

叢 海 劇 戲

一 九 五 八 年 第 三 輯

戲劇論叢

(北京王府大街64号) 1958年8月27日出版(总第七輯)

主編：田漢 執行編委：伊兵 張真 葛一虹 戴不凡
編輯委員：

田漢 伊兵 沙新 周貽白 馬彥祥 許之喬
張庚 張真 舒強 葛一虹 鄭君里 戴不凡

(以姓氏筆画为序)

出版者：中国戲劇出版社 发行者：邮电部北京郵局

訂購处：全国各地郵局 代售处：各地新华書店

定 价：每輯 0.75 元 書 号：(刊)·027

本刊发表文字，未經同意，不得轉載。

目 录

关漢卿學術研究座談會記錄…………… (3)

发言人 田 汉 孟 超 翦伯贊 李之华

温 凌 戴不凡 周貽白 刘芝明

关于关漢卿研究的几个問題……………温 凌 (28)

評《关漢卿戏曲集》的編印工作……………王 祐 (42)

关于古典文学作品出版工作問題

——康生同志給人民文学出版社的一封信…………… (46)

戏曲藝術表現現代生活如何學習傳統的表演

——導演《風雪擺渡》的点滴經驗及其他……………沈传錕 (48)

讓越剧音乐更好地为表現現代生活服务

——談越剧男女合演及現代剧的音乐問題……………周大风 (66)

談杜近芳在京剧《白毛女》中的唱腔創作……………李 昱 (85)

不要避开主要的矛盾

——評豫剧《朝陽溝》……………张 真 (91)

友人所見

——中國話剧藝術發展中的若干問題

〔苏联〕古里葉夫

张守慎譯 (103)

論戏曲舞台設計……………姜 今 (147)

我做效果工作的一些体会……………馮 欽 (180)

关于演員的是非談……………〔法〕狄德羅 李健吾譯 (192)

風

雪

擺

渡



1. 第二場小姑娘边走边唱时的一个裝飾動作。
2. 第一場老渡工扫雪的一个動作。
3. 第一場小伙子解繩走矮步的一个動作。
4. 第二場小姑娘滑雪行路时的一个動作。

小姑娘（民校教師），王媛飾。小伙子，何賢芬飾。老渡工，吳兆千飾。



5. 第三場小姑娘和小伙子在船上對唱山歌。

6. 第二場小姑娘出場第一個大轉身之後的一個亮相。

7. 第二場小姑娘上土墩的一個探身動作。

8. 第四場小伙子向小姑娘保證以後不再做“賴學精”。

9. 全劇終了時退場前的載歌載舞場面。



以上照片除第2、第5為張庆喜攝以外，其他均為曹孟澍攝。

关汉卿学术研究座谈会记录*

(一九五八年六月卅日)

田 漢：

同志們，今天按关汉卿紀念大会工作組的預定，举行关汉卿学术研究座谈会。通知上曾提出几个問題供大家座谈时参考，但也不一定逐条地談，我們还是有重点地談吧。

我們对于关汉卿已經有一个大致的估价，但目前在一些問題上看法还不完全一致。如《关汉卿戏曲集》所收的十八个剧本就有人認為不完全是他写的。对于他的全部創作究竟應該以哪一个作品当他的代表作，是《竇娥冤》，还是《救风尘》？也还有爭論。对他的其他作品有不同的估价。对于何以到了元代产生如此光輝的杂剧剧种和彪炳百代的剧作家？是因为元代的統治較前代进步或是相反的空前黑暗？关汉卿所处的时代，到底属何种性質，在这个問題上，也有不同的意見。元剧的发达是否废除科举的后果？說是因为废除了科举，才把讀書人赶到这条路上去，因而元剧得到发展，这是很普遍的看法；但是也有人說即令元世祖恢复了科举，元杂剧也还要兴盛的，因为元剧是憤怒的艺术，科举制度不能消灭广大人民的憤怒。

