

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: 徐宝妹 李磊 文乾

责任校对: 王占莹

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理论文献资料，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

关于历史剧	001
反对戏曲改革中的主观主义公式主义（存目）	何其芳
郭沫若同志谈《蔡文姬》的创作	朱 青
谈历史剧	吴 晗
历史剧和历史真实性	齐燕铭
简谈历史剧	辛宪锡
《关汉卿》自序	田 汉
茅盾同志谈历史剧	《戏剧报》资料室
“史实”和“虚构”	
——漫谈历史剧创作中的历史真实与艺术真实的统一	李希凡
历史剧是艺术，不是历史	王子野
历史剧是艺术，也是历史	吴 晗
评新编历史剧《海瑞罢官》	姚文元
	001

新歌剧讨论 073

试论新歌剧音乐创作的道路 庄 映 075

繁荣与发展新歌剧

——三月八日在新歌剧问题讨论会上的发言 刘芝明 081

谈谈新歌剧和戏曲的关系 梁寒光 091

新歌剧应以音乐为主

——在新歌剧问题讨论会上的发言 黄源洛 095

新歌剧的音乐创作 王震亚 099

我对“新歌剧”的看法 刘 炽 103

新歌剧发展的道路 丁 毅 107

新歌剧和旧传统

——对于从戏曲基础上发展新歌剧的看法 马 可 115

为了民族新歌剧的繁荣发展 劫夫（李劫夫） 134

关于《洪湖赤卫队》的音乐创作 张敬安 140

关于歌剧的一些感想 赵 沅 145

歌剧的说白问题 于会泳 149

我对新歌剧提高问题的一点理解 马 可 156

新歌剧问题 贺绿汀 162

浅论歌剧中的戏剧与音乐关系 郑伯农 174

关于“社会主义戏剧” 187

话剧艺术的战斗任务

——用共产主义思想教育人民 《戏剧报》社论 189

话剧的新面貌

——在话剧观摩演出大会上的发言 伊兵（周纪纲） 193

试论喜剧 周 诚 206

漫谈喜剧的矛盾冲突 顾仲彝 212

略论新喜剧的矛盾冲突 范华群 217

关于悲剧 细言（王西彦） 223

也谈悲剧

——就悲剧含义等问题同细言同志商榷 蒋守谦 227

谈悲剧冲突及其时代特征 缪依杭 231

反映最新最美的生活，创造最新最美的图画

——关于现代剧若干问题的研究（节录） 姚文元 235

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

——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（存目） 柯庆施

高举毛泽东思想红旗，进一步实现戏剧革命化

——一九六五年二月二十五日在华北区话剧歌剧

观摩演出会开幕式上的讲话 邓 拓 261

戏剧舞台上的大好形势 《人民日报》社论 275

革命现代戏要迅速地全部地占领舞台

——一九六五年八月十五日在中南区戏剧

观摩演出大会闭幕会上的总结报告（摘要） 陶 铸 279

戏剧战线上的新成就

——赞一九六五年西北地区现代戏观摩演出大会 李伯钊 287

“京剧革命”与“样板戏” 295

让京剧现代戏的革命之花开得更茂盛

——在京剧现代戏观摩演出大会开幕式上的讲话 陆定一 297

文化战线上的一个大革命 《红旗》社论 301

在京剧现代戏观摩演出大会上的讲话 彭真 306

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（存目） 江青

把文艺战线上的社会主义革命进行到底

——祝京剧现代戏观摩演出大会胜利闭幕 《人民日报》社论 314

在文艺界大会上的讲话（节录） 江青 319

革命文艺的优秀样板 《人民日报》社论 321

欢呼京剧革命的伟大胜利 《红旗》社论 323

让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地 于会泳 325

努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象

——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会 上海京剧团《智取威虎山》剧组 330

中国革命历史的壮丽画卷

——谈革命样板戏的成就和意义 初澜 339

努力塑造无产阶级英雄典型 江天 345

京剧革命十年 初澜 350

反映新的人物新的世界的革命新文艺

——谈革命样板戏的历史意义和战斗作用 北京大学、清华大学写作组 357

坚持文艺革命，反击右倾翻案风 初澜 364

戏剧本体理论 369

《龙须沟》导演艺术创造的总结（存目） 焦菊隐

对京剧表演艺术的一点体会 梅兰芳 371

对中国戏曲音乐的现实主义传统的一点理解 马 可 374

国剧要略·演法的特点 齐如山 381

生活的真实和戏曲表演艺术的真实

——谈舞台程式中关于分场、时间空间的特殊处理等问题 阿 甲 392

戏曲、戏弄与戏象 任二北 408

试论戏曲的艺术规律 张 庚 422

现实主义的民族声乐传统 萧 晴 436

“戏”和“戏”的停滞与中断

——试谈胡可的《战斗里成长》、《英雄的阵地》、《战线南移》 侯金镜 445

答复有关《茶馆》的几个问题 老 舍 466

新歌剧和旧传统

——对于从戏曲基础上发展新歌剧的看法（存目） 马 可

关于戏曲音乐刻划形象的几个美学问题 茅原等 468

略谈话剧的民族形式和民族风格（存目） 焦菊隐

谈戏曲表演艺术特点及其现实主义创作原则

——兼论向斯氏体系学习问题（节录） 陈幼韩 479

精炼·集中

——传统戏曲编剧技巧漫谈 范钧宏 494

狄得罗的《谈演员的矛盾》 朱光潜 509

情节·结构

——习剧笔记一则 胡 可 515

中国艺术表现里的虚和实 宗白华 524

试论表演艺术三题（节录）	丁里	528
中西戏剧比较及其他	宗白华	539
一元复始 万象更新	盖叫天	541
关于歌剧的一些感想（存目）	赵 汎	
歌剧的说白问题（存目）	于会泳	
漫谈“戏剧观”		
——在全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上的发言	佐临（黄佐临）	552
戏剧语言		
——在话剧、歌剧创作座谈会上的发言	老舍	562
历史剧是艺术，不是历史（存目）	王子野	
历史剧是艺术，也是历史（存目）	吴 晗	
关于“剧诗”		
——根据在全国话剧、歌剧创作座谈会上的发言改写	张 庚	572
浅论歌剧中的戏剧与音乐关系（存目）	郑伯农	
论话剧艺术的哲理性	秋文（叶秀山）	586
戏剧的特征	李健吾	599
从话剧布景的虚与实谈起	刘 露	610
谈表演艺术	俞振飞	616
中国戏曲艺术的美学问题（研究提纲）	秋文（叶秀山）	625

关于历史剧

郭沫若同志谈《蔡文姬》的创作

朱 青

每逢看到郭沫若同志的时作发表时，不由人暗想：要是郭老再执笔写剧本，那该有多好！算起来，郭老已经有十几年不写戏了。一个月前，听说郭老去广州度春节，我们很自然地想到南国的花市一定会大大激动郭老的诗兴。果然，喜讯传来，郭老写了一部五幕历史戏剧《蔡文姬》。

二月二十七日下午，北京的房上和路边还堆积着盈尺的瑞雪。记者怀着一口气读完《蔡文姬》后的激动，迎着习习的东风，去访问刚从南方回来的郭老。郭老在充满白梅花香、盆中碧桃盛开的客厅里接见了我们。记者向郭老祝贺，问候他的健康，并要求他谈谈《蔡文姬》的创作。郭老告诉记者：“《蔡文姬》的写作，是在去年十二月开始酝酿的，春节前去广州，从二月三日至九日，勉强把初稿写成了。后来在上海又修改了一次。回到北京，也曾加以修改。直到现在，可以说尚未最后定稿。北京人民艺术剧院准备排演《蔡文姬》，由焦菊隐同志担任导演。广州有些同志在着手把《蔡文姬》改成粤剧，将由红线女主演。山东省吕剧团也准备改写成吕剧。如果可以排演或改写成戏曲，我当然是欢迎的。”记者请郭老结合《蔡文姬》谈谈历史剧的创作，郭老谈道：

“话剧是现实主义的艺术，用话剧这种体裁来写历史剧，这种做法就包含着浪漫主义在内。写得好，就可以把现实主义与浪漫主义两者结合起来。

“什么是浪漫主义呢？没有严格的规定。大体上说，就是想象力发挥得大，或说夸大。在作品中处理古代的生活或外国的生活，是浪漫主义的一种特征。处理古代生活也好，处理外国生活也好，基本要求还是现实主义的，即尽可能真实地恢复当时当地的生活，根据当时当地的可能性来写作。如写作《蔡文姬》，首先接触到生活方式的问题，当时是席地而坐的，那话剧本中就不能随便写。要尽可能地接近真实。后人写我们可能比较容易，因为有照片等资料参考，但我们写古人所能凭借的材料却是有限的，那就要求历史剧作者发挥想象力，把很少的材料组织成一个完整的世界。创作历史剧应当在现实主义的基础上运用浪漫主义的手法。我们总要以历史

唯物主义为基础，追求历史真实，实事求是，然后进行加工、想象和夸大。

“艺术是不能离开科学的，例如雕塑不能离开人体解剖，绘画不能离开透视、投影与素描。外国一些有名的雕刻家对人体都很有研究。中国前代的雕塑，有的非常生动，毫无疑问，那些优秀的作者也是有深入的研究的。但有的就不讲究这个，结果雕塑的人像比例就不对，死板板的。甚至‘泥塑木雕’竟成为死板的代词。今天需要把生命吹进泥塑木雕里，要比活的还要显得活。

“创作历史剧，要求作者对待历史有准确的评价。但目前评价历史的新的思想出现时间还很短，新的历史观点还没有普遍建立。新的中国通史也还在组织写作中。现在大家读的主要还是司马光的《资治通鉴》，司马光是个道地的封建主义者，所以旧的历史观点的影响还很大。像春秋战国，一般都认为那个时代民不聊生。其实历史是发展的，中国的社会从商周时代的万国，合并而为春秋时代的十二诸侯，再合并而为战国时代的七国，最后是在秦始皇手里把天下一统了。社会一直是在向前发展的。战国时代的经济文化也是十分高涨的，从关于苏秦游说诸国的记载看来，当时各国都是相当繁华的。如果用旧的观点，怎么解释这种现象呢？但不要说一般人，就是站在马克思列宁主义立场上的一些新史学家，有的同志的看法也还没有充分转变过来。”

记者向郭老提起最近关于京剧《赤壁之战》的争论，并请郭老继续谈谈在历史剧中应当怎样处理历史人物。郭老说：

“对待历史人物，也应当根据马克思主义的观点重新估价，不应当随便给他抹白脸。

“像曹操，根据可靠的历史材料来看，这是个了不起的人，对我们的民族有相当大的贡献。但一千多年以来，一直被人看成乱臣贼子。特别是《三国演义》的歪曲程度真大得惊人，但它在社会上影响很深，根据《三国演义》改编的戏也最多，使三岁小孩都知道曹操是坏蛋。可见艺术力量的可怕。

“曹操是应当为他翻案的。鲁迅生前曾写过为曹操翻案的文字。抗战期间，我在《论曹植》一文中，也曾经发问：‘为什么只有姓刘的才能做皇帝？’

“京剧《赤壁之战》使曹操的脸上开始有了一点红，其实对曹操还得进一步肯定。但《赤壁鏖兵》是根据《三国演义》改编的，历史的真实性就有问题。按照历史记载，曹操在赤壁之战是因为遇到瘟疫，自动退兵的。仅仅在旧剧的粉脸下透点红色，我看解决不了问题。现在根据新的观点创作的历史剧还很少，如果根据新的观点创作的作品多了，使大家的观点有所改变，就会把那些大量的过分歪曲的作品逐步挤掉。”

“您谈谈《蔡文姬》的创作动机和创作过程吧。”记者向郭老请求。

“我写《蔡文姬》的动机就是要为曹操翻案。但这只是剧本的主题，还应当有个故事。我选了文姬归汉这个故事。文姬归汉是在建安十三年，前一年曹操向辽河流域远征，荡平了三郡乌桓，解救了被俘去的十多万户汉人。如每户以五口计算，将近百万人。据说在归途曹操杀了几千匹战马给他们做粮食。现在大家在骂曹操，但当时从奴役中被搭救回国的十几万户人，却不知多么感恩怀德呢！蔡文姬被迎接回国，只是作为一个典型：通过她可以代表很多的人。蔡文姬能够被赎归汉，不是只靠金钱，还是靠曹操的文治武功才能争取回来的。这个事件是典型的，可以通过它来表扬曹操。

“我写《蔡文姬》，一部分是根据历史上的材料，一部分是我编造的。有些人物是虚构的，有些事情的过程也是想当然的。

“蔡文姬与左贤王生了两个孩子，我把他们处理成一子一女。儿子的名字借用了王昭君儿子的名字。既有匈奴味道，也暗示她对王昭君的感情。

“左贤王我把他处理成爱国主义者，但他只爱匈奴，并不爱汉朝，让他取名冒顿（匈奴民族英雄之名），是出于我的安排。因为爱护文姬，对于左贤王就不能把他处理得太坏。蔡文姬和他生活了十二年是有感情的，如果他太坏，文姬却和他同居了十二年，那就连文姬也糟蹋了。

“赵四娘这个人物是虚构的，为的使文姬能够放心离开儿女，赵四娘自愿留下为她照顾儿女，表现了可贵的自我牺牲精神。

“董祀与文姬的亲戚关系是我安排的，这样可以让董祀有理由去和她在思想上作深入的接触。文姬归汉后重嫁董祀，根据曹丕的《蔡伯喈女赋序》，是出于曹操的安排，但详细情形是怎样，史无明文。他们可能是经历过恋爱过程的，但我没有让他们随便谈情说爱，那样会把蔡文姬也庸俗化了。我是采取了高一层的手法来处理他们的爱情的。

“文姬归汉的故事古人也写过，但用的是旧观点。不过前人对有些人物的处理是用了心的。程砚秋《文姬归汉》的剧本中文姬有个丫头叫侍琴，回汉时将她留下了，这与我创造赵四娘并把她留下的创作心理是相同的。

“曹丕的《蔡伯喈女赋序》虽是残文，对于蔡文姬的研究上却是重要的材料。残文是‘家公与蔡伯喈有管鲍之好，乃命使者周近持金璧于匈奴，赎其女还，以嫁屯田都尉董祀’。足见遣赴匈奴的使者是周近，程砚秋的《文姬归汉》即以周近为使者，但我为方便起见，把董祀作为正使，把周近作为了副使。

“曹操曾经要杀董祀，后来为文姬所救，历史上是有记载的。但董祀犯了什么罪，却没有说明。曹操是执法严峻的人，仅由于同情蔡文姬便把董祀赦了，也难理解。必须是董祀受了冤枉，由蔡文姬证明了，才说得通。我把董祀安排成为文姬的亲戚，并两次在途中扭转文姬过于悲哀的心理，以至引起周近猜疑，而使曹操判他‘行为不端，私通外国’之罪。但周近怎么能在曹操面前说他的坏话呢？我想了许久，最后在广州想出让董祀失足落马，没有与周近同时回邳下。这样就有机会，让周近出于误会，几乎陷害了董祀。

“蔡文姬何时嫁给董祀，年代不明，我把这时期写得比较迟，使文姬回国后，与董祀有八年没有见面。而见面时，又安排在左贤王已死去三年之后，这样再由曹操主婚，就可使文姬免受非难。为了不糟蹋文姬的形象，这些安排都费了一些思索的。

“结尾，文姬的儿子回国是有可能的。母子团圆，也是很好的喜剧。至于女儿，如一同回来，讲的话势必和儿子差不多，重复，就让她死掉了。赵四娘也让她死了，她抚养文姬的儿子成人，她也完成了她的任务。

“在人物关系与事件上作了这些安排，就使一些历史材料有机化了，整个剧情也就有一个贯穿下去的事件了，达到了统一。剧情是从悲到喜。既是悲剧，也是喜剧，喜中又有悲。

“对于曹操，主要是通过别人的口来歌颂他。开始是通过董祀对文姬的谈话介绍，结尾则通过文姬的《贺圣朝》表达。剧中关于曹操接见外宾时，请崔琰代替；为人俭朴，一条被子用了十来年；只着布衣等描写，都是有历史依据的。相传曹操的儿媳（曹植的夫人）有一次穿了绸衣，受到曹操的处分，要她回娘家去。据说是‘赐死’，我看是回娘家去自尽了的吧。通过他对文姬《胡笳十八拍》的品评，表明曹操欣赏文姬诗词，首先看重思想性高，有无神论思想。曹丕则欣赏文姬诗词的技巧。这种不同处表明曹操与曹丕的思想与欣赏角度。曹操的着眼处来得高。后来曹操又询问周近的看法，周近恰恰批评曹操欣赏的那些地方。这是个保守分子，但曹操听他说，不露声色。这表明曹操是有深度的人物。周近犯了错误，曹操不但不处分他，还让他去辅导右贤王。这表明曹操是个好人，但并不是滥好人，他是有手腕的。曹操发现自己偏听犯了错误，肯于收回成命，也表明他是个能改正自己缺点的英雄。曹操的妻子卞氏，出生娼门，但为人俭朴，喜不失节，怒不变容，也是历史上有记载的。”

记者询问郭老，他觉得《蔡文姬》适宜用什么形式演出。他说过去《虎符》的演出很别致。《蔡文姬》很多地方需用后台歌唱《胡笳十八拍》来展示蔡文姬的心理过程。郭老说，《虎符》演出后，有一次焦菊隐同志曾谈起用帮腔来表现人物的心理

活动，他在《蔡文姬》中采用了这个手法，焦菊隐同志一定会高兴。他还说，这种手法在电影中是常采用的，但在话剧中恐怕还是新的手法。采用这种手法还有一个好处，可以免去一人在台上吃力的唱，一个人不唱，在场上无人帮腔也容易冷场。郭老打趣地说，那样也许观众要打瞌睡，要求退票了。

郭老的谈话兴致还很高，记者便请郭老再漫谈一下话剧的提高和民族化问题，并邀请他第二天来参加田汉同志召开的讨论话剧发展提高的座谈会。

郭老说：“现在话剧似乎太拘泥了。旧的易卜生时代的话剧限制太严格，很容易单调。

“剧本创作上易卜生的写实手法是有点过时了。话剧的表现手法应当更多一些。《关汉卿》的表现手法就不一般化，适合观众口味。过去认为迎合观众口味是落后，在今天应当这么做。观众喜欢看完整的故事，以前有人骂‘吃故事’。‘吃故事’有什么不好呢？老实说，我就喜欢吃故事。现在有些话剧的演出不大受欢迎，不能怪观众不欣赏，还是要怪大师傅手艺不高明。”

“话剧的对话应当写的精粹，许多话剧的对话太多。过去田汉同志就不善于控制，剧中人的谈话太过于才气纵横了。但《关汉卿》就控制住了，我觉得这是他最好的作品。我自己也是这样。”接着，他诙谐地说：“不过，比起莎士比亚来，还是有逊色的。莎士比亚的剧本读最好，演起来并不是最好，太诗了。不过莎士比亚仍然是古今中外戏剧创作中了不起的高峰。歌德的《浮士德》就更不像剧本了。学习莎士比亚的席勒，结构比他扼要，但诗的感情则不如。莫里哀的剧本比较适宜演出。法国文学有一个好处，就是要言不繁，或者语有含蓄。应当说三句，只说一句半，不说完。有时该说十句，只说一句，让你去猜，就有意思了。”

关于话剧民族化的问题，郭老谈：“话剧是在欧洲近代现实主义艺术的基础上产生的。话剧是写实的，在欧洲，话剧和歌剧与诗剧，也是有距离的。但是我们应该促进它们相互接近，把现实主义和浪漫主义结合起来。《虎符》表演用戏曲动作相当成功，因为那是古装剧。纯粹反映现实生活的戏如京剧《白毛女》、昆曲《红霞》，都很成功；但用话剧形式的是否也合适，还值得研究。

“我对于话剧界有一种习惯，不大理会。一个好剧本，甲剧团演了，乙剧团就不演；去年演了，今年就不演。总是想贪新，不知道是什么原故。戏曲就不是这样，处处都在演《捉放曹》，月月都在演《捉放曹》，然而观众还是欢迎。然而话剧，尽管你观众欢迎，演到若干场就自动停演了。这个风习不知道是怎样形成的。外国可不是这样。我想出这样一个问题来，请大家考虑一下。如果一个好的话剧能由几个

剧团来竞演，或者只要受到观众欢迎就经常演，是不是对于表演技术的提高上有些帮助呢？这个问题请大家考虑。”

最后，记者请郭老谈谈反映人民内部矛盾能不能写成悲剧。郭老说：“我对悲剧的理解是这样的，譬如方生的力量起来了，但还不够强大，而未死的力量还很强大，未死的力量压倒方生的力量，这是有历史必然性的，这就产生悲剧。像屈原的遭遇就有这样的悲剧性质。敌我矛盾可以产生大悲剧。但人民内部矛盾产生不出大悲剧。只有在历史转换期，新旧力量交替的斗争中，才往往产生大悲剧。认真说，莎士比亚的四大悲剧，悲剧性都不够强。所谓命运悲剧是古代科学不发达时期的解释。恶人失败了，应当高兴。有什么可悲？这不能成为悲剧。至于干部犯错误，堕落蜕化等，那是小悲剧，甚至根本不能成为悲剧。假如是屡教不改竟至蜕化变质的话，那只能使人憎恨，而不能引人同情。”

（原载《戏剧报》1959年第6期）

谈历史剧

吴 晗

最近一两年来，经常和历史剧打交道，有的是要就演出的剧本提意见，有的是要对正在剧作中的剧本提意见，意见虽然不见得很成熟，既然要我说，也就说了。自己呢，也对历史剧发生兴趣，虽然不懂京戏，也在尝试写“海瑞”的戏，从今年年初开始，到现在已经改写到第七次了。有人说我胆子大，不懂戏而写戏，我说不懂是事实，但是不懂不代表不能写，能不能，决定于有没有决心学，只要下了决心学，不懂是可以变成懂的。在写作过程中，我向各方面请教，向懂戏的人请教，特别是向导演、演员请教，提一次意见就改写一次，到现在，不敢说很懂，至少比之过去，是懂得多了一些了。总之，我已经和历史剧发生了深刻的关系，接触面越来越广泛了，日积月累，也就有了好些意见。意见虽然很多，总起来说，也只有一条：什么叫历史剧。

问题开始发生在《杨门女将》这个戏上。这个戏确是好戏，自从杨家将这个故事中有了佘太君和穆桂英以后，这两个舞台上的妇女英雄人物，便为广大人民所喜爱。这是因为在封建社会里面，妇女是没有社会地位的，长期以来受男权、旧礼教所压迫、束缚的。妇女不只是没有政治权利，连出头露面也不许可，束手束脚，甚至说笑露了牙齿也被认为是放肆。这股闷气憋了多少世代；如今在戏里有了这样英雄人物出现，一老一小，都有好武艺，都出了风头，特别是穆桂英在《辕门斩子》这个戏里，闹自由结婚，把杨宗保俘虏了，把杨六郎打败了，结了婚之后去见公公，杨六郎原来绑了杨宗保要杀的，孟良、焦赞求情不下，佘太君求情不下，八贤王求情不下，到穆桂英一来，事情立刻变了样，这个被打怕了的公公什么全答应了。舞台上的杨六郎，这个八面威风的元帅的窘态，和穆桂英的英雄形象相对比，给了被压迫的妇女极大的喜悦。这两个妇女在舞台上的解放，当了将军带了兵，替舞台下的妇女出了这口闷气，怎能教人不喜爱？

其次，近百年来，我国饱受帝国主义的侵略，从鸦片战争到义和团运动，到日本帝国主义侵略中国，一直在打败仗，损师失地，赔款丧权。广大人民受够了气，

伤够了心，除了用自己的行动，奋起保卫国家，和侵略者进行英勇的斗争以外，都迫切希望能够有一支抵抗侵略的力量出现，保家卫国。有关杨家将的戏适应了广大人民的要求，从杨业到杨宗保三代，男女老幼，一家子都英勇地、坚决地和侵略者进行斗争，并且取得胜利。以此，杨家将的戏和广大人民的爱国主义精神密切结合，又怎能教人不喜爱？

杨家将在人民群众中生了根了，戏中人物为广大人民熟悉了。解放以后，社会情况起了根本性质的变化，妇女解放了，侵略者被赶出去了，但是，这个戏仍然被广大人民喜爱。这是因为佘太君、穆桂英两个妇女，和杨业祖孙三代的英雄形象，在生产上还起着鼓舞作用，不是有许多农业生产队、班、组以穆桂英、杨宗保命名吗？佘太君老当益壮的精神，也在广大妇女中起着积极的作用。

由于对这些舞台人物的喜爱，这几年来接连出现杨家将的戏，除了《杨门女将》以外，有《佘赛花》、《状元媒》、《杨文广征辽》、《杨排风》、《十二寡妇征西》等等。这些戏上追到佘太君的青年时代，下降到第四代杨文广（其实，杨宗保并无其人，杨文广是杨延昭的儿子，就是戏上的杨宗保），不止杨门女将，连杨家少将也上了舞台了。

于是，有的刊物要我写文章，从历史的角度来评论这些戏。

这样，问题就提出来了，什么叫历史剧？

对杨家将这些戏，我是喜欢看的。像《辕门斩子》就不知道看了多少次。但是，要我从历史角度来衡量这些戏，那就困难了。因为这些戏都不属于历史剧范畴，不能算历史剧。

杨业、杨延昭、杨文广都是历史人物，宋史上都有记载。他们都是当时的爱国军人。但是，像佘太君、穆桂英、杨排风这些人物却出于戏剧家的创造，在历史上是找不到根据的。不止人物而已，《辕门斩子》也罢，所有事实都是戏剧家的虚构，在历史上是找不到根据的。

人物没有证据，事实没有根据，怎能叫历史剧？

同样，包公戏也是广大人民所喜爱的戏。包拯是确有其人的，是个刚强正直的清官。但是像《秦香莲》、《探阴山》这些戏能不能算历史剧呢？我看还是不能算，因为历史上并不存在这样的事实。

这些戏都不算历史剧，算什么呢？我说应该算故事剧。

故事剧也表演的是过去世代的事情，从小说、传说取材，或者出于戏剧家的创造，剧中人物可以和历史挂上钩，例如杨家祖孙或包拯，也可以完全出于创造。至

于故事情节，可以不受历史约束，剧作家有充分虚构的自由，只要合情合理就行。我曾经翻阅过有的单位编的历史剧目，仔细看来，其中大约百分之九十五以上是属于故事剧范畴的。

另一种是神话剧，例如《封神榜》、《西游记》、《张羽煮海》、《柳毅传书》之类。

至于历史剧，和神话剧不同，和故事剧也有本质上的差别。

历史剧和历史有联系，也有区别。

历史剧必须有历史根据，人物、事实都要有根据。历史剧的任务是反映历史的实际情况，吸取其中某些有益经验，对广大人民进行历史主义爱国主义教育。人物、事实都是虚构的，绝对不能算历史剧。人物确有其人，但事实没有或不可能发生的也不能算历史剧。在这一点上说，历史剧必须受历史的约束，两者是有联系的。

同时，历史剧不同于历史，两者是有区别的。假如历史剧完全和历史一样，没有加以艺术处理，有所突出、夸张、集中，那只能算历史，不能算历史剧。我写“海瑞”多次，人家看了说没有戏，就是这个道理。反之，历史剧的剧作家在不违反时代的真实性原则下，不去写这个时代所不可能发生的事情，而写的是这个历史人物所处的时代完全可能发生的事情，在这个原则下，剧作家有充分的虚构的自由，创造故事，加以渲染、夸张、突出、集中，使之达到艺术上完整的要求。具体一点说，也就是要求现实主义与浪漫主义相结合，没有浪漫主义也是不能算历史剧的。

总之，一句话，历史剧要求反映历史实际的真实，也要求对历史事实进行艺术的加工，使之更加强烈、具有高度的感染力量。在历史条件许可的情况下，剧作家完全有权创造某些故事，当然也有权略去某些历史事实；集中突出某一部分，删去略去某一部分，是完全可以容许的。

历史剧的剧作家必须注意历史和历史剧的联系和区别。不注意联系，不注意区别，都是不应该的。

这样说，是不是降低了故事剧的地位呢？我看并不。故事剧、历史剧、神话剧各有其作用，这里并不发生地位高低的问题。杨家将这类戏不算历史剧，只能算故事剧，仍然是好戏，《秦香莲》、《探阴山》不算历史剧，只能算故事剧，仍然还是好戏。成千上万的观众只问这个戏好不好，并不考虑是历史剧还是故事剧。但是勉强把故事剧算成历史剧，那就会在观众中造成混乱。把故事当成真实的历史去理解，这就不好了。

以此，作为教育人民的最好的工具戏剧艺术来看，历史剧和故事剧是必须有所区别的。不作这个区别，混淆这个区别，将会使广大人民混淆对历史的看法，对历

史人物和历史事件的真实面貌缺乏肯定的评价，历史时期可能发生和不可能发生的事情无所区别，从而歪曲了混乱了祖国的历史，降低了历史剧的教育意义。这样做，是没有好处的。

我这个看法是逐渐积累起来的，在有些场合也曾经提出过。但是，有些朋友不完全同意这个看法。因此，这是个有争论的问题，写出来供大家讨论。希望历史学家和戏剧家都能参加这个讨论，从而取得共同的一致的结论。

（原载 1960 年 12 月 25 日《文汇报》）

历史剧和历史真实性

齐燕铭

《剧本》月刊的同志问我对写历史剧的看法，对于这方面的问题，我还研究得不够，只能谈两点意见，请同志们指正。

—

这里所说的历史剧，指的是用历史唯物主义观点以历史为题材创作的戏剧。

中国传统的戏曲中，有相当大的一部分是表现历史题材的，但是这些剧目里面，多数属于历史传说故事。这些传说故事，同一定的历史时代并没有什么直接的关系，只不过在故事上加了一个朝代的名称或者拉上一两个古人作为故事中的角色而已，如《十五贯》原出自于宋人话本《错斩崔宁》，是宋代的故事，到了朱耀写《十五贯》，把主角换成了“况青天”，于是就成为明朝的故事了。这种例子在传统的戏曲中是举不胜举的。三国戏在故事的轮廓上还算是大体接近历史的，此外如关于东西汉、隋唐、岳飞的戏曲则附会、杜撰较多。至于有些历史记载比较简略的，到了作家的手中，就全按传说故事来处理了。从元曲到根据有关梁山英雄好汉的传说以及《水浒传》而写的戏曲，对于故事情节的演变、人物的塑造，由于作者的不同，随时都有新的创造，就是其中的一例（杨家将、瓦岗寨也属这一类）。这些传统剧，有精华也有糟粕，其好处是流传已久，有些故事和英雄人物的形象已深入人心，有些在历史上，甚至有些在今后还可以起着一定的教育、鼓舞的作用，经过选择、整理和改编，仍然可以演出。但是目前我们更主要的工作，应当是用辩证唯物论和历史唯物论的观点来观察历史，分析历史，选择其中对于今天有益的题材写成戏剧，用历史上的革命思想、爱国主义思想、民族团结思想以及一切推动历史进步的人物和事件，来教育人民，从中得到借鉴，得到鼓舞，从而推动人民对于社会主义革命和社会主义建设的积极性。这是一件新的创造性的工作。

历史题材通过文艺形式来表现，其对于人们的影响，比之于历史记录要大得不知多少倍。古来出色的历史家在历史记载中常常把历史人物付之以艺术的形象。如司马迁对英雄人物项羽的描写，至今还给人以栩栩如生的印象。曹操，被宋以来说“讲史”的人到《三国演义》的作者塑造成为一个权诈阴险的奸雄。这个形象深入人心，真正要替他翻案，说明他在历史上有一定的进步作用，不知还要花多大的力气。所以用历史唯物主义观点写历史剧，向人民普及历史知识，使人们正确地认识历史，是一件非常重要的宣传教育工作。我并不否认我国旧的戏曲中有不少民间的作品，闪烁着民主思想的光辉，但也另有一大部分旧的戏曲是用封建阶级、资产阶级的历史观点来表现历史，其作用是向人民宣传封建思想、资产阶级思想。毛泽东同志曾尖锐地指出：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台。”这种被颠倒了的历史，我们应当把它颠倒过来。我们用历史唯物主义观点分析历史，揭露历史的真实，写成历史剧，是向人民宣传马克思列宁主义思想，以历史上人民革命斗争的经验，勤劳、勇敢、智慧和爱国主义的精神来教育人民。所以写历史剧的工作，从其教育意义上看，应当是共产主义教育的一部分，从其宣传作用上讲，是非常广泛而有力的。我这里当然并不是说戏剧创作的方向主要就是写历史剧，在我国当前的革命斗争生产斗争中，有无数英雄人物先进事迹值得而且必须表现，表现新的伟大的时代和新的人物，应当是戏剧工作者的主要任务，但新的历史剧也应当是一个重要的方面。据不完全统计，从一九五八年以来，全国各地新创作的历史剧，包括话剧、戏曲、歌剧、舞剧等各种形式，已经有七十多个。我们应当从中很好地总结经验，继续不断地写作和演出。

二

历史剧的任务不仅仅是反映客观历史的真实，更重要的是要通过历史的真实，从中取得教育和鼓舞的作用，有利于今天的社会主义革命和社会主义建设事业。这个思想概括成一句话，就是“古为今用”。近来同几位同志谈起来，提出了一系列的古为今用的方法问题，是否强调了历史的教育意义，强调历史对于人们的鼓舞力量，就会损害历史的真实，或者由于强调历史的真实，就不能起到应有的教育鼓舞作用？或者说历史真实性和古为今用是否存在着矛盾？写历史剧能不能虚构故事，虚构人物？虚构了是否违反历史的真实性？历史时代的人物，尤其是所写的正面人物，有

些是封建统治阶级和地主出身的人物，这种人物在一定的时代里面，有他的进步性，但也有局限性，是否在同一个剧里面一面肯定，一面还要批判？写历史剧能不能以古喻今，就是说，能不能不用历史题材讽喻当代？

我以为：以辩证唯物论和历史唯物论来观察历史，分析历史和评价历史人物，是最能够揭露出历史的本质的，马克思主义者，并不要求用自己的观点来篡改历史，捏造历史，而是要科学地分析历史，使观众能够正确地认识历史事件和历史人物，这就能从中得到启发，达到教育和鼓舞的目的。历史的真实性和艺术的现实性，在马克思主义的观点上是统一的，一致的。当然历史剧毕竟是文艺作品，写历史剧毕竟不同于写历史。如高尔基所说：“文学的真实，是从同类的许多事实中提出来的精粹，它是典型化了的。”毛泽东同志在延安文艺座谈会的讲话中，指出人类的社会生活是文学艺术的唯一源泉以后，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。”历史剧的作者在处理历史题材时，同样为了使所要表现的历史生活更加集中化、典型化，对历史事件中不必要的琐事细节和不必要的人物，完全可以给予删除，对历史记载当中人物性格不够典型、事件情节交代不够清楚之处，完全可以根据想象给予补充，必要时，空间时间也可以在允许的情况下给以变动，甚至允许适当的夸张以及增减或虚构一些人物和事件。谁都知道，好的戏剧绝不能只是具有正确的观点，从概念出发进行写作。毛泽东同志指出：“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义”，因此剧作者必须掌握丰富的生活，才能创造出生动的艺术形象。历史记载一般比较简单，不可能为历史剧提供一切事件和人物生活的细节，因此写历史剧在不违背历史本质的真实性前提下的虚构、想象以至夸张，是允许的，甚至是必要的。这样是不是违背了历史的真实性呢？不是的。因为我们尊重历史的真实乃至它的一些细节（比如风俗、制度、习惯以及服饰等），但描写细节的目的，是为了有利于说明历史的本质。恩格斯说：“现实主义是除了细节的真实之外，还要真实地再现典型环境中的典型性格。”这就是说不是为了写真实而写真实。细节的真实必须服从典型化的原则，在这里就是指历史本质的真实。假如这样理解不错，上面的话大约可以归纳为两点：（一）历史剧的作家必须注意历史的真实性，尊重历史的时代、事件和人物的真实，特别是时代的思想的真实。应当写得像。不应当把今天人物的思想和语言放到古人身上去，不能在舞台上表现那个历史时代所不可能有的思想和事情。（二）作为历史剧，作为文艺作品来讲，为了更能集中地表达历史事件历

史人物的精神面貌，允许对历史的题材加以取舍，允许在历史真实的基础上进行适当的想象、创造和虚构，但是这一些，都不能超出当时历史条件所可能有的或允许有的情况。

其次，对历史人物的正确评价，只能把历史人物放在历史的地位给以估计。封建时代的历史人物无论如何不会有科学的共产主义思想，但历史人物并不因为没有共产主义思想而贬低了他的历史地位，相反地，把共产主义思想勉强地加到历史人物的身上，倒是贬低了共产主义思想的地位。历史上的英雄人物之所以值得歌颂，就是因为他在那个具体的历史时代推动了历史的前进，有他的进步性，也有他的局限性，只要我们用历史唯物主义的观点分析历史，就能够恰如其分地表现。那种把现代工人阶级的先进人物，现代无产阶级的思想和现代的语言加到古代人的身上，不仅不恰当，反而贬损了现代工人阶级的伟大。当然凡在历史剧中既然作为一个肯定人物来写的，还是应当突出其需要肯定的方面，才能使人从中学习他的英勇、智慧和高尚的风格。比如岳飞这样一个历史英雄人物，无疑的应当着重写他爱国主义的一面，虽然作为统治阶级的人物来说，在他的一生事迹中，曾经扑灭过农民武装起义的英雄——杨么。但今天有没有必要在表现他的爱国主义精神同时，还要表现他这一段不光彩的历史呢？历史家写岳飞评传另作别论，作为历史剧，这样做，反而妨害了原来的主题。

最后，以历史题材来讽论当代，过去文艺作品有过这种例子。如鲁迅写《故事新编》，郭沫若同志写《屈原》，在当时国民党反动统治压迫之下，采取这么一种讽喻（其中包含影射）的方法，曾经发挥了文艺的战斗作用。这种方法，在一定的时间，一定的要求之下，不是不可以采取，但在今天写历史剧，我认为没有这样做的必要。

（原载《剧本》1960年12月号）

简谈历史剧

辛宪锡

近来，戏剧界在讨论历史剧问题，史学界也在讨论历史剧问题。就这方面一些理论问题进行探索与讨论，将会有助于今后历史剧创作的进一步繁荣。但是，到底什么叫历史剧呢？它应该包括些什么含义？这个定义该怎么下？这恐怕是首先应该弄清楚的问题。吴晗同志根据自己多年积累起来的看法写了一篇文章，叫做《谈历史剧》（《文汇报》一九六〇年十二月二十五日第三版），读了之后，颇有一些不同的看法。

根据吴晗同志的意见，那就是“历史剧要求反映历史实际的真实，也要求对历史事实进行艺术的加工，使之更加强烈、具有高度的感染力量”。也即，历史剧首先必须有人物的历史根据和事实的历史根据，同时在历史条件许可的情况下，容许作家作相应的艺术处理，创造某些故事，略去某些历史事实，集中突出某一部分，删去略去某一部分。除此之外，就一律不能称作历史剧。显然，吴晗同志是从历史与文学的关系（又联系又区别）来衡量历史剧的。然而这个看法是表面的，它并没有揭示出问题的本质。

因为按照吴晗同志的看法，势必会产生这样两个问题：一、历史剧创作的根据是历史事实、历史记载，而不是丰富生动的历史生活；二、历史剧作者必须严格受历史事实的限制，在历史条件许可的情况下去创造作品，而不是在作家世界观的支配下认识、分析历史生活，创造作品。

所以，仅从历史与文学的关系或是从文学与历史的关系，从它们的比较去衡量历史剧，是不能解决问题的。历史剧问题，必须从文学的本质来加以考察，也即从文学作为一种反映社会生活的特殊的意识形态来加以考察。

那么，什么叫历史剧？作为文学样式之一的历史剧，都是过去时代的社会生活在作家头脑中的反映的产物。它要求达到历史的真实与艺术的真实。

为什么问题是这样的呢？这是因为历史剧的作者不是生活在过去的时代，而是生活在今天的时代，他总是凭借今天的观点、凭借今天的生活体验去认识过去时代

的社会生活并反映过去时代的社会生活的。只有从今天着手，解剖过去，才是最正确、最深刻的。没有马克思列宁主义的观点，没有今天时代的生活体验，就不可能认识过去一切时代的社会生活。历史事实、历史记载只不过是作家赖以认识并反映过去时代社会生活的一种材料。而历史记载只不过是过去时代生活记录的一部分，它比之于那个时代的社会生活来，其丰富性、正确性、生动性，是差之很远的。毛主席说：“阶级斗争，一些阶级胜利了，一些阶级消灭了。这就是历史，这就是几千年的文明史。”（《毛泽东选集》四卷：《丢掉幻想，准备斗争》）而过去时代，只有统治阶级有历史，帝王将相有历史，被压迫阶级、劳动群众是没有历史的，虽然他们创造了历史。他们的生活，他们的斗争，也有被写进历史的，那往往是被篡改了的，歪曲了的。所以，不能想象，局限于记载在书本上的历史材料能够创作得出真正的历史剧来，人民大众的历史剧来。正是局限于历史记载的结果，至今我们所能见到的历史剧不外是《屈原》、《虎符》、《蔡文姬》、《武则天》、《关汉卿》、《杨门女将》、《十五贯》、《秦香莲》、《卧薪尝胆》等这些基本上写帝王将相文人名家的历史剧，而不能有更多的写人民大众的斗争及其领导人物的历史剧。（当然，上述历史剧达到了很高的思想艺术成就，起了并起着巨大的教育作用，同样是社会主义新文艺不可少的一部分。）历史剧坛的这个局面必须改变，应该改变，也完全可以改变。

历史剧反映的是过去时代的社会生活，它怎样才能达到历史的真实呢？

根据艺术创作反映生活的固有规律，我认为历史剧可以通过如下两种方法达到历史的真实。

第一，剧作家根据马克思主义的辩证唯物论与历史唯物论观点，根据现时生活的体验，借助历史事实的记载，去认识、熟悉他所要表现的古代生活，概括反映这种生活，从而使剧本达到历史的真实。当然，这里有对历史事实的突出、夸张、集中，甚至有某些人物、细节的虚构创造；也有对历史事实的删节、简略，甚至掩盖。所有这一切，都是为了反映出那一时代的历史主流、历史本质。郭沫若同志早期与现在的历史剧创作，无论是《屈原》、《虎符》等，还是《蔡文姬》、《武则天》，基本上是属于这个类型的。田汉同志的剧作《关汉卿》、《文成公主》，也是属于这个类型的。过去许多历史剧创作，也大多是用的这个方法。这样的剧本属于历史剧，是确属无疑的。

第二，剧作家根据马克思主义的辩证唯物论与历史唯物论观点，根据现时生活的体验，无需凭借历史真实的记载，而是借助一定时期历史发展的可能性，去综合生活，丰富生活，虚构创造历史事实，塑造出符合历史发展可能性的人物形象来，

从而达到历史的真实。这又是一个方法。当然，这不是说要用我们今天的标准去要求古人，而是说要按照他那个历史时代有的与可能有的标准去要求他，要按历史发展的可能性去创造人物。过去郭沫若同志的历史创作表现了这种倾向（即根据历史发展的可能性，在剧本中创造人物与真实），现在的《杨门女将》、《十二寡妇征西》、《秦香莲》等，则是明显地属于这个类型的。它们同样可以认作是历史剧。这个方法，虽然过去用得不多，但它将是今后历史剧创作的重要方法。为什么可以承认作家能够根据现代生活发展提供的可能性虚构创作剧本，而不能承认作家可以根据过去时代生活发展提供的可能性虚构创作剧本呢？在这个问题面前，吴晗同志的文章就缺乏说服力。其实，任何一种文艺作品，都是对生活发展的现实性与生活发展的可能性进行虚构创造的结果。生活里已经发生的东西，文艺要反映；生活里可能发生的东西，文艺同样要反映；而且就某种意义说，它更应该反映。就说《杨门女将》，作家集中、概括、创造出佘太君、穆桂英这样的妇女英雄来，是完全符合历史的真实的。因为在中国长期的封建社会里，不甘奴役、不畏强暴，敢于反抗压迫反抗侵略的妇女，实是有人在。为什么作家不能根据这样的历史真实（虽然无记载），虚构创造出真实的历史的典型来呢？

当然，作家在用这个方法进行创作的时候，完全可以容许借助某些历史引子与某些民间传说，如《杨门女将》、《秦香莲》；同样，也完全可以容许只借大的历史事件记载而不借具体的历史事实记载，去创造更多的历史上的无名英雄，人民群众的英雄形象。而无需另立一种故事剧的名目。

总之，以上是历史剧创作的两个互相联系又互相区别的方法（有时结合在一起）。它们的联系就在于都是为了表现历史的真实；它们的区别，则在前者着重于表现历史发展的可能性。但不管哪一种，都属历史剧。

因此，对于历史剧来说，重要的不在它是否反映了某种历史事实、某种历史记载，重要的在于它是否反映了一定社会发展阶段的历史现实性与历史可能性，从而对今天的社会发展、人民的阶级斗争起推进作用。

（原载 1961 年 1 月 12 日《文汇报》）

《关汉卿》自序

田 汉

我对七百年前我国的伟大剧作家关汉卿非常敬慕。他和他的同时代艺术家一起，把唐宋以来发展的歌舞戏、参军戏和金院本等戏剧因素综合提炼到光芒万丈的元杂剧的高度；他把毕生的戏剧创作用来表达在元朝统治者残酷统治下的中国人民的反抗情绪。他虽没有发表过艺术论，但在实践上是主张艺术为政治服务的，他继承了也开创了中国戏剧艺术素朴的现实主义的传统，给后代戏剧家以极大的影响。

关汉卿写过许多优秀动人的喜剧，但他又是很好的悲剧作家，像《窦娥冤》便真是一个“感天动地”的大悲剧，直到今天还在中国舞台上保持它的强大的生命力。一九五八年国际进步文化界隆重纪念的世界文化名人中有关汉卿这个光辉的名字。我们除了以各种戏剧形式搬演他的剧作之外，我还写了一个以关汉卿为题材的话剧剧本。

但关汉卿的传记材料是如此之少。元朝统治者是十分不重视文艺工作者的，社会职业中有所谓“七匠、八娼、九儒、十丐”的划分。对当时野蛮统治抱有反抗情绪的文人戏剧家更是统治者迫害的对象。在《录鬼簿》这样的纪录当代剧界名人的文字中，关于关汉卿也不过寥寥几笔。我们只能通过关汉卿留下的一些剧作来仿佛他的生平了。最后我决定把情节集中在关汉卿以怎样的动机和从哪里得到力量来创作《感天动地窦娥冤》一点。关于创作动机，我设想了当时赃官诬杀一个善良女子的场面。在长期的封建秩序被外来的游牧民族的奴隶制破坏的时候，杀一个汉人不如杀一只牛羊。关汉卿的《窦娥冤》里深刻描写了这一典型环境。关汉卿所写窦娥的性格是十分强烈的，她勇于为别人牺牲，最初为了她父亲，后来为了她婆婆，而在残暴的统治阶级的爪牙——“滥官污吏”面前她始终抗争不屈，为了天地鬼神纵容不公正现象而骂天骂地、骂神骂鬼。为了证明她的黑天冤枉而临刑发出三愿：第一愿刀落后血溅白练，地下不沾一滴；第二愿六月下鹅毛大雪遮掩她的尸身；第三愿楚州干旱三年。她死后还一灵不泯，守候在望乡台上，直等到她父亲到楚州巡按，她控诉了冤情，终于捕获张驴儿等报仇雪恨。这真是

一个不可屈服的灵魂！

关汉卿从哪里得来的创作力量呢？我安排了他和朱帘秀的关系。朱帘秀，行四，是当时以表演杂剧独步一时的名妓，她完全可能跟当时的“梨园领袖、杂剧班头”的关汉卿有较深的交往。事实也正是这样。关汉卿赠过朱帘秀一首〔南吕·一枝花〕，有“手掌儿里奇擎者耐心儿卷”的句子，可知他对这位女演员是十分有感情的。夏庭芝的《青楼集》载有胡紫山和冯海粟赠朱的词也从珠帘上做文章，但远不及关汉卿〔南吕·一枝花〕来得深厚真挚。朱的弟子赛帘秀、燕山秀以及欠耍俏（一作侯耍俏）都是实在人物。《青楼集》说赛帘秀“中年双目皆无所睹，然其步线行针莫差毫发，有目莫之及焉”。我让赛帘秀的眼睛是在演出《窦娥冤》时被当时的权臣阿合马给残酷地挖掉了的。

阿合马（Ahmed），回纥人，在元世祖时擅权二十二年，剥削人民，残害良善，淫纵不法。马克波罗的游记上说：“凡有美妇而为彼所欲者，无一人得免。妇未婚，则娶以为妻，已婚，则强之从己。……彼有子二十五人皆任显要，其中有若干子因父荫而淫纵亦如其父，所行无耻无义。”（见冯承钧译《马可波罗纪行》第八四重章三四〇页）阿合马的儿子忽辛是当时大兴知府，贪赃枉法恰是《窦娥冤》中栾机太守一流人物。在我的剧本里，我让阿合马和他的母亲、儿子、儿媳，以及他的亲信郝祯等都登场了。这个专横淫暴、作恶多端的色目人是被益都千户王著和高和尚在上都给刺杀了的。关汉卿的《窦娥冤》第四场尾声窦娥的灵魂唱：“你将那滥官污吏都杀坏，敕赐金牌势剑吹毛快，与一人分忧，万民除害。”据《元史》列传第九十二《阿合马传》，王著临刑时大呼曰：“王著为天下除害，今死矣，异日必有为我书其事者。”我让王著的行动与《窦娥冤》剧本有若干精神联系。这样也就加强了关汉卿和朱帘秀们的危险处境。

关汉卿的亲友王实甫、杨显之、王和卿、梁进之等，都是大家所熟知的历史人物，只有那位叶和甫是想象的，这样的文化败类存在于那样的疾风暴雨的年月是毫不足怪的。关汉卿、王和卿等借玉仙楼演出《窦娥冤》这样讽刺时政的戏也是可能的，抗战后期住过重庆、昆明、上海各地的同志们都知道，我们一些战斗性很强的戏都是通过这样那样的关系和巧立名目才得演出的。

《关汉卿》原是喜剧结尾。我们的剧作家和刚解除乐籍的杂剧女伶朱帘秀辞别亲友，走过卢沟桥，向遥远的南方出发。根据一些记载，朱帘秀后来是在南方生活的，这样处理不是没有理由，再说让这一对经过苦难考验的艺术伴侣成为永不分离的“双飞蝶”，也是符合人民的愿望的。本剧的剧情发展，从二姐被劫起，也是朝着这

个喜剧结尾布置的。但有些同志觉得还是让他们南北分飞更符合当时的历史情况，并给人更深刻的教育。粤剧马师曾、红线女的《关汉卿》就是按悲剧的路子修改的。我同意了这样处理，我把话剧也改成这样了。但我觉得喜剧的结尾也不妨同时存在（俄译本就是喜剧结尾的）。马少波同志说得好，即令他们一道南行，也仍是一种悲剧。话剧《关汉卿》最初在《剧本》月刊发表的时候是九场，后来扩大为十二场，看起来是太长了。北京人民艺术剧院演出删去了第十场，日本是按十二场演出的，也有人觉得后面有些拖。如今把它缩到十一场，最后一场朱帘秀的唱只用了关汉卿的〔沉醉东风〕原词，即“咫尺的天南地北，霎时间月缺花飞。手执着饯行杯，眼搁着别离泪，刚道得声‘保重将息’，痛煞煞教人舍不得，好去者，望前程万里！”朱帘秀这样一唱，“伯颜老夫人”的回信内容就很明白了。

郭沫若同志看了这个剧本曾写信鼓励我。他说关汉卿有知会高兴的，“特别是朱帘秀，她如生在今天，她一定会自告奋勇，来自演自的”。郭老还建议最后那支〔沉醉东风〕可由赛帘秀来唱，他认为在收场处赛帘秀唱得眼中还淌出血泪，一定更能感人。我接受了郭老的意见，增加了这个场面，还为赛帘秀另写了一支〔沉醉东风〕。据说，上海第二次演出此剧时，饰赛帘秀的女同志有声乐锻炼，还唱了这支牌子，但这次改订本把这支牌子删去了。这样会较为紧凑。

〔双飞蝶〕原有紫光同志作曲，但话剧多用朗诵，地方戏多用各自的曲调。粤剧另有作曲，红线女同志美丽的歌喉替我的词生色不少。

日本于一九五九年演出《关汉卿》，由千田是也导演，泷泽修饰关汉卿，山田五十铃饰朱帘秀，东山千紫子饰阿合马的母亲。集中了日本新剧界的英秀。日本观众看到剧中元朝统治者压迫关汉卿、朱帘秀们的情景，曾引起他们对美帝国主义者和它的走狗岸信介进一步迫害日本革命人民的愤怒。

戏是在舞台上、在人民中间不断检验和不断修改才成为保留节目的。希望读者和观众继续给我指正。

一九六〇年五月二十八日

（原载《关汉卿》，人民文学出版社1961年版）

茅盾同志谈历史剧

《戏剧报》资料室

《文学评论》一九六一年第五期和第六期，连载了茅盾同志的十万言的长篇论文《关于历史和历史剧》。它的副题是：从《卧薪尝胆》的许多不同剧本说起。全文共分六章：前四章谈如何甄别史料，介绍并评论先秦诸子、两汉学者对吴、越关系的记载和政治评价、人物评价；第五章谈我国历史剧的悠久传统和丰富经验；第六章论述对传统的继承和发展。

为了有助于有关历史剧问题的讨论和研究，现将这篇论文的主要内容转述如下。

一

茅盾同志认为：今天研究吴越当时的“历史生活”，主要应依靠勘核前人的文字记载。因为我们今天既不能直接采录有关吴、越的史料，在民间所能听到的吴、越传说，又几乎完全根源于文字记载；而地方志又都是这些文字记载的转录。今传最古的记述吴越事件的史书，是《左传》和《国语》。两书的有关记载，虽互有详略，但它们采辑史料都相当客观，有着比较可靠的根据。此外，《史记》中有关吴、越两国的篇章如《吴太伯世家》、《越王勾践世家》等，也是比较可信的材料。至于东汉赵晔的《吴越春秋》，其内容除已见于《左传》等书外，大部分没有史料价值。而可能出于东汉人之手的《越绝书》的内容，其中百分之九十九又相同于《吴越春秋》，虽然是一部“越人谈越事”的野史，但价值也不大。其他如《吕氏春秋》、《墨子》、《孟子》、《韩非子》、《荀子》、《战国策》等书有关部分也可参考。

根据上述史料及其他有关记载，茅盾同志认为在吴越的时代，奴隶经济虽占主要地位，但已有封建地主经济的萌芽。按照儒家的解释，当时的“人”系指自由农民和手工业者；而“民”则指奴隶。吴越人民原是一族，其统治者都是外来的。两国方言同属于“吴语”系统，都有“断发文身”之俗。吴、越战争不是民族战争，是春秋时代常见的封建领主扩张主义的战争。孟子说过：“春秋无义战，彼善于此，

则有之矣。”大致可以用这个观点评价越王勾践的复仇战争。但从越国这方面来看，战争的第一阶段有自卫性质，越人企图通过战争改变吴国强加于它的臣属地位；第二阶段是夫差复仇，越国战败，越国处于比以前更加屈辱的地位；第三阶段的前半为勾践雪会稽之耻的复仇战争，后半却是扩张主义的战争，越国发动战争的目的在于灭亡吴国。因此，吴越战争中正义在哪一方，应依战争爆发的前后阶段加以区别。如果从经济发展上看，吴国始终比越国先进，其军事力量也强于越国。两国在春秋末年都未曾普遍用铁制造生产工具，农业生产都比较落后。

先秦诸子、两汉学者关于吴王夫差和越王勾践的评价，大都是否定前者，称许后者。特别是儒、墨、法三家。他们主要认为勾践能“任用贤臣，复仇称霸”，但是他们都没有说过勾践如何行仁政，如何发展生产，只说他的权谋比夫差高。如《墨子·亲士》以“贤君”誉勾践，类比于齐恒、晋文；荀子说他能“和齐人心”，但不能行王道，可以霸而不可以王；孟子说他能“以小事大”；韩非子说他能“爱人”，即以权术笼络人民；《吕氏春秋·顺民》说他能顺民心。嗣后西汉《淮南子》等书的评价，也大体如上。茅盾同志认为：吴王夫差意欲争霸中原，不先从充实国力、发展经济入手，却从事于军事冒险，乃为失败之根源。但夫差杀身亡国是事实，昏庸残暴则不是事实。在这一点上，两汉人对夫差的看法实已不同于战国时代的学者和策士。茅盾同志对此并举出了五种史实作为证明。至于“十年生聚，十年教训”的说法，原来是伍子胥谏夫差未被接受时的愤慨之言，而越国是否把它明确订为口号，并作出相应的计划，则史无明文。先秦以来，“十年生聚”的内容，无可考核。后《史记》略有说明，《越绝书》据以大做文章，有“君自耕，夫人自织”的记载。茅盾同志推想民间会流行此项传说。“十年生聚”的另一解释，是“奖励生育”。“十年教训”云云，则主要指信赏必罚、激励士气等教士的方法。同样，这也不是勾践的独创，吴王阖闾任孙武练兵时就曾使用过性质类似的做法。

文章接着论述了先秦诸子、两汉学者对吴越两方的文臣武将的评价。茅盾同志认为：楚人范蠡、文种为勾践手下的主要决策人，被重用是在勾践困于会稽之后。计然（计倪）则专于经济方面。其他如苦成、曳庸（或作舌庸……）、皋如等，虽各书记载互异，但大致可信为实有其人。他们在兴越灭吴上各有所用。在吴国方面，一般对伍子胥的评价较高，赞许他“忠于其君”，并拟于管仲。但荀子曾议之为“下忠”，孟子认为他以“异姓之卿”，既然反复讲谏不听，又不“易拉”，自当受戮；司马迁也只赞许伍子胥能“弃小义雪大耻”。把伍子胥描写成生有远见、死有余威的人物的，自《吴越春秋》始。但从事实上看，伍子胥汲汲于报私仇，关于发展经济、

提高人民生活等，并没有什么雄图大计，较之管仲相差甚远。至于吴王夫差，虽历来被斥为愚而自用，但事实不然。茅盾同志历举《晏子春秋》等书的记载，说明他颇有自知之明，并有很好的政治、军事、外交的才能。至于伯嚭，大多斥为吴国灭亡的祸首，《墨子》并同举王孙雒（或作骆、雄）。这与史实都有距离。茅盾同志最后谈到了西施。他认为：“把西施作为吴越关系中一个起作用的人物，始于东汉人的著作。”在这以前，《管子》、《庄子》、《慎子》、《孟子》等书曾把她与毛嫱并提，称之为“美人”、“玉姣”，但在政治上与吴、越无关。《战国策》曾说她是“吴王姬”，《墨子》有“西施之沉，其美也”的说法。嗣后一直到西汉初年的《新书》、《新语》等，都没有记载她与吴、越有什么政治关系。以西施行美人计云云，可能来自《吴越春秋》的创造；到了明人梁辰鱼的《浣纱记》，西施在吴越的政治关系中，又被发展成为一个有政治任务的女间谍了。作为一个人物来说，其艺术性越来越丰富；而历史的真实性却越来越稀薄了。

二

文章在第五节以古典戏曲中《死生交范张鸡黍》、《鸣凤记》以及《桃花扇》等十三个剧本，作为不同类型的历史剧的论例，从前人怎样和为什么在剧作中改动历史这个角度，研究了我国历史剧创作的悠久传统和丰富经验，从而探讨了历史剧的古为今用问题，历史真实和艺术真实的统一等问题。

茅盾同志在论述“古为今用”这个问题时说：“就一般而论，我们的先辈取材于历史都抱有‘借古讽今’或‘借古喻今’的目的；为古（历史）而古（历史）的作品是绝无仅有的；既然要古为今用，他们就觉得不能不对史实有所取舍、有所更改。特别是当他们从自己的立场和观点看古人的行为而觉得不可解时，就要大改而特改。”

《赵氏孤儿》的基本故事采用《史记·赵世家》的记载，但剧本对历史事实作了较多的而且比较重要的改动。比如：赵氏族灭本在景公时代，剧本说为灵公。本来是韩厥反对灭赵氏，并示赵朔逃亡，赵不肯，自杀，请韩存赵祀；厥于十五年后因景公病占卜，乘势请立赵孤；而剧本说为韩放走孤儿后自杀，扶孤归功于魏绛。且魏绛亦非晋国上卿。本来是程婴匿孤十五年，而剧本说程入屠岸贾府中为执事，以赵孤为己子，屠岸贾并认之为义子。本来是韩主立赵孤，而剧本说韩自杀，遂使赵孤自己报仇。本来是公孙、程婴为赵氏门客，而剧本说公孙在灵公时与赵盾同殿为

臣，程为草泽医生，向在赵府走动，二人都不是赵氏门客。其他与历史细节不符处还有很多。茅盾同志认为：所有这些改动，除了个别地方系出于艺术处理的方便以外，其他都有观点上的原因。原来《赵世家》的历史记载，漏洞就很多，茅盾同志从政治上、事件本身的逻辑关系上共提出了七条。他认为：纪君祥在作剧时可能发现了这些漏洞，因而依据自己的观点，修改了历史。比如以灵公顶替景公，就表现纪君祥认为“搜孤”一案发生在景公时代为不合适，“于是叫臭名远扬的灵公顶了缸”。

茅盾同志又从当时的阶级关系上，着重地分析了“孤儿”事件以及由于纪君祥不可能具有正确的阶级观点，便怎样因而影响了剧本的艺术处理。茅盾同志认为：“春秋时代是奴隶经济向封建地主经济转变的时代，因而也就是奴隶主贵族阶级和新兴地主阶级的矛盾日益尖锐的时代。”“赵氏两代（赵衰、赵盾）执政，势力超出其他封建地主集团（如攀氏、知氏、范氏）之上，这又引起了封建地主阶级内部的矛盾，因而出现了奴隶主贵族集团和封建地主阶级中间不那么得势的集团联合进攻赵氏的形势。”“赵氏在当时是比较进步的封建地主集团”，“对于奴隶和农奴奉行改良主义的政策”。因此，“孤儿”事件正表现了“景公（奴隶主贵族阶级的代表）与仇视赵氏（栾、却等）的封建地主为一方，赵氏为另一方的阶级斗争和统治集团内部矛盾交错在一处的一场恶斗，照当时的惯例，这场恶斗必以一方的族灭为结束。”这就是“孤儿”事件的历史本质。但纪君祥无法认清这一点；如果能够，那他就不会改动历史。而且，纪君祥也和《八义记》的作者徐元一样，为了使剧本不违背封建的君臣大义，并给赵氏“洗刷”弑君之“罪”，便一齐不提赵穿杀灵公这个事实，这说明他们对赵氏和义士们的同情和钦佩。由此可知，剧作者的阶级观点对作品的情节处理，是经常要起决定性的作用的。所有这些，又说明剧作者思想上的、时代的局限性常常使他们在历史真实性这个问题上进退失据。

《窃符记》虽不像《赵氏孤儿》那样改写历史，但仍然是按作者的立场观点来解释历史的。《窃符记》与史实不符处有两方面，一是人物的改变，如将王齧改为王剪和蒙骜等；另一是将事件发生的年代提前了十年。此外还对故事本身加了工，既捏造出一个仇仁，又把侯嬴神秘化——算定自己当在某日尸解成仙，故而自刎。后面这种处理，无疑降低了这个敢于抗暴秦、以一死明志的英雄人物。所以要这样改，茅盾同志认为：应该在剧本作者的世界观里找寻原因。“如果说《赵氏孤儿》是用颠倒历史来解决作者的思想矛盾的，那么，《窃符记》是在定命论的骨架上神化了人物来解决作者的思想矛盾的。从这一点看来，后者逊于前者。”

《易水寒》（演荆轲刺秦王事，主要根据《史记》记载）、《合璧记》（演解缙下狱、流放事，最后遇赦。主要根据《明史·解缙传》）、《如是观》、《小英雄》（两剧演岳飞故事）这四个剧本，前两种改变了原来的故事的结局，添上了“光明尾巴”，茅盾同志认为这样做和乐观主义并无共同之处。后两种虚构故事，大翻历史公案，或岳飞抗命不班师，迎还二帝；或由岳雷、岳电诣阙辨冤大败金兵。作者认为这虽然也是“古为今用”的一种形式，但却是剧作者认为“应作如是观”而凭空杜撰的，不能算历史剧。

上述这些剧本从积极方面赋真人以假想的事实，但《汉宫秋》、《和戎记》等，却从消极方面把假想的事实如之于真人。如果说《易水寒》等剧的作者的主观愿望同历史人物的意志并不违背，而《汉宫秋》等剧则正好相反，剧作者的主观安排同历史上的王昭君的实际情况大相径庭。这两个剧本改变了历史事件的本质，把王昭君自愿和亲改为被迫；并说汉元帝迁嫁昭君，是由于呼韩邪得毛延寿所献的昭君像，于是按图要人，昭君后来在中途投水而死。昭君出塞之由自愿到被迫这种发展，其实并非始自马致远。原来它在长期的民间传说中逐渐丰富了起来。魏晋间的《西京杂记》增添了画工要求贿赂的情节。晋代石崇的《王明君辞》中虽有哀怨之声，但大体依据史实、唐宋时诗人们吟咏，也没有投水之说。茅盾同志推论：昭君故事在民间的发展，反映了宋元时代在外族侵袭之下的人民的情绪。但他又认为：这样来描写昭君是反历史主义的，虽然它在当时有“古为今用”的作用。

茅盾同志认为：《死生交范张鸡黍》和《赵礼让肥》“基本上做到了历史真实与艺术真实的统一，但这是因为它们由于题材关系本来就没有碰着什么深刻复杂的历史矛盾。特别是《范张鸡黍》的人物并不是活动于特定的历史背景前的人物，而是可以放在任何历史背景前的抽去了时代意义的道德化身而已”。但是，即使如此，两剧除写了真人真事外，也有一些虚构；它们也只能算基本上忠实于历史。

在论文所提到的剧本中间，作者认为忠实于历史而又不损害艺术表现，并在这方面取得更大更多的成功的，应推《桃花扇》和《鸣凤记》，而前者又胜于后者。《鸣凤记》的主要人物和故事都有历史根据，即使如虚构的《陆姑救易》一出中的严府家奴彭孔，也实有其人。但剧本对历史仍然有所改动，如剧中杨夫人张氏的自刎于法场，杨继盛的绝命诗等。改动比较重大的，是关于剧中人物夏言的描写。按照史实，夏言在明世宗时，曾两度执政。他虽然比较正派一些，但也是排斥异己、毫无原则地同奸佞之辈妥协，老是看皇帝的眼色办事，等等。但《鸣凤记》却美化了夏言，把他对收复河套问题的投机心理提到爱国主义的原则高度，“塑造出一个深谋

远虑、謇谔自负的大臣形象”。茅盾同志认为：这不能不是剧作者的曲笔。作者所以要这样处理，是为了同情夏言死得冤枉，更为了有力地抨击严嵩父子的邪恶，显然也就是为了更深刻地刻画“那个沉湎斋醮，信任邪佞，摧残忠良的皇帝的本相”。

《桃花扇》这个剧本在古典历史剧中有卓越的地位，茅盾同志认为它无论在运用史实，塑造人物等方面，都高于《鸣凤记》，但仍有不完全按照历史的地方，也有虚构的地方。比如侯方域事实上并未出家，苏昆生为侯生入狱赴左良玉军中请求救援，和柳敬亭为左传檄金陵以及侯生与香君在道观相遇等都是。但是，“从整个剧本看来，凡属历史重大事件基本上能保存其原来的真相，凡属历史上真有的人物，大都能在不改变其本来面目的条件下进行艺术的加工”。因此“《桃花扇》是我国古典历史剧中在历史真实与艺术真实的统一方面取得最大成功的作品”。

茅盾同志总结历史剧的“古为今用”这个问题时，最后谈到，前人为了“古为今用”而在剧本中修改历史的结果表明：如果一个剧本“能够反映历史矛盾的本质，那么，真实地还历史以本来的面目，也就是最好地达成了古为今用”。

关于历史真实与艺术真实如何统一的问题，茅盾同志认为：“历史剧不等于历史书，因而历史剧中一切的人和事不一定都要有牢靠的历史根据，——也就是说，可以采用不见于正史（姑且采用向来大家对这个术语的理解）的传统、异说，乃至凭想象来虚构一些人和事；在这里，可以有真人假（想象）事，假人真事（即真有此事，但张冠故意李戴，把此真事装在想象的人物的身上），乃至假人假事（两者都是想象出来的）。其所以需要这些虚构的人和事，目的在于增强作品的艺术性。但是，在运用如此这般的方法以增加作品的艺术性的时候，有一个条件，即不损害作品的历史真实性。换言之，假人假事固然应当是那个特定时代的历史条件下所可能产生的人和事，而真人假事也应当是符合于这个历史人物的性格发展的逻辑而不是强加于他的思想或行动。如果一部历史题材的作品能够做到这样的虚构，可以说它完成了历史真实与艺术真实的统一。”

茅盾同志最后谈道：古人创作历史剧，有严肃的一面，意在借古讽今，绝不为古而古；也有不严肃的一面，对历史事实任意宰割装配，改头换面，甚至完全歪曲历史。至于那种心存影射、有意张冠李戴、聚唐宋人于一堂、完全不顾历史事实的做法，在古典历史剧中早就被视为逢场作戏，有乖正道，在今天就更不足为训了。

三

在第六节，茅盾同志论述了有关“卧薪尝胆”故事的古典戏曲剧本和近年来新

编的剧本，并从而提出自己对几个理论问题的看法。

茅盾同志谈道：在古典戏曲（地方戏除外）中，取材于吴越战争的剧本并不多。其中有一些现在只存剧目，剧本早已失传，比如关汉卿的《进西施》，宫天挺的《越王尝胆》和赵明远的《范蠡归湖》等就是。现在还可以看到剧本的，只有梁辰鱼的《浣纱记》传奇，以及作者失考的《倒浣纱》和《如是观》。茅盾同志认为：“《倒浣纱》在思想性和艺术性上，都比《浣纱记》低得多。而且和《如是观》等翻案戏也不能相比。《如是观》还有强烈的正义性，《倒浣纱》简直是为翻案而翻案，虚伪的事实，亦很不高明。”长期以来，最为人瞩目的还是《浣纱记》。《浣纱记》是昆山腔的第一个剧本。这部作品大量采用了《吴越春秋》和《越绝书》的记载，并将西施作为范蠡的未婚妻，后衔特殊使命陷夫差于酒色之中。作者以定命论的观点，派范蠡、西施为金童玉女，顺天意臣妾于夫差。越胜吴后，双双泛湖归隐。剧中以重大篇幅描写夫差听信奸邪、杀害忠良和沉湎酒色，在当时有影射作用。（如用夫差影射明世宗，伯嚭影射严嵩父子，伍子胥影射杨继盛等谏臣等。）戏中《泛湖》一折的曲文〔北清江引〕云：“莫论兴和废，世事如儿戏”，茅盾同志认为：这样的说法就把一桩激动人心的历史事件，作了消极的定命论的归结。因此，剧本的思想性不高。其艺术性也未见出色。特别是曲文固求工丽，宾白又骈骊六，为历来的评论家所不取。

以上的分析表明：我们今天创作“卧薪尝胆”这个题材的剧本，在文学史上可以接受的遗产并不多。据此，茅盾同志认为：近年来出现的百来个卧薪尝胆的剧本，和《浣纱记》等剧相比，不知要高出了多少倍。茅盾同志对它们的优点作了如下的总结：

第一，主题思想十分明确。茅盾同志用十六个字概括了这些剧本的主题思想，即：生于忧患、死于安乐，卧薪尝胆、发愤图强。一般剧本“都是把越国的上下一心、克勤克俭、自力更生，作为越国转弱为强、复仇雪耻的基本动力；而吴国的内部矛盾，只是作为越国君臣得以争取时间、储蓄力量以图最后一击的一个因素而已”。许多剧本都取消了“美人计”，有的虽然写到西施这个人物，但处理为被吴国掳去；她与范蠡无关；在吴宫的见机行事，也只是出于爱国热忱。茅盾同志认为：较之《浣纱记》等把勾践“进西施”的阴谋强调到首要地位，因而歪曲了吴越关系的历史发展的做法，许多剧本的这样处理是好的，也是正确的。

第二，为了加强主题思想，更好地表现主题，许多剧本虚构了人物和故事作为勾践、文种、范蠡等人的对立面。这虽然于史无据，但这是可以的，因为“历史剧

不是历史书，历史剧容许而且需要虚构，只要这种虚构的人和事不会超越当时历史条件的可能，只要这些虚构不是以今变古、以今人思想强加于古人的反历史主义”。而且自有历史剧以来，任何历史剧都是有虚构的。今天和过去不同之处是：“我们只要努力以历史唯物主义的观点分析史料并从中找出事件发展的规律，然后在这样的基础上虚构人和事。”

第三，许多剧本突出地描写了人民的力量。没有人民的力量，越王勾践的卧薪尝胆、发愤图强就失掉了依据，茅盾同志认为许多剧本强调这一点是正确的。

第四，艺术构思呈现了百花齐放的盛况。茅盾同志以剧本如何开场为例，举出了九种方式；又以剧本如何结束为例，举出了三种方式。他认为：这些不同的艺术处理，显示了百花齐放的盛况。同时，尽管每个剧本各有其优点缺点，“但是，总的说来，都是努力要对春秋时代这件历史公案作出历史唯物主义的分析从而给予形象化的”。

结合着创作实际，并根据一年来文艺界关于历史剧的讨论，茅盾同志又着重研究了以下几个问题：

关于古为今用的问题 茅盾同志认为：创作历史剧从来都是为了要达到古为今用的目的，其方法是以古讽今或以古喻今。但是，这在过去可取或不得不然，在今天则不可取，也不必要。这一论点已为多数人所承认，剩下的问题是如何古为今用。茅盾同志从文艺界关于历史剧的讨论中，对这个问题归结出五种方案：对人民进行爱国主义教育；进行阶级斗争和生产斗争的思想教育；强调历史题材中积极的今天需要的部分，删去其相反的部分；作为加强斗志的助力或借鉴；以及通过对历史的认识对人民进行马克思列宁主义的思想教育，等等。但他认为：这些原则容易被人接受，在实践中却不简单。首先是题材的选择问题。第一，阶级斗争和生产斗争的历史题材，其教育意义是肯定的，但农民起义的失败究应如何处理？茅盾同志的看法是：这类题材的教育意义恰恰在于它有失败的经验。其次，如愚忠、愚孝之类的题材，也不可一概否定。像《赵氏孤儿》中程婴、杵臼虽为一姓一家作了牺牲，但今天也未便简单地以“愚”目之。最后一类是：题材积极但有局限性，一般认为卧薪尝胆的故事也属于这一类。

茅盾同志认为：卧薪尝胆“这个题材只有积极意义，不发生所谓历史局限性的问题。只要还它个本来面目，积极的教育意义就出来了。剧作家的任务是通过艺术形象对此一历史事件还它个本来面目。而在此本来面目中，既有正面教训，也有反面教训”。能够这样，自然也达到了古为今用的目的。

许多表现这个题材的剧本之所以出现偏差，“最主要的原因恐怕是对古为今用的理解既片面而又机械”，因而“产生了从主观出发的想象和艺术虚构”，也就是没有使题材“还它个本来面目”。茅盾同志认为：“史书所没有的，剧作家可以想象，可以虚构，但是必须从二千四百年前越国的现实基础上进行虚构，而不是从我们今天的现实基础上进行虚构。”许多剧本正是在这一点上出了问题。诸如把越王勾践描写为下放干部似的从事农业劳动，而且大兴水利，大炼钢铁，改造农具，请外国专家帮助制造武器，卧薪尝胆，搞“三反”，俨然在实行今天我们所说的“劳武结合”政策。反面人物又极像现代修正主义者，等等。这都是离开了勾践当时的历史条件所作的错误的“类比”和“引申”，把古代和今天的表面的相似，“虚构为本质上的—致”，而“硬塞进一个我们今天的思想意识的基础”。很明显，这一切都是于史无证、值得商讨的。茅盾同志认为：“二千四百年前一个奴隶社会的统治集团的所作所为（无论它怎样高明）竟可以影射我们的共产党领导下的建设社会主义的现实，这不是对我们的诬蔑么？同时，这又是以今变古，严重地离开了历史唯物主义的观点。”

关于历史上人民作用的问题 茅盾同志谈道：许多描写卧薪尝胆故事的剧本，它们表现人民的力量的方式大致有三类。第一，把越国十年生聚、十年教训的重要措施甚至连尝胆这样细节，都归功于人民的主动倡议。这样一来既过高地估计了当时的人民的政治觉悟，又过高估计了勾践等人的政治品质，不免使人把他疑为今天才可能有的领导人物；同时，也抹煞了历史上帝王将相的个人作用。第二，企图一方面突出人民的力量，另一方面又要写出帝王将相的个人作用，便把勾践等人的领导方法，写成今天的从群众中来，又回到群众中去。这样写法是可以的，但处理不好，容易使古人现代化。第三，直接写人民要求复仇雪耻、自力更生，推动勾践进行十年生聚、十年教训的事业。这样写比较能够不出偏差，于史有据，又表现了人心向背的巨大作用。在这一方面处理得较好的，茅盾同志认为是《胆剑篇》。它兼取了第二和第三两种方式，虽然人物身上还有现代化的成分，但仍然显得可信，并有艺术感染力量。

关于历史真实与艺术真实相结合的问题 茅盾同志在原文第五节，对这个问题已提出了自己的基本看法。他还认为：为了避免误解与更加醒目，用“历史真实与艺术虚构的结合”来代替“历史真实与艺术真实之统一”这个常见的用语，也许更好一些。

茅盾同志首先指出：“历史家不能要求历史剧处处都有历史根据，正如艺术家

(剧作家)不能以艺术创作的特征为借口而完全不顾历史事实、任意捏造。历史剧无论怎样忠实于历史,都不能不有虚构的部分,如果没有虚构就不成为历史剧。”但是,艺术虚构又不同于改写历史,而有些剧本正是违反了这个原则。它们为了表现勾践伐吴的正义性,便先写了齐、楚等国到越请援或夫差纠合齐、晋犯越,有的甚至安排了越国保守分子(恐吴病者)勾结吴兵来犯,勾践被迫发动自卫战争,等等,不一而足。茅盾同志认为这样来改写历史是要不得的,是反历史主义的。

艺术虚构的方式之一是真人假事。这个方式是创作历史剧不可避免的、最常见方式。但是,虚构——必须是历史主义的虚构。许多剧本的做法恰恰相反。它们多半把夫差写成为十足的脓包,荒淫糊涂,头脑简单,成为戏台上常见的那种昏君;对勾践则又过分美化,脑子里甚至有今天的“群众路线”、“劳动锻炼”等观念,并说着今天通用的词汇。茅盾同志认为:过分丑化夫差是不好的,因为这距历史上的夫差太远;而作为勾践的对立面的夫差既然不行,勾践终于能复仇雪耻,也就没有什么了不起了;过分丑化夫差,反而会把夫差的悲剧“原来应当有的教育意义庸俗化了”。如果能还夫差以本来的面目,剧本的教育意义反而会更大。许多剧本加在夫差身上的虚构和历史真实是不协调的。关于伯嚭的描写,许多剧本也失之于漫画化,“而伯嚭与伍子胥的矛盾又被简单化为抽象的忠与奸的不相容,没有深入到政策的分析”。关于勾践,茅盾同志认为可以适当美化,因为我们所取的只是他的埋头苦干、自力更生和反弱为强这一段历史,所以即使不写他的所谓局限性,也仍然可以基本上符合历史真实。有些剧本写勾践入吴后经过了严峻考验,性格更加沉着、坚强,也是符合历史真实的,但过分写他的动摇,就会削弱这个艺术形象的力量。

艺术虚构的另一方式是假人真事。这个方式在卧薪尝胆的剧本里并不多见。特别多而且特别值得注意的,是人事两假的虚构方式。这些剧本既写了勾践的埋头苦干和自力更生,又写了越国统治集团中的保守分子、恐吴病者、投降主义者对于勾践路线的反抗。这两方面在剧中都被“现代化”了。有的甚至“虚构”出人民英雄的形象,以至类似共产党员的风貌;保守分子也有了现代修正主义者的嘴脸。很显然,这样的“虚构”完全抛弃了历史条件。但是,这些处理的失当却有助于使后出的《胆剑篇》得以吸取经验,因而这个剧本的许多处理比较能恰到好处。比如它只写越国造铁犁而不写大炼钢铁就是一个显例。

文章还提到有些剧作者对历史资料掌握不多或对历史事实未加查考,往往以意为之,违背了历史,或造成似是而非的描写。甚至《胆剑篇》的个别地方也有这个缺点。

茅盾同志在最后说明了历史真实与艺术虚构的问题，并说明虚构在作家的创作活动中的重大作用。茅盾同志认为虚构系处于逻辑思维之后的形象思维的阶段。“当作家进行概括时，逻辑思维与形象思维有时会交错，但主要是逻辑思维在起作用，否则就不能进行概括。”创作历史剧，必然首先要求作家严格地探索历史真实，“必须在充分掌握史料（前人记载和民间传说的历史生活）、甄别史料、分析史料之后进行概括”。“作家是以历史家身份做科学的历史研究工作”，在历史真实的基础上进行艺术构思，并且要设身处地、跑进古人的生活中去。这样就有可能避免把现代人的意识形态强加于古人身上。

关于历史剧的文学语言问题 茅盾同志认为：“我国古典历史剧的文学语言从它的历史科学性来看，是不能令人满意的。”新编的许多剧本的文学语言是力求朴素的，它们用典极少，因而也少犯了一些时代性的错误。但是，缺乏查考和不加检点以及不通之处也仍然存在。此如“东山再起”、“社稷蒙尘”、“军机总督大司马”以及文种上场念“俗语称：国破山河在，城春草木深”等等。而最多的是剧中出现了许多现代的新词汇，减少了历史气氛。

四

论文在最后评论了话剧《胆剑篇》。茅盾同志认为：许多剧本由于对吴越战争的性质分析不清，避免提出“复仇”（在勾践的确是复仇，在人民则是解放战争）的号召，又为了要给勾践找一个堂而皇之的理由，便把他装扮成现代的殖民地解放战争的民族英雄，这当然是错误的。另外一些剧本则把勾践写成意志薄弱的无能之辈，事事都由人民来推动这也不大好。《胆剑篇》避免了上述过与不及的缺点，把勾践写成能够忍辱负重、从善如流的有为之主，比较符合于当时的历史实际。《胆剑篇》里夫差、伯嚭以及范蠡等人，也都写得个性鲜明、各有才能，比有些剧本处理得好。至于西施，剧作者对她的性格刻划也很有分寸：她是爱国者，也有胆量；但只能看到勾践等一二人的生死，没有考虑到其他。关于伍子胥，他在《胆剑篇》中“有了新的眉眼”，在一定程度上写出了他的性格的复杂性，但可惜限于“篇幅”，剧作者不能为他安排更多的好戏。其他如苦成等人物，个性写得不明显，泄臬也只平平。

茅盾同志认为《胆剑篇》的文学语言是十分出色的，剧作者并特别注意了语言的时代性。

论文最后说道：《胆剑篇》“有些地方谨守历史事实的范围，有些地方对历史事

实作了改动”。其中有一些，改得不妥。一、剧作者把栖于会稽的五千甲士的突围，作为勾践终于得释的关键，而突围又出于范蠡的策划，这是修改了历史。这样处理，反不如把释放勾践作为夫差打算争霸中原、有意对勾践表示“信守”、“仁爱”为妥。因为这样不仅不改历史，还可以深化夫差性格。二、第五幕改写历史有四处，剧作者虽意在加强戏剧性，但效果并不太好。茅盾同志认为第五幕虽然险笔多，但“格局狭小，不如前四幕气派恢宏、节奏沉着”。而且剧本虚构了齐、晋等国伐吴，在当时也不可能。三、其他不符合史实的地方还有一些。

论文最后谈到，剧中不合历史的地方，虽无关宏旨，但就一般情况而论，“历史剧既应虚构，亦应遵守史实；虚构而外的事实，应尽量遵照历史，不宜随便改动”。“因为历史剧的又一目的是给观众以正确的历史知识。”

（原载《戏剧报》1962年第2期）

“史实”和“虚构”

——漫谈历史剧创作中的历史真实与艺术真实的统一

李希凡

我不是研究历史的，也不太懂戏，但是，近一两年来有关历史剧问题的讨论，历史剧创作的实践，却总是吸引着我。看了不少讨论文章，也看了一些新创作的历史剧，受到了很大的启发。有时还因为看剧本或演出，也翻阅有关历史资料，写过一两篇文章谈谈自己的看法。渐渐地就积累了一些偏见，特别是关于历史剧的历史真实和艺术真实的统一问题，很想谈出来，就教于对历史剧有研究的同志。

在历史剧问题的讨论里分歧意见虽然很多，而争论的主要焦点却集中在历史真实和艺术真实的统一问题。从历史剧的创作实践来看，也就是如何处理历史事实和艺术虚构的关系。除开传统戏曲中的所谓“旧历史剧”不谈，对于新历史剧的创作，在讨论中有两种分歧的代表性建议：

一种是引起讨论的吴晗同志的建议，吴晗同志在《谈历史剧》一文里说：

历史剧和历史有联系，也有区别。

历史剧必须有历史根据，人物、事实都要有根据。历史剧的任务是反映历史的实际情况，吸取其中某些有益经验，对广大人民群众进行历史主义爱国主义教育。人物、事实都是虚构的，绝对不能算历史剧。人物确有其人，但事实没有或不可能发生的也不能算历史剧。在这一点上说，历史剧必须受历史的约束，两者是有联系的。

同时，历史剧不同于历史，两者是有区别的，假如历史剧完全和历史一样，没有加以艺术处理，有所突出、夸张、集中，那只能算历史，不能算历史剧。……历史剧的剧作家在不违反时代的真实性原则下，不去写这个时代所不可能发生的事情，在这个原则下，剧作家有充分的虚构的自由，创造故事，加以渲染、夸张、突出、集中，使之达到艺术上完整的要求。^①

^① 《春天集》145—146页。

在讨论中，针对吴晗同志的意见发表不同看法的文章很多，我觉得和吴晗同志尖锐对立的看法，却以辛宪锡同志的《简谈历史剧》所谈的意见最具有代表性。辛宪锡同志“认为历史剧可以通过如下两种方法达到历史的真实”：

第一，剧作家根据马克思主义的辩证唯物论与历史唯物论观点，根据现时生活的体验，借助历史事实的记载，去认识、熟悉他所要表现的古代生活，这里有对历史事实的突出、夸张、集中，甚至有某些人物、细节的虚构创造；也有对历史事实的删节、简略，甚至掩盖。所有这一切，都是为了反映出那一时代的历史主流、历史本质……

第二，剧作家根据马克思主义的辩证唯物论历史唯物论观点，根据现时生活的体验，去综合生活，丰富生活，虚构创造历史事实，塑造出符合历史发展可能性的人物形象来，从而达到历史的真实……当然，这不是说要用我们今天的标准去要求古人，而是说要按照他那个历史时代有的与可能有的标准去要求他，要按历史发展的可能性去创造人物。^①

从字面上的解释看来，很难对吴晗同志的意见表示不同的看法，但是，我总觉得，吴晗同志对两者在创作中如何取得统一，解释得还是不很充分，甚至有矛盾之处。譬如前面说：“历史剧必须有历史根据，人物、事实都要有根据。历史剧的任务是反映历史的实际情况，吸取其中某些有益经验，对广大人民进行历史主义、爱国主义教育。”后面却又说：“……剧作家在不违反时代的真实性原则下，不去写这个时代所不可能发生的事情”就“有充分的虚构的自由，创造故事，加以渲染，夸张、突出、集中，使之达到艺术上完整的要求”。那么，既要“人物、事实都要有根据”，能“做到无一字无来历，无一事无出处”，^②才算做好的历史剧，究竟和有充分的虚构的自由，创造故事怎样结合呢？这种充分的“虚构”和“创造”，究竟是以“不违反时代的真实性”为准则，还是以“人物、事实都要有根据”为准则呢？如果以前者为准则，吴晗同志所评价的“无一字无来历，无一事无出处”的好的当代历史剧的创作，却在某种程度上存在着把历史生活现代化的痕迹，如果以后者为准则，同样也被吴晗同志评价为好的历史剧的《胆剑篇》，却又显然存在着大量的没有“根据”的人物、“事实”的虚构

^① 1961年1月12日《文汇报》。

^② 《春天集》130页。

(这里指的是戏里的故事情节的事实,并非说史实的事实可以创造)。要知道,如果把人物、事实强调到“都要有根据”的程度,那就势必和“创造故事”产生不可调和的矛盾,因为所谓“事实”,在戏里是要变成故事情节的,而这却不是任何历史事实都能提供出来的,也不是只要把这个历史事件的所有历史事实串连起来就能组成戏的故事情节。因此,要认真地探讨这个问题,就必须清楚地、毫不含糊地说明历史和历史剧的关系,说明历史真实和艺术真实如何取得统一的具体看法。

历史剧和历史虽然有“联系”,却是在性质上完全不同的东西——历史剧是文艺创作,而历史则是过去时代事实的记录。从这种性质上的差异来看,它们没有共同规律,否则,要不就是取消文艺创作的特殊规律,要不就是歪曲历史。不错,恩格斯曾经说过:巴尔扎克在他的作品里“安排了法国社会的全部历史,从这个历史里,甚至在经济的细节上(例如法国大革命后不动产和私有财产之重新分配),我所学到的东西也比从当时所有专门历史家、经济学家和统计学家的全部著作合拢起来所学到的还要多”。^①但是,我想谁也不会误解恩格斯这里所指的,是从巴尔扎克作品所反映的特定历史时代生活的真实性里学到的东西,而并不是说,文学作品必须负担写“全部历史”的任务。所以我以为,简单地把“反映历史实际情况”、“普及历史知识”、“起历史教科书的作用”,都规定成“历史剧的任务”,那就不符合作为文学艺术样式之一的历史剧的性质了。

历史剧,从题材内容来看,尽管不同于现代剧,但是,它作为文学艺术这种特殊的意识形态,却是并不因它的题材内容的不同而改变。那么,既然是作为文学艺术作品,它就必须符合艺术的规律,执行艺术的任务。在这里,历史和历史剧的关系,只能是相像或者接近于文学作品和生活的关系。生活是艺术的源泉,但艺术绝不是生活的再版。历史和历史剧的关系也是如此(不同的是,剧作者还必须在自己的头脑里经过一个把死的历史材料变成活的人间世界的过程,从而把握那个历史现实的所有方面,发现和理解其复杂性,发现和理解其本质和现象的内在联系,个别和一般的关系,……总之,在剧作者的心目里,历史不能是简单的、抽象的事实记录,而必须成为具体的、活生生的人间世界以后,他才能开始进行艺术的创作)。它是通过艺术的形式反映历史生活。历史作为作品的素材确实是历史剧的依据,不过,任何素材都不能直接变成作品的内容。它们只能在符合历史生活真实的条件下,经过作家的选择、概括、提炼和加工的艺术创造过程,才能成为戏剧的故事情节。所

^① 《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》21—22页。

以，简单地说说“反映历史实际情况”，是没有说明历史剧的特点的，而且很容易混淆它的特殊功能。在这里，剧作者必须把历史事实变成活生生的戏——有形象、有性格、有生活矛盾形成的戏剧冲突，有剧作家注入的思想生命。叫历史剧起普及历史知识的作用，就会背离这种艺术内容。吴晗同志曾经谈到自己写《海瑞罢官》（京剧）的经验，我想这经验是很宝贵的。当然，不能说这个剧本一点也不像戏，那是吴晗同志的自谦之词，但至少比较起上海京剧院的《海瑞上疏》，戏剧艺术的感染力要差一些，我虽然不能妄加猜测，却有点怀疑这个剧本是不是由于太突出了“普及历史知识”的任务，让历史事实束缚了艺术的构思？

这自然也涉及作者创作历史剧的目的。在这个问题上，我觉得张真同志在《论历史的具体性》里说得很好：“我们写历史剧，并不是由于热爱古人，倒是由于热爱今人，不是为古人作传，而是当做革命文艺工作来做的，因此要求做到古为今用。”^①“要求做到古为今用”，这就是说，不是任何历史题材都可以“为今用”的。为今用的“古”，必须有和“今”相通，并值得“今”称道、借鉴的东西。而对于剧作者来说，也同样不是任何历史题材都能激起创作冲动，他写作历史剧也总是和他现实的思想有联系的。离开现实的“思古之幽情”，不可能创造出激动人心、鼓舞当代观众的历史剧。当然，如果对于历史没有作家自己的独具慧眼的认识，不能从复杂的历史生活中抽理出具有艺术魅力而且是主流的必须加以突出的东西，也同样创造不出成功的历史剧。黑格尔在他的《美学》一书里说：“对于地方色彩，道德习俗，机关制度等外在事物纯然历史性的精确，在艺术作品中只能算做次要的部分，它应该服从既真实而对现代文化来说又是意义还未过去的内容（意蕴）。 ”^②这些话是道出了历史剧创作的现实意义的。

历史剧作为反映历史生活题材的作品，我们当然要求它必须符合历史的真实性，但是，这种要求不能取消艺术的创作规律，也就是说，不能用历史教科书的科学的真实性来要求历史剧。无论在怎样反映历史真实的情况下，历史剧都要求（不是允许）虚构。艺术的虚构，在任何品种的艺术里，都是它区别其他科学意识形态的特征，可以说没有虚构也就没有艺术。这个特征也绝不能由于历史剧而废除。如果要求“人物事实都要有根据”，能“做到无一字无来历，无一事无出处”，才算做值得称许的历史剧，那么，曹禺、梅阡、于是之等同志就写不出《胆剑篇》。因为他们在《胆剑篇》里进行了大量的艺术虚构，不仅有人物的虚构——苦成、鸟雍等劳动人民的形象，当然

① 1961年5、6月号《剧本》。

② 《美学》第1卷334页。

是史实上完全没有的，而且有情节和事件的虚构。史实上既没有伍子胥和范蠡面对面对斗争的记载，也没有勾践和夫差当面发生矛盾的任何透露，甚至可以说，《胆剑篇》每一幕的情节冲突，人物关系，几乎都是剧作者依照史实的重要关节想象、虚构出来的。根据“普及历史知识”的任务，这一切都只能被指责为不符合历史事实，然而，作为戏来说，没有这些虚构，就会完全失去了《胆剑篇》的动人的艺术魅力。

吴晗同志是研究海瑞的，而且写过戏，但不知对《海瑞上疏》这个剧本的看法如何？真实历史是有这样一个事件，不过，如果不经大力渲染，就很难成为戏。譬如写疏、上疏那几场戏，尽管是有些史实根据，但其情节冲突，性格矛盾，却完全是虚构。我是喜欢这几场戏的，它们都那样突出地表现了海瑞的性格，有力地描绘了周围的情势。剧作者曾经这样谈到过他们的创作体验：“在创作过程中，还遇到这样一个问题，就是如何忠实地反映历史而又能够最好地完成一个戏的艺术创造？开始，大家被丰富的史料所束缚，拘泥于历史上的真人真事，不敢大胆从创作着眼，作艺术处理上所必要的铺衍、发展和安排。譬如，海瑞的疏本递上以后，嘉靖皇帝是在后宫阅览的，当时在场的除内廷的太监宫女等人外，只有首辅徐阶一人。这样一场好戏，上疏人海瑞却不在场，戏的冲突矛盾就拉不上去。几经钻研，想不出好办法来。最后……思想一解放，才想到历史事实虽然海瑞确不在场，但写成一个历史剧，又何尝不可以让海瑞到金殿上去和皇帝面对面展开合法斗争呢？这一改动，戏的面貌就完全不同了，戏剧性和矛盾冲突就大大加强了。”^①

《海瑞上疏》在历史真实和艺术虚构的关系上，自有其他方面的缺点（在后面要谈到）。不过，就《修本焚本》、《别友规衣》、《冒死上疏》这三场戏的创作经验来看，我却觉得他们是正确地处理了历史真实和艺术虚构的关系。没有写疏时海瑞先和夫人、后和何以尚性格矛盾的虚构，就很难把这出戏的情节写得这样丰富，也很难烘托出这个历史时代的恐怖氛围；表现出海端的刚毅不屈视死如归的性格；同样的，如果按照历史事实处理“上疏”的情节——嘉靖在后宫阅览海瑞疏本，只有徐阶和一些太监宫女在场，那确实是“戏的冲突矛盾就拉不上去”，整出戏就会失去了情节冲突的高潮。作者突破了“史料的束缚”，大胆地改变了艺术处理，借上青词贺表的细节，生发一场多么具有魅力的戏来！这样的场面，这样的氛围，不仅给这出戏的情节发展造成了高潮的情势，给充分描绘海瑞和嘉靖面对面斗争的性格冲突，准备了有利的条件，也为嘉靖王朝上上下下的腐朽面貌勾划了一个鲜明轮廓，更深

^① 《海瑞上疏·前记》。

刻地提示了海瑞上疏的历史背景、海瑞性格的历史意义。

这当然不只是加强了“戏剧性”，这种突破某些历史事实的“铺衍、发展和安排”，实际上也是加强了舞台形象历史真实的具体感，而又并不损害这个历史事件的本质真实，因为作者的虚构并未过分夸大海瑞的行动，而只是在可能的历史条件下突出地描绘了他应有的性格表现。

历史剧终归是戏，历史只是它的素材，却不能完全成为衡量它的真实性的唯一标准。因为作为戏，它还有必须遵循的艺术真实的准则。有些历史研究单位写了提供写历史剧线索的书，这种热情是可贵的，但是，我却相信，成功的历史剧，不大可能是出题目做文章的成果。因为历史家替剧作者找寻出来的题材，却不一定都能使剧作者感到它们是很有意义并且能够打动人的东西，形成他的创作冲动。取材和构思是紧密相连的，这个从始至终的过程，必须剧作者自己去完成。这里存在着逻辑思维和形象思维的差别问题，更何况其中也许还包含着普及历史知识和进行艺术教育不同目的性的矛盾。也有的同志为了一个戏的各种历史事实、细节的真实，进行了大量的考核史料辨别真伪的考证工作，不能不承认，这种科学性的研究工作，对戏剧家创作历史剧是有参考价值的，但是，我想也仅只是参考价值，如果是以事实、细节的考核和辨伪作为依据，来要求历史剧的创作，那就会使剧作者望而却步了。

剧作者被某一历史事件、某种历史精神激起了创作的冲动，当然应该广泛地阅读有关史料，尽量使历史生活的实感充溢着自己的素材仓库，以便能在进行艺术概括和艺术虚构时捕捉住最富有特征、最能体现历史本质真实的事物，但这并不等于说，必须完全如实地在当代舞台上摹写历史的事物，也不等于说，写历史剧就必须让一切古色古香的事物都复活在今天观众的心目中。关于这个问题，黑格尔也说过很精辟的意见（在这篇文章里，我想从各个方面多引证一些黑格尔的意见，因为看来我们今天纠结不清的这个问题，在黑格尔的时代就引起过很大的争论，而这位生活在一百三十多年前的唯心主义大师，只要一离开他的“理念世界”的呓语，运用辩证观点来观察、说明艺术现象，就会讲出非常精采的意见，关于历史剧问题的许多见解，就是一例）：

……艺术作品之所以创作出来，不是为着一些渊博的学者，而是为一般听众，他们须不用走寻求广博知识的弯路，就可以直接了解它、欣赏它。因为艺术不是为一小撮有文化修养的关在一个小圈子里的学者，而是为全国的人民群众。艺术作品如此，它所描绘的历史实况的外在方面，也是如此。它也必须

属于我们的，属于我们的时代和我们的人民的，也用不着凭广博的知识就可以懂得清清楚楚，就可以使我们感到它亲近，而不是个稀奇古怪不可了解的世界。^①

……在莎士比亚的历史剧里有许多东西对于我们是生疏的，不能引起多大兴趣的。这些历史事实读起来固然令人很满意，上演时就不然。批评家和专家们因为认为这种历史的珍奇事物为着它们本身的价值也应搬上舞台去，而碰见听众对这些事物感到厌倦时，就骂听众的趣味低劣，但是艺术作品以及对艺术作品的直接欣赏并不是为专家学者们，而是为广大的听众，批评家们就用不着那样趾高气扬，他们毕竟还是听众中的一部分，历史细节的精确对于他们也就不应有什么严肃的兴趣（黑格尔大概不会赞成历史剧负担“普及历史知识”的任务的——引者）。因为这个缘故，英国人现在表演莎士比亚的历史剧，只挑选那些本身优美而又易于了解的场面，他们没有我们美学家的学究气，不认为一切已经变成生疏的引不起同情的外在史实都要搬到观众的眼前。如果要把情节生疏的剧本搬上舞台表演，观众就有权利要求把它改编。人们固然可以说，凡是真正优美的作品对于一切时代都是优美的，但是艺术作品都有它的带时间性的可朽的一方面，要改编的正是一方面。因为美是显现给旁人看的。它所需要显现给他们的那些人对于显现的外在方面也必须感到熟悉亲切才行（黑点是引者所加）。^②

如果这些话不是出自黑格尔《美学》一书，人们真会以为它是针对我们现在历史剧讨论中某些同志的态度和意见而发的。剧作者应该慎重地处理历史事实——哪怕是细节的真实，都应当从历史生活的具体性上缜密地考虑，但这却不等于一切的如实的翻版。再重复一句，因为历史剧毕竟是戏，是艺术创作，它的艺术真实和历史真实的关系，正像一般文艺创作中的艺术真实和生活真实的关系一样——它来源于历史真实，历史真实是它的基础，但它又毕竟不是历史事实的还原，历史事实的翻版。

那么，历史剧究竟怎样才算符合历史真实呢？我以为，主要的应该是特定历史事件、历史生活（包括起主要作用的真实的历史人物）的本质真实，历史精神面貌的本质真实，至于某些非主要的历史事实或细节真实，那就必须服从戏的艺术内容的需要，任凭剧作者在不违反、不削弱历史本质真实的条件下取舍或加工。黑格尔

① 《美学》第1卷337—338页。

② 《美学》第1卷342页。

在这方面也讲过值得借鉴的有益的见解：

……我们理应要求艺术家们对于过去时代……的精神能体察入微，因为这种有实体性的东西如果是真实的，就会对于一切都是容易了解的；但是如果想要把古代灰烬中的纯然外在现象的个别定性都很详尽而精确地摹仿过来，那就只能算是一种稚气的学究勾当，为着一种本身纯然外在的目的。从这方面来看，我们固然应该要求大体上的正确，但是不应剥夺艺术家徘徊于虚构与真实之间的权利（黑点是引者所加）。①

这位唯心主义哲学家对于“真实”的理解，和我们的理解自然是有本质差别的，他的所谓“真实”是和表现他的思想王国中的“理念世界”密切结合的，我们所理解的真实，是和社会生活血肉一体的。不过，他对历史真实和艺术虚构的关系的解释，却是闪耀着辩证法的光辉，值得我们吸取。

我还以为，在不违反历史生活、历史精神的本质真实的准则下，写戏应该有艺术虚构、艺术创造的广阔的天地，它可以完全以一个历史事件的中心内容作为艺术再创作的对象，它也可以以这个历史事件作为血脉，却完全从侧面创造一个艺术形象的新世界，烘托、表现这个历史事件。只要它不违反这个历史事件的时代生活的真实，我想也是可以允许的。譬如中国评剧院的《钟离剑》，也以勾践兴国复仇的故事作为背景，但它的情节内容却和《胆剑篇》完全不同，它只在尝胆破吴的重大历史关节上来自史实，而主要的情节却是沿着虚构的人物钟离祖孙铸剑、被掠的故事在发展。勾践谒宗庙、救素女、命钟离铸剑、夜访天目山、钟离被掠去吴坚贞不屈，都完全是虚构的故事、虚构的情节，只是在最后才汇入勾践破吴的重大历史剧关节。戏是写得很好的，有动人的情节，尖锐的冲突，鲜明的性格。这个戏究竟算不算历史剧，自然还可以商讨，但是，这样一条创作道路，却是别开生面的。这个戏虽然不符合“无一字无来历，无一事无出处”的要求，而在反映勾践兴国复仇的历史生活、历史精神方面，又没有什么不真实之处，像在《胆剑篇》一样，越国君民卧薪尝胆、同仇敌忾的精神，在这出戏里，也得到了生动的、真实的反映，它的情节和人物的虚构，都贯串着、体现着这种精神。

使历史剧创作的艺术虚构，有广阔的天地，是不是就给反历史主义开了后门呢？

① 《美学》第1卷 344—345页。

艺术虚构和反历史主义的区别究竟在哪里，这是必须说明的。在这个问题上，我们不同意类似前面所引的辛宪锡同志的那种意见：“剧作家根据马克思列宁主义的辩证唯物论和历史唯物论观点，根据现时的生活的体验，去综合生活，丰富生活，虚构创造历史事实，塑造出符合历史发展可能性的人物形象来，从而达到历史的真实。”这是一种玩弄词藻的自相矛盾的观点。创作历史剧，不从历史生活实际出发，不以历史生活为构思的基础，却“根据现时生活的体验，去综合生活，丰富生活”，已经够使人糊涂的了！而居然还能根据这种方法“虚构创造历史事实，塑造出符合历史发展可能性的人物形象来，从而达到历史的真实”，就更加不能令人理解了。吴晗同志对这类见解的批评是一针见血的。

历史剧之所以称为历史剧，就是因为它以特定历史事件的历史生活为题材，是从历史真实的启示里生发出戏来，而决不是去“创造历史”，更不可能根据“现时的生活体验”，去“创造历史事实”。马克思列宁主义的历史唯物论观点，只能是认识历史生活的指南，却不是可以“创造历史事实”的万能法宝。提倡这样一种做法，确实是非常危险的。

不错，剧作家不是毫无目的地创作历史剧，对某一个历史事件发生了兴趣，引起了创作冲动，是有作家的现实的思想根据。但这种根据并不外于历史生活。即使由现实生活中某些感受引起的，也是由于作家对历史生活有他自己的真知灼见，发掘出值得今天借鉴的东西。剧作者有权利从复杂的史实中找到主要的应该加以突出的事物，用自己的思想照出它们的光辉，但这也决不能去篡改史实，给古代人穿上现代思想的服装。不管武则天是多么英明的皇帝，在唐代建立过怎样的划时代的功勋，代表着哪一阶层的利益，但皇帝毕竟是皇帝，她的进步作用，只能在她所生存的历史生活里得到具体的描绘，才能是真实的，如果按照今天的政治理想去描绘她，把她写成具有民主作风，代表广大人民群众利益的政治领袖，那就会使今天的观众发笑。刚正不阿、耿介、清廉的海瑞，确实是一个在封建时代为人民做了不少好事，很值得歌颂的历史人物，但他毕竟是封建官吏，有他历史的阶级的局限，我们不能要求他必须认识封建制度是万恶之源，也不必惋惜他不能和农民起义联合起来把嘉靖皇帝从“龙廷”中赶出来，更不必把他所不能有的思想强加给他。如上所说，《海瑞上疏》是一出好戏，在处理历史真实和艺术虚构的关系上，也是比较成功的。只是在这方面也仍然存在着一些瑕疵。例如最后一场“虎口余生”对于海瑞、何以尚思想感情变化的某些处理，就不尽妥当。海瑞、何以尚虽然直言敢谏，但他们仍然是寄希望于封建王朝的。也不可能不是这样。所以让他们（而且当着太监的面）有这样

的对白：

黄锦：今者太子登基，是徐阁老拟了遗诏一道，凡是因直言获罪先王的忠臣，一概释放，这才有了您的活命哪！

海瑞：哦，原来如此！

何以尚：海瑞兄，新主登基，为了挽回人心，不能不将我们放了出来呢！

海瑞：又被你道破了！^①

就不切合他们的身份和思想感情，也和刚刚哭过嘉靖之死的海瑞性格，存在着明显的矛盾。

《海瑞上疏》在这些问题的处理上还是严肃的，仍难免瑕疵，在别的一些历史剧里，这种现象就更为突出了。

艺术虚构，是在历史生活真实基础上的虚构，离开了“真实”，虚构就会变成歪曲。哪怕是细节的真实，即使有所根据，如果离开了历史生活、人物性格的本质面貌，也会出现不切实际、损害形象真实的表现。像曹操，这个在汉末历史上曾经起过一定作用的杰出的封建政治家，是可以重新创造他的形象的，但必须选择符合他身份、性格的有说服力的细节。过分的揄扬，就会失去真实。譬如写他的关心民间疾苦，就不一定非选择他私生活如何节俭，十年不换被子之类的细节，尽管历史上有类似记载，却不见得就是曹操性格的真实面貌，至少和建造豪华的铜雀台的事实相矛盾。

历史剧要求艺术虚构，但绝不允许反历史主义和杜撰。大力提倡作历史剧必须允许艺术虚构的黑格尔，对反历史主义想象，也是进行了尖锐批评的。其中有两点分析，在今天也还值得我们借鉴：

其一，“这种主观的表现方式（指反历史主义的表现方式——引者）之所以产生，是由于对过去时代的无知，也由于艺术家的天真，感觉不到或认识不到所写对象与这种表现方式之间的矛盾，总之，文化修养的缺乏就是这种表现方式的根源。”^②

其二，“这种主观的表现方式（同上注）之所以产生，是由于艺术家对自己

① 《海瑞上疏》79页。

② 《美学》第1卷329页。

的时代的文化的骄傲，他认为只有他那时代的观点、道德和社会习俗才有价值，才值得采用，因此对任何内容都不能欣赏，除非那内容是用他那时代的文化形式表现出来的。”在分析这种反历史主义现象的时候，还举了法国当时舞台上的大量例证，黑格尔说：“凡是他们所爱好的都必须先经过‘法国化’”，“历史也往往是按照这个原则写出的，其目的并不在历史本身和历史所写的人物事件，而在适当的某些旨趣……许多剧本也是这样写成的，或是在全部内容上或是某些片段上的明显地隐射到当时的情况，如果在旧剧本里碰到可以联系时事的地方，演员们就故意把它加以大肆渲染”（黑点是引者所加）。^①

在我们的历史剧创作和改编中，类似现象也许更为复杂多样，但就其根源来讲，和黑格尔所批评的法国的历史剧，确实有不少相像之处，这是值得引起我们警惕的。

我看的历史剧不多，即使是对这里所谈到几出戏和有关史料，也没有做过系统的研究，所以有些分析和意见很可能是谬误的。但是，我总觉得历史剧创作中的历史真实和艺术真实的关系问题，都不应该片面地加以解释。

片面地解释忠于历史事实，就会束缚作家的艺术虚构，艺术创造。

片面地解释艺术虚构，把艺术虚构强调成可以“创造历史事实”的万能法宝，那实际上是在提倡反历史主义，对历史剧的创作也是有害无益的。

在历史剧的创作中，是必须忠实于历史生活的，但不能把这条忠实的线，划在忠实于一切历史事实、细节的基础上，而是忠实于历史生活、历史精神的本质真实。它对历史事实的忠实，也只能是特定历史事件重大关节的史实，而不是一切史实和细节。

在历史剧的创作中，是要求艺术虚构的，没有虚构，就很难有戏，但是，这种艺术虚构并不是凭空杜撰，而是以历史生活为基础，是在真实地反映历史生活的前提下进行艺术虚构。

我想，只要不是片面地加以强调，而是辩证地看待它们中间的关系，那么，在历史剧的创作中，历史真实和艺术真实将可以而且必然会达到有机的统一。

一九六二年一月二十九夜写于京郊

（原载《戏剧报》1962年第2期）

^① 《美学》第1卷330—341页。

历史剧是艺术，不是历史

王子野

最近读了《光明日报》上发表的吴晗同志和李希凡同志关于历史剧问题的争论，引起了兴趣，找来了他们所写的有关文章；读了之后也想来谈一点意见。

争论问题首先要把概念弄明确，否则就会像吴晗同志所说的那样彼此对不上口径，各人说各人的，说不到一起。

我以为双方争论的焦点还是在历史剧的性质上面。什么是历史剧呢？吴晗同志和李希凡同志所下的界说显然是有区别的。

历史剧可以有虚构，的确两面都承认，没有什么可争。分歧之点看来是在于：历史剧究竟是属于艺术范畴，还是属于历史范畴？

在这个问题上李希凡同志的回答是明确的：“历史剧和历史虽然有‘联系’，却是性质上完全不同的东西——历史剧是文艺创作。”吴晗同志的回答是历史剧和历史有联系又有区别。因为同历史有联系，所以“历史剧必须有历史根据，人物、事实都要有根据”。“同时，历史剧又不同于历史，两者是有区别的”，所以可以允许艺术的虚构。历史剧究竟是艺术还是历史？吴晗同志在他所写的文章中都没有肯定的回答。如果把他对历史剧所下的界说：历史剧同历史有联系又有区别看作是对这问题的回答，那么显然历史剧是介乎历史与艺术之间的东西，或者是既属历史范畴，又属艺术范畴。

由于对历史剧性质的这样理解，所以吴晗同志认为有必要把历史剧和故事剧分开。故事剧的特点是“故事情节，可以不受历史约束，剧作家有充分虚构的自由，只要合情合理便行”。照这定义来说，故事剧是属于艺术范畴，而历史剧则不同，它除了和故事剧同样有艺术虚构的自由之外，还必须受历史约束，人物、事物都要有根据，这也就是说历史剧还属于历史范畴。所以吴晗同志认为两者之间“有本质的差别”。

把历史剧同故事剧分开，而使历史剧受历史约束这样突出，这的确是个有本质意义的争论。因为倘若把历史剧归属于艺术范畴，剧作家写作时就得按艺术规律办

事；倘若把历史剧既划给艺术，又划给历史，那么剧作家写作时就得按照两种规律办事，又是写戏剧，又是写历史，就有点难办。所以这问题应当争论清楚。

我是比较同意李希凡同志的意见，应当把历史剧看作是艺术范围内的事情，要按艺术创作的规律办事。理由是历史剧终究是戏剧，不是历史，它同历史的“联系”不过是个取材问题。历史剧这个词更准确一点应当称作历史题材的戏剧，以区别于现代题材的戏剧和民间传说、神话故事题材的戏剧，但是戏剧总是戏剧，并不因为取材不同而改变自己的性质。

说历史剧同历史的关系是又有联系又有区别，这样说法也不明确。历史无非是过去的生活，历史剧同历史的关系据我看来应当是艺术与生活的关系。与其把艺术同生活的关系说成又有联系又有区别，还不如说艺术反映生活而又高于生活，同样也可以说，历史剧反映历史生活，但又要比历史生活高些。戏剧同生活的关系是没有争论的，为什么历史剧同历史生活的关系就有这么多的争论呢？

历史剧既然是艺术，那么它还要不要受历史的约束？要不要反映历史的真实性？凡是现实主义的戏剧家都会作出肯定的回答。问题是对历史约束和历史真实怎么看法。应当承认艺术家和历史家对这问题的看法是有所区别的。历史家所讲的历史约束、历史真实是指历史上的真人真事，艺术家却是指通过典型来反映历史的内在本质。亚里士多德讲过历史家和诗人（指悲剧作家）之间的区别是在于“一是述说已然的事物，另一是述说可能的事物。在这点上讲，诗比历史是更有哲学意味以及更为优美的东西：因为诗主要地关切着的是一般的真理，历史则是特殊的真理”。^① 狄得罗也说：戏剧作家“在真实上不如历史家，在逼真上却胜过历史家”。^② 这里所讲的历史家的真实是指真人真事的真实，而戏剧家的逼真是吴晗同志所要求于故事剧的合情合理。虽然亚里士多德和狄得罗都是外国的古人，但他们的意见说得对还得承认它对，这是普遍真理。

历史剧之所以应当明确是艺术不是历史，就在于打破写真人真事的框框。历史真实和艺术真实一定要统一，这是无可争辩的，但是这个统一不能是基本上保存真人真事，加上一点艺术虚构就行了，而是用真人真事作素材，经过剧作家的大胆虚构，丰富想象的复制而把历史真实再现出来。

真人真事可不可以写书？当然可以写。照写真人真事可以写成一部好的传记，一部好的回忆录，一部有价值的历史记载，但不是艺术作品。艺术作品必须有想象，

① 《诗学》，新文艺出版社1954年版，第95页。

② 《狄得罗文艺论文辑译》，刊《世界文学》1962年1、2月号。

有虚构，所以高尔基说得好，没有想象就没有艺术。艺术来源于生活，但又要比生活更高、更强烈、更集中、更理想、更典型、更带普遍性。要达到这一连六个“更”字的标准，就得靠想象和虚构。吴晗同志一方面很正确地承认剧作家有充分自由虚构的必要，同时又从历史家角度的历史真实（即真人真事）来约束剧作家，无怪李希凡同志说这是一个矛盾，我看也是一个矛盾。

真人真事可以当作艺术创作的素材，但不能如实照抄。可以一定历史时期的真人真事作蓝本，但必须允许创作者有充分的艺术处理的自由，可以修改真人真事，也可以增加真人假事和假人假事。任何真人真事都要经过艺术的加工、提炼和升华才具有典型意义。即使画一张肖像画，画家也不能如实照描，还是有所突出，有所缩小，否则就不能勾勒出对象的内心世界。画一张简单的肖像画尚且如此，何况是反映错综复杂的历史现象的历史剧，怎么可以照抄真人真事呢？

不违反真人真事的真实，这是历史家的要求；可以违反真人真事的真实，但是不能违反历史的内在规律，可以写真人假事，也可以写假人真事，也可以写假人假事，这是剧作家的要求。不能把这两种要求混为一谈，正如不能把艺术和历史混为一谈一样，虽然两者都有反映历史真实的任务，但是反映的方法是不同的。

创作历史题材的戏剧和创作现代题材的戏剧有着共同的规律，但是也多少有点区别。现代题材是今天的生活，是我们自己经历的，可以直接从现实生活中去取得创作的题材，当然也可借助间接的文字记载的材料，但那是第二位的。历史是过去的生活，作家不可能直接去经历，所以不得不更多地借助于历史资料，历史记载，间接的材料是创作的主要来源。今天的生活经验对于写作也有参考作用，但决不能照搬，搬不好就很容易使古人现代化。所以写历史剧要十分重视掌握历史资料，要十分注意防止拿今人的生活经验去推论古人的生活。那种认为写历史剧可以不依据历史记载，可以把历史资料一脚踢开，仅凭想象去虚构的意见是非常不正确的，吴晗同志对这种意见的批驳是有理由的。

写历史剧本要从历史记载、历史资料中去取得创作的素材，这是争论双方都同意的。但是对历史事实的真实性要不要照应，照应到什么程度？这是戏剧史上颇有争论的问题。据亚里士多德的看法，历史事件只是像一个布局很好的故事，能够和诗人（悲剧作家）的意图连在一起就行了，用不着再进一步照顾历史的真实。十八世纪德国的莱辛也同意这看法，而且进一步加以发挥。他认为诗人只要注意历史的内在的可能性就行了，实际上发生过没有发生是无关紧要的。莱辛说：“诗人需要历史并不是因为它是曾经发生过的事，而是因为它是以一种方式发生过的事，和这

样发生的事相比较，诗人很难虚构出更适合自己的当前的目的的事情。假如他偶然在一件真实的史实中找到适合自己的心意的东西，那他对这个史实当然很欢迎；但为此耗费许多精力去翻阅历史是不值得的。即使查出来了，究竟有多少人知道事情是怎样发生的呢？假如我们以某件事已经发生为理由来推断这件事发生的可能性，那么有什么东西妨碍我们把一个完全虚构出来的情节当做我们从来没有听说过的一件历史事件呢？使一件历史现实值得我们相信的第一个要素是什么呢？难道不是它的内在的可能性吗？这种可能性完全没有任何确切的事实或流传的资料加以证明也罢，或者只可能由目前我们的科学还没有掌握的事实或资料加以证明也罢，那又有什么关系呢？”^① 莱辛这段话的意思很明白，戏剧家只问事件可能不可能，不问真有不真有。真有的事如适合剧作家的要求就利用现成的，不必去虚构，如没有真事就虚构一下也无妨，考据的要求对剧作家不必那么严格。过去外国写作戏剧的经验和理论不一定都完全适用于今天我国，但是剧作家最主要的着眼点应当是历史的内在可能性这一思想是可取的。

莱辛还有一个非常重要的思想是戏剧的中心任务是创作人物的性格，事实的真实与否是不重要的。他说：“对那一切与人物性格无关的事实，他愿意离开多远就离开多远。只有性格对他说来是神圣不可侵犯的（着重点是笔者所加）；他的职责就是加强这些性格，以最明确地表现这些性格。”^②

真实事实离开与否要以创造性格的需要为转移，这种理论在我国过去的戏剧家当中是否也有人讲过，我没有研究。但是我国过去的历史剧的创作实践是同这条原则不谋而合的。旧历史剧中的诸葛亮、刘备、关羽、张飞、曹操、周瑜、鲁肃、岳飞、秦桧、包公、杨家将、潘洪等一系列的人物之所以能家喻户晓，就在于性格突出，而不在于每件事都是真实可靠的。不仅《秦香莲》、《探阴山》于史无证，而且《借东风》、《空城计》也没有什么史实根据。但是这几出戏对刻画包公的性格和诸葛亮的性格却很成功，所以都是好戏。

吴晗同志拿事实真实与否来作标准而区别历史剧和故事剧，这从历史家的眼光来看可能有意义，但从艺术的角度来看，这样的区分是没有什么重大意义的。但是从吴晗同志的区分结果来看，故事剧占到百分之九十五以上，这个材料给我们证明了一个问题：中国过去的剧作家是十分重视人物性格的刻划的，性格的创造对于剧作家是占着首要的地位，史实的真伪倒是不很讲究的，这也证明他们是敢于大胆虚

①② 莱辛：《汉堡剧评》，《文艺理论译丛》，1958年第4期。

构和有丰富想象力的。

写历史剧故事情节可以不受真实历史的约束，但是历史人物的性格却不得不照顾历史人物的本来面目，可以有修改，有夸张，有突出，但是不得相矛盾。这一点我想引一个比莱辛更早一点的英国戏剧批评家约翰·德莱登的意见来补充莱辛。德莱登同莱辛一样，认为历史剧“没有必要具有历史的真实性，但是永远有必要酷似（着重点是笔者所加）真实”，剧作家所创造的性格必须与他所选作模特儿的性格相似。“当诗人有这人或那人的已被人知的性格要刻划时，他必须如实地表现他，至少不与传闻中的他的性格相矛盾。”^①

历史上的诸葛亮是一个聪明多智的人，你可以虚构《借东风》、《空城计》这些于史无证的故事来增强他的性格，但是不能把诸葛亮写成一个愚笨鲁莽的典型。为了增强包公清廉正直的性格，可以虚构《秦香莲》、《探阴山》，但不能把包公写成一个昏庸贪污的典型。曹操根据过去的历史观点是个阴险奸猾的典型，所以旧历史剧上总是写成大白脸。现在根据历史科学的重新评价，作出了翻案，郭沫若同志新写的历史剧《蔡文姬》就创作了不同于过去的典型。这不是违反历史人物的性格，这是对历史上的旧看法提出新见解。今后要写出水平更高的历史人物性格，就必须艺术家与历史家合作，剧作家写历史人物一定要依据历史科学的最新成就，这是思想水平问题。新历史剧的人物性格要尽量符合历史科学的新的评价，在这方面吴晗同志提出加强历史家与戏剧家合作的建议是很有意义的。但是这种合作必须明确以剧作家为主，历史家当顾问。因为这是写剧本，不是集体编写历史教科书。

为了正确反映历史，写出历史人物的性格，历史剧的作家必须认真学习马克思列宁主义和毛泽东同志的著作，学会用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点来观察历史，评价历史和历史人物，同时也要充分掌握历史资料，历史记载，运用正确的观点下苦功钻研史料，分辨真伪，考订事实，剧作家在准备写作之前不妨先做一番历史家的研究工作，这是必要的，有益的。但到了写作的时候却不应忘记自己的职业是剧作家，不是历史家，应当像所有艺术家一样按照艺术创作的规律去利用历史素材，不能像历史家写历史教科书那样去利用它。

（原载《戏剧报》1962年第5期）

^① 约翰·德莱登：《悲剧批评的基础》，《文艺理论译丛》，1958年第4期。

历史剧是艺术，也是历史

吴 晗

目前正进行的关于历史真实与艺术真实问题的争论，我认为，根本问题是在历史与历史剧关系问题上看法的分歧。我的意见是：历史与历史剧有区别，又有联系。区别，是说历史剧是戏，不全是历史，应该有虚构、夸张、集中，通过艺术手法，达到更高、更美、更动人的境界。而历史，是反映一个时期的真实情况——生产斗争和阶级斗争的情况，作忠实的、科学的叙述，不允许虚构、夸张（当然，历史人物、历史事件很多，从历史家的安排说，可以突出某一人物、某一事件）。所以，把历史剧与历史等同起来，以对历史的要求来要求历史剧，是错误的。

可是还有另一面：联系的一面。“历史剧”这一名称，到底从何时开始，我不清楚。好像在解放前没有这一名称，而是解放后才这么叫的。既然叫历史剧，它就必然从历史事件中找题材，并反映一定时期的历史面貌。因此，二者是有联系的。这是我的看法。

可是，王子野、李希凡同志的看法，只是强调艺术真实，好像历史真实与艺术真实是对立的，不相容的，历史真实排斥艺术真实；强调历史剧的虚构方面，忽视历史剧取材于历史的方面，甚至说“历史剧是艺术，不是历史”。那么要问一个问题：历史剧是艺术，不错；但不是历史，又是什么？既然不是历史，那又为什么要叫历史剧呢？

五月二十九日《光明日报》上，发表了刘知渐同志的文章《从李渔孔尚任对历史剧的看法说起》，举古典历史剧《桃花扇》和田汉同志的《谢瑶环》为例，支持李希凡、王子野同志的论点，不同意历史剧和历史有联系，并提出《谢瑶环》是最好的历史剧。这就很值得考虑了。《谢瑶环》，艺术上成功，是另一个问题，这里且不谈它。假如从历史角度来看，就可以提出几个问题。武则天、来俊臣、武三思，是实有其人的；但剧中的主角谢瑶环是虚构的，整个事情本身也是虚构的。不仅如此，而且故事、情节，在具体的历史条件下，也是不可能发生的。试问在唐朝，一个宫廷女官，扮作男人，到地方上去做巡按，是可能的吗？不但女扮男装，而且还在任

所结婚，是可能的吗？她被坏人害死了，武则天专为此事赶到出事地点去进行处理，是可能的吗？田汉同志的《谢瑶环》是根据西北一个戏曲剧本改编的，他自己也没有说这是历史剧，而现在有些文章、评论，硬派给它“历史剧”的名称。这里就发生了历史的含义问题：什么是历史？这是根本问题。看来，有些人的看法是这样：只要戏里边有某个历史人物出场，或者没有什么历史人物，而反映的是古代事情，人物穿的是古代服装，这样的戏就叫历史剧。这样就把历史剧的历史解释为：凡是过去的事情都是历史，以与现代题材相区别。即，凡古装戏都是历史剧。所以就不去注意区别戏里的历史人物是主要人物，还是配角了。

仍以《谢瑶环》为例。谢瑶环是主角，武则天是陪衬人物；谢瑶环其人其事都属虚构，而武则天和武三思、来俊臣是实有其人的。仅仅因为戏里武、来是实有其人，就叫历史剧。如此推而广之，则《封神榜》也是历史小说了，因为武王、纣王、姜太公是实有其人的嘛。《西游记》也是历史小说了，因为主要人物唐僧也是实有其人的，到印度取经是实有其事的。这样推论下去就很难办了：历史没有了，取消了历史。把故事与历史混淆了，把神话与历史混淆了，把传说与历史混淆了。看来，这是没有什么好处的。

那么，什么是历史呢？毛主席在《丢掉幻想，准备斗争》一文中说：“阶级斗争，一些阶级胜利了，一些阶级消灭了。这就是历史，这就是几千年的文明史。拿这个观点解释历史的就叫做历史的唯物主义，站在这个观点的反面的是历史的唯心主义。”很清楚，历史是记录阶级斗争的科学。也记录生产斗争，人与自然界的斗争。围绕着生产与阶级斗争。记录人与事的，就是历史。这里边不许有虚构、夸张，要实事求是。历史就是记录我们先人的生产与阶级斗争的经验与教训的。我们这一代人需要从这些经验教训中作总结，从孔夫子到孙中山都要作总结，吸取某些珍贵的东西。同时，还要从对历史实际的总结，提高到理论性的创造，来指导当前的实际。这怎么可以有虚构、夸张呢？因此，假若把实事求是的历史科学和有虚构成分的文艺作品等同起来，使观众把虚构的东西当成人类曾经经历过的，曾经存在的历史实际，这对当前的学术、文化，对提高人民的知识水平，不会带来任何好处，而只能带来有害的后果。

这里涉及了历史真实与艺术真实的问题。所谓历史真实，用另一句话说，就是过去人们的实践，在特定时期确实发生过的事情，历史家用科学态度如实地把它记录下来，达到历史真实。那么，艺术真实从哪里来？能不能离开人们的实践？人类，包括我们的祖先，从来没有做过的事情，从来没有发生过的事情，也就是说在日常生活中

并不存在的事情，能不能达到艺术上真实的境界呢？我看不能，相反，艺术真实也是来源于生活，来源于人们的实践——我们这一代人、上一代人或者更早的祖先的实践。所以，艺术真实与历史真实应该是统一的，决不是对立的、互相排斥的。

当然，艺术真实与历史真实还应该有所区别。尽管都来源于实践和生活（无论现在的或过去的），但艺术真实必须经过艺术加工才能达到。在这里，剧作家要有所取，有所舍；有所加，有所减；有根据历史实际描写的部分，也有剧作家根据艺术要求虚构的部分。一句话：要经过艺术加工，因为它是艺术品。二者有相同之处，也有不同之处。

现在争论的意见，主要是强调不同的方面，而把相同的方面——都来源于人们生活、实践，给忽视了。因此，讨论问题时就缺乏共同语言。当然，剧作家为了符合艺术真实的要求，可以对历史实际有所变动，但这种变动，或虚构，不能不受与历史相联系的约束。那就是只能虚构在剧作家所写的特定时期可能发生的事情，而决不可以虚构这个特定时期不可能发生的事情。只有这样，才能达到历史真实性与艺术真实性的统一。在这一点上，艺术真实性是必须服从历史真实性的。假如作者不愿受历史真实性的约束，那也可以。什么题材、什么人物、什么事情都可以写，也都可能写出成功的作品。但是，它不能叫做历史剧，因为它和历史无关。它不是在历史环境中描写了历史人物的性格，这些环境、人物性格是剧作者创造的。剧作家完全有创造这些的权利，但是剧作家毕竟没有创造历史的权利。历史是我们的祖先创造的，是劳动人民创造的，而不是某一个文艺家、剧作家所可能创造的。

写历史剧，我的看法，主要人物，主要情节，包括人物性格，应该符合历史真实。包公、海瑞，人民群众都知道他们是好人，如果把他们写成坏蛋，观众就不会答应，因为违反了历史真实。而次要人物，次要事件，则是可以改动的，而且在某些场合，还有必要进行改动，这是艺术所要求的。我认为这种创作方法，就是现实主义和浪漫主义相结合的方法。我反对把完全虚构的故事当成历史真实；同时也不赞成完完全全根据历史书写戏，没有一点虚构、加工，那样就不是戏，不是艺术品了。所以，在这一点上，我不同意王子野同志的意见。他说历史剧是艺术，我赞成；说不是历史，这就不完全符合逻辑了。

历史剧能不能普及历史知识呢？

这应从两方面来理解。可以这样说吧——无论旧时代的历史剧作家，或我们时代的历史剧作家，恐怕没有任何人说过：我写戏是为了普及历史知识。《桃花扇》或三国戏的作者没有说过；我们时代的《蔡文姬》或《文成公主》、《胆剑篇》的作者

也没有说过。这一点是肯定的。

可是从观众方面来说，历史剧是起了普及历史知识的作用的。在旧时代，人民群众绝大多数不能受到教育，也不能学习历史，但他们毕竟有些历史知识。从哪里来的？从看戏、听说书来的。看三国戏，知道有曹操、刘备、诸葛亮、孙权、关羽、赵云、黄忠等历史人物，知道中国历史上有个三国时代；看春秋战国戏，知道有齐桓公、楚庄王；看包公戏，知道有个包拯，是清官；看海瑞戏，知道他是明朝人……他们不但知道这些知识，而且记得很牢靠，有些话还成为民间口头语，如“说到曹操，曹操就到”、“三个臭皮匠，顶个诸葛亮”。它在普及历史知识上的作用，就某些方面说，比历史教科书更大。因为它生动、形象，具有强烈的感染力。我们新写的历史剧，如《蔡文姬》，使不懂这段历史的人看了，知道汉朝有这么个有学问的妇女，知道汉与匈奴的关系，知道曹操办了件好事，把朋友的女儿找回来了，这是属于历史范畴的。看了《文成公主》，知道唐朝有个唐太宗，很英明，还有文成公主、魏征、李道宗等；知道西藏方面有个松赞干布、禄东赞；而且知道了当时唐与吐蕃的关系：打过仗。唐打胜了，通了婚，文成公主带去了文化，通过婚姻维持了几十年的和平。并且还知道我国是个多民族的国家。难道这些不是知识？所以，客观上，历史剧是起了普及历史知识的作用的，观众承认这一点。否认这一点，就是抹杀事实。

正因为历史剧起了这样的作用，所以我曾经提出这样的看法：旧历史剧和新历史剧应该区别对待，不能拿今天的要求去要求旧历史剧。那样要求是不公道、不实际的，而且会引起混乱。为什么？因为旧时代的剧作家没有马克思列宁主义嘛，对历史的认识也不完全和我们一样，对历史和历史剧的区别和联系也不是很理解，因此，旧历史剧有不少缺点，不能完全符合今天的要求，是必然的。可是另一面呢，这些旧历史剧已经上演几十年、几百年了，已经为人民群众喜闻乐见，所以也不应该反对它，不必去改动它。如《群英会》，就是好戏。但是里边有一场《借风》，麝杂有迷信色彩。事实上，赤壁之战时是起了东风，火烧了曹兵的战船与营寨。不过，像这样的戏，改它干什么？现在的人民群众有了科学知识，知道风是借不来的。可是反过来说，如果今天的剧作家也写个《借东风》，提倡迷信，恐怕就没有人会赞成了。旧历史剧里还有些宣传封建道德、愚忠愚孝的，写新历史剧当然更不应该这样了。所以，二者应该有区别，对旧历史剧应该从宽，对新历史剧则应该要求更高一些。

对新历史剧要求更高一些，是否会束缚剧作家的创作自由？看来有些剧作家有这种担心。但这是多余的。拿《文成公主》说，一部分是根据历史（如上面提到的

人物和事件)，一部分是根据传说（日月山部分），一部分则是虚构的，如恭顿连人物和所有活动都是虚构的。这个戏是历史加传说加虚构。唐朝方面侯君集这个人确实是有的，而他反对通婚，则也是虚构的。这种虚构好不好，可不可以？好，可以。侯君集是当时的兵部尚书（陆军部长），前一年与吐蕃打仗，他是统帅，打败了吐蕃。像这样的人反对通婚，是可能的。在这以前，松赞干布求婚四次都没有成功，就说明唐朝内部是确实有人反对的，不然，不早就成功了。所以，作者把反对派的意见集中在侯君集身上，是虚构得合情合理的。西藏方面也有反对派，据记载，由于反对通婚和好而自杀的大臣就有五、六个人，所以就这方面进行虚构，也是合情合理的。文成公主死后，唐与吐蕃的关系又变坏了（所以后来金城公主又去了），不是也说明西藏内部有反对的人吗？在这些地方进行虚构，不但不会妨碍历史真实，而且会有助于表现历史的真实性。

可是也应该指出，有些戏的有些地方就值得考虑了。如《甲午海战》，有一场表现李鸿章要求各国公使调停的宴会，所有俄、英、美等国公使都不吭气，而美国公使的随员（日本特务）却哇啦哇啦大讲一通。这就违反了实际情况，因为在外交场合，这是不会发生的事情。所以，虚构的自由是有条件的，只能虚构当时当地可能发生的事情，否则，历史真实与艺术真实就会两败俱伤，就都不存在了。

《胆剑篇》是成功之作。可是我也提过这样的意见：苦成老人的作用超过了勾践的作用。不管当时是奴隶社会或封建社会，国王与老百姓的关系是否那么民主？此其一。第二，勾践应该是英明果断、有主见的人，不是什么事都得听别人出主意。而戏里许多主意是苦成出的；把勾践写弱了，不是写强了。把苦成写强了好不好？我们说，历史是人民群众创造的。可是这并不是说，在任何大事情上老百姓中的个别人物都是起决定作用的。如果古代国王那么倾听老百姓的意见，历史上农民起义反对统治阶级，就不可能发生了。勾践当时所处的地位，使他一定会倾听群众意见，但不能写得过分。现在有一些历史剧都不适当地强调人民群众的作用。一大群人民群众上了台，就算表现了人民群众的力量，不敢写统治者在历史上的作用。这恐怕就把人民群众创造历史的观点庸俗化了。

还想谈到田汉同志的《关汉卿》。关汉卿本人的事迹记载不多，戏很难写，但写得很好。戏里把他写《窦娥冤》，王著刺杀阿合马，以及把关汉卿与朱帘秀、赛帘秀等人的事情组织到一起，安排得很好。阿合马被刺，是历史事实。可是关汉卿为阿合马家看病，他与朱帘秀的关系等，很多情节都是艺术虚构。这种虚构没有妨碍历史真实，而是做到了历史真实与艺术真实的统一，因为戏里出现的事都是当时可能

发生的事。关汉卿写《窦娥冤》，就是对当时政治的控诉书。照我看，它是好历史剧。至于后边关汉卿与朱帘秀团圆，或如粤剧改为分离，都可以，这不是重要的。

是不是提倡多写点历史剧，就要求剧作家都来写历史剧？我不赞成。我看，应该百花齐放，要有表现当前生活的，表现现代革命史的，也要有表现更早的历史实际的。当然，神话剧、故事剧也都应该有。曾经有一个设想：从鸦片战争到一九四九年的历史中，选每个时期的重大事件，写成十部戏或电影，就有了一部艺术的近百年史了。这方面已有了《甲午海战》等作品。《青春之歌》，人物虽然是虚构的，但在历史实际中这些人物是存在过的，故事情节也反映了一个时期的历史实际情况，是成功的艺术作品，也是历史记录。更进一步，如果从一部中国通史中选择每个时代的一两个重大事件，写成一两部戏，那么观众看了，知识就增加了，等于学了一部中国通史。

总括地说，普及历史知识问题：第一，这并不是剧作者的主观意图；第二，客观上却是起了这种作用的；第三，因此，对新历史剧创作提出比旧历史剧更高的要求，做到历史真实与艺术真实的统一，并不是给剧作家增加负担，而是剧作家应该这样做的。

下面，再就艺术虚构问题作一些补充。

虚构是应该有一定限度的。正如《关汉卿》所虚构的，是这个历史时期可能发生的，普遍存在的事情。因此，除主要人物外，其余的人叫张三也罢，李四也罢，都可以。反过来说，写些当时不可能发生的事情，如要求关汉卿具有资产阶级民主思想，当然不可以。因为在舞台上，这是不真实的，不能动人的，因此也不可能收到艺术效果。不仅思想感情如此，生活方式也是如此。话剧在这方面的要求比戏曲更严格。三国以前，古人都是席地而坐，没有沙发，没有椅子，地上铺一张席子，吃饭、工作、学习，都是席地而坐。因此，客人来了，抬起身子就是长跪，拱手就是拜，再恭敬些就是顿首，稽首。我们从《战国策》上看到，当时臣对君、君对臣动不动就是长跪，这是不奇怪的。到后来有了胡床（原是野外打仗用的，后来发展为室内用具），又有了桌、椅，不席地而坐，但还保留了跪拜之礼，这就意义不同了，成为等级制度的礼节了。这种礼节直到辛亥革命时才把它革掉。现在演话剧，如果演春秋战国的事情，剧中人坐椅子，行吗？不行，因为不真实。把那时候的跪拜等同于后来的跪拜，行吗？不行，因为后来的跪拜只是臣对君、下对上的礼节了。这是属于生活范畴的，剧作者、导演都应该注意。服装也是如此，让汉朝人穿唐朝的服装，或让汉、唐人穿今人的服装，都是不行的。甚至某些生活细节也不能不注

意。如让正德皇帝叼烟卷、戴眼镜，就会引起观众哄堂大笑。

一方面，对某些历史细节，可以不注意，可以改变、虚构；而作为舞台表演，如能注意某些细节，又会有助于表演的发展，使观众感到真实。特别不能同意这样的论调：写历史剧可以不根据历史。这是很难使人理解的。这样做，结果只能是用作者的主观、想象、愿望——而由于作者生活在今天，这种主观、想象、愿望又只能是属于今天的，来代替历史上的实际。这不仅是非历史主义的，而且是唯心主义的，因为它是把主观想象来代替历史实际。当然，也有这种情况，作者在进行了大量的历史资料研究以后，根据历史实际来虚构特定时期所可能发生的事情，尽管剧中人物和故事情节都是虚构的，但是，在历史上却确实存在过的，是从历史实际中概括出来的典型。这当然可以，不但可以，而且很好。但是，这样创作出来的艺术品到底还是离不开历史；确是艺术，但也是历史。

一个剧作者要写历史剧，事先必须做充分的调查研究工作，掌握足够的资料。这些资料不一定都用得上，但这样做才能有所比较、选择，才能取其精华、弃其糟粕。这方面，有些作者是很认真、严肃的。当然，反过来，剧作者也不可以被历史事实所束缚。如果全照史实发展写戏，可能就写不成功，写瘟了。一位青年作者在写辛弃疾的事迹，来信问：事情发生时间的先后是否可以改动？当然可以。或者把发生在两个人身上的事情综合在一个人身上，也可以。这种发展、变化，应该服从艺术的需要，看怎样写更动人，更具有感染力。一方面，艺术真实与历史真实应该统一，虚构要受到历史条件的限制。另一方面，又不能被历史事实卡得很死，一点不许动。这样做，不但剧作家反对，我也反对。在不妨碍历史真实的原则下，作某些改动；达到艺术上更完美的要求，只要合情合理便是必需的，应该的。

结论是什么？历史真实与艺术真实应该达到统一。而且就事实讲，也是统一的。所以，目前的这种论调：服从历史真实就达不到艺术真实，或者只要艺术真实不要历史真实，都是不全面的、错误的。

说希望剧作家多写些历史剧，不是说不必写别的戏，而是希望历史剧园地也繁荣起来。因此，对于历史剧问题的讨论，不同意见的提出，是好事。讨论得越多、越深入，也就越好。

更简短的结论是：历史剧是艺术，也是历史。当然，不是历史教科书，也不是历史论文。

（原载《戏剧报》1962年第6期）

评新编历史剧《海瑞罢官》

姚文元

从一九五九年六月开始，吴晗同志接连写了《海瑞骂皇帝》、《论海瑞》等许多歌颂海瑞的文章，反复强调了学习海瑞的“现实意义”^①。一九六一年，他又经过七次改写，完成了京剧《海瑞罢官》，还写了一篇序，再一次要求大家学习海瑞的“好品德”。剧本发表和演出后，报刊上一片赞扬，有的文章说它“深寓着丰富的意味”、“留给观众以想象的余地”，鼓吹“羞为甘草剂，敢做南包公”^②；有的评论文章极口称赞吴晗同志“是一位善于将历史研究和参加现实斗争结合起来的史学家”、“用借古讽今的手法，做到了历史研究的古为今用”，这个戏更是“开辟了一条将自己的历史研究更好地为社会主义现实、为人民服务的新途径”；^③有的文章还说：“人们在戏里表扬‘清官’……是在教育当时的做官的，起着‘大字报’的作用。”^④

既然《海瑞罢官》及其赞扬者提出了这么重大的问题，并且广泛地宣传了他们的主张，我们就不能不认真地进行一次研究。

《海瑞罢官》是怎样塑造海瑞的？

在这个历史剧里，吴晗同志把海瑞塑造得十分完美，十分高大，他“处处事事为百姓设想”，“是当时被压抑，被欺负，被冤屈人们的救星”^⑤，在他身上，你简直找不出有什么缺点。看来，这是作者的理想人物，他不但是明代贫苦农民的“救星”，而且是社会主义时代中国人民及其干部学习的榜样。

为了塑造自己的英雄，作者是精心设计过的。安排这位青天大老爷的出场，就用了九场戏中整整三场戏。第一、二两场戏，海瑞都没有出场，剧本不惜笔墨地大

① 吴晗：《论海瑞》，1959年9月21日《人民日报》。

② 《北京文艺》，1961年3月号：《羞为甘草剂，敢做南包公》。

③ 《北京文艺》，1961年3月号：《评〈海瑞罢官〉》。

④ 《北京晚报》，1961年6月23日：《从海瑞谈到“清官戏”》。

⑤ 吴晗：《论海瑞》，1959年9月21日《人民日报》。

写徐府即曾经斗倒严嵩、当过首相、退休在家的徐阶一家，如何霸占农民土地、强抢民女、贿赂官府打死贫苦农民赵玉山，正当在公堂上农民洪阿兰“满腔悲愤唤苍天”之际，一纸紧急公文带来海瑞将作应天十府巡抚的命令，得意忘形的官吏们如闻晴天霹雳，惊呼“这便如何是好！”连“衙役”都大叫“海青天要来了，这可不得了！”第三场戏海瑞穿便服上场了，作者安排他当面倾听“心如油煎”的“众乡民”如何用最敬仰的词句，倾吐对海青天的百般盼望，歌颂他是“公正为官”、“明断公案”、“口碑颂满”、“美政多端”……虽然封建社会“上下都是官世界”、“有理无钱莫进来”，但呼冤的农民一致相信“海青天”这个官是一个例外，“海青天一定能替我们做主！”这种烘云托月的手法，是为了使观众强烈感到只有海瑞才能解救农民的痛苦。它说明了《海瑞罢官》并不是如作者所说的写什么“封建统治阶级的内部斗争”^①，而是千方百计地为我们今天的观众塑造一个决定农民命运的英雄。

戏剧冲突围绕着“退田”展开。虽然吴晗同志在序言中自称剧本“改以除霸为主题”，但实际上冤狱是从占田开始，“除霸”、“平冤狱”的行动也是围绕着“退田”进行。“退田”被写成是“帮助穷农民办法的一种”^②，作为戏剧冲突最高潮的“罢官”，就是罢在“退田”这件事上。剧本通过“乡民甲”的口特别说明：“我等都是徐家佃户”；要观众记住：戏里写的是贫苦农民同徐阶等乡官、贪官之间的斗争，而海瑞是完全站在徐家佃户一边的。“海青天”果然不负众望，一上任就“为民做主”，他不但咒骂“高放债强占田真真市侩”，鼓动农民去“告状”，而且在公堂上颇有民主风度地征求告状的“父老们”的意见。农民要求退还被徐家和“各家乡官”所占土地，要求“大老爷做主”，于是海瑞一道号令，“发出榜文，限令各家乡官，十日内把一应霸占良民田产，如数归还”。“退田”之后，尖锐的阶级矛盾忽然都不起作用了，“众乡民”向海瑞叩头道：“大老爷为民做主，江南贫民今后有好日子过了！”作者要贫农们“感恩戴德，……朝夕礼拜”，欣喜鼓舞，齐声“同唱”对清官的赞歌：“今日里见到青天，勤耕稼重整家园，有土地何愁衣饭，好光景就在眼前！”剧本告诉人们：尽管封建制度原封未动，地主残酷的压迫和剥削依然存在，只要照海瑞的办法去做，农民的“土地”、“衣饭”就统统可以解决，“一片好光景”就在“眼前”了！

剧本还着重刻划了海瑞如何“为民雪恨”，大杀“贪官”。剧本反复宣传：“冤狱重重要平反”，海瑞决心“平民愤”，要把“恶官吏都扫尽”，“今日定要平民怨，法

① 《海瑞罢官》单行本前的内容介绍，1961年11月北京出版社出版，第7页。

② 吴晗：《海瑞的故事》，《中国历史小丛书》版，1963年6月第2版，中华书局出版，第15页。

无冤恕重如山”。行动是：剧本中海瑞判华亭知县王明友斩罪，判松江知府李平度“革职囚禁，听候朝命”，判徐阶儿子徐瑛绞罪。据吴晗同志自己说，为了不致让海瑞“走得灰溜溜的……没劲头”，“下了决心，把徐瑛处死”^①。这样，罢官而去的海瑞，便成为一个反抗封建王朝的胜利了的英雄。戏结束时，徐瑛被处死刑，徐阶昏倒下去了，新任巡抚惊慌失措，海瑞高举大印，昂然挺立，口说“大丈夫顶天立地”，心里想：“我海瑞还是胜利了！”作者塑造自己的英雄人物的任务，也“胜利”完成了。

这个戏里，作为正面英雄人物出现的，只有海瑞一人。农民只能消极地向大老爷喊冤，恳求“大老爷与我等做主”，把自己的命运托给“海青天”。为了衬托海瑞形象如何高出于所有封建官吏，其他出场的主要官吏统统设计成坏蛋。海瑞的妻子和家人也是“明哲保身”派，只有他母亲支持了一下。海瑞孤零零一个人，从经济到政治，单枪匹马搞了一场大革命。

看完这出戏，人们强烈地感到：吴晗同志塑造的这个英雄形象，比过去封建时代许多歌颂海瑞的戏曲、小说都塑造得高大多了。尽管吴晗同志在剧本的单行本前面特地写了历史说明，还在“海瑞罢官本事”中摘录了许多条史料，企图使人们得到这样的印象：他是完全根据历史事实来写戏的；但是，人们仍然不能不发出这样的疑问：封建社会的统治阶级当中，难道真的出现过这样的英雄吗？这个“海青天”是历史上那个真海瑞的艺术加工，还是吴晗同志凭空编出来的一个人物呢？

一个假海瑞

我们不是历史学家。但是，根据我们看到的材料，戏中所描写的历史矛盾和海瑞处理这些矛盾时的阶级立场，是违反历史真实的。戏里的海瑞是吴晗同志为了宣扬自己的观点编造出来的。

海瑞是一五六九年夏天到一五七〇年春这段时间内，任应天巡抚的。当时，江南农村中的阶级矛盾和阶级斗争十分尖锐。从正德到嘉靖、隆庆年间，随着地主阶级用各种方法疯狂地掠夺农民土地，土地集中程度越来越高，农民受的剥削越来越重。《日知录》载：“吴中之民，有田者什一，为人佃作者什九。”说明松江一带绝大部分土地都被地主所占有。顾炎武虽没有指明确切年代，据我们查到的材料，这个

^① 吴晗：《海瑞罢官》序，单行本第Ⅳ页。

估计是符合明代中叶以后苏、松一带情况的。掠夺土地最厉害的，是依仗政治势力扩大“皇庄”的皇族地主集团，此外就是一部分在乡间的官僚地主，徐阶就占有大量土地，有的说二十四万亩，有的说四十万亩，大约相当于今天上海市所属松江区耕地面积的三分之一或一半。海瑞所谓“华亭乡官田宅之多，奴仆之众，小民积怨而恨”，就是他亲眼所见的阶级斗争尖锐化的写照。土地的集中，加速了农民同地主阶级矛盾的尖锐化。农民大批破产逃亡，许多土地荒芜，“无田者为人佣工”（《华亭县志》）。农民阶级同地主阶级的矛盾是封建社会的根本矛盾，阶级斗争的尖锐化，必然会影响地主阶级内部各个阶层的相互关系。在土地绝大部分为地主占有的情况下，官僚地主要继续兼并土地，不能不把对象集中到中小地主，以及“倩人耕作”的“富家”即“富农”（又叫“上农”）身上，因而地主阶级内部矛盾也尖锐起来。同时，由于官僚地主隐匿了大批不交税的土地，独占剥削果实，封建王朝的财政十分困难，“帑藏匱竭”一部分在朝的官吏不断要求查田，要求限制“皇庄”和其他庄田，限制继续兼并中小地主的“民田”。这就引起了朝野各派地主集团之间矛盾的尖锐化。而当时官僚地主兼并土地的主要方法之一，就是海瑞在“退田”中所反对的所谓“投献”。

投献主要有两种。一种是势力的豪强地主收买同原田主有某种关系的狗腿子，把原田主的田“献”给自己，使原有的“富家”丧失土地，“献田”的狗腿子就变成这块土地的管家或二地主。另一种是中小地主、富农、个别或少数自耕农为了逃避严重的徭役或赋税，把自己的田寄献给官僚地主。因为《明律》规定官僚可以根据品级的高低有减免徭役赋税的特权，把田算在官僚地主的名下，就可以逃避徭役。官僚地主乘机把想逃避徭役的中小地主和富农、自耕农的土地强占为己有。由于土地绝大部分都为地主、富农所占有，官僚地主通过“投献”强占的土地主要是中小地主和富农的土地^①。这是事实的本质。《海忠介公传》中记载：“以故富者辄籍其产于士大夫，宁以身为佣佃而输之租，用避大役，名曰投献。故士一登乡举，辄皆受投献为富人。而士大夫既谢失势，又往往折入于暴贵者，以兼并为固然。乃豪强大有力之人，视田宅所便，收之莫敢不与。”这里所说的“富者”，当然不是贫农，他们无田可“献”；而是指地方上“失势”的士大夫或没有政治身份的中小地主和富

① 《廿二史劄记》中记载了万历中嘉定、青浦间投献的例子，明显地反映出这是地主阶级内部矛盾。摘录如下：“又有投献田产之例，有田产者，为奸民籍而献诸势要，则悉为势家所有。……万历中，嘉定、青浦间有周星卿，素豪侠，一寡妇薄有资产，子方幼，有侄阴献其产于势家，势家方坐楼船鼓吹至阅庄，星卿不平，纠强有力者，突至索斗，乃惧而去。……此亦可见当时献产恶习。”（商务印书馆1958年7月版，721页）。

农。他们的“民田”不断被“豪强大有力”的官僚地主兼并，达到“收之莫敢不与”的地步。既严重损害了中小地主和富农的利益，又严重影响了皇朝的财政收入。

正因为这样，海瑞一到松江华亭一带，就发现当地的“诸生员”、“乡官之贤者”甚至某些“府县官”，都“群声”反对徐阶这类大官僚地主兼并巨量土地，反对他们搞“投献”。“乡官之贤者”对海瑞说：“二十年以来府县官偏听乡官举监囑事，民产渐消，乡官渐富。”后八个字不是活活画出大官僚地主吞并小地主的一幅图画吗？海瑞下的结论是：“为富不仁，人心同愤”，^①这个“同愤”，就是指中小地主、富农以及代表他们利益的知识分子对大地主兼并的共同的_{政治态度}。当戴凤翔这个江南大地主的代言人攻击海瑞纵容“刁徒”时，海瑞就用上述材料证明他的“退田”是以这些人的呼声为基础的。看来，海瑞的话符合事实。他的“退田”，反映了这些“民产渐消”的中小地主和富农的共同要求，也为了缓和地主阶级内部矛盾以及广大农民同地主阶级之间越来越尖锐的阶级矛盾，有利于增加赋税收入，解决朝廷的财政困难。

弄清楚这些历史事实之后，《海瑞罢官》怎样歪曲了阶级关系，就清清楚楚了。

海瑞要乡官退田，是要地主向农民退还土地吗？不是。《明史》及几个海瑞传记都写明，海瑞要求乡官退田是退出“受献”的土地。“公严厉以治，下令受献者悉退还，或许赎回。”这是削弱兼并，打击大地主。除退回官府之外，退出去的田，绝大部分还是落到原来“献田”的“弱者”、“富户”即中小地主和富农手中，实际上保护了中小地主和富农的利益。贫雇农既无田可“献”，无钱去“赎”，“退田”当然不会退到他们手里。怎么能够臆造出海瑞是一心一意为贫农获得土地而“战斗”呢？

海瑞要徐阶退田是为了“徐家佃户”翻身吗？根本扯不上。海瑞给李春芳的信中说明过要徐阶“退田”的目的：“若不退之过半，民风刁险，可得而止之耶；为富不仁，有损无益，可为后车之戒。……区区欲存翁退产过半，为此公百年后得安静计也，幸勿以为讶。”这不是把海瑞的阶级立场说得再明白没有了吗？明明是为了“止”民风的“刁险”，是为了地主阶级不致在越来越尖锐的阶级斗争中被打倒，是为了徐阶“百年后得安静”，哪里是什么征求贫农意见而解决“徐家佃户”的土地问题！

海瑞搞“退田”是“为民做主”吗？海瑞自己在《督抚条约》中告诉我们：他当巡抚的一切措施，都是“除积弊于相安，复祖宗之成法”。原来“祖宗”制定的

^① 《被论自陈不职疏》，见中华书局1962年12月出版的《海瑞集》。下引海瑞言论均据此书，不另注明。

《明律》中早有规定：“若将互争及他人田产妄作己业朦朧投献官豪势要之人，与受者各杖一百，徒三年。”^①这不正就是海瑞所处理的矛盾吗？明皇朝早就规定这条反投献的法律，是为了缓和本阶级的内部矛盾，防止兼并恶性发展，以利于巩固整个地主阶级专政。这个法律后来成了一纸空文。海瑞不过是在这个范围内搞了一下反投献而已，怎么能够把他写成为江南农民“做主”呢？

海瑞为了“穷农民”而反对过“高放债”吗？最好听听海瑞反驳戴凤翔攻击他的话：“先年粮长往往于收粮时，先除还自己平日私债，后算官数；富豪亦乘出米之时，伺逼偿债，公私并举，钱粮难完。臣……谓待完粮后，方私下取偿，非禁不许还债也。”“公”是封建王朝，“私”是地主土豪。海瑞说明并不反对乡间的地主剥削，并不反对“放债”，只是为了解决皇朝的财政收入问题，反对乡间大地主独吞剥削果实。

海瑞从来没有想从根本上解决农民同地主之间的矛盾。他只是想缓和这个矛盾。海瑞自己就说过：“以下奉上，义不可缺，为之损益调停，使可久行。”坦率地说明了他做的是“损益调停”的工作，目的是把大地主的剥削限制在不妨碍地主阶级根本利益的法定范围之内，剥削农民的反抗，使“以下奉上”的封建剥削可以“久行”。他再三再四要农民服从封建统治，遵守“礼义”，“毋作强贼”，对已产生的农民暴动，他主张双管齐下，“用兵安民，并行不悖”。他反对最反动的大地主，目的并不是削弱地主的所有制，而是巩固地主的土地所有制，巩固地主对农民的统治，巩固明皇朝政权。这是封建统治阶级各个集团、各个派别的共同利益，也是地主阶级的“长远利益”所在。把海瑞写成农民利益的代表，这是混淆了敌我，抹杀了地主阶级专政的本质，美化了地主阶级。海瑞一再表明自己对于皇帝忠心耿耿，他给高拱的信中痛陈自己内心时说：“区区竭尽心力，正欲为江南立千百年基业，酬上恩报知己也。”他怎么能够做出动摇“千百年基业”的事来呢？

对“退田”的描写是假的。“平冤狱”的描写是真的吗？根据我们查到的资料，只能做出否定的回答。松江知府、华亭知县根本没有被杀、被革。海瑞任应天巡抚时，苏、松一带没有撤掉任何一个县以上的官。徐阶的儿子根本没有死，曾被判充军。这件事也不是海瑞干的，而是徐阶罢相后，徐阶政敌高拱再起时干的，张居正上台，这个判决就取消了。《明史·高拱列传》是这样写的：“阶子弟颇横乡里，拱以前知府蔡国煦为监司簿录其诸子，皆编戍，所以扼阶者无不至。逮拱去位，乃得

^① 《明律集解》，卷五。

解。”《徐阶列传》中也有相同的记载。抓徐阶儿子这件事，性质上是高拱乘机报复，执行者也是另外的官僚，同海瑞不相干。严嵩垮了之后，徐阶、高拱、张居正之间进行过长期的夺权斗争。把内阁中不同政治集团的倾轧，硬移到海瑞身上，变成海瑞“站在穷农民一边”去“平民愤”，这不是违背了基本的历史事实吗？吴晗同志明明知道历史上“徐阶儿子只被判处充军”，但为了极力美化海瑞，仍旧要这样写，这说明他为了塑造自己理想的英雄，是不惜改写历史的！

海瑞也不是像戏里写得那样“民主”。相反，他认为“江南民风刁伪”，“百端架诬，盖不啻十状而九”。他自言对付“刁讼”的办法是“衙门前尝不绝七八人枷号，又先痛打夹苦之”，认为这是好经验。海瑞在《兴革条例》中谈到“疑狱”时还说过：“事在争言貌，与其屈乡宦，宁屈小民，以存体也。”下有小注曰：“乡宦小民有贵贱之别，故曰存体。”为保护“贵贱之别”可以“宁屈小民”，这是地主阶级专政反动本质的表现。现在硬说海瑞如何民主，甚至会向农民请求“指教”，这岂不是把海瑞的政治立场给颠倒过来了！

看一看这些历史事实，再看一看《海瑞罢官》中的海瑞，就不难发现，这是一个编造出来的假海瑞，这是一个用资产阶级观点改造过的人物。历史剧需要艺术加工，需要再创造，我们并不要求新编历史剧的细节都同历史一样，但必须要求在人物的阶级立场、阶级关系上符合历史真实。尽管吴晗同志曾经说过历史剧要“力求其比较符合于历史真实，不许可有歪曲，臆造”^①，然而事实胜于雄辩，这个新编历史剧中海瑞的形象已经同合理想象和典型概括没有什么关系，只能属于“歪曲，臆造”和“借古讽今”的范围了。

阶级斗争的进程告诉我们：无论海瑞或海瑞以后的封建官吏，都无法使已经腐朽没落的明皇朝恢复青春，更无法缓和农民仇恨的烈火。海瑞之后，松江农民依旧受着重重残酷的压迫和剥削，兼并、逃亡继续发展，阶级矛盾继续尖锐化。一五八七年海瑞死，以后农民起义风起云涌，势如怒潮。一六四四年明亡，离海瑞死还不到六十年。在这样历史现实面前，剧本竟然要贫农对“退田”唱出“有土地何愁衣饭，好光景就在眼前！”欢呼“江南贫民从此有好日子过了！”这不是荒唐到可笑吗？

《海瑞罢官》宣扬了什么？

既然是一个假海瑞，我们就来看一看作者通过这个艺术形象宣扬了什么。

^① 吴晗：《再谈历史剧》，1961年5月3日《文汇报》，《春天集》155页。

我们知道，国家是阶级斗争的工具，是一个阶级压迫另一个阶级的机关。没有什么非阶级的、超阶级的国家。这是马克思列宁主义对待国家问题的基本观点。从这种观点出发，就不能不承认，封建国家是地主阶级对农民实行专政的工具。封建国家的法律、法庭和执行统治权力的官吏，包括“清官”、“好官”在内，只能是地主阶级专政的工具，而绝不可能是超阶级的，绝不可能是既为统治阶级又为被统治阶级服务的工具。当然，由于地主阶级内部存在各种阶级和集团，由于阶级斗争形势的变换，他们之间在这个或那个问题上，在对待大地主、中小地主和富农利益的态度上，在压迫农民的程度和方法上，会有区别、有斗争。但是，从根本上说，这种斗争的实质绝不可能超越维护地主阶级专政的范围。任何时候，我们都不能把这种地主阶级内部斗争歪曲成农民同地主之间的阶级斗争。就拿“清官”同“贪官”的斗争来说，确是有过清官大老爷在地主阶级的法庭上，根据地主阶级法律的某些条文，惩办一些“贪官”的事；也有个别农民所告的恰巧是某个“清官”所反对的派别或集团中的一员，出现个别农民在这个“清官”面前“打赢”官司的事。这种现象迷惑过不少没有政治斗争经验的农民，使他们看不清“清官”的阶级面貌，看不清封建国家和封建法庭的阶级本质，地主阶级也经常利用这种现象来麻痹农民的觉悟，把“清官”当作掩盖阶级统治本质的工具，当作配合武装镇压、对农民进行阶级斗争的重要手段。《明史》上就记载过地主阶级派出“清官”作为缓兵之计，然后把起义农民一举消灭的事^①。但是，从根本上说，不论“清官”、“好官”多么“清”、多么“好”，他们毕竟只能是地主阶级对农民实行专政的“清官”、“好官”，而绝不可能相反。

《海瑞罢官》却向我们说：不！“清官”不是地主阶级专政的工具，而是为农民阶级服务的。你看，戏里的海瑞是一个封建王朝的钦差大臣，可是他却代表贫困农民利益向徐阶展开剧烈的斗争。在这场斗争中，一方面，“清官”海瑞以保护“徐家佃户”和所有贫苦农民利益的大英雄出现，同所有执行地主阶级专政的别的官吏相对立，“清官”和“贪官”之间的矛盾竟被写成保护农民和镇压农民的矛盾，退还农民土地和强占农民土地的矛盾，丝毫看不出“清官”在巩固地主阶级专政中的作用。另一方面，所有农民都被写得消极无为，没有一点革命的斗争精神，他们唯一的作

^① 如一四五〇年（景泰元年），黄萧养领导的盛大农民起义队伍包围了广州城，断绝了城内外交通。攻势凌厉，地主阶级的军队“战辄败”。这时封建皇朝见武装镇压失败，就派了当时有名的“清官”杨信民去，杨一到，立刻用软的一手“多方招抚”，做了许多欺骗、分化、软化工作，农民起义军被“清官”迷惑，“不敢伤”，放松了武装斗争。接着董兴调集两广江西的大批地主军队来到，对农民和农民军进行了血腥的屠杀，起义失败，黄萧养也中箭牺牲。事见《明史》中《杨信民列传》及《董兴列传》。

用就是跪下来向“海青天”告状，哀求青天大老爷为他们伸冤做主，把“清官”看作是自己的救世主。显然，在《海瑞罢官》的作者看来，阶级斗争不是推动历史前进的动力，“清官”才是推动历史的动力；人民群众不需要自己起来解放自己，只要等待有某一个“清官”大老爷的恩赐就立刻能得到“好日子”。这样，戏中就把作为地主阶级专政工具的“清官”和法律、法庭，统统美化成了离开地主阶级专政而独立存在的超阶级的东西，宣扬了被压迫人民不需要革命，不需要经过任何严重斗争，不需要打碎旧的国家机器，只要向“清官”卑躬屈膝地叩头，实行封建王朝的“王法”，就能把贪官污吏一扫而光，就能求来“好光景”。

列宁说过：国家问题，这是一个“被资产阶级的学者、作家和哲学家弄得最混乱的问题”（《论国家》）。所谓“清官”、“平冤狱”之类，作为国家问题的一部分，恐怕是被地主资产阶级弄得特别混乱的问题，成了毒害人民思想的一种迷信。马克思列宁主义者有责任揭露这种假象，破除这种迷信。《海瑞罢官》恰恰相反，它不但不去破除这种迷信，而且在新编历史剧的名义下百般地美化地主阶级官吏、法庭、法律，加深这种迷信。农民本来还知道“上下都是官世界”，“有理无钱莫进来”，海瑞一出场就愤慨地问农民，地主恶霸“凭的是哪条王法？”教训农民：“这又是你们的不是了，为何不告？”在“平冤狱”的过程中，又反复强调“王子犯法，与庶人同罪”之类掩盖“王法”阶级本质的话，并且用“实际行动”证明：只要有海瑞这样的“清官”按“王法”办事，就能使法庭变成保护农民的场所，就能“为民雪恨”，就能平反“冤狱”，使农民获得土地。这不是把地主阶级的国家机器统统当作保护农民的工具了吗？这不是把地主阶级专政镇压农民的本质一笔勾销了吗？这不是在宣传只要有地主阶级清官大老爷在衙门里“为民做主”，农民一“告”就能获得解放了吗？这种大肆美化地主阶级国家、宣传不要革命的阶级调和论的戏，还谈得上什么“历史剧的创作也必须以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导”^①呢？

自从人类社会有阶级和国家以来，世界上就没有出现过“大老爷为民做主”的事情。在中国，不但地主阶级改良派，就是资产阶级民主派也从来没有给农民带来什么“好日子”。只有中国共产党领导的伟大革命彻底打碎了地主资产阶级的国家机器，建立了以无产阶级为领导的，以工农联盟为基础的中华人民共和国，才解决了江南和全国农民的“土地”、“衣饭”问题。这毕竟是任何人都无法推翻的铁的事实。

我们希望吴晗同志把自己塑造的海瑞形象，把通过这个形象宣扬的那些观点，

^① 吴晗：《再谈历史剧》，1961年5月3日《文汇报》，《春天集》第152页。

同毛泽东同志一再阐明过的马克思列宁主义的观点对照起来看，就不难发现，吴晗同志恰恰用地主资产阶级的国家观代替了马克思列宁主义的国家观，用阶级调和论代替了阶级斗争论。在今天宣传这些地主资产阶级吹嘘了千百年的陈旧观点，究竟是为了什么？究竟是对谁有利？需要分清是非。

《海瑞罢官》要人们学习什么东西？

海瑞是一个有影响的历史人物。看来，他是封建社会处于没落时期，地主阶级中一位较有远见的人物。他忠于封建制度，是封建王朝的“忠臣”。他看到了当时农民阶级同地主阶级尖锐矛盾的某些现象，看到了当时本阶级内部某些腐化现象不利于皇朝统治，为了巩固封建统治、削弱农民反抗、缓和尖锐的阶级矛盾，为了维护封建王朝的根本利益，他敢于向危害封建王朝利益的某些集团或者某些措施进行尖锐的斗争。在若干事情上，他同中小地主和富农利益一致，抑制豪强地主，目的还是为了巩固整个地主阶级对农民的专政，维护皇朝的利益。他上《治安疏》，这是被吴晗同志和许多文章、戏剧说成是代表人民利益的事情，也有人专门编演过新的历史剧《海瑞上疏》^①，可是，正如他在疏本劈头就说的：他认为“君者，天下臣民万物之主也”。他的目的是为皇朝“求万世治安”。这个行动也只能说明他如何忠君，而不能说明别的。所以嘉靖皇帝没有杀他，他死后，皇帝很难过，“赠太子少保，谥忠介”。礼部左侍郎祭悼时还说：“虽强项不能谐时，而直心终以遇合。”封建皇朝很懂得海瑞是地主阶级利益忠心的保卫者。这是海瑞的阶级本质，是海瑞全部行动的出发点和归宿。像吴晗同志那样，把海瑞描写成农民利益的代表，说什么海瑞“爱护人民，一切为老百姓着想”，他是“为了人民的利益”而斗争^②，甚至把他说成是“不怕封建官僚势力”的英雄，这是彻底歪曲了海瑞的阶级面貌的。明皇朝歌颂海瑞“保民如子”，吴晗同志则说他“一切为老百姓着想”，请问两者到底还有什么区别呢？

历来地主阶级史书上，还曾经大书特书过许多材料来说明海瑞如何“处处事事

① 《海瑞上疏》，上海京剧院集体创作，许思言执笔，上海文艺出版社一九六〇年四月出版。此剧一九五九年及一九六一年演出时，《解放日报》和《文汇报》都曾发表评论文章加以赞扬。一九五九年九月二十六日及十月二十七日，《解放日报》及《文汇报》分别发表《〈海瑞上疏〉中的海瑞形象》及《试评周信芳的新作〈海瑞上疏〉》二文。一九六一年春节重新上演时，《解放日报》在二月十一日又发表《杂谈京剧〈海瑞上疏〉》一文。

② 吴晗：《海瑞的故事》，《中国历史小丛书》版，1963年6月第2版，中华书局出版，第19页及第35页。

为百姓”，如海瑞在担任江南巡抚时期，如何大反徐阶，大搞“退田”，如何“不到一个月”就修好了吴淞江，人民歌颂他是“海龙王”，等等。因此，他死后，“小民罢市，丧出江上，白衣冠送者夹岸，酹而哭者，百里不绝。”这些记载加上旧小说、旧戏的渲染，很容易迷惑人。但是，这种“官书”上的记载，显然包含着地主阶级的夸大成分，我们应当用阶级观点慎重地加以分析。“反投猷”，要徐阶“退田”，是有过这件事的，但徐阶究竟退了没有，退了多少，是真退还是假退，都找不到可靠的材料。根据谈迁《国榷》隆庆五年七月记载，徐阶曾退出四万亩田，但那十分明确是退给官府，“入四万亩于官”，根本不是退给农民。极而言之，就算“退产过半”吧，也还是为了地主阶级利益，也并不是只有海瑞一人干过的事。徐阶在朝时，也干过“退田”，在嘉靖第四子景王载圳死时，“奏夺景府所占陂田数万顷还之民，楚人大悦”。^①如果不分析“还之民”这个“民”是哪个阶级，如果按照吴晗同志的观点，谁敢“退田”就是英雄，敢退几万顷皇田的徐阶岂不是比海瑞更大的英雄了么？修吴淞江确有这件事，但究竟修好了多少，也是值得怀疑的。只要想一想：在现代条件下修一条江都不很容易，海瑞难道能在那么短的时间内把一条江整治好吗？据海瑞在《开吴淞江疏》中自己说，他原来“议开江面十五丈”，从正月初三动工，到二月间钱就用光了，但“工程浩大，银两不敷”，要求动用公款。可见至少这一个多月中连原计划也没有完成，而且困难很大。吴晗同志鼓吹什么“进度很快，不到一个月就完工了”，这种夸大连海瑞自己的话也不符合。至于出丧的描述，我们只要想一想：在解放以前，广大贫苦农民在地主阶级残酷剥削下，穷得连衣服都穿不上，许多农民几代人穿一件破衣裳，自己家里死了亲人没有丧服穿，就知道那时候能穿体体面面的“白衣冠”来路祭的人，绝不是贫农，绝不是吴晗同志说的“广大人民”，而只能是地主、富农和商人中的某些人。如果在新编的历史剧中，能够真正贯彻历史唯物主义的原则，用阶级观点，对这类史料进行科学分析，去伪存真，按照海瑞的本来面貌去塑造这个人物，使观众看到他的阶级本质是什么，用历史唯物论的观点去认识历史人物的阶级面貌，也不是一件没有意义的事。从破除许多歌颂海瑞的旧小说、旧戏的所散布的坏影响来说，是有积极意义的。可是吴晗同志却不但不违背历史真实，原封不动地全部袭用了地主阶级歌颂海瑞的立场观点和材料；而且变本加厉，把他塑造成一个贫苦农民的“救星”、一个为农民利益而斗争的胜利者，要他作为今天人民的榜样，这就完全离开了正确的方向。

^① 《明史·徐阶列传》。

吴晗同志毫不含糊地要人们向他塑造的海瑞“学习”。我们到底可以“学习”一些什么呢？

学习“退田”吗？我国农村已经实现了社会主义的集体所有制，建立了伟大的人民公社。在这种情况下，请问：要谁“退田”呢？要人民公社“退田”吗？又请问：退给谁呢？退给地主吗？退给农民吗？难道正在社会主义道路上坚决前进的五亿农民会需要去“学习”这种“退田”吗？

学习“平冤狱”吗？我国是一个实现了无产阶级专政的国家。如果说什么“平冤狱”的话，无产阶级和一切被压迫、被剥削阶级从最黑暗的人间地狱冲出来，打碎了地主资产阶级的枷锁，成了社会的主人，这难道不是人类历史上最彻底的平冤狱吗？如果在今天再要去学什么“平冤狱”，那么请问：到底哪个阶级有“冤”，他们的“冤”怎么才能“平”呢？

如果不是学退田、学平冤狱，那么，《海瑞罢官》的“现实意义”究竟是什么呢？

也许吴晗同志会说：就算学习退田、平冤狱都不对吧，学习他“顶天立地”的“大丈夫”精神，“以反对旧时代的乡愿和今天的官僚主义”，这总可以吧！？我不是在《海瑞罢官》的剧情提要中说过，这个戏“着重写海瑞的刚直不阿，不为强暴所屈”的“坚强意志”吗？我们今天在处理内部关系上不是也需要这种“真男子”吗？剧本中的确突出地写了海瑞反对“甘草”，骂“乡愿”，而且还把徐阶塑造成“乡愿”的典型。

官僚主义确实要反。事实上，中国共产党人从来没有放松过反官僚主义的斗争。但是，我们知道，今天社会主义社会存在的官僚主义有它的社会根源和思想根源，需要长期的斗争才能根本肃清。至于说到“刚正不阿”、“大丈夫”、“真男子”、“反对乡愿”等等，那就需要首先明确它的阶级内容：为哪个阶级？对哪个阶级？各个阶级对这些概念有不同的理解，不能抛开它们具体的阶级内容而抽象化。地主阶级所提倡的“刚直不阿”、“大丈夫”等等，有它特定的阶级含义，根本不能同无产阶级的革命性、战斗性混为一谈。这里，我们想重复地引用一下毛泽东同志解释过的鲁迅的两句著名的诗：“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛。”毛泽东同志说：“‘千夫’在这里就是说敌人，对于无论什么凶恶的敌人我们决不屈服。‘孺子’在这里就是说无产阶级和人民大众。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）对敌人，是“横眉冷对”，对人民，是甘心情愿地俯首做牛。今天如果离开了这样明确的阶级立场、阶级观点，抽象地说什么“刚直不阿”、“大丈夫”等等，甚至把“俯首甘为孺子牛”也

叫做“乡愿”，把横眉冷对无产阶级和劳动人民叫做“刚直”，用这种“傲骨”去搞什么“退田”、“平冤狱”，去“反对今天的官僚主义”，去向劳动人民“罢官”，那会把人们引导到什么地方去呢？

如果不健忘的话，我们还会记得：一九五七年，当生产资料所有制方面的社会主义改造基本完成以后，有一小撮人，忽然对于大反“乡愿”产生了特殊的兴趣。有人就曾用“反对乡愿”，“反对甘草”的口号来反对无产阶级的革命干部和民主人士中的左派，咒骂党的领导是“拘拘于小德的乡愿”，把跟共产党走的民主人士诬为“甘草主义”，这样的词汇可以从当时的某些报纸上找到一大堆。因为站在地主资产阶级立场看来，从党和人民的最高利益出发，采用民主和说服的手段，用团结—批评—团结的方法，来正确处理人民内部的矛盾，推动人们努力走向进步，都是“乡愿”，都是“甘草”；从地主资产阶级利益出发，敢于坚持错误到底，敢于做无产阶级专政的反对派，敢于把不赞成他们的人一棒子打死，这才是“大丈夫”、“强哉矫”，才是“羞为甘草剂”。这一套东西的实质早已路人皆知了，为什么《海瑞罢官》及其评论者又要重新拾起来加以鼓吹呢？

吴晗同志顽强地宣传过一种理论：历史剧要使封建时代某些人物的“优良品德”“深入人心，成为社会主义共产主义道德的组成部分”。^①我们不在这里讨论道德问题（这也是一个被资产阶级的学者、作家和哲学家弄得十分混乱的问题），但如果像《海瑞罢官》这样把海瑞的思想行为都当作共产主义道德的“组成部分”，那还要什么学习毛泽东思想，什么思想改造，什么同工农兵结合，什么革命化劳动化呢？

现在回到文章开头提出的问题上：《海瑞罢官》这张“大字报”的“现实意义”究竟是什么？对我们社会主义时代的中国人民究竟起什么作用？要回答这个问题，就要研究一下作品产生的背景。大家知道，一九六一年，正是我国因为连续三年自然灾害而遇到暂时的经济困难的时候，在帝国主义、各国反动派和现代修正主义一再发动反华高潮的情况下，牛鬼蛇神们刮过一阵“单干风”、“翻案风”。他们鼓吹什么“单干”的“优越性”，要求回复个体经济，要求“退田”，就是要拆掉人民公社的台，恢复地主富农的罪恶统治。那些在旧社会中为劳动人民制造了无数冤狱的帝国主义者和地富反坏右，他们失掉了制造冤狱的权利，他们觉得被打倒是“冤枉”的，大肆叫嚣什么“平冤狱”，他们希望有那么一个代表他们利益的人物出来，同无产阶级专政对抗，为他们抱不平，为他们“翻案”，使他们再上台执政。“退

^① 吴晗：《再谈历史剧》，1961年5月3日《文汇报》。

田”、“平冤狱”就是当时资产阶级反对无产阶级专政和社会主义革命的斗争焦点。阶级斗争是客观存在，它必然要在意识形态领域里用这种或者那种形式反映出来，在这位或者那位作家的笔下反映出来，而不管这位作家是自觉的还是不自觉的，这是不以人们意志为转移的客观规律。《海瑞罢官》就是这种阶级斗争的一种形式的反映。如果吴晗同志不同意这种分析，那么请他们明确回答：在一九六一年，人民从歪曲历史真实的《海瑞罢官》中到底能“学习”到一些什么东西呢？

我们认为：《海瑞罢官》并不是芬芳的香花，而是一株毒草。它虽然是头几年发表和演出的，但是，歌颂的文章连篇累牍，类似的作品和文章大量流传，影响很大，流毒很广，不加以澄清，对人民的事业是十分有害的，需要加以讨论。在这种讨论中，只要用阶级分析观点认真地思考，一定可以得到现实的和历史的阶级斗争的深刻教训。

（原载 1965 年 11 月 10 日《文汇报》）

新歌剧讨论

试论新歌剧音乐创作的道路

庄 映

在我国艺术的园地里，新歌剧是一株含苞初放的鲜花，它成长得比一切姊妹艺术都晚，新文艺运动中，虽然曾有一些人探索过用音乐戏剧的形式表现现代生活的道路，并为新歌剧的成长积累了一些经验，但是它的诞生，严格地讲起来，应该从歌剧《白毛女》的创作算起。自那以后，人们一提到新歌剧，必然联想到《白毛女》、《刘胡兰》等这一类的音乐戏剧作品。虽然还没有人给新歌剧这一名词下过科学的定义，但是它的概念与含义都是明确的，人们绝不会把它和戏曲（古典歌剧）或西洋歌剧混同起来。

新歌剧的产生，是有其一定的历史环境与条件的。如果没有“五四”以来的新文化运动，没有新文学、话剧运动、特别是新音乐运动为它准备条件，这种具有高度综合性的表演艺术形式也许就不可能产生。没有毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》明确地指出新文艺为工农兵服务的方向，没有新文艺工作者遵循着这一方向去寻找为人民所喜闻乐见的形式时，新歌剧的诞生也是不可能的。一九四三年开始的新秧歌运动，其发展的成果，即产生了歌剧《白毛女》这样的作品。歌剧《白毛女》一出现，就受到了广大群众的欢迎，随着革命形势的发展，差不多演遍了全国各地。人民欢迎它，是由于它反映了当时人民的主要斗争，正确地描绘了新的历史人物，又采取了人们所喜闻乐见的形式。这种形式是和新内容相适应的，它不同于一切固有的民族形式，但又继承了它们优良的遗产（虽然还很不够）；它没有硬搬用西洋歌剧的形式，但又适当地采用了西洋歌剧的某些手法（当然也还很有限）；它不是传统形式的渐变，而是飞跃式的发展。总之它是为了表现新的内容而创造性地完成的一种新形式。所以，《白毛女》创作的成功，标志着新歌剧的诞生，标志着新的音乐戏剧形式的确立。

从《白毛女》开始，新歌剧艺术得到了蓬勃的发展，沿着这一现实主义的道路，相继产生了许多大大小小的作品。它们都或多或少地表现了人民的新的精神面貌，因此，在当时当地起了一定的宣传教育作用。总起来说，新歌剧艺术对当时的人民

革命斗争是起了鼓舞斗志的作用的。所以，在解放战争期间，新歌剧差不多成了各解放区的最主要的戏剧艺术形式。

全国解放以后，由于有了较固定的剧场，有了更多专门从事新歌剧创作与演出的人员，有了较大型、较完善的乐队，也有了较多向戏曲学习和向西洋歌剧借鉴的机会。主观与客观两方面都具备了更有利的条件，因此，新歌剧艺术又得到了某些发展——它所采用的题材更宽广了，在音乐方面也进行了更多的尝试与创造，并产生了一些较成功的作品。但是，在艺术的园地里，它究竟还是一株幼小的花，它没有古典歌剧——戏曲那样悠久的历史，当然不可能有戏曲那么丰富多采的剧目，高度的艺术技巧和完整的形式。虽然从表现新生活新内容的能力来看，它比戏曲具有巨大的优越性，不过在形式上，它没有戏曲那样完整，那样富有艺术的魅力，它还相当粗糙，还没有形成自己的一套完整的艺术规律。相形之下，人们更感到新歌剧如何提高是当务之急了。

那么，新歌剧艺术怎样才能提高呢？或者说：新歌剧将沿着什么样的道路向前发展呢？关于这个关键性的问题，近几年来有许多争论（特别是关于新歌剧的音乐方面），如果要概括的话，大致有三种不同的意见。为了讨论方便起见，分述如下。

—

有部分同志认为：《白毛女》以来的新歌剧还不能称为“歌剧”（戏曲当然也不是歌剧）。只有像西洋的 Opera 才是真正的歌剧。要创造中国的歌剧，必须按照西洋大歌剧的规格行事。所谓“新歌剧”要提高的话，也必须沿着西洋歌剧的道路才行得通。这种理论，虽然没有公开地系统地宣扬，但确有不少蛛丝马迹可寻。例如说：新歌剧的形式感不强，是由于戏里有相当多对话的缘故，它是话剧加唱的，因此，形式不完整、不统一。认为音乐应在歌剧中占首要的地位，音乐是歌剧的主体，歌剧应属于音乐的范畴；认为必须采用重唱手法，来表现同一场合不同人物的内心感情；认为必须以交响的手法从音乐上表现戏剧冲突；认为只有当中国的朗诵调创造成功时，新歌剧的问题才能得到解决，而目前中国还没有自己的朗诵调，等等。这一切论点组成了一个共同的尺度——即西洋歌剧的规格，以这一规格来衡量我们的新歌剧，新歌剧当然是不及格的了。

这部分同志忽视了这样一事实：我们的民族有上千年历史的戏曲艺术，不管你承认与否，它总是我们的古典歌剧，这种传统的艺术形式在人民中间有深厚的影

响，人民有与它相适应的欣赏习惯。习惯是很不好改变的，某个人的习惯动作要改变都很困难，更何况是全民族的习惯呢？所以，违背了人民的欣赏习惯，硬要搬一套西洋形式用以表现他们的生活面貌是行不通的，人民不可能接受这种完全陌生的形式。

新歌剧的艺术形式不够完整，是由于运用了对话，没有以音乐为主体的缘故？我看这不是问题。中国传统的戏剧形式是有说有唱的，是歌、舞、剧结合为一体的形式，它的说与唱结合得非常巧妙，非常协调，因此形式上也很统一、很完整。新歌剧为了表现人物与情节更方便起见，向戏曲继承了这一方法，当人物需要抒发情感时就大段大段地唱，当需要叙述事情时就用说白；像戏曲那样，只要说与唱结合得好，为什么不可以呢？我倒觉得这种做法受音乐形式上的限制小，易于戏剧的进行，也容易被今天的观众接受。再者，我们古典歌剧（戏曲）是非常注意戏剧性的；例如：《四进士》、《秦香莲》、《蝴蝶杯》等许多优秀的剧目，总是把人物置于戏剧冲突最尖锐的场合，通过矛盾表现人物的内心世界；这时，它则用一切所特有的手段予以渲染，使戏剧性发挥得淋漓尽致，使戏达到高度的集中，又升华到诗的境界。那么，人们唱起来时，必然以抒情为主，以叙事为副，又常常是抒情与叙事相结合的形式。至于那些不必要的情节和过程，能省略的，则尽量省略了。这是我们的古典歌剧的优良传统之一，新歌剧必须继承这个优良的传统。这个传统是以戏剧为主体的，音乐只是它重要的表现手段；中国的歌剧是属于戏剧的范畴，而不是归并在音乐的范畴里的。这丝毫没有否定音乐在歌剧里的重要性，人们看歌剧时要求耳目并用，也要求歌剧演员唱做俱佳，正说明了这一点。新歌剧也应是耳目并用，唱做俱佳的艺术，我们不能让观众看新歌剧时主要是在听音乐（声乐和器乐），或单独欣赏音乐如何表现人物情感的矛盾冲突，而把戏放在了次要的地位，否则将脱离了人民的欣赏习惯，也就是脱离了广大群众。

这里，我毫无反对歌剧从头唱到尾的意思，如果有人创造成功了这种歌剧样式，既能恰当地表达新的内容，又具备了强烈的民族风格，观众一定热烈欢迎它。就是这种样式，也必须是中国式的，是继承与发扬了民族的音乐传统，创造性地使用到歌剧艺术上的结果，而不是西洋歌剧形式的硬搬。这种样式与前面所讲的有说有唱的样式，我想不应该有基本的区别，而它只是以唱完全代替了对白而已。既然想到创造这一种样式，当然得有西洋歌剧里的所谓朗诵调，如果认为中国没有朗诵调，这是不公平的，譬如：京戏的流水板、秦腔的朵子板、滚白、评剧的楼上楼……都是中国式的朗诵调，它的词是有韵律的，有诗的格式的，而不是散

文式的，它比西洋歌剧里的朗诵调有更强的音乐性；新歌剧在音乐方面应继承与发展它，离开这个传统与活生生的中国语言，是不可能创造一种什么另外的朗诵调的。上面所提的歌剧样式里，是否也采用西洋歌剧的重唱的手法呢？我认为让几个人物在重唱里同时唱不同的词，并反复数次，从戏剧进展的角度来看是个累赘，要今天中国的观众去分辨对位式的各曲调的不同情感也是困难的（不是这种含义的重唱当然可用）。歌剧究竟是比较大众化的艺术形式，不要把它弄得太艰深了！

反对硬搬西洋形式，绝不等于拒绝向西洋借鉴。拒绝借鉴将使新歌剧的发展受到阻碍（特别是在音乐方面），甚至于要走许多弯路。应该承认，西洋歌剧艺术的成就已达到很高的水平，它有自己的一套完整的规格，有许多经典式的作品，特别是在歌剧的音乐方面，它把器乐与声乐在戏里的作用发挥到了极高的程度，新歌剧的工作者（特别是音乐工作者）应该学习它，并批判地接受它一切对我们有益的东西。

二

第二种意见认为：新歌剧是民族戏曲的一种新形式，应当从民族戏曲音乐的基础上发展与创造新歌剧的音乐，否则就会犯抛弃自己民族传统的错误。这种意见实质上就是把戏曲改革与创造新歌剧，把新戏曲与新歌剧混同了起来。这种看法一旦成为指导思想时，随着而来的，必然是一系列的行政措施，那就是大量地把新歌剧演员编到戏曲团体中去学演戏曲，动员大批从事新歌剧的音乐工作者去参加戏曲改革工作，新歌剧艺术的队伍缩小了，新歌剧的演出团体所存无几，就是全国仅存的几个新歌剧团（中央实验歌剧院与上海歌剧院除外），也差不多都在努力从当地剧种的基础上发展新歌剧。演出团体既少，并且在音乐上要有当地剧种的特色，这样，新歌剧的剧本与音乐的创作可能繁荣吗？

强调新歌剧的音乐创作必须继承民族戏曲的音乐遗产是完全正确的，忽视这一传统要创造新歌剧的音乐是极端困难的。作为歌剧的音乐必须是戏剧化了的音乐；也就是说，它要具体地表达人物的思想情感，从音乐上刻划人物性格并和戏剧一起塑造人物形象。民族戏曲在这方面有很高的成就，积累了丰富的财产，新音乐工作者应当努力向戏曲学习，精通它音乐上的一切奥妙，吸取它的精华，创造性地运用到新歌剧的创作中去，才可能从音乐上创造鲜明的人物形象，才可能使音乐戏剧化。目前，新歌剧的音乐创作在这方面还很差，离实际的要求还相去

甚远。

继承民族戏曲音乐的优良传统是非常重要的，但不等于说新歌剧的音乐只能从这一基础上发展。正是由于把戏曲看为发展与创造新歌剧音乐的唯一基础，进而混淆了戏曲改革与创造新歌剧的区别。民族戏曲基本上是从说唱艺术形式逐渐脱胎出来的，它来自民间，没有职业的作曲家，它的音乐部分是一脉相传的，只能是逐渐地演变推进，而不可能作飞跃式的发展。对于一个新的脚本，在音乐上是进行按腔，而不是进行创作（指现代的含义而言）。所谓艺人的创新腔，也主要是对原有的板眼或曲牌作某些变化与修改，而不是今天作曲式的创作。对戏曲进行改革，是有推动它去适应表现新内容的意义，也有保存原剧种的意义，不推动它逐步发展就不足以保存它。既是改革，一定得沿着它原有的规格与规律逐步向前推进，而不是打碎了或违背了它的艺术规律与规格进行创造，这正是改革戏曲与创造新歌剧的分野。新歌剧的音乐创作，是吸取戏曲音乐的精华，而不是任何某一戏曲音乐的艺术规格与规律的照搬。它不是戏曲音乐形式的逐渐演变，而是飞跃式的发展，是新形式的创造。这两者混为一谈时，必然要求新歌剧的音乐像某种戏曲，改革戏曲的音乐时也必然采取粗暴的做法。戏曲音乐是发展与创造新歌剧音乐的基础之一（或者说是主要的基础），但不是唯一的基础，撇开民族音乐的其他传统来谈，创造新歌剧的音乐，也是困难的。

三

第三种意见认为：新歌剧必须沿着它自己的道路提高，这条道路，是从《白毛女》以来的新歌剧作品已经确立了的。从形式上来讲，它不是某一种戏曲渐变的发展，也不是戏曲之间的相互吸收与综合，每一部作品，都有它与内容相适应的特定的音乐。这种音乐，是采取作曲的办法完成的，而不是像戏曲那样，以许多固有的类型化的曲调的新剧本按腔。这种音乐，是继承了民族音乐的遗产（包括戏曲、民歌、古典与民间器乐、新音乐运动以来的成果），又借鉴了西洋音乐艺术的长处，创造而成的。所以，创造新歌剧音乐的基础不仅仅是戏曲音乐（虽然它是十分重要的），而是全民族的音乐文化；它不仅要继承全民族音乐文化的宝贵遗产，并且必须向外国的音乐文化借鉴，根据新的生活内容，进行不断地加工与创造。新歌剧音乐不断地吸收民族音乐文化的营养，不断地以外国音乐文化之长补自己之短，不断地从已走过的里程上继续前进，这就是新歌剧音乐提高的道路。沿着这条道路前进，

新歌剧的创作定会更加繁荣；经过不断的创作实践，也一定会产生从内容到形式都是比较完整又具有鲜明民族风格的作品。

既然新歌剧从内容到形式都是新的，都是创作的，那么，作者就有从内容到形式就有自由选择的可能，从题材到艺术手法，也可以不受任何限制，因此，也就可能形成某个艺术家或某个艺术集团的不同风格或不同倾向。作者既可以以某一剧种为主要的依据进行音乐创作，又可以以民歌为主要依据；既可以用某地区的音乐素材加工，也可以不受这个限制，至于某部作品使用什么唱法，运用什么样式的乐队，作者当然有个人自由，演出团体要造成自己的演出风格，当然也有它的自由。总之，新歌剧的创作应是多种多样的，是万紫千红的，而不是一种样式唯我独尊的。虽然如此，新歌剧从产生以来的主流是社会主义现实主义的，我们应该继承它并发扬它。

近几年来，新歌剧运动的发展是缓慢的，作品不多，成绩也不十分显著。虽然主客的原因很多，但我认为起主导作用的是没有从道理上弄清新歌剧（特别它的音乐形式）应沿着什么道路提高的问题。我希望这次剧协与音协召开的新歌剧讨论会，应首先从理论上把这一问题明确起来，新歌剧才可能大踏步地前进。

（原载《人民音乐》1957年第3期）

繁荣与发展新歌剧

——三月八日在新歌剧问题讨论会上的发言

刘芝明

这次讨论会对于新歌剧艺术发展上的许多问题都作了比较深入的讨论，同志们的创作热情也有了很大的提高，为了巩固这一次讨论会的收获，进一步发挥同志们在艺术工作上的积极性和创造性，中央文化部和这次讨论会的核心组共同提出了“新歌剧艺术的发展方向和有关行政措施方面的意见”草案，供同志们讨论。然后再根据同志们所提出的意见加以修改，使这个方案更适合于新歌剧艺术发展的状况。在讨论之前由我对这个方案作一些解释。

吸取新歌剧历史发展中的经验教训

新歌剧是在“五四”以来人民革命斗争和新文化运动中成长的，它是人民群众所需要的。在这次讨论会上，大家一致肯定了新歌剧的发展是有前途的。同志们在讨论会中曾经探讨了新歌剧的发展历史，以增强信心，这是很好的。我们认为新歌剧的历史应该从“五四”以来算起，如黎锦晖先生的《小小画家》就是那一时期的代表作之一，除此以外，还有一些代表作品。这些作品都有时代的特点以及艺术上的创造，贡献很大。但新歌剧得到了比较广泛迅速的发展是在延安文艺座谈会以后。这个时期在我们党的领导下，有一大批作家以社会主义现实主义创作方法来进行新歌剧的创作。新歌剧的历史不仅应该包括延安文艺座谈会以前那一段历史，同时也应该包括在那一历史时期中各个地区的各个方面的新歌剧的创作。我们不应该把秧歌剧运动和《白毛女》的创作与以前那一段历史割断开来，也不应该只强调前面这一段历史而不承认秧歌剧运动对新歌剧发展的重要意义。或者只强调秧歌剧运动和《白毛女》等，才算是新歌剧，而否定或忽视其他作家对于新歌剧艺术的贡献，这样讲法都是不对的。因为这样会带来宗派情绪，不利于艺术发展和团结的。我们研究过去的历史，目的在于总结这三十多年来新歌剧发展中的经验教训，继承与发扬新歌剧历史的优良传统，团结与争取更多的新歌剧工作者和文艺工作者来发展这一新

的艺术。

新歌剧三十多年来的历史，特别是延安文艺座谈会以后从秧歌剧到《白毛女》这一段历史的经验教训，我个人认为有以下三个方面：

第一，密切联系群众，尤其是和工农兵群众密切的联系，是我们新歌剧历史发展上的优良传统。今天我们提出这一特点来是特别有意义的，我们的新歌剧艺术应该把这一优良传统承继下来。参加过延安秧歌剧运动的同志会觉得，今天的新歌剧的某些发展状况和当时的气氛有很大的不同。当时大家搞秧歌剧运动时，无论作曲者，导演或演员都有很高的政治热情，迫切要求与群众相结合，尽最大的力量反映群众的要求，满足群众的要求，这与当时延安文艺整风，批判了小资产阶级个人主义和艺术脱离政治，脱离群众等思想有关。因此文艺工作者产生了强烈的政治热情，能与工农兵密切结合，在艺术创作和演出上生龙活虎、有着蓬勃的艺术生命力。由于当时对艺术与政治的关系，艺术与群众的关系等问题解决得较好，因此在新歌剧工作上获得了可贵的成就。我们在谈到新歌剧历史时，温习一下这一条经验是有益的。今天的情况是有不少同志的政治热情是高的，但也有不少的同志是不够高的，有不少同志与群众的联系是密切的，但也有不少同志与群众的联系不够密切，甚而是离开了，在艺术创作上缺乏蓬勃的生命力。经验证明，当我们新歌剧发展历史中，与群众联系这一优良传统被发扬时，新歌剧艺术就有繁荣与发展；当我们忘记了它，新歌剧艺术的发展，就遭到损害或迟滞。因此，我们讨论新歌剧的历史，首先就应该把密切联系工农兵的传统加以继承和发扬。

第二，表现现代生活和革命斗争，有着强烈的生活气息，是新歌剧发展的又一个优良传统，由于新歌剧工作者有高度的政治热情，与群众密切联系，对生活充满热爱，因此作品勇于干预生活，表现当前尖锐的斗争，对人民群众产生很大的教育、鼓舞作用，这一点也是今天需要发扬的。我们的艺术家为了表现现实生活的内容，寻找了适合表现现代生活和尖锐斗争生活的歌剧形式，这就是今天所说的新歌剧的艺术形式。它继承我国民族戏剧、音乐的优良传统，吸收了某些有益的西洋歌剧的表现方法，创造了一种能表现现代生活和当前尖锐的斗争生活，而又为广大的工农群众所喜爱的艺术形式。在新歌剧的发展中逐步地创造了适应于这一新的内容的一种形式，虽然这种艺术形式还幼稚，但是它在当时是解决得比较好的，也是为以后新歌剧艺术形式的发展提供了有益的经验。而这一成绩是有历史意义的。今天有些同志研究这个问题，批评有些人把内容决定形式这一公式理解成为只要注意到了内容，形式是不关重要的说法，当然是错误的。但另外如果脱离了内容，孤立地玩弄

形式，这种做法也是错误的。现在的确有些同志不大注意内容了，这应引起注意。

第三，新歌剧发展的历史，特别是秧歌剧运动和《白毛女》的创作的历史是从普及基础上逐步提高的，而且普及与提高的关系，始终是相辅相成的，这是有丰富经验的一段历史。依我看这也是新歌剧的一个优良传统，秧歌剧运动是从群众中来的，这是从传统艺术形式中发展来的，同时也吸收了一些为群众所能接受的新因素而来的。《白毛女》做为新歌剧的一种形式，就是在这个运动的基础上产生的。没有秧歌剧的普及运动，新歌剧的发展就不会那么快。这就是说，延安时期的新歌剧是在具有广泛群众性的秧歌剧运动的基础上，逐步提高出来的。因而，我们说所有比较好的新歌剧都是要在普及的基础上提高，又是要在提高指导下普及，这样联系不断的密切结合的过程中产生的，而不是没有这种联系或者割断这种联系从半空中产生。在当时普及的新歌剧活动是和提高的新歌剧密切联系着的。由于普及和提高的关系处理得较恰当，所以，在延安时期的新歌剧就得到了比以前更加广阔的发展。

