

新时期 福建戏剧文学 大系

7

理论批评卷

上

中国戏剧出版社

新时期
福建戏剧文学
大系

⑦

主编：吴凤章

理论批评卷

上

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

新时期福建戏剧文学大系/福建省文化厅编. —北京: 中国戏剧出版社. 1999. 7

ISBN 7-104-01055-6

I. 福… I. 福… Ⅲ. ①戏剧文学—剧本—作品综合集—中国—当代②戏剧文学—文学理论 N. I 230

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 27264 号

新时期福建戏剧文学大系(1-8 卷) 福建省文化厅 编

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

福州市鼓楼印刷精装厂 印刷

2300 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 103 印张

1999 年 7 月第 1 版 1999 年 7 月第 1 次印刷

印数:1-1500 册

ISBN7-104-01055-6/J·491

定价:(平装)218.00 元 (精装)258.00 元

目 录

论戏曲剧目的推陈出新	陈仁荃	1
《新事汨》浅析	雪 川	17
有关戏曲剧目推陈出新的 几个问题	陈贻亮	21
《初春》观后 ——致邹维之同志	魏 拔	36
铁榜昭昭执法难 ——新编历史剧《洪武鞭侯》观后	艾 芝	44
在《魂断燕山》中的追求	洪 川	48
《芙蓉镇》的结构艺术	陈维敏	53
浅谈《黄堂愤》的人物塑造及其他	雨 林	60
攀登者的足迹 ——喜看闽剧《魂断燕山》	刘世今	66
沐猴华袞掌上君 ——评新编历史讽刺喜剧 《刘贺登基》	朱展华	73

戏曲现代戏的复苏与前景	云 深	79
论历史剧创作问题	陈贻亮	85
历史剧是艺术作品,不是历史 教科书	郑怀兴	109
不能以历史真实代替审美价值	刘宝川 王评章	119
浅谈《史碑案》的结构艺术	雨 林	131
中国古典戏曲的悲剧精神 ——戏曲美学断想	周 明	136
史、戏、诗融合中似与不似的追求 ——历史剧《秋风辞》创作琐谈	周长赋	142
人物在复杂环境中的性格运动力学 ——谈《秋风辞》剧本创作	周长赋	150
得笔趣于戏曲规律 ——写《鸭子丑小传》后的思考	郑怀兴	157
中国古典戏曲中的“忧患意识” ——戏曲美学断想	周 明	163
虚构艺术论	陈 雷	177
从郑怀兴的部分剧作谈起 ——琐议武夷剧作群体的若干 艺术追求	刘世今	189
戏曲程式的符号结构及其民族特性	陈贻亮	196
空山凝云颓不流 ——《武夷狐疑》中朱熹形象的 塑造及其他	齐建华	215

对我省戏剧舞台现状和前景的 看法和思考	柯子铭	221
《节妇吟》的当代意识	陈世雄	231
戏剧思维的三种基本方式	陈世雄	235
从断指看奴化人格的可悲 ——《节妇吟》观后絮语	朱展华	253
试论戏曲艺术的世俗文化品格	齐建华	256
福建剧作深度消退探因	王评章	271
从社会审美需要看福建戏曲 发展趋势	陈 雷	286
新时期戏曲文学的演进	林瑞武	295
已经过去的和正在来临的 ——关于戏曲文化的思索	齐建华	311
为笑一辩 ——郑怀兴喜剧简论	马建华	323
中国新时期戏剧的外来影响	李万钧	335
古典戏曲美与现代戏曲美的 完美统一 ——简评闽剧《天鹅宴》	柯子铭	355
人是什么? ——谈莆仙戏《逃难记》对 传统习惯思维的反思	郑文金	363
《陈仲子》与戏剧的哲理性	陈世雄	367

论戏曲剧目的 推陈出新

陈仁鉴

在讨论戏曲剧目推陈出新问题时，有人认为戏曲衰亡的危机四伏，某些剧场的景气便是一叶落而知秋的先兆。我却认为，传统戏曲确有消亡的危机；然而我又祝愿戏曲新生的时代就要来临，丰硕的成果就要产生。我始终牢记周总理对戏曲艺术的展望。周总理说：“它是会消灭的，它又是有前途的。”他认为不适合人民利益的部分会消灭，一些合理的、可以发展的东西经过“推陈出新”，是有前途的。新陈代谢是万物的发展规律，规律是不以人们的意志为转移的。

