



美的领悟与思考

——胡光凡文坛耕耘60年自选集①

MEI DE LINGWU YU SIKAO

HUGUANGFAN WENTAN GENGYUN

60NIAN ZIXUAN JI

胡光凡 著

湖南大学出版社



NUAA2014012266

101-53
1005-B3

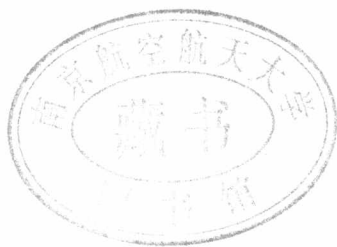
湖南省文艺创作扶助基金会 资助项目
湖南省社科院优秀学术成果

美的领悟与思考

——胡光凡文坛耕耘 60 年自选集

(下册)

胡光凡 著



湖南大学出版社

2014012266

第四辑

当代文艺评论和文化批评

踏着革命前辈的足迹，前进！

——评彩色歌剧片《洪湖赤卫队》

彩色歌剧片《洪湖赤卫队》是一部很好的电影。它采用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的艺术表现手法，再现了30年前湘鄂西根据地中心——洪湖地区人民的一场惊天动地的对敌斗争。它那鲜明、深刻的主题思想和具有浓郁的民族色彩的艺术风格，使观众久久难忘，深深地受到感染和启示。

《洪湖赤卫队》的时代背景是1930年夏天，第二次国内革命战争的中期。影片一开始，就以气势磅礴的画面组合和雄伟高亢的歌声，展现了当年洪湖地区如燎原烈火般的革命怒潮：尽管国民党反动派趁红军开辟新区之际，纠集豪绅恶霸卷土重来，白色恐怖搅得“天暗日无光”；但是，英雄的洪湖人民、赤卫队员，却没有惊慌，没有畏缩，“大家一心向着党，连接成铁壁铜墙”，斗志昂扬，准备迎敌。洪湖岸旁，震响着一片高歌怒吼声：

狂风吹不落太阳，
暴雨冲不垮山冈，
哪怕敌人逞凶狂，
苏区的人民坚如钢！

.....

随着艰苦、曲折的对敌斗争的展开，影片鲜明而深刻地刻画了以共产党员韩英、刘闯为首的赤卫队员的英雄形象，表现了革命先辈前仆后继、英勇顽强的斗争精神。韩英，这个贫苦渔民的女儿，同地主湖霸有着不共戴天的阶级仇恨，她和千千万万洪湖人民一样，为了求解放，“放下了三棒鼓，拿起了红缨枪”，跟着共产党闹革命。她“像葵花向阳那样”，热爱党，热爱家乡，热爱革命的人民和同志，在党的培养教育下，从阶级斗争的烈火中锻炼成长起来，成为了彭家墩乡的精明干练的党委书记。在“敌强我弱、敌大我小”的艰苦的斗争环境里，韩英是那么坚定而又乐观，勇敢而又明智，她时刻以毛泽东思想来武装自己，教育干部和群众，正确地执行党的路线和指示，组织赤卫队开展武装斗争。当时，赤卫队被白匪军围困在洪湖上，与县委失去了联系，几乎到了弹尽粮绝的境地。但是，以韩英为首的赤卫队员们毫不动摇，他们团结得更加紧密了，同艰苦，共患难，一方面积极想办法找寻县委，一方面机智、勇敢地打击敌人，夺取敌人的武器来武装自己。他们战斗在千里洪湖上，忍受着各种艰难困苦，没有住的，就以芦苇蒿草当“房”、船板蒿排作“床”，没有吃的，就捕鱼、挖藕、捡野鸭蛋，以菱角野菜为“粮”……

究竟是什么使得这些英雄儿女如此临危不惧、坚韧不拔呢？这就是崇高、伟大的革命理想和革命乐观主义精神。当赤卫队从湖霸彭霸天那里缴枪回来后，在湖墩上欢庆胜利的那个场面，是十分激动人心的。东方刚刚发白，轻纱般的薄雾笼罩着美丽的洪湖，赤卫队员们兴高采烈地搬弄着昨晚缴获的枪枝，他们从眼前的胜利，满怀信心地展望着全国的解放。韩英同志以坚定而乐观的声调，向大家描述说：“对！等全国都插上了红旗，那时候就没有地主、湖霸，庄稼人都扬眉吐气地过日子，田里用拖拉机耕地，年年五谷丰收；湖上用机器船撒网，天天鱼虾满舱……那时候，我们就请毛委员到这里来住几天，尝尝我们洪湖的香莲、甜藕、大鲤鱼啊！……”

这是多么感人的革命乐观主义的壮志雄心！正如毛主席当年所说的：“1927年革命失败以后，革命的主观力量确实大为削弱了。剩下的一点小小的力量，若仅依据某些现象来看，自然要使同志们（有这种看法的同志们）发生悲观的念头。但若从实质上看，便大大不然。这里用得着中国的一句老话：‘星星之火，可以燎原’。”（《毛泽东选集》第1卷第105页）在坚定的共产主义战士韩英和赤卫队员们看来，反革命势力虽然表面上显得强大，猖狂一时，但必定是“夕阳西下不久长”；而人民的革命力量是不可战胜的，解放的红旗终将飘扬在全国的国土上。正是这种革命必胜的坚强信念，鼓舞着韩英和赤卫队员百折不挠地坚持革命斗争，威武不能屈，富贵不能淫，贫贱不能移！请看，当韩英同志为了解救乡亲们的危难挺身而出，以致被捕入狱时，她在牢中与敌人作斗争是何等的勇敢、坚强！她激情地高唱：

