

540
戲曲研究

4

文化艺术出版社

戏曲研究

第四辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

文化艺术出版社

1981年4月

戏曲研究

第四辑

·
文化艺术出版社出版
新华书店北京发行所发行
北京新华印刷厂照相排版
北京市印刷技术研究所实验厂印刷

·
开本850×1168毫米1/32印张8¹/₄，字数201,000插页4
1981年12月北京第一版 1981年12月北京第一次印刷

印数：0.001—3700册

书号10228·008

定价0.90元

目 录

漫谈现代戏创作..... 郭汉城 (1)

——在河南省现代戏、曲艺创作座谈会上的发言

坚实的创作道路..... 安 葵 (15)

——记豫剧现代戏作家杨兰春

梅兰芳如何对待现代戏..... 林钟美 (35)

唱念安排纵横谈 (续二)..... 范钧宏 (42)

从京剧《审头》语言的艺术成就说起..... 吴 琼 (55)

戏曲人物塑造散论..... 章诒和 (78)

《沙家浜》主题深化质疑..... 关德富 (95)

戏蒙正与史蒙正..... 戴德源 (105)

——史、戏虚实谈

关于《十三妹》的作者和改编者..... 宋学琦 (108)

简述三十年来的戏曲文献资料工作..... 俞 琳 (111)

李卓吾批本《西厢记》的特征、真伪与影响..... 蒋星煜 (132)

我所了解的“德胜魁”科班..... 李清溪 口述
孙世文 记录 (152)

“题目正名”考..... 胡仲实 (154)

曲海摭拾 (二则)..... 李大珂 (162)

关汉卿与“铜豌豆”

元代演剧的“乐床”与乐队

透视角色的灵魂..... 丁是娥 (173)

——扮演“软体动物”的体会

漫谈戏曲舞蹈..... 盖叫天 (198)

程派艺术·赵荣琛·《荒山泪》..... 胡金兆 (207)

越剧舞台美术研究..... 栾冠桦 (219)

猴戏与猴戏脸谱..... 金耀章 (244)

资料选辑

周恩来文艺活动编年 (选登)..... 苏国荣 (254)

编后记..... 编者 (274)

漫谈现代戏创作

——在河南省现代戏、曲艺创作
座谈会上的发言

郭汉城

来得很匆忙，这个会的好些活动未能参加，失掉了许多学习的机会。听说小组会开得很热烈，大家对如何搞好现代戏，提出了很多好意见，可惜没有能够听见。那天杨兰春同志的讲话我听到了，他对必须深入生活、熟悉群众，才能真正写好劳动人民的问题，谈得很精辟，很有启发。如何提高现代戏创作的质量，的确是当前十分重要的问题。说一点意见，请同志们指教。

我们的戏曲改革工作，从建国前后开始，已经有三十多年的历史。认真的说，戏曲改革并不是只在这三十年才有，在戏曲发展的漫长历史中，它都在进行改革。但这是两种不同的改革，前后有历史的联系，也有重大的区别。过去的戏曲改革是在实践过程中自发地进行的。我们的改革是有理论、有方针政策作指导，在党的领导之下自觉地进行的。正因为如此，三十年来戏曲改革工作取得了前人难以企及的成就。在这些成就之中，我觉得戏曲表现现代生活是它的重要方面。无论从当前更好地为人民、为社会主义服务来看，无论从戏曲本身的发展来看都是如此。我们的现代戏，今天还存在不少问题，有许多问题还没有解决，因此提

出了进一步提高现代戏创作的质量问题，这是十分必要的；但是对已经作出的成绩应予充分的估计和热情的肯定。三十年来取得的经验，应认真的总结。

回顾三十年的戏曲改革，成绩巨大，道路并不平坦。有曲折，有起伏；有成功的经验，也有失败的教训。最基本的一条，是如何对待“百花齐放、推陈出新”这一方针的问题。什么时候真正地、坚决地、正确地贯彻“百花齐放、百家争鸣”、“推陈出新”的方针，戏曲就繁荣、发达，就有了生气，就取得成绩。什么时候违反了方针，就受到挫折。不管具体问题怎么多，怎么复杂，都不能离开这基本的一条。对于这个方针，大家在口头上都承认（“四人帮”除外，他们不但实际上不承认，口头上也不承认），但是真正实行起来，分歧就暴露出来了。围绕这个方针问题，矛盾表现在多方面，我觉得主要有两个问题。

