

谈戏集



江苏省文化局·中国戏剧家协会江苏分会

目 录

昆剧琐谈·····	王朝闻 (1)
我的创作经验漫谈·····	吴祖光 (42)
戏剧要适应时代的要求·····	陈 刚 (74)
到生活中去·····	胡小孩 (88)
法国戏剧现状一瞥·····	肖 曼 (113)

昆 剧 琐 谈

王朝闻

看了前面两台戏，我曾有过担心，是不是爱情戏多了？这并不是我反对爱情，因为有些人对此比较敏感。这两天又看了几台戏，这种担心不存在了——并没有那么多的爱情戏。有爱情的情节，也有比较庄重的内容。

同志们的阵容还是很强的。昆曲中有这样多的行当这很了不起，拿丑角来说，有那么多类型的丑角。当然，我看到的戏还很少，不应轻易在这里作判断。我觉得昆曲这个剧种大概在旧时代不仅得到了在民间演出的机会，不仅有民间艺人的创造，看来恐怕还有文人在那里起过些作用。那时的文人，和我们今天的文人当然有区别。立场、观点都有所不同。但是得到了知识分子的帮助这个事实，恐怕是不可避免的。从唱词来讲，与京剧的唱词比，我觉得好像昆曲要高雅得多。或者说，文学因素的表现力要高得多。不但文词美，在人物性格的刻画上，我有这样一种印象，比较好的唱词，它好像不允许你随便改动的样子，是不是那个历史时代的“臭老九”起了一些作用呢！从有些笔记小说中看，有些大的官僚地主家里就有戏班，文人对剧本创作以至表演都起过作用。这些文人的长处，在于不是离开表演而孤立地搞剧本。我看的这些剧目、剧本，演起来也有再创造的可能性。好像京戏是从昆剧发展起来的，京剧最新，昆曲老了！不行了！你现在又说昆曲好，是不是在打击京戏？不是！京戏有他的长处。不过至少不能说有了京戏就能代替昆曲，昆曲就该死了。而事实上，从全国来讲，这个重要的剧种，剧团却很少，而观众能真正理解它的更

不多。这个剧种没有得到很好的发展，有历史的原因。这道理，不是我能说得清楚的。群众对这个剧种不够理解不够热爱，特别是青年群众。事实的确有：看昆剧不如看球赛、看电影、电视那么感兴趣的。但不能认为，只要是大多数青年人还不喜欢的东西，就一定是没有前途的东西。现在暂时还没有得到繁荣的东西，就是没有前途的吗？这种判断恐怕是片面的。真理有时往往也在少数人手里。有的时候，在萌芽状态的东西，却是富有生命力的，还可能是很有前途的。究竟昆剧将来如何，还很难讲！现在不作剧种之间的比较，这很容易引起误解。但如果就昆剧本身来讲，这几天我所看到的戏，我觉得它有独特的趣味。我觉得昆剧也是有生命力的、是大有前途的、也一定能够繁荣发展的。

《脆池》这个戏里，在结构上就有不平凡东西。苏东坡和那个怕老婆的陈季常、还有他那个非常利害的“女同志”。这三个不同性格的人物之间，有几对矛盾。陈季常与苏东坡的观点是接近的，但是他处的地位，与苏东坡比很不自由。他不甘心受那个女“家长”的管束，却常常不得逆来顺受。那个女人之于丈夫，是很有主人翁感觉的。矛盾重重，是这个戏很有味道的特点。她在那里发脾气时，作为客人的苏东坡也有点怕她。苏东坡虽然有些怕，但又觉得对方可笑，他常常在一旁看热闹——“反正我挨不到揍”。那晓得他也挨了揍。那陈季常呢？他处在妻子的压迫之下，又处在这女人和苏东坡两人之间。他与苏东坡关系密切，因为苏东坡同情他。可是迫于那位“女同志”的威力，在她那种威慑力量之前，压抑住，他对苏的同情，双方好象是心照不宣的。而当着她呢！还得向苏东坡说：“你不要闹嘞！”非常沮气。这个戏的内容不怎么样，但结构实在妙。就这个戏的结构，就这几个人物相互之间的关系来说，戏剧冲突是站得住的。这几个人物之间，有不同的性格、不同的关系，不同的矛盾。写得好演得好，场面调度特别好。我看到过一些戏，包括话剧在内，有些场面调度是非常干瘪、非常僵化的。比如我在这里讲话，你们两个

