

时候，不由你回顾三十多年来戏曲改革的历程。

我国的戏曲改革经验非常丰富，不仅在艺术界与文艺事业当中，^{经验}也是特殊的。戏曲遗产之丰富，流传年代之长久，可以说举世无双。它虽现在仍有生命力，并在新时代里获得新生。谈戏曲剧目的改革及有^{戏曲}些问题》的确，在世界有象中国这样悠久的历史和丰富的艺术，而在殖民地进行戏曲改革，也是我国的创举。中国古典戏剧形成得更早，但管弦乐^{马少波}的百，音乐成为绝响，现在舞台上演出，是音乐家凭、道具的样式、图案、色彩是从古希腊摹下的。梵剧在印度的舞台上早已失传了。印度艺术^{著作}。我国戏曲则自形成到南戏、北曲、晚地发展至今，尽管剧种有衰，剧本和艺术^{著作}的传续至今从未中断，已有上千年的历史。文艺史上是罕见的。

戏曲艺术论集

... 生存，^{著作} 暇瑜互见，为了增强其生命力，需... 文艺史上是罕见的。

戏曲艺术论集

马少波 著



中国戏剧出版社

内 容 提 要

这是一部有关戏曲艺术的论文集，是从作者自四十年代末至八十年代初的百余篇戏曲论文里选出来的。

作者曾长期从事戏曲改革工作，有丰富的戏剧创作经验和戏曲剧院组织领导工作的经验，重视实践，勤于调查研究，重视民族艺术传统并勇于革新。他的这些文章有的阐述了党的戏曲改革政策，有的是对戏曲作品进行具体分析学术论文；还有一部分是为老一辈艺术家总结经验的。这些文章记录了新中国成立以来戏曲改革工作前进的脚步，有其学术价值和历史资料价值。

特约编辑：李慧中

戏曲艺术论集

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

楼台印刷厂印刷

字数310,000 开本830×1168毫米 1/32 印张13 $\frac{1}{2}$

1982年4月 第1版 1982年4月第1次印刷

印数：1—2,800

书号：8069.175

定价：1.65元

目 录

正确执行“推陈出新”的方针	1
迷信与神话的本质区别	24
清除病态、丑恶、歪曲的舞台形象	28
加强戏曲评论工作的严肃性	40
评川剧《秋江》	43
论川剧《柳荫记》的现实主义精神	48
重视传统戏曲语言的清理工作	59
纪念京剧大师王瑶卿先生	66
关于京剧艺术进一步改革的商榷	71
盖叫天的舞台艺术	91
爱国主义现实主义的艺术大师	96
——祝梅兰芳、周信芳先生舞台生活五十年	
看梅兰芳的《穆柯寨》、周信芳的《扫松下书》随感	102
读《五侯宴》	109
京剧《白毛女》演出前后	116
关于《赤壁之战》的试演	119
坚持“两条腿走路”	122
鲁迅先生的家乡戏	123
——看绍剧《龙虎斗》	
《红霞》辉映昆曲舞台	130

人类文化的宝珠	132
——纪念伟大的戏剧家关汉卿	
发扬民族传统的精华	136
——谈湖南戏《昭君出塞》、《生死牌》	
从《赵氏孤儿》的改编论胆识	140
戏曲剧目的继承发展	146
——祝新中国成立十周年	
谈谈练功	164
关于折子戏	171
——答《剧本》月刊记者问	
流派千秋	179
生旦净丑	192
——复读者	
不只是为了“风雅”	201
漫谈京剧剧本创作	205
漫谈程派	221
谈特色	225
戏曲语言与普通话	230
粤剧《关汉卿》的结尾及其他	236
悲剧与现实	242
——试谈莆仙戏《团圆之后》	
从言派有后谈起	254
欢迎新事物、新生命	257
——祝甘肃道情剧的新生	
场剧多精品	264
——谈《百岁挂帅》	

