

風雨文後



上海文艺出版社

责任编辑：张有煌
封面设计：乐秀镐

风 雨 文 谈

张 光 年 著

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海新华印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张8.5 字数195,000

1982年5月第1版 1982年5月第1次印刷

印数：1—10,500册

书号：10078·3289 定价：0.74元

序 言

《风雨文谈》，这是一九六四年编就而未能出版的一本论文集的书名。那时，在人民文学出版社编辑同志帮助下，编成一个集子，主要内容选自一九五八至一九六三这六年间谈文艺创作的文章。当时自以为，经历了这几年的政治运动和文艺斗争，这些文字，总算经过风风雨雨的考验了。哪晓得，刚打出清样和纸型，就是一场文艺界整风运动的急风骤雨，紧接着是历时十年的全民族的腥风血雨。面临着亡党亡国亡头的危机，何暇谈文！忧患之际，偶尔想到《风雨文谈》这个书名，不免窃笑自己太天真，文不对题。真正的经风雨见世面，那是这次文不对题两年以后的事。

雨过天青云破后，人民文学出版社有同志来谈出版论文集。我提起《风雨文谈》，出示当年签订的合同。这位同志不知情，回社翻遍了仓库，不见这本《文谈》的一片纸型，一页清样。大概横扫一切时候，早当成毒草处理了。大家都忙，就此作罢。想不到，再过一段时间，偶尔从线装书堆中发现一个破旧纸袋，打开一看，竟是一九六四年留下的一份《风雨文谈》清样。经过红卫兵和中央专案组两次翻箱倒篋相当彻底的抄家，此物独独逃过

那么多年轻人的慧眼，也逃过了我的“正确对待”（主动上缴或销毁之），可算侥幸得出奇了。

上海文艺出版社不我退弃，要出版我的论文集。应承下来，却难以报命。去年二月初，我病了，遭到一场癌症的突然袭击。幸得名医解救，经过将近两年的治疗和调理，总算闯过来了。易地疗养期间，翻阅《风雨文谈》校样，删去几篇，征求同志们意见。同志们说：你多年未出书，这太单薄了。我说：这本校样中，而今多少有点用处的，大概只剩下这些了。于是有助人为乐的同志们，找到一本一九五七年印过一版的《戏剧的现实主义问题》论文集（五十年代头几年在剧协工作时候的旧作），从中挑出若干篇，补充进来。虽然还是单薄，也只好这样了。想不出合适的书名，仍袭用文不对题的《风雨文谈》。

重阅旧作，感慨不少。历史是曲折前进的。社会主义新中国的历史，经历了多么令人痛心的曲折过程！这在人们头脑里，也会从不同角度不同程度上得到反映。就我来说，经过的曲折，恐怕比别人还要大一些，觉悟还要迟一些。举例来说，收进这个集子的文章，其中很大部分，在横扫一切的十年间，曾给我引来不少麻烦；诸如《题材问题》《“共工不死”及其他》等篇目，甚至写进了一九七五年中央专案组为我作出的政治结论中，作为“犯有严重路线错误”、“推行反革命修正主义文艺路线”的铁证；直到今年一月，才得完全改正。反过来说，在那些年月里，别人不大追究、自己也认为问题不多的，今天看来，倒觉得错误不少问题不少，心里感到很不安了。可见饱经风雨后，多少有些长进。虽然说不上思想已经解放了，但这点长进，到底是得之不易的，且作为一个新的起点吧。

收进这个集子的文章，有几篇这次作了删节；还有两三篇，字句上略有更动。有些过去常用的提法，如“社会主义现实主

义”、“文艺为政治服务”等，都保持原状，没有按现在的更妥善的提法更改过来。时过境迁，这些文章的基本论点，是无需藏拙也无法藏拙的，期待着文艺界和各界同志们的指教。

张 光 年

一九八〇年十二月九日于北京

一九八一年十一月校阅于昆明

目 录

序言

历史唯物论与历史剧、神话剧问题·····	1
——评杨绍萱同志反历史主义的倾向	
戏曲遗产中的现实主义·····	15
沿着戏曲的现实主义轨道前进·····	26
——关于戏曲的民间传说与历史题材的创作和改编问题	
滇剧《闯宫》中的人物描写·····	41
谈独幕剧·····	45
给超克图纳仁同志的信·····	52
——谈剧本《巴音敖拉之歌》	
在舞台上创造社会主义新人的典型性格·····	57
——在第一届全国话剧观摩演出大会上的专题报告(摘要)	
争取高度的真实性·····	81
——座谈话剧《甲午海战》、歌剧《红珊瑚》	
《胆剑篇》枝谈·····	87
《胆剑篇》的思想性·····	100
关于戏剧语言的杂感·····	106
突破了现有的水平·····	110
——在电影《风暴》座谈会上的发言	