第一个是戏曲的作用问题。传统剧目能不能为社会主义服务？这是一个大问题。戏曲上的几次反复，都是从这个问题上来的。五八年有一次，只要现代戏，传统戏、历史剧都不要了。结果如何呢？不但传统剧目被打下去了，现代戏也没有站住脚。五九年以后，传统剧目恢复上演，并且制定了“三并举”的政策。这个时期，传统剧目改编质量提高，历史剧创作发展，现代戏无论数量、质量都突破了原来的水平，有了很大的发展提高，集中地体现在六四年的京剧现代戏会演中。不过，从六二年、六三年起，只要现代戏不要传统戏、历史剧的老调又开始重弹，而且越弹越紧，越唱越响，到了“文化大革命”，不但传统戏、历史剧不要了，凡是“样板戏”以外的现代戏也都不要了。景况如何，大家都非常明白。事实证明“三并举”政策是正确的，没有三个并举，百花齐放不能保证，推陈出新也无法进行。这个对戏曲改革行之有效的政

策为什么不能稳定地贯彻下去呢？问题就在传统剧目能不能为社会主义所用。这个问题一直到今天还在争论。戏曲座谈会上，有同志提出传统剧目（包括艺术形式在内）都是封建的，是传播封建思想的渠道。照这种说法，就不用区分精华糟粕，也用不着去改革了。还是只要现代戏一花独放的那个老调子，又要重复过去的错误。（杨兰春插话：我们在那儿讨论，如果按那个观点，首先把古坟都扒掉。）所以，问题还在于传统戏曲能不能为社会主义服务。这个问题影响到方针、政策的贯彻执行。我们生活在社会主义时代，戏曲当然应该反映社会主义的生活。它与今天人们的思想感情有直接的联系，其作用更大（这是就整体上比较而言的，并非指哪一个具体剧目）；但这不是说，只有现代戏才有教育作用，传统剧目就没有。传统剧目也有教育作用，古代人民崇高、优美的道德品质，对我们是有用的；传统剧目有认识作用，它有助于我们认识古代的历史，古代的生活，丰富我们的知识，扩大我们的视野，提高我们的精神境界；还有一个美感教育作用，可以提高人们的审美能力，学习艺术的民族特点、民族风格，在此基础上创造我们的民族新文化、新戏剧。把现代戏与传统戏分隔开来，孤立起来，看起来好象很重视现代戏，其实对现代戏的发展是极为不利的。

除了能不能服务，还有一个如何服务的问题。文艺方针政策能不能够贯彻执行，也与对这个问题的认识有重大的关系。

文艺（包括戏曲在内）为社会主义服务，为人民服务，它的作用是多方面的，包括其中最重要的政治作用，这一点不能否认。否认这一点，搞戏曲、搞艺术目的就不明了，为什么要搞这个东西啊？问题是文艺应该怎样发挥它自己的作用？生活里面有各种各样的事物，它们有共同的规律，又有各自的特殊规律，都要按

照本身的规律发生作用。自然有自然的规律，社会有社会的规律，人们的思想活动有思维的规律。思维活动里面又有理论，又有文艺，都有各自不同的规律。它们相互有联系，但不能用这个代替那个，用那个代替这个。理论很重要，但它是按它的规律来发挥作用的；文艺也很重要，也要按照自己的规律发生作用。过去有这么一种倾向，在创作或评论中，总是想把理论思维的规律简单地加到文艺作品上面去，好象只有这样，文艺作品才有教育作用。我看很多具体剧目的争论，认识不同，争持不下，往往与这个问题有关。

