

第二輯

戲改參考資料

山東省人民政府文教廳選印

前言

自中央人民政府政務院「關於戲曲改革工作的指示」發佈以來，我省在戲曲改革工作中，雖有一些進展，但從實際需要看，却相差甚遠。造成這種成績不大的原因，雖然是多方面的，但文化工作幹部在戲改的方針、政策、業務上學習不夠，戲改的重要意義認識不足，却是主要方面。因此，提高文化幹部與戲曲藝人的思想、政策、業務水平，是今後更好地開展戲曲改革工作的要務。這個小冊子就是為了達到解決這些問題的目的而選印的，其中除關於戲改的政策、方針等重要文獻外，他如討論改人、改制、改戲等具體問題的文章，雖尚非最後定論，但亦有參考價值。希望大家能認真學習研究，掀起學習熱潮，把我省的戲改工作，在現有的基礎上更向前推進一步。

第二輯 目錄

正確執行「推陳出新」的方針·····	馬少波（一）
制度改革是當前首要任務·····	伊 兵（二五）
論「京戲」與「地方戲」的關係問題·····	楊紹萱（二七）
迷信與神話的本質區別·····	馬少波（四六）
蓋叫天先生談戲·····	蕭叫天敍 嚴僕記（五〇）
清除戲曲舞台上的病態和醜惡形象·····	馬少波（五五）
解放一年來的感想·····	梅蘭芳（六六）
作人民的演員·····	新鳳霞（六九）
改革封建性的戲班制度·····	李 戰（七二）
談地方戲與新歌劇的關係·····	張 庚（七九）
舊藝人王祥雲的改造·····	王子輝（八五）
記一個藝人的改造·····	晏本輝（九三）
關於「連環套」的改編·····	徐以禮（九六）

一個革命文化戰士的成長·····	傅增主 (101)
民間藝人「吳的香」·····	李林祥 (105)
談改編「臨江驛」·····	田 榮 (108)
我為什麼參加了京劇實驗工作團？·····	袁斯洪 (114)
	葉盛蘭 (114)

正確執行「推陳出新」的方針

馬少波

——在北京星期文藝講座講

毛主席以馬列主義的觀點，提示了「推陳出新」的方針，使中國戲曲從陳腐沒落中真正獲得光明的出路，有了新的生命。

我們引用魯迅先生的一段話，這對於「推陳出新」，簡直是再透澈不過的註解。

魯迅先生說：

「舊形式是採取，必有所刪除，既有所刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。」

我們從這一方針去引伸，不難想見，戲曲改進的任務，不外：消滅封建的文化毒素，和接受優秀的民族藝術遺產，二者乃是一個任務的兩面，萬萬不能片面的孤立和分裂。消滅封建文化，是指消滅封建文化在羣衆思想中有害的影響，不允許連同藝術上以至思想上的某些優秀成分「玉石俱焚」；接受民族藝術遺產，是指繼承與發展民族藝術中的優秀成分，並非把思想上以至藝術上對人民有害的落後的東西，無批判的原封保留下來。（古代戲劇文物保藏例外）

談到戲曲改進的方針，有兩種不同的理解：有的說中國戲曲（從內容到形式）「古色古香」「天衣無縫」「已是高度完成的藝術」，原封不動最好；或者思想可以改革，而技術（形式）則萬萬改動不得，所謂「移步而不換形」；或者出於單純娛樂觀點，對於羣衆或幹部十分有害的

節目的上演，放任不管。此外，也有的以爲中國戲曲（從內容到形式）是封建的落後的文化，腐朽到一切都變不得，那一點都不如外國的戲劇，或者只強調了消滅封建毒素的一面，而對民族戲劇遺產，表現了極不尊重的態度，例如對於舊戲曲含定的過多，急躁地強調『以新的代替舊的』等等，都是對於戲曲改進的任務片面理解的結果。

一、試談「推陳出新」的正確理解

第一、戲曲的發生和發展，有其歷史淵源，直到今天，它還擁有廣大的羣衆，在全國有如此深廣影響，決非偶然。我們要想改造它，必須首先熟悉它，掌握它，正如認識世界，才能改造世界一樣，只有澈底認識了舊戲曲，掌握了它的基本規律，『去其糟粕，取其精華』，才會分寸適當。醫治生病，如果不弄清脈絡，盲目動手，不是放縱了病菌，就是傷害了人體，不會收到治病救人的成效的。當然，有了基本認識之後，更須在實際工作中不斷的加深認識，補充經驗，才能進行有效的具體改革。

