

上 编

(1949 ~ 1957)

第一章 规模空前的戏曲 改革运动

一、戏曲改革运动的兴起

中国戏曲的传统是悠久的它在 12 世纪末已出现了完整的戏剧形式，13 世纪已产生了许多有名有姓的剧作家和他们的作品。尽管古希腊戏剧和印度戏剧的起源也许更久远些，但它们在漫长的历史发展过程中都曾经突告中断，而只有中国戏曲才从它诞生的那天起便绵延至今，从而使中国戏曲有可能在漫长而又从不间断的历史发展中创造出灿烂而又辉煌的艺术，达到极高的水平。

中国戏曲是从民间的“草台”上成长起来的，因而它与人民生活和社会斗争具有密切的关系。南北朝的“代面”描写兰陵王带假面冲锋陷阵的情境；“踏摇娘”描写一苏姓女人的不幸生活；“拨头”则描写西域——胡人寻兽为父报仇的故事唐代的“参军戏”就是由于讽刺一个贪官污吏小参军而得名的元杂剧是中国戏曲的黄金时代，以《窦娥冤》为代表的一批剧目，暴露了广大人民在苛政下的苦难生活，对元代社会的民族压迫和阶级压迫作了深刻的揭露和控诉。明清传奇虽多为“才子佳人”之作，但在这些卿卿我我的悲欢离合中也反映了资本主义萌芽在中国的出现和人们对个性解放的朦胧追求。由于中国戏曲以人民的生活作为它的主要内容，表达人民的好恶爱憎，抒发人民的喜怒哀乐，所

以中国戏曲具有高度的人民性。

但是，中国戏曲在近千年曲折而又艰难的流传中，不可避免地受到封建贵族阶级和宫廷的利用以及统治阶级思想的侵害，从而在人民性的精华之外，也夹杂着封建性的糟粕和毒素。尤其是近百年来，帝国主义的入侵使中国沦入半封建半殖民地社会，随着农村经济的破产，戏曲在农村的生存受到严重的威胁。商品经济虽使戏曲进入了城市的大舞台，但是得到的却是恶性发展，产生了许多艺术性不高、内容荒诞、趣味低级、甚至黄色下流的剧目（如“恶性海派”）。

当时在许多大城市的舞台上，演出场次最多的不是那些宣传正义、同情弱者、反对压迫、怒斥奸佞和歌颂美好爱情的剧目，而是一些丑化农民革命、宣扬色情迷信的《大劈棺》、《盗魂铃》、《铁公鸡》、《血滴子》、《纺棉花》等戏。在这种情况下，中国戏曲的衰落自然是不可避免的。

建国初期中央文化部艺术局对 1932~1948 年间北京、武汉、上海京剧演出的情况曾有过一个统计，北京：1932 年演出剧目约 477 个，到 1947 年只剩下 345 个，是 1932 年的 72%，演出场数 1932 年约 5820 场，1947 年只有 4484 场，为 1932 年的 77%。武汉：1936 年演出剧目约 445 个，到 1948 年只有 281 个，是 1936 年的 69%，演出场数 1936 年是 2927 场，1948 年只有 2173 场，是 1936 年的 74%。最能说明问题的是上海。上海虽称“东方大都会”，市内剧场林立，1932 年上演剧目约 605 个，可到了 1948 年只剩下 163 个，占 1932 年的 26.9%。演出场数 1932 年全年高达 18373 场，而 1948 年则只有 2507 场，是 1932 年的 13.6%。京剧是鸦片战争以来，唯一走红的剧种，它的衰败尚且如此，其他剧种的绝境就可想而知了。

当然，近百年来中国戏曲的衰败与末路同新文化运动对这一传统文化所持的片面虚无观点也是有关的。新文化运动的先驱者

们在批判“孔家店”的同时，把中国戏曲这一宝贵的传统文化也当作封建垃圾完全予以否定。他们极力排斥戏曲而推崇话剧，从而使中国戏曲和现代话剧在“五四”以后长达 30 年的时间里，形成了鲜明的对比。现代话剧在新文化运动的宠爱和推动下从无到有，欣欣向荣，迅速发展；而中国戏曲则因被排斥在新文化运动的洪流之外而日渐衰微，自生自灭，到建国前夕已岌岌然濒临灭绝的境地。

