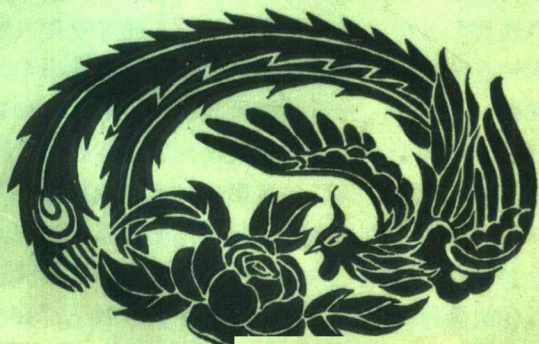


戏曲杂谈



河北人民出版社

戲曲雜談

河北人民出版社

戏曲杂谈

★

河北人民出版社出版（保定市裕华

河北省書刊營業許可証第三號

河北人民印刷厂印刷

新華書店河北分店發行

★

1957年4月第一版 1957年4月第一次印刷

787×1092 $\frac{1}{32}$ ·2 $\frac{1}{4}$ 印張·54,000字

印数：1—6,000册 定价：0.24元

統一書号：10086·66

812.
H37

出版說明

許多久不上演的戏曲剧目，正在日益增多地整理、演出，使我們大家越来越多地欣賞到綺麗多采的戏曲花朵。同时，对于欣賞戏曲也产生了更多的問題，比如，舞台上出現鬼神是否全是迷信，对戏里的“忠孝节义”如何看待，把潘金蓮改得好一点行不行，“貧女泪”还是照原样演出好不好，以及关于戏曲风格的和表演艺术的，等等問題。

出版这本书的意图，是供給大家欣賞戏曲做参考。观众欣賞水平提高，是督促演出水平提高的重要条件。

本書收集的文章共十七篇，是委托河北省文化局剧目組刘正平同志代选的。正如正平同志所說，这些文章長短不等，水平不齐。所談的仅只是一些个人的看法，当然不一定全都正确。

还应說明：有些文章談到某一剧团或演員的演出情况，都是一九五五和一九五六年的事情，一切事物都在飞快地发展变化，如果过去确是有过不大好的演出，想来早已改进、提高。請讀者对这点予以注意。

我社出版这类的戏曲杂谈还是头一次，盼望多得到讀者的批評、建議，以便再出这类書时有所改进。

河北人民出版社編輯部

目 录

談談古典戏曲中的忠孝节义·····	李逸生 1
从鬼神的起源說到对鬼戏的看法·····	李逸生 7
略談尊重戏曲艺术的风格·····	李庆番 14
舞台上的怪現象·····	世 超、王 再 17
从“垫場戏”談起·····	刘維耀 19
評戏“武松与潘金蓮”中的問題·····	邱 真 21
談“武松与潘金蓮”·····	張鳳村 27
談評戏“武松与潘金蓮”中的潘金蓮·····	正 平 35
关于“馬寡妇开店”·····	正 平 40
談談豫剧“唐知县审誥命”·····	高 燁 45
河北梆子“二进宮”·····	昌 言 51
談宋江和閻婆惜·····	張鳳村 55
关于“連环套”·····	張孝純 60
研究楊丹卿飾演“青风亭”中的李三娘·····	蔡 晨 64
談馬金鳳演出的“穆桂英挂帅”·····	金 谷 68
京剧“貧女泪”观后·····	李 韜、袁 罡 71
丑角要正确地抓眼·····	龔繼云 75

談談古典戏曲中的忠孝节义

李逸生

傳統的戏曲剧目中有很多以表揚忠孝节义为主題的戏，其中以表揚“忠”“义”內容的为最多。这些戏有的还在上演，有的被修改后上演，有的已被認為是宣揚封建倫理的坏戏而停演了。我們究竟怎样来分析認識傳統剧目中所体现的忠孝节义思想呢？这是目前急需解决的問題。

