

藝術研究資料

艺术研究资料

第九辑

中国戏曲编、导、演问题探讨专辑



浙江省艺术研究所编

目 录

(中国戏曲编、导、演问题探讨专辑)

答新哲理的挑战.....洛 地(1)

应具体剧目具体分析.....李尧坤(17)

钻进去、跳出来

——中国戏曲表演体系新探.....兰 凡(29)

戏曲现代戏表演程式试探.....江 涛(78)

文学剧本与导演艺术的辩证关系.....吴乾浩(97)

越剧现代戏导演三要素.....方海如(120)

致力于精神意境的创造

——再谈走民族自己的道路.....罗志摩(136)

关于演员创造角色的对话.....陈 静(142)

早期南戏《张协状元》是福建创作的吗?

——于赵日和同志商榷.....胡雪冈(191)

近年来南戏研究的新成果.....彭 飞(207)

《博笑记》和沈璟的戏曲创作.....叶长海(231)

祁彪佳戏曲论文的新发现.....陈 多(250)

试论祁彪佳的戏曲观.....顾育明(260)

塑造马克思形象的起步.....北 淮(273)

试谈社会主义现实题材悲剧的作用.....梁 辉(284)

抽刀断水水更流

——试谈戏曲语言中独、旁白的艺术功能……彭兆启(304)

电影、戏剧、文学类性溯源求索……胡文礼(327)

《艺术研究资料》1~9辑总目

(独、旁白在戏曲中的艺术功能)

(11) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(12) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

来出独、去世独

(13) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(14) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(15) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(16) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

独、旁白在戏曲中的艺术功能

(17) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(18) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

《戏曲语言中独、旁白的艺术功能》

(19) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(20) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(21) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(22) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(23) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(24) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(25) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

(26) 独、旁白……戏曲语言中独、旁白的艺术功能

答“新哲理”的挑战

洛 地

看历史一片黑暗者，恐难认清前途的光明。

将历史任意嘲弄者，恐难免受历史的嘲弄。

读了《戏剧报》七月号上陈仁鉴、戈明二同志“为倡扬精神文明而作”的《向戏曲中的封建意识挑战》一文，深为震动。《戏剧报》为之辟“如何正确评价传统剧目的讨论”专栏。对目前正开展的清除精神污染，更有意义。兹响应号召，发一个言，参加讨论。

《向戏曲中的封建意识挑战》(简称《挑战》)所及，已远超出传统剧目的范围，也不是对剧目的评价。《挑战》所论的是关系到对整个戏曲、以至整个文艺“再认识、再评价”的全面、全局的总体性的“大题”——“对戏曲中的问题理应放置在新的哲理认识上来重加考查”的问题。〔注：凡未注明出处的引号内文字，皆引自《挑战》〕

《挑战》是以一种“新的哲理认识”，号召“同行”“震动”起来，“清算封建余孽”的一篇檄文。所以，要响应这个号召，就不得不从对《挑战》者所谓的“封建意识”及其“新的哲理认识”进行考查。

—

《挑战》并不如通常的把古装戏分为三类：传统戏、改编传统戏、新编历史剧；而是混同此三类，将其中的“婚姻爱情戏”和“历史故事戏”进行解剖，提出问题的。

《挑战》又将“婚姻爱情戏”分解为“婚姻戏”、“发迹戏”；将“历史故事戏”分解为“忠良戏”和“皇帝戏”。兹按顺序将《挑战》者的看法复述于下。

“婚姻戏”《挑战》者认为在古装戏中“爱情”是没有的。称之为爱情是封建意识；有的只是女子“以显示色相”，“使公子们产生性的占有欲”和“豪强要‘夺美’”（“夺美”当然更是为了“性的占有”）。典型的有如《孟丽君》，不论是他被刘奎璧所争、“皇帝覬觐”，还是她按自己意愿并经过努力争取到的与皇甫少华的结合（按《挑战》的说法是“当少奶奶了事”），“孟丽君无论多有能耐终究跳不出被争夺、被占有的附庸地位”。

女子在争取自主选择偶、争取婚姻上的平等权利、争取夫妻和睦等过程中不怕折磨、克服困苦等一切思想行为，无非为封建意识张目作渲染，都是按封建统治阶级的需要；妇女为争取到一个“被占有的附庸地位”应当作出的“牺牲”，典型的有如《碧玉簪》“分明是在宣扬士大夫们所需要的屈从‘美德’，这是大男子主义的代表作！……怎的不见评论家们拍案而起呢？”也就是——

