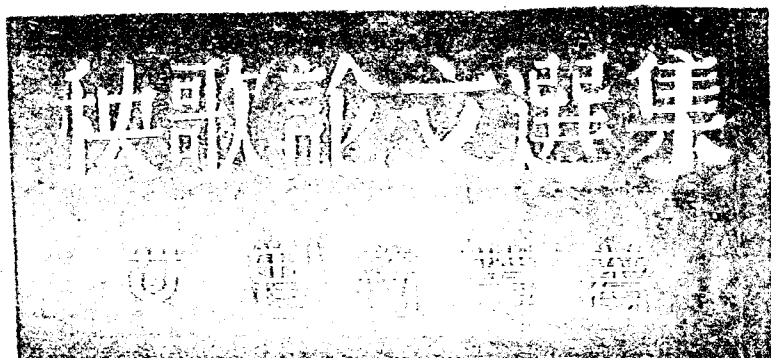


新演劇叢書之三



東北文藝工作團編

大連中蘇友好協會出版

東北書店發行

秧歌論文選集

艾思奇等著



東北文藝工作團編
大連中蘇友好協會出版

一 九 四 七

目 錄

從春節宣傳看文藝的新方向	艾 思 奇
表現新的群眾的時代	周 揚
秧歌劇的形式	艾 青
魯藝工作團對於秧歌的一些經驗	張 庚
從兄妹開荒的演出談起	王 大 化
鍾萬財起家的創作經過	軍法處通訊小組
申紅友同志給我們上了第一課	王、大、化

從春節宣傳看文藝的新方向

艾

去年五月黨中央召集了文藝座談會後，文藝界開始向着新的方向轉變。毛澤東運動提示了明確的方針。十個月來，經過了一些反省、討論和實踐嘗試的過程，文

(1)

動上的步調漸漸歸於一致。許多脫離實際、脫離群眾的小資產階級自由主義的傾向逐漸受到清算，而毛澤東同志所指出的為工農大眾服務的方向，成為衆所歸趨的道路。尤其是今年春節前後，關於慶祝廢除平等條約，慶祝紅軍勝利，擁軍、擁政、愛民運動和發展生產運動的宣傳活動及創作表現，可以說是新的運動發展成績的一個檢閱式。這一個檢閱的結果，證明我們的文藝界已經得了第一步的成功。在文學、音樂、美術、戲劇、舞蹈等各部門，都以新的面目，鼓舞了群眾的鬥爭熱情，收到了很大的教育的效果。單就延安來說，魯藝、西北文工團、青年劇院以及各學校的秧歌舞及街頭歌舞短劇，古元的木刻和許多美術工作者的街頭畫，孔厥的小說一個女人翻身的事，艾青的吳滿有，都是值得特別提出的一些收穫。延安以外如晉西北的戰鬥劇社和警備區的民衆劇社的許多新的活動，也有很多的成績。就中魯藝的秧歌舞，因為形式更宜於直接接觸群眾，在延安市，延安縣的群眾與幹部中，在南泥灣，金盆灣的部隊中，尤其受到了空前的歡喜讚嘆，那裡面的歌曲，至今還在人們的口邊流傳着。



春節文藝活動前後所表現出來的新方向，有那些特點呢？

第一是文藝與政治的密切結合。文藝與政治的結合，本來是黨所領導的革命文藝運動的光榮傳統。從來進步的文藝都和過去紅軍時代的文藝活動、八路軍新四軍中的文藝活動，都是革命運動的一個戰鬥部門。但由於文藝工作者中很多是小資產階級知識分子出身，他們的自由主義的思想，他們對於外國的和舊時代的文藝作品的偏愛，他們的強調文藝特殊性的成見，他們的片面的提高技術的錯誤主張，影響了文藝運動，以至於在抗戰以來，特別是在延安這樣後方地區，在許多文藝工作者中發生了脫離實際政治鬥爭的偏向。許多文藝工作者用主要的精力去學習外國的、舊時代的作品技巧，音樂臺上舞臺上原封不動地搬上外國音樂、外國戲和中國的舊戲。至於怎樣使我們的文藝工作充滿着革命鬥爭的內容，怎樣根據現實的政治任務來創造新的文藝作品，怎樣在作品裏把我們的抗戰、生產、教育的具體運動反映出來，在這些問題上來注意的人却不算多。很多的文學作品是用來表現小資產階級個人主義的思想和情調。對於政治的這種麻木態度甚至為托派王實味以及其他反共特務分子所利用，使他們能夠戴着文藝工作者的假面具來在我們中間散佈危害革命的思想毒素。春節前後的宣傳活動和創作活動表明這種脫離實際政治鬥爭的偏向是在開始被克服着。我們的文藝工作者開始拋棄了那些小資產階級的藝術趣味，努力使自己的工作表現出革命的戰鬥的內容，把抗戰、生產、教育的問題作為創作的主题了。

其次是文藝工作者的面向群眾。文藝走向工農大眾，本來也是黨所領導的文藝運動的傳統。紅軍、八路軍、新四軍的部隊文藝工作，陝甘寧邊區的民衆劇團以及其他各根據地的地方文藝工作團體的活動，是這個傳統的具體表現。抗戰前的大衆文藝問題的討論，也反映着這樣的要求。但我們有許

多文藝工作者，他們本身既是屬於小資產階級知識分子的階層，他們的作品也表現着同一階層的思想感情，並且也在同一階層中找到自己的觀眾和讀者。他們在理論上可以抽象地承認文藝要和大眾結合，而在創作的實際行動上却是脫離群眾的；他們幻想着萬世不朽的偉大藝術，而不肯用力來創作能為老百姓所喜聞樂見的作品；他們空談要為工農兵服務，而對於當前的工農兵的需要却漠不關心。春節前後的創作表現，表明這種錯誤的思想開始被糾正，文藝工作開始從知識分子的小圈子走向工農群眾，街頭上和群眾中的文藝活動成為這時期的重要工作方式，在內容上力求反映群眾的生活和要求，在形式上力求能為群眾所接受；許多文藝工作者開始下鄉參加工作，訪問和開會歡迎勞動英雄。文藝工作者已經在實際行動上開始表現他們的群眾觀點，他們認識到文藝工作的正確道路是要為群眾服務並向群眾學習。

再次，文藝的普及和提高的問題，在春節前後的創作表現裏，也看出了解決的方向。毛澤東同志在文藝座談會上的指示是：『在普及基礎上的提高，在提高指導下的普及』。這個指示的正確性在這次是得到了新的證明。春節中的文藝活動雖然在提高與普及兩方面一般都還沒有達到應有的程度，但是它却打破了那種把兩者完全對立的錯誤觀點，顯示了提高與普及的正確途徑。就提高方面說，春節文藝活動在藝術上所以獲得許多可以滿意的成績，產生了許多新鮮活潑，有生命力，有感召力的作品，不但是什麼關門提高的結果，而且正是開始與群眾結合的結果。它們的成功，首先是因為反映了群眾的現實生活、實際鬥爭，反映了群眾的思想感情；其次是因為它們的表現形式符合於群眾的實際，語彙語法是群眾的語彙語法，容貌服飾是群眾的容貌服飾，腔調姿勢是群眾的腔調姿勢，離開了這些，則內容的真實性就無法表達；第三是適當的採取了並提煉了群眾舊有的某些藝術傳統，譬如歌

話、年畫、戲裝、秧歌舞、秦腔、郿鄠等等，利用了其中可以利用的東西，而捨棄了其中應該棄捨的東西。前兩個條件，是真正『提高』（產生真正高級的優秀的藝術品）的必要條件，後一個條件，則是藝術與廣大群眾直接結合所需要的補充條件。春節的文藝活動證明，離開了群眾生活的內容與形式，任何高級藝術品的產生都是不可能的；套用非群眾的，舊時代的與外國的內容與形式，嵌入群眾的口號，現代的人物與中國的姓名，不但在群眾中要失敗，在藝術上也是失敗的，惡俗的、低級的。春節的文藝活動又證明，適當的採取群眾的藝術習慣，並不會因此降低了藝術品的身份，相反的，真正偉大的作家，一樣可以從秧歌劇產生偉大的作品（古希臘的擬曲和牧歌，就是一個最相近的榜樣）。我們現在的秧歌劇雖然還不能說是偉大，但是有些也確已達到了一定水平的藝術性。因為這種形式在今天中國的農村環境中還大有發展的餘地，因為廣大的農民群眾還很需要這種融合音樂、詩歌、戲劇、跳舞和裝飾美術於一爐，富有伸縮性且不受舞台限制的綜合藝術，文藝工作者在這個方向上作更大的努力是必要的。再就普及方面說，春節文藝活動也證明了，藝術的普及不但迫切需要，而且充分可能。邊區的工農兵群眾不但熱烈歡迎我們的文藝工作者的活動，而且只要他們的作品真正正確反映了群眾的思想感情，群眾也是能接受的。魯藝的秧歌雖然題材與舊秧歌完全兩樣，在形式上也有了不少的加工和改造，但是群眾却更加『喜聞樂見』。艾奇的吳滿有從藝術體裁上說完全是新的，既不同於歷史上的詩賦詞曲，也不同於今天民間的唱本小調，但是因為它寫了群眾的生活，用了群眾的語言，吳滿有和其他勞動群眾就都能夠加以理解和欣賞。可見那種以為群眾不能接受藝術，或不能接受新的相當高級的藝術，以為群眾的藝術必然要遷就落後等等偏見，都是沒有真實根據的。在這個方向的誘導之下，我們不但看到了『在提高指導下的普及』的可能前途，也開始看到了群眾自己中間的實際

嘗試。延安機關學校雜務人員和魯藝附近（橋兒溝，川口等）老百姓所表演的秧歌舞，就顯然是傳播了魯藝等處秧歌舞的影響。

以上三點，表明我們的文藝工作者已開始走上毛澤東同志所指出的正確的道路。但同時還應該說，我們的方向僅只是開始。我們只是開始努力使文藝從知識分子的小圈子裏走向工農兵群眾；就整個文藝界來說，正如凱豐同志在黨的文藝工作者會議上所指出的，文藝與實際的結合，文藝與工農兵的結合的問題，還沒有得到真正的解決，因此我們的文藝工作中還有着許多缺點，而最主要的是：第一，我們的文藝工作者對於群眾的語言，生活以及民間藝術等等，還是不熟悉的，對於他們的思想意識還是不夠理解的，因此在工作上就受到很多限制，許多作品，特別是有些戲劇，還不能正確地反映真正群眾的面目和群眾的感情；第二，我們的新的作品，都還只是初級的，還有大大提高的餘地。例如魯藝秧歌舞中的兄妹開荒，是很好的新型歌舞短劇，但同時也是比較簡單的作品，表現還不夠深刻，不從各方面加以發展，是不可能表現更豐富、更真實的生活內容的；第三，特別需要指出的是，我們的文藝活動本身，還很狹小很膚淺，還是主要限於延安附近的活動，還是少數知識分子文藝工作者的活動，我們還需要把運動擴大、深化，使它普及到全邊區，使它成爲在工農兵群眾自己內部生根和繁榮起來的東西。

爲着解決這些問題，首先就需要我們的文藝工作者下更大的決心，深入到實際工作中和工農兵群眾中去，去熟悉他們的生活、情感和語言，去幫助他們中間的藝術活動的普遍發展，並在這個基礎上進一步提高自己的創作質量。爲着達到這樣的目的，文藝界同志們的下鄉工作，是有重大意義的。三月十日黨中央文委爲着下鄉問題所召開的黨的文藝工作者會議上，凱豐同志指出下鄉的任務就是爲

濟要解決文藝與實際結合、文藝與工農兵結合的問題，這就是使文藝運動照着毛澤東同志的方向更進一步發展的必要步驟。我們相信，文藝工作者在這個方針的指導之下，一定能夠在不久的將來，得到比這一次春節宣傳更為美滿的成就。

(載一九四三年四月二十五日解放日報)

表現新的群眾的時代

周

揚

——看了春節秧歌以後——

延安春節秧歌把新年變成群眾的藝術節了，真是鬧得「熱火朝天」！出動的秧歌隊有二十七隊之多，這些秧歌隊是由延安的群眾、工廠、部隊、機關、學校，組織起來的，絕大部分不是職業的戲劇團體，都帶着業餘的性質；職業的劇團都在去年年底下鄉去了。這些業餘的秧歌隊，不但那數量之多，規模之大，大大地蓋過了職業的劇團，就在節目內容和演出效果上也顯示了它們的並無遜色。他們創造了一百五十種以上的節目，從秧歌劇，秧歌舞到花鼓、旱船、小車、高蹺、高台等，各色齊全。這些節目都是新的內容，反映了邊區的實際生活，反映了生產和戰鬥，勞動的主題取得了它在新藝術中應有的地位。我統計了五十六篇秧歌劇的主題：

寫生產勞動（包括變工、勞動英雄、二流子轉變、部隊生產、工廠生產等）的有二十六篇：

軍民關係（包括歸隊、優抗、勞軍、愛民）的有十七篇：

自衛防好的十篇：

敵後鬥爭的兩篇：

減租減息的一篇。

寫生產的最多，也最受群眾歡迎。軍法處秧歌隊的鍾萬財起家，臺閣秧歌隊的勳員起來，南區秧歌隊的女狀元，變工好，西北黨校秧歌隊的劉生海轉變，中央黨校秧歌隊的一朵紅花，楊家嶺秧歌隊的組織起來，都是寫老百姓生產的，都獲得了成功或比較地成功的效果。寫部隊生產的只有留政宣傳第二隊的二個張治國，也是比較成功的。延安市民秧歌隊的模範紡織，行政學院秧歌隊的好莊稼，延安縣秧歌隊的雷老漢種花棉，以及西北黨校秧歌隊的孫老漢拾麥，則是用高蹠或快板的形式來表現生產過程，宣傳生產知識的，它們雖不如秧歌劇有故事，却得到了不下於秧歌劇的效果。

