

戏剧艺术学习资料

一九八〇年 第一期

(总第五十三辑)

甘肃省
文化局

文艺创作研究室编

目 录

✓ 推陈出新十题·····	刘厚生 (1)
进一步建立戏曲编导制度·····	刘厚生 (26)
戏曲教育的当务之急·····	李 超 (41)
文艺要为政治服务·····	敏 泽 (62)
文艺与政治不是从属关系·····	王若望 (75)
文艺和政治是上层建筑范畴内的关系·····	梅 林 (85)
有关文艺与政治问题的几种意见·····	傅 惠 (90)
关于作家的立场及其他·····	欧阳山 (95)
《丝路花雨》给我们的启示·····	《解放日报》评论员 (107)
劈路闯关 新花竞艳·····	苏祖谦 (112)
✓ 从两个剧本看文艺的真实性和倾向性·····	陈 涌 (117)

推陈出新十题

刘厚生

一、需要进行一次关于百花齐放、 推陈出新方针的讨论

在元明以来的封建社会中，群众性的文化艺术生活，有着戏曲、曲艺、民间音乐舞蹈、民歌小调、杂技、年画等众多的形式。它们各以自己的艺术特点炫奇斗妍，争拓阵地。但就其艺术构成的复杂性，艺术反映生活的深刻、丰富和生动来说，戏曲显然占有十分重要的地位。清朝后期，进入半封建半殖民地社会，海禁开，城市发达，京剧风行全国，地方戏不断改进和形成，戏曲出现了一个大发展的局面，在人民生活中的地位与作用更为突出了。“满城争唱”的岂止一个“叫天儿”；鲁迅的《社戏》中描绘了农村演剧的盛况；连儿歌中也唱“拉大锯，扯大锯，姥姥家，唱大戏，接闺女，请女婿，小外孙，也要去……”。戏曲的威势，没有什么东西比得过。

二十世纪以来，话剧被引进了，但起初局限于知识分子和一部分小市民层，影响不大。等到电影进入市场，首先在沿海地区形成重大的势力。以上海为代表的大城市中，市民观众的艺术趣味逐渐发展变化。于是舞台上陆续出现了机关布景、连台本戏，出现了女子戏班，出现了五侠、神怪、鸳鸯蝴蝶等等题材和流派。这都是在那种社会条件下，在没有

· 正确思想指导的情况下，艺术竞争的产物。这也是一种“出新”，但是这个“新”并不一直都是“好”，需要做具体分析。虽然如此，但就整体而论，戏曲的地位，特别在农村中的地位，还没有受到多大的冲击。话剧、电影等等还没有进入农民的娱乐生活之中。

解放以来，前十七年中，话剧急速发展，势力大张，电影逐渐向农村进军，其它文学艺术形式也都有了巨大的繁荣，然而戏曲不仅没有受到侵害，它同样地也出现了空前的繁荣。这是因为，虽然竞争开始激烈，但在百花齐放、推陈出新方针指引下，戏曲工作者积极努力改革，戏曲艺术有了大革新，大提高，因而也大发展。它同其它文艺形式的竞争，是相辅相成，而不是相抵相销。十七年中，虽也随着政治、经济的形势进展，有起伏波澜，有迂回曲折，但基本上过的是好日子，戏曲艺术名传四海，戏曲艺人吐气扬眉。

然后，便是“四人帮”十载横行，文化艺术进入黑暗时期，戏曲也遭到了空前浩劫。

“四人帮”粉碎后，三年多了，我们的戏曲是个什么样子呢？我看，是否可以说：形势很好，问题不少。

百花齐放，推陈出新的方针重新得到确认，重新在戏曲工作中发挥出正确的指导作用。这是极端重要的，它将从根本上保证我国的戏曲事业重新健康发展。

在这个方针指引下，传统剧目之花重新开放，新剧目陆续出现，老艺人重新受到尊重，青年戏曲工作者重新得到培养，十七年的景象象春天似地回复到大地。

然而，也出现了重大的新的情况与特点。广大人民群众·的社会主义创造性在受到十年以上的压制后，在濒于崩溃边

缘的地基上，迸发出巨大的能量，迫切要求着我们祖国要在很短的历史时期中进入现代化强国的行列。因此，对于文学艺术，也提出了远比十七年时期更高的要求，要求我们更多更快更好地改造传统节目，创造新作品，出现新人材，提高水平，以满足人民日益增长的文化需求，为四个现代化服务。每一种文艺形式都面对着这样繁重而光荣的任务，谁做得好，谁就将发展；谁表现得差，谁就要落伍。这将是文学艺术事业的一场大竞赛，大竞争。三年来，诗歌、短篇小说、话剧、曲艺等跑在前面了。但这不过是开始。党和政府会帮助那些落后者，因为我们的方针是百花齐放；然而如果自己不争气，不提高，长期拿不出优秀的作品和人才来，那是谁也帮不了忙的。