第二、首先打破保守觀念，從內容到形式完全否定中國戲曲的說法，目前大概沒有人提起了，但是對於舊戲曲從內容到形式有着的偏愛，抱殘守缺，拘泥於舊習慣的人，却還不在少數，這種現狀，對戲曲改革的阻力太大，是應該很快改變的。

這種人所以如此，我想主要是忽視了中國戲曲、自古到今是隨着時代的演變而不斷的發展進步的事實。元朝以前，自古代社會戲劇起源，歷經秦、漢、南北朝、隋、唐、五代直到兩宋的戲曲萌芽發展，說來話長，我們且不說它，只從元、明、清的戲曲史着眼，也可以看出頭緒，說明問題。大家是熟悉的：元代以前，並沒有四折雜劇，元代以來，才由王實甫、關漢卿、馬致遠等

入把唐、宋以來的參軍戲、大曲、諸宮調、官本雜劇等綜合起來，才形成了四折雜劇，這不是中國戲曲歷史上的發展和進步麼？

明代高則誠把四折雜劇發展傳奇戲之後，又有魏良輔、梁伯龍、張野塘等考訂了元劇北曲，綜合弋陽、海鹽兩種腔調創造了崑腔戲，在形式上不是又發展了一步麼？

滿清中葉，乾隆下江南，更加强了戲劇統治，雖然異族統治者攫取人民藝術，攔入了滿洲奴才主義的毒素，愚弄人民，但是乾隆末年，四大徽班（春台、三慶、四喜、和春）先後進京，在形式上，徽班高朗亭以至程長庚採取長江流域亂彈腔中的吹腔，變成二黃，收黃河流域的秦腔變成西皮，混合而成皮黃戲（京劇）。在形式上也不能不算發展和進步。

皮黃戲（京劇）藝術直到今天也還在不斷的發展着。汪桂芬比起程長庚是發展了；譚鑫培、王鳳卿比起余三勝也是發展了；楊小樓比起楊月樓、俞菊笙、汪年實是進了一步了；即梅蘭芳程硯秋比起陳德森、王瑞卿諸老伶工，在戲劇藝術上無論扮相、唱腔、做派不也有很大的變化了麼？守舊的人，對於新的東西，一時總是難以接受的。比如譚鑫培在藝術形式上發展了新腔，發展了閃板、躲板、趕板等等，不是當時也有好些人罵他「沒出息」麼？光緒初年，北京還盛行崑腔的時候，時小福演「彩樓配」皮黃戲，不是觀眾在台下大喊：「不聽這種戲」嗎？爲什麼呢？很明白，是當時守舊的人，對新的東西，還不能夠接受。當然，也不可否認，皮黃戲作爲滿清時代的宮廷戲理解，是不會錯的。譚鑫培、楊小樓諸老伶工雖然在藝術的創造方面不可抹煞，但所演劇本，多是適應滿清政府的統治思想，尤其迎合西太后的意旨；甚至有好些戲歪曲了民間戲本來的正確面貌，也是事實。而今天有人反說京劇是「天衣無縫」了，正因爲太習慣了的緣故。其實認真追究起來，京劇從那裏來的呢？二百年以前不是還沒有影子麼？不就是發展創造而來的麼？

第三、戲曲改進，應以內容爲主，辛亥革命以前目不必說，無論魏長生也好，高郎亭也好，程長庚、譚鑫培也好，儘管形式有多少改動；但內容呢？基本上還是爲封建統治階級服務的，正如毛主席所指出的：「歷史是人民創造的，但在舊舞臺上，（在一切離開人民的舊文學舊藝術上）人民却成了渣滓，由老爺、太太、少爺、小姐們統治着舞臺。」今天是新民主主義的新時代，宣傳封建思想，對羣衆有害的內容，自然要逐漸換新，在社會裏，對於公開傳播封建思想毒素的現象，我們不能安之若素，因之，必須以人民的立場，馬列主義的觀點方法，認識分析和反映歷史社會生活，把歷史恢復真面目，把戲曲從反動統治階級的玩品，變成人民自我教育的工具，根據「先大節，後小節，先內容，後形式」的原則，應首先着重於內容的消毒，先移起步來，形也就必然跟着改變。

