

戏剧的现实主义问题

張光年 著



甲 田 藝 劇 大 版 社

戏剧的现实主义问题

(戏剧论文集)

張光年 著

中国戏剧出版社

一九五七年·北京

目 录

历史唯物論与历史剧、神話剧問題.....	1
戏曲遗产中的现实主义.....	15
沿着戏曲的现实主义軌道前进.....	27
演剧《闖宮》中的人物描写.....	41
評老舍的話剧《春华秋实》.....	45
戏剧工作为总路綫而奋斗.....	50
給安波同志的信.....	66
談独幕剧.....	70
和苏联朋友們談新中国的戏剧.....	77
訪問全俄戏剧协会.....	86
学习苏联戏剧工作的先进經驗.....	93
从《文艺报》的錯誤吸取教訓.....	105
曹禺的創作生活的新进展.....	116
胡风怎样反对社会主义现实主义.....	127

历史唯物論与历史剧、神話剧問題

——評楊紹萱同志反历史主义的傾向——

楊紹萱同志在談論戏曲改革的文章里，經常強調應該“依靠馬克思主义历史科学的武装”，“依据历史唯物論的观点来处理我們的历史剧”^①；但是在發揮这一理論以及把这一理論运用在自己的創作实践中的时候，却經常地違反了馬克思主义历史科学——历史唯物論的基本原則，違反了馬克思主义的文艺观点，表現了反历史主义的錯誤傾向。

所謂“反映中国社会发展史”

楊紹萱同志主張：“旧剧改革中要产生一部新的历史剧，这部历史剧的基本精神在于反映中国社会发展史”。又說：“現在要依据历史唯物論的观点来处理我們的历史剧，从內容到形式，就应以反映中国社会发展史为主要任务。”^②这些說法是很成問題的。

① 楊紹萱：《論戏曲改革中的历史剧与故事剧問題》，見《人民戏剧》三卷六期。

② 同①。

我們且看楊紹萱同志怎样在自己的創作實踐中具体地“反映中国社会发展史”吧。作者用自己的剧本向我們解釋說：

例如《愚公移山》这个剧本，要出現上帝、夸娥氏等神怪形象，而內容所写的是鉄器发明后移山有了可能性，反映劳动改造世界，这就是神話形式和科学內容的結合，故称为神話戏。^①

保存于《列子》《湯問篇》的这一古代寓言故事，反映了古代劳动人民移山倒海、改造世界的頑强意志（还不能把主題就看作是“劳动改造世界”），楊紹萱同志在处理这一題材的时候，不着重發揮这个民間傳說原有的、健康的主题，而要借題發揮，用来解釋社会发展史——历史唯物論的哲学講义，說明“鉄器发明后移山有了可能性”，这就很不恰当了。“愚公移山”油印本卷首有一篇作者所写的“愚公移山史剧序”，向我們解釋他编写这个“史剧”用来“反映中国社会发展史”的深厚的意图：

愚公移山故事的产生是具有历史意义的，由于鉄器的发明及其使用的发展从而劳动观念和藝術观念都活躍起来。所謂“愚公”反映着农夫在农业发展上的动态，而“移山”也象征着鉄器发展后的商品流通，需要开辟商业道路。

问题是，这样的意图，怎样能借着《愚公移山》的故事“反映”出来呢？特別困难的是，在上述的《列子》《湯問篇》中，就根本没有提到所謂鉄器的发明。此外，《湯問篇》中甚至也沒有暗示出在农业經濟的基础上发展了商业資本經濟的情况，这又何解于“鉄器发展后的商品流通，需要开辟商业道路”的說法呢？为了解决上述的难题，作者便找出《庄子》《无鬼篇》中“郢匠

