

戏曲艺术论文选

中国戏曲学院研究所编

2294

Md

戏曲艺术论文选

——献给中国戏曲学院建校 45 周年

中国戏曲学院研究所编

主 编 朱文相

副主编 钮 骝 贯 涌

编辑组 王佩孚 吕育忠 庞益彬

文化艺术出版社

22948

22948

(京)新登字 140 号

责任编辑:常立胜

封面设计:曹 林

0588/08

戏曲艺术论文选

中国戏曲学院研究所编

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店经销

北京医科大学印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 12.7 字数 330 千
1995 年 5 月北京第一版 1995 年 5 月北京第 1 次印刷
印数 1——2,000 册

ISBN 7-5039-1392-4/J·446 定价:15.20 元

目 录

三十年戏曲教育工作散忆	史若虚(1)
关于戏曲剧目教学的几点意见	王荣增(15)
一门特殊的人才工程学	
——论戏曲表演尖子人才的培养	贯 涌(20)
梅兰芳戏曲教育思想初探	葛士良(31)
转变观念教人求真	
——现代题材剧目教学漫议	陈国卿(39)
论戏曲表演专业主课的课程结构及其调整	刘 坚(44)
谈戏曲剧目教学的三字经“情、理、技”	杨韵清(52)
学习流派与流派教学	于玉衡(69)
戏曲毯子功教学中伤害事故的预防	王佩孚(74)
京胡教学八法	吴炳璋(80)
要重视民族艺术教育事业	
——从《中日舞台美术学生作品展》中得到的启示	
.....	段纯麟(88)
寻求一条合理的途径	
——设计基础课在演出设计教学中的地位	曹 林(96)
剧曲的本色与文采	
——漫谈剧曲的特点之一	蔡运长(108)
论《南西厢》的叙述性	平海南(118)
谈秦中英与他的剧作	吕育忠(131)
谈《赵氏孤儿》	
——悲剧精神刍议	赵建伟(138)
《桃花扇》改编本的结局模式	梁 燕(142)

近代戏曲文学中的喜剧佳构

——且说京剧《连升店》…………… 钮 骠(154)

中西剧坛的双壁

——试析《牡丹亭》和《罗密欧与朱丽叶》…………… 陈荣霞(164)

试论阿甲的戏曲艺术观…………… 朱文相 逯兴才(173)

京剧《宝莲灯》导演散记…………… 金 桐(177)

重排《二堂舍子》一得…………… 赵景勃(181)

建国以来戏曲表演艺术的继承与革新…………… 朱文相(185)

谈戏曲表演艺术的体验方法…………… 杨 非(215)

对加强演员舞台节奏的几点看法…………… 马名群(226)

谈谈京剧小生的唱念…………… 姜妙香(234)

谈谈老生念白…………… 雷喜福(243)

谈程派唱腔艺术的一些特色…………… 赵荣琛(250)

京剧武生概谈…………… 王金璐(261)

谈京剧武旦…………… 李金鸿(279)

浅谈京剧武旦下场…………… 苏 稚(287)

京剧武戏漫谈…………… 何金海(295)

谈京剧武戏档子…………… 陆建荣(306)

试谈茹富兰先生《八大锤》的艺术风格…………… 武春生(311)

论京剧《八大锤》武打改革…………… 曲咏春(316)

从昆剧《痴梦》谈戏曲舞台动作的审美价值…………… 田志平(327)

明清戏曲演唱理论的发展轨迹

——三部戏曲演唱论著举要…………… 海 震(332)

谈杨(宝森)派老生唱腔的伴奏…………… 黄金陆(337)

学习何(顺信)派操琴艺术一得…………… 曹宝荣(349)

戏曲演员必须具备良好的、协调的歌(演)唱状态 ...	孙松林(366)
谈唱歌与唱戏.....	何敏娟(371)
十九世纪末二十世纪初戏曲舞台所产生的突破性变革	
.....	王辛娣(376)
京剧脸谱艺术简论.....	张 连(383)
论戏曲服装创新途径	
——兼评当前创新设计的艺术探索.....	谭元杰(388)
后 记.....	编 者(400)

三十年戏曲教育工作散忆

史若虚

中国戏曲学院(原中国戏曲学校)是在中国共产党领导下的一所新型的戏曲教育机构。现在,我们已经走过了三十年不平坦的道路。那么,这三十年我们办了哪些主要的事情?取得了哪些经验和教训?我们总要有个大概的回答。有些问题,我在《对于戏院教育规律的几点探索》一文中,提出了初步的意见。最近,我和一些同志又谈了几次,作了进一步的补充,共想了十个方面的问题。这十个问题是:

