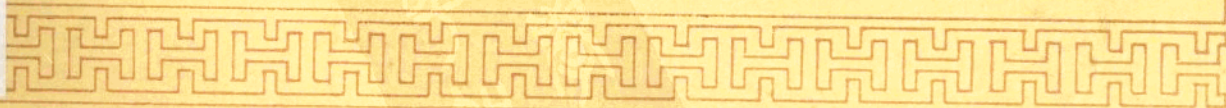


川剧学习与研究

第1辑



成都市川剧艺术研究所编



川劇藝術十分豐富認真
學習深入研究才能正確
地繼承和革新

敬賀

川劇學習與研究創刊

郭漢城
五月十日

四川省川剧院

戲曲界之研究
與實踐之變遷

成都市川劇院創辦戲曲
學習與研究雜誌題以為賀

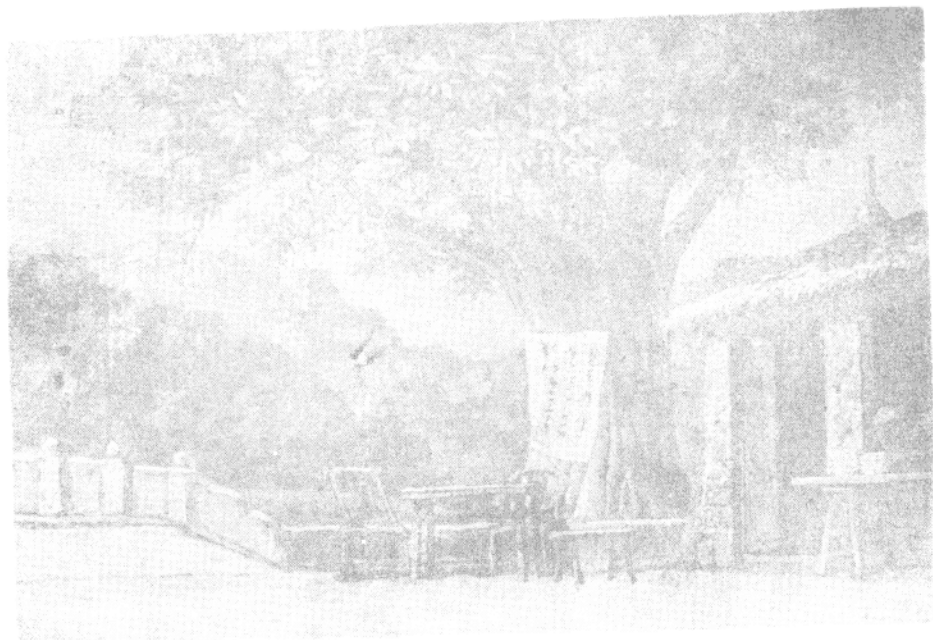
一九六四年夏中

劉乃崇于北京



川剧现代戏《江姐》舞台设计图

熊小雄 作



▲第四场 大石桥幺店子

▼第六场 中美合作所审讯室





川剧学习与研究



第 1 辑 目 录

1985年11月

(成都市书刊登记8087号)

刊名题字	张庚
题 词	郭汉城 魏传统 刘万崇 封二 扉页
剧 本 文 学	
总结经验教训 提高史剧创作质量	陈泽远 1
舞 台 艺 术	
从川剧的导演和舞美想到的	黄宗池 8
浅谈川剧现代戏《柯山红日》的程式运用	熊正堃 12
悟得情和理 戏深艺益新	刘双江 17
水发无喜容 ——谈川剧小生的水发功	曾荣华 演述 白 玛 整理 朱 枢 张文瑞 摄影 19
试谈“中性布景”	宋 尧 25
川 剧 音 乐	
简化高腔曲牌 发展川剧唱腔	何国经 27
漫谈川剧音乐设计	杨 为 32

川剧高腔的“依字行腔”

路应昆 42

《六犯宫词》犯腔转调简析

韩 铮 49

人 物 志

“卫生打鼓匠”王瑞成

谭韶华 高尚钦 54

班 社 录

玉清科社记实

刘少勿 59

史 论 与 史 料

清代前期四川的戏剧活动

蒋维明 63

前事不忘 后事之师

邓运佳 76

吴虞日记中的川剧史料

梁大为 李子谦 辑 85

封 面 设 计

李玉成

川剧《江姐》舞 台 设 计

熊小雄（封三、第七页）

川剧《闽海英烈》舞台设计

宋 尧（封四）

版 面 设 计

戴 友



本辑专栏编辑

黄宗池

韩 铮 蒋维明

责 任 编 辑

戴德源

刘叔江

总结经验教训 提高史剧创作质量

陈泽远

改变戏曲不景气的局面，有许多工作要做，中心一环，是如何提高剧本的创作质量和演出质量问题。本文谨就如何提高史剧创作质量问题谈一些粗浅的看法，以就教于同行。

大胆开拓 锐意创新

这些年来，历史剧的创作有了发展。从统计看，数量不少。然而，除很少的几出而外，多数不能存活在戏曲舞台上，有的最多也只能参加一下“调演”；“调演”一完，戏也就跟着完了。造成这个结果的原因很多，主要一条是质量不高，从内容到形式都不能吸引观众，没有人要看，它自然会在舞台上销声匿迹。这种令人沮丧的现象一再出现，不得不促使我们猛省，不得不对史剧的创作理论和创作实践进行反思。问题的症结在哪里？我以为主要是戏剧观念的陈旧，几十年来缺少重大的变革和突破，创作思想还没有从“左”的束缚中完全解放出来。在戏剧功能的认识上，长期强调“文艺从属于无产阶级政治路线”，文艺“必须为无产阶级政治服务”，把戏剧当成单一的宣传工具，把历史剧的“古为今用”理解成对某项政治运动和某种中心工作以及现行的方针政策的直接配合与宣传，这就限制了历史剧发挥多方面的功能和作用。造成这一后果，有长期的复杂的历史原因。我国封建社会的历史很长，封建思想影响甚深。清末著名学者梁启超曾说：