有人說，那时由于蒙古奴隶主的統治，一时把地主階級打倒了，农民得到了一定程度的解放，农村得到富裕的生活，大家都看到戏

* 記錄以發言先后为序——編者

了，在这种情况下产生的戏剧那便是歌舞太平的戏剧而不是愤怒的戏剧了。倒底是人民受压迫喘不过气来，还是生活上得到一定程度的改善，有余暇看到戏了，杂剧从而发达起来？这是一个根本性质的问题，我们应该認真解答它。

关汉卿与民间艺人长期在一道写剧本，創声腔，粉墨登場，他正是一位从群众中生长出来的艺术家。他把杂剧这一民间的艺术形式作武器，为人民說話。如何正确估計这一点也是重要的事。是不是他“政治”上没有出路才搞剧作，一旦飞黄騰达，他就甩掉这个武器了呢？看起来关汉卿不是这样的人，他不是什么以《伊尹扶湯》进行“优諫”的“內廷供奉”式的人物。

至于关汉卿生年卒月的繁瑣爭論可以不必，他的生卒年代，迟一年早一年关系不大，重要的在于通过他的作品估价关汉卿的貢獻。元代以来对关汉卿有不同估价。有的說他是“杂剧班头”；有的說他是“可上可下之才”；有的把他和司馬迁相比；有的如王国維說他的悲剧足以和世界名作相比，而抑低他的文采；有的抹煞关汉卿甚至整个元杂剧的伟大，如1953年《文学遺產》上严敦易的文章对元曲的人民性的否定（他的这种意見在今天还有市場）。我們有必要从明代的批評家、文学史家以迄于王国維們的意見中解放出来，要很好进行討論，要和其中錯誤的意見作斗争。我以为这个斗争意义很大。这不仅关系关汉卿一个人的估价，而更关系着对元曲的整个估价和对于关汉卿同时代的剧作家的估价。过去王国維把元剧分为三个阶段。这分法大致可以成立。关汉卿正处于元杂剧的兴起阶段；元曲最重要的也正是这个阶段即它发展的第一期，主要作家和作品差不多都在这一期，关汉卿則是这一期作家的旗帜；关汉卿所树立的旗帜是有代表意义的。我們要足够的估价他；虽然也不能离开实际作过高的估計他。但今天一般对他的估价显然还太低了。

我們要建立自己的“关学”，要繼續写出有分量的論文来，研究得更深刻些，这将滿足国际和国内讀者的渴望。对关汉卿的研究我們是拥有第一手材料的国家，因此更应该負起責任来。

題目虽然拟好有几个，今天是开头，請大家談吧。

孟 超：

現在我先就关汉卿的时代背景，談談我的不成熟的看法。从許多关于这一問題的研究論文中，看到如下一些意見：好象当时社会經濟情况是非常繁荣的，說甚么手工业作坊发达，商业兴盛，农民的生活也有了改善和提高，甚之农民还可破費二百錢悠暇的到勾栏中去欣賞一場杂剧，說的真是锦上添花。可是据我看未免有些过于粉飾，掩盖了当时的实际情况。我們不否認元代由于領土拓張政策，沟通了东西交通，使商业資本得到发展，也推动了手工业的前进。但这只是表面上的虛象，实际上連年战争，人民顛沛流离；社会等級制度，划分的非常明显，因而貪官酷吏，豪勢恶霸，横行霸道，魚肉小民；由于手工业作坊的兴盛，反而給人民带来更大的压榨和剝削；再加上濫发鈔币，通貨膨胀，高利貸严重，逼的人民喘不过气来。如果不从这些方面去看当时社会的实质，那末《拜月亭》《竇娥冤》《魯齋郎》《望江亭》《救风尘》等千古名剧，就无法找到当时的社会根据；当时真果象他們所說的如此美好，我看也就不可能产生以戏曲武器作为人民喉舌，向压迫剝削社会无情的抗爭的关汉卿了！

