

中央音乐学院图书馆藏书

分类号
总登记号

87328

贈閱

民族音樂問題研究資料

(三)

关于戏曲音乐改革問題的討論第1輯



中国音乐家协会上海分会編印

1956.12.

目



戏曲艺术革新不能脱离传统(1956年11月号戏剧报社论).....	(1)
反对用教条主义的态度来“改革”戏曲(1956年18期文艺报)張庚(7)	
談戏曲工作中的偏向(1956年20期文艺报).....張真(23)	
生搬硬套，危害非淺(1956年10月号北京文艺).....白云生(33)	
昆剧音乐問題的討論(上海市文化局剧协上海分会举办昆 剧会演观摩艺术委员会座談会發言紀錄摘要)(1)——(7).....	(42)
昆剧的演唱艺术(1956年11月在音协上海分会二次專題报 告).....	白云生
(1)談民族傳統唱法.....	(65)
(2)民族傳統唱法中保护發音器官的方法.....	(73)
(3)戏曲演員的唱和念.....	(80)
京剧的練声方法(1956年11月号戏剧报).....	傅雪漪(88)
对戏曲音乐改革工作的一点意見.....	
(剧协上海分会成立大会上的發言摘要).....戏剧报記者汪培(97)	
滬剧也有傳統(1956年11月号戏剧报).....	石筱英(98)
滬剧变成新歌剧(1956年11月号戏剧报).....	陈应时(101)
反对戏曲音乐工作中的粗暴作風.....	
(1956年11月号戏剧报).....	戏剧报記者(102)
不能“唯捧头是瞻”(1956年11月30日文匯报).....	迪文(105)
四川省文化界热烈展开川剧音乐改革問題的討論.....	黎路(107)

戏曲艺术革新不能脱离传统

戏剧报社論

最近几个月以来，戏曲工作方面逐渐冲破了历年来形成的束縛戏曲剧目的清規戒律，甚至許多被旧时代压制的优秀的和較好的剧目，也都冲破了历史的塵封，经过整理加工之后，重現于戏曲舞台上。上演剧目范围的逐渐扩大和人民生活水平的不断上升，促使劇場上座率普遍提高，加上政府对戏曲事業物質上的大力支持，这就为戏曲艺术的进一步發展和繁荣提供了極為有利的条件。

戏曲剧目是無数代的人民和天才艺术家共同創造逐渐积累起来的艺术財富，对于古人的艺术創造，我們必須具有謙遜的态度老老实实地虛心学习，深入研究，絕不能草率从事，輕举妄动；另一方面，繼承遺產决不能用保守主义的态度原封不动地接受下来，必須用新的观点来批判地接受。批判地繼承遺產就意味着有所取舍，既有取舍就有增益，取舍和增益本身就具有科学整理和艺术創造的双重性質，因此特別需要采取謹慎的态度。戏曲艺术对于主觀主义和教条主义是一塊灵敏的試金石，因为这二者在艺术上具有極大的破坏性。只有端正对待遺產的观点和态度，同时正确地解决繼承和發展艺术傳統的問題——艺术革新的問題，才能使戏曲事業走上健康發展的道路，才能出現戏曲艺术的真正繁荣。就目前來說，由于全国戏曲剧目會議严肃地批判了戏曲剧目工作中的粗暴急躁的态度和作风，改变了剧目工作的極不正常的状态，这就使得长期以来爭論不休、各行其是的戏曲艺术革新的問題，重新被提到了首要的地位。

