘杰不是这样。他回家时，带来了三百元复员费，他自然不会忘记这是组织给他回乡参加生产的补助金。但他见到母亲因病欠下别人三百元高利贷的时候，对于这种违法的现象，连想都没有想到应该追究，更不会想到向组织上汇报了。几乎是毫不思索地便把三百元“慷慨地”双手送给高利贷者，这显然是向资本主义势力妥协、投降的行为，哪是一个共产党员应有的作为呢！

刘杰的错误，还表现在对反党言行采取了自由主义的态度。他回到家后，一些农民群众跟他讲怪话，发牢骚：说什么县委只顾搞典型社，对他们这些贫农的“凄惨”生活，不闻不问；他们的生活较之典型社社员悬殊很大，认为自己是“灯下黑”，意即灯塔虽然光亮，可他们仍然生活在黑暗中；有的说党既然不管他们，那他们就要起来走自己的路了；有人向他揭发了村长利用职权进行非法活动来剥削农民，他自己也看到村长与富农勾结在一起。面对着这些情况，如果心目中还有组织的话、还有一个共产党员的党性的话，当然会向组织汇报的。可刘杰呢，马上便情投意合地和这些怨气冲天的人站在一起，对组织采取了不信任的态度，搞合作社也不依靠党的组织，和党办的典型社唱起对台戏。特别不能容忍的是，他对党中央、毛主席也怀疑起来。他曾给毛主席写信告了安书记一状，但他又怀疑中央不支持他，于是，从信寄出后，就终日胆战心惊，“如临深渊，如履薄冰”。他对杨依兰说：“我总觉得我很危险！”“说不定我会开除党籍。”在矛盾斗争的尖端，他不像一个真正党员那样，为了坚持真理，冲锋陷阵，在所不惜。他不是相信党，处处想到党和群众的利益，而是在为个人的得失发愁，这哪里又像是一个党员呢！

有一次，刘杰的未婚妻杨依兰（青年党员，团支部书记）像悟到了什么生活哲理似地对刘杰说：“说正经的，早先我就知道上级叫干啥就干啥，就知道顺着别人踩的道儿走。”刘杰对她这种反党言论，不但没有什么批评，反而若有所思地说：“我也头一回明白，人要活得有意思可真不容易……”而且，还说：“这往后我再不说你是教条主义了。”在刘杰看来，听党的话就是“教条主义”，就是没有创造性，应该“独立思考”；对党、对上级的话要大打折扣，合我意我就听，不合我意我就不听。

写到这里，刘杰的面貌是一清二楚了。这难道不是一个彻头彻尾的无政府主义者，一个资产阶级个人英雄主义者吗？而作者却把他当作“英雄”来歌颂，作者“歌颂”的实质，是不言而喻的了。

四

由此看来，《洞箫横吹》的反动倾向是很鲜明的。毛主席在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》一文中给我们指出了鉴别香花和毒草的六条标准。毛主席还说，在六条标准中，最重要的是对社会主义和党的领导是否有利两条。《洞箫横吹》不仅没有“有利于巩固共产党的领导”，而且在明目张胆地企图“摆脱”和攻击党的领导，当然就是一棵必须连根锄掉的毒草。

《洞箫横吹》的出现，同时又还有一些大加捧场的人，这些现象并不是偶然的。在五六年，曾经有一股修正主义的歪风向我们文艺界刮来，所谓“大胆干预生活”、“揭露阴暗面”、“写真实”等言论出现了，《洞箫横吹》正是这种“气候”下的产物。作者在单行本的后记中写道：“从一九五三年到一九五五年，我曾经有机会访问了很多个东北有名的合作社和集体农庄。那时，我发现：在这些重点的合作社和集体农庄中，有一点是共同的，就是每个这样的地方都集中了大批干部，干部中区、县、省的都有，甚至还有中央的，他们都在那里辛辛苦苦地做创造典型经验的工作。这些工作是有成绩的，若干有名的劳动模范相继出现了，农民的生活提高了，各地的访问者纷纷拥来，特别是使周围的农民看到了社会主义合作制度的优越，群众向往着共产主义的远景，相信只有通过集体化才能达到。”作者似乎看见了我们生活的“本质”和“主流”，看到了这些令人鼓舞的新气象，可是作者为甚么却给我们描绘了一幅如此这般的生活图画呢？原来作者对上面所写的新气象并不是有深刻体会的，对他有深刻感受的是下面这一段话：“但是我发现还有一个共同点，就是这些有名的社会主义旗帜和灯塔周围，还存在着大批贫困的农民。这些农民的生活较之先进的合作社员的生活悬殊很大，人们起了个有趣的名字‘灯下黑’。”“特别是有些这样的干部，把典型经验看成是个人工作的荣誉，担心群众办社出了问题会影响自己的‘前途’，因此定出种种限制，名之谓防止左倾冒进。”这就表明了，作者对典型社的优越性和干部们的汗马功劳，是没有什么兴趣的，而是采取完全否定的态度。看来，作者最热衷的还是生活中的所谓“阴暗面”，并且任意渲染、夸大这些“阴暗面”，怪不得作品吹出来的完全是一种反调了。

这又一次证明了：作家改造自己资产阶级世界观是多么必要，多么迫切。不然，如果作家站在腐朽的资产阶级反动立场上，是根本不可能正确地反映与描写现实生活的，只会像《洞箫横吹》的作者一样站在反动的立场歪曲现实。

（原载《剧本》1960年1月号）

论“第四种剧本”

伊兵（周纪纲）

一九五七年六月十一日的《南京日报》上登了一篇黎弘作的评论《布谷鸟又叫了》的文章，题目叫做“第四种剧本”。事情已经过去三年，这三年来经过了反右派斗争和对文艺领域里的现代修正主义思潮的批判，经过了思想政治方面的社会主义革命，似乎可以不算这笔旧账了，可是目前也还有一些人迷恋《同甘共苦》这个剧本，有的还因为《市谷鸟又叫了》这个剧本受到批判而愤愤不平。黎弘作的这篇文章，我在《十年来中国话剧的发展》一文中，在评论《布谷鸟又叫了》和《同甘共苦》这两个剧本的时候，虽经捎带着批评了一下，那批评是很不深刻的，因此有必要把这篇文章捡起来再谈一谈。

黎弘的文章的副题是《评〈布谷鸟又叫了〉》，是为这个剧本和《同甘共苦》的同时出现而欢呼的。它的主题则是“第四种剧本”，这就是说作者写这篇文章的目的不光是为这两个剧本捧场。醉翁之意不在酒，而在把这两个剧本作为法宝，祭起来打杀以无产阶级的立场观点表现工农兵生活和斗争的剧本，以为资产阶级戏剧艺术的复辟鸣锣喝道。因此他一开头就说：“记得有人说过这样的话，我们的话剧舞台上只有工农兵三种剧本。工人剧本：先进思想和保守思想的斗争；农民剧本：入社和不入社的斗争；部队剧本：我军和敌人的军事斗争，除此而外，再找不出第四种剧本了。这话虽说得有些刻薄，却也道出了公式概念统治舞台时期的一定情况。观众、批评家、剧作者自己都忍不住提出这样的问题，到底我们能不能写出不属于上面三个框子的第四种剧本呢？”

这段话是声讨工农兵剧本的檄文的由头，这个由头写得有声有色很有气派，它不但声明了这篇檄文的代表性有多大，而且历数声讨对象的罪状，摆出了吊民伐罪的样子，使人看了觉得声势浩大，不可一世。可是什么样的观众、作家、批评家提过这样的问题呢？作者没有说，我们却不能不分析一下，揭开这个谜底。有人说这是作者在伪造民意，以壮声势，我看不能那么说。当然作者要充当全体观众、作家、批评家的代言人是不可行的，首先工农兵及其干部不答应。这是六亿五千万人口中占

百分之九十的绝大多数，也是戏剧观众中的绝对多数派。他们所以不同意是因为作者反对表现工农兵及其干部。坚定地工农兵服务的作家、批评家也不同意，道理很明白，表现工农兵是他们光荣的责任，工农兵及其干部是物质财富乃至精神财富的生产者，社会主义祖国的创造者和建设者，是我们国家的主人和精华。处在这个工农兵群众叱咤风云、勇往直前地变革旧世界、创造新世界的英雄时代，要不表现工农兵及其干部、要不表现无产阶级及其先锋队 and 领袖，那么还有什么革命历史和我们时代的英雄史诗中的正面形象？难道还有什么救世主吗？当然从来没有什么救世主。因此要他们不表现工农兵是不行的：这是一种既不合情又不合理的要求，这种要求理所当然要被革命的进步的戏剧作家、批评家所唾弃。

那么他到底代表了什么样的观众、作家、批评家呢？他代表了《同甘共苦》、《布谷鸟又叫了》之类作品的作家，这在当时是没有问题的，这两个剧本上演的时候，曾经博得不少资产阶级知识分子的同声喝采，有些人撰文赞扬，不少人陶醉在“第四种剧本”缠绵悱恻的情调和幸灾乐祸的喜悦里。这些剧本有一个共同的特点，它把大事化小，小事化大，它鼓励人们脱离集体的利益，积极地去追求个人幸福，因此它十分投合资产阶级个人主义者的脾胃，它使他们喜笑颜开，个人主义的私欲食指大动。这批人里面许多人经过了一九五七年的整风运动和反右派斗争，逐渐从资产阶级个人主义的深渊中挣扎上来，他们深悔自己错误地赞扬了那些不值得赞扬的剧本。于是“第四种剧本”失去了一批赞赏者了。“第四种剧本”刚上舞台的时候，忙坏了右派批评家，他们别有用心地大加吹捧，说它们为戏剧创作开辟了新生面。也就是黎弘说的这些剧本是不属于工农兵三个“框子”的“第四种剧本”。凡是这类人黎弘当然也可以代表。此外他还代表了这样一类的观众：被推翻了的地主买办阶级的残余，资产阶级、小资产阶级和他们的知识分子。作者的代表性不过那么大。而且资产阶级的阶级基础已被推翻，农民、手工业工人都已经是集体劳动者，是农业合作社的社员，手工业合作社的社员。资产阶级、小资产阶级和他们的知识分子也都在改造中，他们代表的那部分人有的要带着花岗岩头脑去见上帝，但他们是注定了要没落的，有的要转化，因此声势并不太大。但当然我们也不能对阶级斗争的形势认识不足，因为资产阶级、小资产阶级存在着，他们的思想意识是一定要反映出来的，一定要在思想、政治方面顽强地表现他们自己。他们要按照自己的世界观改造世界，无产阶级要按照自己的世界观改造世界。这两种世界观今后还要在思想、政治方面时起时伏地进行斗争，毛主席在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》的著作中指出：“我国社会主义和资本主义间在意识形态方面的谁胜谁负的斗

争，还需要一个相当长的时间才能解决。这是因为资产阶级和从旧社会来的知识分子的影 响还要在我国长期存在。如果对于这种形势认识不足，或者根本不认识，那就要犯绝大的错误，就会忽视必要的思想斗争。”“第四种剧本”和为“第四种剧本”的出现鸣锣喝道的人，为它大吹大捧的人，实际上是在反对文艺的工农兵方向，而在提倡资产阶级方向，是在力争用资产阶级的世界观和文艺观来改造工人阶级的文学艺术。这是资产阶级和无产阶级两条道路的斗争在文艺领域的反映。

在这工农劳动人民成为国家主人翁的伟大群众时代，提出不要工农兵剧本，要“开辟新生面”，要“第四种剧本”，说这话的人不是在发热昏吗？不是的，这是资产阶级本能的要求，他们留恋资产阶级的旧世界，反对无产阶级的社会主义新世界，他们还想复辟，还想霸占文学艺术。大家知道，劳动人民在文学艺术上取得今天的地位是非常不容易的，在马克思、恩格斯的时代，那时无产阶级革命还没有成熟，但无产阶级已经登上了政治舞台，无产阶级开始对文学艺术提出了要求，那就是恩格斯说的：“工人阶级对于压迫他们的环境的革命的反抗，他们想恢复自己的人的地位的紧张的企图……可以在现实主义的领域中要求一个地位。”可是在那个时代，工人阶级的作家还没有诞生，因此即使是这样本分的要求也是不能实现的。直到一九〇五年俄国第一次国内革命之后，列宁在《党的组织和党的文学》这篇文章中，提出了“文学事业应当成为无产阶级总的事业的一部分，……应当成为有组织的、有计划的、统一的社会民主党工作的一个组成部分”，提出文学的党性原则，指出了文学艺术是属于人民的，它必须为千百万劳动人民服务，必须为他们所了解和爱好；指出了每一个民族文化中，都有两种民族文化，无产阶级必须吸收和改造人类思想和文化发展中一切有价值的东西。

