

戏曲演員学习小丛书

关于“话剧加唱”的问题

中国戏曲研究院編

罗合如著

上海文化出版社

J824

PDG

出版說明

“戲曲演員學習小叢書”第二輯的這些文章一部分是 1956 年中華人民共和國文化部舉办的第二屆戲曲演員講習會上的講稿，這些講稿包括演員道德以及研究劇目、表演、音樂等；另一部分是名老藝人在會上總結和報告了自己的表演經驗。其中有的是如何觀察生活、如何分析劇本、分析角色的經驗；有的是如何練功、如何運用功夫和技術創造角色的經驗；有演古裝戲的經驗；也有演現代戲的經驗；有屬於個人表演的經驗；也有屬於一個劇種的整個行當的經驗。今後將隨着戲曲演員講習會的開辦，繼續編輯出版這種學習資料。

我們編印這個小叢書的目的是為了第一、給各地組織戲曲演員學習提供一部分教材的參考材料；第二、作為演員平時自修的閱讀材料，並供戲曲工作者、愛好者作參考；第三、演員的表演經驗介紹可供各地總結名老藝人經驗及各行當經驗作參考。我們希望通過演員、戲曲工作者的學習和經驗交流，來推動戲曲藝術的發展。

在內容上，為了切合當前戲曲演員和戲曲工作的需要，力求通俗和正確。但由於水平與經驗所限，其中錯誤或不切實際的地方，希望大家多提意見，以便修改。

戲曲演員學習小叢書

有关傳統剧目教育意义的
几个問題

郭漢城著 0.12 元

談神話戏与鬼戏

李 剛著 (即 出)

談三个戏剧人物:陈世美、
王十朋、蔡伯喈

李嘯倉著 0.10 元

关于“話剧加唱”的問題

罗合如著 0.10 元

生活的真实和戏曲表演藝
術的真实

阿 甲著 0.10 元

演員的生活經驗和創造角
色的关系

胡 沙著 0.12 元

談戏曲表現手法

黃克保著 0.10 元

談戏曲唱腔的創作与發展

何 为著 (即 出)

戏曲乐隊發展中的几个問題

屠楚材著 (即 出)

怎 样 練 嗓

舒模·肖晴著 (即 出)

演員經驗談(第一輯)

程硯秋等著 (即 出)

演員經驗談(第二輯)

刘成基等著 (即 出)

演員經驗談(第三輯)

周企何等著 (即 出)

上海文化出版社出版

各地新華書店均有出售

关于“話劇加唱”的問題

這些年來，我們表演現代內容的戲，由于服裝打扮的不同，用了不少話劇的動作、說白、布景等。有人叫它為“話劇加唱”。在這基礎上漸漸改進，是會成為一種能表演現代內容戲的好的藝術形式的。“話劇加唱”有些搞得好的，它已接近了戲曲形式；但也有些搞得不好的就是硬搬話劇。硬搬就不可能不出毛病。這些毛病不但現代內容戲有，而且某些新排的古典戲或多或少也要受些影響。所以我們應當逐漸去掉這些毛病，使其能成為表演現代戲曲的藝術形式。不過，這不是一下子就能解決的，要靠藝術的實踐，靠許多導演和演員的智慧，靠集體力量，在舞台上搞久了，才能搞出名堂來。話劇加唱中硬搬的毛病在一個時期的存在也是合乎情理的，逐漸去掉也是可能的，必要的。要靠劇作者、導演、演員、樂隊等，大家的努力。我這裡試提出一些意見和辦法以供同志們的參考；但并不企圖這一下子就能解決現代內容戲的許多表演問題，只是發動一個解決問題的開始罷了。分作兩點來談：第一，談一談硬搬話劇的原因，這一點談得少些；第二，關於藝術實踐問題，這一點談得多些。