以上三点是我们研究新歌剧发展历史时应该总结的，也是我们今天制定新歌剧发展方针时应该着重提出和贯彻的。

新歌剧发展历史虽然有三十年，但算起来也还很短，它发展的道路是曲折的，艺术上还很年轻，直到现在它还不十分成熟。我们应该正视这一事实。我们正视这一点，就会冷静下来，就会稳步前进，就会不去冒失和性急的了。有些同志说这几年创作的新歌剧没有超过《白毛女》，这当然有些言过其实了。文艺作品可以十年八年计算个高低，但十年八年没有超过也还不能算太长。只要我们努力，少走弯路，那可能就有好的作品出来。我们的教训是过去对新歌剧发展的历史没有研究，也没有总结经验与教训，可以说我们走了一程弯路，又重复了一程弯路，我们走的正路往往与歪路错综在一起，现在是比较清楚了。如果我们今后能够正确地对待新歌剧，并能正确的贯彻方针时，那么，新歌剧的发展就会比较快，成绩就会比较大；如果我们不能在新的情况下提出新的要求，引导新歌剧向正确方向发展，那么，新歌剧的发展就必然会受到阻碍，就会要走更多的弯路。没有研究延安时期的新歌剧运动为什么发展得较快的原因，因而就没有能够把发展中的三条好的经验总结一下，加以继承和发扬；这一点特别是在进城以后，尤为欠妥。我们进城以后对新的情况没有很好的分析，对可能产生的情况缺乏应有的估计。因此七八年来新歌剧发展中存在的一些问题，没有得到及时的解决。现在总结经验教训就新歌剧艺术事业的发展来说，用处很大，但对于我们的领导职责来说，就未免太迟了，是犯了过错。

解放后新歌剧应该说是发展、有成绩的，不看到这一点是不对的。不能认为

一切都不如过去。首先是新歌剧队伍成长起来了，尤其是充实了新生力量。我们成立了几个歌剧院、团，新歌剧创作的题材较前广泛了，而且也有一批成功或较成功的创作，这些都是过去没有的。但缺点甚而是错误，也是存在的，这一次讨论会中许多同志提出了不少批评意见，从领导角度来看，这几年来我们工作的缺点可以归纳为以下三点：

第一，缺乏坚持。这表现在方针不够明确，对新歌剧没有很好的支持，对新歌剧的历史没有很好的研究，对新歌剧作用估计不足，没有坚持新歌剧的优良传统。

第二，缺乏安排。这表现在进城后，对面临着新的情况所产生的新的矛盾没有及时地加以解决。如新歌剧与戏曲在做法上和创作上的关系和区别没有分析清楚，五二年文工团整顿时，对新歌剧没有很好安排，有的新歌剧剧团还保存下来，但没有明确方针，有的收缩过猛，对抽调新歌剧工作干部到戏曲剧团中去，也没有充分考虑新歌剧工作中的需要等等，都缺乏安排，对洋土的争论，也没有及时地加以解决，并对搞西洋歌剧或搞西洋传统唱法的同志们，也没有明确方针与安排，因之，整个新歌剧队伍就很缺乏安排，影响了艺术创作和发展。

第三，缺乏思想领导。没有及时地总结，也没有及时地进行新歌剧艺术思想上的讨论。因而，使一部分新歌剧工作者，长期存在着思想上的混乱，影响了同志们的积极性。

这就是我们领导方面的几条经验教训。今后要好好地记住它，并在工作中改正缺点与错误。

向民族传统、戏曲学习，向西洋歌剧学习

新歌剧在进城以后，遇到了许多新的情况，因而在新歌剧工作中，一些矛盾就更加尖锐了。而主要的矛盾就表现在新歌剧与民族传统、特别是与戏曲的关系问题，新歌剧如何向西洋歌剧学习的问题。

新歌剧工作者，它的主力由解放区进入大城市后，由于城市观众的不同，由于面临传统深厚的各种戏曲，由于西洋艺术形式的影响，以及更多熟悉西洋艺术形式的艺术工作者参加新歌剧工作，因而，在新歌剧工作者的面前就产生了极为复杂的问题：集中表现为提高问题，如何提高的问题。首先是领导上提出新歌剧工作者要向民族传统、特别是戏曲学习的问题，这一点应该说是对的，但对如何学习的问题，由于在做法上、认识上有缺点，就给新歌剧工作者带来一定的影响。我们今天应该

正确地把“戏改”工作与新歌剧院工作区别开来。在这次讨论会上，同志们对这个问题谈得很多，同志们认为把戏曲改革和新歌剧创作混同起来，因而产生了一些不良后果，这是合乎事实的。我认为同志们这些批评基本上都是正确的。这就是说把新歌剧院创作的办法拿到戏曲改革中去，给予戏曲改革一些粗暴的影响，这是因为新歌剧院创作与戏曲改革是不同的。另外，强调了戏曲改革可以产生新歌剧院，因而就放松了或者忽视了“新歌剧院”艺术形式的发展，甚而可能取消了新歌剧院这一特殊形式的存在。防止过左和过右的偏向。应该指出，造成当时这些情况以及工作缺点是有它的客观环境和条件的。为什么我们会和戏曲混同而不和杂技混同呢？这里因为我们进城后面临浩如烟海的戏曲，而这方面的传统对我们新歌剧院的剧作与发展有重要的特殊意义。因此，当时强调提出向戏曲遗产学习应该说是对的、必要的。这几年来我们向戏曲学习的成绩和收获也是应该肯定的，我们不能因为混同产生了毛病就否定一切。除此以外，我们还应该从另一方面看到新歌剧院工作者对戏曲所产生的作用也有好的一面，这就是推动了戏曲改革，甚至某些剧种还有了新的发展，产生了同志们所说的“新戏曲”。这些都应该给予足够的估计。它们将来的发展前途也会是富有创造性的，是否会和新歌剧相通，请同志们也不要过早下结论，说不可能，我看似乎没有必要把两者的鸿沟划得太深。

经过了这次讨论会，我们把戏曲改革与新歌剧院创作互相混同的坏处加以总结，在思想上把两者不同的地方区别开来，将两者的样式和规律不同之处加以明确，让它们保持各自的特点，按照各自的规律去发展。但我们将两者区别开来以后，又要将两者的正确关系肯定下来，这才不是片面，而是全面的解决问题。在这次讨论会上有些同志谈到戏曲和新歌剧的区别时却片面地强调了两者的优缺点，为了说明两者不能混同，就把新歌剧院的好处和戏曲的坏处作对比，于是对戏曲就给人造成一无所取的印象，这是片面的，这样也可能给新歌剧院创作带来新的损失，不能吸取戏曲中好的东西。我们一方面要分清界线，但还是应该继承戏曲中优良的传统，我们既要弄清两者之间的区别，又要建立起正确的继承关系。应该说今后仍要向戏曲学习，并要深入的认真的学习，我们不能说已经学习得很多，而恰恰相反，是学习得太少了。

由于提出戏曲与新歌剧院的关系问题，于是就产生了发展新歌剧院的基础问题。有的同志提出在一种戏曲的基础上搞新歌剧院，有的同志主张在民歌基础上搞新歌剧院，也有的同志提出在几种戏曲基础上搞新歌剧院，也有的同志主张在更广泛的基础上搞新歌剧院。如果，把每个人提出的基础作为创造新歌剧院的方向。那么，无疑是不对的，

因为那样，新歌剧将是很窄狭的。我们的结论应该是，凡是这些基础都可以搞新歌剧。我们现在并不排斥那一种搞法，这些都是作曲家、艺术家自己的事，他们愿意在那一种基础上搞新歌剧都可以被允许，但都不要订为新歌剧发展的唯一方向。我们的方针是“兼容并包”，路子要是宽广的。我们是要继承与发扬我国民族戏剧、音乐传统及新歌剧历史发展中的优秀成果，同时适当地吸取外国歌剧艺术的经验，发挥新歌剧艺术家的积极性、创造性，发展为我国人民群众喜闻乐见的、以多方面地反映现代生活以及历史生活为内容的、具有不同艺术流派和艺术风格的、社会主义的民族的新歌剧。凡是在这个大前提下做文章都是合法的。

总之，我们必须继续向戏曲学习，向民族传统学习，否则就不可能使新歌剧艺术得到更好的发展。

新歌剧进城以后产生的另一个问题是和西洋歌剧的关系问题。我们认为这几年学习西洋歌剧是有成绩的，我们学习不少好的经验，而这些经验对新歌剧创作是很有帮助的。我们认为要正确解决这个问题首先必须在正确地继承与发扬我国民族戏剧、音乐传统及新歌剧历史发展中的优秀成果的前提下，然后才能谈到如何向西洋歌剧艺术学习的问题。正确地解决了新歌剧与民族传统、戏曲的关系问题后才能摆好与西洋歌剧的关系问题。

我国的新歌剧是和西洋歌剧有区别的，不能以西洋歌剧来代替我们的新歌剧。我们认为可以吸收西洋歌剧某些对我们有益的经验，学习他们的优秀的但对我们是用的手法来表现我们的生活。有的同志说中国没有歌剧，只有西洋有歌剧，这种说法我们不能同意。说中国没有歌剧这是教条主义。中国有自己特殊的歌剧——戏曲，中国的新歌剧是在中国土壤上生长的，有它的特殊性，不能以西洋的歌剧来套。我们反对盲目硬搬西洋的歌剧，但如果某一个作家对某一作品以“格林卡的道路”作为尝试和实验，那是可以的，格林卡是有很多好的东西值得我们学习的。但不能像有的同志所说的用它来作为我们新歌剧发展的方向。由于民族传统、历史条件不同，我们不能走和格林卡完全一样的道路。有些同志想用西洋歌剧的形式来作为新歌剧发展的方向，这是不可以的，我们只能承认这是新歌剧中的一种流派。有些同志看到西洋歌剧是以音乐为主，因而，主张我们的新歌剧也都以音乐为主，我们认为这也只能作为某一个作曲家的主张来尝试。他写的作品可以这样做，但不能作为所有的新歌剧的统一规格。这就应该明确我们的新歌剧与西洋歌剧是有区别的，明确这个区别，才能把握我国新歌剧的特点，然后才能建立正确的关系，然后才能分辨什么是西洋歌剧中好的东西吸收到我们的歌剧里来，而后才能不盲目搬用西洋的歌剧来代替。

关于新歌剧的百花齐放

新歌剧创作上各种艺术流派，各种艺术风格的百花齐放是繁荣我们新歌剧创作、解决新歌剧艺术上的矛盾的最好方法。我们提倡在新歌剧这一门艺术内部也要百花齐放，而不是一花独放。因此我们主张“新歌剧艺术在百花齐放的方针下，可以允许新歌剧工作者在戏曲基础上或特定的一种地方戏曲的基础上创作新歌剧（这与‘戏改’是不同的）；可以不以某种戏曲为基础、不以中国戏曲或某一地区的民间音乐为基础，而在更广泛的基础上吸取各种民族戏曲或民间音乐某些素材进行创作。或者采取外国歌剧的表现手法，但必须也是逐步地民族化的新歌剧”（草案）。这里还要补充说明一点，比如领导上是否可以要求新歌剧工作者更多的注意各地区的地方色彩呢？我觉得是可以的，因为这是个群众观点的问题。新歌剧工作者应该更好地考虑这方面的意见，更多熟悉这方面的东西。秧歌剧运动的一个很大的特点，是它具有地方色彩，明确为陕北群众服务，得到当地群众热烈的欢迎，因此，地方色彩对于创作新歌剧并没有坏处，只有好处。

有的同志说，因为新歌剧过去和戏曲混同的结果给歌剧艺术发展带来束缚，认为这是用一个基础限制了新歌剧的发展。我们认为有些同志在区别新歌剧与戏曲以后，又不自觉地给自己带来了另外一个束缚。把戏曲作为新歌剧发展唯一的基础是不好的，但如果有的作家自己愿意“在戏曲的基础上或特定的一种地方戏曲的基础上创作新歌剧”，又有什么不好呢？又何必一定去反对它呢？

有的同志提出，新歌剧应以音乐为主，我认为这也是一种束缚。我们认为：对待新歌剧的某一个作品或某一种尝试是可以这样做的，但把它称为新歌剧的特征，也是不好同意的。有的作品实际上不以音乐为主，我们也称它为新歌剧，如果那样定，未免限制得太死了。听说某些欧洲歌剧以音乐为主到了作曲者专断的程度，演员和导演毫无地位，我看这并不见得是好经验，用不着盲目搬来。我认为在作曲方面不要把它神秘化，作曲者的地位在新歌剧中是重要的，但应该与导演、演员是合作的地位。而在今天我们某些作曲者主观地作曲不照顾到演员，也不去与演员合作，培养演员，正是一种不好的现象。我们新歌剧成长中另一个严重问题，就是演员问题。这方面要多多地努力才好。有的同志说京剧《二进宫》是以音乐为主，但京剧是多种多样的，京剧并不都是《二进宫》的样子。如果京剧都是《二进宫》，就没看头了，就要简单化了。

有的同志说，有歌有戏，是新歌剧的主要特征，这样说是不可行的，为什么新歌剧里面不可以有舞蹈呢？我觉得新歌剧可以有歌有戏算一种样子，有歌有戏又有舞也算一种样子，但不要规定以哪一种为统一的规格，这样我们的路子就宽了。我们可以在新歌剧中用欧洲传统唱法，也可以在新歌剧中用民族传统唱法，在新歌剧形式上可以用民族歌剧的手法，也可采用西洋歌剧的手法，这些都可尝试。这样我们就不受拘束，大家尝试，大家创造，就会促使新歌剧繁荣与发展。我们的大前提是新歌剧，其中可以活动的余地是很大的。我们过去的清规戒律太多了，总是用一种规格来要求；所以我们这次讨论新歌剧的概念时，一定要把圈子打开，鼓励从各方面去尝试。好花我们要，不大好的花也要，过去总是想要开就得开的好，事实上是不开那能有好的，我们常常要求过高，结果是没得花了，或者花少了。

关于社会主义现实主义问题。在这次提出的草案中，并没有写进去，但并不等于取消社会主义现实主义。因为作家的创作方法，不宜于写在方针上。有同志提议写上“社会主义现实主义是主流”这样的话，我看也可以不必写进去，写进去以后容易产生教条。我们认为社会主义现实主义必须要，它是最好的创作方法，但是也必须允许各种流派——浪漫主义、现实主义等有平等的地位。在创作方法上，把大家的束缚解开，有利于百花齐放和百家争鸣，有利于新歌剧的成长和发展。

我们主张新歌剧的形式，必须是人民所喜闻乐见的，一定要从群众的喜爱和要求出发，这在目前是特别应该注意的一点。我们的新歌剧不能很好地发展，除了领导上、方针上存在问题外，某些新歌剧工作者过分强调新歌剧的形式，并且强调得的确有些脱离内容、脱离群众的倾向了。这表现于某些歌剧团体、作曲家、演员、导演同志们不十分注意群众的需要和欣赏水平。这是值得我们注意的。我们一定要从群众的喜爱出发，从普及的基础上出发。因此，我不同意有些同志提出“飞跃”的问题。

有些同志说戏曲是逐步发展的，而新歌剧则是飞跃的。当然，新歌剧和戏曲的发展是不同的，但是不是叫它“飞跃”？我认为新歌剧也是逐步发展的，而且艺术形式的逐步发展恐怕是艺术上的基本规律之一。为什么艺术上的传统问题那么重要？因为艺术是一个特殊的东西，它和人民的爱好、习尚、民族的心理有关。因为一提“飞跃”，会使人误会要离开地面，离开传统。歌剧的作曲是有创造性的，这我也同意，但要补充一句：就是不管怎么创造，不能离开群众太远，所谓创造性是在群众的基础上和继承传统的基础上，吸收新的东西，逐步地加以发展。因此，就不要把逐步发展和“飞跃”对立起来，也不要把制造性和在普及的基础上加工对立起来。

这里还要说到一点，也不要把“旧曲沿用”和“专曲专用”完全对立起来。在我们的歌剧里面，完全用创作的曲子当然好，但在某一个作品中用一些经过修改了的旧曲子，又为什么不可以呢？我觉得应该通过协商，使两者并存，这里不但要估计到作曲家的能力和喜爱，也要估计到群众的欣赏水平与喜爱，这样做，就能够充分发挥新歌剧工作者的各个方面的积极性和创造性，并能得到其他艺术部门同志，首先是得到戏曲工作者对我们的援助。这里也要提到，从戏曲方面来搞“新戏曲”的同志，我们也应给予重视和帮助，使戏曲和“新戏曲”也能够更好地发展起来。

新歌剧事业发展的方针和行政措施

目前新歌剧事业发展的方针是加强领导，全面安排，巩固现有新歌剧院、团，适当扩大新的阵地，积极繁荣创作，努力艺术实践，以促进新歌剧艺术上的“百花齐放”。在各团、院中贯彻勤俭办团、院的方针，树立密切联系群众，艰苦朴素优良作风，尽可能增加演出，节省开支，争取更多地为人民服务。

根据新歌剧事业发展的方针和新歌剧艺术创造的特点，各地的歌剧团、院可根据当地民族艺术发展的情况，群众的需要与喜爱，和歌剧团、院的现有基础与创作条件，进一步明确本团、院的方针任务。为了解决新歌剧与群众的关系，普及与提高的关系，我认为可以把现有歌剧团、院分成几种不同的类型。有的歌剧团、院可以演出大型歌剧，同时也要重视小型歌剧的演出，在创作民族新歌剧的工作上，应允许作多方面的尝试，也可以适当地介绍外国歌剧。这种歌剧团、院以剧场演出为主，也兼作巡回演出，以加强与群众的联系，解决普及与提高的关系。有的歌剧团、院以上演具有地方特色的歌剧为主，也可按本身条件的可能，上演全国流行的大型歌剧。步骤上，开始应多从小型歌剧着手，以剧场演出与巡回演出并重。另外一些小型的歌剧团，如果是汉族的，上演根据民间歌舞或民间小戏进行改编、创作的小型歌剧，民间特点更突出，舞蹈性强一些，或音乐性强一些都可以，以巡回演出为主。如果是少数民族的，应有重点的鼓励与帮助少数民族在歌舞团内尝试创作小型歌剧或歌舞剧，这种尝试必须根据本民族艺术特点来进行，因此音乐性强一些，或舞蹈性强一些都可以，话剧成分重的也可以。

关于歌剧机构调整和演出任务的安排，我们认为可以暂时规定这样几点：

(1) 根据歌剧事业发展本身存在的困难，业务骨干的缺乏以及国家经济情况，目前暂不增设新的歌剧团，但对现有的单位须加以巩固和整顿，冗员可以进行精简，

但不能轻易撤销建制，或不根据事业需要大减编制。

(2) 现有的歌舞剧团、院不宜过早的使歌舞和歌剧分家，编制也不宜再扩大，除少数条件实在困难的院、团可以考虑增加少数业务人员外，一般都在原有编制内进行调整。

(3) 歌剧团、院内可以兼演歌舞和小型舞剧，有条件的歌剧团、院也可以有选择的演出一些小型地方戏曲，以加强对民族戏曲的学习，丰富本团的上演节目。在部分有条件的歌舞团、院内也可考虑建立歌剧组、队，兼演小型的歌剧或小型的歌舞剧，以扩大演出新歌剧和歌舞剧的阵地。

剧本创作是新歌剧艺术发展上的重要问题，文化部为了繁荣歌剧创作，今年准备颁布歌剧收购条例（初稿已拟就，正在修改中），并奖励一批歌剧。同时也拟建议出版部门适当提高歌剧出版的稿酬，以这些具体措施保证新歌剧剧本创作的繁荣。各歌剧团、院按本身的条件和需要设歌剧创作组，约请诗人、剧作家、作曲家参加团、院内创作活动（也可采取约稿制度，约请团、院外作家为本院、团创作）。

关于新歌剧工作者的学习，也是重要问题，首先应该切实组织对民族戏曲和民间音乐的学习，向外国歌剧学习。组织交流、培养演员工作经验与座谈会，特别要研究与解决民族唱法以及歌剧演员的培养与提高的问题。加强对新歌剧理论批评工作与指导，注意总结新歌剧艺术创造成功的经验。从这些方面去保证新歌剧工作者业务水平不断地提高。

最后关于新歌剧团、院企业化问题，也应该谈一谈的。新歌剧团、院是新事业，需要作多方面的尝试，要学习的东西也比较多，在经费开支上不能与戏曲团体、话剧团体等同看待，需要国家的长期补贴，但是它也要严格执行企业化的经营管理方针，勤俭办团，厉行节约，并组织各种形式（各种音乐会，歌舞演出等）的演出，争取多为人民演出，以节省国家资金。

新歌剧艺术发展中存在的问题，是可以得到解决的。我们谈到以上关于新歌剧事业的方针和行政措施的几点意见，如果是妥当的，我们就可以逐步来做；如果不妥当，大家可以提出一些意见来修改。在大家讨论中，我们可以得出比较正确的结论和做法。我们相信，新歌剧艺术在这次讨论会后将得到繁荣与发展。

（根据记录整理）

（原载《剧本》1957年4月号）

谈谈新歌剧和戏曲的关系

梁寒光

这里我想着重谈谈戏曲与新歌剧的关系以及它们的发展问题。首先谈谈对民族传统戏曲的看法。

我认为一切事物都依照它自身的规律生长和发展，戏曲也是这样。各省的地方戏曲，由于语言、情调、生活、人情风俗、历史发展等各有不同，形成各自的风格、情调和规律；但也由于有许多方面：如历史传统、语言系统（主要指文字及语言体系相同的各省）等是共通的，因此反映在戏曲艺术上也有许多方面是共通的。秦腔、京剧、湘剧、楚剧、桂剧、粤剧、河南梆子、山西梆子、河北梆子或越剧，等等，尽管各有不同，但彼此在表演方式的传统上及表现原则上却是基本上一致的。

所有剧种之间，往往是彼此互相影响、互相吸收的，过去闭关自守的年代，这些相互影响和吸收只能是中国各省或各族内部的；但在近代社会，它必定随着不同时期所可能吸收的程度逐步更广阔起来。任何保守观点，都不能阻挡时代的前进。我们的队伍中是有保守观点的人的。但我们在反对保守观点的同时，必须认识到任何外来影响必须服从自己自身的规律和沿着它的规律逐步前进，不然就会脱离传统、脱离当地人民，也就没有什么特点和个性了。越剧或粤剧不管怎么吸收京剧的长处，它总不能变成京戏。作家创作新歌剧也一样，他的作品至少不要使人觉得它不是中国风格的歌剧。我们的队伍里似乎也有这样思想的人，他的高低标准不是看表现中国人民情感、中国民族特色表现得如何，而是看它是不是太像外国歌剧，太像就高一些，不太像就低一些。这种思想不是死硬顶门派，而是飞天派（不是敦煌的飞天，因为敦煌的飞天还是从敦煌产生的）。

现代我们的戏曲，在发展过程中，总是依照两条规律走，第一条是围绕着自身的规律和特点，彼此互相影响；第二条是逐步努力适应表现新的情感和现代的社会生活，从内容到方式上都在原有基础上发展。各剧种的发展是不平衡的，同一种剧种各个班子也彼此不平衡，这是因为社会的和自身的规律所影响，艺术家在剧种的发展上也是起着推进作用。

戏曲改革，只能是通过戏改工作的过程，不能通过别的方式，因为这个工作是整体的，不只是剧本和音乐上的问题，还有表演体系、表现方式、演员接受程度、乐队的习惯和演奏人员等问题，这些问题是彼此配合、彼此牵连、彼此互相照顾、彼此并肩向前发展的。因此必须根据客观需要，符合客观规律，不能操之过急。

戏改工作过程与作曲家吸收某一地方戏曲的音乐主题、情趣来进行创作是有区别的。作曲家的这种创作，或者是因为这个戏的故事是发生在这一地区的，他吸取了这地区的某种戏的音乐情趣作为主题来扩展，构成一种风格，但它与戏改性质是不相同的。它是专门为这个戏的特定情节特定人物而设计的，它不是什么戏都同样能够套用的，是一种新创作的歌剧。

戏曲是不是也算歌剧呢？这问题恐怕已经没有争论。当然，戏曲也是歌剧的一种，它是中国特有的古典形式的民族歌舞剧，在历史的悠久上、在群众的习惯和喜爱上，是最有深厚根基的一种歌剧形式。但“戏曲”这个名词在群众中已生了根，而且各个地区有各个地区的剧种，因此还是沿用“戏曲”这名字最恰当。这是因为一方面人们的习惯，也因为这个涵义比较恰当，另一方面也可以避免它与现在的新歌剧互相混淆起来。

戏曲将来怎样发展呢？我想一定是朝着这样的方向发展的：一方面按照固有的表现方式来表演古代故事；另一方面由于表现新的社会生活的需要，逐步产生了新的办法。这些办法既可以沿着固有的传统的原则推陈出新，也可以从新的生活去吸取和提炼。

在较久远的将来，表现现代生活的戏曲，我相信它们在表现方式上与新歌剧会逐步靠近的，但这是逐渐的，而且各个地方的特点和风格，将永远发挥它们各自不同的光彩。这也与各个作曲家各有各的风格和个性相像，所不同的是前者是区域性的特点，而这是作曲家的特点罢了。

其次谈谈我对新歌剧一些基本问题的看法。

“新歌剧”这名词是中国独有的。这名词的产生是针对中国特有的情况的。它不是指只要有所革新，不论是戏曲或创作的歌剧都叫“新歌剧”，而习惯上是指新创作的歌剧。加上“新”字，是和中国有的古典民族歌舞剧，以示区别的缘故。这个名词既沿用习惯，群众也了解，因此可以用这个名词来称呼新创作的歌剧，不必再把略有改动的戏曲也叫新歌剧，以免两者混同。

新歌剧的产生，不是某一个人可以下命令就能立刻产生的，它是历史发展的结果。历史发展到近代社会，群众的生活和斗争，不仅需要中国固有的传统戏曲形式来反映这些生活和斗争，而且也需要新歌剧这一形式来反映当代人民的生活和斗争。

在“五四”新文化运动以后，无论在剧作方面，作曲方面，表演方面也逐渐培养了这方面的人才。所有这些，就构成了社会的客观需要和客观条件。在歌剧发展道路上党起了引导作用，特别从延安文艺座谈会以后，毛主席教导我们为工农兵服务，向工农兵学习、向传统学习，新歌剧才和其他文艺工作一样逐渐得到发展，走上更健康的道路。

新歌剧经过大约二十年来的实践，已初步在群众中奠定了基础，如果不承认它，或贬低它的意义，这都是不对的，对人民并无利益的。

近几年来，由于各方面的原因，新歌剧艺术发展得很慢，很大程度地缩小了这一阵地，剩下的少数的一些歌剧单位。虽然曾遇到风雨飘摇的岁月，有些同志失去了信心，但另一方面，还有不少同志，坚持了阵地，组织上也帮助坚持了若干阵地。我们应当满怀信心，因为新歌剧在群众中已有了一定基础，种子也撒得相当广，只要搞清楚方针和做法，就能更快的发展起来。因此，现在解决方针和做法问题是最主要的问题。

首先应该解决的是新歌剧的基础问题，当然，必须是民族基础，包括民族语言的规律、中国传统戏剧的结构和表演规律、民间音乐及人民生活元素，等等，这些都应该做基础被运用到新歌剧的创作中去。不必规定什么戏曲作为唯一基础，这样的路子太窄！我们如果号召人们只用一种方法来发展新歌剧是愚蠢的。要让人们在民族的广阔的可能性的基础上根据题材内容、根据他本身所最熟悉的方面和个性，自由发挥吧！比如创作一个反映少数民族生活的歌剧，那里没有地方戏曲，必然会使用他们的情调来写他们的生活，使艺术的真实的意境能准确地表现出来。不必规定一定要用什么戏曲做基础，如果写安徽省的事件，用黄梅戏的情调作主题，是比较合适的。因此提法不必只限一种做法，可以提出在民族基础上发展新歌剧。

在实际创作过程中，民族传统原则的运用，还包含这三方面：一、戏剧艺术在组织故事情节方面，比如中国旧剧很强调线索的连锁性，很强调故事性，常常抓住个别场面深入描写，而把次要的情节简略了或用过场来表现；这是连贯与重点的原则，这些原则是很重要的，应当学习继承。但有时也有过于分散，场数太多的弊病，当然不合适的可以不学。二、表演方面，中国有自己特有的传统表现方式，并且早已形成一种程式。这种表演方式是把生活元素提高到定型化或图案化（借用术语）而成的。但这种元素是古代人民生活的元素提炼相传而来的，如帝王将相的迈方步，由于古代服装而形成的甩袖等，这些更适合表演古代故事，对现代生活就不很适应。但要理解这条原则，从生活中吸取元素，作为艺术的元素夸张地、协调地运用到歌

剧的表演中来。三、情调问题，音乐的情调必须要是中国的。我们运用这种情调，运用中国音乐的组织原则结合剧情和人物来进行创作，是能够使它具有浓厚的中国风格的。

对于外国歌剧表现方法的学习和吸收是很必要的，我们现在已不是闭关自守的时代，文化是互相沟通、互相影响的。但学习了他们的经验必须服从我们民族的格调。

至于用重唱、合唱，也不必去反对，这是一种表现手段，各种表现手段都可以应用，问题只在于用得好不好。

有人提出“听不懂”的问题，这个问题和创作方法很有关系，当然不要使人听不懂。有人说这些方法中国没有。中国没有的东西多了，难道没有就应当不学吗？因此对运用西洋的手法上，也可大胆采用，只要掌握着“围绕中国民族风格进行创作”，又照顾到群众接受程度这两条原则就行。

中国戏曲的经验有许多长处，如戏剧性、音乐、表演三者结合得很自然、协调，有些西洋歌剧没有戏，我们可以不要学，不过现在西洋歌剧也朝着增强戏剧性这方面走。

现在我们应当提倡大胆创作，多创作，只有增加我们的财富，多演、多与群众见面，新歌剧的事业才会开展起来。

（原载《剧本》1957年4月号）

新歌剧应以音乐为主

——在新歌剧问题讨论会上的发言

黄源洛

我对“新歌剧”的概念是可能有些偏狭的，由于我是学音乐的，尤其是学西洋音乐的，因此，可能更加狭隘一些。我认为新歌剧之所以为新，除了它是社会主义现实主义的，内容以表现当前生活斗争为主，形式上可以多式多样以外，处理手法上，仍是应该以“音乐为主”。尽管我也赞成“话剧加唱”的形式或“五四”传统中的小调戏等形式，但我仍主张“音乐为主”作为新歌剧的主要特点，因为：

第一，这个主张，首先在推动中国音乐文化上起着巨大的作用。中国这样大的国家，并以崭新的面貌出现于世界，在音乐文化上固然有很多成就，但也有落后的一面。就戏曲而论，剧种是如此之多，若以“专曲专用”的观点看，每一剧种，也不过两本完整的戏（大剧种像京戏除外）；这样的大国，这样众多的人民，难道就可以以此满足吗！何况，从“音乐形象”这一意义上来说，过去创造的剧中音乐人物形象，不见得就完全适合现代人民的形象。旧戏中固定的曲调是不免会受到限制的，它不能很好地反映现实生活。因此，陕西人写《嘉陵江上英雄歌》就不得不写川江号子，《草原之歌》就不得不用藏族曲调，《秋子》（我过去不成熟的东西）就不得不用日本民歌主题……再从处理历史题材来说，也不可能完全用旧眼光旧手法来处理，我们为什么就可以满足现有的音乐遗产，而不大力创造新的呢？更何况这些音乐，还停留在原始的单音阶段呢？

第二，中国音乐工作者，一向是没有地位的（叫乐工）。古来士大夫们看到音乐感人力量很大，就把音乐夺为己有，盛行“填词”之风，以致唐宋以后，音乐文化几乎完全掌握在文学家的手里。我认为“填词”是发展了中国文学、戏曲、说唱……的。可是“填词”也阻碍了音乐的创造，不然，为什么一谈中国音乐，就要远推“唐代”呢！我认为中国音乐文化是受了“填词”之害的。文学家按曲牌填词，就可以不要音乐工作者参加创作，“音乐形象”适合与否他们并不太重视，只要能唱就行。利用“音乐”这一艺术在描写具体事物的一些抽象成分，也就大大发展了从“迁就”而产生的“类型化”音乐。音乐感情，局限在一些狭小的音调范围当中，甚

至养成习惯，听了新声，就难入耳，就很反感。从这些意义上说，是不是他们把“音乐”作为封建统治的工具呢？（封建统治阶级是主张分而治之，不让人民感情任意抒发和在各方面交流——当然也有过去交通不发达的原因。）因此，为了“新歌剧院”的革命性，在音乐上也要具有革命的涵义和实质，我主张新歌剧院以音乐为主。

第三，中国传统的戏曲，是多式多样的，有全是音乐的、有唱中夹白的、有载歌载舞的、有只舞不唱的、也有只白不唱的……总之，是一个声乐、器乐、舞蹈、说白、表演……艺术的大熔炉，是综合的艺术，可是，中国传统是“音乐为主”的概念。

我认识的中国戏曲，无论在什么时候，没有离开音乐，节奏是多样的、鲜明的、与剧情紧密结合的，试想如果没有节奏，在台词上、动作上，能得出中国戏曲特有的风格吗？

打击乐器是具体的舞台节奏工具，就算最低限度的鼓板不敲，那节奏的明显准确，就很不同于话剧中的广义的“舞台节奏”。节奏是“音乐的生命”。中国传统是“音乐为主”的。那我主张“音乐为主”有什么不对呢？当然，这里我并不是不主张话剧中有插曲或话剧加唱那些形式，这些都可以存在和发展。但在传统的风格上，我还是主张“音乐为主”。我所主张的“音乐为主”并不意味着必须是西洋大歌剧形式，也不意味着满足于一个鼓板来控制节奏，而是在这个既有的形式下，在适合描写现实生活、现代人、现代工具的条件下创造更多的“音乐为主”的歌剧。

第四，假如说西洋艺术还有什么可以借鉴的话，我们都知道他们的歌剧首先是以“音乐为主”的（也许他们“为主”得过火了些才产生有一些戏剧和文学部分过于薄弱的作品），我们若一考察欧洲人的文化生活，音乐占了很大的比重，他们音乐为什么这样发达？（音乐对他们生活的鼓舞作用不谈）再进一步考察，那就是十六世纪末十七世纪初的现代歌剧勃然成长的功劳。假如我们怀疑为什么他们会欣赏交响乐呢？我们知道交响乐这一名词就是借用最早的歌剧序曲（那时叫“生风尼”）得来的，人们为了爱歌剧，所以才爱歌剧序曲，歌剧序曲也才能独立演奏，能独立演奏的乐曲，也才会发展器乐音乐，有了独奏音乐的奏鸣形式，才与乐队音乐结合起来而成乐队大曲的……这一历史的事实，仍在今天有明显的线索可寻（没标题器乐曲仍不容易普及）。

我主张“音乐为主”是创造性地应用音乐在歌剧当中，并不是完全不用旧曲。为了使人民感到亲近，旧曲调是可以用的。但对戏曲音乐，我主张不要照式硬搬。

下面，我要进一步谈谈我认的“音乐为主”的做法问题。

1. 我是主张走俄罗斯音乐道路的，他们既发扬了民族音乐，但又有一种气吞河岳的胸襟，把一切好东西都装到肚子里来。人家有的，我就有，而且要求我的与人

家的有所不同，这特点就是更大的“人民性”。

从这一基本改革上看，我是反对保守的（所以更反对“旧曲填词”），我主张虽可用一些旧曲（包括戏曲与民歌说唱及群众歌曲），但要创造性地运用，并且是为了剧情中表现得更真实，在某些方面给人民以更亲近和联想，而不是无目的的配曲。

我主张要抓住“音乐形象”这一特征去创造音乐，但是创造的音乐，在与民族音乐的音阶调式，节奏特征上要有联系，有根据，根据的不是外国音乐（除了某些时候必要），尤其他们的现成曲调。

我主张不要抛弃音乐文化中和声复调的成果，要充分利用它到歌剧中来，由简单到复杂，一切为我们所有。

这个办法是不可能一蹴而就的，在培养创作人才上还要费很大的工夫，在观众习惯和对音乐欣赏的水平上问题更大，所以目前许多做法，可以过渡。过渡的办法是更多用一点传统手法（如音乐中的曲牌，表演上的习惯……较少用和声复调……）。

2. 在对待学习遗产上，我主张应该把民族的好东西尽可能吸收起来。主张分析了以后，把现成曲调作参考。

对待学习一种地方戏或多种地方戏的问题上，我的主张是就所能（依个人的条件），广泛就更好，民歌学的更应该广泛，因为它反映现实生活更真切。

据我个人接触的潮州音乐，在调式上、曲体上就有很大特性的东西，他们转调的材料相当丰富，复奏办法很多，“六全音阶”可以在他们那里找得出来……庙堂音乐也非常雄壮富有特性……我觉得，不必要等到人家来发现而去运用它，我们自己首先应该运用它，我想其他地方宝藏会更多，也还没有人发现。

3. 对待西洋歌剧中所谓意大利派、瓦格纳派，这不过是一个手法的参考。咏叹调、宣叙调、咏叙调、主导动机、无终旋律，也不过是一个手法或名词的参考。并不是用了这名词，就代表了我们的歌剧的实质。我们的歌剧题材是表现中国的，音乐内容也是中国的。我们沿用这些名词是没有关系的，因为这些名词没有固定的含义，是在随着时代，随着作家的创造而变更它的形式和内容的（如果有些人不喜欢这些名词，我认为完全可以设法换成中国的）。有人也许不主张咏叹调和宣叙调的，在音调节奏结构上的对比，我认为也没有什么不可，我们看曲艺剧《杨乃武与小白菜》就是不太明显的对比，曲牌大都介于宣叙、咏叹，但是如有人主张一部歌剧总要有几首特别动人的咏叹调使人一听不忘，那么，把它突出一些也是好的。因为有这样曲调而更容易深入人心，容易普及，那么，对比就仍有必要。

我认为“重唱”仍是一种表现剧情的好的手法，是传统中没有的，仍可斟酌采

用。但不要急忙滥用，那会增加听众、观众的负担（主要在字音听不清，只要在使人听清的原则下进行就好）。——不等于中国歌剧不要重唱。

有许多歌剧是以“合唱”驰名的，今天，我以为不要抛弃合唱（包括齐唱）这一手法。

4. 歌剧题材的广阔性我完全同意。一方面以描写现实斗争生活为主，另一方面也可伸向历史、神话、传说。在形式上悲的、喜的，戏曲中大团圆式的，外来形式的大镜头式的，或一切综合的，我觉得都可以。我觉得剧院式的和流动剧团式的要分开，要同时多多创作农村剧、厂矿剧、学校剧、儿童剧……这些东西，要求“普及”的更多些，手法上也要求更接近群众些，题材上反映现实也敏感些（要求像秧歌剧那样能配合任务），但不等于粗糙，技术上仍要求较高。如果粗糙，就会产生“成人唱儿童歌曲”的毛病。

歌剧中“词”的形式，也应该是多样的，像郭沫若先生“诗剧”的词也可用，语体也可用，语体夹文言或完全用民间方言土语也未尝不可。总之，用得得体，为题材所需要，能调和就行。但要求写词的人和作曲的人合作。写词的人提出对音乐的要求，作曲的也要提出对词的要求。

总之，一切都是为了创造社会主义现实主义的新歌剧。我们不必害怕提出以“音乐为主”来，或是走“格林卡道路”的主张，不必生怕触犯“洋”这个字。我们如果学习得不够，就会犯“洋教条”，是没有前途的。如果西洋有些办法行之有益，不是搬，不是套，不是移植，我认为是可以的。就歌剧来说——我再重申前面的意见，如果既不用“填词”的方法和“戏改”式的稳步前进的变革，也必然是西洋的以“音乐形象为主”的办法。如果既没有“音乐形象”的特征，就是一些无目的的旧曲调乱编，那就不可能有什么值得推崇的地方。

我觉得新歌剧之所谓“新”，除了内容是表现现实斗争，以新的观点处理历史或神话、传说之外，主要不同就在音乐是以创造性的姿态出现。因此强调一下“音乐为主”是非常必要的。

虽然如此，我无论如何也不是说戏剧文学部门不重要。音乐为主，只是为了更好地把音乐用来刻画人物、描写剧情，绝不是脱离戏剧而存在的。同时，也必须说明一下，我理解的俄罗斯音乐家道路是“接纳一切人类音乐文化的成果民族化，更好为人民服务”的意思，绝没有照他们那样要从外来输入的形式上来创造的意图。

（原载《剧本》1957年4月号）

新歌剧的音乐创作

王震亚

在我的概念里，戏曲、西洋歌剧与新歌剧是三种不同的艺术形式。我认为把三者区分开是正确的，这样可以使我们清楚地看出他们之间相同的地方和不同的地方，可以避免很多理论上和实践上的混乱。

研究过《草原之歌》的音乐以后，我认为《草原之歌》和西洋歌剧从艺术形式上说没有本质的区别。从另一种意义上说，它又是我们民族的东西。《刘胡兰》和其他新近的作品我没有机会认真研究过，很难发言。从艺术形式与写作的方式来说，《白毛女》更多地接近西洋歌剧，而和戏曲形式比较疏远一些。

我同意同志们的意见，新歌剧的一切方面都应该是民族的，新歌剧应该和全部民族文化有联系，只局限在戏曲上是窄了，会限制新歌剧的发展。苏夏同志关于新歌剧应该充分注意吸收新的民族音乐音调的意见我认为对新歌剧音乐创作有很大的意义。另一方面，我还是特别强调新歌剧首先应该充分地多方面地继承戏曲音乐中积累起来的极其丰富的音乐戏剧化的经验。这种经验在民族音乐遗产的其他方面不易找到，而恰恰又是新歌剧音乐创作最需要继承与发展的。

讲到戏曲遗产，我认为不能把它看得简单化了。这是一个异常多彩异常生动的题目，每个人都可以从自己的角度提出一些有价值的见解，但不能把这些见解作为全部戏曲的盖棺论定。因为仅仅根据这些意见就容易把继承戏曲遗产局限在某种狭窄的范围里。例如：有些同志认为中国戏曲音乐表现情感的方式是含蓄的，这确实说出了一部分真理，但就没办法解释常香玉的《断桥》。那种奔放的音乐很难包括到这些同志们的说法里。当然他的奔放和西洋歌剧有不同的风格。又例如有些同志认为戏曲中的音乐没有戏剧性的展开，只有变奏性与回旋性，等等。有很多戏曲是这样的，而京剧《二进宫》的音乐虽然主要运用变奏性的原则，发展到后来却由于句法的变化，曲调中的转调，分裂手法的运用，曲调性质的改变等，产生了戏剧性处理的因素，也就是越出了变奏原则的范围。自然不是说已运用得达到了如何如何的水平，而仅仅是一种因素。它有自己的办法，专业作家可以发展这种因素。例

如有的同志说戏曲遗产中不用调性变化。而梅兰芳的《贵妃醉酒》的音乐中就有相当丰富的调性调式变化，有的手法真可以算是用得很大胆的。自然这些东西亦还有待于作曲家们去继承与发展。这种例子还有一些。深刻地不断地研究戏曲音乐，可以使新歌剧的音乐创作不断地从戏曲中得到好处。

戏曲遗产里面也有不少糟粕，但我们要继承的是它的精华。戏曲遗产里的“大路活”确实常常有“类型化”的毛病（“类型化”里亦有许多表现不同人物的基本手法值得研究）。但是有些著名演员的拿手好戏，的确能运用音乐精确而且微妙地刻划出特定人物的特定性格，是性格化的。这应该是我们注意的中心。要说“类型化”，我看西洋歌剧音乐里也不是完全没有。我们不要去摹仿这些个。大家都认为学习西洋歌剧的经验，对于发展民族新歌剧不仅不是矛盾的，而且是必要的。我认为这一方面谈得还不太充分，还没有充分估计到它对于新歌剧发展的意义。我对西洋歌剧懂得不多，在我们的音乐教育中作曲系的学生（像我这样）历来就对西洋歌剧研究得少，西洋歌剧在我们人民的音乐生活中也不占什么地位。对西洋歌剧了解得少是个缺陷，应该弥补^①。创造性地学习与创造性地运用世界歌剧音乐文化的财富，只会提高新歌剧音乐创作的水平。

西洋歌剧也很丰富多样，几乎每个大师都对歌剧有所贡献，都有他们自己的特点^②，不能用什么公式来量所有的西洋歌剧。现在不宜对西洋歌剧或其中的某些方面下判语。目前的情况是多学一些，益处会更多^③。

我曾说过西洋歌剧中音乐占首要地位，它的创作应属于音乐创作的范畴，我认为这话没有说错。同时我还谈了戏曲上的某些特点。这并不是要把它们和新歌剧混淆起来的意思。我认为新歌剧的音乐创作还该充分的考虑戏曲与西洋歌剧的那些优点。而且从比较中就可以看出新歌剧的优点与缺点。

我同意很多同志的意见，在新歌剧创作里现在强调一下音乐的重要性是必要的。当然，“音乐为主”只适合某些类型的新歌剧。

① 听到西北同志在大会上的发言，在学习外国经验方面，似乎只提到学习苏联与人民民主国家的经验。这样就不太全面。苏联在运用新的创作方法，探索新的歌剧创作道路与用新的观点继承世界的与俄罗斯的歌剧遗产方面，经验相当丰富。我们可以把这些作为主要的学习对象。但这里还不能把一切好的东西都包括进去。在世界歌剧发展的历史中，意大利与法国的艺术家们曾经作了卓越的贡献。我们会从其中吸取丰富的经验。应该自世界歌剧发展的情况来考虑学习外国歌剧的问题，总不要丢掉好的有用的东西。

② 中国戏曲音乐亦是如此，同是京戏老生：谭鑫培、刘鸿生和周信芳就各有独特的风格。更不必说不同的剧种与不同的角色了。新歌剧亦出现了此种现象，《草原之歌》、《小二黑结婚》与《白毛女》就不是同一类型的，它们各自按题材表现的要求，创造了自己的格调，是很好的现象。

③ 在学习外国歌剧时，不懂唱词是很大的障碍，是否可以组织人翻译一些典范歌剧作品的脚本。约请意大利、法国、德国、苏联的歌剧团来我国演出，会有很多好处。

提高音乐的作用，不仅是指把音乐加多，而且要对朗诵调有足够的注意（固然其他方面也要加强），但我更强调朗诵调方面的问题。朗诵调是从西洋歌剧那里传来的名词，我们还不能给它下个定义。一般说它具有展开剧情与发展人物性格的作用，它使音乐不但是描写人物内心情感的体验的手段而且成为发展人物的形象手段。

在谈到戏曲里有没有朗诵调时，我认为不必把朗诵调这个名词往戏曲音乐里搬。戏曲音乐里显然存在着咏叹调与朗诵调的因素，但是戏曲与新歌剧不是一种艺术形式，它们都有处理展开剧情与描写人物内心世界的手段。说某种板眼是朗诵调就容易造成混乱。例如京戏的流水板，在很多情况下显然具有朗诵调的特点。但是它也用来描写和揭示人物的内心世界^①。朗诵调一般是和咏叹调相对提出来的，在音乐上有显著的差异，而京戏流水板和二六在音乐上的联系却非常密切，可以作为二六的发展。这些情况说明流水板还是叫它作流水板明确一些。是否戏曲里的“朗诵调”就比西洋歌剧的朗诵调音乐性更强呢？还不能作结论，可以再研究一下。

中国有没有朗诵调？我认为在《草原之歌》中有朗诵调，而且做得不错。我们听起来觉得过得去，这可以说明中国新歌剧的朗诵调可以应用，可以发展。

我认为新歌剧解决了咏叹调的问题，还只解决了歌剧音乐创作问题的一半，还应该按着自己的道路来探索朗诵调的问题。作曲家可以按照自己表现题材的特点来解决这个问题。格林卡与达尔高梅斯基的朗诵调就不一样，因为他们处理的是不同的题材。不必规定一种非如此不可的道路。一般说，应该要求新歌剧的朗诵调适合我们的语言，并且要和新歌剧的风格是一致的，是有表现力的，不应该是“不三不四”洋腔洋调的，或是乏味的。深入地研究戏曲与说唱中的经验，研究人民的语言，对于这个问题的解决会有很多好处的。

从整个歌剧艺术的发展上看，朗诵调的问题需要解决。但并不是每一部歌剧作品都需承担这个任务。要依作品的性质与表现的题材来考虑是否用朗诵调的问题。

按戏曲常用的办法来考虑这个问题也不失为一条道路。常常让咏叹调性质的音乐与朗诵调性质的音乐交织起来，使音乐和戏剧融合起来，是很自然很合理的。在必要时也可以把二者分开，如戏曲那样。有一些西洋歌剧作家亦走这条路的。

新歌剧的音乐成熟了吗？我认为其中有些东西是成熟的，但从整个看来，还是

^① 例如《玉堂春》中“这大人好似王金龙……”。《四郎探母》中“他本是杨家将把姓名改变……”这种用流水板的内心描写没有咏叹调那样大的段落，后面不久就又继续了人物行动与交谈，咏叹调性质和朗诵调的性质交织在一起。

个尚待大大发展的艺术^①形式，人民喜欢这种形式，但也感到有不满足的地方，要解决的问题还不少。在新歌剧的发展中，可以不必先拒绝这个，拒绝那个，这对新歌剧没有好处。例如重唱的问题，一般说应该要求参加重唱的人唱的字都能让人听清楚，又同时能表现两个或几个人物的处境（有时是相同的，有时是不同的）。好的重唱可以解决这个问题，例如音乐学院演的《奥涅金》的决斗一场，连斯基与奥涅金用卡农形式唱重唱，虽然是翻译的词，我们仍能听清楚唱调。新歌剧里有这种重唱没有什么不好。交响手法亦不必先拒绝，要多试试看。不必拒绝一切好的有用的东西，问题在于如何使这些东西民族化与新歌剧化。要为新歌剧的发展开一条宽路而不是一条窄路。

新歌剧应该是多采的，不必要规定一种统一的规格。在研究新歌剧创作的问题时，必须以《白毛女》、《刘胡兰》这些较典型的既有作品为依据，在新歌剧的发展中也必须充分注意这些歌剧已经取得的成果，但不必限制在它们已经运用过的手法之中，还有很多很多要考虑的东西。应该允许作曲者发挥自己的创造性，应该让他们的眼界开阔。

我同意新歌剧应该是以创作的方式为主的，这样可以促使新歌剧较快地向较高的水平发展。把它束缚在戏曲改革上是有害的。但有些同志在某种或某些种戏曲的基础上创作某些新歌剧的类型的剧目，我认为也不是不可能。但这既不应该打乱戏曲音乐改革的步调，也不应该成为新歌剧创作的主要形式。

为了掌握戏曲音乐遗产，新歌剧工作者长期地投入戏曲音乐改革工作是有好处的。我们没有充分的条件学习外国歌剧的经验，如再忽视戏曲遗产的学习，在戏剧音乐方面，就只剩下《白毛女》、《刘胡兰》等几部新歌剧可以学了，这样路就走得太窄。如何学遗产最有效果，是值得研究的。

我们的力量，比戏曲与西洋歌剧薄弱得多。这种情况就特别要求团结，大家在一起凑凑，取长补短，会使工作顺利一些，再在这个小队伍中分出这个派（如学院派）那个派是没有任何好处的。我在同志们的发言中，学到很多东西，但也感到有些同志太主观了一些，因此不能平心静气地谈问题的实质。

（原载《人民音乐》1957年第4期）

① 如果字听不清楚的一律不要，就首先应该禁用合唱，这当然不行。我认为要与不要的标准不能只有字是否听得清楚这一条，当然要求一切声乐形式能听清字是很重要的。

我对“新歌剧”的看法

刘 炽

有人说，这次新歌剧讨论会，是个救命会。我想这虽然是个夸张说法，事实上是存在着对新歌剧的发展很不利的情况。如四年来对新歌剧的一些行政措施（指收缩的过猛而伤了元气），理论工作上的不够全面（片面地强调了戏曲万能）和新歌剧工作者的不够努力，由于以上种种原因使得我们的创作和演出不能适应人民的需要。作为新歌剧工作者的我，觉得很惭愧，这几年来我是不少知难而退的人中的一个。但这次大会又燃起了我和很多同志创作新歌剧的热情，也增加了对歌剧事业的信心。

经过此次大会的争论，我更明确的认识了一些问题，譬如：新歌剧这个名词是否有准确的科学含义的问题，新歌剧的基础问题，新歌剧创作中的“土产公司与百货大楼”问题，内容、形式与题材问题，等等。也有些细致的如：“崭新”和“新曲专用”等问题。以上各种问题在争论过程中，由于相互指出不足和漏洞，因而也相互学习和相互补充，使得大家的认识逐渐趋于统一，这是大会的一项重要收获，使参加大会的朋友们对新歌剧事业增加了百倍信心，在这样心情下我这个不会说话的人也想来谈谈我对新歌剧的看法和自己以为理想的做法（当然不是只许这样做）。

新歌剧之“新”就意味着它是个苗生的幼苗，它需要各方面的养料。它和欧洲歌剧不同，也有别于我们的戏曲。但又必须向他们学习，这就是摆在我们新歌剧工作者面前的迫切问题：学什么？怎样学？

第一，对待欧洲歌剧（包括俄罗斯的以及现代苏联的）应取的态度。

欧洲歌剧从文艺复兴到现在的确积累了丰富的宝贵经验，我们一定要闭着眼睛不去看，不去向人家学习，那只能说明我们的狭隘。譬如：皮影戏固然好，但电影我们也很爱看，当然谁都知道电影不是中国人发明的，但谁也不会说：因此，我就不看电影，我只要看皮影就够了。显而易见这是一种保守和偏见，要学习欧洲歌剧已是这次会议上大家公认的了，但怎样学？学什么？目的何在？

首先，是欧洲的歌剧作家运用了各种音乐上的表现手法，使各种音乐形式在歌剧内浑然一体而又能发挥其自身的艺术效果，如把唱腔分为咏叹调（旋律性较强

的——抒发心中感情的），宣叙调（语言性较强的——述说事物经过或矛盾激烈展开的），也还有一种介于上两者之间的小咏叹调（叙事与抒情相结合的），例如：《叶夫根尼·奥涅金》（柴可夫斯基作曲）中姐姬雅娜写信的一场，连斯基在临决斗前的一段独唱，《茶花女》（威尔第作曲）中茶花女临死前的一场，都是那样深刻地用音乐描述了主人公的内心痛苦，表现得那样动人，通过音乐我们可以感到人物的心灵深处的极端的痛苦，这就是咏叹调的长处。欢乐的、强烈的、优美的咏叹调同样也能达到很好的效果。

其次是，重唱、合唱、伴唱很巧妙的在歌剧内充分运用，使得歌剧更多彩更丰富，如：《鲍利斯·戈都诺夫》（莫索尔格斯基作曲）中的合唱使得群众场面那样生动，合唱中又有领唱使得形式上更活泼，独唱后面又有伴唱，这种种手法正是我们戏曲音乐中所没有的。

再其次是把各种曲式原则在歌剧内联合使用，如奏鸣曲式，回旋曲式，变奏曲式和分节歌的方法，在歌剧内都得到了自己新的更高的成就，尤其是各种曲式和戏剧文学、舞台上的造型艺术（表演）结合之后，就闪烁着奇异的光彩，这也是值得我们学习的。

还有，欧洲歌剧把乐队的交响性发挥到顶点，使其为更高的戏剧目的服务，有时有排山倒海之势，有时有燕语莺声之气，既壮阔又柔美，这样的乐队，给予演员以有力的支持。欧洲的歌剧作家运用了乐队无穷变化的可能性（①音色的铜管、木管、弦乐、键盘，发弹等。②音域的中音、高音、极高音、低音、最低音。③调性调式上的由于乐器不断改造，表现能力增强，转调方便。④力度上的多种变化：中强、强、最强，中弱、弱、最弱）。以上诸点都是我们应当学习的。

根据上面所说，不能得出结论说：“欧洲歌剧尽善尽美，搬来就行。”欧洲歌剧固然很好，但并不是完美无缺的。在欧洲，歌剧算做音乐作品。除少数作曲家自己懂得戏剧因而他的歌剧是音乐与戏剧兼备的以外，绝大部分的歌剧是缺乏高度戏剧性的，例如：《伊戈尔王子》（波罗丁作曲），《雪姑娘》（李姆斯基·考萨柯夫作曲）等作品是。又如：一个主角在台上演唱某段唱得好，观众非常欢迎，这时演员可离开角色身份以自己的身份向观众致谢，并应观众请求把刚才唱过的一段再唱一遍。再如：很多歌剧一定要在第三幕跳舞（因而作者只能选择有这样机会的题材来写）。再如过多的宣叙调（有人翻译成朗诵调）使人厌烦，等等。这些就是欧洲歌剧的不足之处。退一万步来谈，即使说欧洲歌剧实在是再也找不出任何缺点了，是否“搬来就行”呢？我看是不行的，理由很简单，欧洲歌剧产生和发展都在西方，西方人

和东方人语言不同，生活不同，艺术欣赏的趣味也有区别。因而在艺术形象的刻画和内心的描写上当然也就应有所不同。我认为“移植论”是危险的，他将使得我们的艺术失去自己的独特风格，这样讲绝不意味着拒绝向西洋学习以及向除我们之外的世界上任何民族的文化宝贵经验学习。总结以上的意思，用一句话来讲：对于我们祖国以外的任何民族的文化（这里指歌剧方面）我们只能是借鉴，而反对艺术上的移植。

第二，对于我们民族传统音乐应该采取什么态度呢？我认为在我们的传统音乐里面有很宝贵而丰富的财产，同时也有一些限制我们发展的枷锁。

我们的戏曲音乐，在表现人民的感情和生活方面积累了很多很好的方法，在这样多的剧种里，各种动人心弦的唱腔，以及各种板眼戏和曲牌戏里深刻地刻画了我们人民的各种形象和心理状态，就拿打击乐器（这在世界各国是运用较少被认为是表现力较差的）方面来说，我们创造了很高的成果。譬如听到《打渔杀家》里的锣边轻敲的声音，你就有一种在船上摇晃的感觉。小锣一响，表现了姑娘们走出来的柔美姿态；“乱七锤”能准确地描写打败仗后恐慌狼狈的景况。我们戏曲的唱腔里运用了本民族的调式变化，造成非常突出的效果，像京戏、秦腔等都是很成功的发展了中国式的咏叹调，把剧中的情节渲染得很惊人。秦腔里面的慢板，分“哭音”与“欢音”、哭欢之间相同的音“1、2、5”，哭音除上面三个音外，多用“7、4”，欢音多用“3、6”，如《三回头》（哭音的例，“实可怜我女儿太得薄命”的唱腔中用了许多“4”与“7”），《卖画劈门》（欢音的例，“清早间奔大街去卖墨画”多用“3”与“6”）。戏曲方面所积累的宝贵的经验的确是很丰富的，从道白到唱，是那样巧妙地把音乐和道白糅合在一块儿，同时在表现了民族的语言美的基础之上更深刻的表现人民的内在感情。这些都是我们的祖先所留给我们的财产。但是除了戏曲音乐以外，在我们的传统里面就没有别的音乐了吗？当然不是，除戏曲之外，还有民歌、说唱、宗教音乐。所以应当说，在我们民族音乐的传统上来发展我们的新歌剧，这样才广阔和全面。只在戏曲音乐的基础上来发展我们的歌剧我是不同意的。我们的民歌音乐真是动人极了，而且与人民的生活密切地联系着，保持着丰富的人民的感情。如果在戏曲的基础上来发展歌剧，那么，民间器乐和民歌音乐交给谁去呢？

我们的音乐传统是非常宝贵的，但因为它是过去的社会条件下产生发展起来的，因而用它表现今天人民的生活就有局限性，说它是枷锁也不过火。有些剧种男声腔调还很贫乏（如评戏），如果在评剧的基础上来发展新歌剧，那么这个问题怎么解决呢？有人说四川戏好，四川的清音和民歌我非常爱听，但四川的高腔，我认为

它是把念书的腔调稍加拖长，缺少音乐形象。如果在四川戏的基础上来发展新歌剧，哪会有什么样的结果呢？

过去艺人们为生活所迫，没更富裕的条件，乐器的购置也不是很齐全的，艺人生活还顾不过来，至于如何增添乐器那是艺人们无能为力的，因而戏曲的文武场已精简到不能再少的地步。过去艺人们的演出，由于没有剧场，大部分是在野外演出，不得不使用大锣大鼓来招引观众。锣鼓有很好的音响效果和一定的表现力，在戏曲中，已经起了很大的作用。但锣鼓在室内就显得刺耳和单调（因为它只有节奏的效果并无旋律的效果）。

唱腔中男低音与女低音未能发挥，低音乐器也没得到应有的运用和发挥，这应当说是戏曲在过去的条件下必然带来的缺陷。但是搬到舞台上（室内）以后怎样呢？有人想到了没有？舞台上（室内）需要很多更细致的表演，京戏进城比较早，可是关于低音也还是一直没有很好地解决。

戏曲的音乐部分基本上是旧曲沿用，这是因为在那时候没有专业作曲家，今天墨守成规再来旧曲沿用就显得不够了。如裘盛戎扮演廉颇、铎期、包公等角色时，就很明显地说明了不足以表现不同剧中人物的感情变化了。因此说戏曲的音乐是类型化的，有局限性的。我们说戏曲的音乐是类型化，但不是说它没有典型性，譬如说某种板眼、某种曲牌腔调用在某一类角色如生、旦、净、末、丑各类角色时是准确的，但是表现现代人民的生活时，生硬的搬用就会使人啼笑皆非。总之，在我们传统财产里面是有一部分糟粕的（包括色情的、迷信的），所以应当扬弃。因为形式的约束而限制了内容的准确表现时这些都应冲破。

我认为新歌剧的音乐，应当在广泛的、民族传统的基础上来发展，包括戏曲的、民歌的、宗教音乐和民间器乐、说唱音乐等都是我们的财产，不应当局限在某一点上，甚至某个戏曲上。

我们对于民族遗产要继承下来，并沿着它的道路加以发展（这就是要财产不要枷锁），对外国的经验应当学习（这就是要借鉴不要移植），对人民的生活应当深入、刻苦钻研和体会，这就是说按照毛主席所指出的“屁股坐在工农兵方面，一手伸向西洋，一手伸向古代”，这就是我们新歌剧发展的道路。

（原载《戏剧报》1957年第7期）

新歌剧发展的道路

丁 毅

—

每一次阅读毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，每一次回想起延安的文艺整风，我都会联想起文艺整风后在延安掀起的秧歌运动。在当时，秧歌队的演出成了文艺工作者和广大人民群众联系的最广泛最普及的形式；文学家为秧歌队编写歌词、剧本，音乐家为秧歌队作曲、演奏，美术家为秧歌队绘制巨幅标语和漫画，演员更成为秧歌队的主体。每逢过年过节，或是遇到什么运动，各机关的秧歌队就会出现在街头和农村；每当秧歌队一出现，就会聚集成千上万的观众，真是万人空巷，盛极一时；许多观众尾随秧歌队之后，一遍又一遍，一天又一天地看他们演出而不觉厌倦。记得当时延安的群众给这种反映他们现实生活和斗争的秧歌起个名称，叫作“斗争秧歌”，而把旧时演出的秧歌叫作“骚情秧歌”，以示他们对新秧歌的热爱和欢迎。

这种文艺活动的形式很快地扩展到全国各解放区，很快地普及到群众中。许多农村工厂也组织起自己的秧歌队，上演他们自己创作的节目。这种文艺形式自身也很快地得到发展，从小的歌舞节目，提高到大型的，反映重大主题的新歌剧。

为什么这种“斗争秧歌”以及发展起来的新歌剧能够这样深入人心，这样受到广大人民群众的喜悦和欢迎？这正因为它是文艺整风的产物，它是毛主席指出的“文艺为工农兵”明确的文艺方针指导下的产物，它是马克思主义的文艺思想指导下的产物。它标志着文艺工作者的创造性的劳动和人民群众的生活斗争、思想感情以及欣赏习惯得到紧密的结合。

在纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表十五周年的时候，回顾一下延安的秧歌运动，看一看新秧歌剧的发展的道路是有一定意义的。

二

在文艺整风以前，延安的文艺阵地却是另外一种情景。单从戏剧、音乐来说吧，舞台上演出的戏剧多半是大戏、外国戏，如《雷雨》、《日出》、《马门教授》、《愷吝人》等，音乐工作者演出的则是《山在虚无缥缈间》、《教我如何不想她》等；演出的地点当然只可能在几个礼堂中，观众也只能是一部分干部和外来的学生。但当时边区的人民却处在极其艰苦的斗争中，一边面对着残暴的日本帝国主义，一边面对着反动派对边区的进攻。由于反动派对边区的封锁，边区人民过着极苦的生活，他们还要节衣缩食来支援抗战，支援前方。很显然，延安文艺工作者的这些活动距离当时边区人民的生活、斗争，边区人民的思想感情和他们的需要是太远了。

是延安文艺座谈会给文艺工作者敲起了警钟，是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》给文艺工作者打开了眼界，是严肃而深入的文艺整风使文艺工作者认清了自身的小资产阶级、资产阶级的文艺倾向，认识了脱离政治，脱离群众，脱离实际的倾向之非，寻找到了作为一个革命的文艺工作者，党的文艺工作者应该走的道路。文艺整风给延安的文艺工作者激起了很高的政治热情，他们迫切地要求与群众相结合，与工农兵相结合。在明确的文艺为工农兵的方针指导下，延安的文艺工作者开始了新的努力，他们开始深入生活和斗争，他们开始接触人民群众，了解群众；在创作活动上，一方面他们努力使自己的作品真正能反映当时人民群众生活斗争的面貌，一方面他们也努力寻求为人民喜闻乐见的表现形式。在这样的前提下，掀起了延安的秧歌运动。

“新秧歌”一开始就带着旺盛的生命力健康地发展起来。随着运动的发展，出现了大量的好作品，如《拥军花鼓》、《兄妹开荒》、《钟万财起家》，直到大型的歌剧《周子山》、《白毛女》等。这些作品及时地反映了边区人民的对敌斗争，反奸斗争，以及生产运动，这些作品歌颂了人民群众，歌颂了在党的领导下建设起来的新社会，也揭露了民族敌人和国内反动派的黑暗。同时，这些作品是采用了陕北民间流行的秧歌小场子，郢鄂戏，道情戏，以及和民族戏剧传统有着血肉关系的新歌剧的形式。因此它才为边区人民喜爱，并且成为边区人民斗争、生产的一种鼓舞力量。

从这里我们可以看到一条经验，这条经验证实着毛主席指出的文艺必须为人民大众服务的至理名言，文艺工作者的创造性的劳动只有与人民大众的生活斗争结合在一起，才能化成巨大的力量，文艺工作者自身也才能成为有出息的文学艺术家。

三

从秧歌运动中出现的秧歌小场子、秧歌剧到大型的《白毛女》之类的节目产生所走的道路是新歌剧在文艺整风后迅速发展的阶段。回顾一下这条道路，对新歌剧事业的发展是有益处的。

起初，延安的文艺工作者开始组织秧歌活动时，他们找寻了在群众中最普遍的最流行的形式，如：“二人场子”、“打花鼓”、“推小车”、“金钱板”、“秧歌领唱”等。按照原有的形式，利用原有的曲调，填上配合当时政治斗争的新词，进行演出。这些节目一般地说是缺少情节，缺少人物的刻画，所表现的内容也不深刻有力。这些节目虽然也受到人们的欢迎，但很快地人们感到不满足了；群众要求看更有内容的东西，文艺工作者也需要创造更有生命力的作品。

继而发展起来的是各种各样的秧歌剧。如《兄妹开荒》（反映边区人民生产运动的）、《刘二起家》（表现改造二流子的）、《赵富贵自新》（反映反特斗争的）、《夫妻逃难》（揭露国统区的黑暗，歌颂抗日民主根据地的光明）、《夫妻识字》（反映边区识字运动的）、《刘顺清》（反映部队生产运动的），等等。这些节目从内容上看较前者是深刻丰富了，有故事，有人物，有情节了；在形式上仍多是采用了民间戏曲、快板剧等原有的形式，音乐曲调也多半是采用民间戏曲原有的曲调或是民歌，只有少数是创作改编的，因而这些节目受到群众更深的喜爱，更热烈的欢迎。

当文艺工作者更深一步地接触群众，更进一步地深入到生活和斗争中去的时候，就感到在实际生活中有更深刻更丰富的内容，更巨大的主题需要表现，需要通过这种最容易接近群众，最能为广大工农兵群众所接受的形式来表现。但是，原有的民族传统戏剧形式的表现手段已不能完全满足这些内容的要求。特别是在音乐上，原有的戏曲音乐和民歌已经不能充分地完满地表现当代人民群众的思想感情，原有的戏曲音乐类型化的手法不能达到塑造鲜明的人物形象的要求，原有的戏曲音乐的体裁更缺少表现当代的群众力量的东西。为了解决这些问题，就使秧歌剧向前跨进了一步，走上了新歌剧的道路。

从秧歌剧发展到新歌剧可以《白毛女》一剧的产生作为标志。在内容上，它更深刻更广阔地反映了当时人民的生活斗争，更细致地刻画了人物，描写了人民对旧社会旧制度的激愤和仇恨，对新社会的热爱。在形式上，它不但继承了民族戏剧的传统，也吸取了话剧和西洋歌剧的艺术经验，使它有了更丰富的表现能力。特别是

在音乐上有很大的发展，它已不再是用旧有的曲调配词，而是以民族戏曲和民歌的曲调作为素材，以民族音乐语言为基础，经过创作，构成它的音乐，因而能够更具体，更细致地刻划人物情感；它运用了西洋歌剧主题发展的方法，因而能较完整地塑造了人物的音乐形象；它采用了重唱合唱等音乐体裁，因而能表现群众力量；它采用了更多的乐器，发展了描写音乐，因而给戏剧以更大的感人力量。正因为如此，这种从秧歌剧发展起来的新歌剧才能具有鲜明的民族风格，同时它所表现的新的生活内容和它的表现形式才能取得协调一致。

从《白毛女》产生以后，新歌剧作品很快地丰富起来，如《刘胡兰》、《王秀鸾》、《赤叶河》等等，这些作品在抗日战争中，在解放战争中，都起了鼓舞人民斗志，鼓舞士气的作用。

从秧歌剧到新歌剧这条发展的道路来看，也可以总结出两条经验。

首先，这个发展过程生动地证明了毛主席所讲的普及与提高的关系。从秧歌、秧歌剧到《白毛女》，这是一个从普及到提高的过程。《白毛女》这种提高了的作品是产生在普遍展开的群众性的秧歌运动的基础上。而秧歌运动之所以能普遍展开，正是由于文艺工作者深入了生活，接触了群众，不但向群众的生活斗争学习，也学习了群众所喜爱所掌握的艺术形式。这就使他们创作的有新鲜内容的新秧歌能为人民群众接受，能在群众中普及。在这一基础上提高起来的新歌剧才能具有广泛的群众性。

其次是新歌剧一定程度地继承了民族传统。它采用了传统戏剧的艺术方法和表现手法，采用了民族的音乐语言，使它具有了鲜明的民族风格。但是，为了更深刻更真实地表现当代人民的生活，它并没有被传统的形式所束缚。随着内容的需要，它发展了自己的形式；以继承传统为根本，吸取了外国的艺术经验，丰富了自己，加强了自身的表现能力，创造了新的形式。这里我们看到形式和内容的发展必然会推动形式的发展和新形式的产生，以达到形式和内容的统一。

四

新歌剧在抗日战争的末期，在解放战争中，得到了迅速的发展；大批的作品出现了，大批的演员涌出了；特别是在部队中，当时哪一个文工团不演新歌剧？哪一个文工团没有自己创作的新歌剧作品？但是自全国解放后，这八九年来新歌剧的发展减弱了。虽然这一时期也有许多好的作品出现，有许多作家出现，从全国来看也

建立了正规的歌剧院、团；而与整个国家建设比较，与人民群众的需要比较，与其他艺术部门的发展比较，新歌剧的发展是大大地不相适应，是落后了。在部队中，这一情况就显得更严重。

是不是人民不需要这种艺术呢？不是，人民群众、部队战士过去喜爱这种艺术，今天还是欢迎它。因为它是符合群众的欣赏习惯的，因为它能够表现群众的思想感情和生活斗争。阻碍新歌剧发展的原因，我认为有几个方面：

在一个短时间内，文艺领导部门在发展文艺事业的方针上，没有把发展新歌剧事业放在应有的位置上，没有给以足够的扶植，而把新歌剧的发展和戏曲改革工作混在一起，这就使新歌剧的发展找不到明确的道路。而在部队上“以歌舞为主”的方针提出以后，新歌剧就几乎失去立足之地。这是原因之一。

其次，在具体措施上，人员编制上也约束了新歌剧的发展。从全国来看，一九五三年进行了大收缩，许多歌剧团取消了，许多歌剧团和戏曲团体合并了，全国专业的歌剧团减少了，部队上则只剩下一个歌剧队。歌剧团体少，演出单位少，直接影响了歌剧作品的产生，歌剧事业的繁荣。

而更主要的原因却是在文艺工作者的圈子中，特别是在新歌剧工作者的圈子中部分同志对新歌剧的观点、看法产生了混乱和偏差；这其中硬搬外国经验的教条主义为害最深。

进城以后，接触外国东西的机会多了。许多同志出了国，欣赏了外国歌剧，学习了外国歌剧；外国的艺术团体不断来我国演出，苏联的歌剧院也来演出过，这些情况带来了外国歌剧的影响。解放后大批音乐工作者、戏剧工作者涌进了革命文艺工作的队伍，其中有些受资产阶级艺术教育影响较深的同志也带来了他们的观点；这就逐渐产生了一种对解放区发展起来的新歌剧的看法：认为它称不起“歌剧”，认为它不合乎歌剧的“规格”，认为它只是“话剧加唱”，甚至认为中国只有“半部歌剧”，那就是比较接近西洋歌剧形式的《草原之歌》。这些同志认为中国并没有歌剧，只有戏曲，而戏曲则不能算做歌剧。因而要创作歌剧就必须合乎外国歌剧的艺术规律，一切不合乎这些规律的作品都不能称为歌剧。他们甚至要求演员在舞台上表演中国农民、中国农村妇女也要像外国人一样地歌唱。总之，这些同志是要把外国歌剧的规律强加在从中国戏剧传统发展来的民族新歌剧的头上。但是他们都忽略了外国歌剧的艺术规律是从外国歌剧的客观存在，经过了人的思维，总结出来的主观认识；而中国民族新歌剧则是生根在中国的泥土中，生根在中国的人民大众中，生根在中国上千年的戏剧传统上。这又怎么能拿外国歌剧的规律来衡量中国的新歌剧呢？

这种看法，这种观点对新歌剧工作者起了很深的影响，使许多同志看不清方向，找不着道路，有的努力追求摹仿外国，有的裹足不前，甚至知难而退了。

与此相反，也有另外一种教条主义倾向影响着新歌剧的发展，这种教条主义在新歌剧工作者中的市场不如前者，但也起着一定的作用。这种教条主义是由于采取了保守的态度对待继承传统问题而产生。他们认为必须从中国戏曲发展，必须合乎戏曲的规律，采用戏曲的手法，甚至是必须从中国的某一种地方戏曲改进才能产生中国的民族歌剧。他们要求剧本完全按照戏曲的方法处理，要求音乐用曲牌子，甚至表现现代中国人民的形象也要用戏曲原有的身段。但他们都忽略了中国戏曲产生的时代，忽略了现代人民的生活，现代人民的思想、感情、性格和那个时代有了多大的变化，多大的不同。

正是由于这种教条主义的影响，使一些新歌剧工作者在创作上产生一种不好的倾向；使他们在创作中更多地追求形式上的完整，而忽略了生活的真实；在观察和分析生活中更多地追求适合歌剧表现的场面，而忽略了深入心灵的探索；他们创作的激动更多地产生于舞台表现的想象，而缺少真实生活的感受。这就必然会使一些新歌剧作品显得形式和内容不相称，显得苍白无力，不能产生震人心弦的巨响。这些观点和倾向严重地影响着新歌剧事业的健康发展。

五

新歌剧的发展过程中随时都接触到继承传统和学习外国的问题，在这里我提出对这两个问题的粗浅的认识。

首先是继承传统问题。

大家都知道，民族形式是由民族的语言、风习、民族的特性，以及其发展的历史所形成的；因而民族形式也就能最深刻地表达民族的思想感情，民族的性格和民族的心理活动。经过长期的历史过程所形成的民族文化必然具有它独特的民族形式和独特的风格；这种形式和风格反过来深深地影响着培养着民族的欣赏习惯。因此，民族文化的新的发展，或是新的民族形式的产生也就不可能脱离民族的文化传统。民族间的文化交流会刺激民族文化的发展，会丰富民族文化的表现形式，但不可能由外来的文化代替传统的民族文化，或是使民族文化脱离它原有的传统。因此，我国的新歌剧就不应该也不可能脱离自己的民族传统，它应该发展成为民族的新歌剧，而不是外国歌剧形式的移植，搬用。我们民族有着上千年的歌剧传统（我认

为我们的戏曲应该属于歌剧范畴)，新歌剧如果脱离这个深厚的传统，就会舍本求末，舍近求远，就会使新歌剧脱离群众，就会使新歌剧失去深刻地表现我们民族的性格、民族的心理的艺术能力。从秧歌剧到新歌剧的这一段发展过程来看，正是由于它继承了传统，学习了传统，它才能有如此广大的群众，它才能有如此旺盛的生命力。

继承传统，学习传统有两个方面，一是传统的内部艺术规律，一是传统的外部特点，前者是主要的。要使新歌剧成为真正具有民族特点的歌剧，使新歌剧进一步接受民族传统的精华，我们就必须深刻地研究民族戏曲传统的内部艺术规律。如在剧作方面，我们应当研究传统戏剧的现实主义、浪漫主义的创作方法，研究它刻画人物，描写人物心理状态的手法，研究它运用的语言技巧，研究它处理情节、结构剧本的独特的手法等等。在表演方面，应研究它如何达到舞台动作的内外一致，并在这一基础上加工而产生的舞台动作的强烈的音乐节奏感的方法，研究它使舞台动作和舞蹈取得最高的协调的独特的方法等。当然，在音乐方面，演唱方面也应找寻这些艺术规律。通过这些来掌握传统戏曲为什么能那样深刻动人地表现出我们民族的思想感情，民族的性格和心理状态的规律。至于剧本分场的多少，剧诗的形式，曲牌的多少，表演的身段、手势，以及用不用布景等等，则是外部特点的东西。这些外部特点我们也必须学习研究，学习研究的目的还是为了寻求掌握它的内部规律，而不能是机械地搬用。

假如把继承传统问题只看做是学习摹仿这些外部特点的话，那就会产生两种不良的结果。一种是使新歌剧的发展受到原有戏曲形式的束缚。前边已经说过，原有的戏曲形式产生于不同的时代，虽然在表现我们民族的历史生活上，它有独创的深刻的表现能力，但要表现当代的人民生活时，就有它的局限性。这是新的生活内容和旧有的表现形式的矛盾，这个矛盾的解决应该也必然是内容的发展推动形式的发展和新形式的产生，而绝不应该使生活内容去符合原有的形式。新歌剧如果只学习摹仿传统戏剧的外部特点，那就会使它失去丰富的表现能力，会使它得不到健康的发展。第二种结果会感到传统没有什么好学习，没有什么可以继承。我们没法设想运用青衣或者花旦的身段手势来塑造在革命战争中生长起来的刘胡兰的形象。只从摹仿，搬用传统戏曲的外部特点着眼，当然没法解决这个内容和形式的矛盾，因而会使我们看不到传统的宝贵的实质，对继承传统失去信念，而引导新歌剧走向单纯学习外国的道路。

其次，是学习外国的问题。

向外国歌剧学习的目的在于借鉴，是为了吸取外国歌剧的艺术经验来丰富我们民族的新歌剧的表现能力。我们承认西洋的音乐文化高于我们，值得我们学习的东西很多，但这绝不能是单纯的摹仿、移植，机械地搬用。有人主张中国的新歌剧应该走世界歌剧的道路，认为这样中国歌剧才能达到世界歌剧的水平，才能在外国舞台上出现中国作曲家创作的歌剧。那就是说要中国的歌剧完全依照外国歌剧的规律来创作；那就是说要中国新歌剧完全脱离开自己的民族传统，失去自己民族风格的独特光彩；那就是说要中国新歌剧脱离开自己生根之地，脱离开中国广大的人民群众！这是一种极其错误，极其危险的想法，依照这种想法做下去，新歌剧就会失去生命力，就会成为空洞的形式，而在世界文化的宝库中也不可能有所贡献。

中国的民族的新歌剧，它既不同于戏曲，也不应该是西洋形式的歌剧。它是继承了民族的戏曲传统，吸取了外国歌剧的艺术经验，在新的时代、人民的新的生活内容的基础上，产生的新的民族形式，它应该沿着自己开辟的道路发展，前进！

（原载《新歌剧问题讨论集》，中国戏剧出版社 1958 年版）

新歌剧和旧传统

——对于从戏曲基础上发展新歌剧的看法

马 可

新歌剧的道路是宽阔的，新歌剧的创作在艺术上问题也非常复杂；其所以复杂的重要原因之一是传统戏曲的存在以及它对新歌剧创作的影响。当然，戏曲并不等于新歌剧，但它们又有着密切的关系（而且，一般地说戏曲比西洋歌剧对新歌剧的关系更密切一些）。忽视戏曲与新歌剧的区别性是不对的，所谓“以戏改代替新歌剧”或以创作新歌剧的方法进行戏改，这对戏曲和新歌剧的发展都没有好处；但忽视戏曲与新歌剧的联系性也是不对的。我现在要谈的是戏曲与新歌剧的联系性的一个方面。促使我谈这个题目的原因是由于我感到在这次新歌剧讨论会上有些同志有这种这样的看法，他们认为：似乎是新歌剧这几年来发展缓慢（？）了的原因，主要是由于过去领导上过分强调戏曲与新歌剧的联系性的一方面，以及有些地方提倡“在戏曲的基础上发展新歌剧”，因而扶持了戏曲，打击（？）了新歌剧（关于这个问题拟另找机会谈谈我的看法）。有些同志一提到戏曲或戏改简直有些谈虎色变或敬而远之，有些同志对戏曲作了比较抽象的赞扬，但没有具体联系到它与新歌剧的关系；而“从戏曲基础上可以发展新歌剧”的提法又被某些同志当作新歌剧的取消论而大张挞伐了。

从戏曲基础上发展新歌剧虽然不是唯一的道路（我们没有必要从艺术风格、表现手法或以什么作为创作的主要基础这些方面去为新歌剧规定一条狭窄的道路），但却是一种不容忽视的作法。从理论上讲，这牵扯对戏曲音乐的美学估价，对戏曲和新歌剧的艺术形式的探讨以及对新歌剧发展历史的认识；从实践的意义上来讲这又牵涉新歌剧工作者可以用哪些方法来继承和学习戏曲遗产以及某些新歌剧团体的规划问题。因此，探讨这个问题是有意义的。

从戏曲基础上也可以发展新歌剧；这种想法在我是由来已久。三年多以前在中央戏剧学院歌剧系《小二黑结婚》的创作总结中曾经说过：

创造新歌剧与改革旧戏曲在建设与发展民族歌剧（戏曲）的事业中是分工

合作的关系，是相辅相成的关系；二者的区别仅仅是在步骤、程序、所依据的基础与加工的程度，而没有什么本质上的差异。目前分工的范围在戏曲改革方面有一部分是清理古典戏曲遗产的工作，这一部分是新歌剧中所没有的（自然，新歌剧中将来也可产生一些反映历史题材的作品，但这与清理戏曲中的古典节目仍不是一回事），但随着社会生活的变化，旧有戏曲中必然会有一部分从反映现代生活开始逐渐以社会主义现实主义的艺术方法进行改革最后达到民族新戏曲（歌剧）的地步。自然这种改革过程不是在很短的时间内所能够完成的。从发展方向来看，创作新歌剧中与改革旧戏曲将来在某些作品中也许没有什么截然可分的界限。目前在这种分工中加强相互间的交流，譬如戏曲团体与新歌剧中团体互相改编剧本或互相吸收演员参加排演工作，这对于我们共同的事业都会产生积极的影响。（《人民音乐》一九五四年第一期）

这是我对新歌剧中与戏曲的关系的基本看法。自然，这里有些问题如“没有什么本质上的差异”等是没有阐述得很清楚的。这里不是说戏曲与新歌剧中在表现形式与风格上没有区别，而是说它们都是建设、发展民族歌剧事业的一部分，它们在采用音乐、戏剧等综合的舞台艺术手段来反映现实生活上没有本质的差异，这是针对当时（以及现在）有些同志认为戏曲是落后的、戏曲音乐是反现实主义的等观点而提出的。一九五三年我在音协全国委员会扩大会议的发言中进一步说明：

在整个社会发展过程中，当观众、演员和整个社会文化生活都改变着面貌的时候，旧有戏曲不发展成为新戏曲是不可想象的。（在旧有戏曲中有一些思想性和艺术性都较高的节目，对这些节目主要是如何清理和保存的问题，而不应粗暴地去乱加“改革”。）经过戏曲艺人和新参加戏曲改革工作的同志们的努力，是可以使这种发展更健康、更正常、少走弯路，因而可以促使旧有戏曲的改革早日完成。自然，我们也可以设想，即使是旧有戏曲得到高度发展的时候，它在表现形式上和风格上也可能与不从某一固定基础进行逐步的改革而是在广泛吸收民族音乐的精华，按照新的生活现实的需要，而在表现形式上比较自由的新歌剧有所不同。但这种不同是必然的，是合理的，正好像新的歌剧也将因表现内容和体裁的不同会产生不同的风格一样。这种差别不是本质的差别。但有的同志觉得为了避免从这两个方面进行民族新歌剧中创造工作相互混淆起见，不如把从戏曲改革的基础上发展的东西叫“新戏曲”，而另外的叫“新歌剧中”，

这当然也未尝不可。重要的是我们要明确认识从这两个方面通过不同的做法都可以达到创造新歌剧的目的。（《人民音乐》一九五三年十二月号）

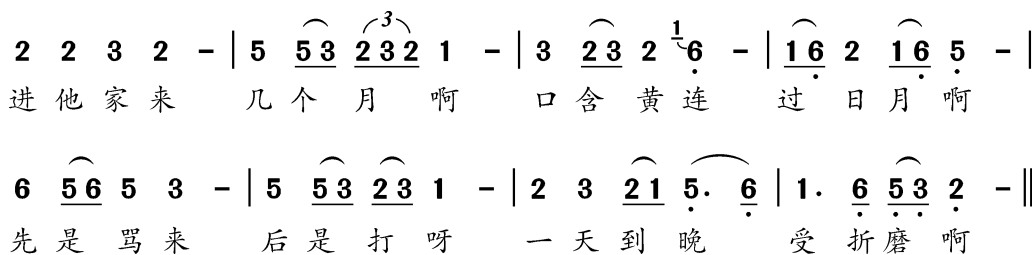
这些基本看法今天还没有改变。为了更好地向大家请教，我想从新歌剧的发展历程、创作方法上的美学观点和具体做法这三个方面作进一步的阐述。

（一）从新歌剧的发展历程来看

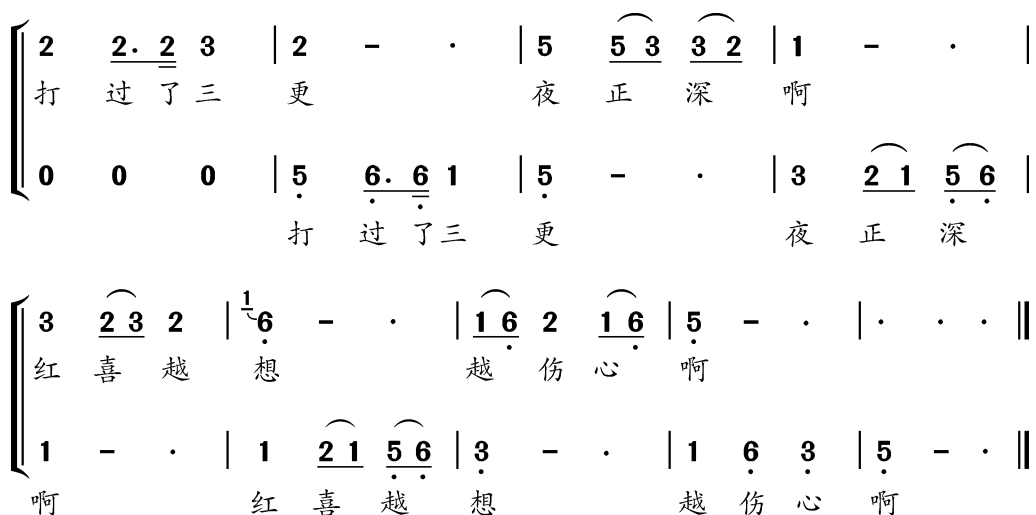
《白毛女》以前有许多先行者在新歌剧的创造上做了有益的尝试，如果从他们创造音乐形象所根据的基础与旧有民族传统的关系这个角度来看的话，大致上有这样三种做法：

第一种做法是“完全”创作的，例如《扬子江暴风雨》、《秋子》、《军民进行曲》、《兄妹开荒》等。在这些作品里，作曲者运用了近代的专业作曲技巧，他们或者采取旧有曲调（民歌或戏曲）为主题，或者不采取某一固定的曲调为主题；在采用旧有曲调为主题时，发展较大，根本改变了旧有曲调的原来面目。比如像《兄妹开荒》，其中有河南坠子和陕西郿鄂的音调，但你很难指出哪一句是原原本本的老样子。

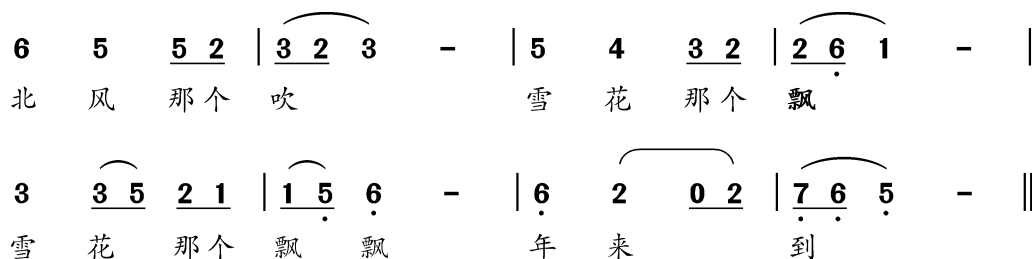
第二种做法是兼用创作、改编和“配曲”，例如《农村曲》、《周子山》、秧歌剧《血泪仇》等，黎锦晖的大部分儿童歌舞剧也是这种做法。《农村曲》采用、改编了江西和河北的民歌，《周子山》、《血泪仇》是以陕北民歌、道情、河南曲子等为主要基础，黎锦晖的作品从湖南花鼓戏里吸取了大量的曲调。其实《白毛女》也是采用的这种做法。有些同志说新歌剧的历史应该从《白毛女》算起，因为它是第一部“创作的”、“新”歌剧，这不仅不符合历史事实（因为《白毛女》以前有许多作品既是“创作的”、又是“新”的），就是从《白毛女》本身来看也不是“完全的”创作，实际上是采用民歌改编（有时是很大程度的改编）的成分更多些。在《白毛女》这一类的作品中，“创作”、“改编”与“配曲”的界限是很难严格区分的。“配曲”很少是原封不动，“改编”实际上是在各种不同程度上的创作。以《白毛女》中引用《小白菜》的曲调为例：



第一段基本上是配用的原曲调，到第二段（“先是骂来”以后）时由于语调及情绪的需要，旋律向高低两个方向都扩展了。像喜儿和张二婶的二重唱：



旋律仍旧是《小白菜》，但节拍变了，又加以对位化的第二部曲调。经过了这样的改编，改变了原有的音乐形象。至于像开幕时唱的《北风吹》：



如果经过分析，很难听出这是根据《小白菜》发展的，这曲子实际上是一首创作。

第三种做法是基本上采用“配曲”的办法，这是群众性的制作中普遍采用的做法。秧歌运动初期，事业工作者的创作中也大量采用了“配曲”的办法，像《十二把镰刀》、《夫妻识字》、《赵富贵自新》、《张丕谟锄奸》等都是。当时由于大量剧本的产生，并且要求迅速的演出以收到即时的宣传效果，同时作曲家们对于民间音乐还不是非常熟悉，在这种情况下采用这种做法是有积极意义的。实际上所谓“配曲”就是从艺术上来说也还不完全是一种消极的东西。首先，配曲必须选择，在运用中又必然有一些细节的变化，这已经进入艺术创作的范畴了。当时的秧歌剧有大量的作品是选择某种民歌或戏曲唱腔为基调，最后改编或创作一个“主题歌”。像这一类的作品，是旧形式的“利用”和改造，同时也是新形式创造的起点。这次会议中有些同志以为《十二把镰刀》只能说是郢鄂戏的改革，不属于“新歌剧”的范畴，这未免有些把问题看得太绝对化了。像《十二把镰刀》这一类的作品，我以为既属于戏改的范畴，也属于新歌剧的范畴。

我这样讲，只是说明了在新歌剧的发展历程中实际上存在着这些情况，并不是贬低创作在新歌剧发展中的意义，也不是提倡以配曲代替创作，以戏改代替新歌剧。创作——尤其是近代意义的专业性创作——永远是发扬民族音乐传统、开展群众音乐运动的中心环节，否定专业性的制作是一种愚昧、落后的思想。《白毛女》以后的作品，特别是近几年来的一些新歌剧作品大大发展了专业性的创作，使得艺术形象的塑造更精致、更深刻、更统一，这是我们民族音乐文化发展的自然趋势，是用不着怀疑的。但是这里还有两点要弄清：第一，不能用今天专业性创作的标准把过去的许多作品一笔抹杀，例如把新歌剧初期利用和有限度地发展旧有形式的做法一律排斥在新歌剧的范畴之外。第二，配曲、改编和作曲这几种做法除了体现着某些作曲家的学习过程和体现着音乐形象创造的深化这些方面的意义以外，同时，在另一方面也永远可以作为几种不同的创作手法而存在。虽然专业性的创作并不等于只是配曲和改编，但也并不排斥它们，它们应该包括在广义的创作的涵义之内。因此，从这方面的意义来讲，如果我们不应该把《十二把镰刀》的做法或《白毛女》的做法当作创作手法的典范的话，那么同样也不应该把它们否定。作曲家完全有自由去选择这样或那样的手法，这是被作者的修养、风格以及作品的题材内容和具体的演出条件等所决定的。我们衡量作品的艺术性首先还是从它概括现实的深度，而不是单纯从作者所采用的是什么手法来做标准。因此，我觉得配曲、改编这些手法在今天新歌剧的创作中还是有它们存在的意义的。黎锦晖的方式，《十二把镰刀》的方式或者《白毛女》的方式，在今天新歌剧的创作中都应该有合法的地位，它们有了合

法的地位，和繁荣新歌剧的创作是没有什么矛盾的。

说到“合法的地位”好像是太严重了，因为没有谁宣布过什么禁令。然而，对于新歌剧历史的不同估价上，可以看出并不是没有意见的分歧，这种分歧归根到底还是由不同的美学观点产生的。以下试从这方面加以分析。

（二）关于新旧关系的一些美学观点

有些同志把新歌剧看成“革命”，戏曲是“改良”；新歌剧是“质变”，戏曲是“量变”；新歌剧是“飞跃的发展”，戏曲是“逐渐的演进”……用这些一般的哲学术语是很难确切说明艺术创作上的复杂问题的，这里姑且不从这方面来谈，而试从音乐艺术的特殊规律方面说一说。

继承戏曲音乐的“表现手段体系”

我们在分析音乐作品时常常要用“音乐语言”这一术语。这不是一个技术术语，但常常作为一种借喻被我们所引用。这是因为“音乐语言”常常能够表示出这双重的涵义：一方面，它表示着音乐形象的创造，另一方面，它表示出在创造新的形象时，所使用的表现手段恰与我们通常的语言有相类似之处。

我们通常的文字语言的发展“不是用消灭现存的语言和创造新的语言的方法，而是用扩大和改进现存语言基本要素的方法”（斯大林：《马克思主义与语言学问题》），一个民族语言的语法、词汇等不是作为社会的上层建筑随基础的消灭而消灭，而是在许多世代里为全民服务的。“音乐语言”中的表现手段体系的部分，在这一点上与文字语言相类似。比方说，民族音乐语言中的音阶、调式、旋法、乐汇（借喻“语汇”）以及曲式结构等都属于这一类。它们是在长期的民族文化历史发展中形成的，它们的发展比较缓慢，它们发展的主要方式不是采取对旧有体系的否定，而是对新的成分的吸取。这种表现手段体系中的新旧成分并不互相排斥。难道说，我们采用七声音阶的大小调与采用五声音阶的各种调式有什么冲突吗？采用基于和声基础上的调性转调和民族传统音乐中基于旋律基础上的调式转调有什么不可解决的矛盾吗？……不论从哪方面来看，在表现手段体系这个范围内过去所积累下来的东西绝大部分对我们是有用的，它充实了“音乐语言”中的语法、语汇等基本要素，丰富了我们表达思想感情的能力。

戏曲音乐的曲式结构我以为也应该属于表现手段体系之内的。传统戏曲的音乐

结构，按照大家习惯称呼的“曲牌音乐”和“板眼音乐”大致分成两种类型。前者是以多种曲调为基础，以组曲的原则进行结构使得音乐配合戏剧发展的；后者是以一个曲调为基础，以变奏为主要的发展原则而使得音乐戏剧化的（这只是极为粗略的说法，在每一剧种中又有错综复杂的变化）。这些可不可以作为新歌剧创作的音乐结构原则之一，作曲家应该不应该重视它使它成为自己丰富的创作手法的一个成分？——我想，回答应该是肯定的。事实证明，过去的一些作品中吸收了戏曲音乐的这种手法的（不管作者在运用时是自觉的还是不够自觉的），往往会收到很好的效果，得到观众的欢迎，使新歌剧民族风格的实践有了更多的经验。例如《白毛女》中就曾采用了戏曲中的散板（如喜儿唱的“刀杀我，斧砍我”一段）或二六板（如大春唱的“杨大伯死了一月多”一段）的节奏处理手法，《王贵与李香香》中将这两种板类照戏曲中常用的方式联结在一起（如香香唱的“一阵阵狂风一阵阵沙”到“王贵的命儿活不久”一大段），《小二黑结婚》中采用了戏曲音乐在大段抒情时常用的“散板—慢板—二六板—快板—散板”的结构手法，（如“清凌凌的水来蓝莹莹的天”和“乌云遮住了明月亮”等处的大段唱腔）……再如黎锦晖的儿童歌舞剧和过去新秧歌运动时期制作的小型 and 中型秧歌剧则是采用了戏曲中曲牌戏系统的组曲式的结构原则的。这些经验，还是把它当成“向旧形式投降”或者是对“歌剧”创作的“专业技巧”不够的表现好呢，还是从发展的观点，把它看成继往开来的、虽然免不了幼稚却富有创造性的可贵的尝试好呢？——我是倾向于后一种看法的。用不着解释，对于戏曲音乐中种种表现手段的提倡、研究和在新歌剧创作中采用它并不等于为作家规定一个狭窄的路子，并不等于说它们是每个作家在每一部作品中必须采用的唯一手法，否则就不能创造音乐的民族风格。达到新歌剧的民族风格的道路是广阔的，作曲家完全有权利根据剧本的主题内容、剧本的文学风格和自己的艺术个性去采用各样的创作手法；但同时也应该承认：只有对民族音乐（特别是戏曲音乐）的传统手法有了充分的吸收和发展时，新歌剧的民族风格的道路才能更加宽阔、自由。中国作曲家首先有义务（非常光荣的义务）承担起研究、继承、发扬民族音乐传统的工作，从这个意义来说失败的尝试都是可贵的。可惜我们过去对于这方面的经验研究得不够，并且很少提到理论上来进行探讨，因此，尽管戏曲音乐的表现手段在过去几百年来完成了并且还在完成着音乐的戏剧化的任务，获得了广大的群众基础，尽管在新歌剧的创作中继承戏曲音乐的表现手段方面取得了一些值得肯定的经验，但仍旧在有些同志中间流行着一种可疑的、暧昧的论调，例如说戏曲音乐是“程式化”的，“不能表现人物性格”，是“落后”的，“妨碍新的音乐发展”

的……说这些论调暧昧，是因为对戏曲音乐未作具体的分析以肯定其中的精华、指出其中的糟粕，而有一种基本上否定的倾向。这种情况是使人不能乐观的，人们担心在这种精神状态下会不会把戏曲音乐传统的东西（特别是属于“表现手段体系”这个范围内的东西）都一古脑儿否定掉了，会不会“把孩子随着洗澡水一起泼出去”。

新的音乐形象也可以从旧有形象的变革中产生

自然，也可以设想，持有这种论点的同志并不是那样的“虚无主义”，也许他们还没有得到机会进行对戏曲音乐的全面分析，也许他们对于新歌剧创作中吸收戏曲的表现手法没有什么怀疑；也许他们只是觉得戏曲是旧时代的产物，它反映的是旧的音乐形象，今天新歌剧的任务是创造新时代的新形象，不能通过用对旧有形象进行改革的方法完成新的形象的创造，因此，新歌剧应该是创作（近代涵义的专业性的作曲）的，是“专曲专用”的，不可以采用戏曲的“旧曲套用”。

谈到了音乐形象的创造，这也许接触到问题的核心了；但在这个问题上也并不是那么简单的，也还是有许多可以商榷的。

说今天新歌剧应该是创作的，这句话一点也没有错。但这里“创作”应该是广义的，不应该是狭义的。广义的创作应该把非专业性的群众创作也包括在内。专业的创作应该起主导作用，示范作用，应该按照毛主席提出的那有名的公式正确解决对群众创作的提高与普及的关系，但归根到底它还是有这样两个方面，不能只有一个方面。歧视或低估专业创作的作用固然不对，但认为专业创作就是一切的唯我独尊思想同样也是不对的。

我以为音乐形象的创造是可以通过下面三条途径来完成的。

第一，或者说主要的方面，是作曲家吸收生活中的音调、运用各种专业的手法和技巧，参考前人塑造音乐形象的经验而创造成功的。关于这个问题过去大家讨论的比较多，也比较易于理解，这里不想多说。但拟补充一点：如果以为这样的创作是最“自由”的，最不受民族传统的束缚，最善于吸收西方先进的手法技巧……这恐怕也是一种比较表面的看法。作曲家观察生活，体验生活，从生活中倾听各种音调时是完全“自由”的，但当他一进入艺术创作的阶段，他在选择主题、取舍素材时就不能不受艺术创作一般法则的制约；当他在选取具体的“音乐语言”来进行形象化的艺术概括时，不管他愿意与否，又不能不受前人已创造出来的表现手段特别是民族传统的表现手段的制约。作曲家并不是绝对“自由”的，他对生活的热情、

他敏感的艺术触角、他自由奔放的巨大想象和传统艺术的表现形式和表现手段之间是有矛盾的，这矛盾在创作过程中得到辩证的统一。作曲家主动地去迎接传统的“束缚”（为此他就要以专业化的水平去熟悉和掌握中外各种传统方法），从它出发，又打破它，这样才是真正的自由。不消说，这种矛盾的统一是以生活的真实起主导作用的。民族传统的表现手段不能起主导作用，否则就会形成削足适履的毛病（《小二黑结婚》第一次演出本中有若干段给人以“旧”的印象，恐怕是属于这一类的毛病）；但西洋传统的表现手段同样也不能起主导作用。有些同志爱引用聂耳和冼星海例子，说明他们的作品中有西洋的成分，如《救国军歌》的进行曲节奏或《义勇军进行曲》中的军号前奏等。这些也许可以说是“外来成分”吧，但这些外来成分也还是首先通过了中国的生活现实而起作用的。在近代中国人民的革命生活中，在有了工人运动和群众斗争的生活现实中，所谓进行曲节奏或军号的音调等对人民已不是陌生的了，不能设想从陈胜、吴广到太平天国的革命队伍能够接受这种节奏和音调。从这个意义来说，它是外来的，又是民族的。

第二，作曲家根据既有的音乐形象予以再加工、再创造。这里所谓“既有音乐形象”在大多数情况下是指有一定艺术完整性的民间创作。作曲家对于这些民间创作第一步是选择，第二步是根据需要和运用他的专业技巧作各种不同程度上的加工。这在前面已经举了不少例子。对于这种做法虽然大家没有多少异议，但在看法上也还可以提出这么个问题来：为什么音乐形象可以被“借用”，而且有时在改变很少甚至没有改变的情况下会被赋予新的涵义？这又是音乐艺术非常特殊的地方。在文学中，在造型艺术中，很难设想一个艺术家全部地或部分地（成段地）去借用别人已经创造出来的艺术形象来完成自己的创造，假如有这种情况的话那将被称为抄袭或模仿。但在音乐上情况要不同一些。《白毛女》中用了《小白菜》、《捡麦根》（有些段落几乎未作什么改动），《王贵与李香香》中用了陕北秧歌和革命民歌，《草原之歌》里用了藏族民歌……难道这些民间创作原来是为喜儿、杨白劳、香香、阿布札这些人物而写的么？当然不是。照“专曲专用”论的观点看这种矛盾是很难完满地解释的。我以为，如果我们对“音乐形象的创造”不作形而上学的理解的话，如果我们对音乐和歌剧的艺术规律多作一些具体考察的话，问题是可以很明白的。因为，音乐的表现手段所使用的基本原料是声音，而声音在现实生活和语言、文字、光

线、色彩等比较起来带有相对的“不确定性”^①，音乐语言本身也带有这种相对的“不确定性”，这样才使民歌中的分节歌有了存在的可能，也使戏曲中使用一个基本曲调有种种变化的可能，也使歌剧或其他大型音乐作品中有“借用”既有的音乐形象予以再加工再创造的可能。这也许是一些同志说戏曲音乐是“类型化”的由来吧？但我是不同意这个提法的，因为作为制作方法的特征，“类型化”的提法是不合逻辑的；同时，如果用这来概括戏曲音乐的特点不仅是不全面（因为戏曲以外的音乐形式也都多少具有同样的情况），而且不能表明戏曲音乐传统中主导的东西，因而使我们在学习或估价戏曲音乐的现实主义方法时会产生消极的影响。

其次，音乐是“时间的艺术”，音乐形象的创造要随时间的推移而展开。“音乐形象的这些最重要的特质——它的运动和发展——也就有机地决定了它在结构上的种种特性：它的灵活性和罕见的‘机动性’和大量变化的可能。音乐形象的任何一种成分（旋律、拍子、节奏、调性、音色等）的最细微的改变往往就会得到另外一种内容实质，就会得出只适于表现别一种情绪状态的色调。音乐形象的这个特点使它能够大型的交响乐或歌剧形式里利用它丰富的潜力有效地使用着对比形象互相呼应互相冲撞这些方法和音调相互影响的各种形式。”^② 这里道理已经说得很清楚，创作的实践证明也是如此。拿外国的例子来说。像《田野里矗立着一棵小白桦树》这首俄罗斯民歌先后被柴可夫斯基、巴拉基也夫和其他一些古典的与现代的作曲家们不止一次地运用过，但他们创造出的音乐形象各有不同。拿戏曲音乐的例子来说，像《孟姜女哭长城》这个曲调不仅在榆林小曲、四川清音等说唱音乐中发展成为《尼姑下山》这种更富有表现力的调子，并且也进一步发展成为吕戏、扬剧等戏曲的基本曲调。新歌剧创作中的例子就更多了，目前似乎还没有发现在不同作品中采用同一民间曲调的，但也不是没有可能（像在一些器乐曲中已经发生的情况一样），也不能说那样便是违反了“专曲专用”的原则。

第三，人民群众在他们的生活实践中，在他们过去的艺术传统基础上，也在改变着、发展着、创造着新的音乐形象。民间的创作，在大多数情况下是通过对既有形象的“改革”（这不是一个非常贴切的词语，但是比用与“革命”相对立的“改

① 这样说并不等于唯心主义美学所说的音乐艺术是“抽象的”、“不确定的”。苏联音乐美学家克里姆辽夫有一段话可作参考：“音乐作品的确比绘画作品是要‘不确定’一点。它的主题比较难把握，它的内容描写起来比较复杂。可是问题是在于，这种‘不确定性’完全不是因为音乐似乎具有脱离现实的、抽象的艺术的品质和特性，因而才产生的。音乐作品的‘不确定’程度，完全跟它们的特殊感觉基础——‘非音乐现实界’的声音——的不确定程度相等，其不确定的性质也一样。”（《音乐美学问题》）

② 雅罗斯托夫斯基：《论音乐形象》。

良”要好一些)来完成的。这我以为与前项所述的情况在性质上是相同的。不同的是在加工程度和发展速度上。作曲家可以充分发挥他的专业技能使得既有音乐形象的发展可以更精深、博大,可以亦步亦趋地跟随着生活前进的步调;人民群众在业余的条件下来进行这个工作当然要受很大的限制(但如果把民间艺人——他们大概可以算作民间的专业艺术家吧——的劳动也列入民间艺术创作的范围里的话,就可以看到这种制作水平并不是很低的,在许多情况下我们常常不能为民间的创作和专业的创作之间划一道决然的界限),但应该承认民间艺术总是在发展着、前进着。正像生活在不断前进一样,民间艺术从来没有真正停滞过,群众的艺术创造维护了、延续了民族艺术传统中最本质、最宝贵的东西。我们对于专业性的创造在民族艺术发展中所起的作用要有充分的估计,否则对我们是不利的;但对于民间艺术的作用也同样要有充足的估计,否则在民族艺术的发展中也会产生不利的后果。我觉得在后一个问题上的根本分歧点就是对于群众的艺术创造能力的体认和对它的作用的估价如何以及它与专业性创作的关系如何。

这里有一个有趣的例子。前面谈到聂耳和冼星海,谈到他们的歌曲反映了当时的革命生活,他们专业性的创作对革命斗争和民族音乐发展的贡献是无可怀疑的;但和他们同时,在南方和北方的革命根据地里,在缺少专业作曲家的条件下(专业作曲家缺少是当时的历史条件形成的,并不是人民排斥专业的文艺工作者,这种情况是在抗战开始后才根本改变的。当专业作曲家走进根据地,并且与人民的生活和人民的艺术相结合时,解放区的音乐运动就呈现出一种新的面貌),人民拿起他们能够使用的音乐武器为革命服务,同时也就发展、改变了旧有的音乐形象,创造了新的音乐形象。有几首陕北革命歌曲是为大家所熟知的,如其中的一首《天心顺》:

5	2		<u>5</u>	<u>5</u>	2		<u>5</u>	<u>2</u>	5		<u>1</u>	<u>6</u>	<u>5</u>		
红	军		共	产	党		天	心			顺	,			
<u>5</u>	<u>5</u>	<u>1</u>		<u>5</u>	<u>1</u>	2		<u>2</u>	<u>6</u>	<u>1</u>	<u>6</u>		5	-	
全	世	界		老	百	姓		都	随	红		军	。		

这首歌,不论从铿锵的节奏上或坚决激荡的旋律进行上看来都有一种旧有民歌中缺少的新的气息,它们的精神面貌与聂耳、冼星海的创作是如何的近似!我们无法查到这首革命歌曲的作曲者是谁(也许是无法查到的,因为它不是一个人在一次创作中完成的),但如果与陕北道情中的《快十字调》比较起来的话,就可发现它们

在音调、节奏、调式、旋律进行的线条和曲式结构上有着密切的联系：

$\underline{3} \quad \underline{3} \quad \dot{1} \quad | \quad \underline{5} \quad \underline{5} \quad 2 \quad | \quad \underline{5} \quad \underline{56} \quad 5 \quad | \quad \underline{6532} \quad 1 \quad |$
 李 翠 莲 打 坐 在 柴 门 处 哎 呀，
 $\underline{6} \quad \underline{5} \quad 5 \quad | \quad \underline{5} \quad 1 \quad \underline{3} \quad \underline{2} \quad | \quad 1 \quad 5 \quad \underline{1.} \quad \underline{3} \quad | \quad \underline{216} \quad \underline{5} \quad ||$
 要 等 他 二 师 父 讲 经 说 法。

这倒并不是肯定《天心顺》就是从《快十字调》直接发展的，但这无关紧要。重要的是我们可以看出人民的斗争生活有了变化，人民的艺术生活也在变化，在没有专业工作者参加的条件下人民的艺术也并不是停滞不前，而是按照他们所能做到的方式从旧逐渐过渡到新。

革命胜利了，专业音乐工作者有更有利的条件与人民结合，建设人民的音乐事业，这种结合的伟大意义是不容忽视的。但就是在这样空前有利的条件下，人民群众也未停止过他们的艺术创造，而是更广泛、更有领导、更提高了（按照马克思主义的历史观点，“专业的”和“业余的”艺术之间的界限将来会逐渐消失）。以戏曲而论，几年来在“百花齐放”的方针下许多剧种都得到了空前的发展，整理了许多优秀的传统剧目，也创作了不少优秀的新节目（这里有新参加工作的专业音乐家的一部分功绩）。在一些反映现代生活的节目中，在音乐形象的创造上有许多值得我们注意的例子。例如：

$\underline{0} \quad \underline{6} \quad \underline{635} \quad | \quad \underline{6125} \quad \underline{321} \quad | \quad \underline{0} \quad \underline{6} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \quad | \quad 6 \quad \overset{5i}{\underline{5}} \quad | \quad 5 \quad 0 \quad | \quad \underline{0} \quad \underline{6} \quad \underline{6} \quad \underline{65} \quad |$
 树 上 的 百 灵 叫 声 欢 哪， 红 丹 丹 的
 $\dot{1} \quad 3 \quad \underline{231} \quad | \quad \underline{0} \quad 5 \quad \underline{6} \quad 1 \quad | \quad \underline{5} \quad \underline{32} \quad \underline{321} \quad | \quad 1 \quad 0 \quad | \quad \underline{323} \quad \underline{5327} \quad | \quad \underline{656} \quad \underline{276} \quad |$
 太 阳 上 了 山 哪， 慰 问 袋 儿 我 赶 紧 做，
 $\underline{0} \quad \underline{2} \quad \underline{12} \quad \underline{3} \quad \underline{53} \quad | \quad \underline{3226} \quad 1 \quad | \quad \underline{276} \quad \underline{567} \quad | \quad 6 \quad 0 \quad | \quad \underline{0} \quad \underline{36} \quad \underline{1} \quad \underline{2} \quad |$
 把 我 的 心 意 绣 在 上 边。 送 给 永 刚 哥 带 上 前
 $\underline{5.} \quad \underline{3} \quad \underline{352} \quad | \quad \underline{0} \quad 3 \quad \underline{2} \quad 3 \quad | \quad \underline{5} \quad \underline{6\dot{1}} \quad \underline{6532} \quad | \quad \underline{6} \quad 1 \quad \underline{2} \quad 1 \quad | \quad \underline{3532} \quad \underline{121} \quad ||$
 线 哪， 勇 敢 杀 敌 保 卫 家 园 哪。

再请听另外一个曲调：

5 5 3 | 1̇ 7 6 | 5 3 5 3 7 | 6 - | 1̇. 2̇ | 1̇. 2̇ |
 树 枝 上 的 百 灵 鸟 叫 声

5. 6 4 3 | 2 - | 5 6 | 5. 6 4 3 | 2̇. 7̇ | 6̇ 5̇ 6̇ 0̇ |
 欢， 红 丹 丹 的 太 阳

5 6. 1̇ | 3. 5 5 2 | 3 2 1 | 4 - | 5 6̇ 3̇ | 2 - |
 上 了 山。 永 刚 哥

2 3 5 | 6 1̇ 1̇ | 5. 6 3 2 | 3 - | 0 6 6 5 | 3. 2̇ |
 报 名 参 加 了 志 愿 军， 今 天 要 出

1̇ - | 1̇ 7 0 | 2̇ 7. 2̇ | 7 6 5. 3̇ | 5 - ||
 发 上 前 线。

这是同一剧本同一段词的两个曲调，前者是一个戏曲演员根据评戏的老腔“喇叭牌子”调改编（创作）的，后者是一个作曲家写的新歌剧中的一段。如果我们客观地从这两段曲调中进行分析比较的话，能不能找出它们在刻划赵淑华这个人物当时的心情上根本的区别呢？能不能说前一个曲调因为是从旧有形象“改良”的，因此对人物是歪曲的，或者像“改组派”的小脚似的，总让人听来别扭；而后一个曲调因为是专业性的创作，是“革命”的，就与前一种“改良”的曲调有“本质的不同”……能不能这样说呢？我以为是不能这样说的。这两个曲调各有所长，前者在“喇叭牌子”的轮廓上加上许多流畅的装饰进行，贯串着 **XXXX XXX** 的节奏音型，是表现了一种活泼、兴奋的情绪的；后者吸收了北方梆子戏的一些音调，听来还是亲切的，曲调也还活泼、开朗，中间几处节奏的伸展和大音程的跳进，表现一种思索的、不平静的心情。它们都是很不错的。“你只

承认改编，不承认创作！”也许有些同志在这里又要发出这样的责难^①。我想我无意在这里比较这两个曲调的优劣，而且即令我引用的创作的曲调还不如改编的好（这是完全可能的），也不能证明人民只要自己改编不要专业创作，也不能够得出否定专业创作在人民音乐事业中的主导作用这样的结论。我仅仅是证明：在民间创作中，按照群众的创作能力和艺术水平（这种水平是在不断提高的），是可以把旧有的艺术形象改变成为新的形象的。专业的艺术家首先是要承认这个事实，并且应该一面向群众的艺术创作学习，一面指导群众艺术创作使它得到进一步的提高。

音乐在综合艺术中是完整的艺术形象的一个有机部分

最后，有这么一个问题，是大家在过去很少谈到的：究竟应该怎样来理解歌剧中的艺术形象？音乐形象是不是就等于歌剧的艺术形象？在不同的音乐形式中“音乐形象”这个概念是不是可以有不同的涵义？

在讨论中，有一种没有得到充分发挥的意见：有些同志似乎是主张音乐形象就是歌剧的艺术形象，或者至少音乐形象是主要的基础。因此这些同志主张“歌剧应该以音乐为主”。

歌剧是不是要以音乐为主？回答是：可以是，也可以不是。先看事实：西洋大歌剧无疑是以音乐为主的，但轻歌剧就不见得如此；中国戏曲中有些是以音乐为主的（如《四郎探母》、《二进宫》、《三堂会审》等唱工戏），有些也不见得如此（如《雁荡山》、《闹天宫》、《群英会》等以舞蹈、武技、表演或曲折的情节为主的节目）。当然，所谓不以音乐为主并不是否认音乐在戏剧进行中所起的控制舞台节奏、制造气氛、渲染情绪等重要作用。主张“音乐为主”的同志，如果他只把这当成自己所主张的一种风格、一种做法，而并不排斥其他种风格、其他种做法的话，那么这种想法是非常值得同情的。我们的确希望在我们的新歌剧创作中有一类能够像西洋大

① 在大会发言时，我曾引用了格林卡的那句名言以说明这位伟大的音乐家对群众艺术创作的尊重和他的谦虚精神，并批评有些对群众艺术创作不够尊重的同志是口头上念叨格林卡的那句话，实际上的想法是“创作音乐的是我们音乐家，人民不过给我们提供一点儿素材而已”。这引起一位好心的同志的不满，他说：“马可同志引用了格林卡的那句名言，歪曲的说，无论如何，作曲家的作曲只能是编曲。只能是直接出于民歌”……我给他用信回答说：“如果你从我发言的整个精神中感到我有否定作曲，只要改编的意思，那么希望你能够对我的论点进行分析、指正，而不要按照你批评的方便作那样简单的归纳（我也并不同意‘作曲家的作曲只能是编曲，只能是直接出于民歌’的提法）。而且从你的语气中令人觉得这论断好像是我发言中的原话，这更不符合事实——有记录和录音可查的。”我期待着他的答复。

歌剧那样充分发挥音乐的表现能力和描写能力的作品出现。但是即令是在这样的作品中，音乐仍然是综合艺术中的一个有机组成部分，可以说它是主要的成分，但不是唯一的成分；音乐形象的塑造仍要与其他部分保持着协调，破坏了这种协调也就影响了整个艺术形象的完整。“在歌剧的形象里，音乐和诗词与剧院场面不可分割地融合在一起；在歌曲、合唱曲和浪漫曲里，形象乃是音乐和诗词组成的，在标题交响曲体裁里，音乐也是与题材的文字密切地配合着起作用的。只有在所谓‘纯’器乐——交响曲和室乐曲——里，音乐形象才用以独立地表现某种特定的诗意内容。但即使在这里吧，现实主义形象的影响力量如何，大半也得看它里面把世俗音乐（即总是与文字、动作、多种多样群众音乐生活实际相结合的音乐）的因素总括的程度如何。”^①

这个问题的提出对于新歌剧的继承民族传统问题有什么关系呢？有这样的关系：由于认为歌剧要以“音乐为主”，由于把音乐形象的创造作为衡量整个歌剧艺术形象的唯一标准或主要标准，因此往往就忽视了其他艺术手段在创造形象中所起的作用，拿这作为检验新歌剧的标准，在有些作品中适用，在另外一些作品中就不完全能够适用。像前面所举《十二把镰刀》的例子，有些同志把它坚决排斥在新歌剧之外，除了对于旧有音乐形象的变革如何认识的问题外，也还有着在衡量整个歌剧的艺术形象时如何考虑其他艺术成分的作用问题。《十二把镰刀》在文学上、表演上无疑是成功的，在衡量这个作品时能不能只从音乐上有没有专业的创作出发而无视其他方面的成功呢？

当然，这样讲绝不是主张我们不要在音乐上进行创造，只要依靠文学、表演上成功了音乐方面配合一下完事；而只是说，音乐上的创造在歌剧里不是唯一的方面，要充分估计其他方面的因素，艺术形象的最后完成是各种因素有机结合的统一的效果，任何一种因素都影响着整个艺术形象的完整。

此外，在音乐的各种体裁和形式，特别是“纯音乐”以外的各种体裁和形式中，对音乐形象的考察，应该从音乐在这种体裁或形式中所担负的任务和能起的作用出发；离开某一种具体的形式，很难设想出一个什么抽象的音乐形象。浪漫曲是一种抒情的小品，交响乐却有巨大的哲学概括性，它们所完成的音乐形象在风格上、在所概括的生活方面和深度上都是不同的，不能用一个绝对的标准来要求。

^① 涅斯契耶夫：《论音乐形象的表现力》。

这个问题的提出对于我们所要谈的问题又有什么关系呢？——有这样的关系：由于我们对歌剧中的音乐形象有一种绝对的标准（或者说是“音乐为主”的西洋大歌剧标准），而不去分析在中国新歌剧中各种风格、各种类型，即在一出戏中，不同的曲体所能够完成的刻划形象的任务也不尽相同，因此就会觉得这也不顺眼，那也不对头。这倒不是故意危言耸听，过去我的确接触过这样的一些同志：他们以为中国的说唱音乐只是“语言的扩大”，不是音乐，他们否认戏曲应该属于音乐的范畴，归根到底还不是有一种先入为主的音乐形象的观念在垄断着他们的艺术观点么？其实就是西洋大歌剧中不同的曲体在刻划音乐形象上所起的作用也是不一样的。宣叙调偏重于表现语言外表的生动性，咏叹调偏重于内心情感的抒发，如果只是从抒情的角度来要求宣叙调刻划形象的深刻性，或者只以与语言结合的是否完满来检验咏叹调是否成功，当然都不会得到正确的结果的。中国戏曲的各种风格和音乐上的各种曲体，如果不比西洋歌剧复杂些的话，至少也不比它更简单。如果不去分析戏曲音乐是按照什么风格、从什么角度、以怎样的方式反映生活，从而实事求是地考察它的优缺点，而只是以一种固定标准说它不合乎现实主义，不能创造“音乐形象”，我想，这也会阻碍我们去继承和发展这一部分宝贵的遗产的。不能不当心在“音乐形象”问题上的教条主义。

（三）新歌剧中和新戏曲

根据以上所述的基本观点，我对“从戏曲基础上发展新歌剧”有这样一些想法：

第一，从戏曲基础上发展新歌剧只是中国新歌剧中的一种风格、一种做法；它不是“方向”，不是“唯一道路”；它不排斥别种风格、别种做法——例如有人主张“从民歌基础上发展”，“从革命歌曲的基础上发展”，甚至有人要走“格林卡的道路”，“从西洋歌剧的基础上发展”……这些，根据“百花齐放”的精神，在创造社会主义的民族新歌剧中原则下都应该允许尝试、实践。目前我们不愁想法多只愁实践少。在不断的实践中互相交流、互相吸收，许多想法会得到修正，有些想法会接近，有些想法会淘汰；但新的实践又会引起新的问题，产生新的想法和进一步的实践……这是新歌剧事业繁荣的表现，是民族文化发展正常的、必然的途径。

强调从戏曲基础上发展新歌剧有什么积极意义呢？这可以鼓励我们更积极地、具体地去学习戏曲遗产，发扬戏曲传统；可以使新歌剧更好地联系广大群众，为社

会主义的建设服务；可以更好地发扬我们东方的和中国的民族艺术特色，丰富人类音乐文化的宝库。

第二，对于作家来说，这将打开创作上广阔的大道。首先在题材上可以继承戏曲几百年来积累下的剧目，这些剧目可以按照需要和作家的兴趣改编成新歌剧脚本，或者采取原作的某些部分加以改写或重新创作。在音乐上也是这样，作曲家可以按照需要与个人的风格将原剧音乐全部保留（或加以和声配器）、部分保留或吸取某些曲调重新作曲。

将戏曲中传统的优秀剧目改编或重新创作成为新歌剧，这已经够使我们成批的作家付出终生的劳动了。

自然，除了改编或重写传统的戏曲节目以外，作家们也还有责任创作反映现代生活的新节目。在创作这类新节目时，作家优先地、尽可能地采用传统戏曲中的表现形式和表现手法，当传统的形式和手法不能完全胜任时就吸取外来形式和外来手法，并且努力使它们统一起来。

第三，对于演出团体来说，这也将使她的风格更鲜明，节目更丰富。

在上演剧目方面，除了新歌剧的传统节目以外也可以选择一些戏曲节目。实际上到现在为止新歌剧的传统节目并不很多，依靠它来完成新歌剧团体的企业化任务仍很困难，这是从消极方面说；从积极方面看新歌剧团体从戏曲中吸取一些节目可以促使演员踏实地学习遗产，增加他们舞台实践的机会、更合理更主动地进行日常工作的安排，可以使新歌剧团体获得更广泛的观众基础。

这样会不会把新歌剧团体变成了戏曲团体呢？不会的。因为她并不以演戏曲节目为主，而是以新歌剧节目为主。同时，她所演出的戏曲节目是经过选择和安排，并不是完全照搬戏曲剧团的一套。比方说，就目前新歌剧团体的一般情况而论，演出戏曲大型的历史剧目是有困难的，因此不必勉为其难；但有些中小型的、以反映古代或现代的民间生活为主的戏曲剧目，新歌剧的演员是能够胜任的。他们的演出当然一时赶不上原剧种名艺人的水平，但观众也并不把这作为欣赏的唯一标准。而且，新歌剧团体和新歌剧演员还有他们另外的长处可以充分发挥，在积累了一定的经验后新歌剧团体也会形成自己特有的风格。在开始阶段新歌剧演员对于戏曲还只是学习甚至模仿，很难设想他们会永远这样。

在演员的表演、舞蹈、声乐等基本训练方面，也可以尝试以一种或几种戏曲为基础。新歌剧的演员训练是一个长期没有解决的问题，现在看来有一类的新歌剧团体是可以采取西洋歌剧训练演员的基本方法，但这并不能解决所有新歌剧团体的问

题。新歌剧的年龄小，传统节目不多，从这里要马上归纳成一套训练演员的基本方法还很困难，因此按照需要吸收戏曲训练演员的方法就成为必要了。自然这里仍有很多困难，仍需付出很多创造性的劳动，因为戏曲训练演员的方法也还缺乏系统的整理，同时有许多的训练（例如合唱训练）也还不是能够依靠戏曲来解决的。这是摆在新歌剧工作者面前的一个艰巨的任务。但无论如何，从戏曲中可以学到很多有用的东西，这一点是肯定无疑的。

将来新歌剧团体会不会有地方色彩？我想会有的，应该有的。地方色彩的形成当然要取决于新歌剧团体吸收地方的音乐、舞蹈、戏曲等的情况如何。这样会不会失掉新歌剧的特点？——那么，倒要问：新歌剧的特点是什么呢？如果说新歌剧的特点是“全国性”、“统一性”，而这靠排斥地方的特点而获得，那么这种特点未必可以乐观。如果全国的新歌剧团体只是到北京来观摩中央实验歌剧院，演出《草原之歌》、《刘胡兰》（不消说，这种观摩和演出都是要得的，不应该反对的），如果大家只是这样，能使新歌剧繁荣多彩么？能够说是新歌剧发展的好兆头么？

第四，谈到“从戏曲基础上发展的新歌剧”与新戏曲的关系，我以为，应该把政策、方针和日常的工作范围明确起来，把界限划分清楚，混淆是不好的。我们总的方向是为工农兵服务，总的方针是百花齐放、百家争鸣，在具体的政策和做法上戏曲和新歌剧是不同的。戏曲的革新不能离开原剧种的基础，戏曲改革工作的主要力量要依靠艺人，戏曲中有很重要的一部分工作是整理遗产，挖掘传统剧目，戏曲不能普通地要求表现现代生活，在表现现代生活时受的限制较大……这些都是新歌剧工作中所没有的或不太严重的问题。因此，将新歌剧团体和戏曲团体作明确的规划，有明确的分工是有好处的。新歌剧团体演出的节目一般地叫新歌剧，即令是学习的戏曲剧目，如果改动较大，也应该叫做新歌剧。戏曲团体演出的节目中反映现代生活，艺术上有很大的改进，表现了新人物新思想的剧目，也还是叫做新戏曲更妥当。这样是为了工作的方便，为了避免把新歌剧工作与戏改工作混同起来。但是新歌剧工作者不应该对戏曲有歧视的情绪，不要把“新的艺术形象”垄断起来，专利起来，从认识上明确旧有戏曲的改革也能够达到新的形象的创造，这一部分与新歌剧没有什么基本的区别，甚至将来有一部分新戏曲与新歌剧在表现形式及艺术风格上也都非常接近，这是完全可能的。只要它们都按照自己的路子正常的发展，这一部分的接近或类同又有什么可怕呢？

新歌剧与戏曲应该更加亲近，不应该更加疏远，这就是我的基本观点。最后用一个笑话结束这篇文章，不久前听到一个同志说：“新歌剧是戏曲和西洋歌剧生的儿

子——但西洋歌剧是父亲。”这位同志未必是母权时代的向往者，那么按照目前的习惯这个儿子应该叫伊凡呢？还是姓詹姆斯？我看，还是把他叫做张三、李四更舒服些吧。

（原载《新歌剧问题讨论集》，中国戏剧出版社 1958 年版）

为了民族新歌剧的繁荣发展

劫夫（李劫夫）

（一）让新歌剧园地百花齐放

由于新歌剧所能表现的题材是极其广阔的，作者选择这些题材，表现这些题材的角度和手法也会是不同的，同时人民群众对新歌剧的艺术欣赏趣味也是多方面的，因此新歌剧园地也必定是百花齐放的。

虽然在过去一个时期中，新歌剧曾产生了大小不同的许多作品，并且也应该说新歌剧对我国人民革命斗争曾起了一些作用，但新歌剧本身还是一种不够成熟的剧种，它还在形成和发展之中，因此过早的给它规定一种格式，说只有达到某种固定的格式才算作是新歌剧，这种做法并不有利于新歌剧的发展，相反的它会限制新歌剧作者多方面的探讨和尝试，限制多种多样的品种的出现。

我们应该允许具有各种不同艺术经验的歌剧作者，用自己所熟悉和喜欢的形式去创作，让新歌剧到人民群众中去竞赛，叫人民群众去选择哪一种最好，哪一种不好，人民群众需要的，定然会有所发展，不需要的自然会被淘汰。

新歌剧形式，也必定是多种多样的，我们过去已经尝试过的就有了各种样式，作者有其选择的自由，比如：（1）它可以采取广泛继承我国戏曲遗产，同时也吸取西洋歌剧的许多长处，写成载歌载舞的民族色彩特别浓厚的歌剧，这种歌剧相信会比西洋歌剧具有更丰富的表现力，具有独特和绚丽的新风格。（2）它也可以采取西洋大歌剧的形式和手法，但它是用我们的民族音乐语言、音乐形象去表现我国人民的生活的歌剧。偏重于吸取西洋歌剧长处的人，往往好强调“以音乐为主”。歌剧中只注意音乐而不注意戏剧，当然只能算是一种缺点，而不能算作优点，但假如在歌剧中强调音乐表现剧情的作用，强调音乐表现戏剧冲突、描写人物心理和环境，这又有什么不好呢？叫所有新歌剧作者都去走“格林卡道路”（一种采取西洋歌剧形式和自己民族民歌音调写歌剧的办法）是不必要的，但有些作者愿意走“格林卡道路”

也可以让他去尝试。(3)有不少生活题材,尤其是现代新生活的题材,便于用有说有唱的歌剧形式去表现,这种形式比较容易为作者掌握,便于为歌剧团体以至于群众业余歌剧团体演出,也容易为群众所接受,应该多多加以鼓励,不应该不加分析的随便斥以“话剧加唱”而贬低它的艺术价值。(4)在一种地方戏的基础上(比如在评戏基础上)发展新歌剧的做法也是行得通的。事实上已经有不少戏曲和歌剧团体作了这方面的尝试,而且实践证明也为艺人和群众所接受。我们很多在这方面从事实践的同志,首先尝试了使民族戏曲音乐和现代音乐相结合的做法,在这方面他们已得到一些收获。这一切都将作为今后创作我们民族新歌剧的重要的参考和借鉴。毫无疑问这种做法也是值得鼓励与欢迎的。但同时也必须弄清,这并不意味着所有戏种的所有戏曲剧目都可以这样做,而是只有某些戏种的某些剧目(主要是新创作)才可以这样做,我们必须把一般的正常的戏曲改革和在某种戏曲基础上发展新歌剧的做法分别开来,否则就必定会使戏曲改革产生粗暴冒进的做法,而这对发展新歌剧也是不利的。(5)其他如秧歌剧、小调剧,或者歌舞性更强一些的小型歌剧,过去实践证明都是为群众所喜闻乐见的,也决不能把它排斥在新歌剧之外。这些小的歌剧形式,便于反映人民当前斗争生活,便于演出,也便于为群众所接受,应特别加以提倡。(6)因戏而易曲的办法固然是新歌剧的特点,但我认为新歌剧音乐作者也可以尝试为某一小戏写新的曲牌子的办法,因为新时代戏曲有了新的内容,新的内容就要求新的曲牌子,事实上直到现在我们很多戏曲艺人们还在不断地创新腔,新腔创好了,别的艺人又在别的戏里采用了,也就形成了新的曲牌子。因此我认为新歌剧音乐作者为某一剧目,或某一种角色(比如很多地方戏的男腔)创立新曲牌子、写新腔的工作,也应和艺人们合作共同求得解决。

总之新歌剧的园地是极其广阔的,我们既可以从广泛的民族戏曲和民间音乐中吸取营养,创作新歌剧,也可以依据几种或一种戏曲和民歌(包括其他民间音乐)来创作;作者根据剧情和民族音乐特点制作新的音调固然是好的,有选择的“旧曲沿用”也未尝不算是一种创作。新歌剧可以走的是一条极其宽广的道路。

(二) 提高创作水平和演员培训问题

我们为新歌剧制订了正确的发展方向,也成立了许多上演新歌剧的团体,这说明歌剧事业已有了前进的基础了。但为使歌剧艺术进一步的提高,还必须着重提高歌剧创作水平,和培养歌剧演员以及其他方面的歌剧人材。

近些年来应该说我们已产生了一些好的或比较好的歌剧作品，但总的说水平还远不能满足观众的要求，我们许多歌剧作者还未能较熟练地掌握新歌剧这一剧种的特点；我们许多歌剧的音乐作者，往往是不够全面的：有些有经验的歌剧作者，他们比较有生活，对声乐写作的能力比较突出，而对管弦乐的掌握与运用的能力就较差，有些虽然能掌握管弦乐写作技能，但对生活对写声乐曲则缺乏经验（当然这可以采取合作的方法，以达到取长补短）。一般说我们创作出来的新歌剧在音乐上常常不太容易站住脚，观众们时常怪我们“没有给留下一个容易记忆的曲调”，用音乐刻画人物描写戏剧冲突的能力也很低。所以为提高歌剧艺术，首先应提高歌剧作者的艺术造诣。对于一个歌剧音乐作者来说音乐的修养当然要求很高，但只有这些并不能满足需要，他还需要对戏剧、文学、美术，尤其是对生活的知识。这些年来我们歌剧作家，脱离生活的现象也还是相当严重的，如果不改变这种局面是不利于新歌剧创作的。因为不熟悉生活，不仅不能写好现代生活题材的歌剧，也写不好历史和民间传说题材的歌剧。没有生活不仅写不出好的剧诗，也写不出好的音乐来。歌剧音乐要求有高度的表现生活、刻画感情的能力，作曲家如果不对生活有深刻的观察和了解，哪能写出动人心弦的音乐，尽管你已熟练地掌握了歌剧作曲的全套技术。假如说可以写，那就很容易出现形式主义。所以我们必须深入生活，在生活中向工农兵学习，改造自己的思想，勤勤恳恳在生活实践中提高自己的思想水平和艺术修养，然后才可能在歌剧事业中有所作为。不可能希望在一个早晨我们就成为一个成熟的歌剧作曲家，也不可能一下就搞出个了不起的歌剧作品来。比较实际的办法是有一分热发一分光，先根据自己的条件办事；你如有条件去写作大型的在艺术上要求的更多更复杂的歌剧，当然是人民所需要的，但有人适合而且愿意从事小型歌剧的创作，这尤其值得欢迎。总之，应该各尽所能，大家在创作实践中去积累经验，相信将来一定会出现很多有才华的歌剧作家的。

培养歌剧演员的工作对歌剧事业的发展和歌剧水平的提高有着严重的意义，现在各个歌剧团体一般都很注重演员的培养培练，而且应该说他们都尽了最大的努力。但因歌剧事业发展较快，歌剧团体演员，不可能招收更多经过基本训练的演员，而大部分演员是缺乏基本训练的。因此演员的培训提高工作，就显得很紧张，很迫切。而如何培训也还存在一些问题。采取欧洲传统唱法的演员的训练问题还不太大，但也需要解决一个如何表演、演唱民族形式新歌剧的问题；而采取民族传统唱法的演员训练问题就比较多，有些问题不是一下子可以解决的，所以关于演员的培养训练问题，一方面要抓紧解决，一方面也不能要求过急过高，在缺乏师资的情况下，比

较实际的办法还是在工作中设法解决这一学习问题。

一提起歌剧演员的训练首先想到的是声乐，声乐当然是很主要的，甚至对演员来说声乐技巧的高低有着决定作用。但也不可忽视对戏剧才能的训练，除了斯坦尼斯拉夫斯基戏剧表演体系的训练而外，无论是采用欧洲传统唱法和民族唱法的演员，还都必须给以部分民族戏曲演员的表演舞蹈训练。否则就不能上演。

另外音乐院校培养歌剧人材的工作也需要进一步的研究调整，也还需要和歌剧团体取得密切联系，以便对准口径，培养出为歌剧团体所需要的歌剧演员。

（三）继承民族戏曲遗产，借鉴西洋歌剧成果

新歌剧创造也必须按照党的“百花齐放、推陈出新”的方针。“百花齐放”定然有利于新歌剧的发展，但也必须同时注重“推陈出新”。“推陈出新”四个字概括的给艺术创造和继承遗产的关系下了一个很好的科学的辩证的定义。

我认为一部新的民族歌剧的创作成功，除了决定于歌剧题材的政治意义、教育作用外，在艺术上的因素，应该首先看它是如何解决了继承民族戏曲遗产的。不可能想象，一部最能反映我国人民精神面貌、最受人民群众欢迎的歌剧，她不是在传统的戏曲丰富遗产的土壤上发展起来的。我认为一个中国歌剧作者要想创造自己民族歌剧，脱离了我们的戏曲遗产、民间音乐遗产，简直是不可能的。因为这些遗产是我国人民的伟大创作；因为它曾正确恰当的表现了我国人民的生活，才得以保留沿用下来；它是伴随着我国人民一起成长起来的；它给予我们以鲜明的不可磨灭的形象，这些形象，和我国人民（从古代英雄到现代人民）的形象是一致的。我国人民由于自己的生活、语言和艺术传统与其他国家的人民不同，因此使我们感到只能用我国戏曲、民歌这些音乐戏剧形象去表现他，才相称的，否则就不像。假如我们要创造我国民族英雄岳飞的音乐戏剧形象，我们首先想到的是那首豪迈悲壮的《满江红》的诗与曲和在京戏、地方戏中岳飞的音乐戏剧形象，而不会认为西洋歌剧中，奥赛罗和拉达米斯的音乐戏剧形象和他更相近些。不仅表现古代英雄如此，即使表现现代人物也应注意到这些。因为现代我国人民有他自己的独特的生活方式、生活习惯与艺术欣赏趣味，这些都和历史，和我国文化遗产与民间艺术遗产有着血肉的关系。谁能否认民歌是伴随着我国农民的命运而形成和发展起来的呢？我们如在歌剧中表现农民就不能不采取民歌的音乐形象。我们的戏曲、民歌以及其他民间音乐中蕴藏着极其丰富而宝贵的珍品。它有着美丽动听善于刻画人物情感的旋律；它有

着强烈、变化多端的适于表现矛盾和冲突的戏剧性的音乐形象；它有着洗练而清晰的容易使人记忆的音乐语言；它有着浓郁的值得我们骄傲典型的东方风格；我们的戏曲和民歌的音乐中，差不多都是完美无缺地解决了音乐与人物情感，音乐与语言的关系，真有如水乳交融。其他在戏剧文学、表演艺术、歌唱方法、舞台美术等方面都有着取之不尽、用之不竭的丰富资源，所以我们创作民族新歌剧决不能脱离我们的民族戏曲和民间音乐遗产。任何漠视民族戏曲与民间音乐遗产想创作新歌剧的想法不仅是愚蠢的而且甚至是不可能的。显然那种把我们宝贵遗产当作创作新歌剧的“盖子”或“绊脚石”，把丰富遗产当作累赘的看法是极端荒谬的，对歌剧的发展是有害的。

我们党一贯提倡新文艺工作者重视民族艺术传统，号召他们虚心向传统学习，这是完全正确的。在会议中许多同志讨论了近几年来周扬、刘芝明、马可等同志在这方面的发言和文章，我认为这些文章在提倡新文艺工作者向戏曲遗产和民间艺术学习上有其学术上和实际上的积极意义。事实上在这些理论的指导下很多音乐工作者熟悉了戏曲艺术，并且已经在戏曲改革、在地方戏曲基础上发展新歌剧以及新歌剧创作上做出了成绩。毫无疑问今后在我们新歌剧的发展过程中，尚需要更多在思想上、艺术上有力的理论指导，不可能想象在新歌剧理论批评异常萧条的情况下能有新歌剧创作演出的繁荣发展。

新歌剧向西洋歌剧学习也是十分必要的，这甚至可以说是她的特点之一，西洋歌剧有一些长处是我们民族戏曲中缺乏的。如：声乐上，那样细致的区分了声部，对唱、重唱、合唱形式的运用，管弦乐队的编成以及它在配合剧情发展、刻画人物内心情感、描写特定环境以及表现强烈戏剧冲突上，都有其长处，无论从创作、表演以及舞台美术上我们都必须去学习和借鉴。

新歌剧这一剧种，比较起来是善于表现新生活的，我们的新生活中已产生了新的内容，新的内容中就有了新的音调，这些都要求我们有新的形式去表现。比如我们要谱写一部描写鸦片战争的歌剧，这其中除了有林则徐一方面的人物外，还要有英国殖民主义者的侵略军的一方面，描写他们的音乐，决不能采取和京戏、梆子腔或其他地方戏风格类似的音乐形象，这样定会产生非驴非马的滑稽效果，而是应该采取与他们的形象相称的外国音乐，就像格林卡在《伊万苏萨宁》中描写波兰贵族侵略军的办法一样。就是在我们歌剧中描写我们人民解放军，也不能完全采取戏曲音乐形象，因为解放军中已有了新的生活，同时也有了新的音调，他们的音乐形象，有了《三大纪律八项注意》、《解放军进行曲》、《义勇军进行曲》的因素，因此如想

正确的塑造人民解放军的音乐形象，除了应该从戏曲、民歌中吸取素材以外，也可以从现代歌曲中去吸取些音乐形象。这些现代歌曲，虽然仍是我们“五四”以来的遗产，但它是受了外来影响的。例如我们在歌剧中用音乐去刻画农民，民间固有的民歌，当然是他的自然的音乐形象，但现代农民的音乐形象随其生活的改变也会有了新的变化。凡是抗日战争时期在根据地生活过的人们，都还可以清楚地记得农民们排着行列，拿着红缨枪，满山遍野的唱着“风在吼，马在啸……”、“保卫黄河”的场面，这些也是农民的音乐形象，是农民的新的音乐形象。

一个歌剧作者学的东西，掌握的知识当然是愈多愈好，学习民族民间与学习西洋都是很重要的，多学些什么，先学些什么，要根据自己的条件来确定。无论在继承遗产或借鉴西洋上，都不能采取毫无批判的生搬硬套的办法，尤其是在学习西洋更应该注意到这点。

新歌剧是一个新的剧种，在她形成和发展过程中，必须克服好多困难，解决许多问题，她有个表现现实生活的任务，她有个继承传统和借鉴西洋的任务，我们要把这些问题都解决，使其在艺术上不显得生硬而做到内容和形式，传统手法和现代技巧的协和融洽，并不是一件很容易的事情。因此也许在一个短时期内，还不能在艺术上对她有什么奢求。但经过新歌剧作者的努力，相信新歌剧也一定会在我国社会主义建设中，贡献它的一分力量；在党和人民群众的培育之下，她将来也定会在我国社会主义民族文化中放出异样的光彩，出现一些好的作品和好的演员，有着丰富的歌剧遗产的中国人民是有权利享受更多更高级的歌剧艺术的。

（原载《新歌剧问题讨论集》，中国戏剧出版社 1958 年版）

关于《洪湖赤卫队》的音乐创作

张敬安

歌剧《洪湖赤卫队》，是我们湖北省实验歌剧团为庆祝建国十周年献礼而创作的剧目。我们怀着无比激动和崇敬的心情，创作了这部歌剧的音乐，用以献给我们敬爱的党和英雄的洪湖人民。

解放以来，在党的英明领导下，在党的文艺方针、政策指导下，新歌剧事业在全国各地有了普遍、蓬勃的发展。我们湖北省实验歌剧团，自建团以来，就一直在党的辛勤哺育和爱护备至的扶植下成长起来的。党不仅为我们剧团亲手制定方针、原则，而且在前进的道路上，不断地给我们指引方向。虽然我们经历过不少曲折道路，碰过许多钉子，但我们仍然是满怀信心，大步向前，因为我们能紧密地依靠着党，严格地遵循党的指示的方向前进。我们清楚地认识到“党的领导，是一切革命工作取得胜利的根本保证”。因此，我们赋予《洪湖赤卫队》这部歌剧这样一个伟大而崇高的主题。

一、继承传统，发扬传统

新歌剧的音乐必须继承和发扬民族音乐传统，党一再这样指示和教导我们。

湖北地区，不仅民间音乐丰富多彩，就是戏曲也不下二十余种，它们都具有鲜明的地方色彩，生动的音乐语言和人民喜闻乐见的表现手法和形式，我们深深地体会到新歌剧的发展不应该离开这些丰富的遗产。我们认为这也同时是群众观点问题。

继承传统，并不是举手就到，张口就来的事。多年来，我们在党的领导下，通过尖锐的思想斗争和不断实践，才逐步体会到继承传统的重要意义，从不熟悉到熟悉，从不自觉到自觉，这是一个曲折而复杂的过程；要继承它，发展它，就必须努力地去熟悉它、理解它、热爱它、研究它，而最终掌握它。

从建团以来，为了向传统学习，我们曾经排练过不少优秀的传统剧目，搜集、整理并加工，演唱了不少湖北民歌，从而获得了不少的东西。尤其是向戏曲音乐学

习方面，我们做了许多具体的工作，不仅记录、整理、出版了《楚剧花鼓戏曲音乐集》，而且在建团初期，还做过一些戏曲音乐改革工作，现在看来，确有莫大的好处。它不仅帮我们熟悉和掌握了许多音乐素材，了解了戏曲音乐的结构、特色、形式等等，更重要的是使我们承继了现实主义和浪漫主义相结合的创作传统，同时对加强新歌剧音乐的戏剧性和新歌剧音乐如何与表演、导演相结合方面，提供了许多可贵的经验和依据，从事歌剧音乐创作的同志，能有机会做点戏曲音乐工作，那倒是莫大的幸事。当然，这绝不是意味着把歌剧音乐创作和戏曲音乐改革混同起来。

我们感到新歌剧需要向戏曲传统学习的东西很多。譬如，大段的咏叹调，我们往往容易写得平庸乏味，有时束手无策；而戏曲音乐却能在一个调上，两句或四句旋律上，唱出百多句大段的唱词，并能紧扣观众的心弦。它们善于运用节奏上的强烈变化和对比，去突出人物的思维活动，并且根据情绪需要，在咏叹调里穿插使用宣叙调、韵白、叫头，等等，以深入刻划和揭示人物细致复杂精神状态，处理得十分协调而舒畅。在《洪湖赤卫队》中，我们学习和承继了这些好的东西，尤其在处理第四场韩英的咏叹调和母女的对唱音乐时。

另外，在新歌剧中不好处理的宣叙调，在戏曲中却能找到许多优秀的范例。如楚剧花鼓戏中的《探亲家》，是描绘一位乡里的大娘进城会见久别重逢的亲家母，两人坐在一起亲切而生动地叙家常的情景，曲调的表现真是惟妙惟肖，极为动人，宣叙调能有这样强烈的感人力量是难能可贵的，这些都给我们的创作以极大的启示。

二、《洪湖赤卫队》音乐创作的立足点

继承传统，发扬传统，这是新歌剧音乐创作的总的原则。但当我们在创作某一部具体的歌剧音乐时，为着表现歌剧所规定的具体内容，还需要解决音乐创作的主要依据问题。也就是说，这一部歌剧应该以传统中的那一种音乐作为它的立足点。

过去，我们在某些歌剧创作上，由于对这一问题没有明确的认识，结果在创作时感到贫乏空虚，不得不东拉西凑；同时也容易以自己的感情、爱好去代替人民群众的感情和爱好，结果创作出来的成品往往不能为群众所喜闻乐见，既缺乏生动、亲切和强烈的感染力，又没有鲜明的音乐形象，观众听完一遍，就不想再听第二遍；这样，就大大减弱了新歌剧音乐为政治、为工农兵服务的作用。

由于我们吸取了过去的教训，所以在酝酿《洪湖赤卫队》音乐创作的时候，特别重视这一问题。

《洪湖赤卫队》的音乐创作，我们是以天沔花鼓戏曲音乐，和天门、沔阳（洪湖原属沔阳县）、潜江，即襄河一带的民间音乐作为主要依据的，在创作中同时也吸取黄陂、孝感，乃至外地的音乐素材。这样，一方面使我们的创作不至于局限在某一种音乐里面，另一方面使我们创作的音乐，能在语言色彩，风格特点上，比较统一，不致芜杂。过去我们也确有教训，在一个戏里，由于运用了许多地区的素材，没有中心，因而什么味道都有，极不协调，同时，我们感到有了主要依据，还可以使我们在新的创作中探索音乐的民族风格时，不致流于主观臆造。我们认为具有鲜明的地方色彩的音乐，它必然也是具有鲜明的民族风格的音乐。

在这部歌剧里面，我们具体地运用了天沔花鼓戏中的高腔（又名骷髅腔）、高悲腔、沔阳渔鼓、三棒鼓、小曲和许多民歌。

三、从内容出发对素材作必要的发展

第三场和第五场中韩英、秋菊的二重唱《洪湖水，浪打浪》一曲，即取材于襄河两岸民间广泛流行的一首民歌（《襄河谣》），这首歌不仅带有浓厚的乡土气息，而且是封建统治阶级和国民党反动派对襄河两岸人民残酷迫害的历史见证。

洪湖靠近襄河支流东荆河，美丽而富饶，人称鱼米之乡。解放前，国民党反动派和地主湖霸，只知鱼肉百姓，不修堤防，以致年年大水，一片汪洋，民不聊生，痛苦万状；所谓“沙湖沔阳洲，十年九不收”的成语，就形象地反映了这一地区人民的苦难生活的面貌。

在痛苦的年代里，人们牵儿携女，站在坡上，遥望被洪水埋葬了的家乡，他们唱出了这首歌子（《襄河谣》）：

襄河水，黄又黄，河水奔腾如虎狼，
年年大水冲破堤，多少穷人受灾殃。

.....

曲调悲痛、压抑，感人至深。

在第三场中我们采用这首歌作为素材时，由于这里所要求的情况恰恰与原曲相反，这时场上韩英与秋菊正面临着美丽富饶的洪湖，她俩情不自禁地在歌唱着洪湖，歌唱着自己的家乡和解放了她们家乡的伟大的党，这也是洪湖人民的声音：

洪湖水，浪打浪，太阳一出闪金光，
清早船儿去撒网，晚上回来鱼满舱。

.....

洪湖水，浪打浪，太阳一出闪金光，
共产党的恩情像太阳，
渔民的光景一年更比一年强。

因之，在这里必须根据原有素材进行创作，创作中，我们仍力求在调式调性和色彩上保留原曲的特点风格，甚至还沿用了若干旋律，只是去掉了其中低沉消极的一部分，加强了曲调的明快、绮丽和深厚的情操，后面重唱部分则是根据人物情绪的发展深化而创作的。到第五场再现时，变化就更大了。

第五场中《放下三棒鼓，扛起红缨枪》一段，是参考了当地若干个三棒鼓曲调而成的。原曲多为四句，反复诵唱，节奏上也大体一致。由于原曲有的低沉哀怨，有的因为迎合城市口味儿变得轻佻欢快，我们根据戏的需要，在创作时加强了曲调的悲愤和强烈的反抗情绪，并力图通过音乐，反映洪湖人民对革命的坚贞信念和光辉理想。其他如韩英、刘闯、韩母等人的音乐及群众合唱音乐，也都有较明确的依据和必要的发展，所以在演出后观众感到生动、亲切，因而表示欢迎。

这次创作中，我们突出地感到对这一带地区的戏曲音乐和民间音乐学习得不够，接触得不多。在创作前，我们只抽了一个短时间到天沔花鼓剧团临时抱抱佛脚，因之对当地民间音乐的了解还比较肤浅，创作起来还不能融会贯通，往往容易顾此失彼。把握了音乐的特色、风格，往往忽略对人物形象的深入刻画；注意了人物的塑造，又容易减弱音乐的特色。我想，只要我们能坚持不懈地向民间音乐进行深入的学习，这问题是能够得到解决的。

四、新歌剧音乐创作和其他舞台艺术的关系

新歌剧是一项具有高度综合性的艺术，它把多种舞台艺术紧密地融合在一起，成为一个新的整体。这种新的艺术形式，已为广大的人民群众所热爱、所批准，它和我国古典歌剧（戏曲）同样是且说、且唱、且做、且舞的。

虽然我们在进行音乐创作的时候并不把音乐凌驾于一切之上，但我们往往容易

和其他空间艺术脱节，而无形中把音乐创作孤立起来。

我们曾经经历过这样的一些情况：在小型歌剧《赶脚》的创作中，我们更多地考虑了音乐本身的布局、结构、层次，写成后，从谱纸上看，音乐非常完整、紧凑；演员试唱给大家听的时候，也感到不错；但到舞台上表演时，满满的音乐把演员捆得死死的，动都无法动，更谈不到做戏了，结果是演员在台上上气不接下气一句赶一句，乐队在乐池里稀里糊涂地把它拉完了事。我们也有时遇见这样的歌剧音乐，冗长的、缺乏动作性和目的性的独唱、重唱、合唱，器乐间奏，使演员在台上不知所措。动嘛，的确是动不起来，做戏嘛，实在无戏可做，导演也无法安排，结果演员在台上手僵脚硬地盼望着音乐快点结束。这种只见音乐不见戏，只见作曲家不见演员的搞法，往往会使观众不满意。因此，我们感到歌剧作曲者必须懂戏，必须懂表演、导演艺术；只有了解歌剧音乐与其他舞台艺术的有机联系，并紧密地与导演、演员合作，才不至使歌剧音乐孤立。我们在创作《洪湖赤卫队》的音乐时，特别注意这一问题，从写剧本开始，就考虑了音乐创作、表演、导演及舞台美术等部门的问题，作曲时也考虑了导演的处理和演员的表演问题，而不是各不相干，孤立地进行创作。

假若说《洪湖赤卫队》还做出了一点成绩的话，这与党和毛主席一再提出的文艺工作者必须深入生活的教导是分不开的。事实正是这样，不论这个歌剧的文学和音乐创作，都是通过长期深入生活，从而获得素材和启示然后写成的。

一九五一年，我们参加南方革命根据地访问团湘鄂西分团，深入洪湖地区两三月之久，一九五二年参加洪湖县土改工作半年多，一九五七、一九五八、一九五九年，我们多次地去洪湖体验生活，洪湖人民不仅给我们讲了许多革命的故事和英雄人物，并且提供了许多音乐素材，更重要的是，他们对革命坚定、乐观的意志和崇高的信念，深深地教育了我们。这就是《洪湖赤卫队》的文学和音乐创作的起点。

在新歌剧事业上，我们毕竟还很年青，同时这个歌剧的音乐还存着许多缺点和问题，我们这次来京演出，并且在这里大胆地说出这些体会和看法，主要是想求得同志们的帮助和指正。

（原载《人民音乐》1960年第1期）

关于歌剧的一些感想

赵 沅

（一）“只唱不说”和“有唱有说”

首先，作曲家选择形式，总是为了适应题材、内容的需要。古往今来，都是如此。华格纳的歌剧，在形式上首先考虑的是使形式如何适应他的剧本的传奇性内容的需要，《名歌手》是如此，《女武士》也是如此。德彪西的《斐利亚和玛莉桑德》，正是为了这个象征派剧本的需要，作曲家才去追寻一种独创的“吟诵调”的。

其次，作曲家选择形式，总是必须考虑时代和民族的审美习惯和要求。当意大利歌剧作为一种时代的风尚而称霸欧洲乐坛时，许多作曲家不得不按照那种风格来创作。唱“快板”的男主角和唱“花腔”的女主角，不正是一个时候的歌剧的特点么？至于说到民族的特征，只要略一对照意大利、德国、法国、俄国……的歌剧，这不是十分显然的事实么！

第三，作曲家对于形式，总要追求自己的独创性。可以说，没有一个作曲家是甘于老是因袭前人的故技的，格鲁克、华格纳、莫索尔格斯基、包罗丁……这样的例子可以说是不胜枚举的。

所以，对于歌剧的形式，不应是按照某一种已有的先例规定一个框框，比如，不能说一定要按西洋正歌剧形式来写才算是歌剧。如果那样说，华格纳的歌剧也是不合乎前人的框框的，因为，他未免太热心于“主导旋律”的办法了（虽然，在他之前也有人曾经尝试过这种办法）。如果说，只有欧洲正歌剧的形式才是标准的歌剧形式，平心而论，有的欧洲歌剧的“吟诵调”实在不太高明，只可以说是作曲家在为戏剧中的非抒情部分配曲时的不得已的办法。就算是被称为欧洲歌剧的大改革家的华格纳，比如说在他的《名歌手》中，把男主角的所谓“主导旋律”在全剧中出现那么多次，也实在不能算是最高明的办法。（说到这里，插一句题外的话，近来上演欧洲歌剧，当唱到“吟诵调”用同音反复使歌唱家唱出“给我拿杯水！”或是“给

我纸和笔”这样的辞句时，观众总是不禁为之失笑，这与其完全归罪于翻译，不如说这也是欧洲歌剧在处理非韵文的台词时的缺点的暴露。中国古典戏曲在处理白与唱、韵白与京白的方法上有着极其成功的丰富的经验。我看，欧洲歌剧这种“给我拿杯水！”或是“给我纸和笔”的台词和音乐，正是因为没有很好解决白与唱、韵白和京白的关系、连接的缘故，不能说这就是最典范的处理办法。当然，我们上演这些歌剧，还是应在翻译上想出办法，特别是从我国戏曲中正旦、正生用韵白的办法中可以给我们很大的启示。包拯必须说韵白，刘瑾可以偶尔露一点京白，而刘彪就不说韵白了。所以，假使在上演欧洲歌剧时，剧中的正旦不唱“给我拿杯水”而唱“我口渴如焚”，这可能就好一些。)

不能说“光唱不说”便算是最好的歌剧的形式，“有唱有说”也不能就算是原始和粗糙。形式总是为了表达内容的，判断它的标准主要应该看它实现它的职能的成绩怎样，不能用分类的办法来区别这种形式或那种形式的审美价值的高低。至于说到“音乐性”，也不能说“光唱不说”便一定是音乐性强，相反，“有唱有说”也同样可能达到高度的音乐性。古典正歌剧中不乏加插对白的，现代歌剧中也不乏加插大量诗朗诵的情况，能因此就认为它们缺乏音乐性么？我完全同意歌剧创作应该注意音乐性的完整的意见，我也同意我们在这方面的确还存有不足之处。但是，我不认为只要作曲家采用了“只唱不说”的办法便一定可以达到音乐性的完整，如果这样，那问题也就太简单而且也太容易解决了。

其次，“罢黜百家”的办法，无疑不利于提倡风格、形式、体裁的多样化。“只唱不说”也好，“有唱有说”也好，“唱加朗诵”也好，德彪西式的吟诵调也好，“法尔斯塔夫”式的说唱风也好……我们总是希望路子越走越宽才好。

再其次，从历史发展来看，任何形式、体裁总是在不断发展的。元曲每折只由一人唱的章法曾经是规格，但后来改变了。欧洲大歌剧第二幕一定要加一场舞蹈的章法也大有不一定如此的趋势。所以，欧洲人说我国戏曲“有唱有说有舞有打”的办法是“全能的戏剧”和“理想的形式”，也并不是全无道理的，因为他们确看到了“只唱不说”并不一定是最好的、唯一的办法。

最后，提倡多样化可以鼓励作曲家进行认真的革新和独创，这一点就无须多说了。

(二) 音乐性和戏剧性

歌剧的音乐性首先大概是指的歌剧应当更多着眼于音乐，歌剧既然是音乐的戏

剧，当然应该不同于话剧，当然应该用音乐语言来刻画人物、状物写情、叙述故事……一言以蔽之，用音乐来写戏剧。对作曲家提出这样的要求，是完全应该的。歌剧的音乐性大概还指的是整个歌剧的音乐结构，就是说要按歌剧的结构原则来写作，这也是十分必要的。中国古典戏曲便很重视音乐结构，比如《四郎探母》的《坐宫》这个戏，有主角的“抒情调”，也有男女主角的对答，有慢板，也有快板，剧情一步步的紧张，音乐也一步步地走向高潮。同样，欧洲歌剧也有自己的结构原则。要求我们的作曲家要学习我国戏曲和欧洲歌剧的结构原则，这是十分必要的。

其次，音乐性也许还有维尔第的音乐——戏剧原则，也就是所谓贯串剧情原则的含义，就是说，既要注意传统的各种完整的歌剧曲式——抒情调、吟诵调、重唱、合唱……，但又把这些个别的完整的曲式和不断的贯串的剧情相结合。同样，音乐性还可能指的是华格纳式的管弦乐起着主导作用的连续不断的音乐发展的方法。所有这些，无疑也是我们应该认真学习的。

我想，歌剧的音乐性是否包括以下几点意思：①歌剧必须是用音乐而不仅是用语言写戏剧；②歌剧必须运用各种必要的曲式和体裁，运用声乐和器乐的广泛的表现手段；③歌剧必须考虑全剧的音乐结构，运用必要的对比、发展、统一等结构原则；④音乐要能表现人物的性格和思想情感，音乐要能状物写景也要能抒情言志……我想的不够清楚，大概是这几方面吧。但是，必须指出，歌剧中的音乐性和戏剧性在某种意义上是有矛盾的。从欧洲歌剧的历史来看，也是如此。意大利歌剧注意音乐性，特别是曲调的美丽流畅，因而博得一个美声派的美名。但在深刻地表现戏剧性方面是有其不足之处的。于是，才引起许多作曲家的不满，要求改革歌剧。从格鲁克起，所有的改革大都是企图在音乐性和戏剧性方面取得平衡。比如，格鲁克的《奥菲欧》，便强调了用音乐（魔鬼的问答，奥菲欧的祈祷，天国的音乐……）来表达戏剧性。莫扎尔特的伟大，首先在于他在《费加洛的结婚》中用音乐刻画了费加洛、苏珊娜的性格。你一听到他们的抒情调，你便可以从音乐中浮现出这些人物的生动的形象。贝多芬的唯一的歌剧追求的是想使歌剧中体现民间性的因素，也就是在歌剧中实现启蒙学派的思想——思想的深刻性与语言的民间性的统一。韦柏公开宣扬歌剧必须由“各种艺术综合”的主张。华格纳把自己的歌剧改名为“乐剧”，也不外是企图达到音乐性和戏剧性的统一。但是，最后由于他过分重用管弦乐，反而冲淡了戏剧性。所以，从欧洲的歌剧发展中也可以证明，歌剧的理想应该是音乐性和戏剧性的统一。所以，无论声乐和器乐的手段，无论各种曲式和体裁，无论是用音乐来状物写情、雕琢人物……其目的仍是为了用音乐来写戏剧，达到音

乐性和戏剧性的统一。因此，考虑歌剧的音乐性时，便不能只从音乐来考虑。在这一方面，我国古典戏曲的经验是极为丰富的。欧洲不少的戏剧家在看了我国的戏曲演出后，认为我们在唱与白的矛盾的处理上，比欧洲歌剧对抒情调和吟诵调的矛盾的处理要理想得多。他们说，中国戏曲由唱到白和由白到唱，使人觉得如此自然而不留痕迹。因此，在解决歌剧音乐创作中音乐性和戏剧性的矛盾这个问题方面，我们首先要面向我国丰富的古典戏曲传统。

有人说，一部歌剧史就是音乐性和戏剧性的矛盾和矛盾的平衡的历史，这话在某种意义上是有道理的。因而，在谈到歌剧的音乐性的时候，便不能不考虑音乐性和戏剧性的统一这个问题。

（三）过去和今后

歌剧创作有着异常光辉的成绩，在短短的二十年间，我们走了一段不平凡的道路。这一点，许多欧洲的音乐家很重视我国歌剧在表现现实生活上的探索，包括“有唱有说”的办法。他们有人认为这未尝不是一个解决歌剧的音乐性和戏剧性的矛盾的可行办法之一。我认为，“有唱有说”的办法，的确是歌剧为了表现现实生活特别是人民斗争生活的产物。谁都知道，音乐的展开是要有一定的时间，而戏剧冲突则需要迅速的动作和紧张的语言。因此，在看到“有唱有说”的不足之处时，还应看到它产生的原因和它的长处。所以不应对“有唱有说”的办法责备太苛，而应该考虑在此基础上如何前进一步。

二十年，只不过是历史的一瞬，而我国的歌剧创作取得的成绩是巨大的。我们应该对此有充分的估计。欧洲歌剧发展已经有两百余年的历史了，而我们走的又是一条全新的道路。所以，不应妄自菲薄，我认为，问题是百尺竿头如何更进一步的问题，而不是改弦更张的问题。如果今后的问题是在目前的基础上提高一步的问题，那么技巧的确应该提高。方向对头了，还需要思想的深刻和技巧的提高。这都需要时间。要深入学传统，要认真学西洋，还要深入生活和斗争，更要提高眼界和胸襟……但要想达到进一步的繁荣，我看，在艺术上千万不能定框框，相反，需要大家“八仙过海，各显其能”，艺术的路子总是越走越宽才好，这正是艺术发展历史的必然。

（原载 1962 年 1 月 27 日《文汇报》）

歌剧的说白问题

于会泳

近来音乐界又在谈论歌剧问题，像往常一样，不免又接触到关于歌剧说白这个老问题，看来仍然颇有争论。我想就对待这一问题的态度和处理方法，提出个人管见，参加讨论，以求教正。

(一)

大家知道欧洲歌剧是有着有说白和无说白之分的，惟以后者为最多。我国的歌剧也有着有说白和无说白之分，但是基于若干特殊条件和历史原因（如：具有升降曲折的声调特点的生活语言；戏曲、曲艺在广大群众中长期培养起来的欣赏习惯等客观条件，以及为迅速及时反映革命斗争，使用情节繁复写法细致的剧本等主观原因），所以有说白的歌剧占着绝对多数。这种历史形成的事实是不容忽视的。不过，对于我们来说，有说白者和无说白者，各有独到之处，是我国歌剧不同的品种，都有其自己的发展前途，应该一视同仁，让它们各逞其能，竞发光辉，不应加以人为的排斥。

有人说：我国歌剧之所以使用说白，只是因为没有创造出好的朗诵调，一旦有之，即可代替说白。对于此说，我们不敢尽从。美妙动听的说白，有着为朗诵调所不能代替的特殊功能。我国戏曲中有着比外国歌剧朗诵调更多种的叙述性曲调（如：乾板、韵板、说唱性曲调、半说半唱性曲调，等等），可是经过那么悠久的历史时期，它们却并没有把说白排斥掉。这里虽然讲的是戏曲，但在说明上述问题上，道理是与歌剧相通的。

我以为，在我国艺术土壤上，将来用朗诵调而不用说白的歌剧品种一定会存在的；但是这样并不排斥那些既有朗诵调又有美妙动听的说白的歌剧品种存在。

不过，歌剧中的说白总是不宜太多，戏剧中有一部分叙述表现任务，是需要让叙述性曲调（包括朗诵调）担任的。这是另一个问题，将来另文专述。

歌剧说白在作爽快、清晰、详尽的叙述表现时，显现着它突出的特长。这种特长在情节繁复、写法细致而篇幅长大的歌剧中，显得特别有用。但是，对歌剧说白的要求，却不应仅限于此。我们在要求它有上述实用效果的同时，还要求它有美的效果，富有艺术感染力。有些人对我国加说白的歌剧发生烦感，其原因可能有两方面：（1）把欧洲纯唱的歌剧奉为上格的观点在作梗。他们死抱住老的概念不放，把“没有说白”作为衡量一切歌剧的标尺。（2）目前许多歌剧中的说白处理得确实不好，说白与唱腔处理得不大协调。这也是事实。

歌剧和戏曲的区别于话剧的主要特点，即在于它有着贯彻始终而主宰通盘的“音乐气韵”这样一个重要属性。“音乐气韵”体现在歌剧中各种类型的声乐曲、器乐曲和说白等构成要素的有机结合上。其中任何一个构成要素的活动，都受到这个“音乐气韵”的制约。那就是说：在歌剧中使用说白的时候，某“音乐气韵”应仍在延续不断。我们要求歌剧的说白应该是这样：与唱腔在音调关系上不能距离太远；在连续上要浑圆自然；不但具有作爽快、清晰、详尽叙述的实用效果，而且同时还具有美感效果，甚至对音乐起着调剂和对比效果。应该说在目前我国歌剧中，上述说白问题与叙述性曲调问题一样，均未得到解决。戏曲中对这些问题是注意解决的，虽然并非所有剧种都解决得很好。但是不可否认，有不少传统较深厚或发展较大的剧种是解决得相当好的。

（二）

比起话剧来，戏曲与歌剧类属关系更近。因此歌剧在解决说白问题上不应该忽视而应该首先向戏曲学习。但并不必去搬用戏曲的具体材料，而是要根据自己的艺术特殊性，有选择地吸收其经验及创造规律，作为自己创造上的参考。

歌剧在处理说白问题上，可以学习戏曲的哪些经验和创造规律呢？我想主要的应该是：（1）创造含有音乐性的说白。（2）在白与唱连接上，运用各种浑圆自然的过渡手法。试分述如后：

所谓含有音乐性的说白，是指在音调上经过艺术渲染而赋以悠扬韵调的舞台语言。这种说白在戏曲中通称为“韵白”。戏曲中除了“韵白”以外，还有“平白”（即：更近于日常生活语言音调的说白）。两者均源自日常生活语言音调，但都与之有所区别。而韵白与日常语音语调的区别更大，更富有音乐性，因而与唱腔就更易靠近、更易调和。这种说白，来之不易，并非一朝一夕可以获得。它是由无数艺人

提取了生活语言中具有鲜明性格的典型音调作为基础，在洞悉听众审美心理的前提下，结合长期实践活动而进行艺术加工的结果。因而它比日常生活语言音调更美、更富有表现力。由于含有音乐性，所以它不但在以唱为主的剧目中与唱腔相调和（如：京剧《二进宫》、《三堂会审》等）；而且在以白为主的剧目中也与唱腔相调和（如：京剧《群英会》、《四进士》等）。这一因素，再加上穿插其间的锣鼓和丝竹伴奏曲调的配合，能够自始至终的使“音乐气韵”延续不断，而绝对不会使人有“话剧加唱”之感。

我们必须创造出美妙动听的并具有特殊表现功能的歌剧说白。在我国创作这种艺术性说白是有其现实基础的，即上面说过的：在我们生活中使用着本来就具有升降曲折的声调特点的语言；在这个基础上，又发展了一系列的具有渲染性的或含有音乐性的吟诵调，如：读书调、吟诗调、诵经调、文学朗诵以及戏曲和曲艺中的“韵白”，等等。这些都是创造歌剧说白所不可忽视的有利条件，但其中尤为重要是戏曲、曲艺中的“韵白”。当然，戏曲中的“韵白”是具有其强烈的戏曲特殊性和时代局限性（现在它们也在原有基础上探索新的韵白），现代歌剧不宜直接搬取其材料。但是学习其经验和规律，还是必要的，有益的。

在创造富有音乐性的歌剧说白上，还应该注意的另一重要问题是：说白词句的写法。我们要求这种说白的词句应该是：感情充沛、诗意盎然、写法精炼、读起来音节铿锵、富有节奏性。戏曲中在处理韵白词句上，是非常注意这些方面的。仅以后两点来说，我国的无数艺人通过长期实践就摸索出来一套艺术处理手法，而且被许多剧种所共用。这绝不是偶然的，很值得我们注意。例如：

（1）常用双音收尾的句法；而其中多用四字一顿的词句（包括前加衬字及后加助词之变格）。这种句法，念起来十分顺口带劲，音节响亮，规律性颇强。如：“韩将军，将军哪！你有管乐之才，伊吕之志。大王说你，出身卑贱，不肯重用。怒恼将军，投奔他乡。（我）闻听此言，急急忙忙追赶前来。将军，暂息雷霆之怒，随我回去。我以全家，力保将军。……将军！千不念，万不念，不念你我一见如故……”（《追韩信》）。所以有时候，一般说话里三字一顿的词句，在戏曲韵白中，也往往改造为四字一顿。例如：“来看你”作“前来看你”；“我看看”作“待我看来”；“看起来”作“看将起来”；“报答他”作“报答与他”；“是不是（？）”作“是也不是（？）”，等等。

（2）常用对偶式的句法。也是为了音节通顺畅达，起伏有致，富有节奏规律性。除了上面《追韩信》一例以外，又如许多剧目中的“吃不了的残茶冷饭，赐我一碗

半碗；穿不了的破衣烂衫，赐我一件半件”，等等。这样的说白，念起来朗朗上口，因而也就容易被人们所记忆和乐于传诵。

歌剧的说白也应在这些方面严格要求自己。否则，即使用了含有音乐性的音调，那也不会美妙动听的。上述戏曲说白的写法规律，对我们创作歌剧说白是大有借鉴意义的。

关于在白与唱的连接上运用浑圆自然的过渡手法，与上述一项同样重要。在尚未创造出理想的歌剧说白以前，戏曲中这一方面的经验也就特别值得珍视。

戏曲中白与唱的连接形式是多样的。有的是在说白后用过门接于唱腔的（或相反）；有的是白与唱紧相连接的，等等。无论哪种连接形式都很需要上述浑圆自然的过渡手法。这种性质的过渡手法也是多样的。但总的来说，可归纳为下述两种类型：一为用“吟白”引出。一为用说唱性曲调接入。前者可谓“白中有唱”，后者可谓“唱中有白”。两者既可单一出现，又可综合出现。

用“吟白”引出的过渡手法，在一些较古老的剧种中最为常见。所谓“吟白”是指用经过更大渲染的吟哦音调（吟腔）念出的说白。它比“韵白”更富有音乐性，因此与唱腔更为接近从而更相调和。在戏曲中这种“吟白”也是体现上述“音乐气韵”的重要构成因素。作为抒情性表现手段，它既可穿插在一般说白中间；也可穿插在唱腔段落中间；还可以处在说白和唱腔之间作为过渡因素。由于吟白与唱腔更加接近，所以用它所构成的过渡是更加浑圆自然的。其表现形式也是多种多样的。如：最简单的是仅将接头处说白上的几个字，按其字调和语势，赋以音乐性的拖腔而念出。例如京剧《空城计》中接在“两国交锋龙虎斗”一段原板之前的说白：“今逢大敌非比寻常，我有一言，将——军——听——（呐）——了——！”即是。也有将上述形式加以复杂化的，因而其音乐性和抒情性就比较强一些，例如同上剧中，在“我用兵数十年”一段摇板之前的那段说白：

诸葛亮：来！

二童儿：有！

诸葛亮：携带瑶琴宝剑，随我敌楼去者！（小锣一击，扎，扎，扎）天——哪——！（五击头）国家兴败，就在这空——城——（一锣）一计——（咤）——了——！（下接过门唱腔）。

也有使用具有哭泣、感叹等音调的吟白，例如：京剧《四郎探母·坐宫》中在“杨延辉坐宫院自思自叹”一段西皮慢板之前的“……思想起来好不愁——煞——（唉）人——也——呀，啊，啊……！”即是。最值得注意的是：由同台几个角色所

共同完成的，并以层递方式逐步增强其吟腔性的过渡手法。例如京剧《玉堂春·会审》中，初传苏三上堂的一段对白：

崇公道：……无有下役名字，怎敢应声？请大人谅情。

潘必正 长解回明，其刑可免。（按此处已稍具吟腔成分）。

刘秉义：

王金龙：免——，带犯妇！（又进一层）。

门子甲：带犯妇！

崇公道：是！犯——妇——走——动——！（再进一层）

（八，达，仓）（再进一层）。

苏三：（内）苦————哇————！

（达到顶点）（下接过门唱腔）

此例从开始崇公道那段“平白”起，其后在吟腔成分上，是经过了五个层次的递增，才达到了最后那句音乐性极强与唱腔十分接近的吟白“苦哇！”。还应该特别指出的是：优秀的演出者在处理这段过渡时，王金龙、门子甲、崇公道以及苏三等角色的说白，均须在音调之调高上取得协调一致，等于在统一的调高中呈同度和八度关系。这是往往不大被人注意之妙处。因此整个这段过渡，可算得最浑圆自然而具有很高艺术性的了。

但是，现在大部分的歌剧，在说白与唱腔的调高关系上，处理得不够好。两者之间往往相距甚远，虽然出于一人之口，却有判若两人之感。显然，这也是造成说白与唱腔不协和不自然的原因之一。如《洪湖赤卫队》中的国民党反动团长的所有唱、白之间都是这种情况。而彭霸天唱白的调高关系就处理得较好。

用说唱性曲调接入的过渡手法，在一些历史较短的剧种中最为常见，而且大多发生在白与唱紧接的场合中。其特点是：说白音调和唱腔音调浑然相连，不宜分辨。通常在接头处的说白上，并不加以音调渲染（当然欲加亦可）；而是在接头处之唱腔上，加进说话音调因素，然后可由此引至旋律性更强的唱腔上，因而构成了另一种形态的浑圆自然的过渡手法。如沪剧《杨乃武与小白菜·密室相会》一节：

毕白：我害你，我冤枉你……！

武白：秀姑，冤枉两字，你为啥早一点不肯说？（有着重点者为用说唱性曲调之处。下例同）。

有时两方面连接得更加紧密，在听者之不知不觉中唱起来（或说起来）。如沪剧《赵君祥》中的长腔中板：

“我搭侬先生像竹板爱梅梅爱竹……”即是。

上述各种过渡手法在曲艺中同样的普遍，尤其是用说唱性曲调接入的过渡手法，其例俯拾皆是。这也是应该注意研究的。

无论使用哪种过渡手法，均应注意下述两点：（1）必须与内容上特定的人物性格、思想感情结合起来。单纯为过渡的过渡，是不可能达到良好的过渡效果的。（2）在接头上，说白的词和唱腔的词，最好使用在平常生活中就是具有渲染化音调和节奏规律性特点的言语。这种言语，我们可以称它为“生活中上韵的话”。例如京剧《路遥知马力》中的一段剧词：“不提起来倒还罢了，若提起那马来么是令人可恨”，我们在平常生活中如果说到这样一段话的时候，自然就会把“令人可恨”四字拖开一点，并渲染以感叹的语调，而很少有例外。因此当这四字配上了唱腔时，就丝毫不会使人感到突出和牵强，因为上述因素对此起了很大的支持作用。这样一来，再加上此前若干字上用吟白引入的因素，就形成一个非常自然而富有表现力的过渡。所以这一段一直被许多人所乐于诵唱，可见它具有相当强的艺术感染力。假如：把那“令人可恨”四字改为“真叫人生气的”或“谁都要恨他的”而配上唱腔的话，那就一定要令人可笑了。

京剧《追韩信》中那段几乎尽人皆知的“千不念，万不念，不念你我一见如故（是）三生有幸”（标——者系唱词，余者均系说白）的剧词中，含有与上例同样的因素。惟此例白与唱两方面的词，都是在生活中“上韵的话”，所以当把前者处理成吟白，而把后者配上唱腔的时候，使人整个听来就更加感到自然。但是此例之妙，并不止于此。它还具有另一重要的因素，即：在说白词和唱词之间所具有的节奏规律性的联系（见该例中横线之所示）。可以说是：在唱腔未出现之前，说白中已早有节奏准备了。也可以说：唱词的节奏是说白节奏的继续。这一切，再加上那“一见如故”四字上的感情充沛的吟腔等因素，构成了这个十分巧妙自然，而极富有表现力和艺术感染力的过渡。因而就更被人们所乐于诵唱。我看这样的说白是不大可能被朗诵曲调所代替的。也不会给人造成“话剧加唱”的感觉；更不会说剧中人是一个“忽说加唱”的感觉；更不会说剧中人是一个“忽说忽唱”的感觉；更不会说剧中人是一个“忽说忽唱”的神志不正常者吧！

在构成过渡的说白词和唱词上，注意用生活中上韵的话以及节奏规律性的联系，不但对歌剧作曲者具有重要的意义，而对剧本作者亦复如是。

在歌剧《白毛女》中“老天杀人不眨眼”的一段唱腔中间，插有着“杨白劳啊，糊涂的杨白劳啊！”的说白，处理得非常之好。虽然此非大段的说白，但是已足以说

明这样一个问题：在歌剧中，与唱腔接头上的说白也应该注意用“上韵的话”。这样的说白，不但叫人不觉别扭，而且对于整段音乐起了良好的对比与调剂作用，表现力也十分强烈。这种手法显然是来自戏曲的，但是经过了新的创造过程，在这里它已不同于戏曲了。这种新的创造尤其值得我们注意。

总之，我们应该组织歌剧事业上各方面的力量，积极地在创作和处理歌剧说白上大胆进行尝试，做出成绩，以提高这一歌剧品种的艺术质量。

（原载 1962 年 2 月 17 日《文汇报》）

我对新歌剧提高问题的一点理解

马 可

很久没有研究新歌剧的问题，但看到近年来优秀作品不断出现，内心是十分鼓舞的。这次《文汇报》组织新歌剧的讨论，也想借机谈一点个人意见——只能说是杂感而已，盼在进一步讨论中得到补充和修正。

从《白毛女》说起

目前大家都很关心新歌剧的提高问题。看到一些同志的意见后，得到这样一种印象：仿佛今天我们只要把“新歌剧”这个概念的内涵端正了，对新歌剧的表现形式认识明确了，或者换句话说，把“话剧加唱”的毛病克服了，就解决了新歌剧提高的关键问题。当然，这个印象可能不十分准确，而且，就是探讨新歌剧的表现形式问题，也不是没有积极意义的事情；不过，这总不能不使我心里这样嘀咕：新歌剧提高的关键究竟在哪里？

许多同志提到《白毛女》，也引起我一些回想。当时参加这一工作的同志，艺术修养和创作经验都不是很丰富的；大家所想的，首先也不是要创造一种什么形式。当时大家是在什么精神状态下工作的呢？首先是经过了一九四二——一九四三年的整风，以后又几次下乡，每个人在经过了激烈的思想自我斗争后，都以十足的新鲜感重新认识周遭的事物。参加一次减租会，听到一个劳动英雄的报告，都要使好多同志感动得流泪。尽管当时还很幼稚，但那热情和真诚是可贵的。思想改造必然引起艺术观的变化，特别在学习了《在延安文艺座谈会上的讲话》以后，人们的惭愧、激动、振奋、憧憬……心情是难以形容的。过去的老一套打破了，这是明确的；新的东西在酝酿着，新的形式在憧憬着，它是什么样子？谁也不能确切指出来。但是学习用群众的语言表现群众的思想感情，这好像是个“共同纲领”，大家是明明白白的。就这样在一九四三年春节开始了秧歌运动，从歌舞表演到小型和中型的秧歌剧，它们都不是按照事先谁排定的一个节目单去创制的，而是为着要把那个时代最激动

人心的东西表现得更好、更深刻、更群众化。当时一些作品的艺术加工的确是够的，但这与其说是大家在思想上不重视，不如说是由于作者们的艺术修养和当时的物质条件、时间条件的局限。《白毛女》在这种情况下“应运而生”，记得当时还没有“新歌剧”这个名词，有人叫它“秧歌剧”，有人就叫它“歌剧”，也有人叫“话剧加唱”；老百姓则一律说是“看戏”……不管叫它是什么吧，孩子生下来了，总会找到合适的名字的。也许有人喜欢在孩子生下以前先起名字，但是男是女，谁能预卜？可见关键在于孩子，不在名字。完全可以有没有名字的孩子，但不能设想没有孩子的名字。

什么是“话剧加唱”？

《白毛女》在创作过程中就有些同志说像“话剧加唱”，但并没有贬低这种表现形式的意义，也不是泛指歌剧中吸收话剧的成分而言。比如，对于前三幕，尽管有许多道白甚至大段道白，大家并不感到它是“话剧加唱”；对于后三幕，特别是写喜儿在山洞中生活的第四幕和写抗战初期农村中动乱不安的第五幕，大家感到“话剧加唱”的地方不少。经过分析，认识到这两幕恰恰是我们对生活最不熟悉，又缺乏艺术表现方面的经验积累，因而艺术上的概括能力非常不够，问题倒不只在其中有许多道白。这两幕中，不仅许多唱词缺少诗意，就是道白部分，作为话剧来要求，有些也不是精彩的台词。如果贬之曰“话剧加唱”，话剧何辜！因此大家觉得这个提法是不准确的，后来就废而不用了。《白毛女》在以后不断的修改中，始终是以后三幕为重点。最后一次的修正是一九五〇年春，那是把第四幕根本取消，第五幕重新写过。这显然不是从形式问题出发而作的修改，但在修改中基本上解决了形式统一的问题。

解放初期在一个刊物上读到某地一次《白毛女》演出座谈会的记录，又看到了“话剧加唱”的字样，那是有非常明确的涵义的。说者认为《白毛女》一类作品不能称作歌剧，只能说是“话剧加唱”，征诸史实，据说西洋歌剧就是从“话剧加唱”发展而来，因此我们的《白毛女》这类只相当于欧洲十五六世纪的阶段，是近代歌剧发展的史前时期，只有到了它赶上十九世纪欧洲戏剧音乐水平的时候，才好心安理得地叫作“歌剧”的。可见这种意见不是在对《白毛女》具体分析中，感到有诗意不浓、戏剧性不足之处而提出的质疑，乃是对《白毛女》所代表的这一类型的作品在表现形式上的否定。是啊，按照这种观点，它既不像“正歌剧”，又不像“轻歌

剧”，不说它是“话剧加唱”，不说它是“话剧加唱”，说它是什么呢？……据我理解，这可能是以后被许多同志沿用着的“话剧加唱”这名词的通常涵义。可是我对于这样的观点，也常常在心里嘀咕的。

生活本身并不是歌剧，生活中的语言在舞台上的确难以引吭高歌，但是要解决这些矛盾，为什么只能有欧洲歌剧的宣叙调、咏叹调、重唱、交响化的器乐语言……这一类的方法，而不可以有别种方法呢？有些同志虽然也承认有别种方法，但总认为欧洲歌剧的方法是解决得最好的。当然，作为作家的风格特点，一个人完全可以认为某种方法是最好的，并在这一方面努力探索，但对别种方法，特别是经过了悠久历史和广大群众考验的民族传统方法，还是采取慎重和实事求是的态度，慢点否定的好。很难说我们对于民族传统中解决音乐戏剧化的方法在美学上已经认识得很深刻，在技术上已经总结得很系统了，因此，慎重些是好的。像《白毛女》中扎头绳那一场，唱四句，讲几句；又唱四句，讲几句……老赵讲红军打土豪的故事时，那么长的一大段道白，这些地方并不感到是“话剧加唱”，并不减弱歌剧的气氛，什么道理？——当时并没有什么成套的理论见解，现在我也还说不很清楚。如果在技术手法上加以比较，扎头绳很像戏曲里流水板反复中间以对白夹以过门的演进剧情的方法，如京戏的《三堂会审》；老赵讲红军故事处又很像《连环套》、《四进士》中英雄式的独白。当然，当时在作这样的处理时并没有想到苏三、窦尔敦或是宋士杰这些形象，而只是考虑怎样“用群众的语言表现群众的感情”，这时，传统艺术中的一些手法就在创作构思中起作用，比如那匀称的音节和句法结构、鲜明的节奏、响亮的声调，以及包藏在这种外形中的深情诗意，这些不仅表现在唱腔里，也表现在道白中。它们是歌剧的，又是统一的、和谐的。它们的艺术表现能力，比我们现在所了解的和已经运用的恐怕还要丰富得很多，很多！

学习戏曲和学习欧洲歌剧

因此，照我的理解，欧洲歌剧的方法、技巧，我们应该学习；而像戏曲这样解决音乐戏剧化所采用的各种方法、技巧，我们更应该心安理得地继承下来。戏曲的经验和欧洲歌剧所积累的经验不是一个落后与先进的关系，它们也不是互相排斥、绝对对立的。把戏曲当成唯一可以借鉴的东西而排斥其他是不恰当的，但把欧洲歌剧形式尊为唯一的和至高的，更加脱离我们的实际。在每一部具体作品中，作曲家可能偏重于采取这一方面或那一方面的东西，他有种种理由和需要那样做，但从总

的修养上，作曲家是应该越广博越深厚越好。学习、运用、创造是需要一个过程的，我们很难设想在这过程中不出一问题。只要作曲家不以形式的摹仿为满足，只要他是忠实于生活现实的表现，我以为应该对之采取支持和鼓励的态度，同时进行认真的艺术分析，指出问题所在；而不是一发现问题，就不加分析地惊呼此路不通，这样我们就不能真正取得什么积极的经验。

比如在学习欧洲歌剧的手法、技巧方面，以宣叙调代替道白的尝试是不是可以肯定呢？——我想，只要不是把它当作独一无二的法门，是应该予以肯定的。完全可以估计到创造民族化的宣叙调的困难，但也决不会此路不通。宣叙调总要有宣叙的特征，但这特征决不等于意大利歌剧式的同音进行，也不等于俄罗斯传统歌剧所发展了的风格，当然，也不必一定去套用戏曲的滚白或流水板的腔调。《王贵与李香香》中已经做了初步的尝试，其后《草原之歌》中更有了更好的经验，这不都是很有意义的事么？这不是扩大了新歌剧的表现手法，丰富了新歌剧的形式和风格么？

合唱、重唱在欧洲歌剧中是比较发展的，在新歌剧中能否运用呢？——回答也应该是肯定的。我们可以不同意把重唱看成是音乐戏剧化的最高手段这种观点，但这不妨碍我们去正确借鉴和采用这些手段。新歌剧作品中运用合唱、重唱的虽然不少，而且有些也取得了很好的效果（如《草原之歌》中的打冤架一场，《刘胡兰》中的放火、追悼等处），但和欧洲古典歌剧中所达到的艺术效果相比，在激化戏剧矛盾，渲染舞台气氛方面，我们还要作很多努力。在这个问题上，也有些同志往往为了强调某一点不足而否定这种借鉴。比如有人说重唱中不同角色各唱自己不同的唱词这种手法不符合民族传统，不能运用；也有人仅仅由于听不清唱词的理由对于合唱提出过于苛刻的责难，这些似乎有点“攻其一点，不及其余”。听不清唱词当然是不好的，我们对于观众听不清楚唱词这种情况决不能满足（即令是有了幻灯字幕），但似乎也不能以唱词的清楚与否作为艺术衡量的唯一标准，如果是这样的话，连传统中的许多东西也是不合格的。

如果说在借鉴欧洲歌剧时主要问题是如何民族化，那么，在学习戏曲时主要恐怕是如何现代化的问题（学习欧洲歌剧也有个现代化的问题），我们也完全可以理解这里面的困难和复杂性。人人都说戏曲好，但这种好处究竟怎样体现在新歌剧的创作中？是只能运用它的结构原则，还是可以采取它的具体形式（曲体），或者甚至“借用”它的腔调？这些手法和形式的运用，与作品的题材、风格又是一种什么关系？为什么同一种手法在不同情况下运用会得到截然不同的效果？……这些都是值得我们细心研究的问题。如果说前几年这些问题还只能是比较抽象的理论，那么经

过这几年来的实践我们已经有了很多可贵的经验。经验有成功的，也有失败的，但不论成功或失败，对我们前进一步都是有益处的。这几年新歌剧的作曲家在学习戏曲方面特别努力，这无论如何是可喜的现象。以个人所见，像《洪湖赤卫队》、《红霞》、《刘三姐》、《红珊瑚》这些作品，是学习戏曲并在创作中运用得较好的（当然也有缺陷和不足之处），我们可以从这些作品中总结出许多宝贵经验供作今后的参考。但是看到有些同志写的文章，他们对于学习戏曲方面的积极经验没有任何具体肯定（就是对于缺点也没有作具体的艺术分析），而只是担心新歌剧有了戏曲化的倾向，并对这种“倾向”怀着忧心忡忡的悲观态度。这种观点是从这样的基本认识出发的：戏曲是旧时代的产物，它不能表现新的时代精神，新歌剧要有时代特点，应该主要向近代的欧洲音乐学习。……这实际上是不是还是一种欧洲歌剧正统论的观点呢？

归根结底，还是党的百花齐放、百家争鸣和推陈出新的方针，概括了时代和人民群众对新歌剧的要求，概括了新歌剧创作的艺术规律。我们要在政治上的一致性和形式、题材、风格的多样性原则下破除阻碍新歌剧发展的清规戒律，支持各种有意义的尝试和创造。因此我不同意那种对学习欧洲歌剧和传统戏曲忧心忡忡的态度。这当然不是说对新歌剧创作只要盲目歌颂，或者客观主义地不置可否。常常听到一种这样的论调：“咳，百花齐放嘛！”一句话代替了对所有作品（特别是自己不同意的作品）的评论，这是对“百花齐放”的庸俗理解。学习欧洲歌剧和传统戏曲，使新歌剧更加丰富多彩，还是为了更好地为人民服务，因此我们不是盲目赞扬任何借鉴和任何革新，而是提倡既深刻表现生活又做到群众化和民族化的借鉴和革新，支持在这精神下大胆向一切方面伸手。艺术家根据他的世界观理解生活，反映现实，这是创作上的根本问题；但艺术家一进入所谓“形象思维”时，他所采取的任何手段不能不根据前人积累的传统；他当然要创造，但很难设想一个艺术家不根据任何传统基础而把赤裸裸的生活直接变成艺术品。就新歌剧的创作而言，这种艺术手段的传统基础不外乎民族的音乐和外来的音乐这两个方面（其中对我们更重要的是民族的方面），或者就其主要对象来说是戏曲和西洋歌剧这两个方面；除了民族的和外来的两个方面以外还有没有第三个方面呢？——我看是没有了。因此，第一，我们要打消妨碍向这两方面学习的禁律；第二，要反对只承认一个方面是唯一的而排斥另一个方面的狭隘观点——特别是只承认欧洲大歌剧才是歌剧的正统的观点；第三，也是最重要的，是要根据内容的需要和广大观众的美学观点和欣赏习惯进行创造，应该珍惜这几年来新歌剧作品在这种创造中的积极经验。

总而言之，“内容决定形式”仍然是艺术创作上的根本规律，这在歌剧方面也不例外。我们主张新歌剧的形式、风格要多样化，表现方法、技巧要向多方面学习，是为了适应内容表现的要求，是为了适应新歌剧提高的要求。新歌剧的提高根本问题还在于作家以饱满的热情深刻体验、观察和理解生活，扩大新歌剧的题材范围，反对把复杂的生活和人物作简单化的肤浅理解，只有在这些前提条件下，形式和技巧的提高才有意义。从当前的实际情况看来，当然不能说我们的作家在表现形式和技巧方面已经解决得很好，不成为问题了，但我想更重要的方面恐怕还是生活修养、思想修养和艺术修养的提高，有了这种提高，才能有表现形式和技巧方面的相应提高；根据内容的提高，我们才能够判断形式和技巧的提高。至于形式和技巧的本身，我以为当务之急倒不在于正名这类，而在于：解放思想，深入学习和总结创作经验。

（原载 1962 年 3 月 7 日《文汇报》）

新歌剧院问题

贺绿汀

一九四二年毛主席在延安文艺座谈会讲话发表之后，延安从《兄妹开荒》起，曾掀起一个极其广泛的秧歌运动，新文艺工作者向民间学习，密切结合当前政治生活，在原有的民间秧歌基础上，创作出许多为广大人民群众所喜爱的新秧歌剧来。《白毛女》新歌剧院也正是在这个基础上产生的。当时秧歌剧与新歌剧院之所以有那样的成就正是由于响应了毛主席的号召。二十年后的今天，新歌剧院有了新的发展，并且展开了对新歌剧院问题的讨论，我想大家根据毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神来对它加以客观冷静地分析，详细探索我国新歌剧院前进的道路，对它的艺术水平的提高是有好处的。

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》内容是很全面的，讲普及也讲提高，讲深入生活也讲继承与借鉴，讲政治性也讲艺术性，可是我们有些同志看问题往往有点片面，往往“各取所需”；因之尽管争论很多，问题还是不能解决。我对这个问题是否也很片面呢？那不敢说，不过为了新歌剧院的前途，意见还得提出来，供大家参考。

一

把解放以来的新歌剧院都用“话剧加唱”四个字加以全盘否定，当然既不合乎事实也不公平，但不能因此说“话剧加唱”就十全十美，没有问题了。同时批评话剧加唱的人也并不见得每个人都主张歌剧一定要从头唱到底。

话剧加唱的毛病出在“加”字上。应该承认说话与唱歌是两回事情，前者是运用日常生活中的语言，后者则用唱歌来表达思想感情，假如你平日用唱歌的腔调和别人对话，人家一定会说你神经有毛病。

话剧与歌剧也是两种戏剧表现形式。这两种表现形式混在一道是要产生矛盾的。因之话剧或电影里面要插入歌唱，或者歌剧里面要插入对话，都必须考虑二者在表

现形式上的矛盾，从戏剧结构、剧情的发展或角色感情的变化等等方面来适当考虑，并安排两种形式互相转化的过程，以缓和二者在表现形式上的矛盾。要使戏剧发展到非唱不可时你才美美地唱他一段，或者戏剧发展到了非说话不可时然后来一段对白，这样，观众才会感到比较自然。你假如从来不去考虑安排二者互相转化的过程，忽然唱起来，忽然又讲起话来，听众一定会感到很别扭。

话剧或电影里面适当地插入歌唱，在某种情况下对戏剧是有帮助的，但是不择场合，不择时候随便乱插就必然会破坏戏剧。同样在歌剧中适当时候运用某种类似话剧的形式也会有助于剧情的发展，可是你如果随便在歌唱中乱插对白，也就必然会破坏歌剧的戏剧效果。这种办法就叫做“话剧加唱”。

在歌剧创作中不从歌唱与对白之间的差异与矛盾关系去采取适当的措施，而是单纯用“加法”，实际上是以简单化的办法来对待歌剧创作问题，那就必然会损害歌剧艺术的完整性。

在处理歌唱与对话之间的矛盾问题上，无论外国歌剧与中国戏曲都曾作过各种努力，采取各种不同的办法。譬如意大利、法国的正歌剧不用对话，而用朗诵性的宣叙调来代替。但在喜歌剧中则唱歌与对话并存，那是因为喜剧本身带有滑稽性质，滑稽感觉的产生是由于事物发展越出了一般的常轨；所以在喜歌剧中歌唱与对话并存观众并不感觉到不合理。中国的京剧也是一样，为了与唱腔格调统一，一般角色出场时总是用道白或用数板、叫板、滚板、定场诗等形式，不用一般的讲话，只有丑角出场时才讲一般的普通话，这是与他的滑稽身份相符合的。相反地，假如包公出场唱了一段黑头之后忽然讲起普通话来，观众一定会哄堂大笑，顷刻之间，威严的包公变成了滑稽角色。可以想见，不论外国歌剧或中国戏曲，对待这个问题都是经过比较细致的考虑的，而不是简单地采用“加”法。