要表示同意或赞成，就点点头，把大姆指一伸，这样的反应形式显得很僵，引不起与观众的交流。常常有这样的情况：一个人在做戏，几个一旁看着。或者就是柯湘在前面一比划，后面大家照样像做团体操一样也一比划（大笑）。那叫什么场面调度呢？可我们这个戏的变化却很多。不要说别的，单就场面调度这一点讲，这个戏就值得注意。如果把这个戏的场面调度加以推广，我看不但对昆曲有利，不但对戏曲有利，对话剧也有利。因为它具有一定的示范意义。我这样讲，是不是在这里夸夸其谈、危言耸听？不是的，可以比嘛！如果有时间、有兴趣拿一些戏来对比，看谁的高明，有益。凡是经过千锤百炼的东西，它就是经得起考验，能站得住。可以说继承优秀的传统，不仅是为了繁荣昆曲，也是为了繁荣中国其他的新艺术——包括美术、音乐、舞蹈等在内。

有些剧目中的所谓生活气息，是人为地硬塞进去的，硬加上去的，不是特定人物关系和冲突自然地发生出来的。这种装腔作势的所谓生活气息，费力不讨好。不是从生活的逻辑出发，不是从人与人的关系的必然性出发的“生活气息”，往往是闭着眼睛也可以想得起来的。在有些电视或新闻记录片上的生活气息，是生动活泼的。但在舞台上或银幕上，它反而被作者用别的东西把它板掉了。这当然不是说我们的戏剧都不好，有一些新戏就值得称赞。例如《东进序曲》中演刘大麻子的，那位演员，细小的动作都有戏。我看了几个昆剧的小丑戏，所以想到了从前看过的刘大麻子。张宪同志对刘大麻子的性格，刻画得很入神，不知他是否吸取了传统戏的优点。

我说《跪池》好，不是一切皆好，我是说它的场面调度，是我们好多新的旧的戏曲、戏剧所缺乏的。我不晓得说得准不准？场面调度，在戏曲舞台上，甚至绘画的画面上，都是非常重要的东西。我们的绘画里头有好多这样的画面，中间站一个领袖或英雄人物，这只手朝上一背，那只手朝后一背，其他人就围着他，看着他，非常“板”。似乎因为作者没生活，或者不懂得在这样

的一瞬间，人与人的关系，领袖、英雄与人们之间的关系是怎样的。

关于《痴梦》、《惊梦》和《寻梦》这三出戏。同样都是梦，但是两个不同的人物，一个是怀春的大家少女，一个是落魄的民间妇女崔氏，两个人有各不相同的愿望和遭遇。不同类型的人物，怀着不同的愿望和遭遇的心理状态，反映到各自的梦里，就是不同的两个形态。而《痴梦》与《惊梦》、《寻梦》也是完全不同形态的两种戏。以一个演员为中心来研究，张继青在这些戏里的表演特色。我今天不准备讲，将来写文章，把三个戏写在一起。

现在讲讲其它几个戏。

关于《拾金》这个很逗人笑的戏，情节是虚构的，然而它所接触的问题却很带普遍性。在旧时代，把金钱，把货币看得高于一切。这在旧时代，对于人们的生活来说这种看法是合理的，但人们没有看到它那更本质的是阶级关系。这个戏在艺术上的成就在于：围绕拾到一块假金子，间接反映出巨大的社会面貌。它在有限中见无限，把一些应该讽刺的人的道德、品质、作风，都讽刺进去了。它写出了金钱的力量，也赞扬了比较正派的道德品质。所以我认为这个戏今天来演出，还有现实的教育意义。我们今天仍要碰到一些“向钱看”的人，“不管我的工作对四化起的作用如何？有钱就能使我来推磨。”这种情况如果完全没有，怎么还会揭出来那么多走私、拐骗案件？连某些地位较高的人都卷到里面去了，可见现实还存在着这些阴暗的东西。我们演出这个戏，让他来对号入座，大有好处。倘若他不对号入座，对别的人也可提高认识能力，认识那些丑恶的、唯利是图的、见钱眼开的、非社会主义思想行为作风的坏处，这对社会主义的精神文明建设岂不大有好处，大有启发意义。我喜欢的不是在戏里训人，讲大道理、作报告，“啊！我们应该有这样高尚道德品质！”你如果在戏里这么讲，他说“我看书看报看过了，何必你在戏里给我