^① 楊紹萱：《論戏曲改革中的历史剧与故事剧問題》，見《人民戏剧》三卷六期。

“运斤”的故事和《左傳》中的“郑賈寘褚”的故事，用来和“愚公移山”的故事拼凑起来，因而使人物有了工、农、商、学的标志（以工人为领导的，或“带路”的），同时也有了既可以开山平壤、也可以决定社会生产力的发展的铁器了。可是，作者这样苦心经营的结果，是得不偿失的。我把这部“愚公移山史剧”反复看了三遍，到底也看不出一个“反映中国社会发展史”的道理来。而郢匠这个人物的作用，除了向愚公解释了一阵“铁锤能够打碎石头”的真理以证明愚公的真愚而外，再就是表演了一下“运斤”的“绝技”，——把愚公鼻尖上一点白粉砍掉了——在全剧中起着类似“插科打诨”的作用，哪里谈得上“反映”了生产工具的决定作用，或“反映”了“铁器发明后移山有了可能性”呢？加之作者对于民间传说中的神话成分，到底还不能完全割舍，结果被视为妨碍“商品流通”的太行、王屋二山（“一象征帝国主义，一象征封建主义”），最后还是在上帝（“象征衰老的帝国主义”）的“法旨”下，由夸娥氏二子（天神）背在肩上搬走的，这又哪里能够“反映劳动改造世界”的真理，而且被自认为“神话形式和科学内容的结合”呢？

这里还可以举争论中的杨绍萱同志的《新天河配》为例，以证明它的作者确实有一套错误的体系。《新天河配》的题材是一个神话故事，作者自然可以从不同的角度上处理这个题材。其实，象这样一种说法：“改写的时候必须把主题思想明确起来，把劳动、爱情、反封建这三种基本的观念强调起来。”^①这个说法是可以成立的。杨绍萱同志当然不同意这样的处理。那么，按照杨

① 艾青：《谈〈牛郎织女〉》，见八月三十一日《人民日报》及《人民戏剧》三卷五期。

紹萱同志的处理呢？那就是，也要“反映中国社会发展史”，特别要反映“劳动工具对于人民生活的决定作用”。道理何在？第一、“神話剧本属于故事剧”（？）第二、“故事剧也可算做广义的历史剧，即包括于历史剧之内”（？）第三、“现在要依据历史唯物論的观点来处理我们的历史剧，从内容到形式，就应以反映中国社会发展史为主要任务。”（？）①。

怎样“反映”法？归根结底，还不外乎是写出“劳动工具对于人民生活的决定作用”。

在《新天河配》油印本中，还没有强调描写牛郎的犁和織女的梭的“决定作用”；为了乞巧，曾經歌頌了縫衣的針（鉄器），說“自从人間发现了鉄，才造成鋼針尖又尖”；为了射鵰鼻（“王母所养”），曾經歌頌了弓箭，說“此箭乃用神針造成，百发百中”（也是鉄器）；然而也都没有太强调它們的“决定作用”。老牛破車，似乎才是作者着眼之点。剧本中至少有三場戏，曾經着力渲染了老牛破車，并且在牛郎織女結婚的那一場，同时讓老牛破車也結了婚，以暗喻他所謂的生产手段和劳动工具結合而走入生产行程。老牛和破車結婚，这种构思实在是很奇怪的，但楊紹萱同志却認為老牛破車“这个形式包涵了人类生活的基本内容”，“象征了劳动工具对于人民生活的决定作用”，“给出了发展牛郎織女戏剧故事的材料”。②

我以为，这些看法和做法都是不妥当的。

① 楊紹萱：《論戏曲改革中的历史剧与故事剧問題》，見《人民戏剧》三卷六期。

② 同①。

第一、楊紹萱同志孤立地抓住了“劳动工具对于人类生活的决定作用”这一原理，机械地运用到对于原始的神話故事的解釋与处理上，給一切神話的内容都寻找直接的經濟的原因，牵强附会地証明“鉄器发明后移山有了可能性”或老牛破車的特殊妙用，这是对馬克思主义历史科学任意的玩弄。恩格斯就曾經批評过这一类学究式的解釋，他說：

虽然經濟需要是进步的自然認識底主要的推动力，而目前看来后来愈是如此，但是如果要给这一切原始的胡想（笔者按：这里“原始的胡想”是指的古代人民“关于自然，关于人类本身的构成，关于神灵，关于魔力等等的不正确的概念”）都寻找經濟的原因，那就未免是太学究气了。①