在外国歌剧中，罗西尼的《赛尔维的理发师》，有几段很长的对话，可是基本上都与唱分开的，其中虽然也有一处伯爵叫了一声“费加罗”，却也很自然。而剧中的男主角、女主角与费加罗的唱腔，高度发挥了歌唱家的技巧，曲调流畅、优美而又与剧情密切结合，成为几十部全世界最流行的古典歌剧中最突出的一部喜歌剧。

外国歌剧中运用宣叙调当然也不能说是十全十美的，但我们也要看到具体情况：第一，外国文字不像中国文字这样每个字都有平仄四声，所以用同音反复的办法对戏剧的损害不是很显著的，可是它不适宜于中文的宣叙调，所以莫扎特的《费加罗的婚礼》中的宣叙调，翻成中文唱起来就很别扭。第二，也还有因为翻译不恰当的问题，也有原文比较好，翻成中文就变得很粗俗的；把唐诗或毛主席诗词翻成白话

或者英文就会比原来的差很多。翻译诗难，翻译歌剧更难；因为它还要与音乐音调相吻合。第三，也并不是所有宣叙调都是同音反复，不同时代不同国家的作家，他们的创作方式都有所不同。俄罗斯作曲家达尔戈梅斯基在语言与音乐喜剧的结合上有新的创造，莫索尔斯基继承他的传统进一步从生动的语言音调中去创造音乐音调，因为语言音调的变化也正是人类思想感情的变化在语言的语势中具体的反映。歌剧《鲍里斯·戈东洛夫》之所以得到巨大的成就，这也是重要的原因之一。

因此又得把话题转到词与曲的关系上来。应该承认，在这方面中国戏曲也有自己的传统的。昆曲讲究字正腔圆，把一个字分成字头、字腰、字尾来发声，根据字的平仄四声去度曲，这对正确处理词曲的关系上，无疑是一个重要的贡献。但也应该看到，同一个字因为意义不同或表现的感情不同，在语势上就必须有所不同，譬如同是一个“来”字，可以有疑问的、惊叹的、命令的、热情的、冷淡的等不相同的含义与表现方法。同时一个字由于词性不同，在一句中所处的重要性不同，也应该有不同的表现方法。如果过分强调每个字的字头、字腰、字尾与平仄四声，把音乐单纯地作为表现每一个单字音韵的工具，那就不但会失去音乐的意义，也必然会失去语言的意义，使听的人不了解唱的是什么内容。昆曲如果把以上办法变成了固定的框框，那就必然会损害音乐与语言的正确的结合。昆曲中也有些音乐性强的，或者与语言结合得较好的曲调，这些大都是来自民间或者是突破了以上的固定框框。京剧在这方面继承了昆曲的传统，同时又突破了它的限制，根据人物性格，戏剧的发展，感情的变化，以及民族风格等方面在语言的语势上所形成的不同起伏变化，来摸索并创造它的音乐风格与曲调进行。因而它的音乐比昆曲大大向前发展了，以致能取昆曲而代之。譬如京剧中《苏武骂毛延寿》的一段二六板，完全根据唱词的朗诵语势形成的，因之唱起来既有戏剧性、音乐性，同时语言的每一句都能听得很清楚。差不多所有的地方戏曲，大鼓书、河南坠子等都有这样的特点。中国民歌往往一个曲调有很多首词，民间歌手唱起来，每一首词都因为字句不同在唱腔上就有一些变化。这一些都是我们创造新歌剧的唱腔与宣叙调时学习的最好的榜样。中国戏曲中的叫板、滚板等等，实际上类似外国歌剧的宣叙调，如果我们细心研究它与语言的关系，研究前人在这方面所采取各种不相同的办法，对创造新歌剧中的宣叙调以及正确处理对话与唱腔之间的矛盾问题，会有很大的启发作用。

也不能把“话剧加唱”的责任完全推在作曲的人身上，责任是来自各方面的。首先歌剧的编剧者往往不理解歌剧在戏剧的结构、体裁、语言等方面的特点，甚至连戏曲在这方面的特点都没有下功夫研究过，提起笔来，完全照话剧的办法去写，

在以话剧为基础的剧本中随便插入许多歌唱，意识不到对话与歌唱在体裁上所存在的矛盾，更谈不上二者之间的关系，不知道为什么要唱，为什么要讲；有时候怕听众听不懂唱的是什么，唱完之后又用白话来重复一遍。为了加深对某一主题形象的效果，艺术家往往采取适当的反复或变奏等办法，但艺术同时也要简练集中，任何一种艺术，假如在表现形式上不简练，无原则地重复、啰嗦，就必然会损害它的应有的效果。何况对话与歌唱之间存在着矛盾差异。

在导演方面，也往往一切以话剧为标准去要求演员，甚至一首歌可以割裂开来，中间加上不三不四的对话。歌剧导演可以不懂音乐，可是他的权力很大，作曲，演唱，乐队等等都得服从他的指挥与要求。

在这样的情形下，有些作曲者不考虑戏剧结构与发展，不考虑舞台效果，单看那儿有词就谱曲，其他各方面一概不是他的责任。老实说，一般人的观念中也并不是把音乐创作摆在十分重要的地位，因而有些作曲者也就放弃自己的责任了。

二

新歌剧不单存在话剧加唱的问题，在音乐创作与表演方面也有问题。谈这问题以前，回忆一下过去不是没有必要的。

艺术贵在完整。延安时代的秧歌剧，虽然载歌载舞，有说有唱，可是它本身相当完整，故事的矛盾很鲜明，矛盾的解决也很明快，舞蹈、对话与歌唱穿插得很自然，像《兄妹开荒》无论是词或歌唱都为观众所喜爱。《兄妹开荒》的音乐虽然是在民歌的基础上创作的，可是一般秧歌的音乐多半是在民歌的基础上加工改编，或者直接采用如郿鄠调等民间戏曲的曲牌。但故事内容是新的，所以秧歌剧可以说又是原来的，又不是原来的，老百姓感到很熟悉，同时也很新鲜。秧歌剧音乐的特点在于不是从头到尾创新腔，强调采用或改编民歌与地方戏曲的曲牌。民歌与地方戏曲都是经过无数的前人加工，经过千百年人民的考验的，因之在这个基础上谨慎地加工改编是不会失败的。各种地方戏曲为什么百看不厌呢？也就是这同一个道理。梅兰芳、程砚秋在唱腔上有许多新的创造，可是他们主要是继承了原来的传统，在传统的基础上翻新声，既不生吞活剥，也不另起炉灶。

《白毛女》的出现不单在反映伟大的革命时代上有它的重要意义，在中国新歌剧形式的形成方面也有其重要意义。它是在秧歌的基础上发展起来的，在歌唱与对白之间的关系上处理得比较自然。唱腔也强调从民歌的基础上加工，所以其中如杨白

劳与喜儿的唱腔不但能刻画人物性格，结合戏剧的发展，而且曲调具有民族风格，通俗、流畅、完整，因而受到普遍的欢迎。但是，作为一部完整的歌剧来讲，《白毛女》还有其不足之处，譬如乐队没有发挥应有的作用来加强戏剧的效果，没有比较长段的动人的唱腔，对话相当多，这些现象在形式比较短小的秧歌剧中并不感到突出，一到舞台上的大歌剧演出时，就显得音乐性不够强了。譬如白毛女到了山洞里独自一个人的时候，正好唱一段长段子的咏叹调，既可以充分抒发白毛女的心情，也可以充分发挥歌唱家的歌唱才能。这样一来音乐与戏剧在这里可形成一个高潮，把前后的音乐都连贯起来。京剧中的《四郎探母》、《玉堂春》也正是得力于长段的唱腔。《白毛女》最后的合唱也显得不够，不能表现人民群众的伟大气魄。虽有上述的不足之处，《白毛女》仍不失为中国新歌剧的先导，对如何从自己民族音乐的基础上摸索新歌剧的道路是有它的成就与影响的，而且态度也是严肃的。后来如《赤叶河》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》、《洪湖赤卫队》等歌剧中有些优秀的唱腔，也都和学习《白毛女》的创作成就有关系的。

可是近几年来歌剧创作有些情况是值得研究的，比如，讲求从头到尾创作，讲求用大乐队的同时又讲求赶快，一部歌剧几个月甚至几个星期就全部在舞台上出现。假如是从前的秧歌剧，倒是比较方便的，因为形式比较短小，曲调多半通用或改编现成的民歌或地方戏曲，创作的不多，而且一曲多用，伴奏基本上是齐奏，也用不着大合唱、重唱等等。可是现在什么都搬大歌剧的形式，还要插入话剧、舞蹈或戏曲武打等场面，这样一来，创作与表演的人，都没有充分时间从关键到细节去全面考虑问题，进行各种具体戏剧音乐形象的构思，写出来的东西自然免不了粗糙。往往一部歌剧，编剧、音乐、创作、演员、乐队花了九牛二虎之力，演出不到几场就完了，于是又写新的剧本，如此周而复始，所有的人都投入不断紧张的工作中去，可是得不到应有的报偿，水平不能提高；因此有些歌剧虽然写得快，演得快，结果丢得快，也忘得快。

并不是什么题材都可以写成歌剧的，虽然歌剧最好能写反映新的革命现实的题材。一部歌剧并不是演一两场算数，因为花的人力实在太大了。所以题材必须有生命力，在群众中站得住脚，经得起时间的考验。

古往今来有多少部戏曲的剧目，可是受人欢迎的也就是那几十部；有多少部外国大歌剧，可是在全世界经常上演的也不过数十部。因此我希望同志们不要把歌剧创作问题看得过于简单化。在历史上，曾经有人花毕生精力写的歌剧多至数十部，可是一部分都没有留下来，这样的人也并不算少。我不是在这里提倡一生一世写一部

歌剧，提倡慢工出细活，提倡一鸣惊人，而是主张要以严肃的态度对待歌剧创作问题。创作不可能没有失败，问题出在不接受失败的教训，不去下功夫解决歌剧创作上必须解决的一些基本问题，满足于某些一时的成就。一定要看到歌剧艺术的复杂性，它涉及文艺的所有的部门，因之歌剧创作者对一切艺术部门都应该有个起码的基础知识与修养。歌剧中的音乐是运用音乐来表现戏剧的内容，假如不懂戏剧，就无从用音乐来描写戏剧，写出来的音乐可能就与戏剧无关。同时戏剧音乐又不同于其他的音乐，作曲者如果不去深入研究几部代表性的外国歌剧，听唱片，分析总谱，了解歌剧音乐各个部门的细节内容，了解一些代表性的歌剧作家的流派、风格，长处、短处，以及表现戏剧的不同手法，不去深入了解中国戏曲的传统，熟悉戏曲音乐各种不相同的表现手法，了解各种剧词与唱腔处理方法，等等，你就无法借鉴前人的经验来创造自己的戏剧音乐的表现手法。

三

有些同志对“杂”字与“拼”字很有反感，我看问题也是出在“简单化”。

艺术形式必须反对固定的框框，可是任何艺术都必须有它自己的规律，艺术必须反对硬搬硬套别人的风格与章法，可是你也必须有你自己的风格与章法。艺术不可能杂乱无章。现在有种作风要不得，强调打破一切陈规，于是出现了杂乱无章。一会儿外国唱腔，一会儿京戏，一会儿又是话剧，一会儿又来个京剧武把子大打出手。应该承认杂乱无章的办法，硬拼硬凑的办法都是没有出息的，不是以严肃的态度对待歌剧艺术的创造。我总不能忘记一句至理名言，“伟大的艺术家必然是传统的儿子，同时又是传统的叛徒”，这里面包含了很深的道理。任何艺术家必须深入学习传统，没有传统你就不可能有所创造，同时你也必须从传统的既成规范中突破缺口冲出来，才有可能创造你自己的艺术。所以最正确的办法应该是深入学习传统，学习古今中外一切好的东西，加以消化成为你自己艺术宝库中的丰富的养料，然后你可以根据新的现实内容的需要，从你自己的宝库中吸收必要的营养来创造你自己的艺术手法与表现形式。好比蚕子吃桑叶，必须经过消化过程才可以吐出蚕丝来；如果不经消化过程，它吐的依旧还是桑叶，不是蚕丝。

也有些同志认为批评新歌剧中的“杂”与“话剧加唱”是由于“没有注意到我国歌剧所反映的丰富的现实生活”，意思就是说中国的现实生活太丰富了，不采用“话剧加唱”的办法，不“杂”一点就不能表现出来。这就涉及一些美学上的根本原

则问题了。在一般的美学原则上，统一与变化是一个事物的两方面，是互相依存的，没有变化就无所谓统一；统一者将许多“复杂”的内容或者“丰富”的内容纳入一定的秩序以便于容易理解之谓也，所以内容愈复杂愈需要统一；光有统一没有变化必致单调乏味，光有变化没有统一就变成一团糟不能被人理解。其实任何事物都必须有秩序。小至一片树叶，可谓简单了，可是在显微镜下，无数的细胞，排列得秩序井然，没有这些组织，树叶不可能有生命。大至军队的兵种，可算得很复杂了，惟其因为太复杂所以更要有严密的组织，没有组织势必成为一群乌合之众，连作战的命令都无从下起，更谈不上打仗了。从前一些作文老师往往给学生的文章打批语，如“半天云中吹喇叭”、“半夜杀出李逵来”之类，意思无非是说文章的条理不清，哩哩啦啦。卓越的艺术家应该可以说是一个卓越的组织家，他善于从复杂的现实生活中提炼出精华来，加以集中，纳入严密的组织之中。任何最典范的艺术品都是条理分明，组织严密，决不啰啰嗦嗦。一切典范艺术品的共同特征总是又集中，又紧凑，又有独创性，丘壑分明而又风格统一，能给予欣赏者以清晰而又深刻的印象。所以说“要表现丰富的生活就必须杂”，这样的论点是违反了起码的艺术一般规律。

艺术诚然要能“真实地、生动地反映生活，表现人物”，但现实生活好比海洋一样宽广，若不是经过选择、提炼、加工，有计划地组织起来，而是冶糟粕精华于一炉，讲求杂乱无章，那就绝不可能“真实地、深刻地、生动地反映生活、表现人物”。

形式当然要“适合内容的需要，适应时代的民族的审美需要”。可是任何内容，任何时代，任何民族都不需要哩哩啦啦，杂乱无章的形式。反之，任何典范经得起一切时代一切民族考验的作品，都是在形式上十分完整而内容又十分精炼的作品。

艺术在形式上当然要“鼓励路子越宽越好”，可是哩哩啦啦杂乱无章的路子绝不是值得鼓励的路子，这难道不是很明白的事情吗？

也有人说这种话剧加唱是从戏曲中学来的，是继承了戏曲的传统。谁都知道，凡有传统的戏曲绝不是“话剧加唱”，除了小丑之外，都用各种形式的道白或板腔。再重复一句，我并不是主张歌剧里绝对不能用对白，而是反对用“加”法。一切艺术用“加”法都是没有出息的简单化的办法。

艺术这一门也和科学一样，不能浮夸，也不能炒大锅菜，必须老老实实下点真功夫。这几年来，戏曲、舞蹈都有显著的成绩，新的人材辈出，原因是他们下了苦功夫，讲究系统地学习各自专业行当。唯独新歌剧这一行不大讲究练功，也无一套办法。一般歌剧演员大都来自业余音乐爱好者，一进了歌剧团体就变成了专业演员，

具体领导者的要求多着眼于演出，对演员本身业务水平提高缺乏要求，即或有，也不具体，无计划，不能保证学习锻炼时间。因而歌剧团体中“专业演员与业余水平的矛盾”长期存在不能解决。当然，也有少数团体演员的水平相当强而且也有才能，可是有时由于歌剧创作本身存在问题，演员在台上唱一些怪腔怪调，一会儿像外国歌剧，一会儿又像戏曲，一会儿又要背诵一长段地道话剧的台词，甚至来一段京戏武打。一个演员经常要应付这许多费力不讨好的复杂的场面，也实在太不容易了。

从以上这些情况看来，中国新歌剧在创作上、演出上、以及演员队伍上都有若干问题值得探讨。其原因在于新歌剧到底怎么搞法大家心中无数。张拓同志《论中国歌剧的特性》一文中有许多独特的见解，我也同意他对新歌剧与戏曲分开的办法。不过我以为重要的还不是在名字问题，而在作品本身艺术完整性，假如它不像歌剧也不像戏曲，我们可以取一个别的名字，只要它本身确实有艺术价值，为人民所欢迎就行了。假如艺术水平不高，即令安上个歌剧的名字也不能解决问题。

四

并不是复杂的长的就是艺术性高的，反之就艺术性低。与其要我去听一出又长又乱的从头到尾都是“创作”的新歌剧，倒不如去听一出新鲜活泼的秧歌剧，尽管他的唱腔都是从民歌改编过来的。无论是秧歌剧唱腔或梅兰芳、程砚秋的唱腔，都是兢兢业业从前人的唱腔中脱胎出来的，然后才取得听众的欢迎；而我们有的新歌剧作者往往大笔一挥，在很短的时间内全部创作的新歌剧就出笼了。这样也就不能在舞台上与戏曲或秧歌剧竞争。我并不是反对歌剧从头到尾都是创作，而是说歌剧创作是一件极其复杂的工作，不但如本文前面所说的它涉及艺术的各个部门，它在音乐范围内也是涉及音乐艺术的所有部门。所以作为一个歌剧音乐的创作者应该在创作的基本技术方面下点功夫，至少也得学过和声、复调及曲体几门基础技术。也许有人不主张学这些东西，因为它是外国的。这也是很不现实的论点，既要运用现代歌剧中许多复杂的表现手法，同时连这些起码的功夫都不愿意下，世界上不可能有这样便宜的事情。当然，我们所运用的一切外国技术理论必须中国化，适合中国民族音乐的要求，但首先必须学习，不学习就无从中国化，一切对技术的虚无主义者都不能解决实际问题的。歌剧既然要用大乐队，那就必须了解每一件乐器不同的性能，长处与缺点，音域、力度、表情范围的差异，各种不同场合下不同乐器的运用方法，各不同音群之间的关系，音色对比的运用与音量平衡的处理法，还有乐队

与舞台上不同的独唱或合唱的关系以及如何运用乐队来加强戏剧的效果，等等。凡此一切，都必须学习，研究，分析，以尽可能掌握前人已有的经验。这些方面如果不熟悉的话，势必会闹出很多的麻烦来。

照道理，乐器愈多应该愈能丰富表现能力，可是运用得不好，乐器多不但没有好处，反而成为灾难；往往所有的乐器从头响到尾，或者从短笛到低音提琴都是大齐奏，台上怎样唱，台下就怎样奏，台上不唱了，台下也就停了，好像诚心与台上演员捣蛋，演员唱得力竭声嘶也没有办法压倒乐队。在这种情况下，听众也只好忍受这种灾难性的竞赛。不幸这样的情况有时也波及戏曲，有些地方戏曲为了要“丰富”乐队的效果，增加了许多中西乐器，并且也和新歌剧一样摆在舞台前面，从此观众只好专门和锣鼓及乐队的嘈杂声打交道，休想再听清台上演员的唱腔了。

我们知道京剧中有生、旦、净、末、丑等行当，各个行当虽然唱的同一个牌子，但各有特色。京剧中有西皮、二簧以及正板、原板、二六板等不同的板腔，就是鄞鄞调也还运用如岗调、戏秋千、慢西京等不相同的曲牌来表现剧中人物不相同的感情变化。在外国歌剧中也分男女声的高音、中音、低音，高音中也还分戏剧的，花腔的，抒情的，等等，以适应不同的人物性格与剧情的发展需要。可是在新歌剧中，一般现象，往往除了反面人物唱些怪腔怪调以外，其他角色的唱腔大都差不多相类似，既没有一定的章法与风格特点，又不能表现出不同人物性格与剧情的发展，仿佛唱腔与戏剧没有多大的关系似的。你说他单调吗，好像没有一句相同的；你说他有变化吗，又感到听起来千篇一律，没有什么新东西。这样的音乐不但不能加强戏剧的效果，反而损害它的效果。

我们不能说所有的新歌剧都像上面所说的不能令人满意，但这种现象是相当普遍的，也很少有人正面指出过。假如在战争时期，我们不可能也不应该在这方面提出更高的要求，但是直到现在尚存在有这种现象，那就不能不令人注意了。

有些同志把目前歌剧创作问题单纯地看成是形式问题，不惜煞费苦心为“话剧加唱”作辩护，唯恐一旦走到“从头唱到底”的路子，就要断送中国新歌剧的前途。问题果然如此简单吗？

有些同志认为中国歌剧是从内容出发的，所以形式多种多样，目前不过是题材狭窄了一点，题材一扩大，形式就可以更丰富了，仿佛从此一切问题就都解决了。这里涉及形式与内容正确关系的问题，也涉及政治性与艺术性的问题。

形式的存在是为了表现内容的，所以任何内容都必须考虑其适当的艺术表现的形式，这是任何艺术形式中都存在的一般规律。单纯强调形式，没有内容或者把任

何内容都硬套到一个固定的形式框框中去，都可以叫作形式主义。但是艺术不可能没有形式，也不能把随便凑起来的東西美其名曰多样化的形式。不能说中国的歌剧都是从内容出发，而外国歌剧都是从形式出发，这是不符合事实的。难道从内容出发就可以不讲形式了吗？任何成功的艺术创作都与它的形式的严整简练分不开的。中国新歌剧不论采取何种形式，如果不精心考虑其表现形式的艺术处理问题，就必然会在前进的道路上碰到更多的不必要的麻烦与阻碍。

应该承认中国新歌剧强调现实性、群众性与政治性是一个优良的传统，但不能因此而忽视艺术水平的不断提高。任何政治性强的作品，如果它的艺术性不强，就必然会不能更有力地表现其政治内容。常有人说，与其去欣赏一部没有艺术感染力的干巴巴的作品，倒不如干脆去听一篇生动的政治报告。所以我们一刻也不应该忘记毛主席的指示：“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。”

五

中国新歌剧的发展是有其特别有利的客观条件的，一方面有我国独特的地方戏曲中无限丰富的戏剧音乐以及各地的民间音乐的宝藏。另一方面，欧洲古典歌剧已经发展到了相当成熟的阶段，这一切都是新歌剧在艺术表现形式方面取之不尽的宝库。同时新歌剧在某些方面也已经有了自己的传统，譬如它能打破一切框框，敢于摸索并创造自己的新的形式，能够密切结合现实生活，联系群众，重视作品的政治教育意义，等等。特别重要的是，我们有党和毛主席正确领导与社会主义的制度作有力的保证。如果能以正确态度对待中外古今音乐戏剧文化成果的继承与借鉴，不断提高自己艺术水平，以严肃的态度对待歌剧创作问题的话，前途是不可限量的。

我不得不再重复一遍：艺术水平的高低不在于形式的单纯与复杂。同时人民的需要也是多种多样的，因此我们的创作也应该多样化。至少应该采取以下三种形式。

一、延安时代的秧歌剧是有其光辉的传统的，解放以后未能继续发展下去，是很可惜的。我认为应该恢复起来，成为全国各地群众性的文化活动，因为它是最为一般农村人民所欢迎，而又最能结合各时期政治生活，反映不断发展中的各地农村的新面貌。

二、目前存在的较大型的带有对话的歌剧形式，因为已经有了它的普遍的意义，

也应该继续发展，成为一种较通俗的轻型歌舞剧。但必须特别注意歌唱与对白之间显然存在的矛盾，在戏剧发展过程中加以细致的处理，使它听起来比较自然不别扭；同时音乐性必须加强，至少每部歌剧能有几段为听众喜爱的唱腔。

三、除以上两种之外，还要提倡比较复杂的以音乐为主要表现手段的大歌剧形式。我认为，在这方面，看问题也必须全面，必须从实际出发。前面两种形式已经为广大群众所熟悉，所以必须保存，并且在原有的基础上不断提高艺术水平，但不能因此就认为这是中国新歌剧唯一的正确的道路，别的都要不得。同样也不能好高骛远，抛弃前面两种形式，不考虑客观的条件与主观的力量，所有的人都来大搞这样的所谓大歌剧，结果是大而无当，搞成个四不像，到头来前面两种没有了，而这样搞来的大歌剧则又不为观众所欢迎，来一个两头落空，这是对人民的不负责任的搞法。

前面说过新的歌剧的产生，有它有利的条件，但同时也应该看到欧洲古典歌剧与中国戏曲是两种截然不同的东西，要批判地继承与借鉴这些成果来创造新的歌剧是一件极其艰苦的细致工作，甚至要经过一些失败的过程，必须有一部分人花很大的劳动与代价去从事严肃的工作，才可能有所成就。

歌剧既然基本上是外来的形式，我们就得对一些代表性的外国歌剧加以细致的分析与研究，吸收其中有用的好的东西，但其中也有不值得学习的东西。譬如在重唱方面，每个人都唱自己不同的台词，这在二重唱或三重唱还可以，要听清四重唱就有困难，威尔地的《弄臣》中的一段四重唱，可算是在音乐上同时表现出四个角色不相同的心情的最难能可贵的四重唱了；但是像这样的四重唱究竟是很少的。至于五重、六重、七重，甚至八重唱，除了在听众中产生一个总的音乐效果之外，任何人都没有本事可以听清楚每个人不相同的台词来。当然前面所说的同音反复的朗诵调的办法，也不适于表现带有四声的中国语言。中国的戏曲是我们自己民族传统的戏剧音乐表现形式，因之值得我们学习的东西很多，但是也有不宜硬搬过来的东西。譬如外国歌剧中用音乐来描写人物性格及剧情的发展，在某些方面就比戏曲的固定唱腔及锣鼓点来得细致、深刻而又色彩鲜明、有变化。

歌唱与语言矛盾的问题在任何歌剧形式中都存在，必须吸取所有前人的经验，最好能从语言的语势变化来考虑音乐创作，以达到音乐与语言更密切的结合。要加进对话，应该极其简洁，并须选择适当的场合，以免破坏戏剧音乐的效果。

也许我在这里把歌剧创作的困难强调得太过分了，其实世界上没有一件容易的事情，不花劳动就不可能有代价。天下无难事，只怕有心人。所以新歌剧的问题不

是辩论要走那一条路的问题，这方面，毛主席在延安文艺座谈会上就已指出了明确的方向了。问题在于创作者愿不愿意下功夫，愿意下多深的功夫。

以上意见谈得没有系统，也不可能谈得更详细，只能作为个人的片面的见解，供歌剧创作同志们参考。

（原载 1962 年 3 月 11 日《文汇报》）

浅论歌剧中的戏剧与音乐关系

郑伯农

—

歌剧是一种综合艺术，戏剧和音乐是它的两个基本要素。在歌剧中如何处理戏剧与音乐之间的关系，历代艺术家们对这个问题的见解纷纭莫一。远在公元前五世纪，欧洲出现了希腊悲剧。按照亚里斯多德的意见，音乐在剧中只占第五位，仅比布景重要一些。文艺复兴以后，欧洲近代歌剧蓬勃地发展起来。这种歌剧讲求音乐为主，莫扎特说：“在歌剧中，诗歌（诗剧）应当是音乐的顺从的女儿。”^① 欧洲近代歌剧大大地提高了音乐的地位，发展了音乐表现戏剧的能力，这是具有重大意义的事。但是某些艺术家片面地追求音乐，也形成了若干不好的风气。如在意大利的一些歌剧中，歌剧脚本的文学质量往往很拙劣，以炫耀音乐为满足，演员可以不顾剧情的进展，任意地在台上耍花腔。如果听众喜欢剧中的某个段落，可以鼓掌要求演员再唱一遍，演员也可以打断剧情，中途向听众谢幕，甚至只要唱得好，同一个舞台上，几个演员可以用不同国度的语言来演唱……。听众把这种歌剧称为“化装音乐会”。欧洲的许多进步艺术家曾经和这种忽视戏剧内容的倾向作过斗争。在欧洲歌剧史上，有两次重要的歌剧改革，戏剧与音乐的关系问题，都是改革的中心项目之一。格鲁克在著名的《阿尔采斯特序言》上提出：“我想使音乐负担起真正的使命——和诗配合，以便加强感情的表现，使舞台情境具有很大的兴味，不打断剧情的发展，不以不必要的装饰来冲淡剧情。”^② 他对那些目光短浅、只见音乐不见戏剧的作曲家很不满意。他说：“我努力要做的不是音乐家，而是画家或诗人。在我着手工作以前，我不管怎样也要力求忘记我是一位音乐家。”^③ 瓦格那也竭力主张歌剧应

① 《给父亲的信》，转引自《莫札特传》，音乐出版社1956年版，第52页。

② 《音乐译文》，1957年第4期，第42页。

③ 《音乐译文》，1957年第4期，第44页。

当以戏剧为基础。他在《歌剧与戏剧》一文中激烈地指出欧洲歌剧的走入歧途。他认为“音乐在歌剧中本来应该是表现的手段，却变成了目的，而戏剧本来应该是目的，却变成了手段”。^①柴可夫斯基、李姆斯基等俄罗斯作曲家不同意瓦格那对歌剧的某些过于偏激的做法，但是在重视戏剧这一点上，他们和格鲁克、瓦格那的见解是没有什么分歧的。柴可夫斯基说：“歌剧的作曲家不能一刻忘记舞台，他必须记住，比起旋律与和声来，在歌剧里面，剧的因素尤其需要。为了满足一个不仅要听而且要看的观众起见，动作是必须有的。”^②

在我国戏曲史上，也有类似这样的意见争执。明朝，汤显祖和沈璟在曲文与声律的关系问题上，曾发生过一场不愉快的冲突。汤显祖是写戏的行家，他的戏曲文彩焕发，有极高的文学价值，他虽然也懂声律，但不很重视音乐，不讲究声律，他主张“声依咏”，“发自天然”，而不要过多地受声律和形式的束缚，他说：“凡文（按即戏文）以意趣神色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔能一一顾及九宫四声否？”^③因此，他写的戏曲脚本中的一些关目在当时往往很难演唱；沈璟和他恰恰相反，他不很重视戏曲文彩，主张“宁协律而不工”，“读之不成句，而讴之始协，是为中之之巧”^④，因此自然对汤显祖的作品很不满意。据传他曾经修改过《还魂记》中不协律的地方，^⑤汤显祖为此深为不满地说：“余意贮至，不妨拗折天下人嗓子。”^⑥“五四”前后，围绕着旧剧改革问题，展开了一场激烈的辩论。当时一些资产阶级文人学者曾经片面地认为音乐是戏的累赘。胡适主张“废唱而归于说白”。傅斯年说：“戏剧和音乐原不是相依为命的，中国现在的情形，戏剧音乐都不发达，正因为中国戏里重音乐，所以中国戏被了音乐的累，再不能到个新境界，又因为中国音乐夹在戏剧里头，独立的地方很少，所以中国的音乐被了戏曲的累，再不能有变迁演进的情势。这真是陆机说的，‘离之则两美，合之则两伤’。戏剧让音乐拘束的极不自由、音乐让戏剧拘束的极不自由。”^⑦也有人反对这种意见，如张厚载说：“中国旧戏向来是跟音乐有连带密切的关系。无论昆曲高腔皮簧梆子，全不能没有乐器的组织。因此唱工也是中国旧戏里最重要的一个部分。……要废掉唱工，那就是中国旧戏根本的破坏。”^⑧他引了王梦生在《梨园佳话》上所说的话：“戏之佳处，

① 转引自列维克：《外国音乐名作》第3册，音乐出版社1958年版，第179页。

② 柴可夫斯基：《我的音乐生活》，群益出版社1950年版，第166页。

③ 《答吕姜山书》，载于《汤显祖集》，人民文学出版社1962年版，第1337页。

④⑤⑥ 王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第4册，第165页。

⑦ 张厚载：《再论戏剧改良》，见1918年10月《新青年》第5卷第4号。

⑧ 同上，《我的旧戏观》。

全在声音悦人。……”

我们主张在歌剧中应做到戏剧与音乐的统一。把戏剧和音乐对立起来，强调戏剧而忽视音乐，或者强调音乐而忽视戏剧，这都是不正确的。戏剧是歌剧的基础，音乐是表现戏剧的手段；戏剧离开了音乐，则无以表现，音乐离开了戏剧，则无所表现。一部好歌剧，应当具有好脚本、好音乐、好表演，达到戏剧性与音乐性的高度统一。而达到二者的统一，戏剧的音乐化和音乐的话剧化是歌剧不可缺一的关键性问题。

二

戏剧的音乐化，这就是说，歌剧要充分发挥音乐的表现作用。歌剧的特点在于通过音乐来表现戏剧情节，没有发挥音乐的表现作用，或者音乐的作用发挥得不充分，就会削弱歌剧艺术的特点。听众来听歌剧，总是希望在听觉上能获得充分的满足。人们常把欣赏戏曲称为“听戏”，据说过去有些老先生听戏时，闭目凝神，跟着唱腔打拍子，可见音乐在戏中是多么的重要。充分发挥音乐的作用，这也是为了更好地满足群众的需要。但歌剧创作总是从脚本开始，作曲家必需根据脚本谱曲，因此一部好的、适于音乐的脚本是保证特定歌剧中的音乐创作的重要前提。正如格鲁克所说：“如果我明确了各个主要人物的一切结构和刻划，那我就认为歌剧已经做成了，虽然我连一个音符也未写出来。”^①可见作曲家是多么渴望着好的脚本。一些优秀的歌剧，常常在写脚本时，就细致地考虑到音乐和表演的效果。《洪湖赤卫队》的作者说过，他们“从写剧本开始，就考虑了音乐创作，表演、导演以及舞台美术等部门的问题，作曲时，也考虑了导演的处理和演员的表演问题，而不是各不相干，孤立地进行创作”。^②清朝李渔曾经生动地描述了自己写传奇的情况：“笠翁手则握笔，口却登场，全以身代梨园，复以神魂四绕，考其关目，试其声音，好则直书，否则搁笔，此其所以观听咸宜也。”^③这种精神对我们新歌剧创作无疑是十分重要的。

无论我国传统戏曲或欧洲歌剧，都很重视发挥器乐的表现力。戏曲的文武场对烘托场面、渲染情绪、刻划人物心理所起的作用是很重大的。特别是打击乐，人物

① 《音乐译文》，1957年第4期，第45页。

② 张敬安：《关于洪湖赤卫队的音乐创作》，《人民音乐》1960年第1期。

③ 李渔：《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》第7册，戏剧出版社1959年版，第55页。

的演唱、说白、表演都是在它的陪衬下进行，它起着从节奏上统一全剧的作用。当然，作为歌剧音乐主体的还是唱腔，刻划人物形象、表现人物情感，主要是由唱腔来担负。因此发挥音乐的表现作用，关键的问题还在于写好唱腔。

有的同志说，要充分发挥唱腔的作用，就要从头到尾都是唱。这个意见对不对呢？我以为问题没有这么简单，如果这样的话，把所有的对白都改成唱词，把所有的唱词都配上音乐，就解决问题了。唱腔的作用发挥得如何，主要看它运用是否恰当，而不看运用的数量。重要的在于：脚本要为唱腔的发挥提供充分的条件；其次，要把唱腔用在最适合、最需要它来表现的地方。

许多歌剧艺术家都主张，歌剧脚本的情节不能过于复杂，它应当把主要的篇章用来集中地刻划人物的内心活动。李渔主张“立主脑，减头绪”，柴可夫斯基把他的《欧根·奥涅金》称为“几个抒情场面”。如果说在歌剧里，情节过程的描写被大大地简化的话，那么人物内心活动的描写则大大地增强起来。戏曲讲究有戏则长，无戏则短。什么是有戏呢？在唱工戏里，人物有着丰富的、富有戏剧性的内心活动的地方，就是有戏。扬剧《鸿雁传书》里，王宝钏上场：“自从薛郎投军，去到西凉，至今十余载，未见音信归来。”几句话就交代过了她苦守寒窑的十多年生活。而她看见了传信的鸿雁，引起对丈夫无限的思念，却可以翻来覆去地唱上二十几分钟。豫剧《穆桂英挂帅》里，对于穆桂英如何挂帅，如何领兵，如何出征，这些事件本身是写得极为简约的。而当她考虑到挂帅不挂帅、解决家仇和国恨的矛盾时，却要反反复复地唱上好几段。《洪湖赤卫队》处理“监狱”一场也很有意思：韩英被捕后，按理应当有些拷打、审问的过程，作者把它们都省略掉了，一开幕，就是韩英大段的内心独白。在牢房中，韩英和彭霸天有两次碰头，如果按照话剧的处理法，很容易在这些场面上大做文章，抓住韩英和敌人的正面冲突来刻划她的英雄性格，然而歌剧的作者把这两个场面都写得很简约，而把戏的重点放在母女狱中相会上，让韩英在母亲面前作大段的回忆，内心表白。作者这么处理，完全是考虑到歌剧的特点，尽量给人物创造充分的抒情的机会。音乐的擅长首先是抒情，如果脚本没有抒情的特点，仅是把一般的对白改成唱词，那么音乐是没有用武之地的。勉强唱起来，也会很平淡，甚至会很累赘。音乐性强的歌剧脚本，它总是善于突出对人物内心的刻划，特别是突出一些抒情场面，在戏剧矛盾很尖锐或戏剧矛盾发展的比较深入的地方，安排上精彩的抒情性的独白或对白，让人物在这些地方做充分的抒情。正是这些场面，构成了戏的中心。西欧歌剧里，是由一些优美的咏叹调、对唱、重唱……构成了剧的中心。我国传统戏曲中的唱工戏里，是由一些重点唱腔构成了戏的中心。

优秀的新歌剧里，也都有着一些精彩的抒情段落，像《红霞》里的“明月当头照”、“我等红军在山坡”、“祝红军”；《洪湖赤卫队》里的“洪湖水浪打浪”、“没有眼泪没有悲伤”、“看天下劳苦人民都解放”、“放下三棒鼓，扛起红缨枪”；《红珊瑚》里的“海风阵阵愁煞人”、“珊瑚树红朝阳站”、“渔家女要做好儿男”、“渔霸枉有阎王殿”，等等。它们在歌剧中的作用是非常重要的。这些唱腔往往成了一出戏中最能给人以深刻的艺术感染和最迷人的段落。把它们抽掉，整出戏就会没有看头。正是这样，音乐在剧中才得到了广阔施展的天地，它的作用也就得到充分地突出。

一方面，脚本要为唱腔的发挥创造充分的条件，要充分利用唱腔的特长（唱腔当然不仅适于抒情，人物的诙谐、幽默、加强人物说话的语调，也常常都要通过唱腔来渲染）；另一方面，又要节省地使用唱腔，也只有节省地使用唱腔，才能更有效地发挥唱腔的作用。在优秀的我国传统戏曲剧目和一些优秀的新歌剧里常常是这样：当需要发挥唱腔作用的时候，则毫不吝惜笔墨，尽情地发挥它的表现力；当可以少用的时候，则绝不多用；而当不必要用唱腔时，则绝不轻易地滥用它。在《洪湖赤卫队》里，当韩英向母亲诀别时，可以从“娘说过二十六年前”一直唱到“儿死后，你要把儿埋在高坡上”，从慢板、中板，一直唱到快板、散板；而当韩英向群众传达县委关于撤退的指示时，作者认为用明快的说白更合适，在一大段戏中，干脆一句唱也不用。经验证明，把唱腔用在最适合于它的地方，常常能够事半功倍，以少胜多，收到良好的效果；不择时宜，一味贪多，常常事与愿违，收不到预期的效果。《红珊瑚》处理“逼债”一场很有意思，珊妹到渔行赊药，她和富荣花有一番对话，作者不处理成对唱，只是在对话的最后用了唱。珊妹刚踏进渔行，虽然二人马上展开了激烈的冲突，然而表面上都保持着暂时的平静。富荣花假惺惺地问她：“谁病啦！”“还是出岛请个先生抓服汤药为是啊！”这时并不需要用唱腔来渲染人物的情绪。但当富荣花提出要珊妹租身给白匪时，珊妹好比受了晴天霹雳的一击，她一生从来没有受过这样的污辱，一腔怒火迸胸而出，这时再用说就不足以表达情感，于是唱出：“猛听得渔霸骗我租身，气涌心头恨难忍，你……你丧尽天良无人性，你笑里藏刀毒又狠。”这里唱的并不多，但是用得很恰当，所以给人的印象是深刻的。如果珊妹一进渔行就唱，那么到了真正须要用唱腔来强调的地方，就反而突出不起来，而唱腔就反而显得平淡了。

有的同志说，一部歌剧，应当从头到尾是音乐，如果插进了说白，就会破坏音乐在剧中的贯串。我以为音乐在戏剧中的统一贯串，主要是要求人物有贯串发展的音乐形象，至于全剧的音乐有合乎逻辑性的布局，并不意味着音乐绝对不能间歇。

任何一部歌剧，每一个地方都充分地用唱腔来渲染人物的情绪，从头到尾都贯串着优美的旋律，这是不可能的，这样只能使剧情无限地拖沓。即使在最富有音乐性的歌剧里，旋律性强的歌唱也只是剧的某些段落，不可能是剧的全部。不错，外国有些歌剧是从头到尾都是唱的，但是外国歌剧也分咏叹调和宣叙调两大部分。任何一部歌剧，它都要有些情节进展比较快，叙述性比较强的段落，否则就不能保证剧情的生动。因此中外歌剧，对于剧词一般都处理成歌唱与朗诵两大部分。人物感情比较集中的地方，处理成歌唱；而一般性的对话，则处理成朗诵。戏曲用韵白朗诵，新歌剧用一般的说白朗诵，西洋歌剧用宣叙调朗诵。没有朗诵部分，也就没有歌唱性的部分，有了朗诵的部分，正是能够衬托出歌唱性的部分，如果从头到尾都是歌唱性的，那么真正需要突出的歌唱性段落就会被淹没了。西洋歌剧也深深地懂得这一点，它在音乐上要突出的主要是咏叹调。至于宣叙调，主要是要求清楚地表达出说话的语调，并不强调旋律的美。所以从来就没有哪一位歌唱家把宣叙调单独地抽出来作为自己的演唱节目，我们听起来，西洋宣叙调老是同音反复，原因也就在这里。

有的同志把是否从头到尾都是唱的问题看得很严重，似乎这是关系到歌剧音乐性高低的关键性问题。我以为歌剧的音乐性是否强，除了器乐以外，主要看歌唱性的部分是否写得很充分，特别是一些音乐上关键性的段落是否写得很成功。至于朗诵的部分，愿意处理成说白也好，处理成宣叙调也好，这是作曲家的自由。这不是关键性的问题。事实上宣叙调并不是音乐性很强的段落，听众也不要求从宣叙调里得到很多音乐的享受。当然，在进行艺术处理时，要考虑到群众的欣赏习惯，每一个民族的人民都有自己的审美观点、欣赏习惯。我们鼓励各种手法都进行大胆的尝试，但是各种手法都要拿到群众中去考验。适应群众的需要，为群众所喜闻乐见的，就是好办法；不适应群众美感的，就要力求达到适应群众的需要。

有的同志说，唱腔和说白有矛盾，一会儿说，一会儿唱，会破坏了歌剧的谐调。唱和说有矛盾，这是客观存在的事实，外国歌剧用宣叙调代替说白，这也是为了解决唱和说之间的矛盾。但经过艺术性的处理，唱和说是可以结合得很好的。歌剧是综合艺术，正是人们不满足于单一艺术，所以才创造出综合艺术来。既然是综合艺术，就要发挥各个表现手段的长处，否则就会单调。为什么不可以既发挥音乐的长处，又发挥说白的长处呢？我国传统戏曲原先是重曲不重白的，说白被称为“宾白”。清朝的李渔很强调说白，他为提高说白的地位作过努力。他说：“曲之有白，就文字论之，则犹经文之于传注，就物理论之，则如栋梁之于榱桷，就人身论之，

则如肢体之于血脉，非但不可相无，且觉稍有不称，即因此贱彼，竟作无用观者。故知宾白一道，当与曲文等视，有最得意之曲文，当有最得意之宾白。”^①这个道理讲得透彻极了。从历史发展来看，说白在戏曲中的作用不是越来越降低，而是越来越显得它的重要作用。京剧青衣戏原来唱和念做不是结合得很好的，有些演员善于唱，有些演员善于演说白很多的做派戏。经过王瑶卿、梅兰芳等的努力，终于把两者很好地结合起来。我国语言有着四声的变化，它本身就富有音调的抑扬，如果夸张了语言的韵律、节奏，那么它本身就很富有音乐的美。莆仙戏《三打王英》里，王英劝铤刚下山打匈奴，铤刚不允，反而连打了他三次，这时有一段耐人寻味的对白：

铤 刚：（急扶）贤弟仔细，仔细，为兄今日打你三次，你可有怨悔吗？

王 英：不怨不悔，今日打得好、打得妙、打得真痛快！

铤 刚：这怎么讲？

王 英：第一打，是为了保护锦绣河山，打得我王英多么光彩。第二打，是为了救民水火，打得我王英何等自豪。第三打，是为了顾全你，以及山中兄弟。这一打，打得我王英仁至义尽，打得我真痛快，真快活。

铤 刚：（更为感动）啊……

王 英：（直劝）哎呀，铤刚！如今中原震荡，人心惶惶，草野小民，皆请纓杀敌，何况我等本是一员大将，安有袖手旁观之理？现诸兄弟皆想应命而出，惟大哥马首是瞻，大哥若怀恨不前，则神州陆沉，名将谁归？

铤 刚：（完全心服）喏。

王 英：（越说越激动）你为了私仇，忘了国恨，乃是不忠者；不能继承先业，乃是不孝者；忍看万民沦于水火，不加救援，乃是不仁者；不听忠言，毒打盟弟，乃是不义者。不忠不孝不仁不义，你，……知道吗？（直指责铤刚）

铤 刚：哦——唉贤弟啊！（完全感动过来）……

这样的对白音调铿锵，念起来朗朗上口，甚至比那些平淡的唱腔还要动听得更多。大家都熟悉，京剧《四进士》里，宋士杰在公堂上有大段的念白，那慷慨激昂的语调，是多么的动人。正是我国语言如此富有音调的美，所以我国传统戏曲就充分地

^① 《中国古典戏曲论著集成》第7册，第51页。

利用了说白的表现力。白不是一般的说话，它是一项专门的表演艺术，我国传统戏曲把念白当作演员基本训练的项目之一。数百年以来，经过无数表演艺术家的磨练创造，说白艺术得到了高度的发展。拿京剧来讲，有韵白，京白，还用专门的说白的曲牌——《扑灯蛾》、《滴滴金》等。京剧《满江红》里，岳飞接到十二道金牌，又接到各路大军和粮草都已南撤的消息后，仰天长叹，念了一段《扑灯蛾》，是多么的扣人心弦！随着说白的发展，我国也发展了一套丰富的衔接唱与白的手法。戏曲有介于白与唱之间的吟诗、念引子、叫头、滚白等，通过这些手段，白与唱常常是结合得那样微妙。新歌剧中当然不一定要直接摹仿戏曲的韵白，但是我国有这丰富的说白的传统，是可以作为新歌剧中创作上的借鉴的。

唱和说的关系处理得好，不但可以不产生不谐调，而且可以互映成趣，相得益彰。

《刘三姐》对歌一场，作者在一段唱中夹了一句白：

三 姐（唱）：九十九条打猎去，
九十九条看羊来，
九十九条守门口，
还剩三条……

秀 才（白）：啊！怎么样，三条什么？

三 姐（唱）：狗奴才。

三姐故意迟疑，以退为进；秀才急于取胜，迫不及待地抓住一切机会进攻三姐，结果反而弄巧成拙。穿插了一句说白，戏就有趣多了。《红珊瑚》第二场，孙富贵押珊妹前往牛头岙，二人有一番对话，作者既不处理成对唱，也不处理成对白。珊妹心事重重地默思默想，一段又一段地唱着，孙富贵在一旁不断地插嘴，说闲话：

妹（唱）：浪涛滚滚向东流，十九年的苦难已到了头。

孙（白）：对！苦日子到头，好日子开头，船一靠牛头，你可就抖起来啦！

妹（唱）：爹爹的话儿记在心，生不告饶死不低头。

孙（白）：你爹，你爹是个老混蛋，抗租抗税闹造反，这几年他三番两次领头干……

姍妹被迫租身，决心投海自尽，心中悲愤无比。她只顾想她的心事，不屑于理会孙富贵。孙富贵押姍妹前往牛头岙，算是干着了好差事，心里高兴无比。他完全理解姍妹的心情，却偏要不知趣地插嘴。二人的话语完全不投机。正是通过一说一唱的对比，一悲一喜的心情，一个倔强一个油腔滑调的性格，也就更加鲜明地表现出来。音乐也显得格外生动，戏也显得格外有风趣。类似这样的例子，还可以举出很多。总之，运用唱腔，一定要抓准时宜，掌握分寸，该唱的时候唱，适于说的时候，不妨交给说白。这样有利于更有效地发挥音乐的作用，也有利于戏。

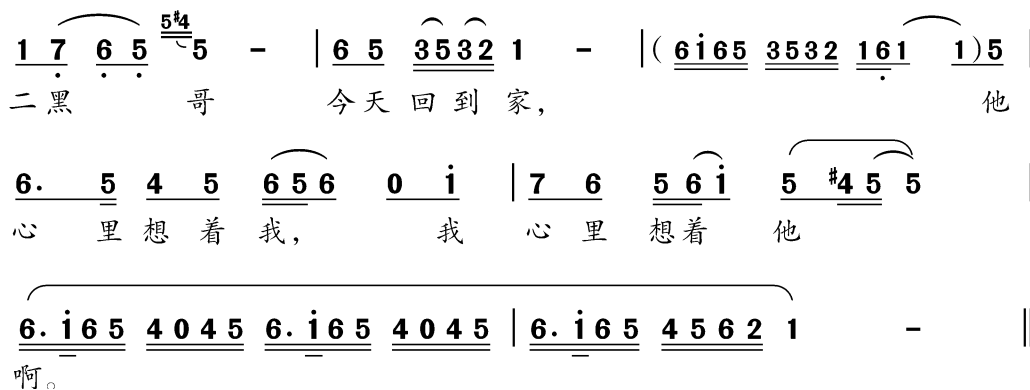
三

音乐的戏剧化，这就是说，在歌剧中的音乐要充分地表现好戏。歌剧是唱戏，不是唱歌。唱歌以歌声打动人心为唯一目的，唱戏不是这样，歌声是用来展开戏剧矛盾，表现剧情的。好唱腔，应当把人带到戏剧情节中去，使人忘掉了是演员在歌唱。李渔说：“唱曲宜有曲情，曲情者，曲中之情节也。”^①程砚秋同志也说过：“戏曲中一切部门都是为了表达剧情，因此音乐当然不只是为了好听，还必须要求它把剧中人的心情、声韵表达出来。合于剧情，合于人物性格、身分的是好腔，不合于人物性格、身分的，就是好听，也只是花腔，是卖弄。”^②离开了戏剧，再美妙的音乐也会成为多余的。

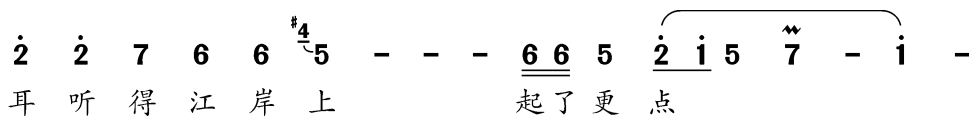
唱腔表现剧情，主要是表现人物在具体情节中的心理状态。我国传统戏曲很强调腔和字的关系。元明以来，许多戏曲理论家写了关于声韵方面的著作，这是什么道理呢？当然不单纯是为了唱清楚剧词。唱腔用来表现人物的说话，唱腔要自然，就要让人感到，演员既是在唱，又是在说，唱要细致地表现出人物说话时的神态、表情、语调。人们常说，唱要和说一样的自然，说要和唱一样的动听。戏曲讲究“千斤念白四两唱”，这不是说唱不重要，而是说演员要先掌握念的功夫，然后才谈得上唱。不会念，是很难唱得好的。《小二黑结婚》里，二黑从县里回来，小芹唱：

① 《中国古典戏曲论著集成》第7册，第98页。

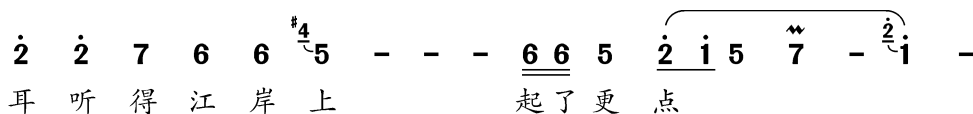
② 《程砚秋文集》，中国戏剧出版社1959年版，第155页。



这段唱腔备受称赞, 原因就在于它不但旋律很美, 而且把小芹又欣喜、又羞臊的心情表现得十分真切。特别是句末的拖腔, 那欲语又止的神情是表现的多么惟肖惟妙: 每一个人物, 不但因性格、身分的不同, 心理状态有很大的不同, 同一个人物, 在不同环境, 不同情节里, 表情、语调也都有着很大的不同。优秀的戏曲演员常常能够细致地掌握这些差别。王文娟同志演《黛玉焚稿》, 她是唱的那样恰如其分: 黛玉烧掉了刻骨铭心的诗稿, 表示和宝玉决裂, 这是她叛逆性格发展的顶点, 感情是很激烈的, 然而这时她病重身危, 体质是极为虚弱的。王文娟同志把黛玉悲愤、绝望的情绪表现得十分强烈, 但是又随时让人感觉出, 她是病人, 她竭力把全部的悲愤发泄出去, 然而又经不起强烈的情绪冲动。常香玉同志演唱《蝴蝶杯》中的《藏舟》, 有一句唱腔和某些演员有着很细小的差别:



人家是这么唱的:



差别只在结束有无装饰音上。头一种唱法给人以逐渐消失的感觉, 它突出了深夜宁静的气氛, 似乎胡凤莲小心翼翼地害怕惊醒了船中的公子, 又害怕岸上有人发现。后一种唱法曲调是活跃了一些, 然而加了装饰音, 宁静的气氛是削弱了。一字之差, 看出艺术造诣的深浅。优秀的艺术家总是苦心孤诣地追求把情节表现得十分真切。为揣摩红娘上楼见莺莺报告张生病情时的神情, 常香玉同志把唱腔修改了不

下十余次。《红珊瑚》处理珊妹和阿青在鼓浪岗相遇，有几句唱腔也很有讲究。珊妹唱了四句：“头昏目眩朦胧胧，面对亲人认不清，珊妹睁眼仔细望，像是梦来又非梦。”按一般的处理法，自然是让珊妹一气唱出来，作者却别出心裁，前两句交给幕后合唱，后两句珊妹接腔。珊妹逃生来到鼓浪岗，精神和肉体都经过一番紧张的搏斗，见到有人，心情是戒备的，认出了阿青，骤然释下紧张的心情，她兴奋过度，竟瘫软地倒在阿青身上。这时如果让珊妹马上张口唱起来，自然也无不可，然而不如让二人沉默片刻更好。人在激动时，是会做出很激烈的动作的，然而到了最激动的时候，却常常反而说不出话来。这里虽然只是两句腔交给了幕后合唱，戏却细致多了。从这里也看出作者苦心经营的匠心。

有的同志认为歌剧中的咏叹调出现时，情节停顿；咏叹调结束时，情节重新展开。在这种理论影响下，我们有些歌剧不是或者不完全是根据情节的需要来安排唱腔，在唱腔里，人物的情感不是通过情节的发展自然地流露出来，而常常让人物游离情节，任意作一些回忆、畅想，甚至直接向听众作内心表白。这样的唱腔无助于推动剧情的发展，常常使戏显得累赘。我以为这是值得注意的。歌剧和一切戏剧一样，人物是通过行动来表现性格。人物行动的过程构成了情节，情节只可能进展的快或慢一些，怎么能让它在某一段落里突然停止呢？人物在一定的戏剧矛盾中，产生了比较集中的内心活动，于是出现了抒情场面；而一定的内心活动又促进了人物的行动，所以抒情场面又能推动情节的发展。抒情场面不是随便什么时候都可以出现的。韩英被捕后，对同志的思念，对敌人的仇恨，交织在一块，所以她才能唱了那么长的一段。这一段长而不嫌其长，没有这么一长段唱腔，戏反而显得不真实。红霞把赵志刚放走时，原先有一长段对唱。一对革命情侣作生离死别，自然有无数的话要说，然而处在四面受敌人监视和追踪的环境下，二人作长篇的对话，这就不真实。据说最初有一次演到这里，台下一位听众着急地冲着赵志刚说：“你还不快走，还唱什么？”所以后来作者就把它删掉了。韩英向母亲诀别时，唱了一大段“看天下劳苦人民都解放”，唱腔和情节是结合得那样的紧密。韩英处在那样的情节中，按照她性格的发展，她必定要那么唱，而且只可能那么唱。作为一个革命者，临刑之前，自然充满着对敌人的仇恨；作为一个孝顺的女儿，临死之前，自然充满着对母亲的关切。难得能在刑前见到母亲，她满腹的话活像潮水一样地涌出来。她宽慰母亲，希望她能放下心来让自己去就义，因此很自然地叙述起和母亲同甘共苦的二十六年生活，殷切地向母亲表明了自己的心迹。韩英无比英勇的气概和无比瑰丽的胸怀是通过这一番对话很自然地流露出来。她并不觉得自己这一席话语有什么不平

凡之处，然而正是这样，她的英雄性格才丝毫没有矫揉造作之处，才愈能给人以强烈的感染。这段唱腔构成了情节发展的不可缺少的环节，没有这一段唱，人们就不理解，韩母后来为什么会那么坦然地让女儿去就义。歌剧的抒情是戏剧性的抒情，它既是人物主观上的抒情，又在客观上展开了事件的进程，人物不是静止地陈述自己的内心面貌，而是戏剧性地发展着自己的情绪。歌剧唱腔和一般抒情歌曲的区别也在于这个地方。戏曲唱腔在刻画人物心理上，特别强调描写心理发展的层次。特别是梆子，皮簧系统的戏，积累了一套丰富的板腔变化的手法：慢板、原板、二六、快板、流水、紧打慢唱……可以把人物心理发展的层次刻划的十分分明，道理何在呢？就在于适应戏剧刻划人物的特殊需要。

歌剧音乐有它独立的音乐形象。但是歌剧却不以表达音乐形象为满足，音乐参与了统一的舞台形象的刻划。因此要塑造出完整的戏剧形象，还要处理好唱腔与表演的结合。马连良先生谈到自己的创腔经验时说：“不论唱或是念，都不能离开表情、动作、身段、神态来单独进行，而是要互相结合，辉映成趣。否则不但减弱唱和念的艺术效果，也会使观众感到单调。”^①有的同志说，欣赏唱工戏向来是听戏而不是看戏。人们常把欣赏戏曲称为听戏，这是事实，有些人欣赏戏时，专门注意听，这也是事实。但是对于广大群众来讲，戏是既听又看的，我想这是很明显的。戏曲演唱不但讲究“口中有曲”，而且讲究“面上有曲”，“身上有曲”。人们要求的是视觉和听觉统一的美，某一方面有缺欠，就会破坏了艺术的完整。谭鑫培演戏，人家称赞他“浑身是戏”，好演员确实应当用全身来演戏。眼睛是心灵的窗户，戏曲把眼法列为训练的基本功之一。廖静秋演杜十娘，那一双深情、明亮的眼睛，有多么大的艺术魅力！一个歌剧演员不善于运用眼睛表达情感，恐怕很难算是完全的演员。据说常香玉同志练唱，她习惯于唱和做一起练，否则不容易唱出真情实感。这很有道理，这样更有助于演唱者进入角色。戏曲表演上精采的地方，常常是唱或念和做巧妙结合的那一刹那。常香玉同志演红娘，唱到“我就说呀，张先生的病不轻”时，插了一笑。就是这一下笑，那样的俏皮，使人久久不能忘怀。郭兰英同志演《白毛女》，唱到“娘生我爹养我”时，突然跪了下来。这位纯洁、善良的少女受到奸污后，她沉痛地感到辜负了爹娘。导演预先没有安排这一动作，而演员唱到这里，情不自禁地跪了下来。这一跪，给人以极大的震荡。

处理好唱腔与表演的统一，当然更重要的在于演员，然而音乐创作也有很大的

^① 《戏曲演员演唱及创腔经验》，音乐出版社1962年版，第35页。

关系。我们常常不容易感觉到音乐创作和身段表演的联系，事实上演员经常是在音乐的节奏里进行表演。好音乐可以启发表演；不考虑舞台效果的音乐，常常束缚住表演。韩英越狱返湖后，唱了一段《踏遍洪湖找亲人》，这样的唱腔本身就带有鲜明的表演形象，唱起来不辅以表演简直是不可能的。作者在每句腔之后几乎都用了过门。运用过门，这是司空见惯的事，然而这里的过门却不能一概而论，没有这些过门，演员一边唱，一边跑场，一边作繁重的表演，这简直是不可能的。足见作者在写曲子时，就细致地考虑到表演的效果。

有的同志说，让音乐表现戏剧，就会限制了音乐，降低了音乐的作用。确实是限制了音乐，但是每一种艺术形式都有它的限制。你写交响乐，就要按交响乐的规律来创作；你写群众歌曲，就得按群众歌曲的规律来创作；你为歌剧作曲，就不但受音乐规律的限制，而且受戏剧规律的限制。这种限制有什么不好呢？没有这些限制，各种艺术形式就会没有区别了。至于说降低了音乐的表现作用，我以为恰恰相反。让音乐更好地表现戏，更好地和语言、情节、表演相结合，把它摆在剧中一个恰当的地位上，这正是为了更好地发挥音乐的表现力，也正是提高了音乐在剧中的作用。如果把音乐从剧中孤立出来，让音乐和戏剧脱节，这不正是降低了音乐在剧中的作用么？这样，既削弱了剧的整体，也削弱了音乐本身。记得张敬安同志谈到《洪湖赤卫队》的创作时说道：“虽然我们在进行音乐创作的时候并不把音乐凌驾于一切之上，但我们往往容易和其他空间艺术脱节，而无形中把音乐创作孤立起来。”“我们也有时遇见这样的歌剧音乐，冗长的、缺乏动作性和目的性的独唱、重唱、合唱、器乐间奏，使演员在舞台上不知所措，动嘛，的确是动不起来；做戏嘛，实在无戏可做。导演也无法安排，结果演员在台上手僵脚硬地盼望音乐快点结束。这种只见音乐不见戏，只见作曲家不见演员的搞法，往往会使观众很不满意。”这些话对我们某些歌剧的批评是尖锐的，但也是恳切的。我完全同意这些话。对于我们从事音乐工作的讲来，重要的不但在于懂音乐，也在于懂戏。只有一切从戏的全盘出发，既考虑到音乐的特性，又考虑到音乐和其他手段的结合，才有助于歌剧音乐创作的提高。

一九六二年九月二十日

（原载《戏剧报》1962年第10期）

关于“社会主义戏剧”

话剧艺术的战斗任务

——用共产主义思想教育人民

《戏剧报》社论

中华人民共和国文化部于二月二十日至三月二日在首都举办了话剧观摩演出。参加这次观摩演出的剧目有：中国青年艺术剧院的《降龙伏虎》，河北省话剧团的《红旗谱》，上海人民艺术剧院的《枯木逢春》，北京人民艺术剧院的《英雄万岁》，中华全国总工会工人话剧团的《比翼齐飞》，中国人民解放军战友话剧团的《槐树庄》，中国人民解放军前线话剧团的《东进序曲》，中央戏剧学院实验话剧院的《英雄列车》，四川人民艺术剧院的《丹凤朝阳》，辽宁人民艺术剧院的《海边青松》，山东省话剧团的《一个老红军》，中国儿童剧院的《革命的一家》，共十二个话剧团体的十二个剧目。这些剧目都是新创作的。它们或是歌颂“大跃进”，或是回忆革命史，都反映了我们这个伟大的群众时代，表现了中国人民革命和建设的丰功伟绩。这些剧目有的正确地反映了敌我矛盾，教育人们对敌人应当采取什么态度；有的正确地反映了人民内部矛盾，为正确处理人民内部矛盾树立榜样和提供经验教训。在这些剧目中，塑造了曾国光、陈秉光、郭大娘、朱老忠、罗舜德、邢书记、安业民、张车长、张朝凤、杨诚、杨志雄、曹桂枝等一系列英雄人物和正面人物的形象。这些人物都是在尖锐的斗争中成长壮大的，他们的英雄行为对观众将起到巨大的共产主义教育作用。这些剧目从内容到形式，作了进一步群众化和民族化的努力，获得了很好的成绩和可贵的经验。可以看出，这些剧目的思想水平和艺术水平，比过去有了很大的提高。一九五六年第一届全国话剧观摩演出中，涌现了不少优秀剧目，至今令人难忘。但总的看来，这次观摩演出的成绩是大大超过那次观摩演出的成绩的。参加这次观摩演出的话剧团不到全国话剧团的十分之一，参加这次观摩演出的剧目只占全国话剧演出剧目的一小部分。但是一斑可以窥全豹，今天我们话剧艺术的水平是大大提高了。建国十年来的成绩超过了解放前四十几年的成绩，“大跃进”两年来的成绩又超过了解放八年来的成绩。这些成绩的得来，正是话剧贯彻了总路线，贯彻了党的文艺方针，贯彻了毛泽东文艺思想的结果。

自一九五八年“大跃进”以来，全国各话剧团加强了党的领导，贯彻了总路线，贯彻了政治挂帅的原则，剧场演出和巡回演出并举，上山下乡。为工农兵送戏上门，辅导群众业余话剧活动，劳动锻炼；在业务上大走群众路线，大中小剧目并举，大搞专业和业余、专家和群众的结合。这一切，促使话剧工作者的思想大为提高，话剧艺术的面貌大为改变，因而优秀剧目不断涌现。参加这次观摩演出的剧目正是这些优秀剧目的代表。这次观摩演出的举行，就是为了检阅成绩，鼓舞士气，交流经验，互相学习，树立雄心壮志，以达到进一步繁荣和发展话剧艺术，提高话剧的思想、艺术质量，使它更好地为社会主义建设服务的目的。可以说，这次观摩演出是一次跃进成绩的检阅大会，也是一次继续跃进的动员大会。

我们的话剧艺术是最便于用共产主义思想教育人民的武器之一。为了促进全国人民更快地把我国建设成具有现代工业、现代农业、现代科学文化的伟大社会主义国家，并为将来过渡到共产主义积极准备条件，文学艺术必须帮助全国人民大大提高共产主义思想觉悟，积极培养共产主义道德品质。因此，用共产主义思想教育人民，这是我们文学艺术最根本的任务。但是，文学艺术必须通过形象来宣传思想，只有通过现代生活的描绘才能表达现代人才有的伟大理想。在文艺作品中，也可以用马克思主义的观点去表现古代人民的生活和斗争，好的历史剧对今天人民有一定的教育作用，因此，人民需要历史剧。但是任何历史剧中都不可能出现具有共产主义思想品质的人物形象来教育人民。如果让古人有今人的思想，那就不仅不能起到教育今人的作用，反而是犯了反历史主义的错误，贬低和歪曲了今天伟大的现实。由此可见，要宣传共产主义思想，不通过具有共产主义思想的人物的形象描绘，是不可能的。因此，那种在表现现代人民生活具有优越条件的艺术形式，比如话剧，就更适宜于用共产主义思想教育人民。我们应当大大利用话剧善于表现现代人民生活这个优越条件，更好地反映今天伟大的时代精神，创造出大批具有共产主义思想和风格的英雄人物和先进人物形象来，通过他们，用我们同时代最伟大最崇高的共产主义思想来教育我们的广大人民。党和政府对话剧十分重视，人民群众对话剧期望殷切。这种重视，这种期望，更加鼓舞话剧工作者要把这个光荣的任务更好地担当起来。

这次话剧观摩演出深刻地表明了：要使话剧更好地用共产主义思想教育人民，话剧工作者必须进一步深入进行思想改造。教育者必先受教育。今天话剧所取得的成绩是和话剧工作者思想改造的成绩分不开的。新中国成立以来，话剧工作者的队伍不仅在量的方面有着很大的发展，在质的方面也有了很大的提高，特别是“大跃

进”两年来，话剧工作者的思想面貌有了巨大的改变。但我们并不以此为满足。话剧工作者应当树雄心，立大志，在自己的思想中真正建立起共产主义的世界观，彻底清除资产阶级世界观的残余。这就要求话剧工作者更好地同劳动人民相结合，更认真严肃地学习马克思列宁主义，毛泽东思想。只有这样，才能使自己在思想改造的道路上不断前进。

这次话剧观摩演出深刻地表明了：话剧要更好地担当用共产主义思想教育人民的任务，就必须进一步贯彻总路线，进一步贯彻党的文艺方针，进一步贯彻毛泽东文艺思想。话剧工作者必须坚持政治挂帅的原则，继续深入贯彻为工农兵服务的方针，使话剧艺术真正生根在劳动人民之中，为劳动人民而创作，深刻地表现工农兵劳动人民，创造具有艺术感染力的劳动人民的英雄形象和正面形象，寻求最好地表现内容的民族新形式，创造最新最美的话剧艺术，为劳动人民所利用。上山下乡，送戏上门；一面劳动锻炼，一面辅导业余戏剧活动；一面改造自己的思想，一面取得创作的源泉；发动群众，大搞创作；大大促进普及和提高了的结合，专业和业余的结合，专家和群众的结合；这些做法已经被一再证明能够使话剧健康地飞速地发展，因此必须继续大力贯彻。

为了更好地用共产主义思想教育人民，就必须在话剧创作中更好地贯彻革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的原则。这个原则是毛主席随着党的社会主义建设总路线的确立和人民群众大跃进的出现，为了文艺创作的实际需要提出来的。它是一切进步文艺特别是无产阶级革命文艺全部经验的科学概括，是以马克思主义世界观为其灵魂的。它要求文艺作品反映我国社会主义现实的革命性发展，从马克思主义的不断革命论和革命发展阶段论的观点去观察和反映生活，从今天看到明天，从社会主义现实通向共产主义理想。今天我国社会生活本身就既富有求实精神又富有远大理想，我们的工作作风愈来愈细致，我们的建设规模愈来愈宏大，我们的现实在一步步向理想发展，我们的理想又一步步转化为现实；现实和理想在我们生活中如此高度地结合着，如果不用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的原则来指导我们的创作，我们的创作就很难充分地反映这个叫高山低头、河水让路的伟大群众时代的本质的面貌。只有在这个原则的指导下，我们的话剧工作者才能站得高，看得远，塑造出真正符合我们时代精神的共产主义英雄形象来，以达到更好地用共产主义思想教育人民的目的。

同时，这种创作实践本身就是对修正主义文艺思潮的有力还击。目前，修正主义文艺思潮仍然是我们的危险的敌人，对它进行斗争是我们当前的战斗任务。我们

要努力学习掌握毛泽东文艺思想的武器，不仅在理论战线上，而且通过创作实践，彻底粉碎修正主义文艺思潮。

话剧艺术从内容到形式进一步群众化和民族化是话剧工作者长期努力的方向。我们不仅要使话剧艺术更好地反映今天这个伟大的群众时代，更好地反映今天中国各族人民群众的思想感情和心理状态，而且要努力使话剧能够为广大群众所接受，喜闻乐见。这就要求话剧艺术具有鲜明的民族风格和生动的群众语言，具有生动活泼的中国作风和中国气派。中国民族有自己的特色，在生活中，在文艺中，有表达思想感情的特殊方式。在艺术创造上，我们要敢于标民族之新，立民族之异。在民族化的问题上应当允许多样化，并且提倡多样化，提倡多种多样的实验和创造。不要定于一尊，以免把路子卡得过窄。我们应当向古代和国外的作品借鉴，但学习古代作品是为了更好地为现代人民服务，学习外国作品是为了更好地为中国的群众服务，一切都应当是为了今天的中国的群众。离开了这一点，就会变成最没有出息的文艺上的教条主义。

“百花齐放，百家争鸣”的方针，是无产阶级极端坚定的阶级政策。对话剧来说，并不例外。批判资产阶级思想和修正主义文艺思潮，必须站在马克思主义的唯一立场上；我们大力提倡的也是用共产主义思想教育人民的作品。但是我们并不排斥符合毛主席提出的六条标准的一切作品。各种不同的形式、风格、流派，只要它是健康的，又是为健康的思想内容服务的，就都是我们所需要的。

在党的领导和毛泽东文艺思想的指导下，话剧艺术已经取得了巨大的成绩，今后，一定会取得更大的成绩，突破已有的思想水平和艺术水平而攀登上新的时代的高峰，在加速社会主义建设和为过渡到共产主义准备条件的伟大事业中，做出更大的贡献。明年是我们伟大、光荣、正确的中国共产党建党四十周年，可以预期，我们的话剧工作者们一定会鼓足干劲，创造出一批更新更美的剧目来向党献礼的。

（原载《戏剧报》1960年第5期）

话剧的新面貌

——在话剧观摩演出大会上的发言

伊兵（周纪纲）

文化部在首都举办的话剧观摩演出已经胜利结束。参加这次观摩演出的剧目有《枯木逢春》、《降龙伏虎》、《槐树庄》、《比翼齐飞》、《英雄列车》、《海边青松》、《一个老红军》、《丹凤朝阳》、《英雄万岁》、《东进序曲》、《革命的一家》、《红旗谱》十二个。这些剧目都是一九五八年“大跃进”以来的新创作，它们是全国各地在同一时期里所产生的许多优秀剧目中的一部分。

“大跃进”以来，话剧工作在党和政府的领导下，高举毛泽东文艺思想的红旗，坚持政治挂帅和群众路线，坚持党的文艺为工农兵服务的方针，实行剧场演出和巡回演出相结合的制度，上山下乡，深入工厂、农村、矿山、工地、兵营，送戏上门，进行劳动锻炼和辅导工农兵业余戏剧活动。这就使话剧工作者和工农兵群众的联系空前地密切起来，使话剧艺术和伟大群众时代的联系空前的密切起来，从而深刻地改变了话剧队伍的政治、思想和精神面貌，深刻地改变了话剧艺术的面貌。这次演出的十二个剧目，有的歌颂“大跃进”，有的回忆革命史，题材范围上溯党领导的新民主主义革命的最初阶段，直到当前的社会主义革命和社会主义建设，鲜明地展示了我国人民革命斗争和生产建设的波澜壮阔的图景，并在这上面刻画了一批工农兵英雄人物的动人形象。话剧艺术和工农兵群众紧密结合，吸取群众的智慧和创造，并且站在共产主义思想的高度反映群众的生活和斗争，反映伟大的群众时代，这样就使话剧艺术进一步群众化了。在艺术风格上，参加会演的剧目在舞台上百花竞妍，各具特色，渲染着鲜明的地方色彩和民族色彩，鲜明地显示出话剧艺术的民族独创性。话剧艺术的群众化，民族化是它成长和发展的鲜明标志。如果把这次观摩演出期间上演的剧目和一九五六年第一届全国话剧观摩演出时期话剧艺术的思想质量和艺术质量比较起来，那就不难看出两者之间的巨大差别了。

第一届全国话剧观摩演出的剧目的政治方向是正确的，它是全国话剧艺术走上工农兵方向的第一次大检阅。在那次会演中出现的一批优秀剧目如：《万水千山》、

《战斗里成长》、《考验》、《冲破黎明前的黑暗》、《杨根思》、《不能走那条路》、《明朗的天》等等，以及这些作品中的英雄人物和正面形象，至今还深印在人们的记忆之中。但会演中也有一部分作品反映生活比较肤浅，人物描写也比较单薄，这是事实，在当时条件下，出现这一现象是完全可以理解的。那时我们作家正在实行同劳动人民的结合，正在开始改造自己的世界观，要他们一下子就写出思想深刻、艺术成熟的作品，那是不切实际的。当时有些同志对无产阶级戏剧这一新生事物因为爱之深，所以责之也严，他们那种恨铁不成钢的心情是可以理解的。但是那时另外有些人是存心不良的，他们以反对公式化、概念化、自然主义为名，实际上是在恶毒地攻击话剧的工农兵方向，攻击社会主义制度。那时南斯拉夫修正主义的戏剧专家也在观摩演出期间兴风作浪，他捧我国的古典戏曲，轻视和反对我国的现代剧。他的政治目的很明白，就是要我们对无产阶级的戏剧艺术丧失信心。国际修正主义者和国内的修正主义者结成了反对无产阶级戏剧这一新生事物的合唱团，他们的叫嚣意在制造迷雾，用以扰乱无产阶级戏剧的方向。

马克思主义者懂得，在发展中的新生事物总是不完善的，总是要经历从不完善到完善的过程的。对还不完善的新生事物，必须采取保护的态度，采取帮助克服缺点和热情鼓励相结合的态度，不应当对它作不切实际的苛求，更不应该泼冷水。至于那些以反对公式化概念化为名而攻击党的文艺路线的人，他们实际上已经滚到修正主义的泥坑里去了。不久，党领导全国人民进行反击资产阶级右派的斗争，文艺界也击败了资产阶级右派和修正主义，经历了一场激烈的思想政治方面的社会主义革命。这次话剧观摩演出取得的巨大成就，不能不归功于这一场斗争的胜利，不能不归功于总路线和“大跃进”。它们把话剧队伍中很大一部分艺术生产力从资产阶级个人主义的束缚中解放出来，使整个队伍形成党领导的坚强的战斗集体。在“大跃进”的艺术实践中，话剧工作者发扬了共产主义精神，意气风发，创造力旺盛，因而取得了话剧创作上的丰收。这是党的文艺路线的胜利，毛泽东文艺思想的胜利。

文艺界粉碎了资产阶级右派和修正主义的进攻之后，并不是从此天下太平了，毛主席指出：“我国社会主义和资本主义之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，作为阶级的意识形态，还要在我国长期存在，如果对于这一形势认识不足，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。”（《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）文艺是阶级斗争的风雨表，我国社会主义和资本主义两条道路的斗争必然会在文艺领域中得到反映。一九五九年六月，

于黑丁、胡青坡、赵寻等同志在武汉发起了一个文学创作如何反映人民内部矛盾的讨论。他们认为人民内部矛盾就是领导和被领导的矛盾，就是人民群众和官僚主义的矛盾，文艺反映人民内部矛盾就是揭露官僚主义和人民群众的矛盾，就是要从对“落后人物”和“消极现象”的揭露和批判中表现人民内部矛盾，这是他们的社会责任。于黑丁等人完全抹杀了毛主席指出的我国社会阶级斗争的形势，不承认我国人民内部矛盾的主要内容仍然是无产阶级和资产阶级的矛盾，社会主义道路和资本主义道路的矛盾。他们的反映人民内部矛盾就是揭露批判社会的“阴暗面”的理论，是直接违反毛主席文艺理论的原则和关于处理人民内部矛盾的学说的。

这次观摩演出中的许多剧目，都是正确地反映了我国当前的人民内部矛盾的。这些剧目的思想和艺术的力量，给了于黑丁等人的虚伪理论以毁灭性的打击。

人民内部矛盾不是现在才有的，但是在各个革命时期和社会主义建设时期有着不同的内容。由于内容不同，因此对于作家来说，它就成为一个新的课题。从这次会演中的不少剧目如《枯木逢春》、《降龙伏虎》、《丹凤朝阳》、《一个老红军》、《比翼齐飞》、《英雄列车》、《槐树庄》等看来，我们的剧作家在处理有关人民内部矛盾的题材的时候，由于有了毛主席关于正确处理人民内部矛盾的学说的指导，已经能够对生活进行正确的分析，从而能够在作品中反映出生活中的本质的东西。两条道路的矛盾是人民内部矛盾中的主要矛盾，它和两条路线的矛盾以及先进与落后的矛盾，是人民内部不断地出现和不断地得到解决的矛盾。《槐树庄》、《一个老红军》从头到尾贯串了两条道路，两条路线及先进与落后的矛盾斗争。《槐树庄》描写一个村庄从解放到人民公社化这段时期内的变化和发展，整个历史就是阶级斗争史，也是两条道路，两条路线，先进与落后的斗争史。《一个老红军》反映了一个村庄人民公社化之后的一场保卫总路线，保卫人民公社的激烈斗争，它歌颂了保卫总路线，保卫人民公社的英雄人物和革命群众，批判了富裕中农的资本主义思想和破坏行为，批判了党员大队长的右倾思想。《枯木逢春》用新旧社会的对比的手法和江南田园风的抒情笔触，歌颂了党和毛主席对人民生活 and 生产的无限关怀，歌颂了党领导群众战胜血吸虫病的丰功伟绩。它反映了罗舜德和刘翔之间的两条道路和两条路线的斗争，前者走无产阶级红专道路，后者走资产阶级白专道路，前者执行的是党的医疗路线，后者主张的是资产阶级医疗路线，这个戏同时还反映了苦妹子、方冬哥的先进思想和方母的落后思想之间的矛盾。《丹凤朝阳》歌颂了张朝凤等妇女建设社会主义的冲天干劲，和她们所代表的多快好省的路线，批判了熊队长的官僚主义，保守思想，和他所代表的少慢差费的路线。《比翼齐飞》歌颂了工人家属家庭妇女解放思

想参加生产劳动，参加社会主义建设的雄心壮志和积极行动，批判了工人阶级中一些人的大男子主义思想，等等。但这些作品在反映众多的矛盾时，能够突出主要的矛盾，作为全剧冲突的基础。比如《枯木逢春》的主要冲突还是体现在对以苦妹子为代表的广大血吸虫病患者的不同态度即关心和冷漠，也就是血防工作的两条路线的斗争上。

于黑丁等的谬论，看来似乎仅仅是强调了反对官僚主义而已，其实不然，他们攻击的还是党的领导和社会主义制度。我们坚决反对他们的修正主义谰言，但不等于说我们不要反对官僚主义。官僚主义是应当批评的，问题不在于能不能批评官僚主义，而在于站在什么立场上来批评官僚主义。我们反对的是站在资产阶级的、无政府主义的、个人主义的立场上来批评官僚主义。这次会演的剧目中，像《丹凤朝阳》中的熊队长，《一个老红军》中的大队长，就是作为官僚主义的体现者而受到尖锐的批判的。这种批判是完全应该的。官僚主义者和一切人民内部矛盾中的反面形象，都不是敌人，而是团结改造的对象，所以对他们要从团结的愿望出发，经过批评或者斗争，使矛盾得到解决，从而在新的基础上达到新的团结。但团结改造的是犯错误的人，并不是他们的资产阶级思想，对他们的资产阶级思想则必须划清界限，进行深刻的揭露和批判。只有这样才能真正地团结改造他们。

在反映人民内部矛盾的问题上，我们和于黑丁等人的立场态度根本不同。我们反映人民内部矛盾的目的不是为了去扩大和加深人民内部矛盾，而是为了在舞台上树立正确处理人民内部矛盾的榜样和提供经验教训，用以促进社会主义内部的团结和统一。反映生活的目的在于指导生活，反映人民内部矛盾的目的在于帮助人民正确地认识和处理人民内部矛盾，推动生活的革命性发展。

有的同志认为在反映人民内部矛盾的作品中，似乎不能在反面人物身上集中缺点。因为反面的因素一多，就会把这个反面人物推到人民的外部去了，我们认为描写正面或者反面的形象都需要作艺术的概括，描写反面人物当然要突出他的反面特质，至于需要不需要集中缺点，或者集中到什么程度，那就要看主题、情节和形象塑造的需要。为了使反面形象更加生动、鲜明，在反面人物身上集中一些缺点不是不可以的。戏剧是集中简练地反映生活的艺术形式，它必须通过冲突和行动来表现思想情绪，如果反面人物过于单薄脆弱，冲突的展开也就会缺乏力量，反过来也就会影响到英雄人物、正面人物的形象鲜明性，使正面人物、英雄人物的形象也单薄起来。但是，在反面人物身上集中缺点，必须不超过毛主席所规定的六条标准的范围。超出了这个范围，那就是人民外部的矛盾了。我们谈论描写反面人物，消极现

象的目的并不是主张戏剧以描写这类东西为主。恰恰相反，我们主张戏剧作品应当表现生活中的积极方面，创造工人、农民、士兵和其他劳动人民中的正面人物、英雄人物应当是我们最光荣的责任。积极面和消极面，正面人物和反面人物是对立面，我们要写积极面也要写消极面，但是要以积极面为主。

话剧负有共产主义思想教育人民的责任，共产主义思想必须通过人，通过人与人的关系表现出来，去教育感染人民，因此用共产主义思想教育人民的关键，在于塑造具有艺术感染力的共产主义的正面人物、英雄人物。为了突出英雄人物，正面人物来自群众高于群众的正面特质，因此有必要舍弃一些为表现主题所不需要的非本质的东西，使之理想化。所谓理想化，就是作家艺术家站在共产主义思想的高度，对新人、新生活，新的道德风尚怀有崇高的理想，以此观察生活，评价生活，对生活作巨大的艺术概括，使人物典型化，使他具有鲜明的共产主义精神。因此理想化也就是典型化。在塑造正面人物、英雄人物的问题上，修正主义者的主张和我们存在着原则的区别。他们宣传“英雄也有三分种的动摇”，也是“资产阶级思想和无产阶级思想在一个脑瓜里共处”的，天下乌鸦一般黑，优点缺点一半对一半。因此他们认为把人物分成正面人物和反面人物就是“不科学”的，就是“简单化，脸谱化的办法”，等等。他们千方百计地要在英雄人物脸上抹黑灰，要在他们的身上加上资产阶级的东西，其目的在于使资产阶级思想的存在合法化，在于保护这些东西，动摇人们思想改造的决心和信心，并使他们产生对新英雄人物的共产主义品质的怀疑心理。他们实际上是资产阶级唯心主义者和狭隘的功利主义者，他们目光如豆，眼观鼻，鼻观心，把自己卑污的灵魂无限地扩大化，笼罩了整个世界。在他们看来，只有像他们那样的人才是真实的，无产阶级的共产主义英雄是不存在的，因此是不真实的。而在实际生活中，在无产阶级先锋队里，在工农兵和一切劳动人民之中，成千成万的英雄人物已经涌现，而且每时每刻在大量涌现出来。他们的舍己为人，大公无私，敢想，敢说，敢做的共产主义风格本身就是对修正主义谰言的严峻驳斥。他们是人民群众的标兵和生活的火车头，受到了广大人民的敬爱，成为他们奋勇前进的鼓舞力量。生活是文艺的唯一源泉，文艺应该去反映生活中涌现出来的无穷无尽的英雄事迹，“应当根据实际生活制造各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进”（毛主席：《在延安文艺座谈会上的讲话》）。这就是说，我们的文艺负有推动历史前进的伟大任务。要担当这个任务，首先要创造出一批批“比普通实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此更带普遍性”的英雄形象来。毛主席作的《沁园春》的词里写道：“数风流人物，还看今朝！”毛主席把“大跃进”中的

中国人民形容为“六亿神州尽舜尧”。这是人民的领袖对人民的热情歌颂，同时也表现了毛主席的伟大的理想，他对人民的无限信赖和伟大的期待。我们不但要学习毛主席的文艺思想，而且要学习毛主席诗词中革命现实和伟大的理想紧密结合的精神。我们一定要有理想，敢于创造人民英雄的典型形象，用理想化和典型化的具有深刻感染力量的当代英雄的艺术形象，去帮助人民推动历史的前进。

每个时代、每个阶级都在自己的文艺中创造了自己的理想人物。创造我们时代的理想人物，创造我们无产阶级的理想人物，这个责任落到了我们文艺工作者的肩上，这是我们重大的历史任务：我们要创造的是历史上从未有过的完全新式的人民群众的英雄。

这次会演中山东省话剧团演出的《一个老红军》许多同志都觉得这个剧本的创作还没有完成，这是事实。但是剧本仍然有它的可贵之处。山东省委指示剧作者们创造一个高标准的共产党员的形象，这种要求是完全正确的，这是山东省委对剧作家的信赖、是对他们政治上的莫大鼓舞，剧作者们就是根据这个精神去进行创作的。这个剧本的主角杨诚，是被作者放在具有社会意义的矛盾冲突中来考验的。他不但在长征中，在历次革命战争中英勇斗争，而且在农村的人民公社运动中坚决与富裕中农思想做斗争，热情地保卫了党的总路线，保卫了人民公社。由于作者们深入生活还不够，因此这个戏的矛盾冲突还揭露得不够深刻，英雄人物的行为还不够合情合理，但是这种创造一个高标准的共产党员形象的企图是很好的。只要作者们进一步深入生活，进一步提高思想和技巧，那么他们的企图一定能够完满地实现。

与此相反的例子是三月号《剧本》月刊上发表的赵寻同志的剧本《还乡记》。这个剧中的主人公也是一位老红军，老红军马兴国解甲归田参加农业劳动，这本来可以表现我们的优秀的共产党员在革命的各个历史阶段都是最坚决的无产阶级战士，表现在新民主主义革命期间南征北战的老红军，到了社会主义革命和建设时期仍然奋勇当先，这个形象刻画好了对群众会有多大的教育作用和鼓舞作用呀！但赵寻同志所表现的并不是老红军在社会主义革命时期的革命性，不是老红军这种把无产阶级革命进行到底的坚定性。赵寻同志也写了合作化，但那只是一个陪衬。（而且即使那一点，也描写得不正确，群众非常缺乏走社会主义道路的觉悟。）赵寻同志笔下的英雄“最可贵的品质”是什么呢？原来是他在爱情上的“道德”，而这又是一种什么样的道德呢？剧中主要的纠葛是老红军回到离别二十年的家乡，才知道妻子已经嫁给自己的亲兄弟，他的兄弟在抗日期间曾经投敌，合作化时他正在放高利贷，做粮食买卖，他的妻子与他生活得很不幸福。老红军见到这一切当然很痛苦。但他觉得

自己是共产党员，应该以共产主义道德对待这一切，所以还是劝他们和好。但他的好意反而引起他兄弟的误会、谩骂与打击。他都忍受了，相信自己的清白一定会被兄弟理解。最后他的弟弟被反革命分子利用破坏合作社，被打死了。经过了这种磨难，老红军又与妻子团圆了。赵寻同志认为这个老红军最美的就是这种所谓“共产主义道德”，并认为这种“道德”的美只有在这种复杂环境的考核中才能表现出来。但这不过是描写了一堆乱七八糟的男女关系，这里能考验出什么英雄品质来呢？在这种男女关系的纠葛中，这位老红军的思想感情显得十分卑微，低下，充满了令人作呕的低级趣味。这个人物身上丝毫没有二十年老红军的气质，这是对红军老战士的侮辱。把它和《一个老红军》对比起来，就更加鲜明地表现出两种不同的立场观点和方法，因而得出了两种截然不同的结果。由此可见，选择什么样的矛盾冲突，对于剧作的思想，对于人物形象，是有重大关系的。

下面，我想再谈谈这次会演剧目中的英雄形象的刻画。

《红旗谱》中的朱老忠，是中国北方农民英雄的典型。原著中的朱老忠是写得很成功的，改编者把它搬上舞台时，保存了原著的精神，进行了创造性的改编。舞台本始终是在和地主阶级的斗争中表现人物的英雄性格的。如朱老忠在少年时代就表现了他同他父亲朱老巩一样对地主有着深刻的仇恨，这种仇恨随着他的父亲和姐姐被地主陷害，以及他身边的同伴不断为地主陷害而日益加强。戏的第二场朱老忠在二十年后回到故乡，他怀着强烈的复仇愿望。剧本也表现了他已经明白像朱老巩那样个人反抗是不行的，他心怀大志，但沉着稳重，他一方面联系阎志和、朱老明等人，一方面加紧训练着下一代——朱大贵等。在惨痛的斗争经验中他盼望有个领头的人。剧本很好地描写了他对地主进行阶级斗争从自发到自觉的过程，如写他怎样如饥如渴地要会见共产党员贾湘农。在共产党的领导下他逐渐从个人反抗复仇的道路转到有组织有领导的阶级斗争道路上来，他最后成长为一个党领导的农民运动的组织者。

《东进序曲》中的陈秉光的英雄性格，是在他“出使江州”、“舌战群顽”的斗争中表现出来的。剧本准确地体现了毛主席在统战工作上所指示的“团结—斗争—团结”的原则，和“有理、有利、有节”的原则。陈秉光虽然只身去舌战群顽，在这场战斗中他充分表现了个人的机智与勇敢，但他之所以能够取得胜利还在于我们部队强大的政治军事威力，我地下党员起着积极的作用，并且首先分化了对方内部，争取了对方爱国军人的首先起义。在这样一些条件下，显示出陈秉光的英雄行为不是孤立完成的，而是代表了一种强大的政治力量。因此剧本反映的时代也就比较深

刻了。

《英雄万岁》中的曾国光，也是塑造得比较完整的。剧本也很好的表现了这个与群众紧密相连而又高于群众的英雄人物。在曾国光没有奉命进入坑道之前，坑道中的气氛是比较紊乱的，这些从不同单位撤退到这个坑道的战士还没有很好地组织起来。这些志愿军都具有高贵的品质，他们热爱祖国，不惜牺牲，但应当怎样更好地战斗，他们的看法都不是最高明的。他们有的主张拼出去杀伤敌人，有的主张先保存自己。曾国光一来，就把气氛转变了，首先他的革命乐观主义精神感染了大家，他指出志愿军不光会打仗，还会生活。战士们的思想生活经过一番整顿之后，不仅改变了坑道的外观，而且内心也不那么浮躁了。曾国光接受了上级的指示先是坚守坑道，从敌后牵制敌人，继而更进一步出动袭击敌人，直到配合我军夹攻，大破敌人。在戏开始时，坑道处在被动，不稳定的地位，但经过曾国光的努力，坑道变被动为主动，并发挥了空前的威力，创造了世界战争史的奇迹，曾国光在改变坑道地位的斗争中，创造性地体现了毛主席的战略思想。曾国光作为领导而高于一般战士的，是他有全局观念，他从大局的成败考虑进退。在暂时与上级失去联系的情况中，他更充分表现出那种以天下为己任的气度，不是惊惶失措，无所适从，而是立即提出要自力更生，他们自己解决了饮水等困难，并且创造了坑道战的先进经验。如果要把英雄写成中流砥柱，应当这样来写。曾国光是一个脱离了低级趣味的人，这不仅表现在他是有文化有技术的新型解放军军官，而且主要表现在他以为人民战斗为幸福，他不使人感到负伤之后怎样克制痛苦，而是把艰苦的战斗任务看成乐事。他的革命乐观主义精神使人们相信，即使在他准备牺牲生命的时候，也决不会皱一皱眉头的。

《枯木逢春》中的罗舜德也是刻画得比较成功的。罗舜德一出场，挑着担子上来，就鲜明地表现出他是一个普通劳动者，在与刘翔的斗争中，罗舜德体现了党中央对于人民生命健康的关心。罗舜德在中央全面进行血吸虫防治之前，就已经进行了血吸虫病调查工作。虽然血吸虫病是自古以来中外各国都束手无策的病害，但他一直孜孜努力研究消灭它的办法，他没有被古今中外束手无策的困难所吓倒，而是相信一定会有办法制服血吸虫的。对人民的热爱，使他有着这种信心。他不迷信西医，在防治工作中他执行中央的指示，团结中医，注意研究祖国的医学遗产，并且走群众路线，在群众中搜集可行的有效的方法。他善于发动群众，像拖拉机手方冬哥，也被吸引来参与这个斗争；他最后终于找到了根除和根治血吸虫病的办法。他也不是孤立地进行防治工作的，为了解决治病与生产的矛盾，他积极设法在不影响疗效

的前提下缩短疗程，把一个月缩为三天，因此，防治工作可以大力推行而不致影响生产，病人好了投入生产，反而大大有利于生产。他本人也十分关心生产，刘翔不肯去帮助抢收时，他主动去了。他把人民的事情看作自己的事情，他去专区开会，主动地购买了对病人极关重要的中药回来。本来是刘翔接受了这个任务的，但由于刘翔一心只想到自己的事情，自己的名和利，他根本没有完成任务。这些地方都把罗舜德的高贵的品质表现得很深刻。

《槐树庄》通过对华北农村解放十余年来激烈的阶级斗争的描写，创造了一位始终站在斗争前的英雄母亲形象。这个戏的前几场是十分出色的。贫农郭大娘对于革命事业有着深厚的感情，远在抗日战争期间，她就冒着生命危险担任八路军交通站工作。华北解放区一九四七年进行土地改革时，她担任了贫农团的委员，正当翻身农民们在分地主崔老昆的财产时，崔老昆的儿子崔治国回来了。崔治国想以革命干部的身份保护他的地主家庭，有些觉悟不高的农民在崔治国的威胁下，开始退缩了，也有的人犹豫起来，就在这个时候，郭大娘挺身站出来斗争了。在崔治国回来之前，郭大娘就说过，她就是对吃过她奶的干儿子崔治国这个人还有点温情，但崔治国没有站在革命立场上，郭大娘就毫不顾惜地抛弃了个人温情，她大义凛然地打垮了崔治国的威风，保卫了胜利果实。郭大娘的阶级立场阶级感情是十分鲜明，十分强烈的。郭大娘对于革命是忠心耿耿的。她自觉的沿着党所指示的社会主义道路前进。虽然她所领导的合作社在开始时有许多困难，但她充满了信心。就在合作社很困难时候，她并没有图省事，没有为了减少自己一些困难便对贫农赵和尚卖地的事不闻不问。她不能看着自己的阶级兄弟在摆脱了封建地主的剥削之后，又受资本主义势力的压迫，她毅然为他收回土地并欢迎他加入合作社。也就是在她工作很吃力的时候，她又失去了儿子，她的儿子在抗美援朝前线牺牲了，但郭大娘并没有被悲痛压倒，她继续坚定地在社会主义大道上前进。郭大娘在党的领导下从抗日战争、新民主主义革命时期，一直到社会主义革命以至在通往共产主义的人民公社化运动，都站在斗争的前列。《槐树庄》所创造的便是这样一个不断前进的中国革命母亲的形象。

《降龙伏虎》中的邢书记，比起一些戏剧作品中出现的党委书记的形象来，也是写得比较好的一个。剧作成功地表现出党的领导与群众的关系，邢书记总是站在群众一边的。邢书记工作深入，作风朴实，对于最重要最困难的事他总是亲自出马，更重要的还在于他总是头脑清醒，站得比较高，他对于群众力量有充分的估计，像在造桥问题上，他鼓励群众拿出智慧来，而不仅仅依靠工程师一个人，但他并不否

认技术知识的重要，当工程师提出一些难题时，他也能很重视这些问题，不过群众一时哑口无言答对不出时，他不是泄群众的气，而是帮助他们想法去克服困难。这样就加强了群众对于自己的智慧和力量的信心。

这些英雄形象都是通过了各种各样斗争的考验，在尖锐的矛盾冲突中成长壮大的。这些矛盾冲突都具有较大的社会意义，矛盾冲突的社会意义愈大，英雄形象也就愈高大。像《还乡记》中的老红军那样被放置在虚伪的矛盾冲突中，人物的意义就被大大贬低了。

此外，像《降龙伏虎》里的赵大康、金德龙、李玉桃，《英雄列车》里的女车长，《比翼齐飞》中的工人家属曹桂枝，《革命的一家》里的杨志雄和他的母亲，《海边青松》里的安业民，《丹凤朝阳》里的张朝凤等等，都是这次会演中出现在舞台上的成功的英雄形象和正面人物。这些人物也是在各种各样的斗争的考验中成长的。

今天的英雄人物不同于过去历史上任何时代的英雄人物。无产阶级英雄是以马克思主义世界观武装了头脑的最新式的英雄。他们是共产主义战士，他们既有求实精神又有远大理想，既有冲天干劲又有科学头脑，既藐视困难，又重视困难，既是革命的现实主义者，又是革命的理想主义者，既是革命阶段论又是不断革命论，在他们身上现实和理想是紧密地结合着的。要准确、生动而又深刻地表现这样的英雄人物，创造这样的英雄人物的典型形象，如果不用毛主席所提出的革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法来进行创作，那是不可能达到要求的。这是因为，革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，是以马克思主义世界观作为它的灵魂的。只有根据这个原则创造的英雄形象，才有强烈的倾向性和高度的理想，不但有社会主义精神，而且有共产主义精神。

在我们的文艺史上，也有过积极现实主义和积极的浪漫主义结合的作品，那结合的程度是不可能很紧密的。汤显祖在《牡丹亭》题词中为这部剧作辩护道：“第云理之所必无，安知情之所必有耶？”这里所说的“理之所必无”，指的是当时的现实，“情之所必有”指的是当时人民的幻想。这正说明了古代人民对美好生活的想望，只能表现在幻想的领域里。梁祝婚姻自由的理想只能在化蝶中实现，白娘子那样的战斗形象也只能托之于蛇精。人民美好的生活理想在封建时代是根本无法实现的，而且他们也看不见实现的途径，因此只好把理想寄托在幻想的神话的领域里，这是封建时代人民的悲剧。但是自从无产阶级登上历史舞台以来，自从马克思主义诞生以来，情况就根本改变了。无产阶级掌握了社会发展的客观规律，因此使它的理想不但远比前人的幻想宏伟，而且成为经过努力可以实现的东西。它完全能够从可能性

转化为现实。因此，无产阶级文艺作品中理想与现实的关系，已经不同于过去作品中理想与现实的关系。前一种是两者高度结合的，后一种就不可能达到这种结合的高度。从这个意义上说，革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合，正是为了表现我们社会主义现实生活中理想与现实的关系，正是为了推动历史的前进。比之于积极的现实主义和积极的浪漫主义的结合，革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合才是真正高度的结合。

这次会演中的剧目，基本上都是在革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的原则指导下进行创作的，这些剧目的成功，这些剧目中英雄人物创造的成功，是同这个原则的指导分不开的。我们看到了《英雄列车》所描写的京沈十二次客车青年包机组和全体乘客在途中排除万难战胜洪水的事件，《枯木逢春》所描写的江南消灭血吸虫病的故事，《降龙伏虎》所描写的山区农民为建设社会主义在龙涎河上架桥的故事，《英雄万岁》所描写的开创战争史上新页的坑道战故事，《比翼齐飞》、《丹凤朝阳》所描写的妇女在彻底解放的道路上迈步前进的事迹……我们看到：这些事件既是活生生的现实又是神话般的奇迹，它们既具有浓厚的生活实感又具有强烈的浪漫精神。我们看到：这些作品中的理想和现实，浪漫主义精神和现实主义精神是紧紧结合着的。

《红旗谱》描写了河北平原上以朱严两家祖孙三代为代表的革命农民对地主进行得如火如荼的斗争，但是这部戏最后的落幕却不意味着斗争的结束，而是给人预示着一个更为剧烈的革命风暴的即将来临。《东进序曲》反映了我新四军争取一切可以争取的力量团结抗日的斗争，矛盾冲突十分尖锐，但它只是新四军东进抗日的“序曲”，人们知道规模巨大的抗日战争还在后头。《枯木逢春》的结尾处，罗舜德从已经消灭了血吸虫病的双塔乡被组织调动到新的地区去进行人民卫生工作，人们看到一个精神饱满、不知疲倦的基层工作干部永远战斗在党所指定的岗位上。《槐树庄》描写一个村庄从土改到合作化，从合作化又到人民公社化的一系列重大变化，幕闭了，但是我们遥想着中国农村的共产主义未来。这些剧目既描写了今天，又揭示了明天，体现了马克思主义的不断革命论和革命发展阶段论的结合。

我们在充分估计了参加这次会演的剧目的成就和意义之后，也应当看到它们还有不足之处。

这些剧作的不足之处往往表现为离开了矛盾冲突去描写英雄人物。

例如《槐树庄》中的郭大娘，在后几幕中，虽然在成立高级合作社过程中，在反右派斗争以及在人民公社化运动中她都很积极，但形象就不如前三幕那么动人。

这是因为在高级合作化过程中，郭大娘和刘老成的冲突没有刘根柱和刘老成的冲突激烈；在反右派斗争中，群众很快就击败了右派，郭大娘也就没有什么作了；而在描写人民公社化运动时，又没有什么对立面。这样，郭大娘的形象就无法再提高了。

像《红旗谱》、《槐树庄》这类的剧本，概括的时间很长，不深刻描写英雄的成长就使人感到不满足。朱老忠使人不满足的一方面也在这里。前半部戏中，关于朱老忠与严志和怎样谋划复仇，怎样觉悟到应当联合起来等等都刻画得很生动。但在他们获得党的领导以后，思想却不再提高了，在朱老忠身上仍然存在着浓厚的江湖侠义之气，作为一个接受党的领导，并成长为农民运动的组织者的朱老忠，究竟在思想上发生了什么变化，表现得就不够了。没有看到朱老忠怎样在农民运动中成长起来，也是很可惜的。

在描写英雄人物时，应当描写他是群众中的一分子，他在群众之中，但作为英雄人物，他的思想品质毕竟应当高于群众。剧作者努力刻画人物作为普通劳动者的一方面，显示英雄也是普通的劳动人民，这当然是应该的。但只止于这一方面，就不够了。罗舜德的美中不足之处就在这方面，作者关于他的普通、平凡一方面写得很出色，但似乎太怕把他写得突出了，以致使这个人物显得拘谨，思想不那么开朗，还缺少些革命的浪漫主义精神。他的职务可以是基层干部，但他是党在防治血吸虫病战线上的思想和政策的执行者，因此他的思想却完全可以站得更高。对于他十分努力，竭尽心血从事的血吸虫病防治工作，他可以有更深刻的认识，这样描写，对于剧本的主题思想的揭示，也只会更加鲜明。另外，《枯木逢春》的结尾如果不只是看到是苦妹子抱娃娃，而是还看到“天连五岭银锄落”的生产大跃进场面，那就更有力量了。

剧作中的矛盾冲突的社会意义对于概括时代的深刻程度是有很大关系的。在《降龙伏虎》中，作者要反映山区人民大跃进的精神，要歌颂山区的跃进英雄，但作为这些英雄的对立面的人物，却不是十分典型，并不具有广泛的社会意义的，剧中的对立面人物赵大爷，起初还有点迷信，后来变成因为爱护革命干部所以不肯开船。尹工程师虽然对造桥有些错误认识但他服从决定，甚至冒着生命危险去找水文资料，他的冒险行动虽然有可以责备之处，但这种思想作为“大跃进”的对立面也不是很典型的。“大跃进”中激烈的两条道路、两条路线的斗争在剧中没有得到深刻反映，因此固然剧本也反映了“大跃进”轰轰烈烈的气势，但对于时代本质的概括却并不那么深刻。

有些作者似乎怕深入接触人民内部矛盾中两条道路、两条路线的斗争，反映人民内部矛盾，当然要根据“团结—批评—团结”的政策精神，但政策是对犯错误的人要进行团结改造，对他的资产阶级思想作风却必须划清界限，加以尖锐的揭露和批判。《枯木逢春》中罗舜德对于刘翔的错误思想作风，就表现得过于迁就，忍让。按理说，他对于正确的防治路线是应当保卫的，对于妨碍正确的防治路线贯彻的思想行为却应当进行坚决的批评。

作者描写一个英雄人物，表扬与批评必须明确分寸要掌握恰当。像《降龙伏虎》中的赵大康，原来是个英雄人物，他与父亲的封建迷信思想的斗争行动很坚决，为人民公社的利益献身的决心也很动人。但后半部戏中，他的英雄性格没有发展，反而作为大男子主义的落后人物出现了。这样固然抬高了李玉桃，但把在前半部戏中作者很花工夫树立起来的英雄脸上抹了一把黑。有些为小失大。而作者去追求这样的杨宗保、穆桂英式的戏剧情节，显然与缺乏坚实有力能贯串全剧的矛盾冲突有关。

我所以敢于提出这些意见，一方面因为我知道这些作品是钢筋混凝土的建筑物，这样坚固的东西，即使十二级台风都不能把它刮倒；另一方面，它们都有一些可以议论的不完善的地方，这不要紧，不完善的地方是一定会完善起来的。我对这方面既然有些意见就把它拿出来给剧团的同志们作为参考。这些意见完全可能是不正确的，希望同志们批评指正。

最后我想特别提出一点来说一说，那就是大家所知道的我们的党对话剧艺术事业十分重视。话剧虽然也可以表现古代人民生活，但是它的特长则是表现现代人民生活。文艺不同于理论，它必须通过形象来表现思想。因此要在文艺作品中宣传共产主义思想就必须通过具有共产主义思想的人物形象。用共产主义思想教育人民是今天文艺工作者伟大的历史任务，因此话剧工作者就有了更多地担负这个任务的光荣。同志们！只要我们坚持政治挂帅，群众路线，坚持现在的方向鼓足干劲，力争上游，发扬敢想敢说敢做的共产主义风格，那就一定会攀登话剧艺术的时代的高峰。

（原载《戏剧报》1960年第5期）

试论喜剧

周 诚

编者按：这篇文章对喜剧问题发表了一些见解。近年来，关于喜剧的创作实践和理论探讨，提出了不少问题，已引起大家注意。我们觉得就这个问题展开讨论，对进一步发展社会主义新喜剧很有意义。

(一)

喜剧是戏剧中的一种特殊的体裁。在戏剧中，它的地位自然不能与正剧相比。正剧从来是反映现实生活重大事件、表现各种典型人物的最主要、最有力的戏剧体裁，在为工农兵服务、为社会主义革命和社会主义建设服务、培养人们的共产主义道德品质方面，起着主要的作用。但是，喜剧有它不可取代的特点，从而具有其他戏剧体裁不可取代的特殊效果，也必须给予足够的重视。作为正剧的助手，喜剧也能够为社会主义革命和社会主义建设事业，做出应有的贡献。

喜剧的基本特征是使人发笑，并从笑中受到教育。不同的喜剧使人们发出不同的笑，有对敌人的辛辣的嘲笑，表现人们对敌人的蔑视和愤怒；有批评的笑，这是对人民内部有缺点的人发出的，表现人们对这些缺点的唾弃；有赞扬的笑，表现人们对先进人物的肯定和赞美，对新生活的喜悦。

喜剧可以分为两大类，即讽刺性（暴露性）喜剧和歌颂性喜剧。毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》中规定了关于文艺作品中讽刺与歌颂的最根本原则，这也是喜剧的最根本的原则。这是我们必须深入体会并认真贯彻执行。只有遵循毛主席的指示，我国的喜剧才得以健康地发展。

(二)

讽刺性喜剧一直是喜剧的传统形式，它有着悠久的历史 and 深厚的生活基础。正

如马克思所指出的：“历史不断前进，经过许多阶段才把陈旧的生活形式送进坟墓。世界历史形式的最后一个阶段就是喜剧。……这是为了人类能够愉快地和自己的过去诀别”^①。因此，讽刺喜剧在我国社会主义条件下，还有着广阔的天地。

关于讽刺，毛主席指出：“我们是否废除讽刺？不是的，讽刺是永远需要的。但是有几种讽刺：有对付敌人的，有对付同盟者的，有对付自己队伍的，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。”^② 因此，讽刺性喜剧又可以分为两种，即反映敌我矛盾的和反映人民内部矛盾的。其中的讽刺是不同的，是绝对不能乱用的。

怎样对付敌人呢？毛主席指出：“一切危害人民的黑暗势力必须暴露之。”又指出：“需要尖锐地嘲笑法西斯主义、中国的反动派和一切危害人民的事物。”^③ 这就给我们指出了反映敌我矛盾的喜剧所应当遵循的原则：对于敌人，必须尖锐地嘲笑。

反映敌我矛盾的讽刺性喜剧已经有了比较长的历史和比较成熟的经验。在民主革命时期，革命和进步的剧作者，创作了一些揭露国民党反动派黑暗、腐朽统治的讽刺喜剧，取得了不小的成就，比如《升官图》就是一个突出的例子。这个剧本在国民党统治区上演时，受到了观众热烈的欢迎，以至在演出时不止一次遭到国民党特务的捣乱甚至遭到禁演。解放后也演出了一些对付敌人的讽刺剧，如《纸老虎现形记》、《哎呀呀，美国小月亮》以及今年在反对美帝侵略宣传周中演出的大量活报剧。这些剧绝大部分基本上都是成功的，使人们发出了对敌人愤怒、蔑视的嘲笑，对人民的胜利发出了欢乐的自豪的笑，从而起到了应有的教育作用。反映敌我矛盾的喜剧今后仍然是宣传教育中的一种犀利的武器。

运用喜剧的形式来反映人民内部矛盾，是一个新课题。为了要写好反映人民内部矛盾的喜剧，我们必须认真学习毛主席关于人民内部矛盾的学说。在处理人民内部矛盾时，必须根据毛主席所提出“团结—批评—团结”的公式去做，以便达到“惩前毖后，治病救人”的目的。关于运用文艺作品来反映人民内部矛盾，毛主席也有精辟的指示。毛主席说：“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。除非是反革命文艺家，才有所谓人民是‘天生愚蠢的’，革命群众是‘专制暴徒’之

① 马克思《黑格尔法哲学批判导言》。

② 《毛泽东选集》第3卷，第2版，第874页。

③ 《毛泽东选集》第3卷，第2版，第873页。

类的描写。”^① 毛主席还指出，人民大众“在斗争中已经改造或正在改造自己，我们文艺应该描写他们的这个改造过程。只要不是坚持错误的人，我们就不应该只看到片面就去错误地讥笑他们，甚至敌视他们”。^② 因此，运用喜剧反映人民内部矛盾，必须掌握分寸，“必须废除讽刺的乱用”，以免形成敌我不分。

建国以来，反映人民内部矛盾的喜剧创作，经历了曲折的道路。一九五六年至一九五七年间，国内资产阶级反动思想和修正主义思想受到国际反共事件的“鼓舞”，也开始大肆蠢动。右派分子趁我党进行整风的机会，大举进攻。文艺界的右派分子，在这期间写了一些所谓“讽刺喜剧”，实际上是在喜剧形式的掩盖下，歪曲我国的现实生活面貌，攻击党的领导，攻击社会主义制度。例如，吴祖光右派集团中的王少燕所写的《墙》，就是向党进攻的一支毒箭。它射向党中央指示的整风运动的原则，攻击党的保密制度，诽谤党的知识分子政策，妄图煽动知识分子反对党。一些受到右派影响、具有严重资产阶级思想的剧作家，也迷失了方向，创作了一些有毒素的所谓“揭露生活阴暗面”的“喜剧”，起了极为恶劣的作用。例如《被遗忘了的事情》，通过一个老干部忘本的故事，攻击了公安部门和肃反工作。有些讽刺喜剧则有着严重的错误。例如，在《布谷鸟又叫了》这出讽刺喜剧中，作者把党支部书记描写成为只关心生产不关心人的官僚主义者，并且把关心生产和关心人对立起来。主人公之一的童亚男（“布谷鸟”），是一个充满小资产阶级情调、为个人幸福而奋斗的人，而作者却把她作为农民中的先进分子来歌颂。

在反右派斗争之后，粉碎了右派分子的进攻，种种反党的和有毒素的、歪曲现实的“讽刺剧”，也随之被铲除了。反右派斗争以后，出现了“大跃进”的局面，也出现了大量的反映“大跃进”的剧本和影片。就体裁来说，绝大部分是正剧，这是正常现象；值得注意的是，也出现了一些反映“大跃进”中的人民内部矛盾的喜剧和喜剧影片。

今年初上演的全国总工会工人话剧团集体创作的《比翼齐飞》，就是一部格调清新的喜剧。这出喜剧抓住了“大跃进”形势下家庭中新旧势力的矛盾作为喜剧的主线，反映了要求家庭妇女参加社会劳动的新生力量与想维持“温暖幸福的小家庭”及夫权主义残余旧势力之间的矛盾。这是当前人民内部矛盾中很突出的一环，是一个带有普遍社会意义的主题。用正剧可以表现它，采用喜剧形式也能收到良好的艺

^① 《毛泽东选集》第3卷，第2版，第873页。

^② 《毛泽东选集》第3卷，第2版，第851页。

术效果。

《比翼齐飞》的作者正确地掌握和运用了处理人民内部矛盾的原则，是从教育、帮助的角度出发去对待剧中人的缺点的，并描写了这些人的落后思想的改造过程，以新型的“大团圆”式的结尾结束全剧，加强了喜剧的气氛，使观众和剧中人一齐发出满意的笑声。剧中人的落后思想成为讽刺的对象，但是并没有夸大他们的缺点，把他们写成完全否定的反面人物。

这样的喜剧使人们在笑的过程中看到了剧中人的缺点，用笑对剧中人进行了善意的批评。剧中人的落后思想和行为之所以可笑，因为它落后于时代而本人又不自觉，硬要加以维持，这就不能不在现实生活中碰壁，而使剧中人处于十分尴尬、可笑的地步。观众嘲笑的只是他们的缺点，而不是整个人，当观众看到主人公转变的时候，从内心发出了喜悦，也是十分自然的。

与《比翼齐飞》相类似的喜剧影片《万紫千红总是春》也获得了很大的成功。去年初在上海喜剧会演中，演出了几出反映人民内部矛盾的“滑稽戏”，其中以讽刺轻视劳动、脱离实际、自高自大的资产阶级知识分子作为主题的《不夜的村庄》也比较成功。

总之，“大跃进”以来，在反右派斗争取得胜利的基础上，在反映人民内部矛盾的喜剧方面，已经摸索到一些成功的经验。事实证明，像《比翼齐飞》、《万紫千红总是春》这样的喜剧，是完全能够在培养人们的共产主义道德品质方面，发挥其应有作用的。但是，人民内部矛盾是复杂的、多方面的，特别是其中还包括社会主义与资本主义两条道路的斗争。运用喜剧形式正确地反映这些多种多样的矛盾，我们的经验还是不够的，还必须进行深入的探索。人们完全有理由期待专业作家和业余作家，吸取已有的喜剧的优点，写出更多的为人们所喜闻乐见的、反映人民内部矛盾的新型喜剧来。

(三)

第二类喜剧是歌颂性喜剧。毛主席指出：“一切人民群众的革命斗争必须歌颂之。”^①又指出：“对人民群众，对人民的劳动和斗争，对人民的军队，人民的政党，我们当然应该赞扬。”^②毛主席对于文艺作品中关于歌颂问题的指示，也是歌颂性喜

^① 《毛泽东选集》第3卷，第2版，第873页。

^② 《毛泽东选集》第3卷，第2版，第851页。

剧所必须遵循的基本原则。

歌颂性喜剧是喜剧的新品种，是“大跃进”中的产物，是党的“百花齐放”政策的产物。这种喜剧突破了喜剧的传统的讽刺框框，它既可以不反映敌我矛盾，也可以不反映这两类矛盾——而只是歌颂新人、新事、新的道德品质，从而反映时代的面貌。歌颂性喜剧中的主角，不是被批评、讽刺的对象，而是歌颂、表扬的对象。它使人们在轻松愉快的笑声中深刻体会到主人公的优秀品质，从中受到教育。这种笑不是讽刺性的笑，而是歌颂性的、赞美性的笑。这类新型喜剧的成功的代表作，就是喜剧影片《五朵金花》和《今天我休息》。这两部喜剧影片以它们的新颖的风格，博得了人们的喜爱。

《五朵金花》表现了普通的青年阿鹏和公社副社长金花热爱工作、因公忘私和忠于爱情的优秀品质，赞扬了他们朴实、忠诚的性格；《今天我休息》刻画了民警马天民急公好义、忠诚地为人民服务的可爱形象，同时，这两个喜剧影片都从多方面反映了我国城乡大跃进的新面貌，给人以难忘的印象。

这两个喜剧影片在现实生活中都产生了巨大的反响，这并不是偶然的。《五朵金花》在云南大理县白族地区演出后，该地以金花作为学习榜样，掀起了“万朵金花”运动，起了很大的作用；《今天我休息》在上海公安部门“爱民月”期间放映时，也受到了热烈的欢迎。许多民警纷纷表示要向马天民学习。可见，喜剧中的先进人物和先进事迹，同样能够对人们发生巨大的影响。对于喜剧中的这个新品种，我们必须给予足够的重视，使它能够茁壮地成长起来。

歌颂性喜剧是一个新品种，有许多问题值得探讨。

有人认为，歌颂性喜剧由于不反映矛盾或不是以反映矛盾为主要特征，就缺乏喜剧基础。这种说法首先是无视于现实。歌颂性喜剧受到群众的热烈欢迎，并且在现实生活中产生了巨大的反响，这足以说明它已经得到了群众的承认，有着深厚的群众基础。如果要从理论上进一步探讨歌颂性喜剧的喜剧基础，还是应该到现实生活中去寻找。我国社会主义现实生活中充满了种种欢乐，这就是歌颂性喜剧的客观基础。欢乐的生活要求通过喜剧得到反映。人们在看这种喜剧时，并不感到它是虚构的，相反地却会与剧中主人公在思想感情上息息相通。

歌颂性喜剧在表现手法上有它的特点。“无巧不成书”，任何艺术作品都允许在情节上安排种种巧合、误会。对于歌颂性喜剧来说，戏剧冲突则主要的是建筑在巧合、误会的基础上的。如果没有这些喜剧性的情节，也就无从产生喜剧效果了。巧合、误会的手法，在这里用来表现先进人物的优秀品质和生活的欢乐，因此，这是

一种现实主义的手法，只要运用得当，绝不会造成对现实的歪曲。

歌颂性喜剧也和其他喜剧一样，其灵魂是形成喜剧效果的情节，同时，在人物性格、语言等方面也有其特点。歌颂性喜剧的主人公既然是先进人物，我们便必须赋予他以爽朗、热情的性格，这样不仅是由于能够与其身份相吻合，而且是因为这样的性格在现实生活中就是受欢迎的。在语言上，当然允许在不损伤人物性格的条件下，适当地使用幽默的语言，以便加强喜剧效果。

社会主义条件下的喜剧，与过去的低级趣味的甚至反动的闹剧毫无共同之处。过去在上海一带流行的旧的“滑稽戏”和《王先生》之类的影片，在内容上或者是宣扬迷信、色情或者是侮辱劳动人民；在表现手法上最大的特点就是在人物形象、语言、动作等方面，通过方言误会、恶作剧、丑化人体等制造一些浅薄无聊的、低级趣味的噱头，以迎合资产阶级和小市民的口味。这当然是我们所坚决反对的。那么，“幽默性格”的人物能否成为喜剧的主人公呢？否。仅仅幽默而不是值得赞扬的人，在社会主义喜剧中，不应当成为主角，否则这样的喜剧便会成为毫无思想性的闹剧；在表现手法上也必然会陷入噱头主义和无聊的插科打诨的泥淖中。当然，无论在讽刺性喜剧或歌颂性喜剧中，出现幽默人物作为配角，只要不损伤喜剧的思想性，而能加强喜剧气氛，当然是有益的。

把喜剧划分成为讽刺性和歌颂性的两大类，只是就其基本特征而言。这并不意味着二者之间有着不可逾越的鸿沟。譬如，在以反映人民内部矛盾为主题的讽刺性喜剧中，出现被歌颂的正面人物是很自然的，不这样就无法表现矛盾斗争；而在歌颂性喜剧中，当然也在一定程度上反映敌我矛盾和人民内部矛盾，特别是人民内部的先进与落后之间的矛盾，从而更好地衬托出先进人物的优秀品质。

最后，再重复一下：为了让喜剧在它应有的地位上得到繁荣，我们应该关心它。这篇短文只是引玉之砖，错误在所难免，尚望读者不吝指正。

（原载 1960 年 11 月 16 日《文汇报》）

漫谈喜剧的矛盾冲突

顾仲彝

最近在我们中国戏剧舞台上和电影银幕上出现了不少以表现欢欣鼓舞的社会新面貌和歌颂着共产主义道德品质的新人物为主题的新型喜剧，例如舞台剧《样样管》、《老马的休息天》等，电影的《金铃传》、《五朵金花》、《今天我休息》等。这些舞台剧和电影得到广大观众热烈的欢迎，也引起了戏剧电影批评工作者的注意和热烈的讨论。这些以歌颂新人新事为主的新型喜剧打破了过去喜剧以刻画反面人物和正面揭露社会丑恶为主的传统观念，是我国社会主义新型喜剧的萌芽，值得我们很好地加以探讨研究，总结已有的宝贵经验，指出今后社会主义新喜剧必须遵循的一些新的规律。

有些人认为这些戏虽然好，但是戏里没有矛盾冲突，缺乏“戏剧基础”。也有人说，这部戏里的矛盾冲突是“在美好的事物和更美好的事物之间的差异”（见《电影艺术》一九六〇年六月号，《今天我休息》座谈会记录）。这两种说法事实上是差不多的，是否定这些戏里有戏剧矛盾。“美好与更美好之间”只能有程度的差异，不可能有矛盾；矛盾是对立的关系，不是差异的关系。所以这两种说法都承认这些戏里没有矛盾冲突。但“没有冲突，就没有戏”，这个自古以来大家公认的戏剧规律似乎已经不能用来衡量以上这些戏或电影了。到底是这个规律已经过时了呢，不能包括社会主义新型喜剧，应当加以修改了呢？还是认为这些戏没有矛盾冲突的同志们没有找到这些戏里真正的矛盾冲突呢？这就是我们要研究的问题。

不过，在讨论研究之前，我们有几个前提先得提出来求得一致的认识，我们才有基础作进一步的探索和研究。首先，群众所喜爱的东西一定有它存在的价值，我们不能因为它不符合旧的规律而加以否定；新生事物在萌芽时期可能不够完整，但我们应该重视它，珍惜它，找出它的优点加以发扬推广，同时指出它不足之处，使后来写新型喜剧的人，设法加以避免，由此而得出的结果可以推翻旧规律，建立新规律，或对旧规律加以适当修改，或仍沿用旧规律而充实以新的内容。这是我们搞戏剧理论工作者的任务。其次，戏剧冲突的内容和形式是跟着时代的发展而改变的，

例如悲剧在古希腊奴隶社会里是写人与命运的冲突的，欧洲文艺复兴时期，悲剧是写人文主义理想与封建制度和新兴资本主义势力的冲突；十九世纪的社会问题剧是写个人与社会环境的冲突，社会主义悲剧（又称为“乐观的悲剧”）是写为集体利益而坚决斗争牺牲的英雄人物与阶级敌人的冲突。喜剧在新旧社会里也有截然不同的矛盾冲突内容：旧社会的喜剧是在反面环境中反映出旧社会里的喜剧性人物和事件，而新社会的喜剧是在正面环境中反映出新社会里的喜剧性人物和事件。因此古典的喜剧里和反映旧社会的喜剧里是以抨击、鞭挞、讽刺旧社会的丑恶和一切不合理的现象为主要内容的，所以这些喜剧里有时可以连一个正面人物也没有；而新社会的喜剧，一方面讽刺嘲笑资产阶级所留下来的一切落后的东西，一方面歌颂新的道德品质和种种面貌，所以，像《样样管》、《五朵金花》和《今天我休息》（即舞台剧《老马的休息天》）里主要是正面人物的描绘，不以抨击旧事物为主要内容的。第三，喜剧的戏剧冲突截然不同于悲剧或正剧的戏剧冲突；并且，讽刺喜剧的戏剧冲突也一定不同于纯粹歌颂新人新事为内容的戏剧冲突。后一类喜剧还没有一定的特定名称，有人称之为“幽默喜剧”，有人称之为“歌颂性喜剧”。

新社会“讽刺喜剧”的矛盾冲突根据毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》里对讽刺的分析可分为三种类型：一是对敌人的，如《美国纸老虎现形记》（讽刺美帝反动统治阶级）；一是对付同盟者的，如《不夜的村庄》（讽刺小资产阶级知识分子）；有对付自己队伍的，如《幸福》（讽刺落后的青年工人）和《金铃传》（讽刺农村知识青年）。这三种类型又可合并为两块：一种是敌我的矛盾冲突，一种是人民内部的矛盾冲突。这两类讽刺喜剧的矛盾冲突是容易看清楚了的，一是正面，正确的一面；一是反面，落后的一面或敌人的一面。

问题的中心是一般以歌颂正面为主要内容的戏，如《样样管》、《五朵金花》、《今天我休息》，它们的喜剧矛盾是什么呢？在这些戏里有的有一二个思想比较落后的人，例如《今天我休息》里出现莽撞粗暴的罗爱兰，但他并不在戏里构成戏的主要矛盾冲突，而只是戏中某段情节的次要矛盾冲突而已；而有的戏里，如《五朵金花》、《样样管》，没有一个反面人物或思想落后的人，那么矛盾冲突到底是怎样构成的呢？

《样样管》的矛盾冲突我在《戏剧研究》今年第一期《论滑稽戏》一文里作过一些分析，但现在看来这些分析，还不能解决戏剧矛盾冲突问题。我是这样讲的：“从这部戏的矛盾处理上，我们得出一个有趣的结论，喜剧矛盾不一定是敌我矛盾或人民内部矛盾，也不一定是先进与落后的矛盾，而在先进思想中过分突出了某一方面，和性格中其他方面发生不平衡的现象，因此和前进中的形势或环境不相适应，而产

生了极好的喜剧矛盾，这也就更突出人物的优良品质。例如一心帮助别人关心别人而偏偏忘记了自己的吴立本，在新的形势的发展中造成他自己受到两面夹攻或搬石头压自己的脚的可笑现象，并且因此而突出了这位先进人物的优良品质。”这种说法现在看来还不够全面，只说明喜剧性格上的特点，并没有把喜剧的主要矛盾冲突交代清楚。并且，根据我上面的说法分析，《今天我休息》的马天民，性格上还有公而忘私的突出的优良品质和不善解释（也就是不愿夸耀自己的美德）的特点，因此造成了一连串的误会，而这些误会更显著地突出了他的可爱可敬的性格。但这性格特点并不能说明戏的主要戏剧矛盾冲突。至于《五朵金花》里的副社长金花在性格上并无类似的显著的特点可说，因此我上面的说法更不能说明这部戏的戏剧矛盾冲突在那里了。那么《样样管》、《今天我休息》和《五朵金花》的戏剧矛盾冲突究竟在那儿呢？到底有没有戏剧矛盾冲突呢？

我的初步看法可能很不成熟，很不正确，但为了讨论研究，大胆提出来，希望大家指正。我认为这三部戏都有喜剧的戏剧矛盾冲突；《样样管》的矛盾冲突是：一心管别人的事而忘了自己，造成了自己的困难，但克服了困难，矛盾冲突就解决了。《今天我休息》的矛盾冲突是：失约……再失约……会面……误会解释清楚，矛盾就解决了。《五朵金花》的戏剧矛盾冲突是：找错了人……再找错了人……误会愈来愈深……会面，误会尽释，矛盾就解决了。关于《样样管》，我在《论滑稽戏》里已讲了很多，不再多谈了。

《今天我休息》里的戏剧矛盾是由失约造成的。《五朵金花》的戏剧矛盾是由找错了人而造成的。诚然，失约和找错人本身既不是人民内部矛盾，更不是敌我矛盾，既不是阶级矛盾，更不是先进与落后的矛盾；失约或找错了人只不过是偶然巧合，无意识的误会而已。但失约或找错了人所引起的思想联念和造成的思想后果可以体现出先进与落后思想的矛盾冲突。譬如说，马天民为什么失约？可能有两种原因，一种就像戏里所表演的：公而忘私和先公后私的共产主义崇高思想所造成的后果，因此马天民不遵守时间去赴私人的约会就显出他的崇高性格；另一种原因是自由散漫或对恋爱婚姻朝三暮四的资产阶级思想所造成的后果，这是所长爱人姚美贞几次责怪马天民和刘萍抱怨马天民一再失约时所设想的他性格上的缺点或有意在行动上犯了这样的错误。当然这是误会，但这误会里就包含着共产主义思想和资产阶级思想之间的矛盾冲突。这种不遵守约会时间、对男女婚姻朝三暮四的自由散漫的思想和作风是资产阶级思想的残余，在目前新社会里还有不少人沾染着，所以正面歌颂了马天民的公而忘私和先公后私的崇高思想，给我们观众以正面教育之外，也就间

接的批评讽刺了自由散漫的资产阶级思想和作风。再进一步，如果马天民为了遵守私人约会的时间而不去干涉罗爱兰行车太快，不去帮助老农民解决送小猪的问题，也不去把花花及时地送往医院，也未去把失落的钱包送还失主罗爱兰，只要他推说有“重要约会”而又在他休息不办公的日子里，他道一声歉自顾自走了，别人也不便因此而严厉的责怪他——这样做法在目前社会上还是相当普遍的现象。但以马天民的先公后私公而忘私的共产主义崇高品德来衡量时，那么那种“普遍现象”也显然带有资产阶级个人主义思想的残余，而在新社会里就应当加以批评和嘲笑。《今天我休息》对观众有教育意义就在于此。所以这部戏的矛盾冲突，在表面上看来只是“失约一再失约一赴约”而已，但这失约里面包含着共产主义思想和资产阶级思想的尖锐的矛盾冲突。我们笑马天民是笑他不照目前社会上“普通人”所做的那样办事，我们笑他是表示对他崇高品德的敬爱，也笑自己思想中还可能存在的“普通人”的资产阶级思想作风的残余。

再看《五朵金花》，它的戏剧矛盾冲突是“找错了人一再找错了人—最后找对了人”。首先我们要问：为什么阿鹏一再找错了人？因为阿鹏和金花第一次在三月街定情时，金花要他一年后到苍山脚下来找她。为什么金花不把详细地址和她是个金花告诉他，而她明明知道苍山脚下是多么大一个地区，并且那里有一百多个金花？这就是这部戏构成戏剧矛盾冲突的主要原因：金花有意要试探他对她的爱情是否坚贞不渝，经不经得起东碰西撞的考验。所以在找错人后面就有对爱情坚贞不渝和朝三暮四两种思想的矛盾冲突。第一次他错找了积肥模范金花，害得他钻到水底里去；第二次他错找了畜牧场的金花，被她泼了一脸一身的水，还被畜牧场上人耻笑，狼狈逃走；第三次错找了在深山里找矿石的炼钢厂的金花，跋山涉水，历尽艰险；第四次找错了做了新娘的金花，痛苦万分……他走遍了苍山，度过了好几天的时光，但他一无怨言，毫不责怪金花不留地址，也不灰心丧气，……这是阿鹏的坚贞不渝的爱情和可能怨恨咒骂灰心丧气的两种不同的思想感情的矛盾冲突。作者在歌颂阿鹏和金花两人的坚强真诚的爱情之外，还写出了苍山脚下无数青年英雄模范人物和生气勃勃欣欣向荣的边区景象，雄壮的建设，美丽的祖国江山和日新月异的新社会面貌。这些都是构成这部影片使人屡看不厌的有机因素，所以它是歌颂新人新事的社会主义喜剧，也是一部美丽动人的抒情歌唱喜剧。

从以上几部喜剧的分析来看，对于喜剧的矛盾冲突，我初步得出了这样的论点：喜剧也必须有矛盾冲突，但这矛盾冲突与正剧、悲剧和讽刺性喜剧的戏剧矛盾冲突有所不同；正剧、悲剧和讽刺性喜剧的戏剧矛盾冲突往往就是生活中的主要矛盾冲

突，正面人物代表社会上正面的力量，反面人物构成社会上反面的（敌对的或落后的）力量，正反面人物的矛盾冲突就是戏剧的矛盾冲突。但歌颂性的戏剧矛盾冲突却不一定是这样，而是由误会巧合或其他所造成的戏剧矛盾冲突，但这些误会、巧合或其他是由于两种阶级思想的斗争而造成的，并且往往突出了正面，用正面来教育人，但同时暗示了反面，用正面来批评反面。所以这一类的喜剧里不直接用生活的矛盾冲突来作为戏剧的矛盾冲突，而用假定性的矛盾冲突，如误会、巧合等，作为戏剧矛盾冲突的骨架，而真正的矛盾冲突却隐藏在正面的歌颂里面或反面的讽刺里面。假定性是喜剧的要素，喜剧里是允许巧合、误会，甚至到荒谬怪诞的程度。有人批评《今天我休息》，说在真实生活里那儿会有这么多凑巧的“公事”，使马天民在“私事”上一而再，再而三的失约。有人批评《五朵金花》也是同样的意见，那儿会那么巧一而再再而三的找错人，有那么多误会。但是在喜剧里是完全允许的，只要它反映了事物的本质和体现了社会生活中某种重要的矛盾冲突。

我这种看法考虑得很不周到，很不成熟，但为了展开学术性的自由讨论，我大胆提出来，作为抛砖引玉，还望大家不吝指教。

（原载 1960 年 11 月 21 日《文汇报》）

略论新喜剧的矛盾冲突

范华群

自从“大跃进”、人民公社运动轰轰烈烈开展以来，在很短的时期中连续出现了好些喜剧作品。其中《今天我休息》和《五朵金花》这两部喜剧电影，引起了社会上各界人士的广泛注意和浓厚的兴趣。

这两部喜剧电影所反映的生活内容，所采取的表现形式，出现了和以往喜剧截然不同的情况。在这些喜剧中出现的都是面目一新、神采焕发的正面人物，甚至连一个反面人物都没有，喜剧完全用歌颂、赞扬的笔调来描绘正面人物。我们对于戏剧艺术中这个新生事物的出现必须重视，对于这种喜剧形式所表现的实质，必须提高到美学理论上来好好加以研究探讨，以便得出结论，促使新喜剧更茁壮、更灿烂地向前发展。

然而，对于这种新喜剧的出现，特别是对于新喜剧所表现的戏剧冲突的认识，还存在着很多不一致的看法，这就不能不引起我们的注意。归纳起来，大致不外三种看法：

一、认为“歌颂性喜剧不反映矛盾或不是以反映矛盾为主要特征”。（参见一九六〇年十一月十六日《文汇报》的《试论喜剧》）

二、认为这种新喜剧“不是先进与落后的冲突，也不是新与旧的冲突，更不是资产阶级和无产阶级之间的两条道路的冲突，它只是通过一系列的有趣的事件，揭示了主人公舍己为人的共产主义的风格”。（参见一九六〇年六月号《电影艺术》关于《今天我休息》座谈会的讨论）

三、认为它的戏剧冲突是“建筑在巧合、误会的基础上”的。（参见一九六〇年十一月十六日与二十一日《文汇报》关于喜剧问题的文章）

第一种看法，不用多说，明确地认为新喜剧是不表现矛盾冲突的。

第二种看法，既然认为在新喜剧中不反映尖锐的阶级矛盾，也不反映先进与落后、新与旧之间的矛盾，那么还有什么矛盾可以再反映了呢？这岂不就是清楚地认为新喜剧不表现矛盾冲突吗？

第三种看法，误会和巧合，仅仅是一种喜剧的手法，因此它并不代表矛盾冲突的实质。

以上这三种看法，不谋而合地都在说明新喜剧的一个实质：它们是不表现什么戏剧冲突的。

戏剧冲突是戏剧的本质。所谓“没有冲突就没有戏剧”这个规则，早被各个时代的剧作家奉为根本的戏剧原则来遵守，来从事戏剧创作。那么，这个由无数艺术家通过长年累月不断实践逐渐明确起来的戏剧规律，是不是到了今天新喜剧出现的时刻，就失去了效用，成为过时了的东西了呢？诚然，每个时代对戏剧艺术都会提出不同的要求，有些旧的戏剧规则不适合当前的戏剧表现要求，这是可以理解的。但是作为戏剧作品中揭示生活本质现象，揭示生活中的发展规律的戏剧冲突来说，是不是也在此例了呢？

不论喜剧也好，悲剧也好，作为一种艺术形式来说，它是现实生活的一种必然的客观反映。生活里存在着什么样的矛盾，喜剧作品也就有责任反映什么样的矛盾。任何喜剧作品都不能歪曲现实或是粉饰现实，而必须历史地、具体地、真实地反映现实。有的同志认为我们的现实生活充满了欢乐，一片喜气洋洋，新喜剧就是反映这样的生活面貌。欢乐的生活是构成新喜剧的客观的戏剧冲突的基础。那么这是否就等于说：我们的现实生活全是一片大好景象，平安无事了，不再存在什么矛盾了呢？用喜剧形式反映出来的时候，也就不再表现什么戏剧冲突了呢？

我们的现实生活确实充满了一片喜悦的欢乐的景象，但是并不等于说生活中不再存在矛盾，一切斗争冲突全都熄灭了。关于这一点，毛主席在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中作了极为清晰的论述。他说：“阶级斗争并没有结束。……无产阶级和资产阶级之间在意识形态方面的阶级斗争，还是长期的，曲折的，有时甚至是很激烈的。”^① 在《矛盾论》中明确指出：“一切事物中包含的矛盾方面的相互依赖和相互斗争，决定一切事物的生命，推动一切事物的发展。没有什么事物是不包含矛盾的，没有矛盾就没有世界。”^②

情况已经很清楚，我们的现实生活即使看起来是一片欢乐喜悦的景象，但并不等于不存在什么矛盾，矛盾是作为事物运动过程中不可缺少的客观现象存在着，没有矛盾就没有世界，也就意味着没有生活，没有一切。矛盾的对立面的斗争和统一

① 见毛泽东：《关于正确处理人民内部矛盾的问题》，《社会主义教育课程的阅读文件汇编》（第一编），人民出版社1958年版，第36页。

② 见《矛盾论》，《毛泽东选集》第1卷，第2版，第293页。

是事物存在和发展的客观规律，不以人们的主观意志为转移的，是不容随便加以抹煞和无端加以否认的。因此，戏剧冲突这个原则并没有过时，也没有丝毫改变，而是仍然作为戏剧的最基本的基础，戏剧的原则存在下去，继续在各种戏剧样式中发挥它的作用。上述三种看法单纯强调新喜剧是新的欢乐舒畅生活的反映，而不去考察这种现实的客观基础到底说明什么样的实质，就认为新喜剧是“不反映生活中矛盾或不是以反映矛盾为主要特征”，否定它反映生活中矛盾的可能性，这就值得很好地加以考虑。

由此可以进一步明确，我们的现实生活中，虽然暴风骤雨式的阶级斗争已经过去了，但是阶级斗争以及由此表现出来的两种阶级思想的斗争，仍然在生活中存在着，它们绝不会和欢乐的生活景象不发生联系。因此表现新时代的、新生活的新喜剧，也就不可能不反映矛盾，而且应该肯定地说，新喜剧必须要表现戏剧的矛盾冲突，并且要以生活中的矛盾作为作品里的戏剧冲突的基础。

上面列举的三种看法的产生，其原因很可能是由于对这种新出现的喜剧形式所表现的戏剧冲突特征无法理解，得不出一个确切的结论，因而就认为不反映什么矛盾了。另外也可能由于太强调这种形式的特殊化，与生活实际割裂开来加以认识造成的。不论是哪一种情况造成的，它对新喜剧今后的发展都将带来一定的阻碍，因此有必要加以澄清，求得一个明确的看法。

从《今天我休息》和《五朵金花》这两部喜剧片来看，虽然初看起来，找不到敌我矛盾，也找不到明显的矛盾现象的对立面，如常人所说的正面人物和反面人物之间引起的尖锐矛盾冲突。如果由此认为在其中再也找不到什么矛盾了，这实质上是对新喜剧的表现特点的误解。《今天我休息》虽然在表面上，我们一下子看不出对立的矛盾斗争表现在什么地方，但在实质上却是很尖锐地表现了。

《今天我休息》一开始出现的规定情境是马天民好不容易碰到了一个休息天，而这个休息天是预先早就作了打算，要好好度过，好好加以利用的。马天民这个忠厚、朴实，平时很少考虑个人问题的好同志，年纪这么大了，还没找到一个对象。这件事就不能不引起同志们，甚至他的上级——派出所所长对他的关怀了。所长的爱人是那样热情地为他想办法，为他做好一切准备工作。因此对于这个休息天来说，真是一个非常难得的机会。而马天民本人也是极为关心的。可是问题是在这整整的一天中，马天民去赴约会的路途之中，碰到的一系列的都是与他的责任有关，与人民群众利益有关的事情。由于马天民急公好义的本性，群众的事，把他私人要做的事拖住了，使他不能如期去赴约会。在这样的情况下，矛盾就产生了，戏剧冲突也在

这样的基础上展开了。不是吗，这种个人私事与群众的利益之间不是显著的发生矛盾了吗？在客观事实上已经产生了这种效果，那个替马天民热情介绍女朋友的所长爱人不是狠狠地责怪着马天民的不守信用，不负责任的过错吗？从刘萍的似怒非怒，似怨非怨的神情上也不流露出对马天民数次失约的不满吗？客观上，就是把马天民当作一个不负责任，不守信用，沾有资产阶级作风的人物来看的。

而马天民自己所表现的情况正好与此相反，他是毫不犹豫地帮别人做了许多好事。这里面的“毫不犹豫”是否就是没有矛盾冲突了呢？正相反，这个“毫不犹豫”就是放弃了个人的切身利益的私事，坚决地去干大众有益的公事的表现，这本身就是一种崇高的共产主义思想战胜可卑的资产阶级思想的矛盾的表现。要是换了别的人，一心考虑着个人的私事，不顾一切忙着去赴约会，那么这种情况也不会出现了。因此必须明确这一点：为了更好地说明马天民思想中的共产主义思想和资产阶级思想之间的矛盾斗争，是否有必要让人物在决定去关心群众的事情之前，先来一下个人的思想斗争呢？表现一下动摇、迟疑，表现一下患得患失呢？是否只有那样表现才算是两种世界观、两种阶级思想的尖锐斗争呢？如果真要这样做的话，那倒反而是一种降低和削弱人物思想品质的做法了。马天民的毫不犹豫急公好义的表现，正说明了这个人物的风格高尚，否则也不用称他为新人物了。喜剧也用不到花这许多笔墨来歌颂、赞美他了。这里面反映的是来自生活中的矛盾现象，这是令人可信的，有坚实的现实基础的，它具有充分的说服力，因此就不能称它为“假定性的矛盾冲突”。

《五朵金花》中的情况也是如此，白族青年阿鹏对爱情的坚贞不移，碰到重重挫折，毫不动摇，即使在情绪极端恶劣的时候，还是热情地对待集体事业，热情而负责地帮助人民公社的炼钢厂炼钢。

喜剧对于新人物的新思想加以这么热情的歌颂和赞美，正是由于这种思想是我们这个伟大时代劳动人民精神面貌的反映。共产主义思想作为我们社会里刚刚冒出来的人类崇高思想的萌芽来说，它不是凭空产生的，也不是从天上突然掉下来的。它是一定社会的经济基础的客观反映。这种思想正是我们时代最具特征的产物，是人类思想进展到了一定高度的产物，它带有强烈的时代特色。喜剧作品里的共产主义思想的伟大胜利，这就是构成新喜剧的戏剧冲突的最坚实的生活基础。

用这样的喜剧形式表现的生活内容，就是通过崇高的、健康的笑来完成的。因此使笑的喜剧性有了新的内容。观众的笑，不是表示对事物的讽刺和蔑视，而是对新人物的出自内心的崇敬，感到喜剧中的人物比自己高尚和优越。

由此看出，新喜剧所反映的就是我们当前时代最先进的最有意义的生活面貌，因此它不是什么屈居一旁表现无关紧要的生活题材的。认为“喜剧是正剧的助手”不能反映社会中的主要矛盾和社会生活中的重大问题的看法，是值得怀疑和探讨的。

喜剧的矛盾冲突，和其他的戏剧样式一样，都不能离开现实生活的基础来表现。新喜剧并不是一种离奇出众可以超脱客观现实制约的东西。因此新喜剧的戏剧冲突和误会、巧合不能相提并论。误会、巧合仅仅是一种喜剧的表现手法，它可以有时在喜剧中出现，有时不一定出现，它不是表现喜剧的根本规律。

误会、巧合实质上是事物的一种偶然性现象的表现。作为偶然性来说，它是和事物发展过程的本质没有直接的联系的，经常处于不稳定、不规则的状态，可能发生也可能不会发生，可能产生这种情况也可能不产生这种情况。虽然它有时也和事物的本质现象有一定的联系，但不是绝对的、经常的。既然误会、巧合具有这样的性质，它就有一定的局限性。而作为戏剧冲突来说，它是戏剧艺术作品中的最基本的基础，是生活规律在戏剧作品中一定的反映，它是戏剧作品自始至终发展进程中的动力。通过它，显示出生活的矛盾实质，显示出人物性格的复杂变化过程，显示出人物形象的塑造过程。而误会、巧合就不可能做到这一点，它们不可能作为促使戏剧剧情发展自始至终的基本动力，也不可能作为表现矛盾，表现人物性格的基本手段。

误会和巧合在《今天我休息》与《五朵金花》中看起来，好像运用了很多，几乎是一连串的使用。虽然这种表现方法和一般喜剧作品中的使用情况，在程度上有所不同，这是由于作品表现手法上的需要。然而绝不能认为喜剧的情节是在误会和巧合的基础上展开的，由它们推动着剧情向前不断发展的。不，正相反，推动情节向前发展的，作为戏剧发展的基本动力的，是人物的性格的发展，是人物的先进思想不断战胜旧意识的结果。

因此，误会法只有在符合生活发展的规律，表现一定的生活本质现象时，才能表示出一定的意义，它绝对不是矛盾冲突的同义词。

巧合也仅仅是喜剧的一种手法，也不能表现出一定深刻的思想意义。巧合和误会不仅在喜剧中能运用，在正剧或是悲剧里也常用到。譬如在曹禺的剧作《雷雨》中，从人物的安排，剧情的结构上来看，鲁妈的一家和周朴园的一家，合起来恰好是一伙冤家对头，造成的误会全在这种巧合的情节中展开，然而发展的结果，并没有出现喜剧的情节，相反地却出现了悲剧的结局。巧合、误会法的运用范围是很广泛的，剧作者采用巧合的手法来表现，这也是由于戏剧结构的需要，为了更集中地

表现生活中的题材，更经济地使用场面和人物，常常把好多事件集中在一起表现出来，不过在喜剧中更为常见罢了。由此可以看出，认为误会、巧合是新喜剧的戏剧冲突的实质的看法，就非常值得研究了。

新喜剧的矛盾冲突表现问题，是一个新问题，也是一个大家初次接触到的问题。因此谁的看法也不是最后的定论。这篇文章，仅就个人的粗浅认识提出一些不成熟的看法，错误之处，还要请同志们多多指正。

（原载 1960 年 12 月 26 日《文汇报》）

关于悲剧

细言（王西彦）

读了《文汇报》上几篇讨论喜剧问题的文章，使我想起另一个关于悲剧的问题。在我们社会主义社会里，究竟有没有悲剧？如果有，值不值得作家去描写它？现在我们要不要提倡悲剧？——这些问题，都值得谈一谈。

其实，这也并不是一个新问题。

记得一九五七年在北京一个讨论创作问题的座谈会上，老舍先生曾经提出过这个问题，他认为悲剧也可以写，因为新社会里并不是没有悲剧。后来，他把自己的意见写成文章，发表在《人民日报》上。接着，到了讨论文艺作品如何反映人民内部矛盾问题时，又牵涉这个问题，也有些同志发表意见，有的认为在新社会里已经没有悲剧，有的则认为仍然有悲剧，并没有得到一致的结论。可以说，这是一个文艺问题上尚未解决的悬案。

最近，在一个座谈会上，又有同志提出这老问题，还介绍了两个实际生活中的例子，都是作为提倡悲剧的根据的。其一是，即使在新社会里，在久经革命锻炼的老干部的子女中，也有堕落犯罪的，这当然是一种悲剧现象，当然可以写，应该写。介绍这两个例子的同志，并没有肯定悲剧的有无，不过希望引起大家讨论。过去在讨论悲剧问题时，大致相似的例子，也是已经提出过的。在老舍先生那篇题为《论悲剧》的文章里，就这样写道：“我们可不可以把干部不关心子女，以至子女犯了罪，写成悲剧呢？”关于对大自然做斗争时难免流血牺牲的例子，好像也有人谈到。老舍现在还提出了另一个例子——“一个心地并不坏的干部而把好事作坏，以至激起民愤，闹出乱子”，构成了悲剧。不用说，如果要举这类例子，是还可以举出更多的。但问题不在这样的例子，而在对悲剧的含义的理解。什么叫作悲剧？一个文学研究专家，也许可以把这个题目写成一本厚厚的专著。在我们日常谈话里，有时也喜欢漫不经心地应用“悲剧”这个词儿。但我想，尽管过去的悲剧作品，曾经有过种种不同的名称，如什么“命运悲剧”或“性格悲剧”之类，不过有一点总是共同的，那就是，所谓悲剧，指的总是丑的战胜美的，

邪恶战胜正义，因而造成悲惨的结局。一句话，悲剧总是社会生活里的不合理、不正常的现象，是美的被毁灭，正义的被压制。文学历史上的所谓“命运悲剧”，如希腊悲剧，表现了人们的力量不能战胜命运的控制；所谓“性格悲剧”，如莎士比亚的《汉姆莱特》，表现了个人性格和社会环境的矛盾冲突。以中国古典文学作品而论，如《水浒》里最后描写到起义农民受封建朝廷的招安，可以说是一个悲剧的结局；《红楼梦》的主角贾宝玉和林黛玉反抗封建道德观念和封建制度的失败，当然也是一个悲剧。但《水浒》和《红楼梦》又有它们的不同。《水浒》的结局虽然是悲剧性的，但贯串全部作品的描写，却是受压迫被剥削的农民的反抗斗争，表现出这种反抗斗争的英勇气概，以及它所给予封建统治阶级的巨大打击；所以，我们说这部作品是对起义农民热烈的歌颂。出现在《红楼梦》里那对作为封建礼教的叛逆者的主人公，他们虽然也有反抗，但他们的性格却是那么软弱，那么没有力量；因此，全部作品，几乎都笼罩着一种悲剧气氛。这自然是因为《水浒》所描写的究竟是农民，是农民真刀真枪的起义斗争；而《红楼梦》所描写的则只是封建统治阶级内部的矛盾冲突，在那对叛逆的主人公身上，有着阶级所赋予的软弱性。不过，不论是西欧的古典悲剧作品也好，中国的古典小说作品里所处理的悲剧题材也好，实际上，都表现了主人公在生活斗争中的失败；是命运也好，性格也好，都有其一定的社会根源，代表一定的社会力量。自然，这种情况，随着时代和社会生活的不同，有着种种不同的社会内容。所以，产生在文学历史上的文学格式，我们不能完全形式地去理解；对悲剧的看法，自然也是如此。

那么，在我们现在这个已经消灭了人剥削人、人压迫人的不合理制度的社会主义社会里，会不会产生丑的战胜美的、邪恶战胜正义的现象呢？有没有悲剧存在呢？我想，这个问题是并不难回答的。在我们的社会里，从总的情况看，个人的利益和集体的利益是完全一致的，人民已经成为命运的主宰，美的总是战胜丑的，正义总是战胜邪恶。正是在这一点上，表现出我们社会的本质，我们社会制度的优越。当然，个人的利益和集体的利益发生冲突的事实不能说绝对没有，但在这样的時候，依靠共产主义的思想觉悟，我们都知道有牺牲“小我”去成全“大我”的必要，因为，这样做是符合我们这个社会的道德标准和正义要求的。如果发现个别顽固的个人主义者和集体发生冲突，引起这个人因失败而陷入悲惨的结局，这对我们的社会来说，并不能算作悲剧。在我们的社会里，个人主义并不代表美和正义。尤其是，即使是个人主义者，最后也总还是会得到改造的机会。至于偶尔也可能发生的反常

现象，大都属于人民内部矛盾，“在一般情况下，人民内部的矛盾不是对抗性的”（毛主席：《关于正确处理人民内部矛盾的问题》），都可以很快就得到解决，不致形成悲剧。自然，对人民内部的矛盾，“如果处理得不适当，或者失去警觉，麻痹大意，也可能发生对抗”（同上）。但这种情况，不仅是局部的和暂时的，而且已经不再属于人民内部矛盾问题了。

不错，在我们社会主义社会里，虽然大规模的阶级斗争已经基本结束了，但阶级斗争并没有消灭，有时采取着更复杂、更曲折、更隐蔽的形式进行，所以仍然存在着敌我矛盾。这种矛盾，当然会使一方面陷入悲伤的结局。可是，如果陷入悲惨结局的只是敌人方面，对我们来说，能不能算作悲剧呢？例如，我们破获并惩办了从事破坏活动的反革命分子，使反革命分子陷入悲惨的结局，这能不能算作悲剧呢？我以为，这正是美的战胜了丑的，正义战胜了邪恶，完全是值得庆幸的事情，决不能算作悲剧。那些为了保卫社会主义和人民利益而战斗的烈士们，也决不能算作悲剧的主角。我不知道“革命悲剧”这个名称是否可以成立，我只是认为，在革命斗争中，当然要流血，要牺牲；这种流血牺牲的代价，是革命的胜利，是美最终战胜丑，正义最终战胜邪恶，怎么可以叫作悲剧呢？难道刘胡兰是悲剧的主角，董存瑞也是悲剧人物吗？

现在，我们可以回头来谈谈前面提到过的两个实际生活中的例子了。久经革命锻炼的老干部的子女，有没有因父母的关心不够而堕落犯罪的呢？当然不能说绝对没有。但是，生活在我们这个社会里的青少年们是十分幸福的。首先，我们的社会已经逐渐消灭他们堕落犯罪的根源，即使父母对他们关心不够，我们的各级教育机关，各种社会组织，甚至别人的父母和一般居民，都会关心他们。其次，在我们的社会里，当父母的人对子女的关注程度和教育方式，也在不断提高，不断改变为更正确、更合理，因为家庭生活和社会生活不能完全隔离，家庭生活也受到社会的道德观念的影响。再次，也是成为问题的中心的是，依照有些同志的说法，青少年们堕落犯罪的悲剧性，是由于他们是革命干部的子女。但我想，比起一般做父母的人，久经革命锻炼的革命干部对待自己的子女的关注程度总是很高，教育方式也总是更正确合理的吧？我们现在不正在提倡革命干部多写回忆录，鼓励青少年们多读革命回忆录吗？革命干部的革命历史和本身的思想作风，对子女们就是一种最好的教育。我们有些政治修养比较高的作家，在自己作品里塑造英雄人物时，也往往写到他们的家庭出身，他们所受到革命前辈们的教育，等等。为什么那些主张也可以写悲剧的人没有看到这种已经成为普遍现象的事实，却对

非常罕见的特殊情况发生兴趣呢？文学作品总是反映社会生活中本质的东西，作家的任务总是在描写典型现象和典型人物，难道悲剧就可以例外吗？还有那个因对大自然做斗争而牺牲流血的例子，也是完全没有说服力的。为了生活得更美好，为了向大自然索取更多的财富，人类过去、现在、将来都进行对大自然的斗争，一步更进一步地控制和征服大自然。在这种斗争中，过去和现在都难免要流血牺牲，将来大概也还是不可能绝对避免的，除非到了人类的科学技术发展到能够完全控制大自然的时候。既然这种斗争的目的是为了造福人类，那么，为此而流血牺牲的人就是崇高而光荣的，他们的牺牲根本不是悲剧。至于老舍先生所说的好心干部做了坏事的例子，也不能说是悲剧的题材，因为在我们的道德标准和干部政策里，这样的干部总是通过“团结—批评—团结”的公式得到教育，提高思想水平，改正错误，不致形成悲剧。总之，不能认为流血就是悲剧，死亡就是悲剧，或犯错误就是悲剧。流血要问血为什么而流；死亡也要问原因和效果，古人就知道死有轻如鸿毛和重于泰山的分别；犯错误更要看坏事是不是变成了好事。

文学艺术上的格式，不是固定不变的，它们适应社会生活的要求而产生、发展，以致或者不免于消灭。社会生活改变了，文学艺术的格式自然也会发生变革。不能因为悲剧这个格式是“古已有之”的，就将永远存在下去。如果产生悲剧的社会基础已经不复存在或正在消灭，悲剧恐怕不能够脱离社会生活而永生。在这个唱赞歌的时代里，我们可以歌颂的事物是太多了；即使也有应该揭露、批评的现象，也不能把它当作悲剧来处理。悲剧这种格式，在我们的文学艺术的园地里，应该是已经死亡或即将死亡的东西。

（原载 1961 年 1 月 31 日《文汇报》）

也谈悲剧

——就悲剧含义等问题同细言同志商榷

蒋守谦

任何文学样式都是一定的社会生活在作家头脑中反映的产物，悲剧也不例外。在我们社会主义社会里，产生悲剧的社会基础是否存在？如果存在，作家是否可以或应该去描写这方面的生活？现在我们要不要提倡悲剧创作？这是一个争论已久但未得到解决的老问题。读了细言同志在《文汇报》一九六一年一月三十一日发表的《关于悲剧》一文，又引起了我的思索。现在就把我所想到的写在下面，以便就教于细言同志和其他同志。

细言写道：“悲剧这种格式，在我们的文学艺术的园地里，应该是已经死亡，或者即将死亡的东西”了。这就是《关于悲剧》这篇文章的全部结论。他的主要论据是：“所谓悲剧，指的总是丑的战胜美的，邪恶战胜正义，因而造成悲惨的结局。一句话，悲剧总是社会生活里的不合理、不正常的现象，是美的被毁灭，正义的被压制。”而“在我们的社会里，从总的情况看，个人的利益和集体的利益是完全一致的，人民已经成为命运的主宰，美的总是战胜丑的，正义总是战胜邪恶”。换句话说，我们社会制度的“本质”，它的“优越性”，宣布了悲剧这种文学样式的死刑。我觉得细言同志是从悲剧的抽象定义出发，从社会主义社会一些“总的”原则出发，简单化地否定了悲剧在今天存在的可能性与必要性。

不错，过去很多的经典作家和文艺理论家都对悲剧下过这样的定义：悲剧总是丑恶战胜美好，邪恶战胜正义。悲剧的结局总是悲惨的。鲁迅先生就说过“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”这样的话（见《再论雷峰塔的倒掉》）。但是，这些定义都是对过去时代文学现象的概括和总结。过去作家的先进思想一般说来都是建立在对旧的社会制度批判、抗议或否定的基础上的。文艺理论当然就不能不在某种程度上或者某些方面受到这种情况的制约。不假思考和选择地套用这些定义和术语，必然要碰到这样或那样的困难：或者根本推翻那个对过去文学来说是正确的定义，或者根本抹煞眼前活生生存在的事实，要求今天发展了的丰富了文学现象削

足适履，去迎合那个老框框。举例而言，鲁迅在说了上面那句关于悲剧特点的话之后，接着又说：“喜剧将无价值的撕破给人看。”用鲁迅先生关于喜剧的这句话来解释《打面缸》、《钦差大臣》等旧时代的喜剧，是完全适用的。但是用它来解释今天社会主义社会的新喜剧《五朵金花》、《今天我休息》。这些戏里撕破了什么“无价值”的东西呢？可见，机械地搬用过去关于喜剧、悲剧的框框来套我们丰富多彩的社会主义文学，实际上是框不住的。

假如我们实事求是地观察一下这几年创作的新剧本，就会发现《今天我休息》、《五朵金花》是一个类型；《林则徐》、《关汉卿》、《甲午海战》是一个类型；《董存瑞》、《黄继光》、《向秀丽》又是一个类型。我们能不能把它们分别叫作喜剧、历史剧、悲剧呢？我看可以。或许有人说不，刘胡兰同林黛玉不同，黄继光同贾宝玉不同，他们没有“毁灭”，不能把他们叫作悲剧的主人公。那么我们就要问：为什么一定要新悲剧的主人公与旧悲剧的主人公一式一样呢？

细言同志否认悲剧在社会主义社会存在的一个重要的立足点，就是社会主义社会个人利益同集体利益的“完全一致”。我认为这种说法在某种程度上是离开了马列主义阶级分析法，漠视了今天现实生活本身的复杂性的。试问，资产阶级的个人利益，那些为个人主义思想所支配的人们的所谓个人利益，与集体利益是“完全一致”的吗？即使在劳动人民内部个人利益与集体利益也有相互矛盾的时候，社会主义制度的优越性在于它能够比较正确、比较合理地解决这些矛盾。社会主义、共产主义新人的崇高可贵之处，也就在于当他们的个人利益同集体利益发生矛盾时能够自觉自愿的放弃个人利益，服从集体利益。这种情况反映在文学创作上，有时可能用悲剧的形式表现出来，有时也可能用喜剧的形式表现出来。前者如《向秀丽》，后者如《今天我休息》。

我以为，在社会主义社会中，人民群众在同阶级敌人或大自然做斗争中所遭到的痛苦继而牺牲，仍然是文学艺术上造成悲剧的社会基础。在现实生活中，有令人欢乐的事情（并且这是主要的根本的一面），但是也有令人悲痛的事情。对待痛苦的遭遇或巨大的牺牲，我们没有权利要求作家采取轻松愉快、幽默诙谐的笔调来写作。这种题材的本身就规定了文学创作的严肃性和悲壮性。我们不承认《黄继光》、《董存瑞》、《向秀丽》这种类型的戏是悲剧，又把它说成是什么剧呢？细言同志否认文学作品中那些在同阶级敌人和大自然搏斗中牺牲了的英雄是悲剧人物，其理由就是“这种流血牺牲的代价，是革命的胜利，是美最终战胜丑，正义最终战胜邪恶”。根据这样的立论，我们不禁又产生了下述怀疑：如果有代价的流血牺牲不算悲剧，那

么被细言同志作为典型悲剧人物的汉姆雷特、贾宝玉、林黛玉，特别是《水浒传》的一群英雄人物，就成为无代价的牺牲，就没有什么代价了。那还有什么理由说悲剧就是丑战胜美，恶战胜善呢？如鲁迅先生所说的这些人物“有价值”的东西究竟何在呢？显然，在这一问题上，作者陷入了不能自圆其说的矛盾之中。

社会主义新文学与过去一切时代的旧文学，既有着血肉般的传统联系，又有着严格的质的区别。新旧悲剧的传统联系就在于它们具有激动人心的严肃性与悲壮性，它们都是择取社会生活中那些足以引起人们悲痛，而对人们又具有深刻的教育作用和启发作用的题材来写成的。新旧悲剧质的差别，就在于新悲剧主人公的流血牺牲是为新的理想所鼓舞和支配，他们牺牲的代价，是换来了革命斗争的胜利，或者是作家在描写这个悲剧人物的时候，他的目的在于进一步肯定和歌颂新的理想、新的社会制度；而旧悲剧主人公的死亡，其意义往往仅仅是对旧社会的抗议与否定。时代还没有给过去悲剧作者提供出“美最终战胜丑”的条件，一般说来，他们只能描写到美与善被悲惨地毁灭为止，他们还看不到理想的曙光，看不到美与善必将最终战胜丑与恶的前景。我们没有理由片面地抓住新旧悲剧间传统联系而否认其质的差别，也没有理由片面地抓住新旧悲剧间质的区别而否定新旧悲剧的传统联系，进而否定悲剧在今天存在的可能性和必要性。

在《关于悲剧》一文中，细言同志为了证明自己的论点，还列举了很多例子。比如说：反革命分子被破获和惩办，不是悲剧，个人主义者的碰壁或失败，不是悲剧，因为这些事情本身不是美与善的被毁灭，而是相反；革命干部子女的堕落不是悲剧，因为这是个别现象；好心的干部干出了坏事，不是悲剧，因为这样的干部可以通过“团结—批评—团结”的公式来教育……反革命分子被破获和惩办不是悲剧这一点我没有异议。我想也没有谁把这种情况叫作悲剧，但是其他的例子，一概说它不是悲剧，甚至说它不能被写成悲剧，我认为是不能令人信服的。在人民内部，有一些人中了资产阶级个人主义的毒，走上了悲剧道路，这种对人们具有警惕作用的人物和事件，作家仍然可以写，而事实上有的作家已经在写了。比如《在和平日子里》的梁建。尽管作者杜鹏程同志在揭示梁建堕落的原因这一方面还不够深刻，还存在着一些缺点，但是像梁建这样一个被资产阶级个人主义思想迷了心窍的国家干部，他不但给国家的建设事业带来了巨大的损失，而且断送了英雄人物刘子青的生命，造成了令人痛心的悲剧结局，这种情况在现实生活中是存在的。作家在批判这个人物的时候，一方面教育和警惕了读者，同时也歌颂了共产主义思想和社会主义制度。这难道不是现实生活反映在文学创作中的悲剧吗？所以个人主义者的碰壁

与失败并非绝对不能写成悲剧的。这是一。第二，好心的干部，即使他不是个人主义者，而是思想方法上的错误或其他原因，干出了坏事，造成了足以构成悲剧后果的结局，作家同样可以把它写成悲剧，用之以教育人们。可以通过“团结—批评—团结”来改正错误，解决矛盾是一回事，因为种种错误而造成了严重的后果又是一回事，两者似乎没有相互抵消的必然性，也不必去让它们相互抵消，而不准作家去描写它。第三，至于革命干部子女堕落犯罪，因为不是普遍现象，不能写成悲剧，那就更是站不住脚了。个别现象只要具有一定的社会意义就可以作为作家的创作题材。

写到这儿，我还想补充一点，即是剧作家不但可以用今天的社会生活的题材写成悲剧，而且，他们还可以用过去生活中的题材，写成历史性的悲剧。细言关于悲剧已经“死亡”的论点，不但否定了作家用现代生活题材创作悲剧的权利，而且也否定了作家用过去生活题材创作悲剧的权利。我认为我们没有理由否定悲剧在今天存在的可能性和必要性，不应该提出悲剧已经“死亡”的口号来限制作家自由地选择创作形式。因为这也就不等于说，我们今天的戏剧创作应该以悲剧为主，应该号召作家到生活中去专门寻找悲剧题材，使社会主义的剧坛上弥漫着一片悲剧气氛。不，如果这样那就大大的误会了。社会主义的剧坛应该是百花齐放，万紫千红的。剧作家和评论家的责任，就是促进这个景象的不断发展、不断繁荣！

（原载 1961 年 4 月 15 日《文汇报》）

谈悲剧冲突及其时代特征

缪依杭

“悲剧”，这个名词，在生活中运用得是比较广泛的。反正一个人的不幸，不管他是什么样的人，也不管他为什么不幸，通常都可称之为“悲剧”。但这不是我们要讨论的艺术作品的悲剧。人们对于悲剧的见解，必然是有阶级性的。人民和一切站在时代先进立场的人们，认为只有进步事物与新生事物所遭受的失败和死亡，才是悲哀与不幸的，也才是社会的悲剧。而旧势力的衰亡与覆灭，却不会得到怜悯和同情，只会令人拍手称快，不会产生悲剧。

伟大的革命导师恩格斯总结了悲剧的历史，深刻研究了历史的发展规律，给我们指出了悲剧冲突的定义是“历史必然的要求与这个要求实际上不可能实现之间”的冲突^①。任何世纪，任何民族的悲剧，都可证明恩格斯这个论断的正确性。我国古代的悲剧，大多是争取婚姻自由的主题，祝英台、穆桂英、白娘子，以至三圣母，她们的要求都是符合历史必然的进步要求的，而封建制度及其代表人物祝公远、法海等使她们的要求成为“实际上不可能实现”，这正是我国古代悲剧伟大社会意义之所在。因此，悲剧的艺术效果必然是使人民对牺牲和失败的人物，或同情，或崇敬。中国的《梁山伯与祝英台》是这样，《团圆之后》是这样；外国的《罗密欧与朱丽叶》、《奥赛罗》等也都是这样。这里，我们可以明确地把个人主义的毁灭，敌人的死亡等，剔除在我们的悲剧范畴之外——当然，不是说这些矛盾冲突不要去写，而只是说这样的冲突不是悲剧冲突。个人主义的毁灭，敌人的死亡，正是“历史必然要求”的“实现”，因而也不构成悲剧。

悲剧这种艺术形式是随着社会历史的发展而发展，它永远不是一成不变的，各个时代的悲剧，必然带有各个时代的特征。苏联毕达可夫在他的《文艺学引论》里对悲剧的发展过程所作的引证可供参考：他说古代的悲剧是命运主宰着人的生活，“人的力量和人在命运前面的软弱，这就是矛盾”，而莎士比亚时期，悲剧中“找不

^① 见《恩格斯给拉兰尔的信》，人民文学出版社《马恩列斯论文艺》第15页。

到注定命运对人物行为的限制，悲剧性是人物内在热情和动机的结果”，而普希金在《鲍里斯·戈东诺夫》中就进一步指出，鲍里斯的悲剧性“不只是他个人内在欲望和动机所决定，而首先决定于他失去了人民的支持”^①。

在弄清楚恩格斯关于悲剧冲突的定义，和不同时代的悲剧必然有不同的特点以后，我们研究今天有没有悲剧，或有什么样的悲剧，就必须要以这两点为前提：一、看有没有像恩格斯所指出的那种悲剧冲突存在。如果有，就有悲剧，就写得出悲剧。二、像过去所有的悲剧都带有当时的时代特征一样，今天的悲剧一定会带有符合我们社会和时代本质的新特征。

恩格斯指出，悲剧的主人公代表着一定的“历史必然要求”（至少也是不违背和阻碍社会历史进步要求的“小人物”），我们在革命和建设牺牲的英雄正是这样的人；而且他们还不像过去悲剧的主人公那样，只是朦胧的、间接的、自发的要求，他们是自觉地站在历史的最前列，为“历史必然要求”的“实现”而努力，但由于某种力量的阻碍，使他们没有等到“实现”就牺牲了。这怎么能说不是悲剧冲突呢？刘胡兰、向秀丽不都正是在这样的悲剧冲突中得到永生的吗？

细言同志是不会同意我这种说法的^②，理由之一：“流血牺牲的代价，是革命的胜利，是美最终战胜丑，正义最终战胜邪恶，怎么可以叫作悲剧呢？”也就是说，过去悲剧主人公死了就是死了，而我们革命英雄虽牺牲了，他的事业却得到了胜利，所以这不叫悲剧。理由之二：“文学作品总是反映社会生活中本质的东西，作家的总任务是描写典型现象和典型人物”，而革命英雄牺牲之类的冲突，不是“普遍现象”，只是“非常罕见的特殊情况”。我们暂且不来争论任何“少见”的情况是否一概不典型。至少说明了这样一条意见：过去悲剧主人公的死亡是必然的“普遍现象”，而我们今天的英雄，胜利才是必然的“普遍现象”，失败牺牲的只是偶然的“非常罕见的特殊情况”，因而不能称作悲剧。

细言同志虽主张对悲剧的看法“不能完全形式地去理解”，但在实际问题上的看法，恰恰是丢掉悲剧的中心——悲剧冲突，从形式出发，用以往悲剧的框框来套今天，套套不适合，就认为悲剧“已经死亡或即将死亡”。的确，如今的悲剧冲突在上述两个方面，确实和过去任何时期的悲剧有所不同，但是，它们不仅不能成为否定悲剧存在的理由，恰恰是悲剧在如今时代里的新发展，是悲剧在人民胜利时代的新特征。

① 见苏联毕达可夫著《文艺学引论》悲剧部分。

② 见《文汇报》1961年1月31日《关于悲剧》。

研究悲剧，还是要从悲剧冲突本身着手，看是否包含有悲剧冲突的内容，看在这个具体冲突上，“历史必然要求”是否得到“实现”。而不能看这个要求以后（也就是细言同志所谓的“最终”）是否实现。因为既称“历史必然要求”，它总归必然要实现的。按照细言同志的逻辑引申一下，似乎可以说世界上从来不曾有过悲剧了。过去的悲剧和今天的悲剧，区别在于过去代表“历史必然要求”的力量弱，实现起来困难多，时代长；现在代表“历史必然要求”的力量强大，虽然在这个具体冲突上没有得到实现，可是不久就实现了，或者这一个人没有能实现，但更多的人实现了。正因为我们的英雄不是个人奋斗的，所以他虽然牺牲了，但他的精神不朽，以他的死亡预示着他所从事的事业的必然胜利，这样的悲剧就具有了乐观主义的性质。苏联维什涅夫斯基写过一个名叫《乐观主义悲剧》的悲剧，描写海员们在国内战争年代里，为苏维埃政权而斗争，以至死亡。女主人公女政委死了，但她为之付出生命的事业却得到了胜利。同样，董存瑞、黄继光等，也正是自觉地、主动地为革命而牺牲，他们的死亡，正说明了新生力量的不可战胜。（当然，现在的电影《董存瑞》、《上甘岭》等并不是悲剧，因为悲剧除了要有悲剧冲突之外，在艺术处理上，还须要具有悲剧所必需的气氛、语言、结构，等等。）所以说，包含悲剧冲突中的乐观主义性质，是悲剧冲突和悲剧在社会主义胜利时代，在人民胜利时代所具有的第一特征。

现在谈第二个特征。在悲剧里，阻碍“历史必然要求”实现的力量，可以是各式各样的。可以是自身弱点所致（《西金根》的悲剧就是自己的阶级局限），也可以是偶然事件，等等。在旧社会里，这种阻碍力量主要是社会制度（即使自身的弱点，偶然事件等，总有其社会根源）。进步的作家们看到这一点，并在作品中予以反映，但不等于说除此之外而无他。因此，我们讨论今天有没有悲剧，首先不是看有没有腐朽的社会制度，是不是“普遍现象”，而是首先要看有没有阻碍“历史必然要求”实现的力量存在。我认为这种力量今天还是有的，因为今天还有敌我斗争，在某一些具体冲突上，也许敌人的力量压过了我们；我们还没有征服自然（征服自然只是相对地说），在与自然的斗争中，也会有个别失败和牺牲的事件。这些都能酿成恩格斯所说的“悲剧冲突”。

然而，这并不等于说今天的悲剧冲突和过去的悲剧冲突完全一样。正因为过去阻碍历史必然要求实现的力量是社会制度的产物，甚至就是社会制度本身，因而悲剧冲突必然是长期的、全面的产物。比如封建社会不允许婚姻自由而造成悲剧，绝不只是一个上虞县，而是全中国各个角落，甚至外国也有；也绝不是梁山伯、祝英台生长的那十几年，而是整个封建社会历史时期。可是，我们今天的社会制度，却

是努力保证“历史必然要求”得以实现的社会制度，敌人的死亡是主要方面，人征服自然是主要方面。因此，悲剧的形式只能是局部的。而且，敌人一天天毁灭，自然一天天被征服。这样，悲剧冲突也只能是暂时的。而这种暂时性和局部性，也就是悲剧和悲剧冲突，在社会主义胜利时代，在人民胜利时代的第二个特征。

因为悲剧在今天带有乐观主义性质，带有暂时、局部的特征，因而它具有肯定生活的意义。它引起我们对那些为了人民幸福，而自觉、积极、主动去牺牲的英雄无限崇敬和自豪感，号召我们继续与那些使英雄死亡的事物进行斗争。故曰：悲剧的教育作用是巨大的，它虽然不是今天文学艺术的主要形式，但它不能死亡，也不会死亡。

在说了社会主义，特别是我国目前还能产生悲剧冲突以后，有必要说清另一个问题：我国目前的人民内部矛盾是不可能酿成悲剧冲突，产生悲剧的。

人民内部矛盾的性质和解决方法，同悲剧冲突的性质是不相容的。人民内部矛盾无论尖锐、激烈到什么程度，总不是不可调和的（否则矛盾就转化了）。人民内部矛盾永远不会使代表“历史必然要求”的人物或思想获致最后失败，因而也就失去悲剧冲突和悲剧产生的条件。

（原载1961年5月3日《文汇报》）

反映最新最美的生活， 创造最新最美的图画

——关于现代剧若干问题的研究（节录）

姚文元

引 言

“一张白纸，没有负担，好写最新最美的文字，好画最新最美的图画。”（《介绍一个合作社》）这是毛泽东同志对于伟大的社会主义革命和社会主义建设、对于中国人民宏伟的革命英雄气概无比热情的歌颂。

反映这最新最美的社会主义生活，在艺术作品中创造出最新最美的社会主义的图画，是社会主义文艺的光荣任务。华东话剧观摩演出许多优秀的革命的现代剧，就为戏剧如何反映最新最美的社会主义时代的生活，提供了丰富的经验。这是毛泽东文艺思想在戏剧战线上的一次大胜利。它不但会对戏剧创作发生深远的影响，也为文艺理论工作提出了许多需要探讨的重要问题。

把文艺理论和文艺评论截然分家，认为只有评论才是针对现实问题的，理论研究就只研究文艺历史特别是古代历史，不能研究现状，尤其不能系统研究现状，这种观点对吗？不对。这种观点把研究现状这样一个重要任务从文艺理论的范围中排除出去，必然会削弱文艺理论的战斗作用，也影响评论工作的发展和提高。认为只有研究莎士比亚或什么叫“风骨”等才叫“研究”，才有“学术价值”，才叫“理论”，研究当前现实的社会主义文艺问题的就不叫“研究”，就没有“学术价值”，就不叫“理论”，这种观点对吗？不对。这是一种资产阶级形而上学观点，要破掉它。毛泽东同志说：“真正的理论在世界上只有一种，就是从客观实际抽出来又在客观实际中得到了证明的理论，没有任何别的东西可以称得起我们所讲的理论。”（《整顿党的作风》）文艺理论当然也是这样。我们并不割断历史，从中国和外国文艺发展历史中，经过科学研究而找出它们的规律性，批判地吸取于社会主义文艺有益的经验

教训，也是需要的。但是，最主要的，放在首位的，是研究社会主义文艺发展的实际。这应当成为文艺理论主要的研究对象。以毛泽东思想作指导，努力从革命文艺实践的客观实际抽出社会主义文艺发展的规律，再放到社会主义文艺的实践中去检验、修改，以此促进社会主义文艺的发展，这就是我们当前迫切需要的文艺理论工作。

正是在这个意义上，我才不揣浅薄地把这篇文章叫作“研究”。由于对每个戏的评论文章有了很多，这里不再重复地介绍剧情，而想根据自己体会最深的几点，综合地讨论几个有普遍意义的问题。

关于革命的现代剧的根本特点和戏剧观的问题

这次观摩演出的许多优秀剧作在群众中产生的深刻影响，以及《霓虹灯下的哨兵》、《夺印》、《社长的女儿》、《千万不要忘记》等近来产生的优秀剧作在社会主义教育运动中发生的强烈作用，充分说明了：以革命的现代剧作为戏剧创作的主流，以反映社会主义时代人民生活中的矛盾和斗争作为社会主义戏剧的一个中心内容，是完全正确的。

一九六二到六三年，戏剧界曾展开过戏剧观的讨论，戏剧观是文艺观在戏剧创作实践上的表现。不同的戏剧观不仅是由于戏剧艺术手法、流派的不同（这只是戏剧观的一个因素），而首先是由不同阶级的世界观、文艺观所决定的。它一方面表现着一定阶级对于戏剧艺术的要求，另一方面也表现着戏剧艺术为一定阶级服务的实践中所创造的艺术特征。戏剧艺术中不同的手法以及舞台艺术的种种革新创造，归根到底，还是为表现思想内容、为影响观众而服务的。无产阶级的戏剧观，应当鲜明地表现无产阶级在当前的革命阶段上对于戏剧艺术的要求；也应当概括社会主义戏剧为了表现新的内容所运用的创作方法和所创造的艺术表现形式的基本特征。脱离社会主义戏剧艺术实践的客观实际，从外国这个或那个资产阶级艺术家那里规定的定义，来规定社会主义的戏剧观，这种方法是不科学的。今天存在的客观实际是：涌现了一批革命的社会主义的现代剧，它正在成为戏剧创作中的主流。如果我们的戏剧观不能反映这个客观实际，推动和帮助这个客观实际朝着毛泽东文艺方向不断发展壮大，那么它还有什么现实意义呢？

我无意讨论戏剧观问题，只是从方法上说明不能机械搬用外国某一个名人的话来规定今天社会主义话剧的发展方向。下面，我想结合到现代剧观摩演出中的一些

感受，试图描述一下社会主义的现代剧的一些根本特点。

第一，戏剧是用社会主义、共产主义思想教育人民的武器，是团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的思想武器，是革命的武器。它不是徒供“消遣”、“开心”的瓶中之花，也不是什么“探索人生”的谜语。抛开这一点就谈不上无产阶级的戏剧观。

第二，这种思想武器的作用，是通过歌颂社会主义、反对资本主义这样的倾向表现出来的。这是社会主义现代剧一个总的思想倾向，内容和主题却是无限多样的。鲜明地歌颂社会主义，这是我们戏剧最突出的倾向性。反对封建势力、封建思想的斗争，在戏中是同反对资本主义、坚持社会主义的斗争密切联系在一起的。在生产斗争过程中产生的矛盾，有认识上的矛盾，但大量的还是社会主义思想和非社会主义思想的矛盾，矛盾的解决，也要达到歌颂社会主义制度、社会主义思想和社会主义新人的效果。

第三，要鲜明地、富有说服力地歌颂社会主义、反对资本主义，只能通过各种人物组成的具体的戏剧矛盾和戏剧冲突表现出来。只有戏剧矛盾的内容具有深刻的社会主义内容和典型意义，作者对待矛盾的立场、观点、感情都是无产阶级的，才能通过矛盾的展开和解决，富有说服力和感染力地帮助人们认识什么是社会主义，什么是资本主义，什么是革命的生活道路，什么是错误的生活道路，应当发扬什么思想，学习什么榜样，反对什么倾向，接受什么教训，如何帮助同志，如何要求自己，如何团结内部，如何对付敌人。一句话：启发、激励和鼓舞人们自觉地按照社会主义的方向改造客观世界和改造主观世界。

这次观摩演出绝大部分剧目，都是从当前社会主义社会的重大矛盾和人们关心的迫切问题中，概括起来而形成戏剧矛盾的，这些崭新而意义深远的主题，具有极其鲜明的现实性，因而在促进人们按照社会主义方向改造客观世界和改造主观世界上，产生了强烈的激励力量，《年青的一代》中两种幸福观、世界观的斗争，是今天每一个青年人都必须对之做出正确回答的重大问题。《丰收之后》这个题目，就发人深思，它在丰收之后这个特定环境中展开的国家、集体、个人之间的矛盾，正是农村中具有普遍意义的矛盾的一个缩影，《我们的队伍向太阳》鲜明地提出了在和平环境下成长起来的青年一代的生活道路。《红色路线》以鲜明的对比提出了农村中的阶级路线问题。《第一与第二》抓住了“四个第一”这个根本关键，去表现革命集体（班）内部先进思想与落后思想的矛盾。这种力图站在无产阶级立场上反映当前现实生活发展过程中的重大矛盾，正是把戏剧当作无产阶级战斗武器的必然结果。尽管

在矛盾展开的完整程度和矛盾解决的彻底程度方面不一样，但这种努力是十分可贵的。它使得舞台上充满了一片蓬蓬勃勃的无产阶级的革命锐气，树立了鲜明的无产阶级英雄人物的形象，同时代脉搏的跳动息息相关。

第四，重大矛盾总是由普遍规律在支配的。党的路线、方针以及一些根本性的指示，就是普遍规律的反映。反映重大矛盾，要以这些根本思想为指导，如：反映农村阶级斗争，就要以党的阶级路线和对各阶层的具体政策作指导；反映革命队伍内部矛盾，就要以正确地处理人民内部矛盾的指示为准绳。这绝不是用生活图解政策，而是用它指导我们处理矛盾。越是现实性强的题材，越不能离开一般规律，因为如果搞偏了，就不但会发生思想上的影响，而且会发生工作上的影响。因而在剧情和人物上细致地讲究准确性、推敲分寸感，自觉地意识到正在进行的运动过程中包含的历史内容及我们对各阶层人物应采取的态度，就成为革命的现代剧一个正在形成中的重大特色。

这就产生一个已经有人提出的问题：大家都去表现重大问题，这不会造成表现同一类重大矛盾作品的戏剧矛盾、主题思想重复、雷同、老一套吗？

形而上学地回答这个问题不行。

任何具体事物都是一般和特殊的对立统一，个性和共性的对立统一。生活中，特殊矛盾总是与一般矛盾相连而存在，一般矛盾总是通过特殊矛盾而出现。普遍性、共同性的矛盾只能通过特殊的形式才能具体表现出来，具体事物只能在它基本过程、本质方面列入一般规律，而不能完全地列入一般之中。这就造成同一类重大矛盾可以在戏剧中表现为多种多样不同的特殊的戏剧矛盾。不但如此，由于社会现象的复杂多样和相互联系，在一定环境中是特殊矛盾的事物，可以同另一种普遍性的矛盾联系着，只要处理得正确，在这个戏中成为“特殊”一面的特性，又是同另一个一般的、普遍性的问题相联系。这种联系会深化主题，使得这个戏可以有反映同类矛盾的另一个戏所没有的发人深思的新内容。总之，只要我们掌握辩证法去观察社会，独创地体现出特殊与一般统一的辩证关系，那即使是主要方面相类似的题材，戏剧矛盾还是多种多样、丰富多采，而且不断增加新的深刻的思想内容，给剧作家以驰骋自己创造性的广阔天地。永不会出现某一题材因出现一个好戏，就被“写完”。

举例而言。这次观摩演出中，以年青一代生活道路作为主要内容的有四个戏《年青的一代》、《我们的队伍向太阳》、《锻炼》、《柜台》。四个戏都强调了年青一代一定要继承无产阶级革命传统，都有老一辈对青年的教导，都有树立了共产主义世界观的革命青年的英雄形象和思想上有毛病的青年人的转变以及二者之间的对比。

这是它们共同的内容，是共性。人物不同，环境不同，人是干部子弟、知识分子、新战士、商业工作者，事是毕业分配、下乡、参军、站柜台，这当然会带来各个不同的生活色彩，而且由此而产生各个不同的富有生活气息的戏剧细节。但是不是主题思想上只能是“雷同”呢？不然，不然。

细察一下：《年青的一代》通过青年人的幸福观的问题联系到继承革命传统问题的。不是从幸福观的矛盾出发，继承革命传统的主题不能揭示得那样深刻；不把幸福观的问题提到继承者或者背弃革命传统的高度去认识，幸福观的问题也不能解决得这样彻底。尽管现在以青年继承革命传统为主题的戏很多，《年青的一代》却以它特殊的内容把普遍性的矛盾表现得独具深刻的思想色彩。《我们的队伍向太阳》中，继承革命传统问题是从青年人如何对待自己理想这个具体矛盾出发的，它是从不同的理想（幻想）的对比，逐步深入到青年人的历史责任问题的。由于同参军这样一个具体条件联系着，因而继承革命传统的矛盾又同对战争与和平的看法、对军队和军事斗争的看法这些重大问题相联系。第一幕将军教育丁基，要好好“学会带枪杆子，当个毛主席的好战士！……干世界革命，我们的儿女不去打仗谁去打仗了？”第四幕关于战争与和平的幽默而带着深刻政治意义的对话^①，都表现着剧中突出了继承无产阶级掌握枪杆子闹革命这个战斗传统。这使得它有不同于《年青的一代》的思想光芒。尽管理想问题这条线，没有像幸福观那样贯彻到底、解决得深刻透彻，但作品中鲜明的革命战士、革命军队、革命工作的光荣感、责任感，却使它突出地闪耀着革命英雄主义的光辉，比《年青的一代》使人们更强烈地感到，让接班人到最艰苦的环境、阶级斗争最尖锐的环境中去锻炼成长，牢牢握紧枪杆子，是何等重要。《锻炼》是从知识青年改造的角度，联系到继承革命传统问题的。因而较多地批判了知识青年的毛病以及他们在劳动中克服缺点的过程，对待体力劳动的两种态度的具体对比，成为这个戏的特殊矛盾，产生了它独有的带喜剧性的特色。《柜台》是从对平凡工作（服务性劳动）的不同态度的鲜明对比，联系到生活道路的，它对于日常的、琐细的、平凡工作中的高尚风格和高尚心灵，刻划得特别细腻动人。

幸福观、理想、战争观念、知识青年对体力劳动的看法和态度、平凡的服务性劳动的不平凡处等，在各个戏中都是特殊矛盾。但是它们又是同一种重大矛盾联系

① 当殷敏到岛上探望儿子时，同连长铁甲发生了如下一场发人深思的对话：

殷敏：你们这儿真有点前线味道。

铁甲：最近有敌情。

殷敏：（感慨地）嗨，这些年埋头搞建设，过惯了和平生活，对“战争”这个观念都淡薄了。

铁甲：是呀，我们在这儿紧张惯了，对“和平”这个观念也体会不深。

着，是另一种重大矛盾的反映。从这些特殊矛盾中再联系到走哪一条生活道路、继承革命传统这个普遍性的矛盾，就使得各个戏的戏剧矛盾各个具有不同的思想色彩，没有雷同。

如果比较一下《千万不要忘记》和《年青的一代》这两个优秀而有强烈战斗性的好戏，更可以看出这种辩证关系。这两个戏的基本思想是很相似的，林育生和丁少纯、萧继业和季友良、林坚和丁海宽、夏倩如和姚玉娟，他们在戏中的基本性格和在人物关系中所处的地位，是多么相近呀！但由于丁少纯的错误是从打猎卖钱买漂亮衣服这样一个特殊矛盾入手的，又有姚母这样一个角色，因而在日常生活特别是物质生活方面同资产阶级思想侵蚀做斗争的严重意义，家庭生活中谁溶化谁，谁改造谁的矛盾，便深入地展开了。由此而揭开发人猛醒的阶级斗争形式，使它有新的思想光芒，新的教育意义，一点也不感到同《年青的一代》有什么雷同。

目前现代剧创作中，主题、情节和手段上的简单摹仿还是存在的。为了不致“老一套”，也有人想抛弃普遍规律去追求特殊性的戏剧情节，结果大大削弱了戏的思想内容。这两种方法都要避免。许多作家去表现迫切的现实题材，这是值得鼓励的好现象，问题在于需要更加自觉地运用一般和特殊相统一的辩证法，通过对现实生活的深刻分析，使戏剧矛盾越来越多样化，使社会主义的主题思想越来越丰富和深刻。

第五，为了鲜明地达到歌颂社会主义与批判资本主义的目的，为了使戏剧矛盾达到一般和特殊的统一，就要求人物的典型化，要求准确的阶级分析和生动的个性化的高度统一。为了准确体现现实生活中阶级力量配量情况，就必然要求主要人物（如果次要人物不能做到的话）准确地代表在典型环境中一定的阶级、阶层、集团、力量的精神特征、心理特征。正如恩格斯所要求的：戏剧中主要人物应当“事实上代表了一定的阶级倾向，因而也代表着当时一定的思想。他们行动的动机不是从琐碎的个人欲望里，而是从把他们浮在上面的历史潮流里汲取来的”（《给拉萨尔的信》）。

概括性的广泛同时就要求个性化、性格化的加强，要求人物作为有血有肉的形象在舞台上出现，要求每个人物有由其特殊生活形成的性格，通过特定性格表现出准确的阶级倾向。不然，人物就会陷于类型化、表面化，因而削弱了戏剧的丰富性和人物的生动性。赵五婶的形象就出色地达到了准确的阶级性格和生动的个性化的统一，感人至深。她有一个忠诚的共产党员、久经锻炼的党的农村干部的优秀品质，同时这种品质不是抽象存在，是通过塑造赵五婶这样一个具体人物，通过一个久经

战斗、走过漫长的生活道路、深深扎根于群众之中的妇女干部的性格表现出来的。

第六，深刻的真理性和热烈的阶级感情相结合。这次不少获得观众赞扬的剧目，都是既有深刻的认识意义，思想方向明确，把革命的真理表现得富有力量，富有启发性，明确地解决思想领域中的重大问题。同时，又是以炽热的无产阶级感情激动人心，以人物心灵深处的震动和流露，强烈地感染读者，引起人们感情上的共鸣。《龙江颂》所表现、展开和解决的是正确对待局部利益和整体利益、小局和大局的关系这样严肃的问题；它给人以深刻的思想上的启示；同时，“丢卒保车”的共产主义风格胜利过程中遇到的矛盾，是那样撼人心魄，动人心弦，使人们感情上受到强烈的震动。《年青的一代》、《激流勇进》都有这样的特色。《母子会》中，构成戏剧矛盾的是一个思想矛盾，只能用说服的方法去解决；但波澜起伏的剧情却又把两个人物的心灵世界如此清晰又如此亲切地端到我们面前，使我们沉浸在思索和欢笑的波浪中。

革命的真理性的加强和革命的抒情性的加强，这是我们这个时代生活特色在戏剧上的反映。不能说，这一点已做得够了；但客观的实践已经显示出：要充分地歌颂有高度社会主义自觉性、又有丰富、优美、高尚的内心世界的新人物，要表现奔腾着火热的革命激流而又像红线一样贯串着明确的政治方向的社会新生活，要表现出严肃的、平凡的甚至是细致的阶级斗争、生产斗争中洋溢的革命热情和诗意，就要求我们同时加强戏剧中革命的和革命的感情，把两者完美地结合起来。这样才能激起广大人民的反响，充分发挥戏剧的思想武器的作用。

这一些，是我感受到的社会主义的现代剧的一些正在发展着的特点、特征和趋势。

今天如果要谈到社会主义的戏剧观，便不能不考虑到革命的现代剧已经表现出来的这些特点。

因此我认为，如果把下面这样一种戏剧观点，这样一种对待生活和对待观众的看法，当成社会主义戏剧的戏剧观，是同这次华东话剧观摩演出以及另一些优秀的现代剧所表现出来的总的艺术特征不相适应的：这就是要求戏剧工作者（编剧、导演、演员）对今天的事件和行为，应同对待过去历史事件一样“保持距离，正像历史家对过去事件和行为保持距离一样”。戏剧要让不断前进、不断变化的生活，用艺术手段，“暂时作一瞬间的停顿，好让我们回过头来，冷静地思考……人们成天滚在庸庸碌碌的日常生活里，剧场应该是个很好的场所，将我们含糊不清的思想，清理一下，清醒头脑”。

社会主义的戏剧工作者，不能把自己处于旁观者的地位，像一个历史学家对遥远过去某一桩古老事件进行冷静分析那样对当代生活保持“距离”。不，戏剧工作者要自觉地从理性上把握住当代历史事件的全部深刻意义，不是作为一个旁观者，而是作为一个改造世界的战士去把握它，作为事件中的一方——无产阶级的、革命的一方去把握它。他不是为了冷静地、“纯客观地”，（这种情况永不会有）在舞台上展示出一幅供人解剖的标本图，而要积极地去唤醒人们热爱社会主义，热爱新英雄人物，憎恨牛鬼蛇神，认识资本主义的危害性。这用“保持距离”的方法是不能达到的。我们不能削弱人们无产阶级的阶级感情；相反地，要力图激起人们最强烈的无产阶级的阶级感情，使人们的思想和感情都更加革命化。从《年青的一代》、《龙江颂》到《激流勇进》，都有这种激动人心的效果。因此，不仅戏剧家不能站在生活的旁观者、“第三者”的地位，也不能把视众置于一个旁观者的地位，要他们只是冷静地思考而不动感情。今天的观众不是什么“庸庸碌碌”的人，他们过的也不是“庸庸碌碌的日常生活”，他们自己是社会主义革命和社会主义建设的创造者。他们同剧中展开的矛盾心心相印、息息相关。我们的任务，是使他们认识到自己是历史创造的主人，要去做历史创造的主人，用革命的无产阶级的标准改造自己，满怀激动地向舞台上先进人物学习，自觉地走舞台上戏剧冲突中所展开那条革命的战斗的道路。因此，我们不需要用什么“暂时作一瞬间的停顿”让他们作“冷静地思考”的方法，像回味历史事件那样联系到自己；而要紧紧抓住观众的思想感情，把他们带进戏剧的气氛里，一起激动，一起欢乐，一起仇恨，使他们直接联系到自己的生活和思想，进行对比，得出正确的结论，从思想、感情上都受到教育。在看了戏之后，能够带着革命者的豪情壮志，把剧中告诉他们的真理付诸行动。

大隆机器厂的同志看了《一家人》以后说：“我们的车间也是红旗车间，在‘比学赶帮’走动中，有些同志就像戏里的老二一样，常常只看自己优点，不看自己缺点。看了戏，觉得很值得警惕。”这种对比是极其广泛的，每一个好戏都有这样的效果。越是使观众自觉地比得深刻，使他们学先进情感强、劲头猛，抛弃落后思想坚决，戏的潜移默化的教育作用就越大。

在资产阶级没落时期出现的腐朽的资产阶级颓废艺术，用逃避现实来麻醉观众，他们用肉体的感官刺激，用玩弄无聊、骇人的情节，等等，力图把观众引入颠倒黑白的迷魂障，使他们根本忘掉阶级压迫和阶级剥削，忘掉黑暗的资本主义社会，麻醉在戏剧的“快感”中，被资产阶级颓废感情所奴役。这是一种资产阶级的反理性主义。对这种现象，曾经有过一些戏剧家，提倡“把观众变成观察家”，拿出“理

性”来同“触动观众的感情”相对抗。这在批判颓废艺术的反理性主义上，是有它积极意义的。但是，由于这派戏剧家仍然是站在资产阶级、小资产阶级立场上来反对最腐朽最丑恶的帝国主义戏剧，因此就不可能对之进行彻底的、科学的批判。由于缺乏阶级分析，他们误把手段当成目的，把“玩弄观众感情”和“缺少理性”当成资产阶级腐朽话剧的主要祸害。事实上，问题不在于缺少思想，而在于用什么思想去影响观众；问题不在于使观众感情激动，而在于用什么阶级感情去激动他们。我们要否定的是资产阶级戏剧的腐朽情调以及一套庸俗的形式主义表现方法，并不是要在话剧中贬低无产阶级感情的作用。相反地，我们要用火焰一样的无产阶级感情去点燃人们心中革命之火，使之熊熊燃烧，喷薄四射，使观众热血沸腾，深深地为无产阶级伟大斗争激动不已。

当然，如果把这样一种戏剧观点当成社会主义的戏剧观，也是同优秀的现代剧的总的艺术特征不符合的。这就是认为话剧只应该给观众以“感情”，只应该给观众以“激动”和“迷醉”，使他们忘掉自己，“如醉如痴”，完全不应当指出观众思索的方向，更不能有正面的思想性的交锋和议论。这种观点认为这样就会损害戏剧的“艺术效果”，违背“艺术规律”。甚至说：突出思想内容只是“宣传戏”，并不是“剧院的任务”，只有剧本中那种“永远是纯洁的人类情感与思想”，只有那种为每个时代的每一个民族所“人人了解的东西”，只有那种把各个阶级的人“联结起来”的“纯洁而光辉的爱”，那种“人类共同的纯洁情感”才是剧院要在每一个剧本内去寻求的东西。

任何否定政治倾向性的意义的戏剧理论，其实践上必然导致资产阶级人性论，如果用抽象的“人人了解”的“纯洁的人类情感”来代替作品思想内容、思想意义的具体分析，就会把资产阶级、小资产阶级的人性美化、神圣化和永恒化了。资产阶级古典戏剧除了批判封建主义的内容外，在抽象的外衣下所肯定和美化的正是这种资产阶级、小资产阶级感情。如果用这种观点分析和对待社会主义戏剧，那就不可能正确认识和体现剧本的思想内容。贵族、资产阶级妇女“纯洁而光辉的爱”难道是我们剧本中主要追求的东西吗？难道我们剧本中要去表现农民和地主阶级“联结起来”的东西吗？这样做，必然是模糊了阶级界限，必然会美化反动阶级，损害无产阶级英雄人物的光辉性格。

在这个充满思想斗争的时代，如果我们在戏剧中寻求的仅仅是某种情感倾向导致的戏剧效果，而不寻求思想的深刻性，不引导观众树立社会主义思想，不引导人们认识革命的真理，反而回避具体的真理，这无论如何是不行的。

恰恰相反，在很多戏中，思想的明确性，真理的认识力量，都是形成戏剧冲突高潮以及解决矛盾的重要关键。几乎每个戏中都有发人深思的对话，都有针锋相对的思想交锋，都把人们的思想认识提到社会主义觉悟的高度，提到自觉认识世界、认识自己的高度。《年青的一代》第三场是最精彩的高潮，萧继业同林育生那场思想交锋，是具有某种形象化的政论的战斗色彩，但我们不但不感到勉强，而且正是这一场，产生了最强烈的“艺术效果”，把人们的思想提到一个新的高度，深化了主题，突出了人物性格。《龙江颂》中，郑强说服林立本的那场高瞻远瞩具有共产主义者广阔胸怀的道理，《丰收之后》第二场末尾赵五婶反驳赵大川斩钉截铁而体现着鲜明政策观点的对话，思想何等明确，感情何等深挚，真是情理兼备，丝丝入扣，使观众觉得支部书记的思想何等高尚！

其所以是这样，是因为在实际生活中，社会主义思想是改造人们思想的强大力量。在社会主义时代，任何正确的行动都只能是自觉的社会主义思想指导的结果，也就是真理掌握人们思想的结果，而不可能如民主主义革命时期一样，许多人是由自发性的个人反抗走向革命的。有一些（不是全部）矛盾，如果不是从思想上指出它的性质，不把正面人物的思想提到一个体现时代最先进的思潮的地位（《年青的一代》经过修改就把萧继业的精神面貌的水平提到这样的地位），既不能使矛盾解决得深刻，又不能满足观众要求回答他们思想问题的要求。今天的观众自己是抱着改造世界过程中种种思想问题来看戏的，他们决不满足戏中只“提出问题”，而且要求从思想上毫不含糊地回答戏中提出的问题。今天，凡是紧扣着广大观众思想情况、有力地回答了思想领域中迫切问题的戏，如《年青的一代》、《千万不要忘记》等，受到空前热烈的欢迎，说明了高度思想性是何等重要。只顾艺术效果而轻视思想深刻性，只讲“感情”而排斥思索、启发的意义，是片面的、错误的。

当然，思想性必须同艺术性相统一。必须从生活出发，从人物性格出发，使思想的语言成为有血有肉的人物的语言、群众的语言。缺乏艺术性的枯燥哲理是不能动人的。生动的群众语言，反映人物性格特征的语言，才能使对话紧紧握住观众的心，表现出人物精神世界的特色。问题在于：在有些人看来是“枯燥”的东西，在特定环境下却可以成为最具体、最生动、最解决问题的思想。《霓虹灯下的哨兵》中也讲警惕糖衣炮弹这个人所周知的真理，但在那个具体环境中，这是多么发人深思呵！

十九世纪的资产阶级戏剧家，不能够科学地认识历史发展规律。他们的理论和实践，都不可能达到阶级感情同科学思维的统一。他们总是片面强调戏剧中的理智

因素或感情因素。他们所强调的“理性”，是资产阶级、小资产阶级的理性，这种理性由于不能指明融合发展的方向，因而只能伴随着低沉的、压抑的、冷嘲的、甚而是悲观和绝望的感情，不能找到自己要全力拥护的理想，缺乏正面引导人奋不顾身前进的那种力量。同样，他们强调的“感情”，由于是资产阶级、小资产阶级感情，因而总是充满着盲目的狂热，没有出路的痛苦，在窄小生活圈中的激动，只能表现为抽象的“爱”一类的东西，绝不可能同深刻、自觉地认识历史发展的真理相结合，不可能指出正确的政治方向。只有我们无产阶级的戏剧，社会主义的戏剧，才能达到表现火热奔放的阶级感情同揭示深刻严肃的革命真理的内在统一，为人民指出明确的政治方向和生活方向，同时鼓舞他们以全部热情投入革命和建设。这是契诃夫、易卜生、萧伯纳大师们的作品所不可能达到的崭新的艺术境界。

塑造社会主义时代的英雄人物的深刻意义和刻划英雄人物的方式

观摩演出的一个突出的成就，是塑造了一批神采奕奕的社会主义时代先进人物的形象。赵五娣、王刚、于大田、崔禾生、辛化雨、杨国兴、黄阿友、杨根泉等，就是各有特色，各有性格，站在社会主义事业第一线的英雄人物。

认为社会主义社会“英雄时代已经过去了”，现在只能写“中间人物”或“小人物”了，这种观点是荒谬的。社会制度的改变，社会主义生产关系的确立，社会主义革命的深入，正在广阔的范围内，在最广大的劳动人民当中，涌现着许许多多精神面貌极其高尚的英雄人物。这是一个人类历史上史无前例的人民英雄的时代。要深刻地反映这个时代的时代精神，不塑造人民群众中先进人物形象，是不可想象的。实践已经证明：反映社会主义社会生活，如果只让反面的牛鬼蛇神在舞台上猖獗而不让正面人物显示自己的威力，如果只暴露庸俗事物而不树立社会主义新人的形象，不表现新的社会主义的人和人的关系，那是一定要失败的。

反映社会主义生活一定要以歌颂光明、歌颂社会主义新人为主；舞台表演一定要大力发扬社会主义新道德、新思想、新风尚，达到使社会主义思想深入人心的效果，这两个基本要求就决定了塑造社会主义的英雄人物在创作中的重要地位。但这个问题的重要性还不止于此。

我们指的先进人物或英雄人物，是社会主义社会中对社会主义、共产主义事业最忠诚、最坚定的先进分子，是彻底的无产阶级革命派。我们在艺术中歌颂他们，反映他们的斗争和胜利，发扬他们的精神，批判阻碍他们前进的种种旧事物，这就

是支持生活中革命的新生事物，打击阻碍社会主义新事物的腐朽的剥削阶级势力和剥削阶级思想，促使革命力量的发展成长。反社会主义的剥削阶级及其代理人要利用文艺为复辟资本主义服务，就一定要千方百计地诬蔑和歪曲无产阶级革命英雄，把他们从艺术领域中排除出去；千方百计地把叛徒、汉奸、投机分子、新的资产阶级分子、极端个人主义者、阿飞、流氓等社会渣滓美化成是天字第一号“英雄”，作为艺术中的支配力量，作为戏剧中的主角。他们企图用这种方法，瓦解人民革命意志，散布虚无主义，宣扬资产阶级生活方式，否定社会主义制度。这是为国内外阶级斗争历史证明了的。因此，我们的文艺坚持歌颂、塑造社会主义时代无产阶级革命派的英雄形象，是一个关系到坚持文艺的社会主义方向、坚持文艺的无产阶级革命性的根本问题。

有人认为，“人类的历史本来就是人民群众的历史，而不是几个英雄豪杰的历史，构成人类历史发展一个阶段的‘时代’的主体也是人民”。因此，“描写一般的、普普通通的人，也未见得不能体现出时代的风貌”。不必去强调写先进人物^①。有人认为，生活中“绝大多数人”是“普通人民”，因此，“与其去塑造更多完美无缺的英雄形象，不如多塑造一些使千千万万普通人民（读者、观众）感到真实可信，多少与他们有些近似的英雄人物会更好些”。^②

这里有几个问题。

第一，不能用“普通人”之类的说法来掩盖和模糊人民群众中的阶级和阶层的区别。我们创造先进人物、英雄人物，指的是无产阶级和具有无产阶级觉悟的先进人物、英雄人物，用他们的形象去鼓舞人民进步，帮助人民提高阶级觉悟、接受无产阶级的思想感情。正因为生活中“绝大多数”人还不是共产主义者，才需要我们塑造共产主义者的形象，如果反而因此放弃塑造共产主义战士的形象，那就等于抛弃了用共产主义思想教育人民的任务。第二，人民群众的创造力量，总是首先由先进阶级中最有觉悟的先进分子体现出来的。先进人物一脱离阶级和人民，就会一事无成；人民群众没有领导人、带路人、带头者，就会群龙无首。我们不赞成孤立地脱离群众地在文艺作品中强调英雄人物的作用，也不赞成用贬低群众的方法来抬高先进人物的地位；但是，我们一定要全力歌颂在党的领导下、依靠着革命人民、为着革命阶级利益和社会主义利益而奋身斗争，走在前头的英雄人物、先进人物。生活中正在涌现许多这样的人物。他们代表了群众前进的方向。歌颂了他们，就是歌

^① 3月6日《羊城晚报》：《关于时代精神问题》。

^② 1963年10月19日《文汇报》：《从〈归家〉评价想到的几个问题》。

颂了群众。正如毛主席曾经指出的：顶住歪风坚持办社的三户贫农的方向，“就是全国五亿农民的方向”（《关于农业合作化问题》）。一个时期中，英雄人物可能还是少数，三个和五亿，不是少数吗？可是由于方向对了，他们终于要变成“绝大多数”，变成亿万人民共同学习的榜样。由于多数人还不具有英雄人物那样的品质而要求多写与觉悟较低的“普通人”相近的人物那种理论，表面上是坚持群众观点，实质上是违反了群众的根本利益。第三，写英雄人物当然不是唯一的。戏剧总是由各种人物的矛盾统一构成的。英雄人物是在集体中出现的。只要从生活实际出发，创造出今天在生活上毫不特殊而在精神面貌上是特殊性格制成的人，是生存于集体之中而不是高于集体之上的人，是依靠革命群众而不是轻视革命群众的人，那就会使人觉得“真实可信”，不会高不可攀。这几个问题甚为重要，需要说清楚。

还有人认为，目前我们文艺作品中新英雄人物塑造得“不深刻、不动人、性格不够鲜明”，是因为，“总的说来，我们熟悉旧事物更多一些，在许多的情况下，对于旧的事物，我们一般都是有了比较充分的体验和感受后才获得它的理论，比较起来，这样的简单化和误会，产生的机会就会少些”。而对新英雄人物，“就认识过程来说，是大不一样的。由于马克思列宁主义的引导……我们往往在没有或只是刚刚接触到新的事物时，就已读到有关这些事物的理论著作，有了这方面的知识”。因而就容易把“理由变成框框”，妨碍对新事物的理解^①。

我觉得，这样的理解，只看见问题的现象，没有抓住它的本质。

一般说，我们文艺作品中，对于新民主主义革命时期新的英雄人物形象，塑造得成功的已经不少了。从朱老忠、杨子荣、聂耳、琼花、沈振新以至《红岩》中从江姐到许云峰等一系列光辉的英雄群像都是成功的，深刻而鲜明的，光采照人的，而且广泛在群众中流传着，成为典型人物。不能再说“不深刻、不动人、性格不够鲜明”了。这是我们文艺的一大成就，是民主主义革命时大批文艺工作者全心全意地投入实际斗争，同工农兵结合，把自己献身给民主主义革命事业所取的果实。由于作者自己就是从革命中过来的人，对于这些英雄人物，生活上是熟悉的，感情上是深厚、亲切的，思想上是比较理解的。因而就为艺术加工提供了丰富的生活基础，具备了塑造英雄人物的主观条件。

比较地说，前一时期在文艺作品中塑造得不够深刻鲜明的，大部分是社会主义革命时代的英雄人物。这里的困难并不是抽象地对“旧事物熟悉多一些”，而是由于

^① 《文学评论》，1963年第5期，第4—5页。周宇：《关于正面人物的塑造和评价问题》。

对社会主义革命时期英雄人物还不熟悉，对于社会主义革命缺乏思想准备，对于社会主义革命和建设存在游离的现象。问题的实质并不在于先有了马克思列宁主义理论的理性指导，容易变成框框；因为搞社会主义同民主革命不同，任何文艺工作者，只有在明确的理论指导下才能认识、理解和表现社会主义的新事物，不能依靠任何自发性来代替。问题的实质是：虽然有的同志一直坚持深入生活，但我们当中的不少人，还没有像民主革命时期那样，作为一个革命者全身心地投入革命潮流，投入阶级斗争潮流。对于英雄人物所经历的种种的矛盾和斗争，缺少切身的感受；对于英雄人物还缺少深刻的阶级感情，还不能从社会主义的实践中去体会到他们所作所为的深远意义，从内心产生强烈地要表现他们英雄面貌的愿望。抓不牢，写不深。这样，要有血有肉地去刻画英雄人物，自然就产生了困难。

当这方面的情况一有了改变，英雄人物形象的塑造也就会丰满起来，深刻、动人起来。这次话剧会演中，就出现了一批塑造得比较丰满、生动而有较深刻思想意义的英雄人物形象。作者、演员们，也是先学习了党的政策，在“马克思列宁主义的引导”下去认识生活的，但因为真正深入了生活，同社会主义革命时代工农兵有了不同程度的结合，自己在生活中产生了热爱英雄人物的阶级感情，因而理论指导就并没有妨碍他们去创造新人物，而是帮助他们更准确地去概括新人物的性格。这说明本质问题并不是先有马克思列宁主义指导，而是因为生活太少，对社会主义新人了解太少。

在这些话剧以及前一个时期的一些话剧中，塑造英雄人物一般有三种方式。

一种主要是在剧烈的敌我性质的阶级斗争中，在革命人民同帝国主义、反革命分子、地主、富农、资产阶级和资本主义势力的曲折尖锐的斗争中，去塑造英雄人物。同先进人物所代表的革命力量正面较量的，是反动阶级的力量，这些力量是通过一定的典型化的人物表现出来的。《夺印》、《槐树庄》、《斗争在继续中》就是这一类。这类戏剧一般有广阔的生活背景，紧扣着重大的历史事件和运动发展的转折点，要求正面力量经过斗争占压倒优势，而反动势力彻底暴露和彻底失败。这些戏都是在经历了同敌对势力惊心动魄的斗争，打退了他们的猖狂进攻中，显示出英雄人物的坚定、无畏的革命品质和革命智慧。当然，也有人民内部矛盾，特别是革命队伍内部矛盾，但它们一般是作为两种势力斗争中的一种内部反映出现，因而除了先进人物的帮助和启发外，两条道路斗争中敌我矛盾的揭露和解决，总是推动着革命队伍内部矛盾的解决。

另一种类型，是并无阶级敌人或资本主义势力的代表人物出场，并无重大历史

事变，英雄人物是通过革命队伍内部、工人阶级内部、青年内部具有深刻意义的思想斗争刻划出来的，在看似平凡的日常生活中，显示出具有深远意义的社会内容。同样是一场惊心动魄的斗争，但人物之间并不是你死我活的斗争，而是错误的一方走向进步。《年青的一代》、《一家人》、《柜台》以及《千万不要忘记》就是这样类型的戏。英雄人物的光辉形象，是在他们日常工作和生活中，通过对看似细微而实质上关系到生活道路、国家利益、社会主义命运的问题的敏锐察觉和鲜明立场，通过他们在生活、劳动中所表现的平凡而高尚的道德面貌，通过他们的革命精神和理想光辉，被深深地雕刻出来的。这类形式，要求主题思想有深刻意义，摆脱就事写事的窠臼。

还有一种类型，是以敌我矛盾为背景，而着重从内部的思想斗争去塑造英雄人物。同敌人的斗争是显示英雄人物坚定的无产阶级立场的一个内容，但并不是构成戏剧矛盾的主要内容。这一类戏，主要是通过如何团结、教育、巩固内部以打退敌人的复杂而曲折的斗争中，在同歪风邪气不屈不挠的斗争中，去刻划英雄人物高度的社会主义觉悟和高度的原则性。《丰收之后》、《红色路线》就是这样。由于不同的矛盾交叉在一起，从不同的场合中，从各个侧面，准确而感人地显示英雄人物在处理不同矛盾、对待不同人物时深厚的阶级感情和鲜明的阶级观点，相互衬映，就成为完整地刻划英雄人物的重要方法。当然，以上几种方式并没有包括一切。

如《激流勇进》，是通过正面展开生产斗争，科学实验过程中的阶级矛盾和思想矛盾，来塑造英雄人物的。它相近于又不完全同于第二种类型。我们进行上面这种分析的目的，只是说明：刻划英雄人物的方式、构成戏剧矛盾的内容，可以是多种多样的，可以是不同性质、不同方式的。只要形式能表现内容，都能达到强烈动人的戏剧效果，都能塑造出高大的、光辉的英雄人物。我们还可以看到正是阶级斗争、生产斗争、科学实验中不同性质的矛盾，产生着刻划英雄人物的不同方式。这就使我们能比较全面地观察问题。

“要把英雄人物推到矛盾的尖端，让他经历重大的冲突。”要从矛盾中来刻划人物，这是对的。没有矛盾就没有戏，没有矛盾的展开就没有人物性格的发展，但是，矛盾的内容，矛盾的形式，却可以是多样的。具有两种敌对势力面对面的冲突，是一种形式，但不是唯一的形式；敌对势力没有出场，以人民内部、革命队伍内部的自我教育、自我改造过程中所经历的思想斗争构成的戏剧矛盾，生产斗争、科学实验中认识上的矛盾，同样可以深入地刻划英雄人物精神上的高尚和美丽。关键在于：英雄人物所经历的矛盾，是具有重大思想意义的社会矛盾，是社会主义性质的矛盾，

能够充分展开社会主义的思想内容，能够充分表现英雄人物最美好的无产阶级的阶级感情和政治觉悟。在资产阶级戏剧中，尖锐的冲突常常是以死亡、背弃、分裂为结束的，如果我们以为这就是“矛盾的尖锐”，就会产生人为地制造戏剧冲突的尖锐性，结果由于不能转弯，反而削弱了思想效果，也影响了更深入地刻画正面人物的品质。

“刻画英雄人物要从日常生活中显示出它的不平常。”通过日常生活中有深刻思想意义的矛盾，来刻画英雄人物的品质，是一种重要形式，但绝不是唯一的形式。阶级斗争是时起时伏的。生产斗争也是在对立的斗争和统一中发展的。在阶级斗争尖锐的时候，在生产斗争中出现了具有重大矛盾的时候，就需要更正面更广阔的形式。《激流勇进》是在工业战线上如火如荼的群众运动的汹涌激流中，在雄伟壮丽的钢铁厂的背景下，烘托出王刚坚强无畏的无产阶级战士性格的，没有什么笔墨写他私生活的一面。那个打电话的小女儿，只不过一个引人笑声的无关主题的小插曲而已。很难想象《激流勇进》只在普通、日常生活范围内展开人物活动。

这次演出的一部分戏，把人物关系拉得很近，在父子、兄弟、夫妻、兄妹、养父养子等关系中，展开对立面的冲突。这一方面是为了显示社会主义革命的深刻性；另一方面也是企图能更全面地从这些关系中刻画英雄人物的原则性，并由于日常生活色彩而加强戏剧性的效果。有些戏确实达到了这两方面的效果，使得反映社会生活更深入了。但有个别的戏中，家庭、亲属关系却削弱了阶级关系。我们不能把亲属关系作为深刻展开人物关系的唯一方式。要同时看到《年青的一代》和《激流勇进》这两类形式。如果亲属关系掩盖了或冲淡了阶级关系、社会关系，便会削弱主题思想的革命教育意义，削弱对英雄人物的刻画。

对于几个英雄人物性格的分析和比较

现在有些人，对于证明有一种超阶级的“典型性”，孜孜不倦，兴趣极浓。可是，他们在研究方法上，却有一个弱点，这就是他们总是不肯涉及社会主义文学中的典型人物，或者是英雄人物，无例外地举的是古典作品的例子。究竟是因为瞧不起社会主义文学，认为社会主义文学中没有一个可以称得起典型人物呢，抑或是在他们心目中，全部社会主义文学是公式化概念化的东西呢？实践是检验真理的试金石。只想用历史上、外国的文学作品中的人物形象验证自己的典型理论，不敢或不愿用中国社会主义文学的全部实践来验证自己的典型理论，这是不够的。不考察一

下：在今天社会主义时代，在现实生活中，阶级关系、人物性格、人物关系同过去封建时代、资本主义时代有什么不同，社会主义文艺的历史使命是什么，我们人物形象塑造怎样同社会主义文艺的历史使命相符合，原封不动地用十四世纪到十九世纪文艺剧作中人物形象来作为今天创造典型人物的标尺，这总不能令人信服。

何其芳同志在《关于〈论阿 Q〉》一文^①中提出：“典型问题的探讨不仅和我们如何正确地解释过去的文学作品中的典型人物有关，更重要的意义还在于它和我们今天的创作实践是密切联系的。”这是对的。为了要同今天剧作实践密切联系，就需要哪怕十分粗略地比较一下社会主义文艺中的典型人物（未必一个也找不到吧！？）同资本主义、封建主义时代文艺作品中的典型的异同，这种异同所反映的客观的社会内容。可是，他既没有分析今天的“现实生活”是什么，今天“现实生活中的人物”的特点是什么，抽象地强调我们要“创造出多种多样有独特思想意义的人物”，而列举的却是普罗米修斯、曹操、孙行者、哈孟雷特、塔尔杜夫、贾宝玉、林黛玉、奥勃洛摩夫、罗亭以及诸葛亮、堂·吉珂德、阿 Q，这些“著名的典型人物”有什么“独特的思想意义”，他们如何“不仅仅有阶级、阶层、职业的共性又有个人特征”，丝毫不提及从《母亲》以来社会主义文学许许多多光辉的典型人物的性格特征，这就使他得出的结论缺少现实的根据了。既然要“和今天的创作实践密切联系”，却又不以考察今天的创作实践作为基本出发点，再去批判地吸收历史经验，而用历史上那些典型来证明今天应当怎么办、怎么写，这是一个十分明显的矛盾，人们会问：今天工人、农民、革命干部的典型形象，难道同贾宝玉、哈孟雷特、曹操具有完全一样的特征吗？人们会问：社会主义文艺创作典型的规律，难道同历史上创造典型人物的规律完全一样，而不是既有共同规律又有不同于历史上那些文艺作品的特殊规律，而这正体现着社会主义文艺本身的时代特征、阶级特征吗？人们会问：难道不同阶级作品中的典型性格只有共同性，而没有各自的特殊性吗？只研究历史上“各种各样的典型人物”所反映的社会内容，而不研究从今天的社会阶级关系中产生出来的“各种各样的典型人物”所具有的性格特征，是无法回答上述问题的。这倒真是“把现实和概念被倒置起来了”。

我这里只提出一个方法论上的问题，并没有讨论问题本身。我认为不同今天创作实践、今天社会阶级关系相联系，是不可能真正解决社会主义文艺中的典型问题的。

^① 《收获》1964年第1期。

这里，我想选出这次演出中工、农、兵三个成功的基层干部的英雄人物形象，就其性格特征和典型意义作一番比较。

《丰收之后》中的赵五婶，被一致公认为这次演出中最为出色的农村基层干部的形象。

.....

