

目录

述往观今

百花齐放 盛世新声——第一届全国戏曲观摩演出大会纪事

恰在于情——黄梅戏《天仙配》观后

走自己的路——喜看蒲州梆子《挂画》与《救裴生》

莲花风格出周门——悼念邓先树(青莲)同志

痛作香花奠——悼念李文韵同志

秀才人情纸半张

风流粉墨见精神——为“袁玉堃舞台生活 70 周年”作

艺术之力 千古不磨——序《厉慧良纪念集》

根·叶·艺术个性——在赵镔从事话剧 60 周年座谈会上的发言

在当代视野下审视戏曲研究的发展势态——在全国艺术研究工作研讨会上的发言

艺术研究的发端与发展

中国民俗学的崛起与民俗入戏的传统

戏外说戏

戏海观潮

闻道品艺

关于历史戏曲的现实性

从重庆技艺团的演出说起

美丽的表演 健康的艺术——重庆技艺团马戏演出观后

把新曲艺推广到工厂农村中去——随“曲艺流动宣

传小组”第三次下厂下乡演出小记

记重庆曲艺队下乡演出

民间技艺：竹琴

蒋银山和他的被单戏

生活的艺术——影片《民间歌舞》介绍

好的作品就是力量

典型形象需要典型的细节——在工人写作班的一次讲话

反对演坏戏 争做文明花

答姚柯夫同志问——有关川剧的一些问题

近代戏曲文学的思想价值与历史意义——在第三届中国近代文学学术讨论会上的发言

艺事留言

艺术本体改革对话录

重庆历史沿革与文化艺术传统

霜雪磨开天地春——抗日战争期间重庆戏剧运动的历史回眸

花灯艺术面面观——为“中国花灯·秀山论坛”而作

运用创新思维审视花灯艺术——在“中国花灯·独山(贵州)论坛”的发言

名家述戏

周慕莲述：川剧《情探》的表演艺术

琼莲芳述：川剧《放裴》

袁玉堃述：川剧《琵琶记》中蔡伯喈形象

俗文学谈

甘当改革时代的俗文学弄潮儿——在中国俗文学学会四川分会成立大会上致词

萧赛精神透视

地灵人杰 笔驭雄风——在吴因易历史小说学术研讨会上的开幕词

雅俗共赏 服务人民——在聂云岚《玉娇龙》《春雪瓶》通俗小说研讨会上的开幕词

故事新编

雁来红

虎儿和茅姑

火龙衣

第一只蟋蟀

捉鬼

一个炊事员的故事

附录

川剧艺术整体研究的一项创举——《川剧艺术形象谱》上海座谈会发言摘要

川剧研究的可贵开拓——评《川剧艺术形象谱》

川剧典籍著新篇 陈国福

述往观今

百花齐放 盛世新声——第一届全国戏曲观摩演出大会纪事

中华人民共和国的成立，开辟了中国革命历史的新纪元，也开辟了中国戏曲艺术发展的新阶段。

毛泽东主席提出的“百花齐放，推陈出新”的方针，始终是指导当代中国戏曲继承、发展、改革、创新的根本方针。遵循这一方针，1951年5月5日由周恩来总理签署颁发的《政务院关于戏曲改革工作的指示》（习称《五五指示》），总结了历史上戏曲兴衰存亡的客观规律，提出了“改戏、改人、改制”互为作用的“三改”任务。全国各地普遍建立了各级戏曲改革工作机构，在中国共产党和各级人民政府的领导下，统一认识，统一政策，有计划有步骤因地制宜地开展戏曲改革工作，使中华民族悠久的戏曲文化传统与发展社会主义时代的新的戏曲文化结合起来，以为人民服务、为社会主义服务为宗旨，为当代中国戏曲的繁荣发展指明了正确而光辉的道路。这一旷世创举，早为中西文化界称作“是对人类戏剧的巨大贡献”。

—

1952年10月6日至11月14日，中央人民政府文化部举办的第一届全国戏曲观摩演出大会在北京举行，历时40天。这是新中国成立后全国戏曲界的首次盛会，也是对新中国成立三年来各地执行《五五指示》的实际检阅。

参加会演的（以演出先后为序）有豫剧、河北梆子、评剧、江淮剧、越剧、秦腔、京剧、湘剧、粤剧、川剧、郿鄠剧、曲剧、晋剧、江西花鼓戏、桂剧、沪剧、滇剧、楚剧、汉剧、湖南花鼓戏、蒲剧、昆曲、闽剧等23个剧种，37个剧团（院、校），仅参加演出的演员就有1600

余人；共演出大、小型剧目 82 个，其中传统戏 63 个，新编历史故事剧 11 个，现代戏 8 个。参加演出的除北京市、天津市、河北省、山西省及军委总政文化部、中国戏曲研究院以各自单位的名义组团演出外，其他均以各大行政区即西北区、东北区、华东区、西南区、中南区作为演出单位组团参加演出。

西南区组成的观摩演出代表团，由西南行政委员会文教部副部长、文史专家李长路任团长，卢耀武(重庆市人民政府副秘书长兼市文化局副局长、作家)、裴东篱(西南文教部艺术处处长、戏剧家)任副团长。代表团中参加会演的有川剧、滇剧、京剧三个剧种，由演出与观摩两部分人员组成，其中以川剧演出队人员最多，是在邓小平、刘伯承、贺龙等西南区首长的关怀下组建的。

西南区的首场演出于 10 月 11 日(夜场)在中山公园音乐堂举行。演出的川剧剧目及主要演员(以大会统一印制的“演出节目说明”中“演员介绍”为准)是：

《踏伞》，陈书舫饰王瑞兰，谢文新饰蒋世隆。

《秋江》，阳友鹤饰陈妙常，周企何饰艄翁。

《访友》，袁玉堃饰梁山伯，许倩云饰祝英台。

《五台会兄》，吴晓雷饰杨五郎，蒋俊甫饰杨六郎，唐彬如饰老和尚。

第二场演出于 10 月 14 日(日场)在长安戏院举行，演出的川剧剧目及主要演员是：

《胡琏闹钗》，周裕祥饰胡琏，曹正容(静环)饰胡母，陈书舫饰小英，杨淑英饰胡妹。

《马房放奎》，贾培之饰陈容，姜尚峰饰奎生。

《会缘桥》又名《老背少》，杨云凤(一饰二)饰张公、张婆。

《评雪辨踪》，曾荣华饰吕蒙正，许倩云饰刘翠屏。

《醉写》，张德成饰李白，刘成基饰高力士。

第三场演出是 10 月 19 日(日场)在长安戏院与粤剧、评剧同台，西南区演出的滇剧剧目及主要演员是：

《小进宫》，碧金玉(杨金芝)饰秦香莲，赵吟涛饰陈世美。

第四场演出是 10 月 31 日(夜场)在北京剧场，与河北梆子、汉剧同台，西南区演出的京剧剧目及主要演员是：

《通天犀》，刘奎官饰徐世英。

第五场演出是 11 月 1 日(夜场)在北京剧场，与评剧、湘剧、豫剧同台，西南区演出的川剧剧目及主要演员是：

《献剑》，刘成基饰曹操，陈淡然饰王允。

由于诸多川剧折子戏的精彩演出，不仅展示了川剧艺术的优秀传统和推陈出新的风采，表现了川剧老、中、青演员深厚的艺术功力与表演才华，更是凝聚了富有创造性的戏曲改革的成功经验，因而受到大会的赞赏。特别是《访友》演出引起轰动之后，在文艺界领导和与会艺术家阳翰笙、梅兰芳、艾青、王朝闻、马少波、吴雪的指导下，代表团于大会进行期间，又进一步调配力量，组织修改加工全本川剧《柳荫记》，由陈书舫饰祝英台，谢文新饰梁山伯，刘成基饰祝公远，戴雪如饰媒婆，重排演出，反响很大。大会认为“这是一出优美的诗化的戏剧，是西南区川剧改革的重大成果，应予推广”。

在互学互评、群众推荐与领导审定相结合的基础上，大会进行了各项评奖活动，其评选结果是：

梅兰芳、周信芳、程砚秋、袁雪芬、常香玉、王瑶卿、盖叫天 7 人同获荣誉奖。

川剧《柳荫记》与越剧《梁山伯与祝英台》《西厢记》、评剧《小女婿》、沪剧《罗汉钱》、京剧《将相和》、淮剧《王贵与李香香》、楚剧《葛麻》、秦腔《游龟山》同获剧本奖。

越剧《梁山伯与祝英台》、京剧《雁荡山》《三岔口》、评剧《小女婿》同获演出一等奖。

川剧《秋江》《评雪辨踪》《五台会兄》与沪剧《罗汉钱》及其他剧种的 18 个剧目同获演出二等奖。

秦腔《一家人》及其他剧种的 6 个剧目同获演出三等奖。

川剧陈书舫、周企何及其他剧种 34 人同获演员一等奖。

川剧吴晓雷、阳友鹤、刘成基、袁玉堃、曾荣华、许倩云与其他剧种 41 人同获演员二等奖。

川剧谢文新、陈淡然、戴雪如与其他剧种 45 人同获演员三等奖。

川剧张德成、周慕莲、贾培之、杨云凤与其他剧种 46 位老艺术家同获奖状。

由大会统一印制的每台戏“演出节目说明”，16 开本，图文并茂，美观大方，其中有剧种沿革、剧目剧情、主要演员介绍，也有主要唱段及剧照选登和剧团(院、校)简史，有的还简要介绍了本地区的戏改情况，这对于各地区各剧种之间的艺术交流与相互学习，对于看戏的广大观众，都起到了有益的引导作用。

这里需要提到一件事，即刊在第 9 期川剧首场演出的“演出节目说明”中的《川剧介绍》，撰稿者推断“川剧是从端公戏发展而来”是失实的，受到一些与会戏曲专家的质疑。联系到新中国成立前川剧从未有过剧史、剧论方面的著述，新中国成立后也还没有这方面的专著问世，这也反映了川剧理论研究工作的薄弱。

二

这次观摩演出大会，真可谓群贤毕至，少长咸集，百花齐放，异彩纷呈，奏出了好一派盛世新声！

各参演剧种，名家辈出，新秀争艳，剧目丰富多样，表演各具风采，舞台面貌赏心悦目，观众争说梨园韵事，生动地体现了党的戏改方针、政策给戏曲事业带来勃发生机，这在中国戏曲史上至今仍然是空前的盛况。

川剧参演的剧目及主要演员已如前述，现将其他 22 个剧种的参演剧目及主要演员简介如下：

京剧：梅兰芳、姜妙香、肖长华演的《贵妃醉酒》，程砚秋、于世文演的《三击掌》，尚小云、华世丽演的《明妃出塞》，荀慧生、筱翠花演的《樊江关》，盖叫天、阎少泉演的《武松打店》，周信芳演的《徐策跑城》，李万春、李盛藻、马连良、杨宝森、侯喜瑞、高维廉、张君秋演的《甘露寺》，谭富英、裘盛戎演的《将相和》，张云溪、张春华演的《三岔口》，吴素秋、李德彬演的《玉堂春》，李少春、叶盛章、叶盛长演的《宋景诗》，李洪春、云燕铭、夏韵龙、谭韵寿演的《兵符记》，刘秀荣、朱秉谦、许湘生演的《白蛇传》，张世麟演的《雁荡山》，刘奎官演的《通天犀》。

豫剧：常香玉演的《拷红》《断桥》，常香玉、赵义庭、李兰菊、马兰香、赵锡铭演的《新花木兰》。

河北梆子：李桂云、云笑天演的《春秋配》，韩俊卿、胡满堂演的《秦香莲》，贾桂兰演的《杜十娘》，金宝环(季彩霞)、宝珠钻(赵佩云)演的《喜荣归》，王玉罄演的《辕门斩子》，王庆林演的《打金枝》。

评剧：李忆兰、李清秀、花砚茹、王度芳演的《女教师》，新风霞、赵连喜、赵丽蓉演的《打狗劝夫》，夏青、鑫艳铃、韩少云、菊桂芳演的《小女婿》。

江淮剧：何叫天、筱文艳演的《千里送京娘》，杨占魁、贾玉珍演的《蓝桥会》，武筱英、颜少春演的《王贵与李香香》。

越剧：袁雪芬、傅全香、范瑞娟演的《梁山伯与祝英台》《白蛇传》，徐玉兰、王文娟、陈兰芳演的《西厢记》。

秦腔：刘毓中演的《卖画劈门》，苏育民演的《打柴劝弟》，杨金凤、杜锦玉、阎振俗、田林、张云、史雷、米成义演的《一家人》。

湘剧：徐绍清、罗元德演的《五台会兄》，李福祥演的《思凡》。

曲剧：小彩舞(骆玉笙)、小映霞、常宝霆、石慧儒、苏文茂演的《新事新办》。

晋剧：丁果仙、冀美莲、牛桂英、郭凤英、梁小云、任玉玲、乔国瑞演的《蝴蝶杯》，郭兰英、马秋仙、王银柱、刘仙玲演的《秦香莲》。

桂剧：尹羲、刘万春演的《拾玉镯》，秦志精、谢玉君演的《抢伞》。

沪剧：丁是娥、解洪元、邵滨荪、石筱英、筱爱琴演的《罗汉钱》。

滇剧：碧金玉(杨金芝)、赵吟涛演的《小进宫》。

粤剧：郎筠玉、吕玉郎演的《平贵别窑》，罗品超、李翠芳、黎国荣演的《凤仪亭》，曾三多、文觉非演的《表忠》。

楚剧：李雅樵、关啸彬演的《百日缘》，熊剑啸、袁璧玉演的《葛麻》。

汉剧：陈伯华、张春堂演的《宇宙锋》，吴天保、刘继鸣、王晓楼、万仙霞、胡桂林演的《下书路会》。

蒲剧：王秀兰、筱月来、筱凤兰、原小亭演的《西厢记》。

昆曲：朱传茗演的《思凡》。

闽剧：李铭玉、郭西珠演的《钗头凤》。

郿鄠剧：史雷、贺铭演的《十二把镰刀》，田壮华、王大为、黄俊耀、孟遏云演的《大家喜欢》。

江西花鼓戏：朱莲芳、朱亮成演的《选郎》。

湖南花鼓戏：何冬保、肖重珪演的《刘海砍樵》。

三

会演期间，毛泽东主席等党和国家领导人分别观看了参加会演的各个剧种的演出。

周恩来总理在11月14日的大会闭幕典礼上作了重要讲话。他首先肯定：“这次戏曲观摩演出大会很成功，正如沈雁冰(茅盾)部长(指文化部)所说的，这是空前的胜利，也是历史上从来没有的。这件事标志着我们的戏曲工作前进了一大步，所以应该庆祝。”他针对大会反映出的一些问题指出：“中国地方这么大，全国有2000多个剧团，

现在来了 37 个，仅占 1.6%；全国有 15 万戏曲艺人，参加大会演出的才 1600 多人，所以这次会演还不很全面。”这就消除了那些准备不及而未能参加这次会演的剧团的顾虑。又说：“这次的评奖名单虽然经过了群众讨论，郑重地评出，但不可能十分恰当，也不可能是完全的。”接着，他深入浅出，谈笑风生，就“百花齐放与推陈出新的关系”、“普及与提高”、“政治标准与艺术标准”、“团结与改造”、“克服困难，迎接胜利”等深入开展戏曲改革工作的五个方面，作了深刻的阐述。

中宣部副部长周扬为大会作了题为《改革和发展民族戏曲艺术》的总结报告。他首先指出：“这次会演，不但集中地展览了几百年来民族戏曲的优良遗产，而且也表现了在人民政权下戏曲改革的新的成就。”“向优良的遗产学习，向优秀的技术学习，向戏曲改革的正确经验学习，这就是这次观摩演出大会的主要意义和任务。”“会演对优秀的剧目和表演进行了评奖，评奖的目的主要就是鼓励戏曲艺术的改革，促进相互学习。由于这次评奖仅限于参加会演的节目和艺人，因此有许多本来应该得奖的优秀的剧本和优秀的演员得不到评奖的机会。但是这次会演，对于全国戏曲工作者来说，不管他有没有参加，有没有得奖，都是一个极大的鼓励。”

接着，周扬分四个部分全面系统地论述了戏曲改革的必要性和必然性以及今后的工作：更好地为国家 and 人民服务是戏曲工作者最光荣的任务；正确地发扬民族戏曲艺术的优良传统，反对保守观念和粗暴作风；真实地表现人民新生活，用新的正确的观点表现历史；在民族戏曲传统的基础上，创造民族新戏曲。

周扬的这个总结报告，深化和丰富了《五五指示》，连同 11 月 16 日《人民日报》刊发的题为《正确地对待祖国的戏曲遗产》的社论，成了以后指导戏曲改革的重要文献，在建设人民新戏曲的实践中发挥了巨大的作用。

刊《重庆文化史料》1998 年第 3 期

编入《新中国地方戏剧改革纪实》一书，中国文史出版社 2000 年出版

恰在于情——黄梅戏《天仙配》观后

人间董永，家贫无靠，卖身为奴；天上仙姬，寂寞无主，奔下尘寰。土地主婚，槐树做媒，有情人终成眷属。夫唱妇随，男耕女织，过着平凡而有乐趣的生活……

“七仙女下凡配董永，夫妻恩爱苦也甜。”这个流传久远、家喻户晓的神话故事，表现了古代人民对于理想和幸福的追求，歌颂了纯洁的爱情以及与恶势力的不屈不挠的斗争精神。古代人民的美德，对于今天的现实生活，仍不失它的启迪意义。明代传奇剧《织锦记》，早就写过这个故事。全国不少地方剧种，都保留有这个剧目，它们在新中国成立后的戏曲百花园中，争芳斗艳，各具色彩。特别是黄梅戏《天仙配》，50 年代经过“推陈出新”和表演艺术家严凤英、王少舫等在舞台艺术上的杰出创造，并摄制成电影，受到国内外广大观众欢迎，享有盛誉。

“艺术之力，千古不磨。”严凤英虽然不幸被“四人帮”迫害致死了，但她和她的戏友们创造的精湛的舞台艺术，却又在党的扶持、培育下重放光彩。当我观赏了来自严凤英的家乡安庆怀宁黄梅戏剧团在山城演出的《天仙配》，当我从扮演七仙女的宗惠娟和扮演董永的占仰这两位青年演员身上，看出严凤英、王少舫的表演艺术得到某些恢复与继承，我对这个县级剧团精研艺事的奋发精神与严肃认真的演出作风，是怀着深深敬意的。

“戏无情不感人。”情从景生，景以情合，抒情作为戏曲美学的一个特征来看，它在演出中的地位是重要的。怀宁黄梅戏剧团演出的《天仙配》，动人之处，恰在于情。七仙女路遇董永，彼此由同情到钟情，进而产生爱情；后来二人去到傅家上工，患难相扶，喜忧与共，同心永结，一往情深；直至槐荫惨别，补衣留得人间爱，血泪写下肺

腑言，无处不是写情。情溢言表、灵动机变的七仙女，与情藏心底、憨厚淳朴的董永，既是性格的对照，又是相互的反衬。情愈切，则意愈深。这些地方，宗惠娟与占仰演得都很出色。他们通过情意绵绵的唱腔，优美多姿的舞蹈，生动活泼的表情，有起伏、有层次、有分寸地揭示了七仙女和董永各自的内心世界，既适应了剧情和角色的需要，也给观众带来了欣赏的愉快。

出现在剧中的那棵绿荫浓郁的老槐树的存在，我以为并不只是自然景物的点缀，而应是“人化”了的自然，它影响着故事的始末和情节的推进。如果演员不能把七仙女和董永接触老槐树时各自的心理特点与彼此并不同一的感情表达出来，那么，让老槐树睁眼张嘴，以实代虚，未必是戏曲舞台艺术的需要。同样的道理，七仙女的飘然下凡，非要在天幕上来个“空中飞人”不可，也未必是观众欣赏的需要。

戏曲舞台艺术的真实，只能是假定性的。这种带有规律性的假定性，扩大了戏曲艺术反映生活的广度与表达剧作思想的深度。活跃在观众想象中的能说话的老槐树和七仙女如何飘下尘寰，比出现在观众眼前“现过现”的实物形象，可能更富有神话色彩，更能发挥戏曲的虚拟形象的艺术魅力，达到“图书空咫尺，千里意悠悠”的艺术境界。

刊《重庆日报》1982年10月3日

走自己的路——喜看蒲州梆子《挂画》与《救裴生》

来自黄河之滨的山西蒲州梆子青年演出团，以其富有剧种特色的优秀剧目，一批风华正茂的青年演员，富于艺术魅力的演出，显示了这个古老剧种焕发生机的兴旺前景，赢得了山城广大观众的赞赏。

蒲州梆子传统深厚，风格明快，腔高板急，乡土味浓，既善于表现悲壮激越的历史故事，又善于表现绚丽多彩的生活情趣。特别是演出团的许多青年演员的素质很好，基本功过硬，能在继承优秀传统的基础上，发挥各自的表演艺术个性，唱腔唱情，演戏演人，比较准确地把握住角色的内涵与外形的特点，在舞台上鲜明地塑造出栩栩如生

的艺术形象，使观众在赏心悦目中得到美感的愉快，保证了演出的成功。

奇与巧合，化情入戏，生活情趣在戏曲艺术中得到浓缩与概括的体现，显然是《挂画》（《梵王宫》）的一折）的特点。这折戏，本是已故蒲州梆子表演艺术家王存才的传世名剧。这位对蒲州梆子的发展有过重大贡献的艺术家传授下来的这份艺术遗产，在后起之秀、年仅19岁的任跟心身上，得到了较好的继承。50年代王存才的精彩表演在我记忆里留下了深刻印象，今天看他弟子的演出，更有“雏凤声清”之感。

《挂画》是以表演见长的功夫戏，它以复杂的舞蹈表现并不复杂的剧情：元代千户耶律寿之妹耶律含嫣，在游览梵王宫时看中了射雕的花荣，二人倾心相爱。花母探知含嫣的心事，趁耶律寿出征之机，将花荣男扮女装，送至耶府与含嫣相会，使有情人终成眷属。川剧《梵王宫》的《洞房》一折，虽有某些相似的情节，但蒲州梆子从含嫣得知花荣将至，她与丫环打扫闺房，梳妆挂画的场景入戏，却是别开生面的独创。演员任跟心通过一系列传情绘色的表演，把情窦初开的少女含嫣在久盼花荣，如今终于如愿以偿时的复杂、特殊的心理活动，表现得入情入理，酣畅而又含蓄。她那渴望中带着急切的情绪状态，纯洁而不轻佻；她那梳妆、选衣、穿戴、挂画的举止，夸张而不失真；她那欲抑先扬，几揭几停，终于揭下了搭在花荣头上的盖头的动作，风趣而不落俗……这些看似简单、细微的情节，要在舞台上分寸得当地展示出来，难度是很大的。任跟心出色地完成了这一演出任务，她借助一把普通的椅子做出翻、腾、挪、跌各种优美姿势，不只是单纯的特技展览，而是与此时此刻含嫣热烈、激动的内心情绪相适应，特技成了以形传神的艺术手段，成了表现内容的有机体而不是附加物。这出奇的创造，正是正确地继承与发扬了蒲州梆子传统表演艺术的特长，也显露出这位年轻演员的艺术才华。

如果说《挂画》巧妙地表现了古代青年男女的爱情结合，那么，《救裴生》则主要表现了被压迫、受屈辱的女性的善良心灵。这折戏的演出，所以使人耳目一新，就在于从内容、表演、音乐、舞美、服饰、扮妆等方面，都作了有意义的革新尝试。它省略李慧娘与裴生的书房幽会，突出李慧娘救人于难的迫切心情，把戏的重点放在救裴上。这个精心的戏剧构思，改变了传统老戏的旧貌，既有别于秦腔《游西湖》与京剧《李慧娘》的有关情节，也不同于川剧《红梅记》的《放裴》。它以继承与发展蒲州梆子的剧种特色和深厚传统为“推陈出新”的出发点，有借鉴、创新，却仍然保持着浓郁的乡土醇香。扮演李慧娘的演员崔彩彩，年仅 24 岁，她在李慧娘上路寻找裴生的一段戏的表演中，她那披着轻纱，一身洁白、飘忽不定的形影；她那痛恨权奸，追求美好生活，爱憎分明的感情变化；她那敏捷矫健，仿佛失去了体重的轻盈舞步；她那静中有动，具有雕塑美的身段……都是既见功夫又见艺术表现力的。她在鬓边梳着一支形似发辫的鲜红的束发，使我想起如同已故川剧名家琼莲芳有意在李慧娘鬓边戴朵鲜艳的牡丹花一样，不仅具有传奇的风致，而且突出了形象的美感。

蒲州梆子青年演出团带来的好戏不少。仅就《挂画》《救裴生》这两折戏的观感而言，我觉得这个生机勃勃、精研艺事的演出团，在对待传统艺术的继承、发展、革新上，坚持植根于孕育、培养蒲州梆子的乡风土壤，坚持发挥本剧种的独创性，走自己的路，特别是着力培养新生力量，真正做到了出人出戏出新，这对于我们川剧工作者来说，倒是应该认真学习与借鉴的。

刊《重庆日报》1983 年 6 月 14 日

莲花风格出周门——悼念邓先树（青莲）同志

“惊才绝艺几人如？才得青春五十余！”一个才华洋溢的川剧表演艺术家——邓先树（青莲）同志，过早地去世了！当我接到他的治丧委员会发来的那一张黄纸印的讣告时，我茫然了，久久不能置信；但

悲痛却总是压在心头，无时或释。就在一个多月以前，我托演员马文锦前去看望他，带去一封简短的信，一面祝愿他早复康健，一面希望他给这个有志学习“莲花风格”的青年演员，传授“周门绝艺”。他在恶症缠身之中，仍然热情地接待了小马，很高兴地答应说：“待我病有好转，就教你几出戏。”

没想到，此后他的病情一直恶化，热情的允诺竟成了永无挽回的遗憾……

先树同志是川剧大家周慕莲同志新中国成立前的四个学生之一，川剧界称之为“周门四朵莲”（即佩莲、紫莲、青莲、士莲）。我与他算得上是老朋友，但我们之间的直接交往却不算密切。他那心直口快，坦率爽朗，有时又带点狭隘的性格；他在艺术上脱俗创新，勇于探索的足迹，有时不免夹杂一点自负的神气，我还是比较熟悉的。

在我们的接触中，先树同志给我留下深刻的印象是：第一，勤奋好学，尊师重道。新中国成立后，他在党的教育和培养下，事业心强，精力旺盛，不仅学文化，学政治，学理论，学艺术，进步很快，而且学习社会，学习生活，学习传统，学习兄弟剧种的长处，借鉴电影、话剧、歌舞的优点，也时不稍懈。他博采精华，充实自己，做到了如他的老师周慕莲同志一贯要求的“学会通化”，锻炼了为人民服务、为社会主义服务的本领。第二，励精进取，立志改革。他在艺术上从不保守，既尊重川剧传统的历史地位，又不对它顶礼膜拜。他向往的川剧艺术，是能够追随新的时代前进，适应新的群众的审美需要，因而他常有奇思异想，在艺术革新的实践中付出了巨大的劳动，所以川剧界都知道他是一个热忱的革新家。

去年冬天，我在成都参加省剧协召开的戏剧座谈会期间，他约我到他家中长谈了两个夜晚。由于十年动乱，彼此音信隔绝；粉碎“四人帮”之后，在一起开会时见过几次面，但也言不及艺。可是这两次长谈，却加深了我对他的了解。他对党的十一届三中全会以来全国出现的大好形势感到由衷的喜悦，对文艺界欣欣向荣的新气象感到莫大

的鼓舞。他说：“天地明朗，道路宽广，前程似锦，大有作为。”他对在新形势下，如何进一步搞好川剧推陈出新的工作，如何更多更快地出人、出戏、出新、出研究成果，倾注了满腔热情，有许多很好的设想。这一点，很像他的老师的脾性。他的精神是振奋的，心胸是开朗的，正如他在送我一张剧照上写下的四句话：“党的阳光暖人心，跟党遇上好年景，栽成桃李妍春日，莲花风格出周门。”

我们的这两次长谈，话题的中心是川剧改革问题。他向我详细介绍了他在四川音乐学院和四川省川剧学校的帮助下，花了一年多的心血，搞成《拆书打神》这出戏的情况。这出在川剧《焚香记》拆书、打神两折戏的基础上，经过重新改编处理的《拆书打神》，从剧本改编、导演构思、表演方法到舞美设计、角色服饰、唱腔音乐等方面，都有别于传统演出的面貌。它将舞台掉了一个面，台上的海神和牌子哥都没有了，观众席成了海神庙。焦桂英怒打虚无缥缈中的海神，而观众却分明可以感觉到海神的存在，可视的形象与不可视的意象相结合，突出了传奇的风致，开阔了舞台的境界，手法的新颖基于构思的精巧，既诱导观众的想象，又富有艺术的魅力。焦桂英的头饰、服装，既有宋代妇女的特点，也能适应戏曲表演的需要，很有美感。在川剧高腔音乐中，首次引进了电子琴，有助于气氛的烘托，不妨碍“帮打唱”的运用。虽然在剧情的处理与结构上，尚有不少需要商榷之处，但这些大胆而独到的艺术创造，都是植根于川剧传统，在不变中求变的结果。特别是焦桂英的表演，很多地方都继承了周慕莲的艺术创造，并有新的发展与丰富，所以我很欣赏。

既然川剧改革不能脱离传统，需要在传统的基础上进行再创造，那就难免不走一点弯路。看准正确的方向，通过实践，总结经验，即使失败的尝试，也可以转化为成功的起点，总比那种墨守成规、故步自封、夸夸空谈的改革者对于川剧的发展要有利和有益。先树同志在这方面有见解，有才情，有勇气，有毅力，我是很钦佩的。

《拆书打神》这出戏，他已精心传授给重庆市綦江县川剧团青年演员唐世玉同志了。可是谁又想到，这竟然是他留下的最后一出戏！而我们的两夜长谈，又竟然是最后的诀别！

川剧界痛悼失去一个正有可为的艺术家。他放下的担子，我们要挑起来。在党的领导下，我们要继续把川剧改革工作做好，推陈出新，古为今用，反映现实，培养新人，使川剧艺术在建设社会主义精神文明中发挥应有的作用。

谨以这篇短文，悼念先树同志，权当心香一瓣，寄我万缕哀思吧！

1981年9月7日于重庆

刊《川剧艺术》1981年第4期

痛作香花奠——悼念李文韵同志

“哀音牢不破，痛作香花奠。”川剧界又一位享有盛誉的表演艺术家——李文韵同志，不幸于1985年1月14日与世长辞了！

我与文韵同志同住在一个大院里。他的灵堂里传出的阵阵哀乐，他的亲朋好友、受艺学生以及熟悉他的观众前来吊唁时滚动的泪珠，使我看到这位艺术家在人们心灵中占有的位置。“去了一位老先生，带走了一槽戏！”文韵同志身上保留的艺术遗产，未能及时地更多地抢救下来，沉痛的惋惜已经无法弥补这一损失了！

我与文韵同志初次相识，是在1950年的春天。那时，重庆解放才两个多月，我去又新戏院看川剧《白毛女》的演出，他在剧中扮演王大春。这个在山城川剧舞台上最早出现的王大春的艺术形象，是我们第一次彼此交谈的话题。不久，在《白毛女》演出的座谈会上，他谈到：“我所演的王大春，缺乏农民阶级的感情，没有真实地体会到农人们的生活情况与心情，因此演出时心不与口合，口不与手合，劲儿也使不出来。”后来他把这次发言，以《要学习才能演好新戏》为题，刊登在1950年12月16日出版的《观众报》上。当时，我觉得从旧社会过来的有点名气的艺人，能有这样的认识与严于律己的精神

是有觉悟的表现。以后，我又看了他在《闯王遗恨》中扮演的李岩和在《皇帝与妓女》剧中扮演的吴革。就舞台表演而言，他比较注意从阶级观点与人物个性上去把握角色了，因而受到观众的称赞。很明显，这是党的文艺思想作用于文韵同志艺术实践的结果。

文韵同志也是川剧改革的热心家，参加过不少传统剧目的整理、改编工作，谈来源，说戏路，提建议，出点子，作了不少有益的贡献。而他在全国戏剧界享有盛名的代表剧目，当首推 1957 年他在重庆市川剧院参加整理、改编并主演的传统喜剧《乔老爷奇遇》。由于乔溪在轿内有吃酥饼的喜剧情节，所以四川人常把这出戏称为“乔老爷吃酥饼”。剧中的乔溪，既是个其貌不扬而见义勇为的知识分子，又是个只讲是非、不计利害、助人为乐、正直善良的一介书生。文韵同志师承名家魏香庭“技艺结合”的表现方法，在舞台上生动地展示了乔溪处境的尴尬与性格的坚强相统一，内心情态与外形特点相适应，寒酸味与幽默感相映成趣的艺术形象，赢得全国戏剧界许多名家和广大观众的喝彩，引起田老(汉)郭老(沫若)为乔溪作诗、改诗的雅趣，正是这一艺术形象的魅力所致。

文韵同志所以能成功地塑造乔溪这一艺术形象，虽有主客观两方面的原因，但取决于他有良好的素质。在我与他的相处中，我感到他耿直爽朗的秉性，他那忠厚待人的品德，他那一不计私怨的情怀，他那精研艺事的精神，他那认真负责的态度……其中就有接近乔溪性格的基因。例如他在传艺教学中常说：“有人愿学戏，只要我会的我就教；有人不愿教戏，只要我有的我也教。”这后一句话，对于那些把传统艺术视为奇货可居的人来说，听来很不顺耳，讽刺他是“酥饼儿吃多了”。他听后常常只是淡淡地一笑，还是执著地把他的艺术传之于后学。又如在那“十年动乱”的年月，有一次“造反派”审问他：“你为啥把乔老爷送到北京去放毒？”他回答说：“不是我送去的，是北京请去的。”“谁请的？”“要看乔老爷的观众。”话音刚落，一记耳光打在他的脸上，他仍然不动声色地说：“蓝木斯还不敢打我哩！”

了解剧情的旁观者笑在心头，不知所以的打手却瞠目以对。这不正像郭老赞赏乔溪那“偏不拜菩萨”的性格么？文韵同志基于对角色正确而深刻的体验与倾注心血的艺术创造，使演员与角色之间达到了“形神相适，心息相通”的境界，保证了艺术创造的成功。

“艺术之力，千古不磨。”文韵同志虽然去世了，但他的艺术成就及其人品戏德，将融入“振兴川剧”的大业之中，昭示后学，留芳艺苑！

1985年1月25日于重庆

刊《重庆剧讯》1985年第2期

秀才人情纸半张

沧桑巨变，大地春回，阳和方起，一派清新。时逢张公民权 80 华诞，戏界同仁相偕为张公祝寿，景仰高风，各言所是，忆及往昔，苦辣酸甜，既是一桩戏界快事，又有一番人生品味。

我与张公初识，是在 1949 年 12 月初，也就是重庆解放的后几天。那天，我到中国人民解放军重庆市军事管制委员会文化接管委员会报到，才知道张公是军事代表，是主管戏曲曲艺界的领导同志之一；我是军事联络员，按照军事接管条令和指定的接管对象，在他的具体领导下进行工作。例如，我们接管了黄家垭口的三三大戏院，改名为人民乐园，团结了以杨宝忠为首的妇侨精武团，以刘庭安为首的刘家班以及周连春、彭小侠等杂技高手，以人民乐园为基地，组建了重庆市新中国成立后第一个国营艺术团体——重庆技艺团，即现今享誉国内外的重庆市杂技艺术团的前身，就是当时文化接管工作留下来的显著成果之一。

那时的张公，是经受革命锻炼的 30 多岁老区来的老干部，而我则是刚满 20 岁随军南下的新干部；他是走南闯北的山东人，抗日战争时期曾在重庆开过个人画展，是位有成就的国画家，而我则是个刚出校门的大学生。他既是领导，又是师长；既是长辈，又是同志。由

于“我们都是来自五湖四海，为了一个共同的革命目标，走到一起来了”，因而新老干部之间、上下级之间、长幼之间的革命关系和深情厚谊，都凝聚着党的思想教育和革命传统的光辉，反映了革命的人生价值观念，至今想来仍是催人奋进的巨大力量。

春风容易送华年，人到无求品自高。从文化接管委员会，到市文教局文化宣传科，到市文化局戏曲改进科，再到市戏曲工作委员会，到市川剧院，直到张公离休之日，我都是他的下属，做的也是戏曲工作。在几十年风风雨雨的吹打中，我逐渐感悟到张公的思想品格中有不少发光的亮点。他是一位光明磊落、受人尊敬的好人，是一位级别低而贡献大的好人，但好人并非都有人们渴望的“一路平安”的境遇。在我们相处的半个多世纪的沧桑岁月中，他处于逆境的时候多，处于顺境的时候少。有时候，他不声不响地“靠边站”了，既无名，又无职，更无权，但他却能以一个共产党员的本色照常上班，默默无闻地为党的戏曲事业奉献自己的睿智。有时候，他又不知所以地官复原职了，却仍旧坐在老科长的位置上勤勤恳恳地一干就是许多年。这是一种精神，是一种无所求而有所为的更高境界的为人民服务的精神。

我常想，像张公这样在青年时代就以师宗北宋山水而深有造诣的国画家，如果新中国成立后继续从事国画专业，他的更大成就是可以预见的。但他根据党的安排，一头扎进戏曲改革工作之中，几十年如一日，在重庆市戏曲改革取得的显著成就中，方方面面都有他的辛劳，但因他主要是做艰难的组织领导和艺术建设工作，虽然倾注了大量的心血却又难见经传，名利往往是艺人的，有问题则唯他是问。直到离休之后，他才重新拾起画笔，参加了重庆国画院的筹备工作，重新精研绘事，再次举办了个人画展。祖国的山川秀色奔来笔底，焕发出老画家的青春情怀，引起了画界的敬意。他还继续关心川剧事业的发展，拿出自己一个月的离休工资，在李奎光等的协助下，促进了重庆市川

剧艺术学会的成立，为振兴川剧团结和聚集更多的力量。这又是一种精神，是一种毫不利己专门利人的精神！

如今，几十年岁月过去了，历史已进入到一个崭新的阶段。当年青春 20 的我，也过了花甲之年，步张公后尘，同属离休干部行列。在祝贺张公 80 华诞之际，面对满座高朋挚友，万语千言，感慨系之，竟有不知从何说起的困惑，何况“秀才人情纸半张”，言难及义，文难成篇！最近偶然听到东北唱出的一首新歌，唱的是：“夕阳也是太阳，和朝阳一样闪光；夕阳也是太阳，和朝阳一样明亮。不要说我们暮年已近，不要说我们不再硬朗，老有所作，老有所为，我们和青年一样向上……”借歌祝寿，权当献词。

刊《重庆剧讯》1993 年第 5 期

风流粉墨见精神——为“袁玉堃舞台生活 70 周年” 作

春夏秋冬是岁月的脚步，寒来暑往是年轮的递增。

袁玉堃同志 70 年来的舞台生活，经历了新旧两种社会制度的深刻体验，蕴涵着历史的人生的艺术的丰富内容。特别是新中国成立之后，在党的领导与教育下，他积极学习政治，学习戏曲政策，提高思想觉悟，深入工农兵生活，以为人民服务为宗旨，投身川剧改革实践，在正确的世界观、艺术观指导下，塑造了一系列与传统有联系又有发展的个性鲜明、神形生动、意境深厚、光彩照人的舞台艺术形象，受到全国戏曲界的高度评价，终于使他从新中国成立前艺有初成的一位川剧青年演员，锤炼成为有共产主义觉悟的先锋战士和有突出贡献的当代川剧表演大师的典范之一，这是社会主义时代的造就。

70 年来，凝聚在玉堃同志身上的川剧艺术是新旧社会的演变事象的一部大书，有很多文章可做。尤其是新中国成立后在党的“百花齐放，推陈出新”戏曲方针政策的指引下，他在川剧表演艺术上的变革创新及其所积累的艺术创造经验，不仅是属于他本人的，而且是属于

一代川剧艺术成就的一部分。这次展览中所展示的主要资料，就足以证实这个论点。因此，它既是构成现代川剧发展史和演出史的重要组成部分，是川剧推陈出新优秀成果的重要组成部分，又是展示玉堃同志名孚众望、德艺双馨的风采与他极富个性的艺术创造新成就。著名戏曲理论家张庚、郭汉城同志，早在 10 年前为《袁玉堃舞台艺术》一书撰写的序言中就指出：“这是独树一帜的中国戏曲表演体系与中国戏曲演员艺术成就的一部分，是对中国戏曲理论建设的一大贡献。”

我与玉堃同志从重庆解放初期相识、相知、相交而结下亦师亦友的情谊，至今算来已有 47 个寒暑了。正如他常常说及的：“我们来自天南地北，是党和毛主席的戏曲改革政策将我们召唤到一起的。为了发展人民的戏曲事业，我们同舟共济，矢志不移，乐在其中，这也是一种革命的缘分。”这是掏心的话，真诚的话，也是我们师友情谊的基础。

尽管数十年来通过看戏、交谈和向他学习，我对玉堃同志的艺术成就有所理解与研究，但因客观条件的限制，总是在时断时续之中进行，没有必要的助手，未能在更广的范围内调查研究，因而对他在舞台上创造的众多艺术形象的承传关系、美学意蕴、风格特点等，仍然缺乏总体的把握与精到的理论概括。这说明要真正全面理解一位深有造诣的艺术家的成家之道与创艺成就，并能作出独到而科学的评价，不是一蹴而就的事，更不是搬几条中外古今现成的概念硬套在艺术家身上就能造出鸿篇大论。在这里，我只想从长期积累的一些感性认识和资料出发，回述一下玉堃同志之所以成为全国戏曲界公认的当代川剧表演大师之一的必然性，并表达我的崇敬之情。

玉堃同志出身梨园世家，9 岁拜在名师宋书田门下学戏，出师后又到川北著名的玉清科社坐科习艺，后又参师叶树青、张登武等名家。玉堃以其基本功过硬，扮相俊美，嗓音清亮，文武兼长，会戏很多，为观众称赞。重庆解放那年，他刚满 32 岁，艺龄却有 23 年。仅在他

从艺的这段时期，据不完全统计，他演出的川剧传统剧目、时装川戏、新编剧目、连台本戏共有 230 多个(其中传统剧目约占 60%左右)；他在这些剧目中扮演的主、配角色约有 300 多个；他搭演过的戏班有 24 个，与当时川剧界的不少名家名流同台献艺，广交师友，学戏磨戏，受益甚多。可见他学习、继承川剧传统艺术的根基深厚，戏路宽广，适应力强，舞台感觉好，在他同辈的小生演员中是罕见的。根深才能叶茂，正是玉堃同志通向当代川剧表演大师之路的传统根基。

玉堃同志在新中国成立后奋发进取的进程与川剧界“打翻身仗”的进程是一致的。当时，在中共中央西南局的领导下，大张旗鼓地贯彻执行由周恩来总理签署颁发的《政务院关于戏曲改革工作的指示》，广泛地开展以“改戏、改人、改制”为中心并以川剧为重点的戏改工作。被称为川剧“打翻身仗”的“三大记”，即《柳荫记》《玉簪记》《彩楼记》，1952 年带着戏改工作的新成就与川剧独特的艺术风采，首次赢得全国文艺界和广大观众的赞誉；而玉堃同志也随着他在《柳荫记》《玉簪记》中扮演梁山伯、潘必正的形象魅力和精湛的表演艺术蜚声剧坛。这是玉堃同志通向当代川剧表演大师之路的现代根基。

这里说的现代根基，也是一个业已形成的新的传统，即 1942 年前后由延安开始的戏曲改革活动，发展到新中国成立后在全国范围内开展的戏曲改革工作，使中华民族戏曲艺术摆脱了帝国主义和半封建半殖民地文化的腐蚀，拯救了包括川剧在内的众多濒于消亡的戏曲剧种，改变了广大戏曲艺人的悲惨命运，形成了“百花齐放，推陈出新”的繁荣局面，走上为人民服务的金光大道。党领导的戏曲改革是发展我国民族戏曲艺术的旷世创举，是中国人民革命事业的光辉业绩之一，也是一代戏曲工作者为之献身的革命实践。经过半个多世纪的实践和发展，它已经汇入了古老的戏曲传统之中并形成了富有时代特点的新传统。川剧“打翻身仗”的“三大记”和至今仍然蜚声国内外的

一大批优秀剧目，包括玉堃同志在内的擅演这些剧目的一大批优秀演员，都是在这个新的传统中培育出来的杰出代表。

体现在玉堃同志身上的传统根基和现代根基的相互作用，实际上是戏曲艺术两个传统的衔接与交汇：一个是始自北宋以来戏曲成熟时期所形成的传统，一个是始自延安时期党领导戏曲改革实现“百花齐放，推陈出新”的传统。如果说，玉堃同志作为一个川剧演员而成名于旧社会，是来自前一个传统的培育，那么，他在思想与艺术上的成熟并有条件通向当代川剧表演大师之路，则主要来自后一个传统的培育和他本人的励志进取精神。玉堃同志身上两个传统兼备，他以后一个传统作为立身、立言、立艺之道，正是党的思想和党对戏曲的一整套方针政策锤炼的结果。

艺事艰难贵进取，风流粉墨见精神。坚定正确的政治方向，敬业献身的人格精神，继往开来的艺术承传，适应时代的革新实践，营造了作为当代川剧表演大师玉堃同志的形象与灵魂，也是他留给川剧艺术和后辈演员们最有价值的精神财富，在中国现代戏曲史上也必然是一页闪光的篇章。

刊《渝州艺坛》1996年第4期

艺术之力 千古不磨——序《厉慧良纪念集》

当代杰出的京剧艺术大家厉慧良先生，带着他经历 72 载寒来暑往的岁月流光，带着他与生命融汇在一起的艺术创造的辉煌业绩，带着他将在天津举行的首届中国京剧艺术节上再展风采的未竟乐章，在 1995 年北京的一个初春的清晨，迎着飘扬的飞雪，过早地走完了他平凡而又非凡的人生旅程。

厉慧良走了，真的带着广大观众对他的艺术迷恋和热切期盼走了。他身后留下了可资承前启后的表演艺术遗产，他那直面人生的丰富体验和独到的艺术感悟，他以毕生心血与高超功力精心塑造的并在舞台实践中日臻完美的艺术形象，必将汇集在博大精深的中华民族戏

曲艺术优秀传统之中，焕发出新的光彩，奠定他在当代中国戏曲史与京剧史上无可替代的地位。

由天津市文艺界两位领导同志谢国祥、王峰主编的这本文集，反映了党对艺术家及其艺术成就的历史尊重。这是一件很有意义的工作。文集中的各篇文章各有侧重所表述的事象与评论，证明了厉慧良的价值所在。

我与厉慧良相识，始于 1950 年新中国成立后的第一个春天。

那时，重庆解放不久，他是厉家班斌良国剧社的主演和导演，我在重庆市军管会文管会工作，经常参加戏曲界的活动。记得我们初次相见，是在看了他导演的《大破东平府》之后举行的座谈会上。此剧取材于古典小说《水浒传》，是当时在中共中央西南局宣传部工作的作家李衡同志，1947 年夏为配合他所在的吕梁军区部队开展城市工作和教育干部的需要，运用新的历史观点创作的新京剧，思想内容与艺术形式都具有新的风貌，演出受到观众的热烈欢迎，社会反响很大。厉慧良的导演构思与设计，很好地体现了剧本的主题思想，导演手法也很灵活新颖。尤其是他扮演剧中的董平，扮相俊美，器宇轩昂，扎大靠，使双枪，走“虎跳前扑”等，表演精湛，活现了双枪大将的勃发英姿，使人赏心悦目。他在座谈会上出众的发言，使我感到这位当年 27 岁的京剧艺术家，思想敏锐，谈笑风生，热爱新社会的激情溢于言表，易于接受新事物，艺术上很有见解。这个第一印象，为我们以后的交往结下了相学相知的友谊。

1950 年 11 月，厉慧良作为西南大区戏曲界代表之一，参加了群英汇聚的全国戏曲工作会议，聆听了沈雁冰(茅盾)、马叙伦、胡乔木、周扬、田汉等文化界领导同志的报告，学习毛主席关于戏曲推陈出新的指示精神，讨论了戏曲改革工作的方针、政策。不久，他当选为中华全国戏曲曲艺改进协会重庆分会副主席(当时的重庆市是中央直辖市)，我也作为一名戏改干部与他一同投身于戏曲改革工作的实践，直到 1955 年他离渝去津参加组建天津市京剧团。在他离渝之前的那

段期间，我还观赏了他导演、主演的一批新戏如《锦囊机密》《墨子》《易水曲》《群英会》等，与他多次交谈过有关导演和演员艺术创造上的问题，对他的从艺经历和为人处世多了一些了解。

厉慧良到了天津之后，10年奋发进取，艺术上锐意创新，善于吸取符合时代需要与戏曲发展的戏改成果和审美见解，不为那些墨守成规、以派取艺的舆论左右，坚持走“百花齐放，推陈出新”的戏曲改革之路，继续发展自己独特的艺术个性与艺术风格，我是时有所闻的。这是他在艺术上自成一家日趋成熟的标志。收入这本文集中的文章和散见于当时报刊上的一些评介文章，就是厉慧良这一时期艺术实践的生动反映。

如众所知的原因，1964年至1979年的15年间，厉慧良在舞台上消失了。许多人为他忧心，为他惋惜，也有人人为之幸灾乐祸，人情冷暖，世态炎凉尽在其中。但是，党没有遗忘这位艺术家，观众没有遗忘这位艺术家；即使在他身系牢狱的漫长岁月，他自己更没有忘记他仍然是拥护共产党的以京剧为事业的文艺工作者。为艺术而献身的精神，鼓舞他将监狱这个特殊场所权当他秘密练功默戏的特殊工房，克尽艰难，坚持不懈，以至感动了狱中的监管人员而予以默许。他虽身处逆境，但始终坚信为人民大众喜闻乐见的京剧艺术不会消亡，坚信总有一天党会召唤他重返舞台施展才华。

历史的伟大转折开创了改革开放的春天。

1979年新春伊始，厉慧良终获平反，无罪释放。他顾不得妻亡家破之痛，以惊人的毅力和巨大的勇气，在短短8个多月的时间里就全面地恢复了练功，以饱满的政治热情参加了天津市为建国30年大庆的盛大演出，回到了终生矢志不渝的京剧艺术舞台，受到天津市党政领导的关怀和全国戏曲界及广大观众的关注。此后，他反复精心打磨加工的富有独特艺术个性与艺术风格的一批代表剧目，如《长坂坡·汉津口》《艳阳楼》《挑滑车》《钟馗嫁妹》《一箭仇》《龙凤呈祥》《铁笼山》《闹天宫》《八大锤》《战宛城》《雅观楼》《火

烧望海楼》等戏，都以新的姿态相继问世，唱红了大江南北、长城内外及香港地区，重新在观众中赢得了口碑载道的盛誉。无论是崇拜他的戏迷或是反对他革新的对手，都不得不惊奇地发现：厉慧良仍是当年的厉慧良，仍是本色的厉慧良，仍是独具艺术风范的厉慧良，他在艺术人生的道路上正在追求新的境界。

厉慧良是属于个人的，也是属于京剧的，属于历史的，他是本世纪 30 年代以来京剧发展史上涌现的杰出的艺术大家之一。他自幼生活在梨园之中，跟随父母游艺演出于江浙及上海一带，舞台对他具有极大的吸引力。他 7 岁开始练功学戏，13 岁成为厉家班的主要代表和挑梁主演；20 岁之后即在观众中享有“南麒(周信芳)北马(马连良)关外唐(唐韵笙)，西南有个厉慧良”的美誉；新中国成立后他在京剧界被公认是继杨小楼、尚和玉、盖叫天之后的又一武生泰斗，直到历史造就他成为当代杰出的京剧艺术大家。

厉慧良这一成才创艺之道，既有戏曲演员的一般共性，更有他自己的独特个性。联系我对他的一些了解与看戏积累的印象，以及他复出后几次来渝时我们彼此交谈所形成的共识，归纳起来至少有这样两个方面可以作些介绍：

(1) “我是从传统中走来的，艺不宗一，转益多师；扬长避短，融会贯通；南功北戏，为我所用；自成一家，不立一派。”这是 1994 年 4 月在重庆我们交谈(没料到这竟是我们最后的一次交谈)时，厉慧良自称是“自己回顾自己走的路”的一段话。我以为这段话大体上概括了他的成才创艺的主要特点。

厉慧良从延师课戏到演戏成名，正是厉家班由成立到发展的时期，也正是中华民族处于非常时期，即中国人民奋起抗击日本帝国主义侵华战争时期。这期间，一是其父厉彦芝为他特聘的专任教师先后共有 12 人之多，这些教师虽不是“舞台上挂头牌的好先生”，但却是“有南有北，有文有武，见多识广，各有专长，都是昆乱不挡的通才”。他们为厉慧良以及“慧”字、“福”字两批科生的习艺成才打

下了深厚的传统基础，贡献了毕生的精力，不少人长期留在厉家班内教戏，终其一生。二是抗日战争爆发之后，厉家班由芜湖起程溯长江而上，1937 年抵达武汉，与当时云集武汉的大批文化界、戏剧界、艺术界的爱国人士和戏剧团体，汇入全民抗战的洪流之中；同时增聘师资，招收艺徒，壮大班社，丰富剧目，编演新戏，积极宣传抗战，厉慧良的主演风采迎人夺目，名扬武汉三镇。之后，厉家班继续西进，历经艰难险阻，冒着敌机轰炸，终于 1938 年 7 月到达重庆。8 月 4 日即在章华大戏院以厉慧良挂头牌的全本《杨家将》作为首场劳军募捐演出，厉慧良及厉家兄妹厉慧斌、厉慧敏、厉慧兰、厉慧森等的精湛技艺，顿时轰动山城，创造了厉家班以后扎根重庆的有利条件。

从 1938 年到 1945 年 8 月抗战胜利，厉慧良跟随厉家班辗转演出于云、贵、川三省，受到抗日救亡运动的实际锻炼，参加了中华全国戏剧界抗敌协会、郭沫若为首的文化工作委员会、进步文化团体等发动和组织的各种宣传抗战、募捐、救灾、劳军等义演，约占厉家班这期间演出场次总数的四分之一左右，是个了不起的功绩；结识了郭沫若、田汉、阳翰笙、徐悲鸿、张大千、龚啸岚等文化名人和聚集在中共中央南方局周围的大批文艺精英；观摩了活跃在大后方的京剧、汉剧、楚剧、越剧、评剧、川剧、滇剧、花灯、话剧等著名剧团、著名演员和名票的演出，丰富自己，提高技艺。这时正是厉慧良 15 岁至 22 岁风华正茂的年岁，他的艺术造就与成名，也正是受到伟大的抗日战争时代的熏陶与锤炼而具有独特的特点。他曾说过：“厉家班是在抗战中兴班的，我也是在抗战之中成名的，抗战与我与厉家班有着特殊的感情。”这话道出他的成长与时代的关系。

抗战胜利的当年，龚啸岚编剧、厉慧良导演的《岳飞》，由厉家班斌良国剧社上演，给山城剧坛带来不小震动，演出历久不衰。《戏剧评论》与《世界周报》上发表剧评家的文章指出：这是“旧剧作风的转变”，是“替旧剧开辟了一条新生路”，是“田汉、欧阳予倩倡导的改良京剧的范例之一”。他所以只任此剧的导演而不任主演，是

他急想东下，看看大后方之外的江、浙、沪一带的京剧世界。后来由于时逢国共两党和谈时期，厉慧良和厉家班已应邀为两党领袖蒋介石、毛泽东出演《群英会》，头牌主演厉慧良在剧中饰中鲁肃后关羽，故而推迟了东下，为中国现代京剧演出史上留下了唯一的别开生面的一段佳话。

1946年春，厉慧良如愿以偿，只身东下，寻师访友，问艺取经。一位熟悉他的京剧同行称他此行是“孙悟空修道”。他途经汉口，看了李少春演出的《打渔杀家》《定军山》《阳平关》《铁公鸡》等戏，明确意识到李少春是自己艺术上的强劲对手，不能持平，只能超过。在南京，他看了李仲林演出的《金钱豹》，王少楼演出的《彭公案》；在上海，看了梅兰芳演出的《玉堂春》《奇双会》，程砚秋演出的《锁麟囊》，谭富英、叶盛兰演出的《摘缨会》，俞振飞、杨盛春演出的《战滁州》，周信芳演出的《明末遗恨》《坐楼杀惜》，杨宝森演出的《洪羊洞》，高盛麟演出的《闹天宫》《长坂坡》《铁笼山》，郭玉昆主演的连台本戏《七侠五义》等等。名家名戏，异彩纷呈，千姿百态，竞艳争芳，使他大开眼界，受益良多。他曾说：“授艺不忘师，艺多不压身，我是直接间接地受过许多老师、同行、朋友、票友、观众的教益和指点，受过严格的传统训练，掌握了程式、技巧和诀窍，加上自己能够驾驭和运用，才有条件成为一个戏曲演员的，这是我的艺术之根。”

厉慧良说他“是从传统中走来的”是个形象的说法。他指的传统不单是京剧传统，而是泛指中国戏剧文化传统。他将向赵丹、白杨、谢添等话剧、电影名家学习演剧经验与表演技艺，也包含在他所指的传统之内，就是这个意思。他有“海纳百川”的智慧和勇气，在艺术的继承与创造上，向无门户之见，主张艺不宗一，博采众长，为我所用，不以任何流派标榜，演出的戏路也不受固有形式限制，千方百计调动一切艺术手段，精雕细刻他心目中久已蕴酿成熟的艺术形象，使其在舞台上光彩夺目，熔铸“自成一家，不立一派”的独特的艺术个

性与艺术风格，就是他艺术创造的“最高任务”。对于人们称之为“厉派艺术”一说，他没有首肯也没有否认，或者也是未能免俗吧。

(2) “我是从戏改中走出的，笃信‘百花齐放，推陈出新’是戏曲艺术的生命力。不做传统的模仿者，要做艺术的革新家，是我终身的追求。”厉慧良常常说起的这段话，可以看做是他演剧观的重大转折与发展。的确，在我的印象中，新中国成立后，他常去当时驻重庆的西南军区政治部京剧院的师友那里询问老解放区的戏改情况，观看他们在渝演出的一批新京剧。他参加全国戏曲工作会议归来后，更是精神振奋，容光焕发，津津乐道田汉在会议上作的题为《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》的主题报告。之后，又将他在京观摩昆曲名家侯玉山演出的《钟馗嫁妹》，用“画小人”的方法现场画下的舞台艺术图形作为参照，潜心致志地从古书插图、寺庙塑像、民间艺术、皮影雕刻、捏面泥人及张大千绘赠他的钟馗画像等资料中，创造性地“自造”出一个儒雅、诙谐、善良、潇洒、书卷气浓，具有终南进士情趣，连脸谱服饰都有别于传统造型的新的钟馗形象，生动地体现了推陈出新的精神。他以此为新的起点，相继对他常演的一批拿手好戏，从内容到形式都作了精心的改革与艺术加工，带出了夔门，流传于全国，成了他的代表剧目与传世之作，这是他对当代京剧艺术发展作出的杰出贡献。

令戏曲界不少同仁赞赏的是：时隔 15 年厉慧良重返舞台之后，他的艺术创造活力仍然洋溢着推陈出新的精神，在表演艺术上保持并发展了他独有的神韵。50 至 60 年代看过他在舞台上塑造的赵云、关羽、高登、高宠、钟馗、姜维、鲁肃、林冲、史文恭、孙悟空、陆文龙、王佐、常遇春等一系列各具个性与风采的艺术形象，进到 80 至 90 年代的舞台上又有不同程度的改进、发展与创新。他的戏总是在孜孜不倦的进取中，精益求精，常演常新，别出心裁，时有新招，具有鲜明的时代感和清新的艺术品格，这是非常难能可贵的。

厉慧良“从传统中走来”与“从戏改中走出”，终于走完了他从旧社会到新中国既有相应联系又有重大区别的成才创艺之道；这“一来一出”，两个方面，一脉相承，终于完成了他作为一位当代杰出的京剧艺术大家的美好形象。

斯人已逝，风范长存；艺术之力，千古不磨！

1997年9月23日夜于天津旅次

刊《厉慧良纪念集》，百花文艺出版社1998年出版

根·叶·艺术个性——在赵铎从事话剧60周年座谈会上的发言

在祝贺赵铎同志从事话剧60周年的座谈会上，要想说的知己热语虽然很多，但我还是想以《根·叶·艺术个性》为题，谈谈我对战友赵铎的认知，表达我对这位艺术家在话剧艺术事业上奋斗不息、成就卓著的崇敬之情。

根

历史与文化是不可分的，只有与时俱进，才能富有生机。

文化总是气象万千地融汇着古往今来的历史足迹，历史总是海纳百川地梳理着世代承传的文化脉络：历史与文化的辩证法从来如此。赵铎投身话剧事业的起点在重庆。当时，正是中国神州大地烽火连天，全民奋发，爱国救亡的抗日战争年代；正是中国共产党的抗日民族统一战线和国际反法西斯统一战线深入民心，凝聚着中华民族巨大力量的年代；正是以周恩来为代表的中共中央南方局聚集全国文化精英于重庆，培育出“红岩精神”的年代；也正是话剧艺术在中国人民抗日救国运动的洪流中经受锻炼，在巴渝热土上广泛普及，迈步走向民族化、大众化、战斗化的创造辉煌的年代！赵铎从这里起步，走向抗战，走向解放，走向新中国直到今天的改革开放。

抗战时期的重庆，以郭沫若创作的《屈原》为标志的话剧舞台上电闪雷鸣，集中反映了中华民族抗战到底与期望建立新中国的决心和

呐喊。阳翰笙、洪深、田汉、夏衍、曹禺、老舍等杰出作家创作的一批优秀话剧作品，在冲破国民党顽固派“文化围剿”中相继在重庆首次面世。当时本地的、内迁的活跃在工厂、机关、乡村、街头、社会团体、大专院校的职业的、半职业的、业余的话剧社团和演出队，先后共有 200 多个，从业人员达 1 万人以上。在众多主流话剧作品和演出中，高扬着爱国主义与国际主义精神，抒发了中华民族英勇不屈的战斗豪情与人民大众反帝反封建和呼唤新中国的凝重心声，扩大了话剧的群众基础，造就了一大批非凡的文化人才，锻炼壮大了文艺队伍，并为新中国成立后的文化艺术和电影事业的发展需要积蓄了有生力量。赵镔成为这支战斗队伍的一员强将是幸运的。

历史风云推动着话剧艺术适应时代的崭新发展，抗战文化培育了赵镔的人生感悟和艺术生命之根，他也正是在这种历史文化与时俱进中走向成熟的。

叶

我与赵镔是在跟随刘、邓大军南下途中相识的。从重庆市文工团到重庆市话剧团，他导演的或以他为主导演的《红旗歌》《四十年的愿望》《红岩》《比翼高飞》《日出》《俄罗斯问题》《保尔·柯察金》《尤利斯·伏契克》等中外名剧，我都观赏过。只要想起这些戏，那戏中感人的艺术形象和精彩的戏剧场面，总会或隐或现地“今朝都到眼前来”。可以看出，赵镔的人生感悟和艺术生命之根在新中国成立后有很多新的丰富与发展。他在孜孜不倦的导演实践的艺术创造与追求中，更多地接纳了巴蜀文化、民俗风情与川剧、京剧等地方戏曲的有益营养，融汇于话剧艺术本体之中，既丰富了话剧艺术的表现手段，又使广大观众耳目一新。在中西方文明对话和文化交流中，他更善于突出植根于中国本土的话剧舞台艺术的民族形式与民族风格，从而形成树大根深、根深叶茂的整体壮观形象，铸造出赵镔导演艺术的丰富个性与独特品格。

艺术个性

赵镔导演艺术的丰富个性与独特品格，应有科学的总结和专文评述使之流传于世，这也应是我市文化艺术资源的开发与文化积累的需要。我今天在这里发言，只能随感似的说几点观感，供有志者研究：

(1) 赵镔导演的戏，不论是悲剧、喜剧、正剧，也不论是中国戏、外国戏，其中总是凝聚着厚重的历史气息，跳动着时代的脉搏，蕴涵着审美的理想和精神动力，叩击着受众的心灵，这似乎又是抗战文化的战鼓声声在新的时代的回响，发人深省，耐人寻味。

(2) 赵镔导演的戏，在人物形象的塑造上，总是善于把阶级的、政治的、人性的思想内容融入抒情的、生活的表现之中，以情入戏，理寓情中，达到情理交融、以人为本的艺术境界，发挥了“有意味的艺术”的本能作用。

(3) 赵镔导演的戏，既讲究细节的真实，动人的刻画，又追求大处着眼，集中洗练，结构流畅，时代清晰，颇似国画中泼墨荷花的手笔，情趣生动，浓淡相宜，亭亭玉立，风采迎人。

2001年7月25日于静虚斋

刊《剧海求索：赵镔戏剧生涯》

重庆大学出版社 2007 年出版

在当代视野下审视戏曲研究的发展势态——在全国艺术研究工作研讨会上的发言

中国传统戏曲在多元的世界戏剧文化中，从 12 世纪开始形成它独特的形态起，历经 800 多年的丰富发展，它本身也是多元的。

戏曲研究是戏曲整体的一翼，它的发展势态，既有主客观两方面的因素，又有客观制约主观、主观促进客观的导因，当代戏曲研究的发展势态已现端倪，我想从实感出发，就以下三个问题作点探讨与阐述。

二值判断走向反面

随着历史的前进，将传统戏曲置于当代视野之下，可以看出它虽是中国文化艺术发达的象征之一，但毕竟是在小农经济的历史生态环境中发生与发展的，不可避免地带有精华与糟粕同处一体、良莠杂陈的状态。

在一个较长时期内，由于有形或无形的限制，尽管批判主体对批判对象的选择、认识、感受、阐述等方面因人而异，有不同的审视角度与价值取向，但在思维方式上却又殊途同归，统一于划一的政治意识形态和单一的理论构架。除了少数例外，常常是政治判断代替了艺术判断，政治分析代替了艺术分析，政治学的范畴、概念代替了艺术学的范畴、概念，并以政治标准为最高价值尺度来划分是非界限，这就使学术批判走向了反面。虽说“政治标准第一，艺术标准第二”，实际上是没有艺术标准。

与此联系，戏曲的“推陈出新”也相类似，如什么是陈，什么是新，怎样推陈，怎样出新，如何区别精华糟粕等等，虽然众说纷纭，各有所是，但同样摆脱不了划一的政治意识形态和单一的理论构架的制约。直到十年“动乱”，戏曲艺术受到毁灭性的摧残。

根本出路在于深化改革

纵观新时期以来的戏曲研究动向，大多数理论家和艺术家在党的领导和艰难的开拓中，逐步摆脱了过去划一的政治意识形态和单一的理论构架的制约，打破了统一的思维方式与政治功利审视尺度，发挥了研究主体的主体意识和学术个性，复活了戏曲艺术的多元格局。思想的解放促进了戏曲研究的解放，历史的进步推动着戏曲研究的发展。在新旧体制、新旧观念的交替、换位、变革过程中，如何研究新情况、解决新问题，应该成为关注的中心。

根据马克思主义提出的社会生产和艺术生产的不平衡规律，经济的富裕与文明的富有未必同步相生，一种文化的建构不能靠批判另一种文化来实现。对待传统戏曲，过去那种“破字当头，立在其中，大破才能大立”的信条，在实际运用中并不可信：只破不立，骂倒了事，

“和传统文化实行彻底决裂”的口号，出人意外地引发出一场史无前例的“文化大革命”，革了文化的命，发展了更为恶劣的封建传统。现在某些全面否定传统戏曲的观点，不过是民族虚无主义的再现。历史的经验与教训都值得注意。

目前的戏曲研究工作，众所周知，面临许多新的困难和阻力，集中表现在：科研生产力没有得到很好的解放，科研没有立法，研究主体的自立性尚差；研究工作运行机制不很正常，科研管理还有待走上有序的轨道，某些基于行政领导方式和缺乏竞争机制的科研体制，既束缚了研究主体的创造性，又限制了研究对象的多样性；生态环境不良，工作条件很差，科研经费奇缺，人才外向流失等等，都亟待调整、充实、改革、完善。

一般说来，戏曲研究可分两种形态：一是纯戏曲学研究，一是为改革实践服务的研究(其中包括体制、管理等)，这两种研究形态，各有侧重，各有所长，可以并存不悖，互相促进。由于历史的原因，我国目前属于社会科学院(所)系统的戏剧研究机构，同属于文化部及各级政府系统的戏剧(含戏曲、艺术)研究机构，在一定程度上彼此尚处于间离状态。因此，体制改革是科研发展的前提和动力，科研发展的根本出路在于深化改革。

由今到古的反向律动

不论是古代的或是当代的戏曲艺术，从总体上来说，都是历史文化的延伸与发展，从戏曲研究主体看，都是在当代人视野之下，都得用当代人所能把握的科学历史观、文化观、戏曲观、美学观去审视历史对象。在这个意义上，传统戏曲研究的性质应属于当代文化的范畴。

把戏曲研究置于当代的视野之下，同样需要由今到古的反向律动，才可以使研究工作的开展具有广泛的群众性和实践性。这里，我想简略地回顾一下川剧研究的历史和现状。

(1)对川剧艺术进行总体研究，是从新中国成立以后才开始的，基本上是放在当代视野之下，由今到古，由近及远，涉及源流、沿革、

演变、剧目、导演、演员、鼓师、声腔音乐、舞台美术、艺闻逸事、演出习俗等各个门类；而将各个门类的研究成果汇聚起来看，有纵有横，相互对应，从中又可窥视川剧艺术的总体面貌和研究动态。

(2) 以舞台艺术为中心，组织有成就、有贡献的川剧表演艺术家与有修养、有经验的戏曲研究家，自愿结合，互相学习，共同努力，深入发掘，从演员积累的创造形象的丰富艺术经验与艺术方法入手，抓住“活”的遗产，动态地进行研究，并使舞台艺术、剧本文学、演员艺术创造经验有机地结合起来，撰写出有特点、有见解的艺术专著，并运用现代科技手段进行录音、录像，对于丰富戏曲理论的研究内容，对于认识戏曲艺术体系的基本构架和运行规律，对于中国戏曲理论的建设，都是有益的。

(3) 专业研究与业余研究相结合，扩大了研究主体的群众性，也扩大了研究对象的多样性。仅从已发表的约两千篇论文来看，内容几乎遍及川剧艺术的所有门类。在实践中涌现出来的一批思想品德好、理论素养较高的专业和业余中青年研究人员，为川剧研究的发展和川剧事业的振兴增添了新的活力。

(4) 除了少数作者运用他们所追求的理论观点和方法进行研究外，多数作者仍然坚持运用马克思主义关于批判地继承文化遗产的理论，将研究的意义不局限于各个门类的学术价值，而是从关注现实的变革和现代文化意识中，从戏曲的多元格局和当代审美趋势的变化中，从中西文化既相互交融又相互撞击的裂变中，寻求改革和转化传统的契机；把研究主体的政治信仰和艺术责任统一起来，把艺术分析与审美分析结合起来，使人的现代精神与传统文化心态能趋于平衡。既有扬弃，又有增益；既有继承，又有发现；既有革新，又有创造。因而这些研究成果，不仅丰富了人的精神世界，丰富了川剧自身，同时也丰富了马克思主义的文化体系。当然，局部不能替代整体，戏曲研究的整体性还要在整体发展的势态中显现出它的动向。

刊《上海艺术家》1989年第4期

艺术研究的发端与发展

以艺术为对象的中国艺术研究历史悠久，传统深厚，遗产丰富，具有鲜明的民族特点与民族风格。从先秦以来，艺术就受到各家学派的关注，成为研究的对象，一直连绵至今。我国书山曲海之中，就有不少千古不磨的研究艺术论著，在中华文化史上留下了熠熠的光辉。

中国上古艺术的一个重要特征，显然是融汇乐、歌、舞、诗于一体，成书于 2000 年前的研究，这种浑然一体的艺术论著《乐记》，可以称为中国最早的一部独具特色的艺术美学论著，是艺术研究的发端。《乐记》的产生年代，较之世界美学名著——亚里士多德的《诗学》，还要早一百年。以后随着绘画艺术和戏曲艺术的发展，产生了以绘画和戏曲为研究对象的许多论著——画论和曲论。音乐、诗歌、舞蹈、绘画、戏曲等艺术，在长期历史发展过程中的相互吸收，交融渗透，变革创新，不仅形成了诗中有画、画中有诗、歌中有舞、舞中有歌、诗情入戏、歌舞入曲的各自的艺术意境和不同的形式风格；同时又从乐开始，形成了以音乐、诗歌、舞蹈相统一的综合艺术，这就是自宋元南戏、元明杂剧、明清传奇直到现在还遍布中华大地的三百多个地方剧种共有的戏曲传统。特别是戏理与画论、诗论的结合，奠定了中国戏曲艺术的理论基础与美学品格，使它在世界戏剧之林中独树一帜，自成体系，对中华文化和世界文化都作出了积极的建树与贡献。

然而，正如美学长期作为哲学的一部分一样，对艺术的研究，也长期作为美学或其他学科的一部分而归属于社会科学范畴。艺术研究作为一门独立的学科出现，在西方只有百年的历史，在我国是从五四运动以后才起步。

新中国成立后，以研究中国戏曲为主要对象的艺术研究工作，在大专院校、社科领域、文化部门都得到很大的发展。尤其是党的十一届三中全会以来，全国大部分省、市、自治区的文化部门，都相继组

建了艺术(含戏曲、戏剧、音乐舞蹈)研究所(院)，根据省情、市情、所情的不同特点，理论联系实际，开展了各有侧重的艺术研究工作，所所之间，既有共性，更富个性，取得了一批在国内外具有重大学术价值的科研成果，开创了我国艺术研究的新局面。

以研究川剧为重点的我省艺术研究工作，40年来也取得了优异的成就。其中，在省内外出版社出版的研究专著有33种，共约500万字；发表在报刊上的单篇研究文章约2000篇，共约800万字；在全国335个地方戏曲剧种中，出版了首部辞书《川剧词典》。仅此三项研究成果，在单剧种的研究中首领全国之冠。特别是中共四川省委提出“振兴川剧”之后，聚集一批研究力量，先后组建了四川省川剧艺术研究院、成都市川剧艺术研究所、重庆市川剧研究所，全省成立了川剧艺术理论研究会，重庆还成立了川剧艺术学会。由“一院、两所、两会”组成了川剧研究的基地，形成了专业研究机构和群众学术组织相结合的较为合理的布局，促进了对川剧艺术总体研究的深入开展。四川省音乐舞蹈研究所，也搜集了大量川剧音乐资料，从事我省戏曲音乐集成的编纂和音乐科研工作。在戏曲演出普遍不景气的现状下，艺术研究却呈现兴起的态势，可能是戏曲变革求新的好兆头。

今年6月在上海召开的“全国艺术研究工作研讨会”，可以说是新时期以来，属于各地文化主管部门领导下的艺术研究机构负责人和专家、学者们的首次盛会。会议讨论了我国艺术研究的历史、现状与发展趋势，以及艺术研究机构的性质、职能和任务；交流了各地的办所(院)经验与艺术科研选题计划；并决议成立“中国艺术科学学会”，创办《中国艺术研究》丛刊向国内外发行；加强所与所之间以及艺术学科与其他学科之间的横向联系，发展艺术科研事业，为逐步建立具有中国特色的艺术科学体系而共同努力。这个重要会议，必将在中国艺术科学研究史上留下承先启后的一页。

思想的解放促进了艺术研究的解放，历史的进步推动着艺术研究的发展。当前我国的艺术研究，不仅已经在艺术与生活、与政治、与

经济、与道德等关系的研究上，进入到对艺术本体内在构架和动力的深层研究，并使研究主体在马列主义、毛泽东思想的理论指导下，选择独特而科学的审视角度与审视方法，开拓新的境界，取得新的突破；而且在与艺术相关联的学科的研究中，也取得了较大的进展，开始创立我国艺术心理学、艺术人类学、艺术社会学、艺术经济学、艺术管理学等新兴学科。国家已将戏曲、曲艺、音乐、舞蹈、美术等领域若干重要艺术科研项目列入“六五”、“七五”计划，成立了“全国艺术科学规划领导小组”，更是前所未有的盛事。

我国艺术研究的发展实际和世界一些国家艺术研究的发展动向都已表明：艺术研究作为一门独立的学科，已从社会科学范畴中分离出来，形成与自然科学、社会科学并立的三大系统，艺术单学科的研究将日益被综合性学科或交叉学科的研究所取代，这是国内外艺术科学实践发展的总趋势。但从我国艺术科研的总体情况来看，艺术研究的发展与时代的前进还未能同步；研究机构的性质、职能和任务及其内外部的纵横关系，还没有完全理顺，缺少国家一级的统筹机构；研究手段普遍陈旧，甚至游离于现代高科技的发达文明之外；有的主管部门的领导同志，还远没有将艺术研究作为一门新兴的艺术科学来看待，将其纳入社会主义精神文明建设的规划之中，在加强党对艺术研究的领导和深化改革的进程中，逐步完善艺术研究机构的体制改革，并在财力智力上作出应有的建设投资，这就不免使某一地域或某一单位的艺术科研与艺术实践发展的需要不相适应而陷于困境，失去发展艺术事业的总体优势。

艺术研究有自身的规律。艺术科学范畴有自己的规范：艺术史、艺术史论、艺术创作和艺术欣赏、艺术本质和艺术起源，以及艺术分类、艺术功能、艺术美学、艺术家的人格、个性和技巧等等，都属研究对象。研究对象的多样性，带来研究领域的广阔性，是推动艺术实践的强大动力。艺术科学虽然不能直接创造经济价值，但有不可取代的社会价值。艺术科学的繁荣，对于提高民族文化素质和道德情操，

对于一个国家的文化发展和社会发展，都有不可低估的重要意义。历史上艺术研究的优秀成果，是人类文明财富的组成部分，是一定时代精神和民族智慧的结晶。重视艺术和艺术研究，是一个国家富国强民、兴旺发达和文明建设的标志，理应得到全社会的支持。