- 一、废除打骂制,建立民主制;
- 二、建立班级教学制;
- 三、必须上好文化课和文艺史论课;
- 四、加强并改进基本功训练;
- 五、坚持成品教学;
- 六、加强舞台实践;
- 七、实行“因材施教”;
- 八、建立健康的舞台艺术风格;
- 九、教学上必须坚持推陈出新;
- 十、丰富文艺修养,提高艺术水平和创作能力。

下面分别来谈一谈:

一、废除打骂制,建立民主制

旧社会管学戏叫做“打戏”,所谓“人是苦虫,不打不成”。学戏靠打,那时被认为是天经地义的事情,所以从“富连成”、“中华戏校”到荣春社”都存在着“打戏”的现象;而我们这所在中国共产党领导下的新型的戏校,则完全废除了打骂制度。如果说到经验,我

们首先是有民主办学的经验、尊师爱生的经验、学生自觉学习的经验。

我们就从“打戏”说起，来回顾一下我们实行民主改革的过程。旧科班的打戏，确实是很厉害的。对此，我们是坚决反对的。中国戏曲学校一建立，首先就废除了打骂制，旗帜鲜明地提出：“不打、不骂、不损（讽刺挖苦）、不罚（指体罚）”的口号；继而又提出“尊师爱生”的口号。我们认为，这不仅仅是个口号的改变问题，而是由口号内容所标志的学校的性质发生了根本的变化。“不打不行，非打不可”，这是完全错误的。打骂是教育上无能的表现，有本事不用打骂。根据我们的主张、经验来看，不靠打骂是完全可以的。我们的第一任校长田汉同志有句话说得很好：“封建社会靠鞭子，资本主义社会靠饿肚子，社会主义社会靠自觉。”那么，用什么来保证、来促进这个“自觉”呢？我们的办法是靠做政治思想工作。为此，学校专门配备了思想工作干部，建立了思想工作机构，制订了思想工作制度，学校的领导干部亲自带头开展并坚持了思想工作。我们的一条基本经验，就是紧紧结合专业做同学们、老师们的思想工作，也就是把红旗插到业务上。三十年来，大家有目共睹，这套办法是行之有效的。

废除打骂、实行民主，这在戏曲教育史上是一件破天荒的大事。然而，我们坚持了循循善诱、启发帮助、因势利导的做法，充分地发挥了政治思想工作的威力，教育学生树立正确的人生观，为了掌握为人民服务的本领而勤学苦练，鼓励他们走又红又专的道路。

二、建立班级教学制

我们的任务是培养新型的戏曲工作者。光有任务，没有具体的组织措施来保证也不行。建立班级教学制度正是为了从组织形式上保证教学任务的顺利进行，从而达到既定的培养目标。

旧式科班中虽然也分科、排字，但那时的一个科并不等于我们现在的的一个年级。我们学校在北京最先打破了这个框框，大胆地建

立了班级教学制度。在戏曲教育史上,班级教学是一个很大的进步。它的优越性表现在:1. 有统一的计划、统一的规格;2. 学生有集体荣誉感,在学习中可以互相帮助、互相影响、互相促进;3. 便于管理和领导,便于政治思想工作的开展。这样,我们一班一班地招考、一班一班地培养、一班一班地输送给社会。这些年龄相近的学生,有一个大致相同的心理状况、一个大致相同的文化水平、一个相同的学习内容、一个相同的生活制度。学校对全体学生负有同等的责任,通过普遍培养,因材施教,使同学们在班级中充分发挥其才智,各得其所,毕业后最大限度地为国家贡献自己的力量。我们的每一个教学班都是一个可以独立的小集体,共同学习、练功、演出、娱乐……集体的温暖对于每个同学的学业都不断产生着促进作用;对每个同学健康、全面的成长都不断产生着推动作用。这一条现在看来已很普通,但在当时它却使学校改变了旧科班的形式,走入新的先进学校之林,建立了崭新的教学体制。