应当指出，自从实行戏曲改革以来，戏曲艺术方面的革新

和創造是有很大成績的。黨和政府根據戲曲工作的需要，動員了一部分有一定文化修養的知識分子參加到戲曲隊伍中去；他們在戲曲劇團中，推廣了劇本制度，在一定範圍內改變了過去許多舊有劇目口口相傳、不固定的經常變動的狀況；他們為戲曲劇團建立了導演制度，用以代替說戲的辦法，由此加強了表演藝術的集體性和統一效果；他們幫助戲曲演員增進政治知識和現代美學知識，在戲曲演員中產生了一定的啓蒙作用，喚起了他們政治上藝術上的覺悟。他們正確的幫助和啓發，有助於演員總結和推廣藝術經驗，促進他們的藝術創造，有助於演員進一步整理和加工舊有劇目的表演藝術。此外，他們還為戲曲藝術引進了若干改革，豐富和發展了藝術傳統，提高和發展了戲曲藝術的表現能力。由於他們的努力，由於他們和戲曲演員的團結合作，戲曲的表演藝術就逐漸地去蕪存精，在我們的戲曲舞台上出現了空前的革新的氣象。

但這不是說藝術革新方面沒有任何錯誤和缺點，完全不是的。在這一工作上，同樣存在着急躁和粗暴的作風，而且無可諱言地已經為戲曲藝術造成了極大的損害。從事這一工作的某些新文藝工作者，不認識和不理解戲曲藝術的特徵和它本身的規律性，忽視戲曲傳統的繼承和革新的關係。藝術的發展總是漸進的，有規律的；革新不能割斷歷史。創造和發展不能脫離原有的藝術基礎。由於教條主義習氣和主觀主義作風，某些新文藝工作者生於貴地不知貴；他們對戲曲藝術不熟、不懂、不愛、不學；他們在靈魂深处輕視和排斥戲曲藝術傳統，盲目崇拜西洋。因此他們喜歡硬搬洋教條，他們決心用西洋歌劇和話劇的格式去改造戲曲藝術。他們的生搬硬套的作法，損害了戲曲的特有風格。譬如，戲曲編劇上的一個巨大特點是運用分場的方法，運用角色的上下場、圓場、和角色的表演來體現時間和環境的變化，這種編劇方法具有獨特的風格和戲曲表現上的優越性；可是某些新文藝工作者根據話劇的規格，認為這是落

后的形式，必須採用話劇的“三一律”，用分幕的方法來代替分場的方法。

又如，某些新文艺工作者在戏曲中采用了布景，但不是为了表演的需要，不是运用布景来加强艺术表现力，而是因为沒有布景就沒有“气派”，不能表現“革新精神”。因此他們宁肯削足适履，宁願抛弃行船、騎馬、起霸、走边、开打、上下扶梯、登山涉水、开門关门等等容易和布景抵触的虚拟的身段动作，甚至宁願大量删去場次和某些重要的情节，去适应布景；如果景和表演發生冲突的話，也宁願牺牲艺术風格的統一和艺术的真实感，不管用景如何得不偿失，也决不願意叫布景讓步。这結果使得戏曲舞台上出現了大量的历史題材的和現代題材的“話劇加唱”的不倫不类的东西。

我們并不一般地反对戏曲用景，而是主張根据具体条件适当地用景，同时戏曲的布景应当是戏曲的，是和戏曲艺术風格相一致的。用景的目的应当是为了美化演剧艺术，增強表現力，能够更好地襯托表現人物性格、規定情境，而不过多地伤害傳統的优美的表演艺术，反之就不应当官目搬用。

再有是服裝和化妝的問題。服裝和化妝不是不能或不需要革新，事实上近百年来戏曲舞台上的服裝化妝已經有了巨大的改进，但那种改进畢竟是渐进的，是合乎規律的，今天人民的审美觀念和艺术趣味比过去任何时期都有了更快的提高和發展。因此，戏曲的化妝和服裝也必須在原有基础上，根据原有的風格特点加以革新和發展，抱殘守闕是不行的，必須根据时代的需要，适应今天人民的美感要求。那种野蛮的、刺激人們官能的过份恐怖、猥褻的形象應該加以适当的改进，把舞台形象合适地美化，以帮助人民提高艺术趣味。但如果仅仅憑着話劇的或者歌剧的化妝、服裝的規格去要求戏曲的話，那就会破坏戏曲艺术風格上的統一。曾引起热烈爭論的臉譜存廢問題，挂鬍子、粘鬍子的問題，布景問題，也都反映了兩種風格的矛

