

36125

# 戲曲改革論集

馬少波著

華東人民出版社



36125

戲曲改革論集

馬少波著



華東人民出版社

圖書館

## 前記

近幾年來爲了工作的需要，根據個人從事戲曲改革對於中央政策的初步體會，曾經陸續的發表了一些關於戲曲改革工作的意見，經中央文化部負責同志的審閱修正後，在有關係的報刊上發表過，零散的很。因爲忙，長時間沒有整理。今年全國戲劇工作者協會督促我把它彙集出版，也是由於忙亂的緣故，一直拖延到八月，才挑選整理出這幾篇東西。

三年來，各地劇團都有着日新月異的進步和發展，這是極爲可喜的現象！可惜我在文內介紹的十分不夠；個別劇團年來日漸下降的也有，那只是偶然的情況。

這裏所收的散稿，其中多半是在有關部門臨時性的講演，因而內容間有重複，爲保留原文的完整，遂未加刪汰。書內文章的排列，暫以類分，未以發表時間爲序。

爲了更有助於讀者，我把中央近兩年來關於戲曲改革工作的三個重要文件也附在

後面。由於個人的理論水平所限，所談意見，容或有與政策不盡相符之處，希望讀者給以嚴肅的指正。

馬少波

一九五一年九月一日於北京

# 目 錄

前記

正確執行『推陳出新』的方針	(一)
戲曲的歷史真實與現實影響	(三)
從李自成談到『賊盜流寇』	(四)
把舞台上歷史的顛倒，顛倒過來！	(五)
迷信與神話的本質區別	(五)
嚴肅對待整理神話劇的工作	(六)
關於戲曲導演	(七)
創造健康、美麗、正確的舞台形象	(九)
關於澄清舞台形象	(一〇)
關於劇場管理	(一九)

戲曲界的同志們熱烈地響應三大號召……………（二五）

### 專附

中央人民政府文化部戲曲改進委員會首次會議確定戲曲節目審定標準……………（二三）

中央人民政府政務院關於戲曲改革工作的指示……………（二四）

重視戲曲改革工作（人民日報社論）……………（二六）

## 正確執行『推陳出新』的方針

——在北京星期文藝講座講

毛主席以馬列主義的觀點，提示了『推陳出新』的方針，使中國戲曲從陳舊沒落中真正獲得了光明的出路，有了新的生命。

我們引用魯迅先生的一段話，這對於『推陳出新』，簡直是再透徹不過的註解。

魯迅先生說：

『舊形式是採取，必有所刪除，既有所刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。』

我們從這一方針去引申，不難想見，戲曲改革的任務，不外：消滅封建的文化毒素，和接受優秀的民族藝術遺產。二者乃是一個任務的兩面，萬萬不能片面的孤立起來。消滅封建文化，是指消滅封建文化在羣衆思想中有害的影響的部分，不允許連同

藝術上以至思想上的某些優秀成分『玉石俱焚』；接受民族藝術遺產，是指繼承與發展民族藝術中的優秀成分，並非把思想上以至藝術上對人民有害的、落後的東西，無批判的原封保留下來（古代戲劇文物保藏例外）。

談到戲曲改進的方針，有着種種不同的理解：有的說中國戲曲（從內容到形式）『古色古香』、『天衣無縫』、『已是高度完成的藝術』，原封不動最好；或者思想可以改革，而技術（形式）則萬萬改動不得，所謂『移步而不換形』；或者出於單純娛樂觀點，對於羣衆或幹部十分有害的節目的上演，放任不管。此外，也有的以爲中國戲曲（從內容到形式）是封建的、落後的文化，腐朽到一切都要不得，那一點都不如外國的戲劇；或者只強調了消滅封建毒素的一面，而對民族戲劇遺產，表現了極不尊重的態度，例如對於舊戲曲否定的過多，急躁地強調『以新的代替舊的』等等，都是對於戲曲改革的任務片面理解的結果。

## 一 試談『推陳出新』的正確理解

第一、戲曲的發生和發展，有其歷史淵源，直到今天，它還擁有廣大的羣衆，在

全國有如此深廣影響，決非偶然。我們要想改造它，必須首先熟悉它，掌握它，正如認識世界，才能改造世界一樣。只有徹底認識了舊戲曲，掌握了它的基本規律，『去其糟粕，取其精華』，才會分寸適當。醫生治病，如果不看清癥結，盲目動手，不是放縱了病菌，就是傷害了人體，不會收到治病救人的成效的。當然，有了基本認識之後，更須在實際工作中不斷的加深認識，補充經驗，才能進行有效的具體改革。

第二、首先打破保守觀念，從內容到形式完全否定中國戲曲的說法，目前大概沒有人提起了。但是對於舊戲曲從內容到形式有着偏愛，抱殘守缺，拘泥於舊習慣的人却還不在少數。這種現狀，對戲曲改革的阻力太大，是應該很快改變的。

這種人所以如此，我想，主要是忽視了中國戲曲自古到今是隨着時代的演變而不斷的發展進步的事實。元朝以前，自古代社會戲劇起源，歷經秦、漢、南北朝、隋、唐、五代直到兩宋的戲曲萌芽發展，說來話長，我們且不說它。只從元、明、清的戲曲史着眼，也可以看出頭緒，說明問題。大家是熟悉的：元代以前，並沒有四折雜劇，元代以來，才由王實甫、關漢卿、馬致遠等人把唐、宋以來的參軍戲、大曲、諸宮調、官本雜劇等綜合起來，才形成了四折雜劇，這不是中國戲曲歷史上的發展和進

步麼？

明代高則誠把四折雜劇發展爲傳奇戲之後，又有魏良輔、梁伯龍、張野塘等考訂了元劇北曲，綜合弋陽、海鹽兩種腔調創造了崑腔戲，在形式上不是又發展了一步麼？

滿清中葉，乾隆下江南，更加強了戲劇統治，雖然異族統治者攫取人民藝術，屢入了滿洲奴才主義的毒素，愚弄人民，但是乾隆末年，四大徽班（春台、三慶、四喜、和春）先後進京，在形式上，徽班高朗亭以至程長庚採取長江流域亂彈腔中的吹腔，變成二黃，取黃河流域的秦腔變成西皮，混合而成皮黃戲（京劇）。在形式上也不能不算是發展和進步。

皮黃戲（京劇）藝術直到今天也還在不斷的發展着。汪桂芬比起程長庚是發展了；譚鑫培、王鳳卿比起余三勝也是發展了；楊小樓比起楊月樓、俞菊笙、汪年寶是進了一步了；即梅蘭芳、程硯秋比起陳德霖、王瑤卿諸老伶工，在戲劇藝術上無論扮相、唱腔、做派不也有很大的變化了麼？守舊的人對於新的東西，一時總是難以接受的。比如譚鑫培在藝術形式上發展了新腔，發展了閃板、躲板、趕板等等，不是當時

也有好些人罵他『沒出息』麼？光緒初年，北京還盛行崑腔的時候，時小福演彩樓配皮黃戲，不是觀衆在台下大喊『不聽這種戲』嗎？爲什麼呢？很明白，是當時守舊的人對新的東西還不能夠接受。當然，也不可否認，皮黃戲作爲滿清時代的宮廷戲理解，是不會錯的。譚鑫培、楊小樓諸老伶工雖然在藝術的創造方面不可抹煞，但所演劇本多是適應滿清政府的統治思想，尤其迎合西太后的意旨；甚至有好些戲歪曲了民間戲本來的正確面貌，也是事實。而今天有人反說京劇是『天衣無縫』了，正因爲太習慣了的緣故。其實認真追究起來，京劇從那裏來的呢？二百年以前不是還沒有影子麼？不就是發展創造而來的麼？

第三、戲曲改革應以內容爲主。辛亥革命以前自不必說，無論魏長生也好，高朗亭也好，程長庚、譚鑫培也好，儘管形式有多少改動；但內容呢，基本上還是爲封建統治階級服務的。正如毛主席所指出的：『歷史是人民創造的，但在舊戲舞台上（在一切離開人民的舊文學、舊藝術上），人民却成了渣滓，由老爺、太太、少爺、小姐們統治着舞台。』今天是新民主主義的新時代，宣傳封建思想，對羣衆有害的內容，自然要逐漸換新，在新社會裏，對於公開傳播封建思想毒素的現象，我們不能安之若

素。因之，必須以人民的立場、馬列主義的觀點方法，認真分析和反映歷史社會生活，把歷史恢復真面目，把戲曲從反動統治階級的玩品變成教育人民的工具，根據『先大節，後小節，先內容，後形式』的原則，應首先着重於內容的消毒，先移起步來，形也就必然跟着改換。

第四、雖以內容改革為主，『移步』為先，但也決不能忽略形式的改進。形式和內容，兩者是不能不有所區分的，雖然內容決定了形式，但內容決不等於形式，至為明顯。比如舊劇的形式是富有聲、色、舞的綜合特點，這也是為羣衆喜愛的主要原因，這就形成了封建、反動、迷信、淫蕩的舊內容，是舊劇的致命缺陷；但是它在形式上強烈的音、色、舞的綜合特點，却是舊劇的基本優長。雖然內容和形式有所區分，却又有其不可分離的血肉關係，一定的內容就需要有一定的形式來表現，只要對內容有所改革，那麼在形式上也必然有所變動。例如舊劇中『生、丑、淨、末』的固定形式，既不能真實恰切的表現李自成或洪秀全，就必然要有所創造。舊劇中『青衣、花衫』的形式既不能真實恰切的表現紅娘子或洪宣嬌，也必然要有所改進。從陳德霖到梅、程、尚、荀，戲劇的思想本質總是一致的吧，然而，誰也不能否認這之間

在形式上已經有了多麼顯著的變化。

武大是一個忠厚樸實的勞動人民，爲了表現這一真實，就必須在形式技術上一改『挑簾裁衣』中所規定的醜態！試想，武大不應該『站起來』麼！有人也曾擔心讓武大站起來，觀衆會不接受；然而事實證明不是如此，因爲我們不能忘記今天是『武大站起來』的時代！是『武大站起來』的天下！封建迷信反人民的毒素一去掉，難道『武大郎顯魂』的技術還有保留下來的必要麼？女起解描寫一個封建壓迫下的弱女子在受苦受難，這一段內容，卽算是不壞的吧，但在形式上却把一個女犯裝飾得鮮豔奪目，金碧輝煌！有人說這是藝術的誇張，恐怕決不是現實主義的誇張手法，因爲封建社會刑具的真實，決不是美麗到這般程度的，正如舊社會一個被壓迫的女性被逼死了，名士們盛讚爲『豔屍』的一樣。這樣通過『技術』歪曲現實，把婦女痛苦美化，難道不需要改革麼？所以只要肯改革內容，形式上也必然發生變化，這便叫『內容決定形式』。

舊戲曲形式本身以至舞台作風，也不是沒有缺點的，我以爲缺點也很嚴重。比如有好些劇本的老一套，『引子』、『對子』、『定場詩』、『坐場白』……，總是這

些平板僵硬的格式。有的場數鬆弛，有的表演懈怠，龍套看戲，配角偷懶。表現歷史社會生活，與劇情無關的近代人物出台檢場、飲場，過去還是趁觀眾不注意的時候偷偷喝一口，怕觀眾看見，所以用袖遮着；偷偷搬一下，還要用角色掩蓋。現在呢，竟然成了慣例，名角們飲場的小茶壺，金光閃閃，特地送到台前喝；檢場的人竟然坐在台上。打武戲的時候，正打的熱鬧當兒，停住喝水、擦臉、伸腰、踢腿……明是自己做的事，而且是演員自己做最爲適宜的，如打漁殺家父女過江之後披戴衣帽，本是自己做最適合劇情的，但是非得讓檢場人伺候披戴不可，這成什麼道理呢？難道蕭恩父女黑夜殺人，還帶着幫手麼？其實關於這點，編新劇本，完全可以避免，演舊劇本如果結合劇情通過演員自己做（例如打漁殺家蕭恩父女自己披戴）；或者通過家人、丫鬟、侍臣、衛兵來做（例如宇宙鋒趙女上場搬坐位，可以由啞奴擔任）；或者用幕布（例如梅蘭芳演霸王別姬，虞姬換裝就是利用幕布），一般的是可以做到檢場人幕後活動的。即使萬一不能，也應該盡量隱蔽一些才好。總之舊劇舞台上古今雜亂，對於劇情是很大的破壞，決不應該以爲羣衆『習慣了』便認爲合理，因羣衆『習慣了』的事情，有很多是並不對頭的，我們處理得更合理，羣衆不是更喜歡嗎？再如人死了爬

起跑下場，給觀衆的直感印象，是『死而復生』。雖然『習慣了』的觀衆，或者可以強制自己的理智，認爲活了還是死了，死後爬起來，就不屬於舞台動作了；但是這是多麼警扭的事情呢？甚至有的丑角被殺的時候，連倒下也不倒，對手刀一舉，他便打起譚來：『勞駕』、『好良心』、『謝謝您』、『再見』，自己就昂昂然走下場去。這樣的表演，迫使觀衆承認是死的效果，是可能的嗎？再如使古代人物有現代人物的思想、行爲也是不對的。例如某戲院演女起解，崇公道說：『蘇三呀，誰也不怨，只怨你的命不好，你若是生在今天，也就可以和女同志們一樣的參加工作了，就不必當妓女了不是？』某戲院演拳打鎮關西，小丑讀字據的年月日竟讀作演戲的那天：『中華民國三十八年五月二十三日』，以博觀衆一笑。插科打譚，在封建社會乃至國民黨反動統治時期，人民沒有發言權，有時丑角以抓眼的形式嬉笑怒罵，冷諷熱嘲，是有其積極意義的；但在人民有高度的說話的權利的今天，這就完全沒有必要了，這就完全是無的放矢了！即使讓崇公道說一些『革命』的話，又有什麼必要呢？不是除了歪曲歷史與誣蔑革命現實之外，毫無意義了麼！諸如此類，種種不嚴肅的現象不勝枚舉，所以說舊劇在形式上、作風上，是有很多缺陷的。

第五、吸收新營養，推陳而出新。舊戲曲形式雖然經過了封建利用人民勞力匠心的加工，但是要想叫它表現人民的真實歷史生活，是很不夠要求的。因此爲使戲曲形式更加豐富，更加完整，更能恰當有力的表現內容，更增強其真實感和藝術性，就必須以它的基本形式爲骨幹，在統一、和諧、乳水相融的原則下，大膽的吸收各種形式的優良成分，加以溶化，逐漸達到推陳出新創造新歷史歌舞劇和新曲藝的目的，這種吸收和發展是完全應該的。即是現有的舊戲劇，不也是不斷的吸收營養、不斷的充實發展而來的麼？單從戲劇本身說，西漢時代從安息、大宛、大月氏輸入角抵和奇戲；五胡十六國以後，有了受鮮卑族影響的『踏搖娘』一類的街頭戲；隋、唐以後，吸收外來的音樂舞蹈的成分更多，以至吸收佛教的影響；哨呐是從回部進來的；胡琴是受蒙古影響的……，可見中國舊戲曲，也不是故步自封、一成不變的，不大膽吸收新的營養，就不會有所發展。關於這點，周揚同志在致程硯秋先生的覆信中曾經提到，是很精闢透徹的：『舊劇的改革，固然需要適當地顧及中國民族歌劇所固有的許多特點和優點，不要過於輕易的破壞了它們；但同時也不能完全拒絕採用你所謂直接寫實的手法。舊劇感人的地方每每正在它的寫實力，因此就不應拒絕向話劇、電影等兄弟藝

術學習。我們不盲目崇拜西洋，却必須向世界古典戲劇遺產，特別是蘇聯戲劇成就學習和借鑑，在這一點上，我們也不可以有故步自封的見解。」

第六、『戲曲爲人民服務』，須有決心。歷史是人民創造的，藝術也是人民創造的。自從古代部落社會解體時期，戲劇萌芽開始，勞動的部落奴隸們創造了藝術，他們爲氏族貴族勞動生產，並且供給娛樂，直到清末，戲曲在京是爲皇帝所佔有，所謂『內廷供奉』，在鄉是爲地主豪紳所霸持，所謂『會首寫戲』，舊劇的舞台上還不盡是皇帝、后妃、老爺、太太、少爺、小姐們的思想形象統治着舞台，也還不是老是他們這般人作看客，『戲文』還不是爲他們祝福祝壽麼？即使中國戲曲的形式上，封建統治階級也是不斷的竊取民間的形式，一定時期陷於貧乏了，再行吸取；再貧乏，再吸取，一直是這麼一個反轉曲折的發展道路。比如隋、唐以後，把民間戲曲擲到統治者手中，還是僅限於在客廳裏上演（周圍設宴，當中演戲），所謂『紅氍毹上』，就是指這個說的。崑曲戲武工是不壞的，清初民間演戲，已經是大敲、小喊、大掄、大打了；但在客廳裏却無用武之地，於是只好是且歌且舞，石秀探莊就是一例。民間的調子是悲怨的，這是被壓迫的心聲。比如陝西秦腔、四川高腔、河南墜子、河北落子、

山東梆梆、漢調、洋腔……無一不是悲涼激憤的，而統治階級的調子，雖然吸收了民間的東西，但是無論喜、怒、哀、樂，總還是表現其貴族的尊嚴，到得從客廳搬上舞台，特別是從洋腔發展到皮黃，感到用管絃樂器不能勝任了，吹哨吶不能表現大的動作，於是索性就用上了敲擊樂器，唱工上也大喊大叫，武工上也大掄大打起來了，我們從此可以看出戲劇藝術從民間搬入廟堂的線索。即是北宋大曲何嘗不是出於民間的歌謠；南北朝的『撥頭』、『踏搖娘』何嘗不是民間的歌戲；曲牌原本何嘗不是民間的小調？看曲牌的名稱，如村裏逐鼓、油葫蘆等等就可明瞭。即使按一般規律，技術高的統一技術低的，其實也有好些並統一不掉的，如小放牛、小上墳等是，都可以看出來自民間的痕跡。今天是人民的天下，自然戲曲應該表現人民的歷史，而且必須做到人民看了戲、聽了戲有益處，有潛移默化改變傳統意識的作用，使過去封建統治者據爲己有、作爲自己享樂、統治人民的戲曲，仍爲人民所有，這就是戲曲爲人民服務的眞義，也就是戲曲革命的本質。

第七、完成戲曲改革工作這一歷史性的任務，主要在於依靠藝人羣衆。因此領導戲曲改革，必須善於組織與團結廣大的藝人一齊動手。全國戲曲界都是舊劇革命的隊

伍，從這裏面選拔英雄，帶領大家，指明方向，給他辦法，有指導的搞出東西來，到羣衆中去受考驗。這樣大量生產，不斷修改，可以事半功倍，戲曲改革工作才可成爲有指導的羣衆普及運動。

發動戲曲界羣衆和一般羣衆運動的規律是同樣的，主要的是依靠覺悟，不是依靠命令。因此在領導工作上不能急躁、簡單化，必須循循善誘，逐步提高，必要時還必須善於等待。在思想戰線上，下命令究竟是容易的辦法，而不是最好的辦法。有好些問題完全可以在運動中解決的。

新的劇本一時還供給不上，舊的劇本代替不了，我們乾着急沒有用處。有些內容很壞的舊戲如侮辱人民、提倡民族失節、迷信、野蠻、淫亂姦殺的毒素很重的，能修改演的可修改演。根本不能修改、對羣衆有嚴重毒害的當然可以適當的限制，但必須把道理講得明白，使藝人認識清楚。禁戲愈少愈好，因爲這不是治本的辦法。最積極的辦法，還是我們修改舊劇本，供給新劇本，目前還不能夠很好解決這一基本問題的時候，寧可慢一些，寬一些，還是要穩當踏實的逐步的來。

另外，也必須明確：目前有些舊戲允許小改動一下便可演出，甚或無甚大害的原

封不動也還在演出的現象，這只是根據現實條件發動團結和提高廣大藝人羣衆，逐步改造思想，改進業務，過渡到創造人民歷史歌舞劇，完成舊劇革命，徹底改換舞台面貌的過程。我們加緊努力，過程可以縮短，假如我們不積極爭取，而是消極的等待、被動，這一過程必然延長，甚至無限度的延長下去。過程總是過程，不是目的，我們的目的性必須肯定而明確，在實踐中必須向前看，向前進，堅定不移的爭取。因此有的地方安於現狀，探陰山、殺子報等戲任其自流，不去理會，自然也是不對的。

第八、舊劇改革的中心問題是劇本問題。戲曲改革的要求：一是接受優秀遺產；一是消滅封建毒素。片面的強調那一面，或者否定那一面，都是錯誤的。新陳代謝的過程是長期的，而又是極其細緻微妙的。一方面創作從藝術遺產中吸取養料，另一方面將舊劇本適當的加以修改，作為傳統的演出節目保留下來，這樣雙方並進，為了適應目前迫切需要，所以必須更着重修改。對於人民有害的舊劇，如提倡封建淫毒的殺子報、郭巨埋兒等等最壞的舊劇，必須加以禁止或修改。禁演的只是舊劇中的一小部分，大部分要改，目前因條件不足或者還有一大部分無害或害少的，就暫時不去動它，儘最需要改的先改。審查標準需要統一，但可根據各地實際情況而靈活運用。已經前

進一步的地方或劇團，要鞏固既有進步，繼續進步，不要向後看齊；有的地區禁劇過多，甚至有的採用按期禁演的辦法是不妥的。例如戰宛城一類的戲不能禁演，只消把劇中色情部分修改一下，就是一齣較有教育意義的戲了。有的地方甚至連羣英會、三擊掌、樊江關、捉放旅店、孔雀東南飛等劇也在禁演之列，更爲不妥。凡是反映歷史情況、啓發觀衆智慧的劇，雖然有些封建成分，但是給人的智慧多，封建成分少，如羣英會等，目前不必苛求。有的認爲劇中有跪拜的動作是『封建』，喊聲『天哪』是『迷信』，這不是歷史唯物主義的看法。祥梅寺因有些迷信成分而被否定，結果把黃巢起義也勾銷了。其實像祥梅寺、問樵鬧府、青風亭一類的戲，加以修改就是可用的戲，不必因小疵而傷大體。

第九、爲了推動和提高工作，應該熱烈開展戲曲批評。不過修改或創作的新東西，今天還是一種萌芽狀態，改革初期的作品，粗糙、有缺點，都是難免的；但是這不足害怕，不要潑冷水，因爲基本方面是好的。雖然也有個別的改的很糟，但是一般的改的總比不改的要好。我們不要擔心幼稚，幼稚比腐朽要好的多，因爲它總是要成長起來的。舊戲要改，新戲也要不斷的改，只要我們以耐心幫助、克服缺點、歡迎進

