革命現代戏

資料汇編　第三輯

江苏省文联資料室
南京大学中文系資料室　編印

1965年5月

数据加载失败，请稍后重试！

革命現代戲

姓名：
住址
No.
期 还 期

数据加载失败，请稍后重试！

目　录

略评京剧《紅灯記》……刘厚生（1）
树立雄心壮志，演好革命现代戏……袁世海（14）
向京剧《紅灯記》学习……陶　雄、唐　眞（23）
政治是艺术創作的灵魂……徐景賢（32）
——談京剧《紅灯記》的剧本改編
在艺术实践中有破有立……卫　明（38）
——从京剧《紅灯記》的改編試談艺术观革命的一些問題
努力塑造高大的革命英雄形象……钱浩梁（46）
新的課題　新的尝試……高玉倩（51）
——扮演《紅灯記》中李奶奶的体会
坚持兴无灭資的斗爭　努力实現戏曲革命化
……爱华沪剧团（58）
——改編演出沪剧《紅灯記》的初步总結
《芦蕩火种》为什么能获得成功？……《北京日报》社论（68）
再談《芦蕩火种》为什么能获得成功
……《北京日报》社论（73）
試评京剧《沙家浜》的改編……郭汉城（77）
力求准确地塑造革命英雄形象……赵燕侠（85）
——排演《芦蕩火种》的一点体会
談《芦蕩火种》中阿庆嫂的唱腔……赵燕侠（91）
在集体关怀下成长……徐洁人（97）
——沪剧《芦蕩火种》創作記事

我演阿庆嫂……丁是娥（103）
京剧《奇袭白虎团》的创作和演出……山东省京剧团（112）
努力演好当代英雄人物……宋玉庆（128）
《智取威虎山》的修改和加工……陶　雄（135）
我演杨子荣……李仲林（150）
——《智取威虎山》演出札記
从塑造正面英雄形象出发……丹　丁（153）
——评《紅嫂》从小说到京剧
扮演紅嫂的一些体会……张春秋（165）

略评京剧《紅灯記》

刘 厚 生

京剧《紅灯記》是一九六四年京剧现代戏观摩演出大会中出现的优秀剧目之一。最近的演出，又经过了进一步的整理和加工，使剧中英雄人物得到更完美的表现，主题思想得到更鮮明的揭示，使整个戏达到更完整的境界。这是令人十分高兴的。

《紅灯記》从剧本的选定、改編到排演，都受到了党的領导同志的关怀和具体帮助。在領导同志細致耐心的指导下，編剧、导演、演員們逐步加强了对于这个戏的时代背景、人物性格和思想意义的认识，树立了正确的創作思想，并且有了虚心学习、精益求精的决心。这是这个戏所以能获得成功的主要条件。

我最近又一次看了这个戏。戏更好了，看完后心情激动，不由得背誦起夏明翰烈士的遺詩："砍头不要紧，只要主义眞。杀了夏明翰，还有后来人。"这种坚定的革命意志，无畏的革命气魄，这种对于革命未来的无限信心，不正是《紅灯記》中一家三代人的光輝写照么？戏里描述的故事离开我們已经远了，但是他們的革命精神却仍然与我們同在，仍然在激励我們不断前进。烈士們牺牲了，我們这些后来人应該如何地辛勤劳动、继续斗爭，才能接得上这个革命的"班"啊！

《紅灯記》之所以具有这样激动人心的力量，一方面是由

于編导演員們在艺术形式、手法的創造上花費了巨大精力，但更重要的，我以为是他們把这种形式和手法的創造，紧紧地围绕在塑造英雄人物的形象、以及凭借形象而表达出无产阶級的革命思想这个最重要的問題上面。这样做是完全对的。京剧现代戏，同样需要遵循內容决定形式、形式反作用于內容、形式为內容服务的原則。我們鼓励各种戏剧在艺术形式上革新、創造，但不论創造什么样的新形式、新手法，都不应該离开革命的內容，都必須从革命的生活內容出发。如果离开，那就会流为形式主义甚至更坏的东西。《紅灯記》在艺术創造上走的是健康的道路，它不仅让我們記得一段念白、一段唱腔或者一场表演，而是使三个完整的阶級战士的英雄形象留在我們的心里。这是《紅灯記》的主要成功之处。

出发点是正确的，但怎样才能使英雄形象塑造得更高大，更完美，眞正成为整个戏的中心呢？我覚得編导演員們似乎在进行着下述几个方面的努力。

无产阶級革命战士的高大形象

《紅灯記》的情节是一场中国人民同日本侵略者之間的民族斗爭。但是如果单純突出这一点，李玉和和他的母亲、女儿很可能只給人一个民族英雄的印象。然而现在我們却感到李玉和一家三代同鳩山之間，不止是民族矛盾，根本上更是阶級矛盾。李玉和在第六场中对鳩山界限分明地说："那时候，你是日本闊大夫，我是中国穷工人，咱們是'两股道上跑的車'，走的不是一条路啊！"这就说明，他們不止是民族英雄，更且是阶級战士。这就使英雄形象具有更广闊的意义，更符合历史的眞实。这是由于編导們一方面規定了三代人的工人家世，像老奶奶对铁梅叙述家史时那样，以浓縮的笔触倒叙出当年的

国内阶級斗爭，使我們清楚地感到，当前的斗爭乃是过去的斗爭的继续，另一方面，又通过具体的行动强調了李玉和他們在对敌斗爭中所表現出来的只有无产阶級先鋒队才具备的高度自覚和无比坚强。李玉和是一个共产党員，因此他的理想不仅是驅逐日本侵略者出中国，而且如同他在临刑之前还以无比的"雄心壯志"想像的那样："新中国，誕生了，換了人間；那时候，全中国，紅旗插遍。"正是在这样的阶級战士面前，正是由于这样的战士不是孤立的，而是伟大先进阶級的一員，因此反动統治者不管看来如何强大，最終还是逃不掉崩潰的命运。把民族志士同阶級战士結合起来，以无产阶級革命思想指导民族斗爭，这是使得李玉和等英雄形象雄伟高大的原因之一。

其次，《紅灯記》写的是一家三代革命者，既是一家，总免不了要接触到家庭亲子之間的情节、感情、气氛。尤其这是一个革命家庭，因此对这个家庭的溫暖亲切的氛围有所描繪也是应該的。例如編导們对一条围巾就充分加以运用。第一场李玉和为铁梅戴上，第五场开头铁梅又为李玉和戴上，最后李玉和被捕，铁梅再拿围巾追出，已经来不及給父亲戴了。通过一条围巾的反复使用，显示了父女間的相互关怀，增强了感情的跌宕，这是很必要的。然而，这里也面临着一条歧路：是尽多地表現这个家庭的亲子感情、溫暖气氛呢，还是集中力量表現三代人的革命气质和相互間的同志关系？以李玉和而论，应該表現他是个庸俗的所謂好儿子、好父亲呢，还是一个优秀的革命战士？李玉和正因为是个好党員，所以才能成为革命的好儿子、好父亲。家庭感情应該表現，但必須服从革命斗爭主題的需要。从現在演出看来，編导演員們显然走着后一条路。这是正确的。

在《紅灯記》的原来故事中，曾经有过老奶奶做針线活，三

个人穿針引线、終被鉄梅穿上，李玉和偷喝酒被老奶奶发现制止，在獄中老奶奶还为李玉和縫补衣服……等等細节。一般说来，这些細节都不算差，演出中处理得也很动人；但《紅灯記》中这些都給删掉了。我以为删得很好。这不仅对于京剧形式来说是必要的，更主要的，如果这方面的表现多了，会很容易把观众引导到一个安定溫暖的日常家庭生活的气氛中去，冲淡了在开幕之前就籠罩在这个家庭上空的紧张空气，亦即政治斗爭空气。

这样对某些可删該删之处大刀闊斧地删削，就保证了应該加强的足以丰富英雄形象的场景、細节的充分表现。例如，作为貫串全剧、体现主題精神的紅灯，特别是鉄梅同紅灯的关系，就得到了多次重复的强調。紅灯这样的細节，有其情节性的作用，但更主要的是体现了一个革命家庭的风格、气质，洋溢着浓厚的阶級感情和深刻的思想意义。这一次演出中，第五场中老奶奶为鉄梅讲述了紅灯的来历后，增加了鉄梅一大段表现沉思的独唱，生动地揭示了鉄梅思想的成长，在这些地方不惜篇幅，是十分必要的。又如上述的围巾的运用，不止说明了父女的关怀，同时也显示了相互对革命工作的关怀（同时也介紹了生活的貧寒）。第九场开始，鉄梅从监獄一人回家，孑然孤影，原先的处理是，看到奶奶的針线笸籮，看到父亲的酒瓶，睹物思人，伤心痛哭。但这次演出改成为鉄梅推門冲入，环視室內，十分悲痛，喊了一声"爹！奶奶！"伏桌痛哭，然后看到紅灯，拿起来庄严地对着紅灯宣誓，表示了自己的革命决心。这就比原先的处理好得多：鉄梅不只是一个失去祖母、父亲的孤儿，而是革命的接班人，人物形象显然矗立起来，以一个人代替了三个人。

一方面充分强調革命者的思想感情，突出表达这种思想

感情的細节，一方面适当冲淡婆婆媽媽的家庭生活情趣，对于显示英雄人物的精神面貌，体现主題思想，有着决定的作用。这是«紅灯記»成功地塑造英雄形象的又一原因。

还有一个原因。在英雄人物同反面人物的关系上，編导演員們爱憎分明地一方面充分渲染三代人的雄伟庄严的英雄形象，另一方面竭力揭露鳩山等反面人物的丑恶面目，把他們放在从属的、为英雄作陪衬的地位。李玉和一家人在表面形势上处于极端不利的地位：不但是在敌人統治下的环境中作战，更且是在被叛徒出卖的情况下战斗。但是在实质上，对于共产党員和革命人民来说，一心为革命，在白区作战，早已就准备着被捕和不被捕的两种可能，因而可以化任何被动为主动。第五场中，对李玉和说来，被捕是突然发生的，仓促应战，然而他和奶奶立刻鎮靜下来，对工作进行了安排，并且通过奶奶的餞酒，显示了他們对可能发生的情况作了最充分的精神准备，然后昂首迈步，奔赴另一个战场。第六场的"赴宴"，第七场祖孙的被捕，第八场的就义，編导演員們更是淋漓尽致地发揮着英雄人物在斗爭中的主导作用，极力描繪他們的鎮定从容，坚强勇敢，"心里很踏实"。而对鳩山，編导和演員揭露和丑化这个角色，一方面，沒有采取簡单化的办法，把他写成无能之輩；相反，他发现王巡长的自伤，威胁利誘收买了这个叛徒，又极为迅速地逮捕了李玉和，一路取得胜利，显示出他的阴险毒辣，老謀深算。另一方面，則着力刻划他碰上了眞正的共产党員和革命人民时，情势所发生的必然转化，他从躊躇滿志、胸有成竹，很快地萎縮下来，由心慌意乱到心惊胆战："共产党人太可怕了"。对于这样的人，共产党人确是可怕的。"人不为己，天誅地灭"的腐臭思想如何碰得"共产党钢铁意志，視死如归"的思想光輝？这以后，鳩山虽力图掙扎，而終于

一筹莫展，一无所得。鳩山活着，然而是可恥的敗者；李玉和、老奶奶牺牲了，却得到伟大的胜利。生动的舞台形象告訴了我們这个眞理。

还有一点应該指出。李玉和三代人英雄形象的創造，主要是通过他們同日本侵略者的斗爭完成的。他們同群众的联系是怎样的呢？在有几种本子里描写得是不够的。《紅灯記》增加了《粥棚》一场戏，并对邻居桂兰一家的活动有所加强。看来似乎有些离題，然而实是十分必要。《粥棚》一场，不仅写了李玉和的革命实际活动，丰富了形象，而且写了当时群众生活的困苦和群众的憤恨，短短一小场，点出了整个戏的社会背景，显示出李玉和是群众中的一員，是群众中的英雄。而第九场中刘大娘和桂兰对铁梅的亲切关怀，更让我們感到，革命的后来人不只是铁梅，还会有更多的从群众中产生出来的英雄。这对于李玉和三代人英雄形象的完成，是很好的很必要的衬托，起到好花好叶相互輝映的作用。

如上所述，《紅灯記》的整个部署是紧紧抓住英雄形象的塑造，表現出他們高度的无产阶級革命的世界观。以此为中心，把民族志士同阶級英雄結合起来，使他們具有更广泛的概括性；又删去了一些无关重要的家庭瑣事的描写，突出革命者思想情操的刻划；同时准确地摆好英雄人物同反面人物的位置，也兼顾到英雄人物同群众的血肉联系；这样，就突出了英雄人物的最主要的方面，使英雄人物的轮廓更鮮明，更美，更理想，散发出的思想光芒更有威力。

但是，这还不能使它成为一出优秀的京剧現代戏。路有了，还有走法問題。因此，下面的問題，就轮到艺术形式手法的选择、运用和創造的問題了。这个問題的解决絲毫不比前面的問題轻松。如果演历史生活，还有成規旧套可循；而这是

现代生活，还包括有外国人的形象，因此，困难是不少的。但在党的具体指导下，经过反复修改，精益求精，艺术家們在这方面同样得到了巨大成就。

从生活出发活用传統

首先，我感到編导演員們在艺术創造上有着一个共同的很好的指导思想：从现代生活出发活用传統。这是許多京剧现代戏都已证明是正确的思想。在《紅灯記》里，运用得很坚决，很有效。

现代生活进入京剧舞台，一方面必然要冲击和突破传統，使許多传統的艺术特征、手法失去存在的必要，另一方面又必須继承传統，使自己具有某些能被观众承认为京剧的基本特征和手法。在《紅灯記》里，突破了哪些，又吸收了哪些，并且是怎样吸收的呢？

在这个戏里，我們看到，传統的自报家門沒有了，传統的对话风格基本上也沒有了；表演上的虚拟动作沒有了，舞台調度大大改变了，許多程式动作也都变化了；音乐上的韵白沒有了，唱腔的选择、設計也抛弃了很多旧的东西；舞台美术上的改变更是一看便知。为什么去掉这么多？因为这是表现《紅灯記》的特定生活所不需要的。既不需要，就要舍得割爱。而且，也只有去掉这些，才能为那些表现现代生活所需要的东西騰出地方来。

去掉許多东西而仍然还是很好的京剧，那就是说它还保留（吸收、改造、发展）了某些最基本的特征。唱腔是最重要的。京剧之所以是京剧而不是沪剧，主要特征在于听觉形象：語言和唱腔（曲調、唱法）。京剧现代戏一般都突破了中州韵、湖广音的传統，但在用北京话为基础一点上，同传統仍然是相通

的。唱腔方面，更保留了基本旋律、基本板路、基本行当、基本唱法等等。这就很自然地适应（但不是完全适应）了观众的欣赏习惯，使观众感受到传統的继承性，而承认这是京剧。然而，«紅灯記»又不是一般地套用旧的唱腔，在整个唱腔設計上，它以西皮为基調，但在李玉和被捕之后老奶奶同铁梅回忆家史时，和在刑场上三人相遇就义前慷慨述志时，这两场充滿悲壯激情，則改唱二黃，鳩山則另走一路，以唱拨子为主。这样就大有助于人物的抒情和性格化，是极富匠心的設計。在每个人各段唱腔的旋律方面，根据当时的規定情境有了不少摆脫传統风格的創造。而最突出的，是演員們在演唱方法上完全貫彻了从思想感情出发，从人物性格出发的原則，沒有任何的个人卖弄。这是使人不只觉得好听，而且深受感动的基本原因。

动作（包括对话）的夸张——适度的程式化和强烈的节奏感是显示传統风格的又一要点。«紅灯記»里沒有亮相，但是李玉和、铁梅、鳩山、王巡长等的上场，我們都可以感到有着亮相的意味，給我們留下第一个深刻的印象。«紅灯記» 里沒有明显的程式动作，不用韵白，但是像李玉和同王巡长的会见，李玉和的被捕，"赴宴"，特别是刑场的高潮，許多动作的程式和語言的程式还是相当明显的。值得注意的是，«紅灯記» 从传統吸收的程式风格，主要的不是大幅度的外在动作和声調鏗鏘的韵律，而是根据內在思想感情的需要而显示出来的强烈节奏。

节奏掌握得好，是«紅灯記»艺术上一大特点。其所以好，不只在于节奏本身的流畅自然，而在于导演演員們通过节奏的强烈的起伏跳动，夸张地但也是准确地表达了人物的丰富的內心活动。例如在李玉和被捕时老奶奶向他餞酒一节，接

下来老奶奶向铁梅叙述家史一节，又如就义一场，如果不是在动作和对话上充分表示出强烈的节奏，人物的思想感情就沒有办法表达。正是在这种地方，京剧艺术显示了它的高度艺术表现力。我們在听到李玉和喝完了媽媽給他的酒，渾身蒸发出火热的热流，眼睛里像冒出火花，一个字一个字都像噴出来似地说："謝、謝、媽！"不禁深为激动，同时也觉得这是最自然最必需的说法。

只有鳩山，除了节奏的夸张外，在动作幅度、姿态和念詞声調上也更为夸张。这也是必需的。內心空虛无聊的人，往往是借夸张的語言动作来掩飾自己的空虛。在生活中，这种夸张同他的內心并不相称，在形象創造上这样地夸张則正好准确地刻划了这种空虛的人，符合于生活的眞实。

在舞台調度方面，«紅灯記»也向传統借鑒了不少东西。这里只举一个关于场景布置的例子：在第一场車站，第九场、第十场外景中，表演区都是空的。第三场粥棚，第八场刑场，基本上也是空的。李玉和家与鳩山家是一桌二椅的摆法，鳩山办公室則是一桌二椅的一种变化。这样的布置显然是从传統里来的，表演起来，洒得开，收得攏，中心突出，对情节的进行有很大好处。

从以上几个方面，可以看到，«紅灯記»在从現代生活出发活用传統、有破有立、有吸收、有借鑒这方面是很有成就的。更可宝貴的，是編导演員們对于这一点的自覚的运用，因之不是把传統生搬硬套到現代生活之中，而是使二者有机地融合在一起。

革命現实主义和革命浪漫主义相結合

«紅灯記»在艺术創造中很好地运用了革命現实主义同革

命浪漫主义相結合的艺术手法。这是根据内容来的。戏的故事情节既眞实而又富于想像；三代人的革命形象是普通的劳动人民，而又充滿了英雄色彩，是现实中英雄人物的高度概括。他們的革命活动也显示出一种既踏踏实实地进行斗爭实践，又对未来抱有坚定的胜利信心。这就是说：《紅灯記》反映的斗爭生活，是充滿了英雄气概和革命精神的。这种精神，要求在艺术手法上得到相应的表現，特别因为这是京剧，更有着在艺术手法上的有利条件。

編导演員們在运用这个相結合的艺术手法上，分寸掌握得很准确。一方面，他們很注意生活环境、人物形象以及許多細节的眞实性，但又不让这些眞实的表現流于煩瑣，这是很容易看到的；另一方面，他們又积极运用有利条件，大胆发揮想像，使形象的塑造更具有理想的光采，但又决不过分，不使大胆成为虛妄，不使想像流于浮夸。

这种手法的运用表現在独唱的安排上。一人独唱抒情是戏曲中表現人物內心活动的常用手法，但运用得好并不容易。《紅灯記》第五场中铁梅听了紅灯的历史后，一个人沉思起来，这是她感情上十分激动，思想上迅速提高的时候，在这里給她加上一段独唱，对于描写铁梅的成长是很必要的。第八场李玉和从獄中提出，在见到母亲之前，第九场铁梅在一人回到家中之后，也都有表示自己激动心情、宣述自己远大理想、坚强意志的长段独唱，这是人物情感发展到此时不能抑止的自然流露，也是观众所迫切需要了解他們的心情的地方。这些地方的独唱，在思想感情的表达上是完全合理和必要的。

这种手法的运用，还表現在許多动作的大胆夸张的設計上。如李玉和被捕，奶奶以酒送行；如奶奶以长段的道白給铁梅述家史，最后祖孙二人紧紧靠在一起，高举紅灯，照向远方，

都是很有力量的处理。第八场刑场就义中，把去刑场的路摆在高坡上，三人在紅光中一层层地跨上台阶，居高临下地雄峙高台之上，痛斥日本侵略者，显出无比威严的气概，无比壮烈的精神，使人們留下极鮮明的印象，受到深刻的感染和教育，是非常成功的。

这种手法的运用也表现在这个戏的舞台美术設計上、特别是布景和灯光的設計上。第一场小車站一角，把铁路放在远处高地，就很有想像力。既符合情节要求：由于高，交通員在受伤后才能滾到下面；又形成一堵高大阴影，压着全场，令人感到阴沉黑暗的气氛。第四场鳩山办公室和第八场刑场，都用高大的监獄墙垣作背景，这就比铁路更直接地压抑得人們透不过气来。第八场刑场的高台，不止提供了角色活动的场地，本身也更起到像一块大石头压在人心上的沉重作用。而这几场总起来又成为最后一场光明灿烂的游击区的鮮明对照。这样的設計既服从剧情的需要，又具有自己的相对独立意义，使人觉得眞实，又有一种感情的冲激力量。对于整个戏确是发揮了良好的翅膀作用。

于此可见，革命现实主义同革命浪漫主义相結合的手法，特别是浪漫主义的手法，决不仅是单純的技巧，决不仅能够帮助在艺术上作些渲染，添些色彩；运用得好，它是能够大大有助于英雄形象的刻划和主題思想的表达的。

艺术整体性的追求

«紅灯記»有着多方面的成就，但决不能割裂开来看。它艺术上的最大成就在于創造了一个艺术整体，这也可以作为«紅灯記»艺术創造上的一个总的估价。所謂整体，不能理解为各方面的平均发展。这里面有突出的部分，也有冲淡的部

分。一个整体之中，必定要有主干，有旁枝，有中心，有围绕，紧紧合成一体。《紅灯記》正是如此。它的中心就是三代人的英雄形象，就是这三个形象所体现的无产阶級革命精神和胜利信心。舞台美术設計本身很美，但主要地是介紹环境、烘托气氛，是生活的提炼，又有着戏曲的特点，而其目的是为这个中心服务。唱腔本身很好听，保留了更多的传統特色，又有不少創造，而主要地仍是抒情言志、刻划性格，为这个中心服务。演員們演得很好，李玉和、奶奶、铁梅、鳩山等等都很出色，每个人的表演都值得写出专文论评，我这里只能说，他們都很恰如其分地突出，而沒有个人孤立突出。从生活出发，表现生活中的眞情实感，但又在最大范围內运用着一切可用的传統戏曲表演手段和方法。他們的表演塑造了自己的形象，但共同的目标是为了体现这个中心思想。乐队伴奏也应該贊扬，他們同样是为这个中心服务的有机的一环。而导演，他的成就恰恰就在于，在毛泽东文艺思想的指导下，在集体主义的精神鼓舞下，运用各方面的力量，运用自己的智慧和創造性，把各种艺术的和技术的因素，首先是现代生活同传統形式的因素组织成为一个諧和的整体，用现代生活去改造传統，又用传統来为现代生活服务。这样，我們看到，传統的形式、手法得到了新的生命，而现代生活也得到一种特殊的很富于感染力的表现方法。这样的戏使我們感到，它的各种构成因素、各个方面像是交响着的各种乐器，通过导演的手，把各种各样的声音协調起来，演奏出磅礴宏伟的交响乐声。

这个戏是根据上海爱华沪剧团的同名剧本改編移植的，又得到上海有关領导部門和剧团同志的热情帮助。編剧、导演和演員既能虚心学习人家的长处，而又能加以融化，保持了京剧特点，并沒有不顾剧种的差别而生硬地照搬。这是一个

值得肯定的经验。《紅灯記》和其他許多优秀的京剧现代戏，在思想上和艺术上的成就和经验，是非常丰富的。论述它們的成就，总結它們的经验，对于进一步推动京剧现代戏的发展提高有着重要的意义。我这篇文章只是提出个人的一些不成熟的想法和感受，希望能有更多的同志来写评论和研究文章。

（原載1964年10月24日《人民日报》）

树立雄心壮志，演好革命现代戏

中国京剧院一团副团长 袁世海

京剧《紅灯記》是从上海爱华沪剧团的演出本改編过来的。把别的剧种的剧目移植过来，并不是搬字过紙那么簡单，这里边有正确理解剧本意义、把握剧本精神的問題，有加工提炼問題，还有如何体現京剧特色的問題……。总之，这是一个再創造的艰苦劳动的过程，必須认眞对待，絕不能馬虎从事。光靠几个編导人員按图索驥也是不行的。我們这次改編《紅灯記》，采取的方法就是領导、专家、群众三結合。如果说，京剧《紅灯記》在改編方面有其成功的地方的话，这就是“三結合”方法的胜利，其中，尤应归功于有关部門的領导同志。

这里我只想举几个例子来談談。

領导、专家、群众三結合

在改編《紅灯記》之前，我們先后看过同一剧情的歌剧、话剧、沪剧、京剧、河北梆子等剧种的演出和影片《革命自有后来人》。观摩学习以后，经过仔細的分析研究，决定用沪剧本作为改編的蓝本。初时我們这样理解：这个剧是写三代人的，我們必須把三代人的革命品质、英雄气概写出来，尤其是李玉和，他是优秀的共产党員，更应突出他。虽然，我們这样认识，但在改編的初稿中，三代人（李奶奶、李玉和、李铁梅）的位置处理得仍旧不相上下，形成了一个鼎足的局面，而从实际描写

和艺术效果看，李铁梅的戏几乎超过了李玉和的。可是当时我們并沒有意识到这一点，后来給領导同志一看，认为不行。有关部門領导同志认为，这个戏不光是一般地写三代人，而是为地下工作者立传，而地下工作者、共产党員、工人阶級的典型李玉和，应該是全剧的重点人物。領导上这么一点，就把我們的思想点亮了，使我們站得更高，看得更远，想得更深。从这里使我們认识到，理解和把握一个剧本的意义和精神，首先和主要地应該从政治着眼，这是頂重要的，因为离开了这个基本点，就不仅无法使剧本提高，甚至很有可能降低了它的意义，損害了英雄人物的形象。我們最初改編《紅灯記》时，险些就犯了这个毛病。由于我們一方面沒有更深刻地理解到李玉和这个人物在剧中的重要位置，在刻划人物时平均使用力量，另方面又硬搬传統表現手法，結果把李玉和的一些斗爭事迹用暗场处理，許多地方只通过唱来介紹他的斗爭事迹，刻划他的形象。如李玉和《粥棚脫险》一场，初稿是删掉了的，只安排李玉和向李老奶奶讲述（用唱）他出去与游击队联絡員接头，遇上日本兵的搜查，他巧妙地騙过了日本鬼子的经过。結果李玉和虽然唱了一大段，但并不能給观众形象地介紹出李玉和机智勇敢的性格。后来我們研究了領导的意见，明确了这个戏在人物塑造上要以李玉和为主，就在結构上、情节安排上作了修改。把李玉和《粥棚脫险》一场又要回了，表現了李玉和对敌斗爭的临危不惧和勇敢机智。在刑场斗爭一场，初时在刻划英雄形象上也是平均使用力量的，甚至把主要笔墨放在李铁梅身上。后来才改成現在这个样子，以李玉和为主。

类似这样的例子还有許多。所以，改編是个再創造的过程，为了創造得好，最好的方法是"三結合"。而其中很好地領会領导同志的意见，又是非常重要的。我們在改編《紅灯記》

时就有这样的体会，对于领导同志的意见不但要认眞研究，而且要創造性地貫彻执行，不要听一点就只改一点，要理解其精神，触类旁通，进行創造性的劳动。

“严”字当头，塑造好英雄形象

我們是为革命演戏。为革命演戏就必須坚持演革命现代戏，并且把它演好。怎样才算“好”？我以为应該用高标准来要求。因此，无论人物的出场、結尾，甚至一句唱腔、一个身段、一步台步、一声鑼鼓，都要经过反复研究、琢磨，使其符合人物此时此地的思想情緒，把人物的形象雕塑得更准确、更鮮明。

自从我們理解了《紅灯記》是为无产阶級革命的地下工作者立传这个思想以后，我們意识到这是一件非常严肃的事情，一个十分庄严的任务。我們在改編、排练过程中，时时都記住：要刻划英雄人物，要把英雄形象塑造得更丰滿、高大。因此，我們都用高标准来要求，力求演得既像工人、又像京剧。

比如，李玉和的出场，依照戏里的規定情景是昏黑的秋夜，北风呼呼，在火車站的扳道处日本宪兵紧张地巡哨，李玉和約好在十点半的班車接一个革命者。按一般的表演，李玉和在这样的特定情景中，可以背对观众，遙望着火車道，然后转身，从大衣的口袋里掏出怀表，见时間已到，神情焦急，口中念道：“怎么还沒到呢？”脚不停地踱来踱去。这样的表演一般是可以通过的。但我們感到这样处理平淡了些，京剧的味道也淡了些。因为，人物出场是很重要的，他是給观众的第一个印象，李玉和是剧中的主角，是一个无产阶級革命英雄，应該在他一出场就給人一个强烈的印象。而且，按照上述的設計，也缺少了京戏表演集中凝炼和夸张写意的特点。经过导演再

三研究，結果把这段戏改为：李玉和踏着“絲边”的鑼鼓，側身紧步，手提紅灯，走到台前，转身面向观众，提起紅灯，亮相，随着鑼鼓的节奏，东瞧，西看，然后起唱，唱完四句，掏出怀表一看……。这样的表演，不但体现出李玉和这个富有经验的地下工作者鎮靜和英勇的性格，而且配合京剧鑼鼓的节奏，使人一看就感到这是京戏。又如第二场李老奶奶的出场，按传統的表演，老旦出场一般是用小鑼伴奏从后台上的。我們覚得如果照套这个传統程式，表现一般的家庭妇女則可，表现一个经历过无数革命风暴的革命母亲則太“小器”了，显示不出她的气度。因此，我們大胆地把她的出场改用靜场处理，大幕拉开，她已在场中，跟着“凤点头”的鑼鼓点，她划火柴、点灯、捻灯、提灯，然后亮相。这样处理与她的沉稳蒼劲、凛然不屈的革命气度比較吻合，也能給人一个比較强烈的印象。再如«赴宴斗鴆山»一场，当鴆山利誘李玉和无效，黔驴技穷，要用“老虎凳”毒刑来折磨李玉和时，按照成例，李玉和站起身，向鴆山投以一瞥蔑視的目光，冷笑几声，步入刑房也就可以了。但是，我們总覚得这样太一般，未能够充分表现英雄人物威武不能屈的精神。我們几经研究，終于借鑒了传統身段，把李玉和的动作改成现在这个样子：巍然立起，从容解开衣鈕，亮相，冷笑，扣鈕，背着手，然后蔑視地踏着舞台方步入刑房。这样处理，显然比最初的設計更强烈，更感人，也更具京剧特色。

总之，为了塑造高大的英雄形象，我們应該想尽一切办法，不要滿足于“得过且过”，应該坚持高标准。因为，我們演革命现代戏必須塑造出工农兵的英雄形象，只有把英雄形象塑造成功，才能眞正取代帝王将相、才子佳人在舞台的位置，才能使革命现代戏眞正在群众中生根，才能使戏剧为社会主义服务得更好。因此，我們在創造人物的时候，不但把塑造正

面人物、英雄形象放在第一位，而且还要求，反面人物形象也要为正面人物形象服务，换句话说，就是反面人物形象是正面人物的反衬，塑造反面人物形象的目的是为了使正面人物形象更高大，更突出。譬如在《赴宴斗鳩山》这场正反面人物直接交鋒的戏中，从人物造型、舞台調度以至每个細节的表演，都注意了从衬托正面人物的高大形象的目的出发，进行設計。在形体动作上，李玉和昂首挺胸，坐下来像一座泰山，鳩山則矮小委瑣，老围着李玉和转，像螻蚁一样渺小。这场戏的表演，鳩山是以得意忘形的情緒开始，結果給李玉和的凛然正气吓得惊惶失措告終。整场戏鳩山完全处于被动、挨揍的地位上，从而刻划了鳩山原来是貌似强大的紙老虎，同时也反衬出李玉和錚錚铁汉的高大形象。其中有一段表现鳩山无所适从的內心独白的戏，如按传統习慣，鳩山是要跑到台前来做戏的，但导演把它安排在李玉和身后做戏，为的就是不要使反面人物超过正面人物，同时，也切合当时的环境气氛。

是革命现代戏，又是京剧

我們演革命现代戏，又是演京剧。因此我們要深入生活，向工农兵学习，体现工农兵的生活、思想、感情和語言，在表演上又要充分运用京剧的传統，使它既象工农兵，又像京剧。只有这样；才不仅受到老观众欢迎，也能受到青年观众的喜爱。

当然，运用传統必須有个前提，这就是从生活出发，从人物的性格出发。因为你演諸葛亮，台下沒有一个諸葛亮看你的戏，古人怎样，誰也沒有见过；而演李玉和，台下就有許多李玉和在看你的戏，大家都会评论你演得像不像。因此，不能全盘照搬传統的表演程式，不能完全采用它来表现現实的革命生活，表现我們的工农兵。但是能够运用的传統，我們就应該

充分运用，叫它們为工农兵服务，为社会主义服务。

要做到这点，首先要"吃透"人物，就是对自己所塑造的人物的出身、性格、品质、言行有透彻的了解。从英雄人物的思想、感情要求出发来設計唱腔、身段，而不是首先考虑用什么好听的唱腔、优美的身段。我們在《紅灯記》一剧中就是在这个前提下来运用传統的表演程式的。有时本行当的程式不够用或不合用，就吸取本剧种别的行当的程式，本剧种别的行当的程式都不合用，則适当吸取别的剧种或歌剧、曲艺的东西来丰富。这样在继承传統中有革新、創造，在革新、創造时又沒离开京剧的特点。

例如第一场李玉和在車站上等候交通員时，遇到铁梅，他叫铁梅回家，望着铁梅的背影唱了一段西皮原板："提篮小卖拾煤渣，担水劈柴也靠她。里里外外一把手，穷人孩子早当家。"接下去直转快板："栽什么树苗結什么果，撒什么种子开什么花。"这样从原板直转快板的唱法，传統里面是沒有的，传統的唱法一般是从原板——转板——快板，如果照这样唱，中間隔了一段转板就有一种拖拉的感觉，冲淡了气氛，与李玉和当时的激动心情不相称。因此，把转板删去，把唱腔稍作改动，既表現了李玉和的性格，又能体現出他当时的激动的心理状态。

又如第二场李老奶奶唱的原板："打魚的人儿，经得起狂风巨浪，打猎的人儿，那怕虎豹豺狼。看你昏天黑地能多久，革命的火焰，一定要大放光芒。"按照老旦的传統唱法：

3 3 | 2 6 1 (2 7 2 1) | 6·2 1 2 | (2 3 5 1 6 1 2 |
革 命 的 火 焰

(散)
0 5 6 1 | 2 1 5 3 2 | 1 (7 6 1) 4 3 | 2 3 2 3 2 | i (接曲子)
一 定要 大 放 光 芒

后来改为：

5 3 | 1 2 1 3 (6 4 3) | 2·3 2 3 5 | (5 6 4 3 2 3 5) |
革 命 的 火 焰

(散)
0 3 2 1 | 2 1 5 3 2 | 1 (7 6 1) 4 3 | 2 3 2 3 2 | i (接曲子)
一 定要 大 放 光 芒

这样一改，整个句子昂扬高亢，就表现了李奶奶的革命豪情和对革命前途的信念。同一场在李铁梅的唱腔上，也吸收了新歌曲的成分，如她用“快二云转流水”唱“我家的表叔数不清，沒有大事不登門。虽说是，虽说是亲眷又不相认，可他比亲眷还要亲。爹爹和奶奶，齐声叫亲人。这里边的奥妙，我也能猜出几分，他們和爹爹都一样，都有一顆紅亮的心”。其中“爹爹和奶奶”一句，按一般的唱法，演員唱起来十分别扭，后来設計为现在这个样子，就非常流畅，表现了李铁梅天眞而又对革命前輩充滿亲切的感情。至于李铁梅从刑场归来以后的唱腔，則全部改了行当，用小生的唱腔，因为此时她的心情非常悲憤，任何旦角的調子都不合用，結果便采用小生腔。她唱至倒板：“想起敌寇心肺炸！”用小生的娃娃腔也不够力量，結果用了现在这样一句高腔，这样更能抒发人物当时的感情。