群眾歡迎新的秧歌，不是沒有理由的。這些秧歌演的都是他們切身的和他們關心的事情，劇中很多人物就是他們自己。鍾萬財供給了鍾萬財起家一劇以完全的材料，他看了這個劇的預演，而且當這個劇在他的鄉裏演出的時候，他幾乎是每場必到的觀眾。其餘群眾都以羨妬的眼光看着他，他們都願在劇中看到自己，實際上他們是已經看到了，不過姓名不同罷了。當演到鍾萬財從二流子轉變的過程的時候，觀眾中的二流子就被人用指頭刺着背說：「看人家，你怎辦？」像這樣觀眾與劇中人物渾然融合的例子，是還可以舉出許多的。

這些秧歌並不是哪一個個人創造的，而是一種完全的集體創作。參加創作的不僅有詩人、作家、戲劇音樂工作者、行政工作者、知識分子、學生，這一回特別值得注意的是工人、農民、士兵、店員也參加了。延安市民秧歌隊以他們的規模，音樂，和樣式的豐富熱動了觀眾，他們的節目大都是店員們自編自演的，二流子改造且出自鐵匠工人的手筆。化學工廠工人們創作的工廠是咱們的家傳達出了他們自己工廠的生活的愉快的氣氛。延屬分區秧歌隊演出的浪子回頭金不換一劇，是由兩位戰士口述記錄下來的，劇中的角色由他們扮演，他們熟練地運用了陝北老百姓的語言。留政秧歌隊的劉連長開

流也是由工農出身的戰士演出的，演技都不錯。有的秧歌隊是由機關學校部隊與老百姓聯合組成的，例如西區軍民聯合秧歌隊與橋兒溝秧歌隊就是，老百姓不但演出了，而且也自己編寫了新內容的節目。工農群眾在這次秧歌創作過程中，做了積極的參加者；他們表現了他們的創造能力和勇氣，他們沒有受過專門的藝術訓練，但是憑着他們的本色和聰明，他們完成了自己份內的藝術創造的任務。

藝術工作者及一般學生知識分子在這次秧歌活動中也表現了他們非常有成效的努力，他們盡了骨幹的和指導的作用，同時也向群眾學得了東西。個別的同志在開始的時候對於秧歌是採取了比較消極，甚至不屑去做的態度的；但當自己扮演的角色，他摹擬工農的言語和動作，在工農的觀眾中引起了熱烈的效果的時候，群眾的熱情就以一種特別的力量感染了他，他的工作態度也就變得更認真，更嚴肅了；他自覺到了他是在做着一件非常崇高的，有意義的事，他在實際中體驗了毛主席指示的知識分子與工農兵結合、文藝為工農兵的方針的正確。這次春節的秧歌成了既為工農兵群眾所欣賞而又為他們所參加創造的真正群眾的藝術行動。創作者，劇中人，和觀眾三者從來沒有像在秧歌中結合得這麼密切。這就是秧歌的廣大群眾性的特點，它的力量就在這裏。

「秧歌本來是農民固有的一種藝術，農村條件之下的產物。新的秧歌從形式上看是舊的秧歌的繼續和發展，但在實質上已是和舊的秧歌完全不同的東西了。現在的秧歌雖仍然是農民的藝術，仍然是農村條件之下的產物，但却是解放了的，而且開始集體化了的新的農民的藝術，是已經消滅了或至少削弱了封建剝削的新的農村條件之下的產物；我們要保持農民的特色，但却是新的農民的特色。新的秧歌必須表現『新的群眾的時代』。群眾對於新的秧歌已經有了他們自己的看法。他們已不只把它當作單單的娛樂來接受，而且當作一種自己的生活 and 鬥爭的表現，一種自我教育的手段來接受了。群眾有

了下面的反映：

『這些戲都是勸人好，勸人好好生產，多打糧食，光景就過得美啦！』

『你們能根據實在的事情演，老百姓能看懂，又是新的，老百姓喜歡看，舊的秧歌老是一套，都不愛看！』

『你們的秧歌好，都是新事，鄉裏鬧的都是古時的。』

『你們的秧歌有故事，一滿是講生產，年青人都愛看，舊秧歌沒意思！』
『舊秧歌髒死了，我看不看，你們的秧歌，我直站著看。不想走。』

南區秧歌隊二月二十五日解放日報

這些反映說明什麼呢？說明了群眾的理解力、欣賞力，說明了他們的實際精神，他們的鬥爭觀點。他們的欣賞趣味並沒有停留在舊的事物上面。他們的生活是在前進着的；他們渴望着在藝術上看到他們新的生活的反映，找到對於他們生活中發生的新的問題的解答。在他們，欣賞和判斷，娛樂和教育是不可分的。他們以他們的階級本能和政治覺悟能夠辨別出什麼是他們自己階級的東西，什麼是反對他們階級的東西。他們的是非愛憎是分明而又熱烈的。所以過份誇大老百姓的舊的欣賞趣味，是不恰當的。老百姓說舊秧歌是『溜勾子』的秧歌，因為過去秧歌要壓情地主，這就可見老百姓的正確的階級的判斷的眼光。他們給新的秧歌取了一個名字叫『鬥爭秧歌』。『鬥爭秧歌』，你看這是新的秧歌的一個多麼正確的名稱啊！新的秧歌取消了丑角的醜譜，除去了調情的舞姿，全場化爲一群工農兵，打傘改用爲鐮刀斧頭，創造了五角星的舞形，這些不都是『鬥爭秧歌』的鮮明的標誌嗎？這種改革雖是由知識者開始的，現在却已經變成群眾的了。老百姓的秧歌現在已開始用鐮刀斧頭來領頭，不

再用來了。這種變化是有重大社會的教育意義的，它反映了新社會人們的相互關係，以及人們與自然的關係的變化。

戀愛是舊的秧歌最普遍的主題，調情幾乎是它本質的特色。戀愛的鼓吹，色情的露骨的描寫，在愛情得不到正當滿足的封建社會裏，往往達到對於封建秩序，封建道德的猛烈的抗議和破壞。在民間戲劇中，這方面產生了非常優美的文學。我看過一篇舊秧歌劇，叫做楊二捨化緣，那裏面對於愛情的描寫的細膩和大胆，簡直可以與莎士比亞的羅密歐與朱麗葉媲美，使人不能不驚嘆於中國民間藝術的偉大和豐富。但是舊民間戲劇中戀愛的主題一方面仍帶着濃厚的封建色彩，另一方面又是比較靜止比較單調的農村生活的反映。在新的農村條件下，封建的基礎已被摧毀，人民的生活充滿了鬥爭的內容。戀愛退到了生活中的不重要的地位，新的秧歌是有比戀愛千萬倍重要，千萬倍有意義的主題的。主題變了，人物也變了，比方在舊秧歌裏丑角會是一個顯著的脚色，在新秧歌裏就失去他的這種地位了。在森嚴的封建社會秩序和等級面前，丑角是唯一可以自由行動，自由說話的人物，他或則嘻笑怒罵，或則旁敲側擊，他貌似胡塗，實則清醒，他的戲謔和反語常常是對於上層人物和現存秩序的一種隱諷而尖刻的批判。在西洋的，比如莎士比亞的戲劇裏也就有這一種的脚色，他們是可愛的。但是在新的社會條件下，小丑的身份已經完全改變了。邊區及各根據地是處在工農兵和人民大眾當權的朝代，人民是主人公，是皇帝，不再是小丑了。如果說在我們的秧歌劇中還用得着小丑的話，那只能用來去表現新社會之破壞者，蟲虫，但他們已是完全否定的人物，沒有絲毫積極的作用了。所以有同志主張大秧歌舞中應該一律是工農兵和人民大眾的形象，不應滲入小丑和反派的角色，節目中的反派角色，或者不參加大舞，或者到演出時再化裝，這個主張，我覺得是對的。大秧歌應當是人民的集體

舞，人民的大合唱。它必須熱鬧，紅火，如老百姓所喜歡的那樣。它要表現集體力量，它要在各式各樣的形象和色彩當中現出它的美妙的和諧。

新秧歌是不但在內容上，而且在形式上都是新的了。不錯，它是以舊秧歌形式為基礎的，它不能夠也不應當離開這個基礎；但並不是說它原封不動的原来的形式，倒不如說：它和原来的形式已大不相同了。因為在這個基礎上面，加進了五四以來新文藝形式的要素，沒有它們，新秧歌的創造是不可想像的。現在的秧歌劇是一種燒戲劇、音樂、舞蹈於一爐的綜合的藝術形式，它是一種新型的廣場歌舞劇。秧歌劇是一種群眾的戲劇，它必須以廣場為主，就是說在廣場中央演出，如同一座圓形的舞台，四面向着觀眾，演出既簡便，和觀眾的接觸又是最密切的。自然，廣場劇和舞台劇之間並沒有截然的界線，秧歌劇同樣可以搬上舞台，定縣的秧歌就是有棚臺的，而且與『秦腔』，『梆子』，『二簧』等戲相類；這在今年延安的秧歌演出中，也有過類似的經驗。秧歌劇又必須主要的是歌舞劇。它可以吸收話劇的手法和長處，而且必須吸收；實際上這次的秧歌，有的就採取了很多的話劇的成分，對白多於歌唱，劇的味道已經很少了。甚至完全用話劇形式也未嘗不可。但是從秧歌劇本身的特點，及其藝術的效果來看，我以為不要輕易放棄歌與舞的因素。歌與舞是必要的。對白過多，有時甚至是一種缺點。秧歌劇是秧歌的中心節目，甚至是唯一節目，但它總是整個秧歌的一個有機部分，它必須和大秧歌舞或其他節目（如果有的話，為了吸引群眾，最好是有）有很調和的配合。大秧歌舞本身是一種獨立的藝術，同時又可以做秧歌劇的一種開臺，或是說前奏，以及它的尾聲，同時按着劇情的需要，還可以做劇中的伴唱，它的用處是很大的。保安處大秧歌隊的大秧歌舞有了一些新的創造，是值得大家學習的。它沒有改變秧歌的扭法，但是在扭步和歌唱之外，依照詞的內容加以表情，這樣使得歌和舞完全

協調，舞變得更有內容，更活潑生動，更富於色彩，和秧歌劇也更相配合。我們應當創造表現生產和戰鬥的集體舞蹈，軍法處秧歌隊和留政宣傳第二隊在這方面作了嘗試。但是這種創造無論如何不能離開本來的秧歌舞的基礎，要保持民間舞蹈的健康、明朗、有力的特色，要拒絕都市的小市民歌舞的庸俗作風的影響，否則不但老百姓不會歡迎，就是在藝術上說，也是沒有價值的，無意義的，低級的。

秧歌劇作為廣場歌舞劇自然只是戲劇種類之一，與文學中有詩歌、小說、報告、通訊相同。它與話劇，平劇，秦腔等各有自己的傳統和特點，各有長處和限制，它們不是互相排斥，而是互相補充，互相發展的。話劇是最現代的進步的戲劇形式，但它是從西洋輸入，並且作為中國舊劇的徹底否定者而興起來的（這個否定在五四當時是有革命作用的），而且又完全是在都市生長起來的，它在內容上和小市民血緣極深，它的形式是歐化的，始終沒有完全擺脫洋教條的束縛。所以我以為話劇要到群眾中去必須經一番改造，而這一點過去幾乎很少人注意過。這個改造，我想並不是要它舊劇化，而是要它工農化；就是說，要把它改造到適合於表現工農兵的情感和思想。平劇是需要改造的，這大家都沒有意見；不同意見是關於如何改造。也還有人根本懷疑它能否改造。黨校演出的逼上梁山在平劇改造工作上作了一個重要的貢獻，它劃出了平劇改造的正確方向。民衆劇團在秦腔方面的努力是一貫的，也是有成績的，血淚仇是一個傑出的秦腔劇本，表現了作者不凡的藝術魄力。這些，和一年來的秧歌，就是實踐了毛主席文藝方針的初步成果。戲劇上各種形式應該讓它們同時並存，共同發展。任何藝術形式，只要它是能夠反映人民大眾的現實生活和鬥爭與歷史的革命內容的，都應當讓其存在，促其發展。藝術上各種形式的同時並存；或互相交替，決定於社會的條件，群眾的需要；最後的判斷者是群眾，是歷史。我們的任務，只是將各種藝術形式引導到一個共同正確的方向，而同時使之互相配

合，各盡所長。

比較起來，秧歌劇是一種小形式的戲劇，它所能處理的主題的範圍和深度是有限的，雖然這次春節秧歌的實踐，證實了它能夠處理相當多方面的主題，而且是較複雜，較嚴重的主題，如保安處秧歌隊演出的馮光琪防奸，和黨校秧歌隊的牛永貴掛彩，就是劇情比較複雜的。秧歌劇的長處是在它的群眾性。它能夠迅速，簡單，明瞭地反映群眾的日常生活和鬥爭，它容易為群眾所接受，成為群眾自己的東西。它是群眾藝術的主要形式之一，在廣大農村的條件下，它是群眾藝術的最主要的形式，秧歌劇是以行動迅速和簡單為特點的，而這同時也可以是高度藝術性的標記。從秧歌劇，是一定能產生出有高度藝術性的作品來的，而在大型民族新歌劇新話劇的建立上它又將是一個重要的基礎和重要的推動力了。

秧歌的前途是無可懷疑的，它已經成了廣泛而熱烈的群眾的藝術運動，已經在群眾當中站定腳跟了。它完全證明了毛主席在文藝座談會講話中所指示的文藝新方向的絕對正確。秧歌是向這方向的一個努力，但也還只是一個方面的。而且是初步的努力。新的秧歌正在成長的過程中。它的面前還存在有許多問題，許多的工作。

首先一個問題，是新的秧歌是否已經大衆化了呢？是沒有完全做到的，甚至還有相當的距離。在這裏我且不去說它的普及的範圍，我只指出在新的秧歌今天所達到的思想內容和表現形式中還有不大衆化的地方。這就是說，秧歌中的群眾觀點，群眾語言，群眾情感，群眾作風還不夠。

我們的秧歌寫了老百姓，寫了他們的生活和鬥爭，老百姓取得了藝術作品中的主人公的地位。我們的秧歌寫了共產黨，八路軍，歌頌了他們的英雄事蹟，他們的愛國愛民，歌頌了我們群眾鬥爭的領

