



革命现代京剧

龙江颂

评论文选

四川人民出版社

毛 主 席 语 录

一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命文艺家的基本任务。

要提倡顾全大局。每一个党员，每一种局部工作，每一项言论或行动，都必须以全党利益为出发点，绝对不许可违反这个原则。

目 录

沿着毛主席无产阶级文艺路线前进

——革命现代京剧《龙江颂》创作体会

……………上海市《龙江颂》剧组 (1)

时代的英雄形象 典型的矛盾冲突

——学习江水英英雄形象塑造的体会

……………红城 文欣 (17)

社会主义文艺的又一朵新花……………蔚 青 (29)

“龙江风格”万古常青

——评革命现代京剧《龙江颂》

……………丁学雷 (36)

伟大的党 伟大的人民 伟大的时代

——赞革命现代京剧《龙江颂》

……………四八七八部队 卫毅山 (51)

四海风云胸中装

——赞贫下中农的光辉典型江水英

……………刘康润 (63)

无产阶级的荣誉观……………上海警备区 尚劲文 (74)

一壶水见深情

——赞《龙江颂》的细节描写

……………成志伟 杨建堂 (79)

公字花开万里香

——赞《龙江颂》“尾声”的艺术处理

……………北京电子管厂 马玉来 (82)

沿着毛主席无产阶级文艺路线前进

——革命现代京剧《龙江颂》创作体会

上海市《龙江颂》剧组

在全国人民纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年的日子里，我们回顾《龙江颂》的创作过程，更加亲切地体会到伟大领袖毛主席所指引的文艺为工农兵服务的方向的正确，更加深刻地体会到无产阶级文艺革命的重要意义。每当我们照《讲话》的精神做了，《龙江颂》就前进了，提高了；而什么时候如果违背了《讲话》的精神，就会出现反复和曲折。《龙》剧的诞生和成长，是毛主席无产阶级文艺路线的胜利。

下面，我们就《龙》剧的创作实践，谈一点初步的体会，请同志们批评指正。

遵循党的基本路线，从工农兵实际生活出发，反映我们伟大的时代和伟大的人民

一切种类的文艺作品，“都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物”。反映伟大的社会主义时代，歌颂我们时代的主人——工农兵群众创造历史的丰功伟绩，通过工农

兵英雄形象的塑造来展示他们崇高的精神面貌，这是社会主义文艺极其光荣而又艰巨的任务。工农兵的斗争生活是无限丰富、极其广阔的。一部作品当然不可能包罗万象，它只能通过个别反映一般，通过矛盾的特殊性来表现矛盾的普遍性。这就要求我们遵循党在整个社会主义历史阶段的基本路线，从实际生活出发，“把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化”。《龙》剧所描写的龙江大队淹三百、救九万的生动事例，是一个重大的题材，当然也是一场特殊的斗争。但在这场特殊的斗争中，贯串着两个阶级、两条路线、两种世界观的斗争。这是在特殊的矛盾中所包含的普遍的规律性的东西。只有在深入工农兵群众斗争生活的过程中，通过“观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式”，才能在特殊的矛盾中逐步理解和把握这个普遍规律。

在《龙》剧创作的初期，我们也承认堵江抗旱既是一场战天斗地的艰苦斗争，更是一场两个阶级、两条路线、两种世界观的尖锐斗争。但在创作实践中，却碰到各种思想障碍。其中之一就是“无冲突论”。这种理论，就是只承认人与自然的矛盾，不承认人与人之间的矛盾，更否认在党内、在人民内部也有路线斗争和两种世界观的斗争。这种理论的流毒一度影响到《龙》剧的创作。有的人就曾经片面渲染和夸大自然灾害所造成的困难，还为江水英设计了一个拆屋献柱以抢救大坝的惊险情节，以为这样才能突出江水英的英雄性格。但效果恰恰相反，由于丢掉了阶级斗争这个纲，不仅矛盾冲突得