第四、雖以內容改革爲主，「移步」爲先，但也決不能忽略形式的改進，形式和內容，兩者是不能不有所區分的，雖然內容決定了形式，但內容決不等於形式，至爲明顯，比如舊劇的形式是富有聲、色、舞的綜合特點，這也是羣衆喜愛的主要原因，這就形成了封建、反動、迷信、淫蕩的舊內容，是舊劇的致命缺陷；但是它在形式上強烈的音、色、舞的綜合特點，却是舊劇的基本優長，雖然內容和形式有所區分，却又有其不可分離的血肉關係，一定的內容就需要有一定的形式來表現，只要對內容有所改革，那麼在形式上，也必然有所變動，例如舊劇中「生、丑、淨、末」的固定形式，既不能真實恰切的表現李自成或洪秀全，就必然要有所創造，舊劇中「青衣、花衫」的形式既不能真實恰切的表現紅娘子或洪宣嬌，也必然要有所改進，從陳德霖到梅、程、尚、荀，戲劇的思想本質總是一致的吧，然而，誰也不能否認這之間在形式上，已經有了多麼顯著的變化。

武大是一個忠厚樸實的勞動人民，爲了表現這一真實，就必須在形式技術上一改「挑簾裁衣」中所規定的醜態！試想，武大不應該「站起來」麼！有人也會就心讓武大站起來，觀眾會不接受；然而事實證明不是如此，因爲我們不能忘記今天是「武大站起來」的時代！是「武大站起來」的天下！封建迷信反人民的毒素一去掉，難道「武大郎顯魂」的技術還有保留下來的必要麼？「女起解」描寫一個封建壓迫下的弱女子在受苦受難，這一段內容，即算是不壞的吧，但在形式上却把一個女犯裝飾得鮮豔奪目，金碧輝煌！有人說這是藝術的誇張，恐怕決不是現實主義的誇張手法，因爲封建社會刑具的真實，決不是美麗到這般程度的，正如舊社會一個被壓迫的女性被逼死了，名士們盛讚爲「醜屍」的一樣，這樣通過「技術」歪曲現實，把婦女痛苦美化，難道不需要改革麼？所以只要肯改革內容，形式上也必然發生變化，這便叫「內容決定形式」。

舊戲曲形式本身以至舞台作風，也不是沒有缺點的，我以爲缺點也很嚴重，比如有些劇本的老一套，「引子」「對子」「定場詩」「坐場白……」總是以平板僵硬的格式。有的場數鬆弛，有的表演懈怠，龍套看戲，配角偷場，表現歷史社會生活，與劇情無關的近代人物上台檢場、飲場，過去還是趁觀眾不注意的時候，偷偷喝一口，怕觀眾看見，所以用袖遮着；偷偷撥一下，還要用角色掩蓋。現在呢，竟然成了慣例，名角們飲場的小茶盅，金光閃閃，特地送到台前喝；檢場的人，竟然坐在台上。打武戲的時候，正打的熱鬧當兒，停住喝水、擦臉、伸腰、踢腿；……明是可以自己作的事，而且演員自己作最爲適宜的，如「打漁殺家」父女過江之後，披戴衣帽，本是自己作最適合劇情的，但是非得讓檢場人伺候披戴不可，這成什麼道理呢？難道蕭恩父女黑夜殺人，還帶着幫手麼？其實關於這點，編新劇本，完全可以避免，演舊劇本如果結合劇情通過演員自己作（例如「打漁殺家」蕭恩父女自己披戴），或者通過家人、丫環、侍臣、衛兵來作（