一 硬搬話劇的原因

1. “從戲曲的基礎上發展新歌劇”的提法是不妥當的。

我們知道，從半封建半殖民地的舊中國到新中國如果不流

血、不革命，是不可能的。我們可以为着建立新中國而奋斗、而革命，我們也这样做了，已經得到了今日的成功，已經建立了与旧中國迥然不同的新中國。这是政治，是需要革命的。我們搞戲曲，却是藝術，藝術与政治当然是很有关系的，它能教育人民、啓發人民的愛國思想、鼓舞人民的革命热情；但藝術的本身到底不是政治，它不是一旦暴發革命，把旧的藝術推翻，建立新的藝術；不是把旧的戲曲推翻，建立新歌劇。那么，到底戲曲藝術是不是一成不变的呢？不是的，不但不是一成不变，而且是日新月異，經常变的。它只是一点一滴地变，而不是那么很顯然地看得見的。好象从一根小樹長成一根大樹，天天在長，天天在变的；可是看不見。有人看見新的楊柳而記起去年栽种它的时候，那樹秧是那么小而現在是那么大。要在这样的時候才能看見樹是变的。我們的戲曲也是在变，天天望着它好象看不見它是变的，也是同样的道理。我們回想一下过去的戲曲，在旧社会时代的戲曲更不用說，就是在解放初期还是到处看見色情、恐怖、迷信、丑惡的表演，而今日却基本上沒有了这些东西。又如过去的舞台上哪里有現在的整齐呢？演員在舞台上又哪里有現在的認真呢？这不是变了嗎？当然在变的过程中也不是沒有困难、沒有毛病的。例如为了要去掉迷信的东西，曾不敢演神話戲，將白素貞改为農村妇女，將天上的織女改成凡人，把一些仙气、神話的味道都改掉了。再如旧的戲曲中的許多表演上的特点，因为不象話劇而把它們取消了、改掉了。許多場合因与布景矛盾就取消了走圓場等。还举一个小的例子來說，用二道幕來避免檢場的办法，已經行了三四年了，但畢竟沒有能徹底解決問題。演員下場时站幕布等事，仍

經常看見。也常有一大堆人馬擠在二道幕外來演戲，舒展不開。這些都是戲曲在進步中發生的毛病。尽管在變的過程中，出了些毛病，但戲曲工作的成績還是不少的，成績是基本的。

“在戲曲的基礎上發展新歌劇”這句話有兩個不妥。第一個是：我們的戲曲從來就是不斷發展，不斷改進的。它于經常的存在中昨天是舊的，今天就是新的，明天比今天又要新。為什麼說將來要發展成新歌劇？這樣說似乎要經過一個突變，達到某一個標準才是新歌劇。至於那個將來有一天會忽然來到的新歌劇的標準是什麼，它是怎麼長，怎麼短，卻誰也不知道。結果是，擺一個空的目标在那里，追不到的。這麼一來，我們現在存在的各種戲曲形式都成了過渡形式，這是錯誤的。這樣就造成混亂，造成困難。目标空洞，自然就談不到方向了。追來追去達不到目的，能不心急？能不冒進？能不粗糙？有些硬搬話劇的毛病就是這樣產生的。第二個不妥是：憑空肯定從戲曲的基礎上發展新歌劇時，有的人當然說不出將來的新歌劇是個什麼樣兒，什麼標準，但也有的人對於什麼是將來發展的歌劇，在他看來，並不空洞。因為現在就已經存在了新歌劇，就是現在歌劇院的新歌劇。就把戲曲向它去“發展”。這倒很容易，很簡單，全部作曲，上台就象。象了新歌劇，可不象了它自己。

2. 運用話劇的東西時，不注意創造。

話劇的確有很多值得我們學習的地方。除某些動作、說白值得我們學習之外，還有導演制度的建立，排戲以及一切準備工作的嚴肅都是很好的。我們要學習導演的一些如何創造角色、如何啓發演員創造角色的方法等。通過創造就能成為戲曲的東西，其