昨天我到人民公园去跑了一下，转了一转，公园很宽敞，有山有水，花木繁茂。有这么一个好公园，是郑州人民的幸福。但也有两件事情不太满意：一是大喇叭里的音乐太吵闹，后来一打听是杂技团在那里演出。公园应该是个幽静的地方，音乐太吵闹，反而搅人不安。这次从北京到郑州坐火车我很满意，没有过去那样接连不断地放唱片，脑子想安静一会儿也不行。这也是一种调整，调整得很得当，符合旅客在旅途中艺术欣赏要求的规律。还有一点不满意，就是挺好的公园里面，造了不少影壁，写了不少大标语，是什么“大干快上”之类，感到不很协调，看样子是过去留下来的。一个公园，应该是个完整的艺术品。人们到公园里去，可以陶冶性情，恢复疲劳，何必非要加上一些标语口号。再说加上几条标语口号也未必就能有多大的作用，正好象在一个精美的手工艺品上，不伦不类地写上标语，破坏了这个艺术品的完整性，人家就不想买也不想看了，它怎么发生作用呢？公园里有一个雕塑，真正有艺术价值，今天有人欣赏，明天有人欣赏，一百年、一千年以后还有人欣赏。如果有人对我说，某公园里有条大标语，你去看看吧，要是没有特殊的原因，我是不会去看的。一个戏剧

作品也一样，里面讲的尽是大道理、空道理，没有一点艺术性，谁还会花钱买票去看呢？所以把理论和文艺两种不同规律的事物简单搅在了一起，其结果就成为所谓公式化、概念化，不但不能加强作品力量，反而会削弱作品的力量。我们创作一个作品，创作的欲望总是从具体的生活中来的。总是先有生活的感受，才有反映生活的欲望。你在生活里边碰到各种各样的事情，各式各样的人物，引起你对这些生活现象的思考。爱什么？恨什么？为什么会产生这些现象？应该怎样解决等等，经过思考、分析，由零碎的感受得到生活的本质，是认识的一个飞跃。这个飞跃很重要，可以指导你正确地、深刻地理解生活，激发起更自觉、更强烈反映生活的要求和热情。过去对生活的本质有一种错误的理解，以为凡是歌颂光明、先进，就是本质；凡是批评阴暗、落后，就不是本质。由于这种错误理解，有的人到今天还不肯承认它，怕重蹈公式化、概念化的错误。我觉得这是用不着怕的，因为承认生活的本质与作品的公式化、概念化没有必然的联系，只要我们对生活的本质有一个正确的理解。第一，所谓生活的本质就是生活的内在联系，也即是它的规律性。社会规律与自然规律不同，在社会生活中本来就存在着包括阶级关系在内的各种社会关系。在历史发展的前进运动中，包含在社会关系之内的各种事物，有革命的、反动的，有进步的、落后的，有正确的、错误的，它们相互依存，又相互斗争，是对立的统一体。作家在作品中正确地揭出这种关系，就反映了生活的本质。所谓只有光明才是本质，很显然是一种形而上学的观点。第二，作家经过思考、分析，对生活达到本质的认识，并不是创作的终结，作家创作一个作品，不是把对生活理性认识的结论，简单地、直接地写进作品里面，而是要把理性的认识，按照典型化的原则转化为形象；还原于生活。

不完成这个转化，把两种不同的思维规律混淆起来，当然会产生公式化、概念化。

所以，艺术创作的规律要求我们，艺术创作必须从生活出发，而不能从某种思想、政治概念、政策观点出发。现代题材要从现实生活出发，历史题材要从历史生活出发，政治题材要从实际的政治生活出发。广泛地熟悉生活，深刻地认识生活，是搞好创作的最根本的保证。

搞创作的同志，有时会遇到这样的情况，偶然听到一个故事或一件事情，很受感动，非要把它写到作品里边去不可。但是写出来以后，观众并不感动，因而感到泄气、灰心。这是为什么呢？就因为你对描写的这件事并没有真正熟悉，也没有深刻的认识，只是道听途说而已。生活是很复杂的，是各种社会关系、历史关系、自然关系交互渗透、交互影响的有机整体，只孤立地看到生活的个别表面现象，不能从众多的生活现象中看到它们内在的复杂的联系，就反映不出生活的真实面貌。要想写出好作品，不仅道听途说不行，即使到群众生活里去了，如果是浅尝辄止，也仍然写不出好作品。清朝有个王夫之，他很懂这个道理，把生活叫做“铁门槛”，你不跨过这条门槛，就不能登堂入室，只好站在门外张望。我所说的对生活浅尝辄止，不只是个时间长短的问题，还有个见事不见人的问题。在生活中看到这样那样的事，看得很多，记得不少，对人却仍不熟悉，仍不了解，那样还是写不好作品。人是生活的中心，各种关系都体现在人的身上，影响着人的思想性格，并显现在人与人之间的交往、矛盾、冲突之中。生活中充满着矛盾，斗争是矛盾，冲突是矛盾，差异也是矛盾。生活是千变万化的，各种生活现象的发生，只有相对的近似，没有绝对的重复。生活是发展、变化的，人的思想性格也要随着生活而发