为革命，
砍头只当风吹帽！
为了党，
洒尽鲜血不投降！
……

这是一个共产党员多么纯真、高尚的心声啊！作为革命接班人的我们，怎能不从韩英同志的身上汲取无穷的思想力量！

作为一个红军指挥员，“有雄心还要多用智慧呀！”——这是韩英把祖传的小刀送给大队长刘闯时，对他的恳切的叮嘱。刘闯，是在农村的红色风暴中，站到无产阶级的革命大旗下来的一位农民领袖。刘闯同韩英一样，对党和人民的革命事业无限忠诚，但是在艰巨复杂的革命斗争中，他最初还不懂得党和毛泽东同志的革命战略和策略思想。当反动势力卷土重来、强敌压境的时候，他不同意作必要的退却，却主张硬拼。后来经过韩英解释毛委员在井冈山打白匪的经验，他才领着赤卫队撤走。赤卫队转移到千里洪湖后，夜袭彭家院缴枪成功，湖霸彭霸天伪装连夜向县城撤退。这时，刘闯不加深思，又主张马上打回彭家墩去，但正好接到县委指示，揭破了敌人“伪装撤退，企图搜湖”的阴谋，要赤卫队严加防范。这时刘闯才又觉察到自己太莽撞轻敌了，说：“嗨！我差点搞岔了！”吃一堑，长一智，刘闯就这样从严峻的阶级斗争中得到锻炼，从一次又一次的胜利和失败中吸取经验教训，逐渐地领悟了毛泽东同志的革命战略和策略思想，掌握了斗争的艺术，变得越来越成熟。韩英被捕后，刘闯挑起了更重的担子，这时，他已

能以党的思想来教育和鼓励同志们，冷静地分析复杂的情况，指挥赤卫队巧袭白匪，牵制敌军，并且识破了叛徒王金标的诡计，使敌人伏击赤卫队的阴谋完全失败。

刘闯的成长过程，令人信服地说明了这样一个真理：智慧产生在斗争中。毛主席早就教导我们：“从战争学习战争——这是我们的主要方法。……从‘老百姓’到军人之间有一个距离，但不是万里长城，而是可以迅速地消灭的，干革命，干战争，就是消灭这个距离的方法。”（《毛泽东选集》第1卷第179页）看来，干革命，搞建设，由于缺乏经验，以致犯这样或那样的过错，碰一次又一次的钉子，都是难免的，也是不足惧的。重要的问题是要像刘闯那样，努力从实践中学习，永远听党的话，接受党的教育，坚决服从真理，勇于修正错误。这，正是刘闯之所以能够从一个有些莽撞的农民战士成长为红军指挥员的关键，是这位可爱的英雄人物的坚强党性的表现，值得我们好好学习！

“前事不忘，后事之师”。影片《洪湖赤卫队》反映的虽然是30年前的革命史实，但它的思想内容和艺术形象，对于正在从事艰巨复杂的社会主义建设的我们，却具有很大的激励、鼓舞和教育作用。这部影片将在全省各地转换放映，希望大家都去看看，以革命的名义想想过去，从前辈们的斗争经验和英雄业绩里汲取前进的力量。

（1961年11月）

资江之畔的艺术花朵

——漫谈益阳市花鼓戏剧团的汇报演出

古树新花

花鼓戏和其他剧种一样，戏曲遗产十分丰富。益阳花鼓戏就有一百多出传统戏。益阳市花鼓戏剧团这次来省会汇报演出，传统剧目不少，既有大型的正剧，也有小型的悲剧、讽刺喜剧和歌舞剧。其中，如绝响二十多年、饶有风趣的小歌舞剧《看牛对花》，就是最近挖掘整理出来的。它是由70岁的老艺人曾秋元和老艺人郭玉钹等口传笔录，登台示范，比较完整地继承下来，并经过刮垢磨光，才以新的面貌再现在舞台上。这出戏保持了益阳花鼓的舞蹈组合，采用富于民间风味的“放牛歌”、“梳妆调”和“跑坡调”、“对花歌”等小调，生动活泼地表现了姑嫂二人向牧童问路、互相盘花对歌的情景，使人看了心身为之之一爽。

看来，整理戏曲艺术遗产，需要有强烈的群众观点。戏曲观众的爱好和兴趣是多种多样的。我们整理戏曲传统剧目既要以马克思列宁主义思想为指导，同时又要充分尊重群众的喜好和欣赏习惯。我们提倡有益的、反对有害的剧目，但是不排斥无害的剧目。像《生死牌》这类表现了古代人民见义勇为、舍己救人等高尚品质的优秀剧目，足以发人深省，使观众获得教益；像《看牛对花》这类歌舞剧、生活小戏，乍看起来没有什么明显的思想意义，可是它们内容无害，艺术上健康优美，也能够使人赏心悦目，陶冶性情，丰富人们的精神生活。因此，上演这类剧目和向观众进行社会主义、共产主义教育的任务是不相违背的。这类娱乐性较强的剧目在戏曲的百花园中，应该有它一定的地位。