步的態度鞏固進步，推動進步，那怕進步是微小的，也要肯定和發揚它。小白玉霜在戲曲改革上的努力不用說，譚富英演出了漁夫恨又在排小鰲山，小翠花演出了氣蓋山河，又在排演松林長青，比起過去，不也有了很大的進步麼？造成演對人民有益的戲劇的風氣，對於戲劇改革的將來也打下『更上一層樓』的基石，是有着很好的作用的。所以那怕是微小的進步，也應該表示誠摯的歡迎。

第十、樹立新的導演制度，提高演員的藝術修養，使演員忠實於劇本，尊重劇情，體會身分，掌握性格，對於改革工作也是很重要的保證，不然即使有了好劇本也會給演的一場糊塗。演新劇本和舊劇本自然有很大的不同，據我所看到的，有的演員，即是演舊劇本，也不能夠演的恰當，更談不到演新的東西。比如宇宙鋒裝瘋演成真瘋，假調情演成真調情。御碑亭的孟月華，演的十分輕佻，與劇情大相悖謬。玉堂春會審，問到院中苟且之事，蘇三眉飛色舞，繪聲繪影，淫褻之狀，不堪入目。有的演員在舊劇中加上幾句新詞，表現進步，如『爲人民服務』、『全國解放』、『打倒帝國主義』等等，動機雖好，却是嚴重破壞了戲劇的真實感和嚴肅性。因此今後排演新劇本，必須建立新的導演制度，提高演員的政治修養和藝術修養，使劇本能夠正確的搬上舞台。

第十一、改善封建制度，改造落後思想。封建階級給藝人留下來的傳統意識與傳統制度，對於藝人生活以至政治上的進步和自由是很大的束縛，尤其是北京，制度的限制更爲嚴重，名角一夜連演兩齣三齣，還不夠大家的開銷，以至有的『角』演戲賠錢。貧苦藝人無辦法，名角也無辦法。所以如此，主要是制度問題，限制了學習進步，排演新戲。因此必須從封建束縛中解放出來，改善不良制度，建立民主合理的新制度，使大家各得其所，各安其業，人盡其才，才盡其用。在京如尚小雲劇團、新興社、再雯社、萬盛軒等很多班社，在這方面已經有了初步的成績。戲曲界的行會思想是嚴重的，你是『海派』，我是『京派』，你是『外江』，我是『內江』，這種宗派觀念應該打破。尚小雲先生的摩登伽女，『海』的不能再『海』了吧，爲什麼不叫做『海派』呢？『你待怎講』改作『怎麼講』，也會被認爲是『外行』，其實新的戲曲基本規律，却決不能夠拘泥於成規老套，請問『你待怎講』怎麼講法呢，即使按照『你纔怎講？』解釋（原句可能是這樣的），不是也不如『怎麼講』簡單明白麼？所以我說，派別必須打破，成見也須打破，進行戲曲改革必須先留意到組織與制度以至思想上的改革，不然沒有羣衆組織與思想的物質保證，一切都是行不通的。

## 二 舊劇本修改舉例

積極編演新劇本，擴大新戲曲的領域，修改與創造，是一個問題的兩面，是完全統一的。要寫作一個歷史劇本，常常是要寫的故事十之八九都有了舊本，比如逼上梁山，不是就有人寫過林冲夜奔麼？但是逼上梁山仍可以說是創造，也可以說是內容的修改，因為根據了唯物歷史觀點進行了修改，這修改本身就是創造，所以在歷史劇本的寫作上，常常就是內容的改編工作，只是程度上或多或少不同而已。尤其是根據目前的實際條件，以一定題材進行創作是很必要的；就舊劇本修改，舊形式，新主題，來一個舊劇新編，也是非常重要的。我以為劇作問題可以從多方面入手，用歷史或現實題材，創作新的京劇或地方劇本固然很好，從一定的故事、小說、詩歌、話劇、秧歌改編地方劇本，也是很好的。

對於舊劇本的修改必須慎重的翻改主題，把歷史的顛倒，顛倒過來，分清界限，判明是非。如把黃巢起義、李自成起義、紅巾起義、太平天國起義等的真實歷史寫成劇本，舊劇中歪曲史實的，翻改過來。即如舊劇連環套裏面的竇爾墩乃是背母乞食的

山東好漢，倒寫成所謂『江洋大盜』；而出賣民族、投靠滿清的漢奸，忘恩負義、賣友求榮的小人——黃天霸倒寫成了『出乎其類，拔乎其萃』的英雄豪傑。對於這種戲，當然可以把它翻改過來；但是翻改必須切合史實，即使是傳說，歷史上不一定實有其事，也必須做到符合歷史的現實情況。楊延輝之死我覺得編者的精神是很好的，應該鼓勵的；但是正由於劇情的處理在原則上不妥，演出之後，羣衆不滿意。什麼道理呢？是不是真有如朋友所說的那樣：舊劇改不得，新劇演不得，羣衆還是喜歡老四郎探母呢？我想絕對不是的，理由很簡單，羣衆不滿意，基本問題還是在劇本。楊延輝之死是結場把楊延輝處理成自刎而死，但前段一直是歌頌楊延輝，叫觀衆同情太甚，最後處死來得突然，不合情理，主要是研究材料不足。對於探母回令這類的戲，我以為採取否定的態度才對，過早的把楊延輝當成漢奸處理，就是承認了滿清編這齣戲的實質。我們必須弄清楚當年這戲是根據什麼人的主意編的？爲什麼要編這齣戲？而歷史的真實情況又是怎樣？不信，只消把以慈禧的思想體系構成的探母回令和楊家將一對照，問題就很明顯了。大家都曉得，這一齣戲是慈禧最喜歡的，我們從這裏面可以看見慈禧的影子。當年梅巧玲老先生飾蕭后，摹仿慈禧，舉止神態維妙維肖，曾被譽

爲『活太后』，這戲的社會背景與思想基礎不難想像得到，因此要改編這齣戲，必須廢除慈禧的思想因素。做好這一點，最好蒐集研究材料，如宋史、說部、民間傳說、梆子劇本都可參考，比如說部，並沒有回令，梆子戲也只到別家而止，楊家將說部寫楊延輝被擄之後，『挺身不屈，厲聲應曰：「誤遭汝擒，今日惟有一死，何必多問！」』后怒曰：「罕見殺汝一人耶？」即令中軍押出，延輝全無懼色，說道：「大丈夫誰怕死！要殺便殺，請開刀，何須多言！」慨然就誅。」以後蕭后見他言激語厲，人物文雅，設法招降，延輝沉思半晌，自忖道：『吾今被敵擒，就死亦無益於事，不如應承之，探知此中動情，徐圖報仇，豈不是機會乎？』遂改名木易，埋姓隱名，暗地協助宋兵，如宋將被圍，草盡糧絕，危急萬分之際，楊延輝暗暗送糧二十石解救了他們，孟良被擒，掩護孟良脫險，最後公主乞降與楊延輝一同歸來。總之，楊延輝雖然貪生苟安，但並不是死心塌地堅決反動的人，可以確定。對於這樣的人，當然過於原宥，甚至把他翻身而爲『民族英雄』是不對的；但不必勉強處死，也至爲明顯。因此，楊延輝之死，前面一仍舊本，回國以後硬硬的把他處死，觀衆不滿意，是很自然的。因此這劇本要改編是很好的，但必須從頭到尾全面改動，而且須把家族問題放

在次要地位，從政治關係着眼。楊家將在羣衆中是熟悉的，改編時應以客觀分析的態度，適當尊重民間材料。由此可見，不從根本方面改動，只是改改枝葉是不行的。但也絕不可因爲劇本的失敗，而得出舊劇不能改，或者觀衆是『喜舊厭新』的結論來，顯然這是錯誤的理解。

此外，還有一類經過一番消毒的作用，不須根本翻動，便可以保留下來的。如寶蓮燈原是一齣麁雜着很濃重的迷信成分的神話戲，但在劇作上掌握矛盾，發展矛盾，解決矛盾的工夫是做得好的。如果能夠修改成一齣完整的神話戲固然很好，如果不能，就把前面『黑風洞』刪去，後面『劈山救母』不要，再把『二堂放子』中迷信詞句修改一下，保留『二堂放子』的人間戲，也是好的。比如『烏鴉喜鵲同噪，吉凶事全然不曉』改爲『小鳥歸巢天色晚，不見我兒下學還』，『二聖母送紅燈，他的母親現在華山受罪……』改爲『他的母親早已亡故』。或者前面加演『鬧學』，改成秋兒打死秦官保，後面加演『打堂』，秋兒打暈之後，拖至荒郊，沉香聽說弟弟遇難，前來看望，上場唱二簧搖板：『聽說秋兒喪了命，前來一表兄弟情……』加叫頭。秋兒甦醒後唱倒板，兄弟二人抱頭痛哭。此時劉彥昌夫婦急急風上場，老生弔毛，青衣

跌坐，沉香驚問：『那個？』老生答：『劉彥昌在此。』兄弟同哭：『爹爹呀！』夫婦以膝行身段骨肉團聚，這裏可以加唱。最後沉香問：『啊爹爹，我等那裏安身？』劉彥昌答：『兒呀！權臣當道，害得我一家好苦，事到如今，只好逃往他鄉去了！』沉香：『就依爹爹。』秋兒：『孩兒行走不動！』劉彥昌：『待爲父背負於你。』掃頭，急急風下場。這樣一改，迷信成分去掉，舊的藝術可以保留下來，即使目前老年觀衆還有寶蓮燈的成見，但是後一代觀衆，誰還固執於『三聖母送燈』的故事呢？不過，這只是去了迷信成分，還不能解決寶蓮燈的根本問題。寶蓮燈封建貴族意識是最爲濃厚的，寫一個官僚知識分子對於婦女的愚弄極爲盡致，騙來騙去，女人終於上當；因此，必須把王桂英捨子之義寫成雖有內心矛盾，但是自覺的見義勇爲的行爲。而且最好把肇禍人改成秋兒，使劉彥昌壓迫女性的成分適當削弱。因爲像這一類的戲很多，完全否定它是不對的。如青風亭就是一齣好戲，表現階級性多麼強烈，只消把『雷殛』（是舊社會不可能解決矛盾的作法）改成通過羣衆力量解決問題，就是一齣很好的階級教育的戲。再如三擊掌、李陵碑、八義圖一類的戲，只要正確的給以修改，它現有的主題與情節輪廓、藝術成就都是很好的，但是要改必須全面仔細的修改。

和潤色，應該更增強其積極作用，而又不違背歷史真實。因此，就不能潦草從事，而要尊重歷史情況以及舊劇本（尤其地方戲劇本），加以很好的調查和研究。

另一類則是舊劇中最好的劇本，但也須稍事修改的，如打漁殺家（慶頂珠見於聽春新詠），這劇是嘉慶年間的作品，遠在百年之前，劇作水平不僅在政治上做到立場明確，即在藝術上也有着難得的成就，僅就刻劃人物來說，寫一個英雄晚年的剛強豪邁而又意懶心灰，恰到好處。秦腔本寫的更好，而且是用『老生』（相當於皮黃的正淨）飾演的。自譚鑫培等改成京劇，改用鬚生飾演後，已經大大削弱了他的性格表現。再如寫奴才們的奴才相（秦腔本的丁郎，皮黃本的教師爺），尤其表現其對於弱者的『狼相』與對強者的『羊相』的對照，是刻劃得好的（現在有許多丑角演的輕浮淺薄了）。再則結構穿插的緊湊洗鍊，都是上乘，僅介紹人物一點，也決非他劇所可及，劇中所有人物都是通過對話和表情介紹出來。例如介紹李俊、倪榮：

『蕭恩：哎，岸上是那一個？』

李俊：小弟李俊在此。

蕭恩：哦，原來是李賢弟，快快請上船來，待愚兄搭了扶手。（上船）李賢

弟，此位是——？

李俊：此乃倪榮賢弟，倪賢弟，見過蕭師兄。」

爲使觀衆印象深刻，下面又寫道：

『丁郎：哎呀，你着麼大聲豪氣的，你叫什麼名字？

李俊：俺乃混江龍李俊！

丁郎：怎麼我不好看，你俊？

李俊：李俊！李俊……』（介紹倪榮同）

還嫌不足，再三反覆的介紹：

『桂英：爹爹，二位叔父是何等樣人？

蕭恩：兒問的是他？

桂英：正是。

蕭恩：兒啊，（唱）他本梁山二豪俠，李俊、倪榮就是他，蟒袍玉帶不願掛，

弟兄雙雙走天涯！』

這比起『老身康氏，所生二子，長子張仁，次子張義……』就高明得多了。自然打漁

殺家也不是沒有缺點的，我想不只是『可有聖上旨意，可有六部公文』的正統觀念，或者倪榮的『小弟送白米十石』的地主身分而已；而是這裏面缺乏羣衆觀念。事實呂志球與丁自燮爲代表的封建統治的壓榨下，是存在着廣大羣衆的反抗活動的，然而在作者筆下是輕描淡寫的，一個血的鬥爭，只是用一兩個人，用幾句話在玩笑中一掃而過，因而對於觀衆缺乏力的感染。爲了彌補這一缺陷，自然須加修改。但我的意見倒也不必改動的太多，因爲基本上已是好劇，以保存原貌爲好。只從以下幾點稍事修改，也就可以了：

一、第一場可刪掉（李俊、倪榮第一場『拳打南山猛虎，足踢北海蛟龍』的過場）。

二、郭先生問路可以不上。

三、蕭恩：『二位賢弟，愚兄做的河下買賣，忌諱乾旱二字，有人提起，不敢說罰，必須敬酒三杯。』不如藉此表現蕭恩的身分、來歷和思想感情，如：

『蕭恩：（一杯飲盡，觸動前情，喟然長嘆，舉杯）二位賢弟！記得當年你我弟

兄在那梁山泊的時節，替天行道，除暴安良，救的是善良百姓，殺的是朝廷官府！到得閒暇無事，在那忠義堂前，開懷暢飲，是何等的快活！

（長嘆）唉！如今弟兄失散，流落江湖，不是當年的熱鬧了！

李俊：你我弟兄，雖然流落江湖，還不減英雄本色！

倪榮：不減本色！

蕭恩：不減本色？

李俊：不減本色！（三人同笑）

蕭恩：賢弟，朝廷無道，官府強暴，愚兄年邁無能爲了，二位賢弟，年方少壯，應該有一番作爲才是。

李俊：小弟遵命。

倪榮：蕭兄放心，有俺倪榮在，不能和這些王八日的干休也就是了！

蕭恩：（嘆息）好，只是愚兄年邁了！

李俊：蕭兄雖然年邁，雄心不老！

倪榮：老英雄！

蕭恩：不老？

李俊：英雄不老！

蕭恩：（振奮喜悅）哈哈！』

這樣比『忌諱乾旱二字罰酒三杯』不是好一些麼？

四、第六場在『桂英：爹爹呀，那丁府勢力浩大，爹爹，你還是忍耐了吧！』以下可加一段白話：

『蕭恩：適才爲父回家途中，曾約定你李俊、倪榮二位叔父，招合漁民，明日五鼓時分，一同起事，我兒不要多管，取爲父的衣帽戒刀過來。』

作爲後面開打的伏筆。父女殺死丁霸後，此時李俊、倪榮各率武裝漁民交叉過場，後接開打。其他劇詞不順不妥的地方修正一下，如『清晨起開柴扉烏鴉叫過』教師過於庸俗表演之類。至於蕭恩的下落，在秦腔本是這樣寫的：父女力戰，官兵追急，蕭恩爲了解脫女兒，留下梁山的後一代，遂自盡而死，這樣結場是極爲動人的，當然寫成父女逃脫也未嘗不可。總之，我以爲像打漁殺家這類戲，不要大改。最近改本很多，我所看到的幾個本子，都不如原本，有的甚至對於原本是很嚴重的損害。修改舊劇本，這點應該特別留意，一失掉分寸，非但無益，而且有害。假如以爲打漁殺家的故事發展還不滿足的話，我很希望有人能夠寫一個慶頂珠第二部，參考水滸後傳着重寫

梁山泊後代的反抗活動。

### 三 幾個現存問題的商榷

#### 第一、歷史劇的現實性問題

歷史劇必須以歷史唯物主義的觀點，分析與反映人民歷史，雖然不一定在歷史上實有其人，其意義倒應出於社會歷史，即符合歷史劇的真實情況。歷史劇也不一定必須反映近代現實，問題在於是否有指導現實與鼓舞現實的作用。一貫道假如也作為歷史劇理解，可以說它完成了反映近代現實而又指導現實的任務了。三打祝家莊這一性質的歷史劇，則是通過歷史故事，間接的發生其對於現實指導的積極作用，至少可以幫助人們熟悉歷史情況。此外，過高的要求，是不客觀的。有的同志說：『李自成進北京的教訓是怕搶，如今我們進了北京了，沒有搶，因此李自成進北京的戲，就無的放矢了。』這一看法，是正確的麼？明末農民革命的歷史教訓以及其他，我們應該使我們的同志們以至後代永遠記取，不斷的警惕自己，穩步前進。正如中共中央宣傳部與總政治部曾經指示的：『這作品（指甲申三百年祭）對我們的重大意義，就是要我們

全黨，首先是高級領導同志，無論遇到何種有利形勢與實際勝利，無論自己如何功在黨國，德高望重，必須永遠保持清醒與學習態度，萬萬不可沖昏頭腦，忘其所以，重蹈李自成的覆轍！中央的這一指示，主要是通過接受歷史教訓，鼓舞同志們的革命鬥志，緊緊掌握批評與自我批評的武器，隨時虛心省察自己的缺點，學習着如何消滅這些缺點，以推動事業前進，永遠鞏固勝利；決不是因為解放軍進城沒有『搶』，明末農民革命的教訓就沒有意義了。正因為我們所記錄的是歷史，所吸取的是經驗，誰也不應該拿今天工人階級為領導的人民解放事業去和幾百年前明末農民起義的史實去作機械的比擬和影射。顯然的，今天社會發展與領導條件已經大異於往昔，這是肯定的事實；真理總是真理，某些人的個別誤解，總會得到澄清。因此，正如用中國義勇軍進行曲作為國歌一樣的，愈是勝利的時候，愈要小心謹慎，不忘憂患，歷史的經驗教訓，時刻記取，才是正確的態度。其次，在修改舊劇中，常遇到的如改鴻鸞禧一劇，有人主張『金松找到金玉奴團結了羣衆，殺死莫稽，大家選金松為知縣，大快人心』的改法，正如艾青同志所說：是歪曲歷史真實的。此外像挑簾裁衣裏『這位是西門慶同志，這位是潘同志』，梅龍鎮裏哥哥回來把正德皇帝打死，走雪山裏把土地佬

除掉，改由農會主任上場等等的笑話是常見的。藝人們開始反對迷信，有一次聽到田漢先生講課說到『文藝工作者是人類靈魂的工程師』，竟有人說：今天是什麼時候，還談『靈魂』？這不是『提倡迷信』麼！自然這應該作爲笑話理解，即是誤解，也不難解釋。關於迷信，如『心驚肉跳』、『喜鵲與烏鴉同噪』、『來生變犬變馬』之類的话是有害的，應該消毒。但是有時合乎歷史人物的思想感情，而又不至於發生迷信影響的，也不是絕對不可運用。例如三打祝家莊中祝家莊貧農鍾離老人在地主惡霸殘酷壓榨之下，渴盼救星，曾這樣唸道：『哎呀天哪！祝朝奉如此霸道，難道無有報應麼？——（唱）抬頭只把老天怪，梁山的人馬他、他、他，爲何還不來！』寫望救的感情是極其真實而生動的。再如九尾狐中九頭蛇被捉住，大家追問小石頭的下落時，九頭蛇煞有介事的說道：『嘻嘻村長，小石頭到那兒去了，我真不知道。你不信，我朝天盟誓：我若是知道，天打五雷轟！絕子斷孫，死無葬身之地，五馬分屍！天誅地滅！』說的越懇切，觀衆越明白他是在撒謊，誰會相信他的鬼話呢？這除了充分暴露封建階級的險詐而外，並不會發生任何迷信的效果。

常常看到有的同志以今天的思想水平去要求歷史人物，例如以今天解放了的受過

革命教育提高革命覺悟的農民的思想水平，甚至共產黨員的思想標準，去要求幾十年前乃至千百年前的農民。有的同志由於狹隘的『貧僱農路線』的思想指導，連農民的，特別是歷史上農民的某些落後性，也不肯予以承認，而以為是『階級觀點』。顯然的，這是違背歷史現實的主觀主義的態度。

歷史的真實與對於今天現實的影響與作用，在處理上自然應該力求統一。例如鴻鸞禧對於『無情郎』（其實是殺人犯）棒打不棒打呢？不打則無以消恨；打，其實何嘗足以消恨呢！在金玉奴之『棒打無情郎』正是爲了妥協，爲了在封建的壓迫下屈服，準備一個階梯，自然對於一個殺人犯說，這樣做是不應該的；然而，這可是歷史真實的一般情況。如果採取自然主義的無批判的態度，無疑問的，對於今天婦女解放的現實，會發生很不好的影響，但是又不能脫離歷史真實，這就需要想法把尊重歷史真實和對於今天現實影響適當的統一起來。我以為必須明確『棒打』以至入洞房是鬥爭策略，而不是妥協的階梯，『棒打』之後，父女想法一走了之較爲妥當。這樣對歷史真實說未嘗不可，而且對於今天現實也沒有不良影響。其他同樣情形很多，恕不一列舉。特別是對於今天現實有害的，如一夫多妻、宿命迷信等，雖是歷史的真實，

決不可無批判的反映，甚至嚴重有害的，應該適當避免。再則，歷史上的民族英雄，應該承認一部分，不要凡是屬於統治階級就一概否定，應該就歷史條件批判分析，應該肯定的必須肯定，或者肯定其基本方面，或肯定某一部分，才是歷史唯物主義的觀點。不然，正如周揚同志在接受民族遺產的報告裏講到的：『我們同志們常講「我們是優秀的黃帝子孫」，然而我們却認為我們的祖宗都是混蛋！』這對於歷史問題抱盲目態度的人，是多麼深刻的批評！

目前讓我們在戲曲改革中全面學習歷史是有其困難的，最好的補救辦法，是提出一個要改或要編的戲來，配合編寫任務，進行這一段歷史的深刻研究，我想，這樣可以事半功倍。

## 第二、改革運動的羣衆路線

戲曲改進工作，特別是劇本的修改與創作工作，是需要和廣大的藝人羣衆合作進行的，必須像喬木同志所說的：『緊密的合作，百分之百的合作，這就是說，和他們同審、同編、同演、同營，只有這樣，才能使工作有效的推進。』同時在藝人方面還必須打通思想，歡迎這一合作，要求真正做到思想性與藝術性的統一，不斷的提高作

品水平，無論在政治方面或者藝術方面，必須有馬列主義的理論指導。因此，新的文藝工作者、政治工作者、歷史學家、戲曲理論研究者，在可能條件下，應該主動的接觸戲曲改革的工作，深入藝人羣衆，和他們打成一片，共同鑽研提高業務；另一方面，在藝人方面，特別是名藝人們應該誠懇歡迎這些人們的合作，『內行』向『外行』學習，『外行』向『內行』學習；『外行』成爲『內行』，『內行』獲得政治和文化的滋養，就更加『內行』。大家親密合作，取長補短，以期在現有水平上更繼續提高，達到思想上、組織上，特別是業務上『推陳出新』的目的。