实这并不是很难的，因为通过了創造，就能起变化。变化了，协调了，就能适合戲曲形式的要求。而不是將話剧的东西原封不动地搬來。

有人學習話剧，把話剧的剧本处理得不对，就是場子，舞台处理，通通照話剧本，說白的处理是一部分照話剧本，一部分說白改为唱詞。如“中秋之夜”“海濱激战”都有人这样搞过。这样的剧本給了導演，導演在進行工作时就只好跟着走。这就是說，从剧本就先决定了这个戲的命运了。这就是說，一开始，从剧本起就硬搬話剧，那就很难不出毛病。

就布景來說，戲曲的布景比較簡單，是与整个戲曲調和的。有的場子要点布景，更多的場子就可以不用布景。每場要布景，而且布景弄得与話剧一样，自然为了迁就这些布景不得不舍弃許多戲曲傳統的表演手法。不用戲曲傳統的表演手法，就只能硬搬話剧的表演了。也有人用話剧的布景，同时用戲剧的表演，这样弄成矛盾百出，也不好。这些，在后面还要講到一下的。

硬搬西洋的表演手法更是十分不妥的。如有兩個經常硬搬的动作：一个是手掌朝天，挺胸揚头；另一个是右手握拳，咬牙跺脚。这些动作是來自西洋舞台的。如第一个就是芭蕾舞的姿式；这姿式話剧是常用的，用它表現希望怀想等心情。第二个动作就是表現怀恨在心，打算报仇的思想等。这样的动作，戲曲中本來沒有的，現在却有不少人搬用。虽然不敢肯定這兩個动作一定不能用，然而就現在已見到的來說，还没有使它溶化为戲曲的东西，与戲曲形式不調和。

从剧本、布景到表演等，不通过創造來用話剧的手法，这自

然要出毛病。

3. 部分戲曲工作者學習不夠。

從硬搬這件事看來，在思想上有兩種毛病：第一，輕視自己民族的戲曲傳統。認為我國的戲曲藝術落后，比不上西歐諸國家；第二，不具體研究，盲目地崇拜西洋，只要是西洋的總是好的。

輕視民族傳統是由于不了解傳統。不知道傳統的精華何在，糟粕何在；不知道我國戲曲藝術的特點是什麼；它是怎樣有別於西洋的戲曲藝術；不知道套用西洋的布景是如何與我國的表演藝術發生矛盾；話劇劇本與戲曲劇本有什麼基本的分別；話劇的表演方法與戲曲的表演方法有什麼不同。缺乏這一系列的知識，看不見民族傳統的優點，對民族傳統沒有感情，這樣的人丟棄了戲曲的傳統表演方法，他自己是不覺得可惜的。所以我們要學習傳統才能懂得傳統的可貴。不入虎穴，焉得虎子。其實不入虎穴的人是有個道理的，因為他看不見虎子就不相信有虎子。如果自己鑽進去看看，到底有沒有，見了虎子，然後對自己的做法才有了興趣，有了信心。現在有些劇院的導演已經開始在練功，在走“圓場”，學“起霸”等等，這是很對路的。經過了學習，然後知道了戲曲藝術的特點是什麼。經過了學習再來創造，那麼所創造出來的東西也就是屬於戲曲藝術的東西了。

盲目崇拜西洋，什麼都是西洋的好。這是不合乎實際的。其實，盲目崇拜西洋也說明學習西洋的不夠深入。有的從事戲曲工作的同志是真的學習過史坦尼斯拉夫斯基的導演理論，又能聯繫實際，知道對戲曲進行導演怎樣用戲曲形式。但有不少的從事戲曲導演的同志滿口史坦尼斯拉夫斯基，可是他並沒有好好學

習。真的知道了史坦尼斯拉夫斯基學說的人，他會尊重別人的傳統，承認人家的特點，決不會硬搬的。硬搬就不適合，就生硬。生硬却不是史坦尼斯拉夫斯基所主張的。我的意見是，如果當導演，的有相當的文化水平而他自己願意學習和研究史坦尼斯拉夫斯基，卻是一件好事。不過要學就要學懂，學懂了然後就會掌握史坦尼斯拉夫斯基的精神，尊重自己戲曲的民族傳統來進行工作，而決不是學習了別人就忘記了自己。學習了西洋，懂得了西洋，然後才能借用西洋，溶化西洋成為自己的東西。學習了西洋才不會盲目地崇拜西洋。