就地取材

看了益阳花鼓戏剧团自己创作、改编的《山乡巨变》和《资江风暴》，感到分外亲切。这两出现代戏，前者是根据周立波同志的同名小说改编的，后者是以大革命时期党领导的益阳农民运动为题材而创作的。作为地方剧团，益阳市花鼓戏剧团在挖掘整理传统剧目的同时，注意“就地取材”创编现代题材的新剧目（包括革命历史剧），这是可贵的。对于戏剧工作者来说，取材于现实生活，表现时代的精神面貌，歌颂伟大的革命斗争，歌颂人民群众的革命干劲和英雄事迹，始终是我们不容旁贷的责任。

当然，“就地取材”不能作狭隘的、简单化的理解。戏剧艺术的根本任务是塑造出能够概括地反映生活本质的典型人物。生活中的典型事件、典型人物为艺术上的典型创造提供了很好的蓝本和线索，但是要把这些变成艺术上的典型环境和典型性格，却需要作者在广博和深厚的生活基础上，突破真人真事的限制，对它进行艺术的概括、集中。这样，在舞台上才能出现有血有肉的典型形象。从这个要求来看，《山乡巨变》由于原作小说塑造了农业合作化运动中各种各样的栩栩如生的人物，改编为剧本后，经过编剧、导演、演员别出心裁的再创造，好些具有个性特征的人物，仍然是那么活灵活现地出现在舞台上。像那位勤劳朴质、热爱土地而又执拗得出奇的贫农陈先晋，以及为了抗拒人家动员他入社不惜扯痧装病，跟堂客打里手架的富裕中农菊咬金等，都有着比较强烈的艺术说服力。《资江风暴》中，也刻画了沉着、机智，对敌人坚决斗争、对同志循循善诱的乡农会会长、共产党员俞刚，以及从受骗到觉醒、进而献身革命的青年农民赵四等典型人物。这些都是可喜的收获。当然，这两出戏中有些人物形象还有继续加以提升的必要。

移花接木

适当地移植兄弟剧种的优秀剧目，也是丰富上演节目的一个方面。在益阳市花鼓戏剧团汇报演出的剧目中，《菊花》是从湘剧移植过来的，《半把剪刀》是从甬剧移植的。但看过以后，仍然觉得不失为益阳花鼓戏。

剧团的同志说：最初移植湘剧的《菊花》时，在音乐设计上提出了两个方案：一个是采取新歌剧之类的曲调，一个是沿用花鼓戏小调。经过大家研究，觉得都不合适。前者脱离了剧种的传统，后者又不足以表现剧目的思想内容。最后决定以“打锣腔”作为创编曲调的基础，适当融入其他一些腔调。因为“打锣腔”调式色彩大都庄严、敦厚，适于表现《菊花》这类革命历史剧的思想内容，曲调又富有益阳花鼓戏的鲜明特点，结构与湘剧《菊花》的曲调也比较接近。从舞台效果来看，证明这种处理是合适的。

戏曲艺术贵在百花齐放，各有特色；移植剧目也需要注意这个问题。移植，不能是机械地照搬，简单地翻版。而必须像“移花接木”那样，把兄弟剧种的“花枝”（剧目）嫁接于本剧种的“树干”上，使它从本剧种吸收养料而滋长、开花，充分体现出剧种的特点。各个不同的剧种，不论是流行地域较广的，或者是流行地域较小的，都生根在一定范围的广大群众之中，剧种的特点为观众所喜闻乐见。如果看不到这些特点，也就没有了戏曲艺术的多样化。因此，兄弟剧种之间互相移植优秀剧目时，就要善于选取适合自身条件的剧目，注意采取本剧种、剧团以及演员所擅长的、有特点的唱腔、手法和演技来处理，正确地发挥自己的特殊风格。只有这样，才能够使剧坛真正花开万朵，各现一色，互相辉映，蔚为大观。

（1961年12月）

反帝反封建的壮丽史诗

——彩色舞剧片《小刀会》观后

彩色舞剧片《小刀会》，是我国影坛的又一朵绚丽的鲜花。它像一部无比瑰丽而壮烈的史诗，把一百多年以前（1853—1855）上海人民反抗帝国主义封建主义的一次轰轰烈烈、如火如荼的武装起义，描绘得淋漓尽致，感人至深！