盾冲突。显而易见，要用话剧的写实的风格去代替具有独特风格的戏曲艺术形式，那是绝不可能的，也是人民所不能容许的。

在音乐上，某些新音乐工作者说戏曲音乐太贫乏，音乐性太差，是封建落后的。他们机械地搬用了基础变了，上层建筑也得消灭的公式，作为理论根据，硬是主张抛弃戏曲音乐，而要全盘欧化。他们说戏曲的“曲牌音乐”和“板子音乐”是诸剧共用的“公共财产”。据说这种“公共财产”不能表现人物个性，不能表达人物的思想感情，因而主张每出戏都作曲、定谱，根据和声学、对位法，搞二重唱、四重唱。西洋歌剧的音乐指挥不是打鼓佬，因此鼓师的音乐指挥地位必须让位给搞新音乐工作的同志来担任，乐队必须从台侧迁到台前乐池里。打击乐器是“噪音乐器”，是“落后野蛮”的，必须代之以西洋管弦乐；琵琶、二胡音量不够，没有低音乐器，必须加上低音提琴、大提琴、小提琴，于是巴松、黑管、长笛、短笛、定音鼓、三角铃、双簧管……都搬进戏曲乐池，组成了四十人到六十人的大乐队。

在声音上，小生的“阴阳嗓”不好，净的“炸音”不科学，假嗓刺耳，真嗓贫乏，几乎一无是处，必须全部改革。于是吊嗓、练声、发声，都必须按照西洋声学方法进行。不这样做就是“拖住民族传统的尾巴”。

于是演员在台上唱戏必须看住指挥棒，按照它的一起一落而歌唱。中国戏曲主张字正腔圆，其主要任务是抒情达意，表现人物的性格、思想感情、情绪，并在歌唱中给人以美的欣赏；某些新音乐工作者讲究旋律美不美，倒字与否在所不计。……

中国戏曲艺术不是歌剧，它是彻头彻尾的戏曲。它综合歌、舞，表演在一起，总的构成为戏曲的表演艺术。中国戏曲艺术是最具有民族独创性的一种艺术形式，许多欧洲的戏剧家非常羡慕这样一种戏剧形式。歌、舞和表演相结合的戏剧形

式，曾經是某些外國戲劇大師理想中最好的戲劇形式。可是某些新音樂工作者却根據戲曲中有唱、有伴奏，撇開它的“做、念、打”三要素不談，硬說它是歌劇，今後也必須向新歌劇發展。歌劇就應當以音樂為主，音樂是歌劇的靈魂，這樣一來，導演按照劇本曲譜排戲，演員根據曲譜唱戲，大家服從音樂。可是事情很不妙，打擊樂器廢除之後，演員感到在台上使不上勁，眼睛不亮，手足不靈，戲失掉了骨子，失掉了節奏；觀眾聽來沒有味，不過癮。新作的歌兒聽不出在唱些什麼，加上台前有大樂隊強大的音响擋住了演員的歌聲，演員的嗓子和樂隊競爭，可是觀眾席上只聽到西洋樂器的演奏。於是上演這種“新歌劇”時，觀眾席上的人數有時還不如樂池裡面的人多。某些新音樂工作者應當有所醒悟了吧？可是他們說：“觀眾慢慢地會習慣起來的”。

戲曲音樂的音樂性差、表現力弱，不知是根據什麼樣的標準？戲曲的唱腔變化那麼多，那麼具有魅力，曲牌、調子那麼豐富，它和舞蹈、表演一起，渾然一體地構成戲曲表演藝術的整體，通過唱、做、念、打、創造了多少個性鮮明的藝術形象！這些唱腔、曲牌，是戲曲工作者代代相傳地繼承下來和發展起來的，它是我們古代和當代人民和人民藝術家的集體創作，難道它一定比某些新音樂工作者作出來的樂曲音樂性更差、表現力更弱嗎？那是多么奇怪和多么不謙遜的論調呀！