### 第三、藝術的真實性問題

藝術形式有各種不同的表現，有的寫實一些，有的『象徵』一些；有的唱多些，有的話多些；有的是文戲，有的是武戲；有的是文多武少，有的是文少武多。甚至像西單游藝社藝人們在藝術形式上一定的統一的原則下，運用了各自現成的技藝（大鼓、評戲、太平歌詞、單絃、琴書、皮黃、金錢落子）合唱了一齣大家歡喜，沒聽到有人強調『不統一』、『不協調』，就演出的效果看，羣衆是給予批准了的。但是常常聽人說，這個戲『唱』多了，不好！那個戲『唱』少了，不好！那個戲太文了，不

好！那個戲太武了，不好！究竟以什麼做標準呢？很難說。

我以為任何一種藝術形式，只要為羣衆所需要，而又為羣衆所喜歡的時候，都有其獨立存在的價值，不必都一定統一於一個模型。比如歌舞劇（京劇在內）的舞台佈景吧，有的人很反對，以為佈景破壞了歌舞劇的特色。我以為目前為了推動普及，倒未必過分強調佈景，但是必須承認有佈景是比無佈景要好一些的，因為它有助於戲劇的真實感。有的人過於把京劇等的『象徵動作』神祕化了，比如，馬鞭、出門等等，其實完全忘記了所有這些都是基於現實的誇張，或者說現實的舞蹈性，是現實主義的表現手法，並不是為象徵而象徵的。即如舊劇中，不也是寫字有筆，飲酒有杯，殺人有刀麼？舊劇在舞台可能條件下，還是儘量運用道具的，而且受舞台條件的限制，不能用真實道具的時候，也極力摹仿，求其逼真活現，如開門、閉門等是。那麼在有助於劇情的原則下，適當的運用佈景有什麼不好呢？不過，佈景與舞蹈動作之間是應注意求其統一的。如尚小雲劇團的太原雙雄中的監獄景，鐵窗中人物已經完全暴露，而探監人上場進獄門——下場，再由上場門上，母子近在咫尺，面面相覷而熟視無覩，有實景而又受象徵的限制——原來中間還隔一道牆呢！這就十分不妥，必須改正。至

於在同一山景，跑馬蹄子，我想倒是無關宏旨的。如上馬、上樓、開門、閉門等象徵動作，可能避免時未嘗不可避免，如果妨礙劇情，或傷害舞蹈性也不必勉強去掉。如京劇院演三打祝家莊石秀盜白雁翎一場，何嘗不是有佈景，而同時又有開門、閉門等舞蹈動作呢！我想是無礙的。因為藝術在反映現實的基礎上，必有一定的誇張性，現實主義的藝術誇張是正常的，甚至『白髮三千丈』不是也並無人發生懷疑，而否定它的真實麼？如果過於認真的話，則試問人類生活中有這樣的人麼：說着說着忽然唱起來，哭的時候揚起袖子這樣：『母親，老娘！娘啊——哦哦哦……』恐怕除非是瘋子，才會這樣吧！但在戲劇生活中却應該被允許。假如一定強調佈景要不得，因為『不真實』、『不統一』，那麼人們住的房屋都是四堵牆，為什麼舞台上的房屋老是三堵牆呢？豈不是『不真實』嗎？如果觀衆一定要強調這一『真實』，試想會是一個什麼可笑的結果呢？例如一定固執三岔口夜戰的真實，於是把燈光滅掉，舞台之上漆黑一團，觀衆什麼也看不見，那麼是真實呢，還是不真實呢？當然，大蟒真牛上台，空中飛人，鍍鎳的紡車裝上電燈等所謂『機關佈景』、『摩登道具』，我也是十分反對的，應該堅決改革，前面談到的佈景和這種玩意兒，顯然的不是一回事。

#### 第四、防止與克服公式主義傾向

戲劇創作的政治立場是基本的，有豐富的政治內容自然是最好，但不必要求包羅萬象，甚至想把革命道理都塞進去，也不要硬湊，或要求一切都生硬的裝上政治，什麼踢毬子、抖空竹等技藝表演，也和政治勉強聯繫，是不必要的。戲劇藝術的思想性和藝術性是統一的，而藝術性必須服從思想性；但是戲劇藝術總是有政治性強一些，也有娛樂性強一些的。例如莫斯科性格應是屬於前者，而崔承喜的舞蹈恐怕就屬於後者，但是爲人民服務的政治立場不是很明確麼？問題在於藝術是否服從人民的利益，對人民有無好處，即使劇中並沒有表現什麼政治鬥爭或者思想鬥爭，但是它讓人看了精神煥發，鬥志增強，或者平添了許多智慧，又何嘗不是羣衆所需要的呢？在戲劇上有豐富鬥爭內容的固然要寫，但是好的民間傳說、民間故事、有意義的寓言神話，也不妨編寫或改寫一些。

在編寫中應該防止與克服公式主義傾向，不要老是『官逼民反』，或者老是土豪霸佔民女，民女『刺湯』報仇等等。其實社會鬥爭複雜得很，在一定歷史條件下，從階級的關係上出發，具體發展與具體結果也多不相同。近來有許多修改的戲解決問題不用

雷殛了，或者不用清官了案了，於是歷史上所有被壓迫的人就『一齊暴動』。孔雀東南飛裏的焦仲卿妻也不死了，兩人一齊出走，參加了起義隊伍，焦妻當了婦救會主任，分土地、反封建，實行新婚姻法，大團圓。這都是不尊重歷史現實的結果，而誤把封建制度的中國社會寫成了新民主主義的社會，古代的人物，賦予現代的思想 and 行爲。

再則有的劇社只是把握另一個簡單的信條：『富人不能寫成好人，窮人不能寫成壞人』。這一素樸的意圖是很好的，但是也會使創作或演出流於『公式』，而且歪曲了歷史現實。因爲有的富人當他被迫參加農民革命的隊伍時，是被寫成好人的，如李信、林冲、盧俊義……有的窮人並非勞動人民，如武松裏的王婆，大名府的李固雖然也並不富有，却是壞的。一捧雪裏僅限於把莫成寫成好人，不能算是一齣好戲，因爲它的主題是提倡奴隸道德的；陸炳拿奴隸作了宗派鬥爭的犧牲（如莫成、雪豔之死），也並不見得是個好人。所以一切要從事實出發，以科學的歷史觀點進行分析，才會比較正確的表現歷史。

以上問題，只是個人略談一下初步的理解，願在和大家的共同討論中不斷修正。

（一九四九年十月）

## 戲曲的歷史真實與現實影響

寫歷史題材或傳說題材的戲曲，必須以歷史唯物主義的觀點，分析與反映人民歷史。廣義的說，只要它具有一定的時代意義，縱然在歷史上並不是實有其人，而其意義倒是出於社會歷史，符合歷史真實情況的，都應算是歷史性的戲曲。

有關歷史的戲曲，應當着重表現歷史真實和表揚歷史的真正主人——勞動人民的創造和鬥爭，把戲曲中顛倒了、歪曲了的歷史部分糾正過來。這就是田漢同志在全國戲曲工作會議的報告中所指出的：『舊劇把中國民族的歷史通俗化了，但很大的部分把它歪曲了、顛倒了。這就是毛主席說的：「歷史是人民創造的，但在舊劇舞台上人民都成了渣滓，由老爺、太太、少爺、小姐（應理解為他們的階級思想——波註）統治着舞台。」我們今天的任務，便是要從過去封建統治階級蒙蔽歪曲之下，恢復歷史的本來面目，找到歷史舞台上真正的主人，用歷史唯物主義的觀點反映歷史真實，傳

達歷史教訓，表揚歷史上英雄人物在當時歷史條件下所具有的進步性、人民性和高尚的民族品質，以教育鼓舞後代兒女。』而且他又強調指出：『我們說把歷史還給歷史，也不是爲歷史而歷史，我們表現歷史現實爲的是教育鼓舞後代兒女，歷史劇與當前現實鬥爭之間，必須有機聯繫，譬如江河萬古巨流不可截斷，不可孤立。』

無庸置疑的，這是說明處理有關歷史的戲曲，應把歷史的真實與對於今天現實的影響與作用，有機的聯繫與統一。這一原則，在全國戲曲界已被廣泛的接受與執行了，但是由於在具體實踐中還有不明確之處，因而有些戲曲的編寫與修改，還不免或多或少存在着反歷史主義與自然主義的傾向。

反歷史主義是作者憑着主觀感情，不恰當的強調戲曲對於今天現實直接的積極作用，因而不尊重歷史條件，歪曲歷史真實，將歷史人物現代化，把歷史事蹟與現代人民革命鬥爭的事蹟作不適當的類比。例如有人寫假途滅虢的劇本，生硬的把虢國影射中國，虞國影射朝鮮，晉國影射美國，甚至虢國的軍士連『三大紀律、八項注意歌』也唱起來了，這不但是歪曲歷史，而且是誣衊今天的革命現實，是多麼嚴重的政治錯誤！有人寫劇本以曾國藩、李鴻章兩個滿清奴才勾結美帝國主義陰謀侵略中國的史實

爲題材，應該肯定，這題材是很好的，作者的動機與熱情也是很好的，但是由於把握歷史唯物主義不夠，偏重生活細節上過分誇張的描寫，如以金錢美女飲宴賂請等，流於庸俗猥褻。給反動的統治階級身上只是畫上一個烏龜的符號，並不等於戰鬥，並不能令人從這些猥瑣浮滑的形象中，去認識惡魔的真正的反動本質；相反的，倒很容易沖淡了對於本質的徹底認識，影響到教育效果。也有的改編者認爲武松打虎應該發動羣衆去打，否則便是『個人英雄主義』；林冲夜奔也有人認爲『爲了避免林冲個人英雄主義作風，應該用羣衆去與敵人交鋒』；火併王倫，有的改成王倫、林冲等互相批評，交換意見，以做到『團結合作』；有人批評四進士中的宋士杰有官僚主義、個人英雄主義的作風；有人說將相和不好，因爲我們現在的老幹部不會犯那樣的錯誤；把黃巢起義改成爲無產階級政黨的革命鬥爭；把包拯改爲小丑，鋤美案中用別人代替駙馬餽，秦香蓮遺歸之後，包拯派人在半途將她殺死；也有的地方對『潘金蓮究竟是地主女兒還是貧農女兒』引起爭論，有人說爲貧農出身的女人決不會犯那樣的錯誤，潘金蓮一定是地主的女兒。甚至有人說：古人都是爲封建勢力服務的，沒有什麼好人，不管怎樣，都要把帝王將相放在否定地位，才算『立場正確』。……所有這

些，都是表現了以現在的社會情況、階級關係、思想水平、道德標準去生硬的測量古人古事，而未能根據當時歷史條件予以正確的估價，強使古人有今人的思想，做今人的事，顯然是歷史觀點的錯誤；再則有的歷史劇中夾雜一些近代術語，如『原則』、『問題』、『邏輯』、『矛盾』、『同志』、『爲人民服務』之類，這也是反歷史主義的態度，因爲新民主主義的歷史階段，與封建社會的歷史階段之間，在政治、經濟、文化各方面的生活，以至語言，都有時代的差別。那麼，強使封建社會的人物說近代術語，不是反歷史主義是什麼呢？

如上所述，古今不適當的聯繫和類比是不對的，歷史戲曲的作用，只在於通過歷史故事間接的給今人以啓發或鼓舞，這就是教育的效果。通過假途滅虢的戲曲傳達歷史教訓是可以的，但把魏國寫成中華人民共和國，虞國寫成朝鮮人民共和國，古人寫成共產黨員，則是嚴重的歪曲。另一方面，有人看了通天犀，說：『把青面虎寫的不是太像共產黨員了嗎？』這看法也是不對的：青面虎一經發現十一郎也是梁山英雄的後代，就絲毫不計白水灘前嫌，奮不顧身，於急難中拔刀相救，不是很有點像共產黨員的思想氣派嗎？是的，的確有點相似；但是因受歷史條件限制，彼此又有嚴格區別，

因爲那也只是歷史上的故事或者理想，並非就是實際。歷史上好多崇高的希望，因受時代的限制，不可能實現；真正得到實現，只有待於馬克思列寧主義和共產黨。這是不移的真理，但我們又不能否認中國人民優良傳統與毛澤東思想的一致性。列寧說過的：『每一時代的民族文化中都有民主主義、社會主義的成分，那怕這種成分是不發展的。因爲每一時代，每一民族只要有勞動羣衆與被剝削羣衆存在，他們的生活條件必然產生民主主義的、社會主義的思想，至少是民主主義的萌芽思想。』（見列寧論藝術與文化）可見毛澤東思想是馬列主義結合中國革命實踐的科學，這裏面也包含了中國歷史的優秀傳統與民主因素。這就決定了歷史上某些優秀的英雄人物在某種思想氣派上，或某種個別行爲上和近代的人民革命幹部，有某種程度的近似。如戲曲中青面虎的堅決勇敢、階級友愛，李巖一定程度的嚴肅軍紀、看重宣傳，包拯的正無私，羊角哀的捨己救人等等，不能認爲是反歷史主義，也很明顯。

自然主義表現在戲曲修改工作上，則是單純的無批判的強調『歷史真實』，疏忽了今天演歷史戲曲是演給今人尤其是勞動人民看的事實，因而漠視了根據他們的實際的接受水平所發生的效果和影響。小脚、酷刑、迷信以及不講衛生的生活習慣等

等，不都是中國歷史的真實麼？誰也不能抹煞有其作爲歷史研究材料的價值；但我們愛國主義的人民戲曲，却要把這些野蠻落後的、奴性的、恐怖的形象堅決刪除。爲什麼呢？例如鴻鸞禧，有人曾經主張這樣改：『金松父女團結了羣衆，殺死莫稽，大家選金松爲知縣，大快人心。』或者改爲『黃巢的部下攻打縣城，薄情郎棄職丟官，途中又遇散兵搶去他的所有，再度行乞，投到教書先生家借宿，經羣衆問明底細，定計棒打，並送交民軍依法懲處』；甚至有的把莫稽改爲『榮譽軍人』，金松父女優待榮軍，招贅安家，所有這些，當然都是反歷史主義的處理，要不得的。那麼，就走上另一極端，原封不動好了，最後讓一個殺人犯和一個被損害的弱女子『大團圓』是否可以呢？雖然也未嘗不可以這樣解說：這樣演來，會使觀衆更深更完整的研究封建社會——女子被統治階級殺害了幸而遇救復生之後，還得從道德禮教、思想感情上向殺人犯低頭屈服，這對於舊社會制度的殘酷，是多麼深刻的暴露！作爲歷史婦女問題的研究生材料，應該肯定這與青風亭中的周桂英用『認子歸宗』的封建理由奪去張公夫婦用十三年勞力扶養長大的兒子的材料，用以研究貴族如何壓迫勞動人民；武家坡的『她若貞節，將她收下，她若失節，將她一劍兩斷，也好見我那代戰公主』的材料，用以

研究封建社會的夫權至上，同是上等材料。但是『大團圓』的演出的實際效果是怎樣的呢？不難想見，從羣衆反映看來，不外三種情況：一爲觀衆從感情到理智受到一種消極的不可抑制的痛苦；二是有的落後觀衆結合自己的落後意識，感受甚至直感的模仿這種落後行爲（以上兩種是絕大多數），此外作爲古代婦女問題研究材料看待的當然也有，只是極其少數了。這就涉及到歷史真實與對近代現實的影響如何有機的統一問題。在金玉奴之『棒打無情郎』，何嘗是消恨復仇了呢！其實質不過是爲了婦道的妥協，爲了在封建壓迫下的屈服，準備了一個階梯而已。自然被害人對於一個背信棄義卑鄙狠毒的殺人犯來說，這樣做是完全不應該的；然而，這可是歷史的真實，或者說是歷史的一般情況。如果把這種情況無批判的不顧及實際影響的全盤托出，毫無疑問，對於今天婦女解放和進步的現實，是在發生着對抗的消極的作用。假如我們從歷史情況的另一途徑去探尋，金玉奴父女的命運作另一種安排，是否可能把殺人犯辱罵一通，父女回到老家去呢？這在封建社會，雖比『娜拉到那裏去』的問題更難解答，不過我想，回家去縱然沒有什麼榮華富貴可享，但總該還有豆汁可喝。姑且作一個假設：回家之後父女相依爲命，或者嫁給一個農夫，甚至嫁給一個有人性的乞丐吧，不

是至少可以避免隨時可能發生的殺身之禍麼？這種可能性，在歷史上應該是存在的。這是表現中國人民傳統優秀的一面，積極的一面。例如彩樓記中的呂蒙正貧而有志，米從那裏來的不問明白不吃；三擊掌、探寒窰中的王寶釧，爲脫離父權封建壓迫，寧可餓死在寒窰，清苦自甘。這種情況，在歷史上並非罕見，可以斷定鴻鸞禧中的『大團圓』決不是歷史的唯一情況，而金玉奴父女以『棒打』作爲鬥爭策略，一定程度的報復之後一走了之——在舊社會，一走了之，就是了不起的反抗，把反抗意識堅持到底，從她們的出身、性格以及所遭受的迫害程度看來，未始不是具有極大可能性的情況。我以爲如此處理，絕不同於某些主觀的巧合手法的安排，既符合歷史真實，而又照顧到對於今天現實的實際影響，這與廢除『小脚』應該是同樣的理由。古代婦女纏足是歷史上的一般情況，却不是唯一的情況，廢除舞台上的『小脚』，正是爲了照顧其現實影響，而且誰也不會指摘廢除『小脚』是違反了歷史真實，不是很明白的麼？

戲曲中如一夫多妻、宿命迷信、淫褻下流等思想內容，儘管是歷史的真實吧，但在客觀上散播封建毒素，模糊了觀衆對社會科學、對男女問題健康的正確的認識，是應該堅決革除的。當然在舊戲曲中我們不必要，也不應該過於生硬的強迫薛平貴離

婚，離掉一個老婆，實行『一夫一妻制』，但是在可能範圍內按正確原則適當的避免與修改，是應該被允許的。尤其像十美圖之類公然玩弄女性，對婦女基本人權嚴重抵觸的戲曲，不應該片面強調歷史真實而放任自流，這也是『剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精華』（見毛主席新民主主義論第十五章）在戲曲改進中的具體實踐。

把中國戲曲恢復歷史真面目，是一件長期而又極其細緻的工作。楊紹萱同志曾經這樣談起：『提起來是一些小事情，做起來就會困難重重。例如桑園會的秋胡拿出「紋銀一錠」；戰樊城的伍子胥會接到「紅柬信皮，八行信紙」的一封書信，但是春秋末葉並沒有銀塊貨幣和造紙發明。拿四進士這個劇本來說吧，你看公堂對質一場，宋士杰舉起衣襟作證，案子就算終結了，我想如果顧讀提出反問說：「宋士杰，你自己拿筆寫在你自己的衣襟之上，這樣的書信算得什麼證據？你講！」宋士杰只有張口結舌的說：「這個……」顧讀如果跟着追問：「什麼？」我看這齣戲就演不下去了。」以上漏洞雖然無關宏旨，但是指摘得十分入微。可見舊戲曲的不合情理之處，比比皆是，因此掩蓋歷史內容的真實面目，自然也在所難免；但在目前，我想只有根據『先大節，後小節』的原則，『逐漸的修正和補充。不先從緊要處入手，操切從事是無益

的；但十分不利於觀衆思想的戲曲，決不可放任自流。主要的應先從修改做起，而修改又必須在尊重歷史真實的原則下，求其與現實教育的統一，就是說劇情發展，對於歷史情況做到合乎情理，今人看了也感到入情入理。使其在人民思想中發揮啓發與鼓舞的積極作用，賦予舊戲曲以新的生命。

歷史戲曲的作用，只在於通過歷史故事間接地給今人以啓發和鼓舞，這就是教育的效果。此外，任何過高的主觀的要求與今天的現實發生直接性質的聯繫，模糊或縮短時代的距離，那怕只是一兩句話、個別情節處理不當的時候，都會產生歪曲歷史真實而又誣衊近代革命現實的不良後果，這是違背歷史唯物主義的。

（一九五二年二月）

## 從李自成談到『賊盜流寇』

上海卯齋先生所提出的反對以黃巢、宋江、李自成這些『賊盜流寇』爲題材寫劇本的意見，顯然是脫離了人民立場，違背歷史唯物主義觀點的錯誤。

關於所謂『賊盜流寇』，郭沫若先生在他有名的史論甲申三百年祭裏，曾就明末的農民革命的史實，作過透徹的解說：

『明朝末年，崇禎承萬曆、天啓之後做了皇帝，內部已腐敗不堪；東北滿清的邊患又已經養成，再加崇禎虛僞險詐，苛刻寡恩，朝三暮四，輕信妄斷，正如明史所透漏的：「性多疑而任察，好剛而尙氣；任察則苛刻寡恩，尙氣則急劇失措。」他在位十七年，不能算是短促的歲月，但只看見他今天在削籍大臣，明天在大辟疆吏，弄得大家都手足無所措。對於老百姓呢？雖然屢次在下罪己詔，申說愛民，但都是口惠而實不至，派官如盜，縱兵爲匪，馬世奇的廷對就痛切說到：「闖人之所附。非附闖

也，苦兵也。一苦於楊嗣昌之兵，而人不得守其田園。再苦於宋一鶴之兵，而人不得有其家室。三苦於左良玉之兵，而人之居者行者俱不得安保其身命矣。收拾人心，須從督撫鎮將約束部位，令兵不虐民，民不苦兵始。」（見明季北略卷十九）農民們除了耕地被兼併之外，還要受高利貸、重稅和長期徭役的迫害，在這種苛政盤剝之下，老百姓啼飢號寒，無以為生，更加以年年歲歲差不多遍地都是旱災蝗災，老百姓吃完蓬草，再吃樹皮，樹皮吃完，則掘山中的石塊充飢，不數日則腹脹下墜而死，「析人骨以為薪，煮人肉以為食」，「民有不甘於食石而死者，始相聚為盜」，「有司悚於功令之嚴，不得不嚴為催科，僅存之遺黎，止有一逃耳。此處逃之於彼，彼處逃之於此，轉相逃則轉相為盜，此盜之所以遍於秦中也。」（見明季北略載馬懋才備陳大飢疏）……」（節錄大意）

郭先生對於形成明末『賊盜流寇』的客觀原因解釋得非常準確，即或不願相信郭先生的論斷，封建統治階級如馬世奇、馬懋才之流偶爾流露的幾句實話，卯齋先生總該認為靠得住吧。在明末農民暴動中，李自成聲勢最大，成就也最高，但在過去封建統治者立言的士大夫們看來，自然李自成應該是『罪魁禍首』、『草頭王』了；然