立足当代，反思历史，面向未来，放眼世界，在党的十三届四中全会精神的鼓舞下，加强艺术研究的队伍建设、基础建设和应用研究，弘扬民族传统文化，借鉴国外艺术研究中一切有价值的成果，促进艺术事业的繁荣发展，在振兴中华的伟大斗争中，在把我国建设成为富强、民主、文明的社会主义现代化国家的伟大实践中，发挥艺术科学的应有作用，就是时代赋予我们的光荣任务。

刊《四川戏剧》1989年第6期

中国民俗学的崛起与民俗入戏的传统

—

民俗，是人类社会普遍存在而各具独特形态的社会文化现象，它具有集体的传承性，时代的变异性，浓郁的地域性，鲜明的民族性。凡有人类的地方就有民俗，民俗与人类同样古老。但研究民俗事象的民俗学却是近代提出来的。

英国古文化学家威廉·汤姆斯于1846年在《雅典娜神庙》学刊上首次提出“民俗学”(Folklore)一词。这个词语由“民众”(Folk)与“知识”(Lore)合成。1878年英国首创民俗协会(Folklore Society)，出版了会刊《民俗杂志》。继英国之后，西班牙于1882年、日本于1913年、苏联于1926年相继成立了研究民俗的学会或协会，出版专著与刊物；欧美和日本的一些大学里还专设了民俗学的研究生院或研究生系科，积极开展教学和研究工作。民俗学作为国际性学科，已有一个半世纪的历史。

中国民俗学的提出，始于五四运动前后，以1922年北京大学国学院创办《歌谣周刊》为发端，1928年中山大学成立了民俗学会，

在一批学者的努力下，开创了研究民俗的风气，全国出版了不少有价值的学术著作，奠定了中国民俗学学科的基础。中华人民共和国成立之后，由于历史的、社会的原因，在一段时期内以民间文学替代了民俗学，甚至将民俗学视为“资产阶级学科”，这种片面的认识堵塞了民俗学的整体研究与发展。1978年中国共产党召开了十一届三中全会，拨乱反正，振兴中华，制定了立国之本与强国之策，掀起了建设有中国特色社会主义的高潮，也为民俗的承传、变革、发展及民俗学的研究开创了广阔的前景。同年，著名民俗学者、教授顾颉刚、钟敬文等公开发表了《建立民俗学及有关研究机构的倡议》，得到党和人民政府以及社会各界的支持，于1983年成立了中国民俗学会。随之各省、市、自治区也先后建立了民俗学会，部分省、市还建立了民俗博物馆，运用科学的历史唯物主义和辩证唯物主义观点，在学科性质与本体结构，研究范围、对象与研究专题等方面，都有新的开拓与广泛的发展，是中国民俗学新的崛起，并与世界民俗学研究的发展趋势相适应，在理论建设与学科交叉应用于现实社会诸多领域的研究成果上，显示了中国民俗学的时代特色和地域文化的独特风采；不少民俗事象成了改革、开放大潮中的人文景观，为经济建设搭桥铺路，吸引了国内外广大人士和学术界的关注。

二

中国民俗学学科的建立，虽然从现代起步，但自殷周以来，浩瀚的史书、类书、方志、野史等典籍中，都存录有大量的民俗资料；《诗经》《楚辞》《山海经》《淮南子》及历代话本、杂剧、传奇、小说中所描绘的民俗事象，更是丰富多彩。宋代以后，许多记述民俗事象的专著相继问世，如《东京梦华录》《梦粱录》《都城纪胜》《武林旧事》《长安志》《岁时广记》《帝京景物略》《清嘉录》《冠婚丧祭仪考》《婚礼通考》等，不仅留下了中国封建社会内商品经济上升时期的社会经济状况和新兴的市民阶层的物质文化生活状态的珍贵史料，也是研究民俗学与社会学、历史学、人类学、宗教学、民族学、

文艺学的丰富宝库。至于大量不见记载而至今仍在广大乡村世代承传的民俗事象资料，更有待深入发掘、收集、整理与研究。用科学的观点批判地继承民俗遗产，引导群众，革除陋习，发扬良俗，推陈出新，建设现代化的民俗生活，并从“相沿成风，相习成俗”的各种民俗事象的发生、变异、传播的规律中，丰富民俗学的理论建设，发展有益于人类物质文明和精神文明的民俗事象，移风易俗，美于教化，则是中国当代民俗学发展的必然趋向。

三

民俗并非单纯的意识形态，而是一种非制度文化。民俗事象的展现，具有文化意识与生活方式相融于一体的二重性：它以内涵无形的文化意识承袭流传，又以有形的物化生活方式陈陈相因；既包括一定历史条件下经济的和社会的内容，也凝聚着群体的心智、道德和行为的内容，且具有多样化的表现形式，并随着社会的进步而有所发展和变异，非均匀地分布与渗透在物质、观念、信仰、行为等社会生活的各个方面。民俗这种非制度文化的特征和它的特殊形态，成了反映社会的文学艺术作品反映的对象之一，也是文学艺术的研究对象之一。

中国向有“入乡问俗”、“引俗入艺”的传统。宋代张择端的名画《清明上河图》，以全景式的构图和精细的笔法，描绘了北宋都城汴京清明时节汴河两岸的民俗、风光、商贸、街景、人物，展现了12世纪中国都市的生活状况和社会风貌。《水浒传》《三国演义》《金瓶梅》《红楼梦》等名著中，都有精彩的民俗描写。以中国当代著名作家、学者而言，鲁迅的第一篇惊世的小说《狂人日记》，就是通过剖析民俗中“家族制度和礼教的弊害”，向封建主义宣战的。《祝福》中所反映的祥林嫂对生死的观念和“捐门槛”的行为，《药》中用人血馒头医治肺病的俗信，都是作家从当时当地的民俗事象中提炼出来而引入小说的，深化了作品的主题思想和人物形象。沈从文的小说与散文，以擅长描写湘西的民俗风情著称，富有特定社会区域浓郁的生活气息，增强了作品的艺术魅力和社会价值。老舍的小说和剧本，

朱自清的诗歌和散文，都是善于将民俗引入作品，使他们的作品各具独特的风格和艺术个性而享誉于世。赵树理和孙犁的小说，也是在民俗的开掘中，奏出了清新的艺术旋律，表现了陕北和白洋淀的乡土风情。闻一多在对中国古神话及《诗经》《楚辞》专题研究中，以民俗学为手段，写出了《伏羲考》《端午考》《龙凤》等研究原始社会文化人类学的著名文章，至今仍然隽永深长。

中外有贡献的作家都曾在民俗事象中汲取了创作的营养。法国作家巴尔扎克在其所著小说总集《人间喜剧·序》中，说得更明白：他的全部作品包含三个方面，其中一个方面就是“风俗研究”，表明了这位近代写实主义文学大师的创作渊源。

四

中国戏曲与民俗的关系更为密切。民俗入戏，在戏曲中久有深厚的传统。由于戏曲演出具有直观性，民俗入戏较之小说、散文、诗歌里的展现，也更具直观性。戏曲中引入民俗，不仅是反映社会生活，表现乡土风情，突出地域文化特色，丰富戏剧情境与人物形象审美内涵的艺术需要，而且是凝聚着社会群体长期积累下来的同感意识，是戏曲来自民间、联系群众的特性之一。

民俗入戏或戏曲中所描绘的民俗，就其形态而言，一般有两种类型：一是直接搬演生活中的民俗模式，成为“戏中戏”，穿插于剧情之中，各地方剧种的《目连戏》在这方面集其大成，如戏中的“迎娶刘氏”、“刘氏产子”、“请巫赐福”、“傅相升天”、“刘氏开荤”等，就是把民间嫁娶婚俗、祝贺生子、祈福求寿、超度亡魂、宴请乡邻等民俗事象搬进了剧中，使观众参与演出活动，展示出民俗风情的“活世态”；一是在吸收民俗事象的基础上，变生活中的民俗模式为戏曲本体的艺术创造，成为作品的有机构成体，因而更生动、更典型、更富有审美价值。这后一种类型，在戏曲艺术的实践中是普遍存在的。

元、明时代的民俗，在当时盛行的杂剧、传奇中可见大略。关汉卿的一些名剧，如《蝴蝶梦》《鲁斋郎》《窦娥冤》等，都引入了不

少民俗，并作了艺术化的处理。《窦娥冤》的主要情节，取自前代记载的“东海孝妇”的民间故事，被冤判斩的窦娥，临刑时对天发下三桩誓愿：血飞白练，六月下雪，三年不雨。誓愿果然实现。好人被冤斩，天怒人也怨。这是民俗信仰的艺术升华，又是窦娥愤激感情的喷射；荒诞的戏剧情节，表现了理想的真实，正是它“感天动地”、传颂古今的现实主义的艺术力量。

郑德辉据唐人陈玄祐《离魂记》传奇改编的《迷青琐倩女离魂》杂剧，汤显祖《还魂记》（《牡丹亭》）传奇，都反映了民俗中“还魂”的观念。所谓“还魂”，是以梦境中人的灵魂可以脱离肉体而“巧妙叠出”，也就是俗称的“灵魂出窍”。这是一种很普遍的民俗信仰事象，在六朝人的笔记、小说里屡有出现，不仅中国有，世界上不少民族中也有。郑德辉、汤显祖使这一民俗信仰入戏，在张倩娘、杜丽娘“灵魂出窍”的艺术内蕴中，注入了反对封建礼教的思想内容，既与迷信陋习有了质的区别，又使剧中两性恋人有了更为大胆的自由幻想和幸福追求，因而使戏剧故事和人物形象更加瑰丽动人。

放风筝本是沿袭已久的民间习俗，李渔的《风筝误》传奇，就是以放风筝作为连接两性姻缘的贯串线索，将书生韩世勋与詹淑娟、戚友先与詹爱娟的爱情纠葛，通过巧合、误会编织的戏剧情节，铺陈出一出情趣盎然的世俗喜剧，至今仍是许多地方剧种的常演剧目。

源出宋元南戏《破窑记》的川剧《彩楼记》，其中《祭灶》一折，在舞台艺术表现上有精到的创造。它将民间腊月二十三日的祭灶习俗，同困守寒窑、衣食无着的吕蒙正、刘翠屏夫妇的辛酸处境与彼此相敬如宾的挚热情感交织在一起，刻画了特定情境中人物各自不同的个性与对生活共同的追求，既是一折感人至深的优美喜剧，又是一幅寒窑祭灶图：舞台中心，一条破长板凳权当祭案，一碗清泉水权当祭礼，一块柴头权当香烛，在四壁阴冷凄怆的寒窑中，“人穷格式在”的吕蒙正，偏要仿效富贵人家的祭灶礼节，踩着本来无有的红毡，虔诚地履行仪式，祭拜灶神。通过夫妻二人同唱的一曲高腔【金锁梧桐】，

抨击了“蒙正文章不值钱”的炎凉世态，寄希望于灶神上天代诉苦情。终因“神在虚空不见形”，“看将起来尽都是虚”，便撤去祭案，不祭了。由祭神、祈神进而否定神在，既袒露了吕蒙正愤世嫉俗的情怀，又刻画了刘翠屏心宁志坚的品格，是民俗入戏、融于情理的艺术创造。

五

民俗入戏，不仅表现在戏曲的内容上，也表现在戏曲的艺术手法上。民间游戏“骑竹马”，经过戏曲的提炼，成了“以鞭代马”的表演程式。民间舞蹈“跳钟馗”，本是“丐者衣怀甲冑，装钟馗，沿门跳舞以逐鬼”（《中华全国风俗志》），经过戏曲的艺术化，成了一套“跳钟馗”的专用程式。民间习俗的“搭彩楼”，演变成了戏曲中富贵人家“彩楼抛玑择婿”的特定仪式。民间“中秋拜月”和“烧拜香”的习俗，成了川剧《周氏拜月》《妙常拜月》《双拜月》的艺术手法，剧中周氏、陈妙常、蒋瑞莲和王瑞兰各自的内心隐秘与思情离绪，通过月下焚香祈愿，化为传情寓意的唱腔，配合音乐的烘托和节奏的变化，使生活形态的民俗变为艺术形态的场景，具有一种祭祀美与诗意美，丰富了戏曲的表现力。

中国农历七月，俗称巧月，出自“乞巧”民俗。《荆楚岁时记》称：“七月七日，牵牛织女会天河，人家妇女结彩楼、穿七孔针以乞巧。”川剧的胡琴声腔中有单折戏《乞巧》，以“七夕”民俗为手段，表现唐明皇与杨玉环在长生殿前，同拜双星，盟誓定情，共偕白首，以坚始终。使皇家宫廷的君妃生活与爱情，带有世俗化的情趣，在艺术表现上是很有特色的。

民俗是一个大千世界。“今日世界关于民俗学的范围和-content项目的看法差不多已发展到包括整个社会生活的各个方面了”，是“现代社会中的活世态”（钟敬文《民俗学入门·序》）。戏曲则是一个广泛反映人生和社会生活的艺术世界。民俗与戏曲的关系，实质上是生活与艺术的关系。民俗学与戏曲学的研究对象、领域、视角、方法，有

区别又有联系；可以在这两个学科的结合点上和交叉视线下，共同扩展研究对象和领域，寻求新的视角和方法，在科学的观点指导下，在中国社会主义现代化相联系的文化建设中，作出各自的贡献，这对人类文化积累也是大有益处的。

（本文是作者 1992 年秋参加在成都举办的以“民俗与戏剧”为研究课题的“首届川剧学国际研讨会”的论文）

刊《艺苑求索》1993 年第 1 期

戏 外 说 戏

辉煌属于历史，历史创造辉煌。

中国牛年——1997 年在开拓进取中载着党的十五大的辉煌走进了辉煌的历史，我们面临的是虎虎有生气的虎年——1998 年；同时迎来了我国实现伟大转折的改革开放 20 周年，历史将把建设中国特色社会主义事业全面推向更加辉煌的里程！

中国虎年——1998 年中国剧坛将面临些什么问题呢？这篇《戏外说戏》，主要是就我所能接触的有限范围，对 1997 年戏剧（含戏曲）界提出的若干问题，作点有限的回顾性考察。如果人们能从中看出一些今年能够治理的趋势与措施，则是我实实在在的希望所在。

中国剧坛十大问题仍需治理

牛年岁首，《上海戏剧》第 1 期，率先刊出了《中国剧坛十大问题》，引起了人们广泛的关注：

（1）中国剧坛的三大基石——编、导、演呈现明显倾斜和断层，表现为编剧老化，导演乏人，演员青黄不接。

（2）批评的缺席和理论的贫困。戏剧理论日益书斋化，演剧不能承受批评的脆弱心态和批评自身缺乏具有美学兴味的启迪价值，形成“批评难”现象。

（3）有些剧作者过分自恋或热衷于红尘艳情和奇文异传的杜撰，缺乏责任心、使命感。

(4) 戏曲振而未兴，一些“整旧如新”的伪古典主义替代了“推陈出新”的审美原则。

(5) 戏票价格上涨，导致演剧活动远离大众。

(6) 戏剧实验和探索锐减，舞台艺术观念和技巧趋向陈旧、匮乏。

(7) 歌舞声色的外在“包装”使地方剧种风格走向模糊、雷同。

(8) 二度创作上搞大投入、大制作，造成剧院(团)沉重的经济负担。

(9) 艺术节过多，会演、评奖过滥。

(10) 演剧者文化修养、道德素质亟待提高。

应该说，以上十大问题的归纳还是比较概括和准确的，这也是中国剧坛多年来的问题积累所致，其中有些问题也非短期所能解决；而解决这些问题的关键则需要发挥领导与戏剧工作者的两个积极性。当时的《文艺报》《中国文化报》以及相当多有影响的报刊都先后予以转载。

现在，时间虽然过去了一年，各地存在的问题也互有差异，但这些问题仍需继续治理却无疑义。作为重庆市直辖后的第一年，对这些问题将如何治理呢？人们正在拭目以待。

上海京剧发展战略研讨会的战略意义

1997年3月26日至29日，由国家文化部振兴京剧指导委员会、中国京剧艺术基金会、上海市文化局、文汇报社、上海京剧院联合主办的上海京剧发展战略研讨会在上海隆重召开，来自文化部、中国剧协及北京、上海、天津、江苏、浙江、湖北、山东、沈阳、成都等省市领导、戏剧家、专家出席了研讨会。研讨会的基调是：“不是庆功会，而是找问题、研究问题、力求解决问题的群英会。”与会者从我国社会发展和精神文明建设总体战略的高度出发，联系各地的实际情况，论述了比上述中国剧坛十大问题更有广度、更具深度的若干问题，诸如：

(1) 培养跨世纪京剧与戏曲艺术的各类优秀人才是发展京剧与戏曲艺术的根本出路。如何培养人才、凝聚人才、引进人才是个系统工程，要在“硬件”与“软件”建设上同时创造有利条件。郭汉城特别强调指出：“戏曲队伍建设的一个重要方面是戏曲教育。……但长期以来存在一种片面性，只重视戏曲演员的培养，而不重视编剧、导演、音乐、美术、理论以及管理人才的培养，这就使创作水平和理论研究水平的发展提高受到了很大的限制，其思想根源就在于对戏曲这种特殊的综合艺术的基本规律缺乏认识。现在我们的戏曲队伍缺胳膊短腿、不能成龙配套的问题太严重了。”

(2) 京剧与戏曲艺术在中华民族文化总体格局中的定位问题，党中央是明确的，江泽民主席的多次重要讲话，早已阐明了振兴京剧、振兴戏曲、弘扬民族艺术、振奋民族精神的重大意义，对京剧与戏曲艺术的成就与价值都作了深刻的论述。当前的问题是要在党的十四届六中全会关于加强精神文明建设的决议和江泽民主席多次重要讲话的指引下，形成全社会的共识，根据各地区的实际情况和戏曲资源，继续坚持“二为”方向和“百花齐放，推陈出新”的方针，制定科学规划，共图发展戏曲事业。

(3) 加强对戏曲艺术本体规律的认识，回归戏曲本体功能，事关戏曲的继承、发展、改革、创新的大局，需要深入研讨，不断总结经验，摆脱盲目状态，逐步把握规律，寻求戏曲艺术本体与当代审美意识之间最佳结合点。为最广大的观众群落所接受，是戏曲艺术继续拥有立足社会的生命活力的支撑点。

(4) 加强戏曲音乐专业建设，认真继承和发挥戏曲音乐独特而深厚的优秀传统，是深化戏曲艺术改革的重要环节。音乐是构成、区别戏曲剧种最显著的特征，也是吸引观众、传播剧种艺术的重要手段，它在很大程度上标志了一个剧种艺术的风貌和水平。有的专家指出：我国戏曲音乐业已形成的独特而深厚的优秀传统，“无论是它的戏剧化方式，还是艺术形态方面的音乐和语言之特殊关系、旋律发展方法、

节拍节奏样式、打击乐的功能与结构，都与欧洲歌剧迥异，形成了自己不同于一般戏剧音乐的特殊表现方式”。应高度重视和加大音乐的特殊表现方式。应高度重视和加大专业音乐人才对戏曲的投入，并使现有戏曲音乐人员的理论修养和知识结构有序地得到充实和更新，以加强戏曲音乐的理论、实践、教育和建设，积极有效地推动戏曲艺术跨世纪的发展。

此外还论述了：剧作家、艺术家、理论家独立的创作品格及其在戏曲艺术发展中的地位与作用，应得到充分尊重与法律保护；海派京剧艺术精神与戏曲传统现代意义的关系问题；正确的戏曲发展观与戏曲现代化的理论与实践问题；时代造就戏曲明星与明星的自我形象塑造问题；戏曲院、团的体制改革、人才培养、艺术建设、生产经营与市场经济、竞争机制相互适应、发展的问题等等。

《中国戏剧》1997年第5至8期，以“上海京剧发展战略研讨会”的专栏，连续4期以很大篇幅，全文刊登了张庚、王元化、郭汉城、刘厚生、马博敏、何慢、黎中城、龚和德、章诒和、叶长海、谢柏梁、汪人元等的发言或论文，从各个方面阐述了振兴京剧、振兴戏曲和民族艺术的历史责任感、荣誉感和战略意义。克服困难的有利条件，首先要提高对阻碍戏曲发展全局问题的认识，制订解决问题的可行性措施，在深化改革中科学地规划好戏曲艺术进入21世纪的发展蓝图。这确实是多年来少见的一次旗帜鲜明、导向正确、鼓舞人心、凝聚力量的高层次高水平的战略会议，对全国戏剧界都有指导意义。

北京戏曲创作研讨会坦陈真言

牛年仲冬，在党的十五大精神鼓舞下，北京市戏剧家协会与北京日报社联合举办了戏曲创作研讨会，研讨的主题为“是戏曲市场影响了戏曲创作还是戏曲创作影响了戏曲市场”。与会的有京、津、沪一批知名的剧作家、导演、专家和戏曲院、团、所的领导。《戏剧电影报》1997年11月27日以“独家视点”和整版的篇幅，综合报道了

与会者的坦陈真言和编者的评点。很巧，这篇题为《戏曲创作中的=和≠》的综合报道，也列出了十个问题，现简略摘要如下：

(1) 得奖=好戏吗？答案是否定的。有些领导认为题材好就能成为好戏，是个误区。目前什么是好戏，标准说不清。不应否认戏剧的社会功利目的，但社会功利目的不等于某些主管领导的“政绩”目的。目前的急功近利之风是造成新戏获奖不上座的主要原因。评点指出：专家们未能言明的，实际上是对设奖的质疑，即评奖要达到什么目的。既然评奖未能真正促进戏曲的创作及市场的开拓，反而引起了“争奖戏”的膨胀，花费巨资兴师动众地排戏、会演，但并没有达到使健康的演出市场繁荣起来的目的，评奖已到了该纠偏的紧要关头。

(2) 精品戏≠商品戏吗？目前对什么是精品戏的认识有偏差。作品好不好，精不精，不是你领导强调不强调的问题，而是要靠作者去积累、去体验、去感悟、去呕心来写。精品的首要标准是观众喜爱，有市场。评点指出：投入大量人力物力财力而不管是否有观众，本身是一种非正常现象，是对国家对创作者对观众都极不负责任的行为。

(3) 抓创作=长官意志吗？在创作中领导的参与不能忽视，关键是如何抓，抓什么。领导的水平很重要，方法要科学。领导个人对艺术对创作能在多大程度上代表观众的需要，代表中央的要求，要受实践的检验，不是什么要求都是合理的。评点指出：不尊重创作者，不按艺术规律去抓，比没有尽力去抓效果更糟。

(4) 大投入=重视吗？领导的重视并不意味大投入大制作。演出形式、演出场所、演出对象都应多样化。大制作的写实性布景并不符合戏曲表现的规律，也不一定能吸引住观众，要尊重戏曲本体的表现形式。评点指出：戏曲投入竞比奢华的现象多是戏曲外行的招术，弃本而逐末。

(5) 爱国主义≠人性吗？爱国主义戏不应成为一种模式，爱国主义的表现形式也应是多样化的。爱国主义本就是人性中的一部分。现在爱国主义题材的戏中，英雄人物的个性开掘、内心刻画都很不够，

人物形象显得单薄。北京近期创作演出的三出爱国主义题材的戏《烟壶》《风雨同仁堂》和《古玩》，为什么从结构到结尾都有雷同之处呢？这种现象在全国各地新排的爱国主义题材的戏中也都存在。评点指出：怕提人性，恐怕还是受陈年老“左”的影响。“多写些爱国主义少写人性”的想法，把爱国主义从人性中割裂出来，甚至是对立起来，难道人性是反爱国主义的吗？

(6) “样板戏”=经典吗？对特殊历史时期形成的“样板戏”的回潮，应有清醒的认识。“样板戏”的主题先行、“高大全”刻画人物的方式、僵化做作的表演，都应该抛弃；而唱腔与结构情节的流畅也只可部分借鉴。评点指出：对“样板戏”全面否定或事实上的全面肯定都不是客观态度，而将其视为“经典”则是极“左”观念的延续。

(7) 现代戏=现代意识吗？在改革转型期里存在着的社会痛楚是观众关心的热点，但舞台上演的与观众的感受距离很大，与社会现实对应不上，这是戏不上座的原因之一。一位专家的发言作了这样的比较：改革必然会有阵痛，小说界敢于面对痛苦，戏曲创作则有千方百计制造“无痛分娩”的倾向。评点指出：现代戏缺乏现代意识，原因有许多，但归结起来有两大类，一是作者本人没有现代意识，一是怕挨批毙戏。

(8) 反侵略=民族主义吗？有不少反映清末中华民族受侵略遭屈辱题材的作品，只片面表现中国人民对洋鬼子的憎恶，对度的把握是不准确的。反侵略不等于反洋。对西方文化、科学、物质文明的进入，一概看做侵略，不是历史唯物主义态度，而是一种狭隘民族主义的表现，其结果是闭关锁国。评点指出：这种狭隘的民族主义是扎在“左”的根子上的。

(9) 批评=吹捧吗？“批评”原意是中性的，说好说歹都是批评。现在分化了，用在社会普遍用语中，是因为有错才批评；若是戏曲座谈、戏曲评论，批评却又成了吹捧。戏曲创作大滑坡与没有正常的戏

曲批评互为因果。评点指出：报刊上 99% 的文章都在夸戏，作者私下认为的确好的戏有 10% 就不错了。根子在于批评不得，你说了我治下的不好，业绩不行，从此此路不通，一切大小活动都不让你参加，看你还有什么评论可写？

(10) 座谈会=坐以论道吗？与会者认为，大家所说的问题的确存在，但比起“左”倾思潮占统治地位的时期，路毕竟开阔多了，自由度也大多了。大家聚在一起，开个座谈会，交流看法，研究问题，坐以论道，也是需要的。如果通过传媒，面向社会，让更多的人来参与来思考来议论，对于戏曲事业的发展是大有益处的。

没有结语的期望

以上的这些问题，我只是客观地传递了上海、北京戏剧报刊上的一些重要信息，期望引起我市领导与戏剧、戏曲工作者的共同关注，结合我市戏剧、戏曲发展的历史与现状，正视目前存在的诸多问题，在邓小平理论和党的十五大精神指引下，同心协力，共谋良策，认真治理我市戏剧、戏曲艺术的生态环境和存在空间，加强艺术队伍的全面建设；充分开发和保护好艺术资源，实施既能相对满足当代人的需要又不对后人的发展构成危害的可持续发展战略，进一步解放艺术生产力；市场经济实质上是大众经济，需将以艺术建设为中心的舞台表演团体的深化改革，纳入与市场经济相适应的社会经营型的管理机制与竞争机制，促进艺术创作和艺术生产的繁荣兴旺，建设多种形式的良性循环体系，以崭新的面貌将我市戏剧、戏曲事业推向 21 世纪，则是这篇《戏外说戏》没有结语的期望。

刊《重庆新作》1998 年第 1 期

戏海观潮

题记

受命完成编纂《重庆文化艺术志》之后，算来已经四年没有离开重庆外出观光了。这次偕夫人宣梦懿同去北京、上海、杭州、苏州一

带探亲访友，参观考察，故地重游，满目清新。我们老两口同为离休干部，离职休养的岁月，过得倒也充实舒坦。

京沪杭苏，地灵人杰。生活、工作在这些地方的与我相处相知半个多世纪的数位同窗学子，良朋好友，戏剧同行，虽已离开工作岗位多年，见了面也还是习性不改，“三句话不离本行”——天南地北，谈戏说艺，自得其乐。有时候，彼此间不免有所异议，见仁见智，在所必然。真人不说假话，重在各自的独特感知，这是彼此的公约，并不追求非此即彼、不是即非的判断，而认同的默契往往又在会心的微笑之中，彼此交流，各有得益。

戏剧本是最复杂最难驾驭的艺术，特别是在我国改革开放以来，戏剧艺术处于中西文化交流，传统与现代对话和戏剧本体变革、转型、创新的发展历程之中：新潮迭起，旧潮退落；时新时旧，各领风骚；潮起潮落，蔚为大观。这是戏剧发展中正常的运行轨迹，也是新时期戏剧变革的一道道风景线，其潮起态势很像宋代诗人苏东坡观钱塘江潮诗所云：

海上涛头一线来，楼前指顾雪城堆；

从今潮上君须上，更看银山十二回。

我等朋辈，欣逢盛世；白首相聚，互道珍重；神与戏游，乐在其中。故爰笔记之为文，题名《戏海观潮》，陆续刊发，传递信息，以供同好。

模糊又陌生的《鲁迅先生》

北京春四月，柳絮随风起，满天似雪飞，喜钻游人鼻。是景观？是烦人？各有见解，人说不一。据说，这种扬絮的雌柳不久就要更换为优良树种了。

几位老友，相聚在北海公园品茶谈戏，话题落在近来中国儿童艺术剧院演出的民谣清唱史诗剧《鲁迅先生》这部戏上。剧名前冠以“民谣清唱史诗剧”三种称谓，实属罕见，但其内涵均与文艺界所认同的

“民谣”、“清唱”、“史诗剧”的含义完全不同。看来，这可能是编创者的一种有意追求吧。

《北京晨报》的一位记者曾宣称此剧：“观众看到了一种前所未有的新形式”。其实，所谓“新形式”，我看也并非“前所未有”。但归纳起来，还是可以从其中看得出以下的招式：

(1) 全剧没有一句台词，以音乐为主要表达方式；用西乐表现正义的主流的声音，用民乐表现消极的邪恶的声音。乐队伴奏加表演。剧中鲁迅和许广平的演唱并无区别。

(2) 全剧用旁白的方式推进剧情的进展，罗列了众多鲁迅的著作，并不具有戏剧性和戏剧内容的意义，情节也是淡化了的。

(3) 西乐、民乐、电影投影同时在舞台上展现。如扮演鲁迅的演员穿着西装背心演唱鲁迅时，背景上则同时映出变形的卡通鲁迅，而这两个神形完全不同的形象却是同一个鲁迅，又同时呈现在同一时空中观众的面前。

(4) 舞台布景是全红色的，歌词多为教科书上常用的语言，有不少直接摘自鲁迅著作；民谣不具地方特色，表演缺乏舞台规范，音乐也不到位，全剧弥漫着莫名的愤怒情绪。一位看过戏的报刊编辑就撰文指出：“剧中充满了慷慨激昂和义愤填膺的愤怒”，但“除了愤怒还是愤怒，以愤怒为商标，以愤怒为商品，直到愤怒变成一般等价物。编创者先生就是一个兼职的愤怒生产、包装和销售人员。他的最新型的产品就叫《鲁迅先生》”。“我们看不到他愤怒的原因，看不到他愤怒的指向，只看到了他愤怒的情绪”。这种飘浮在虚空中的愤怒，到底是为了什么？莫奈何，我真是看不明白的。

(5) 引起观众议论纷纭而又难知底细的是剧中代表反动文人形象的四个角色——魑、魅、魍、魉。这四个角色分别由三男一女四位曲艺演员扮演：一位唱大鼓，一位唱曲剧，一位说天津快板，一位说山东快书。四个角色的造型：一胖男，一瘦女，另二男是帅哥身材；男的各穿黑、黄、绛色长衫，女的上身穿无扣圆领对襟，下身穿齐胸黑

裙；各自的鼻梁上都打着白粉，分别画着四种不同的戏曲丑角脸谱图形。在管弦乐合唱和民谣之中，先后三次登场，渲染冲突，激化愤怒，调控节奏，既在戏中，又在戏外，表演是符号化的，“与历史上曾经与鲁迅为敌的人联系起来”，就成了观众关注的一个看点。《北京晚报》的一位记者采访这四位演员时问及：你们知道扮演的“魑魅魍魉”是什么人吗？一位演员回答说：“我们演的魑魅魍魉，实际上叫另人，也就是另类人的意思，是反动的、迂腐的旧文人形象。”“至于这魑魅魍魉究竟是什么人，我们也不知道。”

虽然宽容的剖析和严厉的批评同时存在，但《鲁迅先生》还是在京华的舞台上演出了十多场。剧场里老中青观众都有，既未泼冷水，也未“发烧友”，在观赏中有所发现，在发现中有所争论，在争论中有所思索，这正是观众趋向成熟的表现，也是戏剧艺术在变革创新过程中所需要的生存环境。

《鲁迅先生》的演出引起我们不少的思索。《北京晨报》记者和璐璐与编创者张广天的问答，又向我们提出了值得研究的观点和问题：

和：你为什么采取这样的形式？

张：我想让戏剧观众圈有所变化。以前舞台上的演出太门类化，太专业化：看话剧的观众就看话剧，听演唱会的观众就只听演唱会，我觉得这种局限方式比较老了，单一的语言不适合网络时代。所以我用更公众、通俗的方式突破了原有音乐的私密性。这出戏是我尝试的开始。

和：那你怎么定义“民谣史诗剧”？

张：“史诗”就是在很早的时候我和你一个人说话，然后传给了一百个人，产生了一百种说法，而其中的一种说法流传下来，就成了“历史”。在现在的网络时代，不再是一种口径说话，众说纷纭才是网络时代的特点，这些流传下来就都是史诗。

和：你要通过这出戏向观众表现鲁迅的哪些方面？

张：鲁迅的伟大不在于他和我们不一样，而在于他把我们心中正义的一面表现出来了，我们可以在自己的心中寻找到鲁迅。

我和我的戏友们从观赏《鲁迅先生》中看到的是一个模糊又陌生的鲁迅，他既不是我们心目中崇敬的鲁迅，也不是我们所理解的“熟悉的陌生人”；但我们对张先生提出的观点和问题，倒是有再研究的兴趣。

《狂飙》与田汉

戏剧的生存遭遇着不少莫名的清规戒律的束缚，综合艺术的载体承受着过重的负担，人们呼唤戏剧本体和表演本质(包括表演现象、表演意义、表演心理、形体动作、感情表达方式等等)的回归，希望在此基础上寻求戏剧自身与时俱进的创新与发展。早在20世纪60年代从事戏剧实验的波兰当代戏剧家格洛托夫斯基，就曾提出“质朴戏剧”(Poor Theatre)的理论。这一新理论，在西方和东方都产生了深刻的影响，被誉为“20世纪最引人注目的戏剧宣言之一”。

改革开放以来，我国的戏剧实验也呈现出多元多样发展的趋势，潮起潮落，异彩纷呈。我与朋友们于今年5月11日在北京首都剧场观赏首场演出的话剧《狂飙》，就是近期间世的颇具突破意义的创新之作。

《狂飙》塑造的主人公是中国当代梨园领袖、戏剧大师田汉。田汉是一个时代造就的杰出的戏剧家、诗人和政治家，他一生丰富多彩，激扬文字，爱国爱民，历经坎坷，无怨无悔，生命不息，奋斗不止，著作等身，享誉世界，实在可以写成一部大书。而在剧本创作上从何写起，何处落笔，舞台上如何表现、出新，实在又是一大难题。过去曾有人以田汉为题材写过话剧、电影，但都未获成功。而此剧的青年编导田沁鑫，以人为本，独出心裁，从老年田汉在弥留之际回顾一生的情境入戏，时空交错，虚实相生，别开生面，形式鲜活，虽然还有些可以商榷与不足之处，但它给我们欣赏的愉悦是惊喜的。

《狂飙》的主要剧情结构与传统的模式不同，它采用写实的、象征的、诗化的、唯美的，主要是写意的有机结合的叙述方法，基本上由两条交叉呼应的戏剧线索表现人物和铺陈故事情节：一条是田汉与受业于他的学生们的坦诚对话，与他的先后四位夫人及红颜知己的情感纠葛，与他老母饱含深情的相互关怀，换来了观众动情的感动，展现了一个前人未及、特点鲜明、崇尚艺术、追求唯美的田汉新形象。另一条戏剧线索是编者选取了田汉剧作五出戏中有特点的片段，在舞台上运用类似灯箱广告形式将其串演出来，让观众看到中国早期话剧的雏形面貌以及田汉在话剧开创时期的风采，同时也想展示出中国话剧发展史略的一点概况。这五出“戏中戏”的片段可以简介如下：

(1)《日本戏》是田汉留学日本时写的一个短剧，讲述了一名日本女演员松井须磨子为演戏殉情在舞台上的故事。1983年出版的《田汉文集》没有编入。

(2)《莎乐美》是田汉早期根据《王尔德》翻译改编的剧本，《田汉文集》中也没有编入。

(3)《一致》是个活报剧，写于1929年7月，由南国社首演于无锡。编入《田汉文集》二卷。剧很短，情节简单，主要表现被压迫者的民众在领导者的率领下与压迫者王者之间的斗争。剧的结尾有这样一段戏：

领导者 世界快翻转来了！暴君快要倒了！大家都起来！

[只听得哐啷一声，欢声大起。

[男女摆脱王的压迫，把王掀倒。

领导者被压迫的人们，集合起来，一致打倒我们的敌人，一致建设新的理想，新的光明，光明是从地底下来的！

[被压迫者随领导者举手。

[被救的男女抱吻。

[欢声。

[地底下放出光来。

可以看出，这可能是《一致》所要表现的主题。

(4)《乡愁》是个独幕剧，写于1922年，编入《田汉文集》一卷。剧中只有3个人物：主角孙梅(男)、伊静言(女)，研究者认为写的是田汉与表妹易漱瑜同在日本留学时，知心相爱的情感历程与生活境遇，真诚生动，情溢言表，很有风采。

(5)《关汉卿》是人们公认的田汉后期成功的代表作，也是他在戏剧创作上的最高峰。此剧将中国优秀的戏曲传统与西方美学观念相融合而又互补优长，并将田汉自身的人生感悟和命运风云预示其中，生动地展示了田汉“将碧血，写忠烈，作厉鬼，除逆贼。这血儿啊，化作黄河扬子浪千叠，长与英雄共魂魄”的壮烈情怀。剧中结尾处，关汉卿与朱廉秀同唱一首心曲的《蝶双飞》，堪称是千古绝唱，艺术之力，永世不磨。

《狂飙》的演出艺术还有一个明显的特点：借鉴或变化运用戏曲舞台“空台艺术”的艺术观及其相关的表现方法，在空空如也的舞台上表现丰富的内容和广阔的戏剧空间，而且引导观众一起参与到戏剧情境中来，强调现场感，使话剧艺术在写实与写意相结合的发展中更加突出写意戏剧的魅力，因而时空自由，集中洗练，诗情入戏，理寓戏中，是很值得一看的一出近来不多见的好戏。

《狂飙》表现了狂飙的时代，表现了一个狂飙般的人物的个性特征，表现了我国革命戏剧运动的奠基人和戏曲改革运动的先驱者——田汉狂飙般的内心世界，表现了话剧实验新的探索与创新，同时也足见编者创造性的思维、深厚的艺术功力与勇敢的追求。这些在话剧改革方面的新收获，更是值得我们关注的。

朋友们告诉我，在剧中扮演田汉的辛柏青，是个才华出众富有表现力的优秀青年演员。《北京晚报》的一位记者这样评论他：“《狂飙》中的田汉与他的性格相去甚远。一个是满怀激情的江湖老大，一个是坐怀不乱的文弱书生；一个是偏执单纯的浪漫诗人，一个是心平气和的普通百姓；一个期待人生的浓烈，一个愿尝人间的平凡。因此，

让辛柏青演田汉对于他个人和整个剧组都具有极大的挑战意味。令人欣喜的是，我们看到文弱堪怜的辛柏青借演田汉之机不仅在表演上一步步接近了田汉，也迎来了他个人人格上的强健和个性上的张扬。他借田汉的激情拓展点亮了自己的人生。”

这位记者的评论再次表明：作家创作剧本，演员创造角色；导演精心设计，在于正本清源。生活永远是一切文艺创作的唯一源泉。综合性舞台艺术的完美创造，靠的是编导演、音乐、舞美的通力合作才有条件实现，这也是一条不以人的主观意志所左右的客观规律。

梨园初摆《东坡宴》

古往今来，咏唱西湖的诗词，何止成千上万！唯有世代流传、享誉中外的苏东坡咏唱西湖的一首诗至今仍是世人公认的千古绝唱：

水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇；

欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。

这是题为《饮湖上初晴雨后》组诗中的一首。苏东坡信步来到雨后初晴的西湖之滨，抒发了久蓄于胸中的诗情，将西湖比喻为美女西施，恰如陈衍在《宋诗精华录》中所说：“遂成为西湖定评”。之后，“西子湖”成了西湖的别称。王文浩在《苏文忠公诗编注集成》中，称这首诗是“前无古人，后无来者”的名篇。其所以如此称道，盖因是“诗人润饰了西湖，概括了西湖，诗中描绘的并非西湖一处一时之景，而是对西湖的正面写照和评价，具有超越时空的艺术生命，湖山因之生晖添色”。林语堂在《苏东坡传》中也指出：“西湖的诗情画意，非苏东坡的诗思不足以极其妙；苏东坡的诗思，非遇西湖的诗情画意不足尽其才。”

苏东坡(1037—1101)诞生在四川眉山一个“门前万竿竹，堂上四库书”的书香世家。他一生两度来到杭州，先后任通判和知州(太守)，历时五年多，不仅治湖治水，亲政仁民，政绩卓著，百姓爱戴，在民间流传有不少佳话，而且寄情湖光山色，仅咏唱西湖的诗词就遗留下453首。“已泛平湖思濯锦，更看横翠忆峨眉”。他常常在欣赏西湖

秀色的同时，联想到锦江与峨眉山的旖旎风光，既表现了诗人对杭州的热爱，又抒发了对故乡的眷恋深情。此外，他的足迹几乎踏遍了杭州的名胜古迹和山水园林，撰写了不少独出心裁的楹联、匾额、铭文、碑记，为杭州的人文景观传神写意，增光添彩，为后人留下驰骋想象、应心造物的广阔空间。

苏东坡与西湖结下不解之缘，西湖长留着苏东坡的德政诗情。

我与老伴从北京到了杭州的第二天，即来到位于西湖十景之一的“苏堤春晓”南端的杭州苏东坡纪念馆参观。此馆与章太炎纪念馆、张苍水祠、太子湾公园隔路相望，周围疏篱环抱，园中曲径通幽，竹影桂影婆娑，四时皆著其妙。庭院中央有一尊由花岗岩雕成的高达3米的苏东坡立像，神志宛然，昂首云外，仿佛仍在与杭州百姓倾诉着他的眷眷情怀。

苏东坡纪念馆由庭院、两层楼展厅及东坡艺苑三部分组成。楼下展区有苏东坡生平的简介，他在杭州的救灾赈民、整治六井、开凿运河、疏浚西湖等政绩。楼上展区陈列了苏东坡在文学、诗词、绘画、书法上的成就，还有展示他的西湖诗词雕刻，有近现代书画名人创作的反映他的西湖诗意的作品，展厅融诗、书、画、联、碑为一体，满目琳琅，并配以古筝弹唱以谢来宾。后院的东坡艺苑，陈列着苏东坡书画的拓片、复制品及西湖诗意画，既供欣赏，又供选购。馆内馆外，好一派名人遗韵、文化景观，实令人流连忘返！

新中国成立后一直在浙江省从事戏曲研究工作的老友沈君，知我来杭，约了二三同道，邀我在湖滨公园茶室相叙。良朋相见，品茗谈戏，自有一番乐趣。

沈君落座，直奔话题，向我介绍了最近浙江京昆艺术剧院正在排练一出塑造苏东坡形象的新编京剧，剧名题为《关于疏浚西湖及多渠道集资的情况报告——东坡宴》。一听这个违反常规的剧名，我很惊讶，但沈君一笑说：已经简化成《东坡宴》了。

几天之后，我在东坡剧院观赏了《东坡宴》的彩排。

这出新编京剧，据称是着眼于京剧艺术本体变革的实验和服务于杭州旅游资源开发的新思路，改革创新步子迈得很大，也是浙江省为两年后举办的 2003 年中国艺术节精心打造的“第一桌宴席”，因而受到专家和观众的关注。此剧在剧情结构、思想内容、艺术形态等方面，都是围绕京剧艺术本体变革而作的“智力投资”，呈现出以下一些明显的特点：

(1) 戏的情节结构，基本上由杭州闻名遐迩的“六道茶酒菜”组成：东坡茶、东坡酒、东坡鱼、东坡鳊、东坡肉、东坡豆腐。剧中的苏东坡将这“六道茶酒菜”的各自来历，编织在他自己的人生经历、感悟之中，讲述为人之道，抒发爱国情怀，使他以一种日常的生存方式进入杭州的世俗生活。这“六道茶酒菜”在剧中虽仅具象征意义，但却表现了浓郁的地域风情。

(2) 剧中保留了京剧韵味的唱腔，演员尽量不用小嗓而用大嗓演唱，还接纳了美声大合唱；除苏东坡外，戏里的其他人物的念白，有的说普通话，有的说杭州话，有的夹着现代流行词汇；将苏东坡、杭州人、疏浚西湖、环保意识等集积在一起，追求一种诙谐、幽默、通俗的表现形式；试图打破既定的话语障碍，在传统戏曲中演述可能与现代人相通的现代话题，为京剧的革新开辟更广阔的空间等等。这种探索实验的意义，依我看来不在于探索实验本身，而是古老的戏曲艺术在走向新的时代新的观众的变革中寻求突破与发展的新载体，京剧自然也不例外。

(3) 《东坡宴》的“厨师”来自全国各地：杭州的编剧，上海的导演，北京的舞美设计，南京的唱腔设计和音乐设计，台湾的服装设计。主演苏东坡的陈少云是来自上海京剧院的“麒派”传人、一级演员，作为基本班底的浙江京昆艺术剧院的知名演员参与了演出。这种打破地域性的限制和“单位所有制”的组合方式，虽然目前已被不少剧院(团)采用，但对所在剧院(团)的艺术建设与人心凝聚究竟能起多

大作用？由于各剧院(团)的实际情况不同，差别是很大的，需要在实验中继续加以检验。

特点自然不等于优点，也不等于缺点或弱点。有特点的艺术革新总比无特点的“作秀”更使人愉悦，对艺术建设有益。“若要人迷戏，先要戏迷人”，只有在舞台的不断实验中才能逐步沟通“人与戏”的特定关系，才能保持戏的艺术魅力。

梨园初摆《东坡宴》。900年前苏东坡离开人间，900年后他以另一种方式活在《东坡宴》中，将其人格的魅力和独特的个性展现在西湖文化的背景之中，塑造杭州人心目中“杭州老市长”的艺术形象，正是他的愿望“居杭积五岁，自忆本杭人”，“昨夜风月清，梦到西湖上”的实现，也正是观众欣赏和关心的一个亮点。从发掘地域文化资源引入戏曲创作来看，《东坡宴》对一切地方戏的创作者、艺术家、研究家都是有启迪意义的。

中国昆曲的世纪荣耀

新世纪的第一年，即2001年5月18日，联合国教科文组织在巴黎总部宣布：世界19个文化活动和口头文化表现形式被授予首批“人类口述和非物质文化遗产代表作”称号，中国昆曲以全票通过被列入世界文化遗产并荣登榜首。这是中国昆曲的世纪荣耀！

我与老伴在由北京赴上海的火车上从报纸上获得这个好消息！它带来古老的中国昆曲跻身世界文化遗产之列的殊荣和新的发展机遇，展示了博大精深的中华民族文化面向世界的巨大影响力和辐射力！

我在火车上将此则好消息看了数遍，激动喜悦的心情仍然不能平静。因此，到达上海的第二天，即与苏州的老友周君电话联系，询问有关情况。周君告知：苏州文艺界祝贺中国昆曲被列入世界文化遗产的座谈会已经举行。有关资料尚未翻译、整理完毕，约我一周后去苏州就可以看到了。

上海至苏州的交通很便捷，特快火车40分钟便到达苏州，住在憩园饭店。那天正是阴雨天，我关在房间里读了一夜的资料。这些资

料对我是陌生的，对于读者可能也是陌生的，为了便于更多人了解国外已列入“人类口述和非物质文化遗产代表作”的有关情况，为我国各地再次推荐此类世界文化遗产作准备，我摘抄了魏柯嘉等整理的一些资料，供大家研究、参考。

所谓“人类口述和非物质文化遗产”，是指具有特殊价值的文化活动和口头文化表述形式，其中包括语言、文学、音乐、舞蹈、游戏、神话、宗教礼仪、风俗、手工艺、建筑、计算及各种艺术表达手段。首批获得代表作称号的 19 个项目来自世界各地，其中亚洲 6 个、欧洲 5 个、美洲 4 个、非洲 3 个、中东地区 1 个。它们是由 18 名资深国际评委从世界各国推荐的 36 个项目选定的。今后每两年举行一次评选。第二批称号将于 2003 年 5 月授予。

首批获得“人类口述和非物质文化遗产代表作”的 19 个项目名录如下：

中国昆曲 又名昆山腔、昆剧，形成于元末明初即 13 世纪中叶，初由清唱自娱逐步发展到舞台演唱，融汇南北戏曲之长，是我国发展得最为成熟和完美的戏曲声腔剧种之一，有丰富的剧目和表演艺术，至今已有 700 年的历史，对中国许多地方的戏曲剧种都产生过深刻的影响，被尊为“百戏之师”。全国现有北方昆曲剧院、上海昆剧团、江苏省昆剧院、江苏省昆曲团、浙江昆剧团、湖南昆剧团、浙江永嘉昆曲传习所 7 个专业表演团体。除老一辈昆曲艺术家外，新中国成立后已培养造就了四代新的昆曲编、导、演艺术家。

摩洛哥的德迦玛·艾尔法纳广场 10 世纪古建筑。广场上常有说书、杂耍、绝技、歌舞、滑稽戏、驯演动物、吃玻璃、吞火等表演活动。

西班牙神秘的艾尔基戏剧 始于中世纪。主要是表演圣母马利亚死亡、加冕等故事的音乐剧，是欧洲宗教剧的“活剧本”。戏剧全部用歌唱的形式表达。

玻利维亚的奥鲁洛狂欢节 又称安第斯山脉地区的复活节，通常要持续 10 天，绵延 4 公里的人龙和 20 个小时的狂欢场面蔚为壮观。

塞米基斯人的口述文化 塞米基斯人属于俄罗斯旧礼仪派教徒的群体，离群索居于特兰斯拜尔地区的村庄中。他们的生活方式再现了俄罗斯民族在 16 至 17 世纪时的情景：传统的房屋、服装、礼节、音乐、谚语和宗教信仰。

厄瓜多尔和秘鲁的扎帕拉人 4 个世纪以来一直生活在亚马孙河热带雨林地区。他们用自己的语言、习俗、神话、艺术和传统的医学形象地表现他们的生存和生活。目前仅有 300 人左右，200 人住在厄瓜多尔，100 人住在秘鲁，也只有 5 个人可以通过语言与外界交流。厄瓜多尔和秘鲁政府都致力保护他们的语言、医学和种族。

菲律宾伊富商人的圣歌朗诵 伊富商人住在北部山区。圣歌朗诵俗名“呼的呼的”，早在公元前 7 世纪就有了。在播种和收获季节，在出殡或其他礼仪时，都有圣歌朗诵。目前已面临失传。

乌兹别克斯坦的博伊桑 博伊桑是人类最早的居住地之一，坐落在小亚细亚前往印度的通道上。博伊桑保存了拜火教、佛教、伊斯兰教的远古文化和信仰，并通过歌曲、舞蹈和音乐等形式来表达。

多米尼加共和国的圣灵手足情 圣灵手足情的含义是：信奉圣灵的个人和部落，通过演奏打击乐的方式表达相互间的手足情。

几内亚的梭梭·巴拉乐器 梭梭·巴拉是几内亚一种神圣的打击乐器，它自 13 世纪开始就意味着曼丁格群落的自由和凝聚力。它演奏的地点，必须选在几内亚尼亚加索拉村庄中望族多卡拉家族房子里。

印度库蒂亚泰姆梵剧 该梵剧起源于 12 世纪至 17 世纪的寺庙戏剧，有精心设计的剧情和仪式，有乐队伴奏和舞台道具。

格鲁吉亚的复调歌唱法 这是一种运用了比喻和多种乐曲修饰的复调歌曲，作为欢庆节日的节目，首创于 8 世纪。

意大利的木偶剧 又名“戴芭比”，19 世纪出现在西西里岛，主要表演英雄的传奇故事。

立陶宛的木制十字架 15 世纪开始形成。十字架的工艺可以表现历史、艺术、社会、民族的价值，一般高度在 1.2 米到 2 米之间，上面装饰有耶稣和他的圣徒们的画像。

伯利兹的伽里富纳语言、舞蹈和音乐 17 世纪从非洲来到大西洋岸边的伯利兹、洪都拉斯、危地马拉和尼加拉瓜等地的奴隶，为了反抗英、法殖民者而进行战斗时所用的语言、舞蹈和音乐。

日本的能剧 能剧诞生于 8 世纪，它在演变中逐渐容纳吸取了诸如杂技、歌舞、滑稽等多种表演手段和技巧，是日本当今最主要的传统戏剧。能剧以日本传统文学为剧本，在表演形式上辅以面具、装束、小道具和舞蹈等，分为“能”与“乐”两个部分。“能”是具有超能的英雄变成一个普通人来讲述一个故事，面具在表演中是不可缺少的。“乐”是由喜剧对话组成，剧本均使用中世纪的口语。

首尔的王室宗庙神殿 这是韩国首尔王室祭拜先祖列宗的儒家神殿。每年 5 月的第一个星期天，王室的后代子孙都来神殿参加祭祀活动，表演源自中国儒家文化的礼仪歌舞，表达对祖先的缅怀和悼念。

贝宁的吉拉德 贝宁的约鲁巴人、坊人和马西人部落，在收获食物或是干旱季节和流行病盛行时，举行的庆典、祈祷和跳起舞蹈——吉拉德。

科特迪瓦的格博夫喇叭 格博夫喇叭是一种侧面鼓起来的吹奏乐器，用在塔格巴纳人的宗教礼仪和传统庆典上。“格博夫”这个词，既可指乐器本身、演奏者、演奏的音乐，也可统指整个表演。

看了以上包括中国昆曲在内的 19 个国家的口述文化遗产的简介，从这些形态多样、各具个性的文化遗产中，我们看到了世界博大精深的文化蕴藏。

据新华社有关资料介绍：联合国教科文组织从 1972 年起发起世界文化遗产保护活动，目前全世界已有 690 个自然和文化景点列入

《联合国教科文组织世界文化遗产名录》。此次“人类口述和非物质文化遗产代表作”的授予活动，是对世界文化遗产保护活动的必要补充。正如该组织指出，目前的经济全球化时代，世界各地的许多非物质文化遗产正在面临消亡的危险。遴选“人类口述和非物质文化遗产代表作”的目的，就是要鼓励各国政府、非政府组织及各地方团体鉴别、保护和利用口述和非物质文化遗产。这种遗产是世界各国人民共同智慧的结晶，只有它能够确保文化特性和多样性的永存。

就在联合国教科文组织首次宣布的“人类口述和非物质文化遗产代表作”中，中国昆曲荣登榜首的20天之后，中国国家文化部即迅速作出反应，于6月9日出台8条保护和振兴措施：主要包括确定昆曲为国家重点艺术，制定长期稳定的扶持政策；建立“保护和振兴中国昆曲艺术专项资金”，加大经费投入；提高从业人员的待遇，稳定队伍，增强向心力；抓紧培养昆曲艺术人才工作；通过举办各种艺术活动，推动昆曲艺术的保护和振兴工作；加强艺术评论与舆论宣传；扩建或重新选址建立中国昆曲艺术博物馆等。（刊2001年6月10日《人民日报》）

有国家正确政策的引导与切实保护和振兴措施，可以预见昆曲将会在戏海大潮中泛起一波新潮，它必将推动振兴戏曲与弘扬民族优秀传统文化的世纪新潮，更加气势磅礴地推陈出新，与时俱进，为人类文化的丰富与发展作出更多更新的奉献！

芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》的是是非非

从同名电影到芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》（以下简称《大红灯笼》）的问世，导演张艺谋在艺术的创新与追求上，直面市场，谋略在胸，多方求索，锐意进取，其执著与敬业精神是可嘉的。他的胆子大，步子快，招儿鲜，花样多，吸引着世人关注的目光，但也引发了诸多的议论与责难，而传媒的炒作也平添了几多滋味。

我在京华与朋友们相聚时，由中国中央芭蕾舞团演出的《大红灯笼》已在北京新落成的天桥剧场演过了。每当友人谈论此剧，因我未

睹此剧真容，不好贸然插话。可是我来到上海后的不几天，就从报上得知《大红灯笼》将于5月中旬在上海大剧院上演。这次得见真容的机会我自然不会错过。

我第一次走进上海大剧院，扑面而来的是煌煌的现代化设施与浓郁的艺术氛围，有文明素养的观众静静地期待大幕的启动。

灯光渐暗，大幕徐开，观众的眼睛一亮！

韵味悠长的京剧音乐与优美的花旦咏唱从舞台深处飘出，一位身穿白色长裙的花季少女伴着一位身扎白色大靠的京剧武生翩翩起舞：少女脚穿芭蕾舞鞋，作为主舞，跳的是传统芭蕾；武生脚蹬高底（皂靴），作为伴舞，走的是京剧步法。剧情从这里开始，演绎着这位少女由婚恋、婚嫁到婚后失宠、倒死雪地的感情历程与人生苦味。可以看出，经过张艺谋改编、导演打造出的芭蕾舞剧《大红灯笼》，较之同名电影的故事情节简化多了，称它是一部独具艺术个性但尚不完善的舞剧作品是符合实际的。

我在现场观看的感受是新鲜的，如果加以归纳，印象较深的有以下几点：

(1) 故事情节的单一化，基本适应了舞剧台本的要求。单一化并不是简单化，单一也是一种艺术美。全剧突出表现一位少女短暂一生的命运轨迹，她像一朵盛开的鲜花，一瓣一瓣地凋谢在红灯笼高挂的封建门第的深宅大院之中，最后在白茫茫的雪地上将生命融进了冰冻的泥土。这一艺术形象不是电影中那个四姨太的化身，而是舞剧的新创造，具有新的审美意义。

(2) 随着剧情的开展和舞蹈组合的多样变化，独舞、双人舞、群舞和着交响音乐，融入京剧唱腔韵律与打击乐的节奏以及唢呐吹奏的民间乐曲，烘托与内容谐调的多姿多彩的舞蹈场面，可以看做是张艺谋将电影蒙太奇手法运用到芭蕾舞剧中的新收获。

(3) 开幕时由扎大靠的京剧武生扮演的青年，在剧情的递进中改由舞蹈演员扮演。这位身穿深紫色高衩长袍的青年和身穿各色镶着花

边高衩旗袍的少女及其周围的众舞者，在音乐声中和变化多端的灯光所制造的艺术化的氛围中，以丰富优美的舞姿创造出缤纷五彩的舞剧情境，特别是新娘进入喜轿后由灯光幻化出淡淡的惆怅情绪，都显示了强烈的现代意识。

(4)《大红灯笼》仍然是一种用肢体语言来表现的艺术形式，但它也不是严格意义上的传统舞剧。它的服装好，便于舞蹈；灯光好，舞台空间灵动；舞美好，看点多，观众也喜欢；除京剧外，它还吸收了皮影、哑剧、杂技的一些表演，很好看；听说商业运作也不错。我很赞赏我的一位上海老同学、剧作家宋君所说：“这可能是张艺谋有意做给外国人看的中国芭蕾，能打造出有中国特色的芭蕾给外国人看有什么不好？”

说起中国芭蕾，我倒想起已故川剧表演艺术家琼莲芳。新中国成立后他为了革新川剧旦角的表演，废“■”不废“功”，苦练脚尖舞，坚持数年，终获成功。1957年他随重庆市川剧院赴北京、上海等地演出，在其主演的《放裴》《别洞观景》等剧中，不穿芭蕾舞鞋而只穿普通彩鞋练出来的脚尖舞，丰富了川剧舞蹈表演的程式和技巧，有助于表现剧中人物形象特征和内心世界的外化，被全国戏剧界誉之为“中国的芭蕾”。另一位已故川剧表演艺术家阳友鹤，在其代表剧目《金山寺》中，用多种姿态的“托举”表现白娘子与法海在恶斗中不屈无畏的精神面貌，其艺术形态也被称为“中国的芭蕾”。而这两位“中国的芭蕾”的创始者，都是“男演女”的川剧名家，其训练的难度是很大的。张艺谋在交响乐、民族乐和京剧打击乐声中，让身穿长袍、旗袍式服装的男女演员跳着芭蕾，与传统芭蕾的艺术形态反差很大，称它为另一种形态的“中国的芭蕾”有何不可？尽管它的舞剧台本还比较粗糙，主要人物形象亮点不多，舞剧语言乏善可陈，艺术意蕴尚不厚实，某些借鉴替代了创造，艺术改革尚在试验之中，但只要是有心人，还是可以看出张艺谋的探索与追求，对于发展中国的芭蕾舞剧是有积极意义的，是有首创精神的。

《大红灯笼》从在北京问世起，就有一些传媒追踪炒作，大喊大叫，渲染它是“运用新思维、新形式、新手法京剧+蒙太奇的经典剧”，“芭蕾+京剧+杂耍，玩的是一台杂剧，刮的是一股杂糅风”，“失去本体的创新就什么也不是”等等。这些炒作与这部舞剧的实际面貌相距甚远，不免带有较大的盲目性，有些“发现”恐怕连炒作者自己也未必明白就里，对于观众则可能是一种误导、一种遗憾！

《大红灯笼》在上海演出之后，《文汇报》于6月12日以《创新不应失去艺术本体》为题，刊发了舞蹈、音乐名家舒巧、于春燕、林泱泱、朱践耳、毛时安和小说家王安忆等的一组文章，就《大红灯笼》的演出及当前舞剧、舞蹈艺术发展的几个问题，发表了各自的意见。这些意见，除了各言所是，各议所非，见仁见智，褒贬不一之外，还提出了一些值得思考和研究的问题：

(1) 现在商业炒作的“圈套”很多，网上对《大红灯笼》的点评也不少，有的网民呼吁有自尊、肯说话的艺术家多说些有真知灼见的话，不要使善良的观众老是处于被糊弄的盲视状态。

(2) 为什么所谓“圈内人”和广大观众在艺术欣赏和接受上常常处于对立状态？“芭蕾+京剧”是不是“中西文化合璧”的实例？是不是“中国原创文化与西方艺术的成功接轨”？

(3) 有些舞剧编导和艺校学生看了《大红灯笼》之后感到很迷茫：怎么学校专业上的理论和传媒炒作的完全不同？中国舞剧的舆论氛围、生存环境这样令人困惑，老师还教不教，怎么教？我们不能误人子弟，也不能误导观众。

(4) 围绕《创新不应失去艺术本体》的议题，与会者比较一致地提出了“艺术的规律就是限制”的观点。认为“《大红灯笼》存在最大的一个问题就是对张艺谋没有限制”，所以他才把“芭蕾、京剧、皮影、哑剧、杂耍一锅煮，难道这就叫做‘中西合璧’，叫做‘东西方艺术文化接轨’”？认为“兼容并蓄和‘大拼盘’不能画等号，实验不等于创新；冠以创新的名目搞商业化很危险，艺术是要被商业吃

掉的”。认为张艺谋“无视在艺术本质规律所限定的范围内探求发展，无视形式的限制，无视形式与艺术本质间的根本联系”，这“其实是舞蹈界的悲哀，舞蹈编创人才资源严重匮乏，才导致了舞坛怪相”。

这些问题显然属于艺术上的见仁见智，只有在党的“百花齐放，百家争鸣”方针的指引下逐步加以解决，并在不断深化改革与创新的历程中，经受时间与实践的检验，不断充实与改善原有的艺术本体，使其吐故纳新，与时俱进。但这些问题的提出，也反映了一些走惯轻车熟路的舞蹈家所持西方传统芭蕾的观点与张艺谋刻意追求“中国的芭蕾”的艺术形态所表现出来的观点的分歧，而这两者的观点分歧实质上又反映了舞剧艺术发展观上传统与现代、守格与创新的矛盾，也只能在经受时间与实践的检验中逐步解决。艺术上的创新是一个过程，也是一个积累，不太可能一蹴而就，与其匆忙论高低，倒不如促其变革，鼓励创新，最后还得看其思想艺术能否适应时代的审美需求，要以广大观众的接受程度而定。至于“艺术的规律就是限制”这一观点，是否符合“艺术的规律”，是否具有科学性，则是另一个艺术理论问题，需要容当再议。

霓虹灯下的“星光”

20 世纪 60 年代，一部风行神州大地的话剧《霓虹灯下的哨兵》（包括后来摄制的同名电影，以下简称《哨兵》），在亿万观众的心目中引起强烈反响，占尽了剧坛风流。相隔 30 多年之后，在我国改革开放迎来辉煌成就，进入新世纪开篇的第一年——庆祝中国共产党建党 80 周年之际，这部话剧重新在上海大剧院隆重上演，则是剧坛的一大盛事。当年看过这部话剧演出的观众，如今大都垂垂老矣，重睹华章，更有一番历史回味与启迪。而在新世纪之初首次看到这部话剧演出的观众，感受到新中国屹立的艰辛和军民同心同德、建设中华、拒腐防变的精神力量，更加珍惜今天的改革开放与煌煌大业的来之不易！历史跳动着时代的脉搏，现实融进了历史的精华，沟通了几代中

华儿女的爱国情怀，正是这部话剧的历史渗透力与现实感染力能够叩击人们心灵的思想艺术魅力之所在。

当我穿过南京路上霓虹的海洋、人民广场华灯的世界，再次走进上海大剧院的剧场，观赏一别 30 多年的《哨兵》，我就沉醉在这部话剧的戏剧世界里了。

《哨兵》的演出，基本忠于当年沈西蒙等原创的剧本，只是在结尾部分，重排导演陈薪伊穿越时空，引导观众将历史与现实衔接起来：上级决定参加抗美援朝的陈喜等战士在南京路上站好最后一班岗，当穿着当代军人崭新制服的“南京路上好八连”的战士齐步走来，将鲜艳的五星红旗插在“南京路”路牌之旁时，舞台上的老上海背景瞬间变成新上海东方明珠的璀璨灯火，新战士接过老战士的班，守卫着繁荣昌盛的社会主义现代化的新上海……顿时，在安静的剧场里爆发出热烈的掌声，给观众留下了历史与现实交融的回响。在这段戏里，没有一句台词，却创造了新的艺术构思与理想境界，伸延着戏剧的现实意义，可谓是“无言胜有言”的神来之笔，增强了戏剧可视的感人的思想艺术力量。

舞台上除由现驻“南京路上好八连”的指战员出演解放军战士，过去饰演连长鲁大成的魏宗万再度出演这一角色外，剧中其他角色皆由如今当红话剧、影视、舞蹈、主持人、京剧、越剧、沪剧等名流、明星出演。如达式常扮演指导员路华，吕凉扮演陈喜，尚长荣扮演周德贵，黄豆豆扮演童阿男，王汝刚扮演阿荣，严顺开扮演菲菲，茅善玉扮演阿香，刘家桢扮演美国记者，何伟扮演赵大大等，个个表演生动，各具神采。

特别是主持人倪萍扮演的春妮，更是招人眼目。春妮虽不是戏中的主角，但她是剧中思想有了蜕化的战士陈喜的妻子，成了几场戏剧矛盾的焦点。这位来自解放战争前沿阵地的支前妇女，带着一身泥土和尚未消尽的硝烟，来到南京路上“好八连”的驻地探望丈夫陈喜。20 世纪 60 年代演出时，春妮由陶玉玲扮演，她上身穿件褪了色的男

式黄军装，下穿宽大裤脚的红裤子，齐耳的短发，头上包块白头巾，胳膊上挂个白花蓝底的布包袱，手上拿根系着绳子的扁担，是一位鲜活活的精干、美丽、爽朗的农村少妇的新形象，给观众留下的印象太深刻了，可以说在很大程度上反映了这部戏的时代气息，在我的脑海里至今仍留着很清晰的印象。如今倪萍扮演的春妮，扮相、服饰都和过去一样，在几段戏中的表演也很精彩。如春妮一见陈喜时羞涩中洋溢欢乐的神情，发现陈喜的思想蜕变后焦急不安中略带愠怒的神态，春妮读信时的语气、节奏、感情也正发挥了倪萍的长处而达到以声传情、以情动人的视听佳境，感动了剧场里的观众。

上海大剧院舞台上演出的《哨兵》，舞美设计、灯光设施、音响效果等科技含量都很高，是过去无法比拟的，堪称是一流的水平。但就纵观全剧的演出而言，明星们的表演在一片热烈掌声的背后，我总感到缺少点使我深切感动而回味的东西。当我随着观众的人流走出大剧院的时候，偶然看到一位白发苍苍的老人，边走边对身旁搀扶他的一位青年说：“明星相聚南京路，不见当年好哨兵啊！”观其形表，这位老人可能和我一样，都是当年看过《哨兵》演出的老观众。我在返回住地的路上推敲过这句话，觉得有点道理，但仍然未悟出其中三昧。后来，我偶尔翻阅过期的《新民晚报》，发现该报记者6月5日的一则题为《霓虹灯下的“星光”》的报道称：《哨兵》在上海电视台举行彩排时，“这些忙碌的各路明星卸掉手中的活，分别从各地、有的甚至刚从国外演出归来，连时差都没有倒过来就赶来排练场参加排练，一个都不缺少。舞台上下，尽管‘星光’闪烁，却不见一个端架子摆谱的，一个个全都投入到他们的角色中去了，排练场上展现出一派繁忙的景象”。“全剧只完整地合练了6个小时”。

正是这则《霓虹灯下的“星光”》的报道，沟通了我与那位同场看戏的老年观众的共同感受，也点醒了我所要回味的东西：过去《哨兵》演出中所洋溢的特定时代风采、生活色彩、哨兵神采，在如今的演出中似乎都黯淡了。生活永远是一切文艺创作的唯一的源泉，在明

星们进入剧中角色的创造中，生活的体验依然是第一位的，依然是决定创造成败的基础因素。众多明星们匆匆而来，匆匆排练，匆匆演出，时代的感知少了，生活的体验少了，艺术的创新少了，终使霓虹灯下的“哨兵”被霓虹灯下的“星光”所掩盖，也终使这部杰出的话剧减弱了它的源于时代生活的思想艺术力量，这是明星们再高超的表演也弥补不了的遗憾！

我想观赏的是《霓虹灯下的哨兵》，却不知不觉地走进了《霓虹灯下的“星光”》，我也留下了一点观赏后的遗憾！

烈火红岩铸诗魂

我由北京赴上海探亲访友的前几天，一次与友人的相聚中，不期见到多年未见的老友丁君。依然是当年风度翩翩、快人快语的丁君，谈到评剧总是喜形于色：为庆祝中国共产党建党 80 周年，中国评剧院新近创作演出的冠以“评剧音乐诗剧”的《红岩诗魂》，自 3 月初首演以来，已经演出 80 余场，票房收入超过百万元，达到社会效益和经济效益双丰收，受到广大观众的热烈欢迎，也为评剧人的脸面增添了喜悦。他还告诉我：此剧应邀即将赴台湾进行交流演出，你这次看不到演出了，但可请你到我家去看演出录像，更想听听你这位来自红岩故乡之人的观感。

丁君的盛情接待，满足了我观赏《红岩诗魂》的渴望。

评剧是我较为熟悉的一个戏曲剧种，曾经看过它的不少优秀剧目的演出，新风霞主演的现代评剧《刘巧儿》就是享誉中外的代表剧目之一。但观赏称之为“音乐诗剧”的现代评剧在我还是第一次，也特别新鲜。所以我在观赏《红岩诗魂》的录像时，随看随想，随手而记，看后再思，感到它在戏曲文本与艺术表现上都有出色的新创造，是值得为它叫好的。

(1) 与以往取材于小说《红岩》或由同题材改编的舞台剧、影视剧的作品不同，刘敏庚编剧的《红岩诗魂》，独出心裁，谋篇布局，围绕“11·27 大惨案”，直接从《红岩革命烈士诗抄》和《黑牢诗

篇》以及历史档案中汲取营养，提炼素材；从叶挺、车耀先、许晓轩、陈然、何雪松、何敬平、蔡梦慰等先烈以理想和生命谱写的诗篇中，凝聚诗情，开掘诗志，铸造诗魂。诗的意境，诗的情思，诗的韵致，诗的语言，构建了这部诗剧的真实基础。真正战士的一生应是一首美丽的诗，战士和诗人应是相通的，诗品和人品也是互为联系的。剧中歌颂的革命者都是富有诗情的诗人，诗在剧中成为革命者生命的存在，感情的升华，心灵的窗口，斗争的武器，塑造了在烈火中永生的革命者的英雄群像，这正是“诗魂”的所在。特别是塑造了一个小说和史料中都没有的新人物——郑新梅，着力表现这个年轻女性在“黑牢”里历经生与死、爱与恨的磨砺而展示出的壮烈情怀和坚定信仰，更使人荡气回肠，惊心动魄，被观众称为“可以与江姐媲美的新形象”。她与一起坐牢的新婚丈夫携手同赴刑场的浩然正气，蕴藏着人世间最瑰丽的炽热感情，将一对年轻夫妇的生命价值演绎到极致，使浓郁的浪漫主义融汇于革命的理想主义之中，生动体现出《红岩诗魂》富有现代创意的主旨，也是编剧与导演张仁里、顾威、李永志通力合作富有时代精神的艺术再创造。

(2)《红岩革命烈士诗抄》和人称“黑牢诗人”蔡梦慰的长诗《黑牢诗篇》中所反映的狱中革命者的斗争生活，显然是《红岩诗魂》诗化情节的主要依托，“高唱凯歌埋葬蒋家王朝”是其展现的主题。《黑牢诗篇》是首已写下5章235行尚未完篇的长诗，是蔡梦慰在狱中用竹签子蘸着棉花烧成灰调制的“墨汁”，面对铁窗和敌人的酷刑，写出了他和战友们坚定的信仰、广阔的胸襟、燃烧的愤激、战斗的心声与美好的向往。当他在1949年11月27日深夜被国民党特务押赴松林坡刑场途中，才将带着体温的《黑牢诗篇》原稿抛留在荒草丛里，直到重庆解放后才被发现。《红岩诗魂》剧中展现的“高墙挡不住我们的信念”、“升起我们心中的红旗”、“三个学生知道了这个人的名字叫陈然”、“革命者抵御了魔鬼与利禄的诱惑”、“战友们怒斥叛徒的凛然正气”、“在黑牢里坚持学习毛泽东思想”等动人情景，

就是从这些遗诗中化出来的。革命者的人格力量充实着“诗魂”的艺术魅力，正是生活真实的艺术升华。

(3) 既称“评剧音乐诗剧”，那么音乐在全剧的诗化品格中首要的就是体现剧种的特色。《红岩诗魂》的音乐设计，基本包括两大部分：一是人物的主体唱腔，在保持评剧传统唱腔的本色、韵律的基础上，有继承，有调整，有发展，有改革，推陈出新，丰富了评剧的声腔艺术。如江姐与郑新梅以心唤心、以情通情的〔慢板〕唱段，陈然、成善谋怒斥叛徒的〔清板〕唱段，见戏见人，入情入理，且易于传唱和普及。二是对主题歌（“生命燃火焰，铁骨铸红岩。为免除下一代的苦难，我们愿把这牢底坐穿……”）、前奏曲、间奏曲和几段合唱的音乐处理，基本采用现代音乐手段，吸收新的音乐素材与音乐语汇，表现新的内容与时代气息，营造出悲壮肃穆的诗剧氛围，同时也在戏曲诗化品格上扩展了一大步，给观众带来视听一新的感人力量。

(4) 导演对全剧诗化品格的整体把握与发挥戏曲舞台“空台艺术”的时空意识，两者基本上是协调的，这是具有导向意义的艺术再创造。导演在突出戏曲舞台假定性与虚拟性、写意性优长的同时，容纳了不少写实性的艺术手段，在诗化、戏化、评剧化、生活化的互为融通中，为“评剧音乐诗剧”的创意开拓了新的视野，有益于评剧艺术本体的吐故纳新。如阴森恐怖的监狱，血腥屠杀的场景，野蛮刑具的狰狞，重重铁网的禁锢，江姐抚爱小萝卜头时吐露的内心风云，蔡梦慰朗诵诗篇时的凌云豪气；配以灯光对气氛的渲染，舞台设计突破镜框式舞台结构，将表演区延伸到观众厅，拓展了舞台艺术的时空观，这对于体现剧作主题的完整性，丰富观众的视觉和感受，都有很好的效果。

(5) 戏曲舞台艺术最主要的特征是演员赖以创造角色形象的表演艺术。这种表演艺术也是演员在剧作家创造的角色形象的基础上的再创造，将文本形象转化为舞台形象的关键就在于这个再创造，而演员是否具备这方面丰富的生活体验、艺术感悟与精到的表演技艺，则又

是这种再创造是否到位的关键。纵观全剧主、配角演员的表演，如扮演江姐的宋丽，扮演陈然的齐建波，扮演蔡梦慰的张文鹏，以及扮演郑新梅、成善谋和狱中女学生、众战友的演员们，都是风华正茂、技艺不凡、表演到位的。演员们革命的激情融入了传神的表演，在塑造的一个个革命者的生动形象和展示的一幅幅历史场景中，洋溢着革命乐观主义的战斗诗情，是富有时代意蕴的新开掘，对观众也是一种新感觉。

坐在电视机前看录像与坐在剧场里和观众一道看演出，两者的感受是不同的。看录像，既无法直面舞台与角色直接交流，也无法考察演员与观众之间在剧场演出进行中形成的共鸣、默契或意想不到的剧场效果。但以我总的观赏感受而言：尽管《红岩诗魂》剧中还有一些可以剪去的枝蔓，可以删除的重复；主要角色的主体唱腔音乐的形象个性尚欠丰满，对演员艺术个性的张扬也很弱，主题歌的音乐旋律在剧中尚未贯通始终；舞美设计也有点庞杂，不精练，不大度等有待进一步精打细磨、加工完善外，这部“评剧音乐诗剧”在创作与演出的总体上是成功的，它不仅可以称之为评剧发展史上的新起点，而且在促进我国民族戏曲艺术诗化进程中，积累了新的经验，这是应该向创作者、演出者和中国评剧院致敬的。

这部戏再一次给我深刻的启迪是：红岩先烈们的斗争生活和英雄业绩，依然是人民生活中本来存在的最生动、最丰富的文艺原料和矿藏，依然是一切文艺取之不尽、用之不竭的唯一的源泉，更深入地开掘这种资源，可以创作出多样化的各类文艺作品以适应人民大众的需要，更可以体现中国先进文化的前进方向，这应该是我们时代的文艺工作者们共同的光荣义务与历史责任。