不到加强，而且对社会主义的现实生活和江水英的英雄形象作了不正确的描写。这个教训使我们体会到，革命的主题思想和无产阶级英雄形象，是不能单纯通过人与自然的矛盾来表现的。正如马克思所说，人的本质是一切社会关系的总和。坚持或者否定这个马克思主义的基本观点，正是无产阶级文艺同修正主义文艺的根本区别所在。“龙江风格”所反映的不是人与自然的关系，而是人与人之间的关系。它只能产生于无产阶级专政的社会主义时代。它是我们党领导广大人民群众在改造客观世界的过程中改造主观世界的结果，是社会主义制度代替私有制，共产主义思想战胜私有观念的结果。所以它只能是两个阶级、两条路线、两种世界观斗争的产物。作为“龙江风格”的化身——江水英式的英雄人物，也只能在阶级斗争和路线斗争中涌现和成长起来。要刻画江水英的英雄形象，最主要的是刻画她的高度的阶级斗争和路线斗争的觉悟。这就有一个如何写阶级斗争，特别是如何写党内、人民内部的两条路线、两种世界观的斗争的问题。

江水英和李志田的矛盾有没有典型性？生活本身就回答了这个问题。在堵江抗旱的斗争中，大量存在着的一个矛盾就是全局观念与私有观念的矛盾，也即共产主义风格与本位主义、个人主义的矛盾。而这种矛盾，又主要地表现为人民内部的矛盾。解决这一矛盾的关键，不在群众而在于干部。以为写领导班子，只能写团结，不能写斗争的思想，是不符合生活本身的辩证法的。开初，我们不敢大胆揭示和展开江、李之间的思想斗争，总想把这一矛盾抹抹平，当两种对立的

思想稍一接触，就让李志田轻轻快地转变。结果是转变得快，碰上新的问题反复得也快，主题思想和矛盾冲突都不能向纵深发展。观众也向我们提出这样的问题：李志田怎么一会儿通了，一会儿又不通了？江水英究竟起了什么作用？可见，不敢充分展开江、李之间两种思想的斗争，不仅李志田不能合情合理地转变，江水英的革命风格和她对李的教育作用也不能充分表现出来。

实践的经验证明：只要把握住矛盾性质，把李志田的基调定准了，在共产主义风格和本位主义思想这对矛盾的范围内，就完全可以充分揭示和展开矛盾，不会发生“过线”的问题。《闸上风云》一场，李志田冲着江水英发出连珠炮似的责问：“你只知一个劲儿丢、丢、丢，却不管社员愁、愁、愁”，一下子把矛盾推向顶点。阿坚伯等其他干部、群众都气愤地两次要上前制止，但被江水英两次拦住，一个女社员扑到江水英身上抽泣起来，台上出现了一个令人激动的静场。这一处理使戏剧冲突的效果更加强烈。这么尖锐、激烈的面对面的斗争，有没有发生“过线”的问题呢？没有。因为通过前面情节的铺垫，使观众心里有了两个底：一是对李志田已经有了一个基本看法，他对江水英的指责并没有损害他的基本阶级品质；二是江水英的一系列先进事迹大家都清楚，李的责问并不会损害江的形象。相反，反映客观实际的而不是主观臆造的矛盾冲突表现得越鲜明，对刻画江水英的英雄形象，越有好处。因为正确的东西总是在同错误的东西相比较而存在，相斗争而发展的。正是在两种思想的激烈斗争中，

江水英的谦虚谨慎，沉着耐心，对战友的阶级深情和对敌人的阶级仇恨，她的高度的无产阶级党性，她的崇高的共产主义思想境界，才能得到充分的表现，发出夺目的光彩。

江、李思想斗争的一个集中点，是公私观的问题。我们为江水英写了这样一段痛斥黄国忠的谬论的台词：

王国禄口口声声说什么他“是为大家着想！”