古木新枝.....	269
——谈江西弋阳腔	
峨嵋天下秀.....	274
——从川剧《白蛇传》、《鸳鸯谱》谈起	
东海贝珠.....	280
——记山东柳腔、两夹弦、柳子戏	
看戏散笔(选录).....	285
谈戏曲演员改造世界观的问题.....	323
戏曲剧目要“三者并举”.....	326
——在全国现代题材戏曲观摩演出会上的发言	
浅探历史剧的古为今用.....	334
风雨梅岭别样春.....	341
——评剧《梅岭春》读后	
根深叶茂.....	345
——从江苏两京剧团进京谈起	
珍惜经验,努力出新.....	348
更积极地剔除糟粕,发扬精华.....	361
看老舍遗作《王宝钏》.....	363
梅兰芳的艺术道路.....	366
剧目建设问题杂忆.....	374
从《荆钗记》的心灵美谈起.....	396
谈历史剧创作.....	398
牡丹亭上三生路,写到罗裙哭当歌.....	413
后记.....	423

正确执行“推陈出新”的方针

毛泽东同志以马列主义的观点，提示了“推陈出新”的方针，使中国戏曲从陈旧没落中获得了光明的出路，有了新的生命。

我们引用鲁迅先生的一段话，这对于“推陈出新”，简直是再透彻不过的注解。鲁迅先生说：“旧形式的采取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。”

戏曲改革的任务，不外：消灭封建的文化毒素，和接受优秀的民族艺术遗产。二者乃一个任务的两面，万万不能片面的孤立起来。消灭封建文化毒素，不能连同艺术上以至思想上的某些优秀成分“玉石俱焚”。接受民族艺术遗产，是指继承与发展民族艺术中的优秀成分，并非把思想上对人民有害的、艺术上落后的东西，无批判的原封保留下来（古代戏剧文物保藏自当别论）。

对戏曲改进的方针，有种种不同的理解：有的说中国戏曲（从内容到形式）“古色古香”、“天衣无缝”、“已是高度完美的艺术”，原封不动最好；或者思想可以改革，而形式则万万改动不得，所谓移步而不换形；或者出于单纯娱乐观点，对于有害的节目的上演，放任不管。也有的以为我国戏曲（从内容到形式）是封建的、落后的文化，腐朽到一切都要不得，哪一点都不如外国的戏剧；或者只强调了消灭封建毒素的一面，而对民族戏剧遗产表现了极不尊重的态度。例如对于旧戏曲否定的过多，急躁地强调“以新的代替旧的”等等，都是对于戏曲改革的任务片面理解的结果。

对“推陈出新”如何正确理解

第一、戏曲的发生和发展,有其历史渊源,直到今天,它还拥有广大的群众,在全国有如此深广影响,决非偶然。我们要想改造它,必须首先熟悉它,掌握它,正如认识世界,才能改造世界一样。只有彻底认识了旧戏曲,掌握了它的基本规律,去其糟粕,取其精华,才会分寸适当。医生治病,如果不看清症结,盲目动手,不是放纵了病菌,就是伤害了人体,不会收到治病救人的效果的。当然,有了基本认识之后,还须在实际工作中不断的加深认识,才能进行有效的具体改革。

第二、必须打破保守观念。从内容到形式完全否定中国戏曲的说法,目前大概没有人提起了。但是对于旧戏曲从内容到形式有着偏爱,抱残守缺,拘泥于旧习惯的人却还不在少数。这种现状,对戏曲改革的阻力太大,是应该很快改变的。

这种人所以如此,我想,主要是忽视了中国戏曲自古到今是随着时代的演变而不断的发展进步的事实。元朝以前,自古代社会戏剧起源,历经秦、汉、南北朝、隋、唐、五代直到宋、元的戏曲发展,说来话长,我们且不说它。只从元、明、清的戏曲史着眼,也可以看出头绪,说明问题。大家是熟悉的:元代以前,并没有四折杂剧,元代以来,才由王实甫、关汉卿、马致远等人把唐、宋以来的参军戏、大曲、诸宫调、官本杂剧等综合起来,才形成了四折杂剧,这不是中国戏曲历史上的发展和进步么?