中华人民共和国的成立为中国戏曲的复兴带来了希望。首先是党和政府极其重视戏曲这一中华民族的珍贵遗产；其次，农村的土地改革和城市的社会改造，使广大人民在当家作主的幸福生活中重新燃起对戏曲的浓厚兴趣。但是戏曲要为新的时代和新的人民服务，必须清除千百年来封建主义积落在它身上的糟粕和毒素，用社会主义思想重新予以观照，才能进入社会主义文艺的光荣行列，所以，建国初期作为振兴中国戏曲的第一步，首先是对中国戏曲进行谨慎而有步骤的改革。

毛泽东早在《论联合政府》中就曾明确地指出：“农民——这是现阶段中国文化运动的主要对象。”而在所有的文学艺术中，戏曲是中国农民最喜闻乐见的形式。所以，毛泽东对戏曲改革一向给予极大的关注。1942 年他就为延安平剧院题词：“推陈出新”，鼓舞他们进行戏曲改革。1944 年，他在看了该院演出的《逼上梁山》后便立即热情洋溢地给该院编导演职员写信，盛赞他们“做了很好的工作”，并高屋建瓴地指出：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷、太太、少爷、小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面。”正是在这封信中，毛泽东第一次提出了“旧剧革命”的问题。1949 年 7 月，在中国戏曲改进会成立前夕，毛泽东又为该会题词：“推陈出新”，指出戏曲改革的方向。1950

年 6 月，毛泽东在中国共产党七届三中全会上，作《为争取国家财政经济状况的好转而斗争》的报告时，还特别提出要不失时机地进行“旧有文化事业的改革工作”。1951 年 4 月，中国戏曲研究院成立，毛泽东又根据建国后各地方剧种蓬勃发展的情况，更加全面地提出“百花齐放，推陈出新”的戏曲改革方针。

除了毛泽东外，作为当时中央人民政府政务院总理的周恩来对戏曲改革工作也极为关心，1949 年在全国第一次文代会上，周恩来在大会的政治报告中就明确地阐述了旧文艺的改造问题。他说：“凡是在群众中有基础的旧文艺，都应当重视它的改造，这种改造首先和主要的是内容的改造，但是伴随这种内容的改造而来的，对于形式也必须有适当的与逐步的改造，然后才能达到内容与形式的和谐统一。”1950 年 12 月，他在接见参加文化部全国戏曲工作会议的代表时又明确地提出了戏曲改革的任务，他说：“要以歌颂人民反映人民的真实生活、教育人民的戏曲报答人民，要把人民的力量鼓舞得更雄伟，这就是戏曲改革的光荣任务。”1951 年 4 月，他为中国戏曲研究院题写的“重视与改造，团结与教育二者不可缺少”的题辞成为戏曲改革中对待旧艺人的基本指导思想。同年 5 月，他又根据全国戏曲改革的初步经验和教训，及时地颁布了《关于戏曲改革工作的指示》。明确指出：对旧戏曲“必须革除有重要毒害的思想内容”，“不应放任自流，而应采取积极改革的方针”，但在改革过程中他又提醒大家必须警惕“某些反历史主义的、公式主义的倾向”。《指示》在积极推进改革的同时，还为戏曲改革工作制定了一系列切实可行的政策，从而保证了戏曲改革沿着健康的道路发展。由于党和政府对戏曲改革的高度重视和积极领导，并为此投入大量的人力、物力和财力，中国的戏曲改革自然蓬蓬勃勃地开展起来，并使中国当代戏剧的历史也以轰轰烈烈的、规模空前的戏曲改革运动开始了它的第一幕。

当时，戏曲改革面临着三大任务：一是改戏；二是改人；三是改制。其中“改人”是根本，“改戏”是目的，“改制”是保证改人”、“改戏”都必须先从“改制”做起。所以从1951年起，在文化部的统一布署下，全国各地的私营戏曲班、社（除梅兰芳京剧团外），都逐步改变为全民所有制或集体所有制的戏曲剧团，从而废除了原班、社中的封建隶属关系在改制的同时。全国各地、各级文教机关还为艺人们举办了各种讲习会和进修班，以帮助艺人们提高文化修养和马克思主义思想、理论水平。在“三改”工作中，“改戏”是工作的中心，也是最为复杂、最为繁重、最需要细致的工作，是“戏改”成败的关键“改戏”包括三个方面的工作：一是审定和整理传统剧目；二是编创新的历史剧；三是创作现代戏。