我們知道忠孝节义都是一种道德概念。道德是历史上发展着的社会意識形态之一，是社会生活的反映。它是受社会經濟条件所决定，随着經濟条件变化而变化的。它是調整着人們相互間关系、个人对社会的关系。在阶级社会中道德是有阶级性的，所以一定的阶级与民族的社会輿論常常是代表某一阶级的利益，而称贊某种行为为道德的，批判某种行为为不道德的。“道德”也象其他的上层建筑一样，常常为統治阶级利用来作压迫人民的工具，麻醉人民的輿論力量。至于忠孝节义的道德观念，当然也不能例外。中国的封建統治阶级認識到只用法律等强制的力量来巩固他們的一套封建制度是不够的，因此他們更巧妙地采用攻心的办法，从精神上来麻醉人民，使人民“潜移默化”，心悅誠服地任其剝削，这是一切封建倫理提出的社会根源。又因中国的封建社会时期很長，封建倫理也逐漸发展形成一套完整的理論，有所謂“忠”“孝”“节”“义”，“四維”（礼、义、廉、耻），“八德”（忠、孝、仁、爱、信、义、和、平），

“三达德”（智、仁、勇）等。这些籠統的道德观念，也就是統治階級替我們規定的做人的行为的标准，在中国人的意識中是根深蒂固的。中国的封建統治階級不仅用文告、圖書等公开的号召，獎勵这种道德行为，有时也通过文艺形式来进行宣傳。中国的傳統戏曲有很多忠孝节义的内容，就是这个原因。忠孝节义这种籠統道德概念从它的性質上看，是属于社会上层建筑，是为巩固封建社会下层基础而服务的。

照这样說法，傳統节目忠孝节义的戏很多，难道都是代表封建統治階級利益来压迫人民，对于人民都是有害无利的嗎？这不能绝对的这样說。要看具体的情况而論。

道德也是民族文化的一部分。根据列宁一个民族有两种文化的理論，在階級社会中一个民族里也不可能有完全一样的道德观念。同样是忠孝节义这几个字，封建統治階級与劳动人民所認識、理解的并不完全一样。同样的是个“忠”字，封建統治所感到兴趣的是“铁冠图”中太监王承恩随順自尽的“忠”，“火焚紀信”中紀信替汉王代死的“忠”，而人民所感到兴趣的是楊家將抗辽兵的“忠”，岳飞抗金的“忠”。封建統治階級喜欢的是“九更天”那样为主人杀掉自己一家的“义”，而人民喜欢的是“五人义”那样自己为人的“义”，魯智深、武松那样路見不平、拔刀相助的“义”。这就是說，統治階級与人民之間，对忠孝节义的看法，往往是各有自己的一套（自然有时也会統一起来），都是从自己的階級利益、階級感情出发的。

有人問：在階級社会中統治階級与人民对忠孝节义的看法，是不是永远不会一致的呢？这又不見得。当某一种具体的“忠”的行为，既符合于統治階級利益又符合于人民利益

的时候，它們的看法也会统一起来的。例如楊家將抗辽兵的“忠”就是人民与統治階級的利益是一致的。所以戏曲中抵抗外族侵略的民族英雄，往往得到朝野一致歌頌，就是这个緣故。但在統治階級要主張投降，元帥还要抗战的时候，虽然这是“忠”的行为，依旧是遭到統治階級反对的，因为这种“忠”只符合人民一方面的利益了（有时是符合統治者長远利益，而短視的統治階級却看不到）。历史上岳飞、林則徐的最后悲慘的遭遇，就是这种道理的具体的說明。

根据以上的論点，我們認識到傳統戏曲中具体的忠孝节义的行为，与封建統治階級提出籠統抽象的忠孝节义道德观念，并不是完全相同的。具体的忠孝节义有的符合統治階級利益，有的符合人民的利益，有的是既符合統治階級利益也符合于人民的利益。因此，我們不能把傳統戏曲剧目中所体现的忠孝节义思想的戏，都称之为宣傳封建倫理的戏。但也有宣傳封建倫理的戏，也有一出戏中既有封建糟粕，也有民主精华。所以我們衡量戏曲剧目中的忠孝节义行为，一定要根据每个剧目，每个細節，研究这种道德行为是处在什么时代，怎样的階級关系里，在怎样的經濟条件下，这种行为对于什么人，什么階級，发生怎样的影响和后果而定。

試举几个歌頌忠臣的戏为例。象“文天祥”“潞安州”“怀自刎”“李陵碑”“抗金兵”“苏武牧羊”“挑灯看剑”这类戏，从表面上看是忠于君王，为的保卫疆土社稷，实际上是和人民有直接利害关系，对封建君主來說，有失去一些土地，还不失为偏安的皇帝，还可以过他們那种腐爛的生活，而亲身遭受燒杀淫掠痛苦的还是成千成万劳动人民群众。据历史記載，辽、金侵入的时候，往往除了搶劫財帛而外，还要擄夺“生口”（人民），作为他們的