三、必须上好文化课和文艺史论课

戏曲学校上不上文化课,在建校初期是有争论的。我们说:文化课必须上。一个戏曲艺术工作者必须有较丰富的文化修养。如果没有这把钥匙的话,打开戏曲艺术的门户,尤其是高深的门户,可以说是根本不可能的。所以,旧社会那么多唱戏的,只有少数人才称得上是艺术家。而这少数的艺术家,也都是靠着出科以后、演出了多年以后,求师访友、刻苦自修、孜孜不倦,不断提高文化水平和各方面的艺术修养,广采博收,革新创造,才卓然成家的。过去的科班,例如“富连成”是不念书、不学文化的。“中华戏校”好一些。因为那是焦菊隐先生办的,程砚秋同志是董事长。他们有许多新的东西,第一是不敬祖师爷,后台不供老郎神(祖师爷)了。这是个反封建的举动。第二就是学文化。他们怎么学呢?除了聘有文化教员之外,还要请一些戏曲爱好者来义务讲学。但是,总的来讲,过去的戏曲演员大多数是缺少文化的。这就在一些人的头脑中形成了一

个错误的观念：学戏的，唱好戏就行了，不用学文化。我们有些戏曲工作者，也认为一个戏曲演员只要有小学的文化水平就行了。对此，我们是坚决不同意的。我们是新型的戏曲学校，演员不能再走过去科班那条老路！一定要有步骤、有计划地给学生教授文化课程，使他们成为有社会主义觉悟的有文化的戏曲工作者。

学不学文化的问题解决了，但新的难题又来了。有的同志说：用那么多时间学文化，不就把学戏给耽误了吗？事实证明，这种说法是站不住脚的，这种担心也是多余的。首先，我们有一套比较科学的制度，各门课程的安排是有计划、按比例；的，同时，每门课又是有规格、有标准的。多年来的教学实践和同学们的学习成绩是最有说服力的见证，除去“四人帮”十年横行所造成的破坏，耽误了我们几届学生的学业外，文化大革命前的历届毕业生基本上都达到了高中（文科）毕业的水平。事实证明：学习文化课非但没有耽误专业课，恰恰相反，学生有了文化知识对专业学习起了积极的促进作用。

京剧演员学文化，比起科班来确是一个飞跃，一次革命；但随着形势的发展，仅仅停留在这个水平上又显然不行了。因为学习文化是每个中华人民共和国公民都必须做到的。如今，中央批准我们由中专体制转为大专体制，我们要培养戏曲艺术的大学生了，仅具有一般的文化水平就不行了。大学生需要比较丰富的知识；需要极大地提高艺术表现力，并具有艺术创作能力。这就向我们提出了更高的要求。一个戏曲演员，只有具备较高的文化和文艺史论修养，才能为极大地提高中华民族的科学文化水平作出应有的贡献。

四、加强并改进基本功训练

我们的基本功训练必须改进和加强。在这方面，三十年来我们主要做了两件事：1. 教员对学生都建立了较为完善的有组织的训练；2. 有组织地编写出一套较为全面的训练教材，并运用于教学实践。

就学习年限来说,我们和旧科班差不多,但学生所要学习的东西比科班就多了。科班就是学专业,而我们的学生则还要学政治、学文化、学文艺理论和专业史论课程。相同的学习时间要完成这么多的学习内容,还必须保证专业主课的学习质量,不进行科学的组织不行。特别是基本功训练,这是基础,一点也马虎不得。旧科班虽然一练就是半天、一天,但他们不是那么有组织的,缺乏科学的管理。那么多人在一块儿练,师傅有个眼到眼不到的,你偷油儿,看见了打两下,看不见也就过去了。即使师傅的责任心很强,也难于面面俱到。我们则不然,老师有分工、有责任制;学生有分组、有固定课时。在练功时有老师认真看着,四十五分钟闲不着,你偷油儿不行,学习要求上不允许,纪律规则上也不允许。所以我们现在的一堂课比过去练的要多,效率要高。过去是天天练、天天耗,一般是七、八年才完成基本训练这套东西,而我们现在可以大大提前完成。再说过去是以戏代功,基本功大多是组织在戏里面,学了戏才能练到这些基本功。现在是尽量把一些基本的东西从戏里提炼出来进行重新组合,进行单独训练,这样可以使训练内容精炼,节省不必要的重复,减少时间,既可以为学戏打好基础,又可以加速学戏课程的教学进度。从这个意义上讲,加强和改进基本功训练,关键在于科学的组织和管理。