袖。這些都做了，而且做得很對，正是憑着這些，獲得了廣大群眾的擁護。那末爲什麼還說群眾觀點不夠呢？不夠表現在那一些方面呢？我有這樣一種感覺，一方面，我們的秧歌反映八路軍太少了，太不夠了，八路軍不但在軍事戰綫上而且在生產戰綫上所完成的英雄事蹟比文藝作品中所已反映的，要千百倍豐富，千百倍偉大，值得我們大大的歌頌，另一方面，在軍民關係上，特別是擁政愛民運動以來，也有許多值得反映的可歌頌的事情，秧歌比較多地反映了這一方面，但是有些劇作者却作出了關於軍民關係，或者一般地關於群眾先鋒隊和廣大群眾的關係的不完全正確的描寫。他們把共產黨八路軍表現爲一種超乎群眾之上的力量，它從上而下地來愛護着群眾，它所給與群眾的常較群眾所給與它的爲多。在秧歌中我們常常聽到類似這樣的句子：

『水有源，樹有根，八路軍叫咱不能忘；』

或者是：

『共產黨是咱的命根，它是咱的親爹娘。』

這種說法不對嗎？完全對的，也應當這樣說的，它們表達出了老百姓與共產黨八路軍的血肉相聯，他們對於共產黨八路軍的衷心的愛和感激。這是真實的。但是作爲黨與群眾的全部正確關係的表示來看就不對了。全部的真理是首先對於共產黨，八路軍，那末，老百姓是源，是根，是命根，是親爹媽。然後，再反過來，對於老百姓，那末，共產黨，八路軍又給予以偉大的指導與保護的力量。爲什麼我們的秧歌不着重表現前一個真理呢？我在報上看到，在去年擁政愛民的運動中，有一個八路軍的班長在擁政愛民的會上說：『我們是邊區人民的子弟兵，就像是人民的兒子一樣，我們不好，老百姓當然不高興，我們要做個好子弟兵，做個孝順兒子，老百姓就會喜歡我們了』。他的話被老百姓聽

到了，拍手稱讚。這是真正的群眾觀點。近的例子，當西北黨校秧歌隊在一個劇目中演到有關軍民關係的地方的時候，觀眾中一個老鄉說：『軍隊離不開老百姓，老百姓也離不開軍隊，還刻誰也離不開革命。』這是老百姓心裏的話，是關於軍民關係的全部正確的觀點。我們的秧歌為什麼不著重去表現這種觀點呢？我們的某些秧歌，對軍民關係又是怎麼表現的呢？在軍與民的對照上，老百姓常是被描寫得落後一些，甚至拿老百姓的某些缺點來襯托軍隊的十全齊全，劉連長開荒一劇就多少犯了這樣的毛病。爲了要寫八路軍連長幫老百姓開荒，不吃老百姓飯，並且開的比老百姓自己還快（我知道它是寫的實在的事實），作者硬叫一個得過革命好處的老漢爲了擔心八路軍幫他開荒要吃他的飯而弄得一夜未眠，將一個年青的好勞動的農民刻劃成了近似二流子的臉相。自然老漢的擔心是落空了，青年農民也被鼓勵競賽掏出了一身大汗。連長最後的溜走在這兩個善良人物的心上留下了惋惜和歉仄。作者這樣有意地作弄了他們，也許不過是爲了戲劇的效果，但同時卻將老百姓作了不真實的描畫了。我們的秧歌劇，寫了老百姓的落後和缺點的，並不少（這也是要的），但是我沒有看到一個秧歌劇批評我們機關部隊自己的，我們『公家人』既然比老百姓前進一些，爲什麼反而不要自我批評呢？難道我們在工作上思想上真是沒有可批評的地方嗎？毛主席教導我們時時批判自己的缺點，好像爲了清潔，爲了去掉灰塵，天天要洗臉，要掃地一樣。文藝就應當成爲自我批評的武器之一。

新的秧歌運用群眾語言，表現群眾情感，群眾作風，也是不夠的，因此它對群眾生活的反映還是比較單調的；有些公式化的，甚至使人有千篇一律的感覺。這次春節秧歌劇，只有少數是根據了向老百姓直接作調查得來的材料寫成的，一般的都是從報紙上找的材料，雖則劇作者或者在創作的時候，請教了本地幹部或熟悉本地情況的幹部，或者在演出的過程中隨時吸收群眾的反映，隨時將劇本內容

修正和補充。西北黨校秧歌隊採取組織效果小組到觀衆中去收集群衆反映的辦法是很好的。但是不論是否向群衆直接作了調查也好，從報紙上搜集的材料也好，劇作者一般地都是死來知識分子，他們平常對於老百姓的生活是比較隔膜，比較生疎的，所以他們的反映就不能不發生困難。

最大的困難是語言。秧歌劇都是寫的老百姓的事，而又是以方言演出的，語言成了一個首先需要解決的問題。採用方言是絕對必要的，我以為以邊區老百姓生活爲題材的秧歌劇必須用方言寫和演，同樣題材的話劇也必須如此。方言劇是值得提倡的，青年劇院演出的話劇抓壯丁，一個寫得很成功的諷刺劇，就是用四川方言寫和演的，收到了很好的演出上的效果。我們的秧歌雖是一般地企圖採用了陝北老百姓的語言，但因為劇作者對老百姓語言的不夠熟悉，他們所用的老百姓的語言是還不夠豐富，不夠洗鍊的。本來，群衆語言只有加以博採而又經過提鍊才能成爲藝術語言。現在的缺點是既少而又不精。語言中滲入了兩種雜質的東西，一種是舊戲式的唱白，這雖是老百姓比較習慣，有的可以聽得懂的，但却不是老百姓現實的語言。還有一種是知識分子氣的語言，用毛主席的話來說，就是『學生腔』。他們雖然是借老百姓的口述老百姓的事，甚至竭力講了方言，滿口的『迎刻』『一滿』，但聽去總是空洞且又蹩扭的，不像是老百姓的口吻和聲調，聽不出真實的情感，語言是一般化的，不能表示出人物的性格和個性，張三口裏唱的歌詞或講的話，移到李四口裏去唱，去講也可以。

在秧歌劇中還沒有創造出很成功的角色，如果就演員的唱工好，做工好來說，那我們已經有博得觀衆喝采的演員了，這種演員是應當十分寶貴的。我所謂成功的角色，是指劇本中所創造的帶典型性而又有個性特徵的人物，他有自己的語言，他有真實的情感，他經過演員的創造，生動地出現在觀衆面前，使人看了永不能忘記。有些演員還不能很好表達老百姓的情感，他們雖想盡量表現得細膩，但

因為沒有探到老百姓真實情感的深處，以致弄到近乎做作，反而使老百姓的形象走樣了。

如何取得老百姓的語言，老百姓的情感，這除了向老百姓學習以外，再沒有別的辦法。報紙上的材料，加上主觀的想像，已經是不濟事的了。但學習也不是容易的事，需要長期的耐心，還需要正確的立場，正確的方法。過去地主階級，資產階級的作家，特別是他們中間的優秀的部分，也學習過老百姓的語言，但是他們都是從他們的立場來學的。語言是表達一定思想的，因此，他們的學習就不能澈底，他們不會在根本上接受群眾的思想，他們甚至只是拿群眾的語言來作他們作品的裝飾。我們學習群眾的語言，却正是爲了學習群眾對於事物的看法，文藝工作者並且在文藝中來表現這種看法。學習群眾的情感，也是如此。在這裏，作爲消極的例子，我可以介紹一點魯藝文工團在鄉下工作中的經驗，他們在寄回來的報告上寫着：

『有些同志認爲向群眾學習，只是學習群眾的動作，語言，表情，而學習了這些東西，單純地是爲了演戲，而忘了學習群眾來改造自己思想這個任務。甚至個別本地生長的同志自認爲已經學到了這些東西，於是無東西可學了，便發生了自滿的情緒，閑着沒有事做，躺在床上睡覺……有些同志要學習群眾的感情，把群眾的感情認爲像小資產階級一樣，那種虛無飄渺，很難捉摸的東西，常憑主觀去猜想群眾感情，看到一個老鄉坐在炕上就去想他現在是什麼感情，他心裏想什麼，而結果是一無所得，結果是感到學習群眾感情是很困難的。』

真是很有意義的例子！這告訴了我們，如果不把思想搞通，是什麼都學不到的。

我們的秧歌雖然一般地都是採用了老百姓所熟悉和愛好的鄢鄂、快板的形式，但因為加進了新的思想和新的藝術的因素，比起老百姓原來的秧歌來，一方面固然是面目一新，另一方面却也因此而喪失

了一些老百姓的作風了。我以爲舊的秧歌的形式，還有許多地方值得我們學習的，譬如老百姓秧歌隊的吹喇叭和打腰鼓，就是很好的，我們的秧歌隊還沒有採用和學會。現在秧歌用的郢鄂調，我統計了一下，一共不過二十來種，而用得最流行的不過幾種，如像崗調、戲棚調、緊符調等，所以大家感到有點聽膩了，其實有許多好的郢鄂調還沒有採用。據呂驥同志說，郢鄂調有一百種以上。他所搜集的西北民歌小調已經近一千種，而新的秧歌中所用的小調不過十來種。道情就用得更少了。民間藝術的蘊藏是豐富得很的，我們必須認真地去加以開發、提鍊。創作，在某種意義上說就是這種提鍊的工作。老百姓是喜歡道情郢鄂的，因爲這些是他們熟悉的形式，他們聽得出你什麼地方音沒唱準，什麼地方樂器打錯了。舊的民間曲調自然還不夠表現邊區人民新的生活的戰鬥的快樂的氣氛，需要適當的改造。但這個改造的工作必須是慎重的，對於民間音樂經過熱心的認真的研究的。這個改造絕不能是硬搬洋教條，和表現自己小資產階級的情感，而必須是表現老百姓的新的情感和思想，而又能適合於老百姓的欣賞習慣。有些同志就是唱郢鄂，唱小調，那聲音聽上去幾乎一點老百姓的味道都沒有。實在說，在新文藝工作者的腦筋裏，洋教條不是太少而是太多，民間藝術不是太多而是太少，這就可知我們的工作的重心應該放在什麼上面了。要學習民間藝術，必須向民間藝術家學習。這種藝術家在老百姓中間是很多的，他們是我們很好的師父。

一方面我們向民間藝術家學習，另一方面，我們又從工農兵群眾中培養出新的藝術家。這一次奉節秧歌，工農兵群眾參加了創作，這就發生了不但文藝工作者如何表現工農兵，而且工農兵如何參加文藝創造的問題，因而也發生了文藝工作者如何幫助和指導工農創作的問題。幫助是極不夠的，指導上也遇着了一些困難。工農出身的，半知識分子的，本地的演員以至創作者，由於他們本身是工農分

子，或和群眾比較接近，所以他們表現工農兵是自然的，不加修飾的，比較逼真的。西北黨校秧歌隊演出的劉生海轉變中的角色，以及其他秧歌隊的劇目中的本地演員都具有這樣的特色。工農演員，更不消說。他們需要的是更藝術些。他們中間，有些根本不懂什麼是藝術上的規矩，他們是真正自由自在地在創作，但當那些規矩套上他身上的時候，他們有時反而給束縛住手了，唱也唱不好了，動作也亂了。這是什麼原因呢？難道只怪那些同志修養水平低嗎？不是的。因為我們的藝術指導本身還存在着缺點。我們還沒有能夠完全按照表現群眾生活的需要，從群眾藝術創作實踐過程中，去運用已有的技術，並發展新的技術，然後拿這些技術去指導他們。

所以有人感覺得現在秧歌群眾性是有了，但藝術性卻不夠，他們要求更多一些藝術性。這種要求是正常的。但問題是什麼是我們要求的藝術性呢？它從何而來呢？如果藝術性不是指技藝，那末，藝術性，就是真實地，具體地，生動地反映了生活。藝術性和形象性是相差不多的意思。愈形象化，藝術性就愈高。而形象是只能從中得來的。所以藝術性不是可以從什麼地方取來加到作品中去的調料，而只能從作品中生活的描寫本身發生出來。

要不要故事，容不容許『噱頭』、『趣味』，這些好像是純粹技術上的問題，實際仍是和生活之真實描寫不能分開的。我是主張秧歌有故事的。故事可以是實事，也可以是虛構。藝術並不反對虛構，而只是反對憑空虛構。它需要幻想，有誇張，只要這些沒有離開現實基礎，不是引導人逃避現實，而是引導人改造現實。我是甚至主張大團圓的結局的。五四時代反對過中國舊小說戲劇中的團圓主義，那是正確的，因為舊小說戲劇中的團圓不過是解脫不合理的，建立在封建制度和秩序之上的社會的一個幻想出路的，它是粉飾現實的。在新的社會制度下，團圓就是實際和可能的事情了，它是生活中的

矛盾的合理圓滿的解決。保安處秧歌隊演出的馮光琪防奸的最後給劉奸英雄送匾一場，配合喇叭的吹奏，是很有藝術的效果的，據說老百姓都很歡迎，但也許是爲要避免團圍主義吧，在機關演出時却給刪掉了，我以爲很可惜。秧歌中可不可以加進去『噓頭』呢？那會不會破壞被描寫的工農兵群眾的生活和鬥爭的嚴肅氣氛呢？我想也是不成問題的，在實生活中，人發笑的事還少嗎？群眾是最懂得幽默的；新的人物也決不是一天到晚板着面孔。『噓頭』是由生活中的矛盾之突然或意外的解決所引起的，而這個解決在生活事實的整個發展過程中雖是帶偶然性的，但同時却是這個生活事實發展過程的一個自然結果，人物性格的一種適合的着色。『硬滑稽』那是要不得的，損害藝術的真實的。