展、变化，不是一成不变的。所以丰富多彩、千姿百态，是生活的真实的性格。一个作家只有充分理解生活、熟悉人物，才能设身处地地把人物在不同情景中不同的精神状态描摹出来，才能真实地写出人物性格发展的历史过程。写人物最应避免想当然，一般化。都要以生活的逻辑为依据，不能凭主观的想象。但不熟悉人，就办不到。我觉得我们有的现代戏质量还不够理想，与过去那种不从生活出发而从政策出发、不写人物而图解政策条文的情况有很大关系。从政策出发，必然千篇一律，公式概念。不仅如此，为了适应政策的变化，同一作品的主题思想可以变来变去。这个人说的话、做的事可以挪到另一个人身上，另一个人的也可以挪到这个人的身上。人物好象孙猴儿似的，八九七十二变，一会儿是正面的，一会儿又变成反面的。作者也象捏“面人儿”的，随心所欲，想捏成什么样就捏成什么样。这种主观任意性，不尊重生活的客观逻辑，是不可能写出高质量的现代戏的。出现这种情况，当然有客观的原因，但作者不熟悉生活，不了解人物，也是一个原因。我们优秀的传统戏曲，描写人物心理状态的准确性，很值得学习。比方，秦香莲见皇姑时唱：“不言不语一旁站，她问一语我答一言”。秦香莲此时此地的心理状态及与皇姑的关系写得非常准确，决不能与皇姑掉换着唱。《西厢记》莺莺第一次上场唱的那支曲子：“可正是人值残春蒲郡东，门掩重关萧寺中，花落水流红。闲愁万种，无语怨东风。”短短三十一个字，把时间、地点、景物、气氛以及少女寂寞无聊的心情多么逼真地写了出来；红娘为莺莺去传柬，路上想着张生那种为了莺莺要死要活的样子：“见他害的有些抹媚，我遭着没三思，一纳头安排着憔悴死”，写出了红娘既同情又觉得可笑的复杂心理状态，也写出了缺乏生活经验的初恋的青年人那种典型情态。这样的例子，在我国古典文

学中也是很多的。举个例子来说，宋朝女词人李清照的《如梦令》：“昨夜风狂雨骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，报道海棠依旧。知否知否？应是绿肥红瘦。”读一下这首词，初看起来好象是矛盾的，“卷帘人”明明告诉她“海棠依旧”，没有被狂风暴雨摧坏，她为什么还要说“知否知否？应是绿肥红瘦”呢？其实并非如此。如果把它当作一个戏剧中的片断，导演应该怎样处理呢？我觉得应该处理成喃喃自语，而不是正面对卷帘人说话。夜里的风雨，使她在醉梦中恍惚想着花被摧坏了。现在醒了，残酒未消，思想仍然集中在这上面，所以她问卷帘人，不是在正常精神状态下的问，而是带有感叹的自语性质。对于卷帘人的回答，她也没有认真对待，仍然自言自语地继续着原来的思路。这种精神状态是复杂的，但也是很真实的。词中的“她”为什么有这种精神状态？这与作者坎坷的遭遇是分不开的。李清照年轻的时候家庭遭受党祸。她与丈夫感情很好，丈夫又死了。金兵打进来后，她流浪到了南方，生活是很痛苦的。再嫁一个丈夫，对她很不好，因为离婚，遭社会指责，还吃了官司。她的命运，好象遭受狂风暴雨摧残的花一样。作品中的精神状态是从生活中感受得来的。不过这种感受不是直说出来，而是通过复杂的心理描写，形象地体现出来。惟其是生活的实感，所以能感动人，引起读者感情上的共鸣。我没有查李清照这首词是那一年写的，但我相信，没有深刻的生活感受是写不出来的。