“泰西的政治以学术为转移，中国的学术以政治为转移”（转引《中国史研究》1985年第1期第9页）。这一看法说出了中国封建社会学术的实质。中国的学术，特别是历史学长期以来就有为政治服务的传统。孔子作《春秋》，就是为了达到“正名分”、“拨乱世、反诸正，以达王事”的政治目的。

《春秋》在我国历史上自有它的作用和地位。但是，孔老夫子为了政治目的而采用“曲笔”手法，搞什么“为亲者讳”、“为尊者讳”，按主观要求改写历史，则是不可取的。孔子之后，历代奉旨编修的所谓“国史”，为封建政治服务的目的更为明显。对于这一传统，我们作了不加区别的继承，并把为政治服务的作用不适当地夸大了，这不能不影响到历史学和史剧创作。历史剧这个名称是舶来品，产生于欧洲文艺复兴时代，我国传统戏中有不少历史题材，但基本上是根据演义小说改编的，清人孔尚任创作的《桃花扇》很注意历史真实，但也不称历史剧，而称传奇。新编历史剧产生于民主革命时期，是以解放区的《逼上梁山》和国统区郭沫若等革命作家的史剧创作为标志的。这些戏的特点是具有强烈的现实性和战斗性，密切地配合了广大人民反对三大敌人的革命斗争，起到了“打击敌人、消灭敌人”的重要作用，同时也积累了许多宝贵的创作经验，可以说，郭沫若的历史话剧为史剧创作开辟了道路，这是应当充分肯定的。但是，在当

时的历史条件下采用影射、暗喻等直接配合政治斗争的创作方法，是有一定缺陷的。在历史条件已经变化的社会主义时代，继续沿用这种做法，就更不恰当了。不幸的是，由于“左”的错误，我们国家在不少方面仍用民主革命时期的理论与方法来指导社会主义革命和建设，确立以阶级斗争为“纲”的指导思想，历史学与文艺戏剧工作都被纳入阶级斗争的轨道，成为“无产阶级专政的工具”，政治的附庸。长期的批判教育，长期的耳濡目染，为政治服务、配合中心进行创作的戏剧观念，可以说已经浸入剧作者的骨髓。长时间内，史剧创作就在这条狭窄的道路上徘徊踟蹰。五十年代初，《逼上梁山》作者之一杨绍萱同志的创作主张很有代表性。他认为艺术创作和写文章一样，都是“说理之文”，“为了说明一个问题而采用了剧本这个形式”。他在反对“为艺术而艺术”的口号下，主张用影射的手法，直接配合现实斗争。当时，艾青同志在批评杨绍萱的观点时指出：“影射现实，结合目前国内形势、土地改革、反霸斗争、镇压反革命、抗美援朝、保卫世界和平等等，这种倾向发展得最厉害”（转引自中国戏曲学院编印的《戏曲政策学习参考资料》250页和206页）。其时，虽然批评了杨绍萱同志的观点，但是并未从戏剧观上根本解决问题，随着社会各种政治运动的频繁开展，文艺界阶级斗争的弦越绷越紧，配合政治、配合中心、图解政治概念的创作方法不是削弱了而是加强了，并且形成了一套理论。比如，有同志把历史剧的“古为今用”仅仅归结为选择题材问题。他们强调“选取题材不能不考虑今天的情况和实际的需要”，要选择与今天类似的、与现实结合得紧的历史题材，才能反映时代精神。这种理论与杨绍萱同志的主张并无本质的差别，而且长期影响着戏曲界。对于这套理论，笔者也是深信不疑的。五十年代末期，全国掀起了一股编演《卧薪

尝胆》的风，新编的剧本有一百多个，我也写过一个。创作的目的很明确，就是配合宣传勤俭建国的十六字方针，作者们都没有见过面，但写的剧本大致一样，都有配合现实的大办农业、大炼钢铁、干部下放劳动等情节。一九六二年，党中央召开了七千人大会，毛主席作了发扬党内民主的报告，我曾经编过一本《楚霸王之死》来配合宣传发扬民主精神……。当时，以为这就是“古为今用”。“文革”一来，满腔热情配合政治的“古为今用”，被扣上了“以古讽今”的大帽子，我们不少史剧作者为此而大吃苦头。

“文革”之后，痛定思痛，应当改弦更张了。然而，轻车熟路走惯了，不少剧作仍然是按照为政治服务，选一个题材，说明一个问题的老套路和老程式来创作的。像《新大名府》、《卧薪尝胆》那样笨拙地配合政治和中心工作的剧作是少见了。然而，按照现实的政治斗争、现实的政策方针以及中心任务来选题立意，并按照现代政治观点对素材筛选提纯，把丰富多彩的历史生活挤压成几条干巴巴的“现实意义”以配合政治的做法，仍然是比较普遍的，一些借古人古事宣传法制和反映让贤、荐贤的戏表现得尤为突出。这种被称为“正面配合”、意念化甚强、说教味很浓的戏，不仅容易通过，而且往往受到领导人的重视，被当成重点抓，这就有意无意地助长了作者们按照“老规矩”办的心理。最近，我还读到一个写顺治皇帝出家的戏，剧本通过顺治与董鄂妃的爱情纠葛来反映满、汉一家亲，亦即民族团结的思想。我认为在这个扑朔迷离、充满传奇色彩的故事中来表现这一民族团结主题是很值得研究的。党中央领导同志早已提出不要再提“文艺为政治服务”的口号了，而我们搞创作的人却硬要往政治上靠，说明了旧的戏剧观念和“左”的影响目前还是存在的。