再說，如果某些新音樂工作者只是關着門在內部進行音樂改革的試驗，那當然可以，誰也不會來反對。但他們在戲曲劇團里這樣做，就形成了對傳統的破壞，不能不引起嚴重的注意了。

在藝術革新問題上，比起劇目整理改編工作方面，存在着一個更為嚴重的問題，那就是某些新文藝工作者不尊重演員的意見不尊重他們的藝術經驗，他們的才能和藝術創造的成果。舞台裝置剝奪了演員的某些優秀的做工；音樂改革損害了演員

的唱工，剝奪了他們在唱腔上的發展和創造。戏曲演員被某些專橫的導演看作只是一種執行他的藝術構思的簡單工具。他們，戏曲演員和樂師原來是戏曲遺產和藝術傳統的繼承者和守衛者，他們是戏曲藝術的主人。為了要批判地繼承遺產，繼承和發展我國優秀的戏曲藝術傳統，他們必須自覺自願地和新文藝工作者親密合作，相互尊重，共同為戏曲藝術的革新創造而努力，這是沒有問題的。新文藝工作者參加戏曲改革工作之後，確實也作出了許多出色的貢獻，受到人民的尊敬和贊揚，這也是沒有問題的。問題在於有些新文藝工作者硬是輕視和排斥民族遺產，輕視和排斥民族傳統，他們在靈魂深处盲目地崇拜外國，生搬硬套外國東西，對戏曲藝術革新採取急躁和粗暴態度，而且還蠻橫地剝奪了戏曲演員和樂師在藝術問題上的發言權。

要克服藝術革新問題上的偏向，應當首先使戏曲演員和樂師在藝術問題上有發言權。（戲劇報1956年11期）

反对用教条主义的态度来“改革”戏曲

張 庚

一 情况

开国以来，戏曲事業得到了飞躍的發展，国民党和日本統治时期給我国戏曲遺產帶來的毀灭性的灾禍已經被消灭，在“百花齐放、推陈出新”的方針下，戏曲艺术欣欣向荣，舞台上的創作無論在思想性或者艺术性方面都达到了新的高度。在戏曲工作中，虽然还存在不少的缺点，有的缺点甚至是很严重的，但成績仍然是主要的。这和党中央的經常指示、經常糾正工作中的錯誤是分不开的。在毛主席对于戏曲工作的指示中，在中宣部負責同志的談話中一再指出依靠艺人、稳步前进的重要性。这些寶貴的指示虽然在实际执行中做得很不够，体会得很不深，但仍起了端正方針，糾正偏差的巨大作用。这些指示給下面正确的意見，特别是艺人的正确意見撑了腰，大大限制

⊖ “戏剧改革”或“戏改”这个名詞，是在解放初期提出来的。那时的戏曲，由于反动势力的長期統治，形成了十分混乱与悲慘的情形，如不大力加以整頓是無法挽救局面的。那时針對着具体情况提出了“改戏、改人、改制”的“戏改”，是完全必要的。但是从那时到現在已經七年了，情况完全不同了。“改戏、改人、改制”的工作基本上已經完成了，“戏改”已經沒有了具体内容。如果把“戏改”这个名詞搬用到戏曲在艺术上的發展和提高上来，那是很不妥的。現在已經看出这种毛病来了：什么都要“改”！而艺术的發展是不能用“戏改”的方法去做的。因此，我提議取消“戏改”或“戏曲改革”这个名詞，而代之以戏曲工作、戏曲創作、戏曲整理、戏曲艺术等名詞。这意思提出来供大家討論。

——作者

了粗暴作風的發展。

但缺點和錯誤是不不少的：粗暴地禁戲改戲，片面強調配合當前政治任務而不注意、甚至完全不注意戲曲藝術本身的發展；不顧實際情況脫離傳統地強調“改革”；不依靠藝人，而用包辦代替的辦法進行工作等等。這種情況帶有普遍性。在有些文化工作幹部甚至負責戲曲工作的重要領導幹部所發表的文章中也存在這種錯誤。這一連串的事情對戲曲工作的影響是不小的。