而，這是真實的麼？不是說謊，不是歪曲誣蔑，又是什麼呢？

明末農民革命的失敗，是一場歷史的大悲劇，李自成自然是一位悲劇的主人，由於歷史條件的限制，當時沒有工人階級領導，進到北京以後，勝利使得李自成以下如牛金星、劉宗敏等人過分的陶醉，以至忽略敵人，不講政策，內部傾軋，脫離羣衆，終至功敗垂成，一蹶不振，使得明末農民革命遭受重大的損失，這一錯誤，應該給予充分批判的；但是無論如何，我們沒有理由跟着封建統治階級之後把他們看成所謂『賊盜流寇』。中國歷史的統治者都是善於製造謊言歪曲歷史真實的，但明史作者却也承認李自成『不好酒色，脫粟粗糲，與其下共甘苦』。至於進京前嚴肅軍紀，收攬民心，禮賢下士，敢作敢爲，推翻封建統治，以及廢除舊有的賦稅制度等等措施，都是不容抹煞的歷史真實。

人民的每一段重要歷史，應該記錄，每一個歷史教訓，應該批判和接受，歷史上革命的失敗經驗，很好接受過來，對於今日的現實改造是有其積極意義的。那麼，歷史上以黃巢、李自成爲首的農民起義故事，爲什麼不應該寫成劇本呢？倘使恢復歷史的真面目不應該，難道歪曲歷史真實，厚誣人民，歌頌封建統治階級，如沙陀國、鐵

冠圖之類，才是應該的麼？

不久以前，上海也有人提出反對寫翻案的歷史劇本的問題，說是『中國的歷史早已經定過型了，不必要改的面目全非！』而且舉有人編的楊貴妃爲例，認爲把失敗的責任推到唐明皇身上，是『歪曲歷史』，那麼把封建統治者一切罪惡都推在女人身上，倒不是『歪曲歷史』麼？所謂『已經定型了的歷史』是什麼樣的歷史，是很明白的。我以爲儘管在藝術範圍內有多少值得商榷的問題，大家可以討論研究，但是像齊先生等這樣的基本態度以及對於問題的提法，我們不能說不是原則立場的錯誤！

（一九五〇年六月）

## 把舞台上歷史的顛倒，顛倒過來！

——從武訓傳談起

歷史劇的任務，在於正確的反映歷史的真實和對於人民有其教育的效果。馬克思主義者衡量歷史人物的標準，在任何情況下，都是主張科學地、客觀地、從當時的歷史的條件出發，從當時歷史前進的要求出發。正如列寧所說的：『馬克思主義理論底絕對要求，就是在分析任何一個社會問題時，要把問題提到一定的歷史範圍之內。』（列寧文選——兩卷集，莫斯科中文版——第一卷）就是說，不是把問題超出了它一定的歷史範圍之外，既不是把『豆沫』粉飾為英雄，也不是把英雄誣成渣滓；既不是拿古人的尺度來衡量今人，也不是拿今人的尺度去衡量古人；歷史人物的功與罪，絕不能憑着我們主觀的臆斷，也不能信靠反動統治階級已經歪曲了的歷史材料，而是必須根據各方面的材料（包括反動統治階級已經歪曲了的材料在內），以科學標準來

認真地分析和批判。科學的標準，就是看他的思想和行動，是推動當時的社會前進呢？還是妨礙了當時的社會前進？是推動當時的生產力向前發展呢？還是阻滯了當時的生產力向前發展？屬於前者，除了主要地表現歷史上勞動人民的偉大創造以外，那怕只是具備部分的推動社會進步的條件，即如秦始皇嬴政、漢武帝劉徹、唐太宗李世民、宋太祖趙匡胤、明太祖朱元璋等也還有其積極意義的一面，都應給以一定程度的應有的肯定；屬於後者，儘管他是勞動階級出身，儘管他有什麼自然性質的抽象的『精神優點』，如一度作過僱農很快地投降了反動的封建統治階級的武訓，和他爲衛護封建道德，宣傳封建文化而『刻苦』、『捨己』（？）之類的奴才性格，及其所作所爲，對於當時社會的前進，是起着妨礙的有害的作用。他所走的道路，是與當時推動社會前進的農民革命運動完全背道而馳的投降主義的錯誤道路。因而對於他 就應該給以全盤的否定。這種實事求是的態度，才是馬克思主義對待歷史的嚴格的科學態度。

那麼，武訓傳的編導者，以及對於武訓和對於武訓傳的歌頌者爲什麼錯了？無疑的，就是因爲沒有把握正確的歷史觀點，沒有掌握歷史唯物主義的科學態度。爲什

麼不能掌握歷史唯物主義的科學態度呢？何以喪失了批判的能力，竟至把奴才當作『聖人』，把『我做馬，讓你騎，你出錢，我出力，……騎的穩，爬的快，俺高興，你自在』（武訓與封建統治者的關係，這首歌是最好的寫照）的奴顏婢膝，一錢不值的『豆沫』，當作有『智慧高度的表現』的『組織者與運動者』呢？甚而有人這樣錯誤地叫囂：『歷史條件的限制呀！』『不要拿現在的尺度去衡量古人呀！』『那時若有共產黨的領導，武訓一定是共產黨員呀！』『興學總是好事呀！』『精神可佩呀！』……正如人民日報社論和許多同志所批評的（上述錯誤的觀點，已由胡繩、楊耳、榮孟源、丁曼公、謝興堯諸同志著文作了具體的批判，我這裏不再重複），這是立場、觀點的錯誤，而且也表現了對於中國歷史的盲目與無知。

關於這一問題，毛主席在一九四二年發表的改造我們的學習的文件中，批評得多少麼正確而尖銳！他說：

『……馬、恩、列、斯教導我們認真的研究情況，從客觀的真實情況出發，而不是從主觀願望出發，我們的許多同志却直接違反這一真理。

『其次來說研究歷史。雖則有少數黨員與少數同情者曾經進行了這一工作，但一

般是不會有組織地進行過。不論是近百年的（昨天的）與古代的（前天的）中國史，在許多黨員的心目中還是漆黑一團。許多馬列主義的學者也是言必稱希臘，只會記誦馬、恩、列、斯的成語，對於自己的祖宗，則對不住，忘記了。認真研究現狀的空氣是不濃厚的，認真研究歷史的空氣也是不濃厚的。

『其次說到學習國際革命經驗，說到學習馬、恩、列、斯的普遍真理。許多同志似乎是爲了馬、恩、列、斯而去學馬、恩、列、斯，並不是爲了中國革命的實踐。所以學的雖多，消化不了；引證馬、恩、列、斯的成語是很會的，運用馬、恩、列、斯的立場與方法，具體地研究中國現狀與中國歷史，具體地分析中國革命問題與解決中國革命問題則是不會的。這種對待馬列主義的態度是非常有害的，特別是對於中級以上幹部及青年學生，害處很大。

『上面我說了三方面的情形：不注重研究現狀，不注重研究歷史，不注重馬列主義的應用，這些都是極壞的作風。這種作風傳播出去，害了我們許多同志。……』

『對於自己的歷史一點不懂，或懂得甚少，不以爲恥，反以爲榮。特別重要的中國共產黨的歷史與鴉片戰爭以來的中國近百年史，真正懂得的很少。……』

武訓傳的編導者及其歌頌者的錯誤，正是由於不懂得運用馬、恩、列、斯的立場與方法，不認真的研究情況，不從具體的真實的情況出發，甚至真正對於鴉片戰爭以來的近百年史茫然無知，因而竟至向反動的思想投降，竟至通過我們所謂『革命作家』的手筆，歌頌了不應歌頌的人物，肯定了爲反動的封建統治階級顛倒了的歷史。因此，從對武訓傳的批評所提供的『歷史的顛倒』的教訓，就更深刻地教育了我們，也就更明確地提醒了我們。從對於武訓傳的反歷史主義思想的批判，我們戲曲工作者，把它引申到中國舊戲曲中所表現的『歷史的顛倒』所表現的奴才主義思想，所表現的偽造的英雄、假裝的聖人的真實中去認識，去分析，去追查，去糾正，已經是嚴肅的刻不容緩的工作了。

請看吧：在今天人民的舞台上，『關夫子』還在那裏顯聖，黃天霸還在那裏揚威，莫成還在替主人受死（一捧雪），顏義還在替主人試刀（鏢判官）。……他如請清兵中的吳三桂、董小宛中的洪承疇、柳如是中的錢謙益、香妃恨中的紀昀、鐵公雞中的張嘉祥、施公案中的施仕綸、滿漢鬥中的劉統勳……諸如此類的漢奸奴才實在太多，而且在舞台之上都是像恭維武訓一樣的被捧成英雄豪傑、清官賢臣的。據我初步

統計，只是歌頌黃天霸這個反動的封建統治者的忠實鷹犬的劇目，京劇中就有四霸天、惡虎村（江都縣）、金斗寨（一枝蘭）、巧拿大蓮花（十僧鬧花堂）、薛家窩（義旗令、盜金牌）、任邱縣（拿毛如虎）、河間府（拿侯七）、鄭州廟（拿謝虎）、洗浮山（拿于六、于七）、霸王莊（拿黃龍基）、獨虎營（拿羅四虎）、東昌府（拿郝文僧）、裏海塢（拿郎如豹）、殷家堡（拿殷洪）、落馬湖（拿李佩）、俠義英雄圖（擒萬君兆）、小東營打擂（拿李鶴齡）、淮安府（北極觀、雙盜印、拿蔡天化）、八蜡廟（拿費德恭）、飛天關（拿武韃子）、連環套、白蓮寺、黃天霸休妻、雙鏢記、施公案、琥珀夜光杯、蓮花院（拿九黃七珠）等二十七齣，可見舊戲曲中『歷史顛倒』的情況，夠多麼嚴重！

這類劇目，我們戲曲界應即廣泛地深入地展開討論，顛倒是非歪曲歷史之處，必須堅決修改，把偽裝英雄豪傑的走狗奴才們，復還其本來面目。有人擔心：『那樣一改，黃天霸不像黃天霸了，羣衆會不接受的。』這擔心是需要的麼？這樣估計中國人民，是正確的麼？難道現在舞台上黃天霸之類的形象是真實的麼？難道以黃天霸、武訓這些封建階級的忠實奴才所偽造的『英雄』、『聖人』的可恥的形象，在人民的舞

台上，將和真實的人民的英雄形象同樣地享着人民的尊敬，『天地同春』，永遠地保留下去麼？

通過對於武訓傳的批判，重新學習毛主席改造我們的學習的文件，給我們的教育，是更加新鮮而深刻！也就更加嚴厲地鞭策着我們，督促着我們。我們沒有任何理由可以推諉責任。必須以更大的決心和努力，堅決遵從毛主席的指示：

『把舞台上歷史的顛倒，顛倒過來！』

（一九五一年七月十九日）

## 迷信與神話的本質區別

——在北京業餘藝術學校戲曲部講話節錄

在戲改工作中，有的同志對迷信和神話往往混爲一談，魚目混珠，分不清楚，因而在審定劇目以至修改編寫工作上，曾經發生過若干錯誤。例如有的把探陰山、關公顯聖等迷信戲錯當作『神話戲』演出，有的則把好多神話戲誤傷，如強令白蛇傳、鬧天宮等劇停演。

關於迷信戲與神話戲的處理，中央文化部戲曲改進委員會在首次會議中，曾經這樣肯定的指出：

『審定工作應注意區別迷信與神話，因爲不少神話都是古代人民對於自然現象之天真的幻想，或對人間社會的一種抗議和對理想世界的追求，這種神話是非但無害，而且有益的；至於描寫陰曹地獄、循環報應等來恐嚇人民的，那些才是有害的。』

這一指示是具有高度的原則性的，對於處理迷信與神話的工作，是一個正確的指針；但是有的同志在具體執行中，還未能做到切實明確。究其原因，在於對迷信與神話的本質區別，還沒能夠認識清楚，因而只從兩者的面貌上着眼，因此必然良莠難分。

迷信與神話的本質區別，我想主要的在於思想內容，不要管它的形式是否怪誕離奇，要看它講的道理是否符合人民的利益。

迷信戲或者有些戲的迷信成分之所以應該被否定，就是因為它是宣揚宿命論的，給人民以反科學的、有害的毒素。封建統治階級通過戲劇形式表演陰曹地獄、循環報應的故事，恐嚇與麻醉人民，誘迫人民相信命運，從思想上就範，聽天由命。滑油山就是最壞的典型。在舊劇裏，有些劇本是神話和迷信夾雜在一起的，這需要加以區別和處理。如寶蓮燈（包括劈山救母）是迷信與神話相夾雜之一例。雖然包含神怪迷信，而內容却也寫出階級問題和家庭問題，正因如此，現在『捨子』『打堂』還在流行。整個劈山救母如把迷信部分刪除，可以改成一個反封建壓迫的神話戲的。試想把一個無辜的女人活活的壓在陰山背後，對於封建壓迫是多麼強烈的寫照！可見有的戲

並不完全是迷信戲，稍加修改就很完好的，如天雷報等戲，更是如此，決不可因小疵而傷大體。但也不可以爲小疵無關緊要，有些戲中夾雜的個別迷信詞句，如『烏鴉當頭叫，必有禍來到』，『昨夜一夢甚不祥』等等，雖只三言兩句，但對於人民思想是有害的，應予修改。

神話戲或者有些戲的神話成分之所以應該被肯定，就是因爲它是表達了人民的心聲，通過了類似神怪的形式，給人民說明真實的道理。如火燄山、鬧天宮對於封建統治的反抗意識；白蛇傳、天河配、柳毅傳書之反封建思想；愚公移山之寫出勞動創造世界的真理，和表現中國人民的鬥爭毅力；中山狼批判無原則的仁慈等。在舊社會中，反動階級不允許人民講道理、懂道理的，因而許多不平之鳴往往借重於戲劇的神話形式，所謂『說理著文非喻不醒』，這種情況在民間傳說寓言故事中也常見。

神話最初是古代人民對於自然現象的天真的解釋和幻想，譬如當他們受到野獸迫害的時候，想到長了翅膀在天空飛行，應該肯定在當時這是驚人的智慧。當我們看到近代科學上飛行的成就，想起古代人民天真的智慧，不是更足珍貴，更爲有趣，更覺古樸可愛麼？我們不應該以近代的科學文明特別是自然科學水平去測量古典神話；對

於神話，不應該採取否定態度。有的朋友會這樣提起：『神話雖不是迷信，但客觀上容易發生迷信的影響，如我的老婆看了天河配以後，七夕那天，就看天上牛郎織女星，向天孫乞起巧來了，因此，還是等社會主義成功以後，人民思想水平提高了，再演神話戲爲好。』難道這一看法是對的麼？我曾這樣說服了這位朋友：『第一、你的愛人七夕乞巧，看看星星，不應看作是迷信行爲。中華民族是一個勇敢、勤勞、偉大的民族，也應該是一個饒有風趣的民族。女同志看看星星，嚮慕男耕女織和永恆的恩愛，尤其是一「乞巧」，是希望勞動的精巧、工作中的創造，又有什麼不好呢？「乞巧」不好，難道「乞拙」才好麼？第二、假使認爲女同志乞巧是迷信，那麼絕對不會是看了天河配才迷信起來的，恐怕老早就存在着迷信思想。神話對於已經客觀存在的迷信思想，不應負任何責任。』不知我所解說的是否正確，感觸這位朋友，却很愉快的接受了我的意見。事實是很明白的，稍有科學思想的人，誰會看了天河配便會迷信起來呢？相反的，真正迷信的人看看神話戲，對於所謂『神』，倒會得到一些正確的理解，得到一些有益的啓示。不是麼？神話倒有破除迷信的效能，雖然在形式上看，也是神怪離奇的。不過，目前流行的所謂應節的天河配，是並不够理想的，一般的說

來，思想性和藝術性都是很混亂和不高的。天河配這個故事劇，反映着舊時代理想婚姻與壓迫婚姻的矛盾；神話其形，思想其質，如果把這一點沖淡，就要索然無味了。

介於迷信戲和神話戲之間，恐怕還有一種神怪戲（鬧劇性質，有的接近封建迷信）存在，它不完全屬於迷信，也不應算作神話。如盤絲洞等劇，同是孫行者的故事，金錢豹有反強暴的意義，應該當作神話，而盤絲洞却不能當作神話。因為這齣戲主要是描寫僧侶的矜持、女妖的色情、豬八戒的瞎鬧而已。這種戲叫做『神怪鬧劇』比較合適。再如鹿台恨，也不應看作是神話戲，雖然它有着反暴政的意識存在，但這齣戲是把暴政的主要責任推在女人的身上，主題是描寫女人是狐狸，是混亂宮闈的禍水，包含很濃重的封建毒素。是神話呢？還是神怪、迷信呢？必須從思想本質與人民需要上去具體分析。同是孫行者反封建統治的戲劇，鬧天宮是神話，而鬧地府不是，至少不是好的神話。爲什麼呢？因爲陰曹地府的鬼氣森森，閻羅、判官、牛頭、馬面等等的猙獰面目，使得中國人民心驚膽寒這多年；儘管像鬧地府、鋤判官一類的戲有一點積極的意義吧，但是在今天新民主主義的社會，陰曹地府中的陰森恐怖的形象，盡可能避免爲好，實在不必要再搬到人民面前加深印象，恐嚇人民了。

有的戲不全是神話，而是有一點神話成分的，也常被誤認爲是『迷信』。如梁祝哀史的雙蝴蝶，這是神話，不是迷信。因爲這只是通過梁祝的化身，『比翼雙飛』，來象徵對於封建壓迫的反抗，正如『布穀鳥』的民間傳說一樣，是光輝的民族藝術成就，不應當作迷信看待。另則，在保持歷史真實而又有積極意義的原則下，即使是迷信的行爲吧，也不應輕易刪除，如挑滑車中金兀朮興兵內侵，砍漢人的腦袋祭大纛，雖是迷信行爲，但這是侵略的特徵，古今如出一轍的。這種情形，當作歷史的記載，應該保留。

總之，迷信與神話的基本區別，在於思想本質，不能專以貌取。古代人民對於自然現象的天真幻想也好，對於人間社會的抗議也好，對於理想世界的追求也好，凡有積極意義的，寓有正確道理的，符合人民利益的是神話；反之，宣傳宿命論的，恐嚇人民，麻醉人民，使人民相信命運，安於天命的是迷信。前者應該堅決肯定，後者應該堅決否定。

以上的意見，作爲同志們工作中的參考，有不對處，還望嚴格指正。

（一九五〇年十月）

## 嚴肅對待整理神話劇的工作

——從天河配的改編談起

在戲曲改革工作中，不少藝人以至幹部把神話和迷信混爲一談。有的劇團把探陰山、關公顯聖、連台封神榜等迷信神怪的戲，錯當做『神話戲』演出，一任迷信戲假神話之名貽害觀衆，甚至有人錯誤地認爲『有神說話』就是『神話』；有的劇團演出神話戲，未能把神話戲中的迷信成分認真加以修改；有的地區把白蛇傳、鬧天宮等神話戲當做迷信戲，強令停演。在神話劇的改編工作方面，有些同志雖作了不少努力，但也發生了一些偏差。

首先，是把神話現代化，用神話影射現代鬥爭。例如有人寫牛郎織女，以鄭里老人（真理老人）根據了科學法則，修煉鐮刀斧頭，教導牛郎織女勞動，送給他們工具等情節來宣傳勞動創造世界。用耕牛象徵拖拉機，喜鵲代表和平鳥，並將社會發展史

的學習、治螟運動、反對美帝國主義侵略、土地改革宣傳等許多內容都包括在內。或者將喜鵲改爲和平鴿，穿插了和平鴿與鷓鴣之爭，用以影射目前國際形勢。再如山東某劇團演出的百花園，以百花園的神比擬中國人民；東竹林的神比擬朝鮮人民；以豬老美爲首的精怪，比擬美帝國主義。並以衆仙給百花老人祝壽，豬老美幻變人形混進壽堂作爲內奸，結果被衆仙識破，隱喻鎮壓反革命；以豬老美率領衆怪進擾東竹林，百花園的衆仙援助東竹林將他打敗，隱喻抗美援朝；當東竹林派人向百花園求援時，百花園還有兩位仙人對援助與否展開了激烈的爭論；豬老美被擊敗之後，又來了一個緩兵之計，派一個妖怪出面談和，談判中有『劃線爲界、互守信約』的台詞，隱喻『三八線爲界』。最後談判不成，開打，衆仙戰敗豬老美，閉幕。有的襲用封建統治階級對於民間神話的竄改歪曲的說法，再加以不恰當的發揮。如上海有人根據荆楚歲時記所載『天河之東有織女，天帝之子也；年年織杼勞役，織成雲錦天衣。天帝憐其獨處，許嫁河西牽牛郎。嫁後遂廢織紉。天帝怒，責令歸河東。使其一年一度相會』的故事編劇，竟寫成牛郎織女爲了加強勞動觀念，類似愛國公約的性質，夫妻每年相會一次，完全出於自覺自願，據說以此鼓舞今人的生產熱情，加緊抗美援朝。這是對

於作爲民族傳統的神話的一種破壞，同時也是對現實鬥爭的一種歪曲。

另一方面，是正確地保持了原來的神話，但卻沒有對其中的積極的與消極的因素加以分析、選擇，發揮其積極的，亦即民主精華的因素；而拋棄其消極的，亦即封建糟粕的因素。其結果缺乏教育和鼓舞的力量。例如吳祖光同志改編的牛郎織女劇本，雖然比舊本有了很大的改進，在所有新編的牛郎織女劇本中算是比較好的，但仍然殘留了天河配舊劇的庸俗成分；而且把作爲青年勞動者象徵的牛郎織女的性格處理得過於軟弱無力，缺乏反抗鬥爭的精神，減低了牛郎織女神話的積極意義。

無疑的，以上這些情況，對於美麗健康的民間神話是一種損害。所以這樣，是由於作者對神話整理工作缺乏歷史唯物主義的觀點與缺乏嚴肅的態度。

如衆周知，神話是人類幼年期的產物，是古代人民對於自然現象出於強烈的的好奇心理的一種大膽的探求，如對日月的進行、星辰的出沒、山川河海風雲雷雨的變幻、草木花卉鳥獸蟲魚的生長與死亡，所產生的一種天真的解釋和美麗的想像；乃至當時社會生活鬥爭中的經驗、理想和不平之鳴，也多寓於神話傳說。世界各民族都各自有其初民的神話，中國神話的材料——雖然只是一些片斷的材料——蘊藏於民間傳說