按“新的哲理认识”：婚姻对于女子是要求被男子占有和争取被占有而作出牺牲；男子是占有女子和需要女子为此作出牺牲。在这个过程中，强迫婚姻和自由婚姻等及任何人的意愿、思想、行为的区别是没有意义的，在根本上（占有和被占有关系上）是一致的——都是封建意识。

“婚姻戏”的核心、主导是“发迹戏”。《挑战》的说法是：“士大夫们干脆用‘唯有读书高’来概括他们的生活信条，一旦金榜题名就有了一切。戏曲中就有一批这样的穷书生，发迹戏。最有代表性的是《珍珠塔》……无非是向观众喊道：观众们看，谁的权力大就能压倒谁”。

如有《彩楼配》，“刘玉娥的父亲因嫌吕蒙正贫穷而赖婚，而刘玉娥却非嫁吕不可。……父女之间的不同，仅在于父亲只看到吕的眼前贫穷，而女儿能看出吕终非‘池中之物’，日后一定会发迹，所以要嫁给她。可见她的爱，不过是建立在日后的富贵之上。在根本上（爱富贵）是与父亲一致的。”也就是——

按“新的哲理认识”：受欺贫爱富者的凌辱和对欺贫爱富者的讥讽，根本上性质是相同的，都是“谁的权威大就能压倒谁”，前后两个“谁”是没有区别的。对贫寒者凌辱与贫寒者为摆脱受凌辱、摆脱受凌辱的贫寒境地的努力，一切过程中的任何人的思想行为的区别都是没有意义的，在根本上都是一致的——封建意识。

对在以上过程中的任何女子和男子的思想行为有所肯定，在今天，也就是我们头脑里的“封建意识”、“封建毒素”、“封建余孽”。于是，《挑战》向我们推荐了（唯一的）一部古典小说《儒林外史》。根据《挑战》者对它的说法，是：“由于作者对这‘必由之路’〔注：指“忍辱苦读”、“读书以求官”〕抱着否定的憎恶的态度，所以，整部书中找不出方卿、苏秦这样令人羡慕的人物，而是出现了一大群为功名利禄折磨得变了常态、精神堕落的可笑角色”。只有这样，才是“历史的真实”才有好的“社会效果”。

“婚姻”——“发迹”是一类，而“发迹”就是成为封建统治阶级，所以“发迹戏”直接与（“历史故事戏”中的）“忠良戏”相连接。《挑战》认为：

“忠良戏”“在封建社会有‘三纲五常’为准则，要辨忠奸不难”。三纲五常，其核心当然是：君为臣纲。所以，所谓“忠良”，如三国戏，都是“承袭了‘褒刘贬曹’的倾向性。这是封建统治阶级灌注给人的正统观念，……受谴责的人

物，主要罪过在于他们违反了‘家天下’的正统祖制。”

《挑战》既认为忠奸是正统观念的反映，所以必然地把“忠奸相斗和皇位之争”看成同一回事，且后若是前者的核心、主导，即一切“忠奸相争”集中到一个焦点上是“谁该当皇帝”的问题。典型的有如《狸猫换太子》，刘妃的欲谋杀李妃之子与陈琳、寇珠保护李妃之子不被谋杀，二者是没有区别的，也无所谓善恶是非，“陈琳和寇珠所谓的‘忠良’，不外是能用生命来保卫一个皇帝的‘合法’继位人。”当然，刘之进一步欲加害李，包拯之救李惩刘，也是同样性质，“无论你同情哪一边，都将不自觉地站在维护封建统治的地位上去。”也就是——

按“新的哲理认识”：所谓忠、奸，无非是“谁该当皇帝”的问题，忠是忠于这个皇帝，奸是忠于另一个皇帝。所以无所谓忠奸、善恶、是非，“无论哪一边”“都是维护封建统治”。在统一的朝廷中和分裂情况下的各个朝廷之间及其中的，任何官员及其属吏的一切思想行为的区别都是没有意义的，根本上是一致的封建意识。