影片《小刀会》层次分明，结构严谨，反帝反封建的主题思想像一根红线，鲜明地贯串在整个影片中。影片一开始，就把我们带到了当年苦难深重的上海：阴云笼罩在黄浦江上空，成群结队的中国码头工人，在横眉立目、虎视眈眈的洋工头、美国流氓晏马泰的监视下，踏着沉重的脚步，弯腰曲背地在搬运着货物。江边，如狼似虎的清兵鞭打着农民，强迫他们把自己用血汗换来的粮食送上洋船。这时，银幕上出现了这样的镜头：一位善良的老农和他的女儿，向清朝官吏苦苦索还被抢走的粮食，穷凶极恶的清廷官兵不但抢走了他的女儿，还一刀刺死了老农。码头工人见状，愤慨地抛下了肩头的木箱，霎时，密密麻麻的鸦片烟土滚满一地，它引起了人群的更大激怒和愤慨，于是，一场轰轰烈烈的反帝反封建的正义斗争展开了。以上这一连串精心设计的镜头，一环扣一环，一步深一步，不仅揭露了帝国主义和封建势力互相勾结，对中国人民实行奴役和掠夺的罪恶，而且鲜明地勾绘出了“小刀会”武装起义的历史背景，烘托出了时代气氛。

在强暴的敌人面前，中国人民从来是英勇不屈的。随着反帝反封建斗争的展开，影片描绘了“小刀会”起义军民的英雄气概，特别着力刻画了起义将领刘丽川、潘启祥、周秀英的光辉形象。从庙前揭竿而起，树起“顺天行道”的义旗，到巧计劫法场，败清兵，活捉上海道台吴健彰，夺取上海城的起义过程中，“小刀会”的英雄儿女们始终是那么英勇顽强，不畏强暴，他们仇恨敌人，热爱人民，敢于以刀剑和弓矢，和持有洋枪洋炮的帝国主义、封建势力进行不屈不挠的斗争。当上海城被清兵围困，起义军民陷于内无粮草、外无救兵的困难境地的时候，“小刀会”的英雄儿女们仍然是那样同仇敌忾，临危不惧，他们与乡亲们共患难，同命运，坚贞不屈。影片“突围”一场的情景是感人至深的：炮声隆隆，战火弥漫，城楼不断被敌人击破。这时，帝国主义分子晏马泰化装成神甫，到点春堂来同刘丽川谈判。刘丽川严正地拒绝了他的诱降，一脚踢落了他送来的清朝冠服和印信。晏马泰恼羞成怒，揭开了第二个锦盘的盖布，露出了一把宝刀和血迹斑斑的书信——这些都是“小刀会”将领潘启祥前往太平天国求援时带去的东西，显然，潘启祥投书未成，中途牺牲了。噩耗传来，刘丽川和周秀英等悲愤交加。但是，他们并没有为这个沉重的打击而沮丧、退却！这时，在一个特写镜头里，我们看到，周秀英——这位“小刀会”的巾帼英雄、潘启祥的爱人，以无比坚强的意志，忍痛咽下了即将涌出的泪水，两眼射出复仇的光芒。她一脚把洋人踢出门外，化悲痛为力量，立即又

率领兵士出城迎敌了。“小刀会”起义军突围后，与敌人展开了浴血苦战，刘丽川壮烈牺牲，周秀英又马上接过“顺天行道”的义旗，昂首阔步，率领着兵士们，迎着朝阳，继续前进。

看到这里，谁能为历史上中华儿女坚强不屈的英雄气概和崇高、伟大的民族气节而深深激动，并引以自勉自励啊？！

舞蹈是舞剧的重要语言。影片《小刀会》以古典舞蹈的舞蹈语言作为基础，既严谨地继承了传统，又根据剧情的需要作了新的创作，使整个影片充满了浓郁的民族风格和地方色彩。像影片中多次出现的“小刀红巾舞”，男女战士的“弓舞”和“盾舞”，主要人物的独舞和双人舞，古典舞的风格都很浓厚。而欢庆胜利场面里的“花香鼓”和“大鼓凉伞”等群舞，又都具有浓郁的江南民间舞蹈的风味。在梦幻那场戏里，周秀英依着旗杆而睡，忽然梦见援军开到，爱人归来……为了烘托出梦境的气氛，舞剧编导也充分地发挥了舞蹈艺术的表现力，把舞台演出的舞蹈用新的手法进行了结构和编排，并在“倒花篮”舞之后，增加了一大段以图案变化丰富见长的民间舞蹈“对莲花”，为梦境创造了如诗似画的背景，再加上恰当地运用了电影艺术所特有的渐隐、渐现、重叠等表现手法，就更加增强了这场戏的幻觉和浪漫主义的色彩。影片就这样通过一连串绚丽多彩的舞蹈，反映了戏剧的典型环境，表现了当年中国人民反帝反封建的坚强意志、英勇奋斗的精神和革命的理想，使我们得到了尽情的美的享受，深深地受到了艺术魅力的感染。

(1962年2月)

《陈三两》的艺术魅力

在我国瑰丽多彩的古典戏曲艺术里，曾经塑造了许多生活在社会最底层，却代表着正义和进步的古代妇女的光辉形象。其中写烟花妓女的不少，无论是《救风尘》中的赵盼儿，还是《桃花扇》中的李香君，一直为人们所喜爱，所赞扬。令人欣喜的是，从河南省曲剧团在长沙上演的传统剧目《陈三两》中，我们又看到了另一个被压迫、被损害而富有强烈反抗精神的烟花妓女的典型形象。

