

教材彙編之一

新歌劇論文集

張庚著

中央戲劇學院教務處編印

談地方戲與新歌劇的關係（代序）

這裏所收集的幾篇文字，是我將近十年來關於秧歌和新歌劇的一些意見。這些文字大都是從工作的點滴經驗中總結出來的。這就難於避免片面性的毛病，因為我所接觸到的關於秧歌劇和新歌劇的一些工作只是很狹小的一個範圍。它的經驗也是極其有限的。

比方，我過去對於地方戲的見解，今天想起來是很不全面的。過去我沒有把地方戲和京戲、昆曲等等很明確的區別開來，並且給予不同的估價，這是很不恰當的。過去我認為舊戲的改革所能達到的就是寫新觀點的歷史劇，它們是無法表現現代生活的。這種看法對於京戲來說是可以的，（這祇是從改革上來說；如果從遺產的觀點來看，京戲是非常豐富的，值得我們好好學習的。）但如果對於廣大的地方戲來說，那就很不恰當了。近十年來，地方戲中間，如秦腔、郿鄠、落子、越劇、淮戲等等，都曾經表現了一些現代生活，而且在個別創作中很成功的表現了現代生活。比方，秦腔中間的「血淚仇」，（其實，它已經超出新地方戲的範圍，應歸入很成功的新歌劇一類了。）越劇中間的「祥林嫂」，落子中間的「小二黑結婚」等等，都是很有名的，為廣大羣衆所喜愛的。這些作品所表現的都是現代生活；它們不僅僅是消極地反映了現代的生活，而且是積極地用進步的觀點與立場去看並且表現了現代生活。這一些具體的事實，我們必須重視它，絕對不能忽視它。如果說在某一意義上，新歌劇的特點是在於用歌劇的形式、進步的觀點來表現現代生活的話，那麼，這些地方戲也就可以算是新歌劇的戰友了。這就是說，在用歌劇的形式來表現現代生活上，新地方戲和

新歌劇是共同努力的。

當然，我們所理想的新歌劇，還不只是這麼一點。它還必須具備形式上的、藝術上的進步性，有豐富多樣的表現力，在藝術上較為精緻完整。這一點，目前的地方戲還有許多有待大加改革的地方。目前的新歌劇雖也並不完整精緻，但它的容量、吸收新鮮事物來豐富自己的可能性，比任何地方戲強。因為它的基礎比它們更好，是從最羣衆性的秧歌和比較自由的話劇基礎上發展出來的。但是，這祇是從現有的可能前途來看，而不是說它已有了實際的成績；而且，條件也還是可變的，又安知地方戲在形式方面的發展不會加速發展呢？這是一。其次，我們希望新的歌劇不僅僅是一般地表現了現代中國人民的生活，我們所最迫切期待的是用歌劇的形式來表現現代中國人民中間最進步的、最戰鬥的人物形象，那就是共產黨員、工農兵中間的勞動英雄、戰鬥英雄、幹部，甚至更進一步，表現黨的領袖；這就是最新的現代生活的集中表現。當然，今天的地方戲還沒有表現這些人物的作品，因此，從這個意義上講，它們也還不够新，和新秧歌以及從新秧歌發展出來的新歌劇比起來的時候，顯然它是有些遜色的。在我們的秧歌劇以及新歌劇中間，表現了劉胡蘭、王秀鸞等等的新人物，表現了羣衆鬥爭與對敵鬥爭的生活場景。這一點是秧歌劇和新歌劇最可貴的一點。

不過，直到現在為止，新歌劇也還祇在形成的過程中，它在表現新人物上也還存在着弱點，存在着並未熟練地掌握生活和技術的情況，不用說它還沒有能夠開始表現黨的領導人的形象，就是成功的幹部的形象也還少見；而且，往往在表現否定人物時比正面人物有色彩有生命得多。這就證明說，新歌劇或者秧歌劇也還是不够新的。如果說地方戲還很不够新的話，那麼它和新歌劇或者秧歌劇比起來，只是一個程度上的問題。所以，不把經過改革的新內容的地方戲算做新歌劇的戰友，那是不公平的。

也許有的同志會說，我們從來沒有否定過地方戲的改革工作和它的重要意義。對！可是我們到底注意它到什麼程度呢？我們是不是把它和新歌劇運動聯系起來了，把它們看成一個運動的兩方面呢？