奴隶。宋兵胜了可以使人民免作異族的牛馬、奴隶；宋兵敗，則人民的身家性命全都不保。所以这样的“忠”与人民是血肉相关的。楊家將抗辽，岳飞抗金所以受千百万人民的歌頌、爱戴的原因就在此。（以上我認为基本是好戏，但不等于說思想内容毫无問題）

又如傳統剧目中的“宁武关”“斬經堂”“战蒲关”“明末遺恨”（“鉄冠图”）“火焚紀信”等这些戏性質就不同了。“宁武关”里歌頌了周玉吉，为尽忠崇禎，坚决地反抗农民起义的李闖王以至于死；“斬經堂”里写吳汉为效忠汉光武刘秀（他是王莽的女婿，怕刘秀怀疑他），而杀掉自己恩爱而又賢德的妻子；“战蒲关”里为了尽忠皇上，守住关口，不惜杀了爱妾、仆人作軍粮；“鉄冠图”中太监王承恩，做了一輩子奴才，临到皇上吊死的时候，他还要吊死在他的脚下（戏上这样表演），想永远作皇帝的奴才；这样的“忠”与人民有什么好处呢？在戏里只看見他們为了皇帝个人利益，献出自己的生命，妻子兒女的生命，这样的忠是封建統治者最高兴不过的了（以上我举出这些戏是較有毒素的，但不等于里面沒有一点好处，全不能演）。从演这些戏的效果來說，对人民是有欺騙、麻醉的作用的。以上是分析“忠”的具体内容不同而举的例子，我們进行具体修改剧本，是不应采用分类的办法的，要根据每个剧本，甚至每一情节、詞句，作具体的分析研究。

戏曲中具体的忠孝节义的行为，有很多是代表人民的願望，对于人民有利，自然这种戏應該是好的。可是对于今天新社会的观众，还有沒有积极教育意义呢？例如“忠”这种行为，單从含义來說：照朱熹的解釋是“尽己之謂忠”，翻成現代的語言來說，就是“把自己一切力量（包括生命）都

貢獻出來”。今天這個字含義並未變，而是“忠”的對象變成“黨”“人民”和“祖國”了。也就是說“忠”字含義是繼承下來，“忠”的對象隨着生產關係變化而變化了。今天的觀眾是擁護中國共產黨、愛人民、愛祖國的，看到岳飛、文天祥、楊家將一類忠臣的戲，只會引起他愛黨、愛國、愛人民的感情，絕不會引導他去盡忠于君主了，因為君主早已不存在。但我們也要反對的是一種愚忠，今天有人做一件事犧牲了自己甚至於全家人的生命，雖然是很“忠誠”，但是對黨、人民全無一點利益，還是我們應該反對的。所以反對愚忠對於今天觀眾也是有意義的。

其次，談到“孝”，照從前的解釋是“善事其親謂之孝”，今天看來也沒有什麼毛病。婚姻法上不是規定子女有贍養父母的義務嗎？今天新社會的人民不還是按着“善事其親”的原則在做嗎？報紙上不斷地揭露和批判一些遺棄父母，虐待父母的子女，社會輿論也在指責、鄙視這些不顧“善事其親”的人；這就是說這一原則已經被繼承下來了。但是，有些“孝”我們是反對的，例如，“割股療疾”“父教子亡子不得不亡”的那種愚孝，因為摧毀自己身體（象孝婦羹），犧牲自己子女來孝敬父母（象郭巨埋兒）這種無原則的孝，實際上是否定了子女的獨立健全的人格，是非常有害的。另外，今天的“孝”是應該有階級觀點的。譬如說父母是反革命分子，是不能“善事”的。這又是“孝”的含義與過去不同的地方。今天再演出“木蘭從軍”“安安送米”“清風亭”等節目，歌頌替父從軍，省吃儉用照顧父母生活，批判不顧“善事其親”的子女，還是有積極教育作用的。