《激流勇进》中的王刚，也是一个成功的有丰富典型意义的英雄形象。

.....

《我们的队伍向太阳》中的连指导员辛化雨，是刻划部队指导员形象中比较成功的一个英雄形象。

.....

从这三个艺术形象的比较中，可以看出：

一、今天典型的无产阶级英雄人物，都有共同的阶级性格。这不是什么“框子”，这是客观实际的反映。

赵五婶、王刚、辛化雨，都有高度的社会主义、共产主义的觉悟。这种觉悟形成他们高度的革命自觉性，构成他们性格中核心部分。自觉性是同自发性相对立的。他们不是被动地追随在历史潮流的后面，而是自觉地认识到无产阶级战士的历史使命，认识到要坚持共产主义事业，坚持社会主义方向，一个革命战士应当担负什么责任、坚持什么原则、反对什么倾向。这种自觉性，形成了他们很高的精神境界，形成了他们性格中对党、对社会主义事业的无限忠心，全力以赴，百折不挠。这种自觉性，形成了他们远大的政治目光和思想上的坚定性，时刻把党和人民的利益放在个人的、局部的利益上头，坚持革命、坚持真理，在任何歪风邪气、任何困难前决不动摇。因为他们自觉地认识到，自己从事的工作，对阶级、人民、祖国以及世界共产主义事业，负有什么样的责任，需要什么样的毅力。这种觉悟，给了他们无穷的力量。

赵五婶、王刚、辛化雨，都有深厚的无产阶级的阶级感情。他们是基层干部，但都没有任何“架子”，真正全心全意同群众打成一片，以满腔热忱关怀、帮助群众的进步。他们爱憎分明，对阶级兄弟的苦乐有切身的体会，将心比心，将心换心；对敌人充满了切骨的阶级仇恨。他们永不忘阶级，永不忘自己的阶级弟兄，平等待人，以普通劳动者的态度出现，又以阶级、人民的利益，作为处理内部关系的最高准则。社会主义革命时期的无产阶级革命战士要有这种深厚的、火焰一样的阶级感情，才能爱同志、恨敌人，才能自觉地组织、教育阶级队伍，将革命进行到底。刻

划无产阶级英雄形象，不把这种阶级感情表现得充分、突出、深厚，是很难有血有肉的。

总之，我们在英雄人物身上，确实可以看到共同的阶级性格。这是在社会主义革命时期的先进人物必然包含的基本品质。在这三个人物形象上，这些共同点没有造成公式化，也没有变成“一个阶级一个典型”，而仍然是三个不同的典型人物。

二、无产阶级英雄人物的典型性格，并不是无产阶级阶级特性平列的、抽象的表现。一个优秀的英雄人物形象，总是通过他在典型环境中形成的性格特征，突出地、集中地、鲜明地表现了无产阶级阶级性格某些本质方面。这些本质方面又由于人物所处的不同的社会阶级矛盾而有不同的社会意义。一个具体的、感性的人物，他的有限的实践活动，不可能把无产阶级整个阶级的性格和共产党员一切优良作风全部概括进去，而且艺术也不需要那样的概括，那是理论思维的任务。但是，革命的艺术作品可以而且完全必要通过特定人物的性格，他在社会主义时期的革命，实践活动，突出地表现出无产阶级战士的某些根本特点，并通过这些根本特点去表现一个无产阶级英雄人物的完整形象。赵五婶的质朴和坚定是突出的。通过质朴，深入地表现了她深厚的阶级感情，和群众同甘共苦、深深扎根于群众之中、永远保持共产党员艰苦奋斗作风、永远全心全意为贫下中农的利益这一些特点。《丰收之后》没有、也不可能去突出地描写赵五婶在科学实验中的科学态度，但并不会因此就使赵五婶的形象不完整，也不会因此就没有科学精神。相反地，正是通过赵五婶性格的这些突出方面，充分表现了这样一个无产阶级战士的光辉性格。王刚那钢一样炽热、坦率、直爽的性格和踏实、冷静的科学态度，成为他性格中的鲜明特色，而对做人的思想工作则还不很擅长；辛化雨则相反，善于做思想工作，善于了解人的心灵，善于启发人的觉悟，异常的耐心、恳切和循循善诱，成为性格中突出的特征，其他方面写得较少。但这并没有妨碍，反而加强了这两个人物的典型意义，使他们性格更鲜明，他们身上的无产阶级性格给予人们的印象更强烈。

人物性格中那些突出的本质特征，是在一定环境中成长起来的人物的有血有肉的精神面貌，才能构成一个完整的形象。赵五婶、王刚、辛化雨的形象，都自然、贴切地表现着他们在不同环境中形成的性格，如赵五婶送鞋给王爷爷那个细节，就是一个几十年在农村中工作，对群众有深厚感情、有丰富生活经验、对人们知心体贴的妇女支部书记所特有的行动。王刚的坦率，是长期在工人阶级集体劳动生活中形成的性格。因而令人觉得真实可信。

从这里看，认为典型性中有一种超乎阶级性之上的“社会性”的说法，认为一

个人物不能概括整个阶级，就不可能表现出阶级性格的说法，至少对于无产阶级英雄形象，是不正确的。因为在艺术形象中普遍的阶级性，正是通过特定的性格特征表现出来的，这是普遍性与个别性统一的一种具体形式。典型化的英雄人物，正是通过艺术概括所突出、集中、强化的那些优秀品质，来表现无产阶级战士崇高的精神世界的。典型概括的特殊力量，不但表现在可以用一个人物来概括许多同类人物的性格特征，还表现在以突出人物性格和品质的某些本质方面来强烈地表现整个阶级的性格和品质。这是阶级性格在艺术形象中所表现的特殊形式。硬要说这不是阶级性，那就等于说现实生活中、艺术作品中没有一个体现无产阶级性格的人物。

人物成长的不同历史条件，人物所参加的不同的社会实践，人物所经历的不同性质的矛盾和斗争；人物性格中概括、突出的不同的内容和重点，使得无产阶级英雄人物中，可以而且已经存在着多种多样的典型人物。它们有共同的品质，又有各自不同的性格，有各自的典型意义。我不说这已经是不朽的典型，但上面三个同类人物的不同，却打破了那种力求表现无产阶级优秀品质就一定会“公式化”的理论。

三、上面说的是英雄人物性格中普遍性的一面，共性的一面，在成功的艺术创造中是个别与一般的统一，通过典型环境下的典型意义的性格特征，来表现无产阶级的阶级性格的。同样，成功的英雄人物的个性，也是一般与特殊的统一，也是通过个别的、只有这一个才具有的特征，来反映新的社会主义的个性的。它们不是外面贴上去区别人物性格的标记，在表面上似乎同阶级性无关的那些个性特征中，也渗透着无产阶级、革命战士的生活特色。

王刚的喜欢作画，同他魁梧的外形和肩上隆起的馒头一样，构成了他独有的特殊个性。但是，这也正深刻地表现了他心中高尚的理想：他要画尽天下美好的事物，他不仅是生活美的创造者，而且也是艺术美的欣赏者，是一个有美好情操的人，是一个兼有体力劳动者的体魄、感情性格和艺术家的眼光的干部。这样的性格，只有在社会主义社会中才能产生。赵五婶对群众非常细致、亲切，这种个性当然不同于王刚强烈的个性，但这种个性也富有特色地表现了她革命干部全心全意为人民办事、深情厚谊地热爱贫下中农的特色。即如《一家人》中沉默寡言的个性表现得很突出的车间主任杨国兴，他的沉默也不是知识分子那种落落寡合的清高，而是有它具体内容；从这个方面强烈地反映了工人阶级踏实、不尚空谈、善于思索和动脑筋的这样一种特色。辛化雨刚回岛时故意对妻子说他第二天就走那一场戏，表现了他幽默的个性，但这正是他政治工作者开朗、乐观、处处善于启发别人的精神特征在生活

细节上的表现。

当然，也有一些纯属某种外在特征的个性，如王刚的口语“呃个家伙”等等。但这并不是典型化人物的个性的主要方面。如果仅凭这些特点去刻划人物的个性再加上某种共性，是塑造不出丰满的人物来的。只有在人物独具的十分鲜明个性中表现了社会主义新生活的特征、革命人物的精神面貌特征、社会主义新个性特征，才能使个性和共性完美地统一在人物性格的整体中，形成一个生动、鲜明的社会主义时代的英雄人物形象。

把人物性格中的特殊性同普遍性绝对地割裂开来，只看见两者对立的一面而看不见统一的一面，认为只有在阶级性之外拽出某种悬空八只脚的“社会性”才能使人物性格丰满生动，其结果是削弱典型性。反之，如果只看见两者统一的一面而看不见对立的一面，便会把人物个性简单化，不注意塑造个性上、生活特点上多种多样，彼此不同的人物，也会削弱典型性。两种倾向都违背创作实践，不利于创造无产阶级英雄人物。

四、从上面几个人物的形象中可以看到：这次华东话剧观摩演出，在扮演英雄人物形象上也有不少新的创造。由于不少演员热情深入生活，同工农兵相结合，热爱劳动人民中的先进人物，从改造自己思想感情、缩短同英雄人物距离入手，熟悉和掌握英雄人物精神面貌的特征，再进行舞台形象的创造，因而许多人物的真实性、丰富性大大突破了过去的水平，出现了不少有血有肉的工农兵形象。“演得像真的一样”，这是不少工农兵观众的称赞。这是一个很可喜的成就。这说明：单凭理性的分析，单凭孤立的内心体验或情绪记忆，单凭“假使”，单靠设计形体动作把演员引入规定情景来激发下意识的创造，对于塑造演员所不熟悉的英雄人物来说，是不够的。只有深入生活，比较深刻体会到英雄人物内心的阶级感情，比较熟悉人物所经历的生活和斗争，才能演好英雄人物。这在表演艺术理论上是值得再三地思考的。

准确地刻划有缺点的好人，表现人们思想上的进步

在我们戏剧中，要生动而典型地塑造出各种各样的人物，才能有声有色地把丰富多彩的现实生活再现于舞台上，使矛盾的各个侧面都展开、解决得合情合理，有力地推动人民朝社会主义方向前进。强调刻划英雄人物，决不意味着别的人物就不重要了，正相反，一台戏是一个整体，要使戏的思想内容尽可能表现得充分、完美，就要求各类人物都真实可信，都有一定的教育意义。对立面的双方互相衬托、互相

对比、互相推动，才能使性格刻画得更鲜明，使情节的发展合乎人物性格的发展，因而使整个主题思想产生强大的说服力。

其中，如何准确地刻画有缺点的好人，真实可信地表现人们在社会主义种种矛盾和斗争中思想上的进步、转变和飞跃，就是现代剧的一个新课题。

表现革命人民内部的缺点以及他们克服缺点的过程，原则上区别于对于一切剥削阶级及其代理人的丑恶面目的揭露。后者是暴露它、作为一个阶级整个地否定它的问题，前者是帮助他们认识、抛弃思想上的缺点走向进步的问题。毛主席早就说清楚了：“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。”“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。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）

把毛主席的原则用于社会主义时代的矛盾和斗争，这需要作很大的努力。

社会主义社会，是一个人们在党的领导下广泛地按照社会主义方向进行相互教育、自我教育的社会。一方面，社会主义革命是一个民主革命更广泛、更深刻的革命，它触及到人民内部每一个人的思想，因而反映社会主义社会中人民内部思想斗争，不可避免地成为现代剧的一个重要的、经常的内容。另一方面，社会主义的主要矛盾——社会主义和资本主义两条道路的斗争、无产阶级和资产阶级两个阶级的斗争，不仅表现在尖锐的敌我斗争上，而且还以各种曲折的形式不同程度地表现于革命人民、革命队伍、各阶层人民内部，并且同敌我矛盾，同阶级斗争、生产斗争、科学试验中认识上正确与错误的矛盾交叉着。这就形成以下的状况：就矛盾的性质来说，是坚持社会主义方向还是走资本主义道路的问题，这是不能调和、不能让步、不能妥协的，戏剧矛盾和冲突必须充分展开，使错误思想受到深刻批判，并且深入地揭示错误思想的危害性；但从人来说，除了已经转化为敌我矛盾性质的不可救药的人之外，绝大多数是有不同性质、不同程度缺点的好人，对他们的斗争，不是你死我活的斗争，不能以犯错误的一方倒下去、身败名裂为结束，而必须热情表现他们的进步和觉醒（哪怕是初步的），表现他们怎样改正以至克服缺点，表现革命人民在新的基础上达到新的团结的可能性和现实性。这就要求戏剧矛盾和冲突不能只求戏剧效果的动人而一味地尖锐化，把犯错误的人尽量写得很坏、很糟。这样做，必然会无法合理地表现人物的转变，以至最后的觉悟突然而不可信，或者只作为高潮

之后软弱的尾声而缺少充分的力量。

又要深刻、严肃地批判错误思想，又要热情、准确地表现人物思想上的觉悟和进步，两者都必须在有限的舞台空间和舞台时间中完成。这给展开戏剧矛盾带来了一定困难。在创作实践中，的确存在只强调一个方面而忽视另一方面的情形，目前较多的是为了揭露批判错误思想而人为地使矛盾尖锐化，对有缺点的好人，开始只强调他缺点的一面而忽略了好人的一面，越出了分寸，以致当人物接受正确思想时使观众感到突然，觉得只有直线式的上下面缺少作为过程而展开的人物的完整性格。但是，这次观摩演出中有好几出戏，在这方面有成功的创造，既彻底地批判了错误思想，又有说服力地表现了有缺点的好人进步的必然性和现实性，使人们不仅觉得他们的进步，觉醒合情合理，而且对于他们进步之后仍然作为正面人物出现，表示满腔热情的欢迎，感到有错能改还是好干部、好同志，这就大大有助于促进现实生活中人们的进步。

《龙江颂》中的林立本，《年青的一代》中的林育生，《母子会》中的母亲，《红色路线》中的于彩华，就是有不同程度、不同性质的毛病、弱点，但合情合理地表现了他们的进步。林育生起初是反面教员，结束时成为进步行列中的一员了。其他三人，都是一开始就是以有缺点的好人的分寸刻划他们的，他们是正面人物一方中有错误、有缺点的人，经过斗争熔炉的锻炼都成为或正在成为先进人物，他们的形象，仍然使观众感到可爱可亲。

.....

从上面分析中可以看出：

一、刻划有缺点的好人的进步，需要从一开始就全面地掌握他性格、思想中好的方面和缺点的方面。犯错误、有思想问题的好人，错误和缺点的性质很不相同（林育生和黄阿友母亲就是两个极端），但他们之所以能够走向进步，是因为他们思想、性格中还有不同程度积极的因素或正确的方面。在每一个场面中，人物性格两个侧面的表现是不平衡的。为了有力地批判错误思想，需要在好些场面中把人物缺点的、错误的方面作突出的刻划，对错误思想进行严肃的解剖与批评，显示它已经产生的危害性和发展下去更大的危害性。但就在这样的时刻，对人物错误思想的刻划也不应当超过他性格中还存在的积极方面所能允许的程度，而且也要显示他身上不同程度的哪怕是非常微弱的积极因素怎样在制约着错误的性质、程度、形式，而不是把他们写成彻头彻尾坏到底，这样，人物性格才是完整的，尖锐的思想斗争的发展才是合乎人物性格发展的。外部的社会主义、共产主义思想通过他内部的积极

因素而发生作用，并且通过内部积极因素的扩大、成长而终于彻底战胜错误思想。只有这样，人物的形象才会刻划得有深度，进步和觉悟才能真实、自然，令人信服。

二、人物的思想活动总是在客观与主观的对立统一过程中进行的。人物的积极的方面和消极的方面，正确的方面和错误的方面，都是历史地形成的。就外部条件而言，要刻划或显示出这些人物在过去什么样的阶级斗争环境中成长的，以及在新的形势下由于什么阶级的侵蚀而使自己思想染上了灰尘和霉斑，是什么阶级、什么现实力量、什么先进思想，促使他思想上去掉这些灰尘和霉斑。就内部条件而言，一方面，要刻划出他思想上哪些毛病被资产阶级打开了缺口而产生错误或坚持错误；另一方面，要刻划出长期的革命教育、党的教育；社会主义社会的教育在他心中留下的积极影响的痕迹，使他可能去接受外部的教育，克服思想上的错误。把客观的社会条件和主观能动性统一起来，才能使戏剧中人物性格的发展、进步合乎规律，合乎实际。

三、在戏剧矛盾展开过程中，促使人物进步、觉悟、转变的外部条件要适合于人物的内部条件，才能产生良好的戏剧效果。促使人们思想转变的方法是多种多样的，但方法必须切合性格，才能起到巨大的作用。不懂得阶级观点和缺少阶级感情的于彩华，用正面的政治教育和贫农火热的阶级感情使她提高；身为革命后代而忘了本的林育生，用烈士遗书引起尖锐的对比使他醒悟；有本位主义毛病但对党和社会主义还是热爱的林立本，用共产党员的责任感加上新旧社会对比、国家怎样支援集体的回忆启发她的无产阶级觉悟；自满地固执个人意见的车间主任杨国良，用错误试验的实际效果扭转他的固执，使他转变；贪图个人小家庭幸福而忘记了阶级敌人的复员军人陈永生，用阶级敌人血腥的复辟阴谋破除他的和平麻痹思想，使他大吃一惊而猛醒；以为要求儿子放弃超期服役回家抱大胖孙子并不妨碍阶级利益的黄母，用启发她的阶级感情使她看到阶级利益所在，自己克服这个念头。无非是正面教育和反面教育两大类，但何种方式和条件用于这一个人物最适当、最有力，却要从人物实际出发和从生活实际出发。离开人物和生活，机械搬用某一种方法，在这个戏中对这个人物是很成功的，在那个戏中对那个人物就可能不成功，或者一般化。

精益求精，朝社会主义方向不断提高

上面所评论的几个戏，都是经过不断修改才逐步完善起来的。由于反映现实生活要求准确度很高，作家很难单凭一次实践就完成自己的创作，总是在党和集体的

帮助下，经过实践—认识—再实践—再认识的反复过程，在人民群众热心的提示和宝贵的建议下，通过不断修改，使得思想性和艺术性步步提高。所有优秀的现代剧的产生，毫无例外地都凝结着集体的智慧和编、导、演反复修改的辛勤劳动。

由于《年青的一代》已专门写过文章，这儿没有着重评论它。这是一个好戏经过加工之后，在思想性和艺术性上都大大提高的一个范例。我以前看过五次《年青的一代》，在观摩演出中看的第六次，仍然受到新的教育。经过再次加工后的剧本，在主题思想的深刻性和人物塑造的丰满上，都放射着新的光采。剧本的优点发展提高了，缺点克服了。无产阶级革命思想的大旗举得更高、更明确了，气势更加雄伟了；对林育生那套错误的幸福观的批判，有破竹之势，更加鲜明、更加有说服力、对它危害性实质的解剖更加深入了；萧继业的形象更丰满，共产主义者的纯洁心灵刻划得更高尚、更动人了；林育生的转变合情合理了；夏淑娟的性格改得更合乎一个革命干部的性格了；林坚的形象更朴实、更切合一个久经锻炼有高度政治水平的革命前辈的性格了。很多好戏修改过程所提供的经验，是提高现代剧质量的宝贵财富。

有人认为，《年青的一代》的“可贵成就”在于塑造了“批判的典型”。而其缺点则在于没有像初稿那样把林坚写成是“人民解放军的少将”。这位评论者特别欣赏的是这个剧本“它的与众不同之处，也就在于作者捕捉了一个重大的矛盾——‘将门之子’林育生制造了一个假证明”。他认为剧本所以有成就，在于作者有“胆与识”：“正是由于作者敢于把规定情境尖锐化，写了将门之子、烈士之后受到敌对思想的侵袭，敢于创造批判的典型人物林育生，就使得剧本的整个剧本境界高出一等。”他提出：《年青的一代》存在的“某些不足”，不是别的，就在于作者的“胆与识”还不够^①。

这位作者所肯定的和所要求的，一句话，就是“揭露”二字。他肯定的是戏中出现了“批判的典型”，他欣赏的“将门之子”中“捕捉”到造假证明的人，他强调的是在批判人民的过程中要“敢于把规定情景尖锐化”，越厉害越好，如其不然，就是“有顾虑”。如果照这个方向去修改剧本的“不足”，那必然不是从塑造无产阶级英雄人物入手，不是从如何更正确、更深刻地表现伟大的无产阶级思想着眼，不是采取深刻批判错误思想而满腔热情帮助人们进步的态度，而是热衷于追求“将门之子”中如何如何出了坏人的“规定情境”去了。这样的“情境”，是不能达到歌颂社

^① 陈刚：《从〈年青的一代〉谈作家的胆与识》，1963年11月15日《文汇报》。

会主义、批判资本主义的效果的，而只能歪曲地提供一幅关于社会主义社会的阴暗图画。

可见，就是一个好剧本，在继续加工修改过程中，也有两种不同的提高方向的。

大批现代剧出现后，是会出现各种各样议论、要求的。同是肯定，可能重点完全不同；同是要求改进，可能方向背道而驰。不能设想，文艺思想上的斗争和争论，会因现代剧的繁荣而消失，不，思想斗争总是存在，革命的文学艺术总是要在斗争中前进的。《年青的一代》评论文章中发生的争论，不过是未来将会发生的许多争论的一个序幕而已。

我们所处的是一个伟大的时代，是一个千百万人民正以昂扬的革命精神创造着“最新最美”的社会主义生活的时代。反映这最新最美生活的作品，是人类有史以来最新最美的社会主义艺术，是我们民族的独树一帜的革命戏剧，绝不是任何外国资产阶级戏剧所能比拟的。华东话剧观摩演出所展示的一幅幅壮丽动人的图画，所提供的丰富经验，正激励着、鼓舞着我们为创造最新最美的社会主义戏剧而百倍努力地奋斗！

一九六四年一月一二月

（原载《收获》1964年第2期）

高举毛泽东思想红旗， 进一步实现戏剧革命化

——一九六五年二月二十五日在华北区话剧歌剧观摩演出会开幕式上的讲话

邓 拓

同志们：

我衷心地祝贺华北区话剧歌剧观摩演出会的开幕！祝贺各地演出代表团获得新的成绩！祝同志们健康、进步！

根据演出会办公室提供的情况和初步搜集到的问题，我讲几点粗浅的意见，供同志们参考。

第一，在艺术实践中活学活用毛泽东思想

这次演出会的目的，是要通过观摩演出，进一步检查我们对党的文艺方针、政策执行的情况，更高地举起毛泽东文艺思想的红旗，总结和交流经验，使我们的话剧、歌剧艺术更加繁荣起来，更好地反映社会主义革命和社会主义建设，更好地为社会主义时代的工农兵服务，为巩固和发展社会主义的经济基础服务。

因此，这次演出会，既是个观摩会、总结会，也是个重要的学习会。

近两年来，我们华北区和全国一样，大家都努力贯彻执行了党中央和毛主席关于文艺工作的指示，取得了很大的成绩。特别是经过京剧现代戏观摩演出，少数民族群众业余艺术观摩演出，解放军战士业余演出队的演出，大家学习了彭真同志、陆定一同志的讲话，思想提高得很快。

在这期间，大家进一步学习毛主席著作，不少单位进行了文艺整风，批判了形形色色的资产阶级文艺思想，在戏剧舞台上基本上清除了牛鬼蛇神，并在继续清除那些封建主义、资本主义和修正主义的毒素。有的地方搞了社会主义教育运动的试点。各地都组织了大批文艺工作者上山下乡、下连队，深入生活，开展了大学解放军和学大庆的活动，出现了“文化大革命”的高潮，文艺创作也取得了新的成绩。

这个大好形势和我们工作成绩的取得，又一次证明了党的方针和毛主席思想是引导我们一切工作，包括文艺工作，健康地向前发展的唯一正确的指南。

毛主席教导我们，文艺要为无产阶级政治服务，为工农兵服务，为社会主义经济基础服务。这个思想，毛主席很早就提出来了。早在一九四〇年，毛主席发表了《新民主主义论》，在这本书里，毛主席主要讲的是民主革命时期的问题，但是他对社会主义文化也作了原则的提示，他当时就指出：“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。”

这难道不是说在社会主义时期，我们的文学艺术和整个文化，都要为社会主义政治和经济基础服务吗？为什么过去我们长期不注意这个问题呢？这就是因为我们很多同志，对毛主席著作，常常不能够很认真地在实践中去学习、去掌握、去运用它。许多同志没有做到像解放军同志那样反复地读，做一件事就读一遍，真正做到活学活用，学了就用。这就使我们的思想认识水平和工作水平，往往得不到应有的提高。比如，在相当长的时候，不少人对“百花齐放、百家争鸣”的方针存在着不正确的理解，甚至把牛鬼蛇神也当成香花。这实际上是丢掉了马克思列宁主义的指导思想，空谈“百花齐放、百家争鸣”，其结果就不免陷入了资产阶级自由化的思想泥坑。这只能有利于资本主义、修正主义、封建主义，而不利于社会主义。前些年，在我们的话剧、歌剧舞台上，“大、洋、古”占了优势，甚至在一个时期占了统治地位。北京是这样，各地方检查起来，也不同程度地存在这样的情况。当时彭真同志和北京市委曾经向北京人民艺术剧院提出，要拿百分之九十几的时间和精力，演出中国革命的现代戏。但是这一思想，曾在一个时期受到了很大的阻碍。这就说明有些同志在口头上承认以毛泽东思想为指导，但在行动上却是另外一回事。他们迷恋“大、洋、古”，对表现工农兵生活的革命现代戏缺乏热情。应该指出，搞“大、洋、古”，这实际上是对社会主义道路和工农兵方向的一种动摇，是对毛泽东文艺思想的动摇。从这里可以看出，文艺上也和政治上一样，如果忘记了和背离了毛泽东思想，就肯定要犯错误，就会迷失方向，就会使社会主义革命事业受到损失。

当然，我们反对“大、洋、古”，并不笼统地反对演一些中外优秀的作品和历史剧，我们并不反对继承优秀的文化遗产，但是我们对于历史遗产必须采取批判的态度。马克思、恩格斯早在《共产党宣言》中就指出：“共产主义革命是要最彻底地打破过去传下来的所有制；所以，毫不奇怪，它在自己的发展过程中，要最坚决地打破过去传下来的各种观念。”这就是说，在意识形态的领域中，我们要用革命的批判的态度去对待过去的旧东西。而在这一场革命斗争中，我们必须掌握住一个最锐利

的武器，这就是毛泽东思想。

因此，我们现在必须下一个最大的决心，要像解放军官兵那样在实践中认真地把毛泽东思想学到手。对我们话剧、歌剧工作者来说，这就是要进一步深入生活，投身到火热的斗争中去，并在戏剧创作和舞台实践中活学活用毛主席著作，学会运用辩证唯物主义，反对唯心主义，反对形而上学和烦琐哲学。这是我们的一切工作、也是文艺工作最可靠的保证。把毛泽东思想学好了，这就为我们工作的前进和胜利打好了基础。我们应该像雷锋那样，一方面抓紧手中枪，一方面努力学习毛主席著作。雷锋是把枪和《毛泽东选集》放在一起的，我们为什么不能这样做呢？这是因为我们这些人还存在着知识分子的毛病。

知识分子总是自以为有一套，不联系实际，常常能说不行。有人形容我们知识分子学毛主席著作是：一读就懂（不是真懂），一放就忘，一做就错。我看这个批评击中了要害。它说明了我们知识分子的弱点。我们要坚决克服这种弱点，要学以致用，要活学活用。学习是为了实践，又要到实践中去学习。

为了在创作实践中，在舞台艺术实践中，能够正确地生动地塑造工农兵形象，我们就应该按照毛主席的指示，首先到下边去向工农兵学习，和他们一起生活，一起斗争，一起劳动，改造自己的思想，和他们的思想感情打成一片，用马克思列宁主义的立场、观点、方法去观察、分析和体会你要描写的人物和事件，这样，你的创作才能成功。

毛主席的许多著作，都值得我们反复地认真学习，作为我们在艺术实践中时刻不离的有力的思想武器；并且要善于运用这个武器，扫除一切形而上学和烦琐哲学。

形而上学和烦琐哲学在我们戏剧工作中有没有呢？我看相当多，比如，在政治和艺术的关系上，有许多同志讲究艺术就抹煞政治，一味地提倡“大、洋、古”，这不是片面性、不是形而上学的思想表现吗？在艺术训练上，提了那么多的烦琐的条条框框，这不是烦琐哲学又是什么呢？在普及与提高的关系上，一讲提高就是关门提高，不深入工农兵，不深入生活；在内容和形式的关系上，讲艺术形式就不注重革命的内容；在专业和业余的关系上，一讲到专业，就只强调专门家的作用，就抓住几个人不放，捧上了天，就忘记了群众，忘记了业余工作者，或者走上了另外一个极端。总之，只强调一面，不注意另一面，这都是孤立的、片面的看问题，都不是马克思列宁主义的，都是不符合毛泽东思想的。

我建议大家认真地阅读乒乓球运动员徐寅生同志《关于如何打乒乓球》的讲话和《人民日报》的按语。徐寅生是个乒乓球运动员，我们文艺工作者也要学他那样，

真正做到政治挂帅，思想领先。他在乒乓球场上打乒乓球，“胸怀祖国，放眼世界”。他打球是打政治球。他敢于斗争，敢于胜利，所以，他就打出了一个独特的风格。现在我国的乒乓球运动在国际上有极大的影响，许多外国人都承认中国人打乒乓球真正打出了自己的风格。在徐寅生的讲话中，充满了辩证唯物论，没有唯心主义，没有形而上学。

当然，不只徐寅生是我们学习的榜样，解放军里有很多学习毛主席著作的标兵，我们都应该很好地向他们学习。

我希望在文艺战线上，能够涌现出像雷锋、廖初江、丰福生、黄祖示那样的人来。不但我们每个人自己要学好毛主席著作，而且要帮助别的同志学好，以便我们大家都能够更好地为社会主义革命和建设服务。

第二，进一步实现戏剧革命化

为了适应社会主义革命和社会主义建设的需要，更好地为社会主义时代的工农兵服务，我们的戏剧艺术必须进一步实现革命化。要想实现戏剧艺术的革命化，首先要求戏剧工作者自己革命化。毛主席经常教导我们，在革命斗争中，一定要不断地改造自己。戏剧工作也和其他革命工作一样，是个革命的实践。我们要在这个革命的实践中，不断地改造自己。

大家都懂得，要演好革命的戏，演员必须要有革命的思想，因此，戏剧工作者的思想革命化，就是戏剧革命化的前提。如果戏剧工作者本身不革命化，要想实现整个戏剧艺术的革命化，那是不可能的。正如整个文艺工作的革命化，离不开文艺工作者自身的革命化一样。毛主席说过，“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”。这就是说，要创作革命的文艺，必须有革命的作家。同样，要写好和演好革命的戏，必须剧作者和演员自己是个革命的人。

我们要求戏剧革命化，首先必须要求戏剧工作者，包括编剧、导演、演员和舞台工作人员等，都实现革命化。

最近一两年，华北地区广大的戏剧工作者，在革命化方面是有成绩的。许多戏剧工作者，深入基层，深入生活，参加城乡社会主义教育运动，投身到火热的斗争中去，许多同志在上山下乡，坚持和群众三同的过程中，和工人及贫下中农建立了联系。他们的思想面貌和生活作风，都有很大的改变。许多人能吃苦了，愿意到群众中去了，他们尝到了和群众共同生活、共同斗争的甜头。有的人还自动要求降低

工资，生活也朴素了。在这些方面，大家是有很大收获的。

但是，我们已有的一切成绩，比起群众对我们的要求，还有很大的距离。我们决不可因为有了一点点成绩就沾沾自喜，骄傲起来，妨碍了自己的进步。事实上，我们的成就还很少。许多剧团大多数时间还是待在城市里，一年在大舞台上演几个戏，这能算是什么成绩？难道就因此而满足了？你如果到了农村，就会看到，广大农民群众是多么迫切地要看戏，特别是要看我们的革命戏啊！但是他们看不到剧团来演戏，只能看到报上刊登的广告。剧团不去演戏，他们只好依靠矿石收音机，收听广播电台的广播。

为了满足群众的需要，我们的专业演出团体，都要向内蒙古自治区的“乌兰牧骑”学习，把戏送上门去。这是我们老八路文工团的传统。现在农村文化工作队一下乡，老乡们就讲，这是老八路的文工团回来了。他们很高兴。可惜农村文化工作队目前走的地方还不普遍，也不可能同时各个地方都去，因此，需要更多的文艺表演团体下去。大家都向“乌兰牧骑”学习，把文化送到农村，送到矿山，送到工厂，送到连队，送到工农兵群众中去，为他们服务，满足他们文化生活的要求，鼓舞他们进行革命斗争，这是我们文艺工作革命化的一件大事。这种做法，具体地体现了文艺为工农兵服务的方向，是戏剧工作革命化的样板。大家都记得，前年冬天，华北局在内蒙古开会的时候，李雪峰同志和华北局许多同志，都一再指出要好好推广“乌兰牧骑”的经验。去年在全国少数民族群众业余艺术观摩演出时，“乌兰牧骑”的做法，得到了中央有关领导机关的肯定，作了宣传和推广。我们认为这是很好的。我们要求华北地区的戏剧工作者都来学习他们的这种全心全意为工农兵服务的精神，更好地实现戏剧工作者和戏剧艺术的革命化。

近年来，由于我们重新学习了毛主席的文艺思想和中央的文艺方针，同时，参加了文化思想战线上的大辩论，提高了觉悟水平，对于形形色色的资产阶级文学艺术思想，有了辨别能力，许多文艺工作者，在国内外大好形势的鼓舞下，在“文化大革命”的推动下，上山下乡，形成热潮，这就为我们进一步的思想革命化和戏剧革命化创造了新的条件。只要我们不骄傲自满，我们就一定会取得进一步的成就，就有可能向着文艺革命化的更高阶段发展。

我们对于革命化，应该有更高的要求。所谓革命化，并不是一蹴而成的。什么叫“化”？怎样才算“化”了呢？毛主席说过：“‘化’者彻头彻尾、彻里彻外之谓也。”这就是说，要革命化，就要从根本上改造自己，要始终如一，彻头彻尾地实现革命化；要表里如一，彻里彻外地实现革命化。要做到这一点，就需要经过一个长

期的磨练和改造的过程，这要靠自觉，不能勉强。我们鼓励一切戏剧工作者，朝着这个方向积极努力。在具体做法上，当然不能强求一律。对每一个人的要求，也不能够强求一致。只要在这方面努力做了，我们都应该欢迎，都应该给以鼓励。

这里说的革命化，首先是指的思想革命化，是要在大是大非的问题上，坚持革命的立场、革命的观点、革命的方法。不可对革命化做庸俗的理解。比如，有的青年朋友争论说，留辫子就不革命化，剪了辫子就是革命化。这样的争论，就把革命化的问题庸俗化了。

现在大家都说三化，即革命化、民族化、群众化。应该承认，首先要有革命化的思想，才有条件正确处理民族化和群众化的问题。革命化是民族化和群众化的前提。不首先解决革命化的问题，民族化、群众化就无从谈起。

在阶级社会中，每一种文化，都有它的阶级性，同时也都有它的民族特点。列宁说过，“每一个现代民族中，都有两个民族。每一种民族文化中，都有两种民族文化”。这是指的资产阶级文化和无产阶级文化。我们的社会主义文化，在内容上说，是无产阶级的，在形式上说，是民族的，正如斯大林说的：“无产阶级的文化，并不取消民族的文化，而是给它以内容，反之，民族的文化，也不取消无产阶级的文化，而是给它以形式。”所以，我们看待民族化问题，必须从阶级、阶级斗争的革命观点出发。我们所说的民族文化，是革命的民族文化。我们说的民族化，是在马克思列宁主义思想指导下，站在无产阶级革命立场上说的。我们主张的文艺民族化，是无产阶级的口号，不是资产阶级的口号。

同时，我们主张的民族化，归根到底就是要群众化，就是要为广大工农兵群众服务。民族化和群众化又是互相关联的，民族化为群众化创造了条件，群众化为民族化提供了方向。你向着群众化的方向走，自然就能够实现民族化，因为我们民族的最大多数就是工农兵群众，所以，我们的文学艺术只要真正地向工农兵群众学习，真正地为他们服务，当然就会同时成为民族化的文学艺术，一定会富有民族特点。

所谓群众化，我们以前叫作大众化。毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中讲过：“许多同志爱说‘大众化’，但是什么叫作大众化呢？就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。”那个时候主席讲的大众化，就是现在我们说的群众化。从主席的指示中可以看出，群众化的核心问题，就是文艺工作者的思想改造问题。思想不改造，不能表达工农兵的思想感情，作品又怎么能够群众化呢？

由此可见，民族化和群众化的关键，都在于革命化。如果没有革命化这个前提，民族化、群众化就都难以实现。

除了这些以外，民族化和群众化还要在形式上解决群众喜闻乐见的问题。这一方面的问题已经谈论得很久了，各地同志也已经做了不少努力，现在需要进一步做多方面的探讨和试验，要打破框框，勇于革新和创造。在坚持“二为”的前提下，我们鼓励风格、形式的多样性。但总的政治方向、大的前提应当是一致的。民族化、群众化要有个过程，要不断地积累和总结经验，停步不前是不对的，过于急躁也是不行的。

有人问，话剧“戏曲化”是不是民族化？我以为“戏曲化”，并不就是民族化。但是，既然要民族化，就应该为广大群众所喜闻乐见。各地戏曲中有许多是群众喜闻乐见的东西，话剧应该注意吸收。在话剧、歌剧民族化的过程中，从我们民族戏曲和民间文艺遗产中，批判地吸收有用的东西，是完全必要的。我们应当从表现新时代的生活出发，从描写新时代的人物性格出发，把那些民间的优秀遗产作为我们的借鉴，经过批判和消化，运用到话剧和歌剧创作中来，使话剧、歌剧既表现了无产阶级革命的思想内容，又具有强烈的民族风格。在这方面，应当鼓励大家积极探讨和试验，即使一时还不成功，也不要紧，不应该反对这种做法，应当帮助他们总结经验，使他们一次比一次“化”得好一点，经过长期的努力，一定会得到成功。

第三，歌颂工农兵新的英雄人物

我们这个时代，是社会主义革命和社会主义建设的伟大时代，是伟大的毛泽东时代，也是伟大的英雄时代。在毛泽东思想光辉照耀下，工农兵群众中的英雄人物不断涌现出来。这次演出的节目里就表现了刘胡兰、谢臣和其他的英雄人物。他们高度的共产主义风格，已经成了千百万人的最好的学习榜样。这些英雄人物，应该成为我们文艺作品里的主人公。

要什么样的人物占据文艺作品中的主要地位，这关系到文艺的性质问题。无产阶级和劳动人民，坚决要求我们的文艺塑造出具有共产主义思想的英雄人物，并使他们成为文艺的主人公。

这是真正属于我们这个时代的时代精神。那些资产阶级理论家企图融汇各阶级思想的所谓“时代精神”，实际上是妄想继续按照资产阶级的思想面貌去改造社会。文艺界对于这种资产阶级思想展开了批判，是完全必要的。

文艺界还有一派人，他们不主张写英雄人物，而大力提倡写“中间人物”。他们这种主张，实际上是从资产阶级的腐朽的艺术理论中拾取的一些渣滓。他们所讲的中间人物，实质上就是旧社会的所谓“小人物”。这种错误的倾向，是老早就有的。恩格斯在一百年以前就批评了这种错误倾向，他批评德国所谓“真正的社会主义者”，那些右派作家，歌颂各种各样的“小人物”，而不歌颂倔强的革命的无产者。我们也看到有一些作品对无产阶级的英雄并不歌颂，而津津有味地去歌颂各种“小人物”。不久前那些主张写中间人物的人，在他们过去发表的文章里就提倡写“小人物”。他们现在提倡写中间人物，只是他们主张写“小人物”的一个变形。因为无论“中间人物”或者“小人物”，都是没落的资产阶级的影子和化身，描写他们就是描写资产阶级社会的遗老遗少或孤臣孽子。

对于这种资产阶级的文艺思想，毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中已经给了很尖锐的批评。毛主席说：“你是资产阶级文艺家，你就不歌颂无产阶级而歌颂资产阶级，你是无产阶级文艺家，你就不歌颂资产阶级而歌颂无产阶级和劳动人民：二者必居其一。”那些反对歌颂无产阶级英雄人物而主张歌颂中间人物的人，正是暴露了他们的资产阶级文艺家的面目。我们的戏剧工作者，要了解这场争论的性质，在这场争论中要和资产阶级文艺思想划清界限。从这次参加观摩演出的剧目来看，大家都努力塑造工农兵英雄形象，这是值得赞扬的，我们应该坚定地向着这条道路继续走去。

如何表现新的英雄人物，目前还存在一些思想认识问题，需要进一步澄清。比如说这样一个问题：是不是一个阶级只有一个典型？提倡写中间人物的那些人说，我们写英雄人物就是一个框框，就是公式化，概念化，一个阶段一个模型。

到底是不是这样？这个问题应该回答。我们的生活是丰富多采的，我们的英雄人物有共同的思想品质，但是又有不同的性格特征。他们有无产阶级大公无私的、敢想敢干的、为革命牺牲自己一切的精神，这是他们的共性；但是，他们又有千差万别的每一个人的性格特点。他们不同的个性，恰恰是最生动地反映出无产阶级大公无私的共性，代表着革命的共同理想。正确地描写和表现英雄人物，绝不应该是单一的，不应该是一个阶级一个典型，不应该都是一个框框、一个模子塑造出来的。把塑造英雄人物看成只是一个模子、一个框框、一种性格，这是形而上学的观点，不是真正革命的辩证唯物主义的观点。

实际生活中的英雄人物是有千差万别的性格特点的。他们的性格特点越是丰富多样，就越加生动地表现了无产阶级的共性，即大公无私、为革命牺牲一切的无产

阶级英雄所共同具有的一种崇高品质。这种共性是我们的英雄之所以能够成为英雄的最本质的特征。因而，这种共性和个性是辩证地统一在英雄人物身上的。如果把两者割裂开来，片面地只描写抽象的共性，就会使人物概念化，缺乏艺术感染力；而片面地只描写个性，缺乏共性或忽视共性，那就会歪曲英雄人物的形象，是根本错误的，那就会把无产阶级的英雄降低为庸人或“小人物”。

有一些人主张刻划英雄人物要着重写平凡中的伟大，说每一个英雄都是平凡的人，就要在这平凡当中表现出他的伟大。

是的，一个英雄人物，他同时也是一个普通的劳动者。但他毕竟是平凡中伟大的人。现在描写英雄人物的作品。似乎有一种倾向，就是为了表现平凡中的伟大，故意写英雄人物的一些平凡小事，这就把英雄人物平庸化了，这实际上也是以“小人物”来代替英雄人物。

有些创作，不可否认地存在着概念化的毛病，人物写得干巴巴的。这种毛病究竟怎么产生的？这并不是因为他们写了英雄人物，而主要是因为他们对英雄人物根本不理解，不熟悉，思想水平、艺术水平也不高，所以他们没有真正写出英雄人物来。要解决这个问题，不是去讲写不写英雄的平凡的一面，而是要深入生活、提高思想水平和艺术表现能力，真正从根本上解决这个问题。还有人问：可不可以写英雄人物的缺点？要回答这个问题，首先必须明确文艺的作用和写英雄人物的目的是什么。毛主席教导我们：文艺要把日常的现象集中起来，“把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品，就能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境”。这就是说，文艺作品的作用是推动人民群众进行革命，改造现实的。毛主席还说：“革命的文艺，应当根据实际生活制造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。”这都说明写英雄人物的目的，是要推动人民群众去改造现实，参加革命斗争，我们塑造英雄人物是为了教育群众，成为广大群众学习的榜样。群众向英雄人物学习，是要学习一个英雄人物所已经达到的精神高度，学习英雄人物革命的、崇高的品质，而不是学习他们平庸的生活和某些缺点。因此，完全没有必要去写英雄人物的缺点，没有必要去写他们那种平凡的琐事。应该看到，在英雄人物的高度的共产主义风格、革命的英雄主义和乐观主义、为革命不惜牺牲一切的高贵品质所发出的无限光辉照耀之下，那什么平凡人所有的缺点，便都失去了存在的意义。

那么，我们是不是反对写矛盾呢？不，矛盾是要写的。英雄人物的崇高品质，是在矛盾冲突中形成和发展的。达到这个崇高的品质，要有个过程。作品描写这个

过程正是为了让人们更了解英雄人物，从中得到启发和教育。

写矛盾，绝不是写缺点和阴暗面，而是写他在成长过程中的矛盾，他所遇到的困难，他怎么克服困难的，使读者不但能够从这个英雄人物身上学到他崇高的品质，而且知道他的崇高品质是怎么样达到的。比如，在电影《雷锋》中，描写雷锋最初曾要求上前线，没有得到批准，他有意见，后来指导员用毛主席著作教育他，讲了《为人民服务》的那一篇，他很快明白了，他说，我应该像毛主席在《为人民服务》那篇文章里所讲的去做，党需要我做什么我就做什么，任何一个工作岗位都一样。这就是雷锋曾经有过的内心矛盾和解决矛盾的过程。这一种矛盾，是他成长过程中不可避免的，必然的。写这样的矛盾，不但不损害这个英雄的形象，而且有利于塑造这个英雄的形象。这样的矛盾是应该写的。

关于人物的性格，我们主张要写得丰富，写得生动，恩格斯有一封给明娜·考茨基的信，这信里讲，每个人有他的典型性，同时又有他的明显的个性。这里讲的典型性，就是它的共性。我们希望看到戏剧和小说中的人物，每个人都有典型性，同时又都有明显的个性。恩格斯还批评明娜·考茨基写的一部长篇小说中把人物的个性完全溶化在原则里边去了。这样的缺点在我们的许多作品中也常有发现。这就是把人物描写得概念化了，把我们所要描写的英雄人物的形象，他的性格特征，都溶化到原则的、抽象的概念中去，那还有什么感染力呢？这一方面的缺点是我们应该特别注意克服的。

但是，这种性格的丰富多采，绝不是一个人物的人格分裂，不是一面有资产阶级的东西，一面又有无产阶级的东西，不是两者“和谐”地“和平共处”、“合二而一”。如果这样，便是对英雄人物的极大歪曲。我们的英雄人物，他的性格是完整的，统一的。他并没有什么性格上的分裂，没有二重性。总之，我们认为，没有理由也没有必要去写英雄人物的缺点，我们力求塑造完美的工农兵的新的英雄形象。

这是符合文艺本身的规律的，符合客观实际的。毛主席说过，现实生活和艺术反映的生活，“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”。这就很清楚地说明了这个问题。

我们应该热情歌颂工农兵群众的英雄人物，这是我们社会主义文艺与资本主义文艺的主要区别之一。是热情地歌颂工农兵群众的英雄人物呢，还是不写英雄人物，而写什么“不好不坏、中不溜儿的芸芸众生”？这是文艺战线上的两条道路斗争，这是大是大非问题。至于说，怎样才能更好地在文艺作品和戏剧舞台上塑造新的英雄

人物，这在艺术实践中可以继续探讨，总结经验。不要把这个问題长时间地停留在悬空的状态，以致问題总是不好解决。最好是抓紧时机，有计划地交流和总结这方面的经验。比如说，可不可以指定一部分同志，在这次演出期间或在演出之后，认真地把我们的剧本创作以及舞台上塑造英雄人物的丰富经验好好总结一下，这样我们就有可能在今后更好地表现我们这个伟大的社会主义时代的工农兵的新英雄人物。

第四，让我们的社会主义话剧、歌剧更加繁荣起来

最近两年的经验证明，要推动社会主义的话剧、歌剧运动，要进行戏剧的革命，使社会主义的戏剧占领阵地，除了反对形形色色的资产阶级思想以外，一定要首先解决艺术创作问题。京剧的改革和业余文艺的繁荣在这方面已经给我们提供了很好的经验，这里所说的艺术创作，包括剧本的创作和舞台形象的塑造等在内。如果不解决这一系列艺术创作问题，即使抱着很好的革命愿望，仍然不能促进社会主义戏剧艺术的繁荣，戏剧战线上的两条道路的斗争就不能取得最后胜利。

戏剧革命进行得如何，集中地表现在艺术创作上。具有高度的革命思想性和艺术性的戏剧，群众就欢迎它，就拥护它。否则，群众就不欢迎，就会挫伤群众对戏剧革命的积极性，甚至于会败坏我们革命戏剧的声誉，给敌人以讥笑和攻击的借口。大家回忆一下，京剧《芦荡火种》（起先叫《地下联络员》），刚开始排练不多久，剧团就要搬上舞台，彭真同志和市委许多同志都去看了，说这个不行，如果马马虎虎一下子就公演，对京剧现代戏就将不是起推动作用，而是泼冷水，这对整个戏剧革命也是不利的。因此，我们一定要创作出相当数量的和质量高的剧本及其他文艺作品。这样才能教育人民，才能扩大和巩固戏剧革命的成果。

那么，我们应该怎么做呢？我们首先必须正确地解决政治和艺术的关系。我们一定要坚持政治挂帅，坚持四个第一，无论是剧本的创作，或者是演出，都要坚持这个原则。

衡量戏剧艺术质量好坏的标准，必须是政治第一，艺术第二。政治内容是首要的，必须坚持，无论在什么情况下，对于这一点都绝不能有任何动摇。但是，这并不是说艺术性就不重要了，就可以不讲究了。毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，不是讲得很清楚吗？“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。因此，我们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

没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。”毛主席正确地解决了政治和艺术的关系问题。只有按照马克思列宁主义的唯物辩证的观点，去看待政治和艺术这两者的关系，反对任何一种片面性，才能够在艺术创作上有所成就，有所进步。换句话说，我们要在政治挂帅的前提下，争取高质量的艺术；我们不但在政治思想内容方面，要以更高的标准要求自己，并且在艺术水平方面，也要以更高的标准要求自己。要使我们的剧本和演出，无论在政治上和艺术上都能过硬，都站得住，具有强盛的生命力。

在艺术创作实践中还要充分采取“三结合”的办法。三结合是一九五八年就已经出现的，它是群众在“大跃进”中创造的经验，取得了很大的成功。现在三结合的内容和形式更加丰富多样了。现在的三结合也就是过去群众创造的三结合的发展。

如果真正实现了三结合，使领导干部、艺术人员和群众真正结合起来，经过艰苦努力，就一定会做出好的成绩。这次演出会就证明了这一点。京剧现代戏观摩演出中也证明了这一点。在这次观摩演出的节目中，有很多是采取了三结合的方法创作出来的。听说有的表演团体还实行“开门排戏”，排戏时请工人、农民、战士及一般劳动群众来看，请他们提意见。这对提高艺术质量确有好处。这些经验都需要进一步加以总结，都是值得鼓励的。

有的演员对于演出革命现代戏、表演劳动人民，存在一种错误看法。他们认为演工农兵体会不到什么东西。他们有一种说法，叫作“没有挖头”。有一些很有经验的演员，他们演“大、洋、古”的戏，觉得很有“挖头”，演现代戏中的新人物，演今天跟我们一起生活的工农兵，他们就觉得没有“挖头”了。这种观点，无论从政治立场上或者从艺术理论上说，都是站不住脚的，都是完全错误的。应该承认，演现代人物，不但对于演员是极为深刻的政治立场的锻炼和思想水平的提高，而且在艺术上也是最有挖头的。因为现代生活最丰富，社会主义时代的革命英雄人物的精神世界是最崇高、最美丽的。试问演“大、洋、古”的戏真能体验剧中人的生活和思想感情？恐怕未必。就算你自己以为能够深入到那些角色的内心世界中去，又有谁能够证明你演得像不像呢？可是，要演当代的工农兵人物形象和精神面貌，演得像不像，有目共见，你怎么也骗不过人去。别小看现代戏中的新人物没有什么“挖头”，这可不是随便“挖”得了的，这真是一个过硬的功夫！如果你演工农兵，而不能深入角色，一切都是空谈。但是，只要我们决心到群众中去，虚心学习，努力改造自己，就一定能写好工农兵、演好工农兵。

也不要把写作剧本和舞台表演的艺术创作过程看得神秘化了。处于社会主义的

新时代，我们的创作条件是最好的。我们这个新时代的主人，新的工农兵英雄形象，社会主义文学艺术的主人公，就在我们的周围，同我们生活在一起，他们的实际生活和精神世界中无限丰富的蕴藏，尽够我们去“挖”的了。现在的问题不是有没有“挖头”，而是会不会“挖”的问题。可以断言，对于我们每个艺术工作者来说，只有走为工农兵服务的道路，深入工农兵、表现工农兵、歌颂工农兵群众的伟大的英雄业绩，才有无限广阔的前途。

专业文艺工作者，应当认真向业余文艺工作者学习，同时帮助他们提高。我们已经看到，目前，在工厂、在农村，从工农兵群众中出现了很多艺术天才。他们最懂得实际生活，也最善于反映和表现实际生活。我们要虚心地向他们学习，同他们合作，同时帮助他们，给他们必要的辅导和训练。这样，在广大的业余文艺队伍中，就会出现一大批有才能的作者和演员，并且他们会很快超过我们。各地都应该不断地从业余队伍中发现和培养戏剧工作的新生力量，促使我们的戏剧艺术更加繁荣起来。

把艺术武器交给广大群众，让广大工农兵自己能编，自己能演，以更多的业余的形式出现，真正实现文艺从群众中来，又回到群众中去，这是繁荣和发展文学艺术的最好的方法。正如马克思、恩格斯在《德意志意识形态》中说的，将来在共产主义社会，就没有专门的艺术家，专门的画家。在共产主义社会，每一个人都要从事一定的劳动，除此以外，他自己同时也会画画，也会演戏，会进行各种艺术活动。这些都成为他们生活的一部分了。到了那个时候，还有谁能够专门垄断艺术呢，我们现在应该为这种共产主义的艺术生活创造条件，正如我们在教育上要实行半工半读，为将来共产主义消灭三个差别创造条件一样。这是社会主义和共产主义文艺发展的客观趋势。我们专业文艺工作者和所有文艺工作者，都应该看出这样一个历史的趋势。

谁能把自己放到这一历史的必然轨道中去，适应客观的规律而活动，谁就真正自由了，就能为劳动人民服务得更好，就真正能对人类做出更大的贡献。

为了进一步繁荣话剧、歌剧和其他文艺，应该鼓励和发挥人们的创造性和积极性。凡是愿意走社会主义道路的人，都应当团结起来，都应当发挥自己的积极性和创造性，因为你愿意走社会主义道路，反对走资本主义道路，那还有什么顾虑呢？为什么不能大胆创作呢？今天，一切愿意走社会主义道路的人，都要大胆制作，不要有任何顾虑和消极情绪。我们仍然要提倡敢想、敢说、敢干。这是“大跃进”以来我们最可贵的一种革命精神，应当鼓励。同时，要爱护和培养新生力量，要关怀

年轻一代的成长。我们岁数大的人总是要交班的，老一代应当加倍努力培养革命的接班人。在这方面我们不要起阻碍作用，要起带头作用。

开展健康的文艺评论，也是促进创作繁荣的重要条件。现在我们思想界很活跃，这是很好的现象。各种讨论应当有领导地继续开展下去。

在文艺评论工作方面，凡是参加讨论的人，都要注意不要轻易给别人戴帽子，对任何事物都要作认真的调查研究，并就其中的各项问题进行具体分析。很多问题如果不加以具体分析就说不清楚。比如对民族化的口号，就要作历史的分析。资产阶级也讲民族化，甚至还提倡民族文学，等等，他们的民族化口号是资产阶级口号；无产阶级也讲民族化，我们的民族化口号是无产阶级的口号。不能光从表面上来看民族化，就说这个口号是资产阶级的。资产阶级对这个口号有他们的理解，有他们特定的内容。无产阶级对民族化，也有我们的理解，有我们特定的内容。不要看见别人一提民族化，就给他戴上帽子，说他是提倡资产阶级思想。看问题，要具体分析它们的内容、实质，不要简单地扣帽子。如果有一种思想确实代表着资本主义方向，我们就要坚决反对；如果是社会主义的，我们就应该鼓励。有时，某种意见基本是对的，但有毛病，就应该提出正面的善意的批评，摆事实，讲道理，如果是对的还应该加以肯定、鼓励。凡是属于文艺思想的问题，一定要按照毛主席《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中所说的原则来处理，通过民主讨论，通过批评教育，使问题得到解决。

当前国际和国内的阶级斗争是复杂尖锐的，阶级敌人不会甘心他们的死亡，他们还会用各种各样的阴谋手段来进行资本主义的复辟活动，特别会利用和平演变的手法来腐蚀革命人民和革命干部。因此，我们必须更高地举起毛泽东思想的红旗，认真学习毛主席著作，促使文艺工作进一步的革命化。不管资产阶级和现代修正主义者如何恶毒地攻击我们的文化革命，我们要坚定地走自己的路。我们要用戏剧作武器，更好地团结人民，教育人民，打击敌人，消灭敌人。只有这样，才能适应社会主义革命和社会主义建设的要求。我们相信，在社会主义这个总的目标下，在马克思列宁主义、毛泽东思想指导下，戏剧工作者只要团结起来，共同努力，戒骄戒躁，我们的戏剧工作一定能够取得更大的成就。

祝这次观摩演出圆满成功！

（原载《北京文艺》1965年第3期）

戏剧舞台上的大好形势

《人民日报》社论

一年多以来，我们的戏剧舞台发生了令人兴奋的、巨大的变化。去年年初，华东地区话剧观摩演出会响起了话剧舞台上革命的号角；接着，京剧现代戏观摩演出大会的响亮锣鼓，推动了京剧革命的发展，革命的现代戏以崭新的面貌占领了京剧舞台；在解放军各个剧团和战士业余演出中，在许多省区各种规模的演出中，新的优秀剧目不断出现；这次在首都举行的华北区话剧歌剧观摩演出会，又演出了一批具有鲜明的时代色彩、蓬勃的革命精神、浓厚的生活气息和朴素的艺术风格的新剧目，这是社会主义戏剧的又一次大丰收。毛泽东文艺思想的鲜艳红旗，在戏剧舞台上大放光芒；革命英雄人物和工农兵先进分子的形象，成了舞台上的主人公。戏剧在社会主义文化革命中，起了先锋的作用。戏剧舞台上的这个革命的变化，受到广大群众的热烈欢迎！

我们的戏剧所反映的生活面，从来没有像现在这样丰富和广泛，戏剧工作者所关心和注意的生活领域，正在日益扩大。一年多来，不仅出现了一批反映工人、农民和战士的生活和斗争的戏，也出现了反映商业工作者、知识青年、医务工作者、服务性行业和少数民族生活的戏。亚非革命人民反帝斗争的英勇事迹，也开始展现于我们的戏剧舞台。这些戏真正表现了新的社会主义时代的精神。

我们的戏剧的最突出的成就，是塑造了许多在毛泽东思想哺育下，在阶级斗争、生产斗争和科学实验中成长起来的共产主义新人的形象。他们本来是生活里的主人公，是社会主义革命和社会主义建设事业的骨干分子，现在也成了戏剧的主人公，在舞台上获得了应有的地位。这些共产主义新人的形象，在观众心目中留下了鲜明的、深刻的印象，成了人们生活和斗争中的鼓舞力量。塑造具有共产主义思想的英雄形象，通过他们来教育人民，培养共产主义新人，这是我们社会主义戏剧和社会主义文艺最崇高的使命。在我们这个伟大的时代里，在社会主义革命和建设的各条战线上，像春潮一样地正在涌现着各种各样的先进人物。他们都有一颗忠于党、忠于祖国和人民、忠于革命事业的红心，都有无产阶级革命战士的优秀品质，描写他

们的成长和斗争，描写他们如何在矛盾斗争中依靠党和群众的力量、战胜敌人、改造世界、同时也改造了自己，正是社会主义作家、艺术家的义不容辞的任务。在这里，我们坚决反对用资产阶级的阴暗眼光来看英雄人物，他们看不到或者不承认英雄人物的优秀品质，而热衷于提倡什么“写中间人物”，这是十分错误的；同时，也不赞成刻板地来描写英雄人物，给他们规定各种框框。我们应当按照生活中丰富多姿的英雄人物的本来面貌，塑造出各种各样有血有肉的英雄形象，来作为人们学习的榜样，来帮助群众推动历史的前进。

特别值得高兴的是，我们的戏剧队伍里涌现了一大批新的剧作者、新的导演、新的演员和新的舞台美术、音乐工作者。就从这次华北区话剧歌剧观摩演出会来看，参加观摩演出的四十多个剧目中，大部分是青年作者创作的，有一半以上出自业余作者之手。这批新生力量的成长，展示了社会主义戏剧的无限生命力。青年作者特别是业余作者，是我们社会主义文学艺术的生力军。有不少业余作者，本身就是劳动中的好手，熟悉劳动人民的要求和思想感情，因而他们的作品都具有浓郁的生活气息和生动的群众语言。专业作者应当热情地帮助业余作者，同时又好好学习他们的长处。

我们的戏剧工作所以能取得这些成就，首先是由于戏剧工作者在党的领导下，认真地学习了毛泽东思想，坚决地贯彻了毛泽东文艺路线。一年多来戏剧舞台革命的成果，雄辩地证明：凡是对毛泽东思想学得比较好的单位和个人，工作就有成绩，精神面貌就起了变化。许多戏剧工作者正在按照党的教导，努力学习毛泽东思想，并且同自己的生活实践和创作实践结合起来，活学活用。学习毛泽东思想，就可以使自己的立足点逐步移到工农兵方面来，改造自己的世界观和思想感情，就可以坚定文艺为工农兵服务、为社会主义服务的方向；学习毛泽东思想，就可以学会用马克思列宁主义的观点和方法去观察和分析事物，能够从复杂的社会生活中看到本质的矛盾冲突，从而正确地进行创作；学习毛泽东思想，就可以找到鼓舞自己前进、克服各种困难、消除个人杂念的动力。一句话，学习了毛泽东思想，就可以使戏剧工作者的精神面貌发生变化，而这正是改变戏剧舞台面貌的前提。在毛泽东思想的学习上，应该说，比起工人、农民和战士来，戏剧工作者以至整个文艺界仍然还是比较落后的，今后，我们要继续认真地学习毛泽东思想，把毛泽东思想作为自己一切工作、一切行动的指南。

其次是由于大批专业的和业余的戏剧工作者，遵照毛泽东同志的教导，下厂下乡下连队，深入了工农兵生活。一年多以来，戏剧工作者在革命化、劳动化的大道

上迈进了一大步。许多戏剧工作者参加了农村的社会主义教育运动；许多剧团和文化工作队，学习内蒙古自治区乌兰牧骑的革命精神，把社会主义的革命文艺送到工厂、农村和连队中去。他们同工农兵群众一起生活，一起劳动，一起参加火热的阶级斗争和生产斗争。在同劳动人民结合的过程里，他们提高了阶级觉悟，改造了思想感情，取得了创作的丰富源泉，也积累了创作走群众路线的好经验。凡是深入了工农兵生活的，无论在思想上、生活上、艺术技巧上都有所收获；相反，凡是浮在上面的，就只能原地踏步、甚至倒退。我们要时刻记住毛泽东同志的教导：“知识分子既要为工农群众服务，那就首先必须懂得工人农民，熟悉他们的生活、工作和思想。我们提倡知识分子到群众中去，到工厂去，到农村去。……我们要把接近工农群众这件事，造成一种风气，就是说要有很多知识分子这样做。”（《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》）戏剧工作者和所有的文艺工作者一定要把这种好风气继续坚持下去，加以推广。

第三是由于提倡敢于创新的革命精神，并且在实践中开花结果。经过对资产阶级思想的批判，在为工农兵服务、为社会主义服务的方向下，我们的戏剧舞台上，真正出现了社会主义百花竞放的局面。这是同戏剧工作者推陈出新的努力分不开的。他们从内容到形式，大胆地、勇敢地推封建主义、资本主义之陈，出社会主义之新。没有这种创新的革命精神，舞台上的新面貌是不可能出现的。一切古今中外的艺术遗产，我们都可以学习，但是这种学习只能是为了“古为今用，外为中用”，而不是盲目迷信，不是无批判地生搬硬套。我们提倡创新，就是要鼓励标社会主义之新、立无产阶级之异。革命的戏剧工作者，要敢于打破资产阶级戏剧的许多条条框框，建立无产阶级自己的戏剧艺术。这就要坚持在正确的政治方向下，提倡艺术风格的多样化，提倡不同意见、不同主张的自由讨论。我们要牢牢记住毛泽东同志所指示的：“百花齐放，百家争鸣，这是一个基本性的同时也是长期性的方针，不是一个暂时性的方针。”（《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》）要使社会主义戏剧、社会主义文艺得到更好的发展，一定要坚定不移地贯彻执行“百花齐放、百家争鸣”的方针。

概括起来说，戏剧舞台上大好形势的出现，正是文艺工作者努力贯彻毛泽东文艺路线的结果；是同资产阶级、修正主义文艺思想进行坚决斗争、严肃批判的结果；是戏剧工作者努力掌握毛泽东思想促使自己革命化、劳动化、群众化的结果。要使这个大好形势巩固下去，使戏剧在社会主义革命和建设事业中发挥更大的战斗作用，各级领导负有很大的责任。我们希望全国各地文艺领导部门、戏剧领导部门，把毛

泽东文艺思想的红旗举得更高，充分发挥戏剧工作者的积极性，不断提高他们的思想水平和业务水平，继续组织他们投身到三大革命运动中去，创作出更多更好的戏；要重视总结经验的工作，即使一点一滴的经验，也要不断积累、不断总结，才能有所前进，有所提高。此外，要加强评论工作，批判资产阶级的各种错误思想，发展正确的、实事求是的、有助于创作繁荣的评论，热情地保护新生事物的成长。新生力量也要有不怕批评、勇于接受不同意见的精神。只有这样，才能不断提高自己，更快地成长壮大。评论工作同样可以正确地实行领导、专家和群众的“三结合”，特别重要的是，评论工作者也应该走出书屋，到工农兵群众中去熟悉生活。“没有调查，没有发言权”，这个原则对于评论工作是完全适用的。

展望戏剧舞台上的大好形势，使人对社会主义文学艺术的灿烂远景，充满了无限的兴奋和信心。我们相信，只要继续坚决贯彻毛主席的文艺路线，坚决贯彻党的文艺方针，经过全体戏剧工作者的不懈努力和广大工农兵群众的热诚支持，社会主义戏剧和社会主义文艺一定会更加繁荣，更加发展！

（原载 1965 年 4 月 9 日《人民日报》）

革命现代戏要迅速地全部地占领舞台

——一九六五年八月十五日在中南区

戏剧观摩演出大会闭幕会上的总结报告（摘要）

陶 铸

本刊讯 中共中央中南局第一书记陶铸，八月十五日在中南区戏剧观摩演出大会的闭幕会上，做了题为《革命现代戏要迅速地全部地占领舞台》的总结报告。

会演为革命现代戏占领舞台奠定了基础

陶铸同志首先祝贺这次观摩演出获得重大成就。他说，这次会演，共有三千多个戏剧工作者参加，全中南地区所有大的剧种都有剧目参加演出，一共演出了五十多个剧目，历时一个半月，这在中南区是空前的，而且得到了很大的成功。这是一次对中南地区革命现代戏力量的很好的检阅，为革命现代戏迅速地全部地占领舞台奠定了良好的基础。

陶铸同志说，这次会演解决了两个大问题：首先，通过会演，组成了一支包括编剧、导演、演员、音乐工作者和舞台美术工作者在内的有相当战斗力的演革命现代戏的队伍。这支戏剧艺术大军，不但有决心要演好革命现代戏，而且有能力演好革命现代戏，通过会演大大地增强了演好革命现代戏的信心。如果说，在会演前我们提出的“一定要演好革命现代戏”的口号是完全正确的，那么经过这次会演，提出“革命现代戏要迅速地全部地占领舞台”的口号，也是正确的。因为过去我们想演革命现代戏，但总是担心能不能演好，特别是感到有些剧种，表现现代生活可能会有更多的困难。还有些老演员，长期以来只是演传统戏，究竟能否演好革命现代戏也信心不足。这个问题，这次基本上解决了。事实证明，所有剧种和老演员、新演员，都能演革命现代戏，而且绝大多数演得很好。其次，通过这次会演，我们有了一批自己创作的革命现代剧目，其中绝大多数都是好的或者比较好的，比较差的和差的只是少数。这是一个很大的成绩，对中南地区演好革命现代戏有决定的作用，

并将在今后继续产生深远的影响。

陶铸同志说，对于这次会演的意义，必须作足够的估计。我们一定要大长革命现代戏的志气，大灭那些宣扬帝王将相、才子佳人的反动的传统戏的威风。这次会演就是最好的检阅力量，组织战斗，向封建的、资本主义的旧东西开火。这次组织了这样大的一支队伍，增强了信心，又拿出了一大批好的和比较好的革命现代剧目，有了“炮弹”，我们就可以组织全线进攻，就有希望把帝王将相、才子佳人、神鬼妖怪等统治舞台的状况来一个根本的改变，把那些反动的东西统统地赶出舞台。我们所说的全部地占领舞台，既包括了所有城市，又包括了广大的农村。同时，所谓占领，是指革命现代戏要在政治思想内容和艺术表现形式两个方面都能够把传统戏彻底比垮，要做到内容好，又好看，得到广大群众的真心拥护，群众再也不留恋旧的传统戏。只有这样，才能说革命现代戏真正占领了舞台。目前，中南地区暂时停止演传统戏，是完全正确和必要的，但这只是我们为了全力投入编好和演好革命现代戏的战斗中去所采取的一种行政措施，还不算真正解决问题。这次会演以后，我们就有可能着手来解决真正占领舞台的问题了。我们要把这次参加会演的剧目加工修改，作为中南区革命现代戏的“法定”剧目，还要把全国的、外区的好剧目都搜集起来，积极地加以移植；再加上中南各省、区原来有的，没有参加这次会演的好剧目，我们就起码可以挑选出一百个以上的比较优秀的革命现代剧目。这是革命现代戏的一个巨大的基本建设。全区各个剧种，都可以从这一百多个剧目中挑出一批比较适合自己演出的剧目，编好演好，把舞台占领起来。所有这些剧目，在今后演出中还要继续加工，不断充实和提高，同时还要继续大力搞创作。这样，革命现代戏的基础就越来越雄厚了，“炮弹”就越来越多，就可以逐步地做到解决全部占领舞台的问题了。

陶铸同志说，我们戏剧艺术队伍，一定要有使革命现代戏迅速地全部地占领舞台的雄心和勇气。新中国成立十六个年头了，我国的社会主义革命和建设事业正在极为迅速地向前推进，在戏剧舞台上让革命现代戏取旧的传统戏剧而代之，是历史发展的必然规律。只要我们高举毛泽东文艺思想的伟大红旗，坚持文艺为工农兵服务和为社会主义服务的正确方向，革命现代戏就一定可以演好，一定会得到群众的热烈拥护，也就保证可以全部占领舞台。社会主义的戏剧是为了占总人口百分之九十以上的人民群众的，是为了表现作为我们社会的主人翁的工农兵英雄形象，而主要地又是演给他们看的，所以它的生命力是极为强大的。旧的传统戏，是帝王将相、才子佳人垄断了舞台，劳动人民是根本没有地位的，就是舞台上出现了劳动人民的

形象，也往往是被歪曲和丑化了的没有作为的小人物。公子带书童，小姐带丫环，将相带家院，皇帝带太监，在旧戏中成了天经地义的事。革命现代戏则根本不同了，劳动人民成了舞台的主人，他们的英雄形象，品德崇高，光芒四射。所以，只要我们深入生活，刻苦努力，编好演好革命现代戏，广大群众是一定会欢迎我们的。这是客观的需要，也是时代向我们戏剧艺术工作者提出的要求。我们是取得革命胜利十六年的无产阶级专政的国家，如果还不能使革命现代戏占领戏剧艺术领域，那就是我们的耻辱，我们的戏剧艺术工作者就会被劳动人民所抛弃！

陶铸同志说，当然，我们不是把所有传统剧目一概丢掉，今后一个也不准演出。过一段时间，等到革命现代戏把舞台占领住了，传统戏还是要演一点的。各个剧种可以从自己的传统剧目中挑选一小部分比较好的，经过整理加工，作为一种“副业”，参加演出。这样的剧目，应当是有点教育意义的，也可以使演员学点基本功的，还可以帮助人们懂得点历史的。有的同志担心将来继续演出一小部分传统剧目，革命现代戏将会受到冲击，甚至垮下来，这是低估了革命现代戏的生命力和缺乏信心的表现。事实上，这次会演就有不少优秀剧目是完全能够牢固地占领舞台的。且不说像《英雄工兵》、《电闪雷鸣》、《朝阳》这些优秀话剧是旧的传统戏剧所无法相比的，就是京剧与各个地方剧种参加这次会演的一批小戏，如河南演出的京剧《传枪》、曲剧《游乡》、越调《斗书场》和《扒瓜园》；湖北演出的汉剧《借牛》、楚剧《双教子》，湖南演出的花鼓戏《补锅》、《打铜锣》和《烘房飘香》，祁剧《送粮》，广西演出的彩调《三朵小红花》，广东演出的山歌剧《彩虹》、汉剧《一袋麦种》，广州部队演出的歌剧《红松店》等，不但思想性较高，而且艺术性也高，非常好看。以我个人来说，看过这次演出的革命现代戏《传枪》，就再不愿看传统戏《姑嫂对枪》了；看了《借牛》，就不想看《小放牛》了；看了《补锅》，就不想看《拾玉镯》了；看了《游乡》，就不想看《追韩信》了；看了《双教子》，就不想看《三娘教子》了。今后我们还要继续拿出更多的好剧目来，革命现代戏完全占领舞台就稳有把握了。为此，各省、区一定要十分重视现代革命题材的戏剧创作和改编移植已有的好的革命现代剧目的工作，要把这方面的力量认真组织起来，加强领导，开展工作，把“炮弹”准备得足足的，把攻击的火力组织得强强的。

陶铸同志说，革命现代戏不但要占领城市的戏剧舞台，更重要的还要占领广大农村的舞台，戏剧艺术队伍必须向农村大进军。为此，除了生产大队要办好文化室，开展业余的文艺演唱，区（或相当于区的公社）要办好电影幻灯宣传队以外，每个县都要成立乌兰牧骑式的文艺宣传队，县以上的专业剧团要加以整顿，有计划有组

织地下乡巡回演出。这样，专业剧团，文艺宣传队、电影幻灯宣传队和文化室等，都大力开展农村文化艺术活动，这就和打仗一样，有主力，有游击队，又有民兵，各路人马互相配合，我们就能够做到迅速地全部地占领舞台。

革命现代戏必须做到政治与艺术的统一

陶铸同志接着谈到了戏剧创作怎样做到政治与艺术统一的问题。他说，政治和艺术的统一，是我们文艺工作的一个重要原则。这个问题的很好解决，就能保证革命现代戏迅速地全部地占领舞台，否则，这个目的就不可能达到。我们文艺批评的标准，就是毛泽东同志所指示的，一个是政治标准，一个是艺术标准，政治标准是第一位的，艺术标准是第二位的。我们的一切工作都必须为无产阶级的政治服务，戏剧艺术也绝不能例外。其实，在任何阶级社会中的任何阶级，总是坚持艺术为其本阶级的政治服务的，无产阶级和其他阶级所不同的地方，只是我们不掩盖自己的观点，而一切剥削阶级，则不敢公开自己的主张，虚伪地标榜所谓“超阶级”的艺术。政治第一，艺术为政治服务，这是大前提，是文学艺术的根本方向问题。在这个问题上不明确，或者动摇，就要犯错误。但是，政治观点必须通过艺术形式来表现。所谓政治第一，艺术第二，两者是互为条件，缺一不可的。也可以说：政治决定艺术，这里所说的艺术是政治的艺术；艺术表现政治，这里所说的政治是艺术的政治。也正如林彪同志所指出的，政治与艺术两者的关系不是混合，而是化合。所以，政治第一，绝不是说艺术就不重要了，可有可无了。单有正确的政治观点，却没有艺术感染力，既不成其为艺术品，也不可能很好的体现政治内容，它是不可能具有战斗力的，因而也就不可能达到为无产阶级政治服务的目的。因此，好的革命现代戏必须是“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”。只强调其中任何一方面而忽视另一方面，都是不正确的。这是文艺问题上两条战线斗争的长期的任务。

陶铸同志说，在戏剧艺术中进行两条战线的斗争，根据当前文艺战线的情况，应当突出哪个方面呢？是要强调反对忽视政治，还是强调反对忽视艺术呢，他指出，总的来说，现在大演革命现代戏才刚刚开始，过去许多戏剧艺术工作者忽视政治的偏向才刚刚扭转过来，或者有些还没有扭转过来，所以当前需要大力强调的仍然是戏剧艺术坚决为工农兵服务，为社会主义事业服务，戏剧工作者要坚决深入工农兵，熟悉工农兵的生活，确立工农兵的思想感情，表现工农兵英雄人物的革命精神和革

命意志。当前，对每个戏剧工作者来说就是要全心全意地演好革命现代戏，坚决地、高度自觉地运用戏剧武器促进社会主义革命和社会主义建设事业，进行社会主义和资本主义两条道路的斗争，进行兴无灭资的斗争。因此，就必须继续强调政治方向，强调政治挂帅，强调重视阶级斗争，强调戏剧工作者深入生活和思想改造；否则，就要犯方向性的错误。但是，在强调政治方向的前提下，也必须注意防止和克服忽视艺术的偏向。特别是作为领导来说，要及时注意纠正目前已经出现的某些只讲政治，忽视艺术的苗头。有一些同志对革命现代戏往往满足于只要政治上不出问题就算了，他们或者是片面地理解“政治第一”的原则，把“第一”当作“唯一”；或者是不愿意深入生活，只能够拿出“标语口号式”的作品来，或者是怕犯错误，认为只要有正确的政治条文就可以“保险”了，生怕讲求艺术性容易“犯错误”。这些思想归根到底仍然是政治觉悟不高和对革命事业缺乏责任感的表现。这对于演好革命现代戏是极为不利的，对于社会主义戏剧艺术占领舞台是极为不利的。领导上如果不及及时注意克服这种情绪，其结果必然会把革命现代戏的名誉搞坏，那些反对演革命现代戏的人，就会抓住这些“标语口号式”的拙劣作品作为把柄来反对我们。必须看到，演革命现代戏是戏剧战线的一场大革命，存在着尖锐的斗争，将来还可能出现反复的。这种反复，一方面可能是由于我们忽视了政治，在方向问题上犯了错误所引起，另一方面就可能是由于我们忽视了艺术，以致大家不愿意看，“授人以柄”，给反对革命现代戏的人制造口实。广大人民群众迫切地要求我们戏剧艺术大军演好革命现代戏，既有强烈的革命内容，又有完美的艺术形式，我们一定要不辜负人民群众对我们的殷切期望，一定要使反对革命现代戏的人永远失望。

更多地更高地塑造社会主义英雄人物形象

陶铸同志还谈到塑造社会主义英雄人物形象问题。他说，革命的戏剧，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史前进。没有成功的人物形象，就是没有戏剧。塑造社会主义英雄人物的光辉形象，这是革命现代戏的灵魂，也是能否演好革命现代戏的关键。我们要求革命现代戏占领舞台，也就是要有感人极深的各种革命英雄人物形象去占领广大观众的心。在这方面这次会演业已做出了很好的示范，开辟了一条大道。在会演的剧目中，工、农、兵、学、商、党、政、军、团、群、男、女、老、少、幼的形象都有，其中有一批革命英雄人物形象非常高大，感人极深，教育意义极大，比传统戏的人物形象有意义多了，也好看多了。

陶铸同志说，革命现代戏的题材范围包括共产党领导的两个革命阶段，民主革命阶段的题材可以写，应当写，而且还要有计划地组织力量去写，但要更多的写社会主义革命阶段的东西，应当把主要力量放在塑造社会主义阶段的英雄人物上面。毛泽东同志在论述社会主义教育运动的重大意义时，曾经说过要重新教育人，重新组织革命的阶级队伍，这是什么意思呢？这就是说，我们多数同志搞过民主革命，并且很坚决，很勇敢，但对搞社会主义革命大家思想准备不足，一到社会主义革命阶段，有些人就不行了，落伍了。因为社会主义革命比民主革命要深刻得多，广泛得多，要求人们具有更高的觉悟。社会主义革命要兴无灭资，反对资本主义，反对个人主义，包括我们每个人在内，脑子里有很多东西要革新，要改造。我们完全相信社会主义革命一定能够取得彻底的胜利，可是我们也必须足够认识兴无灭资斗争的艰巨性和复杂性，丝毫不能掉以轻心，不能放松了对干部和群众的政治思想教育。戏剧是一种极为重要的教育工具，应当义不容辞地担负起兴无灭资的责任，塑造许多社会主义的新的英雄形象，用以教育人民。表现革命历史题材的戏，当然也可以达到以共产主义道德精神教育观众，提高人们思想觉悟的目的，但是毕竟没有表现当前题材，塑造社会主义英雄人物的戏来得直接和亲切。通过大演革命现代戏，在舞台上多表现社会主义阶段的英雄人物，这些新型的英雄人物将成为广大人民群众所景仰和学习的榜样，激励、鞭策、鼓舞人们为社会主义革命和建设事业贡献更大的力量。像《电闪雷鸣》中的雷凯忠，《人欢马叫》中的吴广兴，《英雄工兵》中的丁战，《朝阳》中的林恒，《游乡》中的杜娟等各行各业的社会主义新人的典型，很可爱，很高大，给人的教育十分深刻。现在的问题，最重要的还是我们的戏剧艺术工作者必须深入生活，真正和工农兵打成一片，培养对工农兵的深厚感情，然后才能成功地塑造社会主义英雄人物形象。

陶铸同志说，为了成功地塑造英雄形象，在创作过程中一定要解放思想。要大胆地揭露矛盾，展开矛盾和解决矛盾。没有矛盾，就没有戏。社会主义社会还存在着阶级和阶级斗争，还存在着各种各样的矛盾和斗争。在整个社会主义过渡时期，无产阶级同资产阶级的斗争，社会主义道路同资本主义道路的斗争，始终是我国内部的主要矛盾。这个矛盾，在某些范围内表现为激烈的、你死我活的敌我矛盾，但是在我国目前的具体条件下，上述两个阶级、两条道路的矛盾在大多数的情况下表现为人民内部的矛盾。这样，在我国实际生活中，最普遍最大量地存在的是人民内部矛盾。在人民中间，存在着两条道路的斗争，两个阶级的思想斗争，先进和落后的斗争，有各种各样的先进人物，也有形形色色的有缺点错误的人。我们的革命现

代戏也就应当以主要力量反映人民内部矛盾，特别是反映社会主义和资本主义两条道路的斗争，工人阶级和资产阶级两个阶级的思想斗争。对具有无产阶级思想的工农兵英雄人物，要热情地赞扬，对受资产阶级思想和其他旧社会习惯势力影响的落后人物，也要积极地进行教育、帮助和批评，团结他们，改造他们。因此，在现阶段，在明确以阶级斗争和两条道路斗争为纲，强调兴无灭资的前提下，提倡革命现代戏（其他文艺作品也一样）更多的反映人民内部矛盾，是完全必要的。只有这样，革命现代戏的路子才能越走越宽，题材就会十分广泛。当然，帝国主义，各国反动派和现代修正主义正在虎视眈眈，国内被推翻了的反动统治阶级，还不甘心于失败，所以敌我矛盾也还是存在的，丝毫不容忽视。革命现代戏也应当反映这方面的斗争。这次会演中有一部分剧目就是反映敌我矛盾的，这当然也是很必要的，今后这方面的剧目还要占一定的比例。但是革命现代戏应当更多的反映人民内部矛盾，特别是要紧紧抓住其中有关社会主义和资本主义两条道路斗争，工人阶级和资产阶级两个阶级的思想斗争的主题和题材，塑造出更多的社会主义英雄人物形象。而要塑造好社会主义的英雄人物形象，只有大胆地揭露矛盾，通过描写和刻划两条道路的斗争，两个阶级的思想斗争，真理和谬误的斗争，先进和落后的斗争，才能更好地完成。害怕接触矛盾，或者只是一般地揭露了矛盾，却没有进一步展开矛盾和解决矛盾，英雄人物的形象就无法树立起来。这次会演的很多好剧目，就是用阶级斗争的观点来表现人民内部矛盾的，它们对提高人民群众的思想觉悟，并不比反映敌我矛盾的剧目的效果差，证明过去有些人害怕反映人民内部矛盾，忌讳这个东西，是没有必要的。当然，反映人民内部矛盾，对许多戏剧艺术工作者说来，是新的课题，不够熟悉，因而也就不够大胆，需要有一个摸索的过程。这次会演的事实说明，不少同志在这方面已经找到了比较成功的经验，这些经验要很好加以总结，并在今后的实践中继续检验和提高。现在有一种误解，以为一讲劳动人民的缺点就是丑化劳动人民，就是“暴露人民”，因而缩手缩脚，生怕犯方向性的错误。这种想法是不对的。只要是以塑造英雄人物为主，服从于表现正确主题思想的需要，又是真正站在无产阶级的立场上，用保护人民，教育人民的满腔热情来说话，那么，写人民的缺点，进行批评教育，提高他们，不但可以允许，而且是社会主义戏剧的职责。

关于戏曲传统的继承和革新

陶铸同志还谈到戏曲传统的继承和革新问题。他说，各个剧种都有其自己的特

色，有其传统的唱腔和表演程式。演革命现代戏，应当善于继承传统，使它为我所用，这样就可以做到保持各个剧种的原有特色。各个剧种都拥有自己的观众，如果把特色搞掉了，观众是通不过的。当然，世界上没有一成不变的东西，演革命现代戏如果原封不动地照搬原有的一套表演手法，那也不行。像旧戏中的水袖、兰花手、靡靡之音、低级趣味等，必须坚决抛弃，有些表演程式，在表现现代人物时也应当有所创新。这就是“推陈出新”的方针。食古不化和乱改一气，都是不对的。为了把革命现代戏演好，老演员在表演中要有意识地多吸取新的生活养料，敢于打破妨碍演好革命现代戏的旧框框；新演员则要刻苦地练好基本功，多向老演员学习传统唱腔和表演程式。

必须重视小戏和短戏的意义和作用

陶铸同志最后谈到必须重视小戏和短戏的意义和作用。他说，小戏是轻武器，轻便灵活，反映现实快，创作和演出比较容易，很适合于到农村演出，必须予以足够的重视。我们要占领农村舞台，主要就是靠小戏短戏。这次会演的剧目中，小戏和短戏占了一半，并且大多是经过多次锤炼的优秀剧目。这是革命现代戏的一笔宝贵财富，应当广为移植。从这批剧目来看，多数都是表扬好人好事，讽刺落后事物的，是一种新的喜剧形式。这对于反映农村两条道路斗争，解决人民内部矛盾，是很好的手段。但是，要编好和演好小戏短戏并不是容易的事。如果编导和演员没有深厚的生活根底和过硬的表演技巧，是难以使这形式短小的剧目，寓意深刻，妙趣横生的。所以，多编多演小戏短戏，又是训练编导和训练演员的重要途径。

（原载《戏剧报》1965年第8期）

戏剧战线上的新成就

——赞一九六五年西北地区现代戏观摩演出大会

李伯钊

一九六五年西北地区现代戏观摩演出大会于七月十六日在甘肃省兰州市开幕。大会是为了进一步贯彻党中央和毛主席关于文艺工作的指示，推动西北地区戏剧革命更加深入地发展而举行的。参加这次会演的，有青海、宁夏、甘肃、陕西、新疆五省（自治区）和兰州部队六个代表团，二十二个演出单位，有各民族的戏剧工作者一千四百余人，是西北地区革命戏剧工作者空前盛大的集会。

—

这次观摩演出大会展出的戏，都是革命的现代戏，社会主义的戏，共产主义风格的戏，各族人民团结友爱，共同奋斗，共同建设我们伟大祖国的戏。这些剧目给观摩学习的同志留下深刻记忆的，有如下几个特点：

一、剧作对兄弟民族在社会主义祖国大家庭中崭新的精神面貌有强烈的反映。青海的藏族、土族，新疆的维族、哈族，宁夏的回族等兄弟民族新的生活在戏剧中占有了重要的地位。各族人民热爱社会主义祖国、热爱党、热爱毛主席的情意，在作者的笔下，表现得极为深厚、细腻。如话剧《喀喇昆仑颂》中，买买提老大爷接过解放军战士刘小光送给他的维文毛主席著作之前，先擦擦手，接过书后，激动地放在胸前，两眼凝视前方，然后慢慢地哼起维语的歌子，跳起舞来。这里虽然没有多少言语，但把维族老人对毛主席热爱敬仰之情，描写得淋漓尽致，极为动人。话剧《昆仑战风雪》中的藏族人民，一反过去在舞台上所常见的、使人压抑的感情，而一跃为参加社会主义建设新高潮的新风貌。剧中的藏族牧民们，在一场百年不遇的特大风雪中，发扬崇高的共产主义风格，主动地将附近雪少草好的草滩，让给兄弟队去渡灾，他们自己则以大无畏的英雄气概，突破险阻，战胜了自然灾害，变祸为福，争取了丰收年。京剧《土族儿女》表现了年轻一代土族农民敢于革命，不断

革命的精神面貌。他们在党的领导下，劈山引水，改造了盐碱地，以塔茵索为首的青年科学实验小组，经过八年苦战，培育出了高产麦种。为了改变山区的面貌，他们不畏霜冻雨打，克服了队内错误思想的阻碍，又在黑刺山上坚持良种试验，并坚持大学毛主席著作，用毛泽东思想武装自己，取得了斗争的胜利。

这些戏深刻地体现了各族人民在党和毛主席的教导下，在三大革命运动中，正在献出自己的一切，正在迅速地成长。各族人民在祖国大家庭里奋发图强，建设大西北，使素称贫瘠的西北边疆，迅速地改变成一个政治上团结一致，经济上和文化上繁荣的地区，成为保卫社会主义祖国边疆的西北前哨。今天，社会主义革命，社会主义建设出现新高潮的时候，少数民族地区的工作，更有着显著的变化，在戏剧作品里成功地反映出这些变化，是有深刻的意义的。

二、剧目题材丰富多彩，革命性战斗性强，反应迅速、及时，富有现实教育意义，是这次会演中一个醒目的特点。演出的三十几个剧目中，写工业和工业支援农业题材的有《战油田》、《油海凯歌》、《山城红花》；反映农牧业的有《昆仑战风雪》、《今朝风流》、《金梁玉柱》，反映越南人民抗美救国斗争的有《战斗的前哨》，反映保卫祖国国防的有《喀喇昆仑颂》，反映解放军政治思想工作的有《齐步向前》；反映交通运输事业经营管理的有《车站新风》，反映农村半农中读教育革命的有《教育新篇》，等等。除了这些大型的话剧和歌剧之外，还有一批中小型的话剧和歌剧剧目，其中尤以兰州部队业余九人话剧组演出的六个小戏，具有特殊的风格，被普遍誉为部队的“乌兰牧骑”式的新话剧。戏曲剧目则有《杜鹃山》、《天山红花》、《土族儿女》、《秦岭长虹》、《草原初春》等革命京剧现代戏。上述剧目绝大部分都是反映当前西北地区在社会主义革命和建设时期的阶级斗争和两条道路、两种思想的斗争，以及人民群众同自然灾害的斗争等重大的生活题材，着力地表现了各条战线上开展三大革命运动中的具有共产主义风格的新风貌。

三、剧中英雄人物各具特色，品格很高，形象感人。他们都是在三大革命运动中诞生，为群众所热爱、所拥护的先进人物，又是活学活用毛泽东著作的先进代表者。《喀喇昆仑颂》中的战士刘小光、连长、指导员，都是用毛泽东思想武装起来的英雄人物。其中刘小光的形象，显得更为突出。他具有热爱祖国、放眼世界的广阔胸怀，和联系群众，热爱连队战士的革命品德。环境愈艰苦、斗争愈激烈，他愈要学习毛主席著作；从毛主席著作中汲取力量，用毛主席的思想鼓舞士气。他那种临危不惧，勇往直前，牺牲自己为部队开辟胜利道路的英雄行为，充分地体现了用毛泽东思想武装起来的无产阶级战士高贵的品质。《昆仑战风雪》塑造了公保太、罗尔

丹、小才保等三代藏族牧民的英雄形象。当牧区遭受暴风雪袭击的时候，他们把昆仑牧场、把国家支援的物资让给兄弟队，自己挑起重担，克服千艰万险，赶着牛羊穿过积雪三尺的索尔干山，取得了抗灾斗争的胜利。公保太不仅是一个具有革命精神的闯将，还是一个密切联系群众、善于领导群众，具有共产主义风格的好干部。在话剧舞台上能够出现公保太这样优秀的藏族干部的英雄形象，是一个值得重视的新成就，歌剧《今朝风流》中的党支部书记常翠林，同样是个相当成功的英雄形象。她牢牢地记住毛主席的教导：“我们作计划，办事，想问题，都要从我国有六亿人口这一点出发，千万不要忘记这一点。”当兄弟公社遭受水灾的时候，她主张把大队留作兴办水利工程用的粮食，全部献出来，并带领社员冲破重重险阻，把粮食送到受灾地区。这种身居茅屋，胸怀祖国，甘愿为阶级兄弟赴汤蹈火的革命情操，充分地表现了我们时代里优秀的革命干部崇高的精神世界。话剧《战油田》中的青年钻井队长巴赛特，是一个社会主义时代先进工人的形象。他在钻井工程中大搞技术革命，既有敢于斗争、敢于胜利的革命精神，又有实事求是的科学态度。剧作者在这个人物身上，体现了毛主席的辩证唯物主义思想：“……人类总得不断地总结经验，有所发现，有所发明，有所创造，有所前进。”除此以外，话剧《车站新风》中的车间指导员于长海，歌剧《齐步向前》中的连长王志宏，话剧《金梁玉柱》中的党支书海冬兰，话剧《教育新篇》中的农村青年教师刘玉兰，《土族儿女》中的副队长塔茵索等等，都是比较成功的英雄人物和先进人物的形象。

创造工农兵的革命英雄形象，是社会主义戏剧的中心任务。上面提到的这些英雄人物，不仅丰富了我们戏剧舞台上的英雄形象，而且在艺术创作中，也给我们提供了一些宝贵的经验。首先，在戏剧作品中，检验英雄人物写得好不好，高不高，最根本的问题就是看是不是通过英雄人物的思想行为，体现了毛泽东思想。这是戏剧创作最重要的原则。其次，这些英雄人物的塑造，证实了：剧作者不仅应该，而且完全可能创造出能充分体现时代精神的比较理想的英雄形象。在我们的时代里，有着毛泽东思想光辉的照耀，在各个战线上，具有共产主义思想风格的先进人物，正在成批地涌现出来。像刘小光、公保太、常翠林、巴赛特这样的英雄形象，正是作者根据实际生活中的先进人物创造出来的。这些形象，既体现了无产阶级的革命理想，又有着深厚的现实基础。那种认为写理想的英雄人物就是“拔出来脱离泥土”的观点，不仅在理论上是错误的，也不符合我们时代生活的实际情况。能不能创造出理想的英雄形象，最根本的问题，还是要看创作人员能不能长期深入工农兵的火热斗争生活，能不能同现实生活中的先进人物和英雄人物一起参与三大革命运动的

实践，并在这个过程中了解他们，熟悉他们。这些剧本的创作人员，如果没有比较深厚的生活积累，是写不出这样的英雄形象来的。

四、会演中不少剧作，在反映社会主义革命和社会主义建设中人民内部的矛盾和斗争方面，也取得了很大的成绩。大部分剧作，都着重反映了社会生活领域中各方面人民内部不同性质的思想矛盾。《今朝风流》围绕是否拿出粮食支援灾区的问题，描写了干部之间本位主义思想与共产主义思想的分歧，《战油田》表现了石油工业战线上革命精神和满足现状、停滞不前的思想之间的矛盾；《昆仑战风雪》围绕向自然灾害做斗争的过程，表现了两种思想作风、两种对待困难的态度的斗争，《齐步向前》反映的是部队贯彻“四个第一”的原则中的思想矛盾，《车站新风》是在社会主义经济大发展的形势下通过铁路运输事业上产生的新的矛盾，揭示了社会主义与资本主义两种思想在经营管理上的尖锐斗争。这些剧作，虽然有的在把握矛盾的性质，揭示矛盾的深度方面，还有一些值得研究的地方，但是总的说来，作者的立场比较鲜明，观点比较正确，他们大都能运用阶级与阶级斗争的观点，分析、把握生活中的矛盾现象，揭示矛盾的本质。在反映矛盾的时候，又能力图运用毛主席关于处理人民内部矛盾的原则：“……就是从团结的愿望出发，经过批评或者斗争使矛盾得到解决，从而在新的基础上达到新的团结。”在这些作品中，先进人物对待后进人物，多是循循善诱，耐心说服，不排斥，不嫌弃，不冷嘲热讽，创造种种条件，让他们开动机器，卸掉包袱，使那些由于对社会主义革命思想准备不足的干部以及沾染了这样或那样程度不同的资本主义思想的恶习和生活方式的人，都能够回到社会主义道路上来，继续前进。因此，这些作品，大都能够起到教育人民，团结自己队伍的作用。

五、生动活泼的戏剧语言。因为作者、导演、演员的生活底子比较厚，熟悉他所要表现的剧中人物，所以语言写得生动活泼，幽默有力。特别是《喀喇昆仑颂》、《昆仑战风雪》两剧的语言很有特色。前者以部队的丰富的语汇增强了人物的思想性格的表现，后者则较多采用藏族的民族语言，不仅富有民族特色，更增加了人物特有的风趣。

二

这次西北地区会演，在展出大型、中型的革命现代戏的同时，还展出一部分短小精悍、含意深邃、富有战斗性的小戏，这是一个具有战略意义的措施，必将进一

步促进戏剧艺术深入农村、牧区、工厂、连队，推动西北地区戏剧工作者更好地把戏剧艺术纳入到为工农兵服务的正确的轨道上来。

兰州部队某部战士业余演出队九人话剧组，演出了一批激动人心的小型话剧，十分生动地反映了部队的的生活，表现了业余演出队的战士用毛泽东思想武装起来的“又红又专”、“一专多能”的政治风貌和创作才能，给人留下非常深刻的印象。九人话剧组，可称是部队的“乌兰牧骑”，是话剧革命的标兵，是话剧艺术为工农兵服务的榜样，对推动专业戏剧工作者进一步革命化将起很大的作用。

九人话剧组创作、演出的几出小戏，思想水平很高，在艺术上也达到了一定的水平。而且演出形式生动活泼，灵活轻便，受到了普遍的赞扬。这几个极为精致的小话剧，演得如此的逼真、自然、朴实、可信，真是革命的人，演革命的戏。

六个小戏：《标兵班的风格》、《灵活处理》、《球衣问题》、《谁看得准》、《驾驶执照》、《先别肯定》，从不同角度反映了我们部队的的生活，歌颂了解放军突出政治和政治思想工作的成就。如《标兵班的风格》表现了部队在普及先进经验中以局部利益服从全局需要的崇高风格，《谁看得准》表现了部队在培养干部时贯彻阶级路线上的思想斗争，《先别肯定》批评了一个在思想上有主观主义，自以为是缺点的老战士，阐明了毛主席所说的“没有调查就没有发言权”的真理。……每出戏都具有较高的思想性和强烈的战斗性。业余演出队的同志们，他们把戏剧当作部队政治工作有力的助手，抓活思想的工具。写戏、演戏，都有明确的目的。每个戏都突出政治，及时地抓住部队生活中一个具体的问题，一个活的思想，通过简短的故事，对这些问题做出正确、圆满的解决，深刻地体现了毛主席的思想。

一出戏提出一个问题，解决一个问题，及时地配合当前的政治任务，并不等于就事论事地照搬生活。作者在创作过程中，对实际生活提供的素材，都进行了典型化的提炼工作。值得学习的是，他们在分析、概括生活素材的时候，都能活学活用毛主席著作，把在生活中抓住的活思想，提到毛泽东思想的高度，这样就使得每出戏都能生动地体现毛主席著作中的一个观点，使剧作具有普遍的教育意义。作者在宣传这些观点的时候，并不只是简单地在台词中引用毛主席著作的词句，而是把它当作戏剧矛盾的基石，让它渗透在人物的行为和戏剧情节的发展之中，因此，就很可能发人深思。这样的戏对教育群众活学活用毛主席著作，对我们在戏剧创作中生动地体现毛泽东思想，都能起到很好的作用。

其二，这些戏的作者，在创作中都有鲜明的阶级观点和强烈的阶级感情。这在描写剧中有缺点的人物时，表现得格外突出。

在这六出戏里，有五出戏都有一个后进人物。这些后进人物都是人民解放军的战士。但又各有各的性格。作者对人物的思想感情、心理状态描绘得惟妙惟肖，又揭示得相当深刻。每个人物的思想都很有典型性，使观众感到剧中人物的缺点，在自己身上也是或多或少或深或浅地存在着，从而受到教育。在一出短剧里，人物的性格能够典型化到这种程度，是难能可贵的。同时，作者在写后进人物时，对他们又怀着满腔的阶级感情，在描写他们的缺点时，都能抱着关心爱护的态度，帮助他们改正缺点，步入先进的行列，使观众也相信他们都是好同志，只是在思想认识上有些缺点，在毛泽东思想的教导下，一定可以改正过来。这在戏剧创作实践上，解决了一个重大的问题，即如何在创作中处理人民内部矛盾的问题。作者对有缺点的战士所持的态度，符合于毛主席指示的对讽刺应持的态度。毛主席说：“……讽刺是永远需要的。但是有几种讽刺：有对付敌人的，有对付同盟者的，有对付自己队伍的，态度各有不同。”六个戏的作者，不论是对《标兵班的风格》中的张铁柱，《先别肯定》中的高大牛，还是其他人物的错误，都是站在人民的立场上，用保护人民，教育人民的满腔热情，来帮助犯错误的同志清醒过来，纠正自己的错误，没有乱用讽刺。几出戏，矛盾揭得相当深，教育效果较好，是什么道理呢？我想，他们所以能够成功，是活学活用毛主席著作的结果，是作者、导演、演员的思想、生活、技巧三过硬的表现。他们是我们学习的榜样。

其三，六个小话剧，在艺术形式上也打破了话剧创作中的老套套、老框框，发扬了勇于革命、勇于创新的精神。他们为了方便、更广泛地宣传毛主席思想，为战士服务，在艺术形式上也进行了刻苦的探索。他们在创作中，从生活出发，该长则长，该短则短，力求短小精悍，不拘一格。他们打破了话剧必须景大人多的框框，在演出中，因地制宜，就便取材，用极其简便的物件就表现出多种多样的场景，而且，看起来真实可信。因此，他们既能随时随地演出，又能保证质量。

社会主义的话剧，一定要为工农兵服务，为广大贫下中农、劳动牧民服务，眼睛要看着农村。坚持上山下乡，这决不仅仅是专、县剧团的事，用戏剧这一有力的武器教育五亿农民，是所有戏剧工作者首要的任务。因此，更需要很好地学习九人话剧组的先进经验。

其四，要写好、演好革命戏，先做革命人；有了革命的人，才有革命的艺术。九人话剧组的同志们，都是五好战士，其中神枪手三名，神炮手两名，技术能手两名。由于他们自己对活学活用毛主席思想有比较深切的体会，才能在作品中成功地宣传毛主席思想。他们都有一颗为革命服务的红心，因此，在备战练兵当中，能够

苦练杀敌本领，练就一身过硬的功夫，当党需要他们拿起文艺武器做好部队政治工作助手的时候，又能勤学苦练，练出一专多能的过硬本领。因为他们能够明确地把戏剧当作团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的武器，才能方向正确，方法对头，敢于创造，取得出色的成绩。要学习兰州部队九人话剧组的经验，就要学习他们的革命思想。只有明确了为谁服务的前提，才有可能解决“如何为”的问题。

许多同志在讨论开幕式上的报告时，听说有些贫下中农五十年没看过戏，十分惊讶，因而对报告中要求每个戏剧工作者都必须做毛泽东思想的宣传员，大家都感到任务光荣，责任重大，决心向“乌兰牧骑”学习，认真改造思想，实现思想、生活、技巧三过硬，一定要到农村建立根据地，长期上山下乡，为贫下中农、劳动牧民服务，把戏剧战线上的社会主义革命进行到底。有了这样的决心，加上正确的方法，我们一定会在社会主义革命的道路上不断前进。

一九六五年西北地区戏剧战线上的社会主义革命的辉煌胜利，突出地表现在两个方面。一方面，西北地区文艺工作者较长期地参加了社会主义教育运动，与工农兵相结合，取得了有益的经验，在革命化、劳动化方面前进了一大步；另一方面，西北各级党的领导，狠抓文艺队伍的政治思想工作，突出了毛主席著作的学习，文艺工作者的思想改造获得了丰收，为进一步贯彻毛主席的文艺方针，打下了良好的基础。我们相信，西北地区戏剧战线上的社会主义革命，一定会更深入地发展，取得更伟大的胜利。

一九六五年八月于兰州

（原载《戏剧报》1965年第9期）

“京剧革命”与“样板戏”

让京剧现代戏的革命之花开得更茂盛

——在京剧现代戏观摩演出大会开幕式上的讲话

陆定一

同志们，朋友们：

一九六四年京剧现代戏观摩演出大会今天开幕了。举行这样大规模的京剧现代戏观摩演出，还是第一次。这对京剧和戏曲界都是一件具有革命意义的大事。我热烈祝贺大会的开幕，对参加这次会演的各地戏剧工作者和努力促成这次会演的各方面的工作同志们致敬。希望大家通过观摩演出，互相学习，交流和总结经验，使京剧现代戏这一朵革命之花开得更加茂盛。

社会主义的文艺，应当为工农兵服务。我们的戏剧，应当“百花齐放，推陈出新”。这个方针，是大家早已知道的。自从全国解放以来，京剧界也大有进步。京剧的内容比较健康了，表演艺术上有不少改进，大多数的京剧工作者，政治水平提高了，兢兢业业地为观众、为国家服务，在国内和国外都有很好的声誉。在前辈的教育指导下，京剧的新生力量培养出来了。

社会主义社会是有阶级斗争的社会。这种阶级斗争，反映到文化领域中，反映到京剧工作中。十五年来，京剧工作中是有过反复的。大家记得，一九五七年资产阶级猖狂进攻的时候，有些人曾经把一批有害的剧目重新搬上舞台，这实际上是资产阶级和封建势力对社会主义猖狂进攻的一部分。最近，当我国遭到连续三年的大灾荒，以赫鲁晓夫为首的现代修正主义者撤走专家，撕毁合同，印度反动派在西南边境进行军事挑衅，在美帝国主义保护下的蒋介石匪帮叫喊“反攻大陆”，地主、富农、反革命分子、资产阶级右派分子，也趁此机会大肆活动的时候，京剧舞台上又出现了许多鬼戏和坏戏。北京有了，别的城市也有了。城市里有了鬼戏，乡村里也有了。有了鬼戏，就助长封建迷信的抬头。这是资产阶级和封建势力再次向社会主义猖狂进攻。当时，戏剧界里有些人，看不清这个形势，被所谓“有鬼无害论”所蒙骗，现在应该得到教训，觉悟起来。

同志们和朋友们，你们都知道，现在，我国的经济已经全面好转了。为什么我

们能够这样快地克服困难？这是因为我们早就认识到社会主义社会里仍然有阶级斗争，我们坚决地依靠了工人阶级和贫下中农，团结了一切赞成和拥护社会主义的力量，在各个战线上进行了坚决斗争的缘故。毛主席在一九五七年写的《关于正确处理人民内部矛盾的问题》一书，是指导我们正确地认识我国的情况和指导我们正确地进行斗争的理论基础。照毛主席的话办事，我们就把困难克服了。

毛主席教导我们，社会主义社会，不是什么“全民国家”，不是没有阶级和阶级斗争的社会。在社会主义社会里，还有生产力同生产关系之间的矛盾，上层建筑同经济基础之间的矛盾，还有资产阶级同无产阶级之间的阶级斗争。这些矛盾，有两类不同的性质，即人民内部矛盾，要分清性质，采取不同的方法去解决。社会主义社会里的阶级斗争，是高一阵、低一阵，有时是很激烈的。从社会主义到共产主义，将是一个很长的历史时期。这个时期里，资本主义复辟的危险是会一直存在的。

现代修正主义者，正在为资本主义的复辟开路，也就是美帝国主义者所希望的“和平演变”。现代修正主义者的出现，使帝国主义得意忘形。帝国主义妄想我国将来也会“和平演变”，我国的资产阶级右派分子，同帝国主义者和现代修正主义者一唱一和，他们说：“穷则变，变则通，通则富，富则修。”他们用这种咒语，企图使人相信，资本主义在我国一定会复辟。针对这种情况，我们要立定志向，努力工作，保证我们的后代不出修正主义，保证资本主义在我国永远不能复辟。

戏剧，属于上层建筑的范畴。上层建筑必须适合经济基础。社会主义的戏剧，必须为社会主义革命和社会主义建设服务。革命的戏剧工作者，最大的最光荣的责任，就是教育我们这一代，并且教育我们的子孙后代，永远作革命者，永不褪色，为反对帝国主义及其走狗，反对资产阶级和封建势力，反对现代修正主义和现代教条主义，为实现共产主义的远大理想，永远奋斗到底。

很明白，如果京剧光演帝王将相、才子佳人，它就不适合社会主义的经济基础。为工农兵服务，百花齐放、推陈出新，就成了空谈。

我们从来不反对京剧演出一些好的传统剧目，例如三国戏，水浒戏，杨家将戏等。也不反对演出一些好的神话戏，例如《大闹天宫》、《三打白骨精》等。我们还提倡用历史唯物主义观点新编一些有教育意义的历史戏，特别是鸦片战争以来的近代历史戏。但是光有这些还不够。京剧里需要开一朵革命的鲜花，就是表现“五四运动”以来革命斗争事迹的、表现全国解放以来阶级斗争和生产建设的现代戏。正因为如此，所以这一次的观摩演出，是一个很好的开端，是一个很可喜的现象。京剧工作者，学解放军、学雷锋、学大庆、学大寨，做了艰苦的工作，利用了和发展

了京剧的艺术程式，又突破了京剧的艺术程式，使许多人认为不可能的事情变为现实，把现代人搬上了京剧舞台。同志们，朋友们，我在这里再一次感谢你们的辛勤努力。

对于这样一件好事，是不是会有人反对呢？今后在京剧工作中是不是还会有反复呢？肯定会有人反对。也肯定会有反复。因为这归根结底是一场阶级斗争。

现在，帝国主义者和现代修正主义者已经在咒骂京剧现代戏了。他们连看也没有看见过，但是出于阶级的本能，就咒骂起来了。他们一骂，我们就高兴，因为这证明我们的路走对了。我们走这条路，对于帝国主义者和现代修正主义者不利。如果不是对他们不利，为什么要咒骂我们呢？根本的问题是，他们希望我们的艺术像他们的一样，向堕落腐化的方向发展，可是我们却偏偏向革命的健康的方向发展。我国有六亿五千万人口，占世界人口的四分之一。在这样一个人口众多的国家里，居然兴起社会主义的革命文艺，这对于帝国主义老爷们，对于修正主义老爷们，岂不是很可怕的么？我建议文化部把帝国主义者和现代修正主义者咒骂京剧现代戏的文章，印成一本，发给每个参加观摩演出的人，大家见识见识。让大家知道，我们的工作，不但在国内是有意义的，而且有国际意义。

帝国主义者和现代修正主义者，说京剧现代戏“糟得很”。我们与之相反，说“好得很”。京剧现代戏以革命的精神教育了观众，这是第一好。京剧演员，因为演现代戏，自己的精神面貌也进一步改变了，他们向工农兵学习，同工农兵结合起来，这是第二好。京剧现代戏，在各地上演，都有众多的观众，受到热烈的欢迎，这是第三好。总而言之，是好得很。

演了现代戏的京剧演员，从自己的实践中，了解到自己非到工农兵中间去不可，非学习他们的高贵品质不可，非了解他们喜欢什么和反对什么不可，这就是京剧界的翻天覆地的革命化。京剧工作者，不论是老的一代或者新的一代，都要自觉地使自己革命化，坚持革命化，并且锻炼自己，在阶级斗争的激流中，站稳脚跟，永远不向敌人投降，永远不当修正主义者，永远不当逃兵。希望所有的京剧工作者，从编剧、导演到一切工作人员，从主角到配角，都热烈地响应党和毛主席的号召，到工农兵中去，到阶级斗争和生产斗争中去，改造自己，做好社会主义的戏剧工作，为社会主义的伟大事业做出自己的贡献。

京剧现代戏有非常广阔的前途。这次观摩演出，上演的剧目还不多，其中有的比较成熟，有的可能还要加工。这种观摩演出，今后还要进行，可以每隔几年进行一次，经过逐渐积累，逐步改进，希望将来京剧现代戏将有数以百计的精彩剧目在

全国各地上演。我们既然懂得了自己的工作意义，并且懂得了工作的方法，就一定会取得成就，并且在将来取得更大的成就。

预祝观摩演出大会成功。

祝同志们和朋友们身体健康。

（原载 1964 年 6 月 6 日《人民日报》）

文化战线上的一个大革命

《红旗》社论

京剧改革是一件大事情。它不仅是一个文化革命，而且是一个社会革命。以这次在北京举行的京剧革命的现代戏观摩演出大会为开端的京剧改革，以及随之而来的戏剧、曲艺、电影、文学、音乐、舞蹈、美术等文学艺术各方面的进一步革命化，是我们文化思想领域里社会主义革命的一个重要组成部分。

这次观摩演出大会，演出了许多革命的现代戏。这些戏的思想内容一般都是好的，其中有些是很好的，塑造了许多光辉的英雄人物形象，表演艺术也有一些新的创造，发挥了京剧艺术的特长。为了演好革命的现代戏，有些演员在深入工农兵群众方面，还做出了很大的努力，有不少人正准备深入到工农兵群众中去。这一切表明，在毛泽东文艺思想的光辉照耀下，革命的京剧现代戏在用社会主义、共产主义思想来教育和影响观众方面，已经迈出了第一步。我们应当为京剧界的成就而向他们祝贺。

早在一九四二年，毛泽东同志就已经指出，文艺“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题”；“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的”^①。为工农兵服务，这是我们坚定不移的方向。社会主义的文艺为工农兵服务，就是要为社会主义革命和社会主义建设服务，为消灭剥削阶级及其思想影响而斗争。在文艺领域中，戏剧是特别具有群众性的艺术形式之一，京剧是有着广大的爱好者和观众的。因此，同其他各种文艺形式一样，京剧用什么样的思想来教育群众，用什么样的感情来影响群众，是一个具有原则意义的大问题。

社会主义制度，比之历史上一切剥削制度，有着无比的优越性。社会主义社会废除生产资料私有制，建立生产资料公有制，消灭人剥削人的制度，建立无产阶级专政，人民成了国家的主人。但是，社会主义社会还是一个有阶级和阶级斗争的社会。在从社会主义到共产主义的整个历史时期里，还存在着无产阶级和资产阶级的两个阶级的斗争，社会主义和资本主义的两条道路的斗争。历史的总规律是无产阶

^① 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1953年版，第859、856页。

级终将战胜资产阶级，社会主义终将战胜资本主义，并进入共产主义；但是，在社会主义这个历史阶段中，阶级斗争是有起伏的，资本主义复辟的危险是存在的。资本主义复辟可以采取暴力的形式或者“和平演变”的形式，也可以是两种形式互相结合。帝国主义和地主、资产阶级不仅使用暴力，而且往往企图用“糖衣炮弹”的政策，企图通过修正主义，潜移默化地使社会主义逐渐蜕变为资本主义。而为了达到这个目的，他们又总是千方百计地同无产阶级争夺思想阵地，以便散播反动的政治思想影响和资产阶级生活方式，来毒害和溶化共产党人、无产阶级和其他革命人民，从思想上为反革命复辟准备条件，开辟道路。

这是一场严重的阶级斗争。

在这场斗争中，文艺是一个重要的争夺点；作为文艺的重要部门之一的戏剧也不例外。从以赫鲁晓夫为代表的现代修正主义的文艺，包括他们的戏剧中，我们已经看到，他们大肆散播资产阶级的人性论、人道主义、和平主义等等，竭力反对革命，攻击无产阶级专政，丑化社会主义制度；他们贩卖美帝国主义腐朽没落的“新奇”艺术，宣扬美国生活方式，用形形色色颓废下流反动的东西，去毒害社会主义国家的人民群众特别是青年一代，使其思想堕落，意志消沉，道德败坏。现代修正主义的文艺，是磨灭和腐蚀人民群众革命意志的文艺，是适应帝国主义需要，为帝国主义“和平演变”政策效劳，为资本主义复辟效劳的文艺。

所以，在社会主义社会里，文艺是什么阶级的思想阵地，宣传什么样的思想，不仅关系到文艺本身是否具有革命性的问题，关系到文艺有没有发展前途的问题，而且更关系到社会主义的政治制度 and 经济基础能不能巩固，能不能发展，会不会变质的问题。如果我们社会主义社会的文艺，不是去宣传无产阶级思想，不是热情地表现工农兵的革命精神，表现新时代英雄人物的崇高品质，而是去散播资本主义、封建主义思想，那么，它不但不能其为社会主义文艺，而且由于它所传播的反动腐朽的思想，对人民群众特别是我们下一代，有着极大的腐蚀作用，而不能不有利于资本主义势力和封建势力。毫无疑问，这种离开社会主义、反对社会主义的文艺，是我们绝对不能容许的。

随着社会主义革命和社会主义建设的发展，政治思想领域中的社会主义革命，有必要进一步深入进行。作为上层建筑组成部分之一的戏剧，也有必要相适应地把兴无产阶级思想，灭资产阶级思想，宣传社会主义、共产主义，直接为社会主义服务作为自己的首要职责。这就要求京剧艺术，必须根据推陈出新的方针加以改革。什么叫推陈出新？这就是推资本主义、封建主义之陈，出社会主义、共产主义之新。

不仅要有适合社会主义时代的新内容，而且要有适合社会主义时代的新形式。表现现代斗争生活的、革命的、在内容和形式上都有新创造的现代戏，在京剧舞台上应当占主要的位置，在其他剧种的舞台上也应当占主要的位置。只有这样，我们戏剧舞台这个重要的思想阵地，才能真正成为无产阶级的思想阵地。

时代前进了，文艺的内容必须随着改变。不能设想，为帝国将相、才子佳人所统治的舞台，也能够为“兴无灭资”的斗争任务服务。即使在某些传统剧目中，有不同程度的进步思想，但是，它们也远不能满足劳动群众的要求，远不能对人民进行社会主义的思想教育。至于那些包含着封建糟粕的坏戏，则更是有害无益，而必须坚决抛弃。前一个时期，有人提倡在戏曲舞台上大演鬼戏，提倡牛鬼蛇神，还提出所谓“有鬼无害论”，为传播封建迷信的鬼戏做辩护，这是十分有害的，是资产阶级和封建势力向社会主义进攻在文艺领域中的反映。它大大不利于提高人民的政治觉悟，不利于社会主义制度的巩固和发展。散播封建主义、资本主义思想的文艺，决不能为无产阶级的政治服务，决不能为社会主义的经济基础服务，而只会对它起阻碍和破坏的作用。

这里，我们提出一个尖锐的问题。在无产阶级和资产阶级的两个阶级的斗争中，在社会主义和资本主义的两条道路的斗争中，我们的文学艺术究竟是站在哪一边？是反映工人阶级和贫农、下中农的思想感情呢，还是反映资本主义势力和封建势力的思想感情？是为占人口绝大多数的工人、农民、士兵服务呢，还是为少数剥削阶级分子服务？是执行毛泽东同志早就提出的马克思列宁主义的文艺路线呢，还是搞现代修正主义那一套？应当指出，在我国文艺战线上，有的同志真正解决了这个问题，而有的同志却没有解决或者没有完全解决。我国的社会主义革命和社会主义建设已经有了十五年的历史，我国劳动人民在各条战线上创造了历史的奇迹。而有些文艺工作者却对此熟视无睹，缺乏热情，根本不愿意或者没有很好地去歌颂、去反映这个斗争。相反地，他们迷恋于资本主义和封建主义的文化，还是躲在“象牙之塔”里，死也不肯深入到工农兵群众中去，深入到火热的斗争中去，他们的灵魂深处还是一个资产阶级的王国，他们不断顽强地表现自己，企图用自己的世界观来改造世界。其中极少数人已经开始糜烂，已经蜕化变质，也有些人原来就是站在剥削阶级方面的。这种情况，是不能容忍，必须加以改变的。

随着我国社会主义革命和社会主义建设的进展，革命的群众文化运动已经兴起来了。他们迫切需要革命的戏剧，革命的歌曲，革命的舞蹈，革命的电影，革命的诗歌，革命的小说，革命的美术。在这些方面，广大的工农兵群众，已经开始动手

干起来了。广大的人民群众，正用革命的文艺去摧毁反动的文艺。面对着这种情况，我们的文艺工作者应当采取什么样的态度呢？有的同志开始深入到工农兵群众中去，同人民群众一起进行文化革命。这样，他们就面目一新，生气勃勃，用文艺武器去反映社会主义的斗争生活，为社会主义服务，因而也得到了群众的欢迎；他们在夺取社会主义的思想阵地方面，贡献出自己的力量。这次京剧革命的现代戏观摩演出中，有些受到广大观众欢迎的演员，就证明了这一点。但是，不能不指出，在整个文艺队伍中，不少人还没有这样做。对于这样一个革命的群众文化运动，有的人采取按兵不动的态度，甚至有的人采取抗拒的态度。因此，我们要大喝一声：必须坚决执行毛泽东同志的文艺方针，到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，用文艺这个武器，兴无产阶级思想，灭资产阶级思想，扩展社会主义的思想阵地，摧毁资本主义的思想阵地，这是在我国把社会主义革命进行到底的一件头等重要的任务。

文学艺术要革命化，最重要、最关键的问题，是文学文艺工作者本身的革命化。毛泽东同志教导我们说：“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。”^①这是我们一切文艺工作者走向革命化的根本途径。

革命的文艺家，首先应当是一个革命战士。如果不到工农兵群众中去，不到火热的斗争中去，认真地锻炼自己，改造自己，就不可能有革命的精神，革命的感情，对于反映革命的生活就会缺乏热情，对于文艺为工农兵服务，为社会主义服务，为世界革命人民服务，就会漠不关心，而不能把它当作切身的事业。

毛泽东同志说：“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。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。这是唯一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。”^② 很明显的，只有在工农兵群众的斗争中，经过磨练，才能在创作上和艺术上获得突飞猛进，才能用文艺武器教育和鼓舞千百万群众，在社会主义革命和社会主义建设的各条战线上，更加奋勇前进。

在这个文化革命的运动中，京剧开始演革命的现代戏，这是一个极为可喜的现象。有人说，演现代戏就是京剧艺术的枯萎和死亡。事实恰恰相反，由于京剧的开

① 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第862页。

② 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第862页。

始革命化、群众化，革命的京剧现代戏不仅得到文艺界的赞赏，而且受到各方面群众的欢迎，不仅京剧的老观众喜爱看革命的京剧现代戏，而且过去不常看京剧的人们，也成了革命的京剧现代戏的积极观众。这样，演革命的现代戏，就使京剧艺术获得了新的生命力，开拓了新的广阔的前途。当然，任何优秀的艺术，都不是一朝一夕形成的，革命的京剧现代戏也是这样。我们不能苛求它一下子臻于完美，也不应当因为有些剧目一时还比较粗糙，或者有些小缺点而轻易放弃。对于那些有正确的政治方向和革命的思想内容的剧目，我们应当以锲而不舍的毅力，在不断实践中，听取各方面的意见，反复进行修改，使它逐渐成熟，逐步改进，逐步提高，日趋完美。至于那些内容好、表演好的优秀剧目，更需要加以推广，并以精益求精的精神，在普及的基础上提高。

社会主义的文化革命，是一个艰巨的、长期的、伟大的任务。各地党的组织和文艺领导部门，必须十分重视这一工作，认真加以领导，推动这个革命运动健康地向前发展，以便在思想意识领域里，有计划、有步骤地彻底打败和消灭资本主义势力和封建势力，更好地发挥社会主义文艺在阶级斗争、生产斗争和科学实验三大革命运动中的巨大作用。

（原载《红旗》1964年第12期）

在京剧现代戏观摩演出大会上的讲话^①

(一九六四年七月一日)

彭 真

同志们，朋友们：

首先，我祝贺这次京剧改革的胜利，祝贺京剧演革命的现代戏的胜利。

现代戏有好多种，好莱坞演的也是“现代戏”，现代修正主义者演的那些乌七八糟的东西也是“现代戏”。我们演的是革命的现代戏，是为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务的现代戏。

过去京剧的很多戏老是演那些帝王将相、才子佳人、老爷太太、公子小姐，等等，美化剥削阶级，丑化劳动人民，只是很少地演一点革命的现代戏。京剧过去长期基本上是为封建主义、资本主义服务的。京剧改革，过去搞过多次，也有一部分戏是改得成功的。但是，像这次京剧现代戏观摩演出这样全面、系统、有丰富内容、得到广大群众欢迎的改革，还是第一次。这是京剧的革命。

现在，研究京剧要从两方面来看。从内容上讲，过去很多戏是为封建主义，资本主义服务的，这类戏是占统治地位的，非改革不行。也有一小部分内容较好的历史剧和现代剧，要继续加工。从艺术形式上讲，京剧是一个历史比较久、艺术水准比较高，程式比较严格的剧种，改起来是比较困难的；但是，改革好了，又是很有前途的。现在这么多同志、朋友下决心来改革它，来革命，革命的结果获得了伟大的成就，可以判断这个革命是胜利的。把京剧这个过去基本上为封建主义、资本主义服务的艺术，改革成为一个为工农兵服务、为社会主义服务的艺术，这是文艺界的一件大事情，是一场大革命。这个革命，现在已经取得初步胜利。我们祝贺这次改革的胜利，并且向诸位表示深切的感谢。

今后的问题是：如何把京剧革命坚持到底，如何把京剧改革好。

在京剧应不应该改革和怎样系统地、全面地把京剧改革好的问题上，还有相当多的不同意见。绝大多数的意见是善意的，是建设性的。也有一小部分意见是根本

① 这篇文章是根据彭真同志的讲话记录稿整理而成的。

不赞成改革的。他们说：“这叫什么京戏？水袖没有了，髯口也没有了，这简直是胡闹。”所以，问题还不少。同志们不要以为这样一次观摩演出，问题就都解决了，革命就完全成功了，没有那回事。所以，对于一些问题，还是得讲讲，提出来商量商量。

—

第一个问题，京剧需不需要改革？怎样改革？

一定要改革，非改革好不可。从五个方面来谈谈。

一、为社会主义服务，还是为封建主义、资本主义服务。文艺要为政治服务，要为生产力的发展服务。现在我们的社会是社会主义社会，那么，我们的京剧，应该为谁服务呢？应该演什么戏呢？是为社会主义服务，即演有利于社会主义革命和社会主义建设的戏，还是演有利于封建主义、资本主义的戏？这是一个根本性的问题。问题很清楚，如果不是想要封建主义、资本主义复辟，或者对它们留恋，在社会主义社会里，怎么能老演帝王将相、才子佳人等这些剥削阶级代表人物的戏呢？皇帝佬是什么？皇帝佬就是地主阶级的代表，地主头子。皇后是什么？就是地主婆头子。当然，过去京剧里也演一点劳动人民，但是大部分是被歪曲、被丑化了。在我们社会主义社会里，怎么能够允许京剧这么一种重要的剧种，艺术水准比较高的一种剧种，我们艺术上一项重要的遗产，老这样帝王将相的演下去？继续演那些不利于社会主义革命和社会主义建设的东西？那不行。那样，客观上就是帮助封建势力进行封建主义复辟活动，帮助资本主义势力进行资本主义复辟活动。所以，京剧非改不行。京剧要就是灭亡，要就是主要演工农兵，为工农兵服务、为社会主义服务。两条道路选一条，没有第三条道路。

二、为多数人服务，还是为少数人服务。京剧是为工农兵（包括革命的知识分子）服务，还是为旧社会的“遗老”、“遗少”服务，为地富反坏右服务？是为百分之九十几以上的人服务，还是为百分之几的人服务？是为六亿几千万人服务，还是为占全国人口百分之几的几百万、几千万人服务？过去，统治舞台的总是那百分之几的人。现在，我们国家是无产阶级领导的工农联盟为基础的中华人民共和国，在这样的国家里，我们的文艺工作者，社会主义国家的文艺工作者，京剧艺术战线上的战士，究竟站在哪一边？是站在百分之九十几的人这一边，站在工农兵这一边，也就是站在社会主义这一边，还是站在我们的敌人“地富反坏右”那一边？我看在

座的人中间想站在那一边的人，不能说绝对没有，但是绝大多数人总是不愿意站在地富反坏右那一边的。

工农兵群众，特别是广大青年对京剧老演帝王将相而不演革命的现代戏很不满意，早已表示了态度。表示的方法很简单，就是不买你的票。旧京剧的上座率不如若干地方剧种，就是因为这些剧种演了革命的现代戏。那些表演帝王将相才子佳人的旧京剧剧场，经常是冷清清的。京剧的艺术水准不是比较高吗？不是有些全国闻名的演员吗？不是有很高的艺术修养吗？但是，卖票却卖不过有些地方戏。这是什么问题呢？就是群众用他们的行动告诉我们：京剧非改革不可，不改革我就不看了。那么多群众不看，那么多青年不看，只有少数五六十岁的人和一些京戏迷去看，照这样下去，京剧二十年不亡，四十年会亡；四十年不亡，六十年也要亡个差不多。工农群众、青年都表示态度了，你还不改，老演帝王将相、才子佳人，这不是让京剧坐以待毙么？再说，我们的戏是为人民服务的，可是人民群众又不看，不改还等什么呀？我看非改不可，不改就没有出路。

三、演死人还是演活人。京剧演活人少，并且有那么一种理喻，京剧演活人演不像，或者说很不容易像；演死人，时代离现在越远，就越演得像。这很奇怪。演《霸王别姬》，你见过霸王，还是见过虞姬？你怎么知道像呀？说演古人那么像，横直你也没有见过，我们也没有见过，你说像就算像吧！为什么一定要说京剧演工农兵就不能演得像呢？演现代人至少有个模子，工人，农民，战士，就是个模型，哪里不像再去看看、学学，总有像的可能。就说京剧演活人不像，只有演死人才像，这种反对京剧改革的理由，是站不住的。

六亿几千万工农群众（包括革命的士兵，即拿枪的工农）的伟大革命斗争，这么空前伟大的革命运动，这么雄伟的建设事业，还不值得我们表演？就是那么几个死人值得我们表演？这么多可歌可泣的英雄事迹，这么多的英雄人物，你不去演，老演封建主义的死人。难道我们的革命英雄人物，英勇的革命群众，值不得我们反映？值不得描写？值不得写在笔下？值不得搬上舞台？值不得谱入音乐？值不得画入图画？对伟大的社会主义革命和社会主义建设事业不感觉兴趣，可是，对那么几个谁都没有见过的已经死去很久的古人，——地主头子，地主婆头子，或者封建的、资本主义的“才子佳人”，倒是那么有兴趣，这是不是怪事？其实也不怪，这里边牵涉一个为百分之九十几的人服务，还是为百分之几的人服务的问题，也就是为社会主义服务，还是为资本主义、封建主义服务的问题。现在，想搞资本主义、封建主义复辟的人确实也有，但毕竟是少数。在社会主义的中华人民共和国，公开提倡为

封建主义服务、为资本主义服务是很困难的，因为这会马上遭到人民群众的严厉打击，不见得有多少人有那么大的胆量。于是那些别有用心的人就变一个相，专演古人。也有从事过话剧的个别人这样说：你看，我演的虽然是资产阶级，可是那是十八世纪、十九世纪的死资产阶级；我演的虽然是封建主义的人物，可是那是死了很久的封建主义人物。有极少数人企图用这样的封建主义、资本主义来腐蚀我们人民的精神，毒化我们的青年。客观上实际上就是这样的。当然，演这类戏的绝大多数人是不自觉的，因为原来在科班或者跟老师学戏的时候，就是学的这些戏，现在纵然心里不想演，又不会演别的。至于极少数人，你说他一点不自觉，我怀疑。如果他不自觉，为什么对京剧改革那么仇视？咱们不是有个歌子叫《社会主义好》吗？他说不是，他说是“封建主义好”、“资本主义好”。他用艺术形式表现出来。你看舞台上封建主义、资本主义多好啊！他是要唱那个歌子的。所以，演死人、演活人的问题，不是一个简单的死人、活人的问题。这是一个政治性的问题，是个反映阶级性、反映政治方向、反映道路的问题。这话说得不对吗？有些人喜欢多演洋人、古人的戏，列宁是洋人、古人，为什么关于列宁领导“十月革命”的戏，还有其他一些关于无产阶级革命的好的外国戏，演得也很少呢？

我们是历史唯物主义者，并不笼统地反对演历史剧。我们反对演死人，是反对演那种鼓吹封建主义、鼓吹资本主义、美化剥削阶级的死人。至于那些长劳动人民志气、灭剥削阶级威风、有利于人民事业、有利于社会发展、有利于革命、有利于社会主义的历史剧，代表中国人民优秀传统文化的历史戏，当然可以演。但是，问题是，重点应该放在演革命的现代戏上，放在演在斗争中的人民群众的活人，演在斗争中的无产阶级的活人上。前两年，我曾向北京市人民艺术剧院的同志们提过：你们拿百分之几的时间演死人，演洋人，百分之九十几的时间演中国的革命现代戏好不好？建议他们考虑一下。我不是说历史剧一概不能演，而是说重点要放在演活人，演工农兵，演有利于社会主义、有利于对敌斗争的现代戏上。

京剧界有人说，演革命的现代戏是一阵风。我们可以告诉他，这阵风很大，刮起来没有头。除非中国资本主义复辟，现代修正主义者当家，这股风绝不会过去。京剧界的同志们、朋友们，我想你们最近可以把那些古人戏稍微搁一搁，集中精力突破现代戏这一关比较好。你们搞了那么多年，搞成习惯了，总觉得演那些戏顺手得很，一演现代戏就感觉手足无措，觉得困难得很。问题是还没有摸出一套，还不熟，熟了就好了。索性搞那么一段时期，把现代的革命戏演顺了手，那时，再同时演一部分古代人的戏也好。我看不这样搞一个时期，革命的现代戏巩固不了。

四、内容和形式问题。京剧的内容应该是革命的思想内容，前面已经讲过。但是，革命的内容应该和京剧独特的艺术风格就统一起来。改革的困难也在这里。京剧的独特的艺术风格，演古代有它的一套了，演现代的工农兵还没有形成一套。这次创造了一些，但还只是取得了初步经验，还需要继续总结经验，继续创造，继续改进。

革命的内容要和京剧的独特的艺术风格统一起来，这里有两个问题；一个是京剧的程式要不要改革？京剧的程式原来是演古人的，而现在主要是要演现代人、演工农兵，那么势必要有所改革。无论音乐、唱、念、做、打，都要改革。拒绝改革就不能很好地反映工农兵。

另一个问题是，对别的艺术的好的东西要不要吸收？京剧原来就是吸收别的剧种的好东西创造发展起来的。原来就是那么起家的，现在为什么连好的东西也不学习不吸收了呢？应该吸收。当然，吸收的结果，仍然应该保持一个统一的京剧艺术的风格。就是说京剧还是京剧。不要搞成个“四不像”。譬如，人吃东西，只要有营养的，什么都可以吃，吃了以后，经过消化，变成自己的血液骨肉等。如果京剧改革的结果，爱好京剧的人都不喜欢了，那总不能说我们的改革是成功了。

五、战略上藐视、战术上重视的问题。所谓战略上藐视，就是我们坚信京剧一定能改革好，要藐视那些反对京剧改革的人。有些人不是反对京剧改革吗？这种人背着社会主义、面向着资本主义，封建主义，他们是一定要失败的，群众就看不起他们，是完全对的。我们搞社会主义，他要搞封建主义、资本主义。现在六亿多看戏的人喜欢看演活人的戏，他却专爱演死人。他脱离百分之九十五的人，有什么了不起？

战术上，同志们可就不要马马虎虎，必须重视。从剧本、导演、演唱，以至于每一幕、每一场、每一个角色，就连每一句唱、每一句话、每一个动作，都要十分重视。演工人就要像工人，演农民就要像农民，演兵就要像兵，演什么就要像什么。又要像京剧，又要演什么像什么，这就困难了，不重视就搞不好。京剧改革这么一个大的文化革命斗争，必须注意质量，不要粗制滥造。京剧改革不能像糖炒栗子，倒在锅里现炒现卖。也不能像吃爆肚，把羊肚往锅里一爆拿出来就吃。这件事不是那么轻而易举的，不是一蹴即就的，也不是一下子就能搞得尽善尽美的。就拿现存的一些传统戏来说，你晓得经过多少人的手，经过多少次改革，多少次加工。我们现在搞的是崭新的事业，是演工农兵。过去京剧舞台上不演他们，而现在我们要演他们并且要演好，会那么容易吗？所以，必须要重视。不要以为一下就能够改得那

么合适。不可能。改得基本上好，就很好了。只要是革命的就好。至于内容上艺术上有些不够的地方，再继续不断地加工就是了。

在改革的过程中间，不可能没有不同的意见，不可能不发生争论。有不同意见，有争论，这是合理的。原来都是演古人的，演帝王将相、才子佳人的，一改革，忽然一下子演革命的现代戏，什么意见都没有，那才奇怪呢。

有不同意见，有争论，怎么办？应该同志式地进行讨论研究，互相帮助把它搞好。不要因为革命的现代戏有那么一点毛病，就一脚把它踩死，一棒子把它打死。我们大家要爱护这朵新开的鲜艳的花。有争论不要紧，只要是真正赞成改革的，各种善意的意见，大家应当彼此倾听，共同讨论，有意见要当面说清楚，不要放冷箭。要养成这么一种作风。过去京剧界你一伙，我一伙，“班子气”、“行会气”是相当重的。这种恶习是旧社会遗留下来的。现在一下子都搞光了？也不见得。你演一个戏，我背后拆你的台；我演一个戏，你背后拆我的台。反正各有各的一伙，就是不搞中华人民共和国这一大伙，更不用说无产阶级的国际主义这一大伙了。中华人民共和国快七亿人口了，在中共中央、毛泽东同志的领导下，大家搞一个大团结不好吗？有些人对这个大团结不过瘾，非要搞他的小团结才过瘾。我劝这些同志、朋友，把圈子搞大一点。

这就是京剧要不要改和怎么样改的问题。我提出以上几点意见，请大家考虑。这是第一个问题。

二

第二个问题，要保证京剧改革好，有些什么事情必须要做？有些什么前提？

前提有两条：

一、京剧的作者、导演、演员必须深入工农兵，同工农兵打成一片，同工农兵建立血肉的联系。这就是说，京剧的改革也要执行毛泽东同志所提出的“从群众中来，到群众中去”的路线。这样，才能有好作品，京剧演革命的现代戏才能演得好。你根本没有跟工农兵在一块生活过，不熟悉工农兵，就想要在舞台上塑造他们的英雄形象，那怎么行？你光跟工农兵一块生活还不行，还要把工农兵中间的那些英雄人物的优点集中起来，在舞台上塑造出他们的典型形象。所以，京剧工作者一定要深入工农兵，要到工厂去，到生产队去，到连队去，和工农兵打成一片。有些同志，有些朋友，到工厂、生产队，连队里去了一个短短的时间就觉得收益不小，如果你

搞上一年、两年或几年，收获岂不更大？首都作家、剧作者很多，可是出的剧本不多。为什么？主要的就是脱离了群众、脱离了实际。机关里一蹲，不下工厂、生产队、连队，怎么会有好的作品？好作品怎么会多？当然不可能多。有些戏，角色表演得还不大像，导演得还不大像，主要是因为导演、演员没有跟工农兵在一块生活过，或者生活的时间很短。

要深入工农兵并不那么简单。短短地下去那么几天，作作客，比较容易，真正要跟工农兵打成一片，建立血肉联系可不容易。要做到这一点，首先就是必须站在无产阶级的立场，跟工农兵一条心，跟无产阶级一条心，跟贫下中农一条心，全心全意为他们服务。大家都必须甘当群众的小学生。不但你们，就是我们党的工作者，党的中央委员，如果下去，一开始就指手画脚，不是先当群众的小学生向大家请教，那么农民、工人也是有话不肯讲的。许多做党的工作的同志，虽然他们跟工农群众保持经常的联系，他们还是要尽可能地下去蹲点，同群众同吃同住同劳动，甘心当小学生，那么京剧工作者下乡、下工厂、下连队，不甘心当群众的小学生行吗？也要甘心当群众的小学生。当然，年老的、体弱的，不要勉强他们去同吃同住同劳动，但是有机会参观参观也好嘛。青年、壮年的文艺工作者，应该和我们党的工作者一样，和其他方面的工作者一样，跟工农兵一起生活。

京剧改革要成功，这是一个前提。

二、京剧工作者思想要革命，就是要革命化，要无产阶级化。彻头彻尾，彻里彻外都一致，这叫作“化”。必须要内心革命化。不但革命化那么一段段，要彻头彻尾都革命化。这可不容易呀！你演的是革命的现代戏，如果你的思想没有革命化，没有无产阶级化。怎么能编得好？怎么能导演得好？怎么能演得好？如果你的思想没有革命化，也不可能跟工农兵打成一片，建立血肉联系。你一脑袋封建地主阶级思想、资产阶级思想，怎么能跟无产阶级和劳动群众打成一片呢？怎么能跟他们建立血肉联系呢？所以，要演革命的现代戏，首先思想必须革命化。要下决心改造和提高自己。只要下决心革命，就好办了。今天变一点，明天变一点，革命思想就越变越多，到时就会发生根本变化。这方面的一些根本问题，毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》里讲得很清楚。我建议同志们再去好好读一读这个讲话。

老实说，有一部分人现在是很矛盾的，身子已经进入到社会主义社会了，可是脑袋还留在封建主义社会或者资本主义社会里。身体和脑袋处在两个地方，把脖子扯得那么长，你看难过不难过？吃的社会主义的饭，穿的社会主义的衣，一切生活都是社会主义供应，工农兵供应，可是就是不演为工农兵服务、为社会主义服务的

戏，思想还是封建主义的，或者资本主义的，所以矛盾得很。他自己这样也就算了，可是他还按照他的面貌，企图利用京剧来改造世界，反对我们演革命的现代戏。这就很不好。怎么办？还是劝这样的人，努力改造自己的思想，连脑袋一块进到社会主义社会来好。

毛泽东同志对我们正在进行的农村社会主义教育运动，提出要“重新教育人，重新组织革命队伍”。为什么重新教育人呢？就是为了社会主义革命和社会主义建设。重新组织什么样的革命队伍呢？重新组织社会主义的革命队伍。很多人过去对民主革命是有思想准备的，但是对社会主义革命准备得不够，甚至根本没有准备。我们过去也没有在全国系统地，全面地在一切方面进行过社会主义教育。现在，全国城乡正在进行社会主义教育运动。只要这样一直地抓下去，不但可以使我们的社会主义革命顺利地进行，把我们的社会主义建设越搞越好，而且可以真正地挖掉修正主义的根子。

同志们！不要以为我们这里不会出修正主义。如果不好好抓阶级斗争，抓社会主义教育，也可能出修正主义。老实讲，文艺界的问题是相当多的，绝不比其他方面少。所以，在文艺战线方面，要进行整风，要开展社会主义教育，开展两条道路的斗争。大家要好好地学习毛泽东同志的著作，学习马克思列宁主义，站稳无产阶级立场，自己检查清理一下过去几年自己写了些什么作品，演了些什么戏，拍了些什么电影，唱了些什么歌子，奏了些什么音乐，画了些什么画，有哪些作品，哪些东西，是资产阶级的或者是带有资产阶级残余影响的，或者是封建主义的。发现错误、缺点，改掉就好了！文艺界都要这样做，京剧界也不例外。大家都搞社会主义、共产主义，把封建主义的、资本主义的思想影响统统肃清掉。只要这样，我敢断定，京剧改革一定能够改革好，京剧一定有光辉的、伟大的前途。

（原载《红旗》1964年第14期）

把文艺战线上的社会主义革命进行到底

——祝京剧现代戏观摩演出大会胜利闭幕

《人民日报》社论

京剧现代戏观摩演出大会，是京剧艺术的一场大革命，它在我国戏剧史上写下了光辉的一页。这个大革命，把京剧推向为工农兵服务、为社会主义服务的崭新阶段。这次观摩演出的胜利，也是我国文学艺术战线社会主义革命的一个伟大的战果，它必将进一步促进我国文学艺术的革命化，把文艺战线上的社会主义革命进行到底。

在这次观摩演出中，很多既有革命思想内容、又有精湛艺术表演的京剧革命现代戏，受到广大观众的热烈欢迎，衷心赞赏，普遍感到“收获之大，出乎意外”。很多不相信京剧能改革的人消除了怀疑，赞成和拥护京剧改革的人更加坚定了信心。京剧革命现代戏取得的成就，驳倒了帝国主义者和现代修正主义者的无耻诽谤，给了他们一记响亮的耳光。

社会主义的舞台，是社会主义重要的思想阵地。在社会主义的舞台上，是宣传封建阶级思想、资产阶级思想，还是宣传无产阶级思想，这是资本主义同社会主义两条道路的斗争。我国社会主义的改造在所有制方面已经基本完成，但是在上层建筑的意识形态方面，社会主义和资本主义谁胜谁负的斗争还没有最后解决。那些被打败了的反动阶级，决不甘心死亡，他们总是要千方百计地同无产阶级争夺艺术舞台，争夺思想阵地，妄图借此巩固和扩大他们的思想影响，以便恢复他们“失去的天堂”。因此，京剧要不要革命、演不演革命的现代戏，是意识形态上一场剧烈的阶级斗争。在这一场阶级斗争中，京剧革命现代戏的胜利演出，有着特别重大的意义。

这次观摩演出，使京剧工作者以及全体文学艺术工作者明确了一些根本的问题：

第一，京剧究竟为谁服务的问题。是为社会主义服务，还是为封建主义、资本主义服务；是为百分之九十的劳动人民服务，还是只为少数的“遗老遗少”服务；是表现新时代的主人——工农兵，还是表现旧时代的主人——帝王将相，才子佳人；是演有利于社会主义革命和社会主义建设的戏，还是演有利于封建主义、资本主义的戏。这是最根本的问题。这次观摩演出说明，无产阶级的京剧和整个文学艺术，

只有努力巩固无产阶级的思想阵地，彻底清除剥削阶级思想的影响，努力表现新时代、表现工农兵，不断地对广大人民进行社会主义、共产主义的思想教育，鼓舞广大劳动人民的劳动热情，激励他们的社会主义革命和社会主义建设的斗志，才能成为无产阶级的有力武器，才能真正为工农兵服务、为社会主义服务。

第二，京剧艺术形式的改革问题。是适应新内容的需要，大胆革新，从而不断扩大京剧的表现能力呢，还是墨守成规，停滞不前，使自己逐渐枯萎以致死亡？这是一个根本问题。京剧的内容，应该是革命的思想内容。京剧的独特艺术风格应该和革命的内容统一起来。有志于改革京剧的人，早已深切地感觉到，社会主义的新内容，必须找到适当的民族的艺术形式，而京剧这个传统的艺术形式，如果不加改造，是不能很好地表现新的思想内容的。改造像京剧这样的在广大群众中有悠久历史和深厚基础的传统艺术，使它适应新的内容，获得新的生命，确实是我国文学艺术的社会主义改造中一件具有重大意义的事情。京剧现代戏观摩演出，在这方面取得了丰富的经验。那些受到观众热烈欢迎的优秀剧目，不仅表现了社会主义时代的新生活、新思想，在艺术形式上也有不同程度的适应新生活、新思想的革新；而且，这种革新，并没有割断京剧的传统，破坏京剧的特点，恰恰是继承了京剧的传统，发展了京剧的特点。在继承中求革新，发扬京剧艺术的特长，保持京剧艺术的风格，这是改造民族形式使之适应社会主义新内容的正确途径。

第三，京剧工作者的改造问题。京剧内容和形式的革新，关键在于京剧工作者的改造。在全国戏剧改革中，京剧的改革比较迟缓，比较落后。京剧的改革，在京剧领导者、京剧工作者、京剧爱好者中，阻力都比较大。这中间的原因是多方面的，但是最主要的是因为京剧工作者长期脱离工农兵，在思想感情上，旧的东西比较多，比较深，不仅有资产阶级思想，还有封建思想和落后习惯。旧思想旧习惯比较严重的人，很难成为京剧的革命派。京剧工作者只有同工农兵结合，改造自己的思想感情，才能适当地运用和革新京剧艺术，表现工农兵，为社会主义服务。这次观摩演出中，凡是既有革命的思想内容、又有精湛艺术表演的剧目，都是京剧工作者与工农兵结合，深入火热斗争的结果。

社会主义的京剧工作者，首先是社会主义的革命战士。如果不进行思想改造，就不可能有革命的思想感情，当然也就不可能写出革命的作品，不可能演出革命的戏剧。京剧工作者又不是一般的革命战士，而是用自己的艺术去教育群众、感染群众的教育者。教育者必须首先受教育，必须自己首先具备革命的思想感情，然后才能以革命的思想感情去教育人。八年前，毛泽东同志在中国共产党全国宣传工作会议

议上，特别强调了知识分子思想改造的重要性。他说：“如果认为教人者不需要再受教育了，不需要再学习了，如果认为社会主义改造只是要改造别人，改造地主、资本家，改造个体生产者，不要改造知识分子，那就错误了。知识分子也要改造，不仅那些基本立场还没有转过来的人要改造，而且所有的人都应该学习，都应该改造。”

每一个京剧工作者，如果决心成为无产阶级革命的文艺战士，就必须通过革命实践，使自己从生活到思想和广大工农群众结合起来，认真改造自己的立场、观点和思想感情。不这样做，就不能把立足点逐渐地移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来；不这样做，就不可能克服台上和台下生活思想不一致的人格分裂的怪现象，就不可能有革命的精神和革命的感情。同时，京剧艺术同其他艺术一样，是人民生活在革命艺术家头脑中反映的产物，工农兵群众的劳动和斗争，是一切革命文学艺术取之不尽用之不竭的唯一源泉。不深入生活，不深入群众，就不可能创造出深刻反映现实的革命文艺。因此，京剧工作者像其他文艺工作者一样，必须下定最大决心，分期、分批地到工农兵群众中去，到火热的斗争去，在群众斗争中来锻炼和改造自己的思想和艺术。“要演革命戏，先做革命人。”——这是广大京剧工作者从这次观摩演出中所获得的最深刻的体会。

京剧革命现代戏的演出，具有深远的意义。它不但促进了我国戏剧的革命，也为我国文学艺术战线深入开展社会主义革命树立了一个好榜样。在我国文学艺术领域里，封建主义、资本主义的传统势力是根深蒂固的。大多数的文学艺术工作者，长期受这种文化传统的影响，对思想改造的重要性认识不够。即使是在社会主义制度下成长起来的年轻的一代，如果不生活在工农兵群众中间，也仍然会在“象牙之塔”里迷失方向。正是由于这个缘故，在前一个时期里，宣扬封建主义思想，资本主义思想的鬼戏和其他坏戏，竟然在社会主义舞台上纷纷出现。一些报刊上，还宣传所谓“有鬼无害”论。在资本主义和封建势力向社会主义猖狂进攻的时候，有些文学艺术工作者不仅没有感到有奋起斗争的必要，相反的，还陶醉在所谓艺术欣赏里，大力加以称许。还有一些文学艺术工作者，长时期远离工农兵群众，远离火热的斗争，对劳动人民惊天动地的创造，熟视无睹，漠不关心。甚至个别的人，已经开始糜烂。生活在社会主义制度下，而思想感情、艺术创作、艺术趣味，却留在封建主义、资本主义的时代，这样的文学艺术工作者，如果不彻底改造，脱胎换骨，怎么能为工农兵服务、为社会主义服务呢？整个文学艺术战线要革掉封建主义、资本主义和一切牛鬼蛇神的命，首先要求每个文艺战士坚决革掉自己脱离实际、脱离

群众的命。这次革命京剧工作者在京剧改革方面所开辟的道路，正是整个革命文艺队伍应该热情以赴并且坚持到底的道路。

京剧革命现代戏的演出，还仅仅是文学艺术革命化的开端，艰巨的任务还在后面，而人的思想改造，更是长期的、复杂的、艰苦的。因此必须加强文学艺术队伍的思想政治工作，开展文学艺术战线上兴无灭资的思想斗争，广泛发扬批评和自我批评的精神，反对知识分子的温情主义、调和态度和原谅自己的坏毛病。对同志的错误表示“温情”，就无法帮助同志进行改造，最终是对同志的最无情。对资产阶级思想采取调和态度，就无法帮助同志用无产阶级思想去改造自己和武装自己，最终是两种不同的思想根本无法调和。对自己要求不严格，原谅自己，那就是不求上进，安于落后，最终将是最不可原谅。这一切，都不仅有害于同志，有害于自己，而且会危害党的事业，违反党和人民的革命利益。革命的文学艺术工作者一定要严肃地对待这个问题。

京剧现代戏的演出是一场大革命。谁最仇视革命呢？是国内外反动派。帝国主义和现代修正主义老爷们，本来对中国京剧艺术知识很少，也没有看过京剧的革命现代戏，可是一听说京剧要革命了，却迫不及待地把自己装扮成京剧传统艺术的保护人，对京剧革命运动进行疯狂的攻击。他们的矛头，也正是集中指向京剧思想内容的变化、艺术形式的革新和人的改造这三个方面。他们最害怕的，正是京剧表现工农兵，为社会主义服务；正是古老的京剧被改造为有力的新的艺术武器；正是京剧工作者同工农兵结合，成为革命的文艺战士。一句话，京剧经过社会主义改造，不再为少数人服务了，不再可能成为被打倒的反动阶级妄想用来“和平演变”的工具了。这就是为什么他们如此猖獗地攻击京剧革命现代戏的根本原因。

“被敌人反对是好事而不是坏事。”这是毛泽东同志的一句名言。二十五年前，毛泽东同志说过：“我认为，对我们来说，一个人，一个党，一个军队，或者一个学校，如若不被敌人反对，那就不好了，那一定是同敌人同流合污了。如若被敌人反对，那就好，那就证明我们同敌人划清界限了。如若敌人起劲地反对我们，把我们说得一塌糊涂，一无是处，那就更好了，那就证明我们不但同敌人划清了界限，而且证明我们的工作是有成绩的了。”京剧革命现代戏遭到帝国主义和现代修正主义者的疯狂反对，正好说明了这个真理：他们所害怕的，正是我们所高兴的。他们越骂的凶，就越证明我们的戏剧革命做得对，做得好！

在祝贺京剧革命现代戏演出胜利闭幕的时候，我们对京剧和京剧工作者，对文学艺术和文学艺术工作者的革命化充满了期望和信心。一切有出息的革命的文学艺

术工作者，都应当满腔热情地、生气勃勃地投身到这一革命中来，深入开展文艺战线上的社会主义革命，为巩固和发展社会主义、共产主义的思想阵地贡献自己的一切力量。有人说，京剧演现代革命戏是一阵风，不错，这是风，可不是一阵，而是要永远吹下去的刚劲的革命的风。它将越吹越大，像秋风扫落叶一样，把剥削阶级及其一切思想影响吹进坟墓。它又像春回大地的东风一样，将吹动社会主义的新事物蓬勃发展，使社会主义文学艺术的百花开得更加繁荣更加茂盛。

让我们高举毛泽东文艺思想的革命大旗，奋勇前进吧！

（原载 1964 年 8 月 1 日《人民日报》）

在文艺界大会上的讲话（节录）

（一九六六年十一月二十八日）

江 青

首先，我要向同志们，朋友们，红卫兵小将们，说说我自己对无产阶级文化大革命的认识过程。

我的认识过程是这样的：几年前，由于生病，医生建议要我过文化生活，恢复听觉、视觉的功能，这样，我比较系统地接触了一部分文学艺术。首先我感觉到，为什么在社会主义中国的舞台上，又有鬼戏呢？然后，我感到很奇怪，京剧反映现实从来是不太敏感的，但是，却出现了《海瑞罢官》、《李慧娘》等这样严重的反动政治倾向的戏，还有美其名曰“挖掘传统”，搞了很多帝王将相、才子佳人的东西。在整个文艺界，大谈大演“名”、“洋”、“古”，充满了厚古薄今，崇洋非中，厚死薄生的一片恶浊的空气。我开始感觉到，我们的文学艺术不能适应社会主义的经济基础，那它就必然要破坏社会主义的经济基础。这个阶段，我只想争取到批评的权利，但是很难。第一篇真正有分量的批评“有鬼无害”论的文章，是在上海柯庆施同志的支持下，由他组织人写的。

第二个阶段，我和一些同志才想到要改。并且还得自己参加改革工作。事实上，多少年以来，随着社会政治经济方面新旧斗争的变化，在文学艺术方面，也出现了新的文学艺术，以与旧的文学艺术相对抗。就是号称最难改革的京剧，也出现了新的作品。大家知道，在三十多年前，鲁迅曾经是领导文化革命的伟大旗手。毛主席则在二十多年前，提出了文艺为工农兵服务的方向，提出了推陈出新的问题。推陈出新，就是要有新的、人民大众的内容，人民喜闻乐见的民族形式。内容有许多是很难推陈出新的，如鬼神，宗教，我们怎么能批判地继承呢？我认为不能。因为我们是无神论者，我们是共产党员，根本不相信世界上有什么鬼神上帝。又例如地主阶级的封建道德，资产阶级道德，它们天经地义的道德，是要压迫人、剥削人的，难道我们能批判地继承压迫人、剥削人的东西吗？我认为不能。因为我们是一个无产阶级专政的国家，我们要建设社会主义，我们的经济基础是公有制，坚决反对那些压迫人、剥削人的私有制度。我们无产阶级文

化大革命的一个重要方面，就是扫荡一切剥削制度的残余，扫荡一切剥削阶级的旧思想，旧文化，旧风俗，旧习惯。虽然有的词我们还在用，但内容是完全不同了。例如“忠”这个词，封建地主阶级是忠于君王，忠于封建阶级的社稷；我们是忠于党，忠于无产阶级，忠于广大劳动人民。又例如“节”这个词，封建阶级所谓的气节，是属于帝王的，属于封建阶级的社稷的；我们讲的是无产阶级的革命气节，这就是说，我们要对无产阶级的、共产主义的事业有坚定不移的信仰，决不向少数压迫人民、剥削人民的敌人屈服。所以，同一个“忠”字、“节”字，我们还在用着，阶级内容是完全相反的。至于艺术形式，就不能采取虚无主义的态度，也不能采取全盘肯定的态度。一个民族，总有它的艺术形式，艺术特色。我们如果不把祖国最美好的艺术形式、艺术特色加以批判地继承，采取虚无主义的态度，那是错误的。相反，全盘肯定，不作任何推陈出新，也是错误的。对于全世界各族人民的优秀艺术形式，我们也要按毛主席的“洋为中用”的指示，来做推陈出新的工作。帝国主义是垂死的、寄生的、腐朽的资本主义，他们什么好作品都搞不出来了。资本主义已经有几百年了，他们的所谓“经典”作品，也不过那么一点。他们有一些是模仿所谓的“经典”著作，死板了，不能吸引人了，因此完全衰落了；另一些则是大量泛滥，毒害麻痹人民的阿飞舞，爵士乐，脱衣舞，印象派，象征派，抽象派，野兽派，现代派，等等，名堂多了。一句话：腐朽下流，毒害和麻痹人民。

试问：旧的文学艺术不能适应社会主义的经济基础，古典的艺术形式不能完全适应社会主义的思想内容，那要不要革命，要不要改革？我相信，大多数同志们和朋友们，会认为需要革命的，需要改革的，只是这是一场严重的阶级斗争，又是一件非常细致、相当困难的工作。再加上过去旧中宣部、旧文化部长期的反党反社会主义领导，制造了种种理由，反对革命，破坏改革，就更加深了一般人的畏难情绪。有一小撮人，是别有用心的，他们破坏革命，反对改革。京剧改革，芭蕾舞剧的改革，交响音乐的改革，就是这样冲破重重困难和阻挠搞起来的。

.....