刊《重庆文化》2001年创刊号至2002年8月号

《戏海观潮》获中国文联颁发的第三届(2003年)中国文联文艺评论奖二等奖，其中《烈火红岩铸诗魂》单篇获中国戏剧家协会颁发的第三届(2004年)中国曹禺戏剧奖·评论奖提名奖。《迁想妙得》单

卷曾于 2003 年由重庆出版社出版，2006 年获重庆市人民政府颁发的第三届重庆市文学艺术奖(政府大奖)。

闻道品艺

关于历史戏曲的现实性

从《柴市节》的讨论说起

川剧《柴市节》演出后，许多同志对这出戏展开了热烈的讨论，并积极提出了修改的意见，重视戏曲改革工作，这是非常可喜的现象。但对其中若干问题的论述，尤其是关于“历史戏曲与现实影响”这个问题，意见比较有分歧，最突出的有下列两点：

（一）认为《柴市节》一剧，宣传了封建道德，写文天祥的死是为了“赵宋江山”，主张把文天祥的“忠君”思想，改为忠于“人民”。

（二）认为文天祥被囚四年，并非有计划的在积极反抗，而是元人防守太严，文天祥无法自杀。所以，一闻死讯，即欣然就义。对文天祥“杀身成仁舍生取义”的民族气节，采取了否定的态度。

这两种看法，我认为都是不太正确的，都是抛开了历史来评论历史人物，用现代的社会道德标准去尺量古人。尽管在“看”的程度上有差异，但其产生的思想根源，却出于同轨，即反历史观点的主观主义。

我们今天要评论文天祥这个历史人物，不了解当时南宋的社会情况和历史特点，是无法得到正确的结论。当时南宋的社会情况和历史特点是什么呢？据史书所述，从至元五年蒙古军攻破襄阳开始，南宋危如累卵，朝室偏安于临安，赵祺（度宗）、谢太后、贾似道、陈宜中等主张投降，对外奴颜婢膝，对内镇压榨取人民，打击以文天祥为首的主战派。但蒙古军誓灭南宋，谢太后、陈宜中的一切企求苟安的哀鸣均被拒绝。直至元兵逼近临安，朝臣作鸟兽散，文天祥、张世杰请移三宫（赵■、谢太后、金太后）入海，自愿率众死战，宰相陈宜中不许，张世杰、刘师勇、苏朝义见朝廷不战降敌，各率所部退出临安，

准备抗战；文天祥奉朝命去元军议事，被伯颜扣留不得归，文天祥所部江西义军三万人均被朝廷解散。三月元军入临安，陆秀夫、张世杰、刘苏义等拥立、昷二王入闽。文天祥从元军逃出，率义民进取江西。至元十四年十二月，文天祥在五坡岭兵败被擒。十六年二月降将张宏范进军崖山，大破张世杰海军，陆秀夫、赵昷投海死，宋室灭亡。这是南宋当时的社会情况和其覆亡的历史过程。

南宋灭亡的原因，据黄震先生所说：“一是民贫，二是兵弱，三是财匱，归根于士大夫无耻。”这样的政权，一旦临到元人大举进攻，自然会土崩瓦解。但另一方面，广大人民为反抗制造赤地千里以屠杀为能事的蒙古入侵者的坚毅英勇的民族潜力，却在不断发展，这是当时的历史特点。文天祥出师勤王时，一声号召，万众响应，人民毁家纾难，相率投效；杜浒、吕孟师等英雄冒险犯难拯救文天祥逃出蒙军拘禁，都可以说明。因此，文天祥的抗元，与当时的人民要求以反抗异族欺凌的意志是一致的，在当时历史阶段中是符合人民利益的。这也就是文天祥所以能够得到当时人民拥爱的基本原因。但是，要求文天祥当时的抗元，完全从民族危亡、人民利益出发，而没有忠君的思想，这是违反历史真实的。因为，当时的皇帝代表了国家的符号，像文天祥这类人物的爱国思想，也只有通过忠君才能够表达出来，他不可能有“为人民服务”的思想。人们要求文天祥不忠“君”而忠“人民”，被囚时，应该“有计划的在积极反抗……”这是拿现代的以马克思列宁主义和毛泽东思想武装起来的为人类的彻底解放而奋斗的革命者的思想和行为，去尺度千余年前充满着孔孟思想的封建人物，这显然是非历史观点的。它一方面歪曲了过去历史的真实，一方面也歪曲了现实革命斗争。

因为，“为人民服务”的思想，只有在无产阶级革命的时代，在马克思列宁主义和毛泽东思想教养下的革命者才可能有的，历史上的任何英雄，都不可能有的而且不会有这种思想。弄不清这个问题，那我

们对今天人民革命事业及其革命英雄人物的评价，将会是歪曲和错误的。

历史戏曲的现实性

编写历史戏曲的主要目的，是正确地反映与分析人民历史。虽然不一定在历史上真有其人，实有其事，历史戏曲也不一定必须影射近代现实，但问题是在于是否有指导现实与鼓舞现实的作用。例如川剧《柴市节》，在描写文天祥反抗异族侵略的民族正气，与其在敌前的坚贞不屈的英雄气概，在教育人民加强对侵略者的憎恨，激发人民对祖国的爱国主义精神上，是有其现实意义的。但如果把文天祥的抗元和今天的世界上拥护和平的人们的反侵略斗争，作机械的类比，那就是错误了。既违背了历史的真实情况，又不正确地看待了今天的现实斗争。又如华东戏改处，在讨论修改京剧《鸿鸾禧》时，有人主张“金松找到金玉奴，团结了群众，杀死莫稽，大家选金松为知县，结果大快人心”的改法，以及把信陵君的“窃符救赵”一举，变为“抗秦援赵”，和我们今天的抗美援朝混为一谈。这都是企图将历史上的事迹，和今天的人民革命斗争，作了错误的类比。凭着主观感情，不恰当地强调历史戏曲对于今天现实直接性的积极作用，因而不尊重历史条件，歪曲历史真实，将历史人物现代化，模糊时代概念，这显然是非历史观点的。

马少波同志在《历史剧的现实性问题》中说：“历史戏曲的作用，只在于通过历史故事间接地给今人以启发或鼓舞，这就是教育的效果。此外，任何过高的主观要求与今天的现实发生直接性的联系，模糊或缩短时间的距离，哪怕只是一两句话，个别情节，处理不当的时候，都会产生歪曲历史真实而又污蔑近代革命现实的不良后果……”这是对历史戏曲和今天现实影响的正确看法，是历史唯物主义的看法。

因此，依靠历史唯物主义来处理历史戏曲，评论历史人物，在爱国主义运动的实践中是不可缺少的一件文化宣传工作。也只有从历史

唯物主义的观点出发，才能正确地认识历史、分析历史、反映历史、了解历史戏曲所含的真正爱国主义精神，把戏曲改革工作提高一步。

刊《影剧与曲艺》周刊，1951年8月2日出版

(这是作者从事戏曲改革工作后发表的第一篇评论文章)

从重庆技艺团的演出说起

中国的杂技艺术，始于汉代“鱼龙百戏”，是一种独创的深刻的民间艺术。前年赴苏联等国演出的中华杂技团，受到苏联及人民民主国家人民的热烈欢迎。苏联评论家对我国的杂技艺术评价很高，他们认为：“英雄的毛泽东的儿女们的杂技团的演出，表现了中国人民的勤劳、勇敢、敏捷和智慧。这种富有民族特色的、独创的高级技艺，是世界稀有的。”

重庆技艺团是1951年6月成立的。在市文化局的领导下，经过不断的政治学习和受到“抗美援朝”运动的教育，演员们提高了阶级觉悟，认识到自己翻身后的地位，树立了爱祖国的观念，加强了团结。一年多来，他们发挥了高度的劳动热情，改进了工作，提高了技术。过去那些残酷、野蛮、落后的具有封建毒素和严重地摧残演员健康的表演，在今天的重庆技艺团里已不会见到了。目前演出时的情况是：舞台上奏着轻松愉快的音乐，大庭里洋溢着活泼、愉快、健康的气息，演员们生气蓬勃地、笑容满面地表演着各式各样的精彩节目。每个节目，都是那样生动和有趣！

在文化局的领导和文艺界人士的帮助下，演员们不但剔除了我国固有技艺中的有害的、落后的部分，由于他们的刻苦钻研，勤学苦练，他们还保存和发展了其中优良的、健康的部分，并且在这个基础上，创造出许多精彩节目，如这次演出的“跳板飞人”，就是他们最近练习出来的富有集体性的体育节目之一。

这个节目是由十多个人集体演出的，它是根据许多数学和物理的原理，设计出来的一种“垫上运动”。据有经验的老艺人说：从前练

这样的节目，最少也需要一年的时间才练得出来。但是，技艺团的演员们，在不到半年的时间内就把它练出来了。

又如他们表演的“飞车”，车上从前只能上去四五个人，但现在已能够上去九个人了，并且还能在上面表演各种科学技术。这些活生生的例子充分说明了中国的杂技艺术，虽然有着悠久的传统，但也只有在中国人民摆脱了帝国主义、封建主义、官僚资本主义的压迫之后，才能得到很好的发展。

由于杂技艺术富有民族特色和教育作用，所以表演杂技的马戏院，在苏联是很受重视的。在苏联人民教育委员会戏剧部里，设有马戏部，办有马戏专科学校，训练马戏演员，并将列宁勋章授予杰出的马戏演员。苏联的作家们不但重视杂技艺术，而且还亲身参加马戏院的工作，帮助他们提高演出水平。诗人马雅柯夫斯基曾为马戏院写过台词，作家爱伦堡也曾在马戏院里工作过。由于联共党和政府的重视与领导以及作家们的帮助和指导，苏联的杂技艺术获得了空前的光辉成就。

重庆技艺团的演员们迫切需要文学家、美术家、音乐家、舞蹈家、体育家及所有文化界的同志们的更多的指导和帮助，帮助他们提高杂技艺术的思想性和艺术性，为发展和创造民族的、科学的、体育的、新的杂技艺术而努力！

刊《重庆日报》1952年9月18日

（重庆技艺团即重庆杂技艺术团的前身）

美丽的表演 健康的艺术——重庆技艺团马戏演出观后

中国的杂技艺术，始于汉代“鱼龙百戏”，有着优良的传统和丰富的遗产，它不仅有多样的艺术形式，而且有富有民族特色的高超艺术技巧，是我国人民最熟悉和最喜爱的艺术形式之一。例如重庆技艺团这次演出的“顶竿”、“倒喝水”、“空中飞人”等节目，都是依

据一定的科学原理，经过演员们长期刻苦的练习才练出来的，节目虽然是惊险的，但它的演出却是美丽的。由于政府对演员的极大帮助和爱护，在高空表演节目时，演员们都拴有保险索。这样，不仅消除了演员们冒生命危险的顾虑，更有助于演员们技术的提高，使他们在表演中能够充分发挥他们的创造才能。每个演员在演出时都是轻松愉快、精神饱满的；它给予观众的是健康、优美、勇敢、敏捷、智慧、准确，是惊心动魄的但又是令人信服的快感，这与那种刺激和损害观众神经健康的杂技表演有着本质上的区别。

集体主义原则的坚持，是他们演出的特色之一。演员们各有各的创造，但他们都在集体地表演着节目。如“飞车”、“皮条”、“跳板”等，就是七八人甚至十几人的集体演出。这样，不但在表演上有了多样的变化，而且能够保持演员们精力的旺盛，让他们能够自然地、精彩地、熟练地表演节目。此外，还能够愈益加强演员与观众的集体观念。

对于动物的驯养、教练，我国也有很多特长之处，特别是马戏表演，这是我国人民都很熟悉的。重庆技艺团这次表演的马戏，虽然节目不多，但却在一定程度上满足了群众的爱好。今天的苏联马戏，有着许多新的成就和贡献，值得我们努力学习。但是，动物的训练，并不是简单的事，苏联有着具有几十年经验的马戏工作者，他们正以毕生的精力训练着各种各样的动物，创造了许多马戏表演的新节目。由于他们长期的劳动和充分地运用了人类智慧，他们能让狗熊驾驶摩托车，大象跳华尔兹舞……把许多不可能的事情变为可能。因而，许多优秀的马戏工作者得到了“列宁勋章”，获得了“功勋演员”的光荣称号。我国的马戏工作者，应该向他们学习，在我国固有的优良的马戏传统的基础上，提高我们马戏表演的水平。

最后就我个人的观感，我想谈一下关于马戏场内的“丑角”问题。

在我国过去的马戏棚里，是有丑角的。这种丑角，马戏艺人称之为“打滑稽”。这些人时常穿着破旧的燕尾服，化装成庸俗的小花脸，歪戴着圆礼帽或破草帽，表演着粗野、无聊的如“灌凉水”、“撒面粉”等一套把戏，对话也是极其庸俗的。这种表演，完全失掉了民族特色，散播着帝国主义、封建主义的毒素和臭味。这次重庆技艺团的演出，虽然清除了这些丑恶形象，但对丑角艺术却没有很好的发挥。在全部节目的表演中，几乎看不到丑角的演出。仅仅在最后“空中飞人”一场，才有一个丑角出现，而这个丑角并没有真正担负起丑角在马戏表演中应有的任务。加里宁曾经说过：“我想马戏(杂技)中的重要节目，应该是天才的，能够以人民的幽默嘲笑时代的丑角表演，这是个在马戏中最难演的角色。因为它能在人民的正常娱乐中，无形中给予轻松的，使人民走向文化的启示作用。”因而，真正的丑角艺术的力量，首先在于优美的语言、尖锐的讽刺和细腻的幽默。苏联最好的丑角演员杜勒夫·拉扎连柯，就能把许多含有深刻意义的思想，通过自己的艺术，用讽刺性的或者是幽默性的表演表达出来，对生活对现实进行批判，以教育观众。例如他在“寓言游行”节目中，就讽刺了和平的仇敌，揭露了战争挑动者的丑恶面目；在“世界狼行”节目中，就尖锐地讽刺了资本主义国家政府的罪恶性；在“邦政府(即西部德国政府)会议”中，就用穿了各式衣服的哈巴狗，模拟着西德政府的高级官吏的行径，它们卑贱地用舌尖舔着那个躺在安乐椅上的得意扬扬的美国主子的脚尖。这些都是具有尖锐讽刺性的活的政治漫画。苏联马戏场中的许多丑角的台词，大都是诗人和讽刺文学作家们编写的。伟大的诗人马雅柯夫斯基、杰米扬·别德里伊和名作家爱伦堡等，都曾为马戏写过台词，使苏联的马戏艺术有了丰富的思想内涵。重庆技艺团的同志们应该学习苏联先进的马戏艺术，正确地发挥丑角艺术在马戏表演中的教育作用。

马戏(杂技)艺术是我国文化遗产中的一部分，必须加以保留和发扬。希望诗人和作家们，从事文化工作的同志们，多给重庆技艺团以

指导和帮助，帮助他们提高马戏艺术的思想性和艺术性，为发扬和创造民族的、科学的、体育的新的马戏艺术而努力！

刊《重庆日报》1953年3月5日

把新曲艺推广到工厂农村中去——随“曲艺流动宣传小组”第三次下厂下乡演出小记

为了继续深入抗美援朝增产捐献交款的宣传，执行面向生产、面向工人的政治任务，重庆市戏曲曲艺改进会接受前次下乡下厂宣传的经验，以原来的3个“曲艺流动宣传小组”为基础，重新配备力量、调整节目、改善组织，组成3个小组，分别深入市郊区工厂、农村进行演唱；并收集材料，准备创作反映工人、农民在生产斗争中的模范人物及其典型故事。

参加这次宣传的有21位艺人，共分3组，每组7人，并有两位文艺工作者轮流前去协助工作。第一小组去磁器口一带工厂区域；第二小组去巴县，宣传重点为农村；第三小组去码头工人区（江北、朝天门、弹子石）。曲艺形式有金钱板、荷叶、花鼓、评书、竹琴、连箫、四川清音7种。

出发之前，我们除将大家演唱的节目进行了一次审查外，还组织了一天的学习，将这次下厂下乡宣传的任务和目的，详细地给艺人同志们讲解了一番，并进行了讨论。大家在讨论中一致表示决心，要把这次宣传工作搞好，特别是感到这次任务的重大和自己负担这个重大任务的光荣。因此，大家情绪很高。11月27日正式出发，到12月27日为止，共计流动一个月，到过民治毛纺厂、四川绢纺厂、六一六制呢厂、第一丝厂、渣滓洞煤厂、亚洲灯泡厂、西南军区后勤军械部、西南军区后勤军需部染织厂、上海机器厂、合众玻璃厂、勉记砖瓦厂、重庆化工厂、新民机器厂、西南人民广播器材厂、大来机器厂、国营汽车运输公司、中胜汽车公司、联合机器业工厂共18个工厂；巴县第一、二、三区人民政府及鱼洞溪乡、屏都镇、苦竹坝、新农村、

新民村、南泉文化馆、小泉村、自由村、大山村、民主村、川洞村、木蜡村、合作村、川东荣军学校、鹿角镇、新十三村、长生桥、廿二村、廿三村等 20 多处。第三小组则在朝天门、江北、弹子石码头工人区轮回流动。3 个小组，一共演唱了 105 场。演出节目 457 段，共有观众 4.1 万余人。

根据上次的经验和这次的实践证明，在配合政治任务进行宣传上，曲艺的确是一种有力的宣传武器，尤其是地方性的曲艺，更能受到广大群众的欢迎，为广大群众所接受，从而达到教育群众，鼓励群众的目的。例如第三小组在南岸码头搬运工人工会里配合“反封复查”运动，演唱《反对封建复查成分》(评书)以后，第二天有工人同志检举了两个坏人，一个叫杨明德，是码头恶霸连绍华的爪牙，一个叫何天禄，曾经当过反共救国军的排长，这两人都伪装积极混入了工会，进行特务活动。工人周其祥说：过去我们的眼睛不亮，看不出他们是伪装进步，听过了这段评书之后，我才明白，在我们工人阶级当中，还混入了这些“毒耗子”，我们都应该提高警惕彻底清除这些坏人才对！又如配合爱国增产捐款在朝天门码头演唱《王老汉踊跃捐款买飞机》(花鼓)时，有一个搬运工人叫贺保安，人称“铁脚板”，平时节省，连草鞋也不穿。他在听过这段唱词以后，把自己过去养猪赚来的七块银元，都拿出捐献了。

其他工人看到“铁脚板”这种行动，深受感动。大家都决心要提前完成捐献任务，更进一步地明确了“增产捐献”的重要，知道是自己的责任，使捐献运动得到了很快的开展。

第二小组在巴县农村中演唱，受到了广大农民的欢迎。由于农村已完成了土地改革，打垮了封建势力，提高了农民们的阶级觉悟，在政治经济上翻身以后，迫切地需要文化生活。因为农民居处分散，不易集中，又因生产农事忙，很少闲暇，所以目前文化生活很单调，很多地方还停留在扭秧歌的阶段。因此，这次曲艺小组前去，他们很感兴趣，每到一村，其他邻近村都来相邀，大家争先恐后地都希望曲艺

小组能够到自己村子上去。例如 11 月 20 日，当曲艺小组的同志们到达鹿角乡新十三村时，村长和几个年轻的农民都早在村头迎接，还抢着给艺人们拿背包提东西，一见面熟，大家亲如一家人。

那天，演出的时间在晚上 7 点钟，可是，下午 4 点左右，村公所的院子里就赶来了许多人。年轻的姑娘们听到艺人何雪芳是打花鼓的，马上便把她围住了，要求教她们演唱。15 岁的张小妹，在听过何雪芳唱了几句以后，很奇怪地对她的同伴说：“我们从前唱的唧格不对头呢？全是瞎唱。”接着，她又问何雪芳：“你们在此地住多久？”何雪芳说：“明天就走。”“为什么不多住几天呢？我们要好好地学一下呢！”她好像很失望的样子。过后，这位张小妹还与何雪芳谈了许多家常事，说她家里是贫农，今年分了 5 亩地，她现在小学里念书，并且在今年 7 月间还光荣地参加了新民主主义青年团。

开演时，农民弟兄们有的打着火把，有的提着灯笼，从四面八方赶来，其中有一个 64 岁的郑老太婆，也从 5 里地以外的郑塘坝赶来了，村长看见她问道：“你唧格来啦，不怕跌吗？”她很气愤地说：“唧格不能来？听宣传我也有份呀，小杂种！”说得大家都笑了。演唱中，《夫妇订公约》（四川清音）、《香香提亲》（同上）、《增产捐献抗美援朝》（花鼓）、《胜利归来再结婚》（荷叶）等唱词，最受听众欢迎。有的人听过后要回去修订爱国公约，有的人听过后就议论起来：“某某家的儿子没有 20 岁就结婚不对头”，“某某人有封建思想”。还有一个年纪很大的老年人非常感激地对村长说：“村长！我活了 73 岁，还没有看见过这样好的戏，现在毛主席来了，我们干人不但分了田分了房，还有戏看，真是越过越好啊！”农民们充满了翻身后的愉悦。

在工厂区流动演出的第一小组，多在小型工厂演唱。因为大的工厂中都有正规化的学习制度和文娱委员会的组织，各项活动都在逐步展开。但在小工厂中文娱组织与活动还不健全，有的还没有建立。因此，目前小型工厂很需要这种演唱，如在渣滓洞煤矿厂演出后，工人

同志们硬要挽留多住一天。同时，他们还立刻削了两块竹片片，要艺人同志教他们打金钱板，希望时常来表演。

艺人们通过这次宣传，在这些新人物面前也受到了教育，宣传了别人，也教育了自己。如艺人李永德看到搬运工人贺保安在听过唱词后捐出了七块银元，他在当天晚上的小组生活检讨会上，便检讨了自己过去对于捐款运动的不重视，以及认为“有钱才捐”的错误思想。对工人阶级热爱祖国的行动，表示衷心的钦佩！他说：“向别人宣传增产捐款，自己却不捐，实在可耻！”并表示要努力学习，实事求是，做个新艺人。

有些艺人亲眼看到土改以后的农村新气象，以及农民们翻身后劳动生产的愉快心情，才真正地体味到人民政权两年来的伟大政绩。老年艺人郑子尧说：“共产党来了只有两年，农村的气象都变了，看不到一个要饭的。农民都是红光满面，硬是要得！”有的艺人还检讨了自己的懒惰思想，克服了自由散漫的行为，特别是艺人之间发扬了互助互爱，加强了团结。

除此之外，我们还带下去大批的新曲艺唱本和《说古唱今》杂志，惩治反革命图解；及各种连环图画，共计销售了4.7万余册。这在开展新曲艺运动，把文化输送到工厂农村去起了一些推广作用。通过眼见的典型事例，艺人们还编写出三段唱词，都是表扬新英雄人物的。

通过这次流动演出，我们获得了许多经验，主要的有下列几方面：

（一）应该是“雪里送炭”，把文艺送到最需要的地方去。多到小工厂，多下农村，是十分必要的，下农村又必须要和农协会取得密切联系，方能深入各个村庄，普遍地进行宣传。因为，农民分居太散，不易集中，不通过一定的组织去发动，就无法进行宣传。况且，农村中的生产也有一定的时间，如果因宣传而妨碍了生产，那也会减少宣传的效果。小工厂人数较少，宣传起来也有困难，在这种情况下，可与当地文化馆取得联系，由文化馆去组织，宣传小组担任演唱。这样，人数既多，效果也很好。例如我们在磁器口演出时，就是由第三人民

文化馆去组织了几个小工厂(包括家庭手工业)里的工人前来听唱,演毕后,还组织了座谈。这样的方法,我们准备多多采用。

(二)组织艺人去参加实际斗争,体验生活,是改造艺人、提高思想觉悟的很好的办法。每次宣传结束后,总会涌现出许多积极分子就是证明。

(三)艺人们一般文化程度较低,单独进行创作是有困难的,同时,对新事物的体验还不够敏锐和深刻,因此刻画出来的新人物也多概念化,故事的结构也差。今后,我们准备多组织文化工作者,一同下厂下乡,提倡与艺人合作,创作出好的作品来。这样做既可锻炼文艺工作者,又可以培养艺人的写作能力。

(四)未出发之前,应该首先了解工厂、农村现实的情况,明确当前的政治任务,按照需要组织节目,才能有力地鼓动群众,教育群众。这次审查的节目虽都是新的,但配合密切的很少。因此,下去之后,很多地方都不能满足群众的需要。例如工厂中需要关于“民主改革”及“劳动保险”等唱词,农村中需要“查田评产”及“搞好春耕”等唱词,宣传小组就没有。在宣传婚姻法上,也不能从群众的需要出发,而只是停在一般化和说教上面,不能解决群众的思想问题。其他如演唱的《齐心合力打野狼》《鸭绿江边血泪仇》等节目,工人群众都说“听够了”,不爱听。这些都是我们的经验,应作为下次改进的地方。

总之,把新曲艺送上门去,为工农服务是正确的。只有这样,文艺才能够深入到群众中去,为群众所接受。我们将在这个基础上继续前进,在实际的锻炼中,发展我们的新曲艺,继续把新曲艺推广到工农群众中去。

刊《新民报》(重庆)1951年12月24、25日

记重庆曲艺队下乡演出

重庆曲艺队在市文化局、市文联、市总工会的组织领导下,于6月26日前往北碚地区工厂、矿山巡回演出。此次巡回演出是期望创

造经验，实现下列任务：(1) 要求通过富有教育意义及表现人民勇敢、勤劳、智慧的优秀节目，使曲艺能直接为工人服务，鼓舞工人的劳动生产热情，满足工人文娱生活的迫切需要；(2) 辅导工人文艺活动，要求通过下厂演出，与工厂建立固定的经常的辅导关系，以推动与活跃工厂文艺活动；(3) 通过参观生产、听劳动模范报告、演员与先进工人座谈等方式，使演员在生活体验中提高其思想觉悟，从而提高其艺术水平，使曲艺能更紧密地配合国家建设，为生产服务，为政治服务。

这次下厂的时间有一个月。由6月26日起到7月26日止，共计演出了25场，观众约4万人。演出的节目有《新事新办》《柏树坳开隧道》《老师傅贺炳山》《建设人民新四川》《做好普选工作》《秋江》等40余个，受到了广大人民群众欢迎，打开了曲艺深入工厂地区的道路，为今后的曲艺下厂演出摸索出了一些经验。曲艺的形式短小精悍、生动活泼，易于反映现实生活和斗争，而且演出也很方便，因此曲艺是对工人宣传教育和推动生产的有力武器。我们这次在四〇五煤矿演出的《老师傅贺炳山》(车车灯)，就是一个生动的例子。贺炳山是四〇五煤矿的挖煤老工人，他的工龄很长，挖煤的技术很好，这段唱词就是叙述他如何打破保守思想，热心传授优良技术的生动故事。词中对老工人高尚的品质和善良的性格，特别是他的新思想的成长、发展与巩固刻画得较好，因而受到了全厂工人的欢迎。工人群众反映说：听了这段唱词以后，我们觉得贺炳山老师傅更加亲切了。许多老师傅也颇受感动，表示今后要向贺炳山学习，“打破旧脑筋，把技术传给后一代”，并且认识到“这才是当家做主的态度”。又例如我们这次演出的金钱板《建设人民新四川》，这是就四川的物产、交通、地理环境等作了有特点的介绍，鼓励人们为建设新四川而努力；以及河南坠子《新事新办》——这是反映土改后农村阶级关系的变化，鼓励人们和封建思想作斗争，为争取自由幸福的美满婚姻而努力。这两段唱词，也受到了工人群众的欢迎，并起到了一定的教育作用。他

们反映说，听了《建设人民新四川》之后，感到“浑身是劲”，觉得“四川真是个好地方”，鼓舞了他们的生产热情，为建设新四川增加了勇气和信心。听了《新事新办》之后，使他们进一步地了解到“只有彻底铲除封建思想，自由幸福的生活才能建立起来”，并加深了他们对工农联盟的认识。我们认为这种思想上的提高，才是宣传教育的最大效果。以上说明曲艺是反映现实，进行宣传教育的一种很好的武器。今后我们必须大力开展曲艺宣传工作，创作反映工人阶级思想、生活的说唱作品，以便更好地为生产服务。

曲艺队下厂演出，还应重视工厂的文娱活动辅导工作。四〇五煤矿一井工会有个文娱队，在刚刚成立的时候，很受工人的欢迎。随后由于无人具体辅导，逐渐地形成自流状态，演出上也是老一套，于是工人不爱看。因此，他们觉得搞花鼓、金钱板这些小演唱，没啥前途，想演《白毛女》等大戏。但这次看到我们的演出，他们就增强了信心，要求我们对他们进行辅导。我们帮助他们丰富作品的内容和提高演唱的技术，并和他们互相观摩，互相学习。

辅导工作应以主要的力量来帮助他们创作和演唱有关他们中心工作的作品。例如该厂生产改革时，一井文娱队编了一篇“快板”鼓励大家突破“定额”，创造新纪录，搞好生产改革工作，我们就帮助他们丰富这篇“快板”的内容，进行排练，然后和他们一起到井口演唱。第二天工会收到的汇报：吴建中小组本来只有一个人突破生产定额，但因受了文娱队的鼓励，小组同志当时就订了计划，一夜的工作，就有三个人突破生产定额。因此，工人的文艺辅导工作应避免主观搞一套的做法，要根据他们自己的创作和演唱来进行。只有这样，这工作才会有丰富的思想内容，才会有有的放矢。还要加强向工人学习，才能做好工人文艺的辅导工作。例如我们要辅导一篇工人创作的金钱板《安全生产靠大家》，就首先跑到安全生产模范小组里去参观生产，并和安全生产模范冉隆富交朋友，向他学习。因此，我们才了解安全问题在煤矿生产中的重要性：它不仅是矿工的安全问题，而且是完成

煤矿生产的重要保证。同时，要做好安全生产工作，没有高度的组织性、纪律性和集体主义精神也是不可能的。冉隆富小组和他本人所以获得安全生产模范的称号，就是因为他们发挥了工人阶级的先进思想。这些先进思想，也正是我们所要学习的。没有这样的学习过程，我们也就不能理解安全生产的具体内容及政治意义。那么，辅导《安全生产靠大家》的演唱，就不可能做好。

重庆曲艺队这次下厂演出，对运用曲艺为工人服务这点取得了初步的经验，这是一个收获。但也发现了我们工作的一些缺点，主要是反映工人阶级的思想、生活的作品太少，不能满足工人群众的要求。这除了我们自己今后应该努力外，还希望文艺界的同志们大力创作为工人服务的新唱词，使今后曲艺下厂能够更好地为国家经济建设服务。

刊《重庆日报》1953年9月30日

(重庆曲艺队即今重庆市曲艺团的前身)

民间技艺：竹琴

竹琴，是四川民间曲艺形式之一，为广大群众所熟悉。它源自于河南，何时流入四川，尚未得到考证。清初时，四川地方已有“渔鼓筒”（即竹琴之前称）出现，演唱者多为道人，来往于街道乡里之间，边走边唱。有《湘子渡妻》《卧冰求鲤》等节目。至光绪年间，始有在俗人演唱，并在“筒板”上挂了碰铃，由街道进入烟茶馆，坐着演唱，改名“道情”。唱的多戏文，如《三国志》及《列国志》上的故事，有《华容道》《借东风》《百里认妻》等节目。

民国初年，艺人去掉筒板上的碰铃，易名竹琴。四川梁山曾组织“竹琴大会”，参加者千余人，演出以后，经过大家评选（评词、评调、评板），只选出了三根半竹琴：即杜成辉、赵高峰、孙成德、梁佩然（半根）四人。杜成辉为清时举人，保留竹琴词本很多，对竹琴颇有研究，虽然唱得很好，但未曾公开做艺。孙成德为广安火神庙道人，

评选后曾在川北一带做艺。赵高峰为艺人，以操竹琴为业，在重庆、川东一带做艺。梁佩然人称“梁半根”（即半根竹琴之意），他的竹琴艺术较前三人均差，虽在茶馆演唱，但不公开收钱。由于梁山“竹琴大会”的举行，扩大了竹琴在人民群众中的影响。民国十一二年间，竹琴开始在固定的书馆演出。重庆第一个竹琴书馆，便是江北“大观茶园”，有赵高峰、吴玉堂、兴金安、崔洪兴等人在此演唱，节目多为《三国志》《西厢记》《列国志》《今古奇观》的故事。从这时起，重庆竹琴书馆日益增多，演唱者多以此为职业了。

竹琴的主要乐器是一个长约三尺的去节竹筒，竹筒的一端蒙上鱼皮（现在多用猪的小肠膜），筒上刻有花草（有的不刻）作为装饰，另外还有一对长约二尺宽约寸余的竹板，称为简板，这两种打击乐器，就是演唱时伴奏的乐器。竹琴是由一个人独立演唱的。生、旦、净、末、丑等人物的嘴脸、性格与情感，都靠演唱者从唱腔和声调上来刻画与表达。这是一件非常困难的事，演唱者非有较高的艺术修养和优美的唱腔是不能胜任的。它的节奏分一字板、二流板、三板等。一字板较慢，宜于平叙。二流板稍快，宜于描述紧张或解释。三板又称快板，宜于描述紧张的状态。在曲调方面，有甜腔、阴腔、苦平腔、怒腔、笑腔、谈腔、扫腔之分。甜腔用来表示喜悦、兴奋和愉快，如《楚道还姬》中杨楚道的唱词（前面几段），就必须唱甜腔。阴调和苦平腔用来表示悲哀、凄惨和怨恨，如《香莲拦告》中秦香莲的唱腔即是。怒腔是用以表示气愤的，如《古城会》张飞上城楼时的那段唱腔。笑腔分生、旦、净、末、丑五类，各有笑法，随人物的情感和性格而变。谈腔又称“讲口”，用以表示人物的性格和口气。扫腔，艺人称之为“收尾子”。它的作用是插用在接腔和讲白之间，用以煞尾。节奏和曲调感情的结合，便构成了全部竹琴唱腔的特有风格。这种唱腔的变化多，能表达各种人物的性格和心理状态，能唱短篇故事，也能唱大本戏文，表现力很强。

现在四川的竹琴，有“洋琴调”（成都派）和“中和调”（川东派）之分。洋琴调的创始者为贾树三（大家都称他贾瞎子）。贾过去在成都唱洋琴，后改唱竹琴。因洋琴的唱腔是七眼一板，竹琴的唱腔为三眼一板，故洋琴的唱腔较竹琴的唱腔复杂、婉转、曲折。贾在唱竹琴时，在唱腔上加了洋琴的韵味，丰富了原来竹琴的唱腔，为听众所喜好，在成都很受欢迎。后来学他这种唱法的人逐渐增多，形成一派，是为成都派。这一派的特点是唱腔优美、悦耳动听，有时可以不受板眼限制，能自由发挥，宜于表达抒情的故事。中和调（川东派）则是竹琴的正宗，板眼限制很严，唱腔清楚简单，容易使人听懂，流行在川东一带，故称川东派。

竹琴的唱词，大都有本子。据目前不完整的统计，有 189 段，多为《三国志》及《列国志》上的故事，取自《水浒传》的只有两段。大部分唱词都写得很好，语言工整，笔法细致，有情有景，有人物的个性，具有文学的价值。但其中辞句引经据典的地方甚多，一般讲来，不易为劳动人民所理解。然而，这类唱词糟粕不多，易于修改，是民族遗产中的优秀部分。此外，还有一小部分节目如《皮金滚灯》《丑生上坟》《五怕老婆》《南华堂》等，不但内容上有严重糟粕，就是语言辞藻也是污秽下流的，修改起来确实困难。因而，“剔除其封建性的糟粕，吸取其民主性的精华”，使其推陈出新，就成为整理竹琴工作者的首要任务。

刊《重庆日报》1953 年 3 月 24 日

蒋银山和他的被单戏

蒋银山，今年 59 岁了，四川安岳人。小时候，家里很穷，生活无着，16 岁那年，跟他隔房大哥蒋耀山学演“被单戏”。3 年出师，他自己东拼西凑地借了一点钱，制了一副“戏箱子”开始做艺。他凭着一副担子（戏箱子），20 几个“木脑壳”（即木偶）和一个小小的蓝布围幔，走遍了四川省的大部分城市和乡村，还到过云南和贵州，沿

路演出他的被单戏，受到了广大观众的喜爱。40 年漫长的岁月，他就这样地度过了。

被单戏是木偶戏的初级形态，为四川流行的民间文娱形式之一，具有鲜明的地方特色。特别是在农村中，尤为广大群众所喜爱。演唱时，只要一块被单一围，就能够唱戏，故而得名。这种戏形式简单，轻便灵活，唱、说、提(提木偶)、打(打乐器)都由一个人来做，同时还要演各样角色，如生、旦、净、末、丑等(有时还要学动物的声音)，这样一来，口哨便成为被单戏的一个必备的行头，就全靠口哨来发出各样人物的声音。技术好的艺人，不仅能吹人物的声音，而且还能从口音中表达人物的感情。老艺人蒋银山说：“这是非常难练的功夫，口哨含在人嘴里，又要说话，又要唱戏，全靠舌头来指挥，一不小心，口哨就会吞到肚子里。我这一辈子，就曾吃下去两个口哨。但是，一个唱被单戏的人若是口哨练得不好，那是绝对不行的。”这位老艺人为了使他的口哨吹得更好，曾经下过很多钻研功夫。他自己制造了许多口哨，有大的，有小的，每个口哨的音响都不一样。在演唱时，按照人物的个性来决定使用什么口哨。所以，他的唱腔和讲白，变化多端。他说：“如果老是那么一个喉咙，那怎么行呢？孙悟空说话绝不能和猪八戒一样，如果说成一样，那我的这些木脑壳不都成了孙悟空的师兄师妹了吗？大家都成了孙悟空，那还有谁来看戏呢！”这位老艺人说得非常幽默有趣。

四川被单戏里所用的木脑壳，老艺人蒋银山说有两种：一种是“硬骨子”(即提线木偶)，一种是“软骨子”(即手玩木偶)。提线木偶，就是把一根签子插在木偶的头颈中，作为木偶的身躯。另有两根小签子，分别用线拴在木偶身躯的两边，便是木偶的双手。表演时，用手拨动签子来舞动木偶。手玩木偶，又称手掌木偶，表演者的食指掌握木偶的头，把木偶的衣裳套在自己的手掌上，中指和大拇指插在衣袖内，便是木偶的双手。有时，表演者的双手还可以直接代替木偶的双手来表演。这种木偶的表演，比提线木偶要难得多。表演者的几

根手指上的每个骨节，都要能够单独活动才行。不然，就表演不好。但是，它在运用上却比提线木偶灵活得多，能表演多样复杂的动作，并且善于表现出诙谐和讽刺的特色。

上面两种木偶，以手玩木偶最受观众欢迎。观众的喜爱鼓舞了老艺人，在旧社会里，他担着一副戏箱子到处流浪，终日辛勤，不得一饱。但他每天仍然训练他的手指，从未懈怠。几十年辛勤锻炼的结果，他的手指非常听他指挥。一个呆板的木头脑壳，只要一到这位老艺人的手指上，便能活跃起来，变成活生生的“人”。如他经常表演的《高老庄》《盗扇》《黄蜂岭》（以上全是《西游记》中的故事）等节目，都是运用手玩木偶来表演的。在这些节目中，他能叫孙悟空翻筋斗、耍金箍棒，聪明伶俐，逗人喜爱；猪八戒拖着他的九齿钉耙，傻里傻气地跳舞；唐僧到处合着手，念着阿弥陀佛……这些木偶，不仅有了生命，而且也有了性格。他对木偶表演创造性的发挥，给被单戏带来了浓厚的喜剧色彩。这是他的被单戏普遍受到观众欢迎的一个重要原因。苏联木偶戏剧专家奥布拉兹卓夫去年来重庆的时候，他那现实的、健康的、辛辣的讽刺，诗一样的木偶表演：如《酒杯里斟满了酒而实际没有酒》——尖锐地讽刺了某些人们的腐朽的思想，人不应该是为着吃酒而生存的；《我想和你在一起待一会儿》——对愚蠢虚伪的人物的嘲笑，和不忠实于爱情的人的讽刺；以及他杰出的表演《摇篮曲》，这是一首对人类高尚感情——母爱的赞美诗……给人们留下了多么深刻的印象！并为木偶戏的发展，指出了光辉灿烂的前途。老艺人蒋银山的木偶表演，特别是手玩木偶表演，有很多手法是和奥布拉兹卓夫的木偶表演手法相近似的，这是老艺人在我国木偶戏剧遗产中宝贵的发掘，我们应该特别珍贵它，并且发掘和发展它。

由于旧社会反动统治对民间艺术的摧残，现在四川的被单戏——这个有优良传统的民间戏曲，几乎是绝迹了。演被单戏的艺人也很难找到。蒋银山现在是川南、川北一带唯一的被单戏艺人了。我虽然只

看过他的几次演出，接触的时间很短，但他表演的被单戏给我的印象极深，他使我重新想起了奥布拉兹卓夫。

木偶看起来似乎是极为简单的艺术工具，但它却能够表现多样的人物、丰富的生活和深刻的思想；由于木偶本身具有的特点，更适合于演出喜剧与神话剧，在启发儿童天真的想象方面，是一种有力的艺术工具。希望文艺工作者重视这一工作，与木偶戏剧工作者合作起来，整理和发掘木偶戏的优良部分，在毛主席“百花齐放，推陈出新”的戏曲改革政策下，将木偶戏这朵花的芳香，散发在祖国的原野上。

刊《重庆日报》1953年5月12日

（1953年7月29日，时在《重庆日报》任记者的杨本泉同志电话告知我说：香港《大公报》已全文转载了此文，并用大号标题刊出。）

生活的艺术——影片《民间歌舞》介绍

影片《民间歌舞》中的节目，是根据1953年4月1日中央人民政府文化部在北京主办的第一届全国民间音乐舞蹈会演大会而拍摄的。这只是大会演出节目的一部分，但它却充分显示了祖国民间艺术的丰富与优秀，表现了民间艺术所特有的健康、朴素的风格，也表现了民间艺人的技术的精巧与熟练。影片中所有的节目，尽管它们在内容和形式上不一样，流行的区域也不同，但它们却有着这样几个共同的特点：

首先，忠于生活并集中、精练地表现了生活。它的主题和形象，是以丰富的现实生活作基础的，吸取了生活中最生动和最适宜用歌舞来表现的富有特征的部分，加以深刻的、典型的描写，艺术地把它表现出来。因而，这些节目就给人以强烈的生活质感。例如河北的秧歌《跑驴》、湖南的花鼓戏《放风筝》、哈萨克族的《劳动舞》，就比较鲜明地表现了这个特点。

《跑驴》，是一个小型的民间舞剧。它描写年轻的妻子回娘家，怀抱着幼儿，骑着毛驴，由丈夫赶着，一边走一边谈笑。不料，驴子

跌在泥沟里拉不出来。孩子的大哭、妻子的呼救，闹得丈夫手足无措，造成情节发展的喜剧高潮。后来得到一位农民的帮助，好容易才把驴子拉出了泥沟。舞蹈的情节很简单，可是，作者就在这件普通常见的事情里，抓住了其中最生动的富有特征的部分，通过舞蹈动作和他俩对幼儿的慈爱，非常集中而深刻地表现了农民夫妻之间那种淳朴深厚的爱情，节目充满了乡土气息和生活情趣，给人以异常亲切的感觉。这个节目，在第四届世界青年与学生和平友谊联欢节国际艺术比赛中的三人舞中，获得了二等奖。

《放风筝》，是湖南花鼓戏《菜园会》里的一段。它描写少女刘凤英为自己将要结婚而感到高兴。在一个晴朗的春天，她到菜园里去种油麻豆子，顺便带着风筝去放。风筝随风飞起了，凤英两手拉着风筝线，接着又把线衔在口里。正玩得起劲的时候，有一个漂亮的少年迎面走来，她蓦地里心一动口一张，线脱了口，风筝直往天上飞。她急忙跑上前来，抓住了风筝的线，又继续放起来。就在这样短短的一节表演里，61岁的老艺人廖春山，通过她的优美的富有象征性的舞蹈动作伴随着轻快悦耳的音乐旋律，集中地表现了少女的喜悦心情，以及她对自己即将到来的幸福生活的天真淳朴的幻想，十分细致生动。表演通过放风筝的动作：放线、抖线、拉线和眼神的远近，表现了风筝的高低。虽然舞台上没有风筝出现，但人们仿佛看到风筝就在美丽的晴空中飞舞着，创造了优美的艺术形象。这是优美的艺术表演，也是生动的生活描写。不是经过长年累月的琢磨和实际的生活体会，是不能获得这样成就的。

在哈萨克族的《劳动舞》中，虽然也表演了打羊毛、赶毡、缠线、搭帐篷等劳动操作过程，但它却达到了非常集中精妙的地步，描绘了在这些操作过程中最突出的特征：哈萨克族妇女热爱劳动的思想和她们在劳动中的愉快心情，表现了她们对生活的热爱。

其次，它有健康的人民的思想感情，强烈的饱满的生活气息，充满着乐观主义的精神。如安徽省的《花鼓灯》，福建省的《采茶灯》，

保定专区的《狮舞》，维吾尔族的民间歌舞《美丽》，以及东北地区的《单鼓舞》等，都给人深刻的印象。

《花鼓灯》，是安徽北部淮河两岸农村里普遍流行的民间文艺形式之一。无论在形式上、内容上、舞蹈上和音乐上，都保持着民间舞蹈特有的朴素和热闹的色彩。表演分为：跑大场、小花场、抢扇子、收场四段。在一、二两场和收场中，演员在紧凑的锣鼓击奏中，翻着灵活的跟斗，吹着欢乐的口哨，“兰花”（女角）们的扇子、手巾满台飞舞，排成各式队形，表演了许多惊人的技艺。第三场的“抢扇子”，是个可以独立的、具有喜剧情节的小舞蹈。它通过一对青年男女抢扇子和抢手巾的舞蹈动作，反映了他们幸福的爱情。其中两人也有许多调笑的举动，但并不给人以庸俗和丑化的感觉，表现了劳动人民逗趣的情景和爽朗的健康的思想感情。

由保定专区徐志高等表演的《狮舞》，是在第四届世界青年与学生和平友谊联欢节国际艺术比赛中获得集体舞一等奖的节目。它是我国流行最广的民间广场舞蹈形式之一，也是一种最古老的艺术表演。演员们创造了丰富多样的舞姿，如狮子出洞、翻山越涧、踏山跳岭、盘桥探海、二狮相嬉等，给人以勇猛、顽皮和可爱的形象。

维吾尔族的民间歌舞《美丽》，是一首优美的抒情民歌。歌舞中一个年轻人向他心爱的姑娘唱道：

我愿为你欢跳唱歌，
我永远不能离开你！
在我的心上深爱着你，
我一定要达到那幸福的愿望！
你的脸儿像苹果一样美丽，
那苹果上的红润是我的生命！
你的说话和那动人的歌声，
像冰糖一样的甜蜜！

这个节目是由迈日彦木表演的。她一边愉快地唱着，一边轻快地舞着。她的舞蹈有强烈的节奏感，舞起来全身肌肉关节，甚至连眼睛、眉毛都巧妙地有机地结合着细小的节奏，表达了淳朴、健康的感情。此外，福建的《采茶灯》，也表现了妇女们上山采茶时的劳动生活和她们热爱生活的愉快心情，以及对共产党的歌颂。东北地区的《单鼓舞》，也同样地以强烈的节奏和复杂的队形变化，表现了劳动人民热爱劳动的感情。这些舞蹈和歌唱，都以浓厚的生活色彩和地方色彩吸引着人们，真实地、朴素地反映了劳动人民的思想感情，保持了民间音乐舞蹈的特色。

加里宁曾经说过：“毫无疑问，人民的艺术，是艺术的最高形式，是最有才华、最有天才的艺术。这种艺术是为人民所铭刻，为人民保存，人民经过数世纪所留下来的东西……人民好像淘金者一样，在数百年内加以琢磨，他们选出、保存和流传下来的只是最宝贵的、有才能的东西。”因此，这部影片的演出，为我们树立了学习民间艺术和继承民间艺术优良传统的良好榜样。它将使我们更进一步认识到发展民间艺术的重要性，应该加强研究和整理的工作，使民间艺术经过不断的加工、提高和在群众中推广，真正地做到“百花齐放，推陈出新”。

刊《重庆日报》1954年3月30日

好的作品就是力量

曲艺面向农村，更好地为农村服务，当前最迫切的任务之一，就是创作出更多更好的作品，因为“好的作品就是力量”^①。

中国曲艺家协会主办的《曲艺》双月刊，今年第一至四期，发表了不少好的作品，这是极可喜的收获。在这里，只想就我在阅读其中部分反映农村斗争和生活的作品所获得的一些印象和感受，谈点个人的体会。得一说一，知二言二，不就是对作品的全面评价。

反映新的生活，需要塑造活生生的新人。不少曲艺作品，都比较集中地描写了当前“在农村中主要表现为集体经济同小生产者的自发的资本主义倾向的斗争”②。通过作品中所反映的斗争生活，我们看到了农村在新的集体经济生产制度下的巨大变化，看到了新人物的不断涌现、茁壮和成长，看到了先进的工人阶级思想越来越深入地显示在农民的精神世界中。真所谓：放眼看农村，一片大好形势，万物欣欣向荣，时代新人辈出，使人感到欢欣，得到鼓舞！

《接闺女》（蓝建堂等作，刊今年《曲艺》第一期）中的王二小，《闹场院》（路丁作，刊今年《曲艺》第二期）中的田大发，《挖菜窖》（赵庆维作，刊今年《曲艺》第三期）中的罗小坡，《一锹土》（王鸿作，刊今年《曲艺》第四期）中的袁秀莲，都是农村新人的群像，有老有少，有男有女。他们的生活经历和个性虽然各不相同，但他们都在各自的工作岗位上，以自己的实际行动，坚决地保卫了集体经济制度，保卫了社会主义道路。他们的思想品质和精神面貌，在一定程度上反映出社会主义农村的新变化，体现出我们伟大时代的风采。

王二小作为老一辈贫农的形象，是有代表性的。他热爱集体，努力使自己 and 集体靠得更近，只要对集体有利，他总是自觉地主动地去做。谁也没有吩咐他，可是主人翁的态度和勤劳节俭的本色，使他对待一切事物，都有自己的取舍标准。看：亲戚送给他一棵苹果树，他把它栽到队里，留作种树，“为的大伙有利益”。他的老伴王大娘，第一次叫他去接闺女，他在半路上遇到下乡的铁匠，便忘了接闺女的正事，把铁匠接回生产队，修了农具，还安装了抽水机；二次去接闺女，又碰巧遇到卖猪娃的，便又忘了个人的事，给生产队买回 15 只猪娃，养猪积肥，发展生产。他把自己全部的精力，都用到关心集体的事业上。虽然他也和老伴一样，都很想念闺女，可是一遇到对集体有利的事，他便公而忘私，一股脑儿把自己要办的事全忘了。作品中所描写的情节，似乎有些巧合，但从产生人物行动的逻辑来看，他件件都做得合情合理、自然而然。当老伴对他这些行为感到不满，责难

他时，他开头也还是“不吵不闹不着急”，甚至老伴气得哭了，他还抽出小毛巾，替老伴擦眼泪，劝她不要“瞎胡论”。然而，一旦老伴用狭隘的私利对他这些行为进行错误的评价，认为都是“窝囊事”，他便不能容忍了，毫不犹豫地向着在一起过了半辈子的老伴，大喊大叫地进行批评，挺身保卫他对社会主义的理想，保卫集体利益，并且善于把集体利益和个人利益联系起来，道出他的切身感受：“要不是集体生产搞得好，早就饿断你喉咙系儿，看你还能接闺女。”这是发自王二小心灵深处的最强音！

同样是保卫集体利益，但是在生产的不断发展中，表现在田大发、罗小坡、袁秀莲这些骨干和青壮年身上，却有了更高的要求。田大发和李近秀，本是一对美满夫妻，互爱互助，彼此尊重，都是生产管家的能手，日子过得相当富裕。自从生产队改选，田大发在场院里当了场长，白天干活，夜晚巡逻，以场为家，他的心便在场院里定下了。田大发是胸怀全局、有高尚风格的新人，他既看到今天、又看到明天，既看到集体、又看到个人，并且敢于依靠集体的力量，带领大家走共同富裕的社会主义道路。“大河里有水才干不了洼”，“可不能放跑了鲤鱼去逮虾”，朴素的语言，显示出光辉的理想，成了他行动的箴言。正是在对待集体和个人、长远利益和眼前利益的原则问题上，田大发和李近秀的思想有了岔儿。李近秀所代表的是一种只顾个人、不顾集体，只看眼前、不看长远的小生产者的狭隘、落后的观点，她所追求的不过是个人发家致富的资本主义道路。李近秀除了反对田大发走社会主义的道路外，最使她伤心的是：人家自留地里的“萝卜像棒槌大，咱的好，小的像钉头儿，大的像洋蜡，顶大的才像猪尾巴”。可是，就连这一点，田大发也是严正地驳斥了她：“要不是你把闲气恼，咱地里也长不了猪尾巴。”自留地里的庄稼所以长得不好，并不是集体利益损害了个人，而是李近秀恼闲气的结果。由大到小，处处保卫集体利益，是构成田大发先进思想和品质的核心。

身为生产队长的罗小坡，批评他爹罗勇寿干队里的活不起劲、干自己家里的活便大卖力气的思想和行为时，也不仅着眼于自私自利的批判，而是进一步揭发：“依我看，我爹是忘了本，他忘了在旧社会受的苦难与折磨。”从两条道路的斗争的原则高度来批判小生产者的自发的资本主义倾向，既提高了作品的思想性，也提高了新人物的立脚点。袁秀莲和她爹大老袁的冲突则更为尖锐。中农大老袁的小算盘是打得很毒辣的：“咱一天在大田边多挖一锹土，三五天自留地就能镶上一条边，咱就这一锹一锹往外挖，反正这前后左右都是队里的田。”他还认为这是：“因地制宜来发展，靠船下篙理当然，多一锹土多下几粒种，多一捆禾穗粮囤能多出个尖。”袁秀莲一针见血地指出这种思想和行为的严重危险性：“一锹泥土千斤重，你挖的是人民的铁桶江山！”从阶级斗争的本质，上，揭露了大老袁挖的“一锹土”，实质上是小农经济死灰复燃的信号，从而加强了作品的战斗性，也提高了读者对当前农村阶级斗争形势的认识。

王二小和王大娘、田大发和李近秀、罗小坡和罗勇寿、袁秀莲和大老袁之间所发生的矛盾，已经不仅仅是家庭内部夫妻、父子(女)之间的纠纷和性格冲突，而是反映了社会主义内部深刻的阶级斗争，反映了社会主义和资本主义两条道路的斗争。这些好作品的思想意义、社会意义和力量，正在于此。

和反映社会主义内部阶级斗争、两条道路的斗争相联系的，也出现了描写新思想新风尚战胜旧思想旧习惯的作品。《拦花轿》(袁清岑作，刊今年《曲艺》第三期)是这方面的好作品之一。何俊祥和陈桂芳是具有新思想新风尚的新人，他们两人的爱情是在共同劳动中产生的，建设社会主义新农村的远大理想，是他们产生爱情的思想基础。何俊祥的母亲何大娘和陈桂芳的父亲陈老汉，虽然都赞成这桩婚事，可是在结婚办喜事这个具体事件上，这两位老人的思想距离时代太远了。何大娘准备卖去三头大肥猪，陈老汉准备卖去四只老绵羊，为的是雇花轿、办嫁妆、请酒席、设排场。从两位老人方面讲，这一切不

仅都是“为儿为女，理所当然”的，而且较之“老规章”，他们也算是“进步”了。陈老汉对女儿桂芳说：“一辈子叫你坐一次轿，说什么影响不影响，订婚时咱没图他分文钱，结婚哩他花几个也应当。”何大娘也对儿子俊祥说：“人家是又舍闺女又花钱，咱办事也得有来往。”这说明旧时代遗留下来的封建买卖婚姻的思想残余和因袭相承的习惯势力，既阻碍老一辈农民接受新事物，也阻碍新事物的成长。

何俊祥拦嫁妆，他不允许在他和陈桂芳的纯洁爱情上，粘带丁点儿买卖婚姻的铜臭；陈桂芳拦花轿，拒绝了“一辈子只坐一次”的要求，走到婆家找新郎。这思想，这行动，全是新的！何俊祥和陈桂芳所以是崭新的人，不仅因为他们在劳动生产上是先进人物，思想红，爱国家，爱集体，爱劳动，坚决走社会主义道路；而且也因为他们在生活中，敢于以身作则和旧思想、旧道德、旧习惯开展斗争，与之彻底决裂，并用实际行动树立新思想新风尚，起到移风易俗的作用。他们的“拦”，也就是堵塞旧思想、旧道德、旧习惯的传播，而使新思想新风尚得到宣扬。当你看到陈桂芳走到婆家，进门见了婆婆，叫道一声：“娘！我来啦！”你会听出这声音是多么响亮！多么美！多么富有时代的音调！新的事物来啦，一切旧事物就必须闪道了！

《拦花轿》的结尾，由于作者的精思巧构，也使人留有余味：原来“那些夹毡的、抬轿的、吹唢呐的、打旗的”迎亲群众，受到新事物的教育，也都齐声赞扬“这真是新社会的新风尚”，吹吹打打，反过来为新事物鸣锣喝道。

农村中的阶级斗争、两条道路的斗争、新思想新风尚同旧思想旧习惯的斗争是长期的、复杂的。作者们满腔热情地运用曲艺及时地反映了这些斗争，通过写出的好作品，“加强对农民的社会主义、集体主义、爱国主义的思想教育，积极宣传我国革命和建设的成就，宣传集体经济的优越性，表扬好人好事，批评坏人坏事，引导农民更坚定地走社会主义道路；帮助农民摆脱旧思想、旧习惯的影响，树立新思想、新风气，达到移风易俗的目的”^①，已作出了有益的贡献。同时，

就曲艺创作而言，作者们在塑造反映时代精神的新人物方面所取得的成就，也使曲艺艺术受到进一步的锻炼与提高，更好地发挥它的群众性和战斗性的作用，不愧为文艺战线上的“轻骑兵”。

二

如果从反映人民内部矛盾的角度，来考察一下某些作品中所描写的矛盾冲突，我的第一个感受是：矛盾提出来了，但矛盾的双方没有斗起来；正确地反映了矛盾，但没有形成正面的冲突，有时正在节骨眼上，利用了简便的办法，站出来一位老支书或者是社长，并且只给他们讲一番道理的任务，便使双方和解或落后的一方认识错误，矛盾随之解决。《接闺女》中的王二小和王大娘之间的矛盾，刚一接触，便立刻解决了。从作品的具体描写来看，王二小为生产队做的那些好事，王大娘是早就知道的，而且也一直反对他那样做，为什么等老两口子一争嘴，王二小再将做过的那些事从头到尾细说一遍，王大娘就赶忙“赔情道不是”呢？这就不大令人信服。《挖菜窖》中对罗勇寿的内心刻画是比较深刻的，但在最关紧要处，作者没有让矛盾的双方——罗小坡和罗勇寿这两代农民之间正面展开冲突，而是借助书记王丙德的到来以及他对罗小坡的一席谈话，使得在背后听到的罗勇寿深受感动：“悔恨自己的见识浅，我算白活了五十多。”因此，这一场为集体还是为个人的尖锐冲突，也就随着罗勇寿的转变迎刃而解了。

值得推敲的还有王丙德的谈话内容。王丙德对罗小坡谈些什么话呢？主要内容有两点：一是“我认为你爹是年老糊涂一时之错，决不能眼看着他老溜下坡”；二是“我们要耐心地帮助他，对老人的思想问题千万可急不得”。当罗小坡用事实向他提出“依我看，我爹是忘了本”这一严重问题时，王丙德还要劝他“你小声点”。从作品的情节看，与其说王丙德是来解决矛盾的，倒不如说他是来调和矛盾的，他的言行，很像一个无原则的“和事佬”。对老农民进行社会主义教育，当然要讲究方式方法，更需要细致耐心去帮助，但这和在原则问题上“小声点”没有共同之处。何况罗勇寿的“思想问题”，已属于

两条道路斗争的性质，岂能用“年老糊涂一时之错”掩盖过去？回避了矛盾的正面冲突，容易掩盖矛盾的性质。在最关紧要处，不让矛盾双方见面，怎么能谈到解决矛盾呢？因而罗勇寿的最后转变，也就未必可信。

《闹场院》里所描写的矛盾，比起《挖菜窖》和《接闺女》，在深度和广度上都有较大的进展。最显著的表现是：作者不仅描写了田大发和李近秀在围绕大家和自家、集体和个人关系上，展开了一系列尖锐的冲突，而且在最关紧要处，将发生在家庭内部的矛盾，引向家庭外部来解决，利用新社会新道德的力量和社会主义荣誉感，利用只有集体受益个人才能受益的实际利益，说服了李近秀，也教育了群众。其结果：新事物战胜旧事物，合适地解决了矛盾，保卫了社会主义道路和集体利益，也批判了个人发家致富的思想。可见描写了尖锐的矛盾冲突，只会使作品的思想意义和社会意义更高更广。

在一般的情况下，人民内部的矛盾是非对抗性的。但是，非对抗性的矛盾是不是就不尖锐呢？电影《李双双》替我们作了正面的回答。

《李双双》是一部描写人民内部矛盾的好作品，李双双和喜旺之间所发生的一系列矛盾冲突，谁能说不是十分尖锐和震撼人心的呢？正是这种尖锐的戏剧冲突，才使这部影片成功地塑造了丰满的艺术形象，如此深刻地反映出两种思想、两条道路的斗争，给人们巨大的教育和鼓舞！

先进和落后、正确和错误、新与旧，都是事物彼此矛盾而又互相依存的两个方面，去其一方，另一方便失去存在的条件。今天农村中的新人物，不是生活在“暖房”里，而是生活在尖锐、复杂的阶级斗争、两条道路的斗争中，经受着斗争风暴的锻炼。他们在和旧思想旧事物的斗争中，显示出自己富有时代风采的新思想、新品质、新性格。因此，塑造时代新人物，回避他们所遇到的困难、挫折，固然不行；可是减弱或缩小他们的对立面，略去尖锐的矛盾冲突，孤立地颂扬他们的功绩，也会使新人物显得苍白无力。

如何正确地反映和处理人民内部的矛盾，首先取决于作者的立场、观点。但要做到深刻地反映现实生活，严格地选择题材和深化主题思想，多方面地塑造时代新人，我想重温毛主席的一段话是最有启发的：“正确的东西总是在同错误的东西作斗争的过程中发展起来的。真的、善的、美的东西总是在同假的、恶的、丑的东西相比较而存在，相斗争而发展的。”^①毛主席在这里两次提到“总是”，我觉得最值得注意。总是，就不是有时候是或者有时候不是，而是任何时候都是。艺术作品反映生活描写矛盾冲突，不可忘记这个“总是”，因为矛盾着的事物，总是本着对立统一的法则进行运动的。

第二个感受是：社会主义的新农村是丰富多彩的，新人物的精神世界也应是丰富、健康而富有理想的。关于前者，在不少作品中，已有较好的反映：集体经济优越无比，人民公社蒸蒸日上；大地上热气腾腾，生活中充满欢乐；光景年年好，农村日日新！关于后者，我感到不很满足了。所以有此感，其因有二：（一）某些作品，还局限于描写新人物勤勤恳恳、敢作敢为、功绩不小、应该表扬的事件上，至于他们的内心生活怎样呢，作者没有深入探索，读者也只好看之不清、摸之不透了；即或是看见了、摸到了，印象也是比较模糊的。（二）某些作品中出现的新人物，最容易讲出正确的道理，而缺乏与之相适应的崇高的理想的体现；你只能看到他们正确的行动，却难以窥见他们伟大的胸襟。我们时代中的新人，没有崇高的理想是不可能的。“在今天，人类的最高革命理想，就是实现共产主义”，因而“共产主义理想应当是我们文艺创作的灵魂”。^①曲艺作品，也应该塑造最能体现无产阶级革命理想的新人物。

三

相反地，我在不少被批判的人物身上，却看到了他们比较丰富的内心生活。前面说到的《一锹土》中的大老袁是一个例子，《挖菜窖》中的罗勇寿也是一个例子。罗勇寿假装有病，从生产队的秋场上回到家中，一心想挖他自己的菜窖，作品里有这样生动的描写：

他没进大门的时候还满肚子火儿，
进门来又瞧见那高高的白菜垛，
乐得他眉开眼笑口难合。
走上前猫腰抱起一棵菜，
用手掂噜几掂噜，
眼看着白菜心里爱，
真是心儿又紧棵又大，
个个像个大白鹅。
这一冬我是有吃又有喝，
准比工分多得多。

他一心发家致富替儿子着想，可是儿子罗小坡非但不领情，反而火辣辣地对他进行了批评，他是越想越窝火的：

坐不得来也站不得，
倒在炕上把眼合，
翻来覆去睡不着，
大白菜光在他脑子里转磨磨。

这些描写，可谓是传神的笔墨！它不仅让我们看到了罗勇寿栩栩如生的神情举止，也窥见了一个小生产者丰富而复杂的内心活动，他的爱憎感情，总是根植于私有观念。可惜的是，在作品中作为新人物而被歌颂的罗小坡，即只能让人信服他说的那些应该说的话了。

又如《俩鸭蛋》（路丁作，刊今年《曲艺》第三期）中的卜玉兰，外号“不好缠”，为了养鸭赚钱，她对买回来的鸭子，发生了特殊的兴趣：

哟！那绿豆眼儿，滴溜圆，
黄蜡嘴儿，金灿灿，
绿莹莹的脑瓜儿多好看，
两只脚丫儿红鲜鲜，
别看它腿短身子笨，

走起来趔啊趔的怪美观。

你是我的生财道，

怎么能教人不喜欢？

啊！原来如此，鸭子所以“怪美观”，最主要的是因为它是卜玉兰的“生财之道”。

是什么原因使得某些作品中的新人物的精神世界不够丰富多彩呢？想来想去，首先想到作者们深入生活的问题上来：其一是生活底子不厚实，选材不够严，挖掘题材的主题思想深度不够；其二是对时代新人的精神世界多方面探索不够，知人知面不知心。再次想到的是，作者们在掌握革命现实主义和革命浪漫主义相结合的艺术方法上，还需要进一步学习、运用和锻炼。因为“采用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的艺术方法，可以帮助我们作家、艺术家最真实、最深刻地表现出这个英雄的时代和这个时代的英雄”①。

既然谈的是个人的感受，当然也只限于个人的感受，是否适当，请同志们指正。“好的作品就是力量”，我已阅读了不少好作品，期望读到更多更好的作品！

刊《曲艺》1963年第5期

典型形象需要典型的细节——在工人写作班的一次讲话

艺术史上有些艺闻逸事是很能启人深思、助人遐想的。

我国晋代著名的人物画家顾恺之，为了捕获最能显示人物精神情状和性格特征的瞬间神态，在画好一幅人像之后，数年不点眼睛。朋友们问他为什么，他说：四体的美恶无关妙处，传神的人像全靠点睛之功。仅仅因为没有能捕获到这种理想的瞬间神态，他不得不在生活中长期观察，反复构思，一旦思有所得，再去点睛。

欧洲文艺复兴时期意大利“画坛三杰”之一的达·芬奇，在创作后来驰誉世界的名画《最后的晚餐》中，画面上的耶稣和12个门徒

不同的神情体态都大体上画出来了，独留其中出卖耶稣的犹太人的头部没有画。为了捕获最能显示犹太奸险卑劣性格的面貌神情，他不得不停下画笔，徜徉在米兰的街头，朝夕观察人物，从中探求形象，以至迟迟完不成这幅作品。

我很喜欢这两个故事，它们一中一外，却有异曲同工之妙，可以使我们从中获得教益。

一幅人像画只差眼睛没有画，一幅 13 个人的画面上只差一个人的头部没有画，从整个作品的结构来看，可以说都是细节部分。顾恺之和达·芬奇，想来定不会缺少艺术家的“神思的彩翼”或“想象的翅膀”吧，但为什么在这样两个具体的细节面前，这两位大艺术家却“有翅难飞”了呢？这使我联想到一个问题：典型形象需要典型的细节。

细节来自生活，现实主义艺术中的细节描写必须是真实的，恩格斯在分析马·哈克纳斯的作品时早已指出。故事可以虚构，细节不能捏造，没有真实的细节，不会有形象的真实感，这已经是创作上的常识，用不着多说。

反映客观现实的艺术形象在感性上永远是具体的。形象离不开细节，是因为细节首先表现了形象的具体性，没有这种具体性，也就没有形象的丰富性。如果说思想是形象的灵魂，那么丰富而真实的细节便是组成形象的血肉。形象固然是由许多有活力的细节描写来完成的，但典型的细节描写对于典型形象的完成具有特殊的意义。我以为这一点很值得我们重视。比如说：描写犯人受审以后的画押，作者可以选择这样或那样的细节来表现它，诸如被迫、拒绝、反抗等等，只要写得合情合理，也就具有真实性。可是鲁迅在《阿Q正传》中描写阿Q在大堂上画押，就与一般不同，他是这样描写的：

“我……我……不认得字。”阿Q一把抓住了笔，惶恐而且惭愧的说。

“那么，便宜你，画一个圆圈！”

阿 Q 要画圆圈了，那手捏着笔却只是抖。于是那人替他将纸铺在地上，阿 Q 伏下去，使尽了平生的力画圆圈。他生怕被人笑话，立志要画得圆，但这可恶的笔不但很沉重，并且不听话，刚刚一抖一抖地几乎要合缝，却又向外一耸，画成瓜子模样了。

这个典型的细节描写，不仅表现了阿 Q 的麻木、无知和他的“精神胜利法”的典型性格，也表现了他的独一无二的举态——阿 Q 式的画押！你也许忘记了其他作品中对犯人画押的描写，但阿 Q 的画押却给你难以磨灭的印象。

我们再看看小说《红岩》中，描写成岗在敌人面前写“自白书”时的情景：

一句话(指许云峰的话——引者)提醒了成岗，他精神一振，竟忘却了周身的创痛，滴着鲜血，拖着脚上的铁镣，一步步迎着敌人的逼视，走向准备好纸笔的桌前。他的目光像利剑一样扫过全室，缓缓伸出流血的手，提起笔来，毫不犹豫地写下了几个大写：我的自白书。他沉思了一下，很不喜欢“自白书”这样的字，立刻蘸饱了墨，把笔一挥，在已经写下的几个字的前后，添上引号，变成：我的“自白书”。几个墨迹饱满的字，布满了一整纸。……

成岗只写了那样几个字，便扔开了笔，冲着敌人朗诵出充满革命豪情和胜利信心的战斗诗篇！“自白书”成了战斗的诗篇，成了打击敌人的武器，这个典型的细节描写，升华了革命战士的精神品质，丰满了成岗的英雄形象，也激荡着读者的心胸，它所包涵的内容远比字面上要广阔、深厚得多！它既是“一个共产党员的‘自白’”，也是成岗式的表现，浸透着成岗的性格。

又如电影《槐树庄》中，那个极端仇视革命的反动地主崔老昆，在土改贫农团查封了他家的粮仓之后，他问儿媳：“今儿几啊？”儿媳答说“十月初三”，他便反复念叨着“十月初三……十月初三……”，默记着这个对他说来“难忘”的日子，走进了那个“鬼气森森”的卧室。这是深刻的心理刻画，也是独到的细节描写。崔老昆

躲在院子里窥视外界翻天覆地大变革时的那一双眼睛，通过电影的特写镜头，也会使这样的细节描写宣泄出人物的内心奥秘：他那混浊的眼神里，喷射出不可抑制的仇恨火焰，但同时也显露了没落阶级的悲鸣。这一双无声的却又是“会说话”的眼睛，以及崔老昆后来临死时留下的那本“变天账”，都是典型环境中典型性格的具体表现。以上这些典型的细节描写，突出了典型形象的塑造，使我们获得明晰的感受，引起更广泛的联想和深思。

塑造人物形象，真实的细节描写是必不可少的基础；但任何一个细节，总是为体现作品的主题思想和人物性格而存在于情节的整体之中。为细节而细节或孤立地追求细节，会落到自然主义的泥坑里去，我们应该反对。但仅仅满足于“写出真实的细节”，我以为是远远不够的。真实的事物并不就是典型的事物，真实性不等于典型性；但典型的事物一定是最真实的事物，典型性必然体现真实性，这道理容易明白。塑造典型形象，不能没有典型的细节描写，以上举例，可资证明。由此引申一下，所谓典型的细节，就在于它的真实性、具体性、生动性始终包含着概括性和独创性，始终体现出典型环境中的典型性格。记得屠格涅夫曾经说过这样的话：“谁要是写出全部细节——那就失败了，必须把握一些有代表性的细节。”这“代表性的细节”，也就是典型的细节。要使细节具有代表性或典型特色，离不开艺术的概括和独到的表现。不然的话，尽管我们能在作品里看到许多真实的细节描写，但它们不足以揭示人物性格的主要特征，也无助于典型形象的塑造，而主题思想的表达也会因之受到局限。

写出真实的细节，要求作者具有极丰富的感性的生活知识；而在真实的基础上概括、提炼典型的细节并采取独到的方式来表现它，取决于作者对生活的审美认识、创作意图和艺术技巧，作者需要在这些方面过得硬。唯有把许多典型的细节有机地贯串起来，才能生动地塑造出典型环境中的典型性格，正是创造者在这里付出了艰苦的劳动，才会为作品带来巨大的艺术魅力，并且能提高欣赏者的审美兴味。

话再说回来，顾恺之和达·芬奇被迫停下画笔，显然是受生活所支配；他们由停笔到重新命笔的过程，也显然是再体验、再认识生活的过程。生活是艺术的唯一源泉，离开生活艺术创造便无从谈起。艺术家的“彩翼”也罢，“翅膀”也罢，也只有生活才能给它们以动力。顾恺之和达·芬奇深深懂得塑造典型形象需要典型的细节，为了寻求、概括、提炼这样的细节而扎根于生活，并且有孜孜不倦的创造精神，乃是他们获得成功的“秘诀”，这不仅值得我们称道，也可资我们借鉴。

刊《边疆文艺》1964年8月号

反对演坏戏 争做文明花

新华社11月3日发了一条电讯，报道首都14位著名的中青年戏曲演员马泰、马长礼、王玉珍、叶少兰、刘玉玲、刘秀荣、刘长瑜、李光、李玉芙、李世济、李维康、吴纪敏、张学津、蔡瑶铣，联名向全国戏曲界提出了三条倡议：(1)在任何情况下都不演坏戏，不做庸俗低级的表演，要向观众提供健康的精神食粮，给观众以高尚优美的艺术享受；(2)“不当摇钱树、争做文明花”，反对“一切向钱看”，自觉地抵制那种不顾社会效果把精神产品完全商品化的不良倾向；(3)注意职业道德，端正思想作风，在艺术创作中团结合作。

这14位在党的教育、培养下成长起来的著名的中青年戏曲演员，认真学习《邓小平文选》，拥护党中央建设社会主义精神文明的重大决策，首先“从我做起”，在搞好自身精神净化的同时，净化舞台环境，反对演出坏戏，这是值得我们川剧工作者学习和响应的。而他们的三条倡议，如同1957年7月21日《人民日报》发表的当代著名的戏曲表演艺术家梅兰芳、周信芳、程砚秋、袁雪芬、常香玉、陈书舫、郎咸芬的署名文章，向全国戏曲界提出“提高戏曲质量，不演坏戏”的倡议一样，不仅有普遍意义，而且有很大的尖锐性。

从 1957 年到 1983 年，时光过去了 26 年。历史虽然经历了曲折的发展过程，但终于迎来了党的十一届三中全会的伟大转折，打通了胜利前进的航道，以坚持四项基本原则为立国之本，出现了前所未有的大好形势。戏曲部门与整个文艺战线一样，响应党中央的号召，为推进社会主义精神文明建设作出了积极贡献，成绩是主要的。但是，戏曲舞台上某些以散布腐朽没落的封建主义与剥削阶级思想情调的坏戏，却时隐时现，从未断绝。川剧舞台亦不例外。特别是最近一段时期内，由于文艺思想上的混乱，精神产品完全不顾社会效果的商品化倾向，刮起了一股“一切向钱看”的“拜金主义”歪风，致使某些坏戏沉渣泛起，重又出现在川剧舞台上或茶馆里的“围鼓场”，污染社会风气，腐蚀群众思想，残害青少年的心灵。出笼的坏戏数量虽少，危害却大。其中有的是 50 年代中央文化部明令禁演的坏戏，有的是新中国成立以后在戏曲改革中早已剔除的封建糟粕，有的是半封建、半殖民地的旧中国遗留的精神鸦片与文化垃圾。为了掩人耳目，它们的出笼又总是要乔装打扮一番：或偷梁换柱，数易剧名；或浑水摸鱼，张扬“时髦”；或嫁名借鉴，实则放毒；或老谱沿用，加点麻辣；或借口传情，卖弄色相。凡此种种，就足以触目惊心了！

坏戏的出笼，自然有主客观两方面的诸多因素，但“一切向钱看”却是个主要的渠道。就某些演出坏戏的剧团和演出坏戏的演员（包括玩友）来说，对坏戏传播的恶果认识不清者有之；而明知是坏戏，偏要大过“戏瘾”，将其改头换面，贴上“某家、某派”标号，使其招摇过市，欺骗观众又欺骗自己的知名演员，却也大有人在。这些情况，反映了问题的尖锐性。它表明亟须加强和改善党和国家对戏曲工作领导的迫切性，“灵魂工程师”的“灵魂”需要用马列主义、毛泽东思想来净化的重要性，对戏曲上演剧目需要加强审订、管理的必要性。众所周知，在社会主义条件下，剧团不能倒退为新中国成立前的旧戏班子；演坏戏不仅是自毁声誉，更严重的是有损国体，污染民风，岂能等闲视之？从梅兰芳到马泰等先后两次提出“不演戏坏”的倡