讲？”现在这个戏让叫化子来闹个玩笑，出个洋相，反而更动人，更有说服力。艺术的社会作用是寓教育于娱乐之中，体现在这个戏里，思想是很有教育意义的。它对现实的矛盾，反映形态是带虚构性、带偶然性的。但是本质上是现实主义的。有一点可以考虑是否修改一下。我们现在不是在讨论“理想主义”吗，人是不是要有理想呢？当然要有。不过最好不要让它在这个叫化子嘴里直接说出来。现在叫化子嘴里讲出来的这个理想——“我以后死了没关系，冻死了也没关系，我就是不要钱。”至少说得太直了一点。叫化子的觉悟假如太高了，和他的具体性格不相称。一般地说他总是个流氓无产者，总归是把希望托在别人对“我”的怜悯。包括《金玉奴》里的金松在内，他虽然觉得莫稽对自己不够尊重，但莫稽要他怎么做，他就得乖乖地去做。尽管他心里并不高兴，他不可避免地总觉得自己比别人低一等。《拾金》里的叫化子写得高尚是可以的，《杜十娘》中的杜十娘岂不比公子李甲更高尚？但角色思想的高低主要看形象，形象已经显出这个叫化的行动比某些正人君子高尚就够了，抽象的议论不加为好。但缺点没有淹没这个戏的优点。

这出独角戏有强烈的戏剧性，心理变化的过程、心理的矛盾性写得合理，很有味道。他偶然捡到金子以后，叫金伯伯、金爷爷，但又是恨它，不要它，却又有些留恋。这个留恋是非常现实主义的。在表演上，有些动作是很宝贵的。在摔筋斛，将要捡起金子之前，叫化子唯恐那只讨饭的筐子摔翻了，他又抱在肚子上托起来，这种细节很有戏，对叫化子的特点表现得很可信。因为筐是与他相依为命的东西，里头的残饭直接关系到他生存。摔个跟头没大关系，就是不能把筐打翻打烂。这就是艺术的真实，也符合生活的真实。尽管我没有要过饭，但我们可以观察得到、体会得到他的这种本能般的心理。艺术家创造性，最主要的是想像的丰富性。但一切想象不能不根据特定生活内容。骂金子和与金子对话时，有时要尽量与它靠近一点，有时可以远一点。如果一

直注意金子，这样的形象就太实，概括性就显得狭小了。如果与金子稍有点距离，我骂它或称他为金伯伯，那这时候它的象征性就更大，艺术的境界就加广阔。这个虚实的问题，关系到作品思想性的高低，也关系到艺术形象的美。能不能考虑有的地方对着它讲，有些地方要使观众不注意它。因为金子所代表的不仅仅是它自己，它还代表特定的社会力量例如那些恶劣的品质。你骂金子，实际上骂的不是金子本身。台词已经表明：你金子使亲戚朋友伤了和气，使朋友为了你而绝交，夫妻之间为了你而吵架，兄弟小人们为了你，犯法违条，……这些台词表明，叫化子直接在责骂金子，其实也是在责备金子所代表的社会关系。表演要使观众不觉得你仅仅是在责备金子，应该在表演上使观众注意力转移到那些犯法违条的人的行为方面，这样一来，艺术境界就广阔了，思想性也就高了。