秧歌的群眾性和藝術性是必須統一的，這個統一只有經過現實主義的道路才能達到。這就是，必須文藝工作者與工農兵結合，工農兵與文藝結合，新文藝與民間形式結合。有了這三方面的結合，新文藝運動就有了堅實的基礎和廣大發展的前途。秧歌已經成爲新文藝運動的一支生力軍了。爲了要使它前進得更好，更順利，我們必須解決與它有關係的許多思想上藝術上的問題。我上面所提出的一些意見，是就個人所見到的說的，希望能引起同志們，特別是文藝界同志們的研討。關於秧歌目前所應做的工作，我提議下列這些：

一、經常派職業劇團下鄉，同時在各分區建立自己的劇團，將秧歌普及到農村的每個角落中去。去年下鄉的劇團快回來了，它們一定會帶回來很多的很好的經驗，必須將那些經驗總結起來，作爲今後工作的根據。

二、大量地發動秧歌劇作，並選集優秀的作品，加以出版。這次春節秧歌劇中有好些是寫得相當好的，很快就可印出來。劇作是劇運工作的中心環節，我們必須用大力來提倡。

三、大量發動組織老百姓自己的秧歌隊，大量地吸收工農兵參加秧歌演出和寫作，認真地、慎重地、耐心地給與他們技術上的指導，發表和鼓勵他們自己創作的作品。

四、有計劃地有系統地搜集和研究民間藝術，將已經搜集的材料加以整理並付印出來。羅致民間藝人，各職業文藝團體應與民間藝人和民間藝術團體取得密切的聯系，互相學習，交換經驗。

五、發動批評。對於已發表或演出的秧歌劇本，應加以介紹和批評。這種批評必須不是教條主義、形式主義的。必須通過各種方式吸收老百姓觀眾的反映，群眾的意見是最可靠的批評。

我現在所想到的就是這些。讓我們從理論、實踐各方面來推進這個新的秧歌的運動吧，每個文藝工作者都應當為表現一個新的群眾的時代而努力！

一九四四年三月二十一日

秧歌劇的形式

艾 青

一、群眾的新歌舞劇

秧歌劇是今天最好的宣傳工具之一；是真正為老百姓所喜聞樂見的、新鮮活潑的文藝形式。它適合在廣大農村中演出，也適合在城市的街頭和廣場上演出，它的舞臺只需要一塊平地。秧歌劇之所以能很快地發展，主要的原因是：它體現了毛主席的文藝方向——和群眾結合，內容表現群眾的生活和鬥爭，形式為群眾所熟悉，所歡迎；在新的政治環境和新的經濟條件下，群眾要求著有自己的文化藝術；能很快地反映現實；比話劇和舊劇不受物質條件的限制，容易演出。這就是說，秧歌劇是群眾的歌舞劇，從劇本的內容到形式，從秧歌隊的組織到演出，都是最富有群眾性的東西。

今天在陝甘寧邊區所流行的秧歌劇，是吸收了民歌、民謠、舊秧歌舞、舊秧歌劇、地方劇、話劇的成分，結合而成的形式。它從原有的秧歌劇胚胎出來。舊秧歌舞和舊秧歌劇，聽說在北方各地都有，各地有各地的特點。延安的舊秧歌舞，我曾見過幾次，一次在新市場附近看見，領隊的舉著一把張開的雨傘，隊員有二十人左右，男女對扭，女的是男人扮的，有丑角，有手上提著一個烏龜的和尚，扭的時候，男女互相調戲，色情氣味很濃，這樣的秧歌隊，今年已不復見了；還有一次在青化砭看見，是農民組織的，領隊的是鄉長，舉著一個長柄的斗子燈，隊員十餘人，穿花衣，腰際掛花鼓

(也叫腰鼓)，一邊舞，一邊唱，一邊打鼓，動作粗壯有力，節拍明顯，歌聲響亮，充滿勞動者的健康和愉快。陝北舊有的秧歌劇，聽一位曾在本地工作的同志說，形式比較簡單，用兩三個人的對話，對唱，問答對唱來表達劇情，內容大都寫男女調情，爭風吃醋(如大小老婆)，所以有的老百姓說：『舊秧歌是騷情地主』。

今天的秧歌劇則不同。它歌頌人民，歌頌勞動，歌頌革命戰爭。它以軍政民團結，對敵鬥爭，組織勞動，改造二流子，增加生產，破除迷信，提倡衛生等為主題。在每個秧歌劇裏，工農兵群眾都成了主角。今天的秧歌劇的形式，也和原有的秧歌劇的形式不一樣，它利用、改造了舊有的形式，同時吸收了話劇的許多東西。它已一天天地複雜，一天天地富有創造性。所以今天的秧歌劇，應該說是一種新的歌舞劇，群眾的歌舞劇。

二、秧歌劇的表現手法

今天秧歌劇的表現手法，是吸收了各種戲劇手法而成的。主要的有象徵的(或者可以叫做寫意的)手法和寫實的手法，象徵的手法，用手勢或別的動作表情，來形容物體的存在和運動。如用手遮在眉上，向天空一仰，表示看太陽月亮，或天氣的變化的現象；如在場上兜了幾個圈子，當做走了許多路；如舉起一隻手向前一拍，當做叩門，兩手在胸前分開一拉，當做開門。這些手法，都是符號式的，暗示性的，也可以說是寫意的。這種手法，中國的舊劇裏用的特別多，為中國人民所熟識，運用這些動作，有它們的好處，它們不受時間和空間的限制，適合於歌舞劇的表現。但是，現實生活中的

許多動作，要求較真實的表現，這種真實的表現，會使觀眾增加真實感，增加親切。如牛永貴受傷中，敵人拿鞭子打趙守義，而且是真的使勁抽打；如趙守義的老婆拿刀殺鷄，用的是真刀真鷄；如軍愛民、民擁軍中，老百姓捧了一碗餃子給戰士吃。這些都是與現實生活中所看見的，沒有什麼差別，可以說是寫實的。秧歌劇採用這些手法，一面是現實生活要求有更新鮮更親切的表現，另一面却也是受了話劇的影響。另外還有一種手法，把動作和表情都誇大了的，像漫畫，雖不真實，但也很感動人。如馮光琪鋤奸中，那個姑媽因為家裏的豬被破壞分子毒死，那種一邊咒罵，一邊號陶痛哭的樣子。但是這種手法處理得不好或過分了，就會使人覺得滑稽。

今年在延安所見到的許多秧歌劇，新的手法是大量增加了。這說明舊的表現手法，已不夠表現今天的生活；根據現實生活所創造的新的手法，不論象徵的也好，寫實的也好，誇大的也好，將很自然地增加到秧歌劇裏來。但是我們用新的手法，必須是從現實生活中，人民的動作表情出發，必須是真實的動作表情，而又是舞蹈化了的東西。這就是說，在秧歌劇裏，動作表情要合乎舞蹈的節拍和風味；不然的話，將會使秧歌劇裏的動作表情和話劇裏的動作表情沒有什麼差別了。

今天的秧歌劇裏所見到的對白，幾乎和話劇裏的一樣，是採用日常對話的語言。本來在歌舞劇裏的對話，用的是韻語——或者是近似韻語的語言。這樣才能使對白在整個歌舞的氛圍裏取得應有的和諧。對話要簡短緊湊，那種乏味的長篇演說要避免，而且要不斷地用獨唱和對唱來沖破單調。

中國舊劇裏的獨白和旁白，秧歌劇裏也採用。人物上場，常常採用自我介紹的方式，使觀眾知道自己的姓名，籍貫，以及身世，這也是一種獨白。有時，人物借用旁白來說明自己內心裏的感情和企圖。這些手法，都是爲了幫助觀眾了解劇情和它的發展，只有在必要的場合，只有在採用它們，就

不能使劇情銜接起來的時候才用它們，因為獨白和旁白（尤其是旁白）用多了，是會減少劇情的緊張性和真實性的。

在秧歌劇裏，也和舊劇一樣，場與場之間的劃分不像話劇那樣明顯。秧歌劇是廣場劇，沒有布幕，沒有佈景，只有用人物的上場和下場來表明時間和地點的轉移。有的劇，用樂如其來的鑼聲表示換場，場上空得很久，以至觀眾以為是收場，情緒就鬆下來，這樣的手法，有害演出的效果，實在應該避免。

收場是全劇發展的終極，在多數的情形下，是新的力量終於戰勝舊的力量的一個大凱歌。收場最好有高潮，表現一種狂歡，使觀眾在情感和思想上，都有飽和狀態的滿足，和含義深長的餘味。

三、音樂、歌曲、唱詞

今天秧歌劇所用的樂器是中國的管絃樂器和打擊樂器。有的秧歌隊已增加了新樂器。一個秧歌劇演出效果的好壞，音樂的配合有很大的關係。劇本寫得再好，情節再生動，語言再活潑，假如沒有很好的音樂也是枉然。音樂要融合在劇情一起，要貫串全劇，即使所有樂器在停止時，也要使人覺得有未盡之音在耳際鳴響——就是說，全劇要有音樂的氣氛。音樂的作用在使人物的語言、歌唱、動作、表情增加色調——使悲傷的時候更顯得悲傷，快樂的時候更顯得快樂。同時，樂器可以用來做效果。今年許多秧歌劇都利用樂器來烘托劇情。新樂器已增加進來，周子山中已用大提琴的聲音來烘托熱鬧場面。中國樂器還沒有被採用的，也慢慢採用了，如唱道情時所用的蘆管，吹起來實在美得很，這樣新

鮮愉快的聲音，會使歌和劇充滿山野農村的風味。

中國的打擊樂器——鑼鼓之類，在秧歌劇演出時也完全適用。因為秧歌劇在野外演出，在廣場上演出，在居民比較分散的農村中演出，鑼鼓就自然的成了集合觀眾的工具。當然鑼鼓的作用不只是集合觀眾。現在一般的秧歌劇都用打擊樂器來開場，收場和烘托熱鬧緊張的場面。

今天秧歌劇裏的歌曲，主要是民間歌謠、地方小調。郿鵯調子被採用的最多，這是因為陝北老百姓很愛聽郿鵯調子。各地的秧歌劇，最好多採用當地老百姓所熟識、所愛好的調子，通過這些調子，歌裏的詞句（宣傳內容）才能很自然地被老百姓所接受。每次新的秧歌劇一演完，很多人能唱裏面的歌，就是由於調子是他們所熟識、所愛好的緣故。這並不是說我們永遠利用舊調子就夠了。新的生活將帶來新的歌聲。當舊的調子不足以表現新的情感的時候，群眾和音樂家將一齊要求新的調子。今年已經聽見有人說：『老是崑調！』過去秧歌劇裏沒有採用道情調子，今年採用了，老百姓聽了，就跟着一起哼起來。根據民歌和小調的風格創造出來的新調子，一定會被老百姓所歡迎。但是，今天我們還要以利用舊歌調子為主。我們還需要音樂家們能對民間調子做一些比較有系統的研究。只有經過謹慎的分析研究之後，我們才能對民間調子有所鑑別和選擇，才能推陳出新，創造出完全適合表現新的生活的新的曲調。

秧歌劇裏的唱詞，應該是今天人民大眾的詩和歌——人民大眾的生活中最好的語言，最富有情感、經驗、智慧的語言。唱詞要寫得意思清楚，文字通俗，句子簡短，能押大致相近的韻，多採用方言土語，格調要新鮮、活潑，內容要具體、生動，使老百姓在聽的時候不只是覺得調子好聽，而且覺得裏面的話很感動人。現在秧歌劇裏的唱詞，很多是繼續着舊劇的腔調；有的唱詞意思繁雜，文字不

通順，唸出來和聽起來都很整扭。這是由於作者不熟悉人民的生活，不熟悉人民的語言的結果。誠然，我們的秧歌劇裏有很好的唱詞。動員起來的成功，除掉內容具體生動之外，唱詞寫得活潑，語言富有日常趣味，也是一個原因。今年的秧歌劇，有許多很好的歌詞。很好的快板，這些歌詞和快板，像一位同志所說，是人民的朗誦詩。寫秧歌的同志要用很大的注意去寫劇裏的唱詞；寫『新詩』的同志，也要用很大的注意，去熟悉秧歌劇裏的唱詞。只有我們一面熟悉了人民的生活、思想、情感、趣味和表達它們的語言，另一面熟悉了民歌、諺語、諧謔，才能產生真正為老百姓所了解，為老百姓所歡迎的新的唱詞——新的詩和歌。

四、舞 蹈

作為歌舞劇，舞蹈是最重要的幾個原素之一。我們今天的秧歌劇。舞蹈方面的注意是很不夠的。舞蹈是人民的日常生活、勞動、鬥爭中的動作規律化了的表現。舞蹈是典型化和高度藝術化了的動作。所謂典型化，就是它要由於人物的身份、職業、年齡……等而有明顯的區別；所謂高度藝術化，就是它要有節拍，有某種程度的誇大，要有組織性，每一動作，每一姿態，必須有很明顯的運動的綫條。舞蹈要用全身肌肉和四肢的活動，表現出人物的情緒的變化。每個演員，在舞蹈的時候，必須注意和他的語言、歌唱、表情一致，使自己在舞台上成為一個活的、有性格的人物。

新的勞動——集體勞動——生產互助形式中的動作，對敵鬥爭，防奸自衛的集體行動，集合……新的生活中的許多動作，將很自然地，和新的群眾一起，被帶到秧歌劇裏來。我們的作者，導演，演員必須隨時隨地都注意這些動作，找出裏面的典型性和規律性，加工而成為舞蹈藝術。今年的秧歌劇

比去年較多群眾場面，也較多集體舞蹈。張治國中戰士挖甘草的場面，是很出色的集體勞動的舞蹈。馮光琪錫好、牛永貴受傷、周子山等劇中，都有群眾場面和集體舞蹈。這自然是好的。以後的秧歌劇，群眾場面和集體舞蹈將會一天天地增加。這是一個群眾覺醒、群眾抬頭的大時代。這裏，我們必須注意的是：一、避免雷同，要有創造，要有多樣性，不然就會形成公式（這是完全可能的）；二、要使秧歌劇裏的群眾場面和話劇裏的群眾場面明顯地區分開來，即是說，秧歌劇裏的群眾場面要更多的組織性，更多的發揮集體舞蹈的藝術。