明代高则诚把四折杂剧发展为传奇戏之后,又有魏良辅、梁伯龙、张野塘等考订了元剧北曲,综合弋阳、海盐两种腔调创造了昆腔戏,在形式上不是又发展了一步么?

清朝中叶，乾隆下江南，更加强了戏剧统治。乾隆末年，四大徽班（春台、三庆、四喜、和春）先后进京，在形式上，徽班高朗亭以至程长庚采取长江流域乱弹腔中的吹腔，变成二黄，取黄河流域的秦腔变成西皮，混合而成皮黄戏（京剧）。在形式上也不能不算是发展和进步。

皮黄戏（京剧）艺术直到今天也还在不断的发展着。汪桂芬比起程长庚是发展了；谭鑫培、王凤卿比起余三胜也是发展了；杨小楼比起杨月楼、俞菊笙、黄月山是进一步了；即梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生比起陈德霖、王瑶卿诸老伶工，在戏剧艺术上无论扮相、唱腔、做派不也有很大的变化么？守旧的人对于新的东西，一时总是难以接受的。比如谭鑫培在艺术形式上发展了新腔，发展了闪板、蹉板、赶板等等，不是当时也有好些人骂他“没出息”么？光绪初年，北京还盛行昆腔的时候，时小福演皮黄戏《彩楼配》，不是观众在台下大喊“不听这种戏”么？为什么呢？很明白，是当时守旧的人对新的东西还不能够接受。当然，也不可否认，皮黄戏曾和清朝的宫廷戏有较密切的关系。谭鑫培、杨小楼诸老伶工虽然在艺术的创造方面不可抹煞，但有些剧本是适应清朝统治者的思想，尤其迎合西太后的旨意；甚至有些戏歪曲了民间戏本来的面貌，也是事实。而今天有人反说京剧是“天衣无缝”了，正因为太习惯了的缘故。其实认真考究起来，京剧从哪里来的呢？二百年以前不是还没有影子么？不就是发展创造而来的么？

第三、戏曲改革应以改革内容为主。辛亥革命以前自不必说，无论魏长生也好，高朗亭也好，程长庚、谭鑫培也好，尽管形式有多少改动，但内容呢，不少的还是为封建统治阶级服务的。正如毛泽东同志所指出的：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学、旧艺术上），人民却成了渣滓，由老爷、太太、少

爷、小姐们统治着舞台。”今天是新民主主义的新时代，宣传封建思想，对群众有害的内容，自然要逐渐换新。在新社会里，对于公开传播封建思想毒素的现象，我们不能安之若素。因之，必须以人民的立场、马列主义的观点方法，认真分析和反映历史生活，恢复历史真面目，把戏曲从反动统治阶级的玩品变成教育人民的工具。根据“先大节，后小节，先内容，后形式”的作法，应首先着重于内容的消毒，先移起步来，形式也就必然跟着变化。

第四、虽以内容改革为主，“移步”为先，但也决不能忽略形式的改进。形式和内容，两者是不能不有所区分的。虽然内容决定了形式，但内容决不等于形式，至为明显。戏曲的形式是具有唱、做、念、舞的综合特点，这也是为群众喜爱的主要原因。虽然其中的封建、反动、迷信、淫荡的旧内容，是戏曲的致命缺陷；但是不少戏曲的人民性以及表演上现实主义的特点却值得发扬光大。虽然内容和形式有所区分，却又有其不可分离的血肉关系，一定的内容就需要有一定的形式来表现，只要对内容有所改革，那么在形式上也必然有所变动。例如戏曲中“生、旦、净、末、丑”的固定行当，既不能真实恰切的表现李自成或洪秀全，也不能真实恰切的表现红娘子或洪宣娇，这就必然要有所改进，有所创造。从陈德霖到梅、程、尚、荀，在形式上已经有了多么显著的变化。