建国以后改编的一些川剧传统戏《拉郎配》、《乔老爷上轿》、《谭记儿》、《穆

桂英》，蒲仙戏的《团圆之后》、《春草闯堂》等，为什么长期受到观众的喜爱，具有永恒的艺术魅力？我想，最主要的一条就是没有搞“直接配合政治”。这样说来，新编历史剧就不要讲“古为今用”了么？要的，而且要加以强调，加以提倡。但是，什么是新编历史剧的“古为今用”呢？仅仅是选好那些“与今天现实结合得紧”的题材吗？这种“题材决定论”的做法显然是不正确的。其一，伟大祖国上下五千年，纵横数万里，历史悠久，源远流长，出现过无数可歌可泣的历史人物和历史事件，值得写的历史故事多得很，如果只选“与今天类似”的历史题材来写，这样就把题材范围搞得很狭窄了；其二，历史与现实是既有联系又有区别的。历史是凝固了的现实，现实是流动的历史，两者有密切联系；历史又是螺旋式地上升和发展的，是有阶级性的，这就是它的区别。在历史发展的长河中，有时会出现“逆转”和“重演”。某些现象甚至与今天有惊人的相似之处，如吕雉的临朝称制与江青的篡党夺权就很“形似”。但是，由于时间、地点、条件的不同，表象上的“相似”，并不等于质的“相同”，因此，历史题材所反映的生活内容和思想内容与今天的现实是有本质区别的，它担当不了“直接配合政治”的任务。其三，历史题材的戏剧作品为现实服务，要经历一个由历史到艺术的转化过程，亦即把历史变成艺术，使它具有审美的艺术品格，通过艺术形象诉诸于人们的感情世界，对群众起潜移默化的作用。因此，史剧对现实的作用只能是间接的，曲折的，而不可能是直接的。硬要搞直接配合，必然会导致概念化的政治说教。各个国家各个民族都非常珍视自己国家和民族的历史，这是因为历史本身就有不可代替、不容忽视的多方面的重要作用。因之，历史剧的“古为今用”，应该是多方面、多层次、多角度的。历史的多方面作用表现在：（一）鉴诫作

用。历史上的经验教训可以使今人引以为鉴，具备历史的眼光，在当前的社会实践中保持清醒头脑。（二）垂训作用。它能劝善惩恶，有裨于风教，培养人们高尚的道德情操。（三）爱国主义的教育作用。这是一个很重要的方面。历史是我们民族自信力的根据，是爱国主义思想的原动力。历史的作用还可列出许多条，但这三方面是主要的，归纳起来就是历史的认识作用和教育作用，最基本的是“以古为镜”的认识作用。作为反映历史生活的历史剧还必须具备审美作用。没有审美作用的历史剧，不可能达到“古为今用”的目的。而且，形象地表现我们民族的古典美本身也就是一种古为今用。

历史剧的多方面作用不仅来自历史的本身，也取决于我们的服务对象——新时代、新观众的需要。历史剧为现实服务的主要对象是现实生活中的人。我们的国家随着对外开放和现代化建设的发展，单色调的社会生活正朝多元化发展，人们的道德观、历史观、审美观都在发生变化，他们要看表现手法新颖、具有高质量的历史剧，他们要从中吸收多方面的营养。一切历史的哲理，一切能帮助人们认识历史本质真实、启迪人们的思想、开阔人们的视野、增长人们的智慧、培养人们的高尚道德、陶冶人们的美好情操、增强爱国主义情感、提高人们的精神素质等方面的历史题材都应当是史剧创作涉猎的范围。时代召唤我们，史剧创作要摆脱“左”的影响，从配合政治的狭小圈子里跳出来，在选题立意上大胆开拓，锐意创新。

历史剧是艺术品

开拓与创新应当从思想着手，用思想的创新来带动艺术手法和艺术形式的创新。绝不是要我们丢掉作品的思想性，思想是作品的灵魂。内容贫乏的作品，即使形式再新，也是没有生命力的。我们澄清和抛弃那些违背史剧本质要求、背离创作规律的“左”的

思想束缚和老一套的创作程式，目的是在更高的层次上追求作品思想的新颖、深刻、隽永；从历史生活的真实性、历史人物的多样性、历史哲理的深刻性方面，去精心开掘那些具有普遍性和长久性的主题。要达到这一目的，对于史剧创作来说，就不应当只强调对历史生活照相似的“呈现”，而应当强调对历史真实的“独特”发现。我认为：史剧创作既要摆脱从属于政治的附庸地位，也不应当成为历史学的附庸或者仅仅充当历史学的图解角色。令人遗憾的是，长期以来有一种只从历史学和历史文献角度来评价历史剧的理论观念流行，影响了作者的创新和追求。按照这种理论，历史剧要写来和历史书一样，要处处符合历史文献的记载，否则就是不真实。但是，什么是历史剧要求的历史真实呢？我认为：历史剧反映的真实应当是、也只能是历史生活的本质真实，而不是图解历史文献上记载的或历史学论证的历史事实。虽然，历史真实与历史文献上记载的或历史学论证的历史事实两者有联系，但不能简单地划一个等号。四十多年前，郭沫若曾经认为：“有好些史学专家或非史学专家，对于史剧的创作每每不大了解，甚至有些戏剧专家或非戏剧专家，也有些似是而非的妙论。他们以为史剧第一不要违背史实，但他们却没有更进一步追求：所谓史实究竟是不是真实”（《郭沫若谈创作》138页）。这个问题提得很好。这是因为：（一）从理论上讲，历史与历史学是两个不同的概念，我们通常说的历史可以作两种解释：“一种是指已经过去的人类实践活动，即客观的社会存在；另一种是对客观存在的历史进行研究，即历史学。它是客观的历史存在在历史学家头脑中的反映。有的同志常把历史学说成历史，其实这种习惯说法是一种很大的误解。”这是当代一些史学家们的看法，我以为是科学的（参看《史学讨论纪要》，刊《中国史研究》1985年第1期第4页）。历史