我們要接近勞動大眾，熟悉群眾用什麼動作，什麼姿勢來表達自己的喜怒哀樂。我們要研究民間舞蹈，尤其是農民的舞蹈；要參考各個弱小民族的舞蹈，和外國舞蹈中，有關勞動生產和鬥爭的舞蹈形式。根據這些，我們再大膽的創造新的舞蹈藝術。在新舞蹈的創造中，要反對從空想出發的小資產階級的形式，反對都是小市民的舞蹈形式；只有根據群眾生活的真實姿態，根據民間舞蹈出發，才能產生為群眾所願意接受的新的舞蹈。

五、化裝、服裝、道具

今天秧歌劇裏的化裝、服裝、道具和話劇裏的一樣，可以說完全是寫實的。在舊秧歌劇裏，化裝、服裝、道具像舊劇，女的男人扮的，小丑臉上有粉，服裝是古裝。這是因為舊秧歌劇，表現的是歷史上的故事，即使是民間故事，也是古人編好了的。但是，我們今天的秧歌劇，也還是一種歌舞劇，它的化裝、服裝、道具應該比話劇的更典型化，更富有圖案趣味。爲了使秧歌劇更富有色彩，更戲劇

化，它的化裝、服裝、道具實在需要某種程度（！）的改造。這並不是說我們也要像舊劇那樣畫臉譜，穿古裝，拿一根鞭子當騎馬；而是說我們要在秧歌劇裏盡量發揮歌舞劇的特性，使秧歌劇的化裝、服裝、道具和話劇的有某種程度的區別，應該比話劇更有色彩。我們的畫家們要細心地研究人民的面貌、裝束、用具，找出它們的特點，加以某種程度（！）的誇大，使之色彩的對照強烈，這樣才能使舞台上有很美的圖畫，使觀眾看起來更愉快，也更能收到藝術的效果。陝北老百姓的服裝，原來就是很富有色彩的。有一天，我看見一個年輕婦女的背影，完全是一個圖案：頭髮很大，圓而扁平，上中和左右插了白銀的扁簪，沿着圓髻的周圍，有八顆圓珠（叫瓦塔針），髻的中心，是一寸多長的大紅頭繩繞成的圓柱體——這樣，頭繩的朱紅色，扁簪和圓珠的銀白色，就十分強烈地襯托出髮髻的光澤和烏黑。她的上身穿黑布衣服，腰上緊束着橙紅色的毛線圍巾；下身是藍褲，腳腕上繫了腿帶。這樣的打扮，豈不是比我們所有的秧歌劇裏的婦女都更富有色彩嗎！都更美麗嗎？何況這還是現實生活中的真實模樣，並不會「加工」，也沒有把它的特點誇大呢！一切文學藝術雖從現實中產生，但它並不只是現實的複寫，而是從現實中取得素材，經過加工，經過重新製造，比現實更富有概括性的產物。而歌舞劇則應該比話劇更富有圖案色彩，就是說歌舞劇的加工氣味應該更大。

六、大 型 劇 小 型 劇

目前的秧歌劇，在大體上說有兩種類型：一種是形式比較簡單，兩三個人上場，很少劇情，用敘述式的唱詞來表達劇情的發展。這一形式，比較接近舊秧歌劇；在新秧歌劇裏，以兄妹開荒作為開

始，劉二起家繼之。今年春節宣傳中出現了一大批這一類型的劇，動員起來，鍾萬財起家，軍愛民，民擁軍……都屬於這一類，這一類劇，短小精幹，主題明顯，線索簡單，人物少，演出比較方便。我們不妨叫它們『小型秧歌劇』。還有一種是形式比較複雜，上場的人物很多，有比較曲折的故事，用人物的穿插來表達劇情的發展，這就是大家所認為提高了的秧歌劇。這一類型劇的最初出現是趙富貴自新。自從有了趙富貴自新，秧歌劇在內容和情節上，在藝術形式上都發展了。今年春節宣傳運動中，各個秧歌隊不約而同地創造了這種比較大的秧歌劇——馮光琪錫好！牛永貴受傷、周子山、模範城壕村等。這些劇，情節比較複雜，吸收了許多話劇手法，有比較完整的故事，分場多，結構嚴密——在類的方面說，它們是前一類型劇的提高和發展。

自從兄妹開荒到現在，短短的兩年間，邊區的秧歌劇在它的量和質上所顯示的發展速度，可以說比中國任何時期的戲劇運動都顯得快。這個事實說明了文化和政治經濟的關係，以及提高和普及的關係；只有在民主政治和人民經濟的現實基礎上，才有使文化向上發展的可能；也只有有普遍的群眾性的文藝活動的基礎上，才有使文學藝術向上發展的可能。

在大小兩種類型的秧歌劇中，從對廣大群眾宣傳教育的意義上說，目前還是以較便利於創作、較便利於演出的小型劇為主要方向。大型劇，劇情的綫索比較繁複，一般地說農村群眾還不很習慣；大型劇，比較適宜於在文化水平比普通農村較高的城市（如延安、綏德、米脂、慶陽、定邊……）中間演出，比較適宜於在文化程度比普通老百姓較高的部隊中間和幹部中間演出。因此，這樣的劇在寫作和排演的比重上，應該比小型秧歌劇要少。我們的劇作者，導演，演員，應該把最大的注意放在創作和排演無數適宜在廣大農村中演出的小型秧歌劇上。我們要寫十個二十個小型秧歌劇才寫一個兩個大

型秧歌劇。這樣才能完成我們普及的任務——這是我們目前文藝活動的中心任務。

今天創作小型劇，要避免再重複兄妹開荒，劉二起家的格調；要避免抄襲和粗製濫造；要根據無限豐富的現實生活，製造無數更新鮮活潑的小型劇。假如不從現實生活出發，不從戲劇變化的實際出發，那就不可避免地要陷在公式主義的泥坑裏去。

創造大型秧歌劇，要注意兩種不好的傾向：一種是話劇的氣味太濃，以致有人擔憂秧歌劇將漸漸喪失歌舞劇的特性；另一種是作者沒有很好地處理材料，劇本顯得凌亂，缺乏藝術的統一、單純與和諧。前面的一種傾向，是由於我們的作者、導演不熟悉秧歌劇，受的是話劇的影響，在創作和排演的時候，很容易把過去的手法搬出來。後面的一種傾向，是由於我們的作者、導演雖然接觸了現實，而且也熱愛現實，但對現實中的萬千現象還缺乏足夠的鑑別和選擇的能力，結果只有十分不經濟地把他們所看見的東西都羅列出來。要使從現實中所採集來的素材成為藝術的創造品，必須經過我們的藝術家的細心剪裁、整理、組織、潤飾……才能使觀眾在有限的空間和時間（舞台演出）中，窺見了人民生活的對立，鬥爭的動人畫幅。

七、群眾的喜劇

我們已臨到了一個群眾的喜劇時代。過去的戲劇把群眾當做小丑，悲劇的角色，犧牲品，群眾是奴隸的，不會反抗的，沒有語言的存在。現在不同了。現在群眾在舞台上大笑，大叫大嚷，大聲唱歌，揚眉吐氣，昂首闊步走來走去，洋溢著愉快，群眾成了一切劇本的主人公。這真叫做『翻了身』！

傳統的戲劇——是封建君王和官僚地主的文學藝術，寫的是他們欺壓人民的勝利，歌頌的是他們的『功』和『德』；人民在傳統的戲劇裏的臉貌完全被歪曲，不是被寫成『奴隸』，就被寫成『罪犯』。許多舊劇叫人看了常常有做惡夢的感覺，裏面衝出一股逼人的陰森氣息——貫串着傳統戲劇裏的，是人民和所謂『命運』相糾纏，永遠不能解脫的悲劇。

舊劇裏的收場，是封建制度的凱歌，寫的是一切維護封建制度的人物的『大團圓』。『五四』時代的藝術家們看見了舊劇的粉飾太平，和現實社會之間的對立與矛盾，曾經竭力反對『大團圓主義』——這是因為『大團圓』這一表現形式，像一床錦被，却用來包裹一具周身都已發臭了的死屍——形式和內容是矛盾的緣故。所以那時的藝術家們提倡寫『悲劇』，寫『缺陷美』，寫『苦悶』，和『悲哀』用來和『大團圓主義』對抗。

至於我們，由於新的社會的因素——民主政治、新的經濟政策下的現實生活，作者和觀眾的思想情感等——所決定，我們的戲劇，尤其是我們的秧歌劇，真是一種群眾的喜劇。在我們的每個劇裏，貫串着人民的覺醒、抬頭、鬥爭以及勝利。我們的秧歌劇的收場，也都成了喜劇的收場；而這是與舊劇的『大團圓』本質上不相同的，這是中國革命現實發展的必然的結果。表現人民的普遍覺醒和抬頭，表現人民鬥爭的力量，表現人民的勝利的新的喜劇，是和中國革命現實，和新民主主義的社會生活完全相合致的——所以也是觀眾（人民大眾）自己在思想情感上所要求的表現形式。例如牛永貴受傷在部隊中演出時，觀眾的情感和這個劇裏的主角——受傷掉隊的戰士牛永貴完全結合在一起，當牛永貴混過了敵人哨崗的檢查剛一走動時，觀眾怕敵人會發覺，馬上叫他『快走！』等牛永貴一出了城門，觀眾即熱烈鼓掌，但當敵人叫他回城門時，掌聲即止，這個劇演完後，向戰士們徵求意見，有的說『爲

什麼只看見日本鬼子打咱們老百姓，沒有看見咱們老百姓打日本鬼子的？『有的說：『如果今天不是演戲，我早就上去打死那兩個鬼子！』有的則說：『最後應該把那兩個鬼子打死在場上！』——這就是群眾以主人公的資格要求藝術家們對自己的勝利有直接的表現的口吻。群眾所歡迎的，是誇耀自己力量的喜劇。悲劇和喜劇是有階級性的。封建社會和資產階級的藝術家，歡喜把產生悲劇和喜劇的原因，歸之於個人的性格和命運，這不是謊話，就是無知之言。敵人的一次失敗，構成我們的一次喜劇。今天觀眾要求喜劇的表現，這是說明：觀眾對於新的社會的政治力量的認識，已完全和自己的思想、情感、倫理觀念相合致的緣故。這裏我只是指明一種自然而顯著的現象，並不是說，每個劇本都非以喜劇——『大團圓』來收場不可；假如那一個劇本用別的形式、別的手法來收場能收到更大的宣傳教育的効果，它何嘗不可以用別的形式、別的手法來收場呢！我們應該歡迎一切適合於現實生活、群眾趣味所要求的富有創造性的形式和手法。我指出這一現象，只是說：在今天，在新民主主義的社會裏，是表現人民勝利，人民『大團圓』的喜劇佔統治地位的時代。

魯藝工作團對於秧歌的一些經驗

張 庚

魯藝工作團四十二個同志從去年十二月二號出發至綏德分區，今年四月九號回延，一共工作了四個月零七天，主要做的是宣傳工作，宣傳工作中又以演秧歌為主。從工作中得到了一些經驗，現在歸結起來，寫在下面，供文藝工作的同志們參考。不過我們的經驗是在我們工作團具體條件下取得的，這些條件如：我們過去是搞話劇、搞西洋音樂的，是初次比較廣泛去接觸邊區工農兵的生活和他們的藝術的，是在綏德分區這人口較稠、文化較高的地區工作的等等，所以一定不是關於秧歌的全面經驗，而只是很小的一方面。

收 集 材 料

(35)

我們工作團在這方面是犯過毛病的，搞藝術的人只對於能直接有利於他的創作素材發生興趣，比方說寫劇本的只願意聽有戲劇性的生動故事，非常有個性的語言，願意談話的對方描述自己的心理過程，而無意於對於一個人一件事一個地方做全面概括的了解，總覺得這些東西於創作沒有什麼直接幫助，或簡直很少幫助；但在講故事的對方，他們講的常常是全面，並且原原本本地講，寫劇本的人感

到很困難把牠組織成爲劇本，沒有了解到全面的原原本本的掌握一件事是非常必要的，如果沒有這方面的掌握，怎麼能夠掌握了問題的中心來加以表現呢？有戲劇性的東西，對於我們是十分必要的，但如果只是用這些東西來組織成劇本，那末連我們寫的人自己也都弄不清楚爲什麼會發生這樣一件事，演出來以後，要觀衆去認識這件事情的社會意義豈不是不可能嗎？再者，我們看問題不從全面的歷史的去，而僅從戲劇的效果去看，就很容易把我們所要表現的這一件事、一個人安放不到恰當的地位，不是過分誇張了，就是表現得不夠，這就歪曲了現實。所以先從全面，並且原原本本去了解問題之後，再去尋求那些最能集中、最能尖銳地表現這問題的素材，這才能夠使我們又恰當又明確地把問題在觀衆面前展開，使觀衆能得到對於真實事情的正確認識。

又比方我們還有一種傾向，就是預先主觀認定了要去訪問某一個地方，爲了寫某一個主題的劇本。結果去一訪問，人家說得有興趣的並不完全是我們所要知道的問題，而是與此無關的問題。對於這個新問題，我們不知道按着說的人往下追究，却老想往我們認定的問題上拉，以爲不說清這個問題，就不能寫劇本，不知道劇本的中心材料恰恰存在在對方所興致勃勃談出來的問題中間。在大大小小的訪問中或多或少是要犯些這樣的毛病的。我們常常忘記談話的對方是親自做了這件事或領導着這件事的人，他是最知道這件事情的問題之所在的，如果不從他所提出的去看問題，我們一定抓不到問題的要害，一定不能對這件事情有所了解，一定寫不出合乎實際的東西，

