

談京劇《紅色風暴》 和《智取威虎山》

本社編



上海文艺出版社

談京劇《紅色風暴》和《智取威虎山》

本社編

上海文艺出版社

1959

內 容 提 要

这个集子共收四篇文章，都是对1958年度出现在上海京剧舞台上的两个较好作品的评介。“谈京剧‘红色风暴’”从现代剧怎样运用艺术程式到剧本主题、人物性格，都作了客观、详尽的分析；“‘红色风暴’的艺术总结”说明这出戏之所以获得较大的成功，主要由于编剧、导演和演员在工作中都能政治挂帅。关于“智取威虎山”的两篇，则是对剧本内容和舞台演出，分别有所论列。对剧本改编问题，文章着重指出应如何突出主题以及利用每个剧种的特色，使它能发挥独特的光彩。

談京劇《紅色風暴》和《智取威虎山》

本社編

上海文艺出版社出版

(上海康平路155号)

上海市書刊出版業營業許可証出094号

中和印刷厂印刷 新華書店上海發行所总經售

*

書号 0526

开本 787×1092 1/32 印張 111/16 字數 29,000

1959年3月第1版

1959年3月第1次印刷

印數 1—5,500 定价 (九) 0.17 元

目 次

谈京剧“红色风暴”	周璇璋 汪一鹤(1)
“红色风暴”的艺术总结	上海京剧院(19)
京剧“智取威虎山”的剧本分析	陶 雄(27)
京剧舞台上的“智取威虎山”	卫 明(47)

談京剧“紅色風暴”

周義璋，汪一鵬

京剧形式能不能表現現代生活，是文化界長期以來爭論不休的問題。這個問題的所以產生，是由于京剧藝術程式和現實生活內容存在着矛盾，一時無法統一。自從“白毛女”和“紅軍遠征”等演出以後，扭轉了不少人的看法，也增強了京剧界的信心。但在某些技術問題的处理上，仍覺不夠理想。上海京剧院“紅色風暴”的演出，又向前大大跨進了一步，過去還沒很好解決的問題，在這裡却有了較成功的創造，這就使人對京剧“紅色風暴”的演出，引起了普遍的重視。現在我們想從一個觀眾的角度來看京剧藝術程式和現實生活內容為什麼會存在矛盾；這一矛盾在京剧“紅色風暴”中是如何解決的，它在哪几方面是使京剧藝術形式有了新的发展，以及它的成功原因又在哪裡？

京剧的藝術程式和現實生活之間所以存在矛盾是受着時代生活限制的。因為任何戲劇都是反映生活的，它的一切藝術創造，都一定要以生活為基礎的。中國戏曲自宋元時代形成之後，發展到現在有千年之久，積累在戏曲里的藝術創造極大部分是封建時代的產物，是以古人生活為依據

的。京剧是比较古老的戏曲形式之一，因此京剧中的艺术程式也不能脱离古人生活而单独存在。

京剧是从徽调的基础上发展起来的。一七九〇年清朝乾隆皇帝八十寿辰，徽调入京，后来和京腔、秦腔结合起来，并从昆腔和其它地方戏剧种中吸取了艺术养料，衍变而成京剧。由于它能广泛地吸取养料，兴起以后，流行遍及全国，给予其它剧种的影响也很大。虽曾因它一度进入宫廷，受到封建统治阶级的影响，给京剧艺术带进了某些糟粕，可是因为它流行面广，得和人民保持了联系，所以积累和保存在京剧中的艺术宝藏，仍非常丰富，为全国人民所喜爱，成为我国拥有广大观众的剧种之一。如何运用和发展这一艺术形式来满足人民的需要，使成为完全有益于人民的精神食粮，就目前文化艺术界来讲，是具有重大意义的。

京剧艺术的优点，在于表现力强，对人物的刻画非常鲜明。它包括了唱、做、念、打，是一种综合性的艺术。活跃在舞台上的艺术形象：如水浒传中的武松、鲁智深、林冲；三国中的黄忠、张飞、赵云、诸葛亮；还有其他传说中的女英雄如樊梨花、穆桂英等都非常鲜明，成为我国广大人民所熟悉或喜爱的历史英雄人物，这是和京剧艺术的感染力，有着密切的关系的。

京剧的表现力所以强，舞台形象鲜明，程式起着非常大的作用。所谓程式就是戏曲表现人物行动时，一套套规律化的动作。比如说：骑马，有骑马的动作，划船，有划船的动作，走路，有走路的动作；余如整冠、抖袖，以及唱、念和表