其余念、做、打等方面也是这样，尽量运用传統的东西，使其更具京剧特色。如“说家史”那一场，李奶奶向李铁梅讲家

史，用了长达八十多句的朗誦独白，如果全用生活口語来念，就不像京剧了，现在在京剧的念白传統上，又吸取了话剧朗誦和传統说书的技巧，并配以鑼鼓点，結果不但能准确地传达出李奶奶的起伏感情，撼人心弦，而且节奏十分鮮明、强烈，观众听了感到既新鮮，又熟悉。又如李玉和被捕，李奶奶叫铁梅献酒給他喝那个动作，如果照生活的动作，便缺乏戏曲特点，显得很平淡，如果完全照传統的喝酒程式，又感到过于夸张，后来便稍为收斂一下，这样就恰到好处。

总之，运用传統必須从生活出发、从刻划人物出发，不要生搬硬套，应該在继承传統的同时，积极革新、創造，适当吸取别的剧种的好东西来丰富本剧种，只有这样才能既保持本剧种的特色，又能使本剧种更充实、提高。当然，吸取其他剧种的表演艺术，一定要在本剧种的基础上来吸取，不能照搬，更不能丢了自己的东西。这方面，我們在改編《紅灯記》的过程中，曾走过小弯路，就是在第一场的音乐設計上，曾经脫离了京戏音乐传統，只按剧情的要求，設計了一套全新的音乐鑼鼓，結果巡哨的日本兵过场了，李玉和还不知道怎样上场，而且整场鑼鼓沒有京剧味道，使人感到新歌剧不像新歌剧，别的剧种不像别的剧种，变成四不像。而且这样設計音乐，演員不熟悉，音乐、鑼鼓、演員半天合不上一快，吃力不討好。因此，后来在音乐設計上仍然按照传統，在吸取人家的曲子时，也只是在大段京剧的基础上，吸取某一两句，从不整段地照抄。否則抄多了，就会使自己的东西淡薄了。应該用自己本剧种的东西去"化"人家的，不要給人家"化"掉。

我們演革命现代戏，既要像工农兵，又要像京剧，这是完全可以做到的。演《紅灯記》的实践，使我們对这点提高了信心。当然，《紅灯記》还可以而且应該提高，我們还要边学、边

演、边唱、边改。但是，只要我們毫不动搖地坚持演革命现代戏这个正确方向，树立起雄心壮志，深入生活，改造思想，肯下苦功，革命现代戏是一定能够演好的，前途是无限光明的！

（原載《南方日报》。本文据1965年3月10日《解放日报》转載）

向京剧《紅灯記》学习

上海京剧院 陶 雄 唐 真

中国京剧院演出的《紅灯記》，在一九六四年京剧现代戏观摩演出大会上，就已经获得了一致好评。但中国京剧院的同志們并不滿足于此，而是精益求精，要使这个戏更臻完善。这种不断革命的精神，是值得我們京剧工作者很好学习的。

一、以不断革命的精神修改加工

修改后的京剧《紅灯記》，不但是主題思想更鮮明，人物形象更高大，原来演出中一些不符合党的秘密工作原則的地方，也作了力求眞实合理的改进。中国京剧院的同志們仍不以此为滿足，更进一步要决心花十年时間把它改好。这正说明了他們对党的艺术事业具有高度的責任感，对于革命的现代戏具有高标准的严格要求，要使革命的现代戏更好地为工农兵服务，为无产阶級的政治服务。

革命的现代戏是无产阶級进行社会主义革命的武器，它不但負有教育人民，团結人民，打击敌人，消灭敌人，将社会主义革命进行到底的使命，而且还有鼓舞各国人民的革命斗爭，为全人类彻底解放，为在全世界实现共产主义而奋斗的任务。正因为中国京剧院的同志們认识到肩負的責任是如此重大，认识到京剧革命的世界意义，才树立了雄心大志，要以不断革命的精神，以严字当头，一絲不苟的要求，来对待《紅灯記》的

修改加工。决心使《紅灯記》从主題思想，人物塑造，到一句唱腔，一个身段，一步台步，一声鑼鼓，皆能符合这个高标准的要求。

过去我們常说优秀的传統剧目，都是经过千錘百炼，由几十年到一两百年的历代艺人加工而成的。可是我們对待革命的現代戏却往往随演随丢，或者不再作进一步加工提高的要求。如今《紅灯記》的演出給我們在如何正确地对待革命的現代戏上树立了一个榜样。作为京剧工作者，我們感到首先应当向中国京剧院虛心学习的，就是这种在修改加工中不断革命的精神。

二、光輝的三代英雄形象

《紅灯記》的改編者避免从追求曲折惊险中取得舞台效果，而以飽含革命激情的笔墨，傾注于对英雄人物的刻划，以塑造出光輝的无产阶級的革命英雄作为改編的方向。

《紅灯記》所写的本是中国人民同日本侵略者之間的民族矛盾，但剧本通过具体情节显示出来的不仅是民族矛盾，其中始終貫串着的是一根阶級斗爭的紅线。体現在《紅灯記》第五场里，李奶奶所说的革命家史，实质上也就是经过浓縮了的中国工人阶級的斗爭史，是无产阶級在革命斗爭中的英雄气概以及那种前赴后继，不怕任何牺牲的精神。进而说明了剧中祖孙三代反帝国主义的斗爭和中国无产阶級革命传統之間的內在联系。再如第六场李玉和赴宴斗鳩山时，鳩山说："好不容易见面啦，你还記得吧，当年咱們在哈尔滨老毛子鉄路上混飯吃的时候……"，李玉和立刻回答道："那时候，你是日本闊大夫，我是中国穷工人，咱們是'两股道上跑的車'走的不是一条路啊！"这说明了在李玉和看来，鳩山不仅是民族敌人，也

是阶級敌人；而李玉和不仅是民族战士，也是阶級战士。这就使李玉和与鳩山之間的斗爭，具有了更深刻的革命意义，也更符合于历史的眞实。

正由于改編者能够从阶級斗爭的观点出发，理解民族斗爭实质上就是阶級斗爭的意义，才能在描繪这场斗爭中强烈地表現李玉和那种只有无产阶級先鋒队才具备的高度自覚性，和对革命胜利的信心。此外通过第八场李玉和临刑前的独唱更抒发了革命者远大的胸怀，不仅是要驅逐出日本帝国主义，而且要"全中国紅旗插遍"，要实現革命的最高理想，这就使李玉和的英雄形象更加高大起来。

《紅灯記》塑造英雄人物的成功，还在于它进一步发掘了革命者在对敌斗爭中更本质的东西。那就是革命的火焰是永远扑不灭的，英雄的祖母和父亲虽然为革命献出了生命，但年青的一代，又在革命思想的教育下，在阶級斗爭的风浪中成长起来，他們接过了前輩手中的紅灯，踏着先烈的血迹，又投入了战斗，从这里体現出无产阶級前赴后继，不断革命与彻底革命的主題。

《紅灯記》里李奶奶与李玉和不但有对敌斗爭的任务，也肩負着培养革命接班人的使命。英雄人物的光輝不仅从对敌斗爭中表現出来，同时也从革命的继承关系上表現出来。修改后的《紅灯記》，对于鉄梅的成长过程，編、导、演各方面都作了不少加工，突出了革命自有后来人这一命題。鉄梅的成长，大致经历了见表叔牺牲、父亲被捕、听奶奶讲述革命家史，以及她亲历刑场陪綁、目睹亲人被杀等五个重要阶段。每经历一个阶段，她的思想覚悟都向前飞跃了一步。及至玉和被捕，奶奶給她述说了革命家史，紅灯的来历，烈士的鮮血，三代人的革命結合，汇成一道革命的洪流，在她內心沸騰起来。作为一

个革命接班人，她开始投入了战斗。一个无产阶級的革命战士，决不能从溫室里成长起来，必須投入激烈的阶級斗爭，经过革命风浪的严峻考驗。所以第八场的刑场陪綁，以及目睹亲人被杀，才是铁梅眞正成长起来的关鍵。第九场铁梅回家，原来的处理是睹物思人，伤心痛哭；如今改成铁梅回家重见紅灯，高举紅灯表示甘愿粉身碎骨也要继承爹与奶奶的遺志，把密电碼送上北山。这样，一个成熟了的革命接班人的形象，便在舞台上树立起来。总之，铁梅的成长过程，不仅有助于铁梅本身形象的塑造，而且提高了整个戏的思想意义。

看过《紅灯記》的人，反应最强烈的是这个戏的感染力强。的确，如李玉和被捕前的飲酒上路，临刑前与铁梅的告别，皆感人至深。特别是李奶奶向铁梅述说革命家史的一段，我們还从来沒有看到京剧的演出，能在观众的感情上产生这样强烈的激励作用。面临着这样一个情形，我們应当分析这感人的力量，是出自于家人父子間的感情呢？还是出自于革命者之間的革命感情与阶級感情？《紅灯記》中的三个英雄人物既然是一家三代，那在这场残酷的斗爭中总不免要涉及到家人亲子間的感情糾葛。甚至有人也可以抓住这种感情糾葛，写成一出悲悲切切的家庭悲剧。但《紅灯記》的改編却沒有走这条歧路，它自始至終，集中全力表现的是三代人的革命气质，和相互間的阶級感情。它为了突出剧中政治斗爭的紧张气氛，把一家三代轮流穿針引线，李奶奶为玉和补衣服等生活細节也一并删却。正因为《紅灯記》是用革命的思想与感情来感染观众的，所以观众在受到激励之后，产生的决不是消极低沉的情緒，而是要将革命进行到底的信心与勇气，是受了一场生动的革命传統教育。

三、革新与創造

京剧演革命的现代戏，意味着不但戏的內容是革命的，是现代的，而戏的演出形式还必須具有京戏的特色。这里存在着一个內容和形式的矛盾問題。怀疑京剧能演好现代戏的人，多认为京剧的底子厚，包袱多，动作定型，程式凝固，所以不适合表现现代生活。但也有人认为传統深厚的剧种，在反映现代生活时，应当是表现手段更丰富，比底子浅的年青剧种更加有利。这种爭论，在去年举行的京剧現代戏观摩演出中得到了回答，从舞台实践中证明京剧的传統形式与现代生活之間的矛盾并不是不能解决，解决得好了还能收到其他艺术形式难以收到的效果。京剧《紅灯記》就是属于解决得很好的一个。

关于如何解决內容和形式的矛盾，在我們京剧工作者之中也有不同的爭论。有人强調传統的丰富万能，处处想让现代生活去就范于传統，旧瓶装新酒的結果大多是形成对現代生活的歪曲。还有人认为传統中的东西在表现现代生活中皆不适用。《紅灯記》的实践证明：从生活出发，从人物出发，从革命化的要求出发，批判地继承传統，大胆地改革传統、借鑒传統的表现手段进行創造，是能使京剧更好地反映现代生活的。

从《紅灯記》的演出看来，当现代生活搬上京剧舞台后，的确使某些传統的表现手法失去了存在的必要。这不但是自报家門沒有了，虛拟动作沒有了，原来的韵白沒有了，連各行当的程式动作也起了巨大的变化。但另一方面《紅灯記》又的确具有鮮明的京剧特色，观众承认它既是优秀的革命现代戏，同时又是一出嶄新的京戏，其原因何在呢？是值得我們探索学习的。

首先从唱腔上看。京剧传統的唱腔里所表达的多是帝王将相与才子佳人的思想感情，如果原封不动地用来表现现代人物便会感到极不协調。过去常听人说，京剧演现代戏，一唱西皮二黃就不像现代人。也有人说即便是西皮二黃勉强能用，那纏綿而又蒼凉的反二黃在现代戏里可决不能用。作为一个革命的京剧工作者，面临这个矛盾时是消极躲避还是积极解决？如果是消极躲避，那就把传統唱腔完全抛掉，白手起家另起炉灶，表面看来改革得很彻底，但群众将不会承认我們演的是京戏。如果积极解决，那就让我們首先去熟悉现代人的思想感情，根据现代人的思想感情对传統唱腔进行革新与創造，京剧《紅灯記》就給我們提供了这样的范例。

在京剧《紅灯記》里，有西皮，有二黃，铁梅在听到奶奶讲家史后，还有一段反二黃。我們不但沒有感到不协調，不像现代人，也沒有感到纏綿或蒼凉。其关鍵就在于演員們在演唱方法上貫彻了从人物性格出发，从思想感情出发的原則，又对传統唱腔作了大小不同的改革与加工。此外，演員們随着行当的突破，有时还在某一行当唱腔的基础上，再融入其他行当的唱腔。譬如李奶奶的唱，有的地方就在老旦唱腔的基础上融入了花脸的唱腔，铁梅的唱，有的地方就在旦角唱腔的基础上融入了小生的唱腔。这些大胆的尝試，也无一不是为了适应人物性格与思想感情的需要。

关于念白方面，《紅灯記》采用的是京白，但又具有极强的音乐性与节奏感，不但不同于一般的生活語言，也不同于话剧的念白，应当说它保持了鮮明的京剧特色。如李玉和赴宴时怒斥鴆山与叛徒的一场戏，京白念来大气磅礴，字字千斤，幷和身段、鑼鼓取得密切配合。更值得一提的是李奶奶向铁梅述说家史时，在两段唱之間，夹有一段长达八十句的念白。

若是京剧的韵白，变化幅度大，比較容易念出抑扬頓挫来，而这里却要求演員用京白，并且要銜接上下两段的唱，使感情能够貫串，这的确是一个艰巨的課題。扮演李奶奶的高玉倩同志，在这里借用了朗誦作为这段念白的基調，适当的采用喉部发音，使嗓音深沉，先以平稳的語調来叙述往事，待讲到李玉和救出铁梅，闖进李奶奶家里时，又采用说书的方法，驟然提高調門，屏住气，增强了气氛。然后再用快节奏说出铁梅急于想知道的事情。另外回忆这段往事时，为了表现李奶奶感情上的激动，演員还适当的借用了话剧中带顫音的念法。每当演到这里，观众总是被感动得流泪，继之便报以热烈的掌声。这效果的产生当然主要是由于念白的內容感人，演員的革命激情飽滿，但也说明了京剧念白的改革既要保持传統的特色，也决不因此就排斥借鑒朗誦、说书、或话剧念白等来丰富自己的表现技巧。形体动作上强烈的节奏感，創造性的运用传統程式，也是«紅灯記»显示京剧特色的主要方面。如第一场李玉和的出场，鑼鼓奏过滾头子后，起絲边，李玉和合着音乐的节奏上场，至舞台边以丁字步站定，警惕地观察一下四周的环境，既符合人物的心情又自然地形成了人物的亮相。其中用得最大胆的是第五场，当铁梅听奶奶述过家史后，她有一段唱，当唱到"我这里，举紅灯，光芒四放"时，演員两手高举紅灯，竟然用旦角的碎步与搓步在台上跑了一个圓场。在现代戏里，又是在室內，跑个圓场，如果单凭想像，一定认为生硬可笑，但通过舞台实践，证明这个圓场不但不觉生硬可笑，反而恰当的体现了铁梅当时激动悲憤的心情。这些强烈感人的表演，是演員的革命激情和富有京剧特色的表现方法相結合的体现。

特别要提到的是《紅灯記》所以具有这样激动人心的力

量，固然是由于导演和演員們在唱腔、念白与动作等各方面付出了巨大的劳动，取得了巨大的成就，但更重要的是他們能把这些属于艺术形式方面的东西紧紧地围绕在塑造英雄人物上，以及通过英雄人物所表达出来的无产阶級革命思想上，所以看过整个演出后在我們心中留下的并不仅是唱腔、念白，与身段动作的精彩，而是三个光輝灿烂的无产阶級革命英雄形象。

《紅灯記》的高度成就是中国京剧院的同志們，正确地貫彻了毛主席的文艺方向，以革命的思想来进行艺术創作的結果。作为一个京剧工作者，看了这次演出后，感到是一种鼓舞，也是一种鞭策。这使我們更加明确了演革命的戏，必須要先作革命的人。我們在学习《紅灯記》的艺术经验之前，先要学习中国京剧院这种在艺术創造中坚决貫彻毛泽东文艺思想，坚决跟着党走的革命精神，先要作一个革命到底的京剧工作者，才能給演好革命的現代戏打下巩固的基础。其次还要向中国京剧院的同志們学习那种过得硬的艺术功夫，学习他們在艺术創造中那种刻苦鑽研，勤学苦练，严字当头，一絲不苟的要求。有了这种功夫和要求，才能把革命的思想內容，通过京剧的艺术形式去教育观众。此外从艺术思想与艺术实践方面来看，《紅灯記》的演出也給了我們很大的启发，譬如在塑造英雄人物上如何貫彻阶級观点，用阶級分析的方法为革命英雄立传？如何用革命的思想感情去打动观众，感染观众？《紅灯記》就給我們提供了优秀的范例。至于对传統表演艺术的继承、革新与創造，过去我們有过不少的爭论，也走过不少的弯路，有很多莫衷一是的問題，这次从《紅灯記》的演出中找到了解答，并且这解答不是空泛的理论，而是通过舞台实践所证明的事实，这就更具有说服力，对于指导我們今后的工作更具

有现实意义。我們深感京剧《紅灯記》在思想性和艺术性上的成就与经验是那么丰富，要学习的东西是那么多，我們要通过各种方式，向我們的老大哥求教，拿《紅灯記》作为一面鏡子，照出我們的不足之处，加以改进，急起直追。

（原載1965年3月13日《文汇报》）

政治是艺术創作的灵魂

——談京剧《紅灯記》的剧本改編

徐　景·賢

京剧《紅灯記》的剧本，达到了深刻的思想性和完美的艺术性的高度統一。毛泽东思想挂帅出好戏，政治挂帅出好戏，从这个剧本的改編上，得到了一个有力的证明。

一个剧本的改編、加工和提高，究竟应該从什么角度出发？究竟应該沿着什么方向去提高？这必然体現着作者的政治观点和艺术观点。有的人撇开了剧本的思想內容，一心想去解决有"戏"无"戏"的問題，或者千方百計想要賺得观众的眼泪，这些都是舍本逐末的做法。而中国京剧院的同志們却坚持了政治挂帅这一条，在《紅灯記》剧本的改編、修改的过程中，处处从剧本的思想內容出发，考虑到要向观众进行无产阶級革命传統的教育和共产主义革命理想的教育，时时刻刻意识到戏剧艺术是意识形态領域里进行兴无灭資斗爭的工具，牢記党和毛主席的教导，把文艺作为团結人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的武器，发揮它作为整个革命机器的齿轮和螺絲釘的作用。正是从这样的观点出发，他們把修改剧本的着眼点始終放在加强剧本的思想性方面，至于人物塑造、情节处理、艺术构思等等，无不紧紧围绕着加强剧本的思想性这一根本的目的，进行了反复的錘炼和加工。因此可以说，在《紅灯記》剧本的整个修改提高的过程中，也有一盞紅灯自始至終

地照亮着。这盏紅灯，便是光輝灿烂的毛泽东思想。

对于我們創作人員来说，应該向中国京剧院的同志們学习的最根本的一条，就是把政治挂帅落实到創作中去。政治挂帅不是抽象的，《紅灯記》的成功经验之一首先是政治挂帅落实到英雄人物的塑造上去。

在革命的现代戏里，能不能塑造出高大、鮮明的英雄人物的形象，往往对体现剧本的主題思想起着决定性的作用。京剧《紅灯記》正是这样做的。它把英雄人物一家三代摆到舞台的中心地位，使他們站在矛盾斗爭的主导方面，决定着矛盾发展的方向。創作者的这一指导思想是非常坚定的。剧本把英雄人物与其他人物的主从关系安排得十分明确，当反面人物如鳩山等出现的时候，他們始終处于一个陪衬和烘托的地位，目的也正是为了突現英雄人物的崇高和伟大。这一个創作原則，有些同志在理论上是接受的，但是在創作实践中却往往容易走样。我們有些剧本，虽然也想着力地表現英雄人物和先进人物，但是当創作者的笔触一接触到反面人物的时候，就往往"耍弄"起自己的"本領"来，把反面人物写得有声有色，淋漓尽致，渾身是戏，滿台活跃，吸引了观众的注意力，而英雄人物和先进人物的形象却被冷落了、削弱了，这样做的結果必然降低了作品的教育作用。《紅灯記》却不是那样。它毫不动摇地把英雄人物推置到舞台的中心，决不让反面人物喧宾夺主，这也是一条重要的经验。

在《紅灯記》的三代英雄人物当中，作者又把最主要的笔墨集中在李玉和身上。这也反映了改編工作中的政治观点。因为李玉和是共产党員、党的地下工作者、革命工人的典型，是这个革命家庭的"脊梁骨"，围绕着他，奶奶的坚貞不屈和铁梅的决心接班才有了更充实的內容。如果剧本要为无产阶級

革命英雄立传，要为党的地下工作者立传的话，那末首先就应当着力地塑造这样的具有典型意义的英雄人物，尽量地突出他的作用，才能赋予剧本更高的思想意义。如果让他和奶奶、铁梅平分秋色，或者把重场戏转移到别人身上，那都是一种損失。京剧《紅灯記》的改編者明确了这一点，对李玉和的刻划下了很多功夫，特别注意把他摆在敌我斗爭的第一线，在第六场"赴宴斗鴆山"和第八场"刑场斗爭"中，煥发出最强烈的思想光輝。剧本又把原来删去的"粥棚脫险"一场，重新加上，目的也在于突出李玉和的坚定、沉着和机智。

由于明确了李玉和这个英雄形象的重要性，改編者对他的精神世界进行了更深入的挖掘，揭示出他不仅是一个抗日的民族英雄，而且是彻底革命的无产阶級的战士。这样，在剧本上不仅充分描写了李玉和对敌人作面对面斗爭的横断面，而且侧写了李玉和长期以来从事工人运动和革命斗爭的纵的历史，抒发了他对革命前途的热烈向往。即使像第五场"痛说革命家史"中老奶奶那样精采的唱和念，看来是奶奶在演戏，实际結果却还是在全力歌頌李玉和，表現他的深厚的阶級感情和崇高的革命胸怀。这样，站在我們面前的李玉和就有了立体感，观众不仅了解了他过去的艰难斗爭，現在的英勇无畏，而且知道了他对未来的矚望；不仅看到了他的革命的行动，而且透視到了他的丰富感人的精神世界。这样的英雄，既給人留下了巍然矗立的印象，又給人带来了震撼心灵的力量，是非常难得的。京剧《紅灯記》告訴我們，革命的現代戏不仅要塑造英雄，而且要傾注全力去歌頌彻底革命的无产阶級英雄，才能把观众带向更高的思想境界和感情境界，才能让英雄形象"活"在群众心里。凡是有利于这一点的，他們就鍥而不舍，精益求精；凡是不利于这一点的，不管怎么有"戏"，不管渲染

亲子之爱、骨肉之情怎么引人眼泪，他們也坚决扬弃。这种难能可貴的精神是只有具备了为革命而編剧的观点以后才能产生的。

突出地塑造英雄人物和正确地描写人民群众不是对立的。我們有些剧本的作者往往对英雄与群众、英雄与集体的关系处理得不够好，尽量把英雄人物突出、突出……，把群众降低、降低……，結果英雄人物成了脫离群众、脫离集体的个人英雄，損害了作品的思想。京剧《紅灯記》在正确地处理英雄和群众的关系上也提供了范例。它写出了李家三代和隔壁刘大娘、桂兰他們亲如家人，患难与共，在断粮的当口李家祖孙能把自己仅有的橡子面送人，体现了革命者对劳苦群众的关心；而到最后，刘大娘和桂兰又反过来掩护铁梅鉆坑洞上北山，反映了人民群众对革命者的支持。像这样的創造性的改編，极为自然地表达了英雄与群众的魚水关系，实际上也点明了我們的革命斗爭是为着人民大众的利益，因而有着深厚的群众基础这一重要的思想。

《紅灯記》的成功经验之二，是政治挂帅落实到了情节的选择、处理和交代上去。

我們写戏决不应該为情节而情节，情节总是为剧本的人物和思想服务的。革命的现代戏除了用英雄人物的崇高品质感染观众而外，还要用我們党的正确的策略思想和工作原則去教育观众。违反党的斗爭策略和工作原則，追求廉价的惊险情节，同样不能正确地体现主題思想。京剧《紅灯記》对这个問題給予严肃的注意，进行了郑重而細致的修改。例如：在原来的监狱就义一场，李玉和跟奶奶和铁梅談论密电碼如何藏、如何交，这是违反党的地下工作的原則的，这种談话給敌人窃听去了将会給革命事业带来极大的危害，必須予以修改。现在

的剧本，处理成李玉和在刑场和奶奶、铁梅用暗語谈话，要她們如能出去要"还清賬目"，交代了密电碼的任务，这样的描写一則表现出了英雄人物高度的革命責任感，临危之前仍以党的任务为重，二則显示了他們对敌人的警惕性，使敌人若明若暗，扑朔迷离，听不清究竟说的是什么。类似这样的在秘密工作环境里如何正确行动的具体描写，在剧本里还有多处，比如第五场写铁梅用門挡住光亮抓紧机会貼上紙蝴蝶的窗花信号，以及她謹慎地拉窗帘察看外面的暗探等。如果不是用党的秘密工作的原則去严肃地处理，就不会写得这样的細致和一絲不苟。剧本对可能露出破綻的地方，都作了十分縝密的加工，举一处例子来说：第一场我党的地下交通員来，敌人事先就得悉了消息，而且布置了严密的崗哨。当时王連举尚未叛变，可见是北滿方面党的組织有人出了問題，走漏了风声。这样观众就有可能进一步怀疑：北滿的党組织会不会遭到破坏？会不会影响到和北山游击队的联絡？会不会危及李玉和的安全？等等。现在，剧本在第四场补了重要的一笔，让鳩山在接司令打来的电话时点出："司令部在北滿刚刚找到一些线索，可是关系又被他們掐断了，共产党厉害呀！"这就显示出了我們党組织迅速堵塞漏洞、掐断关系的果断行动，同时让观众把全部注意力集中到李玉和一家的斗爭上来。剧本在这些細节描写上安排十分周密、針脚十分細致，正是在文艺創作中认眞严肃地貫彻党的斗爭策略和秘密工作原則的集中表现。

剧本的第十场加了一场开打，惩罰了叛徒。有人说：这是从京剧的传統形式出发設計的，因为历来的传統京剧总是唱、做、念、打，一应俱全的。我觉得，对这一场的理解首先还是应該从內容出发，而不应該从形式出发。最后的开打加上末尾北山游击队的出现，说明了一个重要的思想：革命斗爭主要

是依靠武武斗爭。剧本虽然用大量的篇幅写了地下斗爭，但到临了仍然点明是地下斗爭配合了武武斗爭，而革命武装也接应了地下的同志們。最后能惩罰和消灭敌人的，还是革命的武装，还是革命人民掌握的枪杆子。正因为体现了这一重要的革命眞理，才使一场开打不落俗套而具有了全新的涵义。

从以上这些粗略的分析中，可以看出京剧《紅灯記》的剧本值得学习之处非常多，而最主要的則是剧本的改編者能够坚决地接受党的領导的指示，脑子里有个革命，有个政治，胸中有个祖国，有个世界，他們知道我們的戏剧不仅是給我国的工农兵看的，而且要为国际无产阶級服务；我們的文艺不仅要推动国內的社会主义革命，而且要有利于促进世界人民的革命斗爭。因为这个緣故，他們把政治挂帅落实到了創作中去，让政治成为一切艺术創作的灵魂，我以为，这是应該学习的最根本的一条。

（原載1965年3月18日《文汇报》）

在艺术实践中有破有立

——从京剧《紅灯記》的改編試談艺术观革命的一些問題

卫　明

京剧正经历着一场大革命。这场革命要冲掉多少年来积成的种种清规戒律、积习陈套的限制和束縛，从而建立起社会主义的新京剧。要坚决貫彻为工农兵服务的文艺方向，不但在政治内容上要来个大革命，在艺术思想上，也得要来个大革命，要从封建主义、資本主义的艺术观中解放出来。封建主义、資本主义的艺术观，是在为封建統治阶級和資产阶級的利益服务的条件下产生的，它对无产阶級的文艺只能起消极、破坏的作用。有許多看似属于艺术处理手法上的問題，但实质上却是涉及艺术观的問題。从京剧《紅灯記》（剧本載《紅旗》一九六五年第二期）的改編、提高的过程，使我們体会到这正是无产阶級艺术观战胜封建主义、資本主义艺术观的斗爭过程，从这里可以使我們学习到很多东西。下面就举出三个問題来谈一些粗浅的体会。

第一、关于塑造理想化的革命英雄人物的問題

要使作品具有更大更深的教育意义，关鍵在于对主題思想是否挖掘得深刻，而主題的深化，主要表現在正面人物形象

的塑造。因为作品的主題思想只能通过人物之間的矛盾冲突来体現，而矛盾冲突的主导方面只能是正面人物。塑造理想化的革命英雄人物，这是无产阶級文艺的迫切任务。只有运用毛主席指示的革命的現实主义和革命的浪漫主义相結合的創作方法，才能滿足社会主义时代对于文艺的要求。

有一种说法，认为理想化的英雄人物就是概念化的人物，是不眞实，也不动人的。似乎只有局限在較低的覚悟、认识水平上的人物，才是眞实的、动人的。

对于这种说法，已经有不少同志从現实生活的事实和理论上予以駁斥。在我們的現实生活中，已经涌現了像黃继光、雷鋒、欧阳海……那样的英雄人物，在他們身上閃耀着共产主义道德品质的光芒。广大人民群众的覚悟，正在不断提高，更多的英雄模范，正在成批地涌現。現实生活是如此，作为反映生活并作用于生活的文艺作品中的英雄人物，就应該更高于現实生活中的英雄人物。这也就是毛主席所指示的："文艺作品中反映出来的生活却可以而且应該比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。"无产阶級的文艺，应該塑造出无产阶級的理想化的英雄人物。而在艺术实践中，这个問題却不是一下子就得到解决的。

《紅灯記》里的李玉和，按照原先的描写，虽然在敌人面前表現得坚强不屈，可是他的目标似乎仅仅限于和日本帝国主义侵略者进行斗爭，看不到他作为一个共产党員所应具有的更远大的革命理想。另方面，却頗为突出地渲染他的好喝酒，以及对亲人的封建伦理观念。例如在刑场上，见到了老奶奶，他首先是叫声媽，然后"扑通跪倒在地"，说道："媽！儿子不能給您养老送終了。"显然，这种描写是有損于英雄人物的。在最

初的改編本里，沒有强調李玉和喜欢飲酒，在刑场上他也沒有作孝子状，而是对老奶奶说："恨生前对革命事业貢献少，辜負了娘亲一片心。娘啊，这最后时刻将来到，要横眉冷笑对敌人。"他由于沒有能更多地为革命做工作而感到遺憾，表现了至死不屈、蔑視敌人的英雄气概。这就比原先的描写提高了。

在京剧改編本里，李玉和不仅是一个坚强的民族志士，更是一个具有远大理想的共产党員，他的奋斗目标决不仅仅是要把日本帝国主义侵略者赶出去，他唱道："但等那，风雨过，百花吐艳，新中国，似朝阳，光照人間。那时候，全中国，紅旗插遍……"这样，就把李玉和的思想境界升华得更高，人物形象也就更见高大，他对铁梅的教育，意义就更为深远，也就更能使观众受到感动和鼓舞。

作为革命接班人的铁梅也是如此。例如老奶奶把往事告訴铁梅以后，铁梅固然深受感动，但她当时的认识仅限于承认原非嫡亲的老奶奶是亲奶奶，还是陷入封建伦理的老框框。在最初的改編本里，铁梅虽然也叫老奶奶是"亲奶奶"，但她还表示要"继承前人的遺志站起来，高举紅灯继续鬧革命。"也比原来提高了一步。在京剧改編本里，铁梅一如既往地叫："奶奶"，至于亲不亲，則不予糾纏。她唱道："听奶奶，讲革命，英勇悲壯，却原来，我是风里生来雨里长，……頂天立地是英勇的共产党，我跟你前进，决不徬徨。紅灯高举閃閃亮，照我爹爹打豺狼，祖祖孙孙打下去，打不尽豺狼决不下战场！"前輩的革命故事激起了她思想的飞跃，提高了阶級覚悟，认识了党，人物站得更高，使观众相信她会成为眞正的革命接班人，"革命自有后来人"的主題也就得到了深化。

我們也反对概念化，但理想化决不等于概念化。如果沒有远大的革命理想，就不成其为革命者；如果不能創造无产阶級

的理想化的英雄人物，也就不成其为无产阶級的文艺。封建阶級、資产阶級的文艺都是竭力塑造他們本阶級的理想化的英雄人物，例如諸葛亮，就是封建阶級塑造的理想化的艺术形象。为什么无产阶級就不应該塑造自己的理想化的英雄人物呢？在持有"人不为己，天誅地灭"的人生观的人看来，共产主义的毫不利己，专門利人的英雄人物是不可理解的，因而也是不眞实的。我們則认为英雄人物的完美和理想化与眞实性是不矛盾的。因为这里所说的理想，并不是脫离现实的空洞的幻想，而是来自现实的，是现实生活发展的必然趋势。"星星之火，可以燎原"，"于无声处听惊雷"，就属于这样的革命的理想主义，也即是革命的浪漫主义。

看一看李玉和一家吧。他們本来并不是一家人，而是三家人。在革命斗爭中，他們失去了自己的亲人，于是这三家人就結成了一家人。是什么力量使得他們的感情超过了亲子之情？是什么力量使得他們前赴后继地献身革命？动力就来自远大的革命理想。在实际生活中，多少革命先烈为了实现革命理想而洒鮮血、抛头顱，李玉和一家的形象正是集中体现了革命先烈的思想品质，无论是在敌人的严刑逼供下，还是在敌人的刑场上，他們都坚强不屈、斗爭到底。这样的人物，既是眞实的，也是理想化的。当老奶奶向铁梅痛说革命家史，当他們一家在刑场上相互激励，还在为急待完成的革命任务操心，当铁梅高举紅灯成长起来的时候，我們一次又一次地受到了感动。正是剧中人所具有的革命理想和頑强斗爭、不惜牺牲的崇高风格感动了我們。概念化的作品决不可能具有这样巨大的思想影响和艺术感染力。那些把理想化与概念化划上等号的人，实质上是要求在革命的英雄人物脸上抹灰。京剧《紅灯記》的改編，在塑造理想化的英雄人物方面为我們提供了很好的经验。

第二、关于所謂"感动人"的問題

艺术当然应該感动人，但重要的問題在于用什么阶級的思想感情去感动什么人?怎样去感动人?达到什么效果? 因为从来不存在超阶級的艺术，也不存在超阶級的感情。

在《紅灯記》的改編中，就面临着这么一个問題，是突出老奶奶、李玉和、铁梅之間的阶級感情和他們从事的政治斗爭来感动观众呢? 还是用一家三代的骨肉之情来使观众感动?