（原载《江青同志讲话选编》，人民出版社1968年版）

革命文艺的优秀样板

《人民日报》社论

为了纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十五周年，首都舞台上正在上演八个革命样板戏：京剧《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，交响音乐《沙家浜》。

这八个革命样板戏，突出地宣传了光焰无际的毛泽东思想，突出地歌颂了历史主人翁工农兵。它贯串着毛主席的为工农兵服务、为无产阶级政治服务的革命文艺路线，体现了“百花齐放”、“推陈出新”、“古为今用”、“洋为中用”的正确方针，做到了“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”，成为“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”。

这八个革命样板戏受到广大工农兵群众高度赞扬，热烈的欢呼！赞扬它为无产阶级革命文艺的发展树立了光辉的典范。欢呼它是无产阶级文化大革命的辉煌成果，是毛泽东思想的伟大胜利。

各个阶级都力图立本阶级的戏剧样板，为本阶级的政治服务。因此，在戏剧舞台上，大破封建主义、资本主义、修正主义的戏剧样板，大立无产阶级的革命戏剧样板，是一场尖锐的阶级斗争，是一场保卫无产阶级专政，粉碎资本主义复辟的斗争。

早在抗日战争时期，我们伟大的领袖毛主席就大力提倡戏剧革命。他指出：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台。”他还强调指出，这种历史的颠倒，现在要再颠倒过来。

但是，十七年来，党内头号走资本主义道路当权派伙同旧北京市委反革命修正主义集团头子彭真，旧中宣部、旧文化部反革命修正主义分子陆定一、周扬等，窃取了文艺界的领导权，公然对抗毛主席的革命文艺路线，在文艺界实行了资产阶级专政。

毛主席教导我们，在无产阶级专政的条件下，应当高度警惕资本主义复辟的危

险，千万不要忘记阶级斗争。他还指出：“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。这要从调查研究着手，认真地抓起来。”这是最高统帅向文艺界发出的战斗动员令。

高举毛泽东思想伟大红旗的江青同志，奋勇当先，参加了戏剧革命的斗争实践，带领了一批文艺界的革命闯将，一批不出名的“小人物”，冲破党内一小撮走资本主义道路当权派的层层阻力，攻克了戏剧艺术中称为最顽固的京剧“堡垒”、不可逾越的芭蕾“高峰”和神圣的交响“纯音乐”，在历史上第一次为京剧、芭蕾舞剧和交响音乐，树起了八个闪耀着毛泽东思想灿烂光辉的革命样板戏，为无产阶级新文艺的发展，吹响了嘹亮的进军号！

敌人决不会自动退出政治舞台。一切腐朽的、糜烂的、没落的文艺也不甘心退出文艺舞台。戏剧革命每前进一步，都要经过严酷的战斗。一小撮反革命修正主义分子，一开始就对江青同志领导的革命样板戏组织了反革命的围攻，妄想把戏剧革命扼杀在摇篮里。他们还采取种种极其卑劣、毒辣的手段，从革命样板戏的创作、排练到演出，进行百般刁难、压制排挤，甚至以“左”的面貌打进去，企图砍掉样板戏的革命灵魂，把戏剧革命引入歧途。

历史的潮流总是阻挡不住的。

戏剧革命的洪流终于冲决了反革命修正主义的堤防。八个革命样板戏终于杀了出来，像春雷一样震撼着整个艺术舞台。

这声声春雷，宣告了反革命修正主义文艺黑线的破产，报道了无产阶级革命文艺百花盛开的春天就要到来。工农兵昂首屹立在舞台上的新时代到来了！被封建主义、资本主义、修正主义颠倒的历史，在我们手里颠倒过来了！

革命的文艺工作者！我们要高举毛主席革命文艺路线的伟大红旗，勇敢地去攀登前人没有攀登过的高峰，创造更多更好的无产阶级的新文艺！

（原载 1967 年 5 月 31 日《人民日报》）

欢呼京剧革命的伟大胜利

《红旗》社论

京剧革命，吹响了我国无产阶级文化大革命的进军号，这是我国无产阶级文化大革命的伟大开端。这是毛泽东思想的伟大胜利，是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》的伟大胜利！

戏剧阵地，是文艺战线上两个阶级、两条路线斗争的一个十分重要的阵地。我们伟大领袖毛主席向来十分重视这个阵地。一九四四年，毛主席看了延安平剧演出的《逼上梁山》后就指出：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。”全国解放以来，毛主席又提出了“百花齐放，推陈出新”，“古为今用，洋为中用”等重要方针。毛主席的指示，解决了戏剧革命的一系列根本问题，是指导戏剧革命的最高准则。

江青同志一九六四年七月在京剧现代戏观摩演出人员座谈会上的讲话，用毛泽东思想阐述了京剧革命的伟大意义，发挥了毛主席的京剧革命的指导方针。这篇讲话，是运用马克思列宁主义、毛泽东思想解决京剧革命问题的一个重要文件。

长期以来，在以周扬、齐燕铭、夏衍、林默涵为代表的文艺界反革命修正主义路线的统治之下，毛主席的革命路线在京剧艺术得不到贯彻。在京剧舞台上，大量充斥着歌颂帝王将相、才子佳人的坏戏，这些坏戏起着瓦解社会主义经济基础，为资本主义复辟鸣锣开道的反动作用。

党内一小撮走资本主义道路的当权派和一些反动“权威”的老爷们，仗着他们所窃取的权利和地位，把持京剧界，招降纳叛、结党营私，把京剧界变成一个水泼不进、针插不入的封建地主、资产阶级独立王国。

党内最大的走资本主义道路的当权派，是京剧界资产阶级反动势力和一切牛鬼蛇神最大的支柱和靠山，是京剧革命一只最大的拦路虎。长期以来，他顽固地反对京剧革命，宣扬什么“老戏很有教育意义”。他大肆宣扬叛徒哲学、活命哲学的《四郎探

母》，说什么这出戏“唱唱也不要紧，唱了这么多年，不是唱出个新中国吗？”他把极力美化封建地主走狗黄天霸之流的《恶虎村》，吹捧为“改得好的剧目”。他甚至向人们推荐下流淫荡的京剧《游龙戏凤》。他伙同前北京市委的反革命修正主义头头，以及周扬、齐燕铭、夏衍、林默涵、田汉、张庚之流，利用旧京戏，进行资本主义反革命复辟活动。

新生的力量终究要战胜腐朽的东西的。在伟大的毛泽东思想的光辉照耀下，在江青同志的指导下，在京剧界广大革命同志的努力下，革命的新京剧终于冲破了重重阻力，从帝王将相、才子佳人的旧营垒中杀出来了。

京剧革命已经出现了一批丰盛的果实。《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等京剧样板戏的出现，就是最可宝贵的收获。它们不仅是京剧的优秀样板，而且是无产阶级文艺的优秀样板，也是无产阶级文化大革命各个阵地上的“斗批改”的优秀样板。京剧革命的这些辉煌成就像春雷一样地震动着整个艺术舞台，它意味着无产阶级的百花已经到了盛开的时节了！这对整个无产阶级文艺的发展，将起着不可估量的影响和作用。

曾几何时，党内一小撮走资本主义道路的当权派讥笑我们京剧革命的先锋战士说：“你们想攻坚？”是的，我们就是要攻坚，就是要攻这个戏剧艺术中最顽固的“堡垒”，要把这个被资产阶级反动势力统治得最严密的阵地，夺到无产阶级的手中。今天，京剧冲破了反革命修正主义的牢笼，在戏曲舞台上高高地树起了毛泽东思想的伟大红旗，把被帝王将相、才子佳人所盘踞的舞台，变为工农兵大显身手的舞台；把宣传封建主义、资本主义的阵地，变为宣传毛泽东思想的阵地。这是毛主席革命文艺路线的伟大胜利，这是天翻地覆的伟大变革。它向广大群众指明：伟大的毛泽东思想是无坚不摧的，京剧这么一个为反革命修正主义控制得最严密、旧势力最顽固的堡垒都可以攻破，那么还有什么旧堡垒不能攻破呢？

京剧革命的胜利，宣判了反革命修正主义文艺路线的破产，给无产阶级新文艺的发展开拓了一个崭新的纪元。

京剧革命是我国无产阶级文化大革命的一个重要组成部分，我们必须高度估价京剧革命的巨大成就，高度重视京剧革命的重大历史意义。看清京剧革命的成就和意义，将大大增强我们对无产阶级文化大革命的信心。我们深信，经过无产阶级文化大革命，在我国文化艺术领域中，将出现一个历史上从来没有过的崭新的局面，将出现一片百花盛开的欣欣向荣的动人景象。

（原载《红旗》1967年第6期）

让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地

于会泳

当前，无产阶级文化大革命进入了夺取全面胜利的崭新阶段。两年来，“文化大革命”的红色巨流滚滚向前，一泻千里，冲刷了残留在我们土地上的污泥浊水，使形形色色的阶级敌人现形于光天化日之下，取得了辉煌的胜利。

江青同志亲自发动和领导的京剧革命是这场史无前例的无产阶级文化大革命的伟大开端，它吹响了“文化大革命”的进军号，它在无产阶级文艺史上写下了划时代的光辉篇章。这是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》的伟大胜利。每当我们回忆起江青同志领导我们披荆斩棘奋勇前进的峥嵘岁月，总是抑制不住内心的激动。江青同志在京剧革命中的丰功伟绩，随着历史的发展，我们越来越有深刻的认识。是她，以最坚定的立场，最敏锐的政治嗅觉，选择了向帝国主义、封建主义、修正主义发动总攻击的突破点——“京剧”这个顽固的堡垒；是她，以最顽强的战斗精神，率领了广大革命群众冲锋陷阵，把颠倒的历史颠倒了过来，让毛泽东思想占领了文艺舞台，从而揭开了无产阶级文化大革命战斗的序幕；是她，以最炽烈的革命激情，矗立了震撼世界的八个革命现代样板戏。这八颗闪烁着毛泽东思想光辉的明珠，具有巨大的能量，它敲响了封建主义、资本主义、修正主义和一切反动意识形态的丧钟，在“文化大革命”中，使我们亿万革命群众树立了必胜的信心，又为我们各条战线完成斗批改的伟大历史任务，树立了最好的榜样。

毛主席教导我们：“无产阶级文化大革命，实质上是在社会主义条件下，无产阶级反对资产阶级和一切剥削阶级的政治大革命，是中国共产党及其领导下的广大革命人民群众和国民党反动派长期斗争的继续，是无产阶级和资产阶级阶级斗争的继续。”回顾江青同志亲自领导的京剧革命的历程，我们更加深刻体会到伟大领袖毛主席这一英明论断。搞戏，就是搞阶级斗争，就是无产阶级向资产阶级发动进攻。正如江青同志常常告诫我们的那样，这是一场非常细致，相当困难的工作，文艺战线是阶级斗争的一个重要战场，是无产阶级与资产阶级争夺的前哨阵地，资产阶级要复辟，总要先做舆论上的准备，向我们争夺意识形态领域中的领导权。解放以来，

周扬等一小撮反革命修正主义分子在其总后台“中国赫鲁晓夫”的支持下，推行了一条反党、反社会主义、反毛泽东思想的文艺黑线，这条黑线专了我们的政，他们把文艺作为阴谋复辟资本主义的舆论阵地。那一个阶级的代表人物占领文艺舞台，是关系到红色政权变不变色的严重问题。为了使红色江山千秋万代永不变色，江青同志毅然决然地率领革命文艺工作者开展京剧革命，从这个最顽固的堡垒打开缺口，在意识形态领域中击退资产阶级的进攻，为无产阶级文化大革命吹响了战斗的号角。

毛主席的革命文艺路线与反革命修正主义文艺黑线斗争的焦点，就是文艺为哪一个阶级服务，为哪一个阶级的政治服务。也就是无产阶级占领舞台，还是资产阶级占领舞台。江青同志反复强调一定要让用毛泽东思想武装起来的无产阶级英雄形象占领京剧舞台，使京剧舞台成为宣传毛泽东思想的阵地。她说，在共产党领导下的社会主义祖国舞台上占主要地位的不是工农兵，不是这些历史的真正创造者，不是这些国家真正的主人翁，那是不能设想的事。她指出：要在我们戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来，这是首要任务。

江青同志在京剧革命的伟大实践中，首先抓住宣传毛泽东思想这个根本关键，着力塑造以毛泽东思想武装起来的高大的无产阶级英雄形象。因为只有塑造了无产阶级英雄形象，才能有力地宣传毛泽东思想。否则，如果让那些红脸黑心，打着“红旗”反红旗的两面派，或者被歪曲了的工农兵人物，以及“中间人物”为主人公，那么这个作品势必成为宣传修正主义的货色，为“中国赫鲁晓夫”效劳。因此一个戏是否宣传了毛泽东思想，关键就在于是否成功地塑造了主要的无产阶级的光辉的英雄形象。当前两个阶级在文艺舞台上斗争的焦点，也表现在这一个问题上。阶级敌人知道，让那些才子佳人死灰复燃，公开爬到舞台上的可能性是不大了，于是，他们就想方设法，在舞台上树立他们的代言人，用种种卑劣的手法，来阉割、歪曲剧中的主要人物，从而达到他们占领革命文艺阵地的罪恶目的。

例如《智取威虎山》，我们要宣传毛主席人民战争的伟大战略思想这个主题，因此，就必须要通过塑造用毛泽东思想武装的，具有革命大智大勇精神的和劳动人民血肉相连的无产阶级的英雄形象，以他们作为主人公。相反如果把杨子荣塑造成一个浑身匪气的“江湖豪侠”和脱离群众的冒险主义者，那么这个戏的主题必然变成宣扬“中国赫鲁晓夫”之流，脱离群众，盲动、冒险的错误的军事路线。一小撮反革命修正主义分子，他们是很懂得这个道理的，为了达到自己不可告人的目的，拼命在剧本中增添反面角色，把座山雕等反面人物写得十分嚣张。为了突出反面人物，他们还特地聘请了老反革命分子贺绿汀为定河老道的四句反动唱词谱曲。他们所以这样做，目的就是为了篡改这个戏的主题，以它来表现“中国赫鲁晓夫”的冒险主

义、投降主义的军事路线。

再如《海港》，我们是以表现阶级斗争为纲，歌颂中国工人阶级的国际主义和爱国主义的豪情壮志为主题，因此，就必须以方海珍、高志扬这样的无限忠于毛泽东思想，立足码头、胸怀祖国、放眼世界的工人阶级英雄形象为主要人物，反之，如果让余宝昌那样的内心空虚、精神分裂的“中间人物”为主人公，那么，这个戏的主题就会成为鼓吹培养“中国赫鲁晓夫”的接班人。可是，“中国赫鲁晓夫”居心叵测，在他的直接指使下，妄图把这个戏的主题变成培养修正主义的接班人的戏。为了达到这种罪恶的目的，那些反革命修正主义文艺的黑干将，也是从人物塑造入手，来向我们进攻，他们竭力把落后青年工人余宝昌这个“中间人物”作为主要人物，要所有的正面人物都围绕这个“中间人物”满台转；而把支部书记和装卸组长等主要英雄人物的英勇行动场面，穿插在余宝昌的行动场面之间，作为辅助情节。

江青同志十分敏锐地识破了阶级敌人的各种阴谋诡计，为了击退阶级敌人的进攻，为了使毛泽东思想永远占领文艺阵地，她十分重视工农兵英雄人物的塑造，特别重视突出主要英雄人物的塑造。我们根据江青同志的指示精神，归纳为“三个突出”，作为塑造人物的重要原则。即：在所有人物中突出正面人物来；在正面人物中突出主要英雄人物来；在主要人物中突出最主要的即中心人物来。江青同志的上述指示精神，是创作社会主义文艺的极其重要的经验，也是以毛泽东思想为武器，对文学艺术创作规律的科学总结。它可以保证我们社会主义革命文艺永远立于不败之地，可以使我们的革命文艺舞台永远闪耀着毛泽东思想的光芒。

《智取威虎山》的创作就是根据江青同志的指示，把原来剧本中设计的一大串牛鬼蛇神，什么定河老道、蝴蝶迷、一撮毛、栾平老婆，等等，全部砍掉，而又调动各种艺术手段加强了杨子荣等正面英雄人物的形象。例如：原来的第三场，是写一撮毛凶杀栾平老婆的戏，现在砍去了这一场，而换上了表现杨子荣深山问苦的戏，突出地表现了人民解放军战士与劳动人民的鱼水关系和阶级感情以及我军的深入群众调查研究的优良作风。在正反面人物同场的戏里，也有意地压低了反面人物的嚣张气焰，而着力突出正面英雄人物，并使主要英雄人物始终居于主宰地位，一改过去那种反面人物居于主位的局面。第六场，原来是让座山雕坐在舞台正中，居高临下，气势逼人，而杨子荣则卑躬屈膝，侧立一旁，两人交锋中，杨子荣一直围绕着座山雕打转，江青同志很敏锐地觉察到，她指示我们，共产党员打入敌人内部以后，不应该靠装得像敌人一样去战胜敌人，而是靠对毛泽东思想的大忠。又说，杨子荣在舞台上不动则已，一动就应该是一个英雄塑像。根据这些重要指示，把座山雕置于舞台的侧面，让杨子荣立于正中，始终让杨子荣牵着座山雕的鼻子满台走，突出

了杨子荣这个人民解放军的英雄形象，把颠倒了的历史，再颠倒了过来。

《海港》的创作也遵照江青同志的指示，以表现阶级斗争为纲，歌颂中国工人阶级的国际主义和爱国主义的豪情壮志为主题思想，努力塑造并突出以方海珍为中心人物的一系列立足码头、胸怀祖国、放眼世界的工人阶级的英雄人物形象。在这个戏的人物塑造中，在所有正面人物中突出方海珍、高志扬、马洪亮的无产阶级英雄形象，在这三个人物中又着重突出了方、高，在方、高中又以方为主。为此，我们在戏中把方海珍放在矛盾冲突中心，给方海珍以许多实际行动和能够经常按毛主席教导去分析判断问题；这样，一个以毛泽东思想武装的有着高度的国际主义和爱国主义精神以及革命干劲和科学精神相结合的工人阶级英雄形象就树立了起来。例如：原来的“壮志凌云”一场，是通过妈妈和舅舅的家庭教育使落后青年转变的，这样自然就突出了妈妈和舅舅的家庭教育的作用。为了塑造方海珍，毅然决然地把妈妈这个人物拿掉，而让方海珍出场，通过讲述海港斗争史和国际主义、共产主义教育使余宝昌转变。这样就突出了方海珍，显示了工人阶级英雄人物国际主义和爱国主义的雄心壮志。

在京剧革命中，江青同志不但参加斗争实践，而且参加了艺术实践。在艺术实践中，她不但抓主题思想和英雄人物塑造这些大的原则问题，而且还围绕努力塑造并突出体现毛泽东思想光辉的英雄人物这一中心课题，狠抓艺术细节问题。一招一式、一字一句、一腔一板、一个领章、一个帽徽、一件服装、一道灯光，都十分细致地去推敲，务使更好地突出用毛泽东思想武装起来的英雄人物。江青同志的这种“在战略上要藐视困难、在战术上要重视困难”的革命精神，严肃认真、一丝不苟的高度政治责任感，不知多少次感动着我们，激励着我们奋勇前进。

更值得我们学习的是，在艺术实践中，江青同志的异常敏锐的政治嗅觉和无比坚定的政治立场。她对每一个细节，都是用毛泽东思想去衡量，符合毛泽东思想的，不管别人如何反对，她坚决地坚持下去；不符合毛泽东思想的，即使它在艺术上有什么可取之处，也是毫不留情地加以否定，加以抵制。在创作过程中，她时时处处考虑是否突出了主要的英雄人物，例如有些场次，有些人物，别人称为有“情节”有“戏”，可是江青同志一眼看出，它有损主要英雄人物的形象，就毅然决然地把它砍掉。而她之所以这样重视塑造并突出英雄人物的光辉形象，目的很明确，就是让这样的英雄人物充分体现毛泽东思想的主体，从而使舞台成为宣传毛泽东思想的阵地。

江青同志按照伟大领袖毛主席的“古为今用”、“洋为中用”和“推陈出新”的原则，对各种艺术形式的创作都提出过极为重要的意见，如在京剧音乐创作上，为

了真正使音乐创作为政治服务，曾对我们作过许多具体的指示，根据她的指示，我们曾总结为“一个主要任务”，“三个对头”，“三个打破”的工作守则。“一个主要任务”，是指戏曲音乐的主要任务是着重通过揭示人物内心世界的途径塑造英雄人物的音乐形象，而不是像旧戏所搞的那样，为了“造气氛”、“打补丁”、“点缀色彩”、“悦耳动听”。要达到这个主要任务，则必须做到“三对头”——思想感情对头，性格气质对头，时代气息对头，而不是像过去有些人所主张的那样，音乐设计只是为了“表达唱词”、“表达情绪”等等。要完成“三对头”，则又必须做到“三个打破”，即：打破唱腔流派，打破唱腔行当，打破旧有格式。“破，就是批判，就是革命。破，就要讲道理，讲道理就是立，破字当头。立也就在其中了。”毛主席的伟大指示，永远是革命文艺创作的光辉指针。

参加江青同志亲自领导的京剧革命的过程，是一次活学活用毛泽东思想的过程，使我们深深懂得，革命文艺最主要的任务就是宣传毛泽东思想，塑造一个个活生生的用毛泽东思想武装起来的无产阶级英雄人物，给人民以教育和鼓舞，带领大家前进。这样革命文艺才能有生命力，文艺舞台才能成为宣传毛泽东思想的阵地。在江青同志的英勇斗争和艰苦卓绝的实践下，终于使杨子荣、少剑波、方海珍、高志扬等高大的无产阶级革命英雄形象，屹立在京剧舞台上，大放异彩，光焰夺目，牢牢地占领了革命的文艺舞台，开辟了无产阶级一代文艺的新纪元。

风展红旗如画。当前无产阶级文化大革命形势大好，京剧革命的形势大好，毛主席的革命文艺路线不断取得伟大胜利，但是，正如毛主席所教导的：“无产阶级和资产阶级之间在意识形态方面的谁胜谁负问题，还没有真正解决。我们同资产阶级和小资产阶级的思想还要进行长期的斗争。不了解这种情况，放弃思想斗争，那就是错误的。”那些被赶下政治舞台和艺术舞台的牛鬼蛇神，决不会甘心他们的失败，也不可能放弃他们妄图复辟的企图，阶级斗争在继续，京剧革命的斗争也在继续！挖掉了一条黑线后，还会有新的黑线，还得再斗争，阶级斗争的形式今后也将更复杂，更尖锐，京剧革命仅仅是万里长征走了第一步。但是，因为我们有光芒四射的毛泽东思想为指导，有文化革命的伟大旗手江青同志的率领，我们有夺取彻底胜利的充分信心，我们一定要勇敢投入战斗，披荆斩棘，闯关夺寨，创造更多更高大的光辉的工农兵英雄形象，大力宣传毛泽东思想，更好地为中国人民和世界人民服务，把无产阶级文化大革命进行到底！

（原载 1968 年 5 月 23 日《文汇报》）

努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象

——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会

上海京剧团《智取威虎山》剧组

在毛泽东思想伟大红旗的指引下，革命现代京剧《智取威虎山》经过再次加工，精益求精，以更加威武雄壮的面貌，展现在观众面前。

这个戏从开始编演到现在，已经十一年了。但是，它真正获得生命，是在江青同志直接领导和参加实践下进行改编的后七年，即从一九六三年初到现在这段光辉的充满尖锐阶级斗争的岁月。

一九六三年一月中旬，江青同志对文艺界进行调查研究，在上海发现这个戏的时候，就看出它在内容上有相当大一部分糟粕；同时又看到它在某种意义上提供了京剧表现现代生活的可能，因此便决定把它拿过来进行脱胎换骨的改造。从那时起，这个戏及其代表的剧种，便逐步走上了毛泽东思想指引下的革命道路。也是从那时候起，叛徒、内奸、工贼刘少奇一伙便开始了对这个戏和这场京剧革命的疯狂攻击和百般破坏。

这场斗争表现在许多方面：有坚持毛主席无产阶级文艺路线和反对毛主席无产阶级文艺路线的斗争，有以毛主席为首的无产阶级司令部同以刘少奇为首的资产阶级司令部争夺文艺队伍的斗争，有艺术思想方面坚持“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的方针、坚持革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法同守旧崇洋等各种错误倾向的斗争。从创作上来说，其中最突出的、也是斗争最激烈的一个焦点，是关于主要英雄人物形象的塑造问题。

主题思想是靠人物形象来体现的。情节结构等等，也是围绕着人物安排的。而在所有人物中，又以主要人物为核心。以什么样的人物的主要人物，就标志着什么阶级占领舞台，什么阶级的代表成为舞台的主人。

伟大领袖毛主席指出：“你是资产阶级文艺家，你就不歌颂无产阶级而歌颂资产阶级；你是无产阶级文艺家，你就不歌颂资产阶级而歌颂无产阶级和劳动人民，二者必居其一。”这个深刻的马克思列宁主义的论断，从阶级本质上、也从艺术本质上

指出了无产阶级文艺和一切时代资产阶级文艺的根本区别。叛徒、内奸、工贼刘少奇及其在文艺界的代理人周扬之流的反革命分子，用尽一切方法，去歌颂、吹捧那些美化资产阶级的文艺，反对在舞台上塑造工农兵的英雄形象，让牛鬼蛇神在舞台上专无产阶级和劳动人民的政。无产阶级文艺要真正在舞台上树立、歌颂工农兵的英雄形象，不能不经过极其尖锐和艰苦的斗争。

在毛主席无产阶级文艺路线指引下，我们粉碎了阶级敌人的种种阴谋，批判了他们鼓吹的形形色色的谬论，用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，塑造了杨子荣等无产阶级英雄人物的光辉形象。这些英雄形象不是生活中的某某人，而是革命斗争中成千上万英雄人物的典型概括。他们“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”。《智取威虎山》中杨子荣的英雄形象，是人类艺术史上前所未有的光辉典型，是为彻底消灭一切剥削阶级和剥削制度而英勇战斗的共产主义战士，是巩固无产阶级专政的有力武器，是“帮助群众推动历史的前进”的巨大力量。

下面，我们着重谈几点塑造杨子荣这个英雄形象的体会。

用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，通过着重揭示人物内心世界的途径，从各个方面塑造无产阶级英雄人物的光辉形象

怎样把无产阶级英雄形象塑造得高大丰满，光彩夺目，是摆在我们面前的一个首要的政治任务，是无产阶级文艺革命中一个新的课题。这是无产阶级文艺同一切剥削阶级文艺，包括资产阶级的“文艺复兴”、“启蒙运动”及十九世纪批判现实主义文艺的根本区别所在。

要做到这一点，必须根据毛主席的教导，用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，把英雄人物放在一定历史时代革命的阶级斗争的典型环境中，从各个方面，完整、深刻地揭示体现在他世界观、思想、作风、性格气质等方面的阶级素质，表现他高度的政治觉悟，展现他内心世界的共产主义光辉。在《智取威虎山》中，塑造杨子荣这个无产阶级的英雄形象就是依循着这种无产阶级的艺术方法的。

杨子荣是一个毛泽东思想武装起来的，具有革命无产阶级的革命智慧和勇敢的中国人民解放军侦察英雄。在这里，我们通过整个情节的各个环节，调动文学、音乐、舞蹈、表演、舞美等各种艺术手段，集中力量塑造杨子荣这一英雄形象。我们狠抓了几个主要侧面，即：既写了他对首长、对同志、对劳动人民深厚的阶级爱，又写了他对美蒋、对土匪、对一切阶级敌人强烈的阶级恨；既写了他打倒美蒋反动

派走狗座山雕匪帮的坚强的革命意志，又写了他对革命的宏伟远大的理想；在理想方面，既写了他对中国革命的理想，又写了他对世界革命的理想；在气质方面，既写了他叱咤风云、气冲霄汉的勇敢豪放气概，又写了他沉着冷静、精细机智的性格特质。而这所有侧面又都紧紧地系于一个根本点，也就是这一英雄人物的灵魂：“胸有朝阳”——对毛主席、对毛泽东思想的赤胆忠心、无限忠诚。这样，矗立在我们面前的杨子荣，就是一个胸怀无限宽广、具有无产阶级彻底革命精神、处处突出无产阶级政治、顶天立地的无产阶级革命英雄，一个既高大又丰满的光辉形象。

这和原演出本的人物塑造，走的完全是两条路。在原演出本中，一小撮资产阶级代表人物出于其反动的政治目的，千方百计往杨子荣脸上抹黑。他们打着“写真实”论的幌子，公然叫嚣要突出杨子荣的“泼辣剽悍粗犷”，即所谓“匪气”，让他上山时哼着黄色小调，上山后又与座山雕的干女儿玫瑰花打情骂俏，大讲下流故事……结果把杨子荣弄成一个满嘴黑话、浑身匪气的江湖客，一个莽里莽撞、浑浑噩噩的冒险者。这样的人物，正是宣扬刘少奇盲动、冒险、军阀主义的反动军事路线的活标本！

在批判了这种错误倾向后，我们便努力按照无产阶级的面貌塑造杨子荣这个英雄人物的典型形象。这可以用以下几个例子说明：

(1) 在原演出本中，不但没有表现杨子荣与劳动人民的血肉联系和阶级感情，甚至连他与群众接触的细节也丝毫没有提供。而这一点，对于塑造无产阶级战士的形象，体现毛主席“建立巩固的东北根据地”的伟大指示的精神，是决不可缺少的。为此，根据江青同志指示，我们就毅然删去了原来“深山庙堂”和“雪地侦查”这两场专为渲染反面人物的迷信、凶杀戏，而特地设计了“深山问苦”这场体现军民鱼水关系的戏，表现了杨子荣依靠群众、宣传群众、与劳动人民的血肉联系，写出他在群众帮助下追捕到野狼嗥，并进一步弄清了联络图和百鸡宴的情况，于是为杨子荣的形象揭示了阶级爱和阶级恨这两个重要侧面。如果没有这两个侧面，那就看不到这一英雄内心世界的阶级特质，而看到的仍旧是一个脱离群众的盲动冒险者。

(2) 在原演出本中，虽然也写了杨子荣打进匪巢，但是使他能够打进匪巢、战胜敌人的思想基础却毫无表现。而这一点对于一个用毛泽东思想武装的优秀共产党员、侦察英雄，是极其重要的一环。为此，根据江青同志的指示，我们在第四场当杨子荣请求任务时，特地为他设计了一段散起的〔西皮原板〕—〔二六〕—〔快板〕的成套唱腔“共产党员”，表现了杨子荣自觉地、坚定地贯彻执行毛主席的战略、战术思想，高度的无产阶级政治觉悟，表现了他“一颗红心似火焰，化作利剑斩凶顽”

的坚强决心和“明知征途有艰险，越是艰险越向前”的斗争意志。这一点在第三场和第五场的有关唱段中，也得到一定的揭示。这样，就使这个人物有了更深刻的思想内容，使人们看到：杨子荣正是千千万万在革命战争中成长起来的、在毛泽东思想教育下百炼成钢的工农兵子弟兵的典型。如果不着重刻划杨子荣用毛泽东思想武装起来的高度政治觉悟，观众不但不能知道是什么思想力量使他深入敌人心脏，而且会担心甚至怀疑他是否取得胜利。

原演出本中，不用说没有把杨子荣塑造成用毛泽东思想武装的战士，甚至从头至尾只字未提毛泽东思想。而毛泽东时代英雄人物的灵魂正是战无不胜的毛泽东思想。不揭示这一根本的政治觉悟，那就丝毫谈不上塑造无产阶级英雄形象。为此，我们对第八场也进行了彻底的改变，并特意设计了一个重点的核心唱段，表现他“胸有朝阳”和对党对人民的赤胆忠心，表现出毛泽东思想是他智慧和力量的源泉。如果没有这一点，杨子荣就必然是一个窝窝囊囊、庸俗低劣的江湖客。

(3) 在原演出本中，杨子荣这个人物，不用说没有中国革命理想、更不用说没有世界革命理想，就连智取威虎山这场战斗对于整个解放战争的重要意义都心中无数。他心里想的只是什么“茫茫林海形影单”，“白骨累累、血迹斑斑绝人烟”，这就是他的精神世界！而作为无产阶级英雄人物很重要的一个政治素质，就是“胸怀祖国，放眼世界”，为实现共产主义“这个将来的、无限光明的、无限美妙的最高理想”而战斗，坚决完成党交给的一切任务。如果没有这个理想，在舞台上的英雄人物，胸怀就不会宽广，形象就不会高大。为此，我们把第五场作了彻底的改变，并特地为杨子荣安排了一个〔二黄〕接〔西皮〕的大套唱段，揭示了他“愿红旗五洲四海齐招展”，“迎来春色换人间”的宏伟远大理想和革命的豪情壮志。这种革命的理想，在第三场和第四场的有关唱段里，也得到一定的揭示（如“一心要砸碎千年锁铁链，为人民开出万代幸福泉”等）。我们认为，有力地刻划英雄人物内心中这种崇高的共产主义理想，是革命现实主义和革命浪漫主义相结合的重要内容。如果不揭示这一侧面，那么杨子荣就势必成为一个“林冲夜奔”式的主人公，一个鼠目寸光的侏儒！

对于杨子荣性格气质方面的既勇敢豪放、又精细机智的特点的揭示，也是不可忽视的。为了表现他“气冲霄汉”、“壮志撼山岳”的勇敢豪迈气概，我们在第五场的开始，用表现风雪交加、骏马奔驰、气势壮阔的音乐形象的新幕前曲，引出一段表现杨子荣飞马高歌、威武雄壮的紧打慢唱式的新型〔二黄导板〕，使观众在人物未出场之前，就感受到一个不畏艰险、勇往直前的英雄人物，扬鞭纵马由远而近；上

场后，又为他设计了英武矫健的马舞和打虎舞蹈，更加强了其勇敢豪迈气概的表现。另一方面，为了表现他精细机智的性格气质，我们在第八场的核心唱段中又特别着重地表现他周密细致的思考、机智敏锐的决断，因而很快地做到“摸敌情了如指掌”的性格特点；此外，又在不同场次中为他安排了三次与座山雕、两次与栾平机智的交锋。以上两个侧面，在第十场的“武打”中又得到进一步的加强。显然，如果不表现他勇敢豪放的侧面，他的形象就不会很高大很有光彩；如果不表现他精细机智的侧面，他的形象也不会很扎实、很丰满。

在《智取威虎山》中其他几个英雄形象，我们也是根据同一个原理去塑造的。拿李勇奇来说，他是一个有革命传统的、受压迫受剥削的、同国民党反动派有着不共戴天的阶级仇恨的劳动人民的典型。一旦这种阶级仇恨受到中国共产党和人民解放军的启发、提高、指示，就会迸发出无穷无尽的革命力量。对于这样一个人物，我们不但写了他对座山雕“抓住你刀劈斧剁把血债偿”的烈火般的阶级仇恨，而且写了他对母亲、对张大山等阶级弟兄的深厚情谊；不但写了他对于“这些兵急人难治病救命”的沉思，而且写了他知道“自己的队伍来到面前”时的感情爆发。他世世代代遭受的是“兵匪一家欺压百姓”的深重阶级压迫，他浑身的“条条伤痕、处处疮疤”记录着他的血泪家史，在一旦看到自己盼望的救星来了后，多少年埋藏在他的心底的愤怒烈焰和对党、对工农子弟兵阶级感情的洪涛，一齐奔泻而出，同时激励起他“从此我跟定共产党把虎狼撵，不管是水里走、火里钻，粉身碎骨也心甘”的钢铁意志和杀敌决心；尔后，又通过第九场他提供上山道路的线索、“滑雪”中的带路以及第十场的“武打”等行动，进一步发展了上述的各个侧面，从而使这一英雄人物的形象在党的教育下，步步提高，最后成为带领人民群众的民兵队长，同人民解放军团结在一起，战斗在一起，胜利在一起，杀敌立功。

为了坚持革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合，通过着重揭示人物内心世界的途径，从各个方面完整地塑造无产阶级英雄人物高大丰满的光辉形象，布局上必须注意广度和深度的结合。如果只注意了布局的广度性，而忽视了对各个侧面内容有力揭示的深度性，就会导致虚有其表而无其实、面面俱到而缺乏艺术感染力和思想说服力的局面。因此，在考虑各个方面刻划英雄人物性格的布局之后，就要满腔热情、千方百计地调动一切艺术手段的积极因素，着重刻划英雄人物的主要思想、性格特点，深刻、细致、有力地揭示各个侧面的内容，力求加深刻划无产阶级英雄人物光辉的内心世界的表现深度。这是一项过细的工作，粗枝大叶是不行的。对于改编过程中广大工农兵观众提出的许多细致的好意见，我们表示深切的感谢。

刻划反面人物，刻划其他正面人物，刻划环境气氛， 都必须坚定不移地为突出主要英雄人物服务

无产阶级的英雄人物总是在同反革命势力的剧烈斗争中，在革命的集体中，显示出自己的英雄性格的。因此，用反面人物的陪衬、其他正面人物的烘托和环境的渲染以突出主要英雄人物，是无产阶级文艺创作必须遵循的一条原则。对反面人物、次要人物的处理，往往很大程度上影响着主要的英雄人物的形象。毛主席在《矛盾论》中教导我们说：矛盾的次要的方面在一定条件之下，又转过来表现其为主要的决定的作用。因此，如果自觉地运用上述的原则，就如同“烘云托月”，在一定的场合下，可以更加突出主要英雄形象的光辉；反之，如果违背这一原则，譬如肆意去渲染反面人物，落进“写中间人物”的陷坑，或者卖弄“噱头”等等，就一定会减损、破坏以至淹没主要英雄形象的光辉。

在处理这一问题时，我们的经验是需要注意“三突出”：在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物。所以，其他一切人物（包括正面和反面的人物）的安排和环境的处理，都要服从于突出主要英雄人物这一前提。现就三个方面分述如下：

（1）用反面人物陪衬主要英雄人物。毛主席说：我们“也写反面的人物，但是这种描写只能成为整个光明的陪衬”。陪衬就是服从。谁服从谁，就是在舞台上谁被谁专政的问题。也就是哪个阶级主宰舞台的问题。在我们社会主义舞台上，任何时候都要以无产阶级英雄人物为主宰，而反面人物则只能成为英雄人物的陪衬。就是说，处理反面人物形象时，必须从塑造主要英雄人物的需要出发。否则，把反面人物写得与正面人物分量对半，或者写得非常嚣张，居于主位，这样就必然造成历史颠倒、牛鬼蛇神专政的局面。《智》剧原演出本的第六场就是这样。在那里，座山雕居高临下，主宰一切，而杨子荣却处于被动，围着他打转，做他的陪衬。这种历史的颠倒，如今被我们重新颠倒过来了。首先，我们删去了原来的“开山”、“坐帐”等渲染敌人威风的场面，又把座山雕的座位由舞台正中移至侧边，自始至终作为杨子荣的陪衬；而让杨子荣在雄壮的乐曲声中昂然出场，始终居于舞台中心；再用载歌载舞的形式，让他处处主动，牵着座山雕的鼻子满台转；在献图时，让杨子荣居高临下，而座山雕率众匪整衣拂袖、俯首接图。大灭了资产阶级的威风，大长了无产阶级的志气。这一改动，引起了强烈的反应。广大革命群众为之欢欣鼓舞，说“好得很”！“真是彻底翻了个身”！“大快人心”！而现代修正主义者则又恨、又怕、

又痛，竟歇斯底里地咒骂我们“根本无视生活规律和舞台法则”。什么“生活规律”？什么“舞台法则”？一句话，他们说的就是复辟资本主义的“生活规律”，就是反革命的资产阶级专政的“舞台法则”！对于这些货色，我们不但“根本无视”，而且毫不讳言地要彻底打破。打破了以剥削阶级为舞台主人的所谓“舞台法则”，正是无产阶级文艺革命的一个巨大胜利。

(2) 用其他正面人物烘托主要英雄人物。主要英雄人物和其他正面人物的关系，也是辩证统一的关系。他是阶级的一员、群众的一员，又是阶级的代表、群众的代表。群众是英雄存在的基础，英雄是群众的榜样。伟大的英雄必然产生于英雄的集体。因此，写主要英雄人物，既不能脱离群众，又要高于群众；我们既要塑造高于一般正面人物的英雄形象，又要塑造作为英雄人物存在基础和体现其影响作用的英雄形象。但是，这两者不能等量齐观，而应该是：写一般正面人物要从塑造主要英雄人物出发，烘托主要英雄人物的形象，而不能让一般正面人物夺了主要英雄人物的戏，也不能用极力贬低群众的办法，把主要英雄人物弄成一个“鹤立鸡群”的“超人”。例如：《智取威虎山》第一场从前是结束在少剑波身上的，而杨子荣因为早已下场了，所以给人的印象不深。现在的结束，改为以杨子荣为中心的集体亮相，造成一种绿叶扶红花的局面。在这里，追剿队英雄群像的有力烘托，使杨子荣这一人物，在戏的一开始就给人以平凡而高大的印象。又如：第三场，通过常猎户和常宝的烘托，生动有力地体现了杨子荣这一英雄人物在群众中的影响作用。第四场是用其他人物烘托杨子荣的最典型的例子。在这里，通过特意增加的支委会和民主会的内容，突出了党的领导和战友们给杨子荣的无穷力量；又通过少剑波、申德华的有关唱段和台词，直接为杨子荣立传，写出他的阶级基础、政治素质以及党和群众对他的充分信任。另外，在“乘胜进军”、“滑雪”和“开打”中，我们又以生活为依据并吸收了传统的一些舞蹈程式，创造出的一套崭新的舞蹈，塑造了追剿队英姿勃发、斗志昂扬的英雄形象，从而提供了杨子荣“志壮力强”的群众基础。这一切都令人信服的表明：杨子荣虽然单身战斗在敌人心脏里，而“千百万阶级弟兄犹如在身旁”，“一颗颗火红心”温暖着他的胸膛，给了他无限智慧和勇气。这就很形象地体现了毛主席的人民战争的伟大理想。

(3) 运用环境的渲染突出主要英雄人物。环境的渲染对于塑造主要英雄人物也是不可缺少的一环。如果环境渲染处理得好，就能为揭示主要英雄人物的内心世界起到积极的作用；反之，则会起到削弱以至破坏的作用。因此，环境的渲染，包括舞台美工，必须以人物（特别是主要英雄人物）为依据。如果脱离人物空搞一套，

只见物不见人，就会走上资产阶级唯美主义的道路。

《智取威虎山》在这方面也是经过尖锐斗争的。例如：在原演出本中，杨子荣上山之前，所有追剿队指战员出现的环境里，都用了一些枝垂干曲的树木，这种萧疏冷落、无精打采的气氛，与杨子荣和他的战友们朝气蓬勃、雄壮英武的气概很不相称。而我们现在看到的舞台环境，则完全变了样。第一、三、四、五、九场的背景中，都是用的枝干挺拔的参天大树。特别是第五场，一株株高入云端的栋梁松，夹着从树隙中射入的道道光柱，与“气冲霄汉”的雄壮歌声交相辉映，生动有力地体现了杨子荣豪迈刚强、坚贞不屈的英雄性格。第八场的环境处理，更是个典型的例子。在原演出本中，杨子荣蜷伏在一个阴暗狭窄的山洞里，给人以压抑、窝囊之感。这对于塑造他们那种胸怀狭窄、灵魂庸俗的“理想人物”，当然是完全相称的。而对于我们塑造胸怀无限宽广、顶天立地的英雄人物，显然是格格不入的。为此，根据江青同志指示，我们在批判了这种错误倾向后，对这一场的环境气氛，作了彻底的改变：让杨子荣像一株严寒冰雪中的青松，巍然挺立在气势雄伟、辽阔险峻的山巅之上，在远处群山低舞、天空彩霞绚丽的背景里引吭高歌。当唱到“抗严寒化冰雪我胸有朝阳”时，顿然间霞光四射，彩云万朵，一道灿烂的晨光，染红高耸入云的峭石之尖，与“东方红，太阳升”的旋律相映生辉，有力地象征着杨子荣“胸有朝阳”的崇高精神世界。

爱护革命样板戏 保卫革命样板戏

毛主席教导我们：“帝国主义者和国内反动派决不甘心于他们的失败，他们还要作最后的挣扎。在全国平定以后，他们也还会以各种方式从事破坏和捣乱，他们将每日每时企图在中国复辟。这是必然的，毫无意义的，我们务必不要松懈自己的警惕性。”在《智取威虎山》的创作过程中，我们深深体会到：革命样板戏是在两个阶级、两条道路、两条路线的生死搏斗中诞生、成长的，无产阶级英雄形象就是在这场斗争中经过艰难曲折的道路塑造成的。从我们开始创作革命样板戏起至今，阶级敌人无时无刻不在进行攻击和破坏，只是在不同的斗争形势下，具有不同的特点、采取不同的手法而已。当我们刚刚开始塑造英雄形象时，他们就妄图把革命现代戏扼杀在摇篮里；当我们的英雄形象在舞台上树起来的时候，他们又采取“偷梁换柱”的方法，费尽心机地歪曲、丑化无产阶级英雄人物；当我们所塑造的英雄形象更加成熟时，他们又采取更阴险的手法，即：以“热爱样板戏”的面目出现，居心叵测

地暗中进行破坏。他们有的用“捧”、“哄”等打糖衣炮弹的手法，破坏我们的军心，妄图使我们所塑造的英雄形象不知不觉地变了形、走了样；此外还有的人恬不知耻地把革命样板戏中的英雄人物，硬挂到自己或者亲戚朋友的身上，宣称某某戏中的某某人物就是我或者就是谁，以此标榜自己，捞取政治资本，妄图败坏革命样板戏的声誉。最近就有一个自称姓孙的人，瞎说《智取威虎山》中的申德华就是他本人，并山南海北，到处游说，信口开河，大吹大擂，竭力丑化人民解放军的英雄形象，把一不怕苦、二不怕死的英雄战士，歪曲为贪生怕死一心想吃敌人鸡骨头的胆小鬼，把有高度无产阶级政治觉悟的人民解放军指战员，歪曲成为流气十足的兵痞，丑化人民解放军，破坏革命样板戏，完全是一副政治扒手的嘴脸！我们对此感到无限愤慨！对于这种人，我们劝那些好心的同志切勿上当，并且要口诛笔伐，彻底肃清其流毒，以高度的政治责任感和革命警惕性，爱护样板戏，保卫样板戏，巩固样板戏。至于现代修正主义者咒骂样板戏，则正好暴露了他们惶恐不安的虚弱的纸老虎本质，正好说明样板戏打中了他们的要害，样板戏是我们反帝反修有力的思想武器。

忆往昔，峥嵘岁月；望未来，豪情满怀。让我们更高地举起毛泽东思想伟大红旗，奋勇前进，加强自己的思想改造，塑造出更多的无产阶级英雄人物的光辉形象，使之永远扎根于社会主义的舞台和银幕，为全中国和全世界人民服务。

（原载《红旗》1969年第11期）

中国革命历史的壮丽画卷

——谈革命样板戏的成就和意义

初 澜

无产阶级文化大革命的伟大胜利，使我国各条战线都呈现出一派欣欣向荣的大好景象。在文艺战线上，以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命取得了重大的战果。继《红灯记》、《智取威虎山》等八个样板戏之后，《龙江颂》、《平原作战》、《杜鹃山》一朵朵社会主义文艺新花又竞相开放。工农兵英雄人物扬眉吐气地登上了文艺舞台，把千百年来由老爷太太少爷小姐们统治着舞台的历史的颠倒，重新颠倒过来。这一变革，不仅推动了文艺革命运动的蓬勃发展，而且对上层建筑各个领域的革命起了巨大的鼓舞和推动作用。

要把无产阶级文艺革命进行到底，我们不能忘记已经走过的战斗历程。一九六二年九月举行了具有伟大历史意义的八届十中全会，毛主席总结了我国革命和国际共产主义运动的经验，更加完整地提出了党在整个社会主义历史阶段的基本路线，发出了“千万不要忘记阶级斗争”的伟大号召，并强调要抓意识形态领域里的阶级斗争。这标志着无产阶级向资产阶级发动了新的进攻。在毛主席的号令下，无产阶级首先在京剧、芭蕾舞、交响音乐这些被刘少奇资产阶级司令部长期控制的文艺领域发动了革命。文艺革命就是在毛主席革命路线指引下发展起来的。它是无产阶级向资产阶级发动新的进攻战的重要组成部分。

既然如此，革命样板戏的创作，就不是单单搞一两出戏的问题，而是一场激烈的阶级斗争。我们的革命样板戏要把帝王将相、牛鬼蛇神赶下舞台，让工农兵成为舞台的主人，为巩固社会主义经济基础，巩固无产阶级专政服务。这触动了刘少奇资产阶级司令部的根本利益。反动阶级决不会自动退出政治舞台，同样也不会自动退出文艺舞台。他们如丧考妣，暴跳如雷，穷凶极恶地进行抵制和破坏。无产阶级要攻克京剧等地主资产阶级的顽固堡垒，资产阶级却百般刁难，设置重重障碍，妄想把革命现代戏扼杀在摇篮之中；无产阶级要塑造工农兵英雄形象，歌颂无产阶级革命路线，资产阶级却采取“偷梁换柱”的方法，费尽心机地歪曲、丑化无产阶级

英雄人物；无产阶级要用革命现代戏牢固占领文艺阵地，资产阶级或恶毒地攻击谩骂，妄想搞垮它，或施放糖衣炮弹，企图腐蚀和分化瓦解革命的文艺队伍。这场斗争涉及文艺的方向路线、创作方法、文艺队伍等各个方面，是一场两个阶级短兵相接的搏斗。无产阶级经过披荆斩棘的艰苦战斗，粉碎了刘少奇一伙的对抗、破坏，终于取得了重大的战果。无产阶级文化大革命正是从文艺领域点燃起熊熊的烈火，开始了伟大的进军。

革命样板戏以党的基本路线为指导思想，深刻地反映了半个世纪以来，中国的无产阶级和广大人民群众在中国共产党领导下进行的艰苦卓绝的武装夺取政权的斗争生活，和无产阶级专政下继续革命的斗争生活，为我们展现了一幅雄伟壮丽的中国革命的历史画卷：

第一次和第二次国内革命战争的历史转折期间，“工农武装割据”的星星之火映红了杜鹃山；十年内战时期，红色娘子军的战旗飘扬在硝烟弥漫的琼崖岛；白毛女的斗争阐明了“哪里有压迫，哪里就有反抗”的伟大真理；《红灯记》、《沙家浜》、《平原作战》展现了抗日战争有几亿英雄的壮丽画面；追剿队发动群众智取威虎山，解放全中国军号雄壮；中朝人民并肩作战奇袭白虎团，国际主义凯歌嘹亮；社会主义的海港，洋溢着无产阶级专政下继续革命的豪情壮志；人民公社的农村，传扬着共产主义风格的龙江颂……

这一幅画卷是那么丰富广阔，深刻典型。它之所以能达到广度与深度的完美统一，首先在于它是站在路线斗争的高度来认识生活、表现生活，抓住中国革命各个历史时期的基本矛盾，深刻揭示出矛盾的性质、特点和发展规律，热情地歌颂了各个历史时期毛主席革命路线的伟大胜利。

反映民主革命时期斗争生活的作品，深刻地表现了毛主席关于人民军队、人民战争的思想，关于依靠群众的思想，关于党指挥枪的思想，以及利用矛盾、各个击破的策略。无论是《红色娘子军》，还是《智取威虎山》、《平原作战》，都形象地表明了被压迫人民要翻身得解放，必须用革命的武装消灭反革命的武装，而“战争的伟力最深厚的根源，存在于民众之中”。即使是有一定篇幅描写地下斗争的作品，也是突出武装斗争的作用。《红灯记》把李玉和的地下斗争放置在抗日战争风起云涌武装斗争的广阔背景下刻画，正确体现了地下斗争是对党的武装斗争有力配合的伟大思想。《沙家浜》突出了人民军队的作用，结尾正面打进去，点出了武装斗争的主题，同时还生动地表现了复杂的对敌斗争中争取多数、孤立少数、利用矛盾、各个击破的政策和策略。《杜鹃山》正面歌颂了毛主席建军路线，实际上也是对陈独秀右

倾机会主义路线和林彪悲观失望错误思想的深刻批判。这些生动的历史画卷，在今天具有深刻的现实教育意义，使我们深切感受到“思想上政治上的路线正确与否是决定一切的”。正如工农兵群众一致称赞的：革命样板戏是我们学习党史、军史、革命史的形象化教材，是我们进行路线教育的形象化教材。

以党的基本路线为指导思想，反映社会主义时代的斗争生活，关键在于写好阶级斗争。刘少奇、林彪都是“阶级斗争熄灭论”的吹鼓手，他们及其同伙在文艺上大肆贩卖“无冲突论”，还胡说什么距离我们时代越远越好写，实质上就是否认和反对文艺表现社会主义时代的阶级斗争。《海港》、《龙江颂》的成功，正是对这种谬论的有力批判。围绕着援外任务和散包事故，在看似风平浪静的上海港激起了阶级斗争的狂波巨澜；在堵江抗旱这似乎纯属人与自然的斗争的事件中，农村两个阶级、两条道路的斗争表现的多么尖锐激烈。《海港》、《龙江颂》坚持以党的基本路线为指导思想，敢于写阶级斗争，敢于写思想冲突，善于区分两类不同性质的矛盾，善于写矛盾的转化，并且触及世界观的领域。方海珍对韩小强的思想教育，江水英对李志田的耐心帮助，都显示了无产阶级世界观的巨大威力。《海港》如果是就事论事去表现一个散包事故，《龙江颂》如果只是反映人与自然的斗争，或以自然斗争淹没了阶级斗争，主题的现实意义就不可能这样深刻，英雄人物形象就不可能这样高大丰满。这一对姊妹篇各自特殊的矛盾冲突、鲜明的人物个性和独特的艺术构思，揭示出社会主义社会阶级斗争的普遍规律，开创了文艺反映当代无产阶级革命斗争生活的新生面。

革命样板戏是中国革命雄伟壮丽的历史画卷，同时又是无产阶级英雄形象的灿烂夺目的艺术画廊。“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力。”半个世纪以来中国革命的历史，就是千百万无产阶级和人民群众在共产党领导下艰苦奋斗的历史。从反映二十年代斗争生活的《杜鹃山》到反映六十年代斗争生活的《海港》、《龙江颂》，热情地歌颂了无产阶级和劳动人民的丰功伟绩，用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，成功地塑造了一系列无产阶级英雄典型，再现了在中国共产党和毛主席领导下的人民革命运动。柯湘、洪常青、李玉和、郭建光、杨子荣、严伟才、方海珍等都是在党的正确路线指引下涌现的工农兵英雄人物，又是自觉执行毛主席革命路线的杰出代表。

在以往的一切旧文艺中，剥削阶级为了维护他们的统治地位，总是歪曲历史，把他们的代表人物描绘成“救世主”，而把创造历史的劳动人民视为渣滓。现在，一个个无产阶级英雄典型，威武雄壮地树立在社会主义文艺舞台上，放射出绚丽的光

彩。这些英雄形象是文艺史上一切剥削阶级文艺作品中的所谓“英雄豪杰”所不能比拟的。无产阶级是人类历史上最伟大的阶级，“最有远见，大公无私，最富于革命的彻底性”。他们正是创造历史的人民群众的真正代表。无产阶级英雄形象的树立，展现了奴隶们创造历史的伟大斗争，这是对林彪之流所宣扬的英雄创造历史的唯心史观的有力批判。

无产阶级文艺革命是在斗争中开始的，又是在斗争中发展的。这个斗争从未间断过。最近又有一种论调，就是攻击我们的作品少。这是阶级敌人放出来的阴风。出现这种想象是并不奇怪的，正是阶级斗争在文艺问题上的反映。

关于文艺作品的多和少的问题，决不能离开了政治方向、路线问题孤立地谈论。早在一九四二年，毛主席就曾指出：“到了现在，中国反动派只能提出所谓‘以数量对质量’的办法来和新文化对抗，就是说，反动派有的是钱，虽然拿不出好东西，但是可以拼命出得多。”“文化大革命”以前，在刘少奇、周扬一伙控制下炮制的毒草，数量多不多？多，简直多得充斥市场，泛滥成灾。它们美化叛徒、特务、地主资产阶级，丑化社会主义和工农兵，反对毛主席的革命路线，吹捧机会主义路线。这种货色越多，放毒就越多，对社会主义的经济基础就越有害。对于这种“多”，我们不但毫不稀罕，毫不留恋，而且深恶痛绝，要严加批判，把它们彻底扫进历史的垃圾堆里去。这正是时代赋予无产阶级文艺革命的一个战斗任务。无产阶级要牢固地占领阵地，是必须有社会主义文艺创作的繁荣局面。但是，这种繁荣局面不是从天上掉下来的，也不是一下子形成的，而是要经过斗争，要有一个过程，需要一批具有高度思想水平和艺术水平的作品来带头闯路。革命样板戏不愧为我们社会主义革命文艺的开路先锋。它们认真地实践了毛主席的无产阶级文艺路线，冲破了修正主义文艺黑线的统治，从根本上改变了文艺舞台的面貌，把那些曾经霸占舞台几百年的牛鬼蛇神赶下了舞台，使那些数量浩繁的封、资、修文艺作品相形见绌，显示了无产阶级文艺革命所向披靡的巨大威力。革命样板戏直接地为无产阶级文化大革命制造了革命的舆论，成为巩固无产阶级专政，防止资本主义复辟的强大的思想武器。充分认识革命样板戏的意义和作用，是充分认识无产阶级文化革命的伟大意义的一个重要方面。

翻开文艺史，地主阶级搞了几千年，资产阶级惨淡经营了几百年，请问：他们的作品得以流传的能有多少？传至后世的曾见几何？而我们仅仅在几年时间里，就搞出了这样一批具有高度思想水平和艺术水平的革命样板戏。这些作品活跃于舞台、银幕之上，生根于亿万人民群众的心中。从西藏高原到东海之滨，革命样板戏的雄

壮歌声在祖国大地上传扬回荡；从城市工矿到农村边疆，革命样板戏的战斗故事在亿万群众中家喻户晓；山区的老大娘为了观看样板戏的巡回演出，兴致勃勃地赶路几十里；张起放映样板戏电影的银幕，顿然使整个渔岛欢腾雀跃；“越是艰险越向前”成了鼓舞革命战士奋勇前进的战斗口号；“龙江”风格已在工农业战线上蔚然成风。为什么我们不应该把这一切看作是文艺战线上一个历史性的胜利，以继续去争取更大的胜利呢？

革命样板戏是来之不易的。它经历了多少艰难曲折的斗争，往往为了一句台词，一句唱腔，都得斗争好几个回合。革命样板戏的创作过程，既是一场激烈的政治斗争，又是一场深刻的艺术革命。一种艺术形式当它所表现的内容发生变化的时候，就会引起艺术形式本身的变化，思想内容的革命势必要求艺术形式也来一场深刻的革命。旧京剧、旧芭蕾舞剧是表现中国或外国的帝王将相、才子佳人的艺术形式，无产阶级要运用这种艺术形式来表现工农兵的战斗生活和思想感情，就必须对原有的艺术形式进行彻底的改造。革命样板戏的创作遵循毛主席关于“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的文艺方针，深刻批判了对文艺遗产全盘接受和全盘否定的谬论，对旧京剧、芭蕾舞剧进行了改造。大胆实践，勇于创新，标社会主义之新，立无产阶级之异，创造出了具有中国民族风格的崭新的无产阶级艺术。革命样板戏为了巩固和发展无产阶级文艺革命的成果，千锤百炼，精益求精，对一字一句，一腔一板，一招一式，反复加工，不断改进，使作品的思想内容不断深化，艺术日臻完美。革命样板戏创作的历史，每一页都铭刻着共产主义者呕心沥血的辛勤劳动，每一页都记载着革命文艺战士披荆斩棘的战斗历程！

社会主义文艺创作的繁荣局面的形成，总是和文艺队伍的改造联系在一起的。任何文艺作品总是在一定世界观、艺术观指导下创作出来的。艺术革命首先是个思想革命的问题。要创作出无愧于我们伟大时代的好作品，就要求文艺工作者艰苦地改造世界观、艺术观。革命样板戏的创作，就是在毛主席的革命文艺路线指引下，文艺工作者努力学习马克思主义，学习社会，深入工农兵，学习工农兵，批判资产阶级名利思想，批判修正主义文艺路线和形形色色的资产阶级文艺观，在斗争实践和艺术实践中改造世界观、艺术观的结果。革命样板戏创作的实践，锻炼和培养了一支富有战斗力的无产阶级文艺队伍，并推动着整个文艺队伍的改造和建设。这就为大力发展社会主义文艺创作打下了重要的基础。

“剧是必须从序幕开始的。但序幕还不是高潮。”无产阶级文艺革命还仅仅是个起点。这是一个伟大的起点，光辉的起点，它的前途是不可估量的。如果把革命样

板戏比作傲霜雪、斗严寒的红梅，那么，红梅的绽开必然会引出一个万紫千红、百花盛开的春天。而资产阶级、修正主义的文艺已经日暮途穷，临近终点了，“落花流水春去也”！文艺的春天是属于无产阶级的！当前，一个群众性的革命文艺创作运动正在蓬勃兴起，涌现了一批反映社会主义时代工农兵斗争生活的优秀作品；各种文艺书刊的出版发行日益增多，文学、戏剧（包括地方戏曲）、电影、音乐、舞蹈、美术、曲艺以及其他艺术的创作，都取得了可喜的成果；工农兵业余文艺演出和评论活动十分活跃。这一切，都预示着：一个社会主义文艺创作的新高潮即将到来。

回顾无产阶级文艺革命十年的峥嵘岁月，我们感到激情满怀，展望今后的十年、二十年，我们更是斗志昂扬，信心百倍。在我们面前将会有曲折的斗争，但我们的前景将是更加灿烂光辉，在新的一年里，我们一定要加倍努力，巩固和发展无产阶级文化大革命的伟大成果，去夺取无产阶级文艺革命的更大胜利！

（原载《红旗》1974年第1期）

努力塑造无产阶级英雄典型

江 天

塑造无产阶级英雄典型，这是无产阶级文艺革命提出的战斗任务。十年前，江青同志在《谈京剧革命》这一重要讲话中指出：“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。”在激烈的两条路线斗争中诞生和成长的革命样板戏，为完成这一任务积累了许多宝贵的经验。今天，在无产阶级文艺革命取得辉煌胜利的大好形势下，我们按照毛主席的光辉著作《在延安文艺座谈会上的讲话》所指引的方向，在继续搞好文艺革命的实践中，认真总结经验，不断地深入地探讨塑造无产阶级英雄典型的经验，这将有助于进一步发展和繁荣社会主义的文艺创作。

塑造无产阶级英雄典型，是社会主义文艺的根本任务

塑造无产阶级英雄典型，是社会主义文艺的根本任务。“无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分”，担负着“帮助群众推动历史的前进”这一伟大使命。文艺只有努力塑造工农兵的英雄形象，才能成为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器，发挥帮助群众推动历史前进的战斗作用。

回顾文艺领域中两条路线斗争的战斗历程，毛主席的无产阶级革命路线同刘少奇和林彪反革命的修正主义路线在文艺领域中反复斗争的焦点，就是以哪个阶级的代表人物作为文艺舞台的主人。刘少奇、周扬一伙曾制造种种谬论，竭力反对无产阶级英雄形象占领文艺舞台。在他们把持下的文艺界，不去歌颂工农兵和社会主义，而热衷于提倡封建主义和资本主义的艺术。无产阶级要根本改变帝王将相、才子佳人统治文艺舞台的局面，就必须努力塑造无产阶级英雄典型。

无产阶级发动的文艺革命，坚持和捍卫了毛主席的革命文艺路线，不仅明确地提出了塑造无产阶级英雄典型的任务，而且成功地进行了艺术实践。革命样板戏的诞生和成长，使工农兵的英雄形象牢固地占领了社会主义文艺舞台。

林彪反党集团为了达到复辟资本主义的罪恶目的，对于工农兵英雄人物成为社

会主义文艺舞台的主人，是死不甘心的。他们使用各种卑劣手段，对革命样板戏进行疯狂的破坏和捣乱，妄图搞垮革命样板戏，阻挠无产阶级文艺革命的深入发展。林彪这个资产阶级野心家、阴谋家、两面派、叛徒、卖国贼，还乞灵于反动的孔孟之道，狂呼中庸之道“合理”，提出了“两斗皆仇，两和皆友”的反动口号，以“阶级斗争熄灭论”来反对马克思主义的斗争哲学；在文艺上则大肆鼓吹地主资产阶级的“人性论”和“无冲突论”，竭力抹煞人的阶级性，反对在矛盾冲突中塑造无产阶级英雄典型，叫嚷文艺作品“主要是写人，写人的活思想”；还胡说什么要用这样的作品来“提高人的素质”。其实质，就是要让剥削阶级代表人物的丑恶形象在文艺领域中专无产阶级的政。

围绕要不要塑造无产阶级英雄典型所展开的两条路线斗争，是阶级斗争在文艺领域里的反映。我们要充分认识这一斗争的长期性。这种斗争，既表现为阶级敌人的破坏和捣乱，也表现为我们文艺队伍中在世界观和艺术观上的分歧与斗争；而且，在不同时期又有不同的表现形式。我们一定要在当前深入开展的批林批孔运动中，“认真看书学习，弄通马克思主义”，继续深入地开展对林彪反党集团的革命大批判，进一步肃清修正主义文艺黑线的影响，始终不渝地把塑造无产阶级英雄典型，作为社会主义文艺的根本任务，坚持把无产阶级文艺革命进行到底。

塑造无产阶级英雄典型，要在典型化的矛盾冲突中展示 英雄人物的光辉形象

毛主席教导我们：“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。”毛主席的这一教导，为运用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法塑造无产阶级英雄典型，提出了明确的要求，指明了具体途径。

人民生活是文学艺术的唯一的源泉。离开了生活，就失去了文艺创作的反映对象，但文艺创作是以艺术形式能动地反映生活的，如果照搬生活，局限于写“真人真事”，那就不可能塑造出高于生活的艺术典型。所以，文艺创作一定要源于生活，高于生活。

文艺创作要源于生活，高于生活，就要善于把实际生活中的“日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品”。在这一方面，革命样板戏的创作，为我们树立了光辉的榜样。我们应该认真学习革命样板戏在典型化的矛盾冲突中塑造无产阶级英雄典型的经验。

文艺作品中的矛盾冲突，是实际生活中的矛盾和斗争的集中反映。尽管在实际生活中，有各种各样的矛盾和斗争，但在阶级社会里，推动社会向前发展的是阶级矛盾和阶级斗争。革命样板戏正是把握了这个生活中矛盾斗争的本质和主流，紧紧围绕阶级斗争这根主线，来组织典型化的矛盾冲突，在风起云涌的阶级斗争的典型环境中塑造无产阶级英雄形象。在《红灯记》中，围绕密电码所展开的矛盾冲突，表现了李玉和的无产阶级革命气节。在《红色娘子军》中，围绕“红色娘子军连”与国民党匪徒的矛盾冲突，表现了洪常青的解放全人类的崇高理想。在《平原作战》中，围绕着钳制和反钳制斗争的矛盾冲突，表现了赵勇刚的革命英雄主义。在《海港》中，围绕抢运援非稻种事件的矛盾冲突，表现了方海珍的无产阶级国际主义精神。这些矛盾冲突，都包含了阶级斗争的深刻内容。有些戏，虽然矛盾冲突并非围绕敌我矛盾的主线而展开的，其主线是人民内部矛盾，但表现这样的矛盾冲突，仍然是抓住了阶级斗争的实质，写出了人民内部矛盾和敌我矛盾之间的联系。如《龙江颂》中全剧的矛盾冲突是围绕着“淹三百，救九万”的事件而展开的，而隐伏着的是江水英和阶级敌人黄国忠之间的矛盾冲突；李志田的本位主义思想，恰好为黄国忠作了掩护，使黄国忠能够假手于人，以达到他破坏抗旱斗争的罪恶目的。所以，《龙江颂》中的矛盾冲突，仍然是一场惊心动魄的阶级斗争。正是在这场斗争中，表现了江水英的阶级斗争和路线斗争的觉悟，表现了她的共产主义风格。

在实际生活中，虽然存在着各种各样的矛盾，“可是就世界观来说，在现代，基本上只有两家，就是无产阶级一家，资产阶级一家”。所以现今世界上各种思想的矛盾和斗争，归根到底基本上是两种世界观的斗争。因此，革命样板戏在矛盾冲突中塑造无产阶级英雄典型时，着重从两种世界观斗争的高度，来深化戏剧中的矛盾冲突，从而表现了最先进的无产阶级世界观的强大力量，发挥了革命文艺的教育作用。例如《红灯记》所描写的李玉和与鸠山的斗争，是提到无产阶级要解放全人类的共产主义思想和剥削阶级“为自己”的利己主义这两种世界观斗争的高度来加以刻画的。这样，不仅使剧中的矛盾冲突得到深化，而且深刻地反映出阶级斗争的思想实质和无产阶级一定要胜利的必然趋势。正是由于无产阶级世界观的强大威力，在斗争中，李玉和自始至终都处于主动进攻的地位，而敌寇鸠山则节节败退，终于逃脱不了覆灭的下场。

革命样板戏不仅在无产阶级英雄人物同对立面人物的正面交锋中表现两种世界观的斗争，而且即使像《平原作战》、《奇袭白虎团》中由于特定的斗争环境和艺术情节所规定，赵勇刚与龟田，严伟才与美国顾问，没有就世界观问题作正面交锋，

但是这两个戏却仍然始终贯串着两种世界观的斗争。《平原作战》中的龟田、《奇袭白虎团》中的美国顾问，他们所信奉的是帝国主义的“唯武器论”，以为只要大肆推行“烧光、杀光、抢光”的高压政策，就可以实现他们征服世界的狂妄野心，而赵勇刚、严伟才是用毛泽东思想武装起来的无产阶级英雄，他们的每一个行动，都闪烁着人民战争的思想火花。剧中所展现的一浪又一浪的矛盾冲突，都是这两种世界观冲突的具体体现。所以，赵勇刚、严伟才的胜利宣告了无产阶级世界观的胜利，也宣告了帝国主义侵略者唯心史观的破产。

塑造无产阶级英雄典型，必须在作品中坚定不移地突出主要英雄人物

革命样板戏从塑造无产阶级英雄典型这一根本任务出发，按照革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法的要求，在处理人物关系方面，提出了在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物的创作原则（习惯上称为“三突出”创作原则）。主要英雄人物是阶级的代表、群众的代表，在他身上，集中地体现了阶级的意志、理想和愿望。社会主义文艺作品的主题思想，主要地是由作品中的无产阶级英雄典型来体现的，所以在创作过程中，所有人物（包括正面人物和反面人物）的安排和情节处理，都要服从于突出主要英雄人物这一个前提。

突出主要英雄人物，就是要以主要英雄人物为中心来组织和展开矛盾冲突，以突出表现英雄人物推动矛盾发展的主导地位。例如《杜鹃山》以柯湘为中心，组织了三对矛盾，即：柯湘与农民自卫军队长雷刚的矛盾，柯湘同内奸温其久的矛盾，柯湘同反动豪绅毒蛇胆的矛盾。这三对矛盾，其矛盾的主要方面都是柯湘，这样既突出了柯湘在全剧矛盾冲突中的主导地位，又构成了柯湘形象多侧面的丰富内容。

突出主要英雄人物，不仅要求注意形式（如舞台调度等），更主要的是在内容上；在内容上的突出也不是一个篇幅问题，而是解决主要人物与其他人物之间谁为谁铺垫的问题。例如，革命现代京剧《龙江颂》第六场中江水英读毛主席著作一段戏，在舞台调度上应当让主要英雄人物坐在中间，在篇幅上也占了相当大的比例。但在前半场戏中，江水英并没有出场，既没有她的篇幅，更不占舞台中心，而阿坚伯和常富的戏，却为主要英雄人物作了很好的铺垫。所以，突出主要英雄人物的创作原则，还包含着对主要英雄人物的衬托。即：在正面人物与反面人物之间，反面人物要反衬正面人物；在所有正面人物之中，一般人物要烘托、陪衬英雄人物；在

所有英雄人物之中，非主要人物要烘托、陪衬主要英雄人物。

根据革命样板戏的创作经验，在处理人物关系上突出和陪衬主要英雄人物时，有两种做法：一是以压低甚至压掉其他人物来突出主要英雄人物；一是在不压掉其他人物的情节的情况下，使主要英雄人物在其他人物的烘托和陪衬下更加突出。根据革命样板戏的经验，突出主要英雄人物主要的是采用后一种做法。只有当其他人物确是有碍于突出主要英雄人物时，才采用前一种做法。在革命现代京剧《智取威虎山》的创作过程中，增加“深山问苦”这场体现军民鱼水关系的戏，就是为了要更好地表现杨子荣依靠群众、宣传群众以及与劳动人民的血肉联系，以便更深刻地揭示他的阶级爱和阶级恨这两个重要侧面。革命现代京剧《杜鹃山》中的田大江这个人物，也是在修改过程中为突出柯湘而加戏的。在革命现代京剧《海港》的创作过程中，原来第六场中韩母的戏也很动人，但方海珍在这一场中却没有戏，因而在实际效果上让韩母抢了方海珍的戏，所以就不得不把这个人物割爱，由方海珍来对韩小强进行国际主义教育，从而突出了方海珍。在革命现代京剧《沙家浜》修改过程中，减少沙奶奶的唱段，也是为了突出郭建光。此外，刻画烘托、陪衬者的形象，不是广度的多侧面，而主要在于深度；也就是说，虽然戏不多，但给人印象要很深。如《杜鹃山》中的杜小山的形象，主要是通过第五场救奶奶的急切行动和第九场中的开打而树起来的。而杜小山的成长，又鲜明地体现了柯湘对他进行思想和政治路线方面教育的成果。所以，塑造好陪衬者的形象，也就是为了突出主要英雄人物。

塑造无产阶级英雄典型，这是时代赋予我们的艰巨而又光荣的任务。我们应该牢记毛主席的教导和工农兵的殷切期望，敢于革命，勇于实践，为完成这一任务而努力。当前，在批林批孔运动的推动下，我国的社会主义文艺事业，正在沿着毛主席的无产阶级文艺路线胜利前进。我们一定要在批林批孔斗争中，努力学习马克思列宁主义和学习社会，苦练两个基本功，努力塑造更多的无产阶级英雄典型，为进一步发展和繁荣社会主义文艺不断做出新的贡献。

（原载 1974 年 7 月 12 日《人民日报》）

京剧革命十年

初 澜

在以毛主席为首的党中央领导下，在毛主席的无产阶级文艺路线指引下，京剧革命已经走过了十年的战斗历程。十年的时间不算长，但在我国的文艺战线上则发生了巨大的根本性的变化。

十年前，刘少奇和周扬一伙推动的修正主义文艺路线专了我们的政。在他们控制下，整个文艺界充满厚古薄今、崇洋非中、厚死薄生的恶浊空气。盘踞在文艺舞台上的，不是帝王将相、才子佳人，就是形形色色的牛鬼蛇神，几乎全是封、资、修的那些货色。这是多么反常的现象：政治上被打倒了的地主资产阶级在文艺上却依然耀武扬威，而做了国家主人的工农兵在文艺上却照旧没有地位。这种情况，严重地破坏社会主义的经济基础，危害无产阶级和革命人民的根本利益。

十年后的今天，已从根本上改变了上述状况。以京剧革命为开端、以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命，经过十年奋战，取得了伟大胜利。无产阶级培育的革命样板戏，现在已有十六七个了。在京剧革命的头几年，第一批八个革命样板戏的诞生，如平地一声春雷，宣告了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》所指出的革命文艺路线已经在实践中取得了光辉的成果，中国社会主义文艺的新纪元已经到来，千百年来由老爷太太少爷小姐们统治舞台的局面已经结束，工农兵英雄人物在文艺舞台上扬眉吐气、大显身手时代已经开始。这是中国文艺史上具有伟大意义的变革。近几年来，继八个样板戏之后，钢琴伴唱《红灯记》，钢琴协奏曲《黄河》，革命现代京剧《龙江颂》、《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》，革命现代舞剧《沂蒙颂》、《草原儿女》和革命交响音乐《智取威虎山》等新的革命样板作品的先后诞生，巩固和扩大了这场伟大革命的战果，进一步推动了全国社会主义文艺创作运动的蓬勃发展。革命文艺作品如百花盛开，春色满园。文学、戏剧、电影、音乐、美术、摄影、舞蹈、曲艺等各方面，都出现了一大批好的和比较好的作品，并将继续涌现出更多更好的作品来。十年的发展趋势表明，我们社会文艺事业一年比一年繁荣昌盛。

十年巨变，绝非偶然。发生在中国的这场京剧革命，是由社会主义历史时期存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争的现实决定的，是马克思列宁主义和修正主义斗争的必然产物，是党的基本路线指引下无产阶级防止资本主义复辟、巩固无产阶级专政的战略措施。

国内外阶级斗争事实告诉我们：无产阶级革命进入社会主义阶段以后，被打倒了的阶级不甘心失败，总是利用他们在意识形态方面长期形成的影响，腐蚀、破坏社会主义经济基础，向无产阶级发动进攻。文艺领域，更是被他们用作宣传反动世界观、复辟资本主义的桥头堡。苏修叛徒集团在全面复辟资本主义的过程中，就是把文艺作为制造反革命舆论的一个重要部门。在我国，地主资产阶级代表人物刘少奇、林彪之流拼命地抓意识形态、抓文艺，目的也是如此。这些事实说明，单有经济战线的社会主义革命，如果没有包括文艺在内的政治思想战线上的彻底的社会主义革命，社会主义制度还是不巩固的，资产阶级复辟的梦想有可能变为现实。无产阶级要将社会主义革命进行到底，粉碎阶级敌人的复辟阴谋，就必须同他们针锋相对，牢固占领文艺阵地，重视意识形态领域里的阶级斗争，实行在上层建筑领域其中包括各个文化领域中对资产阶级的全面专政。

毛主席从来十分重视意识形态领域的社会主义革命，亲自发动和领导了文艺战线上的历次重大斗争。在一九六二年八月北戴河中央工作会议和九月党的八届十中全会上，毛主席深刻总结了我国革命和国际共产主义运动的历史经验，更加完整地提出了党在社会主义历史阶段的基本路线，号召我们千万不要忘记阶级和阶级斗争。一九六三年，云水怒吼，风雷激荡。国际上马克思列宁主义者与现代修正主义者的公开论战，国内广泛开展的社会主义教育运动，把无产阶级反修防修的斗争推进到一个新的阶段。随着国内外阶级斗争、路线斗争的激化，文艺领域里复辟与反复辟的斗争进一步尖锐起来。就在这样的历史背景下，毛主席针对修正主义文艺路线控制下我国戏剧以及其他艺术部门所存在的问题，明确指出：“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。这要从调查研究着手，认真地抓起来。”这就为无产阶级文艺革命提出了任务，指明了方向。在毛主席的号令下，无产阶级首先在京剧、芭蕾舞、交响音乐这些领域里发动了革命。一九六四年七月，江青同志在京剧现代戏观摩演出人员座谈会上发表了《谈京剧革命》。这一重要讲话充满着马克思主义的反潮流精神，是一篇向修正主义文艺路线宣战的檄文。十年来，它一直鼓舞着革命文艺战士为巩固无产阶级专政而战的胜利进军。

旧京剧是地主资产阶级在意识形态领域中的顽固堡垒。它的演出剧目的主要内容，概括起来，就是狂热地宣扬孔孟之道。什么“三纲五常”、“三从四德”，什么“忠孝节义”、“忠恕仁爱”等反动思想，在旧京剧的舞台上都化为被歌颂的形象。唯其如此，清王朝的反动统治者以及后来的北洋军阀、国民党反动派都把旧京剧奉为“国粹”、“国剧”，那些侵略中国的帝国主义强盗也把它捧上了天。这与其说是在尊崇，不如说是在利用。他们利用旧京剧所宣扬的孔孟之道来腐蚀、毒害和奴役中国人民。刘少奇、彭真、周扬一伙站在反动阶级的立场上，把京剧界搞成了针插不入、水泼不进的独立王国，在舞台上继续用孔孟之道毒害群众，同时还利用京剧形式炮制了一支又一支反党反社会主义的毒箭。这些咄咄怪事，难道还能继续下去吗？不能了。如果容忍它，就是容忍挖社会主义的墙脚，就是容忍中国倒退到半殖民地、半封建的黑暗社会。这是中国人民决不答应的。无产阶级文艺革命选择京剧作为突破口，本身就是一场批判孔孟之道的重大斗争，就是要拆掉千百年来反动阶级赖以制造人间地狱的精神支柱。攻克旧京剧这个顽固堡垒，就能积累斗争经验，推动各个文艺部门以及整个上层建筑领域的革命，使之适应并促进社会主义经济基础的巩固和发展。

十年巨变，来之不易。京剧革命，是十年来上层建筑领域各条战线社会主义革命中打头阵的一次伟大战役，所遇到的困难和阻力特别大，所花费的气力也特别大。这是一场大破剥削阶级文艺、大立无产阶级文艺的彻底革命，在历史上是第一次。如何战胜旧京剧及其在人们头脑中的影响，如何创造崭新的革命京剧，如何让工农兵英雄形象牢固地占领舞台，这一系列问题的解决，都没有先例可循。应该看到，地主资产阶级在京剧舞台上惨淡经营了一二百年，使旧京剧成为我国戏曲中技艺性最强的剧种，无产阶级要在尽可能短的时间内改造它，超过它，压倒它，这绝不是轻而易举的。万事开头难。这就要有顽强的革命毅力，去做大量的、前人所没有做过的事情，为后来者开拓革命之路。

无产阶级能否牢固地占领文艺阵地，关键在于创作出“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”的样板作品。有了这样的样板，才能有说服力，才能牢固地占领阵地，才能打掉资产阶级“秋后算账”派的棍子。因而，京剧革命中占领与反占领的斗争，从一开始就是围绕着革命样板戏而进行的。面对这场革命，代表资产阶级利益的刘少奇、彭真、周扬一伙如大难临头，气急败坏，他们利用篡夺去的那部分权力，使出浑身解数，明枪暗箭，百般破坏，无所不用其极。不仅在人力、物力上故意设置各种障碍，他们还散布种种谬论，使用釜底抽薪的卑劣手段，篡改

样板戏的主题，歪曲无产阶级英雄形象，企图把京剧革命引向邪路。在那时，革命每前进一步都要经过斗争；每一个革命样板戏的诞生过程，都有一部惊心动魄的斗争史。但是，新生事物是不可战胜的。无产阶级要在文艺领域里战胜资产阶级，这是不可抗拒的历史规律。革命征途上的阻力越大，就越能激发出革命者的光和热；阶级斗争中的惊涛骇浪，反而更显示出共产党人大无畏的革命气魄。肩负着历史的使命，马克思主义者率领一批革命文艺战士冲锋陷阵，披荆斩棘，在政治上和艺术上同时进行着极为艰苦的斗争。每个样板作品从剧本创作到舞台演出，从音乐唱腔上的一板一眼到舞蹈动作中的一招一式，无不经过反复修改、精雕细刻。无产阶级所以要坚持高标准、严要求，就因为这一批革命样板作品是为发展社会主义文艺事业奠定基础的。榜样的力量是无穷的。革命样板作品的榜样力量，将永远鼓舞我们沿着毛主席的革命文艺路线胜利前进。

创作革命样板戏的核心问题是满腔热情、千方百计地塑造无产阶级英雄典型。从历史上看，塑造哪个阶级的英雄形象，由哪个阶级的代表人物作为文艺舞台的主人，是政治斗争在文艺上的集中反映，是文艺为哪个阶级的政治路线服务的主要标志。搞京剧革命，就是要着重塑造好无产阶级英雄人物的艺术形象，使工农兵成为舞台的主人，把千百年来被地主资产阶级颠倒了的历史再颠倒过来，恢复历史的本来面目。无产阶级明确提出，塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务，这就从根本上划清了我们的文艺运动同历史上一切剥削阶级文艺运动的界限。京剧革命的实践证明，只有塑造好无产阶级英雄典型，才能在文艺领域里用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想批判孔孟之道，按照无产阶级的面貌改造世界；只有塑造好无产阶级英雄典型，才能在文艺舞台上表现中国共产党领导下中国人民的革命斗争，歌颂毛主席的革命路线在各个革命时期、各条战线上的伟大胜利，鼓舞人民群众推动历史的前进；只有塑造好无产阶级英雄典型，才能实现无产阶级在文艺领域里对资产阶级的专政。坚持这一根本任务，就是坚持文艺为工农兵服务的方向。这是任何时候都不可动摇的原则问题。

如何解决好京剧艺术形式的继承革新问题，是与塑造无产阶级英雄典型紧相关联的重大课题。京剧艺术过去一直是表现旧时代旧人物的，刻画反面人物比较容易，要刻画新时代新人物就很不容易。京剧思想内容的革命，必然要求对京剧艺术形式实行根本性的改造。这个问题解决得好，工农兵英雄人物形象就能牢固地占领京剧舞台；解决不好，帝王将相、才子佳人就会东山再起。对旧京剧的艺术形式采用“旧瓶装新酒”的改良主义的办法，显然是与革命背道而驰的。让我们时代的工农兵

英雄人物去吟唱表现古人的老腔老调，模拟死人的举止动作，势必歪曲新生活、丑化新人物。相反，完全抛开京剧艺术特色，采取虚无主义的态度，另起炉灶，搞白手起家，也是走不通的。要让京剧的唱、做、念、打各种艺术手段都为塑造无产阶级英雄形象服务，就必须从生活出发，打破老腔老调，批判地吸收和改造其有用的东西，标社会主义之新，立无产阶级之异。十年来，京剧革命坚持了“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的方针，正确地解决了京剧艺术形式的批判继承和创新的问题。古与今、洋与中、推陈与出新是对立的统一，也就是破字当头、立在其中的道理。“不破不立。破，就是批判，就是革命。”革命样板戏中英雄人物的音乐形象和舞蹈形象的产生，都是批判继承和改造了旧京剧艺术中有用成分而进行创新的结果。每个英雄形象的成套唱段设计，对传统的唱腔和唱法都进行了革命，既具有强烈的时代精神，又发挥了京剧唱腔的艺术特色。今天，在人民群众中，不论男女老少，不论是京剧的内行还是外行，都乐于学唱革命样板戏的唱段，祖国大地到处飞扬着我们的英雄人物气贯长虹、激越优美的曲调。旧京剧中那些所谓“最精采”的唱段能有我们革命样板戏的唱段这样广为流传吗？事实已经有力证明：我们的革命样板戏已在艺术上战胜了旧京剧，压倒了旧京剧，为无产阶级开辟了批判继承和改造古典艺术形式的革命道路。

京剧革命既是发展社会主义文艺的强大动力，也是培养文艺队伍的最好学校。十年来，京剧革命通过激烈的阶级斗争和艰苦的艺术实践，逐步形成了一支无产阶级的文艺队伍。这支队伍，勇于实践，敢于斗争，朝气蓬勃，在无产阶级文艺革命中发挥了骨干作用。他们和音乐、舞蹈战线的革命文艺战士并肩战斗，同广大的工农兵业余文艺队伍汇合在一起，组成了无产阶级文艺革命的主力军。无产阶级文艺队伍是在革命实践和艺术实践中形成的。只有从战斗中培养出来的文艺队伍，才有实际战斗力。在京剧革命中培养出来的文艺队伍，在政治思想水平和艺术水平上，都是过去旧的艺术院校所培养的人材不可比拟的。这就表明了，“从战争学习战争”，应当是我们培养文艺队伍的主要途径和主要方法。今后，仍然要坚持在战斗中形成队伍，团结队伍，扩大队伍。只要在战斗中狠抓队伍的思想建设和组织建设，认真改造世界观、文艺观，重视抓创作思想，就一定能发展、壮大无产阶级的文艺队伍。

无产阶级有了自己的样板作品，有了自己的创作经验，有了自己的文艺队伍，这就为无产阶级文艺事业打下了坚实的基础，开辟了广阔的道路。过去的十年，可以说是无产阶级文艺的创业期。纵览人类文艺史，各个剥削阶级为建立他们本阶级的文艺，用了多少年！封建阶级搞了几千年，资产阶级搞了几百年，流传下来的代

表性作品有限得很。资本主义发展到帝国主义阶段，完全腐朽、堕落了，文艺领域中充斥着什么现代派，野兽派，阿飞舞，脱衣舞等荒诞下流的东西，五花八门，名堂虽多，实质却是一个，就是毒害和麻痹人民。苏修叛徒集团除了继续恶性发展这些光怪陆离的货色之外，近年来还竭力鼓噪写什么“军事爱国主义题材”，大肆宣扬军国主义，为侵略别国领土的扩张主义服务，为争夺世界霸权制造舆论。帝国主义、社会帝国主义的文艺如同它们的社会制度和思想体系一样，已是日薄西山，气息奄奄，人命危浅，朝不虑夕，什么像样的作品也搞不出来了。看看我们的十年，比比地主资产阶级的几百年、几千年，真是“风景这边独好”。

胜利从斗争中得来，胜利以后还有斗争。无产阶级在粉碎了刘少奇、林彪一伙的干扰、破坏，占领了京剧阵地，取得了伟大的胜利之后，文艺领域里占领与反占领的斗争并没有结束。当前，就有一小撮人在那股妄图否定无产阶级文化大革命的反动思潮中，把攻击的矛头指向京剧革命。

所谓“‘根本任务’欠妥当”。提出塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务，这是工农兵作了国家主人之后在文艺上的必然要求，是巩固无产阶级专政的需要。但有人竟认为“这就欠妥当”，说这是“把文艺手段和文艺目的混为一谈”。这真是奇谈怪论。古往今来，每个阶级都用文艺塑造本阶级的英雄形象，宣传本阶级的世界观，以达到按照本阶级的面貌改造世界的目的。哪个阶级的英雄形象占领文艺舞台，标志着由哪个阶级在文艺领域实行专政。把塑造无产阶级英雄典型贬为一种“文艺手段”，甚至诬蔑当前文艺创作“吃了‘根本任务论’的亏”，这完全是否定工农兵占领文艺舞台，向无产阶级文艺路线进行猖狂的反扑。请问：在旧戏舞台上帝王将相、才子佳人统治了几百年，你们何曾说过“欠妥当”？在过去修正主义文艺路线统治下中，舞台上毒草丛生，群魔乱舞，你们为什么不提一句“欠妥当”？如今工农兵英雄形象登上文艺舞台才不久，你们就叫嚷“欠妥当”。两相对照，就可看出你们所谓的“妥当”，就是要把已被赶下台的地主资产阶级的代表人物重新捧上台来，复辟他们的统治地位。

所谓“样板戏标准太高，顶了台”。“标准太高”吗？各个阶级都有不同的政治标准和艺术标准。要我们放弃无产阶级的政治标准，岂不就是给封、资、修文艺保留合法地位！要我们降低无产阶级的艺术标准，岂不就是提倡粗制滥造，给资产阶级以反攻倒算的可乘之机！所谓“标准太高”，不过是一种攻击革命样板戏的借口。革命样板戏登上舞台以来，确实是把封、资、修文艺顶下了台。这个台顶得好，不顶不得了。不顶掉它们的台，怎样引出社会主义文艺的繁荣来？哀叹被样板戏“顶

了台”，无非是要让封、资、修文艺卷土重来，把样板戏“顶”下去。革命样板戏既然已经占领了舞台，就绝不允许封、资、修文艺重新爬上台来。

所谓要“突破样板戏的框框”。这是反动的“离经叛道”论在新形势下的变种。把革命样板戏所遵循的创作方向、创作道路、创作原则、创作方法以及在实践中所积累的创作经验，统统诬蔑为“框框”，并且要“突”而“破”之，这究竟是哪个阶级的语言，难道还不清楚吗？他们所要“突破”的，正是毛主席的革命文艺路线。在当今的世界上，文艺不为无产阶级服务，就为资产阶级服务。“突破”之后向何处去？就是倒退到反革命的修正主义文艺路线。“突破框框”的实质，就是要在文艺上搞“克己复礼”，把历史拉向倒退！

阶级敌人对京剧革命的诬蔑和攻击，毫不足怪。这是阶级斗争的必然反映。他们的反动叫嚣，恰好从反面证明我们的京剧革命搞对了，搞得好，触及他们的痛处，击中了他们的要害。革命是骂不倒的。敌人越是起劲地骂我们，我们越要坚持斗争，进一步普及和发展革命样板戏，回击那股妄图否定无产阶级文化大革命的反动思潮，巩固和发展无产阶级文化大革命的胜利成果，将我们的文艺革命进行到底。

京剧革命十年，是战斗的十年，胜利的十年，是值得在无产阶级文艺史上大书特书的十年。“我们不但善于破坏一个旧世界，我们还将善于建设一个新世界。”当前，无产阶级文艺革命正向着新的广度和深度进军。只要我们沿着《在延安文艺座谈会上的讲话》指引的方向前进，不断总结实践经验，就一定能够从胜利走向新的胜利。未来的十年、二十年，必定是社会主义文艺更加繁荣的年代。“快马加鞭未下鞍”，我们应当加倍努力作战，继续谱写无产阶级文艺史上新的篇章！

（原载《红旗》1974年第7期）

反映新的人物新的世界的革命新文艺

——谈革命样板戏的历史意义和战斗作用

北京大学、清华大学写作组

早在十九世纪末期，当无产阶级革命和无产阶级专政这一“新的历史纪元正在到来”的时候，恩格斯就曾经期望革命文艺家用新的作品“来宣告这个无产阶级新纪元的诞生”。（《〈共产党宣言〉一八九三年意大利文版序言》）三十二年前，毛主席在延安文艺座谈会上又号召我们要表现“新的人物，新的世界”。在毛主席无产阶级革命文艺路线指引下产生的革命样板戏，就是表现无产阶级历史新纪元，反映新的人物、新的世界的革命新文艺。

革命样板戏是我国文艺领域两个阶级、两条路线长期反复斗争的产物，是实践毛主席的无产阶级革命文艺路线的光辉成果。它在无产阶级专政代替资产阶级专政的历史进程中，在马克思主义战胜修正主义的伟大斗争中，发挥着重要的作用。毛主席指出：“一个新的社会制度的诞生，总是要伴随一场大喊大叫的，这就是宣传新制度的优越性，批判旧制度的落后性。”在历史上，我国地主阶级专政代替奴隶主阶级专政的过程中，欧洲资产阶级专政代替地主阶级专政的过程中，进步文艺都曾经为新制度的建立和巩固制造舆论，促进了社会的发展。无产阶级专政代替资产阶级专政，是彻底推翻资产阶级和一切剥削阶级的伟大革命，它和历史上一一种剥削制度代替另一种剥削制度的社会变革有着根本性质的不同。无产阶级“不能从过去，而只能从未来汲取自己的诗情”（马克思：《路易·波拿巴的雾月十八日》），它必须同传统观念实行最彻底的决裂。无产阶级在这个历史阶段的一项十分重要、十分艰巨的任务，就是要创造和发展自己崭新的革命文艺，去战胜和代替一切剥削阶级的旧文艺，为防止资本主义复辟，巩固无产阶级专政，保护和发展社会主义经济基础服务。

但是，文艺历来是剥削阶级的“世袭领地”。在我国，被打倒的地主资产阶级，虽然失去了政权，经济基础也已经被摧毁，台上却还有代言人：在政治舞台上，混入党内的机会主义路线头子是他们的代言人；在文艺舞台上，帝王将相、才子佳人

也是他们的代言人。刘少奇、林彪等剥削阶级代表人物“不愿工农在政治上抬头，也不愿工农在文化上抬头”。他们破坏毛主席的无产阶级革命文艺路线，反对文艺为工农兵服务的方向，保护封、资、修的毒草，压制革命的新文艺，在文艺领域专了我们的政。这种情况引起了广大工农兵的极大愤慨。在无产阶级专政的新中国，决不能让牛鬼蛇神统治舞台！苏修叛徒集团利用文艺搞复辟活动，通过反革命政变，变无产阶级专政为资产阶级专政、法西斯专政的复辟丑剧，决不能让它在中国重演！国内外无产阶级专政的历史经验告诉我们：无产阶级在取得政权以后，如果不抓路线，不抓上层建筑，不抓文学艺术等意识形态的社会主义革命，就会党变修、国变色！

伟大领袖毛主席历来非常重视意识形态领域的阶级斗争。中华人民共和国成立以后，毛主席亲自发动和领导了批判反动电影《武训传》等一系列重大斗争，推动了政治战线的革命步步深入。一九六三年，毛主席针对文艺黑线专政的严重情况，从国际国内反修防修斗争的需要出发，又一次发出了改革文艺的战斗号召：“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。这要从调查研究着手，认真地抓起来。”在毛主席的号召下，无产阶级从文艺领域向资产阶级展开了新的进攻。

江青同志一九六四年七月五日在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上发表的《谈京剧革命》，就是一篇精辟地阐发了毛主席的光辉论点，指导这场革命胜利前进的重要讲话。

文艺战线多年的斗争教育了无产阶级：要扫除舞台上的牛鬼蛇神，必须同舞台上牛鬼蛇神的保护人进行殊死的斗争；必须要有无产阶级文化大革命这样伟大的政治运动，粉碎刘少奇、林彪反革命的修正主义路线，摧毁他们的资产阶级司令部，文艺革命才能夺取胜利，得到巩固和发展。同时，无产阶级又一定要下功夫抓好革命的样板作品。无产阶级只有创造出自己的样板作品，标社会主义之新，立无产阶级之异，体现“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”，才能巩固地占领文艺阵地，打掉反动派的棍子，把资产阶级从他们盘踞的最后角落里赶走，战而胜之，取而代之。在毛主席革命路线的指引下，马克思主义者率领革命文艺战士首先从京剧这个被地主资产阶级视为神圣不可侵犯的领域突破，搞出了一批革命样板作品。从此，工农兵英雄形象昂首阔步登上了文艺舞台，把颠倒的历史再颠倒过来，在文艺领域里实现了无产阶级对资产阶级的全面专政。这就给全国人民以很大的鼓舞：像京剧这样的顽固堡垒都能攻破，别的艺术形式，别的意识形态领域，就更有

信心去夺取社会主义革命的胜利。革命样板戏为无产阶级文化大革命的兴起作了有力的舆论准备，并在整个“文化大革命”过程中，在当前“批林批孔”斗争中，都发挥了巨大的战斗作用。

革命样板戏的战斗作用，最突出的是有力地宣传和捍卫了毛主席的无产阶级革命路线。“思想上政治上的路线正确与否是决定一切的。”毛主席的革命路线是广大革命人民的生命线，是我们胜利地进行反复辟斗争的根本保证。刘少奇、林彪从孔老二那里取经学道，利用文艺制造反革命舆论，集中到一点，就是反对毛主席的无产阶级革命路线，推行反革命的修正主义路线，复辟资本主义。革命舆论是与反革命舆论相对立而存在，相斗争而发展的。革命样板戏同反革命舆论针锋相对，坚持歌颂毛主席的革命路线，批判机会主义路线，具有高度的无产阶级党性，是我们坚持无产阶级专政下继续革命，反对复辟资本主义，坚持沿着社会主义道路前进，反对倒退的强大思想武器。

在无产阶级文艺史上，也曾经产生过一些好的或比较好的作品。但是，在社会主义这个历史阶段，坚持以马克思列宁主义路线为指针，站在路线斗争的高度，反映工农兵的斗争生活，把塑造无产阶级英雄典型作为社会主义文艺的根本任务，自觉地肩负起巩固无产阶级专政、反对资本主义复辟的伟大历史使命，这样的文艺是从革命样板戏开始的。

反映社会主义时期斗争生活的样板戏，是党的基本路线的形象化教材。《海港》、《奇袭白虎团》、《龙江颂》等作品，深刻地揭示了社会主义社会阶级斗争、路线斗争的客观规律，鼓舞我们坚持无产阶级专政下继续革命，时刻牢记无产阶级国际主义的责任，时刻警惕帝国主义、社会帝国主义对我国发动新的侵略战争，警惕一小撮阶级敌人的复辟活动，“胜利中须保持头脑清醒，征途上处处有阶级斗争”。这些作品有力地驳斥了刘少奇、林彪等贩卖的“阶级斗争熄灭论”和“唯生产力论”，打击了他们妄图改变党的基本路线和政策的罪恶阴谋。

反映民主革命时期斗争生活的革命样板戏，是毛主席革命路线的高亢激越的赞歌。《杜鹃山》歌颂了毛主席的无产阶级建军路线，批判了陈独秀、瞿秋白在党领导农民革命战争问题上的错误路线，也批判了林彪对革命前途悲观失望的右倾机会主义思想。柯湘与内奸温其久围绕着党指挥枪还是枪指挥党展开的斗争，对于我们识别那些阴谋夺权的反革命两面派，具有现实意义。《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《红色娘子军》、《白毛女》、《平原作战》等一系列作品，都热烈地赞颂了毛主席关于人民军队和人民战争的光辉思想，强调建立农村革命根据地，以武装的革命

消灭武装的反革命，地下斗争则对武装斗争起配合作用。这就鲜明地体现出中国革命的根本特点，批判了李立三、王明不要农村革命根据地的机会主义路线，也批判了刘少奇之流鼓吹的“议会道路”、“地下工作中心”论等修正主义货色。革命样板戏是站在党的无产阶级革命路线的高度，热情讴歌革命战争的壮丽诗篇，它完全不同于一切修正主义描写战争的文艺，宣告了“反火药味论”、“离经叛道论”的彻底破产。这些作品提供了中国共产党及其领导下的广大革命人民，同国内外阶级敌人进行长期斗争的历史经验，对于我们分清什么是正确路线，什么是错误路线，都有很大的教育作用。今天的斗争是过去斗争的继续。阶级斗争的规律告诉我们：一条错误路线在历史上已经被粉碎，已经作了政治结论之后，还会有人为它翻案，而且往往会通过文艺作品表现出来。李立三路线和王明路线早就垮台了，但吹捧这些机会主义路线的文艺作品，在修正主义文艺黑线统治时期还很时行；高饶反党联盟被击溃之后，他们还利用小说、电影进行反党活动；众所周知的《怒潮》、《海瑞罢官》就是为彭德怀翻案的大毒草。翻案的目的是为了复辟，就是“以昨天的卑鄙行为来为今天的卑鄙行为进行辩护”（马克思：《〈黑格尔法哲学批判〉导言》）。革命样板戏再现了中国革命历史的本来面貌，回击了机会主义路线的无耻挑战，揭穿了它们伪造和污蔑革命历史的卑鄙行径，因而成为明辨路线是非、进行路线教育的生动教材。

政治路线是以一定阶级的世界观做思想基础的。革命样板戏之所以能成为宣传毛主席革命路线的有力的思想武器，这是因为它坚持按照无产阶级世界观来改造世界，同传统观念实行最彻底的决裂。舞台占领，既是政治占领，也是思想占领。工农兵英雄形象占领舞台，也就是用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想占领舞台。封、资、修旧文艺是地主资产阶级维护和传播孔孟之道和资产阶级思想的舆论阵地，里面塞满了忠孝节义、三纲五常、因果报应、投降卖国等等反动透顶的货色。林彪之流却把这些东西视为至宝，如蝇逐臭，从中吸收反革命的思想“营养”，并千方百计地把这些毒素散布出去，妄图“兴”封、资、修文艺的“灭国”，“继”帝王将相、才子佳人的“绝世”，“举”南霸天、黄世仁、龟田之类的“逸民”，把社会主义的中国拉回半封建半殖民地的旧社会去。革命样板戏用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想，对千百年来统治文艺舞台的反动没落阶级的意识形态进行了一番空前未有的大扫荡，揭露了孔孟之道的虚伪性和反动性，迎头痛击了林彪反党集团的复辟活动。它是讨伐孔孟之道的一篇篇富有战斗力的檄文，又是共产主义世界观的一曲曲响彻云霄的凯歌。

林彪、孔老二不是都鼓吹“生而知之”、“上智下愚”的唯心史观吗？革命样板戏粉碎了他们这套剥削有理、压迫有理、造反无理的反动哲学，满腔热情地歌颂了历史的创造者人民群众。它生动有力地表明，中国共产党领导下的革命人民最有远见、最有力量、最有智慧。在他们面前，那些自命为“上智”的反动派，谁也逃脱了覆灭的下场。

林彪、孔老二不是都鼓吹所谓“仁义”、“忠恕”、“中庸之道”吗？革命样板戏以马克思主义的阶级论戳穿了这个阴险的骗局。它说明被压迫者与压迫者之间的斗争，是你死我活的阶级斗争，丝毫谈不到什么“忠恕”、“仁义”、“中庸”。“风狂红旗舞，雨猛青松挺”，革命样板戏是马克思主义斗争哲学的颂歌，它帮助我们进一步认清林彪“两斗皆仇，两和皆友”的反动实质，鼓舞我们坚持无产阶级的革命专政，永远在斗争中前进。

林彪、孔老二不是都要把剥削阶级的一套丑恶思想，贴上“共同人性”的商标吗？革命样板戏深刻地揭示出：这种剥削阶级的人性论，是反动派腐蚀群众、破坏革命的工具。温其久挑动农民军下山时，搬出了所谓“骨肉之情”、“兄弟之谊”。鸠山妄想用“母子之情”，瓦解李奶奶的革命斗志，并且向李玉和贩卖“人不为己，天诛地灭”的剥削阶级人生哲学。然而，“人说道世间只有骨肉的情义重，依我看阶级的情义重于泰山”，这是无产阶级革命者对剥削阶级人性论的响亮回答。李玉和在这场两种世界观的激烈搏斗中，以崇高的共产主义理想，和大义凛然、视死如归的革命英雄主义气概，斗得贼鸠山胆战心惊，斗得王连举无地自容；斗得刘少奇、林彪之流的反动人生哲学、活命哲学、叛徒哲学，臭不可闻。武装到牙齿的日本军阀，在精神上被手无寸铁、身陷囹圄的李玉和完全击败了。这就叫作：“道高一尺，魔高一丈”！革命者用无产阶级世界观武装起来，就能气壮山河，势如破竹，摧毁敌人的反动思想武器，使敌人“软硬兼施全落空”。“历史本身就是审判官，而无产阶级就是执刑者。”（马克思：《在“人民报”创刊纪念会上的演说》）革命样板戏对舞台上的牛鬼蛇神所进行的历史审判，怎能不使现实生活中的牛鬼蛇神兔死狐悲，恐惧万分！让那些开历史倒车、搞复辟的反动家伙，像鸠山那样在我们无产阶级高大英雄形象面前发抖吧，这是革命样板戏对阶级敌人具有巨大打击力量的明证！

革命文艺主要是通过英雄形象感染人、教育人的。革命样板戏运用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法和“三突出”的创作原则，塑造的高大完美的无产阶级英雄形象，高就高在具有高度的阶级斗争、路线斗争和继续革命的觉悟，美就美在他们是马克思主义、列宁主义、毛泽东思想武装起来的新人。他们

是我国亿万工农兵群众的艺术再现，又成为鼓舞他们的光辉榜样。杨子荣、李玉和、郭建光、方海珍、严伟才、洪常青、江水英、赵勇刚、柯湘等英雄形象，激励革命人民胸怀祖国、放眼世界，以“无产者等闲看惊涛骇浪”的豪迈气魄，发扬反潮流的革命精神，投身三大革命运动，推动社会主义事业胜利前进，“要把那世界彻底变个样”！革命样板戏对培育我国青少年一代茁壮成长，造就千百万无产阶级革命事业接班人，起到了重要作用。“做事要做这样的事，做人要做这样的人”，这是铁梅学习革命前辈立下的战斗誓言，也是今天年青一代“立志学英雄”的共同心声。他们牢记杜鹃山上、椰林寨中、阳澄湖畔革命前辈经历的峥嵘岁月，学习黄浦江边、公字闸头英雄人物继续革命的战斗业绩，树立远大的革命理想，“争做时代的新闻将”，“让青春焕发出革命光芒”，为在地球上消灭人剥削人的制度，使整个人类都得到解放而英勇斗争。

革命样板戏深刻反映和热情歌颂了我国“新的社会经济形态，新的阶级力量，新的人物和新的思想”，是代表广大人民群众的利益、推动历史前进的革命文艺。在人类历史上，曾经发生过各式各样的文艺运动。但是，有哪一次文艺运动曾彻底实现了工农兵占领舞台呢？有哪一次文艺运动与剥削阶级的思想体系实行了彻底决裂呢？又有哪一次文艺运动与亿万人民结合得如此紧密，产生了如此深远的影响呢？没有，从来没有。地主资产阶级上升时期的文艺运动，终究还是宣传剥削阶级的社会制度和思想体系，为少数人服务的。刘少奇、林彪、周扬一类骗子，吹捧欧洲“文艺复兴”和“启蒙运动”创造了“人类最先进、最自由、最民主的文化”，说那些作品已经塑造出“新型的人”，这是别有用心的欺骗。所谓“最自由的文化”，其实是资产阶级有最大的自由霸占舞台。所谓“新型的人”，其实是新的剥削者代替了老的剥削者。虽然“文艺复兴”和“启蒙运动”在历史上曾经起过进步作用，但在今天的世界上，帝国主义、社会帝国主义的文艺早已走上了穷途末路。什么抽象派、野兽派、爵士乐、摇摆舞，腐朽透顶，糜烂不堪！资产阶级已陷入了无可挽救的精神危机和文化危机。

“风景这边独好。”以革命样板戏为代表的我国无产阶级新文化，正放射出灿烂夺目的光辉。无产阶级文化大革命以来，革命样板戏普及全国，深入人心；新的革命样板戏作品不断产生；在它的带动下，以工农兵为主力军的群众创作和演出活动蓬勃开展；好的和比较好的文学、戏剧、电影、音乐、美术、舞蹈、摄影、曲艺作品，如雨后春笋，大量涌现。文艺战线从来没有像现在这样欣欣向荣，生气勃勃。我国人民的文化生活，从来没有像现在这样充满革命朝气和战斗豪情。我们祖国的

精神面貌，正在发生日新月异的深刻变化。可以预期，在批林批孔运动的推动下，我国社会主义文艺园地上，必将出现一个百花盛开、万紫千红的繁荣局面。

在大好形势下还存在着严重的阶级斗争。十多年来，两个阶级围绕革命样板戏的搏斗一直很尖锐。刘少奇、林彪一伙和中外反动派从来也没有停止过对革命样板戏的污蔑、攻击和破坏。然而，无产阶级就是不怕骂，革命样板戏也永远是骂不倒的。“暴风雨更增添战斗豪情！”我们要坚持无产阶级的斗争哲学，对一小撮阶级敌人破坏文艺革命和攻击革命样板戏的罪恶活动，必须坚决打击；对那些拒不执行毛主席的无产阶级革命文艺路线，在他们所掌管的部门实行资产阶级专政的人，必须彻底揭露；对“突破样板戏的框框”之类的反动谬论，必须痛加批判。所谓“突破样板戏的框框”，实质上就是反对把塑造工农兵英雄形象作为社会主义文艺的根本任务，反对“两结合”的创作方法和“三突出”的创作原则，也就是反对毛主席的革命文艺路线，重弹“黑八论”的老调。这些都是政治上妄图否定无产阶级文化大革命，复辟资本主义的那股反动思潮在文艺上的反映。列宁指出：“我们的‘防止复辟的保证’是把革命进行到底。”（《关于俄国社会民主工党统一代表大会的报告》）当前，进一步揭发、批判林彪反党集团利用文艺搞复辟的罪行，继续深入开展文艺革命，巩固和发展无产阶级文化大革命的伟大成果，这正是批林批孔运动中的一项重要战斗任务。

用马克思主义占领文学、艺术领域是一场艰巨、复杂、长期的斗争，要经过几十年甚至几百年的努力。无产阶级早已下定决心世代代斗下去，“打不尽豺狼决不下战场”。无产阶级是新世界的主人，也是新文艺的主人，胜利永远属于战斗的无产阶级！

（原载 1974 年 7 月 16 日《人民日报》）

坚持文艺革命，反击右倾翻案风

初 澜

去年夏、秋，当教育界、科技界右倾翻案风甚嚣尘上的时候，文艺界同样很不平静：谣言纷起，浊浪翻滚。其攻击的矛头，肆无忌惮地指向毛主席的无产阶级革命路线，指向伟大领袖毛主席。

人们不禁要问，文艺界的这股黑风又是从哪里刮出来的？现在很清楚，风源还是出自那个党内不肯改悔的走资派。这就表明，文艺界的斗争，也不是孤立的、偶然的，它有深刻的政治背景，是无产阶级和资产阶级生死搏斗的一个重要方面。资产阶级在哪里进攻，无产阶级就要在哪里将它击退。现在是文艺战线反击右倾翻案风的时候了！

毛主席在一九六二年党的八届十中全会上指出：“凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论，总要先做意识形态方面的工作。革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样。”亿万人民参加的无产阶级文化大革命，就是从文化教育阵地开始发起的。代表着地主资产阶级利益的党内走资派，总是把教育革命、文艺革命视为眼中钉、肉中刺，必欲除之而后快。他们的反攻倒算，也是首先从这里下手。

文艺界的右倾翻案风有一个显著的特点，就是集中攻击革命样板戏，妄图以此为突破点，否定以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命，翻“文化大革命”的案，让修正主义文艺黑线卷土重来，取代“文化大革命”以来毛主席革命路线在文艺领域的正确领导，以达到从文艺舞台到政治舞台复辟资本主义的罪恶目的。

无产阶级文化大革命从兴起到现在，已经十年了。文艺界的十年，是旧貌变新颜的十年，是变资产阶级专政为无产阶级专政的十年。文艺革命带来的巨变，主要的标志，就是一大批革命样板戏的相继问世。对革命样板戏是肯定还是否定，一直都是文艺战线两个阶级、两条路线斗争的焦点。无产阶级的辉煌胜利，必然是资产阶级的惨痛失败。革命样板戏所展示的方向、道路，所产生的深远影响及其作为榜样的力量，使资产阶级又恨又怕，因此，他们总要制造各种奇谈怪论进行诽谤。党内不肯改悔的走资派制造了所谓“样板戏不能一花独放”的谬论，随之从阴暗的角

落就吹出了“样板戏阻碍文艺发展”的冷风。

革命样板戏究竟是“一花独放”还是促进了社会主义文学艺术的“百花齐放”？是“阻碍”还是推动了文艺创作的发展？这是一个必须辩论清楚的大是大非问题。

无产阶级文化大革命以来，在革命样板戏带动下，戏剧、文学、电影、音乐、舞蹈、曲艺、美术、摄影等都有所发展，特别是近年来，无论在质量方面或数量方面，更有新的飞跃。仅在最近两年到首都参加文艺调演的戏剧、音乐、舞蹈、曲艺、木偶、皮影的节目，就有一百九十多台。再拿曾经是比较薄弱的故事影片创作来说，近年来也加快了步伐，出现了不少思想性、艺术性都比较好的影片。可以断言，如果没有革命样板戏的带动，就很难出现像《春苗》、《决裂》、《第二个春天》、《闪闪的红星》、《青松岭》、《难忘的战斗》等这样一些优秀的故事影片。一大批表现了中国劳动人民勤劳智慧，体现了独立自主、自力更生方针的科教影片涌现出来了，有力地批判了洋奴哲学。广大革命文艺工作者，认真学习革命样板戏的创作经验，创作了大批新作品。全国各地的剧种、曲种，普遍移植了革命样板戏，有力地促进了这些艺术品种的新发展。至于群众性的业余文艺创作，这几年更是空前活跃，生气勃勃。总之，大量的事实证明，以革命样板戏为标志的文艺革命，促进了社会主义文艺的日益繁荣，促进了艺术品种和艺术风格的多样化，呈现出百花齐放、欣欣向荣的局面。

请问右倾翻案风的鼓吹者，你们攻击革命样板戏“一花独放”、“阻碍文艺发展”，根据何在？你们把眼睛瞪得那么大，可是对铁一般的事实，却一概视而不见，死死抱住一个不承认主义，硬给革命样板戏定下罪名，这不是太霸道了吗？革命样板戏这样一种革命的政治内容和艺术形式比较完美地统一的艺术珍品，赢得了广大工农兵的衷心赞美，他们争看样板戏，学唱样板戏，样板戏已是家喻户晓，深入人心。然而那个党内不肯改悔的走资派，竟然一次都不肯去看，还捏造说“现在样板戏都卖不出去票了”。这不是无中生有、造谣诬蔑又是什么？“文化大革命”之前，当旧戏充斥舞台时，上座率常常很低，有时甚至台下的观众比台上的演员还少，党内的走资派何曾说过“卖不出去票了”？对于文艺舞台上泛滥一时的封、资、修货色，他又何曾指出过那是地主资产阶级的“一花独放”？非但没有，而且热心提倡，赞不绝口。今天，当无产阶级的革命文艺刚刚占领舞台，他就气势汹汹地横加指责。两相比较，他爱什么，恨什么，站在哪个阶级的立场上为哪个阶级说话，难道不是一清二楚了吗？

革命样板戏是不是对任何文艺的发展都不“阻碍”呢？不见得，革命样板戏对

于社会主义文艺的发展无疑是促进，是推动；而对于那些封、资、修反动文艺的发展是决定地要限制，要阻碍的。这在无产阶级和革命人民看来，是大快人心的好事。不破不立，不塞不流，不止不行，不把封、资、修的反动文艺打倒，无产阶级的革命文艺是建立不起来的。“俏也不争春，只把春来报”，革命样板戏这报春的红梅，必然而且已经迎来了社会主义文艺的满园春色，并且展示了更加灿烂的万紫千红的前景。放社会主义文艺之香花，锄封、资、修文艺之毒草，这始终是无产阶级在文艺领域坚定的阶级政策。不肯改悔的走资派的所谓“独放”论，实际上就是要把革命样板戏这报春的红梅统统砍掉，从而抹杀社会主义文艺的百花齐放，让他所热心提倡的封、资、修反动文艺的毒草重新独霸舞台。

“世上绝没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。”不肯改悔的走资派为什么对革命样板戏那么切齿痛恨？一个重要的原因，就是由于革命样板戏塑造了一系列无产阶级的英雄典型。

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》教导我们：文艺应当为工农兵服务，应当表现“新的人物，新的世界”。十年前，毛主席亲切关怀下产生的《部队文艺工作座谈会纪要》明确指出：“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。”这一根本任务的提出，有力地体现了文艺为工农兵服务的方向。无产阶级培育的革命样板戏为实现这一根本任务，满腔热情、千方百计地塑造了一个个光彩夺目的无产阶级英雄典型，把帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神赶下了文艺舞台，在革命的文艺史上建立了不可磨灭的功绩。正因为如此，社会主义文艺的根本任务就必然招致资产阶级的攻击，他们总是认为这也“不科学”，那也“不妥当”，巴不得有朝一日无产阶级会放弃这一根本任务。那个不肯改悔的走资派所以一直不看革命样板戏，就因为工农兵英雄形象占领了文艺舞台而心里不舒服，联想到被赶下舞台的牛鬼蛇神，就更其黯然神伤。一九六四年，《奇袭白虎团》剧组为他组织专场演出，演员已经化好了装，但他就是执意不看，却偏要看吕剧的一出旧戏《姊妹易嫁》。十年后，他不但仍然坚持不看革命样板戏，而且对学习革命样板戏经验而创作的优秀作品也非常反感。电影《春苗》，他看了一半就拂袖而去，连声斥之为“极左”。相反，凡是和革命样板戏唱对台戏的作品，或者歪曲工农兵形象的作品，他就一见倾心，亲自出马，大力撑腰。总之，无产阶级支持的他偏反对，无产阶级反对的他偏提倡，就是要同无产阶级对着干，同《纪要》提出的社会主义文艺的根本任务对着干。是不是主张工农兵英雄人物占领文艺舞台，实质上就是承认不承认工农兵群众是我们国家的主人。党内走资派反对文艺歌颂和塑造工农兵英雄人物，就是代表资

产阶级，否定工农兵群众在我们国家的政治地位。

资产阶级攻击革命样板戏的再一个重要原因，就是因为革命样板戏的创作经验总是强调反映阶级斗争。这当然也触痛了他们的神经。

马克思主义认为，阶级斗争是历史发展的直接动力，是社会变革的巨大杠杆。而修正主义者则非常害怕这一真理。“资产阶级‘希望’限制阶级斗争，歪曲并缩小它的概念，磨钝它的锋芒。”那个党内不肯改悔的走资派，抛出“三项指示为纲”的修正主义纲领，以目乱纲，以目代纲，目的在于否认阶级斗争这个纲，复辟资本主义。其理论基础就是阶级斗争熄灭论。这一反动谬论流毒深广，在各个领域都有表现。在文艺方面，就是否认现实生活普遍存在着阶级斗争，反对文艺作品表现阶级斗争。在所谓“三项指示为纲”的煽动之下，什么“生活中并不是到处都有阶级斗争”呀，什么“强调写阶级斗争就有点绝对化”呀，光怪陆离，不一而足。这些论调的共同特点，就是把矛头指向反映了我国各个革命历史时期阶级斗争的革命样板戏，反对在激烈的阶级斗争中塑造无产阶级英雄典型。他们甚至把革命样板戏在这方面和其他方面的创作经验统统诬蔑为“束缚创作精神”的“紧箍咒”，是作品“雷同化的根源”。其实，鼓吹阶级斗争熄灭论的人，他们自己是不熄灭的。从他们对革命文艺的反对声中，不就可以看出阶级斗争并没有熄灭吗？在文艺界，“文化大革命”以来的十年中，资产阶级哪一年曾停止过对文艺革命的进攻？历史和现实的经验告诉我们，阶级斗争熄灭论的乌鸦声聒噪得最响之日，恰恰是阶级斗争进行得十分激烈之时。那些反对革命文艺反映阶级斗争的论调本身，也正是意识形态领域阶级斗争激化的一种表现。革命样板戏占领文艺舞台，的确是修正主义宣扬阶级斗争熄灭论的一大障碍。他们为了打开复辟的道路，就一定要在大肆攻击革命样板戏的同时，极力为《三上桃峰》、《不平静的海滨》等受过批判的毒草、坏作品翻案，进行反攻倒算。煽阴风，造谣言，瞬息间似乎毒草不毒了，坏戏不坏了，黑画不黑了，香花也不香了。把文艺界这股颠倒黑白、混淆是非的右倾翻案风和教育界、科技界以及其他领域的类似情况联系起来，就足以说明：阶级斗争确实是“到处都有”，它的存在确实是“绝对”的。革命样板戏的创作经验强调表现阶级斗争，是“紧箍咒”吗？对了，对于你们所代表的资产阶级来说，岂止是“紧箍咒”，简直是千钧棒！是“雷同化的根源”吗？错了，你们所贩卖的阶级斗争熄灭论，才是真正修正主义文艺作品“雷同化的根源”。阶级斗争的存在谁也否认不了，革命文艺如果不去反映阶级斗争，就必然会滑到修正主义邪路上去。我们一定要遵循党的基本路线，坚持以阶级斗争为纲，努力反映阶级斗争的重大题材，努力反映无产阶级同资产阶级、社会

主义同资本主义、马克思主义同修正主义两个阶级、两条道路、两条路线的斗争，特别是要把反映无产阶级专政下和党内走资派的斗争作为重要的创作课题，使我们的文艺更加富于战斗性，更加深刻地反映社会主义时期阶级斗争的特点和规律。

当前文艺战线两个阶级、两条路线斗争的集中表现，归根到底，仍然是一个如何对待无产阶级文化大革命的问题。对于“文化大革命”前后文艺领域的状况，存在着截然相反的两种估计。无产阶级的结论是今胜昔。昔日的文艺界是被修正主义文艺黑线统治着，资产阶级专了无产阶级的政，正如毛主席曾经指出的，“许多部门至今还是‘死人’统治着”，文化部“如不改变，就改名帝王将相部，才子佳人部，或者外国死人部”。而今日的文艺界，无产阶级专了资产阶级的政，毛主席革命文艺路线阳光普照，社会主义文艺舞台到处莺歌燕舞。这一切，在资产阶级看来，却大不以为然了。他们是顽固的“今不如昔”论者。在党内不肯改悔的走资派眼里，文艺革命这一新生事物，这也不是，那也不是；经过“文化大革命”锻炼成长起来的新的领导班子和革命文艺队伍，这也不行，那也不行。总之，他是横下了心，要“整顿”一番。于是，策划于密室，点火于基层。他们妄图强迫文艺界有的老知识分子“上书言事”，攻击党的文艺政策，诋毁文艺革命的大好形势；当这种企图受到抵制时，居然指令旁人捉刀代笔，简直到了不择手段的地步！在所谓“整顿”令的煽动下，社会上顿时出现了一股吹捧“十七年”修正主义文艺黑线，吹捧旧文化部，吹捧“四条汉子”的妖风，公然叫嚷什么“对十七年的文艺要重新估价”。为修正主义文艺黑线和旧文化部评功摆好，扬幡招魂，就是直接否定毛主席对解放后十七年文艺问题的历次批示，就是否定毛主席的革命文艺路线，让地主资产阶级的“还乡团”重新回到文艺界来称王称霸。一想到如此严重的资本主义复辟的图景，无产阶级和广大革命人民群众，每一个革命文艺战士能够答应吗？当然不能。我们只有一个回答：无产阶级文化大革命的胜利成果，决不允许轻易丧失，必须用战斗来保卫！

无产阶级和资产阶级之间的斗争，从来就是针锋相对的。资产阶级越是仇视和攻击以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命，我们就越是要珍惜它，热爱它，捍卫它。当前，各条战线反击右倾翻案风的斗争，是无产阶级文化大革命的继续和深入，关系着党和国家的前途和命运。我们一定要在以毛主席为首的党中央的领导下，深刻认识这场斗争的实质和意义，狠批“三项指示为纲”这一修正主义纲领，深入开展革命大辩论，夺取无产阶级文艺革命的新胜利！

（原载《红旗》1976年第3期）

戏剧本体理论

对京剧表演艺术的一点体会

梅兰芳

京剧的表演艺术，如唱腔、音乐、身段、动作，与宽大的行头、脸谱、长胡子、水袖、厚底靴、马靴、船桨等是有密切关系的，而且是自成体系的，我们谈到艺术改革，必须在原有的基础上仔细研究，慎重处理。

解放以后，我们废除了跷工，隐蔽了检场，这在澄清舞台形象上是有成就的，但对于脸谱，就不能这样做。有些定型的脸谱如三国戏里面的曹操、关羽、张飞等，已为人民群众所熟悉，那目前就没有改的必要，这些人一出场，不用自己报名，观众就知道他是什么人，歌剧表演的习惯，需要开门见山，集中地来表现，这是和话剧基本上不同的。可是有些碎脸、破脸形象恐怖丑恶的部分，是应该加以修改的。我收藏了从明朝到近代的脸谱国画，看出来是由简单而趋复杂，其中说明了发展过程，但是如果把这许多脸谱拿起来比较一下，有的发展得很好，也有新的不如旧的，这就需要摆在面前仔细地评判鉴定，加以提高。我这些年来，每逢和外国戏剧家谈到中国戏剧的时候，他们总是提到脸谱，我送给他们的脸谱模型和图片，他们都很感兴趣，认为这是戏剧上东方民族形式的特征。我们今天所要研究的问题，应该不是取消而是如何去芜存精地加以整理。此外如宽大的行头、水袖、长胡子、厚底靴等，和京剧中的表演、歌唱、说白，都是属于夸张性的，我们如果没有整个计划，只是枝节地把胡子改短了，靴底改薄了，并不能够解决问题。

关于旧剧布景问题，现在有了许多不同的意见，拿我个人的经验说，大部分旧剧目是不适用布景的。因为京剧的表演方法是写意的，当演员没有出台的时候，舞台上空洞无物的，演员一上场，就表现了时间与空间的作用和变化，活的布景就全在演员的身上，马鞭一打，说明了走马；船桨一摇，说明了行船；转一个圆场，就过了好几条街，或者是千山万水；更鼓一响，就说明了黑夜或天明；由于时间和环境的变动太快，布景就追不上，所以在旧剧目里使用布景，局限性很大。据我的经验，只有在排演新戏的时候，可以使用布景。

我的古装戏如《天女散花》、《嫦娥奔月》、《西施》、《太真外传》、《洛神》、《俊

袭人》等都用了布景，虽然有些不免幼稚，但当时我愿意在这方面进行一些尝试。例如《洛神》，在洛川之会一场，舞台上另外搭一个台，布出岛屿的景，我在上面连唱带舞活动到半小时；《太真外传》的《舞盘》，杨贵妃在圆形的桌子上歌舞，也增强了歌舞的气氛；《俊袭人》是独幕剧，台上布着书房卧室两间立体的全景，所用的陈设道具，都是打我家里搬去的。偏重于写实的方法：演员在这种环境当中表演，唱词就只能减少，对白势必加多。由此可见，布景是与表演有密切关系的，写剧本的时候，就要把布景都设计在里面，这样使用起来，就比较调和一些。

关于现实主义的表演体系，我认为在京剧改革上是非常重要的，上面说过：活的布景就在演员身上，因此演员的艺术创造就成为头等重要的任务。许多老前辈们，虽然不知道现实主义的名词，但是他们的表演，恰符合这个道理，他们对钻研戏情戏理，体会人物性格是下了极深的工夫的。我记得有一年夏天在中和园看谭鑫培先生演《碰碑》，第二场出场时他使了一个身段，把两手藏在白胡子的下面，表示寒冷的意思，我就觉得气候变了，有寒冷的感觉，几乎忘了那时是六月的盛暑，我是一个演员，尚且被他深深地带进戏里面去了，其他观众更无怪乎都看出了神。他把杨老令公兵败荒郊、内无粮、外无草、救兵不到、望子不归的气氛全部表达出来了，因此才会有那么深刻的反应。我同杨小楼先生合演《长坂坡》时，他见了糜夫人那种恭敬、忠诚、惊慌、着急的样子；还有《别姬》里面霸王被困垓下悲歌慷慨的神情和音节，都如同身临其境一样，我现在闭上眼就能很清楚地想起这些情景。老先生们常常对我讲：假戏真唱，要设身处地地琢磨每一个剧中人的身份、性格。就拿京剧演员表演时装戏这个问题来说吧，在《一缕麻》这个戏里，贾洪林、程继仙、路三宝几位先生分扮各角，就都演得自然逼真。贾先生接了这个剧本之后，他在家里费了好几天的心思，根据剧情的需要创造了人物性格，丰富了台词，在林如海劝他的女儿上轿一场的大段道白当中造成了高潮，观众都感动得流下泪来；程先生的傻公子，路先生的二娘，也都演得入情入理。因此我感觉到：每一个演员只要掌握了现实主义的表演方法，是无往而不利的，也是艺术表现上最高的法则。今天在戏改工作当中，我认为重视演员的艺术修养，发扬现实主义的传统精神，是应该作为一个重点来进行的。

上面我虽然介绍了几位老先生表演时装戏的成就，但京剧是否适宜于表演现代生活的问题，却还是值得更慎重地加以研究的。我曾经演过五六个时装戏，最末一个是《童女斩蛇》，以后就只向历史歌舞剧发展，不再排演时装戏了，这是由于我感觉到：京剧表演现代生活，究竟有很大的限制，即如《斩蛇》一场，是全剧的高潮，

可是穿了时装，就不能手持宝剑，只是用一把匕首（小刀），在舞蹈方面无法有很好的表演。还有，时装戏，大半唱词少对白多，慢板几乎使用不上，主要的曲调是摇板和快板。虽然我在《一缕麻》等戏里面也使用了慢板反二簧，当时的观众也接受了，但是，我唱了一个时期，就愈来愈感觉到不调和，因为唱起来生硬。穿了时装，手势、台步、表情、念白完全不是京剧舞台上固有的一套，而是按照现实生活表演，除了唱时有音乐伴奏，不唱时音乐就使用不上了。总的说，是完全脱离了原有的体系，因为京剧的表演方法是夸张放大的，它主要的特点是歌舞并重的，如果表演现代的日常生活，不能不考虑采用新的表现形式，在风格上是与原有的京剧艺术形式不一致的，经过了这一番尝试，我就不再排演时装戏了。根据我的经验，京剧虽也可以，而且确也表演过时装戏，但并不是最适当的，京剧的主要任务，在目前还该是表演历史题材的歌舞剧。以上是我的一些不成熟的意见，希望同志们作深入的探讨。

（原载《戏剧报》1954年第12期）

对中国戏曲音乐的现实主义传统的一点理解

马 可

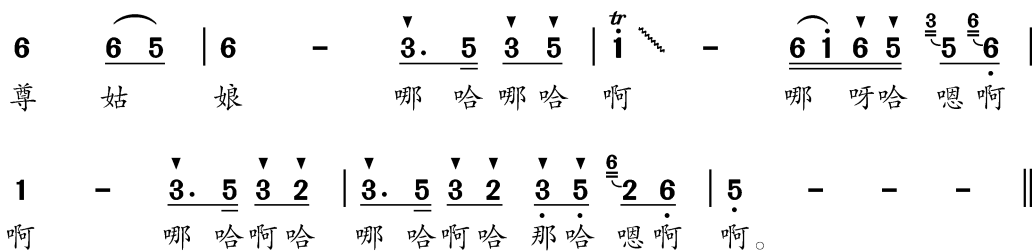
中国戏曲是有人民性和现实主义传统的，这一点似乎没有人怀疑了。但在音乐上是不是也这样呢？看法就有分歧。

当然，并不是对戏曲音乐中所有的问题大家都有着不同的看法，例如：戏曲音乐的广泛群众基础、戏曲音乐与民间音乐——特别是民歌和说唱音乐的密切联系、戏曲音乐与中国语言的生动结合……在这些问题上，一般的看法似乎是没有多大出入的。分歧的焦点集中在戏曲音乐是不是表现了人物性格，是不是反映了生活的真实这个问题上。有人以为：戏曲音乐中贫乏的曲调、固定的板眼、千篇一律的程式……这些阻碍了人物性格的表现。离开剧本和表演，音乐没有独立存在的价值，根本谈不上有什么音乐形象；但也有人以为戏曲音乐的各种曲牌、板眼、套数是中国戏曲数百年以来形成的一种独特的表现手法，这种手法的特点就是以高度的简练和概括性将人物性格分成不同的“类型”，演员只消根据这些“类型化”的曲调——例如悲哀类、高兴类、愤怒类、生腔、旦腔、丑腔等——再予以加工，就可创造出典型来。

这些意见接触到音乐的现实主义中的基本问题。它不仅关系到对中国戏曲音乐遗产如何估价，也关系到中国戏曲音乐今后怎样发展和戏曲改革音乐工作中的一些做法问题，所以很有研究一下的必要。

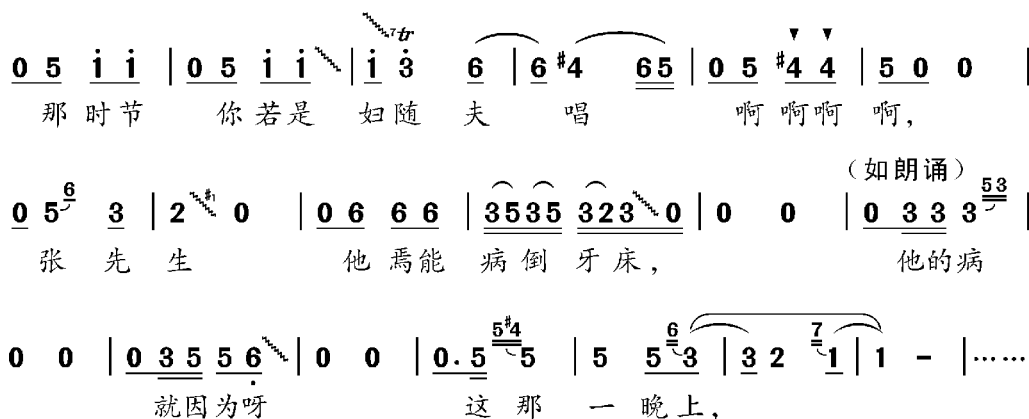
在音乐的现实主义的范畴内，要求戏剧音乐表现人物性格——也就是说，要求表现人在各种事物和事变面前所抱的具体态度和所产生的情感，以及这种态度和情感的发展——这是十分公允的和应该的，那么中国戏曲音乐，按照其传统的表现方法，是不是合乎这种要求呢？

我们不妨从戏曲中举一些例子来看：第一届全国戏曲会演时，著名豫剧艺人常香玉演出的《拷红》曾给大家留下深刻的印象，她在这出戏中创造了一个聪明、活泼、有正义感的斗争性的红娘的形象。她的这种创造，不仅表现在表演和剧作上，同时也表现在音乐上。例如红娘见到莺莺报告张生病况时的唱腔：



这是一句慢板的起板，但却不是一般的起板，加了“哪哈啊哈”等花腔，结果使三个字的旋律绵延了二十二拍。在这中间使用了几个跳动较大的装饰音，以及由弱而强带有顿音意味的处理法，这些都极力地表达出一个年轻、活泼、甚至有些调皮的女孩子的口吻，并烘托出喜剧的气氛。

这种意图在下面几句中表现得更为明显：



好一个伶牙俐齿的红娘！你看她是怎样一语道破张生的相思和二人的爱情。在音乐上装饰音的使用、轻声的顿挫、连续的切分音以及后来转入朗诵体的旋律和有意的小停顿（中间缀以过门）……这些都加强了语调的风趣，衬托出红娘爽朗的性格以及她与莺莺之间的不同于一般主婢的亲密关系。

但这里红娘也并非被描写成为一个饱经世故、油腔滑调的老虔婆，她只是一个天真、热情、富有同情心的年轻姑娘，因此她在为二人的爱情而奔走中有时也开些无伤大雅的玩笑（同时也试探了二人的真情）。例如她在渲染张生病情的严重和爱情的急切时带有哭腔，但实际情况并不这么严重（红娘心里明白），如果按照一般的河南梆子中的哭腔大放悲声未免太煞风景，破坏了喜剧气氛，也不符合当时的人物心情。这里，常香玉在唱腔上是这样处理的：

$\underline{0} \underline{5} \underline{\underline{5 \dot{7}}} | \underline{\dot{7}} \quad 0 \quad | \underline{0} \underline{2} \underline{5} \underline{5} | \overset{\#4}{\underline{3}} \overset{tr}{\underline{3}} \quad | \underline{0} \underline{3} \quad \underline{2} | \underline{2} \underline{2} \quad \underline{2} |$
 说 一 句， 叹 一 声， 泪 如 雨 降，

$\underline{2} \underline{1} \quad \underline{\dot{1}} | \underline{\dot{7} \dot{1}} \underline{\dot{7} \dot{1}} | \underline{\dot{7} 0} 0 \quad | \underline{0} \underline{5} \underline{\dot{1} 5} | \underline{\dot{1}} \quad 0 \underline{\dot{1}} | \underline{\dot{1} 6} \underline{5} |$
 俺 红 娘， 心 肠 硬，

$\underline{5} - | \underline{5} \underline{6} \underline{4} \underline{3} | \underline{2} \underline{1} \underline{\underline{2 \overset{5}{3}}} | 2 - | 2 - | 2 - |$

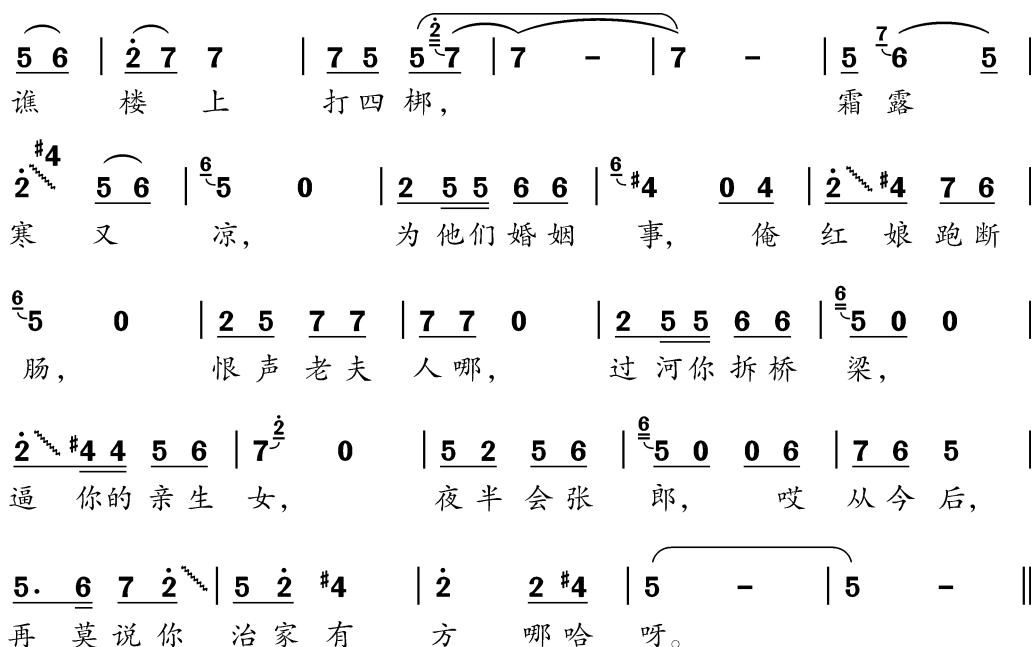
(如朗诵)

$0 \quad 0 \quad | \underline{0} \underline{5} \underline{5} \overset{5}{\underline{\underline{5}}} \overset{5}{\underline{\underline{\#4}}} \underline{3} | \overset{2}{\underline{\underline{\#1}}} \underline{\underline{0}} 0 \quad | 0 \quad \underline{\underline{0 \overset{3}{2}}} | 0 \quad \underline{0} \underline{5} | \underline{2} \underline{0} \underline{5} \underline{2} |$
 我 的 小 姐 呀， 我， 我 见 他 也

$\overset{tr}{\underline{5} \underline{5.}} | \underline{5.} \quad \underline{\underline{5 \overset{5}{2}}} | \underline{2} \underline{2} \underline{2} \quad | 1 \quad \underline{\underline{7 \dot{6}}} | \underline{\underline{6 \overset{\#4}{4}}} \underline{\underline{\overset{4}{5}}} | \underline{5} - | \underline{5} - ||$
 悲 伤。

这种处理法是很符合当时红娘的心理状况的：她有些调皮。试看“泪如雨降”后四个小节的拖音，尤其是最后两小节轻巧的顿音（看过这出戏的同志该还记得她在这时的掩口一笑，动作与腔调的节奏是多么协调），刻画出她这种的神气，令人禁不住善意地骂她一句：“恶作剧的丫头！”但是她又不真的幸灾乐祸或漠不关心，她对于二人的爱情和张生的相思是充满同情的，因此唱到“我见他也悲伤”处自己也感动起来了，“悲伤”后一个延长的颤音令人感觉到她的这种热情。

以上是红娘性格中的一些方面，现在看另外一些方面：当张生莺莺相会，红娘在西厢外寒风中等候时的一段感怀的咏唱——



这段音乐有着铿锵的节奏、跳荡的旋律，与前面几段呈现出鲜明的对比，在一般河南梆子的腔调中也是很突出的。这里，张生的相思解决了，礼教的大防突破了，红娘也分享着胜利者的心情向代表封建势力的相国夫人吐出快意的、尖锐的斥讽。反复的 $\underline{x\ x\ x\ x} \mid x\ 0$ 的节奏，使得这种情绪逐渐加强，最后收束在几个连续的五度及八度音程的跳进上，显得格外有力，感到痛快淋漓！

但是红娘毕竟还是一个女孩儿家，对于他们两人这次的幽会不能不引起一些羞答答的感觉，同时又想到这事可能产生的后果，不能不非常担心。为了表现这种心情，常香玉在这里引用了河南曲子中的“哭洋调”和“银纽丝”，使它们互相糅合同同时又与河南梆子的音调统一起来（曲谱甚长，此处略）。我们不能说引用得完全没有缺点，但无论如何她是在忠实地表现人物思想情绪的前提下引用的。而这段音乐的确表现了一般河南梆子曲调中所没有的或不擅于刻画的诚恳挚切、语重心长的情绪。这样就丰富了河南梆子的音乐，扩大了它的表情范围。

这里无暇对整出戏的音乐逐句分析，但从以上所举的一些例子来看，在中国戏曲中的音乐并不是以冷酷的态度仅仅作为剧诗和表演的附庸，而是以积极的态度创造性地去配合、补充和发挥文学和舞台形象的效果，从而使戏剧中的人物性格在我们心中凸现出来。我们在剧场中时，受着人物的感动；我们走出剧场，人物的形象在我们回忆中经久不忘。不能设想一种置身局外的、毫无生气的音乐不会破坏情绪

反而帮助演员感谢我们，留下难忘的印象。

以常香玉在《拷红》中的创作方法为例，她完全不是从什么“类型化”的曲调出发，而是从人物的心理活动出发，在人物对于各种事物和事变的具体态度上，表现出各种不同的语调和情绪。因此我们说中国戏曲音乐是能够表现人物性格的，这种剧作方法是符合现实主义的基本精神的。

至于离开剧本和表演，音乐有没有“独立存在”的价值，这都关乎我们对戏剧音乐应如何来评价的问题。既然歌剧是综合的艺术，既然戏剧音乐应该成为戏剧的一个有机组成部分，难道可以用所谓音乐能否“独立存在”来作为我们衡量其价值高低的唯一标准吗？显然地，戏剧音乐不是纯器乐曲（虽然它包括器乐曲），因此不能以器乐所具有的各种特点来不多不少地要求戏剧音乐。戏剧音乐也不是单纯的歌曲（虽然它常从民间歌曲中吸取素材），因此也不能以歌曲的各种特点同样套到戏剧音乐上面去。

诚然，中国戏曲的每一剧种只有有限的曲调，在这些曲调的范围内来表现丰富的生活情节和复杂的人物性格是有很大的限制性的。正因为如此我们才看到并不是任何剧种表现任何生活题材都收到同样效果。有些剧种演出某些节目是成功的，演出另外的节目却是失败的。这种差别有时并不是由于剧本的不同或表演的水平相悬殊，而是由于音乐的不同。例如：评戏的音乐（旧有的）擅长表现被压迫妇女的悲苦情绪；秦腔音乐则高亢而激昂（有人说秦腔音乐始自荆轲刺秦皇时高渐离击筑而唱的歌声，这自然是没有什么科学根据的，但未尝不是由于情绪的类同而引起如此的附会）；桂剧音乐颇为飘逸潇洒，川剧音乐则带有不少喜剧气氛和幽默感……反过来说，在目前像《宇宙锋》那样的内容难以设想用湖南花鼓戏的音乐来表现，而《刘海砍樵》也不能硬塞在西皮原板的情调中……这些都恰足以说明戏曲音乐是在反映生活现实的基础上，在具体的历史条件和社会环境下长期发展形成了各种不同的风格特点。如果戏曲音乐只是剧本和表演的附庸，没有将生活情绪予以提高和加工，那么问题就变得很简单：中国戏曲音乐只是一种根据方言的差别而形成的朗诵调（其实真正好的朗诵调也还是需要将生活情绪予以一定的加工的）——然而事实并不是这样的。

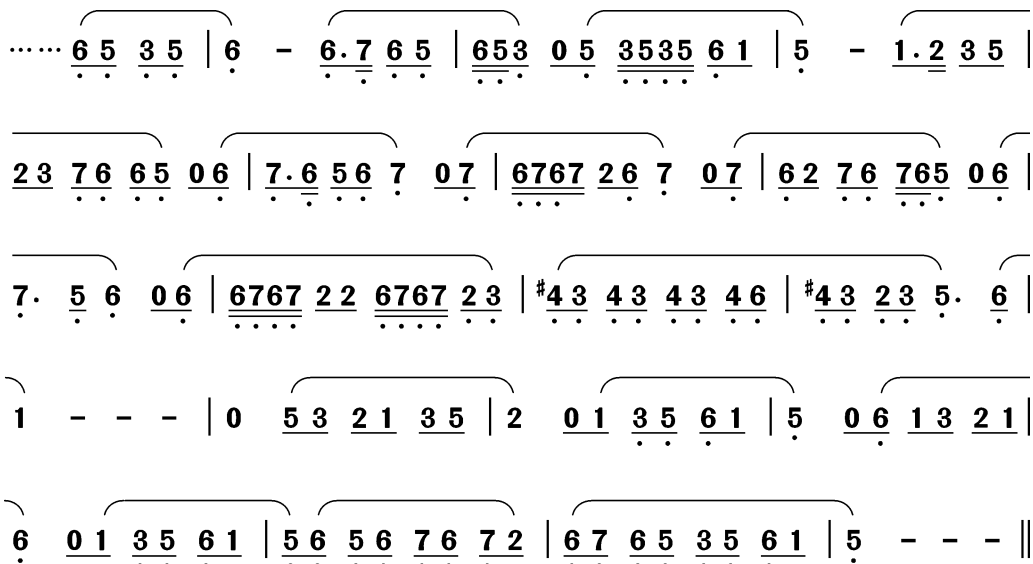
我们承认戏曲音乐的现实主义传统，并不等于把过去的东西理想化，把一切特征都说成是天大的优点，是高不可攀的现实主义的顶峰。

中国戏曲是在封建社会的时代背景中产生和发展的，这就给戏曲的发展带来两个不利的条件：其一是广大人民生活非常困苦，并且被剥夺了受教育的权利，这样就使戏曲（尤其是各种地方小戏）只能在群众业余的和半职业性的条件下进行活动，缺少专业性的分工。艺人们的劳动非常繁重，没有充分条件从事文化和艺术修养方

面的进一步提高；其二是封建统治阶级的帮闲者们对于戏曲进行篡改和歪曲，并广泛散布着他们的思想影响。这些都大大地限制了中国戏曲中现实主义因素的进一步发展。戏曲音乐的固定曲牌和板眼的办法便是在这样的历史条件下产生的。固然，我们首先应该从这些东西中寻找并发扬过去天才的艺人们的光辉创造，肯定其现实主义的成分，学习其方法与技巧（比方说，戏曲音乐中丰富多变的节拍和节奏的处理办法，在我们新的歌剧创作中是应该好好地学习的）。并且，对于这些东西在群众中已经形成的习惯力量，对于它们在使戏曲成为一种广泛的群众性艺术中所起的作用，要有适当的估计。过低地估计这种作用是不对的，这样就会使我们产生一种急躁心理，想在一个早上便把这些“落后的”东西取消，而以完全新创作的曲调代替它。但是，我们也反对从另外的角度对它们作不适当的估价。譬如说：中国戏曲的曲调是“类型化”的，而这是一种高度集中的现实主义表现方法，艺人们通过“类型化”就可达到典型的创造。这种看法就意味着我们对戏曲音乐不要再加以什么发展，只要保持着这几种“类型化”的曲调就可以了。这种看法也是将“典型”和“类型”的关系即特殊和一般的关系本末倒置的。我们知道——如我们在前面所举的一些例子中看到的——戏曲艺人们在进行创造时总是从具体的人物条件出发，对所表现的角色作细致的心理分析，从这当中寻找适当的表现方法，创造出形象来。他所根据的方法，所继承的“语言”也正是前一代艺人在现实主义的道路上所积累下来的积极经验，而不是一般化的所谓“类型化”曲调。“经验”总是具体的。如果前一代艺人留下的只是一些形象性非常不鲜明的一般化曲调，那么我们就很难解释戏曲音乐为什么会被广大人民爱好了。实际上人民爱好戏曲中的曲调也是非常具体的，比如他爱好京戏，那么挂在他嘴上的或者是谭鑫培的《卖马》，或者是梅兰芳的《宇宙锋》，或者是程砚秋的《荒山泪》，而绝没有爱好一种抽象的什么原板或二六的。就是王殿玉的三弦拉戏，他还是模仿某一名演员的某段名唱腔的。自然，并不是所有艺人都能达到高度的创造性，有不少艺人是用照葫芦画瓢的办法将别人的腔调硬搬到自己所要创造的人物身上，这种不是从特殊到一般而是从一般到特殊的方法倒是有点像“类型化”的创作方法了。然而这正是我们所要批判的违反现实主义精神的方法。采用了这种方法，不仅不能创造出什么典型形象，就是原有的音乐也有泯灭的危险。在戏曲发展的历史上并不是没有这样的例子。

中国戏曲的发展过程中同时也滋长着形式主义，这也影响着现实主义因素的发展。首先是封建帮闲者把这些“村歌野唱”变成了“红氍毹”上的东西以后，就按照他们的趣味尽量地雕琢，尽量地典雅，使得戏曲变成盆景古玩一类的东西，以致

脱离人民。昆曲是不用说了，京戏何尝看不出一些痕迹？在行腔的婉转细腻一方面大概很少有抵得过京戏的。我们承认这在丰富了曲调性、扩大了表情范围这一方面是有过积极意义的，但同时也滋长了不顾内容只去卖弄腔调的倾向。其他地方戏曲又常以京戏为学习和模仿的榜样，在学习过程中好的坏的都一并吸收了进来。例如评戏“悲调”的拖腔常吸收西皮或二黄的腔调，称为“迷子”。这本来未尝不可，但发展到后来越来越在行腔的曲折华丽上用功夫，你可以听到类似这样的句子——



一个拖腔“啊”字唱了将近二十小节（有时后面还要再加上一句“哎呀我那杀了人的天哪”，至少还要再增加四小节），完全脱离了内容追求曲调的转折回环以获得最后煞尾的延长音中某些观众的喝彩声（当然，这是旧社会时的例子）。这样的“提高”是没有什么积极意义的。

今天在戏曲改革的音乐工作中，如何理解“传统”是一个很重要的问题。我以为，所谓传统首先就是过去艺人们的现实主义创作方法，所谓尊重传统或继承传统首先就是学习研究他们已达到的成就，并在这基础上补足和发展他们在过去的社会条件下所未能充分发展的地方。对传统采取虚无主义的态度是不对的，将传统看成十全十美不可改变或将传统中一些非现实主义的成分当成是最好的东西也是不对的。只有正确地分析、研究遗产才能够真正地继承它。

本文中的观点有错误的地方希望得到同志们的指正。

（原载《人民音乐》1955年第7期）

国剧要略·演法的特点

齐如山

谈到国剧的演法，那特别的地方就更多了，特别的地方就都是要紧的地方。还是我常说的几句话，就是：

万不可以看写实剧的眼光，来批评国剧，因为写实剧好的地方，在国剧中都要不得；反之，在国剧中好的地方，在写实剧中都要不得。

为什么这个样子呢？因为话剧以写实为主，越像真越好；国剧来源于歌舞，处处避免写实，倘有地方像真，那不但是出了原则的范围，且是格格不入，非常不顺眼。兹大略先谈谈它的来源。

国人向来以为国剧来源于唐明皇之梨园子弟，所以戏界称为梨园行，学者这样说法，社会中也都是这样说法，我也跟着这样说了几十年。这话自然不能说是错，但是间接的，而不是直接的，大致是唐朝的梨园子弟，共数百人，分若干队，但只是歌舞，不演故事。传到了宋朝，便改名曰歌舞队，仍只是歌舞。到了元朝，由这种歌舞队中，又特创造了一种舞，名曰杂剧，这是国剧的起发点。按宋朝歌舞队的舞法，已与唐朝之梨园子弟有别，而有许多规矩更是不同。比方说：宋朝的歌舞队，每次在皇帝面前歌舞时，未上场之前，先念四句勾队词，是引该队上场之意；到场中各歌舞队员都站好之后，再念一段致语，这段致语的意义，大致总是恭维皇帝，及说本队情形的话；致语念完，便开始歌舞，歌舞完，立定后，再念四句放队词，该歌舞队才下去；再上其他歌舞队时，也都是如此。这种勾队词，致语，放队词，都是由文学家撰拟，如苏东坡、欧阳修、辛弃疾、文与可、司马温公等诸位文集中，都有这种文章，这是唐朝梨园乐中没有，到宋朝才添入的。杂剧的构造，虽于歌舞之外，加演故事，但演出的仪注规矩，与歌舞队尚无二致，在演的时候，仍然还得念勾队词，致语，放队词，所以说国剧不是由梨园子弟直接而来。杂剧最初虽也用这些勾放队词及致语，但日期久了，变化自然难免。以后的国剧变成两派，一是杂剧，一是传奇。杂剧虽仍用原始的名称，但演法变化的较多，这也有他的原因：杂剧始自宋朝，到元朝才大发达起来，元宋为两朝，且有华夏蛮夷的分别，习惯及嗜

好上当然不一样，所以剧本的构造改变了许多，只是出场所念之诗，尚有致语的一些意味，末尾所谓“题目”、“正名”等规矩，亦似有致语的道义，然似来源于小说。还有一层，是极该注意的，就是历朝的承应戏。什么叫作承应戏呢？就是专演给皇帝看的戏。这种剧本，在清宫内收藏的很多，我国剧学会收藏的也不少，其中有许多种还有致语的形式，且有明说是致语的。最初我以为这只是清宫承应戏的特别结构，后来又得到了康熙初年的钞本，及明朝两种残缺本，才知他不是始自清朝，最后看到商务印书馆出版的孤本元明杂剧，末了十几种，都是承应戏，不过校刊者对此未下过功夫，未曾注明介绍，所以大家都不知他是承应戏就是了。其中有明朝的，有元朝的，有几种特别注明是致语，才知道这种承应戏的结构，六七百年的工夫，没什么大变动，这也因为承应戏就永远是给皇帝看，只因皇帝不想改，也就永远未改，不像民间的戏，看的人多，意见就多，编剧演剧之人，为生意起见，不能不迎合观众的心理，年代一久变化就大了，这也是一定的情形。由这些承应戏的结构规矩来测量，可以断定杂剧最初是要勾放队词及致语，与其他歌舞队是一样的，不过后来起了变化就是了。

至于传奇的结构，则保存的旧式，较杂剧为多。按传奇原名南戏，始自南宋，与北宋创始之杂剧，可以说是风马牛不相及，何以倒比后来之杂剧，保存的旧式还多呢？这大概是因为永远在华夏观众之前出演，大多数有传统的习惯，所以更动较少，到现在整本传奇的结构，有许多地方，还保留着旧日的规模，例如：每本传奇的第一折，总是开场家门，前半段多是述说本编剧人的身世，后半写本剧事迹之大概，这便是由致语而来，此后又往往念四句诗或词，末云一言未尽，早望见某人来也，或上场来也，等等这些话，这便是勾队词的性质。到了梆子皮簧，变化的愈多，去古愈远，然刚出场所念的上场诗、引子等等，最初还带勾队词的形式；念诗之后的一大段话白，名曰定场白，亦仍有致语的性质；一场演完后下场时所念之对联，或留一句唱词，转身唱完再下，及各种情形，亦都是由放队词改变而来。文字如此，动作也是如此，在宋朝歌舞场，当然是在皇帝面前。歌舞队未进场之前，先要预备，把穿的戴的，都要齐整，每人自己都须检查一番，这与现在大阅兵之情形相同。现在戏中的规矩，于这种地方，尚未完全遗失，比方：一出门帘，立帘外，先整冠，再捋须，再左右一看，这是看装束的意思；再抖袖，此时的抖袖，是掸衣上鞋上之尘土的意思；再端玉带，此亦系整理玉带之意，以上是男子的做法。女子还多一种整理鞋的身段，花旦可以直做提鞋之式，青衣则左右往后往下两看便妥，各事做完，才往前行。这所有的做工，都是如歌舞队上场之前预备之义。走至台脸正中间，念

引子，回头入坐，念诗，通名，念大段定场白等等，通通都是由致语变化而来。每一出，或一场，演完后，下场之前，念一副对联，这便是放队词的意思。总之他大体的规矩，还是宋朝歌舞队的规模，虽然变化了许多，但还存留着许多的旧形式，有迹可循。以上只不过是谈了谈出入场的情形，其实不只如此，就连戏中其他的地方，有此迹象者还很多，不必一一尽举了。

国剧既是由歌舞队嬗变而来，他当然还是以歌舞为原则，虽然加添了扮演故事，但仍以歌舞为重，所以他的演法，与话剧截然不同。话剧只能把剧词说得合理入神，表现得入情尽致，能够把剧中人的性情精神，及本段的要义给烘托出来，便算是好脚。若国剧则不止此，除上边所谈念词合理入神，表现入情尽致外，还得歌唱得好，动作得好，才能算是好脚。这与西洋之歌剧相同，一生没有好嗓音，则万不能成一歌唱家，有好嗓音而不善歌唱，更不能成一歌唱家。不过西洋歌剧的演员，与中国歌剧的演员，情形又有些不一样，又各有各的难处就是了。西洋歌唱家之难处，是专歌唱，果能嗓音好，歌的好，便可成为大名脚，但这就很难，不但须有天赋，还得自己用苦功，这是他难的地方。但是果能歌唱，便可一生吃着不尽，其他条件都不重要，这是他较为容易的地方。国剧的演员，工作较为复杂，技艺也还有许多门类，有好嗓音又能歌唱，固然可以算是好脚，但只能算是次等的名脚，不足为训，如北平从前之许荫棠、刘鸿升等等，虽然也享名一时，而戏界人则颇轻视，以其除歌唱外，其他技术都不及格也。不似西洋只能歌唱便足，这是国剧演员较难的地方。可是虽无好嗓音，不能以歌唱见长，倘其他艺术，如表情，台步，架子，身段，等等，果能优越，亦可算一名脚，如钱金福、贾洪林等等，都因闖中，嗓音失润，几乎是一句也唱不出来，然仍不失为名脚，虽拿钱不及名脚多，但观众人人欢迎，本界尤为佩服。这总算是国剧的演员，虽不能唱，也可以算名脚。这是国剧演员，较为容易的地方。

戏界老辈有一种议论，说国剧演员在台上，有六种要素，这六种要素，都够水准的，方能称为好脚。六种要素，平常简单言之，只说是有六个点，这六点都是什么呢？

第一点 必须嗓音好，倘嗓音不好，那任凭多会唱，也不会好听。

第二点 必须会唱，倘不会唱，则嗓音多好，也一样的不会好听。

第三点 身材须长得好，比方唱旦脚，身体必须细长才好看，净脚则必宽高才好看，倘短粗的身材唱旦脚，那是绝对不会美观的。

第四点 必须会动作，剧界名曰身段好，其实就是舞的姿式好。

第五点 面貌必须美，旦脚固然要美，生净等脚也要美，不过是另一种美法，倘长的丑八怪的样子，谁还来看？

第六点 必须会表情，倘不会表情，则面貌虽好，也是呆板不会美观，而且是没有神气，可是倘面貌不美，专靠表情，那是你越表情，观众越讨厌。

国剧的要素是歌舞，所以他一切的事情，都不能离开歌舞，所有的器具，应用的东西等等，都是用以帮助歌舞的，兹在下边分类大略谈一谈。

声 音

声音者即是由口中发出来的声音。世人只知道，所有的歌唱为歌唱，而不知所有声音也都是歌唱；离开歌唱意味，便是要不得，不过可以分作几个等级就是了。

一级歌唱

一级歌唱，也可以说是纯粹的歌唱，这是人人知道的，不过种类极多，在皮簧班中，固然只有西皮、二簧、四平调、慢二六、慢板、快板，等等十几种，然弋腔班、昆腔班、梆子腔班、滇腔班，甚至滴笃腔、哈哈腔、蹦蹦腔等班，全国约有六七十种，也都各有他的腔调歌唱，此处不必详谈，总之凡有音乐伴奏者都是这一级。

二级歌唱

凡念引子，念诗，念对联等等，都归这一级。因为确有韵调，人人知道与平常说话不同，可是没有音乐随着，且只名曰念，而不叫作唱，所以归此级。

三级歌唱

一切话白都归这一级。话白也必须有歌唱的意味，知道的人就很少了，但是他不能离开歌唱，所以一切话白，都有韵味，有顿挫，有气势，有音节，有时须快，有时须慢，有时拉长声，到时候要用他叫锣鼓，止锣鼓，等候锣鼓，所有的念法，都要与音乐配合，这非歌唱而何？

四级歌唱

凡因哭、笑、嗔、怒、忧、愁、悔、恨，以至咳嗽等发出来的声音，都要含歌义，都属这一级。或者有人疑惑，这些声音怎能算作歌唱呢？殊不知一切不许写实，必须要有歌义，偶尔像真，便算要不得。哭法，笑法等，都有百余种的分别，只咳嗽一项，便有二百余种之多，人之身分性格不同，咳嗽便不一样，音乐不同，场合不同，咳嗽也都不能一样，但此必须当面学之，方能容易明了，余在《国剧概论》中，已较详言之，兹不多赘，比方老生咳嗽，永远用嗯痕二字，其他可推想而知。

以上这些情形，只有国剧有之，各国都没有，真可以说是特色。此外还有一种特别的情形，虽不在本文范围以内，亦可以略谈几句。国剧中如弋腔昆腔，以至各省的腔调，男女都可以合唱，惟独皮簧则不如此。老生、小生、花脸、老旦、青衣等等，都各行有各行的腔调，不但工尺不同，有时连板眼快慢，也不一样。比方老生的腔，不但旦脚不许唱，连老旦花脸也不许唱，同时慢板、西皮或二簧，旦唱两句，生唱两句，旦唱时尺寸较慢，生唱时则较快。

动 作

动作即是舞，戏中一切动作，绝对不许写实，小花脸偶尔可以写实，乃是以出规矩的写实动作，来招人笑乐；观众所以笑乐，也就是因为他出了规矩。正经生旦等等，绝对不许。戏中成片段的舞，有时还容易看出来，至于各种表现舞，就有不容易明了的了，再谈到一切的小动作，就更难知道了。总之它一切的动作，都要改成舞的姿式，有不能改成舞的姿式者，也要把它改成美观的动作，倘再实在不能改成美观的动作者，他便删去不用，另行设法用另一种方式替代，这乃是戏中不可移易的要素。成片段的舞，可分三种，兹分别着大略谈一谈：

表现词句的舞

这种在昆曲中最多，唱的词句是什么意思，它就怎样的舞法。比方《醉打山门》一戏，唱“树木槎桠”，就得形容出树木槎桠的姿式来，唱“峰峦如画”，就得形容出峰峦的形势来。再如《游园惊梦》一戏，唱“原来姹紫嫣红开遍”，就得形容出各花开遍的姿态来，唱“但这般都付与断井颓垣”，就得形容出断井颓垣的情形来。所有的舞，都是如此，这正是中国古舞的原理，凡舞必有所像者是也。傅毅《舞赋》中云，舞之容生于词者也，即是此义。

表现心事的舞

这种是用面部的神气，全身舞的姿式，把满腹心事，烘托出来。比方《宁武关》一戏，周遇吉一出场的各种身段，就是此义，他的心事是，不守宁武关，对不住家国，对不住良心。因守宁武关，而尽忠成仁，虽然情甘愿意，但老母也必要丧命，这是极痛心的事情，想请老母远离，老母又不肯，心中异常难过，所以唱词中，有“败北非因畏敌狂，怪高堂倚门凝望”等句。再如《铁笼山》一戏，姜维观星种种身段，也是如此，他是借观星象，来测量敌情，以至怎样抵挡等等这些意思。戏中这种地方很多，如《奇双会》，夫人被拉入衙门，赵宠之上场等，及二本《虹霓关》，

东方氏思春之身段等等都是如此。

表现做事的舞

这种舞戏中尚不少，较量成片段的还有几种，比方起霸，乃是形容扎束之舞，因为起霸是预备大阅，或上阵之前，整齐装束之义，所以他所做的身段，都是整理衣冠装束之舞式。趟马则所有身段，都是驰马的姿式。走边乃夜间行走之义，一切身段，都要表现出夜间行路之舞式来。洗马、备马等等，也都是如此。动作改成舞式，这种最多，例如上马、骑马、乘船、上下楼等等，都各有其舞式，不知者以为手持一马鞭，就算骑马，两面车旗，就算乘车，未免简单可笑，其实他各有各舞的姿式。比方上马之式生净旦各有不同，而文人武人，亦各有异。乘船也是如此，虽只是两手划船，但其姿式，则大有分别。上下楼的舞法，分别更大且更难，不过目下青年脚色，都不能十分明了了。

加入舞式之动作

例如掂手，弹汗，作针黹，一指一示，等等都是如此。比如弹汗都是用中指无名指，在额上一抹，便往外一弹便足，但戏中则不许，因如此则无舞式也，必须于弹之前，先把手往里往上，绕一小圈，再弹出去，此一小圈，便是舞式。因为国剧都是利用曲线来表现，且用曲线的方式，指示司乐者之注意。这种最优美的是指示，意思是指与某人看一件事情，这是戏中最美的创造，指的时候，头、手、臂、腰、腿、足，应该怎样的动作，都有详细的规定，但此非当面作出来看不可，而且我在《国剧漫谈》中，已谈的较详，此处不多赘了。

改为美观之动作

这种也很多，最普通者为睡卧、疾病等等。睡卧是不容易美观的，如《辛安驿》等戏之睡于帐子内，乃是后来所添写实的花头，不在规矩之内，所以生脚、青衣等，永远不会有。此无他，嫌他写实而不美观也，凡正经人都要隐几而卧，是坐在椅上，伏在桌上，如此则于动作时，可作出许多较美的姿式来。尤其是有病，任是病的要死，也不许躺下，这在写实剧中，是绝对说不出去的。

删去的动作

这种也不少，例如吃、喝、拉、撒，等等的事情。只有饮茶，用袖一遮，此袖各脚都有一定的姿式，亦是舞式，须要美观，此亦因饮茶饮酒，不易美观，且带胡须之脚，就不易饮也。拉撒两种完全删去，只要笑戏中如《小放牛》旦脚有拉在臭茅房的身段，只一蹲亦颇美观，然正经脚色仍不许用。吃饭是难得避免的，且剧词中，往往有这种情节，但实难美观，所以规定了三种办法，有官阶者则吹牌子，平

常人则唱几句，最简便者以饮酒代之。饮酒饮茶，都不许真喝，比方《打渔杀家》一戏。萧恩唱，“桂英儿打茶来为父解渴”，是明明说，渴了要喝茶，且脚端上茶来，交与其父，其父亦作饮之姿式，但不许真喝，乃避免写实也，要想喝还得特另饮场。

用曲线表现的动作

国剧动作用曲线表现之处极多。比方由此处到彼处。在台上绕一圈就算到了，倘有龙套或家人等，则两边之人各往里一走，往外一绕，再归原处，也算到了，这是大的曲线。主人或堂官在场上，家人或差官等，若由外边来，作进门式之后，还得往旁边一绕，再回禀事情，这是用曲线表现进门之后，还要走一两个院落之义，若家人或丫环由宅内来，则不用此。倘遇骑马的节目，若由家中或大堂上等地方上马，则须先绕一圈再上，这也是用曲线表现行经几个院落的意思，若住店等等则无须此，因其离上马之处太近也。这是较小的曲线。有时说马上加鞭，不能直接举鞭，必须先把鞭往后一绕，再扬起来。以及前边所说的掂手，弹汗等等，都是用曲线之义。这是最小的曲线，花样至多，不必尽举。

关于动作这层，我在《国剧身段谱》及《国剧概论》等书中，写的较为详细，可参看。

戏 台

戏台现在都叫作舞台，中国戏台确是舞台，与西洋舞台不同，严格地说，西洋舞台不能算是舞台，因为演歌剧或话剧，都没有舞，所以严格地说，还不能算是舞台，而且它是空空洞洞的一大间房，不过高于观众坐处就是了。它自台脸栏杆，一直到后台的后墙，整个是空的，毫无布置，毫无隔断。谁来演戏，谁就现布置，演何种的戏，就布置成该戏应用之房屋处所，照这样说，它岂不是只有一个有屋顶的空房，安得谓之舞台呢？中国之戏台则不然，你不要以为它太简陋，简陋只管简陋，但比较可以算一个舞场。第一它在前台后台中间，总有一槽隔断，前边就是舞场，后边就是预备一切的地方，有戏班来演，挂上一个幔帐，便可开戏。在乡间穷戏班，没有幔帐，也照样的演，不过不及有幔帐的好看耳。还有极重要的一层，大家不可不知，就是话剧即等于现场表演，国剧只是歌舞。所以话剧想表演某一段故事，便须把该一段故事应用的处所、器具、衣服、房间等等，都要照该段故事当时的真正情形，一样一样的，都布置好后，方能出演；倘不如此，则处所、房屋、衣服、器具等等，与该段故事所说的话，所表现的神气等等，都不会呼应，绝对不能像真，

这与拿住贼盗，命他在现场表演，同一性质。此语毫无讥讽话剧之意，因不如此便不能做到十分像真也。国剧则不然，它虽也是演故事，但是以歌舞为重，它所演的场所，只是一个舞场，所用的一切物器，都只是供歌舞所用，如桌椅板凳等等，都是用以帮助歌舞的。话剧安置布景，是要布置成为该故事所用的场所，国剧检场人搬移桌椅，只是要布置成这出戏所用的一个舞场，并非布置一个现场。总之是一个舞场，任何戏都可来演，一出戏，在任何舞场，都可以演。倘没有特别的情形，则没有特别的变化，所以通常只是一桌两椅。搬移桌椅的性质，就等于移动地毯，意思是前场舞所用地毯之地位，后场舞用着不合适，所以必须移动移动。倘一有布景，则一定是驴唇不对马嘴，把歌舞也给搅坏了完事。因为国剧每本，每出，每场，它的组织法，都是预备在舞场中演的，你要强把它搬到有布景的房间去演，那是绝对不会合适的。这话乍听，或以为新奇，其实很容易明了。比如：西洋一种大的跳舞，它一定要在舞场中舞，你若把它搬到房间里去，那舞出来能够合适么？就是勉强搬到大客厅里，或者可以将就，但大厅中所摆设的桌椅等等，是用不上的，国剧之有布景，其情形与这个没什么分别。这是国剧与西洋剧极两样的地方，也是国剧极要紧的地方，不懂此则绝对不能懂国剧。

因为它纯全是舞，所以它出场进场，都有很多的分别。按情形说，有起霸上，站门上，斜一字上，种种的分别。按声音说，有唱上，[导板]上，[数板]上，等等的分别。按音乐说，就更多了，有[长锤]上，[四击头]上，[散锤]上，等等的分别。下场种类虽较少，也有许多分别。总之只是上场，大约就有一百多种，几乎是不能稍差。此层余另有一书，曰《上下场》，附印在《国剧概论》之后，请参看。

衣 服

衣服，戏界名曰行头，即是舞衣的性质，它有特别的规定，也是绝对不许写实。不要看戏界行头那样多，其实文人只有三件：一是蟒袍，此为大礼服，上朝或办公时所用；二是帔，乃大领对襟，乃便礼服，办公或会客时所用；三是褶子，亦名道袍，乃大领大襟，纯是便服，平常所用。外表看戏界行头很多，其实只这三件，其余除武装外，都是这三种变化出来的，凡官场及仕宦人家都穿此。工商界之人，则只是穿褶子，不过褶子的制法，又有几种。武装则有靠铠、开敞两种。所有官员穿衣、戴帽，都不按品级，只按人之品行性格来穿。比方以蟒袍来说，皇帝穿黄的，

是不错的。勋贵穿红的，忠荇之臣穿绿的，莽撞人穿黑的，坏人穿杂色的。又如乌纱帽：大官戴长翅，忠臣正人戴长圆翅，较坏之人戴圆翅，小人戴尖翅。请问真的情形有这样的道理么？谁判断的他是坏人，他自己决不以为自己是坏人，倘皇帝认为他是坏人，便应该革职治罪，为什么留着他穿坏人的衣服呢？这可以知道他确乎不是写实，所以他不分朝代，上至盘古三代，下至清朝民国，也都是一律的穿法。不分地带，无论哪一国人，都是这样穿法，只是另有几种特别标识耳！如鞞帽，狐尾，等等都是。不分时季，无论冬天夏天，都是如此穿法，比方《南天门》一戏，在原故事的时间是冬天，且已经把曹福冻死，但旦脚仍只穿一极薄之青褶子。又如《打渔杀家》，萧恩说，将船摇到柳荫之下凉爽凉爽，照剧情是很热了，可是萧恩穿的还是那样厚。再者无论冬天演戏，夏天演戏，他也都是一样的穿法。以上这所有的情形，都是各国戏剧不会有的，此无他，他是特别规定，何种人穿何种衣服，不但不管等级，且不管冷热，这种的穿衣法，而用话剧的眼光来议论他，当然是没有对的地方。后来花旦之踩跷，乃是添的花头，乃写实的办法，不在旧规矩之内。关于行头盔头，余另有一书，早经出版。

胡 须

胡须乃老年人所用，是不错的，但也是特别规定，不是专为年老，老年人不一定挂须，青年人不一定不挂须。比方以《三国演义》中的人来说，吕布比刘备年长，而刘备挂须，吕布就不挂。赵云比诸葛亮年长，诸葛挂须，赵云就不挂。周瑜比孙权年长，孙权挂须，周瑜就不挂。此例甚多，不必多赘。它为什么这个样子呢？它也是像衣服，它是按人的性格来规定。比方说清高的人则挂三绺髯，富贵人则挂满髯，莽撞人则挂扎髯。各类人，各行人，挂须都有特别的规定。他所以如此者，就是配合舞的姿式，什么性情的人，应该怎样的动作，虽同是舞的姿式，但其动作有缓慢，剧烈，柔和，雄壮，种种的分别，所以衣服、盔帽、胡须等等，也都有特别规定了，因为这种种事物，倘一样不配合，动作起来不能美观，衣服盔帽既是按人的性情穿戴，则胡须也就不能不迁就人的性情了，这也是国剧最特别的地方，也是最要紧的地方。若用写实的眼光来议论他，自然没什么道理的。按国剧中胡须的样式，共有几十种，我另有专文详述，在《中国剧之组织》一书中，亦大略论之。《国剧浅释》中亦曾列入，请参看，不过近几十年来，有几种已废而不用了。

物 器

演戏所用的一切物器，戏界均名之曰切末，近来有人管它叫作道具，按切末与日本之道具，是有相同之点，但确有大不同的地方，因彼系做事应用之物，与平常者无异，切末乃完全是为歌舞应用的器具，可以说是舞具，与平常所用物器，性质完全不同，都有特别的规定，以不妨害舞的姿式为原则，绝对不许真的物器上台。比方以包裹一物来说，无论何种人员，都是用一红门旗一卷替代，因为他背在身上，不会妨害动作之美，例如《儿女英雄传》中，《能仁寺》一戏，十三妹身背黄金，去赠安公子，若背较大之包裹则一定臃肿难看，且于十三妹之身段，极有妨害。又如《翠屏山》一戏，石秀截杀海和尚，使他把衣服脱下，石秀包好，背在身上，带回使杨雄观看，倘真把这些衣服都背起来，这不但膨胀难看，而且于石秀以后所作之身段，就大大的不方便了，所以他只作包裹衣服之式，此亦系舞式，结果把衣服往后一撩，只把红门旗一卷背在身上，如此则对于一切行动，又利落，又紧凑。再如雨伞一物，亦只用门旗一卷代之，从前《清风亭》一戏，旦脚因避雨，举伞前跑，姿式非常美观，若用真伞，不打开不合道理，打开则系写实，与所作之身段舞式，处处不合，按西洋与日本，都有用伞之舞，但是纯全用以作舞之姿式，并非用以遮雨，更非用以作避雨式之舞。近来戏界多用真伞，那是完全外行，这始自龚云甫，从前没有，他用时前辈均讥笑之，今则相习成风矣。尤其是军事打仗，所用的兵器，也不是真正兵器性质，而是舞器，乃用它作形容战争之舞，此与庙堂上执籥，执翟，执干，执盾，同一性质。现在有许多人议论，说他不能演现在的武戏，这完全是外行话，请问哪一朝哪一国，用竹片刀，藤杆枪，打过仗？可是戏中自演黄帝战蚩尤，到前清《铁公鸡》，四千年的工夫，都是用它，何以单单不能演现在的呢？国剧在元朝，没有武剧，所以没有武生、武净、武旦等等的这些名目。明朝后叶及清初，虽已有武戏，但仍只是舞式，动作很缓慢优雅，此种打法，只名曰对，而不名曰打，至今仍是如此，如《对刀步战》一戏之对刀，等等都是。这一层余在《中国剧之组织》，及《国剧概论》中，皆曾谈之，兹不多赘。

脸 谱

脸谱一物，乃是东亚的特色，西洋人乍看自是不顺眼，但它有它的道理，万不

可用写实剧的眼光来批评它。它是形容人之性情神气，不是表现人之面貌色相。它的来源，大致可分为三种：

一是来源于北齐兰陵王。兰陵王勇而善战，但面貌不够威武，不足以震慑敌人，于是特制一面具，上战场时戴之，唐朝仿其事特创了一种舞，曰《兰陵王破阵乐》，后人效之，传流到现在。宋朝狄武襄也有此办法。

二是来源于神话。演神话的故事，对于神仙鬼怪等等，无法装扮，乃设法把各种形式，绘于面具之上，屡经变化，衍成现在之情形。

以上两种最初都是绘于面具之上，恐日久退色，乃上一层桐油，不但经久而且鲜明，按因为从前舞者不歌，故面具本是衔于口上，后舞者带歌，口中不能衔物，乃设法把他画在脸上，此实现在勾花脸之大致来源也。

三是来源于奸脸。因为奸臣没有真面目，他说的话与他的居心，完全两事，永远没有真面目向人，所以把他脸上涂一层粉，把真面目都盖住，露一种阴森肃杀之气象，以表现他的险诈；奸心稍轻一点的，则留脑门不涂，言其还有点真面目也，此类共分五种。

以上各节，余有《脸谱图解》及《脸谱说明》两书，言之较详，可请参看。

总之上边所说关于演法者的特别情形，都是西洋绝对没有的，都是国剧特殊的办法，把这些原理都明了之后，方能明了国剧，方能批评国剧。倘不明了这些情形，而要批评国剧，那是隔靴搔痒的。关于这所有的情形，有一部分，我已另有专书论之，兹不多写了。

（此文写于1955年。原载《齐如山全集》第3册，

齐如山先生遗著编印委员会1964年版）

生活的真实和戏曲表演艺术的真实

——谈舞台程式中关于分场、时间空间的特殊处理等问题

阿 甲

近年来，在对待戏曲表演艺术如何提高这一问题上，存在着这样的一种情况：即是许多同志想运用史坦尼斯拉夫斯基的戏剧理论来解决我国戏曲表演艺术问题。这原来是一件好事，可是当学习这种先进经验时，不是从中国戏曲的实际出发，而是从教条出发。本来是想借此来剔除掺杂在戏曲表演艺术部分中形式主义的东西的，由于错误地对待这个问题，结果是连戏曲特殊的表现形式也被反对掉了。表演上的形式主义究竟在哪里？抽象地讲讲很容易，可是一到排演场具体动起手来，头脑就不是那么清醒的了。他们往往将自然主义的东西拼命向戏曲的舞台艺术里塞进去，理论根据自然是现成的，就是那任何人也不敢反对的那两条铁打的原则，一叫“内容决定形式”，一叫“从生活出发”。这两句放之四海而皆准的普遍真理，一经教条主义者的理解，具体运用在戏曲艺术上，就要求演员在排戏、在表演的时候，反对运用“程式”，认为一个戏的形式，一个角色的性格外形，只能在排演场中在导演的启发之下根据角色的体会而后自然而然地产生出来，这叫作“从内心到外形”，有了“内心活动”自然产生完美的“外形动作”的理论原则，如果演员先掌握一套表演技术即我们所谓“程式”的东西，那就是在创作上犯了原则错误，那就不是“先内而后外”，不是“有内然后有外”，不是“从生活出发”，不是从“内容决定形式”的观点出发，而是从形式出发，成为典型的形式主义了。在这种只要有了内心体验、技术自然相应而生的理论指导下，当导演的和当演员的就不必去研究戏曲艺术的表演特点和它自己一整套的舞台规律，演员也更不必练功。曾经有这样的理论，戏改的目的，在舞台艺术上就是为了打破这种规律，破坏它的完整，从而产生新的面貌。这些人有意无意地采取自然主义的方法，或者是话剧的方法来评论戏曲表演艺术的真实或是不真实，依据这个尺度去衡量传统的表现手法，一经遇到他们所不能解释的东西，不怪自己不懂，反认为这都是脱离生活的东西，也就是认为应该打破，应该取消的东西；他们往往支解割裂地向艺人们提出每一个舞蹈动作（如云手、卧鱼、

鹞子翻身、踢腿、搓步等)，要求按照生活的真实还出它的娘家来，不然，就证明这些程式，都是形式主义的东西。老艺人经不起三盘两问，只好低头认错，从此对后辈再也不教技术了，怕犯误人子弟的错误，演员在舞台上也不敢放开演戏了，一向是装龙像龙，装虎像虎的演员，现在在台上手足无措，茫然若失，因为怕犯形式主义的错误。

近来，我看到有些名演员表演时，应该停顿的地方没有停顿，不该缓慢的地方把过程拉得很长，“打背躬”似是而非，向观众不敢正视；举动节奏含糊，静止不讲塑形；表情一副愁眉苦脸，身段老是缩手缩脚；一个好戏就那样松松散散平平淡淡过去了。据了解，这也是在台上力求生活真实，拼命酝酿内心活动，努力打破程式的结果。话又说回来了，我们所说以上的毛病，当然不是说一提到戏曲表演艺术的特点，就可以离开生活体验的原则，可以违反内容决定形式的观点，可以否认现实主义的创作方法，可以排斥史坦尼斯拉夫斯基学派的先进经验，绝对不是的。也不是说一称道戏曲优秀传统，那就完美无缺不容再有批判之处，这也绝对不是的。问题是做一个戏曲工作者，特别是导演工作者，不管你谈生活体验也罢，谈现实主义创作方法也罢，应该要求你懂得这一门艺术的特殊规律。绘画、音乐、舞蹈、文学、戏剧，都要体验生活，也都要学习现实主义的创作方法，这是共同的真理。但是当它创作时，是按照自己的特殊规律，运用自己的特殊手段来完成的，不然还有什么艺术形式呢？因为世界上没有一种创作方法可以脱离具体的艺术实践而存在的，也没有一种艺术实践可以脱离它自己的表现手段而存在的。生活，是艺术的泉源，艺术自然不能违反生活的真实；但艺术反映生活，不可能不通过它自己的特殊形式，因而也不可能不产生自己的特点。由于每一种艺术在表现手段上不同，这种艺术的真实，和所表现生活的真实就不同，各种艺术特点，在反映生活时都包含自己的长处和它的局限性，不能都是一个味儿。比方说，大家承认我们的食物名堂也是丰富多彩的，同是一种鸭子，南京的咸板鸭和北京全聚德的烤鸭就不同，其所以不同，是由于各自运用自己的特殊工具和特殊的制作方法，如果要求以全聚德烤鸭的手段去表现南京咸板鸭子的特点，那是不可能的。北京王致和的臭豆腐和砂锅居的砂锅豆腐的区别也是一样，如果要求砂锅居的办法炮制出王致和的臭豆腐来那也是不可想象的。豆汁加糖，不成其为豆汁，冰棍火煮，不成其为冰棍，一句话，抽象的制作法是没有的。所以，从事戏曲实践的人不研究戏曲艺术的特殊手段，只抽象地讲从生活出发，抽象地讲史氏体系的科学理论，那都要坏事的。在戏曲舞台上，脱离开戏曲表演的特殊手段，就没有戏曲艺术的真实，因而也不能反映生活的真实。

这里，我谈生活的真实和戏曲舞台艺术的真实，主要是从表演的角度来谈。这就离不开谈戏曲表演上一整套程式的问题。

(一) 在戏曲表演艺术上，表现了中国人民高度的想象力，
能以简陋的舞台形式，反映出深刻的、广阔的斗争生活

不管中国戏曲的表演艺术有多么特别，它不可能不是从生活中提炼而来，因为这一套艺术形式的形成，是随着表现简单的生活内容进而表现复杂的生活内容的一个长时期的艺术实践的结果。起初，只是以简单的形式反映一下农村周围的事情，如花鼓、秧歌、采茶之类的形式。情节简单，所谓“打不得官司，上不得朝”；人物不多，舞台形象，也不像今天那么完整。那时角色的造型大体只有三种：叫小生、小旦、小丑，俗称“三小”。上台的人不一定是职业演员，技术也不是那么复杂。渐渐觉得这样不过瘾了，要求在舞台上开开眼界，要将他们生活经历中所看到的、听到的事情，加上他们对这些事情的批评态度和艺术的加工，有血有肉地反映在舞台上。他们反对封建压迫，渴望婚姻自由，像《梁祝哀史》、《白蛇传》之类的戏就上台了；他们揭露忘恩负义，鞭打势利小人，像《秦香莲》、《杜十娘》、《红鸾喜》之类的戏上台了；他们歌颂仗义执言，威武不屈，像《十五贯》、《四进士》之类的戏上台了；凡孝亲、忠友、劝夫、杀子等在舞台上都有使人感动的情节和生动的人物形象（以上所指剧目，只是为了说明表演艺术的发展一般地提一下，并不涉及剧本产生的年代和时代背景）。至此，表演艺术又提高一步，人物形象的创造，比“三小”又复杂了。人民的创造力量是用之无尽，取之不竭的，他们更进一步地去探讨着宫廷生活，要求在舞台上反映国家大事，评论评论政治。他们反对陷害对国家、人民有汗马功劳的忠臣良将，如《杨家将》、《薛家将》、《岳家父子》等等的戏；他们歌颂反抗异族侵略的英勇事迹，如《正气图》、《串龙珠》等的戏；他们赞叹杀富济贫、打家劫寨、替天行道的梁山行为，如整本大套的水浒戏；他们也喜欢表现人们那种勾心斗角、针锋相对的聪明才智，如整本大套的三国戏。因为内容更复杂了，所以表演艺术也就更发展了。戏曲的表现形式基本是歌舞的形式，以歌舞形式来反映这样深刻、广阔的生活复杂性是不好搞的，因而把力量集中在舞蹈、表演的部分（所谓做派），创造一种特殊的方法，以求克服这个困难，这是有原因的。戏曲的歌舞形式，舞（表演及身段）是很重要的，道白也是重要的（俗称唱重四两，白重千斤），因为歌舞形式，一面是生活高度的加工，一面距离生活的自然形态更远，表达生活就不能那么直截了当，如果不在表演上想点特别的办法，不在塑造人物、刻划

性格上想点特别办法，就不容易充分地表达复杂的剧情和复杂的人物关系。戏曲表演艺术善用开门见山的办法，创造了生、旦、净、末、丑的造型作为创造角色的技术基础，这对发展戏曲的舞台形象是很有作用的。对角色来说，这种分行的形式，其中包含着概括各种人身份的、性格的、品质的、形象美恶的等意义在内。每一行又有文武之分，除此之外还有更具体的分法，如生行有生、末、外等，小生行有雉尾、扇子、穷生等，旦行有青衣、花衫、彩旦、贴旦等，净行有铜锤、架子花等，丑行有方巾、腰包等，这还是大体上分的，比较大的和历史悠久的剧种，分行都比较复杂，有些地方戏比京戏分得更细（分行是有道理的，但分得太细不等于更好。因为人物的思想性格，总是要靠演员的具体体验，分行再细也不能代替形象的创造）。这都反映了一种情况，即是表现的生活内容复杂了，艺术上的分工也更严密起来。戏曲表现形式的丰富和风格的多样化是其他国家所没有听说过的。例如：戏分文武，文的有重唱工的，有重做工的，武的有重靠把的，有重短打的，各行角色又都有它自己的看家戏，以发挥这一行的特长。这些表演，和它那丰富的舞台形象（当然结合剧本内容），在创造过程中，都是经广大的观众批准了的，这就不可能不代表人民的喜爱和愿望，因而，表演艺术中的人民性和现实主义也随着舞台生活领域的扩大而更加发展起来了。

（二）上下场的分场方法，是戏曲舞台表现方法的环节

戏曲剧中的区别，主要在唱。由于各地方的语言不同，影响到歌唱形式也不同。在舞蹈、表演上基本上是相同的。在风格上、派别上、作风上虽各有特点，但基本规律都是一样。戏曲的分场方法是戏曲舞台的基本形式，分场（上下场）这种舞台形式，在宋元时代的“勾栏栅”已经具备了。舞台就在平地，四面围以栏杆，舞台设有上下场门，上场门在舞台的右边，下场门在舞台的左边。抗战前的水陆班子，还有过这种形式，在上下场的门幕上边题有“出将”、“入相”字样。在宋元时代，这上下场门，有叫做“鬼道门”的。古人有首这样的诗：“扮演古人事，出入鬼道门”。这说明戏的故事情节，是通过角色和上下场的形式来安排的。角色的上场下场，有关全局结构。如那些场子要集中、要紧凑；那些场子就只需轻描淡写，起个衬托作用即可；有些故事情节，往往费很多笔墨写不清楚，可是有时只要一两次过场戏，也不要几句台词（有时一句台词也不要），就把问题介绍得清清楚楚的了。有时，为了照顾到角色的劳逸，照顾到角色上妆、下妆、换衣的时间等等，也在角色

上下场的安排中解决。但分场的意义，最主要的是表现在对于舞台空间时间的一种特殊的处理。它的特点是舞台上一脱离演员的表演，就没有固定地点和时间的存在。比如说，话剧也讲上下场，但意义和戏曲不同。话剧的上下场在舞台地位是固定了的；只要不换景，不论上下多少次，仍旧是那个地方，演员没有上场，具体的地点（布景所规定的）已经独立存在。戏曲舞台则不然，台上如无演员，舞台即不表示有任何地点环境的关系。过去舞台中间常常放一张有桌帔的桌子，两张有椅帔的椅子，这是一种抽象的舞台摆设，和剧情全然无关。只要角色一出“鬼道门”，具体的地点才开始规定，到角色一下场，这个具体地点又不存在了。比如《宇宙锋》要赵高上了场，才规定台上的所在地是相府；第二场要秦二世上了场，才规定台上的所在地是金殿。不仅是上一场和下一场的地点可以变动，就是在同场，地点也是不固定的。如我们观摩的上党戏《搜杜府》，三个大臣到杜府搜查，从前厅搜到后院，又从粮仓搜到马房，一直搜到水牢，看起来情节很紧张，到处都搜遍了，但是这些前厅、后院、粮仓、马房的具体特点，都只在同场表现出来。川戏的《赠绉袍》从须贾的馆驿到张禄的相府，也没有换场。你们演出《坐楼杀惜》的上楼，《水淹七军》的下水，也都在同场表现。还有一种情况，主要的人物在台中不动，几个龙套围绕着行走一转，吹打一个“风入松”之类的曲牌，地点就变动了。如《盗御马》的九千岁从德胜门去口外行围射鼠，如《法门寺》从宫殿到法门寺降香等，一个马趟百十里，驰骋沙场数十回合，在舞台上都是常见的事。至于时间的处理，它是和处理舞台空间的特殊手法一致的。如果说，几十里的路程只要跑一个圆场就到了，那么几十里路的跑路时间（大概几个钟头）只要几秒钟就行了。《法场换子》到《举鼎观画》，这两段故事中间相隔几十年，但在戏曲舞台上只要两场戏就得。《问樵闹府》书房一场，范仲禹痛念妻子、孩儿失散，只短短地唱了三段“四平”，简简单单地做了几个身段，不过三五分钟时间，便使人感到一个愁苦的书生，如何在寂静的深夜，熬过几更的时间。《文昭关》的伍子胥，因避难住在东皋公家，干瞪着眼睛，翻来覆去，睡不着觉，连唱带做，不过十几分钟时间，便使人有通宵达旦之感。这样的例子举不胜举，可是这种表现手法，只有在分场的舞台形式始能做到，如果一分幕一用真实布景，就将舞台的空间时间都固定了，这样，戏曲舞台的特殊手法，便要整套的遭到破坏。如果说将《秋江》这出戏，在天幕处布一片水景，表演艺术的真实就遭到破坏。第一，有桨无船，假的；第二，行船在水里只是打转转（圆场），假的；第三，陈妙常一路赶到河岸，上船之后，一个圆场立刻将岸道淹没了，这也解不通。其结果，既破坏了生活动作的逻辑，又破坏了景的逻辑，两者之间不

是互相帮忙，而是互相拆台。这样的例子很多，如何在戏曲舞台上合理地用景的问题，实在并未解决。要就是这样的解决法：将分场的形式改为分幕的形式；将戏曲靠表演艺术处理舞台空间时间的方法，改为话剧处理舞台空间、时间的方法。这种戏的形体动作，在尺寸上也许可以比话剧要放大一点，可是这样动作，只能表现人物的思想情绪，不能同时看到从表演中虚拟布景部分的那些优美，并富有说服力的身段作用，虽仍然有唱，可是那些配合身段的腔调和道白就被减弱了；虽仍然有音乐伴奏，可是那些配合身段富有表现力的打击乐器就不能发挥了。

戏曲艺术的发展，可能从中分化出一种可以分幕的形式来，使我们可以放手大胆地运用布景，现在有些剧种已经走这个路子（关于在现有的表演艺术基础上，如何合理地利用布景的问题，大家都在摸索，这里暂不谈它）。这种用分幕的形式来使用灯光布景，只要调和，观众也是欢迎的，我们不应反对，分幕形式的这一部分将来也要发展。至于在分场形式中用一点装饰性的景，只要不破坏戏曲表演艺术的统一，不限制戏曲舞台时间、空间的处理，那也未尝不可。但从传统表演方法来研究，我们必须理解分场的特点。分场是戏曲表演艺术的枢纽，没有分场的形式，也就没有虚拟的动作。正因是虚拟动作，它可以在一块四方有限的舞台面积，不受任何限制，整本大套地反映深刻广阔的历史生活。我们的先辈，处在长期的封建社会生活中，为了要在舞台上扩大天地，发挥了他们伟大的创作理想，克服了一切物质的条件的限制，忍受了一切封建压迫的苦痛，在长期的实践中，用尽心血，积累经验，创造出这种以分场为基础的独特的戏曲舞台艺术的表演形式。我们要十分爱护这份劳动人民的历史遗产，在传统的基础上来发展它。不能简单地这样看，以为今天物质条件大大提高了，戏曲舞台上应该发挥科学的性能，来改变旧时代人民由于科学不发达所形成的那套“落后”表现形式。我想，这是艺术，虽然也要利用科学，究竟和拖拉机代替老黄牛不同。其实，布景的运用，在过去并不是没有试验过，远在五代时据说在“舞队”的“折莲队”里，在舞台上装有假山（蓬莱山）傍有莲池。将绿色轻罗作地衣，画了水纹，莲中设有水兽、菱荷等物，池旁用皮囊做成吹风机，开动时风吹地衣，如波涛起伏荡漾。莲池有船，用辘轳转动，载舞女二百二十人鼓棹行舟，一面击拍唱歌周游于地衣之上（见中国舞蹈艺术研究会，舞蹈学习资料《宋代队舞》一文）。可是这种做法，已成为一种历史陈迹。故宫的“畅音阁”是个建筑华丽的宫廷舞台，舞台计上下三层，最底一层，设有布景机关，所演《地涌金莲》、《宝塔凌空》、《龙舟竞渡》、《闸道除邪》、《劝善金科》等戏，大都为神怪奇诞，神府仙境，布满舞台。当时还觉新奇，后来连慈禧太后也厌烦了。抗战前上海共舞

台、更新舞台演《西游记》、《红莲寺》等戏，灯光布景，也轰动一时，但终究不能维持下去。因为有了这些玩艺必然妨害戏曲的特殊表演。

现在戏曲舞台上，这种现象是常见的：往往一出戏里，或大场子用景，小场子不用景，或幕内用景，幕外不用景。这样，就常使人物生活在两种境界，一会儿是在真实环境中活动，一会儿又在虚拟环境中活动，使舞台处于分割状态，这是应该注意的。有些景实在多余：室似深不可进（因为透视愈深，人的行动就显得愈假，演员只能在台前一地区活动，他无法随着景的透视而缩小），门虽设而常关（有的景画了门，而动作又是虚拟的，因而那个门只能是虚设的）。总之，不从表演出发，而从布景出发，这样做法是不妥当的。

（三）唱、做、念、打，是统一于上下场舞台形式的表演规律

如果说，生活的真实，要求艺术地表演出来，那么，舞台戏曲艺术的表演规律，就是通过上下场的形式来表现生活真实的。但上下场本身是抽象的；它只有结合了唱、做、念、打始能完成具体的舞台形象，始能出现舞台空间、时间共同所组成的规定情景。《打鼓骂曹》中“相府门前杀气高，密密层层排枪刀，画阁雕梁双凤绕，亚赛天子九龙朝”，舞台上曹操的相府，原来没有这些排场，可是由祢衡唱的情绪和表演的情绪相结合把它描摹出来了，这是说唱；《秋江》的急水行舟，《杀惜》的登楼寻书，舞台上原来没有这些布景设置，可是由艄公、陈妙常和宋江的身段动作把它表达出来了，这是做；《七雄聚义》的（见盖叫天的朱仝）“青峰密密插云霄，松柏林中鸟喧巢，霞光闪闪绕落日，举目观看路途遥”这幅黄昏的景象，由朱仝抑扬顿挫的韵白节奏，和矫健的舞蹈姿势把它烘托出来了，这是念；陆战冲锋陷阵，水战翻江倒海，则是靠武打的特技和各种各样的“挡子”（四股挡、八股挡等）把它表现出来，这是打。这些唱、做、念、打的表演技术，只要一脱离上下场的分场形式，换了分幕形式就使英雄无用武之地，至少不能使它充分发挥。分场形式，如脱离具体唱、做、念、打，也只剩下一块空空如也的舞台面积。分场形式一方面给表演技术在活动上以无限的自由，同时又要求表演技术的组合上有严格的规格，如果表演动作（这里主要指虚拟动作）的尺寸不准确，层次不分明，结构不严谨，上楼不感到有梯，行船不感到有水，总之一句话，要是表现力不强，就完成不了分场形式所赋予的舞台任务。所以戏曲舞台，除剧本问题之外，表演技术决定一切。

(四) 程式不是符号，它是戏曲形象创造的结果， 又是形象再创造的手段，它和生活，是对头又是一家

上下场，唱、做、念、打和音乐伴奏，都有一定规格，大家叫它“程式”。上场时，在唱念的范围：有点绛唇上、引子上、念诗念对上、数板上、内白上等；关于身段动作上的：有起霸上、趟马上、走边上、站门上、二龙出水上、斜一字上等；音乐伴奏上的：有小锣帽儿头上，夺头上、大锣回头上、长锤上、纽系上、乱锤上、阴锣上、冲头上、水底鱼上等；关于曲牌方面，也有“水龙吟”、“风入松”、“工尺上”等的上法。在下场方面：在唱念有唱下、念下、数板下等；在身段动作有倒脱靴下、领着下、斜门下、扫头下、拉下、一窝蜂下等；曲牌和锣鼓也有各种下场的形式。唱、做、念、打，在上下场方面的名目繁多，这里只举一些例子而已。这种形式，要角色的上场下场，或以音乐将他们送出来，送进去；或以舞蹈将他们要出来，要进去；或以歌、白将他们唱出来、唱进去。这并不仅仅是为了声色之娱，这都表现环境的转换以及性格和事件的发展。

表演身段的格式是最讲究表现力而又合乎美学要求的。凡袖口，有甩袖、抛袖、抓袖等；手有拉山膀、云手、穿手、三刀手、抖手等；足有正步、跑步、滑步、蹉步、跌步等；即使用道具，也都有规格，如耍扇子、耍翎子、耍甩发，以及各种武打把子等，都要求表现角色的思想感情和心理活动。戏曲表演，不仅是形体动作有舞蹈，感情也是舞蹈性质的，如眼珠如流星，眉毛要挺直、两颊要发抖，鼻翅要闪息，此之谓“眉飞色舞”（这当然是指规定情景中的情绪变化，不是一般来说）；胡子（俗称髯口）的舞蹈也是复杂的，有甩、抖、撩、推、摊、挑、捻、托等的方法。这些，都是表现感情的特殊方法。单是笑、哭就有多少种形式，连上场时（场内的）一声咳嗽，也要咳出身份来。老生、花旦、小丑都各有异趣。唱腔的种种，因地方语言不同，也各有特点，这里就不说了。总之，这一切都有程式（连生、旦、净、末、丑的分行在内），没有这些程式，就没有中国戏曲的表演技术，也产生不了戏曲舞台艺术的真实，以反映生活的真实。一个从事戏曲艺术实践的人，必须要研究和掌握这些程式。我记得两年前，戏剧界先辈洪深先生，在戏曲实验学校客串《问樵闹府·书房》一场，他扮演范仲禹一角，他对范仲禹有深刻的体会，那时对我讲，他已研究好将范仲禹的精神失常和心理错觉来代替煞神上场那一段恐怖的情景。可是上场之后，一甩胡子，脑袋一晃，甩发和胡子乱成一团，一时手忙脚乱，连忙清理，剧中人的情绪，早已跑出台外去了。这说明在戏曲舞台上要求演员生活于角色，

不掌握程式技术是不可设想的。但也有人认为，演好戏曲只要掌握了程式就万事大吉了，这是一种程式万能论。他们将程式当作符号来看待，当作万灵膏丹来使用；他们总这样说，演戏犹如斗七巧板一样，剧情上的悲欢离合，表演上的嬉笑怒骂，只要将几套规定程式，这样一拼，那样一凑，就出来了。这种看法，就是说创作角色完成舞台形象，只要有了程式，就可以不要体验，不要生活，不要现实主义的创作方法，这是莫大的错误。的确，戏曲的形式主义或者说是程式主义，就是由于这种看法形成的。我们的舞台艺术、程式技术，总的说来，都是从生活提炼而来。它是依据生活逻辑，又依据艺术逻辑处理的结果。所以运用程式时，并不能从程式出发，而要从生活出发；并不是用程式来束缚生活，而是以生活来充实和修正程式。如果将程式只当作一种符号来标记生活，只当作一种七巧板的游戏，那程式就不能表现活生生的生活形象，也不能说明内容和形式的关系。这样，程式也就不能发展。一千年以前的样式是这样，今天也只能是这样；当初只有“三小”的形式，今天也只能有“三小”的形式，哪还有什么“推陈出新，百花齐放”可言。所以运用程式，必须从生活出发，从人物的具体思想性格和具体的规定情景出发。

所谓从生活出发，并不是抱定机械狭隘的观点，并不是除亲身直接体验之外，就再没有旁的办法。前人从各个方面吸取艺术的营养丰富自己的创作，这种例子是很多的。比如说，要表现身体灵活，就摹仿鹞子翻身；要声音雄壮，就摹仿虎啸狮吼（如花脸的喊“虎势”、“打哇呀呀”）；要手指秀美，就形容兰花开放（所谓兰花指头）；要腰肢纤细扭得柔和好看，就比方柳条摆动；凡是和尚道士、壁神庙像、飞禽走兽，甚至鱼龙虾蟹、龟蛇兔鳖，以及中国书法的线条，画画的布局，都可以观察到东西，作为我们创作的泉源。我们时常以“金蝉脱壳”、“调虎离山”等形象的语汇来形容生活的关系，这是很熟的例子。盖叫天老先生和我讲身段时，有个通俗的比喻，说转身转的好看，要像“拧麻花”那样，一顺边就不好看了（麻花是一种油炸面食，我们叫油绳）。他往往点一炷香，观察香烟的浮动缥缈，以研究身段舞蹈的美妙变化。这些东西，都要包括在生活之内，和体验角色结合起来，以创作戏曲舞台的艺术形象。我们演历史剧，不可能回到历史的过去，不可能把坟墓里的骷髅请出来访问。只好通过间接的方法，以及凭自己的经验加以创作。我所说的程式，在它的形成过程，就从以上所说的这些广泛的生活资料中吸取有关的东西，经过去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作的工夫，逐渐积累、丰富、修正，始完成现在戏曲表演艺术那样完整的形式。

要知道，程式和生活总是有矛盾的。程式从生活中来，又和生活不是一个东西；

也即是艺术的真实从生活的真实中来，又和生活的真实不一样。从这方面讲，它们是对头。从生活的观点来看，生活是自自然然的，是方的就是方的，是长的就是长的，天真无邪，无拘无束，它要求保持自然形态的真实，它反对舞台程式的“清规戒律”。从程式的观点来看，它要求舞台生活有严格的规格，循规蹈矩，一举一动，丝丝入扣；出场要用音乐引出来，进场要用音乐送进去；开口要合节拍，举动要合锣鼓。生活总是有血有肉的，程式总是比较定型的；生活总是要冲破程式，程式总是要规范生活。这两者之间，老是打不清的官司。要正确解决这个矛盾，不是互相让步，而是要互相渗透。从程式方面说：一面是拿它做依据，发挥生活的积极性，具体体会它的性格，答应它的合理要求，修改自己不合理的规矩，克服自己的凝固性；从生活方面说：要克服自己散漫无组织的、不突出的自然形态，要学习大雅之堂的斯文驯雅，但又要发展自己生动活泼的天性，不受程式的强制压迫，这叫既要冲破程式的樊笼，又要受它的规范（生活本身，也是有程式的，如着了西装袖着两只手坐就不好看，长袍阔摆并着两只脚坐就不相宜，中国人吃饭用筷子，外国人吃饭使刀叉，使用工具不同，动作姿态也就有规定，这都是程式。不过生活的程式是根据自然形态组成的，戏曲程式是根据舞台形式组成的）。生活和戏曲程式的矛盾是这样统一的，它们永远有矛盾，又必须求得统一。统一的方法，一句话，就是以现实主义的创作方法来对待生活和程式的关系，这样才能使艺术的真实和生活的真实一致起来。《诗序》这样说：“咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之；盖乐心内发，感物而动，不觉手足自运；欢之至也。此舞之所由起也。”这说明舞蹈动作从生活中来；从内心出发。《舞赋》又说：“其少进也，若翔若行，若竦若倾，兀动赴度，指顾应声。”谢偃《观舞赋》云：“方趋应矩，圆步中规。”这又说明生活成为舞蹈，必须有程式。

在舞台上利用戏曲程式表现生活的真实，这是一个以美学处理生活的问题。我们时常说对生活加工，这不是那么简单的，凭一个人的经验是不行的，要借助于其他艺术的帮助。其他艺术也有它的程式。这些程式，都是创造形象的结果，当他再创造时，程式又成创造形象的手段了。中国画很讲究程式，如画山就讲究各种皴法（即运笔的方法），如披麻皴、乱麻皴、大斧小斧皴、云头皴、荷叶皴等。画树，讲究一株如何画法，二、三株如何画法。如画两株树，说是“一大加一小，是属负老，一小加一大，是属携幼；老树须婆婆多情，幼树须窈窕有致，有致如人之聚立，互相顾盼”。这里又是程式，又有形象；但是都从生活中观察得来。中国好些画不大用背景，这和戏曲颇相似。正因如此，就特别要讲究表现力。即使画一幅墨竹，也要将春夏秋冬、晴雨雪霜的情景表达出来。但它也有程式：“春则嫩篁而上承，夏则浓

阴以下俯，秋冬须具霜雪之姿，始堪与松梅为伍。天带晴兮偃叶而偃枝，云带雨兮坠枝而坠叶。顺风不一字之排，带雨无人字之列。所宜掩映以交加，最忌比联而重叠。”（《芥子园画谱》）这些程式，从生活出发，又从艺术提高。

演戏也一样，不仅要体验生活，讲究程式的运用也十分重要。

（五）戏曲舞台动作合理化的问题

近来，在戏曲排演上有一种“科学”的要求，就是要求程式动作合理化；可是偏偏合不了理。原因不外有二：一是形式主义的做法，有些演员，将台下练基本功的素材，搬上台上去，依样葫芦描摹一番，如出场，也不问具体人物，具体环境，老生必整冠理髯，旦角必抚鬓看脚，花脸必鼓目转睛，小丑必挤鼻弄眼，武生必挺胸凸肚，认为这是角色的一定之规。下场时，若是武戏，不分胜败，非拼命要下场（舞刀花、舞枪花等）不可，观众不叫好不止。唱文戏的，站在台前，指手划脚，“当面审贼”（以前班子里，批评那种故意向观众讨好的行话）；行腔转调，伸长脖子，像拉警报；这是一种。他们认为这样是合理的，叫做在台上一丝不苟，处处卖劲。还有一种情况是相反的：他们在台上为了反对吹胡子瞪眼、“洒狗血”的过火演技，却又阴阳怪气，顾盼左右，无的放矢；摇头晃脑，假作斯文；动作似是而非，说这是“点到为止”；表情黯淡无光，说这是“炉火纯青”；他们认为这是合理的，这叫做脱尽人烟味。还有一种情况是这样的，他们十分喜欢利用手势，每字每句都要比划，“我好比南来雁，失群飞散”，饰杨延辉者一般的演法，唱到“失群飞散”时，往往将两手食指伸出，两臂悬空，盘旋数圈，手指颤动，拟作飞翔之意。这却是可以的，但有些热中于手势的演员，为了将手势动作贯串到底，唱到“笼中鸟有翅难展”时，于是挟紧两臂，要收不收，要放不放，以示“难展”之意。唱到“虎离山，受了孤单”时，演员将两掌徐徐向前扑去，以示“离山”之意。这些“漂亮”的手势和形体动作，那就实在令人啼笑皆非了。

还有一种是自然主义的做法。这种自然主义，并不反对程式，也不反对动作的虚拟方法，但要求虚拟的动作合乎“生活真实”的标准。话剧中有一种叫做“无实物练习”的。这就是不用道具而摹拟实物对象，但动作的分寸感和质量感都要和真有实物一样。这对话剧的基本训练很有好处，戏曲的虚拟动作，部分的亦有类似之处，如跨门槛的尺寸，要有一定的界限；如上楼几步，下楼也应当是几步；如骑在马上要大刀要空掉马头，生怕将马头削掉等等。但基本的性质是不同的，因为戏曲

上下场的特殊形式，它所允许戏曲的虚拟手法，不要求一般地都要按照实物的分寸感、质量感去比拟，这样做反而解释不通的。戏曲表演的虚拟，并不是对实物对象作依样葫芦地比划，它有想象、有夸张、有省略、有装饰，有时很小的细节也非常写实，如穿针引线，我们非但看清捻线头的纤细动作，还听到用牙齿蹦线的声音；有时又非常简略，如提笔写信，只是简单地比划一下，打个三枪（吹打曲牌）就完了。比如骑马，假使一定要要求对象的分寸感，那一匹马的大小高矮，不管什么人去乘骑，不应该因人而异，有什么伸缩余地。可是戏曲舞台上并非如此，武生骑马跨大步，真像跳上马背；老生骑马跨小步，好像骑一只狗；花旦骑马只将脚尖颠一下，好像骑一只乌龟；比如坐轿，若依真实生活的虚拟，就必须蹲着走，乘车也不应直立而行；所以，戏曲的虚拟动作，如果依据自然主义的真实，去死死地追求对象尺寸感的准确，那就很难解释了。有的演员演《坐楼杀惜》的《寻书》这场戏，表现宋江从大街小巷一路找到乌龙院，直到上楼。戏曲舞台上表现大街小巷，不外是走圆场，走S形等路子，可是那位演员为了摹拟生活的真实，他在一块小小的舞台面积，做了很烦琐的设计：何处是胡同，何处是巷口，何处是十字街，他为了表演穿大街，过小巷，从乌龙院出来是这样走，回去寻找书信又是这样走，弄得宋江在台上左一个小弯，右一个大弯，转来转去反反复复，搞得观众眼花缭乱，不知所以，认为宋江进了迷魂阵了。凡此种种，都是自然主义的方法，演员心里好像交代得很清楚，而观众却弄得莫名其妙。还有一种对虚拟手法的评论也是自然主义的，有人看山东的吕戏《李二嫂改嫁》其中有打草一场，台上打场、积草堆，都是用虚拟动作表现的，那位先生很感兴趣，认为这种方法是艺术的，只提了一个意见，他认为在打场中（即打稻场）既已将草堆搭好了，虽是虚构，但在继续打场时，就应将草堆这块舞台空间留出来，如不留出这块地方，就等于又将草堆毁掉了。这位先生的意见有一面之理的，但要看舞台上所假设的情况而定，如果舞台空间所表示的地点关系是固定的，那这个意见是对的。不过这里所表现的打场，它所表示的打场面积，并不止实际舞台空间那么大，它是表示打了东场，又打西场，因而舞台上原来所虚构的草堆，已经移动了地方了。这类例子很多，如表现疆场驰骋，激流行舟，长途行军等等，在舞台面积上转过去又回转过来，这种情况，并不是还原，而是转移了地方。还有一种要求，它不是从一个舞蹈动作的完整的组成部分去追求目的性，而是支离破碎地去追求动作的目的性。如追究《赠绉袍》须贾的要甩发有何目的？《拦马挡关》那个英雄人物在竹椅上翻筋斗有何目的？踢一个腿有何目的？吹一下胡子有何目的？还有一种是追究舞台上的人物为什么睡觉时上不脱帽，下不脱鞋？为

什么大摆酒宴，有杯无筷？有酒无菜？为什么喝酒总是一口而尽？为什么睡眠不是躺着而是坐着？为什么一个人出场自报家门？凡此等等，有些人认为是不合理的，不真实的，如果真要将上面这些处理方法，改为自然主义的真实，那就糟糕了。

刘成基同志说：演戏的动作如画上的墨龙，有的身体在云雾里，有的已显露了出来；从东鳞西爪，联起来就看出龙的全貌。我觉得这个比方是很有意思的。戏曲表演，确有“神龙现首不现尾”的意趣。当突出的突出，当省略的省略，当简洁的简洁，当繁复的繁复；有些地方轻描淡写就过去了，有些地方则非反复描写不可。比如骑马，作为一般的交通工具来说，去就去了，来就来了，在表演上不必搞什么名堂，因为这里面没有冲突。如果一到曹操的“马踏青苗”，关羽的“赤兔追风”，或者高冲因“挑滑车”马力不支，陷在地里，在表演上就异常精采，跳跃翻腾，把当时的气氛烘托得十分紧张，表现了强烈的戏剧冲突。又比如大家看过上党戏的《黄鹤楼》，周瑜对待刘备，在礼节上十分隆重，见面时如何拜会，排宴时如何拂座，如何礼让，如何敬酒，表演得非常繁复，但这些动作一点不觉烦琐，因为在这一连串的动作里都贯串了一个目的，就是要表现他在黄鹤楼杀害刘备，从周瑜庄严和蔼的礼貌里隐藏着阴险可怕的杀机。戏曲表现艺术，就在这些主要的地方，特别渲染，集中地、夸张地来反复表现它。至于有酒无菜，有杯无筷，都无关紧要，省略掉对艺术的真实毫无妨碍。表演上简洁而又有效果的，如《借靴》中表示那个吝啬人对一双新靴的珍爱，将一柄很精致的扇子，托上一双靴子，立刻抬高那双靴子的身价，后来穿好靴子不敢走，而是膝行爬了回去，这些手法都是既简洁而又深刻的。

我们要理解戏曲表演上的省略、简洁、突出、繁复，都是为了典型地表现人物的复杂心理矛盾，集中地表现戏剧的冲突；但是好的演员在表演上并不因省略轻描淡写而失去动作的联贯性，并不因繁复突出而凝滞累赘，而是更觉得意味深长。画画有所谓无墨而染，书法中有所谓有势无笔，在表演上的行话叫做动作线不断。正如齐白石的画，有极写意的地方，有极工细的地方，但都是有机的一气呵成的。因此，我们理解戏曲舞台上所谓合理，必须是戏曲舞台形式的艺术地处理，不是自然主义的处理。

（六）戏曲舞台上的生活琐事

在戏剧会演时有些戏在舞台上表演吃饭、喝酒等类的事情，只当作日常生活舞台上出现，即是到吃饭的时候要吃饭，睡觉时便睡觉，有时为了在台上空着没有

戏演，端着饭碗算有事做了，除此之外，没有旁的意思。戏曲不然，像这类日常琐事，要么不出现，如一出现就要有戏可做。拿喝酒来说，比如：《潘葛思妻》这个戏，潘葛为了悼念那因宫廷政变舍身救主的死去的爱妻，当举杯之时，万感交集，一面庆幸新主登基，自己加官晋爵；一面痛悼爱妻的牺牲，不能白头偕老，共享荣华。湘剧徐绍清演这出戏，愁对空中设想的亡妻，举杯相邀，如待活人，老泪纵横，呜咽欲绝，暴露了封建统治者奴隶道德的矛盾，这种喝酒就很有戏剧冲突。谭宝成所演鲁智深的《醉打山门》，就反映了一个英雄的豪放性格和宗教清规戒律的矛盾，这个喝酒也很有戏剧冲突。就拿吃饭来说吧，曾荣华所演《评雪辨踪》吕蒙正“泼粥”一场，取笑那穷秀才又要摆架子，又忍不住饥饿的假清高；《红惊喜》莫稽吃饭，揭发那个当穷困时饥不择食，当发迹时昧丧天良的势利小人，这些吃粥吃饭都是有戏剧性的。再拿脱衣摘帽、开门关门之类的问题说吧，陈伯华演《宇宙锋》（《金殿装疯》）的脱衣摔帽，表现了赵艳容反抗封建压迫的决心和一种聪明机智的斗争手段；袁玉堃演《周仁献嫂》的摘帽，表现周仁一面接受了严府的官位，强迫以献嫂为条件，但又感到良心上严重的责备，一路回家，痛苦万分，将头上那顶乌纱，摔在地上，要把它踏碎，那种怨恨、恐惧、忏悔的复杂心理，都在踏帽这些动作形象中表现出来。至于开门关门之类，也不是为了表现“有门就要开关”那样“必然”的道理。如尹义的《拾玉镯》几次开门关门，深刻地表现了青年男女的爱情和封建礼教的矛盾，《打渔杀家》的开门关门，烘托出萧恩父女秘密计议复杂的一种紧张气氛。以上的例子，在戏曲舞台是常见的。这说明，像吃饭、喝酒、脱衣、摘帽、开门闭户这类生活琐事，要么不搬上舞台，一搬上舞台，就和戏剧冲突发生密切联系，贯串着戏的主题思想。