及散見於古籍的很多，成爲中國古代文學口頭文學中色彩鮮豔的部分。例如『女媧補天』的故事：『往古之時，四極廢，九州裂，天不兼覆，地不周載；火熾炎而不滅，水浩洋而不息；猛獸食顓民，鸞鳥攫老幼。於是女媧鍊五色石以補蒼天，斷鼈足以立四極，殺黑龍以濟冀州，積蘆灰以止淫水；蒼天補，四極正，淫水涸，冀州平，狡蟲死，顓民生。』（見淮南子、覽冥訓）這一段洪水神話，表現古代人民的想像夠多麼遼闊！改造世界的魄力和膽量夠多麼強大！比起北歐神話所說的『神奧定殺死了冰巨人伊密爾以後，將他的頭蓋骨造成了天，又使四個最強壯的矮人立於地之四角，撐住了天，不讓天崩墜下來』的故事，不僅是很有趣味的巧合，而且是毫無遜色！再如『大禹治水』、『魯班造橋』、『嫦娥奔月』、『牛郎織女』、『白蛇傳』、『孫悟空大鬧天宮』等等神話，都是多麼健康而美麗！雖然古代人民對於宇宙祕密的探求，今天看起來十分幼稚可笑，以自然科學的尺度去測量，簡直是荒誕不經；但是在遠古時代，這一切天真的解釋和想像，却表現了人類幼年期的驚人的智慧。我們看到近代科學上飛行的成就，不能不尊重我們的祖先當他們企圖戰勝野獸的時候，所發生的長了翅膀或騰雲駕霧在天空中飛行的幻想。因此，在修改或編寫劇本時必須注意區別迷

信與神話，因為神話大都是古代人民對於自然現象之天真的幻想，或對人間社會的一種抗議和對理想世界的追求，這種神話非但無害，而且是有益的。

迷信戲或者有些戲的迷信成分所以應該否定，就是因為它是宣揚宿命論，給人民以迷信的毒素。封建統治階級關於陰曹地府循環報應的安排，與古樸純真的民間神話是有着嚴格的本質的區別的。特別是通過戲劇表演來恐嚇和麻醉人民，誘迫人民相信命運，從思想上就範，聽天由命，是應該反對的。舊劇滑油山就是最壞的典型之一。

在舊劇裏，有些劇本是神話和迷信夾雜在一起的，這需要加以縝密的區別。如京劇寶蓮燈（包括劈山救母）雖然其中包含一些神怪迷信成分，但基本內容却寫出了社會問題和家庭問題，正因如此，現在『捨子』、『打堂』還在流行。整個劈山救母如把迷信部分刪除，可以改成一一個反封建壓迫的神話戲的。試想把一個無辜的女活活地壓在華山背後，對於封建壓迫是多麼強烈的寫照！而青年一代可以把高拔千仞的山嶺劈開，拯救苦難，又如何象徵着中國人民堅強的鬥爭意志！最近在京演出的越劇寶蓮燈，雖然還有若干缺點，基本上是一個比較成功的嘗試。

神話或者有些戲的神話成分之所以應該肯定，就是因為它是表達了人民的心聲，

通過了類似神怪的形式，給人民說明一種積極思想。如火燄山、鬧天宮之對於封建統治的反抗，白蛇傳、天河配、柳毅傳書之反對封建思想，中山狼之批判無原則的仁慈等。在舊社會中，反動階級不允許人民講道理和懂道理，因而許多不平之鳴往往借重於神話形式表現出來。

有的戲不全是神話，而有一點神話成分的，也常被誤認為『迷信』。如梁山伯與祝英台中的雙蝴蝶，這是神話，不是迷信。因為這只是通過梁、祝的化身，『比翼雙飛』，來象徵對於封建壓迫的抗議，正如『布穀鳥』的民間傳說一樣，同是表現人民的鬥爭意志，是光輝的民族藝術成就，不應當作迷信看待。

神話與民間傳說不是同一個東西。整理民間神話或傳說不應傷害其中美麗的情節和純樸的想像，而應充分發揮其中積極的因素，拋棄其消極的因素，使其更健全、更美麗，這決不是『為神話而神話』或『為藝術而藝術』。這與把神話『現代化』的處理，也有着原則性的區別。

楊紹萱同志在他的論為文學而文學、為藝術而藝術的危害性（載十一月三日人民日報）一文內却否定了以上的這種看法，他認為可以用神話來影射現實，反映抗美援

朝、保衛世界和平等等，並且竭力這樣提倡。我以為是不妥當的。楊紹萱同志甚至認為反對借神話反映抗美援朝，就是反對抗美援朝，就是替杜魯門說話，更是完全沒有理由的！這是很簡單的常識。譬如我們寫抗美援朝的作品，反對把敵人簡單地罵成烏龜，反對用謾罵代替戰鬥，以端正我們的創作態度，正確地運用文藝武器，難道不是爲了加強戰鬥！這難道真是像楊紹萱同志所說的『打擊了革命而便宜了敵人』嗎？這難道是像楊紹萱同志所說的不拿神話反映抗美援朝就是『資敵』，就是『不允許動一動帝國主義杜魯門』嗎？只不過是對你的作品提出了一點批評的意見，竟至於把自己的同志推到敵人方面去，楊紹萱同志這種無理的態度是非常錯誤的！

楊紹萱同志舉毛主席在某次講話中曾用『愚公移山』的譬喻爲例。楊紹萱同志說：『在這個神話故事裏，愚公所要移的是太行、王屋二山。毛主席說：「我們要移掉這兩座大山：一爲封建主義之山，一爲帝國主義之山。」這不是「借神話影射現實」嗎？』毛主席在講話中用譬喻，這是『借神話影射現實』麼？我們認爲這是借寓言故事解說現實，正如列寧、斯大林常常藉藝術文學的說明之助來加強自己的論據，賦予它們以鮮明性一樣，就是所謂『說理著文，非喻不醒』。以『愚公移山』的寓言

爲例，說明勞動人民改造世界的頑強意志，這與楊紹萱同志借神話反映抗美援朝的『理論』完全是兩回事，這之間有什麼相同之處呢？我們文藝工作者深入羣衆，體驗生活，常以『不入虎穴，焉得虎子』比喻決心，如果我們編成劇本，就允許以老虎比擬工農兵，以虎穴去比擬工廠、農村和部隊了嗎！這種不正確的辯護，完全證明了楊紹萱同志思想上的混亂。以歷史影射現代已經不可，何況神話！據說有的同志這樣說：『以歷史影射現代有什麼不可以呢？魯迅先生的故事新編、郭沫若先生的屈原都是影射現代的嗎？』這種說法是完全錯了的，這是沒有想到魯迅先生寫故事新編和郭沫若先生寫屈原的時代是什麼時代，現在又是什麼時代！魯迅先生和郭沫若先生不懂得歷史科學麼？不，他們對於歷史科學比我們懂得太多。他們那時處在黑暗勢力統治下面，沒有言論自由，很困難公開宣傳革命思想，顯然的，他們寫歷史故事和歷史劇本，是在當時的歷史環境中對敵作戰的方式之一，目的不是爲了寫歷史，而是假借歷史透露一線陽光，這是完全可以理解的。甚至過去藝人在戲曲演出中的『插科打諢』，對於時政世俗嬉笑怒罵、冷諷熱嘲，都有着一定的進步意義；但在今天，在給革命文藝家以充分民主自由，僅僅不給反革命特務分子以民主自由的中華人民共

和國，宣傳革命思想又有什麼隱晦曲折的必要呢？難道還有人限制你去宣傳抗美援朝嗎！那又有什麼理由必須借歷史去影射抗美援朝，借『插科打諢』去宣傳抗美援朝呢？又有什麼理由必須借神話去轉彎抹角地反映抗美援朝呢！楊紹萱同志說：『現在有這種說法：「寫抗美援朝就寫抗美援朝完了，何必一定要在神話裏寫呢？」現已證明這是不正確……』我們主張正確地、真實地反映抗美援朝，反對以神話去歪曲抗美援朝，難道不是正確的嗎！事實證明：錯誤的不是別人，而恰恰是楊紹萱同志自己。

嚴肅對待整理神話劇的工作，我們必須反對將神話現代化；必須確定較好的神話劇目，有計劃地加以整理和上演，克服與防止迷信神怪戲借神話之名任意上演的現象。另一方面，更重要的是戲曲工作者必須將主要的精力集中到表現現代題材，而不要把編演神話戲作為一種逃避現實的出路。中國豐富的歷史事件中，有現實教育意義的題材是很多的，例如農民革命的歷史題材就是。特別是現代人民鬥爭生活的題材更是豐富無比，應該以此作為主要泉源，創作人民戲曲，以堅持人民戲劇創作的正確方向。

（一九五一年十月）

## 關於戲曲導演

——在北京戲曲界講習班講

根據目前戲曲界的現實情況，普遍的建立科學的導演制度，固然有其困難，但是只要我們大家努力推動，是完全可以獲得開展的。這裏，我只是就個人在導演工作中一點粗淺的經驗，和大家商量討論。

### 一 爲什麼要有科學的導演工作

一個戲劇演出的成功，固然劇作、演員及所有的舞台工作者，都有着重要的或者說決定的作用；但只是有了好劇本、好演員，而沒有好的導演工作，這成功是可能的麼？有人把舞台比作戰場，把劇團比作軍隊，無論從性質、從形象、從作用來看，這比喻是很恰當的。因此問題也就極爲明顯：假設只有好槍砲、好戰士，而沒有好參

謀、好指揮，這不過是『烏合之衆』，不會有任何打勝仗的把握的。於此可見導演在戲劇演出中是決不可少的業務上的組織領導者，有了科學的導演工作，才能更完整的把戲劇文學和戲劇藝術統一起來，才能更充分的把平面的文學變成立體的藝術形象。導演所做的，是負責組織全劇於統一的戰鬥效果的『參謀工作』。

但是舊戲曲的演出，恰恰疏忽甚至抹煞了這種作用，因而形成了舊戲曲在舞台形象上嚴重的缺點。雖然這種缺點，劇作要負基本的責任，但是有好劇本，演員也還差不多，而演出收不到應有的效果，甚至演的極糟的事實，我看到的也並不少。針對着舊戲曲特別忽視導演工作的現實，所以我特別強調導演工作的作用。

舊戲曲有沒有導演工作呢？當然也可以說是有的，也可以說是沒有。比如師傅教戲，『口傳心授』可以說是舊戲曲的導演工作，但，嚴格地說，也可以說不是。因為師傅教戲不管教的多好，他只是完成了一架機器的零件，或者說一支『大軸』，一支主要的零件，不能算作一架完善的機器，假如作為機器使用的話，只是臨時拼湊起來而已。跟師傅學戲，雖然刻意摹仿，得其神髓的不是沒有，但是一般的由於這種行科的單一的形式主義的傳授和指點，新戲曲自然談不到，即是對於舊戲曲有深刻體會，

有真實感情的，的確並不多見；甚至有的朋友唱一輩子，連唱白的意思也還莫名其妙。周信芳先生親自告訴我：有位朋友唱空城計孔明的城樓一板：『我本是臥龍崗散淡的人』，『散淡』唱成『三代』，而且伸出三個指頭以狀其真。唱到『官封到武鄉侯』，『武』字唱成『五』字，而且伸出五個指頭！這樣求其正確的表現人物的身分性格，以至整個劇情，自然完全是不可想像的了。

再如臨時併班，對詞說戲，潦潦草草，沒有細緻科學的導演工作，不僅在形式上粗糙鬆懈，在政治上也常出毛病。以夜奔、扈家莊、武松幾齣較好一些的戲為例吧：夜奔的王倫扮成一個草頭王形象的小丑；扈家莊的王英扮成一個武大郎式的矮子；武松裏的武大扮演的那樣怪醜，潘金蓮單純演成一個無恥淫婦；甚至王婆爲西門慶引誘潘金蓮時，竟介紹：『這是西門慶同志！這位是潘同志！』假如有嚴格的科學的導演工作，這些情況完全可以避免的。而且壞劇本可以得到適當的修改，好劇本也能夠較正確完整的搬上舞台。不然，任何一個好的劇本，即使有好的演員，也絕對不能勝利的完成。至於技術問題，如舊劇舞台上的雜亂無章，『舞台上的垃圾』，大家都很清楚，不必多說。

## 二 怎樣建立科學的導演工作

(一) 建立導演組織——爲了有組織的進行導演工作，最好組成導演委員會，或導演組，或導演團，或組成編導委員會，配備導演人才，按民主集中制的原則，組織大家的力量，啓發大家的工作熱情和創造性，掌握思想原則與藝術理論原則。當然這在大家的現有條件是有其困難的，但是只要肯用心學習，而又虛心聽取羣衆的意見，大家出主意，不斷研究，不斷改進，可以勝利完成這一組織領導的任務的。譬如濟南大衆平劇團原來是一個以孟麗君、孟麗蓉爲首的舊班社，但是經過指導排演幾個新戲之後，所有演員、職員在思想和理論上都提高了。他們改善了組織，健全了編寫導演的機構和制度，現在已經可以做到自編自導，自力更生了。演的戲不僅立場正確，而且在藝術上也比較細膩完整了，因此，很受羣衆的歡迎。東北、華中都有這種經驗，以至袁雪芬的雪聲劇團、北京的新興社、再雯社、天津的新藝社、昇平社等，雖然導演工作也還並不十分健全，但是比較起來，已經是大有進步了。

(二) 導演工作中應注意的幾個問題：

一、必須把戲曲的思想性和藝術性統一起來，也就是說，把內容和形式統一起來，不要把戲劇的教育性和娛樂性截然分開。而且必須清楚：有了高度的思想性，在藝術上才能夠高度的完成。隨便舉一個例子來說明吧：譬如表演關羽，中國很紅的紅生很多，即是『紅生宗師』不也是把他表演成『忠義智勇』、『亙古一人』凜凜然不可侵犯的神聖麼！其實關羽的本質，何嘗如此，不過是撲滅黃巾農民起義、缺乏政治遠見、驕傲矜持、妄自尊大的庸人而已。失荊州完全可以說明他的真實。那麼我們導演的思想性，就表現在正視這一真實，而又尊重這一真實。這一基本觀點明確了，於是藝術形象上比起舊的表演也必然有所改變。再如項羽，乃是一個嚴重脫離羣衆、背叛人民、個人英雄主義發展到頂點的匹夫，而霸王別姬所表現的則是高度的歌頌英雄美人，惋惜『天亡我楚』。再如新梁紅玉中那樣善良的老鴿子，自古到今有這樣的事實麼？尤其口口聲聲要『到鄉下去工作』！『爭模範』！地主豪紳也互相喊『同志』！這就是思想性與藝術性的問題，也就是創作、導演的立場、觀點、方法上的問題。沒有正確的思想性，就不可能有好的藝術形象。當然沒有好的藝術技巧，思想性也不會表達的充分；然而，前者是基本的，該是無疑問的。最近上海有人在報紙上公

開發表謬論，反對寫翻案的歷史劇本說：『中國的歷史早已經定過型了，不必要改的面目全非！』而且舉有人編的楊貴妃爲例，說把失敗的責任推到唐明皇身上，『這是歪曲歷史』！由此可見沒有高度的思想性，藝術表現會錯誤到如何的程度！如果要使得戲劇有生命、有靈魂，成爲人民的戲劇，這是絲毫苟且不得的。

二、導演、演員必須通過研究劇本、學習歷史、熟悉故事、吸取教訓這一自我教育的過程，提高認識，端正立場；然後進一步體會劇情生活，掌握人物性格，擴大和活躍自己的想像力，體會你所扮演的人物的階級、身分、性格、生活習慣以及他和其他劇中人的相互關係（也就是社會關係），捉摸和創造形象。在排演以至舞台演出，必須把自己和劇中人完全融化，讓想像力從內心發出光輝，反映到身體、聲音、動作、表情上，這樣才會深沉真實，才能收到感動觀衆的效果。不然，內心感情不足，只滿足於外形的誇張，勢必流於輕浮淺薄。假設可能的話，戲曲表演也未嘗不可以找模特兒，從現代人物尋求某些劇中人物的特點。不過找模特兒也好，拜師傅也好，切忌形式的皮毛的摹仿搬運。有的人只勉強的做出某些動作以及聲音與面部表情，而毫無內心感情，自然演出效果不會感動別人，甚至破壞劇情。所以跟名家學習，必須取

其優長，得其神韻，學習他的優秀技巧，尤其要學會他運用內心感情把自己化爲角色的功夫，熟悉這一發展的細微過程，活用他的方法；不然，單純的摹仿，是毫無意義的，正如當初第一個用花比美人的我們說他聰明，但是第二個、第三個乃至幾千年來老是用花比美人，不是很無聊的麼！

三、必須發展歌舞劇中音、色、舞的綜合特點，尊重舊藝術中優秀的技巧。

這是說一定要掌握戲曲藝術的基本規律——強烈的音樂、歌唱、舞蹈、色彩的特色，這是戲曲在形式上最叫人喜歡的要素。因此我們必須根據劇情要求，充分的發展這一特色，避免冷場的單調枯燥，使整個戲劇適當的熱鬧火爆，舞台形象不但『真實』，而且做到生動美好，即是白話，也應賦予一定的音樂性。舊戲曲在這方面是見長的，而且無論音樂、歌唱、紮扮、身段、表情、武工各方面都有成熟的技巧，都應該善於運用。譬如花旦『做活』，表現女子刺繡，維肖維妙；『虎跳』、『前跳』、『後跳』表現躡跳越牆；『六個冒』、『八個冒』表現水戰，翻波滾浪，非常逼真；再如御碑亭青衣走雨的身段，體貼入微，裘盛戎表演姚期的老態龍鍾，極爲傳神，諸如此類的舞蹈、歌唱、表情、音樂等等優秀的藝術遺產是很豐富的。我們如何運用和

提高它，導演時應該特別留意。

#### 四、必須樹立舞台上的集體主義精神。

戲劇藝術的完成，除劇本外，還要決定於演員、樂隊、舞台裝置、燈光、道具、服裝以至事務管理各個部門，事先統一計劃，具體設計，然後大家一齊努力，把各自負擔的工作做好，戲劇才會勝利的完成。因為戲劇藝術，是非常細緻的集體創造（細緻到一根針都逃不過千百觀眾的眼睛），決非任何一個部門，或者任何一個人可以單獨完成的，這是顯然的事實。尤其是演員更要人人有戲，彼此呼應。主要演員不要脫離劇情去追求個人表現，次要演員也應不斷做反應，不要在旁看戲，或者間斷自己所擔承的劇中人的性格和感情，做到出場演員無論『主角』、『龍套』全體精神貫注。非導演規定的背台動作，不要背台；非必要時不要遮住別人；和劇中人說話時更有一定的位置，不要隨便退後，免得對方因而背台；做戲也不要過火，也不要太瘟，要做到恰如其分；而且要和劇情緊密的結合，帶戲上場，帶戲下場，必須根據上一場的事，發展下一場的感情；而且暗場的情緒，也應帶到下場來。這樣整個劇情才會融化和連貫。

五、演員必須接受導演人的指導，而導演又要善於啓發演員的創造性。

導演人不一定是好演員，但是他必須懂得表演上的一切法則；尤其需要的是政治上和藝術理論的修養。正因導演人是統一全劇演出效果的組織者，演員必須服從他的指導；而導演在不違背和有助於劇情表現的原則下，應該多方面的啓發與培養演員在演技上的創造性。尤其是自己也是演員的導演人，更須特別注意，不要以個人的表演成見，過於限制演員在一定原則下的機動；應該善於講解劇情和人物性格與相互關係，循循誘導，使演員充分醞釀感情，創造形象，並運用與發揮其成熟技巧。須知排演好像造一朵花，我們草草的製好一朵假花是比較容易的，假如需要真花，那就必須經過耐心的種植、澆水，還必須有陽光的溫暖和人力的加工才會有成，因此排演工作，也必須先從思想感情上解決問題，做到細心和耐心。

六、必須嚴肅舞台作風，演員自覺的遵守舞台紀律，做到一字一句一行一動對觀眾負責：

(1) 忠實於劇本，尊重導演，服從導演。

(2) 不掉詞，不忘詞，不改詞，不添詞。

(3) 不笑台。

(4) 認真做戲，做到劇中人化，體貼入微，一絲不苟。甚至小的動作，也不應馬虎，例如看信，必須包含看信封（劇情需要倉卒不及看的例外）——拆封——取箋——展開——逐行看信的連續動作，假如連信也不拆就知內情，豈不過於粗糙？有人說這種粗糙的表演，是舊劇的象徵、特點，正是它的好處，顯然是把『簡練』和『粗糙』混同了。

(5) 不隨便添加或減少動作。

(6) 不迎合某些觀衆的落後趣味，而脫離劇情，和觀衆或同台演員發生劇外聯繫（如面向觀衆講話、起鬨、演員之間湊趣、吐痰等）。關於這，溪皇莊、東皇莊等劇的演出，可以算壞的典型。

(7) 不要只顧表現個人，不顧整體。例如捉放曹殺豬的動作，就破壞了劇的氣氛。

(8) 不要非幕中人出場。檢場、裝置等舞台人員一律在幕後活動，使舞台形象真實完美，一掃過去舞台上古今雜亂的陋習。新編劇本自然可以避免，舊劇本

用以下幾種辦法，一般的也可以比較合理的解決：

甲、適當的用劇中人處理檢場問題。如侍衛、丫鬟、士兵、家人等作為劇中動作處理，但必須符合劇情，切合劇中人的身分。例如宇宙鋒趙女上場坐位可以由啞奴安置。趙高或趙女自己搬坐位就不恰當了。又如坐宮裏公主喊：『丫鬟哪，搭坐向前！』丫鬟却置若罔聞，而檢場人包辦代替，那成什麼道理呢？必要時主要演員在符合劇情的原則下，也可以自己處理，例如打漁殺家蕭恩父女過江後，衣帽可以自己披戴；再如宿店的陳宮唱慢板時可以自己移動坐位，這是很合理的。有人不習慣，那只是習慣的問題，常見了就會習慣的，如烏龍院的宋江，還不是自己搬坐位麼？又有誰感到不習慣呢？

乙、有時表演武工用桌子象徵山坡，而且須有人把持，最好用綠色布或黃色布蒙蓋，處理時可以閉幕。如蘆花蕩的周瑜上高，即是一例。如三岔口的桌子已成爲真實的道具，就不必改動了。

丙、採用幕布裝置，必要時可按場用幕的啓閉、掩蓋佈景檢場的活動，但必須

注意：1. 完全佈妥後才可開幕；2. 時間要迅速及時，幕間最多不超過二分鐘，免使劇情間斷；3. 爲達到迅速目的，最好用幾道幕布，迭替掩蓋佈景的準備活動；4. 幕布啓閉，要平穩輕鬆，不可凌亂；5. 二道幕的顏色最好和後幕的顏色一致，以減少觀衆對幕布啓閉的注意力；6. 幕布啓閉時，必須避免拉幕響聲；7. 有其他方法掩蔽檢場時，盡量少用幕布。