他说的“大家”是咱龙江大队吗？不是！他是为谁着想？他是为着他那个阶级！每个阶级都有自己的公与私，每个阶级都有自己的公私观。

李志田和黄国忠当然不能相提并论。但是他不懂得这个简单明了的道理，自以为是“为集体担负责任”，其实他心目中的“集体”，只是一个“扩大的私字”。本位主义思想不是无产阶级世界观，而是资产阶级世界观。地主资产阶级也有它们的公私观。它们所谓的“公”，就是它那个阶级的阶级利益的集中表现。他们所谓“天下为公”，就是要“天下”的人都服从或维护地主资产阶级的专政和剥削制度。这种“公”是建筑在地主资产阶级的阶级利己主义的基础之上的。无产阶级的公私观是无产阶级世界观的一个重要方面。它与地主资产阶级的公私观是根本对立的。无产阶级只有解放全人类，才能最后解放无产阶级自己。因此，无产阶级所说的“公”，是最大多数人民群众的根本利益的集中表现，是要坚持社会主义道路，从根本上消灭一切剥削阶级和剥削制度，最终目的是在将来实现共产主义。这就是江水英一心为公的具体的阶级内容。

每一个无产阶级革命战士，都有一个如何正确对待国家利益、集体利益和个人利益这三者关系的问题，都有一个如何按照无产阶级世界观来正确处理公与私这对矛盾的问题。江水英和李志田，正是在这个问题上，发生了尖锐的思想冲突。

江水英的可贵之处，正在于她遵循毛主席“要提倡顾全大局”的教导，一切都以党的利益为出发点。但是，对江水英这一宝贵品格，我们曾经理解得过于简单：对她的描写只是一个劲儿强调丢，丢，丢，以为这才是发扬风格。而对李志田，写他对龙江大队土地的感情，写他对大队的生产和社员生活的实际问题的关心，却很具体：提出补救措施的是他，带领群众苦战三千亩的是他，提出加高河堤抢救大田的又是他。而江水英反而只说不做。结果，观众的同情倒向了李志田的一边。这使我们深深体会到，不能把发扬共产主义风格简单地归结为“丢”，更不能和巩固人民公社的集体所有制对立起来。如果江水英不是积极地依靠群众、带领群众，自力更生，艰苦奋斗，充分挖掘本大队潜力，采取各种措施，力求补回损失，夺回丰收，而只是简单地强调“丢”，那就从另一个极端，把全局和局部对立起来了。因为只有局部充分发挥本身的积极性、创造性，全局利益才能真正地得到保证。

经过多次修改的现在的演出本中的江水英，和李志田一样，是一个土生土长来自群众的农村干部。她关心和热爱“生我养我的龙江村”，但不是象李志田那样从本位主义出发，而是从党的全局利益出发，把它作为党的整个事业的一部分。

第二场一段“百花盛开春满园”的对唱，就抒发了她对本大队群众亲手开垦的高产良田的深厚的阶级感情。但是这种感情和过去私有制下的个体农民对土地的感情有天渊之别。江水英不但爱本大队的三百亩、三千亩，而且爱所有的人民公社的土地。“手心手背都是贫下中农的肉，山前山后都是人民公社的田”，这是真正的无产阶级的革命感情。她对本大队的生产考虑得比谁都周密和细致，对社员的生活更是无微不至地关心和体贴。在坚决“丢卒保车”的同时，她认真执行党的政策，发动社员群众出主意、想办法，采取各种补救措施，并且妥善地安排社员的生活。我们为阿坚伯设计的一段驳斥常富的唱段——“这样的好书记人人夸不够”，把江水英和常富作了鲜明的对比，唱出了江水英如何带领群众苦战三千亩，抱病操劳夺丰收的动人事迹。这样一改，江水英的革命风格就有了深厚的内容和坚实的基础，她做掉队的战友的工作，就更有说服力。而李志田在事实面前醒悟过来，也更加合情合理。观众的感情也自然地倒向江水英的一边。