《卖兴》这个戏也是丑角戏。它究竟是悲剧还是喜剧？暂且不说它。仆人来兴这个人名，给你的印象似乎是狗的名字。

统治阶级对他的奴隶，喜欢给取个什么名字都可以。例如《红楼梦》中的兴儿（插话：“来兴”就是你到我家来了，我就兴旺了。）实际上是对奴隶不尊重的，把人当成使自家兴旺的牲畜看待。主人可以自由支配他，郑元和高兴卖他就卖了。郑元和对来兴是很不够朋友的，他为了“爱”连朋友的友谊，大朋友与小朋友的友谊都不要了。可是来兴对待郑元和卖他的态度，却是那样宽大。既觉得郑元和寻花问柳的行为不应该，“我提过意见你也不接收。我对你有什么办法？”可是现在要卖他，他又觉得“卖就卖，可是我还有些舍不得离开你呢！”。把来兴和郑元和相比较，高尚得多。他又想到了家里还有父母，此后不容易见到了，这就更带悲剧性了。他的地位很卑下，但是他的品质很高尚。相反，郑元和十几两银子一弄到手，一会儿就用到那个后来刺目的妓女李亚仙身上去了。

《痴诉、点香》在某些方面说来与《卖兴》有点接近。诸葛

暗自己处于逆境。那样困难，在他不知道那个傻姑娘的困难之前，他唯恐沾上边，“我是个瞎子，你要爱我，我也受不了”。后来发现她是受害者在装傻，他对她的态度变得很好。这种人物不管在现实中是不是占多数，而我们的剧作家和演员都尊重这种人物，有正确的是非观念、有正确的善恶观念、美丑观念。这个传统艺术不能轻视，不要轻视传统的文化和道德品质。我觉得道德也可能有继承性，有些观念值得继承，现在经常宣传子女对父母应负责任，可见现实生活中有些人对待父母不像话。我觉得诸葛暗这个人物非常可怜；又非常可笑，也非常可爱。那个傻姑娘也是这样，在处境不利的条件之下她装傻，当她碰到诸葛暗这个知己时，把自己肚子里的苦水都兜出来了。

《打虎》这个戏，作为武生戏也很有意思。这个戏在艺术方面、在思想方面，对我们都很有启发。我们现在编一个剧本，往往缺乏一种说服人的力量，缺乏一种感人的力量。其原因主要是它没有把生活本身的逻辑性规律性反映到作品中去。《打虎》这个戏分明虚构的，但它也反映了我们生活的本来面目。这个反映很夸张，但有真实感，没有把武松神化。一般的评点小说认为武松“神人也”。这个戏可爱的地方，却在它没有把武松神化。《水浒》也没有太神化他。没有神化表现在两点上：一是他听到老虎的声音，他还是感到紧张，这一点非常必要。如果说武松是勇敢的，勇敢到诸如听到了老虎的声音都毫无感觉的话，那不是可信的人，而是虚假的神。第二是当老虎被打死后，碰到几个猎户装成虎吼叫，他一听说：啊呀！且住，看那旁又有许多大虫来也，俺武松性命休矣。这种余波式的写法，对生活的反映是现实主义的。我们称赞武松、歌松武松这个英雄，并没有因为这样歌颂而抹杀了他也有害怕老虎的一面。或者说如果勇敢和怯弱是一对矛盾的话，在武松身上，勇敢这个矛盾方面处在压倒一切的地位，所以武松不象武大那么为人怯懦。勇敢和怯弱是对立的东西，是不能调和的，但勇敢的武松身上也有一点怯弱，无损于武

松的可爱。既然他没有因为有了怕虎的一面就变成了不敢和虎斗的胆小鬼，他在本质上仍然是勇敢的。

在艺术上，有一点我们感兴趣和值得我们注意的东西，比如说人与人的关系里，动机与效果往往是相反的，或者说有时是相反的。那个酒保劝武松说“你不能去啊！去了老虎会咬你呀！”本来他的动机是关心他、爱护他，但武松认为“你看不起我”！因为他经常把自己看成是个英雄，人家的好话就听不进去。总觉得“你是在轻视我，我却非去给你看看不可。”这样劝告在客观效果上反而起了一种怂恿他去的作用。武松是一个爱面子的人，怕人讥笑的人，店小二都看我不起，那还行？连人都敢杀掉，老虎还怕？！这种地方是很有味道的。还有，店小二劝他少喝酒，两次劝他不要喝。前面劝他少喝，后面劝他吃不下就不要强吃，能吃多少就吃多少。这话是很老实的。武松呢？犟性子。听不进去，反而偏要多喝。这些地方也很有味道，都是值得我们重视的地方。在文艺理论上，大家都在研究和讨论现实主义与浪漫主义的关系和结合等等。什么叫现实主义？具体的讲就是不要从概念到概念。以我看，武松以上的这些表现，合情合理，不是从概念到概念，因此他的形象既是现实主义的，也是浪漫主义的。