（七）画梅花的杨云友和批评家的黄天鉴

周企何和许倩云合演的一出《画梅花》这个戏是一个很有风趣的讽刺喜剧，它本身就说明了生活真实和艺术真实的关系。杨小姐在新婚之后，要在丈夫面前显显自己的才艺，她打开窗户，看着花园里的一株梅花，对物写生。自然里的梅花是很美的，枝干刚劲，花朵简洁；杨小姐画中之梅，比自然里的梅花更美了，因为她虽取之于自然，但又有不同。自然里的梅花，几根枝桠，几棵花朵，几丝花须，大枝干多长，小枝桠多短，放开的花是几棵，含苞的又是几棵，如果真有人要检验它的实在（所谓生活的真实）可以算得出来，也可以量得出来的。可是古今中外画梅花的人，从没有这样做过。你看杨云友画梅，手如飞电，笔势如龙，几下子就画成了。

如果为了追求真实，一定要请个会计员来一五一十地算算枝是几根，花是几朵，再请个裁衣师来量量干是多长，枝是多短，要是这样来对证的话，那杨小姐的官司一定打输了。可是杨小姐的画中之梅，实在比园中之梅更要高明。因为她在画梅过程，不仅是对物写实，而且还触景生情，连她的审美观、想象，以及熟练的技巧都凝炼在她的笔下。虽是寥寥数笔，一不涂彩，二不布景，可是这株梅花比园中之梅更有情趣，更有精神，所谓“铁骨银心，笑傲风雪”，把那株梅花的精神品格完全表现出来了；这叫做艺术的真实。但这里也有个程式，当她画梅时，并不是像生手的打字员那样看一个字，打一个字，而是运笔如飞，一气呵成。但这并不违反写生的原则，违反现实主义的创作方法，并不是只凭脑瓜子一热，信手乱涂出来的。她的创作有两点是结合的，一是长期对生活（真实的梅花）有深刻的观察和自己感情的体验，而且还要长期练工；所谓“演笔墨于常时，凝神气于胸臆；思繁花之形势，想体态之奇崛”。这和我们做演员的要经常观察生活，还要经常练工是一个道理；一是要学习前人画梅的经验，我们所谓接受传统，掌握画梅的一套程式，如所谓“叠花如品字，交枝如义字，交木如桎字，结稍如爻字”等。这也和我们做演员的要学习一套套的程式技术是一个道理。

杨云友小姐画梅之法，不论是“墨骨”也好，“勾勒”也好，用圈也好，用点也好，这都不违反梅花的真实。但有一件，只要在梅花上加上一片叶子那就违反了真实了。杨云友的丈夫黄天鉴，他冒充行家，偏偏批评他爱人所画梅花，忘了添叶，认为是一大缺点，这自然令人捧腹大笑。

从梅花添叶这个问题，来批判艺术创作不能违反生活真实的错误，那是很容易识别的事；可是批判戏曲表演艺术创作中违反生活真实的道理，那就复杂多了。错误地理解生活的真实，要陷于自然主义，错误地理解艺术的真实，要陷于形式主义，变成从主观唯心论出发，这是一个很复杂的问题。表演艺术上的精华和糟粕，绝不是鼻子上添了一块白粉就是什么，抹了一块白粉又是什么那样简单。比如程式，基本上虽是为了完成舞台形象的一种有特殊表现能力的造型，但把它看成一种法定的规矩就会造成舞台上的清规戒律，保守主义者就是这样看的。至于我们刚才说的运用程式必须从生活出发这一点，并不是要我们创造角色时在脑子里完全丢开了程式，这是不可能的，因为当创造角色时的内心体验和形象思维总是同时进行的，想到形象就会考虑到程式，不可能片面地对角色体验好了之后，再装到程式瓶子里去。胸有成竹，笔下无竹，那不是画家，只是论画的空谈家；内讲体验，外无形象，那不是表演艺术家，只是论表演的空谈家。我们必须承认理论科学的重要性，也承认它

相对的独立性，但是一个专业工作者，必须是能够实践的人。因此，当演员的必须勤学苦练，锻炼技术，掌握程式；当导演的也要求一定程度地掌握程式，掌握技术。不然，你在排戏时只能对演员提出内心体验的要求，不能在脑子里先看到角色的形象，以及整个舞台的形象，或者只能看到既不合舞台逻辑，又不合生活逻辑的那些不可捉摸的形象，再就是只看到一些自然形态的形象。演员常称这种导演“心里没有谱”。

看了最近文化部第二届演员讲习会二十几个剧种演出的戏，各有自己的特点。这些特点，和各地方观众的喜闻乐见分不开；它统一在各剧种的美学观点和艺术真实的里面，我们不能损害它，取消它，而要发扬它。但也不能因此排除向其他剧种学习好的经验。因为各剧种创造角色，以及处理剧情，其中有共同的地方，也各有特长，各有短处。我觉得山西上党梆子的《黄鹤楼》就比京戏的《黄鹤楼》演得好，处理人物之间的关系虽是相同的，但表现方法上就有强弱之别。再比如湘戏的《抢伞》，和川戏的《抢伞》（《拜月亭》中的一段），处理一对男女青年，在兵荒马乱、流离失所的时代，因同是天涯沦落人，相互之间，都愿意关心照顾，但又顾虑很多，怕一经盘查，无话可对；两个剧种表现蒋世隆和王瑞莲两人，一面爱慕之心很深，一面戒备之心也很严；这种矛盾心理都是相同的，但在这个基础上在表演风格、人物的具体刻画上各有特点，也互有长短。湘戏的表演深厚朴实，体会深刻，但有时太温；川戏的表演生动活泼、风趣横生，但有时太浮。两者之间都值得互相学习。至于那一家的蒋世隆、王瑞莲是最标准的，不必这样死死地追究。当然《拜月亭》本子所写的人物是重要的基础，可是在表演上由于各剧种的观众对这两个人物创造的审美趣味不同，评论也不同，在表演上就会产生不同的风格和特点。但共同标准总是有的，任何剧种也不会要求把诸葛亮的形象，演成獐头鼠目的小丑，这请只管放心。所以，我们保留和发扬各剧种的特点，也是为了尊重人民的爱好，和人民的观点。我们互相吸取好经验，又是为了使戏曲艺术更向现实主义的道路发展，使表演艺术更能反映生活的真实，这和尊重传统、尊重人民的观点是一致的。

明确“戏曲表演艺术的真实和生活的真实”，主要是要求对戏曲艺术的创造和发展，必须认识自己的特点，掌握自己的规律；反对目前形式主义、特别是自然主义的倾向。不然的话，不管你在表演、导演上搬出史坦尼斯拉夫斯基也罢，在音乐作曲上搬出柴可夫斯基也罢，都要出毛病——脱离传统，脱离人民的。

（原载《戏曲研究》1957年第1期）

戏曲、戏弄与戏象

任二北

这里提出的，是有关我国古剧研究的一个较大的问题：“戏象”，是汉代对于戏剧的用语；“戏弄”，是唐代对于戏剧的用语；“戏曲”，是明代对于戏剧的用语，直到现在还如此用。近人研究我国古剧，曾在五代与北宋之间，画了一条断代的线，用“戏曲”一辞来规范宋以后的戏剧，过分强调了戏曲，以为是汉唐时所没有，纵有，也值不得承认，因而对于汉唐古剧在“戏象”与“戏弄”中所有的表现概予否定，或不加正视。这样做，固然会昧于我国古剧的渊源，搞不明白，即对戏剧一般的体与用、对宋以后戏剧的具体表现来说，也无从得着真解。在戏剧研究上这样做，有一点像某些人过去太重视近代医学，便去否定我国古代的医学；又像某些人过去太重视近代绘画，便去否定古代的绘画。其中是否有点这样的意味存在，读者了解问题以后，一经沉吟便知本文立意，对我个人来说是成熟的，因为已有了几年的体验；并非感于时潮正在提倡中医、国画，忽发奇想，也在戏剧理论上来立异附会。惟这毕竟是个人的体会而已，是否可靠，尚有待研讨。本文所谓“古剧”，范围较广，起西汉，迄清初，所有的戏剧都在内；与王国维《宋元戏曲史》所谓“古剧”不同，他是将“古剧”与“元剧”二辞互相对待的，凡他所指为“古剧”的，都意识为不是真戏剧，或不是纯正的戏剧，本文不然。

这里不事考据，但浅显地指出问题所在：明明是一部“元剧选”，臧懋循为何叫它是《元曲选》呢？明明是一部“六十种戏”，毛晋为何叫它是《六十种曲》呢？明明是一部叙录南戏的书，徐渭为何叫它是《南词叙录》呢？明明是一部剧录（在末尾的极小部分，曾录了散曲和曲谱、曲话等而已），且其中所列剧名，单单宋金元部分，就将近七百五十本是不著曲名，有无戏曲不可知的（详下文），王国维为何把全书定名为《曲录》呢？王氏初期研究我国古剧的两部重要报告叫《宋元戏曲史》及《戏曲考原》，为何都认定“戏曲”一辞，而不称“戏剧”呢？一经王氏在四十六年前如此认定，用“戏曲”代替了“戏剧”以后，国内外（国外指青木正儿）继起的许多戏剧史，便都趋向“戏曲”的方向，写成了戏曲史（有少数例外）。在对古剧的

一般称谓上，尤其研究方面，凡应该称“戏剧”的，也都用“戏曲”来代替。有些地方，觉得“戏曲”实在概括不了“戏剧”，便把“戏曲”一辞索性独立起来，与“戏剧”对待。但我们知道：曲，不过是构成戏剧的许多因素之一而已。即使它的内容是在演故事，不是普通歌唱，尚无化装，无乐舞，无科白表情等，教演员待在台上，单单放喉干唱歌曲，那就能成为戏剧了吗？设若没有歌曲，而有了化装、科白、表情等等，却仍可以演故事，仍可以成为戏剧。因此，必须承认：如《宋元戏曲史》或《戏曲考原》等所谓“戏曲”，是指的戏与曲两件事，不能单指“戏中的曲”一件事。但在此情形下，“戏曲”一辞，对内既然戏与曲是对待的，对外又与“戏剧”一辞分别存在，这就感到“戏曲”的“戏”字，显然是重复的了，仍觉未妥。设若回转去：让“戏曲”二字仅指“戏中的曲”，是一件事，便又将遭遇着更大的窒碍不通——那些“戏中的乐”、“戏中的舞”、“戏中的白”、“戏中的表情”等等，在如《宋元戏曲史》（以下简称“王史”）一类的著述中，又何能一概不提，或一概强其属在“戏曲”一辞之下去提呢？

从戏剧整体中，不提戏的其他，而专门突出去提戏中的曲，这样情形既非一朝一夕，我们应该推求：造成这种“专门突出”的，究竟是谁呢？是剧作家或演员吗？未必。不分古今，剧作家或演员对于构成戏剧的全部因素，如故事、乐、歌、舞、白、科等，都要面面顾到的。（古剧本中有《永乐大典》本三戏，及《孤本元明杂剧》可证。）是由观众一般的嗜好偏向于歌曲所造成的吗？也未必。不分古今，对一般观众说，“看戏”比较“听戏”，毕竟更实际些。那么，单独把曲提出来，赋予这样突出地位的，究竟是谁呢？据愚见，乃明代以来，好像上面所提到的，臧懋循、毛晋、徐渭、王国维……这样一派文人学者罢了。这一派文人学者，深好词章，擅长考据，或操选政，或展史才，把剧本搬进书斋，摊在案头，去做工夫，对于戏曲，凭了主观，赋予过分突出的地位。文人学者在这方面先立下基础，然后以“戏曲”代替“戏剧”的概念，才推广开去，发展为更多人的概念。但此中还有个区别：一般人把小说和剧本联系在一起，同样当做文学作品来欣赏，不分话剧剧本或歌剧剧本，都认为是文学作品的；至于一部分文人学者却不然，他们且未承认话剧是戏剧，更不必提它的剧本了。对于歌剧剧本，也不注意它的科白，而狭隘地专门欣赏曲辞。这种情形，观于王史十二章论元剧文章、十五章论南戏文章，都不提到科白一句，并认为元剧作家对于关目拙劣，在所不问；思想结构，非其所重，就可明白。日本某君曾说王氏生平并不喜欢看戏，而只喜欣赏剧本，研究剧学；实际王氏对于剧本，又专赏其曲辞的词章而已。把剧本当小说看，还无大弊；把戏剧局限在戏曲上，把

剧本局限在词章里，缺陷可就大了！在五十年前，举世不知元剧文章可贵之时，王氏有此提倡，是非常必要的。但初期研究，难求精密，不无留下罅漏，正赖后来之人加以补苴。

把它认为这是一个较大的问题，其原因与现象仅仅如上所言而已吗？不，尤重在下列各点：

（一）王史第四章说：“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全；真戏剧，必与戏曲相表里。”这句话前半很对，后半便太偏了！应改作：“真戏剧，必与故事、化装、说白、动作、表情、歌唱相表里。”如今他专用“与戏曲相表里”来限制真戏剧，便把自古迄今所有的话剧，一下子完全否定了。——这是一九〇九年——四十六年前学者的见解。

（二）叶德均先生与友人书中说：“中国戏之成就，其重要之点，即在正式戏曲形成以后之为歌剧，故以‘戏曲’代表之。……以科介说白为主之剧，不能代表中国戏之最高成就，故不拟以戏剧称之。”叶氏承认戏剧中有他所谓“最高”的一级而已，名曰“戏曲”；凡非歌剧，低于此惟一的一级的，既非戏曲，当然便非戏剧。他把戏剧简单化到如此，戒律之严又如此！——这是一九五六年春天，国内学者的见解，只举一家，以概其余，说明这个问题仍很现实，并未成为过去。

（三）王史第五章说：“戏曲之作，不能言其始于何时”；王氏在《戏曲考原》的结论内又说：“戏曲之不始于金元；而于有宋一代中变化者，则余所能信也。”在真戏剧的限制中，他又联系上这一种断代的关系，便又肯定了赵宋以前的历史，虽文化之盛有如汉唐者，尚不会产生戏曲，也就不会产生真戏剧。他不但认为赵宋以前的滑稽戏不是戏剧，就连赵宋以前的歌舞戏，分明配合了歌曲的，如《教坊记》等书所载《兰陵王》、《踏谣娘》等戏，因为时代太早了，王氏也不承认它们是真戏剧。

（四）王史又曾进一步，把所谓“戏曲”的表现形式，更严格化一番，实际却给自己的说法，造成了一个大矛盾。在它的第五章说，“滑稽戏之支流，而佐以歌曲者”，如宋杂剧中的“打调薄媚”、“大打调”、“中和乐”等，也不是“纯正之戏剧”。无歌曲的固不算戏剧，即虽有歌曲，但他以为来路不正的，也必须剔除，不能算。王氏以“打调”为“打砌”，始将它定作“滑稽戏之支流”。其实唐舞有时亦称“打”，后乃以“打”为演。金元“诸杂院爨”内有《夜半乐打明皇》、《集贤宾打三教》，都是“打调”，明明是歌舞剧，何能断为“滑稽戏之支流”？它们的来路不为不正。根据戏曲的这样严格化以后，他便否定了春秋时优孟演《孙叔敖》，虽曾以歌唱“山居耕田”作结，“固未可以后世戏剧视之”；更否定了唐代的参军戏，虽有“歌声

彻云”的，“其视南宋金元之戏剧”，尚“未可同日而语”。（均见王史首章。）这一下，算把赵宋以前的任何古剧，无论有无歌曲的，无论在任何关系下有歌曲的，全部“肃清”了！王氏对于赵宋以前的戏剧，鉴别之严，一至于此！但他对于赵宋以后又如何呢？却用了另一种彼此距离很大的尺度。宋官本杂剧内虽有一百五十余本各带曲调名的，但它们与唐参军戏同样是滑稽戏的底子，来路也不正，我们又没有见到记载中说它们的戏曲表现更胜过“歌声彻云”，何以它们就不算“佐以歌曲”，而能完全列入“曲录”，作为是真戏剧呢？——这就矛盾得很了。

（五）还有金元院本六百九十余本，内有六百二十本左右并未注明戏曲的，连同宋官本杂剧不注明戏曲的一百二十余本，已占到两下总数的百分之七十七以上，比例不为不大。这种情形在王史五、六两章内摆得明明白白，王氏“真戏剧必与戏曲相表里”之说，将何以自圆呢？所幸这七百多本无戏曲可言的戏，是产生在王氏所画的断代线之下的，矛盾虽大，已管不了许多，终于含含糊糊，塞进了《曲录》。倘不然：此七百多本戏若属于汉唐五代所有，那就定遭《曲录》的摒弃，一本不载，是无疑的了。这件事并非说明《曲录》一书的名称题得不妥，而是说明王氏所主张的“戏曲”之说根本未当，到处出现矛盾。

（六）正因为强调戏曲之故，王氏便从各方面歧视以科白为主的戏，即他所谓滑稽戏。除上述种种外，他对古剧中已演故事的，又强别为“托于故事之形”而已，也不算数。甚至戏剧能在主题方面含有现实的意义，是古今中外的戏剧所求之惟恐不得的，王氏不但不取，却反而认作是它们的缺陷。于是对直接“人为”的滑稽戏的评价尽量压低，甚至认为还不如“物为”的傀儡戏或古影戏（王史第三章），这简直是颠倒是非了！这一是非，于今已颠倒了四十六年之久，还未经放正过来。

（七）正因为强调戏曲之故，王史才在五代与北宋之间，画下那条断代线，但此线将我国古剧在历史上传统的渊源切断了！王氏知道不能把宋代戏剧说成是一件突如其来全无依傍的东西，既然上面的路线已被自己切断，只得在同一平面内，向戏剧的两侧去找关系，聊胜于无了。于是除留下宋滑稽戏外，另从与宋代乐曲同时平行发展的诸伎艺中，就演故事一点，又拣出小说与杂戏两项，指为在使假戏剧变为真戏剧的运动中，它们“实有力焉”，“所以资戏剧之发达者，实不少”。其他方面：王氏虽也曾承认宋滑稽戏之前，已有唐滑稽戏；宋傀儡戏之前，已有六朝隋唐的傀儡戏；但在宋代产生真戏剧的探源上，对于这些，他都未加正视，漠然置之，并不认为这些与小说、杂戏会一样地“实有力”或“实不少”。结果他虽指定我国的真戏剧始于赵宋，而宋戏的产生出来变成凭空的了：并无种子或根干的主力发生，而只

有旁枝邻木相移接的助力推动而已。——这是文化史或文艺史上说不通的假想。

(八) 上文已述：过分强调戏曲的结果，会将戏剧缩成戏曲，又将戏曲缩到词章的小圈子里去。这种现象由头到尾，可以谓之“剧本主义”。剧本主义者认为：戏曲是戏剧的核心，曲辞又是剧本的核心，必不可少，其余则可有可无，都不足比。倒过来看，他们便坚持：有曲斯有本，有本斯有戏；无本因无曲，无本便无戏。剧本主义者一定要问：“谁说汉唐有戏呢？拿剧本来！”既拿不出汉唐的剧本，他们以为便该肯定汉唐无戏了。王史七章之末说：“真正之戏剧起于宋代，……而其本则无一存。故……真正之戏曲，不能不从元剧始。”这是他在把戏曲含义更严格化以后，对那条已画定的断代线又不信任，把它更向后移一步，从宋降到元，在所谓“真戏剧”外，又添出“真正之戏曲”一个说法来。换言之，有曲名还不算真，有曲辞才算真；有剧目还不算真，有剧本才算真。这可算是剧本主义的极端表现了。却未省研究古剧，剧本剧目之外，还有剧说一项不可废；对剧说的看法，又非首先放下一切成见不可。

过分强调戏曲之弊，尚不止以上所云。例如从“剧本主义”发展到“词章主义”，不但排拒了古今的许多话剧，同时并排拒了无量数朴素可取的古今地方戏剧，因为它们虽有戏曲，却够不上词章的美，那实在更可惜了。但即此所云八条，已足看出这一偏向的影响是如何大，不妥的程度是如何严重。本文将它提出，唤起注意，希望改正，自问实非立异或唯心。敢进言：在古剧研究的理论中，“真戏剧”、“纯正戏剧”、“真正戏曲”和“最高成就”等的含义，都须重新考虑，郑重决定。今话剧不谈，专谈古话剧：古话剧的表现，以净丑二色为主角，它所反映的社会现实比较广泛、深入，是断断不能摈诸所谓“真戏剧”的范围以外的。从古戏剧中，摈除了古话剧，比从戏剧脚色中，摈除了净丑二色，还要严重。没有净丑二色，戏剧中的现实性可能削弱；没有古话剧，则古戏剧的光彩顿然失色。“戏象”时代的《孙叔敖》，及《许胡克伐》（《三国志》卷四二《许慈传》）等戏，在当时都曾发挥了它们的高度意义与作用。“戏弄”时代的科白类戏，每每代表广大群众的利益，向封建统治者讽刺、奋争，演员甚至砍脑袋也在所不惜，轰轰烈烈干的人真是多着！论其声容伎艺，也大有可取，而过去的戏剧史家，从未正视。（王史中对于唐宋优谏材料，虽列了五六十条，占了相当的篇幅，但对它们的看法则不正确，指为“滑稽戏”非真戏剧。这类材料，可能搜罗到五倍以上，给我们带来的看法当然也就不同，见拙编《优语集》。）我们可以模仿王史，同时也是纠正王史，说一句话：“真戏剧必与‘意义’相表里。”无意义的戏，不会久传。所谓“不以演事实为主，而以所含之意

义为主”(王史第三章发端),对古讽刺戏说,是功,不是过;是圆满,不是缺陷。是非不能倒置。赵宋以前各种类型的歌舞戏,也不容推出真戏剧以外。既然有歌舞,必然有戏曲。纵然曲辞的文章不如元剧曲之美,但并不损及它原是戏剧的资格。从张衡《西京赋》里的女娲长歌、洪匡指挥起,包括《兰陵王》、《踏谣娘》、《凤归云》、《孟姜女》、《义阳主》等,直到五代初年所演的《麦秀两歧》等戏止,都是以歌舞演故事的古歌舞戏,其声容伎艺,也大有可取,除非我们以成见自封,不加正视。唐五代乐曲发达的程度,较之两宋,有隆,无杀,并确已联系上故事,透过科白,成为戏曲。凡“与戏曲相表里”及演故事等条件,都不能难倒汉唐先民对于戏剧的创造。有关戏剧始兴的断代线,不能在历史上这里那里,随便画定,必须等待把古剧情形,通盘彻底查明以后。“剧本主义”在古剧研究中,实无存在的可能。文艺遗产中,有已遗传之产,有当时确曾存在,而后来未能遗传之产。把未能留传下来误认为未曾存在,并倚为理论依据,而多所臆断推广,未见其可。

这些话虽说专为古剧研究而发,有时仍然会联系到一九五六年的现实。试举一例:今年我国的京剧团到日本公演后回来,曾说:演员们这次在日本,已把我国的古舞《兰陵王》学回来了。这句话是否实事求是的呢?依据我国可靠的历史文献,《兰陵王》在北齐时至少是凯乐歌舞,说不定已是歌舞戏;到了初唐,已确切是演历史故事的大面歌舞戏无疑,超出普通歌舞之上已很多了!它的故事与主题是很明显的。到了北宋,不知怎样,不但尚未见有仍演为大面戏的记载,连关于舞的记载也尚待发掘,只知它在此时已被人用作普通送别的歌曲而已,它原有的凯乐歌舞和历史剧的主题,都被丢了。至于日本的所谓《兰陵王》,原是《龙王》,转声为《陵王》,又变为《罗陵王》,才与我国的《兰陵王》从名称上拉了关系。它原本也是戏——由林邑传来的梵戏,译者牵就该国能于表演的范围,只节译了其一部分,成为《龙王舞》(见傅芸子《白川集》)。它并非我北朝或初盛唐时代东渡的乐舞,故田边尚雄《东洋音乐史》说:“此舞实际非自中国传来。”一九〇五年至一九〇七年,大概如电及高楠顺次郎等许多学者,都审订《罗陵王》为林邑乐。现在我们倘指日本的《龙王舞》就是我唐代的《兰陵王》舞,已被我们学回来了,那么这就有两个问题:一、把我国古代演历史故事的大面歌舞戏,无缘无故地自动降了格,变成普通歌舞,应当否?二、日本许多学者不啻已早对我们明白表示:“这舞并非你们唐代的《兰陵王》伎;不是你们的遗产。”而我们因自家的古舞失传已久,无可追复,仍乐于其不如此,遂作片面攀援,纵然不是存心掠美,是否有点牵强附会呢。若改说:我们已把日本的《罗陵王》舞学回来了,便毫无问题。

我们在接受文艺遗产时，因何会发生这样不求知彼知己，便去牵强附会的事呢？固然不免受了如傅芸子《舞乐〈兰陵王〉考》一类文字的影响，但是还应追溯：如傅氏这类主张，是自发而来，抑或根本上尚有所本呢？显然他是受一九〇九年王史所述，汉唐只有舞，没有戏的影响。四十多年来，已造成空气，笼罩住大家的意识，固守不摇，对于本国的古伎艺，不惜先行将戏作舞，然后再对外攀附，并置彼邦多数学者研究的结论于不顾了。王史首章指《兰陵王》与《踏谣娘》二伎曰：“其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当。”这是王氏对于古籍中有关戏剧传说的一般看法，不仅属于此二剧的为然。我们倘把有关古剧之说逐条孤立起来看，对于古剧，确有“其事至简”之感。倘若多方综合研究，着重其时代背景与伎艺的精神，便会感到“至简”者，只在其说而已，若其事则未必至简。关于唐代讲唱的唐人记载，已见者不满十条，条条至简！无怪前人从不想象其事的存在。而不料敦煌卷子发现后，摆出一百七八十本变文来，长的且上万言，其事究竟简不简呢？盛唐长短句词方面，也有同样情形。这能说不是活生生的教训！惩前毖后，我们对于唐戏的有无问题，还能不虚衷以求么？再从近代戏剧来求喻：如京戏所演《三岔口》及《雁荡山》等，若照王史全部主张说来，首先不与戏曲相表里，已失却真戏剧的资格，只好算是“角觚之余风”，或“百戏之一”（王史首章），放在杂技团或古典艺术歌舞团中去演出。而在国内、国外近年来演此二伎，都一直是属京剧系统之下的，难道都错了吗？我们今日若用古籍的取材与笔法去记载此二伎，也可能被人认为“其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当”的，这层也不可不知。傅氏等对于《兰陵王》唐伎，遵守王史，先断绝了戏剧的观念，才固定下歌舞的观念；或对于古戏与古舞的分别，向来模糊，以为相差无几，不值计较，然后才去注重名称，把两国不同性种的两伎牵合为一。

何以见得依据我国历史上可靠的文献，便足断定唐代《兰陵王》伎已是大面歌舞戏，而不是普通歌舞呢？我们综合《教坊记》、《通典》、《乐府杂录》、《隋唐佳话》、《旧唐书》等所载各条，一致称此伎为大面，为“戏”或“歌舞戏”，称其演员为“戏者”，述其内容为演故事、盛服装、重歌舞、备科泛，固已足以信其为戏，而不仅于舞；但尤其重要的文献，是《全唐文》二七九所载郑万钧的《代国长公主碑》文，说武则天时，玄宗之弟卫王，当时才五岁，会在祖母前“弄《兰陵王》”；弄此戏前，并先有致语曰：“卫王入场，咒愿神圣，神皇万岁！孙子成行。”带着仪式性，似为正式演出。而述同时诸王及公主演技，则曰“舞‘长命女’”，曰“作‘安公子’”，曰“对舞‘西凉’”，皆不曰“弄”，显有区别。“弄”与“作”应接近（晚

唐资料记昭宗时演《樊哙排君难》剧，一致曰“作”），而去“舞”或“对舞”为远，郑万钧娶代国长公主，公主即“对舞‘西凉’”的二人之一。此碑叙公主幼年聪慧多艺，因兼及卫王的弄大面戏。作者乃得诸亲闻，甚至是亲见，可靠性很大，证明了《兰陵王》在初唐已确实是戏而不是舞。这种并不冷僻的文献，可能日本学者也早看到，我们若抛弃此伎在本国的戏剧立场，去迎合为异国的舞，其终于合不拢，兼违两国有关文献的记载，他们也会尽知的。

这里应就“戏曲”与“戏弄”二事的实质与精神，究有哪些异同，来好生比较一下了。戏曲本身，至迟春秋时已有，是社会上自然产生的东西，而用这二字来代表戏剧，则自明以后小部分人的人为之事。戏弄本身，也至迟春秋时已有，也是社会上的自然产物，而用此二字来代表戏剧，或比戏剧更广泛的散乐，（包含百戏与戏剧两部分）乃唐代的普遍现象。李庾《两都赋》称“戏族咸在，百弄迭作”，最能包举。其他各方面称“弄孔子”、“弄婆罗门”、“弄参军”、“弄假官”、“弄假妇人”、“弄老人”、“弄白马”、“弄却翁伯”、“弄贾大猎儿”……不胜枚举。（至用此二字专指唐五代的戏剧，不兼指同时的百戏，乃我写《唐戏弄》稿时个人的决定。）“曲”，是名词；它的实质，仅能涉及音乐、唱腔与辞句而已；因辞句表达的内容，它可能涉及故事。此外，便没有了。“曲”字的本身，不能显示什么精神。“弄”，是动词，它的实质就广得多了。如故事、情节、化装、表情、服饰、道具、科泛、说白、歌舞、音乐等，举凡戏剧所有，它通通可以概括。“弄”字本身，即表现出显著的精神。凡把历史上、社会上的任何现象、人物或理想搬上戏台，作有目的的表现，都叫做“弄”。从开玩笑取乐起，向多面发展，要无拘无束地让理想或幻想的正面，去嘲笑、讽刺，甚至鞭挞现实中的反面，帝后、圣贤、权臣、狼将、达官、贵族、公主、驸马……都无避忌。弄，经常对现实起作用，收效果。其所以弄，或如何弄，特点在毫无限制，任情恣肆、活跃、深入、浅出，无所不可。演员不限优伶，任何人都可以去弄，用傀儡弄，甚至用猴与人合弄。我相信：在与“戏曲”和“戏象”二者比较之下，要算“弄”字所曾达到的，方是戏剧中的“最高成就”，戏曲远远不如。唐人已常常用“剧”或“戏剧”，如《旧唐书》称顾说多作“戏剧文体”，樊晃《杜工部小集》序称杜甫曾作《戏题剧论》等是，但很少将“戏”、“曲”二字联用的。唐五代的乐曲最盛，词章能力最强（元曲修辞的诡喻、奇譬、用方言俗语等，在唐变文、唐曲辞及其他俳谐体中，已见端倪），并非没有或不行。但是当时人欣赏戏剧，或创造戏剧，尚无须乎让戏曲来在诸伎艺中居领导地位，代表其余。“曲”或“弄”，虽仅一字之差，却代表了异代戏剧的两个不同的境地：一静、一动，一偏、

一全，一边、一中。若照以“戏曲”代表戏剧的主张，戏剧的活跃力量与取材范围，似乎已萎缩多了，这个主张如何要得呢！

文人学者倘感染“戏曲”观念已深，甚至成了习惯，一时便不易完全了解“戏弄”的是处。王国维曾斥清李调元的《雨村曲话》为“不知而作”。论考据成绩，李氏确乎不高，致遭鄙薄；但李氏曾修撰或改编过许多剧本，于戏剧创作不算外行。他不仅是文人，且可称为艺人，他曾编有《弄谱》一书，是空前的。虽所收多是杂技，尚未知端正“弄”的戏剧意义，但他既知运用“弄谱”这样一个书名，已觉难能可贵了。任何人在学术上倘不谨慎，都会有他“不知而作”的某一方面，全知全能，当不易得，倘把各人“知而作”的部分合拢来，互补其所不知，便成盛事。依照上说，“戏曲”的戏剧观很狭隘，所受的局限太重，正有赖于如“戏弄”之说者来解放它。所以如李调元这样的人，也自有他的知处与是处，足补王氏不足，不应鄙薄。（李氏论词，暗与敦煌曲情形符合，跳出一般正统词学家见解之外，尤为可贵！详《敦煌曲初探》。）

更有一个附带的，也是很重要的问题，每每令人困惑，正有待于掌握了“戏弄”的意义后，来求解决。百戏杂技，自古迄今，一贯混在戏剧里，观众觉得需要，戏剧学者觉得讨厌，究竟应该怎样认识，怎样处理才对呢？这问题王史解决得很严肃。王氏所谓“纯正之戏剧”，就是用以排拒那些与戏剧混在一起的百戏杂技的。他否认汉戏，指为“角觝之余风”，也正为此。王氏在半世纪前，对我国古剧作初期研究，即能提高戏剧的质素，如此不苟，诚可敬佩！惟这宜于在戏剧理论内表现，而不宜于在戏剧史内发挥，戏剧史应遵照客观事实去写在纸上，不能主观地先安排下许多意识，反教千百年前既成的事实，来牵就我们纸上的“戏剧史”。百戏是惊人之技，戏剧是感人之技，但它们彼此错综表现，两千多年以来，有如一日，到今天的戏剧里，还是不能废筋斗，废武打，废杂舞，何尝单是汉唐古戏中才如此！它这种长期存在，已说明不是偶然的，不是演员的擅长不专，或某一个戏种的传统习惯如此，而是它在观众欣赏情绪方面，有着深厚的基础。观众的欣赏，需要时而紧张，时而沉着，需要惊人的表象与感人的表情错综而来。观众从不拒绝那些配合适宜的百戏，这是历代朝野上下所一致的；尤其地方戏的构成，很多与百戏分不开，民间的嗜好，常常在此。戏剧改革家不必认此为病态，加以割治；戏剧史家也不必认此足以乱真，加以扫荡。——这样一个主张首先应该肯定。王史及其继承者，因为戏剧的断代线已经画定在赵宋，欲圆其说，便认汉唐所谓“戏”，无非是百戏，唐人惯用的“弄”字，不过是弄杂技而已，那是第一不合。同一掺杂在戏剧内、不可避免的百戏成分，

倘见于汉唐，在断代线以上，主观欲其不存，便加以苛求的否定；倘见于宋元，在断代线以下，主观欲其必存，便默认通过，那是第二不合。有无百戏的掺杂，从剧目表内伎艺的名称上，无从确断；从剧本的文字表现上，也无从确断；惟有从戏台上的具体形象与动作中，方能确断其有无。王氏《曲录》内，凡是仅通过剧目剧本而网获的所谓“纯正之戏剧”，当它们在舞台上多方联系，实际演出时，可能还是有着许多百戏的成分存在，特为王氏所无从知道罢了。反之，王氏《曲录》所删汰不载的许多汉唐古剧，因有可靠的文献证明，知道它们确有许多戏剧成分存在，王氏虽也知道，终扭于“剧本主义”的成见，概从摈斥，那是第三不合。既有这后三点的不合，我们再去回想：设若不详细考订“戏弄”的全部含义，便粗糙地指唐人无非百戏之弄而已，未曾弄到戏剧，又如何可呢？（例如李庾所谓“戏族咸在，百弄迭作”当中，有百戏，是肯定的；有戏剧，也是肯定的。）

最后应谈一下汉代的所谓“戏象”了。“戏象”之说，显然从“舞象”而来，“象”是现象，用舞来表达现象，靠化妆、服饰、道具、姿态、动作五项。用戏来表达现象，除上五项外，还须加上故事人物，及布景、灯光、效果四项，共九项。先民初期的戏剧，乃由舞演进而来，已无待言。当时虽已有音乐、歌唱、曲辞、故事等，并确已运用于戏剧之中，但对于直观所得的现象则尤为注重，必且有过于声音、情节，故特标曰“戏象”。这时欣赏戏剧，应该称为“看戏”，较称为“听戏”必更确切。若与近代用以代表戏剧的“戏曲”一辞作对比，也觉得意义深长。戏曲的内涵，最大不出音乐、歌唱、曲辞、故事四项而已，而戏象的内涵，有九项之多，仍觉后者来得宽宏博大，何况古代的歌与舞是骈生并长的两艺，徒歌不舞的还有；若作哑舞，不开腔的，实在少见。不分古今，歌舞又共同地有着一个统一的节制，曰音乐。徒歌舞，无音乐伴奏的固然有；若面对大众的正式歌舞，无不有乐伴奏。戏象的九项因素之中，即已有了舞，就必然有歌，有辞，有乐，其内容便广泛到十二项了。除非它原是话剧，根本无舞。

“戏象”之中，有无话剧存在呢？可从实例去推求。优孟演孙叔敖，一登场就是个活孙叔敖，以高度的模拟形象为全戏的艺术基础，以它来摄取观众的全部注意力，如今把它属于“戏象”是很确当的。但楚庄王等人面前的假孙叔敖，不是石像，不是木偶，不是不能发言的。他曾与戏中的假庄王抵掌谈笑，三日计议，转述妇言，那就分明是话剧了。刘备导演的《许胡克伐》，是“使倡家假为二子之容，效其讼阅之状”，分明也是着重现象的一出“戏象”。又说戏中许胡二人，“初以辞义相难，终以刀杖相屈”，分明是动作之外，靠说白来阐明主题，当然也是话剧了。“戏象”既

然兼包歌舞类戏与科白类戏两方面，“象”字的作用，既未替戏剧排拒歌曲，也未替它排拒滑稽，那就比“戏曲”之说高明多了。因王氏规定其戏剧必与戏曲相表里，虽不排拒说白，但他同时曾否定唐宋滑稽戏是真戏剧，一则因它非正式演故事，二则因它不能“被以歌舞”，其实这两层都不确。这样看来，“戏象”与“戏弄”的内容，对戏剧说，都是全面的，惟有“戏曲”所指不全面。我国戏剧的发展，由上古到近代，怎会反而逆转，由全面到不全面呢？史实绝不会如此。故本文认定：用“戏象”、“戏弄”二辞说明戏剧，都是自然的、真实的；用“戏曲”来说明戏剧，并不符合宋、元、明、清四代戏剧的实际，仅是明以后少数文人学者，凭了主观嗜好的拟定而已，要不得。

何以见得汉戏曾特标为“戏象”呢？对这方面，尚无深切研究，暂凭少数资料，假定如此而已，有待古代史的专家来审订。《西京杂记》说：“鞠道龙，古有黄公术，能制虎，又能立兴云雾，坐变山河。后衰老，饮酒亡度，术不能神，为虎所食。故三辅间以为戏象。”（曾慥《类说·卷四》列为“戏象”条）这分明就是张衡《西京赋》所述“东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救”的情节，不过或属于黄公，或属于黄公之徒鞠道龙罢了。《西京杂记》说，将这项情节作为“戏象”，岂不等于说，“作为剧本”，或作为“戏剧”以演出吗？戏中一定先演制虎，演兴云雾，变山河，后演衰老，饮酒，作术不灵，为虎所食；乃武打、幻术及表情，兼而有之，与目前各地演《哪吒闹海》，充满了杂技与武打，有何分别？它有故事人物、情节，有叹老伤逝之感，有沉湎丧身之戒，怎能说它不是戏剧呢？《盐铁论》二十九《散不足》篇的“戏倡舞象”四字，据方以智《通雅》，乃续在“胡妲”二字之下的。明代传本如此。“胡妲”实在是戏剧脚色的旦色之祖，宋官本杂剧名目内犹存，以旦脚来“戏倡舞象”，“戏”与“舞”二字之义是互见的，非演生旦歌舞戏而何？（上文引《三国志》述《许胡克伐》戏，在应称优人之处称为“倡家”。）“戏象”二字，就是“戏倡舞象”四字的简略罢了。然则《三国志·贺齐传》说：“齐被命诣所在，及当还郡，权出祖道，作乐，舞象”，这“舞象”也可能是“戏倡舞象”或“戏象”；不同于《礼记》上“成童舞象”的始义，仅仅是舞蹈而已。我们应注意，“许胡克伐”一戏，与这“舞象”同时，蜀戏与吴戏的进展，不会有多大距离。

“戏象”之说既然成立，关于汉至六朝戏剧中的布景、效果诸说，便都得到了归宿，可以扬眉吐气一番了。首先是大科学家兼文学家张衡先生，曾在《西京赋》内，叙述当时平乐观里所表演的戏象，有“华岳峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。……度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷，礚礚

激而增响，磅礴象乎天威！”这到底是些什么现象？当生旦诸角所扮的一定人物，如女娲坐而长歌，洪厓立而指挥的前后，舞台上竟有山岭草木的地景，有风云雨雪的天景，还有闪电轰雷，声与光的效果。天地人融为一片，景象不为不伟大，古伎艺中有此，到底是怎么回事，是平面的绘画吗？是静的雕刻吗？是口技身段的讲唱吗？是两两相当的角觥吗？是单纯惊人的幻术杂技吗？还是活动的，行进的，立体的，综合的，感人的戏剧呢？是什么，就是什么。必须经过冷静的正视以后，有一个鲜明确切、毫不含糊的交代，才不失为研究者应有的态度。不能照王史那样，主观上已画下了断代的线，对这条线以上距离已很遥远的汉伎，存心非否定掉不可，而说法却取飘忽矛盾的口气。王氏开始既判断它为角觥百戏，中间又曰：“则假面之戏也”，“则歌舞之人，又作古人之形象矣”，“则且敷衍故事矣”，岂非矛盾！此伎既装扮了一定人物，去敷衍故事，又有歌、有舞，照常情论，究竟还算角觥不算？已能算戏剧不能？古今中外，有这样的角觥吗？一男一女有如女娲与洪厓二人，斯斯文文地在台上歌舞一番而已，便算他二人是在角觥吗？尤可憾的是：截去原文的“华岳”到“离离”，“初若”到“天威”这两段不提，是何缘故呢？这两段所说，分明是舞台上戏剧的布景与效果；如果提出来正视了，他全史既定的断代安排，就将被打乱，难于立说。既限于情形，不便正视它，惟有掩盖不提了。这样态度不是昔之“汉学”者或今之科学者所能许可。（周贻白先生《戏剧史》内对此，已进一步，有疑为装置效果之辞。）张平子是极踏实的科学家，绝非欺人之辈，有他这一段文字流传至今，汉戏的“戏象”之说更巩固了。汉戏的存在，也更肯定了。我认为后来《南齐书·乐志》里所述“天台山伎”系按孙绰《游天台山赋》造的。“作莓苔石桥、道士扞翠屏之状”，也是一种偏重表现布景的戏，乃汉代“戏象”之余风。假如不是戏，萧子显又如何能把它记在《乐志》里呢？《乐志》所记，总要与音乐有关，一般绘画或雕塑之伎，无论如何，不会见于《乐志》的。《隋书·乐志》曾载梁武帝时三朝大会，有四十九设，其中的“黄山伎”、“三峡伎”等，或也是“天台山伎”之类，可以同属于“戏象”。

在古剧称“戏象”的时代，演员就称“象人”，这是极其自然的事，应可相信。“象人”二字的第一义是俑，像人形的东西。《周礼》上把它与“鸾车”并列。《韩非子》说：“象人虽有百万，不能杀敌”，也是此意。第二义叙述物像人形这件事，即孟子指俑所说：“为其象人而用之也。”第三义指演员，装扮人物的人。《汉书·礼乐志》载：“朝贺置酒，陈前殿房中……常从倡三十人，常从象人四人，诏随常从倡十六人；秦倡员二十九人，秦倡象人员三人，诏随秦倡一人。”这里“倡”与“象人”

并举，或联为一辞，分明同是演员。惟彼此之间，应仍有别。倡与象人又皆有“常从”与“秦”之别；象人仅三四人，倡则几乎较多十倍。一时所诏，只及倡，不及象人。因资料未充，对这些情况的所以然，尚难说明。过去对于倡与象人的分别究竟何在，已经发生异说。孟康、韦昭《汉书》注中表示：倡是扮人的演员，象人是戴假面或套头，装鱼虾狮子的演员。王史说，倡以歌舞调谑为事，象人以竞技为事，意在他们都不是戏剧演员。但证诸上文“戏象”或“戏倡舞象”的内容，知王说尚嫌不实不尽，倘若核实，就应该说：在他们所为之中，演戏与竞技二者都有，扮人与扮物二者也都有。（鞠道龙戏中，有扮人的，有扮虎的。）冯沅君先生《古优解》用孟、韦说，将象人从优人中分出，若验以今戏的情形，实难如此分出。今日戏台上《武松打虎》扮虎的，《苏武牧羊》扮羊的，《泗州城》、《白蛇传》内扮水怪的，难道另有其人担任，那些人不算演员吗？这一点，古今相去应不远。周寿昌《汉书注校补》曰：“象人，盖楚优孟作衣冠，为孙叔敖之比。如孟说：象物，非‘象人’矣。”——一语破的！

“舞象”和“象人”诸说，汉以后仍有被用来表达戏剧的，虽大抵借用古名，以示典雅而已，但也间有寄托新义的。《隋书·乐志》所述晋代的“礼毕”，一名“文康乐”，实在是一本歌舞戏。庾亮死后，其妾思慕他，乃“假为其面，执翳以舞，象其容”。所谓“假为其面”，是化装，并非戴面具。类此之例甚多。联合“象其容”以看全伎，分明为一种戏象。“舞”，已近于演。金元院本名目内尚有“舞秦始皇”一本可推。唐代来自西域的钵头戏，乃歌舞类戏之一。《通典》说：“胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象也。”便是文人笔下，一种拟古的写法。他们认为：若明说是戏，便觉乏味，说成“舞象”，较为蕴藉。钵头的实质是什么，当时人尽知，文人虽狡狴，不足混淆当时的观感。但这样写法，可苦坏了后世的读者了。明明是戏，为何说是“舞象”，“舞象”究竟算什么呢？我们对于这些拟古之辞，倘不在文献资料上设下大围场，网罗八面，聚精会神出去追讨，是难于获得可靠的真相的。汉魏六朝的戏，颇值得今后列为专题，从事钻研。中唐元稹有《象人》一诗，虽用古名为题材，却结合了他当时的戏剧情况，写出象的变化，在戏里面，曾起了很大的“弄”的作用。我们现在看来，他这首诗，不啻在戏象与戏弄之间造了桥梁，把两下的意境沟通了。诗说：“被色空成象，观空色异真。自悲人是假，那复假为人。”他完全指“象人”为戏剧演员，扮演社会上种种人的种种象。戏剧就是“假为人”。人间本是真人间，在封建时代，因既充斥了欺诈虚伪以后，结果乃觉无一不空，故悲叹曰“人是假”。不料在此“人是假”的社会中，竟有人还弄一套“假为

人”的玩艺儿，未免多事，但越发教人惊心动魄了。元氏此诗，可以代表当时士大夫一般的社会观与戏剧观，例如梁皇看了傀儡戏中弄老人说：“须臾弄罢寂无事，还似人生一梦中！”卢纶看了弄郤翁伯的戏说：“何须更弄郤翁伯！即我此身如此人！”他俩对于戏剧，都是从情节、表情、动作等所构成的现象中，得到感发，由舞台上看来的较多，而听来的则较少，更绝不是书房里面，手执剧本，揣摩词章，也能获得的了。由此可推：戏象、戏弄之中，除音乐歌舞外，必然讲求布景、化装、服饰、表情。方登场时，绚烂至极；戏既终场，忽而寂灭，亦冷酷至极。这样便充分发挥了戏剧对于观众所起的刺激性。所以汉唐的戏，是万万不能主观粗暴地加以抹杀，认为非真戏剧，非纯正戏剧。

以上说明了我国古剧可能有戏象、戏弄、戏曲这样三个时期。前二名词是作者经手找出来，并为拟定的，虽还未经大家判断对不对，总算已为我国古剧理出了一个新的头绪。末一名词“戏曲”，它的实质存在，自无问题，惟用它来代替“戏剧”，却是明以来少数人带头搞出来的一个唯心主张；到了近半世纪，开始对古剧作初期研究时，被王国维将此一主张具体化了，同时也就是把它来硬化了。影响至今，四十多年，已发现了很多不妥与流弊。最严重的，是用它来遮掩了汉唐的戏剧，使我国的古剧史上是非不明，失却了好多有生气、有意义的东西，以致贫乏单调，黯淡无光，确是一件憾事。剧本的文学性诚然是重要的，但把戏剧立体的表现只留存剧本，且更狭隘地趋向于词章，并用这个，回过头来，否定无数古剧与无限的地方戏，这实在不是我们应取的方向。作者希望海内戏剧史家正视这个问题，破费点功夫，把其中对立的两面说法，逐点加以核实，并彻底集中有关资料，好生运用，为我国戏剧史重新规划出一个新的、更踏实的轮廓来，总要让有无剧本流传的，有无剧目流传的，科白为主的，歌舞为主的，早期混在角觥、百戏、杂技之中的，后来混在散乐、普通俳優、普通歌舞，甚至混在队舞或舞队之中的戏剧与具有戏剧质素的伎艺，不分上古、中古、近古所有，都能在一律平等的机会中，得着恰当的安排，显得是则是，非则非，不偏不倚，真正的解决了我国戏剧史的问题。——这是本文的意愿。

（原载《戏剧论丛》1957年第1辑）

试论戏曲的艺术规律

张 庚

最近对于民族艺术传统的研究是渐渐被注意起来了，特别有一种呼声，是要研究它的规律性。规律性的研究的确是很重要的：拿戏曲来说，如果我们掌握了它的表演原理，剧作、音乐结构、舞台美术各方面的原理，那么我们在整理传统、发展传统以至创造新艺术方面就会做得更好，就会免去走许多弯路，就会减少许多粗暴和保守的争论。但寻求戏曲的规律并不是一件容易的事情，尤其不是短时间中可以在一篇文章以至一本书中间解决的事情。这些问题的明确还是有赖于实践，不从整理、创作中去探求，规律是找不到的。但是光实践而不分析归纳，不总结经验，规律也还是不会被我们认识的。

我的这篇文章，本是在我们院内一次学习的发言，是很不成熟的东西。我的目的只是想把近来各方面实践和研究共同肯定的东西系统化一下，因为即令这中间所谈的不过是一些最初步的东西，并不新鲜的东西，而各方面却仍旧非常需要它。此外还必须声明一句，虽然我原意是想把大家能共同肯定的东西系统化一下，但由于自己对戏曲的知识实在太浅，所以力不从心，自己首先就感到概括力很差，而掌握的材料尤其少，虽说我想做到实事求是，可以肯定说片面主观的地方一定不少。希望同志们能多给指正。如果由于我的文章能够引起大家研究的兴趣，那我就感到很大的满足了。

下面，我就历史发展、形式和内容三方面来谈。

一、中国戏曲形成和发展的几个特点

中国戏曲史的一个明显特征是戏曲的正式形成较晚，如果和希腊、印度比较一下就更看得清楚了。希腊在纪元前五世纪已经有了悲剧的正式演出，纪元前四世纪已经建筑了剧场。印度传说中最早的演剧活动据说也在纪元前五世纪，这年代不一定确实，但有名的经典著作《戏剧论》是在纪元一世纪开始流传而在二世纪初步写

定的，可见印度戏剧的产生至少在纪元前。但我国戏剧的正式形成，据现在所知却在北宋末年，即十二世纪初的时候；虽说它的酝酿时期是很长的（注）。这个事实中间包含一些什么具体情况呢？

1. 正式的戏剧在这时期以前虽然还没有完全形成，但表演的艺术却早就存在了，在春秋战国时期就有许多这方面的记载，如“优施”、“优孟”等等。此后，在历代的记载中更不断地出现“倡”、“优”和有关各种歌舞表演的记载，不但在宫廷，更主要的是在民间。这些演员的表演有什么特点呢？第一，他们表演歌舞，这些歌舞有表演生活片断的，如宋官本杂剧和金院本中就有模仿各种不同职业的人们的生活，以资取笑的段子，或宋舞队中的《乔亲事》、《乔学堂》之类的节目。有表现高度技术的，如唐朝的《剑器舞》。还有抒情的，讲究队形变化的等等。这些歌舞大都来自民间，又经艺人的提高和洗炼，大都具备很高的技术性，需要经过特别的训练才能够演出。第二，他们扮演人物，甚至模仿某个具体的人。比如优孟扮孙叔敖，参军戏中扮“假官”、《踏摇娘》、《兰陵王》等舞蹈中扮演具体人物，宋杂剧、金院本中的“装孤”、“装旦”等都是。这些人物扮演常常是与歌舞相结合的。第三，表演艺术有时候和杂技的关系非常密切，如汉代的“百戏”，就是杂技与歌舞同台混合演出的。

2. 在正式戏剧形成以前，当然不存在成熟的戏剧文学和戏剧音乐，但是为表演的文学和具有描写能力的叙事音乐以及音乐与文学的结合都是在长期发展中趋于成熟了的。唐代的“俗讲”、“变文”，宋代的“说话”、“讲史”等说唱、说书形式的发展，大大提高了文学的描写能力；更主要的是自从《诗经》以来，诗歌与音乐结合的长期发展，达到了用歌曲叙唱长篇故事的能力。这种诗歌与音乐的结合不但能抒发感情，而且能刻画人物，而且在口语的运用上达到了越来越自由活泼的程度。不用说，在朗诵和演唱的技术上也是一天天提高和精进，达到了有很大表现力的程度。

3. 当然别的因素还很多，但主要由于以上的因素成熟，较完整的戏曲形式就产生了。首先产生的是古“南戏”，它是较直接地受了宋“杂剧”的影响而形成的；接着是元“杂剧”，它是直接由金代的诸宫调演变成的。这两种戏剧都将说唱、歌舞、滑稽等技艺糅合起来，表现一个统一的故事。而且有了较固定的剧本。到了南宋灭亡，杂剧南下，和元朝末年南戏复兴的时候，更综合了两者之长。特别在明代的戏曲中，歌舞、演唱的技术都得到高度发展，产生了一个剧场艺术的光辉时代。

当然以后还有许多曲折的发展，其中也有许多值得注意的特点，但我们不想在这里叙述中国整个的戏曲发展史。我们分析上述三个特点，为的是从中认识中国戏

曲由于发展而形成的若干特征，我以为这些特征是：

第一，戏曲的表演艺术是和歌舞相结合的，它不是直接用日常生活中的动作来表演的，而是用舞蹈来表演的。这些舞蹈的基本动作，归根结底固然是来自生活，但戏曲却并不完全直接从生活来创造这种基本动作，它大量地从古代民间和宫廷舞蹈中继承表演传统。比方现在的水袖，看来似乎是没有多少生活根据的，但从汉唐的舞俑形象上就可以看出几乎凡舞者必定是长袖，所谓“长袖善舞”，是完全有来历的。又比方梅兰芳先生的《廉锦枫》中间有下海取珠一场，其中的蚌形，也就是从民间歌舞中间的《渔翁戏蚌》来的。这种例子多得很，如扬鞭代马来自竹马，以桨代船来自旱船，两旗代车来自小车，各种兽形来自舞狮等等。甚至有的戏，整个就是从民间舞蹈中间来的，如《小放牛》、《打花鼓》等。这样就使得戏曲表演的主要部分在形成的当时处于一种特定的情况之中，那就是必须在传统舞蹈的基础上来戏剧化，或者说，必须利用传统舞蹈的手段来塑造人物的外部形象。

另一方面，在漫长的表演艺术的历史过程中，那种作为独立艺术的歌舞表演技术也逐渐变形了，逐渐戏剧化了，逐渐被改造得更适合于表演故事和刻画人物了。比方从前是把竹马直接搬上舞台的，在元曲的服装道具中间就还有竹马。但竹马绑在身上是完全不适合表演的，后来就保留了全部蹀马的身段和一条马鞭，却将竹马本身抛弃了。以桨代船可以设想也是经过类似的过程。小车则经过了改造。从这几个例子就可以概见其余，总之，大致可以说今天戏曲表演的程式是继承着并改造和丰富了传统歌舞表演技术的。

自然，这里还有一个逐渐丰富的过程。单单运用歌舞来表演戏剧，特别是刻画人物的心理，那是决然不够的，因此必须有所增加。增加的方法是多种多样的：或者从旁的技艺中吸收来，如从武术、杂技中吸收“把子”、“毯子功”和一些特殊技术；或者直接采用生活中的动作而予以加工，如开门关门，上楼下楼等。但增加也必须有原则，那就是要和原有的舞蹈动作统一。

从以上的许多事情来看，就知道戏曲的表演和话剧的以至西洋歌剧的很不相同。话剧的不去说它，那分别是容易明白的。西洋歌剧的表演，人们也曾说那也是有歌有舞的，仿佛和戏曲的表演差不多，其实不然。西洋歌剧，舞蹈只是其中一个独立部分，绝不是歌剧演员在舞蹈动作的基础上来进行表演的。也可以说戏曲的表演更和芭蕾相似，但也不完全相同，因为戏曲并不只是利用舞蹈来表现，它还借助于歌唱和朗诵，因此它的动作在舞台上的作用自然就不像芭蕾舞那样居于独一无二的地位。

第三，戏曲的文学结构和音乐结构长期受着说唱的影响。比方叙事体裁的遗迹直到今天还残存在戏曲文学和音乐中间：上场引子下场诗，自我通名报姓，音乐中间歌唱与朗诵相间等等，随处可见。

特别在音乐中间有个特点值得提出，那就是常由主角作长段的唱。这种长段唱在某些戏中往往成为戏的主要部分，精华部分和高潮部分。从这点也可看出说唱音乐所遗留的特点。

但也不能说，这些说唱式的结构在戏曲中间是一点没有变化的。要知道它们为了适应戏曲是已经有了很多变化了，它们差不多都戏剧化了。比方即以自我介绍这种一直残留下来的遗迹而论，仿佛是很不合理的了，但演员们在长期的舞台实践中也在这上面创造了表演的艺术，利用它来表现一个角色的性格、情绪等等，使之成了戏中间有机的部分。比方音乐上的歌曲与朗诵相间，今天也已经很好地运用来构成音乐的布局，使适于以唱来发挥的地方和以朗诵来发挥的地方都能得到适当的安排，以便在必要时从音乐上能造起高潮来。

有些人以为现在戏曲的结构和形式，由于它有说唱的某些遗迹，所以必须彻底改造，我以为是大可不必要的。戏曲虽然由于它的特殊历史发展使之带有说唱的痕迹，但并不一定妨碍它的艺术表现力。何况在这种特殊的形式上，在长久的积累中也创造了许多特殊的艺术表现呢？戏曲也像世界各国所有的艺术一样，不能也不应斩断它的传统，它自然会在这个基础上逐渐向前发展到更加富于表现力的道路上去，这是无疑的。任何艺术都有自己的结构和形式，这些形式往往不一定能说出许多合理的理由来，比方说，西洋歌剧，大体总是分四幕，而在第三幕必定要来一个跳舞的热闹场面，如果问，难道所有的故事中间都必须跳舞，而且必须在第三幕跳舞吗？这是无法回答的。但是有才能的艺术家能够巧妙地运用形式，使那原来对他是限制的东西反过来被他所利用。戏曲的形式也是如此。

也有人感觉戏曲不是全部唱到底，乃是一种落后的表现，殊不知这种唱白相间的形式，也应当看做一种形式，而且应当利用这种形式来进行艺术的创造。如果一定要予以“彻底改造”，那么自有戏曲以来长期积累下来的运用音乐的经验我们只好丢在一边了。所谓继承传统，乃是顺着历史的道路而加以发展，如果割断历史是无法谈继承，也无从谈发展的。

二、现代中国戏曲的形式

根据上面的发展情况，再加上我们在这里不准备来细谈的物质的和社会的原因，

形成了现代中国戏曲的形式上和内容上的许多特点。在形式方面的特点，就我们现在所能认识到的，有如下一些：

1. 表演艺术的高度技术性和严格的程式性。作为一个戏曲演员必须经过身体和声音的较长期的锻炼，因为要用戏曲的形式来刻画人物，创造角色，绝不能仅凭着一个人有生活的经验和体验就可以上台，也不仅是具备了内心的体验技术就可以上台，而必须有经过严格锻炼的身体。对于戏曲演员要求姿态的高度准确，身体的高度柔软，肢体的高度灵活，而且富于节奏感。以上这些要求，一直达到身体的细微部分，如手指、眼睛的活动，都必须是经过训练的。在这些训练中包括舞蹈、武术、杂技、柔软体操，而且每一门类中还有许多科目。此外还有唱的技术，念的技术，表演的技术，所谓“唱做念打”。一个演员必须从小练起，直到他当了演员以后，还得不断锻炼。

由于繁重的锻炼，一个演员没有法子精通全部的技术，只能按表演角色不同的需要来专精其中一部分。比方说，往往一个演员在唱和舞蹈上不容易兼全，因此，不得不有人偏重唱，有人偏重舞，这就是所谓文武之分。角色分行就是由于这个原因被长期保留下来并且形成了固定的制度的。现在也有人主张“废行”，这首先就不了解中国表演艺术的高度技术性这一个特点。可以设想，废行以后，必然没有了专工一门的人了，大家什么都学，什么都不精，其结果必然是技术水平大大降低，这就是很不好的。

有人认为分行的方法使得表演定型化，而定型化又不是现实主义的道路，所以主张一定要废行。这似乎很有理由，其实却不然。生旦净丑各行在表演的程式上各有许多差异，各行所学的基本技术也不尽相同，这当然会造成风格上的差异。但是是一种风格或一套程式在戏曲中间是很广阔的，足够一个演员创作丰富多采的不同角色的余地。比方丑，《群英会》中的蒋干也是一个丑，《女起解》中的崇公道也是一个丑，《一匹布》中的驴夫也是一个丑，《十五贯》中的娄阿鼠还是一个丑，这四个丑之间，在人物形象、性格、感情、风格上的差异是多么大！可见分行并不妨碍人物的创造。何况行与行之间技术和程式的运用并不是决然划分的，许多名演员都不受分行的拘束，比方梅兰芳先生和已故的王瑶青先生是常常将青衣、花旦和刀马旦的技术糅合起来运用的。

这种反对戏曲表演的“定型化”，是一种由来已久的老论调。究竟运用程式的表演能不能达到现实主义呢？如果思考得稍微深入一些，这个问题是不难解决的。程式本身不是坏东西，程式是一种特殊的艺术表现形式，通过一定的形式来进行创作

是一切艺术之所以成为艺术的必不可少的条件。当然，程式繁重，技术性特别强的艺术如戏曲表演也容易产生形式主义的毛病，特别是我国戏曲的表演艺术虽然出了许多天才的现实主义表演的大师，如当代的梅、周、程诸位先生，但由于我国在表演艺术的体验技术上不像在外形技术上一样留下了有系统的、能够按部就班教给青年的科学体系，这就使得有些演员光知道表演程式，不知道运用程式来表现角色，这种情况是必须改变的。适当地、批判地密切联系我国戏曲表演的实际来学习斯坦尼斯拉夫斯基的理论，而不去教条主义式地硬搬，对我们无疑是有益的。但是，为了纠正形式主义表演的毛病，就认为一定要废除程式，那就走到另一个极端去了，那就错了。现在有时在戏曲舞台上所见的动作贫乏，节奏模糊，光在注意“内心表情”的表演，多半是走了这一极端的后果。

2. 与表演艺术紧密结合的综合性。最近常常有人谈戏曲的特点是它的综合性，这话说得不错，但并不很精确。因为称得起综合艺术的并不只是戏曲，话剧、西洋歌剧、芭蕾，以至歌舞表演一般也可以称为综合艺术。不是说，凡是由一种以上的艺术手段来完成的艺术都能称为综合艺术。中国人爱在画上题诗，这是绘画与文学相结合的，但不能说这就是综合艺术，群众歌曲也是诗与音乐相结合的，也不能说是综合艺术。在什么情况下艺术才能成其为综合性的呢？我们知道艺术也可以分为两类：时间性的和空间性的。音乐，我们既可以坐在剧场去听，也可以从收音机中去收听，空间对于我们欣赏音乐是没有影响的；但是表演音乐的时限却很重要，一拍半拍也不能错，可以说，没有时间就没有音乐，所以音乐可以称为时间性的艺术。至于绘画却恰恰与音乐相反，一张画画成了，只要保存得好，千百年后还同样是原来的艺术品，但画的大小、构图、比例、色彩、轮廓等却是非常重要的因素，这些因素都必须在一定空间中才能表现出来，所以绘画也就可以称为空间性的艺术。在一般情况下，这两类艺术是不能结合在一起的。画只能直接和书法结合，却不能和朗诵结合。但是，在一种情况下各种艺术都可以结合在一起，那就是当表演艺术参加进来的时候，它既可以结合美术，也可以结合音乐。比方歌舞表演，它有音乐的伴奏，还有服装灯光的美术。凡这种能将时间性艺术和空间性艺术结合在一起共同来完成表演的艺术，我们都称之为综合艺术。

综合艺术中间必须有表演艺术，而且各种艺术只有和它直接结合起来才能合作完成一个共同的创作任务。这时、空两类艺术即使在综合艺术中间也不是能互相直接结合的。灯光不能直接和乐器演奏结合，它们都必须和表演结合，所以综合艺术是以表演为中心的。表演之所以具备这种特性，乃是因为它本身既具备空间性的特

点，又具备时间性的特点。舞蹈是空间性的，因为它用体态和动作来表现的；它又是时间性的，因为它的动作服从于严格的节奏。戏剧演员的表演同样具备这种特点。因此表演艺术就可以拿它空间性的特点去和空间性艺术结合，而拿它时间性的特点去和时间性艺术结合，这样就完成了综合艺术。这是中外古今的综合艺术所具有的共同特点。

戏曲的综合性除了这共同的特点之外，另外还具备其独有的特点。那就是和表演艺术紧密结合的特点。

各种艺术通过表演艺术而结合起来，这本来已经表现了必须首先与表演艺术结合，综合艺术才能成立。但也有结合范围大小的区别。如果拿演员做一个核心，他唱，这是他直接运用了表演艺术的时间性因素，他舞，这是他直接运用了表演艺术的空间性因素；但他唱需要伴奏，他舞需要服装和大小道具（如扇子、椅子等），这个伴奏的艺术和服装道具的艺术就不是出自他本身，而是外来的，但仍是直接和他的表演密切结合的；到了舞台上布上全堂的景，乐队奏着整曲前奏、间奏的时候，这就只是间接与表演有关的结合了，这种结合就比较更广泛些。至于有些特殊的戏，为了表现剧情，干脆撇开了表演，在舞台上布出海阔天空的变化，让观众从布景去直接感受剧情的进展，这个综合也就更广泛了。在这广与狭的范围中间，西洋的歌剧、话剧、芭蕾等是习于运用包括了间接与表演有关这种较广泛的综合原则的，而戏曲则是偏于多用直接与表演有关这种较严谨的综合原则的。我说“多用”，意思是在中国舞台艺术的历史上并不是绝对不用布景，在各个时期，也曾出现过“灯彩戏”、“机关布景”、“彩头班”等等的名目，但必须说明这些只是戏曲演出上的某时某地的特殊情况，而不是它的传统习惯。

为什么会出现这种特点？一时还很难回答完全。有人想用技术落后的原因来解答，我想是不妥当的，因为我们很难说，在中国历史上任何技术与舞台条件之下，人们都始终没有能够达到布出一堂景的水平。我想更多的原因是中国表演艺术的特点对于用景有矛盾。这种矛盾直到现在还没有彻底解决。我们的表演艺术是在空舞台上发展起来的，它充分借助于观众的想象力把中国的戏曲舞蹈发展成为不只是抒情，表现性格，而且还表现人在各种不同地势间、气候下、室内环境中、交通工具上的特殊动作，并且通过这些动作来表现人的心情、性格和思想，借以塑造人物。在长久的年月中，这已经形成了一套丰富而完整的表演艺术体系，我们想要给它增加新的东西，特别是和它的原则有矛盾的东西是不容易的，虽然这并不是完全不可能的。在最近几年来的实践中，有许多戏表演和布景矛盾较小，或几乎没有矛盾，

用上了布景之后效果也很好。

在音乐方面也有类似的情形。有人认为打击乐器是很原始的，必须废除的，他们没有注意打击乐器在戏曲中的作用的的一面，是在于加强表演的节奏感，这不光是加强舞蹈的节奏感，而且还有歌唱的、朗诵的，以至于心情的。如两人生气相背而坐，互相偷看，等到目光相接的时候，来一击小锣，于是两对眼光急忙移开，如果没有这一小锣，这一段表演就没有色彩了。我们还知道，戏曲的表演形式非常多样：有的戏唱得多，有的戏舞、打多，有的戏着重念白，有的戏并不舞而是较接近于生活的动作表演。但无论它的样子多么千变万化，看起来总还是戏曲，风格还是统一的。那些几乎不唱，只是说白和作着近于日常生活动作的戏，其所以看起来并无话剧的感觉，就是由于它的节奏十分鲜明，而节奏所以能鲜明，光靠动作大是不够的，必须有打击乐器的帮助，在动作和念白里加上打击乐器，就使整个的节奏鲜明了，强烈了。所以打击乐器是不能从整个戏曲艺术手段中排除出去的。近来有些戏演得非常“瘟”，其中很多情况就是由于减免了打击乐器之故。

我觉得在研究对戏曲的某些地方进行改革的时候，最好多考虑下它的综合性中这一与表演紧密结合的特殊性格。这一性格不是不可以发展的，但必须首先认清而承认它，才能够去健康地发展它，如果根本无视它，而只一味按自己的主观愿望去硬改，那决然是行不通的。

3. 由以上特点所产生的高度集中性和简洁性。由于戏曲表演艺术运用了观众的想象，扩大了表演的领域，由于戏曲的综合性是紧密地与表演结合的，自然就产生了戏曲艺术高度的集中，把重点很突出地放在表演上这样一个特点。由此就必然在编剧上考虑如何能使演员的演唱或舞蹈在戏的关键处和高潮处得到充分发挥。于是在编剧上对于说明性的和过场性的地方不能不力图简洁，但求能引导观众的理解和情绪顺溜地达到那些重点表演场面就行了。这就形成了戏曲中有话即长，无话即短的特点，重要的地方再三再四的描写，不重要的地方一晃就过去了。比方同是一个行路，在《乌龙院》一出戏里，宋江找书信，从街上走回阎惜娇的卧房只不多几步路，演成了一场戏，而在《穆柯寨》一出戏里，许多人从山西的雁门关走到山东的穆柯寨，来来回回好多趟，就好比出进大门那么容易，其中的分别，无非是一个在戏的关键上，一个是无关紧要而已。

这个特点的好处是：做得恰当的时候的确能发挥艺术的经济原则，使得欣赏者不必经过许多不必要的啰嗦就能很快地走进戏里去，但做得不好的时候，也很容易为了卖弄演员的技术而不适当地加“戏”，实则所加的并不是戏，只不过是显身手、

亮嗓子而已。自然，这就落到庸俗的、形式主义的泥坑里去了。而这种情形是存在的。

为了防止这一点，必须强调表现主题的重要性。以表演艺术为重心是对的，高度发挥演员的技能也是对的，但是为什么目的来发挥，为表现主题呢？还是为炫耀技巧？如果是前者就是现实主义，如果是后者就是形式主义。这一条界限是必须划得一清二楚的。

4. 由以上特点所产生的对于舞台上时间和空间限制的超脱。因为扩大了表演的领域，因为故事结构的高度集中和简洁，使得戏曲舞台上的时空概念大大不同于话剧等等。在同一舞台上，既可以是这里，又可以是那里，转一个圈子就是几百里路，拿上桨就算从陆地到了水中，作完上楼的动作之后就算上了楼；作过跨门槛的动作之后就算进了门或出了门；还有两人同在一台，却可以一个在门外，一个在门里；一个在船上，一个在岸上；一个在楼上，一个在楼下；……凡此等等，都足以证明舞台上的空间是非常不固定的。在时间方面也是如此，很长的过程可以用很短的时间来表示，相隔许多年，如果中间没有什么重要的事，就会一晃而过（这一点，现代的话剧、电影也和戏曲近似，而与严格讲究三一律的西洋古典主义戏剧不同）。

这一个特点给予了剧作者以极大的自由，使他从结构故事的许多技术性困难中得到了很大的解脱，能够较充分地从控制情绪起伏的角度来结构故事。但这只是说你如果着意于故事的艺术结构的话。如果你不注意这个，只是按事情的自然次序去发展，无剪裁、无重点的话，也可能成为一篇索然寡味的流水账。也的确有些戏是有这个缺点的。

5. 多采性与多样性。如果从上面所说的四条来推论，也可以得出这样一个结论：中国戏曲舞台上单调乏味的，只是一些演员在光溜溜的舞台上表演罢了。但如果你经常进剧场去看戏，却会得出完全相反的结论：中国戏曲是多采多样，并没有任何一个固定的格式可以限制住它。即以综合的形式而论，有重唱的戏如《二进宫》、《辕门斩子》一类，也有重舞蹈的如《三岔口》之类，也有唱做并重的如《宇宙锋》之类，也有重念白的如《天霸拜山》之类……细分起来，花样就更多。历代戏曲的艺术家们，无论是演员也好，编剧也好，乐师也好，脑子里很少成规的束缚，为了表现的方便，表现得好，他们随时可以创造新手法，进行新试验。因此我们前面所提出的几条特点，完全不能概括全部戏曲的情况。比方我们就可以举出很多的戏能够毫无困难地运用布景；又可以举出一些戏是外加歌舞来渲染场面的；有时，我们也可以发现在为演员伴奏的需要之外大大演奏一通，并且博得全堂的采声。诸

如此类，仅用“与表演艺术紧密结合”这一条原则都是概括不了的。当然，这些情况在众多的戏曲中间或者是比较的少数，或者是在戏曲艺术中间不足为训，不必提倡的。但无论如何，我们所提出的这几条到底有多高的概括性是值得怀疑的。它只能有一个备参考的价值，离开科学的准确性是很远的。

三、中国戏曲内容上的特点

关于戏曲内容的研究，这几年来做的人比较多些，因此也较为深入一些。从论点的发展来看，几乎是从全盘否定走向逐渐肯定，最近在个别论调里几乎又到了毫无批判地全盘肯定的地步。可见研究得虽然深入一些，但分歧的意见却是很多。我在下面所论的也只能算是其中的一种看法而已。

我觉得，无论在我们戏曲剧目中所显示出来的思想是有精华也有糟粕，现在可以大胆说，中国的戏曲基本上是由人民所创造的，而且基本上也是为人民而创造的。当然，我说的是基本上，不是全部，其中也包含了有时进入宫廷，有时为地主豪商所豢养，但那都不是起决定作用的因素。因为这个缘故，所以绝大多数的剧目是具有人民性的，即令其中也不免包含若干落后的成分。

最近几年，特别是去年展开发掘传统剧目以来，我们看到了更多的剧目，扩大了过去狭窄的眼界，清醒了一下头脑，比较深刻地认识了戏曲的人民性。从这广大的剧目中我们看出了以下一些特点：

1. 贯串着人民特有的乐观主义和正义感。在中国戏曲中间，真正悲观失望的戏是很少的，在各种情况下总是乐观的。焦桂英的故事应当说是没有出路的，然而她还是报了仇。有的人以为将希望寄托在阎王、包公等清官身上总不是相信人民自己的力量，我觉得这是对古代的人民作现代的要求。这种对于坏人要求惩罚的思想，正是完全人民的思想。如果一个戏好人得不到鼓励，坏人受不到惩罚的时候，观众是不答应的。记得在延安排《白毛女》的时候，原来是不枪毙黄世仁的，附近的老百姓看了都不满意，有一位大师傅一面在切菜，一面恨恨地说：“黄世仁不枪毙，岂有此理！”我们还有过许多类似的笑话，如台上正演着《捉放曹》，就有观众跳上台去打，等等。这些的的确确是普通人民看戏的心情，而且也是人民待人处事的态度。这个态度影响了戏曲，因此在戏曲中随处都可以看出人民的思想、感情和观点来。中国的舞台上，是表扬好人、批评坏人的场所，在许多戏里，无论这个坏人有多大势力，还是要奚落他、指斥他，甚至惩办他，这个好人无论如何弱小、卑微，总要

同情他，让他得到好结果。在戏曲史上有许多故事都说，有些人做了坏事怕被别人编成戏，因为上了戏就遗臭万年了，因此也可以说，戏曲是人民的正义的武器。

2. 乐观主义还表现在喜剧剧目多这一点上。过去我们总认为中国喜剧少，近来才发现非常多，不但多，而且多样。如《小放牛》、《打猪草》等，其中充满了生活中清新愉快的气息；如《打瓜招亲》一类，善意地幽默地描写可爱的性格；《借罗衣》一类戏就有了批评和讽刺的成分了，然而还不像《借靴》、《葛麻》那样讽刺得辛辣。《借靴》把土财主那种视钱如命的思想以蔑视的态度加以突出的刻画，而《葛麻》更是到了对敌对阶级故意捉弄的程度了。像川戏的《五子告母》这类戏，那就像一支箭似的，一下子射中了被批评者的要害，而形式上却完全出之以轻松嬉笑的态度。总之，喜剧同样也是武器，它歌颂生活和劳动，批评自私自利，而且用冷嘲热骂的态度去揭露那些剥削者、压迫者的丑态。从这类的戏里，人民是满怀信心地、乐观地看待一切的。

3. 戏曲中悲喜剧是很多的，这类多半都是情节戏，悲欢离合，最后总是大团圆。它们反映了人民生活中间的疾苦和不平，乱离失散，孤寡无告，受欺凌压迫等等，如《碧玉簪》、《牧羊圈》、《桃花庵》、《珍珠衫》等戏。一方面虽然表现了生活中疾苦，但另一方面仍给予圆满的结果，而且在许多这类戏里，在极悲的场面之后，往往忽然出现诙谐的笑料，使观众不致深深坠入悲伤中间感到负担不了。

这类戏是有些人不赞成的，强调它的庸俗；大团圆是庸俗的，而忽悲忽喜也是格调不高。但他们比较少注意到这类戏的观众是最多的，人民在生活中所遭遇的并非完全是高兴的事；不高兴的事也不少，其中还有一部分是不幸的事，他们希望到剧场中来解解闷气，他们感动了，流泪了，然后轻松的场面来了，他们心里也轻松起来，最后故事圆满结束了，这又增长了他们对生活的信心，加强了工作的劲头。这就是这类戏的人民性之所在。

4. 在我们的传统中还存在着思想性极高的悲剧。我们的悲剧和希腊悲剧是有不同之处的：希腊的悲剧经常是好人为命运所拨弄，天是没有眼睛的，人的命运是不可测的，这是一种悲观的宿命论；而中国的悲剧却是一种斗争的悲剧，斗争的结果虽然是悲剧，但正义终于伸张了，《秦香莲》就是最典型的一个例子；《梁祝》也是一个悲剧，也是有斗争的，结果虽然没有全部胜利，但以死反抗了，反动的力量也没有得到胜利，而且人民还是将他们合葬在一起，并给它来了一个浪漫主义的幻想的结尾。《白蛇传》中的斗争也失败了，但胜利者却失掉了全部的同情，从台上到台下，而且最后给白娘子留了一个儿子，也就是一个希望。在多数中国的悲剧中，希

望总不减绝，斗争即令失败了，将来还有希望，因为还有后代来继续这个事业。

5. 因此，在中国戏曲舞台上的人物多半是善恶分明的。这一点是有些人不同意的，但却也是人民性的一方面的表现。所谓善恶分明不等于性格的简单化。是的，包文正、文天祥、岳飞、诸葛亮这些人物都是正义的、有节操的、爱国的、聪明才智的人物，而曹操、秦桧、陈世美等人物都是专横强暴、自私自利的小人，这两类人原来在人民的眼睛里就是看得清清楚楚的，是没有法子把他们弄模糊起来的。另外像周瑜这个人物，戏里就并没有一味说他坏，不过是表现出他有重大的缺点而已。《女起解》中的崇公道是个好人，但也还“捞了一双鞋子穿”，《借罗衣》中的几个人物有些小气，爱装门面，爱占小便宜，但也并不就是坏人。戏中间人物的好坏，完全是根据人民实事求是的观点来衡量的。人民的观点要它不反映在舞台上是不可能的。因此演员对于人物的理解，是不应当脱离人民对于戏曲中人物的看法的。如果忽视了这点，他就可能将一出有人民性的戏演得走样了。

6. 至于戏曲中恐怖、淫荡、迷信、凶杀等的剧目，还是必须认识清楚，那都是反动的东西，是糟粕，是必须抛弃的。近来也有这样一种论调，认为剧目上的清规戒律打破了，什么戏都可以演，谁也不能禁止。不能用行政命令禁戏是对的，但不等于说戏曲工作者们就可以不自觉，只要能引来观众，不管这个戏有毒也好，反动也好，通通可以上演。要知道，戏曲中的这些糟粕基本上并不是人民创造的，而是剥削阶级、统治者们硬加到戏中间来的，我们没有义务把这样的糟粕当作遗产来继承，我们只有消除它们的责任。

当然，这些糟粕在传统剧目的海洋中只是少数。在戏曲遗产中，主要的，占绝大多数的东西是人民所创造的，具有人民性的，而剥削者、统治者强加进来的只是占着不重要的地位。但是，即令在数量上是少的，在地位上是不重要的，却是必须抛弃的，因此，我们也不能认为戏曲既然有这样大的人民性就可以毫无批判地继承这份遗产，就可以对任何剧目不加整理地继承下来，上演出去。当然，我们也必须注意在清除糟粕的同时，很小心地保留和爱护人民给我们留下的优秀遗产。特别在有许多戏中间，糟粕是夹杂在精华之中的，在整理的时候，我们必须加倍小心，要像修整树木花草一样注意，不要伤害了它。

注：关于中国戏曲的正式形成，一直没有确论。叶子奇《草木子》中说：“俳优戏文始于‘王魁’，永嘉人作之。议者曰：若见永嘉人作相，宋当亡。……其后元朝南戏尚盛行。及当乱，北院本特盛，南戏遂绝。”（杂俎篇卷

之四下)这是说最早的南戏是南宋时候才有的。又徐渭《南词叙录》中说:“南戏始于光宗朝,永嘉人所作‘赵贞女’、‘王魁’二种实首之。……或云宣和间已滥觞,其盛行则自南渡。”光宗即位在一一九〇年,已是十二世纪末,十三世纪初。按徐渭的意思,南戏是在这时候才确实有了斑斑可考的证据。而“宣和间已滥觞”只是据说而已。祝允明《猥谈》说:“南戏出于宣和之后,南渡之际,谓之温州杂剧。予见旧牒:其时有赵闰夫榜禁,颇述名目,如‘赵贞女蔡二耶’等,亦不甚多。”他比较肯定在光宗朝以前,南渡之际(一一二七年)就有了南戏。因为他看到过确实的证据:那时候“榜禁”的“旧牒”。不过剧目还不太多,可见历史还很短,据他所知是在一一一九年以后(“宣和之后”)才出现的,这是现在所能找到根据的南戏产生的年代。

至于元杂剧,按现有的材料,其产生或者还晚于古南戏。王国维认为元杂剧这种新体的流行乃关汉卿和他同时的剧作家们所共同尽力的成果。而关汉卿是金元间人,据吴晓铃同志意见,他的生卒年代大概是一二二四年—一三〇〇年之间,则他的创作活动实在元代而非金代。亦可设想在关汉卿以前仍有元杂剧的幼稚时代,但文献无征,欲求记录金代中都属物之书如《东京梦华录》、《都城记胜》者不可得,故只能暂时存疑。且金人建中京在一一五三年,实远在宣和之后。故杂剧之幼稚时代很难假定在一一五三年之前。所以暂时还只能以古南戏产生之时期作为中国戏剧正式形成的最早时期。

但在《太和正音谱》中曾引用了两句诗“搬演古今事,出入鬼门道”,并说这诗是“东坡”作的。如果这个“东坡”就是苏东坡的话,那么中国戏曲早在北宋时就形成了。但杜颖陶同志说,检阅了各种版本的苏东坡集,没有找到这两句诗。那么这两句诗就可能是另外人作的了。

又,《东京梦华录》中有这样的记载:“构肆乐人,自过七夕,便搬《目连救母》杂剧,直至十五日止,观者增倍。”(卷八,“中元节”条)按《东京梦华录》是孟元老在宋南渡后回忆崇宁—宣和间(一一〇二—一一二六)北宋都城开封的一些风俗、繁华、钱礼等的著作。那么这时既已经搬演《目连救母》杂剧连续达八天之久,则戏剧不但已经形成,而且相当进步了。那就当然可以设想戏剧的产生更在其前。但这里所谓的“杂剧”,是否就是正式的戏呢?在同书卷五“京瓦伎艺”条中记着:“搬杂剧:杖头傀儡任小三……悬丝傀儡张金线。李外宁,叶发傀儡。”这里所说的杂剧全是傀儡戏,而不是由人扮演的戏。前条所说“构肆乐人”自然就是这“瓦市”中的艺人,所搬演的杂剧大概还是傀儡

戏；至少不能遽尔断定就是人演的戏。

所以中国戏剧的正式形成暂时还只能定十二世纪初的时候。

但是中国戏剧的形成不是突然一下子的事，而是长时期逐渐成熟的。在宋官本杂剧和金院本名目中我们看见许多名目像剧本的名字，但我们知道院本还不能肯定是一种正式的戏剧形式。在北宋和宋以前很久就有了滑稽戏（或参军戏），唐时有所谓《樊哙排君难》戏等。这些虽不能认作成熟的戏剧，但可说是戏剧形成过程中的种种形态。因此也可以说中国戏剧酝酿过程是很长的。

（原载《戏曲研究》1957年第2期）

现实主义的民族声乐传统

萧 曙

1. 声音从属于字

声音在传统中是很讲究的，我们常常听到的形容有“珠圆玉润”，“高入云霄”，“余音绕梁，三日不绝”；或者形容某人唱“真如明珠走盘，铿锵悦耳”等。

在古书中，关于声音的理论著述，早在十四世纪（一三四一年）以前，元人燕南芝菴著的《唱论》中就指出：“凡唱声病，散散焦焦，干干冽冽，哑哑嘎嘎，尖尖低低，雌雌雄雄，短短憨憨，浊浊趑趑，格嗓囊鼻，摇头……”芝菴在这里将各种声音的毛病都集中简练的指出来了，从而也就相对地提出了对声音的要求。

在清人徐大椿的《乐府传声》（此书完成于一七四四年）中，则进一步明确的提到“出音必纯”，“一线到底”。这个要求在当时虽然更多的是指唱字而言，但根据各唱家的演唱来考察，很明显在声音的要求上也是如此。

传统重视声音，因为声音是声乐艺术的一个组成部分。但任何时候它也仅只是一个部分，而不是全部。

声音更紧密地与语言联系着。

艺术既然要求反映生活，传达感情，而声乐艺术的特点又在于可以直接通过人的语言来传达，因此传统声乐特别要求语言的清晰，显出字面，坚持字音，讲究四声。离开了语言的特点，人的声音将仅起着乐器的作用。《螭庐曲谈》中“识字正音”一节谈到：“古人云：‘取来歌里唱，胜向笛中吹。’谓其能分析字面也。然使唱曲而不读正其字，审正其音，则啞哑呜啞，有音无字，听者不知其所唱何字，灵妙之人口，等于无知之乐器，曷足贵欤！”

从语言出发，传统要求声音的圆润是在咬字清晰下的圆润；离开了这一个重要的原则，即离开了字的清晰而仅谈圆润，传统认为这是不足取的。

在清人王德辉、徐沅澂合著之《顾误录》（此书完成于一八五一年）中有一段

谈到：

“最忌音包字，出字不清，腔又太重，字为音所包，有声无辞，此系仅能用喉，不能用口（舌齿唇鼻）之病。必须口上用劲，方能字清腔正。若听喉发音，不用齿颊，虽具绕梁，终成笑柄。”

所谓“音包字”，就是只有声音没有字，而这种声音一般说是更为圆润的，但即使有这样一个优点，传统中也认为不能只顾声音的圆润而使语言的清晰受到损失。

我们且看同书中如何来谈到在声乐艺术上语言与声音之间的正确关系的：

“腔里字则肉多，字矫腔则骨胜，务期停匀适听为妙。”

所谓“腔里字则肉多，字矫腔则骨胜”二句，主要是指：字被腔（声音、曲调）裹住（即含混不清）时，则多肉；但照顾字太过，而不注意腔（声音、曲调）时，则多骨；多肉就没有劲，多骨则显得干、硬，所以多骨多肉都不好，犹如人之过胖过瘦一样，必须注意“停匀”。

这就是说只注意声音完全不注意字是不好的；但如从此得出结论认为只要有字可以完全不管声音，那对传统的理解也同样是错误的。我们从很多名演唱家的演唱中，可以具体地了解到在坚持字音的清晰下如何达到声音的圆润的。

传统声乐理论中用绝大的篇幅来谈到如何才能使字唱得清楚，并且唱得好听。这完全是在掌握了中国语言的规律和特点，并从若干代艺人的具体的舞台实践中获得的，这一部分理论给我国的声乐艺术作了极有价值的贡献。

从中国字的具体情况出发，每一个字可以分为头腹尾三部分。字头指子音的部分，按我们的民族语言，气息首先在“喉舌齿牙唇”五个不同的部位受阻，而发出各种不同韵字音，因而规定每个字发出时的不同的着力点。传统谓之“五音”。子音的清晰和正确对于字的清晰和声音的圆润都有很大的好处。字腹指母音而言，声调的爽朗全在母音。但母音要正确，须要一定的口形，这就是“开齐撮合”，传统谓之“四呼”。但中国语言中还有极大一部分是复合母音，因此唱这些有复合母音组成的字时，必须在字尾收声，中国的复合音有二十八个，归纳起来它的收声有收“衣”，收“乌”，收“抵齿”，及“归鼻”四种。只有掌握了出字收声的方法，才能将字唱得“圆整”，交代得清楚。

此外中国语言的另一特点是“四声”。同一个音，由于四声不同，它代表的意义，就相差得很远。因此掌握了出字收声的方法，还必须掌握四声的唱法。虽然四声更多要靠曲调的进行，但演唱者本人可以根据四声进行的音势，在主要的字上加以一定的装饰音，使字的音势准确完善起来。《度曲须知》中说：

“五音以四声为主，四声不得其宜，五音废矣。则声音虽具绕梁，终不足取。”

单有声音，没有字，不行；字清楚了，出字收声很有功夫了，四声不准，仍然不可；我们从这几句简短的话中，又可以再一次地看到，传统如何坚持字真义切的原则，它不止一次地批判那些虽具绕梁而字不真切的现象。

传统这样重视字音真切，因为它坚持着一定要告诉听众唱些什么，《乐府传声》中总结艺人的演唱经验时，谈到“若字不真，音调虽和而动人不易”。这个经验是值得重视的。

关于这一部分理论，在《度曲须知》（一六三九年完成）《乐府传声》（一七四四）及《顾误录》、《弦索辨讹》等中都有详细的记载。这里就不详细的赘述。

但演唱到底是一种艺术，它不可能把字真正的分割得十分零碎。因此在运用出字收声的方法时，必须注意不要将字咬得过死，而要善于“过度”。李笠翁在《笠翁剧论》中说：“字头字尾及余音皆须隐而不现，使听者闻之，但有其音，并无其字，始称善用头尾者；一有字迹，则拖泥带水，有不如无爽。”

《顾误录》中也谈道：

“由字头轻轻发音，渐转字腹，徐归字尾，其间运化，既贵轻重，犹须熨帖。”

据闻陈彦衡曾有一个极为通俗的比方，他说：“唱字要如猫衔耗子，要咬住它，但又不要咬死，咬不住就跑了，咬死了也没有意思。”这个比方是很有意味的。

既要唱得清楚，又要唱得活，这是一件很不容易的事，但传统声乐艺术就是既要掌握方法技巧，又要给人一种栩栩如生的美的感受。无论民歌、说唱、戏曲，在掌握语言（包括四声）与运用语言上都是突出的，它们往往使我们感到非常亲切，动听。

2. 感 情

这是传统声乐艺术中另一个重要的原则。声音和语言需要内在的东西来支持它，才能赋予它生命。这就是感情。而演唱之能动人，往往由于演员和观众之间有一种内在的联系，即感情的交流。

要使演唱有感情，首先要了解唱的内容，是什么人？什么身分？什么性格？他现在是在什么环境里面？是怎么想、怎么说的？然后演员设身处地地来唱。

传统理论中关于这一方面也有过重要的论述。《笠翁剧论》中首先谈到：

“言者，心之声也。欲代此一人立言，先代此一人立心……说一人，有一人，勿

使雷同，勿使浮泛。”

传统认为唱就是人的内心感情的诉说，因此演唱者在唱某人以前，必须首先向某人一样来思想、来感受。王季烈所著的《螭庐曲谈》中有这样一段：

“凡唱曲宜知曲情，忠奸异其口吻，悲欢别其情状，方能将曲中之意，形之于声音之内……故如唱《长生殿》之生，则必以唐明皇自居，使有雍容华贵之象；唱《邯郸梦》之生，则必以吕纯阳自居，而作潇洒出尘之想。设身处地，忘其为我，则曲与白之神理俱出……度曲至此，始臻乐境也。”

《笠翁剧论》中进一步谈到：“欲唱好曲，必先明其意，得其意而后唱；唱时以精神贯串其中，务求酷肖……变死音为活曲，化歌者乃文人，只在能解二字。”

而程砚秋先生则干脆谈到唱就是“唱感情”，这就谈得更简单明确一针见血了。

传统对那些只会背诵、毫无感情的演唱提出过严厉而深刻的指责和批评：

“口唱而心不唱，口中有曲而面上身上无曲，此所谓无情之曲，虽腔板极正，喉舌齿牙极清，终是第二第三等曲词，非登峰造极之技。”

但传统不仅止于要求感情真实而已；在声乐这一个特殊的艺术形式下面，感情怎样通过声音来传达，并同时照顾到它的艺术性，艺术对于美的要求，在这一个问题上，传统声乐也积累了丰富的经验，并从生活中提炼创造了丰富的表现方法。

人类的感情可以说不外就是喜、怒、哀、乐、爱、憎，但由于各民族的风俗、生活方式、生活习惯的不同，长时期以来社会条件（特别是经济地位、条件）培养出来的民族心理，民族精神面貌的差别，因而各民族表现生活、思想感情的方法，在具体问题上，也就有了显著的差别，形成各民族艺术的浓厚的民族色彩和风格。

中国民族声乐艺术在上述各方面的基础上，产生了它自己一系列的符合于表达这个民族的思想感情、心理状态的手法或技巧。这些手法和技巧，从南北曲起就已开始形成，它的风格也已非常显露。从南北曲到现在，虽然经过若干年代的发展、演变，但其中很多好的东西仍被继承、保留着，这一条发展线索仍然是很清晰、很鲜明的。

这些表现手法和技巧，发展到现在，还没有经过很好的整理（除南北曲有一个概括的说明而外）。但前人有所谓“务头”，虽然指填词而言：“某处有务头。可施隽语”；但在演唱上是很重要的技巧则也是毫无疑义的。《笠翁剧论》中在谈到“务头”的重要时，写道：“曲中有务头，犹棋中有眼，有此则活，无此则死。进不可战，退不可守者，无眼之棋，死棋也。看不动情，唱不发调者，无务头之曲，死曲

也。……一曲中得此一句，即使全曲皆灵，一句得此一二字，即使全句皆健者，务头也。”

但“务头”到底具体的指什么呢？在昆曲的演唱上有二十个字，是务头，这是属于演唱技巧上首要掌握的东西，即“气字滑带断，轻重疾徐连，起收顿抗垫，情卖接擞板”。

实际上昆曲的这些东西，有的如“顿”、“断”、“连”在南北曲时就已经是它很显著的特点了。而到现在，很多东西在戏曲（特别是较大而历史较长的剧种）中，在说唱中都运用着。其中有的在民歌中也有。当然，从这里我们也可以看到民歌、说唱、戏曲的相互关系及相互影响。

我们现在还没有能力来把这些东西做一个详细的介绍，但就现在接触到的来说，这二十个字中的每一个字在具体运用时，都还有很多具体的东西。

如“气”，主要指气息的运用，这对于表现感情起着很大的作用，传统中就有“换气、偷气、歇气、就气，爱者有一口气”等，都根据感情的需要而定。而“气口”怎样安排，怎样运用，往往不仅在于断句，而在于形成演唱上的各种风格、韵味并成为表达各种感情的重要手法之一。

又如“连”就有“明连、暗连”，暗连音似断而气不断，意不断。

“收”讲究绰绰有余，音很充足、饱满，而收在什么地方？如何收法？才能给人这种感觉，都有它的方法。一般说它的收音要求类似中国书法中的刀笔，要稍微一顿后才轻微地拖。

而“卖”则是在演唱上，必要时摆脱格律的限制，出乎意料的技巧的使用，但不能脱离感情。

“板”则是速度转化时，特别是由快转慢时的方法，行话叫“肩膀头”，使速度转变时能在此支持住，并展示下面的速度等。

所有这些，只要我们接触很多名家的演唱，都会理解这些表现方法技巧是如何结合感情运用的，而他们如何运用不仅构成了鲜明的民族风格，而且也形成各人不同的格调。

所以整个说来，中国传统声乐艺术在表现上非常细腻。而这些手法的运用，往往就使得演唱非常灵活、生动而富有韵味，使听众深深地被吸引、沉醉，达到所谓“动人的声韵、醉人的音”的境界。

3. 对比、变化与自然

在讲究咬字与感情同时，必须注意艺术的对比、变化与自然几个方面，因为艺

术虽然表现的是生活，但它毕竟又是加工、提炼过了的生活，因此它在声乐艺术所包括的各个方面：声韵和腔上都要求把它提升到美的高度，给人以美感。在声乐上则要求对比，变化与自然。在这上面，传统有它独到的见解和具体的内容。

传统声乐反对演唱是平铺直叙，从头到了是一个味儿，行话叫“一道汤”。

从声音来说，由于中国字的特点之一是每个字都有它的声音形状，即《乐府传声》中所谓的“声各有形”，根据这些特点，演唱这些字的时候，也要求有声音的变化——尽管它的音的位置不变——有的字声音要宽（如“啊”），有的字声音要较细（如“自”、“思”等），有的字要求唱得圆（如“圆”字，“院”字等），有的字要求带有“橄榄形”，即两头小、中间大（如“肮”、“脏”等字），有的字要带有鼻音（如“中”、“东”、“公”等字）；如果我们把这些字念一念，仔细地体会一下，那么我们会感到这些字的确本来就带有这些特点。以语言作基础，也就产生了对唱这些字时的不同要求，在声音上也产生了变化。

从腔上来说，腔在演唱上的变化，主要是抑扬顿挫，轻重缓急；对它们的运用，根据感情的需要，和演唱者本人对腔的理解及特殊处理而定。关于“缓急顿挫”，李笠翁在《笠翁剧论》中论到：

“文人点句，每句一点。优师授歌童，亦不过求其不致断者连而连者断也。

“而场上说白，尽有当断处不断，反至不当断处而忽断，当连处不连，忽至不当连处而连者。”

笠翁在这里虽然指的是说白，但我们听很多名演唱家的演唱，可以听到在演唱中，根据感情的需要也常作这样的处理；而且在这里，往往最容易产生特殊的效果。

在处理一段一句的演唱时，要根据中心思想突出重点。说唱及戏曲中，都极注意唱中的中心段（高潮），中心句，句中还有中心字。必须分清主客，主必须突出，其他不重要的可以轻轻带过，不能喧宾夺主。

《笠翁剧论》中就有：“一段有一段之主客，一句有一句之主客，主高而扬，客低而抑”；高低抑扬似就曲谱说的。但在演唱上是相同的道理。他并举例谈到如“取茶来”或“取酒来”一句，则“茶”或“酒”是主要的字，因此将正字唱得“高而长”，“取”、“来”二字是亲字，只宜“低而抑”。

假如换一换为“给我这杯茶”或“给我那一杯茶”，则中心思想变了，这时它的主字就应在“这”或“那”字上了。

在字和腔的关系上也有主客。《顾误录》中说：“字为主，腔为宾，字宜重，腔宜轻，字宜刚，腔宜柔，反之则喧宾夺主。”（这里讲的腔，指一字有好几个音而言）

很明显，它所要求的对比、变化是以语言、语气、语势及感情为根据，而不是为对比而对比，为变化而变化。

从整个演唱来说，要有柔有刚，有圆又有棱角，行话就是说“要有肉有骨”，这样才有变化，有对比，而又匀称。但“圆”和“棱角”有它的标准，《顾误录》中说：

“落腔要简净，曲之刚劲处要有棱角，柔软处要圆湛，细细体会，方能绝唱，否则棱角近乎硬，圆湛近乎绵，反受二者之害。”

这里就很好的指出所谓“圆”不是绵，所谓“棱角”也不是硬。

在谈到对比变化时，传统演唱中又提出了另一个重要的原则，这就是“自然”。在声音、咬字、表现上都反对“添减过火”，“装腔作势”以及毫无内容的“放情卖弄”。《涵虚子论曲》一段说：“凡唱最忌做作……高低轻重添减太过字面，此皆市井狂放辈轻薄淫荡之声，徒能乱人耳目；所贵者若游云之飞太空，上下无碍，悠悠扬扬，出其自然……故曰‘一声唱到融神处，毛骨萧然六月寒’。”

我们还可以在其他的书中以及老艺人的教唱中找到类似的说法。他们要求唱要像说话一样自然，不要拿腔拿调，同时在很多名演员的实践中，也更可以找到这种“口语化”的唱的特点。

基于这一特点，以及根据中国语言的特点，传统唱法在发声上也要求声音位置与语音的位置相近（当然这并不等于就完全和说话一样），由于中国的语音部位较前，传统要求的声音也就比西欧的声音较前、较薄。

同时也基于这一个特点，它对声音的美的标准在各方面都有了差别；如关于颤音问题，传统唱法认为唱就是有高低、有节奏的语言，既然在语言中没有颤音，因此它在演唱艺术上也要求不带颤音。事实上，传统声乐中也并不是完全没有颤音；但更重要的，更大的部分是根据感情需要才有，而且这个颤动是人为地产生的（以相邻两个音反复唱奏）；它在延长音上也避免发直，但是是以加装饰音强调某一音来解决；在某些地方也有极其隐而不现的振动等。

总之在咬字在表现上，都需要方法、技巧，但宜隐而不现，既运用了技巧，而不让观众感到技巧；就是说一切要“恰到好处”，艺术要毫无火气，“炉火纯青”，而这一点是更难办到了。

4. 韵 味

传统声乐艺术很讲究“韵味”，演唱的最高的成就，不仅是唱得有感情能动人，

而且还要有韵味。很多书和艺人都提到“韵味”的问题。

程砚秋先生说“唱最忌有声无韵，嗓门大没有韵，就是响也怪吵人；要好听，还需要讲究韵味”。他并且做了一个极为通俗，但极有意思的比方说：“有声无韵就像一碗白开水，也可以喝，但假如放一点茶叶就好喝了。”“喝茶”，大概是中国人的习惯和特殊口味，而用开水沏，喝香片喝龙井或喝沱茶不搁糖不用煮更是中国人的口味了。

传统说：唱有多种，有“能唱”的，有“会唱”的，“嗓子不好不一定唱不好”，“嗓子好却不一定唱得好”。这几句话说得非常深刻。有嗓而唱不好，光是能唱，就是说没有韵味，傻唱；没有嗓子不一定唱不好，就是说有韵味，虽然没有嗓而能抓住听众，叫观众爱听，这就是“会唱”；而这就不是一件简单的事了。

对唱讲究要“受听”，“经听”，越听越有味；有这样两种情况：有的人乍听起来非常好，再听也还不错，而三听就没有什么了，这是一种。而另一种则与此相反，虽然初听起来不怎么样，或乍听就觉得很好，但却是越听越有味，越听越觉得耐人寻味。这主要也是指有无韵味而言。

但“韵味”二字究竟应该怎样解释，它应该包括哪一些方面？现在还很难作出一个比较正确和完整的介绍和说明。如果就字面来说，“韵”当然是指“声韵”，好像仅指字的演唱而言；但仅限于字面来了解是不够的。当然字可以帮助韵味，但所谓韵味应该是一个综合体，它包括声音语言如何美化，语调如何运用，以及根据感情需要的恰如其分的熟练的技巧等；而所有这一些东西，由于演唱家个人的条件，对乐曲及生活的理解的不同，特别是由于演唱家的个性在艺术上的发挥的差别，而表现为在艺术上的不同的取舍、发展，形成演唱家本人独具的一个风格，韵味。如言菊朋的演唱的俏利，程砚秋的“藕断丝连、若断若续”，梅兰芳之妩媚、宛转一样。这种韵味，既能正确地表现剧中人的性格、感情，同时又能表现出演唱者各个不同的趣味及特性。关于“韵味”的要求，那就更高了。

根据上述各方面的情况，使我们对民族声乐传统不能不做如下的了解：

1. 传统声乐要求通过演唱这一特殊形式来真实的反映生活，它对字音清晰的要求以及对感情的要求，都说明着它坚持演唱一定要为群众所了解，并使群众激起同样的感受，它向群众反映着生活中的愉快与痛苦、美与丑、善与恶，从而达到教育群众的目的。因此衡量演唱的标准，是广大群众对它的了解的程度及使听众感受的程度如何而定的。传统声乐在这里反对那种“为艺术而艺术”的提法。

2. 传统声乐不仅是要求语言清晰、感情饱满，而且在咬字方法、表现手法、演

唱艺术上都积累了很丰富的经验，也有它的理论和要求，使它自成一个体系。

3. 这些咬字方法（由于掌握与表现了语言的特点，使语言的美得到了最大限度地表现及发挥），表现手法，演唱艺术是根据中国语言的规律，中国人民的生活方式，风俗习惯，民族的心理状态等，并经过无数代艺人的艺术实践，提炼创造出来的（按民族的审美观点），因为它来自人民生活，就能为人民所理解、所热爱，并形成声乐艺术上浓厚的民族色彩和民族风格。

所有这些，都是传统声乐中的精华，继承它，保留它的特点，并在这一个基础上发展它，使它以鲜明的民族色彩和风格出现在世界声乐艺术中，就成为非常必要的了。

（原载《戏曲研究》1957年第2期）

“戏”和“戏”的停滞与中断

——试谈胡可的《战斗里成长》、《英雄的阵地》、《战线南移》

侯金镜

一、有“戏”和没“戏”

剧本里没有“戏”，这种情况在我们今天并不少。“戏”当然不是评价剧本的唯一标准，它所包含的社会内容可能丰富而深刻，也可能肤浅而庸俗，“戏”的格调也有高下之分。可是，话要说回来，评价一个剧本又不能须臾离开这个标准。剧本而没有“戏”，首先就不成为剧本，而只是使人厌烦的对话，即使每一句都是金科玉律也不成。观众到剧场是去看“戏”，把心灵打开准备让“戏”把他带到舞台上去做一次精神生活的旅行（也有人叫做“心灵的探险”），要是没“戏”，观众的心灵就关闭了，他们觉得上了当，无论舞台上怎样痛哭流涕、慷慨激昂，看“戏”的人不但无动于衷，而且觉着空虚、厌烦，憋闷得慌。

“戏”是怎么回事？剧作家自己比我要内行得多，我在这里发议论简直是班门弄斧。不过有一些老生常谈还是有用的。把人物性格用明确洗炼的舞台动作（性格的动作性）表现出来，就产生了区别于其他文学形式的“戏”的因素（人物在台上一再剖白自己和互相介绍之后，再一齐来充当扮演故事的工具，这怎么也不是“戏”）。这个人物和那个人物的性格在特定的场合和事件中发生了关系，以致发生了冲击，戏剧结构的基础大约就有了。剧本中所有的人物和情节、故事的主线和次线都直接间接地被性格（的动作性）的关系以及相互间的冲击贯穿起来，就有可能成为一个好戏。老实说，这种好戏是难得出现的，它的产生需要作者具备大师那样的才能。如果不求全责备，那么在今天来说，一个剧本只要有几段主要的“戏”能引人注目、发人深思，以至动人心魄而留在观众的记忆里，就是难得的好戏了。例如《万水千山》的过彝族区和草地的两场，《冲破黎明前的黑暗》井台会和排长被掩护在老大娘家里的两场，其他场面可能被时间所湮灭了，可是这几场“戏”在记忆

里永远磨不掉。胡可的剧本，也是可以归入这一类的。

谈到“戏”，只用性格的动作性、性格的关系和冲击来说明还不够，剧本^①不能没有戏剧的故事。这故事不是指剧本的梗概，不是指生活本身就存在的头尾完整的事件，而是——我不懂得应该用怎样的术语，姑且叫它做“戏”的扣子。像《巡按》的赫里斯达阔夫和市政官员之间发生的可悲的误会，像《雷雨》里周朴园和鲁侍萍之间的（到“戏”的高潮时才在两个家庭中揭破）遗弃、被遗弃的关系，像《北京人》里的那个阴沉沉的楠木棺材到底留不留得住？像《日出》里面那个被金八那只魔手操纵的虚幻繁荣而终于倒闭的大丰银行等等，都是“戏”的扣子，性格的动作性和性格间的冲击，要在适合的扣子中才能被充分地表现出来，才能形成戏剧的结构；使扣子像撒开的网和强力的磁石一样，把所有的人物和情节紧紧地扣住、吸住。扣子的挽紧和解开，就造成“戏”的起伏，促成“戏”向高潮的顶峰发展，人物性格的创造也达到完成（像《雷雨》中鲁大海的出走、周萍的自杀、鲁妈和繁漪的疯狂；《巡按》中大小官员的互相埋怨、狼狈和恐惧）。《雷雨》里，周鲁关系就是人物和情节的集中点，以它为中心辐射出戏剧情节的几道线，它牢牢地抓住了观众，在观众的心目中造成了悬念。扣子本身并不直接显示剧作者对生活的看法，它却是进行戏剧构思不可缺少的触媒。而且它常常带有很大的偶然性，“不幸的家庭各有各的不幸”，《雷雨》里周、鲁和因此而发生的两个家庭的错综复杂关系，《北京人》里的棺材事件，并不是每一个行将崩溃的仕宦家庭都要发生的，但是剧本不能没有扣子，扣子是孕育人物性格的温床。

这些题外的话，和下面研究胡可的剧本是有关系的。对胡可的几个剧本，你可以指出种种缺陷，向他说明你的不满足，同时却不能不承认，他是注意“戏”、研究“戏”、努力把握人物性格的动作性，从“戏”出发来安排剧本结构的剧作家。他的剧本都有动人的“戏”。《战斗里成长》使我们不满足的是“戏”的情节发展得不充分和提炼得不够，它的长处是石头的几场戏有光彩，让你感到了时代对人的陶冶，发生了熔炉一样的力量。《英雄的阵地》比起它的姐妹篇，在人物性格把握上是最弱的一个，人物性格没有随着剧本的事件一齐发展，所以“戏”的发展也是沉闷呆滞的，可是那些战斗场面的“戏”，也还是精心结构的，有的人物的性格（如小刘子）在“戏”里也发出虽然短暂，但还耀眼的光芒。胡可力不从心的剧本是《战线南移》，他所要求的更深刻的主题没有达到，可是不管怎么说，它是下了功夫、显现了作者的才华的剧本，

① 我这里是指一般人叫做现实主义的话剧，至于歌剧以及浪漫主义的与幻想成分很大、诗情很浓的话剧应该有怎样的特点，我没有研究过，不敢妄断。

“戏”所展开的战争生活的幅度是宽广的（就这一点来看，近几年来恐怕很少有能赶得上它的剧本）。作者在“戏”里注入的对于抗美援朝战争的感情是饱满的、有气魄的。——尽管它受到责难，包括一些不应有的责难在内，观众还是喜欢它的。

胡可很注意戏剧的结构，他的剧本都有自己的有创造性的扣子。我很幸运，比较熟悉他写作《战斗里成长》的整个过程，引起他创作动机的那些生活，我几乎也有同样的感受，所以不免要多饶舌几句。在构思《战斗里成长》^①的时候，他看到农民出身的战士在斗争中迅速生长起来的人民英雄主义精神，他研究思索并且捕捉这一精神产生的来龙去脉。不过他急于把它的发展过程直接地翻译成故事（这宿命地要成为概念化），而从他所熟悉的人物性格历史上去找寻具体线索。于是就在他记忆库藏里发现了石头相类似的人物，但是他的性格还没成型，轮廓也并不分明的。他还要继续寻找“戏”的扣子，通过扣子把石头的性格抓牢，范围起来，使石头在扣子里行动起来、活起来。胡可在写作前不久参加的冀中区的“土改”、新兵团的政治工作和太原前线大兵团作战帮助了他，引起他构思时丰富的联想。“土改”时所了解的农民在旧社会的生活，唤起他的痛苦和激愤，并化为石头家庭的悲惨历史，成为剧本结构的一部分。新兵团工作时所得到的素材，使他更具体深入地认识新战士的内心活动，石头的性格就和当时的新旧时代转换期的历史背景融合在一起了。太原前线的蓬蓬勃勃的大革命的气氛，使他把“戏”的背景放在山西。于是，戏的扣子和石头这人物在他的脑子里一起形成了——团圆和复仇：石头一家人，死的死了，活着的有的被逼迫着带着海一样的深仇大恨出来了（铁柱、石头），留下的继续受煎熬。仇是能报的，一家人也会团圆，第二幕解放军营部的场面一开始，观众就能料想得到，但是这必然性怎样在人物的特殊的命运中来实现，观众却猜不出。石头和他父亲赵钢（铁柱）忽然互不相识的会了面，而且在复仇的问题上，石头又违抗了赵钢的命令，那么父子两个是怎样互相辨认出来的？石头又在怎样的机遇下和父母团圆？这个扣子不仅便利了作者去深化他的人物，而且也紧紧地抓住了观众。

另外的两个戏，我想说得简单些。在《英雄的阵地》^②里，作者写一个钢铁营在情况变化的时候，主动地把自己放在最困难的位置上，为了整体，付出了重大的

① 据一九五三年五月人民文学出版社本。

② 我所根据的是一九五〇年十一月华北军区政治部的出版本。后来一九五三年八月人民文学出版社的修改本，我认为是改坏了的，按照当时的许多禁忌，把许多人物的心灵封闭了，已经着重描写的困难和战争的残酷性都削弱了，因而有些人物的性格模糊了，许多激动人心的地方没有了，所反映的生活深度和思想深度，也就受了很大影响。对这种笨拙的修改的意见，胡可自己当时固然没有提出抗议，而我和有些朋友们也确实给胡可帮了不少倒忙。所以我现在不能不在这里郑重地做个说明。

牺牲，可是整个战役，因为这个营的艰苦卓绝的战斗，取得了很大的胜利——这是戏的梗概。但戏的扣子是这个营和团部失掉了联系，被优势的敌人团团围住，只能坚持到下午三点钟，否则就会全部被歼灭。后来和团部联系上了，三点钟来援兵的团部的信号已经发出，可是等到三点钟已经过了，援兵还没来，怎么办？……如果没有这个扣子，人物的感情变化就无从表现，作者的意图也就达不到了。

《战线南移》^①的主题，按照作者的想法应该是保守和先进的军事思想的两种人物的冲突。戏的扣子是能不能摧毁敌人设置在反射面的工事，去敌后潜伏的观测组能不能完成任务，两种军事思想的冲突要交叉在这个集点上。没有这个扣子，整个剧本就会变成抽象的军事指挥上的争论，没有“戏”了。

这三个剧本的人物和情节，都有与戏的扣子勾连得很紧的“戏”，也就是剧本成功的地方。同时也有勾连不紧而松弛了的地方，成为剧本的破绽和败笔——观众本来津津有味、兴趣盎然地在“戏”里生活着、涉猎着，突然在那个节骨眼上，他们从“戏”里出来，成了旁观者，因为“戏”在这里停滞了、中断了。

一个剧本如果不是概念化的，也没有和社会主义思想抵触的倾向，它就完全可能在某些地方显示了生活的真理，而某些部分对现实描写得不充分或不准确。在这种情况下，不要机械地判定它是“基本上肯定”或“基本上否定”吧。想就成功的方面掩住失败的方面，或就失败的方面抹煞成功的方面，是和小孩子要把所有的人都简单地分成“好人”、“坏人”一样的天真。所以我不准备下这样的判断，只想试验着研究一下，胡可的剧本里哪些“戏”是活起来的？哪些地方的“戏”停滞了、中断了？原因在哪里？

二、活在“戏”里面的

新人的风貌

石头（《战斗里成长》）、小刘子（《英雄的阵地》）、苗逢春、路宝明、王仲宽、曹继（《战线南移》）都是眉目清晰、性格分明的人物，他们中间除了曹继是被深加谴责的以外，都是被作者热情洋溢高声赞颂了的。

这些人物都不是脸谱，不是作者从侧幕条边上硬推到前台去的某种观念的人形傀

^① 人民文学出版社一九五六年五月出版。

儡。他们在戏里的性格，有的虽然只是横断面，可是都构成了完整的或比较完整的内心世界，能够引导观众进入他们的内心活动并且引起丰富的联想。观众在他们身上所感到的历史气氛、时代感情和力量，也是从他们的“戏”里播散和迸发出来的。

石头的形象是最突出最有丰采的一个。作者沿着石头性格的历史道路，针脚绵密地描写了他的觉醒和成长。他和母亲一起颠沛流离了十年，在旧社会像泥流一样的生活中相依为命，他的性格是在对母亲的爱和对旧时代的仇恨中养育起来的。他爱母亲，所以毫不迟疑地给八路军的“探子”指了路，因为八路军是母亲时常向往着的，所以虽然在炮楼上挨了打，就是伤痕的痛楚也影响不了他的兴奋。等到他知道母亲的——也是他们家庭所经历痛苦，就是在炮楼上毒打他的杨麻子所造成的时候，他对母亲的怜惜和爱就更加深切，他的仇恨心也从朦胧变得具体、能够意识到，因而也就更强固了。接着生活的泥流又发生了险恶的漩涡，杨麻子发现了石头的家，而且要剪草除根，这时候石头这十五岁的孩子不但没有被险恶的漩涡所吞没，反而游向有更大的斗争风浪的生活海洋里去——他带着抑制不住的仇恨、无法排遣的对母亲的爱和思念，参加八路军去了。

到这里，戏的扣子在观众的心里已经挽得很紧了：观众对这一家的接二连三的不幸，发生了极大的关怀和激愤，他们希望戏里的复仇的火焰能够燃烧起来，企望着这一家三口在战胜厄运以后的团圆。这场戏（一幕二场）也给石头以后的行动安排了伏线，给他不顾一切地要参加突击队的行动找到了合理可信的根据。

但是作者对石头并没有做呆板地单线条的叙述，石头的性格是透过他的多方面而又统一的性格特征表现出来的。他倔强而又机智、浑厚朴素而又执拗。他在炮楼里聪明地欺骗了敌人，聪明中却没有一点软弱和卑屈的感情，刺刀放在他的嘴里也吓不住他，从他嘴里甬想听到一句真话，仇恨使他学会了怎样保护自己。当他答复营长赵钢，说自己的年龄是十九岁的时候——他本来是十八岁，参军时是十五岁，恐怕部队不收留，才玩了个小聪明多说了一岁——，赵钢认为把石头想做自己的儿子是“误会”了，不自觉地说了“根本没有可能（是自己的儿子）”，而石头马上认真地抗辩：“完全有可能（是十九岁）。”在石头那小聪明的背后你感到了那种执拗和倔强。他参加不上突击队的时候，忍不住自己的眼泪，可是气冲冲地离开了大家，不想取得别人的同情。他赶着去参加突击队，犯了自由行动的过错，也有自己的逻辑和辩解：“我就不服从这一回，报了我的仇怎么都行，不叫我去，我搞不通！”……这一切，色彩斑驳而又统一在自发的复仇意志之中的性格描写，使石头成为可以感触得到的人物。

《战斗里成长》是在一九四九年写成的，可是作者对石头的描写并没有陷入当时

从概念出发的“落后转变”的窠臼。这不仅是从生活出发对生活作了真切地反映，揭示了石头的精神世界，就是对他的过失的批判中也赋予了真挚的同情。作者希望观众能够理解：集体主义精神会在石头的心里觉醒起来，而他个人的仇恨正是促成他觉醒的不可缺少的因素，能够在部队的熔炉里化为取得胜利的强大力量。许多农民出身的战士就是这样走过来的。——石头的性格所包含的社会内容和深刻性也正在这里。

《英雄的阵地》里的小刘子的性格和石头可能有某些血缘关系，小刘子也是倔强浑厚而机智的，小刘子的性格似乎是石头性格里新的因素的一种发展。

小刘子在“戏”里不只是出色地完成了战斗任务，而且他的“戏”帮助作者冲破了舞台上呆滞的气氛，使戏剧情节发展的节奏加快了，跳动起来了（这个剧本的结构方法有缺点，本文第三节将要谈到）。他的情节成为剧本的关键性的情节。他要突围出去向团部报告他们营所遭遇的危险情况，还要突围回来向营长传达整个战役的新变化，鼓舞全营置之死地而后生的信念。这一切困难和变化不通过小刘子的“戏”和他的心理变化就无从表现，剧本也就失去了吸住观众的扣子。作者对这人物创造的成绩也在这里，小刘子的心理变化的线索清晰而完整（不像其他人物那样似隐似现和琐碎），他的感情变化和内心的激动也唤起了观众对全营命运的关心。

作者在小刘子身上花的笔墨并不多。营长要派他出去，他天真地以为让他一个人突围，他不干，“我跟你死死在一块儿！”当他领受了艰巨的任务以后，走了又回来，告诉营长，教导员：他已经给他们挖好了避弹坑，而且将馒头和面汤也给他们准备好了。这种描写，看来琐细，却完全不是多余的，小刘子和这个营的血肉关系通过这些细节是具象化了。到了团部，他的全部注意力和感情仍向着他的被围困的营。包扎伤口的时候，他倾听炮火的声音，计划着：从他突围到现在，敌人已经发动了三次冲锋。直到团部准备三点去增援的信号弹发了，他才松了一大口气，兴致勃勃地讲他怎样巧妙突围的故事。接着情况又发生了新的变化，援兵要延迟到四点半钟才能去，小刘子的精神受了很大的震动，为了更大的胜利，他们营再多坚持九十分钟的必要性，他是懂得的。但是他考虑，他们营坚持到三点钟以后要是和敌人拼掉了呢？于是他要求再突围回去：

我不休息。我在团部算老几呢？我是一营的，一营这会儿这么严重，我死也好活也好，我跟俺们营在一块儿。

他并不是不知道他牺牲的可能性有多大，政委不放心，问他——

政委 要是碰到意外的情况……

刘 政委！你放心！我绝不暴露军事秘密。

小刘子的性格和他的起伏变化的心理活动，和“戏”的扣子——全营指战员等三点钟增援，但是不知道为什么延迟了，因而使“戏”向悲壮的高潮去发展——全搭在一起了。观众熟悉了并且爱上了小刘子，于是，一营的顽强的战斗和越来越困难的处境，也就透过小刘子在团部的焦虑和再一次突围，死也要和自己的营死在一起的感情反映到观众的心里，成为整个剧本打动观众感情的最重要的触媒了。

《战线南移》的两个主要人物周金虎和耿忠信虽然没有写好，那是因为作者在他的创作历程中遇到了新的问题，对驾驭他所描写的对象没有把握。但是在这个剧本里，作者的戏剧才能并没有减弱，而是更成熟了些。苗逢春、路宝明、王仲宽、曹继的出现，就是很有力的证明。

这几个人物环绕着戏的扣子形成了几条次要的线，和这几个人物有关的情节，都从各个侧面通向并且烘托了周金虎和耿忠信之间的矛盾。但是他们也没有喧宾夺主，他们的“戏”也不膨胀臃肿，而是恰如其分地寥寥几笔，几个人物就栩栩如生了。

苗逢春，这是一个性格透明、一出场就全身带着戏的人物。作者从他不多的戏里，就启发你联想到许多侦察人员的生活，也让你相信，只有把出生入死当作家常便饭的侦察工作，才能养成苗逢春这样的性格。困难一过去，任务一完成，他的肩上就没有一点负担，精神马上就松弛下来。所以他从敌后潜伏回来，一见了自己人就那么轻松，紧张、危险在他心里留不下一点影子，只想赶快弄烟抽，“嗯哼嗯哼”地舒畅他当了两天哑巴憋得难受的嗓子。他生活得自由自在，毫无挂虑，是从不皱眉头的乐天派，不管什么场合，和什么人谈话，都顺口答，应对得那么快、那么俏皮。这种人对自己是吊儿郎当的，立了几次功都记不得，而且也没想费心思去记这些事。他的朋友倒是满多，嗅觉也灵敏，到那个单位都跟炊事员打得火热，看能不能弄到点酒喝。可是当他和路宝明、何玉成站到一起的时候，路和何那么严肃认真，连万一牺牲了的后事都安排得停停当当，苗逢春虽然仍是大大咧咧，不爱听他们那些“丧气话”，可是你总觉得苗逢春才是经验更丰富、信心更强、在什么困难情况下都能想出办法的老兵。

小青年，刚参军的时候尿炕，现在可是有文化，肯钻研的炮兵观测员路宝明，

你不但喜欢他有朝气、聪明，就是对他的那点爱虚荣，为了立个人功想到步兵团去的缺点，也不觉得讨厌。只立了集体功而没立个人功，在他心里成了块病，文工队员小李要唱歌给他听，他也觉得惭愧，连妹妹的来信也没心思回了，因为她总要问他戴上奖章没有？他忽然听到炮兵团长王仲宽和周金虎议论敌后观测组的任务，他就鼓了很大劲儿要求把任务交给他，哪知道王仲宽装做没这回事儿，让他碰了个不软不硬的钉子。过了一阵，他完全是喜出望外地领受了任务，用全副精神进行准备，那块心病也忘了。战役结束以后，他突然发现：“想立功也立不上，忘了立功这回事倒立上功了。”当文工队小李要向他还原，给他唱歌的时候，可是他的耳朵给炮弹震聋了，听不见了。

苗逢春和路宝明的戏天衣无缝地和敌后观测的情节交织在一起，作者用爽朗幽默的调子写出了他们的性格，并且让观众对他们发生了兴趣。观众并不是因为有了敌后观测的冒险情节才关心这几个人，而恰恰相反，正是因为这两个人性格吸住了观众的注意，才赋予敌后观测的情节以活的生命，成为紧紧地绷住了观众心弦的戏剧的情节。

王仲宽从表面上看起来是诙谐，谈笑风生的人物。因为浸沉在炮兵工作中二十多年，他似乎没有周金虎那样显露的锋芒，可是你在要求增加炮弹的问题上试试看，不管你怎样讲，只要你说不服他，他决不会松口的。不过他那种有长者之风的诚恳态度，也不使你觉得难堪。像他对张英才，不同意他“恨不能把所有的炮弹一个急促射全打光”，但对张英才那“少壮派”的精神还是嘉许的，使你觉得王仲宽是个有意思、很可亲近的人。他放弃了参加祖国国庆节观礼的机会，曹继替他惋惜，而他是因为自己舍不得大炮打熟了的目标。周金虎所提出的方案，一开始他也和曹继一样不同意，但理由不同，曹继认为周金虎是出风头，卖弄聪明，而王仲宽是一切工作都要经过深思熟虑，从炮兵角度来考虑，有些问题没解决，所以不能同意同时打两个阵地。等到周金虎提敌后观测的方法和他研究，他马上就兴致勃勃，全身心都钻进周金虎的方案里头，而且提出“青石山也可以打”了。这时候周金虎最关心的仍是炮弹，要求增加基数，而王仲宽仍然是他的角度：“你这办法给我减少炮弹了，我正考虑要不要给你减少一点呢！”

等到方案确定的时候，这个老军人已经沉醉在就要打响的大战里了，他狠狠地说：“我的大炮就往前推，卡住他的江桥，切断他的运输线。”

王仲宽喜欢把自己的乐观情绪感染别人，曹继却不断地自我炫耀，不能自禁地向别人表露自己的卑污的灵魂。资历是他沾沾自喜的唯一本钱，怪不得王仲宽讥刺

地说他适合做干部的工作。为什么他对周金虎的方案表示不同意，因为“他当副连长的时候我当连长……火候不到，不够稳当，太年轻，……”对余健为什么不满？“他那份德才资我太了解！我当营长的时候，他不过是个宣传干事！”正因为这样，余健的批评才伤了他的自尊心。……这一切都掩盖他的龌龊的心灵，溜边思想、对战争不负责任的消极等待心理，所以周金虎对他进行更严厉地批评的时候，他的尾巴就露了出来：“老周，上级本来很器重你，老这么个人意见第一，可就把上级对你的印象搞坏了！”然后就闹个人意气，把打青石山这一仗看成周金虎个人争名夺利的事情。

作者又从另一方面对他的性格淡淡地描了几笔。曹继每到一个环境首先引起谈话动机的是“我”，首先引起注意的是生活上的东西。进到团指挥所以后，使他发生兴趣的是“土造钢丝床”，他乐在其中坐在床上颠着。到了王仲宽的指挥所，他称赞环境建设得好，可是又对那容易生关节炎的潮洞子很讨厌。大家开会的时候他去洗澡，出来以后就对王仲宽发牢骚，“这个澡洗得真够窝囊的，刚泡进去就来电话！有什么大不了的事儿？”……这几下，就留下了读者对这人物进行想象的余地。

人民战争的风俗画

以人民革命战争为背景，而又以它做题材（现在流行的说法是“重大题材”）的作品，和描写家庭伦理关系的作品不同，前者常常无法避免群众场面、战斗场面的出现。这是时代给作家出的新课题。群众场面、战斗场面处理得不好，就不能成为“戏”的有机的一部分，而变成臃肿庞杂的可有可无的过场。特别是这种场面放在戏的结尾，怎样让观众沉住气，不要纷纷拿起他们的帽子，不只剧作者，就是导演、演员也常常发愁。

对于任何一个剧本，“好花也得绿叶扶”，不只是几个主要人物要站得住，而且整个剧本的环境气氛的烘托，时代背景的渲染，都需要主要人物次要人物，主线和次线的安排，以至群众场面自然而流畅地穿插。让剧本既有直立高耸的主干，又有茂密森天的枝叶。

胡可在这方面也表现了他的创造才能。

《战斗里成长》有个别地方显得臃肿，例如第三幕战士表决心的场面。但是也有些场面处理得很好，像第二幕伤员归队的场面——它帮助作者完成了好几重任务：第二幕和第一幕是两个时代，两种气氛，作者要通过这个场面把观众带进蓬蓬勃勃的革命战争的环境中，和第一幕低压的空气形成强烈的对照；对于从一幕一场以后就和观众阔别了十三年的赵钢（铁柱），在这一场里要把他勾画得鲜明些；同时还要

交代参军已三年的石头为什么忽然到了这个陌生的部队，又在怎样偶然的时机中做了他父亲的通讯员（父子会面时两个当事人并不知道，但是观众要了解得很清楚才能有“戏”）。作者并且用不同的色调描绘了这个场面：战士们求战情绪热火朝天，赵钢对于给他补充的“老兵”（归队的伤员）意外地兴奋，石头的到来引起赵钢对于儿子的思念和猜想，石头惟恐这个部队不收留他，参加不上打太原，不能亲手解放自己的母亲。这样，在情节发展上，该交代的交代了，新的悬念也在观众的心里引起来。——统一在高涨的战斗气氛里的许多人的不同的感情，都天衣无缝地交织在这场戏里，“戏”不但和人物性格的深度，而且也 and 生活的宽广幅度紧紧地融合在一起了。

这种群众场面既要和戏的扣子联得紧，又不能喧宾夺主，要放得开又能收得住；看起来是漫不经心信手点染的，又要有力地起到“戏”的承上启下的作用。《战线南移》的五幕一场也是这样的场面。它处理得自然（不生拗）而结构严密（没有松弛的可有可无的枝节），不只烘托了大战即将来临的严肃、忙碌气氛，又把戏剧情节推向紧张的高潮。作者的笔触有轻有重、有擒有纵，每一小场戏的变化都是跳荡的有节奏起伏的。

这场戏从忙碌的后勤人员的过场开始，让观众感染到一点紧张的空气，然后就是马大海的连（舞台上是一个班）进入冲锋出发地（敌人山脚下的屯兵洞）之前的场景：战斗前夜战士们经过了充分准备之后，他们的信心十足、严肃而又开朗的心情。但是这种心情不是孤立地来描写的，马大海对那个有轻敌思想的战士的批评，补写了他的心情的变化，已经想通了过去周金虎对他的轻敌思想的斥责，而且兴致勃勃地接受了这个秘密而又光荣的任务。周金虎一眼就发现了那个轻敌战士的手电筒没有关闭，反衬出这个能干的团长在战斗准备中，是怎样地精心和细致，多么爱这些小老虎一样的战士。这一小场戏以庄严而热烈的授旗（“红旗插上青石山”）而结束。在战士们的“你伤亡了我接着”、“七连要是打不好，你取消我的番号儿”，“不完成任务不下山”的豪迈声音里戏的感情的节奏已经发展到第一个顶峰。那个班出发了，节奏又缓和下来，变换了另外的调子，描写了文工队员李敏和周金虎、路宝明感情诚挚而深情的谈话，耿忠信对曹继的严厉批评，曹继的懊丧和向通信员发泄自己的怒气。……从多方面烘托了大战前夕不同人物的感情状态。直到最后敌后观察组的出发，又把戏引导到一个高峰。这一小场，作者不但介绍他们的紧张的准备和完成任务的信心，也预示了任务的艰难和被敌人发现的可能性。这一些也不是平板沉闷的叙述，而是透过苗逢春坦然和胸有成竹的心情，和路宝明、何玉成一再表露牺牲决心，誓死要完成任务的心情的对比来表现的。这一场结束时，整个一场

戏的各个线索都集中在一个焦点上：战役之前一切都准备停当，关键就在于敌后观察组能不能完成任务。作者在这里把观众的心吊起来以后，就结束了这场戏。

在群众场面里用承上启下的情节发展，用不同的色调去烘托大战的气氛，把生活面展开得很宽而又能突出主要的人物和事件，既不冷场又不紊乱，发展得自然而又段落分明。这又是一个有创造性的例子。

以大的战役或以群众创造性的劳动斗争做背景的剧本，戏的高潮上不去，是使人头痛的问题。制造一些热闹的庆祝胜利或成功的场面，但是没“戏”，戏早在前一幕结束了；或是在戏的结尾突然发生了意想不到的困难，这种曲折和戏的扣子毫无关系，这两种办法都不高明。这里，《战线南移》的五幕二场对高潮的处理是值得注意的。这场以前，打青石山的方案批准了，敌后观察组出发了，观众并没想抓起帽子去寻找通向太平门的近路。因为周金虎和耿忠信争论的事情虽然解决了，但是作者在前几幕用大力渲染的困难——能不能顺利摧毁敌人反斜面的工事（周耿二人争论的最后一个问题），在戏里还没有显示出来，敌后观察组的命运还吸引着观众的注意力。那三个去敌后的小伙子能不能完成任务活着回来？副师长虽然服从了军党委的决定，可是对打胜这一仗的信心还没解决，戏的扣子还没有最后解开，观众的心里还留着最后的也是最重要的悬念。

作者在高潮这一场里，没有采用对敌后观察组正面描写的方法，那样做，显然是笨拙的、和周金虎、耿忠信的心理发展、和主线相脱节的办法。作者选择了更困难更艰巨的道路，把高潮这一场放在团指挥所里。这又是群众性的场面，而且出场的大都是指挥员。作者在这里又表现了他的戏剧才能，不但绘声绘色从侧面描绘了大兵团作战的开始和进行——炮弹、敌人阵地的摧毁，敌人的轰炸，特别是作战股长张英才从报话机里听到步兵的冲锋，马大海一个劲儿喊：“跟上，跟上！”这些描写应该说是出色的，刺激观众的想象力的，——而且也描写了耿忠信的心情变化，从焦躁无把握到出乎意料的兴奋。可是戏在这里又发生了跌宕，像是大合奏里突然其他乐器休止了，出现了小号的急促而激昂的主调，观察组突然和指挥所失掉了联系，再联系上的时候是观察组要求向他们潜伏的位置开炮，然后听到的是壮烈地呼唤“毛主席万岁”的口号，观众的紧张悲愤的情绪激动起来。然后又一个变化，报话机里听到了苗逢春的声音：他已经安全地转移了。——这是生活，也是真正的戏，它丰富了观众多少见识，又怎样地激动了观众的情感啊！

除此以外，作者还像是漫不经心、不必花费多少心力地描写了一些次要的人物。这些人物虽然只有一点点戏，只勾出了一个侧影，却丰富了剧本的血肉、和剧本的

主线和各个场景联在一起，构成了一幅人民革命战争的风俗画。像《战斗里成长》里，那个幽默的常常进行自我嘲讽的老齐。《英雄的阵地》里，在战斗前沿哭泣着给营长包扎伤口的小花；看到营长负伤，是什么要求也不提了，坚决地回去指挥战斗的二连长；对部队念念不忘，一打仗就要参战的退伍军人秋来。《战线南移》里的作战股长张英才，打一次仗以后嗓子都要哑上十天，可是他宁可用棉衣裹住脑袋，钻到桌子底下，也要在电话里兴奋地叫喊，战争对这些人已经成了家常便饭，什么情况下都精力旺盛无忧无虑。他哑着嗓子说不出话来，也不放弃用手比划着“一颗炮弹、二两黄金”去讥刺一下炮兵团长，和他分享胜利以后的快乐。

这些人物，作者就给他们一两个细节，既没渲染它也没夸张它，而是像日常生活中的平常事一样在“戏”里滑过去，却使观众的感情发生了波纹。战斗的艰苦性叫观众具体地感受到了，而人民和战士的胜利的决心和信念也把观众的感情激发起来了。整个戏也构成了色彩浓郁的画面。

个性化的语言

戏剧的语言“台词”和其他文学样式的语言特点不同，正像胡可在一篇文章中（一九五五年《文艺报》第二十二号《台词、对话》）提到的，戏剧的语言要担负表现人物性格和推动戏剧情节向前发展的两种职能，作者是没有权利利用自己的语言和观众见面的，所以语言的个性化、精练（言简而意繁地传达人物复杂的感情活动）是运用戏剧语言的起码条件。缺乏戏剧语言的这个起码条件，戏剧情节不管多么生动，“戏”也是缺乏魅力的。

胡可对于戏剧语言的看法和他的创作实践相一致。他有用几句话勾画一个人物，传达人物的复杂感情的本领。《战线南移》里苗逢春和周金虎有一段戏，周金虎恐怕路宝明一个人观测会有失闪：

苗 他要坚持不下来，还有我这个备份观测员呢！

周 备份观测员？使用望远镜校正目标儿，这套专门炮兵技术你会么？

苗 可能性，比不上他。（指路宝明）可一般地说，也能凑合着来。这一个礼拜，小路专为我开了个速成训练班儿，天天训练我。

周 （满意地）小路当了老师，你倒当了学生！

苗 敲锣卖糖，各有一行！

周 我来考考你这备份观测员儿。

苗 （大大咧咧地）考吧！

到考完了。

周 好，及格！

苗 （飘飘然）什么都在学，不学没个会。

这个工作上聪明细致，生活态度上又嘻嘻哈哈，什么都不在乎的苗逢春，他的性格不是活灵活现了吗！

生关节炎、不发表和上级不同意见的曹继，他的语言是重复而烦琐的，他不管别人是不是厌烦，只是沉湎在自己有兴趣的思想活动里，并且臆想地做各种猜测：

……本来有信调我当团长，不知为什么后来又没了信儿，可能师里不放我。你知道么，孙麻子都当了团长啦！张春华你认识么？我当连长的时候，他给我当通信员儿！现在呢，你猜他当了什么……

我上月打了个报告儿，打算要求……回国学习去，一方面提高一下，一边治治病……现在师长一回国，副师长能力又弱点儿，我看回国的事又黄了。

这种内心空虚、工作溜边，满脑袋私利的丑态已经不费力的勾划出来了。

再看《战斗里成长》一幕二场铁柱妻和两代的仇人会面的时候。

耀 ……你男人呢？发财了吧？没回来看看你？……

妻 （忍耐）你别找寻他，他早死了！……

耀 可是你还有个小子，有十五六啦吧！

妻 我小子也早死了！

耀 （严厉地）你撒谎！

妻 （恨恨地绝叫）我小子已经叫你们——你不叫俺们在碾盘村占，把俺撵出来，十冬腊月早把个孩子冻死在破庙里了！

耀 这么说你们赵家死绝了？

妻 没死绝！我这不还有一条命？

耀 ……你的小子在哪儿？交出来还则罢了，要不……

妻 我交出来，在太原东山乱葬岗子埋着！

耀 （抡起大枪将妻打倒）说！

妻 （爬起）死了！

耀 （又一下）说！

妻 （又倒地）是死了！

十几年的辛酸以及和仇人见面时抑制不住又不能爆发出的仇恨，小心翼翼地卫护儿子，这是多么坚强、在多么困难的生活里也倒不下的母亲的语言。

再看，作者用怎样言简而意深的语言，写出铁柱妻的复杂的感情，她听了仓婶子偷偷地告诉她八路军的消息以后：

（满意、吞吐地）仓婶子！我夜儿后晌作了一个梦，梦见石头他爹回来了，当了八路军，挎着那武装带，拿着那机关枪，一进门就：“石头，跟你爹烧炮楼去！”接着就去点火，烧的红通通的一片……我醒了，就再也睡不着，我想了又想，我想（凄然一笑）莫非这是真事，莫非他爹要回来？

凄恻、痛苦、思念、幻想、希望的感情都交织在一起，生活在熬煎她，但是生活下去的力量在她心底并没消失，而另一种新的觉醒力量又正在朦胧中生长着。等到她不得不把最后一个亲人石头送走以后，她才哭出来：“石头连一口米汤也没喝。”这一句台词抵得着多少篇章的对于母亲的痛苦的描写。

简炼而又性格化的语言运用的另一个例子，《战线南移》里曹继挨了副师长的训斥以后：

（没趣地愣了一会）通讯员！……通讯员！……通讯老爷！

这种外强中干的吆喝，就足以表现挨了训、不服气、又狼狈不堪地有气无处宣泄的神态了。

这些语言都画龙点睛地深化了人物的性格和感情，启发了观众的想象，又给演员留下了多么自如的创造天地啊！

胡可对语言的运用是慎重而节省的。不是经过仔细地推敲，不能确当地表现人物性格，同时又无助于戏剧情节发展的语言，他决不胡乱地丢给他的人物。这种态度，就帮助他形成了自己的明快、有风趣、简约而又有动作性的语言特色。

谈到这里，也可以约略地谈到胡可的“戏”的一些特色了。他注意“戏”，但是

他从未为了“戏”而制造“戏”，他的“戏”是流畅而朴素的、放散着强烈的现实生活的气息。他的“戏”也没有停留在生活和人物的表面现象上（《英雄的阵地》在这方面是弱的）。也许做得还不够，但是他在努力去挖掘人的精神生活，挖掘人物性格的内在的东西。也正是因为这样，胡可的每个剧本对现实生活的描写都有着一定的深度和广度，都不浮薄和干瘪，经得住舞台演出的考验。这正是胡可的戏剧才能的表现和他辛勤劳动的结果。

三、“戏”的停滞和中断

三个剧本都有它们的败笔和弱点——“戏”没展开或是没有“戏”。这种情况在被观众发觉之前，作者自己是会意识到的。因为弱点和败笔常常反映了作者的困难和苦，正像在那些有“戏”的地方常常使作者感到创造性的愉快一样。能够补救的弱点，有些地方被作者发觉了，同时也就修改了；而有一些弱点，作者自己也是无能为力的，即使批评者、观众，好心的领导者和朋友们把意见讲得多么恳切中听也没有用。作者能不能完全自如地驾驭他所描写的生活，他的戏剧经验和才能在哪些地方显得特别技穷，作者对自己的底比任何人都摸得透。——有些弱点、败笔只能当做教训，在以后的作品中才能够接受、防止，或避免的。

所以我在谈到胡可的剧本时，只能把它们当做既成的创作现象来研究，不能越俎代庖，替作者出主意、捉刀。下面我所分析的也许全不中肯，作者听来全不入耳，因而引起作者出来争辩和抗议，倾吐出他创作过程中的真正甘苦，因而把批评者的武装全部解除。那么，我的意见算是达到了虽然始料不及却是十分有益的目的了。

《战斗里成长》中的赵钢、《英雄的阵地》中的营长朱起，《战线南移》中的耿忠信、周金虎，他们都是放在戏剧矛盾斗争尖端的主要人物，但是都没有写好，作者对这些人物只勾了个轮廓，像打好了草图却忘了着色的油画一样。原因在哪里？这是下面要研究的一个中心问题。

如果谈剧本的缺点时抛开了“戏”，是可以把问题直接而简单地归结为对人物不熟悉、矛盾冲突不尖锐，或是从概念出发等原因。但这是走捷径，不解决问题，不能引起作者和我们一起思考和辩论的方法。反过来，如果研究一下人物和戏剧结构的关系，那么，可以进一步发现，这些人物没有写好是有其不同的具体原因的。

《战斗里成长》在第一幕埋伏下的扣子，联系着赵钢（铁柱），铁柱妻和石头三个人的命运。但是第二幕以后，赵钢的性格面貌就苍白了，和整个戏的扣子游离了，

只成为对于石头性格描写的一种烘托和陪衬。譬如，第二幕里，赵钢只是个脸谱式的人物。作者虽然给了他一些特征：对人直率、对工作很严厉等等，可是这些都不是和剧本的扣子相联结的“戏”的（性格的）动作。他虽然向教导员讲了自己十多年的遭遇，但那只是作者的巧妙地介绍，对于赵钢性格历史的描写并没起作用。赵钢看到石头以后，突然想到石头会不会是自己的儿子，但在戏里也仅仅是在脑子里一闪就完了，对家庭的态度和思念并没引起他感情上的波澜，而观众要了解的恰恰是这方面，作者并没有让他们得到满足。就是在他批评了石头的自由行动以后，又批准了石头去参加突击队，对石头来说，这是一段好“戏”，对赵钢来说，他只起了对石头的陪衬作用，而不是从战斗里成长起来的铁柱。最后一场，战斗结束了，赵钢和分别了十三年的妻子会了面，这时候观众的激动主要是从对铁柱妻和石头的命运的关心所引起来的。而赵钢举起拳头要打那不共戴天的仇人杨有德的时候，没有在观众心里引起不可抑制的痛苦、欢欣、感激的情绪。

这一切，都是由于赵钢的“戏”（性格的动作性）在第二幕就中断了。作者只把他当做一个指挥员，而没有把他当做经历了许多痛苦和折磨，又在战斗里成长起来的一个人（作为石头的父亲和铁柱妻的丈夫）来描写。作者只交代了他的性格成长的观念上的结果，而忽略了十三年复杂生活经历在他性格中打下的烙印。所以赵钢的形象是用作者的观念，不是用生活和感情来构成的，虽然赵钢的琐细动作并不少，而内心生活并不丰富。作者虽然有意地写赵钢把自己的感情深深地埋藏在内心的底层，但到底是怎样一种丰富动人的感情，作者并没有显示给我们。当然也写了赵钢和石头的区别，前者的爱和仇恨的感情比石头更博大，前者把个人命运放在整个战争和全体农民的历史命运中去考虑。但是这一些，是和赵钢这个特定人物（有强烈的个人的仇恨和对家庭的思念）的性格分割开来描写的，所以观众对他的认识和同情只能是抽象的，漠然的。赵钢的“戏”中断了，损失的当然不只是赵钢一个人物，而且妨害了剧本的主题思想向更深更广的范围去发挥。

在这里，要声明一句，我无意代作者设想怎样结构赵钢的“戏”，也决不希望作者再增加两场来叙述赵钢的历史遭遇，这当然是笨拙透顶的办法。作者完全有权力截出人物性格的几个横断面的描写，否则就不是戏剧而是流水账。但是性格的横断面不是光滑无痕的，不管作者用暗示的、侧面烘托的或对比的方法来描写，从横断面上是应该鲜明地看到人物性格的历史年轮和印迹来的。

在找寻产生这种缺陷的原因之前，应该说明，《战斗里成长》孕育于一九四八年，产生在一九四九年全国解放以后。这个剧本的写作标志着胡可新的创作历程的

开始，摆脱了宣传剧的方法（这在革命战争时期是十分需要的），走向剧本艺术的创作道路。但这个开始，还不能完全摆脱和磨去过去宣传剧的影响和痕迹。

围绕赵钢、铁柱妻、石头三个人命运所展开的戏，它的背景是广阔的。充分地描写这三个人的命运和性格发展，正是中国农民与革命发生了血肉关系并逐步走向革命化的深刻主题。生活本身启示了作者，但是作者还没来得及对这主题的深入的思索，斗争的现实要求就吸引了也挡住了作者的视线——如何对新参军的农民进行教育的问题摆在他面前，于是第二幕以后，石头的性格成为他注意力的唯一焦点，而赵钢的命运和性格的发展，则从他的笔下滑走了。作者没把眼光放得再开些，角度站得更高些，更深沉地思索这三个人的命运所包含的宽广历史内容，所以作者写出来的，比题材本身所提供的幅度要狭窄得多，这也正是为什么石头和铁柱妻与“戏”的扣子联得很紧，而赵钢的戏却中断了的重要原因。

不过，这不是时代的（紧迫的斗争要求的）过错，也很难都说成是作者的过错。生活在解放区的作者，包括参加这个剧本集体创作的同志们在内，一方面他们把全副精力都服从了具体的斗争要求，一方面他们也都是从幼稚中慢慢成长起来的。

《英雄的阵地》这个剧本的报道性比较浑厚。作者用于事件的节奏起伏变化，比用于人物雕塑上所花的功夫更大些。有些情节和场景描写得很动人，对战斗情况的变化发展也安排得有条不紊，剧场效果也不错，但是在鼓动起观众的感情以后，留给人们思索回味的东西就不太多了。

营长朱起和全营战士们所完成的英雄伟绩是惊人的，从真实地叙述了钢铁营艰苦卓绝的阻击战来说，作者完成了自己预计的任务。但是作为艺术创造，这剧本只是一个舰船的坚固的龙骨、多层建筑物宏伟的钢骨水泥架子。剧本依照整个的战斗过程，而不是依照人物性格的关系和发展来结构的，作者把戏的背景——战斗过程都推到了前台来直接表现（作战、指挥、群众支援等等），所有的情节都需要用粗略的笔触去挥洒，戏的节奏也是从头到尾的紧张，作者没给自己留下对人物精雕细刻的余地。主要人物如朱起、教导员、秋来、娘等人几乎被融化到戏剧的背景、战斗过程的发展里面去。人物的行动（实际上是事件的发展）虽然很紧张，但是他们的精神世界却无法在舞台上打开。从写得好的小刘子的“戏”，可以从相反的方面证明上述的意见。小刘子没有被融化到戏的背景里，在和戏的扣子联结得很紧的地方（第三幕），作者对他做了从容地细致地描写，他就活生生地从背景里站出来了。

所以说，报道式的结构方法，决定了这个剧本的面貌，使“戏”的进行呆滞、

沉闷和琐碎，成了这个剧本的致命伤。如果作者采用另一种更聪明的结构方法，把战斗的全过程推到幕后去，用几个和这战斗有血肉关联的人的命运，（因为剧本的主要目的是人的性格和精神活动，而战斗过程本身是军事家、历史家的任务，不是戏剧家的任务）从战斗的侧面去结构这个戏，会不会写得更动人、思想的光彩更强呢？影片《伟大的转折》、剧本《胜利者》比《攻克柏林》不是更深刻、更戏剧些么？《曙光照耀着莫斯科》选择了卡碧特丽娜一家三代人来描写，比每一幕都直接展开车间里的劳动斗争，不是更有利于表现莫斯科人的豪迈精神和共产主义理想么！

《战线南移》中的周金虎和耿忠信没有写好，和前两个剧本的原因是不同的——作者对他们的感情态度不明确，发生了彷徨犹豫的状态。这是因为生活不足呢？大兵团作战知识的欠缺呢？还是受到教条主义理论的束缚，对揭露矛盾不大胆了呢？我想，几种原因可能同时存在，但是，真正的谜底还要作者自己来解答。我这里只能谈到，作者对人物的彷徨犹豫的状态是怎样表现出来的，又怎样妨碍了“戏”，使“戏”停滞了的。

从表面上来看，周与耿之间的争论被放在戏剧冲突的尖端，是“戏”的灵魂和精华所在。使观众最关心的敌后观察组的那段情节，应该是随着周耿之间的矛盾而产生而发展的。后者所以能成为戏的扣子，因为它是他们的争论——能不能打青石山的关键，而且能够激化他们的争论，戏的高潮，周耿之间的争论也要在敌后观察组终于完成任务中来结束。但是“戏”的实际情况是，周与耿再加上团政委余健之间的矛盾越发展，“戏”就越沉闷，到了第四幕，他们之间的“戏”完全停滞了。而不同意周金虎的方案曹继，他的“戏”反而突出，周、曹之间的一段争论（七一—七四页）反而有“戏”，甚至周金虎的性格也生动起来。同时戏的次线，敌后观察组那三个人的命运，也使观众发生了很大兴趣。而戏的主线，周耿之间的冲突却事与愿违，黯然失色了。

作者的彷徨犹豫表现在：周、耿二人的意见都有道理。耿因为没有摧毁敌人反斜面上的工事的把握，所以不能同意周的方案；而周在提出他的方案的时候，也确实没想出派人到敌后潜伏观测的办法。如果说耿有保守思想，没有做积极的打算，但是当军党委批准了周的方案，周提出敌后观测的计划时，耿又马上被周的计划所吸引，毫不迟疑，马上下达任务。如果说耿没有十分把握，那么周在提出方案时也不是就觉得万无一失，认为敌后观测一点困难也不会发生。所区别的也只是耿无把握而能坚决服从上级决议，周则比耿更积极、更能想办法。这样，他们的争论仍然

是方案的冲突而不是性格的冲突，他们的矛盾的焦点既然没对准，所以戏剧的冲突是模糊、无力、也无法引起观众深思的。

在作者的笔下，周在戏里只是一个提出新的作战方案，但又忠实执行上级命令的团长；耿不同意周的方案，但又是忠心耿耿、组织观念很强的副师长。从军事指挥的关系上来讲，这是真实的，他们是正确的团长和副师长的关系，在艺术创作里，作者有权利依照人物的特定情景准确地反映这种关系。但是不要忘记，在现实生活里，这种职务的关系中也互相沁透着人和人的关系，性格和性格的关系（敌我之间不是也要知己知彼的互相研究指挥员的性格么？）。那么，在艺术创造上也就不能像经过蒸馏一样的，把各种复杂的关系去过滤。只剩下抽象的职务上的关系，不但会损害了人物，同时，也阉割了现实生活本身——戏剧要更脆弱些，职务关系若不透过性格关系（动作性）来显现，干脆就构不成冲突，也失掉了“戏”。

周、耿两个人物虽然被摆在冲突的尖端上，但是没有他们的“戏”——性格的动作性，所以既不生动，也没有深度，他们的冲突只是观念的而不是戏剧的冲突。而王仲宽和曹继两个人物并没有像周、耿那样处在冲突的尖端上，形象反而鲜明。这一方面因为他们和戏剧的主线发生关系的时候，他们有自己鲜明的生活态度、人生哲学，作者透过他们的性格——也只有透过性格才能发掘出他们精神上的东西，于是作者对他们的态度和“戏”的处理也是明确的。

而周、耿所代表的两种生活态度、人生哲学的人物，作者没有把握住他们的性格，不能深刻地显现他们的精神面貌，在他们的灵魂的大门外停住了、彷徨起来了。作者有权利把耿忠信设计成久经锻炼、有老军人的优秀品质的人物，耿觉得周的方案没把握，但是他能够服从军党委的决定，作者赞颂了他的组织观念，顾大局识大体的精神是应该的。但是问题不在这里，按照剧本的特定情况，耿的服从决定后的内心活动不会像作者描写的那么简单，他有自己的苦恼和困难——精神上的阴影，应该被发掘被批判的东西。对于周金虎，虽然他的方案有弱点，他要服从耿的决定，然后再努力、再找寻解决的办法，这种描写也是对的。但是周（在这个戏的特定情景里）在精神上应该高出于耿，他应该有自己的激愤和痛疚，这一些也需被发掘，使周的精神状态和耿对比起来显得更高大。但是这一些，作者都没有在周、耿的性格和心理的对比关系上构成“戏”，让他们之间的性格和精神的冲突迸发出火花，来照亮两种不同的生活态度和人生哲学。

第四幕（这是经过了若干次演出后补写的），作者也企图深化耿忠信的内心矛盾：“这一仗能不能打好啊！”“莫非我真的错了？……落后了？……真成了保守主义

者？……”但这是突然地、恍惚地、不是发自人物感情深处的声音。作者仍然是尽量不让自己鲜明强烈地表示对人物的态度，而是摇摆不定，冷静观照地去描写。譬如耿忠信说：

……打得好，不光是他的进攻计划的破产，这一次同时打下来的阵地就都有了保障！（九十页）

其实这完全是重复几天以前周金虎的话，但是耿忠信既没有自责，也不显得狼狈，作者也不给他一点讥刺。他反而又向余健说：

那时候就不光是你说的把无名高地挤过来呢？整个战线就要向南移！（九十页）

这话当然是理直气壮的了，但是不久他就“疲乏地”说：

这一仗能不能打好啊！（九十一页）

而后又批评曹继，当然也有自责的成分：

一个干部自己认为对革命负责，要是不爱学习，思想保守，能说对革命负责吗？

现在我们可以看得出来，耿忠信在这一幕的心理过程的逻辑不是前后衔接，而是破碎的、分裂的，更加表现了作者的摇摆不定的态度。也正是这种态度使整个第四幕成为没有“戏”的死角。

对于人物的造型犹豫不决，势必影响对人物进行深入的挖掘，本来可以把人物写得再好一些的，彷徨不定也会使笔触下得毫无力量。“戏”的停滞就是一个试金石，它掩饰不了而且只会突出地把剧本的败笔和弱点暴露出来。

写到这里，已经啰嗦得使人厌烦了。但总算无遮掩地倾吐了我的意见。我和胡可在一道工作了近十个年头，是他的作品最初的几个读者之一。这篇不成型的文章，实际上包括了我的自责在内，因为，过去不但给他的作品帮过“倒忙”，而且对

他的成就的估计也极其不足，现在总算是化开了两年多在心里的疙瘩。当然也还有另一个目的，就是希望能引起胡可的争辩和抗议，那就无论对我或对读者，都会有莫大好处的。

一九五七年五月末

（原载《解放军文艺》1957年8月号）

答复有关《茶馆》的几个问题

老舍

《茶馆》上演后，有劳不少朋友来信，打听这出戏是怎么写的等等。因忙，不能一一回信，就在此择要作简单的答复：

问：为什么单单要写一个茶馆呢？

答：茶馆是三教九流会面之处，可以多容纳各色人物。一个大茶馆就是一个小社会。这出戏虽只有三幕，可是写了五十来年的变迁。在这些变迁里，没法子躲开政治问题。可是，我不熟悉政治舞台上的高官大人，没法子正面描写他们的促进与促退。我也不十分懂政治。我只认识一些小人物。这些人物是经常下茶馆的。那么，我要是把他们集合到一个茶馆里，用他们生活上的变迁反映社会的变迁，不就侧面地透露出一些政治消息么？这样，我就决定了去写《茶馆》。

问：您怎么安排这些小人物与剧情的呢？

答：人物多，年代长，不易找到个中心故事。我采用了四个办法。（一）主要人物自壮到老，贯串全剧。这样，故事虽然松散，而中心人物有些着落，就不至于说来说去，离题太远，不知所云了。此剧的写法是以人物带动故事，近似活报剧，又不是活报剧。此剧以人为主，而一般的活报剧往往以事为主。（二）次要的人物父子相承，父子都由同一演员扮演。这样，也会帮助故事的连续。这是一种手法，不是在理论上有何根据。在生活中，儿子不必继承父业；可是在舞台上，父子由同一演员扮演，就容易使观众看出故事是连贯下来的，虽然一幕与一幕之间相隔许多年。（三）我设法使每个角色都说他们自己的事，可是又与时代发生关系。这么一来，厨子就像厨子，说书的就像说书的了，因为他们说的是自己的事。同时，把他们自己的事又和时代结合起来，像名厨而落得去包办监狱的伙食，顺口说出这年月就是监狱里人多；说书的先生抱怨生意不好，也顺口说出这年头就是邪年头，真玩艺儿要失传……因此，人物虽各说各的，可是又都能帮助反映时代，就使观众既看见了各色的人，也顺带着看见了一点儿那个时代的面貌。这样的人物虽然也许只说了三五句话，可是的确交代了他们的命运。（四）无关紧要的人物一律招之即来，挥之即

去，毫不客气。

这样安排了人物，剧情就好办了。有了人还怕无事可说吗？有人认为此剧的故事性不强，并且建议：用康顺子的遭遇和康大力的参加革命为主，去发展剧情，可能比我写的更像戏剧。我感谢这种建议，可是不能采用，因为那么一来，我的葬送三个时代的目的就难达到了。抱住一件事去发展，恐怕茶馆不等被人霸占就已垮台了。我的写法多少有点新的尝试，没完全叫老套子捆住。

问：请谈谈您的语言吧。

答：这没有多少可谈的。我只愿指出：没有生活，即没有活的语言。我有一些旧社会的生活经验，我认识茶馆里那些小人物。我知道他们作什么，所以也知道他们说些什么。以此为基础，我再给这里夸大一些，那里润色一下，人物的台词即成为他们自己的，而又是我的。唐铁嘴说：已断了大烟，改抽白面了。这的确是他自己的话。他是个无耻的人。下面的：“大英帝国的香烟，日本的白面，两大强国伺候我一个人，福气不小吧？”便是我叫他说的了。一个这么无耻的人可以说这么无耻的话，在情理中。同时，我叫他说出那时代帝国主义是多么狠毒，既拿走我们的钱，还要我们的命！

问：原谅我，再问一句，像剧中沈处长，出得台来，只说了几个“好”字，也有生活中的根据吗？

答：有！我看见过不少国民党的军、政要人，他们的神气颇似“孤哀子”装模作样，一脸的官司。他们不屑与人家握手，而只用冰凉的手指（因为气亏，所以冰凉）摸人家的手一下。他们装腔作势，自命不凡，和同等的人说起下流话来，口若悬河，可是对下级说话就只由口中挤出那么一半个字来，强调个人的高贵身份。是的，那几个“好”字也有根据。没有生活，掌握不了语言。

（原载《剧本》1958年5月号）

关于戏曲音乐刻划形象的几个美学问题

茅 原 郑 桦 武俊达集体讨论 茅 原执笔

众所周知，戏曲音乐在刻划不同的人物形象、表达不同的思想感情的时候，是利用本剧种的一些基本的曲牌和板类的变化，来达到目的的，这些曲牌和板类不只是在某一个剧中使用，而是在这一剧种中的许多剧中使用。有人将这种作法称为“一曲多用”的创作方法，这种方法是否可以刻划典型形象？同一个曲调怎能适用于表达多种内容？这些问题需要探讨清楚，因为它牵扯到对戏曲音乐的评价和戏曲音乐应当如何发展的问题。

在我们观察戏曲音乐如何利用一曲多用的方法来表现人物感情的时候，我们可以发现，有一种情况是：这个戏中的某段唱腔和另一个戏中的某段唱腔基本相同，相异之处不多；还有一种情况是：这个戏中的某段唱腔与其他几个戏中的唱腔的某一部分相似，而总的看来，又和任何一段单独的唱腔并不雷同，它具有集句的特点，某一句，某一乐汇可能和别的唱腔都有联系，但它又是多种唱腔中某些因素的集合体。因此我们也分两种情况来探讨。

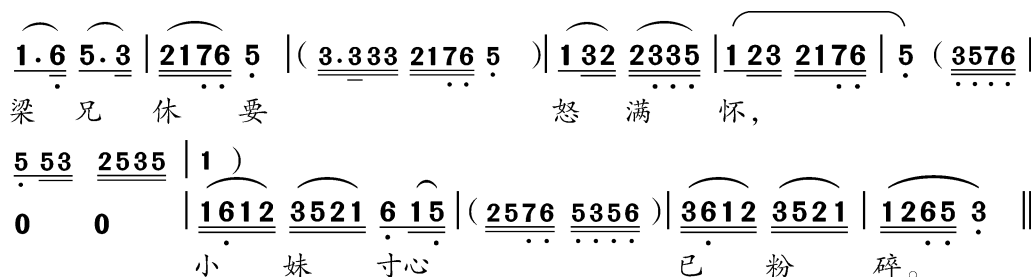
我们先来探讨一下几段唱腔曲调基本相同的这一类情况，以锡剧大陆板为例：

（一）《双推磨》（苏小娥唱）：

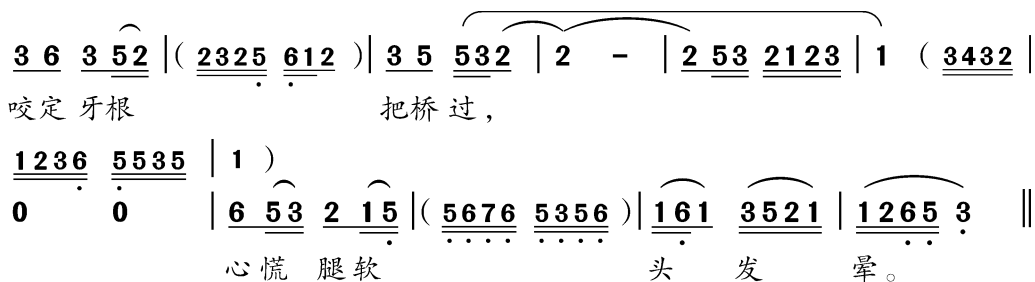
$\dot{1}56 \quad 321 \mid 1 \quad 25 \quad 312 \mid (2325 \quad 612) \mid 5 \quad 6\dot{1} \quad 6532 \mid 5.3 \quad 2123 \mid 1 (3432 \mid$
苏 小 娥 受 尽 了 人 间 辛 酸，

$\underline{1236} \quad \underline{5535} \mid 1)$
0 0 $\mid \underline{156} \quad \underline{6535} \mid \underline{232} \quad \underline{765} \mid (\underline{5676} \quad \underline{535})5 \mid \underline{612} \quad \underline{3521} \mid \underline{1265} \quad 3 \parallel$
想 不 到 还 有 你 来 同 情 于 我。

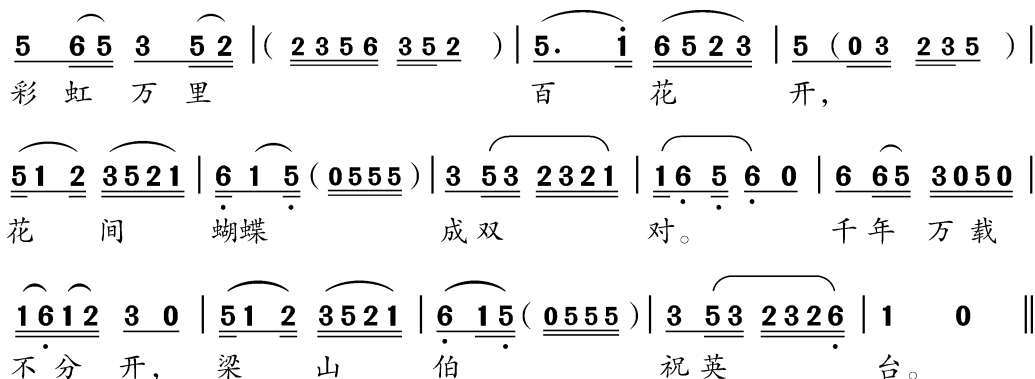
(二)《梁祝·楼台会》(祝英台唱):



(三)《庵堂相会》(金秀英唱):



(四)《梁祝·化蝶》(齐唱):



不要举很多例子了,这里可以看出一个事实,上述所有的例子都是大陆板,而它们之间又各自不尽相同。这种不相同,是由于人物性格的不同、思想感情的不同所决定的。在《双推磨》中,一个旧社会中尝尽人生辛酸的寡妇得到了诚恳的同情和关怀,在这种身在幸福之中,回想过去的苦难时,它不是深沉的悲痛,而是诉不尽的衷情。曲调稳重秀丽,充满淳朴的发自内心的感激之情,“人间辛酸”四个字在曲调上发挥得淋漓尽致。而在《楼台会》中“梁兄”二字出于呼唤音调的音乐化,“休要”二字的 $\underline{2176} \ 5$ 则源自哭腔:

《刘胡兰》（胡兰母唱） 5 5. 3 | 2 3 2 1 1 1 | 2. 3 2 1 7 6 | 5.
 双 手 抱 住 我 的 好 孩 子

也就是说，祝英台这时心里委屈到了极点，一个“梁兄”刚出口，就泣不成声了，“怒满怀”的“怀”字也是哭腔。而在《庵堂相会》中，金秀英作为一个常在闺门的妇女，为了探寻未婚夫，勇敢地只身前往庵堂，路过小桥，为了见到未婚夫，必须过桥，走上桥去又心慌腿软，只好退回，再三思忖，咬定牙关，非过桥不可，在这种情况下唱：

3 5 5 3 2 | 2 - | 2 5 3 2 1 2 3 | 1
 把 桥 过

十分恰当地表现了下定决心、拼了命也得过去的心情，“桥”字出口，正是踏上桥去的动作，精神十分紧张。后一句又表现了她上了桥又退下的那种胆怯而懊丧的心情。《梁祝》中的化蝶，第一句是从一句半拍之后、截然切断：

5. 1̣ 6 5 2 3 | 5这样就完全避开了5. 1̣ 6 5 3 2 | 5 6 5 3 2 1 2 3 | 1

那样缠绵华丽的拖腔，一下子明朗了起来。整个节奏和曲调进行都是明快的、紧凑的。休止符在这里起着十分重要的作用，它使音乐活泼、欢快。用以歌颂梁山伯祝英台勇敢斗争的胜利。

由此可见，每一个曲调在剧中被运用时，完全是针对人物和情景的需要来加以处理的，而且每一种处理又都是充满细节刻划的，这种细节可以称作“具体性的音乐思维”。它的具体性就表现在服从于整个剧情发展的要求，服从于每一个台词的具体要求上面，每一段唱腔都是具有这种具体性音乐思维的。也正是由于这一点，才使每一个剧中的曲调，区别于其他剧目中的同一曲牌或板类的曲调。

但是音乐的具体性思维只是一个方面。每一段曲调就其总的表现出的人物性格和感情来说，又有其概括性的一面，这种概括性表现在上述几段同类曲调都具有勇敢、善良和女性的特点，都带有优秀的江南风格，它们可以使苏小娥、祝英台、金秀英在共性上取得一致，因为这些人物的勇敢善良又是一致的，只是在各自的时代和遭遇中有着不同的具体的区别。恰恰这些具体的区别是被具体的音乐处理来刻划得十分入微的。因此，它们是一个板类，但又不是完全一样的曲调，它们之间有很多共同点，又有很多细微的区别。而我们的演员和戏曲音乐工作者在为某一个剧目选择唱腔时，是根据同类型的人物和感情来进行选择的，但在具体处理音乐时，却

又是从具体性音乐思维进行刻划的。这种具体性和概括性的音乐思维的统一（它们在实际创作过程中，永远是以具体地刻划来进行的）就达到了典型形象的刻划。我们可以说，这是戏曲音乐刻划形象的一个重要的美学原则。但这是问题的一个方面，还不足以说明一曲多用的全部问题，我们现在来看另外一些例子：

锡剧《双推磨》（苏小娥唱）太平调

$(\overset{\cdot}{3}2. \quad \overset{\cdot}{3} | \frac{4}{4} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \quad \underline{6\ 5} \quad \overset{\cdot}{1} - | \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \quad \underline{7\ 6} | 5 \quad \underline{5\ 2\ 3\ 5} \quad \overset{\cdot}{1} -) |$
 $\overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}. | (\overset{\cdot}{2} \quad 5 \quad \underline{6\ 1} \quad \overset{\cdot}{2}) | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} | \underline{6. \overset{\cdot}{1}} \quad 5. \quad (\overset{\cdot}{1} \quad \underline{6\ 1} |$
 黄 昏 敲 过 一 更 鼓，
 $\underline{2. \overset{\cdot}{5}} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \quad \underline{7\ 6}) | \underline{5\ 3} \quad \underline{5\ 6} \quad \overset{\cdot}{1} \quad \underline{2\ 7} | \underline{6\ 7} \quad \underline{6\ 3} \quad \underline{5. \overset{\cdot}{6}} \quad \underline{5\ 3} | (\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \quad \underline{1\ 6}) |$
 房 内 走 出
 $\overset{\cdot}{3}2 - \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \quad \underline{6\ 5} | \overset{\cdot}{1}. \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \quad \underline{1\ 7} | 6. \quad (\overset{\cdot}{1} \quad \underline{3\ 2} \quad \underline{1\ 5} | 6 \quad \underline{6\ 1} \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} |$
 苏 小 娥。
 $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \quad \underline{2\ 5} \quad 6 \quad \underline{6\ 1}) | \overset{\cdot}{3} \quad \underline{2\ 1} \quad \underline{6\ 1} \quad 5 | (6 \quad \underline{1\ 2} \quad \underline{3\ 2} \quad \underline{3\ 5}) | 6 - \quad \underline{1. \overset{\cdot}{2}} \quad \underline{6\ 5} |$
 婚 后 两 年 丈 夫
 $(\underline{6. \overset{\cdot}{1}} \quad \underline{2\ 3} | \underline{2\ 1} \quad \underline{6\ 5} \quad \underline{3\ 5} \quad \underline{2\ 3} | \underline{5\ 2} \quad \underline{3\ 5} \quad 6.)$
 $\underline{5\ 3} \quad \underline{5\ 6} - | \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \quad \underline{2\ 1} \quad \underline{6\ 1} \quad 5 | \underline{1\ 3} \quad \underline{5\ 6} \quad 5 \quad \underline{0\ 1} |$
 死， 一 人 过 了 三 年 多。 我
 $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} | \overset{\cdot}{1} \quad \underline{2\ 1} \quad \underline{6\ 5} \quad 5 \quad 0 | 7 \quad \underline{6\ 5} \quad \underline{3\ 5} \quad \underline{5\ 2\ 7} | \underline{6\ 3} \quad \underline{5\ 6} \quad 5 \quad 0 |$
 三 亩 租 田 不 够 吃， 空 闲 辰 光 磨 豆 腐。
 $\overset{\cdot}{3} \quad \underline{2\ 1} \quad \underline{6\ 1} \quad 5 | \underline{5\ 2} \quad \underline{3\ 5} \quad \underline{2\ 3} \quad \underline{7\ 6} | \underline{5\ 3} \quad \underline{5\ 6} \quad \overset{\cdot}{1} \quad \underline{2\ 7} | \underline{6\ 7} \quad \underline{6\ 3} \quad \underline{5. \overset{\cdot}{6}} \quad \underline{5\ 3} |$
 清 早 忙 到 深 半 夜， 从 来 无 人
 $(\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \quad \underline{1\ 6}) | \overset{\cdot}{2} - \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \quad \underline{6\ 5} | \overset{\cdot}{1}. \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \quad \underline{1\ 7} | 6 - - 0 |$
 肯 帮 我。
 $\underline{3\ 2\ 3} \quad \underline{6\ 1} | \underline{3\ 1} \quad \underline{2\ 1} \quad \underline{6\ 5}. | \underline{3\ 1} \quad \underline{3\ 2\ 1} \quad \underline{2\ 7} \quad \underline{6\ 5} | (\underline{5. \overset{\cdot}{6}} \quad \underline{7\ 6} \quad \underline{5\ 3} \quad \underline{5\ 6}) |$
 近 来 年 底 分 外 忙， 挑 水 推 磨
 $\overset{\cdot}{1} \quad \underline{5\ 6} \quad \overset{\cdot}{1} \quad \underline{2\ 7} | \underline{6\ 7} \quad \underline{6\ 5} \quad 3 - | (\underline{3\ 2} \quad \underline{1\ 2} \quad 3. \quad 5 |$
 人 一 个。
 $6 \quad \underline{6\ 1} \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} | \overset{\cdot}{1}. \quad \underline{2\ 3} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \quad \underline{7\ 6} | \underline{5\ 3} \quad \underline{5\ 6} \quad \overset{\cdot}{1} \quad \underline{2\ 7} |$

6 7 6 3 5 6 5 3 | 2 3 5 4 3 2 1 6 | 3 2 - 3 2 3 2 | 5 - 3. 2 |

i. 3 2 3 1 7 | 6 - - -) | 3 2 1 6 1 5 | i - - 2 5 |
肩挑水担上河

3 1 2 - - | (5 - 3 - | 2 5 3 2 i 0) | 2 1 2 2 0 |
滩那怕是

5 3 5 6 1 2 7 | 6 7 6 3 5 0 3 | 2 3 6 5 i (0 3 | 2 3 1 7 6 0) ||
一夜不困我也要。

黄昏敲过一更鼓的 2 3 2 1 0 2 3 2 1 6. 1 5 是从 2 0 3 4. 5 3. 4 3 2 i 变
一更鼓

化而来的，而这个 2 0 3 4. 5 3. 4 3 2 i 却是从评弹中来的。“房内走出苏小娥”

一句是苏剧太平调的下句。试看：苏剧《拷红》（红娘唱）太平调（下句）

3 5 3 | 6 5 3 | (2 3 5 6 3 5 2 3) | 3 5 3 | 2. 3 1 2 1 | 6
正大光明会假期

“婚后两年”是从大陆板清板中来的。试比较同剧中，苏小娥唱的大陆板清板

3 2 1 6 1 5 | 5 2 3 5 2 1 0 | 3 5 2 2 2 7 | 6 3 5 6 5 0 ||
我种了他家三亩田，租租逼得吃也无

“丈夫死”三个字却又是迷魂调的上句的缩短：

6 2 7 | 6 5 6 (5 | 6 7 2 7 6 5 | 6 7 2 7 6 5) | 6 6 5 6 i |
那知道风吹草动
2 i 2 6 5 | 3 2 3 5 6 5 6 | 0 5 3 | 2 - ||
消息停

其实这一乐句原来也是从苏剧费家调中来的。

“我一人过了三年多，三亩租田不够吃，空闲辰光磨豆腐”又是大陆板清板。试比较同剧中，何宜度唱的大陆板清板：

$\underline{\underline{6\ 1\ 3\ 2\ 1}} \mid \underline{\underline{1\ 3\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 3\ 0}} \mid \underline{\underline{2\ 1\ 2\ 1\ 0}} \mid \underline{\underline{1\ 5\ 1}}\ \underline{\underline{1\ 0}} \mid \underline{\underline{3\ 2\ 2\ 2\ 7}} \mid \underline{\underline{6\ 3\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 0}} \mid$
 年夏当 付给我。 今朝结账 工钱算， 东家对我 笑呵呵。

$\underline{\underline{1\ 2\ 1}}\ \underline{\underline{1\ 0}} \mid \underline{\underline{1\ 2\ 1}}\ \underline{\underline{3\ 5}} \mid \underline{\underline{5\ 3\ 1\ 1}}\ \underline{\underline{1\ 0}} \mid \underline{\underline{3\ 5\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 2\ 2\ 7}} \mid \underline{\underline{6\ 3\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 0}} \parallel$
 他说到： 发三个寒热 扣一石二， 用坏了锄头钉耙 陪新货。

“清早忙到深半夜”只是大陆板清板加装饰尾腔，上例

$\underline{\underline{3\ 2\ 1}}\ \underline{\underline{6\ 1\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 2\ 3\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 1\ 0}}$ 把 $\underline{\underline{5\ 2\ 3\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 1\ 0}}$ 改成了 $\underline{\underline{5\ 2}}\ \underline{\underline{3\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 3}}\ \underline{\underline{7\ 6}}$ 。
 我种了他家 三亩田

“从来无人肯帮我”又是苏剧太平调下句（同“房内走出苏小娥”）。

“近来年底分外忙，挑水推磨人一个”则又是大陆板清板的落调。试比较同剧中，何宜度唱的大陆板清板：

$\underline{\underline{2\ 2\ 1}}\ \underline{\underline{2\ 1}} \mid \underline{\underline{1\ 5\ 1}}\ \underline{\underline{1\ 0}} \mid \underline{\underline{3\ 2\ 1}}\ \underline{\underline{2\ 1\ 5}} \mid (\underline{\underline{5\ 6\ 7\ 6}}\ \underline{\underline{5\ 3\ 5\ 6}}) \mid \underline{\underline{1\ 5\ 6}}\ \underline{\underline{1\ 2\ 1}} \mid \underline{\underline{1\ 2\ 6\ 5}}\ \underline{\underline{3}} \parallel$
 一年 工钱 都赖光 叫我 心里 火 不 火

“肩挑水担上河滩”是大陆板翘句（即收板前的一句，参看上例苏小娥唱“我种了他家三亩田”）。

“那怕是一夜不困我也要”是切了尾音的苏剧太平调收尾。

总的说来，这一段唱腔揭示了一个孤独凄凉、日夜挣扎在生活线上的贫苦寡妇的形象，特别是最后一句“那怕是一夜不困我也要”更引起人们对这个无助的善良妇女的同情。

我们再看一些例子：

锡剧《走上新路》（周洪发唱）洪发调

$(\underline{\underline{3\ 2\ 1\ 2}}\ \underline{\underline{3\ 5}} \mid \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 0}}) \mid \underline{\underline{1\ 1}}\ \underline{\underline{6\ 5}} \mid \underline{\underline{1}}\ \underline{\underline{6\ 5}} \mid \overset{5}{\underline{\underline{3}}} (\underline{\underline{0\ 5}} \mid \underline{\underline{3\ 5\ 3\ 2}}\ \underline{\underline{1\ 2\ 3}}) \mid$
 为了买牛 又 出 去

$\underline{\underline{1}}\ \underline{\underline{5\ 1}} \mid \underline{\underline{6}}\ \underline{\underline{5\ 3}} \mid (\underline{\underline{2\ 3\ 5\ 6}}\ \underline{\underline{3\ 2\ 1}}) \mid \underline{\underline{2}}\ \underline{\underline{2\ 6}} \mid \underline{\underline{1\ 3}}\ \underline{\underline{2\ 7}} \mid \underline{\underline{6\ 1}}\ \underline{\underline{3\ 2\ 3\ 5}} \mid \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 0}}) \parallel$
 一 路 上 面 蛮 注 意 蛮 注 意

像 $\underline{\underline{1}}\ \underline{\underline{5\ 1}} \mid \underline{\underline{6}}\ \underline{\underline{5\ 3}}$ 这样的音调原来是男簧调中来的。试看：

《两兄弟》 $\underline{\underline{3}}\ \underline{\underline{5\ 1}} \mid \underline{\underline{6}}\ \underline{\underline{5\ 3}}$ 而洪发调中的 $\underline{\underline{2}}\ \underline{\underline{2\ 6}} \mid \underline{\underline{1\ 3}}\ \underline{\underline{2\ 7}} \mid \underline{\underline{6}}$ 则
 提 起 此 事

是苏剧太平调的落调 $\dot{2}$ - $\dot{2} \dot{3} \underline{6 \dot{5}}$ | $\dot{1}.$ $\dot{3} \underline{\dot{2} \dot{3}} \underline{\dot{1} 7}$ | 6 变化而来的。

由于力度的改变，将一个正直的妇女形象变成了一个反动富农鬼头鬼脑的神气。

这种集句式的例子，还可以在其他剧中见到。

扬剧《防汛英雄》（祖母唱）数板、新清板：

$\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\underline{6 \dot{1}}$ | $\dot{1} \underline{5 \overset{6}{\dot{1}} 6}$ | $\underline{5 3}$ ($\underline{2 3 1 1}$ | $\underline{2 3}$) $\underline{2. 3}$ | $\underline{5 5}$ $\underline{6 \dot{1}.}$ |
 从 早 晨 到 黄 昏， 无 时 无 刻 不 想
 (清板)
 $\underline{6 5}$ $\overset{5}{\underline{3 2 1}}$ | $\underline{1}$ ($\underline{6 1 2 3}$ | $\underline{1 \dot{6}}$ $\underline{1 2}$) | $\underline{5 5}$ $\underline{2 4}$ | $\underline{5 5}$ $\underline{6 \dot{1}}$ | $\overset{6}{\underline{5 \dot{5}}}$ $\underline{2 4}$ |
 小 孙 孙， 吃 饭 看 见 他 的 小 花
 $\underline{5}$ ($\underline{5 4 5}$) | $\underline{2 2}$ $\underline{3 5}$ | $\underline{6 \dot{1}}$ $\underline{3 2}$ | $\overset{6}{\underline{5 \dot{5} 3}}$ $\underline{2 3 2 1}$ | $\overset{3}{\underline{1}}$ ($\underline{1 6 1}$) | $\overset{5 6}{\underline{5 \dot{5}}}$ $\underline{2 4}$ |
 碗， 大 婶 的 饭 量 减 一 半， 一 半 都
 $\overset{6}{\underline{\dot{1} \dot{6}}}$ $\underline{5}$ | $\overset{6}{\underline{5}}$ ($\underline{5 4 5}$) | $\underline{2 2}$ $\underline{3 5}$ | $\underline{\dot{1} \dot{1}.}$ $\underline{3 2}$ | $\underline{5 5 3}$ $\underline{2 3 2 1}$ | $\underline{1}$ ($\underline{1 6 1}$) |
 难 下 咽， 滴 滴 眼 泪 落 在 碗 里 边，
 (中略八句) | $\underline{5 6 \dot{1}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{1} 6}$ $\underline{\dot{1}}$ | $\underline{5.}$ $\underline{6 \dot{1} \dot{1}}$ | $\overset{6}{\underline{\dot{1} 6 \dot{1}}}$ | $\underline{3 3 5}$ $\underline{6 \dot{2} \dot{1} 7}$ |
 摸 不 着 睡 不 着， 熬 月 五 更 床 头 坐， 天 寒 人 孤
 $\dot{1} \vee$ $\underline{\dot{3} \dot{3}.}$ | $\underline{\dot{2}. 7}$ $\underline{6 5.}$ | $\underline{2. 3}$ $\underline{5 6 \dot{1}}$ | $\underline{3 5}$ $\underline{3. 5 2 1}$ | $\overset{6}{\underline{1.}}$ ($\underline{2 \underline{6 1 2 3}}$ | $\underline{1}$) ||
 独， 独 坐 更 伤 心， 多 夜 偏 长 天 不 明。

“从早晨到黄昏，无时无刻不想小孙孙”是数板，从“吃饭看见他的小花碗”开始，插入了撞肩调（《送郎》）的一句： $\underline{\dot{2} \dot{2} \dot{2} \underline{6 \dot{1}}}$ | $\underline{\dot{2} \dot{2} \underline{\dot{3} \dot{5}}}$ | $\underline{\dot{2} \underline{6 \dot{1}}}$ | $\underline{\dot{2}}$
 额上个哟呀 里呀 汉子 哟 哟哟呀

不过这里是把它放在下属调上出现 $\underline{5 5}$ $\underline{2 4}$ | $\underline{5 5}$ $\underline{6 \dot{1}}$ | $\underline{5 5}$ $\underline{2 4}$ | $\underline{5}$ 而下面紧跟又回到了数板 $\underline{2 2}$ $\underline{3 5}$ | $\underline{6 \dot{1}}$ $\underline{3 2}$ | $\underline{5 5 3}$ $\underline{2 3 2 1}$ $\overset{3}{\underline{1}}$ 再下去又是撞肩调，只是“难下咽”稍有变化，下面又回到数板，这里构成的调式转换，在主调和下属调上一句一转，以及最后几句总在高八度的主音上环绕的音调，深刻地抒发出祖母想念被洪水夺去孩子的不能宁静的悲痛心情。

这里可以看出一个事实：并不是任何几个音凑在一起都必然构成完整的音乐形象，当某几个音单独从某个唱腔中抽了出来，还没有综合运用在一个曲调中的时候，

如果说它们具有形象的意义，毋宁说它们仅只是具有材料的意义。比如：
 $\dot{1}$ $5 \dot{1}$ 6 $5 3$; $3 2 \dot{1}$ $6 \dot{1} 5$; $1 2 6 5$ | 3 之类，在它们孤立存在的时候，并不具备什么形象上的意义，只不过具有一些叙述的口气而已，只有当它们被组织在一段唱腔之中，才能在和整体的结合中发挥作用。这种还不足以构成完整音乐形象的材料性质的几个音，我们可以称它为材料性乐汇，也可以称它为不完整的音乐形象。但是在集句中所选用的材料并不全是这一类的。

如： $5 5$ $2 4$ | $5 5$ $6 \dot{1}$ | $5 5$ $2 4$ | 5 以及 $\dot{2}$ $\dot{2} . 6$ | $\dot{1} . \dot{3}$ $\dot{2} 7$ | 6

就是具有形象意义的材料，但这种材料在孤立存在的时候，其形象意义也不是十分完整的，当它们被组织在一段唱腔之中，形象才完整起来。这种例子特别以上述扬剧《防汛英雄》中的数板和撞肩调的交替乐句（同时也是交替调式）最为明显。这种以不完整的音乐形象综合起来构成完整的形象的手法，可以理解作“音乐形象的完整性和不完整性的统一”，它构成了戏曲音乐刻划形象的另一个美学原则。

这里还有一些需要探讨的问题。 $\dot{2}$ - $\dot{2} \dot{3}$ $6 5$ | $\dot{1} .$ $\dot{3}$ $\dot{2} \dot{3}$ $\dot{1} 7$ | 6 在苏小娥的唱腔中，它表现一个妇女的形象；而 $\dot{2}$ $\dot{2} . 6$ | $\dot{1} . \dot{3}$ $\dot{2} 7$ | 6 在周洪发的唱腔中，又是表现富农的形象。音乐形象是否这样带有不确定性呢？我们还可以举到更多的例子，比如： $\overset{4}{\underset{5}{5}} \overset{6}{\underset{5}{5}} 5$ - ——在梆子戏中，它是叹息和哭泣的音调，但是 $4 5 6 5$ $4 5 6 5$ $4 5 6 5$ $4 5 6 5$ ……就成了混乱和急促，而 $4 5 6 5 0$ 则又是另一回事了。（事实上，它们之间节奏不同、力度不同，不应当看作是一个东西，这里只是就其音型基本一致这一点上来进行比较。）再如，在锡剧中，正面人物唱簧调、大陆板，反派人物或被批判的人物也唱簧调、大陆板，难道正反派人物在音乐的内容上没有区别吗？如果内容是这样可以换来换去，戏曲音乐的现实主义又到那里去了呢？

为了问题的明确，我们先简单谈一下对正、反派人物同用一种曲牌和板类的看法。我们认为，有些是较好的例子，比如锡剧《珍珠塔》中的姑母这个角色，也唱簧调、大陆板。这是一个虚伪的大家庭中的老太婆，表面的庄重，适足以暴露其内心的丑陋。另外，我们也并不认为任何正反派人物都唱簧调、大陆板就都一律是成功的，不过，许多例子都可以说明戏曲音乐真实地刻划了人物的内心世界。因此，戏曲音乐是否是现实主义的是毋庸置疑的，问题在于对音乐形象的确实性和不确定性存在着各种不同的理解。

音乐这种利用声音来表现内容的艺术，它的确定性和不确定性，正如同声音本

身具有确定性和不确定性是一样的。和文字结合在一起的声音通常都带有极大的确定性，但在抽去了文字的四声之中，却存在着极大的不确定性，这种相同的四声容得下不同内容的文字的秘密，早在我国的诗词歌赋曲等的填词中被古人揭穿了。在一个人痛哭和欢笑的时候，这种充满感情的声音通常带有极大的确定性（即使我们闭上眼睛也能够辨别哭声或笑声），而一般叙述的声音则又含有极大的不确定性。在综合性艺术中，音乐和其他艺术条件结合在一起，它的确定性在相当大的程度上是由于和其他艺术的合作而得到巩固的，当其他艺术的条件变化之后，音乐受到影响而产生出另一种确定意义的形象（它对于原来的类似的音乐形象来说，则是一种不确定性）是完全可能的。但这绝不是说：“音乐本身不具备确定性，同一个曲调表达什么感情都可以。”比如洪发调中的 $\dot{2} \quad \dot{2} \cdot \underline{\underline{6}} \mid \dot{1} \cdot \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{7}} \mid \underline{\underline{6}}$ 就只能是这个节奏和力度，如果仍然用 $\dot{2} - \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \mid \dot{1} \cdot \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{1}} \underline{\underline{7}} \mid \underline{\underline{6}}$ 就必然还是一个妇女形象而不会是反动富农的形象。音乐形象的确定性和不确定性就是这样一种辩证统一的关系。锡剧《刘胡兰》的追悼歌：

$\underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{3}} \cdot \quad \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{5}} - \mid \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{5}} \dots$
 为 人 民 流 了 血 为 党 尽 了 忠

即便是抽去了歌词，只用乐队演奏，也可以使人感受到一种沉痛的感情，但这种音乐又并不只限于追悼刘胡兰才适用。可见，它既具有确定性，同时又不像文学那样具有坚定不移的确定性，某种音乐所表达出来的内容，也只能是某种范围以内的人物性格、思想感情（尽管这个范围可能是很狭仄的），而不能像文学、美术一样，给一百个人画像、它们之间能够丝毫不发生混淆。也正因为音乐所表达的内容是有其一定范围的，它的不确定性才不会是无限的。它刻划形象的可容性又是具有其局限性的，不可以拿任何一个曲调当成万应灵药任意使用。这种音乐形象的确定性和不确定性的辩证的统一构成了戏曲音乐刻划形象的又一个美学原则。

同时，戏曲是一种综合性艺术，音乐在综合性艺术中和单独用器乐来刻划形象显然是有着不同的方式、不同的过程，我们不想在这里多谈戏曲的综合性这个问题，但却不能不提到这一点：我们是不可以离开整个的戏的表演来考查音乐形象的，我们的戏曲之所以感人至深，和戏曲音乐的表现力也是不可分开的。

现在我们把以上所谈的，关于戏曲音乐刻划形象的几个美学问题，归纳为下列三点。当然，这只是我们所谈到一些问题，而不是关于戏曲音乐刻划形象的全部的

美学问题。

一、音乐的具体性音乐思维和概括性音乐思维的辩证的统一。任何音乐形象，有其具体的、不同程度上的细节刻划的特点，但就其整体说来，和其他整体之间也有着共同的倾向。依靠这种共性，各个不同处理的同一曲牌或板类维持着风格上的统一。依靠各种不同处理的具体性音乐思维，它们又互相区别，从而具有丰富的表现力。这种表现力特别明显地从一个曲牌或板类的多种变化中体现出来。

二、音乐形象的完整性和不完整性的辩证的统一。一些并不具备完整的形象意义的材料可以组织在一起，成为一个完整的音乐形象。一个具有完整的形象意义的曲牌和板类也可以当作材料被另一曲牌和板类汲取其中一部分来构成另一种音乐形象，从而在不多的材料的多种组合中，得到丰富的表现力，这种表现力特别明显的从集句、集曲或剧种、曲牌、板类之间的相互吸收中体现出来。

三、音乐形象的确定性和不确定性的辩证的统一。音乐形象的确定性和不确定性乃是受到生活中音响的确定性和不确定性的制约的，生活音响中其确定性愈大的（如哭声、笑声）反映在音乐中其确定性亦愈大（如十分悲哀或欢乐的音调）；生活音响中其不确定性愈大的（如四声）反映在音乐中其不确定性亦愈大（如相同四声的音调可以容纳不同意义的剧词），这就使得依靠和其他艺术的结合以及音乐上的不同处理，使相似、相近或相同的音调获得不同的表现力。这种表现力从一曲多用这个根本的创作方法中体现出来。

但是，有这样一种看法：要表现某一种内容只有一种音乐是最恰当的，因此，戏曲音乐的“一曲多用”的创作方法好像就不及歌剧中“专曲专用”的创作方法更能表达内容。这种论点可能产生于福罗贝尔的“一语说”，他主张寻找最准确的文学语言。这种意图自然是好的，不过，艺术不是数学， $1+1=2$ 是绝对的，如果有人说 $1+1=3$ 或 $=4$ 自然是不准确的。但是，我们可以不可以说：“一个人照了十张不同的照片，其中只有一张是最准确的形象呢？”不可以，只能说十张全是最准确的。再如，京剧演了《宇宙锋》，汉剧也演了《宇宙锋》，我们可以不可以说：“只有京剧才是最准确的，汉剧就不是呢？”当然也不可以。艺术上容许多种风格表现同一内容正如同容许多种派别以丰富艺术活动一样，艺术不可以用尺量、用磅称，各种不同的手法可能各有妙处，也可能各有自己的局限性。“专曲专用”固然好，也可以出现形式主义的东西；“一曲多用”看起来也许好像“不那么丰富”，可是却为戏曲塑造了大批现实主义的典型。作为一种创作方法，“一曲多用”在人民中流传不只是一天两天了。这种创作方法不仅应当得到承认，而且应当发扬光大。

由于我们占有的材料不多，思想水平不高，对于戏曲音乐中的美学问题，研究得很不够，因此这里谈到的，既不广又不深不透。需要我们探讨的问题还多得很，已经接触到的问题也还有待于进一步的深入，作为抛砖引玉，愿得到同志们的指正。

一九五九年一月十五日根据戏曲音乐研究班的发言整理

（原载《音乐研究》1959年1月号）

谈戏曲表演艺术特点及其现实主义创作原则

——兼论向斯氏体系学习问题（节录）

陈幼韩

一、从戏曲表演艺术的特点谈向斯氏体系借鉴问题

艺术是生活的反映，但自然形态的生活并不等于艺术。这是因为艺术作品中反映出来的生活，比普通的实际生活“更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带有普遍性”（毛主席语）。这条规律，在我们民族戏曲的舞台艺术上，是通过它独特的创作方法与艺术形式表现出来的。它的最大特点，就在于它聪明地突破了再现生活时必须像生活的再现一般无二的局限，而获得了更其广阔的创作自由。正像有些同志所指出的，它甚至并不讳言它是在“演戏”，舞台上，为了强烈地渲染矛盾冲突，演员可以言之不足，则长言之，则嗟叹之，则咏歌之，则手之舞之，足之蹈之。总之可以要说就说，要唱就唱，既可谐弦管金鼓之乐，复可作回肠荡气之舞。为了鲜明突出地刻画典型，角色可以向观众作最为坦率的自我介绍和思想见面，开门见山地说出他灵魂深处的隐私和秘密；再不然，就干脆把他的性格特征一股脑儿画在脸上、水银灯下，众目共睹。更妙的是，为了高度集中地表现生活，演员竟可以纳须弥于襟袖，携山川于指掌，随着规定情景的转变，在举手投足之间，点化景色万千于红氍毹上——这一切，构成了我们民族戏曲美妙而富于诗意的“歌、舞、表演”三者相结合的舞台艺术创作体系；而这一体系的全部特点，则又是集中地通过它的独特的技术手段——“表演艺术程式”来实现的。所以，“程式”就常常成为我们研究戏曲表演艺术规律时注意集中的对象了。

关于程式，曾经有过这样的争论：戏曲表演艺术由于它的外部动作的程式化（注意——不同于程式化的表演）而被认为是不科学的；传统的戏曲舞台艺术程式被认为“不合乎斯氏体系的要求”而遭到一些人的反对。不过近年来，无论在戏曲理

论研究或戏曲舞台艺术实践中，这种“怀疑论”和“取消论”显然已日益销声匿迹了。人们逐渐一致地认识到中国戏曲应该有它自己的发展道路；舞台上，传统的表演艺术得到了卓有成效的继承和发扬，这是党的“百花齐放，推陈出新”和“百花齐放，百家争鸣”的科学艺术工作方针的胜利。但是，我们不能以停留在这一点上为满足。尊重民族传统，绝不意味着对斯氏体系的排斥；发扬戏曲表演艺术特点，也不等于宣扬“国粹主义”和“程式万能”。相反地，要把我们民族戏曲表演艺术精华，从无数的前辈艺人的艺术实践和创作经验中，进一步提炼和提高到社会主义、共产主义的美学原则上来加以分析、概括、整理，使之成为一套系统的、指导性的思想体系和技术体系，则正确地学习和借鉴斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧理论与经验，在当前实应为这一艰巨工作中的一个重要方面。

现在已经可以看得相当清楚：

我国戏曲艺术和斯氏体系在表现方式和表现手段上是不同的。好像“任何一种语言都有它自己的文法，说中文和说俄文绝不一样，因为它们的文法不同，要是硬拿俄文文法说中国话，那一定会弄得非驴非马”^①。因此，我们在认识了戏剧工作上的教条主义和保守主义的危害性之后，在研究与实践中，都必须充分地尊重这两个剧种的特点，而不能彼此混淆，互相代替——我想，这可以说是学习和借鉴斯氏体系的“前提”。

但是，虽然语法不同，而“人们的思维法则是一样的。同样地，在话剧、歌剧和舞剧里，表现手段虽有不同，但创作原则都是一样的”。可以说，在中国古典戏曲里，已经“完全运用了‘体系’的一些最根本的原则”^②——我想，这可以说是学习和借鉴斯氏体系的“基础”。

我们学习和借鉴斯氏体系的理论与经验，为的是进一步来概括、整理和发扬我们传统戏曲里的现实主义的原则和它的表演艺术精华，所以，“要想谈论如何把斯坦尼斯拉夫斯基体系和中国传统的古典戏曲相结合，那就首先要研究传统。……如果戏曲本身你不掌握的话，那么有没有斯坦尼斯拉夫斯基体系都是白搭”。^③——我想，这可以说是学习和借鉴斯氏体系的“目的”和“方法”。

无疑地，只有在这样的“前提”下，本着这样的“目的”和“方法”进行学习和探讨，才能正确地领会斯氏体系对我们的巨大而深刻的指导作用。

① 古里叶夫：《中国戏曲与斯坦尼斯拉夫斯基体系》，《戏剧论丛》1858年第1辑，第110页。

② 古里叶夫：《中国戏曲与斯坦尼斯拉夫斯基体系》，《戏剧论丛》1858年第1辑，第107—110页。

③ 古里叶夫：《中国戏曲与斯坦尼斯拉夫斯基体系》，《戏剧论丛》1858年第1辑，第111页。

现在，让我们再来看看“程式”问题。

斯氏是反对“程式”和“程式化的表演”的，而我们民族戏曲则以它的“舞台艺术程式”的种种特性而独树一帜并大放异彩于戏剧苑地。从艺术形式上看，斯氏说的是苏联话剧，而我们则是中国戏曲，这里，根本不存在戏曲程式是否合乎斯氏体系要求的问题，正像不存在中国文法是否合乎俄文文法要求的问题一样。但从创作原则上看，戏曲演员虽然必须通过程式来创造角色，难道我们就不反对那种脱离内心体验的程式化的表演么？

在我们观察“程式”和“程式化表演”的分界线的时候，从戏曲舞台艺术的创作特点中，首先会发现这样一个有趣的现象：本来，戏剧是通过感性的舞台艺术形象来感染人的。斯氏在阐述现实主义表演艺术的实质与特性时说：“……舞台艺术的基本目的，就是：创造角色的‘人的精神生活’，把这种生活用艺术的形式在舞台上传达出来。”因此，演员就“应当体验角色，即感受和角色相类似的情感，而且每一次重演时都要这样去感受”，并把这些“极其微妙的、最细致的、难以捉摸的内心情感”、“直接地”、“准确地”、“一下子”就表达出来。他强调地说：“根据亲身经验，我们相信并且确实懂得，只有这种充满着人——演员的活生生的、有机的体验的舞台艺术，才能够把角色内心生活的一切不可捉摸的细致变化和全部深度，艺术地表达出来。只有这样的艺术才能够完全抓住观众的心，使观众不只是弄明白，而主要的还能体验到舞台上所发生的一切，这才能够丰富他们的内心经验，在他们心里留下不会被时间磨灭的痕迹。”^① 这就是说，演员在舞台上的每一活动，实质上都应该是角色的“精神世界”的形象化。演员的外部动作是因为角色的精神世界的深刻“体验”而产生的；角色的精神世界（也就是演员的内部体验）则赖外部动作而“体现”。试想，离开“体验”，则你去“体现”什么？而不重视“体现”，那丰富的“体验”将何以表达。可见，那深刻、生动的艺术形象，实际上产生于演员的内部技术（体验过程）与外部技术（体现过程）的统一，在实践中，二者不可分割，也无法分割。斯氏本人“从来就没有在体验诸元素和体现诸元素之间划出明显的界限。相反，‘体系’愈是深化，这种界限就愈是看不出来”。^② 一个老太婆听到秦香莲责骂陈世美的绝情负义的时候，在台下热泪纵横，是演员的内心情感引起她的激动，还是演员的表演和唱腔打动了她的心？你很难把它们分开，缺了那一样都不行，而且老太婆在忙着擦眼泪的时候，也想不到这个。“欣赏柴可夫斯基的第六交响乐是一回事；

① 《演员自我修养》第1部，第30—33页。

② 《演员自我修养》第2部，第7页。

要理解这个交响乐如何值得我们欣赏，为什么值得我们欣赏，又是一回事。”^① 作为审美对象的艺术品，总是浑然一体地出现在我们面前；只有在从事理论研究的工作中，我们才把它的内容和形式分开来加以剖解。

但是，由于程式的存在，在我们的民族戏曲表演艺术的创作过程中，却产生了一个特别突出的有趣的现象：演员的内部技术和外部技术，既有其不可分割的统一性，而在实践中，却又常常可以分开！角色的全部外部动作——舞台艺术程式，是可以脱离体验，先表演而独立存在的。

一般来说，这有两种情况：

（一）作为技术手段的舞台艺术程式，先体验和表演而独立存在。

在戏曲舞台上，不仅歌唱、舞蹈、动作上有一定的程式，就是表情上，也有一定的程式。昆曲前辈白云生先生写了一本书，名为《谈传统戏曲表演艺术的形体锻炼》，详尽地总结了戏曲舞台上表情方面的各种程式：哭怎么哭，笑怎么笑，眉、眼、口、额、颐、颊、腮、颈，都有它的动作的格律。任何一个角色，都要通过这些生、旦、净、末、丑、唱、念、做、打、扮、手、眼、身、法、步，等等，相应的程式来创造，因此，演员必须首先苦练这套程式（通常叫作基本功），像中国人学会用中国话，中国文字和词汇来表达思想情感一样，把它作为技术手段，练到变成下意识的东西，达到运用自如。值得注意的是，戏曲基本功是不完全相同于斯氏所说的形体锻炼和外部技术锻炼的。斯氏所说的“唱歌、练声，吐词、语法、速度节奏、造型、舞蹈、体操、剑术、机巧运动”等等，是为了训练演员的外部器官，使它们达到“训练有素，易于感应”，为创造角色的外部形式准备条件；或者照他的说法，为演奏贝多芬的《第九交响曲》准备“精美准确的乐器”。而我们的戏曲程式，却是来自生活（包含着体验的因素），像每一个文字和每一个词汇都有它一般的含义一样地，概括着一般的生活内容，并且是直接用来再现生活的。在一定的程度上，程式不仅是“乐器”，而且是“音符”；演员不仅通过它来训练形体的适应能力，而且直接用它来塑造角色的外部形式，并常常借助于程式的具体性和鲜明性，很快地进入角色。

在这个意义上，程式作为技术手段，作为构成角色外部形式的原始材料，它可以孤立地离开体验，先表演而孤立存在。

（二）经过体验创造而再生的程式，仍可以离开体验，先表演而独立存在。

^① 《关于马克思列宁主义美学对象的讨论美学与文艺问题论文集》，第63页。

正因为戏曲舞台上一切角色都要通过程式来塑造，这样，随着角色创造（内外结合）的完成，构成这个角色性格特征的外部形式——一整套被确定下来的艺术程式也就同时完成了。

试举一例：观诸我们所最熟悉的《起解》，经过世代艺人的体验创造，它为演员安排的程式是这样：

扮相：青衣头面、蓝绸条；红罪衣、罪裤、白腰裙、彩鞋；佩链条（刑具）；过街时戴鱼枷；出城后易细杖。

内叫：“苦哇！”（一定的尾腔）

“大锣扭丝”切住，“撕边”声中上场，左脚在前、右脚在后虚点，面侧向台下立定亮相。

“大锣扭丝”声中前行几步，到“九龙口”接“大锣叫头”，两望手中刑具，哭：“喂呀……”同时用右袖遮眼擦泪（哭的程式）。

“大锣凤点头”，到上台口，唱“二黄摇板”；

“忽听得唤苏三魂飞魄散”——一击锣，

“吓得我战兢兢不敢回前”——大锣叫头，

崇公道夹白：“苏三怎么还不出来吓!?”