丁、有時可用燈光的明暗解決檢場問題。朝鮮崔承喜的歌舞團即用這種方法，較爲迅速簡潔。

戊、樂隊場面應在側面用幕遮掩，梅蘭芳先生、程硯秋先生都曾採用這種方法，看來十分乾淨。

己、死人倒地後，不要自己爬起下場，要閉幕掩護。或在符合劇情的原則下通過劇中人處理，如『拖至荒郊』、『將他掩埋』等方式移下。開打時戰死，要靠裏倒，可用士兵搶屍方式移下，這樣會給人以真實的感覺。實在不能解決的時候，也要盡量隱蔽才好。

七、在把握戲曲的基本規律，尊重其優秀技巧的原則下，大膽改進，創造新的藝

術形象和音樂。

這是說一面要把握舊戲曲形式上的基本規律，一面還要打破保守思想。因為既然要改革，就必須根據劇情要求，有所刪除和增益。

(1) 在演技方面，應打破生、旦、淨、末、丑的固定格式，根據性格分配演員，又必須尊重舊的成熟技巧。例如表演李自成，我個人認為不妨採用文武老生的骨架，又賦以銅鎚花面和紅生的氣魄，才會比較充分一些的表现這一明末農民革命領袖的身分；表現劉宗敏，應以架子花面為主體，吸受銅鎚花面的氣魄，才符合這農民出身的農民革命的大將剛強、勇敢、驕傲的風度，而又須賦予農民的性格。因為事實已經證明真正表現人民歷史戲劇，單純使用舊劇任何一種固定的格式，都不可能勝利的完成比較正確表現現代生活的任務，也不可能正確反映真實歷史人物。

(2) 音樂方面，也不要拘泥於老規矩，只要能夠充分而正確的表现與增強劇情，可以適當的修改和創造的。當然目前要做到創造出一套系統的新的音樂和唱腔，固然不是輕而易舉的事，但我們必須在保留其精華的原則下，逐步的加

以改造發展，是非常必要的事。因此，保守思想應該打破，例如伺候角兒的和公衆場面的等級行會思想，是相當嚴重的。聽說有一次某劇社在一次晚會上演戲，因為『角』來晚了，觀衆等得發急，有人提議場面打個開場鑼鼓，伺候角的場面表示拒絕，理由是：『打開場鑼鼓，應該單預備一套公衆場面，我們是幫角的，不能打開場點！』雖然開場鑼鼓在今天城市劇院的條件下，實在已沒有保留的必要，但他們之所以拒絕，不是從此着眼，而是因爲自己是幫角的，不能降低身分，這樣是不好的。在業務上自然更應根據劇情的要求，虛心的鑽研創造，例如某齣戲孫權在座，用一個『快長鎚』送呂蒙下場，在同一個鑼鼓點裏送諸葛瑾上場是否可以呢？必要時這樣用未嘗不可，這樣做可使戲劇更緊湊些。再如表現饑民暴動，用『波子』調齊唱『反了吧來反了吧』表現饑民悲憤反抗的情緒是否可以呢？表現古戰爭的激烈雄壯，必要時播大光鼓是否可以呢？表現悲慘淒惶的氣氛，用大光鑼、大光鈸是否可以呢？再舉個小例子吧：像打漁殺家桂英唱的『倒叫我女兒家掛在心頭』下面伴奏的胡琴『大掛』，是否可以改爲『小掛』，免得把演員塑在台

上等『掛』呢？以上只不過是舉幾個例子說明，可見在音樂的藝術形式上也  
不是一成不變的，只要我們用心的鑽研和創造。

八、必須廣泛的吸收意見，不斷的修正改進。

一個劇本接近成熟，和一個戲劇演出的成功，決不是偶然的。主要的它經過了廣大羣衆的考驗和批評，應該廣泛的吸收這些意見，進行修改，不斷的錘鍊，不斷的『磨光』。可能的話，上演之後，導演最好每場坐到觀衆當中，仔細的檢查缺點，不斷檢討修正。在天津大舞台演出的新藝社，在大門前設置了意見箱，廣泛徵求觀衆的意見，而且觀衆很熱情的提出意見，他們就根據羣衆的意見，不斷的研究修改。經過這樣一個廣大羣衆集體創造的過程，我們的創作和演出才能逐步完美，任何天才想一蹴而幾都是不可能的。

### 三 導演工作的一般過程

導演日程，當然必須依據實際情況具體計劃，這裏只是談一下導演工作的必要步驟：

第一步——導演人、演員學歷史，說劇情，講解劇本的主題和政治意義。

第二步——唸劇本，傳達場數，導演最好能夠把劇中人物的性格、感情、語氣、腔調都唸出來。

第三步——演員讀詞，使有一定的時間捉摸和把握角色，醞釀感情和創造形象。

第四步——佈置樂隊、服裝、佈景、燈光的準備工作。

第五步——初排，主要是對詞，排部位。

第六步——草排——若干次。以演員詞熟，達到內心感情洋溢、形象凸出，並熟悉了舞台環境、動作、表情爲準。必要時可以抽出主要場面重點排演，並進行演員個別訓練。此外須注意樂隊和舞台人員的訓練，和舞台各工作部門的檢查。

第七步——精排。

第八步——彩排。

第九步——定排。彩排結合預演，事後徵求審查指導者的意見適當修改，然後定型。

第十步——上演。（上演以後，更須從廣大觀衆中吸收意見，無論內容形式都須不斷改進，不斷提高，不要有一點成就便自滿自足起來。）

以上只是就北京戲曲界目前可能做到的情況，提出一些粗淺的意見，很對不起！由於自己的知識不足，加以時間和篇幅所限，例子舉的不多，談的不夠具體，而且大多偏重於京劇；但是我相信同志們一定可以『觸類旁通』，在領會和實踐中給以更豐富的補充。

（一九五〇年四月）

## 創造健康、美麗、正確的舞台形象

中國戲曲的舞台形象，有它的健康、美麗、正確的一面；也有它的病態、醜惡、歪曲的一面。雖然戲曲的健康或病態，美麗或醜惡，正確或歪曲，主要是在於它的思想內容，但是必然要通過相應的形象表現出來。舊劇舞台有那些病態的、醜惡的、歪曲的形象呢？

### 第一、小脚。

舞台上表現小脚主要的是躡工。這是集中地表現中國歷史上婦女被壓迫、被屈辱以致生理殘廢的病態。封建統治者爲了一己的享樂，野蠻地摧殘婦女，是我們中華民族歷史中的一個污點，根本不應把它通過藝術來表現，更不應該當作藝術來欣賞。有的人說：『躡工改不得，小脚很好看。』究竟好看不好看呢？我想假如有人這樣認爲，無疑的，這是封建統治階級思想的反映，這種思想是絕對要不得的。廢躡以後，

有人擔心且角舞蹈的身段會因而僵硬起來，這種顧慮也是多餘的。有好多演員並沒有練過躡工，而身段並不難看，也並不僵硬，相反地倒很健康自然。有的人說：『我過去練躡工，吃了很多苦，觀衆對我們很歡迎；現在不踩躡了，觀衆會不會不歡迎了呢？』這種想法也是錯誤的。王瑤卿、梅蘭芳先生，他們都是從很早就自動的廢了躡工的，觀衆不是一直歡迎他們，並沒有因為他們廢了躡工就不歡迎麼！中國戲曲舞台上表現小腳的形象最惡劣的，如雙合印劇中李瑞蓮搭救董洪，在台上把小腳解開，用裹腳布條打撈董洪，董洪甚至用嘴啣咬，真是醜惡到極點了！

不應該表現小腳，躡工應該廢掉，是無疑的了。因此，拾玉鐲等劇表演女紅的小腳鞋幫自然也應該改掉，在這裏改成做衣服，不是完全可以的麼；再如鼓詞中歌頌小腳之類的詞句非常惡俗，也應該堅決刪改。

## 第二、淫蕩猥褻。

就是說，有的演員表演男女情愛十分下流，如『足挑目動』、戴奶頭、戴肚兜、搖帳子、兩個食指比上比下，如小放牛之向下體比擬的動作，如鐵弓緣之『配上』、『吃醋』、『扇子股』之類的淫詞穢語等等。有的演員在舞台上凸出地誇張地刻劃思春

心理，如紅娘、大劈棺、戰宛城、馬寡婦開店等劇，都有這種情況。更甚者，天津有一班社，某次竟公然表演性交動作！這種淫褻的表演，雖然主要是決定於劇本，但是演員表演方法和表演態度也往往有其決定的作用。有的演員演玉堂春、御碑亭也演得眉飛色舞，淫蕩之狀不堪入目，以此迎合某些落後觀眾的低級趣味。演員本身聽到這些落後觀眾的起鬨喝采，反而欣欣得意，不以為羞。甚至有有的劇團演出劉胡蘭評劇，竟也演得極其下流，對於人民的英雄形象，如此嚴重的歪曲與傷害，更是難以容忍！

### 第三、迷信恐怖。

探陰山、遊六殿是最典型的例子。這類戲主要是宣傳『循環報應』，通過陰曹地府厲魂惡鬼的形象，恐嚇人民，愚弄人民。有的人說：孫悟空鬧天宮可以演，為什麼鬧地府不能演呢？我們認為陰曹地府，只會發生恐怖迷信的效果，不應搬上舞臺。觀眾過去就有迷信思想的，看到這些黑白無常、牛頭馬面之類的具體形象，必然使他更加深了印象，甚至更篤信其真實存在；過去對『陰曹地府』毫無印象的青年們、小孩子們看了，也必然在純潔的心靈上，罩上了迷信的暗影，這是絕對要不得的！

有人說：『要破除迷信，必須把迷信的形象具體地表演，公開地批判。』顯然這

是錯誤的，因為陰曹地府只是封建落後的意識形態，並不是客觀存在，你把這些迷信的形象搬演出來，如何會收到破除迷信的效果呢？我想這是困難的，甚至是不可能的。沒有任何理由可以再把這些迷信恐怖的形象在人民的舞台上出現，把它堅決革除，是非常合理的事。如尚小雲劇團年來在華東地區到處上演鍾馗一劇，吊死鬼、靴子鬼、大頭鬼、小頭鬼，滿台是鬼，真是鬼氣森森，鬼形悠悠，鬼影憧憧，鬼聲啾啾，極盡其刻劃形容之能事！這在戲曲改革運動中，實在是一種沒落倒退的現象，是應該糾正的。

#### 第四、酷刑兇殺。

戲曲中表現殘酷的刑罰和野蠻的殺害也是不少的，如九更天的滾釘板；劉美案的開鋤；風波亭的剝皮；界牌關的肚破腸流；紂王與妲己的開膛剝心，炮烙剝眼；慶陽圖中的李剛打朝，把奸佞馬蘭的腿撕斷；黃一刀中的姚剛把女人的腿劈斷，當作戰鬥的武器，甚至把斷肢的小脚放到鼻子上聞臭；戰宛城中的典韋拿兩個屍體代替兵器；五人義中的顏佩章捉住敵人剝出眼珠，並且吃掉；它如戰長沙、取洛陽中的手提人頭，腰懸人頭；青霜劍中的提頭祭墳；斬馬謖斬了之後，還要提頭呈驗；麒麟山的刀

劈面門；雙釘記的釘入頭頂；貞女血的剖腹驗花以及殺子報、楊三姐告狀等劇都有殘酷的表演。以及許多開黑店的戲，把人和牛羊一樣的宰割，包人肉扁食，諸如此類的表演是必須堅決廢除的。

#### 第五、打屁股。

在台上一五一十的打屁股，也是非常醜惡的。如虹霓關打着屁股開玩笑，是最典型的壞例子；雙怕婆中趴在板凳上挨打的形象，是多麼嚴重的對於中國人民尊嚴的損害！固然，打屁股是中國封建統治階級壓迫人民的刑罰的一種，也可以說是最普通的一種，而這種醜惡的形象，早已被敵視我們的外國人作為歪曲與譏諷中國人民的笑柄。因此，我們認為一般不應在台上打，可以移到暗場去打，如打漁殺家之打蕭恩，斬馬謖之打王平，都是處理得很好的。其實移在暗場打，非但於劇情無損，反而加強了表演的深刻性。爲了交代受過刑的真實，演員必須從唱詞、從表情加強表演的深度，如蕭恩『惱恨那呂子秋』的一段表演，就是這樣的情況。

#### 第六、磕頭。

磕頭是中國古代的一種禮節，但是這種禮節多是用在下對上，特別是被壓迫者對

壓迫者。在舞台上常常是表現勞動人民叩頭如搗蒜的形象。壓迫者對被壓迫者，除了在萬分急難之中乞求被壓迫者爲他替死的時候，才會偶然的『請上受我一拜』的（如『捧雪』），而且這種情形也是極少見。可見這種禮節，基本上是帶有極其濃重的侮辱的壓迫的成分。

在戲曲舞台上，勞動人民給反動的封建統治者磕頭實在太多！比如六月雪，竇娥蒙了那樣深沉的不白之冤，就刑的時候，還要給劊子手跪拜，真是不應該的。統治階級內部有些磕頭也很不妥，如戰太平中的華雲在自刎之前還要望空『謝主爵祿之恩』，實在是多此一舉。這種奴性的表現，對於觀衆會有什麼好的影響呢！

### 第七、辮子。

男子薙髮留辮子，是滿清時代爲了進行民族壓迫，同化漢族留下來的一種可恥的記號。滿軍入關之前，就開始強迫漢人屈服降順，以薙髮作爲降順的標誌，如下令：『外城各地方之人速宜薙髮歸降，凡願薙髮歸降者，宜來叩見皇上！……』（見滿清卷檔祕錄）入關之後到順治年間，薙髮令更嚴，如：『……今中外一家，君猶父也，民猶子也，父子一體，豈可違異；若不劃一，終屬二心，不幾爲異國之人乎？……自

今佈告之後，京城內外，限旬日，直隸各省地方自部文到後亦限旬日，盡令薙髮。遵依者爲我國之民，遲疑者同逆命之寇，必寘重罪。若規避惜髮，巧辭爭辯，決不輕貸。該地方文武各官，皆當嚴行察驗。若有復爲此事瀆進章奏，欲將已定地方人民仍存明制，不隨本朝制度者，殺無赦。」（見滿夷猾夏始末記）可見在『留髮不留頭，留頭不留髮』的逼降令之下，漢族人民遭受了如何嚴重的凌辱！因此，這決不是什麼習俗問題，而是民族壓迫的一種可恥的標誌！

#### 第八、不科學的武工。

一種是殘酷的如摔踝子、雲裏翻等，對於演員的健康，有極大的危險，是應該廢除的。當然，武工本身是帶有危險性的，但是長期的苦學苦練的結果，會因準確而相當地避免了危險。中國人民勤勞勇敢的傳統，反映在戲曲的武工中也是如此，絕不會因有危險性而就退縮不前。但是，這是指一般的練工情況，至於個別的十分危險、十分野蠻殘酷、傷害演員健康的、形象非常醜惡的武工，如摔踝子之類，則應堅決革除。另一種是武工脫離劇情的表演，如四杰村賣藝式的表演，這和三岔口武功緊密結合劇情的表演對照起來，失敗與成功，最爲明顯。再如打出手，表演戰鬥極不真實，

我想，還是可以研究改進，使其很好的結合劇情，就是說，使其真正成爲戲劇藝術；如果結合劇情實不可能，爲了保留這種技藝，最好放到雜技團裏去。因爲舞台上打仗，儘管需要藝術上的誇張，也總得符合真實。恐怕從古到今，世界上找不到這樣友好和諧的戰爭：敵我兩方，遊戲一樣地輪流交換武器。有人說：這是表現鬥法，那麼這樣表現也並不像舊說部所描寫的那樣的情況，而且表現『鬥法』又有什麼意義呢？此外，如『滑稽開打』、『跟頭過城』等等，都不是正確的表演方法，常常流於庸俗。卽如一般的表演也往往如此，表現思考或者焦慮的時候，總是用手指輕彈前額，這是合理的；但是遇到這種情況，演員總是有從屬性的動作，如一面彈額，一面揉摩屁股，這是什麼意思呢？你考慮問題，動動腦筋，與屁股有什麼相干呢！這一類醜化的表演格式，當然與武工無關，但也應該適當的研究修改。

### 第九、擤鼻涕。

舞台上的擤鼻涕，是一種極骯髒落後的表現。最典型的例子是在雙搖會中有人擤鼻涕，另一人則說：『鼻涕不要丟了！這個玩意兒勝過靈丹聖藥，可以滋陰健腎補元氣！』這是多麼愚蠢的醜惡的表現！中國人民什麼時候會把鼻涕當作靈丹聖藥呢？此

外，類似的情況也是常見的，如有的演員在台上隨地吐痰，也是不好的習慣；有一次我曾看到一位唱大鼓的女同志，開場白說完，接着就連吐三口痰，這不僅是不衛生，而且是不禮貌的。此外，在戲曲舞台上表演撒尿屙屎、喝尿吃屎，實在是骯髒之極！我以為凡屬不衛生的表演都應該革除，甚至大名府、二龍山、巧連環、十字坡等劇中摸黑時的擤鼻涕的動作，也應該改掉才好。

#### 第十、醜惡的臉譜。

中國戲曲的臉譜不應該一律抹煞的。它的來源，據說是從戲劇發軔時期起，在廣場裏演戲，曠野廣衆，爲了幫助觀衆認清角色面目，辨別人物性格，逐漸發展而來的。這種誇張手法，不僅臉譜，戲曲的音樂、歌唱、念白、舞蹈、服裝都有着這一共同特點，這是中國戲曲來自民間，從田野到廟堂的重要軌跡。因此，我們認爲臉譜基本是好的。然而，有些臉譜實在是過於猙獰和醜化，如『破臉』、『歪臉』、『鬼臉』、構圖瑣碎複雜的『花三塊瓦』、侮辱勞動人民的『豆腐塊』等等。再則是帶有封建迷信成分的，如包拯臉譜的月牙（象徵夜斷陰）、趙匡胤臉譜左眉下的龍形（象徵帝王身分）、姜維臉譜的太極圖（表明姜維善用陰陽八卦）、楊七郎臉譜的虎字（象

徵黑虎下凡）等等，這一切均應根據具體情況適當的刪除，或者簡化，或者修改。

### 第十一、不合理的服裝。

舊戲曲的服裝，由於缺乏導演工作，一般的沒有精確地設計服裝的制度，因此往往扮的很不合理，戲演的是秦、漢、唐、宋、明的故事，而常有穿着滿清服裝的人物出場，看來非常奇異。本來要把中國歷史上的服裝的變化，在舞台上十分具體準確的區別清楚，是很困難的；但是，目前總是可以作到大體的區分。據說把衙役、禁卒、解差、老鴿、撈毛，以至盲人、醫生等扮成清裝，是爲了對這類人表示輕蔑；即是如此，現在也應該給以根本改變了。因爲現在這樣表現已經是完全沒有意義，只是一種不必要也不應該的侮辱而已；而且在當時對於這些人的輕蔑，也是毫無道理可講的，這顯然是封建社會的看法。退一萬步說，這類人即使不好，難道比吃人的反動統治者還不好麼！況且盲人是一種不幸的生理的殘廢，醫生也絕不是凡醫皆庸的，現在假如還從扮相上保留着這種輕蔑的意義，那就是絕大的侮辱和傷害了。

### 第十二、檢場。

這是中國戲曲的舞台作風多年存在的落後的現象。舞台上表演的是歷史故事、古

代人物，而讓現代的人物，或青衣小帽，或光頭短掛，或着人民裝在台上出現，顯得一台之上，古今雜亂，不僅破壞了劇情，也嚴重的損害了藝術形式的完整。因此，我認爲爲了舞台形象的乾淨與完美，舞台作風的正規與嚴肅，檢場人員是必須隱蔽的。現在有好多新編的戲，已經完全這樣做了。舊戲避免檢場人出場，也並不十分困難。檢場人在台上不外兩個主要的工作，一爲安排桌椅，一爲幫助演員當場換裝、卸頭面。這些工作，改變一下，並不是多麼困難的事。以宇宙鋒爲例：趙小姐的坐位，讓啞奴來安排，不是頂妥當的麼？因爲這完全屬於她分內的戲劇動作，如果檢場人把丫鬟的工作包辦代替了，那麼丫鬟還幹什麼呢？丫鬟不做丫鬟的事，她也有傭人替她做事，那她不成爲小姐了麼！趙女『烏雲扯亂』時的卸裝，可以下場，趙高留在台上多做一點戲，我想，總比出來幾個彪形大漢上頭撲面的給趙小姐梳粧更衣，要好得多吧。

再如兩個人舉起一座城門，未免過於簡陋落後了吧！劇中人跪拜時，必須飛過一個墊子，也實在是不合情理。據我推測，大概當年在農村演戲的時候，台面是土的或是木板的，跪下來容易把衣服弄髒，因此凡是跪拜、摔跌，總是要鋪墊一下才好，這

是完全有理由的；而今天在劇場中演戲，台上鋪着很漂亮的地氈，也必須飛墊子，就完全是無的放矢了。

我這樣說，並不是不要檢場的人和檢場的工作，只是要求把這一工作放在幕後。檢場的工作是舞台工作的一部分，是後台的工作，不應該讓觀眾看見才對。只要多動腦筋，困難是完全可以克服的。

關於戲曲舞台上隱蔽檢場工作的問題，我們已經醞釀了好多年了，也曾經作了一些嘗試，應該說還是有了成功的經驗，過去有人說檢場不出場『戲無法演』或者『觀眾會不接受』等等說法，現在通過事實，已經給予有力的說服了。所以希望同志們下定決心，把檢場的工作移到後面去。而且做到細緻、嚴格，改得自然、巧妙。開戲之後，除了劇中人外，任何人都不要在台上出頭露面，跑來跑去。以至樂隊也想辦法隱蔽起來，這樣才會使得舞台面乾淨、健康、合理、完美。

### 第十三、走屍。

在舊戲表演中，常常見到人死了以後又活了。角色死後，以演員的身分爬起來下場。陽平關中的焦炳、慕容烈被趙雲槍挑身亡之後，竟然表演『回殃』下場。聽說東

北某城市還有這樣的一個笑話：一個壯士把一個賊官殺死之後，就命令他：『屍首退下！』於是這具屍首就乖乖地站了起來向觀衆作個鬼臉，依命退下了。這就是所謂走屍，就是死而復活。這種表演是很不合理的，也可以說是很不進步的。應該改革的必須改革，不要以爲觀衆習慣了，『見怪不怪』了，而就故步自封。

#### 第十四、飲場。

飲場自然有它的理由：是爲了保護嗓音。但是每場戲的唱工總不會太多，下場後再喝水是否可以呢？我以為是完全可以的。三堂會審一場，旦角的唱工是很繁重的，我們有好多位演員同志作過試驗，不喝水完全可以，這也只是一個習慣的問題。無疑的，飲場也是破壞劇情的。總之，飲場和檢場，同樣有間斷劇情和使舞台紊亂的不良效果，是應該堅決避免的。

#### 第十五、把場。

把場，原來是師傅對弟子的一種演出的監督，一種對戲劇負責的表現。本來把場的人是在後台，一般的是在上場門的裏面，來扶持照顧演員的演出，現在改稱爲『舞台監督』就更爲名符其實。但是現在有的把場人竟在舞台上出頭露面了，有的甚至站