可是，戏曲在受到十年的隔离和摧残之后，同我们国家一样，真是遍体鳞伤。许多老观众缅怀往日繁盛，为他们所熟悉的老演员重登舞台而欢呼，但终究少了，老了，演不动了。许多青年观众看不懂，看不习惯。他们不觉得有必要非看戏曲不可，他们的文化娱乐生活有足够的选择余地。为了更多地吸引观众，有些地方在演出剧目的安排上，在“开放剧目”的旗下出现了一定程度的混乱。这种情况，加上队伍的青黄不接，政策的未全落实，“四人帮”的余毒未尽，于是在部分戏曲工作者思想上，引起这样那样的问题。他们想：为什么戏曲对新观众（其实不止新观众）的吸引力在减弱？为什么解放以来每次“开放剧目”都不同程度地引起上演剧目的混乱？戏曲改革的任务是不是已经完成了？还要不要继续不断地推陈出新？等等。这些问题不解决，戏曲就不能大踏步地前进。

这就不仅要对戏曲的当前情况进行分析，同时也要对戏曲的过去重新评价。我以为，在传统剧目中，精华固然不少，糟粕也相当多，更大量的是平平常常的和精华糟粕杂揉的东西。解放以来上演剧目的几次不同程度的混乱，都说明了我们的遗产并非都是精华，我们现在的新戏也并非都很优秀，戏曲改革的任务并没有完成，任重道远，还有很多工作要做。

当前戏曲界的内外形势，都要求我们认真地进一步执行百花齐放，推陈出新的方针。也只有在执行这个方针的过程中，才能解决和回答这些问题。我认为，现在有必要在戏曲工作者中，进行一次关于当前戏曲形势的讨论，通过关于什么是真正的百花齐放，推陈出新，如何更好更快地百花齐放，推陈出新的学习和讨论，以求提高认识，统一思想，引起和加强戏曲工作者对于戏曲——首先对自己剧种的生存和发展、对以戏曲为四个现代化服务的高度责任感、急迫感。

二、当前，戏曲改革的基本要求是什么？

解放初期，戏曲艺术的推陈出新，主要力量是放在剧目和舞台艺术的整理加工上，所谓纯洁戏曲语言，净化舞台形象；接着，又致力于新历史剧和现代剧的创造。这都取得了巨大的成绩。那么，现在呢？在同观众十年隔绝之后，在向现代化大进军的形势下，又在各种艺术形式大竞赛的局面中，戏曲的进一步推陈出新，重点应放在哪里呢？

我以为，今后一个时期的戏曲，需要在十七年改革的基础上，创造出多种多样具有深刻思想的（也容许无害的），艺术上完整的，既继承传统、又不断创造独特风格的新的戏

曲文学和舞台艺术。

这是一个总的任务。为了实现这个任务，需要对戏曲这种综合艺术的整体和每一构成因素进行具体的改革。但在议论这方面的问题之前，我觉得应该先提出几点基本的要求。也就是说，各项具体的改革和改进，都应体现这些要求。

第一条很简单：戏要让观众听得懂。但是这一条目前在某些剧种中却相当成问题。

懂，当然是相对的。看历史剧要具备一些历史知识。如果因缺少最起码的历史知识而看不懂，那不能责备戏。看《大风歌》总要知道那个不出场的刘邦是何许人；看《西厢记》、《牡丹亭》不能不尊重原著，需要有一定的古文知识。不懂“袅晴丝”也是困难的。同样，如果广东戏到北京演出，多数观众当然要借助于字幕才能懂。但是，如果在本地演本地剧种的普通剧目也要用字幕帮忙，那就说不过去了。如果文不通字不顺，或者过于古奥雕琢，或者语音上存在问题，等等，难道不应该下功夫改一改么？有些“上口”字改成今日通行读音不可以么？（有的同志认为京剧把“脸”字上口读为“俭”，听来更响亮，不能改，我实在无此感受，我认为还是改了好。）即使对古典名著，也不是不能经过选择、删修、改写，使之达到一定程度的通俗化（同时出版一字不改的文学本）。越剧的《西厢记》就比原著易懂而不歪曲其主题精神。总之，许多青年新观众听不懂舞台上唱些什么，甚至说些什么，这是一个十分严重的问题。进一步推陈出新，首要一条就是要尽可能使观众听得懂。