著作是人写的，它产生于一定的历史时期，无不打上时代的、阶级的烙印。由于历史条件的限制，即使优秀的史学著作也有“失真”和自相矛盾的记载。例如，司马迁的《史记·范雎蔡泽列传》中，记载秦相范雎的下场是“称病，自请罢相”，并举荐蔡泽来代替他的相位。但是，一九七五年出土的湖北云梦简《编年纪》记载的却是和王稽一起被处死的。又如，因创作之需，我研究张献忠时，看过几十种历史材料，大都把他描绘成一个杀人魔王，堂堂《明史》，竟说他“屠四川”，“将卒以杀人多少叙功次，共杀男女六万万有奇”（见《流寇传》）。明朝万历六年，四川人口只有三百一十万人，全国人口才六千零六十九万，《明史》却说张献忠在四川杀了六万万人，这显然是造谣诬蔑。从此例又可看出，盲目地按文献记载来写历史剧不仅不能维护历史真实，反而会歪曲历史。作者只有坚持以唯物主义为指导，对历史文献和各种史料进行鉴别和分析，对出土文物、民间口头传说等进行综合性的“探幽发微”的研究，才能把握历史真实。历史剧反映的是客观存在的、丰富多彩的历史生活本身，而经过史学家头脑对历史生活进行科学抽象、概括总结出来的历史学，则不具备历史生活本身丰富多彩的品格。科学的历史著作对史剧作者有参考价值，作者可以从吸取营养，但不能围绕它转圈子，成为它的附庸。（二）从创作角度讲：历史剧与历史学在揭示客观历史生活真实方面有同一性，二者是有联系的。但是，“历史剧当然是艺术品而不是历史书”（见茅盾《关于历史和历史剧》149页）。艺术与科学两者在反映客观历史存在的方式上以及两者的功能和作用都是不相同的。历史剧既然是艺术，它就应当是生活的教科书，而不是普及历史知识的教材。尽管用历史唯物主义指导创作的历史剧有普及历史知识的作用，但是，历史剧的创作旨趣不是这个。郭

沫若讲：“历史研究是‘实事求是’，史剧创作是‘失事求似’。史学家是发掘历史的精神，史剧家是发展历史的精神”（《历史·史剧·现实》，刊《郭沫若谈创作》137页）。黑格尔在《美学》一书中也曾经从艺术哲学的高度谈到过史剧创作的普遍旨趣，他强调剧本应该表现的“最主要的东西都是人类的一些普遍旨趣”，“或是要在本民族中广泛流行的一种有实体性的情致做基础”，应当“揭示心灵和意志的较高远旨趣，本身是人道的有力量东西”，“能够见出本质的东西”。要达到这些要求，就不能对历史生活作照相相似的实录，或者只是去演绎历史过程、图解历史的现成结论了。如果做这样的要求，那就等于取消艺术创作。我想，人们之所以除了阅读历史著作、历史教科书外，还要欣赏历史题材的戏剧、电影，读历史小说，就因为这些东西是艺术作品。是艺术作品就得按艺术规律进行创作。恩格斯曾经指出，要写“意识到的历史内容”（《致斐·拉萨尔》）。这“意识到的”就必然要包含作家的主观思想和情致。这就要求作者对所写的历史生活不仅要十分熟悉，而且要有独到新颖的见解，发史家之幽微，塑造出有血有肉的典型人物来“揭示心灵和意志的较高远旨趣”，反映“能够见出本质的东西”，“发展历史的精神”，以情动人，以情感人，而绝不是去阐述几条干巴巴的历史学结论。

创作实践表明，一些史剧之所以有比较深刻、新颖、发人深思的主题思想，是与作者对所写的历史生活有深刻的感受、独特的见解分不开的。清末东乡冤案就历史文献记载来看，主要内容是酷吏残民、秀才告状、朝廷平反。过去，根据这个题材创作的《剿东乡》等戏，其思想内容基本上是对这一事件的演绎和图解，谈不到深刻的思想性，因此，早已从舞台上消失。川剧《巴山秀才》的作者却能透过历史的表象，不仅揭示了“大清朝大大不清”而行将崩溃的历史大趋

势，而且从“秀才告状”的事件中发掘出一种具有普遍意义的思想，就是封建时代的知识分子要随应历史的潮流，救国救民，追求完善的人生，道路是很艰难曲折的。要经过血与火的考验，才能摆脱旧意识的羁绊，走向新的觉醒。这一认识是对历史生活内涵的深入开掘，对于观众有启迪思想、净化灵魂的作用，使这一题材具备了新的生命力。

