

戲曲改革論集

馬少波著

文研社

戲曲改革論集

馬少波著

新文藝出版社

一九五三·上海

文藝一般
戲曲改革論集

著者 馬少波

*

新文藝出版社出版
(上海康平路八三號)

中國圖書發行公司總經理

新華印刷廠上海廠製版

光藝印刷廠印刷

洽興記裝訂所裝釘

*

書號 (547) [I I 94] 本書 87,500 字
根據華東人民出版社一九五二年一月紙型重印
一九五三年十一月上海第一次重印

本次印數 4500 冊

累計印數 7500 冊

定價 5,200 元

*

上海市書刊出版業營業許可證出零壹壹號

內 容 提 要

本書內容，大體類分為處理歷史劇的歷史觀點、怎樣整理神話劇的工作、建立戲曲導演制度、澄清舞台形象、加強戲曲批評、重視傳統戲曲語言的清理工作等方面。最後，並選收作者三篇關於幾個優秀作品的評述的文章，對於上述論點通過作品評述進行了具體的引申和論證。

本書所收的大部分文章是作者在一九四九年到一九五一年間關於戲曲改革工作的論述。本書再版時，又選入了作者一九五二年以來的重要論文數篇。

前記

近幾年來爲了工作的需要，根據個人從事戲曲改革對於中央政策的初步體會，曾經陸續的發表了一些關於戲曲改革工作的意見，在有關的報刊上發表過，零散的很。因爲忙，長時間沒有整理。今年全國戲劇工作者協會督促我把它彙集出版，也是由於忙亂的緣故，一直拖延到八月，才挑選整理出這幾篇東西。

三年來，各地劇團都有着日新月異的進步和發展，這是極爲可喜的現象！可惜我在文內介紹的十分不夠；個別劇團年來日漸下降的也有，那只是偶然的情況。

這裏所收的散稿，其中多半是在有關部門臨時性的講演，因而內容間有重複，爲保留原文的完整，遂未加刪汰。書內文章的排列，暫以類分，未以發表時間爲序。

由於個人的理論水平所限，所談意見，容或有與政策不盡相符之處，希望讀者給以嚴肅的指正。

馬少波

一九五一年九月一日於北京

目次

前記

正確執行『推陳出新』的方針	一
戲曲的歷史真實與現實影響	三
從李自成談到『賊盜流寇』	四
把舞台上歷史的顛倒，顛倒過來！	五
迷信與神話的本質區別	五
嚴肅對待整理神話劇的工作	六
關於戲曲導演	七
清除病態、醜惡、歪曲的舞台形象	九

關於澄清舞台形象·····	一一〇
加強戲曲批評工作的嚴肅性·····	一一九
重視傳統戲曲語言的清理工作·····	一二三
評川劇『秋江』·····	一三五
論川劇『柳蔭記』的現實主義精神·····	一四三
正確地反映歷史真實的榜樣·····	一六一

正確執行『推陳出新』的方針

——在北京星期文藝講座講

毛主席以馬列主義的觀點，提示了『推陳出新』的方針，使中國戲曲從陳舊沒落中真正獲得了光明的出路，有了新的生命。

我們引用魯迅先生的一段話，這對於『推陳出新』，簡直是再透徹不過的註解。

魯迅先生說：

『舊形式是採取，必有所刪除，既有刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。』

我們從這一方針去引申，不難想見，戲曲改革的任務，不外：消滅封建的文化毒素，和接受優秀的民族藝術遺產。二者乃是一個任務的兩面，萬萬不能片面的孤立起來。消滅封建文化，是指消滅封建文化在羣衆思想中有害的影響的部分，不允許連同

藝術上以至思想上的某些優秀成分『玉石俱焚』；接受民族藝術遺產，是指繼承與發展民族藝術中的優秀成分，並非把思想上以至藝術上對人民有害的、落後的東西，無批判的原封保留下來（古代戲劇文物保藏例外）。