再說关汉卿的戏剧成就。这对我來說研究差，难以談好。譬如《单刀会》，过去一直認為“大江东去浪千叠”表現了关羽的磅礴的气概，这固然是一个方面；另外一方面：魯肃設下酒宴，暗藏埋伏，想在武力挟持下解决荆州問題，而光明磊落的关大王，懷然不惧，还在宴会上侃侃而談，安然的消除了刀兵的危机，这一精神，正如我們今天既要爭取和平，反对战争，可是不怕战争威胁是一样的。他的《拜月亭》，过去一般都說不如南戏，但我看还是关汉卿的杂剧好。它不但通过王瑞兰和蔣世隆的邂逅相遇，写出了兵刀乱离中人民的疾苦；而且《拜月》一折，敢于把硬拆散了她自己婚姻的父亲，罵做“猛虎、獐狼、蝠蠍、頑蛇”。我們知道封建倫理是封建社会的精神支柱，他是大胆的从意識形态方面击中要害的提出了强烈的抗議。《望江亭》和《救风尘》所写的女性們，不是孀妇就是妓女，都是当时社会上看不起的“卑賤”人物，而他却賦予高貴的品質、反抗的精神，这就看到关汉卿眼里的正面人物，到底是誰了。更重要的是对当时的恶霸豪勢，別看他們凶狠奸險，其实命运是操持在譚記儿、赵盼儿等弱女子手里，給他們增加了光彩，为普天下被压迫的妇女吐尽了积鬱，在七

百年前，关汉卿有这样乐观主义的民主精神是多末难得呵！至于《五侯宴》中的王阿四，固然写出了他那不忘本的精神；同时在这剧里还透露了一个真理：王阿四的母亲被逼着丢了自己的儿子，奶着地主的儿子，正说明了地主欺压着劳动人民，而他們自己却是劳动人民的奶汁哺育而活着的。关汉卿在13世紀，已經看到封建社会这一阶级斗争的本質問題，真是目光如炬！

我不想一一的去談关汉卿的作品，仅举这几个例子来说明关汉卿的戏剧創作思想。其实他那种强烈的反抗和斗争性，是貫串在許多杂剧作品里边，直对着压迫剝削的封建社会，表现出毫不妥协的态度，因此一直不为貴族阶级和资产阶级学者所喜，已不自今日始了。朱权把他說成“可上可下之才”；王国維仅从文藻上承認他是本色的，对他的思想性不予评价；都是从他們的阶级观点上去貶低关汉卿的。今天还有不少的所謂“学者”“专家”之流，仍然承襲了那些說法，事实上也是暴露了自己的阶级观点吧了。此外，还有人硬把关汉卿和莎士比亚、莫里哀相比，說甚么：“如果說关汉卿接近莎士比亚，不如說他接近莫里哀。”拿16世紀的莎士比亚和17世紀的莫里哀来标准前三四个世紀的关汉卿，足証語无倫次。我們說这三位戏剧大师，处于不同的时代、不同的社会、不同的国度，其成就各有千秋，而那些只知崇拜欧洲文化的资产阶级“学者”，事实上是对本国的关汉卿的无知！

我还想附带的再提一提关汉卿的人民性的問題，郭老說他“爱人民之所爱，憎人民之所憎”，的确他由于和人民同生活、共甘苦，同呼吸，事实上他就是人民中的一个顆粒，才能写出伟大的反抗压迫剝削的人民性的作品。有人以为他“心有灵犀一点通”，通向了人民，我看如果他不是人民中的一員，置心人民之外，仅想一通，是无法通向、也不可能写出这样多的人民性的作品的！

最后，我还要略談一下关于关汉卿研究的問題，最近这方面的文章不少，但有許多是流于繁瑣的考証，既不从阶级观点去分析关汉卿的作品，也不去闡发今天如何繼承关汉卿精神和創作方法，仅是为考証而考証，甚至把田汉同志对关汉卿精神概括性极强的《关汉卿》话剧創作，不当作文艺作品去理解，仅从某些零碎事跡去要求，我看又