現哭、笑時都有它一定的形式，并有鑼鼓点子（打击乐器）和它來配合。這些動作，我們稱它為程式。我國許多優秀演員對舞台形象的刻劃大多是運用了藝術程式把人物鮮明地表現出來的。如周信芳先生演的“徐策跑城”，這戲是描寫了老徐策在城樓上，看到了他所同情的薛家，在受冤十多年之後，有了昭雪和復仇的機會，使他十分興奮，因此上朝奏本，要使薛家得到重興。周信芳先生在跑城時就用的是多種多样的身段和有節奏的步伐，把這一人物的性格、當時的興奮心情，以及他的年齡、身份、他和薛家的深厚關系統統表現得明明白白。把一個人物性格和複雜的心情集中地表現在“跑”上，這種表現手法是其它劇種如話劇等所不能及的。我們可以設想：如果把這個“跑”完全用接近生活的動作來表演，那就沒有辦法來刻劃出這一人物和他當時的心情來的。所以戲曲藝術程式是戲曲表現的主要手段，構成了戲曲形式上的特點。

做為京劇形式表現舞台人物主要手段的藝術程式，雖很精彩，可是幾年來，一用到表現現代生活時，就常使它無“用武”之地。比如京劇中，用來表現打仗的程式動作是以刀、槍、劍、戟等物為基礎的，要用來表現現代化的武器機關槍等就不行；過去是面對面的廝殺，現在是兩軍對壘。同樣的情況，要用划船的一套程式動作來表現汽油輪也不可能。另外拿戲曲程式中的整冠、端帶、轆方步等動作，那是從封建時代的官員，或者什麼“地主”、“員外”等等會見賓客或朝拜皇上的生活內容中提煉出來的，要拿來表現我們現時代

的干部，自然格格不入。过去刻划妇女，就都是“行不动裙、笑不露齿”，而在我们现代时代的妇女中，早已就没有这种形象。这就是艺术程式和现实生活之间，存在矛盾的各个方面。要把在古人生活基础上创造的艺术程式，想非常现成地、毫不费力地用来直接表现现代生活是不可能的。

这样一来，是不是就是说京剧中的艺术程式就没有表现现代生活的价值了呢？不是的。有许多程式运用得好，还是非常精彩的。我们说艺术程式来源于生活，是有生活内容的，可是当它提炼为艺术形式之后又不完全和生活相同，而且它在没有和具体内容结合时，它又是可以单独存在的一种艺术程式。比如说“圆场”，总是表现走路或换了个地方。但是走了多少路，换的地方有多远，这一人物为了什么事走路，在什么心情下走路？这些却都要结合具体内容才能表现出来。由于具体内容不同，同样是这个程式却会有种种变化产生出来的。京剧艺术程式的日趋多样化，就是只要刻划得，是可以根据所要表现的内容来加以发展和变化的。

几年来，在表现现代生活时，在运用传统的艺术程式上常引起人们非常不自然的感觉。因此，每用京剧形式表现现代生活时就不敢大胆使用传统艺术程式，而大量地采用了擅长于演现代生活戏的话剧表现方法。可是观众又感到缺少戏曲风格，成为“话剧加唱”。这样就产生了京剧能不能演现代生活戏的争论。

“红色风暴”的演出，却把许多争论给澄清了：说明京剧

不但可以演現代戲，而且可以演得很好；說明京劇在藝術處理上可以向話劇學習，並能充分運用傳統藝術，這里面雖有矛盾，却是可以統一的。

在京劇“紅色風暴”中，是採用了不少話劇手法的，但由於運用得好，不是把話劇手法生搬硬套，因此對這戲的演出，就沒有人感到是“話劇加唱”。在表演上，儘管有些地方突破了傳統，可是使人感到全劇的戲曲風格很濃，突出地表現了戲曲的特點；令人感到其中動作是在繼承傳統藝術的基礎上推進的，達到了新的藝術成就。這就是說：京劇藝術程式和現實生活之間的矛盾，在這出戲中，通過新的藝術創造，把它統一起來。正當全國文藝界在力求創造帶有民族風格的、嶄新的、社會主義的新文藝時期，上海京劇院演出了這一既有高度思想內容，又是有新的藝術創造的戲曲，是值得我們歡欣鼓舞的。

京劇“紅色風暴”的演出所以成功，關鍵在於他們從改編劇本到導演和演出，在一切藝術處理上都是先從內容出發，先考慮要怎樣才能刻劃出林祥謙等人的光輝形象，然後才考慮到形式，而不是先從形式上著想而後才考慮到內容。因此他們在取材時，就不是先去考慮什麼樣的戲才適合於用京劇形式演出，或者是考慮怎樣的戲才容易套用京劇現成的一套技術。他們考慮的是表現現代生活，首先應該是反映些什麼內容？主要要表現哪些人物？他們正確地指出了表現形式僅是手段，不是目的。要使京劇達到真正的革新和使觀眾得到有益的感染和教育，內容決定了一切。因