4. 忽視了時裝戲的歷史傳統。

現代內容的戲在形式上有別于古典戲的地方，主要是服裝上的不同。古典戲是長袍大袖，還有水袖，而現代內容的戲則是小袖。今日在舞台上的古典戲的服裝，不是很講究區分朝代，而且春夏秋冬也沒有什麼分別。現代內容的戲是穿現代的服裝，我們從前叫作時裝戲。時裝戲由來已久，有它的歷史傳統。

在歷史上，時裝戲的表演常是反映社會上當前發生的事情，往往是真人實事。如上海由京戲演出的“閻瑞生”、“黃慧如與陸根榮”，京津一帶由評劇演出的“楊三姐告狀”等戲。梅蘭芳先生也演過“孽海波瀾”等時裝戲。這裡不過舉了京劇與評劇的例子，其實許多地方戲都曾經上演過時裝戲的。至於采茶戲、花鼓戲等劇種還是以演時裝戲為主的。那時對於時裝戲的做法是：

（一）演員們基本上是拿自己的一套表演技術來用在時裝戲上，發生了阻礙的地方或者是放棄、或者是想些辦法。比方袖子小了而且沒有了水袖時，有人就放棄了抖袖的動作，也還有人把

長衫的袖子做長一些，也可以表演抖袖的動作。把長衫的袖子做長些的辦法現在還保留在某些曲藝演員的身上。髯口換了時裝胡子時，也就只好放棄一些配合着舞蹈的髯口上的動作。至于上馬、關門等虛擬的動作還是一概照常表演。

(二)唱的方面几乎完全是原來的腔調、牌子等。虽然也進行創作，但只是与經常進行創作一样，并没有什么很突出的不同。这些腔調有不少是受到观众欢迎的。如梅蘭芳先生演出“孽海波瀾”中的在济良所學習縫紉一場的歌唱与表演是很能感动人的。“閻瑞生”中的“惊夢”一場的一段二黃原板“你把那冤枉的事對我來講……”当时会唱的人实在不少，街头巷尾，到处听得見。

那时候的做法有它好的地方，就是处处不忘記用自己的戲曲藝術形式來做戲。某些地方不用戲曲表演形式是万不得已的事。它不好的地方是粗糙一些。尤其是在表演上，穿短袖短衣，迈大台步等是常見的。時裝戲也有些硬搬話劇的情況，但沒有今日之嚴重，因为它并不受話劇的影响。与其說是受了話劇的影响，还不如說是在某些地方受了一些文明戲的影响。文明戲的表演方法也有好的东西。昆劇演員王傳淞演婁阿鼠就吸收了一些文明戲的表演手法。文明戲能用夸大的動作來描寫生活，它胆大，什么东西都敢用。時裝戲也是胆大的，比如洋鼓洋号是可以上台的。这就不能一概而論，用得合适就好，不合适就不好。

現在，不少人看不起時裝戲，因為他們只看見它不適合的地方，而看不見它好的地方。假若照上所述，時裝戲是处处“不忘記”用自己的戲曲藝術形式來做戲的話，那我們現在硬搬話劇所出的毛病就是处处“忘記”用自己的戲曲藝術形式來做戲。所以