例如「宇宙鋒」趙女上場搬座位，可以由婢女担任，或者用幕布（例如梅蘭芳演「霸王別姬」，虞姬換裝就是利用幕布），一般的是可以作到檢場人在幕後活動的，即使萬一不能，也應該盡量隱蔽一些才好。總之舊劇舞台上古今雜亂，對於劇情是很大的破壞，決不應該以為觀眾「習慣了」便認為合理，因襲衆「習慣了」的事情，有很多是並不討頭的，我們處理得更合理，觀眾不是更喜歡嗎？再如人死了爬起跑下場，給觀眾的直感印象，是「死而復生」。雖然「習慣了」的觀眾，或者可以強制自己的理智，認為活了還是死了，死後爬起來，就不屬於舞台動作了；但是這是多麼别扭的事情呢？甚至有的丑角，被殺的時候，連倒下也不倒，對手刀一舉，他便打起褲來：「勞駕！」、「好良心！」、「謝謝您！」、「再見」，自己就昂昂然走下場去。這樣的表演，迫使觀眾承認是死的效果，是可能的嗎？再如使古代人物有現代人物的思想、行為也是不對的，例如某戲院「女起解」，張公道說：「蘇三呀，誰也不想，只怨你的命不好，你若是在今天，也就可以和女同志們一樣的參加工作了，就不必當妓女了不是？」某戲院演「李打鎮關西」，小丑頭字樣的年月日竟讀作演戲的那天：「中華民國三十八年五月二十三日」，以博觀眾一笑。種種不嚴肅的現象，不勝枚舉，所以說舊劇在形式上、作風上，是有很多缺陷的。

第五、吸收新營養，推陳而出新。舊劇曲形式雖然經過了封建利用人民勞力匠心的加工，但是要想叫它表現人民的真實歷史生活，是很不够要求的。因此爲使曲形式更加豐富，更加完整，更能恰當有力的表現內容，更增強其真實感和藝術性，就必須以他的基本形式爲骨幹，在統一、和諧、乳水相融的原則下，大膽的吸收各種形式的優良成份，加以溶化，逐漸達到推陳出新創造新歷史歌舞劇和新曲藝的目的，這種吸收和發展，是完全應該的。即是現有的舊劇，不也是不斷的吸營養、不斷的充實發展而來的麼？單從劇本身說，西漢時代從安息、大宛、大月

氏輸入角抵和奇戲；五胡十六國以後，有了受鮮卑族影響的「踏搖娘」一類的街頭戲；隋、唐以後，吸收外來的音樂舞蹈的成分更多，以至吸收佛教的影響，遼、金兩代發展了連環；元朝受蒙古的影響，創造了四折雜劇；噴呐是從回部進來的；胡琴是受蒙古影響的……可見中國戲劇，也不是固步自封，一成不變的，不大吸收新的營養，就不會有所發展。關於這點，周揚同志在致程硯秋先生的覆信中曾經提到，是很精闢透徹的：「舊劇的改革，固然需要適當地顧及中國民族歌劇所固有的許多特點和優點，不要過於輕易的破壞了它們；但同時也不能完全拒絕採用你所謂直接寫實的手法。舊劇感人的地方，每每正在它的寫實力，因此就不應拒絕向話劇電影等兄弟藝術學習。我們不盲目崇拜西洋，却必須向世界古典戲劇遺產，特別是蘇聯戲劇成就學習和借鑑，在這一點上，我們也不可以有固步自封的見解。」

第六、「戲曲爲人民服務」，須有決心，歷史是人民創造的，藝術也是人民創造的，自從古代部落社會解體時期，戲劇萌芽開始，勞動的部落奴隸們創造了藝術，他們爲氏族貴族勞動生產，並且供給娛樂，直到清末，戲曲在京是爲皇帝所佔有，所謂「內廷供奉」，在鄉是爲地主豪紳所壟持，所謂「會首寫戲」，舊劇的舞台上還不盡是皇帝、后妃、老爺、太太、少爺、小姐們的思想形象統治着舞台，也還不是老是他們這般人作看客，「戲文」還不是爲他們祝福祝壽麼？即使中國戲曲的形式上，封建統治階級，也是不斷的竊取民間的形式，一定時期，陷於貧乏了，再行吸取，再貧乏，再吸取；再吸取，再貧乏，一直是這麼一個反轉曲的發展道路。比如隋、唐以後，把民間戲曲搬到統治者手中，還是僅限於在客廳裏上演（周圓設宴，當中演戲），所謂「紅氍毹」，就是指這個說的。崑曲戲武工是不壞的，清初民間演戲，已經是大鼓、小鼓、大鼓、大打了；但在客廳裏却無用武之地，於是只好是且歌且舞，「石秀探莊」就是一例。民間的調子