火热斗争锻炼出好作品·····	114
——在影片《聂耳》座谈会上的发言	
论郭沫若早期的诗·····	118
谈臧克家近作短诗·····	132
李瑛的诗·····	140
——序《红柳集》	
从工人诗歌看诗歌的民族形式问题·····	145
在新事物面前·····	156
——就新民歌和新诗问题和何其芳同志、卞之琳同志商榷	
和戏曲作者们谈社会主义现实主义·····	169
——在戏曲编剧讲习会上的讲授提纲	
艺术典型与社会本质·····	187
社会主义现实主义存在着、发展着·····	195
关于老干部写作·····	207
谁说“托尔斯泰没得用”？·····	210
诤友或畏友·····	217
题材问题·····	220
“共工不死”及其他·····	230
无产阶级的天才歌手·····	238
——在《国际歌》作者鲍狄埃逝世七十五周年、狄盖特逝世三十周年纪念大会上的报告	
冼星海同志回忆录·····	248
冼星海永远和我们一起·····	255
悼念欧阳予倩同志·····	257
关于《五月的鲜花》·····	262

历史唯物论与历史剧、 神话剧问题

——评杨绍萱同志反历史主义的倾向

杨绍萱同志在谈论戏曲改革的文章里，经常强调应该“依靠马克思主义历史科学的武装”，“依据历史唯物论的观点来处理我们的历史剧”^①；但是在发挥这一理论以及把这一理论运用在自己的创作实践中的时候，却经常地违反了马克思主义历史科学——历史唯物论的基本原则，违反了马克思主义的文艺观点，表现了反历史主义的错误倾向。

所谓“反映中国社会发展史”

杨绍萱同志主张：“旧剧改革中要产生一部新的历史剧，这部历史剧的基本精神在于反映中国社会发展史”。又说：“现在要依据历史唯物论的观点来处理我们的历史剧，从内容到形式，就应以反映中国社会发展史为主要任务。”^②这些说法是很成问题的。

我们且看杨绍萱同志怎样在自己的创作实践中具体地“反

①② 《论戏曲改革中的历史剧和故事剧问题》，《人民戏剧》1951年第3卷第6期。

映中国社会发展史”吧。作者用自己的剧本向我们解释说：

例如《愚公移山》这个剧本，要出现上帝、夸娥氏等神怪形象，而内容所写的是铁器发明后移山有了可能性，反映劳动改造世界，这就是神话形式和科学内容的结合，故称为神话戏。^①

保存于《列子·汤问篇》的这一古代寓言故事，反映了古代劳动人民移山倒海、改造世界的顽强意志（还不能把主题就看做是“劳动改造世界”），杨绍萱同志在处理这一题材的时候，不着重发挥这个民间传说原有的、健康的主题，而要借题发挥，用来解释社会发展史——历史唯物论的哲学讲义，说明“铁器发明后移山有了可能性”，这就很不恰当了。《愚公移山》油印本卷首有一篇作者所写的《愚公移山史剧序》，向我们解释他编写这个“史剧”用来“反映中国社会发展史”的深厚的意图：

愚公移山故事的产生是具有历史意义的，由于铁器的发明及其使用的发展从而劳动观念和艺术观念都活跃起来。所谓“愚公”反映着农夫在农业发展上的动态，而“移山”也象征着铁器发展后的商品流通，需要开辟商业道路。

问题是，这样的意图，怎样能借着《愚公移山》的故事“反映”出来呢？特别困难的是，在上述的《列子·汤问篇》中，就根本没有提到所谓铁器的发明。此外，《汤问篇》中甚至也没有暗示出在农业经济的基础上发展了商业资本经济的情况，这又何解于