原来曾经費了許多笔墨来描写这一家三代之間的骨肉之情和家庭溫暖。例如李玉和偷喝酒，被老奶奶发覚制止；老奶奶做針线活儿，穿針穿不上，李玉和来穿，也穿不上，最后是铁梅来穿上了，以及他們之間一再在"亲"字上做文章等等。在京剧改編本里，干脆把以上这些細节都删去了。从表面看似乎不够动人了。但是不能忘記了阶級和阶級斗爭。如果不从阶級关系而从家庭关系来刻划人物，就会走到歪路上去，就会让亲子之情、家庭生活的描写冲淡以至抵消了尖鋭的政治斗爭。京剧改編本删除了那些足以影响主題和正面人物的生活細节，也就能使主要的东西更加突出。例如，突出了铁梅和那盞点題的紅灯的关系，层层深入，也就形象地表現了革命接班人铁梅的成长。这一切还是围绕着使"革命自有后来人"的主題得到深化的目的。京剧改編本里，也有一些表現这一家人之間感情的細节，例如也有一处描写李玉和喝酒的场面，那是在李玉和被捕将要离家时，老奶奶亲自递酒給他。她说："穷人喝慣了自己的酒，点点滴滴在心头。"李玉和说："有这碗酒垫了底，什么样的酒都对付的了。"他使出全身力量喝下这碗酒，每个字都是铁鑄般地说声："謝、謝，媽!"老奶奶自豪地说："好儿子!"不去强調亲人的生离死别之痛，而是充分描写革命者在

紧要关头的相互鼓舞，使这个家庭生活的細节和政治斗爭紧紧結合在一起，雄伟峭拔，成为激战前的誓师，震撼人心。这样感人的細节不仅不影响主題和正面人物，相反有利于主題和正面人物的提高、深化。

我們还看到过另一个剧种的改編本。它不仅是不恰当地集中笔墨描写这三代人的亲子之情，并且在三代人的关系中掺和了低沉的、不健康的情調。在某些人看来，这也許正是"动人"之处，而在我們看来，却感到不舒服，不是味儿。因为英雄人物受到了歪曲。

是离开了阶級斗爭孤立地突出所謂亲子之情来感动人呢？还是运用阶級分析的方法使个人的家庭生活服从革命主題的需要，从而感动人并鼓舞人呢？这实质上是宣扬无产阶級的阶級感情、革命感情呢，还是宣扬資产阶級的所謂超阶級的"人情味"？这并不是什么艺术处理手法上的不同，而是反映了两种根本不同的艺术观。

第三、关于戏剧性的問題

什么是戏剧性（通常叫做"戏"），曾经有过不少爭论。我們承认戏剧性就是矛盾冲突，就是現实生活中的阶級矛盾和人民內部矛盾的提炼、概括、典型化，它既是来自生活，又必須高于生活；但在具体艺术实践中，却往往会认为"戏"就是情节，因而片面追求情节，追求一环套一环的"关子"，因而忽略、削弱甚至不惜歪曲革命的主題和正面人物。

例如按照原先的处理，李玉和在刑场上把地下党組织的秘密联絡地址告訴铁梅，要她把密电碼送去，并告訴她党內出了叛徒，告訴她叛徒的特征。如果片面从情节着眼，敌人故意让他們在刑场上相会，是要利用这最后的时刻来軟化他們，以

达到追寻密电碼的目的；而李玉和則利用这一机会告訴铁梅如何把密电碼送出去，可说是紧张已极，可是这里却出现了一个重大的問題：敌人在审訊中得不到的东西，他們父女在刑场上却公开出来了，这岂不正是落进了敌人的圈套？

在最初的改編本里，已经提高了一步。李玉和在刑场上是用比較曲折隐晦的办法来向铁梅交代的，他要她去找"表叔"，而不直说找地下党组织，告訴她"族中出了不肖子"，而不直说出了叛徒。这就在一定程度上糾正了原来的重大缺陷。京剧改編本又在这个基础上提高了一步。当李玉和預料到自己将要被捕时，就把地下党组织的秘密联絡地址告訴了老奶奶和铁梅。当老奶奶預料到自己将被捕时，再一次叮嘱铁梅。于是，在刑场上，李玉和就完全不必提这些事，而是用留传紅灯暗示铁梅继承先輩遺志，革命到底，他对她说："若有机緣回家转，投亲友，渡饥寒，还清賬目我无挂牵。"以暗示她寻找地下党组织送交密电碼。

如果片面从情节出发，似乎几经修改之后，"戏"就沒有了，不那么紧张了。如果从提高正面人物、深化主題的角度来看，原来的处理，是在最重要的关头，把观众吸引在情节的紧张上，耽心李玉和能否把秘密告訴铁梅，而正面人物却在此时受到了歪曲。在京剧改編本里，李玉和对于事态的可能发展，早有預料，早有安排，就显得很高。在刑场上用双关的語言和和铁梅谈话，也就更能显示出革命者的机智，这里吸引观众的，早已不是情节的紧张，而是革命者的思想品质、乐观主义精神。他对革命的理想决不动摇，他对工作早有安排，革命后继有人，他自己别无牵挂，从容就义，形象更高大，也更能感动人。眞正感到极度惊恐而陷于失敗的，則是阴险狡猾的鳩山。

片面追求情节的思想，是和旧社会追求“票房价值”的資本主义经营思想联系在一起的。那就是要以曲折、惊险乃至离奇、怪誕的情节“以广招徕”，从而宣扬腐朽的資本主义、封建主义思想，以迎合資产阶級和封建势力的需要。今天，这种对于戏剧性的陈腐的看法，是到了彻底破除的时候了。

京剧《紅灯記》在改編中的成就远不止这么一些，这里只是試图从三个問題来说明艺术观的問題不容忽視，它常常直接影响着具体的艺术实践，关联到党的文艺方向、方針能否順利貫彻。

当然，不能认为所有的艺术处理手法上的問題都直接牵涉到艺术观，但在重大問題的处理上，实践的经验证明，那往往不仅是单純的艺术手法問題，而总是和艺术观有关的。艺术观的問題，不仅仅是艺术問題，它又是和文艺工作者的阶級立场、思想感情密切联系着，一句话，是作者的世界观在艺术創作中的反映。要彻底解决这个問題，首先在于我們文艺工作者的思想革命化。也就是说在革命化的过程中，还要逐步地彻底地改造我們的艺术观。而经常对艺术实践进行总結，对于有关問題展开深入讨论，也是很有益的。

（原載1965年3月18日《文汇报》）

努力塑造高大的革命英雄形象

钱 浩 梁

我在京剧现代戏《紅灯記》里扮演李玉和。去年，当我接受这个任务的时候，心里很激动。李玉和是一个赤胆忠心的党的地下工作者，在舞台上塑造好这个无产阶級革命英雄形象，是一个既光荣又艰巨的任务。但是，当时我对于如何在舞台上塑造好无产阶級英雄形象，是毫无经验的。

我觉得，要演好革命现代戏，演好剧中的革命英雄人物，自己首先就必須向革命英雄人物的革命精神和高貴品质学习，改造自己的思想感情，明确自己演戏的目的。作为一个演員，必須首先做一个革命人。这就是要树立为革命演戏的思想，为了演好革命现代戏，不畏困难，不断努力。尤其是我們这些过去多是演古人古事的人，今天要演革命现代戏，必然会碰到許許多多的困难。我过去是属于武生这个行当的，武打很多，唱詞甚少。现在演李玉和这个无产阶級革命英雄，不仅要有些武生的英俊刚强的沉实的动作，而且要有唱。《刑场斗爭》一场，就必須一口气唱二十八句。唱，对于我来说，的确是一道难关。就是运用武生的沉实动作，也不像过去那么簡单，不能照搬程式，而必須根据主題、剧情和人物的身分、性格等等来考虑继承和革新。因此，要演好李玉和，对我是有实际困难的。但是，当我想起了領导同志的指示，明白我們是为革命而演戏的时候，我就克服了畏难情緒。特别是在反复閱读剧

本、理解角色的过程中，我更被李玉和等英雄人物的英雄事迹深深感动了。比方《刑场斗爭》一场，李玉和知道自己就要牺牲了，仍然慷慨从容、視死如归；他考虑的不是自己的生死安、危，也不是个人家庭的幸福，他念念不忘的是革命的任务、阶級的利益、国家的安危。就义前他安慰母亲，教育铁梅；再三叮嘱要完成未竟的任务，充分表現出一个共产党員对党对人民的耿耿忠心。我想，李玉和在那样艰苦的环境下，尚且能够如此，我們今天有着这么好的条件，有党为我們指出明确的方向，我們有什么困难不能克服呢？这样，我就坚定了信心，刻苦地练嗓子、学唱詞，过好"唱"这一关。在表演程式上，也在导演的指导下，经过同志們的帮助，反复琢磨，认眞研究，如何在一举手、一投足之間，更好地树立起李玉和的完美形象。总之，我觉得，要演好革命英雄人物形象，对观众进行社会主义、共产主义思想教育，演員自己必須首先受教育。

其次，我认为要塑造好无产阶級的英雄形象，还必須对英雄人物的性格、思想、感情有正确的、深刻的理解，才能进入角色。我过去演的人物，他們的精神面貌都是差不多的，而且又有师傅教給的一套現成程式，表演起来，大同小异，不会有多大困难。但是，演現代革命英雄，情形就不同。我們的英雄，是党教养出来的无产阶級的革命英雄，历史上任何时代的英雄都是不能与之比拟的。我們的英雄有伟大的共产主义理想，有无产阶級博大的胸襟，有高尚的革命情操，有丰富的精神世界。因此，不理解他，是很难演好的。所以，在表演英雄人物的时候，首先必須对英雄人物有深刻的了解，然后才能掌握角色的性格和思想感情，使自己的每一句台詞、每一个台步、每一个唱腔，都与人物的身分、性格和思想感情相称，准确地揭示出他的精神世界。否則，不是演得毫无表情，就是歪曲了英

雄性格。我就有过这样的教訓。例如李玉和出场接交通員，起初我只是表面地、粗浅地理解：在日寇的恐怖統治下，一个地下工作者在进行一項重要任务时，心情一定是紧张的。因此，在表演时，我就有意从形体动作上突出他东张西望、心情焦急的情状，让观众感到气氛的紧张，誰知这样一来，却使人感到李玉和慌里慌张，好像初次做这件工作一样。而这，是和一个久经革命鍛炼、沉着坚毅的地下党員形象不相称的。经过导演的启发、观众的批评，自己对人物加深理解以后，我才改成现在这个样子：从台步的稳重和神情的鎮定上表現他的沉着、老练和机智，而把內心的紧张减弱一些。这样，就显得像些了。

为什么对英雄人物会理解不深呢？原因固然很多，但最根本的一条，是演員本身的思想感情問題。我是抱着向英雄学习，改造自己思想的态度，慢慢揣摩体会，逐步理解李玉和这个人物的精神气质的。在《刑场斗爭》一场戏里，我对这点体会較深。这场戏对我来说是最吃力的，它动作不多，要連续唱二十八句。我过去演武生，从来沒有唱过这样抒发感情的戏。怎样演呢？初时我沒有把握。有的同志认为，演这一场戏可以夸张一下李玉和受刑之后走动艰难的姿态，脸上身上加多一些伤痕，这样可以多一些动作，演起来容易一些。我也这样試过，但演起来比較低沉，缺乏慷慨激昂的气慨，領导认为不像个无产阶級英雄，我也觉得这样演不大对劲。我們表演英雄的目的，是要喚起观众对英雄人物的敬仰，受到感动，通过英雄形象，以共产主义思想来教育人民，而不是要求观众来怜憫英雄。因此英雄形象必須高大，格調必須昂场。如果夸张形体上的受伤和动作的艰难，就会削弱英雄的坚强的斗爭性格和革命乐观主义精神。我想起小说《紅岩》里的成

崗，他被特务注射了使人昏迷而发囈語的毒药，仍然非常清醒地和敌人作斗爭，这是多么坚强的革命者的性格！后来，我反复思索李玉和忠心耿耿为党的革命事业奋斗的一生，他面对酷刑和死亡而坚貞不屈的革命大无畏精神，他的伟大的共产主义理想，我觉得在这场戏里，正是要将他的革命精神唱出来。表演这一场戏，也是自己向英雄学习的好机会，自己必須心里充滿革命的激情，对革命事业充滿坚定的信心，才能唱好。是靠革命的激情来演这一场戏，不是靠形体动作来演。这样，虽然沒有借助过多的形体动作，但演得还順利。从这里使我体会到：演革命现代戏，必須以革命的感情来带动形体动作，不能形式主义地表演。同时，这样演，对于提高演員的思想覚悟，也极有帮助。

当然，要演好英雄人物，还必須有坚实的生活基础。我演李玉和，就覚得自己的生活经验不足，演起来比較困难。因此，在演出之前，我訪問过鉄路工人同志，这对于我理解李玉和有很大帮助。我了解了鉄路工人在日本帝国主义和国民党反动派残酷压迫下的情况，使我进一步領悟到李玉和对敌人无比的仇恨是怎样来的，表演起来便覚得有較大的把握。我在和鉄路工人的接触中，他們那种爱憎分明、勤劳质朴的性格，給我印象很深。我表演李玉和时，总是希望能够处处表現他的这些工人阶級高貴品质。比如，演到«赴宴斗鳩山»一场戏，那时鳩山是明請暗捕，李玉和是知道的，他毫不存幻想：但是，敌人既然不说，自己也就不必暴露身分。在心里跟他作針鋒相对的斗爭，在表面上則要尽力与他周旋，了解敌人的情况，揭破敌人的阴謀，使眞相大白。我表演时，特别注意表現李玉和的工人阶級朴质刚强的性格，腔調力求雄渾有力，神态委婉中保存尊严庄重，使李玉和在任何环境中，都是工人阶級的英

雄人物。深入生活的問題，对我来说，仅仅是开始。我觉得，假如能够在工人当中生活一段較长的时間，对我塑造李玉和这个英雄形象一定会有更大的帮助。

塑造工农兵的高大的英雄形象，是演好革命现代戏的一个重大問題，我有决心在今后的实践中，加强对英雄人物的学习，改造、提高自己的思想，继续深入生活，为塑造革命英雄形象而努力！

（作者是中国京剧院一团演員）

（原載《南方日报》，本文据1965年3月6日《光明日报》转載）

新的課題　新的尝試

——扮演《紅灯記》中李奶奶的体会

高　玉　倩

在我們中国京剧院一团演出的《紅灯記》里，我扮演李奶奶。演这样一个革命的母亲，又是六十多岁的老人，对于一向演花旦、青衣的我来说，当然有很多的困难，比排传統戏費劲得多。可是每当我深夜排完戏从剧院回家的时候，走在路上，总覚得异常的愉快。我想，我参加了京剧现代戏的演出，扮演了革命的人物，这是时代賦予的責任，我要尽一切力量来完成它，于是就越感到自己的劳动富有意义了，心情也就越感到格外舒畅。

我刚刚接受扮演李奶奶的任务时，我想，李奶奶該是老旦应工，我沒有演过老旦，平时对老旦的表演方法也很少注意，怎么能演得好？于是就跑到剧场去看了两场老旦戏，想从中得到启发，但一时也不得要領。正在这时，我在报紙上读到一些讨论现代戏的文章，院領导和导演阿甲同志又反复地和我说，不会老旦戏沒关系，完全以传統老旦的表演方法来演李奶奶也不见得合适。这需要大胆創造，多从人物出发，演人物，而不是演行当。经过自己的学习和导演的启发，才打消了我这一顧虑。

剧院里组织我們去訪問鉄路工人，听他們讲述在敌伪統治时期鉄路工人的悲惨生活和革命斗爭历史。那时，鉄路工人

在敌伪残暴的統治下，生活得不到保障，还受到敌人的人身侮辱和迫害，但他們从沒有失去斗爭信心，冒着生命危险协助我地下工作者向解放区运送物資。他們这种革命乐观主义的精神对我塑造李奶奶这一人物有很大帮助。李奶奶这样的革命英雄人物，我过去在生活中接触得不多，但是对我来说也并不陌生。我从很多革命同志身上看到过她的精神、她的品质，我从很多文艺作品里看到过她的形象。在分析人物的过程中，我受到了很深的教育。革命者的坚强、勇敢的高尚品格，时时鼓舞着我。我把他們給我感受最深的行为和对人对事的态度記在笔記本里，反复地研究思考。

另外，这一次我对待剧本和从前排传統戏时不一样。从前排传統戏，接到剧本后，通盘地看一下，以后就着重于自己的台詞，急于考虑設計唱腔和安排身段。这一次，我通盘地多次閱读剧本，除台詞以外，还特别注意了剧本所規定的情景、气氛。这样，对剧本了解得就比較深刻，对人物在全剧中的思路也就了解得比較清楚、貫串。李奶奶在剧中的五个主要行动：眼看自己的同志（交通員）牺牲、眼看儿子被捕、叙述家史、自己被捕、就义，都是悲痛的事，但不能演得悲悲切切，而要随着剧情的发展，使李奶奶百折不挠的革命性格越来越鮮明。她的想法主要是两点：第一，不惜任何牺牲要保住党的机密文件；第二，在暴风驟雨中，激励孙女铁梅的斗志，希望她坚强地成为革命的接班人。因此我认为李奶奶的唱念做要蒼劲、粗獷，以加强壯烈的气氛，用革命的激情感染观众，使观众从李家三代人身上汲取到革命的力量。

对人物有了理解，人物的形象也就在脑子里活了起来，演好这一人物的愿望也越来越强烈了。但这个愿望必須通过艺术手段才能实現。在完全离开自己原来的行当的情况下来演

戏是有一定困难的，于是我把心踏实下来，有步骤地来克服自己面前的困难。

首先碰到的是嗓子問題。李奶奶的唱必須用大嗓，我虽有大嗓，但高低音都不好，中音也有些"飘"。我觉得无捷径可走，只有老老实实地下功夫练，于是我就每天不断地练唱老旦、老生戏，以鍛炼高低音和口劲，作为我的一項基本功。经过一个时期的鍛炼，确是好得多了。这出戏李奶奶的唱腔是李金泉同志設計的。他的設計不但符合剧中人的感情，而且也照顾到我的嗓子条件。例如老旦唱腔中常有一些上挑下滑的音，由于我对嗓子的控制能力不强，唱不好，他就把这些地方改平了一些，以适合我的条件，但也不損害人物感情。此外，他还教我咬字、吐音和气口，并且还鼓励我，让我不必拘謹于老旦的唱法，只要唱出人物的感情就行。这些帮助和鼓励使我增强了过好嗓子关的信心。另外，经过练大嗓后，我的小嗓不但沒有受影响，反而比从前宽了些。这虽然每个人的生理条件不一样，但对待这个問題，同样需要采取勇于革命的态度。自己的条件鍛炼得越好，戏路子就越宽，可以演更多的角色。

其次，为了打破我习慣了的演青衣、花旦的一套表演程式，我在日常生活里也改变了自己的步法、神态，根据我要創造的人物形象来活动，如系围裙、擦桌子、开門、关窗、行动起臥，就像个老年人的样子。我把这定为我的基本功，每天坚持练习。（早在剧本发下之前和对詞阶段，我就开始练习这些基本功了，这样可以为排戏打下一定基础。）

在京剧舞台上，唱念做打的虚拟性、夸张性和节奏感都很强。我在設計李奶奶的舞台形象时，对每一个动作的想象都努力根据人物的感情层次，尽量結合京剧的上述特点来进行。不仅在以我为主的场子，就是居于輔衬地位时，我也不放过，

每个細部都爭取做到以京剧表演特色为基調，以达到表演上的协調。李奶奶有很多动作是日常生活动作，譬如擦桌、点灯、揭窗帘等，我认为可以根据生活，适当地借用京剧的虚拟动作来表现，这样，既不失去生活眞实感，而又是京剧舞台动作。如果完全按照生活动作去表演，我想就不会有京剧特色。同时，处理这些"小地方"也要经过严格的选择和設計，如果运用得不恰当，也会損害人物的形象。下面举几个主要的表演例子谈一下。

李玉和被捕的时候，李奶奶知道将开始一场新的斗爭，儿子可能遭毒手，她那时的心情是沉痛的、悲憤的，但主要还是要在儿子临行时給他壯胆，要他沉着应战，义无返顧。李玉和最后向母亲告别，李奶奶两眼凝視着儿子，在配乐加鑼鼓声中，以沉重的步子走近他；合着〔絲边〕的节奏，抬起右手略带顫抖地撫摸着他的肩头到膀臂；同时上下打量着他，和他对眼一看，給他以鼓励；然后在一鑼中一提气，揮手转身，像是说一句："你去罢！"我想这里的一系列动作应該有力地表现着千言万語和无限深情，因此就变化地运用了传統中踹步、抖手和眼神等表演方法。虽然是夸张了的，但能切合李奶奶当时的心情。

铁梅决定拆穿炕洞从邻家出去把藏在家里的密电碼送走。李奶奶听到拆炕洞的声音，想到一定会惊动在門外监視的特务，就急中生智，要騙过敌人。这里的表演处理是：听到拆炕洞的声音，一鑼，心里一惊；又一鑼，想叫铁梅，又不能叫；再一鑼，回身看看房門，想到守在門外的特务；起〔长絲边〕，想主意；〔絲边〕結束时的一鑼，李奶奶看到案板菜刀；在"采、采、仓"的鑼鼓点中，右手握拳绕个圈击左手心，两眼一转，想好主意，做出决定；〔阴鑼〕起，两卷袖，端案板放桌上，拿菜刀一

"亮"，合着"仓采、仓采"的节奏，剁菜。这里的手势、眼神等，都結合着心里的活动，用了传統的表演程式，覚得还能协調。

李奶奶向铁梅讲家史，主要是用唱念的技巧来表現的。我并不完全按照老旦的路子，而是借用其它的一些表現方法，尽量用来体現人物的壮烈的感情。开始的一段〔二黃散板〕转〔三眼〕的唱，表現李奶奶想把十七年前的事告訴孙女，但又怕她年紀小，经受不住，所以先告訴她目前的斗爭已经到了严重的阶段，父亲和奶奶恐不免牺牲；以过去的血泪仇提高铁梅的阶級覚悟，让她把革命的担子勇敢地担当起来。叙述故事情节时，剧本安排了一大段念白。这段念白一部分用弦乐配合，以烘托回忆往事的意境，打击乐用得很少。我想到话剧中常有大段的朗誦，例如我看过的《蔡文姬》，它的朗誦独白就是很感人的，我也不妨試試。先按詩歌朗誦的方法从人物感情中找节奏，定段落，分清层次，然后結合人物的感情和語气，考虑如何运用传統戏的念白技巧。头一段："唉！提起话长，早年东清铁路被日本鬼子强夺去以后，我丈夫跑进关里，在江岸机务段当了检修工。"这因为是刚开始，声音不需提高，就像说家常话似的。等到说："他身边有两个徒弟，一个是你的亲爹叫陈志兴；一个是你现在的爹张玉和。"这里就要稍微强調一些，但不能过分提高嗓子，因为在第一段唱的前面，已经告訴铁梅："你爹，不是你的亲爹；奶奶，也不是你的亲奶奶！"底下再谈到："那个时候軍閥混战，天下大乱哪。后来共产党出世啦，領导着中国人民革命。"这里我先把头低下，然后抬头，用眼神，先"虚"后"实"，让人感到在那个黑暗的时候，党的誕生，是中国人民的大救星，一盏明灯，照亮了中国人民的心。接着说："民国十二年二月，京汉铁路工人在郑州成立了总工会"，念到"总工会"，以手势做一个粗獷的动作，显示对工人自己的组织

的总工会有一种强烈的感情。下面提高調門念出："洋鬼子走狗吳佩孚是硬不让成立呀！"这里强調了"硬"字，显示想到那时斗爭的剧烈和对反动派的仇恨。"总工会一声号令，全线工人都罢了工，江岸一万多工人都上大街游行啊！"这时，李奶奶想到当年罢工斗爭的情景，心里十分兴奋，念得精神，再以夸张的形体动作来烘托气氛，就好像又看到当时游行的情景一样。以后，就要把节奏緩慢下来，形体动作也要相应地收敛一下，因为后面有个感情的转折，想到她自己的丈夫和其他同志的牺牲："就在那天晚上，天也是这么黑……我惦記着你爹爹……睡也睡不着哇！"传統戏中也常用这种"欲进先退，欲放先收"的手法。当讲到当时李玉和抱了铁梅闖进門来，"'砰'的一声！（这里用手击桌，一〔冷錘〕）跌跌撞撞走进一个人来……"这里的台詞像是说书的"扣子"，我就参考了说书的手法，提高調門，转变語气，也可以达到唤起观众注意的效果。"跌跌撞撞走进一个人来"，用传統戏念白中的"噴口"，加强了語气和紧张气氛。同时也是为了引起下面与铁梅的紧問紧答一段对白。对白时，与铁梅一鋪一垫，紧凑而有变化，这时铁梅急于想知道，李奶奶讲得欲罢不能，正好可以化用传統戏里常用的盘問时紧問紧答的方法，以紧凑、突出的方法交代出李玉和把铁梅救到李家来这段重要情节。念到最后，悲痛难忍，嗓音哽塞，我借用了话剧念詞的悲顫音調来衬托气氛，描述李玉和当时"托孤"的情景。从这里，感情馬上有了转折。当铁梅听完，悲不自禁地扑到李奶奶的怀里时，李奶奶用手上下撫摸着铁梅的肩臂，然后把铁梅扶起来一打量，心里不由产生激奋的心情，觉得铁梅已长成人了，革命自有后来人承担，于是就在这样的激奋心情中，唱出后面一段〔二黃原板〕，尺寸較快，有些地方用〔垛板〕，詞意振奋、歌声高亢，以激励铁梅的斗志。

叙家史这场戏的着眼点也就在于此。从这段念白的处理，我觉得如能尝試着吸取别的艺术的表现方法，是可以丰富自己剧种的表演；解决一些困难的。

以上是我演李奶奶的一些粗浅的体会。由于自己实践得少，因此还有不少問題未能解决。今后在演别的人物时，还会碰到新問題。不过我觉得只要坚持实践，以后一定会做得更好一些。我在演革命现代戏这一新的課題面前，已下定决心鍛炼自己，爭取深入火热的斗爭中去，和工农兵結合，学习他們高尚的品质，要在舞台上演好革命人，先要做一个又紅又专的革命戏剧战士。

（原載《戏剧报》1964年7期）

坚持兴无灭資的斗爭
努力实现戏曲革命化

——改編演出沪剧《紅灯記》的初步总結

爱华沪剧团

京剧《紅灯記》的演出，对我們爱华沪剧团来说，是极大的鼓舞和有力的促进。在进一步向中国京剧院一团的同志們学习的过程中，給我們感受最深的，是他們对革命现代戏高度負責的精神以及以一分为二的观点不断总結已有的艺术经验。这給了我們很大的启发，也促使我們回顾自己的工作，总結走过的一段路程。

沪剧《紅灯記》目前的演出已经过第七次較大的修改和排练。这个戏从一九六二年年底改編伊始，就像一棵茁壯的幼苗，在党的阳光和雨露下，不断成长。回忆这整个改編和演出过程，我們深深体会到一点：要不是遵循党和毛主席的文艺方針；要不是依靠集体的力量；要不是深入生活，改造思想，就沒有沪剧《紅灯記》。沪剧《紅灯記》的改編演出是我們剧团演出革命现代戏的转折点；而改編演出《紅灯記》的过程，又使我們在思想上艺术上经历了一次革命。两年来，通过改編和演出这个戏，我們剧团经历了两条道路、两种文艺思想的斗爭。这里就谈谈改編演出中的一些粗浅的体会。

剧名之爭：《密电碼》还是《紅灯記》

沪剧《紅灯記》是一九六二年年底根据电影文学剧本《自有后来人》改編的。改編中首先遇到的是着眼点的問題，这是通过定剧名暴露的。

当时剧团里很多同志对演出革命現代戏认识不足，改編者选择《自有后来人》这个剧本，着眼点只是这个戏有情节，有人物，故事的发展曲折、紧张，人物的关系复杂，遭遇奇特，观众看了保能落眼泪。因此，改編时偏重于剧情，追求故事的曲折离奇，千方百計抓住戏的波瀾迭宕，以便吸引观众。戏一开始，就把地下党北滿机关交通員不怕艰险跳火車的情节展現出来，让观众为交通員的安危担心。接着，又把密电碼的来影去踪，敌我之間搜索和保护密电碼的斗爭，写得环环入扣，"引人入胜"。根据这样的安排，团里不少人主张把剧名定为《密电碼》，在广告海报上标出"革命惊险剧"字样，认为凭"密电碼"、"惊险剧"这几个字，就能多卖三成座。但是多数人反对这个剧名，认为它不能体現剧作的思想，不如用剧中另一富有革命的象征意义的道具——紅灯为名，剧名定为《紅灯記》。也有人认为密电碼和紅灯是貫串全剧的两件道具，剧名定为《密电碼》或《紅灯記》都可以。

剧名問題上的不同意见，引起了剧团党支部的注意。支部认为，《密电碼》还是《紅灯記》，看上去虽然是剧名之爭，实质上却是不同文艺思想在具体剧目創作上的反映。一九六二年社会上正刮着一股歪风，沪剧上演的剧目中有不少是宣扬資产阶級思想的"西裝旗袍戏"，我們剧团也演出了《少奶奶的扇子》这样的反映資产阶級生活方式的坏戏。后来决定停演，不少人思想不通，认为这类戏有观众，"票房价值"高，不演可

惜。支部感到这次在定剧名上所反映的爭论是类似思想的另一种表现。为了提高思想，扫除前进道路上的障碍，更好地认识演出革命现代戏的意义，支部引导全团成員对剧本进行一次讨论和分析。通过讨论，大家认识到，密电碼和紅灯，虽然是貫串全剧的两件道具，但意义和作用却不同。密电碼在剧中仅仅是一种表象，交通員如果不用密电碼，改用其他东西作为联絡事件，戏仍然演得下去，剧中的阶級矛盾、敌我斗爭和戏剧冲突仍然存在。而紅灯就不同了。它是革命的传家宝、地下党的联絡信号——一盞永放光芒的号志灯。它在剧中虽是件道具，但却和剧中人物的斗爭紧紧相扣。十七年前，"二七"京汉铁路工人大罢工，这盞紅灯是联絡信号灯；十七年后，它又是党的地下工作者的联絡信号灯。交通員见紅灯如见亲人；李玉和见紅灯革命斗志更坚强；李铁梅接紅灯，誓做革命接班人。紅灯，在剧中是党的标志，革命的象征。它好似一根铁打銅浇的主心骨，整个戏的展开，怎么也少不了这盞紅灯。因此，剧名应定为《紅灯記》。

通过这场讨论，大家还初步认识到革命现代戏应該以鮮明的革命主題教育广大观众，而不是用"密电碼"、"革命惊险剧"等字样去吸引观众。改編的着眼点应在舞台上展现革命斗爭，刻划革命英雄形象，而不是以情节招攬观众，以带有侦探玄秘气息的"密电碼"惑人。

让人物形象体现主題

主題初步确定后，需要通过人物体现。《紅灯記》按原著提供的材料看，主要的正面人物有三个：李玉和、李奶奶、李铁梅。改編中可以有三种不同的側重的写法：一种写革命接班人李铁梅的成长；一种写三代人前赴后继的斗爭；还有一种

是塑造无产阶級革命战士李玉和的英雄形象。全剧的中心人物应該是誰？多数人认为应該是李玉和。原因是李玉和十七年前就在师傅的引导下，参加了"二七"京汉铁路工人大罢工，在革命风浪中经受过严峻的考验，写下了无产阶級革命血泪凝成的家史；十七年后，他已是个久经风霜的无产阶級战士，面临着更为尖銳、复杂的同日本帝国主义的斗爭，为革命出生入死，抛头顱，洒热血，堪称一个光輝的共产党人形象。而李奶奶走上革命道路，李铁梅的成长是与他的影响分不开的。所以全剧的中心人物应該是李玉和，一切应从塑造李玉和这个正面英雄形象出发。

但是怎么来塑造这个人物呢？这个問題在改編中不是一下就明确的。开始，改編者仅仅从給李玉和增加戏的角度考虑問題，改編时虽加强了"粥棚联系"和"斗智"两场戏，可都沒有写好。前者写得不够充分，好像一般的过场戏，第三次修改时就将这场戏去掉了；后者写李玉和与鳩山的斗爭，又把鳩山写得太囂张，把鳩山对李玉和用的"攻心战术"繪声繪色，刻划得細致入微。不少同志看后感到正面人物李玉和的戏不够，人物的性格展示不够充分，而反面人物鳩山气焰高涨，作了不应該的突出。根据这个意见，剧团又重新展开讨论，感到改編者写这两场戏的目的还不明确，"粥棚联系"在原作中虽然只有几个鏡头，但却反映了李玉和这个人物的思想、胸襟，在对敌斗爭中的气概。改編中应集中笔墨写李玉和为革命四处奔走，临危不惧，对党的事业的一顆赤胆忠心。同样，"斗智"这场戏写李玉和与鳩山的面对面的斗爭，应以李玉和为主，写鳩山的阴险毒辣，只是为了刻划李玉和的坚貞不屈。鳩山施尽伎俩，但他的"攻心战术"在李玉和这样的共产党人面前只有彻底失敗。通过鳩山，要写出帝国主义侵略者失敗的必然性。基于

这样的认识，改編者在修改中又恢复了“粥棚联系”这场戏，李玉和接受了党的重托，按照交通員的嘱咐，提了紅灯，来到破烂市粥棚接头，遇敌，又机智、沉着、果敢地脫出敌人的重重包围。这是他与敌人的第一回合。在“斗智”中，我們压縮了鳩山的戏，还用写王警尉这个在敌人老虎凳下屈服的軟骨头，衬托出李玉和宁死不屈不怕牺牲的英雄气概，歌頌了共产党人的高貴品质。使李玉和的英雄性格逐漸形成。

在塑造李玉和形象的同时，改編时还集中几场戏写革命接班人李铁梅的成长。对这个人物，当时剧团內爭论比較大的，是結尾的处理。原作的結尾是“火誓”，铁梅完成任务后牺牲在烈火中。不少同志感到这个結尾“意境”高，铁梅面对着熊熊烈火，眼不眨，心不跳，大罵敌人，含笑牺牲，多“美”！改編者在初稿中也这样写了，但心里总覚得不舒服。以后，通过党的八届十中全会公报的学习，看清了帝国主义、現代修正主义和各国反动派向社会主义陣营的猖狂进攻，他們妄想在第三代身上打主意使中国变顏色。这一点給全团同志启发很大，他們想：《紅灯記》中李玉和、李奶奶、交通員都牺牲了，铁梅再一死，誰来接革命事业的班呢？从革命斗爭前赴后继、革命力量日益壯大的发展規律来看，铁梅的“火誓”是不恰当的。再次修改中改編者便提出铁梅不死的意见。这个意见得到党支部的支持，也遭到一部分人的反对。党支部感到铁梅的生与死虽是个艺术处理問題，实质上反映了两种艺术思想的斗爭：是从主題、从人物、从对观众的教育意义出发考虑戏剧的結构处理；还是从形式、从表現手法出发不惜損害人物追求戏剧效果？支部組织大家就这个問題展开了讨论，通过讨论大家思想上初步得到澄清，接着便根据铁梅不死的处理先投入排练。戏演出后，观众的热烈反应证明这一改动的成功，而铁梅的不

死实际上也提高了整个戏的主题思想。剧团同志也从这里受到教育，进一步懂得了戏剧应以人物形象体现主题的意义。

抒"骨肉情"还是阶級情？

沪剧《紅灯記》经过几次修改后正式与上海观众见面了，演出过程中，这个戏不断得到有关领导的关怀帮助，不少领导同志还对戏的主题思想和人物形象塑造提出了具体的意见，使戏的质量进一步得到提高。可是由于剧团有些同志过去深受資产阶級文艺思想的影响，有些意见在理解消化过程中也经历了一番思想斗爭。其中以第八场戏的修改为最突出，这场戏是"刑场"，写李玉和、李奶奶的牺牲。改編者原来的着眼点只是生离死别的感情，抓住了"悲"字大做文章，大抒特抒母子、父女、祖孙之情，把三代人写得一见亲人面就痛哭悲伤，还认为这是人之常情，革命者也在所难免。戏演出后，的确赢得了某些观众的眼泪，但工农兵观众和领导同志看后，却感到这场戏写得不好，不仅沒有眞实反映出革命者的思想感情，而且損害了李家三代人的形象，这种感情是不能感动广大工农兵观众的。领导同志还指出，共产党人、革命者在牺牲前首先想到的，是党、是革命工作，而不是个人的悲欢离合。剧中这不同姓的三代人是在革命斗爭的基础上用鮮血凝成的一家人，他們之間首先是阶級之情，革命之情，而不是抽象的沒有阶級內容的骨肉感情。剧团当时就根据这个意见作了修改，但由于理解不深，修改后的剧本只是去掉了一些"孩儿不孝不能养老送你終""不孝女儿送别你"等唱詞，和儿子向母亲下跪、女儿伤心离别父亲等情节，补充了一些政治性比較强的唱詞，在工农兵观众面前还是通不过。他們感到剧中那些带有小市民习气的"悲"是去了一点，但眞正的无产阶級的豪情壯志却