审定和整理传统剧目是“戏改”中最困难的工作。首先是审定和整理的标准问题。究竟什么是好戏？什么是坏戏？标准不清，宽严就难以适度。当时有的地方过严，一下子把几百出戏都列为坏戏，使剧团根本无戏可演；但也有的地方过宽，认为所有的戏都是好戏，不在审定或整理之列于是戏曲舞台便出现了严重混乱的局面 1951年5月5日政务院在《关于戏曲改革工作的指示》中，为审定剧目提出了一个“统一的标准”即：“戏曲应以发扬人民新的爱国主义精神，鼓舞人民在革命斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务。凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予鼓励和推广，反之，凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐怖或猥亵淫毒行为、丑化与侮辱劳动人民的戏曲应加以反对。”这样，戏曲舞台的混乱局面才得以结束。

但是，接踵而来的问题是，如果根据“5.5”指示提出的标准认定某个戏是坏戏怎么办？是禁、还是不禁？应由谁来禁？1949年3月，北京市军事管制委员会所属文管会，曾应广大群

众的要求，禁演了 55 出所谓宣扬封建迷信、色情和凶杀的戏。这次禁戏产生了很大的反响，很多地方起而效仿，于是禁戏成风。但也有人认为“禁戏”漫无标准，多有过左偏向。禁戏问题，既有禁戏的标准问题，也涉及到禁戏的权限问题。“5.5”指示对此作了明确的规定。在禁不禁戏的问题上，《指示》指出：“进行改革主要地应当依靠广大艺人的通力合作，依靠他们共同审定、修改与编写剧本，依靠报纸刊物适当地展开戏曲批评，一般地不应当依靠行政命令与禁演的办法。”这种反对行政命令，主张采用戏曲批评和舆论监督的手段来引导戏曲创作和演出的办法，无疑是民主的，也是明智的。当然，“5.5”指示也不绝对排除禁演的作法。但这些被禁演的剧目必须是公认的“对人民有重要毒素的戏曲”，而且禁演也必须“由中央文化部统一处理，各地不得擅自禁演”。这样《指示》便较好地解决了如何对待有问题的剧目，以及禁演的标准和剧目被禁的审批权限，从而有效地限制了各地禁戏的主观随意性和盲目性，对防止禁戏的过左偏向具有指导意义。

全国的戏改工作，经过广大文艺工作者，特别是戏曲工作者的艰苦努力，终于取得了令人瞩目的成果。1952年10月在北京举行的第一届全国戏曲观摩演出大会，是戏改成果的一次集中展示。参加这次大会的剧种有23个，剧目82个。其中传统剧目63个，新编历史剧11个，现代戏8个。这么多剧种和剧目，虽然远没有反映出中国古典戏曲的全貌，但仅止于此我们也可以清楚地看到中国戏曲艺术宝库的宏富和精湛。尤其是《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》这些优秀剧目的出现，不仅充分展示了中国古典戏曲高度的人民性和民主性精华，也充分展示了古典戏曲惊人的技术修养和无可比拟的独创性艺术魅力。这次参演的剧目中，现代戏的比重虽然很小（仅占全部参演剧目的9%），但由于出现了《罗汉钱》、《小女婿》这样一些深受群众欢迎的剧目，

从而使现代戏在戏曲舞台上初步有了立锥之地，它们的艺术经验为日后京剧现代戏的发展奠定了良好的基础。

第一届全国戏曲观摩演出大会的成功，对全国戏曲改革运动产生了意想不到的推动作用。各地从这次演出中发现，会演是一个展览成果、扩大影响、推动戏改深入发展的有效手段，于是纷纷效仿，在不到两年的时间里，全国十几个省、市和地区先后举办、了类似的活动，使戏曲改革真正形成了一股前所未有的热潮在这股热潮中，现代戏的编演在古老的京剧领域里也开始有所突破，出现了《三座山》、《阿黑与阿诗玛》等剧目。传统剧目的整理和改编则出现了昆曲《十五贯》，显示了建国以来戏曲改革的最高成就。