《寄子》这个戏可以说是个悲剧。伍子胥行为是悲壮的，你们的表演对他那壮的方面，好象显得很不够。那个儿子演得很好，符合不愿寄居人家又不得不寄居人家这一特点。但是为了提高，我提一个关于体会角色的问题，请大家考虑。如何提高昆剧的表演艺术？我认为很重要的一条，就是正确认识角色。认识在什么条件下的角色，认识这个角色行动的必然性。举小吴演的伍子作例子，同时也涉及别的同志要注意的问题。

伍子舍不得跟父亲分离，尽管这个时候是来投拜父亲的老朋友的，有一定的愉快心情，但毕竟是要父子拆散、要分离的。这个时候演员笑了。我以为他不能真笑。苦笑到可以，可这里千万不能真笑。一真笑就有损于人物那种痛苦情绪的基调。为什么？

因为后面他还痛苦得昏倒了嘛！跟父亲分别都昏倒了，在这里怎么能产生真笑的情绪呢？如果为了礼貌关系，做出来的笑，那也可以。这个笑，带点假笑，皮笑肉不笑就更有真实感——表示要对他父亲的朋友鲍牧的尊重。因为鲍牧是爱护他的，终归以后是要跟着他生活的。但是对他还不熟悉，初来乍到，跟父亲生活惯了。即将与父亲分离，感情上受不了。在这种情况下，他的笑应当是勉强的。演员把勉强的笑表现到外在的形象上来，观众更能领会他内心的痛苦，这样戏就更深化了。对这个悲壮的戏，就比较贴切了！

我们的传统戏曲中，有很多了不起的东西。伍子表现他的行路，把箭衣往右边一掖，就这样一个小小动作，就代表了行路的情景，很自然。这种象征性动作，很有表现力，很干净、很单纯。熟悉戏曲的人，一看就知道这表示他要行路、要赶，不是要过河。拿扮相来讲，那出《活捉》中张文远要被抓走的时候，忽然变脸，轻轻一变就使角色大变相。《惊梦》中的杜丽娘开始有一段唱，靠在桌子边上，脚轻轻地动了两下，伸出去又收回来了！她心在想什？观众似乎都看得见。这一类的动作，很有表现力。是从生活中提炼出来的，不是对现实生活的翻板。它干净、单纯，只是点到而已。如果按照生活里那样，喝茶一定要真喝，那就不是艺术。喝酒，做个样子也就行了。从创造美这个意义上讲，昆剧在表演艺术方面很了不起。不过，我们对业务还要进一步钻研推敲才更好。比如说表现一个人的痛苦，不能从开始到结尾一个样子痛苦到底。它应该有波浪、有起伏。这就要我们深入体会人物。从认识生活方式来讲，从认识生活的过程来讲，从提高艺术必要经过来讲，“默戏”是一个很重要的方面。四川话讲“默戏”就是“想戏”的意思。“默戏”是有条件的，一方面应该根据剧本的规定，默什么东西。另一方面的根据是生活，根据自己知道的生活来默。根据自己看到别人表演的长处来默。根据对群众看戏时的反应的估计来默。从中选择比较合乎我的理想的东