仍然沒有体现出来，这场戏仍不感人。后来经过領导同志的帮助，指出修改中不能光注意一些字句的改动，而要从人物的根本思想出发。这意见給改編者以新的启发，人物的根本思想是什么呢？在剧团党支部的帮助下，改編者重新学习了毛主席在抗日战爭时期发表的文章，閱读了《革命烈士詩抄》，《星火燎原》等革命回忆录，通过学习、讨论，对李家三代人的思想感情有了进一步的理解。

比如李玉和临刑之前的心情，原来的处理带几分伤感色彩，读了烈士詩抄后，就感到不符实际。很多烈士在牺牲前心情十分坦然，对未来充滿信心，方志敏烈士在《可爱的中国》中深信全国解放的一天"决不在辽远的将来，而在很近的将来"，陈然烈士临刑前豪情洋溢朗誦詩句："魔鬼的宫殿在笑声中动摇"等都说明了这点。但是由于我們不理解这一点，把李玉和牺牲前对革命事业必胜无疑的坚定信念，仅看作是一般創作上浪漫主义手法的运用，台詞写得空空洞洞，既不感人，也不感己。通过学习，理解李玉和应該与很多革命英雄烈士一样，他有着远大的理想，坚信革命事业一定胜利，坚信新中国不久一定会誕生。以后修改时，就加强了人物的革命乐观主义精神，写出了"笑敌人枉費心机难得逞"、"后继有人坦然向前闖"、"洒热血，迎曙光，染成紅旗万載飘扬"等唱詞，刻划了英雄人物的伟大胸襟和凌云壮志。

由此，我們体会到一点：文艺工作者一定要有革命的人生观，才能更好地反映工农兵，更好地为他們服务。正由于我們有些同志思想上还是旧的一套，欣賞的还是小市民的趣味，所以我們才会将第八场戏写得悲悲切切。可是当思想认识有了提高，对工农兵的思想感情有了深一步理解后，戏的境界也就在原有基础上提高了一步。这使我們懂得不断改造思想的

重要意义。

学习京剧《紅灯記》不断前进

沪剧《紅灯記》就在領导与群众的关怀下一步步成长壮大。由于領导和群众的反应都还比較好，因此演出一段时候后，大家思想上不自覚地产生一种自滿，感到这个戏改得已差不多了。直到去年八月份中国京剧院和哈尔滨京剧团来沪交流经验，特别是剧团組织了观摩学习小組北上向中国京剧院取经后，才感到很大的震动。

中国京剧院演出的京剧《紅灯記》，由于本着对革命现代戏高度負責的精神，不断修改，刻意求精，使戏的思想质量和艺术质量都达到了更高的水平。首先是戏的主題思想更鮮明了。我們改編中将李家三代同鳩山的斗爭仅仅写成是一场中国人民同日本侵略者之間的民族矛盾，沒有突出阶級斗爭这根紅线。而在京剧《紅灯記》中这根线在全剧貫串始終，李玉和在第六场界限分明地对鳩山说："那时候，你是日本闊大夫，我是中国穷工人，咱們是'两股道上跑的車'走的不是一条路啊！"从而点出了这场斗爭的性质：既是民族斗爭，又是阶級斗爭，使之更符合历史的眞实。

其次是以李玉和为主的三代人英雄形象的塑造更丰滿了，行动也更可信了。京剧《紅灯記》中三代人的創造紧紧扣住同日本侵略者的斗爭。他們目标一致，角色的具体任务却又不同。李玉和是个久经鍛炼的共产党人，他是三代人中的核心人物，李奶奶受他影响成为革命者，李铁梅也在他影响下成长为革命接班人。他被捕后，李奶奶毅然承担革命任务，布置密电碼的转移，讲家史教育铁梅，在对敌斗爭中显示了一个革命媽媽的英雄气概。铁梅就在李玉和与奶奶的教育下一步

步成长，当玉和和奶奶牺牲后，她对着紅灯庄严宣誓：做个坚强的革命接班人。然后上北山出色地完成爹爹和奶奶未完成的任务。

再次是一些細节的处理紧扣着主题和人物，使它們成为整个戏剧的有机构成部分。比如紅灯的处理，我們也把它看作是貫串全剧的紅线，但比起京剧来就显得不够了。又如第三场"粥棚联系"中京剧强調了人民群众对日本鬼子的不滿与仇恨，反映了李玉和斗爭的时代背景，气氛上也比我們处理得更为强烈。再如第五场李家与隔壁刘大媽家的关系上，李奶奶说："拆了墙就是一家人呀！"京剧增加铁梅的话，说："不拆墙也是一家子！"衬托出李家三代人与群众的亲密关系，李玉和一家的斗爭决不是孤立的，而是有群众基础的，刘家就是群众中的一家。另外，党的秘密工作的原則更注意了，不仅表现在"刑场斗爭"这场戏里，还表现在其他各场戏里，哪怕是一撩窗帘这样細微的动作，都注意生活的眞实，等等。这些細节都与阶級斗爭这条线紧紧相扣，使戏的主題更鮮明，更富有时代色彩。

通过学习对比，我們看到京剧《紅灯記》的优点，也找出自己演出中的不足，进一步坚定了修改提高的信心。回来后，剧团党支部就决定让全团同志深入上海铁路局上海机务段生活了一个时期，了解解放前铁路工人在党領导下英勇斗爭的事迹，以及解放后铁路工人全心全意为人民服务的昂扬的精神面貌，以便在修改和演出中找到思想与生活的依据。与此同时，改編者又积极着手进行修改，在第五场、第八场、第十场的內容上都作了很大改动，在其他场次的一些細节处理上也都作了不同程度的修改。就在第七次較大的修改后，沪剧《紅灯記》又在上海正式公演了。我們感到整个演出比起中国京剧

院的京剧《紅灯記》来，还差得很远，我們全团同志决定乘中国京剧院的同志們在上海演出的机会，好好学习，好好取经，特别是学习他們那种鍥而不舍、精益求精的革命精神，不断地学习他們的经验，把这个戏改得更好，更耐看，使它成为革命现代戏的保留节目。

（原載1965年4月1日《文汇报》）

《芦荡火种》为什么能获得成功？

《北京日报》社论

京剧现代戏《芦荡火种》演出以后，获得了首都文艺界和广大观众的好评。許多戏曲界的同志和观众都认为，它比較成功地表现了现代生活与斗爭，同时又批判地运用幷且发展了京剧的表现形式；內容与形式基本上是和諧統一的。有些原来对京剧能不能演好现代戏抱有怀疑的同志，也都高兴地说："这是现代戏，也是京剧。""又有教育意义，又欣賞了很好的京剧艺术。"我們对这出戏創作、演出的成功，对京剧表现现代生活获得的新的胜利，表示衷心的祝賀！

京剧现代戏是个新生事物。新生事物一开始出现的时候，从它的初步成果中所取得的经验，要比这个成果本身，具有更重要的意义。《芦蕩火种》的成功之所以值得热烈祝賀，除了它的具体演出效果以外，更重要的，还在于它以有说服力的实践证明了：只要认眞貫彻文艺为社会主义服务、为工农兵服务的方向，执行百花齐放、推陈出新的方針，抱着用高标准要求的严肃态度去进行創作，是可以使长期以来只擅长表现古代人物和古代生活的京剧，很好地表现现代人物和现代生活的。北京京剧团的同志們在排演《芦蕩火种》的实践中，花費了心血，付出了劳动，为京剧演现代戏創造了新的成績，打开了京剧表现现代生活的一条路子，取得了一些经验。他們的经验，是值得本市的京剧界和其它各个剧种的同志們学习和参考

的。

《芦蕩火种》为什么能获得成功呢？

首要的是，北京京剧团的同志們对于京剧演現代戏树立了明确的认识。京剧必須演現代戏，这是社会主义经济基础的要求，是无产阶級政治的要求，是广大工农兵群众的要求，也是社会主义时代的京剧工作者的光荣职責。明确了这种认识，懂得了党对改革和发展京剧艺术的政策和方針，才能够充滿热情地、滿怀信心地去进行創作。《芦蕩火种》的整个創作过程，是在党的关怀下进行的。这个戏的創作人員，是在党明确地指出作为上层建筑之一的戏曲要为社会主义经济基础服务的前进方向之后，经过学习提高了认识的基础上，掀起創作的热潮的。《芦蕩火种》的演出人員到部队去体驗生活的时候，在排演场严格进行琢磨排练的时候，在舞台上认眞演出的时候，都表現了他們认识的逐步提高，表現了他們对待京剧表現現代生活的事业的責任感和严肃性。

《芦蕩火种》是以严肃的态度，在严格的要求下，根据同名沪剧本再創作出来的。自从去年十一月开排以来（当时叫《地下联絡員》），剧团里一直在积极紧张地修改剧本和进行排练，他們沒有草率地把戏拿給观众，而是用高标准要求，要拿出来，就要能滿足观众、说服观众，否則宁可继续加工磨炼。他們沒有选择轻易的、一哄而起的做法，而是选择了需要付出艰苦劳动的精益求精的做法。这种严肃和严格的态度，是同他們对于京剧演好現代戏是一场革命斗爭，是比演好传統戏更难得多的认识，紧紧連在一起的。参加創作的編剧、导演、演員、音乐設計等各方面的創作人員中間，有不少人从事京剧工作多年，在演传統戏方面有一定的实践经验。但是，他們为了創出一条革新的路子而重新学习，投入了新的創作集体，服从严

格的标准，尊重集体的劳动。这就大大地发展了古往今来許多有成就的艺术家那种千錘百炼、做到老学到老的勤学苦练态度。最近报刊上不是展开了关于"话剧加唱"的讨论嗎？用"话剧加唱"来否定京剧现代戏，是錯誤的；但是，滿足于"话剧加唱"，也是对京剧能演好现代戏缺少信心的一种表现。《芦蕩火种》正是因为不滿足于"话剧加唱"，才有可能做到了不是"话剧加唱"。这是认眞吸取京剧演现代戏过去已有的经验教訓，对革命的文艺事业高度負責的态度。

从《芦蕩火种》的成功可以吸取的第三点经验是，在有了明确的认识和正确的态度之后，还要摸索出比較适当的方法。《芦蕩火种》的創作，注意到了两个方面。一方面是，力求准确地塑造现代人物形象，力求准确地表现现代生活。这也就是平常所说的从生活出发，从人物的思想感情出发，从戏剧的主題思想和情节的发展出发。这是京剧表现现代生活的出发点，是第一位的。另一方面，它也注意了力求保持京剧的风格和特色，尊重京剧的艺术規律，尽量运用和发展京剧已有的表现手段，这样才能演好京剧现代戏，而不是演成另外一个剧种。在注意到第一个方面之后，这样做就沒有脫离生活的危险了。比如《芦蕩火种》，就沒有因为要运用老一套的形式而限制了对內容的表现，它为了表现好新的內容，在相当多的地方突破了传統程式的束縛，在必要的地方进行了革新創造。兼顾两个方面，又分清主次，是使我們在京剧原有的表现手段的基础上，发展創造，扩大京剧的表现力的做法；如果采取一般地抛弃原有的表现手段的做法，那就会反而縮小了京剧的表现力。

上面说的几点，是从方向、方針的角度来讲的，是带有普遍意义的。至于在具体运用上，《芦蕩火种》又是适应京剧这个剧种、适应这个戏的題材以及其它一些具体条件，来入手考

虑继承、革新和創造的。《芦蕩火种》在一些具体的艺术創作方面的经验，虽然也同样可供参考，但那就要注意到不同剧种、不同題材、不同創作人員等等条件。条件变了，方法也就相应地改变。举例说，如果是表現社会主义建設时期工人、农民的現实生活，那就需要进行不同的继承、革新和創造的工作。

当我們为《芦蕩火种》的成功而感到高兴的时候，也应該看到，这个戏究竟是一个新的創作，它还存在着不足之处。比如它的剧本还可以更精炼些，表演还可以更丰富些。另外，京剧表現現代生活，現在还只是一个开端。在进行革新的时候，艺术創作者常常是通过一个戏着重去解决一个或者几个問題，如《芦蕩火种》在音乐和唱腔上的成績比較更突出些，而在念白方面，就还沒来得及着重去解决。为了表現各种內容、各种題材，在继承和革新上有很多問題不是一出《芦蕩火种》所能解决的。因此，我們认为，《芦蕩火种》的成功，是京剧表現現代生活的一个重要胜利，而絕不是京剧表現現代生活的頂峯。《芦蕩火种》可以进一步加工，超过《芦蕩火种》的好戏也一定会涌現出来。《芦蕩火种》打开了一条路子，而絕不是唯一的路子。在正确的方向引导下，还会有其它的路子开拓出来。当京剧表現現代生活的題材不断扩大的时候，当京剧工作者通过深入生活、深入工农兵群众，更加熟悉了他們的創作对象的时候，当京剧演現代戏的经验教訓有了更多的积累的时候，就会感到京剧現有的表現手段需要也有可能不断地丰富、不断地发展了。我們应該充分估計到今后前进中的困难，因此，我們还是应該鼓励多方面地去进行尝試。在具体的創作上，只要方向对，又是在正确的方針下认眞严肃地去做的，哪怕暫时失敗了，也是值得的。如果現在就把《芦蕩火种》的許

多做法（虽然它是成功的）当成一个框子，那就会限制了发展，那就是同《芦荡火种》的创作经验背道而驰的，那就错了。

党为京剧表现现代生活所指出的方向和道路是广阔的。因此，《芦荡火种》的成功，不是局限了我們的眼光，恰恰相反，它使我們更清晰地瞻望到京剧表现现代生活有着远大的前途。京剧界的同志們和朋友們，鼓足干劲，严格以求，用已有的经验来指导实践，用实践来丰富我們的经验，一步一个脚印地前进吧！你們的劳动有着推陈出新、继往开来的革命意义。党是关怀你們的！工农兵群众是支持你們的！

（原載1964年5月8日《北京日报》）

再谈《芦蕩火种》为什么能获得成功

《北京日报》社论

北京京剧团演出的《芦蕩火种》，得到各方面的广泛好评，使他們受到很大的鼓舞。他們初步总結了这次創作、演出的经验，认为党对他們的关怀，許多兄弟剧种、剧团对他們的热情帮助，是他們能够获得較好成績的重要原因。因此，他們认为《芦蕩火种》的成功，应該首先归功于党的領导，归功于所有曾经关心、帮助这次創作的艺术单位和同志們。这中間，他們特别感謝上海人民沪剧团不远千里到北京来演出的时候，对他們所做的毫无保留的帮助。

古老戏曲剧种表現現代生活，目前还是刚刚开始的阶段。在这个阶段里，为了前进得更快更好，很需要各个剧种、各个剧团之間展开比学赶帮的经验交流活动。对于京剧来说，这个活动尤其重要。京剧演現代戏，一方面，可以继承的遺产多一些；一方面，重重的束縛也多一些，包袱背得也更沉重一些，在演現代戏的实践上也落在許多兄弟剧种的后边。因此，学习兄弟剧种的先进经验，迎头赶上，就是十分必要的了。京剧《芦蕩火种》在排练过程中，邀請了上海人民沪剧团的同志同京剧演員开座谈会，介紹经验；沪剧团的同志們則放下自己的工作，"傾囊相助"。《芦蕩火种》的舞台美术、服装、化妆，也都是在表現現代生活有经验的其它兄弟艺术团体帮助下完成的。可以说，如果沒有这些帮助，《芦蕩火种》就不可能順利

地获得现在这样的成績。实际上，京剧《芦蕩火种》的創作、排通过演出，在剧团內部是一个群众性的集体創作过程；同时，练和同兄弟剧种和許多艺术单位协作，在剧团同兄弟艺术团体之間，也形成了一个群众性的創作集体。这是一种群众路线的創作方法，是京剧艺术过去所沒有过的。这只有在社会主义制度下才能实现。这种群众路线的創作方法是京剧《芦蕩火种》能够获得成功的又一个重要经验。

京剧演现代戏，首先要坚决貫彻党的文艺为社会主义服务、为工农兵服务的方向，执行百花齐放、推陈出新的方針政策。在树立了演现代戏的决心和信心以后，跟着会遇到如何演、如何演好的問題。分析起来，进行这个新的創造，必須做以下四个方面的工作：

一、从生活中吸取素材。也就是说，深入生活，把现实生活中的东西，一分为二，进行提炼加工。

二、批判地继承遺产。也就是说，把传統的东西，一分为二，去蕪存菁。

三、学习其它艺术和兄弟剧种的经验和方法。也就是说，把兄弟艺术、兄弟剧种的经验和方法一分为二，取长补短，学习和借鑒其中对京剧演现代戏有用的东西。

四、总結京剧演现代戏已有的经验教訓，用已有的经验指导实践；在有了具有一定典型意义的作品的时候，还要注意总結典型经验，用典型指导一般。这也是要用一分为二的辯证方法来做的工作。

以上四項中，第一項是根本性的，生活是創作的"源"；后三者都是"流"。但是，有沒有这个"流"，是关系十分重大的，正如毛泽东同志所说："这里有文野之分、粗細之分、高低之分、快慢之分"（《在延安文艺座談会上的讲话》）。关于京剧

«芦蕩火种» 的創作中，如何注意到上面說的第一、二兩項工作，我們在前一篇社论（«芦蕩火种»为什么能获得成功？）中已经談到。上面說的第四項工作——吸取本剧种表現現代生活的经验教訓，在京剧«芦蕩火种»排演的时候，也注意到了，但是同許多兄弟剧种相比，京剧的经验終究是比較少的。当时，注意进行上面說的第三項工作，学习兄弟艺术、兄弟剧种的经验和方法，的确是使这出戏創作得更加順利的一个重要环节。这出戏是从沪剧移植过来进行再創作的，所以，向沪剧的演出学习，更具有重要意义。

表現現代生活，对于京剧来說，是一件新事情；但是，对于許多兄弟艺术如话剧、歌舞等等来說，就不是新的，而是有了一定经验的了。因此，京剧演現代戏，就有必要向这些兄弟艺术学习。表現現代生活，对于同是屬于戏曲的許多兄弟剧种如沪剧、豫剧、评剧来說，也不是新的，也是有了一定经验的了。因此，京剧演現代戏，也就有必要向这些兄弟剧种学习。当然，对于京剧以及昆曲等古老戏曲剧种在尝試演現代戏中正在逐步形成的点滴经验，也同样应該重視和学习。在这种学习中，必須注意的，是要有正确的学习态度。那就是，不是簡单地照样搬过来，用"焊接"的方法硬安插到京剧的剧本、音乐、唱腔、表演动作、服装、化妆、舞台設計中去，而是经过"溶化"。就是說，要下融汇貫通的功夫，使它們变成京剧的东西。

京剧«芦蕩火种»从沪剧脫胎而来，得到了上海人民沪剧团的很大帮助；但是，它之所以能够成功，又在于它是京剧，而不是沪剧。也正因为如此，才能說北京京剧团的同志們沒有辜負了上海人民沪剧团的帮助。

在前一篇社论里，我們提到了"话剧加唱"的問題。我們不同意"话剧加唱"的創作方法，絲毫也沒有可以忽略向话剧

学习的意思。话剧是表现现代生活经验最多的一种戏剧，京剧表现现代生活，学习话剧的先进经验很重要；但是，“话剧加唱”意味着不是把学来的东西变成京剧自己的，这种学习态度和学习方法是回避困难的，是不可取的。

在学习先进经验中还要注意的一个問題，是一切先进的艺术創作，都是来源于生活的。所以，要学习先进的剧种、剧团及其創作人員的经验，首先就要学习他們深入生活、深入群众的思想、作风和方法。这是关系到京剧工作者和京剧艺术团体革命化的事情。沪剧《芦蕩火种》最重要的经验，也正是这一条。京剧《芦蕩火种》的演出，除了得到上海人民沪剧团的其它帮助，更重要的是受到了他們从生活出发、从刻划人物形象出发进行創作的启示，才避免了許多可能走上的弯路，而能够比較順利地完成。京剧艺术的改造和革新，只有随着京剧工作者的逐步革命化，随着京剧艺术团体的逐步革命化，才能逐步完成。毛泽东同志说：化者，“彻头彻尾彻里彻外之謂也”；并且教导我們“先办‘少許’，再去办‘化’”（《反对党八股》）。京剧《芦蕩火种》学习了上海人民沪剧团的经验，下了連队，虽然只是“少許”，但是十分重要。

坚持到火热的生活斗爭中去，到工农兵群众中去，改造自己的思想感情，吸取創作的源泉，经过“少許”而达到“化”，这是我們北京市的京剧工作者和戏曲工作者，在向兄弟艺术、兄弟剧种、兄弟剧团学习中，必須着重注意并且努力实践的根本問題！

（原載1964年5月11日《北京日报》）

試评京剧《沙家浜》的改編

郭　汉　城

最近北京京剧团演出了《沙家浜》，引起了首都观众热烈的反应，取得了很大的成功。这个戏是在京剧《芦蕩火种》的基础上、又吸收了沪剧本的优点加工提高的。京剧团同志們的这次改編，是在有关領导同志的直接关怀和帮助下，以毛主席的思想为指导，取得了改編的成功，提高了剧目的思想性和艺术性。

京剧《芦蕩火种》原来也是一个比較优秀的剧目，它歌頌了阿庆嫂和新四軍战士們的革命英雄主义精神；同时也暴露了国民党反动派勾結日本帝国主义、出卖祖国、残害人民的丑恶面目，揭示出民族战爭实质上就是阶級斗爭这样一个眞理，具有一定的思想意义。但这个戏在主題思想上也存在着相当的局限性，主要表現在两个方面：第一，剧本过分地强調了阿庆嫂地下斗爭的作用，依靠智斗消灭敌人，解决战斗，而沒有强調武装斗爭的作用，因而不符合历史眞实。第二，在描写阿庆嫂与敌人的智斗中，主要表現她在与敌人周旋应付中的机智，沒有把她的斗爭，明确地提到利用敌人的矛盾以打击敌人的策略思想的高度。这使这个戏在反映历史的眞实程度和主題思想的深度上，受到了一定的限制。

根据原本存在的問題，《沙家浜》改編的任务：必須端正武装斗爭和地下斗爭的关系。改編者首先加强了新四軍战士們

在这场斗爭中的作用，把以阿庆嫂智斗取胜的結尾，改为新四軍战士們在伤愈后配合大部队的进軍，并与阿庆嫂的地下斗爭相呼应，以武装战斗消灭敌人的結尾，突出了武装斗爭的重要性。同时也加强了对阿庆嫂的刻划，把她的斗爭放到利用敌人內部矛盾的坚实可靠的基础上。这样，剧本突出了武装斗爭的重要性，并把地下斗爭与武装斗爭結合起来，扭转了原本的缺陷。这个变动十分重要，因为它更正确地体現了毛主席的战略思想和策略思想。毛主席运用馬克思列宁主义的学说，总結了革命斗爭实践的经验，形成了必須以武装斗爭夺取政权、取得革命胜利的重要的战略思想，他常常教导我們："革命的中心任务和最高形式是武装夺取政权，是战爭解决問題。这个馬克思列宁主义的革命原則是普遍地对的，不论在中国在外国，一概都是对的。"①"在中国，离开了武装斗爭，就沒有无产阶級的地位，就沒有人民的地位，就沒有共产党的地位，就沒有革命的胜利。"② 因此要求"每个共产党員都应懂得这个眞理："枪杆子里面出政权，"。③他在反复闡明武装斗爭和革命軍队的重要性的同时，也指出除了战爭和軍队这种主要的斗爭形式和組织形式之外，其他的斗爭和組织也很重要，但都是为了直接或間接地配合战爭的。作为在战爭中直接配合武装斗爭的地下斗爭，必須利用敌人內部矛盾，分化敌人，孤立敌人，削弱敌人的力量，以造成最后在战斗中消灭敌人的有利条件。

《沙家浜》的改編，正因为以毛主席的軍事思想作为指导，主題思想就得到了大大的深化和提高，使它更真实、深刻地反映了历史，并具有了强烈的現实教育意义。从反映历史方面看，抗日民族战爭是中国共产党領导的伟大的人民战爭。这场战爭的支柱是人民的武装——八路軍、新四軍。战爭的目的

是要驅逐日本帝国主义，建立一个新中国。它的主要敌人是日本侵略軍，同时，对那些处处压制人民抗战，处心积虑地要消灭八路軍、新四軍的国民党反动派，有时也被迫不得不向他們的进攻进行武装反击。面对这种情况，沒有武装斗爭，沒有一支强大的人民軍队，根本不可能从日本帝国主义铁蹄蹂躪下解放国土和人民、打击国民党反动派反共反人民的罪行、建立和保持广大敌后抗日根据地及建立人民民主政权。特别当国民党反动派由消极观战到勾結日本帝国主义、共同进攻八路軍、新四軍的时候，人民的希望，新中国的誕生，都寄托在坚决抗战的八路軍、新四軍身上。所以一部描写这场战爭的作品，只有表現出武装斗爭的重要性和人民軍队的伟大作用，才能揭示出时代生活的本质和历史发展的趋向，从而具有深刻的思想意义。从現实的角度来看，今天在全世界范围內进行着剧烈而尖銳的阶級斗爭，亚、非、拉美人民反对以美国为首的帝国主义、新老殖民主义的革命战爭如火如荼、方兴未艾地发展着，全世界面临着一个大好的革命形势。而帝国主义正在作垂死的掙扎，为帝国主义效劳的現代修正主义，用虛伪的"和平"言詞欺騙人民，妄图熄灭阶級斗爭和人民革命战爭的火焰，以挽救資本主义死亡的命运。但革命战爭的火焰是扑不灭的，旧世界必定要被革命战爭所改造，正如毛主席说的："帝国主义时代的阶級斗爭的经验告訴我們：工人阶級和劳动群众，只有用枪杆子的力量才能战胜武装的資产阶級和地主；在这个意义上，我們可以说，整个世界只有用枪杆子才可能改造。"④今天正是用革命战爭改造整个世界的时代，一出体現了毛主席伟大軍事思想、歌頌革命战爭、歌頌人民軍队、歌頌运用一切斗爭形式打击反革命势力的革命历史戏，无疑对人民是具有重大的教育意义和鼓舞作用的。

按照这样一个新的主題思想的要求，就必須塑造好新四軍战士和阿庆嫂的英雄形象，特别是新四軍战士和指导員郭建光的形象。新四軍是一支在党和毛主席思想教导下和在革命斗爭的烈火中鍛炼出来的軍队，在他們的身上，必須体現出对革命事业忠心耿耿、与人民群众血肉相关、并且有丰富的軍事经驗和頑强英勇战斗精神的优秀品质，才能完成新的主題思想所要求的任务。原本描写郭建光与沙家浜群众的亲密关系，和在芦葦蕩雨打风吹、日晒水淹、缺衣乏食的艰苦环境中，与战士們同甘共苦、坚持斗爭等方面，都是很好的。但因为全剧以描写阿庆嫂的地下斗爭一条线为主，新四軍伤員这一条线相对地减弱了，而且与整个戏剧冲突結合得不够紧密，缺乏具体的戏剧冲突。所以，他們的戏虽不少，人物形象总感覚不够鮮明生动。《沙家浜》的改編，除了加强战士們的描写以外，在原本已有的基础上，更突出地刻划了郭建光作为一个軍事指揮員的优秀品质和才能。这主要表現在两个方面：第一，在敌人封鎖芦蕩、切断了与阿庆嫂的联絡，情况不明，粮食断絕，伤員們病势加重，并且产生了某些急躁情緒的危险和困难情况下，他沉着坚定，細心判断情况，抓紧一切机会，及时鼓励和教育战士們克服急躁冒险情緒，把斗爭坚持下去，相信党和沙家浜的群众，一定会来帮助他們。这样，他的沉着冷靜、临危不乱、相信党、相信群众、在任何不利情况下都不动摇胜利信心的优秀品质，和作为一个指揮員应有的丰富的軍事经驗，就突出来了。改編者为了細膩、深刻地刻划他的心理活动和精神面貌，給予了大段的唱腔，这也有助于使这个英雄形象具体、深刻、丰富起来。

对于郭建光和新四軍战士加强刻划的第二个方面，也是涉及剧本主題思想改变的关鍵性的一个方面，是删去原剧新

四軍化妆为厨师、轎夫、吹鼓手等打入匪伪軍司令部消灭敌人的結尾，改为新四軍伤員伤愈以后，配合新四軍大部队的进軍，以武装战斗全部消灭敌人，取得最后胜利的結尾。在新添的《奔袭》《越墙》《聚歼》几个战斗场面中，充分发揮了京剧翻、騰、搏、击的武功，表現出战士們娇健灵活、英勇善战的英武姿态，同时也衬托出郭建光周密果断的指揮才能。经过这样改动以后，改变了新四軍战士在斗爭中的从属地位，并且由于他們在戏剧冲突中的行动性加强了，新四軍战士們的英雄群象，有了正面表現的机会，特别是郭建光性格中的主动精神得到了充分的发揮，大大有助于这个英雄形象的树立。删去原剧的結尾，对阿庆嫂的智斗自然要有所削弱，但就戏的全局来看，智斗和武装斗爭得到了結合，斗爭的两个方面，两条线，配搭得更加勻称，結合得更加紧密，因而整个結构也就更加完整了。而更重要的，当然还在于全剧主題思想的端正、深化和眞实地反映历史和强烈的現实教育意义得到了有机的融合。所以这个改动，不是簡单的场子的增删，而是一个創造性的根本变化。

阿庆嫂是一个党的地下工作者，担負着在敌伪的"扫蕩"和搜捕中掩护十八个新四軍伤病員，保证他們的安全的任务。她所处的环境十分险恶，这不仅由于敌我力量悬殊，而且面对的敌人又十分凶恶狡猾，偶一失愼或稍露鋒芒，都会暴露自己的身分，使这一场斗爭归于失敗。这些困难条件，决定她只有与敌人斗智，而且只有找寻敌人的弱点来打击敌人，才能化不利条件为有利条件，取得斗爭的胜利。敌人的弱点是有的，那就是伪軍司令胡传蘗和参謀长刁德一之間存在着利害的矛盾。改編者依据敌人内部的这种矛盾关系，把阿庆嫂放在有意地运用策略斗爭的主动地位，删除了原本一些过分显露鋒

芒的描写，使她的斗爭的胜利，不是靠她个人的聪明机智，而是正确地运用策略斗爭的結果。

阿庆嫂利用敌人的矛盾和胡传奏、刁德一的斗爭，集中在智斗»、«授計»、«审沙»三场戏中。«智斗»一场是双方交鋒的第一个回合，胡、刁暗中与日本人谈妥条件，带着搜捕新四軍伤病員的任务，刚刚进駐到沙家浜，双方即处于互不摸底的情况之中。阿庆嫂机智地利用曾经救过胡传奏性命的关系，转弯抹角地摸清了对方与日軍勾結的情况，并且馬上抓住了刁、胡对自己看法不同的矛盾，作为向敌人斗爭的手段。在这场戏中，改編者巧妙地把原剧同场阿庆嫂和刁德一相互猜度的二人"背供"唱，改为三人"背供"唱；刁德一怀疑阿庆嫂的身分，胡传奏对刁德一的疑神疑鬼、不顾自己的面子心怀不滿，而阿庆嫂一面揣度刁德一的鬼心思，一面决定用胡传奏作为自己的"挡风墙"，来对付更狡猾阴险的敌人。这样，在这场小試鋒芒的"遭遇战"中，阿庆嫂性格中的主动斗爭精神，馬上显露出来，她是在观察、判断、寻找敌人的弱点，而不是消极被动的应付，同时給以后的戏剧冲突奠定了基础。

斗爭的第一个回合以后，刁德一扣住船只，封鎖芦蕩，切断与村中的联系，企图把伤員們困死、餓死。阿庆嫂必須得到地下党组织的指示，使伤員們安全转移。所以«授計»一场，矛盾的焦点集中在如何从敌人严密监視的情况下取得上級指示上面。京剧原本写县委委員陈天民假扮医生来到沙家浜，阿庆嫂用賄賂刘副官的办法，完成了任务。但这样处理有一定的缺点，因为刘副官是刁德一特地派来监視阿庆嫂的，做得太明显了，容易引起敌人的警覚，是一种比較危险的办法。在«沙家浜»中，改成阿庆嫂仍然利用刁、胡之間的矛盾，造成进行工作的有利地位：

阿庆嫂：哦！是这么回事：这孩子有病，正好这位大夫路过这儿，我多了一句嘴，让这位大夫 給孩子看看。刘副官说，胡司令这点面子是肯給的，就是怕刁参謀长知道了，要让司令 为难。他这么一说，吓得我也不敢来求您啦！

胡传葵：刁参謀长放个屁也是香的？拿着鸡毛 当令箭！

阿庆嫂：其实，也沒刘副官什么事，我是怕眞要是参謀长較起眞儿来，我觉得怪对不住司令的，那么，就叫这位大夫……

胡传葵：看！

这样处理的好处是比較隐蔽，不露声色，危险性小。阿庆嫂斗爭得主动，在心中有底的前提下，随机应变，即景生情。从剧本上说，戏剧冲突是以前的继续，并且仍然在几个主要人物之間进行，避免了中断或散漫的感觉。

《审沙》一场是阿庆嫂与敌人較量的最后一个回合，也是最严重的一个回合。因为敌人明着审問沙奶奶，实际是借审沙观察阿庆嫂的举止神色，矛头是針对着她的。更不利的是，胡传葵也开始对她有了怀疑。看起来这一场斗爭敌人是处在主动有利的地位，而阿庆嫂則处在相当困难和被动的地位。但她把刁德一要她劝沙奶奶、要她对枪毙沙奶奶发表意见，要她护送沙奶奶回家等試探阴謀巧妙地对付过去以后，开始了主动的进攻。阿庆嫂假装因为路上与沙奶奶打架重回敌人司令部，狡猾的刁德一馬上向她进攻："阿庆嫂，你多心了吧？"她乘給他一个反击："哼，我要是多心哪，就不在多心人跟前管閑事机了！"这与其说是对刁的回答，不如说是说給胡传葵听的。这一击果然打中要害，胡的怀疑完全消失，反而觉得刁德一的疑神疑鬼是发"神经病"。阿庆嫂借着主动灵活的战术，使敌人

的矛盾无法弥合，刁德一的阴謀詭計終于最后宣告破产。

经过这三个回合的斗爭，胜利的局面基本奠定，阿庆嫂的形象也鮮明地树立起来：她对党、对革命忠心耿耿，在任何困难环境下，不畏惧，不退縮，不急躁，不莽撞，积极地进行斗爭，創造有利条件，并且善于根据具体情况，主动灵活地进行斗爭，爭取革命事业的胜利。这个形象的完成，作为剧本主題的重要組成部分的策略斗爭思想，也形象地体現出来，并与全剧歌頌武装斗爭的战略思想，密切地、有机地結合起来了。

《沙家浜》的改編，还有許多成功的地方，如为了突出英雄人物，增写了一些对敌斗爭的群众，有助于渲染革命斗爭的气势，表現出阿庆嫂、新四軍战士的斗爭不是孤立的，同时暴露了敌人残杀人民的凶暴本性等。这里不一一細说。总之，这个戏的改編是成功的，它的成功，主要是改編者运用毛主席的思想，更正确、更深刻地认识历史和現实，把主題思想建立在更高、更坚实的基础上，从而体現了时代的革命精神，并使艺术描写的眞实性、完整性也提高了。

当然，一个好的剧本，还需要在不断演出的实践中，吸收广大观众的意见，千錘百炼。《沙家浜》編剧的同志們也认为，这个修改后的剧本，还要在今后继续加工修改。我們深信，经过反复实践和不断錘炼，一定还会百尺竿头，更进一步。

【注】

①③④见《毛泽东选集》第二卷《战爭和战略問題》

② 见《毛泽东选集》第二卷《〈共产党人〉发刊詞》

（原載1965年3月18日《人民日报》）

力求准确地塑造革命英雄形象

——排演《芦蕩火种》的一点体会

赵　燕　侠

許多同志都很关心京剧能不能演好现代生活題材的剧目，我认为如果严格认眞地对待，就一定能够演好；但也应当承认京剧演现代戏的确存在許多困难，如果轻率随便地对待，就演不好。在我們开始排演《芦蕩火种》（当时又名《地下联絡員》）时，領导同志一面鼓励我們鼓足干劲，把它排好，一面又告訴我們应該用高标准要求，不可急于求成。我們本着这个精神去做，就更加明确了上述的认识。