① 《论戏曲改革中的历史剧和故事剧问题》，《人民戏剧》1951年第3卷第6期。

“铁器发展后的商品流通，需要开辟商业道路”的说法呢？为了解决上述的难题，作者便找出《庄子·无鬼篇》中“郢匠运斤”的故事和《左传》中的“郑贾寘褚”的故事，用来和“愚公移山”的故事拼凑起来，因而使人物有了工、农、商、学的标志（以工人为领导的，或“带路”的），同时也有了既可以开山平壤、也可以决定社会生产力的发展的铁器了。可是，作者这样苦心经营的结果，是得不偿失的。我把这部“愚公移山史剧”反复看了三遍，到底也看不出一个“反映中国社会发展史”的道理来。而郢匠这个人物的作用，除了向愚公解释了一阵“铁锤能够打碎石头”的真理以证明愚公的真愚而外，再就是表演了一下“运斤”的“绝技”——把愚公鼻尖上的一点白粉砍掉了，在全剧中起着类似“插科打诨”的作用，哪里谈得上“反映”了生产工具的决定作用，或“反映”了“铁器发明后移山有了可能性”呢？加之作者对于民间传说神话成分，到底还不能完全割舍，结果被视为妨碍“商品流通”的太行、王屋二山（“一象征帝国主义，一象征封建主义”），最后还是在上帝（“象征衰老的帝国主义”）的“法旨”下，由夸娥氏二子（天神）背在肩上搬走的，这又哪里能够“反映劳动改造世界”的真理，而且被自认为“神话形式和科学内容的结合”呢？

这里还可以举争论中的杨绍萱同志的《新天河配》为例，以证明它的作者确实有一套错误的体系。《新天河配》的题材是一个神话故事，作者自然可以从不同的角度上处理这个题材。其实，象这样一种说法：“改写的时候必须把主题思想明确起来，把劳动、爱情、反封建这三种基本的观念强调起来”^①，这是可以成立的。杨绍萱同志当然不同意这样的处理。那么，按照杨绍萱同志的处理又是怎样呢？那就是，也要“反映中国社会发展史”，特别要反映“劳动工具对于人民生活的决定作用”。道理何在？

① 艾青：《谈〈牛郎织女〉》，《人民戏剧》1951年第3卷第5期。

第一，“神话剧本属于故事剧”(?），第二，“故事剧也可算做广义的历史剧，即包括于历史剧之内”(?），第三，“现在要依据历史唯物论的观点来处理我们的历史剧，从内容到形式，就应以反映中国社会发展史为主要任务”(?)。①

怎样“反映”法？归根结底，还不外乎是写出“劳动工具对于人民生活的决定作用”。

在《新天河配》油印本中，还没有强调描写牛郎的犁和织女的梭的“决定作用”；为了乞巧，曾经歌颂了缝衣的针（铁器），说“自从人间发现了铁，才造成钢针尖又尖”；为了射鹄臬（“王母所养”），曾经歌颂了弓箭，说“此箭乃用神针造成，百发百中”（也是铁器）；然而也都没有太强调它们的“决定作用”。老牛破车，似乎才是作者着眼之点。剧本中至少有三场戏，曾经着力渲染了老牛破车，并且在牛郎织女结婚的那一场，同时让老牛破车也结了婚，以暗喻他所谓的生产手段和劳动工具结合而走入生产行程。老牛和破车结婚，这种构思实在是很奇怪的，但杨绍萱同志却认为老牛破车“这个形式包涵了人类生活的基本内容”，“象征了劳动工具对于人民生活的决定作用”，“绘出了发展牛郎织女戏剧故事的材料”。②

我以为，这些看法和做法都是不妥当的。

第一，杨绍萱同志孤立地抓住了“劳动工具对于人类生活的决定作用”这一原理，机械地运用到对于原始的神话故事的解释与处理上，给一切神话的内容都寻找直接的经济的原因，牵强附会地证明“铁器发明后移山有了可能性”或老牛破车的特殊妙用，这是对马克思主义历史科学任意的玩弄。恩格斯就曾经批评过这一类学究式的解释，他说：

①② 《论戏曲改革中的历史剧和故事剧问题》，《人民戏剧》1951年第3卷第6期。

虽然经济上的需要曾经是，而且愈来愈是对自然界的认识进展的主要动力，但是，要给这一切原始谬论寻找经济上的原因，那就的确太迁腐了。^①

这种学究式的解释的害处，就是模糊了以至于歪曲了这些神话寓言故事原有的健康的主题，冲淡了它的民主精神和革命精神。很显然地，决定《牛郎织女》《愚公移山》主题的开展的，绝不是什么铁器和老牛破车，而是古代劳动人民企图突破当时的封建秩序所表现的反抗精神和创造意志；就是说：是人，是人的思想，而不是工具。