三十年中,我们逐步积累一些基本功训练的经验,编出了一套包括基本功、武功、把子功、身段在内的基本功训练教材,并拍摄了一部较为全面的基本功训练教材片。这两套教材运用文字和形象比较系统、全面地记录了我们加强和改进基本功训练的作法和经验,多年来对我们的教学实践,发挥了并继续发挥着重要的指导作用。

五、坚持成品教学

要学戏必须学“成品”。为什么非这样不可呢?因为我国的戏曲艺术是一种综合艺术,它综合了文学、表演、导演、音乐、舞台美

术等多种艺术门类。仅以表演艺术而论,它要求演员运用唱、念、做、打等艺术手段和各种艺术技巧来塑造人物、表现生活、展示主题思想。而这种综合艺术和表现手段是融汇在每一个具体的成品,即剧目之中的。我国戏曲有着悠久的历史、深厚的传统,经过前辈艺人、艺术家们的创造性劳动(主要是千百次的舞台实践),积累了丰富多彩的技术、技巧和表演手段,这些宝贵的东西都蕴藏在一个个的传统剧目之中、体现在戏曲演员的身上,所谓“艺寓于戏,戏寓于人”,就是这个道理。学生学会了这个剧目,就掌握了一部分技术、技巧。每个剧目的特点不同,蕴藏的东西也不同,学生就这样一出—出的学下去,由浅入深,由简到繁、循序渐进,就可以得到真才实学,从模仿继承走向发展创新的正确艺术道路。比如,大家都知道《四郎探母》的唱腔丰富,它包括了西皮所有板式及大量的优美唱腔,是艺术精品,不把它学下来是很难打好演唱基础的。如果不搞成品教学,只学单项技术,比如先学几段唱,过了多少年再学念白,再过多少年再学做,之后学打,这是不行的,是支离破碎地割裂完整的艺术成品。综合的艺术就必须综合地接受、综合地学习、综合地继承。任何一个时代的精湛的表演艺术和优秀的剧本都是通过成品、通过表演艺术传下来的。不把戏学下来,里面的绝技就学不下来。一些精湛的表演艺术就学不下来。如前所举,不学《四郎探母》,那么多精绝的西皮唱腔就继承不下来;同样,不学《长坂坡》,那许多技术技巧,特别是这个戏所特有的“跑箭”、“抓帔”、“掩井”等也就继承不下来。所以说,提倡成品教学,不是那么随便一说的,它可以解决好多的问题,这就是以学戏带动全面的基本训练。过去有位老师教学生拉胡琴,总是单调地练节奏,我们就对他讲,老练这个不行,你不如练“小开门”,又练曲子又练弓子,收效大,不然练了半天光练了弓了,到时候上不了场。这位老师听了我们的话,改进了教学,效果很好。

后来,在“四人帮”控制的中央五七艺术大学戏曲学校时期,干

脆搞“零件教学”，不学成品，学生学了四、五年，也排不出一个大戏。三十年来正反两个方面的经验告诉我们：不搞成品教学，艺术的接受与继承是很慢的，是少慢差费的办法；有了成品教学，艺术的接受与继承就快多了，是多快好省的办法。这也合乎中国学习艺术的习惯的办法。实际上，成品教学这个办法多年来都在继承着，从有了戏就是学戏，而没听说只学“零件”的。从实用观点来说也是这样，这就是学、用、练相结合。

在这里我们想强调一点，那就是成品教学必须按其规律，分阶段，有步骤，循序渐进地去进行。学生在年龄、条件、基础等方面的差异；剧目在大小、繁简、难易等方面的差异都要求我们这样去做。否则可能会事倍功半，“欲速则不达”，得不到预期的成绩。这是个如何组织教学的问题，也是个思想认识问题，而首先是个思想以识问题。我们的作法一般是分为三个阶段进行教学。一、初级阶段：全面砸基础，挑选适于基本技术训练、表演上不复杂、角色不多的小型剧目。象老生要学一些如《二进宫》、《上天台》、《文昭关》、《挡谅》这样的戏。武生学一些如《石秀探庄》、《战马超》、《蜈蚣岭》、《神亭岭》这样的戏。二、中级阶段：在巩固已学的基础之上进一步安排技术、技巧比较复杂，包括具有一定表演特色、利于学生归工归路的中、小型剧目。这时老生就可以学《空城计》、《定军山》、《辕门斩子》、《问樵闹府》、《逍遥津》、《将相和》等戏。三、高级阶段：这是教学上的最后阶段，根据全面提高表演技能，培养学生艺术创造能力的教学要求，就必须它排难度较大、技术性较强、具有不同风格和特点的、表演较复杂的各类剧目以及各流派的代表剧目了。这里的关键是因人制宜，决不可因贪大求多而忽略了对学生的某方面欠缺的补课；也要避免因强调基础不够而不敢大胆地安排较吃力的戏。三十年来，我们基本上是这样做的，应该说，还是有成效的。