第二条就比较复杂了：要能反映今天广大群众的思想感情。这当然主要依靠现代戏和新历史戏，但对于传统戏，这

也不是不重要的问题。戏是有好有坏的，剧目当然应该开放；具有无产阶级思想的现代观众胸怀宽广，感情丰富，他们能够包容和吸收历史上一切优秀的、先进的东西，但决不容忍有背于今天群众利益和社会道德的反动的、下作的东西。并不是任何戏都能乱演。怎样辨别传统剧目的优劣，选择哪些剧目上演，如何整理、改编，关键就在于看这个剧目能否反映今天群众的思想感情，可能反映得相当直接，例如《唐知县审诰命》；也可能比较间接地反映，例如《三打陶三春》。可以反映得很充分，也可以只有一定程度的反映，但无论如何不能背离群众的思想感情。

第三条要求更高些：要有时代的美感。传统戏产生于旧社会，它所具有的美是那个时代的群众所欣赏的美。美感是有继承性、传统性的。因而我们今天才能欣赏古代的诗、画、音乐或戏剧。美感也是有阶级性的，地主资产阶级所欣赏的美在今天必须重新加以检验。美感更是有时代性的，不断发展的。戏剧又是群众集体欣赏，比个人艺术欣赏更为复杂得多。今天演现代戏要使今天的观众感到美，那比较容易理解，今天演传统戏，以及用传统形式演的新历史戏，要使新观众也产生美感，问题就多了。然而如果不这样，传统戏和新历史戏即使思想感情多么对头，又如何能在舞台上、在观众中生存发展呢？戏曲的进一步推陈出新，这是必须解决的、命运攸关的问题。

最后一条：戏曲艺术进一步再进一步地推陈出新，永远都得是戏曲。今天的戏曲一定不全同于昨天的戏曲，但仍然必须是戏曲。要有革新，又必须继承传统。这都是老生常谈，不用多说。

王生面说的四条原则，不一定全面。戏曲工作者在推陈出新的实践中也不必过多考虑这些框框，以致怕龙怕虎。然而如果没有必要的原则要求，戏曲改革也将反复徘徊。世界上是没有没有框框的事物的。

三、戏曲文学必须进一步推陈出新

戏曲文学是整个戏曲艺术的基础。戏曲本身就是在出现南宋戏文这种戏曲文学之后才最终形成。任何艺术的成熟与否首先要看它反映生活的真实性与深刻性。而戏曲诸因素中首先是由文学因素体现出这种真实性和深刻性的。因此，戏曲的进一步推陈出新也必须以戏曲文学的进一步推陈出新为基础。

戏曲文学的历史就是不断代谢的历史。元杂剧时期，文学语言接近口语，朴素生动，但情节结构比较简单；明传奇时期，情节结构复杂起来，但语言却大都典雅古奥，读起来都难懂，不用说听了。即使是现实主义的文学大家，也难免此病。于是出现反动，乱弹代兴。懂是好懂了，却又失之粗俗。一七九〇年四大徽班进京，十九世纪中叶皮黄形成，近二百年来这种比较原始的演出台本在戏曲文学中占有统治地位。孔尚任《桃花扇》、洪升《长生殿》之后二百年中没有出现超过他们或同他们比肩的戏曲大作家。何以如此，原因很复杂，需要另行讨论。但这种情况无论如何不能再继续下去。新的时代、新的社会、新的形势迫切要求我们在戏曲文学方面进一步推陈出新。决不能满足解放以来的初步整理和有限的新创作。现在是需要、也有可能戏曲文学上来一个大发展，大提高。

要进一步整理改编传统老戏。这有两个内容：源出于稗官野史、民间传说的老戏和源出于杂剧传奇即古典剧作的老戏。对于前者，有一个如何对待群众早已熟悉的人物形象和故事情节的问题；对于后者，特别是那些名著，有一个如何尊重原著的问题。不管怎样，决不能满足于十七年中那种仅仅作些文字整理的做法，现在需要的是象《十五贯》《杨门女将》《春草闯堂》《三打陶三春》这类的改编，所谓化腐朽为神奇，所谓脱胎换骨是也。要把粗俗的演出台本改成可以独立阅读的文学本子，要把古奥难懂的古典剧本改成能活跃在今天舞台上的优秀台本。唐三千，宋八百，三国列国无其数，这方面的工作量十分巨大。