春秋时期，吴越争霸，兴衰存亡的历史曾经吸引了不少剧作家。但因时代和作家的不同，他们对这一题材的认识，在剧本中表现的思想内容也是不相同的。明人梁辰鱼的《浣纱记》所表达的是：夫差昏庸，宠信奸佞，杀害忠良，沉湎酒色，造成了吴国的失败。勾践、范蠡进献西施，施行美人计，使越国转败为胜。而这一切又被归结为“天命”的安排，西施与范蠡、夫差的爱情纠葛，都是不得不了的“前生孽缘”，作者从这一题材中所看到的只是一些历史的表面形象，在剧本中所宣扬的也只是封建时代老一套的陈腐思想。曹禺的《胆剑篇》对这一题材的认识和开掘，比之《浣纱记》有了根本的不同。作者的认识有了质的飞跃。作家在剧本中着力表现的是“一时的强弱在于力，千古的胜负在于理”，“生于忧患，死于安乐”的历史哲理。它形象地揭示了卧薪尝胆，发奋图强，使越国由弱变强，由败转胜；骄奢淫逸使吴国由强变弱、由强转败的历史的内在原因。虽然这部戏由于受当时配合中心宣传的影响，造成了某些不足，但就整个作品而言，作家是有创见的，作品是有相当思想深度的。如果说曹禺的《胆剑篇》着眼于历史的正面开掘，那么，近年来出现的白桦的《吴王金戈越王剑》，则是着眼于历史的反思，从反思的角度上表现了对这一题材的独特发现。作家对勾践采取了批判的态度，重点表现“民为贵，君为轻”的思想，启示人们永远不要忘记人民。这部戏以作家的新颖见解而引人注目，曾一度引起争论（最近被

北京市评为优秀剧目)。但我们以为白桦的探索是值得重视的。当代国外的一些历史学家认为:“真正的历史是历史思考的产物,而历史的思考就是对往事的批评性思考”(彼得·凯·卡瓦诺《历史的定义》,转引自现代外国社会科学《文摘》1985年第1期)。《吴王金戈越王剑》正是对历史的批判性思考,它从一个新的角度较为深刻地揭示了历史的本质真实,更能震动当代观众的心灵。对一个题材从不同的角度去认识、去开掘,这在创作上不仅要允许,而且要提倡,这样才会有新颖独到的思想发现,也才会产生别具一格的创新之作。

现在提倡创作自由,自由是对必然的认识结果。作家要在历史题材的创作上获得自由,做到随心所欲而不逾矩,主观上需要具备“三长”,就是唐朝刘知几在《史通》一书里所提出的:才,学,识。要对所写的历史生活有深刻的感受和精心的研究才能有真知灼见,有自己的独特发现。

思想只能寓于人物形象之中。离开了人物形象的塑造,多么独到的见解,多么新颖的构思都会落空。周总理讲:“历史剧总是塑造典型,不是照搬历史上的真人”(《关于昆曲〈十五贯〉的两次谈话》);茅辛说:“对那一切与人物性格无关的事实,他愿意离开多远就离开多远,只有性格对他来说是神圣不可侵犯的,他的职责就是加强这些性格,以最明确地表现这些性格”(《汉堡剧评》)。

川剧《巴山秀才》的成功,就在于它创造了一个迂酸、憨直、不谙世故,而又敢于仗义执言的秀才孟登科。话剧《吴王金戈越王剑》的人物塑造也是有特色的。作者的笔触深入到了勾践的心灵深处,充分揭示了他复杂的精神状态:既有国王的高贵,又有奴隶似的卑微;既表现了他卧薪尝胆、兴越灭吴的宏图大志,又揭示了他虚伪阴险、绝情寡义、荒淫享乐的本性,较为真实可信。中

国京剧院演出的《大明魂》,其所以引人注目,也主要是剧本塑造了民间女医张秀姑的真实动人形象。我国丰富的历史演义和历史戏遗产中,古代的作家和艺术家们为我们创造了包公、诸葛亮、曹操、李逵、林冲、余太君、穆桂英等家喻户晓的艺术典型,很值得我们搞新编历史剧的人学习研究。我们有相当多的新编历史剧在人物塑造上都没有达到传统戏的水平,这是很值得深思的。我认为这是作者受某些史剧创作只能图解历史的错误观点影响所致。有一些评论只是一个劲儿的讲历史根据,却闭口不谈典型形象的创造。他们忘记了“一出没有性格的戏,就是没有一切真实的戏”的名言。我听到过这样的批评:川剧《李冰》演出后有人说,“李冰治蜀时生产斗争应是主要矛盾”,“人与自然的斗争应是着力表现的主要方面”,甚至要剧本回答都江堰渠首“三大工程的巧妙布局”和“科学原理”及其“伟大作用”,这样的提出问题,不仅严重地违背了历史真实,因为李冰开创的只是都江堰的基础工程——修宝瓶口和鱼嘴堰,秦代还没有现在人称的三大工程,都江堰这个名称也是宋朝以后才叫开的。如果把李冰创建的都江堰的基础工程和现代的都江堰划一个等号,那是违背历史常识的,而且是一种抹煞社会矛盾、见物不见人的形而上学的看法。李冰创建都江堰基础工程这段历史决不是用人与自然的矛盾所能概括得了的。因为,人们的生产劳动不是单独地孤立地进行的,而是一个共同的活动,是社会的生产。马克思说:“为了进行生产,人们便发生一定的联系和关系;只有在这些社会联系和社会关系的范围内,才会有他们对自然界的关系,才会有生产”(《马克思恩格斯选集》第1卷第326页;着重点为引者所加)。要反映上述思想,就得着力创造李冰的典型形象,而不是“着力表现人与自然的矛盾”去图解现代都江堰的工程技术。现实主义要求不仅要写人