议，正是表现了社会主义的戏曲演员对党对人民应有的社会责任感与历史使命感，从而在戏曲发展的进程中留下令人景仰的足迹。

我们的文艺属于人民。邓小平同志再三提醒我们：“对人民负责的文艺工作者，要始终不渝地面向广大群众，在艺术上精益求精，力戒粗制滥造，认真严肃地考虑自己作品的社会效果，力求把最好的精神食粮贡献给人民。”对于“违背绝大多数人利益和意愿的错误倾向，要保持清醒的头脑，要运用文艺创作，同意识形态领域的其他工作紧密配合，造成全社会范围的强大舆论，引导人民提高觉悟，认识这些倾向的危害性，团结起来，抵制、谴责和反对这些错误倾向”（引自《邓小平文选》第183页）。这是党和人民对包括戏曲工作者在内的文艺界的殷切希望，也是我们自身应尽的责任所在。“不当摇钱树，争做文明花”，表达了广大戏曲工作者的心声与志气。在戏曲界要当“摇钱树”的人毕竟是少数，到头来只能是毁了艺术又毁了自己；而绝大多数“争做文明花”的人，将在建设社会主义精神文明中继续作出积极的贡献，必然越开越香！这是由社会主义文艺的性质所决定的。我们应该以身作则，拿起马克思主义的批评与自我批评这一锐利武器，“反对演坏戏，争做文明花”，进一步促进以为人民服务为社会主义服务为宗旨的我国戏曲事业的更大繁荣。

刊《重庆剧讯》1983年第4期

答姚柯夫同志问——有关川剧的一些问题

题记

姚柯夫同志曾在人民日报社从事记者工作十余年，与我友情甚笃。他调入中国社会科学院文学研究所近代文学研究组之后，主要为乃师陈中凡先生的文集出版从事编纂及研究工作。

柯夫同志在给我的信中说：陈中凡先生（1888—1982），原名钟凡，字觉圆，一字斟玄，江苏盐城人，当代著名教育家和学者。1917年毕业于北京大学，先后任北京女子高等师范国文部主任，东南大学国

文部主任，广东大学文科学长，金陵女子文理学院教授，暨南大学文学院院长，南京大学中文系教授等职；曾任全国政协委员，民盟中央委员，江苏省人大代表及省文史馆代馆长。主要著述有《中国文学批评史》《中国韵文通论》《经学通论》《周秦文学》《汉魏六朝文学》等。

1983年7月，柯夫同志来成都、重庆等地访问，其中一项是了解陈中凡先生与四川名宿赵熙（字尧生，川剧名剧《情探》的作者）之间的诗文酬和及交往情况。我们多次交谈之中，他说对川剧很有兴趣，希我作些介绍。我就他当时提出的一些问题，作了简要的回答，题为《答姚柯夫同志问》寄给了他。他收到后，来信建议我写成文章，可交社文所的一个刊物发表。我至今也未能写成文章，有负老友的期望。事隔25年之后，重捡旧稿，觉得这个提要似的答问，可能是他作为记者的一种组稿方式，我虽未成文，但这个《答问》对于熟悉、研究川剧的朋友，仍有提供线索或参考之用；同时也反映了当时川剧研究的某些状况和我的一些并未过时的观点，值得留下一点历史记忆，收入文集。故写此题记。

2008年7月于重庆

答问

（一）关于川剧的源流

目前主要有四大论点。

1. 源于汉唐论：

（1）巴渝舞 《三巴记》：“阆中有渝水，民喜舞，汉高祖观后，使乐人习之，曰巴渝舞。”（公元前202年左右）

（2）竹枝歌 《乐府诗集》（郭茂倩）有记载。唐人于鹄诗：“巴女骑牛唱竹枝。”白居易诗：“竹枝若怨怨何人，夜唱山歌歇又闻。”竹枝乃一唱众和之曲。

（3）《三国志·许慈传》记有刘备开群僚大会，使倡家扮戏，反映了三国时代四川演剧活动的一些情况。

2. 源于宋代论：

- (1) 岳珂《桡史》卷十三：记有不少蜀伶逸事。
- (2) 南宋周密《齐东野语》卷十三，也有上述记载。
- (3) 宋代杂剧在四川的演出。
- (4) 邓运佳《宋元时期的四川戏剧》，刊《川剧艺术》1983 年第 1 期。

3. 发展于明代论：

(1) 杨升庵对川剧的发展起了推动作用。川剧《文武打》一剧，据周贻白的考证，就是杨升庵《公孙丑东郭息忿争》一剧的改称（《中国戏剧发展史纲要》）。

(2) “川杂剧”的演出。它与“温州杂剧”兴起的时间差不多。

(3) 王利器《明代的川戏》，刊《川剧艺术》1981 年第 2 期。

4. 兴起于清代(乾、嘉之际)论：

(1) 与花部勃兴的关系。

(2) 《吟风阁杂剧》在邛崃、绵竹、重庆等地的演出。

(3) 魏长生、李调元与川剧的兴起。《雨村诗话》中有不少记载。

(二) 近代川剧发展的一些情况

1. “大名班”的兴起：

(1) 岳春(丑)、萧遐亭(正生)、罗开堂(净)“开一代戏风”的贡献及影响。

(2) “三字科班”——戏谚有“无‘字’不成班”之说，该班培育了傅三乾、蔡三品等名角。

2. “太洪班”——专唱“胡琴”戏的著名班社。

3. “三庆会”——近代川剧史上艺人自组的第一个班社及康芷林、杨素兰、周慕莲等名家对川剧的改良与贡献。

(三) 晚清川剧改良运动

1. 代表作家及其传世作品：

(1) 赵尧生(熙)的《情探》。

(2) 黄吉安的“三国戏”。

(3) 冉樵子的《刀笔误》(演《聊斋》张鸿渐故事)。

(4) 尹仲锡的《离燕哀》(取材于明李昌祺小说《琼奴传》)。

(四) 民国初年的“时装川戏”

1. 刘怀叙及其编写的一批“时装川戏”及其对“川剧改良”的影响。

2. 《刘成基舞台艺术》中有对“时装川戏”的回顾，1980年上海文艺出版社出版。

3. 胡度的《时装川剧小议》中，介绍了1917年之后，刘成基、群众科班、三益科社等演出“时装川剧”的盛况，归纳了“时装川剧”的一些艺术特点。刊《川剧艺术》1980年第3期。

4. 《陈全波舞台艺术》中有对“时装川剧”的一些描述，1983年重庆出版社出版。

(五) 研究资料及出版的一些书籍

1. 抗战时期，洪深、田汉等对川剧作过不少研究。洪深有《民间的戏剧艺术——地方戏剧的研究》一文，对川剧源流、川剧与民间艺术的关系作了研究，刊《国讯》第363期。田汉有题为《柴市节、情探、断桥——川剧与观感之一》及贺绿汀《关于〈活捉王魁〉》的文章，就几个川剧剧目的思想内容，表演得失与改革问题发表了见解，刊《新蜀报·七天文艺》副刊(1941年2月24日)。

2. 周文(1907—1952)1933年加入中国共产党，抗战时任重庆新华日报社副社长)著有《谈四川戏》一文，刊《文艺阵地》1938年一卷4号。

3. 胡度等整理的《周慕莲舞台艺术》，1962年上海文艺出版社出版。郭沫若对此书的题词是：“前有青莲，后有慕莲，一为诗仙，一为剧仙；纵横九域，上下千年，春风风人，桃李满川。”

4. 胡度著《川剧艺诀释义》，重庆人民出版社1963年出版，上海文艺出版社1980年再版，王朝闻作序。

5. 胡度著《周慕莲谈艺录》，中国戏剧出版社即将出版。

6. 《川剧艺术研究》一、二、三集，四川人民出版社 1981 年再版。

7. 胡度著《康芷林艺闻录》，刊《戏剧论丛》1982 年第一辑。

(六) 几个争议的问题

1. 川剧的形成是外来剧种的渗入还是本土生长的？有三种论点：一是五种声腔中除昆、高、胡、弹外，灯戏是本土产物。二是灯戏属柳子腔系，五种声腔都是外来传入的。三是明代四川就有“川戏”，川剧源于本土。

2. “四川戏”与目前“川剧”是否是一种形态？争论不一，分歧较大。

3. 现在川剧五种声腔的相对独立性与融合关系：拆开来是五种声腔剧种，各有特点，各有源头；合起来称为川剧，是以地域命名的剧种，与以声腔命名剧种不属同一概念。

1983 年 7 月 8 日于重庆

近代戏曲文学的思想价值与历史意义——在第三届中国近代文学学术讨论会上的发言

—

50 多年前，在郑振铎的《插图本中国文学史》这部皇皇巨著中，戏曲文学——传奇、杂剧占有重要篇章。他认为戏曲、小说与变文（包括以下的弹词、宝卷）是“文学中最崇高的三大成就”。并指出“这几种文体，在中国文坛的遭际，最为不幸。他们被压伏在正统派的作品之下，久不为人所重视；甚至为人所忘记、所蔑视”。郑氏这种具有胆识的卓见，对于我们今天的文学研究仍有深刻的启迪；他对戏曲价值及其与社会生活关系的精粹评述，在我国若干文学史的著作中也是独树一帜的。

因此，我认为，开拓近代文学的研究领域，应将近代戏曲文学包括在内。如果将近代戏曲文学排除在外，不利于了解近代社会的“活的历史”，也不利于近代文学研究向纵深发展的需要。

二

帝国主义鸦片战争的炮火，轰开了古老中国的大门，掀起了中国人民反帝、反殖、反封建的斗争。长期停滞的中国封建社会，矛盾日趋尖锐，政治、经济、文化诸方面发生了剧烈变化。面临民族危亡的巨大威胁，爱国志士，奔走呼号，鼓吹革命，提倡民主，反对侵略，反对封建，唤起民众，同仇敌忾，形成了宏大潮流。

在此期间，一批激进的作家，以戏曲艺术为武器，或借历史故事来评议现实，或直接取材于现实生活，新编、创作了大量的戏曲作品。据阿英《晚清戏曲小说目》所载，1896年至1911年，15年中就有戏曲作品162种问世；其中有代表性的作品，经阿英编入《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》中的有28种。如川南筱山人作的《爱国魂》（演文天祥勤王御敌事），萧山湘灵子作的《轩亭冤》（演秋瑾献身革命事），长洲吴梅作的《风洞山》（演瞿式耜抗清事），华伟生作的《开国奇冤》（演徐锡麟刺恩铭事），梁启超作的《新罗马》（演意大利建国事），感惺作的《断头台》（演法国革命事），劲草词人作的《梧桐泪》（以珍妃为中心演戊戌政变事），柳亚子作的《松陵新女儿》（演女界奋发爱国事）等，在当时的戏曲领域吹进了一股新风。这些作品，表现了中国近代反侵略、反压迫的民族意识和爱国情怀，具有鲜明的时代特点，曾被郑振铎称为“皆激昂慷慨，血泪交流，为民族文学之伟著，亦政治剧曲之丰碑”（序阿英《晚清戏曲小说目》）。

三

在辛亥革命的影响下，四川境内及云南、贵州部分地区广为流传的川剧，由清末兴起的“改良戏曲”发展到编演“时装川戏”的热潮，许多著名的艺术家，如康芷林、周慕莲、张德成、傅三乾、曹俊臣、吴晓雷、刘成基等，都参加了这一艺术实践。

赵熙据传统剧目《活捉王魁》改编的《情探》，表现了古代妇女追求理想的醒觉意识，为川剧文学树立了一座丰碑，其思想价值与艺术价值都达到了一个新的高峰。尹仲锡新编的《离燕哀》，取材于《剪灯余话·琼奴传》，深刻揭露了封建社会制度下纯真爱情被破灭的惨局，催人泪下，促人惊醒，实乃警世之作。黄吉安作的《柴市节》，歌颂了文天祥的浩然正气，讽刺了叛臣贼子的丑态，表现了强烈的爱国激情。1919年《民苏日报》编辑王觉吾编写的《洪宪官场》，辛辣地抨击了袁世凯窃国殃民的罪恶，当时在川的章太炎看了演出，认为有利于“助孙(中山)反袁(世凯)”，奖赏了演出的戏班。

由“改良戏曲”进到“时装川戏”，由表现古代题材进到表现现实题材，这是近代川剧发展中的一次重大变革。在“时装川戏”的众多作者中，刘怀叙(1888—1948)是全川公认的成就卓著的剧作家。他是四川南充人，艺人出身，擅古琴，精三弦，通音律，喜昆曲。幼年读私塾，文笔有功底。及长，习川剧，工生角，以擅演诸葛亮戏享誉川北，有“活孔明”之称。后因倒嗓，以编剧为业，先后创办晓字科班、群乐科班，造就了不少优秀演员，吴晓雷、邱小秋、蒋群才等皆出其门下。他从20年代起至抗日战争时期，大约写了60多个“时装川戏”剧本，其中如《哑妇与娇妻》《哀鸿》《一封断肠书》《黑化大观》(即《黑奴吁天录》)《广州风潮》《庸医鉴》《海岛情潮》《巧姑》《农家女》《是谁害了她》《洪宪九十天》《卢沟桥头姊妹花》《枪毙殷汝耕》《热血青年》等，比较广泛地反映了这一时期的社会风貌；鼓吹民族革命，提倡民主和妇女解放，反对帝国主义侵略，反对封建制度压迫，言情寓理，抨击时弊，在当时产生了很大的社会影响。他的作品语言通俗，情节生动，结构精巧，不落陈套，故而剧团争相竞演，历久不衰，其中《哑妇与娇妻》《是谁害了她》两剧，直到80年代仍在一些剧团上演。

社会的变革促进了戏曲的内容和形式的变革。“时装川戏”的思想价值与艺术得失，作为近代戏曲文学研究课题之一，尚需我们努力开掘。

四

研究近代戏曲文学的思想价值和历史意义，很可注意的有以下三点：

(1) 中国近代历史和其他时代的历史具有不同的特点，产生于这一时期的近代戏曲也具有与古代戏曲不同的特点。近代中国人民反帝、反殖、反封建的伟大斗争，推动了近代戏曲文学的发展，爱国主义、民主主义是这一时期戏曲文学的思想主流。近代戏曲文学触及近代社会矛盾的诸方面，戏曲的宣传由娱乐人为主转向教化人为主，具有鲜明的政治倾向性；特别是直接反映革命党人胸襟浩荡、英勇献身与壮烈业绩的作品占有相当数量，“观之益发令人悲喜无端，俯仰自失，伤心雪涕，变色动容，不禁怒发冲冠，争欲奋身投侠”。这样具有可贵的思想价值与感人的艺术魅力的作品，显示了近代戏曲文学的主要成就。

(2) 近代戏曲文学的社会作用，在很大程度上受制约于近代政治斗争和资产阶级革命的需要与否，这也是它的一大特点，资产阶级改良派与革命派，彼此政见分歧，但都重视把戏曲作为政治宣传工具。他们认为戏曲“专演前代时事，全不知当今情形，其于激发国民之精神”，也不免“有乎古而遗乎今”，因而主张首先要“改班本”，大量编演新的“时事剧”（佚名《观戏记》）。由于他们不能正确认识和处理文艺与政治的关系，片面夸大戏曲的政治作用，只强调内容的合派而轻视艺术的独特功能，因而不少作品虽然继承了传奇、杂剧的形式，但在内容上却流于说教，形象苍白，失去了艺术必有的感染力。有的作品，直接表达作者的政治观点，或颠倒历史而使古人“近代化”，或借题发挥表现作者孤芳自赏的颓废情绪，失去了艺术的群众基础。所以，近代戏曲文学如同近代社会一样，也是一个复杂的总体，

其中有值得总结的经验，也是足资鉴戒的教训，作为文化遗产的一部分，同样值得我们研究。

(3) 戏曲文学在整个文学中应有的地位与作用，自五四运动以来并未解决。全盘否定民族戏曲遗产的“遗风”，至今尚有某些市场。研究近代戏曲文学的思想价值、艺术成就及其不可避免的历史局限性，可以开拓近代文学研究课题，使近代文学的研究更广泛地联系群众，更密切关注现实；同时对于在世界戏剧文化中独树一帜的中国民族戏曲的振兴，起到促进其变革的作用，这对文学的总体研究也是有益的。

1986年9月于珠海

艺事留言

艺术本体改革对话录

重庆市文化局作为文件下发的《1995 年工作要点》中，列在首位的就是在“我市专业艺术表演团体开展艺术本体改革，促进文艺创作和演出的繁荣”，并以重庆市京剧团为试点单位开展这一工作。之后，局创作评论室组织局属艺术院、团的领导和编导、演员等专业人士与有关专家学者，相继召开了三次规模较大的专题研讨会。与会者以开放式的面对面的自由对话方式，互相交流，各抒己见，畅所欲言，共同求索，以推动艺术本体改革的研讨与开展，在文艺界吹进一股新风，引起了良好的反响。

以下，是我在三次研讨会上的发言。

对艺术本体的初步考察

——关于艺术本体改革对话之一

《神马赋》（福建剧作家郑怀兴编剧）作为重庆市京剧团的艺术本体改革的试验剧目，我认为它在呼唤京剧改革和市京剧团勇于实践这一改革的意义上，大于它在目前艺术本体改革上所取得的成效。但也不必讳言，就目前舞台上呈现的这出戏的整体面貌来看，剧本在思想和艺术上仍然存有应该消除的一些弱点和败笔，二度创作上可供研讨的话题似乎更多一些。比如，这个戏在导演、音乐、舞蹈诸方面，借鉴、引进、搬用其他艺术门类的艺术方法和表现手段较多，真正化入京剧艺术本体的东西较少；“为我所用”有余，“为戏所需”则不足；看起虽很热闹，但相加在一台戏中，就不免令人有堆砌、拼合之感，与京剧艺术本体也缺乏有机的内在联系。借鉴是必要的但不能替代创造，而艺术的特性恰恰是贵在独创。借鉴也好，引进也好，搬用也好，这在艺术门类之间是互通现象，但都需要经过艺术再创造的历

程，才有可能被吸收、融化于各自的艺术本体之中，可以说这是一条规律。《神马赋》的二度创作中借鉴、引进、搬用的诸种艺术因素，至少在目前尚未恰当地被吸收、融化于京剧艺术本体之中，并在内容与形式上达到艺术应有的和谐、统一与美化。这里既需要反复实践再实践、创造再创造的演变过程，更需要正确的思想、艺术导向与创造主体的胆识才情。既然艺术本体改革“是一项艰巨的、长期的系统工程”，那就不是一两出戏或者几出戏的艺术实践、探索所能终结的问题。

以市京剧团为试点的艺术本体改革，目前虽然处于良好的发端与探索前进之中，但这一改革实践已经涉及艺术本体的内部和外部的诸多方面，值得我们深入地系统地考察与研究。在这里，我想依据我个人有限的知识，只就艺术本体这个话题，说几点并不完善的看法，或可有助于讨论。

（一）关于“本体”的概念

“本体”这个术语，在我国文艺学界的传播，大概已有 10 多年的时光了。有人指出它是“八五新潮中伴随一大堆引进的西化名词术语而来的”。但“本体”究竟是什么？在目前各式各样的应用中，基本上是各言所是，各取所需，如说“文学本体”、“文学史本体”、“艺术本体”、“艺术史本体”、“戏曲本体”、“京剧本体”、“戏剧美学本体”等等，各自并无科学的内涵与范畴，随意性很大，因而带来滥用之势，造成概念的混乱。《文艺报》1995 年 10 月 27 日发表《“本体”的滥用及其文化意义》（作者黄力之）的文章，对“本体”在国内国外的滥用和弊端，作了一次扫描，提供了不少信息，可供参阅。

“本体”一语，在目前若干种辞书中是查不到的。所谓“本体”可能是由哲学领域的“本体论”一词演化而来。1948 年中华书局出版的《辞海》“本”字条中列有词条“本体论”：“哲学名词，研究实在之终极的本性，即事物最后原则之学也；为哲学史上后铸之词，

依亚里士多德之原有含义，则实称为形而上学，其所研究者，为一贯万有之本体。”亚里士多德(前 384—前 322)是古希腊哲学家，所谓“形而上”即超物质之义，此语在西方创自亚氏，又称“第一哲学”、“神学”，其要旨是对宇宙万物的最高抽象存在的研究。中国《易经·系辞》篇中说：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”中外语义相近，内涵却有差别。这个问题需要专题研究，在此不可能深谈，暂且打住。

“本体”作为最高抽象存在的终极概念，它与具体事物自身及其质的规定性是不能等同或混同的。如果说“本体”是最高抽象的存在，那么“艺术本性”就是这个最高抽象存在的理论概括。如果把“艺术本体”这一具体事物自身作为最高抽象的存在，那么这与“本体”及“本体论”的哲学本义早已相去甚远。因此，我赞同学者们在《关于文学本体论的讨论综述》一文中所说：“如果要表明文学不等于生活，强调重视研究具有新质的文学本身，则不必强用‘本体’概念”。(刊《新时期文艺论争辑要》上册，重庆出版社 1991 年出版)文学如此，艺术亦然。由于我国文学艺术的名词术语，至今还没有国家统一审定的“部颁标准”，相当一部分名词术语只能在通用和约定俗成中逐步使其科学化、规范化。所以，我又赞成“本体”及“本体论”在文艺学界的应用是可以的，只要实事求是，力求避免滥用，并在实践中不断丰富我们的理解，使其成为具有科学内涵和外延的文艺学科新词，具备新的含义与应用价值，也是符合“古为今用”、“洋为中用”精神的。

(二)关于艺术本体的思考

艺术本体实质上也可以说就是艺术自身。由于各个艺术门类发展的历史和现状有差异，艺术本体在不同的艺术门类中有不同存在形式、内部结构与独特载体，例如音乐、绘画、雕塑、戏曲、话剧的艺术本体都是各不相同的，具有各自的美学特征与审美特点。以戏曲艺术而言，我们现在沿用和理解的艺术本体，既非“本体论”的哲学本

意，又非艺术学科的抽象存在，而应是戏曲艺术这一具体物象自身存在的载体。如果在这一点上有更多的人达成共识，那么，在我看来，戏曲的艺术本体至少可以从以下的方方面面来进行考察：

(1) 艺术本体与艺术本源的关系

我国戏曲艺术是由多剧种构建而成的多声腔、多类别、多风格、多层次的宏大艺术体系，戏曲就是多剧种的总称。各剧种之间，共性是基础，个性是特色。例如京剧与川剧虽属戏曲体系中的两大剧种，但在各自形成的历史过程中，由于社会条件、人文背景、地域文化、时间长短等影响，艺术本源就有所区别，因而艺术本体的构成因素，不仅有各自的特点，而且也各具独立的艺术个性与艺术品格。正本清源，从艺术本体与艺术本源的这种特定关系上，更可以看清艺术本体的本色。

(2) 艺术本体与艺术载体的关系

我国戏曲自 13 世纪形成以来，经历 800 多年的流变，始终是塑造以传神为主要审美特征而又鲜明生动的人物形象著称于世。它善于接受新事物，吸收各个历史时期社会生活的滋养，容纳诗歌、文学、音乐、说唱、舞蹈、绘画、武术、杂技等艺术门类的某些艺术创造经验与表现形象的一些技法，因而具有“众体兼备”的艺术形态，并与地域文化和民俗风情相联系，随着时代的不断发展而不断地丰富、变革、刷新自身的艺术素质和表现手段，创造了戏曲综合性的条件；而戏曲综合性的形成与充实，又进一步扩大了戏曲开放性体系的容量与发展。两者相辅相成，一方面纵向继承发展中华民族长期积累的民族精神和文化传统，一方面又横向借鉴有利于自身发展的多种艺术因素和对外来文化的融涵，汇集于一体。一部中国戏曲史，可以说就是戏曲的开放性与综合性相互结合、不断丰富历史。在这种“众体兼备”、面对观众并以舞台演出为最终展示的戏曲艺术中，其综合性的特点集中体现在演员的表演上，演员是主要的艺术载体。因而演员的政治、思想、艺术素质如何，便在很大程度上决定着舞台艺术品格的

高低。艺术本体与艺术载体的这种关系，构成了戏曲艺术存在形式上的一大特点，也是戏曲艺术得以世代传承的主要方式。

(3) 艺术本体与创造主体的关系

戏曲艺术综合性的特点，形成了创造主体的多样结构。编剧、导演、演员、音乐、舞美等等，都是戏曲艺术整体中各个艺术部门的创造主体。要使平面的剧本文学成为立体的舞台艺术，就必须依靠导演、演员等各个部门通力合作的艺术再创造才能完成。这种艺术再创造的特性，既是单体的又是群体的，既是独立的又是综合的，既可以对剧本有所丰富又可以有所修正，既保证各自的部门属性又融会在戏曲的艺术整体之中，都是为了塑造舞台人物形象和构建舞台艺术情境的需要。因此，这种艺术再创造的特性，就包容了一定历史条件下有民族特色的时代意识与群体意识，是戏曲艺术人民性的重要标志。戏曲艺术在内容、形式和人物形象塑造上的不断演变，无不是在一定时代意识与群体意识的参与下实现的。关汉卿的名剧《窦娥冤》，写的就是元代社会的现实题材，反映了当时的时代意识与群体意识而烛照古今。我国戏曲从宋元杂剧、明清传奇到各种地方戏曲的流变历程，特别是新中国成立以后戏曲“百花齐放，推陈出新”的历程，说明了时代的变革总是要促进艺术本体的变革，而艺术本体是不能自发变革的，它必须依靠创造主体的参与而得以实现。在这里，创造主体的世界观、艺术观是否能体现时代精神与人民需要，决定着艺术本体变革的面貌。

(4) 艺术本体与接受主体的关系

戏曲艺术的接受主体是观众。观众又是一个多民族、多阶层、多信仰、多爱好的复杂的群体。以演员为代表的创造主体与接受主体的观众同时出现在同一的空间内，活生生的观众与活生生的演员(角色)之间进行直接的交流，正是戏曲有别于电影、电视的独一无二的艺术品格，即国外称之为“戏剧双行线街道”。这种“双行线街道”，如美学家王朝闻所说，构成了“欣赏与供欣赏，受教育与教育，接受与

给予的关系，构成了观众与演员的基本关系”（王朝闻著《喜闻乐见》，作家出版社 1963 年出版）。戏曲舞台上所反映的生活是经过评价的生活，对于观众来说，它是认识的对象又是接受的对象。观众欣赏戏曲艺术，也是参与艺术再创造的一种方式。观众是否接受某一出戏中所反映的生活，总是结合着他自己的人生感悟和对生活的评价来判断的。一出戏在观众中引起各种观感与争议，应看做是观众参与的正常现象。观众喜欢的戏不一定是好戏，观众不喜欢的戏不一定是不好的戏。戏曲艺术不能媚俗，但正确的思想、艺术导向和有益有趣的戏曲，却有培养、提高观众认识生活和审美功能的作用。戏曲作为一个广泛反映人生的奇妙的艺术世界，它的真善美相统一的美学原则，始终联系着人民的精神文化生活而富有生命力，也是维系艺术本体与接受主体之间正常关系的纽带。戏曲艺术应该面向观众，艺术本体的改革也需要得到观众的参与、欣赏、支持和认可；但一味迁就观众，一切以观众的喜好为转移，不见得是全面的观点。艺术本体改革可以提高观众的欣赏水平，也可以迎合观众的低级趣味，这里就有个导向问题。

（5）艺术本体改革与管理体制改革的关系

它们之间息息相关、休戚与共的关系，本来有不少的话可讲，但市京剧团团长薛玉林同志已经作了很好的发言与阐述，他是有感而发，讲得很生动，使我感同身受，因此我就不讲了。

演员艺术创造的规律性

——关于艺术本体改革对话之二

演员头上的“演”字很有意味，它确切标明了演员的职业特点；演员在艺术创造上的成就，也始终离不开“演”艺的实践。川剧老艺人、老艺术家们常说：“戏是演出来的，无演不成戏。”可见这个“演”字，对于维系戏曲艺术的生存和戏曲演员的成长，同是一条必不可少的“生命通道”。最近读书，读到朋友自上海寄来的《周信芳与麒派艺术》，书中附有一篇资料，记述京剧大师周信芳自 1907 年（时

年 12 岁，始用“麒麟童”艺名登台演出)起，至 1966 年“文革”前停止演出止，近 60 年中演出的传统戏、新编戏、现代戏共计 596 出，其中尤以新编戏居多；并记有剧名、别名、承传来源、编剧、导演、周饰的角色、主要合演者及所饰角色、演出地址和时间等等，一一在目，洋洋洒洒，蔚为大观，堪称一部近现代海派京剧演出史。从这里我们不仅可以看出，演员也是“演”出来的，而且一代大师周信芳艺术积累之深厚，戏路之宽广，锐意革新进取，年年新戏迭出，正是在他数十年“演”艺的实践中逐步锤炼成典范的。

演员是个广泛的称谓，如戏剧、戏曲、影视、舞蹈、曲艺、魔术、杂技等的表演者都称演员。不同艺术门类的演员各具不同的素质、技能与特点，也有职业共性——即都从表演开始。中国传统戏曲演员是以所扮演角色的不同，分成生、旦、净、丑等行当类别。由于演员的门类较多，不宜一概而论，所以我想主要谈谈以塑造人物形象为特点的戏剧或戏曲演员艺术创造上可能是带规律性的一些问题，与大家交流认识，共同探讨。

(一)演员艺术的特性与宗旨

表演艺术的体现者是演员，这是表演艺术不同于其他艺术的基本特点。德国大戏剧家马克斯·莱因哈特(1873—1943)1929 年在撰写的《大英百科全书·演员》条中，留下了两句著名的话：“戏剧属于演员而不属于别的什么人。”“演员既是雕塑家也是雕塑。”演员运用自己的形体、面容、声音、人生感悟、思想情绪以及所必具的表演训练与基本功、程式等来塑造剧中人物(角色)形象，使其展现在舞台上和观众面前，构成了演员艺术的特性：演员既是表演创造者，又是表演材料和手段，同时也是创造的作品——角色，是三者集于一身的生活的人。川剧名家康芷林曾留下一则艺诀：“演员一身艺，千古一剧情；既是剧外人，又是剧中人；剧外和剧中，真假一个人。”(见拙著《川剧艺诀释义》，重庆人民出版社 1963 年初版，上海文艺出版社 1980 年再版)这“真假一个人”，道出了演员与角色的辩证关

系，也道出了演员艺术的特性。演员塑造角色，角色给演员以规范，这两者都是在能动中进行的。剧本规定的角色，是演员所要认识的客观对象，演员的表演则是认识角色的结果，也是剧本的最终表达。舞台上所表现的生活，从根本上说是假定性的，是用非真实的东西创造出真实的效果，演员表演角色的基本原理是演员扮演角色，不是演员等同于角色。演员思想、艺术修养的高低，生活经历是否丰富，人生感悟是否有新的发现，表演技艺是否有继承与创新，对角色的认识与体验是否有独特的创造等等，决定着角色的舞台面貌。从这一点来看，表演艺术不仅是展示艺术，并且也展示表演者自己，作为创造者艺术家的演员应是角色的灵魂。

由于演员艺术的特性所在，演员艺术的宗旨是随着历史条件与社会制度的变化而有所不同的。在我国社会主义制度下，根据我的考察，演员艺术的宗旨似可作这样归纳：演员通过所塑造的艺术形象，既能反映戏剧艺术的社会意识形态属性与生产形态属性，表现时代精神与生活的意义，反映在时代变革运动中演员自身变革的趋势；又能反映演员的正确世界观、艺术观、价值观对形象塑造所起的指导作用，坚持正确的政治方向和创作方法，“以高尚的精神塑造人”，实现为人民服务、为社会主义服务的宗旨。

（二）演员艺术对演员的基本要求

话剧大导演黄佐临，早在 1941 年发表的《导演对演员起码的要求》的著名文章中，提出有天赋的演员应具备 5 个条件：（1）模拟力；（2）敏感力；（3）应变力；（4）想象力；（5）吸引力。他指出：“总和起来说，就是它需要一个有风采的人格，一种舞台上的魅力。”（参见黄佐临著《导演的话》，上海文艺出版社 1979 年出版）他说的“有风采的人格”与“舞台上的魅力”，实质上就是对演员的基本要求。

我国戏曲艺术在走向成熟时期前后，结合戏曲艺术发展的实际，对演员的基本要求，也积累了不少精辟的论述。

11 世纪后期，宋代文学家苏轼在《传神记》中首先提出：演员扮演角色不能“举体皆似”，而要“得其意思所在”（参见《东坡题跋》卷五）。“得其意思所在”也就是传其神之所在。这个论点，可以说是中国戏曲演员表演理论的起点，同时也是中国戏曲艺术形成写意戏剧观的基点。

13 世纪欧洲的戏剧表演理论是很寂寞的。但在东方，中国元代学者胡紫山（1227—1293）却首次对演员提出了颇成系统的“九美”要求：“（1）资质浓粹，光彩照人。（2）举止娴雅，无尘俗态。（3）心思聪慧，洞达事物之情状。（4）语言辨利，字句真明。（5）歌喉清和圆转累累然如贯珠。（6）吩咐顾盼，使人解悟。（7）一唱一说，轻重疾徐，中节合度，虽记诵娴熟，非如老僧之诵经。（8）发明古人喜怒哀乐，忧悲愉佚，言行功业，使观听者如在目前，谛听忘倦，惟恐不得闻。（9）温故知新，关键词藻，时出新奇，使人不能测度为之限量。九美既具，当独步同流”（参见《中国历代剧论选注》）。前 3 则，提出了演员应具有形体素质、品貌风度及生活修养；4 至 7 则论述了掌握念白、歌唱、表情、节奏等的要求；后 3 则，指出演员要体验剧中人物的喜怒哀乐，表演要富有感染力，时出新奇，使人赏心悦目。胡紫山对演员的“九美”要求，实际上是中国“戏曲演员论”的发端。

与英国大戏剧家莎士比亚同时代的中国大戏曲家汤显祖（1550—1616），在 17 世纪初撰写的《宜黄县戏神清源师庙记》这一篇重要的戏曲专论中，首次提出了“演员创作论”和“演员艺术成就层次观”。他指出演员习“艺”是较低的一级，“进于道”（指掌握了表演艺术规律）才是最高的艺术境界。与汤显祖同时代的还有一位戏曲表演理论家潘之恒（约 1556—1622），他通过在苏州、金陵、扬州等地看戏与对演员素质、表演技巧、唱曲效果等实地考察而形成的诸多见解，特别是从观众心理变化这一新的视角，论述了演员表演与观众欣赏的特殊关系，这在当时确是卓识之见，十分难得。

其他这类论述还可举出不少。只要我们善于从优秀民族文化遗产和一切进步文化成果中汲取有益的营养，积极学习借鉴，建设中国特色社会主义的演员艺术体系，是大有可为的。

(三) 演员艺术的双重品格

这是从以下的事实中抽象出来的命题，还有待深化研究，今天只作简略的提示，容当以后再作专文论述。

(1) 艺术是人类掌握世界的一种方式。这种方式，可以理解为人类以心灵观照世界整体的方式，同时也是人类进行艺术生产的方式。因此，艺术不仅是一种社会意识形态，也是一种社会生产形态。演员既是表演艺术的创造者，又是表演艺术的生产力。

(2) 演员艺术随着社会的进步、科学的发达和自身的发展，已成为本世纪艺术科学体系中一门学科。“表演是一种科学也是一种艺术”的命题，是美国大戏剧家大卫·贝拉斯科在 1921 年发表《论表演》中提出来的。戏剧理论家要敢于善于向演员的实践经验学习，同时也要敢于善于引导演员从丰富的艺术实践中，遵循科学规律与艺术规律有序地前进。过去戏曲界老艺人常常感叹的“白天白演，黑了黑演”的盲目性不能再重复了。

(3) 在社会主义精神文明建设中，演员负有双重任务：一是在表演中“以高尚的精神塑造人”，塑造鲜明生动的人物形象，歌颂真善美，抨击假恶丑，影响和促进社会的进步；二是作为一个社会公众形象，要以自身的良好形象影响社会公众，并在公众面前树立起一个“适应社会主义现代化建设需要的有理想、有道德、有文化、有纪律”的演员形象，促进社会主义精神文明的发展。

戏曲导演的培养与导演学的建设

——关于艺术本体改革对话之三

我在长期的看戏经历中，养成了一种习惯，即每看一戏，必作简要的临场笔记，记下所看剧目、声腔(或形式)、主演或配演精彩的表演以及我的即兴观感。之后，再将它整理、过录在资料卡片上，立此

存照，以便研究。久而久之，我从欣赏、研究舞台艺术与演员的表演创造中，分明感到其中也蕴涵有导演的艺术创造成果，而在舞台艺术整体形象的展现中更是凝聚着导演的艺术个性与风格特点。特别是从观看川剧名家周慕莲、阳友鹤、周裕祥、李文杰的现场说戏、导戏中，更是加深了我的这种感受。我领悟到：优秀的导演既是名副其实的演员表演艺术创造的导师，又是舞台艺术整体形象展现的设计师。至于中、外戏剧界中有些人主张的，导演是“死在演员身上”的好，还是“活在演员身上”的好，作为不同艺术流派的不同艺术见解，我看还是“死、活”由之，可以并存，不必深究。从此，我在研究戏曲表演艺术创造的同时，也关注着导演艺术创造；而将表演与导演结合起来加以考察，更是有助于我发现舞台艺术深层魅力的奥秘所在。因而在我看戏的临场笔记与资料卡片中就多了一项内容，即记下对导演艺术创造的观赏与观感。这说明，导演艺术也是可视可感的形象，它除了应属于独立的学科之外，也应被接纳在戏曲艺术本体之内的一个重要组成部分。

从我国现有的戏剧形态来看，戏剧与戏曲显然不是同义语。戏曲产生于特定的历史时期，是个具有特定含义的概念，它是我国宋代以后才形成的“合剧与曲”为一体的诸种戏曲形式的总称，并不能总括我国历史上的一切戏剧形式。如以科白为主的唐参军戏、宋杂剧、金院本，可归属我国古典戏剧范围，不应称之为戏曲。在明代，戏剧曾是通用概念。曲律家王骥德就将北剧、南戏合称为戏剧。我国近现代也有不少学者认为：以戏剧作为我国古今一切戏剧形式、戏剧品种的总称或泛称，是比较切合实际的。

戏剧与戏曲毕竟各自都有独立的艺术品格与艺术手段，可以彼此吸收，相互借鉴，但不可以互为替代。因此，在 80 年代国家编纂的《中国大百科全书》中，戏剧、戏曲是分别立卷的。在戏剧卷“戏剧导演艺术”词条中是这样表述的：

“以文学剧本为依据、以演员表演为主体、运用和组织各种艺术手段、在舞台上进行综合的二度创造的艺术创作活动。主旨在于把文学性剧本内容转化为活生生的演出形象，使之和谐、统一、风格完整展现在观众面前。不同戏剧观念的导演，对待不同的剧本采用不同的处理原则和方法，创造出不同的演出形式，以达到其预期的演出效果。简括地说，‘导演艺术就是创造演出的艺术’。”

在戏曲卷“戏曲导演”词条中，先有一句定性的话，即“创造完整的戏曲舞台演出的艺术”。后将戏曲导演的工作特点、思维方式、创作手段、体验生活等，则联系戏曲剧本体制、戏曲表演体验的特殊性质和指导演员创造角色的要求、戏曲和观众的交流关系等方面的实际情况，分别作了生动的表述。

比如说：“戏曲导演对剧本的二度创造有它自己的特殊规律。它要善于运用戏曲综合中各种物质材料(包括演员的身心)去组织自己的艺术语言，遵循戏曲的舞台逻辑能动地去反映生活的真实。它不同于话剧的导演构思，而是从中国舞台艺术中上场、下场、分折、分出的基本体制和用唱、念、做、打为基础的歌舞程式中来体现完整的戏剧情节。事出天南地北，人来五湖四海，这是一种情节结构比较流动的形式(话剧把它叫做开放性形式)。居帷幄决胜千里，向一隅歌唱万情，这是一种情节结构比较集中的形式(话剧叫它“封闭性形式”)。这两种形式的区分是相对来说的。在戏曲分场的体制下两者是可以交错进行的。有的一场戏可以演数十分钟，有的一场戏只要几分钟，有的过场戏如行军等，只要几秒钟就行。这样的结构，在连续的流动中就有相对固定的一面，这是一种最自由的舞台形式。”

又比如说：“戏曲演员的特点是带着他自己的一套技术模型来重新塑造人物的。戏曲导演要费好多神思，不惜把这种已经铸造过的模型给以修造以至敲碎，按角色的要求在原来的技术材料上一点一滴地加以雕刻，始能把它转化为有血有肉的新的舞台形象。戏曲的体验不同于话剧的体验；戏曲的心理技术也不同于话剧的心理技术；戏曲体

验的心理技术，必须伴随着它所能掌握的程式技术去进行工作”。

“戏曲演员的心理体验要把严格训练过的歌唱、舞台的程式材料和自己的全部心理机能结合在一起，才能自由地潜入角色的体验，这个体验与表现无法分开”。“程式不经过体验，只能是僵死的外壳；体验不带程式，就不是戏曲的心理技术。戏曲导演应当理解：必先锻炼好形体技术，然后才能自由地运用心理技术；必先使感情表演获得鲜明的物质形式，然后始有戏曲的舞台表情”。

再比如说：“戏曲导演要指导演员善于记叙社会的、自然的、艺术的丰富多彩的表象，加以改组创造作为自己的表演材料，对前人所创造的成果必须继承和发展。戏曲艺术的创造想象和中国传统其他艺术的创作方法虽有区别但又一脉相通。没有程式就没有中国的戏曲，没有体验固有的程式就不能突破和发展。不懂得特殊的体验性质就不能理解如何把体验和表现结合起来发挥戏曲艺术强大的吸引力。有技术的体验和有技术的表现相结合的方法是同它的舞台体制互相制约的。”

上面转引的几段话，我想是可以把戏剧导演、戏曲导演的特性分别说清楚了。

中国戏曲源远流长，传统深厚，遗产丰富，目前有记载的仍有 300 多个地方剧种，曾经演出的剧目数以万计。虽然戏曲导演或戏曲导演艺术的称谓出现很晚，但创造演出艺术的实践却使戏曲存活并得以长期流传。宋元时代的剧本便包括了“科”与“介”（动作提示）的内容，这就有了导演的因素。当时的演出也往往是由“书会才人”（编剧）兼当演出指导的。明代的戏曲家汤显祖亲自参与演出实践，总结演出得失，写下了不少指导演出的精彩诗文和批语，成了中国戏曲导演艺术的拓荒者。清代戏曲家李渔所著《闲情偶寄》中的词曲部与演习部，更是大大丰富了中国演剧艺术的编导与演习方法。乾隆年间昆曲演出台本选集《审音鉴古录》中，选有《琵琶记》《长生殿》《牡丹亭》等 66 出戏，类似导演台本，其中相当生动地记有角色形象要

求、舞台表演提示以及表情、眉眼、科介、唱腔、神态、身段、道具、衣饰等内容，不仅可以说明戏曲导演的实际存在，而且导演构思水平与审美标准都不低。从这个 18 世纪的昆曲选本来看，它比西方话剧导演(以 19 世纪中叶德国梅宁根剧团首次确立导演应有的权力与职责为例)的出现还要早一个世纪。

戏曲作为中国民族艺术的杰出代表，在它积累的大量演出剧目中，蕴藏着极其丰富的导演及导演学资源，亟待我们去开发研究。借鉴国外先进的导演理论来研究我国的戏曲导演是必要的，但更必要的是以马列主义、毛泽东思想的美学观和邓小平建设中国特色社会主义理论为指针，在中华民族优秀的文化传统和文艺理论中寻求与它有联系有规律的东西，在不断的实践中培养戏曲导演人才，建立自己的导演科学体系，建设中国戏曲导演学，则是我们义不容辞的任务，也是发展中国戏曲艺术的重大任务之一。

演出艺术综合性的确立，实际上确定了导演的职责与现代导演的特质，同时也确定了导演学的研究对象与任务。导演是实现戏曲演出任务的艺术创作者，因而要按照导演艺术的特性来组织、领导剧目演出的全过程。导演学的研究对象，首先就是明确导演艺术的任务，确定剧本、演员和观众“三位一体”的基本原则；明确戏曲是以演出为目的并融汇多种艺术成分、相互有机结合成整体性的舞台形象的特殊形态的综合性艺术。这一切因素要严格地服从于统一的演出目的和整体的思想艺术构思。在这种多成分组合的艺术综合体中，各艺术成分必须失去相对的独立性，确立以演员的表演为主体而构建的更加完整和谐的综合艺术，从而使导演艺术在继承优秀传统和创新实践中，不断获得新的独立品格与新的突破，这应是导演学建设的主要任务。

对话时间：(1)1995 年 12 月 20 日

(2)1996 年 5 月 16 日

(3)1996 年 9 月 12 日

刊《重庆新作》1996 年第 1 期、第 2 期、第 4 期

重庆历史沿革与文化艺术传统

文化名城的历史沧桑

重庆是一座历史悠久和富有光荣革命传统的文化名城，早在殷周甲骨文上就有记载。从周初(前 1027)巴国定都江州(重庆古名)始，至今已有 3000 余年。

重庆，据《禹贡》记载，古为梁州之域，周代属雍州之地，因其三面环江，犹如水中陆地，取“水中可居曰州”之意，古名江州。前 11 世纪，周武王封宗姬于巴，以江州为首府。巴人建国初期，主要是以地缘为纽带的部族联盟，巴子为其部落联盟的酋长。到了战国时期，巴人才逐步建立起奴隶制国家。据晋常璩撰《华阳国志·巴志》记载：巴国的地域很大，东至鱼腹(春秋时庸国的鱼邑，今奉节)，西连樊道(今宜宾)，北接汉中(今陕西南部)，南极黔涪。黔，指原属楚国后属秦国的黔中郡，辖今湖南西北部及湖北、四川、贵州的邻近地区；涪，指汉代的涪陵县及以后的涪陵郡。可见巴国是当时的一个大国，总面积约占现今四川省的一半。

周慎靓王五年(前 316)，秦国灭巴，在原巴国领地设巴郡，秦相张仪始筑江州城。之后，随着王朝的更替，重庆数度易名为荆州、巴州、楚州等。隋代开皇元年(581)，改楚州为渝州，取嘉陵江古称渝水而得名。渝州之称，直到北宋末年，沿用了 500 年之久，时至今日，重庆仍简称为渝。

北宋崇宁元年(1102)，改渝州为恭州。南宋淳熙十六年(1189)，孝宗禅位于其子赵惇，先封恭王，后承帝位，为示“喜庆双重”，升恭州为重庆府，是为重庆得名之始，沿用至今已 800 多年。

元代，全国建立行中书省，下设路、府、州、县。重庆路为四川行省下辖九路之一，辖 1 司(录事司，管理路治域区)3 县(巴县、江津、南川)4 州(泸州、忠州、合州、涪州共领 10 县)，以及并入巴县的璧山县和并入南川县的南平军。元至正二十二年(1362)，红巾军首

领明玉珍在重庆建立政权，国号大夏，后由其子明升继位，凡9年而亡于明。

明代废路改府，重庆路改为重庆府，辖11县3州，即巴县、江津、璧山、永川、荣昌、大足、安居、綦江、南川、长寿、黔江县和合州(领铜梁、定远2县)、忠州(领丰都、垫江2县)、涪州(领武隆、彭水2县)。洪武四年(1371)，明灭大夏后，扩建重庆旧城，砌石高10丈，周2667丈，环江为池，城门17座。城门取“九宫八卦”之象，九门开(朝天、东水、太平、储奇、金紫、南纪、通远、临江、千厮)，八门闭(翠微、金汤、人和、凤凰、太安、定远、洪崖、西水)，恰与宫、卦数相符，亦即重庆城郭的大致图形。既讲开通，又讲闭守；既是城市的生存环境，又是城市的规划蓝图；这也是一种文化观念的反映。由于明代大力恢复农业生产，扶植商业和手工业的发展，重庆已成为当时30余个商业城市之一。

清沿明制，仍称重庆府，隶四川行省川东道，辖2州11县1厅，置总兵署，设分巡川东道署，并定盐引，行销楚岸，使重庆成为军事重镇和盐运中枢。据中英《烟台条约》，清光绪十六年(1890)重庆正式辟为商埠，由川东道监理海关监督。次年(1891)英商太古、怡和、立德罗等争相来重庆设行，货船挂外国旗，通行川江，是为“旗船”之由来。又据中日《马关条约》，清光绪二十二年(1896)日本国相继在重庆南岸王家沱和巴县开辟租界。此后，英、日、德、法等资本家相互角逐，兴办企业，大肆掠夺重庆资财。各帝国主义国家凭借在华的种种特权，深入内地，进行政治、经济、文化侵略，使重庆逐步沦为半封建半殖民地的城市，走上了畸形发展的道路。

辛亥革命(1911)后，依旧设重庆府知事，兼领巴县事务，以巴县衙门为治所。

中华民国(1912)成立初期，重庆乃是地方军阀割据的“防区”，相互争夺，更易频繁。民国十六年(1927)建立重庆市政厅，组织管理民户等事宜，市区有所扩大。民国十八年(1929)改市政厅为市政府，

建为四川省辖市，从巴县和江北县境划定了市区地界，再次扩大了市区管辖范围，形成旧城区与江北、南岸鼎立相对的城市格局。

民国二十六年(1937)7月7日，中国人民抗日战争全面爆发，国民政府迁都重庆，升重庆为特别市由行政院直辖，后又定重庆为陪都，直到抗战胜利后于民国三十五年(1946)还都南京。民国二十八年(1939)1月以周恩来为首的中国共产党中央委员会南方局设在重庆，代表党中央领导国统区和沦陷区域党的各项工作和革命斗争。

1949年11月30日重庆解放。重庆市为中央人民政府直辖市，当时人口仅120万人，是西南大区党、政、军首脑机关所在地。中国共产党中央委员会西南局、西南军(行)政委员会、中国人民解放军西南军区、川东行署，均设在重庆。1950年初，重庆市军事管制委员会接管了原重庆市的18个区公所和北碚管理局，改建为8个区人民政府。1954年7月1日，西南大区撤销，重庆市由中央直辖市改为四川省领导的省辖市。1983年，四川省永川地区所辖8县并入重庆市，统辖9区12县，即今建置的市中区、江北区、沙坪坝区、九龙坡区、南岸区、大渡口区、北碚区、南桐矿区、双桥区及巴县、綦江县、长寿县、江北县、江津县、合川县、潼南县、铜梁县、璧山县、永川县、大足县、荣昌县。

1984年，为适应以经济建设为中心的改革开放的需要，经中华人民共和国国务院批准，重庆市为全国大城市第一个执行国民经济和社会发展计划的单列市，开始了发展建设的新起点。

重庆市地跨东经 $105^{\circ} 07'$ — $107^{\circ} 04'$ 、北纬 $28^{\circ} 22'$ — $30^{\circ} 26'$ 之间，东西宽208公里，南北长220公里，总面积为22341.43平方公里。城区坐落在中梁山和真武山之间的丘陵地带，被长江、嘉陵江分割成几个部分，中心区在两江的汇合处，海拔高度为168—400米，城郭依山傍水，建筑物高低层叠，是一座天造地设风貌独特的山水城市。全市总人口1394.48万人，其中非农业人

口 319.9 万人，农业人口 1071.58 万人，成为全国行政区域最大、人口最多的城市。

多元融汇的文化传统

重庆在 3000 多年的发展进程中，经历了波澜壮阔的历史风云，经历了原始部落社会、奴隶社会、封建社会、半封建半殖民地社会、社会主义社会等多种社会制度，同时也造就了属于长江文化范畴的本土文化的多元交融与地域特色。

虽然以族名命名的巴蜀文化是在 20 世纪 30 年代提出的，但远在殷周时期，在长江上游的四川盆地就有巴蜀文化，在长江中游的江汉平原就有荆楚文化，在长江下游的三角洲及沿海地区就有吴越文化。成都平原发展为蜀国，形成了蜀文化；重庆地区发展为巴国，形成了巴文化。过去在考古学上巴蜀不分，比较忽视对巴文化的界定。其实，巴文化和蜀文化有各自不同的文化面貌和文化特征，在中国文化史上都有各自独特的地位。这些多元的各具特点的文化品格，先后与北方的齐鲁、三晋等地的中原文化互相融通，形成了长江文化与黄河文化南北两立式构架，从而构建成中华民族文化主体的南北两翼，也共同为我国古代文化的发源地，在中国与世界文化上都起过重要作用。

就长江文化与黄河文化两者相互比较而言：南方的长江文化亦可称长江流域文化，它是以吴越文化、荆楚文化、巴蜀文化为主体，以《楚辞》为代表，重主观、重写意、重物我相融，风格多绚丽秀美、浪漫风流；北方的黄河文化亦可称黄河流域文化，它是以齐鲁文化、三晋文化为主体，以《诗经》为代表，重客观、重写实，重叙事抒情，风格多朴质真切、豪放粗犷。近期以来，人们以族名和地名并列而作为重庆主体文化提出的巴渝文化，其科学概念尚待研讨论定，但巴渝文化孕育于巴蜀文化、荆楚文化，巴文化在土著的土壤和周边文化的交融中诞生，昭示着重庆文明的出现。从三峡旧石器时期和铜梁文化遗址，中坝、大溪等新石器时期的遗址，恐龙化石和古人类化石及战国船棺墓葬群的遗址，市区一号桥出土的东汉“江州庙宫”方砖，小

田溪出土的“巴式剑”、“秦始皇二十六年戈”、“编钟”等古文物，临江支路西汉墓，井口宋墓和南岸涂山宋窑遗址等的发掘中，从巴子都江州、明夏都重庆到近代国民政府定重庆为陪都的风云变幻中，都能发现重庆文化艺术的多元融汇的发展足迹。

先秦之世，巴人即是以骁勇善战而又俗喜歌舞著称的民族，在从事生产劳动与不断征战的同时，留下了青铜时期的巴文化。巴文化是殷周文化与南方民族文化相结合而产生的一种文化形态，在楚文化与蜀文化之间形成自己的文化品位与地域特点，可以看做这是巴渝文化的基本内涵。

春秋战国时期，巴人歌舞已闻名于世。《文选·宋玉对楚王问》说：“客有歌于郢中者，其始曰下里巴人，国中属而和之者数千人。”所谓“下里巴人”，即是巴人传唱的歌谣，西汉扬雄称之为“巴人土歌”。左思《魏都赋》中有“明发而耀歌”一语。李善注：“耀，讴歌，巴土人之歌也。何晏曰，巴子讴歌，相引牵连手而跳歌也。”这种跳歌活动，为后世“优人装扮人物作故事表演”提供了借鉴。

汉代，古朴的巴人战舞受到刘邦的赏识。《华阳国志》称：巴人初为汉前锋，陷阵，锐气喜舞，帝善之曰此武王伐纣之歌也，乃令乐人习学之，今所谓巴渝舞也。据《晋书·礼乐志》及杜佑《通典》所记，巴渝舞配有舞曲四章：即《矛渝本歌曲》《安台本歌曲》《弩渝本歌曲》《行辞本歌曲》；且歌辞使用巴民族语言，“其辞既古，莫能晓其句度”。巴渝歌舞在汉代兴盛时的表演形态，在本世纪70年代中期江北区鹅石堡山汉墓出土的抚琴石俑、说书石俑（重庆市博物馆藏）可见一斑。

魏晋时期，魏改巴渝舞为昭武舞，晋改巴渝舞为宣烈舞，均见于《宋书》记载。《通典》说：“宣烈舞有牟弩，有干戚。牟弩，汉巴渝舞也。干戚，周舞也。”据现存零散史料所记，表演巴渝舞时，演者要身披盔甲，手持弩箭，口唱巴族古老战歌，显示出巴渝舞表演与歌唱相结合的艺术特点。

唐代，南北统一，社会稳定，经济繁荣，文化昌盛。重庆一带流行的竹枝歌，是从巴族歌谣衍化出来的一种艺术形式。曾在夔府为官的刘禹锡说：“竹枝，巴渝也。巴儿联歌，吹短笛，击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，其音协黄钟羽，末如吴声，含思宛转，有淇濮之艳焉。”（引自《乐府诗集》卷八二）之后，竹枝在民间甚为普及。《夔府图经》说：“俗传正月初夜，鸣鼓连腰，以鼓为踏蹄之战。”《寰宇记》说：“其民俗聚会，则击鼓，踏木豸，唱竹枝为乐。”

从上古之世的“巴人歌舞”，春秋之际的“下里巴人”，秦汉之交的“巴渝歌舞”，盛唐之时的“竹枝歌”，到后来“乐曲”、“说唱”、“杂耍”、“灯会”在城乡的兴起，都是有音乐助演的且歌且舞的艺术形式。歌、舞、鼓、乐各自发展和相互融汇的过程，为重庆地区以巴文化为中心兼融蜀、楚等文化风韵的戏曲、曲艺、歌舞、杂技等艺术形态的产生，提供了赖以生存和发展的土壤与文化传统，同时也为宋以后多种文化艺术形态相互融通与竞争发展，创造了更为广阔的天地。

南宋宝庆、绍定（1225—1233）年间，重庆已是川东地区的商贾贸易中心，水陆交通发达，各种花会、庙会、灯会盛行，成了商品交易的集会和文化活动的场所。据《大觉禅师语录》的作者释道隆（俗姓冉，名兰溪）所记，他在家乡涪州戏棚中观看搬演的“川杂剧”，有情节、有表演、有观众、有演出时间和场所，虽所唱声腔不得而知，但却是目前能见到的川东地区最早的戏曲活动史料（参见《蜀龟鉴》）。

始于唐初，流经五代，成于两宋，延及明清，遗存至今的大足摩崖石刻造像，是我国石窟艺术中独具特色的宝藏。如北山最早的造像为唐初永徽、乾封（650—667）年间所造，距今已有1300余年。宝顶山造像始于宋淳熙六年（1179），距今也有700余年。丁字桥、大佛寺等处的石刻造像多为明清时凿造。大足石窟艺术的一个显著特点是：多以佛教造像为主，且有儒、释、道三教造像同列于一龕者，为全国诸多石窟艺术中所罕见。众多的石刻造像，不仅仪态万千，神形各异，

而且在形体比例、力学结构、透视角度、面部情绪以及肌肤、衣纹、着色等细部，都有出众的考究与创造，并将佛教故事与世俗情怀融通一体，反映了我国传统文化恪守“天人合一”的哲学理念，形成大足石窟艺术广为世人乐道的又一个显著特点，对于后世石刻、雕塑、版画、造型艺术产生了广泛的影响。

明代，四川地方戏以“川戏”为名，亦称“川调”（见《艺苑卮言》）。与杨慎（1488—1559）同时的陈铎（时称乐王），述其所见当时的“川戏”（见《滑稽余韵》《秋碧轩稿》），是一种“不南不北”的“乔杂剧”。乔者，假也，也就是非杂剧，意即既非“南戏”，又非“北曲”。但从所记述的剧目、演员来看，仍然是“川杂剧”的衍变、发展。清代修纂的《巴县志》《重庆府志》和《四川通志》中，都有记述明代重庆城中的歌场舞榭的盛况与优人王四等擅长描摹人物内心世界的表演及着力塑造艺术形象的成就。《巴县志·风俗》称：“初只川调、汉调，间有秦腔。”“川调呼曰高腔，伶人曼声吭喉，后场之人，就其尾声从而和之，间以锣鼓，谈剧者谓高腔戏。”汉调即皮黄，秦腔即梆子。可见高腔、皮黄、梆子等声腔剧种，当时已在重庆地区流行。《雨村诗话》（李调元著）中还记有：乾隆四十四年（1779），巴县艺人马九儿随魏长生同赴北京献艺，变“西秦梆子”为“川梆子”而享誉京华。

明清以来，以“乱弹”为代表的地方戏曲的普遍兴起是一种新的历史文化现象。随着商贾贸易的流布和商业会馆的建立，重庆地区禹王庙、文昌宫、土主庙、万寿宫等寺庙及各地在渝会馆和氏族宗祠，大都建有大小不等的戏楼（又称乐楼、万年台），之后又兴建了一批茶园，都为活跃在城乡的戏曲、曲艺班社及流散艺人提供了演出场所，促进了戏曲等表演艺术由乡村进入城市的发展。

重庆是我国较早的通商口岸，既是控川东、川南、川西、川北的冲途，又是扼云、贵、康、藏的门户，自古以来都是四川东部重镇和水陆交通枢纽。商船云集，盐运繁荣，各地戏班，南来北往，文化艺

术，交流频仍。清道光(1821—1850)年间就有从湖北传入的专唱丝弦(胡琴戏)的三泰班、荣华班和清咸丰(1851—1861)年间传入的汉调泰和班在重庆演出。创建于合川的燕春班，以擅演高腔戏驰名，长期流动演出于重庆地区，至20世纪40年代才解体，历时100余年，是持续时间最长的戏曲班社。之后，秦腔、楚剧、京剧等班社相继入渝，有的流传川中，有的扎根重庆；同时有不少川中戏班也由重庆进入贵州、云南、湘西等地。各地方剧种之间的艺术交流，形成多元文化融汇与诸腔并奏的局面；而由诸腔并奏进而发展到“五腔共体”，则是形成川剧这一剧种的文化渊源。

以书院名目出现的重庆图书馆事业，有史可查者可追溯到明代嘉靖年间重庆建立的凝道书院，合州建立的合宗书院。清初，重庆建有渝州书院、缙云书院，后合并为东川书院；中叶，复建渝郡、字水等书院。这些书院都设斋庖收藏经史古籍，历经战乱，毁不复存。唯有同治年间江津建立的聚奎书院，所藏万卷古籍，今犹幸存于聚奎中学图书馆。

促使重庆面貌发生很大变化的是民国十八年(1929)2月的正式建市，这是清末开埠和辛亥革命两次变化继续发展的必然。当时拆除旧城墙，开辟新市区，打破城池的界限，修筑马路，改善交通，兴办实业，开始改变旧城市的布局，初步奠定了现代重庆城的规模。

抗战文化的辉煌成就

伟大的抗日战争是100多年来中国人民反对外敌入侵第一次取得彻底胜利的民族解放战争，对于中国革命历史的发展具有扭转乾坤的重大作用。西南是抗战的大后方，重庆成为抗战时期我国政治、军事、经济、文化教育的中心和抗日救亡运动的重要阵地；太平洋战争爆发后，重庆又成为第二次世界大战同盟国中国战区的指挥中心。历史再次促使重庆发生巨大的变化，铸造了史无前例的抗战文化的辉煌成就。

抗战期间，我国沿海和敌占区的工厂、学校、机关单位、社会团体大批内迁，全国文化界、艺术界、科技界、教育界、新闻界、工商界等各界知名人士相继云集重庆；各界救国会在重庆的成立与轰轰烈烈的救亡运动持续开展；迁川的 48 所高等院校，安置在重庆地区的有 25 所，国家陆、海、空军各类军事学校也主要安置在重庆；国家和民间的各种科学研究机构、各类学术文化艺术团体也大部分落户在重庆。当时海内外名流、专家学者、国外友人，荟萃在以重庆为中心的四川，与蜀中原有的 16 所大、专院校及 270 所中等学校和各类文教科的学术界人士相处一地，讲文修武，砥砺学行，培育英才，惠及学子，发展文化，共赴抗战。特别是在以周恩来为代表的中共中央南方局的领导下，高举抗日民族统一战线大旗，传播马列主义毛泽东思想，团结一大批国内文化艺术科教等各界精英和国外友好人士，开创了抗战文化新局面，并将其纳入世界反法西斯战争文化的重要组成部分而彪炳千秋。

以重庆为主要基地而形成的抗战文化，门类众多，内容广泛，形式多样，主流健康，时代感强，归纳起来主要有以下四个方面的成就：

（一）话剧艺术的崭新发展带动了大后方文化艺术的大普及

郭沫若、阳翰笙、洪深、田汉、夏衍、曹禺、老舍等杰出作家创作的优秀作品，在冲破国民党顽固派“文化围剿”中相继在重庆首次问世。这些作品高扬着爱国主义与国际主义精神，抒发了中华民族英勇不屈的战斗豪情与人民大众抗战到底的凝重心声，鼓舞着众多的文艺工作者投身抗战的创作激情，产生了一大批举世闻名的优秀作品和非凡的文艺人才，锻炼和壮大了文艺队伍，涌现出一批新人，并为新中国成立后的文化艺术和电影建设积蓄了有生力量。在话剧的带动下，活跃在大后方的川剧、京剧、楚剧、汉剧、越剧、评剧、秦腔、豫剧、曲艺、歌舞、杂技、电影等，以“宣传抗战”开路，传播到工厂、学校、农村，走进千家万户，掀起了一次次文化艺术大普及的热潮。这说明原为外来艺术形式的话剧，在中国半个世纪的传播中逐步

实现民族化、大众化，并在提高思想性、艺术性、战斗性方面取得了重要成就，同时也说明中华民族文化巨大的亲和力和凝聚力。

（二）群众文化的蓬勃开展形成了重庆地区抗战文化的主流

中国人民的抗日战争是世界反法西斯战争的重要组成部分，要赢得这场战争的胜利，不仅要进行全民族的总动员，而且还必须争取国际进步力量的同情与支持，建立起国际反法西斯统一战线。宋庆龄创建的保卫中国同盟在国际、国内都发挥了特殊的作用。在抗日民族统一战线和国际反法西斯统一战线的号召下，重庆地区各类群众文化组织，都积极开展了以抗日救亡为主题的各种文化艺术活动：兴办群众文化教育与各类补习学校、英文夜课学校、儿童义务学校及日文班、速记班等，举办各种讲演、展览活动，编印出版抗战书刊，开展文艺辅导工作，开设便民服务，因地制宜组织形式多样的文化活动和文艺演出，深入民间，走上街头，唤起民众，抗战到底，在实际斗争中培养了大批各类优秀人才，这正是形成重庆地区群众文化蓬勃开展的历史环境和文化主流。如当时连续举办的数届戏剧节、雾季大公演及千人大合唱、万人大合唱、各种音乐会等，参与者多达数十万人之众，同仇敌忾，盛况空前，都在文化史上留下了珍贵的一页。

（三）在国内外文化交流中电影事业成为宣传中国抗战的文化窗口

当时，内迁重庆的虽然只有中国电影制片厂、中央电影摄影厂和中华教育电影制片厂等3家，但却在物质条件十分艰难的情况下，摄制了抗战故事片16部、新闻片近80部和科教片23部；特别是民国二十七年（1938）在全国文化艺术界掀起的“文化出国”讨论中，电影界及时从重庆喊出“电影出国”的口号，并立即付诸行动，向英国、美国、苏联、法国、瑞士等国及东南亚地区各国输出抗战影片，如故事片《保卫我们的土地》《热血忠魂》《八百壮士》《孤城喋血》《中华儿女》《东亚之光》《火的洗礼》《胜利进行曲》《青年中国》和《中国反攻》《长沙三次大捷》《南京日军暴行》等一批新闻片。这

些影片都具有鲜明的抗战主题，反映了战时中国抗战宣传的政治形势、实战战例、兵役政策、俘虏政策等多个层面，热情歌颂了抗日英勇将士和后方民众，也严正揭露了日本帝国主义者的残暴行径和国统区的政治腐败和社会黑暗面。影片在感人的故事情节中，将在中国广袤的土地上，从前线到后方、从沦陷区到国统区、从游击区到解放区、从农村到城市的中华儿女全民抗战的全景画卷，生动地展现在国际银幕上，给世界人民以巨大的鼓舞和强烈的震撼。据电影史家称：在战时重庆的国际交往中，电影出国是作为一种外交渠道和外交方式进行的，通过电影出国达到对外交往的目的，创造了抗战文化中“电影外交”的独特形式。

（四）举办各种画展普及大众美术是重庆地区抗战文化的一道风景线

抗战开始后，云集重庆的南、北画家和美术家共约 200 余人。国立中央大学、国立艺术学校、国立北平艺术专科学校、上海复旦大学、军委会政治部漫画宣传队、岭南画派诸画家先后迁来重庆，中华全国美术界抗敌协会、中华全国木刻界抗敌协会、中华全国漫画作家协会等社会团体，或单独或联合举办了各种画展或书画汇展，活跃画坛，推荐新人，并为抗战募捐或赈灾筹款。据不完全统计：抗战期间，先后在重庆举办书画展览 166 次，漫画展览 23 次，油画水彩画展览 15 次，版画展览 16 次，共计 220 次之多。这些展览，有的表现抗日民主根据地军民生活的真实情景，有的歌颂抗战前线及后方军民同心协力、歼灭顽敌的英雄事迹，有的揭露“曲线救国”和“反共”的罪恶勾当，展示了风雷激荡的时代特点。重庆的美术界还与英国、法国、印度、马来西亚、新加坡等国家和地区的美术界开展交往活动，中国画家徐悲鸿、张善子、叶浅予、杨济川等，曾在上述国家和地区举办个人画展。苏联反法西斯美术作品曾运来重庆展出过三次。中国木刻研究会与国民政府国际宣传处合编《中国新兴木刻画集》在美国纽约出版，主要介绍中国抗战的发展历史。这期间，仅在重庆出版的美术

书刊，有目可查的就有 60 多种。特别是版画、漫画、宣传画、招贴画等画种，面向大众，更为普及。

社会主义的文化建树

“虎踞龙盘今胜昔，天翻地覆慨而慷。”

中华人民共和国成立之后不久，1949 年 11 月 30 日，重庆解放了。中国人民革命的历史翻开了崭新的一页，重庆人民进入了新的天地。

重庆的解放，粉碎了国民党反动派图谋割据西南的妄想。在中共中央西南局和重庆市委、市人民政府的领导下，按照党中央和中央人民政府的部署和要求，只用 53 天的时间就顺利完成了城市的接管工作，并迅速清除残余匪特，整顿社会治安，荡涤污泥浊水，恢复发展生产，建立革命新秩序，执行中共中央西南局制定的“建设人民的生的新重庆”为城市建设的总方针，迈开了建设社会主义新重庆的前进步伐。

解放了的重庆市，是西南大区党、政、军首脑机关所在地，是中央直辖市。1951 年 3 月 21 日重庆市人民政府文化事业管理局成立，艾芜任局长（因创作任务在身未到职），由副局长卢耀武主持全面工作，建局之初只有 15 人，以后逐渐扩大了编制。1955 年 6 月更名为重庆市文化事业管理局，不久改称重庆市文化局。

重庆市文化局统管全市文化艺术事业的规划、发展与建设。在历经 36 年的峥嵘岁月中，沿着为人民服务、为社会主义服务的方向，贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，在发展、繁荣和壮大文化艺术事业上，取得了前所未有的巨大成就，也遇到了难以避免的一些曲折，但终于在曲折中前进，走到了今天。风云散去后，极目天地舒。回头审视逝去的岁月，重庆市文化艺术事业的建设，总的说来是与我国社会主义革命和社会主义建设的历史步伐同步前进的，是在最深刻最伟大的社会变革中向前发展的。

1952 年以来，市文化局一共主持召开了全市文化工作会议 25 次，贯彻执行党和政府各个时期的文艺方针政策和发展目标，调整、布置

全市文化工作，不断完善文化艺术管理法规，大力发展文艺创作，加强理论研究，广泛开展群众文化活动，多次净化文化市场，促进全市文化艺术的健康发展，取得了良好的效果，其主要建树可概括为以下四个方面：

（一）改造旧有文化设施，组建社会主义文化艺术事业单位

市文化局成立时，经重庆市军管会文管会和西南军政委员会分别接管并移交的旧有文化设施及艺术机构共 72 个。其中电影发行机构 1 个，电影院 11 个，剧团、乐团 21 个，剧场 8 个，图书馆 2 个，博物馆 2 个，艺术馆 1 个，民教馆 1 个，书店、出版社(书局)25 个，统一由市文化局管理。不久，市政府又先后将城区交通要道口的剧场、电影院周边的相当数量的房地产划归市文化局，作为改建扩建文化设施和机构的场地。特别是在西南大区时期新建的人民大礼堂和随后新建的重庆剧场、文化宫礼堂及和平电影院、山城宽银幕电影院等，都是具有标志性建筑的堪称西南和重庆一流的大型公共文化娱乐场所。

在 30 多年的就地改造、扩建或迁址新建的不断变化发展中，截至 1985 年底，除按系统移交出重庆印制公司、重庆出版社、重庆新华印刷厂、新华书店重庆发行所、新华书店重庆分店、沪渝书店，并将部分文化设施及机构交区、县文化部门管理外，市文化局直接管理的文化设施与机构共 35 个。其中直属剧团 9 个，剧场 10 个，电影院 11 个，图书馆 1 个，博物馆 1 个，艺术馆 1 个，新华书店 2 个。至此，全市(包括区、县)共有剧团 18 个(其中川剧团 12 个)，剧场 13 个，电影院 25 个，文化馆 21 个，文物保护单位 23 处。开始形成社会主义文化艺术事业和城乡文化艺术活动网络的初级规模。

（二）改革戏曲艺术，繁荣社会主义新文艺

解放初的重庆，经常演出的只有 3 个川剧班，2 个京剧班，1 个汉剧班，1 个越剧班，1 个文明戏班，1 个杂技魔术班，加上流散艺人，共有从业人员 600 余人；演出场所 8 处，共有管理人员 295 人。随着中央人民政府政务院颁布的以“改戏、改人、改制”为中心的戏

曲改革政策的深入贯彻，废除了旧戏班中的封建班规和不合理制度，建立了由艺人当家做主的民主管理制度和较正规的导演制度，澄清与净化了舞台形象，分期分批制订了改戏计划。1951 年元旦组建了国营建制的重庆市实验川剧院(即重庆市川剧院前身)。1956 年 5 月以京剧厉家班为基础组建了国营建制的重庆市京剧团。1960 年 5 月由集体经营的光明越剧团改为国营建制的重庆市越剧团。各区、县也先后组建了以各区、县命名的川剧团，其中有集体所有制也有全民所有制。市属和区、县属戏曲剧团，在 1985 年以前，一般都招有 3—5 期学员班，共培养出 2000 多名新生力量，壮大了戏曲队伍。

以川剧《柳荫记》《秋江》等为代表的戏曲改革成果及其推陈出新的丰富经验，多次受到国家文化部的表彰与推广。从 1952 年第一届全国戏曲观摩演出大会以来到 1985 年底，各戏曲剧团除开日常一般演出的剧目外，市川剧院改革的传统剧目有 200 出以上，新编的古代戏和创作的现代戏有 100 出以上；市京剧团改革的传统剧目有 80 出以上，新编的古代戏和创作的现代戏有 30 出以上；市越剧团改革的传统剧目有 50 出以上，新编的古代戏和创作的现代戏有 30 出以上；各区、县川剧团改革、改编和创作的剧目共有 300 出以上。戏曲的改革创新取得了丰硕的成果，古老的戏曲艺术传出了盛世新声。

在创作以反映现代生活为主的话剧、歌剧、歌舞、曲艺、杂技、美术、摄影各个门类中，专业创作与群众性的业余创作两支队伍相互促进，争芳斗艳，涌现出以《四十年的愿望》《红岩》《江姐》《虎穴英华》《红云崖》《火把节》《海岛女民兵》《想红军》《龙腾盖》《烈火金刚马海清》《新华报童》《刚刚摘下的苹果》《成渝铁路千里长》《黄杨扁担闪悠悠》《毛主席来四川》《欢乐圆舞曲》《嘉陵江之歌》《边寨风情》《山城颂》《拉纤的人》《向阳花》《苗族丰收舞》《钢丝舞剑》《平衡造型》《魔术师的婚礼》《山乡组画》《綦江版画》等为代表的一大批优秀作品，为广大群众赏心悦目，在全国产生了很大很好的影响。在以上约 2000 件的优秀作品中，据 1985 年

底的不完全统计，各类作品在全国及省、市各种会演、调演、展览、评奖中，总共获奖项目达 300 项以上，一些作品还在国际上获奖，展示了中国社会主义新文艺在社会主义时期的繁荣景象。

(三) 图书文博事业的发展与城乡群众文化网站的建设

经过数次改建、扩建，至 1985 年底，全市共有公共图书馆 14 个，职工 323 人，其中市级馆 2 个，职工 195 人；区、县级馆 12 个，职工 128 个。全市公共图书馆总建筑面积 34111 平方米，其中书库面积 18187 平方米，阅览室面积 7907 平方米。市级馆建筑面积 17794 平方米，其中书库面积 8458 平方米，阅览室面积 3894 平方米。全市馆藏图书 5451 千册，其中市级馆藏图书 3248 千册。全市平均 99.8 万人拥有一座公共图书馆，6972 人拥有一个阅览室座位，人均拥有藏书 0.39 册。全市共有博物馆 6 个，其中市级馆 2 个；文物保护管理所 3 个，文物商店 1 个，文博职工 338 人。国家重点文物保护单位 3 处，省级文物保护单位 15 处，市级文物保护单位 24 处。虽然重庆具有举世闻名的红岩革命纪念馆、歌乐山革命烈士陵园等革命传统教育基地，但图书、文博事业的建设都处于很低水平，与重庆市国民经济的发展是不相适应的。

改革开放以来的群众文化和电影放映事业较之以前有较大发展。据 1985 年底统计，全市共有艺术馆、文化馆 22 个，市辖 9 区 12 县已全部建立了文化馆，市艺术馆是全市群众文艺活动的辅导中心。全市 86 个城市街道办事处和 852 个乡镇已建成文化站 914 个，占应建数的 97%；街道居民段和农村行政村文化室已发展到 2400 多个，基本形成市级、区县、街道(乡镇)三级群众文化网。

全市共有各级电影管理机构 36 个，管理人员 626 人；放映单位 2010 个，放映服务人员 6862 人，合计全市电影放映发行队伍共有 7488 人。以 1984 年计，全市共放映电影 45 万多场，观众 2.7 亿人次，净利润 290 多万元。

1951—1985 年，全市(含永川地区)共举办各种业余文艺观摩会演、文艺调演、歌咏竞赛、青少年文艺会演、幼儿歌舞比赛、舞蹈表演会、故事调讲会、青年歌手决赛等 51 次，对促进群众文艺创作、活跃群众文化生活起了积极推动作用。