戏曲自宋元时期兴发，经明清而几经演变，出现了无数的剧作家、表演艺术家，形成了宝贵的遗产，发扬了我国现实主义艺术的传统，表达了人民的思想感情。但由于它们来源于封建时代，免不了囿于封建社会的历史局限，七八百年来，流传了大量的神仙道化、因果报应、才子佳人、帝王将相等剧目。元代的统治者，废科举，薄士流于娼丐之列。士人断绝了进取的道路，产生了大量反抗残暴统治的戏曲文学，使元代的戏剧舞台显得绚丽多彩。直到明清，文人、士大夫有了御用的机会，他们走上仕途，又把戏曲带进了大雅之堂，虽也出现过繁花簇锦的景象。但在昆曲发展过程中，产生了骈俪派剧本。那

时的剧作者一般都是官僚或官场失意的士大夫，他们写的戏，虽然以陶冶性情自居，其实都是剥削生活的写照，内容空虚，思想贫乏，大量流行有关公子小姐爱情瓜葛的所谓佳人才子戏。这类剧目，不替被剥削阶级说话，而是为剥削阶级粉饰太平，渲染那种金迷纸醉的生活。许多大官僚、盐商家庭组织了自家的戏班，称为内班，成为富豪饮宴欢娱时那种骄奢淫逸生活的点缀品。他们的行头极为华丽，而角色的行当也逐渐复杂，使封建制度下的阶级关系鲜明地在角色中体现出来。清中叶以后，昆曲由于僵化而衰落，京剧及各地方剧种应运兴起，但他们于化装、角色、剧本、演技方面，无不接受昆曲的影响。他们的剧本，除继承南戏剧本外，又有民间艺人根据民间传说和流行于社会的章回小说，写了许多为人民所乐于接受的本戏与连台本戏。

自宋元明清至解放前七八百年时间，中国保持了有浓厚的民族特色的戏曲遗产，在世界上独树一帜，其主要内容，就是所谓“帝王将相才子佳人”。不管其角色行当，表演程式，无不受这些内容的制约。其中，虽有人民性的精华，但也夹杂着封建性的糟粕。解放以后，就产生了戏曲改革的问题，就是要如毛泽东同志所指出的，“发扬其民主性的精华，剔除其封建性的糟粕”。解放初期，人民政府在这方面做了大量的工作，取得了辉煌的成就，受到了全国人民的热烈欢迎。戏曲艺术放出过去七八百年所难以比拟的异彩，其美学价值光耀夺目，为世界所惊叹。一九六四年以来，由于极左思潮猖獗，传统戏曲由被轻视、排斥到全部被禁演，直到“四人帮”被打倒，才得以重见天日。但目前又处在一个新的转折时期，出现了许多亟需解决的问题。

（一）时代在前进，人民群众的思想情况和社会思潮与解放初期有所不同了。由于对外科技、文化交流的频繁，不少人

已经不满足于七八百年来陈陈相因的虽经改编整理、但还存在许多局限性的“老传统戏”了，他们迫切希望老圃吐新枝。

（二）由于停演十多年，群众对这个本来熟悉和爱好的民族戏曲艺术重新复苏，表示热烈欢迎，戏曲艺术的影响也随之增加了。民间重新组织许多社、队剧团：有业余的，有半专业的。然而值得注意的是：有些地方，无论剧本、导演或演技，都比较混乱和粗糙；部分未经整理的或整理得不好的剧目，仍被搬上舞台，质量低下；有些地方形成演出上的无政府状态。

（三）青少年由于历史知识不多，对传统戏曲艺术不熟悉，加上不少剧目的思想内容较陈旧，糟粕较多，使他们对戏曲不理解，不欣赏。

正因为有以上原因，所以使一部分人感到戏曲存在着危机。

我们并不否认解放以来到一九六四年，戏曲推陈出新方面的许多成果。但是，在已整理过的一些剧目中，依然是瑕瑜互存的。周总理曾经说过：“在改革戏曲工作中，不能急躁，只要它在过渡时期是有益于劳动人民的，不是有害的，我们就允许它演出。艺术形式也只能根据它原来的形式逐步提高，不能生吞活剥地改造。”可见，周总理也承认在初期戏改工作只是一个过渡时期的初步工作，无论思想内容或艺术形式都只能逐步提高，不可能一下子就搞得十全十美。既然我们的戏改仅仅是从旧的框框和局限性之中脱胎而来，那么，我们只能在原来的基础上，先予继承后改革。这么一来，由旧社会改造过来的戏曲艺术，虽然也提供了许多现实主义的东西，但仍然未能从根本上触及封建制度的核心。这对当时的情况来说是可以理解的。