此，他們这次選擇了反映工人运动的題材，是非常正确的。它首先就体现了党的文艺方针政策，因而也符合了观众的愿望和需要。正由于他們在选材上重視了內容，选得好，再加上他們在艺术上的成就，所以就受到广大观众的欢迎，这不是偶然的。

这戏是描写“二七”工潮，京汉铁路工人向反动軍閥展开斗争的一首偉大詩篇。它反映出工人阶级在对抗斗争中的团结一致，即使在最艰苦困难的时候，也都充满信心，表现了坚强不屈的精神；歌颂了工人革命領袖林祥謙为了党和工人阶级的永久利益而壮烈牺牲的英勇事迹；揭露了反动軍閥的怯懦、虛伪和殘暴，帝国主义勾結反动軍閥屠杀中国人民的罪恶行为，并鞭撻了动摇分子的无耻和墮落。

京劇剧本是从話剧本移植过来的。可是任何艺术都有它自己的表現手段。每一种手段都有它的特点，也一定有它的局限性。例如电影要突出地表現事物的某一点时，可以把要突出的一点放大，这要用戏剧的手段来这样表現就不行；可是要突出表現整个人物时，电影手法就一定要把人物形象縮小（它普通总是照半截身子），而戏剧在这方面却能一直使人物形象完整地出現在舞台上，这就是各有各的特点，各有各的局限性。对待艺术作品，要充分发挥每一艺术的特点，同时也要注意它的局限性。話剧是布景不換，地点就不能換，時間如果没有灯光說明也不能換；戏曲就不同，它的時間、地点可以由人物行动表現出来的，例如一个圓場就可以表現換了一个地方；用支蜡燭，或者是鼓点

子一打，或者从人物念做中都可交代出時間的轉移。因此，話劇劇本的結構是一幕幕的分幕；京劇劇本的結構是一場場的分場。還有，話劇純以對話為主，戲曲却是包括了唱、做、念、打等幾個方面，有音樂，有誇張性的動作，有念，有唱，要是唱上一段慢板，四句劇詞就可能化上半小時；念白也比生活里的口語慢；在唱、做、念、打中間都常有鑼鼓配合，要占去許多時間。因此，戲曲和話劇的表現手段是不同的。戲曲劇本一般內容不适宜過於複雜，頭緒不适宜過多，要扼要、集中、簡煉，否則就不容易表達清楚。

京劇“紅色風暴”雖然是移植，可是，可以看出他們並沒有採用偷懶的辦法，簡單地把話劇本移過來就用，而是根據京劇表現特點經過一番再創造的過程的，同時雖把故事簡化有所創剪，卻仍是從主題內容出發，所以改編結果，非但沒有削弱原著精神，卻使主題思想更為集中，人物形象鮮明突出了。

例如第一場戲最主要的是表現出當時工人們在反動軍閥壓榨下過的悲慘生活；有些工人如林祥謙等已在黨的領導下自覺地起來向反動階級展開鬥爭，可是由於統治階級長期在工人中間進行分裂破壞的結果，造成工人中間的不團結，如江有才等人與林祥謙等存在幫派思想；反動派還想，在工人準備組織起來成立工會時，用“小恩小惠”把部分工人拉過去。這場戲在話劇本中是較長的，用江有才妻燒紙錢等過程來說明孩子有病和江有才面臨着失業的威脅，心情反常；另外還多了黃榮發夫婦兩個人物。京劇一場場

就由江妻抱了孩子出現，通过几句唱念：“看天色已到了黄昏时分，盼有才不归来急煞了人”，还有两句白口：“宝宝不要哭，少时你父亲借些工錢回来，媽媽就与你抓药去了”，形象化地把工人貧病交加的痛苦心情描写出来。戏曲里的这种独唱、独白的手法，用来恰当，的确使人感到非常簡炼，只用几句话，就可把許多内容介紹出来，而且还能介紹得清清楚楚，这应当說是它的特点之一。这场戏又通过陈桂貞取出仅有的一元，借給江妻为江子医病，江妻不敢接；后来江有才出現，又因江妻借了“福建人”的錢而要毆打江妻以及林父出現把江有才說服，这里不仅介紹出工人中間存在着隔閡，同时也把各个人物性格描写出来：使观众感到陈桂貞的性格很热情，江妻性格比較脆弱，林父是个很有覺悟的老工人，江有才身上虽然存在些缺点，但是掩沒不了在他身上所固有的純朴本質，因此当他知道人家借給他的这块銀元是典当来的，工人弟兄生活完全一样，当林父再一次把銀元交到他手中时，他就开始有些覺悟过来。这就使观众看到他的本質是个极其剛正和有血性的青年。所以这个人物在場上出現的时间虽然很短，但是当他被車軋死的消息傳來以后，自然就引起了观众的无限同情和惋惜。惋惜他都是为了不能生活才被軍閥走狗胡大头威逼去开压道車而献出了可貴的性命，不然，他一定也能象曾玉良一样在工人运动中尽到很大力量。这就把观众引入戏中，看到軍閥的蛮橫无理，产生憤恨而同台上的主人公林祥謙等共呼吸，及至看到第二場工人斗争胜利后才松了一口气，而感到异常痛快。剧