其所以產生這種偏向，關鍵問題在於急，巴不得戲曲馬上完全掃清封建的糟粕，立刻成為嶄新的社會主義文化。這種動機是很好的，但並沒充分考慮到實際情況，也沒很好去研究那些推行的新辦法是否適用於戲曲藝術，對於後果的考慮尤其少。可以說這種急躁的毛病是很主觀的，是一種拔苗助長的毛病。

但是這種偏向的發生不是沒有理論根據的。據我們分析，至少有下面三點：

第一，是根據斯大林在“馬克思主義與語言學問題”中所提出的命題：“當基礎發生變化和被消滅時，那末它的上層建築也就會隨着變化，隨着被消滅”來進行演繹的：舊戲曲既是封建時代的上層建築，那末它就必須隨着封建社會的消滅而被消滅。用行政命令來禁戲，大家知道是不好的，但思想里實在認為傳統劇目中糟粕太多，因此用個人名義著文批判成了一個時期的風氣，而這些寫文章的人都是在戲曲工作中的權威，他們的文​​章也就差不多等於行政命令了。這種思想不但在劇目問題上，在表演藝術、戲曲音樂、舞台美術、培養後代各方而都有表現，其特點是對於傳統的艺术並沒有作仔細的分析研究，只是首先從清除落後事物的主觀動機上予以審查，大部分予以否定。這形成了幾年來而臨着的脫離傳統的偏向。

斯大林的這個命題是否可以不加分析地到處亂套呢？就拿

戏曲來說，其中有意識形态的成分，也有純技术的成分和創作法則的成分，这些都是历代艺人在舞台劳动中長期积累下来的成果；就在意識形态的成分中，也不是簡單地只反映了封建統治階級的思想、感情、意志和願望；由于戏曲在封建社会中存在的具体历史情况是長期生長在人民群眾中間，毋宁說它的人民性是非常丰富的，有許多戏中所表現的人民的傾向性是非常強烈的。当然，其中封建性的糟粕也是杂然并存的。对于戏曲，究竟能否簡單归入封建社会的上層建筑是很值得討論的。如果不去分析戏曲的具体情况，只是把这个命題拿来当教条使用，这就形成了簡單化的錯誤。

第二、是根据苏联一九四六年所發布的“关于話劇院上演剧目及其改善方法的決議”的精神。这个決議中指責苏联的話劇院上演傳統剧目过多，上演反映当代生活的剧目太少，并且規定每个剧院每年一定要上演一定数量的新剧目。这种指責与規定是根据苏联的具体情况所作出来的，机械搬運这个決議的精神运用于我国戏曲改革工作中，特别是变本加厉地运用，就一定会發生錯誤。在我們許多干部的言論中認為戏曲一定要表現現代生活，如果某一剧种認為自己还不能表現現代生活，就被指为沒有發展前途，就被冷遇起来。有的地方硬性規定某些剧种必須全部上演表現現代生活的戏，如上海对滬劇的規定即是这样。还有的地方要求某些戏曲在剧目上及时配合当地的每一个运动，如陝西某地就命令皮影戏逐条宣傳新宪法，如不接受，就扣押戏箱，停止他們的演出。这类做法的后果是可以想見的：滬劇几年来上演剧目越来越窄狭，上座率一直下降；而那种配合任务的結果是干脆沒有人来看戏。总之，新剧目很难积累起来，傳統的好剧目又都抛弃了，影响到表演艺术的进步，特別是年輕一代非常缺乏艺术上的鍛煉。这又是不研究具体情况，不分析具体問題，只是拿某些道理硬套的主觀主义和教条主义的惡果。