但是，时代前进了，人民的思想进一步发展了，过去那局限性的问题就突出地暴露出来了。所以需要随着形势的发展而

加以改变。赵寻同志在一次会议上说过，随着“形势进一步发展，批判封建思想进一步深入，我们对传统剧目推陈出新的认识就有更高的要求，更要重视它反封建的意义，更要以社会主义民主的精神来整理传统戏。”

中国的封建统治有两三千年的历史，封建主义的思想意识已经渗透进民情、风俗和习惯里，潜存于人民的思想、生活和行动之中。这种情况是不可忽视的。因为它不但是一种落后的思想意识，不但是一种顽固的旧习惯势力，而且是一股权力和人身依附紧紧结合起来的政治力量。“四人帮”能横行无忌地使用一切专制暴力，称王称霸，残害人民，其原因就在于此。“四人帮”打倒后，诸如官僚主义、特权主义、家长作风等等封建主义的思想意识并没有消亡。它们是前进路上的绊脚石，拉住人们向前迈进的后腿。因而，反封建主义，是一场严重的斗争，不管人们是否意识到，这种斗争终究是不可避免的。在反对封建主义的斗争中，优秀的传统戏是一种不可忽视的武器。为了充分发挥它的积极作用，就不能不把其中的封建因素剔除干净，不能不把其中的糟粕剔除干净，不能不在戏曲中把封建社会伦理道德的虚伪性、落后性和反动性尽量暴露出来。换句话说，为了要彻底挖掉封建主义的根，彻底完成肃清封建主义残余意识的任务，就要在我们改编的传统戏中，扫清封建主义的残渣。

目前戏曲剧本中，究竟还存在哪些糟粕、仍有怎么样的局限性呢？我看有如下几个方面的问题。

（一）关于婚姻和爱情一类的戏

有人说这类剧目是强烈地表现封建社会妇女追求自由和幸福意志，和宣传婚姻自由的内容的。我不一概反对这类剧目，因为有的实际具有深刻的反封建色彩。但大部分的戏是继承了明清传奇的衣钵，专门为表现公子和小姐的形象而创造

的。由于阶级的局限，少爷小姐们在爱情上的纠葛，充满着剥削阶级的生活形态，而婚姻和爱情戏是把这些形态集中地充斥于舞台之上的。这样的戏通常是以显示色相作为小姐们舞台形象的特征。才子爱小姐或歌妓，是因为她长得美丽，产生了性的占有欲。豪强要抢夺她，也是因为她美丽，而产生了性的占有欲。所以在舞台上的婚姻爱情戏，往往是为争夺美女而展开冲突的戏。实际上小姐的形象只是贵家公子的附庸。以《孟丽君》一剧为例，开头是皇甫少华、刘奎璧对她的争夺；继而是皇帝对她的觊觎；最终是皇甫家千方百计使她还原为女性，与皇甫少华结婚，当少奶奶了事。孟丽君男装出逃，中了状元，又当宰相，表现出安邦定国的才干。戏剧冲突的展开应该是女子争取人权，批判以男性为中心的封建社会制度。但《孟丽君》的作者一点不去发掘这个主题。于是男装、夺魁、入相就成为虚设，成为逃避刘奎璧的消极行动。孟丽君仍成为色相被争夺者的形象而树立在舞台之上，其意义也就浅薄得多了。

许多婚姻爱情戏，都有拒婚的情节，拒婚的办法不外是跳水被救，男装出逃；有的是被掳强婚，洞房杀贼。如果被污辱，总是在伸冤之后，公堂自杀。这些情节，名义上是表现追求坚贞的爱情，实际上是变相地宣扬贞节观，是封建社会套在妇女身上枷锁，是渣滓部分。旧戏《珍珠衫》是描写蒋兴哥老婆被人诱奸，而为夫休弃，后来见夫有难，极力扶救，二度结合。这个戏在民间很受人民喜爱，流传极广。但解放后，没有人去整理，因为事情牵涉到失节问题。封建社会把贞节和性命等同起来，认为失了贞节就应该失去性命，这是万恶的贞节观所造成。爱情戏应该打破这种局限性。至于女扮男装的情节就太多太滥了，很少真实性。这种情节只有助长封建社会以男性为中心的意识，与目前男女平等心理不合。至于欺贫饶婚的戏，岳父总是因女婿变穷而饶婚，但女方却恪守婚约，似乎在