物在做什么，而是要写出他在怎样做。批评《李冰》的人，只讲都江堰工程技术的伟大，却只字不提这个“伟大”是怎样得来的。是一些道教书籍上讲的来自李冰的“神力罕匹”吗？是来自神话传说中讲的李冰借助李二郎的三尖两刃刀凿开了宝瓶口吗？如果是这样，还有什么“伟大”可言？伟大的事业只有伟大的行动才能达到；科学的成果，只有科学的精神才能取得。事在人为，李冰创建的都江堰基础工程，能在历史上起到承先启后、继往开来的伟大作用，是因为李冰具有“民为贵”和“人定胜天”的进步思想，具有实事求是的科学精神和不屈不挠的献身精神。要说伟大，这才是李冰的伟

大。前人称颂李冰“爱斯民”、“肇往圣”、“聪明正直”、“蒙难坚贞”，所以才能“捍大灾”，“兴大利”（见郭维藩《李冰凿离堆论》）。前人的这一评价，抓住了李冰崇高品格的基本特点。写李冰不去表现他的这些优秀品质，却要求去图解两千年后的现代都江堰的工程技术，这样的评论落后于前人的看法，违背艺术创作要求，是不可取的。现在战争文学已突破了图解战略思想的老框框，而着力描绘战争中的人，表现人的命运，和人物性格的丰富性和复杂性。难道我们的史剧创作就不应当从图解历史的老套套中突破，着力描绘历史生活中的人吗？

（上接封三）



川剧现代戏《江姐》舞台设计图

尾声 红岩上

“新兵”需要关怀和培养

在振兴川剧的热潮中,经过调演、评奖,还召开了剧本创作、音乐研究、导表演讨论……,一个接一个的会开得十分热闹。搞

哪行爱哪行,无可非议。作为导演,对戏曲综合艺术中每一个艺术门类都该一视同仁的关注,不能顾此失彼。

我认为,导演和舞美都是直接关系到川剧现代戏能否受到观众欢迎的比较重要而又薄弱的环节,是川剧队伍中的两名“新兵”,需要关怀和培养。我这样说,并非毫无根据。

川剧和中国戏曲的其它地方剧种一样,其舞台艺术形态的特征都是以演员的表演艺术为中心,以川剧文学和川剧音乐为支柱构成的。解放前,当一个演员唱红了,成了台柱子,当上了闪闪发光的“明星”后,骚人墨客争相为之捧场,打子子,编剧本,有的文人成了“名角”的附庸。鼓师、琴师则专为其司鼓、操琴,把“明星”捧成“红星”。本来川剧艺术的特点是以演员的表演艺术为中心,却一变而为以演员为中心。几乎一切戏都由演主角的“明星”说了算。而每个明星演出自己拿手的看家戏时,又往往将别人当绿叶来映衬自己这朵红花,从戏路子、码口至摆场、服饰,大小道具,无一不是出自明星的心裁,按其表演的需要与否来取舍。在舞美方面也是按明星的提调,交由一个经验丰富的打杂师去侍候捡场就足够了。久而久之,约定俗成,就形成了明星演员代替了导演职能,打杂

师揽了舞美工作。前人长期辛勤创造、积累的一整套传统艺术手法,诸如结合演员表演而存在的“守旧”、砌末、一桌二椅等川剧舞美装置的基本原则,根据登场人物的舞台行为才能赋予川剧舞台时空以具体内容等等。长期

以来,在口传心授传统戏时,自不会有多大的矛盾。一旦要求排练新编的剧目时,要重新分析剧本,组织舞台动作,塑造人物形象,选择音乐曲牌,又没有先例可循,需要自己创作,这时候,由主角兼任的导演和打杂师包揽的舞美工作,就显得捉襟见肘,难于称职了。从这个角度来说,导演和舞美,在旧川剧时代,并没有专职人员,他们都是“解放牌”的川剧新兵,所以我说它是比较薄弱的环节,需要关怀和培养。

黄宗池

再以解放后建设起来的川剧导演队伍的现状来看,其中绝大多数是由表演经验丰富的艺人兼任导演,极少数名角去北京戏曲讲习会进修过。由于历史的原因,文化高深的艺人不多,作为导演要想阐述剧情戏理,都心有余而力不足,犹如茶壶里装汤元。有些受到学院专业培训的导演,剧本分析头头是道,又苦于对川剧表演程式掌握不多,想作形象示范也无能为力。还有近年来在省、市、地区进过导演短期训练班的青年演员,勤学苦练,发奋上进,但有的人学过之后,深感用话剧的表导演体系理论来说明另一表演体系——戏曲程式,颇有理论不能结合实际的脱节之感,苦于对不上号,无法运用。导演苦恼自己提不高,直接影响演出质量。