这种学究式的解釋的害处，就是模糊了以至于歪曲了这些神話寓言故事原有的健康的主题，冲淡了它的民主精神和革命精神。很显然地，决定《牛郎織女》《愚公移山》主题的开展的，絕不是什么鉄器和老牛破車，而是古代劳动人民企图突破当时的封建秩序所表现的反抗精神和創造意志；就是說：是人，是人的思想，而不是工具。

第二、如果要替神話、傳說或历史故事（它們是上层建筑之一的文学艺术的組成部分）的内容寻找經濟的原因的話，那也决不是如楊紹萱同志所理解的那樣簡單，好象“劳动工具对生活的决定作用”（譬如說，对神話、傳說中主人公的思想感情及其故事进程的決定作用）是直接地、自动地进行的。斯大林同志說得好：

上层建筑与生产及人的生产行为沒有直接联系。上层建筑

① 恩格斯：《給史密特的信》，見周揚編《馬克思主义与文艺》。

只是經過經濟的中介、基礎的中介與生產發生間接的聯繫，因此上層建築反映生產力發展水平的改變不是直接發生，不是立刻發生的，而是在基礎改變以後，通過在生產中的各種改變、在基礎中的各種改變的折光來反映的。①

由此可見，楊紹萱同志對於生產工具的孤立的盲目的歌頌，是沒有意義的；而且是錯誤的與有害的；特別是，正如斯大林同志所說：

生產工具，象語言一樣，對於各個階級表現着一種一視同仁的態度，能夠同樣地服務於社會各個不同的階級——不管是舊的階級也好，或新的階級也好。②

那麼，楊紹萱同志對於生產工具、生產手段的滿懷熱情的歌頌，究竟有什麼意義呢？如果說那些鐵片、鐵針、弓、箭、牛、車之類曾經造福於牛郎、織女、愚公、愚婆之類的勞動人民，而當時的封建主却是更多的此類生產資料的所有者，甚至还運用這些鐵器之類（包括弓箭）作為剝削人民、鎮壓人民的工具。假定說我們在資本主義社會，不著重歌頌工人階級的反抗精神、鬥爭精神，而盲目地歌頌機器（也是鐵器呀），試問這會產生什麼意義和效果呢？

由此可見，楊紹萱同志對於生產工具、生產手段的偶像崇拜，表面看來，仿佛是“唯物”的觀點，實際是走到唯心的方面去了。

第三、由於楊紹萱同志沒有正確地運用辯證唯物論與歷史唯物論的科學觀點當做觀察社會生活和處理文藝題材的指導原則，

① 斯大林：《論馬克思主義在語言學中的問題》（李立三譯）。

② 斯大林：《論語言學底幾個問題》（齊望曙譯）。

而要在文学艺术甚至神話剧中直接地、生硬地反映他的社会发展史的“科学内容”，为此不惜牵强附会、削足适履以适合他的主观要求，这就达到了对馬克思主义历史科学的严重的誤解！我觉得，下面引証的恩格斯的一段話，值得楊紹萱同志認真地考虑：

至于說到你用唯物論的方法来分析这个問題的嘗試，那末，首先我应当說明：不把唯物論的方法当做研究历史的 指导的 綫索，而把它当做現成的公式，将历史的事实宰割或剪裁来适合于它，那末唯物論的方法就变成它的反面了。①

“可以不管历史上的时代性”嗎？

楊紹萱同志一方面把神話剧也“包括于历史剧之内”，以便在神話剧中随便“反映”他的中国社会发展史；同时，为了维护他在神話剧中“影射”今天的革命现实的錯誤傾向，又創造了編写神話剧“可以不管历史上的时代性”的錯誤理論。

他說：

……处理历史剧必須明确它的时代性，这就是历史剧的特点。至于一般的故事剧（包括神話剧）可以不管历史上的时代性，只是它不免帶有剧本产生时代的时代性。②

这是为他的反历史主义制造的論据。

如果說古代神話和民間傳說，千百年来在群众中广泛流傳并經過发展和增益，因此在处理这类題材的时候，不必一一考究它們究属于何朝何代，这当然是可以的（即令如此，处理“一般的