第二，如果要替神话、传说或历史故事（它们是上层建筑之一的文学艺术的组成部分）的内容寻找经济的原因的话，那也决不是如杨绍萱同志所理解的那样简单，好象“劳动工具对生活的决定作用”（譬如说，对神话、传说中主人公的思想感情及其故事进程的决定作用）是直接地、自动地进行的。斯大林同志说得

好：

上层建筑同生产、同人的生产活动没有直接联系。上层建筑是通过经济的中介、通过基础的中介同生产仅仅有间接的联系。因此上层建筑反映生产力发展水平的变化，不是立刻、直接反映的，而是在基础变化以后，通过生产变化、在基础变化中的折光来反映的。^②

由此可见，杨绍萱同志对于生产工具的孤立的盲目的歌颂，

① 《恩格斯致康·施米特（1890年10月27日）》。

② 《马克思主义和语言学问题》。

是没有意义的,而且是错误的与有害的。特别是,正如斯大林同志所说:

生产工具,象语言一样,对于各个阶级表现出一种一视同仁的态度,并能同样地服务于社会各个不同的阶级——不管是旧的阶级,或是新的阶级。^①

那么,杨绍萱同志对于生产工具、生产手段的满怀热情的歌颂,究竟有什么意义呢?如果说那些铁片、铁针、弓、箭、牛、车之类曾经造福于牛郎、织女、愚公、愚婆之类的劳动人民,而当时的封建主却是更多的此类生产资料的所有者,甚至还运用这些铁器之类(包括弓箭)作为剥削人民、镇压人民的工具。假定说我们在资本主义社会,不着重歌颂工人阶级的反抗精神、斗争精神,而盲目地歌颂机器(也是铁器呀),试问这会产生什么意义和效果呢?

由此可见,杨绍萱同志对于生产工具、生产手段的偶像崇拜,表面看来,仿佛是“唯物”的观点,实际是走到唯心的方面去了。

第三,由于杨绍萱同志没有正确地运用辩证唯物论与历史唯物论的科学观点当做观察社会生活和处理文艺题材的指导原则,而要在文学艺术甚至神话剧中直接地、生硬地反映他的社会发展史的“科学内容”,为此不惜牵强附会、削足适履以适合他的主观要求,这就达到了对马克思主义历史科学的严重的误解!我觉得,下面引证的恩格斯的一段话,值得杨绍萱同志认真地考虑:

^① 《马克思主义和语言学问题》。

……至于谈到您用唯物主义方法处理问题的尝试，那末，首先我必须说明：如果不把唯物主义方法当作研究历史的指南，而把它当作现成的公式，按照它来剪裁各种历史事实，那末它就会转变为自己的对立面。^①

“可以不管历史上的时代性”吗？

杨绍萱同志一方面把神话剧也“包括于历史剧之内”，以便在神话剧中随便“反映”他的中国社会发展史；同时，为了维护他在神话剧中“影射”今天的革命现实的错误倾向，又创造了编写神话剧“可以不管历史上的时代性”的错误理论。

他说：

……处理历史剧必须明确它的时代性，这就是历史剧的特点。至于一般的故事剧（包括神话剧）可以不管历史上的时代性，只是它不免带有剧本产生时代的时代性。^②

这是为他的反历史主义制造的论据。

如果说古代神话和民间传说，千百年来在群众中广泛流传并经过发展和增益，因此在处理这类题材的时候，不必一一考究它们究属于何朝何代，这当然是可以的（即令如此，处理“一般的故事剧”如三国戏、水游戏等，也还是要注意其明确的朝代背景），但是“历史上的时代性”是不能不管的，基本的历史真实是不能违背的。譬如说，“牛郎织女”、“愚公移山”这样的神话传说

① 《恩格斯致保·恩斯特（1890年6月5日）》。

② 《论戏曲改革中的历史剧和故事剧问题》，《人民戏剧》1951年第3卷第6期。

或寓言故事，是封建时代的产物，或如杨绍萱同志所说，“大体是在野蛮末期和文明初期”“人类历史上的启蒙时代”产生的，那么，试问在“牛郎织女”的时代，有什么抗美援朝、保卫世界和平这类的历史真实可以“反映”或“影射”，在“愚公移山”的时代，有什么“衰老的帝国主义”可以“象征”呢？

如果说，在今天新民主主义的时期，处理古代的历史题材、神话传说的题材，不免带有新的时代精神的烙印，例如根据今天的时代要求与群众要求来选择题材，根据今天正确的立场、观点、方法来处理这些题材，发挥这些题材里面所固有的健全的主题，这当然是不错的，而且是完全必要的。遗憾的是，杨绍萱同志所说的“不免带有剧本产生时代的时代性”，并不是指的这些，而是为他自己的反历史的做法寻找理论的支持。他这样坚持地说：