(四)文化艺术队伍的基本状况

重庆解放初期，一批来自延安等老解放区的文艺工作者，来自上海、南京等地随军南下的中、青年文艺工作者，与重庆当地一批文艺工作者汇集在一起，组成重庆市文化艺术界的基本骨干队伍，其特点是老、中、青结合，梯形结构，青年居多，政治思想素质好，文化水平高，工作能力强。这支骨干队伍，一部分人员参加了对重庆旧有文化艺术设施和机构的接管后，充任新组建的各类文化艺术单位的行政、业务领导成员，一部分人员成为新组建的新文艺团体的骨干。以后又陆续进入一批大专院校毕业生和部队复员转业的文艺工作者。1954 年 7 月西南大区撤销，重庆划为省辖市，调离了一些骨干。在 1957 年的“反右”扩大化及其以后日益加深的“左”倾错误中，不少人受到伤害，特别是“文化大革命”中受到严重摧残，社会主义文化艺术单位成了“斗、批、散”单位；经过几起几落，人才流失很大，直到党的十一届三中全会以后，拨乱反正，落实政策，迎来了改革开放的新时期。在这一时期，广纳贤才，培育新人，这支队伍才又恢复了活力，逐渐得到充实。到 1985 年底，全市各类文化艺术队伍共有 2919 人，虽然总人数比“文化大革命”之前增加了一倍以上，但发展不平衡，不少文化艺术部门后继乏人。文艺队伍的整体文化、业务水平和政治思想素质亟待提高，一些科研部门几乎没有新的合格的科研主持人，需要采取各种实际措施，逐步解决。

精神文明重在建设。重庆市的文化艺术事业的建设，在今后的岁月中，必将沿着建设中国特色社会主义的道路，在改革开放的不断深化和文化体制改革的不断推进中，得到不断的发展与完善；广大的文

化艺术工作者，也必将在实现社会主义现代化的伟大事业进程中，更加振奋精神，开拓进取，作出新的贡献。

（本文是作者撰写的《重庆文化艺术志·综述》篇，曾编入重庆市文化局主持编纂的《重庆文化艺术志》一书，2000年12月由西南师范大学出版社出版。该志书只记述1840年至1985年计145年重庆地区文化艺术的历史和现状，是重庆有史以来首部百科式的文化艺术专业志书。）

霜雪磨开天地春——抗日战争期间重庆戏剧运动的历史回眸

中国人民的抗日战争，是世界人民反法西斯战争的一部分，也是中国人民反对外敌入侵第一次取得彻底胜利的民族解放战争。经过血与火的洗礼，终使霜雪磨开天地春，它在中华大地上赢得中华民族的尊严和爱国主义的胜利，赢得全世界人民的敬仰！

随着抗日战争的发展而迅速兴起的大后方抗战戏剧运动，继承中华民族的优秀传统文化和五四革命精神，高扬爱国主义和反帝反封建的大旗，在中国共产党倡导的抗日民族统一战线的指引下，在以周恩来同志为代表的中共中央南方局的正确领导下，组织了浩浩荡荡的文艺大军，与亿万人民群众团结战斗在一起，“坚持抗战，反对投降，坚持团结，反对分裂，坚持进步，反对倒退”，奔赴抗日民族解放的各个战场，以文艺、戏剧为武器，宣传群众，组织群众，在与群众的密切结合中，在遍及城乡的戏剧活动中，创作和演出了许多昂扬时代精神，鼓舞斗争意志，富有艺术感染力和影响深远的优秀戏剧作品，掀开了中国戏剧史上崭新的一页，留下了辉煌的业绩和精神财富，积累了可供后事之师的实践经验，并被众多戏剧史家称之为“中国戏剧的黄金时代”。

以重庆为中心的大后方抗战戏剧运动，是在政治环境十分险恶、生活条件异常艰苦、光明与黑暗搏斗、欢乐与压迫同在、愉悦与愤怒

并存的岁月中发展和壮大的。它在中国现代戏剧史上是以话剧为先锋而带动其他戏剧艺术发展的一个特定的历史时期。研究这一特定历史时期戏剧运动的历史风貌与历史经验，对于当前戏剧事业的展望与反思，似可从中得到启迪。

本文不准备展开论述，只谈一些要点和感知，借以表达对抗战胜利 60 周年的纪念。

抗战阶段论与抗战戏剧发展阶段论

(1) 东北的沦亡，华北的失陷，大批爱国青年向内地流动。淞沪战争爆发后，东南沿海城市的文化人士，大批涌向西南。武汉失守后，国民党军政机关、400 多家工厂、20 多所大学，大量文化机构内迁。据有关文史档案材料记载，约有 700 万人进了四川，其中就有 100 万人进了重庆。人口的大移动，带来了政治、经济、思想、文化和生活方式的大交流、大变化，而戏剧运动的迅速开展，又促进了抗战宣传与文化大普及。

(2) 全面抗战促进了全民戏剧运动的发展。据史料统计，当时活跃在重庆地区的就有 12 个救亡演剧队，10 个抗敌演剧队，还有抗敌宣传队、流动剧团，国民党教育部的流动演剧队和国民党军委会及各专区政治部文工团；还有内迁和本地的 270 多所中等学校，众多的民间机构、文化学术团体和社会各界人士自发组织的各类戏剧社团计有 2000 多个。数以万计的群众业余抗日宣传队，活跃在大后方的广大城乡，成为凝聚民族精神与宣扬抗战的战斗阵地。这样时间久、范围广、规模大、人数多，剧(节)目丰富多彩，形式多种多样的戏剧创作与演出活动，成为抗战戏剧运动的主流，在全世界是绝无仅有的。

(3) 抗战戏剧运动的发展轨迹与毛泽东同志在《论持久战》中预见抗日持久战的三个发展阶段的特点是基本一致的，这就是历史的脉络。这种带有历史的规律性和必然性，反映了戏剧与时代、戏剧与人民、戏剧与政治、戏剧与抗战在特定历史条件下的特定关系。在当时，戏剧为抗战服务，也就是为全民族的解放斗争服务，为人民服务。这

正是抗战戏剧所以发展繁荣的生命线，从而使其成为“革命总战线中的一条必要和重要的战线”（《毛泽东选集》第2卷668页）。

（4）一般说来，抗战戏剧运动的发展可分为三个阶段，它在总体上与抗日战争发展的三个阶段是相互呼应而又相互支持的。

从七七事变到1938年南京、武汉等沿江城市的失陷是第一阶段，各地救亡运动风起云涌。《放下你的鞭子》《保卫卢沟桥》《流民三千万》《全民总动员》等一大批戏剧的演出，极大地鼓舞了人民群众抗日爱国的情。这一阶段国共之间的合作也是比较好的。

武汉失陷后，1938年1月国民政府迁都重庆至1943年底是第二阶段。这一阶段形势有了变化：一是抗战初期团结在抗日民族统一战线旗帜下的文艺大军，一部分去到延安和敌后解放区，大部分来到国统区的重庆和桂林，只有少部分留在沦陷区的上海和香港坚持工作。这几个地区的政治环境、工作条件、活动方式都是不同的。二是国民党反动派发动了三次反共高潮，特别是1941年初的“皖南事变”之后，国统区一片白色恐怖。根据党的指示，南方局在重庆疏散了大批民主人士和文艺界的骨干。三是戏剧运动首先冲破了白色恐怖，在南方局的精心策划下，1938年10月至1945年10月先后举办数万人参与的第一至第七届中华民国戏剧节，1941年10月至1944年10月又先后举办盛况空前的第一至第四届雾季大公演，创作、演出了一大批富有思想性、战斗性、艺术性的戏剧新作，如《屈原》《天国春秋》《法西斯细菌》《蜕变》《风雪夜归人》等，不仅是中国戏剧史上的一大壮举，而且也是我国话剧从1907年诞生以来深入群众、大力普及与迈向成熟的显著标志。

1944年至1945年是抗战的第三阶段。这一阶段时间不长，但国际国内形势都发生了很大的变化与转折。文艺界的大部分人员都投身于民主运动的洪流中去了，当时重庆虽有《清明前后》《升官图》等优秀剧目的演出，但迎接新中国的战斗已成为国统区剧运斗争的大方向。

(5)在南方局的号召与田汉等同志的推动下，重庆地区外来与本地的地方戏曲，也在抗战剧运的促进下加入了抗日救亡的战斗行列，如当时在重庆的京剧、川剧、楚剧、汉剧、桂剧、越剧、评剧、豫剧、扬剧等广大艺人，知难而进，努力改革，面向时代，开拓戏路，编演新戏，宣传抗战，鼓舞民心，都作出了各自的贡献。

《讲话》的方向与南方局的领导艺术论

(1)毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》的光芒照耀着浓雾深锁的重庆。解放区与国统区的戏剧运动，是在同一时代的不同政治环境中各自进行的，有联系又有区别，但总的方向、目的是一致的。

(2)南方局的领导一方面运用思想影响、广交朋友等社会形式，在文艺界进行广泛的抗日民族统一战线工作，团结一切可以团结的人，凝聚一切抗战力量，不断壮大文艺队伍；一方面通过党的组织或党员骨干，运用合法的形式实现组织领导。如国民政府军事委员会政治部第三厅、文化工作委员会、中华全国文艺界抗敌协会、中华全国戏剧界抗敌协会的组织活动，中国艺术剧社、中国万岁剧团、中央青年剧社、中央电影摄影场、“孩子剧团”的演出活动及群众性的戏剧活动的开展等，都是这一领导艺术的生动体现。

(3)红岩村的灯光破迷雾。一代伟人周恩来在抗战时期对国统区戏剧运动的领导艺术，是引导抗战剧运健康发展的灵魂。

郭沫若以如椽大笔创作《棠棣之花》《屈原》等剧作及其演出后的巨大影响；田汉、洪深、熊佛西、阳翰笙、茅盾、夏衍、老舍、余上沅、马彦祥、张骏祥、曹禺、孙瑜、黄佐临、沈浮、贺绿汀、章泯、焦菊隐、杨村彬、吴祖光、宋之的、丁玲、陈白尘等作家、艺术家、导演的代表剧作及其演出在戏剧发展史上的重要意义；张瑞芳、白杨、金山、赵丹、秦怡、舒绣文等一大批优秀演员的成长，其中有不少人是中共党的地下工作者，成了文艺界团结的核心。

戏剧选择时代，时代选择戏剧。时代的使命，战斗的需要，创作的繁荣，演出的精湛，人才的辈出，使短短八年的抗战戏剧的杰出成就在历史上留下了厚重的一页。

历史的回眸与对现实的启迪

(1) 抗日民族统一战线的政治目的，不仅要战胜日本帝国主义的侵略，而且要“为独立自由幸福的新中国而斗争”。这在《毛泽东选集》二卷中有许多论述。国统区、解放区文艺运动的发展，都为新中国文艺的发展指明了道路和方向，准备了领导和骨干力量。

(2) 在 1949 年首次全国文代会上，国统区、解放区两支文艺队伍会合，组建了新中国文艺大军，与新的时代、新的群众相结合，为人民建功立业。

(3) 一批优秀的经过抗战洗礼的剧作家、导演和演员，特别是一批有代表性的剧作家及其作品在由新民主主义向社会主义的伟大转折中，展示出新的文艺理念，为社会主义文艺事业的发展作出了新的贡献。

(4) 新中国成立后，对抗战戏剧运动的科学评价，文艺界并未取得共识，至今半个世纪中也没有一部成熟的抗战戏剧运动史的专著问世。但有个片面观点却影响颇大：即认为国统区的戏剧运动，与《讲话》的方向距离很大，文艺家没有深入工农兵，也没有表现工农兵的作品。这实质上是“左”的观点，也是脱离国统区的特殊环境和历史条件的形而上学观点。

(5) 南方局对抗战剧运的领导，是马列主义、毛泽东思想与抗战剧运实践相结合的生动体现，主张思想领导重于组织领导、社会方式重于行政方式，既坚持现实主义的创作道路，又不排斥艺术形式与艺术风格的多样化、个性化；对作家、艺术家及其作品，既耐心指导，具体帮助，又互相尊重，求同存异，共同提高，凝聚在坚定正确的政治方向和火热的斗争生活之中，即使像对郭沫若那样的名家也不例外。这种高超的领导艺术，对于我们今天加强和改善党对文艺工作的

领导，创造宽松和谐的社会环境和人文环境，认真执行党的“二为”方向和“双百”方针，促进文艺界的团结奋进，开创 21 世纪文艺工作的新局面仍然具有现实的指导意义。

(6) 新中国成立后，由于对国统区的文艺工作没有认真进行从实践到理论的科学总结，又由于一段时期党的工作在指导方针上有过严重失误，特别是“反右”的严重扩大化，“文革”对国运民心的严重摧残与破坏，使大批文艺工作者的人格和灵魂遭受巨大的伤害与屈辱；一段时期以来，将“文艺为政治服务”强调到终级，忽视了文艺的其他功能的作用。历史的负面影响至今尚未完全消失，这也使得抗战剧运的优良传统没有得到应有的发扬。在抗战时期成长、成熟的一批卓有建树的剧作家，除了郭沫若、阳翰笙、夏衍、田汉等仍有少量新的作品传世外，其他像曹禺等几乎没有留下新的成功之作传世，这是很值得我们研究的一个课题。

刊《重庆文化》2005 年第 5 期

花灯艺术面面观——为“中国花灯·秀山论坛”而作

花灯艺术的渊源与现代审美观照

花灯在其长期的历史发展与衍变过程中而形成的花灯戏(以下概称花灯艺术)系统，是中国戏曲声腔剧种大系统中的一个子系统，约占全国 313 个(据 2004 年统计)戏曲声腔剧种的 1/4，共约 80 余种，是个广泛联系人民群众的艺术群体。

花灯艺术主要流布在湖南、湖北、江西、云南、贵州、四川、重庆、安徽、陕西、广东、广西、吉林、黑龙江、内蒙古等省、市部分地区，一般习称民间歌舞或民间小戏，也有称与地方大戏相对应的地方小戏，如采茶戏、秧歌剧、花鼓灯、灯戏、彩调、二人台、二人转等等，渊源相同而声彩各异，共性相似而个性独特。

各地花灯艺术在其发生、发展与形成的历程中，虽然时间上有远有近，有长有短，名称不一，形式多样，但它们始终没有中断与人民

群众精神文化生活的联系，究其艺术渊源来看，大致可以追溯到秦之“歌舞”，汉之“百戏”，唐之“散乐”，以及流行于长城内外、大江南北的“明清俗曲”和“时令小调”。其中，既有古老传统文化的承传脉络，又有现代民间生活的村野写照，反映出浓郁的乡音、乡情、乡风、乡俗和冷暖的世态人情，表现了人民群众在现代审美观照下的时代趋向。特别是在新中国成立后，各地花灯艺术在党与人民政府的领导下，在国家戏曲方针政策的指引下，各地都兴建了一批各具特色的专业花灯剧团，培养造就了一大批专业艺术人才，创作编演了一大批表现现代生活和古代生活的优秀花灯剧目，运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，撰写出版了不少研究花灯艺术的论文和专著，使得传统与现代衔接起来，相互渗透，推陈出新，为花灯艺术的发展创造了新的生态环境，在祖国戏曲的大花园中竞放异彩，这一历史功绩是不能遗忘的。尽管当前各地的花灯艺术都面临不景气的现状，特别是不少的专业剧团难维生计，后继乏人，但各地的情况差异较大，发展也是不平衡的；广大乡村的业余花灯班社，仍然在萌发新芽，在与民同乐中吸收时代的营养，不断发展丰富自己，创编新节目，展示新面貌，希望在人间，赢得了更多群众的喜爱和参与，这是花灯艺术之根，也是花灯艺术发展的活力所在。

花灯艺术伴随着中国现代化的历史进程，正处在传统与现代的交汇点上。从花灯艺术的总体看，它既有历时性，又有共时性，具有历史和现实的双重品格。现在有的人一提起传统，只着眼于古代文化传统，而往往忽视五四以来的新文化传统；特别是对新中国成立以后戏曲艺术在“百花齐放，推陈出新”的改革中所取得的创造性成就，所积累的丰富而新鲜的艺术实践经验，有意或无意地加以曲解或取消，这种偏见比无知距离事实走得更远，可能导致民族虚无主义的沉渣泛起。

单就花灯来说，它源于民间习俗的“元宵灯会”与民间“社火”，以后又逐渐吸收民间说唱与民间歌舞以及民俗事象，经过综合

融通而形成花灯小戏，这是一个渐变的发展过程，并在发展过程中不断完善而转化成为一种戏曲声腔剧种，这在中国戏曲发展史上是屡见不鲜的。

花灯还有一个属性，即其与民俗的相融关系。我在 12 年前发表的一篇文章中曾经说过：“民俗并非单纯的意识形态，而是一种非制度文化。民俗事象的展现，具有文化意识与生活方式相融于一体的二重性：它以内涵无形的文化意识承袭流传，又以有形的物化生活方式陈陈相因；既包括一定历史条件下经济和社会的内容，也凝聚着群众的心智、道德和行为的规约，且具有多样化的表现形式，并随着社会的进步而有所发展和变异，非均匀地分布与渗透在物质、观念、信仰、行为等社会生活的各个方面。民俗这种非制度文化的特征和它的特殊形态，成了反映社会的文学艺术作品反映的对象之一，也是文学艺术的研究对象之一。”（载《迁想妙得》文集第 432 页，重庆出版社 2003 年出版）如果我们将花灯艺术“具有历史与现实的双重品格”，与民俗事象“非制度文化”的“二重性”结合起来加以考察与研究，那么我们对花灯艺术的本体特征或许会有新的发现与新的感悟。

花灯艺术的本体特征

“物竞天择，适者生存。”要找到花灯艺术在现代社会的适当存在方式，就要搞清楚它的本体特征是什么。这是一个实践问题，也是一个理论问题，这里不妨说说我个人的感悟。

花灯艺术主要有两类来源：一是来自民间歌舞，一是来自民间说唱；民间歌舞长于动作，民间说唱长于演唱；两者相互交流、吸收、融合、发展、衍变，彼此扬其所长，转化为说唱结合、载歌载舞、叙事抒情、演绎故事、表现人物的民间小戏形态。明代张岱早在《世美堂灯》一文中说过：“灯不演剧则灯意不酣，然无队舞鼓吹则灯焰不发。”（见《陶庵梦忆》）他指出了灯、戏、舞三者之间的关系，这对我们认识花灯艺术是有启发的。

由于各种花灯类民间小戏采用的唱腔、曲调的来源不同，地域有别，也表现为两种类型：歌舞类型的小戏和说唱类型的小戏。这两种类型的小戏，在其原有的民族民间文化、地域文化和当地的语言、音乐、民歌、小曲的基础上，适应时代的发展与群众的需要，艺术上富有改革创新和鲜明特色，其中不少小戏已经发展成为大型的戏曲声腔剧种了。如为四川农民称之为“喜乐神”的川北灯戏即由歌舞“跳灯”和主要曲调“胖筒筒”发展而来。由浙江嵊县“的笃班”和“落地唱书调”起家的越剧，由河北冀东“蹦蹦”和“莲花落”起家的评剧，由皖、鄂、赣三省间“花鼓灯”和“黄梅采茶调”起家的黄梅戏，由吉林、黑龙江“二人转”衍变出的吉剧、龙江剧，由贵州“琴书”发展而成的黔剧等，都是由花灯类小戏转化成地方性大戏的成功范例。

从上述花灯艺术的承传与发展的情况来看，由花灯、花灯说唱、花灯歌舞发展到花灯小戏，也是一个艺术本体变化的过程。彼此之间，既有联系，又有区别；既可融合，又可独立；灯、歌、舞、戏、技以及花灯制作工艺和服饰美术的有机综合，正是构成花灯艺术的本体特征。而这一本体特征也正是反映了包括花灯艺术在内的中国戏曲艺术之根在民间，生存在民间，发展在民间，衍化在民间，并随着时代的变革和人们审美情趣的变化而创新的基本规律。

人们可以偏爱花灯及其制作工艺，可以偏爱花灯说唱，可以偏爱花灯歌舞，可以偏爱花灯灯俗，可以偏爱花灯戏，这种正常的人各有爱自然无可非议。但偏爱一旦偏离了实际，偏离了生活，偏离了群众，那就成了偏见；而偏见也就偏离了人们的共识，更不能替代共识。在花灯艺术的发展中，如果能将某些人的偏爱与更多人的共识联结起来，互动、互融，将单一的发掘和研究纳入整体的发掘和研究之中，集思广益，群策群力，寻芳积萃，去粗存精，我们对于花灯艺术本体特征的认识与再认识，可能会有新的发现和新的创见。

秀山花灯艺术的人文品格与人文价值

秀山花灯艺术蕴涵有文学、音乐、舞蹈、戏剧、美术、技艺、体育等多媒体综合性艺术，富有古老与现代并存的艺术资源，具有保护、发掘、研究、发展和观赏价值，以及旅游开发与市场经济相协调的若干有利因素与广阔发展空间。但也并非远离时代的“越古越香”、“越土越有味”。

早在上个世纪 50 年代初期的一个春节期间，我曾随从当时西南行政委员会文教部艺术处的一位处长和一位来自北京的音乐家，一同途经秀山，观看花灯。所到之处，几乎都有花灯班子走村串寨，迎灯、唱灯、舞灯、跳灯、送灯，并配以吹打乐、弦乐、伴唱及帮腔，形式多样，表演活泼，色彩缤纷，非常热闹。有一旦一丑的“单花灯”，有两旦两丑的“双花灯”，有四旦四丑的“群花灯”，人称“灯儿戏”。旦角为男扮女装，称幺妹子(有的地方也称懒大嫂)，扎假辫，包头巾，系花裙，穿彩鞋，一手摇彩扇，一手舞花巾；丑角称赖花子(或称懒花子，有的地方也称唐二)，反穿皮背心，扎腰带，戴瓜皮小帽，手执蒲扇，摇摇摆摆，围绕幺妹子起舞，走矮身法。二人时唱时插白，配合合唱与帮腔，有时即兴编唱些贺词、喜语，诙谐风趣，逗人愉悦。这是花灯最基本最普及的形式。“灯儿戏”常演的节目有《姑娘绣花》《王二卖牛》《四季相思》《双采茶》《闹华堂》等，群众像赶场一样地赶来观看，喜悦之情溢于言表。但这还是不成熟的花灯小戏。只是到了新中国成立后，人民政府文化部门选派了一批新文艺工作者，相继来到秀山，投入秀山花灯艺术的收集、整理、继承、发展和革新工作，特别是 1964 年组建秀山县花灯歌舞剧团之后，在相当艰苦的条件下，剧团的领导和演职员工同心协力，克服困难，自强不息，曾创作、改编演出了大型花灯故事剧和现代剧，如《十大姐》《孟姜女哭长城》《牛多喜坐轿》《花妹与灯哥》《翼王旗下四姑娘》《李双双》《艳阳天》《焦裕禄》等，在剧本、表演、音乐、舞美等方面都呈现出一派繁荣、发展的新景象。秀山花灯艺术发展中的这一段历史，正是秀山花灯艺术富有古老与现代并存的艺术资源的佐证，

它蕴涵的艺术智慧、艺术美感与艺术经验等，也正是我们今天需要保护、继承、丰富和发展的民间艺术遗产。

“春风又绿武陵山，秀山酉水换新颜。”在重庆市直辖八年之际，感谢秀山县委宣传部的邀请，我与重庆和来自北京的从事艺术和音乐研究的几位文友，再次来到“花灯之乡”的秀山采风，到了清溪、溶溪、蓝桥、八卦的农家院中，观赏“花灯客”们表演的花灯歌舞，实地考察花灯艺术及花灯班的现状，倾听他们讲述花灯艺术的兴衰情况和对今后发展花灯的期望，特别是他们热爱花灯艺术的敬业精神，使我们深受感动、启迪与鼓舞。但也使我们分明感到，秀山花灯艺术已无往昔的盛况，不少剧、节目已经失传，后继乏人更使人忧虑。就以这次为我们演唱“单花灯”的两位“花灯客”为例：一位89岁（扮幺妹子），一位82岁（扮赖花子），都已年高体弱，“跳”不动了；帮腔、音乐、服饰、灯饰也是临时凑合起来的，整体不大协调和谐。除了看到一些花灯歌舞，听到一些花灯大调和小调，只看到一个小戏《牧童看牛》，描写的是春到田野的气息和牧童消闲自在的乐趣，其中虽然唱了《黄杨扁担》等著名花灯歌曲，招来不少围观的群众，但究竟缺乏戏情戏味，内容和形式都很单调，引不起观众的兴趣，更谈不到审美的愉悦了。由于这次采风时间有限和行程匆忙，我们的所见所闻，也只是秀山花灯艺术现状的一隅，希望不要引起以偏概全之误。

如果将半个世纪以前我到秀山初观花灯艺术的印象，与这次再到秀山采风所得的观感联系起来加以思考的话，从秀山花灯艺术的总体上看：自娱娱人，共祈吉祥，酬亲祭祖，春风满堂，睦邻友善，国泰民康，降福子孙，世代传扬，这正是人们的生活和愿望的艺术反映，正是秀山花灯艺术具备的人文品格，也正是秀山花灯艺术的主要人文价值所在。秀山花灯艺术之根仍然深深地根植在武陵山水之间，根植在苗族、土家族、汉族共同耕耘的土地上，根植在人民群众充满希望的心田中。任凭岁月沧桑，任凭烟云雾障，都掩盖不住秀山花灯艺术所显露的无边春色！

无论是从发生学、形态学或是认识论这三方面来加以考察，秀山花灯艺术虽然曾与以“酬神”为主旨的“庆坛”、“端公”、“阳戏”等同台演出，有时也在“坛师”祭神祀鬼的运作中穿插一些花灯歌舞或小戏的表演，但这是外加的“戏”，两者既不同源也不同宗，一为艺术形态，一为非艺术形态，是不同的两种文化形态。秀山花灯艺术以具有民族性、民间性、地域性、群众性为特征的民间文化艺术形态，应与“庆坛”、“端公”、“阳戏”有本体与本质的区别，不能混同而语。

对发展秀山花灯艺术的几点思考

中共重庆市秀山县委书记向涛同志在“中国花灯秀山论坛”开幕式的致辞中讲得很好：“秀山花灯是秀山民间文化艺术的主要代表，也是中国花灯艺术的一枝奇葩。”“近年来，我县在大力弘扬社会主义先进文化的同时，高度重视挖掘和发展以秀山花灯为主的民间文化艺术，成立了抢救和振兴秀山花灯领导小组，设立了秀山花灯研究室，组织骨干力量深入全县乡村收集秀山花灯的民间原始资料，在全县普及推广秀山花灯文化，在全国努力打造秀山花灯品牌。”“全县干部、群众相当一部分休闲时间用于学习和排演花灯歌舞，既锻炼了身体，陶冶了情操，又发扬了花灯文化。秀山花灯已成为秀山(苗族土家族自治县)各族人民团结和睦、追求幸福生活的重要文化基础。”有了这样明确的指导思想和相应措施，发展秀山花灯艺术是大有可为的，人们可以拭目以待。

我虽喜爱秀山花灯艺术，但至今仍知之不多，缺乏深入研究。为了有助于促进秀山花灯艺术的发展和建设，提出以下几点思考供研究：

(1) 坚持科学发展观。在保护中发展，在发展中保护。没有切实的保护谈不上发展，只有在不断的发展中才有可能落实保护。这是第一个层面，需要在实施中形成良性循环。然后在不断总结实践得失的基础上和新的条件下，再上一个层面：在发展中保护，在保护中创新，

再次形成更高一个层面的良性循环。如此循环往复，吐故纳新，合理利用，承传发展，与时俱进，开拓建设秀山花灯艺术自己的道路。有道是：一方水土养一方人，一方水土育一方艺。勤劳而智慧的秀山人民，在党和人民政府的领导下，不仅能够建设好自己的家乡，也一定能够建设好大众喜爱的花灯艺术。

(2) 花灯艺术也可归属于“俗行文学”范畴。新中国成立以前，就有学者们提出了“俗行文学”的概念：所谓“俗”，即通俗，大众易于接受；所谓“行”，即流行，大众争相传播，“俗行”即广泛流传之意。据我查对的一些资料：如秀山花灯名曲《一把菜籽》与广西“乐业唱灯”《菜籽歌》，两者的曲调、曲词是基本相同的，是清代乾、嘉年间经贵州余庆花灯传播到秀山境内的。（参见崔克昌等著《黔北花灯初探》，贵州人民出版社 1986 年出版）又如秀山花灯小调【雪花飘】的唱词是：“雪花飘，雪花飘，飘来飘去三丈三尺高，飘一个雪美人，更比奴家妙。”（引自渝再华、杨艺华著《秀山花灯》）而四川曲艺清音的【鲜花调】的曲词是：“雪花儿直飘，雪花儿直飘，飘来飘去三尺三寸高，飘一个雪美人，她比奴的容颜还俏，洋得儿依得儿哟！”（引自胡度编《清音曲词选》，作家出版社 1957 年出版）这两首小曲不仅曲词基本相同，而且各自的曲调也都是套用的江南名曲《茉莉花》。民间艺术在“俗行”中的互相吸收、彼此借鉴、衍化融合以丰富自身，是带有普遍性和规律性的艺术传播现象。因此，广泛收集和考察、研究秀山花灯艺术的文学、音乐、舞蹈、民俗、风土人情等原始资料与流变情况，就不能仅仅只着眼于“本土”，更需要放眼于周边地区和全国花灯艺术丰富的历史资源与兴衰状况，在纵向继承与横向借鉴上深下功夫，全面地保护、发展和创新秀山花灯艺术。

(3) 在我国文化艺术领域，纵向继承与横向借鉴的问题，是近数年来在现代文化与传统文化、民族文化与外来文化的撞击中提出来的。纵向继承与横向借鉴是一个问题的两个方面，二者相互制约又相互促进，不是对立而是结合的关系，本来就存在于花灯艺术之中。花

灯艺术从发生、发展、衍变到形成综合性花灯小戏的历史，就是纵向继承与横向借鉴二者相结合而有规律运动的历史。纵向继承侧重于保持花灯艺术基本美学特征的相对稳定性，既要接纳外来有益的艺术成分，又要保持自身的传统本色和艺术风格不被替代的承传性；横向借鉴则是一个不稳定的活跃因素，它既要能动地接受花灯艺术传统的制约，又要蕴涵革新的要求促进传统的变革，体现时代的风貌。纵向继承与横向借鉴相结合，既是花灯艺术基本美学特征和艺术形态多样统一形成的规律，又是花灯艺术承传创新的动力；而花灯艺术的承传创新，也正是在这两者的交叉中选择出最佳结合点，历史就是这样昭示我们的。秀山花灯艺术的发展与创新自然也不会例外。

(4) 应为秀山花灯艺术科学定位。秀山花灯在新中国成立后几十年的风雨吹打中，已经积累了不少有益的经验 and 应予汲取的教训，无论是得是失，都属精神财富。当前，人们对于秀山花灯的艺术形态、美学特点、形式风格、发展走向等尚未达成共识。应在科学发展观的指导下，从纵向继承与横向借鉴两个方面认真地加以研究与总结，为秀山花灯艺术科学定位，使其在发展与建设中沿着科学的方向与时俱进；并在当地精神文明建设和先进文化建设中为秀山花灯艺术的保护和发展立项，制订科学的保护和发展规划以及经费来源与筹资渠道（应以政府投资为主、社会筹资为辅），这是发展秀山花灯艺术政治的和物质的保证，舍此便会流于空谈。

(5) 以现有的“花灯寨”为中心基地，重点连线清溪、溶溪、蓝桥、八卦等乡镇著名花灯班社，开展花灯艺术活动。利用原有县花灯歌舞剧团的编制，建设一支集创作、编导、研究、辅导、演出经营、旅游开发、工艺制作为一体的多功能的艺术队伍，实行统一领导，统筹兼顾，综合经营，分类管理；实行专业与业余相结合，普及与提高相结合，因地制宜，娱人为乐，和睦邻里，开展花灯、花灯说唱、花灯歌舞、花灯灯俗、花灯锣鼓、花灯制作、花灯戏等各种形式的表演、演出及研究工作。只有广泛吸引群众的参与和创造，才能增强花灯艺

术的生存活力、发展动力和艺术魅力，面对新世纪的艳丽朝阳，万众一心齐努力，开创秀山花灯艺术建设的新局面。

刊《重庆文化》2006年第2期

(编入《中国花灯论文选》，吉林文史出版社2006年1月出版)

运用创新思维审视花灯艺术——在“中国花灯·独 山(贵州)论坛”的发言

—

距今1500余年前，我国南北朝时期杰出的文艺理论家刘勰(465—521)，在其理论名著《文心雕龙·时序》篇中说：“时运交移，质文代变”，“歌谣文理，与世推移”。这两句富有雄辩而睿智的话，道出了一切文学艺术都是随着时代的推移而变革，都是随着历史的步伐而前行的这一符合文艺发展的基本规律，对于我们今天考察和研究花灯艺术的历史与现状，仍具有深刻的启示意义。

花灯艺术是历史的又是现代的，富有古老与现代并存的艺术资源，本质上属于民间文艺范畴。生存或流布于长城内外、大江南北的吉林、黑龙江、内蒙古、河北、河南、湖北、湖南、江西、陕西、福建、安徽、云南、贵州、四川、重庆等省、市、县不少城乡地区的花灯艺术，在其发生、发展、流变、形成的历程中，虽然时序有古有今，历史有长有短，名称不一，形式多样，如采茶、秧歌、灯戏、彩调、花鼓灯、二人台、二人转等等，虽然渊源相同而声彩各异，共性相似而个性独特，但始终没有中断与人民群众精神文化生活的广泛联系，在世态人情的风雨经历中，业已构建成一个花灯艺术群体，是中国戏曲声腔剧种大系统中的一个子系统，占有全国戏曲声腔剧种1/4的天下，约80余种，同时也是戏曲声腔剧种的源头活水之一，在中国文化史、戏曲史上都具有弥足珍贵的思想和艺术价值，至今仍然是我们学习、研究的对象。如何贯彻国务院“保护为主，抢救第一，合理利用，传承发展”的方针，守护好我们的精神家园，使花灯艺术成为建

设中国特色社会主义先进文化不可或缺的基础之一，则是我们文艺界和全社会应尽的历史责任。

二

贵州多山、多水、多民族，全省现有 49 个民族，世居的就有 18 个，民族风情丰富多彩，艺术形式千姿百态。早在秦汉时期，贵州的历史就进入了著名的史称夜郎时代。中原汉族移民拥入贵州，苗族等少数民族迁徙到贵州，与贵州各族人民共同创建了夜郎文明。贵州本土文化与荆楚文化、湘滇文化、南粤文化、巴蜀文化等交融发展，孕育了富有地域风情和民族特色的音乐、歌舞、说唱等艺术活动。到了唐宋时期贵州的“击铜鼓”、“吹芦笙”伴以歌舞表演，已成为遍及村寨的群众性娱乐方式，同时也萌发了少数民族(如侗族、布依族)的说唱艺术。

明清以来，随着贵州经济和社会的发展，文化艺术也有相应的发展。其中，各民族的音乐、歌舞、说唱艺术以及各种类型的花灯艺术都有长足的进步，汇成了以歌、舞、戏、乐、技、灯为多种特征的民间艺术的海洋，活跃在夜郎古域、黔中大地。

清康熙二十七年(1688)，时任贵州巡抚的田雯在其所辑《黔书》中，录有佚名的两首《春灯词》：

其一

城南城北栖老鸦，细腰社鼓不停挝；
踏歌角牴蛮村戏，椎髻花铃唱采茶。

其二

白纳乌蒙旧有名，水西柳畔是童坑；
奚官金勒连钱马，串作花灯蹀躞行。

这是当时贵州各族人民在城乡进行采茶、花灯、“蛮戏”表演活动的形象写照，也是诗文作品中较早出现的对贵州花灯表演形态的艺术描绘。

据 1999 年出版的《中国戏曲志·贵州卷》记述：“花灯不仅在汉族中流行，也受到贵州苗、布依、侗、彝、土家、水、瑶等少数民族的喜爱。”“独山花灯的‘四大名旦’（岑子明、蒙锡昌、石玉成、陆树奇）均是少数民族。花灯与少数民族的歌舞亦相互渗透、互相影响，黔西花灯调中有彝族山歌的旋律，黄平苗歌《长年歌》《溜溜歌》中又吸收了花灯的音调曲式，黔东的花灯舞蹈中则渗透了土家族《摆手舞》豪放、粗犷的风格。”

又记述：“邻近省区的地方剧种对贵州花灯的形成发展也不无影响，湖南的花鼓戏、辰河戏，广西的彩调，四川的灯戏，云南的花灯（本文作者按：还应提到湖北的花鼓戏、梁山调和重庆的秀山花灯）等，与贵州花灯都有密切的渊源关系，剧目、音乐、舞蹈都相互影响、交融。”

这两段记述的重要性在于：它反映了汉族与少数民族艺术相融发展的人文渗透，反映了贵州花灯与周边的湘、桂、川、云、鄂、渝的文化艺术资源根脉相连的关系，从各地“和而不同”的多样性花灯艺术形态中，从纵向继承与横向借鉴两个方面着眼的比较分析中，更可清晰地看出贵州花灯艺术的本体特征，看出它在贵州文化土壤中形成的与当地民风乡俗相融合而又保持各自的传统本色和艺术个性、艺术风格不被替代的承传性。也就是说，在“保护为主，抢救第一”的前提下，更科学地“合理利用，传承发展”，花灯艺术的振兴是大有希望的。

三

贵州花灯在我的记忆中仍保存有不少鲜活的印象。

上世纪 50 至 60 年代，贵州与重庆的文化艺术交流相当频繁，两地的戏曲剧团和艺术名家互有往来，演出各自的拿手好戏，探讨戏曲的推陈出新和交流艺术创作经验。1951 年 12 月在重庆举行西南区第一次戏曲工作会议暨观摩演出大会，贵州省代表团参加了。以后，贵州的京剧、川剧、评剧、越剧、花灯剧都曾先后来重庆公演。1953

年12月举行的贵州省第一届戏曲观摩演出大会，我前来观摩学习，演出节目中没有花灯，据说当时是将花灯划归曲艺类了。到了1956年举行的贵州省第一届工农业余艺术会演大会上，戏曲剧目列有22个，花灯节目列有34个，比戏曲多12个，可见花灯艺术在民间的生命力。在这些花灯节目中，既有传统的又有新编的，既有开阳演出的《花灯歌舞》，又有独山演出的花灯剧《通车》和铜仁演出的花灯剧《元宵观灯》。此次我来观摩学习，对花灯艺术的认识收获不小。之后，随着戏曲事业的不断发展，1956年5月5日贵州省花灯剧团成立，不少地区和县地相继成立了专业或业余的花灯剧团，花灯艺术在贵州省普及的程度相当高，几乎遍及城乡村寨，联系汉族和少数民族的广大群众，成了全省的第二大剧种。1966年2月，贵州省花灯剧团演出的现代花灯剧《平凡的岗位》奉调赴北京演出，后又在全国不少城市和地区巡回演出，广大观众反映良好，标志着贵州花灯艺术进入了一个新的发展时期。此剧在赴京演出前，来重庆公演时我曾观赏过，记得还写过一篇评介文章发表了。

改革开放以来，1980年在贵州省戏曲现代戏调演期间，我再次在遵义和贵阳观赏过遵义地区文工团演出的花灯剧《金秋恋》，安顺地区花灯剧团演出的《春嫂》，贵州省花灯剧团演出的《橘乡情》，铜仁地区文工团演出的花灯剧《闹灯记》等。

以上简略的回顾，说明我对贵州花灯艺术虽然喜爱，但仍知之甚少，缺乏研究，看到的也多为小型或大型的花灯剧，对于乡寨生态的花灯、花灯歌舞、花灯说唱、花灯音乐、花灯习俗方面的知识更是缺乏。感谢第三届独山花灯艺术节暨中国花灯·独山论坛组委会的邀请，我这次来到独山，主要是想考察在黔南独树一帜的独山花灯的历史、演变和现状，补一堂实地学习课，充实我对花灯艺术总体研究的内容。

过去看戏的感知显然不能替代现在的理性思考，但我仍想提出以下的问题供交流、研讨：

(1) 贵州的花灯艺术如同全国不少地区的花灯艺术一样，由业余性的花灯歌舞、花灯说唱等向专业性的地方戏曲靠拢，走戏曲化的路子，发展为小型的或大型的花灯剧，初步形成了新兴的地方剧种。这虽是历史的时代的产物，但是不是唯一的发展方向？需要再实践、再认识，研究新情况、探索新路子，改革创新、与时俱进，才能不断满足群众的审美需求，同时也不断促进花灯艺术自身的发展。

(2) 在花灯艺术专业化、戏曲化的过程中，虽然成绩斐然，但各地发展不平衡，至今尚未建立起比较完善的作为声腔剧种的主要标志——花灯剧音乐声腔体系，表演动作和肢体语言也相当贫乏；强调戏曲化而弱化了花灯灯彩、花灯歌舞、花灯说唱、花灯习俗等多元发展的本体特征；强调专业化而忽略了群众玩灯、舞灯、唱灯等自娱娱人、共祈吉祥的业余娱乐特点……这是不是将花灯剧的发展逼向了狭窄的空间，使它疏离了赖以生存的村寨绿野与贴近群众的广阔天地呢？值得审视。

(3) 进入新世纪，创新思维与创新实践的互动发展已成为世界潮流，中国正在走上一条自主创新的道路，努力构建创新型国家。创新成为时代精神的集中体现，成为人类社会实践的主导形式，只有在历史唯物主义和辩证唯物主义指导下的创新思维与创新实践，才能成为人类获得和认知新信息、新知识的源泉，才能创造出超越现实局限性的新思想、新观念，才能拓展人类对客观事物求知的深度与广度。因此，我希望看到，运用创新思维与创新实践的科学理论与科学方法，加速创新实践，审视花灯艺术的历史、现状与发展前景，审视举办花灯艺术节以及花灯论坛的成效、功能与不足，审视“保护为主，抢救第一，合理利用，传承发展”方针的落实与经验；希望看到实践主体在已有的实践基础上充分发挥自身的能动性和创造性，看到创新型人才的涌现，看到对原有实践的目的、方式、手段、对象推陈出新的创造性思维和创新型活动的开展，看到原先实践中未被发现的精神价值、历史价值、文化价值、思维方式、想象活力等的蕴藏所在，使其

焕发生机，服务大众，融入建设中国特色社会主义先进文化与和谐社会之中，为人类文明的发展创造新的业绩。

2006 年 10 月 2 日于贵州独山

刊《四川戏剧》2009 年第 1 期

名家述戏

周慕莲述：川剧《情探》的表演艺术

《情探》是《焚香记》（又名《活捉王魁》）中的最后一折戏。我后来演的本子，是赵尧生^①先生的改编本，1911年由成都“戏曲改良公会”^②印出过。全本共分四折：《誓别》《听休》《冥诉》《情探》。演全本的时候少，演《情探》一折时最多。据老先生们说，演员爱演《情探》、观众爱看《情探》的原因是由于：（1）有矛盾、有情节、有戏。只有三千多字的剧本，就生动地刻画了焦桂英、王魁这两个人物的性格、心理和感情，并合情合理地说出了他们不同的社会地位和相互关系，情节充满了变化；（2）剧中唱、讲、做、舞蹈样样都有，结构严谨；（3）故事在四川境内流行广泛，妇孺皆知；（4）情文并茂，包括了社会上婚姻问题的内容，表现了被压迫的女性的报复心理和反抗精神，并对忘恩负义之徒进行了谴责。

我演《情探》，汲取了刘世照^③老师傅的唱法，谭芸仙^④老师傅的做功，继承他们二人表演艺术的优点，再根据我对剧本的理解和舞台经验而加以提炼，便是我演《情探》的艺术基础。刘世照的行腔、擒字，准确工稳，许多老师傅都很推崇他。谭芸仙是川戏中唱鬼狐旦很有名气的艺人，他在《情探》剧中的表演，身段灵巧、步法矫健、掉形换影、眉眼敏捷、舞蹈优美而多变化，很受观众称道。他的跷功、绠子功、步法等都很美。谭芸仙的嗓子不好，全凭做功博得了广大观众的欢迎，的确不易！我现在演《情探》，其中的某些唱腔和做功，还保留了他们二人的艺术。

《情探》的主要情节是叙述两个人的爱情纠葛。一是焦桂英，她是个善良的女性，被丈夫抛弃了，在海神庙中自缢身死，鬼魂愤诉于阎君，奉命前来索还命债；一是王魁，他是个追逐高官显贵和名誉地

位竟至忘恩负义地遗弃了自己的情人的人，在不安和负疚的心理状态下接待着突然前来的焦桂英。一般说来，这个戏演出的时候很多，但演得好的却很少。王魁和焦桂英的外形是比较容易塑造的，但二人的内心活动及复杂的情感变化却不易捉摸。我最初演这个戏，并不怎样理解这个戏，只是依样画葫芦地去模仿别人，自己没有什么主见。后来，我和康芷林^①老师傅合演这个戏的时间很长，康芷林和刘世照、谭芸仙合演《情探》的时候最多，演得很熟。经过康师傅的指点，我对这个戏的主题和人物性格，以及刘、谭二人在表演上的特长才逐渐加深了认识，学到了一点东西。

女人在封建社会里是遭人践踏、受人迫害的。焦桂英的故事，是一种“女吊”故事。死，在旧社会里不一定是怯弱的表现。焦桂英的死是一种反抗，捉也是一种反抗。因而，勇敢乃是焦桂英性格中的主要因素。我演的焦桂英，就是按照这个主要因素去塑造角色的。焦桂英不比李亚仙，也不完全同于杜十娘（虽然杜十娘也有反抗的精神），她是一个善良多情而又具有反抗性的人物，她有比较丰富的生活经验，经历过痛苦的折磨，聪明智慧，爱什么、恨什么，都很明确。王魁落难，困卧街心，她敢爱他；王魁高中，忘恩负义，将她遗弃，她敢恨（捉）他：这就是她这种性格的明显表现。

老先生们演《情探》，焦桂英在马门内唱出“阴风飒飒……”后便出场，跟在鬼卒之后，走了一个大圆场。刘世照演时，走得稍慢，很规矩，唱得也慢。谭芸仙则走得很快，稍急速，唱得也快。我初演《情探》时，认为谭芸仙的走法较好，唱法也合理，所以就学了谭的路子，但在腔法上我仍然是学刘世照的。

1931年，我到北平、天津、上海、南京、汉口等地走了一趟，看了一些名艺人的演出，并且跟一个法国人叫卡木儿的学习了“蝴蝶舞”和“凤凰舞”（据说是属“芭蕾舞”的类别）。我学这些舞蹈的目的，是为了锻炼我的舞蹈节奏和动作姿势。这次旅行，确是扩大了自己的眼界，观摩了兄弟剧种的艺术。年底返川后，留在重庆，回到“三

庆会”①，在“一园”（今“人民剧场”）演出。重演《情探》时，我改动了焦桂英的上场。我觉得焦桂英到“阴风飒飒……”时才出场，不太恰当。因为习惯上的说法，鬼是从风的，既有“凄风一派……”，就可能有鬼出现。所以，我在王魁唱到“月明如水浸楼台”的尾音时即出场：亮相、提跷、右转、左转、回首中场、定住，用手势来表明带有鬼卒前来捉拿王魁；斜身撑腿——“蝴蝶舞”的姿势——后，弓腰、提跷、垂手、偏颈（颈项）、斜肩、身子浪起，做鬼状，从风行，不说一言，走急步进场。这样做，我觉得有两个好处：（1）可以和戏词配合，让观众知道焦桂英已经来了，焦桂英来了怎么办呢？自然是观众非常关心的事，引导他们注意剧情的开展。（2）加强了舞蹈，使舞台气氛活跃些，因为这是一折冷戏。但这时候，康师傅已经死了，我是和萧楷臣②老先生合演的。萧老先生的艺术也有很深的造诣，但是演《情探》这折戏，总不如我和康师傅演得自然、熨帖。我想，这也许是没有配熟的关系。

作为演员来说，表演《情探》这折戏，自始至终都要掌握好“情探”这两个字。演《情探》一戏的演员虽多，但在掌握和表达“情”与“探”的分寸上，却各有深浅的不同。我个人的体会是“情”字好演，“探”字难寻（捉摸之意）。焦桂英是有“情”又有“探”，并且“情”中有“探”，“探”中有“情”。“探”什么呢？探的是王魁的“情”——即他对夫妻恩爱的态度。焦桂英是为“情”而来“探”，通过“探”又一步深一步地揭露了王魁的丑恶品质。这就是焦桂英在责备和讽刺中带着善良的哀求，又在善良的哀求中倾诉了自己满腹委屈（倾诉委屈也是为了责备和讽刺王魁）的心理根据。焦桂英的这种哀求，并没有模糊她来活捉王魁的目的，也没有离开具体环境，而是更鲜明地刻画出一个受迫害的善良女性处于矛盾状态中的心情，这种心情不仅能感动观众，而且能争取观众对她的同情。但焦桂英的矛盾心情。也只能给她带来暂时的犹豫，而绝不能使她对王魁的仇恨有所原谅（不捉王魁了）。所以，焦桂英的“情”，就需要愈演愈假；

焦桂英的“探”，就需要愈探愈虚。探到尽头也就是活捉(其实，事到如此，是不得不捉，非捉不可了)。这种错综复杂的心理变化和情节发展的戏剧性起伏，不仅不妨碍主题的集中，反而集中和增强了矛盾，使观众更关心戏的结局。《情探》之所以使人百看不厌，我想或许就在这里。

剧本中有两句台词：王魁唱“昧良心出于无奈”，桂英唱“犹恐他从前恩爱依然在”。据老先生们说这两句台词是演员在表演时掌握人物性格发展的原则。我想，是否是原则姑且不去研究它，但这两句台词，的确是值得演员注意的。王魁的“昧良心”，当然不能理解为受他人之迫而出于无奈，王魁性格中的患得患失，利欲熏心，乃是造成他忘恩负义的主要因素；这样，就与焦桂英的“犹恐他从前恩爱依然在”互相对照起来，集中地抓住了这两个由于社会地位的改变和不同处境的人物的心理特征，造成了情节的曲折和浓厚的人情味与生活气息。因而，当焦桂英以情来感动王魁，以理来责问王魁，以及对王魁发出善良的哀求时，就使得无情而又动摇的王魁处处表现了处境的尴尬，勉强的矜持。明知负心自疚而又故作强辩；受了感动而欲回头转念，但又有所犹疑顾忌；从各方面来企图隐蔽自己内心的矛盾，最后终于昧了良心。这种复杂而又细致的心理变化，都是由浅而深，由暗而明，层层深入的。剧作者无情地鞭挞着王魁，正是加强了他的性格刻画。但焦桂英的表演则需保持时紧时松，时急时缓，时明时暗，用聪明而又镇静的工作态度来发掘“情探”二字。二人的眉眼、手势、身段、表情……都要丝丝入扣才行。任何一人稍有差错，就要使整个的戏剧气氛失去和谐。

这折戏要演得好，除了生、旦的配合外，打鼓师的配合也很重要。抑扬顿挫的节奏，必须同演员的唱腔和身段动作配合起来。有时需快打慢唱，有时需慢打快唱；有时要轻打重唱，有时要重打轻唱；有时还要快打快唱，慢打慢唱……特别要把几个“单锤”打好，造成剧情

所需要的气氛来。气氛是什么呢？主要的还是王魁的窘急、动摇和焦桂英的“探”。总之，音乐中也应该表现出“情”与“探”的气氛来。

以上所谈，只能算作我对这个剧本和人物的一些粗浅理解，下面准备把我和康芷林老师傅在合演《情探》时的一些表演情况和心得回溯一下。

我小的时候，听到一首歌谣：“周玉苹孝婆婆临江汲水，谭芸仙红梅阁幽会放裴，杨素兰游御园贵妃酒醉，蔡锣锣海神庙活捉王魁。”
①可知这四折戏在民间是流传极广的。我是看了蔡锣锣的《活捉王魁》后，才开始演《阴阳告》（即老本《情探》）的。

蔡锣锣演《活捉王魁》时饰焦桂英，他以青油敷脸，不擦粉，捆网子，打水发，暴眼、黑唇、杠子眉，形象凶煞！身穿青色大襟布衣，白绸裤，踩跷，挂黄色纸钱。蔡的演技很好，观众很赞扬，但观众们对他的扮相有意见，认为“形同泼妇，凶神恶煞，做不得状元夫人”。形象使人害怕，减少了观众对焦桂英的同情。甚至有的观众还说：“这样的焦桂英，王魁是应该休的。”在客观上将王魁的罪过开脱了。后来，我在演出时，认为观众的这种意见是正确的，因而就在化装上作了些改进：施红傅粉，用愁眉，口涂紫红，用黄白二色绦条来代替纸钱，形象上比较美观一点。

但是，旧本《阴阳告》中，“探”字很不够。桂英唱：“阴风惨惨月无光”（马门腔）时，即出场，进入王魁卧室后背立停住。王魁唱：“前影儿未能观形象，后影儿好似旧糟糠，相府中岂由你妓女来往（桂英做愤怒状），旁人知岂不是短道长……”桂英急转身接唱：“亏心汉来负心郎（以纸灰敷脸，变鬼形），海誓山盟一旦忘，海神庙内把命丧，来活捉你薄幸儿郎……”后来二人互相翻身法、抬桌子、旋桌子、跳桌子、耍水发等等，桂英用一条白色风带套在王魁的颈上，王魁把状元帽子倒戴起，两耳插黄钱，变鬼脸，着蓝、白、黑各色，做鬼形跑身法，形象很恐怖，犹如《活捉三郎》一般。后鬼卒迎上，揪走下场。这段戏唱工不多，但做工很重，很不容易演好。所谓“探”

字，只表现在桂英进门背立时以眉眼斜视王魁，用耳听其言这一点（其实，也不能算作“探”字）。我在进“三庆会”以前，演的都是蔡锺锺的本子，后来才演起赵尧生先生改编的《情探》。

在《情探》剧中，对焦桂英性格的掌握，还应该和前面几折戏中焦桂英的性格联系起来，加以体会。焦桂英为妓女出身，当她费尽心思，钟情王魁时，为妈娘所阻；但焦桂英为了脱离苦海，决心从良，矢志不移，终于达到了目的。这从老本《逼焦》一折戏中可以看得明白。由此可知，焦桂英所以钟爱王魁是有其理由的：（1）王魁有才有貌，当初困卧街心时，焦桂英对他由怜而生爱，由爱而寄托自己的终身，这是可能的。（2）王魁当初虽为落魄的秀才，但攻书甚勤，使桂英对王魁寄以希望，更加爱他，这也是事实。因而，演员表达其“情”时，需要注意“真”字，即传其真挚之情，后来才慢慢地越演越假。如果起初不能传其“真情”，那么后面的“探”字就演不好了。

康芷林老师傅在《情探》中饰王魁。他出场时，从容不迫，先以两目瞪视前方，右手执扇，放在胸前，唱“更阑静，夜色哀”，帮唱“月明如水浸楼台”全句。康的白纸扇随着“浸”字而扬起，走几步，耍翅子，步法成月牙形；眼睛由下而上，稍斜视，表现了楼台浸在月光之中的夜景，层次分明，很潇洒；至“透出了凄风一派”时，他的脸色为之突变，若有所思；然后进门坐下念诗：“玉殿传金榜，君恩赐状头。洞房今夜坐，心事却如秋！”这四句诗，从康师傅的口中念出，别有滋味。他单刀直入地刻画出得意而又负疚的王魁的不安心理：前两句他念得很神气，“洞房今夜坐”一句念得稍慢，并在句子下面加上一个“唉”字，他就利用“唉”字来转变他的语气感情，表现了有些郁闷的情绪（这时，他跷起二郎腿，锣鼓作“仓……扎……”声）；后接念“心事（啊……唉……）却如……秋（啊）……！”这个“秋”字，是够人回味的，酸味儿很浓！

紧接着是焦桂英率领鬼卒上场，情景为之一变：

焦桂英（唱【水荷花】）

阴风飒飒，
黑月无辉，
相思血泪旧盈腮，
到而今化为孽海。

前面是“月明如水”，这里是“黑月无辉”，景色的变化衬托着鬼的出现，是气氛的渲染。这段词有两种唱法：一种是桂英只唱“阴风飒飒”四字，其余都是帮腔；一种是前面三句都由桂英自唱，只有“到而今化为孽海”一句才是帮腔。这两种唱法，我认为是后一种较好。因为前一种帮腔太多，帮得不好，观众无法听清楚；就是帮得好，也没有桂英自己唱来得恰当。所以，我是采用了后一种唱法。

这里，焦桂英的心情是比较愤怒的。但当鬼卒说：“前面黑气罩天，即是王魁的寝室了。”面对着这样的环境，善良的焦桂英，却又不免伤感起来，使紧张的舞台气氛暂时得到了缓和。这种缓和也是焦桂英性格中所需要的，它加深了焦桂英心理变化的曲折：

焦桂英(唱【园林好】)

悲哀！

你看他绿窗灯火照楼台，
哪还记凄风苦雨，
困卧长街。

帮唱“悲哀”时，鼓师应该慢打慢唱。这里的“你”字是指鬼卒而言的。“你看他”三字，道出了焦桂英满腹“不堪回首话当年”的伤感情绪，初初透出了“情”字。这一句我是唱得悲婉温柔的，是焦桂英“为情而来探”的伏线。但在后一句中，焦桂英的感情又有所转变。“哪还记”三字后，我在唱时加上一个“呀”字作尾音，力求表现出焦桂英的埋怨情绪，这比“回首往昔”更加深入了一层。此时的焦桂英，是舍理而言情，从侧面点破了他们二人目前的互相关系和不同处境，可见剧作者当时的精心结构了。唱这两句时，我在唱腔上选择了“照”和“哪”两个字为重点，碰板唱出，唱得很重。为什么我

要这样唱呢？其主要原因还是适合剧情的需要。因为：(1)焦桂英首先看到的是王魁寝室中的灯火，看到灯火，想到王魁，在此“黑月无辉”之时，灯火映照在楼台之上，深夜的凄凉景色，引起了焦桂英想起往日之情，是自然而且合理的。(2)“哪”字里，焦桂英可能发生的有两种感情：一是眼前负义的王魁，一是往日钟情的王魁。今昔之比，触景生情，都需要通过“哪”字表现出来。演员在这里需要发挥“联想”作用，并且，“哪”字也是承继上句感情最重要的字。这就是我选择“照”字和“哪”字着重唱出的依据，也算是体会人物思想感情的一点心得吧。

此外，饰焦桂英的演员在这里还要留心一件事：就是焦桂英所说的这两句话，是她情不自禁地、有意无意地对着鬼卒来抒发她自己当时的心情，她这时把鬼卒已不当成鬼卒了，似乎是当做她的同情者来看待的，这正是焦桂英善良性格的表现。有人说这是焦桂英向鬼卒的哀求，这是没有什么根据的。

由于焦桂英情绪上的缓和，就使得鬼卒紧追了一步：

鬼卒（念【占占子】）

孽火如雷，

立拉入阴阳界，索还命债！

看样子似乎马上就要捉走了。但是，由于焦桂英的善良多情而引起的暂时犹豫，使得她不能立刻去执行，给情节的展开带来了起伏：

焦桂英（唱【园林好】）

缓思裁，

权相待，

犹恐他从前恩爱依然在。

好教奴千回万转，

触目伤怀！

在这里，焦桂英的思想情绪是犹豫和徘徊的。“犹恐他从前恩爱依然在”一句，明显地道出了焦桂英的来意和当时的心理状态，有

“情”又有“探”。这一段鼓师应该慢打慢唱。我在唱时，选择了“恩爱依然在”五字为重点，碰板唱出，“依”字还需特别用力，唱出悲婉之情。

记得有一次我和康师傅合演《情探》，游泽谷①扮鬼卒。康师傅给我们排戏时，在“触目伤怀”的“怀”字上，加了个“单锤”。这个“单锤”加得很好。在同一个锣鼓点子里，桂英和鬼卒都有蹬脚的动作。二人的动作虽然相同，但这种动作所表现出的内心思想感情却完全两样：焦桂英的内心是痛苦的、犹豫的、徘徊的，不胜今昔之感；而鬼卒对焦桂英这种“藕断丝连”的情感，则表示不满。这个“单锤”如果打得不好，那演员的情绪就无法表现出来。

桂英和鬼卒互做眉眼后，鬼即下场。鬼下场后，“探”字即从各方面表现了出来：

焦桂英(唱【园林好】)

且向纱窗扣玉钗。

从进门处写起，为未见面之“探”。在帮腔声中，焦桂英拔下玉钗，轻轻地在窗棂上扣了一下，静听一会儿，不见动静，便旋身进门。桂英进门后，四面环顾了一下屋内的陈设，觉得王魁早已置身于荣华富贵之中了！转身看到桌上放的状元头帽，桂英苦笑了一下，转入沉思，比手势(由王魁中了状元，写下休书，休了桂英，到桂英上吊身死)，由凄楚转入愤恨(蹙眉、锁眼)，再由愤恨转入激怒(放眼神、蒙脸、抓胸、蹬脚)，后急转惊诧之神色(因为见帽而没有见人)；看到鞋子和床帐后(先看鞋子后看床帐)，才明白王魁已经睡了。桂英正准备前去揭帐看王魁时，殊不知王魁已经醒了，起身下床。桂英急转身，面壁而立。这一段身段动作，剧本上是没有的，必须靠演员来创造。从戏曲表演方面说，这段动作可说是程式化的东西，每个演员都知道，每个演员都会演，但要演得入情入理，并符合桂英当时的思想感情，那的确是件不容易的事。我在这段戏中的表演，基本上学的谭芸仙的

路子，但在舞蹈和身段上作了一些丰富与改进，力求通过这些动作来表现焦桂英当时的心理活动，借以突出她的性格。

以上所谈，是这折戏表演上的第一个段落。下面情节的展开，是以王魁和焦桂英的一段对话开始的：

王魁 你是谁？

焦桂英是我。

王魁 是你？你找谁？

焦桂英找状元公道喜嘛！

从台词上看，只有这么四句话，但演员要从这四句话中做出很多戏来。康师傅演时，初虽惊问：“你是谁？”但仍有不介意之感。后来一步一紧，直至桂英说出“找状元公道喜嘛”一句，康师傅的脸色，不仅比前次着惊更重，而且还透出了“窘急”的神态。接着他便背立自语：“此事真奇怪，面庞儿恰好似从前恩爱。”在“面庞儿”三字出口时，他急转头部，面对桂英，身体左右微摆，企图观察桂英的身形。我在此时是背他而立的，随着他的动作，我也微摆着身子，故意不让他窥见面庞。这样，二人的动作就和剧情结合起来了。王魁此时的心情，是处在将信将疑、又窘又急的状态中；而桂英的心情则是胸有成竹，看你如何对我？暗探明不探。“恰好似从前恩爱”一句应急帮，以表现王魁的窘。至“你是何方何氏女裙钗，为然何千山万水得得来？……你是人，是鬼，是祸，是灾？我朱门洞府未曾开，春色因何入得来”时，康师傅用了十分不连贯的语气，语无伦次地说出来。他表现了王魁的惊疑和处境的尴尬，明知是从前恩爱，却又故意要问：“你是何方何氏女裙钗……”这种表现很符合王魁的身份。桂英接唱：“分明是意中人，却变做眼中怪”，正是针对着王魁这种心理而讥诮的。这种讥诮，演员演来，不能十分露骨地表现出来，需要带有一定的含蓄。要明明暗暗地从语气和眉眼中透露出来，叫王魁听来哭笑不得。

我在上两句的唱腔中，选择了“意”和“眼”两个字着重唱出，并紧接着唱出下句：“状元呵！你就忘却了焦家有女孩？”（“状”字唱得很重）在这句唱腔中，除了表现这句唱词的含义外，还应表现出焦桂英胸中潜伏而并未露出的思想感情：“真是贵人（指王魁）多忘事！分别未久，连桂英都忘记了啊？”这句中没有“探”字，只有“情”字。焦桂英是用真情来感动王魁。我在表演时，在这里加上了一个眉眼：桂英唱“状元呵”三字时，用眼斜视王魁，微微摆头，露情，以表示感叹“贵人多忘事”之意；后随着鼓师的帮腔，慢慢移开目光；帮完时，桂英微点头，做沉思状（潜台词：“他已经忘了恩义了！”），眼光散放堂内，做无目的的凝望。康师傅在这里虽然没有台词，但他的眉眼是紧接着我的眉眼，彼此有迎有送，互相照应。他的表情是非常地不自然，不用任何语言，昧良心的“昧”字，却相当明显地从王魁的形象上透露出来了。

焦桂英（唱【园林好】）

请君猜！

我潜踪秘迹上春台，

都只为鱼水旧和谐。

帮唱“请君猜”三字，二人都有眉眼：桂英含情欲露，拱手走近王魁，王魁却突然出以拂袖（单锤），斜眼，做不理状。康师傅在表演时，动作上虽然是这样做了，可是王魁那种不安和动摇的心理状态，还仍然保持在他的脸上，真是妙极！

桂英唱“我潜踪秘迹上春台，都只为鱼水旧和谐”，我是这样表演的：面部的表情是凄苦的，眼神是“探”字。此时，王魁的形态很窘。桂英越以情感来打动王魁，王魁的形态则越窘。“窘”字愈紧，王魁的“昧”字就愈明；“昧”字愈明，则焦桂英的“探”字就愈紧。交错纵横，有起有伏，有急有缓。康师傅在表演中，能很好地把握着这一点，演来极其生动细致。他真的是深入到王魁的心底里去了！

焦桂英用的“情”，毕竟使王魁更加动摇和不安起来：

王魁（唱【园林好】）

不该不该大不该，

这个关儿怎下台？

（沉思。夹白）有了！（指责桂英）

你深更半夜把门开，

谁家风信吹裙带？

有何面目假作痴呆！

康师傅唱这一段戏是很出色的。在第一句帮腔前，他先说了两句：“不该呀！不该呀！”然后鼓师才接帮“不该不该大不该”全句，鼓师帮完了，他又重唱了一遍，运用语言重复的效果，表现了王魁内心负疚的神态。唱“怎”字时，他行腔很重，以扇子敲头帽，顿脚，两个动作同时嵌在一个锣鼓点子里；随即低头，唱出“这个关儿怎下台”，表现了王魁理屈词穷的焦急窘态；然后急忙抬头，快唱下面三句。这明明是找些话来对付桂英，他手上、脸上的表情都随着台词的变化而变化。王魁的那种一面想问明情由，一面又要隐瞒自己内心的负疚和怕人窥破的急、惧神情，以及不得不装腔作势的态度，他演来都是层次分明，入情入理。

桂英接唱：“为谁辛苦为谁来，不想你平地将奴怪！”这两句台词，如果平平地唱出来就没有什么意思了。因为焦桂英对王魁的用情，至此丝毫没有生效，她心里早已明白几分了；再加上王魁前面所说的那段话，更使焦桂英看穿了王魁的矛盾心理。因而，“为谁辛苦为谁来”一句后面的“不想你”三字，含义很多：（1）想起王魁当初落魄之时，桂英钟情于王魁，受尽千辛万苦，鼓励王魁读书，海誓山盟，共愿白头到老。但不想王魁在高中后，却背信弃义，贪恋富贵荣华，将桂英休了。（2）桂英死后，在海神庙内告了状，取得牒文在手，并已率领鬼卒，前来捉拿王魁。见面后，桂英用尽情义来打动王魁，不想王魁仍是这般情况，已经无情可言了！所以，在“不想你”三字里所包含的焦桂英的思想活动是多方面的。我就是根据这种理解来研究

我的表演：在我唱了“为谁辛苦为谁来”之后，稍停了一下，用眼盯住王魁，在微怒的眼神中，表示出“他完全辜负了我的一片好心”，失望已成绝望了；后脸做苦笑，头微摆，念出“不想你”三字；又做惨笑，眼睛逐渐移开王魁，平视前方做沉思状；再念出：“哼！不想你呀！”（转身对王魁，气愤）最后由鼓师帮出“平地将奴怪”，桂英再补一“唉”字收尾。这样，就表现了焦桂英胸中所含蓄的委屈情绪。

王魁唱“可怜她一寸相思一寸灰……且免悲怀”时，可以看出，焦桂英所用之“情”终于将他打动了一下。这句话，是王魁的真情流露。曾有人不同意我这种说法，他们认为在《情探》剧中，王魁是没有“真情”的。我的看法则不然。从《情探》的剧本来看，赵尧生笔下的王魁，是一个有真实感情的人物。他在焦桂英面前的动摇和不安以及内心的负疚，正是这种真实感情在他思想中的迂回。王魁性格的真实性，我认为也就在这里。不然，王魁也只能是像木偶一样罢了。我和康师傅就是依据这种理解来研究我们的表演的。

“且免悲怀”四字，鼓师应该重帮。康师傅在这里的表演，分两个层次：（1）帮第一遍时，王魁侧面对桂英，身子不动，稍有眉眼，后回首对观众，微微点头，表示准备“相认”之意；（2）帮第二遍时，王魁向桂英走拢，做安慰状——但帮到“且免悲……”时，王魁急转惊诧之神色，“怀”字落到“单锤”上。配合着急速的锣鼓节奏，王魁退后了两步（步法动作都在锣鼓声中），以表示“不能相认”之意。因为，相认不得，相认了会招来祸事。这时，康师傅的面部表情，除惊诧外，还增加了几分恐惧的神色。

我在这段戏中的表演中，起先是脸做苦情，用眼注视王魁，这叫做“明愁暗探”。后来的眉眼、手势、身段，都以康师傅为主，他出什么我就将什么接上去。时明时暗，时急时缓，都要步步跟上，犹如海浪一般，一个盖一个、一个涌一个地演出来，丝毫不能怠慢。虽然我没有台词，但我的“戏”却很重。直到王魁惊诧之时，我才用水袖掩脸，用眼神放出“探”字，并把它交代给观众知道。因为，王魁当

时感情上的突然变化，也使得桂英感到有些突然，她必须探明这个事实。等到王魁唱完“……千山万水无音无信突然来，同行婢媼知何在，则令人好生莫解”时，焦桂英才明白王魁的惊诧是怀疑她“因何得来”。这时，焦桂英的脸色，就需要表现出沉着和镇定，微笑而言：“喔！状元疑的这个，待奴先与状元道喜，奴再细细地诉。”这里，既讽刺了王魁，又表现了焦桂英的聪明。

下面一段，是焦桂英的追述往事：

焦桂英曾记去年秋后，状元公深夜攻书，奴在一旁烹茶奉水。一霎时，西风飒飒，奴说郎君安寝了吧，及入罗帐，郎君脚冷如冰，是奴家偎脚而眠，终夜不暖。次日郎君就得了一个寒症，医药罔效。奴家许上一愿：皇天啊菩萨！保佑郎君安好，愿减奴六年之寿。后来奴在海神庙求得药签一方，郎君病体就霍然而愈。状元公记得不记得？

剧作者在这里简洁而有力地交代了两人的历史关系。但焦桂英在追述时，仍然要紧紧地结合“探”字来进行，边诉边探，边探边诉。且诉中有探——探的是王魁对往日恩情的态度；探中有诉——诉的是焦桂英的深情厚谊。康师傅在听这段往事的追述时，表现了柔肠寸断、左右徘徊的神情。他两手抄起，先重复地说出“不该呀，不该呀！”（锁眉，摆头，深深自悔）然后再接唱：

王魁（唱【园林好】）

不该不该大不该，

王魁做事不成材！（帮后重唱）

感得她千山万水一人来，

况且她花容玉貌依然在！

徘徊！那韩丞相知道多妨碍，

皇天鉴我怀，

昧良心出于无奈。（回首对焦）

药方儿于我何哉！（掷药方于地）

在“王魁做事不成材”一句中，康师傅唱到“不”字时，以手中纸扇打帽子，蹬脚叹气，两个动作同时做，借动作的形象，加深了王魁当时的自悔心情。他演王魁的自悔，的确是出于王魁的真意。他曾风趣地对我说过：“这是焦桂英逼的，我不得不自悔了。”现在回想起来，他说得的确是很有道理。不忠于角色，是不能体会到这种感情的。

王魁毕竟是王魁，虽动了悔意，但终于没有悔过来，紧接着他就变了心。

“徘徊”二字，是王魁感情上的转折点。前面的自悔有转意之念，后面的徘徊则又变了心。“那韩丞相知道多妨碍”一句，是王魁思想上所以徘徊的主要原因。妨碍什么呢？当然是妨碍他的飞黄腾达和富贵权位。因此，利害关系的冲突、阶级地位的悬殊，在此完全表现出来了。王魁是舍夫妻之恩义而攀相府之富贵，为了保持他自己的名利权位，终于牺牲了焦桂英。这正是封建社会里一般士大夫之流的人物对待爱情和对待女人常用的态度。王魁的昧良心，也正是昧在这里。

在此以前，“情探”二字虽并存剧中，但“情”是多于“探”的；在此以后，“探”就多于“情”了。演员特别要掌握的是“情要愈演愈假，探要愈探愈虚”。只有这样，才能把前后剧情连贯起来。

剧情发展到这里，从道理上讲，理屈词穷的王魁实在是无言以答桂英了。他为着缓和一下所处的僵局，就企图从夸耀自己的地位入手，来恐吓桂英。说出：“本官蒙当今天子钦点一十七省头名状元，恩上加恩，宠上加宠，钦命入赘韩相府第，你要问伺候我这人，就是一品当朝韩丞相的堂堂小姐。”康师傅表演这段戏时，表面上好像很强硬，表现出：就是我王魁负义，你一个软弱女子又岂奈我何？其实，他的神态却给人以“莫可奈何”的感觉。王魁的性格，在他的表演中是得到了深入的发掘了。

这时候的焦桂英要保持镇定和沉默，对王魁所说的一字一句，都要留神领会，耳在听，眼神要无目的地时放时收，间或瞟王魁一眼，

用眉眼来接住王魁的台词，以表示她对王魁心情的理解。听完之后，她知道王魁已经绝情了，不能再以情感来打动他，就改用道理来责问他：

焦桂英贺喜了！敢问状元公，万岁爷是管众人婚姻，还是专管状元公一人的婚姻喃？

“贺喜了”三字，有强烈的讽刺意味。这里表现出焦桂英善于随机应变，能从各方面来掌握王魁的思想变化。这三个字对王魁当时的思想刺激很大。康师傅在表演时，对焦桂英的这种责问，顿时感到非常窘急。理是讲不通了，故而背地道出：“哎呀厉害！听她之言，是要告我停妻再娶了，我且截她一截。”这“截她一截”，使王魁在善良的焦桂英面前，完全暴露了他的狡猾与无赖。康师傅在这里的表演分三个层次：(1)起初是惊诧的神态，嘴嘟起，想发言而又开不得口；(2)后起身，以扇子掩脸，背地道出“哎呀厉害！听她之言，是要告我停妻再娶了”；(3)至“截她一截”时，语气较重，神态颇镇定，并以手中扇子做“截”的姿势，然后才转面归座，对桂英说出：“这万岁爷专管状元、宰相两家的婚姻。”这句话，康师傅在念法上也与众不同。他说到“这万岁爷专管状元、宰相……”时，语气顿了一下，眼睛盯着桂英，做探视状；后来，突然将头偏开，用纸扇急扇头顶，很不自然地小声说出“两家的婚姻”五个字。这时，他的脸色一阵青一阵黄，有说不出的窘态！刚说完，他一面用眼睛探视桂英，以观其动静；一面又在思索：如果桂英再出言时，他将何以答对。这些富有表现人物思想感情特征的动作，他演来层次分明，形容得淋漓尽致，处处表达了一个“昧”字，而且一次比一次“昧”得明显，一层比一层“昧”得深刻。

桂英接说：“更可喜了。既是如此，奴就请见有福有命的状元夫人，听听遵旨成婚后的教训。”这里的讽刺比以前更加深入了一层。

“有福有命的状元夫人”一句，要说得慢一点，语气既严厉而又稳重，并带有几分轻蔑的味道。说到“教训”二字时，桂英的脸色除了表示

责问外，还需带点微怒，斜着身子，迎上前去，等待王魁答话。康师傅在这里接得很快：“那不必了。雪花纹银二百两，书信一封，早送到济宁焦家庄，那就是成婚后的教训。”他的这段戏的表演和前面差不多，说到“那就是成婚后的教训”时，他还是以纸扇扇头顶，偏开头去。但这次他的扇子比前次扇得疾速，既焦急又愤怒，因为这时的王魁已经被焦桂英逼问得没有退路了。逼到这里，他心头有点气愤，那是非常合乎人物心理的。像这些细微的情节，康师傅都仔细地研究过，真教人钦佩。

焦桂英在前段戏中，先驳后辩，由辩而责，剧情在曲折和起伏中发展着。但当焦桂英以道理责备王魁，仍不见生效，反而遭到王魁强词夺理和冷言热语的回击时，心中痛苦极了，她有一段捧诉：

焦桂英自从别后啊！

（唱【园林好】）

梨花落，杏花开，

梦绕长安十二街。（帮后重唱）

夜深和露立苍苔，

到晓来辗转书斋外。

纸儿、笔儿、墨儿、砚儿……

件件般般都是郎君在，

泪洒空斋，

只落得望穿秋水不见一书来！

这段台词写得很细致动人，焦桂英的真情在这里全盘地托出了。这种真情的流露，使得焦桂英在感情上感到极大的痛苦。我的理解是这样的：（1）桂英与王魁誓别后，整个的心神为王魁所夺，时刻都在惦念着王魁，并对他寄予莫大的希望。这说明焦桂英对王魁的爱是至深至厚的，但不想王魁在攀得富贵后竟然忘恩负义地把她休了。（2）桂英早晚盼着王魁的书信到来，以便从书信中得到安慰。可是，书信是盼来了，但这封书信给予焦桂英的不是什么安慰，而是一封逼得她

寻死的“休书”！这种又委屈又气愤的感情，都必须要在这段唱词中表现出来。所以，演员体会角色的感情，不仅要在台词上下功夫去研究，而且还要认真地去设想、去体验，把台词以外的有联系的东西带到台词中来，要使分段的台词和整个剧情处处联系、吻合。这样，演员的表演才能适合剧情的需要，塑造出完整的艺术形象。