是悲怨的，這是被壓迫的心聲。比如陝西秦腔、四川高腔、河南墜子、河北落子、山東梆子、漢調、洋腔……無一不是悲涼激憤的，而統治階級的調子，雖然吸收了民間的東西，但是無論喜、怒、哀、樂，總還是表現其貴族的尊嚴，到得從容擺擺上舞台，特別是從洋腔發展到皮黃，感到用管絃樂器不能勝任了，吹嗩哨不能表現大的動作，於是索性就用上了敲鑼樂器，唱工上也大喊大叫，武工上也大掄大打起來了，我們從此可以看出戲劇藝術從民間搬入廟堂的線索。即是北宋大曲何嘗不是出於民間的歌謠；南北朝的「撻頭」、「踏搖娘」何嘗不是民間的歌戲；曲牌原本何嘗不是民間的小調？看曲牌的名稱，如「村裏迸鼓」、「油葫蘆」等等就可明瞭，即使按一般規律、技術高的統一技術低的，其實也有好些並統一不掉的，如「小放牛」、「小上墳」等是，都可以看出來自民間的痕跡。今天人民的天下，自然戲曲應該表現人民的歷史，而且必須作到人民看了戲、聽了戲有益處，有潛移默化改變傳統意識的作用，使過去封建統治者據為己有、作為自己享樂、統治人民的戲曲，仍為人民所有，這就是戲曲為人民服務的意義，也就是戲曲革命的本質。

第七、完成戲曲改革工作這一歷史性的任務，主要在於依靠藝人羣衆。因此領導戲曲改革，必須善於組織與團結廣大的藝人，一齊動手。全國戲曲界都是舊制革命的隊伍，從這裏面選拔英雄，帶領大家，指明方向，給他辦法，有指導的搞出東西來，到羣衆中去受考驗。這樣大量生產不斷修改，可以事半功倍。戲曲改革工作，才可成為有指導的羣衆普及運動。

發動戲曲界羣衆和一般羣衆運動的規律是同樣的，主要的是依靠覺悟，不是依靠命令。因此在領導工作上不能急躁，簡單化，必須循循善誘，逐步提高，必要時還必須善於等待。在思想戰線上，下命令究竟是容易的辦法，而不是最好的辦法。有些問題完全可以在運動中解決的。

新的劇本一時還供給不上，舊的劇本代替不了，我們乾着急沒有用處，有些內容很壞的舊戲如侮辱人民、提倡民族失節、迷信、野蠻、淫亂姦殺的毒素很重的，能修改演的可修改演，根本不能修改、對羣衆有嚴重毒害的當然可以適當的限制，但必須把道理講得明白，使藝人認識清楚，禁戲愈少愈好，因為這不是治本的辦法。最積極的辦法，還是我們修改舊劇本，供給新劇本，目前還不能很好解決這一基本問題的時候，寧可慢一些，寬一些，還是要穩當踏實的逐步的來。

另則，也必須明確：目前有些舊劇允許小改動一下便可演出，萬或無甚大害的原封不動也還在演出的現象，這只是根據現實條件發動團結和提高廣大藝人羣衆、逐步改造思想、改進業務、過渡到創造人民歷史歌舞劇、完全舊劇革命徹底改換舞台面貌的過程，我們加緊努力，過程可以縮短，假如我們不積極爭取，而是消極的等待、被動，這一過程必然延長，甚至無限度的延長下去。過程總是過程，不是目的，我們的目的性必須肯定而明確，在實踐中必須向前看，向前進，堅定不移的爭取。因此有的地方安於現狀，「探陰山」、「殺子報」任其自流，不去理會，自然也是不對的。

第八、舊劇改革的中心問題是劇本問題。創作和修改都很重要，但目前應着重於修改。自己編是好的，應該鼓勵扶助；但以目前條件，生產率不會太高，與現實需要相比，「杯水車薪」，不能立刻解決問題。羣衆需要極爲迫切，應想法滿足，事實不允許我們精雕細琢。戲曲改革的要求：一是接受優秀遺產；一是消滅封建毒素。片面的強調那一面，或者否定那一面，都是錯誤的。新陳代謝的過程是長期的，而又是極其細緻微妙的。一方面創作從藝術遺產中吸取養料，另一方面將舊劇本適當的加以修改作爲傳統的演出節目保留下來，這樣雙方並進，而爲適應目前迫切需要，所以必須更着重修改。對於人民有害的舊劇，如提倡封建淫毒的「殺子報」、「郭巨埋