現在在新歌劇運動上有一種普遍的情況，那就是專業的上層的文工團體所演出的新歌劇，還不能夠普遍地推行到農村、工廠、部隊的業餘演劇中間去。當然，這不是說所有的新歌劇都是如此，比方「白毛女」在膠東、冀中一帶的村劇團曾經是普遍演出的。但這只是個別的現象。為什麼這些新歌劇的劇本不容易推行下去呢？主要的原因是由於新歌劇劇本的音樂幾乎全是創作的，而這種創作的歌曲在一部歌劇中間往往有好幾十首。對於一個業餘的工農兵的演劇團體來說，學起來是很困難的。因此，即使這些劇本的內容表現了他們的生活，也還是不容易在他們中間流行起來。那少數在他們中間流行起來的新歌劇的上演情形往往是這樣的：他們把它改編了，用他們自己所熟悉的歌曲代替了那些創作的歌曲；他們就是這樣來演唱、來演出。另一個原因是文工團入城以後，漸漸把它們和下層的關係斷掉了，下面也不知道上面在搞些什麼，也不知道上面演了些什麼他們所喜歡的戲，即使他們知道也找不到劇本。因此，上面的創作到不了下面去。

現在又產生一種情形：最近的戲改工作中間，地方戲的改造成為一種被比較注意的工作。新的地方戲就改編了一些秧歌劇和新歌劇的劇本來上演（比方「血淚仇」、「白毛女」）。從這一件事情中間，就使我們想到新歌劇如果和地方戲緊密的結合起來，那麼，新歌劇就會打通它走向羣衆的道路，取得廣大的羣衆基礎。

地方戲是一種廣大的、普遍的存在，是一種戲劇中間最普遍的、最深入羣衆的東西。它比村劇團更優越的地方，在於它是在羣衆中經常演出的職業演劇團體，而不是基礎不鞏固的季節性的業餘

演劇團體。在目前的情況中間，它比電影也還要普及得多。如果新歌劇跟它們密切結合起來，那麼它就會成爲一個廣大的羣衆性的文藝運動。

新歌劇能不能跟它結合起來呢？我想這件事情是不用懷疑的。記得新秧歌最初出現的時候，在音樂上大量利用的是邯鄲調和道情調。這兩種曲調實際上是關中和陝北的兩種地方戲的音樂。新的文藝工作者利用了這些地方戲的音樂，創作出新的秧歌來。這就證明了新歌劇和地方戲原來就是有血緣關係的。是並沒有不可越過的鴻溝的。

當然，我在前面已經說過，由于地方戲的基礎不及新歌劇的好，因此，要用地方戲的形式來表現新歌劇所表現的內容，是還存在着許多問題的。比方說，首先從音樂上來講，地方戲的音樂是各有其短長的，表現能力不很多樣的。比方，落子的曲調，且角唱的很豐富，但是男角唱的很貧乏；比方河北梆子，它的咬字是非常不清楚的；比方越劇，它的曲調過於簡單；而曲調的過於簡單又幾乎是一切地方戲所共有的一種情況。其次，更重要的是，廣大的地方戲的藝人對於新的生活的認識與表現的能力比較差，或者很差。他們對於許多新事物、新人物的看法與認識還常常有不正確的地方。這特別表現在他們演幹部、演工農兵積極份子演的不像這一點上。有的時候，除了演的不像以外，還會演的歪曲了。這不是技術問題，而是認識問題、思想問題。因此，這以上的困難都不是一下子能够克服的。此外，對於各種地方戲也不能認爲都是一樣，都可以立刻表現某種新生活；應當分別出，有些劇種是容易改造的，而有些則較難，也許有個別的困難很大。掌握了這一點，我們就不會蠻幹一氣。

但是，如果我們壓根兒不理會地方戲，那麼它是不是就自己能够改進呢？那顯然是不可能的。如果我們不預備拋開我們新歌劇這一個廣大的羣衆基礎的話，那我們就得更堅決地運用它、改造