坚持旧的婚姻制度。关于这一类的戏，常常以丈夫中状元，做大官，化装贫穷来对岳父母讽刺一番，然后亮出身份，来褒奖妻子的贞节行为。

用中状元来解决一切爱情纠纷，和忠奸善恶斗争的胜利，是戏曲中最常用的手法，也是明清传奇剧中最主要的传统。在目前整理的传统戏中，偏偏继承这种传统，这是与时代精神不合拍的。把荣宗耀祖等荣华富贵的思想作为追求的目标，首先与我国现行的教育制度相抵触，它是教育青年们把学到的知识作为个人成名发财、成为人上人的敲门砖。我们学习文化和进大学，是为四化，而不是为了成为人上人。“书中自有颜如玉，书中自有黄金屋”，这是旧社会剥削阶级的思想，是不应该加以宣扬的。《彩楼配》在戏改初期，大家都认为刘玉娥情愿跟穷秀才到破窑中过穷苦生活，表现她坚贞卓绝的高贵品质，很有教育意义。但用现在的眼光看来，评价就不同了。刘玉娥和她父亲所不同的，是其父眼光短浅，只看到目前的贫困，而刘玉娥却相信吕蒙正日后必有显达的一天。她的确眼光远大、锐利点，但她对吕蒙正的爱，仍是建筑在荣华富贵上面。所以，她的形象是封建社会里地地道道的典型女性，她的行为不足为现代妇女的表率，只能教育她们向上爬，教育她们追求依附高贵。现代的青年对这种形象不是爱，而是厌恶的。《碧玉簪》反对男主角的大男子主义，解决的办法，是男的中了状元，向妻子献了凤冠霞帔，才博得她的欢心。这个戏的局限性就变成毒素而突出出来了。

（二）关于帝王的戏

元明清关于写皇帝的戏不多。元代的《梧桐雨》、《汉宫秋》，清代的《长生殿》，都是同情帝王的。后来地方戏里有许多打朝戏，不但反了奸臣，并且也反了皇帝，这是一个进步。但到底对皇帝还是歌颂的多，鞭挞的少。解放后整理的关于帝

王的戏不多。《剧本》月刊曾发表过《打乾隆》，这是个讽刺剧。有人说，历史上某些皇帝对我国历史起过不同程度的积极作用，如秦皇汉武、唐宗宋祖，应予以恰当的评价。但如果把这些较有作为的皇帝全面加以肯定和赞扬，看来也是不妥当的。比如，李世民虽能任贤纳谏，政治较清明，但还有镇压农民革命的一面呢。“四人帮”把秦始皇歌颂为奠定封建制社会的英主，捧上了天，连他残暴镇压人民的行为也说成是进步的。如果这样去歌颂秦始皇，我看群众不一定会批准。皇帝是封建社会剥削阶级的最高代表，如果是在这个社会的上升阶段和他的部分政策使人民得到利益，推动了历史前进，应该给予适当的评价。如果不作阶级分析，把他的形象塑造成为全民利益的代表，那就陷入了歌颂整个封建制度的泥沼。中国过去的文人，把国家的衰亡，朝廷的腐朽，社会的黑暗等等责任，都加在奸相或佞臣身上，却很少涉罪皇帝本身。比如南宋杀害岳飞的风波亭事件，首犯应为高宗皇帝，因为岳飞如果战胜金邦，徽钦二帝就要回国，他的帝位就有失掉的危险。但历代文学家和诗人论其事，却把所有的责任，全推在秦桧和其他佞臣身上。岳坟上铸的跪像，只有秦桧等四人，唯独少了宋高宗。就连激进的爱国诗人陆游也只吟道：“可叹诸公善谋身，误国当时岂一秦；不望夷吾出江左，新亭对泣亦无人。”再如，被目为愤书的《水浒》，每一个英雄被逼上梁山，都是佞臣所害，对皇帝却无大异词。奸官在封建社会中担当了虐民乱政的替罪羊，由来已久了。其实，封建社会中农民阶级对地主阶级的经济依附，形成了政治上的人身依附，结果是集一切权力于帝王一身。皇帝需要臣下恭顺，是佞臣存在的依据。他们揣摸皇帝的意志，投其所好，奉承巴结，极尽佞媚之能事；取得信任后，就权倾朝野了。奸臣的横行是由于帝王的支持而来，帝王恩宠一衰，奸臣立即倒台。可是自古以来，帝王都喜恭顺之