兒」等等最壞的舊劇，必須加以禁止或修改。禁演的只是舊劇中的一小部分。大部分要改，目前因條件不足或者還有一大部分無害或害少在暫時不去動它，儘量需要改的先改。審查標準需要統一，但可根據各地實際情況而靈活運用。已經前進一步的地方或劇團，要鞏固既有進步，繼續進步，不要向後看齊；有的地區禁劇過多，甚至有的採用長期禁演的辦法是不妥的。例如「戰宛城」一類的戲不能禁演，只消把劇中色情部分修改一下，就是一齣較有教育意義的戲了，有的地方甚至連「羣英會」、「三堂掌」、「樊江關」、「捉放宿店」、「孔雀東南飛」等劇也在禁例，更爲不妥。凡是反映歷史情況，啓發觀衆智慧的劇，雖然有些封建成分，但是給人的智慧多封建成份少，如「羣英會」等，目前不必苛求，有的認爲劇中有跪拜的動作是「封建」，喊聲「天哪」是「迷信」，這不是歷史唯物主義的看法。「祥梅亭」因有些迷信成份而被否定，結果把黃巢起義也勾銷了。其實像「祥梅亭」、「開樞閣府」、「青風亭」一類的戲，加以修整，就是可用的戲，不必因小疵而傷大體。

第九、爲了推動和提高工作，應該熱烈開展戲曲批評；不過修改或創作的東西，今天還是一種萌芽狀態，改革初期的作品，粗糙、有缺點，都是難免的；但是還不足害怕，不要潑冷水，因爲基本方面是好的，雖然也有個別的改的很糟，但是一般的改的總比不改的要好，我們不要就心幼稚，幼稚比腐朽要好的多，因爲它總是要成長起來的。舊戲要改，新戲也要不斷的改，只要我們以耐心幫助、克服缺點、歡迎進步的態度，鞏固進步，推動進步，那怕進步是微小的，也要肯定和發揚它；尙小雲、小白玉霜在戲曲改革上的努力不用說，譚富英演出了「漁夫恨」又在排「小熬山」，小翠花演出了「氣蓋山河」，又在排演「松林長宵」，比起過去，不也有了很大的進步麼？造成演劇人民有益的戲劇風氣，對於戲劇改革的將來也打下「更上一層樓」的基石，

是有很好的作用的。所以那怕是微小的進步，也應該表示誠摯的歡迎。

第十、樹立新的導演制度，提高演員的藝術修養，使演員忠實於劇本，尊重劇情，體會身份，掌握性格，對於改革工作，也是很重要的保證，不然即使有了好劇本也會給演的一塌糊塗，演新劇本和舊劇本，自然有很大的不同，據我所看到的，有的演員，即是演舊劇本，也不能夠演的恰當，更談不到演新的東西，比如「宇宙鋒」裝瘋演成真瘋，假調情演成真調情，「御碑亭」的孟月華，演的十分輕佻，與劇情大相逕謬，「玉堂春」會審，問到院中苟且之事，蘇三眉飛色舞，繪聲繪影，淫褻之狀，不堪入目。有的演員在舊劇中加上幾句新詞，表現進步，如「爲人民服務」、「全國解放」、「打倒帝國主義」等等，動機雖好，却是嚴重破壞了戲劇在真實感和嚴肅性，因此今後排演新劇本，必須建立新的導演制度，提高演員的政治修養和藝術修養，使劇本能正確的搬上舞台。

第十一、改善封建制度，改造落後思想，封建階級給藝人留下來的傳統意識與傳統制度，對於藝人生活以至政治上的進步和自由，是很大的束縛，尤其是北京，制度的限制，更爲嚴重，名角一夜連演兩齣三齣，還不够大家的開銷，以至有的「角」演戲賠錢。貧苦藝人無辦法，名角也無辦法，所以如此，主要是制度問題，限制了學習進步，排演新戲，因此必須從封建束縛解放出來，改善不良制度，建立民主合理的新制度，使大家各得其所各安其業，人盡其才，才盡其用；在京如尙小雲劇團，新興社，再興社，萬盛軒等很多班社，在這方面已經有了初步的成績。戲曲界的行會思想是嚴重的，你是「海派」，我是「京派」，你是「外江」，我是「內江」，這種宗派觀念，應該打破，尙小雲先生的「摩登伽女」，「海」的不能再「海」了吧，爲什麼不叫作「海派」呢？「你待怎講」，改作「怎麼講」也會被認爲是「外行」，其實新的戲曲基本規律，却決