武大是一个忠厚朴实的劳动人民，为了表现这一真实，就必须在形式上一改《挑帘裁衣》中的丑态。试想，武大不应该“站起来”么！有人也曾担心让武大站起来，观众会不接受；然而事实证明不是如此，因为我们不能忘记今天是“武大站起来”的时代，是“武大站起来”的天下！封建迷信的毒素一去掉，难道“武大郎显魂”的表演还有保留下来的必要么？《女起解》描写一个封建压迫下的弱女子在受苦受难，这一段内容，是不坏的，但在形式上却把一个女犯

装饰得鲜艳夺目，金碧辉煌。有人说这是艺术的夸张，恐怕不是现实主义的夸张手法，因为封建社会刑具的真实，决不是美丽到这般程度的。正如旧社会一个被压迫的女性被逼死了，名士们盛赞为“艳尸”一样。这样通过“技术”把妇女的痛苦美化，难道不需要改革么？所以只要肯改革内容，形式上也必然发生变化。

旧戏曲形式本身以至舞台作风，也不是没有缺点的，我以为缺点也很严重。比如有好些剧本的老一套，“引子”、“报名”、过长的“坐场白”……，总是套用这些僵硬的格式。有的结构松弛，有的表演懈怠，“龙套”看戏，配角偷懒。表现历史生活的戏，与剧情无关的现代人物出台检场、饮场。过去还是趁观众不注意的时候喝一口，怕观众看见，所以用袖遮着，偷偷搬一下道具，还要用角色掩盖。现在呢，竟然成了惯例，名角们饮场的小茶壶，金光闪闪，特地送到台前喝。检场的人竟然坐在台上。打武戏的时候，正打的热闹当儿，停住喝水、擦脸、伸腰、踢腿。明明是可以自己做的事，而且是演员自己做最为适宜的，如《打渔杀家》父女过江之后披衣戴帽，本是自己做最适合剧情的，却非得让检场的人伺候披戴不可。难道萧恩父女黑夜杀人，还带着帮手么？其实关于这点，编新剧本完全可以避免。演旧剧本如果结合剧情通过演员自己做（例如《打渔杀家》萧恩父女自己披戴）；或者通过家人、丫环、侍臣、卫兵来做（例如《宇宙锋》赵女上场搬坐位，可以由哑奴担任）；或者用幕布（例如梅兰芳演《霸王别姬》，虞姬换装就是利用幕布），一般的是可以做到检场人在幕后活动的。即使万一不能，也应该尽量隐蔽一些才好。总之戏曲舞台上古今杂乱，对于剧情是很大的破坏，决不应该以为群众“习惯了”便认为合理。因群众习惯了的事情，有很多是并不对头的。我们处理得更合理，群众不是更喜欢吗？再如人死了爬起跑下场，给观众的直感印象，是“死而复生”。虽然“习惯了”

的观众,或者可以强制自己的理智,认为“活”了还是死了,死后爬起来,就不属于舞台动作了,但是这是多么别扭的事情呢?甚至有的丑角被杀的时候,连倒下也不倒,对手刀一举,他便打起浑来:“劳驾”,“好良心”,“谢谢您”,“再见”,自己就昂昂然走下场去。这样的表演,迫使观众承认是死的效果,是可能的么?再如使古代人物有现代人物的思想、行为也是不对的。例如某戏院演《女起解》,崇公道说:“苏三呀,谁也不怨,只怨你的命不好,你若是生在今天,也就可以和女同志们一样的参加工作了,就不必当妓女了不是?”某戏院演《拳打镇关西》,小丑读字据的年月日竟读作演戏的那天,以博观众一笑。在旧社会,人民没有发言权,有时丑角以抓眼的形式嬉笑怒骂,冷嘲热讽,是有其积极意义的。在人民有充分说话的权利的今天,这就完全没有必要了。诸如此类,不胜枚举。所以说戏曲在形式上、作风上,也是需要改进的。