它。老實說，地方戲的這些落後部份，如果不從表現新生活、新事物的實踐中來進行改造，它是容易被拋棄的，而調貧乏或者有缺點，我們可以按照具體的需要來逐漸增加和修改；表現新人物不像，我們可以在具體的排演和演出中逐步改進。只有這樣切實地一步一步地來做，我們才能夠把廣大的舊地方戲改造成為新地方戲。這樣的做法，就是把新歌劇做成一種羣衆性的文藝運動，而不是把它做成一種知識份子圈子裏的文藝運動。新歌劇原是從廣大羣衆中開來的，但並非說它的來源好就不會脫離羣衆。中國的戲劇歷史曾經多次地證明了這件事。

我必須說明：並不是我們只去做地方戲的改革運動而拋開了新歌劇運動。如果沒有廣大的羣衆做基礎，新歌劇是不會在羣衆中普及的。但是，如果沒有創造性較大、形式上較自由、不以任何一個地方戲做基礎、而是汲取所有中國地方戲的遺產來豐富它自己、並且也能從西洋的歌劇舞劇取得一定借鑑的——這樣的新歌劇的話，那麼，要對各種地方戲做示範、做提高、做指導，就比較困難。今天的新歌劇工作者，必須担負起這樣一件任務，就是把全國各地所有的戲劇遺產加以整理、批判、溶化、運用，來創造一種十分具有中國氣派、為老百姓喜聞樂見而又是表現力比較強、表現方法比較豐富、但也比較精緻的、老百姓不一定能普遍演出的中國的新歌劇。這種新歌劇是中國有悠久傳統的民族歌劇的直接繼承者和發展者。過去的帶全國性的民族歌劇，如崑曲、京戲等，雖然也是從地方戲發展出來的，但它們無不是相當的溶合了好些個其他地方戲而成。不過，它們的這種溶合是自發的、自流的。我們今天來創造新的帶全國性的歌劇，就必須有計劃、有步驟的去做，而不能滿足於那種落後的自流狀態了。這就是我們今天新歌劇的做法。

總起來說：我以為，廣大的地方戲就是新歌劇的普及基礎，而新歌劇乃是在廣大的地方戲基礎上的一種提高的、帶全國性的歌劇。這就是新歌劇和地方戲的關係。

今天的地方戲雖漸漸被人注意起來，但是這種情形還是很不普遍的。地方戲的改革只有少數的地方在做，全國範圍內還有很多地方的文藝工作者、戲劇工作者不注意這件事情，這是急於需要改進的情況。我覺得新歌劇工作者是適於做地方戲改革工作的（當然，主要還要靠專業的戲改工作者）。他並不是改了行單純地去做戲改工作，他可以從工作中開研究地方戲的遺產，吸收它來豐富他的新歌劇的創作。但是，要能從地方戲中取得東西，就必須參加改造它的工作，帶動藝人們創造新作品。這樣，新歌劇工作者雖然有了兩個任務：改革地方戲與創造新歌劇，其實這兩個任務是統一的，是不矛盾的。

我寫了以上的意見來補充我這集中間的缺點，並且把它做為一篇「代序」。這些意見是不很成熟的，由於實踐的經驗非常少，議論的根據就很不充分，所以它只能算是一個提議；還希望同志們多多的指教，特別是有豐富的實際工作經驗的同志們來指教。

作者

一九五一·五·二十五·北京·

校對

目 錄

談地方戲與新歌劇的關係（代序）	（一）
新歌劇——從秧歌劇的基礎上提高一步（訂正稿）	（三）
附：秧歌劇的技術（張水華）	（四）
秧歌劇三序	（六）
介紹秧歌劇	（七）
魯藝工作團對於秧歌的一些經驗	（八）
論民間舊秧歌	（九）
開展羣衆文藝運動新與舊的鬥爭	（一〇）

新歌劇——從秧歌劇的基礎上

提高一步（訂正稿）

一

現在各處一提到秧歌舞和秧歌劇，都異口同聲的說：是應當提高提高的了，再不提高，就沒有人看了。

關於秧歌舞的提高，已經有同志發表了很多意見，我今天想談的，是關於秧歌劇的提高。所謂秧歌劇，現在也有人稱它做新歌劇，或者新型歌劇；這是「兄妹開荒」以後，「白毛女」這樣長的劇出現以來的新名稱。