不能够拘泥於成規老套，請問「你待怎講」怎麼講法呢，即使按照「你纔怎講？」解釋（原句可能是這樣的）不是也不如「怎麼講」通順樸實麼？所以我說，派別必須打破，成見也須打破，進行戲曲改革必須先留意到組織與制度以至思想上的改革，不然沒有羣衆組織與思想的物質保證，一切都是行不通的。

二、舊劇本修改舉例

積極編演新劇本，擴大新戲曲的領域，修改與創造，是一個問題的兩面，是完全統一的。要寫作一個歷史劇本，常常要寫的故事，十之八九都有了舊劇本，比如「逼上梁山」，不是就有人寫過「林冲夜奔」麼？但是「逼上梁山」是創造也可以說是內容的修改，因為根據了唯物歷史觀點進行了修改，這修改本身就是創造，所以在歷史劇本的寫作上，常常就是內容的改編工作，只是程度上或多或少不同而已。尤其根據目前的實際條件，以一定題材進行創作是很必要的，就舊劇本修改，舊形式，新主題，來一個舊劇新編，也是非常重要的，我以為創作問題，可以從多方面入手，用歷史或現實題材，創作新的京劇或地方劇本，固然很好；從一定的故事、小說、詩歌、話劇、秧歌改編地方劇本，也是很好的。

對於舊劇本的修改必須慎重的翻改主題，把歷史在顛倒，顛倒過來，分清界限，判明是非，如「黃巢起義」，「李自成起義」，「紅巾起義」，「太平天國起義」等的真實歷史，寫成劇本，舊劇中歪曲史實的，翻改過來，即如舊劇「連環套」裏面的寶幽墩乃是背母乞食的山東好漢，倒寫成所謂「江洋大盜」；而出賣民族，投靠滿清的漢奸，忘恩負義賣友求榮的小人——黃天霸倒寫成了「出乎其類，拔乎其萃」的英雄豪傑。對於這種戲，當然可以把它翻改過來；但是翻改必須

切合史實，即使是傳說，歷史上不一定實有其事，也必須作到符合歷史的現實情況，「楊延輝之死」我覺得編者的精神是好的，應該鼓勵的；但是正由於劇情的處理在原則上不安，演出之後，觀眾不滿意，甚麼道理呢？是不是真有如朋友所說的那樣：舊劇改不得，新劇演不得，羣衆還是喜歡老「四郎探母」呢？我想絕對不是的，理由很簡單，羣衆不滿意，基本問題還是在劇本。「楊延輝之死」是結場把楊延輝處理成自刎而死，但前段一直是歌頌楊延輝，叫觀眾同情太甚，最後處死來得突然，不合情理，主要是研究材料不足。對於「探母回令」這類的戲，我以為採取否定的態度才對，過早的把楊延輝當成漢奸處理，就是承認了滿清編這齣戲的實質，我們必須弄清楚當年這戲是根據甚麼人的主意編的？爲甚麼要編這齣戲？而歷史的真實情況又是怎樣？不信，只消把以慈禧后的思想體系構成的「探母回令」和「楊家將」一對照，問題就很明顯了。大家都曉得，這一齣戲，是慈禧后最喜歡的，我們從這裏面可以看見慈禧的影子。當年梅巧玲老先生飾蕭后，摹仿慈禧，舉止神態，維妙維肖，曾被譽爲「活太后」，這戲的社會背景與思想基礎，不難想像得到，因此要改編這齣戲，必須廢除慈禧的思想因素，作好這一點，最好蒐集研究材料，如宋史、說部、民間傳說、梆子劇本，都可參考，比如說部，並沒有回令，梆子戲也只到別家而止，「楊家將」說部寫楊延輝被擄之後「挺身不屈，厲聲應曰：『誤遭汝擒，今日惟有一死，何必多問！』」后怒曰：「罕見殺汝一人耶？」即令中軍押出，延輝全無懼色，說道：「大丈夫誰怕死！要殺便殺，請開刀，何須多言！」慨然就誅。」以後蕭后見他言激語厲，人物文雅，設法招降，延輝沉思半晌，自忖道：「吾今被敵擒，就死亦無益於事，不如應承之，探知此中動靜，徐圖報仇，豈不是機會乎？」遂改名木易，埋姓隱名暗地協助宋兵，如宋將被圍，草盡糧絕，危急萬分之際，楊延輝暗贈送糧二十石解救了他們，孟良被擒，掩護孟良脫險，最後公主乙降與楊延