我們是从去年十一月份排演《芦蕩火种》的，到今年三月，一共花了将近五个月的时間。在这个过程里紧张地进行了反复修改剧本；部分演員下連队体验生活；向上海沪剧团演出的《芦蕩火种》学习；几次彩排听取了各方面的修改意见。现在这出戏公演了，我愿意把自己在排练中尝試、探索的一些体会谈出来，請前輩和观众指正。

京剧演員对表现古代人物，在舞台上形成了一套比較熟悉的表演方法，旦角演員习慣于表现古代妇女的神情、仪态，而对表现现代的革命英雄形象，就很缺乏舞台经验，特别是缺乏对这些人物的生活和思想感情的体验。因此，我觉得如何准确地刻划革命英雄人物形象，是目前京剧演现代戏最难的課題。我想，关于演員的手有沒有地方放啦，脚步如何走啦，

唱腔的安排啦，用眞嗓或假嗓发音啦等等問題，也都应当围绕着这个中心問題来研究解决。

《芦蕩火种》中的女主人公阿庆嫂，是中共党員，是抗日战爭时期党的地下联絡員，她的公开身分是个开茶館的老板娘，她坚强、勇敢、果断；她在敌人面前以无畏的神神，机智勇敢的斗爭，战胜了困难，保存了隐蔽在芦蕩之中的革命火种——十八个新四軍伤員，从而歼灭了当地的敌人，取得了胜利。怎样在舞台上正确地表现这样一个革命英雄形象，这对我来说确是一个难題，而更困难的是她的高貴革命气质的体现，大多是通过她的公开身分——茶館老板娘的形象出现在舞台上的。她是以公开身分和敌人周旋，展开和敌人智斗、窺伺敌人行动、寻找机会解救伤病員、打击敌人的。如何表现这个坚定的革命者周旋在敌人中間的几场戏，如何在和敌人周旋时体现出她革命的精神面貌，我认为是塑造阿庆嫂这个艺术形象成功与失敗的关鍵。

最初，在我脑子里也出现过我所熟悉的传統剧目中的人物类型，想来想去很难找出一个和阿庆嫂相似的形象可以借鉴。移用一般"旦角行当"的表演手法，不能准确地表现阿庆嫂这个敢于藐視敌人，敢于坚决斗爭的革命者的光輝形象。经过反复思考，反复排练、摸索，才逐步认识到要演好这个正面人物，必須从人物出发，从生活出发，根据特定的情景，对人物进行艺术塑造。

就以阿庆嫂和敌司令胡传奏、参謀长刁德一初次交鋒——"智斗"这场戏来说，整个这场戏大約有三、四十多分钟，台上仅三个人：两个敌人，一个革命者。这个革命者的装束、扮相，一举一动，儼然是个"摆开八仙桌，招待十六方"的茶館老板娘，如果这里阿庆嫂的表演，过多地表现出应酬敌人，

借以取得敌人信任的一面，相形之下就会削弱了她作为一个革命者的一面。因此在她和敌人周旋时，突出地使人感到阿庆嫂是个党的地下联絡員，公开的身分又是老板娘，这里的表演就得有分寸，有分量。这是一个很难掌握的"火候"問題。经过导演的启发，参照有关同志們的意见。在这场戏的表演上，我尝試着运用"感于內，形于外"的表演方法。在外形上阿庆嫂已经很像一个茶館老板娘了，所以我就沒有过多地追求老板娘的神情、动作，在神态上、語气上也沒有过分追求夸张的艺术形式。在內心里，阿庆嫂确不能有一絲一毫应付敌人的心情，而是把敌人恨之入骨，把当前的遇合当成尖銳的战斗，时时刻刻寻找机会解救伤病員，始終保持着高度革命警惕性和革命責任感。在表演上特别注意到党的地下联絡員应有的革命气质，尽量不受传統程式习慣的支配，随意动作；因为光从程式出发的、不准确的表演，只能对这个革命者的光輝形象有所損伤和歪曲。当阿庆嫂听到胡传蔡来到茶館外边的声音，立刻由上场門的茶桌走到下场門的茶桌，一边用手擦桌子，一边暗窺胡传蔡軍队的行动，等到外边的声音漸近，阿庆嫂就停止擦桌子，而是抖落抖落抹布，正在抖落抹布时胡传蔡进茶館，阿庆嫂等着胡传蔡向她打招呼，当胡传蔡叫了一声"阿庆嫂"以后，我用較随意的神态和音調说："噢，胡司令！哪陣风把您吹回来了！"为什么要一边抖落抹布一边和胡传蔡打招呼，而不在擦桌子的动作上打招呼呢？我是这样考虑的，擦桌子时头要低，胡传蔡一打招呼，就得忽然抬起头来应付这位"胡司令"，从舞台形象上来看，会使人感到对敌司令过于热情；如果一边抖落抹布，一边和他打招呼，就显得从容稳重。打完招呼后，阿庆嫂要向前走几步，走到台口，这几步台步，反复排了几次。不能采用一般"花旦"的小碎步，这样走起来显

得气派小；用一般台步走得稍快一些，又显得对敌人过于殷勤；用一般台步走得太慢了，好像又缺乏老板娘对顾客应有的招待态度；最后，我采用了步伐走的較沉，用不快不慢的步子。当时如果两只手垂下来走，走起来就会稍有些扭，看起来显得轻浮，我就用抹布在胸前左右沾手，这样走起来的速度可以减慢，而且不显得轻飘。接着，胡传葵給阿庆嫂介紹阴险毒辣的敌参謀长刁德一。我站在原地不动，为了和敌人在舞台調度上"永久保持着一定距离"，而不和他們靠得太近。不向前靠近他，也不向后退，而是一动不动，并用眼神上下較随意地打量他一下。这里的眼神不能用传統"花旦"常用的上下转动作作，而是只上下稍微一看，但在这一覷之中，又要使人覚察出她是在用冷眼打量敌人。只这一刹那，眼睛的运用中，要表現出阿庆嫂这个人物和敌人周旋时，"眼睛后面还有眼睛"的复杂內心世界。接着阿庆嫂随口说道："刁参謀长，我借貴方一块宝地，落脚謀生，参謀长树大根深，往后还求多照应。"这句话的念白，我沒有完全使用京剧传統的小嗓念白，小嗓念出来，声音尖細，有点和人物的身分不相称。我采用大小嗓摻用的发声，音調較沉，而且速度較慢，念出的白口来要有分量，表現人物的沉稳、大方，特别是"往后还求多照应！"的"照"字，按一般念法这个字应当音量高，往上稍挑一点念，尾音拉长，后面的"应"字，才好落音。但是这样一念就显得阿庆嫂对刁德一較热情，而且也显得轻薄。我就把"照"字念平、念沉，这样才使人感到阿庆嫂这个人物的持重。

以上这些具体安排，都为了想在阿庆嫂和敌人的第一个照面时，就从神态、語气上，把她是个党的地下联絡員的气势表現出来。不能仅給人以很像个开茶館的老板娘的感觉。自然，在这样的具体环境中，又不能表現得太露，还要让敌人相

信她是个老板娘。

在唱腔上，为了更好地表现阿庆嫂的沉着、机智的性格，当刁德一想到新四軍伤病員藏在芦葦丛中，企图强迫当地群众进湖打魚誘出伤病員的紧急时刻，阿庆嫂一个人在场上唱："刁德一，賊流氓，……漁船若是一举桨，頃刻就要起祸殃，乡亲們若是来违抗，也要流血把命伤，恨不能肋生双翅飞进芦蕩，急得我渾身冒火无主张。"最初，这段唱詞采用"急急风"的鑼鼓点，唱节奏快的"快板"，这样处理会让人想到阿庆嫂过于急躁，紧张有余而沉着不足；后来我們改用"五錘"的鑼鼓，节奏稍放慢，唱散板，这样就易于表现出阿庆嫂焦急而又沉着，紧张而有机智的性格。在恰当的节奏中，也給阿庆嫂留下了如何設法对付敌人的內心思索活动的余地，加深了对人物的刻划。

总之，我想我在舞台上的一靜一动，一念一唱，都要以刻划革命者的精神面貌为貫串线，不能以演好演像茶館老板娘为刻划人物形象的标准。力求比較准确地表现剧中的人物性格。因此，首先沒有考虑能不能运用传統程式，而是以如何塑造好这个正面人物形象为根本。

当然，在不妨碍人物性格的表现，而且对人物形象可以起到深化、美化、烘托作用时，我們也运用了一些京剧原有的表现手法。例如在"智斗"这场戏中，阿庆嫂、刁德一两个对唱，表现两个人不同的內心动态，我們就运用了京剧的"背供"（自言自語）的表现手法。但传統的"背供"是演員右手举到齐眉，表示人物在內心活动，我們在这里省略了这个手势。在唱出內心活动时又加强了面部、眼神的表情，用来表现人物內心世界的思想动态。又如阿庆嫂对胡、刁二人唱流水一段中的"人一走，茶就凉，有什么周詳不周詳"，唱到"茶就凉"的"茶"字时

顺手端起桌上的茶碗，左手背在腰后，右手把茶碗举到头部，用眼神轻瞧一下刁德一，在唱到"凉"字时，唱一个花腔，一边唱，一边涮碗中的半杯茶，随着小鑼"打——打台"在"台"上把茶倒掉。这个传統动作的运用不仅可以烘衬出唱腔的含义，也可以帮助勾勒出阿庆嫂对刁德一的轻蔑。

上面所谈的，是我个人的排演这出戏的点滴体会。具体到舞台上的再现，不一定就能演得好，更谈不到已经表现得准确和深刻了。但通过不断的舞台实践和积累经验，我相信将会和大家一道，摸索出京剧表演好现代戏的一些艺术规律来。

在排演《芦蕩火种》的过程中，我进一步体会到，要刻划好革命英雄形象，最重要的是要理解人物，要学习革命英雄人物的思想品质。为此就必須深入生活，加强自己的思想改造，培养革命情操，加强革命气质的鍛炼。在排戏过程中，領导上給了我下連队体验生活的机会，同战士們同生活，同劳动，同练兵，虽然时間很短，对我的思想情感，对我学习解放軍战士的高貴革命品质，学习他們的朝气蓬勃的革命干劲和艰苦朴素的生活作风，却有很大帮助，使我上了一次深刻的革命的阶級教育課，加深了我对革命英雄人物的认识。我們京剧演員一向演古人，对当代的英雄人物非常不熟悉，因而，深入生活，加强实际鍛炼，对于我們演好现代戏，就更具有特殊的意义。

（原載1964年4月4日《北京日报》）

谈《芦蕩火种》中阿庆嫂的唱腔

赵　燕　侠

京剧中的唱腔是京剧艺术的重要构成部分。在演现代生活題材的剧目时，如何运用、創新京剧的唱腔問題，是京剧演现代戏的重要課題之一。戏曲艺术中旦角的唱腔是表达思想、抒发情感、韵律优美的詩的語言。其中思想和情感构成唱腔的內容，而韵律則构成唱腔的形式，是手段。在传統剧目中，由于受到形式主义、唯美主义的影响，往往对唱腔韵律的优美更显得突出一些，而或多或少地对思想的表达情感的抒发在一定程度上有所忽視。社会主义的戏曲，是"团結人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人"的武器之一，因此，京剧演现代戏时的唱腔，应当更突出地表现人物的思想情感，优美的韵律必須服从思想的表达和情感的抒发。

京剧《芦蕩火种》的唱腔是由著名琴师李慕良等同志設計的。在唱腔設計的基础上，根据我的嗓音特点再现在舞台上，力图本着上述的想法来做。下边談談我在《芦蕩火种》中对阿庆嫂唱腔的一些体会；但由于我的艺术水平低，对演现代戏缺乏经验，还在摸索尝試阶段，这些体会实在肤浅得很，仅向戏曲爱好者抛砖引玉。

首先：阿庆嫂这个人物是中共党員，是抗日战爭时期的党的地下联絡員，她的公开身分是个开茶館的老板娘。前者是本质，后者是现象，要透过现象，表现人物的本质，这就要求

演員不仅要在表演上、念白上体现出人物的革命风貌，而且要在声腔上唱出革命者的气质，唱出英雄人物的思想情感。在“智斗”这场戏中，面对敌司令胡传葵、参謀长刁德一，阿庆嫂以茶館老板娘的身分周旋在敌人中間。当阿庆嫂和狡黠毒辣的刁德一初次交鋒时，二人互相观察、揣测的第一回合，都是用唱来表现二人的內心活动的。在这里，唱腔的性格化就显得十分突出。我們采用了传統的“背供”对唱，但在板眼、旋律上稍加变化。

刁德一唱：“这个女人不寻常！”

阿庆嫂接唱：“刁德一有什么鬼心肠？”

……

一递一句共十句唱。在这些句唱中，我采用了比較爽朗、干脆的声調，运用小嗓（假音）多，在发音上用亮脆音，运用声腔唱出阿庆嫂的高度革命警覚性，犀利敏銳的洞察能力。通过这五句唱表明阿庆嫂对这个阴险人物的认识以及对他将采取什么样的斗爭策略。我尽量唱得尺寸紧凑些，节奏感鮮明些，不把腔唱得太花，只在最后一句：“我必須察言观色把他防”的“防”字上拐了几个弯，借以表现阿庆嫂是要处处防范、加倍警惕的內心活动。等到刁德一直截了当地唱到：〔西皮流水〕

适才听得司令讲，
阿庆嫂眞是不寻常！
我佩服你沉着鎮靜有胆量，
竟敢在鬼子面前耍花腔。
若无有抗日救国好思想，
焉能够舍已救人不慌张！

阿庆嫂答唱〔西皮流水〕：

参謀长休要謬夸奖，
舍已救人不敢当，
开茶館，盼兴旺，
江湖义气第一桩，
司令常来又常往，
我有心背靠大树好乘凉，
也是司令洪福广，
方能够遇难又呈祥。

刁德一的第一次进攻，毫无所获，于是紧接下去又問，唱〔西皮流水〕：

新四軍久住沙家浜，
这棵大树有蔭凉，
你与他們必定常来往，
想必是安排照应更周詳。

阿庆嫂从容不迫地对唱〔西皮流水〕：

垒起七星灶，
銅壺煮三江；
摆开八仙桌，
招待十六方。
来的都是客，
全凭嘴一张。
相逢开口笑，
过后不思量，
人一走，茶就凉，
有什么周詳不周詳！

这两段的唱是掩飾內心活动的遁辞，是对话式的問答。所以，我唱的不像"背供"那么严肃紧张，而是采用較为松弛的唱法，在腔上也唱得稍为"俏皮"一些，这除了为給公开身分——茶

館老板娘做必要的掩护外，更重要的是要在唱腔里很好地表现阿庆嫂这个革命者应有的鎮靜、从容和沉着，从而表现出革命者的气魄与对敌人的轻蔑。我在唱到"茶就凉"的"凉"字时，使用了一个花腔，一边唱，一边用茶碗中的半杯茶涮茶碗，随着小鑼的"台"，把茶倒掉，这个手段的运用，一方面可以衬托出唱腔的含义；另一方面可以从动作中加重描繪阿庆嫂对刁德一的蔑視。这两段对唱是以刁德一在无計可施的情况下说出："阿庆嫂，眞不愧是开茶館的，说起话来，滴水不漏，佩服佩服！"的失敗而告終。等到刁德一搬出胡传奏，单刀直入地問新四軍伤病員的情况。阿庆嫂唱："伤病員也无踪影，远走高飞难找寻。"在唱到"无踪影"三字时，音量稍微加重些，是为了衬垫后面的"高飞"的高音，在唱"高飞"二字我放足了音量，使它形成高亢奋昂的宏音，加上把眼睛睜大，面部稍带笑容，双手举起（象征飞翔）的动作，来表现阿庆嫂对新四軍热爱和祝愿的心情。但在唱到最后的"难找寻"三个字时，声音下降，腔調委婉，用眼斜視一下胡、刁，双手手心向上翻（做一个示意沒有了的动作）。从这三个字的声調和附加动作上流露出对敌人愚蠢的嘲弄和耍笑。刁德一落了空，反倒被阿庆嫂了解到他們原来是和日寇勾結在一起的汉奸走狗，使阿庆嫂进一步提高了革命警惕性，为后面的用草帽扣在茶壺上，迷惑敌人打枪，向芦蕩中的伤病員示警做了很好的鋪垫。刁德一阴謀誘捕伤病員的一段戏，台上空着，用"五錘"的鑼经阿庆嫂上唱〔西皮散板〕：

刁德一，賊流氓，……

唱的节奏稍慢，但腔調不委婉，而是沉着有力，用唱腔描写了她在此时此境的焦急而又沉着、紧张而又机智的复杂情緒，在恰当的节奏中，也給阿庆嫂留下了如何設法对付敌人的思索

活动的余地。

"授計"一场戏，刁德一封港、扣船，使岸上和芦蕩中失掉联系，加上暴风雨袭击，更增加了地下联絡員的灼急心情。剧作者和音乐設計者为阿庆嫂安排了一大段二十六句的唱詞。是以音乐伴奏中用独白来叫板，在唱以前造成音乐气氛，給观众以音乐感，引出四句二黃慢板转快三眼，唱腔設計的旋律很优美。本来二黃慢板的腔調較为低沉，大腔多，节奏慢，适合表现纏綿悱惻的氛围，原封不动地沿袭传統唱法，就会使人感到阿庆嫂当时的內心活动过于悲沉，和阿庆嫂的整个性格不統一、不諧調。李慕良同志在設計这段唱时，把过門縮短，只在"芦蕩內怎禁得浪激水淹"的"淹"字上用了一个大腔。我在唱时把嗓音稍为放亮，避免唱出"低調"，而要抒发出沉着思虑和对革命高度責任感的思想情感。在快三眼中有接連着三个"怎么办?"这在传統唱法上是沒有的。我在行腔时，注意到这三个"怎么办?"不能使观众感到是一筹莫展、毫无办法；而相反地要唱出阿庆嫂在关鍵时刻急剧的內心紧张活动，描繪出她在阴云郁集时，对被封鎖在芦蕩中的阶級兄弟无限关怀的阶級情感，从而引出"党啊！你給我智慧，給我勇敢，你帮我战胜頑敌度难关。"这两句是全段的最高潮，在唱到上句"事到其間好为难"的"难"字时，拖了一下腔，衬出"党啊!"的高腔。这个高腔要放足音量，唱得鏗鏘有力、气势磅礴，左手扬在胸前，双目睜大，从眼光中，看到信心和力量，从而烘托、加重唱腔的情感，表现出阿庆嫂对党的无限热爱和党給她的无限力量。本来按照传統的唱法习慣在最后一句"度难关"的"关"字上翻高，达到頂峯，博得采声。但是，为了突出"党啊"，使声腔更好地为情感服务，在最后的"关"字上沒有翻高，以平音收腔。

其次，在不妨碍唱腔表达思想、抒发情感的原則下，充分

发揮唱腔的美感，尽可能使韵律优美动听，以增强艺术的感染力，是十分必要的。在阿庆嫂的唱腔中也注意到了这一点。像“茶就凉”的花腔的使用，二黄慢板中“风声紧、雨意浓、天低云暗，不由人一陣陣坐立不安”。使用的音韵都是比較优美的。“摆开八仙桌，招待十六方”的腔調等。都是用声腔，韵律加深、美化了阿庆嫂这个革命人物的形象。当然，唱腔的思想的表达情感的抒发和优美的韵律往往是交织在一起的，我只是想尽量避免离开人物的思想情感，单純追求优美的韵律的傾向。

最后，我要反复说明，演现代戏我还是个小学生，只是刚刚开始，一切都要从头学起，不揣冒昧地谈谈点滴体会，是为了求教和切磋，以便和大家一道演好现代戏，更好地使京剧这个古老的剧种反映我們伟大时代的面貌，更好地为社会主义事业服务。

在集体关怀下成长

——沪剧《芦荡火种》創作記事

徐　洁　人

这个戏是在一九五九年写成的，但达到今天的演出水平，却经过了一段历程。它告訴人們，学习毛主席著作，深入生活，向工农兵学习，是搞好創作的根本；而依靠集体，依靠群众，不断加工修改剧本，是使作品日臻完美的必要途径。

有激情还必須有生活

談到这个剧本的写作，还得回溯到一九五八年。那时，人民沪剧团訂立創作跃进規划，剧团党支部領导同志建议写一个反映抗日游击队革命斗爭的剧本。这个建议立刻得到了創作人員的拥护。一九五九年，由于南京軍区某部的支持，創作提到日程上来了。剧团把任务交給了編剧文牧，文牧也感到很大兴趣。隐沒在他記忆里二十多年的很多人物和传说又記起来了。原来，他十几岁学戏，正碰上抗日战爭爆发。他随着小戏班在淪陷区的江南水乡流浪，受尽了敌、伪、頑重重压迫和欺凌。有时，伪軍們看戏不給钱，还到后台拍着手枪嚷嚷："老子钱哪儿来？洋枪上打下来的！看戏还要钱！"有时，演員們好梦正浓，忽然来道"命令"叫唱堂会，他們就得爬起来跟狗腿子走。做母亲的演員也只好抱了孩子在西北风里走。唱到了破曉，还得叫开城門回班子。西北风不知吹干了多少眼泪，

昏天黑地又摧残了多少演員的心！可是他們也听到了不少传奇式的故事：东村一个伪官被新四軍打死了，西村一个伪鎮长被新四軍带走了。那时，在日寇卵翼之下，三里一团长，五里一司令，糾集几个亡命之徒，弄上七八条枪，也就成了"司令"，到处横行。但是，他們最終总逃不掉新四軍游击队的惩罰。新四軍、游击队被广大人民传頌；新四軍、游击队神通广大，出沒无常，在文牧青年时代留下了不灭的印象。这些事过去二十多年了，可是誰一提起当年的新四軍游击队，中年人的感情又会奔騰起来，英雄的人物伴随着戏剧般的故事又一一涌现。他滿腔激情要把这些搬上舞台。剧团也决定由文牧去执笔。

可是，当他拿起笔，眞正动手写作时，却感到了困难。原来，他虽然听了不少传说，但与新四軍游击队平生从未见过一面。他只能凭想像去弥补生活的不足，花了十个月的时間写出了一个很不成熟的初稿。这时候，他才感到，搞創作，生活还是最最重要。

重要的是提高思想水平

剧本交到了导演杨文龙手里。他感到初稿中阿庆嫂与敌人智斗的几场戏虎虎有神；而写到芦蕩中的战士生活时非常軟弱。战士們在困难面前精神也不够昂扬。这样的剧本要开排是有困难的。但当时文牧另有工作了，剧团領导上决定由杨文龙、丁是娥等同志来加工剧本。当时，丁是娥在外地演出，沒有立即投入剧本修改工作。而杨文龙同样感到修改剧本非常棘手，因为他对于身陷芦蕩，有时与部队、与当地人民失去联系，衣食无着的战士們怎么思想、怎么行动，同样十分陌生。所以这一关杨文龙也无法突破。

正当他們为提高这个戏的思想性，进一步树立革命战士的光輝形象而感到困难的时候，剧团党支部領导同志建议他們学毛主席著作。这时，杨文龙心想："剧本等着要排，不抓紧时間想想办法，难道学理论能解决唱詞問題嗎？"但是当他們朗读了《论持久战》和《星星之火，可以燎原》等文章以后，空气由沉悶变为活跃了。毛主席对革命力量成长过程的分析、对暫时困难的看法和对中国革命前途的乐观估計，大大地鼓舞了他們。他們設想，毛主席这两篇文章，在芦蕩中指揮斗爭的指导員郭建光也看到，因而他是以毛主席的思想教导战士，而使战士們在暫时性的敌强我弱的形势前，个个精神振奋，斗志昂扬。从这一思路前进，他們覚得十八伤病員的情形是可以理解的了。这样，一段段符合毛主席战略思想的唱詞也写出来了，就一改剧本初稿写到芦蕩时所流露的抑郁气氛，而把指导員的高瞻远矚，以及他在困难面前的革命乐观主义精神和革命坚定性有力地表現了出来。剧本提高了一步。

还是要向生活学习

这样，剧本就到了丁是娥、石筱英等演員手里。当时，演員們正在福建前线部队中慰問演出。他們受到部队生活的鼓舞，很喜爱这个描写抗日斗爭的剧本。但是她們也感到困难。将扮演阿庆嫂的丁是娥，对地下斗爭一点不熟悉；将扮演沙老太的石筱英，长期生活在上海，对新四軍与群众之間的骨肉感情也理解不深。排演时間又很紧迫。这时候，是让演員們停下为战士服务的工作而在排戏上多下些功夫呢，还是推迟排戏继续为战士服务？时間发生了矛盾。但是，剧团領导上明确，要排好《芦蕩火种》，只有遵照毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，让演員們在生活中学习、鍛炼。于是，就决定

把排戏工作暫擱一边，先发动演員全心全意为战士服务，向战士学习。丁是娥在热情服务之余，找到了一位富有地下斗爭经验的老偵察員。他給她讲了很多故事，使她对阿庆嫂有了更多的理解。譬如，丁是娥开始总不大理解阿庆嫂在与敌人周旋时是一种什么心理状态。她听老偵察員讲了这样一个故事：有一次，偵察員打入敌区工作，敌方要他带領一队人去打老百姓，一个革命者，怎么可能打老百姓？不打老百姓，他的眞正身份又要暴露。在紧急关头，他灵机一动，打了伪保长两个嘴巴，打得伪保长暈头转向。这故事使丁是娥认识到，阿庆嫂在敌人面前笑顏常开，但心底里燃烧着仇恨的火焰。使她认识到，演阿庆嫂主要是要演好她的党性，过多的渲染她当茶館老板娘九流三教的一面，就会損害这个角色。石筱英也是这样，她是在战士們保卫祖国的英勇行为的不断教育下而热爱战士和理解沙老太支援新四軍的心情的。初到福建前线时，石筱英拿了針线为战士縫补，感情上却总觉得不习慣。但随着慰問工作的深入和对战士的了解，她转变了。特别使她感动的是一位姓陈的电话兵。这位年不滿二十的青年人，在炮击金門时，身負五次伤，还掙扎起来到火线上去接通电线。有一次，他接通了电话，艰难地带着伤回到掩蔽所，首长立即扶他躺在床上。但首长拎起电话筒时，电话仍然不通。这时青年电话兵又掙扎起来，悄悄地扑出門去，在黑夜中摸索电线，克服了不可想像的困难，終于接通了电话，而他自己又被炮弹击伤了。听着这样的故事，石筱英流泪了。她想，解放軍同志冒生命保卫祖国，保卫我們的和平生活，我还有什么不可以为他們做呢？她就到处为战士們縫补，到处为战士們演出，有时自己不演出，就不管室內室外，不管高山平地，坐在战士身边，給他們讲戏，总感到自己为战士們做得太少。石筱英終于在部队

生活中了解了沙老太的心。

集体的力量

演員們懂得了戏里的人物，也就热爱这些人物，不但认眞去演，并从剧本上去丰富这些人物。事实上，《芦蕩火种》就是在領导、創作人員和群众，編剧、导演和演員两个三結合下，在集体劳动中，不断提高演出质量的。丁是娥在《智斗》一场中为阿庆嫂所写的大段"十字調"唱詞，以及在《开方》一场中为阿庆嫂上场时所写的唱詞，都更加把阿庆嫂这个人物与新四軍伤病員精神上的联系写了出来。

編、导、演員是这样的认眞从事，舞台队、后勤工作人員也同样为剧本貢献着自己的智慧。观众也許記得，第六场七龙在敌人哨兵枪杆下跳水，冒险給伤病員送粮时，阿庆嫂轻轻巧巧地将一桶水倒入湖中，倒水声掩盖了跳水声，轻而易举地把敌人蒙混了过去。观众也許会贊賞阿庆嫂的机智灵活，可是很少有人知道，剧本上这生动的一笔，就是一位在《芦蕩火种》舞台上从不露面的后勤人員赵菊生写下的。

同样，这个剧本上，也有着部队首长的关切和观众的帮助。剧本写作之前，南京軍区某部就提供了大批参考資料。去年人民沪剧团带了《芦蕩火种》到十八伤病員故事发源的部队演出时，部队首长不仅对剧本提出很多宝貴的意见，还拿出当时三十六个伤病員在芦蕩中使用的武器、用具和充饥的芦根标本給演員們看。不久前人民沪剧团到北京汇报演出，又听到首都同志的宝貴意见。直到前几天，当时为三十六个伤病員看病的后方医院指导員叶森同志看戏后，又热情地跑到剧团提了意见。

要提高还在于不断修改

面对这些意见，剧团同志感到的是信心和力量。导演杨文龙说："一个艺术作品，要达到成熟的境界，就要不断深入生活，发现問題，不断与群众保持联系，听取意见，千錘百炼，不断修改。"《芦蕩火种》确是在不断錘炼中提高质量的。一九六〇年，这个戏首次在共舞台公演六七天后就采納了上钢三厂一位观众的意见，大改一次，把剧本前一场芦蕩中的比較抑郁的戏删除了。去春下乡演出前，剧本又作了一次大改。这次是根据部队同志彭彬的意见，在十八个伤病員中加了个卫生員，以体现出对伤病員的关心和照顾。去年，在上海复演前，又大改了一次，把删掉的一场芦蕩的戏又恢复了，但加入了战士們让团子、避风雨等情节，突出了伤病員的阶級友爱和在困难面前毫不动摇的革命精神。总之，这个剧本大改了三次，小改就不可計数了。人民沪剧团的同志说，我們的办法就是边演、边改、边提高。

《芦蕩火种》就是这样在集体关怀下誕生，在集体关怀下成长起来的一个剧目。

（原載1964年3月21日《文汇报》）

我演阿庆嫂

丁是娥

早在二十二年以前，毛主席在延安文艺座谈会上讲话就曾经指出：生活是創作的唯一源泉，“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必須到群众中去，必須长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗爭中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去”。我在沪剧《芦蕩火种》里扮演阿庆嫂的角色中，又一次体会到毛主席这一指示的英明正确。

我接到扮演阿庆嫂的任务是在一九六〇年年初。当时我正随着剧团在福建前线慰問，部队生活中涌現的那些新人新事，解放軍战士身上的革命精神和共产主义风格，经常激励着我，教育着我，使我产生强烈的表現他們的愿望。读到剧本初稿后，我的第一个感觉就是高兴。我想，虽然剧本反映的是抗日战爭时期，写的是新四軍战士，但人民軍队忠于革命、忠于党，一心保卫人民、保卫祖国的优良传統，是一脉相承的。表現了当年的新四軍，也就是歌頌了今天的人民解放軍。然而，对于扮演阿庆嫂这样的人物，我的心情却是既激动又不安。作为一个演員，能够表現工农兵英雄人物，是件十分愉快的事。阿庆嫂是个智勇双全的革命者，是个原則性很强的共产党員，党把在舞台上再現她的任务交給自己，是莫大的信任。可是，自己的状况呢？一无地下斗爭的经历，二无开茶館的生活，特

别是政治水平低，思想感情与人物距离很远，能不能正确体现人物的精神气质呢？我心里战战兢兢。幸好当时是在部队生活气氛的熏陶下，人在东风中，信心比较足。我决心借东风，乘东风来破浪，通过扮演阿庆嫂这个人物，进一步使自己兴无灭资，在探索表现工农兵英雄人物的道路上前进一步。抱着这种心情，我开始了对人物的剖析。

阿庆嫂是一个热情开朗、聪明能干的中年妇女。剧本把两种不大容易协调的"因素"融合在她一人身上：表面上，她是阳澄湖边春来茶馆的老板娘；实际上，她却是党安置在这里的一个地下联络员，身负着联系与掩护同志、侦察敌情的任务。这样一个人物和我以前扮演过的任何角色都不一样。应该怎样来表现呢？根据剧情规定，阿庆嫂的斗争活动多半是在与敌人周旋时展开的，她当时的心情又是怎样的呢？一开始，我就为这些問題发愁。领导上知道我的困难，就让我熟悉了一位老侦察英雄，他有許多惊心动魄、出生入死的斗争经历。他讲了許多对敌斗争的故事，其中有个故事給我印象特别深刻。他在白区工作时，也是带着两重身份。有一次，敌方要他打那些抗拒交粮的老百姓。他想："我是一个革命者，一个共产党员，怎么能打老百姓？"如果不打，眞正身份又要暴露，怎么办呢？在紧急关头，他灵机一动，转身打了伪保长两个嘴巴，打得伪保长暈头转向，不知所措。他借此保护了老百姓，又掩护了自己。这个故事給我启发很大。我想，阿庆嫂与敌人周旋时不也应該这样么：表面上笑颜常开，心底里却爱憎分明，燃烧着仇恨的火焰。我感到，在地下联絡員与茶館老板娘的双重身份中，我应該主要表现阿庆嫂的共产党員、革命者的一面，表现她的党性与原則性，而后才是茶館老板娘，才是她的灵活性。

根据这样的初步理解，我进入了排演场。可是初次演出后，就有人说："阿庆嫂蛮像个老板娘"。还有人说："阿庆嫂和胡传奎之間的关系看上去有点不大舒服。"意见传来，我很奇怪，我感到自己在舞台上已经注意表现阿庆嫂的革命者的气质，为什么在观众眼里，阿庆嫂主要只是老板娘而不大像个革命者呢？起初，我只感到这是舞台经验問題。我九岁开始学戏、唱戏，卅多年来，接触了許許多多舞台形象，就是沒演过阿庆嫂这类人物。但，在部队首长和同志們的帮助下，特别是与那位老偵察員英雄作进一步的交谈后，我发现問題的关鍵不在这里，而在于自己的政治思想觉悟。我記得，听了那位偵察員同志向我介紹的許多斗爭故事，我并不完全理解，甚至在脑子里还出现过这样的念头："这些出生入死在游击区工作的同志，究竟怕不怕死呢？"因为在我想来，这是生命攸关的事，一不留神，就会被敌人杀害。我想，如果党把这个任务交給我，也許我不敢完成，可是阿庆嫂有沒有这个胆量和勇气去完成呢？我不知道。由于对人物的精神世界缺乏理解，因而在表演上就无所适从。总是扭在一些技巧上修修补补，抓不住要害。直至一九六一、一九六二年去常熟县一带农村生活、劳动了一个时期以后，才逐步有了新的认识。

我們生活的地方，正是《芦蕩火种》故事的发生地。我接触过一些和阿庆嫂处过同样时代，有着相仿经历的人物，其中一位革命媽媽的遭遇特别令人难忘。这位老媽媽的丈夫是与当地县委领导同志（"芦"剧中的陈天民即以他为生活原型）一起工作的，因叛徒告密而被捕。牺牲的那一天，敌人把她叫了去，欺騙说："如果说出有哪些人经常来到你家，就把你丈夫放回去。"她看到亲人被打得鮮血淋漓，有点舍不得，觉得不讲对不起丈夫；但一看丈夫的眼色，那么严肃，那么威严，她意识

到如果讲出来，更对不起丈夫。尽管她平时不太理解丈夫所做的工作，现在却从这眼光中感到一定是好事，一定是眞理，于是下定决心，咬紧牙关，坚决不讲一个字。敌人十分恼怒，扬起指揮刀劈断面前的一棵白杨树，威胁说："不讲，你丈夫就和这棵树一样下场。"她丈夫面不改色，高喊"共产党万岁！"从容就义。目睹丈夫的牺牲，她的觉悟大大提高，她相信丈夫所干的共产主义事业一定能实现，她决心继承丈夫遺志，就这样，她也走上了革命道路。

听完老媽媽的叙述，我泪流不止。烈士那种钢刀架脖子仍面不改色高呼"共产党万岁！"的革命精神和英勇气概，使我感动；老媽媽眼见亲人临危，而不向敌人吐露一句眞言的坚强不屈的意志，也使我十分敬佩。我感到，老媽媽所受的考验不亚于自己被杀害，而阿庆嫂在敌人面前也应該有这样的革命精神和英勇气概。她身处虎口，随时有牺牲的可能，但是她时刻記住自己是个革命者，是个共产党員，一心只想完成党的任务，个人生死早已置之度外，所以她能临危不惧，在与敌人周旋时从容自如，显示了她的英雄性格。从这里，我看到自己的思想与阿庆嫂的思想之間的差距，由于思想觉悟与英雄人物相差一大截，又怎能理解英雄人物的思想感情？正因为理解不深，尽管概念上懂得要表现出她作为革命者的气质，实质上还是表现不出来。

