

戲曲改革散論

馬少波著

1801.2

戲曲改革散論

馬少波著



圖書	
類別	
編號	

術出版社

一九五六年·北京

戲曲改革散論

馬少波 著

中國戲劇家協會編

*

藝 術 出 版 社 出 版

(北京市書刊出版業營業許可證出字第〇五八號)

北京東四頭條胡同四號

機械工業出版社印刷廠印刷

新 華 書 店 發 行

*

書號：(68) 字數：141千

開本33.5''×46''1/32 印張6 $\frac{3}{16}$ 插圖2

一九五六年一月北京第一版

一九五六年一月北京第一次印刷

印數 0001—1600

定價(6) 0.68元

目次

正確執行「推陳出新」的方針.....	一
戲曲的歷史真實與現實影響.....	一三
從李自成談到「賊盜流寇」.....	二二
把舞台上歷史的顛倒，顛倒過來.....	二四
迷信與神話的本質區別.....	二九
嚴肅對待整理神話劇的工作.....	三四
關於戲曲導演.....	四一
清除病態、醜惡、歪曲的舞台形象.....	五二
加強戲曲批評工作的嚴肅性.....	六七
重視傳統戲曲語言的清理工作.....	七〇
評川劇「秋江」.....	七九
論川劇「柳蔭記」的現實主義精神.....	八五
胡鳳是這樣看待民族戲劇遺產的.....	九九
關於京劇藝術進一步改革的商榷.....	一〇六

關於京劇藝術進一步改革的再商榷·····	一三九
應該在傳統的基礎上加以改革和發展·····	一四〇
反對黃色戲曲和下流表演·····	一五〇
『梁山伯與祝英台』彩色影片的成就·····	一五三
談『華海花』·····	一五八
紀念優秀的戲劇家王賡卿先生·····	一六四
蓋叫天的舞台藝術·····	一六九
愛國主義、現實主義的藝術家·····	一七四
我國傑出的表演藝術家——梅蘭芳·····	一八一
看梅蘭芳的『穆柯寨』周信芳的『掃松下書』隨感·····	一八五
後記·····	一九五

正確執行「推陳出新」的方針

——在北京星期文藝講座講

毛主席以馬克思列寧主義的觀點，提示了「推陳出新」的方針，使中國戲曲從陳舊沒落中真正獲得了光明的出路，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」，簡直是再透徹不過的註解。

魯迅先生說：

舊形式是採取，必有所刪除，既有刪除，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申，不難想見，戲曲改革的任務，不外：消滅封建的文化毒素和接受優秀的民族戲劇遺產。二者乃是一個任務的兩面，万万不能片面地孤立起來。消滅封建文化毒素，是指消滅封建文化在羣衆思想中有毒的部分，不允許連同藝術上以至思想上的某些優秀成分「玉石俱焚」；接受民族戲劇遺產，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、落後的东西，無批判的在舞台上原封保留下來。

談到戲曲改進的方針，有着種種不同的理解：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）則万

萬改動不得；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，腐朽到一切都要不得，哪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，例如對於舊戲曲否定的過多，急躁地強調「以新的代替舊的」等等，都是對於戲曲改革的任務片面理解的結果。

戲曲的發生和發展，有其歷史淵源，它擁有廣大的羣衆，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。只有徹底認識了戲曲藝術，掌握了它的基本規律，「去其糟粕，取其精華」，才會分寸適當。醫生治病，如果不看清癥結，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的改革。

從內容到形式完全否定中國戲曲的說法，目前不大有人公開提起了。但是對於舊戲曲從內容到形式有着偏愛，抱殘守缺，拘泥於舊習慣的人却還不在少數。這種現狀，是應該加以改變的。

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地發展進步的事實。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、清的戲劇史着眼，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、馬致遠等人把唐、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