关于现代戏教学问题，我们也正在摸索当中。目前，我们坚持在初级阶段用传统戏给学生打基础；待到年级稍高，再适当把一些

比较成熟的现代剧目纳入教学。我们认为这是一个比较好的办法。否则,学生在初级阶段掌握不了最基本的表演艺术手段,以后也是演不好现代戏的。

六、加强舞台实践

舞台实践是学生从课堂走向舞台的一座桥梁。这种舞台实践对学生来说,尤其是中、小班的学生,还不能说是正式的舞台演出,而是完成课堂教学的一个部分。光学戏、练功而不进行舞台实践,是不能巩固、不能提高的。必须通过这种艺术实践才能训练学生,使之成为舞台上的演员。有一种观点认为:学生嘛,就是学;演戏是毕业以后的事情。他们主张不实践或少实践。我们在已故老校长王瑶卿先生的领导下,一直坚持了舞台实践这个原则。学校一成立就建立并逐步健全了实习制度(对内)和演出制度(对外),从而保证了学生学于课堂中,完成于舞台上这样一个完整的全过程。特别是内部的实习制度,是我们学校从建校初期就开始建立的。当时我们就考虑,戏学会怎么办呢?马上拿出去见观众,质量能不能保证?这件事搞不好既影响学生的学习情绪,对观众也不负责任,而且也有损于学校的声誉。于是决定了先在校内进行实习的办法,以后就逐渐形成的制度。在我校的专业学习中,实习、演出占有相当的比重,学生也把实习和演出视为一个重要的学习和实践的机会。这个制度,对于课堂学习的完成、学习成果的巩固;对于发现和选拔人才;对于检查教学质量、总结教学经验,都发挥了不可忽视的作用。这已经成为我们学校的一个很重要的教学原则。我们必须继续很好地组织实习演出,使之不断改善、不断加强。

当然;学生中好多思想问题也都是从这儿产生的。这也是我们学校思想政治工作所面临的一个特点。最普遍的是争活头儿、争演出,争不到就闹情绪,而演出实践多的又容易骄傲自满,等等,这就需要我们一方面要循循善诱,耐心细致地做好思想工作,一方面把实习演出安排得更妥善、更周密,使每个同学都得到更多的舞台实

践机会。总之，不能光学不演，也不能安排过多的演出而影响正常的学习。我们要最大限度的发挥这个实习演出制度的优越性，改进由此而产生的一些问题，使学生通过课堂学习和不断的舞台实践，更快地成长起来。

七、实行“因材施教”

“因材施教”是我们学院最基本的一条教育原则，是专业教学中的一个核心的问题。我们谈到的所有问题几乎都和它有关。从选才、辨才（识才）到育才，我曾在《戏曲艺术》上进行过专门的阐述，这里就不详谈了。今天，需要做一些补充的是防止两种倾向的问题。

大家知道，因材施教的基础是普遍培养，没有普遍培养，就不可能作到因材施教。如果不让每个学生都有机会展露其才，又如何能因材施教？同时，因材施教也是针对普遍培养而言的，即因每人之材来施教，这不就是普遍培养吗？这个教育原则，在理论上是不难明白的，但在实践上往往容易产生一些问题。其中，最敏感的就是所谓“拔尖子”的问题。“尖子”只是“面”上的几个“点”，所以，这里面就有一个点、面的关系问题。点、面关系的处理，一定要统筹兼顾、适当安排。这个问题如果搞不好的话，在学生思想中、在教学中就会带来很大的后遗症。这个后遗症一般表现为两种倾向：一种是培养少数、牺牲一大片。这在演员里可能产生舞台上的“霸权思想”，其表现就是：只许自己演戏，不许别人演戏——我就是角儿，你们都不如我，戏都得归我来演！这样，别人一演，他就不高兴。“这是我的戏，我的戏换上了他演，那怎么成啊！”在我们同学中、在剧团里都要防止出现这种情况。再一种倾向就是平均主义。不分水平高低，不管质量如何，有戏大家唱，有活儿大家干。平均主义阻碍生产力的发展，妨碍艺术达到高水平，对培养人材是十分不利的。正确的解决这两方面的问题，是办好戏曲教育的很重要、很关键的问题。我们一定要实事求是地普遍培养学生、普遍提高学生；