但是，与戏改热潮相映成趣的却是各大城市剧场上座率的逐年降低上海市 1953 年剧场上座率为 72.6%，1955 年已下降为 55.7%，到 1956 年则不足 50%。上座率每况愈下的原因当然是极其复杂的，但其中一个重要的、直接的原因是演出剧目的日益贫乏。当时，全国都出现了这样的情况：各剧种、剧团不是立足于本剧种、剧团优秀剧目的挖掘、整理、改编或创作，而是等待其他剧团、剧种优秀剧目的出现，然后立即移植，竞相上演，于是常常出现不同剧种、剧团上演同一个（或几个）剧目的现象这样，看起来虽然轰轰烈烈，但实际上剧目却非常贫乏。据统计，1956 年北京、天津、上海、汉口、西安、太原几个大城市京剧上演剧目的总数只有 302 个，比北京一个城市 1947 年的上演剧目总数，还要少 43 个在这种情况下，久而久之，观众自然感到厌烦。所以有人说：“翻开报纸不用看，梁祝姻缘白蛇传！”剧目贫乏，不能适应观众需求，剧场上座率逐年降低也就不足为怪了。

为了克服戏曲上演剧目贫乏的现象，中央文化部于 1956 年 6 月，召开了第一次全国戏曲剧目工作会议，会议批评了以行政

命令干涉创作的现象和戏改中的庸俗社会学观点，重新认识戏曲的人民性和民主性，并强调各个剧种不能只靠移植生存，而要努力挖掘整理本剧种的优秀传统剧目一年后，文化部又召开了第二次全国戏曲剧目工作会议这次会议根据“百花齐放，百家争鸣”的方针，提出了“大胆放手，开放戏曲剧目”的口号。文化部还作出决定，把禁演的 26 出戏全部解禁在这种情况下，挖掘传统剧目工作自便蔚然成风仅 1956 年 6 月至 1957 年 4 月，全国就记录了传统剧目 14632 个，加工整理了 4223 个，上演剧目的数量竟猛增到 10520 个，几乎是 1956 年初的 10 倍 更是解放前夕北京、上海、武汉三市上演剧目总数的 13.4 倍。

在如此之多的演出剧目中，自然难免出现像《杀子报》、《马思远》、《双钉记》、《大劈棺》、《黄氏女游阴》之类的坏戏，但绝大部分戏还是好的，或比较好的即使这些坏戏也并未形成严重的泛滥，在舆论的自发监督下，很快便销声匿迹这次全国性的挖掘和整理，形成了戏曲改革的第二次热潮，它向人们展示了戏曲改革的新前景可惜接踵而来的反右斗争扩大化，使这股热潮刚刚兴起不久便受到沉重的打击而嘎然中止至此，建国初期轰轰烈烈的戏曲改革运动便宣告结束了。

二、“移步不换形”和“反历史主义”

正因为建国初期戏曲改革是一场前所未有的广泛的深刻的运动，所以各种不同思想的对立和斗争是不可避免的。

1949 年 10 月底，梅兰芳率领他的京剧团到天津作短期演出，天津《进步日报》（前身即《大公报》）记者采访梅兰芳，谈话的中心内容是京剧艺人的思想改造和京剧的改革 梅兰芳认为：“京剧改革岂是一桩轻而易举的事！不过，让这个古老的剧种更好地为新社会服务，为人民服务，却是一个需解决的问题

我以为，京剧艺术的思想改造与技术改造最好不要混为一谈后者在原则上应该让他保留下来。而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑，再行修改，这样才不会发生错误。因为京剧是一种古典艺术，有几千年的传统，因此我们修改起来，就得更得慎重些最后他总结说：“俗话说，‘移步换形’，今天的戏剧改革工作却要做到‘移步’而不‘换形’”第二天，梅兰芳的谈话便以《移步不换形——梅兰芳谈旧剧改革》为题发表在《进步日报》上。

梅兰芳是戏剧界成就最高影响最大的人物之一他从上海到北京去参加第一次全国文代会时，在前门火车站所受到的欢迎程度不亚于解放军进城，他的话在全国戏剧界会产生什么影响可想而知加之，戏曲改革当时正处于发动、升温的阶段，他的谈话无疑给正在煽旺的戏曲改革之火泼一盆冷水，所以他的“移步不换形”之说一出，自然在全国、尤其是北京引起轩然大波许多人主张在报上公开批评梅兰芳的保守主义、改良主义观点和不良影响最后由于种种原因，梅兰芳的观点未曾遭到公开批判，但他在离开天津时，仍在天津剧协组织的旧剧改革座谈会上作了一个自我检讨，他说：“关于剧本的内容和形式的问题，我来天津之初，曾发表过‘移步不换形’的意见。后来，和田汉、阿英、阿甲、马少波诸先生研究的结果，觉得我那意见是不对的，我现在对这个问题的理解是形式和内容不可分割，内容决定形式，‘移步必然换形’。”^①