以主要英雄人物为中心，有区别有联系 有层次地组织戏剧冲突

《龙》剧以江、李的思想斗争为主线，在各种矛盾中，处于主导地位的是江水英。在通盘构思戏剧冲突的时候，应该把刻画江水英这个主要英雄人物的形象放在首要的地位。江水英应当在舞台上占据中心位置。可是，究竟怎样才能做

到这一点，我们并不是一开始就很明确的。《龙》剧的最初几稿，我们主观上也想突出江水英的英雄形象，实际效果却相反，占据舞台中心的不是江水英而是李志田。

问题究竟在哪里呢？

主要的问题在于，各种矛盾的焦点都集中在李志田的身上。李志田跟江水英斗，跟阿坚伯斗，跟阿更闹矛盾，而富裕中农、阶级敌人都来找李志田，各种矛盾都汇集到他的面前。江水英却游离于矛盾冲突之外，或者处于被动的局面。两种世界观的斗争，每一个回合都是江、李直接照面。李是一碰到问题就跳，而江则忙于跟着他做工作，实际上是被他牵着鼻子跑。正因为所有的人都围着李志田转，所以其他人物实际上不是在衬托江水英而是给李志田做铺垫。这样，占据舞台中心的当然是李志田而不是江水英。

针对这些问题，我们作了以下几个方面的修改：

首先，把各种矛盾都汇集到江水英的面前，由江水英积极、主动地发现矛盾和解决矛盾。剧中三条矛盾线索都以江水英为中心来展开：江、李斗争，是江水英发现了李志田的思想问题，提出开支委会，学习八届十中全会公报，统一干部和群众的思想；同时对症下药，言教身教，主动地深入细致地做李的思想工作。对敌斗争，是她警觉到黄国忠的可疑迹象，几次提醒李志田和阿更不要忘记阶级斗争，不但制止了黄的破坏活动，而且亲自调查研究，挖出了这个阶级敌人。富裕中农常富，则让他从江水英的种种先进事迹和英雄行为中得到教育。这样，在解决各种矛盾的斗争中，就自然地使

江水英处于中心地位。

其次，对江、李斗争这条主线，我们采取时断时续的办法。江水英的对立面，不止是李志田一个人，无需在每一场都让江、李直接交锋。就本剧来说，把对立面散开，有利于突出江水英。例如《窑场斗争》一场，开始是阿莲和阿更冲突，这场冲突实际上正是江、李斗争的继续。接着江水英上场粉碎了黄国忠的阴谋，最后她通过小红和盼水妈送畚箕的动人事例，既教育了阿更，也教育了李志田。《出外支援》和《后山访旱》两场，都是重点刻画江水英的崇高风格的戏，李志田都没有出场。这样，每一个关键性场面都有江水英的戏，而江、李直接交锋实际上只有《丢卒保车》和《闸上风云》两场。就全剧来看，两个阶级、两条路线、两种世界观的斗争没有中断，而江、李的斗争却是既有间隔，又有连接。戏剧矛盾也就有变化，有起伏，有高潮。李志田出场虽然减少了，但由于冲突的加强和思想的深化，戏却更集中了。

第三，其他人物都为江水英作反衬或铺垫。江水英和李志田是一种对比，江水英和常富是另一种对比。写黄国忠也是为了反衬江水英的高度的敌情观念和斗争精神。就其他英雄人物而言，阿坚伯跟常富的冲突，阿莲跟阿更的冲突，都是为江水英作铺垫的。写小红和盼水妈也是为了衬托江水英。有了她们的两场戏，就开拓了戏的境界，开阔了观众的视野，使大家更深一层地体会到江水英为保证堵江送水，在最困难的时候坚决停火搬柴，支援后山，进一步发扬“龙江风格”的深厚的阶级内容和深远的意义。盼水妈对这个龙江大队的