《陈三两》这出戏的结构十分精练、集中，主要人物只有两个：一个是烟花妓女陈三两，一个是五品知州李凤鸣。人物的活动，也始终没有离开沧州公堂。然而，戏曲通过主人公的矛盾斗争，凭借着有限的空间，却展现了十分广阔的社会生活图景，揭露出了尖锐而深刻的社会矛盾。

这出戏的艺术特色之一是，剧作者、导演和演员始终从人物的性格出发来开展矛盾冲突，又从矛盾冲突的发展中，着力地刻画人物的性格。通过典型性格的创造，从而揭示出了黑暗和畸形的封建社会中某些最本质的方面。

你看，坐在公堂上的这位知州大老爷李凤鸣，衣紫腰金，作威作福，何等显赫、威风！在他的眼目中，这堂下跪着的只是一名“下贱”的烟花女子，他既受了那珠宝商人送来的200两银子的贿赂，只消在公堂上吓唬吓唬她，叫她乖乖地跟珠宝商人走，也就万事大吉了。可是，这个从心灵到躯体布满了创痕的烟花妓女陈三两，却不是一头可以任人宰割的绵羊，而是一位既勇于自我牺牲，又敢于向权贵豪强作斗争的刚烈女子；而且她不是别人，正是这位一再迫害她的知州大老爷的姐姐——离别了12年的李素萍。

这难道是“巧合”吗？对，是巧合；但，这种巧合却绝非偶然，它正是当时社会制度的必然产物，是剧作者深刻地观察了当时的社会生活以后，在生活的真实的基础上，经过独特的艺术构思，对繁复的社会现象进行高度的集中、概括的结果。剧中人是生活在明代的封建社会中，李素萍和李凤鸣虽然是一母所生，但因为走着完全不同的生活道路，所以也就在社会地位和道德品质方面形成了巨大的差异。原来，当他们的父母被贪赃枉法的奸臣活活气死后，姐弟二人走投无路时，素萍便决心自投火坑，头插草标把身卖，资助弟弟读书求上进，替爹娘报仇，而自己则甘愿沦落青楼当妓女。以后，李素萍虽然流落在烟花巷，但是，她并没有被悲惨的命运所吞没，相反，却从饱经忧患中更加锻炼了敢于反抗、敢于斗争的性格。她因为自幼“知书讲理”，所以能“身入污泥莲自芳”，在青楼靠卖文章过活；她疾恶如仇，却又极富于阶级同情心，含辛茹苦，殷勤教诲那孤苦伶仃的乞儿陈奎读书、成长。当她最后被珠宝商人骗买后，更敢于为了自身的幸福而向贪婪、凶暴的赃官作斗争。可以说，《陈三两》中李素萍的这种性格，正是在当时封建社会的历史条件下，在一种特定的环境中成长起来的，她既有着具有反抗精神

的被压迫妇女的典型性，又有具体的个性。而她的弟弟李凤鸣呢？靠着姐姐的卖身钱活了命，读了书，获得了向上爬的“资本”；当他一旦登上了五品知州的“宝座”，就“好了疮疤忘了痛”，暴露出了统治阶级贪财畏势、忘恩负义的丑恶本质。这同样是具有普遍意义的一种典型性格。曲剧《陈三两》，就这样通过这一对同胞姐弟——也就是一个受迫害的烟花妓女和一个贪赃枉法的州官，在公堂上所展开的一场激烈斗争，一环扣一环，一步深一步，热情地歌颂了陈三两的自我牺牲精神，和那种贫贱不能移，富贵不能淫，威武不能屈的高尚品质。同时，也步步深入地、集中地揭露了五品知州李凤鸣的贪财畏势、骄横虚伪的丑恶嘴脸，最后把他为了个人的利益，竟昧心不认共过患难的姐姐的卑鄙、污秽的灵魂，赤裸裸地揭示在观众面前，使之受到了无情的嘲讽和鞭挞。

典型性格的刻画，始终是艺术创造的中心问题。戏曲艺术也一样，没有性格的矛盾冲突就没有戏剧；没有真与伪、善与恶、美与丑的性质的尖锐冲突，在舞台上就不能激发出照亮人们心灵的思想火花。曲剧《陈三两》正因为注意了这一个问题，所以整个剧情的发展不但条理井然，而且波澜起伏；剧中主人公的性格不但得到了鲜明的刻画，而且使观众看到了这种性格发展的具体可信的过程。所以，舞台上的形象就具有很大的艺术信服力、感染力。

《陈三两》在艺术创造上的另一个特色是，剧作者、导演和演员在塑造人物时，成功地运用了许多富有喜剧性的讽刺手法，寓强烈的爱憎和鲜明的褒贬于诙谐的笔触，于紧张中见轻松、悲愤中含嬉笑，充分地显示了作者和演员的幽默天才。这种精彩的讽刺手法，不但表现在知州李凤鸣（刘道德扮演）的许多自我嘲讽中，而且表现在陈三两对李凤鸣的一连串冷嘲热讽里。试举一例，请看陈三两（张新芳扮演）当着八府巡按陈奎的面，是怎样发落她那贪赃枉法的弟弟李凤鸣的：