从川剧的导演和舞美想到的

再看导演在剧团的工作状况，包括某些大剧团，对解放后逐步创建的导演制度，并不努力加以健全，某些剧团主管业务的领导人，有的如今还不明确导演究竟有哪些职能。他们习惯于照上级的指示（或暗示）办事，在他们看来，似乎对剧团上演剧目的选择，对演员的培训，对角色的分配……这些本属导演职责范围的工作，都不一定麻烦导演，往往采取行政管理办法，同时公布排练剧目、执行导演和演员名单，甚至奉命预先定了演出日期再来排戏。导演只好和演职员同时起步。由于导演事先未曾钻研剧本，又不是自己挑选的演员，没有充分准备，缺乏总体构思和周详的导演计划，为了赶任务，往往是习惯于和演员、音乐匆匆定了曲牌，很快就下排练场。戏已排练就绪，才要求舞美人员临时配置点缀一些景物，东摆一座假山，西添一个花台，搞得支离破碎，杂乱无章。由于戏已临近上演，赶制工作毛糙，事事“将就”，毫不“讲究”，导演既无法保证质量，舞美更无权推迟上演日期。一旦公演后，布景受到挑剔，舞美有苦难言，导演也一肚子气。“布景差劲，干脆取消！”很少心平气和地坐下来探讨，究竟是导演对剧本的样式认识不准确，采用的布景风格不对头呢？还是纯属舞美设计制作水平不高呢？布景搞得对不对，好不好，责任在谁？是有多种原因的。作为戏曲综合艺术中的一员，舞美虽有其相对的独立性，但它毕竟是在导演的统一构思指导下进行创作的，因而要研究布景的优劣，必须结合着研究导演对具体戏的布景要求、风格处理来认真分析，找出问题的症结，才能有的放矢。离开了导演对戏的艺术处理，光在舞美头上打雷，简单粗暴的搞“取消主义”是不公平的，也是不科学的。特别在今后的川剧现代戏中，导演和舞美还会遇到很多类似的问题，应当互相学习，搞好合作，需要得到特别的关怀和培养。

“新兵”正在学习和探索

导演和舞美学两个新兵，合作中仍有矛盾。通常从导演角度要求于布景设计的，不外乎两种意见：一是要求对川剧现代戏搞逼真的、幻觉性实景，强调川剧要随时代前进，只有从内容到形式都引进生活的真实，才能为反映新时代的新生活服务，才能塑造八十年代的英雄，否则川剧就会消亡。另一种意见是，要求戏曲搞虚拟性的、非写实的布景，搞“守旧”、砌末、一桌二椅，强调川剧必须姓川，认为真实性强的布景会妨碍川剧舞台时空的变化自由和妨碍川剧的虚拟表演，乃至主张干脆取消布景。

我认为，舞美是戏曲综合艺术中的一个组成部分，位置是摆明了的，谁想轻易否定、随意取消是绝对不可能的。但舞美既有自己明确的位置，就必须让它发挥自己的作用。在集体创作和整体演出中，任何艺术部门都要为塑造舞台艺术形象而与演员的表演密切配合，不是要不要布景的问题。到底如何发挥川剧舞美自己的长处来结合川剧表演的特点以反映生活，就成了我们应当认真研究的重要问题。我们不是为研究而研究，目的在于使研究所得更符合时代的要求和新川剧的需要。因为，既要创造新形式，就要继承和改革旧形式，研究改革的人若不充分掌握川剧的表演特点和川剧舞美的特点，就会良莠不分，盲目粗暴地乱改、乱革，不但不能发展川剧的优良传统，甚至那些本是优秀的川剧传统还会葬送在我们手里。我想，有悠久历史的川剧，之所以能随着时代前进，能拥有丰富多彩的优秀遗产而没有被时代抛弃，总有它经得起时间考验、深受群众欢迎的道理，值得我们花功夫去研究它。对川剧工作者来说，要勇于面对现实，研究剧本和二度创作中存在的问题以及观众心理等等，既不必操“传统万能”的论调，也不该操“川剧消亡”的论调，而只能遵循继承、

改革的戏曲发展历史的必然规律办事。据我所知，目前有不少搞导演和舞美的新兵，虽然没有在研究机构任职，出于自己的爱好和责任感，为了不辜负时代的要求，解决在艺术实践中碰到的问题，正在不遗余力地学习和探索，以便在继承川剧优秀传统的基础上，根据其舞台艺术的特征，继承、改革、创造出更多、更好的剧目和更新、更美的舞台演出形式来。

“新东西”挤上了舞台

一、随着时代的发展，物质财富日益增多，人民群众不断增长的物质文化生活水平得到满足或提高，工农业增加了许多新产品，包括与人民的衣、食、住、行紧密相关的新住宅、新陈设、新服饰、新交通工具、新日常生活用品，这些新东西，随着人们生活习惯的改变，不可避免地要进入到生活中来。电影、电视和话剧舞台是这样，川剧舞台也是这样。但前人从古代生活中提炼、创造出来的川剧传统程式中的砌末、已无法表现这些新东西。如果在成都编演一出表现八十年代经商致富的“杨百万”的现代川剧，仍用“守旧”、砌末、一桌二椅来做虚拟性的表演，用一幅耳帐子来代表他的主要商品尼龙蚊帐，用有酒无菜、有杯无筷来表演他在成都餐厅宴客，年轻的观众就看不懂，甚至有人会提出抗议和质问：“难道我们的餐厅就这样简陋？”“难道八十年代的富裕户竟会这样吝啬、穷酸？”我想这是川剧舞台上在现代戏中实景搞得多的原因之一，是时代的需要，生活的需要。

二、十年动乱中，八个样板戏大都是高、重、实的立体幻觉性布景，先入为主地在人们思想上烙下了难以磨灭的印象，以为凡是现代戏必须采用逼真的幻觉性实景，只此一种别无其它。上行下效，习以为常。

三、幻觉性的布景，因其有具体鲜明的形象，山就是山，花就是花，有以假乱真的

迷惑力，看起来毫不费力，容易理解，直观感觉一看就懂，不要求观众有多少欣赏戏曲的知识去揣摩就能接受。

四、剧作者写剧本时，很少采用戏曲分场结构的方法，而常常习惯采用话剧分幕结构的方法，将每幕戏故事都写得很集中，环境也写得很实，为舞美设计首先提供了搞逼真性强的实景条件……。