要写好现代戏人物，剧本是基础，很重要，导演、演员也很重要。戏曲这种综合艺术，程式性很强，人物的内心状态，必须通过程式动作来表现，这是导演的任务，也是演员的任务。大家记得《十五贯》里娄阿鼠跑到尤葫芦家去偷钱的那段戏。王传淞曾说过他怎样表演娄阿鼠跑进尤葫芦家的过程。娄阿鼠从赌场里出来，

看到地上的影子，光亮的东西对赌棍是很有吸引力的。一看，才发现是人家窗户里投射出来的灯光。顺着灯光望去，又发现是尤葫芦家的窗户。然后又发现尤葫芦家的门开着，再走进尤葫芦家里。这样表演比直接看到尤葫芦家窗里亮着灯好。因为娄阿鼠从赌场出来，输了钱，灰溜溜的，走路低着头，这更适合他的身份和心理。他杀死尤葫芦也不是简单的。他进门首先发现了肉案上的斧子，但没有因见财起意，马上动了杀机。直到偷了钱，惊醒了尤葫芦，没有办法了才把他杀掉。在现代戏里也有这样的例子，比如湖南花鼓戏《三里湾》中玉梅用卜卦选择王玉生、马有翼两个青年中那一个做自己的爱人，这不是表现她迷信，是表现她拿不定主意的心理状态；还有，小俊接受了王满喜的爱情，王满喜替小俊拿着各种打场家具下场也是如此。当然，人物的这种放大的心理状态，只有在喜剧中才是和谐统一的。演员要抓住这些地方，精雕细刻，人物才能演真了、演活了。但要做到这种火候，还是要以熟悉、理解生活和人物为前提的。

第二个问题是继承发展的问题。关于继承，既有内容的问题，也有艺术形式的问题。江青说，只能继承形式，不能继承内容，那是胡说。古代人民的爱国主义精神、优秀的道德品质以及他们的美学思想，我们为什么不能继承？难道无产阶级的精神品德，可以割断历史，独来独往地发生吗？形式和内容，也不是绝对的分离，曹操的大白脸，是形式，同时也渗透爱憎的倾向。内容都否了，都禁了，形式存在在那里？又如何继承革新？可见这也是个关涉到贯彻戏曲方针的大问题。这个问题，许多文章已谈得很多，我现在要说的，主要是戏曲艺术形式能不能够表现现代生活以及如何表现现代生活的问题。有的人说，戏曲艺术的形式已经僵化凝固，将被时代所抛弃而趋于死亡，不可能再反映新生活。

这种说法，五四时期就有，认为戏曲艺术是一种落后、僵化的形式，必须予以废弃，用话剧、歌剧加以代替，不过早已被建国后三十年戏曲改革的实践证明是错误的。现在这种老看法又有所抬头，但我相信实践将会证明仍是不对的。我这不是盲目乐观，闭起眼睛看不到它的困难。困难是有的，仅就戏曲艺术形式与今天的生活之间存在矛盾一端，就是个很大的困难。要解决内容与形式之间的矛盾，必须对艺术形式加以革新，不能原封不动的搬用，但如何革新？是在传统的基础上革新发展，还是撇开传统另搞一套、另起炉灶呢？这个问题无论在实践上、认识上都存在分歧。存在分歧很自然，不可怕，它是客观困难在戏曲工作者思想上的反映；重要的是不要被困难所吓倒，要有勇气和信心，坚持下去，敢于实践，善于实践，逐步掌握和运用戏曲艺术的规律，困难总有一天会被我们克服。

戏曲作为各种戏剧样式之一，它有一般戏剧的共同规律，又有自己的特殊规律，是在长期历史发展中形成的。我国的戏曲艺术酝酿的时期很长，从它形成来说，也有近千年的历史。比起希腊戏剧是要晚得多，但这并不说明我国戏剧文化的落后，而是走了一条独特的、漫长发展的道路，把各种生活形态提炼成为节奏鲜明的表演程式，形成一种我们这个民族所独有特殊的综合艺术。戏曲表现上的各种手法，剧场性、虚拟性、时间空间的流动性，都是从这个总的特点上派生出来，都要受它的制约。比如说，时间空间不固定，这对戏曲剧本结构和舞台表演，都是极关重要的问题，它的根源还是在戏曲艺术的总特点、总规律里面。法国古典主义戏剧理论提倡“三一律”，戏剧里发生的事情时间不能超过一天，地点只能一个，戏剧行动要统一。莎士比亚打破了时间、地点的统一，只承认戏剧行动要统一。从时间上来说，他的剧本