如果说梅兰芳的“移步不换形”反映了戏曲改革中的所谓右倾保守思想的话，那么，杨绍萱的《新天河配》等则反映了戏曲改革中的左倾反历史主义几乎与电影《武训传》放映的同时，全国的戏曲舞台上出现了一大批新编“牛郎织女”戏这些戏普遍存在古人现代化的倾向其中尤以杨绍萱的《新天河配》为

① 详见徐城北：《梅兰芳与二十世纪》，三联书店，1990

最。该剧让古代神话中的人物不仅具有今天的思想，还说着今人的话，为今日的政治斗争服务。除此而外杨绍萱还用同样的新方法改编了《新大名府》、《新白兔记》等。在他的影响下，魏晨旭也改编了《新闹天宫》。这些新编神话剧的错误倾向是显而易见的，可是却有人大加赞扬。例如有人评论魏的《新闹天宫》说：“剧情与台词准确地体现了一个讽刺喜剧所应有的素质，它可以作为改编相同性质的神话的参考，这是一部应该肯定的剧本。”当时，杨绍萱身为中央戏改局副局长、魏晨旭为中国戏曲研究院的研究人员，他们的言行无疑具有师范性。他们的不良倾向如不加以制止，对戏改的灾难性影响是不言而喻的，所以艾青首先起而对杨绍萱的反历史主义进行了尖锐的批评。1951年8月，艾青在《人民日报》上发表《谈牛郎织女》一文，指出“牛郎织女”戏改编的混乱现象，特别指出“杨绍萱的剧本里，竟让老牛唱鲁迅的‘俯首甘为孺子牛’的诗句。当村民赶走长老时又说‘你那老一套，现在用不着了’，‘你这老迷信，现在要打倒’之类的话，剧情里贯穿了和平鸽与鴿巢之争，用以影射目前的国际关系和抗美援朝运动”，“十分生硬地掺杂了许多现代人的观念和语言，把戏曲改革联系实际理解得简单化、庸俗化了。”杨绍萱不是一般的作者，是（逼上梁山）的作者之一，又是以“左”的面目出现的，所以他并不那么容易认错。在艾青的文章发表后，他竟蛮横地写信给（人民日报）要该报为发表艾青的文章做出“彻底检讨”，还发表（论“为文学而文学，为艺术而艺术”的危害性）一文，指责“艾青想把人民戏曲文艺运动连根拔了”，并断定艾青的问题“是关系到无产阶级文艺运动和戏改方向问题”。杨绍萱的错误观点和扣帽子、打棍子的态度，引起了戏剧界的普遍不满，所以马少波、阿甲、光未然等先后发表文章，批判他的戏改思想。最后，周扬在《改革与发展民族戏曲艺术》一文中对这次斗争作了总结，杨绍萱终于为他的“反历史主义倾向”，付出

了惨重的代价。

虽然杨绍萱等人的反历史主义倾向受到严厉的批判，但是戏曲改革中的左倾教条主义并没有因此而绝迹它们仍然以各种不同的面目不时地在各地出现，给戏曲改革造成极大的危害。

首先是对于戏曲“人民性”的片面、教条的理解。有人认为“人民性”就是要毫无例外的、始终如一的歌颂剧中的劳动人民，批判统治阶级的人物，否则就不具有“人民性”，所以他们要求将《琵琶记》中的蔡伯喈改成十足的坏蛋，因为蔡已由一个穷文人变成了统治阶级的一员他们甚至认为《秦香莲》中的包公也不值得歌颂，因为他不是劳动人民。同样道理，他们认为《时迁偷鸡》中的时迁不应当写成小丑，让他去偷鸡因为他是农民起义中的英雄，写他偷鸡无疑是“歪曲劳动人民形象”还有人认为，凡有忠孝节义、杀妻、休妻、二妻内容的戏都是“宣传封建思想”而没有“人民性”，于是《三娘教子》（提倡守节）、《坐楼杀惜》（惨害妇女）、《二堂放子》（承认重婚）等戏都因此而被完全否定甚至有人要求戏曲必须直接反映“历史的基本矛盾”（阶级斗争），否则也不具有“人民性”。