在前台，顧盼自雄，廣告上擴大宣傳：某某人親自把場，這是不好的，這比檢場的人出場，還不合理。因為檢場無論如何，還是根據工作的需要，把場人出場，難道也是需要的麼？

### 第十六、抓眼逗笑。

演員抓眼，也是不好的現象。其結果，不是歪曲歷史，就是誣蔑現實，有人飾演王婆，當她給潘金蓮與西門慶勾搭的時候，她這樣介紹：『這是西門慶同志！』『這位是潘同志！』再如崇公道說，『我是某人的乾爸爸』之類，實在無聊！更糟的是有的人演溪皇莊，旦角互相輕薄，這樣說：『你別小看她！她是經外國人打過戳子的。』這是什麼意思呢？難道受了帝國主義的侮辱，還認為是光榮的恩賜麼！這樣自輕自賤的態度，特別在今天，是不能容許的。因為今天的社會完全變了，觀眾也完全變了，舊社會的基本觀眾，是反動的統治階級，他們是什麼立場觀點，什麼感情趣味呢！今天的基本觀眾則為革命的幹部、戰士、工人、農民、學生等勞動人民，他們的要求，他們的立場觀點、思想感情是什麼呢！我們藝人在舊社會受着帝國主義、官僚資本主義、封建主義三座大山的壓迫，壓得翻不得身，抬不起頭來，甚至有的人不迎合反動

階級的低級趣味，不奴顏承歡，就沒有飯吃，應該認爲這基本是社會問題，對於某些藝人朋友，是不可厚非的；但是今天是人民解放的時代，是藝人翻身、人民喜愛你而又尊重你的時代，因此，就必須抬起頭來，自重自愛。然而，有的朋友直到今天，還在自輕自賤，甚至還在台上把自己比作王八，把自己罵得狗屁不值，目的在博得觀衆一笑，這就完全沒有看到社會的發展以及觀衆情感的根本變化，這一種盲目性，我認爲是某些朋友無原則的抓眼逗笑低級取鬧的基本原因，是在政治上不學習的結果，是應該很快地改變的。

### 第十七、惡俗的噱頭。

有些劇團不恰當地安排佈景和道具，以『真蛇上台』、『真牛上台』等等炫奇鬥勝，這種作風是不好的。李萬春劇團今年演出的天河配，除了『真井真水』空盆出火、滿台蓮花、滿台喜鵲、織女游泳、西瓜堆字、真鳥上台、真牛上台……』之外，還有什麼『實地背景』加演電影，可以說是最典型的例子。記得去年北京有一劇團演出天河配，也是『真牛上台』，牛郎在裏面唱完了倒板，出場時牛不出來，幾個檢場人推着牛屁股把牛推將出來，牛郎出場唱了半截娃娃調，又被牛拖了回去，於是檢場

人又使力地推了出來，牛在台上驚惶失措，焦躁不安，終於屙了一堆糞，檢場人連忙拿出畚箕掃帚大掃其糞。台上尷尬不堪，台下鬨堂大笑。下場時牛又不下場，還是幾個檢場人使力地推了進去。試問如此『真牛上台』是有助於戲劇的表演呢，還是破壞了戲劇的表演呢？是不是真如有人所說的『山光水色之中，真牛出現，美麗之極，寫意得很呢』！京劇表演一般的是借助於實物，如寫字用筆，飲酒用杯，搖船用槳，殺人用刀，但是，所有這些，與真實的東西之間，不是已經有了很大的差異麼。這就是把真實的東西根據舞台的條件和需要，加以藝術的誇張或者說是美化了。有的舞台上不可能表現的，絕不勉強表現。譬如『武松打虎』假如也來個『真虎上台』，那麼我很擔心會演成『虎吃武松』，這位打虎的好漢即使幸而不被虎吃掉，至少是畏畏縮縮，閃閃躲躲，他的英雄行爲也就無法表現。再如京劇表演騎馬，只是用一根馬鞭，運用舞蹈表現騎姿，決不用『真馬上台』，如果有人一定要用『真馬上台』，那就變成馬戲團了；如一個元帥八員大將一同上馬，請問這個台子如何能夠放得開呢！佈景道具用的恰當，無疑的它是有助於戲劇的表演，用的不恰當，則對於藝術往往給以嚴重的傷害。所以我認爲『真牛上台』、『加演電影』之類的安排，與紡棉花中裝設電

燈的鎳鍍紡車之類，是同樣惡俗的噱頭，絕不是藝術。使得舞台上亂七八糟，破壞劇情，損害藝術，是一種倒退的傾向，不是正確的道路，是應該予以糾正的。

舊戲曲的表演方法、態度、作風，也就是舞台形象在落後方面所存在的各種野蠻的、恐怖的、猥褻的、奴化、庸俗的表現，概如上述。所有這些，在政治上是侮辱自己的民族，傷害我們中國人民的自尊心的，在藝術上，則使得中國具有優秀傳統的戲曲藝術蒙受了灰塵。戲曲改革工作，固然着重改進的是思想內容，但是，如果不把臉上的骯髒的灰塵洗擦乾淨，想使中國戲曲面貌達於健康完美的境界，是絕不可能的。想使中國戲曲藝術無論在內容以至形象，與中華人民共和國的國家地位、國家氣魄相稱，與英勇的勤勞的具有高度智慧的中國人民相稱，也是絕不可能的。

因此，每一位具有愛國主義思想的戲劇工作者，都應是青無旁貸的，毫不猶豫的把澄清舞台形象的工作，提到愛國主義的原則來認識和實踐。我想，訂立愛國公約，這應是重要的內容之一。

自然，澄清舞台形象，也是極其嚴肅細緻的工作，要照科學的態度具體分析，絕不可潦草和鹵莽。目前所存在的落後的舞台形象，在處理上大體可分兩類：一為毫無

保留的革除的，如小脚、打赤膊、擤鼻涕、吐痰、喝尿、淫褻的兩手食指上下互比、搖帳子、戴奶頭、戴肚兜、淫詞穢語、酷刑兇殺、檢場人出現、走屍、台上飲場、出台把場、勞動人民鼻梁上的豆腐塊之類的醜化的形象和動作等等，實在是一無是處，是應該堅決革除的；一爲必須經過科學分析分別揚棄的，如刪除酷刑現象，是指刑之酷者，如鋤得身首異處，打得血肉橫飛，以及炮烙、油鍋、薑盆、剝皮、刀劈面門、釘入頭頂、開膛剜心、剖腹驗花之類，並非要在舞台上根絕用刑。問題在於避免兇殘恐怖的影響，而又達到戲劇應有的效果。也就是說，看是否用的恰切確當。臉譜的改進，也是去蕪存菁，不是不分青紅皂白，一律廢除；磕頭，也是儘量減少，不是在舞台之上全不跪拜；辮子，是民族壓迫的恥辱的記號，不必去百般炫耀。但，決不是說吳三桂、曾國藩之流，也不要留辮子，石達開、韋昌輝等在金田村起義之前就蓄起髮來了。至於武工、服裝、彩頭的改進，則更應保留與發展其基本優秀的成就，修改或廢除其落後、醜惡的部分。上面談的第一類最需要堅決，第二類則需要細心，猶豫動搖粗心大意對於一切工作都是錯誤的態度，戲曲改革工作自然不會例外，偶一不慎，都會得到嚴重的惡果。

以上所談的關於舊劇舞台上存在的病態、醜惡、歪曲的情況，不是中國戲曲基本方面的情況，多少年來，特別是全國解放之後，由於人民政府的大力支持，大家的一致努力，已經有了很多的改進，創造了若干值得重視的典範。但是，不少的病態、醜惡、歪曲的舞台形象，還在某些舞台上某種程度的存在着，甚至嚴重的存在着，也是不可忽視的事實。

根據毛主席『百花齊放』、『推陳出新』的指針，使我們以萬分喜悅的心情，看到了新歌劇藝術的壯麗的前途，看到我們民族藝術大花園中萬紫千紅的遠景。我們堅信，我們的理想和希望一定會成爲事實，那麼，我們戲曲界就不僅需要團結一致爲戲曲思想內容的健康、美麗和正確而奮鬥，而且必須同時爲舞台形象的健康、美麗和正確而奮鬥！

## 關於澄清舞台形象

——答文匯報記者謝蔚明先生

承問各點，茲就個人對中央政策初步的體會，簡覆於下。如有錯誤，望予指正。

### 一 澄清舞台形象的政治意義

這一問題，在中央是和修正戲曲內容同時提到愛國主義的最高原則來認識的。因為內容與形式，是不可分的。舊戲曲的內容以及表演方法上有它的優秀的一面，也有它的落後的一面，在落後方面所存在的各種野蠻的、恐怖的、猥褻的、奴化的、侮辱自己民族的、反愛國主義的成分，就是說這一切醜惡的舞台形象，和我們五萬萬已經站起來了的、英勇的、勤勞的、有着高度智慧的、偉大的中國人民實在是極不相稱。正如周揚同志所指示的：『中國人民是尊重自己的民族的，尤其就今天在世界革命中

的地位說來，更應自愛自重。戲曲表演，凡是傷害我們民族自尊心、自信心和愛國主義思想的，這一些腐朽落後的東西，必須下決心改掉！我們的祖先在歷史上創造了許多的英雄業績，自然也做了一些愚蠢的事。我們是好子孫，對於前者則應採取表揚的態度，以鼓舞後代兒女；對於後者則應採取遮醜的態度，不必再反來覆去的張揚醜事，更不應把這些醜事加以發展，因為這只是歷史的沉澱，不是中華民族的基本特點。」（見一九五〇年十二月九日在全國戲曲工作會議上的講話）

因此，改進戲曲必須在不違背歷史的真實而對人民有其教育效果的原則下，從內容到形式刪除其落後成分，繼續發揚其中一切健康、進步、美麗的因素。發展中國人民愛國主義的新戲曲，就必須從內容到形式、到形象，徹底的改變舊的舞臺面貌，出現新的舞臺面貌，這才是正確的工作態度。

過去有人對於『先內容後形式』的指示，有着錯誤的理解，這是一種機械的割裂的看法。內容與形式的統一性是大家所熟知的，不必多說。『先內容後形式』的精神，在於指導我們着重於改革內容，分出輕重緩急，不要本末倒置。決不是說：只改內容不動形式；或者說：第一個五年計劃專改內容，第二個五年計劃專改形式。其

實，對於『先內容後形式』也曾有過具體的註釋，即是『先移起步來，形也就必然要跟着改變』。那麼，什麼是『先內容後形式』的精神與實質，不是十分明確了麼！

關於澄清舞台形象，自去年全國戲曲工作會議之後，已引起全國戲曲界比較普遍的重視，不少的地區，不少的同志，以愛國主義的尺度展開了這一問題的討論，在討論中大家的意見也已漸趨一致，這是很必要、很有益的工作。這對於年來各地澄清舞台形象的改革實踐，對於貫徹戲曲改革政策說來，有着很大的推動的作用。

## 二 廢蹻與身段的關係如何？

蹻在舞台形象上是誇張地集中的表現生理的殘廢，表現民族的缺陷和醜惡，因此，從愛國主義的意義上說來，大家是一致認為應該廢掉的。現在，同志們討論的分歧點不在於此，而在於：

1. 舞蹈身段與蹻工的關係。
2. 表現女性的『柔婉之美』的舞蹈，是何所指？怎樣看法？應該肯定呢，還是否定？

以上問題，承問及，試談一下我個人的意見：

(一)由躡工所規定、所達到的身段美不美呢？應該肯定是不美的，正如我們看到纏足婦女的身段一樣。身段的僵硬與否，在於演員對於角色性格感情的體會和腰腿手式的基本功夫，並不決定於躡工。我們常看到素無躡工的演員身段不減其美，而不少躡工訓練有素的演員裝躡行路，忸怩作態，身段實在是僵硬的、庸俗的不堪言狀！美的欣賞觀點有階級的區別，自然在思想上也是一個『推陳出新』的過程。

旦角的身段，大體是表現纏足婦女的；但是也不盡然，一般的說，裝躡的如花旦、武旦，表現這種特點比較凸出，不裝躡的在今日的舞台上，除個別的保留的成分較多，一般的並不顯著，說是表現天足也完全可以。我們戲曲實驗學校在教學中、演出中，早已把過去花旦常用的『碎步』、『浪步』（花梆子）取消了，過去青衣出場、跑圓場的小步也早已改成了大步。在北京一般的舞台上，差不多也是這種情況，看起來自然很多，好看得多，這也沒有什麼奇怪，正如我們今天看婦女天足比纏足的好看，是同樣的道理。

因此，必要的刪除增益是應該的，是必要的；但是，如果把今日舞台上旦角的身

段，一律加以『出之躄工』、『表現小脚』之罪，而予以全盤否定，則是錯誤的了。

(二)『柔婉之美』的尺度不一，目前似乎有各種解釋：一爲『弱不禁風』、『風擺楊柳』；一爲女性之美的特點之一。如是前者，我也是像反對『不死不活』的林妹妹一樣的予以反對的；如是後者，則有考慮的必要。『柔婉』的意思，在我們不應只是限於病態，局限於頹廢和傷感的解釋。這之間並不相等。新中國的女性，不是有其基本剛健的一面，也有其柔婉的一面麼？問題是在於對於敵人呢，還是對於人民，對於朋友，對於自己？柔婉，可以作爲溫和活潑、舒展美麗理解，爲什麼非得解釋成『不死不活』呢？在舞台上表演歷史的女性，更有其各種不同的類型，舞蹈藝術的表現方法也是各有千秋。公孫大娘的舞劍器固然應該肯定，圓驚夢的舞蹈藝術也不可一筆抹煞。正如我們對於崔承喜的剛健風的乘風破浪是肯定的，對於她的柔美風的獄中春香也是肯定的；對於安聖姬的剛健風的騎兵是肯定的，對於她脫胎於天女散花的柔美風的『綢舞』也是肯定的；對於蘇聯的紅軍舞是肯定的，對於蘇聯古典的苞蕾舞也是肯定的。即如最近參加世界青年聯歡節表演的中國青年文藝工作團的節目，有極其英勇剛健的如董存瑞歌舞劇，不是也有具有『柔婉之美』的撲蝶舞麼。在京劇

中武旦的舞蹈如起霸、趟馬、走邊、開打等身段，是比較英勇矯健的，抗金兵、扈家莊等劇可爲代表；但遊園、醉酒之類的軟線條的舞蹈也應該去蕪存菁，其優點還應給以適當的估價和應有的重視。不然，是不符合政策精神的。因此，對於『柔婉之美』應首先明確解釋，明確其何所指。不然，一直拉扯到宵娘『步步生蓮花』、李煜『柔婉』的亡國等等，則是離題太遠，愈遠，則愈不得要領，愈難解決問題。

### 三 如何澄清舞台形象？

爲了發展愛國主義的精神，提高民族的自信心和自尊心，使得中國的舊舞台面貌變爲新舞台面貌——清新而完美，那就不僅是修改內容、充實內容問題，與此血肉相連的形式問題、形象問題，也必須緊跟着解決。

舞台上現存的垃圾實在太多：帶有民族屈辱性的辮子，過多的表現奴才性格的跪拜，表現殘酷野蠻的虐殺、酷刑、打屁股、打赤膊、擤鼻涕……表現迷信恐怖的陰曹地府厲魂惡鬼；它如淫褻下流的表演，低級取鬧（抓眼）的表演，歪曲歷史詛譏現實的表演（古人有今人的思想言詞），某些臉譜的過於醜化，檢場人出場的古今雜亂，

配演人員的鬆懈散漫，龍套化裝以至表演上的缺點等等，真是『不勝枚舉』！這一切，必須堅決的改革，不然，想使中國戲曲的舞臺面貌臻於清新完美之境，與國家的氣魄相稱，是絕不可能的事！

這一工作要做得好，必須廣泛的深入的進行宣傳動員工作，使得藝人以至廣大羣衆熟悉政策。藝人提高了認識，才會身體力行，羣衆提高了認識，才會負責監督。而且領導方面必須具體指導，具體幫助，多作戲劇批評和實驗示範的工作，多開座談會，與藝人和專家們商量研究，並多進行觀摩，以交流經驗，推廣經驗；建立有思想性、政策性的導演制度和導演工作，是澄清舞臺形象、克服演員在台上亂說亂動的重要方法，而提高藝人的政治水平與藝術理論水平，更是改進工作的關鍵。

澄清舞臺形象的工作也不能簡單和粗魯，必須根據內容，根據愛國主義的美學觀點具體分析，具體批判。例如：舞臺上刪除酷刑的形象，是指鋤得身首異處鮮血淋漓，打得皮開肉綻血肉橫飛，以及大滾釘板、刀劈面門、釘入頭頂、剖腹驗花之類，並不是說要舞臺上根絕用刑。您想，許多人民影片爲了暴露敵人的殘酷，歌頌革命者的氣節，不是也常有刑的鏡頭出現麼。所以問題不是在於根絕，而在於用得是否

恰切確當——達到戲劇應有的效果，而又不起恐怖的作用。京劇實驗工作團演出的新大名府，刑逼盧俊義，襯托了盧俊義的氣節凜然，看來却不教人恐怖；假如把盧俊義的肉體炮烙，當場出彩，則必然驚心動魄，恐怖萬分，這就是我們所反對的了；它如將相和中的藺相如置身於油鼎之上，使人有緊張、堅強的感覺，而無恐怖的效果，也是因為安排得當。再如人頭的形象，應該盡量避免或減少，更切忌逼真，以斬馬謖為例，斬後就不必把人頭提上來呈驗，其實當時的事實也決不會如此的。諸如此類，都應該堅決改掉；但如以人頭為主要線索的審頭刺湯一劇，如果劇的內容不改，恐怕這顆人頭是少不了的。這種情形，並沒有什麼了不起的恐怖的效果，也就不必勉強避免。有人主張連雪豔的一句唱詞『血淋淋的人頭嚇死人』也刪去，我看是不必要的，因為觀眾的神經不會脆弱到這般田地。前幾日戲曲實驗學校演出此劇，用木桶代人頭，上敷紅布，我以為這樣倒容易啓發觀眾的想像，反而令人心頭作嘔或者恐怖起來，這是不必要的。辮子、跪拜也是如此，不是說爲了保持民族自尊心，吳三桂、曾國藩也不要留辮子了，石達開、韋昌輝在未參加金田村起義之前就蓄起髮來了；大臣見君王也昂然不跪了。問題不是如此，而是在於儘量的而又適當的避免和減少，不要老是在舞

台上誇耀這些恥辱的記號，不要老是讓人民向壓迫者叩頭如搗蒜，我們如果經過具體分析，適當的避免或減少，是可以完全做到的。如六月雪中的竇娥在就刑之前，竟向劊子手連連叩頭，實在是多此一舉。這樣的情形很多，應該堅決刪除。不過中國戲曲演變到今天，舞台跪拜的動作，顯然是有些簡化，也可以說有些進步了。事實應該三拜九叩的，舞台上的表演並不如此認真，臣子面君一般的也只是打拱微屈膝，皇帝提前說『平身』、『賜坐』也就算了。至於人民對於壓迫者這種封建禮節，更應該避免或者減少、簡化，但是不等於舞台上沒有跪拜的存在。至於小脚、打赤膊、擤鼻涕，淫褻的搖帳子、戴奶頭、戴肚兜、『足挑目動』，勞動人民鼻梁上的豆腐塊之類的醜化的形象和動作……則不在此例，是應該堅決掃除的。

## 關於劇場管理

——在北京市劇場管理委員會週年紀念大會上的講話摘要

改進劇場管理，是戲曲改革工作的重要的環節。因此，中央人民政府政務院在『關於戲曲改革工作的指示』中，對於劇場管理工作，曾經這樣明確的規定：

『戲曲工作應統一由各地文教主管機關領導。各省、市應以較好的舊有劇團、劇場爲基礎，在企業化的原則下，採取公營、公私合營或私營公助的方式，建立示範性的劇團、劇場，有計劃地、經常地演出新劇目，改進劇場管理，作爲推進當地戲曲改革工作的據點。』

在首都，已經有了成功的經驗，自北京解放後，全市除個別小劇場仍係私人經營外，如長安、民主、大衆、吉祥、中和、三慶等大劇場則全由政府收購或租用，統一經營，統一管理，對於推動戲曲藝術的改進及劇場制度的改革，起了重大的作用。

根據一年來劇場管理的經驗，謹提出幾點意見供同志們參考：

### 一 逐步改革舊的管理制度，建立新的管理制度

北京各公營劇場年來改革舊制度，建立新制度，有着顯著的成績，如精簡節約，護場工作，職員工人的政治教育、業務與文化學習，整飭場容，加強各種衛生設備，實行新的會計制度，廢除黑票以及茶資小費等等，一般說來，是做到了面貌一新。例如長安戲院在解放前，其管理人員及小賣部、存車處人員共七十人，接管後減為二十五人。民主劇場在解放前全體職員工人為七十四人，接管後減為二十六人，人數銳減，而工作效率反而提高，劇場管理工作與往日相比，有本質的改變，不知好到多少倍！現存問題是北京各劇場對於京劇劇團或班社素無包銀制，仍沿用『一七、八三』舊拆賬法（茶雜公提一成），此辦法不很合理，亟待研究施行新拆賬法。新戲演出減稅部分，以全部撥歸劇團或班社為好，以鼓勵藝人競演好戲，北京各公營劇場目前就是這樣做的；而且對於演出好戲收入不夠開銷的劇團或班社還酌予補助，並幫助他們解決演出上的種種困難。

據了解：目前很多地方的公營劇場，還沒有建立新的管理制度，舊習相因，甚至有的劇場無票看戲的觀衆甚多，很不正規。各地有的公營劇場（如天津、上海、南京、濟南、青島、太原、石家莊等市）到北京約班，多直接找操縱藝人的經勵科『談公事』，結果常常因中間剝削，事後形成糾紛，鬧得不歡而散，這是很不好的。最近京中經勵科制度已在瓦解，爲了統一調劑，加強責任，各地公營劇場來京邀約私營班社，最好先與北京市文藝處聯繫辦理。

私營劇場也應接受公營劇場的經驗，逐步改革其內部管理制度，以達到中央人民政府文化部一九五一年計劃要點中所指示的：『加強與改進全國戲曲劇場的管理，爭取在兩年內，做到在各省省會及各大城市中新的或經過修改的戲曲劇目與原有優良劇目的演出佔完全優勢。』

## 二 反對單純營利觀點，必須審慎地選擇劇目

劇場是戲劇演出的陣地，我們民族藝術大花園中萬紫千紅的遠景，主要的將在這一陣地上看到。國家所以要管理劇場，一不圖營利，二不爲熱鬧，而是爲了保證好戲

演出的便利，保證戲曲改進的實驗與示範工作，也就是說，爲了鞏固戲曲改革工作的據點，以保證『推陳出新，百花齊放』。因此，公營劇場在企業化的原則下，能做到既貫徹政策又增加收入，固然最好；如果不能，只要忠實執行政策，在營業上自足自給也是上選；如果實在做不到自給，那麼只要在執行政策推動戲曲改進工作方面有收穫，營業方面多少賠一點錢，也應認爲是十分正當，十分必須的。