臣，不喜刚直之臣。即使最善纳谏的唐太宗，他见了魏徵，有时也四肢震颤之慨，几次忿忿然要杀他。象他这样的明君，接受批评还那么不容易，更不用说别人了。所以一般唯利是图的小人，总是一方面千方百计讨得皇上或上司的欢心，一方面要尽权谋，残民暴敛。这就是封建社会残杀无辜、布满黑暗的症结所在。封建社会地主阶级占有土地的经济制度决定着政治制度，经济制度没有改变，思想家们就看不到新的社会前景。所以，代表地主阶级的帝王仍然是被拥护的对象。《长生殿》暴露了佞臣杨国忠误国和胡人安禄山入侵的罪恶，歌颂乐工雷海青的民族气节等，是有某些人民性的。然而我要问：剧中的主线，是把玄宗和杨贵妃作为正面人物，歌颂他们的纯真圣洁的爱情，难道是合理的吗？唐玄宗有三宫六院，中年已经有了两个宠妃，后来又宠幸梅妃。六十多岁了，又看中了二十多岁的儿媳杨玉环，夺媳为妻，还与她的姐妹虢国夫人等宣淫，太丑恶了。可是《长恨歌》、《梧桐雨》及《长生殿》无不歌颂他们二人的爱情。解放后我还看到这样的改编本，心里真觉得不是味儿。野史上说杨贵妃与安禄山通奸，我认为倒还是可以谅解的。《长生殿》作者洪昇，对此特作声明说：“不取关于贵妃的秽语写入传奇。”清袁子才还做诗为她掩饰，说什么“新旧唐书分明在，那有金钱洗禄儿。”如果玄宗、贵妃两人的爱情可以作正面歌颂，那么马嵬坡六军哗变，就会被置于对立面的地位了。我认为马嵬坡事件，是唐玄宗腐朽统治的结果，是六军要求民主的必然。过去文人不但为皇帝开脱罪责，还把他们的罪恶拿来歌颂，这也是他们的历史局限性。我们现在就应该一反过去的办法，直捣封建主义的核心。

（三）忠奸斗争的戏

传统剧目里有大部分忠奸无休止地斗争的戏，皇帝往往是先祖奸而后护忠。这就涉及到忠奸斗争的内容：如果双方是因

为国家和民族的利益，或对人民的不同态度而产生争斗，这类剧目是有点教育意义的；如果双方仅只围绕着保护皇权和继承权，或为着统治阶级内部的利益矛盾而展开争夺，作者同情任何一方，都将自觉或不自觉地起到维护封建制度的作用。比如目前还在演出的《狸猫换太子》，把寇珠和陈琳歌颂得多么正义，舍己为人等等，我却认为这是在颂扬愚忠，是多少带点毒素的。历史上有关将相斗争的戏，有的将领御外侮，保国家，只因拥有兵权，常为帝王所忌；越是立下汗马功劳，皇帝越不喜欢，奸相于是利用皇帝的这一心理状态，出谋划策，杀害无辜。忠而获究和功高震主是历史上常见的，也是封建社会里最黑暗的一面。所谓可以共患难，而不可以共安乐，为什么历代都有这种现象？很有剖析的必要。这类戏在南戏中接触不多，也是解放后戏改中的薄弱环节。似乎还是为帝王讳吧！写出来对于暴露封建社会制度是颇有深刻的意义的。

（四）关于清官和大团圆的戏

清官虽然是封建社会的忠实拥护者，但他也替人民办了一些好事，受到人民的拥护。不过，在封建社会中，清官的执法、护法，大多由个人的正义感所驱使，有时甚至要冒着忤逆皇帝的极大风险。有些传统戏曲，清官却是代表着皇帝办事，都带着金牌御剑，由皇帝授予先斩后奏之权。这就把封建社会制度与清官的个别行为联系起来，变成是国家的行动。有的清官甚至有超越皇帝的权力，好象封建社会的法制高于皇权，这是把封建法制理想化了。如《铡美案》，包拯可以把驸马处死，连皇帝也无可奈何，这虽然表明了古代人民要求法治的善良愿望，但却把封建国家的局部和个人问题化为全局和政体问题。《十五贯》、《七品芝麻官》所描绘的清官形象，就和上述有本质的区别。他们或者是冒着生命的危险，或者是利用朝廷的矛盾，为人民做了好事，这是符合历史的真实的。所以有的戏把