是在走前一时期《紅樓夢》研究的回头路，这是资产阶级“学者”“专家”們的慣技。特別在目前急需建設社会主义的学术研究的今天，对这种傾向，我看應該加以深入的批判的！

臧伯贊：

最近我看了很多紀念关汉卿的文章，从这些文章中我得到不少的知識，也有一些不成熟的意見。現在說一說我对郑振鐸同志替《关汉卿戏剧曲集》所写的序言的几点意見。

郑振鐸同志在序言中肯定元代戏曲繁荣的“基本条件”是由于“长期的封建統治阶级，在蒙古人进入中国之后，整个地垮台了，旧的地主阶级去了，新的地主阶级还不曾完全形成，农民的生活暂时有了改善。同时蒙古人以兵力打通了久已閉塞的东西交通大道。中国出产的許多手工业品能大量地輸出西方去……那些手工业产品和农业副产品，不仅使在宋金时代就已經繁华了的城市手工业的工人們生活得很好，而且也影响了农村里农民生活的改善和提高。”在同一序言中又說：“在这个时代，农民和手工业者們經濟上的負担，有一个时期是減輕了些。”为了証明这一事实，振鐸同志举出杜善夫写的一支名为《庄家不識勾欄》的曲子，这支曲子描写蒙古統治时期的一个农民已經能够买得起二百錢一张的劇場入場券。假如我的体会不錯的話，那末振鐸同志是認為在蒙古統治的初期，农民和手工业者的生活就有了改善和提高，改善和提高的主要原因是因为地主阶级的統治有一个青黃不接的时期，或者說是因为地主阶级的統治有一个中斷的时期。此外則是东西商路的開闢。

振鐸同志的这种說法是值得商量的。因为在真实的历史上並沒有象振鐸同志所說的有一个“旧的地主阶级去了，新的地主阶级还不曾完全形成”的阶级統治中斷的时期。根据历史的紀录，蒙古人在征服中国以后並沒有改变他們在中国所遇到的那种高度发展的封建經濟，而是为了自己的利益，利用这种封建經濟。虽然在征服中国的战争中，在不同的地区，以不同的程度破坏了这种經濟，但基本上保留了这种制度的基础——土地的封建所有制。

在征服的过程中乃至征服以后，有些个别的地主，曾經受到損害，这是事实。但是作为一个阶级，則不論在女真的統治区或南宋的

統治区，地主都是受到保护的。这种情形，可以从《金史》和《元史》中找到无数的例証。例如大兴史氏、易州张氏，都是金代有名的大地主，在蒙古王朝时期，史氏和张氏不但依旧保持他們龐大的土地，而且这些地主家族的子弟都在蒙古王朝获得了显要的官职。又如宿州孟珙、邢州馬亨等也是金代的大地主，到了元朝都做了大官。至于南宋的地主，更是受到保护，甚至被指为接受南宋二王文帖的巨室三百余家，和被人告发与农民軍有勾結的巨室数百家，都被赦免不加处罚。这样的例子举不胜举。从这里，可以看出的旧的地主并没有垮。至于新的地主是不是没有完全形成呢？这也值得研究。根据历史纪录，蒙古汗曾經沒收女真和南宋两个王朝的封建貴族的土地，把这些土地变为蒙古汗自己及其亲属的世襲領地，或者分給其他的蒙古軍事封建貴族。如果土地所有权的这种轉移，是新的地主階級形成的基础，那么，一个新的地主階級在元代初葉就已經形成了。

对于农民來說，他們的命运和地主恰恰相反。一般地說来，他們是在旧的封建剝削之外再加上新的种族奴役。他們一方面要向旧的主人繳納实物地租，同时还要向新的主人繳納苛捐杂稅，并且負担苦重的徭役。有些农民甚至被掠为奴隶。可以肯定地說农民的生活不是有了暫时的改善和提高，而是急剧地恶化和降低了。