西。这样对我们提高表演艺术就会有很大好处。

关于生活。不是说我演张生，就得像张生那样到现实生活中去实际的体察一番。不行，这样要犯大错误的。不能那样去理解生活。生活总是有它的共性的。我在写曲艺的一篇文章中提到了《痴诉、点香》。我是从曲艺的角度来谈的。这场戏的某一方面，如诸葛暗感谢隔壁的徐亲娘，吃了她三碗泡饭，吃得肚子怎么饱。他对着台侧，讲了一番对徐亲娘无限感激之情。徐亲娘并没有出场，这一番话，却非常生动地表现了底层人民邻里之间，亲密无间相互同情的关系。这是在单纯里面见丰富。不是什么人物都要登场。否则，曹操八十三万人马怎么办？可是现在有些人，把照搬生活理解为“现实主义”，那叫什么现实主义？照搬是办不到也不应该的！体验生活，不是要你真的去当个瞎子。我们平时在街上、在家里，在工作中，有些类似的东西，不要轻易地放过它。值得利用的，尽管不能够马上用得上的，你把它积累起来，当作一种资料，将来你就会受用不尽。真正比较有成就的艺术家，他今天的演出，跟明天的演出都有差别，都有变化。这个为什么能变化？很重要的一条，就是他的生活经验生活知识在不断丰富。丰富了的生活知识要起作用于他的构思、起作用于他的表演。如果他把这个条件排斥掉，对老师的教导墨守成规，自己的艺术水平很不容易提高。为了昆剧艺术的发展，为了每个同志自己从事的艺术的提高，生活根据的作用是很重要的，千万不要辜负了它。为什么有时候它“自动”上门来，为什么有人对它却视而不见，这不是小事情。艺术创造之所以有公式化、概念化等等，多半都是这样的原因。生活知识贫乏。昆曲的程式性很强，如何使得一定的程式赋予它一定的生活内容或生活内容的特殊性，而不是程式主义的东西？如果不在这方面去丰富它，去下功夫，那是要吃大亏的。同志们不是说缺乏老师吗？生活就是很重要的老师，社会就是无限广阔的课堂。这是我要建议的第一点。

第二，我们还可以向其他姊妹艺术学习。其它姊妹艺术有很

多值得我们学习的东西。

第三点，也是很重要的，就是学习群众。如何学？包括看我们演出中的群众反映怎样？群众鼓掌叫好，不要随便相信。如果这样去学习群众，可能要上当。他感兴趣的可能不是你的表演真正成功的地方。我所说的学习群众，是指群众对戏剧的理解能力，特别是他们不满足方面的要求，发展着的要求，提高着的要求。如果你们能跟观众交朋友，我很高兴。如果不嫌弃我愿与我交朋友，我更高兴。跟观众交朋友有好处，他可以比我们的老师更冷静、更客观。当然，一般的观众不懂得我们创造的艰苦，因为他不是演员。他可能更客观地看问题，可能意外地给你挑出毛病。他能挑毛病就值得感谢，对我们提高艺术大有好处。

先谈这些，大家也可以谈谈，互相交换意见，不要我唱单口相声。

查全纲（《江苏戏剧》编辑）：听了王老两次讲话，受到教益。我提两个问题就教：第一，关于昆剧的前途问题。现在我们这里有两种见解。一种觉得昆曲这个形式旧了，不为观众所欢迎。认为要改革、要发展。第二种意见认为，我们昆剧的这种传统是代表中国古典戏剧的，应该保存。如希腊的一些悲剧，它到现在还保存着。我们这样一个古老的剧种，为什么不能保存？但从我们昆剧的舞台表演看，它比古希腊的戏剧要丰富多采得多。两种意见并不完全统一，想请王老谈谈看法。

这两种意见都有理由，但都有点片面性。对此，我采取“骑墙派”，“折中主义”态度。第一种意见确实反映了真实情况。在家庭里看电视，年青人和小孩，不要说昆曲，连京戏他们也不爱看。赛球他们最感兴趣，地方戏也不感兴趣。这是个矛盾。有时我祇好告退，回到自己房间去读书、读小说。但是我们从事昆剧艺术事业的同志，也不要完全把它说得天花乱坠。不要把昆曲看成一点缺点也没有。事物都是变化的，完全不变化是没有的。今天我的发言中，也提到了有些东西要改。比如《牡丹亭》中那个

石道姑的那些词，如果都弄到当今舞台上，就要不得。《西厢记》里有些词，如《游殿》里小和尚的一些话也要改。继承遗产要创造性地继承，批判性地继承，不能全部照搬。所以说第一点意见是有道理的。