談到戲曲改進的方針，有着種種不同的理解：有的說中國戲曲（從內容到形式）『古色古香』、『天衣無縫』、『已是高度完成的藝術』，原封不動最好；或者思想可以改革，而技術（形式）則萬萬改動不得，所謂『移步而不換形』；或者出於單純娛樂觀點，對於羣衆或幹部十分有害的節目的上演，放任不管。此外，也有的以爲中國戲曲（從內容到形式）是封建的、落後的文化，腐朽到一切都要不得，哪一點都不如外國的戲劇；或者只強調了消滅封建毒素的一面，而對民族戲劇遺產，表現了極不尊重的態度，例如對於舊戲曲否定的過多，急躁地強調『以新的代替舊的』等等，都是對於戲曲改革的任務片面理解的結果。

一 試談『推陳出新』的正確理解

第一、戲曲的發生和發展，有其歷史淵源，直到今天，它還擁有廣大的羣衆，在

全國有如此深廣影響，決非偶然。我們要想改造它，必須首先熟悉它，掌握它，正如認識世界，才能改造世界一樣。只有徹底認識了舊戲曲，掌握了它的基本規律，『去其糟粕，取其精華』，才會分寸適當。醫生治病，如果不看清癥結，盲目動手，不是放縱了病菌，就是傷害了人體，不會收到治病救人的成效的。當然，有了基本認識之後，更須在實際工作中不斷的加深認識，補充經驗，才能進行有效的具體改革。

第二、首先打破保守觀念，從內容到形式完全否定中國戲曲的說法，目前大概沒有人提起了。但是對於舊戲曲從內容到形式有着偏愛，抱殘守缺，拘泥於舊習慣的人却還不在少數。這種現狀，對戲曲改革的阻力太大，是應該很快改變的。

這種人所以如此，我想，主要是忽視了中國戲曲自古到今是隨着時代的演變而不斷的發展進步的事實。元朝以前，自古代社會戲劇起源，歷經秦、漢、南北朝、隋、唐、五代直到兩宋的戲曲萌芽發展，說來話長，我們且不說它。只從元、明、清的戲曲史着眼，也可以看出頭緒，說明問題。大家是熟悉的：元代以前，並沒有四折雜劇，元代以來，才由王實甫、關漢卿、馬致遠等人把唐、宋以來的參軍戲、大曲、諸宮調、官本雜劇等綜合起來，才形成了四折雜劇，這不是中國戲曲歷史上的發展和進

步麼？

明代高則誠把四折雜劇發展爲傳奇戲之後，又有魏良輔、梁伯龍、張野塘等考訂了元劇北曲，綜合弋陽、海鹽兩種腔調創造了崑腔戲，在形式上不是又發展了一步麼？

滿清中葉，乾隆下江南，更加强了戲劇統治，雖然異族統治者攫取人民藝術，屏入了滿洲奴才主義的毒素，愚弄人民，但是乾隆末年，四大徽班（春台、三慶、四喜、和春）先後進京，在形式上，徽班高朗亭以至程長庚採取長江流域亂彈腔中的吹腔，變成二黃，取黃河流域的秦腔變成西皮，混合而成皮黃戲（京劇）。在形式上也不能不算是發展和進步。

皮黃戲（京劇）藝術直到今天也還在不斷的發展着。汪桂芬比起程長庚是發展了；譚鑫培、王鳳卿比起余三勝也是發展了；楊小樓比起楊月樓、俞菊笙、汪年寶是進了一步了；卽梅蘭芳、程硯秋比起陳德霖、王瑤卿諸老伶工，在戲劇藝術上無論扮相、唱腔、做派不也有很大的變化了麼？守舊的人對於新的東西，一時總是難以接受的。比如譚鑫培在藝術形式上發展了新腔，發展了閃板、躲板、趕板等等，不是當時

也有好些人罵他『沒出息』麼？光緒初年，北京還盛行崑腔的時候，時小福演彩樓配皮黃戲，不是觀衆在台下大喊『不聽這種戲』嗎？爲什麼呢？很明白，是當時守舊的人對新的東西還不能夠接受。當然，也不可否認，皮黃戲作爲滿清時代的宮廷戲理解，是不會錯的。譚鑫培、楊小樓諸老伶工雖然在藝術的創造方面不可抹煞，但所演劇本多是適應滿清政府的統治思想，尤其迎合西太后的意旨；甚至有好些戲歪曲了民間戲本來的正確面貌，也是事實。而今天有人反說京劇是『天衣無縫』了，正因爲太習慣了的緣故。其實認真追究起來，京劇從哪裏來的呢？二百年以前不是還沒有影子麼？不就是發展創造而來的麼？