至于手工业工人，他們大半都在被俘以后，在系官匠戶或軍匠的名义之下調到蒙古軍隊駐营的地方当作奴隶使用。这种被强制集中的手工业工人是很多的，在打破汴梁以后就俘括手工业者一千人，打破江宁以后俘括手工业者七千人，至元十六年一次从江南搜括的工匠就有三十万人。这些手工业工人他們从蒙古統治者領取仅仅能够維持生存的生活資料，有的連最低的生活也不能維持，以至被迫典賣自己的妻子和儿女。因此手工业者的生活也只有恶化，并没有改善。

蒙古的侵略曾經打通了东西的陆路交通，縮短了中国通向西方世界的行程，这对于商业的确是創造了有利的条件，但是可以肯定地說，因为东西商路的打通而得到好处的，决不是农民和手工业者，只是中央亞細亞的大商人和中国的大商人。至杜善夫的曲子所描写的农民，我同意田汉同志的解釋，“完全是歪曲事实的虛偽的歌頌，不能据以来証明元代农民生活已經富裕到都看得起戏。”退一步說，即使

杜善夫所描写的是事实，也不能証明农民生活的改善。因为还有成千成万的农民不但买不起戏票而且迫于飢寒，不得不拿起武器反对蒙古侵略者。史載至元二十年江南暴动二百余起，至元二十六年，江南暴动四百余起。

在同一序言中，振鐸同志又把元代戏剧发展的另一原因归結为王国維的旧說即停止科举。他說：“在那时候，为士人們进身之阶的科举，早已停止。作为一位知識分子，在蒙古时代，其生活是十分狼狽的，故他們的才能和知識难得貨与帝王家，便不得不向广大的人民投靠，而以写作人民所需要的戏剧或小說，或其他通俗的东西为生。这是一个絕大的变动，这說明了为什么元代的作家們会有那末多人投身到戏剧活动里去的原因。”依照振鐸同志的这种說法，好象元代的戏剧作家是因为他們不能得到蒙古統治者的寵愛，或者說他們的作品在蒙古統治者当中沒有市場才轉而投靠人民的。这样說不但对于元代的戏剧作家不够尊重，也不符合事实。是的，我們不能說在元代沒有象振鐸同志所說的那样的作家，但不能說所有的戏剧作家都是因为爬不上金鑾寶殿，才被迫投靠人民，才写作人民所需要的戏剧或小說等通俗的东西。例如象关汉卿这样的戏剧作家就不是帝王家所能貨买的。

从停止科举和知識分子找出路來說明元代戏剧的发展，理由是不充分的。我們知道蒙古征服者为了巩固他們在中国的統治，不仅保存了中国的封建經濟的基础，并且利用了从前中国的封建政治机构。在統治机构中他們虽然主要地是依靠蒙古的軍事貴族，但是他們知道，蒙古的軍事貴族沒有管理这样大的一个国家的經驗，要管理这个大国必須依靠中国的地主階級和地主階級的知識分子。为了籠絡中国的地主階級知識分子，蒙古統治者曾經采取了各种办法，如延攬山林隱逸、荐举茂材異等等。忽必烈在中統二年就會經命令他的宣撫官荐举文学材識可以从政治及茂材異等。至元十三年，又命令他的地方官，延攬山林隱逸之士。以后在至元十八年、二十八年都有类似的詔書。至于科举，也不是在整个元朝都沒有举行，元仁宗皇庆二年，就下詔恢复了，在以后的五十多年間，除至元年間有几年停頓，都是照例举行。因此，当时的知識分子并不象振鐸同志設想的那样狼狽，只要他們肯向蒙古侵略者屈膝，只要他們願意做关汉卿所說的“金籠里的鸚

鵠”，他們还是有机会去吻蒙古大汗脚下的尘土。例如姚枢、許衡、郝經、赵秉忠等大知識分子，不都是忽必烈朝廷的要人嗎？其中姚枢还做过中書左丞。很明白，象关汉卿那样的元曲作家，并不是因为蒙古統治階級不貨买他們的文学才写剧本的，而是把戏剧作家政治斗争的武器来反对蒙古侵略者，他們宁願与娼为伍，也不願从蒙古侵略者去接受可恥的桂冠。