这样，当然，“历史故事戏”中大量的“忠良戏”的核心、主导部分是——

“皇帝戏”上面已阐明，在不涉及宫廷纠纷、皇位变动时，一切“忠良戏”无疑地都是在根本上保皇的，也可以说都是“皇帝戏”；而“皇帝戏”最突出的、最集中的一点，是当“封建王朝出了什么祸乱，历来把罪过归于某个奸臣。帝王总是无罪过的”。一言以蔽之，是用“‘君无罪，祸由在臣下’”来保皇。《挑战》着重批判了《长恨歌》、《长生殿》和“建国后创作、改编的许多写唐、杨故事的剧本”，用“专一的爱情”美化、遮饰一个“朝秦暮楚的风流鬼”、“早已成了昏君”的唐明皇。而且特地盛赞了两个（一新编、

一改编)新戏,作为“向戏曲中封建意识挑战”的范例:

历来认为岳飞是秦桧杀害的。而新编的京剧《满江红》却直指宋高宗是杀岳飞的元凶。揭开前人的骗局,还其历史真相。这一举,是极其高明的,言前人所不敢言,擦亮了今人的眼睛。仅仅这一突破,就足以使我们欢欣鼓舞。吴祖光的《三打陶三春》脱胎于旧作,由于对待皇帝的态度与前人不同,嘲笑了历史的局限性,使改作翻出了新意,也符合历史的真貌……这两个范例都很能启迪我们:对待古人局限性的不同态度,是维系着作品高低优劣的要害所在。

这是“新哲理认识”对“戏曲中封建意识”,“再认识再评价”及如何“弃旧图新”、跟着“近年来哲学界发出先声,冲破禁区,清算封建余孽,呼啸着前进”的总归结。

“新哲理”的逻辑是很严密的:“婚姻→发迹→忠良→皇帝”(又通过唐明皇回到“婚姻”)从《挑战》所说的,实已及于古装戏的大部。“新哲理认识”又是从“根本上”的高度进行解剖的;则实囊括了一切(古人和今人)写古代生活的作品。按“新哲理认识”逻辑,可以说无不为封建意识之作,在该扫荡,清算之列:

——如刘三姐,难道不也是“显示色相”,使小牛“产生性的占有欲”和“豪强想夺美”么?虽然“公子”换了渔夫有什么区别呢?刘三姐难道不是“无论多有能耐终究跳不出被争夺、被占有的附庸地位”么?“这个套子可以套住许多婚姻戏”。

——如《天仙配》,七姐不甘天庭寂寞,下凡寻求幸福,不也是“显示色相”,为争取得到“被占有的附庸地位”及为此而作出需要的“牺牲”么?“这个套子可以套住”许多神话戏,包括《白蛇传》等。

——如许多西游戏,孙悟空从花果山到上天,从大闹天

官到皈依，是“发迹狂”是不必说了。一路上，妖怪要吃唐僧肉，孙悟空保护唐僧，为了西天求佛取经；唐僧师徒信佛，妖怪不信佛；其中的褒贬，不也是承袭了封建迷信的“正统祖制”？

——如秦香莲企求陈世美收留她，又冀望于清官等是封建意识，也是不必说的了。太后包庇陈是维护封建统治，包拯铡陈不也是为了维护封建统治，“仅是观察力有深浅而已”，在根本上是一致的么？“这个套子可套住许多”公案戏、清官戏。

——许多水游戏，如《黄泥岗》岂不无非是见财眼红（可归于“发迹戏”之属）？而且

——林冲、李逵等人不满封建压迫起来反抗、举行起义，打倒原先欺侮他们的人，按《挑战》的说法是先抑后扬“充分满足了报复心”，不也是“无非向观众喊道：观众们看，谁的权威大就能压倒谁”么？“这个套子可以套住”许多绿林戏。而且

——封建时代的“农民革命总是陷于失败，总是在革命中和革命后被地主和贵族利用了去，当作他们改朝换代的工具”（毛泽东：《中国革命和中国共产党》），而且农民革命“都渗透封建意识”，甚至还搞封建迷信，即使成功了也还是做皇帝。按“新哲理认识”岂不也是“谁该当皇帝”的问题而已；农民革命与封建统治在根本上（想做皇帝）是一致的么？

是不是这样呢？按照“新的哲理认识”，实在是太可怕了。一片黑暗——我国古代是封建制社会，封建制是黑暗的，所以我国古代历史是一片黑暗！没有爱情、没有上进心、没有正直和善良，没有任何可以肯定的东西；所有真假、善恶、美丑、是非都是封建意识产生出来的“骗局”；“新哲理认