第三、戲曲改革應以內容爲主。辛亥革命以前自不必說，無論魏長生也好，高朗亭也好，程長庚、譚鑫培也好，儘管形式有多少改動；但內容呢，不少的還是爲封建統治階級服務的。正如毛主席所指出的：『歷史是人民創造的，但在舊戲舞台上（在一切離開人民的舊文學、舊藝術上），人民却成了渣滓，由老爺、太太、少爺、小姐們統治着舞台。』今天是新民主主義的新時代，宣傳封建思想，對羣衆有害的內容，自然要逐漸換新，在新社會裏，對於公開傳播封建思想毒素的現象，我們不能安之若

素。因之，必須以人民的立場、馬列主義的觀點方法，認真分析和反映歷史社會生活，把歷史恢復真面目，把戲曲從反動統治階級的玩品變成教育人民的工具，根據『先大節，後小節，先內容，後形式』的原則，應首先着重於內容的消毒，先移起步來，形式也就必然跟着改換。

第四、雖以內容改革為主，『移步』爲先，但也決不能忽略形式的改進。形式和內容，兩者是不能不有所區分的，雖然內容決定了形式，但內容決不等於形式，至爲明顯。比如戲曲的形式是富有聲、色、舞的綜合特點，這也是爲羣衆喜愛的主要原因，雖然其中的封建、反動、迷信、淫蕩的舊內容，是戲曲的致命缺陷；但是不少戲曲的人民性以及表演上現實主義的特點却值得發揚光大。雖然內容和形式有所區分，却又有其不可分離的血肉關係，一定的內容就需要有一定的形式來表現，只要對內容有所改革，那麼在形式上也必然有所變動。例如舊劇中『生、丑、淨、末』的固定形式，既不能真實恰切的表現李自成或洪秀全，就必然要有所創造。舊劇中『青衣、花衫』的形式既不能真實恰切的表現紅娘子或洪宣嬌，也必然要有所改進。從陳德霖到梅、程、尚、荀，戲劇的思想本質總是一致的吧，然而，誰也不能否認這之間

在形式上已經有了多麼顯著的變化。

武大是一個忠厚樸實的勞動人民，爲了表現這一真實，就必須在形式技術上一改『挑簾裁衣』中所規定的醜態！試想，武大不應該『站起來』麼！有人也會擔心讓武大站起來，觀衆會不接受；然而事實證明不是如此，因爲我們不能忘記今天是『武大站起來』的時代！是『武大站起來』的天下！封建迷信反人民的毒素一去掉，難道『武大郎顯魂』的技術還有保留下來的必要麼？女起解描寫一個封建壓迫下的弱女子在受苦受難，這一段內容，即算是不壞的吧，但在形式上却把一個女犯裝飾得鮮豔奪目，金碧輝煌！有人說這是藝術的誇張，恐怕決不是現實主義的誇張手法，因爲封建社會刑具的真實，決不是美麗到這般程度的，正如舊社會一個被壓迫的女性被逼死了，名士們盛讚爲『豔屍』的一樣。這樣通過『技術』歪曲現實，把婦女痛苦美化，難道不需要改革麼？所以只要肯改革內容，形式上也必然發生變化，這便叫『內容決定形式』。