再其次，談到“節”，“節”一向是指有“氣節”、

有“操守”而言，用今天的话来说，就是不怕一切困难与牺牲，持久地坚持原则、立场。所以从前丈夫死了，妻子不肯出嫁，叫做“守节”，忠臣不事二君叫做有气节，“守正不阿”，叫作有“节操”。传统戏曲中不仅“三娘教子”三娘行为叫“节”，“苏武牧羊”中苏武不肯屈服异族，也叫做“节”。今天男女双方对于爱情的忠贞、不因物质诱惑轻易改变态度，仍然是我们新社会重要的道德标准。对于党员、革命干部的气节观念，仍然是我们今天所鼓励提倡的。“三反”运动对于缺乏操守的贪污分子的打击、制裁，对有操守的党员、干部表扬、鼓励，这就是说明今天党的政策，与“节”的精神，有符合的地方。所不同的是今天“节”（操守）的对象是党的原则、政策，是无产阶级的立场，而不是封建社会中的“贞”与“忠”了。今天演出关于“节操”的戏，如果不是从歌颂男权出发，而是真正从爱情出发，对于巩固新社会的夫妇爱情，仍有一定的积极作用。象“武家坡”中王宝钏自己用彩球打中薛平贵，以后为他固守寒窑十八年那种“节”，“苏武牧羊”中苏武被困番邦十九年，不肯降敌的那种“节”，叫今天观众看一看，还是有利无害的。

最后谈到“义”，有人解释：“义者，宜也”。韩愈说：“行而宜之谓之义”。就是说：认识到应当做的就做，把个人的利害、得失，置之度外。所以封建社会中扶困济危的行为叫做“义”，抱打不平，舍己为人的行为叫做“义”，与友人患难相共也叫做“义”。从这个字本身含义来看，也没有什么毛病，就是缺乏阶级观点，所以统治阶级常常运用它来麻醉人民，人民也用来作为集会结社反抗统治阶级的工具。今天虽不再提倡所谓“义”了，但是我们主张“阶级友

愛”，主張“群眾觀點”，主張積極地去幫助別人，主張打破私人感情，堅持原則。“各人自掃門前雪，不管他人瓦上霜”不關心別人疾苦的態度，仍被我們認為不道德的行為。也可以說有一些“義”的精神，仍為我們接受下來，因為有些“義”的行為與新社會人民道德品質是有相同的地方，我們所反對是無原則、無立場的幫助別人，象“東郭先生”那樣，庸俗人道主義的“義”。私人拉攏，結小集團，反抗領導，那就不能稱為是“義”。根據這樣說法，象“殺廟”中韓琪舍己為人的“義”，“千里送京娘”“柳毅傳書”中幫助弱者，不存任何企圖的“義”，對當前的建設社會主義的障礙——自私自利的個人主義思想，不是一個很尖銳的批判嗎？反過來象“惡虎村”“孫龐鬥智”“鎖五龍”那些批判出賣朋友，不講信義的劇目，對於今天的觀眾也是有教育作用的。

一九五六年十月

從鬼神的起源說到對鬼戲的看法

李逸生

如何對待戲曲中鬼的問題，我想談一談我個人對於這個問題的看法。

一、鬼神的起源

辯證唯物主義者認為存在決定意識，而不是意識決定存在，生活中既然沒有鬼，那麼，“鬼”的意識又如何產生，

又如何人們意識中巩固下来留傳了很久，而且反映到文艺作品中來呢？這當然有它的社會根源與歷史根源。

一切神、鬼觀念的產生，都是由於原始社會中，人們對於自然現象缺乏正確的認識，在偏狹、愚昧的心里狀態下產生的。原始人類對於風、雨、雷、電等現象不了解，對於一切自然災害無法抵抗，因而感到有一種支配人們日常生活的外界力量存在着，逐漸地把這種自然力量人格化，幻想成形形色色的神，他們企圖讓這種外界力量來為他們減輕自己的勞動，增加生產，防禦災害。

可見神是人們對於自然現象不了解，而又幻想有一種超自然的力量，來幫助他們和自然界作鬥爭，因而產生“神”的意識。

至於“鬼”的產生，差不多與“神”的產生是同時的，也是由原始人對於自然現象不能理解，因愚昧、誤會而產生。據恩格斯說，精靈不滅的觀念是從“做夢”開始的。以後又因為外界有些虛偽表象，作為補充條件，使他們這種愚昧、誤會的觀念才巩固流傳下來，而且又繼續不斷的創造這些虛假的表象材料。