上的發展和進步嗎？

後來，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嗎？

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，竊入了滿洲奴才主義的毒素，來愚弄人民，但是乾隆末年，四大徽班（春台、三慶、四喜、和春）進京之後，自高朝亭以至程長庚等在形式上採集溶合北京、安徽、湖北、陝西、江蘇的崑山、江西的弋陽幾種地方戲曲藝術而逐漸形成了皮黃劇（京劇），也是很大的發展和進步。

中國戲劇从起始到成長，一直是在民間發展着，——初期雖然只有南北兩種，但在民間逐漸地演化，到現在已具有一百種以上的地方戲曲了。

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、汪年寶是進了一步了；即梅蘭芳、程硯秋比起陳德霖、王瑤卿諸老伶工，在戲劇藝術上無論扮相、唱腔、做派不也有很大的變化了嗎？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、趑板等等，不是當時也有好些人罵他「沒出息」嗎？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。而今天有人反說京劇是「天衣無縫」了，甚麼都動不得了，正因爲太習慣了的緣故。這是不對的，因爲這是違反歷史發展的態度。其實認真追究起來，京劇从哪裏

來的呢？二百年以前不是還沒有影子嗎？不就是从有關的各種地方戲曲綜合創造發展而來的嗎？

戲曲改革應以內容爲主。祇以京劇來說，多少年來，形式上如上所述都有過若干改動；但在內容上，一方面，若干劇目具有豐富的人民性；一方面也有不少劇目是適應了滿清統治者的封建思想，以至受過資本主義商業化的毒害，一定程度上歪曲了民間戲的正確面貌。而其精華部分和糟粕部分又往往是處於一種瑕瑜糾結的狀態。正如毛主席所指出的：「歷史是人民創造的，但在舊戲舞台上（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、小姐們統治着舞台。」在今天新中國、新時代，對於公開宣傳反動腐朽的對羣衆有害的思想，我們不能安之若素，熟視無睹。因之，就必須以人民的立場、馬克思列寧主義的觀點方法，認真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教育人民的工具，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，形式也就必然跟着改換。

雖以內容改革爲主，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。戲曲的形式具有歌、舞、劇的綜合藝術特點，和在內容上的人民性以及表演上現實主義的精神都值得發揚光大。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，那麼在形式上必然會有所變動；在形式上有了與內容相適應並結合民族藝術特點的處理，也才能够正確地生動地表現內容。

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

表」中所規定的醜態！試想，武大不應該「站起來」嗎！有人也曾擔心讓武大站起來，觀眾會不會變，然而事實証明不是如此。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嗎？「女起解」描寫一個封建压迫下的弱女子在受難，這一段內容，是不壞的，但在形式上却把一個女犯裝飾得鮮豔奪目，「具刑枷渲染得金碧輝煌！我們是主張藝術誇張的，舞台美術上的加工是完全必要的，但是這種誇張並不是現實主義的誇張手法，因為封建社會刑具的異樣，決不應該是美麗到這般程度的，正如舊社會一個被压迫的女性被逼死了，名士們盛讚為「豔屍」的一樣。這樣通過「技術」歪曲現實，把婦女痛苦美化，難道不需要適當的改革嗎？所以只要改進思想內容，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。比如有好些劇本，總是套用「自報家門」、過長的「坐場白」……，這些老一套的、僵硬的格式。有的場數鬆弛，有的表演懈怠，龍套看戲，配角偷懶。表現歷史社會生活，與劇情無關的近代人物出台檢場、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，偷偷擦一下，還要用角色掩蓋。現在呢，竟然成了慣例，名角們飲場的小茶壺，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……明是可以自己做的事，而且是演員自己做最為適宜的，如「打漁殺家」父女過江之後披戴衣帽，本是自己做最適合劇情的，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，還帶着幫手嗎？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做（例如「打漁殺家」蕭恩父女自己披戴）；