识”就是“揭开前人的骗局，还其历史真相”的理论。从其对《儒林外史》及《满江红》的看法看去，《挑战》者认为在封建社会大致只有两种人：失败了的和成功了的“发迹”狂（“占有”也可以归之于一种“发迹”即所谓小登科吧）。失败了的不用说了，成功了的也无非是“谁的权威大就能压倒谁”；最大的权威者就是皇帝，下有各种“忠良”和“奸臣”，“忠仆、义妓、孝子、烈女、节妇……”，包括方卿和陈翠娥、吕蒙正和刘玉娥；当然也有秦桧和岳飞（当然，岳飞是被杀的）。而所有这些古人其“历史真相”不过是“一大群为功名利禄变了常态、精神堕落的可笑角色”罢了。

——诚不知，《挑战》者对岳飞怎么评价的？但据“新哲理”逻辑，岳飞从投军当兵到当上元帅是不是“发迹”狂？他矢志抗金是不是“封建正统思想”？他与秦桧之间有没有“忠奸”问题？是不是：秦桧忠于宋高宗，岳飞忠于徽、钦二宗；还是“谁该做皇帝”、谁是“皇家的‘合法’继位人”的问题，二人在根本上是一致的呢？是不是这样呢？何况岳飞还确实镇压过农民革命。十七年前在我们杭州砸岳庙的残迹是至今还可见的。

二

辩证唯物主义、历史唯物主义即“马克思主义的最本质的东西，马克思主义的活的灵魂，就在于具体地分析具体的情况”（毛泽东：《矛盾论》）。我们对古人、对古代文化遗产，对古代历史只能根据其具体情况进行具体分析。这里的标准是列宁说的：“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的東西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西”（《评经济浪漫主义》）。

讨论这个问题是需要篇幅的，但第一点必须肯定：有些

“古人，古代文化是“提供了新的东西”的。所以——

周恩来同志在1951年5月5日《中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示》中说：“对旧有的或经过修改好的剧目，应作为民族传统的剧目加以肯定，并继续发扬其中一切健康、进步、美丽的因素”，“凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广”。

胡耀邦同志在1980年2月《在剧本创作座谈会上的讲话》中讲到创作题材的四个方面时指出：“第四方面，我们有几千年古老的历史，有多少劳动人民斗争的故事、传说，有多少历史上的大变化、大变革，有多少英雄人物，有多少思想家、政治家、军事家、历史学家、科学家、文艺家，这些人物都起了一定的历史作用，我们都应给予他们一定的历史评价，用来启发我们的思想，丰富我们的历史经验。”

陈云同志在1961年谈到评弹时说到：“群众喜欢故事有头有尾，人物的结局很好。……群众有这种心理，好人不怕落难，却要逢凶化吉，遇难呈祥。传统节目大都如此，比如……《珍珠塔》等，主人公最后都胜利了”又联系到现代节目一起谈，说到：“革命的确艰苦，但革命实际上获得了胜利。……故事以胜利结尾，不正是符合历史规律吗？”

我领会这里，关于古装戏又有第二点，“推陈出新”核心在于“出新”，“出新”主要是表现历史、古代生活中“健康、进步、美丽的因素”，即给今人以鼓舞的积极的光明的东西。不否认《儒林外史》、《二十年目睹之怪现状》、《官场现形记》及《团圆之后》、《双玉蝉》等在揭露旧时代的黑暗面上有独到之处，有一定的启示作用，但是主要的更多的则需要展示我国历史进程中积极、光明的方面，因为这是推动历史发展及历史各个方面发展的主导方面，以有益

于我们今人增加民族荣誉感、自豪感，增强民族自信心、自尊心；而不是相反。《红楼梦》如果没有宝、黛二人，便似无珠之蚌、失睛之龙；有了，便胜《儒林外史》等远甚；《水浒》的精华在前七十回；而《巴山秀才》的可喜在其奋起；所以，包拯一定要铡了陈世美；梁祝死了要化蝶；十五贯冤案一定要改正；而吕蒙正一定要中举；即使《团圆之后》、《双玉蝉》也是以肯定其中悲剧人物有善良性格、合理要求为前提，而不是把其中男女“婚姻”作为“显示色相”以求“被占有”和“占有”关系看待的。即如受《挑战》重点批判的《长生殿》，它是一部古典剧作，它写的李、杨爱情，如果用恩格斯的《家庭、私有制和国家的起源》中对婚姻及性爱——古代的爱、现代性爱、无产阶级的新的一代的爱，关于只对女子不对男子的一夫一妻制、对女子也对男子的真正的一夫一妻制等分析去衡量，我以为，《长生殿》中所写到的爱情高出迄今可见的一切传统戏中所写到的爱情。它被公认为世界名著实当之无愧，为民族文化增添了光辉，为祖国争得了荣誉。我们没有权利向它、向洪升要求更多的东西。相反地，把《长恨歌》中没有的、又被《长生殿》否定的诸如杨与安禄山暧昧等污秽之笔搥回来，把李、杨二人“改编”、“新编”、“复原”成为：一个是“朝秦暮楚的风流鬼”，一个是又淫乱又妒忌的荡妇（还“创作”出杨与李太白调情），倒是“出新”了？形象地使观众看到“豪强要夺美”（杨贵妃）成为安禄山作乱、马嵬诛杀杨氏的直接起因（至少之一），倒是符合“历史的真相”的？倒是“清算封建余孽”女人祸水论？倒反而是“对待皇帝的态度与前人不同”了么？——关于这个戏、关于一场安史之乱及李、杨关系等看法，我与《挑战》者截然不同。在这里不能详论。俟有机会请教于高明。