陈：（向奎）你出京带的可有银两吗？

奎：小弟上任焉能不带银两？

陈：将你的银子借与姐姐几百两。

奎：啊！姐姐你要银子何用啊？

陈：姐姐我在沧州被人告下了，要有银子，姐姐的官司就可打赢，要是没有银子，这五品知州大老爷他……！

奎：他贪脏了吗？

陈：他不但贪脏还打得我好苦呀！

接着，当陈奎要拿李凤鸣法办，李急向陈三两跪倒求情时，陈三两开始却不肯认他是弟弟，并痛加斥责道：

公堂上你受了二百两银，
立逼你姐姐嫁给张子青，
倘若是千两黄金送给你，
陶哥儿、李凤鸣大老爷，
你，你，你一定还要出卖你的先人！

这真是：“即以其人之道，还治其人之身。”妙不可言！这种手法，对这位“只认银

子不认姐姐”的知州大人来说，即是极为尖锐的揭露和嘲讽；而对于陈三两来说，从另一个方面表现和丰富了她那爱憎分明、疾恶如仇的火辣辣的性格。

最后，在谈到陈三两这个艺术形象的塑造时，我们还要特别提到扮演者张新芳。她在表演上的最大特点是：能够深刻地理解自己所扮演的角色，准确地掌握人物的性格以及人物在不同场合下思想情绪的发展变化，并将之恰到好处地表现出来。所以人们说：她的表演既不失之于温又不失之于暴，举止言动，嬉笑怒骂，都恰如其分。这个评语是十分中肯的。张新芳的唱工也很有功底，字正腔圆，节奏鲜明，流畅悦耳，特别是感情充沛，声中有情，声情并茂。这是难能可贵的。《乐记》曰：“情动于中，故形于声……是故情深而文明，气盛而化神……”张新芳在演唱中，正因为倾注了自己的全部心血，又准确地体会和掌握了人物的思想感情，所以唱来总是那么神韵盎然，色彩鲜明。当悲愤交加时，唱腔激昂悲切，有如急流、瀑布，一泻千丈，动人心弦；当倾吐悲惨的身世时，唱腔又苍凉委婉，如泣如诉，感人肺腑。这里，表现了她丰厚的艺术素养和精湛的表演技巧，确实值得我们赞赏和学习。

《陈三两》这出戏，无论思想性或艺术性都是较高的，是个相当完美的艺术品。但在某些剧情方面，也尚有可商榷之处。比如，李凤鸣一再不愿公堂认姊，据他的自白，最主要的是害怕有欺君之罪，“圣上闻知，丢官事小，只恐性命难保”。这个理由似乎不足以令人信服。因为，一则他的上司——八府巡按陈奎在进京得中以后，即曾修书前往五定州接他那位沦落青楼当妓女的师傅姐姐（即陈三两），听说姐姐“死了”，“就在大街搭灵棚祭奠三日”，如此张扬，圣上并未怪罪下来。那么，李凤鸣又何以如此畏惧公堂认姊呢？难道在同一朝廷之中会有两种刑律？二则，李凤鸣原来也没有交代做官时曾隐瞒了姐姐的身份（而且不可能知道姐姐所在），又何来欺君之罪呢？这些地方，似乎都有进一步锤炼加工的必要。

（1962年9月）

《火烧红莲寺》是一出有害的戏

在党的“百花齐放，推陈出新”的方针政策鼓舞、推动下，我们的戏曲艺术日益繁荣发展。舞台上，许多不同题材、体裁、形式、风格的剧目，斗艳争妍，构成了社会主义戏曲艺术大花园中一片万紫千红的景象。今年以来，从长沙市来看，演出的剧种剧目丰富多样，戏曲舞台极为活跃。我们不但看到了本省的湘剧、花鼓戏、汉剧和湘昆等剧种的一些好剧目，更欣赏了外省、市剧团所演出的像河南曲剧《陈三两》、福建梨园戏《陈三五娘》等那样经过整理改编的精美优秀的传统剧目，上海大公滑稽剧团的《七十二家房客》、《阿Q正传》等那样健康、风趣的新编剧目……这些，都使广大群众对于戏曲艺术欣赏的多方面的需要得到了进一步的满足。但是，最近江苏省南通专区京剧一团来长沙市演出的头本《火烧红莲寺》，却给人以另一种印象。这出戏对熟悉抗战以前长沙情况的人来说，并不陌生。今天，居然复活在我们的舞台上，这就涉及我们究竟应该怎样对待戏曲的多样性和它的教育作用问题，涉及怎样正确地处理戏曲的继承传统和整理革新的问题，也就是怎样使戏曲艺术更好地为人民服务的重要问题。是非曲直，确有进一步加以探讨的必要。