① 恩格斯：《給恩史特的信》，見周揚編《馬克思主义与文艺》。

② 楊紹萱：《論戏曲改革中的历史剧与故事剧問題》，見《人民戏剧》三卷六期。

故事剧”如三国戏、水滸戏等，也还是要注意其明确的朝代背景），但是“历史上的时代性”是不能不管的，基本的历史真实是不能違背的。譬如說，“牛郎織女”、“愚公移山”这样的神話傳說或寓言故事，無論如何，是封建时代的产物，或如楊紹萱同志所說，“大体是在野蛮末期和文明初期”“人类历史上的启蒙时代”产生的，那么，試問在“牛郎織女”的时代，有什么抗美援朝、保卫世界和平这类的历史真实可以“反映”或“影射”，在“愚公移山”的时代，有什么“衰老的帝国主义”可以“象征”呢？

如果說，在今天新民主主义的时代，处理古代的历史題材、神話傳說的題材，不免带有新的时代精神的烙印，例如根据今天的时代要求与群众要求来选择題材，根据今天正确的立場、观点、方法来处理这些題材，发挥这些題材里面所固有的健全的主题，这当然是不錯的，而且是完全必要的。遺憾的是，楊紹萱同志所說的“不免带有剧本产生时代的时代性”，并不是指的这些，而是为他自己的反历史的做法寻找理論的支持。他这样坚持地說：

你說神話不能影射现实嗎？我說能的。你說不能借神話反映抗美援朝，保卫世界和平等等嗎？我还是說能的。这个微不足道的《新天河配》就是他的鉄証。①

但是，我們这个偉大时代的抗美援朝、保卫世界和平的真理，决不是“牛郎織女”之类的神話所能“反映”得了的；如果一定要“反映”，一定要“影射”，那就一定会产生这样的恶果：

① 楊紹萱：《論〈为文学而文学，为艺术而艺术〉的危害性》，見十一月三日《人民日报》。

或者把古代神話拉扯到今天的抗美援朝、保卫世界和平的时代；或者把今天的抗美援朝、保卫世界和平的斗争变成了神話；这就既違背了古代的历史真实，也違背了今天的生活真实；既不能正确地反映今天，也不能正确地反映过去，因此就会降低了人民戏曲的教育的效果。

楊紹奎同志这种“不管历史上的时代性”的看法、做法，不仅表现在神話剧的处理上，同样也表现在历史剧的处理上。例如在《新大名府》这个剧本里，作者却要“反映民族战争的胜利是决定于阶级斗争的胜利，在阶级斗争中，反映奴才和奴隶的政治方向不同，反映妇女解放是决定于阶级的解放，反映统一战线的开展。”^①作者认为他对历史题材这样的处理，是“从历史的和现实的具体情况出发”，因此，“是一个有现实意义的历史剧本”。^②这就一方面違反了自己对于历史剧的特点的规定，一方面也使我们无法从这个剧本中获取宋代农民起义的真实的經驗教訓。

楊紹奎同志似乎完全没有考虑到党与人民政府对戏曲改革工作的指示。中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示中说：

“在修改旧有剧本时应注意不違背历史的真实与对人民的教育的效果。”人民日报《重视戏曲改革工作》的社论中说：“对历史事件和人物应根据当时的历史条件予以估价，既不能强使古人有今人的思想，做今人的事；更不应将历史事迹与今天人民的革命斗争作不适当的比拟。如果那样，就是違反历史的，不正确的。”

① 楊紹奎：《〈新大名府〉里所反映的阶级斗争和统一战线》，見剧本《新大名府》前言。

② 同①。

在楊紹萱同志的《新大名府》《新天仙配》和有关的論文中，就是把历史事迹甚至神話傳說也拿来和今天人民的革命斗争作不适当的比拟；用今人的革命思想装备了古人；在《新天河配》中甚至用鲁迅的革命思想（通过他的革命名言的引用）装备了古牛；以便在这些历史題材和神話故事中随便地“反映”或“影射”今天新民主主义时代的革命任务。这当然是違反历史真实的，不正确的。