結 構 劇 本

我們在劇本結構上是犯了兩個偏向的：一個是爲結構而犧牲現實，另一個是毫無結構的羅列現象。

先說第一個方面：我們過去是寫話劇的，今天的生活中有許多場面照過去話劇的形式表現起來很困難，或在今天的條件下表現不出來。我們慣於從過去話劇的那種角度去看問題，常常感到無法表現，因而想省略，去掉這些場面，比方開大會，生產，二流子的轉變過程等等。但是這些場面在今日工農兵的生活中間成爲最有特點最能代表他們生活的場面。我們大膽的創造精神總是不夠，往往拘束於既成的表現手法範圍之內。綏德有一個部隊劇團的同志向我們訴苦說：「你看士兵生活怎麼表現？天天是上操、習武、生產、開會，全是集體的，穿的都是灰制服，又沒有一個女的，這戲怎麼寫法？新的生活，用舊手法表現是有困難的，但是我們爲什麼不大胆創造一些人家沒有用過的手法呢，不能得出結論說：某一種人的生活，或是代表某一種人生活的典型場面是不能用戲劇的形式來表現的，而應得出結論說：我們必須大膽創造新手法來表現新生活，我們將新生活盡量塞進舊手法的模子裏，一定會把新生活的精神喪失了的，一定會歪曲現實的。」

再說第二方面：沒有寫劇經驗的同志特別容易犯這毛病，綏德師範的同學寫了一個劇本叫郝家橋，把這模範村的一切方面如變工，防奸，改造二流子，結婚，勞動英雄等，全都反映了，但教人看了覺得沒有頭緒；又如我們自己寫了一個減租會，寫了一場開會，從開減租、發現特務、到成立農會、提出公約，寫了一串，散散漫漫，看不出要點來。這在一方面說是敢於突破過去的一切教條，大膽去表現現實，但我們的缺點在於雖有表現現實的心，却沒有做得好，羅列了一串現象，未能抓住現實的中心。模範村是一個現實，它在各方面表現出來的模範例子是這現實所表現出來的現象，這些現

象的內在聯系在什麼地方，我們還是要仔細看一看，研究一下，然後集中精力，把那最表現這個精神的場面寫出來，這樣就更深刻了。

寫新事物，還是要寫人。比方模範村郝家橋，與全郝家橋的老百姓是分不開的，勞動英雄劉玉厚又成了他們的代表人物，所以寫郝家橋又必須花相當精力去寫出一個劉玉厚來，如果缺少人，寫出的東西就成了現象羅列，看不出道理來了。

刻 劃 典 型

我們過去寫話劇很講究刻劃人物性格，但那時我們根本不去接觸現實。所以就沒有看到過什麼豐富的多樣的人物，在我們過去的劇本裏性格是貧乏的，爲了彌補這個致命的缺點，寫劇本的便特別強調了上場人物的小地方。如寫農民就強調他的「楞」，說話和動作突然得很，不近情理。或寫外形特徵，如禿頭、跛腳、或寫小嗜好，如愛喝酒；或寫小脾氣，如愛多嘴、不說話等等。這種刻劃只是寫了外表而且常常寫歪曲了，把工農兵醜化了。這回在下鄉工作，所寫的劇本中間根本沒有去刻劃這些地方。沒有去刻劃的原因，並不是我們對於這一方面有什麼覺悟，而是豐富的現實當前，應接不暇，沒有工夫去搞這些事；我們並沒有認識這個問題，所以有的團員就提出問題說：『我們的劇本中間沒有性格』。性格是有的，有勞動英雄也有二流子，有黨性很强的黨員也有叛變分子。寫的不深刻可以說是事實，根本沒有性格這種說法是不合事實的。我們是爲了性格的，寫勞動英雄和二流子對於勞動具有不同的觀念，採取了不同的態度，寫了真的布爾塞維克和投機分子對於革命採取的不同態度。

這些中間包括了人物對於事物、事變、人，所採取的不同態度。這種態度在各種具體情況下的不同表現合起來看就形成了人物的性格。這就是所謂文學中的典型。我們在這次的劇本中有了概括性很小的典型，還沒有很大的或較大的，這是由於對現實知道得太少的緣故。我在綏德分區各縣看了一些秧歌，也看了解放日報上發表的某些劇本，我覺得其中是有典型人物的。又如血淚仇中間的王仁厚就是一個好的典型。這些典型都是沒有去刻劃那些小特徵的，看起來似乎過於樸素，但感人的力量是很大的。自然，在人物的基本特徵（對於事物、事變和人的態度）已被我們抓到之後，再去加上小特徵來豐富它的色彩，是必要的。但在目前我們應當克服那專從小處着眼不看大地方的狹隘觀點，用這種觀點去寫典型是寫不出的。

運 用 語 言

我們的秧歌劇都是用陝北話寫的，也用陝北話演，我們在語言上的確比從前那種清湯寡水的普通話湧發生動得多了。但是如果說我們在語言問題上已經工農兵化，那就不是事實了。實際上表現出來工農兵化的程度還是很不夠的，而我們對於語言問題的認識又還存在着一些糊塗觀念。比方：方音土語呢？還是工農兵的語言呢？有人認為這兩個問題實際上就是一個問題，方音土語就是工農兵的語言，我們工作團內有好些本地學生，提到學工農兵的語言，他們是不積極的，他們說：『我是本地人，語言的問題已經解決了』。他們認為方音土語像『邇刻』『解開』等等，就是工農兵的語言，而不知道在地方語言中還包括了地主的語言。還有人，特別是寫作的同志，極端偏愛那些歇後語：比方

在周子山這劇中，周子山很不滿意馬紅志，背後他說：「這娃嗎，也是『背鍋睡在墳塋凸上，不知手脚高低』真是『蛤蟆爬在花椒樹上，磨得連甚也不知道了！』」連用兩句意思相重的歇後語實在是多餘的。歇後語，農民也愛用的，但究竟還不是他們最富於特徵的語言，城市的小市民，流氓更愛用這些話。同時這些話也有它的缺點，只能逗笑，不能表達深刻思想與感情。農民是有他們自己很好的語言的，比方，米脂僱農自己唱出來的攪工歌：

『攪工人兒難

受的是牛馬苦

吃的是下眼飯』

這『牛馬苦』『下眼飯』就是農民的語言，這類語言是很豐富的，如『把太陽從東山背到西山』『一顆米一滴汗』。除此以外還有全部的農諺也都是農民的語言；有時農諺本身就是詩：

『碗豆開花花，山鷄叫媽媽，

小豆開花花，攔羊娃娃打木瓜。

小滿一朶花，芒種亂開花。』

又如關於鋤草的農諺：

『七餐葫蘆八餐瓜，九餐老藤子十個抓』

都是明朗活潑的。這是老百姓的文藝，也是科學。

關於能夠真正表現老百姓生活和感情的語言，我們注意的很少，知道得太少，運用得更少，我們還是太強調了方音土語和歇後語，並不是說這些不能用，而是說更應當多多學習和運用那些能夠充分

表現老百姓生活和感情的語言，這些語言是活的，正在生長，不斷生長的東西，勞動英雄從延安回家給人講毛主席，我們是聽了多次的，這些講話本身，就是很好的散文，可是我們從沒有很好地記下來過。

寫 辭 配 曲

秧歌是歌舞劇，這對於搞戲劇和搞音樂的都是新事情。如果說我們的語言觀念問題能夠正常解決的話，寫辭的問題也還是一個問題，因為我們常受兩種環境影響：一是舊劇的老一套：『聽他言』『不由我』『珠淚雙拋』『三句舊戲八股輕輕鬆鬆的構成了一句辭，工農兵的語言就有些插不下脚。另一是新的抒情調：『紅格淡淡的太陽，太陽東山出，桃花李花開滿樹，小理河的流水嘩啦啦的流，離家三年還刻又回到馬家溝』。(周子山中馬紅志唱) 不但在表演上是沒有動作的，而且在感情上也是知識份子的。這兩種傾向對於作為新歌舞劇的劇詩是沒有表現力的。我們且看老百姓是怎樣唱的：

『手接盒子槍，身背無煙鋼。

無煙鋼子推上膛

打死那連排長。』(陝北土地革命歌曲)

不但是新的語言，新的感情，而且是動作性豐富宜於表演的。我們應當鍛鍊出一種新的劇詩，不是舊劇的老一套，也不是知識分子的抒情調。

配曲的問題我們也有兩種偏向：第一種偏向是由於我們不認識民歌小調的性質而按照西洋歌劇的方法來處理秧歌劇的音樂。以為每一段唱辭需要一個不同的曲子，因為它的感情是變化了的。我們沒

有去看老百姓的事實，他們在一個小調上配上他們所需要的各種不同的詞，在他們唱起來的時候是按照辭的要求來給曲調以其體化了的。老百姓唱起歌來，辭與曲結合成一體，從來沒有不適合的地方，這就證明民歌小調的容量是大的，不像西洋歌曲特別是歌劇那樣配死了之後再也不能移到別的地方去。我們曾經有這樣的經驗，四十里平川這支曲子，本來是一支變遷的戀歌，但我們把它用來放在一個愉快的勞動場面裏，節奏稍微加強。因它與不同的歌辭相結合之故，就變成明朗愉快的了。對於這樣的事實，我們由於西洋歌條的殘餘之故，沒有充分的注意，曾經在一個短劇裏配上十幾支不同的曲子，觀眾都覺得亂糟糟一大堆，沒有一個明確的印象。相反的，綏德抗大的同學今年春節自己演了一個狀元回家，其中角色有勞動英雄有二流子，但上場的人無論男女都只唱同一的調子「賣燒土」，在唱的表情上，各人自己去靈活運用，觀眾聽了不但不覺單調，而且覺得非常好聽。

可是在這一方面，對於我們却又出了毛病。聽說今年延安的春節秧歌大家都用鄜鄂；因為太多了，聽的人就感到單調。為什麼一個戲從頭到尾只用一個小調聽的人那麼入迷，而多用一些鄜鄂便使人不耐呢？我記得在我們家鄉湖南有一種唱書的人，我們那裏稱為「講評」，反復用一個調子唱一整本書，用一面月琴伴奏，我們可以連聽一個月都不疲倦。可見並不只是由於曲調太單純，主要是我們對於民歌小調了解太差，只知道那幾個調子，而對於怎樣選辭配曲並未好好研究。新辭在曲中不能發生新的味道，不能融合為一。曲子已經固定化了，變成一個鐵模子，歌辭是往裏面填進去的，所以永無新鮮感覺。我覺得我們配曲好比穿鞋子，辭是腳，曲是鞋子，新鞋穿在腳上有些不合適，腳在裏面左動，右動，一直動得鞋子完全合腳為止。在傳達情感的立場上，辭可以變曲之味道；實際上老百姓就是這樣辦的。我們其所以辦不到這一點，是由於我們對於語言和民歌小調雙方都沒有深入的了解，

還只是一點皮毛。抗大的狀況回家其所以很成功，就因為演員都是山西的工農同志，唱他們自己的小調，用他們自己的語言寫出來的歌辭去唱，自然內容豐富不感貧乏。

在今天，工農兵的生活與前不同，所接觸的問題也多，也複雜了，所以在音樂上當然也不能停留在老是一個調子唱來唱去的情況下面。就我所知道的：民歌中間集體的精神是比較少的，進行曲、軍歌是沒有的；但今天的自衛軍，變工隊都需要唱歌，也需要在戲劇裏反映這些新生活；這就需要我們的改編、創作，不過改編也好，創作也好，先決條件是必須從民歌小調的基礎，從老百姓新的生活的基礎出發。我們今日要做這步工作，還須在這兩方面廣泛地掌握材料，好好深入。

表 演

在表演方面，我們也有兩方面的偏向，一是來自話劇的，一是來自舊劇的。因為我們過去是搞話劇的，從話劇裏帶來的毛病多，所以偏向的主要方面在前者。

偏向是無條件的要求真實感。演員在舞臺上演戲，要求自己的感情和感覺與劇中人當前的感情感覺完全一致，要求自己在上台的時間完全成為劇中人，而忘了自己。這種思想本來是中國話劇演員中間一種從未實現過的理想，也可以說是一種外國教條。可是今天秧歌的演員在舞臺上要求自己做到這一步，因為不可能而發生苦悶，提出問題說：沒有佈景，建立不起真實感，怎麼辦？獨白、旁白，自己感到生活中是沒有的，演起來自己不相信，怎麼辦？唱，在生活中是沒有的，唱起來感到不真實，怎麼辦？諸如此類。這種提問題的方法可以看出演員在把戲演得如何真實的問題上是有些糊塗觀念

的。真實感不能絕對化，要演員自己絕對變成劇中人物是不可能的。所謂真實感無寧說是演員按照他自己角色的思想情感去看他周圍的一切事務、事變和人，發爲一定的行爲（動作、語言）。這種行爲，演員自己都能相信得過。在真實生活中間，假使我們自己處於這樣的情況下，也會這樣辦的。只要我們做到了這點，我們自己和觀眾，就都相信這中間沒有欺騙，沒有裝假，近乎人情，是有真實感的了。我們需乎對於我們的感情有什麼過苛的要求，那實際上，特別在今天秧歌劇的條件下，是絕對不可能的。

獨白、旁白、唱，是否就不能令人相信它的真實呢？問題不在形式上。這些手法，只是對於現實生活加以誇張的程度大一些，即以說話而論，在舞臺上必須大聲說話，這和日常生活也是有很大距離的。凡藝術，對於現實生活必有誇張，另一方面也有省略。它是從現實中提煉出來，不是現實生活的照像。

我們的同志大多數是對於劇本以至自己的台辭不加深刻了解的，常常是死背下來。如果問道：你爲什麼要說這句話，又爲什麼要這樣說？一般是回答不出來的，要知道，真實感是在知道我爲什麼要說這些話之後，才能產生出來的。因爲台辭就是角色對於事物、事變、人的態度的具體表現。先了解了台辭，然後研究用什麼聲調去說，去唱，在這時候該做什麼動作，那末，就會令自己和觀眾相信這一回事的真實嚴肅。我們的演員一不了解台辭的現實意義，二又不從現實生活中去取得材料充實它，倒首先提出了問題，要求自己在感情上的真實，這豈不是空唱高調嗎？

另外一方面，我們有的演員是演過舊戲的，加上秧歌劇與舊劇也有若干共同之點，如唱，如舞臺上的空間觀念沒有話劇那樣規定得死，沒有佈景等等，所以舊劇表現方法就帶到秧歌表演中來了。秧