第三、根据一种“理論”，認為西洋的文化是資本主义的文化，比起中国的封建文化来，絕對是科学的、先进的、至少苏联的社会主义文化是如此。因此中国戏曲一切都是落后的。打击乐器落后，因为苏联和西洋都沒有这么运用打击乐器的，要改革戏曲就必须廢打击乐，代之以西洋管弦乐。戏曲中分各行角色也落后，因为外国也沒有，所以必須廢“行”。戏曲的歌舞結合也落后，必須改造成西洋的歌剧是歌剧、舞剧是舞剧的形式才算进步。他如發声必学西洋，表演必廢程式之类，都是在这种思想指导之下的理論。

从以上的种种看来，在戏曲工作中存在着严重的教条主义思想。在这种思想的指导下，阻碍了戏曲的發展，阻碍了戏曲优秀傳統的發揚，也阻碍了在傳統基础上向更高的思想与艺术水平發展。我們必須清除这些教条主义，讓戏曲能够得到健康的發展。

二 戏曲算不算社会主义的新文化

上面这种急躁还由于一种情况所激起。有些人是認定戏曲必然在不久的将来要消灭的，因为它是封建文化，命定地不能成为社会主义的新文化。而另一些人虽也同样認為戏曲很落后，但必須大力而又迅速加以改造，使之成为社会主义的新文化。改造的唯一法門，就是讓它立刻表現現代生活。

戏曲应不应当表現現代生活，又能不能表現現代生活呢？一般地說，艺术总是要反映生活現實的，現代的艺术当然应当反映現代生活。戏曲是艺术，自然也不能例外。但是这样的答复只說出了空洞的原則，却没有解决实际問題。如果根据这个原則去硬套，首先就会不問剧种和剧团的实际条件如何，一律要求它表現現代生活。其次是不問在創作上有多少技术困难，一律要求立刻表現現代生活。第三是要表現現代生活，那就必須立刻表現新英雄人物、工業建設、重大的題材，否則就算沒

有表現出現代生活的本質，就不算真正的新。這種不研究具體的劇種對象，不講步驟，不顧創作者的是否自願的蠻干辦法是只會把事情搞壞，不會把事情搞好的。這完全是一種主觀主義的要求。

戲曲中各個不同的劇種有它自己的歷史，這種歷史形成了它的特点，这个特点是長處，也帶來一定的限制。在表現現代生活方面說，花鼓、采茶、秧歌、花燈一類小戲，由於始終是表現農村群眾生活，其中的人物，雖然穿的不是最現代的服裝，但所表現的事件却和現代農村生活並沒有截然的鴻溝。比方“打鳥”這個戲，說它反映古代生活固然可以，但說和現代生活完全脫節却並不是事實。因此花鼓戲等就有表現現代生活的便利條件。但籠統說現代生活卻是有毛病的。小戲的角色過去只有小旦、小生、小丑，因此它所能反映而不感大困難的現代生活，目前還只能是農村群眾的日常生活，如果要它反映工業建設，表現多種多樣的它還不善于創造的人物時，它就同樣感到困難了。它就沒有辦法發揮它的歌舞特點，它那輕松活潑的長處就施展不出來。不幸有些主觀主義者却硬要求這些小戲立刻反映重大題材，眾多人物，甚至這些人物在演員的腦子里以前還不存在，這些事件對於演員也全無感性的接觸，那當然是演不好的。但我們知道在陝北秧歌的基礎上創造過“兄妹開荒”等表現新生活的戲，這樣的題材，小戲是完全勝任表現的。只有在這個基礎上逐漸穩步前進，自然能慢慢擴大表現生活面，在舞台上創造較多的人物形象來。

另一種是評戲、滬劇、錫劇等劇種，它們這類戲都是從說唱的底子上發展成戲曲的，其中有的在都市生根較久，演員熟悉都市生活，而且在他們的傳統劇目中有一定數量反映近代都市市民生活的戲。它們在表現現代生活上也有很好的條件；當然也有着限制和困難，那就是表現的生活範圍還不是沒有局限的。它們幾年來表現現代生活的成績很大，但由於對它們的要