你说神话不能影射现实吗？我说能的。你说不能借神话反映抗美援朝，保卫世界和平等等吗？我还是说能的。这个微不足道的《新天河配》就是他的铁证。^①

但是，我们这个伟大时代的抗美援朝、保卫世界和平的真理，决不是“牛郎织女”之类的神话所能“反映”得了的；如果一定要“反映”，一定要“影射”，那就一定会产生这样的恶果：或者把古代神话拉扯到今天的抗美援朝、保卫世界和平的时代；或者把今天的抗美援朝、保卫世界和平的斗争变成了神话。这就既违背了古代的历史真实，也违背了今天的生活真实；既不能正确地反映今天，也不能正确地反映过去，因此就会降低了人民戏曲的教

① 《论“为文学而文学，为艺术而艺术”的危害性》，1951年11月3日《人民日报》。

育的效果。

杨绍萱同志这种“不管历史上的时代性”的看法、做法，不仅表现在神话剧的处理上，同样也表现在历史剧的处理上。例如在《新大名府》这个剧本里，作者却要“反映民族战争的胜利是决定于阶级斗争的胜利，在阶级斗争中，反映奴才和奴隶的政治方向不同，反映妇女解放是决定于阶级的解放，反映统一战线的开展”^①。作者认为他对历史题材这样的处理，是“从历史的和现实的具体情况出发”，因此，“是一个有现实意义的历史剧本”。^②这就一方面违反了自己对于历史剧的特点的规定，一方面也使我们无法从这个剧本中获取宋代农民起义的真实的经验教训。

杨绍萱同志似乎完全没有考虑到党与人民政府对戏曲改革工作的指示。中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示中说：“在修改旧有剧本时应注意不违背历史的真实与对人民的教育的效果。”《人民日报》社论《重视戏曲改革工作》中说：“对历史事件和人物应根据当时的历史条件予以估价，既不能强使古人有今人的思想，做今人的事；更不应将历史事迹与今天人民的革命斗争作不适当的比拟。如果那样，就是违反历史的，不正确的。”在杨绍萱同志的《新大名府》《新天仙配》和有关的论文中，就是把历史事迹甚至神话传说也拿来和今天人民的革命斗争作不适当的比拟，用今人的革命思想装备了古人；在《新天河配》中甚至用鲁迅的革命思想（通过他的革命名言的引用）装备了古牛；以便在这些历史题材和神话故事中随便地“反映”或“影射”今天新民主主义时期的革命任务。这当然是违反历史真实的，不正确的。

杨绍萱同志似乎完全没有考虑到马克思列宁主义者公认的

①② 杨绍萱：《〈新大名府〉里所反映的阶级斗争和统一战线》，《新大名府·前言》。

这一名言：

新的社会思想和理论，只有当社会物质生活发展已在社会面前提出新的任务时，才会产生出来。

那么，在“愚公移山”和“牛郎织女”的时代，如作者所证明的，顶多是铁器刚发明不久的时代，当时社会物质生活的发展怎么能提出抗美援朝、保卫世界和平反对“衰老的帝国主义”这样的革命任务呢？在宋江、卢俊义的时代，又怎么能提出妇女解放、统一战线的开展……这些新民主主义时期的革命任务呢？很明显，这是无论如何也牵连不上的。

马克思、恩格斯在《共产党宣言》中说：

人们的观点、观念和概念，一句话，人们的意识，随着人们的生活条件、人们的社会关系、人们的社会存在的改变而改变，这难道需要经过深思才能了解吗？

可是，按照杨绍萱同志的看法和做法——不管历史上的时代性，不管什么历史条件、社会生产条件，一味地把自己的一套概念、观念，乃至新民主主义的革命政策、革命任务，随意地“反映”到他的历史剧或神话剧中——不是按照列宁的客观的唯物论的反映论，而是按照作者的主观的唯心的反映论；——不是在作品中反映客观的历史的真实，而是让客观的历史真实屈从于自己主观的说教。按照这样的方法编出来的剧本，剧中人物的观点、观念，总之，他们的一切意识，就不是随着他们的生活状态，他们的社会关系，他们的社会存在的改变而改变的，而是随着剧作者的主观要求的改变而改变的。——这就颠倒了“存在决定