其次，是对于“鬼”戏的错误看法。有人认为凡是“鬼”戏都是迷信的，宣传宿命论，因而都应当在被禁之列。例如《红梅记》中的李慧娘，尽管她表现了对统治阶级强烈的憎恨和反抗，但因是鬼而不能登上舞台为了演出，剧团只得让其不死，把她由鬼变成人基于同样理由，《牡丹亭》中的杜丽娘也由真死改成了假死，原来的浪漫主义幻想与创造变得荡然无存。

再次，是对戏曲表现现代生活的过分强调有人认为，将旧戏曲改造成社会主义新文化的唯一出路就是表现现代生活为

① 杨绍萱被批判后不久，便被撤去中央戏改局副局长职务，1961 年被开除党籍，10 年动乱中被迫害致死。

了完成这一历史使命，他们不仅不管各个剧种的历史和现状，一律要求，绝无例外，而且还要求戏曲直接去歌颂新英雄人物、工业建设和重大题材。于是有的地方硬性规定某些剧种必须全部上演现代戏，如上海对沪剧的规定还有的地方要求某些戏曲一定要及时配合当地的运动，如陕西某地命令皮影戏必须逐条宣传新宪法，否则就扣押戏箱，停止演出。

另外，是对于戏曲音乐的虚无主义态度。有人认为：“戏曲中原有的音乐，产生在旧时代小农经济与城市的小商品经济的基础之上”，而“新的社会，经济基础变了，人的思想感情也变了，反映这些事物的戏剧艺术从内容到手段也要跟着变”，“否则便会落后于现实”，“仍然为封建地主阶级宣传”。手段怎么变？就是去掉戏曲的打击乐，建立西洋式的管弦乐队，革除程式化的表演和唱腔，音乐全部采用作曲，分幕分场，然后使戏曲分化为歌剧和舞剧。湖北的楚剧就在这种理论的指导下，进行过大胆的“改革”，结果许多楚剧老艺人被巨大的伴奏乐队和新创作的曲子弄得不知所措，成了楚剧的外行。

上述种种左倾教条主义的理论与实践在戏曲界造成了严重的后果，混淆了人民性概念和精华与糟粕的界限。束缚了戏曲艺人和戏曲工作者的手脚，阻碍了对传统剧目的发掘和整理，使现代戏的质量也不断下降，从而造成剧目的贫乏和剧场座率的逐年降低。戏曲改革终于陷入举步维艰的境地。在这种情况下，中央文化部不得不于 1956 年 6 月召开第一次全国戏曲剧目工作会议，对种种左倾教条主义倾向进行清算，坚持戏曲改革的正确方向。周扬在会上作了重要讲话，强调在戏曲界贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，提出了反对宗派主义和教条主义问题。张庚在会上作了题为《正确地理解传统戏曲剧目的思想意义》的专题报告，对教条主义的种种错误论调，进行了细致而有力地批驳，澄清了关于戏曲人民性的各种误解，并对戏曲艺术的特殊教育作用

发表了自己的看法这次会议还提出了“破除清规戒律，扩大和丰富传统戏曲上演剧目”的方针，为戏曲传统剧目的大量发掘、整理和改编扫清了道路，从而迎来了中国戏曲改革的第二次高潮。

三、古典戏曲的精华——《白蛇传》和 《梁山伯与祝英台》

整理、改编传统剧目是建国初期戏曲改革的中心任务。文化部戏曲改进委员会于 1950 年禁演《杀子报》、《九更天》、《滑油山》、《探阴山》、《铁公鸡》、《黄氏女游阴》、《马致远》等剧目的同时，号召戏曲工作者大规模地发掘、整理传统剧目，不仅使昆曲、弋阳腔、梆子戏、柳子戏等古老剧种青春再现，同时也使京剧，粤剧，秦腔、莆仙戏、闽剧、汉剧、川剧、湘剧、豫剧、滇剧、桂剧等传统剧各有长足的发展，更使年轻的越剧、黄梅戏、评剧、沪剧、花鼓、采茶戏等剧种也走向成熟全国三百多个戏曲剧种，都在逐步恢复中显现出蓬勃发展的喜人景象。1952 年 10 月全国戏曲观摩演出大会涌现出来的京剧《白蛇传》（田汉编剧）和越剧《梁山伯与祝英台》（袁雪芬、范瑞娟、徐进编剧）便是整理改编传统剧目的两个硕果。