秧歌劇這種形式被新文藝工作者運用起來，也有七八年了，風行的相當廣，作品也不少，對它提意見，希望它提高一步的輿論是早已就有了的。但過去的意見是少數人提，多半是文化較高的幹部提，而今天則成了老解放區羣衆普遍的意見了。既然是羣衆的意見，就表明了問題的重要和迫切，要着重來解決一下了。

對於秧歌劇的提高，做文藝工作，特別是做戲劇工作的同志們也老早就想着並且還有些人努力過一番的。今天情形的不同點是幾乎全部演歌劇的文工團都在巴望並且努力解決這個問題。

曾經有些地方努力於提高一步，但是總沒有得到預期的贊許。甚至在苦心經營之下排出一個戲來，想從觀眾那裏得到一些同情和支持，却不免要聽到若干議論，而其中主要的聲音是：「犯形式主義了！」當然，支持的意見也不是沒有的，但對於演出者們來說，一聽到「犯形式主義」這樣的批評，就不能不吃驚、懷疑，而終於氣餒，覺得提高的事真難，真不可捉摸，前途似乎有些茫茫了。

爲什麼一提高就有「犯形式主義」的感覺呢？我想這主要是要從演出者自己方面來檢討的。我們做歌劇工作的同志們中間，有些人一想到提高，就是提高技術，感到祇要技術提高了，秧歌劇的提高就不成爲一個問題。我覺得這是認識上的一個偏差，跟着這種想法做起來，也就難免不得到「犯形式主義」的批評了。

我覺得今天的新歌劇，需要從兩方面來提高，一方面是技術上、形式上，另一方面是內容上、思想上；而後者還是更重要的起決定作用的。

我當然不是說，技術上、形式上不要提高，祇要提高了思想內容就算解決了問題；我也不是說內容提高了，形式和技術的問題就會自然解決。要提高形式問題，技術問題是一個問題，而且也是重要的問題之一，但決不是唯一的問題。

爲什麼內容問題又是起決定作用的問題呢？我想，最好拿秧歌劇過去的經驗來說明這件事。

秧歌劇之稱爲新歌劇，是在最初「兄妹開荒」等這些小戲一出現的時候，就被觀眾這樣稱呼的。在那時候，它不僅僅沒有什麼新的技術，就是原有舊的秧歌技術也知道得不多。形式上，不用說是十分粗糙不完整的。然而觀眾毫不遲疑地稱之爲新秧歌，而且狂熱地歡迎它。這是什麼緣故呢？這主要因爲它的內容是新的；秧歌中出現了新人物，從來在戲中是小丑的農民現在變成了戲中英雄；出現了新的生活場景，勞動被美化，被歌誦。這是從古以來所沒有過的事情。在我們中國

戲劇的歷史上，這是別開生面，這是新事物，新天地，所以它配稱為新秧歌。

說內容問題是主要的，決定的因素，還不祇這一個理由，還因為由於有了它，新的形式和技術漸漸生長起來，完成起來，到今天，也算初步有了一個獨立規模。和舊秧歌有了明確的區別。記得在開初的時候，延安扭秧歌也在眼睛上畫白圈，在頭頂上安小辮子，後來由於這不能表現新的農村人物，就廢除了，改成現在紫紅臉紫頭巾的樣子；開初的時候，扭起來也不免有那扭扭捏捏的樣子，後來的秧歌步伐也漸漸變成現在這種自由而健康的了。這種一點一滴的，却又是帶原則性的改造，日積月累起來，居然也有了新的一套，可以用來推廣和普及了——這都是由於內容要求的緣故。

然而在今天，在提高一步的工作中，新秧歌的內容方面發生了一連串的問題。

現在已經有人提出來了，說：歌劇要表現眼前的現實生活是很難的，或者乾脆是不可能的。因為每天見到的人要他歌起來，舞起來是困難的；工人如何歌舞呢？幹部如何歌舞呢？共產黨員如何歌舞呢？並且得出結論說：歌劇必須以和我們有距離的生活為題材，如外國，或古代，或異民族；我們可以充分發揮其中的異國情調，古代情調，這樣渲染起來，就有色彩、有情調，就能歌能舞。而且，你不看見中國的舊劇所表現的絕大部分是歷史，外國的歌劇舞劇不是神話就是異國情調，起碼也是歷史麼；要是能表現現實生活，他們為什麼不去表現呢？