恩格斯在“費爾巴哈論”四章二節中說道：“在遠古時代，人們對於自己身體構造還一無所知，由於“夢境”※※的刺激產生了一種表象，以為他們的思維和感覺並不是他們身體的一種活動，而是人生居於體內，死後離開了身體一個獨特的靈魂活動——從那時起，他們就不得不考慮這個靈魂對外界的關係了。”他在※※地方又注明：“現在蒙昧人和低級野蠻人那里，還流行着一種表象，以為夢中出現的人形是暫時離開身體的靈魂；因此那真正的人對於他的夢中幻象，對於作夢者所發生的行為是要負責的。”

人們既然有了一個靈魂觀念，以後看了磷火而會誤會成“鬼火”，看了海市蜃樓，听了風聲鶴唳，而都誤認為是鬼物作祟了。這樣說，是不是說“鬼”的意識完全產生于人的幻想和對於自然現象的愚昧無知，而與經濟因素毫無關係呢？不，人們所幻想的鬼，仍有禳災祈福的作用，人們對他的祖宗（鬼）的祭祀除了紀念的意義而外，另一種意義就是保佑他的子孫後代富裕幸福地生活下去，對於野鬼的祭奠（象古代的“水陸道場”，近代的“盂蘭會”都是慰借怨鬼的），也是為了怕鬼危害活人而設的，所以也有它的“消極的經濟因素”。照恩格斯說：“原始的胡思亂想，都要找經濟的原因，那就未免太學究氣了。”（見給史密特的信）

至於鬼的形象，鬼的種類、性質，也都有實現的基礎，鬼的形象基本上是按人的形象來創造的，人們只是從人的形象基礎上又增加些幻想成分，象比人有本領，來無影、去無踪，能迷人、能害人、也能幫助人，惡的鬼比人更丑陋，善的鬼有時比人更美麗等（象聊齋志異描寫的那樣）。鬼的性格也是按人的性格來創造的，因此，鬼也有善有惡，有各種不同的感情意識。

人們因生活環境與生活條件之不同，創造了各種各樣的鬼，象臨水居住的人，創造了關於水鬼的故事；狩獵的人創造了為虎引路，騙人的“佞”（鬼的一種，據說佞常走在虎的前面，為虎騙人以自代）；被壓迫的婦女也常按照自己的形象創造了“女吊”。可見得鬼的意識、性格、形象，都是有現實基礎的。

二、鬼神如何進入文藝作品

歷史進入到階級社會，宗教逐漸形成，鬼、神這些意識

也成了階級壓迫的工具之一。統治階級常借幻想中的鬼、神來宣揚因果報應“宿命論”，把客觀現實中的因果關係說成是有神、鬼操縱的結果。用“神道設教”的辦法，來威脅被壓迫的人民，使人民心悅誠服地甘心作他們的牛馬奴隸，任他們剝削。另一方面人民群眾也常常用鬼、神來表达自己的願望和愛憎，也有時用因果報應的理論和傳說來打擊統治階級。所以鬼神的記載和傳說，在封建社會是相當流行而混亂的。早在殷代巫卜已經很盛行，從甲骨文中可以看出很多關於“帝”的字樣，在“山海經”里也可以找出有許多關於“水神”“雨師”“火神”“木神”的記載。五經四書，諸子百家中也有許多關於“鬼”的記載。可見鬼的意識產生於原始社會，而在奴隸社會與封建社會初期已經鞏固、流行起來。以後，秦始皇、漢武帝都好神仙方術，接着佛教小乘又流入中國，“神靈不滅”“輪迴報應”之說更盛行。所以我國的初期小說有很多都是記載神鬼，怪異的題材。晉、魏、南北朝、隋、唐以來，寫神鬼怪異的小說很多。

魯迅在“中國小說史略”中說：“中國本信巫，秦漢以來，神仙之說盛行，漢末大倡巫風，而鬼道益熾，會小乘佛教亦入中土，漸見流傳，凡此，皆張皇鬼神，稱道靈異。故自晉迄隋，特多鬼神志怪之書。”