高尔基在文学创作中首先实践了列宁的号召，开始把革命无产阶级的战斗形象引进到文学艺术领域中来，并把他放在时代的主人翁的地位，从而奠定了无产阶级文学的基础。由于苏联共产党的关怀和领导，苏联无产阶级的文艺队伍迅速地形成起来和壮大起来，无产阶级的文艺迅速地占领了资产阶级文艺的阵地，成为世界文学艺术的主流和方向。

我国的情形也是这样。在长期的封建社会里产生的文学艺术作品中，劳动人民所处的地位也是非常卑微的，在舞台上，除了一部分人民和人民的作家、艺术家的作品描绘了劳动人民的生活和斗争，表达了他们的思想、感情、愿望和理想而外，在众多的文学艺术作品中，基本上是被帝王将相、老爷太太、少爷小姐统治着的，劳动者在文学艺术作品里除了充当封建统治阶级的忠仆义士以外，那就是被他们嘲

笑、愚弄、侮辱、剥削和奴役的对象。到了近代，买办资产阶级和地主阶级的官僚绅士、老爷太太、少爷小姐拥进了文学作品，依然没有劳动人民的地位。“五四”运动以后，文学艺术作品中开始有了劳动人民的形象，《雷雨》中出现了矿工鲁大海，《丽人行》里有了刘金妹和她的丈夫。鲁大海还不是革命无产阶级的战斗形象，刘金妹则是含冤受屈、毫无阶级觉悟的女工。其他作品中也还有描写工人和农民的，但都不大像革命的工人阶级和无产阶级所领导的革命的农民阶级的战斗形象。由于当时革命作家世界观的局限和生活的局限，那时革命文艺所描写的对象主要的还是革命知识分子和不满当时现状的小资产阶级。

一九四二年延安文艺整风，毛泽东同志发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》。毛泽东同志的这部著作发展了马克思列宁主义关于文学艺术的原则，这是一部系统的深刻的和完整的马克思列宁主义文艺的科学著作。它明确地指出了无产阶级社会主义文学艺术的发展道路，明确地解决了文艺为工农兵服务和如何为工农兵服务的问题。党和毛泽东同志规定的为工农兵服务的文艺路线，为我国社会主义无产阶级文学艺术开辟了新的纪元。从此，解放区剧作家的作品中，开始出现了我们时代的处在革命风暴中的工农兵的英雄形象，这些作品标志着文学艺术的革命化和群众化，标志着我国无产阶级文艺进入了伟大的群众时代。那时，从全国范围说来，表现工农兵、为工农兵服务的作品还是少数，而且还处在萌芽状态中。全国解放之后，工农兵文艺的星星之火立即成为燎原之势。在这期间，虽然它遭到胡风反革命集团、资产阶级右派和现代修正主义者的攻击、诅咒和阴谋调包，他们明的暗的用尽这样那样各种办法来保卫资产阶级的旧文艺，反对无产阶级的新文艺，可是失败归于他们，沿着毛泽东同志指出的文艺路线前进的无产阶级社会主义的文艺却昂首阔步，勇往直前，取得了很大的成绩，占领了资产阶级文艺的阵地，成为我们时代的文学艺术的方向和主流。

一九五七年六月，正是资产阶级右派吹起反党、反社会主义妖风的时候，在文艺领域中，资产阶级右派和现代修正主义者猖狂地进攻党的领导和党的文艺路线，黎弘的文章正是那个时候的产物。他反对戏剧作品表现工人群众中先进思想和落后思想的斗争，反对反映农民生活的剧本表现入社和不入社的斗争，反对部队剧本表现我军和敌人的军事斗争。凡是以此为题材的剧本就是公式化概念化。大家知道，新中国建立之后，我国全体工人阶级都处在热火朝天的社会主义生产竞赛中，一九五八年开始，又掀起“一天等于二十年”的生产大跃进。生产竞赛、大跃进、技术革新、技术革命，社会主义革命和建设的飞跃发展，都不可避免地会不断出现

先进思想克服保守落后思想的矛盾斗争，先进势力战胜腐朽势力的矛盾斗争。我们并不认为凡是描写工人生活的作品就必须描写生产过程、技术革新和技术革命的过程，但是要反映工人生活，刻划工人的艺术形象，那就不能不涉及到工人群众中先进思想和保守思想的斗争，因为这种斗争席卷了每一个工人，它影响着和改变着每个工人的思想、感情、道德品质、精神状态、工作和生活方式。反之，如果你的描写对象对生产竞赛、大跃进无动于衷，这些与他的思想、生活、工作无关，或者关系不大，那也说明了你写的正是斗争着的一方——落后保守的工人，而并没有离开这一斗争。

在全国农业合作化或者大办人民公社的时候，入社和不入社的问题是农民走社会主义道路还是走资本主义道路的问题，这是两条道路的斗争。这一斗争关系着农民群众的切身利益和长远利益，关系着中国的命运。每个农民都经过选择，有的还经过了激烈的思想斗争，百分之九十几的人听党和毛主席的话，从农业合作社进入人民公社，坚决地走社会主义和共产主义的道路。但是农村中还有地主、富农的残余，还有一部分富裕中农在向社会主义前进的道路上常常摇摆不定，因此而有入社与不入社的斗争，社会主义道路和资本主义道路的斗争。这一斗争同样席卷了每一个农民，影响着改变着每个农民的思想、感情、道德品质和精神面貌，改变着他们的生产方式和生活方式。要描写从农业合作化到人民公社运动整个过渡时期的农民生活，要想回避两条道路的斗争那也是不可能的。至于武装部队，它的诞生就是为了对敌斗争，中国人民解放军建军以来，和国内外反动派进行了三十年的军事斗争，英勇地打败了日本帝国主义，推翻了蒋介石反动派的统治，在抗美援朝战争中和朝鲜人民军一起打败了以美帝国主义为首的侵略集团，平定了西藏叛乱，守卫着祖国的领空、边疆和海防。要描写部队生活当然主要的要表现我军对敌斗争的英雄事迹，即使描写和平时期的部队生活，也不能和不应该与对敌斗争绝对无关，除非我们武装部队的对立面消失，帝国主义在世界上消灭。或者帝国主义国家彻底裁军。现在武装到牙齿的敌人还存在着，而且还霸占着我国的领土台湾。生活中既然存在着对敌斗争，那么文学艺术作品为什么不能表现对敌斗争呢？难道要我们人民失掉敌情观念，麻木不仁，好让敌人来摆布我们吗？而且我军有着无数光辉的丰功伟绩，作家有义务去表现它，没有权利去抹杀它，把中国人民解放军在革命斗争中的英雄事迹反映在戏剧舞台上，不仅教育和鼓舞我们同时代人，使人们更团结、更坚强、更勇敢、更具有革命英雄主义风格，而且会给影响于世世代代的人民，这不正是文学艺术工作者重大和光荣的职责吗？

我国现代生活表明，武装的革命人民打败武装的国内外反动派、进行社会主义革命和社会主义建设，社会主义道路战胜资本主义道路，先进思想不断地克服保守思想，从而推动我国社会主义事业一日千里地发展，这是我们社会的本质和生活的规律。毛泽东同志说：“革命的文艺则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。”既然革命文艺是反映人民生活的，工农兵及其干部是人民中的绝大多数，是推动生活革命性发展的根本动力，文学作品不反映工农兵群众的生活，那么反映什么呢？黎弘反对反映社会的本质和生活的规律，主张表现“生活的独特形态”，他说：“《布谷鸟又叫了》的作者考虑的是生活，是生活本身的独特形态，作者表现风格上的独特性，实际是来源于生活的独特性，他表现了生活中的独特形态，尊重生活本身的规律，他让思想服从生活，而不让思想代替生活。”离开我国社会的本质和生活的规律——社会主义革命和建设的发展规律，那么生活的特殊形态是什么呢？可以算作生活的特殊形态的是一九五七年所出现的生活的逆流，资产阶级右派反党反社会主义，造成乌云满天。可是乌云只存在很短一个时候，党领导全国人民一反击，立即烟消云散，阳光普照。可见即使这样特殊的生活形态也还是符合社会主义革命的发展规律的。那么作者所说的生活的特殊形态究竟是什么呢？他说：“《布谷鸟又叫了》的作者，不按阶级配方来划分先进与落后，也不按党团员、群众来贴上各种思想标签，他把青年团支书变成封建意识的体现人，把党支书、青年团支委都捎带着变成批判对象，新思想竟托身在两个普通青年男女身上，一个会唱歌，一个会开拖拉机，如此而已。作者是不是灵机一动，有意想做个翻案文章，把一向代表‘正确’的党团员拉来嘲笑一番呢？完全不是这样。作者在这里不是首先考虑身份，他考虑的是生活，是生活本身的独特形态。”这就是黎弘所以要反对工农兵的剧本，而提倡“第四种剧本”的原因，因为“第四种剧本”嘲笑了一向被认为正确的党员、团员，因为“第四种剧本”做了翻案文章，揭露了生活的阴暗面，于此可见，黎弘不光是反对戏剧作品的公式化概念化，而是借反对戏剧作品的公式化和概念化为名，实际上在反对新社会本身，反对社会主义制度。

黎弘说《布谷鸟又叫了》的作者让思想服从生活，而不让思想代替生活，这话说得多么客观，多么公正！好像《布谷鸟又叫了》的作者只是“写真实”，这和岳野同志宣称自己写《同甘共苦》的时候没有定几条定几点，只是感性地写一样是骗人的鬼话。“第四种剧本”的作家和理论家继承的是资产阶级和现代修正主义的衣钵，他们是天下最不老实的人，他们善于把自己的创作意图和创作目的性偷偷摸摸地隐蔽起来，用“感性的写”呀！“让思想服从生活”呀！“让生活本身说话”呀！“写真

实”呀！……诸如此类的鬼话骗人。其实他们都有一个不可告人的创作目的。革命的文艺家就从来不隐蔽自己的创作目的性，因为他们没有自私的目的，他们创作的目的是为人民，为革命，因此他们可以把自己的创作目的堂堂皇皇的公之于世。鲁迅在《我怎么做起小说来》一文中说：“……所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。”你看，他的创作目的性多么鲜明！两相对照，“第四种剧本”的作家、理论家显得多么忸怩作态、羞于见人呀！事实上资产阶级总是按照资产阶级的世界观在观察世界，评价生活，并力图按照他们的世界观改造世界，在资产阶级看来，只有和他们气味相投的人，充满了资产阶级自私自利气息的人才是可爱的，布谷鸟所以可爱，不但因为她会唱歌，而且因为她为个人幸福奋不顾身的斗争，甚至为恋爱自由，不惜退出共青团；她虽然穿着农村姑娘的衣服，其实还是资产阶级、小资产阶级的面孔，因此在资产阶级、小资产阶级看来，她最可爱，只有她才配作新思想的寄托者。党支部书记所以可恶，就因为他热爱生产、关心生产，忘我地为农业合作社集体的利益服务。他甚至不大关心自己家庭的事情，不大关心布谷鸟的“社会主义”、她的恋爱纠纷，因此党支部书记就被形容得像猪一样的蠢了。同样的生活，在无产阶级作家笔下，必然要彻底翻案，关心集体幸福、集体事业，热心领导生产的党支部书记应当歌颂，应当是新思想新品质的体现者，新思想决不会托身在只会唱歌，只关心个人幸福，追求自由恋爱的青年姑娘身上。这样的人身上只能寄托资产阶级的民主思想，这在反封建的意义上有其进步性，可是我们所处的时代是社会主义革命的时代，在布谷鸟的前面站着的是具有共产主义思想品质的党支部书记。在这样的典型环境中，布谷鸟的思想品质就显得很卑下了。说她是新思想的寄托者，那只是资产阶级的贵族偏见。由于这种偏见，才把个人幸福放在第一位，把关心集体利益的人放在被讽刺抨击的地位。那是让思想服从生活吗？当然不是的，而是把新生活服从于资产阶级思想，而是资产阶级世界观评价新生活的结果，因此它把是非颠倒，把生活中先进的、积极的、正确的新事物歪曲和丑化了。所谓“第四种剧本”，简而言之，就是人民生活在资产阶级作家头脑中反映的产物，这不是事实吗？