這個問題很有力量，很難答覆。是的，我們創造過很多表現農村現實生活的小歌劇，而在我國民間，也有很多小戲是表現了人民的現實生活的，從這一點，可以證明給歌劇題材作這種限制是理由不充分的，而且也祇是羅列一些事實來當證據，並無深刻分析的。但是我們現在的確也沒有充分的事實來說服這些提問題的同志，除了我們已經有了某些小秧歌劇是歌而且舞，而且表現了一部分

生活的真實之外，多數的，特別是大型的歌劇，包括『白毛女』在內，其中有大量的話劇的成份，幾乎不舞，歌也不多，有的歌還是硬派給角色唱的，不唱是滿可以的——因此，現在的歌劇得到一個最適合自己身份的名稱：話劇加唱。

於是人們就更得到一個證明，新歌劇因為反映了現代的現實生活，所以一天天話劇化了。足見現代生活不能用歌舞劇的形式來表現。但是我們却不如此看法，我們認為今天的歌劇其所以不够歌劇化，除了技術問題之外，還有一點是因為內容不够深刻的緣故。

歌劇，它的色彩是濃厚的，感情是強烈的，人物性格是鮮明的，因此給人的印象很深。至於感情其所以能強烈起來，性格其所以能鮮明起來，終至造成很濃厚的色彩，都是由於高高地集中了生活的緣故。歌劇對於生活的提煉是比別的文藝形式來得精些：比如酒吧，它所要求的是酒精；比如糖吧，它所要求的是冰糖。並非說它比別種文藝來的更高，而是由於形式的特點：它是用歌來表現的，就不能像話劇那樣容納許多語言文字，同樣演出三個鐘頭的戲，歌劇比話劇文字上就要少得多。就不得不要求突出地集中地表現主題。這就給我們做歌劇工作的同志出了一道難題，要求我們對生活更深入一些，不要光採集一些表面現象以為滿足，而要能捉住真實的東西。如果做不到這點，就容易流于話劇加唱。

我們在小秧歌劇的創造上比較完整也比較精緻，就是因為它本身小，表現的內容不多，我們對這不多一點的現實生活比較容易掌握，因此也就容易運用自如。創作歌劇，好比捏麵人；你是一個能掌握現實的，你就能把你的材料捏成你所需要的形象，如果你根本沒有掌握住現實，你就有許多材料也捏不成一個形象。我們現在掌握的現實不多，所以當問題深刻化和複雜化以後，我們就不能掌握了；在秧歌劇中間那些有色彩的生活和有性格的人物在大型的歌劇中就不能完整地存在了，生活

褪色了，人物暗淡了，也歌不起來，舞不起來了。

在藝術中間，表現人物是最重要的，而在歌劇中尤其重要。因為人不僅僅是現實生活的主人公，而且也是現實生活的最集中的表現。在我們今天的歌劇中間，恰恰是表現人物這一方面最薄弱，最深刻。

在我們過去的秧歌劇中間也寫了好多人物，新的和舊的都有。比方『兄妹開荒』罷，其中就有兩個新的農村青年男女，他們對於生產是熱情的，他們是愉快活潑，又是單純樸素的。從這兩個人物身上，我們看到了解放區新農村生活的真實的圖畫，我們也分享了這新生活而愉快。但是這中間的鬥爭是微小的，祇不過是一個小小的誤會。因此，其中所表現出來的人物，在感情和思想的遭遇上是平淡的，沒有什麼嚴重問題搬在他們的面前。人物本是在行動中顯現出來的，鬥爭越激烈，顯現出來的人物就越深刻，就能把他最隱秘的本質顯現出來。假令我們把這兄妹兩人放在另一個情況之中，比方在胡宗南進攻時期的陝北農村中，這中間的問題就要嚴重得多了：他們是勇敢的還是膽小的呢？自私的還是奮不顧身為大家的呢？假使他們快樂的家被匪徒們燒燬了，他們會有怎樣的感情和行動呢？我們如果把人物放在這樣一個處境中，他們在思想上，感情上的光彩就要輝煌得多。同時，自然也就要求我們對於現實有更廣泛和更深刻的認識和掌握。對於人物有更深刻的體會和理解。