我們不可忽視時裝戲的歷史傳統，應當吸收它的長處。

二 關於藝術實踐

硬搬話劇的原因講完了。找出了原因同時也就找出了若干辦法。我們既然懂了“在戲曲的基礎上建立新歌劇”的提法是毫不妥當的，那麼也就了解了戲曲是經常向前發展的。一年有一年的新面目出現的，有變化的；不是突變，而是逐漸變化的。有此認識我們就可以去掉一些冒進、粗暴的動力。既然懂了運用話劇的東西需要通過創造成為戲曲形式，那麼我們對於劇本的編寫、整理工作，對於布景、表演方法，就更應當注意，不可脫離戲曲的傳統。既然懂了由於部分戲曲工作者學習不夠也會促成硬搬話劇，那麼對於傳統的學習甚至於對西洋的學習，那就都會注意了。還有，既然知道了時裝戲有它的歷史傳統，我們也應當發掘一些劇目，學習它的劇本創作、音樂、表演等各方面的好的地方。

除上述這些辦法外，這裡提出一個藝術實踐的問題。分作幾點來談：

1. 吸收問題。

這一劇種吸收那一劇種的長處是需要的。在戲曲歷史上有不少這種例子。拿劇本來說，差不多每一個劇種在它自己所有的劇本中，總有許多是從別的劇種吸收進來的。歌唱的曲牌、表演的形式也同樣是如此，這裡不舉例了。雖然有的劇本整個是吸收的，但一經自己演出，就會有很大的區別。由於地方的語音不同，唱腔就不能沒有分別。表演手法各劇種也有它的特点，雖然吸收了別人的東西，但總要保留自己的特点，自己的風格。至於吸收

話劇的東西則更要注意自己的特點和風格。要使吸收進來的溶化成為自己的東西，那就是要在自己戲曲中處處突出自己的特點；不要喧賓奪主地把吸收來的不適合本劇種風格、特點的東西突出來。解放後，首都和各地都舉行了會演，使各劇種有機會互相觀摩，但在吸收、學習時，有些人牛吞虎飲地來吸收，則未免太急了一些；不能細嚼，難於消化，這樣就出了一些毛病。

毛病最顯著的是學越劇的布景、服裝與表演藝術中的旦角的台步。有一次看見某評劇團演的“白蛇傳”，其布景、服裝、化妝以及角色的台步，幾乎全部搬用越劇。是評劇呢，還是越劇呢？不到角色開口，是沒法分辨的。

其次是搬劇本。如果自己沒有那個劇本，而那個劇本又適合自己的條件，那末按照自己的條件將劇本略加修改後演出，是有需要的。但如果自己也有那個劇本，卻放下不用而去搬別人的，這就不必要。象湖南自己有“梁山伯與祝英台”這個戲，卻放棄不演而搬演四川的“柳蔭記”，演出來畢竟還趕不上自己的。湖南的、四川的，各有風格，各有長處。丟開自己的去學人家的是不對的。做得好的也有，如湖南、湖北都原來有自己的“秋江”，他們不放棄自己的，而只是參考了四川的“秋江”，所以他們的“秋江”還都是獨具風格的。

吸收話劇的東西，是可以的，但不能弄出了毛病，所以為了慎重吸收，我建議注意以下幾點：

（一）吸收要以自己為主。吸收進來的東西只是用來豐富自己。如果放下自己本來有的好東西不用，生硬地搬用別人的，那就脫離了自己的傳統，不能達到豐富自己的目的。

(二)自己的傳統沒有这个剧目,需要时,可以吸收別的剧种的剧目,但要适合自己表演傳統的才能用;而且吸收自己剧种所沒有的剧目,也得照自己的适合程度進行修改。

(三)自己傳統剧目中有的剧目,吸收別人同样剧目中的長处,不是拿來代替自己而是拿來丰富自己。上述湘剧、漢剧吸收川剧“秋江”的做法,就是丰富了自己。

(四)吸收別人的东西,要看自己的消化程度。吃不消就弄不好,弄不好就不可勉强。所謂消化是指藝術上的消化。我吸收它進來,要求它为我所化,变成我的东西;而不是要求我为它所化,变成了它的东西。