《白蛇传》是当时正任文化部戏曲局局长的田汉根据陈六龙、黄图、陈嘉言和方成培等明清作者的《雷峰塔》改编而成的田汉从中学时代发表京昆习作《新教子》（1911）起，到晚年改编《谢瑶环》止，共写作戏曲剧本 32 种，《白蛇传》是其中的杰出代表，是田汉戏曲创作的最高水平的体现。

田汉的《白蛇传》与传统的改本相比，有以下几方面的成就。

首先是，结构上戏剧主脑突出，头绪简明，构成精炼、流

畅。田汉的《白蛇传》共分 16 场，以白娘子与许仙的爱情为线索，以白娘子与法海的斗争为冲突的核心，突出了反封建的思想蕴含。而传统的“白蛇戏”则情节繁杂，主题昏昏。如清代方成培的《雷峰塔》，冲突依次在官府、家族、道士和佛门之间展开，矛盾重重，繁而不清。田汉的《白蛇传》结尾，以小青搬兵，毁塔救白为结局，显示了反抗者的胜利。而方成培的《雷峰塔》则以长长的 6 出戏表现许仙归佛和白蛇升天，不仅平庸琐碎，也削弱了现实主义的力度。

在人物形象的塑造上，田汉的《白蛇传》力扫传统“白蛇戏”涂抹在白素贞身上过多的妖气，着力塑造白素贞作为人的光辉形象方成培的《雷峰塔》开宗明义就强调白蛇是妖孽，她与许仙有一笔孽债要还，于是在以后的情节（收服小青、追求许仙、缔结姻缘、吊打茅山道士、抗拒逼奸，再盗八宝明珠等）中，大肆渲染白素贞的妖气而在田汉的《白蛇传》中，将白素贞改造成了一个温柔体贴、正直善良、情深意笃、敢于斗争、不怕牺牲的“人”的形象。在她的身上体现了中国妇女纯真可贵的传统美德。许仙在《雷峰塔》中也不是一个忠于爱情的人，他在白娘子与法海的冲突中，一直动摇不定，最后竟助纣为虐，帮助法海收伏白蛇，重返佛国。而在田汉的《白蛇传》中，许仙虽受法海的诱迫，左右摇摆，给白素贞带来了许多痛苦和灾难，但他最终还是以挚情战胜佛法，“身护素贞”，意欲“打碎金钵将贤妻放”，成了一个善良重情的君子。总之，田汉在对“白蛇戏”的改编中，将“妖”改造成“人”，突出他们作为“人”的品质和性格，从而增强了作品的现实主义力度，削弱了传统“白蛇戏”的封建迷信色彩。

田汉早期是个浪漫主义者，颇有点唯美倾向。虽然自《名优之死》之后转向了现实主义，但他作品中浓郁的抒情意味却始终如一，从而使他的许多作品充满了诗情画意，《白蛇传》便是其

中的一个范例一个优美动人的爱情故事，一片美丽如画的湖山，一颗美好纯洁的灵魂，自然产生出浓情蜜意的诗化效果在《游湖》中白素贞欣喜地唱道：

离却了峨嵋到江南，
人世间竟有这美丽的湖山！
这一旁，保俶塔倒映在波光里面，
那一旁，好楼台紧傍着三潭。
苏堤上柳丝把船儿轻挽，
颤风中桃李花似怯春寒，

唱词中唱出了白素贞对“千里莺啼绿映红”的江南美景的喜爱，也唱出了她心中隐约而生的春情，真可谓情景交融，诗意盎然。

《断桥》与《游湖》形成鲜明对比。《游湖》定情而《断桥》断肠。正所谓：“西子湖依旧是当时的一样，看断桥桥未断却寸断了柔肠”。许仙背叛白娘，小青必欲杀之而后快，可直到这时白娘还身护许仙，斥责之中也不乏爱情：

你忍心将我伤，
端阳佳节劝雄黄；
你忍心将我诳，
才对双星唱誓愿，
又随法海入禅堂；
你忍心叫我断肠，
平日恩情且不讲，
怎不念我腹中怀有小儿郎？
你忍心见我败亡。