求太急，要它們立即大量地表現工業建設，部隊和戰爭生活造成了它們藝術上很大的困難。

再就是地方大戲、京戲、昆曲等。我們只能對它們中間表現現代生活的自願的實驗表示同情和支持，而不能對它作任何要求。

這還不過是大致的說法。如果根據這種說法去給每一個具體的劇團規劃上演劇目，也一定要鬧許多亂子的。因為在同一劇種中，每個劇團的情況也很不相同。有的劇團演員多，角色齊，物質條件好，工作經驗多；有的劇團角色少，條件差，如果在劇目上的要求一律，一定有許多困難。因此，現在有一種給每一個劇種規定“發展方向”的做法，也是很不妥當的。各劇種都需要發展，但這種發展是具體表現在它的各劇團的藝術發展上面的。而各劇團的藝術發展，又表現在它的上演劇目計劃上面。上演劇目計劃是根據劇團的觀眾需要、演員情況和“百花齊放、推陳出新”的大方針定出來的。因此，同一劇種的不同劇團，劇目的計劃完全可能不同，有的有現代劇目，有的沒有，有的現代劇目多、有的少。對於它們的要求是不能一概而論的。總之，藝術的創作還要表現在可能和自願上，強迫硬做是創造不出藝術來的。

×

×

×

既然戲曲在表現現代生活上有種種限制，那麼它能否理直氣壯地被列入社會主義新文化之林而沒有問題呢？

這種提法是有一個前提的：只有表現了現代生活才能為社會主義建設服務，表現古代生活是不夠的，因為只有表現現代生活的藝術才有現實的教育意義。

這種“理論”很幼稚，但非常普遍，勢力也很大，所以不能不在此加以駁斥。首先歷史生活和現代生活並不絕緣，很多歷史教訓對於今天有很大的教育意義。我們目前生活中存在的缺點，就有不懂得歷史、割斷歷史的一面。很多人不了解，認

識了历史对于認識現代的幫助很大，可以說，不去認識历史，要深刻地理解現代是不可能的。

再說，今天的戏曲舞台上上演的傳統剧目，不可能設想：是陈列在博物館中的古董似的完全不具備現代意义的东西。既然演員是現代人，他們生活在新社会里，从社会政治地位一直到思想感情都起了巨大的变化，怎么能設想他的艺术不变化呢；何况絕大多數的戏都經過重新整理，重新解釋，重新进行了艺术加工，而这些创造性的工作都是社会主义社会中的艺术家所从事的。这些剧目要能够成立，必須經過今天劇場里的观众的批准，而今天的观众乃是社会主义时代的新观众。在这种情况下再創造的傳統剧目，怎么能够說它不具備社会主义新文化的意义呢？

表演艺术尤其不同于其它艺术，演員是不斷創造的，他所使用的創作素材（剧本）虽然是古典的，但創造者演員和創造的有机参加者观众都是社会主义时代的人，不可能不使舞台上的創造成为社会主义时代的东西。梅蘭芳先生的“宇宙鋒”在从前是表現得端庄稳重得多，着重的是內心的痛苦，唱的速度也慢得多，但今天他却演得潑辣得多，着重在反抗这一面，尤其“金殿”一場更为明显。这种演員的不斷創造，無疑是受了时代思想和观众的影响的。梅先生在他的“舞台生活四十年”中間說：“演員是永远离不开观众的。观众的需要，随时代而变迁。演員在戏剧上的改革，一定要配合观众的需要来做，否則就是閉門造車，出了大門就行不通了。”这說出了演員艺术如何受时代的影响而变化的秘密。

戏曲創造中的时代精神的反映，往往表現在剧中的主要人物典型塑造随时代而变迁的这种情形上，人的名字可以不变，故事可以不变，而对人物的理解完全变了。以白娘子为例，最初是吃人的妖怪，后来成了热情潑辣的幸福追求者，相反地，法海原来是救人的和尚，后来变成了多事討厭冷酷無情的人。