然而我們一般地都沒有能够更深入現實一步。自然，這並不是說我們沒有把我們的新人物處理在艱苦而複雜的鬥爭環境中間。解放戰爭這幾年來，我們做的很多，而只是說，我們成功的表現很少。比方最近在北京上演的『鋼鐵戰士』就是這種題材的作品之一。這個歌劇有很多的優點，但在人物方面，不幸也犯了大家都犯過的不深刻的毛病。（我拿它來做例子並非認為它特別不好，而是

因爲大家比較熟悉些。戰士張志堅是一個堅強的人，被敵人俘虜以後，在生死、榮辱、男女的關係上，在引誘、恐嚇、威脅、收買的前面都沒有屈服。這種人，在我們中間是存在的，而且不祇是幾個幾十個，因此我們相信這是一種典型人物，是值得而且宜於表現在歌劇舞台上的。但是當我們在演出『鋼鐵戰士』的舞台上看見這個人物的時候，却反而懷疑起他的真實性來了。我們不斷地問道：哦，他是這樣做的嗎？

爲什麼我們會有這種感覺發生呢？恐怕主要的原因是在乎這所遭遇的一連串的考驗，作者拿它們放到戲裏去的目的主要不是爲了表現這個人，而是爲了要直接簡明的教育觀衆，說：要經得住美色的引誘，受得起皮肉的痛苦，最後，即使以殺死你的兒子來威脅你，你也不能動搖。教育自然是必要的，但看如何來進行它。簡單說：『你要這樣，要那樣，』這也是一種辦法；而另外，具體把人家是如何經過鬥爭，克服困難，終於達到堅持立場的心理過程表現出來讓觀衆去體會，這又是一種辦法。我個人認爲後一種辦法是更成功些。而『鋼鐵戰士』却是用前一種辦法。整個戲祇告訴了我們，英雄是如何做的，却沒有告訴我們，他是怎麼想的，在生死榮辱的關頭之前，他心裏有沒有鬥爭呢？好像他一被俘以後，一切都早已決定了，觀衆無須乎設身處地爲他着想了，反正他是不會出賣的，因爲這是一齣戲。爲什麼我們不把英雄的心，他的思想動態和感情的波動表現給觀衆看，讓觀衆和他一同感受，一同設想，一同決斷呢？這樣讓觀衆的心和英雄的心緊緊結合在一處，難道不是更深刻地感動了觀衆，教育了觀衆麼？

作者沒有這樣做，也許是怕這樣來表現會冒犯了英雄；但我想，主要還是對於人物沒有深刻的了解，在腦子裏並沒有清晰的人物的形象，而祇收集了若干這方面的故事，把它結構起來成爲一個劇本。作者不知道聽來的故事祇是事實的表面現象，要付予這些現象以深刻的意義，就要通過具體人

物的思想感情，這些思想感情按規律發展到一定的程度，才會產生一定的行為，這就是被人所傳述的那一小段故事。這不僅僅編劇如此，就是真人的行為也是如此。如果單寫這一段故事，與不寫其發展來源，就是真有這樣的事，也不能感動人，這是自然的道理。

我們且看蘇聯的戲劇是怎樣來寫人物的。就說『鋼鐵意志』這個影片吧：那個主人公是個了不起的人物，但當他兩條腿完全斷了的時候，也會失却了信心。他所和人不同的是終於恢復了信心，因而完成了人所不能的奇蹟。而他的信心的恢復，也有賴于同志的鼓勵和幫助。由於其深刻真實的描寫，我們對於他感到可理解，對他很親切，很同情，和他一同失望，一同掙扎，一同努力，一同享受終於成功的喜悅。這當然不是歌劇，但對於寫人物這樣着力，是值得我們學習的。

我們不能深入人物，理解他的思想，體會他的感情，因之我們的創作是淺的，乾癟的，沒有情緒的，感情稀薄的；雖然拿了許多驚人的場面去引起觀眾注意，然而想要它成為歌劇却很難了。縱有各種技術，也無補於事了。所以並不是什麼歌劇不能表現現代生活的問題，而是理解得深不深的問題。如果理解得深，能够高度集中它們，發揮它們，現代生活又為什麼不能寫成歌劇？如果理解不深不能集中發揮，即令是古代生活，也寫不成歌劇的。如果居然寫成，那祇是因為畫鬼容易畫人難罷了。