或者通过家人、丫鬟、侍臣、衛兵來做（例如「宇宙鋒」趙女上場搬座位，可以由啞奴担任），或者用幕布遮掩，一般的是可以做到檢場人在幕後活動的。總之舊劇舞台上古今雜亂，對於劇情是很大的破壞，決不應該以爲羣衆「習慣了」便認爲合理，因羣衆「習慣了」的事情，有時是並不对头的，我們處理得更合理，羣衆不是更喜欢嗎？再如人死了爬起跑下場，給觀衆的直感印象，是「死而復生」。雖然「習慣了」的觀衆，或者可以強制自己的理智，認爲活了还是死了，死後爬起來，就不屬於舞台動作了；但是這是多麼彎扭的事情呢？甚至有的丑角被殺的時候，連倒下也不倒，對手刀一舉，他便打起譚來：「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，迫使觀衆承認是死的效果，是可能的嗎？再如使古代人物有現代人物的思想、行爲也是不对的。例如某戲院演「女起解」，崇公道說：「苏三呀，誰也不怨，只怨你的命不好，你若是生在今天，也就可以和女同志們一樣的參加工作了，就不必当妓女了不是？」某戲院演「拳打鎮關西」，小丑讀字據的年月日竟讀作演戲的那天，以博觀衆一笑。插科打諢，在封建社会乃至國民黨反動統治時期，人民沒有發言權，有時丑角以抓眼的形式嘻笑怒罵，冷嘲熱諷，是有其積極意義的；但在今天，讓崇公道說一些「革命」的話，有什麼必要呢？諸如此類不嚴肅的現象不勝枚舉，所以說戲曲在形式上，表演作風上，也是需要改進的。

戲曲形式雖然丰富多樣而且各種戲曲都各有其一定的表現能力，但是在表現人民的生活方面，还是有一定的局限的。因此爲使戲曲形式更加丰富，更加完整，更能恰当有力的表現內容，更增強其真實感和藝術性，就必須以它的原有形式爲基礎，在統一、和諧、乳水相融的原則下，正確地吸

收各种形式的優良成分，加以溶化，逐漸地推陳出新，这种吸收和發展是完全必要的、應該的。即是傳統戲劇，不也是不斷地吸收營養、不斷地充實發展而來的嗎？單从戲劇本身說，西漢時代从安息、大宛、大月氏輸入角抵和奇戲；五胡十六國以後，有了受鮮卑族影响的「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，以至吸收佛教的影响，唢呐是从回部進來的；胡琴是受蒙古影响的……可見中國傳統戲曲，也不是故步自封、一成不變的，不大胆吸收新的營養，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当地顧及中國民族歌劇所固有的許多特點和優點，不要過於輕易地破壞了它們；但同時也不能完全拒絕採用您所謂直接寫實的手法。舊戲真正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，我們也不可以有故步自封的見解。

「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。自从古代部落社會解体時期，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霸持，所謂「會首寫戲」。舊劇的舞台上還不尽是皇帝、后妃、老爺、太太、少爺、小姐們的思想形象統治着舞台，也还不是老是他們這般人作看客，經他們攫取的「戲文」還不是爲他們祝福祝壽嗎？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藝術，一定時期陷於貧乏了，再行吸收；再貧乏，

再吸取，一直是這麼一個反轉曲折的發展道路。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（周圍設宴，當中演戲），所謂「紅氍毹上」，就是指這個說的。崑曲戲武工是不壞的，清初民間演戲，已經是大敲、大喊、大掄、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、山東梆梆、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，到得從客廳搬到舞台，特別是从洋腔發展到皮黃，感到用管絃樂器不能勝任了，吹嗩吶不能表現大的動作，於是索性就用上了敲擊樂器，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「撥頭」、「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「村裏逐鼓」、「油葫蘆」等等就可明瞭。即使按過去一般規律，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，而且必須做到人民看了戲，听了戲有益處，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。

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。必須像雷木同志所說的：「緊密的合作，百分之百的合作，這就