直至今天，我們对古典剧目的整理，仍是着眼在人物的重新解释。“十五貫”就是对于况鍾、过于执等人物作了新的解释之后，使得剧作的思想和艺术水平超越了原作的。它在思想上明确地突出了反对主观主义和官僚主义，这在原作中显然是不占重要地位的，虽然其中也存在着这方面的因素。相反地，原剧中离奇曲折的情节成为主要的兴趣来源，在整理以后，这方面完全退到很不重要的地位去了。人物的理解和創造也更加深刻更加鮮明了，思想性和艺术性大大提高了。我們实在找不出理由說今天的“十五貫”是在封建时代所能創造得出来的艺术，如果不是具有社会主义高度的思想水平和美学水平，这样的“十五貫”是創作不出来的，創作出来的东西是不可能具有这样大的现实的教育意义的。它的特別值得学习的地方就是在于發揚了固有的好东西，舍弃了一些应舍弃的东西，是緊密地連接着傳統，从傳統中間發展出来的，是在中国文艺傳統的土壤中生長出来的年輕的社会主义的新文化。

并不只有“十五貫”，其它突出的像“梁祝”，“秦香蓮”、“宇宙鋒”，……以及几年来許多整理得成功的剧目都屬於这种性質。戏曲为我国社会主义的建設尽了很大的力量，也形成了自己嶄新的艺术面貌，已經成为社会主义新文化中的一支有力部队。

中国的戏曲，因为長期在人民群众中間發展，它的人民性是十分丰富的，它提供了許多富于人民性的典型人物。因此戏曲作为封建时代人民創造的艺术，走向社会主义时代而成为它的艺术是不困难的。在旧时代的舞台上，那些具有丰富人民性的典型还蒙着許多塵垢，变得晦暗不明，或者被歪曲了，或者夾杂着一些糟粕。我們只要打扫灰塵，清除糟粕，端正歪曲，就能使这些人民性的典型發出社会主义艺术的光輝来。在很多場合，这种整理工作是并不難的，有时甚至主要只是表演艺术的問題。中国戏曲的这种人民性的特点，我們必須予以充分估

价。



还有一点必须弄清楚，就是社会主义的现实主义能不能成为戏曲艺术创作的指导思想呢？如果其它的文艺形式都以社会主义的现实主义当作自己的创作方法，或者更准确些，如陆定一同志所说，虽不是唯一的方法，却是一种最好的创作方法的话，那么，戏曲能不能运用这种最好的创作方法呢？假使它不能运用，是不是它落后于其它文艺形式的表征呢？假如它也要运用，是否对于它成了一种限制，一种清规戒律呢？

我觉得问题首先在社会主义现实主义必须有明确解释。如果社会主义的现实主义是指的文艺创作必须是用社会主义的也就是辩证唯物主义和历史唯物主义的立场观点去看历史和当前的现实，并在艺术中表现出来，以取得改造一代人的心灵，帮助社会主义建设的效果的话，那么戏曲是完全可能，而且已经运用了这种创作方法的。但如果说只有表现社会主义新生活的艺术作品才能够称得起社会主义现实主义的话，在戏曲中间当然基本上运用不上这个武器。但我想，后面这一种说法是不正确的、不科学的。在任何艺术中都会存在用历史题材写的作品：历史小说、历史叙事诗、历史题材的话剧，是否这些都不能运用社会主义现实主义的创作方法呢？

我还觉得，社会主义的现实主义如果当作一条尺，天天拿着它去量作品：“这是！”“这不是！”那就把社会主义现实主义变成清规戒律了，那就把文艺批评的作用变成检查过境护照的作用了。这样的搞法不仅仅对于戏曲创作是一种严重的障碍，就是对于所有艺术的创作也同样是严重的障碍。它会使得每个作家、艺术家都变得胆怯起来，不能热情蓬勃地进行创作了。

我觉得，社会主义的现实主义是一种文艺上的时代的精神，它概括地标志着这个社会主义胜利时代和建设时代的艺术