苏三惊惶，向后退两步，白：“呀——”

“大锣凤点头”，向前两步接唱：

“莫奈何我只得把礼来见”——“大锣扭丝”。进门、挖门（绕行的程式），到崇公道右首，接唱：

“闻老伯呼唤我所为哪般?”

……

凡是演“起解”的，都是这样。

其他剧种，其他戏，也不例外。

这样，角色的外部形式、外部活动，基本上全在这里了。

于是，我们可以观察得到：正是由于程式的特性——来自生活，概括着一般的生活内容，可以被用来简练、集中地再现生活，在一出戏里，这一套经过角色体验和创造而产生和被确定下来的艺术程式，就因它从形式上体现了角色的外部形象和外部活动而获得了独立存在的基础。同时，正因为它是体验的产物，在离开体验以后，其形式上仍可看出体验的斧迹和影响，所以这时程式所概括的，已不再是一般的生活内容，而是具体化了的生活内容了（当然，这主要是就外部形式而言）。演员

的任务，就是要在表演之时，结合体验，进一步赋予这“躯壳”以“灵魂”，这样，角色才能“活”了起来——尽管如此，在进入表演以前，演员却必须严格地学会和掌握这一套程式；否则，这位“苏三”，最多只能站在幕后叫叫“苦”，恐怕永远也走不出台帘的。

在这个意义上，作为体验的产物和被确定下来的角色的外部形象，相应的舞台艺术程式遂得以离开体验，先表演而独立存在着。

老戏如此，排演新戏也如此。

这说明什么问题呢？

我以为，这一特殊现象，向我们提出了警告——戏曲舞台艺术程式是有两面性的：它要么就以它的鲜明集中的表现力，帮助演员创造出活灵活现、神采飞扬的艺术形象；要么就以它的“外表”诱惑演员以外部技巧代替内部体验而制造那种虚张声势、缺乏生命的程式化表演。这是很自然的。斯氏曾以他丰富的实践断言：“演员的才能愈大，他的创作愈精致，他就愈需要去探讨，愈需要掌握技术。”^① 同样，在戏曲舞台艺术里，演员所掌握和创造的表演艺术程式，其技术性愈高，表现力愈强，也就越容易为演员所因袭，其两面性也就愈大。

因此需要警惕。

这里的关键就在于演员是否能在刻苦锻炼和制造表演艺术程式的同时，严格掌握它的本质和特性：程式，当它孤立着的时候，永远是一种技术手段；即或当它作为体验的产物，以角色的外部形象和外部动作的面貌出现而独立存在时，它仍然只是创作的技术手段，而不是创作的本身（只有在表演进行中和角色的精神世界糅合为一体而获得生命时，它才完满地体现了艺术形象的本身）。对这一点保持警惕，演员在舞台上就可以居于主动，把自己变为掌握和运用这复杂的技术手段的真正的艺术创造者，有充分的余地来发挥程式的一切特性，利用各种鲜明的艺术手段来突出地传达内心体验，使表演更集中、更典型、更强烈——否则，稍一不慎，就可能被程式的效果所惑，脱离体验，在表演中使自己变成了被程式所拨弄着的会“表情”的活傀儡。

关于戏曲表演艺术中体验与体现的关系，阿甲同志在《论莫成的悲剧性格》^②一文中，为我们作了明确、具体和深刻的分析，读后自可一目了然。这里只能援引数例，以观端倪：

① 《演员自我修养》第2部，第17页。

② 《戏剧论丛》，1957年第2辑，第28—49页。

全剧表现莫成蓟州堂替死前的精神世界，有些地方是非常强烈、深刻的。正如文中所说：“莫成之死，集中了抗议强暴、维护懦弱和忍受封建道德压迫的矛盾。他在临死之前，带着凄厉的惨笑和怨恨的哀鸣，向封建教义接受那顶所谓‘万古流芳’的花冠。”

莫成的“人的精神世界”上这一段激烈动荡的悲惨历程，是通过严谨而强烈的舞台艺术程式反映出来的。

当他经过剧烈的思想斗争，决定替莫怀古一死时，文中对表演分析道：

“莫成（独白）：

‘那相面先生说得无心，我却听得有意，事到如今，莫非这杀身大祸就应在这蓟州——（一锣）堂上——（乱锤——一种节奏仓皇强烈，用以表现焦急、纷乱的情绪的锣鼓）。’

这段台词要读得快而有劲……声调上念到‘应在这蓟州——堂上’要拉腔、煞住。乱锤中莫成转半个圈又回，这是决定自我牺牲之前的一种恐惧不安。”

最后，把心一横：

“‘也罢！（节奏激昂截脆的大锣五击头），想我这为奴的，那有出头之日，倒不如替我家老爷一死，亦落得个青史名标，这万古流芳。’

这是个奴隶的悲剧性格。……他的死，认为是一种奴隶命运的解脱。他厌恶这种生活，当然他不可能将亲身感受到的痛苦，讲出它的社会原因来。而且还要以‘万古流芳’的荣誉来鼓励自己；他仿佛慷慨地念这几句台词，其实是哭笑不得。……这几句词，要念得高亢，但也不过是强打精神，以强烈的精神刺激来镇服自己，或者是发泄自己那种极度痛苦的情感而已，这是一种不正常的精神状态。这种所谓‘舍生取义’激昂慷慨的气派，含有沉重的被压迫者（奴隶）的怨恨的、控诉的情绪在内。”

接着是那借“古”喻“今”、载歌载舞的精彩表演。你看他是怎样运用强烈的语言动作与复杂而严格的舞蹈程式，和着打击乐的节奏，来把内心体验形象化的：

“‘昔日杨生好养犬，酒醉睡卧在荒山’——左手理髯，右手拟作抚摸爱犬的毛衣，左手再翻袖托肘，托肘时同时抬起左脚，右手曲臂握拳，侧首作睡，左脚落地和右脚交叉（左脚在前，右脚在后），整个动作组合在一起，做一塑形停顿；然后两足顺势将身子向右后旋转，在旋转过程，两手抖袖作一个动作的休止（打‘二三锣’）……（略）

‘看看那火烧在杨生的身上’——翻起双袖，抱住两肩，要悬空，似乎嗅到一种

浓烟烈火的气味；……（略）

‘翻身跳下涧去，滚湿毛衣，舍身救主’（翻身）将右手向左一甩，划个圆圈顺势将袖口向上一翻，眼睛和手都要一致，（跳下）同时将左手袖口向右一带顺势翻起，右脚一顿站住，提起左脚，身体略向左侧倾斜，头向左转，髯口披在左肩，眼向下看，从顿足、转头都是一个动作，在此动作的节拍中念‘涧去’二字。这个姿势，仿佛表演者突然看到一条生命从悬崖坠落到万丈深渊所引起的一种惊惧状态。

‘它滚湿毛衣，舍身救主’——左手从右肋划一圆圈向前甩去，左足上步（以上动作在念‘滚’字过程中进行），右手向前盖过去，右足上步翻过身去（以上动作在念‘湿’字过程中进行）……这些动作不仅要有联系，要有顿挫，而且要有情绪，要有韵味。这里又打‘住头’，完成一个整个的舞段。……”

更重要的，文中指出了在运用这些复杂紧张的艺术程式时，演员必须深刻领会所体现的莫成这时的精神世界：

“莫成要求替死，他的心境是悲苦的。他的替死，究竟是光荣还是悲哀？这个矛盾在他心里没有完全解决。但是，他为了克服走向死路的恐惧与彷徨，有意举出这些义犬烈马的故事，来说服自己，作强烈的自我斗争……因此这段戏的感情是复杂的，他背着一块光荣的石牌，把自己压得喘不过气来。他的死，是十分苦痛的，不是慷慨悲壮的。”

不体会到这些，就很难掌握角色的心理线索和行动逻辑，常常在表演中，不见了“莫成”，只见一个肤浅的演技者。

文中对于表演的其他部分，特别是对那著名的“三声苦笑”，有着更其精辟的分析。不仅指出了那几声不同的“笑”是怎样通过“嘴唇发抖，鼻翅闪息”、“摇动两手”、“凸出眼珠”以及“泄了气的”、“咳出来的”和“干号似的”声音等程式表现出来的；而且明确地指出了在那紧张的或凄凉的锣鼓声里，在演员的每一个不同的动作里，所包含着的内部体验、脑海里闪过的念头和复杂的内心视像。由于篇幅关系，这里就不一一列举了。

你看，对于创造一个完整而丰满的艺术形象来说，你很难分出演员的内部体验和外部技术哪一个更重要一些。外部技术因体验而产生，所以它必然受着体验的严格规范，只许它沿着最高目的和体验的逻辑，把生活的真实升华为艺术的真实，而不许它盲目地“乱说乱动”；同时，内部体验又赖具有高度技术性的艺术程式以体现，所以它也就必然受着程式（戏曲表演外部技术）的严格规范，只许它再现为“戏曲的”舞台艺术形象，而不许它以自然主义的或者其他非戏曲艺术的形式去表现

自己。

这样，演员要成功地创造角色，就必须在实践中过两道“关”：

技术关——掌握各种基本功，要纯熟到成为他的“第二天性”；排练时，根据体验，设计并精通全剧的表演艺术程式。

表演关——在舞台上结合内心体验进行再创造，力求消除体验和体现创作过程的界线，赋予艺术形象以生命；并不断发展程式，使之完美、更完美，丰富、更丰富，把角色演得生动、更生动。

其实，经验证明，在成功的演出里，演员经常会自然而然地体会到它们之间的微妙的关系：经过体验而产生的程式，常常反过来以它鲜明的形体动作（包括面部表情）唤醒体验，使演员很快地抓住角色，从“练死”进入“演活”的创作过程中去；同时，当体验活跃之时，则又像鲜血流入程式的脉络一样，不仅赋给它以生命，而且赋给它以充分的创作的自由，甚至斯氏所向往的那“即兴表演”和“下意识动作”，也会随机而生，给角色突增光彩，倍添生气，在观众中获得强烈反应。

这样的舞台自我感觉，即或是不期然的，也实非唾手可得，它必然是演员苦战“两关”的收获——倘非如此，就会出现这样四种情况，像我们所常常看到的那样：

一种情况是，演员对“程式”的锻炼、掌握和运用，还没有达到得心应手和高度的技术水平，在舞台上，不是束手束脚，摇摇欲坠或事故百出，捉襟见肘，就是虽然动作繁多，但属于角色的却很少，辛辛苦苦地白费气力。这样，要求他鲜明集中地表达出复杂思想情感（指角色的任务）和创造出光彩焕发的典型形象，从而引人入胜，给人以美感，显然是有困难的。特别是当技术问题一旦竟成了他体现的障碍之时，任何最诚挚的内心体验都会被赶跑——这自然并非程式本身之过，而是由于演员还常常被阻挡在那先表演而存在的“技术关”外的缘故。甚至于，有这样的情况：有些演员，“唱念身段都很对，可是观众总觉得台上缺少些什么东西似的，以至发生这样的疑问——这个演员的唱念身段都挑不出毛病来，但是总看着不好，问题究竟在哪里呢？”有经验的人一看，就指出来，原来“这样的表演就是没掌握好‘眼神’的运用方法，所以身段是空的，也没有‘俏头’，因而不能吸引观众”。^①你看，就在这一个关于眼睛动作的程式上，没过关，他失败了。斯坦尼斯拉夫斯基说：“我们的艺术，就其本质来说，是以活动为基础的。……在动作中能传达出角色的灵魂——演员的体验和剧本的内在世界，我们是根据动作和行动来判断舞台上所表现

^① 《梅兰芳的舞台艺术》下集，第45页。

的人物，来了解他们是些什么人的。这就是动作的作用，也就是观众能期待于动作的东西。”^①

这样，演员既徘徊在传达角色灵魂的“技术关”外，观众自然也很难进入体验角色灵魂的境界（所谓：“不入戏”），于是，他们自然而然地成了演员技术上“品头论足”的议论者甚至挑剔者。斯氏说得好：“照明的脚光把一个人身上的缺点和一切可笑的地方都衬托出来而且放大了。演员站在脚光面前的时候，是给别人在放大镜里观察着的，这种放大镜把日常生活中觉察不出的东西放大了好几倍。”^②

戏曲艺术流传民间，和群众渊源深远，脉络相连，他们要挑起表演上的毛病来，那才不含糊呢。以往老师傅对于徒弟在表演程式上任何一点疏忽，都绝不肯轻轻放过，他们把守这一“关”可真严；不少戏曲老前辈，数十年如一日地坚持着技术锻炼，可说是终生不懈地苦战在这一关内。当然，这绝不仅仅是为了怕被人“挑毛病”，更重要的是为了在“舞台的放大镜里”放大自己的艺术感染力去征服千百观众的心，这正说明了技术修养在我们传统戏曲表演艺术体系里的重要地位。难道我们今天反而可以忽视这一点么？

另一种情况是演员陷于纯技术观点，一味在“程式”上兜圈子，他们被程式所迷惑，并且热衷于拿程式去迷惑观众，作为取悦观众和满足自己的手段。演出中，角色常常被抛在脑后，而程式却被百般炫耀。就在演员竭力希图以过火的程式去猎取观众彩声的一刹那，他实际上已沦为程式和剧场的“奴隶”。然而，过火的程式并不能万无一失地使他“幸福”。它们有时固然可以博得庸俗的舞台效果，有时也会落空，换来嘲笑和尴尬。这种情况，内行称之为“洒狗血”（胡来），“当面审贼”（原形毕露）。这时，典型何在？戏剧早已失去其潜移默化之功，而观众则被塞入了“技术赌博”的浪潮。这也并非程式之过，而是由于演员虽然进了技术关，却不想进而叩那表演关的双环之故。因而纵然百般卖弄，照老艺人说，却是“满脸都是戏，实际上没一点是戏”；照斯氏的评判，则是“……什么都有，结果却什么也没有”。这种表演实质上相当于斯氏所指出的“过火表演”、“匠艺”和“奴役艺术”的混合种。斯氏分析道：“没有内在情感的暗示，怎样来寻找外在的形式呢？怎样用声音和动作来表达那根本不存在的体验的外部结果呢？”或者说，用什么东西“可以去填满表演中的空隙，去填满角色中所没有体验过的地方”呢？“除了采用简单的、程式化的、做戏般的过火表演以外，没有别的办法。”于是，“舞台上所表演的，对角色和艺术

① 《演员自我修养》第1部，第88页。

② 《演员自我修养》第2部，第19页。

来说，往往不是本质的和重要的东西……有些人在表演中表现自己的声音，表现精彩的语调和演技；又有些人是以……拼命似的过火表演来取悦观众，用美丽的手势和姿态来蛊惑观众——总而言之，把角色所不需要的东西都搬到舞台上来了”（指匠艺）。这样，“我们的艺术往往被利用去追求那种和它完全背道而驰的目的……利用它来显示你的美丽，有些人利用它为自己建立名声，获得虚荣和地位……这些都是常见的现象”（指奴役艺术）。他严肃地警告说：舞台匠艺制造虚伪的表演，严格说来，算不得艺术；而奴役艺术的人则是艺术的最凶恶的敌人，他主张：为了实现真正的演员的理想，“要用最严厉的办法去和他们斗争，假使不成，便把他们赶下舞台”。^① 斯氏所论，虽指话剧而言，对我们来说，却也大大发人深省，值得三思！由于戏曲程式特有的技术性和表现力，的确更容易导致舞台匠艺和奴役艺术的产生，因此，我们也就更需要警惕和斗争。

还有一种情况是：既然在一出戏里，经过前人的千锤百炼，已经创造、组织、固定好了一套完整而严密的表演程式，可借唱念做打扮等各种技术手段来绘形绘声，“复制”人物形象，于是，演员也就可以依样葫芦，因袭成规，按部就班，蓄意临摹地扮好苏三，照例是：（内白）苦哇——扭丝，出场——哭介——二黄摇板——挖门、封腿、见礼……如是等等地“完成”角色任务。在他看来，这就是表演艺术的峰顶，哪里还有什么“表演关”？！因此，无论演什么复杂的角色，他的技术越纯熟，他的内心越容易保持客观和冷静。演完一个晚会，他可能感到很累，但那经常不过是体力的疲劳，而不是精神激荡的结果。这样的表演，斯氏称之为“表现艺术”，它和“匠艺”比目为邻。斯氏说，这种“表现艺术”的特点是：“演员给每一个特征找到顶好的一成不变的形式之后，便……机械地去体现这种特征，在当众表演的时候，也不掺进他的丝毫的情感。这是靠着身体和面部的训练有素的肌肉，靠声音、语调，靠全部熟练的技术和各种艺术手法，靠不断地重复而达到的。”（这多么像是在说我们那些苦练程式、不求甚解的戏曲演员啊！）他断论说，这种表演方法和被固定下来的表演形式，最初是经过体验而产生的，所以，应该认为“是一种创作，一种艺术”。但只是“角色的外形，而不是角色的本身”，或者只是个“精确的副本”和“体验的回声”而已。“这种创作是美丽的，但并不深湛。这种创作与其说是有力量的，毋宁说是有声有色的；它的形式比内容更令人感兴趣；它对听觉和视觉的影响胜过对心灵的影响——所以这种创作与其说能使你感动，毋宁说能使你欢喜。……

^① 《演员自我修养》第1部，第44—58页。

这种艺术的影响是强烈的，但不能持久，你对它惊奇多于相信。所以它并不是什么都能做到的。”^①

这里，值得注意的是：这种“表现艺术”虽有它最初的体验根据，表演中，也常常会在一定程度上自发地激起演员的内心活动，甚至“在个别的瞬间使他的表演和表现成为真正的艺术”，但这种心理状态在演员来说，是不自觉的、被动的、局部的，甚至是他所不关心、不理解的，并非他的有机的艺术创造，所以它可能具有高度的技术性，但却不能达到高度的艺术水平。特别是，当演员在长期的因袭相沿、反复搬用的实践中，这“表现艺术”就会“失掉自己原有的一点点生活的气息而变成单纯的机械的演员刻板法、噱头或程式化的标志了。这种一成不变的用来表达每一个角色的一大套刻板法，便成为演员的造型程式，或者是沿因袭地报告台词搭配的一种公式了”。“有些刻板法的产生，甚至于没法一下查明它们的出处。表演手法失掉了它所由产生的内在实质，自然便成为平凡的、和真实生活毫无共同之处的舞台程式了。”“每一类形象都变成了一种匠艺的刻板公式。它们一劳永逸地规定了剧院里应当怎样扮演贵族、军人、官吏、农民、花花公子、被欺骗的丈夫、热烈的情人，等等。”“不仅个别的阶层和类型，而且整个角色也有这种一成不变的刻板公式。为了扮演市长……这一类的人物……只需要背会角色的台词，把它读得烂熟就行了，至于其他的一切，如心理、语气、动作、步法、风度、化妆、服装、地位、过场、设计，等等，那都有他们光荣的祖先替他们创造了一成不变的传统。……因此，他们就竭力一成不变地记住这些古典角色是怎样扮演的。”有时，“他们全部的舞台活动几乎都只在于灵巧地选择刻板法，再加以配合运用”。^②这时，“表现艺术”，“已蜕化为程式化的、脱离生活的、内心冰冷的、没有灵魂的形式主义演剧”^③。它实质上已沦为由各种套子构成的可怜的匠艺了；不幸的是，这常常会是“表现艺术”长期脱离体验的可悲的后果！

这里所引的论述，一眼看去，似乎简直是在批评戏曲表演艺术的一般创作方法和它的艺术程式了；以至于如果我们稍有疏忽，忘却了斯氏是在评论话剧（难道话剧竟可以有一般“成套”之可袭么！），不去透视他的评论的精神与实质，那么，真的会以为在他那无情指摘的矛头之前，戏曲表演艺术是首当其冲了！倘由此回顾戏曲形式，甚或会对它的舞台艺术程式发生怀疑，以至动摇、悲观起来，觉得它们好

① 《演员自我修养》第1部，第44—58页。

② 《论匠艺》，《戏剧理论译文集》第3辑，第17—18页。

③ 《争取“表现派”和“体验派”戏剧的结合》，《戏剧理论译文集》第3辑，第61页。

像确是有害无益、站不住脚的了（确曾有人这样想过、说过、做过！）。

其实，戏曲舞台艺术程式何罪之有，斯氏所指，实质上，正是我们所同样反对的程式化表演（或称形式主义表演，唯美主义表演），这和我们戏曲表演艺术的主流——它的悠久的现实主义表演艺术传统同样的水火不相容的。千百年来，无数优秀的人民戏曲表演艺术家，通过严谨的行当（角色类型）与程式，创造了许多迷人的、活生生的典型形象，真是家喻户晓，深入人心！但由于社会的政治、经济和各种思想意识的影响，反映在戏曲表演艺术中，程式的两面性已概如前述。承认这种两面性，斯氏的精神就不难理解了。正是由于戏曲艺术程式常常是经过体验和选择出来的“体现角色典型特征顶好的形式”，而且它在戏曲舞台上又是“合法存在”、起着重要作用、占有重要位置的，这样，由于封建主义思想和士大夫阶级唯美主义观点的影响，以及形形色色资产阶级思想对于艺术的畸形要求和引诱，它就更加容易迷惑演员，使他自觉或不自觉地陷入“表现艺术”以至“舞台匠艺”的迷阵，从而扼制了自己的艺术生命，使他常常通过辛勤的劳动而把表演艺术引向僵化、公式化，甚至还会鱼目混珠地掺入一些非艺术的毒素和糟粕。由此可见，我们恰恰不是在斯氏的矛头之前，而是在他矛头所指的机械的“表现艺术”和虚伪的“舞台匠艺”无孔不入的侵袭之前，首当其冲！对于戏曲表演艺术来说，它们是危险的隐患。机械的“表现艺术”固然可以以它优美的形式和令人欢喜的剧场效果而存在于舞台之上，但它绝不是社会主义、共产主义戏剧艺术的奋斗目标。特别是当它沦为“舞台匠艺”以后，实质上已完全走上了形式主义的、为艺术而艺术的资产阶级的艺术创作道路，那种情况就更糟了。前辈艺人把形式主义、程式化的表演讥之为“千人一面”、“一道汤”，这种创作方法从来是不为我们所重的。应该说，在这个意义上，我们和斯坦尼斯拉夫斯基是有着共同语言的，我们是可以借他这面镜子来照照我们自己的脸上有没有这些灰尘的。总之，从戏曲的特点出发去领会斯氏体系精神，将使戏曲程式获得无限生机，使戏曲表演艺术更加光彩焕发；相反，如不顾二者特点，把斯氏言论当作教条搬用，就会钻入牛角，自己把自己吓倒，势必为了反对“程式化”表演，以致优美的“程式”本身也遭株连；使戏曲表演艺术的光华，剥落晦褪，这些绝非斯氏愿意和始料所及，而和党与人民的要求，也就越走越远了。

以上三种情况，我觉得都是比较容易辨认的，因而也就比较容易和它们进行斗争和战胜它们。古里叶夫同志曾总结道：

“表现艺术的演员只是在准备角色阶段，才过角色的生活。匠艺演员任何时候都

不过角色的生活。他只是从表面上描绘（模仿）角色，来代替角色的生活。”^①

这样，我们就可以明确地找出其中的症结，来检查我们在舞台上——是不是做到了内部体验，是不是在表演中过着角色的生活。

但是，就在许多人经过学习，从思想上明确了这一点以后，舞台上还存在着第四种情况——一种在当前来说比较普通，也是比较难于辨别和最使人伤脑筋的情况：

从台下看，演员既过了技术关，也进入了表演关；他既很纯熟地唱、念、做、打，也很用心地注意内心情感，就表演而言，是相当吸引人的；你很难说他是形式主义的；而演员自己，也确乎是满怀热情，严肃认真的。可是，当你看过他所创造的几个不同的角色以后，就会感到：他还不是“装龙像龙，装虎像虎”（没有塑造出鲜明的典型）；观众看见“角色”的时候少，看见“演员本人”的时候多；有激情，但看多了就使人感到实际上还是演员“自己的”激情多，而表现出来的真正的角色的精神生活少——说穿了，演什么角色都像演员他自己。这样，演员虽然在表演艺术上力图深造，在实践中不断地努力，但这个无形的圈子如不打破，就会牢牢束住他的双足，使他枉自原地跳掷，却很难前进一步。

问题在哪里呢？这种情况，很像斯氏所说的“一般化的表演”。他分析产生这种问题的原因时指出：“我们的主要任务不单是通过角色的外部表现来描绘角色的生活，而更重要的是在舞台上创造我们所描绘的人和整个剧本的内在生活。”“这就是说：在舞台上，要在角色的生活环境中，和角色完全一样正确地、合乎逻辑地、有顺序地、像活生生的人那样去思想、希望、企求和动作。演员只有在达到这一步以后，他才能接近他所演的角色，开始和角色同样地去感觉。

用我们的行话来讲，这就叫作体验角色。”^②

试想，一个演员一生中要体验和创造多少不同的人物的内在生活啊！他们有时是个将军，有时是个农民，有时是个英雄，有时又会是个叛徒！演员都必须一一地使“本人的情感适应这个别人的生活”，像他那样地去思想、希望、企求和动作。而且，“每一次重演时都要这样去感受。……无论是第一次或者是第一千次，他都应该或多或少地去体验这种激动心情”，“在角色的每一瞬间，都过着角色的生活”。

但是，斯氏指出：如果演员把这个复杂的创作任务简单化了，“当演员为痛苦而痛苦，为爱而爱，为嫉妒而嫉妒，或者为求饶而求饶的时候，当他所做的，一切都只是为了剧本里是这样做的……‘一般的表演，便成为他在这种情况下的唯一的出

① 古里叶夫：《斯坦尼斯拉夫斯基体系讲座》，第72页。

② 《演员自我修养》第1部，第30页。

路。……最有趣的是他们确实也在激动，并且……也在出汗……也在醉心于自己的表演，虽然他们并不明白究竟是什么使他们激动或醉心的。这就是……那种“做戏的情绪”……这是“一般”的激动’”。^①

这难道还不明白么！梅兰芳同志说得好：“演员在台上的表情，是有两种性质的。第一种是要描摹出剧中人心里的喜怒哀乐，就是说遇到得意的事情，你就露出一一种欢喜的样子；悲痛的地方，你就表现一种凄凉的情景。这还是单纯的一面，比较容易做的。第二种是要形容出剧中人内心里面含着的许多复杂而矛盾又是不可告人的心情，那就不好办了。”^②

可见，简单地按照剧本上所注明的“哭介”、“笑介”、“兴奋地”、“伤心地”等字样去做“标签式”的表情；或随波逐流，按剧情需要和剧词暗示，该哭的哭一哭，该笑的笑一笑，一般化的表情，虽然情感丰富，表演认真，但感人不深终非上乘。

那么，所说的戏曲表演艺术的现实主义传统，究竟包含什么内容呢？既然，戏曲舞台上鲜明生动的典型形象层出不穷，那么，在前辈艺人的艺术实践里，我们可以找出哪些合乎我们戏曲艺术自己一套体系的重要法则来指导我们的艺术创造呢？

在我们亟须提高艺术质量，为创造出社会主义的舞台艺术而奋斗的今天，这的确是“推陈出新”的过程中，一个“十目所视，十手所指”的重要环节。

（原载《陕西戏剧》1959年第3期）

① 《演员自我修养》第1部，第89—90页。

② 《舞台生活四十年》第1集，第168页。

精炼·集中

——传统戏曲编剧技巧漫谈

范钧宏

有修养的戏曲作家，导演或演员，对于一个在艺术上还不十分成熟的戏曲剧本，往往会以言简意赅的习用语，坦率地指出它的缺点。譬如：这一节“满”了，那一段“散”了，这个地方“平”了，那个地方“折”了……所谓“满”就是不够精炼；所谓“散”就是不够集中；“平”就是该突出的不突出，该夸张的没夸张，起伏不大，缺乏高潮；“折”就是节奏中断，不连贯，不能一气呵成。如果确是这样的话，那么这个戏就“松”了。（“松”不单指的是结构松散，而且也意味着形象单薄，情节平淡。）

传统戏曲编剧技巧的特点是精炼、集中、夸张、一气呵成。许多优秀的剧本在这些地方给我们提供了很好的经验。这里，仅就“精炼”、“集中”两个方面，浅谈一些个人体会，借以抛砖引玉，并向前辈们请教。

一、精炼和“满”

任何一种舞台艺术，都必须要求精炼，但是由于艺术形式的不同，表现手段也就各有区别。戏曲在所有的舞台艺术中，具有最大的综合性，它是以歌唱、音乐、话白、舞蹈、表演、武功、美术各个方面组成的，在统一的风格下，相当严密地构成了有机的整体，从而刻划人物，表现思想内容。因此谈到戏曲艺术的精炼，就必须结合它自己的表现手法的特点，就和其他各种戏剧有所不同。

唱白与表演相结合

我想举出京剧《打渔杀家》里面萧恩父女黑夜过江的那一节戏，这是全剧中相当精炼、表现力很强的一个片段——

〔萧恩、桂英行抵江岸，解缆，上船。〕

萧恩 儿啊，黑夜行船，比不得白天，儿要掌稳了舵！

桂英 遵命。（行船、圆场）

萧恩 （唱快板）……

这件事不由我心中冒火，
今夜晚过江去将他杀却，
恨不得插双翅越江而过——

〔桂英松索落篷。〕

萧恩 啊？（接唱）

我的儿为甚么撒了篷索？

桂英 爹爹，此去杀人是真是假？

萧恩 唉！这杀人哪有甚么假的呀！

桂英 如此，孩儿心中有些害怕，我不去了。

萧恩 怎么？你，你不去了？呀呀呸！在家的时节不叫儿跟随前来，儿是一定的要来，如今船行半江之中，儿又不去了！也罢！待为父拨转船头，送儿回去！

〔萧恩拨船，桂英反拨。〕

桂英 女儿舍不得爹爹！……

萧恩 （转身回顾，唱哭头）

啊……桂英哪，我的儿啊！

〔“扫头”，桂英挽索、升篷，行船前进，圆场、抵岸。〕

这一段戏里，描写了江水激流、黑夜行船的景色；描写了满腔怒火、急于杀仇的萧恩和天真未泯、不大解事的桂英在过江途中的性格矛盾。从他们的心情变化中，刻划了这两个流浪江湖的英雄父女那种相依为命的真挚感情。妙的是这一段情景并茂，有声有色的描绘，不过寥寥几句对话和四句快板、一句哭头。看起来似嫌简单，但搬上舞台，结合表演、身段、唱腔、锣鼓，就显出了异样光彩。桂英的感情变化几乎都是通过表演刻划出来的，船行半江之中，她突然犹豫起来，这里并没有用唱来描写她的心情，只是在萧恩“恨不得插双翅越江而过”的情绪中，加上她的一个松索落篷的动作，表达了这种心情。她的一声“不去”，惹得父亲恼火，她既悔自己失言，更舍不得离开父亲，同时还要在承受父亲责难的刹那之间，作出决定。心情

应当是非常激动的，但是这里也没有用唱来描写她的激情，只是叫她在萧恩拨转船头之时，尽量用力反拨，然后才说出了那句充满感情也充满矛盾的话：“女儿舍不得爹爹！”当她看到父亲对着她挥泪失声之时，她已经决定一同前去了，可是这里也没有她再讲句什么，只是通过挽索升篷的身段，从行动中表示了鲜明的态度。落篷、反拨、升篷的三个动作和“女儿舍不得爹爹”的一句话，非常出色地表现了桂英三种不同的情绪变化和相当激烈的思潮起伏。对于萧恩的描写，也是同样的简练有力，仅以那一句“桂英哪，我的儿啊……”的哭头而论，就蕴含着极为丰富的感情，写上十言八句，未必能够写得淋漓尽致；即或能，也不如这一句“哭头”这么具有概括力，这么饱满，这么形象、动人。

这一段戏之所以如此精炼和富于表现力，就在于作者并不是仅仅靠着语言来写情写景，而是使用了唱白与表演、身段相结合的表现方法来刻画人物性格。桂英的心情矛盾贯串在落篷、反拨、升篷三个动作之中，巧妙而又严谨地组织在萧恩的唱白空隙里，加上锣鼓烘托，人物性格就显得非常突出。如果完全用唱词来表现桂英的心情是不是可以呢？当然可以。但是在这个特定情景中，父女二人对唱一番，语言的动作性就未必如此鲜明，甚至反而有挤掉表演的可能。而现在的处理，有唱有做，相辅相成。不是满满的语言挤掉了表演，而是动人的表演丰富了语言；语言为表演创造条件，表演为语言增加光彩。这就构成了戏曲艺术手法上的精炼。这正是戏曲编剧技巧的独有特点之一，优秀的传统剧目和解放后出现的好剧本中，正不乏这样的例子，是值得我们多方面钻研的。

无言动作

比起前面所谈的更为简洁的表现手法是无言动作。京剧《战太平》中有一个精彩的情景：花云和朱文信被擒，朱文信被刀斧手拥下问斩。舞台上一时寂静如死，随后，缓缓起鼓，花云手搓锁链两番张望，沉沉的鼓声和沙沙的铁链声交织在一起，呈现一片肃杀景象。花云虽然一言未发，但是那种五内如焚的心情，却在这种气氛下，突出地表现出来了。如果作者在这个地方安排唱念，那就不如这样更紧张，更富有表现力。这是一种类型。再一种类型是在表演和音乐（尤其是打击乐）紧密结合下，逐渐丰富了表现方法，扩大了表现范围，从而创造了种种表演程式。这种程式又不同于“起霸”、“走边”之类的只能表现特定情景的程式，而是在一定的音乐节奏中，可以使用各种不同的表演身段，表达各种不同的生活内容和人物情感。譬如，同是“乱锤”，使用不同的表演身段，在《群英会》“打盖”中，就表现为胸怀

怒火，暗伏杀机的周瑜和仓皇失措的鲁肃、把酒浅酌的诸葛亮的性格矛盾；在《汾河湾》“进窑”中，就表现为仗剑相扑的薛仁贵和挥帚自卫的柳迎春的性格矛盾；在《清风亭》“认子”中，就表现为呼天抢地、悲愤欲绝的张氏二老和高坐亭前、忘恩负义的张继保的性格矛盾……至于一般的表现兵败、焦急、受刑、垂危等等，那就不在话下。此外，像“扫头”、“抽头”、“阴锣”、“九锤半”等锣鼓以及一些曲牌，也都能配合各种不同的表演身段，表现各种不同的情景。这些情景，本来是可以甚至是应当用语言来表现的（如前面所举的例子），但是由于表演和音乐的巧妙结合，创造了更为精炼、更富于表现力的表演方法，“此时无声胜有声”，语言在这里反而成为影响表演的多余的东西了。（虽然每一个动作都有潜台词。）有人说，这些是属于导、表演技巧的范围。我说不仅如此，这是学习传统编剧技巧的重要一课。我们并不一定要套用这些程式，但一定要了解这些程式。掌握了这些程式并且融会贯通地加以运用，就会更多地注意到戏曲表演艺术的特点，就会设想更多的通过形体动作展示内心活动的表现方法，就不至以语言作为表现内容的唯一手段，就会把“唱”、“念”、“做”安排得疏密相间，跌宕有致，也就避免了满满的语言挤掉了表演的那种缺点。

语言的精炼和“满”

前面说，语言不能作为表现内容的唯一手段，主要是说明传统表现手法的多样化，并不等于说语言比表演次要；恰恰相反，作为表现内容的手段，语言不仅是基本的而且是最重要的。戏曲艺术的特点之一，是作者可以通过各种不同的手法，直接地描写剧中人物的内心世界，向观众展示他们的灵魂，他们的喜悦、悲痛和性格矛盾。如果表演可以代替语言，甚至比语言具有更大的表现力的时候，当然不该叫语言挤掉表演，否则就会显得“满”。不过，这毕竟是有条件的，而更多的时候，却需要安排大段的歌唱、念白（尤其是唱），才能把人物的精神状态写得淋漓尽致，才能达到不感动观众誓不罢休的强烈效果。《文昭关》、《断桥》、《宇宙锋》、《徐策跑城》、《柳荫记》、《李甲归舟》、《秦香莲》、《李陵碑》、《穆桂英挂帅》、《陈三两爬堂》、《生死牌》以及许许多多的优秀戏曲中的大段唱工之所以脍炙人口、激动人心，正是语言、音乐、表演巧妙结合所产生的艺术魅力；而优美的戏曲唱词在这里起着基本作用。

当然，语言本身也有精炼与“满”之分，这倒不在于字句的多少，而决定于它的表现力。京剧《审头刺汤》，汤勤上场念诗：“只为雪艳美佳人，费尽三茅七孔心，

若得她心合我意，人头是假也是真。”不但生动地描绘了这个投靠权门、反复无常的势利小人的形象，而且也开门见山地说明了他前来会审人头的卑鄙目的，一下子就把矛盾揭示出来了。作为戏曲语言，四句诗而具如此的概括力，当然是高度精炼。另外，像豫剧《穆桂英挂帅》的第四、五两场，穆桂英有几段唱词，虽然累计起来，竟将近二百句之多，但是，非常细致地剖析了穆桂英的精神面貌，写她历尽沧桑的今昔之感，写她对于宋王的愤慨，对于国家的热爱，写她为杨家忠良白骨累累而哀伤，也写她为杨家青年一代欣欣向荣而喜悦，写她挂帅出征的自豪感和责任感……因而唱词虽多，不觉其“满”。（附带说一句：唱词的多少，往往和剧种本身的艺术形式、风格有关，这类大段唱词，放在豫剧里就很合适，放在京剧里就必然显得多了。但这是属于唱词和曲调相适应的问题，和我们所说的“满”，不是一回事。）至于一般所讲唱词的“满”，大都指的是应当含蓄的而不含蓄，剧中人物的内心活动被作者全盘托出，演员在表演上毫无深入挖掘的余地，于是一览无余，索然乏味，有时甚至损伤了人物性格。戏曲导演和演员最怕这种“满”，而有些经验不足的作者，却认为既要展示人物内心活动，就应该写得全面，否则就是不细致、不具体。片面地理解“细致”，往往就不知不觉地犯了“满”的毛病。

试以《蝴蝶杯》中“藏舟”的一个细节为例：田玉川和胡凤莲一番患难，月夜同舟，互相心许。当田玉川把蝴蝶杯交给胡凤莲，并提出以杯为媒订下婚事的时候，有一段很生动的描写——

胡凤莲 呀！（唱）

他那里婚姻事讲在当面，

羞得我胡凤莲有话难言。

手执着蝴蝶杯心慌意乱——

田玉川 大姐，你意下如何？（见胡凤莲不语）大姐你……

胡凤莲 （接唱）羞答答将杯儿……

田玉川 （急问）怎么样？

胡凤莲 （接唱）……藏在身边。

这一段，描写胡凤莲的内心活动是非常含蓄的。田玉川当面提婚，对于胡凤莲来说，是一件既突然也不突然、出乎意料也在于意中的事情；不过，这个单刀直入的方式，到底使她有点措手不及。她喜欢田玉川，当然愿意答应婚事，可是怎样表

示自己的态度，却是女儿家大伤脑筋之事。是像他一样的“直言无隐”呢？还是采取比较曲折一些的方式呢？过多的踌躇会不会招得他不大高兴呢？……“手执着蝴蝶杯心慌意乱”，至少就包含着这些颇为复杂的心情。及至田玉川一再催问，聪明的胡风莲竟想出了极其巧妙的“表态”的方法——“羞答答将杯儿藏在身边”。这四句唱词虽然如此含蓄，但是极有深度地接触到胡风莲内心深处的东西，恰到好处地描绘了她当时的极其微妙的精神状态，给观众以丰富的联想和回味，而且通过这种生活的、戏曲性的描绘，赋予演员以深入挖掘和感情交流的余地，不但胡风莲有戏可作，田玉川也大有可为。如果对于这种含蓄的描写，认为不细致、不具体，一定要把这个初恋少女刹那之间的内心隐秘一股脑地兜了出来，那么，胡风莲这个形象岂不要浅薄了吗？主观意图要求“细致”，客观效果流于浅薄，这往往是有些作者意想不到的事情。

当然，这并不是说每一个戏都应当如此，作为展示人物内心活动的语言，有时需要写得含蓄，有时也需要写得全面，这决定于不同的情景和不同的人物、身份、性格。譬如《铡美案》最后一段，面对着国太的恫吓和秦香莲的哭诉，包拯产生了强烈的内心矛盾，这段唱词就需要写得全面一些——铡了陈世美如何？不铡又如何？……最后，一个“摘冠”的动作，表示了他的决心：“铡了这负义贼再见龙颜。”这样，人物行动就显得有根据，转折之间也显得有力量。该写得全面的就不要简单化，否则演员在表演上抓不到思想活动的中心，就流于“空”；该写得含蓄的就不要表面化，否则演员在表演上缺乏挖掘余地，就流于“满”。简单化不等于精炼，表面化不等于具体；精炼并不排斥细致，但是，“满”，决不等于细致。

精炼与细致相结合

戏曲艺术的精炼，实质上也就是概括生活的精炼。而这种精炼，又以其传统的编剧方法和艺术形式而区别于其他各种戏剧。传统编剧方法的特点是作者可以在合理范围内，不受时间、空间的局限，比较宽广深入地表现剧情。一夜的过程，也许会在一分钟之内交代过去；刹那间的矛盾，往往就能描写十多分钟。“人行千里路，马过万重山”，有时会是一个极简单的“圆场”；而一场有戏的“行路”，却能表演个把钟头。这不是为了别的，正所谓“有话即长，无话即短”，精简了不需要的东西之后，才能腾出地位来，让那些最需要的东西得到充分发挥的机会。京剧《徐策跑城》，徐策出府走向城楼，不过是四句唱词，一个圆场；可是最后描写他为了替薛家报仇的兴奋心情，就在步行上朝途中，安排了许多唱调和身段，于是就“跑”出一

场非常精彩的戏来。川剧《柳荫记》里“书房谈心”一场，写梁山伯、祝英台二人三年同窗的纯真友情，只是很简练地通过三个细节（一、梁山伯应对，祝英台给他暗示；二、两人讨论“唯女子与小人为难养也”的问题；三、梁山伯为祝英台加衣御寒），就概括地写出了他们三年以来的日常生活和书馆生活。“说媒许亲”一场是媒婆的一个小过场，从媒婆的描述中，简明生动地交代了马家的家世、势力和要她向祝家提亲的过程，这一来就减少了许多不必要的明场。正因为在全剧里面简单扼要地交代了这些属于过程性的情节，于是才能腾出笔墨，以主要地位来集中地刻划梁山伯、祝英台的性格，才能出现像“送行”、“访友”、“哭坟”那几场好戏和那种淋漓尽致的发挥。（越剧《梁祝》，虽与川剧戏路不同，但亦有同样精彩的描绘，这里就不再重复了。）

不仅在故事剪裁上如此，在“用人行政”上，也同样如此。突出重点，分清主次，根据需要，决定取舍。作者就以这样鲜明的态度，大胆地对待笔下的人物。“说媒许亲”的媒婆，既足以代表马家，那么马氏父子就干脆不必出场。《定军山》就是为了写黄忠，《挑滑车》就是为了写高宠，尽管孔明和岳飞，一个是政治家，一个是民族英雄，但是在这两出戏里，既非中心人物，那就只能退居于次要地位，甘心为他们的部下“服务”。这样，老将黄忠和勇将高宠的英雄形象，才能那么突出、鲜明。

有的作者在处理题材时，要把生活和人物写得全面些，这当然是可以的。但是往往也会出现一些偏差，就是忽略了戏曲艺术精简与细致相结合的表现方法的特点，强调了全面描写，忘记了重点突出，没有采取精简节约的笔法来对待次要人物和一般的故事过程，于是就很难腾出手来，集中地刻划主要人物和主要矛盾。其结果，或则过程赶走了“戏”，情节挤跑了人，或则满台都是人，可就是没有鲜明形象。这就不符合精炼的要求，同时也给人以“满”的感觉。

开门见山

戏曲艺术的精炼，又表现在一开场便以开门见山的手法，直截了当地把矛盾提出来。《空城计》诸葛亮上场念完“引子”、“诗”，道出姓名、身份之后，紧接着就提出街亭问题，由此揭示矛盾，展开矛盾，很快就把观众引到“戏”里去。这就是戏曲惯用的“自报家门”介绍人物、提出矛盾的方式，它的好处是节省笔墨，一目了然；但也有缺点，就是陈陈相因，形成重复，容易“落套”（如“升帐”、“排山”、“打朝”、“引子”、“诗”之类）。现在的戏曲剧本，绝大多数都避免了这种自我铺叙

的方法，而是通过剧情发展，介绍角色和剧中人物的关系以及思想活动等等，这当然是好的，但是在处理上，也常常存在一些问题。即是在戏的开场，大都通过人物对话，介绍关系，这就不像“自报家门”那么简便，往往啰啰嗦嗦，叙述不已，然后才能一步一步地揭开矛盾。有时甚至只能做到交代人物关系，连矛盾也提不出来，遇到人物线索较多的大剧，就要花费更多的过程。原来五分钟可以演完的一个开场，竟自需要两三倍的时间。观众等得不耐烦，演员在台上也无能为力，作者想交代的问题，其实也还未必交代清楚（因为这时根本没进入“戏”），反而给人以“满”的感觉。头场一“满”，戏就显得拖拉，因此有些人认为还是“自报家门”的方式直截了当。或者采用一种“想我×××，如何如何”的虽不报名实际上却在报名的办法。当然，我们并不绝对反对“自报家门”，如果过多地在介绍人物关系上兜圈子，就莫如使用“自报家门”或报名与不报名相结合的办法（如《打渔杀家》）。但是，如果能够通过剧情发展，使用比较简练的表现方法，既介绍人物，又提出问题，那至少在形式的变化上就要比“自报家门”好得多。过去有些剧本之所以在头场上容易犯了那种冗长啰嗦的毛病，恐怕一来是受了话剧表现手法的影响，二来是追求琐碎的生活细节，再一个原因则是对于传统技巧探索不够，只看到比较普遍的“自报家门”，忽略了传统的多式多样的介绍人物揭开矛盾的艺术手法。如果能够在这些方面注意一下，然后举一反三，加以发展，我想不仅可以解决这个问题，而且还可能创造出更多的、更新鲜的上场形式。

传统剧目中，有一些戏是通场没有一个人物报名的（如《二堂舍子》、《武家坡》等）。其中，处理最巧妙，最精炼的是《辕门斩子》的开场——

〔四兵士，孟良、焦赞、杨延昭上。〕

杨延昭 （念）山东把阵败，怒气满胸怀。（入座）

焦 赞 二哥！这里来。

孟 良 做甚么？

焦 赞 元帅今日升帐，与往日大不相同，你我要小心了。

孟 良 大家小心。

杨延昭 焦、孟二将！

焦 赞 在。

孟 良 在。

杨延昭 宗保到来，叫他报门而进。

焦 赞 啊！——二哥，小本官不见回转，如何是好？你我出营了望了望。

孟 良 好，了望了望。

杨宗保 （内）马来。（上念）离了穆柯寨，来此是宋营。——参见二位叔父。（下略）

一开场，“急急风”升帐的气氛和杨延昭念的两句“对”，就揭开了矛盾；三人的简单对话，就介绍了彼此之间的身份和关系；杨延昭要宗保报门而进，就具体地指出了冲突的对象；焦孟二将出门了望，宗保紧接出场，不待介绍，观众就知来的是谁。人物关系、冲突对象交待清楚之后，以下佘太君、八贤王、穆瓜、穆桂英出场就好办了。这个开场没有自我铺叙，但是三言两语，开门见山，而且交代清楚，脉络分明，矛盾集中。这固然在于作者巧妙的组织能力，而最基本的原因，恐怕还是在于作者只是在生活的基础上按照戏曲表现手法的精炼、集中的原则来发展剧情，根本就没有考虑到那些生活细节问题。譬如，杨延昭升帐就是为了“辕门斩子”；而焦孟二将刚刚出营了望，恰好宗保立刻就到。这样就扣得紧，有气势，省笔墨。如果片面地追求生活，则升帐之后，宗保不来又当如何？焦、孟才一了望，宗保马上前来，又岂不太巧？……于是势必加上一些“合理的过程”，那一来就“满”了，同时也就“散”了。我们写头场戏之所以容易流于琐碎，往往就在这些地方出了毛病。借鉴一下像《辕门斩子》这类戏的单刀直入开门见山的表现方法，大胆地摒弃那些繁琐细节，不仅对于写头场戏有帮助，就是对于在戏曲领域里理解生活真实与艺术真实的关系，也是有好处的。

二、集中和“散”

结构和场子的集中

创作、改编一个剧本，确定主题思想的同时，应当构思如何把人物行动和事件冲突统一于严谨的结构之中。有了严谨的结构，才有可能集中地表现矛盾，刻画人物、突出主题。如果结构松懈、场子零碎，那就会给人以“散”的感觉。

严谨的结构是由完整的故事所构成，但故事结构并不等于剧本结构，古代的剧本结构方法和今天的剧本结构方法也有许多不同。把故事素材或古典戏曲作品处理

为适合于现代欣赏习惯的剧本，如何剪裁集中，如何处理明场、暗场，如何安伏线、留扣子以及如何适应剧种本身的艺术形式并发挥其特长……都必须下一番功夫。这些，不仅是思想水平问题，同时也是艺术技巧上的问题。

《生死牌》是一出好戏，其优点之一是结构严谨，场子集中，在一个完整的故事里，非常鲜明地刻划了人物，表现了主题思想。这个戏原本如何，虽还不清楚，但是从益阳花鼓戏的整理本中，可以看得出原本（或原故事）的头绪是很多的。譬如王志坚曾经救过黄伯贤；黄伯贤又曾救过李秋萍，并把她收为义女；王志坚投入戚继光帐下之前曾把女儿王玉环寄托在她的姨母家中；除去这些人物关系之外，还有海瑞巡按湖南一路微行私访等等。作为一个故事，照这样原原本本从头至尾地讲下去，未为不可；但是作为剧本结构，就需要适当地加以剪裁，否则场子就要松，结构就要散。《生死牌》整理本在结构上的最大成功之处，就在于它抓住了一条主线——正义和强权的尖锐斗争，围绕着这条主线，组织矛盾，并把它贯串到底，从而体现了黄伯贤父女等人舍己救人的道德精神。因此对于那些与主线无关的情节（如黄伯贤遇救等等）一律不用明场表现，只在必要时通过对话交代出来。这一来就精简了许多不必要的场子。于是戏的开始就是贺三郎因调戏王玉环而失足落水，从此展开矛盾，一步紧似一步地直到最后海瑞赶到法场拿下贺总兵为止。在这样严谨的结构之中，才有可能突出“戏核”，才有可能通过精彩的歌唱和表演淋漓尽致地刻划黄伯贤、王玉环、黄秀兰等人的精神面貌，也才有可能出现像“后堂”、“抢牌”、“判斩”、“法场”等几场激动人心的好戏。这正是精炼与细致相结合的结构方法，“减头绪、立主脑”，《生死牌》和《十五贯》的改编成功，正是从不同的处理方法上运用了这一技巧。

与此相反的是全部《玉堂春》。（按：京剧《玉堂春》或《女起解》原是单折戏，梆子传统剧目中也仅仅多一个“关王庙”，至于从“嫖院”起的所谓全部《玉堂春》是“本戏”盛行以后出现的剧目。）折子戏《玉堂春》或《女起解》结构是严谨的，但全部《玉堂春》就失之于“散”。而其所以“散”的原因，就在于它把《玉堂春》中苏三所叙述的情节，一五一十毫无遗漏地明场铺叙出来了。王金龙三次进院是明场，金哥送信是明场，关王庙是明场，甚至连王金龙“在落凤坡前遇强人”，“到晚来吏部堂上去巡更”也都是明场。一个情节一个明场，一个明场又等于一个过场，而这些过场的作用，充其量不过是证明苏三在都察院中“招供是实”而已。这样的结构，又安得不“散”！目前舞台上流行的是折子戏《玉堂春》或《女起解》而不是全部《玉堂春》，看来是大有道理的。这样说，并不意味着像《玉堂春》之类的折子

戏只能单折演出而不能增首益尾，问题是在增首益尾的同时，一定要考虑结构，注意剪裁，把情节、人物集中起来，使观众能够看得到“戏”。

应当正确地理解集中

对于“集中”，不能作简单化的理解，把两三场戏的情节安排在一场戏里，并不等于集中。有的场子可以集中，有的场子就难于集中。该集中而不集中谓之“散”，不该集中而勉强集中，同样也是“散”。昆曲《渔家乐》改编本，第一场就存在着这个缺点。在这一场戏里，有这么几个主要情节：一个是简人同投河自尽，被邬渔翁、邬飞霞父女救活；再一个是众渔民听“乐府歌手”万家春唱《战城南》；又一个梁冀率群臣迎接清河王、渤海王。这三个情节“集中”在一起，与其说是一场戏，勿宁说更像是三场戏。一场戏而给人以三场戏的感觉，自然就显得很“散”。这场戏，在“集中”情节的同时，又从四面八方把人物和矛盾“集中”起来。剧中主要人物，除去马瑶草以外，几乎全部出场了。在万家春唱“乐府”的时候，通过难民赵老汉带着孙女听唱的穿插，勾划了劳动人民与统治阶级的矛盾；在清河王出场之前，又点染了一下渔民和官府的矛盾，梁冀和清河王的矛盾，以及以张陵和马融为代表的群臣之间的矛盾……作为戏的开场，在没有“入戏”之前，“集中”了这些人物和矛盾，头绪纷繁，枝蔓太多，以致观众在很长的时间内，还不明白是怎么回事。尽管后面“相梁”、“刺梁”有几场好戏。但是第一场戏“散”了，以后的戏自亦因之而减色。从这里，使我们得到一些有益的启示。这倒不是说，第一场戏演出时间一定不能太长；也不是说，在同一场景之中不可以出现两个以上各有中心内容的情节；更不是说，每一出戏不问其内容如何都应该“单线发展”，而不宜于把人物和矛盾关系集中在第一场戏里。我的意思是，恰好通过这些问题的探索，可以从优秀的传统剧目中，取得一些可资借鉴的经验。

试以《群英会》第一场为例：这场戏，从演出时间来讲，是全剧最长的一场；从情节集中来讲，两个主要情节（一个是周瑜和孔明暗中斗智，再一个是周瑜和蒋干迂回交锋）各有其不同的中心内容；从上场人物来讲，剧中主要人物除曹操，其余全部出现了；从矛盾关系来讲，既表现了孙、刘双方与曹操的矛盾，也表现了孙、刘之间的矛盾以及东吴内部的矛盾。这些情况与《渔家乐》的第一场戏颇为类似，但是为什么两者之间舞台效果却大不相同呢？我想主要原因，就在于这场戏的两个主要情节，虽然各有中心内容，并且出现了众多人物和各式各样的矛盾，但是这些情节、人物和矛盾关系，一直交织于孙刘双方协力破曹的矛盾主线之中，而且作为

矛盾主要方面的周瑜，又是推动矛盾的中心人物，有他在场可以左右全局，于是这场戏就具备了集中的条件。这是一。再一点是作者善于运用集中的技巧，在周瑜和孔明斗智暂告结束、矛盾即将进入周瑜和蒋干交锋之间，安排了一个过渡性的情节，只用两句对话（周瑜询问鲁肃有关曹营水军情况）四句唱词（周瑜因蔡瑁、张允掌管水军而感到焦虑）就为蒋干过江、周瑜用计做了转折性的铺垫，一下子就把矛盾中心转移过来。简捷，明快，熨帖，自然，两个中心成为一个整体。《群英会》的第一场戏，就以其始终饱满的气势，赢得观众的喝采。从这两个头场戏的对照中，我们可以取得以下的经验：一场戏的情节是否做到集中，不在于主要情节和出场人物的多少，不在于矛盾关系的复杂程度，更不在于演出时间的长短；关键的问题在于要求作者善于从情节、人物和矛盾关系中，寻求或创造有利于集中的条件，以及与之相适应的表现技巧。其中，重要的一条是：应当正确地理解集中。

情节集中的作用，不仅表现在当场，而且也贯串于整个结构之中。再以《群英会》中“火攻计”一场为例：这场戏，包含两个主要情节，一个是周瑜、孔明决定使用火攻计之后，周瑜命孔明去造箭；再一个是周瑜、黄盖识破蔡中、蔡和诈降，定下苦肉计。把这两个情节集中在一场戏里，不但结构上非常必要，而且手法上也极其巧妙。说它必要，是因为下一场戏是“借箭”，再下一场就是“打盖”。如果不在这里安排伏线，交代清楚，则“打盖”就会突如其来；如果把定苦肉计的情节，放在借箭之后，再加一场戏，则“借箭”与“打盖”之间就会气势中断。惟有现在这样处理，才能接得紧，扣得严，面面俱到。说它巧妙，是因为把这两个情节集中在一场戏里，而能做到不松不散，浑然一体，并不是很容易的事。作者安排了一个黄盖带领蔡中、蔡和来见周瑜的情节，很自然地把黄盖引上场来，又很自然地叫他投进戏剧冲突，于是这两个情节就很自然地连贯在一起，成为“非此不可”的一场戏。这场戏对于我们正确地理解情节集中以及学习它的组织技巧和表现技巧，也都是大有好处的。

暗场、过场和集中

暗场处理，明场交待，也是构成结构严谨、场子集中的一种表现方法。京剧《打渔杀家》里面，萧恩打跑了大教师之后，到县衙去抢上告。接着，大教师跑回丁府，葛先生要利用官府势力，替他出出气。下面，作者并没有正面写“公堂”，却采用了暗场处理的办法，写萧桂英在家等候萧恩，写萧恩挨打回家，由此而把剧情发展到“杀家”。这样，矛盾就更突出，气势就更饱满，没有明场“公堂”，却有比明

场更为强烈的效果，这是《打渔杀家》结构上的一个特色。（当然，这里面还有许多技巧问题，容在后面说明。）还有《审头刺汤》里面，把陆炳监斩人犯的情节作为暗场处理，给汤勤、雪艳留下明场讲话的机会，那手法也很高明。因为汤勤和雪艳面对着陆炳是无法“接火”的，可是两个人如果不接火，雪艳无从了解汤勤的心意，也就无从决定自己的主张，这又必须接火，否则戏就很难发展下去。陆炳察言观色，已知汤勤前来审头是醉翁之意别有所图，也愿意他和雪艳接一接火。可是，怎样安排这个接火的情节才能合情入理、不松不散呢？于是作者就叫陆炳跑到“后台”去监斩。而且有话即长，无话即短，汤勤和雪艳把话讲完，陆炳立刻就从法场回来。按说这一偶然事件，很容易给观众以人为的感觉，妙的是陆炳回衙之后，却从“犯官”身上借题发挥，挖苦汤勤一顿。这样一来不但出现了一个极为风趣的片段，而且那一点点人为的痕迹，也在观众的微笑声中，轻轻地消逝掉了。戏曲里面就是这样地使用各种不同的手法，暗场处理那些与剧情有关但又不很必要的情节，不但场子显得集中，往往还能出现一些出人意料的效果。

有人反对写“过场”，甚至认为戏里面最好不要出现过场，否则就不集中。其实这也是一种片面的理解。当然，像全部《玉堂春》那样“走马灯”式的过场是不好的，但是如果把过场安排适当，不仅不会影响场子集中，相反地却还有助于集中。我写《猎虎记》时曾经遇到一个问题：毛太公赖虎后把解珍、解宝绑赴府衙，下一场原来是写“公堂”，并准备叫孙立、乐和二人在公堂出现。可是这两个角色在前面都未出场，一旦在公堂出现，就会显得有点突然，而且有些问题（如乐和与二解的关系等）也很难交代清楚。怎么办呢？这里就穿插了一个过场戏。写孙立回家途中，遇了解珍、解宝被捕快们押赴府衙，紧接着乐和出场，向孙立略述毛太公赖虎和诬陷二解经过，孙立听罢，赶奔公堂与知府辩理。于是就在这个承上启下的情节中，交代了人物关系和他们对待这一事件的态度，等到公堂出现，观众就知道他们所为何而来，乐和对待知府的那种表面上驯服、骨子里刁钻的态度，就容易发生效果。“赖虎”与“公堂”之间加上这一个过场戏，从剧情需要上看，不但不“散”，反而显得更集中了。

集中表现矛盾的技巧

优秀的传统戏曲剧本不仅善于组织矛盾，而且有许多集中表现矛盾的技巧。《打渔杀家》没有明场的“公堂”，却出现了比明场更为强烈的舞台效果，应当说是表现技巧的成功。在这场戏之前，葛先生说明要替大教师出气，观众就预感到萧恩此去

难讨公道。接着桂英上场，在四句西皮原板中，利用幕后“搭架子”的效果，渲染了萧恩在公堂上被打的气氛。明场和暗场相结合，把不同的时间、地点所发生的事件，紧密无间地交织在一起，观众在舞台上看到的是萧桂英惦念爹爹焦急不安的心情，从幕后听到的是萧恩挨打的声音，幕前幕后互相呼应，产生了一股感染观众的强大力量，等到这位老英雄踉跄出场，就由不得同申悲愤引起共鸣了。

《铡美案》中，秦香莲和陈世美公堂对质，陈世美不承认曾派韩祺行刺，有下面一个精彩的片段：

陈世美 （唱）我差韩祺有谁晓？

包拯 （唱）现有你府杀人刀！

陈世美 （唱）为何有刀无有鞘？

包拯 这……

秦香莲 （唱）刀鞘现在韩祺腰！

包拯 着着着！

（唱）王朝与爷取刀鞘！

〔王朝、秦香莲等下，王朝取刀鞘上。〕

王朝 （唱）取来刀鞘相爷瞧。

包拯 （唱）大堂之上刀对鞘，

件件是实你还不招！

这一段好戏，还不只是语言的针锋相对而已，妙的是陈世美以“有刀无鞘”希图抵赖，秦香莲以“刀鞘现在韩祺腰”当面证明；而包拯一声吩咐，王朝下场之后，马上就把刀鞘取来，于是台上的陈世美大为狼狈，台下的观众大快人心，作者并没有考虑什么王朝往返的时间、地点问题，而观众欢迎陈世美失败，迫不及待地盼望刀鞘立刻取回，决不在这些细枝末节上斤斤计较，如果在时间上稍有间歇，那就分散了观众的情绪，反而不会出现这样效果。看来作者不但善于集中矛盾，而且也善于琢磨观众心理呢。

再如《长坂坡》，刘备兵败新野，率领甘、糜二夫人和赵云等奔往当阳，在行进宿营途中，穿插了一个张飞带着一群难民的过场，这个过场交叉在戏里，点染了兵荒马乱、四野凄凉的景象，烘托了后面刘备等人“叹五更”的气氛。“掩井”一场，

赵云推倒土墙，把阿斗系在怀中，场上同时出现了一个曹营众将分从上下场门“抄过”的过场，这个过场形象地显示了“四面俱是曹兵将”的战场环境，叫观众替那个孤身奋战、肩负重任的赵云担心，这就增强了戏剧冲突的尖锐性。至于《一匹布》里面，张古董去找妻子沈赛花的那场戏，组织矛盾的方法就更为巧妙，一个表演区是张古董和问路的“四合老店”夜宿瓮城纠缠不休；另一个表演区是沈赛花和李天龙对坐灯前商议善后。妙的是矛盾双方竟自遥遥相对、彼此呼应，构成了一个独特的闹剧场面。此外，《空城计》中的“三探”，《将相和》中的“三挡”……手法不同，各有独到。总之，传统编剧方法，可以在合理范围内不受时间空间限制，这就有利于把人物、事件组织在同一场子之中，大大丰富了集中表现矛盾的技巧。虽然当前演出的大型剧目，大都装置布景，这种表现手法难免受到局限，但是从传统中吸取营养，结合新的条件加以发展变化，我想，更多的手法是会由我们创造出来的。

（原载《剧本》1959年6月—8月号。1963年经过作者修改。

后收入《论剧作》，人民文学出版社1979年版）

狄得罗的《谈演员的矛盾》

朱光潜

狄得罗（一七一三—一七八四）在十八世纪法国启蒙运动的领袖之中属于左翼，是启蒙运动的主要宣传武器——《百科全书》的组织者和主编。启蒙运动的历史任务在于从思想战线上粉碎封建统治以及它的精神支柱，即天主教会，为法国资产阶级革命作准备。在文艺方面，启蒙运动要求对当时统治欧洲的十七世纪法国新古典主义文艺重新估价，反对它的一些陈腐的窄狭的规则，主张文艺接近现实，接近群众，多适应市民阶层的要求，通过打动观众的情感来产生道德影响。这样，它就为浪漫主义和接踵而起的批判现实主义作了准备。

比起伏尔太和卢骚来，狄得罗是比较彻底的无神论者和唯物主义者。在今天看来，他的思想遗产比伏尔太和卢骚的都较为重要。在文艺方面，狄得罗写过一些小说和剧本，和一些讨论戏剧图画和美学的文章。他的文艺功绩在于从理论和实践两方面冲破了过去悲剧和喜剧的界限，建立了一个新剧种，“严肃剧”或“市民剧”，为后来欧洲的“问题剧”创造了条件。直接受他影响的是德国的莱辛和法国的博马歇，都是“市民剧”的奠基人。

狄得罗还深刻地研究了过去西方戏剧理论家很少注意的一方面，即戏剧的表演。他写了一篇对话，叫做《谈演员的矛盾》。这部对话所讨论的中心问题是：演员在扮演一个人物时是否要在内心生活上就变成那个人物，亲身感受到那个人物情感？狄得罗的答案是否定的。依他看，演员的矛盾在于他在表演之中，一方面要把所扮演的人物的情感淋漓尽致地表现出来，使观众信以为真，受到感动；另一方面他却不应亲身感受到人物的情感，要十分冷静，保持清醒的理智，控制自己的表演，做到恰如其分。

狄得罗自己是个最易动情感的人，在文艺见解上他一般是要求信任自然，鼓吹文艺必须表现强烈的情感。但是对于演员，他所要求的却正相反，不是自然而是艺术，不是强烈的情感而是准确的判断力，不是自然流露而是一切都要通过学习、钻研和创造。用他自己的话来说：

……只有自然而没有艺术，怎么能养成一个伟大的演员呢？因为在戏台上情节的发展，并不是恰恰像在自然中那样，戏剧作品是按照一些原则体系写成的。……伟大的诗人们，演员们，也许无论哪一种伟大的摹仿自然者，生来都有很好的想象力，很强的判断力，很精细的处理事物的机智，很准确的鉴赏力；他们都是最不敏感（或“多情善感”）的。……敏感从来不是伟大天才的优良品质。伟大天才所爱的是准确，他发挥准确这个优良品质，却不亲自去享受它的甜美滋味。完成一切的不是他的心肠而是他的头脑。

狄得罗把演员分为两种，一种是听任情感驱遣的，一种是保持清醒头脑的。他对这两种演员的优劣对比的看法是这样：

……有一个事实证实了我的意见；凭心肠去扮演的演员总是好坏不均。你不能指望从他们的表演里看到什么完整性；他们的表演忽强忽弱，忽冷忽热，忽平滑，忽雄伟。今天演得好的地方明天再演就会失败，昨天失败的地方今天再演却又很成功。但是另一种演员却不如此，他表演时要凭思索，凭对人性的钻研，凭经常摹仿一种理想的范本，^①凭想象和记忆。他总是始终一致的，每次表演都是一个方式，都是一样完美。一切都事先在他头脑里衡量过，配合过，学习过，安排过。他的台词里既没有单调，又没有不协调。表演的热潮有发展，有飞跃，有停顿，有开始，有中途，有顶点。在多次表演里腔调总是每次一样的，动作也总是每次一样的；如果这次和上次有什么不同，总是这次比上次更好。他不是每天换一个样子，而是一面镜子，经常准备好用同样的准确度，同样的强度和同样的真实性，把同样的事物反映出来。

狄得罗在这里描绘了他的理想的演员。他所要求的冷静在实质上是什么呢？关键在于他所说的“理想的范本”^②，就是中国画家所说的“成竹在胸”。演员要事先仔细研究剧本，揣摩人物的性格和内心生活以及它的表现方式，先在心中把这个人物的形象塑造好，把他的一举一动，一言一笑，都准确地塑造出来，这样他心里

①② 从狄得罗评介一七六七年巴黎绘画雕刻展览文章（《沙龙》）以及其他著作谈到“理想的范本”的地方看，他所指的就是“典型”。他认为凭情感的演员只能表演出“某一个伪君子”，凭“理想的范本”的演员才能表演出带有普遍性的“准伪君子”。

就有了一个“理想的范本”；于是把它练习得滚透烂熟，以后每次表演都要把这个已经塑造好而且练习好的“范本”，像镜子在不同的时候反映同一事物一样，前后丝毫不差地复现出来。这样做，所需要的就不是飘忽的热情而是冷静的头脑。在当时法国名演员之中，狄得罗最推尊的是克勒雍。他对她塑造人物形象的工夫是这样描绘的：

有什么表演还能比克勒雍的更好呢？你且追随她，研究她，你就会相信，到了第六次表演中，她就已把她的表演中一切细节以及角色所说的每句话都记得滚透烂熟了。毫无疑问，她自己事先已塑造出一个范本，一开始表演她就设法按照这个范本。毫无疑问，她心中事先塑造这个范本时是尽可能地使它最崇高，最伟大，最完美。但是这个范本她是从剧本故事中取来的，或是她凭想象把它作为一个伟大的形象创造出来的，并不代表她本人，假使这个范本只达到她本人的高度，她的动作就会软弱而细小了！由于辛苦钻研，她终于尽她所有的能力，接近到她的理想。到了这个时期，就已万事俱备，她就坚决地守着那个理想不放。这纯粹是一套练习和记忆的工夫……一旦提升到她所塑造的形象的高度，她就控制得住自己，不动情感地复演自己。像我们有时在梦中所遇见的一样，她的头高耸到云端，她的双手准备伸出去探南北极。她像是套在一个伟大的服装模特儿里，成了它的灵魂，她的反复练习使这个灵魂依附到自己身上。她随意躺在一张长椅上，双手叉在胸前，眼睛闭着，屹然不动，在回想她的梦境的同时，她在听着自己，看着自己，判断自己，判断她在观众中所生的印象。在这个时刻，她是双重人格：她是细小的克勒雍，也是伟大的亚格里庇娜。^①

克勒雍可以说是冷静的范例。人们不禁要问：演员自己既不动情感，他怎样能表现出人物的情感，又怎样能打动观众的情感呢？依狄得罗看，每种情感各有它的“外表标志”，就是一般所说的“表情”；演员只要把这些情感的“外表标志”揣摩透，练习好，固定下来成为范本就行了。“最伟大的演员就是最善于按照塑造得最好的理想范本，把这些外表标志最完善地扮演出来的演员。”狄得罗甚至拿理想的演员比作一个会假装有真实情感的娼妓。他认为这样的演员之所以是理

^① 亚格里庇娜是法国大悲剧家腊辛的《伯列丹尼库斯》剧本中的一个人物，一位骄傲的罗马皇后，上文描绘的是克勒雍扮演这位罗马皇后的姿态。

想的，不仅因为他作为个别演员，可以按照艺术的要求去表演，可以一个人扮演许多不同的角色，在屡次扮演同一角色时可以扮演得一样好；而且因为作为全班中一个成员，在每个演员都像他那样办的条件下，他可以和其他演员达到最好的配合，产生全局统一而和谐的效果。假如每个演员都临时凭情感去表演，戏的章法就会大乱。

狄得罗的主张在西方演员中，并没有得到普遍的赞同。他们之中有许多人还是听从情感的驱遣去表演，并且以此自豪。姑举十九世纪后半期两个最著名的法国演员为例。莎拉·邦娜在她的《回忆录》里叙述她在伦敦表演腊辛的《斐德若》悲剧的经验说：“我痛苦，我流泪，我哀求，我痛哭，这一切都是真实的；我痛苦得难堪，我淌的眼泪是烫人的，辛酸的。”安探汪谈他演易卜生的《群鬼》的经验说：“从第二幕起，我就忘掉了一切，忘掉了观众以及戏对观众的效果，等到闭幕后还有好一阵时候我仍在发抖，颓唐，镇定不下来。”很显然，这两位法国名演员都没有理睬狄得罗的劝告。帝俄时代莫斯科皇家剧院院长柯米沙耶夫斯基谈到狄得罗的主张，也表反对。他说：

事实已经证明，一个演员如果瞧着自己表演，就不能感动观众，也不能在台上显出任何创造性。那样他就不能把全神贯注到他所要创造的形象，贯注到他的内在的自我，而是把全神贯注到他的外在的自我，老是在意识到自己，丧失了想象力，较好的方式是只凭想象去表演、去创造而不是去摹仿或复演自己的生活经验。演员在扮演一个角色时，他是生活在自己凭想象所创造的形象世界里，他不能，而且也不应该，瞧着自己，控制自己，他凭想象创造的而且听从他调度的那些形象就会控制和指导他在表演中的情感和动作。^①

这些权威演员的话是否就能证明狄得罗的主张错误呢？我们中国传统戏剧演员的实践是符合狄得罗的要求的。我们可以说，中国传统戏剧演员正是狄得罗的理想演员。他们对于表演中每一细节都是在师傅教导之下，长期演习过的。所以上台之后，他们真正是按照预定的“理想的范本”去表演。不但个别演员多次扮演同一角色是前后一致的，而且同属一“派”的许多演员扮演同一角色，腔板和做功也都是大致相同的。每出戏的“理想的范本”成了传家的衣钵。我想中国传统戏剧演员们

^① 见第十四版大英《百科全书》“表演”条的引文。

听到狄得罗的话，多数会举双手赞成。在欧洲也有些演员是符合狄得罗理想的。狄得罗屡次提到十八世纪英国名演员嘉理克，却没有提到斐兹杰罗德记下来的嘉理克演莎士比亚的《理查三世》的一段经过^①，嘉理克扮演理查三世的激烈的情感^②，演得活灵活现，使得演恩娜夫人的配角什敦斯夫人看到他的那可怕的面孔，当场就吓得惊慌失措，可是正在表现激烈情感的当中，嘉理克却暗中瞟了她一眼，提醒她不要打乱表演。从此可知，嘉理克当时心里还是很冷静的。狄得罗也没有援引英国一位更伟大的演员来替他的理论做证据。莎士比亚曾经通过哈姆雷特的口吻，向演员们提出这样的劝告：

“千万不要老是用手把空气劈来劈去，像这样子，而是要用得非常文静；要知道，就是在你们热情横溢的激流当中，雷雨当中，我简直要说是旋风当中，你们也必须争取到拿得出一种节制，好做到珠圆玉润。”^③

要节制就要镇静，就不能凭一时的心血来潮。莎士比亚的指示与狄得罗的主张基本上还是一致的。

从此可知，关于演员在表演人物情感时自己是否感受到这种的问题，在演员与戏剧理论家之中，存在着两个鲜明对立的阵营。这也可以说是演剧艺术中现实主义与浪漫主义的对立。总的说来，狄得罗派似较近于真理。演员在表演之前，必须苦心钻研，先把所要扮演的人物形象塑造好，这是现实主义的表演方式中一个最基本的要求。在台上临时凭情感指使，信口开河，那是不足为训的。但是狄得罗也未免把一个基本正确的主张弄得太绝对化了。这里我们须注意两个事实：

头一个事实：演员与演员之间，个人才能是不一致的，有人长于发挥理智，也有人长于发挥情感。据近代文艺心理学的研究，演员们确实可分为两派：“分享派”（分享剧中人物的内心生活）和“旁观派”（旁观自己的表演）；而这两派的代表之中在表演艺术上都有登峰造极的。

第二个事实：过分强调理智控制的，每次表演都重复一个一成不变的“理想的范本”，也易流于形式化和僵化，使戏剧缺少生气；过去中国传统戏剧的表演有时就犯了 this 毛病。

在演剧的领域里和在一般文艺领域里一样，真正的理想是现实主义与浪漫主义

① 见斐兹杰罗德的《嘉理克的传记》。

② 见方重译的《理查三世》第一幕第二场（1959年人民文学出版社）。

③ 见卞之琳译的《哈姆雷特》86—87页（1957年人民文学出版社）。

的结合：理智的控制不过分到扼杀情感和想象；情感和想象的活跃也不过分到使演员失去控制。每次的表演是复演，同时也是创造。“理想的范本”一定要有，但是在每次表演中须获得新的生命。当然，这个理想需要更辛勤的锻炼，更高的艺术修养。

（原载 1961 年 2 月 2 日《人民日报》）

情节·结构

——习剧笔记一则

胡 可

在编写剧本的全部工程当中，我觉得最为困难的阶段，最为吃力的部分，莫过于结构了。

这里所说的结构，指的是根据素材和按照作者的意图所进行的戏剧的构思，也就是说，在作者的艺术和思想意图内，设计人物关系，组织戏剧情节和具体地安排场次这些事情。

我有时想，最好能遇到这样一个完整的材料，不仅材料本身所展示的意义完全符合自己的思想要求，而且它所具有的紧张曲折的性质也已经就是一出戏剧的骨架，它的人物和人物活动的场合又恰恰是自己较为熟悉，写来肯定会较为顺手的。如果能忽然碰到这样一个现成材料，使我们不必经过结构这一关，那该是多么惬意的事！

可是经验告诉我，这是天真的想法。对于一个剧作者来说，这样的事情大概是不太可能的。生活固然是文学艺术的无比丰富的源泉，它却也并不对剧作者特别优厚，以至把艺术的半成品奉献给我们。如果那样，我们的工作也就轻松得多了。事情恰恰是相反的，戏剧的构思、人物关系的设计、剧情的编排，在剧作者的工作中常常要占到一半甚至一半以上的比重。它不仅是剧本制作的一项正式的工序，而且是一项极为重要的工序。如果说一切文学样式都存在着结构问题，那么戏剧这种样式对结构的要求就尤其严格些。不少初写剧本的同志忽略这一点，在准备得不好的情况下仓促进入执笔过程。由于在结构上花费的劳动不足，结果不得不在完稿后用彻底返工或三番五次的修改来补偿。

清代戏剧家李渔，在他那总结自己创作经验的文章《李笠翁曲话》中，把结构问题置于首位。他把戏剧的结构比作胎儿的孕育，比作建筑的周密设计，主张剧作者“不宜卒急拈毫。袖手于前，始能疾书于后”。^① 他的这条经验在今天依然是值得

^① 《李笠翁曲话》第4页。

我们重视的。

人们常常受到生活中的某些事物的感动，并且把这感动和自己的经历、知识联系起来进行思考，从而对社会生活中的一些问题产生更深一步的认识。在这种情况下，有的人会产生一种创作的欲望，要求把这种感动和对生活的理解用文艺形式抒发出来。他有时对那感动过自己的真实材料并不满足，于是，为了充分表达自己对某些事物的感动和见解，他也就很自然地对实际材料进行某种加工和改造，把自己认为重要的东西予以强调和夸张，把自己认为没有价值的东西予以舍弃，并且从自己经验的库藏里挑选出一些材料补充和融汇进来，以达到一个足以充分体现自己的思想意图的艺术设计。

题材的这种形成过程，我们称之为艺术的构思。它已经是创作的开始，或者说，结构的开始。

“题材是作家在观察、体验生活的过程中形成的，是开始进入创作过程的产物。”^① 这方面，戏剧和其他文学形式是没有什么不同的。不同之处在于：戏剧里的人物，只有通过人物自己的动作和语言来表现，也就是说，作者无法出来解释其性格、交代其历史、描绘其行动和分析其心理，而只有通过情节本身，通过人物间的关系的自己发展，通过人物的个性化语言来揭示。并且，由于演出的需要，这情节——人物关系的发展变化，又必须具有尖锐的、集中的、引人入胜的性质。戏剧的这种特点，使得剧作者的构思，不能不首先把生活中那动人的有意义的事实材料，提炼为戏剧的纠葛。戏剧的构思过程，正是为了寻找那最能显示人物性格的社会意义的，最能表达作者的思想意图的，令人发生兴味的（有趣的和发人深思的或是动人心魄的），性格与性格间的纠葛形式和纠葛的解决方式。

这里所说的戏剧的纠葛，也就是我们平日常说的戏剧的矛盾冲突。之所以暂且没有用矛盾冲突这个词，是为了回避一下目前还没有澄清的理解上的混淆，譬如把人与自然的矛盾、供与求的矛盾以及其他在现实生活中，的确存在的各类矛盾形态，一律看作可以直接成为戏剧的矛盾冲突的东西，等等。

毛主席向我们指出：“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。”^② 革命的戏剧，自然也应当是这样的。

把现实生活中那些具有重要意义的事件，用戏剧形式反映出来，以满足群众的要求，提高群众对某些事物的认识，这种作法不仅是可行的，而且也是重要的和值

^① 《题材问题》，《文艺报》1961年第3期，第2页。

^② 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第883页。

得提倡的。但是对于一个专业的剧作者来说，我们却不满足于这种效果。我们不满足于仅仅从事件的过程本身来发掘它的意义，而渴望表现那创造这种事件的人物的性格上所展示出来的时代的风貌和道德力量，以及性格和性格之间的关系所显示的丰富的社会内容，并且把这作为剧作者的首要职责。

如果这种认识不错，那么，戏剧的结构工作就应该服务于表现人物的需要，以人物和人物关系的发展为纲。

这里，我想提一下在安排剧本结构的时候，有时会给我们带来苦恼的一个问题。那就是，一方面力求创造出性格鲜明的人物形象，一方面又希望报导出某些真实事件的完整过程。固然，在表现事件的具体过程中，也能作到显示出某些人物性格上的光彩，或者写出某些动人的场面。但是，这些性格的光彩在全剧里却常常处于分散的状态，它们常常不能集中在主要的人物身上；而某些动人的场面也难得集中在主要事件的线索上。对这种令人遗憾的情况，我们通常称之为“人物不够集中”、“事件不够集中”。

造成这种情况的原因，在于规定结构的任务时所表现的含糊。换句话说，或多或少地要求某种“兼顾”，描写人物兼顾事实的具体过程，或者描写事件过程兼顾人物。

在这个问题上，我自己有过失败的经验。我读过个别同志的剧稿，有时也看得出他们在结构时的这种不果决。

中外不少优秀的剧作，特别是我国的传统戏剧，许多都是以真实事件作为蓝本的，但是它们却集中地突出地描写了人物。它们所选取的事件，完全根据了塑造人物的需要。它们的结构，严格地服务于表现人物命运，表现性格关系，而看不出一点为了报导某一事件的过程所作的安排。在这些优秀的戏剧里，人物和事件就像现实生活本身那样互相依存着，一切与人物间的纠葛无关的过程，都理所当然地被作者们推到了幕后。我们所为之苦恼的那类问题，对这些戏的作者们好像并不存在似的。

一个剧作者应该学习社会，深知现实斗争的规律，应该了解所写的事物的过程和它的各个侧面，应该熟悉运动中的各种场面。不知道这些，我们的结构也就失去了现实根据。但是戏剧的结构却应该着眼于人物和人物关系的发展变化。任何抽象的规律，任何工作的程序，任何运动的连续场面，都无法代替戏剧的结构。

从那使我们感受深切的现实材料中，首先理出一个以人物关系为红线的戏剧的情节（本事）来，这无论如何是需要的。

固然，剧本的思想艺术效果有赖于语言来实现，戏剧的语言对我们是个绝对重要的问题，这是不需要多说的，但是多么考究的台词也弥补不了情节的平淡和结构的松散所带来的损失。相反地，不寻常的境遇、尖锐的人物关系、有趣的纠葛，却可以激发出有力的行动，引出动人的语言，从而有助于人物性格的深刻的揭示。

离开了思想内容和不顾生活逻辑的故弄玄虚，是我们所一直反对的；可是给人物寻找一个最能显露性格的处境，为了充分显示性格间冲突的实质而选择一个最有说服力的形式，却是一个剧作者分内的事。

古人称戏剧为“传奇”。这“奇”字，可能就意味着生活中某种独特的不寻常的性格和事件。古代戏剧家用一个“奇”字把戏剧的情节和大量存在于生活中的一般的普通的事物区别开来，这是有道理的。我们不妨作这样的理解：对于戏剧创作来说，就正是需要通过个别性格和个别事件来概括生活，来显示那生活的本质；而生活中偶尔出现的那些最能显露人物品质的，最能清晰有力地显露事物矛盾的事物，也就特别为剧作者所注目。

戏剧正是描述个别事物的，它通过个别事物来窥见生活的普遍真理；戏剧是绝不排斥偶然性的，它通过偶然的情节来反映事物的必然规律。

这也正是观众的需要。观众喜欢看的是百岁挂帅而不是百岁养老，是十二寡妇征西而不是十二寡妇上坟，是武松打虎而不是武松打狗，是木兰从军而不是木兰出嫁，是穷棒子办社而不是穷棒子借债，并且，观众并不因这些事物的独特性或偶然性而责怪它“不典型”。

“无巧不成书”，是古人留给我们的一条重要经验。它所告诉我们的与其说是技巧，倒不如说是一条编剧的规律。一部好的戏剧，总是依靠人物的独特“命运”，使人物性格鲜明起来的；总是依靠事物发展的偶然机会，使性格与性格间的冲突激化起来的。古往今来，剧作家所留心的、所追寻的，永远是那显露着生活真理的个别事物，永远是那使不同性格撞击出火花来的偶然境遇。

在剧作者的工作中，每当缺少了这种独特的人物命运，每当缺少了这种由偶然因素促成的，使不同品质处于对比，使不同性格处于尖锐对立的情势，那么，就必然会出现结构上的平庸。我们有时批评某个戏“情节一般化”或“缺乏戏剧性”，所指的常常就是这种情况。

在一部戏动笔之前，如果能试着把此剧的故事情节讲述给别人，审查一下自己讲述的兴致如何，和别人听的兴趣怎样；检查一下它的线索是否清晰，有没有多余的东西，当然也还要考核一下它是否落到了某些俗套里去，等等，这样做一下，也

许并不是多余的。

（我不知是否已把我的意思解释清楚。如果读者从这段话里并不感到我在提倡猎奇，并不感到我在提倡不顾生活不顾人物的闭门造车，那么，我就可以完全放心了。）

从现实材料中理出一个戏剧的情节，这是一项吃力的事。以我个人来说，尽管认识到它的重要，作起来却常常力不从心。我写的几个戏，在情节安排上大都是先天不足的。

开始，我把自己在结构时感到的苦恼，解释为自己缺乏结构故事的才能。

可是又怎样来培养自己在这方面的才能呢？

我也曾在生活中注意到积累故事，把听到的故事记载到自己的材料本上。可是，它们并不都能够使自己产生强烈的写作兴趣，它们常常被当作参考材料保存起来。后来，写了几个剧本，我逐渐察觉，对于形成一个戏剧情节更为有用的，常常倒是另一类材料，这就是那些使自己受到感动的有意义并且具有某些特色的人物关系，和那些足以考验人的品质的严重的或者有趣的境遇。这类材料：往往并不具有多少故事性，但是，每当在生活中发现到它们，常常就不能忘怀，并且禁不住要为其添枝加叶一番。它们成为一种触媒，诱发着自己的想象。或追溯其最初的缘由，或设想其以后的发展，或改变其条件，为它作各种的假设。它们就这样，像磁石似地把自己经历中的有关材料吸拢到一起。这些材料自然不见得都能够“成器”，可是，有的却竟然发展成为此后某个剧本结构的最初的核心。

这类材料，与其说是搜集得来，不如说是感受得来；与其说是依靠了作者的某种才能，不如说是生活的赐予。

那么，剧作者的才能就不重要了么？自然是重要的。但这才能却主要不是什么编剧方法或窍门，而是那对现实生活的观察能力。

我还记得，最初听到白毛女传说时的情况。那是在抗日战争中期，晋察冀边区的一次反“扫荡”以后。传说的内容大致是：某地“白毛仙姑”显灵，向村民索食供品，我过路侦察员甚疑，引民兵潜伏庙内观察，入夜果见白发女子，乃跟踪追寻，入山洞擒之，此案遂破。这故事曾引起了不少人的兴趣，我也是其中之一。但我当时却更多地注意到这故事的离奇，和它那破除迷信的意义，对其他方面则想得不多。

几年之后，我看到《白毛女》这个戏的演出，感动之余，不禁想到了创作和生活、思想的关系。生活是重要的，这个传说对于有着旧社会农村经历的作者们，成了极好的触媒。思想更是重要的，对这个故事作这样的理解和设计，而恰恰不是别

样的理解和设计，这是作者们的阶级观点以及对现实生活的深刻观察所决定的。正是这种阶级观点和深刻的发掘，使白毛女这个人物的个人命运概括了几千年来中国农民的痛苦和希望，激起了广大人民的共鸣。

除了这思想观察能力而外，也还要提到艺术经验的作用。书读得少，戏看得少，眼界不宽，借鉴有限，也是使思路狭窄的重要原因。

结构的过程，是一个作者的生活经历、思想认识能力和艺术经验三者互相渗透的过程。我之所谓缺乏结构故事的才能，其实正是自己思想水平不高，生活不深不广，和艺术眼界狭小所带来的。看来，培养戏剧结构的能力，恐怕还是要从深入生活，学习马列主义，和多多读书、多多看戏，注意学习前人的经验方面入手。

不过，也还需要另外一点，那就是创作的磨练。

一个故事可以讲得生动，也可以讲得平庸；可以讲得简明扼要，也可以讲得拖泥带水。这其中，除了思想和生活的原因而外，对结构付出的劳动多少，常常是一个决定的原因。

这里，我想谈谈写独幕剧对于提高结构能力的良好作用。可惜的是，我们剧作者的队伍太小，剧团又希望写出的剧本能够支撑一个晚会，这使得不少剧作者只好写多幕剧，甚至初写剧本的作者也多从写多幕剧开始。这是近些年来独幕剧形式一直不够发达的原因。这情况也影响了一些观众的认识，觉得独幕剧确实不及多幕剧过瘾，观众的这种口味又翻转来影响着剧作者的去从……

但是，我个人觉得，独幕剧形式对于锻炼一个剧作者的结构能力方面，实在有莫大的好处。独幕剧是这样一种形式，它从纠葛的紧要关头开场，让观众看那最能显示人物性格的最有“戏”的部分，让观众看那人物关系急速调整的一刹那。那是赌徒的摊牌，是垂危者的获救，是球赛最后一分钟出现的平局，是难产中婴儿的呱呱坠地，是证据齐备后的突然逮捕。如果我们把戏剧的高潮看作突变，那么独幕剧这种形式大概可以称之为描写突变的艺术。它不容许对故事始末作从头到尾的敷演；它不容许作者用过多的生活插曲来任意中断剧情，它的任何生活场面都须严格地服务于人物性格和剧情的需要；甚至，它强迫作者不得不把必要的人物关系和故事缘由的介绍，以及此前发生过的许多事情的交代，揉进急剧发展着的剧情当中。

我非常喜爱《玉堂春》、《武家坡》、《坐楼杀惜》、《断桥》、《二堂台子》等传统的折子戏，把它们视作独幕剧的范本。

就以《玉堂春》为例来说，这是一个怎样的时刻呵！长久失散的一对爱人，忽然，以法官和囚犯的不同身份在法庭上相会了。他们拘于封建礼法不敢相认。一个

在同僚的恶意取笑下审问自己的爱人，一个在不知是否变心的爱人面前以招供的形式向对方倾吐逝去的爱情。整出戏都是“介绍”，但这介绍并不是不得已而设，而恰恰在帮助着人物性格的显示；它不但没有延缓了剧情，而恰恰在促进着人物关系的激化。每当翻阅自己的剧本，看到那种离开了人物和剧情的纯粹的介绍，就特别觉得应该好好向我国的优秀传统剧目学习。

写独幕剧可以帮助我们熟悉戏剧的规律，可以练习对材料的剪裁，可以锻炼集中的能力，可以养成简约的习惯，可以训练在结构上怎样使介绍和剧情结合起来的本领。从这些意义上看，把写独幕剧当作剧作者的“基本训练”，也许不为过分吧！

除了以独幕剧来练笔而外，还有一个磨练结构能力的笨法子，那就是执笔之前不厌其烦地去组织提纲。这道理，在本文第一节已约略谈过。虽然我知道，这种要求对那些有丰富经验的剧作者可能是不适宜或不必要的，但是每当我读到某些有着生动的人物语言而结构得相当松懈的剧本时，我总想把个人这条多少行之有效的经验，向这位同行兜售一番。

写在说明书上的故事情节，并不就是戏剧的结构。从情节到结构，是还有着一段艰难的路程的。除了分幕分场，还要考虑怎样出角色，怎样作介绍，以及人物上下场的原由，场与场如何衔接等等。此外，哪些内容正面敷演，哪些内容侧面交代；哪些是正戏，需要大力渲染，哪些是过场，需要草草带过；何处从容描绘，何处步步紧逼；何处卖何关子，何处插何笑料；何事须先设埋伏，何事宜后作呼应；何处跌宕，何处高潮；怎样开场，怎样闭幕。这些，皆须仔细安排，反复考虑。备忘的要点记得多了，就自然形成了提纲。发现了漏洞，就及时补救。结构中多一分推敲，写出来就多一分效果，这一条大概是不会有错的。

当然，执笔中很可能又忽然出现了更理想的设计，而不得不突破原来的提纲。但这也并不说明这提纲的多余。新的美好的设计，正是从这原来的提纲里孕育出来的。

随着观众的欣赏水平和剧作者自己的思想艺术水平的提高，剧作者们要求在戏剧的结构上能进一步地概括我们时代的斗争面貌，这是很自然的。

毛主席向我们指出：“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。”^① 这一段话，我觉得恰恰是最准确地阐明了什么是艺术的概括。

^① 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第883页。

在戏剧的情节构思上，古今中外的优秀剧作总是通过人物性格和人物关系间的具有典型意义的特征，来反映那一时代的某些根本矛盾的。无论是我国传统戏剧那种以一人一事为线索的结构法，或是某些话剧所采用过的那种多人多事交织在一起的结构法（如《日出》、《上海屋檐下》、《夜店》等），都是通过人物性格和人物关系的发展来使观众认识那一社会的面貌，来实现对那时代的概括的。

我国古典艺术的经验中，有“形似”和“神似”之说，“神似”被看作是艺术的至高境界。这“神似”如果指的是描绘出事物的具有本质意义的特征（特殊性、特殊的矛盾），那么也就是这种艺术概括的同样意思。我国的许多传统戏剧，像《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》、《秦香莲》、《打渔杀家》、《祭头巾》、《拉郎配》等等，从不同角度都反映了封建社会的某些根本性矛盾，达到了对那一时代的高度的概括。

经验不多的剧作者，包括我自己在内，在安排戏剧情节和进行结构的时候，常有意无意地把某一斗争的各个方面和各种条件都予以照顾。说得好一些是颇为全面，说得坏一些是有些芜杂。虽然面面俱到，“无懈可击”，却无补甚至有损于人物性格的显示和人物关系的发展。这种不够理想的情况，除了其他原因，我想也是由于对艺术概括的本意体会得不深之故。

多读些中国和国外的优秀剧作，多看些传统剧目的上演，对我们会有好处。在进行这种观摹学习当中，常常使我们发现，那戏剧的深刻性和概括性，恰恰是和那艺术的单纯以及情节结构的简约相联系的。

于是，我不禁想到题材的提炼和结构的不断加工问题。在某种意义上说，凝缩比铺陈更重要些，而删除比增补竟要吃力得多。但是这些，正如锄草和间苗，它对未来的收成却有着绝对重要的关系。

记得去年《人民日报》上发表过一篇题名为《高级的简单》的短文。那是说的工业上简化设备，合并工序，设备由重改轻，零件由多改少，却大大提高了生产效率的事。如果我们把最简洁、最集中、最有概括力量的戏剧结构，也视作“高级的简单”，那么这种“简单”，确是我们应该努力追求的。

以上是个人对戏剧的情节结构问题的几点认识。简单归结一下，就是：认为结构是戏剧创作的正式的和极为重要的工序；认为戏剧结构开始于把事实材料提炼为戏剧的纠葛；认为戏剧的结构应服务于表现人物的需要，应以人物与人物的关系为纲；认为戏剧的结构在于通过个别事物来反映生活的普遍真理，通过偶然情节来反映事物的必然规律；认为结构的过程是作者的生活经历、思想认识能力和艺术经验互相渗透的过程；认为写独幕剧和反复组织提纲是锻炼结构能力的良好方法；认为

应通过人物和人物关系来进行艺术概括；认为应该追求结构的简洁。

这些，可能有片面性或者错误，希望得到同志们的指正。

一九六一年五月廿七日

（原载《文学评论》1961年第3期）

中国艺术表现里的虚和实

宗白华

先秦哲学家荀子是中国第一个写了一篇较有系统的美学论文——《乐论》的人。他有一句话说得极好，他说：“不全不粹不足以谓之美。”这话运用到艺术美上就是说：艺术既要极丰富地全面地表现生活和自然，又要提炼地去粗存精，提高、集中，更典型，更具普遍性地表现生活和自然。

由于“粹”，由于去粗存精，艺术表现里有了“虚”，“洗尽尘滓，独存孤迥”（恽南田语）。由于“全”，才能做到孟子所说的“充实之谓美，充实而有光辉之谓大”。“虚”和“实”辩证的统一，才能完成艺术的表现，形成艺术的美。

但“全”和“粹”是相互矛盾的。既去粗存精，那就似乎不全了，全就似乎不应“拔萃”。又全又粹，这不是矛盾吗？

然而只讲“全”而不顾“粹”，这就是我们现在所说的自然主义；只讲“粹”而不能反映“全”，那又容易走上抽象的形式主义的道路；既粹且全，才能在艺术表现里做到真正的“典型化”，全和粹要辩证地结合、统一，才能谓之美，正如荀子在两千年前所正确地指出的。

清初文人赵执信在他的《谈艺录》序言里有一段话很生动地形象化地说明这全和粹、虚和实辩证的统一才是艺术的最高成就。他说：

钱塘洪昉思（按：即洪昇，《长生殿》曲本的作者）久于新城（按：即王渔洋，提倡诗中神韵说者）之门矣。与余友。一日在司寇（渔洋）论诗，昉思嫉时俗之无章也，曰：“诗如龙然，首尾鳞鬣，一不具，非龙也。”司寇哂之曰：“诗如神龙，见其首不见其尾，或云中露一爪一鳞而已，安得全体？是雕塑绘画耳！”余曰：“神龙者，屈伸变化，固无定体，恍惚望见者第指其一鳞一爪，而龙之首尾完好固宛然在也。若拘于所见，以为龙具在是，雕绘者反有辞矣！”

洪昉思重视“全”而忽略了“粹”，王渔洋依据他的神韵说看重一爪一鳞而忽视

了“全体”，赵执信指出一鳞一爪的表现方式要能显示龙的“首尾完好宛然存在”。艺术的表现正在于一鳞一爪具有象征力量，使全体宛然存在，不削弱全体丰满的内容，把它们概括在一鳞一爪里。提高了，集中了，一粒沙里看见一个世界。这是中国艺术传统中的现实主义的创作方法，不是自然主义的，也不是形式主义的。

但王渔洋、赵执信都以轻视的口吻说着雕塑绘画，好像它们只是自然主义地刻画现实。这是大大的误解。中国大画家所画的龙正是像赵执信所要求的，云中露出一鳞一爪，却使全体宛然可见。

中国传统的绘画艺术很早就掌握了这虚实相结合的手法。例如近年出土的晚周帛画风夔人物、汉石刻人物画、东晋顾恺之《女史箴图》、唐阎立本《步辇图》、宋李公麟《免胄图》、元颜辉《钟馗出猎图》、明徐渭《驴背吟诗》，这些赫赫名迹都是很好的例子。我们见到一片空虚的背景上突出地集中地表现人物行动姿态，删略了背景的刻画，正像中国舞台上的表演一样。（汉画上正有不少舞蹈和戏剧表演。）

关于中国绘画处理空间表现方法的问题，清初画家笪重光在他的一篇《画筌》（这是中国绘画美学里的一部杰作）里说得很好，而这段论画面空间的话，也正相通于中国舞台上空间处理的方式。他说：

空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣。虚实相生，无画处皆成妙境。

这段话扼要地说出中国画里处理空间的方法，也叫人联想到中国舞台艺术里的表演方式和布景问题。中国舞台表演方式是有独创性的，我们愈来愈见到它的优越性。而这种艺术表演方式又是和中国独特的绘画艺术相通的，甚至也和中国诗中的意境相通。（我在一九四九年写过一篇《中国诗画中所表现的空间意识》，见本书第八十页。）中国舞台上一般地不设置逼真的布景（仅用少量的道具桌椅等）。老艺人说得好：“戏曲的布景是在演员的身上。”演员结合剧情的发展，灵活地运用表演程式和手法，使得“真境逼而神境生”。演员集中精神用程式手法、舞蹈行动，“逼真地”表达出人物的内心情感和行动，就会使人忘掉对于剧中环境布景的要求，不需要环境布景阻碍表演的集中和灵活，“实景清而空景现”，留出空虚来让人物充分地表现剧情，剧中人和观众精神交流，深入艺术创作的最深意趣，这就是“真境逼而神境生”。这个“真境逼”是在现实主义的意义里的，不是自然主义里所谓逼真。这是艺术所启示的真，也就是“无可绘”的精神的体现，也就是美。“真”、“神”、

“美”在这里是一体。

做到了这一点，就会使舞台上“空景”的“现”，即空间的构成，不须借助于实物的布置来显示空间，恐怕“位置相戾，有画处多属赘疣”，排除了累赘的布景，可使“无景处都成妙境”。例如川剧《刁窗》一场中虚拟的动作既突出了表演的“真”，又同时显示了手势的“美”，因“虚”得“实”。《秋江》剧里船翁一支桨和陈妙常的摇曳的舞姿可令观众“神游”江上。八大山人画一条生动的鱼在纸上，别无一物，令人感到满幅是水。我最近看到故宫陈列齐白石画册里一幅上画一枯枝横出，站立一鸟，别无所，但用笔的神妙，令人感到环绕这鸟是一无垠的空间，和天际群星相接应，真是一片“神境”。

中国的艺术很早就突破了自然主义和形式主义的片面性，创造了民族的独特的现实主义的表达形式，使真和美、内容和形式高度地统一起来。反映这艺术发展的美学思想也具有独创的宝贵的遗产，值得我们结合艺术的实践来深入地理解和汲取，为我们从新的生活创造新的艺术形式提供借鉴和营养资料。

中国的绘画、戏剧和中国另一特殊的艺术——书法，具有共同的特点，这就是它们里面都是贯穿着舞蹈精神（也就是音乐精神），由舞蹈动作显示虚灵的空间。唐朝大书法家张旭观看公孙大娘剑器舞而悟书法，吴道子画壁请裴将军舞剑以助壮气。而舞蹈也是中国戏剧艺术的根基。中国舞台动作在二千年的发展中形成一种富有高度节奏感和舞蹈化的基本风格，这种风格既是美的，同时又能表现生活的真实，演员“能用一两个极洗炼而又极典型的姿式，把时间、地点和特定情景表现出来。例如‘趟马’这个动作，可以使人看出有一匹马在跑，同时又能叫人觉得是人骑在马上，是在什么情境下骑着的。如果一个演员在趟马时‘心中无马’，光在那里卖弄武艺，卖弄技巧，那他的动作就是程式主义的了。——我们的舞台动作，确是通过高度的艺术真实，表现出生活的真实的。也证明这是几千年来，一代又一代的，经过广大人民运用他们的智慧，积累而成的优秀的民族表现形式。如果想一下子取消这种动作，代之以纯现实的，甚至是自然主义的做工，那就是取消民族传统，取消戏曲”（见焦菊隐：《表演艺术上的三个主要问题》，《戏剧报》一九五四年十一月号）。

中国艺术上这种善于运用舞蹈形式，辩证地结合着虚和实，这种独特的创造手法也贯穿在各种艺术里面。大而至于建筑，小而至于印章，都是运用虚实相生的审美原则来处理，而表现出飞舞生动的气韵。《诗经》里《斯干》那首诗里赞美周宣王的宫室时就是拿舞的姿式来形容这建筑，说它“如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，

如翬斯飞”。

由舞蹈动作伸延，展示出来的虚灵的空间，是构成中国绘画、书法、戏剧、建筑里的空间感和空间表现的共同特征，而造成中国艺术在世界上的特殊风格。它是和西洋从埃及以来所承受的几何学的空间感有不同之处。研究我们古典遗产里的特殊贡献，可以有助于人类的美学探讨和艺术理解的进展。

（原载《文艺报》1961年第5期）

试论表演艺术三题（节录）

丁 里

演员与角色的关系

演员与其他艺术家不同之处，是用自己的思想情感、身体、声音作为材料来创造角色。他是创造者、艺术家，同时他又是创作材料（几乎他自己就同时是个艺术品），在这种情形之下，就产生了演员与角色的关系问题。

作为艺术家的演员与作为艺术的角色关系，究竟如何摆法才适当，是值得研究的问题。所谓：演员的矛盾、演员的两重性，以及由之而来的体验派、表现派，自然主义、形式主义等等各种学说、各种流派都是从这个关系问题上产生的。

所谓关系问题，就在于把演员摆到什么位置上的问题，在准备阶段、排练阶段、上演阶段是一直保持着演员的自我呢？还是逐渐地把演员自我消溶于角色之中？是清醒地、理智地去创造角色呢？还是受感情的驱使，全身心的投入角色之中，以达到忘我的境地呢？这便是问题的核心。

我认为在这个关系的问题上，演员是主导的，作为艺术家的演员是角色的灵魂。演员的思想、艺术修养的高低与生活经历的丰富与否，对一个角色的创造是有着决定意义的，这是一个方面。

另外，演员必须从角色出发，必须对剧本的思想主题，一系列的事件与矛盾冲突进行正确的分析，从而对角色所处的地位，角色的思想情感、性格，要有深入的研究、体验，在演员的头脑中要构成鲜明的具体的形象，以作到通过演员的身心，来塑造一个活的完美的形象。从这个意义上来看，角色又规定了演员的创造的范围，是创造这样一个具体的角色，并且是非如此不可。说角色是一个创造的范本亦可。这个角色的范本，是由剧作家用语言来创造的，而演员以自己的全身心给以再创造。这就是二者的基本的关系：演员创造了角色，而角色又给了演员以规范。

演员是创造者，同时又为角色所决定。

这就产生了一个问题，演员不是自我表现，而是去创造一个与自己并不很相同或很不相同的另外一个人物——特定的角色。

演员就必须从角色出发，以角色为目的——以达到角色所可能达到的高度。

从角色出发，又必须先从自我出发，对角色经过一番从外到内、从内到外的研究、分析之后，演员的自我还要经过一番“设身处地”、“绘影绘声”的想象和体验的功夫，然后才可能达到“化身于角色”的境地。

这就是要作到统一于角色，不管你演员的思想情感、性格如何，你必须要与角色的思想情感、性格相一致，只有这样才算作到家，才算达到了塑造角色的目的，完成了演员的艺术创造任务。

这个统一于角色的过程是怎样形成的呢？

演员并不是角色，也不等于角色，角色的一切对演员来说是陌生的，用一句行话来说，角色的一切，对演员说来，一概名之曰：“假定”。对角色是真实的那一切，对演员来说，一切不过是“假定”而已。于是便形成了一个公式：“假定”，“此时、此刻我就是”（角色）。于是我就应该是那样想，那样说，和那样作的。很显然，出于角色的一切，都是由“我”作出来的。

可见这个统一于角色的过程，是“我”来统一的，是“我”改变了“我的一切”，而“我”又按照“角色的一切”作出来的。

这样看来，忘“我”是忘不了的，虽然在演员的演出中会出现“忘我的瞬间”，但就在那一瞬间能感到“忘我”，那个“忘我”又是由谁感到的呢？既然不能忘我，那么说，就有一个清醒的理智的我存在着了。

清醒地、理智地去创造角色，会不会就没有真挚的思想情感产生呢？会不会就是无动于衷地、冷漠地、纯粹地从形式到形式的一种表演呢？不会的。从体验到体现的全部过程，演员无时不在情感的激动之中，在读出一段动人心弦的台词的时候，演员会感动得落下泪来。虽然如此，他仍然是可以清醒地理智地来控制着自己的感情。甚至是有意识地在调整着情感的分量和发展的层次，这就是与现实生活不同的根本所在。不承认情感的作用是不对的，承认情感的作用也并不能说就可以排斥理性的控制；更不能说清醒地创造角色就斥之为“形式主义”。就如同一味地把情感激动所形成的刹那间的“迷惘状态”誉之为无上典范似的，都是非科学的。

在生活中（演员也是一样）人的一语一动，是他的思想情感的自然的流露。（从最大程度来说是这样，但也有口是心非的情况可暂置勿论。）但在舞台上便不是这样，对演员来说，他的一语一动只是为了塑造一个与自己不同的角色，一切都是经

过苦心的钻研、精心的计划、巧妙的安排，而这就叫作创造。有这个创造与没有这个创造是不同的，因为它不是自然的流露，而是艺术的表现，所以就有可能比生活中的更高大、更理想、更动人，这就是艺术的力量，它是不以求得像生活中那样的自然流露为满足的。

我强调苦心钻研、精心计划、巧妙安排，这是不是有些匠艺气了，贬低了演员的艺术创造了？并不。反之，如果把演员的创造给蒙上一层神秘的帷幕，使之高深莫测，那是不好的。我认为“自然流露”、“即兴”或“灵感”一类的说法，就带有这样的色彩，这会使人感到无从把握，不可捉摸，要想达到一种什么样的境界简直是非人力所能及，这有什么好处？难道角色的创造不是取决于演员的科学的辛勤的劳动么？

这种创造过程中的“即兴”的现象是存在的，从一个作家来说，当他在精力高度集中的情况下，可以写出为始料所不及的动人的细节，甚至使得自己唏嘘不已，而又惊叹不止！这当然是出之于“自然流露”和“即兴”之笔了，这种状态也并非不可理解，这是作者在写作中思想情感得到进一步深化的结果。这种“偶尔得之”的现象是决定于“长期积累”，绝不是天外飞来。

对一个演员来说，“即兴之作”也是有的，但不能把着眼点放到这个偶然性上，演员所要作的只有辛勤地钻研，刻苦地磨练，清醒地满怀信心地去塑造自己的角色。

一个作家，对自己的作品反复修改，一字一句，费尽推敲，总还感到不能完满地、准确地表达主人公的思想情感，而继之以一改再改，之所以如此而不信笔由之，不就是为了要达到更高更美的境界么？而演员的一语一动又何尝不应如此？

我很不同意把那种情感激动之下的“迷惘状态”名之谓“忘我”，也不同意把这种状态认为是演技的极致。如此说来，必然就会认为这种“迷惘状态”越久越好，戏演完了越难以从角色中“解放出来”就越高。这究竟有什么好处呢？这些现象肯定是有的，但不要夸大到如此的程度。事实上，即使是在那刹那间的情境之下，依然有个“我”在，甚至“我”还在唏嘘之余，而又惊叹不止呢！

因此，我不主张一个演员听任自己的情感的驱使，而是要理智地去创造，但这并不排斥演员的情感的作用。不动声色是可以的，不动情感是不可能的，这是演员艺术的特性。

情感一定要动起来，但是可以控制，也必须是有意识地控制着的，同时在体现为外部动作的时候，外部动作的本身又是要经过创造的精选与安排过的。

我用以下这些例子说明表演是一种艺术的而不是自然的流露，那么，它是可以

控制，应该控制的，而且是有意识的精选和安排过的！

生活中紧张、呼吸急促的说话是断断续续的；但对演员来说，可以达到说得紧张、急促、断断续续，而不一定先要真的紧张得喘不过气来。（它同样使人感到已紧张得不得了了，但又能听得明明白白。这就是艺术，而不是自然。）但演员一定要有这样的体验，才可以断断续续地说，达到紧张的效果，而不真的紧张。

她痛苦得晕过去了，演员可以做到晕过去，而并不那么痛苦。真的晕倒的事恐怕有演剧以来也不曾有过的，否则戏还演得下去么？（但演员一定要体验过，见到过，想象得到，而又如实地倒下来，才能使人相信他是真的晕倒了！）

悲哀极了，如呆如痴；演员可以如呆如痴，而并不真的悲哀极了——这必须是从体验、经验中感受到，才能做到如呆如痴的。

演员往往是从一段痛苦的台词中引出了自己的眼泪，而又感动了观众，但他并不一定先要痛苦万分涕泪滂沱。（否则那他就会什么也说不出来了！那只有破坏戏。）哭，哪个观众没看见过，何必到剧场来看你真哭呢？观众是要从你所表现的哭中，得到更深刻的那个所以使你哭的根源，那个“根源”被观众完全理解了，那么观众的心也就碎了。

这样的语言与形体的动作，是在经过体验之后，以艺术的技巧所表达的，是自然情感的提炼与净化，是真实，是艺术，是技巧，是可以达到尽善尽美的境地的。

这就是演员表演艺术上的艺术的真实，它不是自然主义的，也不是形式主义的，它是经过体验，而又十次几十次加工提炼的结果。它来之于生活的真实，而又高出于生活真实。

经常有这样的情况：为什么一段悲剧的情节，在最初演出时，演员会真的伤心落泪，十次几十次之后，为什么就不像最初演出时那么伤心落泪了呢？

一、在通常的情况下，这是表演感情的必然的结果（它必然要变，不可能老是一样的哭，一样的动人）。

二、也可能是一种自然的提炼加工的净化的现象（从形似向神似的发展），虽不真哭，但体验得更深了，更动人了！

我感到第二种状况是好的，这是不是形式主义呢，我说不是，这是艺术！思想情感决定了这样那样的形体动作，而形体动作本身，就包含了真实的思想情感和激起了真实的思想情感。

对演员的矛盾如何解决呢？是一直那么无休止的矛盾下去么？不是的，在演员创造角色的过程中是矛盾着的，“我”与“角色”同在的，如何统一呢？前边已涉及

了，那就是演员是灵魂、是创造者。他在进行创造，又要从角色出发（为角色所决定），在这个过程中正是“化身于角色”的过程，也就是要消灭“演员自我”的过程，——把自己不适合于角色的一切排除，把适合于角色的一切拿来，变成自己的。经过这一番功夫之后，最后就是我来扮演这个角色了（不是我就是那个角色了）。

这其中有了个新的关系问题：演员本来的我（第一自我），和经过了“化身于角色”而创造了的“我”（第二自我，也就是那个“实实在在”的角色）的关系就产生了，这就可以得出一个明确的统一的办法，就是：我，清醒地、理智地、严格地、一丝不苟地把那个改造了的“我”（角色），搬上舞台。简单地说就是“我在创造角色！”

这个矛盾是由演员自我来统一的，矛盾看起来还存在，还有个“第一自我”、“第二自我”的问题，但实际上是只有一个我了。只有一个：我在扮演这个角色的“一重性”了。

如果一定要说是“统一角色”，也无不可，但必须明确：那个角色，不过是我的化身而已。

从来就有两大流派的存在，所谓体验派，表现派，不过各持己见，各有所偏而已，二者之间没有不可超越的鸿沟，他们之间的共同的基础是体验。真正的表现派的艺术家也绝不是从形式到形式而不去体验，真正的体验派的艺术家也绝不是只靠自然的流露而不去寻求表现形式，这之间存在了一个体验与体现的关系问题（内部外部、心理形体等等）。

简单地说，要表现什么必须先要有所体验，体验是基础，你有了体验，一定要有所表现，若没有表现，你的体验便不能被人理解，人们是通过表现出来的外部的一切才理解到那内部的一切的秘密，这个外部就有了极重要的意义，它是使人感知人物内心世界的手段。

我国传统的戏曲的表演艺术，是具有强烈的表现力的，或者说是一种优秀的、独具风格的表现派亦无不可，它来之于生活，出之于体验，而又不同于生活，不止于体验。

优秀的表演艺术家的那种形之于外的一语一动，把蕴藏于内心深处的微妙细节，表现得鲜明无比，刻划得淋漓尽致，最大限度地显示了形体动作的雄、美、娇、健，刚、柔、虚、实，是生活中所无，而又实为生活中所有。想象丰富，夸张有度，念、唱、做、打，都见功夫，这一切都不是来之于自然的流露，又有谁能说它在角色的创造上不是情感丰富而又性格鲜明呢？

这一切富有表现力的功夫，正是来自对角色的思想情感的深刻的体验，它并非空洞无物的标志。一些优秀的表演艺术家，在深刻体验的同时，就在寻求充分地形之于外的表现方法。李少春同志在谈到塑造岳飞的形象时说得好：“我在《风波就义》一折唱〔满江红〕出场之时，就直接由‘靖康耻犹未雪，臣子恨何时灭’唱起，而且用富有抒情力量的散唱，调子也用得较沉，紧接着丧权辱国的‘和议’消息传来，岳飞对此虽然能料到，但是强烈的爱国心，使他为此感到万分羞辱与愤恨。所以，技术安排上也必须有突出的表现。我在这个瞬间，用了抓袖、拍案、情不自禁地猛然坐下三个互相结合的动作，来表达岳飞在此时的感情激变。”这对于话剧演员来说，是很值得深思的。戏曲表演艺术的特点：来自生活，出于体验，而又不同于生活，不止于体验，正是我国表演艺术的传统的精神和性格。戏曲艺术不仅得到我国人民的热爱，在国外的多次的演出，无不受到极高的评价，这不是偶然的。

话剧表演艺术如不很好地向传统的表演艺术学习——（这里当然不是说机械地套用戏曲表演的招数），不敢于从形体动作上有所追求，有所创造，依然故我，我看不是什么好事。

我感到有这么一种情况，似乎谈体验就是正确的，万无一失；而谈表现就会招来不少麻烦，就容易使人感到是不要思想只要技巧，要搞形式主义，等等。我看，这是不正确的，这种观念必须打破！

内部与外部的关系

这儿主要是谈谈创造角色中的体验与体现的关系。

在内部与外部的关系上，内部（对角色的思想情感的体验）是主导的，是基础，是具有决定意义的；外部的体现是从属的，是从体验的基础发生的，这是二者的基本关系。

用一句简单的话来说就叫做：“动于中，则形于外。”

人的思想情感的发生、发展和变化又是从何而来呢？是来自生活斗争的实践，生活斗争的实践使一个人产生这样那样的思想和情感（动于中），于是促使他这样那样地说，和这样那样地作（形于外），从再实践中又产生了新的思想情感，于是又产生了新的言语和行为。这一切是为实践所决定，而又推动了实践向前发展，这是人的内部生活与外部生活的发展变化的客观规律。

从这儿又可以了解到内与外的另一个关系，就是：人的外部行为反转来又影响

到思想、情感的发展变化，这是内、外关系的另一个方面。

角色的内部与外部的关系，自然也不能超出这个规律之外。

对于演员来说，对角色内部生活、思想情感的分析、体验，是创造角色的第一位的工作，非如此不可的工作。掌握不住角色内部的一切，不经过“设身处地”，“化身化形”，“绘影绘声”的一系列复杂、细致的活动，就没有可能形之于外，也就不可能有正确的角色的外部的一切。要有，也只能是演员自己的，或搬来的，但不是角色的。要不要这个体验，和如何正确对待这个体验，就是表演艺术上的现实主义与形式主义的分界线。

“动于中，则形于外”，对生活中的人来说，基本上是统一的（“表里不一”的现象，对某种人说来，也是统一的），但对演员创造角色来说，就会形成：动于中则不一定能形之于外，或不能准确地、完满地形之于外；就是说，在演员的创造中，往往不能达到像生活中的人那样的内外统一，和谐一致，这就是摆在演员创造活动中的难题。

形之于外的这个“形”（语言的形体的动作）如何解决，和解决得如何，也就形成了表演艺术上的两大流派：体验派与表现派的分歧。

以体验派来说，从体验出发是对的，但沉醉于体验，认为有了深入而细致的体验，便可以获得形之于外的一切，不必去考虑如何形之于外的问题，一切可以自然而然的产生出来。基于此，于是情感的作用便被不适当地扩大了，甚至把情感作为创造的基础，情感就是一切；于是就追求像生活那样“真实”，演员就完全投入角色之中，演员自我便不再存在，把“迷惘状态”作为演员创造所能达到的最高境界；“大师们”也竞相以那种“神不由己”的不一而足的状态作为自我炫耀的资本；于是在舞台上就出现了像生活中那样的低声细语，累了坐下来就一动也不动，这叫做“生活的真实”。对于观众那种听也听不见，看也看不清的焦灼的心情，可以不闻不问；于是你从你的“生活”出发，我从我的“生活”出发，你有你的“体验”，我有我的“体验”，应有尽有，其结果只是没有了典型……等等一切，不能不说是由于体验派的片面性所造成的。

以表现派来说，重视形体动作的表现是对的，但只要表现，认为只要有了准确、合度的“外表标志”就可以深入而细致地描摹出角色的精神世界，不必去考虑如何体验的问题，一切可以自然而然的产生出来。基于此，于是形体动作的作用便被不适当地扩大了，甚至把形体动作作为创造的基础，形体就是一切；于是就追求形体动作的“美”，演员就完全投入到形体之中，情感便无立锥之地，把“超然于情感之

外”作为演员创造角色所能达到的最高境界；“大师们”也竞相以那种“当场挤眼”诸如此类的状态作为“无动于中”的典范；于是在舞台上就出现了“美”的“似是而非”的腔调，矫揉造作的姿态，这叫做“形体的美”。对于观众那种听着不耐烦，看着不顺眼的困惑心情，可以不理不睬；于是你从你的“动作”出发，我从我的“动作”出发，你有你的“造型”，我有我的“造型”，光怪陆离，其结果只是造成了一个外强中干的空壳而已……等等一切，不能不说是由于表现派的片面性所造成的。

以上种种，只是顺便提到。难免有所夸大，但夸大些，是可以看得清楚些的。

各有所取，各有所废，其结果必然是有所偏，我们的态度就是：对“所取”者，要有所废，对“所废”者，要有所取，使内外分裂的状态取得完满的一致，这样，这个内、外的关系问题就可能接近于正确地解决了。

从我们的话剧表演艺术的实际来看，并不是已经形成了截然不同的两种流派（两种倾向的不同程度的存在是有的，甚至在一个演员的身上也是兼而有之的），以我的经验来看，我们话剧的表演艺术是沿着一条正确的道路在发展成长的，它的一贯地紧密地与革命斗争现实的结合，就决定了它的这种革命的现实主义的特性，特别《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，话剧艺术就出现了蓬勃发展的新局面，在表演艺术上也有了不少优异的成就。在展开向传统的表演艺术学习之后，在民族风格的探索上已得到了些新的收获。这一切，都是好的，应该肯定的。

如果说在表演艺术上还有些不足之处的话，我感到在一般的情况下，问题不是在体验方面，而是在表现方面——不敢于大胆地去表现，形成了：体验的功夫下得多，而表现的功夫下得少；内心世界探索得多，形体动作探索得少；内部技术办法多，外部技术办法少，其结果就是动于中者多，而形于外者少。

我想强调这一点，没有坏处，形于外者少，也就是表现力的贫弱，内在的丰富的体验就难以得到完美的体现，就难以感人至深，动人心魄！不是过火得不留余地，就是缺少些点睛之笔，而难以神形兼备，恰如其分。这情况是使我感触最深的。常有这样一种情况：演员对角色可以解释得非常细致，非常明确，但就是作不好，作不来。我想，这种情况就是由于表现的手段磨练得还不到家的原故。

所以说，一个演员不仅要深刻地体验，并且一定要敢于大胆地去表现，敢于追求一切有益的技术钻研、技巧锻炼，使自己的全身心都要具有无限的创造力，而“神形一致”，意到“笔随”。

思想情感的修养一定要有，“手、眼、身、法、步”的锻炼，绝不能无，没有优异强大的表现手段，也就不能高度地充分地展示思想情感的威力。

首先的问题，还在于对体验与表现的关系要有全面的理解。

内部与外部的基本关系前边已说到了，从创造角色的意义上讲，体验的本身并不是目的，目的是通过体验以达到完满地表现。

体验的本身并不仅仅是理性的活动，在体验的过程中，心理的形体的动作也逐渐在“内心的视象”中形成着，并有着积极地形之于外的要求。

有形之于外的要求还不等于就有形之于外的实际的形体动作，所以一些体验派的大师们，当他们充分地获得了体验的内部技术之后，就真正感到了形体动作的重要，而要求有准确的、合度的心理形体动作以完成那一系列的体验，甚至试探在排演的最初阶段就从形体动作入手，来认识剧本，理解角色，从动作中去感受一切，获得一切，以达到角色的创造。这对我们是个极有益的教训！也正是说明了真正懂得了体验，才能真正懂得什么是表现。

表现的重要性在哪里呢？就在于：角色的创造，最终是由形体动作来完成的。

沈宗骞在《芥舟学画编》中说得好：“神出于形，形不开则神不现。”我看，对于表演艺术来说，道理是一样的。

如果，把形之于外的形体动作，完全看成是形式或情感的标志，那也是不妥当的。如果形体动作是以体验为基础的，那么它本身就包含了一定的思想情感的因素。当一个演员在演出中，进入再体现的时候，在他说着什么和作着什么的过程中，就会引起思想情感的激动，而给人以真实感。所以它既不是什么“形式主义”，也不是什么“外表标志”，而是内、外相通的。这种体验是只有演员才有的，而这种体验曾使演员们洒下了多少热情的眼泪，获得了多少创造的喜悦呵！

这个形体动作，不仅给体验以形象，反过来又促使演员达到更深一步的创造性的再体验，正是由于这样的由内到外，由外到内的相互作用，才使演员的创造得以达到完美的境地。

形体动作还另有一个优越性，就是它比情感要容易掌握些。从舞蹈家来看，就更明显些，因为舞蹈家完全是以动作来形神状物，动作准确了就会感染观众，而被人理解，如果只有思想感情的活动，没有相应的连续不断的舞蹈动作，观众即使能产生一定的感应，也如同面对着雕塑一样，是难以明确地理解到它的复杂的思想情感的内容的。

形体动作的表现力，从舞蹈、雕塑、绘画，都可以充分地显示出来。

虽然形体动作比较容易掌握，容易作到准确、适度，但它并不是可以与体验分裂开来而单独存在的。从形体动作出发是可以的，但它必须要有体验的基础，以体

验为内容，否则它不过是徒具形似的“镜花水月”而已。

所以说，它不能是剥掉了情感，而虚有其表的“外表标志”，否则的话，就会出现这样的情况：演员的每次演出就再也不是什么创造，而只是把千百个事先想好的各式各样的“外表标志”一个接一个的拿出来完事，这倒也干净利索。如果愿意费些功夫的话，还可以把大批的“外表标志”登记编号，配成各种“偏方”，公之于世，以利于各取所需，岂不妙哉！

使形体动作的艺术，完满地达到体验的要求，并不是一件容易的事情，它关系到形体的训练问题，这就需要在技术上作刻苦的不断的磨练。比起戏曲演员来，一般地说，话剧演员的形体的功夫就不如他们运用得那么得心应手，这可能是吃了点“体验”的亏。“角色自传”可以长达万言，进了排演场还是一筹莫展，没有些结结实实的功夫，最容易的办法就是“摹仿自然”，于是就自然而然地“形不开则神不现”了。

一定要下决心把语言技术练好，一定要下决心把形体技术练好。一定要经过“冬练三九，夏练三伏”的积年累月的苦练，那么对于提高表现力来说，才算有了切实可靠的物质基础。光说不练是不行了的。

究竟如何才能提高形体动作的表现力，应该用些什么样的方法，这需从实践中继续研究、探索。从认识上看，有两点是可以明确起来的，其一，不能走从形体到形体的形式主义的道路，这个在前边已经谈到了；其二，形体动作既来自体验，就必须回到体验中去解决，不过这里说的体验，不是再回到角色的体验中去，而是要到生活中去，“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”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）。

经过了“长期积累”，就会材料丰富，用之不尽、取之不竭，才能得到极其丰富的、多种多样的、真实的而不是空想的、理想的范本，才有可能创造出比普通的实际生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想，因此就更带普遍性的动人心魄的伟大劳动人民的伟大形象！

生活不仅仅给我们提供了无限丰富的创作材料，生活本身也具有无限丰富的创造力，它会给我们巨大的启示，使我们的想象的翅膀高高地飞翔。然后能取舍、能精炼、能集中、能概括，创造的天地便无限地扩展，创造的灵感便不断地涌现。此外，再加上技巧的磨练，磨练得全身心都具有无限丰富的表现力，就会得心应手，

水到渠成。在这种情景之下，也只有在这种情景之下，演员的创造才可能达到“一言一语，丝丝入扣；一举一动，拍拍中节”的境地！这个“扣”和“节”，不是虚有其表的“标志”，也不是空洞、抽象的“程式”，它是我们飞跃发展着的伟大现实的“扣”和“节”。

什么使我们的表现力变得毫无生气而空洞干瘪，什么使我们的表现力获得伟大生命而青春常在，这道路是很明白的了。

（原载《戏剧报》1961年第7、8期合刊）

中西戏剧比较及其他

宗白华

对戏曲没有研究。参加了这两次会，听了许多同志的发言，启发很大。同志们谈的这些东西，对研究美学，尤其是研究中国美学很有好处。美学研究应该结合艺术进行，对各种艺术现象，应作比较研究。

有同志说，剧团到农村演出，群众要看布景，没布景不买票。我所了解，农村的舞台，为了便利演出，都是很简便的，我怀疑它能配合用布景。布景的问题存在很久了，从宋元到现在。看戏的人很多，他们没有提出过看布景的要求，他们要求的是表演。中国戏曲是以表演为主的。前几天看了豫剧《抬花轿》，表演得很好，抬和坐，动作都是虚拟的。抬着过桥，真给人以过桥的感觉。但是在台上并没有给人看到真实的轿子。只要表演得逼真，观众并不要求有一个真的轿子。西洋戏剧是主张用布景的，易卜生就很注意用景。中国戏曲景与情全由演员来表演。《秋江》中，情与景是高度交融的。西洋戏剧也是希望达到这一点的。

中国戏曲传统舞台美术的发展，是有客观原因的。中国古代在农村经常演戏，舞台都是木板架起来的，很简便。在那样的台上做布景不可能。所以，演员就想一切办法把自己突出出来。书上记载：埃斯库勒斯的戏，人物也是宽袍大袖。鬼的面上也涂颜色，或戴假面具。这和中国戏曲是相似的。过去的条件差，促使产生了好东西。现在所以产生问题，原因在于：时代不同了，条件起了变化。

肖伯纳的剧本，序文都很长，为了说明戏文。问题戏，着重思想。中国戏曲，着重感动人，动作强烈，能使人哭，亦能使人笑。文艺复兴以后，西洋讲究透视学，舞台也要求透视。先有布景，后有人物。中国戏曲不同，人物出场，手拿马鞭就说明是骑马出来了。是两种不同的境界，中国古代也戴假面具。四川出土的汉俑，两个人作吵嘴状，一男一女，男的面上有面具。据我推测，可能后来因为用面具不方便，就干脆画到了脸上，产生了脸谱。

有同志说，中国戏曲舞台美术的特点是，能动就好。这话很对。中国戏曲和中国画有很多相同的地方。中国画从战国到现在，发展了几千年，它的特点就是气韵

生动。站在最高位，一切服从动，可以说，没有动就没有中国戏，没有动也没有中国画。动是中心。西洋舞台上的动，局限于固定的空间。中国戏曲的空间随动产生，随动发展。《十八相送》十八个景，都是由动作表现出来的。中国广大群众是否都要求布景，需要进行分析。要布景，是为了看热闹，看多了会转过来看表演的。群众要求不平衡，层次复杂，应该看主要的倾向。

关于空间问题，中国画和西洋画在处理上是不同的。古代画家、科学家都提出过问题。科学家沈括在他的《梦溪笔谈》中，在艺术上的要求与西洋画就不同。西洋画要求写实，他不要求写实，相反他反对写实。他批评写实的画不是画。戏曲舞台也是如此，不能太实。清代学者华琳，他有很多好见解。他指出：如果人不出现，放上门窗等实物，这叫离。离，物与物之间是独立的，自成片状。不是画。画，要合，要气韵生动。完全合，也不行，完全合，打成一片，一塌糊涂，也不是画。中国画是似离似合。只离而不合，不是艺术品，只合而不离也不是艺术品。中国画画面空间是怎样表现出来的？他用了一个“推”字。“推”能产生无穷的空间。在舞台上，演员一推，产生了门，又产生了门内门外两个空间。画家是用笔推的。齐白石的虾，只在白纸上画几个虾，但能给人它们是在水中的感觉。

在生活中，看到一片好风景时，说“江山如画”，真山水希望它是假山水，看一幅画，又常常要求它逼真，假山水希望它是真山水。所谓美，就是“如画”和“逼真”。中国戏曲就是既逼真又如画的。它掌握艺术规律是很深的。当然也有局限性。戏曲以表演为主，演员表演好是第一。群众并不要求西洋式的布景。目前部分群众有这种要求，这不会是永恒的，是会改变的。

（本文是作者在1961年一个戏曲座谈会上的发言稿。

原载《艺境》，北京大学出版社1987年版）

一元复始 万象更新

盖叫天

艺术有句古话：“只有状元徒弟，没有状元师傅。”此话怎讲？照我浅淡的理解，艺术来自生活，反过来又反映生活，影响生活，而生活不但纷纭复杂，气象万千，并且变化无穷，前进不息。这就要求艺术也必须是万紫千红，丰富多彩，并且繁荣滋长，永无止境。既是如此，自然只有状元徒弟，没有状元师傅了。

当然，这不是说，向师傅学就不重要了，又有一句古话：“不受明师指点，枉受苦劳。”师傅是打前头走过来的，有很多宝贵的经验，虚心求教于师，就可少走一些弯路，给自己打下求艺的基础。但是，师傅领进门，成艺在自身。师傅教你百个千个身段，你都会了，可是，运用起来，却不结合生活，变化不开，岂不是会了如同不会一样。因此，不但要向师傅学，更要向生活学，从生活当中吸取新鲜的养料，来开通自己的脑筋，来提高自己的表演能力，这也正是好中求好，精益求精，是努力攀登艺术高峰的一条必由之路。

一、艺术来自生活

以上说的，权当一个引子，为的是引出以下的话头：戏曲表演艺术自然是反映生活的，因此，一出戏演得好不好？该打几分？首先就看演的真不真，合不合乎生活。比方表演剧中人进人家的门，不有这样的演法？演员一出上场门，和观众一照面，就冷孤丁地直冲台前进，走到台前中口，一转身，一抬腿，就表示进了门，粗看起来，没有演错，但和生活一对照，却不真。一座房子有四道墙，有四个犄角，你一不拐弯，二不抹角，怎么就到了门口，要么打墙上穿过来的。我们学戏时听老先生说的是另一种演法：演员一出场，和观众一照面，然后走到台前右犄角，再一侧身拐弯，表示拐过墙角，再抬头一看，这拐过弯的另一道墙上有没有门，有门，走对了。再走到台前中口，表示到了门外，然后转身抬腿进门。这样演和上面那样演相差倒也不太大，但观众看起来就会觉得更恰当，为什么？因为观众是熟悉生活

的，你演得逼真，和观众对上劲了。再加表演开门，拉门时别抓死了，一抓死，岂不把门抓断了；拔门时别拔过了头，拔过了头，岂不把门拔脱了；开门时身子该向后闪一闪，不闪，岂不叫鼻子也给门撞肿了。可见，和生活对照起来，动作是真是假，很有讲究。因此，演员必须熟悉生活，哪怕对一些日常生活现象，也不能放过，要用心捉摸，细心体验。演《石秀探庄》，石秀须担柴担，倘若连担子也没上过肩，甭说倒担就许倒不像，而且担起来看不出个轻重，准给观众全挑出假来，只有自己真正劳动过，才知道担子一上肩，五十斤是五十斤的样子，八十斤是八十斤的样子，这就千学不如一见，千见不如自己体验一遍。

二、戏，本来是假的，但要演得逼真

但这样是否说：任何表演都要和生活一模一样。真是如此，就省事了，演员只要善于模仿生活也就行了。但真是这样，生活就是戏，戏就是生活，人们从戏里面找不到比现实生活更新更美，更能引人入胜发人深思的诗情画境，戏剧这门艺术也就该取消了。和生活对照，戏，本来是假的，何必怕假，但要假里透真，不过，这个真并非要求和生活一模一样，而是真中有假，假中有真。常言道：“两三人千军万马，五六步万水千山。”舞台上就要这样表现，人们也从来没说这样表现是不真实的。倘若要求完全合乎生活的样儿，骑马行船，就得真马真船上台，真马一上台，单开口一声嘶叫，准把整出戏给搅乱了。真船一上台，甭说台子上那么几丈见方，搁上一条船，戏就甭演了，而且台上又没有水，又怎能开船呢？以前我在上海看过有人演《打渔杀家》，真搁上了一条假船，并且是一条跑海用的番头船，船头上圈了两个大眼睛，样子很威风，还搭上一块跳板，但是船高水低，站在岸上的李俊老担着心思，不敢上船，萧恩在船上也不敢从容地踏着跳板来接李俊上船，两人试了几试，一探一退，把个跳板也弄得滑掉了，好不容易再搁好跳板，两人互相搀扶着勉强上了船，一上船，这位李俊还来了一个因人上船，船身不免一沉一浮，人也跟着一仰一俯的身段，可是台上没有水，光见人动船不动，逗得台下哄堂大笑，一个很合适的身段倒成了怪相了。这可是一味求真，结果反而弄假了。不光身段，就是有关角色的故事情节，也不能按照生活当中必然发生的过程原封不动地搬上舞台。作为小说，倒还可以原原本本有头有尾地叙述一番；作为戏剧，却只能择要取精，点到为止。例如演《杨家将》，头一场杨老令公也许还是个小孩，下一场就许带上了“黑三”，再一场就许换上了“白满”，两三个钟头的戏就能把他一生的历史演完，若

是完全按照生活的样儿来演，一天不断，也得演上几十年，成吗？

三、假里透真 合情合理

可是，舞台的真实不能用生活的尺寸去量，众所周知：舞台的真实乃是要合乎生活中的人情和事理，合情合理，这就真了。唱戏要勾得起观众的兴趣，倘使平平淡淡，“一道汤”，这样的戏还是甬演得好。人们劳累了一整天，很想到戏院子来歇歇脑筋，解解疲乏，好好休息会儿，准备明天能更好地工作，但一看戏比不看还累，这就是演员没有尽到唱戏的责任，所以要千方百计讲究艺术技巧和手法，不可依样画葫芦，把人们业已熟稔的生活搬到舞台上还原，不新鲜，走了味。但运用任何艺术手法和技巧，都必须合情合理，令人信服。否则，观众看了，脑子里会打架，老怀疑对不对。把观众原来打算要看戏的脑筋给搅乱了，这样的戏，手法再多，技巧再高，也同样勾不起观众的兴趣。举个例子，演《坐楼杀惜》，宋江一清早打乌龙院出来，走不了几步，发觉招文袋丢了，顿时心急如焚，赶紧回到阎惜姣的房中，翻褥掀被，东寻西找，越来越找不着，越找不着越发急，宋江抖袖，又搓掌，急得满头大汗，这时，场面也配合急急风的锣鼓点子，气氛显得很紧张，把台下勾得屏声息气，全神注视着剧情的发展。可是宋江急了一阵子，找了一阵子，还是没找着，心里倒渐渐定落下来了。胡子也不吹了，袖子也不抖了，他只是慢慢地坐下来，细细地想一想：“怎么弄的，丢在哪儿？先把头绪清理一下，别瞎着急。”尽管他脸上还挂着着急的样子，但由于他这样心一定，台上气氛也显得缓和下来，锣鼓节奏也配合着改成了慢的。可是，台下并没有松气，倒觉得宋江这时的沉着比刚才的着急越来越精采，因而更有兴趣地等待着宋江下一步要怎么办？这种由急到缓、由快到慢的表演程序就是艺术手法，比急急风一味急到底更有力量。因为这样安排，剧情的发展就不是直线上升，而是有波有澜，有起有伏，先是一阵急急风把台下的注意力骤然引起，等到观众对急急风快感到厌倦了，立即变化一下，给观众换一换口味，这样就恰当地把观众快要涣散的注意力勾回来了。这样一紧一松（并非松弛的松），有阳有阴，就一直把观众的精神抓得牢牢的。但更重要的是：这种艺术手法，正是从宋江的性格中找出来的，并且是合乎生活中的道理的。要是宋江一味忙乱慌急，搓手顿足，六神无主，进而索性不顾一切，大发雷霆，一鼓作气把阎惜姣杀死，这就把宋江演粗了，不像“及时雨”了。但是，如果不先来一阵急急风，不把宋江发觉失落招文袋后一时手足无措、焦急万分的神态刻画得淋漓尽致，而是不温不火，急又不急，尽指望阎惜姣把袋子交出来，这又不合这样的情况，宋江

丢失招文袋，干系重大，这有关梁山伯好汉和宋江自己生命的安危，宋江岂能不急。但宋江谁也没看到过，他丢失招文袋时究竟是怎样一种神态，且是不得而知，能说这种由急到缓的表演方法就真适用于当时宋江的情况吗？这里面就有生活的道理了。不只因为宋江是大家心目中早已熟悉的英雄，由于《水浒传》的描写，民间说唱家的传播，大家对宋江该是怎样一种性格已有了谱了。而且人们可以从自己的生活经历中鉴别出来，怎样的表演才是合情合理的。不是吗？人们丢了一支钢笔或者一块表，总不免要急一急，但不见得会急得如宋江那个样子，要是丢了机密文件呢？可就有点相仿了。也很可能急得搔头抓耳，东寻西找，但找来找去找不着，这时，只要是个神智清楚，敢于担当责任的人，也自然会像宋江那样把心定下来，不如冷静地回想一下，怎么会丢的？可能丢在哪儿？把头绪理一理，弄清楚了来龙去脉，再按线索去找。生活之中既然可能有这样类似的情况，根据这个道理，纵然谁也没有见过宋江，人们自然会相信台上宋江的举止是合乎情理，是真实的。演戏路子不一，各有巧妙不同，巧在哪里？妙在何处？巧在手法高明，弄假成真，妙在合情合理，令人信服。

四、深入角色 深入生活

这个合情合理乃是一，一者，基础也。练功有练功的基础，创造角色有创造角色的基础。基础一定要打好，所谓根不正，苗必歪，幼不学，老何为！正如写字要练好正楷，再学草字，草字才会写得好看。头一步走错了，二一步三一步准错，头一步走对了，基础有了，万丈高楼从地起，打出发，顺序而进，自然会得到成功。然则怎样才能打好基础呢？既然合情合理乃是创造角色的基础，因此，演员不但要熟悉人物和生活的外表，更要钻到角色的灵魂中去，生活的核心里去，努力揣摩和钻研。早先，科班老先生给学员讲戏，往往有一定的顺序，先不忙着教身段，“种地要耨，读书要讲，搞艺术要想”。先要学员静坐听讲，听什么呢？听老师讲故事。比方说《宋江杀惜》，先提宋江的家世；教《长坂坡》，得打赵云出世说起；学《薛刚反唐》，要打他扛木头的火头军爷爷开头。像说书似的，有头有尾，有声有色，全盘描绘一番。学员听完了故事，不但了解了剧情，而且对故事里的人物（戏中的角色）有了浓厚的兴趣。人物的出身、遭遇、作为，也弄明白了。这时，老师便进一步要你好好地动动脑子，默一默，想一想，分析分析人物的个性、思想、品局。比方说：赵子龙浑身是胆，但他胆大心细，既有作为，又不鲁莽，从来没打过败仗。这一分析，老师说：对了，有了谱了，但还不够，你不是学过周瑜、吕布的戏吗？刚好连

赵云三个都是武生（周瑜也有小生应功的）应功，都是穿白靠的，又都是三国时的名将，然而这三个角色主要不同之点在哪里呢？老师这一提：是呀！人物的影子已经印上脑子了。但还有点模糊，灵魂深处，还没摸着，非得再绞绞脑汁不可，这样一而再再而三的捉摸比较，人物逐渐明朗了，虽然他们三个人外表相仿，但周瑜骄、吕布贱，赵云却是不骄不馁、敢作敢当的好男儿。三个相近似的人物之间，原来有着很大的不同，这叫同中有异，异中有同，同中得异，方显异彩。人总是那个样子，有眉有目，会说话，会思想，会工作，但“一娘生九子，连娘十个性”。从来就没有两个人从内心到外表是完全一个样子的。表演人物不但要表出他们不同之处，更要表出同中的异处来。否则便成了“混浊难分鲢和鲤”，成了千人一面了。不过，要水清方见两般鱼，也并非一蹴即成，所谓画虎画皮难画骨，知人知面不知心。知心是一个艰苦的过程，像剥笋子一样，非把所有的外壳剥完，不会露出笋心来。既然从来没有两个人完全相像的，也就没有一定的方法，更没有现成的一劳永逸的方法。上面提到的只是老师如何想方设法引导学员把自己化到角色里面去，这是创造角色的一条正路。倘若不是穷根追底，苦苦探求，又怎能接触生活深处，度情知心。所以知心先要自己下苦心，从没有办法中想出办法来；一次找不着，二次再找，找多了，经验多了，角色的灵魂也就找着了。不光度情知心，要下苦心，究事明理，也是这样。路愈走愈远，理愈钻愈明。生活现象是复杂的，生活的道理也就不单调，为何同是人，此人是这般举动，别人又是那般举动，都有一定的道理。必须明察秋毫，仔细分辨。倘若走马看花，浮云探月，就可能指鹿为马，似是而非。表演一个简单的身段，送茶，按理来说，将茶盏递到客人手中也就行了，但仔细一研究，人物的举止品局不同，就得分个性，丫环送茶，拘泥于封建礼节，男女授受不亲，要斜身藏脸，表示羞涩（但不一定真羞涩）。孩童送茶，天真亲热，但不懂礼貌，把茶杯直凑到客人嘴边去。再进一步考察一下，丫环送茶给常来常往的女客人也表示羞涩，那就不对了。过去科班学戏，上戏馆下戏馆，路上走着，老师也管着你，不叫你闲着，要你留神观察来来往往的人是何等模样，何种神情，为何如此这般，回来弟兄们凑合捉摸和摹仿。为何老师这样注意训练学员随时留神生活里的形形色色，就是要从小培养起度情知心、究事明理的习惯。同时也是教导学员向生活学习，明白做人的道理。常言道：“不知冷暖，不识好歹。”好歹不分，私下品局不正，生活的道理都不懂，就谈不上把戏中的生活演对了。话得说回来，那会儿世道不同，穷人一辈子受苦受难，被人瞧不起的所谓戏子，不要说向生活学习，连自己也被生活的担子折磨得半死不活，哪有心思真正的从生活当中去找出艺术，所以在旧社会里

学艺，尽管老师会开门引路，自己也有斗争性，进步仍是非常缓慢的；现在可不同了，有了党的领导。只有党才真正爱惜艺术，给我们指出了光明的道路。要为工农兵服务，要向生活学习，而且为我们深入生活、提高艺术修养，创造了多么好的条件，因此百花盛开，蓓蕾怒放。艺坛盛况，远非解放前所可相比。但也要警惕，就怕生活好了，条件好了，自己一放松，懒散下来，能将就的将就，能讨巧的讨巧，不是真正的钻到生活的核心里去苦心钻研，扎根打底，步步提高，而是只知其一，不知其二，一瓶不满，半瓶晃荡。这样，艺术就得不到长进，更辜负了党的培养，那就太可惜了。这似乎是废话，但我想：多说说这样的废话，也会有好处的，对吗？

深入角色，深入生活，把基础打好，这只是头一步，怎样表演，还要揆情度理，合而归一，这个一是什么？就是把真（基础，包括功底、生活、思想）和美（艺术，包括文学、艺术和舞台的美术）糅合起来，一气贯通，浑然一体。这个一正是打前面那个一生出来的，一脉相通，合情合理，但又不完全是前面那个一，虽是一元复始，却是万象更新。因此，有了这个一，不但真了，而且美了。

五、知一归一得一

既然扯到一，索性再噜苏几句。说得广泛一点，一切都得打一开始，有了一，才有二，才有三，才有一切。不管画幅图画也好，写本小说也好，打个剧本也好，终归要打一开始。（即使开始不一定是成功的。）比方打剧本吧，头一个剧本没有写好，丢在字纸篓里了，而后再写了十个、百个剧本，最后一个写好了，成功了。但最后一个是打哪儿来的？不正是打那个丢在字纸篓里没用的头一个剧本上来的。也就是说：没有开始的努力，又怎么有后来的成功。失败为成功之母，所以头一个剧本尽管没有写好，却是宝贝，因为打头一个剧本上可以找出你最初写剧本的契机，可以找出失败的经验来，契机未失，经验有了，就可写好了。其次，一切固然要打一开始，但这一切又要合而归一。因为一生二，二生三……生到后来，终归要生出一个新的一来，比方生到一万吧，这一万不就是一个新的一。正如头一个剧本没有写好，写到后来，写好了。这写好了的终归是个剧本。又如一座高楼是一块块砖砌起来的。一件衣服是从一根根的线缝起来的。一切事物莫不都是这样打一开始，而后再合而归一，这才成为一切事物。这是一个通理，明白了，心明目明，一通百通，否则正如前辈们说的一句戏话：一通不通，黑咕隆咚。练功学戏莫不都合得上这个理，比方学枪把子吧，得打头一招学起，学会了千招万招，这是由少到多，这个头

一招很要紧，没有头一招，学不会千万招，这个千招万招也要紧，没有千招万招，光会一招，算得了什么枪法。但有了千招万招，多是多了，派用场时，难道把千招万招全使上？即使全使上，甭说容易乱做一堆，摆弄不开，倘若老是这千招万招，仍然单调得很，又算得了什么高明的枪法，因此，还要由多到少，要学会化，化多招为一招，化多招为这一套或那一套。这化出来的一招或这一套，或那一套，不但清爽不乱，而且包含了千招万招的功夫，包含了千招万招的方法。因此，单这一招就能显示出枪法的高明了。能够由多到少，也就能要少就少，要多就多，要什么枪法，有什么枪法，派什么用场，化什么枪法，随心所欲，变化无穷。赵子龙单枪匹马，大战长坂坡，七进七出，杀得曹兵人仰马翻。要是扮赵子龙的演员没有千招万招的功夫，光会一招，进也是这一招，出也是这一招，早就给曹兵打败了。要是会了千招万招，不会变化，七进七出老是这同样的千招万招，甭说早就给曹兵找出破绽了，而且把台下也看腻了。招数这么多，乱做一堆，一点精采也没有了。所以要会由多到少，要什么？化什么？迎战是迎战的枪法，冲杀是冲杀的枪法，上场是上场的枪法，下场是下场的枪法，随机应变，运用自如，这才能表现出赵子龙神出鬼没不可抵挡、并且时时顾着怀里的阿斗不叫他受伤的枪法来。没有本事，派不了用场，学了本事，烂在肚子里，不会创造，也是枉然。所以既要打一出发，由少到多，否则就会茫无所知，无从着手，又要由多到少，合而归一，否则就会安排不开，一无所获。也就是说：先要知一，再经过归一，才能得一。

六、借假演真

现在回过头来谈谈表演吧，只要有了基础，找着了一，怎样表演，也就是说，怎样归一，方法会有多种多样，在乎自己打一出发，努力去找。例如，拿设计身段来说，倘以合不合乎生活的样儿作为真假的标准，有些身段就非假不可，非假不真，非假不美。《三岔口》任堂惠上旅榻安眠的睡态是屈肘托头，半抬上身，同时面部和全身都面向观众，这是仿照卧虎式的睡相，真这样睡，累得慌，怎能入睡，但舞台上却用得着，不只是合乎舞台的美术，让观众清楚地看到任堂惠睡时，仍然露出那小心提防和英武不可侵犯的神情，更重要的是借用卧虎式这种威严大方的睡相来表现任堂惠这个睡时的英雄形象。这就叫借假演真。要是剧中人也和人们平常睡觉一样，四脚撩天，床上一摊，闭眼打呼，真是真了，可是姿态不美，而且把任堂惠的精神面貌都给睡跑了。上面说过：同中有异，异中有同，人们日常的行动举止，从

外表上看大体上差不多，仅仅把外表搬上舞台，站就是站，坐就是坐，表现不出人们站坐时的不同神态，就反而不真实了。在这种情况下，就不如采取画家写意的手法，突破生活的样子，创造能表现出同中之异的特殊身段来。这就比单纯模仿生活要妥当要高明了。为何戏曲表演往往借用飞禽走兽和生活景象中各种美妙的姿势来丰富舞蹈动作，正是要吸取诸如龙行虎步猫窜狗闪、鹰展翅、风搅雪、风摆荷叶、杨柳摆腰等等具有的特点，引人注目的姿势，来表现人物的神态，来美化身段。这方面，前辈艺术家为我们提供了许多宝贵的经验，开拓了广阔的道路。因此，我们尽可不必拘泥于生活的样儿，大胆脱俗。要力求神似，而不强求形似。当然，脱俗不能脱理，倘若以假乱真，就会假了，原来美的也成了不美的了。另外，要能脱俗，首先还是要多看、多学、多练、多得。只有眼界开了，学识深了，见闻广了，才能信手拈来，运用自如。假若抱残守缺，演来演去，老是那么几下子，莫说脱俗，连老底子也要给台下看穿了。原来就是那么几下子，既有看头。我自己也很喜欢向万物学习，四面八方寻找新的材料，运用在艺术上。《七擒孟获》里我用上了外国舞蹈动作，一出攻城的武戏里用上了撑竿跳高。只要合情合理，挖空心思，也不使表演落俗，必须让观众能看到新鲜的艺术，老觉得好看，这样标新立异，对自己来说，既是学习，也是提高。这出攻城的戏是这样表演的，台上安上两丈多高的城墙布景，城下八个盾牌兵，盾牌兵后面又有八个拿枪的兵，这后面八个又分成左面四个，右面四个。攻城的将领手执大纛，立于其中；当四击头一响，士兵们大喊“攻呀！”拿枪的八个兵一拥而上，翻着筋斗过去，登到盾牌兵的身上，再纵身上城，表示士兵们乘着云梯登城，而立于其中的将领则用手上的大纛杆往台板一拄，借旗杆的力量将身子凌空撑起，而后用拿顶的姿势落到城头上，把守城敌兵杀死，挥手招城下的兵将入城，这个撑竿凌空而起的身段，老师没有教过，打哪儿来的，就是向撑竿跳高学来的。这个撑竿跳高用来表示剧中人本领高强，奋身上城。既脱俗又合适，借用一下，又有何妨。总之，要平时留心观察寻找才有所体会，才能学起来一大片，用起来一条线。

七、半真半假

但这样是否说：不能模仿生活，方法也只有一种：借假演真，不，并非如此。有些身段根据人物剧情的需要，又非仿真（仿生活的样儿）不可，不仿真就假了。例如开门关门上船下船之类，虽是虚拟，但要逼真，演的愈逼真，愈有说服力，并

且也透出了演员仿真的美巧。(从这一点来说,也未尝不是一种脱俗,因为,有些生活的样儿,在舞台上难以表现得真实,你却能惟妙惟肖情景逼真地表演出来,这就不一般了。)但要注意的是:一、仿真也要讲究舞台的美,为何花旦开门要斜身绕步,为的好看。这个身段要是搁在生活里头倒许成了怪相了。所以仿真,只能逼真,不可全真,也不能全真。(因为,戏,本来就是假的。例如开门,舞台上就没有门,又怎能真开门。)二、怎样仿真,不只是由生活的样儿来决定,主要应由角色的思想性格和故事情节来决定。例如同是开门,孙玉姣开门拾镯,喜悦之中挂着羞涩,门儿开得轻一点;阎惜姣开门迎张三郎,喜悦之中挂着妖佻,门儿开得急一点。不能为了开门而开门,千人一面。同是划桨行船,《秋江》里的划船不同于《打渔杀家》里的划船,动作一般,就成了“一道汤”了。所以,同是仿真,该删的则删,该改的则改,不能生吞活剥。三、再进一步考究一下,怎样仿真,不但要由角色和剧情出发,还要照顾到舞台的标准。例如:看书写字,不免要低点头儿,这是生活,但在舞台上看书,你也低头,真是真了,可是不美,因为你看书是做给观众看的,你心里得有观众;要把头抬起来,让观众看清你看书的表情。但这样,美是美了,又脱离了生活。不真,怎么办?眼睛还得向下倾视书本(而且眼皮还要抬起,眼皮也跟着眼珠一下倾,就仍把眼珠也掩盖住了,观众还是看不见你的眼神,唱戏就是要斟酌这些细小地方)。抬头是假,看书是真,半真半假,真也真了,美也美了。舞台上一个眼神一个动作都得让观众看清楚,而舞台只有一面是朝观众,台下四面八方上下左右却都有观众,这就有了舞台的标准,或者说,舞台上一举一动往往有一定的规矩,不能乱来。例如《宝莲灯》里刘彦昌坐在当中,他的右厢是秋儿,左厢是夫人和沉香,刘彦昌伸手一指秋儿对夫人说:“夫人!你的儿子在那厢呢!”这个身段是踩着生活的路子做的,是仿真,但这一指有一指的规矩,先得把右手放在左胸前,而不是放在右胸前,这是一;再一反腕,这是二;还是打胸前拐一拐,这是三;再伸向秋儿,这是四。一个动作,四个过程,为何有这么多过程,为的是容易引起观众的注意,从左到右划一个弧形伸出去,让幅度大一些,幅度一大,台下四面八方的观众都可以看明白刘彦昌在干什么?所以,尽管有些个身段非仿真不可,但生活有生活的尺寸,舞台有舞台的标准,两者不可混淆。踩着生活的尺寸,合着舞台的标准,这就叫半真半假,真假结合。武松的亮相也是按照这个半真半假的道理设计的,这样比真的低起头来打虎要传神要美了。

当然,还要交代一下:不但仿真,舞台上任何身段都必须讲究舞台的标准,不管“一戳一站,一动一转,一走一看,一扭一转,一抬一闪,一坐一观,都要照顾

到四面八方，要叫人人爱看”。这也是学习舞蹈身段的基本功夫，为何演员一上台，有的显得大方，有的显得小气，有的压得住台，有的压不住台，往往与具备这种基本功夫的深浅是有很大关系的。

八、就真演真

还有，在舞台上也并非每一个角色自始至终都得拉腔作调，手舞足蹈，有时必要按照生活当中的在什么场合，人们有什么思想，就有什么表情的样儿来表现角色的内心活动。记得当年我改编《拿谢虎》，把采花淫贼改为草莽英雄，在设计谢虎别家这一场身段时，颇费周折。因为谢虎虽是个绿林英雄，但已隐居田园，并且谨遵师命，不与天霸为难，而黄天霸不但出卖绿林英雄，而且一心要拿谢虎，在一次偶遇之中，又把谢虎无辜的儿子杀死，这岂不令谢虎痛恨已极；这种痛恨之情，真是到了言语举动难以形容的地步。那么采用什么花哨的身段好呢？吹胡子瞪眼吗？来几圈甩发吗？或者跌一跌屁股坐子吗？这些似乎都浮浅了一些，都不合乎谢虎那种不得不如此的性格。想来想去，觉得用任何花哨的身段都不适宜，倒不如就按照和谢虎一般的草莽英雄经受同样遭遇之后可能产生的真实表情来表现，才显得真实。于是我就采用了闹中生定的方法，一听家人报告孩儿被天霸杀死，顿时如闷雷轰顶、万箭穿心，不禁目瞪口呆，肝肠欲裂，而后渐渐拿定主意，一不做，二不休，毁家灭产，寻天霸报仇雪恨。就是如此，没有什么特殊的身段。这样，似乎比甩发子跌毛，或者红脸瞪眼，大喊“天呀！”要更能体现谢虎当时的感情，符合他的英雄品局。闹中生定，在生活中可以见到。例如乐极生悲，悲极发笑，怒极反而沉默，恨极形同发呆……诸如此类，谢虎当时的感情就是如此。表演起来，要就真演真，发于内，形于外，出于自然，形成自然的身段，不能假装假做。但就真演真，并不省力。既要深深体会角色的感情，做到内外合一，任其自然，不可矫揉造作，但也要靠脸部有着深厚的基础功夫，才能把复杂的内心活动，通过眼神眉宇之间，如实地有层次地表达出来。怨恨气愤、喜笑欢乐、忧闷悲思、乐极生悲、恨极发呆，等等，要分得开，分得真。倘若怒也是瞪眼，恨也是瞪眼；喜也是哈哈，笑也是哈哈；忧也是皱眉，悲也是皱眉，那就会似是而非了。当然，这种闹中生定的方法，是否真正适合《谢虎别家》那一场，还值得研究。钟越敲越响，艺术越来越精。应该不断钻研，不断改进。我只是想借此说明，角色有各样的角色，感情有不同的感情，表现方法不能拘泥一格。就拿台上要不要实物来说吧，一般地说来，实物实景上台，

反而妨碍表演；但也不尽然，谢虎掏镖打黄天霸，没有真镖，虚晃一镖，必然大为减色，而且假了。早年我豢养了两只老鹰，天天训练这两只鹰和我对剑搏斗，练得有点谱了，因我生了病，家里人没有好好照料它们，一只气走了，另一只也让我三哥卖掉了。本来我想把和鹰搏斗搬上舞台，表演一个民族义士夜入皇宫行刺，皇宫里养着的两只老鹰从屋上飞下来和民族义士搏斗。显然，要是训练得百无一失，真鹰上台，必定很有看头了。

九、脱俗创新 大有可为

综上所述，设计身段，仿真也行，半真半假也行，夸张也行，实物上台也行，乃至别开生面，花样翻新也行，只要是打一出发，并且是为了合而归一，便都行。不是吗？打一点出发，横写也是一，直写也是一，弯弯曲曲拉直来也是一。一笔不离，包天括地也是一，打一出发，方法不一，结果都能达到一。戏曲舞台的奥妙也就在此。唱、做、念、打，样样俱全，既有规矩，又无拘束，各种方法，兼容并纳；可是表演起来却是一个圆的，天衣无缝，完美无缺，浑然一体，合情合理，这就给演员千变万化，脱俗创新，开拓了多么广阔的天地。小小的舞台上，正是大有可为，演员尽可不必墨守成规，作茧自缚。也只有努力创造变化，艺术才能发展提高。当然，万变不能离其宗（这宗也就是一）。从戏曲原有的章法出发，任凭你怎样千变万化，还是要回到原有的章法上来；戏曲就是戏曲，不是其他。例如，角色提袖一挡，说上几句词儿，就许表过了一场，这种以简就繁的表现手法，真是聪明的前辈艺术家的心血结晶，早已为人们所理解，所习惯。所以要细心体会，才可大胆创造。为此，必须在原有的传统基础上出发，创造发展，反过来又丰富提高原有的传统。这才是正确的做法。

以上说的，全是管见，作为抛砖引玉，希望大家批评指正。

（彭兆启记）

（原载 1962 年 1 月 4 日《人民日报》）

漫谈“戏剧观”

——在全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上的发言

佐 临（黄佐临）

我不会写戏，也从来没想过要写戏，参加这个座谈会本来只是以“观察员”身份出席的。会开了一个星期，发现所谈的问题都是和自己的工作有着密切的关系，就开始不那么客观了。

我该谈些什么呢？本来想谈谈，在一个导演的心目中，怎样才算是一个最理想的剧本，题目是对剧本的十大要求：

（一）主题明确。

（二）人物鲜明。

（三）矛盾冲突尖锐。

（四）结构严谨。

（五）戏剧性强烈。

（六）语言生动（既生活，又提炼，并含有动作性）。

（七）潜台词丰富（不是一就说一，二就说二，而是充满想象余地，令人寻味）。

（八）艺术思维完整、独特（有别于逻辑思维和形象思维，既有诗人的概括，又有艺术家的构思）。

（九）哲理性深高（不仅指一般的思想性，而是指时代的世界观、人生观，透过作家的心灵，挖到一定的深度）。

（十）戏剧观广阔。

实际上，这十大要求在座谈会上大部分已经得到了应有的重视，或许对最后两个问题，哲理性和戏剧观，注意得还不大够。关于哲理性，我认为这是我们戏剧创作中最缺乏的一面。像莎士比亚的《哈姆雷特》，歌德的《浮士德》，易卜生的《贝儿·昆特》之类哲理性那么深高的作品，在我们自己的剧本里，还找不出适当的例子；像《伊索》、《中锋在黎明时死去》的现代例子也是少见，尽管我们的优秀作品在其他八九个要求上是令人满意的。不过这个问题不仅是戏剧上的问题，它牵涉我

们整个文艺创作上的问题，所以我不准备谈，也没条件谈，但很希望有人来谈。有朝一日，这个问题得以解决，我们真正伟大的作品，无愧于我们伟大时代的作品才能涌现。

这里，我只想谈谈戏剧观问题。我们都知道，艺术工作者就是运用艺术手段将一定的世界观去影响生活，改变生活；而戏剧工作者就是运用戏剧手段将一定的世界观和一定的艺术观来达到这个目的。世界观、艺术观，在每个历史时期，每个阶级社会里，都有一定的局限性；但戏剧手段却是多种多样的。人类的戏剧史是一部冗长的、不断地寻求戏剧手段、戏剧真理的经验总结。好的经验必被保留，坏的经验必被淘汰。二千五百年话剧史中曾经出现过无数的戏剧手段，那就是说，每个历史时期都有人在舞台实践中寻求那个尽可能完美的形式去表现他的政治内容。古希腊有古希腊表现命运论的戏剧手段，当人们的意志和命运发生冲突时，戏剧家只得发明像“降神机”之类的舞台设备，使神灵从天而降，来解决当时没有其他方法解决的矛盾。有天使、魔鬼出现的中世纪宗教剧需要另外一套戏剧手段。莎士比亚必须借用一个拥有七个演区轮流使用的所谓“舞台空间多型运用法”，才能淋漓尽致地倾泻出文艺复兴时代人文主义充沛的思想感情。但十七世纪巴洛克（Baroque）君主专制、绝对主义只能依赖华而不实的罗可可（Rococo）的形式来宣传它的反动思想和贵族趣味。十八世纪后期浪漫主义戏剧（歌德之外，后继无人）只沉醉于个人灵魂的伟大，严重地脱离实际生活，堕落为公式主义、形式主义。如此等等，各个时代有各个不同的戏剧手段。另外，还有些极端片面的戏剧表现手法，如只要演员不要剧作家的意大利即兴喜剧；只要舞台设计不要演员的戈登·克雷戏剧学说（“为了拯救戏剧，须先让男女演员染上瘟疫，死尽丧绝；有他们存在，艺术是不可能的！”）；只要编剧不要任何其他，如俄罗斯剧作家苏洛戈夫在一九〇八年要求只用一个朗读者坐在舞台一隅，朗诵他的剧本，不需任何综合艺术，猜想大概是避免编导纠纷吧！这些都是些比较偏激的流派，不能算什么戏剧理论，或许更确切地说，只可以算是派而不流的做法和想法。不过派而不流也好，流而不派也好，久而久之，好的，被肯定的经验积累得越来越丰富，成为珍贵遗产，传流后代。这份遗产，当它系统化了，变成体系了，就形成戏剧观。

为了便于讨论，我想围绕三个决然不同的戏剧观来谈一谈，那就是：斯坦尼斯拉夫斯基戏剧观，梅兰芳戏剧观和民主德国戏剧家布莱希特戏剧观——目的是想找出他们的共同点和根本差别，探索一下三者之间相互影响，相互借鉴，推陈出新的作用，以便打开我们目前话剧创作只认定一种戏剧观的狭隘局面。

梅、斯、布都是现实主义大师，但三位艺人所运用的戏剧手段却各有巧妙不同。关于梅和斯，大家都很熟悉，不必多谈。对布莱希特，接触可能少一些，须要多费些篇幅。扼要地说，布莱希特戏剧理论的最基本特征是一种相信使演员和角色之间、观众和演员之间、观众和角色之间保持一定距离的戏剧学派。换言之，他不要演员和角色合而为一，也不要观众和演员合而为一，更不要观众和角色合而为一；演员、角色、观众的相互关系要保持一定的距离。布莱希特曾这样写道：“要演员完全变成他所表演的人物，这是一秒钟也不容许的事。”这和斯坦尼斯拉夫斯基“进入角色”的理论却迥然不同了。斯氏的学生萨多夫斯基不是说过，演员和角色之间要“连一根针也放不下”？保持距离的目的是要防止将剧场和舞台神秘化，成为一个变魔术的场所，起“如醉如痴，催眠作用的活动阵地”；防止演员用倾盆大雨的感情来刺激观众的感情，使观众以着了迷的状态进入剧中人物和规定情景。布莱希特之所以要防止这些，他之所以要运用一切艺术手段来破除迷醉幻觉，就是他生怕演员和观众都过于感情用事，从而失去理智，不能以一个冷静清醒的头脑去领会剧作家艺术家所要说的话，不能抱着一个批判的态度去感受剧本的思想性、哲理性，去探索事物的本质。换言之，如果演员或观众过于沉醉在剧情、人物感情之中，他们就不能够理智地以冷静、科学的头脑，去认识生活、认识现实，改造生活、改造现实。

有的人认为布莱希特反对演员运用情感，只主张用干巴巴、枯燥无味的理智去向观众说教。应该指出，实际上并非如此。他所反对的是以情感来迷人心窍，而他主张以理智去开人心窍。布莱希特的朋友著名评论家班特雷（E·Bentley）说得好：布莱希特是以心去想，以脑子去感受。布莱希特自己也曾这样写道：“用几句术语去阐述一下什么是史诗剧是不可能的，最根本的也许是史诗剧不激动观众的感情，而激动他的理智。”他又说：“在感情和理智的过程中，就产生了真正的感情，这就是我们所需要的。”按我个人的体会，他的意思就是指：理智、思想激动到一定强度则变成感情。艺术的感染力应该就在这个地方。表演艺术家不要受情感所支配，而要支配情感。这就是布莱希特所努力追求的：既要理性分析，又要感性的戏剧辩证法。

布莱希特的戏剧观是针对第一次世界大战后西欧资产阶级腐朽话剧而形成的。当时的话剧和当时所有文艺一样，都是颓废的，逃避现实的。“电影艺术和电影工业都同一步调，同一服务目的：企图使人这个动物的五个感官起搔痒的快感。”（美国电影史专家 T. 蓝姆赛）“导演一定要向催眠术家学习，将观众的意识、理智镇定下来，不给他任何机会去思考；方法就是：处处都无思想障碍，一切动作都应安排得那么自然，顺畅，绝对不要使观众有意识地发问或挑战。”（美国著名导演 A. 霍伯

金)这些话都证明资产阶级反动艺术观、戏剧观的特点:玩弄观众的感情,从下意识去征服他们,麻醉他们,使他们五体投地地拜倒于感情之下。布莱希特的戏剧观是和这些针锋相对的。颓废派戏剧观主张“把观众卷入事件中去,消耗他的精力,衰退他的行动意志”,布氏却主张“把观众变成观察家,唤醒他的毅力,主动性”;颓废派“要求演员触动观众的感情”,布氏“要求观众拿出主张,打定主意”。总之,当时资产阶级流行的反动的戏剧观企图麻痹人们的思想,削弱人们的斗志;而布莱希特的戏剧观却要求观众开动脑筋,激动理智,认识现实,改变现实。

那么说,布莱希特和资产阶级唯心唯美艺术肯定是对立的,但他和斯坦尼斯拉夫斯基是否对立呢?可以说,又对立又一致——在艺术观上大体是一致的,但在戏剧观上却是对立的。布和斯有许多相同之处,比如说,二者都是现实主义者,坚持反对自然主义。斯氏常常被人误认为自然主义者,但事实上他并不是。斯氏在《我的艺术生活》中这样写道:“特写记者,为了博取哄笑,肯定地说我们培养蚊虫、苍蝇、蟋蟀和其他昆虫……说我们强迫受过训练(斯氏体系训练!)的蟋蟀鸣叫,好在舞台上创造忠实于生活的气氛。”可见斯氏虽则主张将生活搬上舞台,但绝不是不经过加工,原封不动地搬上去。斯和布另一相同之处就是他们对形体动作的看法。布莱希特说:“演员必须为他的角色的感情找到一个外部的……动作,以便尽可能地随时展露内心的状态。有感情就必须流露出来,必须得到发泄,这样才能赋予形状和意义。”斯氏说:“人的形象——这就是他的行动的形象。在舞台上需要行动。行动,能动性——这就是表演艺术的基础。”“看不见的必须成为看得见的。”“我们这一派演员不仅要比其他各派的演员更多地注意产生体验过程的内部器官,而且要比他们更多地注意正确表达情感……的外部器官。”在这一问题上,不但斯、布二人观点相同,而我们戏曲的看法也是和他们一脉相承的。张德成老先生的一句名言——“情动于中而行于外”——就很概括地说明这点。

梅、斯、布三者的区别究竟何在?简单扼要地说,他们最根本的区别是:斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙,布莱希特要推翻这第四堵墙,而对于梅兰芳,这堵墙根本不存在,用不着推翻;因为我国戏曲传统从来就是“程式化”的,不主张在观众面前造成生活幻觉。在戏剧圈内,“第四堵墙”是个相当流行的术语,但我敢说,很少人追求它的来历,或充分地领会到它在戏剧理论中的含义和在舞台实践中的深远作用和影响。这个术语在世界话剧史上首次提出于一八八七年三月三十日,距今恰恰是七十五年。那天巴黎上演一台小戏,其中有根据左拉短篇改编的《雅克·达摩》(*Jacques Damour*)。这台戏演出于一个坐落在偏僻小巷、仅容三百四十三人的

小俱乐部里，但没想到它却成为戏剧史上划时代的事件，巴黎文艺界大部分权威人士，戏剧家、小说家、评论家，包括左拉本人，都阖第光临，从此发出了彻底改革话剧的号角，掀起一个运动，从根本上影响整个欧洲剧坛。在这之前，即十九世纪七八十年代里，西欧话剧的情况是糟糕，舞台上尽是些虚假、空洞、造作、陈旧，只有形式，没有内容，只讲情节，缺乏生活的作品；也即是左拉所说的：“昨日戏剧腐朽的废墟。”有一位著名的评论家梅里美（P·Mérimée）曾经将这时期的法国戏剧概括地、形象地归纳如下的公式：

兵——兵——兵，三声响。幕启。微笑——挫折——哭鼻子——搏斗：男主角断送了生命，女主角也呜呼哀哉。完。

为了突破这个陈腐公式，左拉和同代其他艺术家不约而同地大声疾呼，要“救救话剧”。怎样救呢？他们的口号是：“用科学来救！”左拉宣称：“时代的实验和科学精神将进入戏剧的领域。”但科学和艺术，在当时看来，完全是两桩事情，一个枯燥、冷酷，一个热情奔放，二者各不相融，风马牛不相及。英国诗人雪莱很惋惜地说：“去解剖一件艺术品就等于将一朵鲜花扔进坩埚里化验一样的徒劳无功。”但为什么要以科学救戏剧呢？那是因为科学是当时思想界、知识界的动力，任何一部门没有经过科学的、准确的考验，都不能成立。此外，法国资产阶级大革命、巴黎公社前后的广大群众对戏剧中所表现的帝王将相，个人灵魂等等大抵都不感兴趣，他们迫切要求一些反映自己现实斗争的戏、日常生活的戏。于是戏剧家们，在“要改变生活，必须先认识生活”的前提下，将生活搬上舞台，机械地、原封不动地搬上舞台。这就是所谓“科学”，其实只是自然科学，不是社会科学，更不是辩证唯物的科学。自然主义戏剧就是由此产生的。这派戏剧的主力是安图昂，法国“自由剧场”的创办人。另外一个剧作家让·柔琰是他的宣传大员，他在同日宣称：“演员必须表演得好像在自己家里生活一样，不要去理会他在观众中所激起的感情；他们鼓掌也好，反感也好，都不要管；舞台前面必须有一面第四堵墙，这堵墙对观众来说是透明的，对演员是不透明的。”这就是斯坦尼斯拉夫斯基所谓的“当众孤独”的原理。自从安图昂等人砌起了这堵墙，将观众隔绝以来，话剧面貌为之一变，出现了许多优秀作品，由自然主义发展到批判的现实主义，将资产阶级社会中的一切卑鄙、愚蠢、伪善，不可告人的肮脏勾当在舞台上暴露无遗；其中最出色的剧作家有易卜生、萧伯纳、霍普特曼、奥斯特洛夫斯基、契诃夫等十九世纪大师。中国话剧即是这一派戏剧全盛时期开始流传过来的。五六十年来，我们的话剧运动作用很大，成绩也很卓著。这都不在话下。已出版的《中国话剧运动五十年史料集》第一、二辑，就

是极有力的说明。

在这里，我想唤起同志们注意的是另外一个问题，那就是说，这个企图在舞台上造成生活幻觉的“第四堵墙”的表现方法仅仅是话剧许多表现方法中之一；在两千五百年话剧发展史中，它仅占了七十五年，而且即使在这七十五年内，戏剧工作者也并不是完全采用这个方法。但我国从事话剧的人，包括观众在内，似乎只认定这是话剧的唯一创作方法。这样就受尽束缚，被舞台框框所限制，严重地扼制住我们的创造力。为了解脱这些束缚、限制，布莱希特主张破除“第四堵墙”，破除生活幻觉。破除之后，拿什么来代替呢？布莱希特的法宝即是：间离效果。“间离效果”或“离情作用”，事实上即是“破除生活幻觉”的技巧，反对演员、角色、观众合而为一的技巧。布对斯氏体系有一段评语很能说明问题：“蜕变（即演员、角色合而为一，进入角色的意思）是一种最麻烦的玩意。斯坦尼斯拉夫斯基为它出了许多点子，甚至创造了整套体系，以便创造性的情绪在每场演出时产生，但演员不可能持久地进入角色；他很快地便枯竭了，然后他便开始模仿人物外在的一些特征、举止或音调，于是在观众面前所引起的效果便削弱到一种可怜的地步。”布莱希特接着又说：“这些困难，在一个中国戏曲演员身上是不会有，因为首先他否认这种蜕变的概念，而自始至终只限于‘引证’他所扮演的角色，可是他‘引证’得那么艺术啊！除了一两个喜剧演员之外，西方有哪个演员比得上梅兰芳，穿着日常西装，在一间挤满了专家和评论家的普通客厅里，不用化装，不用灯光，当众示范表演而能如此引人入胜？”

这段话是布莱希特二十五六年前写的。一九三五年梅先生第一次到苏联访问演出；布莱希特那时受希特勒迫害，正好在莫斯科避政治难。他看见了梅兰芳的表演艺术，不由分说，当然深深地着了迷，于一九三六年写了一篇《论中国戏曲与间离效果》的文章，狂赞梅兰芳和我国戏曲艺术，兴奋地指出他多年来所朦胧追求而尚没达到的，在梅兰芳却已经发展到极高度的艺术境界。可以说，梅先生的精湛表演深深影响了布莱希特戏剧观的形成，至少它起了画龙点睛的作用。他最欣赏的是梅先生的《杀家》，文章里作了细致的描绘，对梅的身段，特别是对桨的运用，尤为惊叹不已。

在这里，我联想起另外一件事：一九三五年前后，莫斯科同时上演了斯坦尼斯拉夫斯基导演的《奥赛罗》。从斯氏《奥赛罗》导演计划里，我们还记得他对威尼斯小船是怎样处理的：船下如何装小轮子，小轮子上必须妥善地装上一层厚橡皮，使船能平稳地滑动……如何向歌剧《飞行的荷兰人》中两艘大船借鉴，用十二个人推

动船身，又用风扇吹动麻布口袋，激起浪花……又如何对细节作了指示：船夫所用的橹是锡做的，空心的，在橹的空心里灌上水——摇橹时里面的水便会动荡，发出典型威尼斯的冲击的水声。《奥赛罗》小船的处理就是企图在舞台上造成“生活幻觉”的戏剧观，而《杀家》却采用了“破除生活幻觉”的戏剧观。面临这两个决然不同的戏剧观，布莱希特当然有所选择。《杀家》中的桨，还是《奥赛罗》中的橹，哪一个更艺术一些，就不难断定了。

应该指出，这样提法并没有贬低斯氏体系的意思。斯氏对梅先生的表演也是敬佩的，认为中国戏曲艺术是“有规则的自由行动”。同时，梅先生的表演也并非完全是外部技巧，他对内在创作活动的重视是人所共知的，没有必要在此赘言。我听说有这样一段故事：京剧某著名女演员曾拜梅兰芳为师，学会了一出《洛神》，演出后大家颇为赞赏，一致承认学得很像，梅先生的一举一动，一腔一调，没有一样不模仿得惟妙惟肖；某一位评论家指出，只有一个地方没有学到家，那就是：她的洛神还差点“仙气”。听到这意见，我们这位刻苦钻研的女演员着了急，到处寻师访友，请教人家这“仙气”该如何取得。有一天，有一位高明的行家对她的苦闷一语道破：“梅先生演的是洛神，您演的是梅先生！”于是，这位女演员恍然大悟。由此可知，内在的创作，而不是外部的标志，才是梅兰芳表演艺术的精神实质。

以上所谈的主要是要说明梅、斯、布三位大师既一致又对立的辩证关系，事实上，即是艺术观上的一致，戏剧观上的对立。我们可以从一个相反的角度来思考这个问题。有些戏曲改革工作者因为对戏剧观问题注意不够，常常将话剧的戏剧观强加于戏曲的戏剧观之上，造成不协调的结果。关于这个问题，阿甲同志有段话很精彩：

这些人（指戏改工作者）有意无意地采取自然主义的方法或话剧的方法来评论戏曲表演艺术的真实或不真实，依据这个尺度去衡量传统的表现手法，一经遇到他们所不能解释的东西，不怪自己不懂，反认为这都是脱离生活的东西，也就认为应该打破，应该取消的东西；他们往往支解割裂地向艺人们提出每个舞蹈动作（如云手、卧鱼、鹞子翻身、踢腿、搓步等），要求按照生活的真实还出它的娘家来，不然就证明这些程式都是形式主义的东西。老艺人经不起三盘两问，只好低头认错，从此对后辈再也不教技巧了，怕犯误人子弟的错误。演员在舞台上也不敢放开演戏了，一向装龙像龙，装虎像虎的演员，现在在台上手足无措，茫然若失，因为怕犯形式主义的错误。

……“打背躬”似是而非，向观众不敢正视。举动节奏含糊，静止不讲塑形；表情一副愁眉苦脸，身段老是缩手缩脚。……据了解，这是在舞台上力求生活真实，拼命酝酿内心活动，努力打破程式的结果。……

阿甲同志这段话反映了话剧狭隘的戏剧观不但束缚了我们自己，而且还束缚了我们某些戏曲工作者。有些领导同志不爱看话剧，因为它太像生活。戏剧家应该深入生活，但那不等于说，他该把生活原封不动地、依样画葫芦地搬上舞台。毛主席要求艺术“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”。毛主席这个要求和他所提出的其他要求一样，是有群众基础的。我们话剧队下乡演出不是时常遇到这样一种情况么：幕已经开了，但老百姓还待在外面乘凉，抽烟或聊天；请他们进去，他们说：“不忙，还没开锣呐，人家还在台上闲扯淡呐！”

归纳起来说，两千五百年话剧曾经出现无数的戏剧手段，但概括地看，可以说共有两种戏剧观：造成生活幻觉的戏剧观和破除生活幻觉的戏剧观；或者说，写实的戏剧观和写意的戏剧观；还有就是，写实写意混合的戏剧观。纯写实的戏剧观只有七十五年历史，而产生这戏剧观的自然主义戏剧可以说早已完成了它的历史任务，寿终正寝，但我们中国话剧创作好像还受这个戏剧观的残余所约束，认为这是话剧唯一的表现方法。突破一下我们狭隘戏剧观，从我们祖国“江山如此多娇”的澎湃气势出发，放胆尝试多种多样的戏剧手段，创造民族的演剧体系，该是繁荣话剧创作的一个重要课题。

以上所谈的可能更多地涉及话剧演出上的问题。戏剧观问题应用到编剧上该是怎样的呢？剧本、剧本，一剧之本。如果一个剧本是以写实戏剧观写的，我们就很难以写意的戏剧观去演出，否则就不免要发生编导纠纷。但我国传统戏曲编剧法和我国戏曲演出的戏剧手段一样，是多么巧妙啊！举一个浅显例子来说，一段“自报家门”常常比整一幕话剧交代得还要简明有力；一个“背躬”可以暴露出多少的内心活动！放着这些还有许许多多其他的优越手段，我们的剧作家不去取胜，借鉴，而偏偏甘愿受写实戏剧观所限制，这实在是不可理解的事。

恰恰相反，布莱希特写戏时却常常采用我们戏曲的编剧技巧。比如，在他的许多编剧技巧中有一条叫“引文”技巧，即是让演员引证角色的话的技巧，像评弹艺人那样，忽而进入角色，忽而跳出角色，以艺人身份发表一些评语、感想，忽进忽出，若即若离，大大有助于剧情的进展，人物内心的刻划，作者主观意图的阐述，

等等。布莱希特这种做法已经在他的戏剧论文集《街景》中提到理论高度，成为“史诗剧”的重要特点之一。该论文的大意是：一个街头场面可以作为史诗剧的基本模特儿。以一件在街头随时可能发生的任何事故为例，比如说，出了交通事故，汽车撞伤了人，一个见证人正在告诉周围的群众事情的经过。群众中可能没有亲眼看见事故发生，即使看见了，也是从不同角度看见的。主要的是这个叙述事故的见证人应该将当事人（司机和受伤人）的行为传达给群众，让群众自己断定谁对谁错。当然这里面也要有见证人自己的主观观点和立场。若是这事故发生在柏林，司机是美国人，由西柏林驾驶过来，受伤人是个东柏林的工人，而见证人又是个德意志民主共和国的公民……那么事情就复杂了，戏剧性就强烈了。但见证人的叙述，他的史诗，仅是重复或再现所发生的事故，他并没有试图说他即是司机或受伤人，或任何当事人；他也没有假装他所表演的即是事件本身，而明明白白，坦坦率率地告诉群众他所作所为的目的只是为了将事情的经过搞清楚，好达到一个公正的裁判。见证人并不专门传达感情，主要地他要讲明情况，摆事实，说道理，追究责任，目的是得到社会干预。可以说，布莱希特的编剧原则是：先由动作出发，然后塑造人物性格，不是先有人物性格再找动作，体现性格。

布莱希特另外有一个独特编剧技巧，即他命名为“日常生活历史化”的技巧。他说：“历史事件只发生一次，一去不复返。某一特定时代有某一特定特征，当代的事物也有当代的特征。特定历史条件下就产生特定的时代特征和人物特征。”这种说法，实质上即是恩格斯所说的“典型环境中的典型性格”的意思。“主要的人物事实上代表了一定的阶级和倾向，因而也代表了当时一定的思想。他们行动的动机不是从琐碎的个人欲望里，而是从那把他们浮在上面的历史潮流里汲取来的。”（恩格斯致拉萨尔的信）布莱希特所反映的现代生活斗争的剧本，如他的《第三帝国下的恐惧和痛苦》，就是从“浮在上面的历史潮流里汲取来的”。他认为，由于历史的发展，我们对上一辈的行为有一定的距离，因有距离，我们便可以抱客观态度，冷静地去对待它。戏剧工作者（编、导、演员）对今天的事件和行为，也应保持距离，正像历史家对过去事件和行为存在有距离一样。“反之视今，犹今之视昔。”戏剧该是斗争生活在历史发展过程中，接连不断的形象性总结，通过总结，吸取经验，提高认识，使人类历史又前进一步。“日常生活历史化”的含意即是：让不断前进，不断变化的生活，用艺术手段，暂时作一瞬间的停顿，好让我们回过头来，冷静地思考……人们成天滚在庸庸碌碌，日常生活里，剧场该是个很好的场所，将我们含糊不清的思想，整理一下，清醒头脑。另一个德国戏剧家赫布尔曾说：“戏剧是生活中

唯一的可能的停顿。”也即是布莱希特所说的：“上一时代的事件是下一代时代批判的对象。”

如此看来，我们如果把现代戏也按历史剧一样的写，一样的演，那么观众就会觉得：他今天的处境和行为原来也是一种并非寻常的处境和行为，而是一个特殊的、在一定规定环境中所发生的现象；批判即由此开始。一般地说，当前和周围的事物、人物在我们眼中是很自然的，因而我们对这些事件和人物已习以为常，可能还熟视无睹。布莱希特主张用艺术手段将这些熟视无睹的人和事突出出来。他指出：在科学方面，人们已经细致地建立起一套对习以为常的，从不提出疑问的事物进行追究的技巧。在艺术方面，我们没有理由不采用这种非常有用的态度。“日常生活历史化”技巧是个值得我们研究的技巧。如果我们把它和毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中一段话联系起来推敲，就更会得益不浅：

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。例如一方面是人们受饿、受冻、受压迫，一方面是人剥削人、人压迫人，这个事实到处存在着，人们也看得很平淡；文艺就把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品，就能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。

今天我在这里对布莱希特可能谈得多了一些，但必须声明我并非布氏的信徒；并且我对这位戏剧家，虽则不至于“一无所知”，但确实知道的太少。我无非是希望借重他来说明一下不同的戏剧观对我们解决创作形式的多种多样这个问题上有所帮助。戏剧观的改变不是容易的，习惯势力很难推翻。我们必须把眼光放远些，放广阔些，遵循毛主席给我们所指出的文艺发展道路，勇于突破我们的狭窄观点，勇于发明创造，这样我们的话剧才能丰富多彩、活跃、繁荣。

（原载《文汇报》。本报发表时，作者略有修改。）

（载于1962年4月25日《人民日报》）

戏剧语言

——在话剧、歌剧创作座谈会上的发言

老 舍

这次我来参加会议，实在是为向青年剧作家们学习。这并不是说，我不愿意向老剧作家们学习。事实是这样：对老剧作家们和他们的作品，我已略知一二，得到过教益与启发；今后还应当继续向他们学习。对青年剧作家呢，或相识较晚，或请益乏缘，理应乘此机会取经学艺。是呀，近几年来剧坛上主要是仗着他们的努力而活跃，深入工农兵生活的多半是他们，接触创作问题较多的也是他们。不向他们学习，便不易摸清问题所在，也就难以学到解决问题的办法。是的，我是抱着这种学习热情而来的。那么，叫我也作个报告，我就不能不感到惶恐！不过，礼尚往来，不容推却。好吧，既来取经，理应献曝，就谈一谈戏剧语言上的一知半解吧。

我没有入过大学，文化水平不高，对经典文学没有作过有系统的钻研。因此，执笔为文，我无从作到出经入史，典雅富丽。可是，我也有一个长处：我的爱好是多方面的。因为我知道自己学疏才浅，所以我要学习旧体诗歌，也要学习鼓词。我没有什么成见，不偏重这个，轻视那个。这与其说是学习方法问题，还不如说是学习态度问题。心中若先有成见，只要这个，不要那个，便把学习的范围缩小，也许是一种损失。

我没有诗才，既没有写成惊人的诗歌，也没有生产过出色的鼓词。可是，诗歌的格律限制叫我懂了一些造句遣词应如何严谨。这就大有助于我在写散文的时候也试求精简，不厌推敲。我没有写出好的诗歌，可是学会一点把写诗的方法运用到写散文中来。我不是为学诗而学诗。我把学诗看成文字练习的一种基本功夫。习写散文，文字须在我脑中转一个圈儿或几个圈儿；习写诗歌，每个字都须转十个圈儿或几十个圈儿。并不因为多转圈儿就生产绝妙好诗，但是学会多转圈儿的确有好处。一位文人起码应当学会脑子多转圈儿。习惯了脑子多转圈儿，笔下便会精致一些。

习写鼓词，也给我不少好处。鼓词既有韵语的形式限制，在文字上又须雅俗共赏，文俚结合。白话的散文并不排斥文言中的用语，但必须巧为运用。善于结合，

天衣无缝。习写鼓词，会教给我们这种善于结合的方法。习写戏曲的唱词，也有同样的益处。

我也习写相声。一段出色的相声须至少写两三个月。我没有那么多的时间。因此，我没有写出过一段反复加工，值得保留下来的相声。但是，作为语言运用的练习，这给了我不少好处。相声的语言非极精练、极生动不可。它的每一句都须起承前启后的作用，以便发生前后呼应的效果。不这样，便会前言不搭后语，枝冗啰唆，不能成为相声。写别的文章，可以从容不迫地叙述，到适当的地方拿出一二警句，振动全段，画龙点睛。相声不满足于此。它是遍体长满了大大小小眼睛的龙，要求每一句都有些风趣。这样，尽管我没写出过完美的相声段子，我可是得到一个写文章的好方法：句句要打埋伏。这就是说：我要求自己用字造句都眼观六路，耳听八方，不单纯地、孤立地去用一字、造一句，而是力求前呼后应，血脉流通，字与字，句与句全挂上钩，如下棋之布子。这样，我就能写得比较简练。意思贯串，前后呼应，就能说的少，而包括的多。这样，前面所说的，是为后面打埋伏，到时候就必有效果，使人发笑。是的，写相声的时候，往往是先想好一个包袱，而用一些话把它引出来，这就是好比先有了第五句，而后去想前四句，巧妙地把第五句逗出来。这样写，前后便必定联贯，叫人家到什么时候发笑，就得发笑。写相声，说笑话，以至写喜剧，都用得着这个办法。先想好包袱，而后设法用几句话把它引逗出来，便能有效果。反之，先把底亮了出来，而后再解释：您听明白没有？这句非常可笑啊！怎么？您不笑？好吧，我再给您细讲讲！恐怕呀，越讲越不会招笑了！喜剧不就是相声，但在语言的运用上不无相通之处。

明白了作文要前呼后应，脉络相通，才不厌修改，不怕删减。狠心地修改、删减，正是为叫部分服从全体。假若有那么一句，单独地看起来非常精美，而对全段并没有什么好处，我们就该删掉它，切莫心疼。我自己是有这个狠心的。倒是有时候因朋友的劝阻，而耳软起来，把删去的又添上，费不少的事叫上下贯串，结果还是不大妥当。与其这样，还不如干脆删去！

我并非在这里推销旧体诗、鼓词，或相声。我是想说明一个问题：语言练习不专仗着写剧本或某一种文体，而是需要全面学习。在写戏写小说之外，还须练基本功，诗词歌赋都拿得起来。郭老、田汉老的散文好，诗歌好，所以戏剧台词也好。他们的基本功结实，所以在语言文字上无往不利。相反的，某剧作家或小说家，既富生活经验，又有创作天才，可是缺乏语言的基本功，他的作品便只能在内容上充实，而在表达上缺少文艺性，不能情文并茂，使人爱不释手。优秀的文学作品必须

是内容既充实，语言又精美，缺一不可。缺乏基本功的，理应设法补课。

说到这里，我必须郑重声明：我不提倡专考究语言，而允许言之无物。“夫天地者宇宙之乾坤”之类的语言，不论怎么说，也是废话！

我们须从两方面来看问题：一方面是，近几年来，我们似乎有些不大重视文学语言的偏向，力求思想正确，而默认语言可以差不多就行。这不大妥当。高深的思想与精辟的语言应当是互为表里，相得益彰的。假若我们把关汉卿与曹雪芹的语言都扔掉，我们还怎么去了解他们呢？在文学作品里，思想内容与语言是血之与肉，分割不开的。没有高度的语言艺术，表达不出高深的思想。