“第四种剧本”的另一个代表作《同甘共苦》也是这样。剧本开始时描绘了省委农村工作部副部长孟蔚荆和农业合作社副主任刘芳纹为农村合作化运动而斗争的场面，人们满以为作者将在舞台上揭开社会主义道路战胜资本主义道路的激烈斗争的场面了。可是出人意料，作者忽然把大事化小了，他以全部激情描绘了孟蔚荆和刘

芳纹之间，刘芳纹和展玉厚之间，孟蔚荆和华云之间，华云和梁上君之间错综复杂、似真非真、似假非假的恋爱纠葛。作者为什么要描写这些呢？据批评家赵寻同志说是为了“提出当前社会生活中一个值得注意的问题，在爱情和家庭生活中树立共产主义道德观念的问题”。可是人们在全剧中根本找不到共产主义道德的气息，只看到在两条道路斗争的时代背景前面活动着一群追逐爱情的人，他们被一根爱情的绳子铰接在一起，为此挣扎、苦闷、矛盾，如此而已。这是他们生活的主要部分，精神生活中的主要部分。在这样的大时代里，生活难道是这样狭窄、这样灰暗的吗？这不是作者在变戏法，把小事化大了吗？

作者所歌颂的人物主要的有两个，一个是孟蔚荆，政治上的先进人物，在右倾机会主义反对大办农业合作社的时候坚持农业合作化道路的英雄人物，可是他在家庭中和爱情上却是个感情上道德上极不健康的人。把他画一个公式，那就是：政治上——马克思主义，感情上道德上——资产阶级，是个人格上向两极分裂的人。另一个被作者作为英雄来歌颂的是刘芳纹。她在政治上也是坚持合作化道路的先进人物，可是在思想感情上却是一个旧人。这个人的形象我们曾见之于《玉台新咏》古诗八首中的第一首：“上山采蘼芜，下山逢故夫，长跪问故夫，新人复何如？新人虽云好，未及故人姝。颜色类相似，手爪不相如，新人从门入，故人从阁去，新人工织缣，故人工织素，织缣日一匹，织素五丈余。将缣来比素，新人不如故。”刘芳纹的思想感情，精神状态实际上就是上山采蘼芜的那位女人身上的东西，孟蔚荆和刘芳纹的关系也正像这首古诗里所描写的那样。岳野同志是很赞赏刘芳纹这种品德的，他说刘芳纹“有着我们中国妇女的传统美德，……这些美德用党的正确思想充实和武装之后，更显得闪光耀眼”。生活中有没有背着刘芳纹那样沉重的封建道德包袱的女人呢？大概是会有的，也许还不少，她们的灵魂还没有经过共产主义思想的洗礼，她们在精神上还没有解放，如果她们不能打破封建道德的旧传统，那么她们就不能算是我们时代的新女性。无产阶级作家的责任就是要帮助她们摆脱这种落后的思想负担，昂首阔步地走向社会主义和共产主义。而岳野同志却与此相反，他以满腔热情欣赏和歌颂刘芳纹身上的封建道德的包袱，并把它美化成为共产主义道德，这是要生活前进呢还是倒退，促使人们进步呢，还是鼓励落后？

岳野同志、赵寻同志、黎弘等人都是不相信现代的先进分子具有光辉的思想品质的。岳野同志说：“我反对把人物简单地分成正反面，和在作品中简单地、片面地描写正反面的人物或笼统说正面人物就一定无疵的英雄，有消极、阴暗一面的人就一定是个反面人物。”赵寻同志在论证孟蔚荆这一形象的真实性时也说：“稍稍观

察一下我们周围同志的思想情况就能看出：百分之百的马列主义者是为数较少的，而百分之百的资产阶级思想，一点也没有受到马列主义影响的人今天也不会是大多数，绝大多数的干部倒是马列主义与资产阶级思想在一个脑瓜里共处。”

赵寻同志等人的“两种思想的共处论”是对马克思主义哲学的修正。毛泽东同志在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》的著作中指出：“对立统一规律是宇宙的根本规律。这个规律，不论自然界、人类社会和人们的思想中，都是普遍存在的。矛盾着的对立面又统一，又斗争，由此推动事物的运动和变化。矛盾是普遍存在的，不过按事物的性质不同，矛盾的性质也就不同。对于任何一个具体的事物说来，对立的统一是有条件的、暂时的、过渡的，因而是相对的，对立的斗争则是绝对的。”两种思想在一个脑瓜里共处是有条件的、暂时的、过渡的，因而是相对的，对立的斗争，不是东风压倒西风，就是西风压倒东风的斗争，则是绝对的。今天的生活表明，我们的时代是东风压倒西风的时代，任何人逃避不了这个规律，因此赵寻同志等人的“两种思想的共处论”是形而上学的，和马克思主义的哲学存在着原则的区别。

应当指出，这种“两种思想的共处论”在理论上和创作实践上是非常有害的。它把资产阶级思想意识和感情的存在合法化了，因而使人们对自己落后思想的存在产生姑息的心理，同时也使人们产生对新生力量光辉品质的怀疑心理，光明和黑暗一半对一半，天下乌鸦一般黑，哪里还有什么先进和落后呢？而生活本身存在着先进和落后的事物，新生事物不断战胜落后事物，因而推动了社会的革命性发展。可是“第四种剧本”不愿意去反映这一生活的真理，却像上海“大世界”里的哈哈镜一样，把生活歪曲和丑化了。这不是对我们时代的生活真理挑战吗？因此人们有充分的理由仇恨这些东西，唾弃这些东西，践踏这些东西。

《同甘共苦》、《布谷鸟又叫了》都表现了生活的特殊形态，这种生活的特殊形态和我们时代生活本质和生活的规律是背道而驰的。我们并不反对表现生活的特殊形态和人物的个性特征，我们认为文学艺术应当表现生活的特殊形态和人物的个性特征，但是这种生活的特殊形态和人物的个性必须是和生活的本质和阶级、社会集团、职业等的共性结合着的，通过生活的特殊形态揭露生活的本质，通过个性表现共性。孤立地描写生活的特殊形态和孤立地描写人物的个性，这种生活、这种人物是不能被理解的，这样的描写只能是对生活、对人物的捏造和歪曲。

“第四种剧本”统治舞台的日子早已过去了。被资产阶级、修正主义者肆意攻击的工农兵的剧本不仅在当时巍然地存在着，它的代表作《万水千山》、《在战斗里成

长》、《考验》、《春风吹到诺敏河》、《妇女代表》、《龙须沟》等，较之“第四种剧本”不知要高出几万倍，而且这两类剧本简直是不能相提并论的。三年之后，我们又有了《红旗谱》、《枯木逢春》、《降龙伏虎》、《东进序曲》、《八一风暴》、《红色风暴》、《英雄万岁》、《烈火红心》、《槐树压》、《红大院》等，我们还有优秀的历史剧《关汉卿》。这是毛泽东文艺思想的伟大胜利，党的文艺路线的伟大胜利。“第四种剧本”则像秋风中的落叶，“第四种剧本”的鼓吹者也成了秋后寒蝉，唱完了“第四种剧本”的挽歌之后，有的冬眠，有的在春风中蜕变了，而“第四种剧本”却成为工农兵剧本成长发展的肥料。它早已或者正在被人们忘却。

（原载《戏剧报》1960年第4期）

论陈恭敏同志的“思想原则”和“美学原则”

——答陈恭敏同志

姚文元

陈恭敏同志《对〈布谷鸟又叫了〉一剧及其批评的探讨》，主要是批评我和别的同志对于《布谷鸟又叫了》一剧的一些意见。这篇文章发表在一九五九年三月的《剧本》月刊上，到现在已经一年。当时因为忙于别的事情，没有能写文章参加辩论，但是，那时没有写，也有好处，因为经过一年的时间，已经使得很多问题的本质清楚地在我们面前出现了。

今天来答复陈恭敏同志的文章，并不是为了和他再谈论《布谷鸟又叫了》这个戏本身，它的思想错误现在看来是更加明显了。我这篇文章主要是想讨论陈恭敏同志文章中若干带有普遍意义的论点。陈恭敏同志显然不只是为了一个戏而写文章的，他是为了通过戏的讨论来发挥他的“政治原则和美学原则”。他的看法是：这一场辩论“远远超出了具体讨论一个戏的范围。提到政治原则和美学原则的高度上来，从实到虚，经过深入切实的辩论，又以虚带实，对指导创作实践和理论批评，将产生深远的影响，这场讨论是很有意义的”。他的文章的写法，也就是“以虚带实”，针对着创作实践中和理论批评中的一些根本问题，发挥他的“思想原则”和“美学原则”，力图对理论和创作都能发生“深远的影响”。那么他所维护的“思想原则”和“美学原则”究竟是什么原则呢？他希望给创作的“影响”又是一些什么内容呢？这就是这篇文章想回答的问题。

第一条“思想原则”

陈恭敏同志第一条“思想原则”，就是否认人民内部矛盾中的阶级斗争。他文章里好几个地方发挥了这样的观点，最明确的是下面一段：

能不能批评党、团领导干部呢？当然可以。正是党，在一九四二年、

一九五〇年、一九五六年，采取了大规模的整风运动，发动群众用最民主的座谈会、大字报和各种方式向领导干部提出批评，只有右派和别有用心坏分子才无视这一事实，故意污蔑说：领导是批评不得的。如果作为全心全意为人民服务的共产党员竟害怕批评、隐瞒缺点，那就说明他缺乏党性。……那怎么办呢？有意回避这样的题材，不去描写人民内部矛盾的这一部分吗？这是不可能的。一方面，解决人民内部矛盾已成为社会主义社会和共产主义社会向前运动发展的主要思想内容；另一方面，因为现实生活中发生的人民内部矛盾，它的发生和解决，又总是与党、团、行政、工会等领导干部有着一定的关联。

这里有两个问题。

第一，陈恭敏同志离开了阶级立场来谈批评。“能不能批评党、团干部”的问题根本不存在，讨论中的分歧是应当站在什么立场上去批评。不能因为肯定“当然可以批评”，就不许别人议论这种批评是否正确，隐瞒缺点当然是错误的，但并不是只要向领导上提意见就一定是正确的。我们要虚心地接受来自人民群众的正确批评，要经常发动群众向领导上提出各种意见，不断地进行整风，用批评和自我批评克服思想作风上的毛病，就这一方面来说，任何忽视都是不对的。但对于那些用资产阶级政治观点来“批评”社会主义和党的领导的人，或想利用整风的机会向党进攻的人，却一定要加以坚决的批驳和反击。“当然可以”批评领导，“当然可以”批评官僚主义，但是，应该有一个立场问题。有同志的批评、朋友的批评、敌人的“批评”。害怕同志的批评，不坚决改正缺点，是“缺乏党性”的表现。但对那种诬蔑式的、敌对的“批评”，共产党员就要坚决加以反驳，保卫党的利益，如果不是这样，那同样说明他“缺乏党性”。陈恭敏同志所谓的“最民主”，就是不管站在什么立场上的批评都欢迎，然而我们的民主却是社会主义的民主，是有鲜明的阶级内容的民主，反社会主义的“批评”我们毫不“害怕”，让它放出来，但放出来却是为了坚决要加以除掉。陈恭敏同志抽象地提出一个“能不能批评党、团领导干部”作为出发点，而不是以站在什么阶级的立场上来批评作为出发点，这就不可能正确区别不同性质的批评。