歌中間，必須採用一部分舊劇的動作、唱法，這在原則上是正確的。但除此以外，我們的演員因為對於劇的台辭未加深刻研究，又未能親自從現實生活中吸取材料來充實自己對於角色的理解，以至於動作、語氣，都向舊劇中搬運了公式的東西；這些東西，只有類似，並不恰當，就使觀眾感到一般化、表面化，沒有深刻的內容。這樣的吸取是不好的，是不能充分深刻反映現實的。

此外，演員也希望自己扮演一個角色，裝得更典型一些，這種要求是對的，但他們只從表面去『抓型』，學一些動作，說話的腔調，某些特殊的習慣，而不去廣泛學習和分析工農兵處理事情、應付事變、對待人的精神和態度，因此只有一個空外形，沒有內容，觀眾也就總是說不像，不像工農兵。抓取一些外形的特徵，使所扮的角色在形象上更豐富一些，更有特點一些，這是並不錯的，問題是要先對於角色的思想感情有了了解，已經懂得之後，否則，仍舊是不會像的。

更努力的學習社會

上面把秧歌創作中的較大的問題和經驗說了一些，有些細小的問題，這裏都省略了。這中間可以看出問題的關鍵是在於對於工農兵的學習還努力不夠。在這方面我們犯的毛病很多。雖說已經下過鄉，大家對於學習工農兵，學習社會也很有熱情，看起來似乎也下了決心，但是由於我們過去關門提高、孤立的脫離政治脫離群眾的藝術觀點，使得我們今天真正接觸社會的時候，還殘留得有從這種藝術觀點去看一些事物的毛病。我們收集材料是從編劇、扮演的觀點去分別取捨的，我們收集民歌，願意多收曲子，不耐煩多收歌詞。這一切都證明我們沒有能夠深刻了解學習社會的意義。沒有了解無論

你在職業上的分工是什麼，對於社會上的事情了解得越多，越深，就越能使自己的工作做好。這就是魯迅所說的要『留心各樣的事情』。我們做藝術工作的是很安然於自己的小圈子，小天地的，現在雖然下了鄉，這小圈子還沒有澈底打破，學習社會，先使自己成爲一個懂得事情的人，一個懂得中國事情的人，然後要做一個中國革命的藝術工作者自然就容易了。魯迅也說過文學家首先要做成一個人（大意），這話對於我們革命的藝術工作者更加迫切需要成爲行動的指南針。

這次下鄉是初次，時間短，走的地方多，走馬看花，很不深刻。所以實際上對於學習社會的成績是不大的。但是文藝的工作並不能因爲我們對社會懂得太少而暫時休息一個時期，等我們學精通了再來。所以今後我們要長期處於一邊學習，一邊把學習到的馬上運用起來的情況中。現在工農兵的文化水平提高得很快，他們對我們的要求是比我們能趕上去的高得多。所以今後學習的任務很重，解決工作上的困難問題，也就決非一人之力所能及。我們在工作中已經發現了集體創作的好方法，把大家的學習所得集中起來，在一個藝術作品中表現出來，在這個集體創作中，我們不僅需要把大家的學習所得集中起來，而且要直接請工農兵參加我們的創作，一方面直接解決我們的工作困難，一方面在創作工作中又直接向他們學習。從前我們有過非常錯誤的觀點，以爲工農兵對於藝術創作上是外行，這一次我們有了很多很有力的例子，證明我們在創作上的貧乏，而工農兵却富於創作的靈感，給我們解決了寫不出演不出的種種困難。關於這方面的經驗，我們還想另外寫出文章來談，這裏不能詳說了。

（載一九四四年五月十五日解放日報）

從兄妹開荒的演出談起

王大化

——一個演員創作經過的片斷——

當我接到劇本時第一個問題馬上來了：如何去演呢？這是每一個演員當接受一個角色時首先想到的問題，往往最初閱讀劇本所得的印象會給演員以創造的啓發，使他更容易的去接近那角色。

過去每當一個劇本決定了以後，首先我去理解了劇本，我理解我要演的角色，而初步的加以分析和研究。這一次也是同樣的，拿到劇本之後，看了讀了，甚至初步的想了主人公的身份、個性、外形、他與他妹妹的關係等問題。創作時間的緊促使我不能想到更多，當時我想，戲我是演過幾個了，陝北的農民我也見過，自己也在鄉間住過，那末這樣一個戲的演出恐怕沒有什麼問題。

(47)

在極短的時間內這樣想了之後，就按照自己所想的着手了。在起初我是沒有什麼的，很鬆弛的。我想，一個農民，一個青年農民是比較容易接近的，因為自己也是個年青人，情感容易相通，何況自己記憶中還有些農民外形的速寫。我就從許多能記的外形中選擇了一個比較合適的，青年農民一般的模型。跟着這我就想到他的情感動作，他的語言……照這樣我就着手演了。當然，我仍是照過去那種

習慣的方法來處理角色。排演的開始是鬆弛的，我動作着，我說着，唱着，與戲裏的妹妹玩笑着，好像是很習慣似的，我心裏想這可太容易了，這次的排演好像沒有碰到什麼困難，排演時也沒覺得緊張，因為是演員自己排好像更沒拘束。

事情往往是說着容易做就困難來了。由於我那種不拘束，習慣，叫我發現了我所演的這角色太像我自己了。甚至像在都市銀幕上所出現的那種都市化的農民了。這叫我馬上想到了在這過程中所感到的鬆弛並不是真的鬆弛，而是由於自我的再現，因而不覺得緊張而已。

經過這麼一來我倒真緊張起來了，也開始覺得困難起來了。怎麼辦呢？對於這角色的各方面我都想過了啊（而且也只有跟着這些想過的才能表演的啊），照這樣說我應當很自如的表演，可是為什麼有了困難呢？爲了解決這困難，爲了達到真正接近我所演的角色，我思索了，首先叫我想到了是這個農民像我自己的問題。為什麼會像我自己呢？我並不是一個農民啊，進一步思索時間便被我发现，這就是對農民的認識。和更進一步的對主題的把握。這裏應當分清楚。這角色不是別的一個農民，而是陝甘寧邊區的一個農民，一個青年農民。這裏我要表現他自由的生活和對生產的熱情，要求我對這農民有一種新的看法和情感。這問題一解決，便發覺了起先之所以沒能接近這一步，是由於那一套習慣的小資產階級知識份子對農民的看法；是用了那套小資產階級藝術知識份子慣用的手法來表現的原故，只是說，我在「表演」一個「農民」——這與我去「表演」別的一個醫生、學生、名人……是一樣的，「農民」只不過是我所表演的角色中的一種而已。

在我內心起了這個新的變化後，對農民我有了新的看法；我內心中燃燒起了對於這農民的熱愛，我把他當作革命鬥爭中的主要力量來表演。由這擴張了我的思路，我想到了：（一）我要表現那種邊

區人民躍動而愉快的民主自由生活，這兒的青年人是如何明朗與快樂；（二）我要表現人民對生產熱情，及在群眾中廣泛開展了的吳滿有運動。這以後我就排了，當時我常想着新發現的一些問題。另外，隨時注意着把生活趣味帶到戲裏來。

第一個問題得到解決後第二個問題又來了：兄妹開荒這一類的秧歌街頭劇如何演法呢？應當注意些什麼呢？當然在理解分析角色問題上是一樣的，但在表演上却應與台上的話劇演出不同。首先，它是一個圓場子，觀眾就在你面前，要把舞台上的第四堵牆打破。這對一個舞台演員來說是相當别扭的。其次，在表演上值得注意的是你的對象是誰，他們是喜歡什麼的。在這種與觀眾的關係上，就要求演員的表演能和觀眾起情感上的交流。這比在台上與觀眾的關係更近了，這對一個習慣於演外國戲、大戲的舞台演員來說，就得丟掉過去那套臭架子，丟掉那套自以為是的演技，而向群眾的演技形式來學習，因為只有如此，只有你能運用群眾所熟悉喜歡的形式，才容易接近群眾。在過去我們常常是看不起民間形式中一些東西的，譬如一些象徵的手勢，一些形象的習慣動作，我們認為是無生命的，不現實的，事實上這些東西却是人民所很熟悉與歡喜的，這與我們新的演技矛盾了，我就想怎麼能使它們變為有生命的？我想，舊的群眾形式中某些象徵形象的動作我們還是可以用的，重要的是我們如何把它們與新的演技技術相結合。我又想，人們所以說它們是無生命的，因為那只是一個死的外形，而沒有通過內心情感的指導，因而他們不能給人以情緒的感染。

想到了這個，我就大膽的嘗試了，首先就是角色的動作步伐的問題，他的動作步伐得合乎秧歌節奏。我就把這個具體的青年農民動作走路該是怎麼樣先想好了，接着我就跟了音樂的節拍和主人公的心情、性格各方面加以秧歌舞動作的誇張。這裏一方面不能忽略了一個青年農民動作走路的寫實性，

另外一方面又得加上秧歌的舞蹈性。動作是活潑，輕鬆，而又充滿了活力的（當然自己所想的在實踐中打了很大的折扣），這樣通過了內心的愉快我就較順利的形成了這角色的外形與步伐。

這種戲的動作是與舞台上話劇的演出不同的，因為是在廣場上，因為有音樂伴奏，同時自己又演唱着。你要合乎音樂的節奏，你要利用群眾形式，更主要的，你又要通過內心的聯系去創造。

在我上場的第一段歌，我唱「雄雞，雄雞，高呀麼高聲叫，叫得太陽紅又紅」時，我就大膽的採用了民間形式，我踏着節奏，用身體合上秧歌的步調，我用雙手伸向天空，搖揮着。——這個我表示了清晨太陽的紅光引起了我心內的歡躍，一方面表現了主人公愉快的心情；另外一方面把觀眾帶到戲裏來。這種表演我是通過了內心的想像的；也正是從內心出發而支持了我，充實了那形象的表演。當我要把觀眾吸引到我所表演的那段情感中來時，我意識的注意了不把這些動作當了無生命的裝飾，而要把這段的意義傳達給他們。

當我演唱到「山呀麼山崗上，好呀麼好風光，我站得高來，看得遠……」我也用了一個舊的民間形式裏常見的動作，以手遮眼蹣跚起雙腿向前展望，這動作是俗得很的，但當我心裏想到垂簾的邊區的山頭，山頭上的莊稼，山下的流水，邊區生活的暢快，這些一反映到心裏後使我有真實感，豐富了我的想像，變一個形式的東西而為帶有生命的。舉上面兩個例子說明我是如何試着把舊的演技和新的演員創作融合的開始，而主要的說明了在利用舊形式過程中，新的演技技術是起着決定作用的，因為它包括了內心和外形二者而不單獨是形式。

上面談的還只是一方面，另外一方面我要嘗試着大膽地用寫實的表演，像舞臺上話劇演出一樣，有人說，廣場上的戲一定得動作大，富於舞蹈性，像話劇寫實的演出是不會得到效果的。但在這戲裏

完全寫實的表演我做了，如睡覺（一般舊形式裏總是假的，甚至還可以在一邊旁白），又於吃米麵粥喝米湯，一直到後來主人公掏完了地，抖掉鞋裏的土，用鞋擦掉額頭上的土，把衣服搭在鋤頭上回家……這一切的表演我都是努力往真實的那樣做，當然生活限制了我更深的接近真實，但基本上我是像在舞台上一樣不折不扣的做了，所不同的是在節奏上除去整個戲的節奏外，更吻合着秧歌的節奏舞步，這樣的表演之後觀眾並沒感到沒興味或是不親切。

上面談出了運用新的和舊的技術的一些粗淺的嘗試，但是必須要說明的是：在創造這種新的形式時多熟悉舊的民間的東西是必要的，多吸取那裏面可以很合適運用的東西也是必要的，但是做爲一個新演員的人決不能爲那舊的東西所束縛，更不能以爲舊的東西就是群眾所喜歡的而不顧一切的去用，去迎合他們，這樣沒法跳出舊的形式圈子，失掉了藝術創造的真意義。因爲實際告訴了我們，只有新的東西才是有前途的，無疑的話劇應當是有光輝的前程的。話劇要有前途其本身也得改造。這個改造也正是由於我們具體的對象——工農兵大衆——而改變的。只要我們是表現了他們的生活，只要是真正反映了他們的鬥爭的，他們一定會喜歡。這一次演出中兄妹開荒便是證實。檢討起來，過去話劇之爲人所不想看，這原因是我們的內容、形式、表演、離開實際太遠了，離開了現實那會決定我們的演技走向架空，不爲大衆所了解與接受。

以上所說到的外形動作等是決定於內心的，這也說明了新的演技的特點。不通過內心的這個創作過程你是沒法使你所表現的生命化。在這問題上有了意見的分歧：有人以爲這樣的演出可以粗糙一些，廣場上，觀眾也只是一般的群眾，可以馬虎些。但由於這次演出的經驗，我反對這種說法。做爲一個演員的人不應當這樣想，這是脫離群眾的想法，是忘了爲誰而演，是不忠實於你的對象的。另外

也欺騙了自己。一個演員創造一個角色不經過那一定的細膩的分析和研究，你是很難和你所要表現的人物接近的。一個無生命的外形形式是不會感動人的，他在觀眾面前出現時便是一個來路不明的人物。這次經驗告訴我，群眾是真正的藝術鑑賞者，這話是不錯的，任何投機取巧不忠實的表演都逃不過他們的眼睛，如果你想使你所表演的能引起他們內心的共鳴的話，除非你是真實地反映了他們所熟悉的事物，而這所謂『真實地反映』裏面包括了情感的真實加以藝術上的創造。群眾是懂得藝術的，一齣壞戲，一段拙劣的表演是不會引起他們的愉快的。你不信，若看你表演上的成功與失敗時，群眾反應便是最可靠的鑑定，也只有在這種反應中，在與群眾的情感交流中，你便會走進了你的角色，往往是下意识的，你一點一點的接近了角色的情感動作……及一切。