在另一方面，过于偏重语言，以至专以语言支持作品，也是不对的。我自己就往往犯这个毛病，特别是在写喜剧的时候。这是因为我的生活经验贫乏，不能不求救于语言，而作品势必轻飘飘的，有时候不过是游戏文章而已。不错，写写游戏文章，乃至编写灯谜与诗钟，也是一种语言练习；不过，把喜剧的分量减轻到只有笔墨，全无内容，便是个很大的偏差。我应当在新的生活方面去补课。轻视语言，正如轻视思想内容，都是不对的。

这样交代清楚，我才敢往下说，而不至于心中老藏着个小鬼了。

我没有写出过出色的小说，但是我写过小说。这对于我创造（请原谅我的言过其实！）戏剧中的人物大有帮助。从写小说的经验中，我得到两条有用的办法：第一是作者的眼睛要老盯住书中人物，不因事而忘了人；事无大小，都是为人物服务的。第二是到了适当的地方必须叫人物开口说话；对话是人物性格最有力的说明书。

我把这两条办法运用到剧本写作中来。当然，小说与剧本有不同之处：在小说中，介绍人物比较方便，可以从服装、面貌、职业、阶级各方面描写。戏剧无此方便。假若小说中人物可以逐渐渲染烘托，戏剧中的人物就一出来已经打扮停妥，五官俱全，用不着再介绍。我们的任务是要看住他。这一点却与写小说相同，从始至终，不许人物离开我们的眼睛，包括他不在台上的时候。能够紧紧地盯住人物，我们便不会受情节的引诱，而忘了主持情节的人。故事重情节；小说与戏剧既要故事，更重人物。

前面提到，在小说中，应在适当的时机利用对话，揭示人物性格。这是作者一边叙述，一边加上人物的对话，双管齐下，容易叫好。剧本通体是对话，没有作者插口的地方。这就比写小说多些困难了。假若小说家须老盯住人物，使人物的性格越来越鲜明，剧作者则须在人物头一次开口，便显出他的性格来。这很不容易。剧作者必须知道他的人物的全部生活，才能三言五语便使人物站立起来，闻其声，知

其人。不错，小说家在动笔之前也顶好是已知人物的全貌，但是，既是小说，作者总可以从容叙述，前面没写足，后面可再补充。戏剧的篇幅既较短，而且要在短短的表演时间内看出人物的发展，故不能不在人物一露面便性格鲜明，以便给他留有发展的余地。假若一个人物出现了好大半天还没有确定不移的性格，他可怎么发展、变化呢？有的人物须隐藏起真面貌，说假话。这很不易写。我们似乎应当适时地给他机会，叫他说出庐山真面目来，否则很容易始终被情节所驱使，而看不清他是何许人也。在以情节见胜的剧本里，往往有此毛病。

我们几乎无从避免借着对话说明问题或交代情节。可是，正是这种地方，我们才应设尽方法写好对话，使说明与交代具有足以表现人物性格的能力。这个人物必须有这个独特的说明问题与交代情节的办法与说法。这样，尽管他说的是“今天天气，哈哈哈”，也能开口就响，说明他的性格。根据剧情，他说的虽是一时一地的话，我们可是从他的生活全貌考虑这点话的。在《茶馆》的第一幕里，我一下子介绍出二十几个人。这一幕并不长，不许每个人说很多的话。可是据说在上演时，这一幕的效果相当好。相反地，在我的最失败的戏《青年突击队》里，我叫男女工人都说了不少的话，可是似乎一共没有几句足以感动听众的。人物都说了不少话，听众可是没见到一个工人。原因所在，就是我的确认识《茶馆》里的那些人，好像我给他们都批过“八字儿”与婚书，还知道他们的家谱。因此，他们在《茶馆》里那几十分钟里听说的那几句话都是从生命与生活的根源流出来的。反之，在《青年突击队》里，人物所说的差不多都是我临时在工地上借来的，我并没给他们批过“八字儿”。那些话只是话，没有生命的话，没有性格的话。以这种话拼凑成的话剧大概是“话锯”——话是由于木头上锯下来的，而后用以锯听众的耳朵！听众是聪明而和善的，在听到我由工地上借来的话语便轻声地说：老舍有两下子，准到工地去过两三次！是的，正因为是借来的语言，我们才越爱卖弄它们，结果呢，我们的作品就肉少而香菜、胡椒等等很多。孤立地去搜集语言分明是不大妥当的。这样得到的语言里，不可避免地包含着一些杂质，若不加以提炼，一定有害于语言的纯洁。文字的口语化不等于怎么听来的就怎么使，用不着再加工。

对话不能性格化，人物便变成剧作者的广播员。萧伯纳就是突出的一例。

那么，萧伯纳为什么还成为一代名家呢？这使我们更看清楚语言的重要性。以我个人来说，我是喜爱有人物、有性格化语言的剧作的。虽然如此，我可也无法否认萧伯纳的语言的魅力。不错，他的人物似乎是他的化身，都替他传播他的见解。可是，每个人物口中都是那么喜怒笑骂皆成文章，就使我无法不因佩服萧伯纳而也

承认他的化身的存在了。不管我们赞成他的意见与否，我们几乎无法否认他的才华。我们不一定看重他的哲理，但是不能不佩服他的说法。一般地说来，我们的戏剧中的语言似乎有些平庸，仿佛不敢露出我们的才华。我们的语言往往既少含蓄，又无锋芒。

为什么少含蓄呢？据我看，也许有两个原因吧：第一，我们不用写诗的态度来写剧本的对话。莎士比亚是善于塑造人物的。可是，他写的是诗。他的确使人物按照自己的性格去说话，可是那些诗的对话总是莎士比亚写出来的。在日常生活中，那些人物并不出口成章，一天到晚老吟诗。莎士比亚是依据人物的性格，使他们说出提炼过的语言，呕尽心血的诗句。直到今天，英国人写文章、说话，还常常引用莎士比亚的名言妙语。我们写出不少的相当好的剧本，可惜没有留下多少足以传诵的名句。我们不必勉强去写诗剧（当然，试一试也没有什么坏处），可是应以写诗的态度去写对话。我们的剧本往往是结结实实，而看起来缺少些空灵之感，叫人觉得好像是逛了北海公园，而没有看见那矗立晴空的黑塔。这与剧情、导演、演员都有关系，可是语言缺乏诗意恐怕也是原因之一。带有诗意的语言能够给听众以弦外之音，好像给舞台上留出一些空隙，耐人寻味。戏曲中的开打，若始终打的风雨不透，而没有美妙的亮相儿，便见不出武松或穆桂英的气概与风度。亮相儿时演员立定不动。这个静止给舞台上一些空隙，使听众更深刻地看到英雄形象。我想，话剧对话在一定的時候能够提出惊人的词句，也会发生亮相儿的效果，使听众深思默虑，想到些舞台以外的东西。我管这个叫“空灵”，不知妥当与否。

缺少含蓄的第二个原因，恐怕是我们以为人民的语言必是直言无隐，一泄无余的。不错，人民的语言若是和学生腔比一比，的确是干脆嘹亮，不别别扭扭。可是，我们还没忘记在五八年“大跃进”中，人民写的那些民歌吧？那也是人民的语言，可并不只是干脆直爽。那些语言里有很高的想象与诗情画意。那些民歌使我们的一些诗人吓了一跳，而且愿意向它们学习。可惜，戏剧语言却似乎没有受到多少影响，即使受了些影响，也只在干脆痛快这一方面，而没有充分注意到人民的想象力与诗才如何丰富，从而使戏剧语言提高一步，不只纪录人民的语言，而且要创造性地运用。

所谓锋芒，即是显露才华。在我们的剧本中，我们似乎只求平平妥妥，不敢出奇制胜。我们只求说的对，而不要求说的既正确又精采。这若是因为我们的本领不够，我们就应该下苦功夫，使自己得心应手，能够以精辟的语言道出湛深的思想和真挚深厚的感情。若是因为有什么顾虑呢，我们便该去多读毛主席的诗词与散文。

看，毛主席的文笔何等光彩，何等豪迈，真是光芒万丈，横扫千军！我们为什么不向毛主席学呢？怕有人说我们锋芒太外露吗？我们应当告诉他：剧本是文学作品，它的语言应当铿锵作金石声。写剧本不是打报告。毛主席说：“数风流人物，还看今朝。”风流人物怎可以语言乏味，不见才华与智慧呢？是的，的确有人对我说过：“老哥，你的语言太夸张了，一般人不那样说话。”是呀，一般人可也并不写喜剧！剧本的语言应是语言的精华，不是日常生活中你二言我一语的录音。一点不错，我们应当学习人民的语言，没有一位语言艺术大师是脱离群众的。但是，我们知道，也没有一位这样的大师只纪录人民语言，而不给它加工的。

朋友们，我们多么幸福，能够作毛泽东时代的剧作家！我们有责任提高语言，以今日的关汉卿、王实甫自许，精惊八极，心游万仞，使语言艺术发出异彩！

我们缺乏喜剧。也和别种剧作一样，喜剧并不专靠着语言支持。可也不能想象，没有精采的语言，而能成为优秀的喜剧。据我个人的体会，逗笑的语言已不易写，既逗笑而又“有味儿”就更难了。

亲切充实会使语言有些味道。在适当的地方利用一二歇后语或谚语，能够发生亲切之感。但是，这是利用现成的话，用的过多就反而可厌。我们应当向评书与相声学习，不是学习它们的现成的话，而是学习它们的深入生活，无所不知的办法。在评书和相声里，状物绘声无不力求细致。艺人们知道的事情真多。多知多懂，语汇自然丰富，说起来便丝丝入扣，使人感到亲切充实。我们写的喜剧，往往是搭起个不错的架子，而没有足够的语言把它充实起来，叫人一看就看出我们的生活知识不多，语汇贫乏。别人没看到的，我们看到了，一说就会引人入胜。可是，事实上，我们看到的实在太少。于是，我们就不能不以泛泛的语言，勉强逗笑，效果定难圆满。我们必须扩大生活体验的范围，三教九流，五行八作，无所不知，像评书及相声演员那样，我们才能够应付裕如，有什么情节，就有什么语言来支持。没有一套现成的喜剧语言在图书馆里存放着，等待我们去借阅。喜剧作者自己须有极其渊博的生活知识，创造自己的喜剧语言。我们写的是一时一地的一件事，我们的语言资料却须从各方面得来，上至绸缎，下至葱蒜，包罗万象。当然，写别的戏也须有此准备，不过喜剧特别要如此。假若别种剧的语言像单响的爆竹，喜剧的语言就必须是双响的“二踢脚”，地上响过，又飞起来响入云霄。作者的想象必须能将山南联系到海北，才能出语惊人。生活知识不丰富，便很难运用想象。没有想象，语言都趴伏在地，老老实实，死死板板，恐怕难以发生喜剧效果。

喜剧的语言必须有味道，令人越咂摸越有意思，越有趣。这样的语言在我们的

喜剧中似乎还不很多。我们须再加一把力！怎么才能味道呢？我回答不出。我自己就还没写出这样的语言来。我只能在这里说说我的一些想法，不知有用处没有。我们应当设想自己是个哲学家，尽我们的思想水平之所能及，去思索我们的话语。聪明俏皮的话不是俯拾即是的，我们要苦心焦思把它们想出来。得到一句有些道理的话，而不俏皮漂亮，就须从新想过，如何使之深入浅出。作到了深入浅出，才能够既容易得到笑的效果，而又耐人寻味。喜剧语言之难，就难在这里。我们先设想自己是哲学家，而后还得变成幽默的语言艺术家，我们才能够找到有味道的喜剧语言——想得深而说得俏。想得不深，则语言泛泛，可有可无。想得深而说得不俏，则语言笨拙，无从得到幽默与讽刺的效果。喜剧的语言若是钢，这个钢便是由含有哲理、幽默与讽刺的才能等等的铁提炼出来的。

在京戏里，有不少丑角的小戏。其中有一部分只能叫作闹戏。不能算作喜剧。这些闹戏里的语言往往是起哄瞎吵，分明是为招笑而招笑。因此，这些戏能够引起哄堂大笑，可是笑完就完，没有回味。在我自己写的喜剧里，虽然在语言上也许比那些闹戏文明一些，可是也常常犯为招笑而招笑的毛病。我知道滑稽幽默不应是目的，可是因为思想的贫乏，不能不乱耍贫嘴，往往使人生厌。我们要避免为招笑而招笑，而以幽默的哲人与艺术家自期，在谈笑之中，道出深刻的道理，叫幽默的语言发出智慧与真理的火花来。这很不容易作到，但是取法乎上，还怕仅得其中，难道我们还该甘居下游吗？

语言，特别在喜剧里，是不大容易调动的。语言的来历不同，就给我们带来不少麻烦。从地域上说，一句山东的俏皮话，山西人听了也许根本不懂。从时间上说，二十年前的一段相声，今天已经不那么招笑了，因为那些曾经流行一时的话已经死去。从行业上说，某一句话会叫木匠师傅哈哈大笑，而厨师师傅听了莫名其妙。我是北京人。六十年来，北京话有很大很大的变化。老的词儿不断死去，新的词儿不断产生。最近，小学生们很喜欢用“根本”。问他们什么，他们光答以“根本”，不知是根本肯定，还是根本否定。这类的例子恐怕到处都有，过些日子就又被放弃，另发明新的。我们怎么办呢？

据我看，为了使喜剧的语言生动活泼，我们几乎无法完全不用具有地方性与时间性限制的语汇与说法。不过，更要紧的是我们怎样作语言的主人。这有两层意思：一是假若具有地方性或时间性限制的语言而确能帮助我们，使我们的笔下增加一些色彩与味道，我们就不妨采用一些；二是最有味道的词句应是由我们自己创造出来的。这种创造可以用普通话作为基础。普通话是大家都知道的，用它来创造出最精

采的词句，便具有更多的光彩，不受地方与时间的限制。我是喜用地方土语的，但在推广普通话运动展开之后，我就开始尽量少用土语，而以普通话去写喜剧。这个尝试并没有因为不用土语而减少了幽默感与表现力。我觉得，具有创造性的语言，带着智慧与艺术的光彩，是要比借用些一时一地一行的俏皮话儿高超的多的。看看“李白斗酒诗百篇，长安市上酒家眠，天子呼来不上船，自称臣是酒中仙”这几句吧，里边没有用任何土语与当时流行的俏皮话，而全是到今天还人人能懂的普通话，可是多么幽默，多么生动，多么简练！只是这么四句，便刻画出一位诗仙来了。这叫创造，这叫语言的主人！不借助于典故，也不倚赖土语、行话，而只凭那么一些人人都懂的俗字，经过锤炼琢磨，便成为精金美玉。这虽然是诗，可是颇足以使我们明白些创造喜剧语言的道理。所谓语言的创造并不是自己闭门造车，硬造出只有自己能懂的一套语言，而是用普通的话，经过千锤百炼，使语言得到新的生命，新的光芒。就像人造丝那样，用的是极为平常的材料，而出来的是光泽柔美的丝。我们应当有点点石成金的愿望，叫语言一经过我们的手就变了样儿，谁都能懂，谁又都感到惊异，拍案叫绝。特别是喜剧语言，它必须深刻，同时又要轻松明快，使大家容易明白，而又不忍忘掉，听的时候发笑，日后还哑着滋味发笑。喜剧的语言万不可成为听众的负担，有的地方听不懂，有的地方虽然听懂，而觉得别扭。听完喜剧而闹一肚子别扭，才不上算！喜剧语言必须馅儿多而皮薄，一咬即破，而味道无穷。相声演员懂得这个道理，应当跟他们多讨教。附带着说，相声演员在近几年来，也抛弃了不少地方土语，而力求以普通话逗哏。这不仅使更多的人能够欣赏相声，而且使演员不再倚赖土语。这就使他们非多想不可，用尽方法使普通话成为可笑可爱的语言，给一般的语言加多思想性与艺术性。

现在，让我们谈谈语言的音乐性。

用文言写的散文讲究经得起朗诵。四五十年前，学生学习唐宋八大家的文章都是唱着念，唱着背诵的。我们写的白话散文，往往不能朗朗上口，这是个缺点。一般的散文不能上口，问题或者还不太大。话剧中的对话是要拿到舞台上，通过演员的口，送到听众的耳中去的。由口到耳，必涉及语言的音乐性。古体诗文的作者十分注意这个问题。他们都摇头晃脑地吟诗、作文章。他们用一个字，造一句，既考虑文字的意象，又顾到声音之美。他们把每个方块儿字都解剖得极为细致。意思合适而声音不美，不行，必须另换一个。旧体诗文之所以难写，就因为作者唯恐对不起“文字解剖学”。到了咱们这一代，似乎又嫌过于笼统了，用字有些平均主义，拍拍脑袋就算一个。我们往往似乎忘了方块儿字是有四声或更多的声的。字声的安排

不妥，不幸，句子就听起来不大顺耳，有时候甚至念不出。解剖文字是知识，我们应该有这样的知识。怎样利用这点知识是实践，我们应当经常动笔，于写小说，剧本之外，还要写写诗，编编对联等等。我们要从语言学习中找出乐趣来。不要以为郭老编对联，田汉老作诗，是他们的爱好，与咱们无关。咱们都是同行，都是语言艺术的学习者与运用者。他们的乐趣也该成为咱们的乐趣。慢慢地，熟能生巧，我们也就习惯于将文字的意、形、音三者联合运用，一齐考虑，增长本领。我们应当全面利用语言，把语言的潜力都挖掘出来，听候使用。这样，文字才能既有意思，又有响声，还有光彩。

朗读自己的文稿，有很大的好处。词达意确，可以看出来。音调美好与否，必须念出来才晓得。朗读给自己听，不如朗读给别人听。文章是自己的好，自念自听容易给打五分。念给别人听，即使听者是最客气的人，也会在不易懂、不悦耳的地方皱皱眉。这大概也就是该加工的地方。当然，一个人有一个人的写作方法，我们并不强迫人人练习朗诵。有的人也许越不出声，越能写的声调铿锵，即不在话下。

我们的语汇似乎也有些贫乏。以我自己来说，病源有三：一个是写作虽勤，而往往把读书时间挤掉。这是很大的损失。久而久之，心中只剩下自己最熟识的那么一小撮语汇，像受了旱灾的庄稼那么枯窘可怜。在这种时候，我若是拿起一本伟大的古典作品读一读，就好似大旱之遇甘霖，胸中开阔了许多。即使我记不住那些文章中的词藻，我也会得到一些启发，要求自己露出些才华，时而万马奔腾，时而幽琴独奏，别老翻过来调过去要弄那一小撮儿语汇。这么一来，说也奇怪，那些忘掉的字眼儿就又回来一些，叫笔下富裕了一些。特别是在心里干枯得像烧干了的锅的时候，字找不到，句子造不成，我就拿起古诗来朗读一番。这往往有奇效。诗中的警句使我狂悦。好，尽管我写的是散文，我也要写出有总结性的句子来，一针见血，像诗那样一说就说到家。所谓总结性的句子就是像“山高月小，水落石出”那样用八个字就画出一幅山水来，像“欲穷千里目，更上一层楼”那样用字不多，而道出要立得高，看得远的愿望来。这样的句子不是泛泛的叙述，而是叫大家以最少的代价，得到最珍贵的和最多的享受。我们不能叫剧本中的每一句话都是这样的明珠，但是应当在适当的地方这么献一献宝。

我的语汇不丰富的第二个原因是近几年来经常习写剧本，而没有写小说。写小说，我须描绘一切，人的相貌、服装，屋中的陈设，以及山川的景色等等。用不着说，描写什么就需要什么语汇。相反的，剧本只需要对话，即使交代地点与人物的景色与衣冠，也不过是三言五语。于是，我的语汇就越来越少，越贫乏了。近来，

我正在写小说，受罪不小，要什么字都须想好久。这是我个人的经验，别人也许并不这样。不过，假若有人也有此情况，我愿建议：别老写剧本，也该练习练习别的文体，以写剧为主，而以写别种文体为副，也许不无好处。

第三，我的生活知识与艺术知识都太少，所以笔下枯涩。思想起来，好不伤心：音乐，不懂；绘画，不懂；芭蕾舞，不懂；对日常生活中不懂的事就更多了，没法在这儿报账。于是，形容个悦耳的声音，只能说“音乐似的”。什么音乐？不敢说具体了啊！万一说错了呢？只举此一例，已足见笔墨之枯窘，不须多说，以免泪如雨下！作一个剧作家，必须多知多懂。语言的丰富来自生活经验和知识的丰富。

朋友们，我的话已说了不少，不愿再多耽误大家的时间。请大家指教！

（原载《剧本》1962年4月号）

关于“剧诗”

——根据在全国话剧、歌剧创作座谈会上的发言改写

张 庚

我想谈的题目是关于“剧诗”。西方人的传统看法，剧作也是一种诗，和抒情诗、叙事诗一样，在诗的范围内也是一种诗体。我国虽然没有这样的说法，但由诗而词，由词而曲，一脉相承，可见也认为戏曲是诗。戏剧在我国之所以称为戏曲，是与拿来清唱的抒情或叙事的“散曲”相对待的，这样看来，我国也把戏曲作为诗的一个种类看待。

把剧本当作一种诗的形式看，我以为是很有道理，而且在今天是很有好处的。我们做诗很讲究诗意，写起剧本来有些人就不去注意什么诗意不诗意了。比方修辞，连有些歌剧都不大讲究，话剧当然更有理由不拘这些“小节”了。何况诗意的内容绝不止于修辞。如果我们把剧作提到诗的水平来要求它，不管它是歌剧和话剧，可能会对剧作水平的提高有好处，甚至有很大的好处也说不定。

下面所谈的，虽然多半涉及歌剧，但我想对于话剧的作者也是可以做参考的。

诗

中国的传统说法“诗言志”，虽然只有三个字，其中却存在着真理。“志”是什么呢？“在心为志，发言为诗。”“志”是在心里的，它是一种愿望、感想、感慨、情绪，以至于意见，以至于对人物是非的评论等等。总之，其中包括了情和理，也就是感情和思想。有些人谈感情，把它说得与思想不发生关系，好像它是孤立的一种精神活动，但人类社会中间，特别是阶级社会中间，纯然盲目的感情是不是可能存在呢？毛泽东同志说，从来没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。所以谈诗而把感情解释成孤立、盲目的，显然是片面的。反不如古人所说的“在心为志，发言为诗”来得恰当而朴素。当然，这是古人说的话，在我们今天，在心里的志，发表出来可以是散文，也可以是议论，而不一定都是诗。不过，要成其为诗，心中总得

先有“志”才行。没有“志”的诗是不能存在的。当然也有许多名为诗而其实不成其为诗的东西，比方我们在颐和园的许多墙壁上读到的那些翰林们专门写给皇帝看的“诗”就是这一类。据说宋朝的皇帝赵祯很风雅，一来就要那些大臣们做诗，大臣们也摸到他的规律，知道他要出些什么题目，就事先做好了，到时间一抄。有一天，皇帝忽然另换了题目。这些大臣们在精神和夹带上两无准备，结果做出一批连文字都不通的东西来。诗做到这个地步，当然就不成其为诗了。因为做诗已经成了苦事，成了过关，当然谈不上心里有什么非发表出来不可的意见了。也不是说，凡做给皇帝看的诗都不成其为诗。像魏征的《述怀》就是言之有物的诗。诗道：

中原初逐鹿，投笔事戎轩。纵横计不就，慷慨志犹存。杖策谒天子，驱马出关门。请缨系南粤，凭轼下东藩。郁纡陟高岫，出没望平原。古木鸣寒鸟，空山啼夜猿。既伤千里目，还惊九逝魂。岂不惮艰险？深怀国士恩。季布无二诺，侯嬴重一言。人生感意气，功名谁复论。

尽管这首诗的思想有些地方在今天看来并不高明，尽管在艺术上也不是上乘，但那真挚的感情，蓬勃的、勇往直前的气概却是很动人的。初唐的诗人，在中国数百年的分裂战乱之后，很多人都有一股殷切盼望国家统一、强盛的强烈感情，他们不只发抒了个人的感情，也代表了当时的千百万人民，魏征的诗中也流露了这种感情。但如果我们读了杨炯的《从军行》就会对于这种感情感受得更深：

烽火照西京，心中自不平。牙璋辞凤阙，铁骑绕龙城。雪暗凋旗画，风多杂鼓声。宁为百夫长，胜作一书生。

过去有人曾经把诗人分为两派，一是言志派，一是载道派。似乎言志就不能载道，载道就不能言志。这些人还有一种看法，认为只有言志派才是真正的诗人，而载道派做的诗都是要不得的，假的。这是不合乎诗的实际情况的。诗是要言志，无志是不成其为诗。但是一个诗人的志难道就不可能和“道”相结合吗？所谓“道”者，无非就是真理的意思，难道一个诗人的“志”只能是个人特有的喜怒哀乐吗？他就不能为一个时代的理想所吸引而产生与千百万人民有联系的喜怒哀乐吗？能的，前面所引的两位初唐诗人的诗就是有力的证明。

也不是说言志和载道总是统一的。比方那个道已经不是真理，而成了真理的反

面，那时的诗人就载不了这个道了，而那时的载道派的确也就只能做那些给皇帝捧场的不成其为诗的“诗”了。其实，这样的载道派也不是真在那里相信什么“道”，他也不过在说些连自己也不相信的鬼话而已。这就是颐和园墙壁上的那些诗。

也还有另外一种情形。这时的“道”的确是道理，的确是为千百万人民所需要，但是这位诗人却还接受不了，因为他的思想水平不高，生活圈子狭小。也许他有他的志，但那是个人的小志，一些鸡毛蒜皮的喜怒哀乐而已。如果这位诗人在理性上已经开始认识了这个“道”，而在感情上却还接受不了的时候，那他的“志”和他的“道”就是矛盾的。所以毛主席就劝小资产阶级的知识分子在为工农兵这个问题上不仅仅要思想上起变化，感情上也要起变化，要在感情上爱工农兵。鲁迅先生也说，首先要是个革命人，然后才能写得出革命文学。所有这些话无不是说明一个道理：今天的革命作家，只有先有了共产主义的理想，有了为它献身的精神，他的志才能和党的道、人民的道结合得起来，才具备了写出有思想、有感情的好诗的条件。最近读到陈毅同志这样一首诗：

南国烽烟二十年，此头须向国门悬；后死诸君多努力，捷报飞来当纸钱。

这样的诗，不是诗人的小我已经和革命事业发生了血肉的关系，那是无论如何写不出来的。

但千万不能就此把“志”和“道”的关系误解成为两者是二而一的。它们并不是一个东西，它们应当一致，也可能一致，但决不能把它们等同起来。我们所说的“道”，所说的真理，虽然是从生活实践中间来的，但它经常是以普遍化、抽象化、理论化了的形式存在的。而一首诗里所表现出来的“志”却必然是而且必须是感性的、具体的、形象的。尽管它中间贯串着“道”，但这个“道”必须贯串在具体的情景、形象、感受中间。如果一首诗中间的“道”是赤裸裸的、干巴巴的，那就不成其为诗，而成为所谓“哲理诗”，成为和尚的偈语了。新诗中的口号标语诗也属于这一类。

也有人走到另一极端，根本排斥哲理，或者说，排斥思想性在诗中间的作用。严羽就说：“诗别有趣，非关理也。”他认为诗与理一点关系也没有。我们却认为有关系，但理不就是诗，如果把理作成诗就是“坠入理障”，理而成了障碍，成了不能帮助发挥诗情的东西，那也就入了歧途了。理在诗中间应当是帮助更深入地感受和认识事物底蕴的东西才成。

这也就是说，诗不仅仅要有普遍的真理，也同样需要特殊的具体事物。但这里又容易坠入另一重魔障，那就是“事障”。要表现具体的真实，写真人真事，一点也不能变动，一点也不能集中；写历史，一点也不能虚构，一定要按照历史书上的一点一滴去写。这种搞法为什么也是一障呢？因为这中间排斥了作者对于对象处理的权利，所谓处理，实际上也就是作者对于对象的认识、看法的一种表现，也就是作者对于这个具体对象所产生的志。排斥了志，而要求“客观地”、机械地去表现事物，它的结果当然无从产生诗，只是产生新闻通讯或者重述一通历史而已。说实在的，就是新闻，难道没有立场吗？历史难道就没有史观吗？要求绝对忠实于事实的首尾，实际也并无这种可能性，其结果无非使得作品忠于现象的真实而已。

“诗言志”，其中应当有情、有境、有理。情理交融，情境相生，这才是诗的上乘。

剧 诗

前面谈过，诗也可以分成抒情、叙事和剧诗之类。一般的诗多半属于抒情诗。叙事诗则是述说一个故事的。我国的《木兰辞》、《孔雀东南飞》，新诗中的《王贵与李香香》都属这一类。剧诗呢？我国的元杂剧，明清传奇都是，《白毛女》一类的新歌剧也是。如果从广义来说，不把诗的意义限于韵文的话，话剧也可以称为剧诗。现在我们还是就狭义来说。

剧诗既称为诗，也就应当具有一般诗共有的特点。诗应当言志，剧诗当然也应当言志。可是剧本这种文学形式和别的文学形式有个很大的不同点，它不让作者直接向观众说一句话。作者只能写出人物的对话或独白来。在这种特殊条件之下，作者用什么方法来言自己的志呢？有些剧作者爱借人物的口来说出自己要说的话，但是我们知道，如果要成功地刻划一个人物的性格，就必须让人物只说自己能够说得出来的话，而不能强迫人物去说那些他本来说不出，只是作者自己急于想说的话。当然，一个剧作者硬要这样做也可以，只是其结果却会使观众觉得不真实，不合理，不动人，因而我们所企图达到的说服观众，教育观众的目的也就落空了。有些剧作者不大懂这条道理。他们越是把那些自己急于想表白的话硬摊派给人物说，尽管那些话是多么有思想性，多么慷慨激昂，尽管剧作者自认多么有煽动性，大多数的观众往往反而越听越心焦，越忍耐不住，而急于想离开剧场。所以必须记住不要轻于把人物当作作者的传声筒。我也不是说人物在任何情形下总不能说作者心里

想说的话，如果这个人物的思想、性格和时间、地点各方面的条件全都许可他说，他自然也可以说。但是这是多么少有的机会！如果剧作者仅仅指望着这种稀有的机会来言自己的志，那他就非常难以完成诗人的任务了。或者戏剧这种诗的形式是不能言志的么？绝非如此！它只是言的方法和抒情诗、叙事诗不同而已。抒情诗人可以直抒胸臆，无所隐讳，甚至可以对于触发自己感慨的客观景象都不去理睬。像陈子昂的《登幽州台歌》就是如此：

前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。

但作为一首抒情诗，就可以这样写。多数的抒情诗往往写景以寓情。元代一首不知作者名字的小令《天净沙》^①就是这样写的：

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。

按照诗所描写的，一切都很凄凉。但是除了“断肠人”是的确的确的以外，其余都只不过是作者眼中看来觉得凄凉而已。枯藤也好，老树也好，昏鸦也好，它们自己并不存在什么凄凉不凄凉的问题。所以虽然描写景色，仍是从作者的心情出发的。

叙事诗和抒情诗有些不同，它必须叙述故事，描写人物、环境。像白居易的《长恨歌》和《琵琶行》，但描写之中是可以写出作者的看法来的。像《琵琶行》中间描写商人妇开始弹琵琶的时候，作者写了这样两句：

转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。

人家还没有弹曲子，光听见调弦子，怎么就能听出它有情无情来呢？显然，这是作者的主观在起作用。但这是被允许的，并不妨碍它成为有名的叙事诗。

剧诗虽然没有这些便利，却也有自己的言志的方法。如果抒情诗在写景中可以寓情，叙事诗在写事中可以表露自己的看法，那么，剧诗为什么不可在选择题材、塑造人物、结构故事、揭露矛盾中间表露出自己的看法来呢？观点、看法、爱憎、评价，并不是只有通过直接的表白才可以表达出来的。俗话说得好：“让事实自己说

^① “天净沙”曲，明人《尧山堂外纪》中作马致远作，但元人集中均不署名，仍以从元人为是。

话!”剧作家就是通过人物的行为和他们相互之间的关系来说明自己的看法的。这就是戏剧诗人言志的方法。揭开来说,剧作者为什么选择这个题材而不选择别的呢?这中间就有了他的看法,他的兴趣,他的热情之所在等在起作用了。同样,他愿意塑造这样一个主人公,愿意为他树立这样一个对立面,并且把他们放进这样一个特定环境中间,这些安排,无非是要说出作者对于某些事情的看法,对于某些人物的爱憎而已。这不就是言了志么?

汤显祖在《牡丹亭》中间,选了一个封建的大家闺秀杜丽娘做主角,她除了封建的礼教一套以外,从来没有受过任何别的教育;她除了父亲和老师这两个老头子以外,从没有接触过任何男性;就是这样的一个小姑娘,到了青春的年龄,却会苦闷起来,烦恼起来,在现实的生活中不能恋爱,就是在梦里也要和青年男人要好。在这里,汤显祖企图说明什么?他不是在很有意识地反对“理学”,也就是那当时维护封建道德的哲学么?汤显祖并没有让杜丽娘说出任何一句反对“理学”的话,这个人物说不出来,也用不着她去说,戏剧的发展自然会给作者说出来。杜丽娘终于死了!这对于那不近人情的“理学”是一个极强烈的抗议。而她又居然活转来了,梦中的情人成了现实生活中的夫妇。这看来似乎很荒唐,但这正表现了作者的一种看法:真正的情是不会死的,礼教是压不下这强有力的情的。作者在这里决不去怪杜丽娘的父母,更不去怪陈最良,这些人只是礼教的奴隶、牺牲者,他可怜他们:杜宝夫妇年纪那样老了还得乖乖地把唯一的宝贝女儿作为礼教的牺牲;他又觉得他们低能到可笑的程度:陈最良自己那样潦倒,那样不受人尊重,还在那里摇头摆尾地为封建作徒劳无功的说教,而不知不觉有什么可悲的地方。汤显祖的高明之处恰恰在他并不责怪这些当事人,也不把他们当作攻击的对象,他是在控诉这种吃人的“理”,这正是他的深刻之处,强有力之处,也正是《牡丹亭》这部作品社会影响之所以能够那么大的缘故。请看,作者在剧本中并没有直接说一套什么,更没有用什么长篇的概念文字来表达自己的思想,却充分地、尽情地、强有力地言了自己的志,这就是为什么他成了一个伟大的戏剧诗人的缘故。还不止此。他所言的这一番“志”,也正与当时进步思想家们的思想是一致的。汤显祖那个时代,封建制度已经腐朽、反动到极点,替它辩护的“理学”,也荒谬到极点,当时的进步思想家如李卓吾等一班人极力地反对这种“理学”,形成了一个学派,甚至一条战线,而且和东林党的政治活动也有一定的联系。汤显祖的思想就受了他们的影响,站在他们一边。这种思想就反映到《牡丹亭》这部作品中来。也可以说,《牡丹亭》是“载”了当时进步思想“道”的。这种思想有它的历史局限性,比方《牡丹亭》中就强调一个

“情”字。这个“情”似乎没有任何社会性，当然更不用说阶级性了。不过这不能怪汤显祖，因为那时既没有无产阶级，也没有马克思列宁主义；而且强调这个“情”，的确对于那吃人的“理”、吃人的封建道德是致命的打击，对于那些被封建礼教压抑得喘不过气来的人们，特别是年轻的女性们，是有很大的鼓动性的。

总之，剧诗也和其他的诗一样，要言作者的志，也可以载一定的道。只不过在某种意义上它比其他的诗要难，志比较不容易言，道也比较不容易载。其原因在于它所以言志或载道的材料既不是主观的直抒胸臆的感情，又不能对于所描写的对象直截了当以作者资格来发表意见。

首先，剧诗作者不可能凭着发抒自己一时的情绪来写出剧本。他的感情是对于社会生活，对于某些人和他们之间的具体关系的是非臧否之情，离开了对象，他的感情也就落了空，也就无法存在了。因此，剧作者或戏剧诗人必须对于社会生活有丰富的知识，必须观察、研究、分析过许多人以及他们之间的关系，只有这样，他才能够写出他们来，能够在他们之中看出是非，对他们产生爱憎。在这一点上，剧诗诗人必须是更客观的。这不是说抒情诗人的感情就不是对于客观事物的反映，而是说剧诗诗人的感情必须寄托在对于客观事物，而且只是其中人与人的关系这方面的描写上。

其次，剧诗作者明明对于他所描写的对象有着是非爱憎的感情，但他不能像叙事诗人一样直说出来，却只能通过客观的描写透露出来，因此他必须抓住他所认为的人物和事情的关键，集中而鲜明地表现出来，以支持他的看法。在这里，他就必须比叙事诗人更准更狠地掌握对象的要害，否则他的看法就会变得模糊，观众也就会无从懂得他的爱憎，于是乎言志和载道的目的就一齐落空了。

我还得再次声明，我一点没有贬低抒情诗人和叙事诗人而抬高剧诗诗人的意思。诗人之中谁对于生活认识得更深刻，这是关于作家修养的事，诗人有大小，剧作家也有大小，这是无法相比的。我这里所说的是几种诗的形式，因为所借以表达作者感情的工具和方法不同，就产生了对于客观事物描绘的重视程度之不同而已。我们有的剧作者不正是因为不懂戏剧的这个特点，常常不遵守客观事物的逻辑、人物性格的逻辑，为了说明自己的观点，表达自己的爱憎，而强迫人物做他所做不出来的事，强迫剧情作不合情理的发展，因而失败的么？

戏剧诗人描绘的是客观事物，而发抒的仍是自己的感情，这感情却又又是从描绘客观事物中发抒出去的，感情的内容又是对于这个人或那个人，这件事或那件事的是非爱憎。这种主客观的关系比较复杂，也就容易被混淆。比方在座谈会上，就有

的同志说：“歌剧的最大特点是抒情。歌剧最动人之处是那些人物的情绪最饱满的地方、最精炼的地方、节骨眼的地方。如《洪湖赤卫队》里的监狱中一场，《白蛇传》中的《断桥》一折等等。”（大意，以下同——引用者）这里说出的现象是对的，监狱和《断桥》这两场戏是动人的。但如果把歌剧的抒情意义说成只是人物的抒情，那么试问：《小二黑结婚》中间三仙姑的抒情是不是也能算作情绪最饱满的地方、最精炼的地方、节骨眼的地方呢？当然不是。其所以韩英在监狱里的抒情和白娘子在断桥上的抒情成了节骨眼，那是因为人物抒情的地方正是作者本人最动情的地方、充分同情她的地方之故。如果不分清楚这一点，就容易得出一个错误的结论：歌剧的作者只要找机会布置出一个抒情的场面来就会得到成功了，如果其中没有这样的场面，就会不成歌剧，至少不是好歌剧了。这很危险。因为这类场面，只是在某一类题材的歌剧中才会出现，而不是在一切的歌剧中都能出现，比方在讽刺性的喜剧中就很难出现。这种看法如果被公认了，是有使歌剧的题材变得十分狭隘的危险的。还有的同志说：“看来歌剧女声很重要，很多歌剧主角都是女的。我想《洪湖赤卫队》监狱一场如果韩英改为刘闯，便不易抒情了。”这种说法是前一种说法的极端化，照这样做，歌剧的题材范围将更狭隘。

抒情何在乎男女？何在乎唱的长短？《白毛女》中杨白劳自杀前的唱不是很感人的么？再如周信芳同志在《四进士》的末一场，宋士杰要发配的时候，只唱了以下几句，而且唱得很朴素，并没有甩什么腔：

公堂之上上了刑，
好似鳌鱼把钩吞；
悲切切出了都察院——
只见杨春与素贞。
你家在河南上蔡县，
你住南京水西门；
我三人从来不相认，
宋士杰与你们是哪门子亲！
我为你挨了四十板，
我为你披枷带锁边外去充军。
可怜我年迈人离乡井，
杨春、杨素贞啊！

谁是我披麻戴孝人！

但是观众看到这里，就不由地感动了。人们为什么在这里会感动，如果光从剧作方面说，那就是因为作者写到这里，完成了人物的创造，最后使观众无法不得出结论：宋士杰是非常值得同情，甚至值得尊敬的人物。而这种感情恰恰是剧作者自己的感情。

还有常德湘剧《祭头巾》，当那八十二岁的石灏知道自己确实中了状元，兴奋过度，终于支持不了，在他明白自己死期已到，无法挽回，毕生的努力全都落了一场空的时候，只唱了两句：

高科中了又如何！

中了高科又如何！

但这时观众的心情却是酸甜苦辣一齐涌上来，对于这位八十二岁的功名迷又觉得可怜，又觉得可笑。这正是剧作者想向观众表达的感情。难道两句唱就能这样感动观众么？不，这里其所以收到效果，乃是从开头以来所有对于人物的刻画、所有设定的矛盾和悬念，以及事情的进展，直到最后矛盾的解决全在起着作用。如果没有前面光有后面，这个效果就没有了。所以戏剧诗人用以言志载道，表达他的诗情画意的，并不在孤立的几行诗，而在对于整个戏的艺术匠心，这个艺术匠心充分地表达了他对于这件事的思想和感情。当然，作为一个好的戏剧诗人，他的思想必然是智慧的，感情必然是丰富的，诗的才思必然是焕发的。

语 言

剧诗不能只因为作者有了充沛的思想感情就能成为好诗，也不能只因为有了好的艺术构思就能成为好诗。成为好剧诗的根是思想感情的丰富，但借以表达这些思想感情的却是语言。所以语言的艺术是必须讲究的。这本来是老生常谈，但也容易被忽视，甚至有些人认为：只要我有了最好的思想，最充沛的感情，不怕没有语言来表现它。这种“乐观”的想法是毫无事实根据的。语言之于诗人，恰像技巧之于手工艺师傅一样，是必须学习、锻炼的，没有刻苦的语言锻炼，就无从写出好诗来。当然也必须知道另一面的道理：光有熟练的语言技巧，而内容空洞无物，也无从写

出好诗来。特别戏剧诗人必须知道，一段让人老挂在嘴上的剧诗，一方面是它本身的语言漂亮，另一方面，它却必然是剧情发展的结果，前面的剧情发展到这里已经引起了观众最高的兴趣和最强的激动，这时一段好的剧诗从演员口里唱出来，就会使观众印象深刻到忘不了的程度。

剧诗最大的特点是模仿人物的声口来表现他的性格。这不是说，剧诗里就不包含抒情、写景、叙事等等的成分。剧诗是一种篇幅庞大的诗体，它的内容并不是那么单一的，所有诗的形式和技巧它都可能容纳，它必须继承历史上一切诗的优秀成果，还必须掌握同时代诗艺的最高成就，但是作为它的最独特的东西，还是人物性格语言的诗化。这是一种什么样的诗呢？举一个例：元曲《李逵负荆》第四折中间李逵唱的一支“殿前欢”：

我打你这吃敲材，直著你皮残骨断肉都开。那怕你会飞腾！就透出青霄外，早则是手到拿来。你你你，好一个鲁智深不吃斋！好一个呼保义能贪色！如今去亲身对证休嗔怪。须不是我倚强凌弱，还是你自揽祸招灾。

《李逵负荆》这个戏可能许多同志都看过。故事大致是有两个无赖冒充宋江和鲁智深强占了一个女孩子，李逵以为真是宋江他们干的，气得了不得，等到把他们拉去一对质，才知道是别人干的。于是乎赔罪、讨令，自到山下去捉坏人。这支曲子是正捉到了那两个无赖，一面打一面骂的台词。这里几乎都是市井口语，没有多少文饰，而我们却仿佛从中听到了李逵当时的骂声：他为这两个家伙憋了多少窝囊气，这回可得着出气的机会了。

剧诗不能害怕粗俗，不要以为粗俗的口语会损害诗情画意，如果我们真是迫切要求逼真而深刻地描绘人物的话，我们就应当能从粗俗的语言中找出人物性格矛盾冲突所迸发出的诗情画意来。如果把一切性格化的生动活泼的语言都加以滤过，变成一种书斋中的“诗腔”，“干净”倒是“干净”了，但作为剧诗所特有的、也是生活中最富于诗意的东西就消灭得差不多了。

《李逵负荆》这个杂剧所最引人入胜的东西就是李逵纯真鲁莽的性格，他认真理，他崇拜宋江，但是如果他认为宋江做了坏事，他一样不放过。而他认识到自己错了的时候，却又服服帖帖，听凭处理。他肚子里装了一肚子气，这气是谁给他受的呢？最后，他找到了根子，就是那两个无赖，所以一等遇见了他们，就大打特打，大骂特骂。作者欣赏这样的性格，爱这样的人物，这个人引起了他的灵感，于是提

起笔来写了这“首”剧诗。为了逼真地让这个人物活跃在观众面前，作者就直接运用了人物的口头语，也恰恰因为如此，才成功地表达了作者的感情。这就是为什么剧诗不应当避免粗俗语言的缘故。

近来有些非常接近工农群众的地方剧种，把自己原来那些生动活泼的，为群众所喜闻乐见的语言抛弃掉，而大量的运用文言诗句，这样的做法是否就算提高呢？我觉得还可以考虑。

我并不是主张把大白话毫无提炼地拿到诗里面去，文学语言总是要经过提炼的。好的剧诗也是如此。大家熟悉的王实甫《西厢记》就是把人民口头语言提炼入诗的范例。我特别喜欢其中红娘唱的那些折子，语言既聪明又泼辣，调侃讥嘲，把红娘这个人物写得活灵活现，而诗的本身又几乎都是绝妙的文章。因为几乎整折整折都是好文章，倒是很难摘引，现在姑且引两段在下面：

第一段：第三本第一折，张生写了个柬帖托红娘送给莺莺，红娘说，怕莺莺翻脸，张生连忙说，以后要拿钱谢她。她生了气，唱了两支“胜葫芦”曲子：

哎，你个熊穷酸来没意儿，卖弄你有家私，我莫不图谋你东西来到此？先生的钱物，与红娘做赏赐！非是我爱你的金费？

你看人似桃李春风墙外枝，又不比卖笔倚门儿，我虽是个婆娘有气志。则说道：“可怜见小子，只身独自！”恁的呵，颠倒有个寻思。

第二段，是《拷红》中红娘对老夫人唱的那支有名的“圣药王”：

他每不识忧，不识愁，一双心意两相投。夫人得好休，便好休，这其间何必苦追求！常言道：“女大不中留。”

可以看出，语言是经过锤炼的，既是那么性格化，而音调、节奏、韵脚、用辞却又是那么自然，那么现成，那么神情飞动，仿佛听得出声音来！

用活的口语做诗并不容易，做剧诗就更不容易，比起那拿一些用滥了的“诗套子”来东拼西凑要难得多，有创造性得多，也比那用知识分子语言写“自由诗”有创造性得多。我们的确需要为新时代创造新的诗风、诗体、诗的语言，剧诗的语言也不例外，而这些，应当从群众中、从工农兵活的语言中去找。我们看到诗人们已开始这方面的探索了，希望剧作者们也跟上去。

在我们中国的戏曲史上，有所谓“本色派”和“文采派”的争论，就是说曲辞到底应当是口语化的呢，还是应当辞藻华丽的呢？在历史上有一个时候，曾经有些人把关汉卿贬得很低，说他是“可上可下之才”，就因为他的曲词是很口语化的。关汉卿是我国的大戏剧家，这种论调当然是错误的。但是否讲究文采就一定不对呢？那也不然。汤显祖同样也是我国的大戏剧家，他的曲词就是非常有文采的。而且被后人奉为玉茗堂派的开创人。玉茗堂派的后继人如阮大铖之流光学他的辞藻、关目，而在内容上空洞无物，如果文采而流于徒有其表，那就不足道了。其实，大作家们并不自拘于一格，他们总是按照戏的内容、人物性格的要求来写作。比方关汉卿，他写《窦娥冤》、《救风尘》的时候固然是很朴素的，但他写到《拜月亭》的时候，同样也是细致旖旎的，而写到《单刀会》的时候，却又变成气势磅礴的了。戏剧诗人最好不自拘于一格。就是抒情诗人，又何尝个个都是只有一种风格的呢？杜甫就是一个诗风广阔多采的人。如果抒情诗人都能这样，戏剧诗人就更必须这样了。对于戏剧诗人来说，诗的语言是作为描写性格的重要手段之一，如果风格单调了，所有的话都像一个人说的，那岂不就糟了吗？我国的戏剧诗人中，很有些人注意语言和诗风的性格化，像《西厢记》在这方面就运用得很成功。红娘唱的是一种风格、一种语言，莺莺唱的又是一种，她的口里就没有那些市井俚语，而是很文雅细腻的。张生呢？他虽有些俚话，却不像红娘那样村，也很文雅，却又绝无女人的那种细腻。而惠明和尚唱的却又是粗豪一路了。

剧诗不但在风格上应当宽广多采，而且也还应当包含抒情的、叙事的、民歌体的……各种诗风。戏剧是一个复杂的结构，其中有各种情境、各种事态，如果在诗体上弄得太单一了，就不能恰当地传达各种事态，渲染各种情境。《刘三姐》这个歌剧是很好的，特别语言上好，由于它题材的特点，它的诗风一直是民歌到底的。但这样的做法不可以多来，多了就会腻人了。就拿《刘三姐》来说吧，也还有人提出意见，觉得诗和音乐上的戏剧性不够一些。

在我国古典戏曲里，诗人们很懂得多采多样的道理。《西厢记·长亭》这折是莺莺唱的，一开始她就唱出这样几句：

碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。

拿来单独看，这不就是一首很好的抒情诗么？因为它用在适当的地方，由适当的人口里唱出来，它就渲染了剧情，突出了性格，成了剧诗的一个有机部分。

叙事诗也有同样的情况。像京剧《三堂会审》这出戏，苏三一个人从头唱到尾，供述她的遭遇，这实际上也就是一首叙事诗，但这诗中所夹带发出的感慨，以及跟当场人物的交流，乃是苏三的，而不是诗人自己的，这一点与普通的叙事诗不同，也就是这一点，使得这首叙事诗充满了戏剧性，引起了观众浓厚的兴趣。

这就可以看出，剧诗中虽然包含了抒情诗和叙事诗的成分，但它们不是无条件地随意闯进来的，它们走到剧中来，必须服从戏剧的规律，成为剧诗的一个有机部分，剧诗诗人可以在服从这规律之下作匠心的运用，却不能按自己的高兴随意抒写。

其余像山歌、渔歌、琴歌、朗诵、快板等等都有同样的情形。总而言之，各种诗歌的体裁都可以入戏，但它运用到戏中间以后却一定要戏剧化，为剧情服务，适合人物的身份、性格，成为整个剧诗中间的一个有机部分。

还有说白。白也是诗的一部分。有些同志不重视白，以为是没法唱了才念白，没法写韵文了才写成散文，其实不是的。在我国古典戏曲中间，白的重要性并不次于唱，散文并不次于韵文。白一样有腔调有节奏，音乐性是很强的，白也有多少种类，有上韵的，有不上韵的，有快的，有慢的，有上板的，有不上板的。它就是中国的“宣叙调”。有些不熟悉戏曲的音乐界同志还在讨论要创造“中国的宣叙调”，其实，戏曲中就存着现成的，可以研究学习。中国的语言因为有四声阴阳，音乐性就比较丰富，用不着给它写音符就自然成调，所以唱与白的结合十分自然，融为一体。摸到了这个道理，写剧诗的同志就应当重视写白，重视把白运用在适当的地方以加强戏剧的效果。用白用得好的例子很多，《四进士》中的念信就比较著名的。它经周信芳同志用高度的技巧念出来，干脆利落，使得戏凭空增加了许多效果。好好学习写白，我看是目前歌剧作者一个很重要的课题。

最后想谈一谈剧诗这个体裁的繁简问题。剧诗和别的诗不同，别的诗对于篇幅是没有限制的，因为它们不受时间的限制，但是剧诗则不然。按现代观众的习惯，一个戏最好不要超过三小时，如果到了三小时半，那就嫌长了。而作为歌剧剧词的剧诗，还得受音乐的限制。同样的故事，经过唱之后，进展的速度就要慢许多，因为唱起来一般是比说要慢的。歌剧的故事固然不应当太繁杂，然而既然是个戏，总要有个足以引人入胜的故事才行，所以也不能从这里作过多的打算来节省时间，因此剧诗的写作的通则就不能不尽量做到一以当十，以少胜多。这当然不是说它就不能有尽情抒发的地方，是可以有的，有时还是非有不可的，但千万注意不要滥用这种手法。戏剧诗人应当像善于操持家务的主妇花钱一样，应当十分有计划地、珍惜地运用自己的笔墨，不是地方不撒手，但到了地方又要肯撒手，使得写出来的诗

行叮当作响，谱入曲中之后，观众唱个不了；可千万不要像大少爷花钱那样，写是写得真不少，不管是不是地方，把那些诗句都倒上一大堆，到了作曲家那里，作曲家皱眉头，到了演员那里，演员埋怨，结果还得大量删除才能上演。最后，因为它究竟不是有计划地精心制作出来的，到了观众面前，仍旧过耳即忘。戏剧诗人是应当有极丰富的热情，但光是这样还不够，一个戏剧诗人的热情还必得是深沉的、深刻的、能放能收的，这样的品质才是这个行业最理想的品质。

关于剧诗的个人意见就是这一些。我多年没有摸新歌剧了，对于它几年来的发展不熟悉，对于它的新成就没有研究，所以没有举歌剧创作的例子。我所说的话，可能许多地方也是脱离实际的。但我总还是一个新歌剧的热爱者，说错了是非常愿意接受指正的。至于对于新歌剧如何发展的看法，我没有什么新的意见。我是很同意周扬同志的意见的。洋的土的我觉得都可以搞，主要是要拿出货色来，只要是好的，不管是基本上走西洋歌剧路子的，还是基本上学戏曲形式的，都值得欢迎。将来怎么样，自然有观众来选择、历史来淘汰，也完全可能两种形式都存在，也可能互相吸收成为一种新形式。谁知道呢？这是将来的事，可以存而不论。这次会以后，我相信一定会出来许多好作品，这一点是可以肯定的。

一九六二年五月九日

（原载《文艺报》1962年第5、6期合刊）

论话剧艺术的哲理性

秋文（叶秀山）

佐临同志提出加强话剧艺术的哲理性问题，这无论对戏剧理论或戏剧创作实践来说，都是很有意义的。我感到为了从理论上研究这个问题，为了弄清楚这个问题的实质和真实的意义，必须研究话剧艺术的一些根本性的问题，本文打算在这方面作一些初步的尝试，以便于进一步的讨论。

一、话剧艺术的实质

为了解话剧哲理性问题的提出以及这个问题在话剧艺术中的特殊意义，我们首先要研究一下话剧艺术的本质，然后再根据这个研究结果，探讨与此有关的其他重要问题。

话剧是戏剧的一种，即使从形式上来看，我们也可以看到话剧是戏剧的典型的形式（歌剧是戏剧与歌唱的结合，舞剧是戏剧与舞蹈的结合，中国的戏曲则又是歌、舞、剧三者的综合），那么我们就首先应该研究戏剧的本质，然后再来研究根据戏剧的本质，为什么戏剧中的话剧其哲理性问题更为突出，更为重要。

关于戏剧的本质，美学史上有各种不同的说法，给我们积累了一定的思想成果。但是，它们的研究，虽然也发现了一些值得重视的现象，却常常为它们的唯心主义理论或形而上学方法所歪曲，因此，我们应该从根本上加以改造。

亚里士多德是最早把戏剧理论相当系统化了一位大哲学家，他的《诗学》在西方美学史上产生了不可估量的影响，而流传至今的《诗学》部分，主要是研究当时希腊悲剧的。亚里士多德《诗学》中，对戏剧的本质有许多重要的看法，譬如他说悲剧在六个组成部分（剧景、性格、情节、文词、歌曲与思想）中，情节是最重要的部分，这反映了希腊剧诗与叙事诗的密切的关系，也的确道出了戏剧艺术的重要特点。但是亚里士多德没有避免古代哲学家的素朴的性质，他对戏剧（主要是悲剧）的研究，也大都是一些现象的描述，虽然带有比较深刻的经验的观察的成果。

德国古典美学，自从莱辛在《拉奥孔》中首先把诗和画作深刻的对比研究后，黑格尔根据自己的哲学、美学体系，把各门艺术排了排队，分别进行了美学上的研究，它的研究成果是值得我们重视的。黑格尔把戏剧（剧诗）作为艺术发展的最高点，剧诗把抒情诗的主观性和叙事诗的客观性结合了起来，是理念在感性形式中的最充分的体现（参阅黑格尔《艺术哲学》，英译本，第四册，有关戏剧部分）。戏剧是直接反映人的行动，反映社会生活的，黑格尔继承了康德、席勒的理论，认为只有人，最能充分体现美的理想，而只有在人的行动中，这种感性形式中的理性内容（理念）才能充分体现出来。戏剧以人的行动为对象，于是戏剧就成为最充分体现理性内容的艺术。这个思想，在德国的哲学家中是如此根深蒂固，以至于后来的黑格尔的反对者、反理性主义者叔本华，也还是从另一种哲学基础上表述了这个思想。叔本华在他的《作为意志和观念的世界》中，同样把戏剧（特别是悲剧）作为一般艺术发展的最高阶段（当然，作为反理性主义者叔本华更为推崇音乐的，他认为音乐和一般艺术不可同日而语），他认为只有充分成长了的人才能欣赏戏剧，因为只有戏剧（悲剧）才能在人的行动中充分体现作为意志的对象化的观念。他说：“为了充分认识水的观念（Ideas），光看平静的水池或涓涓的溪流是不够的，只有当它经过历史各种情形，并经受各种阻碍时，这些观念才充分地表现出来。”（见《作为意志和观念的世界》第一卷，英译，第三百二十五页）而在叙事诗、传奇剧和悲剧中人的本质才充分表现出来。

我们看到，在这些哲学家心目中，戏剧作为一种艺术，是最能充分体现世界的本质（在黑格尔为理念，在叔本华为意志）的，哲学自然是研究世界本质的，于是，在艺术中戏剧是最接近哲学的。黑格尔的整个哲学体系就是理念经历着各个阶段达到它自身的更充分的复归（达到哲学），理念在感性世界中表现为美，而在感性世界中，理念也经过各种阶段（象征的，古典的，浪漫的），而戏剧则是浪漫艺术的最后的一环，也是理念在感性世界中的最后一个环节，理念进一步的发展，就达到宗教和哲学的领域。戏剧与哲学的关系，在这些哲学家看来，是很接近的。

他们这些理论，捕捉到了戏剧艺术的重要的现象，但他们的根本理论是错误的，因而他们对这些现象的解释也是错误的。如果我们因为他们根本理论的错误，而忽视他们所揭示出来的现象，那么我们就不能在具体领域中彻底批判他们。

我们认为戏剧艺术比起其他艺术种类来说，更为接近哲学，这是一个客观的现象，否则我们就无法理解为什么哲理性问题在戏剧（特别是话剧）领域内，要比在山水画、抒情诗中更为突出，但是，这种现象只有用马克思主义美学理论才能加以

科学的解释。

马克思主义哲学与黑格尔、叔本华的哲学完全对立，认为世界的本质并不是什么理性的理念（黑格尔）或反理性的意志（叔本华），而是物质世界的辩证运动的规律。但是，运动的形态是多种多样的，大体说有机械的、物理的、化学的、生物的和社会的五种，在自然界中，机械、物理的运动是最为普遍的，当然辩证运动的规律也是普遍存在的，这是辩证法和形而上学的根本分歧，但应该承认，辩证规律在自然无机物中体现得是不够充分的，只有在人类社会的有意识的社会生活中，只有在社会发展的阶级斗争中，这种辩证规律才被揭示得最为充分。恩格斯在《反杜林论》中，曾研究了辩证法在无机物、有机物及社会生活中的不同表现形态。艺术都是反映社会生活的，但其他艺术由于物质材料等因素的限制，只能间接地或从某一个方面接触社会生活的本质，而戏剧则是直接反映社会阶级斗争的本质的。因此，在这个基础上，我们也可以说，以人的行动（社会生活）为直接表现对象的戏剧，就是艺术中最能体现辩证运动规律的一种。

当然，社会生活本身也是一个历史的概念，在不同历史时期，有不同的性质；而在近代资本主义，社会关系中的阶级矛盾最为充分、最赤裸裸地暴露出来了，所以辩证法的学说，只有在近代，才能摆脱古代希腊哲学家那种素朴的形式；正如马克思所指出的：“最具有一般性的抽象，总是只发生在有最丰富的具体发展的所在，那里，一种性质为众所共同，一切所共有。”（《政治经济学批判导言》）因此，戏剧的“哲理性”概念本身，也是有历史性的。随着戏剧所反映的社会内容的深化，戏剧的形式也有了变化。在古代社会比较缓慢发展的条件下，戏剧采取了载歌载舞的形式，其剧本内容的哲理性，在那种历史条件下，用音乐性很强的语言和舞蹈性很强的动作来表现已经足够了，而那个时代的戏剧内容，正需要这样一些形式，所以在古希腊的戏剧中歌队起着很重要的作用，在中国的古代社会后期，则产生了歌、舞、剧最高综合的艺术——戏曲（但是，关于古代社会生活比较单纯的特点，也是艺术与哲学、科学还没有十分尖锐地分化的特点，古代的一些剧本直接涉及宇宙人生的一些根本的问题，这些根本问题我们现在仍在继续思考，因此这些剧本对我们仍有极大的吸引力，但应该承认他们的思想终究是素朴的，就像柏拉图、亚里士多德这样一些先哲，他们所接触的一些哲学根本问题，至今仍为哲学研究的对象，但他们的哲学终不免素朴的形态一样）。随着戏剧所反映的社会内容的复杂、矛盾，戏剧内容哲理性的深化，载歌载舞的形式已经不能充分适应了，于是戏剧分化为歌剧、舞剧和话剧。歌剧和舞剧分别加强了歌舞的表现因素，接近于音乐与舞蹈，它们从

情感上充分表现出内容的深度；而话剧则加强了再现的因素，通过人的行动和语言的本来形式来表现哲理的深度。因此，就戏剧本质上作为一种再现艺术来说，话剧是它的最典型的形式，也是最适于表现社会的复杂矛盾斗争的，因此，从某个意义来说，它在戏剧艺术中（与歌剧、舞剧和戏曲比）是最富于哲理性的。

社会生活所体现的辩证规律就是矛盾的规律，就是对立统一的规律，在戏剧中就体现为冲突的规律。人们发现，戏剧是最能充分体现社会冲突的。黑格尔对戏剧冲突的理论，比较有系统的论述，正是在戏剧反映社会冲突这方面，黑格尔发现了希腊戏剧与希腊叙事诗的内在的区别，从而发展了亚里士多德的观点。黑格尔说：“一般说来，追究风暴、沉船、旱灾之类自然灾害祸的原因较适合于史诗而不适合于戏剧。”（《美学》第一卷，中译本，第二百五十六页）黑格尔这个观点，为十九世纪法国戏剧家布鲁耐梯耳（F. Brunetière）所发展，他认为，不仅是悲剧，一切戏剧的本质在于意志的冲突（参阅克拉克编《欧洲戏剧理论》，第四百〇三页以后）。随着资本主义矛盾冲突的进一步的深刻化和激烈化，小说得到了巨大的发展。它把戏剧性的情节和叙事诗的描述以及抒情、议论等一切手法都综合了起来，它标志着艺术的思想内容的深度的更进一步的发展。如果说，迄今一切艺术种类（包括以语言为媒介的诗、诗艺、诗剧）为真正意义上的“艺术”（Art）的话，那么，小说作为“文学”（Literature 或文学的现代形式），的确是可以和它“平起平坐”的。近代文学（小说）的发展，给戏剧（特别是剧本）带来很大的影响。首先是把戏剧本质看作表现社会冲突的理论，未免太宽泛了，因为小说显然是更能表现复杂的冲突的，于是在二十世纪初英国的戏剧家亚却（W. Archer）就提出了“危机”说。他认为戏剧的本质不在于“冲突”，而在于“危机”（参阅克拉克编《欧洲戏剧理论》，第四百七十六页以后），戏剧在反映社会生活的冲突方面要比小说更集中、更精练，它只采取冲突发展到最危急的阶段。对于这种理论，美国现代进步戏剧理论家劳逊虽然持有批评的态度，但也认为“无疑是丰富了我们关于戏剧性冲突的概念”（《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中译本，第二百一十一页）。文学（小说）给予戏剧的另一重要影响，就在于加强了戏剧（话剧）的哲理性的思想内容，小说反映社会规律的深度和广度超过了戏剧，戏剧家自然地在这方面受到影响。近代和现代的剧作家常在剧本中加上许多描述性的叙述，有时还要发点议论，但是，戏剧有自身的限制，尤其是舞台表演的限制，戏剧还不能像小说那样在更深的程度上摆脱感性形象的限制，更深地突出思想内容。为了克服这个矛盾，易卜生和肖伯纳不得不在他们的剧本的前面加上很长的序言，以阐述剧本的社会意义。布莱希特更深切地感到这一矛

盾，在他的戏剧活动的初期，就曾深感传统戏剧形式不能充分适应现代社会生活的要求，为了加强戏剧的哲理性，他不得不间或利用直接的议论和许多象征的手法。这就是在社会生活发展的基础上，戏剧艺术的发展的轮廓。从这里，我们可以看到，戏剧艺术在揭示社会生活的辩证规律方面的优越性，看到为什么强调话剧艺术的哲理性具有极重要的和特殊的意义。

二、剧作家的艺术创造

话剧艺术，既然以集中地反映社会生活的辩证规律为其主要特色，它是以戏剧的思想内容为重的（而不像歌剧、舞剧或戏曲那样形式因素很重），因此，话剧的剧本创作，在整个话剧艺术中起着决定性的作用，从而剧作家在整个话剧艺术中，也就占有极重要的地位。正由于话剧艺术的内容的特点，也决定了话剧剧作家艺术思维不同于其他艺术家艺术思维的特殊性。

我们知道，艺术的思维，艺术的认识，不同于哲学的思维，概念的认识，它是在具体的、个别的对象之中掌握普遍的、一般的规律。这里所谓一般规律，不是机械的自然的规律，而是在社会生活中充分体现了的辩证的规律。正如前面所说的，自然界并不是不存在辩证的规律，但在那里却不像在人类社会生活中体现得那样充分。我们对自然物的欣赏，不是去体会它的机械规律，而是去体会它那种与社会生活的广泛的联系的深刻的社会内容，所以对自然物的欣赏常常表现为“移情”作用，把松树比作不屈的人等等。人总是用在社会生活中培养起来的情感去欣赏自然的，人对自然的欣赏，总带有社会的烙印。无限的辩证的规律在个别的事物中总是不能充分体现的，艺术家则力图透过个别的事物来体会这种无限的规律；但是艺术对这种规律的认识总是受到限制的，因此，在自然的欣赏中，我们只能朦胧地体会这种规律，而只有在对社会生活的直接欣赏中，才能更充分地领会这种无限的、辩证的规律。因此，在戏剧家的艺术思维中，辩证的规律是更为清晰的。

西方哲学史上，从康德起，把人的意识分成感性的、知性（理解力）的和理性的三大因素。康德把感性的和知性的因素划为认识（理论认识）的范围，想象力则是由感性到知性的过渡环节；而把理性的因素划为实践（道德）的领域。康德哲学的全部努力，就是要把认识和实践割裂开来，把感性、知性、理性割裂开来；然后再在这两个深渊之上，架起一道虽然美丽，但却虚幻的“桥梁”。我们说它“美丽”，这是因为那是一座情感的（Aesthetic 一般译作“审美的”，不妥）“桥梁”。康德的

《判断力批判》中，有一个基本思想，即趣味判断（即对美的欣赏）是想象力和理解力（知性）的和谐，而对崇高的判断，虽然也是情感的（Aesthetic），但却是想象力和理性的矛盾。康德认为，崇高的东西，已经摆脱那种有限的知性和想象力的和谐，而趋向于理性，趋向于无限，趋向于矛盾冲突，而这些都是“不可想象的”，所以理性破坏了想象力。因此，在康德看来，崇高是更接近于人的实践（道德）领域的。黑格尔的哲学，则企图在理性的基础上，把理论和实践歪曲地结合起来，认为理性，作为理论的哲学思维，是可以把握无限的。根据这个思想，黑格尔认为艺术是理性的理念在感性中的显现，而浪漫的艺术（其高峰为戏剧）则体现了更丰富、更深刻的理性内容。所以他说，对戏剧诗人来说，“要在最丰富的程度上懂得作为人类目的、冲突和命运根源的理想和普遍的实体”（《艺术哲学》，英译本，第四册，第二百五十五页）。黑格尔在客观唯心主义辩证法的基础上批评了康德哲学的片面性，但从他们的理论中可以发现一个共同的思想，即在艺术思维中，感性和理性的关系，并不是呆板不变的，而有一种是感性和理性结合得很和谐的，在康德为趣味判断，在黑格尔为古典类型的艺术思维；而另一种则是趋向于理性的，在康德为对崇高的判断，在黑格尔则为浪漫类型的艺术思维。而我们看到，戏剧家的艺术思维正是属于后一种类型的。

毫无疑问，康德和黑格尔对这些现象的解释，都是建立在唯心主义基础上的，但这些被揭发出来的现象，却是不能忽视的。

近代哲学史上区分“理性”（Reason）和“知性”（Understanding）这两个概念，反映了近代社会发展所体现的辩证规律与物理的机械规律日益明显的区别。哲学家才感到，在掌握机械物理规律方面，只要一般的理解力（知性）就够了，而为了掌握辩证的规律，就必须运用理性的方式，即辩证思维的方式。康德割裂了理论和实践，贬低理论，认为辩证规律（理性规律）是不可知的，只能通过实践（而且只是道德）去体会的一种信仰；黑格尔则贬低了实践，认为用理论的理性就完全掌握辩证规律了。这两种理论在方法论上都是片面的。马克思主义认为理性的认识也是历史的，不能脱离实践的。马克思主义认为，面对社会发展所充分揭示出来的辩证法，人的头脑更应该复杂一点，即应该辩证地看问题。但马克思主义也不认为理论思维就能最终掌握辩证规律，客观世界的最深刻的规律，只有在实践中才能进一步把握。剧作家既然以社会生活作为自己表现的对象，那么，他的艺术思维中的理性因素，就应该更加多一些。如果说，雕塑家是要发现并创造一种典型的形象，以求达到感性和理性和谐的美的境界，那么剧作家则是要在人的行动和语言中揭示出

更深刻的理性内容。比起雕像来，剧本的感性形式是不足道的，但理性内容却丰富得多。话剧在美这方面无法与雕塑抗衡，但在理性内容的复杂深刻方面，要优于雕塑。

当然，剧作家作为艺术家，想象力也还是不可缺少的，他要构思情节，塑造人物，还是要有机地与形象相结合，而不是对社会生活作赤裸裸的理论的思考。对剧作家来说，他应该同时具备艺术家和哲学家两种眼光，他要把艺术家敏锐的直觉和哲学家深邃的沉思结合起来。但是，我们应该承认，想象力和理性是有一定矛盾的，因为概念和形象本来就是矛盾的，艺术要用个别的形象来反映一般的东西，总是受到限制的，艺术形象或艺术境界所能达到的概念，总没有哲学所能达到的那样明确深刻，因此，任何艺术的哲理性都是受到限制的，话剧也不例外。同时，我们还应该进一步看到，有一些概念是可以想象的（如苹果、桌子等），有一些概念则是无法想象的（如“伟大”“光荣”等），而且，任何想象出来的类似的形象，都是不能充分体现概念的内容的，因此，概念按其本质来说，与想象力是有矛盾的。但是，这一点对剧作家来说，并不足为患。因为我们看到一种有趣的现象，即正是在形象、个别和理想、普遍的矛盾冲突中，存在着话剧艺术的特殊感染力。因为这种冲突使人认识到一种普遍的力量，也认识到个别事物的局限，把本来不能“感觉到”的普遍的力量通过个别事物的矛盾变化使人“感觉到”了，这正是艺术的力量所在。这种情形在悲剧中表现得最为突出。曹禺的名剧《雷雨》，通过四凤、繁漪（甚至包括周朴园）等的毁灭，显示了当时社会不合理但却巨大的力量，这种力量的本质本来只有通过理论认识才能掌握的，因为按其本质来说，社会制度是无形的。但剧作家却把这种无形的不合理的巨大力量变成可感的，使观众通过剧中人物的矛盾冲突，“感觉到”那股阴暗的力量。曹禺这个剧本当然不像哲学论文那种纯粹从理论上分析那个社会，但它却同时具备生动的形象和哲学的深度。

契诃夫是伟大的艺术家，他认为戏剧应当从普通人的平淡的生活中看出生活的内在的光辉，要在直接的现实后面，透出一股潜流。他的剧本总是要通过平凡的日常生活，透视出深刻而广阔的诗意而又哲学的概括。在《海鸥》这个剧本中，他借铎尔恩的口，批评特里波列夫的创作说：“他用形象来思想，他的描写是生动的，有色彩的，能够深刻地感动我。可惜的，只是他没有确定一个清楚明确的目的。他只给人一个印象，就打住啦。然而光光给人一个印象，那是没有力量的。”（《契诃夫戏剧集》，第二百二十一页）而我们从契诃夫自己的剧本里，所得到的的确不仅是生动的印象，而且有光辉的思想，正如高尔基所称道的：“现实主义在这儿上升到了富有

鼓舞力量的、含意深刻的象征的境界。……别人的戏不能够使人从现实性中抽象出来，达到哲学的概括，——您的戏却做到了这一点……”（引自叶尔米洛夫《论契诃夫的戏剧创作》，第一百二十页）但是，如果说在契诃夫那里，剧本中的理性因素还是比较含蓄的话，那么，到了布莱希特，剧本的理性因素则更加突出了。布莱希特认为，戏剧应该引起观众的深思，无论剧本或舞台演出，都应该使观众保持清醒的头脑，要对剧中所发生的事情抱着一种追究、批判的态度，戏剧不应该作用于观众的感情，更重要的是作用于观众的理智。当然，布莱希特的剧本总还是有人物、有个性、有情节的，并不是哲学论文，但这一派的剧本，理性因素显然是更强的。

从以上具体分析，我们可以看到，如果说雕塑家的想象力和理性是和谐的、统一的，理性认识在雕塑作品中还是不太明晰的话，那么，剧作家的艺术思维，则是想象力趋向于理性，因此，在一切艺术家中（文学小说作家除外），剧作家是最接近哲学家的。

决定剧作家艺术思维的特点的，还有一个重要的原因，即剧作家所运用的艺术媒介的特点——语言。

我们知道，语言按其本质来说，是思维的直接表现，语言和思维同样古老，人类有了语言，才能运用语言的符号进行思维，才能用概念把握事物的本质。因此，语言在本质上是概念的物质外壳。剧本文学与哲学运用着共同的表现工具——语言，这就使二者在本质上更为接近。

最初的剧本是用诗的语言写的，诗的语言是有自己的特点的。我们知道，从分析的角度看来，语词包含三种因素，一是声调，二是形状，三是意义。意义是语言的内容，声调和形状是语言的形式。形状属于图案艺术的性质，声调则具有音乐的性质。中国的书法艺术，取字之形，是一种更自由的图案艺术；诗歌则是很看重字的声调（中国汉字为：声、韵和调值），同时在诗歌中，语词的作用主要不在于形成抽象的思想，而在于形成形象的“意象”。由于重视语言形式或形象的因素，其内容则必然受到限制，不能表现更复杂深刻的思想；但这种诗的语言，在古代社会生活条件下，是最适宜的语言，因为古代社会生活的内容还没有复杂到必须打破这种形式限制的地步，因而古代戏剧是很美的，内容和形式是比较和谐的，但却缺乏近代话剧的哲学深度（古代哲学著作甚至也多采用诗的形式，因为那时的哲学往往是格言式的，内容是比较浅的，可以用限制很大的韵文来表现）和思想的明晰性。这种特点，在中国古代的戏曲中，表现得最为清楚。

随着社会生活日益发展，诗的形式已经不足以表现社会和思想的复杂内容了，

于是出现了近代散文体的剧本，成为近代话剧的最普遍的文体。在散文中，语言的形式因素退到次要的地位，而语言的意义即语言的内容则占主导的地位。剧本文学由韵文到散文的变化，不仅是形式上的变化，也意味着戏剧内容的深化，戏剧（话剧）日益突出地表现它是一种以理性内容取胜的再现艺术。

当然，话剧的语言和哲学的语言还是有很大的区别的，忽视这种区别，就会使剧本的语言概念化。话剧的语言首先要服从人物的个性，服从人物的行动，因此，话剧的语言，不仅具有认识的意义，而且要具有情感和意志的意义，话剧的对话，不仅要表现在特定环境中，特定人物的思想，而且要表现它的情感和欲望，戏剧需要带有情绪的语言。因此，虽然剧作家运用语言更有可能来表现艺术家的思想，但我们所说的哲理性，并不是要剧作家在写人物对话时多用一些哲学术语。这只是一种形式上的“哲理性”，这种哲理性是肤浅的。剧作家用情绪和性格的语言表现深刻的社会冲突和把语言哲学化是两回事情。但是，也正是因为这个缘故，剧作家也就比较容易犯概念化的毛病。因此，我们一方面要看到话剧艺术理性因素很重这样一个事实，要看到剧作家的想象力趋向于理性这样一个特点，同时也要防止这种理性因素的恶性发展，防止它完全破坏感性形象，从而破坏话剧之所以为艺术。

话剧是一种再现艺术，它是以社会生活的本来面目反映社会的规律的，因而剧作家仍然不能忽视社会生活的感性形象，特别是人的行动；但这种现象不是静止的，而是不断矛盾变化发展的，在有限事物的激烈的新陈代谢中，显然有着一种无限的力量，因此，话剧是最善于表现崇高的东西的。从这里我们也可以理解到，为什么康德把想象力与理性的矛盾作为崇高的判断，而崇高在康德看来又是倾向于理性的，是趣味判断向理性的过渡。同时，我们也可以理解到，为什么黑格尔的古典类型必须经过浪漫类型（而其最后一环是戏剧）才能过渡到宗教和哲学。

三、话剧演员的艺术创造

话剧艺术思想内容的力量，我们已经看到了，但任何真正的戏剧都不能只作“案头观”，它必须搬上舞台，需要舞台艺术。而任何舞台艺术的中心又是演员。话剧需要舞台艺术，这是无可否认的，但是由于上述话剧内容方面的特殊性，其相应的舞台艺术特别是演员艺术，与歌剧、舞剧或戏曲比较起来，也有它的特点。

我们前面说过，话剧是最善于表现社会生活的矛盾冲突的，由于其内容的复杂深刻，就要求一种比较朴素的形式，话剧要求接近于日常生活的平易的形式，以便

不在形式上过多地分散观众的注意力，从而很快地透过形式，直窥内容。因而，话剧无论就其内容或形式来说，都更接近于真实的艺术，而更少是美的艺术。

真实的艺术和美的艺术是美学史上一个重大的问题，德国古典美学的启蒙者莱辛在他的《拉奥孔》中，首先作了深刻的区别。莱辛对诗和画（造型艺术）作了详细的比较研究，得出结论是：诗是真实的艺术，善于描写真实的生活，而真实性并不排斥丑的事物的描写；雕塑和绘画是美的艺术，不能描写过丑的事物。本来，诗和画的现象上的区别，凡是有眼睛的人是都能看到的，用不到等十八世纪的莱辛再来啰唆。莱辛的《拉奥孔》在美学史上的巨大意义就在于他看到诗和造型艺术的本质的区别，提出了真实的艺术和美的艺术的问题，从而反映了十八世纪德国艺术从古典主义到浪漫主义的过渡倾向。同时，莱辛提出这样一种美学观点，即精神与物质的和谐是美，而精神压倒了物质则是真实的，因此，在造型艺术中精神与物质的和谐到了诗里被破坏了，精神性超过了物质性，因而感觉到一种真实的力量。我们看到，莱辛这个基本美学思想，影响了整整一代的德国古典美学，像康德、席勒、黑格尔无不受他的影响。

莱辛也正是按照《拉奥孔》的基本思想来研究演员艺术的。莱辛在《汉堡剧评》中认为演员的艺术介于诗和画之间，是一种动的画。他认为，作为视觉的画，美是他的最高法则，但作为动的画，演员又不应该像古代希腊那样静穆（参阅J. G. 罗伯生《莱辛的戏剧理论》，一九三九，剑桥，第四百八十二—四百八十三页），莱辛对演员艺术的看法，同样反映出古典主义和浪漫主义的矛盾。一方面，他接受英国贺佳斯（《美之分析》的作者）的看法，认为演员要按照美的波动线来活动他的手臂，同时，他又看到演员必须表现剧诗的精神的力量，因此他又认为美的波动线不是唯一的，而是多样的（参阅上书，第四百八十页）。莱辛深刻地体会到演员艺术的内在矛盾，即既要真实又要美；但由于当时戏剧的理性内容还没有像后来那样充分的发展，他的研究也限于诗剧的范围，因此，莱辛对演员艺术的看法，基本上还是古典主义的，美在舞台上还是受到极大的重视的，他认为，演员在表现强烈的感情的时候，要注意控制，过分热烈的场面要注意冷静，过分的冷场，要注意热情些，以求达到和谐的美的境界。莱辛对演员艺术的态度，和狄德罗是相当接近的。

随着戏剧理性内容的发展，形式的限制愈来愈缩小（剧本中用散文，表演不用歌舞），演员艺术的内在矛盾，也就愈来愈明显了。黑格尔在他的《艺术哲学》中，也研究了演员艺术，可是黑格尔根据戏剧的分化倾向，显然把演员分成两大类，一类接近于话剧演员，一类则是歌剧或舞剧演员。关于前一类，黑格尔把他们和古代

希腊的演员比较。黑格尔意识到，古希腊的演员，戴着面具，有歌队等形式的限制，演员本人的个性与角色的矛盾是不明显的，但近代的演员，就“不仅要与诗人和他所扮演的角色深深地同化，而且要在内在或外在方面与他自己的个性融合为一”（《艺术哲学》，英译本，第四册，第二百八十九页）。演员是完全服从剧本的，他以体验剧中规定的角色为最高任务。这种演员，按黑格尔的看法，是为剧作家而存在的。另一种即歌剧或舞剧的演员就不同，演员有许多技巧需要长期训练，这些技巧常因生理条件及训练方法不同而有不同的特点，这时候，剧作家是要服从演员的特点的。

黑格尔那种所谓忠实于剧本（实即忠实于生活的真实）的演员，随着话剧的发展，在现代形成了一个蔚然大观的史坦尼斯拉夫斯基的表演体系。史氏体系要求演员深入角色，忠实地体验角色内心世界，而反对在形式上过多雕琢的表现主义表演体系。史氏体系的诞生，意味着话剧演员艺术的内容方面、真实性方面进一步加强，而所谓舞台上的美，即退居于极次要的地位。因此，史坦尼斯拉夫斯基认为他的表演原则要求深刻，而不是美。他在评论表现派的时候说道：“这种创作是美丽的，但并不深湛。这种创作与其说是有力量的，毋宁说是有声有色的；它的形式比内容更令人感兴趣；它对听觉和视觉的影响甚过对心灵的影响——所以这种创作与其说能使你感动，毋宁说能使你欢喜。”（《演员自我修养》第一部，第四十三页）从史氏这段话，可以看到他在艺术实践中也同样深刻地体会到感情的真实与美的矛盾。

我们觉得，话剧剧本内容的理性的深度，本身就要求演员的感情的真实，要求演员具有音乐家的激情，而不像戏曲演员（或古典主义的演员那样）比较冷静。我们通常理解“理性”，总觉得是一种理论的、冷静的东西，其实，静观的理论认识，只是真正的“理性”的一个方面（当然是重要的方面），而“理性”按其本质来说，是反映了辩证规律的，辩证规律不是静止的，它本身就是矛盾冲突的规律，而人的情感的起伏变化，虽然对辩证规律没有清晰的概念认识，但其基本韵律，却是与辩证的规律、与社会生活的节奏一致的。因此，我们觉得，要求加强话剧艺术的哲理性，并不排斥演员的感情的真实，相反的，演员的感情的真实，正是从另一种方式掌握理性的规律，而可以弥补概念认识之不足（因为概念总带有抽象性的）。就剧本内容来讲，只有通过人物之间的矛盾冲突（意志的或情感的），才能深刻地反映社会生活的本质，才能有哲学的深度，那么，就演员来说，他不仅对社会生活的矛盾有深刻的理论认识（概念认识），而且要有深切的情感体验。因此，加强话剧的哲理性，并不是要求话剧演员回到古典的、冷静的、注重形式美的表演，因为历史已经

证明，那种表演形式是限制戏剧的理性内容的深度的。

在戏剧表演艺术中，表情与美的矛盾，实际上也反映了戏剧内容的理性深度和感性形式美双方的矛盾。在西方美学史上，温克尔曼从造型艺术领域中就深切地体会到这个矛盾，他认为表情是破坏美的（参阅鲍桑奎《美学史》，第三百〇四页）。表情是受人物个性的制约，而个性突出了，美就受到限制。个性、表情在各个不同艺术种类中地位是不同的，它们在雕塑中很受限制，在绘画中则稍有发展，而在戏剧中则个性的地位就加强了。而在戏剧中，话剧对个性的要求，又比戏曲更为重要。因此，就话剧表演艺术来说，表情是它的本质，而美则是次要的因素。因此，为了深刻地表现剧本的思想内容，话剧演员要有比较强烈的表情揭示人物的内心世界，从而揭示社会生活的本质。

但是，话剧作为一种舞台艺术，它仍然具有一定的造型因素，它不能表现过分丑的东西，因而并不是一切表情在舞台都是合适的。这里也显示出小说与戏剧的区别。小说不用搬上舞台，它对人类的各种激情就可以用语言的符号更广泛地表现出来，限制是比较小的；但话剧舞台上却不应出现过分破坏形式的丑恶形象。因此，要在话剧舞台上也像戏曲舞台上那样把追求美作为主要目标是不对的，而完全忽视造型艺术规律对话剧艺术的制约，也是不合戏剧舞台艺术的规律的。

演员是一种微妙的艺术，其中有许多深刻的哲学问题。如果我们同意近代哲学史上把人的精神领域分成智、情、意三种因素的话，那么研究一下在演员艺术中这三者之间的关系是很有好处的。演员是一种艺术，当然是情感领域里的事。但不同戏剧种类的演员，其情感的性质是不同的。情感是意志和理智的结合（或者说情感是意志和理智之间的一种关系），在戏曲演员中这种关系偏重于和谐，因而它强调美；在歌剧、舞剧和话剧演员中，意志和情感的关系偏重于矛盾，所以便于表现崇高。话剧演员比起戏曲演员来，他的情感是激动的，而比起舞剧或歌剧演员来说，他又比较冷静的。舞剧或歌剧演员在意志与理智的矛盾中，偏重于意志（因音乐、舞蹈是更接近于行动的），而话剧演员在这个矛盾中则偏重于理智。

人和他的对象的矛盾、主体和客体的矛盾，是社会生活的重要矛盾。这个矛盾，反映在精神领域里为意志和理智的矛盾。在现实的人的活动中，可以是理智与意志的矛盾，也可以是意志与理智的矛盾，各有侧重不同。在以再现人的活动为特征的演员艺术中，歌剧或舞剧演员是把意志和理智对立起来，强调意志，接近于音乐、舞蹈；而话剧演员则把理智与意志对立起来，强调理智，接近于小说。因此，话剧演员尽管在情感上是激动的、矛盾的（这一点不同于戏曲演员），但仍然可以有很强

的理性思考（这一点不同于舞剧或歌剧演员）。这也是布莱希特表演流派之所以能够发展的根据之一。史坦尼斯拉夫斯基看到演员意识中理智与意志的矛盾，布莱希特则更进一步看出了理智在这种矛盾中的作用，从而可以在史氏以后作为一个戏剧流派而推动戏剧艺术的发展。

以上我们就三个方面初步研究了话剧艺术的哲理性的问题，实质上也就涉及话剧艺术的一些最本质的问题（从这个基本出发点，我们还可以研究话剧的舞台美术、剧场等各个方面的特点），这只是极初步的轮廓，有许多问题没有展开，但我相信，这些问题在理论上的进一步探讨，对我们的话剧创作实践无疑是会有帮助的。

（原载 1963 年 2 月 23 日《文汇报》）

戏剧的特征

李健吾

《萝卜园》里有一个有趣的场面（第七场），梁月英有话要问她的未婚夫，碍于礼法，不便当面问，于是一对种萝卜的老夫妻，找不到屏风，就做了一个肉屏风，站在他们中间。这种幽默而又富有讽刺意味的具体安排，满足了双方，也满足了礼法。我们记得《仲夏夜之梦》有一个非常逗笑的场面，几位手工业者庆贺公爵新婚，排练一出“最可悲的喜剧”，到宫廷献演。他们没有布景，于是异想天开，或者不如说，从实际出发，派定“一个人一手拿着柴枝，一手举起灯笼，登场说他代表月亮”。这还不够，又“让什么人扮做墙头；让他身上带着些灰泥黏土之类，表明他是墙头；让他把手指举起作成那个样儿，匹拉麦斯和雷斯佩就可以在手指缝里低声谈话了”。（第三幕第一场）他们的可笑的可笑的简陋的装置给观众带来一场异趣横生的谈情说爱的演出。（第五幕第一场）我们笑话他们，不过他们做到了一点，而且问题的中心就在这里：他们对假屏风、假月亮和假墙头，尤其是手缝所代表的墙缝全有假戏真做的天真的信任，因而赋予它们以可信性。中国戏曲演员走的还要远，利用虚拟的动作，在观众的想象里建立实物的存在。这种迁就事实并改变事实的匠心，说明戏剧艺术一个基本情况：利用一切可利用的手段，创造它的假象世界。戏剧工作者的信赖迫使观众欣赏，以至于信赖。双方逐渐形成一种默契，认真承认制约关系的存在。

荀子说过这样几句话：“名无固宜，约之以命，约定俗成谓之宜，异于约则谓之不宜。名无固实，约之以命，约定俗成谓之实名。”（《荀子·正名篇》）作为艺术，戏剧最受制约。它的出现、它的发现、它的特征，实际上只是各种情况相互制约和相互影响的相克相成的结果。这种结果或者具体成就，是戏剧艺术在约定俗成的实践的基础上逐渐明确起来的。

制约关系可以分成五类：首先是经济制约，其次是工具制约，再次是条件制约，又次是生活制约，最后是社会制约。分成五类，并不等于把它们对立起来，同时我们也不会平等对待这些制约关系。我们更不会就音乐、歌唱、舞蹈、诗词以及演技

这一类表现工具做专门性的探讨。那绝不是我们力所能及的。我们只是为了探讨戏剧的特征才谈到这些本身就是艺术的表现工具。我们提出一项条件制约，并不妨碍另外四项转化为条件。我们将根据实际情形，分别加以考虑。

我们先从经济制约看起。经济制约对戏剧的影响，正如基础对一切上层建筑的影响一样，不言自明。戏剧的蓬勃发展，和全民物质生活的改善有密切关系。全民在这里有两种内容：一种是国家性的，由政府负责解决戏剧演出的各种问题，有的是谢神性的，例如古代希腊，规定十个部落的富户分担开销，有的是宫廷娱乐性的，例如唐朝的教坊，自然是由国库开支；一种是社会性的，在民间成长起来，随时可能被政府有关演出的部门吸收，例如古代希腊的喜剧，或者曾经由教坊搬演的《踏摇娘》，就题材和最先搬演的情况看来，应当先在民间出现。戏剧的全面发展，只有人民都有足够的经济能力参与戏剧的全面活动，才能走上稳定的道路。贫困促使古代希腊戏剧衰亡。中国戏剧从宋、元以来的盛况绝不是宫廷的爱好所能单独决定。欧洲戏剧能从文艺复兴时期走向一个新的兴盛的阶段，市民收入的增长不能不说是一个基本因素。

分幕的话剧在中国是一种舶来形式。我们追寻话剧在欧洲的根源，就会发现古代雅典的经济衰退是促使它出现的一个重要因素。我们知道，一出悲剧或者一出喜剧的人物，有三四位演员也就分担下来了，可是一个歌舞队的成员，即使从最初的五十人减到后来的二十四人，就形势危殆的雅典来说，对富户（从公元前四〇六年起，每次演出的开销改由一个部落的两位富户分担）逐渐形成一种勉力以从的义务。悲剧开始走上没落的道路。喜剧开始蜕变。到公元三八八年为止，也就是到阿里斯托芬的《财神》为止，歌舞队仅仅限于几次舞蹈。贫富关系在这期间特别紧张。阿里斯托芬晚年给我们留下的两出喜剧，恰好都是讨论贫富问题的作品。他的祖国才挣脱斯巴达的锁链，又落入马其顿的囚槛。新型喜剧出现在马其顿统治全希腊的期间（公元前三三八年以后）。歌舞队的使用变成偶然现象。幕替代它的间隔作用。五幕形式开始凝定。罗马共和国时期喜剧诗人如普鲁塔斯的作品，有三分之二由演员歌唱，和中国戏曲相仿，舞蹈成分逐渐退出描绘世态的喜剧。漫长的岁月又毁灭了歌谱。诗体剧取歌体剧而代之。多年来散文体又有取而代之的趋势。话剧传统就是这样在欧洲演变成的。戏剧演出从国家支持下降到社会支持（也就是说靠门票收入支持），剧团自然就要考虑经济因素。成员就非精选和减少不可。

贺拉斯在《诗艺》里要他的朋友写戏“最好是分五幕，不多也不少”，证明话剧的五幕形式，长久以来，已经变成一种类似规矩的东西。经济制约的影响又根本又

明显，只是由于我们经常忽略基础和上层建筑的关系，才养成了事物绝对化的看法。有集体性质的戏剧艺术，时刻受它的牵制，只是不好意思似的，我们一般就略而不谈了。

戏剧艺术不但有集体性质，而且是综合艺术。工具制约在这里起一种特殊协作用。戏剧反映生活，不但要具体化，而且要整体化，自然就要等待被它当作表现工具使用的各个艺术部门相当成熟，才能出现。在各个艺术部门本身还没有发展到一定程度的时候，决定戏剧出现的机会，如果在主要部门方面没有取得发展的可能，就会姗姗来迟。整体化在这里还包含有现实的客观样式，所以即使作为表现工具使用的各个艺术部门，尤其是主要部门发展到一定程度的时候，也要等待表演者变成形象本身的契机。而且必须形象成为两个以后，构成戏剧基础的情节才能在二者相互推动之下向前开展，取得生活的具体面貌。因为一个形象即使可以构成独角戏，但是环境上的假设和心理上的自白过于滞重，只能反映个人的一时情况，难以生动地说明事件在社会中的因果关系。对话的重要性在于它不但建立性格，而且推动行动。对话对客观存在起决定性作用。剧作者必须善于利用对话，并发掘对话的意义，以便通过人物（最好是通过有性格的人物）与人物的社会关系（最能说明这种关系的是事实上的对立与形式上的对比），使不言自明的动作有进一步提高人物活动的能力。戏剧之所以姗姗来迟，显然还有自身的艺术要求。

对话进行的客观形势促使对话在反映生活中成为戏剧的基本手段，并成为戏剧进入文学园地的独特形式，因为对话是和一切文学作品一样用语言写成的。为了取得直接反映生活的力量，也为了直接打动广大观众起见，口语的使用在这里占有优越的位置。

而语言与因之而生的动作，是历史地从歌唱与舞蹈的协作中取得和谐的形式。它们有鲜明的节奏，容易促成观众对假象的强烈而又和谐的感受。生活在这里早已取得精炼的理想存在。扮相的拟真在建立可信的情况下辅助歌唱和舞蹈回到生活中来。在提炼生活的时候，它们为自己不断创造并积累许多可靠的历经考验的规矩和程式。在完成取信与取悦的双重使命的同时，这些规矩和程式逐渐构成观众认识戏剧假象的习惯条件。

如果认为歌唱和舞蹈不符合生活的实际，那么，应当承认对话（即使出之以口语）的持续性与逻辑性也不尽符合生活的实际。对话受到性格与结构的双重制约，具有生活的样式，不等于就是日常生活中的对话。

在戏剧靠拢广大观众以后，口语——生活语言显出了它的优势。它协助人物在

行动里取得生活上应有的感情，同时也作成广大观众对它的理解的媒介。古代滑稽戏和近代滑稽戏，由于重视现实题材的使用和生活形象的构成，就不得不特别重视口语对话，甚至到了放弃歌唱的地步。同时动作倾向于重视细节，增加个性在特定情况下的流露。它们（歌、舞、科、白）的美好无间的配合形成整体反映生活的表现工具。

中国戏曲是这种范例的最卓越的具体说明。

欧洲戏剧在近代（从文艺复兴起、主要是在文艺复兴以后）的分裂进展，显然是各别艺术部门突出发展与强调的结果。

戏剧是综合性的表演艺术，各别艺术部门必须通过或者凭借演员的存在取得和谐的生活面貌与更高的精神揭示。演员的天赋与修养是戏剧能否完成本身要求的有决定意义的支柱。

不过演员到底只是个体存在。近代社会生活的复杂化与阶级斗争的尖锐化（首先通过剧本来反映），加以利用科学成就日甚一日地制造舞台效果的自然趋势，迫使导演在协调过程中负担起建立戏剧整体艺术的总任务。

各个艺术部门的综合使用，我们必须说，最后依然要受经济与社会支配。宗教节日在一些国家是促使戏剧出现的主要原因。但是宗教一旦发觉它很快就能被人民掌握，成为反映世俗生活的有力的手段，就把它逐出庙堂，在乡镇和城市流浪。坏事变成好事。戏剧得到尽可能全面反映生活的机会。统治阶级的干预不会因而终止。也正因为这样，娱乐性从来没有脱离阶级斗争的事业而独自存在。戏剧在中国从一起始就有世俗性质。即使宫廷加以占有，然而也只有回到民间，能为人民的财富所养育的时候，这朵五颜六色的大花才会盛开。所以各个艺术部门在戏剧这里会合，从来不是单纯的技巧性的会合。从有观众那一天起，需要就构成戏剧出现的必然动力。另一方面，各个艺术部门、特别是作为表现工具的主要艺术部门，如果在发展上过于参差不齐的话，无论题材上怎样力求全面反映生活，无论舞台上怎样力求整体反映生活，都会形成相应的技术困难。

所以像中国这样先有百戏而后有戏曲，是一种莫大的便利。决定它们在戏曲里地位的高低的，不是它们本身（虽然大有关系），而是它们反映生活能力的强弱。使用在这里不是平等性的合作，而是选择性的配合。对某一艺术部门没有偏爱的观众，戏剧能接近生活样式，能表现内心活动，能暗示精神世界的开展，就受欢迎。达到这些要求，就不得不重视综合关系的创造性能。中国戏曲在这一方面曾经达到绝高的成就。只在某一艺术部门以技术性的优势形成表现上绝对手段的时候，特殊的戏

剧种类这才出现，例如哑剧、歌剧、舞剧以及剧本仅有提纲的意大利职业喜剧等等。

促成戏剧的一切事物都可以说成条件，不过这种漫无止境的推论，会使我们陷入莫知所从的困境，所以我们还是加以限制，只从有直接关系的环境着手。我们首先想到演出的场合：观众的存在和演出的地点。任何种类的表演艺术，都有表演的场合。只是在戏剧这里，由于具有反映生活整体的要求，场合的作用就自然显得分外重要。

我们很少想到舞台对戏剧的影响。由于它的自然存在，我们往往忽视它的制约关系。我们说舞台，不如说演出的地点，因为这里有两种形式：一种稍高于近处的观众，远处的观众都能看到；一种和观众成一平面，或在大厅上，有“堂会”与“燕乐”的性质，或在广场上，观众环立如堵。我们一般把前者说成舞台，不过即使面面都是观众，情形极为亲密，一般说来，都像固定的舞台一样，演员必须选择一面，加以固定，作为“现身说法”的基本方向。这种假设是表演艺术和观众取得直接联系的关键。它负担一种决定了解演员动作的方向的任务。固定的舞台加强方向的固定，并起间隔作用。这种间隔作用实际上是保护戏剧假象的一种手段。装置（进入现代，装置建立起来的拟真境界越来越需要保卫）要求仅仅把整体化的拟真部分在观众面前显露出来。

面向观众对戏剧整体化起重要的制约关系。

欧洲现在有两种戏剧流派，正好反映演出和观众的两种关系。一种流派对舞台的间隔作用表示反感，要演出在观众中间发生，完成密契无间的戏剧效果。它要观众参与它的创造，强调感情的潜移默化的作用。一种流派还嫌舞台本身形成的间隔作用不够，想出种种手段削弱自己努力建立起来的假象的持久的感染力，要间隔作用在观众的意识上明显化，唤起理性的认识与批判的能力。这两种针锋相对的现代欧洲戏剧流派，一种强调感性，一种强调整理性，无意之中，从两个相反的角度（客观现实的延展与主观存在的觉醒），完成了同一效果：就是有意识地削弱假象的作用。

不管怎么样，舞台的存在给戏剧带来不可忽视的影响。它像画幅的框架那样把观众的视线集中在假象方面，也像框架那样切断和汪洋大海似的现实的联系，让想象继续人物在主题要求下的活动的幅度。这种适当的间隔或者保护作用，对假象的建立，形成一种自然的形势。我们应当承认，舞台上整体化的形象并不完全和生活一致。最自然主义的演出，在它自以为“自然”的时候，无形之中，也默默接受舞台的制约。没有人在歌唱中生活，没有人在舞蹈中生活，即使说的是口语，也没有

两个人不断在交谈。任何种类艺术，在反映生活的时候，都有自己的“约定俗成”的特殊手段，同时又创造性地利用一些条件，突出自己的有别的特色。戏剧由于整体化过程的艰巨，并由于特色具有综合的表现性质，在这方面不但没有什么两样，而且由于情形复杂，要求只有更严格。

由于舞台空间有一定的限度，整体化过程只能在可能的范围内进行，有些事物不能按照本身的面貌在舞台上出现，即使有经济条件也不能在舞台上出现，而生活与性格所反映于情节上的逻辑又势必非出现这些事物不可，演出就只有两条道路好走：一条是缩小场景，尽量使不能出现的事物在场景之外，也就是说，在观众的想象之中出现；这是一种胆小的现实主义，如果可以这样说的话。这里有符合生活面貌的一面，更有舞台制约的一面。但是还有胆大的现实主义。这是一条不成文法的“约定俗成”的道路，尽量让可能在观众面前出现的事物在场景之内出现。例如观众爱看交战，戏曲里大量出现交战，莎士比亚的诗剧里也经常出现，但是都不能把战争如实搬上舞台。现代戏剧（主要是话剧）可以说是把战争如实搬上舞台了，原因是装置上和效果上利用了现代科学的成就；即使这样，就整个战场和战争全局来说，在舞台空间的限制下，也只能极其局部地而又符合行动逻辑地限于一点。在莎士比亚的《理查三世》的第五幕第三场里，敌对的帅营面对面扎在一个舞台上，只能说是为了冤魂向敌对的主帅说话方便，只能说是一种出于不得已的因陋就简的安排。敌对的主帅也不能骑着战马在舞台上驰骋、冲刺。中国戏曲接受舞台的制约，采用象征手法，如马鞭，如酒杯，借一代全，或者加强动作的特定性，如手式，如姿态，借虚喻实。无论是虚拟手法，无论是象征手法，都是现实选择和舞台限制相得益彰的妙用。庞大、笨重与难以驾驭的事物，由于本身过于吸引观众注意，妨碍观众深入主题要求，并阻挠演员动作，模糊造型的鲜明性，也就必然要遭遇落选的命运。

克服或者不如说利用舞台空间给戏剧艺术带来的困难，实际上就包括从观众角度考虑问题在内。我们知道，观众注意中断一次，兴趣也就中断一次，而且为了观众的利益（这里还牵连主要演员的体力所能支持的限度），也为了行动向各方面进展起见，就非变换场景，经常中断注意不可。最适宜的中断应当是情节在发展上自然告一段落因而场景需要更换。闭幕是一种最自然不过的间隔作用，观众利用这个机会提高理性活动（并且和主要演员同时得到短暂的休息）。古代无幕可落，剧作家为结构付出了可尊敬的心血，因为他们害怕舞台上出现无理由的空白。只有折与折之间、幕与幕之间的空白，观众才乐意接受。在行动紧张进行之中出现的空白，如若本身缺乏戏剧兴趣，观众不会加以原谅。莎士比亚可以说是善于处理空白的剧作

家。《麦可佩斯》里的敲门是一个杰出的例子，空白在这里富有内容。

剧作家，还有演员与导演，面对着观众的存在，必须严肃考虑这种实际影响。我们已经说过观众决定演出的方向。回头我们在另一个地方还要谈起观众给戏剧带来的精神制约，就是社会制约。任何种类艺术的工作者重视作品与社会间的相互影响。文学作品（和表演完全无关的文学作品）的读者，一般说来，是零散的，反应不会像面对面的集体观众那样气势汹汹。表演艺术不同了，通过活人（表演艺术家）来表现，观众的反应是直接的。由于压力来自集体存在，表演艺术家（活人）就要觉得“来头”很大了。必须在一段时间内满足全体观众。这种客观情况迫使演出，在一定的时间内，应当尽可能丰富、尽可能集中。由一个角色主唱到底的元曲，先就在演出方面限制住了自己的长度。传奇可以放长，因为演员轮流在各折负担主唱的任务。

不仅舞台和观众的存在迫使戏剧集中，而且就剧团的财力和人力来说、就演员本身来说，尤其是就行动规律和主题思想来说，都促成戏剧在整体化过程中非集中不可的趋势。

戏剧行动规律来自人与人的关系。它的必然性是性格和许多偶然因素（对个别人物说来）相接触的结果。要它在观众面前一清二楚，就该去掉一些不重要的偶然因素。经过选择的集中，会给行动带来准确性，而准确性又是鲜明性的来由。被集中的每一细节与每一细节之间，先前处在一种难以一目了然的境地，如今虽然聚在一起，由于选择时概念起主要作用，就有丧失生活面貌的危险。丧失生活面貌，在整体化过程中，就会丧失连锁性与说明性。所以生活制约，在这里不仅起着细节之间的桥梁作用，而且免去为行动而行动的直线感觉。

戏剧是客观艺术，在它以整体假象出现于观众面前的时候，即使是独角戏，也找到了如实反映生活的艺术保障。即使是叙事和抒情的情況仍然存在，也被局限于客体身上。这不是说，主观并不存在。因为剧作者、演员和导演的存在，永远会把各自的认识，或多或少，或有意或无意，在不同工作的阶段，分别带入各自的创造。我们方才说起的现代欧洲两种各行其是的戏剧流派，就根据各自的主观愿望，构成背道而驰的理论。剧作者往往通过结构、对话和遭遇的安排以及总的精神趋势，有所表示。在整体化过程进行之中，演员和导演又会根据各自的认识，把剧本当作客观存在，加以解释。而演员和导演之间很可能就有矛盾出现。不甘心妥协的导演，主张用傀儡代替演员（活人），企图完全从自己的认识出发，根本消除二者之间的矛盾。尽管有这种种情况，在生活制约之下，戏剧艺术仍然不得不是客观的。

事实上，我们也不能由于戏剧是综合艺术，就可以平等对待它的作为工具的各个艺术部门。这里永远有一个强调问题要我们加以考虑。艺术的鲜明性的第一个内容如若是准确的话，第二个应该就是强调，而强调是在准确的基础上进行的。强调包括认识、理解与实践在内。它作成突出的强烈效果与欣赏的特殊根据。任何艺术部门都有自己的强调问题。工具单一，使用专一，作为表现手段，强调只能就本身应有的变化着想。戏剧的天地比较宽阔，任何艺术部门都有可能成为它的强调手段。歌唱在一个地方被强调起来了，舞蹈在另一个地方被强调起来了，或者同时被强调起来了，像中国戏曲做的那样美好；音乐可以起节拍作用，也可以起帮衬作用，甚至于直接起表现作用。在另一个地方，这些部门避不露面，改由富丽的口语交代实际情况、突出性格变化。这里不仅有一种看法问题。剧种本身就是强调的产品。某种音乐在一个地方受到重视，某种腔调在另一个地方得到发展，甚至于某种动作由于效果鲜明，经过多次使用，凝为程式，作为行当的性格特征或者特定情况的表现手段，在舞台上固定下来。从强调到夸张，很容易一步就迈过去的。只有为强调而强调的时候，强调才会缺乏生命，和四周割断联系，成为一种孤立现象。

它不仅失去被赋予的感人的强有力的精神依据，而且由于不受生活制约，失去生活样式的起码要求。生活制约的基本任务就是人情入理。动作的目的性明确，一定要和人情入理符合。否则宁可少动，甚至于不动。乱动模糊理解。观众可能不了解某一程式或者某一特技给动作带来的意义，但是他们永远随身携带人情入理这一从生活得来的认识社会关系的准则。你尽可强调，强调在为集中服务，集中可以使观众在短暂的时间获得应有的生活知识，并享受感情上最大的满足。但是你在强调的时候，必须同时照顾生活的平衡作用，只有这样，才能建立可信性与激动人心的必然而又自然的因果关系。

生活首先通过剧本实现对戏剧整体化的制约。剧本的重要在于它来自生活，在写作过程中，时刻认真考虑面对生活的问题。同时，也许是然后，和舞台联系起来一道考虑。哑剧和书斋剧是两种极端，但是根据提纲来演出的意大利职业喜剧，在演员缺乏即兴创造对话与相适应的动作的时候，对话与动作无力反映生活，一方面重复陈词滥调，一方面呆板套用程序，就有衰亡的危险，事实上也衰亡了。剧本自身表现在性格与境遇（人与社会）之间的严密逻辑，对观众起着有力的说服作用。这种逻辑不但说明行动规律，而且通过个人遭遇，具有以一喻百的说明力量。生活的表面现象是错综复杂的、破碎琐细的；为了交代清楚主题任务，达到明显的效果，剧作者可以强调，但是决不歪曲。

生活的平衡作用，就戏剧而论，应当和构思一同成长，只是在演员和导演这方面，才有可能于集中（选择与强调）之后大力涌现，弥补重点无形中引起的孤立感觉，不让舞台（尤其是现代化的舞台）在整体化过程中出现形式主义的倾向。生活面貌赋予不能置信的行动和具有未来消息的理想以可信的感情。在像《牡丹亭》与《嫁妹》那样富有诗意的戏里，生活样式是一种保证。人对自己所能幻想的事物总是从自己出发的。不同阶级的人总是从不同阶级的利益出发的。

从戏剧开始出现那一天起，社会制约就在集中作用上显出了它的威力。我们这里说起的社会，不指社会关系的具体实际，因为生活等于是它的另一名称。这我们方才已经谈过了。我们这里指的是人心的趋向、共同的信念、时代的精神，也就是道德与政治与法律这些过去在不同的时期不同的统治阶级为自己的安全而建立的基本原则。这些基本原则是统治阶级为便利自己统治起见才规定下来的。万一它自己奉行的话，也只是为了让被统治阶级更好地奉行，因而也就更有利于它的统治。另一方面，被统治阶级为自己能更好地生存起见，也提出了不成文的对抗性的公约。无论是前一类，无论是后一类，都在主题上得到优势的反映。封建社会的一些传奇作者所奉行的主题如忠、孝、节、义，有封建社会的具体内容。悲剧家往往由于忠实于现实，突破这些有利于统治阶级的主题的限制。喜剧家每每由于打击大权在握的人物，破坏那些有利于统治阶级的主题的尊严。剧作家在旧社会重视统治阶级的观众，就会给作品招致和统治阶级同一短命的命运。倾向性自来就是戏剧的标志。

只有和人民的利益完全一致的时候，作品才会在舞台上获得永生。

在人民当家作主的时代，在共产党的利益和人民的利益永远一致的时代，主题唯一的准则就是党性。

戏剧在今后集中的最高原则也必然就是党性。

在无产阶级专政的今天，主题如若不为社会主义建设服务，什么人心的趋向、什么共同的信念、什么时代的精神，就都成了空谈，而且一定会起消极作用，阻挠社会主义建设。所以即使是非党员，在选择时，在强调时，在戏剧整体化过程中，只能无条件地服从党的利益，也就是人民的利益。在这一点上，没有选择余地。主题的光辉是从党性这里来的。戏总归是要观众看的。

观众是一种具体存在，又是一种客观存在。你不反映他们的愿望，他们就会迫使你反映他们的愿望。这是自然而又必然的社会制约关系。戏剧工作者可能在某一方面落后一些，或者先进一些。但是面对面的观众的存在时刻都在帮你考虑问题。一种即兴的集体压力不会轻易放过你的懈怠的。主题是愿望的产物，理想的憧憬是

这种愿望的来源。它发自每个人的心里，在观众席上，由于形势的集中，就会凝为一种共同的无声的认识。这种认识是一种有威力的精神制约。

日常生活的头绪，千千万万；忙忙碌碌的男女，又是千千万万；集中在一个人身上，头绪少了许多；然而即使是一个人的生，也头绪纷纭，可以写成长篇累牍的长篇小说。你拿一件事作中心，然而性格在这里起什么作用，它给性格带来什么动力，需要搜索琢磨。演出时间又有一定的限度。你不得不选择，不得不强调；你这样做的时候，主题就变成一种手段，帮你集中。由于它的要求，草木、山石、禽兽、鬼神都能以拟人的形象，在舞台上获得生命。它有力把不可能变成可能，而且由于结合观众的愿望，在人情入理的生活制约下，取得观众一时的信任。单靠野人的生活方式和头发变白的奇闻来吸引人，作为戏剧兴趣，不会持久并深入人心。新歌剧《白毛女》其所以能感人万分，就因为反映了关系着广大人民利益的主题取得优势的集中力量。党性在这里发出万丈光芒。时代的声音在这里高响入云。戏剧终归是为它的时代服务的。

戏剧的制约关系是多方面的。我们谈了五种主要制约关系，顺便也触及一些相关的问题。我们谈的大都是一些老生常谈。

那么，什么是戏剧的特征呢？

什么又是这些制约关系的焦点呢？

我们的答案是，整体化集中。集中为了整体化。集中是手段，整体化是目标。

我们平日说戏剧是综合艺术，是客观艺术。诚然如此。不过这只是就表现工具并联系对事物的态度而言，并不全面。我们已经指出了综合不等于平等对待作为表现工具的各个艺术部门，客观也不等于一口否定主观作用。因为任何艺术部门，都有一个选择与强调的问题留待解决。

同时我们也必须指出，戏剧各种制约关系所形成的焦点，只能在生活这一广阔的天地更好地存在。生活提供多采的素材，也提供丰盈的面貌。我们强调剧本的重要，正是强调生活制约的艺术关键性。概念不能代替感性生活。否则，任何艺术，将是枯瘦的、苍白的、单调的，因而不生动，就会乏味的。我们方才说起生活的平衡作用，这是针对技术和概念而言的。如果我们深入性格的话，就会发现生活细节选择不当，环境制造不妥，很难达到深刻而生动的造型成就。例如哈姆雷特殿下，是太子，是大学生（显然是把靠近文艺复兴时期的身份给了他），是中世纪人：这让我们想到他的政治责任、他的宫廷关系、他的人民关系；这让我们想到人文主义与知识分子，这让我们想到迷信、鲁莽与残忍。它们有时候十分矛盾，然而鞭辟入里，

一种来自生活实际的和谐就会在性格上把它们统一起来，也就是经过选择和强调而集中起来。这种有机的内在的和谐会为生活样式的外在面貌配备强大的动力，成为他神采奕奕的源泉。

所以丰盈不等于漫无边际。有限的全面和无限的深度在性格上和有关的行动上的结合，会帮我们（过着日常生活的男女）找到自己不常意识到的生活意义。在明净或者强烈的戏剧形势提醒或者震动他们的时候，诗意出现了，对话也会跳出窠臼，富有性格了。

寻找社会发展规律，看不见阶级之间的矛盾，寻找行动规律，看不见事物之间的矛盾，就难以分清主次，明确阻力大小（因而明确克服阻力或者克服不了阻力的过程），让行动线在观众面前明朗化、具体化。不在生活里打滚，只能停在概念的世界。哪怕是海阔天空的想象，也是以现实为归依的。

戏剧的整体化集中的基地永远只是生活。所以戏剧只有不断突破程序、不断创造程式而又积累程式，才能为自己取得新的生命和新的信任。戏曲如此，话剧也应如此，无论是编，无论是演，时日稍久，就会习于老一套，陷入僵滞而不自觉。整体化集中不是止步不前。生活在变动，时代在前进，戏剧的历史任务与战斗作用也将一天比一天加强。

（原载《文学评论》1963年第2期）

从话剧布景的虚与实谈起

刘 露

一

虚与实是艺术创作技巧的美学原则，各种艺术虽然有不同的特点，但在艺术创作上都有不同特点和不同程度的虚与实的表现。对于舞台美术设计者来说，虚与实相结合的表现技巧，有着尤为重要的作用。因为舞台美术设计在造型中受到双重的限制：一、舞台美术设计不是直接地表现剧本的主题思想，而是通过创造人物活动的环境和气氛，烘托人物的思想感情、行为、事件，辅助人物性格的展现，从而起到揭示剧本思想内容的作用。所以以景托人是舞台美术的职责；二、舞台美术设计的造型工作是在舞台上完成的，因而受到舞台空间和时间的限制。所以舞台美术设计为了突出人物，适应舞台空间、时间的条件，不应当追求烦琐的逼真，否则，就会拥塞了舞台，淹没了人物；舞台美术应当是从生活出发，结合剧本的思想内容，以简练的形象对生活作高度的艺术概括。这就要求舞台设计者善于发挥虚实相结合的表现技巧，使简练的布景形象在虚实、明暗、隐显之间，引起观众的想象，以达到暗示、寓意的作用；这样才能以少胜多，以形传神，以有限的空间表现无限的生活图景。

舞台设计所表现的布景真实不是现实生活的复制；布景形象不是一种说明式的表达：这是什么或者那是什么，而是结合剧本内容所反映的生活意境，通过简练的形象激起人们的联想，使直觉所感受的形象更为扩大，更为意味深长，在形象真实美的享受中领悟布景烘托人物的涵义。

前线话剧团演出的《霓虹灯下的哨兵》一剧，它那成功的舞台设计可以说是表现了虚实相结合的范例。以第二景为例，这一景舞台设计不是一般地表现上海南京路的高楼大厦，也不是表现南京路上的某一角落，更不是突出地表现装饰性的霓虹灯，而是根据剧本内容的要求，用虚实相结合的艺术技巧，概括了生活，突出地表

现了南京路夜市的意境。

这一景的虚实表现，以后景一群阴暗的高楼大厦为“虚”，衬托前景的霓虹灯、路牌、路灯及舞台左右建筑物的台阶的“实”。同时，从后景来看，在阴暗的高楼群中，仅在右角的上部隐隐约约地显出几大公司的剪影。由于“实中有虚”，“虚中有实”，使后景“虚中有实”，这样，从整体来看，前景的“实”和后景的“虚”，相互辉映，虚实结合，却生动有力地表现了刚解放的南京路表面浮华、暗藏罪恶的十里洋场的图景。特别是当黑暗的大楼群中，播送出尖叫的黄色音乐时，一群奇装异服的男女在霓虹灯下的大楼的阴暗处熙熙攘攘，在阴暗处忽隐忽现，便造成了一种鬼鬼祟祟光怪陆离的感觉，因而使人联想到，在霓虹灯下的阴暗处，在高楼大厦里，仍然潜伏着资产阶级的旧势力。这种联想丰富了整体形象感，扩大了境界，加强了涵义，从而创造了富于时代气氛的意境。

这一意境之所以成功，在于设计者正确地理解了剧本的思想内容，正确地确定设计意图，所谓“意在笔先”，才有可能去概括生活。因此，我理解设计者在南京路上选择素材时，不是单纯地从南京路夜市的表面现象出发，而是充分地想象了旧社会的南京路，十里洋场中的资产阶级生活方式，霓虹灯下的情调，夜市的人群，以及阴暗深处的大楼及其人物生活等内在的联系和意义，去提炼和概括形象。这样，所表现的形象就不是单纯的为表现霓虹灯而表现霓虹灯，也不是单纯地去表现各种大楼的外表。而是使形象深刻地揭示规定情境的内容，从侧面预示了南京路上的阶级斗争，烘托了人物性格的成长，从而丰富了演出的思想。

同样，《霓虹灯下的哨兵》的第五场即花园一场，在虚实的处理上也很成功。在与第二场相同的背景前面，舞台右边偏中只有一张长椅，一柱路灯，台的左边，后景的前面，斜挂一排有色电灯，正是这样简练的几组形象，在虚实相结合的表现中，却使人很自然地联想到花园中僻静的一个角落。另外第九场咖啡店门口，这一场同样简练、集中。在同一后景前面，舞台左侧上部伸出一块咖啡店的带霓虹灯的雨篷，下部伸出台阶，右侧中部一柱路灯，通过舞场的音乐和雨篷上咖啡店的霓虹灯的暗示，这块雨篷在虚实的隐显之间，使人联想到舞场中资产阶级的夜生活。总之，这些场景在同一背景的前面，用极少的形象，在空荡荡的空间中运用虚实相结合的手法；特别是当这些场景和人物结合之后，的确能够使人从整体的演出中得到丰富的感受，既发人深思，又给人以美感的享受。虚与实艺术技巧的概括作用也就在此。

舞台设计的虚实处理，是根据现实生活中形体的明暗、远近、空间体积感的表现。所谓虚中有实，即形体的暗处应有一定的明度显出形体感。实中有虚，即形体

的明中有暗。“以实带虚”，“以虚衬实”，虚实相结合，相辅相成是虚实辩证的统一。这种虚实的统一显示了形体的明暗的两个部分，没有这两个部分，就失去形象的整体感。

艺术形象所表现的虚实结合，是一种高度的艺术概括，它正是生活中明和暗所引起的反映。艺术中所表现的虚实，不同于生活的虚实。设计者应该根据生活的虚实规律，对现实生活进行有目的地选择、提炼。运用虚实的表现去突出所要突出的形象或者去隐蔽所要隐蔽的形象。尤为重要，以虚为实，以藏为露，使形象的内容在虚实隐显之间，欲显不显，欲隐不隐，让观众从含蓄之中激起联想，使形象达到言欲尽其意无穷的意境。所以在《霓虹灯下的哨兵》中花园一场，在大楼阴暗处仅挂一排红绿电灯，可以使人很自然地感到公园中绿荫深处的茶座。第二景，霓虹灯后面的阴暗的大楼，欲露不露，引起意味深长的联想，使眼前的形象更丰富，更有表现力。这个戏的舞台设计者正是运用这种虚实结合、明暗、隐显的手法，使背景有藏、有露，从而使人物形象极为鲜明而突出。

但虚实的处理，根据剧本的内容不同和舞台条件的差别，应该是多种多样的。有的戏重“实”的处理，如总政文工团话剧团的《万水千山》，北京人民艺术剧院的《武则天》。有的戏重“虚”的处理，如前线话剧团的《霓虹灯下的哨兵》，北京人民艺术剧院的《蔡文姬》等。但是不管怎样，“虚”的景应有适当的“实”，虽虚亦实；“实”的景应有适当的“虚”，虽实亦虚；虚实不容分割。不能为虚而虚，那样，就失去形象感；不能为实而实，那样，就干巴巴的罗列形象。这两种对突出人物都有不利的影响。

但是有的演出往往把局部景的虚实表现分割开来，以致使人感到支离破碎，不统一。前线话剧团演出的《霓虹灯下的哨兵》，医院的一场景，就有这种感觉。舞台右边有一块窗的景片，左边有一扇屏风，正中后景是阴暗的大楼，这样把表现医院的景片，几乎全部“虚”掉，只留下一块写实的窗的景片，虚实无法结合，环境失去整体感，以致使人物的动作失去可信的依据。当护士将躺在床上的罗克文推出来，从正中穿过时，他们仿佛是在马路上行走，因而引起人们对环境的怀疑，使表演受到影响。

北京人民艺术剧院和“八一”电影演员剧团演出的《霓虹灯下的哨兵》，在表现第四场和医院的场景中，由于有足够的景片，有虚有实，实隐在虚中，因而整体感强，对表演就起了很好的烘托作用，以致使全剧的演出在风格上得到完整统一。

因此虚实结合所表现的布景形象，不论是全景或局部，都应是简练集中的表现。

但简练不是简单，而是高度的艺术概括的结果，因而它必须和剧本内容、人物、事件有内在和外在的联系。一块咖啡店的雨篷之所以有表现力，是因为它与老 K 的阴谋活动、与罗克文的内心情绪，以及它周围的阴暗大楼构成整体；同时，这块雨篷的“实”被阴暗大楼的“虚”所托衬，使雨篷在虚实隐显之间，让人们联想到咖啡店内资产阶级的舞场生活。这种联想，加强了环境的气氛，丰富了整体的形象，只有运用这样虚实相结合的表现技巧才能达到以景托人的目的。

二

为了使虚实相结合的舞台设计，达到极为完善的境界，还必须正确的发挥光色明暗所构成的造型效果。因为从演出造型的角度来说，光色是舞台美术表现空间造型的基础，光色的塑形效果不仅可以强调人物的表演，事件的时间、季节和环境的气氛，而且光色的阴暗还能加强虚实的表现，有助于情绪感染，而引起人们的联想。如果没有光色的效果，可以说舞台的演出将黯然失色。

前线话剧团演出的《霓虹灯下的哨兵》中第二景的成功，与光色明暗、虚实的造型效果是分不开的。这一景的光色，用简洁的明暗、虚实的手法，准确的表现了前景和后景画幕的虚与实；光色有明暗，有层次，夜色的空间感很强，使人物融合在环境的气氛中，鲜明突出而富有表现力。

又如北京人民艺术剧院的《红色宣传员》，李善子深夜下田锄草的第七场戏，背景是月夜朦胧的田野，灯光在表现由月夜转黎明这一过程的时候，用聚光集中打在李善子身上，随着李善子的面部表情和台词，灯光逐渐由朦胧中转亮，准确地烘托出人物的内心感情。这场戏灯光的虚实、隐显的表现极为含蓄，又富于诗意，给人以激情的感染。在我们的舞台上类似这样成功的例子很多。总之，成功的灯光表现总是以它特有的明暗手段表现环境和突出人物，尤为重要的是以景托人。

然而，有的灯光设计忽视以景托人和突出人物，往往借口表现气氛，使舞台场面全部阴暗，使观众看不清舞台上人物的面部表情和表演，因而使整个的演出受到损害。这种看不清人物的场面可以说是经常出现的，就以最近演出的几个《霓虹灯下的哨兵》中的第一场来说，也没有完全克服这种现象，有的演出几乎使人物全部沉浸在夜雾蒙蒙之中。当然，为了剧情的需要有时候环境应当暗一点，这是对的。但是，不能连演员的表演一起暗掉。这种连人物一起暗掉的做法，实际上是一种表现自然生活的反映，这和真实完全是两回事。舞台真实是从现实生活中提炼的假定形象，是一种想象的存

在，不可能和逼真的生活一样，所以即使表现漆黑的夜晚，也应当用明度很亮的追光去照明演员。其实这种能把人物照亮的表现方法，反而使观众感到满意，从来也没有观众反映这是不合生活的表现。因为，如果观众看不清舞台上演员的表情、动作，就等于不让观众看戏。所以强调以光色突出地照明人物是十分重要的。

但是强调照明人物并不等于放弃灯光对环境气氛的描写。有些剧院的演出往往仅用台框外的面光照明演员的表演，演员倒是看得见了，但是背景却黯然无光，这样背景就干巴巴地待在人物的背后，使环境失去应有的烘托作用。因此我设想，假如灯光对背景能够再补助以亮度较暗的有色的散光，那么，用虚实隐现的手法，就可以使布景达到加强对人物的烘托作用。同样，有的演出往往为了照明人物，使整个的环境空间通场明亮；这种全部通场明亮，人物似乎很突出，其实全部环境空间却一览无余，各种布景形象和人物一同平列，结果人物反而不突出。以前线话剧团演出的《霓虹灯下的哨兵》第三场为例，这一景表现部队驻地，一幢洋房的内景，这是一场比较完整的局部景，简练而又能结合表演，是很成功的设计。但不足之处，就是全部通亮，缺乏虚实的表现，因而人物的亮度反而不够鲜明。我设想，如果在全部景片上铺上一道有明暗的浅蓝紫色的散光，并使布景的边缘隐藏在黑暗的空间中，然后再以明度强的聚光灯照明表演区，这样，环境不仅有夜的感觉，而且由于灯光使布景达到实中有虚，其艺术效果将更为含蓄；重要的是从整体看由于背景的光色比较弱，做到从较虚的背景中突出了人物，这样，人物不就被衬托得更明亮了吗？

为了使表演区的演员的面部能更明亮，目前，在布景和运用光色上还需要作些改进。现在剧院一般的面光，通常是以橙黄、浅蓝、粉紫或淡红、白等光色交错综合使用，但其中强烈的白光比重不大，这种配合可能是为了使演员面部的光色柔和、匀称，这是对的。但不应为了柔和、匀称，而失去人物面部应有的亮度。我以为面光的颜色的比重，应当是白色的强光多一点，有色的柔光少一点，这样演员面部的亮度就会强一些而且光色还会柔和。

为了使布景更有表现力和更能突出人物，应该深入地研究和掌握光色的明暗、虚实的造型规律，这样，不仅可以用简练的布景形象烘托人物，而且为布景制作还可以提供新的表现方法。因为布景制作可以根据光色虚实的造型规律，结合某一具体的设计要求，去全面考虑何处应实，何处应虚，何处是硬景，何处是画景。这样既避免了盲目的制作，又为节约景片提供了新的途径。

前线话剧团演出的《霓虹灯下的哨兵》正是根据这样的造型方法既达到了表现

的目的，又节约了景片。同样，总政文工团演出的《霓虹灯下的哨兵》（总政文工团的演出仍按前线话剧团的原设计但在形象上有所加工），花店门口那一场戏，舞台上有一幢花店的洋房，这样的景，由于装置在表演区，为了避免布景的假，通常是采用较为复杂的立体硬景，现在所表现的却是一块洋房的画景片；因为这一景片正处在光色虚实隐显之间，观众虽然可以感到它的假，然而它假中有真，所以观众极为满意。这种既节约又有表现力的方法，很值得提倡。当然，节约景片应有它具体的条件，不是为节约而失去整体的形象。

由此可见，只有舞台设计、光色、布景制作在设计者总的构思的前提下，相辅相成，互相配合，舞台虚实的造型技巧，始能发挥作用。当然，舞台设计者仅仅掌握了舞台虚实的造型技巧还不够，还应当善于立意，善于摄取生活。只有思想、生活、技巧三者相结合，才能产生艺术形象，否则，艺术就不存在了。

（原载《戏剧报》1963年第8期）

谈表演艺术^①

俞振飞

中国戏曲的表演艺术历史悠久，经过许多先辈艺人的辛勤劳动，积累了极为丰富和宝贵的经验。但是，截至目前还没有一套系统论述戏曲表演的理论著作，指导演员的艺术实践。因此有的人演了几十年的戏，还是只能知其然而不知其所以然，也无助于指导年轻一代学习戏曲的表演艺术。我渴望能够组织一定的力量，将戏曲界里有一定成就的老艺人和名演员的艺术经验记录下来，进行认真的研究，从中摸索总结出带有规律性的东西，使之成为一套科学的戏曲表演艺术理论。对此，我愿尽绵薄的力量，提供一些自己在长期舞台实践中的感受和心得作为参考。现在着重地谈一谈戏曲表演的基础。

经过几十年的舞台实践，我认为戏曲表演最基本的是以下五个方面：（一）发声；（二）念白；（三）唱腔；（四）动作；（五）表情。

一、发 声

正确的发声方法，是保证戏曲演员念好、唱好的先决条件。戏曲表演极其重视声音圆润优美和运用自如，有所谓“子弟无音客无本”之说。

戏曲演员的发声，与演员行当的区分有着密切的关系。生、旦、净、丑，在音色和音质上有着不同的要求和特色。以我所熟悉的昆曲小生这一个行当，细致地还要分成为冠生、巾生、穷生、雉尾生四种类型，这四种小生在发声上各有区别。冠生又分为大冠生和小冠生。《太白醉写》中的李白、《长生殿·迎像哭像》中的唐明皇，即所谓戴胡子的小生；也有不戴胡子的大冠生，如《琵琶记》中的蔡伯喈。小冠生又称作纱帽生，如《荆钗记·见娘》中的王十朋、《贩马记》中的赵宠等。大冠生与小冠生扮演的人物，有些比较接近，有些距离比较远。一般说大冠生扮演的人

^① 此文根据作者一九六三年在中国戏曲学院的讲课录音整理。发表时题为《俞振飞谈表演艺术》。

物，较小冠生稍年长一些，地位也高一些，因此除开人物外形上的不同之外，在嗓音上也应有所区别。大冠生一般要求声音高、宽、亮，大嗓与小嗓兼用，在听觉上给人一种端庄雍容，冠冕堂皇的感觉。因为小冠生所饰演的角色，大多数是一些平步青云、少年得志的人物，所以发声要比大冠生稍为窄一些，尖一些，小嗓的比例大一些，在听觉上给人一种纤细的带些稚气的感觉。巾生，也称作扇子生，例如《琴挑》中的潘必正、《牡丹亭》中的柳梦梅等一类书生，声音要比较典雅潇洒，风流倜傥，带有浓重的书卷气。这一类人物大多数所表现的是爱情题材，要掌握好区别典雅与鄙俗的分寸，不能演成寻花觅柳、招蜂引蝶的花花公子。穷生大多数扮演的是一些落魄潦倒、一时失意，日后又青云直上的书生，诸如《破窑记》中的吕蒙正、《绣襦记》中的郑元和等人物。小生行当里面穷生戏是比较难演好的。从发声方面来讲，不能过于明亮，而是黯淡一些为佳，既有儒生的清高和自命不凡的特点，又要表现他们失意落魄的窘态，还要有一些不明世故的呆气。雉尾生所扮演的人物，都是风华正茂，英姿勃勃的将官，如昆曲《连环记》中的吕布、京剧《群英会》中的周瑜等，声音要求明快、挺拔、俊秀、结实一些。戏曲演员的发声，与演员的行当划分，有着非常密切的关系。

演员的声音必须使人感到美，无论是唱还是念，所发出的声音，要使观众感到是一种艺术上美的享受。从前有的人用“响遏行云”和“绕梁三日”来形容演员的声音和演唱。“响遏行云”是称赞演员的嗓音好，有如天上的行云既高又远。我认为只要具备一定的天赋条件，再加上自身的勤奋和训练得法，是比较容易达到的。这也是嗓音美的一种表现。但是，要做到“绕梁三日”就难一些，给人艺术美的享受更深刻。难就难在能够运用不同的声音变化，来表现人物复杂的内心世界，表现人物在不同的情境中多种多样的思想感情，这是对于戏曲演员在发声上的更高的要求。什么叫做“带味”？带味即是能够运用声音来表现人物复杂的思想感情的变化，不仅声音要优美，而且要富有表现力，具有扣人心弦的艺术感染力，也就是要做到以声传情。我们重听杨小楼先生与梅兰芳先生共同灌制的唱片《霸王别姬》，就很能够了解这一点。杨小楼先生是京剧界的一代宗匠，他的嗓音非常洪亮，可谓“响遏行云”。但是，我们从他灌制的唱片中，能够听出项羽在不同的境遇中所表现出来的不同的情绪。例如：项羽出场后唱的〔粉蝶儿〕，归坐以后的定场诗和念白，以及读完韩信来信时的“哇呀……”等，将“西楚霸王”项羽那种不可一世的骄横傲慢的心理状况，充分地显示出来；“舞剑”时唱到“十数载恩情爱相亲相倚，到如今一旦间就要分离”这几句〔西皮散板〕时，声音中带出一种悲切凄凉之感；再如这一场中

“力拔山兮”的悲歌和对虞姬以及对战马诀别时的念白，他的声音如泣如诉，悲壮凄惨，将项羽处在众叛亲离、被困垓下，与爱妻虞姬生离死别时的心情表现得淋漓尽致。梅兰芳先生扮演的虞姬，无论是唱还是念，声音的运用也是恰如其分地表现了人物内心的思想感情。例如在舞剑时念“如此妾身出丑了”的拖音，配合着双摊手掩斗篷，然后抑制着凄楚心情的转身下场的身段，这悲凉的声音深深地感染着观众。梅、杨两位艺术大师合作的《霸王别姬》已成千古绝唱，可是声音却长久地在耳际回响。我举这个例子，是要说明戏曲演员是很重视声音的表现力和感染力的。

我们应该借鉴西洋演唱在训练发声时的一些好的方法，但是，我们也应该注意总结一下戏曲在训练演员发声方面的经验，扬其所长，补其所短。比方说戏曲界有许多名演员年过花甲，而其声音不衰。这说明戏曲演员在嗓子的保养和声音的训练方面，有着比较科学的方法和经验。也有的演员嗓子的天赋条件并不优越，但是通过摸索和实践，声音能够运用得很优美，这中间也有一些方法和经验值得总结和介绍。当然，也存在一些由于方法不妥当而损坏了嗓子的情况。我认为练嗓子不能够急于求成，而是要量力而行，循序渐进，喊嗓子和吊嗓子都不能操之过急。关于吊嗓子我主张昆曲演员可以学几出京剧。我的体会是用京剧吊嗓子比用昆曲吊嗓子优越性多。理由是昆曲的牌子调门（音高）是固定的，什么曲子应该是什么调门，不允许变动；唱腔有曲谱规定，不能够随意改变。比如说这支曲子应该唱〔正宫调〕，你不能改成〔六字调〕；唱腔谱子是高腔，你也不能够变通一下变成矮腔或是平腔。唱调底，即是低八度地唱就不好听，这对于变声期的人来讲是很苦恼的事情，如果你拼命地去唱，一旦嗓子嘶哑了，声带充血了，恢复是需要一定时间的，甚至于从此也就恢复不过来，造成终生的苦恼。京剧在吊嗓子时就比较灵活自由一些，同一段唱，调门、唱腔可有变通的余地，使声带不受损伤，渐渐地就能够练好声音。

二、念 白

戏曲中的念白，往往容易被人们忽视，其实念白与唱相比较，还是念白难以掌握。为了引起人们对于念白的重视，戏曲界有“千斤话白四两唱”的说法，这不是说唱就可以被轻视，而是用“千斤”与“四两”这种夸张的词来作比喻，强调戏曲表演中念白的重要性。我父亲教我学昆曲和程继仙老师教我学京剧小生戏时，都极其讲究念白。对于戏曲演出中间念白的重要性，经过自己长期的舞台实践，有以下几点体会：

第一，念白与唱不同，念白在绝大多数的情况里是没有乐器衬托的，音量、速度、节奏全仗演员自身掌握。但是，念白与唱和打击乐之间，过渡要自然，音量要接近，否则就失去了念与唱和打击乐之间的协调，容易出现人物情绪与节奏上的割裂。

第二，戏中情节的推进，人物思想感情的变化，经常是通过人物的独白与对白交代给观众的，如果剧中人物的念白观众听不清楚，对一些关键性的情节与重要的人物的思想感情变化也就理不出一个头绪，削弱演出的效果。昆曲有的唱词比较深奥，用典故也多，有时候即使打了字幕，观众也不一定马上能够理解，为此唱之前和唱之后的念白，就起到一种承上启下的作用。

再者，唱的主要功能是抒情，以情盛人。当然戏曲的唱很讲究吐字，所谓字正腔圆。但是只要唱得情真意切，个别的字观众一时没有听明白，也能够心领神会。念白则侧重于叙述，如果不能够将每个字和词送到观众的耳朵里，他们就会感到茫然而摸不着头绪。

第三，戏曲念白的技术性很强，不经过刻苦的锻炼是难以掌握的。这里我想主要谈一谈四声的问题。四声就是汉字平、上、去、入的声调，平声在北方语音中又分成阴平和阳平，入声字则没有南方语音中那么繁多。戏曲念白中间音调的高低升降，与汉字的声调有着密切的关系，如果不慎重将某字的声调念错了，就是讹音和倒字。倘若把关键性地方的字音念错了，就会影响词意和内容。所以《梨园原》一书将此列为艺病的一种。关于汉字的四声，古人曾用四句口诀予以概括，“平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏”。戏曲演员应该懂得音韵学，才能够使念白和演唱做到“字正腔圆”。过去戏曲演员没有文化，全靠口传心授。现在的青年一代戏曲演员全有文化，更有条件学习和掌握音韵学。但是，也不能够死板的使用。我曾经遇到过这样一件事：我同一个姓朱的朋友到成都去，碰到一位当地熟悉他的人，一见面就非常热情地称呼他“朱一先一生”，听起来很不顺耳。后来找一找原因，原来他喊的“朱先生”三个字的声调一样高，全是阴平声调，字音虽然准确无误，听起来却不舒服。这种情况在戏词中也是很多的，例如：有一位青年演员与我们一起演《奇双会》，他扮演李保童，演到“三拉”时候，他见到李桂枝叫了一声“姐姐”，他念成全是上声字，听起来就觉得别扭。遇到这种情况，就应该采取转变声调的办法来处理才有音乐性。传统说法就是两平对一去，两上对一去。其实在日常生活里面，遇到这种重叠字的情况时解决得很自然，比如，“姐姐”、“嫂嫂”，都是将前一个字照样念上声，第二个字就变换成念去声。到了舞台上的念

白和演唱，更夸张一些、强调一些就是了。通过声调上的变化处理，同声调的字就有了高低升降的变化，念白的音乐感就鲜明了，听起来也就比较优美悦耳。

尤其是昆曲和京剧小生的念白，更要重视声调的处理。有人说，小生的念白是大嗓和小嗓（真假声）间用，处理不当，似乎是只有一高一低两种声音，变化不多，比较单调。这完全是一种误解。小生的念白中间真假声的过渡，也是以字的声调为依据，结合台词的含义、人物情绪的变化进行处理的。高音部分也应该有最高的、次高的和再次高的声音区别。中音和低音部分也应有强弱升降的不同，同时再调剂好快慢、顿挫的变化，显示出念白里面丰富多彩的节奏性和音乐性。

三、唱 腔

关于戏曲演员的唱，我认为年轻时候打好基础很重要。下面结合我的亲身经历来谈一谈打基础的问题。

我出生在一个爱好昆曲艺术的世家。父亲俞粟庐先生（一八四七—一九三〇）一生都在勤奋地钻研昆曲，著有《粟庐曲谱》一书留传，在南方的昆曲界中有一定的影响，被称为俞派昆曲唱法。父亲对于我来说既是慈父又是严师。我学昆曲是这样开始的：我三岁亡母，父亲又是老来得子，对我的疼爱 and 照顾是无微不至的，由他亲自照料我睡觉，为了怕我哭闹，他就唱汤显祖的“临川四梦”中的《邯郸梦·三醉》一折里吕纯阳唱的〔红绣鞋〕曲子当作“催眠曲”。说来也怪，我一哭他就唱，他一唱我也就不哭了。我从小喜爱昆曲，与平时耳濡目染，长时间的熏陶有关，到了六岁时就能够完整地唱下《三醉》的曲子，从此就正式开始向父亲学唱昆曲。虽然我父亲对我十分疼爱，其他方面都能够有所迁就，唯独学唱昆曲的时候，是一丝不苟，极其严格的。一字一腔，发声、用气，都要求准确无误。他在教唱的时候有一个做法，就是每一支曲子，起码都拍唱到百遍以上。那时我年轻，记忆力很好，拍唱一二十遍，早已会唱和记熟了，但他仍然要求拍唱百遍以上。至今我想起他的这种教唱方法，觉得还是有一定的道理和益处的。因为昆曲对于发声、吐字、行腔、用气、速度和节奏等方面的规格，要求是极为严格的。经过这样的练习，才能够学得扎实，印象深刻，基础牢固。所以有些曲子平时很少唱，现在仍然可以流畅地背诵出来。熟能生巧，也只有经过这样的勤学苦练，到了舞台上演出时候，才能够做到运用自如，游刃有余，不至于顾此失彼，视为精神负担。我感到现在学唱昆曲的青年同志基础打得不够牢固，是否选择一两出唱功繁重的戏，试着做一下，作为补

充基础上的不足。

如何鉴别演唱的效果？我认为声音优美悦耳是重要的。但是，能够做到在演唱时以声传情，应该是一个标准。以昆曲为例，做到工尺和板眼准确，吐字四声无误，只能说是达到了演唱昆曲的一般要求。要准确地表达这一支曲子含义，还必须对剧中的情景以及人物在这个特定的情景中所表现的情绪，有个正确的理解，使观众通过听你的唱，领会你的理解，这种唱才是有情之曲、有情之声。有曲有声而无情，只能悦听众之耳，而不能动听众之心。以声传情，声情并茂，才能深深地感动观众和听众。

以声传情，剧中人物的身份、性格、境遇的差别，演唱中所传之情应该是具体的，互不雷同的。比方说我扮演的《游园惊梦》中的柳梦梅、《断桥》中的许仙、《迎像哭像》中的唐明皇、《吟诗脱靴》中的李白，总的说都是小生行当。但柳梦梅是书生，应带有浓郁的书卷气，他是杜丽娘的意中人，二人是在梦境中邂逅，这个人物的唱必须是飘洒文雅、可爱温柔的；许仙则是个药铺的伙计，被白素贞舍命索夫的行为所感动，逃下金山与白素贞、青儿在断桥相遇，他的唱应该是带有负疚忏悔，惊恐不定，一边解释从前自己被诱惑的经过，又要表示今后不动摇的复杂心情；唐明皇经过安史之乱以后，痛定思痛，追怀往事，面对爱妃的塑像，情绪高涨到如醉如痴难以自禁的程度。所以，演唱的时候，必须具体细致地体现不同人物的互不雷同的感情。

四、动 作

戏曲表演中的动作，都是程式性的，学习戏曲的表演技巧，就要掌握和运用戏曲表演的那一套程式。阿甲同志在《再论生活的真实和戏曲表演艺术的真实》一文中说：“程式，是戏曲表现形式的基本组织，没有它，就没有表演本钱，……”我认为是很对的。也有这种情况，学会了程式反而把演员束缚住，思想全集中在翎子、帽翅、甩发怎么耍，其余的就全不顾了。这就是演员修养高与低、开窍不开窍、成熟与否的差别之所在。这中间有个过程，即步骤，就是许多名演员所讲的：会、熟、精、通四个字。我的体会是“会”就是勤学，唯有经过勤学才能会；“熟”就是苦练，没有捷径可走；“精”就是通过勤学苦练，能精确地掌握和使用这些程式动作；“通”也就是运用自如，能够触类旁通。就像练书法一样，从描红模子、写仿影开始，再将楷书练好写好，掌握每个笔划和笔序的结构，然后才能变化为行书、草书。

如果开始就练草书，看起来很花哨，其实没有工力。戏曲表演的动作也是这个道理，抬手动脚先要找准了方位、角度、高低等协调对称的关系，比如说向前走，抬左脚必须是抬右手，否则移动左脚，同时抬起左手，看起来就显得别扭和滑稽。原因就是人在日常生活中间，动作是随意和自然的，舞台上的动作，举手投足，都要经过细致地选择和精心地设计，时刻都要注意到动作的美。动作的美，与做动作时候，人体各部位的对称和协调有密切的关联，破坏了动作的协调与对称，也就失去了动作的美感。戏曲表演动作要求“左起右落”，要求“圆”，也就是保持动作的对称和协调。有一些特殊的规定情境中人物的动作自当别论，例如《奇双会》中的赵宠，当他看到自己的妻子被年轻的巡按大人扯入后堂，产生了误会，神情恍惚，此时的表演动作，是有意识地使动作失去正常的对称和协调，从而产生一种喜剧的效果。

五、表 情

就是表达剧中人物的思想感情。何谓“表”？简单地打一个比方，有一个人受了寒，浑身发热，中医就开一副草药，把体内的风寒驱散出来，俗话就说是“表”。演员的表情，就是要通过身段动作和面部的器官——眉、眼、口、鼻及肌肉，将人物内心的活动，拿到外面来使观众看见。要表现剧中人物的内心活动，首先要求演员的心里要有所表现的东西，也就是“发于内形于外”。人物的喜、怒、哀、乐，演员必须先受感动，然后才能再感动观众。

笑。演员在舞台上表演人物的笑，首先演员的心里要感到喜，要有笑的冲动，否则笑起来他是皮笑肉不笑，观众一看就是假的，你是在“作戏”。舞台上的笑，当然不同于日常生活中的笑，它是经过演员的技术处理的。笑和唱一样，要运用好“气”，掌握好“气口”。例如：《群英会》一剧中周瑜念到：“……口似悬河，舌如利刃，安能动我之心哉”后面的笑，从技术处理上讲，在“安能动我”念完时，就要深深地吸一口气，然后再念“之心哉呀，哈……”一气呵成，中间就不能再换气了。这要依靠演员刻苦的练习去掌握它。再者，笑是一种情绪的表现，不同情况中的笑，就应该有不同的表现方式，也就是平时所说的演员表演时的笑是多种多样的。例如，《玉堂春》一剧中王金龙与刘秉义在对话中间的四次笑，就有着方式上的区别；第一次笑是逢场作戏，用的是“哈……”一般的笑法；第二次对于刘秉义就有些不满，用的是冷笑“嘿……”；第三次是王金龙与刘秉义的对讽中占了上风，带着一些得意，用的是“嘻……”；第四次对刘秉义一再挑衅的冷嘲热讽极端不满，心里说“这

个人真可恶透了!”用的是“哼……”，咬着牙，声音从鼻腔里发出。我的老师程继仙先生表演这四次笑时，总是博得满堂的掌声。这就不仅是笑时的技术处理得当，更主要的是依靠演员对于人物之间的感情交流掌握得分寸准确。

戏曲里笑的程式是固定的，但是，演员表演的时候，要让它有充实的内容。例如：《黄鹤楼》一剧中，当周瑜听甘宁说刘备“未带人马，就是子龙一人”时在锣鼓点“崩——登——仓”的伴奏里，先抓袖，再转翎子，然后一坐亮相，在“撕边”的“嘟——”中间念“噢！”由强到弱，表现出先是一震，随后感到诧异。为了再证实一下，又问甘宁：“只带子龙一人？”听到甘宁作了肯定的回答，周瑜面带喜色，掏翎子，三笑，既含有自鸣得意的内容，又有讥笑刘备和孔明失算的意思。有了上述的内容，观众才相信你是真笑，而不是皮笑肉不笑的假笑。

哭。舞台上演员表演时的哭，也不能是自然主义地去摹拟现实生活中的哭，哭也要让观众感到美。舞台上哭比笑还要难表演一些。表现哭时的面部表情，要锁眉，眯眼，两颊向下拉，鼻子发酸，眼睛感到潮润，泪水含在眼圈里，不能让它流下来，如果真是“泪洗面”，看上去也就不美了。梅兰芳先生演《断桥》，白素贞和青儿追上许仙，白素贞念“你，你……好绝情也”时的哭，是很感人的，念第一个“你”字时，要含着恨的情绪，稍停顿一下；念第二个“你……”到“好绝情也”的哭，其中既含有自悲自怜的情绪，又夹杂着对许仙的怨和爱的情绪。梅先生的动作和表情很美，也极其感动人。每次和他一起演出，演到此处，都能受到他的情绪的感染。

以我演的昆曲《迎像哭像》为例，谈谈我是怎样表演的。唐明皇怀念杨贵妃，吩咐用檀香木塑了一座杨贵妃的雕像。当高力士禀告：“杨娘娘的宝像到了宫门。”此时唐明皇是感到杨贵妃虽死犹生，很自然地就随声答话：“宣进宫来。”见到塑像，他像往日一样亲密地折袖俯身去搀扶，但是，当他一看见木雕塑像，情绪产生一个急骤的变化，先是一惊，停顿，在鼓点“嗒嗒……”的声响中，眼睛凝视着塑像，双手颤抖不已，皇冠上的珠子和绒球频频抖动，心情由惊到悲，情不自禁地潜潜泪下，然后又是悲痛欲绝地哭出声来。先要看到、触到塑像，再想到往日定情、盟誓的甜蜜情境，又想到马嵬坡杨妃的死，这个过程也是情绪的酝酿过程，这就是《明心鉴》中所说的“欲发之状，先动其心”。其他如听、看、想等表情，也同于此理。

上述五个部分，我认为是戏曲演员进行表演时最基础的东西。一个戏曲演员掌握这些基础，必须能够做到“钻进去跳出来”。即向传统的戏曲表演艺术学习要钻得深、学得透，又要能够跳出来，就是不要让传统的惰性将你束缚住了，不敢越雷池一步。还是用练字打个比方，开始是临摹，熟练地掌握住写字的要领，然后再去发

挥进行创造。没有临摹的基本功，就要“创造”是自由主义；只会临摹，不勇于创造是教条主义。演员最忌定型化，定型化也就是到此为止了。梅兰芳先生的一生，天天都在进步，在政治上是如此，在艺术上也是总在不断地探索、改进和完善。凡是在艺术上有一定造诣的人，毫无例外。盖叫天先生家中有一块匾额，写着“学到老”三个字。我也有这样体会，像《奇双会》这个戏，在解放以后也演了一二十年了，到目前为止我还在不断地加工，大大小小的改动就有七十多次。艺术的发展是永无止境的；对此，深感不是一句空谈。

（刘沪生、黄在敏记录整理，写于一九六三年）

（原载《戏曲研究》第6辑，文化艺术出版社1982年版）

中国戏曲艺术的美学问题（研究提纲）

秋 文（叶秀山）

一、中国戏曲艺术的一般特征

中国戏曲艺术自宋元大成以来，经历了一个漫长的发展道路，从明代昆腔至清代乱弹，特别是京剧的诞生和发展，可谓达到全盛时期。在这样一个历史过程中，中国戏曲艺术形成了自己独特的体系，在世界艺坛上，放射出异特的光芒；可是对戏曲艺术的理论的研究，却是远远落后于艺术实践所达到的水平。

我们研究一事物，可以指出许多现象上的特点，作许多并列式的论述，但要涉及事物的本质，却必须作更广泛和深入的研究，揭发并掌握事物的本质现象，然后找出贯串一切特殊现象的红线。揭发事物的本质，找出事物发展规律，唯一正确的方法是马克思主义的逻辑与历史相统一的方法；一方面要从理论上分析概括出特定对象的根本性质，另一方面也要揭示对象的各个历史形态，研究它在历史发展过程中的丰富的现象，从而找出它的发展规律，以便更自觉地掌握、驾驭它。我们研究中国戏曲，也必须遵循这一唯一科学的研究方法，既要研究历史现象，也要研究逻辑本质，把两者统一起来，才能真正揭示中国戏曲的独特性质和历史发展规律。

按照历史与逻辑相统一的方法，我们先把中国戏曲作为既定对象来分析它究竟具有哪些特殊的性质。

人们常说，戏曲艺术是综合艺术，它综合了歌、舞、造型等艺术部门，这固然还是不错的，但如果我们的研究只停留在这样一种现象的描述上，还不是哲学的研究，还不是美学的研究。美学的研究要求进一步追问，这种歌、舞、造型等部门的综合，给戏曲艺术带来了什么特殊的本质？

研究某一事物的特殊的本质，也就是研究该事物与其对立事物之间的本质的区别，由于话剧在戏剧艺术中所占的特殊地位（它是最能充分体现戏剧作为直接再现社会生活中矛盾冲突的实质），于是，我们的研究将着重戏曲与话剧的比较研究。

戏曲与话剧都同属于戏剧种类，戏曲艺术歌舞的因素很重，但究竟是戏剧，不是纯粹的音乐和舞蹈，而作为戏剧艺术的总的特点，则是再现生活，特别是再现社会生活中的矛盾与冲突。它必须要有人物、环境、情节等再现艺术的因素，戏曲和话剧一样，都要具有真实感，引起观众的一定程度的生活的幻觉，忽视这种共同点，是不正确的。中国戏曲艺术作为一种戏剧艺术，它是一种再现艺术，但是，我们却不能不看到，中国戏曲艺术和话剧艺术却有着一系列的性质上的区别。关于这种区别，我觉得就美学范围来说，可以从下列几个方面去考察。

表现与再现的关系

戏曲作为一种戏剧艺术来说，它是再现艺术，但是与话剧艺术相比较，戏曲艺术的表现因素却又很突出。戏曲艺术不但要忠实地再现生活，而且要在舞台形象中表现艺术家（包括剧作家和演员）的情感，戏曲艺术是再现中有表现。典型的话剧艺术，其最终目的是把客观现实生活的矛盾冲突集中地、本质地再现在舞台上，所以，话剧有所谓“第四堵墙”的理论；戏曲艺术按其本质来说，最终目的不完全在于造成一种赤裸裸的“生活的幻觉”，戏曲艺术的“第四堵墙”是时隐时显的。戏曲艺术不完全是按生活的本来面貌再现在舞台上，而是结合着情感表现的再现。戏剧中的再现艺术（话剧）讲究典型、真实，戏剧中的表现艺术（戏曲）则讲究境界、神韵（演唱讲究“韵味”，动作讲究“边式”等）。

中国艺术的一般特点就在于再现和表现的因素始终是结合得很和谐的。因此，在中国艺术中出现了这种现象：本来是表现艺术的如音乐、舞蹈等，在中国却很强调再现，是在表现中有再现；本来是再现艺术的如绘画、雕塑、戏剧等，在中国却很强调表现，是在再现中有表现。^①

但是，我们也必须看到，正因为表现和再现结合得很紧密，中国艺术中的表现因素，在表现情感这一点上和西方表现艺术有本质上的共同点，但在所表现的情感的内容上，却有着很大的区别，这个区别也反映着社会条件的不同。在中国，表现这个思想是比较古代的，而在西方，这个概念则是比较近代的。西方美学，从亚里士多德起，把模仿（再现）放在艺术创作的首位，“模仿”说长期影响着西方艺术，而“表现”说，严格说来，则是资本主义发展以后的产物。因此，在西方，从历史发展来说，表现艺术是作为再现艺术的尖锐的对立物而出现的，它的表现的内容，

^① 中国传统艺术的这个特点，反映了中国古代趣味即情感领域中认识与意志相互关系的特点，归根结底，也反映了中国古代社会生活的特点。

是一种与那种社会条件相适应的骚动的激情，但中国艺术中的表现，则始终与再现的因素结合得比较和谐，它是比较平静、和谐的情感的表现（封建社会所谓“温柔敦厚”，“蕴藉”，即使像书法这样比较纯粹的表现艺术，也还要求“法”和“意”的统一）。对中国艺术来说，表现和再现的因素始终结合着的，始终是相对地和谐统一，中国艺术中没有在西方意义上纯粹的表现派，也没有在西方意义上的纯粹的再现派。因此，中国戏曲艺术虽然对话剧来说，具有更多的表现因素，但总的说来，与西方表现艺术相反，给人的不是一种激动的情绪起伏，而是和谐地享受。因此，我们看到这种区别：就表现艺术来说（如音乐、舞蹈），中国比西方要多一些再现因素，而就再现艺术来说（如绘画、戏剧），中国比西方则多一些表现因素。

戏曲作为再现艺术来说，不像话剧真实，作为表现艺术来说，不像音乐、舞蹈强烈，因此，中国戏曲中的戏剧情节、动作、对话，受到音乐、舞蹈的制约；而中国戏曲中的音乐、舞蹈又受剧情再现的制约，带有很多再现（模拟）的性质。

中国戏曲艺术的主观因素与客观因素始终是结合着的，它不像话剧艺术那样主要是客观地再现现实生活，通过生活本身的逻辑，显示剧作家的思想情感。因而，在话剧艺术说来，人物一出场就显出是正面人物或反面人物，是一种低级的“脸谱化”的手法，而戏曲艺术的特点则比较直接地“爱憎分明”；在外形上丑化反面人物，在话剧来说，并不足为法，但对戏曲说来，则是重要手法之一。这种区别的深刻的原因就存在于两种艺术的本质之中。

内容与形式的关系

任何事物都有自身的内容和形式，话剧如此，戏曲亦是如此。但是我们应该看到，在内容和形式的关系上，话剧和戏曲有明显的区别。

内容和形式的关系，在美学中有极重要的意义，按照西方表现派的特点，在内容和形式的关系上，是内容压倒形式，西方美学中常常说到理性内容和感性形式之间的关系，而对表现派来说，则是理性内容压倒感性形式；但我们看到，真正的表现艺术，则形式的因素常常重于直接描写的对象的内容，或者并不表现一种具体的对象，而其内容就凝结在形式之中，如音乐的内容，就在声音及其结构（形式）之中^①，以形式的直接内容取胜，故虽概括而强烈。因此，真正的表现艺术是最注重

① 区别形式本身的内容和直接描写对象的内容（或所谓一具体事物的内形式和外形式，而外形式本身又具有更广阔的内容）是很重要的，中国戏曲演唱中亦有“声情”、“词情”之别，“声情”即形式本身的内容，“词情”即词的意义所包含的内容，比较纯粹的表现艺术则只有形式本身的内容。

形式的规律的，如音乐之和声、对位，书法之间架结体等，而再现艺术，则往往是以对象的具体内容取胜的。

中国戏曲艺术，综合了各种主要的艺术，它是最综合的艺术（舞剧无歌，歌剧无舞），其中最重要的因素就是歌唱（包括音乐）和舞蹈。戏曲艺术把戏剧的写实内容和歌唱、舞蹈的形式紧密地、有机地结合起来了。我们知道，音乐和舞蹈在严格意义上是表现的艺术，但它们被综合到戏剧中（即戏曲），则不是简单的拼凑，而在一定程度上都带有再现的性质，如音乐有叙事、对话的歌词，舞蹈有虚拟的动作，这都是在表现中的再现成分；但戏曲艺术中音乐、舞蹈的成分毕竟非常重要，它要遵循表现艺术的严格的规律，——这也是戏曲之艺术之所以需要程式化的原因之一。有一个时期，程式化似乎成了戏曲艺术的一大“罪名”，其实，在某种意义上说，程式化是一切表现艺术的共同特点。音乐、舞蹈规格之严，是众所周知的，凡是动的艺术，都需要一定的重复。音乐中有一种（或几种）旋律，重复出现，舞蹈中有一些基本动作。重复表演，都是必然的趋势；所谓表现艺术的程式，实质上是对形式美规律的掌握和运用；但是，戏曲艺术的程式确有不同，那是表现与再现结合的程式化，戏曲的程式既有一定的表现因素，又有一定的写实因素（如“起霸”意味着出征点将时的整装，“趟马”表示骑马奔走等）；故戏曲艺术的程式，是有一定的生活根据，是生活的程式化，所以戏曲艺术不是纯粹的表现艺术。歌剧、舞剧的“程式”与戏曲的程式是不同的。作为更接近音乐、舞蹈表现艺术的歌剧、舞剧来说，虽然形式很重要，由于其内容就在直接的形式中，所以其效果仍侧重于音乐、舞蹈的内容的感动。但戏曲艺术之所以将生活程式化，也正是为了突出形式的作用，加重表现的因素，使戏剧的内容符合歌唱和舞蹈这些表现艺术的规律。中国戏曲的特点是以形式制约内容，以内容来丰富形式，以求内容与形式的和谐的统一。

中国戏曲艺术的内容，常常是比较通俗的，而且常采用人所周知的故事，所以中国戏曲艺术的剧本改编的多，创作的少。观众在很快地掌握了内容以后，主要是领略戏曲艺术本身的意境，说得更确切些，中国戏曲是需要结合形式来欣赏内容的。有修养的欣赏者，在欣赏戏曲艺术时，常常是偏重于音乐、歌唱、舞蹈艺术的欣赏。因此，中国戏曲，作为戏剧再现艺术来说，内容是为形式让路的。中国戏曲少有话剧那样复杂的内容，而是精练、概括、集中，和形式很和谐，不像话剧那样，以剧本的思想的内容和情感的内容取胜。话剧去掉了剧本的内容则无甚可看，而戏曲去掉了形式（歌、舞），也就没有什么看头了。音乐（歌唱）、舞蹈（虚拟动作）在戏曲中只是形式，但却显然起着重要的作用。

西方的戏剧艺术，曾经也是载歌载舞的，但是由于社会条件的不同，封建社会的崩溃，资本主义的产生和发展，这种再现和表现结合在一起的艺术很快分化了。以前曾经认为和剧本同样重要的歌舞则已几乎完全取消了，话剧成为一种独立的再现艺术，而歌剧，舞剧则成为戏剧中的最表现的艺术。中国艺术则由于长期封建社会，再现与表现的结合始终没有彻底分化。中国古代的歌和舞，为中国戏曲长期准备了条件，到了宋元特别是明清，一方面民族矛盾的尖锐，一方面资本主义萌芽，出现了完整的戏曲艺术，加重了再现的成分（即不是单纯的歌舞，而是在歌舞的表现中再现生活^①）；但中国社会没有正常地发展成资本主义；封建思想的社会基础表现了对艺术思想和美学思想的支配力量，中国始终没有形成话剧，戏曲中的再现因素，始终没有分化成独立的艺术部门。^②

因此，中国的戏曲不能不具备一定的生活内容，以适应作为再现艺术的要求，但又不能不适应音乐、舞蹈等表现艺术的规律，由于中国戏曲的歌舞因素非常重，所以内容受着形式很大的限制，不可能太复杂具体；形式又受内容的规定，产生了叙事的歌唱和虚拟动作的舞蹈。戏曲的程式，是表现艺术和再现艺术，戏剧的内容和音乐、舞蹈的形式相结合的复杂的产物。而作为戏剧的形式的这些程式，就其音乐和舞蹈的意义来说，其本身的内容，即音乐和舞蹈的情感要比戏剧本身的情节，更加概括，更加抽象，更加广泛。戏曲的演唱之所以有独立欣赏的价值，其原因即在于此。

由此，我们根据再现与表现的关系，进而研究到这样一条结论：话剧是以内容取胜，是内容压倒形式，而戏曲则内容和形式处于和谐之中，相对话剧而言，戏曲则以形式取胜。^③

感性与理性的关系

事物的形式（或外在形式）是可感的，戏曲艺术既以形式取胜（相对于话剧来讲），则其感性的因素相对于话剧来讲，也是比较重的。戏曲艺术重视色彩、线条、动作、声音等形式美的规律，在歌唱要求悦耳，在舞蹈要求悦目，戏曲艺术是通过

① 当然，中国歌、舞艺术本身也有再现因素，已如上述，但它们本身毕竟是表现艺术。

② 从而中国也没有独立形态的歌剧和舞剧，而只是在戏剧艺术内部，偏重于歌、偏重于舞，或偏重于道白的。中国戏剧没有真正的话剧、歌剧、舞剧，但却有着把这三者高度统一在一起的戏曲。

③ 于是，我们又看到中国艺术的这样一个特点：本来偏重于形式的表现艺术（如音乐、舞蹈），在中国则加重了内容（再现）因素；本来偏重内容的再现艺术（绘画、戏剧），则又加重了形式（表现）的因素。表现、再现、形式、内容始终力求和谐。

悦人耳目来动人心弦的，话剧艺术则是迅速透过形式，直接给人以感动，以思想情感的内容取胜。

在近代西方哲学中，理性和一般的理解力（或译“知性”、“悟性”）是有区别的，这种区别，反映了人类认识中辩证因素的发展，只能是近代社会的产物，在西方哲学家（从康德起）看来，理性是矛盾、对立斗争的，理解力则是静止的、片面的、抽象的，因此，在西方近代艺术中的理性因素，则是给人以矛盾、激动的情绪，像易卜生、肖伯纳的那些戏剧，以资本主义所揭示得最鲜明的社会复杂的矛盾为对象，人们必须用理性的方式来把握它，但中国戏曲的内容，由于社会条件的不同，并没有那种复杂的理性的内容，中国戏的内容一般都是容易理解的，清楚的，一般的理解力就可以掌握它的内容，所以，在这个意义上说，中国戏曲的内容常常是通俗的，不像话剧那样有很强的哲理内容。

在这样一种内容的规定下，中国戏曲如果不在音乐、舞蹈等形式上下功夫，以期用形式本身的更广阔的内容来提高艺术的境界，那么中国戏曲艺术则会显得比较贫乏。中国的艺术家，在戏曲内容被一定社会条件限制下，开辟了一条道路，发展了感性形式的因素。话剧之所以从西方古代戏剧（载歌载舞）中分化出来，正是为了突出理性的内容，所以话剧艺术一般用生活本身的形式就够了，不需在感性上过多地吸引观众，分散观众的注意力，而是形式是朴素的，内容则是复杂的，戏曲艺术的内容是朴素的，形式则是复杂的。

我们还可以用心理学的概念来说明这个问题，即话剧艺术是心理的因素重于感觉的因素，而戏曲则是感觉的因素重于心理的因素。^① 心理的因素取决于内容，感觉的因素取决于形式。

这并不是说，戏曲艺术的形式只给人以快感。一切表现艺术（音乐、舞蹈等）一般都要遵循快感的规律，但表现艺术不只给人以快感，而是在快感的基础上达到广阔而深刻的美感。的确，一切表现艺术的美感都接近于快感，但决不等于快感。^② 戏曲艺术虽以感觉因素为重，并不是不要心理因素，而是要更概括的心理因素。话剧给人的主要是具体的剧情本身的喜怒哀乐，而戏曲在形式本身就具有比较概括的心理情绪，因此，戏曲艺术的心理因素是和感觉因素紧密结合的。

① 感觉当然也是属于心理的范围，我们这里的“心理因素”是沿用旧的概念，所谓“心理”相当于“心理描写”、“心理特征”等，因此也可以和感觉对应起来看。

② 严格意义下表现给人的美感是不同于美的艺术（表现与再现结合的艺术）的，它更偏重于感动，而不偏重于品味。

美与真实的关系

莱辛在《拉奥孔》里指出了美的艺术和真实的艺术的区别，研究了这两种艺术的不同规律，已开席勒、黑格尔关于古典艺术和浪漫艺术理论的先河，莱辛这个思想，具有极重要的美学意义。中国戏曲艺术就其为戏剧艺术来说，它是真实的艺术，它要求真实性，但它作为戏剧艺术之中的表现艺术来说，则又是美的艺术，戏曲艺术中真和美是并重的。

关于美的本质问题，目前还有不少争论，历史上各派美学家说法也很不一致，但是，历史究竟为我们积累了不少理论思想资料。德国古典美学，从理性主义出发，在美学理论上，为我们提供了重要的研究成果，虽然他们的哲学理论根本上是错误的。德国古典美学，从康德、席勒到黑格尔，都从感性、理性、内容形式的关系上去寻找美的本质，这是一个重要的思想。^① 如果没有形式，没有感性，就无法欣赏，而欣赏则是对美的判断，因此，凡是有形式的地方就有欣赏的可能，而凡是突出内容与形式和谐统一的艺术，则美的因素也比较突出。于是，根据我们以上对戏曲艺术分析的逻辑，必然地看出在戏曲艺术中美因素要比话剧艺术重要得多。戏曲艺术不仅要求真实，而且要在形式上下功夫，以期达到美的效果；话剧既属于艺术的范围，当然也有美的因素，但是它是真中有美，戏曲则是美中有真。话剧如果过分强调形式，内容就会受到限制，戏曲如果内容过分复杂，就会破坏形式。

前面分析过，话剧艺术是理性重于感性，在西方美学家看来，理性是矛盾的、骚动的，而美则要求和谐，这里不免使人想起康德的著名的命题，即欣赏是想象力与不确定的理解力的和谐（不是和理性的和谐，崇高才是想象力与理性的矛盾统一，下面还要谈到这个问题）。对于戏曲艺术来说，我们前面已经分析过，只需要一般理解力就可以了，所以与话剧比较，戏曲是更接近美的艺术的。

证之以中国戏曲艺术实践，也足以说明这一点。在中国戏曲演员的思想中，美与真实始终是矛盾统一的，相对话剧演员来说，美在戏曲演员心目中的地位是高得多的。戏曲表演艺术大师梅兰芳是最重视音乐（歌唱）和舞蹈（虚拟动作）的，在他的两卷《舞台生活四十年》中常常提到既要真实地表现剧情，又要表演得美。这个思想，从梅兰芳一切著作来看，是很明确的，梅先生之所以成为当代中国戏曲的典范，其深刻的原因正是他典型地体现了戏曲艺术本身的规律。在程砚秋著作

^① 但他们却没有把感性理性、形式内容的关系理解为自然与人，自然与社会的关系。

中，我们也可以发现同样的思想，他也不止一次地提到演唱艺术不仅要唱得有感情，而且要唱得有韵味。戏曲演员心目中的“美”，和哲学家作为美学范畴的“美”，自然有很大的出入，但却有着内在的，必然的联系。美学研究的任务之一，就是要揭示这种联系，从而提高戏曲艺术研究的理论水平，并且丰富美学理论的内容。

共性与个性的关系

前面分析过，中国戏曲艺术是戏剧艺术中的表现艺术，是美的艺术，因而真实性不是戏曲的唯一标准，戏曲艺术所强调的是一种理想的境界。相对于话剧艺术来讲，中国戏曲艺术的共性是比较强的。话剧艺术是个性中见共性，而戏曲艺术则是共性中见个性。

关于人的个性和共性的历史的关系，马克思、恩格斯有过许多深刻的指示，马克思在《政治经济学批判导言》里说过：“我们越是往前追溯历史，那么，个人，因而也就是进行着生产的个人，似乎越不独立，越是隶属于一个较大的整体……”^①而在《德意志意识形态》中，则更进一步指出：“有个性的个人与阶级的个人的差别，个人生活条件的偶然性，只是随着那个自身是资产阶级产物的阶级的出现才出现的。”^②在古代社会，人并不是没有个性，但他的个性是受压制的，占统治地位的意识是崇尚理想的共性。所以在亚里士多德的《诗学》中“性格”这个概念是和西方近代的人物“个性”概念不同的，它是某种类型（如“高贵”、“勇敢”……）的代表，这种“性格”对悲剧来说是不太合适的，所以亚里士多德才认为对悲剧来说，情节、布局要比“性格”重要得多。

中国戏曲的人物代表性是比较强的，他们常常首先是一种理想的化身（如忠、勇……），其次才是他的个性。中国艺术不是没有个性，特别是明清以后的文艺作品，个性的因素显然随着资本主义的萌芽而有所发展，但中国的社会终究长期停留在封建社会，因而共性始终是压倒个性的，不估计这种社会条件对中国艺术发展的巨大的决定性的影响，有许多现象是无法说明的，正因为中国近代社会个性有所加强，才在原来的歌舞表现艺术的基础上产生了戏曲，但戏曲虽然比歌舞加强了个性，但共性仍然很强。关羽是忠义和威武的化身，只在《走麦城》这出戏里比较多地流露出个性（骄傲、独断的方面），但因此，也就引起最崇拜关羽的清朝皇室的禁演。因为一来《走麦城》结局是关羽的死，甚为不敬，二来关羽性格的另一面（独断、

^① 《政治经济学批判》，人民出版社1955年版，第147页。

^② 《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第86页。

刚愎等)不大符合理想,所以,据记载,最初大演《走麦城》的正是在资本主义势力比较发展、受西方影响最大的上海。历史学家分析诸葛亮是中国人民智慧的化身,这是一点不错的。《三国演义》中的诸葛亮在绝少犯错误中隐藏着必然的悲剧,但他终究是“神化了的人物”,死后还有“死诸葛吓退活司马”,用喜剧来冲淡一下悲剧。舞台上的诸葛亮自然也不例外。从近来常演的剧目中,只有《失空斩》这出戏诸葛亮的个性是比较突出的,它表现了武侯的错误(任用马谡)和内心的矛盾,但在错用马谡失守街亭,司马大兵逼近西城时,作者来了一个“空城计”,表明诸葛亮毕竟不同凡人,符合了当时群众心目中的“智慧化身”的理想。然而,《失空斩》在个性方面确是难能可贵的了,诸葛亮已不像《赤壁鏖兵》里那样被看作了“活神仙”,《失空斩》里的诸葛亮,“凡人”的气味已很重,即现实性加重了。

中国戏曲艺术强调的“理想”、“共性”,和西方近代艺术中的“典型”概念是既有联系又有区别的。说它有联系,是因为西方古代也曾经过类似中国“理想”的“典型”观念,说它不同,乃在于近代西方的“典型”观念显然加强了个性的因素。康德在《判断力批判》中就反对“平均数”式的“理想”观点,而强调理想与理性观念的联系,实质上是强调个性的矛盾和冲突。中国戏曲中的“理想”,反映了中国美学传统观念的特点,它是一种美的理想,是概括的,和谐的,这种理想,正好适合于美的艺术的需要,而真实的艺术,则要求个性强烈的表现。因此,在某种意义上说,中国艺术与希腊艺术在性质上有某些共同之点,个性都不太突出,强调一种静穆的理想境界,这正是美的艺术的特点。所以德国理想美学(温克尔曼、席勒、黑格尔)都把希腊艺术当成美的典范,这也不是一点道理没有的。

美与崇高的关系

正因为中国戏曲艺术是美的艺术,所以在中国戏曲中,崇高这个概念有它的特点,这也反映了中国传统美学思想的特点。而美和崇高在艺术中的关系,是理解中国戏曲(以及一切中国传统艺术)的美学特点的关键,上述一系列特点,都可以从这里得到说明。

在西方美学中,崇高作为一个独立的美学范畴,主要是近代的产物。英国经验主义美学家柏克在自己的著作中对崇高作了许多观察,积累了许多材料,而在康德美学思想中,崇高这个概念是作为趣味判断和理性判断之间的过渡环节出现的,它反映了当时德国浪漫主义文艺运动的需要。崇高是美的对立面,美是和谐的,崇高是矛盾的,美是强调形式的,崇高则是破坏形式,崇高的形式往往是粗犷的,简单

的，美是内容与形式的和谐，理性与感性的和谐，崇高则是内容压倒形式，理性压倒感性。这个思想，连唯物主义者车尔尼雪夫斯基也部分地接受了，在这一点车尔尼雪夫斯基与德国美学是一致的，即崇高不是美一种。^① 中国美学的观念没有近代西方意义上的那种纯粹的崇高，中国人常用“壮美”这个概念来理解（或翻译）西方美学的崇高，正反映了中国传统美学观念的特点。中国的“壮美”仍然是美的一种，它仍然重视形式美的规律，但又具备西方“崇高”的一般特点。在中国美学思想中“崇高”与“美”始终是结合在一起，中国的“壮美”要比西方的“崇高”缓和一些，它是美与崇高之间的过渡形式。崇高是感动人，美则使人品味，欣赏。

中国戏曲艺术中也有崇高的因素，甚至也有强调感情的真实，而有形式比较粗犷的所谓豪壮派、气势派（如京剧中的汪桂芬、孙菊仙派），但戏曲艺术即使是气势派，仍然要讲究“韵味”，讲究形式美的规律。

从中国戏曲艺术的发展来看，我们可以发现，和西方相反，中国戏曲艺术中“崇高”的概念反倒是比较早的，而美的概念则是比较近的，是艺术成熟的标志。王骥德在《曲律》中说，创始之音大都粗犷朴实，而后来越来越柔媚了。从京剧发展史来看，早期的程（长庚）、张（二奎）、余（三胜）三派是比较朴实粗犷的，讲究真实情感，讲究以气势动人，我把他们叫做气势派，而经由谭鑫培，以至余叔岩，则由气势而韵味，但这时京剧艺术却愈来愈显得成熟了，定型了。即以花脸艺术而言，早期演员是很讲究气魄的，在演唱方面，嗓音常常沙哑，因为要强烈地表现感情，在声音的形式上自然就粗糙了，这倒很符合“崇高”的概念^②，但京剧花脸经由裘桂仙到现在的裘盛戎，在韵味方面大大发展了，再无粗犷的古朴之音。看来，在中国戏曲艺术中，美是成熟的表现，而“崇高”则是比较早期的观念。

于是，我们看到，正由于中国戏曲艺术的“崇高”概念比较早期，所以中国戏曲艺术中的“崇高”就必然具有象征的特点。中国戏曲中的崇高，不像话剧艺术（特别是悲剧）体现于社会矛盾的深刻、尖锐的冲突中，而是体现于极度夸张的动作、表情等形式上的变形中，这就是象征手法为什么在中国戏曲艺术中占有重要地位的深刻原因。这种精神，特别体现在戏曲花脸艺术中，因为花脸这个行当，本以壮美作为自己的特色的。花脸的脸谱，其象征意义是很明显的，其他如身段中的

① 直到黑格尔以后的一些客观唯心论者，如棱格尔、罗森克朗兹等，由于着重研究“丑”这个范畴，才明确认为崇高是美的一种（参看鲍桑奎《美学史》，1892年，纽约版，第402页）。关于崇高和丑的问题，值得进一步的研究，本文就从略了。

② 研究一下花脸演唱为什么要用“炸音”是很有趣的，它对理解崇高这个美学范畴很有帮助。花脸的炸音，给人的感觉是：人的自然的声音（即感性因素），由于表现感情的强烈，似乎被破坏了。

“虎形”、“蛇形”、“蝶形”、“鼠形”等，无不具有象征意义。

但是这种象征的手法是比较早期的，中国的艺术家早就把它和美结合起来了，于是我们看到，花脸艺术，也还要遵守戏曲程式的一半规律，而且美的因素历史地、必然地加强了。

这样，中国戏曲艺术，就在崇高和美的紧密联系中，没有走向西方现代的所谓浪漫艺术（西方近代的歌剧，特别是舞剧，由于接近音乐和舞蹈，是戏剧中最表现的艺术，所以也倾向于崇高，也是浪漫艺术）。中国戏曲艺术始终是在古典艺术的范围之内，它强调形式美的规律，强调共性，而西方近代浪漫艺术则强调内容，强调个性。

但是，中国戏曲艺术，作为戏剧艺术的一种，毕竟是比较近期的产物，其中写实、个性、内容的因素也有所发展，但并没有超出古典主义的范围，所以对于中国戏曲的性质，我们可以给它确定为古典类型的浪漫主义。

由于中国戏曲艺术这一系列的美学特点，也形成了戏曲艺术的特殊的社会作用，形成它与欣赏者之间的特殊关系。

中国戏曲艺术相对于话剧艺术来说，欣赏的娱乐性是重于话剧，而道德和教育作用则低于话剧艺术。中国戏曲艺术的内容既常是一般的共性，而且其内容又受到形式的限制，其感人的力量则不如话剧；中国戏曲艺术的“崇高”既具有象征性则其道德教育也受到局限，而西方的“崇高”则是向理性、向道德冲突的过渡，因而道德的意义就比较强一些。但是，应该指出这里所谓的“教育作用”，是指揭发社会矛盾的思想深度而言，只有在这一点上，话剧要比戏曲深刻些；但是，我们前面说，中国戏曲内容是通俗易懂的，人物的共性是突出的，爱憎是最为鲜明的，因而在这个意义上说，中国戏曲的教育作用又是很大的。或者这样说更确切些：与话剧相比较，中国戏曲艺术的教育作用更广泛一些，而话剧的教育作用则更深刻一些。因为中国戏曲艺术是再现艺术（戏剧）中的表现艺术，是美的艺术，不仅是真实的艺术，所以中国戏曲艺术常忽略具体的真实性（如服装不按历史真实等，这一方面还要谈到），要想直接从戏曲中学习知识（历史的或现代的），那么还不如向话剧学习来得可靠，因为话剧艺术是把真实性作为最基本的标准。但是戏曲艺术在欣赏的愉悦性方面则大大超过了话剧。看话剧是偏重于感动的，而看戏曲则是偏重于品味的。

二、中国戏曲的舞台艺术

以上我们分析了中国戏曲艺术的一般美学特征，可能抽象些，因为是初步的研究提纲，不可能详细展开，现在我们由一般的特点，进入戏曲艺术内部规律的探讨。从美学来研究戏曲艺术的内部规律，不是一般的表演经验总结，而是要把以上的基本理论贯彻到这些具体问题中去，以期研究戏曲艺术的体系问题。

戏曲艺术其核心和目的是舞台艺术，因此，我们的研究，将以舞台艺术为中心，研究有关戏曲艺术的问题。

演员、编剧、导演之间的关系

任何舞台艺术，演员都占有重要的地位，这本是无可怀疑的。但是，就话剧艺术和戏曲艺术相比较而言，戏曲中演员显然占有更重要的地位。

形成这个现象的最深刻的原因，当然在于我们上面分析的，戏曲内容的朴实简单，因此，剧作家只为演员规定一个大的范围，演员可以根据自己表演的特点来充实和修改剧本。

中国戏曲的剧本和说唱艺术有着密切的联系，由诗至词，由词至曲，由曲至剧，都是可以唱的，因此，剧本词句要为演唱服务，情节穿插也要为演出服务。清朝大戏剧家李笠翁就曾呼吁编剧要为演出服务，而不主张只编光供文学欣赏的案头剧。黑格尔曾经指出有两种演员艺术，一种是演员适应剧作家，一种是剧作家“适应演员的自然禀赋、技巧能力和艺术”^①，中国戏曲演员和剧作家的关系，本质上是属于后一种的。

乱弹的剧本从变文、淘真、说经、弹词、宝卷这个系统发展下来，常常得到有成就的演员多方面的修改，如今才成典型。从中国戏曲艺术历史发展的趋势来看，演员与剧作者合作的因素是逐渐加深了。京剧史上著名的演员卢胜奎就是一位编剧家，他比较系统地改编了《三国演义》的故事，其他著名演员往往也并不“忠实于原作”，而是根据自己的表演特点对剧本进行改造，所以京剧现存各剧本，大都是剧作者和演员合作的结果。“改造”之例不一而足，如俞菊笙之改高登等，而其中最值得注意的是谭鑫培之改词。谭之改词有改得好的，也有改坏了的，因为谭文化水平

^① 见黑格尔：《艺术哲学》，英译本第4期，第290页。

较低，词章并无修养，但他从表演出发，却敢于改，而且改错了也为大家公认，这种怪现象之所以能够存在，只有从戏曲艺术中演员的特殊地位去理解。对于这一点，老顾曲家们亦有深切的体会，谭派名票陈彦衡在《旧剧丛谈》中曾说，谭鑫培改《武家坡》、《汾河湾》的词，有的并不合剧情，但“演此二剧者，大半皆本谭词，不但肯改易，且目此段（即窑外西皮倒板转原板一段——引者）为全剧精华，盖其声调佳妙，久已脍炙人口，虽欲割爱有所不能，古人谓声音之道，人人最深，岂不信哉？”可见，过去的顾曲家们也都意识到演员表演有左右全剧的力量。当然，演员随便改词，而且改得不通是不对的，但是这种现象之所以得以流传，不是偶然的；而正因为这种现象与戏曲特点有关，所以更值得警惕，演员不要以谬词流传。

人们常常批评京剧有词句不通之处，这的确有理由；但京剧词句不通，一方面是演员文化水平低，一方面也有因与表演有矛盾而服从了表演的。如过去常认为《珠帘寨》的“哗啦啦打罢了X通鼓”不通，鼓声哪能“哗啦啦”，只能“咚咚咚”，但是如果改成“咚咚咚”，雄壮激昂的气氛就弱了，所以多少年来，演员宁可唱不通的“哗啦啦”；而《法场换子》的“催命鼓响咚咚”却无人唱“哗啦啦”，因为是形容法场肃杀之气，“咚咚”二字声情俱佳。

中国戏曲艺术从前没有“导演”这个概念，其原因正在于演员对剧本不仅是个“忠实体现原作”的关系，而由于中国戏曲内容与形式，再现与表演的关系，演员对剧本有相当大的主动权，因此，像话剧那样起桥梁作用的导演就没有存在的必要。因此，在戏曲艺术中，导演的权威是很难建立的，要在戏曲演员的表演中见出导演的艺术，更是很困难的，尤其是对那些已经成了“派”的演员。

但是，从另一角度来看，中国戏曲艺术中的“导演”却又具有绝对的权威。中国戏曲艺术导演的任务，在科班中已经完成了，而在科班中，学生对教师是绝对服从的，教师要为学生讲解剧情，教导唱做念打等技术，排练场子等等，直到学生掌握了几十出戏随时可以演出以后，才能出科。学生出科后，当然对教师所授艺术可以发展，但总不离师承，中国戏曲艺术继承性强，此亦为一原因。

体验与表现的关系

中国戏曲艺术既以演员为中心，那么中国演员艺术的性质是什么？属于体验派还是表现派？

关于戏剧表演艺术中的体验派和表现派的问题，必须澄清一下概念。体验派不是不要表现，表现派也不是不要体验，而是表现与体验之间的关系不同。表现派也

要体验，但他们主张在表现的基础上的体验，是一种程式的体验，是在表现与体验结合的基础上偏重表现；体验派也要表现，但主张在剧情的发展线索中作活生生的人的体验，体验派是在体验与表现的基础上偏重于体验。

体验派大师斯坦尼斯拉夫斯基，毕竟是伟大的艺术家，他不但为体验派创造了体系，而且对表现派也有深刻的理解，他说：“表现派的演员只是在起初，在工作的准备时期，是正确地按照活生生的人的方式去体验各种角色的，而在舞台上创作的时候，他们却转而作程式化的体验。……”又说，表现派“这种创作是美丽的，但并不深湛。这种创作与其说是有力量的，毋宁说是有声色的；它的形式比内容更令人感兴趣；它对听觉和视觉的影响甚于对心灵的影响——所以这种创作与其说能使你感动，毋宁说能使你欢喜”。^① 读到这段话以后，不能不使我们惊讶和赞叹，斯坦尼斯拉夫斯基从艺术实践中得来的洞见，和我们从美学理论研究的结论是完全一致的。

根据我们的理论分析和斯坦尼斯拉夫斯基实践的研究，我们可以得出下面的结论：在话剧艺术中虽然也有表现派，但典型的表演体系是体验派；而在戏曲艺术中，虽然也有体验派，但典型的表演体系是表现派。这种表演体系，不如话剧深刻，不如话剧动人，内容不如话剧丰富，但比话剧美，经得起更多的品味，能得到更多的美感。

戏曲演员也很强调体验，可以从许多大艺术家的著作中找到许多强调体验的言论，但戏曲演员的体验最终是要与程式结合的；在演出的舞台上，也需要继续体验，但那是程式的体验。音乐家的体验必定伴随着音响，戏曲演员的体验必然伴随着程式。

戏曲艺术既然形式的因素较重，要掌握这套形式，必须经过长期的艰苦锻炼，技术锻炼对戏曲演员来说，要比话剧演员吃重得多。对于形式的创造，需要经过理智的分析，所以戏曲演员的创造是理智多于情感，是偏重于冷静的。只有当演员熟练地掌握了程式以后，能自由运用，把程式化为第二天性，这时候，情感的体验才能起支配的作用（所谓随心所欲不逾矩）。所以只有成熟艺术家，即技术上已经熟练以后，体验才成为主要的东西，而对青年演员来说，掌握程式则是最重要的任务。而且大演员的创造，也是结合着原有的程式来体验，从而根据新的体验，去丰富表演的程式，因而始终是体验与程式的结合。

^① 《演员自我修养》第1部，第43页。

中国戏曲的程式，贯串在表演技巧的一切部门，唱、做、念、打都有程式，所以程砚秋总结为“四功五法”（“四功”是唱功、做功、念功、打功，“五法”的传统说法是“手、眼、身、法、步”，但其中“法”字不可解，程砚秋改为“口”字，成为口、手、眼、身、步），甚至为了突出共性，戏曲有“一行多用”，“一曲多用”，“一式多用”等，中国戏曲艺术，把内在感情和外在形式总结、提炼为各种不同类别的角色、曲调、动作等，每一种类型，都有一套表演程式，这种程式在表演中起着很大的作用。

中国戏曲表演的技艺性很强，要克服很难克服的形式的规律，所以中国戏曲演员强调功夫，而话剧演员强调体验，所以斯坦尼斯拉夫斯基强调灵感。功夫这个概念在中国艺术思想中是占有重要地位的，且不说武戏需要艰苦的武术锻炼，一般文戏亦有许多技术锻炼。

唱功：讲究咬字、行腔、用气，咬字不但要具备音韵学的知识，而且要化为实践，要有口劲，就要经过长期锻炼。古典戏曲中比较大典的剧种，都有自己一套语音系统，如昆曲之“中州韵”与吴音，京剧之“中州韵”与湖北音，研究起来就是一门专门的学问。

做功：戏曲艺术做功的舞蹈性很强，没有一定的武术基础，连文戏也没法演好。做功艺术昆曲中模拟性动作很多，京剧减少了，动作不像昆曲那样多，特别是经过周信芳、马连良诸派讲究做功，已有很大发展。

念白：解决念白问题，是解决戏剧作为再现艺术与歌舞作为表现艺术矛盾的关键，古典戏曲是巧妙地解决了这个矛盾的，因此古典戏曲绝没有“话剧加唱”之感。大型剧种中，一般分成韵白和方言两种，韵白是在戏曲中占支配地位的“中州韵”（代表北京一带的古音。第一个系统化的是元代周德清，以后这个系统逐渐变化，但仍然很有势力），方言是夸大了的土语，如昆曲中的苏白，京剧中的京白（即现代北京音）。严肃的人物全用韵白，与唱腔很调和；方言亦是夸大了的，调和中有不调和，故有滑稽调笑的意义，丑角多用之。

念白和做功在戏曲艺术中是再现成分较重的，戏曲内部的再现派（如麒派）多注重之。

武打：戏曲武打是从武术衍变出来的，是把武术美化了，实际上亦是把生

活美化了，或程式化了，因为古代的格斗，是以武术作基础的。

演员要掌握这四种基本训练，已属难得，所以戏曲演员讲究幼功（即小时候的锻炼）。

由于需要长期的技术锻炼，中国演员艺术中的“天才”观念，亦有特殊性。西方美学家常常把“天才”和机械的锻炼对立起来，如康德所说，“天才”是一种灌注生气的力量，是一种精神力量，因而天才是与灵感密切相关的。康德这个思想，反映了当时德国浪漫主义强调作品的精神内容的倾向，但康德毕竟还是受到古典主义深刻的影响，他认为天才如果没有趣味的规律（即美的规律）的制约，将一事无成，而在天才与趣味两者不可兼得的时候，宁可弃天才而取趣味。康德这个思想是值得重视的^①。我们看到，中国戏曲艺术是天才和趣味并重的，但并不是每个演员都是天才的，戏曲史上天才的、开一代之风气的演员是数得过来的，而供广大群众欣赏的戏曲演出，大部分只具有趣味，即美的成分。我们经常欣赏的作品并不全是天才的作品，甚至可以说，大部分不是天才的作品，因为只要具备趣味，即具备美，就能供欣赏，演员只要掌握了戏曲表现的规律就能演出，也就有观众，不一定每个演员都是梅兰芳。所以戏曲界也流行这样一句话“像不像三分样”（即只要掌握了师父所教的基本程式，演出时总有三分像的），这句话看来有点泄气，但却反映了中国戏曲艺术的一些特点。当然，我们很盼望戏曲艺术中出现天才，而且也一定会出现；但我们并不认为只有天才才能演戏。话剧艺术是易学难功，戏曲艺术是难学易功，话剧艺术偏重天才、灵感，戏曲艺术偏重苦功锻炼。谁都可以不经训练到台上去表演一下自己的生活（当然当众表演亦是一种技术），但不经过一点基本训练，锣鼓一响，则不知何时出台；话剧、电影可以临时找一些群众演员，戏曲的龙套都必须经严格的训练，^② 这样一些简单的事实，却反映了两种艺术的性质的区别。

现在有些人把美学上的“天才”理解成一般的“天赋”，这是不对的。天才不是一般技艺上的天赋（如嗓子好等），而是一种思想、内容上的创造能力。但为什么有这样的误解，也是有深刻的原因的。因为中国传统艺术思想一般正是以技艺的天赋来理解天才的，在技艺的天赋这个意义下，中国戏曲又是非常重视“天才”的，因为它要经过长期艰苦的技术锻炼，没有一定的天赋，是非常困难的。

① 康德关于“天才”的思想后来为叔本华发展了，叔本华是西方美学史上谈论天才最多的一个哲学家。但他的“天才”则更进一步与“机械规则”割裂了。

② 上海戏校出了一整套《戏曲龙套教材》。

舞台美术的写实与写意的关系

中国戏曲艺术的美学特征，也决定了中国舞台美术的特征。中国戏曲是再现艺术中的表现艺术，反映在舞台美术上则是写实和写意的矛盾统一。

中国戏曲艺术作为再现的戏剧艺术，它有写实的成分，所以才有《空城计》布城的出现；但是中国戏曲艺术又是偏重表现的，于是不适合于写实的布景。中国戏曲艺术中没有“布景”的概念，只有“砌末”的概念，而砌末只是扩大了道具而已。

说中国戏曲艺术完全不用写实的道具是不符合实际的，因为有许多过去因陋就简的代用品（如船桨用红门旗裹女战刀代替等），由于经济的发展，特别是解放以后戏曲舞台艺术的发展，净化舞台，加强了真实感，^①有一些改用写实的道具，已经得到了历史的肯定，其深刻原因就在于戏曲艺术作为戏剧艺术本是再现的。但是为什么中国戏曲不适合于写实的布景？这要从中国戏曲的历史发展去看。

从剧本唱词看来，中国戏曲剧本从说唱艺术而来，有许多描述、叙说式的唱词（如“降身且把二堂进”，“来在午门用目望”等）用固定空间的布景必然发生矛盾。

从做功来看，戏曲讲究虚拟动作，并将它舞蹈化，虚中有实，有许多指示性的动作，如上楼下楼、上马等，用固定空间布景也有矛盾。

中国戏曲艺术最初的演出，特别是民间的“草台班”，常在经济条件极不充分的情况下演出的，诸多因陋就简，用表演来代替布景。但这只是起因，这种起因之所以并不因为经济发展而完全改变或有些改变得不到公认，从而中国戏曲艺术沿着一条特殊的道路发展，却有着其自身的内在的根据。这种根据就在于中国戏曲艺术是偏重写意、表现、形式、共性的，而不是偏重写实、再现、内容、个性的。

中国戏曲的化装：中国戏曲的面部化装是从面具发展而来，为的是突出一面，突出人物的典型性，所以是夸张的，理想的，只在大同中有小异。中国戏曲的脸谱，是把面部的轮廓突出的顶峰，最初也只是夸大，后来则出现具有象征意义的崇高风格的脸谱。脸谱具有独立的欣赏价值，图案是它的基本因素，而图案是一种表现艺术，从而加强了脸谱的表现因素。中国戏曲的胡子，是挂在嘴上的，它与整个化装成为一个系统（如果贴胡子，则面部缩小，与帽子、衣服都不相称，而且不能在胡子上做许多舞蹈动作），动了胡子就得动一切化装，甚至表演。挂胡子在整个戏曲表

^① 如解放以后普遍取消“检场人”，改用二道幕。二道幕固然还有一些缺点，但总比检场人好得多；如果说，戏曲观众可以忍受检场人上场而不会破坏欣赏，那么难道二道幕的缺点就比检场人更会破坏欣赏吗？

演和化装中是有其必然性的。显然，挂胡子是一种写意的手法。

中国戏曲的服装穿戴，也都是程式化了的，“宁穿破不穿错”，所谓“错对”的标准，不是具体的历史标准，而是人物性格及身份的特点。这与中国戏曲艺术强调人物共性，不太强调历史细节、具体的个性的真实有关。冯沅君把元明杂剧的服装归纳出以下六个标准：（1）番汉有别，（2）文武有别，（3）贵贱有别，（4）贫富有别，（5）老少有别，（6）善恶有别^①，其中就是没有时代有别，这自然与中国戏曲艺术内容的共性有关，在元代戏曲服装已经趋向定型化了。

中国戏曲艺术为了在舞台上出现一些理想的典型，凡有碍于这个理想的具体的，偶然的，历史的个性，都逐渐淘汰。我们对照一下元明杂剧和现今京剧、梆子周瑜的扮相，发现了一个有趣的事实，即在元明杂剧《刘玄德醉走黄鹤楼》中周瑜是外角应工，与刘玄德（生角）一样挂三髯髯，这是年龄的真实反映，但后来的戏曲发展，反倒否定了这个扮相，改为不挂胡子的小生应工，这显然是人物性格（骄傲狭窄，少年气盛）在起主导作用了。因此就出现了《赤壁之战》的“怪现象”：比周瑜年龄小的诸葛亮老气横秋，挂上胡子，而周瑜却是心浮气躁的小生。

中国戏曲艺术服装，经过清初的改革，以明代的服装为基础，加以夸大、美化，每个人物都是一个典型的理想的性格，因而并不计较具体的历史的真实。这不仅服装如此，语言、动作这一切表演因素又何尝不如此？为什么京剧字音要固定为“中州韵”、湖北音，而不是汉朝念汉朝的字音，唐朝念唐朝的字音呢？果然如是，可谓写实已极，但理想的，典型的境界将消失于复杂纷繁的历史细节真实里了。

同时，对于戏曲的服装，我们还应该注意，它并不是开始是写实的，以后才定型化成写意的，相反，戏曲的服装，一开始就是写意的，形成这种情形的原因就在于中国戏曲与舞蹈艺术的密切关系，中国戏曲的服装与舞服有渊源的联系，而舞蹈的服装，则是在写实的基础上进行了美化的、写意的服装。

作者附记：

本文初稿写于一九六三年，原是一个研究提纲，想发表出来征求意见。当时承《哲学研究》杂志愿意刊登，但经过打印、审稿、排印清样等过程后，学术界空气已经变化，该文观点显得更加不协调，因而被哲学研究所当时新任副所长陈冷同志阻止，虽几经改写，也只能将它束之高阁。一九六六年以后，陈冷同志备受林彪、“四

^① 《孤本元明杂剧钞本题记》，见《古剧说汇》，第358页。

人帮”摧残，特别是在那个打着“文革顾问”、“理论权威”旗号实为无耻政客几次直接迫害下，身患重病，不幸于一九七五年逝世。我对他阻止此文发表以免成为批判对象一事至今仍感激不已。

如今再读此文，深感分量太轻，但惭愧的是在戏剧问题成为大大禁区后作者未能坚持研究，以至十余年来毫无长进，对于此文，目前只能感叹欲改不能了。《文艺论丛》同志不嫌它浅陋，准备发表，我想无非是在百家争鸣的气氛下，多提供一种的意见；就作者说，也可以在重新研究这个题目时得到同志们更多的批评指正。

一九七九年六月一日于哲学研究所

（原载《文艺论丛》第12辑，上海文艺出版社1981年版）