第五、吸收新营养,推陈而出新。旧戏曲形式虽然丰富多样,且各种戏曲都各有其一定的表现能力,但是在表现人民的生活方面,还是有一定的局限的。因此为使戏曲形式更加丰富,更加完整,更能恰当有力的表现内容,更增强其真实感和艺术性,就必须以它的基本形式为基础,在统一、和谐,水乳交融的原则下,正确地吸收各种形式的优良成分,加以溶化,逐渐推陈出新。这种吸收和发展是完全应该的。即是现有的旧戏剧,不也是不断的吸收营养、不断的充实发展而来的么?单从戏剧本身说,西汉时代从安息、大宛、大月氏输入角抵和奇戏;五胡十六国以后,有了受鲜卑族影响的“踏摇娘”一类街头戏;隋、唐以后,吸收他民族的音乐舞蹈的成分更多,以至受到佛教的影响;唢呐是从回部进来的;胡琴是受蒙族影响的……,可见中国旧戏曲,也不是故步自封、一成不变的。不大胆吸收新的营养,就不会有所发展。关于这点,周扬同志在致程砚秋

先生的复信中曾经提到，是很精辟的：“旧剧的改革固然需要适当地顾及中国民族歌剧所固有的许多特点和优点，不要过于轻易地破坏了它们；但同时也不能完全拒绝采用您所谓直接写实的手法。旧戏真正感人的地方每每正在它的写实力。因此就不应拒绝向话剧、电影等兄弟艺术学习。我们不盲目崇拜西洋，却必须向世界古典戏剧遗产、特别是苏联戏剧成就学习和借鉴，在这一点上，我们也不可以有故步自封的见解。”

第六、“戏曲为人民服务”，须有决心。历史是人民创造的，艺术也是人民创造的。自从古代部落社会解体时期，戏剧萌芽开始。劳动的部落奴隶们创造了艺术，他们为氏族贵族劳动生产，并且供给娱乐。直到清末，戏曲在京是为皇帝所占有，所谓“内廷供奉”；在乡是为地主豪绅所霸持，所谓“会首写戏”。戏曲舞台上还不尽是皇帝、后妃、老爷、太太们的思想统治着舞台，也还不老是他们这些人作看客，“戏文”还不是为他们祝福祝寿么？戏曲的形式也是不断取自民间，一定时期陷于贫乏了，再行吸取；再贫乏，再吸取，一直是这么一个曲折的发展道路。比如隋、唐以后，把民间戏曲搬到统治者手中，还是仅限于在客厅里上演（周围设宴，当中演戏），所谓“红氍毹上”，就是指这个说的。昆曲戏武工是不错的。清初民间演戏，已经是大敲、大喊、大抡、大打了；但在客厅里却无用武之地，于是只好是且歌且舞，《石秀探庄》就是一例。民间的调子是悲怨的，这是被压迫者的心声。比如陕西秦腔、四川高腔、河南坠子、河北落子、山东梆子、汉调、吹腔……大多是悲凉激愤的。而统治阶级的调子，虽然吸收了民间的东西，但是无论喜、怒、哀、乐，总还是表现其贵族的尊严。到得从客厅搬上舞台，特别是昆弋腔发展到皮黄，感到用管弦乐器不能胜任了，吹唢呐不能表现大的动作，于是就更多运用了敲击乐器，唱工上也大喊大叫，武工上也大抡大打起

来了。我们从此可以看出戏剧艺术从民间搬入庙堂的线索。即是北宋大曲何尝不是出于民间的歌谣。南北朝的“拨头”、“踏摇娘”何尝不是民间的歌戏。曲牌原本何尝不是民间的小调。看曲牌的名称，如“村里逐鼓”、“油葫芦”等等就可明瞭。按一般规律，技术高的统一技术低的，其实也有好些是统一不掉的，如《小放牛》、《小上坟》等是，都可以看出来来自民间的痕迹。今天是人民的天下，戏曲自然应该正确地表现历史，而且必须做到人民看了戏、听了戏有好处，有潜移默化的作用，使戏曲仍为人民所有。这就是戏曲为人民服务的真义，也就是戏曲革命的本质。