第二，陈恭敏同志用“解决人民内部矛盾已成为社会主义社会和共产主义社会向前运动发展的主要内容”这种提法，模糊了、否认了社会主义时期人民内部矛盾中的主要内容还是两条道路的斗争。社会主义、共产主义社会都存在人民内部矛盾，否认矛盾，就是否认辩证法；但社会主义社会同共产主义社会人民内部矛盾的

内容不完全相同，不能混为一谈，如果把社会主义社会和共产主义社会人民内部矛盾的内容完全等同起来，那就会掩盖在社会主义社会中还存在的阶级斗争。社会主义社会中，人民内部矛盾有两种不同的矛盾：一种是无产阶级和资产阶级两个阶级、社会主义共产主义和资本主义两条道路的斗争，这种斗争部分地表现为敌我矛盾，但大量地表现为人民内部矛盾；另一种是劳动人民内部先进和落后的矛盾，这是在“人民根本利益一致的基础上的矛盾”（毛主席）。前一种矛盾，到将来共产主义社会是要消灭的，后一种矛盾，到共产主义社会还会存在，并将永远存在，继续在不同情况下以不同形式出现。社会主义时期，是一个充满革命的变革时期，是从经济基础到上层建筑中消灭资本主义残余的时期，共产主义因素就在社会主义建设飞跃发展和社会主义革命步步深入中增长起来。刘少奇同志在人大二次会议报告中已经明确指出：社会主义时期，主要矛盾还是两个阶级、两条道路之间的斗争。无产阶级同资产阶级之间政治上、思想上的斗争，还要继续一个很长的时期，我们要不断清除资产阶级在政治、思想上的影响，直到资本主义思想从人们头脑中完全消灭。对于这个形势认识不足，认识不深，就会犯很大的错误。陈恭敏同志却根本不谈人民内部矛盾中阶级斗争，相反地，认为“主要内容”是领导上的官僚主义。用他的说法，就是“现实生活中发生的人民内部矛盾，它的发生和解决，又总是与党、团、行政、工会等领导干部有着一定的关联”。从他这段话的原文同整篇文章联系起来看，它意思是说：一切人民内部矛盾的产生，都是同党、团、工会等领导干部的官僚主义有关系，因此反映人民内部矛盾，就是要去“揭露”“欢乐景象后面的痛苦”，表现领导和群众的矛盾。从这样的观点出发，就会一方面掩盖了两条道路斗争的实质，降低阶级斗争的尖锐性，对资本主义的旧事物、旧意识不加批判甚至加以美化和歌颂；另一方面把党、团、工会等领导干部和群众这个在根本利益一致基础上的矛盾歪曲成生活中主要的、甚至是唯一的矛盾，把一个指头的问题夸大为十个指头的问题。同时也否定了领导与被领导的矛盾主要表现为长远利益与目前利益、整体利益与局部利益的矛盾。陈恭敏同志对《布谷鸟又叫了》的评价，就是从领导和群众的矛盾是人民内部矛盾中主要或唯一的内容这样一个错误的观点出发的。因此，他一方面否认对这个戏“没有反映出我们社会发展在那个时期的本质”，大声疾呼地说：“说这一场斗争不算‘两条道路’的斗争，那就不知道在这个特定的题材的范围内，什么才是两条道路的斗争？！（当然，方宝山的片面性属于思想方法问题。）”另一方面，他又把某些干部的官僚主义这个劳动人民内部的矛盾同坏人坏事并列起来，笼统地都叫做“现实生活中存在（将比较长时期的存在）的落后思想，而这种思想

是社会性的（反映封建阶级的、资产阶级的）本质的东西”。他把敌我矛盾与人民内部矛盾、人民内部的两条道路的阶级斗争和劳动人民内部矛盾都混淆起来了。农村中两条道路的斗争，主要表现在社会主义思想与资本主义思想的斗争。这种矛盾从土改后就开始，红线一样贯串在整个合作化运动中。它不但表现在政治斗争、经济斗争上，并且也表现在农民的思想、生活上。组织起来集体幸福的社会主义思想同只顾个人利益的“别人田里长青草，自己田里长元宝”的资本主义思想的斗争，反映在农村生活的各个方面。《布谷鸟又叫了》是以一九五六年合作化高潮时期为背景的，但它一点也没有涉及到这个历史时期的特点，相反地倒鼓吹了资产阶级个性解放的观点，怎么能够叫做正确地表现了两条道路的斗争呢？谁是社会主义思想、社会主义道路、社会主义新生活的代表者？童亚男吗？连陈恭敏同志自己也不得不说她“带有资产阶级‘个性解放’的色彩”；方宝山吗？剧本中把他写成关心猪比关心人胜过许多的官僚主义者，他能充分代表社会主义、共产主义的方向吗？没有正确地代表社会主义力量的形象，怎么能够硬说剧本的确是正确地反映了两条道路的斗争呢？要表现农村中两条道路的斗争，应该明确什么是代表社会主义思想的，什么是资本主义思想的，但《布谷鸟又叫了》恰好是把两者颠倒了，根本没有正确地表现两条道路的斗争，陈恭敏同志不是有点强辩吗？

封建残余、坏人坏事同某些干部的官僚主义作风，不能混为一谈。这是两种不同性质的矛盾。少数干部的官僚主义作风在生活中有没有呢？有的，官僚主义自然可以批评，也要批评，谁也没有要你“回避”，只要你是站在无产阶级立场上去批评，从有利于加强党的领导和有利于歌颂社会主义出发去批评。但是，官僚主义作风是旧社会的残余，并不能代表广大革命干部的“本质”，如同坏人坏事可以代表反动人物的“本质”一样；如果把官僚主义当作革命干部“本质”的一种表现，在作品中把官僚主义写成生活中占主导地位的东西，那就会把根本不能代表我们社会本质的现象写成“社会性的本质的表现”，从而歪曲党的领导、歪曲社会主义的新生活。

第二条“思想原则”

陈恭敏同志第二条“思想原则”是关于个人幸福。他认为：“真正要研究的是童亚男所进行斗争是为了什么？她的整个斗争难道仅仅是‘为了挑选自己的幸福，找一个合自己心意的爱人’吗？要是这样，当然思想性就要降低，但也还不能说就是

个人主义。”“是不是我们只看到剧中人物在谈恋爱，为真正幸福因而也就是为共产主义的爱情而斗争，就武断地说他们不关心生产、不关心其他，老是在台上谈恋爱，追求自己的幸福呢？这个‘自己的’绝不等于‘个人主义的’，应该非常显然。”（重点原文所加）

在今天，一个人的“整个斗争”仅仅是为了挑选自己的爱人，这“还不能说是个人主义”，那么所谓资产阶级个人主义究竟是什么呢？资产阶级个人主义的世界观，最鲜明地表现为把“我”的满足当作世界的中心，当作生活的目的，资产阶级的论客所高唱的“个性的绝对自由”，就是要集体的、人民的利益都服从个人的利益。在西方资产阶级民主革命时期，资产阶级曾经用个人主义去反对封建主义、资产阶级“人道主义”等，都是资产阶级革命时期曾经用过的武器。在当时的历史条件下，虽然还有它的进步作用；但在今天来宣扬这种世界观，就完全是反动的东西了。陈恭敏同志也许会说了：我说的不是追求个人名利呀，而是一心一意地去追求一个爱人呀，这难道也能说是个人主义吗？……但是爱情观点同世界观是不可能分割开来的，可以反映在别的方面的资产阶级意识，同样能够反映在爱情上。《布谷鸟又叫了》中，明明是把个人的爱情同集体的幸福对立起来，把“我的社会主义”同大家的社会主义对立起来，这还不是资产阶级个人主义思想是什么呢？的确，童亚男同封建残余作了斗争，但是，用资产阶级思想去反对封建残余，并不能改变资产阶级思想的阶级性质；用个人爱情至上去反对封建观念，及阻碍她恋爱自由的人，并不能改变个人爱情至上观念是一种反动的资产阶级观念。由于中国民主革命是无产阶级领导的民主革命，早在全国革命胜利以前，在抗日战争、解放战争时期，在解放区的不少优秀的剧本、小说、诗歌中，就是把个人幸福同反帝反封建的阶级斗争联系在一起，鲜明地体现出这样一个思想：只有阶级的翻身和人民的解放，只有在共产党的领导下，推翻了反动派的统治，广大人民才能够得到幸福的生活。这种例子很多，诗歌中的《王贵与李香香》，剧本中的《白毛女》，都深刻地从阶级观点出发，用鲜明的艺术形象向读者显示出个人幸福同阶级解放的一致性，只有阶级的解放才能带来个人的幸福，在日本鬼子、地主恶霸还骑在头上的时候，根本没有婚姻自由，根本没有什么“挑选自己幸福的自由”。在民主革命时期，无产阶级革命文学工作者就是用自己的作品向人民指出了必须用斗争来改造自己的环境，才能有幸福生活，因而有力地鼓舞了人民团结起来、振奋起来干革命。

这是讲的民主革命时期。社会主义革命时期，情况就更发展了一步。陈恭敏同志也知道，必须为自己的理论加上一点装饰品，他就用了“共产主义”这个字眼。

可是嘴上说共产主义这个词，同站在共产主义的立场上，却并不是一回事。陈恭敏同志怎么说的呢？他说：“是不是我们只看到剧中人物在谈恋爱，为真正幸福也就是为共产主义的爱情而斗争，就武断地说他们不关心生产，不关心其他，老是在台上谈恋爱，追求自己的幸福呢？”陈恭敏同志把“真正的幸福”、“谈恋爱”同“共产主义的爱情”等同起来，这在逻辑上也是不通的。陈恭敏同志所谓“共产主义的爱情”，实际上同共产主义毫无关系，而是个人主义的爱情。

共产主义的爱情观，是共产主义道德品质的一个组成部分。用共产主义的观点描写爱情，是向人民进行共产主义教育的一个方面。什么是共产主义的爱情和共产主义的爱情观呢？从我国生活中的实际情况来看，从不少优秀作品中已经出现的成功的艺术形象来看，至少有下面几个方面：（1）共产主义的爱情是男女双方在共同的为集体事业、为共产主义事业而奋斗的生活目的下产生的爱情，这种爱情不但不是同集体的事业相对立的，而且正是在共同的共产主义事业中得到考验、巩固。在共同的为共产主义事业而斗争的生活道路上，相互帮助、相互鼓励、相互批评，成为爱情生活中的重要内容，同志的关切同爱人的亲密，完全交融在一起，这无限地丰富和扩大了爱情生活的内容。无论是资产阶级的爱情或封建时代的爱情，都不可能有这样丰富的内容。王昌定（即吴雁）曾经在一篇杂文中极其刻毒地嘲笑了共产主义爱情生活中的这种政治上的相互帮助，把政治上的彼此帮助歪曲成“冷酷无情”，然而事实上正好相反：由于共产主义爱情是建筑在共同的政治基础上的爱情，是同广大人民的利益一致的爱情，它才是最深挚、最有情的。资产阶级的爱情，尽管表面上好像“温情脉脉”，实际上却是自私自利，因而也是脆弱的，一当彼此个人利益发生矛盾时，爱情就会破裂。（2）共产主义的爱情是彻底摆脱了资产阶级卑鄙的个人主义思想束缚的爱情。爱情不是交换商品的手段，不是个人获利的工具，不是炫耀自己的招牌，不是同群众斗争隔绝的一堵围墙。这是彻底打碎了资产阶级的物质引诱的爱情。衡量人的尺度是共产主义道德品质，而不是金钱等东西。（3）共产主义的爱情观明确地、坚定地认为最大的幸福是为党的事业、为几万万劳动人民的幸福而斗争，爱情不是生活的主要内容，也不是幸福的主要内容。生活和幸福的主要内容，生活的目的，就是为崇高的共产主义理想而斗争，把全部精力集中到人民的幸福中去，“一颗红心为人民”。只有在几万万人民共同的幸福当中，才能够有自己的幸福。共产主义的爱情观，同“我只为你一个人活着”的爱情至上主义也是尖锐地对立的，这是两个不同阶级不同的生活方式的产物。奥斯特洛夫斯基说过：“无论家庭或是爱情，都不能使人觉出生活真正美满。家庭，只是几个人；爱情，仅