我国的戏曲艺术遗产是很丰富的。认真地研究这些遗产，继承、革新和传播其中的一切精华，扬弃其中的糟粕，拂去其中的历史尘垢，使之放射出新的光辉，以更好地为人民服务，这是社会主义文化建设中的一个重要任务。因此，我们历来要求各地戏曲工作者，广泛地、积极地挖掘整理各个剧种不同题材、样式、风格的传统剧目。但是，既然是历代流传下来的剧目，也就不可能通通是好的，都值得搬上舞台，因此，我们也历来主张，必须批判地继承遗产，有选择地上演传统剧目。整理、演出传统剧目，不仅要要看它的艺术技巧，更重要的是要看它所反映的历史内容对今天的人民群众有没有一定的积极意义。也就是说，我们一定要充分运用戏曲艺术这个工具，来更好地为社会主义建设服务。一方面要发挥它教育和鼓舞人民的作用，增强人民的爱国主义思想，丰富人民各方面的知识；另一方面要通过戏曲艺术，来丰富人民的精神生活，给人民以健康的文化娱乐和美的享受。凡是符合这些要求、对人民群众有益的剧目，我们应当大力提倡；不符合这些要求、对人民群众有害的剧目，则应坚决清除；无害的剧目，当然也不要排斥。这就是我们的原则。用这一原则来衡量京剧《火烧红莲寺》，它显然是属于一种有害的剧目。这次演出，虽然剧团作了一些主观努力，对原剧本作了某些整理修改，演员在演出方面也作了努力，并听取了群众意见，仅在长沙市演出第一本，但也可从中看出，《火烧红莲寺》这个剧目，尽管有好的主观愿望和努力，也不能化腐朽为神奇，改变它荒诞有害的本质。

《火烧红莲寺》这出戏，是从剑侠小说《江湖奇侠传》脱胎出来的。要问这出戏的

思想内容如何，首先就得查查《江湖奇侠传》的根底。《江湖奇侠传》是平江不肖生（即湖南人向恺然）写的。这部小说产生在这样的时代背景，那就是：在抗日战争爆发以前的一段时期中，国内军阀正争权夺利，互相混战，日本帝国主义对我国的侵略日益加紧，造成了普遍于全国的灾荒、兵祸，生产凋落，民不聊生。而在中国共产党领导下的反帝反军阀反封建的革命斗争如火如荼，统治阶级惶惶不可终日。当时，反动军阀何键像条毒蛇盘踞在湖南，他为了麻痹劳动人民、首先是青年们的革命意志，妄图使人们脱离反抗统治阶级的现实斗争，便大肆宣扬什么“武术救国”的口号，招引南北拳师，大摆“擂台比武”，闹得长沙乌烟瘴气。据闻，平江不肖生就曾经被何键聘为“武术传习所”的顾问，而《江湖奇侠传》这类荒诞的武侠小说也应运而生了。《江湖奇侠传》出版后，很快就得到了反动统治者的青睐，广为宣扬，不但被改成了剧本，还拍成了电影（即《火烧红莲寺》）到处上演。当时，郑振铎同志在《论武侠小说》一文中，就曾经谈到了《江湖奇侠传》这类武侠小说的“可怕的反动”的影响，他这样痛心疾首地写道：

“……自《江湖奇侠传》以次，几乎每一部都有很普遍的影响。……本埠新闻上，曾屡见不一地刊载着少男少女们弃家访道的故事。……小学生的受害，老实说，还是为害之最小者；其为害于无知、幼稚、不平、热血的壮年人，那才不可限量呢！”

他们使那些头脑简单的勇敢的壮年人，忘记了正当的出路，正当的奋斗，惟知沉溺于‘超人’的侠士思想之中，不仅麻醉其思想，也贻害了他们的行为与命运。……”

（见郑振铎著《中国文学的研究》第1204—1205页）

像《江湖奇侠传》这样的武侠小说，在旧社会被改编为戏剧上演，无疑地更加扩大了它的“可怕的反动”的影响。今天，南通专区京剧一团把它作为传统剧目“挖掘”出来，虽然对原剧本作了一些“消毒”工作，但是，这些枝枝节节的修改、整理，并没有、也不可能解决小说和原剧的荒诞有害的基本倾向，而且，正由于剧本经过了一番整饰，而演员的演技又比过去提高了，所以这出戏的演出也就使得部分观众有些眼花缭乱了。

有人说：《火烧红莲寺》这出戏与《江湖奇侠传》不同，还有它的积极意义，它不单纯描写昆仑派和崆峒派剑客之间的斗殴，而且反映了“善”与“恶”之间的斗争。我们认为，这种说法是似是而非的。我们必须明确：“善”与“恶”不是一个空洞的概念，而是有着鲜明的阶级性的道德观念。不同的阶段，对于“善”与“恶”有着完全不同的标准。比如，历代的反动统治者以及为之服务的文人们，从他们的剥削阶级的利益出发，从来都是把那些敢于揭竿而起、反抗和推翻封建统治阶级的起义农民视为“罪大恶极”；而被压迫、被剥削的劳动人民，却把自己这种反抗和起义视为正义的斗争，是合乎天理、顺乎人情、推动历史前进的光明伟大的事业！这里，“善”与“恶”的观念针锋相对。《火烧红莲寺》这出戏经过整理后，虽然也在昆仑、崆峒两派剑客的斗殴中，安排了反对谋产霸嫂、图财害命这样的情节，但是，丝毫没有揭示出产这一切罪恶的真正社会根源和阶级根源。依据马克思列宁主义的阶级分析的方法来剖析，所有这一切罪恶的社会现象，都是当时以私有制为基础的封建社会的必然产物，是统治阶级残酷压