认识了这一点，又经过导演的分析和同志們的帮助，再仔細研读了剧本，阿庆嫂这个形象在我脑子里才慢慢获得眞实感。我設想，阿庆嫂是穷人家的女儿，从小忍饥挨冻受尽压迫，活不下去了，才投奔新四軍，参加到革命的队伍中来。以后，在党的培养教导下，她慢慢成长。她的感情应該像雷鋒同志一样，对敌人怀着刻骨仇恨，对同志則像春天般溫暖，有着

深厚的阶級友爱。

对人物有了深一步的认识，表演上也就有了进步。比如在"茶坊智斗"那场戏里，阿庆嫂和胡传奎重逢时，要以一个老板娘招待"老顾客"的身份，請坐，冲茶，敬烟。开始表演时，我比較注意外形塑造，滿脸堆笑，动作很麻利，流露出来的眼神显得很热情，对人物此时此刻內心活动的刻画則很不够。以后演出中，我便改变了做法：冲茶、敬烟时，动作尽管熟练、轻巧，但眼睛絕不正視胡传奎，手指絕不碰到胡传奎的衣角；说话、谈吐尽管面带笑容，像是一个道地的热情的老板娘，但热中有冷，語气絕不带半分阿諛。在讲到"托司令福，活得落，活得落。"等应酬话时，潛台詞却是："看你这次是来干什么的。"我认为阿庆嫂这时所做的請坐、烧火、冲茶、递烟等一系列动作，目的只有一个，就是暗察对方对抗日的态度。

在与刁德一打交道时也这样。刁德一是条毒蛇，是个极其阴险狠毒的家伙。阿庆嫂与他打交道时需要特别小心謹慎。但小心謹慎的目的又是为了試探他、观察他，以便在斗爭中爭取主动。因此言谈举动必須不卑不亢。刁德一試探她时，阿庆嫂唱："胡司令平时末对我肯帮忙，我阿庆嫂，背后大树有靠傍，行得春风有夏雨，开茶館是江湖义气第一桩。"这段唱，表面上是跟对方讲交情，而目的是为党、为革命掩护自己，所以这段唱的潛台詞却是："看你把我怎样！"唱时眼神要正，語气不能油，不能带半分讨好的味道。但又要唱得自然、流畅，让胡传奎、刁德一相信她是个八面玲瓏的茶館老板娘——至此为止，如果过了分，唱得眉花眼笑，那"老板娘"一面就多了。阿庆嫂必須在这些地方让观众感到她是个不寻常的女人，是个非常有警惕性、原則性和斗爭性的人物，是个不卑不亢的革命者，是个共产党員。这样表演后，自我感觉上舒服些了，观众

的反映也好些了。

在生活中，英雄人物的最大特点是，阶級感情熾烈。在常熟农村生活时，我还接触过另一位老媽媽，她的儿子是个共产党員，大队支部书記。前不久，他結了婚，社里分配給他一条新的棉花胎，他从来沒有拿回家过，反而把家里的棉花胎往外搬，夜里也不睡回来。他母亲很奇怪，后来才知道，原来他发现有坏分子偷米，为了弄清情况，保护国家粮食不受損失，每夜他都睡在米仓的木箱上。那正是数九寒冬，滴水成冰，他从未叫过冷，反而把公社发給他的新棉花胎送給更需要的社員。像这些活生生的事例，我在生活中听到的又何止这一个，它們不只一次地教育我，激励我，帮助我思索一些問題。阿庆嫂的一顆紅心和生活中許許多多优秀的共产党員一样：只要对党、对人民、对无产阶級的革命事业有利，赴湯蹈火在所不惜。这些都使我的表演得到新的启示，使我在以后的演出中，注意突出人物的阶級感情。

比如第七场"开方設計"中，敌人封鎖了芦葦蕩，新四軍的十八个伤病員淹在水中，忍饥受冻，阿庆嫂欲救不能，心急如焚，却又一筹莫展，想不出办法来。开始我只是以"救人者"的身份在演戏，当沙老太焦急地来找阿庆嫂想办法，谈起伤病員們"无医无药硬把病来挺，伤口化脓在水中泡，湖水上涨节节高，同志們怎么受得了，生死关头在今宵，一分一秒也难熬"时，我听了，眼睛就骨碌骨碌转着，好像一心在想办法。第九场"虎口交鋒"也这样，阿庆嫂受党的委托去胡传奎司令部救沙老太，一路上仿佛早就想好了办法，因此，到了司令部，见到沙老太受尽敌人折磨仍不屈服时，我虽不是无动于衷，但面部表情显得胸有成竹，仿佛告訴观众：沒什么，我会救她出险的。

对人物的思想感情有了比較深入的理解后，我就感到这

两场戏表演得不恰当，沒有正确表达英雄人物的熾烈的阶級感情。重新演出时，就作了新的处理。沙老太谈新四軍战士坚持芦蕩斗爭时，阿庆嫂深受感动。这时人物內心活动的层次是：她焦急，为了十八个阶級兄弟在受苦；她激动，为了战士們坚貞不屈的革命精神；她受到教育，因为从战士們的坚强斗志中看到未来，相信党領导的革命事业一定能取得胜利，相信共产主义理想一定能实現。而这信念，鼓舞了她，教育了她，促使她千方百計地要救出这些可敬可爱的战士！感情变了，表演也随着內心的变化而变化。每当演到这里，我的泪花就会不由自主地涌上眼眶，可是考虑到不能影响沙老太的情緒，我强自克制自己，不让泪水流出来，待到沙老太去叫七龙时，才转身用袖口擦了一下眼角。

同样，在"劝沙"时，我的感情也不同了。这场戏是全剧矛盾冲突的又一个高潮，而阿庆嫂正处在高潮的焦点。敌人用酷刑逼沙老太招供，可是她却像一棵不屈的青松，在刑庭上面不改色，高声怒駡："汉奸走狗卖国賊，我早就识透了你們狗心肠！"阿庆嫂的心潮随着这一声声鏗鏘有力的唱而起伏，內心独白是：沙老太啊沙老太，多么好的老太啊！感情上也产生一种强烈的冲动，恨不得上前紧紧抱住沙老太，連喊三声"好媽媽"。可是，党的任务目的，党的組织紀律都不允許这么做，敌人又要她去劝劝沙老太，借此摸她的底。阿庆嫂此时既不能不劝，又不能眞劝，在敌人面前，她不能流露半点激动的情緒，而作为一个共产党員，她又不能说出半句損害新四軍、損害党的话来。在这种矛盾复杂的情景下，我把阿庆嫂从坐处走向沙老太的几步台步，处理得很慢，很沉着，一方面克制內心的感情，让激动的情緒平靜下来；一方面思索劝告的語言，而后才说出：讲啊！老太，依应該好好格想一想，啥人好，啥人坏？我

試图通过这些，让观众看到人物的內心。我想通过这些表演，突出阿庆嫂在斗爭中鍛炼成长的一面，使观众看到，她的机智勇敢不是天然生就，而是有坚实的思想基础的。

我演阿庆嫂，就这样经历过多次的反复，每一次都使我更加坚信：生活是創作的唯一源泉。演員离开了生活，就像魚离开了水，就无所謂創作。有时，生活中见到的形象对創作不一定直接有用，但积累多了，就会有意无意地丰富創作，帮助表现人物。前两年我去常熟县一带农村生活，不完全是为了扮演阿庆嫂，但是生活中的感受却帮助我探索人物的心灵，理解人物的思想感情，丰富塑造人物的手段。经过这些反复，我还体会到一点：舞台上不会眞空，人物的思想感情不会眞空，无产阶級的东西不去占領，資产阶級的东西必然出现。我之所以在第七、第九场里会以"救人者"的身份去演戏，正是由于不理解此情此景中阿庆嫂的思想感情，只能用自己的、未经彻底改造的小資产阶級思想感情去代替，結果就把人物演"浮"了。

我还体会到，在表演中，有时一个細节的处理都涉及自己的世界观的改造。比如"智斗"那场，敌人逼老百姓进阳澄湖打魚，借此暴露新四軍伤病員，阿庆嫂急中生智，拿起草帽扣在茶壺上丢进湖里，用响声转移敌人的視线。开始表演时，我比較强調她的机智，拿草帽扣茶壺动作幅度都很大，使人感到这个情节比較离奇。自己的思想感情有了改变，对阿庆嫂有了深一步理解后，我感到要强調她这时既要保存革命火种，又要保护革命群众的焦急心情，机智只不过是一个表象，表演上就不再突出茶壺，这情节就比較合乎情理了。

这几年，尽管下生活的时間較前多，但由于旧包袱重，一不留神，又会冒出头来。特别在演出时，剧场效果一强烈，我

的表演就容易过火。比如胡传奎重见阿庆嫂时問："阿庆嫂，一年多不曾看见俙，哪能？好啊？活得落哦？"阿庆嫂说："好，托司令的福，活得落，活得落。"这时台下总是很活跃，反应很强烈，作为演員，往往就想多放出些所謂戏剧效果去讨好观众，表演分寸上就容易过头；而表演过了头，就損害了人物的气质。遇到这种情况，事后我总是很难过，內疚得厉害，抱怨自己太沉不住气。现在細想起来，根源还在于思想，如果表演中只想到人物，不想到自己，任凭台下掌声震破耳膜，是能够稳下心来的。正因为旧包袱重，表演英雄人物，气质上就更要注意。稍不注意，旧东西就会流露出来，就会損害人物的形象。这就需要随时警惕，而关鍵又在于改造，如果自己的思想改造不彻底，就不能清除身上的旧东西，更不能透視英雄人物的心灵，表演上就必然受到局限。因此，通过扮演阿庆嫂，更坚定了我要求长期深入生活，彻底改造自己世界观的决心。

我演阿庆嫂，等于受到了一次深刻的社会主义思想教育。回顾这整个过程，感受很多，問題也很多。我想，我虽然演了三十多年的戏，但是眞正的艺术生命却是解放以后获得的。十五年来，毛主席的文艺思想、党的文艺方針，像一盞明灯照亮我們前进的道路。这些年来，如果说我們的工作还有一些微小的成績的话，这都是遵照毛主席的指示办事的結果。当前，我們的时代，英雄輩出，作为一个演員，如何在舞台上反映出来，是个重大的課題。我愿把演好阿庆嫂，演好工农兵英雄形象作为終身的奋斗目标，鉆研一輩子！

（原載1964年12月29日《文汇报》）

京剧《奇袭白虎团》的創作和演出

山东省京剧团

我們山东省京剧团，从一九五八年以来，为了配合各項政治运动，曾先后創作和演出了十几出現代戏，在創作和演出这些現代戏的过程中，我們走过一些弯路；在思想上和艺术上也取得了一些经驗教訓。特别是在《奇袭白虎团》的創作和演出中，我們深切地体会到，京剧演革命現代戏，把过去为封建主义、資本主义服务的艺术改变成为工农兵服务、为社会主义服务的艺术，是一次深刻的革命。在这个革命中，不是一帆风順的，有各种各样的斗爭，也有各种各样的困难，但是，只要我們认眞貫彻和执行毛主席的文艺方向，坚决依靠党的領导，听党的话，就能够战胜各种錯誤思想，克服各种困难，取得胜利。

一九五八年志愿軍京剧团（回国后与我团合并）的同志們在总路线、大跃进、人民公社三面紅旗的鼓舞下，感到有責任将中朝两国軍队并肩作战，为反对全世界人民的共同敌人美帝国主义而英勇战斗的史实，把中朝两国人民用鮮血凝成的战斗友誼，把志愿軍的英雄形象，反映在京剧舞台上，向祖国人民汇报。便根据著名的金城战役中我志愿軍偵察排副排长杨育才率領的一个偵察班奉命插入敌人心脏，以出奇制胜、突然袭击的方法，配合主力部队，搗毁李承晚王牌軍白虎团指揮部的眞实战斗故事，編写了《奇袭白虎团》一剧。这个戏开始創作的时候，就得到了志愿軍总部杨勇上将等首长的亲切关怀

和鼓励，当时在志愿軍部队演出，受到了广大指战員的热烈欢迎。回国以后，上級党非常重視我們在京剧反映现实斗爭生活方面的努力，又給了我們很多宝貴的指示，对这个戏进行加工修改。我們在上山下乡、到部队慰問演出时，都以这个戏作为主要剧目；为工农兵演出了二百多场，其中有一百多场为部队演出。

以后，在中共山东省委的直接領导下，加上团外专家和群众的协助，我們不断地对《奇袭白虎团》进行修改和加工。近年来，我們全团掀起了学习毛主席著作的热潮，重点学习了《中国革命战爭的战略問題》《论持久战》《帝国主义和一切反动派都是紙老虎》和其他有关著作，并且提出：毛泽东思想挂帅，一定要体现在舞台上，体现在排演场里，体现在深入工农兵斗爭生活，与工农兵群众相結合的行动中。从一九五八年剧本产生到目前为止，我們对剧本进行了六十多次的加工修改；特别是在今年京剧現代戏观摩演出大会期間，中央負責同志对《奇袭白虎团》的修改和加工，作了具体的、細致的指导和帮助，因而，使这出戏的思想性和艺术性有了比較显著的提高。

要演好革命戏，先要做革命人，长期深入到工农兵斗爭中去

做革命人是演革命戏的基础。我們在編演《奇袭白虎团》的过程中深刻地体会到，如果不首先努力做一个革命者，就无法演好革命的現代戏，就无法在舞台上塑造工农兵英雄形象。而使自己革命化，做一个革命者的关鍵，就是要全心全意地投入到火热的工农兵斗爭生活中去。通过深入工农兵斗爭生活的实践，我們越来越感到毛主席給我們指出的到工农兵群众中去，和工农兵群众相結合的道路，是成为一个革命文艺战士

的唯一正确的道路。

思想改造是复杂的、艰巨的，生活积累也是长期的。因而，深入工农兵斗爭生活，不是一朝一夕，一月两月，一年两年就可以了的，更不是深入一下，就可以一劳永逸，必須长期地、无条件地、不間断地和工农兵群众相結合，与工农兵群众建立血肉关系。我們剧团的演員大部分都穿过几年軍装，有的青年演員是从小在部队长大的，有的参加抗美援朝斗爭，在朝鮮生活过七八年。通过党的教导，我們认识到这虽是我們剧团比較好的条件，但絕不能靠这点"家当"过一輩子。因为：第一，时代在飞速发展，工农兵群众的生活和精神面貌也在发生着巨大的变化；第二，不少同志虽然在部队生活过，但有的已离开部队多年，部队生活已经漸漸地生疏了，而且，大多数同志在部队文工团，缺乏連队战士生活的体验；第三，演員虽然有点部队生活的体验，但对工人和农民的生活是比較陌生的，而工农兵是一个整体，兵是武装起来的工农，沒有工农的生活和感情，不仅演不好工农，也演不好兵。上級党坚定的执行毛主席文艺方向，让我們回到工农兵群众中去，我們根据党的指示，提出了重新深入生活，不断改造思想的要求。每年有一个月到农村劳动，一个月"回娘家"当兵。我們在安排演出时，也多半安排在城鎮乡村，每周抽出一天参加劳动。近几年来，我們又分别到青島国棉一厂、沂水高桥公社、青島駐軍某部四好連队建立长期的生活根据地，把根子扎在工农兵的土壤中。

我們在深入工农兵过程中，逐漸认识到：深入生活的目的首先是进行思想改造。就是毛主席所諄諄教导我們的："一定要在深入工农兵群众、深入实际斗爭的过程中，在学习馬克思主义和学习社会的过程中，逐漸地移过来，移到工农兵这方面来，移到无产阶級这方面来。"（《在延安文艺座談会上的讲

话»)过去我們也讲立场、观点、阶級感情,但总觉得比較抽象,当我們到生活中去以后,才感到立场、观点、阶級感情是那么具体、生动。工农兵群众不是用語言,而是用激动人心的实际行动来表明自己的立场、观点,表现深厚的阶級感情的。我們在沂水高桥公社参加社会主义教育运动的时候,和貧下中农同吃、同住、同劳动,共同进行阶級斗爭。貧下中农彻夜地讲不尽对党、对毛主席的热爱。在群众大会上,他們含着热泪,述说着过去和现在,高呼共产党、毛主席万岁,我們許多演員都被感动得流下泪来。他們的阶級感情熾烈,爱憎非常分明。通过生活实践,不少演員反映:我现在才眞正开始懂得了什么是阶級的爱,什么是阶級的恨,什么是工农兵的思想感情。这些实际的深刻的教育,大大提高了演員的阶級觉悟,也成了我們排演«奇袭白虎团»的思想基础。剧中侦察兵(第三场)举手向党、向毛主席、向祖国宣誓的时候,由于演員亲身感受工农兵群众对党、对毛主席的深厚感情,表演起来感情特别飽滿,眼睛都湿潤了,他們感到毛主席就在身边,毛主席在看着他們,渾身充滿力量。侦察兵們和朝鮮老乡见面时的热烈场面,依依惜别时的深情厚誼,演得也比較有感情,这是由于演員們在朝鮮曾和英雄的朝鮮人民群众在共同斗爭中建立了深厚的感情,他們每演到这里,眼前就浮现出朝鮮阿媽妮和朝鮮父老可亲可敬的面影来。侦察兵們插入敌区以后,一个战士踩着地雷了,他说:"排长,我踩着地雷啦!"在开始排演时,扮演排长的演員听到这句话并不很激动,可是,深入部队生活,参加社会主义教育运动以后,当他再听到这句话的时候,无法抑制感情的冲动,感到战士是自己的阶級弟兄,出生入死的战友,比亲兄弟还要亲啊!只有不顾任何牺牲把他救出来。在这段表演中,洋溢着严伟才对自己战友的深厚的阶級感情。工农兵群众

的阶級感情，对于一个革命的文艺工作者来说是最珍貴的，是最基本的，只有有了这种感情，才能表現出工农兵群众的精神气质来。这种感情，也只有深入到工农兵斗爭生活中去，和工农兵一条心，在共同斗爭中才能逐漸培养起来。

工农兵群众的劳动和斗爭，是一切革命的文学艺术家取之不尽用之不竭的唯一源泉。不深入生活，就不能創造出深刻反映現实斗爭生活的文艺作品来。过去，我們对生活的重要性认识不足，因为那时演的都是帝王将相、才子佳人，演得像不像，誰也不知道，反正誰也沒见过。現在演革命的現代戏，如果沒有工农兵斗爭生活，就根本不行了。台上演工农兵，台下就坐着工农兵，像不像，一目了然。不到生活中去，不以生活为依据創造角色，可以说是寸步难行。我們在深入生活、改造思想的同时，也丰富了生活积累，这对我們排《奇袭白虎团》，塑造工农兵的形象，起了很大的作用。如扮演侦察排长的演員，开始对人物把握得不准，同侦察兵的关系也表現得不够亲切。后来由于到部队中亲身感受了革命大家庭的溫暖，并使他回忆起刚参軍时老战友对他的亲切关怀，这样使他和侦察兵們的思想靠近了。特别是当他见到杨育才同志以后，对严伟才这个人物的理解更深了。杨育才同志是志愿軍特等功臣，一級英雄，朝鮮民主主义人民共和国一級国旗勛章获得者，《奇袭白虎团》就是根据他率領尖刀班搗毁李伪軍白虎团指揮部的事迹創作的。但他却那么朴实，謙虛，在谈到战斗事迹时，总是归功于党和毛主席的教导，总是谈到自己的战友，很少谈到自己。杨育才同志为演員塑造严伟才这个形象提供了榜样，使演員比較准确地把握了人物的性格和气质。扮演志愿軍团长的演員，个子比較矮，他担心表現不出团級指揮員的气魄来，过去在表演上硬把动作幅度加大，想以此制造声势，但結

果不是显得装腔作势，就是像个毛头小伙子。最后还是生活帮助他解决了問題。他想到在朝鮮結识的、曾在奇袭白虎团战斗中率領穿插营的副团长赵仁虎同志。赵仁虎个子并不大，但很威武；说话声音不高，但很有气势，这就是因为他有坚毅不拔的无产阶級革命者的气魄。使演員开始认识到最根本的問題不是个子的高矮，而在于表現出人物的气质来。他又在深入生活中认识了很多解放軍指揮員，使他逐漸把握了人物的基調，現在表演起来，显得沉着，朴实，果断，坚定。剧中偵察兵們也都表演得比較有神采、生气勃勃，让观众完全相信这样的战士一定能够打胜仗，这也同样是深入生活的收获。演員們在部队中，亲眼看到解放軍同志在党和毛主席的教导下，坚持"四个第一"所出現的一片新气象，解放軍同志那种吃大苦、耐大劳的頑强战斗精神。有一次，我們演員在海边参观一个战士在大海中练万米强渡的硬功夫，这个战士游到五千米时就有些支持不住了，这时，他想到了党和毛主席，又增加了力量，继续前进，当游到八千米的时候，实在体力难支了，但这时他想到如果是在执行战斗任务，去偵察敌情，不完成任务能战胜敌人嗎？他又鼓起劲来向前游去，終于突破了万米关。战士們这样頑强的革命意志，深深地感动了演員們，他們决心苦练硬功夫，把人民战士的这种硬骨头精神表現出来，于是，他們和战士們一起在硬地上眞打实摔，决心把战士們的精神气质带到舞台上。有的同志看了《奇袭白虎团》的演出，給我們很大的鼓励，说我們"演兵像兵"，其实，我們創造的形象比起現实生活中的光輝的英雄来还相差很远。如果说还有几分像的话，这首先是在我們深入生活的过程中，工农兵群众給我們树立了学习的榜样。

越是到工农兵斗爭生活中去，越是感到生活的广闊和丰

富；越是接近工农兵，越是感到自己需要改造，需要和工农兵群众相結合。我們现在做到的，只能说是刚刚开始。我們深刻地体会到：深入生活是长期的，改造思想也是长期的，必須坚定地按照毛主席的指示："长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗爭中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去"。在深入生活和工农兵群众相結合的过程中，加速剧团和演員的革命化，才能把革命的現代戏演得更好，塑造出光輝的工农兵英雄形象。

从生活出发，使思想性和艺术性和諧統一

在編演京剧《奇袭白虎团》的整个过程中，我們所追求的目标是怎样使它的思想性和艺术性达到和諧統一。从一九五八年編成到現在，在相当长的一段时間內，实际上未能摆正政治和艺术的关系，一碰到实际問題，我們的着眼点总是不适当地考虑"戏剧性"，在"奇"字上下了不少功夫，这样当然达不到理想效果。后来，我們又只注意到原原本本地把这个眞实的故事反映出来，沒有从更高的角度上进行艺术概括。经过各級領导的帮助，以及反复学习研究，特别是在参加全国京剧現代戏观摩演出大会期間，听了中央領导同志的报告和指示，我們的思想进一步明确了，就把注意力集中在提高主題思想、突出革命英雄形象方面来。首先，增加了一个"序幕"，虽然只有短短的几分钟，却相当充分地显示出中朝人民軍队并肩作战，打击美国侵略者的战斗场面，再加上京剧化了的《国际歌》曲調的烘托，就使全剧的时代背景，中朝人民共同对敌的必胜信念，以及伟大的国际主义精神，比較鮮明地体現出来。同时，还把原先在第三场戏里出场的朝鮮人民軍副排长、偵察英雄韓大年和他率領的朝鮮偵察兵，在第一场戏里就出场，同严伟才

等会面。在第二场戏里，增加了韓大年带領一个偵察小组潜入敌区偵察敌情的情节，以便为我志愿軍直搗白虎团团部准备必要的条件，而这項重要軍事情报的获得，則由一个普通的朝鮮劳动妇女崔大嫂来提供。这样处理，有助于加强剧本的思想意义，有助于表現中朝人民并肩作战、用鮮血凝成的战斗友誼，也更能反映和概括当时历史的眞实。从这里，我們体会到：着眼于剧本的思想性，絕不等于忽視剧本的艺术性，而戏剧作品的艺术性，唯有符合整个剧本的主題要求，才能产生应有的艺术感染力和教育作用。

《奇袭白虎团》所反映的革命生活內容，要求表現它的形式和手段，必須同它相适应。要使革命的思想內容和传統的艺术形式相結合，这是有矛盾的。我們在探索解决这些問題的过程中，曾有过爭论：是从生活出发，让程式服从生活，还是从程式出发，让生活服从程式？爭论的結果，大家的认识逐漸統一了：既然生活是艺术創作的唯一源泉，那就必須从生活出发，活用程式，而不能从程式出发，用程式套生活；必須根据生活的眞实，根据戏剧的規定情景和人物性格来选取表現手段，让程式为生活服务。因此，对于这出戏的唱、念、做、打、翻、舞等的安排設計，我們始終考虑的是剧中人物在規定情景中应有什么样的言語行动才能表达出他們的思想情感来，而不是程式中有沒有这些东西。如第四场戏，主要是通过偵察兵插入敌后的活动情景，来歌頌革命战士的大无畏英雄气概。按規定情景，这是一个大雨茫茫、伸手不见掌的夏夜，又是在戒备森严的敌后活动，险境重重可想而知。乔装改扮的偵察兵在排长严伟才的率領下，伴随着一陣"干牌子"鑼鼓节奏出场，連续作系斗篷，勒背带，挽袖口等动作后，一起打飞脚，集体"亮相"；行軍中，又有节奏地举手打眼罩或拭去脸上的汗水和雨

水……这些动作是虚拟的，但是却有生活依据，交代清楚特定的时間、环境和人物的精神面貌，又保持了京剧艺术的特色。在碰到铁絲网拦住前进道路时，侦察兵以急驟的飞跃姿势先臥倒，以便躲过敌人探照灯的照射，紧接着就用不同类型的跟头从铁絲网上飞跃而过，这样处理，对于表现当时情况的紧迫和刻划人物性格，也比較恰当。跳悬崖的翻扑跳跃动作更强烈一些，也是进一步刻划革命战士英雄气概的好地方，我們在这里选用了"云里翻"，"虎跳前坡""接劈叉"、"小翻"等传統技巧，这些，既有京剧艺术舞蹈性强和夸张的特色，又能进一步表现出当时环境的艰难，复杂，革命战士勇敢精神。我們还在生活眞实的基础上，設計了一个战士誤踩地雷，严伟才起雷的场景。战士张順和一脚踩在敌人埋藏的地雷上，可以設想得到，这时这个战士如果缺乏经验，一抬起脚来，不但可以引起地雷爆炸，伤害了自己和他的战友，而且可能会使敌人发觉以致破坏整个侦察排的行动計划。但是，他絲毫也沒有慌张，两只脚牢牢地踩在那里巍然不动，等待着战友們离开险境，再作处理。这个具有雕塑美的形象是演員从朝鮮一个志愿軍烈士陵园的雕像借鑒过来的。这个战士的踩雷造型，再加上严伟才匍匐前进，舍身挖雷救战友的举动，比較鮮明地突出了革命战士的深厚的阶級情感和英雄形象。接着，战士們探雷群，发现河流，以及涉水前进等一系列动作，都是来自生活，又根据京剧艺术规律和特色经过了一定的艺术加工，概括、提炼出来的。

又如，最后一场戏，怎样运用现代武器开打，是个比較难处理的問題。如果按照生活本来的样子处理，侦察兵拿着冲鋒枪或手枪上场，朝着敌人一嘟嘟就解决了战斗，再也不用开打了；如果拿着枪不放，完全按照京剧原有的程式开打，又违

背眞实性。这场戏的规定情景是夜間，开打之先，我們考虑让美国顾問打灭电灯，这样，一方面表现敌人狡猾多端，貪生怕死，急于逃命的精神状态；另一方面，又为夜間室內开打准备了必要的可信条件。否則，在明亮的电灯光下，用现代武器开打，的确是不易处理的。这场戏的开打設計，我們特别注意了侦察兵的动作占据了主导地位，一切服从于树立和突出革命战士的英雄形象。在开打中，注意了适当发揮现代武器的作用，也活用了京剧艺术所固有的一些武功技巧。我們从生活出发，按照京剧艺术的规律和特点，概括、提炼和創造了一些新的舞蹈、武打程式，如"飞跃臥倒""踩雷""匍匐前进""起雷""涉水"等；同时化用了传統的"跟头"、"劈叉"、"扫堂腿"、"旋子"、"射雁"、"窜猫"等程式动作，并且适当地吸收了朝鮮民間舞蹈。我們力求使每个武打、舞蹈动作的設計安排，不光是要从生活出发，从剧情和人物需要出发，保持和发扬京剧艺术的特色，而且，要有明确的目的性，能够展示出革命战士英勇、頑强、机智、沉着的英雄形象来。

在音乐、唱腔和念白方面，也是本着从生活出发，从剧本主題和人物需要出发，作了一些粗浅的探索。由于考虑到《奇袭白虎团》是一出歌頌中朝人民并肩作战，共同打击美国侵略者的革命现代戏，它的音乐基調也必須和剧本的主題思想相适应。这样，我們在序幕的音乐中，融进了《国际歌》的曲調，目的在通过音乐形象加强这个戏的主題思想和时代精神，渲染和强調全剧雄壯、坚定、豪迈的战斗气氛。与此呼应，我們还把《中国人民志愿軍战歌》，融化作为全剧的主題曲，力求把这出戏的雄赳赳、气昂昂的火热的战斗气息充分地表现出来。同时，我們还吸收了《东方紅》《金日成将軍之歌》等乐曲，来表达规定情境和人物思想感情。

对于唱腔的設計，同样根据剧本主題和人物的需要，作了一些尝試。如，在第一场戏里，严伟才在揭露美李匪帮的眞打假和谈的反革命阴謀之后，有一段“西皮流水”的最后唱詞是：“我們还要更警惕，紧握枪，打敗美帝野心狼！”如果按照传統的习慣唱法收腔，声調要下滑，平淡无力，是远远不能表达人物当时的思想感情的。我們经过反复試驗研究，吸收了《中国人民志愿軍战歌》的曲調旋律，把它的最后一句曲譜融化过来，安在这句唱詞上，使声調上跳，有时代感，振奋人心。由于故事发生在朝鮮，我們一方面吸收了朝鮮民間歌謠曲調，如《桔梗謠》等，来表現特定环境和人物感情，另方面又根据朝鮮民族音乐旋律特点，为朝鮮群众崔大嫂、李大娘設計了“一板两眼”等新的京剧唱腔。这出戏的念白，基本上是京白，但又根据全剧的发展、情节的变化和人物的內心活动，适当地借鑒和运用了韵白的成分，以加强念白的音乐性和节奏感，帮助刻划人物。这样还可以使人物的念唱发声求得統一。

我們在处理思想性和艺术性、生活眞实和艺术眞实，以及运用旧程式和突破旧程式的过程中，逐漸体会到：革命的現代戏，它的唱、做、念、打等，都要求有生活的現实性。这就必須从生活出发、从人物的思想和行为出发；任何一种艺术程式，都是在一定的現实生活基础上概括、提炼出来的。有了生活实践作依据，才能在艺术实践中正确选择、运用或改造旧的传統程式；如果离开生活实践，根本就无法知道用什么形式来表現生活，为新的生活內容服务。同时，用京剧艺术表演革命的現代戏，还要向現代音乐、舞蹈、话剧、新歌剧、电影等艺术形式学习。我們为了排演《奇袭白虎团》，看了二十多部朝鮮电影，还向部队文工团学习了很多战士的舞蹈，对于丰富表演手段，起了一定的作用。

运用领导、专家、群众三結合的方法，才能編好演好革命现代戏

在創作和演出《奇袭白虎团》的整个过程中，我們体会到：只有在党的領导下，运用領导、专家和群众三結合的方法，依靠集体力量和集体智慧，才能編好演好革命的现代戏。創造和演出革命的现代戏、塑造工农兵英雄形象，对于我們京剧工作者来说，是一个崭新的課題，也是一个重大的政治任务，如果离开党的領导，离开群众的集体力量和集体智慧，单凭少数专家"奋斗"，那是很难完成任务的。一个人的思想水平和所见所聞，总是有限的。只有党的領导，才最能掌握时代的脉搏，最能了解时代的精神和革命的动向，从政治上、思想上、題材选择和創作上帮助我們提高认识，明确努力方向和奋斗目标。如果沒有党的領导和大家的集体力量，就不可能有《奇袭白虎团》这个剧本，就是有了，也不可能达到今天这样的水平！

剧本創作之初，就受到了領导上的亲切关怀和帮助。无论在朝鮮前线，还是回到祖国之后，許多領导同志，对于如何提高剧本的思想性和艺术性，不但从方向、原則問題上及时給予指示，而且对于一些具体的艺术形式和表現手法問題，也提出了很多极宝貴的意见，跟我們商量研究，帮助我們提高。这个戏第一次彩排时，就受到了原志愿軍首长的关怀和支持，并在排演场和編导、演員一起研究剧本和演出，这給大家以极大鼓舞，坚定了編演好这出戏的信心和决心，部队首长的指示，給編导和演員指出了方向，为这出戏的修改加工打下了一定的基础。如原演出本的第二场戏就是根据首长的指示增加的，这样就使朝鮮的北方和南方形成了鮮明的对比，有利于进一步揭露美李匪帮的残暴罪行，激发人們进行反帝爱国斗爭的

意志和决心。近几年来，在中共山东省委以及济南部队首长的关怀和支持下，先后经过了六十多次加工修改，不断克服了我們在政策思想、創作思想上存在的一些偏向，使剧本和演出质量大为提高。如剧中人韓大年、崔大嫂等的增加，对于加强主題思想，表現朝鮮人民热爱和支援志愿軍，以及他們在祖国解放战爭中的作用，是很有意义的。又如，怎样通过道具体現祖国人民对志愿軍的支援，以及末场戏中，偵察兵奇袭白虎团团部成功与穿插营胜利会师后，又继续前进的情节，就是根据济南部队首长的意见安排处理的。

我們感到《奇袭白虎团》所表現的題材和主題都是重大的，单靠我們剧团本身的力量或者少数編导人員的努力，是难以完成的。我們加工修改这出戏时，首先反复研究了領导上的指示和一般观众的意见，并发动全团演职人員积极参加这一創作，人人开动脑筋，为《奇袭白虎团》献計献策、群策群力，集体創作。我們曾在剧团內部成立了由新老京剧工作者，不同业务骨干分子为主的艺术研究小组，集体进行研究、設計工作。考虑到这出戏的武打、舞蹈有着很重要的地位，特别是一、四场和末场的武打、舞蹈动作更为集中强烈，必須发揮集体智慧，用集思广益的集体創作方法才能完成这項設計工作，我們就以武戏组五个主要演員为主，经过同导演、老艺人一起反复研究，終于按照剧本主題要求，京剧艺术特点，設計出一些适合于表現革命战士英雄性格的动作程式。为了更好地塑造英雄形象，我們还成立了"严伟才小组"，"崔大嫂小组"等集体創作组织，一人台上演，大家台下看，然后再集体讨论，研究改进，直到找到了足以表現規定情境和人物性格的典型动作和节奏，大家认为滿意为止。

在音乐唱腔的改革当中，我們组织了老乐师，新音乐工作

者，导演和演員一起研究剧本，分析剧情和人物情感的发展变化，然后再逐一研究如何按腔設調，配曲創声，并经过反复演奏、試唱，反复修改加工，直到大家覚得能够比較准确、鮮明地表达出人物的思想感情了，有助于推动剧情发展了，再最后确定下来。现在，舞台上严伟才、政委、团长、崔大嫂等人物形象的塑造，曲譜、板头、調式的安排，器乐的配置等等，既有个人的精心創造，也是集体智慧的結晶。

当然，强調发揮群众的作用，决不等于降低和排斥专家的作用。专家和群众的关系，应当是互教互学，先学后教，教学相长的。在《奇袭白虎团》的編演过程中，領导上和各兄弟团給予大力的支持和帮助。我們剧团沒有专职創作人員，領导上就从各兄弟艺术团体中調来一批編导、音乐、灯光、布景、服装、化妆等人員来具体帮助我們，这些同志工作热情积极，认眞負責，我們合作得很好。如果沒有这些专业的同志具体参加各項創作活动，必将大大影响这出戏的編导和演出的順利进行。

广大工农兵观众在提高这出戏的思想性和艺术性方面，也起了重大作用。一九五八年以来，我們在工厂、农村、部队演出时曾广泛征求观众意见。部队同志，不论是首长，一般軍官，还是广大战士，从剧本的思想性到演唱处理等細节問題，都极为关怀，热情地帮助和鼓励我們。不仅如此，部队同志还派了軍事专家給我們讲战略战术，提供有关軍事資料和历史資料，作軍事表演，以至給予很多物质支援。济南部队文工团的同志們，还教給我們一些现代舞剧和朝鮮民間舞蹈，使我們丰富了表现手段。