以後，唐宋傳奇、元四折雜劇、明清傳奇里都有很多是有神鬼出現的劇本（象“元曲選”四十八出中就有半數以上是有鬼神出現的戲）。明清以來最著名的小說如封神榜、西游記、聊齋志異等，都是記載鬼、神、怪、狐的小說。

由以上的材料來看，可以說明鬼神怪異很早就是文藝作品描寫的对象，但另一方面真正的神話並不發達，據魯迅先

生在中国小說史略第二章中談到的意見是：“其故（真正的神話不发达）殆尤在神鬼之不別，天神地祇人鬼虽若有辨，而人鬼亦得為神祇，人神糅雜，則原始信仰无由脫尽；原始信仰存則类于傳說之言，日出而巳。”所以中国古代文学作品中有許多記載鬼神的事，但不一定是神話（自然里面有的是神話或夾雜些神話的成分）。有些鬼神的描写，确是出于方士、文人們的捏造，帶着很大的欺騙群众的性質。戏曲发生之后，自然这些神鬼怪異的故事，又流入戏曲、說唱中去。所以宋元以来，戏曲、傳奇、平話、彈詞、宝卷中都有关于鬼神的描写。这是鬼戏的历史根源。

今天流行的戏曲劇目中，神、鬼、怪三者更是糾纏不清，神話与迷信也沒有一个清楚的界限，这样就給今天戏曲整理工作者增加了很大困难。

三、如何看戏曲中的鬼神

关于神話戏与迷信戏的区分，別人发表的文章已經很多了，我想只談一談对有鬼的戏曲的看法。

“鬼”的意識在階級社会中是属于宗教意識的一部分，当然也同法律、道德、宗教一样是統治階級压迫人民的工具之一，但具体描写入文艺作品中的鬼，却不尽然，因为戏曲都是从說唱、民歌发展而来，鬼的故事在統治階級中流傳久了，由于他們按自己想象加工、丰富而形成統治階級的鬼；在人民中流傳久了，人民也会按自己的想象不断地加工、丰富而創造了符合人民自己願望的鬼。这样，有鬼的戏一經滲入了階級感情与階級意識，就格外复杂混乱。因此，我們認為戏曲中的鬼就不一定都是封建迷信的，有的鬼戏是具备一定的人民性。有时一个有鬼的戏里面既有人民性也有

封建糟粕。象“目蓮救母”戏文，里面有“尼姑下山”的人民性的部分，也有“滑油山”因果报应的糟粕。

我认为分析有鬼的戏，应该从以下两点来着眼：第一、要研究剧作者写鬼的目的何在；第二、要研究这个剧有鬼魂出现会收到怎样的客观效果。象“活捉王魁”“红梅阁”“杜十娘”等戏里鬼魂出现，很明显看出作者对被遗弃、残杀、出卖而屈死的敫桂英、李慧娘、“杜十娘”的同情，想通过她们的鬼魂出现，说明她们对待命运的态度，虽然被压迫至死，还要对迫害她们的坏人进行反抗。所以这些鬼戏创作的动机是符合人民的愿望，也符合于人民的利益的。再从戏剧效果上来看，由于敫桂英鬼魂的出现，使戏剧的矛盾冲突发展到尖锐化的高峰，“活捉”的结果，使敫桂英那种善良而又坚强的性格得到充分的发挥，使观众感到这个人物更可爱，使忘恩负义的王魁在观众面前狼狽不堪。象李慧娘鬼魂出现，更使残酷凶狠的贾似道受到一个惩罚。剧作者这样处理是加强了戏剧的人民性和艺术性。我认为这些鬼戏的创作动机是好的，效果也是好的。至于“阴阳河”

“滑油山”“黄氏女游阴”等戏情况就不同。从写作的动机看，这几个戏又的确是宣传“因果报应”来吓唬人民的。梆子中的“阴阳河”已很久不演了，剧情是说明夫妻两个于中秋月下行房，触怒了月神，将妻子罚在阴阳河边挑水受折磨，这个戏宣扬了神明的尊严不可冒犯，受苦受难的妇女是罪有应得。“滑油山”原来是目莲救母戏文的一折，是说妇女刘清提在生前打僧骂道，用荤油献于佛堂，死后被閻王罚到滑油山上受罪。单演这一折，就是宣扬因果报应的（全本的目莲救母戏文是有一定的人民性的）。

另外有一些有鬼的戏，也许剧作者的动机是好的，而收