第二点意见也有道理。改是肯定的，但你首先得理解它。你还没有把它掌握到手，就乱改一通，这种态度是严肃的吗？我就见到过这种情况，这样改，太过火啦！《牡丹亭》中的《春香闹学》，春香逗闹陈最良的戏，那是很有味道，很有反封建的意味的。这个戏反而没有了。听说因为演出时间短，不得已而割爱了。依我看《春香闹学》宁肯当折子戏演，也要保留它。我们现在的实际情况是，很多同志对传统的东西不懂。拿美术来讲，拿了毛笔、磨了墨，在那里画。根本不讲笔墨的书法味道，根本不讲传统技法。画出来，人家不承认这是中国画，这不能只怪对方保守。对观众的反应要有主见。有人把曲艺说唱段子搞成了舞蹈，有些群众却爱看，以为看舞蹈的比听说书更有趣。既然有些群众要它，我们不反对。可是不能不指出，那就不叫说书了。

我总觉得。不管昆曲的唱还是做，它既是我们中国的，而且是很雅的，是雅俗共赏的“雅”，不是附庸风雅的“雅”。这一点也是很值得我们重视的东西。它不是普通生活现象的记录，不是在宣传一些口号，你看过后总把他忘记不了。现在有些电影、有些戏，看了就把张三李四混同起来了。可是昆剧《跪池》里那个苏东坡，我们那个同乡，在这个戏里吃的苦头与曹操在我们川剧《火烧濮阳》中吃的苦头一样，但是两个人的具体遭遇却大不一样，你就忘不了它。这也是传统艺术高级的地方，成熟的地方，可贵的地方。可是有些年轻的同志他总觉得，“唉！这算什么？！”大笔一挥，就勾掉了！可惜啊！如果没有这些东西，新的东西怎么创造呢？！新的东西的创造，列宁指出：“无产阶级文化并不是从天上掉下来的，也不是那些自命为无产阶级文化专家的人杜撰出来的。这完全是胡说。无产阶级文化应当是人类在

资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识发展的必然结果。”（列宁：《青年团的任务》）这种说法对于戏剧艺术也是适应的。你要发展它、创造它，你还是要以一定的传统作为基础。而最根本的基础是生活。如何反映生活？还是毛泽东同志说的，艺术“有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。”现在我觉得这第二种意见，并未占到优势。保护传统、发掘传统的观众还没有占优势。以文物的破坏来看，那是很伤心的。一下爆破，把汉墓、战国墓都给毁了！这是金钱买不回来的，这是犯罪。现实就有这种情况：领导上说，这些文物、古迹是重点保护对象，有些人就不买你的帐。比如，现在党和政府说要大力保护林木……昨天广播里说，还有砍树去卖钱的公社，还有生产大队的队长带头干这种事的。特别是“文革”以后，无政府主义相当普遍。陈伯达一再喊叫要“厚今薄古”，那个“古”被破坏得够惨的了！建筑、雕塑……各个方面，很多资料是很宝贵的，却无法补救地破坏了。事情过去了，但思想影响还存在。对传统戏，并不等于说一个字都不能动。事实上戏曲发展的历程，从来都没有原地不动过。从来都是在动的。不断的演出，不断在变动。戏曲形成的初期以至后来一个阶段，原是没有剧本的，祇有所谓幕表戏。有剧本，就是不断提高，不断变动的结果。但变也不能随意的变。可有时就有随便在改变它的。勇敢也很勇敢，可却把传统变掉了。不知我这么回答说清楚否？我的意思是两种意见都有合理的地方。可就当前情况看，我觉得似乎还是过分勇敢的多于过分胆小的。

查全纲：我还想提个问题。一切艺术的规律都好象有个共同点，这个共同点就是新和奇。从我国文学发展史乃至各类艺术来看，他们都是在不断地刻意求新中发展的。今天，昆剧怎样求新？对此，该怎么看待、怎么理解？同其它艺术门类一样。一件雕塑作品，王老的《刘胡兰》，至今人们对她坚贞不屈的形象仍不能忘怀。但如果同一类型的雕塑作品，全模拟王老的那个《刘