要进一步编写历史题材和古代传说题材的新戏。这是京剧昆剧等袍带戏剧种当前的主要出路。祖国历史浩瀚汪洋，可以说有着取之不尽的题材。象绍剧《于谦》、黔剧《奢香夫人》、京剧《海瑞上疏》等等，充分证明我们戏曲舞台上需要并且一定可以出现不亚于莎士比亚史剧的新编历史剧。

要放眼未来，进一步编写新的现代戏。各剧种之间是否有题材分工或侧重，是另外一个问题。从戏曲整体说，直接反映现代人民群众思想感情的现代题材的新戏是决不可少的。

三者并举、各剧种各有侧重，大大提高戏曲剧本的文学性，做到雅俗共赏，我以为是戏曲文学推陈出新的主要要求。现在的问题是作品太少，作品少的原因是作者更少。如果不尽快地建立和扩大一支高水平的戏曲作家队伍，如果戏曲作家队伍得不到应有的尊重，戏曲的推陈出新是根本谈不上的。

四、戏曲表演必须进一步推陈出新

表演是舞台艺术的中心。解放以来，在戏曲表演艺术方面，扶植和提倡流派，力求向现实主义的表演深度发展，许多中老年演员和青年演员，运用程式以塑造人物形象，取得很高成就。但是，在表演方法上，在行当、程式、语言等问题上，基本上还是遵循原有轨辙，改革是比较少的。这是因为戏曲表演的传统积累比较深厚、严密，不易改动；其次又联系到许多知名的表演艺术家，他们多少年实践所达到的水平和风格，不可能也不应该随便乱改。然而也不是一成不变。在许多新历史戏和现代戏的舞台演出中，做过许多试验，也取得一定经验。现在形势要求我们更快地推陈出新，表演的改革还是中心的一环。这里不可能全面论述，只想扼要地谈三个问题。

一个是角色行当问题。自然的人有男女老少，社会的人有文武好恶，人是可以分类的，这是行当的生活基础。它在古代戏曲演出中帮助观众认识角色，很有作用。但是舞台上的人物形象又必须是“这一个”，否则不能感动观众。行当虽然能够帮助演员初步掌握角色的大框框，所谓“类型”，但是也往往限制了演员的创造，使它停留并满足于类型。传统戏的优秀演员无一不是在行当的限制下充实丰富，才创造出比较鲜明的人物性格。对于大大提高了文学性（其中重要的一项是人物刻画）的新历史戏和现代戏，这种行当往往就不止是一种限制，而成为一种桎梏了。当权后的武则天是什么行当？老旦、正旦、恐怕还得加上老生的东西。曹操是老生、黑头，还必须有诗人风度。刘胡兰难道能归给花旦或武

且吗？行当作为戏曲的特点，不能没有，但又必须突破，必须大大削弱其限制角色创造的作用。这就联系到表演乃至教学上的一系列的问题。这里面大有文章可做。

再一个是动作程式问题。戏曲表演的动作程式也就是动作的分类，它是角色行当的具体化。老生有老生的动作程式，小生有小生的动作程式。文小生同武小生又有不同，穷生与冠生又有不同。但又有些程式是通用的生活动作，如进门出门，上楼下楼，骑马行船等等。动作的程式化同人物的行当化同样有助于观众对剧情的了解。它是塑造人物形象的手段、零件。演员学习并积蓄了许多身段、程式，根据剧本要求，经过挑选和组合，一个形象就出来了。正因此，它也非常容易使得演员创造角色一般化。观众可以很容易看出这个角色的年龄、身份、情绪以及在干什么，但是他的性格，他的思想感情的细微变化却很不容易感受得到。所有优秀的表演艺术家丰富和突破角色行当的过程，在很大程度上也就是丰富和突破动作程式的过程。老观众都记得裘盛戎演姚期，在听到儿子闯祸时的一场精采表演：全都是程式动作，然而其细微处又都不是程式所能规范。别的演员，可以模仿其全部程式动作，却相差千里。因此，也同行当一样，既要保留，又必须创造革新。要改进和创造大量表现更复杂的历史生活和现代生活的新的程式动作，要在哪怕最小的程式的框框里创造更丰富的表现不同性格的动作。