李之华：

元杂剧，在我国戏剧史上，的确称得起是个奇跡；关汉卿的作品，更是这奇跡中的奇跡。

有些文人学者，对于产生这个奇跡的原因，曾經做过各种各样的解釋。有的人說，是因为元朝統治者不諳旧律、喜好新声；有的人說，是因为元朝的商业經濟特別发达；有的人說，是因为元朝統治者入主中原，破坏了地主經濟，客观上打碎了封建桎梏；甚至有人說什么元朝是“以曲取士”的；也有人反过來說，是因为元朝废除了科举制度，致使文人失去了进身之阶……等等。众說紛紜，莫衷一是。

表面看起来，他們好象都在做着“独立思考”，企图各成“一家言之”。其实，无非是“两家和鳴”，一家是地主，一家是資產階級。这絕對不是乱給人家戴帽子。請仔細听听，这两家和鳴的主調：不是千方百計地企图从元朝統治階級那儿寻找产生这个奇跡的正面原因嗎？

由于他們受着階級心理的限制，总是不願意承認，（或者是根本沒有想到），历史上一切进步的文化，最根本、最內在、最底层的創造动力是劳动人民；相反的，总觉得一个时期的文化发展，都是因为那个时期的統治者作了某些“好”的措施的結果——不管統治者是有意的或是无意的。

但元杂剧及其代表作家关汉卿，却給他們提出一个难题。

元朝，是我国历史上殘酷、黑暗的时代。这是連他們也不得不承認的。而在这时代，却产生了元杂剧那末燦爛的文化，却产生了关汉卿那末伟大的作家。这就不能不使他們繃起眉头了。因為他們跳不出階級心理的樊籠，于是不得不做出种种的推測。結果就从不同的角度，唱出一个共同的主調，元朝統治虽然殘酷，但对元杂剧却打开了

方便之門。不管元朝統治者有多少罪過，在這一點，總是有功的吧！

如果說元朝的統治對元雜劇的產生和發展有“功”，那也是反面之“功”，不是正面之“功”。元朝的殘酷統治，壓迫，調動了勞動人民的反抗意識。元雜劇，就是被調動起來的勞動人民反抗意識的表現形態；而關漢卿，就是人民反抗意識所形成的文化游擊隊——元劇作家——當中最堅決、最勇敢、最機智的一位傑出戰士。

列寧說：“在每個民族里有兩種文化”。又說“在每個民族文化里面都有，那怕是不發展的，民主的和社會主義的成分，因為在每個民族里有勞動的被剝削的群眾，他的生活條件必不能免地要產生着民主的和社會主義的意識形態。”（引自周揚編《馬克思主義與文藝》107頁，解放社版）

元雜劇不能說沒有封建的糟粕，有的作品甚至是非常反動的，有的也表現消極的人生觀，但民主性的精華卻占主流。就其內容來說，它是勞動人民反抗意識所形成的一派思潮的產物（雖然這思潮中還不無夾雜着一些封建的迷信的成分）。就其形式來說，自宋以來，沿至金元，雜劇已初具規模，流傳民間，既通俗易懂，又足以盡意，是群眾性最廣泛，人民喜聞樂見的一種新藝術形式。總之，元雜劇是元朝勞動人民切迫的時代要求，所以在內容上在形式上才有那末強烈的生命力，才發出那末燦爛的光輝，才產生出上千件的作品（雖然沒完全留存下來），才產生出數十百位劇作家和無數的優秀演員。在這些作家和演員當中位列前矛的自然關漢卿和朱簾秀。