胡兰》，那可能就没有意思了！这就需要突破，才能吸引更多的观众。昆剧也是这样，它在舞台上也应该是要刻意求新。刻意求新与保持传统，两者之间又有什么样的辩证关系？

我觉得先要把“新”的概念弄清楚。如果这个戏，离开了规律性的东西去求新，那可以说传统就没有可以保存的余地了！如果我们承认一切艺术都有普遍规律的话，怎么新，你都不能离开那个带普遍性的规律。特殊本质与一般本质的关系是统一的，互相依赖的。我反对艺术的一般化，但不能反对艺术的一般本质。比如说，我到南京来，还写了一段有关工艺美术的文章。新石器时代的那种劳动工具——石斧，它那长和宽的关系，厚与薄的关系等等，一系列的关系，都体现了对立统一这个原则。又是对立的，又是统一的。没有对立就无所谓统一。还是毛泽东同志说的这一真理。没有矛盾就没有世界，任何事物都存在着矛盾。还是这个原则，还应该这样来看问题。比如说昆剧，它把生活的自然形态提炼成为一种艺术形象，在这个过程中必然有一些提炼取舍，而且还要创造出新的程式来。打个比方，假设我现在看《芥子园画谱》，可能有同志说，“你那画画坏了，就是因为你《芥子园画谱》学得太多了！”有没有道理？有！因为“我”画的画没有新意，一看就知道全是对《芥子园画谱》的模仿。对这样的同志，就要提醒他，要他画出新意来。要他出新，推陈出新。但反过来看，《芥子园画谱》是不是一无是处！他恰好把山头皴法、树枝结构、竹子的叶子分成“个”字“介”字。把那些比较烦琐的东西单纯化了！这就是程式化。这个程式化，对任何艺术都不可避免。不过戏曲表现得很明显而已。绘画如果没有程式化，皴法又怎么讲呢？皴法就站不住脚了。斧劈皴大都是用来画石头山的，如果你用它来画延安的土山，画陕北那个黄土高原，这种皴法就用不上。硬用，那就叫教条主义。程式主义也是艺术上的教条主义，那把自己绑紧了，不是正确意义地掌握规律，不是正确意义地掌握普遍规律。但是反过来讲，你承认不承认要条

理化？要规范化？小说再怎么讲创造性，它都要条理化。格律诗不讲韵律怎么行？最新出来的你们江苏的吴歌《五姑娘》，语言美得很。但它却很讲规律，好多重叠的句子，五姑娘望陈阿天，阿天去了没回来，她望他，东南西北四方都望了。相当于我们《乐府》里《江南》中的“鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。”它也很讲对仗，很讲呼应。这样一些东西对艺术创造恰好是有用以至必需的。表现形态可以多种多样，但必须服从艺术规律，如果没有，艺术概括就成了问题。规律这个东西是古今中外的创作者都离不开的。简单地说，形象的规律就是对立统一。一个戏里，生与旦是对立的统一，悲和喜、动和静，很多东西都是对立着又统一着。这是无穷的。潜台词与比较露骨的道白也是对立的统一。有些话好直接说出来，有些话就不好直接说出来，而这种规律性的东西，可以说是放之四海而皆准的，不会因为反映不同的新的生活现象，就意味着在改变艺术规律。规律是不能随便改变的，也是不能随便创造出来的，它是客观的反映。在这一意义上讲，基本的规律是很重要的。诗是人作的，但分行写出来的句子是不是诗，也有问题。在文学上讲，形容浪花，说“一束浪花”，浪花本来是生动活泼的，但要形容它像稻草那样捆起来，说“一捆浪花”，就不太符合艺术的规律了。它不是使得生活的面貌显得更集中、更概括、更美、使它的美更显著，反而吃力不讨好。在这一意义上讲，我觉得求新是必要的，甚至在主观上不是有意识地去求新，它都不能不新。如民间传说，同样一个故事，这个人讲与另外一个人讲的，着重点就不一样。就我自己来说，我自己作为欣赏者来讲，我以前读扬州评话的《武松》，跟“文革”后读它时的感受的着重点就很不一样。读《红楼梦》，也是这样。以前我读《红楼梦》，我想“唉！林黛玉和贾宝玉一会卿卿我我，一会儿又吵架，这很麻烦。”我注意的是这个方面。“文革”后期，我再读《红楼梦》，至少王熙凤在我印象中突出来了，我觉得王熙凤很重要。人的生活实践是