二

在技術和形式方面的提高也是很重要的事。不僅僅因為內容的提高對於形式有了迫切要求，即在目前這樣的情況下，形式和技術上也不是完全無問題的。

現在很多小秧歌劇的創作和演出上，是不是就沒有問題了呢？也許我們可以說，在技術上有問題的還是多數呢。很多劇本的語言是沒有文學性的，或者是沒有戲劇性的；很多劇本的結構是拖拉散漫的；很多音樂是不能表現內容的；很多演員一唱就蹩扭的，更不用說舞了；導演排歌劇是用話劇的觀點和方法的，演員也如此——諸如此類，弄得大家搖搖擺擺，不知道如何是好。

對於新歌劇到底應當向那條路上發展的問題，它的形式上應具備些什麼特點的問題，今天是要明確一下了。

中國在歌劇上有長期的傳統；它的特點是：詩、音樂和舞蹈的結合。當中國的舞台表演這一門藝術還沒有形為戲劇之前，就已經如此了，在我們祖宗的觀點上看來，覺得這樣才是自然合理的。「詩大序」上面說：

詩言志，歌永言。言之不足，故長言之，長言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之。

用現在的話來說，大意是這樣：詩，是表達感情的，歌，是話的拉長。說的還不够傳達感情，就拉長着說（朗誦），拉長說還不够，就加上嗟嘆；嗟嘆還不够，就歌唱起來；歌唱還不够，不知不覺手也舞起來，腳也跳起來了。這是兩千年以前的理論了，當時是如何唱，如何舞，我們一點也不知道了；但是這一段理論卻發揮了我們祖先那勞動人民樸素唯物主義的思想。它告訴我們，思想感情需要用詩來傳達，詩念起來還不够勁兒就要大聲的唱，唱還不够勁兒，就需要舞。從這個時候以來，不，在這個時候很久以前，詩歌、音樂、舞蹈就形成了一種綜合藝術。這個規律從多少年來形成了

我們民族歌舞劇的支配形式，簡而言之，就是詩歌、音樂、舞蹈相結合的藝術。

我們所謂的新秧歌運動，所謂新秧歌劇運動實際的意義是什麼呢？就是把這種表現了我們古代生活的詩歌、音樂、舞蹈相結合的戲劇，歌舞劇的形式拿來現代化，使它來表現現代的，我們人民最光輝的生活。一般說來，我們本應當直截了當地承繼了今天的京戲，就用它來表現新生活，但是由於從軀曲的沒落時期經過整個京戲時期而至現在這將近二百年的時間中，我們的戲劇基本上沒有表現它同時代生活中的新鮮事物，這就是說，它停止了發展，而我們的生活，特別是近百年來的生活却起了很大的變化，把戲劇遠遠拋在時代的後面了，所以要想直接用舊戲的最高峯——京戲來表現新生活，在表現技術上缺少了很多東西；不但如此，由於它長期的固定化，要想不動搖它形式的基礎，而大批地去掉它的不適於表現新生活之物，同時加進大批表現新生活的新手法去，是會感到很大的不調和的，同時也是辦不到的。其次，我們本也可以拿地方戲做基礎來創造新歌劇，因為地方戲的確證明能够表現部份的現代生活。但由於兩個理由：一、現在各地區已有了秦腔、落子等革新的試驗，我們不妨另走一條路，即比較更脫離舊羈絆，更帶創造性的路；二、地方戲比之民間的秧歌小戲來，還是固定些，硬化些，因此，雖然能表現部分新生活，還是有它的限制性。因此，新歌劇就在富於勞動人民生活內容的，技術上單純樸素的秧歌的基礎上發展起來了，這個發展無論在客觀主觀的要求上都是希望它很快，而它短短的歷史也表現了這一點。今天碰到了很多的困難，這些困難，都不是困守着民間秧歌劇的陣地所能解決的了。我們得回頭來在現有新秧歌的基礎上向京劇、地方劇大量的吸取東西。我們不從京劇、地方劇出發是對的，那主要是怕背着它這很重的包袱妨礙我們大步前進；這中間一點也沒有包含我們不應或不能向它們取東西的意思。京劇是我們