带头人的热情赞赏，使观众十分亲切地感觉到江水英的英雄形象的高大。

由于以江水英为中心的矛盾冲突从三个方面展开，所以在组织矛盾冲突的时候，必须注意各种矛盾的区别和联系。区别，就是不同性质不同特点的矛盾不能混淆。不仅敌我矛盾和人民内部的矛盾要严格区别开来，而且在人民内部，李志田、阿更同常富也要区别开来。所谓联系，就是说在同一出戏中的各种矛盾不能是互不相关的平行线，而应该有内在联系。

要有区别就是要注意分寸。李志田和阿更，主要是思想问题，是如何正确处理局部和全局的关系的问题。他们对党、对社会主义、对集体事业的态度和常富是截然不同的。在常富来说，则是一个走资本主义道路还是走社会主义道路的问题。但是他和黄国忠又有严格的区别。

有区别的各类矛盾又是相互联系的。问题是如何写出这种联系。《龙》剧最初几稿，也写了敌我斗争这条线，但游离于主线之外，好象是硬贴上去的。后来我们重新研究生活素材，进一步认识到，抗旱的关键是水：一方送水，一方盼水，剧情的发展始终离不开水。阶级敌人的破坏，也集中在水的问题上。我们把黄国忠处理为解放前霸水占田的地主帮凶，又为盼水妈设计了一段盼水、找水、争水到孩儿血染山岩的惨痛家史，这样就围绕水的问题把敌我斗争这条线和整个剧情有机地组合起来。从而也把新旧社会的对比和前山后山的关系联结起来。黄国忠企图利用人民内部矛盾来达到其反

革命的目的，既煽动常富给他打头阵，又利用李志田和阿更的思想问题来煽风点火，施展阴谋。而后者的本位主义思想又恰恰成了阶级敌人和自发资本主义势力的防空洞。我们力求通过这样的处理来写出两类矛盾的内在的规律性的联系。当然，这仅仅是根据《龙》剧的题材和主题的特点来处理的，而实际生活中阶级斗争的表现是多样的，变化的，不可能有一个处处适用的套子。不从实际生活出发而从套子出发，是写不好文艺作品的。

在处理各种矛盾冲突的时候，还必须注意矛盾发展的层次。

我们所说的层次，首先是指矛盾冲突发展的阶段性。堵江抗旱是一场艰巨的战斗。新的困难、新的问题、新的矛盾会层出不穷。本位主义的思想也不可能一下子就解决。戏剧冲突的逻辑性应该反映生活的规律性。如果不加以集中概括和典型化，容易使全剧结构松散和重复。现在的演出本我们安排了五个重要的回合：“丢卒保车”——窑场斗争——抢险合龙——出外支援和后山访旱——闸上风云。一环紧扣一环，每一个回合的内容、特点都不一样，一个回合的解决都为下一个新的回合奠定基础。

不但整个戏剧冲突的发展要有层次，而且每一条矛盾线索也要有层次地发展。例如敌我矛盾这条线，江水英对黄国忠由起疑，到觉察，到调查研究，到最后挖出这个阶级敌人，是一步一步地向前推进的。这样处理比较地符合阶级斗争的规律性。因为敌人总是要在斗争中逐步地暴露出来的；而英

雄人物也不可能未卜先知，一见面就知道对方是阶级敌人。

不但每条矛盾线索要有层次，而且每场戏，特别是重点场次，也要有层次、有节奏。例如《闸上风云》一场，就有五个层次：黄国忠、常富煽动李志田是一层，阿坚伯和李志田冲突是一层，江水英上场说服李志田是一层，挖出黄国忠是一层，最后李志田转变又是一层。这样，一场戏也可以波澜起伏，避免平铺直叙。

层次还有另一方面的含义，那就是指人物布局的主次轻重。要有层次地处理对立面人物和他们的转变。例如李志田和阿更就不一样。地位不同，作用不同，转变也有先有后。英雄人物之间，也要层次分明。阿坚伯和阿莲，盼水妈和小红，都对江水英起着绿叶衬红花的作用，但角度不一样，戏也有轻有重，不能雷同。