《挑战》又提出一个对待“古人局限性”，“历史局限性”的问题。这是个很有讨论价值的课题。这里也不能详论。不过，有一个基本概念必须讨论清楚：什么叫局限性？我的理解：所谓局限性，是指在一定历史时期的人们，其进步的思想、行为、创造的极限，即“比他们的前辈提供了新的东西”的最大限度，而不是存在于人们身上的停滞不前的东西，更不是落后、反动的东西；也不是什么“必由之路”的等义词。任何时代的人们都有局限性；任何人无法突破其局限性（局限性如果能突破也就不成其为局限了）；只能由后人去认识、去突破，这就是进步。只有掌握了辩证唯物主义、历史唯物主义的人们才能知道、能承认自身有局限性，而对这种局限性的具体认识、突破也还有待于后人。所以，对任何时代、任何前人的局限性，只有去认识，而无可“嘲笑”的，当然也无可“克服”的。

三

当然，古典遗产传统戏中的“新的东西”并不是现代所要求的，所以在古装戏范围内就有了新编历史剧的任务和要求。对剧作者来说，要求是一样的，必须以马列主义的思想观点来观察问题、进行编写，对作品来说则有所差别的。前者是对传统戏进行去芜存菁、推陈出新，帮助观众正确理解和吸取古典遗产中积极因素；后者是要求形象地反映出唯物历史观、人民的历史观的古代历史生活，帮助观众正确认识历史和吸取历史上的有益的进步的因素。然而，总的一条：古装戏表现的是古代生活，必须要求、绝对地要求限于古代，从古代的积极因素中得到启发和教益，丰富历史经验，加深我们对历史、对民族、对祖国的热爱，并作为借鉴、参考，收到古为今用的效果。

我以为：一切、任何将今化古、借古说今、古今直接比附等做法和理论都是完全、彻底、绝对地要不得的。古今直接比附，是直接违反马列主义的；不论出于任何动机（即使是最良好的动机），在今天也不能收到好的效果。我们需要的是马列主义的历史观和戏剧观，决不是古今比附。

在这个问题上，我们是有很多曲折及很深的教训的。解放初因缺乏经验而出现的偏离是可以谅解的。“四人帮”曾经用一条“借古喻今”的“以极左形式出现的修正主义”①大棒，横扫一切，把所有的古装戏非但一概贬为是“封建主义的”，而且全部是“反党反社会主义反毛泽东思想的大毒草”，席卷了全国剧坛，造成了多大的混乱！伤害了多少作者及其作品，想也包括《挑战》的作者及其作品（我也曾被卷入这场混乱，伤害过一些同志及其作品，包括我自己参与编写的作品）。而今拨乱反正了，作者、作品都平反了；痛定思痛，千万不能再出现借古说今、将今化古的古今比附的一套了。但是，在人们思想上这个问题完全解决了没有呢？

也许还没有完全解决。《挑战》在说到《碧玉簪》中的李秀英时，责问道：“难道是要求我们当代的‘妻子们’去仿效这种屈从的‘心灵美’吗？”在说到昆曲《唐太宗》时，责问道：“认为某个太子该当皇帝，于我们又有多少思想价值？难道对于我们培养、选择革命接班人还有借鉴意义吗？”《挑战》接着说：“若作如是想，未免是虚妄的”。