京剧演革命现代戏是一场严重的斗爭，除了国内外敌人

的咒骂和反对以外，在人民内部也会遇到各种各样的阻碍和斗争。在这场斗争中，我們体会到，必須坚持毛主席的文艺方向，在任何风浪中决不动摇，决不后退。事实证明，当我們认眞貫彻执行毛主席文艺方向的时候，京剧演革命现代戏的工作就有进展，就会在斗争中取得胜利；而当我們离开了毛主席文艺方向的时候，就会使京剧革命受到挫折，就会走弯路。为了实现京剧的革命化，演好革命的现代戏，最根本的問題是剧团和演員的革命化。必須坚持深入工农兵斗爭生活，在革命斗爭的洪炉中使剧团和演員经受鍛炼和考驗。如果沒有革命化的基础，沒有工农兵的思想感情，根本就不能正确地表現工农兵的生活，塑造出光輝的工农兵形象，甚而会导致对現实生活和工农兵形象的歪曲。此外，只有不断提高京剧革命现代戏的质量，使革命的內容和尽可能完美的艺术形式統一起来，才能将京剧革命现代戏巩固起来，坚持下去。应当不断創作和积累又多又好的剧本，要对剧本进行反复的加工、修改，在艺术表演上也要进行反复的推敲、錘炼，只有有了更多更好的京剧革命现代戏，才能使京剧革命现代戏深入人心，巩固陣地。

这次我們参加京剧现代戏观摩演出大会，听了中央領导同志的报告，得到中央負責同志的亲切关怀和具体帮助，向兄弟剧团学习了不少宝貴的经验，受了一次最深刻的教育，方向更加明确了，信心更加增强了。特别是我們最敬爱的伟大領袖毛主席亲自检閱了《奇袭白虎团》的汇报演出，这对我們是巨大的鼓舞。《奇袭白虎团》現在也还有不足的地方。在表达主題思想上，如何更深刻、更充分；在刻划人物上，如何更丰滿、更細致；在表演质量上，如何进一步的提高；在音乐、唱腔設計上，如何继续加工，这些都是我們需要进一步加以研究和改进的問題。我們一定要記住党和毛主席的教导，把京剧演

革命现代戏这个方向坚持到底，做一个又紅又专的革命的文艺战士；同时，认眞学习，精益求精，使京剧现代戏的創作和演出不断前进。

（原載1964年11月1日《人民日报》）

努力演好当代英雄人物

山东省京剧团演員 宋 玉 庆

在《奇袭白虎团》这个戏中，我扮演中国人民志愿軍偵察排长严伟才。严伟才是一个优秀的共产党員，也是一个久经战斗鍛炼的机智勇敢的无畏战士。如何在京剧舞台上把这个英雄人物准确地表現出来，对我来说不是一件轻而易举的事。因为我很年轻，在生活道路上沒有经受过偵察兵那样艰险战斗环境的鍛炼；在舞台经验方面又从来沒有演过現代戏。特别是如何运用京剧的表現手段来塑造这个当代英雄人物，对我确实是个新的課題。所以当領导上决定由我扮演严伟才的时候，我带着既兴奋又胆怯的心情接受了这个光荣的任务。

問題接踵而来

严伟才是《奇袭白虎团》中的主要角色，剧本以較多笔墨描繪他的思想感情和精神品质。我一接触到这个形象时，就对他抱着无限仰慕的心情，覚得他可爱可敬，他的形象在我想像中是那么高大。但是，一到排练场上，当用我的思想感情去体验严伟才，用我的形体去表現严伟才时，問題就接踵而来了。

开始，我对英雄人物作了不恰当的理解。我想：严伟才是个英雄人物，应該把他演得很有气魄。根据这一理解，我在表演时形体动作很夸张，比如对同志們宣布"整装出发"时，说的

是韵白，为的是显示他的排长身份。配合着这句台詞，同时右手一揮，动作幅度很大。同志們看了对我提意见，有人说："你演得像个官，不像个战士。"有人说："你演的严伟才有点脫离群众，这不是人民軍队中一个排长所应有的作风。"这些意见非常好，它向我提出了如何正确理解严伟才和如何准确表現严伟才的新問題。

我思索着，苦恼着：自己从小参加部队文工团，可以说是在部队战斗气氛熏陶下长大的，扮演战士，应該是无所隔閡，或者隔閡較小，可是我怎么把严伟才演砸了呢？

感謝剧团的領导，他們及时采取措施，让我們深入部队体验生活，教导我們要以正确态度对待生活和創作，好好向解放軍学习。

见到了生活中的"严伟才"

在《奇袭白虎团》的修改和排练过程中，我們深入济南部队某部，与当年曾在朝鮮战场上奇袭白虎团的侦察英雄們一起生活，又到駐軍某部"四好"侦察連生活了一个时期，我們听取了部队首长、战斗英雄的报告，观察、学习侦察兵的技术操练，以及他們"团結、紧张、严肃、活泼"的革命化作风。特别使我感到兴奋的是，我在深入連队时见到了前中国人民志愿軍战斗英雄杨育才同志，他就是我扮演的英雄人物严伟才在生活中的模型，《奇袭白虎团》的故事就是根据他們排的英雄事迹創作出来的。

我见到的杨育才同志，他完全像个普通一兵，他是那么平易近人的生活在群众之中。他和战士們在一起时非常亲切融洽，上下級的关系就是亲如手足的同志关系。从杨育才同志身上，使我找到了一把表現严伟才这个英雄形象的鈅匙，那就

是：严伟才既有平平常常、对自己同志亲切平易的一面；当而与敌斗争时，他又有机智勇敢、行动起来如同生龙活虎的一面。

抓住了这条纲，使我在理解严伟才和表现严伟才的困难面前突破了一个大缺口。同时，在深入連队的过程中，也使我深深感到：要演好«奇袭白虎团»中的英雄人物，不是模拟侦察英雄們的外形动作就能胜任，尤其重要的，是要改造思想，使自己具有战士們的苦练过硬本領和忠于党、忠于祖国、忠于人民的崇高品质和革命精神。

部队战士們大学毛主席著作、大学毛泽东思想也給了我很大的启发。在这一时期中，我們閱读了毛主席有关论述战略战术的著作，有关記述伟大国际主义战士黃继光、丘少云、罗盛教的文章，以及«志愿軍一日»、«志愿軍英雄传»等书籍。这一切，对了解志愿軍英雄們的革命思想，对丰富舞台表演都有所帮助。

重新設計侦察英雄的形象

根据上述种种收获，我重新設計京剧舞台上的侦察英雄严伟才的形象。我认识到：不能以传統武生的表演姿势套在严伟才这个当代英雄身上。如果把他演得像黃天霸一样，那就大大歪曲了英雄形象。我們尝試着要把严伟才的爱国主义和国际主义精神演出来，要把他那种既是普通战士，而一遇战斗則是机智勇敢的孤胆英雄的这一特点演出来。

比如在第一场，侦察排出现的地点，是朝鮮泉瑞里。这正是美帝国主义被中朝人民打得头破血流，不得已而玩弄停战阴謀的时期。在一个风雨的日子里，侦察排的战士奉上級命令，回到闊别一年的泉瑞里休整。严伟才上场时唱西皮流水：

"暴风驟雨一夜晚，战士稳步风雨間。停战谈判无結果，皆因为美帝眞打假和谈。"他一上场，是普通战士心情，但又要給人以英气勃勃、生龙活虎的感觉。这场戏的开始，严伟才的任务是帮助偵察排战士了解敌情，提高警惕。他对战士們采取和藹说服的語气，不摆排长架子。见到阿媽妮时，我們选择了严伟才与阿媽妮拥抱的动作来刻划人物內心的激动感情。起先，我們原封不动地运用两人相互搭手搀扶的传統动作，这不足以表现中朝人民的伟大国际主义友情，特别是严伟才与阿媽妮的亲如母子的感情。后来改用从眞实生活中提炼出来的拥抱动作，加上初见时的瞬間凝望和停頓，拥抱后的亮相，結合回忆唱出四句抒情的西皮散板，就比較恰当地解释了剧本所規定的情景和此时人物的思想感情。

沂蒙山区的老大娘重现心头

我沒有到过抗美援朝前线，那时我还只是一个十三岁的孩子。那么对阿媽妮的感情是从那里借鉴的呢？在排演过程中，我回忆起沂蒙山区老大娘們留給我的深刻的印象。前几年，我們深入到沂蒙山区去生活时，住在老百姓家里，我們见老大爷叫"爹"，见老大娘叫"娘"。老人們也把我們当作亲生儿子一样的爱护。这是一段带有甜味的生活的記忆。现在见到舞台上的阿媽妮，沂蒙山区老大娘的慈祥笑脸又在我心头浮现了。这时严伟才的抒情的唱，正烘托了他的眞情实感，表达了中朝人民用鮮血凝成的革命友誼。

接着舞台效果出现了敌机的轰鳴声，舞台气氛頓时起了变化，战士們一个个紧张起来。严伟才这时应該怎样表现呢？我想：此时他心中的憤怒火焰重新燃烧起来，一定是极不平靜的。但是当我想到生活中的杨育才同志那种冷靜的态度，

又觉得不能单純表現严伟才的激动，他应該是既严肃，又激动，坚决要为朝鮮人民报仇。根据这种理解，我在严伟才发現敌机时，設計了一个前弓后箭的形体动作，两手平伸，他用身体遮住朝鮮百姓，怒視敌机，內心独白是："你来吧，我坚决消灭你！"

第三场严伟才出场，接受了带領尖刀班插入敌軍白虎团的战斗任务，这场戏唱不多，主要用形体动作和面部表情表現他的赤胆忠心，以及他的信心和决心。当他接受任务对团首长举手宣誓时，他的手由于激动而略显顫抖。任务虽然艰巨，严伟才深知自己并不是孤立的，有党和朝鮮人民軍支持着帮助着，他有信心打敗敌人。当他飲干預祝胜利的一杯酒，以較大幅度举杯亮塑象，急转身放下杯，与首长握别，然后走到台口，抖衣、正帽、紧鞋带，……最后对战士們发出"出发"的命令。在做这一切动作时，脸上的表情是又微笑又严肃，说明严伟才对战胜困难是有一定把握的。

把生活中的动作和京剧扑跌技术結合起来

第四场是在尖刀班插入敌軍心脏的行軍途中。这场戏主要是通过舞蹈表現严伟才的机智勇敢和沉着鎮定。尖刀班冒着风雨，在黑夜泥濘的崎岖小道上跑步前进。忽然敌軍的探照灯一亮，发現了前面有一道鉄絲网阻拦着，于是急忙臥倒。开初这个臥倒动作做得很生硬。后来把生活中的动作和京剧扑跌技术結合起来，动作就比較美了。等到探照灯一暗，严伟才和战士們一道，采取"小翻魚跃"的动作，一个接一个地翻过鉄絲网去。

从高坡上翻下以后，战士张順和踩着一个地雷，说明侦察班这时已进入雷区，工作更艰险了。严伟才发現这种情况，急

叫张顺和站着别动，决定亲自前去对付地雷。他急侧右身臥地，随着快速音乐节奏向地雷匍匐前进。按侦察兵动作，这时左臂应該伸直紧貼身体，以縮小受弹的目标。为了美化动作，现在左臂微曲着，这也是从京剧武生手势中化来的。

地雷爆炸的威胁解除了，但是侦察班还沒有走出危险的地雷区。这时发现了潺潺的流水声，严伟才观察地形以后，立即决定循溪水而上，因为他知道溪水中是不能埋雷的。这种在困难环境中迅速做出判断和决定，以及后来抓舌头，随机应变对付敌人崗哨的盘問，都对侦察英雄的机智勇敢和沉着坚定作了有力的描繪。

革新念白和音乐唱腔的尝試

我們在念白、音乐唱腔上也作了一些革新的尝試。在念白方面，我們大胆采用京白韵白、和话剧舞台語三者揉合一起的念法。在音乐唱腔方面，如严伟才唱的一段西皮流水："……我們还要更警惕，紧握枪，打击美帝野心狼。"这后面一句，就是在传統唱腔的基础上吸收了《中国人民志愿軍战歌》中的音乐旋律加以創作的。

在排演《奇袭白虎团》过程中，为了改造演員气质，达到演兵像兵的目的，剧团同志经常念的是抗美援朝，想的是抗美援朝，唱的是抗美援朝，讲的是抗美援朝。剧团同志还在每天早晨站队，唱部队战士們唱的歌。这一时期，整个剧团弥漫着部队的战斗气氛，我們这些演員就在这种浓烈的气氛中多多少少受到它的感染。

运用京剧传統、革新京剧传統、創造新的程式来演好现代戏，全国京剧工作者在演出实践中已经取得不少成功的经验。但对我这个青年演員来说，还只是新的开始。在《奇袭白虎

团»一剧中，我們努力在运用京剧传統形式表演现代生活方面作了革新的初步尝試，缺点和問題还很多，那是完全可以想像得到的。

（原載1964年6月19日《文汇报》）

《智取威虎山》的修改和加工

陶　雄

京剧《智取威虎山》是上海京剧院的一个现代剧保留剧目。一九五八年搬上舞台以后，每年都演出过若干场，有时也作过一些零星的修改。但是，当时，由于我們对京剧推陈出新的意义认识不足，对創作京剧现代剧的艰苦性也认识不足，修改起来也不认眞，不严格。今年，在党中央大力号召戏曲更好地为工农兵服务、为社会主义经济基础服务的鼓舞下，我們下了决心，把这个戏从剧本到整个演出作了一次认眞的修改加工。

精神状态改变了，再看自己的演出，就发现了不少問題和缺点。它們有的是属于剧本方面的，有的是属于表演以至整个舞台艺术方面的。針对着这些問題和缺点，領导及时提出了明确的修改方針和努力目标。具体地说，第一，要加强对正面人物的刻划，压縮对反面人物的描写；第二，既要歌頌杨子荣的机智勇敢，也要贊扬整个小分队的英勇頑强以及它的領导人少剑波的英明干练，指揮若定；第三，写小分队，也写夹皮沟的居民，通过軍民关系的描写，更好地表现解放軍的革命精神和优良品质。在表演艺术方面，保持并发扬京剧的特色，更重要的，要求通过京剧传統表现方法和艺术手段的运用、革新和发展，尽可能完满地来反映现实生活，来塑造工农兵的艺术形象。在上海十几场公演下来，一般反映，同过去比較，这次

的演出，戏的主题思想是有所提高的，党的领导、群众的力量、正面人物革命英雄主义的精神品质都进一步得到了体现。在舞台艺术方面，一般认为，像京剧，基本上也还像工农兵的生活。

取得这样一些初步的成績，是不容易的。两个月来，整个修改、加工以及在演出中再反复修改的过程，也就是思想认识提高的过程，也就是貫彻执行党的文艺方針的过程，也就是研究和解决一些艺术上的实际問題，在京剧革命化的道路上探索前进的过程。

思想性和艺术性

思想性和艺术性高度統一的目标，是大家一致向往的。修改这个戏，要从提高主题思想、加强正面人物的刻划着手，也是沒有人反对的。但是一涉及到艺术創造上的具体問題，看法和想法就不那么一致了。原来的演出本有一个"得意之笔"，那就是末一场化装为定河老道的"宋高参"在威虎山上的出现。他的出现給杨子荣带来严重的危险和威胁，刚刚击敗小炉匠欒平，接着又来了一个更加阴险凶恶的敌人，使他面临着最严峻的考验，从而一波推一瀾地把戏剧冲突推上了最高潮。这一节戏，在过去的演出中，可算是最引人入胜的了。可是这次修改加工，却毅然把这一节"好戏"刪去了。开始，大多数同志思想是不通的。当然，大家偏爱那一节戏，也并不是完全沒有理由的。大家认为，把杨子荣放在尖銳的矛盾冲突当中经受考验，正是描写英雄人物的最好的方法。过去的演出，定河老道上山之后，杨子荣虽然陷入严重的危难之中，他却临危不乱，格外振奋起精神，沉着应付，主动进击，利用那张"秘密联絡图"挑起匪酋相互間的矛盾，从而爭取到时間，在最后一刹

那等到了滑雪急驰而来的小分队，里应外合，一举歼敌，当然，这样安排情节，从一方面看，也正是为了写人，为了更好地刻划英雄人物杨子荣。

但是从另外一方面看，問題却来了。杨子荣在这样一种尖銳的矛盾冲突中确是显得更英雄了，然而这矛盾本身却暴露出少剑波的不可饒恕的过失。試想，在审訊一撮毛，案情大白以后，作为小分队的指揮員，他怎能不考虑定河老道这一匪特跑上山去的可能性？怎能不想到匪特万一上山会給杨子荣带来怎样的灾害？从亲密战友，特别是上下級的关系来讲，少剑波怎能对只身入虎穴的杨子荣这样不負責任呢？統筹全局、指揮若定的少剑波，怎么可能这么疏忽大意呢？小说《林海雪原》沒有在这时逮捕定河老道，是由于在整个长篇小说中作者对这一匪特的下场另外作了安排，然而作者也并沒有让他上山，也就是说，并沒有让少剑波在这一問題上犯錯誤。改編成戏，我們就应該从戏剧本身的結构中全面考虑人物的处理，既顧此，又顧彼，为了突出杨子荣，却不能貶低少剑波。

这一情节改动之后，原来的紧张场面不复存在了，戏怎样結束呢？大家想来想去，还是离不开老的窠臼。不让定河老道上场，改叫一撮毛的老婆"避难"上山吧？一撮毛妻是同定河老道在同一个时候、同一个地点与杨子荣碰面的，她上山仍旧不外当面揭露杨子荣的身分，使杨子荣陷于絕境，仍旧換湯不換药。一句话，我們許多人在結构剧情时总是先考虑、多考虑"戏剧性"，后考虑、少考虑整个剧目的思想性。这里我們追求的实际是剧情的惊险性。

经过研究、探讨以及領导的帮助，大家逐漸弄明白了：要求多考虑剧目的思想性，絕不等于说貶低艺术作品的艺术性，忽視戏剧作品的戏剧性；我們要善于透过艺术性来表达思想

性，戏剧作品当然要有适应主题要求的戏剧性。譬如，定河老道上山的情节删去以后，我們就应該积极考虑如何另外安排新的生动的情节来代替它，而不应該采取簡单的方法，一删了事，破坏戏的艺术完整性。现在結尾改成这样，虽不十分完美，但矛盾仍旧一直发展下去，杨子荣仍旧处处爭取主动，处处先发制人，也还是有"戏"，也还是保持了一定的艺术性的。

关于第八场（«試探»）的删节，也有类似的情况。大家对玫瑰花这一角色的删除是毫无留恋的，但有的同志对于由她所引起的说书的情节却多少有些觉得去之可惜。实际上这一节戏是节外生枝，"戏"味也并不浓，从这当中也不大显示得出匪酋借此进行試探的恶毒用心。删去以后，匪徒們只用布置打枪、喊"共軍来了"这一办法，来进一步考验杨子荣，反而把座山雕的狡詐和愚而好用表现得更加突出。修改第十场（«整装待发»），把高波的牺牲改为不死时，也有少数同志舍不得"为革命把最后一滴血流尽，献出了十八岁美丽的青春"那两句动听的"反西皮"唱腔。凡此都说明，正确对待思想性和艺术性的关系，并不是一件容易的事。如果不加以掌握，一味地追求技巧，追求枝枝节节、零零碎碎的"戏"，正面人物的艺术形象就很难塑造得完美，整个戏的主題思想也不可能不受到影响的。

正面人物和反面人物

关于社会主义文艺必須着重塑造正面的英雄人物的艺术形象，通过他們的光輝形象和先进思想，来教育人民、鼓舞人民的伟大任务，許多年来一直在展开广泛的讨论，早已不是什么新鮮的課題了。然而在这次«智取威虎山»的 修改加工中，对我們却依旧是个难題。一般说，反面人物比較容易写，也比

較容易演；塑造生动的正面人物的艺术形象却难得多了。对于缺乏丰富的工农兵生活的艺术工作者，想写好、演好正面人物，困难就更大。原演出本对某些反面人物渲染得过多过重了些，像一撮毛夺图杀人、神河庙装神弄鬼都用了整整一场或差不多一场戏，像座山雕开山一场气焰过于嚣张，像审訊一场一撮毛指手划脚、旁若无人，等等，都会相对地搶了正面人物的戏，削弱了正面人物的光彩。而另一方面，原演出本里对少剑波的刻划却过于单薄，第十场（«整装待发»）簡直沒有戏，使得这一正面人物无从展示自己的內心世界和精神面貌。

修改加工一开始，就着手逐步扭转这一局面。起初，搞本子的同志和演反派的演員对自己写好演熟的情节被拿掉，多少是有些思想抵触和恋恋不舍之情的。相对的，演英雄人物的演員对如何才能把自己的角色塑造得更高大，也是心中不大有数的。譬如，第二场，一撮毛夺图杀人一场，就经过四次删削才压縮到现在这个样子。第一次，把事件发生地点从老猎戶家移到外面雪地上，这样就精簡掉两个多余的人物，相应地也就縮短了一些戏。第二次，把介紹有关事件和人物的煩瑣的台詞拿掉一些；第三次，再减去一些；第四次，索性把一撮毛仅有的四句唱又删掉，这样就成了一个交代事件由头，提供情节线索的过场戏了。但由于夺图的身段安排得比較好，这一节戏还是比較像戏的。为什么要经过四次手续才完成了压縮的任务呢？正因为我們思想上对某些东西不肯大胆割爱，而实践证明这些东西本来是可有可无的，删去以后反而使戏更加精炼完整。

思想认识提高以后，修改工作进行得就逐漸順利起来。在反面人物这一方面，我們把神河庙这一场戏压縮到足以表明这个坏蛋“奸詐狡猾狐狸样”，观众了解他是国民党匪帮的一

个重要头目就行了，表现他同一撮毛老婆秽乱关系的近乎黄色的表演全部去掉。审訊一撮毛一节戏，不让这个犯人在审判員面前大幅度地活动。座山雕开山一场戏，剧本上虽然基本未动，演出上却削弱了他的气焰，通过场面調度把他的“金交椅”移到偏向左側，用特殊的音乐伴奏表现他这土皇帝在山头上虽然不可一世，但也只是靠阴暗残暴的手段来虛张声势而已。玫瑰花删去以后，枝节尽除，戏显得干净多了。

在正面人物方面，首先是丰富了第十场（«整装待发»）的內容，安排少剑波在紧急的时刻、复杂的情况下，沉着应付紛至沓来的困难和事变，从而更好地展示出他作为指揮員的思想、作风、情怀和气度。这一场，原演出本根据小说写他的失策——应老乡的要求，在不适当的时刻开动小火車，以致造成人員死伤、欒平逃走的严重后果。现在改为由于出发在即，在軍事部署上有必要先把一撮毛和欒平两个匪徒押回牡丹江，这样，小火車遭到敌人暗算，少剑波乃至李勇奇等就都沒有什么政治上的責任了。最后，改为高波不死，少剑波就更沒有什么过失了。其他，还有一些小的修改，像少剑波在批准杨子荣上山臥底的同时，就把情况和計划汇报上級，同时采取措施逮捕定河老道，等等，都是对塑造这一青年指揮員的英雄形象有所裨益的。

对杨子荣的刻划，也下了一些功夫。剧本上着重通过細节描写他的机警、干练和成熟。譬如，在捕获一撮毛之后，立即布置随来的战士董中松、李鴻义隐蔽在庙的附近，监視老道的行动，这才使得后来少剑波便于派人把老道逮捕。又如，座山雕試探杨子荣一场，杨子荣一听说大麻子要下山偷袭夾皮沟，立刻向座山雕讨令要求担負这趟差使，座山雕沒有答应，他就把这个消息加批在原已写就的情报上，然后将計就計把

情报递出。細节虽細小，但对刻划侦察人員随机应变的才智很有好处。他上山的任务，除去探察山上地堡暗道火力点而外，再就是"布置酒肉兵"(即在山上举行"百鸡宴"时把匪众灌醉)。为了便于完成这两项任务，特别是后一项任务，他需要对下层匪徒作一些工作。在第八场(«試探»)和第十二场(«百鸡宴»)里，修改后的演出有四处地方交代或反衬出杨子荣对小匪做工作所取得的成效。末场最后一节戏，为了尽可能地把他的形象塑造得高大，表现他越到接近胜利的时候，越是奋发昂扬，越是积极主动。现在的演出本写他借拜寿喝寿酒为名，把值崗的匪徒調回来，叫他們卸下枪架起来，徒手大吃大喝；随即一个小匪来报情况，他机智地岔了开去；匪八連长紧接着急报"共軍已至洞口"，他还語涉双关地禁止大家乱动，要匪徒們都听他指揮；直到小分队枪声驟响，八金刚之一受伤狼奔而入，确知同战友会师在即，胜利已有充分把握，他这才袒露身分，同匪徒格斗起来。在表演上好几处地方运用各种不同的眼神表现他的机智灵敏。上山时，他以傲岸的态度对待大麻子，反而使大麻子懾于威势，不敢不以礼相遇。进威虎厅时，原来的演出是蒙眼引进，现在是大踏步挺胸走进，同后面欒平的蒙眼畏縮走进，形成鮮明对照。对孙达得取情报一场戏的处理，也是旨在从疲憊中显示人物的英雄，通过各种技术动作表现他几天几夜历尽艰苦，但仍有余勇可賈。

生活真实和艺术真实

一出京剧现代剧必須具有京剧固有的特色，更必須能够准确生动地表现现代人——工农兵的生活面貌。二者必求統一，然而这却是一件十分困难的事，要通过长期的不断的实践，才能逐步解决的。

在京剧老戏里，人的胡须可以长到一两尺长；大将全身不仅披披挂挂，而且肩头还插上四面彩旗；青年男子说话眞假嗓参半……这些，从生活邏輯来分析，是很难解释或者说未尽合理的。但作为一种艺术表现手段，却又是允許的。当经过长期实践，逐漸丰富发展，形成自己的体系时，則自然而然地被肯定为一种艺术特色了。然而，艺术毕竟是生活的反映，艺术眞实总是从一定的现实生活的基础上逐漸提炼出来的。过分的艺术夸张，脫离生活眞实的艺术手段，不管它怎样精湛完美，对反映生活总是不利的。

《智取威虎山》在修改加工过程中，我們经常考虑如何发扬京剧的艺术特点，更着重研究如何通过京剧固有的艺术手段，忠实地体现剧中规定的生活情境以及人物的性格、思想、面貌。从生活出发，从人物出发；根据生活邏輯安排表演艺术，根据人物特点选取表现手段。在修改排练过程中逐漸明确了这样一个方針。京剧艺术宝庫里有无限的艺术宝藏，但它們植根于旧社会生活的基础，对表现当前的现实生活，有的相适应，有的不相适应，有的要改造后才能适应；因此，我們有的选用，有的不用，有的采取一部分，有的融化了使用。总之，不成堂地生搬硬套。我們思想上比較明确的一点是：生活是艺术的源泉，总是先有生活，后有艺术，艺术眞实总是在生活眞实的基础上提炼出来的，京剧演现代剧也不能违背这一原則。

要作到从生活出发，在生活眞实的基础上来进行艺术創造，艺术工作者本身首先就必須有丰富的生活积累和体验，对现实生活必須有深刻广泛的理解和感受。在这方面我們是很不够的，有的同志虽曾多次慰問解放軍，同指战員同志有过較多的接触交往，但这显然算不上什么深入生活。生活经验的

缺乏，給我們的修改排练工作带来不少困难。我們只好一面短期地下部队，熟悉部队生活，向解放軍同志学习，一面請来一位参謀经常在现场給予指导。如果说，这次修改后的演出基本上还能体现解放軍的精神面貌的话，主要就应該归功于解放軍部队和同志对我們的眞誠和热情的帮助。从这里也使我們深深体会到，对一个艺术工作者说来，平时积累生活是多么重要。

根据从生活出发，从人物出发的原則，念白就采取了京白。因为经过試验，我們覚得京白更生活些，更接近口語，更符合以少剑波为首的小分队战士們的精神面貌。我們不否定韵白在现代剧里的作用，我們只是覚得在这个戏里使用京白比較好些。京白也不同于普通话，它仍旧应該具有一定的音乐性和节奏感（或許比韵白要少一些），多少拉一些調子的京白也就是从普通话的生活眞实的基础上提炼出来的一种艺术眞实，它只是比韵白夸张得少一些罢了。这个戏里，只有一个定河老道用了部分韵白，那是为了表现他在解放軍面前装腔作势，在背着解放軍同他的党羽讲话时就又改用京白了。杨子荣也有四句詩念了韵白，这是为了同他的"走边"身段相配合，听上去也还是比較自然的。

在唱的方面，也是从生活出发，从人物出发的。少剑波全剧共有一百多句唱，演員力求唱得自然一些，沒有一句是摇着脑袋唱韵味的。但由于唱出了人物的感情，唱腔根据字音安排得也比較妥貼，因此音乐的效果比較好。其他角色也大抵如此。杨子荣接少剑波的一勾腿——"我倒有巧妙計一条"，就唱出了語气和人物关系。张大山出场，一边唱"亲帮亲来邻帮邻，有无相通送薯根"，一边往李勇奇家里走，也显得有生活气息。

舞蹈方面，滑雪一场，本来从一出场起就翻跟斗，后来从生活出发考虑，穿着滑雪板的滑雪主要只是俯身前进和伸腿转弯两个动作，翻跟斗的技术在这里是不适应的。现在的演出，滑雪一节只是抓住了前俯和伸腿两个生活动作的特点而加以适度夸张，通过几种队形和画面給人以一种滑雪急行的感觉。至于翻跟斗，用到滑雪后面第二节爬山的地方就比較适合了。一个战士奋勇爬上山岩又不慎失足摔下，这里走了一排"軸絲扑虎"，来表现从山上滾下，表现力就比較强。末场开打很簡短，从生活出发考虑，这些"酒肉兵"已经烂醉如泥，是不可能負隅頑抗的。如果开打多了，反而违背生活眞实，从內容来讲也反衬出杨子荣布置酒肉兵并沒有很好完成任务。开打多或少，看上去是一个单純技术問題，实际上从这里也反映出在艺术創造上是否从生活出发的原則問題。还有，末场开打，本来是用戏箱里的普通扑刀，后来改用日本式的軍刀，也是为了接近生活眞实。

在生活动作方面，演員意识到东北的严寒天气，进出都注意到随手帶門。审一撮毛一场，这个在押的犯人不可能在审判員面前大搖大摆，肆无忌憚，这也是生活本身所决定的。末场杨子荣本来在沒有证实自己弟兄已经迫近威虎厅的时候就較早地暴露了身分，現在改为听到枪声，亲见八大金刚之一受伤逃进厅內，才向匪众揭开底牌，这一修改也是从偵察排长这一人物机智謹愼的特点来考虑的。

布景、服装、化装造型乃至音响效果，也同样是环绕着从生活出发这一原則来設計安排的。为了便于同表演相結合，布景設計本来是更虛一些，但如果虛到什么都沒有了，房子只用一块房頂来示意，生活实感必然会大大減弱，而对爭取新观众来看京剧也将是不利的。服装同表演也有矛盾，衣服絮衬过

厚影响舞蹈动作，过于单薄则缺乏严寒的感觉。现在初步采取了这样办法：式样力求符合季节，但质料和厚度则以适应表演为原则。解放軍穿着斗篷，但斗篷是两层綢料制成的。其他，像手套、围巾、风帽、烏拉草鞋等，也都是只求形象的眞，而难顾质料的实。化装方面，既顾到京剧的传統风格，也着重生活实感。反面人物应該通过化装更引起人們的憎恶，但不必脸譜化。效果，经过反复的試驗，像虎嘯、鸡叫、小孩哭等等，以逼眞为宜，目前用的是模仿实际生活的音响。至于风声，既有眞实感的問題，又有給表演动作按节拍的問題，因此，目前兼用搖风和大鐃鈸两种效果。还考虑到，景既然像眞的了，效果如果仍用嗩吶吹奏，相互不能协調，也会破坏艺术的統一性的。

利用旧程式和突破旧程式

京剧传統深，家底厚，艺术手段比較完备，当然是件好事。但传統的程式化的艺术手段，当用来表现现代人的生活时，它既有有利的一面，又有不利的一面。抛开京剧传統当中好的有用的东西不用，尽管反映现实生活維妙維肖，却仍不能算是京剧。相反的，尽量搬用传統程式，京剧味儿十足，但演出的就是不像工农兵，沒有生活气息，我們仍旧不能称之为现代剧。要演好京剧现代剧，最重要的一着就是既要充分利用传統程式，又要大胆突破、改造传統程式；掌握、发扬它的有利的因素，防止、消除它的不利的因素，使传統的艺术手段能够最好地为反映现实生活服务。眞正做到这一点，京剧现代剧就能够同其他所有艺术形式一样，成为一朵眞正的社会主义的艺术花朵。

«智取威虎山»在利用旧程式、突破旧程式方面，多少也做

了一些事。京剧在剧本結构、語言运用上也是有一套程式化的表现手法的。譬如，人物上下场往往念詩念对；主要人物登场，通过一整套包括引子、定场詩、定场白的"自报家門"，来向观众直接作自我介紹；人情急无奈，就起"叫头"；伤心号哭，就起"哭头"；情緒激动，就念«扑灯蛾»……等等。这些程式在现代剧里能不能用呢？我們覚得，应該适当地加以利用，但不能墨守陈規，照搬照套，而应該根据人物以及时空条件加以灵活运用。譬如，最后一场杨子荣上场，他此时的心情是明知欒平上山会使自己陷于絕境，却又不得不挺身而出，去同頑匪展开斗爭，他念"明知荆棘遍山径，偏作披荆斬棘人"这样两句上场詩就比較貼切、自然。又如同场，欒平被杨子荣的舌战击敗，陷于有口难分的劣势时，他就用了一个"叫头"，但这"叫头"并沒有按老規矩故意扬声拉腔，而只是随着人物的感情单声地絕叫了一句"三爷"。关于人物介紹，我們首先考虑的是正面人物少剑波、杨子荣怎样能突出的問題。少剑波一出场就发号施令，容易为人注意，問題不大。問題在于杨子荣。他在这个戏里，犹如高宠之在«挑滑車»里，是一个将，而不是一个帅。老戏叫高宠第一个出场"起霸"，起全霸，有声有色，一下子就把观众吸引住了。我們起初安排杨子荣率領小分队第一个出场，后来覚得这样只像一个普通带队的班长，反而不突出了。于是就叫他跟少剑波一起出来，一同"亮相"，少剑波站第一位，杨子荣站第二位，其他卫生員白茹、警卫員高波依次排列。下面看地图时，让杨子荣随着«三枪»牌子指指点点；再下面少剑波分派任务，一喊杨子荣的名字，熟读小说的观众就窃窃私议起来。这就是说，这样介紹杨子荣，是发生效果了。介紹座山雕，有人主张采取"坐寨"的形式，让他"自报家門"，甚至念一支«粉蝶儿»，后来经过研究决定不用。理由是：第一，我們

不想长土匪的威风；第二，他为什么开山（发落一个来历不凡的“溜子”），前面已由大麻子两番用对话交代清楚，座山雕上场再讲一套就嫌囉嗦了。

对于《粉蝶儿》这样一个曲牌，我們倒是看中了它的簡练的格式的，短短五句，一共二十个字。我們把它用在第七场，作为夹皮沟父老姊妹激动地歌頌解放軍的曲子，经过作曲者改制，更符合人物的感情，这个曲子就不再是《粉蝶儿》，或者应該叫做推陈出新的《新粉蝶儿》了。现在的演出，頌詞前后两番却唱两支不同的曲子。前一支慢，表达激动的感情；后一支快，表达欢悅的感情。这个戏另外还有二十几个唱的和伴奏的曲子，絕大部分都是作曲者創作或从老曲牌翻改出来的。它們大都保持了京剧的基本旋律，都表达了剧情和人物所需要的新的感情和情調。座山雕开山的伴奏曲牌，只把唢吶換成了芦管，由于音色的改变，烘托出来的气氛馬上就由开朗转为阴沉，給人以一种匪窟里的森森然的感觉了。