为革命苦练基本功，不断提高革命现代 戏的演出质量

一出革命现代戏，要有好的剧本，好的唱腔、音乐、舞台美术的设计，好的导演构思，最后还要有好的表演。表演艺术的问题，是一个直接关系到工农兵英雄形象能不能在舞台上丰满地树立起来，从而使戏剧艺术更好地为工农兵服务的重要问题。我们在演出质量方面，和革命样板戏相比，还存在不小的差距。我们一定要按照毛主席的指示，在艺术上进一步作出艰苦的努力，“对技术精益求精”，不断提高演

出质量。

提高演出质量，首先必须认真向工农兵学习，改造自己的思想感情；同时，要刻苦锻炼为工农兵服务所必须掌握的艺术表现手段。世界观的改造是特别重要的。只有在生活中和工农兵群众的思想感情的差距缩小了，在舞台上和英雄人物的距离才会缩短。只有深入工农兵，把立足点移到工农兵这一边来，才会解决从工农兵出发还是从自我出发这个根本问题。原先有的同志演英雄人物总觉得思想上较空虚，缺少革命激情，有时还摆脱不了旧京剧“生、旦、净、丑、末”那一套。我们根据《讲话》所指引的方向，连续五次到农村接受贫下中农的再教育，特别是和贫下中农中的无产阶级先进分子同生活、同劳动、同战斗一段时期，许多同志精神面貌变了，演出质量也提高了。

在如何对待艺术基本功的问题上，存在着两种思想的斗争。“练功无用论”和“练功吃亏论”就是我们碰到的两种思想障碍。

所谓“练功无用论”，就是说，演革命现代戏，基本功用不上了，或者说够用了，不用再练了。的确，旧京剧的那套基本功，有一些是应该废弃的。但是，也还有不少好的有用的东西，不能失传，应该根据“推陈出新”、“古为今用”的方针加以批判继承和改造，使之为工农兵服务。毛主席在《讲话》中明确指出：“对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了。”例如，第五

场的舞蹈设计，开始我们就不敢用“窜猫”、“旋子”这些动作。后来，经过一些同志的指点，这场戏吸取了京剧武功中一些有用的东西。我们用“旋子”来表现江水英和社员们在激流中英勇抢救战友，用“窜猫”来表现他们争先恐后冲向合龙口跳水的英勇行为，艺术效果就很好。事实证明，有些武功只要从生活出发，加以改造，是能够表现工农兵的斗争生活的。

“够用论”是完全没有根据的。因为旧的京剧基本功中有的要废弃，有的要改造，同时还要我们根据表现现代生活和塑造工农兵英雄人物的需要来丰富、发展和创造新的京剧表演艺术。例如，旧京剧旦角的唱和念，全用假嗓，讲究柔媚娇嫩，其实是矫揉造作。要塑造好江水英的英雄形象，在声乐上就必须革命。唱腔和念白，都要求根据人物性格和感情的节奏，用真假嗓相结合的方法，来表现江水英的革命精神和豪迈气概，做到以情带声，声情并茂。江水英的唱，有时要刚劲挺拔、豪放壮阔，有时要深沉细致，朴素亲切；还要刚柔并济，方圆结合。总之，应该充满革命的激情和富于时代和生活的气息。念白也要讲究节奏、韵律，加强其音乐性。这就要求演员掌握多种唱和念的方法，进行刻苦的多方面的锻炼。英雄人物的身段、台步、舞蹈等，都要求刚健、挺拔、开阔。旧京剧旦角那种所谓“笑不露齿、行不露足”的身段台步，不适用了。旧的京剧舞蹈语汇也远远不够用了，必须从实际生活出发进行加工和提炼，同时从其他剧种和艺术形式（诸如芭蕾、武术等）中吸取有用的成分。象第五场表现江