是虚妄的，千万别“作如是想”。说句坦白话，近些年，对某些“新编历史剧”的出现，确有些令人不能理解。但是，我想，即使有“作如是”作的剧作出现，我们也千万别“作如是想”，至少：一则我还没有听说有哪部作品及其作者曾声称为了直接比附今天现实而编写古装戏的，二则，“若作如是想”了，就是在理论上肯定了古今比附。这实在

太可怕了。古今比附、将今伦古、借古说今，将使我国全部反映古代历史及生活的一切文艺(包括戏曲)驱向绝境的。

但是，《挑战》恰恰是用这个角度来责备古装戏的。胡耀邦同志指出得很清楚：一切古人所起的是“一定的历史作用”，“我们都应给予他们”的是“一定的历史评价”，是“用来启发我们的思想，丰富我们的历史经验”的。唐太宗也罢，宋太祖也罢，他们是古人，无论应给予他们怎样的评价，都是历史评价，何能用能不能“对于我们培养、选择革命接班人”问题相直接关联，用起否直接有“意义”而作为对作品褒贬的标准呢？《唐太宗》、《天宝轶事》、《飘然太白》等都是新编历史剧，对它们的褒贬只能是：是否按马列主义的历史观写出了历史，不是表面现象上的而且应当是本质意义上的真实。而《天宝轶事》、《飘然太白》正是在这个根本(这才是根本)问题上是不符合马列主义历史观的，也就不能反映出历史本质的真实面貌来。(《唐太宗》、《满江红》、《三打陶三春》不曾有机会看到，不能评论)。

《挑战》是重点批判《长生殿》和唐明皇的。不能不附言几句。近几年来，写唐明皇成风，可说没有一部不骂他的，即《挑战》所说的是“朝秦暮楚的风流鬼”、“早已成了昏君”，可说已达到家喻户晓的程度。《挑战》为什么非但仿佛视而不见，而且反而说“建国后创作、改编的许多写唐、杨故事的剧本，也在歌颂唐明皇专一的爱情”呢？而且象《飘然太白》、《天宝轶事》等，都是符合《挑战》者的“新哲理”的——批判“君无罪，祸由在臣下”，直指唐明皇是一场使国家从鼎盛垮到崩溃的大祸的“元凶”。从《飘》、《轶》等看去，安史之乱的罪魁祸首不是安禄山而是唐明皇，岂不是“由于对待皇帝的态度与前人不同”，“揭开了前人的骗局，还其历史真相”，“极其高明”的，“一着”吗？为什么

一字不提呢？即如近来写玄武门之变、肯定唐太宗嗣位的，大凡也颇有批判“封建正统”嫡长继嗣之意。《挑战》又为什么不提呢？

“新哲理”把“封建意识”总归结为“君无罪，祸由于臣下”，把对封建社会、对古代历史总归结为“对待皇帝的态度”，是不对的。皇帝一般地说是封建朝廷的首脑，但皇帝并不是封建社会的一切，更不是我国古代历史的一切。对每一个具体的皇帝的各个方面也须作具体的分析。固然皇帝有其特殊的重足轻重的影响，但历史上任何一个复杂的事件、变化、现象，按马克思主义的观点看来，是一定历史条件的产物，决不是、也不能仅仅归之于某个个人或若干人、更不能归之于某个个人的品德。安史之乱，唐明皇有其特殊的重要责任，但罪魁祸首是安禄山而不是唐玄宗或杨国忠，更不是杨玉环，这是必须肯定的事（不要太肯定马嵬兵变吧），究其祸因，应当是唐代自李渊、李世民以下，其政治、经济制度从适应社会发展到阻碍社会发展的转折点，是宗室、朝臣、藩将及民族矛盾的总爆发；如果我们能从这样的角度反映这场安史之乱，才是高于《长生殿》，比我们的前辈提供了新的东西。如果按“新哲理认识”把祸归之于“唐明皇早已成了昏君”。即把历史上的一切动乱、倒退归之于皇帝一人，那么，也就不能不把历史上的一切进步、发展归之于皇帝一人，这恰恰是封建主义、资产阶级的观点。

如果又按“新哲理认识”向《碧玉簪》、向昆曲《唐太宗》提出的责备，同样加于《挑战》通过对《儒林外史》、《满江红》、《三打陶三春》的解释提出的“新哲理认识”，将如何呢？难道我们可以用《挑战》者的“难道……”问一问《挑战》者所称赞的“一大群可笑角色”和“对皇帝的态度”对“我们当代”的意义么？如果也这样做了，请问《挑