迫、剥削人民的结果，是一切剥削阶级和反动统治者腐朽、没落的意识形态、伦理道德的集中反映。我们要在戏剧中寓“抑恶扬善”的主旨，就一定要站在人民的立场，正确地判断什么是真正的“善”，什么是真正的“恶”，并揭示出这种“善”与“恶”所以产生的社会根源和阶级根源，使人民群众认清一切剥削阶级的丑恶本质，对不合理的旧的社会制度激起无比的仇恨，并从而鼓舞大家向往和追求真正善良、美好的事物，为创造新的生活而斗争。可是，《火烧红莲寺》这出戏，却把反动的封建统治阶级和罪恶的封建社会制度所造成的一切“不平事”和各种邪恶的社会现象，都归咎到那一伙为非作歹、狼狈为奸的恶少、和尚和崆峒派的强盗们的身上，认为他们就是罪孽的根源、万恶的渊藪。显然，这不但没有真实地揭示出封建社会的阶级矛盾和本质，而且恰恰掩饰了尖锐的阶级矛盾，歪曲了封建社会的本来面貌。特别值得指出的是，《火烧红莲寺》把昆仑派的剑侠吕宜良、道姑沈栖霞等，描绘成了“善”的化身，这些剑侠、道姑是人，却来无影，去无踪，飞鹰抓人，空中斗剑，未卜先知，法术无边，无论是红姑落难，或者是桂武被困，都是依靠这些“超人”的指点和打救，才逢凶化吉，化险为夷。这些“超人”成了人们命运的独一无二的主宰。这就可能使少数识辨不清的观众，向往和慑服于一种不可知的力量，在客观上起着模糊和麻醉人们的阶级意识和斗争意志的消极作用。尽管今天我们是生活在社会主义的新中国，人民群众的思想水平和鉴赏能力已大大提高了；但是，旧思想、旧观念的不良影响仍然是不容忽视的。作为社会主义的戏曲艺术，我们只应当宣传新的意识形态，而不应当宣传旧的意识形态！

有人说：《火烧红莲寺》描写了剑侠、道姑的神奇的法力，作为一出神话剧来看，还是可以的。我们认为，这种说法也是站不住脚的。在我国的古典戏曲艺术里，的确有许多优美的神话剧，像《大闹天宫》、《三打白骨精》里面的孙悟空，就具有无边的神力，他机智勇敢，爱憎分明，是古代劳动人民的智慧和理想的化身，通过孙悟空这个艺术形象的塑造，不但揭示了现实生活中的一定矛盾，而且表达了人民群众反抗封建统治、除恶务尽的美好愿望。又如《宝莲灯》中的三圣母，不顾二郎神的阴谋破坏，依仗着宝莲灯的无限神力，终于和人间的刘彦昌结成了夫妻。这是神话，却同样揭示了当时社会生活的一定的本质方面，反映了古代劳动人民反对封建礼教、追求自由美满生活的理想。这一类神话，都是古代人民对于自然现象的变幻所产生的一种天真的解释和美丽的想象，也是古代人民用想象和借助想象以征服自然力、支配自然力，把自然力加以形象化的一种表现。这些优美的神话，能够鼓舞人民的斗志，丰富人民的创造智慧，具有“永久的魅力”（马克思语）。但是，《火烧红莲寺》绝不属于这种神话剧的范畴，两者之间的根本区别就在于：《宝莲灯》等真实地反映了现实生活中的矛盾斗争，《火烧红莲寺》却歪曲和掩盖了现实生活中的矛盾斗争；前者指出了人民群众是自己命运的主宰，鼓舞人民为真正美好的生活而斗争，后者却宣扬一种不可知的“超人”的力量，麻痹和涣散人民的斗争意志；前者是劳动人民自己所创造，并为自己的利益服务的，后者是反动统治阶级制造出来麻醉人民，为维护他们的统治地位而服务的。

此外，这部戏在艺术处理上是粗糙的，在结构上也是松散的。为了弥补这些不足，因而在演出中采用一些离奇怪诞的情节，如用神鹰抓人、空中斗剑等来故弄玄虚。在唱、做、念、打表演艺术上，也表现了一些低级趣味，如乱抓噱头、亮怪相、唱怪腔

等。虽然，南通专区京剧一团中有一些有才能的演员，并具有一定的基本功，但是，在《火烧红莲寺》这样一个剧目中，他们是无法充分发挥自己的艺术才能的。我们相信，如果是在另一种好的剧目中，他们是一定能够作出好的表演，起到教育、鼓舞人民群众的作用，并给人以美的享受的。

(1962年9月)

后记：此文原载1962年9月28日《新湖南报》，署名傅理文，系由报社副刊部同仁集体讨论，由胡光凡执笔。剧评在观众中和戏剧界引起很大反响，并出现了不同的意见，由此在报纸上展开了一场关于怎样正确对待和处理戏曲艺术推陈出新问题的讨论，历时约三个月。它是湖南戏剧界、评论界贯彻党的“双百”方针，认真开展学术争鸣的一次有益的尝试。