是一个人；而党，这是一百六十万。只为家庭活着，这是禽兽的私心；只为一个人活着，这是卑鄙；只为自己活着，这是耻辱。”这是无产阶级战士共同的语言。在共产主义者看来，只为爱情而生活的人是可怜又可耻的，同这样的人根本谈不上共同的语言。只有投身在革命的暴风雨里，投身在火热的群众斗争中，为几万万人的幸福而奋不顾身的战斗，这才是真正幸福的生活；一天到晚想的只是个人恋爱，把生活圈子缩小到只是两个人，这是最乏味、最庸俗、最低级的生活。（4）共产主义的爱情是反映着发展着的共产主义萌芽和因素的爱情。爱情关系，是人和人的关系的一个方面，它必须反映着社会生活中生产关系的变革，反映着人和人关系的变化。写爱情，决不是为了恋爱本身，而是为了通过爱情表现人的品质、性格的一个侧面，反映了前进的社会生活的一个方面。除了在思想内容上的共产主义道德外，共产主义的爱情也反映着生活中最新最美的那些共产主义萌芽。例如，人民公社的建立，公共食堂、托儿所的发展，是农村生活中一个伟大的、深刻的变革。它彻底解放了妇女。由它而产生的变化也会在爱情生活、家庭生活中反映出来。例如社会主义社会中存在着的工农、城乡、脑力和体力劳动的差别，正在逐步缩小，并且会随着社会主义建设的发展进一步缩小，这种变化，也会在爱情上反映出来，表现为打破过去陈旧的观念的新的爱情关系。

但陈恭敏同志所讲的“共产主义的爱情”是什么呢？就是所谓“自己的幸福”，也即个人幸福。他认为，只要一个人是全心全意为挑选一个自己的爱人而斗争，也就是为“真正的幸福”而斗争，这就等于“共产主义的爱情”了。因而，《布谷鸟又叫了》这个戏把集体利益同个人爱情对立起来，通过支部书记方宝山的形象，表示重视集体利益如何妨碍了个人爱情的时候，陈恭敏同志认为这正好符合自己的幸福观点，而竭力加以赞扬了。当《布谷鸟又叫了》这个戏把政治原则同个人幸福对立起来，通过王必好的形象，讽刺了那些“正确的道理”的时候，陈恭敏同志认为这正好符合自己的幸福观点，因此认为批评它的文章是“庸俗社会学的典型”。当《布谷鸟又叫了》这个反映合作化高潮时农村生活的作品丝毫也没有反映这个时期农村生活的伟大变革，并且通过童亚男这个形象，用资产阶级个性解放的道路来代替使广大农村妇女得到真正幸福的社会主义道路的时候，陈恭敏同志认为这正好符合自己的幸福观点，就把她捧为“有社会主义觉悟的姑娘”了。陈恭敏同志的“共产主义的爱情”，在童亚男身上找到了生动的体现。这种资产阶级的观点，不管如何美化，如果用今天大跃进时代的革命实践来检验一下，就立刻可以看出它极其陈腐的本质。强调个人爱情是人至高无上的幸福，把个人的爱情同集体的利益对立起来，

把一切使个人爱情服从集体利益（如保卫祖国）的光荣行为，歪曲成个人永远失去了一切幸福的无可补偿的最大的损失，以此来削弱人民对祖国、对集体、对社会主义共产主义事业的忠诚和信念，腐蚀人民的共产主义道德，散布悲观主义、颓废主义、个人主义，是文艺上资产阶级思潮向无产阶级世界观进攻的一种手法。陈恭敏同志的个人幸福论，本质上完全是资产阶级个人主义的，当千百万人都在为社会主义建设英勇劳动的时候，这种个人主义的调子是一种针锋相对的反调！

第一条“美学原则”

陈恭敏同志很喜谈论美学。他经常运用“美学原则”、“美学观点”等大套理论名词。我是不懂美学的，但对于陈恭敏同志在“美学原则”下所宣扬的艺术观点，想提出一些反对的意见。

第一条“美学原则”是：“作品的思想性既表现在作者歌颂新事物的热情上，也表现在否定和批判旧事物的热情上，而讽刺喜剧的思想性甚至主要表现在它对旧的上层建筑、意识形态的批判的力量。”（重点原有）

陈恭敏同志离开了阶级观点抽象地来谈讽刺喜剧，离开了不同社会不同的生活笼统地来谈讽刺喜剧，不可能对反映社会主义生活的讽刺喜剧得出一个正确的认识。

在反动统治时期，革命的目的是彻底摧毁反动统治。讽刺喜剧的主要任务，就是用讽刺的武器尖锐地揭露反动派的腐朽，暴露其丑态，指出反动的政治制度必遭灭亡的命运，激起人民对敌人的痛恨和轻蔑，以达到打击敌人的目的。这是对整个旧的上层建筑（从政治制度、国家机器到意识形态）的全部的否定。在这种讽刺喜剧中，所讽刺的对象，是当作整个社会制度的代表人物出现的，对这种人物加以淋漓尽致的讽刺，加以揭露和打击，即使并没有指出代替这批反动人物之后的是怎样一个新社会，即使没有革命力量的代表人物出场，它仍然不同程度上起着打击敌人的作用。简单地说，这是对敌人的讽刺。我们现在也还有这类讽刺美蒋的喜剧，写的只是白宫或金门的一个场面，讽刺喜剧中出现的美国上层统治集团的代表人物或蒋介石集团的奇形怪状的官僚，对这种人物，当然是彻底的否定。当讽刺喜剧中所讽刺和描写的对象是反动社会制度的代表，那就要把这些人物当作反映社会制度本质的形象，通过对人物的彻底否定，达到对反动的社会制度的否定；通过对人物的批判，对整个社会制度进行根本的批判。在这里，讽刺喜剧的思想性的确“主要表现在它对旧的上层建筑、意识形态的批判的力量”，因为这种旧的上层建筑是我们

用革命的手段全部、彻底加以推翻的。

但是，如果像陈恭敏同志一样，把这种讽刺喜剧的任务套用到对待人民已经当家作主的无产阶级专政的社会主义社会来，那就要产生严重的错误。它会混淆敌我，用对待敌人的方法来对待劳动人民内部的缺点，并且还会走上“暴露黑暗”的道路上去。

早在抗日战争时期，关于讽刺，毛主席就提出了要区别不同的对象采取不同的态度和不同方法的著名论点。毛主席说：“对于人民的缺点是需要批评的，我们在前面已经说过了，但必须是真正站在人民的立场上，用保护人民、教育人民的满腔热情来说话。如果把同志当作敌人来对待，就是使自己站在敌人的立场上去了。我们是否废除讽刺？不是的，讽刺是永远需要的。但有几种讽刺：有对敌人的，有对付同盟者的，有对自己队伍的，态度各有不同。我们并不一般地反对讽刺，但是必须废除讽刺的乱用。”为了反驳“从来的文艺都是写光明和黑暗并重”的谬论，毛主席用苏联社会主义建设时期的文学为例，明确地提出反映无产阶级掌握政权之后的新生活，是以写光明为主。“他们也写工作中的缺点，也写反面的人物，但这种描写只能成为整个光明的陪衬，并不是所谓‘一半对一半’。”他并且指出，站在资产阶级立场上来看生活，黑暗和光明是颠倒的。“一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命艺术家的基本任务。”

这些指示，已经从原则上解决了反映社会主义生活的讽刺喜剧的任务。可是陈恭敏同志却并不是从这些指示出发，而是要把他头脑中那套从外国资产阶级理论家那里生吞活剥来的理论用到今天我们的文学上去，大加发挥。这样，他当然就要和毛泽东思想背道而驰。

从毛泽东同志的指示中，我们可以得出一些什么启示呢？

第一，反映社会主义生活的作品，它“暴露”只能是一切危害人民群众的黑暗势力，即地、富、反、坏、右及那些资本主义势力的代表人物，一切劳动人民的革命斗争，必须热烈地歌颂。

第二，讽刺喜剧在描写社会主义制度下的新生活 and 反动的社会制度下的旧生活，方法上有原则性的区别。在旧社会中，反动阶级中的反面人物是整个社会制度的代表；在社会主义社会中，“反面人物”并不是代表整个社会制度，而只是旧社会留下来的现象，因此对“反面人物”的讽刺，不但不能引向社会制度的否定，而且要加强人民对社会主义生活和共产主义未来的热爱。反动的资本主义势力是根本不能代表社会主义社会的主流，这就不用说了；官僚主义及干部思想作风上的缺点，同样也不能代表社会主义制度，相反地党的领导、社会主义制度，保证了我们能够不断

地克服官僚主义和有些干部思想作风上的缺点。因此，反映社会主义生活的讽刺喜剧中被尖锐批判的反面人物，不能够当作社会制度的代表，不能够当作社会生活的支配者，而必须只当作一个在斗争中被不断击败或不断克服的消极现象来描写。为了要达到这一点，反映社会主义时期人民生活和革命队伍的生活的讽刺喜剧中，就必须有反映我们社会的主要力量，反映社会生活主流的正面力量、正面形象出现，即使着墨不多，也要属于取得胜利的主导地位。就是说：即使正面人物并不是主角，或者开始时也没有占上风，但在全剧中他是主导的力量，最后一定是体现党的力量、社会主义制度力量、先进事物力量的正确形象胜利，而生活是朝着他们所坚持的方向前进的。讽刺喜剧中，批判和歌颂，在方法上是结合的，最后，由于反面现象被克服，仍然达到歌颂新社会、新人物，歌颂党和劳动人民的目的。如陈恭敏同志所主张的那种只讽刺而不歌颂的讽刺喜剧，只能是把被讽刺者当作社会制度的代表，用这种办法来反映社会主义时期劳动人民的生活，就会把局部的缺点夸大成社会的全部，歪曲社会生活的面貌。从陈恭敏同志维护《布谷鸟又叫了》来看，他的确是这样来要求讽刺喜剧的。

陈恭敏同志认为：在讽刺剧中，正面人物“可以是作者自己”、舞台上可以“很少甚至没有正面人物”。——为什么陈恭敏同志这样讨厌正面人物在喜剧中出现呢？为什么陈恭敏同志找理由来证明讽刺喜剧中可以“没有党员领导形象出场呢？”任何一个普通的劳动人民心中，不是正希望讽刺喜剧中也有出色的正面人民形象，有力地战胜了挡道的旧事物吗？舞台上党的领导的形象并不是太多了，何必一定要用这种或那种理由去挤掉一些呢？事实上是：在反映旧社会、反映帝国主义、反映反动派丑相的讽刺喜剧中，可以没有正面人物出现；但反映社会主义新生活的讽刺喜剧，要表现得正确，没有正面形象是不可能的。陈恭敏同志举了投机商人搞地下工厂为例，这只是他头脑中幻想的产物，就以这个例子而论，如果到最后也没有正面力量出场，那舞台上很可能就同方纪同志的小说《来访者》一样阴暗，给人以低沉、窒息的感觉。这一个分歧：在反映今天社会主义革命建设时期人民生活的讽刺喜剧中，到底是否必须有代表生活主流的正面人物出现；歌颂先进人物和批判落后人物现象是否必须结合起来，这涉及到对今天我们社会制度的看法和我们对待社会主义制度的态度。就作品的基调来说，写工作中的缺点，写反面人物，是作为“整个光明的陪衬”来写，因而在讽刺喜剧中必须含有对于新社会和新生活的热情歌颂呢，还是把工作中的缺点和“反面人物”当作社会生活中的代表，因而在讽刺喜剧中根本排除歌颂呢，这涉及到对社会主义文学任务的理解。历史反映社会主义生活和革命队

伍生活的讽刺作品，即使是尖锐的批判，无一不是有正面人物出场，而是以正面力量的胜利为终场的。只有如《未完成的喜剧》、《洞箫横吹》一类作品，才是把我们社会生活写成一团漆黑，使反面的现象居于主导地位，恶意地、颠倒黑白地把党的领导当作社会发展的障碍来打击，而从作品中排除歌颂社会主义社会、歌颂党的领导的任务。创作实践也证明了陈恭敏同志的理论的破产。

第二条“美学原则”