可以包括很长的时间；从地点上来说，也可以包括很多不同的众多地点。莎士比亚的这个打破，曾遭到当时不少理论家、批评家的反对。但也受到很多人赞成，认为更符合生活的复杂性和丰富多彩的本来面貌，具有更强的反映生活的能力。我还觉得这对表现事件的因果关系和人物性格的发展过程，也具有更大的优越性。戏剧发展的历史证明，莎士比亚是对的。按照“三一律”的规定，许多事件、人物都要出现在同一时间、同一地点，限制就很大了。在舞台上时间、地点可以变化，情节不搞那么集中，不需要把人物勉强拉到一个场子里面，该上就上，不该上就不上，剧情发展就自然了，无须作更多的介绍性的说明，观众可以比较省劲就看得清楚，这又涉及到群众性的问题。所以莎士比亚打破了时间、地点的固定，是戏剧发展上的一大进步。但是莎士比亚的戏剧，在整个剧本的结构上，时空是不固定的，在同一场里面，却又是固定的。而我们的戏曲就连同一场戏里面也是不固定的，可变换的，流动的，这对解决有限的舞台时间、空间与无限的生活的矛盾，不消极地以生活迁就舞台，而是积极地突破舞台对生活的限制，比莎士比亚又前进了一步。比如《梁祝》里面，梁山伯送祝英台回家那场戏，地点接连变换，时间也在空间变换中不断延续，如果把时间、地点固定了，这场戏也就难以演出了。戏曲的时空不固定，并不是没有时空，也不是可以主观任意的处理，它有自己的表现时空的方法和规律。在传统戏中，时空是随人的，用人物的歌唱、语言、动作以及效果等一整套程式表演出来的。人物上场以前，舞台不代表任何时间空间，人物上场以后，地点也就跟着人物确定。话剧不是戏曲这种特殊规律综合起来的程式表演艺术，所以它如果写“十八相送”这场戏，就不能照搬戏曲的结构方法。反之也是如此。有的戏曲剧本，喜欢照搬话剧，用实在的布

景，把时间空间固定起来，与戏曲处理时间、空间的流动性产生了矛盾，演员的程式表演动作用不上了，整个戏就显得平淡，节奏不鲜明。我觉得我们的现代戏，缺乏丰富生动的表演动作，与机械照搬话剧剧本的结构方法，是有关系的。

戏曲艺术的节奏鲜明的程式表演的特点，必然要求与之相适应的节奏鲜明的剧本。一个剧本如何结构，当然首先是由思想内容决定的。但剧本不是小说，只供案头阅读，它要拿到舞台上演出，这就必须考虑艺术形式的特点。写一个剧本，什么地方要浓彩重笔，什么地方要轻淡地写，什么地方应从容不迫，什么地方应一笔带过，什么地方需明，什么地方需暗，什么地方该冷，什么地方该热，轻重、快慢、浓淡、明暗、冷热，构成整个剧本的节奏，唱、做、念、打、舞各种表演手段、各种程式，也就能够各得其所、各如其分地发挥作用。现在有不少观众反映，那些没有经过改革的老戏，节奏太慢，看了使人着急。这个话是对的。什么叫节奏？有快有慢才成节奏。该快不快，该慢不慢，也就没有节奏了。那么为什么使人感到节奏太慢呢？这有剧本上的原因，也有表演上的原因。从剧本上说，没有剪裁得当，存在那些冗长的、缺乏戏剧性的情节，这种东西一多，剧情发展就拖沓了；从表演上说，不必要的重复的表演太多，也是一个原因。这些问题现代戏中也有。除此之外，语言提炼不够，音乐性不强，舞台时空太固定，表演动作少，这些都能在观众的印象上产生节奏不明快的感觉。现在有一种普遍的做法，开场摆姿势，下场用切光，上下场取消了，看起来好象剧情进展迅速，节奏快了，但演员的表演没有了，程式动作用不上了，还有什么节奏呢？所以我们在考虑写剧本的时候，要根据戏曲的路子、戏曲的规律去写。我们可以学习话剧，也可以学习歌剧，但是这种学习是吸收别人的长