第七、完成戏曲改革工作这一历史性的任务，主要在于依靠艺人群众。因此领导戏曲改革，必须善于组织与团结广大的艺人一齐动手。发动戏曲界群众进行戏曲改革，主要的是依靠觉悟，不是依靠命令。因此在领导工作上不能急躁、简单化，必须循循善诱，逐步提高，必要时还须善于等待。在思想战线上，下命令是容易的办法，而不是最好的办法。

在新的剧本一时还供应不上的情况下，有些毒素很重的戏，有修改基础的需修改演；根本不能修改的应该适当的限制，但必须把道理讲得明白，使艺人认识清楚。禁戏愈少愈好，因为这不是治本的办法。最积极的办法，还是我们修改旧剧本，供给新剧本。目前还不能够很好解决这一基本问题，宁可慢一些，宽一些，还是要稳当踏实地逐步地来。目前有些戏小改动一下便演出，甚或无大害的原封不动在演出的现象，是广大艺人群众，逐步改造思想，改进艺术，完成戏曲改革，彻底改变舞台面貌的过渡阶段。我们的目的必须明确，在实践中必须向前看，坚定不移地争取。因此，有的地方安于现状，《探阴山》、《杀子报》等戏任其自流，不去理会，自然是不对的。

第八、戏曲改革的中心问题是剧本问题。一方面从丰富的戏曲遗产中吸取养料，大力将旧剧本适当的加以修改，作为传统的演出剧目保留下来；一方面要创作新的剧本。对人民有害的旧剧，如提倡封建淫毒的《杀子报》、《郭巨埋儿》等等剧目，必须加以禁止或修改。还有一部分无害或害少的，就暂时不去动它，尽最需要改的先改。审查标准要统一，已经前进进一步的地方或剧团，要巩固既有进步，继续进步，不要向后看齐。有的地区禁戏过多，甚至有的采用按期禁演的办法，是不妥的。例如《战宛城》一类的戏不应禁演，只消把剧中色情部分修改一下，就是一出较有教育意义的戏了。有的地方甚至连《群英会》、《三击掌》、《樊江关》、《捉放旅店》、《孔雀东南飞》等剧也在禁演之列，更为不妥。凡是启发观众智慧的戏，如《群英会》等，应予肯定。有的认为剧中有跪拜的动作是“封建”，喊声“天哪”是“迷信”，这不是历史唯物主义的看法。《祥梅寺》因有些迷信成分而被否定，结果把黄巢起义也勾销了。其实象《祥梅寺》、《问樵闹府》、《清风亭》一类的戏，加以修改就是可用的戏，不必因小疵而伤大体。

第九、为了推动戏曲改革工作，应热烈地开展戏曲评论。不过修改或创作的新东西，今天还是一种萌芽状态。改革初期的作品粗糙、有缺点，都是难免的；希望不要害怕，也不要泼冷水，因为基本方面是好的。虽然也有个别戏改的很糟，但是一般的改过总比不改的要好。我们不要担心幼稚，幼稚比腐朽要好的多，因为它总是要成长起来的。旧戏要改，新戏也要不断地改，只要我们以耐心帮助、克服缺点、欢迎进步的态度巩固进步，推动进步，哪怕进步是微小的，也要肯定和发扬它。小白玉霜在戏曲改革上的努力不用说，谭富英演出了《渔夫恨》，又在排《小螯山》，筱翠花演出了《气盖山河》，又在排演《松柏长青》，比起过去，不也有了很大的进步么？