进一步说，所谓保留，也不是原样不动。有些过去流行的大套程式实际上已经大大删减，如角色上场的一套整冠、理发、引子、定场诗等等；有些还应进一步改进，如多数角色行当的台步过于缓慢等等。传统的程式套子必须根据新的

要求加以整理、改进（当然，首先要继承下来），否则连老戏也演不好。

还有一个是语言问题。戏曲语言是一门很复杂的学问，这里不能多谈，只着重谈谈京剧和受京剧影响较大的一些剧种的所谓“中州韵、湖广音”问题。

京剧的韵白是怎样形成的？是否是自高朗亭以来，历代知名和不知名的演员为了追求同戏曲其它艺术因素的风格一致，即同实际生活保持一定距离，有意识地创造出来的？历史资料没有关于这种说法的任何线索。那末，京剧既然主要是徽汉合流，唯一可能的揣想，就是徽汉演员的乡音（湖广音）带到北京，逐渐自然演变而成。倒是花旦、小花脸的京白，可以想得到是为了适应北京观众而有意识地吸收进来的。如果韵白是如此自然地产生，并逐渐经过演员的加工，形成一种吟诵风格的舞台声调，同其它艺术因素谐调一致，那么，当其他因素纷纷改革的时候，唯独语言可以不动吗？实际上，恰恰是这种上韵的舞台语言，是当前新观众听不懂的重要原因（当然还有语汇上的原因，这里不多谈）。

一九五七年的京剧现代戏中曾用过韵白，证明是失败的，后来的现代戏都用了比话剧夸张的略带朗诵式的京白，但问题还没有完全解决，总还给人以拿腔拿调、不太自然的感觉。但终是好懂了。是否传统戏也都改为这样的京白呢？没有人试过。想来，观众和演员必定很不习惯。我希望能有心人在这方面大胆创造试验，闯出一条路来。

除了这个大问题外，花旦的说白用的是假嗓，也并不很好听。花脸、老生在某些开玩笑的场合也会用上两句京白，不懂得是什么道理。（也许反可以证明一点：用韵白演

喜剧是不太谐调的)这类问题还不少,也都值得探讨、改进。

角色行当、动作程式、舞台语言三个问题联系在一起,还有一个舞台节奏问题。传统戏曲节奏——特别是文戏的节奏过慢,同当前社会生活和审美习惯很不适应。最近许多文章都指出了这个问题,这里就不谈了。

五、戏曲音乐必须进一步推陈出新

民族传统戏曲音乐有板腔、曲牌的特有体系,有真嗓假嗓的特有发音方法,有文场武场的特有伴奏,有不同的地方色彩,有不同的流派风格,真是我们的民族瑰宝,世界上稀有的独特创造。但我作为一个现代的外行观众,也多少感到一些可怀疑的问题。

戏曲音乐的改革首先当然表现在要根据内容的需要改写或新创曲调。这一点在新历史戏或现代戏中基本上已经做到了。但在传统戏中,是否也可以考虑在必要时重新谱曲?例如,我听说《空城计》中最早并没有诸葛亮城头抚琴一段,是后来加上的。既然前辈可以如此,那么今天如果有人想根据自己的想象和特长重新谱写这一段曲子或增删某些曲子,是不是可以呢?又如,不少武戏如《挑滑车》等等,主要演员又打又唱,常常弄得气喘嘘嘘,声嘶力竭;实在不能给观众以美的感受,如果减少唱句或者在唱之前减少动作,或者本人不唱,改为兵士齐唱或后台伴唱等等,是不是可以试一试?

旦角的用小嗓,小生的真假嗓并用,有其特点,但对今天新的观众来说,接受起来确实不易。过去的观众,所听到

的声乐主要就是戏曲，很少比较，但现在人们大量地听到西洋唱法，对比之下，旦角、特别是小生的唱法就会令人觉得不那么自然，不是一下子就感到好听。这个问题很久以前就有人提出过。这种情况改起来是困难的，但因为困难就不去改，是危险的。

西洋歌剧中，重唱、齐唱、合唱是很重要很常用的方法，中国戏曲中极少见到。文化大革命前沪剧演《星星之火》曾运用重唱，反映很好。请允许我胡思乱想，在京剧等古老剧种中是否可用呢？京剧中有时有军士齐唱，但因没有练声修养，唱起来很不好受。在今后的新戏中，需要更多音乐形象，这些方法是应该考虑的。