包拯过分神化，也是不好的。

传统戏中不论写了多么重大的社会矛盾（包括阶级矛盾），都可以由清官，或被压的一方中了状元、中进士当了巡按来解决，因此几乎所有的传统戏都是以大团圆作为结尾的。解放后许多改编本都接受了这个传统。其实中状元或中进士，是士大夫、地主阶级的少爷公子的唯一出路，他们本来就是剥削阶级，是封建制度的社会基础，由此挤进统治阶级的行列，从而解决了他们经受的矛盾和压在身上的委曲，以达到大团圆的结局。这是他们意识形态的必然逻辑，但这样大团圆的结局往往掩盖了作者自己提出的社会问题，起到粉饰太平、调和矛盾、麻醉人民的坏作用。这种结局是替封建社会的剥削阶级唱颂歌的。而被剥削阶级也有他们自己的大团圆和结局，如叛逆反抗，起义上山等。南戏中有几个水浒戏，都是在山上团圆的。解放后戏改初期，很多戏也都是以造反上山为结场。但后来又渐渐为中状元之类所代替。其实在历史上，被剥削的人民因无路可走，大小规模的起义、造反，是布满在每个王朝的史书之上的，其数量之多，比之三年一大比的仕途出路，要大到几百倍，这是历史的真实，为什么不能作为被压迫阶级的大团圆来看待？还有在封建制度的残酷剥削下，人民除了造反叛逆，就是被压迫致死；悲剧的结局，也是封建社会人民的必然命运。但是由于明清士大夫阶层所写的传统戏，多数为封建制度唱赞歌。我们民族的欣赏习惯，确实除了中状元等的大团圆外，对于别的一切结尾都不理解、不习惯，尤其是对好人被杀，坏人得势，更反感和不满意。对这一点，我看剧作者也需要有打破陈规的勇气。我曾写过一个戏，结尾就是好人被杀，坏人得势。结果观众看后愤愤不平，有的围住剧团叫骂。剧团不得已强迫我改成好人胜利，于是观众不再议论了，看完戏回家安稳地睡觉去了！这事很使我思索了一番：两种结局，到底孰优孰

劣？我认为还是前面的好，因为愤愤不平，睡不着觉，会激发人们去想问题，去弄清封建社会产生这些问题的原因。

（五）剑侠戏

清中叶以后，各地方剧种吸取了很多章回小说的故事为题材，其中以剑侠戏最多，这种戏目前还在流行，多是连台本戏。我并不笼统地反对连台本戏，明清传奇很多都是四、五十出，《长生殿》、《桃花扇》就是连演两天的戏。剑侠戏的问题在于它的荒诞不经。剑侠有在朝派，在野派，有在野打在朝的，也有在朝打在野的。他们虽然也披上“正义与不义之争”的外衣，但主要是以故事的惊险离奇取胜。人物大都是一些在高山修炼的僧尼剑客，他们有出奇的拳术和剑法，擅长飞檐走壁，黑夜出没，取人首级。剧团并利用人们的好奇心，以机关布景，空中飞人等手段去招徕观众。这些东西，三十年代曾侵入电影界，十分卖座。鲁迅对此曾提出批评，指出有些青少年因看了这类戏，而寻上武当山去学道，显然是受毒害了。遗憾的是，解放后还有这类剧目。这些脱离生活真实和时代感的东西，我觉得还是收起为好。

对传统戏曲的局限性提出这些看法，仅是一己之见，不一定对。也许有人要说，传统戏的这些局限性是封建社会具体生活的产物，要避免其弊端，除非把古人写成现代人。我并不主张把现代人的思想塞进古人脑壳，那样做是反历史主义的。我也不是说凡上面所指出的有局限性的行为，都不能写进戏曲。问题不在写什么，而在怎么写。我认为，古人的局限性和作者的倾向性不能等同起来。古代作家对自己所写的剧本的故事情节，和人物形象的评价受当时社会思想的局限。当代作者有历史唯物论的三棱镜，把古人古事用阶级的观点分析起来，可以与古代作者有完全不同的看法。我们可以写历史人物的局限性，但绝不能把这局限性当作人民性来宣扬。对局限性，旧传