根据以上四点吸收的办法來看,是能防止一些硬搬話剧的情况的。

2. 运用旧的程式和創造新的程式。

傳統戲曲的程式,是由生活中提煉出來的一套一套的表现思想感情的藝術的样式。戲曲文学、音乐、表演、美术都是有很丰富的程式的。舞台上表演的程式正因为是由生活中提煉出來的,所以每一个程式能突出地表演一个思想內容,使人一見就明白,容易看懂。如上場时的“亮相”,就給你一个角色的明确的印象:是庄嚴,还是瀟洒,使人一見便知。在生活中一个人的出現,当然也能看得出几分顏色,但是不够典型的。这个亮相是藝術,它是經過提煉、集中,有意識地創造出來的,能够簡明而突出地表演一个人物的形象。

「程式从生活中提煉出來,一旦成为合乎舞台的具体要求时,用起来就适合,就能表現思想感情。」这正是我們应当用的东西,

不可无故地放弃了。这次湘剧“拜月記”的演出是好的，用的都是戲曲的手法。但第一次看这戲时，总觉得有一点硬搬話剧的东西，开始还摸不到在什么地方，以后經過研究才看出母女見面时是用了接近生活中的动作，丢开了湘剧中原有的“叫头”。后来加上了叫头，很顯然，这个叫头在这个具体的場合中运用起来，力量很大，充分地表现了母女久别重逢的感情。这里不用叫头就觉得缺少一塊，无法表现。用生活中的动作，就是說，用了不經過提煉的东西，够不上戲曲的形式，不是戲曲舞台上所要求的藝術形式，总是不够味的。不过这些藝術形式并不是一成不变的，而且是經常变的。用在这里或者用在那里有个妥不妥的問題，这也就是一个“变”的問題。用的分量不同也是一个“变”的問題。放在一个地方妥与不妥也一定牽涉到分量变动的問題。至于將一个程式改組，則更顯得是一个“变”的問題。变，总是要經過創造的。一个程式，或者考慮它的地方妥不妥，或是看一看它的分量如何，或是打算重新組織，如果合乎具体的要求，用对了，那就是藝術，就是創造的成功；如果不合乎具体的要求，用錯了，那就不是藝術，而成为形式主义，也就是創造的失敗了？演員是不断地創造程式的。其創造的方法，不是創造一批保存在那里，隨便拿着現成的來乱用；而是必須接着剧情的需要而進行創造。过去是这样的，現在和將來还是这样的。創造的情况并不是与旧的程式截然兩样，看起來只是大同小異，相差不多的。

关于程式的創造問題，这里是一种广义的說法。也可以說，运用旧的程式同时也就是一个創造新的程式問題。如上所述，放在哪一个地方适合，也是一个創造的問題。如果因为总是要牽連

到分量的变化，定要要求一切形式有所改动，有所增減，或者新創一个动作才是創造，那就不行了。其实有許多动作并不是要求在动作的本身馬上变动的，也不能要求每一个动作在表面上看，总要有所不同的。一个动作看起來沒有改动，或者一个唱腔听起来似乎沒有改动，不能認為就是沒有創造。这就是說，旧有的程式，在表面上沒有有什么变动，是可以用得。用得恰当就是創造。关于表演現代內容戲的掌握程式和創造程式問題，必須在藝術實踐中逐步解决。我們認為要注意：

(一)不要避开运用戲曲的旧的程式。因为“运用”是帶有創造性的，是必須合乎戲的具体的要求的。例如“罗漢錢”中的小飛娥、張木匠回娘家，同时又約了媒婆同去相親，三人走在一塊。他們走的形式是运用了一种旧程式的走法，就是三个人來回穿插着走，如“回荊州”的跑車也就是这个程式。“罗漢錢”这样用了，是完全可以的。但它并不是絲毫沒有变动。“罗漢錢”的三人行走与“回荊州”的跑車，穿插的路綫虽然一样，比如上下場的动作就有分別，并不是完全一样的。所謂运用旧程式，也不过是指基本上是那个程式罢了。能用的程式故意不用，或者故意改它一下，都是不妥当的。