有些现代戏增加大洋乐队，改变了演出体制，大而无当，效果不好；但这并不是说乐队就不需要改进了；当年梅兰芳同志以渐进的方法，把二胡引进乐队，增加了表现力，那么现在根据剧情需要，经过试验，在不同的要求下再引进一些别的乐器，又有何不可？不少地方戏中常有“清板”，即只拍板，不用胡琴或笛子伴奏，京剧是否也可以试一试？

过去，京剧乐队的音响曾被鲁迅形容为“咚咚隆隆之灾”，把他吓出了剧场。现在，人们都知道这是草台班的遗物，尽管老观众大都习惯了，尽管有其艺术作用，恐怕还是应该放在改革之列吧。

京剧是徽汉为主，兼收其它剧种的音乐，许多地方戏实际也都是几种地方戏的合成。这种合成，为什么现在不能以较大规模、有意识地继续尝试进行？

戏曲音乐的相当一部分也有个节奏过慢的问题。昆剧的唱被人们讥笑是“鸡鸭鱼肉”，也许说得过分，但群众的反

映是不能不考虑的。

六、戏曲舞台美术必须推陈出新

戏曲舞台美术以及戏曲剧场，从来是有着鲜明的独特民族风格的。但也正在这方面，我认为需要改革的东西是相当多的。

在戏曲艺术诸因素中，剧场、舞台和舞台美术总是同其所处时代的物质条件有着最直接的关系。传统戏曲的三面舞台、守旧背景、一桌二椅、砌末火彩等等，无一不受过去简陋的物质条件和经济能力的制约。另外一面，正是我国高度的刺绣艺术，发达的绸缎工业，以及主要演员个人突出的习气，使得艺人把有限的财力重点用在服装上面。机关布景是在上海那样大城市中大型舞台以及舞台机械的条件下产生的。那末，在今天，有一些可以引进到戏曲舞台美术中来的物质条件，我们是完全拒绝，仍然满足于那种虚空的舞台、虚拟的手法呢，还是可以根据需要与可能，适当地加以引进和运用？

我认为，应该在保持基本风格的前提下，大胆引进，妥善运用。

过去演戏大都在白天，有了电灯之后，并没有拒绝这个新生事物，被引进来了，并且创造了在光亮的舞台上演《三岔口》摸黑的奇妙表演。然而不能因此要求每一个黑夜或暗处的场景都用满台亮的照明。《野猪林》的野猪林一场就应该有阴森森的气氛，草料场就该有形云密布、白茫茫大地上黄昏来临的灰暗景色。有的戏为什么不能用全黑背景，只留一个灯照一角落？有的戏为什么不能用追光满台环绕？

机关布景曾经走入庸俗歧途，这不是机关布景的罪过。为什么不能用呢？《丝路花雨》中飞天满天飞舞，何等佳妙。为什么不能有意识地写一些必须用机关布景的戏，例如《牛郎织女》、《白蛇传》、《宝莲灯》等等？我实在希望有大作家写出一套《西游记》连台本戏，大搞幻灯背景，机关布景，变幻灯光，如果导演得好，这样做决不会同戏曲的风格相抵触。

当然，有些戏的场景同布景会产生矛盾，例如走圆场等等，那是另一问题，不妨碍某些戏的使用机关布景。在一出戏里有几个集中的场子用布景甚至机关布景，有几场则用虚空的瞬息千里的空台，是不是也可以试试呢？

有的同志主张恢复守旧，我认为也可一试，但不能用那种突出主要演员个人，带有商标意味或者兼做广告的守旧，应有新的设计。在这方面我们是有经验的。

有的同志主张恢复三面舞台，我也不反对，但不能连台下的茶桌条凳一起恢复，也要有新的意图设想。应是古为今用而非复古。

服饰上一个大问题是历史真实问题。现在是从武王伐纣直到崇祯、光绪，除了少数清装外，基本上都是一样的式样。这是好呢还是不好？说好，显然不合历史真实；说不好，观众看惯了，演员穿惯了。应该怎么办，值得讨论。无论如何，新历史戏总可以有一定程度的改进吧。

即使现有这一套服装，其式样以及穿戴的制度，是否也还有改进的余地呢？我最近看《三打陶三春》，一出很好很有趣的戏。只有一点意见：皇帝穿蟒，高怀德扎靠，理所当然；然而在这么一出轻快的喜剧中总觉得这些蟒靠过于沉重，周转不灵。过去南方曾有过较轻便的改良靠，似乎这重