楊紹萱同志似乎完全沒有考虑到馬克思列宁主义者公認的这一名言：

新的社会思想和理論，只有当社会物質生活发展已在社会面前提出新的任务时，才会产生出来。

那么，在“愚公移山”和“牛郎織女”的时代，如作者所証明的，頂多是鉄器刚发明不久的时代，当时社会物質生活的发展怎么能提出抗美援朝、保卫世界和平反对“衰老的帝国主义”这样的革命任务呢？在宋江、盧俊义的时代，又怎么能提出妇女解放、統一战綫的开展……这些新民主主义时代的革命任务呢？很明显，这是无论如何也牽連不上的。

馬克思、恩格斯在《共产党宣言》中說：

人的概念，他們的观点，他們的观念，一句话，他們的一切意識，是隨着他們的生活状态，他們的社会关系，他們的社会存在底改变而改变的，——这难道是不容易了解的嗎？

可是，按照楊紹萱同志的看法和做法，——不管历史上的时代性，不管什么历史条件、社会生产条件，一味地把自己的一套概念、观念，乃至新民主主义的革命政策、革命任务，随意地“反映”到他的历史剧或神話剧中——不是按照列宁的客观的唯

物的反映論，而是按照作者的主觀的唯心的反映論；——不是在作品中反映客觀的历史的真實，而是讓客觀的历史真實屈从于自己主觀的說教。按照这样的方法編出来的剧本，剧中人物的观点、觀念、总之，他們的一切意識，就不是随着他們的生活状态，他們的社会关系，他們的社会存在的改变而改变的；而是随着剧作者的主觀要求的改变而改变的。——这就顛倒了“存在決定意識”的原理，这就和馬克思、恩格斯的科学理論恰恰相反了。

神話仅仅是一种“形式”嗎

楊紹萱同志之所以在神話剧的問題上，突出地表現了反历史、反科学的观点，他之所以对神話采取魯莽的态度，这和他对神話的特質、对文学艺术的特質的誤解，是有密切关系的。他認為神話不过是一种單純的艺术形式（或“神怪形象”）；仿佛神話本身并没有什么生命內容，没有什么独立存在的意义。为此他曾再三強調这一点。如說：“……神話与迷信的問題，这是形式与内容的关系問題，……”“神話不神話是形式問題。”“例如《愚公移山》这个剧本，……这就是神話形式和科学內容的結合。”^①

根据这样的認識，他以为：神話既是一种旧的形式，当然應該裝进新的內容，例如裝进社会发展史、抗美援朝等革命內容；認為这就是“神話形式和科学內容的結合”。

^① 楊紹萱：《論戏曲改革中的历史剧与故事剧問題》，見《人民戏剧》三卷六期。

根据这样的認識，他以为：旧形式既然装进了新内容，“内容决定形式”，当然不免突破旧形式，变成新形式；即突破了神話的本来面目，变成“另一个东西”，变成所謂“新民主主义的神話”。

應該指出，这样的認識是不恰当的，不符合馬克思主义文艺观点的。

馬克思認為神話是“在人民幻想中經過不自覺的艺术方式所加工过的自然界和社会形态”。^①高尔基認為“神話乃是自然現象，对自然的斗争，以及社会生活在广大的艺术概括中的反映”。認為神話中的现实主义，“从既定的现实底总体中抽出它的基本的意义”；神話中的浪漫主义，“帮助激起对于现实的革命态度，实际地改变世界的态度。”^②这些解釋，都是主要从内容上来肯定神話的意义的。

今年五月人民日报《重視戏曲改革工作》的社論，也是主要从内容上着眼，認為我国优秀的神話“以丰富的想象和美丽的形象表现了人民对压迫者的反抗斗争与对于理想生活的追求”。因此应“加以保存与珍視”。