上面用上了“正面人物”这个词儿。这正是陈恭敏同志所反对的。他的第二条“美学原则”就是反对“正面人物”、“反面人物”这种说法的：

有些人习惯把表扬的人物叫做“正面人物”（这是对的），而把被批评的人物叫做“反面人物”（有点反派的意思），“不是红的，就是白的”，这是一种简单化、脸谱化的办法。

我也不赞成“简单化”。但是，把“正面人物”、“反面人物”这种说法就叫做“简单化、脸谱化”，本身就是一种非常简单的方法。“正面人物”之所以成为正面人物，并不是因为他受表扬，即使不受表扬，不上红榜，也还是正面人物。把正面人物只看作“表扬的人”，这没有从人物的精神面貌去看。事实上是：在我们社会里存在着无数优秀的先进人物和领导人物，他们崇高的共产主义风格，他们的革命英雄主义和革命的乐观主义，他们大公无私的集体主义精神，他们忘我的劳动态度，充分地表现着中国劳动人民的精神状态。不管被表扬或不被表扬，也都是正面人物。我们的文学要热烈地歌颂他们，要百倍热烈地歌颂他们。历来资产阶级文学中，被当作“正面人物”描写和歌颂的，都是资产阶级、小资产阶级知识分子，是那些悲天悯人的人道主义者。劳动人民的形象，从来没有以伟大的历史创造者的姿态被当作“正面人物”正确地描写过，至多不过是被当作历史事件的配角，或者被当作呻吟的受难者和可怜者而写进作品中。今天，我们的文学大量地描写和歌颂劳动人民中间的“英雄人物”，或曰“正面人物”，劳动人民在文学中扬眉吐气，成为历史的主义。——这是一个伟大的革命。这是天大的好事。有什么不好？看不见生活中大批的“正面人物”，叫做“有眼不识泰山”。

再谈“反面人物”。“反面人物”有各种不同的含义。一种是敌人，这自然是反

面人物；另一种是人民内部走资本主义道路的代表者，这两种人，确定为反面人物，要进行尖锐的批判是毫无疑问的了。把这叫做“简单化、脸谱化”，就是要混淆敌我界限或社会主义和资本主义的界限。他们就是“反派”，不是什么“有点反派的意思”。另有一种是有严重缺点的干部，如果缺点和错误成为基本方面，那也可以变成被批判的“反面人物”。这三种人，性质互有区别，但在作品中，都可以作为“反面人物”出现这本来是很清楚的事，为什么陈恭敏同志硬要反对呢？

陈恭敏同志的真实的意思，在“不是红的，就是白的”那句话内。就是说：不能把正面人物写成完全是正面的，反面人物完全写成反面的，红的里面要有些“白”的才好，白的里面要有些红的才好。这大概是什么“人物性格的复杂性”吧！的确，生活中有各种不同情况的人存在，有先进、落后、反动的人物，也有向左、右变化着的中间状态的人物，这种中间状态的人物，不是“死人”，是“活人”，他们是不会停止不变的，而“变”的结果，绝大部分会走向“正面”，极少部分会走向“反面”。但这同前边我们所争论的正面人物、反面人物有什么相干呢？难道因为生活中存在中间状态的人，就非把“正面人物”——先进人物写成动摇不定的人吗？陈恭敏同志的话，实质上是针对文学作品要塑造真正能体现今天劳动人民精神风貌的新英雄人物而发的。他不赞成把体现党的领导的形象写成正面人物，而认为可以用方宝山的形象来表现农村中党的领导。写英雄人物、先进人物，如果集中地突出他的优秀品质，就是“脸谱化”。陈恭敏同志在这里连艺术中典型化和理想化的要求也抛弃了，还谈什么“美学”呢？！

陈恭敏同志这种反对划分正面人物、反面人物的说法，必然的结论就是反对塑造有鲜明的阶级性格的人物，混淆是非界限；也必然把站在无产阶级立场上应当热烈歌颂的英雄人物写成思想动摇、内心分裂的人；把站在无产阶级立场上应当尖锐批判的人物却加以美化，给他染上一层淡红色。这是由于戴上了资产阶级灰色眼镜看人物的结果。这种理论正好充当了错误倾向的作品的辩护士。

第三条“美学原则”

陈恭敏同志认为，《布谷鸟又叫了》这个戏的环境和人物都是典型的。他之所以断然地下这样的结论，是根据他第三条“美学原则”：

喜剧样式和其他戏剧样式同样具有广阔的表现范围。因而，在讨论这个戏

的时候，不应该提出像“五个条件”，生活里有没有的，“这是极个别的现象”等这种问题。“典型”不是指的“统计的平均数”，这是早已明确了；而脱离形象的本质的特征，指出某些细节来问“典型不典型”（是不是多数大量现象），谁也无法去作这种社会调查。而且作者尽可以在艺术表现上进行虚构和想象。

陈恭敏同志认为什么是典型呢？他没有讲。他只是认为不应当“摘出某些细节来问典型不典型”。可是从他所接触的具体内容来看，这并不是什么孤立的“细节”，而是“形象的本质”。认为《布谷鸟又叫了》“没有反映出我们社会发展在那个时期的本质”，作品中“根本看不到两条道路斗争的影子”，认为作品中没有能够反映党的领导和贫下中农的革命志气的艺术形象，作品中对党、团组织的描绘是不典型的、歪曲的，这些难道都是“细节”吗？陈恭敏同志把这些明明是涉及到形象的本质的问题，偷天换日地换成细节问题，陈恭敏同志认为我们无权去分析这些被他称做“细节”的描写是否有典型意义，他认为只要生活中存在的事物，加上虚构和想象在作品中写出来，就是典型的。

不同的阶级，不同的艺术标准，对典型性就有不同的看法。从马克思主义的观点去看，生活是在斗争中发展的，任何时候，生活中都存在新旧事物的斗争。阶级斗争尖锐的程度，新事物的出现和发展，各个历史时期并不是一样的。就反映处于革命发展过程中的生活的这一部分作品而言，特别是就反映革命力量蓬勃发展的大变革时代的作品而言，作品中所反映的整个环境、整个时代、整个生活的典型意义如何，首先要看作品中是否正确地反映了生活中革命的、先进的、新生的力量（说“首先”，因为另一个侧面是腐朽、没落的事物）。要从阶级斗争观点出发，正确地写出新的阶级的思想和行动在历史变革中的地位，热情地歌颂新事物，全力帮助新事物的成长和发展。马克思和恩格斯批判拉萨尔的悲剧《佛朗茨·封·西金根》，主要理由之一，就是他在这个作品中“忽视了农民运动”，没有把农民和城市革命分子反抗封建贵族的斗争当作“十分重要的积极的背景”。恩格斯批评《城市姑娘》，也是因为这本小说把已经有五十多年斗争经验的一九八七年的无产阶级写得同一八〇〇年同样消极、愚昧，正因为作者没有写出有觉悟的、革命的工人形象，恩格斯才批评作品中的环境和性格是不够典型的。欧洲十九世纪资产阶级文学中，虽然也有一批反动的或没落的人物写得富有典型意义，但就整个作品所反映的时代而言，没有一部能够典型地表现革命无产阶级的新生力量的成长。毛主席根据历史唯物主义的观点，深刻地批判了不从阶级斗争的观点去歌颂生活中的新生力量的错误，毛主席

说：“我们的作者不去研究过去历史中压迫中国人民的敌人是些什么人，向这些敌人投降并为他们服务的人是各有值得称赞的地方。我们的作者们也不去研究自从一八四〇年鸦片战争以来一百多年中，中国发生了一些什么向着旧的经济形态及其上层建筑（政治、文化等）作斗争的新的社会经济形态、新的阶级力量、新的人物和新的思想，而去决定什么东西是应当称赞或歌颂的，什么东西是不应当称赞或歌颂的，什么东西是应当反对的。”（《毛泽东论文艺》八十九页）这对于陈恭敏同志的批评文章同样是击中要害的。毛主席这段话有极重要的美学意义，他指出：文艺作品要根据阶级斗争的观点，反映和歌颂一定历史时期中新的阶级力量、新的人物和新的思想。显然，如果明明生活中存在新的阶级力量、新的人物和新的思想，作者不但没有反映它，还歪曲它和打击它，那么，这部作品整个内容就决不能说是典型的。《在延安文艺座谈会上的讲话》的结尾，毛主席特别强调了要反映“新的人物，新的世界”，他指出：“中国是向前的，不是向后的，领导中国前进的是革命的根据地，不是任何落后倒退的地方。”这不是十分鲜明地指出了反映和歌颂领导中国前进的新生力量——中国共产党，反映新的解放区的生活，才最有普遍意义吗？

陈恭敏同志所用的方法，是形而上学的方法，他不从一九五六年初农村的阶级斗争中新旧力量的大变化去分析《布谷鸟又叫了》的典型性，而只孤立地拿出生活中有官僚主义、坏分子来作他的论据。这是根本站不住脚的。我们党内有个别蜕化变质分子，如果把党的组织全部写成是一团漆黑，都是品质十分恶劣的人，这难道也是“典型”和“本质”的吗？用这个逻辑去推论，就可以提出“攻其一点，尽量夸大，不及其余”就等于“典型”的理论。它是用批判旧事物的幌子来为旧事物辩护，压低新生力量在作品中的地位。什么是一九五六年初农村中“新的阶级力量、新的人物、新的思想”呢，首先是党的领导，即工人阶级的力量，少数干部的思想作风上的缺点，不能够同党的领导力量混淆起来。贫农、下中农的社会主义积极性的高涨，大批像毛主席热烈歌颂的“三户贫农”那样的合作化的骨干、积极分子涌现了，他们是农村中新的人物。新的思想，是社会主义思想，是认识到只有走合作化道路，走共同幸福的道路才能彻底改变一穷二白面貌的觉悟，是同私有观念相对立的集体主义的精神。但《布谷鸟又叫了》这个戏中，有没有这些东西呢？党支书是一个重猪不重人的官僚主义者，团支书和支委是坏蛋，作者所歌颂的童亚男，是一个把个人幸福当作生活主要目的的走资产阶级个性解放道路的妇女，作品中一群别的人物，包括郭家林在内，没有一个是真正的社会主义觉悟的人物。作者还把讽刺的矛头针对方宝山的“大伙儿都入社了，干社会主义了，谁还不幸福！不要慌，

好日子在后头!”戏中根本没有反映和歌颂新的阶级力量、新的人物、新的思想，反而把它们丑化和嘲笑。——这怎么能够叫“典型”呢？这怎么能够叫做反映了农村生活的“本质”呢？

从艺术同生活的关系来看，典型化要求对生活素材进行概括和加工。“因为虽然两者都是美，但文艺作品中反映出来的生活却可以应当比普通实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此说更大普遍性。”（毛主席）这包括塑造人物和整个故事的内容和结构。毛主席指的典型性，就是指艺术作品中的人和事，应当真实地反映生活，又要比实际生活更高、更理想、更集中、更强烈，典型化的结果，就是文艺作品比生活有更大的普遍性。新生事物经过典型化，它的崭新的面貌更加突出、更加集中，给人印象更加强烈，因此就更能反映千千万万新生事物共同的特征和它未来的发展。对被批判的旧事物，同样地要进行典型化，以正确地反映它在社会生活中的地位，它的实质，以及灭亡的必然性。“正面人物”、“反面人物”的概念，就同典型化分不开的。陈恭敏同志却根本反对这种普遍性。他认为：到底典型有没有普遍性，“谁也无法去作这种社会调查”。这根本同社会调查无关，陈恭敏同志是在强词夺理，因为作品中反映的内容是否有普遍性，经过分析就可以知道的。“虚构和想象”要在共产主义世界观的基础上，总不能把党的领导“虚构”成一团糟，把一九五六年初的农村“想象”成主要的任务是搞资产阶级民主革命吧！

“存在即典型”，陈恭敏同志的“美学原则”的实质就是如此。根本不需要、也不应该提出区别生活现象中的典型和非典型的问题。这是一张封条，可以用来封住所有的批评。如果你批评作品中没有描写生活中占主导地位的正面形象，那就是“对作为旧的上层建筑的意识形态的长期斗争估计得太天真、太轻易了”。在这里可以明确地向陈恭敏同志说：对于同旧的意识形态作斗争的长期性，我们决不估计得很“轻易”，同类似陈恭敏同志这种“美学原则”的思想作斗争，就肯定还会有反复的。