這樣說有什麼根據？現存的一百四十多種元雜劇就是根據，現存的關漢卿十八個劇本就是根據。戲劇藝術是要求劇場效果的，它是作家、演員、觀眾共同創造的產物。從現存劇本里，我們不但可以窺見當時作家、演員的思想、感情、劇場心理、藝術趣味，而且可以窺見當時觀眾的思想、感情、心理狀態、藝術趣味。我們從現存元雜劇里，特別是從關漢卿的劇本里，可以看出它的主要觀眾是勞動人民，而不是士大夫階級。有人也許說，作家是寫好了劇本，通過演員才演給觀眾看的，觀眾怎能在事後參加創造？要知道，劇作家在提筆運思的時候，無時無刻不揣測他的觀眾的思想、感情、心理、趣味，他要按照他們的要求從事創造，他比小說家、詩人，在這一點上，要下更多

的心思，所以在什么样的剧本里，可以看出什么样的观众，换句话说，什么样的观众，促进什么样剧本的产生。

总之，元杂剧和关汉卿这个奇跡产生的基本原因是当时劳动人民反抗意識高漲的結果。

現在談談“考据”。

一些有“考据癖”的资产階級学者（“考据”而成“癖”本来是个可笑的事情，但竟有那末一些人，以有这个奇“癖”而互相标榜，互相欣賞。吳敬梓要是活到現在，一定会送給他們一句“雅得那末俗”的“贊語”），他們考据关汉卿的生卒年月，考据关汉卿的社会身分，考据来考据去沒有結果，但越沒有結果越来劲儿，于是在太医院尹太医院戶上爭論不休，好象要比一比誰能从树上抓下个魚来，那样不是可以“一举成名天下知”了嗎？可惜他們忘了今天是人民的时代，不但沒有封建的有形的科举制度，連资产階級的无形的“科举”，也从人們意識中早已廢除了。何能从树上抓下个魚来，除了証明是貓叨上去的，或者証明是自己偷偷帶上去的，又能証明什么呢？

我們并不完全否定考据，但不能成“癖”，更不能死抱胡适之流“拿証据来！”的美国实証主义哲学象爬虫似的对待事物。反之，对于象关汉卿这样“沒有材料”的情况，我們就沒法認識和分析了。

其实，“沒有材料”本身也正是“材料”。

为什么在書籍上，对关汉卿的紀載，不及赵孟頫的十分之一？这不正足以証明关汉卿和赵孟頫是两种文化各自的代表人物嗎？关汉卿如果是个武人，不也将如宋江等卅六人一样，只紀載他們“橫行河朔”那末几句话嗎？只因为他是文人，于是只有靠作品“橫行南北”了。而他的作品又是怎样被刻印着呢？这我們从《元刊杂剧三十种》里可見一斑。那是民間坊肆用最簡陋的方法刻印的，其中有“曲”无“白”，俗字很多（有的即是我們今天用的簡化汉字）。这样的“小唱本”比起那些印刷精美的元刊書籍，价錢不知要便宜多少倍吧？由此也可以看出，他的讀者和观众对象是什么样的人了。关汉卿和他的作品，是人民群众大海中的金鱗，不是統治階級枯树上的鸚鵡，这不是明摆的“材料”可以証明嗎？

但他們認為这是人所共見的“材料”，并且一加上上述的分析，

他們就覺得超出了“考据学”（癖）的范围之外了，太不过癮。为了炫耀他們的“博学”，見的書多，不惜牵强附会生拉活扯，甚至于假造材料，把人引向迷途。

要研究关汉卿，为什么放着关汉卿的作品不去研究？不，他們也研究，于是他們的考据癖又来了，他們醉心于扣出哪一件作品不是关汉卿著的，于是又爭論不休。对于的确确是关汉卿的作品，却放在一边不管。他們这种考据癖是一种“玩物丧志”“浪費光阴”的不良嗜好。如同鴉片煙癮一样，染上了就会弄得人面黄肌瘦，思想貧血的。

現在再談談关于悲剧的問題。

过去在書上（忘記是什么書了）看到过一种說法，認為悲剧是高貴的，喜剧是卑俗的。（这样抬高一种艺术形式，貶低另一种艺术形式，显然是“形式主义”的观点）。接着又說，中国戏剧沒有真正称得起“悲剧”的悲剧，所以，中国戏剧不及西洋戏剧。