皮黃唱腔，根据戏的节奏以及其他条件，許多地方都拿掉了或縮短了过門。这样作，不仅戏更紧凑了，演員可以避免僵在台上无所事事，而且更便于唱出感情，唱出生活气息，同时像“为人民服务”这样的詞句也不致被小过門破了句。相反的，有一段西皮慢流水却破格地插入了两个小过門。这是为了留給剧中人（少剑波）一些思想活动的間隙，同时也是为了适应字句长短，便于安排特殊的唱腔。

鑼鼓经在京剧里也是一件相当凝固的东西，现在也作了突破的点滴的尝試。譬如第二场，“滾头子”起《扑灯蛾》的规格就被打破，改为一鑼之后馬上起《扑灯蛾》。少剑波唱的一大段慢二六，废除了前面的“垛头”，只下一板接着就起胡琴。这里倒不是为突破而突破，实在是在排练时排到这里，演員、

导演都感到此时非馬上开口说话不可，生活情境和人物的心情实在不能容忍那个"垛头"从中作梗，这才毅然决然拿掉的。

在舞蹈方面也有一些革新和突破。突出的表现在第一场小分队急行軍上面。这一场，我們的創作意图是要概括集中地向观众介紹小分队全体指战員的革命精神和英雄气概，一如老戏里的"起霸"，但决不能落"起霸"的窠臼。现在观众比較滿意的就在这一点上。它們完全不是"起霸"，却达到了"起霸"的效果。其他，像杨子荣的"走边"，孙达得的雪地跋涉，座山雕的"椅子功"，等等，都用了不少基本功当中的程式动作，但又不是硬搬，而是根据生活和人物的要求加以活用的。演員对自己的舞蹈动作，大体都既知其当然，又知其所以然。

«智取威虎山»，在党的領导无微不至的关怀之下，在各方面专家的大力支援之下，在全体工作人員共同发揮积极性、創造性的协作之下，经过将近两个月的认眞的修改加工，在促进京剧进一步演好现代剧的道路上探索着跨进了一步，取得了如上所说的点滴的成績。但是京剧要演好现代剧，有一系列的繁难問題須待研究、解决，是一項十分艰巨的任务。这里所谈的点滴体会，是否正确也还要经过长期的舞台实践才能最后证实。这里姑且作为問題提出，就正于各方面的专家和同志們。

通过这次修改加工，我們坚信，只要树立正确的、严肃的、认眞的态度，把京剧演好现代剧看成是关系人民的根本利益和京剧前途的一场革命斗爭，看成是京剧工作者进一步革命化，京剧剧种本身进行社会主义改造的一场艰苦的斗爭，从远大的方向着眼，从具体的剧目着手，依靠党、依靠群众，兢兢业

业地干，长期不懈地干，一条阳关大道是一定会被我們闖出来的。

（原載1964年6月5日《人民日报》）

我演杨子荣

——《智取威虎山》演出札記

李仲林

《智取威虎山》中的英雄人物杨子荣，是我近年来扮演的最为喜爱的一个角色。自从一九五八年我第一次演杨子荣以来，就有过一个傻念头：最好我能认识他，跟他做一个朋友，向他学习。后来，通过不断学习，方始明白：在毛泽东思想武装下的解放軍战士們，都有这种气质，不过，在杨子荣身上体现得更集中、更典型罢了。于是，我就有意识地多和解放軍战士們接近，在他們身上来找寻杨子荣的影子，逐步加深我对他的理解。这办法对我是有帮助的。

从前，我最怕演这出戏的前半场：因为，情节规定杨子荣只是站着说话，接受任务。这对习慣于伸手抬足的一个武生演員来说，多么僵得慌啊！所以，我曾说过："武生要演解放軍战士，眞是一个难題！"可是，这次排练的时候，一位公安部队的同志对我说了一句话，提醒了我。他说："你在演到杨子荣和上級領导少剑波说话的时候，显得太僵了。在革命队伍里，上下級之間的关系是非常亲密、非常自然的；只有在上級下达命令、下級接受任务的情况下，双方的态度才看得出上下級的关系。"这句话使我开了窍：敢情是我缺乏生活，还不眞正理解战士們，所以才怕演这前半场戏中的杨子荣啊！由此我想到：只要我能体现一个战士的內心活动，哪怕台上站着，一句

话不说，也是不会僵硬死板的。因此，虽然在台上沒有机会拉云手，踢大带，但由于我在眼神与气度上下功夫，也就渐渐觉得有戏做了。从这以后，有时我也眞能享受一个演員最为幸福的时刻，就是：我眞的激动起来了，忘掉是在演戏了。譬如，我演杨子荣向分队长少剑波串述四个有利条件，爭取任务的时候，就有这种感受。当我念到"这三……"和"这四……"时，少剑波就搶先答了，这时，我同角色一样，內心掀起了一种在阶級感情基础上的"知遇"之感，全身沉浸在被信托的幸福感中。特别是紀玉良同志飾演的少剑波对杨子荣说"保重！謹愼！大胆！我的活动，不会使你孤立"的时候，我望着玉良——不，是少剑波慈祥而又严肃的脸，总觉得因上級能給我这样一个光荣的任务而由衷发出了兴奋而又感激之情。这种很少外形动作，却要刻划內心感情的戏，我管它叫"文场子"。这名称不一定恰当，但是我觉得这"文场子"是非常重要的。演不好它，后边的任何手舞足蹈都会是缺乏魂灵的躯壳动作，舞得再好也是蒼白无力的。

由于我重視了前半场的"文场子"，后面动作的气势才能显得出来。我在排练杨子荣上山这场戏的"走边"中，一出台，由于思想中烙印着首长临行时所说的那句话："我的活动，不会使你孤立。"因此，当我念完"皚皚白雪雾弥漫，茫茫林海形影单"，把这林海雪原的图景用舞蹈加以描述之后，接着念"为剿匪，先把土匪扮，为革命，哪怕上刀山"时，我就有了一句內心独白。这就是："我虽单人一个，但是后边有着无数斗志旺盛的同志們哩！"这很有助于我表现杨子荣此时的心情；因此，在我念到"哪怕上刀山"时，便特别感到有着使用不尽的力量和不可摧毁的信念。上山之后，杨子荣用土匪黑话，跟"座山雕"对答如流的这一场戏，边念边舞，該是短打武生当行了。

在“盘問”当中，我根据剧情和人物当时的思想感情，把“臥魚儿”“反扫腿”“旋飞脚”全都使用上了。但更重要的是我力求能把杨子荣演成这样一个人物：他在“座山雕”眼中，是一个十足同他們一伙的土匪；在观众眼中，他虽穿着敌人的服装，却是个正面的英雄人物，并且在不断的考验中显得更为高大。我是这样演的：面对“座山雕”时，我是土匪模样；而与观众交流的时候，我把杨子荣的正面气质透发出来，让观众看一看他眞正的魂灵。

能把杨子荣演成现在这个模样，同志們給了我很多帮助。例如座山雕几度試探杨子荣的这一场戏，从前我总以为很难找到“招儿”的。现在，在同志們的帮助之下，我才知道：杨子荣在此情此景中，他会想到多少事情啊。他会想到：怎么避开敌人的怀疑，迅速地把情报送下山去；他又会想到：怎么让自己多担当一些辛劳，让来接应情报的孙达得少負担一些艰难。于是，越往里挖事儿越多，戏也就越加有得演了。順着这么一种表演方法，我也漸漸懂得：掌握分寸、掌握节奏的重要了。譬如，正当威虎厅上大摆百鸡宴，鬧得不可开交的时候，小土匪来报“共軍来了”时，座山雕与杨子荣同样有个往后扔去酒杯的动作，但是，这两个人的同一动作，其节奏的快慢、分寸的轻重全不相同。敌人是在惊惶失措之中，故把酒杯擲得重，扔得远；而我是眼看大功告成，心情舒畅，酒杯是順势从手指間滑下去的。

我演京剧现代戏还处于小学生把手习字的阶段，所以我所演的《智取威虎山》中的杨子荣，也就如一頁描紅字那样有待指正，拉杂写上这么一点，就是希望能得到大家的帮助。

（原載1964年5月14日《解放日报》）

从塑造正面英雄形象出发

——评《紅嫂》从小说到京剧

丹　丁

最近，在全国京剧现代戏观摩演出期間，山东省淄博市京剧团和青島市京剧团联合演出的《紅嫂》，获得了观众的一致好评。剧本是根据知俠同志同名短篇小说改編的，但思想性和艺术性都比原作提高了。在剧本改編过程中，大家虽然都在努力追求思想性和艺术性的和諧統一，但碰到一些关鍵性的問題，往往又不一致了。这里，有思想原則問題，也有艺术处理問題，而归根到底却反映了用什么样的观点、方法进行改編工作，以及如何努力塑造正面人物的英雄形象問題。因此，对于改編者来说，整个改編和不断修改加工的过程，就是不断学习和貫彻执行毛主席文艺方向的过程，是思想认识逐步提高的过程，也是在京剧革命化的道路上探索前进的过程。

一

知俠同志的《紅嫂》，是一篇相当动人的小说。它的故事內容主要是通过革命老根据地沂蒙山区一个普通的农村青年妇女——紅嫂，在解放战爭中救护我軍伤員这件事情，来反映革命群众和革命政党、革命軍队的亲密关系，歌頌老解放区人民忠于革命、敢于斗爭的高貴品质；同时也说明了这样一个眞理，即中国革命的胜利，正是革命的軍队，在党的正确領导下，

在广大有觉悟的革命群众的全力支援之下才取得的。原作的主題思想，主人公紅嫂的形象，都是鮮明动人的。作家对于紅嫂在敌軍压境的险恶情况下救护我軍伤員，是怀着无限崇敬的感情来描写的，其中以紅嫂用自己的乳汁救伤員、宁肯让自己和孩子挨餓也要把鸡湯送給伤員喝等情节，最为动人。但是，通篇看来，小说在表現紅嫂救护伤員的整个斗爭过程中，却忽略了当时敌我斗爭是主要矛盾的客观事实，把笔鋒集中在紅嫂和吳二之間的夫妻糾葛上；他們两个人的矛盾冲突，如小说所描写的那样，除了救护伤員的态度不一致，还掺杂着对吳二封建思想的批判，而敌人和紅嫂的矛盾冲突，却又被集中在汚辱和反汚辱的斗爭上。显然，这样描写不但会損害作品的生活眞实，損害作品的主題，而且也会損害正面人物的光彩。应該看到，对于一个有很高阶級覚悟的老区青年妇女来说，如果沒有敌人的进攻，沒有地主还乡团盘踞在村里，严密监視和威胁，紅嫂救伤員是比較平常的事；現在紅嫂救伤員所以碰到了困难，正是地主还乡团給造成的，絕不是因为丈夫的落后思想或者封建意识作怪所发生的糾葛（尽管这一点也会給紅嫂的行动带来一定困难）。紅嫂舍死忘生、一心一意地救护伤員，刁鬼穷凶极恶、挖空心思地搜捕伤員，敌我斗爭，針鋒相对，你死我活，不可調和。很明显，此情此景的主要矛盾冲突，是敌我斗爭問題，而不是夫妻糾葛問題；只有机智勇敢地战胜敌人，才能完滿达到救护伤員的目的。如果把笔墨用在夸大或者不适当地描写"內部矛盾"方面，那就会舍本逐末，放松主要矛盾，冲淡主題，影响到有力地揭露和打击敌人。而在一篇容量有限的、不足两万三千字的小说里，用主要篇幅去渲染一个次要人物——吳二从落后到覚悟的转变，必要性有多大值得讨论，至于把吳二其人，写得过分落后，一再让他的敌

我不分、"不革命也不反革命"的"順民"面孔出现在作品中，那不但不符合经过抗日战爭、土地改革斗爭鍛炼和考驗的老区中农的实际情况，而且，更重要的是破坏了紅嫂形象的完美和統一。試想，一个有很高阶級覚悟的英雄人物，怎么会爱一个敌我不分、死落后的人呢？

二

京剧《紅嫂》是淄博市京剧团改編的。今年一月間，这个戏在参加山东省部分京剧現代戏汇报演出期間，受到領导上和一般观众的极大贊扬和重視，一致认为，这是一出比較好的京剧現代戏。为了提高剧本的思想性和艺术性，使它成为一出优秀的京剧現代戏，中共山东省委領导及时而明确地提出了进一步修改加工的要求和努力目标，具体说来，主要有以下几点：第一，在主題思想方面，要突出血肉相連、水乳交融的軍民关系，强調軍爱民、民爱軍，軍民一家，共同对敌；第二，关于戏剧矛盾冲突問題，要突出敌我斗爭，減弱內部矛盾，紅嫂夫妻的性格冲突和糾葛，只能放在敌我矛盾之下，作适当的描写，避免喧宾夺主；第三，努力加强和突出正面人物的英雄形象，摒弃一切不利于正面人物的描写（即既要突出紅嫂的英雄行为，又要表現群众的力量；既要歌頌紅嫂的革命品质，又要写出我軍伤員的英雄性格；既要表現紅嫂的高大，又不要把吳二写得过分落后，等等）；第四，压縮对反面人物的描写，强調从政治上揭露和打击敌人；第五，保持和发扬京剧艺术的固有特色，从生活、剧本的主題和人物出发，合理地运用、革新和发展京剧传統表現方法和艺术手段，力求內容和形式的和諧統一。現在看来，经过改編者的积极努力，这些要求和追求目标，已经基本上达到了。

三

剧本的主题思想能不能得到鮮明的体现，主要的应該看正面人物的英雄形象是不是完美地树立起来了。塑造正面人物的英雄形象，是社会主义文艺的最首要的任务，也是一切文艺創作的核心問題。我們的革命文艺，就是要根据光輝灿烂的现实生活，塑造出各种各样的新的工农兵的英雄人物来，并通过他們所体现的共产主义思想风貌，向人民群众进行革命传統教育和革命前途教育，鼓舞人民群众的革命斗志，推动历史前进。但是，在作品中，究竟怎样才能树立起正面人物的英雄形象，怎样才能表現出正面人物的崇高品质，产生感人的艺术魅力？这却是值得认眞对待的問題。《紅嫂》从小说到剧本，都是以紅嫂为正面英雄人物来歌頌的，但是如果把两者比較一下，它們的效果却有很大的不同。紅嫂，是貧农的女儿，誕生和成长在革命老根据地里，从小就接受着党的教育和阶級斗爭的鍛炼，有很高的阶級覚悟。这是一个人們很熟悉但又是嶄新的普通的农村青年妇女的典型形象；她的出現，深深地唤起了人們对老区人民的无限怀念和无比崇敬。改編者从着眼于生活的眞实性、提高主題思想和加强正面人物形象的要求出发，又考虑到京剧艺术特点和舞台表演的需要，对原作中所提供的两类不同性质的矛盾冲突，重新作了調整安排，紧紧抓住和围绕着敌我矛盾这条主线，集中在这样四重矛盾斗爭之中，光彩照人地塑造了紅嫂这一正面英雄形象：第一，紅嫂救护伤員的英雄行为，是在地主还乡团盘踞在村中、处于敌人严密监視和威胁之下展开的。而这时，又是青紗帐落的秋天，活动不易隐蔽。地主还乡团分子是一夥杀人不眨眼的亡命之徒，稍有疏失，随时都可能遭到敌人的杀害。此时此境，

困难之多，危险之大，那是不用細说的。现在紅嫂所以还能够进行救护伤員的活动，并不是因为她嫁了中农，沒分地主的房产田地，也不是因为敌人的仁慈，或者垂涎于她，而是因为紅嫂对革命忠心耿耿，机智勇敢，利用敌人还沒有抓住确凿把柄、企图放长线釣大魚的空子，趁势与敌人周旋，展开了斗爭。第二，这正是需要有人帮助的时候，可是紅嫂的丈夫胆小怕事，不让她进进出出，又从"內部"給她增加困难，而她一时又不便把自己救护伤員的事情告訴他，免得节外生枝，这就使紅嫂的处境，更为艰难复杂了。第三，紅嫂不但要保证我軍伤員的生命安全，还要及时供应伤員必需的食物。如果在平时这是沒有什么困难的，可现在她家的粮食被敌人搶掠一空，自己吃糠咽菜都成問題，到哪里弄食物供应伤員吃喝呢？第四，更严重的問題是，敌人已经从各种迹象中判定伤員是紅嫂掩护的，只是还不知道藏在什么地方，不便馬上动手行凶，而这时紅嫂还沒跟率領武工队的村支书取得联系，伤員和她一家的生命危在旦夕。把人物置于这样錯綜复杂的尖銳的矛盾冲突之中，是比較易于从多方面展示人物性格、內心世界和精神气质的，而每一个矛盾的出现和解决，总是要通过人物的言行来实現的。如果让人物游离于矛盾冲突之外，或者只是簡单地摆出矛盾、做矛盾的裁判員，那势必会使人物缺乏血肉，蒼白无力。剧本改編者正是从树立和突出正面人物的英雄形象出发，就从多方面来加强紅嫂的行动，以便丰富她热爱党、热爱解放軍、忠于革命、敢于斗爭、勇于負責的性格。原作中一些不是她做的事情（如杀鸡），剧本改为由她来做；原作说紅嫂一家本来已经转移出去，"可是由于孩子的贅手，又沒有东西吃，更主要是吳二对敌人还存有幻想，因此，转了几天，吳二就硬逼着紅嫂带孩子回家来了"，剧本則写她由于藏公粮，及吳

二貪恋盆盆罐罐，磨磨蹭蹭，才誤了转移时机，被地主还乡团堵截回村……这样一改，不但必要，而且合情合理，有利于突出紅嫂的革命气质和性格力量。

概括地说来，剧本主要是从两个方面来树立和突出紅嫂的英雄形象的。首先，着重表现紅嫂对革命同志和自己的亲人，无限热爱，关怀备至的阶級感情。为了革命同志和亲人，她不惜以生命来保护他們的安全。剧本发扬了小说在这方面的优点，用鮮明的色彩，着重描繪了紅嫂用乳汁救活伤員、掩护伤員、为伤員送湯換药的革命品质，并賦予了一定的革命浪漫主义精神。紅嫂亲手杀了自己仅有的一只鸡，煮湯为伤員增加营养。她滿怀激情地唱道："点着了炉中火，放出紅光，青烟起火光閃閃，非同寻常。平日里只煮过，粗茶淡飯，今日里为亲人，細熬鸡湯。续一把蒙山柴，炉火更旺，添一瓢沂河水，情深意长。但愿他早日里，恢复健康，鬧革命求解放，重返前方。"这是革命的人民从心坎里唱出来的眞摯而深厚的感情。在战火紛飞的战爭年代，我們转战南北的革命战士当中，不知有多少人烧过蒙山柴飲过沂河水，而为革命"续柴"、"添水"的岂只紅嫂一人，每一个革命根据地、每一个革命的村庄，都有这样可敬爱的"紅嫂"！文艺作品中的紅嫂，自然是典型化了的艺术形象，但是这的确是个有血有肉的眞实的人物形象，我們从她身上，同样能够受到启发，获得力量。

其次，剧本还从对敌人无比仇恨、敢于斗爭的一面，来描繪紅嫂的英雄性格。这里，有这样一段精彩的描写：紅嫂煮好鸡湯之后，正要設法送給伤員的时候，刁鬼突然一步闖进紅嫂家来。显然，这个匪徒是不怀好意而来的，紅嫂对此早有戒备。刁鬼抓不着破綻，就旁敲側击地問道：吳二嫂，很忙吧？这几天也未见你出門？

紅　嫂：（沉着地）：是队长沒有看见，这几天我可是常常出去进来的。

刁　鬼：（紧逼地）：走亲戚还是走娘家？

紅　嫂：（以守为攻地）：这两天还有閑心顾那些，粮食全都让人拿走人，出去拾把柴禾、剜点野菜，好过日子。

刁　鬼：（张口結舌。突然聞到肉香味，揭开鍋盖一看，得意忘形地）：这鍋里的"野菜"倒不錯。又不逢年，又不过节，熬鸡燉肉的，舍得嗎？

紅　嫂：（反戈一击）：怎么舍不得，吃了也比让黄鼠狼子拉了去好！

紅嫂对敌人的三問三答，語义双关，針鋒相对，咄咄逼人。在这样一个强有力的对手面前，敌人虽凶，沒有把柄，也要怕她三分，不敢轻举妄动。剧本这样描写紅嫂的机智勇敢，突出她的英雄性格，就具有了眞实动人的感染力。原作写刁鬼来紅嫂家糾纏时，紅嫂只是强作笑脸，假意奉迎，并以此为"釣餌"，打死了刁鬼。这个意图固然是出于表现紅嫂对敌斗爭的灵活性和坚定性，但是这样安排設計，总使人觉得让紅嫂这样一个正面人物，在敌人面前耍花腔，玩"美人計"，立脚点是不够高的；这既与主題的严肃性不协調，又不足以表现紅嫂这个出身貧农、从小就接受党的教育和阶級斗爭鍛炼的人物形象。此外，剧本还根据原作中只露过一次面的一个沒有姓名的"穷苦老大娘"的簡单线索，加以丰富发展，使这个老大娘有了明确的姓氏，成为群众力量的代表、紅嫂的助手。现在的剧本，这个人物看来还不够完整、身分和任务还不够明确，但是有了这个人物的出现，就使紅嫂的斗爭有了群众基础，并在一定程度上弥补了原作中紅嫂孤軍奋斗的缺陷，同时也就加

强了人物行为的可靠性。

与紅嫂相互輝映的另一个正面人物是我軍伤員彭林。这是一个忠貞、勇敢的我軍排长，在他身上体現着人民解放軍战士的英雄气质。按照主題的規定，对这个艺术形象的描写，着墨不能多，但却要有相当的分量。如果把彭林写成一个单純的被救护者，那就显示不出这个人物应有的光彩。小说和最初的改編本中，就存在着这个缺点。現在经过改編者的努力，彭林的形象血肉比較丰滿了，不但进一步突出了原作中彭林急于回部队、英勇杀敌的心情，剧本还增加了必要的情节和細节，尽量来增添这个人物的光彩。当紅嫂最后一次为彭林送飯、并一同商量去东山找我們的武工队时，他把挖来的一挎包野菜亲手送給了紅嫂。要在平时，这遍地可取的野菜，是不值一提的。但在此情此景，这个細节的选择和运用，却是富有表現力的。它画龙点睛地表明了当时的生活困难情况，軍民的患难与共、生死一家的血肉关系，十分感人。到最后一场戏里，在刁鬼要摔死紅嫂的孩子的千鈞一发之际，彭林挺身而出，把敌人吸引过来，并趁势打落敌人的手枪，搏斗起来。这既能进一步展示彭林的英雄形象和革命战士的高貴品质，而又眞实可信，沒有人为的雕凿痕迹。

四

吳二这个艺术形象，小说和剧本都是把他作为紅嫂的陪衬人物来写的。俗话说："好花还得綠叶配"，写好陪衬人物，对于塑造好正面人物是有很大帮助的。但是，小说对这个人物的描写，却值得研究。如果说小说还存在一些問題的话，主要的就表現在对吳二的描写上面。小说从命題到內容，意在表現紅嫂的革命品质，塑造一个平凡、质朴而高大的英雄形

象，可是作者却把主要笔墨用来渲染吳二胆小怕事、多方阻拦紅嫂救伤員，以及他如何从对敌人存有幻想到鋌而走险，到最后要枪参加斗爭，等等。結果，实际上成了描写对吳二的批判和他从落后到覚悟的转变，而紅嫂倒成了陪衬人物。原作表明，吳二出身中农，胆小怕事，狹隘自私，"生怕血进到身上"，"連树叶落下来都怕砸破自己的头"；他对敌人存有一定的幻想，"不想革命，也不当反革命"；"他深深痛恨地主还乡团"，却总是"忍气吞声"，"逆来順受"。这倒是一个相当典型的"中間派"。但是，当他发现紅嫂在救护一个年轻的解放軍伤員，并怀疑她和伤員有不正当的男女关系时，却把他写得很"勇敢"，只见吳二"眼睛就紅了，他胸中的怒火像要一下子向紅嫂身上噴射过来似的"，他"抓住紅嫂前胸的衣襟，来势是那么凶猛，抓的是那样的紧，像要把紅嫂一下子提起来似的"，并怒吼似的叫着："好啊！你竟給我干出这样的好事！"这时，本来应趁势说服教育吳二，但作者却绕道而过，只让紅嫂向他发出"不要做坏事"的警告了事；而吳二所以沒有向敌人报告，并不是由于有所覚悟和转变，只是因为他"沒有这种胆量"。这样描写，显然是不妥当的。现在，改編者在剧中写了紅嫂和吳二在政治上的不一致，但却沒有过分强調吳二的落后性。在救护我軍伤員这件事情上，吳二犹豫徘徊，左右为难，顧虑重重。他恨还乡团，却沒有勇敢地起来斗爭；他热爱解放軍，却沒有馬上和紅嫂一起来救护；他所以阻拦紅嫂，并非不爱护解放軍，主要是怕敌人杀头。他有劳动人民純朴、善良的一面，对敌我問題看得比較清楚，但是他又有小农落后、自私的一面，目光短浅，胆小怕事，过于怯懦。这是一个相当典型的中农形象。同时，剧本不写他的封建思想，集中写他的政治态度，就使得这个原来情操很低下的人，有了較高的风格和气质。

从人物关系上说，把紅嫂和吳二作为一对夫妻来描写，这是很有戏剧性的。改編者根据小说的这个特点，糾正了原作中紅嫂只是簡单地"警告"吳二的教育方法，代之以用理用情打动吳二的方法，就使吳二的思想逐漸有所覚悟和提高。小说和剧本都是让吳二打死了刁鬼，但是小说写吳二打死刁鬼，完全出于个人利害冲突，因为刁鬼正在他的家里企图污辱紅嫂；剧本写吳二覚悟之后，与紅嫂一起到山上接伤員脫离险境的时候，为了救伤員（当然也包括救自己），才打死了跟踪而来的刁鬼。不过，对于吳二的性格問題，在改編过程中，也是有过爭论的，主要是把他"推远"，还是把他"拉近"。有的同志不同意剧本现在的写法，认为小说中的吳二还是眞实的，他的家庭出身、经济地位，决定了他的落后性，他所以打死刁鬼正是因为刁鬼在污辱他心爱的妻子，如果更多的賦予他政治覚悟性，那就不符合这个人物的性格特征。这个看法，显然是忽略了吳二所处的典型环境和时代背景，漠視了党的教育和革命斗爭鍛炼的作用，如果把这个人物写得那样愚昧落后、灰溜溜的，既沒有生活根据，又缺乏典型意义。剧本把打死刁鬼的场景从敌人监視严密的吳二家里移到便于我們活动、掩护伤員的山上，这个調度很有意义，可以进一步突出紅嫂的英雄形象和我軍伤員的革命气质，是合乎生活邏輯和戏剧发展需要的。同时，让吳二在此时此地打死刁鬼，就标志着吳二由落后到进步、由怯懦到坚强的根本转变，并为他向村支书要枪直接参加对敌斗爭提供了有力的依据；从而也反映出中农这个农民阶层在革命斗爭的洪流中所表现的基本动向。当然，剧本如果把吳二傾向共产党和解放軍的一定认识写足了，他的转变就会更合情合理了。

五

同其他的文艺作品一样，如何在戏剧中处理好反面人物，也是一个应該严肃对待和认眞探索的問題。特别是京剧现代戏里的反面人物，如果不适当地运用了京剧丑角艺术的夸张手法，处理不好，就很容易造成喧宾夺主、正不压邪的恶果。《紅嫂》的改編者，从全剧的思想性着眼，删掉了原作中地主还乡团小队长刁鬼垂涎紅嫂的描写，并将他的身分由地主狗腿子改为地主分子，强調集中地从政治上揭露敌人。不过，对于这个删改，在开始时，并不是一下子就为所有的改編者所一致贊成的。曾有人认为，刁鬼垂涎紅嫂和紅嫂計毙刁鬼，这正是一个"得意之笔"，删掉它总觉得可惜。其实，这个情节，不过是节外生枝，格調并不高，保留它，不但达不到有力地揭露敌人猙獰丑恶，又无助于刻划紅嫂的机智勇敢，相反地，倒会冲淡主題，把严肃的政治斗爭庸俗化了，从而也就貶低了紅嫂的革命气质。剧本把戏剧冲突紧紧集中在救护伤員这件事情上，敌我之間展开了一场尖鋭的斗爭；革命和反革命，两种政治态度异常鮮明，这就收到了打击敌人，歌頌紅嫂的强烈效果。经过实践和时間的检验，問題就进一步明确起来：革命的文艺，如果放松了从政治上揭露和打击敌人，企图从淫秽上做文章，那是很难激起人們的阶級仇恨的，最終也就不能不影响到整个作品的思想性和艺术性。

总的看来，京剧《紅嫂》的改編是成功的。在改編过程中，经过中共山东省委領导的一再指示和帮助，采取了領导、专家和群众相結合的群众路线的方法，反复讨论和研究，集思广益，不断修改和加工。这样，改編者才逐漸地明确认识到：一

一切必須从政治第一出发，从塑造正面人物的英雄形象出发。这是建立和发展社会主义文艺的核心問題。对于一个剧作者来说，要求多考虑剧本的思想性和政治性，絕不等于貶低、忽視或者排斥作品的艺术性和戏剧性，相反地，我們要求作者要善于通过艺术性来正确而深刻地表达作品的思想性，而戏剧作品当然要有符合主題要求的戏剧性。毛主席早就教导我們：在政治标准第一、艺术标准第二的前提下，“我們的要求則是政治和艺术的統一，內容和形式的統一，革命的政治內容和尽可能完美的艺术形式的統一。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）当然，不容諱言，《紅嫂》目前的改編本，也还存在着一些有待继续研究、解决的問題。尽管如此，京剧《紅嫂》的改編成就，是值得贊扬和学习的。

（原載1964年8月17日《人民日报》）

扮演紅嫂的一些体会

青島市京剧团 张 春 秋

这次«紅嫂»参加全国京剧现代戏观摩演出，領导上决定叫我扮演紅嫂这个角色，心里很兴奋，我是多么想把这个阶級姐妹的英雄行为，在舞台上体現出来啊！同时，我又耽心，怕辜負領导上的信任。因为我过去主要是演传統戏，虽然也演过几次現代戏，但扮演紅嫂这样的人物，还是第一次。

紅嫂，这个老解放区貧农的女儿，在党的长期教育培养下，爱憎分明，立场坚定，善于斗爭。她对阶級敌人有无比的仇恨，对为革命斗爭不惜牺牲流血的解放軍同志，充滿了阶級情感。当她出村剜野菜，发現地上有血迹时，一种阶級的責任感，立即涌上心头，她联想到"还乡团昨晚挨家挨戶搜查伤員，难道说負伤的同志就在这里？"接着她四处寻找，这时她已经决定把搶救和掩护阶級兄弟作为己任了。所以，当她找到我軍排长彭林，发現他伤重口渴，有性命危险，取水又来不及的时候，就毅然用自己的乳汁进行搶救，并掩护他一直到脫险。至于对待有些落后思想的丈夫吳二，她則始終采用"訴之以理，动之以义"的方法，说服他，教育他，直到他最后覚悟过来。在編剧、导演和同志們的启发下，我就是沿着这些线索，理解人物，設計动作，掌握节奏，逐漸进入角色的。过去上山下乡演出时，領导号召我們深入生活，多和群众接触，現在看来眞是正确极了。我在这次創作过程中，过去在农村生活时朝夕相

处的大娘大嫂們的形象，时时閃现在我眼前，她們那么热情，那么朴实，对革命事业又那么坚定勇敢……这一切对我一定要演好紅嫂这个角色，都成为极大的鼓舞力量。

这是一出以唱做为主的文戏，在故事情节发展中，我們一直努力追求表达人物內心深处的变化，希望能更好地展示紅嫂的英雄性格。救伤員的一场戏，当伤員急需搶救，紅嫂取水无着，无意中想起用乳汁代替开水救伤員时，心中一喜，急步奔向伤員，走了几步又突然停止、后退、側身低下头来。設計这样一些动作，是为了刻划她当时又焦急又为难害羞的矛盾心情。接着一个抬头"亮相"，随即急促地唱出一段"流水"："同志們为革命英勇奋战，穿枪林冒弹雨負伤陣前，亲人他为我們生死不顾，救亲人还顾得什么羞羞漸漸！"用这段唱表明紅嫂思想斗爭的胜利，同时表达人物开豁的思想感情。当看见地上的水壺，紅嫂用手一指，说明心里的主意，立即举壺"亮相"下场。再上场时同样用了高举水壺的动作，主要是想突出紅嫂对伤員同志的亲切和关怀的心情。最后当伤員苏醒过来，紅嫂擦了擦額上的汗水，心里无限欣慰，如释重負。就是这样，我們仍沒有让人物失去警惕性。紅嫂在搀扶彭林向較安全的地方转移以前，她順手用剜菜刀，鏟掉了地上的血迹。我們这样处理，是想让观众知道：在这样細心的人掩护下，伤員一定可以安全地养好伤，重返前线。在这一场戏中，我們力求比較准确地掌握人物心理变化的分寸：首先是紅嫂坚定的阶級責任感；同时又要展示她在万不得已的情况下，克服种种困难完成任务的过程。我們是这样設想的，但是在表演中，自己仍然感觉不足。

第三场戏紅嫂和还乡团小队长刁鬼展开了面对面的斗爭，我們着重地强調了紅嫂主动进攻的性格。刁鬼发现紅嫂

家里煮着鸡湯，就企图刺探伤員的下落，問道："下蛋的鸡舍得給别人吃？"紅嫂答："怎么舍不得，給别人吃了，总比让黃鼠狼拉了去好！"对照第一场还乡团搶鸡的情节，说明紅嫂是善于斗爭的。她不是消极地应付敌人的刺探，而是乘机打击敌人。但是在自己同志跟前，紅嫂就換了另一副心肠。紅嫂把鸡湯送給伤員，彭林有四句唱，抒发解放軍战士对人民群众支持的感激。这时我們試用"对话"的形式，設計了紅嫂的动作和潛台詞。彭唱第一句"你为我伤势重时刻挂念"，紅嫂表示：这不值得一提嘛！彭唱第二、三句"你为我处险境昼夜不安，你为我每日里送水送飯"，紅嫂的潛台詞是：不，我不怕，你不要为我耽心，这是我应該做的事情！彭唱第四句"你为我经受了重重困难"，紅嫂为了进一步安慰他，通过动作表示：困难挡不住我們，你放心，养好伤，好早回前线呀！我們想通过这些，把軍民的血肉关系的主題突出出来，也想让这一组較文靜的动作，和前面坚决对敌斗爭的格調作对比，展示人物的性格。

在整个戏里，紅嫂与丈夫吳二之間还貫穿着一条先进与落后斗爭的副线。紅嫂深知吳二的缺点和优点，并且一直为帮助他克服落后思想而努力。紅嫂出于对同志安全的考虑，开始时沒有把救伤員的事对吳二说明，但她并沒有把吳二当做外人，而是随时想爭取他共同承担义务。如在第三场，紅嫂想把事情的眞相告訴吳二，只是由于吳二思想距离太远，才沒有把话说明。紅嫂被吳二阻挡不能出門时，她眞是百感交集。在这里，我除了用唱腔表达人物的憤懣、焦急、期望的感情以外，又用了一些节奏性較强的动作，如"进步""理鬢""转身亮相"等等，借以表达紅嫂坚定不移的决心。当吳二最后转变时，紅嫂在激动、高兴中擦了擦眼泪，这是她说服教育的結果，也是她添了帮手、增强了斗爭信心的暗示。

参加«紅嫂» 排演的过程，也是我学习英雄人物，改造思想，提高思想的过程。由于我思想觉悟不高，深入工农兵生活不够，所以在演出当中，表达英雄人物的思想感情，还不够飽滿和充分，使演出沒有达到应有的水平。就是現在的演出，也是在党的領导下和我們集体創作的結果。感謝溜博市京剧团的帮助，特别是杨淑苹同志的帮助，是她首先創造了紅嫂的舞台形象，我只是在她踏出的路上走过来的。

今后，我一定要坚决地貫彻执行党的文艺方針，听党的话，听毛主席的话，深入生活，改造思想，加速革命化，努力演好革命的現代戏，更好地为社会主义革命和社会主义建設服务。

（原載1964年8月6日«光明日报»）