造成演对人民有益的戏曲的风气，对于戏曲改革的将来也打下“更上一层楼”的基石，是有很好的作用的。所以哪怕是微小的进步，也应该表示诚挚的欢迎。

第十、树立新的导演制度。提高演员的艺术修养，使演员忠实于剧本，尊重剧情，体会身分，掌握性格，对于改革工作也是很重要的保证，不然即使有了好剧本也会给演的一塌糊涂。演新剧本和旧剧本自然有很大的不同，据我所看到的，有的演员，即是演旧剧本，也不能够演的恰当，更谈不到演新的东西。比如《宇宙锋》装疯演成真疯，假调情演成真调情。《御碑亭》里的孟月华，演的十分轻佻，与剧情大相悖谬。《玉堂春》会审，问到院中苟且之事，苏三眉飞色舞，绘声绘影，淫亵之状，不堪入目。有的演员在旧剧中加上几句新词，表现进步，如“为人民服务”、“全国解放”、“打倒帝国主义”等等，动机虽好，却是严重破坏了戏剧的真实感和严肃性。因此今后排演新剧本，必须建立新的导演制度，提高演员的政治修养和艺术修养，使剧本能够正确的搬上舞台。

第十一、改革封建制度，改造落后思想。封建阶级给艺人留下来的某些不好的传统制度，对于艺人生活以至政治上的进步是很大的束缚。尤其在北京，制度的限制更为严重。名角一夜连演两出、三出，还不够大家的开销，以至有的“角”演戏赔钱。贫苦艺人无办法，名角也无办法。所以如此，主要是制度问题，限制了学习进步，难排新戏。因此必须从封建束缚中解放出来，改革不良制度，建立民主合理的新制度，使大家各得其所，各安其业，人尽其才，才尽其用。在京如尚小云剧团、新兴社、再雯社、万盛轩等很多班社，在这方面已经有了初步的成绩。戏曲界的行会思想是严重的。你是“海派”，我是“京派”；你是“外江”，我是“内江”，这种宗派观念应该打破。《摩登伽女》，“海”的不能再“海”了吧，为什么不叫做“海派”

呢？“你待怎讲”改作“怎么讲”，也会被认为是“外行”。其实新的戏曲基本规律，却决不能够拘泥于陈规老套。请问“你待怎讲”怎么讲法呢，即使按照“你才怎讲？”解释（原句可能是这样的），不是也不如“怎么讲”简单明白么？所以我说，派别必须打破，成见也须打破。进行戏曲改革必须先留意到组织与制度以至思想上的改革，没有群众组织与思想的保证，一切都是行不通的。

旧剧本修改几例

积极编演新剧本，扩大新戏曲的领域，修改与创造，是一个问题的两方面。要写一个历史剧本，有时是要写的故事十之八九都有了旧本。比如《逼上梁山》，不是就有人写过《林冲夜奔》么？但是《逼上梁山》仍可以说是创造，也可以说是内容的修改。因为根据唯物历史观点进行了修改，这修改本身就是创造。所以在历史剧本的写作上，常常就是内容的改编工作，只是程度上不同而已。尤其是根据目前的实际条件，以一定题材进行创作是很必要的；就旧剧本修改，从生活真实出发，来一个旧剧新编，也是完全可以的。我以为剧作问题可以从多方面入手，选历史或现实题材，创作新的京剧或地方剧本固然很好；从一定的故事、小说、诗歌、话剧、秧歌改编地方剧本，也是好的。

对于旧剧本的修改必须慎重地把历史的颠倒，颠倒过来，分清界限，判明是非。如把黄巢起义、李自成起义、红巾起义、太平天国起义等的真实历史写成剧本，旧剧中歪曲史实的，改变过来。即如旧剧《连环套》里面的窦尔墩，原是背母乞食的山东好汉，倒被写成所谓“江洋大盗”；而忘恩负义卖友求荣的小人——黄天霸，倒写成了“出乎其类，拔乎其萃”的英雄豪杰。对于这种戏，当然可以把它