由此可见，認為神話是一种沒有内容，等着装进现实革命内容的形式或軀壳的說法，当然是不对的，不恰当的。

楊紹萱同志認為誰提倡对古代神話的保存与珍視，誰就是“保守主义”，就是“为艺术而艺术”。^③这也是不对的。大家知

① 馬克思：《政治經濟学批判》。

② 高尔基：《苏联的文学》（曹葆华譯）。

③ 楊紹萱：《論〈为文学而文学，为艺术而艺术〉的危害性》，見十一月三日《人民日报》。

道，神話是人類社會童年時期的產物，表現了古代人民的純朴的幻想；那麼“為什麼人類社會的童年，在它發展得最美好的時候，不應該作為一個永不復返的階段對於我們顯示着不朽的魅力呢？”^①——也許楊紹萱同志聽了這話，又要用“馬克思主義”的觀點，指摘這是“資產階級文學家”的“為藝術而藝術”的論調了；可是，說這話的不是別人，正是馬克思自己。

一切優秀的神話傳說，都是古代勞動人民長期的、集体的、智慧的創造。神話中所包藏的民主精神、革命精神，通過生動的語言和美麗的形象，在群眾中廣泛流傳，久而久之，就能形成一種巨大的精神力量，在一定的程度上衝破封建的堤防，幫助激起對現實的革命態度。這就是它們得到群眾的熱愛，垂千百年而不朽的真實原因。當然，神話傳說及其他許多民間藝術是在封建勢力居于統治地位的社會里產生的，它不免沾染許多封建意識的影響，在這方面，我們不能指望吃現成飯，的確需要一番研究整理、去蕪存精的功夫。但做這一工作決不能採取魯莽的態度，決不能隨意地剪裁割裂，以求適合自己某種主觀的要求。如果那樣，就是嚴重地缺乏群眾觀點，藐視群眾長期的、集体的、智慧的創造；就是違反了藝術工作的群眾路線，違反了馬克思主義的藝術觀點。

楊紹萱同志嚴重地忽視了文學藝術的特點，他認為“編劇本也是寫文章，說理之文，非喻不醒，採取神話形式，也不過設了一個譬喻。”^②根據這一認識，他一方面把文學藝術的形象寫成

① 馬克思：《政治經濟學批判》。

② 楊紹萱：《論戲曲改革中的歷史劇與故事劇問題》，見《人民戲劇》三卷六期。

了說理之文的譬喻；另一方面把說理之文的譬喻演繹为文学艺术的形象（如象把毛主席关于愚公移山的譬喻演繹为他的“愚公移山”中的两座大山）。他忘了文学艺术的形象——作为生活的創造性的反映的，和說理之文的譬喻是不能混为一談的。

同时，楊紹萱同志用他“写文章”的方法来写剧本，用“說理之文”的方法来对待艺术創作，或如他在《新大名府》的前言中所声明的：“我們是为了要說明一个問題，才采用了这个剧本的形式。”所有这些，連同他对形象和譬喻的混为一談，都促使他对艺术形象作了非艺术的处理。他把艺术形象看成一种單純的形式或外衣，看成一种毫无生命內容的棋子，可以随便听从作家主观意图的摆布。楊紹萱同志在自己的創作實踐中，就是遵从着这种非艺术的、非现实主义的創作方法，結果把“愚公移山”和“牛郎織女”的主题作了錯誤的处理，把美丽的神話傳說作了不适当的剪裁割裂，对艺术遗产輕举妄动，对群众的創造表现了蔑視的态度；而这一切都为了强求适合于他的所謂社会发展史的迂闊的說教；其結果是既不能达到說教的目的，又直接降低了文艺作品的思想性、艺术性和教育作用。楊紹萱同志沒有充分考虑毛澤东同志所說的“馬列主义只能包括而不能代替文学創作中的现实主义”^①这一指示，沒有充分認識到他的这些非艺术的、主观主义的文艺观点和創作方法，是和馬克思主义的文艺观点毫无共同之处的。

1951年11月7日·北京

^① 毛澤东：《在延安文艺座談会上的講話》。