本在这方面写得是简洁有力的。

在第二場里，敌人使尽心机，妄想引起工人之间的自相残杀，可是敌人的阴谋妄想，只能说明了他們的愚蠢，工人領袖林祥謙巧妙地粉碎了敌人的阴谋并使自己内部得在这一次机会里，达到了空前的团结，消灭了帮派之间的猜疑，从而组成了工会。这真是打了一场漂亮的胜仗！

剧本自始至终都写得非常紧凑、连贯、前后呼应。例如第九場——就义前的一場——通过人物活动，林祥謙把得来很不容易的捐款六千元发给工人，林祥謙說：“先讓兄弟們揭开鍋盖”，这就說明了工人是在怎样的艰苦情况下，展开斗争的，可是在第十場，任凭敌人怎样威逼利誘，不得到領袖林祥謙的复工令，工人宁死不肯复工，充分表现了工人阶级革命的彻底性，同时也表现了工人阶级的团结一致和高度的組織性和紀律性。*

“就义”一場，无论从剧本的改編方面来讲，或导演的艺术处理上来讲，都是非常好的：讓那些将被軍閥殘杀的工人用沉重的步伐一个个地过場，其中还有林父。林祥謙看到父亲，林父說：“你是我的儿子，就不要下令复工”；林祥謙說：“爹爹放心”。这声音多么坚决！这里形成了剧本的最高潮，表现了工人阶级为了争取工人的合法权利，前仆后继，可歌可泣的壮烈行动；使人不仅理解到被軍閥綁在电綫杆上的工人領袖林祥謙具有怎样的复杂心情，尖銳的斗争，激起了人們对敌人的憤怒，受到了深刻的、形象化的阶级教育。这样也就使后面林祥謙的唱詞“工人血染长江浪，滔天

仇恨怎能偿，每一滴鲜血非白淌，血债终当用血还！”更显得坚强有力而“无产阶级万岁”的口号就更显得雄壮；并预示着革命胜利的到来。剧情发展层次分明，气氛造得是非常好的。所以这戏尽管结局是表现革命在当时还处于劣势，斗争是失败了，但是给人的启发和鼓舞是强烈的，革命的火焰，激动着每个观众的心！

关于当时英美帝国主义支持我国反动军阀屠杀中国工人这一点，話剧本指出的比较详细。京剧本在这场的台詞虽然不多，但是刻划的手法还是不坏的。請看下面英領事和白坚武的对话：

鳩斯特：請看貴国的工潮，居然鬧到大英帝国領事館的門前！

白坚武：咳！此次工潮，实在出乎意外，对于友邦的朋友來說，是既很慚愧，又很抱歉。

鳩斯特：不过，很遺憾，慚愧和抱歉，都不是目前所需要的。

白坚武：那当然，那当然，目前所需要的是如何对付这个无情的现实。

鳩斯特：怎样对付这个现实？

白坚武：这个……这就是我之所以从洛阳乘貴国军用飞机赶来拜候的道理。

鳩斯特：說得明白一点。

白坚武：向您就教。

鳩斯特：再說得明白一点。

白坚武：向您就对付工人之教。

鳩斯特：算了，你干脆提出你的要求来吧！

这段对话充分说明了反动军阀虽然是中国工人的敌对阶级，但是，他们为了进行掠夺，还不得不依赖铁路工人为他们维持铁路交通线，所以，他们只好带上了“保护劳工”的假面具，进行欺騙。如果没有帝国主义撑腰，他们是不敢悍然用武力屠杀工人的，为此白坚武的去见英領事，仅是试探主子的意图，还不敢有什么表示；可是英国領事已经有些不耐烦，直到白坚武说出要对付工人，帝国主义者才欣然地讓他提出要求。話虽不多，却说明了問題。使观众認識到帝国主义是怎样一貫地支持中国的反动派来与中国人民为敌，直到現在美帝还在台灣干涉着中国內政。