他們的悲剧“标准規格”是什么呢？說穿了，中心意思只是一句話：不准主人公胜利——死后更不准。他們还分什么命运悲剧（如希腊悲剧），人不能胜天；性格悲剧（如莎士比亚的悲剧），性格弱点造成自己害了自己；社会悲剧（如易卜生的悲剧），现实不好，但无法改变。这是西洋资产階級学者的一套悲剧公式。同时，他們把希腊时代亚里斯多德的理論，硬搬了来，說是悲剧是喚起人的同情与恐怖的感情，并吹嘘地說，只有这种感情才是高尚的。

現在暫且不去說把这种死硬的公式，套在希腊悲剧、莎士比亚悲剧、易卜生悲剧的头上怎末不完全合适，首先要指出的是他宣传一种不要人反抗奋斗，反抗奋斗也是无用的悲观哲学。也就是魯迅先生小說中所写的那个“假洋鬼子”的論調——“不准革命”。

中国的某些资产階級学者，把这公式贩了来，硬說中国戏剧不及西洋戏剧，除了暴露出他們在西洋资产階級文化面前，奴顏婢膝的丑态，其他还有什么呢？

他們用悲剧高于喜剧的錯誤观点来找中国悲剧，好容易才找出个关汉卿的《竇娥冤》，但用那个“标准規格”一套，很遺憾——不够“規格”。因为《竇娥冤》的主人公——竇娥，在临死之前三大誓

願：血飛白練，六月下雪，大旱三年，結果都實現了。人定勝天，不合乎命運悲劇；再看，竇娥生前甘願屈死，死后可又作反抗，這又不合乎性格悲劇；更重要的是主人公作了鬼還要鬥爭，並且最後獲得了勝利，這更不合乎社會悲劇。說得露骨一些，簡直不成其為悲劇了。因為在他們看來，悲劇的主人公除了“精神”可以勝利，“實際”是不准勝利的。“實際”一勝利，還怎能喚起“恐怖”那種被稱為高尚的感情呢？最後的結果是中國沒有真正的悲劇，所以中國戲劇的格調不高。

上述這些錯誤觀點，解放以後雖然不象以前那末囂張了，但是遠遠還沒有肅清，比方有人就說過《竇娥冤》後部鬼魂的出現，是關漢卿的敗筆；這論調的骨子裡就是“標準規格”的觀點。

其實，關漢卿的思想，比起這些西洋資產階級學者及其門人，不知要高出多少倍。中國的悲劇是勝利的悲劇，《竇娥冤》，就是其中的代表作。關漢卿，通過主人公竇娥的大無畏的精神，鼓舞觀眾的鬥志，堅定勝利的信心。竇娥不僅對於當時殘酷的統治階級採取勢不兩立的态度，就是對於天地也採取了對立的态度。她作了鬼也還繼續作頑強的鬥爭，不達目的決不休止，要使“皇天也要隨人願”，她有沖天的鬥志，就是面前擋住一座大山她也要去掀翻。這一場殊死的鬥爭，不僅絲毫沒有喚起觀眾的恐怖，相反的，是打碎了對於命運、社會現實的恐怖，喚起觀眾的是只要鬥爭到死，死後還鬥爭，“實際”上的勝利終歸是要到來的。

這種天不怕地不怕的鬥爭精神才是高尚的。如果說到“恐怖”這種精神，倒是西洋資產階級學者及其門人所“恐怖”的，所以，他們永遠也不能理解關漢卿的高尚的精神，他們認為關漢卿的敗筆，其實正是關漢卿神來之筆！

今天的會本來是談關漢卿，我談的好象是談“談關漢卿”了。信口開河，錯誤難免，希望大家指正。

溫 凌：

我想就關漢卿所處的时代，簡單的說几句。

關漢卿所處的时代，城市經濟雖然有些繁榮，但情況也不是很好、很發達；從農村方面的情況看，受到破壞影響相當大。把它過份地理