(二)要細心研究創造新的程式。上面举的“罗漢錢”的例子，虽然也包括着創造，但三人走路的穿插路綫是与跑車一样的。至于創造新程式，变动总得大一些。如郎咸芬演出的“李二嫂改嫁”，在“打場”一段中，在天变了、風來了的时候，她用手擋風，却不是用全云手而只是用了半个云手，塑成了美的形象，这就是对一个云手的运用变化得大一些。可以說这是創造了新程式。

上面所說的新旧程式不是有什么很嚴格的分別的，“运用”与“創造”也不是有很嚴格的分別的。那么，为什么要分开來說运用旧的、創造新的呢？也不过是为了方便起見，有的看起來似乎没有什么多大变动的，我們就叫它运用旧程式，有的創造得多些、变化得多些，我們就叫它創造新程式。我們只要求懂得“运用”是創造性的“运用”；“創造”也不能完全脫离了旧的形式。有了这个前提我們來說“运用旧的程式”這句話才沒有毛病。这是需要說明的。上面的兩個例子說明了旧程式可以运用，新程式可以創造；也說明了演現代內容的戲是好用，而且应当用戲曲的程式的。只是要靠自己的用心，在藝術上的實踐，根据內容的适合与需要進行研究來把它用好。

(三)也有关于作曲方面的問題。腔調、旋律是能表現思想內容的。戲曲中的腔調尤其是在表演現代內容戲时常有不够用的地方。已有的一套腔調，無論地方戲、京戲都感覺貧乏。貧乏的原因：其一，由于時代的变革，出現了許多在过去社会上不曾有过的人物。今日的工農兵就不是过去的工農兵。拿一个農民來說，今日的農民是翻了身的農民，他有着过去在旧社会中的農民所不曾有过的思想感情。要描寫這些人的思想感情，就往往感覺旧有的一套腔調是不够用了。其二，由于过去的老腔老調被人遺弃的不少。老东西被淘汰的原因是不止一个的。当然有些东西是因为它本身的落后以致被人遺弃；但也有的东西本來是好的、是有用的，却是因为不时髦了而被人遺弃的。其三，过去演員們都是自己钻研作曲、創腔。的确也出了些好东西的。但也有不少的人不是从內容的要求而創腔，而只是为了美、为了好听的。这么一

來就流于形式主義。照上述三個腔調貧乏的原因來看，我們應當發掘還在老藝人身上存在着的好的老腔老調；也應當在表現新的內容而舊的腔調不夠用時，根據內容，在舊有的基礎上創造戲曲的、新的腔調。

我們的作曲創腔的態度應當是：第一，尊重傳統，在傳統的腔調上來豐富它。一点一滴地來作。動不動就是全部作曲是不好的。第二，作曲的出發點應當是因為碰到了用原有的腔調不夠表現一定的內容時而在原有的腔調上進行創造。不應當為作曲而作曲。

3. 多思考，慢動手，不要忙。

准备工作总是需要的，而思考却是准备工作中的一个主要条件，因为要靠根据实际而進行的思考來決定方向。方向決定錯了，其它的准备工作就越准备越不對頭。在戲曲的藝術實踐中，無非是改變、創造。一個東西的改變是要從數字從分量開始的。所以在藝術的實踐中，我們常常增加一些東西，或者減少一些東西。不用腦子是不敢動手的。

增加一些東西先要思考，不忙動手。唱腔是這樣，表演動作也是這樣。常常有人因為這一個唱腔或者一個表演形式，在一個戲裡面受了觀眾的歡迎，叫了好，便孤立地來看這個唱腔、來看這個表演形式，認為到處可以增加上去，至於是否適合內容卻不加考慮。這怎麼行呢？毛病就是專從美的方面去推敲，認為只要是美就行。關於美的問題我想有這兩條：（1）不管音樂、表演、化妝，只要是在舞台上給觀眾看的東西，總應當是美的。丑惡的東西總是要避免的。（2）在戲曲來說總是有內容的，我們在表現任