舊戲曲形式本身以至舞台作風，也不是沒有缺點的，我以為缺點也很嚴重。比如有些劇本的老一套，『引子』、『報名』、過長的『坐場白』……，總是套用這些

僵硬的格式。有的場數鬆弛，有的表演懈怠，醜套看戲，配角偷懶。表現歷史社會生活，與劇情無關的近代人物出台檢場、飲場，過去還是趁觀眾不注意的時候偷偷喝一口，怕觀眾看見，所以用袖遮着；偷偷搬一下，還要用角色掩蓋。現在呢，竟然成了慣例，名角們飲場的小茶壺，金光閃閃，特地送到台前喝；檢場的人竟然坐在台上。打武戲的時候，正打的熱鬧當兒，停住喝水、擦臉、伸腰、踢腿……明是自己做的事，而且是演員自己做最爲適宜的，如打漁殺家父女過江之後披戴衣帽，本是自己做最適合劇情的，但是非得讓檢場人伺候披戴不可，這成什麼道理呢？難道蕭恩父女黑夜殺人，還帶着幫手麼？其實關於這點，編新劇本，完全可以避免，演舊劇本如果結合劇情通過演員自己做（例如打漁殺家蕭恩父女自己披戴）；或者通過家人、丫鬟、侍臣、衛兵來做（例如宇宙鋒趙女上場搬座位，可以由啞奴擔任）；或者用幕布（例如梅蘭芳演霸王別姬，虞姬換裝就是利用幕布），一般的是可以做到檢場人在幕後活動的。即使萬一不能，也應該盡量隱蔽一些才好。總之舊劇舞台上古今雜亂，對於劇情是很大的破壞，決不應該以爲羣衆『習慣了』便認爲合理，因羣衆『習慣了』的事情，有很多是並不對頭的，我們處理得更合理，羣衆不是更喜歡嗎？再如人死了爬

起跑下場，給觀衆的直感印象，是『死而復生』。雖然『習慣了』的觀衆，或者可以強制自己的理智，認爲活了還是死了，死後爬起來，就不屬於舞台動作了；但是這是多麼警扭的事情呢？甚至有的丑角被殺的時候，連倒下也不倒，對手刀一舉，他便打起譚來：『勞駕』、『好良心』、『謝謝您』、『再見』，自己就昂昂然走下場去。這樣的表演，迫使觀衆承認是死的效果，是可能的嗎？再如使古代人物有現代人物的思想、行爲也是不對的。例如某戲院演女起解，崇公道說：『蘇三呀，誰也不怨，只怨你的命不好，你若是生在今天，也就可以和女同志們一樣的參加工作了，就不必當妓女了不是？』某戲院演拳打鎮關西，小丑讀字據的年月日竟讀作演戲的那天：『中華民國三十八年五月二十三日』，以博觀衆一笑。插科打譚，在封建社會乃至國民黨反動統治時期，人民沒有發言權，有時丑角以抓眼的形式嬉笑怒罵，冷嘲熱諷，是有其積極意義的；但在人民有充分說話的權利的今天，這就完全沒有必要了，這就完全是無的放矢了！即使讓崇公道說一些『革命』的話，又有什麼必要呢？不是除了歪曲歷史與誣蔑革命現實之外，毫無意義了麼！諸如此類，種種不嚴肅的現象不勝枚舉，所以說舊劇在形式上、作風上，也是需要改進的。

第五、吸收新營養，推陳而出新。舊戲曲形式雖然豐富多樣而且各種戲曲都各有其一定的表現能力，但是在表現人民的生活方面，還是有一定的局限的。因此爲使戲曲形式更加豐富，更加完整，更能恰當有力的表現內容，更增強其真實感和藝術性，就必須以它的基本形式爲骨幹，在統一、和諧，乳水相融的原則下，正確的吸收各種形式的優良成分，加以溶化，逐漸推陳出新，達到創造新型的歌舞劇和新曲藝的目的，這種吸收和發展是完全應該的。卽是現有的舊戲劇，不也是不斷的吸收營養、不斷的充實發展而來的麼？單從戲劇本身說，西漢時代從安息、大宛、大月氏輸入角抵和奇戲；五胡十六國以後，有了受鮮卑族影響的『踏搖娘』一類的街頭戲；隋、唐以後，吸收外來的音樂舞蹈的成分更多，以至吸收佛教的影響；哨吶是從回部進來的；胡琴是受蒙古影響的……可見中國舊戲曲，也不是故步自封、一成不變的，不大膽吸收新的營養，就不會有所發展。關於這點，周揚同志在致程硯秋先生的覆信中曾經提到，是很精闢透徹的：『舊劇的改革固然需要適當地顧及中國民族歌劇所固有的許多特點和優點，不要過於輕易地破壞了它們；但同時也不能完全拒絕採用您所謂直接寫實的手法。舊戲真正感人的地方每每正在它的寫實力。因此就不應拒絕向話劇電影等兄弟藝