这段台词中所包含的“情”字，与前面的“情”字是不同的。这里的“情”是“真情”，没有“探”意。演员需要有丰富的感情才能表达得出来。我在唱时，首先利用“自从别后”四个字来培植这样的感情，用颤抖的声音说出：“自……自从……别……别后啊！”借这种声音，把焦桂英当时既气愤又悲痛的情绪烘托出来。有人说我这是“话剧的念法”。的确，我曾经从话剧艺术中吸收了一些有益的东西。不过，这里是不是“话剧的念法”我却不敢说。但是，我觉得这样念很舒服，它可以帮助我很好地掌握下一段台词中角色所要表达的感情，因此，我就这样念了。

焦桂英的这种“真情”是很富有感染力的，故而王魁在听她唱完之后长叹了一声：“事如春梦了无痕，忍俊不禁了！”康师傅说这两句话时，既表现了王魁内心的凄楚，又不能不“昧”良心，演出了戏味。

剧本演到这里，“情”字形成了高潮。后来虽然也有“情”，但都是“假情”了。而“探”字呢？从表面上看，似乎是越探越紧，越探越凄惨，但越凄惨也就越“虚”（假意）了。

焦桂英（泪）四月初旬，算是京城放榜之期，奴家又到海神庙祷告，
奴说海神啦！

（唱【园林好】）

你生时忠义死时哀，（帮后重唱）

到而今香烟万代。

我郎君落拓青衫一秀才，

要保他文章合派，

莫使他春愁如海。

神灵儿鉴怜奴四礼八拜，

果然是马前呼道状元来！

这段戏是焦桂英看到王魁内心有凄楚之情，故又借追忆前情再紧逼一步，这是焦桂英的聪明处。但王魁一遇桂英追忆前情，就故意把话避开，佯作得意，说出：“我那文章也是得意的，不尽关笔有神助！”桂英紧接一句：“状元公，也难得菩萨知己吧？！”这句话像钢针一样刺痛了王魁，使王魁顿时窘促起来，无言答对。聪明的焦桂英看到了王魁的窘促，又越发地缠住他不放：“那夜晚海神就来示梦，说郎君不但科名显赫，并且啊！红鸾星照玉台，连理枝头花正开，怕只怕绿珠红粉沉光彩！”这话对王魁的讽刺和讥笑是十分露骨的。“怕只怕绿珠红粉沉光彩”一句，又是焦桂英对王魁的警告。这种警告，引起了王魁的猜疑和惊恐。焦桂英又紧紧地抓住他这种惊恐的心理，把王魁戏弄了一番：“醒时倚枕费疑猜，莫不是魔梦生灾怪，岂有风涛神，管我风流债。”她一面叙述自己当时的心理状态，一面又从侧面暗示王魁：“真有风涛神，管你风流债”啊！

在这段戏中，王魁没说一句话。但他在焦桂英的讥笑、警告和戏弄之下，情绪是极其紊乱的，思想上已经失去主宰了。故而在他听完之后，微微点头：“一霎时碧纱窗外，芦花风起夜潮来！真有神啊？可怕人也！”这里，一方面描写了深夜景色的凄凉，一方面也揭示了王魁混乱的心理状态。康师傅在这里的表演，对王魁神志不宁、情绪紊乱、既有心思又不能明言，以及疑神疑鬼、失去理智的心理状态都刻画得很有分寸。这段台词含义较深，动作少，是不易表演的。我们行内有句俗话，叫“戏在人演”。这里的“戏”，就全靠演员来发挥了。能将它演“活”，也能将它演“死”。

王魁心理的多种变化，是逐渐为焦桂英觉察的，这正是焦桂英的聪明和她在态度上一明一暗（“探”字）的依据。演员如果忽略了这一点，演来就会使人感到突然。

当焦桂英看到王魁的思想紊乱、神情惊恐、有回头的可能时，她总不放过任何一次机会，不得不缓和一下，说出：“前事不说，到而今啊……”这是焦桂英最后的一次“探”，意思很明显而单纯。那就是说：“从前的事呢，现在不说了，就看你(王魁)今日把我怎样处置？”表明了焦桂英的态度。但王魁的态度呢，却仍然是：“事情有碍，日久成灾，转被旁人笑我呆……”一句话：为了自己的幸福，只有牺牲焦桂英，要焦桂英回去。剧情到此，二人的态度都已非常明朗了，焦桂英已没有什么再要“探”的了。我和康师傅每次演到这儿，都听到台下观众纷纷议论：“应该捉了，没有啥说的了。”可是，善良的焦桂英还是忍耐着没有立刻去捉。为了让人们对她和王魁现在和过去的关系有更深一步的了解，她抄出了王魁的老底子：“当初困卧街心，彼此相逢，是何光景？继后南坡送别，海誓山盟，又是何光景？”而恼羞成怒的王魁，也同时抄出了焦桂英的老底子：“你本烟花弱质，我不念当初薄薄的恩情，今晚冒闯相府，早送你到枉死城中去了！”这是一段针锋相对的话。当桂英抄王魁的老底子时，康师傅脸上羞愧的表情，随着我的台词，一句比一句来得深刻。我愈说愈慢，他越听越急，用扇子在胸前急速地扇来扇去，表现出无可奈何和烦躁的窘急神情。说到“南坡送别”时，他脸上的汗水都急出来了。他先是轻轻地用手揩拭下颌及额头上的汗水；后至桂英说到“望状元公开一线之恩，格外修好，容我为奴作婢，得免饥寒”时，他即用手来回地揩拭着满脸及颈项上的汗水，表现出“汗流浹背”的样子来。揩汗都给他揩出个层次来了！台下的观众每每看到这里，总不禁要发笑，嘲笑王魁的窘态。

从焦桂英唱的“容奴偏房自在……容我为奴作婢，得免饥寒……”到“可怜我娘儿母子谁依赖……”一段，就夫妻儿女的情分上来说，可算是酸人肺腑的！从剧本上看，作者似乎想以加重对焦桂英百般委曲求全的描写来达到进一步鞭挞王魁的目的；但恰在此处，却给演员的表演带来了困难。因为剧情发展至此，“和好”的希望是

完全没有了，观众等待的是“捉”。如果再使剧情挫折一下，紧接后面“捉”的气氛就不易渲染出来。所以，我认为焦桂英在这里所说的一切完全是一种假意，但这种假意又不能为王魁觉察，故而时有“声哭心不哭，脸愁心不愁，形苦心不苦”的表演。这些表演的目的，无非是想最后一次试探一下王魁对这些具体问题采取什么态度。这是我的表演和剧本描写不完全相符的地方。

王魁被桂英追逼到这里，在道理上和情义上他都是“无言答对”了。故而出道：“我不清你的来路，只要你的去路，速速去。”最后的希望，还是想桂英一走了事。

桂英唱：“再思裁，处处风声是祸胎，凡百事莫贻后悔。”这是她对王魁的最后一次警告，也是她开始决定要“捉”了，故需神志镇定，目光严厉，切忌凶煞。如果演员这时在形象上做出过于凶煞的神态，就会破坏焦桂英善良的性格和形象。

“处处风声”四字，已露出了“鬼”字。鬼虽未出，但鼓师用音乐来烘托舞台上一片阴风惨惨的气氛，以适合剧情的需要。

王魁最后的态度是：“莫不是相府有人来，看破机关怎下台？你安心闹我，再不走，我要你的命！”桂英惨笑了一声说：“我有几条命你要哟！”接着王魁便谩骂起来：“死不要脸”，并迎上前去，以手打桂英。桂英趁势将王魁捉住，鬼卒迎上，用白带套住王魁颈项，将他揪下。桂英跑小圆场(这里需表演几个舞蹈身段)，疾步进场。我和康师傅演的《情探》，就到这里结束了。现在一般艺人同志们的演法，也到这里为止。因为剧情至此，“情探”二字一泻无余。观众爱什么，恨什么，同情什么，反对什么，都非常明确了。

原成都木刻本中，后面还有一段戏：焦桂英将王魁带到阎罗殿，听候阎君发落。夜叉也将韩兴(王魁的侍从，是一个坏人)带到殿前。阎君断说：“普天下众生听着，焦桂英生平无负心之事，发往富家为子，读书一生，培其正气。”王魁是“读书人知理昧理，做官人知法犯法，……来生发往桂英家中，身为女奴，一生不得收房，憔悴忧伤

而死。韩兴狗才，生前无一点好心，……罚你生生世世为狗……”然后鬼卒把他们押下，戏才结束。这段戏在老本子里叫做《阴告》。我初演《情探》时，还是演了这段戏。后来和康师傅商议，觉得演这段戏没有多大意义(现在看起来，当然是一种迷信轮回的说法)，就是从剧本的结构上来看，也是“画蛇添足”，不必要的。所以，在后来的演出中，我们就把它删掉了。

康芷林老师傅死后，我和萧楷臣合演过许多年，还可以合得拢。但自从萧楷臣死后，《情探》一戏我就不常演出了，有时虽偶尔演出一次，也感到很生疏。

我上面所谈的关于《情探》的表演情况，已经是 20 年前的事情了。20 多年的日子，对历史来说是很短暂的，但我个人来说，却已经是相当的长了！现在回忆起来，总不免有些支离破碎。同时，我对《情探》一剧的体会和了解，至今仍然是十分肤浅的。说得不对，希望大家批评指正，给我帮助。

(1953 年 9 月—12 月记录整理。1954 年发表于《西南文艺》6—7 月号。1955 年上海文化生活出版社出版单行本。1962 年收入《周慕莲舞台艺术》一书，上海文艺出版社出版。)

附录：

情探①

人物表

焦桂英(小旦) 王魁(小生) 鬼卒

[王魁上。

王魁(唱【月儿高】)

更阑静，夜色哀，

月明如水浸楼台。

[焦桂英出场，亮相，跑圆场后入场。

透出了凄风一派！

(诗)玉殿传金榜，君恩赐状头，

洞房今夜坐，心事却如秋！

下官王魁，自从招赘韩相府第，不觉二月有余，女貌郎才，欢同鱼水，但不知那海神庙送行的焦桂英是何下落。唉！这本账早已一笔勾销，焦桂英哪焦桂英，今生是我用的情，前生是你修的命。（风声起）啊！垣墙外为何阴风飒飒？

焦桂英（上唱【水荷花】，鬼卒随后）

阴风飒飒，黑月无辉，

相思血泪旧盈腮，

到而今化为孽海！

鬼卒（指焦）前面黑气罩天，即是王魁的寝室了。

焦桂英（唱【园林好】）

悲哀！你看他绿窗灯火照楼台，

哪还记凄风苦雨，困卧长街。

王魁（半讲半唱）人生莫做亏心事，处处风声是祸胎。

鬼卒（念【占占子】）

孽火如雷，孽火如雷，

立拉入阴阳界，索还命债。

焦桂英（唱【园林好】）

缓思裁，（帮后重唱）权相待，

犹恐他从前恩爱依然在。

好教奴千回万转，触目伤怀！

王魁（唱）观书眼不开，

和梦赴阳台。（鬼卒下）

焦桂英（唱）且向纱窗扣玉钗。

[静听，不见响动，进门。

王魁（起床，手持烛，唱）

睡定又还起，

无风门自开。（巡行，随手闭门，转身见桂英）

今朝都到眼前来！（惊）

呀！你是谁？

焦桂英是我。

王魁是你？你找谁？

焦桂英找状元公道喜嘛！

王魁（惊讶，背唱）

此事真奇怪！

面庞儿恰似从前恩爱。（回身对桂英唱）

你是何方何氏女裙钗，

为然何千山万水得得来？

焦桂英（唱）分明是意中人，

却变做眼中怪。

状元呵！你就忘却了焦家有女孩？

王魁（唱）你是人是鬼，

是祸是灾，

我朱门洞府不曾开，

春色因何入得来？

焦桂英（唱）请君猜！

我潜踪秘迹上春台，

都只为鱼水旧和谐。

王魁（背立筹思，唱）

不该不该大不该，（帮后重唱）

这个关儿怎下台？

（沉思，夹白）有了。（责桂英，唱）

你深更半夜把门开，

谁家风信吹裙带，

有何面目假作痴呆。

焦桂英（哭泣，唱）

为谁辛苦为谁来，
不想你平地将奴怪。

王魁(怅然背立，唱)可怜她一寸相思一寸灰！

焦桂英(悲)■呀！

王魁(慰桂英，唱)

且免悲怀，且免悲怀！（急转）

千山万水无音无信忽然来，

同行婢媼知何在？

则令人好生莫解！

焦桂英哦！状元疑的这个，待奴先与状元道喜，奴再细细的诉。

王魁不必了。

焦桂英状元公身体可好？

王魁我问你路上的事，身体有何不好。

焦桂英但得郎君玉体安康，便是奴家万幸了。

王魁我问你路上的事，不用唠叨。

焦桂英哎呀状元公，如何又是唠叨喃？曾记去年秋后，状元公深夜攻书，奴在一旁烹茶奉水。一霎时，西风飒飒，奴说郎君安寝了吧，及入罗帐，郎君脚冷如冰，是奴家偎脚而眠，终夜不暖。次日郎君就得了一个寒症，医药罔效。奴家许上一愿：皇天啊菩萨！保佑郎君安好，愿减奴六年之寿。后来奴在海神庙求得药签一方，郎君病体就霍然而愈。状元公记得不记得？

王魁记得怎么样？

焦桂英记得就好啊！奴怕郎君玉体不安，无人侍奉(捡药方)，特地送此药方而来。

王魁(背立洒泪)往事如尘，说得我柔肠寸断！

(唱)不该不该大不该，

王魁做事不成材。(帮后重唱)

感得她千山万水一人来，

况且她花容玉貌依然在！

徘徊！那韩丞相知道多妨碍，

皇天鉴我怀，

昧良心出于无奈。（回首对焦）

药方儿于我何哉！（掷药方于地）

我不病了，病了也有人伺候。

焦桂英伺候有人，更是奴家万幸了。敢问状元公，伺候又是何人喃？

王魁你听，本官蒙当今天子钦点一十七省头名状元，恩上加恩，宠上加宠，钦命入赘韩相府第，你要问伺候我这人，就是一品当朝韩丞相的堂堂小姐。①

焦桂英贺喜了。敢问状元公，万岁爷是管众人婚姻，还是专管状元公一人的婚姻喃？

王魁（背立）哎呀厉害！听她之言，是要告我停妻再娶了。我且截她一截。（向桂英）这万岁爷专管状元、宰相……两家的婚姻。

焦桂英更可喜了。既是如此，奴就要请见有福有命的状元夫人，听听遵旨成婚后的教训。

王魁不必了。雪花纹银二百两，书信一封，早送到济宁焦家庄②，那就是成婚后的教训。

焦桂英倒把状元公费心了。但不知这教训二字，从何说起啊！

王魁（惭愧）你回去自然明白。

焦桂英我回去则甚？

王魁你不回去又则甚啦？

焦桂英（泣）自从别后啊！

（唱）梨花落，杏花开，

梦绕长安十二街。（帮后重唱）

夜深和露立苍苔，

到晓来辗转书斋外。

纸儿、笔儿、墨儿、砚儿……

件件般般都是郎君在，

泪洒空斋，

只落得望穿秋水不见一书来！

王魁(长叹)事如春梦了无痕，忍俊不禁了！①

焦桂英(泪)四月初旬，算是京城放榜之期，奴家又到海神庙祷告，
奴说海神啦！

(唱)你生时忠义死时哀，(帮后重唱)

到而今香烟万代。

我郎君落拓青衫一秀才，

要保他文章合派，

莫使他春愁如海。

神灵儿鉴怜奴四礼八拜，

果然是马前呼道状元来！

王魁我那文章也是得意的，不尽关笔有神助！

焦桂英状元公，也难得菩萨知己吧？！

王魁(惭愧不语)……

焦桂英那夜晚海神就来示梦，说郎君不但科名显赫，并且啊！

(唱)红鸾星照玉台，(帮后重唱)

连理枝头花正开，

怕只怕绿珠红粉沉光彩！

[王魁惊听。

醒时倚枕费疑猜，

莫不是魔梦生灾怪，

岂有风涛神，

管我风流债。

王魁(唱)一霎时碧纱窗外，

芦花风起夜潮来！(惊)

真有神啊？可怕人也！

焦桂英前事不说，到而今啊！

(唱)迢迢千里犯尘埃，(帮后重唱)

会向瑶台，

总算是明月入君怀，

纵不说双凤齐飞，也愿化为红绶带，

又何忍抛下名花不肯栽。

王魁(惆怅长叹，接唱)

但听她啾啾莺声实可哀，万转悲怀！(重帮)

犹恐事情有碍，日久成灾，

转被旁人笑我呆。

你回去的好。

焦桂英状元公三思。当初困卧长街，彼此相逢，是何光景？继后南坡送别，海誓山盟，又是何光景？①

王魁哦！你敢奚落下官？你本烟花弱质，我不念当初薄薄的恩情，今晚冒闯相府，早送你到枉死城中去了②。

焦桂英状元公也知当初恩情，奴正舍不得当初恩情，故尔婉转求你！

(唱)黄金屋不须开，(帮后重唱)

可容奴偏房自在？

王魁(唱)悲哀！到死春蚕缚不开，

不管她是祸是灾，

且容她偏房自在。(转念)

哎呀！不好、不好、不好好不好，……这压妻为妾的风声如何出去得？有道是宁可我负人，不可人负我。

(唱)一任她千言万语巧乖乖，(帮后重唱)

我横了心肠断了胎，

谁见得人间天网尽恢恢，

凡百事莫贻后悔。(毅然对桂英)

你去吧。

焦桂英事到如今，情知作妾也是无命。望状元公开一线之恩①，格外修好，容我为奴作婢，得免饥寒！

(唱)可怜我娘儿母子谁依赖，(帮后重唱)

况且奴千山万水一人来，

同行婢媼知何在！

王魁事已至此，我不清你的来路，只要你的去路，速速去。

焦桂英(唱)再思裁，

处处风声是祸胎，

凡百事莫贻后悔。

[鬼卒在内怒吼。

王魁(唱)莫不是相府② 有人来，(鬼卒上)

看③ 破机关怎下台？(指焦桂英)

你安心闹我，再不走，我要你的命！

焦桂英(厉色)我有几条命你要哟！

王魁死不要脸④！

[王魁以手打桂英，桂英趁势将他捉住。鬼卒迎上，用白带套住王魁颈项，揪下。桂英出门，跑小圆场，做几个舞蹈姿势，急步退场。

(句下有“·”号处，均系帮腔)

剧终

琼莲芳述：川剧《放裴》

三个角色一台戏

《红梅阁》中《放裴》①这出戏，是川剧舞台上常演的剧目。它通过幻想的形式，表现了被屈杀的李慧娘，从权奸贾似道的虎口中放走了一个好人——曾经为了主持正义，触怒了贾似道，因而被囚禁起来即将遭到杀害的书生裴禹，也是李慧娘生前在西湖上赞赏的那位

“美哉少年”。一个是被囚禁的书生，一个是被屈杀的歌姬，两者不平常的关系，构成了这出戏特殊的意境和情节；还有一个是奉命前来刺杀裴禹的贾府家人廖尽忠。一生一旦一花脸，戏中就只有这么三个角色。戏的轴心是生和旦，花脸是个过场角色。冤有头，债有主，从全剧情节看，迫害裴禹和李慧娘的贾似道，他是封建恶势力的代表。

《放裴》这出戏作为单折演出，贾似道并没有出场，但在演员的表演中，还必须有这个人在——人不在气焰在，视之不见，呼之欲出。从观众的观赏角度看，他们虽然看不到贾似道，但从舞台气氛和演员的表演中，却也相信有这个人在。可以说，这是剧本艺术构思的一大特色。

这是一出舞蹈性很强的戏，在表演上有不少绝技，体现了川剧舞蹈艺术的特殊风格和表现生活的高超技巧，演员必须有扎实的基本功夫才能胜任演出。但要演得好、演得美，单靠表演技巧还是很不够的，需要对剧情和人物有正确的认识与体验，演来才会神形兼备，技巧才会发挥更有效的作用。

我(琼莲芳，以下均以第一人称表述)在青年时期，看过不少同行们的演出。我很喜爱剧中的李慧娘，因而也就爱上了这出戏。听师傅们说，谭芸仙^①的《放裴》演得最见功夫，可惜我没有看到。我的师傅李绍琼^②和谭芸仙有师生之谊，他知道我想学这出戏，便按照谭芸仙的戏路子来教我。但李师傅工唱功，他自己没有演过这出戏，所以只能把他看到的、想到的说给我听，也帮我打点主意。隔着帘子看人，无形中就打了折扣，全凭自己的喜爱，多问多悟，总算学到一点东西。以后走到哪里，只要听到有人演《放裴》，我歇了戏也要去看。看看比比，知己知彼，取长补短，学学演演，一晃就是二十多年了。但要问我宗的哪家，学的哪派，我可就还不出来了。

一得之见说《放裴》

新中国成立以前，艺术受到反动统治阶级的摧残，就在这样一个优秀的传统剧目中，封建性的糟粕也还是存在的。那时候，我对李慧

娘的认识也很浮浅，觉得她放走裴禹，是由于彼此有一段“宿缘”——曾与裴禹“冥数当然，欢会半载”。至于她为什么非放走裴禹不可，她的这种行动的主要意义何在便没有深加追究。又由于《放裴》是从前折《幽会》发展而来，事有串联，情有牵挂，《幽会》中某些不健康的情调，也带到《放裴》的表演中来了。最突出的表现是：在生死关头过分地表现了李慧娘和裴禹之间的打情骂俏，冲淡了这出戏的思想意义，并使李慧娘美好的性格受到损害。我还看到有少数演员为了迎合某些观众的低级趣味，表演时竟以调情为主，这就更加本末倒置，糟粕掩盖了精华，使戏的主题变了质。这出戏像蒙上了污垢的明珠，只有在新中国成立以后，在毛主席“百花齐放，推陈出新”的方针指导下，它才有可能蜕去污垢，放出光彩。而我自己也正是在党的教育下，不断学习，逐渐领悟到一些新的东西。根据目前我所能认识的程度，从剧本到表演都作了重新的处理：有所剔除，也有所发展，并且吸收了文艺界师友们不少有益的见解以及同行们——如胡裕华、姜尚峰等同志的艺术创造经验。至于我的处理是不是完全对呢？那还需要在今后的不断演出实践中加以验证。琐琐之谈，权当一得之见吧。

对《放裴》这出戏，总的说来，我有以下三点看法：

第一，李慧娘是贾府歌姬，也是受压迫的人，只因为说了一句“美哉少年”而含冤被杀，将身做鬼，救了裴禹，吓了贾似道，以后便伴着“艳艳朝霞，冉冉春华”，不知去向了。这个“鬼”，反映了一定历史时期人民的善良愿望。权奸贾似道扼杀正义要害裴禹，李慧娘偏偏要保护正义将裴禹放走，舍己为人，敢于和贾似道作对，这是一种见义勇为、不畏强暴的可贵行为。世界上本来没有鬼，人民通过自己幼稚的想象，创造李慧娘这个艺术形象，表现了对统治阶级的轻蔑，艺术构思上的浪漫主义色彩是很鲜明的。但是，李慧娘只能是李慧娘，她是一个个性鲜明的人，生前死后，都没有改变她的基本个性。比如说：她没有像阎惜姣那样，为了满足个人的私欲，凭着超人的力量，

活捉自己的情人，了却平生夙愿；而是费了很大的力气，冒着危险，帮助自己的情人免去杀身之祸，逃出贾府，并且促成了裴禹和卢昭容的重逢团圆。她也没有像焦桂英那样，为了索还命债，凭着超人的力量，怀着满腔愤恨，勒死仇人贾似道；而只是在“不忍众家姐妹冤遭拷打”的情况下，被迫挺身而出，当着贾似道的面，“辩明是非，减却众家姐妹皮肉之苦”。就是当仇人见面分外眼红之际，李慧娘见着贾似道还是称道：“太师在上，妾慧娘叩头。”从老本《鬼辩》一折中所描写的情节来看，李慧娘斥骂贾似道并不突出，她只是发泄了胸中的不平之气，话语之间略露一点辛辣的嘲讽而已。贾似道的惊骇，那是他自己的心理反应——坏事做多了，他是很怕报复的。我觉得《鬼辩》在构思上的高明处也正在这里。如果我们再从前面《斩妾》一折中来看看生前的李慧娘：她也和贾府其他姬妾一样，平平常常，惧于贾似道的淫威，只好强颜欢笑，屈身相从。所不同的是，她有几分过人的姿色，因而受到贾似道的“宠爱”。但是，仅仅因为不小心而显露了埋藏在心灵深处的秘密——对自由和幸福的渴望，轻轻地说了一句“美哉少年”，便招来杀身大祸。由于这句话而导致如此严重的后果，这恐怕也是李慧娘所未曾料到的。当贾似道问她：“拖逗的春心在谁家？”她便慌忙答道：“不过是片言戏耍，哪知有许多兜答？”甚至还有点懊悔：“若不是那冤家，怎能够成真弄假，点白为瑕。”为了表示言无虚假，她还跪下求“太师饶命”，并愿对天盟誓。也就是当李慧娘对天盟誓的时候，贾似道从身后用利剑悄悄地杀了她。正是这个贾似道，才用如此的手段杀死了李慧娘。李慧娘生前是弱女，死后也非是厉鬼。我总觉得李慧娘的鬼魂和其他许多带着复仇性的女鬼比较起来，她的人间烟火味是更为浓厚的。鬼法少，人味多，这是我对李慧娘的基本看法，也是我在表演上着重体现的地方。

第二，摆正李慧娘和裴禹之间的关系，是演好《放裴》这出戏的关键。怎么摆？是个具体问题。李慧娘和裴禹之间是有爱情的好还是无爱情的好呢？目前还有争论。从全本《红梅阁》的情节看：李慧娘

生前和裴禹素不相识，确无私情。西湖上虽有一面之缘，而且还吐露了她对自由和幸福的渴望，赞赏了一句“美哉少年”，但究竟是偶然的相遇，不能算作“一见钟情”的注脚。到了《幽会》一折中，李慧娘才与裴禹相聚半载，有了私情。我们今天对《幽会》究竟怎样认识，可作另论；但我以为在整理这个传统剧目时，完全割断这个情节也不是上上之策。至于用此题材重新编写新剧本，那自然又是另外一回事了。李慧娘虽是弱女，但遭到了最大的迫害之后，她的性格也必然有所改变。从《斩妾》《幽会》到《放裴》《鬼辩》，可以看做是李慧娘的性格由“柔”到“刚”的发展过程。这种发展仍然是有鲜明个性的，刚柔相济，始终如一。裴禹被囚禁在贾府西廊，“一盏孤灯摇书晃，寂寞愁人更漏长，咬牙切齿恨平章，禁得人儿没下场”，李慧娘奔向裴禹，度过半载时光，并由此加深了对裴禹的情义。她的这种行为，如果联系《斩妾》的情节来看（她那时连表达自己对自由和幸福的渴望的感情都不敢承认），对于贾似道来说，又何尝不是一种报复呢？从这个意义上来理解《幽会》，我们或许可以发现一些新东西，看得更宽广。当然，《幽会》中不健康的情调还是必须剔除的。

我认为李慧娘对裴禹是有爱情的。“美哉少年”一声赞赏，虽云无意，但也是情之所至，发自肺腑之言。从李慧娘当时的处境来看，这是她渴望自由和幸福的正常感情流露。贾似道糟蹋了李慧娘的青春，也扼杀了她作为一个少女的正常的感情，这是惨无人道的。像李慧娘这样的姬妾，尚且为贾似道所不容，这就彻底的揭露了权奸贾似道的面貌。《幽会》以后，二人产生爱情，也是很自然的发展。可是，李慧娘对裴禹的爱情，并非由“一见钟情”所起，而是基于二人都是受迫害的对象。他们相爱，既没有妨害别人，也无损于裴禹，无可厚非之处。李慧娘闻知裴禹有难，便竭尽全力一心相救；看到众家姐妹冤遭毒打，便挺身而出，辩明是非。正由于这种舍己为人的可贵品质，才产生了她在《放裴》和《鬼辩》中的一系列行动。如果说李慧娘和裴禹之间根本没有爱情，这不是提升了李慧娘，相反的倒是将她丰富

的个性简单化了。但是，过分强调李慧娘对裴禹的私情(像新中国成立前的某些表演那样)，也会削弱李慧娘形象更主要的一面。所以，总的来说，我对《放裴》中李慧娘的看法是：既有凛凛正气，又有烈烈情怀；同受迫害，激于情义，发泄不平，才挺身而出。她来救裴禹，裴禹事前并不知道，直言说出，又怕裴禹过分惊骇；相见之后，她出于“知何日再得重偕，要相逢，梦里来”的惜别心情，略叙衷肠，也在情理之中。从老本看，实际情况也是如此。后来某些演员突出了男女私情的表演，那是另外一回事。

第三，《放裴》是出歌舞并重的戏，是以舞蹈为主要手段来刻画人物和表现剧情的。不仅它的故事情节久为广大观众所熟悉，而且它的表演艺术也因为凝结着生动的内容而深入人心。《放裴》这出戏的内容和形式是十分和谐统一的，表演艺术上的或增或减，除了必须符合内容的需要外，还必须考虑到广大观众的欣赏要求。广泛地说来，《放裴》的内容是一个“情”字，它的表演艺术也无处不贯串着这个“情”字；如果内容的“情”字没有了，它的表演艺术也就无法在这出戏里保留下来。取消了这出戏里重要的舞蹈表演，那就没有什么遗产好继承的了，不能达到“推陈出新”的目的。但是表演也有不合理的地方，且举一个例子：老本的演出中，有裴禹替李慧娘“摸钗”和“寻鞋”的情节。“摸钗”和“寻鞋”在表演动作上重复过多，现在的一般演出，早就取消了“摸钗”而独保留“寻鞋”。裴禹寻鞋，有不少优美的、技巧性很高的舞蹈表演——这是生活动作经过高度提炼和艺术加工的结果。但李慧娘叫裴禹替她寻鞋，自己坐在一旁等着，成了舞台上的一个“观众”，也不甚合情理。俗话说：“鬼从风行。”李慧娘是“人”，但归根到底她是鬼，没有必要描写“鬼掉鞋”这个情节。为了审慎地对待遗产，我在最初整理时，明知此处不合情理，也仍然没有改动。因为简单地取消了这段寻鞋舞蹈，不仅可惜，对整出戏的舞蹈结构也有影响。经过一段时间的考虑和同行们的启发，才作了如下的改动：裴禹在惊慌逃跑中把鞋子跑掉了(在帮腔“走得急，

失掉了鞋”的声中，裴禹还增加了一个甩鞋的动作)，李慧娘叫他赶快去寻找，并在一旁(上场口)替他望风，好窥视廖尽忠的行动，保护裴禹。裴禹心慌意乱，没寻着鞋，慧娘帮他一同寻找，结果找着了。虽然只打了一个对调，但内容和舞蹈紧密结合了。寻鞋舞蹈不仅完整地保留了下来，而且还由于表演的目的性明确，有助于环境的描写和人物心情的刻画，它的内容比以前更加充实和精练了。由此可知，在整理戏曲遗产中，无论是剧本或表演，何去何留，确实要费一番斟酌。

重新表演李慧娘

根据以上的看法，我要重新表演李慧娘。

《放裴》中的李慧娘在川剧中由鬼狐旦应工，依照传统的扮装，总有一股森森的鬼气，形象比较凶煞。今天看来，已很不合适了。我现在的扮装是：花旦脸型，头上珠翠不宜多戴，右鬓旁插一朵紫红色的鲜艳的牡丹花^①；头顶扎一白色绦球(这是川剧鬼狐旦的特殊标记)，绦子下垂至膝；穿一套水红色的花头不繁的绣花短衣裤^②，白缎绣花的彩鞋尖上钉个红色绒球。全身上下的颜色很匀称；力求在淡雅中略带一点娇艳，能给人以美感。

过去的演出，裴禹先上场，照例是念对子、念诗，还有报名后的一大段自白。他上场的目的也仅仅是：“人间良夜静不静，今夜美人来不来？”裴禹坐定之后，李慧娘才在锣鼓声中催上：她先跑个小圆场，也是照例地念对子、报名：

李慧娘 (对子) 人间私语无人见，暗室亏心有鬼知。(白) 奴，李慧娘。今才与裴郎欢会半载，又谁知那贼在半闲堂前设计，奴在九泉，听得明白：今夜三更，命得廖尽忠前来刺杀裴郎。我若不救，待等何时？裴郎，裴郎，今夜不是我李慧娘，你死于非命也。来此已是书斋，待奴自进，将金钗叩门。

李慧娘对贾似道杀害裴禹抱什么态度呢？她为什么要救裴禹呢？都说得含混不清，似是而非。总之一句话，李慧娘的行动缺乏鲜明的目的性。她的话说得很软弱，带着一种伤感的情绪，和戏的规定

情境不很符合。另外，在李慧娘上场的表演中，裴禹冷在场上，戏一开头就把气氛冲淡了。因此，我参考了同志们的意见，将这段戏作了重新处理：李慧娘先上场，配合锣鼓节奏，前顾后盼，神色紧张，表示廖尽忠已经在后面追来了；随着做几个“旋风”身法，并在一个转身中——亮相；再用“燕子穿帘”舞姿，表现“鬼从风行”的体态，绫子、衣服上都有一个风字，一切都是动的。为了体现这个意图，我将剧本作了相应的改动：

李慧娘(对子)半闲堂前起杀意，牡丹花下人先知。(白)李慧娘。
可恨平章老贼，一计未了，二计又生，今夜晚上三更时分，派来廖尽忠刺杀裴郎。裴郎不知，书斋报信。走！(过场)来此已是书斋，待奴用钗叩门，(取钗叩门)裴郎开门来！

李慧娘说话的语气很激愤，态度鲜明：书斋报信。我在说出“书斋报信”以后，还用手势点明这句话的潜台词：“我要放他！”这句潜台词在表演上很重要，我是在若干次演出实践后才找到的。以前每每演到这里，总觉得少了点什么，表演动作连贯得不紧；以后又想到在说白中适当地点一点题——但那样做了也似乎有“挖墙脚”之嫌，直到最近我才在表演上固定下来了，有了这句潜台词。李慧娘上场后的一切动作，我都是贯串着“书斋报信，我要放他”这个目的来表演的。这样，李慧娘一出场就会给观众一个明朗的印象，和过去的表演是大不相同的。在“裴郎开门来”句中，“开门来”三字，是嵌在“猜、猜、猜”的锣鼓点子中。这一个锣鼓点子要同时打出两个人的表演：李慧娘用钗叩门的动作，而裴禹也就踩着“猜、猜、猜”的锣鼓点子走出场来。

李慧娘和裴禹见面之后，在过去的演出中穿插了不少打情骂俏的表演，这些有损人物形象的糟粕是必须剔除的。我现在的表演着重放在以下两点：(1)裴禹开门，请李慧娘进书斋，李慧娘停顿了一下，欲言又忍。她回身看看来的方向，未有什么动静，料想廖尽忠还没有赶来，掉头叹了一口气，才走进了书斋。这样表演，前面的紧张气氛

暂时缓和一下，并将后面的戏铺平垫稳。(2)李慧娘和裴禹并肩坐下，二人对过眉眼之后，裴禹问她：“贤卿，往夜见生，欢容笑脸。今夜见生，为何愁眉不展？”李慧娘仿佛被触动似的，默默地望着裴禹，百感交集，语塞咽喉，既要放裴，又舍不得割爱，带着困惑的神情，轻轻地长叹了一声：“唉！”裴禹不知其故，问她为什么不说话，李慧娘才喊了一个悲头：“裴郎，■呀！”在帮腔“待开言教人怎开”句中，李慧娘目顾书斋四壁，发现左面有一个窗户，便对裴禹耳语，并比手势：“窗户上糊了一层纸，如果有人将窗纸戳破，看到你我坐在这儿，甚是不好，不如将这椅儿搬到那旁僻静之处，再慢慢地说。”裴禹同意了，二人便开始搬动椅子。在舞台上搬动椅子本来是简单的，但是李慧娘和裴禹的搬椅子，经过历代艺人的艺术加工，已经舞蹈化了，创造了不少优美的身段。但过去的表演，掺杂了某些不健康的情调和庸俗的动作，搬椅子的目的也是为了找个僻静的地方去调情，这自然是要不得的。我想，如果搬椅子的目的不是去调情，那么这段舞蹈表演不就可以保留下来了吗？基于这样的想法，在李慧娘进门之后，裴禹端来一把椅子请她坐下，返身再去端另一把椅子的时候，我设计了下列几个动作：李慧娘用手势交代出她的内心活动——我还没有将来意告诉他(裴禹)，如果现在就告诉他，他听了会吓坏的；我们在这里说话也不好，廖尽忠赶来，岂不是撞个正着吗？嗯，要换一个地方。这是李慧娘的心里话，她不便向裴禹直说，发现了窗户，才计上心来，决定将裴禹诳走。有了这样的交代，不仅改变了搬椅子的目的，而且也表现了李慧娘的机智。由于目的不同了，情调一变，只要将其中庸俗的动作(例如故意用椅子砸了李慧娘的脚)去掉，这段舞蹈表演就保留下来并为新的内容服务了。

从李慧娘重提西湖旧事，引出她被贾似道杀害的悲惨遭遇，说明自己是鬼不是人，及至裴禹惊骇，继而不信李慧娘是鬼，二人转到月下观看身影；到裴禹说出“鬼狐缠有何妨害”，欲与李慧娘亲昵，这是一大段戏。李慧娘对裴禹的情义，就充分地表现在这段戏中，也是

整出戏的“戏胆”。它的所有“马口”，经过长期的舞台演出和观众鉴赏，差不多是固定下来了，久为广大群众所熟悉、所喜爱。戏中有说、有表演、有唱，丝丝入扣。所用【园林好】、【江儿水】、【五供养】以及后面的【玉交枝】和【川拨棹】，是完整的一堂曲牌，最宜抒情。所以，这段戏从剧本、表演到唱腔设计都是和谐、完整的，确实是优秀的遗产，是不能轻易改动的。我现在的表演，大的“马口”和重要的舞蹈基本上是照着过去的演法。但由于对李慧娘的认识比以前提高了，所以对某些表演的处理就有所发展和增益，比较重要的有以下几处：(1)过去的演出，李慧娘说“说什么承赞！奴说之无意，老贼听之有因，回至府庭，将奴唤至半闲堂前，不由分说，背后就是一剑……”时，由于痛恨贾似道，恨极而怒，在表演上就有些泼辣旦的大动作。表面看来，李慧娘似乎是刚强的，但仔细推敲起来，这种过于激怒的大动作，却不完全符合李慧娘在当时规定情境中复杂的内心活动。李慧娘说这番话，从剧本上看是一笔补叙，她面对着自己的情人——裴禹，而不是仇人贾似道，内心虽有愤恨，但主要的还是感叹自己的不幸遭遇。所以，我现在的表演，将这些大动作就收敛了，着重表现李慧娘沉重的心情，将这几句话“喷”了出去。言外之意是：“你想不到吧？贾似道就是如此残暴的人！”(2)在这段戏中，李慧娘和裴禹有两次对礼。过去的表演，在二人的对礼中插有调笑的动作，二人都显得很轻佻，这自然是应该纠正的。但这两次对礼究竟表现了什么呢，过去我是不大明白的。后来经过推敲，我才感觉到这不是一般的礼尚往来，而是李慧娘和裴禹在诀别之前表达情义的一种方式。他们对的是礼，表的是情，这才是二人对礼的行动依据。从这个认识中，我用剧本上的四句唱词分别把这两次对礼的内容系定了：第一次是裴禹对礼，李慧娘还礼，表的是裴禹的“不负你抱恨泉台，倒受你半载恩爱”的情；第二次是李慧娘对礼，裴禹还礼，表的是李慧娘的“感君错爱，丑鸳骀倒做了观音顶戴”的情。正因为情难割舍，而又不得不舍，所以才有此二礼相对。系定了这样的内容，动作虽无

大变，但情字却自始至终地贯串在表演之中了。(3)李慧娘和裴禹由月下转回书斋，裴禹说：“我观你行路有影，说话有声，分明是人，何言是鬼？”李慧娘答道：“我当真是鬼呀！”裴禹仍不相信。在过去一般的演出中，此处有裴禹追逐李慧娘欲求欢会的表演，损害了裴禹的形象，我在表演时把它去掉了。但是去掉了这个动作，裴禹紧接着唱“嫌疑尽解，鬼狐缠有何妨害……”一段词，就显得有点突然，戏的接逗上不够严密，于是我增加了下面一小段戏：

李慧娘你真的不怕鬼吗？

裴禹不怕！

李慧娘(学鬼叫)哦——

裴禹(仿慧娘)哦——我都做得来。

通过这样的逗乐，裴禹越发不相信李慧娘是鬼了，所以才“嫌疑尽解”；而李慧娘也就在裴禹“嫌疑尽解”、手舞足蹈的欢乐中，觉察到室外有响动——杀害裴禹的廖尽忠已经来到外厢了，便不得不将她今夜的来意告诉了裴禹。先用逗乐，衬托惊变，使剧情直转急下，也可以更好地吸引观众的注意力。

下面的一段戏——也是这出戏的最后一段，我在表演上集中抓住两点：一是放裴，二是拒廖。拒之不力，则放之难行，我是以拒来衬托放的。过去演这段戏，对规定情境注意不够。例如李慧娘对裴禹说的是“月光照定，随定奴来”，但廖尽忠却又说“看之不明，掌灯追杀”，二人所说的情境不完全不一致。我现在的設計是：三更过后，月光昏暗。作这样的情境规定，有两点用意：一是裴禹在惊慌中逃走，不小心把鞋子跑掉了，正由于月光昏暗，看不清掉在哪里，所以他才有寻鞋的表演；一是廖尽忠追杀裴禹，隐隐约约看到有个女子保护着裴禹，但又看之不明，当此月光昏暗之际，引起他疑神疑鬼的心理反应也较合情理。这段戏我现在的处理和过去显著不同的地方是李慧娘的下场。过去是：廖尽忠第二次追上，裴禹越墙逃走；慧娘掉转身，戴上“吊颈鬼”脸壳，做鬼身法。当廖尽忠被鬼吓呆了的时候，李慧

娘就乘机逃下。现在是：当廖尽忠在内吼喊，李慧娘闻声，忙扶裴禹越墙逃走(下场)；伴着“五锤半”锣鼓，廖尽忠冲上，慧娘也同时在锣鼓声中支起身架。她的态度镇静，两眼射出愤怒的目光，出右手直指廖尽忠，起“脚尖舞”①缓缓后退，潜台词是：“你敢来！”李慧娘高大的形象，一面抗拒着暴力，一面保护着在逃中的裴禹；廖尽忠在这里的表现是“傻”了，随着“■”身法，仓皇退缩，比李慧娘先下场。有人认为，李慧娘下场还是戴鬼脸壳的好，我没戴。我之所以这样处理的意图是：对于李慧娘“鬼”的身份点到一下就够了，应该突出的是她作为“人”的精神面貌。是用鬼的恐怖形象吓坏仇敌好呢，还是用人的凛凛正气逼退仇敌好，那就请观众们去评论吧！

(1962年8月记录整理，载《川剧艺术研究》集刊第3期，重庆人民出版社1963年出版。)

袁玉堃述：川剧《琵琶记》中蔡伯喈形象

在川剧传统剧目中，《琵琶记》向来与《金印记》《红梅记》《投笔记》齐名，称为“川剧高腔四大本”，经常在四川城乡演出，为广大群众所喜闻乐见。

川剧何时才有《琵琶记》这个剧目的演出？希望川剧史家们去查考。以我从艺的经历来看，我的业师宋书田(1874—1954)以及宋老师的老师，几辈人了，都演过或看过《琵琶记》，算来至今也有两百年以上。

新中国成立以前，川剧《琵琶记》在民间的演出是很热闹的。那时候，一天之中，往往要分作早戏(早场)、正本(午场)、下本(午后场)、夜台(晚场)四场演完(其中加演的“垫台戏”、“花戏”除外)。所演场次的顺序是：《大堂别》《洞房别》《南浦别》(以上习称“三别”)、《坠马》《辞朝》《吵闹》《放粮抢粮》《品郎花烛》《吃糠》《思亲》《大小骗》《汤药》《赏夏》《剪发卖发》《诘问》《八答》《描容上路》《琵琶词》《扫松》《弥陀寺》《闯帘》《书馆悲

逢》《刻碑三打》共 23 折。从主要关目看，这是源自 600 年前明代作家高则诚的《琵琶记》（以下简称高本）。高本原有 42 折，川剧继承高本并参考清代戏曲选本《缀白裘》中收录的《琵琶记》，经过删除合并辑为 23 折，减去将近一半。特别是其中一些为人称道的折子戏，在川剧长期演出的实践中，与四川人民的生活体验和审美观点相结合，比高本有了较大的发展和丰富，具有鲜明的川剧特色，成了不少川剧名家经常演出的拿手戏。如曹俊臣的《诘问》《八答》，肖楷成的《赏夏》，傅三乾、鄢炳章、刘成基的《坠马》，康芷林、蔡三品、宋书田、傅培之、姜尚峰的《书馆悲逢》，张德成、高海亭的《刻碑三打》，马素秋、唐双双、杨凤仙、阳友鹤、杨云凤的《描容上路》，魏香庭、朱玉章、陈桂贤的《辞朝》等，各有艺术特点和表演创造，都在观众中享有盛誉。这些折子戏，新中国成立后仍在川剧界得到较广泛的传授，成了川剧舞台上经常演出的剧目。

《琵琶记》在四川民间流传的过程中，有“孝琵琶”的别称。所谓“孝”，主要是指剧中赵五娘而言。赵五娘孝敬尊长、贤惠善良、勤劳勇敢、坚强不屈的优良品德，在民间受到普遍的景仰。但对蔡伯喈却有指责。正如一首四川民歌所唱：“七月采茶茶花开，不忠不孝蔡伯喈，堂上双亲他不奉，苦了行孝女裙钗。”尽管高本给蔡伯喈挂了一个“全忠全孝”的招牌，但他在剧中事态经过所具体表现出来的行为，却是以“三不孝”为中心的“不忠不孝”。所以，民间对蔡伯喈的看法还是符合这一艺术形象实际的。

高本《琵琶记》自问世以来，虽然褒贬誉毁，评家各说不一，但它流行六百多年之久，并成为许多剧种的传统剧目，影响之大，实属罕见。演员演戏，只能从形象入手，感受形象，研究形象，表现形象。从 30 年代开始，我就学演蔡伯喈，当时是宋书田老师传授的，后来在演出中不断吸收了不同老师的长处，当然其中也有我个人的体会与演法。因此，我想从一个演员的角度，谈谈我对蔡伯喈的基本认识，

谈谈《辞朝》《赏夏》《书馆悲逢》三折戏的艺术特色和戏中蔡伯喈的表演要求，权当一得之见，就教于戏曲界的同行、同好。

蔡伯喈形象的主要特点

作为一个演员，在我心目中，蔡伯喈的形象主要有哪些特点呢？

(1) 剧中的蔡伯喈与东汉学者蔡邕，不过是同名而已。剧中蔡伯喈的经历与学者蔡邕的事迹无关，戏曲人物与历史人物不能混同。蔡伯喈是《琵琶记》剧作中所创造出来的艺术形象。

(2) 蔡伯喈不像《铡美案》中陈世美那样不惜杀妻灭嗣以保富贵，不像《焚香记》中王魁那样忘恩负义去换取权贵的宠幸，也不像《荆钗记》中王十朋那样坚决不通权达变而忘糟糠之妻。蔡伯喈的“三不从”，结果导致出“三不孝”，使他始终处于矛盾困惑、彷徨犹豫之中。正直善良而又斯文软弱，力行孝道而又事与愿违，造成了他的复杂性格与精神状态。对一般人来说，“洞房花烛夜，金榜挂名时”，正是最欢快的时刻，可身处其境的蔡伯喈的感受却是“闪杀人花烛洞房，愁杀我挂名金榜”。在人是乐，在蔡是悲；何以与众不同，因他心有块垒。

(3) 剧中贫富对比的描写，真切生动，深刻感人。赵五娘在贫苦中挣扎求生，苦中含悲；蔡伯喈在极富中抱恨终身，富中有苦。牛相府豪华奢侈的富贵生活，冲不走蔡伯喈思念双亲的一腔幽怨；牛小姐贤淑温存的朝夕相伴，扯不断蔡伯喈惦记赵五娘的万缕情丝。这种“富贵之苦”，苦在身不由己，事与愿违，这是无可替代的蔡伯喈的形象特殊性。

(4) 作为艺术形象的整体来看，蔡伯喈的思想、性格、矛盾反映了一定历史条件下社会生活的真实风貌，也概括了我国封建社会中饱学书生的主要特征，是一个成功的艺术典型。从“三别”到“悲逢”的过程，蔡伯喈被一步一步推上当时许多士大夫们求之不得的“青云之路”，却又一步一步落进了“只因君亲三不从，致令骨肉两成空”的陷阱。尽管“悲逢”以后，蔡伯喈与赵五娘、牛小姐拴在“一夫二

妇，旌表门闾”的团圆结局之中，但三个人各自都带着磨不掉的精神创伤，都有着说不出的心头痛楚。蔡伯喈是一个悲剧形象，他所经历的悲哀苦痛，反映了封建社会制度下伦理与生活之间的种种矛盾，在那个时代他是无法解决的。这一点，也恰恰是蔡伯喈形象的深刻性与丰富性。

(5)剧中对相府富贵、民间疾苦，好人、坏人的描写都很生动，语言富有文采和诗意，抒情写景，人在其中，冷、热场次得到了恰当的调剂，音乐、曲牌丰富而又与人物的心情、性格相适应等等，都是高本在艺术上的重大成就。川剧继承了高本的这些优点，又在表演上发挥了剧种的特长，形成了川剧《琵琶记》的艺术特色。过去，一个川戏班社或演员能否演出《琵琶记》，是观众衡量这个班社或演员艺术水平高低的标准之一。演赵五娘的演员必是当家青衣旦，演蔡父的演员必是当家老末，演牛小姐的演员必是当家闺门旦；而演蔡伯喈的演员除了必是当家小生之外，还需具有书卷气。从全剧看，赵五娘、牛小姐也是应有书卷气的，但书卷气作为川剧小生素质条件之一，在表现蔡伯喈的形象上更为重要。蔡伯喈的书卷气也是这一形象素质的一个特点。

《辞 朝 》

《辞朝》这折戏是《琵琶记》剧情发展的转折点，也是蔡伯喈性格的闪光点。在封建社会里，像蔡伯喈这样一个初进的书生，为了摆脱非己意愿的处境，敢于在至高权贵皇帝的面前上表辞官，需要胆识与勇气。这种要冒很大风险的行为，也是抗议的表现，在当时是了不起的。

在川剧《琵琶记》的场次结构中，《辞朝》（即高本《丹陛陈情》）是紧接《坠马》（即高本《杏园春宴》）之后，它将高本中牛丞相的《奉旨招婿》《官媒议婚》《激怒当朝》与牛小姐的《金闺愁配》都省略了，只由蔡伯喈口中交代出：“下官升议郎之职，闻牛相一女，意欲招赘下官。我才修就辞官辞婚本章，上殿辞朝，归家奉亲。”这些省

略我看至少有三个优点：(1)加快了剧情的开展和节奏，突出戏的矛盾。(2)在矛盾中进一步展现出蔡伯喈的性格。(3)《辞朝》后接演《吵闹》(即高本《蔡母嗟儿》)，对比强烈，情节紧凑。

川剧《辞朝》的内容基本同于高本，但有所压缩、剪裁。它所用的曲牌，也仍然保留了高本所用的几支南曲。如蔡伯喈上表时的大段跪唱，从【入破第一】、【破第二】、【袞第三】至【出破】，就是唐宋时的古乐曲，风格典雅，韵味醇厚，呈诉辞官、辞婚和归乡奉亲的理由，情真意切，语语动人，增强了这折戏的抒情特点。

这折戏中蔡伯喈的心情，我的体察分为三个层次：(1)抱着希望出场，唯愿圣上恩准。(2)圣上能否恩准，心中犹有疑虑。(3)听了圣诏，得知圣上不准辞官，却准了牛丞相的招亲本章，希望成了失望，才激发出胸中的愤慨。蔡伯喈惦念“家乡里，遇饥荒”，“亲衰老，妻幼娇”，却又面临“闪杀人一封丹凤诏”，“这苦怎逃”三个层次，归结到一点：“思”字是蔡伯喈思想情绪的贯串线，但表现形态却是一个“苦”字；由思及苦，苦思不得，进而愤慨，这就是两者的关系。

蔡伯喈在这折戏中的表演，有严谨的程式规范与独特的表现形式。这里，我只就几处最具特色的表演，作点介绍，谈点体会。

(一)上场的讲究

蔡伯喈上场，戴状元头帽加软翅子，穿红官衣，外套男帔，蹬朝靴，挂朝珠。四个侍童先出场，戴软奴帽，穿褶子(不见黑、白二色)，分侍左右，各人手捧香盘、表章、朝笏、玉带四样物件。这时，但见月淡星稀，天将拂晓，蔡伯喈来到午门外，思念家乡，愁萦怀抱，唱完一支【点绛唇】，当场系玉带、净手、熏香、捧笏、持表，吩咐侍童退下，便往朝廊走去，表现了朝臣上朝的礼仪，既有舞蹈、身段，又要庄重、肃穆。

为什么这套朝仪不可省呢？我体会有二：(1)禁苑森严，龙颜难近，是环境气氛的烘托。(2)蔡伯喈叨居新贵，气派非凡，是刻画人物的需要。蔡伯喈抱着希望来辞朝，他是要认真对待的。这种上场讲

究，还可以加深观众对蔡伯喈形象的感受，得到一些历史生活知识，所以并非过场戏。这段戏，如果演出时的气氛上不去，人物出不来，后面的戏也就减色了。

(二)一条板凳上的戏

蔡伯喈上表的戏是跪在一条板凳上表演的。板凳放在弓马桌子的前面，上铺椅帔。蔡伯喈手持朝笏、表章，一般走五步、六步提官衣，七步跪板凳，背向观众，面向台里，唱【入破第一】至【袞第三】。这段戏唱做俱重，见功力，见技巧，要求演员的声音要感情化，以情动人；背影子要出戏，以形传情。为了说清楚这段戏的表演，我先把这段戏词写出来：

蔡(唱【入破第一】)

议郎臣蔡邕上表，万岁！

蒙圣恩赐臣为议郎之职，

诚惶诚恐，

稽首顿首。

伏念微臣，(重句)

少年立志读诗书，

力学躬耕，

修己不复贪荣利。

事父母，乐田里，

初心愿如此而已。

不想州司，(重句)

谬取臣蔡邕充试，

到京畿叨居上第。

(唱【破第二】)

蒙圣恩婚赐牛公女，

臣本是一介草茅，

如何当得这恩隆！

双亲年老，（重句）

自从别后无信息。

不告父母，

怎谐匹配？

（唱【袞第三】）

臣闻得家乡地，

遭干旱，

遇荒饥，

无兄无弟谁奉侍，

生死存亡两不知。

一家人必做了沟渠之鬼，

怎不教臣悲伤泪垂！

（字下加黑点处为帮腔，以下同）

我将这段戏的表演分为四个层次：

（1）“议郎臣蔡邕上表”，三叩首；“万岁”，叫板，接唱；至“诚惶诚恐”时，双手随玉带摸着两边的官衣翅摆（川剧官衣后有硬翅摆一对，不系绳），通过玉带、翅摆的微微颤抖，头微低，表露出诚惶诚恐的心情。

（2）“伏念微臣”，埋头三拜，接唱，唱腔要流利，是述志之言；至“初心愿”时，放腔；在帮唱“如此而已”中，“而”字上“抓锣鼓”，一记单锤（壮），伏下，慢慢起身，头微晃，轻顿脚，有自叹自怨与恳求恩准之意。

（3）“不想州司”一段，既是自谦之词，又是婉言辞婚的理由，唱腔稳重，头不高抬，眼不旁视，以示谦诚。

（4）“双亲年老”，悲腔，肩微抖，表露出内心的激动；接唱，唱腔要苍凉；至“一家人必做了沟渠之鬼”时，抽泣，闪动纱帽翅子；在帮唱“怎不教臣悲伤泪垂”中，站立，原地揉三步；复又双手随玉带摸着两边的官衣翅摆，使其微微颤抖，看来与第一层次中的抖翅摆

有点雷同，但人物心情不一样：前者诚惶诚恐，后者悲伤泪垂，两者的表演应有区别。

这四个层次也是传统的表演程式(包括技巧)在蔡伯喈这个具体人物身上的具体运用。程式有其本身的衔接性，我们行话叫做“从哪里来回那里去”，动作要有头有尾，要有套路。演员要在程式、技巧的运用中见人物、见性格，表演才有生命力。

舞台上的一条板凳，最简单不过了；但蔡伯喈在板凳上的这段戏，却生动地表现了他辞朝、辞婚时复杂的心境和窘急的仪态，你能说传统表演艺术简单吗？演员跪在板凳上演戏，而且是背对观众，对表演自然有很大的限制；但既有限制，必有突破，逼得演员非要背影子出戏不可。限制性逼出了创造性，简单的道具反而有助于丰富的表演，这在传统戏中常常见到，《辞朝》中的这段戏只是比较突出的一例。

还要说明一点：老的演出一般都是跪板凳，后因演出场地的变化和打杂师的安排，也有跪脚箱、跪椅子的。道具不同，演员的表演自然需作相应的变化，但其大路子不变，基本特点不能变。

(三) “奏板壁”与“望家乡”

蔡伯喈上殿辞朝，面奏皇帝，可是皇帝并不出场，舞台上只用一个金色的圣位牌(或用摺叠式圣旨)立在弓马桌上，代表皇帝。演员对着圣位牌，旧时也就是对着万年台的“三星壁”进行表演，这种形式习称“奏板壁”。

皇帝不出场，由一个黄门官“往来紫禁，侍奉丹墀，领百官之奏章，传一人之命令”，是高本原有的场景，但“奏板壁”这种表现手法，却是戏曲舞台艺术的精心创造。至高无上的封建帝王形象，在舞台上成了鬼气森森的灵牌；面奏圣君的庄严仪式，在舞台上成了面奏板壁的可笑行为，这是何等的大胆、泼辣！“奏板壁”留给观众的印象，远比皇帝出场要深刻得多。

又道是“祭神如神在”。蔡伯喈的表演要把圣位牌视如圣君在，心中才不空虚，表演才有实感。可惜现在有的剧团演出很不认真，把

圣位牌看做可有可无之物，这不仅减弱了演员的临场实感，也使观众茫然不知所对。殊不知这“奏板壁”的创造是聚集着多少代演员的心血啊！

蔡伯喈的表演与黄门官的配合也很重要。“天颜有喜近臣知。”黄门官的声势、气焰、喜怒，可以看做是未出场的帝王影子。蔡伯喈与黄门官都要彼此注视各自的反应，相互交流，戏才不断。

与“奏板壁”相呼应的一段戏是“望家乡”。这时，黄门官接过表章禀报皇帝去了，蔡伯喈退出午门外等候圣诏，遥望家乡，撮土焚香，祝告天地，唱了一大板带【摇板】的【滴溜子】。这段戏川剧本比高本大有丰富，多层次刻画了蔡伯喈的性格。一是表现了他的书生稚气，对皇帝存在幻想：“我想黄门大人，到了万岁台前，将我那本章呈上，圣上见了本章上写着羊有跪乳之恩，鸦有反哺之义，豺狼有报本之心，狐兔有首丘之德，圣上乃仁德之君，必然要哀怜我双亲年老。”二是表现了他的思亲心切，寄希望于苍天保佑：“哎呀呀老天爷，蔡邕跪在尘埃，不为别的而来，只为哀哀父母，生我劬劳，欲报之德，昊天罔极。圣天子若准了辞官本章，奉君日短，养亲日长；圣天子不准我辞官本章，奉君日长，养亲日短，可怜我那双亲难保了！但愿父望儿，娘望子，妻望夫，会合分离，就在今朝。”有了这段戏的铺垫，后来黄门官与太监同上，宣读了圣诏，不准蔡伯喈辞官，却准了牛丞相招赘蔡伯喈为婿的本章，也就有了逼人的气势。蔡伯喈在忍无可忍时迸发出胸中的积愤：“我想京城之地，有多少王孙公子，举贡生员，他偏偏不招，偏偏不赘，苦苦招赘我蔡邕何来？！明为汉臣，暗为汉贼，他、他、他，他那里苦苦相招，牛丞相势压百僚。”蔡伯喈竟骂牛丞相为“汉贼”了。封建社会制度迫使蔡伯喈走上与其意愿相反的生活道路，也给他的性格带来复杂的变化，《辞朝》这折戏可以说是起点。

在“望家乡”这段戏中，蔡伯喈的表演应与“奏板壁”有所不同。“奏板壁”要突出一个“诚”字，诚心诚意向皇帝陈述苦情。“望

家乡”是在稚气的幻想中带着惶惶不安的情绪，要突出“心挂两头”的焦急神态；只是听了宣读圣诏之后，两头落空，才由焦急转为愤慨。演员要能抓住这两个各有侧重的突出点，由内到外，以形传神，戏路子就正了。

蔡伯喈从何得知陈留遭受干旱？高本上没有交代。川剧本增加了一个情节，让陈留郡守杨吉士“手捧干旱本，上殿奏明君”，与蔡伯喈午门相遇，传来“陈留郡，遇饥荒，树无枝叶草无秧，老者辗转沟渠丧，少者逃难到四方”的惨景，既作了明场交代，又推进了剧情的发展。一波未平，一波又起，蔡伯喈面临重重矛盾，他最后唱一段【快板】：“愁只愁，伯喈爹，蔡邕娘，两月妻房赵五娘，挨得过岁月，挨不过饥荒。饥荒岁月，岁月饥荒，实难当！”形成了这折戏的高潮，并为下一场《吵闹》渲染了悲苦的气氛。作为一折戏的结束，也是很有艺术特点的。

《赏夏》

《赏夏》是《琵琶记》中写“极富极贵”的一折戏。蔡伯喈招赘牛相府，虽然享尽富贵荣华，身边有淑女牛氏相伴，但他“思亲之心，总是耿耿在怀。当此夏日，人静昼长，颇感寂寞，不免去到琴房，抚上一二曲，以遣愁烦”。处于“幽恨苦相寻”中的蔡伯喈，就是带着这样的精神状态上场的。

川剧《赏夏》，较之高本《琴诉荷池》，内容上有所丰富，艺术上有继承也有创造，主要表现在：(1)较好地保留了高本中那段著名的“旧弦”与“新弦”的一段戏。(2)增加了蔡伯喈“适才一梦梦家乡，梦见爹来梦见娘，又梦见两月妻房赵五娘，他骂我亏心汉、负义郎，一去京华不还乡”的心理刻画。(3)增加了“红纱罩定蔷薇花”的细节描写，引出“三喜临门”的相府盛况，很巧妙地揭示了特定环境中的人物关系。(4)增加了老乳母(她是牛小姐的乳母，又是惜、爱二春的生母)为蔡伯喈打扇，使蔡从老乳母的形象上想到自己衰老的

爹娘，由心有所思而产生了眼前的幻觉。因此，这折戏在川剧舞台上很有光彩。

我演《赏夏》，是1937年由宋书田老师坝的底子，师兄朱玉章在舞蹈身段上画的线子。1942年我在成都大戏院演出，下妆后常常赶到悦来茶园去看肖楷成老师的戏，我在《赏夏》中的唱腔，一部分就是学的肖老师的唱法。现就上述四点，谈谈我的体会与表演。

（一）弦内之音与弦外之意

“闲庭槐影转，绿池荷香满。”时值夏令，帘映碧荫，琴、学二童，一人焚香，一人打扇，分侍左右。蔡伯喈抚琴赏荷，本是一件乐事，但他在【懒画眉】曲中的第一句就唱出了心声：“强对南熏奏玉琴。”这个“强”字好，说明他是勉强来抚琴的，是想克制自己的思亲之念，来到荷池，消愁散闷。可是“云板三下响，夫人出华堂”，蔡伯喈的方寸便被打乱了。

为什么呢？我的理解是：牛小姐没有料到蔡伯喈会一人在荷池抚琴，蔡伯喈也没有料到牛小姐此时会步出华堂。这折戏是蔡、牛成婚之后，二人第一次与观众见面；中间又间隔了《吃糠》《思亲》《大小骗》《汤药》四折戏，这对“强就鸾凰”的夫妇相处如何，彼此想些什么也是观众所关心的。蔡伯喈抚琴散闷，牛小姐寻音试心，构成了以下的一段好戏：

牛 久闻相公高于音乐，请教一曲如何？

蔡 未知夫人所喜何曲？

牛 凭在相公。

蔡 【风入松林】？

牛 太短了。

蔡 【昭君别怨】？

牛 不好。

蔡 【寡鹄孤鸾】？

牛 夫妻和美，何来孤寡？

蔡 【桂枝香】可好否？

牛 当此盛夏，正合时宜？

蔡 （引弹【桂枝香】曲）……

帮 （唱）一别家乡远——

牛 相公，你弹错了。

蔡 呀，弹出【思归引】来了！待我再弹。（弹琴）

帮 （唱）思亲泪暗弹！

牛 相公，你又弹错了。

蔡 唉！这弦不中用。

牛 这弦怎的不中用？

蔡 下官在家弹惯了旧弦，这是新弦，我弹不惯。

牛 旧弦在哪里？

蔡 撇下多时了。

牛 为甚撇了？

蔡 只为有了这新弦，便把旧弦撇下了。

牛 相公何不撇了新弦，用那旧弦？

蔡 新弦，旧弦，我都撇不下。夫人哪！

（唱【桂枝香】）

旧弦已断，

新弦不惯。

撇不下旧弦难换，

再把这新弦重上，

宫商错乱。（重句）

心头事有万千，

琴音和梦到家山，

却被风吹折断弦！（重句）

这是一段着重于人物心理刻画的戏，词意很清晰，也无复杂的身段和表演，但讲究眉眼传情，以心试心，演好很不容易。我在表演处理上有三个要点：

(1)要带戏上场。蔡伯喈、牛小姐成婚之后，蔡的精神状态仍然是抑郁的，对双亲和赵五娘的思念更加隐蔽和深沉了。蔡、牛的关系也如戏词中所说：“夫妻且说三分话，未可全抛一片心。”蔡伯喈的上场就要把幕后戏带上场。

(2)要错不离思。牛小姐请蔡伯喈弹曲，蔡是没有准备的。蔡说的那几支曲子，出于有意无意之间，表演上要随口说出，切忌做作。蔡虽几次所弹非其曲，宫商错乱，但错来错去要不离一个“思”字。

(3)要有弦内之音。“新弦”与“旧弦”只是蔡伯喈的内心矛盾的一个侧面，牛小姐当时还没有辨析清楚，只觉察到蔡是“心不在焉”。因而演员的表演要注意传出弦内之音，深刻表现出人物的思想感情和内心活动，切不可节外生枝，随意推测。有了弦内之音，才有弦外之意，但这种弦外之意在观众不在演员。演员如果在这里追求弦外之意，戏就可能演假了，反而不动人。我想，把握住这三个要点，至于演员如何运用眉眼、指爪、交流接逗，可以根据演员的具体情况，只要运用恰当就会出戏。

(二)“冷场面”要演得不冷

蔡伯喈在牛小姐与惜、爱二春的伴随下，登上了新篁池阁，观看碧玉栏杆、相府园庭的辉煌格局。蔡、牛夫妇的富贵生活，状元公、丞相婿的堂堂气派，都已映入观众的眼帘。但是，原无寻乐赏夏之意，而又愁怀难遣的蔡伯喈，却在此情此景中“睡融了”，竟然“一梦梦家乡”。通过“背唱”的形式，蔡伯喈唱出了梦中所见，把他的心理活动直接诉诸观众，这是戏曲常用的表现手法之一。在川剧舞台上，这段戏是很考演员的，即所谓“冷场面”。要使这种“冷场面”演得不冷，要注意以下三点：

(1) 蔡伯喈是坐在椅子上入睡的。从牛小姐的眼中看来，他是“睡得神形困倦，微耸双肩，肘衬栏杆。又道是朝无烦政，官有余闲，你看他睡梦沉沉，香汗津津”。我抓住“神形困倦”这一形象特点，使蔡一手丢袖，垂向地面；一手挽袖，撑着腮部；全身稍侧，斜卧椅上，既要突出蔡的困倦神形，又不失为斯文体态。

(2) 蔡伯喈“梦家乡”一段戏，是他被棋声所惊，正襟危坐在椅上，似醒非醒，两眼微闭，唱出梦中所见。这里，演员无法借助于任何表演动作，而只能以声传情。所以我在“声音感情化”上下了点功夫，力求在行腔、运气、快慢、顿挫的控制上，使其符合蔡伯喈的内心感情节奏，又有外形化的表现力。神形是困倦的，唱腔是动听的，也就“冷中有热”了。

(3) 蔡伯喈惊醒后，问道：“哪里棋声响亮？”惜、爱二春谎称是南楼王孙公子与老相爷在下棋。蔡又问：“谁人输了，谁人赢了？”惜春不知所对，爱春随口答道：“是我家老相爷输了。”蔡本是棋场能手，听后精神一振，急忙起身整衣：“如此，拜辞夫人，待我去……”牛小姐接问：“哪里去？”蔡带着欢快的情绪，唱【梁州序·二流】：“且向南楼去观棋。”为了加强表现这种情绪，此句又帮又唱，重复了一遍。蔡伯喈为什么急于去南楼观棋呢？我理解是他无心赏景、急于脱身之故，这与他上场诗中的“幽恨苦相寻”的心情是一致的，想再找个清静的地方“独自去沉吟”。可是牛小姐又把他留住了：“君家休猜疑，并非南楼在下棋，妾身不敢高声语，故将棋声惊梦寐。”这里表现了牛小姐的温存体贴，也透露了蔡、牛夫妇之间的隐忧。所以，我认为牛小姐的贤淑，加深了蔡伯喈的内心矛盾，而演好牛小姐这一角色，也是对蔡伯喈形象的反衬。

(三) 以花写人

新月初升，华筵正开。蔡伯喈在【小开门】的吹打中更衣，接着便是“报花名”的一段戏：

蔡 惜、爱二春，报花名上来。

惜、爱请听！

(念【占占子】)

春有桃李正芳融，

夏有山茶月月红，

秋丹桂，玉芙蓉，

冬有腊梅伴青松。

荷花出水香浮动，

唯有蔷薇……

爱 咋个样？

惜 (唱)唯有蔷薇帘箔中。

蔡 (看)啊，蔷薇帘箔，荷花池馆，好景致！阶下是什么花？

惜 蔷薇花。

蔡 为何用红纱罩定？

惜 启禀状元公，此花自进府以来，有三喜临门。

蔡 哦！这一喜？

惜 老相爷高升台阁。

蔡 二？

惜 所生小姐。

蔡 三？

爱 我晓得，就是招赘状元公。

惜 百官到此，都要敬酒三樽。

蔡 好！命你姐妹，向此花敬酒三樽。

惜、爱遵命。(向花敬酒)一，二，三。(花倒)禀状元公，花都醉倒了。

蔡 扶起来。

惜、爱我们扶不起。

蔡 何人扶得起？

惜 要贵人才扶得起。

蔡 谁是贵人？

惜 状元公便是贵人。

蔡 会说话，有赏。

惜、爱 谢过状元公。

蔡 正是，满园百花无心爱——

(唱【冒子】)

唯有蔷薇(眼看牛小姐，笑)

动我心！

川剧这一段戏高本上是没有的。所谓“三喜临门”：一是渲染了牛丞相的赫赫气势，二是道出了牛小姐的娇生丽质，三是点明了蔡伯喈的新贵地位。以花写人，很巧妙地揭示了人物关系，可以说是这段戏的特点。宋书田老师曾经说过：“一本《琵琶记》，蔡伯喈思绪万千，只有此处对牛小姐笑了。”这是笑在是处的笑，要笑得自然、愉悦，也是蔡伯喈“新弦，旧弦，我都撇不下”的心理反应，但在表演上切忌轻浮。

(四) 富贵之苦

蔡伯喈在荷花池馆的凉亭水阁中观赏牛丞相所写的对联，忽然觉得“一阵香风透人怀，是何人摇动齐纨扇”。老乳母随口答道：“老乳母。”蔡伯喈耍起派头，有点愠怒了：“喂！你是甚等之人，敢在状元公面前称起老乳母来了？”场上气氛为之一变：老乳母与惜、爱二春同时跪下，牛小姐也起身站立。这时，老乳母诉说出一段往事：

老 禀状元公在上——

[蔡以手势示意牛坐下。

老 皆因老夫人亡故得早，小姐是由老奴抚养成人。老相爷传示下来，阖府人等，对老奴都以老乳母相称。

蔡 好大的高寿？

老 七旬单三。

蔡 啊！老人家请起。

老 谢过状元公。(起身)

惜、爱二春随之起身。

蔡 老人家，膝前有几男儿女？

老 只生了这(指惜、爱二春)两个丫头。

惜、爱状元公，她是我的妈呀！

蔡 你年事已高，何不去偷一偷闲？

老 犹恐相爷降罪。

蔡 自有本官担待。

老 惜、爱二春！

惜、爱妈吔！

老 为娘去了。(手势示意：你们要好生伺候状元公)

惜、爱我们晓得。

老 上人一句话，又得半日闲。(下)

老乳母苍老而有风趣，她与两个女儿虽同在相府为奴作婢，仍有天伦之乐，这对蔡伯喈来说也是谴责。蔡、牛婚后，蔡为何不认识老乳母？可能是剧本上的疏忽。但蔡伯喈目送老乳母下场，并从老乳母的背影上，似乎看到了自己的爹娘形象，眼前的幻觉引起他更深切的思亲之念，也是高本上所没有的一段好戏：

蔡 (唱“一字”)

哎呀，二爹娘呀！

想我来到相府之中，

穿的绫罗衣，

吃的珍馐膳，

到春来有新篁池阁，

到夏来有凉亭暑阁，

到秋来有飘香桂阁，

到冬来有红炉暖阁，

纵是这炎热天气，

还有个年高的老乳母，
在儿近前，
摇凉掌扇，（放腔）
掌扇摇凉！
此扇儿若拿在伯喈手中，
去之在爹娘近前，
摇上几摇，
扇上几扇，
我伯喈也心满意足了，
二爹娘！

蔡伯喈置身良辰美景之中，却满怀“富贵之苦”，这种悲剧性格所概括的典型性，已经不仅是作为知识分子的蔡伯喈所独有了，而且具有更广泛的社会性。所以，这段“一字”要唱出蔡伯喈带苦味的情思和压抑着的不满情绪，情寓腔中，腔随情转，催人泪下，感人至深。

《赏夏》这折戏的结束，高本上是一般化的，川剧却别出心裁，给观众留下了意味深长的回味：

蔡 那池边是什么鸟？

惜 鸳鸯鸟。

蔡 为何用红丝系定？

惜 不用红丝把它拴倒，它总有些思乡。

蔡 它也要思乡啊！只怕系得它的身，系不住它的心哪！此鸟平日能作甚？

惜 戏水。

爱 穿帘。

蔡 如此捡石击起。

惜、爱（捡石击鸟）呵唏！

几声鸟叫，吹【尾腔】，戏在蔡伯喈黯然伤神、牛小姐默默无语中结束了，而观众的回味却在开始。

《书馆悲逢》

川剧《琵琶记》中，蔡伯喈与赵五娘的两地处境、两种命运，分成两条线交错递进，终于由分到合，发展到《书馆悲逢》，形成了全剧的高潮。剧中的主要情节在这场戏中基本走向终点，蔡伯喈、牛小姐、赵五娘各自不同的性格也在这场戏中基本得到完成。

《书馆悲逢》是紧接前场《闯帘》而来的。赵五娘进入牛府与牛小姐闯帘相见，道出陈留原委，二人认作姐妹，共同商量用“观画”、“题诗”的办法来触动蔡伯喈，这才引出了书馆悲逢。将蔡伯喈与赵五娘的夫妻悲逢，安排在书馆而不在别地，戏剧场景的选择也是别具匠心的，对于表现剧中人物很有好处。蔡伯喈来到书馆，只是等候牛小姐带来恩准还乡的消息，他对赵五娘的来到没有料到，心头是“暗”的。而赵五娘已在《闯帘》中与牛小姐相认，同来书馆与蔡会见，二人心头是“明”的。一人“暗”两人“明”，构成了三个人在同一书馆的不同心境，也是演员表演时需要分别掌握的分寸。

书馆的气氛整个说来是悲的。蔡伯喈悲逢的不只是赵五娘，还有他爹娘的遗容，即使“贤哉牛氏”在此情境下也是“堪悲”的。

从结构上讲，《书馆悲逢》这折戏，可分四个小段落：思亲、观画、解诗、悲逢。悲逢自然是重点，也是“戏胆”之所在；但前三个小段落的戏，都是为悲逢铺垫，都是着眼于悲逢，如果演不好，悲逢的戏就上不去。这四个小段落之间的关系，可以叫做起、承、转、合。

下面谈谈这四小段戏的表演和体会。

（一）思亲

蔡伯喈上场唱的一大板【解三醒】，川剧本有38句或40句唱词，唱完念诗，诗后自报家门，是传统戏中主角上场的惯用“套子”。这个“套子”用在蔡伯喈身上，既要表现出他的端庄、凝重、华贵的书生气度，又要表现出他的思亲情切与内心矛盾。我的演出，在内场放【冒子】：“叹双亲把儿——”紧接帮腔“空悬望”，上场喊【悲头】，再接唱。这个“空”字含义深长：蔡伯喈双亲盼儿高中，荣归乡里，

改换门楣，却落得双双饿死在草堂上，成了一场空望；而一举鳌头、锦衣玉食的蔡伯喈，辞官不准，辞婚不成，省亲不得，虽然终日思念双亲和妻子，却身不由己，也成了空望。归根结底，就因为蔡伯喈不该中试得官而又奉旨再婚，“文章误我，我误爹娘”，“文章误我，我误妻房”，才引出亲亡家破的悲剧。这一大板唱词，基调是抒情的，它客观上强调封建社会中“事君”与“事亲”的矛盾，强调“功名利禄”与“天伦之乐”的矛盾，这是高本中原有的观点，我们联系作家高则诚的坎坷生平以及他对元代政治的不满态度，自然是不难理解的。但从戏来看，这个“空”字，正是衬托后面“悲”字。演员要把握住“空”与“悲”的具体内容及其转换关系，并在唱功上要有一定的功力，思亲这段戏就可能唱得深沉而情浓。