其实，川剧和别的戏曲一样，并非不能搞布景，上海滩宣统年间就大搞改良实景，因而将当时戏曲舞台上常用的“堂幕”“台幔”（即门帘台帐）叫做“守旧”，以示他们的改良、革新。我个人的看法，川剧现代戏搞些实一点的布景也是应该的，它有助于反映现代生活气氛，时代感强，直观形象容易使对川剧陌生的年轻观众接受和产生联想。但绝不是说搞逼真的布景就是川剧现代戏唯一的舞台形式。用什么样式的布景，只有根据导演对不同剧本风格和不同剧种艺术特征来确定。就以话剧而论，也不可能只有逼真性强的幻觉实景这一种形式。前两年成都市话剧院上演的《啊！人生之路》就大胆作过不关大幕，将舞台处理成若干个表演区、突破固定的舞台时空结构的尝试。川剧的现代戏与话剧是不同的两种表演体系，不能混为一谈。用什么布景必须和表演上一系列的问题结合起来探讨，不能忘了表演的主心骨。更不能认为凡是没有用逼真性强的布景的戏曲剧种都是落后，都是一穷二白，都是濒临绝境，命定就该消亡。

“新时期”遇上的新问题

从戏曲采用实景的舞台现状看，确实还存在着许多不调和、待解决的问题。比如：《智取威虎山》中，杨子荣挥着马鞭在画得非常真实的一棵参天大树前趟马高唱：“穿林海，跨雪原”，就使人感到他是在一个固定的空间、在原地跑来跑去而好笑。如果没有那几棵逼真的大树，观众的印象里就

不会出现这种矛盾。就在深受观众欢迎的川剧《四姑娘》中，前两年的演出也出现过郑百如家分明摆了一桌实在的杯盘碗碟，在这桌丰盛筵前的客人，却用衣袖掩着酒杯，离嘴三寸假作饮酒状，以及《哭坟》一场秀云在大姐的墓碑前过多的跑圆场的不协调。再如：《杜鹃山》满台都是维妙维肖足以乱真的塑料花，既取消了戏曲演员通过主观表现客观的虚拟动作的特点，也取消了观众开展想象和演员一起进行艺术创作的思维活动。如上所说，虽是无关紧要的细微末节——仅话剧式的摆宴就显出了与表演程式的矛盾。由此可见，如果纯用假定性强的一桌二椅纯虚的非写实布景，又确实无法表现今天丰富多彩的生活图景。足见布景的虚和实，各有其特点，也各有其优缺点。川剧的导演和舞美，比起剧作和音乐来说，特别在现代川剧这一课题中是个新兵，假若导演和舞美之间，不象剧本和音乐那样紧密配合，不认真吃透特征，不认真把握布景的不同作用，特别是不认真研究排练的剧本风格，没有统筹全局结合表演特点进行改革创新的全局观点，轻松的见子打子，任意采用布景样式，那么，以川剧现代戏来说，不论采用虚和实的哪种布景，在新的内容和旧的形式之间，随之而来的有关舞美的一整套设计，诸如造型、服装、化妆、道具、摆场等等都会出现一系列的不协调。本来舞美各部门的工作是配合演员进行表演的艺术手段，由于没有得到很好的调整和改革，这些艺术手段反过来又会直接影响到戏曲的虚拟表演，产生许多一时难以解决的矛盾。

“新川戏”应创造新形式

时代不同了，本来是前人从古代生活中提炼、积累下来表现古人生活的优秀表演程式，硬要求它来承担表现八十年代的美好生活和在“四化”建设中创建两个文明的今朝英雄的风貌，自然是难以胜任的。这说明并

非“传统万能”。但我们可以由此得到启示，既然前人可以从古代生活中提炼出表现古人的艺术程式，我们又未尝不能从丰富多彩的现实生活中提炼出表现今人的戏曲艺术程式呢？既然我们的舞蹈导演能深入生活去提炼表现今人的舞蹈动作，那么，脱胎于说唱、歌舞在舞蹈基础上形成的、具有表意和表情两种性质的戏曲动作，又为什么不能象舞蹈艺术家那样深入火热的生活中去发现、搜集、加工提炼，创造表现今人生活的戏曲表演程式呢？有人说，要搞好现代戏曲，不能等待“千呼万唤不出来”的新程式，主要应增加写实成分。果真如此，在川剧舞台上布满真实性强的布景，用上了生活中类似的语言动作，虚拟表演的程式没有了，川剧也没有了。我认为，要搞好川剧现代戏，不能光在纸上谈兵，也不能把半个世前就演过“时装戏”当作光荣包袱来背，一定要改变只想沾传统程式的光，企图将今天的生活内容注入旧的传统程式里去，“旧瓶装新酒”的老路是走不通的。创造新的表演艺术程式，光靠千呼万唤是出不来的，需要有人深入实际，埋头苦干去搞。这在我们的认识上有一股极大的阻力。有些人说：“川剧是演古装戏的，我就看不出要演员们下乡去有啥好处。”这个问题是不值一驳的，且不谈它。我希望认真组织、积极鼓励和支持一些有志气的导演同志和舞美工作者一起，有的下生活，有的在剧团，遵循前人为我们留下的戏曲艺术创作的好方法，分门别类地把今人生活中有关的交通工具，生产工具，战斗武器，服装装饰，生活用具，婚丧嫁娶，会议仪式，迎送礼节等等进行归纳、组织、加工、提炼，为什么不可以规范为现代人物常有的甩辫子、耍手巾、玩领带、掸围巾、耍锄头、舞镰刀、开摩托、开机器、拳击、斗剑、跳交谊舞、搞健美操、下棋、打桥牌、看电视……加上古代许多和今人相通的表演程式如看书、批文、缝衣、制（下转第16页）