是說，和他們同審、同編、同演、同營，只有這樣，才能使工作有效的推進。」同時在藝人方面還必須打通思想，歡迎這一合作，要求真正做到思想性與藝術性的統一，不斷的提高作品水平，無論在政治方面或者藝術方面，必須有馬列主義的理論指導。因此，新的文藝工作者、政治工作者、歷史學家、戲曲理論研究者，在可能條件下，應該主動的接觸戲曲改革的工作，深入藝人羣衆，和他們打成一片，共同鑽研提高業務；另一方面，在藝人方面，特別是名藝人們應該誠懇歡迎這些人們的合作，「內行」向「外行」學習，「外行」向「內行」學習，「外行」成爲「內行」，「內行」獲得政治和文化的滋養，就更加「內行」。大家親密合作，取長補短，以期在現有水平上更繼續提高，達到思想上、組織上，特別是業務上「推陳出新」的目的。

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。有好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。有些內容很壞的戲曲如侮辱人民、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應該適當的限制，但必須把道理講得明白，使藝人認識清楚。禁戲愈少愈好，因爲這不是治本的辦法。最積極的辦法，還是我們修改舊劇本，供給新劇本，目前還不能夠很好解決這一基本問題的時候，寧可慢一些、寬一些，還是要穩當踏實地逐步地來。

另外，也必須明確：目前有些舊戲允許小改動一下便可演出，甚或無甚大害的原封不動也還在

演出的現象，这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，改進藝術，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，甚至無限度地延長下去。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」等戲任其自流，不去理會，自然也是不對的。

戲曲改革的中心問題是劇本問題。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。一方面進行創作從遺產中吸取養料，並以大力發掘傳統劇本，加以修改、整理，作為傳統的演出節目保留下來，戲曲遺產是豐富的，尤其是適應羣衆需要，必須更着重於修改。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。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的，就暫時不去動它，儘最需要改的先改。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，甚至有的採用按期禁演的辦法是不妥的。例如「战宛城」一類的戲不應禁演，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」、「三擊掌」、「樊江關」、「捉放商店」、「孔雀東南飛」等劇也在禁演之列，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，封建成分少，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。「祥梅寺」因有些迷信成分而被否定，結果把黃巢起義也勾銷了。其實像「祥梅寺」、「閭樵鬧府」、「青風亭」一類的戲，稍加整理就是好戲，不可因小疵而傷整體。

爲了推動和提高工作，應熱烈地開展戲曲批評。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；但是這不足害怕，不要潑冷水，因爲基本方面是好的。我們不要担心幼稚，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。演對人民有益的戲劇，蔚成風氣，對於戲劇改革的將來打下「更上一層樓」的基石，是有着很好的作用的。所以那怕是微小的進步，也應該表示誠摯的歡迎。

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，體會身分，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，與劇情大相悖謬；「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的真實感和嚴肅性。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，使劇本能够正確地搬上舞台。

封建階級給藝人留下來的某些不好的傳統制度，對於藝人生活以至政治上的進步和自由是很大的束縛。必須從封建束縛中解放出來，剷除過去把持劇場，剷削壓迫演員的封建制度，進行民主改革，堅決地逐步地改善不良制度，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，以保證藝人的生活，提高他們的社會地位和政治地位。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，為什麼不叫做「海派」呢？「你待怎講」改作「怎麼講」，也會被認為是「外行」，其實新的戲曲基本規律，卻決不能夠拘泥於成規老套，試問「你待怎講」怎麼講法呢，即使按照「你才怎講？」解釋（原句可確是這樣的），不是也不如「怎麼講」簡單明白嗎？所以我說，派別必須打破，成見也須打破，進行戲曲改革必須首先留意到組織與制度的改革，特別是思想改造；不然，沒有羣衆組織與思想的物質保證，一切都是行不通的。

一九四九年十月「戲園雜」