有的公營劇場由於方針不明確，往往孜孜於營利發財，唯利是圖，顯然這是極其錯誤的；也有的只爲避免不空場（當然空場也不好），及劇場之間競賽收入，因而對於上演節目放任自流，執行政策採取自由主義的態度，這是應該堅決改正的！

劇場和劇團的關係，有如編者之與作者。作者對於自己的作品，要嚴肅負責。不管作品好壞，寫出去算數，只爲了賺取稿費，那是最糟的作者，那麼我們演員如不選擇好戲上演，而只爲了賺錢，不顧一切，只要『咬人』就幹，不是很不應該的麼！在編者呢，既應尊重作者投稿的權利，鼓舞作者寫作的熱情；而又必須以嚴肅認真的態度選擇稿件，去蕪留菁，當用必用，當改必改，不當用必捨。劇場負責同志對於上演劇目，同樣應該根據戲曲改革政策，對於戲曲內容以及舞台形象審慎地選擇，與藝人合

作商量，說明道理，並提出具體辦法，積極地幫助修改。不應單是挑剔，致使藝人手足失措。例如劍美案，總不能算是壞戲，只是當場開劍的形象醜惡而殘酷，要不得；然而，假如不許開劍，劍美案就失去了主題意義，因此要保留開劍，拿到幕後去『開』吧，這樣藝人便容易接受，而又避免了殘酷的表演，我想只要講明道理，肯與藝人耐心商量，是完全可以行得通的。總之，公營劇場有輔助劇團的義務，正如編者有幫助作者的義務一樣。辦報必須大家動手，方能辦好。劇場也是一樣，沒有劇團和觀眾的充分合作，是不可能辦得好的。

### 三 劇場管理幹部要加緊學習，準確地掌握政策

要把劇場真正建設成戲曲改革的陣地，改變成人民大眾的『課堂』，管理幹部如不通曉戲曲改革政策，並有一定的藝術理論修養，是不可能做得好的。譬如選擇上演劇目，在分寸上必須謹慎掌握，萬萬不能胡來。因此劇場管理幹部加緊政策、理論和業務的學習，提高政策水平，並加強職員工人的政治教育和文化教育，是刻不容緩的任務。領導幹部尤應克服不重視政策學習的庸庸碌碌的事務主義作風，以爭取在學習

與工作中不斷的提高質量，積累經驗。我們不僅要把目前的劇場工作做好，而且要大家一致努力為管理未來的更符合人民需要的國家劇場準備條件。培養幹部，是更有其重大的意義的。

（一九五一年六月七日）

## 戲曲界的同志們熱烈地響應三大號召

一年以來，戲曲界的同志們在偉大的抗美援朝運動中，是發揮了相當的作用的。普遍訂立了愛國公約，紛紛舉行捐獻義演和演劇慰問志願軍的傷病員同志，並開始執行中央人民政府政務院關於戲曲改革工作的指示，有了不少的成就。藝人的愛國熱情普遍提高，在捐獻武器的義演中，有的老先生以七八十歲的高齡踴躍參加，甚至有的抱病演出。河南名演員常香玉先生及其劇團自動降低生活水平，厲行節約，訂立並正在實行半年內捐獻一架飛機的義演計劃。尤其值得稱述的，是以連闊如、侯寶林、曹寶祿、常寶堃、張富忱、劉大偉諸位同志爲首的京、津藝人組成的曲藝服務大隊，隨中國人民赴朝慰問團開赴前方服務；中國戲曲研究院戲曲實驗學校所組成的京劇慰問演出隊，也到過前方工作；而曲藝服務大隊的常寶堃、程樹棠兩位先烈的光榮犧牲，更使我們永念不忘！

我們戲曲界應如何在現有的進步基礎上熱烈地響應毛主席的號召，貫徹執行三大任務呢？僅就這一問題，提出以下的意見，供大家參考：

第一、增產節約。戲曲創作應堅決貫徹毛澤東文藝思想，明確人民戲曲創造的正確方向。地方戲的創作應以表現現代人民的鬥爭生活與勞動生活的題材為主。歷史性的戲曲，除了加強舊劇修改的工作而外，在創作方面，應從豐富的歷史事件中選擇更富有現實的教育意義的題材，例如歷代農民起義的題材，就是值得我們着重表現的。（京劇形式目前表現現代生活尚屬困難，不必勉強用以表現現代生活，以免因形式限制歪曲現實。當然不斷地慎重地進行改革實驗，是必要的。）至於一般歷史故事、神話故事等等，也應有計劃地整理和上演，但應放在次要地位，以克服過去在創作上輕重倒置、脫離現實鬥爭的傾向。以歷史題材編寫劇本，應以歷史唯物主義的觀點審慎地充分地研究材料，以嚴肅負責的態度進行寫作，以求提高創作質量，克服反歷史主義、公式主義的傾向。演出時間應該適當縮短，以節省觀眾的時間與精力。製作服裝佈景，應力求節約，反對鋪張浪費，必須根據工作需要，實事求是地精打細算，周密設計，不應只是浮泛地追求舞台上的表面豪華，而不顧思想內容、藝術質量及其教育

效果。凡在創作、演出各方面存在的一些對於物質、時間、精力的鋪張浪費的現象，是應該堅決克服的。而主要的是在現有基礎上加緊創作，提高演出質量，對於戲劇的思想內容與舞台形象以及各種不良制度，應根據中央人民政府政務院關於戲曲改革工作的指示，堅決革新。這樣，增產節約對於我們才更有積極的意義。

第二、抗美援朝。在加緊抗美援朝的工作中，應該不斷地有計劃地組織戰鬥性的前方慰問演出隊，以慰問最可愛的人們，鼓舞前方士氣；並在後方繼續組織義演和經常進行傷病員的慰問演出。不能到前方去的演員，應組織演唱廣播和灌片錄音，並在演唱之前加錄演員自己加緊抗美援朝的簡短說明，或印送名演員的照像卡片和較好的劇照。在創作上應多編寫反映國內增產節約及加緊抗美援朝的快板和小型戲曲，送往前方。在地方戲曲方面應加強反映有關抗美援朝的創作，過去在這方面做得是極其不夠的。在日常演出的舊劇目中，亦應選擇上演富有鼓舞作用和一定的教育意義的戲劇；演員、劇團乃至劇場，應對人民負責，嚴肅表演態度，整頓舞台作風，堅決執行政務院關於戲曲改革工作的指示。

第三、思想改造。戲曲是用來教育人民的，戲曲工作者應是人民的教師，因此，

必須樹立革命的人生觀和毛主席的文藝思想。自我教育，改造思想，是國家對我們的培養和愛護，這對於新中國的戲曲工作者，是一種神聖的權利！在思想改造的工作中，戲曲界的同志是有着特點的，從全國解放前後，一般的都參加了學習，迄未間斷，這就準備了樹立毛澤東文藝思想的良好條件。這次全國文聯所號召的文藝整風學習，我們更應該積極響應，因為我們戲曲界不僅有着小資產階級、資產階級的思想影響，比起一般文藝工作者來說，我們還有着更多的封建思想的影響，這些思想影響還殘留在我們戲曲界的藝術思想、工作作風以至生活作風之中，因而嚴重影響着中央戲曲改革政策的貫徹，成爲進步的嚴重障礙。因此文藝思想的改造，在我們戲曲界更應該表示熱烈的擁護，以實際行動表示重視。

在思想改造中，戲曲界的同志們是有着顯著的進步的，在抗美援朝運動中的實際表現就是明證。今後我們更要努力，重新修訂愛國公約，熱烈響應毛主席的「大號召，爭取完成任務！」

專

附

缺 页

## 中央人民政府文化部戲曲改進委員會

### 首次會議確定戲曲節目審定標準

中央人民政府文化部爲開展全國戲曲改革工作，特邀請戲曲界的代表人物、新文藝界的戲劇專家與文化部戲曲改革工作的負責人員，共同組成『中央人民政府文化部戲曲改進委員會』，作爲戲曲改革工作的最高顧問性質的機關。委員爲周揚、田漢、歐陽予倩、洪深、楊紹萱、馬彥祥、李伯釗、趙樹理、阿英、翦伯贊、老舍、艾青、曹禺、馬少波、阿甲、劉芝明、李綸、馬健翎、張夢庚、王亞平、伊兵、鄭振鐸、周貽白、焦菊隱、王瑤卿、尙和玉、蕭長華、王鳳卿、馬德成、梅蘭芳、周信芳、程硯秋、尙小雲、荀慧生、譚小培、金仲仁、鮑吉祥、高百歲、袁雪芬、劉南薇、龔嘯嵐、韓世昌、連闊如等四十三人，以周揚爲主任委員。

該委員會於七月十一日下午一時假文化部戲曲改進局舉行會議，由周揚主持。周

揚說明委員會的工作任務是：（一）審定戲曲改進局所提出的修改與編寫的劇本。（二）對戲曲改進工作的計劃、政策及有關事項向文化部提出建議。

會議討論了一年來對戲曲節目的審定工作，認為無論是以單純的行政命令禁演，或是採取放任自流政策，都是不對的。關於審定標準，會議在交換意見後，一致認為對下列情形之節目應加以修改，其少數最嚴重者得加以停演：（一）宣揚麻醉與恐嚇人民的封建奴隸道德與迷信者；（二）宣揚淫毒奸殺者；（三）醜化和侮辱勞動人民的語言和動作。會議認為：對有上述內容的節目，各地文教主管機關應與舊藝人商量，並在與舊藝人充分合作的條件下，分別情況予以修改或停演，一般地應儘量消除其中有害的因素，而保留其原劇目。會議指出：第一、審定工作應注意區別迷信與神話，因為不少神話都是古代人民對於自然現象之天真的幻想，或對人間社會的一種抗議和對理想世界的追求，這種神話是不但無害而且有益的；至於寫陰曹地獄、循環報應等來恐嚇人民，那些才是有害的。第二、審定工作應區別戀愛和淫亂；寫男女相愛悅的戲，例如西廂記是決不應當反對的。但如有些紅娘的演出者故意把它演成淫褻下流，那才是應當反對的。會上對各地提出停演的劇目逐一慎重討論，並一致認為殺子

報、九更天、滑油山、奇冤報、海慧寺、雙釘記、探陰山、大香山、關公顯聖、雙沙河、鐵公雞、活捉三郎等戲，不應當演出。

會上對於如何修改舊劇本與創作新劇本交換了意見，認為歷史劇應忠實地反映歷史真實，不應將歷史人物『現代化』，將歷史事蹟與現代中國人民的鬥爭事蹟作不適當的類比。會議認為：對中國歷史上的英雄人物，應根據他們在當時歷史條件下所具有的進步性、人民性和高尚的民族品質，予以應有的評價。在藝術形式問題上，會議認為：無論修改舊劇或創作新劇，都應當注意保存京劇和各種地方戲原有的特點和優點，而不要輕易將這些特點和優點拋棄。

（人民日報：一九五〇年七月二十九日）

## 中央人民政府政務院關於戲曲改革工作的指示

人民戲曲是以民主精神與愛國精神教育廣大人民的重要武器。我國戲曲遺產極爲豐富，和人民有密切的聯繫，繼承這種遺產，加以發揚光大，是十分必要的。但這種遺產中許多部分曾被封建統治者用作麻醉毒害人民的工具，因此必須分別好壞加以取捨，並在新的基礎上加以改造、發展，才能符合國家與人民的利益。

一年多以來，各地戲曲改革工作已獲得顯著成績。新戲曲已大量出現，並受到了廣大羣衆的歡迎；許多藝人學得了新的知識與新的觀點，成爲戲曲改革運動的骨幹。但在工作中亦存在若干缺點，最主要的是審定劇目缺乏統一標準，與編改劇本工作中還有某些反歷史主義的、公式主義的偏向。中央人民政府文化部在一九五〇年十一月所召集的全國戲曲工作會議，檢討了各地戲曲改革工作的情況，並提出了今後工作的方針。政務院在聽取文化部關於這一會議的報告以後，特作如下指示：

一、戲曲應以發揚人民新的愛國主義精神，鼓舞人民在革命鬥爭與生產勞動中的英雄主義爲首要任務。凡宣傳反抗侵略、反抗壓迫、愛祖國、愛自由、愛勞動、表揚人民正義及其善良性格的戲曲應予以鼓勵和推廣，反之，凡鼓吹封建奴隸道德、鼓吹野蠻恐怖或猥褻淫毒行爲、醜化與侮辱勞動人民的戲曲應加以反對。各地文教機關必須根據上述標準對上演劇目負責進行審查，不應放任自流，而應採取積極改革的方針。進行改革主要地應當依靠廣大藝人的通力合作，依靠他們共同審定、修改與編寫劇本，並依靠報紙刊物適當地展開戲曲批評，一般地不應當依靠行政命令與禁演的辦法。對人民有重要毒害的戲曲必須禁演者，應由中央文化部統一處理，各地不得擅自禁演。

二、目前戲曲改革工作應以主要力量審定流行最廣的舊有劇目，對其中的不良內容和不良表演方法進行必要的和適當的修改。必須革除有重要毒害的思想內容，並應在表演方法上，刪除各種野蠻的、恐怖的、猥褻的、奴化的、侮辱自己民族的、反愛國主義的成分。對舊有的或經過修改的好的劇目，應作爲民族傳統的劇目加以肯定，並繼續發揚其中一切健康、進步、美麗的因素。在修改舊有劇本時，應注意不違背歷史的真實與對人民的教育的效果。

戲曲改革是改革舊有社會文化事業中的一項嚴重任務，不可避免地將要遭遇許多複雜的問題，因此，戲曲改革工作必須有步驟地進行。一般地說，應當由最容易着手和最容易獲得多數藝人同意的範圍開始，然後逐步推廣。必須防止在戲曲改革工作上的急躁情緒，和由此而來的粗暴手段。

三、中國戲曲種類極為豐富，應普遍地加以採用、改造與發展，鼓勵各種戲曲形式的自由競賽，促成戲曲藝術的『百花齊放』。地方戲尤其是民間小戲，形式較簡單活潑，容易反映現代生活，並且也容易為羣衆接受，應特別加以重視。今後各地戲曲改進工作應以對當地羣衆影響最大的劇種為主要改革與發展對象。為此，應廣泛蒐集、紀錄、刊行地方戲、民間小戲的新舊劇本，以供研究改進。在可能條件下，每年應舉行全國戲曲競賽公演一次，展覽各劇種改進成績，獎勵其優秀作品與演出，以指導其發展。

中國曲藝形式，如大鼓、說書等，簡單而又富於表現力，極便於迅速反映現實，應當予以重視。除應大量創作曲藝新詞外，對許多為人民所熟悉的歷史故事與優美的民間傳說的唱本，亦應加以改造採用。

四、戲曲藝人在娛樂與教育人民的事業上負有重大責任，應在政治、文化及業務

上加強學習，提高自己。各地文教機關應認真地舉辦藝人教育並注意從藝人中培養戲曲改革工作的幹部。農村中流動的職業舊戲班社，不能集中訓練者，可派戲曲改革工作幹部至各班社輪流進行教育，並按照可能與需要幫助其排演新劇目。

新文藝工作者應積極參加戲曲改革的工作，與戲曲藝人互相學習、密切合作，共同修改與編寫劇本、改進戲曲音樂與舞台藝術。

五、舊戲班社中的某些不合理制度，如舊徒弟制、養女制、「經勵科」制度等，嚴重地侵害人權與藝人福利，應有步驟地加以改革，這種改革必須主要依靠藝人羣衆的自覺自願。

六、戲曲工作應統一由各地文教主管機關領導。各省市應以條件較好的舊有劇團、劇場為基礎，在企業化的原則下，採取公營、公私合營或私營公助的方式，建立示範性的劇團、劇場，有計劃地、經常地演出新劇目，改進劇場管理，作為改進當地戲曲改革工作的據點。

總理 周恩來

一九五一年五月五日

## 重視戲曲改革工作

『人民日報』社論·一九五一年五月七日

今天本報發表了中央人民政府政務院關於戲曲改革工作的指示。這個指示，對全國戲曲改革工作的推進，必將發生重大的作用。

毛主席在新民主主義論中說：『中國的長期封建社會中，創造了燦爛的古代文化。因此清理古代文化的發展過程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精華，是發展民族新文化提高民族自信的的必要條件。』中國的舊戲曲，正是中國人民在長期封建社會中所創造的燦爛文化的重要部分之一。由於它是人民的創造，就必然表現出中國人民勤勞、勇敢、智慧、善良的性格；他們爲要擺脫被壓迫被奴役的狀態所進行的各式各樣的正義鬥爭，以及他們對自由、幸福、合理的生活的渴望，因而它就有了民主性。這就是它的精華部分。另一方面又由於它是封建社會的產物，不能不蒙受封

建思想的影響，不能不常常地被封建統治者加以各種歪曲，用作麻醉毒害人民的工具，因而它就有了封建性。這就是它的糟粕部分。今天的戲曲改革工作，就是要作一番科學的清理工作，剔除糟粕，吸收精華，並把精華部分發揚光大，這樣就會『推陳出新』，就會把民族舊戲曲變成爲民族新戲曲，這是整個文化藝術工作中的一項極其重要的歷史性的任務。

我國戲曲遺產極爲豐富，和廣大人民有密切的聯繫，每天影響着千千萬萬人民的精神生活。因此對於舊的戲曲，就不能採取放任自流的态度，而必須採取積極改革的方針。我們既反對拖延不改，也反對粗暴的改革。改革既然牽涉到對待民族文化遺產的問題，那麼對自己民族文化遺產必須愛護、尊重，分別好壞加以取捨，而不能採取一概否定的態度。改革既然牽涉到數十萬戲曲藝人的生活，必須認識藝人是勞動人民的一部分，他們中間雖有不少人沾染了舊社會的習氣，但就他們的實際社會地位來說，他們是在舊社會中被侮辱被歧視的精神勞動者，必須愛護、尊重他們，團結與教育他們，他們是能夠而且願意進步的，不能對他們採取輕視和排斥的態度。改革既然牽涉到千百萬人民的愛好，人民有理由喜愛自己民族傳統的藝術，而且他們的政治覺悟一

經提高，他們就立刻具有辨別的能力，鄙棄封建舊內容而歡迎新內容的戲曲。對人民的愛好、趣味和欣賞習慣，必須尊重，不能任意加以抹煞。因此，戲曲改革工作，必須依靠對廣大藝人的教育與合作，依靠以新的戲曲逐漸代替舊戲曲的自由競賽，換句話說，就是依靠思想鬥爭的方法，一般地不應依靠行政命令與禁演的方法。這就是爲什麼在禁戲問題上我們要採取慎重態度的理由。

戲曲改革的中心環節是依靠與廣大藝人合作，共同審定修改與編寫劇本。對舊有戲曲必須以新的愛國主義精神和正確的歷史的與藝術的觀點重新加以評價和審定。舊有戲曲大部分取材於歷史故事和民間傳說；在民間傳說中，包含有一部分優秀的神話，它們以豐富的想像和美麗的形象表現了人民對壓迫者的反抗鬥爭與對於理想生活的追求。白蛇傳、梁山伯祝英台、天河配、孫悟空大鬧天宮等，就是這一類優秀的傳說與神話，應當與提倡迷信的劇本區別開來，加以保存與珍視。對舊有戲曲中一切好的劇目均應作爲民族傳統劇目加以肯定，並繼續發揮其中一切積極的因素。當然舊戲曲有許多地方顛倒或歪曲了歷史的真實，侮辱了勞動人民，也就是侮辱了自己的民族，這些地方必須堅決地加以修改。在修改時又必須注意：對歷史事件和人物應根據當時

的歷史條件予以估價，既不應強使古人有今人的思想，做今人的事；更不應將歷史事蹟與今天人民的革命鬥爭作不適當的比擬。如果那樣，就是違反歷史的，不正確的。

與修改劇本同時，對舞台形象上一切野蠻恐怖的、猥褻的、奴化的、惡劣的表演，也必須堅決地加以革除。這種表演是侮辱自己民族的、違反愛國主義的。

由於中國歷史悠久，國土廣大，戲曲種類極為豐富多樣，全國大小劇種約在百種左右，各種地方戲都帶有各地方的語言、音樂和風俗的特點，千百年來全國各地人民的創造，大大豐富了中國民族的戲劇遺產。對如此衆多的地方戲、民間小戲和曲藝，應普遍地加以發掘、採用、改造與發展。地方戲尤其是民間小戲，形式比較簡單活潑，容易改造發展，容易反映現代生活，也容易為羣衆接受，應特別加以重視。戲曲工作者，應充分地利用這些形式來創造表現現代人民的生活和鬥爭的劇本。年多來京劇和其他各種地方戲都作了許多改革的努力，是有成績的。經驗證明，凡是勇於革新，勇於創造，勇於隨着觀衆的進步而進步的劇種，一定受到觀衆的歡迎，其本身的藝術生命，也得到新的發展。在藝術形式上，我們的方針，不是特別扶植一種形式而反對另一種形式，而是如政務院指示所指出的：『鼓勵各種戲曲形式的自由競賽，促

成戲曲藝術的「百花齊放」。』這正是鼓勵各種戲曲形式在革新與創造方面的自由競賽。但戲曲改革工作又必須是有重點的。指示規定：「戲曲改進工作應以對當地羣衆影響最大的劇種爲主要改革和發展對象。」這是完全符合人民羣衆的需要與戲劇藝術發展的規律的。全國多種多樣的戲曲形式『百花齊放』的結果，將使我們看到新歌劇藝術的壯麗的前途，看到我們民族藝術大花園中萬紫千紅的遠景。

一年多以來，全國各地戲曲藝人經過學習，提高了政治覺悟，積極地參加了戲曲改革事業及各種社會政治活動。藝人的社會地位與解放以前完全不同了。他們受到了國家和人民的尊重。他們在娛樂與教育人民的事業上所負的責任也就更大了，必須在政治、文化、業務各方面更進一步提高自己。各級文教主管機關應重視戲曲改革的工作，並在政治上思想上切實地加以領導，使中央人民政府政務院關於戲曲改革工作的指示，一一付諸實施。在人民政府領導之下，新文藝工作者和戲曲藝人應團結起來，爲戲曲藝術的『百花齊放』、『推陳出新』而共同奮鬥！

書號：滬593(21-160)

**戲曲改革論集**

---

著者：馬少波  
出版者：華東人民出版社  
上海紹興路五四號  
發行者：新華書店華東總分店  
上海福州路三九〇號  
印刷者：新華印刷廠  
上海大連路一三〇號

---

(滬1)1-3,000

一九五二年一月初版

1955 10 26  
CHINA  
10 26