川剧老本中还有单折《思亲》，是写蔡伯喈的思乡之情并以唱功见长的独角戏，不在本文谈述之内，另当别论。

（二）观画

前面思亲这段戏，蔡伯喈并不在书馆，可能在厢房之类的地方。舞台上一个绕场，他便进了书馆。此时打击乐打【鸡头】，蔡伯喈的身法要走正，要有官家仪表，要有状元气派，因他是来书馆听候夫人（牛小姐）回话的。

高本观画这段戏较为简单，看的就是“一轴画像”，“好似我双亲模样”。川剧则细描细写，着重刻画蔡伯喈的心理状态，比高本有很大的丰富。蔡伯喈跨进书馆后，首先看到的是几幅古画，不禁对画生情，寄其所思。他看到的几幅画都是《孝子图》：“我伯喈不能效他，看它何来。”再看一幅是“三月三鲤鱼跳龙门，跳得过扬扬得意而去，跳不过频频点头而归。我伯喈不愿得意扬扬而去，只求频频点头而归。”名为说画，实则言情，作为表现蔡伯喈的重重心事来看，这种情节和语言，有益于形象的塑造，也有利于演员的表演。演员要用心去演，不要轻易放过。

观画引起蔡伯喈的感慨，他觉得下人将这幅画挂在侧旁，观之不雅，于是亲自动手，将画移至中堂，这才发现中堂已被一幅小画占了，只好又挂还原处。由挂画而发现小画，从剧本讲，是个细节描写；从表演讲，演员有两点要注意。一是取画与挂画都是虚拟动作，心中要有个尺寸，怎么来的要怎么转去，方位不能乱，动作要准确，还要有斯文儒雅的气派，要表现出是一个有学问的书生在观画、取画、挂画。二是蔡伯喈复看小画时，先是心头一惊，觉得有点诧异，但不能一下就认出是自己爹娘的容貌，要逐步推敲，逐步辨认，因为这是赵五娘的描容，不是今天的相片。

蔡伯喈观看小画时的神情举态，川剧的表演犹如国画中的工笔画，于细微之处见精神；而这一切又是在传统的舞台砌末所示意的场景中进行的，很有艺术特点，所以我先介绍一下。

所谓书馆，在舞台上就只有一张弓马桌子和四把椅子，加上一套富丽的桌围椅帔，表示相府书馆的阔绰、宽大。桌子的位置表示中堂，小画即挂在桌子的上方居中。四把椅子，左右各两把，分列两边(如下图)。蔡伯喈观看小画，表演上有四个层次，即通过看画、回忆、详理、断定等过程，逐步认出了小画上画的是自己的爹娘。表现这四个层次和蔡伯喈舞台部位的调动、身段姿态的变化，都要利用这四把椅子来做戏。宋书田老师教我演这折戏时说过：“坐不来这四把椅子，就演不好这折戏。”我过去看老先生们演出也都有这四把椅子，可见它是川剧传统中早就有的。下面我就联系这四把椅子谈谈这段戏中我的表演。

(1) 蔡伯喈坐在第一把椅子上看小画。

(2) “画上这两位老人家，我伯喈好像在哪里会过来的？哦，好像与下官同船过过渡来的？唔，不错，是同船过过渡来的，是同船过过渡来的。”——转坐第二把椅子。

(3) “不单同船过过渡，还与下官同席饮过宴来的。唔，不错，不错，是同席饮过宴来的，是同席饮过宴来的。”——转坐第三把椅子。

(4) “哎呀，不但同席饮过宴，我还受过二老的教诲。唔，不错，不错，是受过二老的教诲的。”——转坐第四把椅子。

蔡伯喈越看神色越惊诧：“(锣鼓：打打打壮)不看不像(壮)，越看越像(壮，起身，走至中场口，转身向画像)，好像是我蔡邕爹(壮)，伯喈娘(壮，叫板)，哎呀呀！(唱)“二爹娘(帮)你也来了！”明明是看的爹娘的画像，怎么说“二爹娘你也来了！”这句富于文学性、形象性，很符合蔡伯喈心理状态的戏词，高本中是没有的。我觉得这句活鲜鲜的戏词，经过帮腔的衬托，更为演员的表演提供了创造意象的条件。同时还要注意：这里的锣鼓连用了五个“壮”——【单锤】，一次比一次强烈，不只是为了加强气氛的渲染，而且要打在蔡伯喈的心上，震动在观众的心上，鼓师的技艺好，演员的感情真，戏剧效果就会更好些。

蔡伯喈在这段戏中表演上的四个层次，一层比一层深入，一层比一层紧迫，而这四把椅子的运用，恰恰又是很生动地表现了蔡伯喈看得细、思得深、想得真及其坐立不安的情状。至于蔡伯喈坐在椅子上各次不同的神态、姿势、指爪等，演员根据自己的体会去设计，只要符合内容的需要，可以不拘泥于成法，变中求新，我就不一一介绍了。

以上几段戏词中“不错，不错”的用语，在老的演出中都说成“不是，不是”。我觉得“不是”太肯定了。既已肯定“不是”，蔡伯喈又何必再看呢？既无再看的必要，蔡伯喈的思路断了，戏也就断了。所以新中国成立后，我就将“不是”改为“不错”，虽是一字之差，但我演来情理都是很顺畅的。

蔡伯喈思想、性格的复杂性还表现在：当他认清小画上面两位老人家就是自己的爹娘之后，情不自禁地叫了一声“爹娘”，却又“幸喜下人未曾听见，倘若听见，岂不取笑下官？我要低声些，我要低声

些！”声音虽然低了，但在小鼓“打、打、打”的声中，蔡伯喈的心头更紧了。因为他看到爹娘是一幅凄惨景象：“形容枯瘦面带黄，手执竹杖走忙忙，定是饥寒遭冻饿，教人辗转费思量！”他怕被人听见了，有失官体，又一转念：“既是我爹是我娘，怎不见行孝媳妇在身旁？我的妻，赵五娘，甚贤良，会针黹，奉姑嫜，他二老必不能穿这破损损的烂衣裳！”帮腔帮一句“不是我爹来不是我娘”，蔡伯喈上板重唱一遍，帮腔又接帮“为然何小鹿儿在我胸前撞”。这里反映了蔡伯喈似信非信而又不能不信的矛盾心理状态。继而又想，朝中牛相专权，他入赘相府，思归不得，侍亲不能，虽曾修书回乡，仍然杳无音信，只好权且等待。可是当他再一转念：“莫不是街坊上画工匠，弄笔尖错画形藏？”企图把眼前的事实推诿于街坊画工的错画，在自我矛盾中寻求自发安慰，也是蔡伯喈性格中软弱、动摇的一面。

近年来，当我看到有的剧团在演出《书馆悲逢》时，将以上观画这段戏“宰”了，觉得很可惜。如果演出上、中、下三本，需要压缩与调整，那是另一回事。但作为《书馆悲逢》这一折戏来说，“宰”了观画，戏就不完整了。观画是悲逢的铺垫，观画引出悲逢，两者互为衬托，不可分割。

蔡伯喈观画之后，坐下，揩汗，将手中的齐纨(扇子)半开，微微扇动，仍处于沉思之中，侧面向观众，眼睛要挂在小画上。这时，院子捧茶上：“状元公，请用茶。”蔡伯喈顺手接过茶杯，院子随即半转身走向一边去。我在每次演出时，事先都要向扮演院子的演员交代清楚：“你要把脸转过去，不要对着我。”这是表演的需要。蔡伯喈端起茶杯刚要喝，突然一停，两眼注视着小画，泪容，起身，不自觉地小画献茶，意思是“二老也请用茶”，以示孝敬父母之心。这是没有戏词的表演，剧本上是看不到的，却是蔡伯喈心情的流露，也很感人。宋书田老师在教戏时特别关照我：“不要松，要演得情真意切。”有了这节戏，下面蔡伯喈吩咐院子取下小画，他再看之后又吩

咐院子挂还原处，以至发现画背后的题诗，也就顺理成章不显得“硬倒拐”了。

再交代一点，院子的取画、拿画也有讲究：取画在手，不要翻面；待蔡伯喈看后，吩咐将画挂还原处，院子接画时无意中翻了一个面，蔡伯喈也是于无意中发现了画背后有字，看到了题诗。从演员的表演上讲，双方的无意很重要：无意在戏中——合情合理，有意出戏外——分明造假。

（三）解诗

蔡伯喈看了题诗，老的演出，都在此处念出来。全诗共有 14 句之多，内容一褒一贬，引用典故很多。高本中对每句诗都有解释，并不适合演出的需要。川剧老本中虽照录全诗，但据我所见，演员也没有全部照念的。念多了戏就冷了，这是“书路子”不是“戏路子”。宋书田老师、朱玉章师兄和我的演出，都只念“宋弘既以义，王允何其愚”这两句。宋弘是汉光武时人，光武帝欲将其姐湖阳公主嫁给他，宋弘不从，答曰：“贫贱之交不可忘，糟糠之妻不下堂。”王允是桓帝时人，司徒袁隗要把女嫁给他，王允即休弃前妻娶了袁氏。两句诗，一褒一贬。新中国成立后，我的演出又有改变，蔡伯喈看诗时，一句也没有念出，便问院子：“此画在哪里拾得？”院子答道：“是夫人在弥陀寺拾得带回的。”蔡伯喈说：“墨迹尚新。快请夫人书馆叙话。”紧接着就是蔡伯喈与牛小姐解诗的一段戏。我将蔡伯喈的独自念诗移到与牛小姐共同解诗，一是避免了前后的重复，二是有利于剧情的进展，看来演出的效果也是好的。

牛小姐也是有文墨的，表演上要有川剧通称的“水墨旦”的气质，与一般的花旦应有区别。她上场前已与赵五娘会见，知道蔡家的情况，有些话是话中有话，用以观察蔡伯喈的反应，但情绪要适度，分寸要恰当。蔡伯喈急于知道小画与题诗的来历，牛小姐则有意与之周旋，故不直言相告，因而表现出一紧一松、一快一慢、一起一伏的

节奏；同时二人的眉眼，也要做得有头有尾，有迎有送，才能将观众喊醒。

牛小姐将五言诗故意念成七字句，蔡伯喈问她：“你为何七字而念？”牛小姐说了一句俏皮话：“妻识字不识句。”蔡伯喈明知道这是调侃，便说：“下官念来你听。”我只在此处念了全诗。下面是牛小姐与蔡伯喈一问一答：“诗中可有正道、乱道？”“宋弘重义，乃是正道。”“何谓乱道？”“王允弃妻，则为乱道。”解的还是那两句诗。直到蔡伯喈与牛小姐对唱一支【下山虎】，在蔡伯喈的追问下，牛小姐点出“远方来了一大嫂”，剧情便迅速转到了悲逢：

蔡她姓啥？

牛(唱)她姓赵名五娘，

特为冤家来寻找。

[蔡大惊，坐在锣鼓单锤声中。

蔡(唱)听说五娘妻来到——

夫人！（干锣鼓）

请她来相见为妙。

(四)悲逢

蔡、赵夫妻，久别重逢；赵、牛初会，彼此相知；这都不同于一般的家庭团聚，而是具有深刻的社会内容。因此，三个人的内心都是不平静的，而表达感情的方式又各有不同。

赵五娘上场后，牛小姐首先关照她：“见了相公，只可报喜不可报忧。”赵五娘淡淡地回答说：“我知道。”这个简短的回答含意很深。如果演员离开了对角色内心的深刻体会与理解，可能将它当成一句“水词”，随口带过。但此时此地赵五娘的思想感情是复杂的：她“琵琶写怨，京畿寻夫”，是前来报忧的；牛小姐却要她报喜，喜从何来？过去，我看过川北名旦马素秋老先生演的赵五娘，他在此处叹了一口气，用眼睛挂了一下牛小姐，眉宇间现出难言之隐而又有所克制的情状，既顾到三人之间的特殊关系，又演得合情合理，很有深度。

这一声叹息和眉眼，我认为是不可少的；少了，赵五娘“头上取下麻冠孝，身旁解去麻丝绦”，也就失去了动作的感情色彩。

蔡伯喈与赵五娘相见，两个人的心情都要抓一个“急”字，双方的动作都要抢在一声“丑”的大钹声中：二人对面，四目凝视，心情凄楚，悲逢无语。但老的演出，此处的戏比较直，蔡伯喈见面便问：“五娘，我的爹呢？”赵答道：“在后面。”角色的感情缺乏层次，演员的表演必然尴尬。新中国成立后我在演出的实践中，经过打磨，作了表演上的补充：

蔡你是五娘！（语悲情切，含泪不流）

赵（慢接）你是解元！（语低情柔，泪眼相观）

蔡你好嘛？

赵我好啥哟。你好嘛？

蔡（泣成声，微微点头）好！（急问）我的爹娘呢？

赵（头向左转，掉下泪来，举右手指向身后，意思是说：“你的爹娘饿死了，我将遗容背来了。”）……

蔡（误认为爹娘已到，急忙迎接）蔡邕迎接爹，迎接娘！（两边找，不见人，惊，哽咽声）五娘，我的爹喃？

赵（摇头）……

蔡（声稍高）我的娘呢？

赵（摆手）……

蔡（急问）张大公呀？

赵（悲切地）好，好，好。

这样处理，加强了悲逢的气氛，也有利于演员的表演。下面，赵五娘唱的【调子】，叙述出别后苦情，陈留饥荒，公婆饿死，剪发营葬，罗裙兜土，垒筑坟台等情，蔡伯喈紧紧抓住赵五娘那“十指尖尖俱磨坏”的双手，要集痛心、疼爱、敬重之情于赵五娘，要集内疚、愧悔之恨于自身，以至昏倒椅上，表演上才有感情依托，否则就成了

一般化的式口。蔡伯喈昏倒之前，为了突出表现其感情爆发的形式，有先丢状元帽后甩水发的表演。老的演法是将状元帽丢给打杂师，新中国成立后舞台上取消了打杂师，同时也取消了丢状元帽。后来我想到牛小姐在场，何不丢给牛小姐呢？因为得了这顶状元帽，才迫使蔡伯喈“强就鸾凰”，一气之下将它丢给牛小姐也是通讲的，所以仍保留了丢状元帽的表演。

蔡伯喈苏醒后问赵五娘：“陈留郡的百姓怎道？”赵五娘说：“陈留郡的百姓都道你不孝！”蔡伯喈并不回避众言的谴责而文过饰非，这也是他的性格流露。他直率地承认：“慢道陈留百姓道我不孝，就是普天下他、他、他都道我蔡邕不孝，不孝伯喈，父母恩深一旦抛。不孝的名儿我怎了？牛丞相何苦留我在当朝！”这是真言，并非假语，情之所至，要赵五娘请升受他一拜。赵五娘不从，蔡伯喈更急了：

蔡(唱)呀，五娘妻！

我今拜你一拜，

你就不受，

我的爹娘，

生是你养，

死是你葬，

葬是你祭，

祭是你哀，

你倒效了伯喈，

伯喈难效你了，

五娘妻呀！

这时，蔡伯喈跪下去了，赵五娘见状，也急忙跪下，并用公婆的画像遮住自身，示意蔡伯喈应向他的爹娘下跪，这个动作是很感人的。蔡伯喈跪在爹娘的画像前，不得不口口声声感谢赵五娘：

蔡(唱)多蒙你葬我的爹，

葬我的娘，

你的孝名天下扬！

面对蔡伯喈赞扬自己的赵五娘，却把生死与共的感情倾注在公婆身上，这比直接责备蔡伯喈更能引起观众的同情：

赵(唱) ■呀二公婆！

朝日里思念你伯喈孩儿，

暮日里思念你伯喈孩儿，

今日里你孩儿顶冠束带，

跪在你二老近前，

公婆，你怎么不叫一声了？

二公婆呀！

非是媳妇哀怜你，

养子何曾防得老！

这一段唱腔如泣如诉，感人至深。蔡伯喈更是为之所动：“说什么养子何曾防得老，还是你贤哉行孝的媳妇好！”急忙搀扶赵五娘，二人同时起身，四目相对：

赵(凄楚地)我好啥哟！

蔡(奉承地)你好！

赵(指牛小姐)她才好！

过去的演出，赵五娘“她才好”的话刚一出口，牛小姐车个转身，蔡伯喈咕个嘴巴，是个“花口”。我看马素秋与叶树清老先生的演出却与众不同，马将“她才好”这句话不说出，而是转身面对牛小姐，用眼睛看了她一下，回转身轻叹了一口气。那时我还年轻，懂不起老先生这样表演的奥妙所在。后来我才逐渐领悟出：赵五娘的这句话，说出口来显得浅，不说出口来意味深，更符合赵五娘的心情和处境。1980年我在成都演出时，前两句保留了，后一句吸收老先生的演法，并重新作了设计：赵五娘把蔡伯喈推向牛小姐，并说“她才好”，蔡伯喈与牛小姐对个面，三方都用冷眉眼表示心里话。赵五娘的意思是：“你招赘得好！”牛小姐的意思是：“咋个怪得我呢？”同时，蔡伯

喈也用冷眉眼将赵、牛挂一下，意思是：“我也有苦处！”三个人都有戏可做，冷中寓热，同样有“花口”。

之后是赵五娘的两板唱，从“身背琵琶进京城”的沿途经历，唱到“南浦送别”时的嘱咐，虽可感人，内容上却嫌重复，剧本上的冗词还须删减；但其中包含着点题之语：“是这样看将起来，你为臣，臣不能尽其忠；你为子，子不能尽其孝；你为夫，夫不能顾其妻，三纲有损，五常有亏，夫呀夫，你才是名教之中大罪人！慢道说见你爹见你娘，你来看，妻的容颜差多少？！”可惜在1957年出版的《川剧丛刊》本上，这段点题之语全被删掉了。

赵五娘的这两板唱，过去马素秋老先生也唱得好。他唱的【莲花板】，行腔流利，表演传神。当唱到“你来看，妻的容颜差多少”时，把脸正面对着蔡伯喈（叶树清老先生扮演），让蔡看她枯槁的容颜，凄楚的眼神，轻微的抽泣，感情很逼真。这个正面看比侧面看好，既好看，又有艺术，不仅台上的蔡伯喈看清楚了，台下的观众也看清楚了。唐双双老先生和宋老师也是这么演的。叶、宋老师演的蔡伯喈，此处的表演也很精彩：在帮腔“容颜枯槁”声中，感到内疚，愧对亲人，慢慢将失神而有点呆滞的眼光移向观众，“闷”起了，也是一个很好看的亮相。这几位老先生的表演，我已综合到这折戏的表演中来了。我演这折戏的戏路子，可以说是吸取了各家之长，为戏所需。

蔡伯喈与赵五娘的泪眼相对，深情尽在眼神中，使得冷落一旁的牛小姐处境相当尴尬，她走向赵五娘：“姐姐，请升受小妹一拜。（唱）多蒙你葬我的公，葬我的婆，你的孝名天下扬。”牛小姐刚拜下去，蔡伯喈一把手将她拉起问道：“你在拜谁？”“我在拜我姐姐。”“你在哭谁？”“我在哭我公婆。”牛小姐的回答使蔡伯喈由责己转向责人，暗示出这场悲逢的社会原因：

蔡（唱）哎呀，好不知事的夫人！

五娘不来你就不拜，

爹娘不死你就不哀；

到而今，五娘已来，爹娘已死，
你拜也拜迟了，
哭也哭迟了。
这是你误我爹，误我娘，
你误我不孝的名儿天下扬。
你效不得妻贤夫祸少——往下站！

这里明说牛小姐，实责牛丞相。“往下站”的语气不宜重，要带点怨气，配合一个“右掸袖”就够了。过去这段词的第一句是“好不知事的蠢材”，我觉得用“蠢材”太重了。改为“夫人”较好，也符合蔡、牛之间的关系。川剧本与高本还有点不同之处，即牛小姐没有接受蔡伯喈的指责，而是感叹道：“说什么效不得妻贤夫祸少，二公婆养子何曾防得老！”这话刺痛了蔡伯喈，他不再瞻前顾后了：“头上取下乌纱帽，身上脱去紫罗袍，手捧双亲真容貌，权当一封辞王表。”他决心上朝奏圣，回乡扫墓。蔡伯喈在这里的思想行动，还是他在《辞朝》《赏夏》里思想行动的继续。

《书馆悲逢》这折戏是《琵琶记》要达到团圆结局的关键场次，没有悲逢也就难以团圆，因而这种团圆带有浓厚的悲剧性，气氛是凄楚的。高本在《书馆悲逢》之后，还有《张公遇使》《散发归林》《李旺回话》《风木余恨》《一门旌奖》五折戏，结构松散，情节平淡，人物形象也无发展。川剧在《书馆悲逢》之后，基本抛开了高本的这五折戏，另辟蹊径，集中写了一折《刻碑三打》：乡中长者张广才，遵照蔡父的“临终遗恨”，打了天子门生、丞相快婿、朝廷命官蔡伯喈的“三不孝”，既反映了当时人民群众的道德观念，又是对封建皇权的鞭挞，这就冲淡了“一门旌奖”的说教。川剧《琵琶记》以《刻碑三打》作为全剧的结束，应该说是富有创造性的继承与发展，显示了川剧传统深厚的人民性。

（1985 年记录整理，同年发表于《川剧艺术》杂志。后编入《袁玉堃舞台艺术》一书，四川文艺出版社 1986 年出版。）

俗文学谈

甘当改革时代的俗文学弄潮儿——在中国俗文学学会四川分会成立大会上致词

中国俗文学学会四川分会，经过一年多的筹备，今天举行成立大会。我们欢迎各位领导同志，欢迎来自北京和省内外的学者、作家和文友们光临大会。我代表四川分会和全体会员向各位致以衷心的感谢！

中国俗文学学会四川分会的成立，使我省俗文学家和广大俗文学爱好者有了自己的学术团体，有了更多的互通信息，交流、切磋和研究创作成果、开展学术活动的机会，这对加强我省俗文学队伍的团结与建设，对巴蜀俗文学的发掘、整理、研究、创作工作的开展，必将起到促进的作用。

中国的俗文学源远流长，门类众多，作品丰富，范围很广，如果从唐、宋时代算起，至今也有一千多年的历史了。本世纪 30 年代，著名学者和作家郑振铎先生在其《中国俗文学史》这部具有开拓意义的专著中，就将俗文学的文体分为五大类：

- (1) 诗歌——主要是指民歌、民谣和俗曲。
- (2) 小说——专指话本、讲史。
- (3) 戏曲——包括戏文、杂剧、地方戏。
- (4) 讲唱文学——包括变文、诸宫调、宝卷、弹词、鼓词等。
- (5) 游戏文章——如汉唐时代流行的《僮约》《燕子赋》《茶酒论》等，郑先生称此类是“俗文学的附庸”。

从以上五类来看，郑振铎先生将文学上的重要文体几乎都包括在俗文学范围之内，这当然是郑先生的一家之言。今天，对于俗文学的分类，仅仅从文体上来分显然是不够的，但要从性质、范围上给以科

学界定，还需要全国俗文学者更深入地研究与探讨。由于长期以来俗文学在我国没有建立全国性的学术组织，许多工作难以开展。因此，1984年2月，由赵景深教授等14位文学家发起，在中国社会科学院的支持下，成立了中国俗文学学会，全国俗文学工作者从此才有了自己的学术组织。这在俗文学的发展上具有重要意义。学会在《中国俗文学学会缘起》这一文件中，基于共同的认识，对俗文学的性质、特点、功能、范围，大致作了一些界定，得到全国俗文学家的认可。随着时代的前进与学术的发展，《缘起》中的一些界定将会在实践中得到检验、修正、充实、提高。我们四川分会也要以《缘起》为起点，使我们巴蜀俗文学的发展不失自己的个性。

中国俗文学的发展虽然有自己的历程，但作为一门研究学科，还是在五四新文化运动中提出来的。以新文化革命旗手鲁迅先生为代表，一批著名的学者、作家，如瞿秋白、郑振铎、李家瑞、阿英、赵景深、孙楷第、老舍、赵树理、张恨水、谭正璧、王利器、陈汝衡、路工、钟敬文、钱南扬、姜彬、薛汕、关德栋等，都首先肯定了俗文学在我国民族文化传统中的重要地位及其与人民大众密切联系的特点，他们都在俗文学的收集、编辑、研究、创作中作出了各自的贡献，出版了一批有价值的学术著作与广为流传的俗文学作品，为建设我国俗文学学科打下了良好的基础，应该受到我们的崇敬。

新中国成立后，俗文学的研究与创作虽然也有一定的发展，不少有志之士和业余作者继续作出了可贵的贡献。但由于主客观上的种种原因，特别是“左倾”思潮的干扰，俗文学学科较之其他文艺学科，尚未得到应有的重视与扶持，俗文学的价值观也受到不应有的贬低。然而，峰回路转，柳暗花明。自从党的十一届三中全会以来，历史的伟大转折拨正了革命的航向，开始了一个建设具有中国特色社会主义的新时期。近几年来“俗文学热”的兴起，为我国俗文学的发展带来了新的生机活力，为开展俗文学的研究、创作争取了新的群众。在这一“热”浪中，虽然也不免混杂有一些利用俗文学形式，宣扬陈腐观

念、封建意识、色情性感、庸俗粗鄙的坏作品，败坏了俗文学的声誉，应该受到群众的反对，但我国俗文学的主流，正以大量为人民喜闻乐见的优秀作品与一批理论联系实际的学术著作饮誉于世，并以前所未有的势态在开拓中奋发前进，必将迎来更加灿烂的群花争艳的新局面。

我们所处的时代优于前人。富有活力的巴蜀俗文学队伍已经形成，并在实践中不断壮大。我们欣慰地看到，我省的著名作家马识途、叶石，近年来都出版了通俗文学作品，萧赛的《红楼外传》已在国内外红学界引起反响。据不完全的统计，我省的俗文学作家、研究家、评论家已在全国 20 个出版社出版了 60 多种俗文学图书，发行两三百万册。文史性、民俗性的《龙门阵》双月刊和民族化、大众化的《处女地》月刊，均已创刊七八年，共发行约 600 万册。四川文艺出版社出版了一批有价值的俗文学图书。从这次展出的我省会员们的部分研究、创作成果中，可以看到巴蜀俗文学力量的凝聚。

我们理应与全国俗文学者一起，为创立具有中国特色社会主义俗文学而承先启后，继往开来，不肖古人，代言当世，坚持四项基本原则，密切联系人民大众，坚定改革信念，投身社会变革，着重去表现当前丰富多彩的现实生活和时代特点，以深刻反映历史意识、哲理意识、审美意识的研究成果与优秀作品，促进我国俗文学的繁荣，在社会主义精神文明建设中发挥积极作用。

在当前改革开放深入发展的历史大潮中，俗文学的研究与创作也应该逐步深化。我们在俗文学观念上，研究与创作方法上，题材选择与艺术探索上，纵向继承与横向借鉴上，也应有一种崭新的面貌。总之，我们不图虚名，重在务实，以文会友，精心治学，扶植新生力量，加强团结合作，紧紧依靠党的领导和广大群众来开展分会的工作。

我们在举行成立大会的同时，举行萧赛所著《红楼外传》的学术讨论会，就是想把学术研究和创作实践结合起来，作为我们四川分会

工作的开端。由于经验不足，准备匆忙，敬请与会同志多加指导和帮助。

最后，我想起清代著名俗文学家郑板桥在《弄潮曲》的诗篇中，描写的惊心动魄的弄潮场面：

钱塘小儿学弄潮，硬篙长楫捺复梢。舵楼一人如铸铁，死灰面色睛不摇。潮头如山挺船入，橈櫓掀翻船竖立。忽然灭没无影踪，缓缓浮波众船集。潮平浪滑逐沙鸥，歌笑山青水碧流。世人历险应如此，忍耐平夷在后头。

我们也要甘当改革时代的俗文学弄潮儿，在当前改革开放的伟大历史洪流中，争先鼓勇，溯迎而上，出没于鲸波万仞之中，汇聚于弄潮胜利之时，以迎来巴蜀俗文学事业的新繁荣。

1987年9月9日于成都

萧赛精神透视

—

我与萧赛相识，是在50年代初的重庆。当时，我们是戏剧战线上的同道。我知道他在新中国成立前就在搞戏，出过书，是个戏剧家。新中国成立后，他与导演冯枫合写的剧本《宋景诗》，曾由重庆市实验川剧院排演，我看过演出。宋景诗的旗帜是黑色的，人称黑旗将军，舞台气氛很凝重。后来他与冯枫一起被错划为“右派”，黑旗也就成了他们的“罪行”之一。以后，20多年过去了，我没有见到他，也不知他的消息。党的十一届三中全会开始了拨乱反正的伟大转折，他的“右派”随之得到改正。在省、市、地区的一些戏剧专业会议和演出活动中，我们多次相见，他还是“三句话不离本行”——谈戏，谈得更多的是川戏。他不仅健谈，而且谈笑风生，舒而不纵，幽默诙谐，意趣横生，时有真知灼见，常常语惊四座。他虽然白发弓腰，有点老相，但才思敏锐，富有青春活力。特别是他手不离卷，勤于笔耕，深入实际，广采博撷，更为许多人所崇敬。

耳闻目睹，久而有思，我总感觉到年过花甲的萧赛身上有一种精神，有一种刚强不屈、爱憎分明的精神，有一种正直的中国知识分子所具有的苦中取乐、万劫不移、励志进取的精神。总之，是有一种可贵的精神在支持他、鼓舞他！

感觉到的东西不一定是真正理解的东西。直到他的长篇通俗小说《红楼外传》问世之后，我读了他寄赠的书和报刊上发表的一些评论，又读了他写的自谈甘苦的文章^①，我对他所具有的那一种精神，才有了一点实际的理解。而这一点理解，也常常使我受到教育，得到激励，感到振奋。

二

现在，众所周知，《红楼外传》是在监狱里孕育出来的。这个特定的历史背景，孕育了《红楼外传》的独特构思，也孕育了肖赛的特殊精神世界。我认为《红楼外传》诚可贵，而萧赛的精神品格更可贵。他是个有血性的男子汉，有凡人的七情六欲。一介书生，顿成囚犯，初进铁窗，万念俱灰，他曾自杀三次而未致死，又奇迹般地活了下来。一旦当死念转化为生念，消极转化为积极，“从小就爱文学艺术，赌咒发誓要为它献身”的萧赛，既不想“遗臭万年”，又不想“流芳百代”，“不相信夜晚过去还是夜晚，更明白活着就是胜利”。他在那金沙江畔，大渡河边，高墙隔世，禁门深锁的劳改场所，仍然在向文艺领域掘进；在那 13 年 4600 多个劳改日的夜晚，偷看同牢难友带进和亲戚探监时送来的“一半部”《红楼梦》，潜心细读，贯微洞密，积之于胸臆，发之于笔端，竟然日积月累，写下了 180 万字的为大观园女奴们宣传的小说草稿。这需要何等的勇气与毅力啊！此时，萧赛的自我感觉是：“我的精神支柱比在牢外还更充实，不仅只是读熟了一部残篇断简的章回小说，且是结交了‘动地歌传惊神笔，欠债酒等卖画钱’的曹雪芹”。他有这样的一番自白：

我才有了纵横宁荣府，常游大观园，夜访十二钗，聆听十二官，与国公爷的后代、贾家文王二十三辈的爷儿们交谈往返，同天下无能

第一、古今不肖无双的贾宝玉争吵得面红耳赤，和众多的丫头、小厮、管家、嬷嬷攀亲戚、交朋友，居然有五百多红楼人物，日日夜夜陪伴着我，度过了那漫长的、艰难的、残酷的岁月。

我忘不掉我那墨水瓶改装的煤油灯，自己钉的十二巴掌大的小桌，捡来的纸烟盒，偷来的宣传纸与信笺，翻开不计字数的稿笺，那画地为狱、剥木为吏、关押我的小土屋，我只有四卷“毛选”，一半部“红楼”，这便是我的书斋，神游太虚幻境的创作室。

忘不掉几千个夜晚坐在板凳上的政治学习，夏夜槐荫纳凉，冬夜围火群居时，被我擅自取名为《红楼外传》的艺术构思，任何法令也难囚禁灵魂，纵使我想刺杀贾政，刀劈薛蟠，箭射贾母，枪挑凤姐也不判刑。……紫鹃同我耳语，芳官找我谈心，妙玉邀我弈棋，嫣红约我放风筝……

此时此地萧赛的精神状态，如同刘勰所说：“寂然凝虑，思接千载，悄然动容，视通万里；吟咏之间吐纳珠玉之声，眉睫之前，卷舒风云之色。”^①他沉浸在“神与物游”的境界，回归到艺术的广阔天地里，找到了他的精神寄托，连囚犯之身、牢狱之苦也已置之度外了。

然而，书生毕竟是书生，监狱牢房毕竟不是作家的创作室。被狱中人视为“出土文物”的萧赛，秘密中写下的“一大堆《红楼外传》的原稿和笔记”，竟被告密者所获，没收上缴，邀功请赏。于是，狱中召开了批斗大会，“揭开了阶级斗争的盖子”，在一片“打倒”声中，萧赛重新戴上了手铐，成了“反改造分子”。由于多年监狱生活的磨炼，萧赛对这种批斗及其后果也是有精神准备的。他虽然被剥夺了用笔的权利，但没有外力能够终止他与红楼人物的继续神交。他在两年多的时间里，竟“把《红楼外传》三易其稿的修改大纲，不落一字，不留把柄，不让告密，又装在我的肚子里了”。顽强的意志产生了特殊的创作方式，萧赛的精神更充实了。活在萧赛心中的《红楼外传》，为它的问世创造了条件。

1979年，党的政策终于落实在萧赛的身上，关押了23年的囚犯，抖落一身污垢，迎来满天朝霞，回到了革命行列。对他出狱时的精神状态，深知萧赛的作家袁箴有一段感人的记述：

老作家出狱之日，一喜：“哈哈，我才五十八岁”，改书有日；二喜：最后一次与极“左”斗争胜利——离狱时，一不争路费，二不争补贴，只拿了一条麻袋高喊：“请把没收的《外传》底稿还我！”得以收其笔记草稿，以及二稿三稿，一股脑儿装进麻袋，扛上肩头就走。②

萧赛没有悲伤，没有怨咎，迈开健步，踏上归途，激动地喊出了他的心声：“党！我回来了。”这是萧赛精神的升华，品格的体现，也是他的人生观、世界观的集中反映。

三

萧赛所具有的这种精神乃是社会实践的物化，它在狱中、狱外都不是孤立的，有其存在和扩散的基础。他对给予他支持、帮助的患难之交、正直之人，总是怀着感激的心情记以存照：

在狱中——

周云夫妇死前赠送他一部俞平伯校订的《红楼梦后部四十回》；饱学生员、七品县令、新中国成立前曾营救过中共地下党员的戴叔锴，暗送他“批红”参考资料；擅票花衫、能掌鼓签、长于金石书画的李正文；天府校长、山水画家韩悦；南方“神童”、以创作反法西斯的《在■字旗下》作品惊世的著名作家刘盛亚，都成了他的“活字典”与顾问；川报记者吴纯熙默默递给他几札稿笺……

在狱外——

负责审查被没收上缴的《红楼外传》创作笔记、手稿的高干刘坤泽，没有从中发现“反党、反人民、反社会主义”的罪证，以一个读书人的良知，只在上面画了许多“0A，？，！”符号，没有付之一炬，不了了之，才使140万字的二稿幸存下来……

这里，用得着一句朴素的老话：“得道多助”。狱中、狱外既有“吉人”，就有“天相”。萧赛与这些人之间，“同声相应，同气相求”，在“得道”与“助道”上互相默契，心照不宣，这也是一种很有特点的精神融合。没有这样的外部条件，《红楼外传》也是难以问世的。

萧赛出狱之后，更加珍惜寸阴，孜孜不倦，发奋改书。他心系红楼人物，几度北上南行，香山古道，金陵署院，寻踪觅迹，丰富素材，巧构精思，日夜伏案，终使《红楼外传》流行于当今盛世，赢得千百万读者的赞誉与钦佩，近又获“重九文学奖”，为通俗小说园地增添了一部“新、奇、险、正”^①的好作品。这是他的精神物化的结果，也是他的理想追求的胜利。

如果从艺术创作过程中主客体的互相参与、融合来看，透视一下创作这一作品的作家的精神世界，那么，萧赛特殊的生活经历、体验和创作方式等，也足以写成一部《红楼外传》的“外传”。这对于我们研究作家与作品的关系，研究作家的精神状态(包括人生观、世界观、艺术观和审美追求等)如何作用于作品的主题、人物、风格的形成，如何着眼于作品社会价值的思考，从中探索艺术创造中主客体关系的基本规律，也可能如同列宁所说“无可争论，在这个事业中，绝对必须保护有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”^①。

我在欣赏《红楼外传》之后，有感而发，写下拙文，是期待着有胆识、有才华的作家写出一部《红楼外传》的“外传”来！

1987年9月3日于重庆

刊《中国通俗小说研究动态》1987年第2—3期合刊

地灵人杰 笔驭雄风——在吴因易历史小说学术 研讨会上的开幕词

今天开幕的“吴因易历史小说学术研讨会”，是由中国青年出版社、中国俗文学学会四川分会、绵阳市文联共同主办。举办这次学术研讨会是去年年底提出来的，经过各方面的协商，取得了一致的意见。我代表三家主办单位和会议领导小组，首先感谢绵阳市委、市政府、市人大、市政协的大力支持，为我们的研讨会提供了良好的条件。市委冯副书记、市府邱副市长、市委宣传部谢部长、市文化局陈局长曾几次召开会议，组织筹备工作。我来绵阳之后，8月29日下午，市委冯副书记又亲自约见，主持会议，作了妥善安排，使我们的研讨会如期举行。我们再一次感谢绵阳市党、政领导的关怀，向他们致敬！

我们感谢来自全国各地和省内的学者、专家、作家、主编和新闻界、出版界的同志们，不辞劳苦前来参加我们的研讨会，这对指导和发展巴蜀俗文学事业和通俗小说的创作，必将起到很大的促进作用。我代表三家主办单位和会议领导小组表示热烈的欢迎！

参加这次学术研讨会的还有中国俗文学学会、中国通俗小说研究会的会员和绵阳支会会员，这是一次难得的向省内外的学者、专家和同行们学习的好机会，希望会员同志们以文访师，以文会友，研讨学术，大展宏图。

青年作家吴因易，带着梨园世家的独特经历与生活积累，开掘了旧中国梨园艺人与恶势力斗争的社会题材，以酣畅的笔墨和勃发的情思，编写过几出反映旧社会川剧艺人的生活 and 斗争的川剧。但他在粉碎“四人帮”仅仅两年之后，在上海文艺出版社的支持下，1979年他就向广大读者奉献出处女作——长篇小说《梨园谱》，满怀对党、对时代的感激之情，跨进了中国文坛。随着小说的流传，作为创作主体的吴因易，他那风华正茂，不拘一格，时而机智幽默，时而惊世骇俗的作家形象，也逐渐为广大读者所熟悉、所理解。自此之后，他又苦读寒窗，沉思灯下，洞明世事，练达人情，精思巧构，笔耕5年，从1985年起，在中国青年出版社的支持下，连续出版了《宫闱惊变》《开元盛世》《魂销骊宫》《天宝狂飙》4部长篇小说，总计有120

万字，在全国青年作家群中是罕见的丰收。这4部自成系列而又各具特点的皇皇巨著，在展现唐代政治、经济、文化、世俗风情的广阔背景上，既深刻可信地描写了李隆基(唐玄宗)王朝兴衰成败的历史轨迹，又生动逼真地刻画出帝后嫔妃、文臣武将、宫婢歌女、黎庶平民的各种性格与悲欢离合之情；特别是贯穿4部长篇小说的李隆基的性格演化与复杂心态所构建的精神世界，既有风云变幻的历史感，又有震荡心灵的现实感。作家的才情赋予了作品的风采，作品的风采受到读者的青睐。这说明吴因易的创作道路，正是在继承我国俗文学的优秀传统中，发挥了民族性、群众性、现实性相结合的特点，从审视历史的经验中着眼于对现实的启迪，透过已逝岁月的烟尘，揭示了李隆基悲剧性的人生意蕴，富有哲理性的反思，因而赢得广大读者的钦佩。吴因易在小说创作上的重大成就，应该说是巴蜀文化传统发展的延伸；而他自己的成长，也正是在党与人民的培养下励志进取的结果。绵阳市地灵人杰，吴因易笔驭雄风，他已出版的5部长篇小说，列入我国优秀小说之群是当之无愧的。我们在此向吴因易祝贺，预祝他在创作上取得更大的成就，迎来更大的丰收。

我们这次研讨会，并不仅仅局限于吴因易的小说，希望联系俗文学和通俗小说的历史和现状，展开广泛的研讨。为此，我想谈两点看法。

(一)俗文学是一门国际性的学科。目前，日本、美国、法国、英国都有一批学者在研究中国的俗文学，日本还成立了“中国俗文学研究会”的学术团体。中国俗文学源远流长，门类众多，作品丰富，范围广泛，它的发展有自己的历史进程。如果从唐、宋时代算起，至今已有一千多年的历史了。但俗文学作为一门研究学科，还是在五四新文化运动中提出来的。当时一批著名学者、作家，如瞿秋白、郑振铎、李家瑞、阿英、赵景深、老舍、张恨水、钟敬文等，都用自己的论著或作品，为建设我国俗文学学科奠定了良好的基础；特别是半个世纪以前出版的郑振铎先生的《中国俗文学史》，更是具有开拓意义的专

著。前辈们所开创的俗文学事业，应该得到我们的继承与发展。我们巴蜀俗文学家，理应与全国俗文学家一起，为创立具有中国特色社会主义俗文学而承先启后，继往开来，不肖古人，代言当世，在社会主义精神文明建设中发挥积极作用。

(二)文学上的雅俗之分，古已有之。近几年来，包括通俗小说在内的俗文学风起云涌，赢得了亿万读者，为我国俗文学的发展带来了新的生机活力，为开展俗文学的研究、创作争取了新的群众。但是，某些怀有偏见的人，却把本来不属于俗文学范畴，与俗文学的源流并无关系的东西，强加在俗文学的头上，打着“崇雅反俗”的旗号招摇过市，贬低俗文学的价值，这种偏见比无知离开真理更远。毋庸讳言，在我们俗文学园地中，不免也混杂有一些陈腐粗鄙、毒化读者的作品，败坏了俗文学的声誉，应该反对并加以疏导；但我国俗文学的主流，正以前所未有的势态在开拓中健康发展。某些所谓“雅文学”，如果雅到读者如捧“无字天书”的困境，所谓“作家的自我超越”，我看也就不免成了脱离时代、脱离群众的遁词。我们提倡为人民喜闻乐见的俗文学、雅文学，主张百花齐放，雅俗竞争，雅中有俗，俗中有雅，大雅近俗，大俗近雅，雅俗共赏，服务人民。希望与会学者、专家和同志们，畅所欲言，各抒创见，百家争鸣，诸说并立，为研讨、探索我国俗文学顺应时代大潮作出贡献，迎接巴蜀俗文学的新繁荣。

1988年9月2日于绵阳

雅俗共赏 服务人民——在聂云岚《玉娇龙》《春雪瓶》通俗小说研讨会上的开幕词

今天开幕的聂云岚通俗小说研讨会，是由中国俗文学学会四川分会、重庆出版社、湖北省文联图书编辑部、《今古传奇》编辑部共同主办的。举办这次学术研讨会是今年年初提出来的，经过各方面的多次协商，取得了一致的同意。我受四家主办单位的委托，首先感谢重庆市党、政领导同志的关怀，感谢省文联、省作协、市文联、市作协、

市新闻出版局、市文化局、市川剧研究所、市中区文化局和市中区人民政府招待所的大力支持，感谢来自省内外的教授、专家、作家、编辑和新闻界、出版界的同志们，不辞劳苦前来参加我们的研讨会，这对指导巴蜀俗文学和通俗小说的创作、研究得以健康的发展，必将起到有益的促进作用。在此，我代表四家主办单位向到会的各位领导同志、各位来宾和各位与会代表，致以热烈的欢迎！

老作家聂云岚，现已年过花甲。早在青年时期就喜爱文学，好读杂书，对古今中外各种形式的文学作品都有所涉猎，尤其爱好民间流传的俗文学，40年代中期即开始发表作品，对生活、对人生有自己独特的理解与追求。新中国成立后曾在重庆《新民报》做过编辑、记者，广泛接触了社会生活；后来调到重庆人民出版社做文学编辑，热心扶持文学新人。他自己苦读寒窗，辛勤笔耕，也由重庆人民出版社和四川人民出版社，先后出版了《金鸭儿》和《老虎新娘》两本民间故事集，他以通俗文学的特有叙事方式和幽默机智的文笔，赋予故事以丰富的内涵和深刻的思想，打动了读者的心灵。可惜风华正茂，厄运难逃。如同人所共知的原因，他未能幸免1957年那场暴风骤雨的袭击。渔场劳动改造的17年艰难岁月，虽然使他失去了创作上的美好年华，但在党的十一届三中全会的春风拂照下，却又复苏了他的创作活力。在短短的七八年内，他以坚强的毅力，克服身心的创伤，情思勃发，精心巧构，终以《玉娇龙》和《春雪瓶》两部有连续性的长篇通俗小说问世，在广大读者中重建了作家形象。他现为重庆作家协会常务理事，重庆出版社编审。

《玉娇龙》的故事取材于王度庐先生早期所著的《卧虎藏龙》。聂云岚以王著小说“大漠听悲歌寻香惹爱，满城来风雨卧虎藏龙”1个回目为素材，敷衍、发展为25回的一部大书，可以看出作家驾驭题材和再创造的深厚文学功力。至于聂云岚为什么选取王度庐先生写过的故事中的一些情节而进行如此巨大的再创作，他在《玉娇龙》书前《作者的话》中，已经说得很明白：用自己的创作实践，努力发扬

我国俗文学的优秀传统，增强通俗小说的文学性。因而这种再创作，实际是更高的创作追求。

如同聂云岚坎坷的遭遇一样，他在写作《玉娇龙》时，也经受了一番折腾。1981年刚刚发表了前8回，就因飞短流长的原因被迫搁笔；1983年在《今古传奇》杂志连载的过程中，又一度中断而再复刊。终因“好的作品就是力量”，经过实践的检验更能显示出作品的价值，历史还是公正的。

现在，摆在我们面前的，由中国文联出版公司于1985年和1987年相继出版的《玉娇龙》及其续集《春雪瓶》，已经发行86万册，可见读者的喜爱。这两部名副其实的通俗小说，就其对题材的发掘，主题的深化，情节的结构，人物的刻画，审美的效应以及语言、风格等方面，都很值得我们来研究、探讨。仅从这次研讨会收到和印发的15篇论文来看，作者之中，有大学教授、文艺理论家、作家，也有关注的读者，总计有20多万字，可以说我们的研讨会也是名副其实的。

当然，我们的研讨会，也不仅仅局限于聂云岚的这两部小说，希望联系俗文学和通俗小说创作的历史和现状，展开有理论深度的研讨。为此，我想谈两点看法，供参考。

（一）包括通俗小说在内的俗文学，是一门国际性的学科。目前，日本、美国、法国、英国、苏联等国，都有一批学者、专家在研究本国俗文学的同时，异常关注收集、研究中国的俗文学；日本还成立了“中国俗文学研究会”的学术团体，对我国俗文学的传统演变、作家、作品、流布及其价值观，从社会学、民俗学、文艺学等各个角度，“探赜索隐，钩沉致远”，进行总体性的研究，应当引起我们的重视。

中国俗文学源远流长，门类众多，作品丰富，作家辈出，具有独特的文化传承关系。它的历史渊源可以上溯到唐宋以来的市民文学，随着已逝岁月的风尘，经历了唐代传奇、变文、俗讲和宋元话本、拟话本、明清章回小说等发展阶段，直到近几年来通俗小说的兴起，都

足以说明我国俗文学具有广泛深厚的群众基础。但是，我国俗文学作为一门研究学科，还是在五四新文化运动中提出来的。当时一批著名的学者、作家，如瞿秋白、郑振铎、李家瑞、阿英、赵景深、老舍、张恨水、周瘦鹃等，都用自己的论著或作品，为建设我国俗文学学科创造了条件；特别是半个世纪以前出版的郑振铎先生的《中国俗文学史》这部皇皇大著，更是具有开拓意义。文学前辈们所开创的俗文学事业，应该得到我们的继承与发展。我们巴蜀俗文学家，理应与全国俗文学家一起，为创立具有中国特色社会主义俗文学而承先启后，继往开来，不肖古人，代言当世，在社会主义精神文明建设中发挥积极作用。这也是我们的研讨会所期望达到的目的之一。

（二）文学上的雅俗之分，古已有之。如果不愿当“跛足的文学巨人”，那就应该一视同仁地促进雅文学与俗文学的共同发展。当前，我国“俗文学热”的巨大冲击波，已经冲击着文坛。对它热情关注者有之，对它冷眼旁观者有之，对它反唇相讥者也有之，众说纷纭，不一而足，都是事物发展过程中的正常现象。只要我们将这股“俗文学热”放在我国改革、开放的文化背景下来加以考察，也就不难发现：随着经济体制改革的深化，社会结构、社会生活内容、社会心态都在发生历史性的转折，广大群众昔日生活基础起了新的变化，人生观念和生活方式正在更新，消费势态已扩大到文化领域，心理调节产生了对文化娱乐的强烈需求，正是形成这股“俗文学热”的内在基因。可以说这是我国现代社会城市化过程中必然产生的一种文化现象，也是不以人们主观意志为转移的客观存在。

正在兴起的俗文学，已经出现了一批优秀作品，赢得了亿万读者，为我国俗文学的发展带来了新的生机活力，为开展俗文学的研究、创作争取了新的群众，主流是健康的。毋庸讳言，在我们俗文学园地中，不免也混杂有不少陈腐粗鄙、毒化读者的“精神鸦片”，败坏了俗文学的声誉，需要引导读者共同抵制。但是，某些怀有历史偏见的人，却把本来不属于文学范畴，与俗文学的源流并无关系的东西，强加于

俗文学，打着所谓“崇雅反俗”的旗号招摇过市，有意贬低俗文学的价值观，应该说这种偏见比无知离开真理更远。某些所谓“雅文学”，如果雅到读者如捧“无字天书”的困境，所谓“作家的自我超越”，我看也就不免成了脱离时代、脱离群众的遁词。

我们提倡为人民喜闻乐见的雅文学、俗文学，主张百花齐放，雅俗竞争，雅中有俗，俗中有雅，大雅近俗，大俗近雅，雅俗共赏，服务人民。希望与会学者、作家和同志们，畅所欲言，各抒创见，百家争鸣，诸说并立，为研讨、探索我国俗文学顺应时代大潮作出贡献，迎接巴蜀俗文学的新繁荣。

1988年10月14日于重庆

故事新编

雁来红

不知在哪朝哪代，反正是很早了，盐河边就流着传着这个故事。

河南边住着一户人家，母女二人，靠劳动过活。母亲的年纪虽然还不到四十岁，但头发已经花白了，河边上的人都喊她陈大嫂。

陈大嫂的女儿叫小红，长到十五岁，美丽得像一只凤凰。一条长长的黑辫子，辫梢儿搭到腿弯上；那一双水汪汪的眼睛，真像荷叶上落着的露水珠儿，晶晶发亮。

小红不但针线活儿做得巧，还会一手好刺绣。据说，她的刺绣只能给人欣赏，不能拿去买卖。不然，花线就会变颜色，绣的红花会变成黑花。因此，人们都说她是天上的仙女，把她的刺绣看成像“宝贝”一样。

逢年过节，她娘总是忙得不可开交。年轻的小伙子们，都争先恐后地送来许多大大小小的红包。她娘早知道这些红纸包里包的是什么东西，也不打开来看看，就把它们统统放在一个小木柜子里。到了晚上，小红打开木柜子，随手拿出一个红纸包来，打开纸包，摆好缎子，拿起绣花针，穿上花线就绣起来。这些红纸包里，都装着三样东西：花针、花线、各色的缎子。这一天，小红一边绣着，一边哼着小曲儿：

高山顶上一株梅，
根深不怕大风吹；
十朵梅花开九朵，
留朵梅花将春陪。

小红嘴里哼什么，手里就绣什么。不到初更鼓的时候，她一定把一段缎子绣好。每次都是一样，不多绣也不少绣。

小伙子们知道小红这种习惯，第二天清晨，天还不大亮，就挤到小红家的门口了，每人都希望她绣的是自己的缎子。

小红她娘起初未在意这件事。有一次刚把门打开，一群小伙子们冲进来，差点儿将她撞倒。大家你抢我夺，绣的缎子扯烂了，还认不得是谁的。过后，小红她娘就想了一个主意：开门之前，先将小红绣好的缎子，高高地挂在屋子的墙壁上，然后将门打开，让小伙子们一个一个地进门来认，认清楚了，绣的谁的缎子就让谁拿走。

这一天也是这样。小伙子们一个一个地走进去，接着又一个一个地撅着嘴巴走出来。因为，绣的不是他们自己的缎子。

最后，只剩下一个人笑咪咪地站在那里，眼睛盯着墙壁上挂的刺绣，看得出了神！

小红她娘在一旁相了半天，后来也忍不住了，用手拍着站的那人的肩头说：“雁子，你就拿下来走吧。看，太阳升起丈多高啦，你妈在家等你吃早饭呢。”

雁子乐得心开花，拿下缎子，一阵风似的跑回家。

提起雁子，盐河边的人，人人夸奖他。小伙子生得粗眉大眼阔胸膛，大手大脚宽肩膀，真像山谷里的青松，不怕霜打雪压。他虽然不到二十岁，可是力气很大，担谷子能担上百多斤，跑起路来快如风，脚板都不沾泥。庄稼活路，里里外外，大大小小，他没有一门不会，没有一样不精。

雁子还会唱一口好听的山歌。据说，当他唱歌的时候，空中的百灵鸟要飞下来听，多嘴的黄莺儿都听得不敢张口。

人们遇到雁子就将他围起来：

“雁子，给我们唱个歌吧！”

“雁子，唱个歌子我们乐乐吧！”

雁子从来不拒绝人们对他的要求，不管在什么地方，头一抬就唱开了。这一天，雁子唱的是：

妹是高山一株梅，

隔年打扮迎春回；
十朵梅花开九朵，
留朵梅花将我陪。

雁子这天的嗓子，比起城隍庙里的那口大钟，还要响亮得多，远近几里路都听得见！因为他自从那天收到小红的刺绣后，心头好像放了块冰糖，蜜滋滋的甜，老想唱歌。

这天刚巧碰上了机会，他就尽情地把几天前早就编好了的歌子唱出了。

歌子唱完了，乐得人们前仰后翻的！

雁子住在东庄，小红住在西庄。

东庄和西庄，相隔不到半里路，都在盐河的南边。

雁子和小红，从小就认识，常在河边碰面，但彼此都没说过话。

雁子早就爱上小红了。他把这事偷偷地告诉了他娘。他娘说：“小伙子屁股穷光光，哪有银钱讨婆娘。陈大嫂的闺女是把能手，她能嫁给你呀？别胡思乱想了吧。”

雁子听了他娘的话，心头结了个疙瘩。他老是想：“小红是不是喜欢我呢？”

小红也早就喜欢雁子了。她每次碰到雁子，不管人多人少，总要悄悄地看雁子几眼，然后心中默念着：“真是个可爱的小伙子！”

雁子唱歌的那天，小红正在家里帮她娘抽蚕丝。雁子的歌声，飞过田野，穿进门窗，钻到小红的耳朵里。她立刻感到心头有点烫，脸上发烧。她想：“这是谁唱的呢？为什么把我的刺绣拿来编成歌子呢？下次不给他们绣了。”她有些纳闷。可是，洪亮的歌声，越唱越动听了，她被歌声迷住了，脸上露出了爽朗的笑容！她想着另一个念头：“我要是认识这个唱歌的，那有多好呀！”

打那天起，小红就对她娘说：“娘，以后我帮你出外采桑叶吧，不想再绣什么了。”小红她娘点点头答应了。她娘虽然一时还摸不透女儿的心事，但以后她就不再收小伙子们送来的红纸包了。

小红要出外采桑叶，就是想寻找那个唱歌的。她起初并不知道那个唱歌的就是雁子。

有一天，正是炎热的夏季，太阳像一盆火烧着大地，盐河上闪闪金光，鱼虾都躲到深水里去了。小红采了一篮子桑叶，路过河边，坐在老槐树底下歇凉。这时候，忽然从河边飘来了一阵响亮的歌声……

歌声像磁石一样，立刻吸引住她。歌声是她熟悉的，虽然那天只听过一次，但她已经非常喜欢这个歌子了。

她急忙站起身，四下里一看，可把小红姑娘乐坏啦！原来唱歌的不是别人，正是雁子，只见他扛着锄头，正从河边走来呢！

小红躲在老槐树背后，等雁子走近了，她才从树后边绕过去，跟在雁子的后面，突然说：“原来是你唱的歌哟！”

雁子猛的一惊，回过头来一看，高兴极了。雁子说：“我谢小红妹妹的好刺绣！”

小红说：“雁子哥，你明天再送一个红纸包来吧，我还要给你绣呢，让你多编几个歌子唱唱吧！”说完把小嘴儿一撅，笑着跑开了。

从此以后，雁子和小红就常常在一起做活，你帮我，我帮你，人影儿不离啦。

冬去春来，小红长到十八岁。爱慕过小红的小伙子们，都想娶她做妻子。

给小红提亲的人越来越多。她娘想：“女儿大了，老这么下去不行呀，这世道坏人多，风声大了怕会出事的。”于是，她就找小红来商量这件事，小红很聪明，早猜透了她娘的心事，没等她娘开口，就把她和雁子相好的事说给她娘听了。

她娘很喜欢雁子，听到小红和雁子相好，心里很乐意，夸奖小红的眼力强，看得准，打算秋凉替他俩办喜事。

一天下晚，小红提着一篮子桑叶，沿着河边往家走，正巧碰见了雁子。

小红告诉雁子说：“我娘已经答应了我俩的婚事，叫后山王大伯做媒，秋凉就要办啦！”

“你娘答应啦！”雁子抓住小红的手说，他心中好像藏着个小鹿似的，扑通扑通地跳！雁子平常脸皮不算薄，那天不知怎么搞的，突然害羞起来了，脸皮一阵阵发烧。他急忙摔开小红的手，扭回头就跑。还是小红叫住了他：

“雁子哥，咱俩商量商量吧。”

雁子这才回转来，俩人坐在那棵老槐树底下，商量着办喜事的事。

正在这时候，从他俩的背后，走来一个人，长长的面孔，像个剥了皮的老丝瓜，满脸的筋筋，獐头鼠眼地站在那里，死盯着小红不放。虽然是阳春三月了，但是他穿的那件皮袍子，还紧紧地裹在身上，双手插在袖筒里，缩着脖子，连下颌都看不见了。好一会儿，他才慢慢地朝老槐树旁边走来，走到小红的面前，冷笑了两声，好像吹破了的芦笛，咯吱咯吱地响。一张口，便对小红说了许多下流话。正想动手动脚来调戏小红，雁子忙把小红往身后一拉，挺身把这家伙挡住了。这家伙把雁子看了几眼，只见雁子双手紧握着手中的锄头，面色像一棵紫枣，两颗眼珠像一对红红的火球似的逼着他，不由得心中有几分害怕，只得悄悄地缩回脚步，像猪猡一样的哼了一声，灰溜溜地退走了。来的这家伙，名叫刘天贵，是盐河边的一只大害虫。仗着他祖先留下的一份家产，专门搜刮农民，收租子就逼死了好几条性命，还糟蹋过不少青年妇女。这方圆团转的人，给他起了个绰号，叫做“扒儿菜”。俗话说：“树怕烂根，人怕坏心”，刘天贵做事就打从心眼里坏起。因为“扒儿菜”烂菜先烂心，所以人们常把那些黑心肠的人比作“扒儿菜”。

“扒儿菜”走远了。小红和雁子又继续谈他俩的亲事，决定在八月十五日那天结婚。

几天后，小红她娘已在准备给小红办嫁妆了。

一天早晨，小红她娘刚收拾停当，提着篮子准备去赶集，替女儿买点杂七杂八的东西。哪晓得一出门，就迎面碰到长脚媒婆。小红她娘知道长脚媒婆是来胡缠的，拔脚就走，没理她。可是长脚媒婆却不放她走，一把扯住小红她娘的衣角，笑得像母鸡下蛋似的，令人恶心。

长脚媒婆说：“大嫂子呀，大嫂子也，恭喜你哟，恭喜你呀，咯咯咯咯……”

小红她娘从心头涌出一股恶气，禁不住打了一个寒战！她对长脚媒婆说：“我家没有喜事，到别人家串门子吧。”说罢抽身就走。

长脚媒婆又追上前去拦住了她：

“哟！山喜鹊树头叫喳喳，喜事飞到大嫂子家。大嫂子呀，你还不知道吧？东庄上刘大少爷嘛，看上你家闺女啦。你闺女福分真不浅，你老来可交了红运啦。”长脚媒婆边说边从怀中掏出来一个红布包，她把红布包在手中掂了一掂：“你看喽，刘大少爷的生庚八字都写在里面了，外搭二十两银子，这聘礼不算少呀！大嫂子，你就当面收下吧。”她说罢了硬把那个红布包往小红她娘怀里揣。

小红她娘气急了，抓起红布包，指着长脚媒婆说：“长脚子，我和你有什么冤仇呀？”她用力把红布包往长脚媒婆怀里一扔，“我女儿嫁给雁子了，你留着自己受用吧。”气冲冲地走开了。

长脚媒婆讨了个没趣，撅着嘴巴站在那里像根木桩桩，眼看小红她娘走远了，才朝着小红她娘走的那个方向指手画脚地说：“呸，胳膊拧不过大腿，我的面子过不去，搽道官粉就完事嘛，只怕人家刘大少爷饶你不得。养闺女总是要嫁人的，天晴不去，偏要待雨淋头，真下贱。”她自言自语地说了半天，最后还是无可奈何地将那个红布包揣好，失望地走回去了。

“扒儿菜”叫长脚媒婆到小红家提亲，没有能遂他的心愿，终日心神不安。他想：“斩草先除根，要想把小红弄到手，先得除掉雁子才行。雁子走了，不怕小红不嫁。”于是，他便想出了一条毒计，串

通了衙门里的县太爷，趁着半夜三更黑月头，无缘无故地就将雁子捉走了，送到遥远的北方去做苦工。

小红和她娘听说雁子被捉走了，哭了好几天。她们知道这是“扒儿菜”干的，心里恨透了他。

黑心肠的“扒儿菜”以为这一下事情应该办好了，没过两天，又叫媒婆子接二连三地到小红家逼亲。小红她娘像一块冷冰冰的石头，来一回碰一回，哪一回媒婆子也没讨个好的。打此以后，媒婆子也就不敢再来叩门了。

盐河边的小伙子们，都很关心小红和雁子的不幸遭遇，每个人只要一看到小红流泪，都会把头低下来，心里酸酸的。大家都知道小红很爱雁子，可是他们也非常喜欢这个小伙子呀！少了雁子，每个人的心中像插进了一根针，说什么都疼。盐河边从此听不到雁子的歌声了！

后来，小红也不哭了，她知道再哭也是没有什么用的。她立下了誓愿：一定要等着雁子回来，她愿意守着雁子一辈子。虽然从老人们的口中，她听说北方是在遥远的天边，一年四季都非常寒冷，冰雪封锁着大地，没有树木也不长小草……尽管她听到的是这样，可是她仍然相信雁子是能够回来的，冰雪冻不坏他，路远也拦不住他。

八月十五的清晨像盐河水的水一样明朗，熟透了的庄稼随着轻轻的秋风，播散着浓郁的香味。

年轻的小伙子们，一清早就担心一件事，三三两两有事无事地都要到小红家门口溜两趟，看看动静。大家都知道，要不是“扒儿菜”起了黑心，捉走了雁子，小红和雁子就在今天结婚了。

小红那天一声也没哭，在她的眼睛里找都找不到一颗眼泪。可是，这个年轻的姑娘，那天显然是苍老多了！从早晨起，她就一直没离开家，独自坐在靠北面的窗户旁边，两眼盯着遥远的北方。她的心像长上翅膀，飞呀，飞呀，飞过了重叠的云山，一直飞到雁子的身旁。她仿佛看见雁子仍然像往日一样健壮，寒风悄悄地梳着他的鬓角，他迎着冰雪矗立在北方的原野上！

小红越想起雁子，就越觉得雁子可爱。她坚信雁子是会回来的。她胸中充满了仇恨，也燃烧着希望！她相信谁也没有力量，能永远把她和雁子分开。坚强的信念夺走了她悲伤的眼泪，她微微地笑了。

未到黄昏时分，人们都习惯地希望月亮早点儿出来。因为这一天是中秋呀！可是，不是像人们所盼望的那样，天空里的乌云越盖越厚了，不到一会儿，瓢泼大雨就下将起来，叭叭的雨点像铜钱那么大，盐河像一锅开水似的，哗哗作响！

一更打过了，雨稍稍小了些，原野像蒙上千层黑布，黑得可怕！

小红躺在床上，翻来覆去睡不着觉。一闭上眼睛就好像雁子站在她面前；眼睛一睁开，却什么也没有。小红她娘知道女儿心里很难过；但是她自己这一天也没断过眼泪，拿什么话去安慰女儿呢？她躺在床上悄悄地哭了！

突然，一阵强烈的敲门声，使得小红和她娘都吃了一惊！小红急忙坐起身来，转身准备下床，她娘一把拉住了她，示意叫她不要去。她娘一边问“谁呀？谁呀”，一边下了床沿。她刚走出房门，还未来得及点灯，大门就被打烂了。一伙人冲到她面前，为首的一个大汉，手里捏着一个圆灯笼，灯笼上斗大的一个“刘”字，像是用猪血写成的，照得这间小屋子阴森可怕！

小红在床上看得清清楚楚的，好像一壶开水浇上了她的心头！她明白这是“扒儿菜”派来抢亲的。“我死也不能进刘家门呀！”她猛省了一下，急忙撬开床头的窗子，从窗子跳了出去。

进来的大汉把灯笼向上一提，照着小红她娘苍白的脸，问道：“快把你女儿交出来，刘大少爷派我们来接她。”

小红她娘气得浑身发抖，啐了大汉一口，说“我女儿飞了，不在家。”

“啪！”大汉一耳光将小红她娘打倒在地上，指着小红她娘说：“赏你脸不要脸，贱骨头！”随即把手一挥，说了一声“抢！”一伙

人像疯狗似的，立刻闯进了小红的卧房，到处搜了一遍，人影子也没找见。

大汉一见没找着小红，心头冷了半截，一步跨进房门，提着灯笼在房间里巡视了一遍。最后，他发现床前的窗子是开的，窗台上印着两个脚迹，断定小红是刚才逃走的。只见他脸色一沉，黑得像锅底，自言自语地说：“哼，你逃得快，我追得快，你逃到天上，我也要抓你下来。”然后对他的跟从们说了一声“追！”一伙人夺门而出，去追小红。

小红她娘被打得昏过去半天，一阵凉风从大门口吹进来，她慢慢地苏醒了。屋子里漆黑的，静悄悄的，没有一点声音，她以为小红已被抢走了，心里一阵疼痛，好不容易才从地上挣扎起来，踉踉跄跄地摸着大门，冲向黑色的原野，迎着风雨叫喊着：“小红！”“小红！”

再说小红逃出去以后，像脱了缰绳的野马，一直向盐河边跑去。她刚刚跑到老槐树底下，就听见后面人声嘈杂。回头一看，只见一盏灯火，引着黑压压的一群人，正向她这里奔来。她断定这是追她的人来了，再跑也无处跑了，心头一紧，朝着北方悲痛地地喊着：“雁子哥！我等不到你了，别忘记我是被‘扒儿菜’逼死的！”喊罢，把牙一咬，一头撞死在老槐树底下。

盐河边，从此再也见不到这个可爱的姑娘了。可爱的小红姑娘，被“扒儿菜”逼死了！

小红死后，她娘就将她埋在盐河边的老槐树底下。这儿是小红常常歇凉的地方，也是她和雁子订婚的地方。

盐河边的小伙子们总是忘不了小红，只要一提到小红，每个人的眼睛都免不了立刻要红上一圈。小红虽然死了，但是人们仍然时时刻刻想念她。爱慕过她的小伙子，每天下地做活的时候，总要带上一束美丽的鲜花，偷偷地把它放在小红的坟头，以表示自己对她的想念和敬意。

每当春天来到的时候，小伙子们还成群结伙地跑到小红坟上，把带来的许多花的种子，小心地撒在小红坟墓的四周。每个人的心中，都有一个共同的愿望：希望这些花的种子，发芽长大，有一天开出美丽的鲜花来。

可是，一个春天跟着一个春天从绿色的原野上走过了，小伙子们撒在小红坟上的花种子有的根本没活，有的活了发了芽，但不久就枯死了，没有一株长大，更没有一株开花。小红的坟墓上，依然只有几根野草长在那儿，随风摇曳着。

小伙子们并不因此泄气，只要春天一到，他们还是照样在小红坟上撒下许多花的种子，一次比一次撒得更多。种子不开花，小伙子们是不甘心的。他们相信自己撒下的种子，总有一天会发芽开花。

雁子被抓到遥远的北方，每天脚不停手不歇地做苦工。

三年的日子过去了，他无时无刻不想念小红，想念盐河边上的那棵老槐树。但是，路途太远了，又有官兵看守，要想逃回南方来是非常困难的。

雁子受着长期的劳累，吃不饱，睡不暖，仇恨和痛苦，绞碎了他的心，他瘦得只剩一副骨头架子了！不久，他便得了一场大病，病得不能动弹。临死的时候，他在心里想：“我不是叫雁子吗？如果我真是一只大雁，那有多好呀，我就可以飞回南方去，看看小红妹妹。”那时候，正是秋天，雁子想的时候，恰巧天空横过一阵雁群，一只孤雁跟在雁群的后面，嘎嘎地叫着，叫得凄惨极了！雁子一听到这只孤雁的叫唤，学着叫了两声，就立刻闭上眼睛死了。他自己也变成一只雁，跟着雁群，一直飞回了南方。

这只大雁飞到了盐河上，它看见河边上的那棵老槐树，已经脱光了叶子，秋风穿过树杈，吹得噓噓发响。树底下有一堆黄土，几根野草长在黄土堆上，微微颤抖，正是秋末冬初的季节了。

大雁在河边转来转去，没找见小红。它又飞到小红家的屋顶上，兜了好几个圈子，仍然没瞧见小红。

黄昏尽了，大雁歇在小红家的屋顶上，听见屋里有人哭，哭得很悲伤。它悄悄地从屋顶上飞下来，落到小红床前的窗台上停住了，仔细一看，才知道是小红她娘在哭。它从小红她娘的哭诉中，知道小红妹妹已经被“扒儿菜”逼死了；河边老槐树底下的那堆土，原来就是小红的坟墓。

大雁含着热火火的眼泪，飞到小红的坟墓上，歇在坟头，迎着深夜的秋风，凄惨地叫了一夜，诉说它心中的仇恨和刻骨的相思。大雁的眼泪，像雨点般地洒遍了坟的四周，浸入了泥土，润湿了花的种子：不发芽的发芽了，发芽的长大了，茂盛了……

第二天清晨，大雁飞走了。小红坟上不再是几根摇曳的野草，而是一片红花的海洋！小伙子们每年撒下的种子，这时候都一齐长大了，盛开着美丽的红花！

小伙子们看见小红坟上开出一片红花，每个人的心中都有说不出的高兴。他们立刻成群结伙来到小红坟上，围着坟台，唱着歌，跳着舞，诉说他们对小红和雁子的怀念，歌颂他们美丽的希望！

传说这只大雁每年要飞来一次，这种红花每年就开一次。红花本来没有名字，人们为了怀念雁子和小红，就给它取了个名字，叫做“雁来红”。

虎儿和茅姑

古时候，住在茅山脚下，有这么一户人家：两口人，老爹爹领着一个孙女儿过日子。

老爹爹每日上山打柴，早出晚归。打两挑：烧一挑，卖一挑，挣几个钱过日子。孙女儿名叫茅姑，年长十八岁，浆洗缝补，描龙绣凤，没有一样不精。她一天能绣两幅花窗帘，三对花枕头，只要提到茅姑，人人都翘大拇指头，称赞她是个美丽的有才能的姑娘。

邻近村庄里的小伙子们，人人喜爱茅姑，都想娶她做妻子，登门求婚的比花园里的蜜蜂还要多。但是茅姑说，她要嫁给一个最勇敢、

最勤劳的青年人，并且先要找到三样礼物：一颗夜明珠，一枚金针和一斤金蚕丝，然后才和他结婚。

许多小伙子们都不愿去找这三样礼物，因而也就不再来提亲了。

有一天下晚，从远处来了一个青年，膀阔腰圆，扑扑腾腾浑身是劲，一双眼睛亮得像两颗水晶球。他身上背着一张大铁弓，腰间系着一个箭套，套子里插着整整十支铁箭，边走边唱着山歌，向茅姑家走来。

老爹爹打柴回来，正坐在门前吸旱烟。这个青年人走到老爹爹面前说：“老爹爹，把茅姑嫁给我吧，我是来娶她做妻子的。”

老爹爹仰起脸望了望青年说：

“你叫什么名字呀？”

“我叫虎儿。”

“你是最勇敢的人吗？”

“是的，老爹爹，我杀死过凶龙，射死过老虎，还活捉过狡猾的狐狸。你看，我的弓和箭都是我自己亲手做的。一年四季，我带着它到深山里去打猎，不管是刮风、下雨，还是落雪天，我都是照常出去打猎，从来没偷过懒，我是在勤劳中生活的。”

老爹爹听罢，点点头，笑了笑说：“你是个最勇敢、最勤劳的小伙子，可是不行呀，你的三样礼物还没带来呀。”

虎儿说：“老爹爹，茅姑要的三样礼物，我现在还没找到，只要你能告诉我到哪里去找，再困难我也不怕，我一定能够从那里找到夜明珠、金针和金蚕丝。”

“好吧！”老爹爹对虎儿说，“你从这里一直往东走，跑过九十九道大河，翻过九十九座高山，最后还要渡过一个望不到边的大湖；湖上没船，湖边也没住人家，要渡过湖去是非常困难的。如果你真心实意要找到那三样礼物，那你就得想办法从湖上过去。假如你能过了湖，再走一百里，那里有棵老槐树，你只要站在槐树底下大喊三声‘仙人快来’，仙人就会出来告诉你夜明珠、金针和金蚕丝在什么地方。”

老爷爷说的话，每一句虎儿都记得很清楚。他对老爷爷说：“老爷爷，请你让茅姑等着我吧，要不了多久，我就会把她要的三样礼物带回来。”

老爷爷点点头，答应了。

第二天，虎儿动身往东边走，跑过一条河又一条河，翻过一座山又一座山，不管有多么困难，他都决心找到茅姑要的三样礼物。

有一天，虎儿刚翻过一座高山，天色已经晚了。他到山边一间茅屋里去借宿。茅屋里走出来一位老婆婆问：“小伙子，你到哪里去呀？”

虎儿回答说：“我到东边去找仙人。”

老婆婆说：“见了仙人，别忘记替我问一声，我养了一只芦花公鸡，整整十年了，为什么不打鸣？”

虎儿答应了老婆婆的请求，在茅屋里过了一夜，又匆匆地赶路了。

又有一天，虎儿刚跑过一条大河，天色已经晚了。他看见河边有个小村庄，庄东有个桑园，一位白发老人正在桑园里采桑叶，他走上前去借宿。白发老人问他：“小伙子，你到哪里去呀？”

虎儿回答说：“我到东边去找仙人。”

白发老人说：“见了仙人，别忘了替我问一声，我养了两条蚕，一条白的，一条花的，长到尺把长，整整十年了，为什么不吐丝？”

虎儿答应了白发老头的请求，在老头家过了一夜，又匆匆地赶路了。

虎儿走了一天又一天，走了今天走明天，跑过了九十九条大河，翻过了九十九座高山。果然不错，一个望不到边的大湖横在他的面前，湖上没有船，湖边也没住人家。虎儿不慌不忙，随手从湖边拔起一棵碗口粗的柳树，去掉树干和枝叶，放在湖中，他扶着这棵柳树，划过湖去。正在这时，湖里突然掀起了一股巨浪，湖水哗哗地响，一条金色的大鲤鱼涌到虎儿面前。鲤鱼问他：“小伙子，你到哪里去呀？”

虎儿回答说：“我到东边去找仙人。”

鲤鱼说：“见了仙人，别忘记替我问一声，我活了九千年，为什么还不能跳龙门？”

虎儿答应了鲤鱼的请求，鲤鱼驮着虎儿过了湖。

虎儿过了湖，向前走了一百里，果然有棵古怪的老槐树，矗立在路旁边，树荫有几间屋大，树干粗壮，像座宝塔。

虎儿站在树底下连喊三声：

“仙人快来！”

“仙人快来！”

“仙人快来！”

第三声刚刚喊罢，真的有位仙人站在他的面前，虎儿高兴极了！

没等虎儿开口，仙人就抢先问他：“小伙子，我知道你是来找我的，但是你能问我三件事，我也只能回答你三件事，你现在问吧。”

虎儿有点为难了。他想：“别人托我问三件事，我自己还要问三件事，共是六件事呀！这怎么办呢？问哪三件事呢？”

仙人见虎儿没答应，就催他：“小伙子，有什么为难事吗？快点问吧。”

虎儿再一想：“我已经答应替老婆婆、白发老人、鲤鱼问仙人三件事，他们都希望我能替他们找到答案，还在等着我回去呢，我怎么能够不替他们问呢？帮助别人，如果不诚恳，那是可耻的。”虎儿想罢，拿定了主意，决定不问自己的事了。他把老婆婆、白发老人、鲤鱼托他问的事，全对仙人说了。仙人一一地答复了他。

虎儿问完三件事，没有再问别的，转身就往回走。他觉得自己专程前来要问仙人的三件事虽然没有问到，但别人托他问的事全问到了，这趟路没有白跑呀。

虎儿很愉快地从原路走回来。

他回到湖边，鲤鱼问他：“仙人怎么说？”