京剧本、話剧本以不同的手法刻划出两个对革命发生动摇的旧知識分子——梁合甫和梁合武，两种手法虽然都说明了对革命动摇，其发展就是背叛革命。但話剧本对这一人物的揭露比較深刻，京剧本似乎有所不及。

几个人物的塑造，在这戏里是相当出色的。例如对林祥謙的刻划，头一場他的台詞并不多，但从陈桂貞和林父的精神面貌中，可以看出，他們对工人兄弟的家庭的无私关怀，是和他的团结工人有着密切关系的，所以也就处处地表現了他的人物性格。及至第二場和魏学清一段幽默的答話，更感到他对付敌人十分从容。在第五場、第九場和第十場都更进一步地刻划出他在斗争中的长成以及他的大公无私和对敌的坚强不屈。在第一場和第九場里，通过他們的典当和两块白薯，都說明了他本身存在的困难，可是就在这样的日子里，他想着的是工人兄弟而不是他自己，他筹到了

捐款，自己不肯从中取用，要尽量照顾到工人弟兄，还把仅有的白薯分给那也是饿着肚子的弟兄王伯元，表现了大公无私的阶级情感。第十场江岸就义一场，面临着最尖锐的阶级斗争，反动派用尽一切方法使他动摇：先用骗，后用吓，并故意让陈桂贞和他相见，想利用陈的感情牵制他，使他屈服，又用残杀工人和林父的手段，逼他屈服，可是林祥谦却在斗争中越变越坚强，把这从工人阶级中产生的英雄领袖的面貌刻划得十分鲜明，使人理解到他的死，正是为了千千万万工人阶级和劳动人民的生，这就使观众看完后，还留下了深刻的印象。

这戏的其他一些人物如曾玉良和白坚武刻划的也是很好的。除了剧本改编得能适合京剧特点外，特别值得称道的是导演和演员都能根据主题思想，从人物性格出发，在傳統基础上运用程式，发展程式，是这戏成功的另外一个方面。如曾玉良是由武生扮演的，可是他并没有用武生这样常用的拉云手的动作，却依然把这人物表现出来。最出色的是当他被绑到江岸时，被咆哮如雷的魏学清，狠狠地踢了他一脚，他来了个“搶背”程式。这里用得非常合理，表现了魏学清的踢，也表现了曾玉良内心的愤怒；表现了敌人的蛮横无理，也表现了工人当时在敌人铁蹄下的痛苦，同时又表现了曾玉良这一形象的粗犷性格，因此这一动作就是非常真实，而且非常艺术性的，因为它集中地表现了复杂的内容；这里如果完全用生活化的动作，可以肯定感染力是没有这样强的。这也说明戏曲特点的可贵。同时“搶背”不经过

一定的訓練是演不好的，因此也是話劇表演方法所不及的。

又如林祥謙的動作也是這樣，一看就知道是由老生角色來扮演的，但是他走的不是“方步”，而是接近於現實生活的台步；不用水袖、髯口，却一樣動作自如。“就義”一場，被綁在電線杆上，看着工人和父親將被殺害，動作的幅度很小，但是就在这極小的幅度內做戲。演員給觀眾以鮮明的形象：他悲憤地理解到要在此時讓工人弟兄們不死，就要出賣他們永世為奴，為了更大利益，只可看着可愛的弟兄們和自己父親被反動派殺害！這裡的感染力十分強烈。

對反派人物白堅武的刻劃也很出色，他是個大壞蛋，給他的化裝，一出場就是張雪白的、缺少人性的死臉子。通過這一臉譜，把劇本中許多沒有的台詞都給表現出來了：性格虛偽狡猾，生活上吸大煙、腐化墮落兼而有之。我們從這一人物的行動來看，就知道他相當於過去的丑行，但是他卻又並沒有用過去丑行的一套動作，有些地方還採用了些話劇表現方法，但是給我們感覺並沒有失去戲曲風格，這真是既繼承了傳統，又突破了傳統。

在普樂院工會成立大會被沖散後的一場“夜行”以及其它几場群眾場面，也都表現了導演和演員在藝術處理上是怎樣地運用程式和發展程式的。

京劇傳統武打的道具，是刀、槍、劍、戟，但是在这里却有了新穎的發展。在工人成立工會時，他們和來包圍的警察展開鬥爭，在開打中，他們用的不是刀槍劍戟，而是桌椅板凳，這是十分真實的，同樣發揮了京劇技巧，和曾玉良的