自相矛盾的逻辑

陈恭敏同志在这篇文章中所用的逻辑，是混乱而自相矛盾的，我们不妨举几个例子来看一看：

其一：“作者为什么要揭露欢乐景象后面的痛苦呢？正是为了表达主题思想的特定内容：方宝山的片面性的必然结果。”前提是，要表现方宝山片面性；结论是：必须采取“揭露欢乐景象后面的痛苦”的方法。为什么必须用“揭露……痛苦”的方

法来表现“片面性”，而不能用别的方法呢？陈恭敏没有解释，滑过去了。片面性，如果只是个别领导干部思想方法上的片面性的问题，那就不应当用什么“揭露……痛苦”的方法来进行批判。“揭露……痛苦”的方法只能用于揭露反革命残害下的生活，而不能用于批评官僚主义片面性。用这种方法，必然就否定了领导的利益和群众利益根本上的一致性，否认了生活是充满光明和欢乐的，而把个别的缺点在作品中夸大成人民生活是如何痛苦。这就不是“片面性”，而是整个生活的基调成为一片灰暗了。前提同结论毫无“必然”联系，却硬要说采用“揭露……痛苦”的方法是批评“片面性”的“必然结果”，这“必然”二字不是作者从自己头脑中臆造出来的吗？不是从作者资产阶级思想所“推论”出来的吗？

其二：“作者对旧事物的批判力量，远远超过了对新事物的肯定力量，作者对旧意识憎恨的热情，远远超过了对新思想歌颂的热情。”陈恭敏用这一段话来解释一个用别的方法很难解释的情况：为什么《布谷鸟又叫了》没有一个能体现党的领导的正面人物。可是这段话前一句却在打后一句的耳光：一个没有“新思想”或很少“新思想”的作者，用什么东西去批判“旧意识”呢？难道能够说：“我对封建思想资产阶级思想热情憎恨，但我对社会主义思想很少有热情去歌颂。”陈恭敏同志所设想的有一种超于反动的封建主义、资本主义的旧思想和革命的社会主义的新思想中间的“第三种思想”，但这种超阶级的“思想”在今天生活里是不存在的。有社会主义、共产主义觉悟，对于社会主义、共产主义新事物有歌颂的热情，才能够、才可能对旧意识有高度的憎恨。如果一个人没有歌颂新事物的热情，那他头脑中就还不同程度地存在着旧思想，当然不可能热情地去憎恨旧思想。有站在不同的立场上去批判资本主义制度的人，在欧洲资本主义国家里，有的资产阶级作家就从资产阶级人道主义立场去批判资本主义，他们对资本主义的一定程度的批判，的确是“远远超过了对新事物的肯定”，他们不能认识、肯定和歌颂无产阶级这个革命的新事物，也就决定了他们的批判是不彻底的，他们不可能找到彻底否定腐朽的资本主义制度的力量，或者幻想改良主义，或者陷入悲观主义、虚无主义。其结果，就是在批判的同时，又反过头去肯定了资本主义。但这种情况，在社会主义国家却不存在了，在社会主义国家里，只有站在无产阶级立场上，才能够肯定社会主义、共产主义的新事物，彻底批判资本主义、封建主义的旧事物，没有对新事物的热爱，就不可能有批判旧事物的力量。这是因为：资本主义社会中对资本主义不满的各种各样的人，而在社会主义社会，在两条道路的斗争中，则只有无产阶级才是最彻底的革命的阶级，只有站在无产阶级的立场上才能够彻底否定资本主义残余，达到消灭阶级、

实现共产主义的美好境界。陈恭敏同志所说的那种歌颂的热情和批判的热情天渊之别的情况，在今天社会主义社会中是不存在的，“远远”二字同样是作者臆想中的产物。即以《布谷鸟又叫了》而论，不是什么歌颂和批判的力量“远远”不同，而是刚相反，作者用资产阶级个性解放的思想去同封建思想对立起来，歌颂、美化了资产阶级个人主义思想，丑化了农村中党的组织。歌颂和批判都是反面的效果，不是正面的效果。但如果不加以分析，顺着陈恭敏的话念下去，不好像也颇有理由吗？“似是而非”，是他文章的一个特点。

其三：“童亚男在恋爱问题上和由恋爱纠葛引起的和坏人坏事作坚决斗争上，是个有社会主义觉悟的姑娘。她身上具有从旧的思想束缚下解放出来的性格特征。但由于人物身上带有资产阶级‘个性解放’的色彩，缺乏更高的共产主义理想，因而这一个性，缺乏千千万万社会主义劳动青年的先进的典型特征。”一方面说她有“社会主义觉悟”，另一方面又说她是一个有资产阶级个性解放色彩的姑娘，缺少千千万万（注意，是“千千万万”）先进青年的典型特征，这两句话怎么能放在同一个人身上讲呢？就是从字面上讲，这也是不通的。“社会主义觉悟”同资产阶级思想是针锋相对的。而童亚男的“个性解放”又恰恰不是在别的问题上，而是在恋爱问题上。结果就变成这样：童亚男在处理恋爱问题上，同时既是一个坚定的有社会主义觉悟的人，又是一个根本没有社会主义觉悟的被资产阶级个性解放观念支配的人。这不是辩证法，这是在作概念的游戏！

陈恭敏同志是在明显的、很难全部否认的事实面前，硬要把事实解释成另一个模样，不能不在字面上下功夫，结果就变得自相矛盾。

把上面这些综合起来看，陈恭敏同志所宣扬的那一套“思想原则”和“美学原则”究竟是什么呢？这就是：错误地夸大领导和群众的矛盾，否认社会主义社会内部矛盾中的阶级斗争；歌颂资产阶级的个人主义、个性解放；反对无产阶级的共产主义集体主义思想；在批评“简单化、脸谱化”的借口下，反对文学作品要有鲜明无产阶级立场，反对对人物性格作阶级分析，反对文学作品创造优秀的正面人物的形象；把生活中非本质的现象同本质的现象混淆起来，反对典型化、反对对生活现象进行马克思主义的分析；否认社会主义文学要以歌颂光明为主，主张在讽刺喜剧中根本排除歌颂劳动人民、歌颂社会主义和共产主义的任务。所有这一切，都是资产阶级政治观点和艺术观点的表现，它说明了陈恭敏同志受了资产阶级政治思想和资产阶级文艺思想很深的侵蚀。

陈恭敏同志按照党的文艺方向进行写作的时候，在党的领导和同志们的帮助下，

曾经写出过《共产主义凯歌》这样的好作品，受到广大群众欢迎。我们肯定《共产主义凯歌》，这是贯彻文艺为无产阶级政治服务的一个成果，是党的领导的一个表现。为什么他在这一时期的文艺思想上会离开党的方向，走到错误的道路上去呢？一个重要的原因是受到外国资产阶级跟古典文学和资产阶级民主主义的理论家的深刻的影响。他在这篇文章中所引用的、信奉为真理的好些“原则”，就是从外国资产阶级民主主义理论家那里搬来的。他根本忘记了：即使是最进步的资产阶级革命民主主义理论家，他的世界观同马克思列宁主义仍旧有着根本的区别。他们的文艺理论是为资产阶级旧民主主义的革命要求服务，而不是为无产阶级的政治服务的。无批判地拜倒在资产阶级民主主义者脚下，必然走上同马克思列宁主义相对立的道路。

希望陈恭敏同志坚决批判和抛弃资产阶级的文艺思想，回到党的文艺路线上来，沿着毛泽东的文艺方向继续前进。

（原载《剧本》1960年6月号）

对岳野戏剧理论的几点批评

沙 新

人们知道，岳野的《同甘共苦》，是根据他一系列的错误理论如法炮制出来的；而且，在这部作品完成之后，他的错误理论，又有了某些发展。因之，在指出他创作上的一些有害倾向的同时，也对他的错误理论进行必要的清理和批判，看来是必不可免的了。

一九五六年十一月，岳野同志曾在《剧本》月刊编辑部召开的一次关于《同甘共苦》的座谈会上说：他写这个戏的时候，事先并没有“定几条、定几点”，也没有设想“要解决个什么问题”；他当时只是“感性的写”了。所以，一直到剧本公开上演之后，他还“不能清楚地说出”这个戏的“主题”（见一九五七年《剧本》一月号：《关于话剧〈同甘共苦〉的讨论》）。跟在这段发言之后，岳野又在一九五七年二月十四日的《北京日报》上公开地宣称：“坚决遵守社会主义现实主义的文学原则，是不可动摇的，但不等于在进行艺术构思时抱着固定不变的公式。”那么，什么是岳野所要拒绝的“固定不变的公式”呢？他跟着以《同甘共苦》为例向读者说明：同一题材是可以有“不同写法”的。因之，关于《同甘共苦》，谁要想以“一定”的“逻辑”去进行分析，那就会“发现教条主义的无能为力”（《有关〈同甘共苦〉的几点感受》）。这样看来，岳野的不要“定几条、定几点”以及他所拒绝的“一定的逻辑”，原来都是为了反对艺术上的“公式主义”和“教条主义”的。写到这里，使我又记起了李河（右派分子）的一段话，他正是站在这个观点上称赞过岳野的。他说：岳野的《同甘共苦》，是一部克服了当时“陆续出现”的“思想加生活”的“统一公式”、抛弃了“数学的方法、社会科学的方法”而“回到艺术的方法中来”的别开“生面”的“新作”（见一九五六年《剧本》十月号，李河：《剧本创作的新生面——介绍话剧〈同甘共苦〉》）。你看，李河的“回到艺术的方法中来”和岳野的思想是何等吻合。

应该指出，我们也是反对“公式化、概念化”的。但是我们认为，避免“公式化、概念化”绝不意味着取消科学世界观对于创作的指导作用，相反，正是要在科

学世界观的指导下，深入阶级斗争生活，才能写出好的作品来。

不难理解，岳野的不要“定几条、定几点”，和李诩的要求作家“回到艺术的方法中来”，就其实质来看，都只不过是资产阶级“为艺术而艺术”的反动理论的末流、变种。这种早已过了时的陈词滥调，被岳野、李诩拿来修修补补，变换一种模样提了出来。其目的，无非是为了要抹去社会主义，而只要“现实主义”！抹去思想性，而只要艺术性；抹去无产阶级的世界观，而只要资产阶级的世界观。岳野不要无产阶级的“条条”，他就必然去要资产阶级的“条条”，这中间的“真空”地带是决不会有有的。所以，在岳野的艺术创作和艺术理论中间，资产阶级的“条条”就是连篇累牍的。如什么“人情味”、“女性是人类的母亲”、“爱情是永恒的主题”、“文学是‘人’学”等，就都成了指导岳野进行艺术创作活动的“条条”。

岳野的《同甘共苦》，完全是根据资产阶级艺术理论的需要所炮制的资产阶级艺术的“样品”之一。作品中出现的那些精神分裂、市侩气质、色情崇拜的人物形象，刚好都是图解了岳野的那些资产阶级的文学公式“人情味”、“人类爱”、“爱情至上”以及诸如此类的腐朽思想。而且，他的艺术手法是隐晦曲折的，观点也是躲躲闪闪、不可捉摸的。他可以通过他笔下的人物大谈社会主义建设和共产主义道德，而在具体描写中，却暗中把人物之间的那种最根本的阶级关系给抽掉了。所以，整个作品的冲突是虚假的，人物是伪造的，因而它对现实也是丑化歪曲的。从这里，就完全暴露了岳野资产阶级反动思想的实质。正是因为如此，所以在剧本公演以后不久，观众和读者就开始对剧本的“主题”提出了明显的怀疑，质问作者“究竟是赞成什么，反对什么”。然而岳野却始终回避对于这一问题作出鲜明的回答。他或故作姿态的说：“还不能清楚地说出来”；或推托“在创作过程中”“没有系统地想过这个问题”；或者就干脆诡辩的说：“事后作理性的分析就困难了。”可是当张颖同志指出他这种虚伪性的时候（见一九五七年《戏剧报》第四期），他就立刻摆出一副不可一世的姿态回击说：“我反感认为我没有主题思想，如果没有主题思想，作为一个作家怎样去结构呢？说我没有主题思想是欺人太甚！”（见《岳野在中央戏剧学院实验话剧院第三次讨论〈同甘共苦〉会上的发言》）当岳野感到这种社会舆论压力渐大的时候，终于又不得不伪称：他的《同甘共苦》，是“宣扬共产主义道德，反对资产阶级道德的”。然而，他忘记了，观众和读者不只是通过作家的宣言而主要的是通过艺术的社会效果来检验他的作品的，谁都知道，在这部作品里，是不存在任何对于“共产主义道德”的实际肯定的。这样，岳野的诡辩哲学就不得不最后宣告破产了。诚如列宁所说：“决不应当忘记整个现代机会主义在各个方面所表现出来的特征：模棱