虎儿说：“仙人说你口中含有两颗珠子，一颗红的，一颗白的，你把白的珠子吐出来，你就可以跳龙门了。”

鲤鱼说：“小伙子，谢谢你替我问到了，我送你一件礼物吧。”说罢便从口中吐出一颗白珠，把它送给了虎儿，驮着虎儿过了湖。

虎儿收下白珠，走了。

他回到白发老人那里，白发老人问他：“仙人怎么说？”

虎儿说：“仙人叫你把两条蚕分开，把其中的一条花蚕送给你最喜欢的人，它们就会吐丝了。”

白发老人说：“小伙子，谢谢你替我问到了，你就是我最喜欢的人，我把这条花蚕送给你吧。”

白发老人把花蚕交给了虎儿。果然，两条蚕全都吐丝了。

虎儿收下花蚕，走了。

他回到老婆婆那里，老婆婆问他：“仙人怎么说？”

虎儿说：“仙人说你养的芦花大公鸡，口中横着一枚银针，你把银针取出来，它就会打鸣了。”

老婆婆说：“小伙子，谢谢你替我问到了。”她拔出公鸡口中的银针，公鸡立刻叫唤起来：“我没有别的东西送给你，就把这枚银针当做礼物吧。”

虎儿收下银针，走了。

跑过一条河又一条河，翻过一座山又一座山，虎儿回来了。茅姑早在门口迎接他。虎儿把路上遇到的事情全对茅姑说了。茅姑叫他打开包袱看看：啊！银针闪着耀眼的金光，原来是枚金针；白珠亮得像小月亮，原来是颗夜明珠；花蚕吐出一堆金丝，慢说一斤，两斤都有余呢。茅姑见了，心中乐得开了花！她对虎儿说：“我要的三样礼物都有了，我们来商量商量婚事吧。”

虎儿这时才明白：原来他要找的礼物全都找到了。他诚恳地帮助了别人，别人也诚恳地帮助了他。虎儿高兴得跳起来，笑了！

虎儿和茅姑就在那天结了婚。白天，他俩上山砍柴、打猎，老爹爹在家里守门；晚上，虎儿陪着茅姑，坐在夜明珠的光亮下，用金针和金蚕丝，绣出了世界上第一朵最美丽、最幸福的牡丹花！

《雁来红》（故事新编第一集）单行本
长安书店 1957 年 2 月出版

火龙衣

从前，有个大地主，姓王，爱财如命，是个一毛不拔的吝啬鬼。无利不往，有利就钻，与人共事，不占便宜不罢休。

他平日对佃户们非常刻薄，放账要放“印子钱”，光利息就要加十五分，三个月一转头，还要利加利，利滚利。收租子不收九斗九，硬要一担一。因此，众人给他起了个绰号，叫“王刻薄”。

王刻薄见了别人家东西，是好的他都想要。有一天，一个佃户赶集回来，买了把壶，从王刻薄门口经过，凑巧被他看见了。王刻薄喊了一声，叫那个佃户进屋来坐坐。佃户进来了，还未坐下，王刻薄就从佃户手里接过来那把茶壶，东摸摸，西捏捏，说这把茶壶烧得真巧，壶嘴儿安得正，壶把儿做得牢，他出娘胎就没见过第二把。又说他正少一把这样的茶壶，把这把茶壶留给他用，那就太适合了。他说过后，顺手从桌子底下拿出一把旧茶壶，壶嘴儿只剩半截了，硬要佃户把刚买的新茶壶换给他。佃户不干，他就放下旧茶壶，拿着新茶壶朝内房里走。佃户见了，急忙提起他放下的那把旧茶壶，跟在后面喊他。没料到他急中生计，扭回头，伸手接过了那把旧茶壶，对佃户说：

“新壶没我旧壶光，你不要我带一双。”

王刻薄把新旧两把茶壶一起抱着，拐动罗圈腿，闪进了里面的厢房，扑通一声把门关上了。

这个佃户气得鼻孔冒青烟，啐了王刻薄一口，只好空手回家，白白地失掉一把新壶。

这还不算。王刻薄三天两头还要到村外的园子、地头走一走，逛一逛，看看新鲜。可是，他走的、看的，并不是他自己的园子和地头——他自己的园子和地头有他的儿子小王刻薄常去看守，他很放心——而是别人家的园子和地头。他看到这家园子里的南瓜结得大，摘

一个；看到那家地里的萝卜长得大，拔几棵；看到这家的葱苗生得好，扯一把；看到那家的白菜长得肥，掘几斤。有时被别人看见了，问他：为什么要拿人家的东西？他不是说你家的南瓜长得比冬瓜还大，真爱人，我摘个做做种；就是说你家的葱苗生得比蒲草还高，真爱人，我扯把做做苗。反正，他是把嘴巴插在别人家的锅里，专吃白的。

当地的老百姓们都恨透了他，在他未死之前，就传说他已经死了。有人说是得了饱食病，胀破了肚皮死的；有的又说他吃白的，屙红的，一天屙二十四道，最后掉到毛坑里呛死了。总之，这家伙死得很特别。——这就要说到他穿了“火龙衣”冻死在槐树里的故事了。

一年冬天，腊月里，雪盖地，北风呼呼地吹着。

王刻薄坐在家里，两件皮袍重起穿，脚下搭起一盆火，还老把脖子缩在衣领里，张嘴喊冷，掌柜的张二狗子，一手拿着本账簿，一手拿着算盘在旁边伺候他。

王刻薄对张二狗子说：“王小的租子还没缴清吗？”

“没缴清。”

“差多少？”

“差三斗三升，外搭七斗七的利息，合起来整一担。”

“明天就是年三十了，你怎么不去催呀？”

“大爷，你老人家知道，今年闹旱灾，庄稼颗粒无收，实在要不到租子，那些穷骨头们，熬干了都榨不出油。”

“混蛋，榨不出也要榨，收不到也要收。”王刻薄冒火了。

张二狗子低三下四地解释：

“大爷，你息息怒，单是王小这一家，我来回就跑了百十趟，门坎坎都踩低了。那小子很不好惹，说软说硬都不听，横竖一颗粮食没有。还有王瞎子家也是这样……”

王刻薄听不来这些，越听越气，他打断张二狗子的话，指着他骂开了：“你比混蛋更混蛋，简直是个臭鸭蛋！”

接着，他命令张二狗子说：“马上去给我抓王小，我有办法叫他缴租子。”

“是。”张二狗子答应了一声，“大爷，马上去抓。”

不到吃晚饭的时候，张二狗子果然把王小抓来了。

王刻薄劈头就问王小：“王小，你抗租不缴，安心要坐牢吗？”

“东家，村子上树皮草根都吃光了，打灯笼也找不到一颗粮食呀！人都快饿死了，你老人家又不缺吃的，等开了春，我再给你想办法吧。”

“你说得叮当响，屁股在发痒，今天不缴租，打断你背脊梁。”

王小并没害怕，他挺胸硬骨地站在王刻薄面前，斩钉断铁地说：

“脊梁骨只有一根，人命也只有一条，要租子今年没有。”

王刻薄急了，不由自主地后退了两步，张着个大嘴，一时答不上来，他没想到王小会当面顶撞他。在一旁站着的张二狗子，看见王刻薄鼓眼张嘴地怔住了，也急忙把屁股一掉，转过身躲到门角边吃吃地笑起来，这更加使得王刻薄十分难堪。他不得不拿出最后一个办法——也是他经常用来迫害佃户们的办法，关冷牢来对付王小。

什么叫冷牢呢？原来王刻薄家的后院里，有个大地窖，窖中四面砌的是青石板，里面又潮湿，又冷，六月天下去都得穿棉袄，本是他父亲老王刻薄用来关押佃户们逼租子的。他父亲死后，王刻薄拾起这个饭碗，还添了点新花样，在窖口装上一扇铁门，安上锁，给它取个名字叫“冷牢”。冷牢就是这么来的。

每年冬天，他把没有缴清租的佃户，一个一个关进这个冷牢里，并且在进牢之前，是棉衣夹衣都得脱去，只许穿件单衣进去。许多佃户进去后冻得受不住，只好答应倾家荡产、卖儿卖女来缴清租子。有些人实在无法缴出租子，关在里面冻不死，也没有好的出来。王刻薄决定叫王小也来尝尝这冷牢的滋味。

就在当天晚上，王小被关到冷牢里了。本来王小的身上就没有棉衣，所以他在进牢之前，就没有什么衣服好脱的了。他身上只有一件

破烂的蓝布长衫，半长不短，连膝盖都遮不住。在外边，天气虽冷，王小还能抵得住。可是一进了冷牢，不行呀，冷气尽往骨头里钻，冻得王小上下门牙直打架，缩在角角里，手脚都快要冻僵了。王小冻得实在受不住，好容易才直起腰来，手脚伸伸劲，想走也没处走，只得绕着冷牢墙边跑。他跑了一圈又一圈，身子渐渐活动了，也暖和些了，觉得这个办法不错，于是就这样跑跑歇歇，歇歇跑跑，搞了一个整夜，弄得满身大汗。

第二天，也就是除夕天的早晨，王刻薄和张二狗子来到冷牢门前。王刻薄心想：“王小呀，不怕你骨头硬，这一夜够你受的，不死也得脱层皮。”随即命令张二狗子把铁门打开。

铁门“哗啦”一声打开了，王小站在铁门边。

王刻薄一眼看见王小满头是汗水，一颗一颗往下滴，脖子上下冒热气，脸蛋儿红红的。这一下可把他怔住了，不知是怎么回事。

张二狗子也在一旁愣起了，干瞪着两眼，滴溜溜地看着王小，看得出神！

王小很聪明，立刻看破了王刻薄和张二狗子的心事。他没理睬张二狗子，抢上一步，有意逗逗王刻薄说：

“东家，你行行好事吧，快找把扇子来，让我扇扇凉，我实在热得难受。”

王刻薄听了，越发糊涂起来，他指着冷牢忙问王小：“这里头不冷吗？”

“慢说这个小地窖我住着不冷，你就是把我送到海龙王水晶宫里去住一两天，我也不冷呀。东家，实话说，这一夜真把我热坏了。”王小故意把话说得很玄妙。

王刻薄弄得头脑嗡嗡响，真是丈二高和尚摸不到头脑，不知说什么好。这时候，张二狗子忽然灵机一动，聪明起来，抢着插了一句：

“王小，你莫非有宝吗？”

张二狗子这句话，倒有几分灵验，打开了王刻薄的心窍，他也捡起这句话，重说了一遍：“是呀，你莫非有宝吗？”

王小没想到他俩会问起这个，就决定将计就计，把这两个坏家伙捉弄一下，出口恶气。他说：“你们说对啦，我是有宝！”

听说有宝，王刻薄的口水立刻成一条线流出了嘴角，他目不转睛地对着王小看，从头上看到脚下，又从脚下看到头上，他想看看究竟有什么宝。但是，王小身上除了那件破烂的蓝布长衫外，什么也没有呀！

王刻薄有点不相信，想讹诈王小一下。他说：“什么宝不宝，乱弹琴，别糊弄人了，今天不缴清租子，我就再关你三天，饿你三天，看你是不是铁打的，铜铸的。”

王小满不在乎地笑着说：

“你再关三天也冻不着我，饿不着我，我对你实说了吧，宝就在我身上呢。”

“你身上除了一件破衫子，再没有别的，还说有宝呢，活见鬼。”

“你不信吗？宝，就是这件破衫子，你别小看它，用处可大呢。”

王刻薄有点将信将疑了。他想：“是呀，这件破衫子如果不是宝物，王小昨天晚上恐怕要冻僵了，为什么他还热得出汗？天是这么的冷呀！”他想进一步探出王小秘密，又问道：“这破衫子有什么用处呢？你说出来我听听，我就信了。”

王小看到王刻薄这副神气，心中暗自好笑。但是，他面上很镇静。——不镇静就要走板了，这一点王小心里很明白。于是他一板一眼地说开了：“说起话长，我这件衫子，是海龙王第七个儿子火龙的皮做成的。那年火龙刚出世，龙母带它在北海洗澡，蜕下了这张皮。王母娘娘路过北海，拾起这张皮，把它做成了长衫，取名叫火龙衣。不知怎么搞的，后来落到我的祖宗手里，成了传家宝，一代代地传下来，传了九十九代，现在就传到我身上。穿上这件火龙衣，再冷的天也不怕，天越冷，穿在身上就越热和，真是一件宝衣！”

这番话说得王刻薄迷迷糊糊，晕头转向。王小看他上了套，又特别补充了两句：

“要不是这件火龙衣，我昨晚上早冻僵了，还会这么热和！”

王小说罢，还故意用手在额前抹了一把汗，这就使得王刻薄信以为真了。他一心想着这件宝衣，把要租子的事早忘掉了，一把抓住王小的手说：

“王小，咱俩老东老佃，有话慢慢说，到堂屋里坐坐吧。”

王小答应了，跟他到堂屋里，看见屋子里烧起两盆火，火烧得正旺，满屋子暖烘烘的，他胆壮了。——因为他和王刻薄在冷牢门口搞了半天，身上的那股子热劲，早跑掉一半，再那么下去，他就真要亮底喊冷了。

王刻薄招待他在太师椅子上坐下来，叫佣人搬来半席饭菜，请王小吃了一顿；王小另外还要了四两酒，真是破天荒第一次，王刻薄也居然给他拿来了。

王小吃罢饭，王刻薄就直截了当地说：

“王小，你把这件火龙衣卖给我吧。”

“这是无价之宝，怎么能够卖给你呢！”王小一本正经地说着，假装不答应。

王刻薄以为王小真的不卖，有些心急，朝着站在他身旁的张二狗子挤眉弄眼，比手画脚，意思是叫他出来做个中，好把这件事顺了。

王刻薄和张二狗子耍的点子，王小心中早有了个底，他没有必要戳破它，就故意把头偏过去，装着没看见。

张二狗子摇头搔脑，琢磨了好一会，总算看懂了他的主子王刻薄的意思，凑到王小身旁，斜眼歪嘴地说：

“王小，东家要买你这件火龙衣，你就卖给他吧。留着它也不能当饭吃呀。”他见王小没搭腔，觉得有点把握，说得更展劲了：“刚才东家说过，你如果卖给他，除了你欠的一担租子不要外，再给你一

担白米，这个买卖划得着呀。今天是年三十了，买卖成交了，就放你回家过年，你思谋着吧。”

王小一边听着一边想：“这家伙宝迷心窍啦，不能轻易放过这个好机会，咱村子里穷佃户多，家家户户没有年饭米，一担白米哪够呢？要挖就挖他深一点。”他对张二狗子说：

“这件宝衣是宝中之宝呀，要算东家福气高，今天才能看到它。既然东家要收这件宝衣，我就传给东家吧！”

王小故意把话说得很大声，让站在一旁的王刻薄也能听清楚。果然，王刻薄真的听清楚了，心中很乐意，翘起山羊胡子，眯眯地笑了。

王小接着说：

“年头年尾，东家开口说了个单一字，不吉利。东家今天能收件宝衣，真是喜上加喜，福上添福。我们是老东老佃的，还能做什么买卖呢？这样吧，干脆来个满堂红——十担白米，一言为定，马上成交，顺顺当当，大家吉利。”

张二狗子一听要十担白米，伸了伸舌头，嫌这个数目太大了。但是，王小刚才的几碗“甜米汤”，已经把王刻薄灌晕了，他看到张二狗子没开腔，怕把事情弄砸了，就急忙抢上前来对王小说：“好吧！十担就十担，你马上把火龙衣脱下来吧。”

“不忙。”王小说，“我到外面找几个人来担米，你一手交米，我一手交衣，大家热热闹闹，年头年尾有喜气。”他说罢就要往外走。

王刻薄心想：“煮熟了的鸭子还怕你飞掉。”也就答应了。

王小一口气跑回家，叫动左邻右舍十几个穷佃户，带着箩筐，到王刻薄家担米。不一会儿，白生生的大米装满十几只大箩筐。王小这时才不慌不忙去脱他身上穿的那件破长衫，刚揭开大襟，他一想：“破长衫脱下了，里头只剩一件破汗襟了，这样走出去不行呀，准要冻得发抖！”他一眼瞧见王刻薄身上穿了两件皮袍子，便打定主意，对王刻薄说：

“东家，你脱下一件皮袍子给我穿吧，有了这件火龙衣，皮袍子就不顶用了。脱下皮袍换宝衣，这才是你老人家的福气呢！”

——王小又给他灌了碗“甜米汤”。

王刻薄一听：“也对，有了火龙衣，还要皮袍子做啥呀？脱一件就脱一件吧。”于是就从身上脱下一件皮袍，把它交给了王小。

王小穿上皮袍，跟着担米的佃户们，从王刻薄家走出来。临走前，他又告诉王刻薄：

“东家，火龙衣不是轻易穿的，穿以前，要先洗澡，后烧香，再磕头，然后才能穿。要不然，触怒了火龙王，那就不灵了。”

王小说一句，王刻薄应一声，他一直把王小送出了大门。

王小把担回来的白米，除了自己留下一点外，全部分给了村里的穷佃户们。大家吃着香喷喷的白米饭，快快活活地过了一个年。

再说王刻薄自从得了那件火龙衣，非常高兴。他把它挂在堂屋里的神龛上，每天亲自烧香磕头，堂屋里后门上闩，前门上锁，不准任何人挨近这件宝衣。

三天过去了，到了正月初四日，正好是他丈人做寿。王刻薄为了炫耀自己的财富，亮亮家当，他决定光着身子穿上这件破长衫——也就是火龙衣，骑上高头大马，到他丈人家去拜寿。

出得门来，一阵寒风迎面扑来，他打了个寒战，全身起了鸡皮疙瘩，觉得很冷。他想：“宝衣刚上身，热还没来呢，怕什么冷？过一会热就来了。”他一横心，一鞭子抽着马屁股就跑开了。跑到半路上，风越刮越大，雪也越下越大了，他身上更冷。手指冻僵了，把马鞭子丢了；脚杆也冻硬了，跨不住鞍子。但是，他劲还顶大，暗自想道：

“大概是我家祖坟的风水不好，没福分穿这件火龙衣吧？想必是火龙王在试我诚不诚心吧？他还不认得我呀！再熬点冷，宝衣就要发热了。”他咬紧牙关，又往前走了一段路。没走多远，他实在冻得受不住，全身的筋骨都缩短了，一骨碌从马背上栽下来，摔得半死不活。好不容易才翻了个身，马也不见了。他四周一看，原是一片荒凉的野林，

路上没有行人，也没有房屋，只见路旁有棵被天雷烧焦了的空心老槐树。王刻薄顾不得许多了，连滚带爬，爬进了那棵空心老槐树。哪知他爬了进去，再也爬不出来了，大雪灌满了那棵空心老槐树，王刻薄就这样活活地被冻死了。

过了几天，小王刻薄见他父亲还没回家，心中很奇怪。因为他父亲一向走亲戚没在外面住过两天。派人到他外祖父家去找，也说没来。这下更把小王刻薄急坏了，他带了几个家丁，像疯狗似的，沿途乱闻乱嗅，费了九牛二虎之力，好不容易才在那棵空心老槐树里把他父亲王刻薄的尸体找到了。尸体冻得硬邦邦，像个晒干了的胡萝卜。小王刻薄指着尸体又像哭又像唱地说道：

我的天哪我的爹，正月初四去拜年，
脱下皮袍你不穿，一心要穿火龙衣；
火龙衣呀火龙衣，哪能靠在槐树边，
烧得槐树空了心，烧得槐树脱了皮；
你钻进树洞心不死，留给世人看稀奇！

第一只蟋蟀

从前，有一位金员外，家财很富有，辞官回乡，就在浣花溪边修起了一座大院子。院子里盖了一幢楼房，房子四周种着各样花草。三月里开桃花，腊月里开梅花，一年四季都有花开，满院子里总是香喷喷的。

金员外有个爱好，就是喜欢花。常常邀请三朋四友到院子里来设宴赏花，饮酒做诗。时间久了，大家给这个院子取个名字叫“百花苑”，其中有个会写字的王员外，还特地做了一块金匾，亲自用朱砂在匾上写了五个大字，叫做“金府百花苑”，送给了金员外。

金员外为了这块金匾，重新修整了原来的门楼，把它挂在大门上，心里非常乐意。从此以后，他的朋友们便称他为“百花苑主”了，他自己也很喜欢这个雅号。

金员外六十多岁了，夫人去世很早，膝下只有一个女儿，名字叫金花。员外六十岁那年，金花已经十五岁，模样儿长得顶俊，会画画，会做诗，还学得一手好刺绣。金员外非常喜爱她，出太阳怕晒黑了她，刮风又怕吹坏了她；未过完正月就把夏季单衣都缝好，不到六月天，里外棉衣早做好四五身；就是上下楼梯，也要叫丫环扶着走。春夏秋冬，除了过年过节以外，不让金花外出一步，成年累月把她关在绣楼上。金员外说：“千金小姐不下楼，这是金府的家风，祖传下来的老规矩。”金花对这样的规矩恨透了。绣楼上死气沉沉的像个囚房，她厌恶这种生活。

鸟儿飞过她的窗前，金花说：“鸟啊，借给我翅膀吧，我要是能够跟你一起飞，那有多好呀！”鸟儿没有回答她。

蝴蝶飞过她的窗前，金花说：“蝴蝶啊，借给我翅膀吧，我要是能够跟你一起飞，那有多好呀！”蝴蝶也没有回答她。

一天夜里，金花躺在床上，怎么也睡不着。她想着想着想迷糊了，做了一个梦：梦见自己生出了一双翅膀，张开翅膀一闪，哟，她真的飞起来了！金花飞在高高的天空中，对着她住的绣楼说：“绣楼啊！你再也关不住我啦！看，我已经有了翅膀，我能飞啦！”她说笑着，不知怎么一惊，惊醒了。金花睁开眼睛一看，原来还是睡在自己的床上，她忍不住地哭了。

苦闷的生活压得金花像生病似的，终日没精打采。金花消瘦了，她的一对水汪汪的眼睛，周围印上了一道深深的黑圈，书也懒读，诗也懒做，绣花针也多久没摸了。她在绣楼上每天能够见到的就只有天上行走的白云，窗前长着的花草。

春天来了，杨柳穿上翠绿的新装，院子里的花开得很茂盛，红的、白的、黄的、紫的……各色各样，鲜艳美丽！可是金花姑娘并不高兴，她每天看到许多花开了又凋谢了，心里非常难过。她心想：“这么好的花，凋谢了多可惜呀，想个方法不让花凋谢，那不是很好吗？”

金花为了这件事思索了好几天，没想出什么方法。一天早晨，金花正想得入神，一阵轻风从窗口吹进来，屋子里散满了浓郁的清香，挂在门口的绣花帘子也微微地摆动起来。说也奇怪，这幅绣花帘子挂在金花的房门口已经有几年了，唯有今天它特别引起金花的注意。

“看，那上面绣的牡丹花多么鲜艳呀！风吹帘子动，牡丹好像活的呢！这是我母亲在世的时候亲手绣的，那朵水红花下面的两片绿叶子，还是我自己绣的呀！”金花自言自语地说着，愉快地笑了。她决定把院子里所有的花，都按照这个方法绣下来，让它们四季盛开，长年不败。

金花打好了主意，心里高兴极了。她站在窗口对花说：“花啊，我们结成姐妹吧，我们长在一起吧，我爱你们呀！”

一阵微风吹过，满园的花儿齐点头，表示同意了。

从此金花减去了许多忧愁，每天从早到晚，除了吃饭以外，总是坐在窗前仔细观看着盛开的花。她一边看，一边绣，看了什么花就将什么花绣下来。绣迎春像迎春，绣玉兰像玉兰。金花的心灵手又巧，绣的花比开的更有精神！

一年……

两年过去了。金花绣的花，挂满了绣楼。院子里所有的花，差不多都给她绣遍了。

一个秋天的傍晚，丫环春梅跑上楼来，手里拿着一束像小麦一样的野草，对金花说：“小姐，你知道这是什么花？”金花接过来一看，忍不住笑着说：“这哪是花呀，这是野草啊！”

春梅说：“小姐，真的是花呀！”

金花说：“是花为什么不开呢？”

春梅说：“人家说这种花白天不开，要到半夜才开花呢。”

金花说：“花还有半夜开的吗？它叫什么名字呀？”

春梅说：“叫夜来香。”

金花听了，觉得有些惭愧。她自以为“百花苑”中的花她都绣遍了，没想到还有一种半夜开花的夜来香，她还从未见过呢。

金花决定把夜来香绣出来。可是，她感到十分苦恼。夜来香是个什么样子呢？像芍药，还是像牡丹？她想了好几天，无论如何是没法子绣出来。

为了绣出夜来香，金花也就顾不得金府的家规了。她在一个有月亮的深夜里私自跑下绣楼，走到院子里，守在夜来香花圃的旁边，等着夜来香开花。她决心要看个究竟。

一更打过了。

接着，二更也过去了。

正打三更头上，夜来香开花了。多么美丽的花呀，乳白色的花瓣，仰起小脸，朝着金花微笑！金花看得入了迷，越看越爱看，越看越出神。她想：“这下能够绣出夜来香了。”

就这样，金花一连看了好几个晚上。夜来香快要绣好了，只差一片叶子未绣完。金花为了把这花绣得更美，更真实，她需要最后再去看一次。但是这一次却不幸被她父亲在院子里撞见了。

她父亲很严厉地问她：“金花，为什么半夜三更不睡觉，慌慌张张地私出绣楼？”

金花高兴地把它绣夜来香的事情一五一十地从头到尾全说给她父亲听了。她以为父亲会赞成她这样做的，哪知出她意料之外，父亲的脸变得阴森可怕，说金花有意撒谎，绣花是假的，硬说她是在院子里私会情人，败坏了金府的家风。

金花万没想到父亲会说出这种话，心中痛苦极了。她希望父亲能够相信她的话，便跪在父亲面前苦苦哀求地说：“门户锁得紧紧的，院墙砌得高高的，父亲，你想一下吧，有谁敢到我们这里来呀，别冤屈你自己的女儿吧。”她父亲哪里肯信，金花说的话，好像碰到一块冷冰冰的石头，连一点点回声都没有。她父亲偏着头，全不理睬金花，立刻叫来家人，将金花锁在一间四面都没有窗户的小黑屋子里，不准她绣花了，一定要逼她把私会情人的事情说出来。

金员外每天都派人到金花那里逼问，金花什么也不说。她知道在这样一个凶暴的父亲面前，是没有什么父女感情的，任你怎样辩白，都是没有用的。

金花被锁在小黑屋子里有一个多月了。这间小屋子是个黑牢呀，太阳照不到，月亮射不进，潮湿的墙脚，比冰还要冷。金花每日守着一盏昏暗的菜油灯，眼泪滴湿了她的衣裙，痛苦噬破了她的心。不多时，金花就病了，病得很厉害。她想：“我不久就要死了，多可惜呀，我还年轻得很呀，我心中的委屈向谁诉说呢？”金花希望能遇到一个知心人，好把自己心中的委屈告诉他。

可是，哪儿来的知心人呢？她什么人也没遇到。

金花的病一天沉重一天，不久便忧伤抑郁地死了。

金花死了，她心中的委屈还是没能说出来。金员外知道金花死了，也躲在房里落了几滴眼泪，然后吩咐家人把金花埋葬在“百花苑”中金花住过的绣楼旁边：一来权可安慰他暮年的寂寞；二来也可以避免人言可畏，传出去有伤体面。

金员外把金花埋葬以后，金花就变成一只蟋蟀，每当明月之夜，迎着秋风，在绣楼的墙根下，长夜不停地叫着，向人们诉说她心中的委屈。

老人们说：自从金花死后，夜来香就不在半夜三更开花了，改在白天开花；世间本来没有蟋蟀，金花变的那只蟋蟀，就是人世上的第一只蟋蟀。

捉鬼

从前，有一个青年书生，姓伍，叫什么名字，现在没有人记得了。他有个绰号，叫“五车书”，意思是说他读了五车诗书，是个饱学的书生。他的这个绰号，人们记住了，至今还在传。这里就讲讲五车书的故事。

有一年，京城开科取士，五车书奉了父母之命，带着书童伍福，挑着书箱，上京城赶考。

五车书家住广州府，从广州到京城洛阳，要走几千里路。那时候交通不便，为了赶路，五车书在头年冬天就起程了。路过汉阳，遇到大雪封江，上下无船通行，只得在一家招商店里住下来。

这家招商店名叫“高升店”，收拾得很洁净。这一带过路的文人举子，都愿意到这里来住。五车书虽然不熟悉当地的情况，可是一眼看到“高升店”三字，也乐意在这里住下。因为他出得家门，就一心念着高升，如今住旅店都住着了“高升店”，心里不由得添了几分喜欢，觉得出门吉利，此番前去，定要名中金榜。

不觉光阴迅速，五车书在“高升店”住下将近十日了，雪还是下个没停，江上仍然没有船只来往。他闲居旅店，终日没事，觉得有点寂寞了。就在第十天的下晚，一个文质彬彬的书生打扮的人来到了“高升店”。店里的伙计们像平日一样，殷勤地接待了这位新到的客人。不过，有一样却使店伙计们思索了一下：为什么这个书生出门连个书童都不带呢？身边也没带个书箱呢？也许是个买卖人吧？聪明的客人立刻觉察到了这种情况，便彬彬有礼地对店伙计们说：“学生家道贫寒，门第微贱，此番进京赴考，赁住贵店，诸般不恭之处，还望海涵。”说完了还连连打躬作揖了一番，弄得店伙计们哭笑不得，都以为他是个书呆子，招呼几句都走开了。

事情也就有那么凑巧，这个客人恰好住在五车书的隔壁。五车书有个习惯，每晚上念书，总要念到三更方止。这一晚也是这样。他的朗朗书声，引起了这位新到的客人的兴趣，只听他隔着墙儿，连声称赞。五车书听到有人在称赞他念书，心里乐滋滋的，趁着高兴劲儿，便念得更加起劲，把前后左右房间里的旅客们吵了一宿没睡。

第二天下晚，五车书正在房中坐着，闷闷发愁，昨晚上那个新到的客人便来拜访他了。

客人首先介绍了他的家世：他姓万，单名一个卷字，连起来就叫万卷。祖居采石矶下，闻听京城开科取士，才离别家门，赴京赶考。说完了还特别补充两句：“昨夜窃听兄台朗朗书声，深服才高七斗，故而今日登门领教，不胜冒昧之至。”

五车书见此人谈吐生风，一表人才，不由得心中起了几分敬意。又听说他也是到京城赶考的，正好结伴同行，免得路上寂寞。于是便迎上前来，赘着几句斯文，招呼这位客人道：“万兄请坐，小弟不才，敢劳兄台青盼，惶愧哉惶愧！”

他二人就这样之乎者也了一通，五车书也自报了名姓，真是言语投机，一见如故。从此以后，万卷每天都要到五车书房间里来，谈今道古，成了知心朋友。五车书非常尊敬万卷，羡慕他才华出众，学识渊博。他为自己能结识到这样一位书友而感到愉快。有了知心朋友，雪下得再大，他也不再发愁了。

五车书的书童伍福虽然年轻，才十八岁，可是个精明人。万卷一来时，他就发觉这个人有些形迹可疑，觉得他的举止动作跟平常人不一样：走路轻飘飘的，鞋底不粘泥；双手总是缩在袖筒里，不轻易伸出来；脸上阴森森的，眼珠是红的；头上的方巾齐着眉儿戴，洗脸时也不解下来；白天不住店里，要到天黑才回来等等。有一天下晚，五车书和万卷正谈得很起劲，伍福走过来，递上两杯茶，五车书随手接了一杯，可是万卷却假装没看见，故意不接茶杯。伍福只得喊了一声：“万相公用茶。”这时万卷瞟了五车书一眼，才勉强伸出一只手，接过茶杯，放在茶几上，又将手迅速缩进袖筒里。就在万卷伸手接茶的时候，伍福很注意地看了他的手：手背毛茸茸的，手指甲本来是黑的，外面却涂了一层红粉。这一切，使得伍福想起了老人们对他讲过的故事：恶鬼为了吃人，也常常先把自己变成人，混在人群中间，等待机会，就把人吃掉。

伍福想把这些事告诉五车书，但是他看到五车书和万卷每晚都在一起，亲如手足，称兄道弟，怕说出来不灵，反而碍事，只好忍住了。

他把这些事告诉了“高升店”的几个伙计，希望大家留点神，注意注意那个名叫万卷的家伙。店伙计们那几天也有点怀疑这个来历不明的人，听了伍福的话，觉得有理，就格外留心起来。

一天晚上，万卷从外面回来，提了两瓶好酒，还带回许多好菜，走到五车书的房间里来邀他吃酒。五车书自然非常高兴，边谈边笑，真是酒逢知己千杯少，不到一会儿工夫，就喝得烂醉，伏在桌子上睡着了。万卷惨笑了一声，对五车书说：“兄台稍歇，弟先告辞，少时再来对饮。”掩着房门，回到他住的屋子里去了。

伍福见此情况，知道事情不妙，邀来两个店伙计，悄悄地把五车书抬出来，放在店后边的另一间房间里去睡。他又回转来，在原来住的房间的地上，轻轻地洒上了一层石灰，仍照原样掩好房门，到后面去了。

一夜无事，到了第二天早晨。

五车书这一夜睡得很香，天亮还没醒。伍福因为心中有事，一夜没合眼皮，大清早就起床了，到五车书原住的那个房间里一看，不由得惊出一身冷汗，原来洒在地上的石灰上，印着几个巴掌大的爪印！他暗自点了点头，觉得自己是做对了，仍然不动声色地走出来，到后面叫醒了五车书，把万卷的一切事情前前后后地对他讲了一遍。五车书猛然听到这事，心里倒也吃了一惊；听完之后，一思索，却也没有什么了。他摇摇头，望着伍福说道：“料是野狐寻食，经此路过而已矣，不足为怪。”看，他死到头上不知死，还在摆斯文呢。

伍福见他不信，便引他到原住的房间里去看，并指着印在石灰上的爪印说：“相公，野狐哪有这么大的爪印呢？”

五车书还是摇摇头，摆摆手说：“狐有大小之分，此大狐之爪也，尔当知之。”——没办法，他就是不信。

伍福见他横竖不信，一时没答上话来。五车书眼看伍福没开腔，突然灵机一动，走到万卷住的门口喊道：

“万兄！”

“万兄醒来！”

“万兄开门来！”

五车书这样做是想看个究竟，看看万卷到底是人是鬼，免得轻信流言，中伤知己。哪知他一连喊了三声，里面都无人答应；又见房门半掩着，他便推开门走进去了。一看，里面没人，只见床铺得平平整整，不像有人睡过的样子。他有些奇怪了：“万兄昨夜未归，宿何地耶？”于是便顺手在床头翻了翻。这一翻非同小可，从枕头底下翻出了一本“吃人簿”，吓得他全身的汗毛都竖立起来了！急忙打开一看：啊，好家伙，头一个就是他的名字，名字底下，还有一行小字：“五车诗书，全是废料，昨晚吃他，未能上套，今夜再去，一口吞掉。”五车书看完，不禁吓出一身冷汗，两眼发呆。他想到自己的名字上了“吃人簿”，还把恶鬼当成知心朋友，确是危险极了！

伍福站在房门边，看得清清楚楚。他想：“这一下该相信了吧。”便对五车书说：“相公，不必细看了，快出来想办法吧。”

伍福没开腔的时候，五车书还站在那儿发呆；等到伍福叫他出来，他突然像触到什么似的，心惊肉跳，急忙把“吃人簿”放回原处，抽身就出来了，一把抓住伍福的手说：“身临鬼宅，祸哉祸哉。三十六策，逃为上策。”只见他吓得全身上下像筛糠，筋骨都快要抖散了。

伍福把五车书扶到后面的一间屋子里坐下来，先叫他镇静一下，然后对他说：“你已经成了恶鬼的知心朋友了，你逃到哪里，他就跟你到哪里，一有机会，便把你吃掉。逃是逃不了的，只有想办法把恶鬼除掉，才能平安无事。”

五车书一听，更慌了。他说：“昨夜晚能脱此难，乃祖上之阴功，托苍天之保佑，休要与鬼为恶也，方今逃之为妙耳。”

伍福说：“相公不要惊慌，我与店中伙计们早已商量妥当了，只要如此如此，就能除掉恶鬼。”

五车书简直不敢听伍福说的话，他吓得紧闭双眼，嘴里只顾瞎念叨“奈何！”“奈何！”弄得伍福又好笑，又好气。

这时候，一群店伙计们也赶来了，大家都叫他不要怕，告诉他恶鬼在白天是不敢吃人的，只要一等天黑，他们就动手除掉他。

五车书听众人都这么说，心中稍微平静点，半信半疑地说：“仰仗仰仗，托福托福。”并且告诉店伙计们，说他就在这间房间里待到天黑，不到前面去了；如果那个叫万卷的要找他，请帮他撒个谎，就说他出街去了。店伙计们笑笑，答应了。

天黑了，万卷回到“高升店”，在走廊上碰见了伍福，便问道：“五相公何在？”伍福答道：“亲自上街买酒去了，说晚上请万相公饮酒。”把他骗过了。

万卷走进他住的房间，鼻子嗅了嗅，立刻觉察到有人来过，正打算清查一下，一群店伙计和伍福就拥在房门外边上。

头一个店伙计端着一盆洗脸水进去了。

第二个店伙计沏一壶茶端进去了。

伍福和其余的店伙计们便分开把守在房门的两旁，五车书也战战兢兢地插在中间。他们有的拿着菜刀，有的拿着柴斧……只有伍福手中拿着一根木棒，棒头装着一根长铁钉，另一个店伙计端着一个火炉，铁钉在火炉里烧得通红通红的。一切都准备好了，只等房间里那两个店伙计一声咳嗽便动手。

进去的两个伙计，引起了万卷的怀疑。因为平常从他房间里进出的，一直只有一个小伙计，为什么今天偏偏一进来就是两个大汉呢？他急忙闪在一旁，远远地对着两个进来的店伙计说：“放下就是。”

两个店伙计应了一声：“是。”放下脸盆和茶壶，转身就往门外走，万卷也随着跟上前来。

两个店伙计故意走得慢，为的是趁机下手。

万卷有意跟得快，为的是关好房门。

两个店伙计刚走到房门口，眼看万卷靠近了，突然一声咳嗽，立刻朝地下一滚，拖着万卷的两条腿，一下将他摔倒了。万卷无论如何没想到这一着，他正准备变形逃走，门外一群店伙计早拥到房间里来

了。为首的一个店伙计迎面一柴斧，劈昏了万卷；伍福赶上前来，把烧得通红的长铁钉直向万卷的胸口钉去，只听得“嗤”的一声，万卷被钉死在地上了。众人走上前，七手八脚地从他身上撕下他用来伪装的人皮，万卷原形毕露了；碧绿的脸，火红暴眼，牙齿像锯齿，又尖又利，样子十分凶煞，原来是个吃人的恶鬼！

这时候，五车书挤到前面一看，才完全明白过来，不觉满面羞愧，仰天长叹了一声，说道：“分明是鬼，敬之当神，羞哉羞哉！”说罢便抽身走出，跑进他原住的那间房间，急忙收拾书箱。

伍福赶来，见他在收拾书箱，心中有些奇怪，问他：“相公，外面雪还未停，江上无船，你要到哪里去呀？”

五车书吟诗一首答道：

人鬼不分错当初，生平愧读五车书；

休提洛阳赶考事，求真学问用功夫。

伍福明白了五车书的意思。第二天清晨，他照样担着书箱，跟着五车书打道回乡了。

五车书决心重磨铁砚，待来科再考。

不知是真是假，说书人这么说了，我就这么记下了。

《火龙衣》（故事新编第二集）单行本

长安书店 1957 年 4 月出版

一个炊事员的故事

每天傍晚，当我们带着疲倦的身子，走到宿营点的时候，炊事员老刘总是笑着迎上前来，说：“你们累了吗？快点打水洗脚去，好早点休息。”他的话令人感到特别亲切。

老刘，今年二十九岁，四川铜梁人，从前在国民党军队里当过兵，淮海战役时才被我们解放过来，在徐州学习了两个月，便调到南京参加了中国人民解放军第二野战军组建的西南服务团，在三大队伙房里担任炊事员。

没有当兵以前，老刘是个庄稼汉，家里只有六亩田。他领着自己的老婆和弟弟，一年到头勤苦耕作，同时还兼做一些贩卖蔬菜的小生意，赚点钱回家来买点油盐，贴补贴补过日子，一家子的生活还过得热烘烘的。

1948年，铜梁县大抓壮丁，保长领着县里派下的狗腿子到处抓人，闹得乡村中哭哭啼啼，人心浮动。一天晚上，老刘在梦中被一阵打门的声音惊醒了，他知道事情不对，准备逃跑。可是，还没有来得及离家，四五个狗腿子已经打着火把拿着枪冲到他的面前来了，不问青红皂白，一根麻绳就将他捆住，拖着就走。他的老婆从床上跳起来紧紧地拉住他的衣襟，小弟弟躲在门后面不敢动，他那刚满四岁的男娃娃，也在床上哭叫着：“爸爸……爸爸！”他知道马上就要离开这个家，离开他的老婆、孩子、弟弟……他走了以后，家中的生活怎么过呢？他越想越难过，他的眼睛红了，睁得和鸡蛋一样，好像要把这些狗腿子坏蛋吞下去似的。他实在不能再忍受了，从肚子里喷出了一句话：“我犯了什么罪？”可是谁也没有回答他。他被架出了大门，他的老婆也连滚带爬地追出了大门，可是狗腿子用刺刀把她逼回去了，就这样，他被拖到新兵集中营。

第二天早晨，他便剃光了头发，穿上了黄马褂，开往泸县。在三个月的训练期间，他不知挨过多少马鞭、拳头、皮鞋尖……在伪军官的打骂下，才学会了一套打枪的本领。后来便开到了南京，在孝陵卫住了一个月，就编入了黄伯韬兵团，在伪五十三团三营七连一排里当兵。还没有到一个月的时间，他便获得了解放。

到了西南服务团，他的工作一贯很积极，起早睡晚，别人休息去了，他还在炊事班收拾用具。他把炊事班里的每一样东西都爱护得像自己家里的一样。有一次他在饭篓里发现了一个盛饭的木瓢子被弄坏了，非常惋惜地说：“又要花三百块钱去买，真是浪费。”同志们时常关心他，怕他疲劳，可是他总是回答同志们说：“以前我是反动军

队里的一个兵，今天共产党救了我，如果不好好地替人民做点事，那我太对不起人民。”同志们听了他的话都很感动。

老刘不但做工作积极，学习也非常用心。每天晚上学习文化课时，他从未迟到和缺席过，并且很用心地听讲。不懂的地方，他还在课后叫同志们再讲给他听。两个月中，他认识了一百七十多个字，知道了许多关于革命的常识。因此，在第一次学习测验总结会上，老刘光荣地受到了大会的表扬，并且得到了一张“学习模范”的奖状。同志们欢迎他到台上去讲话，他便从容地走上了讲台，放大声音说道：

“……上台讲话，我这一辈子还是第一次。我心里非常高兴……从前我们根本没有念书认字的机会，现在有了，这都是毛主席给我们的，我死也忘不了毛主席……今后，我更要加紧学习，做个毛主席的好学生……”他说完之后，同志们都为他鼓掌。有些同志简直要高兴得跳起来了。

行军开始时，他每天都担着行军锅走，他那两条有劲的腿走起路来很快，每到宿营地时，别人都有些疲倦，至少也要休息一下。可是老刘却不然，他放下行军锅便去找水找柴，他知道同志们快到了，就应该先把开水和洗脚水准备好，让同志们早点休息，第二天好行军。所以，每次部队到达宿营地时，开水和洗脚水全都弄好了。我们问他：“老刘，你到了很久了吧？”他笑着回答我们：“我也是刚到呀，不过是早到了个把钟头。”他非常爱护同志们，同志们也非常爱护他，大家亲切得像亲兄弟一样。

队伍到了酉阳，住下来两天，大队里出墙报，老刘对我说：“我想给墙报投稿，可是我只能说不会写，你能帮我写吗？”我立刻答应了他。

他沉思了半晌，笑嘻嘻说道：“我来说，你来写吧……”

一条扁担弯又弯，
担起军锅往前赶，
革命工作我做饭。

此次进军大西南，
做饭任务担在肩，
争取立功当模范。

墙报出来了，同志们看到老刘的稿子，都为着老刘的进步而感到愉快。炊事班的炊事员们用羡慕的眼光看着老刘，大家决计今后向老刘学习，向老刘看齐。

十二月四日，队伍要越过白马山(六十里路上下坡)。那时候天空里飘着雪花，北风吹得很紧，山路因下雪的关系，非常滑。同志们从早上五点钟出发，走到下午五点钟，才走了二十多公里，只爬到半山腰。在路上，我们没有遇到过一个人，也没有看到过一个村舍，景象特别荒凉。山腰里只有两间破房子，里面什么都没有，连人也跑光了，这是蒋匪帮洗劫后的惨相！

天色已经黄昏，上级来了命令，说今晚就在这里宿营。同志们都围集到这里来了，少数同志由于过分疲劳的缘故，在屋檐下坐着休息，大部分同志就开始打扫这两间屋子，准备晚上睡觉。

炊事员老赵带着忧愁的脸，走过来向我们说：“我们到达这里，差不多有半点钟了，到现在还没有找到吃的水！”同志们听完了他的话，都很着急，始终想不出办法来，因为一眼望出去，都是些高山大岭，况且天色又晚了，又找不到老乡带路，能到哪儿去找水呢？正在这个时候，同志们忽然发现老刘挑着一担水桶从前面荒地里走过来，大家的眼睛都看着他越走越近，果然不错，老刘担的是两桶水。

同志们惊奇地问他：“老刘，不是说这里找不到水吗？你这水是哪儿找来的？”

他说：“外地人不了解四川的情况，在这样的大山里还会有池塘吗？只有在没有路的石头旁边或者是路两旁的小水沟附近才能找到水，只有在这里，水才有地方积蓄。所以，我就跑到前面的小石坡附近去找，果然不错，一找就找到了水。”

在三个月的行军中，老刘每时每刻都在计划着如何使同志们吃得好，有水喝，保证能够顺利行军，正如他自己在稿子里写的“革命工作我做饭”。的确他是把做饭当成革命工作一样地来完成，因此遇到困难他从来不叫苦，总是想办法去克服它。就这样，我们在行军中吃饭、喝水从来没有发生过什么问题，很顺利地到了重庆。在行军工作的总结会上，老刘又受到了上级的表扬，被选为“行军功臣”之一。

1949年12月写于行军路上

刊《湖北文艺》1950年9月号

附录

川剧艺术整体研究的一项创举——《川剧艺术形象谱》上海座谈会发言摘要

发言者：申列荣 李祥春 胡妙胜 陈多 章力挥
沙梅 唐振常 李济生 郑拾风 尚长荣
唐宗良 计文蔚 宋捷文 杜定宇

《川剧艺术形象谱》一书，胡度、何冶主编，英译杜定宇，1992年3月由上海文艺出版社出版。该书用新的观点与新的方法，从千姿百态的川剧舞台艺术形象中，选择了100个各有个性、各呈风采、各具造型特点的艺术形象彩照，配以汉、英两种文字解说。出版以来，在学术界、戏曲界、出版界已产生良好的影响，省内外报刊上发表了不少评论文章，使川剧在面向世界的国际文化交流中发挥独特的作用，更好地适应改革开放的新形势。

为此，重庆市文化局继成都、重庆座谈会之后，又邀请上海文艺出版社、上海艺术研究所于1992年12月4日共同举行《川剧艺术形象谱》上海座谈会，目的是更广泛地听取意见。

座谈会在上海艺术研究所举行。

重庆市文化局副局长申列荣，市艺术研究所研究员胡度参加了座谈会。

座谈会由上海艺术研究所所长李祥春主持。

以下据发言者的录音摘要整理。

申列荣：我首先代表重庆市文化局、重庆市艺术研究所感谢和欢迎各位专家、学者、教授及各位领导来参加这个座谈会，同时感谢上海文艺出版社、上海艺术研究所与我们共同举行这个座谈会。

在当前戏曲不太景气的情况下，从事川剧艺术研究工作很是艰难。好在重庆市委、市府很重视，市艺研所的一些老同志在这方面作出了很多贡献。这本书的主编之一和主要撰稿者的胡度同志，是新中国成立前从上海随军南下去到重庆的，几十年如一日，致力于川剧艺术研究，取得了很多优异成果，出版了多部很有特点的专著。这本书的形象选择与文字解说，可以说是他在川剧研究方面感性知识与理性知识长期积累的结果。

川剧的历史悠久，传统深厚，值得研究的课题很多。我们感到这本书尚有不足之处，应当在续集中力求改进，所以我们来到上海再次听取意见，希望大家一如既往，对我们的工作给以支持、指导和帮助。谢谢大家。

李祥春：在当前全国一片经济热潮中，能够编出《川剧艺术形象谱》这么一本有价值而又赔本的书，实在不简单，这是我们学术界、史论界的一个新成果，赔点钱也是值得的。

川剧是全国戏曲百花园中的一个剧种，也是一个有特点、有个性、有绝招的剧种。剧种有独创性，这本书也有独创性，它既有学术性，艺术性，又有观赏性和收藏价值，是符合剧种实际的。它的造型生动，有直观感；文字解说通俗易懂，有理论性。它把对艺术史论的研究与形象的展现结合得很好。搞成汉、英两种解说，也是有远见的。这在全国是个首例，不仅对川剧走向国外是个有利条件，对其他剧种走向国外也有借鉴意义。

胡妙胜(上海戏剧学院院长、教授)：拿到这本书，立即看了，我很喜爱。这本书的出版，是对川剧艺术整体研究的一项创举，它不仅对戏曲理论建设有重要作用，对弘扬民族优秀戏曲文化有重要作用，而且对包括话剧在内的整个戏剧艺术的研究有指导和借鉴作用。

《川剧艺术形象谱》这本书从研究形象入手，很重视戏曲的演出艺术与形象创造，很重视基础理论的研究，是一个突破，是一个创举，是戏曲研究的一个重要成果，非常可贵。这本书的显著特点，是把某

一局部放到整体中去考察，整体地把握川剧研究，因而具有系统性、完整性。比如说脸谱，过去也出版了几本，只有平面的脸部谱式，有个名称，至于这个脸谱究竟是什么意思？为什么要这样画？有些我就看不懂。现在出版的这本书，把脸谱与角色、剧目、剧情、服饰、形象特点、表演要求和造型来源等联系起来加以解说，理论联系实际，文字深入简出，不仅脸谱的意思出来了，你从任何一个方面来看，都可以发现一个整体范围，一个形象的内涵、外表和来龙去脉，得出新的意义。这肯定是一种创新的研究，说这种创新是胡度先生长期的知识积累的结果，很准确。另外一个特点，就是以图片为主，再加上汉、英文字对照解说，着眼于国际文化交流，这也是一种创新。

下面我想谈几点意见：一是怎样进一步深入地搞下去。我在英国买了一本《戏剧人类学辞典》，它的文字很浅，图片很多，其中介绍了日本的能乐，巴黎的戏剧，梅兰芳的眼神、手势等，一个一个分解，作出简要的说明。因此我想，能否对于川剧艺术有特色的几个成分也进行分解，如造型上有什么特点，表演上有什么特点，作出简要的概述，文字中可以搞点黑白插图，再加上 100 幅有特点的彩色图，它表现的东西就更丰富。再一点就是把一般戏曲都有的和川剧独特的加以区别，对川剧艺术进行分类介绍，比如川剧脸谱与京剧脸谱有什么不同，川剧的特技、变脸是怎样来的怎样运用的，都要有文字介绍，这对广大读者有更大的帮助。我说这些是贪得无厌，希望搞得更好些。我相信胡度先生在选择形象时，对这些方面头脑中可能已有框架，只是他没有完全讲出来，只作了某些暗示，这是不够的。我感谢重庆编出这么一本好书，因我正在研究戏剧符号学，正需要从整体上去把握戏剧，这本书对我的研究非常有用，谢谢。

陈多(上海戏剧学院教授)：这是一本难得的很有学术价值的好书，是重庆市文化局、艺术研究所干实事的具体表现。它的文字解说写的是诗，很精彩，画龙点睛，可谓一字千金，不知这样高水平的文字稿费该怎么计算。例如《藏舟》的形象特点：“王者出逃，乔扮渔

人，胸有智谋，气度不凡。”16个字就把清河王的精神面貌写出来了。又如《太白醉写》的形象特点：“名士风流，诗仙气质，藐视权贵，狂傲不羁。”16个字，概括得很生动；而表演要求写得也好：

“诗仙酒仙，落拓一身，眼醉身醉，独有心明，以管吸酒，太白高风。”24个字，就把李白的气质、神态和独特的饮酒方式写出来了。再对照图片一看，演员的眼神、形态，确实表现出来了李白的这种个性与特点。这样的例子很多，如果没有这样精彩的解说，不过是一张剧照而已，你就不大能领会到形象丰富的内涵与特点。这样言简意赅的文字，是花了很大苦心琢磨出来的，它比大块文章更难写，所以说它一字千金，并非过誉。

重庆市的川剧改革，50年代就在全中国处于领先地位，川剧的研究成果也是这样。我今天还带来了几本书，都是胡度先生抓出的课题，如《川剧艺诀释义》《琵琶记·吵闹画册》《川剧词典》等，加上这本《川剧艺术形象谱》，都有独创性。据我所知，其他剧种如京剧、昆剧，还没有出过这样的著作，在全国戏曲界这几本书都是第一，可见研究课题的选择与开拓很重要。你们对此的追求非常可贵，对我们搞学术研究的很有启发。为什么你们在研究工作上老是有绝招，老是与众不同，老是争到第一？我很希望你们能把这方面的经验也传授出来，传经送宝，这同出版这几本书一样重要。

章力挥(上海艺术研究所研究员、原所长)：这本书的优点大家是公认的，我不多讲了。看了这本书，使我受到不少启发，得到鼓舞，是一本好书。其中有些角色，有些脸谱，有些造型和服饰，其他剧种是没有的，如陈仓老鬼和红蛇的扮相，王昭君开金脸等，展示了川剧形象的丰富性，也展示了川剧在新中国成立后推陈出新的优秀成果；特别是形象与理论结合，很有历史价值，做得很好。我们上海艺术研究所，过去搞了不少戏曲录像，但没有很好地整理与研究。这本书的作用是录像不能替代的，放在案头，翻阅也方便，图文组成一个整体，

汉、英文字对照，都是戏曲研究工作中的一项创举。我最后说三点：一是祝贺这本书的出版，二是向重庆学习，三是希望续集编出来。

沙梅(音乐家、上海音乐学院教授)：我热爱家乡戏，热爱川戏，爱到无法摆脱的地步。抗日战争时期和新中国成立后的 70 年代末，我曾两次在重庆和成都搞过川剧改革，褒贬都有，不在话下。我今天来参加这个座谈会很高兴，虽然身体不好，还是要来。首先我对这本书的出版表示热烈的祝贺，对于研究川剧来讲，它是重要资料的一部分，有很高的学术价值，其中有些形象我也是头一回见到。拿到书后看了几遍，真是爱不释手。川剧是真正的现实主义剧种，它的主要成就是创造了许多生动的人物形象，表现人物内在情感和外在的仪表，都有独特的艺术表现手法，而且具有四川的乡土风情，生活气息很浓。这些人物形象在这本书中集中了一部分，又有生动的文字解说，看来就更加突出了。川剧的变脸也是从人物出发的，不是杂技表演；有人将它变成杂技表演，我看没有意义。书中有的形象谱的选择，还可以再考究一点，如《活捉子都》，现在选的是子都假扮小军放暗箭伤人的一个姿势，我看不如选他变脸时的神情更具特色。又如《双巡按》，为什么要开半截脸？在四川的民俗中是表示他的长相像父母，这是开半截脸的由来，文字中要说明一下。既然川剧的形象很丰富，很有特色，我看再编一本两本都是必要的，不把这些东西抢救下来，继承、发展就没有基础，何况这些形象本身也是艺术，也有存在价值。重庆在这方面做了一件好事，具有卓识远见，我站起来敬个礼，表示我的敬意。

最后，提一个希望。振兴川剧这么多年了，为什么还在滑坡？关键问题恐怕还是在川剧本身。川剧的推陈出新是个整体工程，要从整体上来把握，简单地抓住某一点是不行的。我希望重庆在这方面深入调查研究，搞点实质性的艺术实验，真正发扬川剧的优势和特点，那就功德无量了。我相信重庆市的领导这样重视，又有人才和力量，下点功夫是可以搞出来的。

唐振常(上海社会科学院研究员): 首先感谢重庆编出了这么一本非常好的书, 也感谢上海文艺出版社出版了这么一本非常好的书。当前编辑出版这么一本有学术价值和历史价值的书, 实在不容易, 实在令人敬佩。我是搞历史研究的, 川剧也是一种历史, 很多方面都值得研究。这本书别开生面, 过目难忘, 使我受到不少启发。我是四川人, 从小就爱看川剧。川剧有很多怪戏, 怪就怪在它有独到的特点, 这本书用艺术形象谱这种方式来体现和研究川剧艺术独到的特点, 本身就具有独创性。它是高层次的东西, 对全国地方戏的继承和发展以及学术研究, 可以起到开拓的作用, 可以经过岁月的考验而传承下来越发显出它的价值。

每个时代有每个时代的艺术。戏曲的出路在于推陈出新, 完全按老的一套来搞是不行的。但就我近几年看戏的观感来说, 戏曲演员表演的总体水平不如 50 年代那样精彩夺目, 川剧也是如此。为什么? 就是不少演员对戏曲的优秀传统所知甚少, 艺术创造的基础不深厚, 这是个大问题。为什么厉慧良到上海来一演就满座? 可见演员的水平是重要的。这本书对于戏曲演员、编剧和研究家了解、认识、运用戏曲传统, 也是大有益处的, 应该好好宣传一下。

最后有一点小意见, 就是英语的翻译, 现在译成川剧 opera, 我看译成四川 opera, 可能确切些。

李济生(上海文艺出版社编审): 我是四川人, 爱好川剧, 但不是专家, 只是一个老观众。川剧只要到上海来演出, 我的家中就热闹非凡, 朋友们都爱到我这里来谈戏评戏。在目前戏曲存在普遍危机的境遇中, 能够出版这样一本高层次的艺术研究专著, 用中、英文向国内外介绍川剧艺术形象的创造成就, 宣传川剧的特点, 我很佩服重庆市的领导和这本书的两位主编的卓识与勇气, 这是四川振兴川剧的一项新成果。川剧的确怪, 不仅四川人喜爱, 不少省外人也喜爱。胡度先生不是四川人, 但长期在重庆做川剧研究工作, 在我们出版社出了几本书, 都是介绍川剧的, 在读者中很有影响。振兴川剧要见成果, 没

有成果，谈何振兴？听说出这本书，重庆市文化局出了点钱，这是有远见的，因为单靠出版社来负担，确实有困难。我想各个地方戏，如果都像重庆市的领导这样重视，这样支持，都像重庆市艺术研究所这样脚踏实地地搞研究，搞出一套全国性的戏曲艺术形象谱，传之于世，让中国人外国人都来开开眼界，认识一下中华民族优秀戏曲文化，可以说是具有世界意义的。

郑拾风(上海新闻界老前辈、著名昆曲作家和研究家)：现在搞戏曲研究，不客气地讲，大量说的是空话，而这本书说的是实话，有图像，有汉、英文解说，有分析，有理论，实实在在，言之有物，是本有真知灼见的书，是本深见功夫的书，再编一本续集也是很有必要的。它的价值上面的同志讲到了，因时间关系，我不重复。这本书的编辑出版，主编和出版社都付出了大量的心血，我表示衷心的敬佩和祝贺。特别是重庆市文化局的领导同志亲自到上海来听取意见，更是令人感动。有这样好的条件，重庆市的川剧工作会作出更大的成绩。振兴川剧的形式应该是多种多样的，听说重庆剧场的演出和巴渝茶楼的川剧演唱搞得很热闹，这就很好。欢迎重庆的川剧能再到上海来演出。

尚长荣(京剧表演艺术家、上海京剧院一级演员)：今天我是来学习的。看到出版了这么一本好书，很高兴，很激动。我首先谈一下我和川剧的特殊情感。50年代初，周慕莲伯伯与先父(尚小云)交往深厚。1958年我随先父入川演出，在成都和重庆看了一些川剧，觉得川剧很神秘，绝活儿很多。如我看了吴晓雷老师的《五台会兄》，傻眼了，演得真棒！不仅重唱功，舞蹈很美，而且把杨五郎的内心情感挖出来了。特别是五郎与六郎会面之后，五郎一套“叠罗汉”的表演，唱做俱佳，真是川剧一绝。我父亲当时就叫我赶紧拜吴老师为师，学了《五台会兄》这出戏。我感到吴老师表演的“醉步”，造诣之深，京剧是比不了的。又如竞华老师演的《思凡》，真好，京剧也是比不了的。我作为一个京剧演员，感到向川剧学习很必要，就像京剧演员学习昆曲那样，应该成为必修课。

这本形象谱的出版，又为我们戏曲宝库中增添了一份珍贵的艺术文献。它不仅形象精美，文字解说富有哲理性，看了之后，更可以启迪我们对戏曲表演艺术更深的理解。它像冬天里的一盆烈火，给我们戏曲演员和广大读者，都带来了温暖和鼓舞，我表示非常感谢和祝贺。

最近，中国京剧艺术基金会成立了，我是理事之一，不久要到北京去开会，我准备在会上推荐这本书，建议基金会借鉴川剧的经验，也要搞出京剧的形象谱。

唐宗良(上海文艺出版社副编审)：重庆市文化局和我们出版社都很重视这本书的出版。我仅代表上海文艺出版社，感谢重庆市文化局的领导专程来上海听取意见，感谢上海艺术研究所的支持，感谢到会的专家、教授，艺术界前辈老师们对我们出版社工作的鼓励，发表了很好的意见。我们出版社今天来了3个人，除我外，还有这本书的责任编辑、副编审傅培根同志和副编审吴承基同志，都是来听取意见的。我们愿意与重庆方面再次合作，把形象谱的续集出得更好，并且改进出版发行工作，扩大社会效益。

我还要提到这本书的英译杜定宇教授，他忠实于原文，治学严谨，一丝不苟，花了很多心血，很有创造性，我也代表出版社表示感谢。

计文蔚(上海戏剧学院教授)：我是搞戏曲史的，正在撰写插图本中国戏曲史，形象资料少，看到这本书，很有用，很高兴。我觉得这本书的选题、内容、研究方法、外文翻译，不论从哪个方面来看，都是一个创举。让世界了解川剧，使川剧走向世界，找到了新的传播媒介与传播方式，是很有价值和意义的。大家谈了很多，我很同意。我只有两点建议：一是搞两种版本，中文版和英文版，国内外版本分开，对人物形象与心态的分析不妨多写一点文字。一是图文同步，中英文对照排印，不一定用进口纸，只要印刷精美就行，这样既可以降低成本，读者看起来也方便。

宋捷文(上海儿童艺术剧院一级编剧、原副院长)：时间不多了，我少讲一点。我与胡度同志新中国成立前在上海是同学，上海解放后

他到了重庆。上海新闻界的老前辈——郑老(拾风)常对我讲到胡度，说一个下江人，响应党的召唤，扎根川剧研究几十年，著作等身，卓有建树，这需要一种巨大的精神力量支持。这本书的价值客观存在，我同意大家的评价，补充两点意见：一是书前缺少一篇统领全书的导论，也可以叫做川剧艺术形象论，这对扩大影响，引导和启发读者都是不可少的。二是文字像诗，文字精练，都很好，内行看起来很过瘾。但一般读者不一定能理解其中的奥妙，我想在文字精练和具有诗意的前提下，可以放开一些，多写一点。最后，我向重庆市文化局、艺术研究所表示衷心的感谢，并预祝续集能够早日出版。

杜定宇(上海戏剧学院教授、本书英译者)：我是来听意见的。我搞了几十年的外语，接到这本书的翻译任务，感到困难很大。重庆市文化局和艺术研究所编这么一本书，在全国肯定是会有影响的，作为一种尝试，我还是接受了翻译的任务。中国文化走向世界有大量的工作要做，应该有一种紧迫感，但在对外文化介绍方面远不如日本，更不如欧洲，这与中国在世界上的大国地位不相称。这本书的出版在这方面是有作用的。文化是全人类的，互有影响，应该彼此交流。对外文化宣传介绍，不能以经济价值来衡量。我翻译这本书，翻阅了大量的资料，力求让外国人能够看懂，能够接受。这是初次尝试，下一次再搞会搞得更好一些。

李祥春：时间已经到了，出席座谈会准备发言而没有来得及发言的有：上海艺术研究所副所长、《中国戏曲志·上海卷》副主编黄菊盛，副研究员蓝凡、李晓，《上海文化艺术报》记者邓建蕴，《新民晚报》记者陈竹等。请原谅。最后请申列荣先生再讲几句，结束会议。

申列荣：谢谢大家发表了很好的意见，对我们是个鼓励和促进。我们回去要好好地消化、研究，改进工作，把形象谱的续集编得更好一些。再一次谢谢大家。

文字整理：李晓苓

刊《渝州艺谭》1993年第2期

川剧研究的可贵开拓——评《川剧艺术形象谱》

郭汉城 吴乾浩

在艺术研究领域内，随着科学技术的发展，认识的逐步深入，往往会出现一些突破性的成果。在史、论、现状的分类中，常常会出现勾连几个方面的研究作品。从文字、图像、声音等工具手段的使用上，也会出现边缘性的表达方式。摆在我们面前的、装帧精美的《川剧艺术形象谱》便有这样的特点。

川剧是流行西南地区的一个主要戏曲剧种，有几百年历史，包含昆、高、胡、弹、灯五种声腔，有几千个传统剧目。其表演艺术有丰厚的生活基础，形成完整的表演程式，艺术特征鲜明。在其发展过程中，涌现了许多著名演员，每个人都有不同的绝活，丰富了川剧舞台艺术，培养了一茬又一茬的观众群。近年来，川剧虽碰到前所未有的困难，但因基础雄厚，历史悠久，在某些方面仍有发展进步，而观众的绝对数字还是可观的。在这样的时候如何掌握川剧艺术的优长，为继承革新提供形象的资料和依据，进行科学的概括研究，对振兴川剧艺术来说是极为必要的。

戏曲艺术是一种表演与欣赏同步进行，即席反馈的时空艺术，一定程度上带有不可重复性。重复演出某一剧目或学演某一剧目，也已转换到另一演出环境，具有不同的时空特点。在很长的历史时间内，对其表演的研究往往用文字进行，只能把它总结为非常概括的经验和规律，掌握起来比较困难，不具备直观性。口传心授的教学方式更增加了学习、研究的难度。进入 20 世纪后，随着照片、录音、录像、电影的产生，使我们能在文字与图画之外，扩展了记录研究的手段，有可能进行新的探索。川剧艺术研究也已跨越了对表演艺术家艺术成就、艺术见解和传艺方法等的回忆和述评，成功使用了照相、影视等方式。50 年代由中国戏曲研究院编印出版的《川剧旦角表演艺术》一书，以阳友鹤从艺 30 多年的经验为例，阐述了川剧旦行的分工，

基本功训练和表演要求，配以几百幅身段谱照片，循序介绍，克服了无所凭介的缺陷。十年“动乱”使此方面的工作中断，近十几年才又恢复。目前成书的《川剧艺术形象谱》特点显著，今择要评介之。

首先，抓住艺术形象作为图谱的切入点，进行多彩、传神的刻画，是深有见地的。源远流长的川剧作为戏曲艺术最有代表性的剧种之一，植根于人民群众之中，产生了深远的影响，其最终的凝结点，是久久难忘的大量艺术形象。每当提及川剧，脑海中泛出的，传诵为口碑的，主要是那些栩栩如生的人物形象：白素贞、焦桂英、陈妙常、陶芙奴、周仁、吕布、郑元和、陈仲子、乔溪、肖方、须贾、徐子元、贾瞎子……简直数不胜数。某些代表性的艺术形象，已成为某种性格、某种情绪的化身，具有典型意义，活跃于观众的心目甚至日常生活之中。这些熟悉的陌生人有的可敬可亲，有的可感可叹，有的可恼可恨，人各一面，构成复杂多姿的人物图卷，是大千世界生动的反映。由艺术形象涉及剧目，紧密联系浩如烟海的川剧剧目，进可以探究人物活动的天地，对社会形象加以思考；退可以深入角色的内心世界，剖析命运的否泰沉浮。而艺术形象塑造的成功与否，能否流传，又关系到剧目创造的成败，可以说是筛选淘洗的重要标准。抓住了人物形象这个艺术创造方面的关键，许多问题就可以得到解释，有可能得到科学的结论。

其次，按照图谱样式的特殊需要，采用由外转内，以静衬动的方式来加以表现，是合乎规律的。艺术形象塑造是与表演艺术紧密结合的多种艺术手段，综合发挥的结果；而在表演艺术中也包含唱、做、念、打、舞等多种技巧。如今要用单幅的图谱还原舞台，把艺术形象塑造立体地加以展示，客观上就存在困难。这时候如何由表及里，由此及彼就成为必须解决的问题。好在人物特殊感情的表达具有可视性的特点，五官的表情与心理相呼应，喜怒哀乐之态由此而生；眼睛更是心灵的窗户，常可窥见最细微的变化。四肢的行动并不存在盲目性，常常受到感情的支配，作出恰当的反应。当行动与某些道具相配合时，

手足的延伸就具有某种感情含义。而传统戏曲中的水袖、帽翅、翎子、水发、髯口等还发展成为帮助和加强心理阐述的有力手段。试举图谱中的《忠义烈·踏纱帽》为例，俊扮油脸的周仁在毅然决定“舍妻顶嫂”的矛盾之时，因处境险恶，心烦意乱，悲愤交集，便产生了踏状元帽的特殊动作。他一手托水发，一手叉腰，一腿高举，愤而踏下，双眼死盯着乌纱，似悲非悲，似愤非愤，交织着极为复杂的情绪。以上这些眼神、指爪、身段都是外在的表现形式，但当这些组合成统一的调度时，周仁权衡利害得失的内心冲突便被展示得淋漓尽致。因为高超的川剧表演技术有深厚的现实依据和心理基础，遵循了由内及外的行为逻辑，当我们反过来审视经过高度集中、加工的舞台表情和动作时，又可以领受到人物特殊的心理感觉。由外转内是可以办到的。

图谱中所显示的某个人物在戏剧情境里的状态是静止的，但静中寓动可以推测、联想到舞台上的动态。在川剧舞台艺术中历来有亮相的传统，即通过人物上下场或某一舞蹈程式中止时的短暂停顿，依赖形体造型去表现人物的精神状态。亮相大多数以节奏强烈的打击乐相配合，很有气势。目前所表现的形象谱失去了音乐的依傍，也不一定去抓住上下场或某一舞蹈程式中止的瞬间，而以传神为主要准则。《玉簪记·秋江》中的艄翁，在秋江驾舟，相助道姑陈妙常追赶书生潘必正，画面上选择他一手捻须，一手持桨，一脚抬起的状态进行刻画。因为这一姿势是磨步行进中的局部，作为驾舟划桨的身法舞蹈而存在，配合心慈面善、幽默诙谐的表情，气韵上是连贯的，画面也很美观。再加上戏曲艺术虚拟性所创造的假定环境，就能做到以静衬动，动静相协。

第三，《川剧艺术形象谱》努力寻找与创造适合自己要求的体例。

全书 100 幅图谱，除《孔雀胆》是新编的以外，绝大多数是传统剧目。这些老戏大多经过推陈出新，既保留出色的表演特点，又经过不同程度的去芜存菁的加工。根据行当的分工，以恰当的比例对图谱加以组合，文生、正生、武生占 37%，旦角部分占 23%，净角部分占

19%，丑角占 21%。各行中还可细分，如丑有老丑、袍带丑、襟襟丑、褶子丑、娃娃丑等。为保证图谱的质量，老一辈表演艺术家如袁玉堃、许倩云等亲自参加拍摄；有的图谱虽由中、青年担任，但亦均经周裕祥、周企何、傅三乾、吴晓雷、金震雷、贾培之、琼莲芳、阳友鹤、周慕莲、张德成、康芷林、彭海清等传授，艺通今古，甚为难得。此书能取得相当的观赏性和收藏价值并非偶然。

图谱的选择是煞费苦心的。其中包括川剧目前的常演剧目中的人物，如王魁、肖方、吕布、韦驮、郑元和、裴禹、公孙子都、赵京娘、焦桂英、白素贞、陈妙常、杨五郎、徐子元等，起到了规范、提高、流传的作用，另有数量不少的艺术形象，则属于久不演或已辍演的剧目，如《打令牌》中的未央生，《步月杀熊》中的关羽，《双旗门·观山》中的洪锦，《判双钉》中的包拯，《宫人井·打螺蛳》中的螺蛳，《摩天岭》中的猩猩胆，《活捉毛延寿》中的王昭君，《菠萝花》中的猴娘娘，《飞云剑》中的陈仓老鬼，《顺天时》中的土行孙等等。

《菠萝花》中的猴娘娘，猴气仙气兼备一身，插双翎着大宫装，反应敏捷，举止大方，确实很有特点。

配合图谱，设置了适量的文字解说，每幅一篇，既独立成文，又与照片相映生辉。文字一般按九个标题立目，依次为角色、剧目、剧情、脸谱、服饰、形象特点、表演要求、造型来源、扮演者等。其中最显功力的是“形象特点”与“表演要求”，作为图谱的点睛之笔而存在。要用最省俭传神的文字，富于诗情地勾勒点拨出某一艺术形象的特点，不是一件易事。《川剧艺术形象谱》的编写组，多方搜集材料、调查研究并组织学术讨论，历时三年，四易其稿，功夫没有白下。目前所看到的“形象特点”栏，在分析未央生时是这样写的：“披头散发寻芳客，眠花宿柳自作孽，是个具有复杂心态和忏悔意识的艺术形象。”乔溪的“形象特点”是：“文生丑扮，心地正直，是非分明，不惧权势。以弱斗强，奇遇取胜。”这都是从心理与性格上着墨的佳作。而在“表演要求”上则另是一种写法，如《乐春院》的鴛母是：

“心狠毒辣不外露，送往迎来带笑脸”，重在突出外形与动作上的特点。“形象特点”与“表演要求”相辅相成，便可以在内外、形神等的统一方面找到契合点。此书文字言简意赅，颇费琢磨，是按照学术研究的要求，以富于形象性的美文表达出来的。把学术性与可读性结合起来，用形象概括来透视心理特征，不失为成功的探索。文字中的“脸谱”与“服饰”，并不只是化装和衣着以流水账的方式罗列出来，而是紧紧抓住与同类人物形象的差异，在选择与强调中也可以看到编写者的观点和态度。目前的问题是有的论述过于简略，还可加些描绘；对艺术形象的发展变化过程也可适当论及，以表现历史的影响。

图谱中、英文对照，有助于向海外同好介绍。上海戏剧学院杜定宇教授的英译，翻阅大量资料，力求让外国人能看懂与接受。

总之，《川剧艺术形象谱》是弘扬巴蜀文化传统，振兴川剧艺术的重要研究成果。它对于介绍中国戏曲在创造艺术形象上的杰出成就与表现手法方面的个性特征，都进行了可贵的尝试。此书受到重庆有关领导及诸多部门的关怀与支持，在学术著作赔钱不易推出的状况下，受到重点扶植。这是不简单的事情。据说接下来将遵循“面向川剧剧种，面向全川优秀川剧演员”的方针予以续编，增加谱例，提高文字解说和图像摄影质量，使之成为一部有代表性的记述川剧艺术形象的史册。希望能早日完成此项系统工程，精益求精，不负众望。

（郭汉城：研究员、戏曲理论家、诗人，中国艺术研究院原副院长。

吴乾浩：中国艺术研究院研究员，戏曲史家，《中国京剧》杂志原主编）

刊《戏曲艺术》1994年第2期

川剧典籍著新篇 陈国福

近几年来，川剧理论工作遵循“抢救、继承、改革、发展”的方针，积极整理戏曲遗产，及时总结舞台实践，在资料积累与理论研究

方面做了不少工作。新近出版的三本川剧专著《川剧艺闻录》《周慕莲谈艺录》和《川剧词典》，即是其中值得重视的成果。

《川剧艺闻录》（胡度著，上海文艺出版社出版）与《周慕莲谈艺录》（胡度著，中国戏剧出版社出版），从一个特定的历史阶段，再现了当日川剧的舞台风貌，书中活跃着康芷林、周慕莲、谭芸仙、琼莲芳、刘成基等已故著名川剧表演艺术家的身影，留下了他们艺坛力耕的踪迹。作者往往通过一则或几则富有哲理而又饶有情趣的逸闻趣事，向读者宣传一个观点或倡扬一种思想；与此同时，作者还与自己的读者一起，共同探索前辈艺术家成功的诀窍，探究他们表演艺术的精微，洞察其精辟见解的体现。

《川剧词典》（胡度、刘兴明、傅则编著，中国戏剧出版社出版）则是一部川剧艺术的百科全书。全书共分七个部分：一、音乐，简介川剧声腔、锣鼓、唢呐等曲牌共 400 余支；二、剧目，简介川剧传统戏、现代戏与新编历史剧 545 个；三、表演、导演；四、舞台艺术；五、作家、艺术家，介绍卓有造诣的川剧编剧、演员 275 人；六、论著、选集、影片、刊物；七、团体、戏园。凡 40 余万字，共 2106 个条目，并有精美插图 103 幅。这部书较为全面地、科学地介绍了有关川剧的基本概念、基本史实和基本理论，既是一部供广大戏曲爱好者，特别是川剧青年演员释疑解惑、寻检查阅的工具书，又是一部以条目形式出现的川剧史，是补史实之缺。

值得一提的是，这三本书的作者胡度（重庆市川剧研究所）对民族传统戏曲不断作精深探索的顽强精神。他原是安徽省无为县人，1949 年随军入川，听从党的安排，投身川剧界。30 多年来，既不趋利改行，也不媚俗猎奇，专精于一，锲而不舍，坚定不移地潜心于整理川剧遗产的艰巨工作，长期耕耘，厚积薄发，终于做出了显著成绩。

刊《四川日报》1985 年 11 月 10 日