同时也要教育学生有自知之明，正确对待自己，按照自身的条件去努力发展。

在文化大革命中，我们在这个问题上经受了严峻的考验。今天，我们在理直气壮地坚持这一原则时，也一定要注意上述两种倾向的出现，并结合对“人才学”的研究，从而更多、更好、更快地为国家培养出优秀的戏曲艺术人材。

八、建立健康的舞台艺术风格

一个艺术院校，从课堂教学到演出实践，都应该有一种健康的艺术风格。我们学院这些年来正是在努力地建立这样一种健康、严肃的舞台艺术风格。

舞台风格是和社会性质、时代背景以及社会思潮有密切关系的。一个腐败没落的社会，就会产生那种低级庸俗、腐败病态的舞台风格；而我们的社会主义社会，就要求有一种健康、高尚的舞台风格。因为我们的观众是广大的工农兵和知识分子，是广大的人民群众，我们的责任是用健康的艺术、高尚的舞台风格使人民群众受到新思想、新道德的教育。也就是说，这是我们艺术工作者的社会责任。

王瑶卿先生一直令我们那样怀念，其原因是多方面的，其中就包括了他对创建我校舞台风格所起的巨大作用。应该说，我校舞台风格的建立是受了王瑶卿先生的艺术影响的。这就是我要谈的第一点，即：建立健康的舞台风格，必须有好的师承。我们学校的师承关系是值得自豪的。以表演专业为例，旦角从王瑶卿、芙蓉草到华慧麟、于玉衡；老生从贯大元、雷喜福到邢威明、关盛明、宋继亭；武生从王连平、茹富兰到钱富川、傅德威；花脸从郝寿臣、侯喜瑞到宋富亭、孙盛文、李春恒、梁连柱；小花脸从萧长华到萧盛萱、高富远；武旦方连元、邱富棠、范富喜；小生姜妙香、阎庆林等等。这些老先生，艺术态度是严肃的，艺术风格是高尚的。选择这些老师来给我们学生打基础，对于我校健康的艺术风格的形成起了极为重要的

作用。但这还不够，因为仅仅靠教师本人是建立不起带有共性的健康的风格来的。可以说教师是一人一个风格，任其自然的话，那只能教什么样是什么样。可我们学校是怎么形成了一个共同的风格呢？这就是我要说的第二点，即：建立健康的舞台风格离不开领导的培育、支持与提倡。这一点很重要，也是我们的基本作法。我们经常教育学生，一个艺术工作者，首先要热爱自己的艺术、珍视自己的艺术而不能糟践艺术；在教学当中，学校的各级领导都以认真负责的态度支持、发扬健康、严肃的东西，纠正、抵制庸俗、低级的东西。久而久之，全校师生逐步形成了一种共同的观念、共同的认识，在我们学校这样一块土壤上，比较成功地培育了我们所特有的舞台艺术风格，同时也在社会上产生了良好的影响。

每一个剧院、学院都会有自己的风格，没有千篇一律的。我们希望自己的学生保持学校的艺术风格，按照学校的艺术风格健康发展。

九、教学上必须坚持推陈出新

在教学中必须坚持不断地进行推陈出新。这应当包括两个方面：一、从剧目教材上；二、从表演艺术上。

剧目教材我们有三种：一种是传统戏、一种是新编历史戏、一种是现代戏。现在我们是比较偏重传统戏。为了打好基础、继承艺术，多学一些传统戏是可以而且必要的，但决不能因此而忽视对旧戏的改革工作。传统戏产生于封建社会，它不可避免地要带有时代的局限性和剥削阶级意识的烙印，如果不加改动地照搬、照教、照演，对我们的社会、对我们的青少年学生有害无益。多年来，我们坚持了对传统剧目的修改工作，坚持了老戏新演的原则。我们还设有专门的机构——教研室，来负责整理、修改和编写剧目教材的工作。对那些低级庸俗的、迷信、恐怖的、侮辱少数民族的剧目，我们一般不纳入教学剧目中；对其它剧目也做到了不改不教、宁缺勿滥。在我们的教学剧目中，基本都是解放后修改过的。当然，由于