两可、含糊不清、不可捉摸。”又说：“机会主义按其本性来说总是回避明确地肯定地提出问题，企图找出一种合力。在两种互相排斥的观点之间像游蛇一样回旋，力图既‘同意’这一观点，又‘同意’另一观点，把自己的不同意见归结为小小的修正、怀疑、善良天真的愿望等等。”（见《列宁全集》七卷三百九十九页）

岳野否定艺术创作上的“理性分析”、抹煞科学世界观对于创作的根本意义的错误观点，又是与他艺术思想上的要求资产阶级自由化相联系着的。他的“想怎样写，就怎样写”，实质上也就是资产阶级“创作自由”的一个变相提法。根据我国近十年来文艺界的思想斗争经验证明，无限度的夸大文艺创作的“随意性”，实际上也就是不适当地夸大了文学艺术的“特殊性”；其结果，必然是在文艺领域里排斥党和无产阶级的绝对领导，破坏无产阶级文艺事业的整体精神，涣散和瓦解革命的文艺队伍。过去胡风的作为是如此，后来的丁玲、陈企霞反党集团及其他右派分子是如此，当前的国际现代修正主义者自然也不例外。岳野同志的根本错误，就在于他的这种艺术资产阶级自由化的思想，是与当时的国内外反动思潮直接相呼应的。一九五七年二月，岳野在《中国电影》上发表过一篇文章，题目是《从〈同甘共苦〉引起的疑问说起》。文中回答的“疑问”之一，便是一个动机不明的人问道：“《同甘共苦》较以前岳野的电影剧本好得多，是不是由于过去电影剧本创作的领导者干涉过多。”岳野是怎样回答这一带有挑衅意味的问题的呢？他说“过去在电影创作领导工作上，不，扩大来说，在电影事业的领导工作上”，都还存在着这样或那样的缺点和错误，其中也包括“对作品中的某些艺术细节有时作了过多的干涉”等。这里且不去问岳野的这些指责有多少根据，严重的是岳野在“挑衅者”面前所表现的那种愿为其效劳的“主动”精神是令人吃惊的。就是说，当别人还只是把攻击的目标限于“创作领导”的时候，而岳野却把“电影事业整个领导”的“靶子”，给人竖立起来了。你看，这究竟是一个怎样的党员作家呵！

由此可知，岳野艺术上的资产阶级自由化的思想，实际上是他对党的领导心怀不满的反映，也是资产阶级的世界观和文艺观在无产阶级文艺队伍里的反映。列宁早在《党的组织和党的文学》这一著名文献里就曾着重地指出过：文艺或者是受资产阶级的豢养；或者是为无产阶级的正义事业服务。这中间，超阶级的自由是没有的。毛主席在延安文艺座谈会上也曾指出过：“我们鼓励革命文艺家积极地亲近工农兵，给他们以到群众中去的完全自由，给他们以创作真正革命文艺的完全自由。”（见《毛泽东论文艺》第六十二页）但岳野所要求的并不是创作革命文艺，为广大的劳动人民服务的自由。而是要求资产阶级的“创作自由”，是要求随意歪曲和反对社

会主义的自由；岳野的《同甘共苦》，难道不正是要求这种“自由”的结果吗？毫无疑问，对于这种“自由”，我们不仅是反对，而且是要坚决地予以排斥的。

在“感性的写”和“想怎样写，就怎样写”这两个虚伪口号的掩盖下，岳野更进而贩卖了一系列的“人性论”观点。这代表了岳野的全部文艺思想的实质。一九五七年四月四日，岳野在中央戏剧学院实验话剧院第三次讨论《同甘共苦》的会上，曾经提出了他的“文学是‘人’学”的理论。在这点上，他几乎和巴人（王任叔）唱的是同一个调子。岳野认识中的这个“人”字，是以他的所谓“人性的复杂性”做基础，而并非是以阶级的“人”做基础的。他认为“简单地”把人分成“正面与反面”“是不科学的”，不能认为“正面人物就一定是一个无疵的英雄”，而“有消极阴暗一面的人就一定是一个反动的敌人”。因为“在现实生活中，每个人的性格形成都是很复杂的，有时这个问题上对了，但在某个问题上又错了”。比如他笔下的孟莪荊，就是一个“有他可爱的地方，也有他可恨的地方”的“人”。因而，他便得出结论说：“有缺点，又有优点的同志，这是我们时代的典型，普遍存在着。”这便是岳野的“典型”论。这也就是他的“文学是‘人’学”的理论前提。在他看来，仿佛在我们这个光辉的时代，根本就不可能有什么“无疵的英雄”出现。这样，在他笔下的人物，就是正反不分、敌我不分、人鬼不分的。作为“党员高级干部”的孟莪荊，可以被作者描绘得与一个资产阶级流氓骗子梁上君的思想本质毫无根本性的差别；而另一个女党员华云，也竟被作者描绘成为梁上君精神上的淫妇……所有这些是非颠倒、灵魂丑恶的人物，几乎全是被作者根据上述理论一一捏造出来的。这种把好人说得坏一点，把“有消极阴暗面的人”说得好一点的理论，难道不正是资产阶级“人性论”的典型理论吗？唯心主义哲学家柏格森曾经说：人有社会的一面和私生活的一面，两者是对立的。这完全是他的资产阶级世界观、社会观和道德观的真实反映。而岳野理论上的精神分裂症，却恰与这种哲学上所患的精神分裂非常近似。由此也可以看出，岳野的世界观和文艺观又是建立在怎样的基础之上了。

在这种唯心主义哲学观点的支配之下，岳野又提出了他的另一陈旧的资产阶级创作理论，即他所说的“爱情是永恒的主题”。谁都知道，岳野的这一观点，原是与他有有意要在艺术上避免描写“重大的生活题材”这一错误概念相联系的。一九五六年八月十三日，他在与中央戏剧学院实验话剧院演员的会见会上曾经说：当他一开始构思《同甘共苦》这个剧本的时候，就是要“下决心”不让戏剧的冲突转移到孟莪荊跟王部长等人展开反右倾思想的矛盾斗争上去。在当时，对于重大斗争生活的题材不感兴趣的人当然不止岳野一个。李河也曾把表现工农兵重大题材的作品称

之为“平板乏味毫不动人”的。而岳野也就是在这种气候下，提出了他的“爱情是永恒的主题”这一创作理论。因之，在“特定时间内”具有特定的“苦闷因素”的人和恋爱事件，就成了岳野艺术描写的主要对象了。右倾机会主义分子和修正主义者总是把“描写重大生活题材”拿来当作“靶子”，对革命文艺加以攻击，而岳野正是“乘风破浪”的实现着他们的愿望。我们之所以强调“描写重大的生活题材”，因为文艺是为无产阶级的政治、为无产阶级革命的远大理想服务的。深刻的描写当代的重大题材，反映阶级斗争，打击敌人，歌颂无产阶级的英雄和鼓舞人民前进，原是作家神圣的时代责任。这也是我们对作家的合理要求。对于这点，我们是决不会动摇的。

我们反对描写爱情吗？当然不。我们认为，许多描写爱情的作品，是反映了具有深刻社会意义的问题的。即便是如岳野所说，他要把爱情作为创作的“主题”来描写，我们也不打算像清教徒似的加以非难。问题在于，不能同意岳野那种挂羊头卖狗肉式的提法。说什么“爱情是永恒的主题，是永远值得我们歌颂的……”等等。我们要问，你歌颂的是哪一个阶级的爱情？爱情并不是什么永恒不变的概念。根据阶级基础的变化，不同时代和不同阶级，都有自己不同的爱情概念。它反映着不同阶级的生活观、恋爱观和道德观。事实证明，如《同甘共苦》所歌颂的，就只是彻头彻尾的资产阶级的爱情和它的糜烂的道德情操。这点除了从剧中的人物形象得到证实之外，我们还可以从岳野在中央戏剧学院实验话剧院第三次讨论《同甘共苦》座谈会上的发言证明这一点，这是他在反驳人们说他的剧中人物孟莛荆向刘芳纹求爱有悖于共产主义道德，针对这点，岳野提出了四点反驳的根据：

一、华云走了，他（指孟莛荆，下同）认为离开就是离婚，手续就很简单了。他并不是主动抛弃华云而就芳纹。

二、他不知芳纹与玉厚的关系。如果知道就是抢别人，就是不好。

三、他和芳纹是有所交流，思想情感的接近。

四、过去他们总是夫妻（指孟莛荆与刘芳纹），有孩子。这就使他求爱。

根据岳野的解释，有了这四条“思想逻辑”，孟莛荆的求爱行为是合理合法的了。在另一次发言中，他甚至认为“孟莛荆向刘芳纹提出重新结合，不但不损害孟莛荆这个人物，而且还是表扬了他。因为他终于用理智克制了自己”。（在《剧本》月刊讨论《同甘共苦》座谈会上的发言）这就好比说，一个小偷想偷东西没有到手，他就不是小偷，倒是失主了。真是多么荒唐的逻辑！从岳野的这些“辩护”词里，我们完全嗅出了岳野的爱情道德标准到底是一些怎样的货色。十年前，当孟莛荆发

现华云比自己的“封建老婆”刘芳纹更好一些时，他可以“合理合法”的离弃了刘芳纹；十年后，当他又发现还是刘芳纹比华云“更理想”、“更可爱”时，于是又打算“合理合法”的要求与她恢复关系，这是一个有着多么卑鄙自私灵魂的人啊！然而作者却给他穿上一件“党员高级干部”的衣服。至于什么“离开就是离婚”啦等等，那是连起码的法律观念也没有的反社会主义论调！很显然，岳野的这种“逻辑”，完全是资产阶级社会的爱情逻辑。既然他是如此明目张胆地在宣扬和维护这种资产阶级的恋爱道德，那么，他要“永远歌颂”的“爱情”这一“永恒的主题”到底是哪一个阶级的爱情主题，就用不着再多费唇舌了。问题是，岳野并不甘心停留在赤裸裸的宣扬资产阶级道德上，更坏的是他要把这种资产阶级恋爱道德加在一些共产党员和革命干部身上，我们就不能不严予驳斥了。

如上所述，岳野以这样腐朽的世界观、人生观、道德观和在这种观点上所形成的艺术理论，去对待生活、解释文艺现象，他就不可能不得出完全相反的结论。他的所有这些论点，当然都是异常虚伪和荒谬的。长期以来，岳野把毛主席在延安文艺座谈会上对我们的一些根本教导完全弃置不顾，相反，却把被毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》所彻底批判过的那些形形色色的资产阶级文艺观一一捡来，作为指导他进行创作和解释文艺现象的“信条”。他对于资产阶级文艺思想和艺术趣味的热衷，已经使他失去了对无产阶级革命事业所应有的严肃责任感，和作为一个革命作家的高尚的事业心。岳野通过舞台和报纸、刊物，把他的这些有毒素的观点传播到全国去，虽然处处遭到了抵制，但也产生了一些有害影响。因之，在目前反对现代修正主义及其影响的斗争中，把岳野的这些带有严重修正主义观点的理论和创作给以必要的批判，看来已是一个不容忽视的任务。通过这种批判，我们希望能促使岳野从这种危险的道路上回头，重新根据毛主席的指示，老老实实地回到工农兵的斗争生活中去，改造思想，改造世界观，做一个名符其实的革命作家！

一九六〇年四月于中央戏剧学院

（原载《戏剧报》1960年第13期）