演員除了一些外形動作表演外，另外還憑了你的語言和歌唱，把主題傳給觀眾，而語言又是和外形動作分不開的，——這裏包括了表演、歌唱、說話。對於這一類的演出，有人主張『唱』，主要是唱歌，只要聲音悅耳唱的好就對了，可以與演的關係少些，我反對這種說法，這多半是受了舊的演唱的影響。我覺得照這種人的說法，那被唱出的便會只是一個無生命的曲調了，——即使那歌曲本身包括了多少革命內容，也沒法表現的。嚴格的說起來，這只能算是唱而不是演唱。做為一個演員，這次經驗告訴我，是在於你能把每一句話、歌，通過內心以具體的聲音表情、面目表情、動作表情等傳達給群眾，在觀眾那裏引起極強烈的反應，這個關係很大的。在技術上要求演員們（一）語言群眾化（這裏面包括了語言的地方色彩與語彙的群眾化），只有這樣群眾才會覺得親切愛聽。（二）吐字清楚，把每個字都送到觀眾耳朵裏。（三）外形把握的群眾生活化，否則他們會覺得不是他們的人。（四）以上各點都得有機的聯系，而不能割開寡獨的運用，那就會是片面的。（五）唱時一定得唱出情感來，而

慮和表演情感一貫發展不能分開。在必要時爲了整個情緒的發展可以按情節處理曲調的休止和延長等。在有些時候爲了更適當表現你的情感，你寧可犧牲某節曲調之音而加以適當的聲音表情。不要以曲調而限制了情感的真實性。因爲現在的曲調一般是民歌風，而且一個歌是幾個人輪流唱的，因此而限制了曲調與每一句詞兒的一致性，在表演後必要的改動還是應該的。曲詞作者會諒解的。

一個演員他要想和觀眾打成一片，那他非得把演、唱、觀眾反應有機的聯系起來不可。

提到觀眾反應，有人就說在這種廣場上，在這種群眾之前得有『噱頭』才能吃得開，而這種『噱頭』是要粗獷的。這次經驗告訴我，這種說法是不妥當的，這不僅把藝術創造市儈化了，另外也是極不尊重我們的觀眾的。

首先講，噱頭這兩個字就不對，說這話的人是把趣味和噱頭並列的（他們的趣味含義也不是正確的），這些人認爲只有噱頭可引起觀眾的笑，觀眾的笑便是代表了喜歡，也就是表演時而要追求的東西。但他們忘了，有名的戲、小說、詩歌也是會叫人笑、哭的，但那是由於噱頭嗎？在很多場合觀眾無言的沉默正表現了戲、小說……之成功，那你將如何解釋呢？曹禺的戲裏面戲劇情節是太豐富了，你能說這是賣弄噱頭嗎？應該認爲這是由於主題的一定發展而產生的東西，這正是一個作品的藝術性戲劇性。把這解釋爲『噱頭』，或在表演時追求那種不正確的趣味都是不對的。

難道你非得以不合實際的玩笑取得觀眾的樂嗎？否則便不是演技？同志們，那種過火的、誇張的、不合實際的東西，正是我們從事新戲劇的演員應該去掉的。別擔心，以爲去掉了那東西就沒法使觀眾激動了，不會的，只要你是按照一定角度去了解分析你所表演的人物，你忠實他，熱愛他，再加上生活對你的感染去表現他，只要你所表現的是合乎觀眾所見的那樣的，按照一定的情緒的發展，那

高級的戲劇趣味便會出現在你的表演裏。

作爲一個新的，走向新方向的演員，應當老老實實平平凡凡。要和江湖習氣、和從「噱頭」出發作鬭爭，如果你不這樣做，仍舊想在創作上投機取巧，作爲遊戲、趣味出發，那是使新戲劇走向潰滅之路，同時也潰滅了你自己的藝術創造。

上面是一個半月來參加秧歌宣傳隊自己演出的一點經驗，這經驗特別是拿兄妹開荒爲例子談的。

自己仍是一個初走上演員路的人，對於一切都是極幼稚與浮淺，尤以生活知識和鬭爭知識的限制使我更難以談的好（況且有很多自己說的在其體表演時打了很大的折扣）。但這是一個新的方向的開始，特別是文藝座談會上毛主席提出了面向工農兵的文藝方向，最近又特別指出這是文藝工作者唯一應當走的路，在這裏寫這點粗淺的經驗以供大家參考，在看法上，具體的體驗上也許與別的同志不同，特別是演員同志們，請你們看了後給我意見，爲了建立我們新的演劇工作，爲了你們的演技能爲大眾所了解與接受，爲了我們更好的爲工農兵大眾服務，這是必要的。

一九四三年三月二十五日於魯藝

鍾萬財起家的創作經過

軍法處通訊小組

鍾萬財原籍榆林，現在住在西區小砭溝，是我們的鄰居。他本是一個好吃懶做的二流子，他婆姨也是個不務正的女人，整天甚事不作，夫妻倆都抽上了洋烟癮。生活很壞，「一年四季緊着褲帶子熬日月」。去年春上，經過政府對他們不斷的規勸與幫助，使他們下了決心把洋烟捺下，參加生產，掙了七塊地。打了六石糧，婆姨在家紡了八斤線，還幫公家作了六十套軍衣，個口子都變成了好莊稼人。這是二流子轉變的一個具體典型。在本處首長的指導下，我們決定把它作為創作秧歌劇本的題材，事先曾徵求了當地政府與群眾的意見，認為他是值得表揚的，於是我們就動手收集材料，當天就去找鍾萬財談，另外又向楊村長作了訪問。佔有了全部材料後，就執筆來寫。

可是我們在寫作過程中，深受着「舞台框子」的束縛，而不能使它適合於在臨場中演出。所以初稿帶着濃濃的舞台色彩，仍照話劇的形式把劇分成兩場，第一場以鍾萬財擇烟燈，第二場以交公糧，作為兩場劇的中心。用這種對比的方法來表現轉變的前後，但是並沒有能表出轉變的過程，使劇情顯得極其單薄無力。後經本處首長不斷指示，才打破舊形式的拘束，加寫了「鍾萬財上山生產」的一場。表現他在勞動中遇到許多內心矛盾鬥爭（他感到荒地難掙，洋烟癮發作等）。這才有了前後的聯

系，完整地表現出二流子轉變的生動過程。

在寫作過程中，因為感到材料不足，最初便不得不加寫了一些虛構的情節，藝術本可以容許多虛構，但因為鍾萬財就是小砭溝的人，許多觀眾都和他熟識，如果離事實遠了，就會減弱了他的真實。經領導上及時指出，又向鍾夫婦再作訪問，才根據鍾夫婦的意見，把虛構的東西加以修正。在表演上，開頭信心很不夠，覺得和本人就在一起，若表現不逼真，會生反效果。有的同志說還沒有演外劇容易，有的同志又主張不演這種具體的人物，把這個材料再加以虛構，寫成一個抽象的典型。甚至於有的同志還提出不用陝北話，用普通的北方話演出等等。總之大家對表演具體人物都感到困難，後經本處首長再三的指出：我們此次演劇的主要對象是西區一帶的老百姓（特別是西區的二流子），爲了能在群眾中發生直接的教育作用，應該以本地的言語表演他們最熟識的人物，這會使群眾更感到親切、真實，得到更大的效果。後來又經數次的集體討論，及學習鍾萬財的動作和語言，終於克服了這些困難。

但在演出過程中，我們仍遇到不少困難，如動作彳亍，說話不像，情感不夠連貫等。所以每次演出回來，就去找鍾萬財夫婦拉話，把我們的困難提出來。在拉話當中，他留就給我們解決了，可以說，他們對這個劇是起着實際的導演作用。

從群眾的許多意見上證明了這個方向是對的。鍾夫婦還叫許多鄰居們一同來看，演一二兩場時，他倆羞愧地低着頭；到了第三場，他高昂的笑着，從腰裏掏出紙烟讓人。以後他們又看了兩三次，我們屢次徵求意見，他總說：『演的都是真的，就是這樣由壞到好嘛！是一股勁兒的好，那還叫什麼轉變！』我們再三的問他，還有無不真實的地方，或演的不像，而他笑着說：『一滿是真的，公家這樣

抬學我，咱們好好幹』。

因爲人物和事情，是群眾所熟悉的，他們分外感到親切，如西區老鄉看劇時，一聽到劇中人的名字，就都笑起來，有的議論說：『鍾萬財變好了，可得好好幹，要不這戲不成了假的啦！』無形中對鍾萬財起着鼓勵、督促的作用。同時對群眾（尤其對二流子）的教育來的更直接。所以三鄉鄉長王四，特別召集全鄉二流子來看了一次。又如侯家溝二流子李滿堂看完戲，當即決心轉變，堅決向村長說：『我今年要好好幹，我一個勞動力要種十二三垧地，還敢同他鍾萬財比賽咧！』

（載一九四四年三月十九日解放日報）

申紅友同志給我們上了第一課

王大化

——秧歌劇周子山排演過程中的一點經驗——

一

今年正月裏我們工作在綏西（子洲縣）邊境一帶，邊境地帶時受政治土匪騷擾，老百姓對政治土匪是很極了。

根據了當地的情况，我們工作團就決定即時反映這問題。

我們選取了一個實在的政治土匪及以綏西為背景來寫。爲了使這人物更凸出一些，所以在外形上性格上就與那個本人有所不同出入。我們起了一個名字「周子山」。我們寫他是一個以個人英雄主義者參加了土地革命，在革命當中他不能實心，他要爭領導，他要個人突出，爲自己盤算，愛往人頭前裏搶；爲了寫出革命的實際力量，真正的共產黨員的品質，我們寫了馬紅志。這裏更對比出周子山從個人出發，及如何走向毀滅。另一方面寫馬紅志，是怎樣在群眾鬥爭中生長起來，他代表了黨和人民力量的成長與強大，他代表了勞動人民的革命品質。

爲了表現這整個歷史階段，爲了明確的表現出革命與反革命的鬥爭，我們決定了寫五場：前三場寫土地革命時代，後二場寫統一戰綫以後。

在創作過程中，不論在搜集材料上，在處理題材、表現人物上都會遇到一些困難，但最後劇本終於寫出。大家談了一下覺得還可以，只是覺得這戲沒有特色。

馬上我們就動手起來，但一排起來的時候就成了大問題，排不下去。譬如排第一場的祕密小組會，排起來，一點祕密的感覺都沒有，一點革命的氣息都沒有。導演演員（劇本創作有導演和演員參加）都搖頭排不下去，到這時候才想到：革命實際被我們輕輕的放過。

當我們在收集材料的時候，我們總覺每次談後收穫不大，我們完全沒有注意到與我們談那個政治土匪材料的，談土地革命時代材料的那些同志正是代表了當時的活生生的革命史實，正是我們應當表現的和學習的。

怎麼辦呢？戲還是要排下去，事情還是要反映，不許你關了門關主觀，事情逼着你去實際中去找辦法，這裏，如果你覺得可以混一下，可以不實際一下，那末你的創作便會失敗！

末了，還是革命的實際來給解決了問題，使周子山獲得了生命，變成生動的了。

二

我們的戲正在沒辦法的時候，恰巧我們工作到了米脂縣的一個區——桃鎮區。這地方曾經過，而幹部中有很多都是參加過土地革命的。我們就去區上請了一位同志來幫助我們解決戲的問題。

這位同志姓申名紅友（老申的名字在工作團裏差不多都知道而且都深深的記着，因為他是我們最好的先生）。

我們請他來之後，同他談了戲的情形，請他幫忙，他就說：「對，把土地革命時的實際內容鬧清楚」。

我們把劇本讀給他聽，先讀第一場，一讀周子山的台詞時，老申說話了：他說：「我看周子山這人不是個實心鬧革命的，爲個自盤算，與馬紅志不同，得注意才對」。讀到二老周酒醒回來，我們問這時候有這樣人沒，「有這號人」。繼續在讀時老申提出了問題，他說：「這達得先把張海旺確是被捕這問題搞清楚，可以顯出周子山這個人」。當繼續聽下去的時候，他說：「周子山打埋伏了，這人可能叛」。這些問題經他一提出就明確化了，從本質上分析了周子山，即對導演處理周子山這人物上也有了啓發。由於這樣我們興奮的很，我們就決定排給他看，從排的過程中具體的解決問題。

戲排起來了，老申很集中的看着我們。戲排到謝玉林上來了，老申說話了：「你得裝扮個賣什麼的才行，要不，反動派一碰見就對客不出」。問題一提出我們就感到新鮮，覺得好，他就給出了個主意說裝個「買羊的」。這樣一來謝玉林一開頭就有了生命。謝玉林到老馬家敲門，打了暗號後，誰去開門呢？「老馬去開」，馬紅志就照樣做了。老謝一進門就關上門回來。老申又說了：「雖加不能行，得往外瞧瞧才對，不要後頭跟了人。再，我還有意見，你們看行了不行？我說加進這麼個內容：老謝進門後，馬紅志把他往回拉，再問他該沒碰見什麼人吧（說這話時老申坐在炕頭上，給我們表演着當時表情）？要說碰上了人那末情況就要變動」。我們按照他說的往下排了（接着老馬把烟遞給老謝：「咱抽！老謝咱紅軍到那達咧？」老謝說「到了上川咧！」），正想接下去，剛剛在思索着的老

申說話了，『我看這連加上個內容：加上狗叫，對不對？』『對嘛！』大海不約而同的爲這一個狗叫激起，這是多麼巧妙的一個導演手法，給劇添上了氣氛。由於這深夜裏的狗叫更襯出了地下鬥爭的祕密氣氛，夜的氣氛也濃了。我們大家爲這個而非常興奮，我們就照樣的工作了，可是有了狗叫以後又該怎麼樣呢，生活貧乏的我們又沒辦法了。老申說：『狗叫以後得叫聚英去外看看，叫老馬說：『諸，我說你，咱快出來，去看看外起狗叫該有什麼吧』。要是沒有什麼才說別的』。聚英回來了說沒有什麼，老申說現在可以談了，於是老謝就問老馬打探黑龍寨的情形，老馬就報告了一下，老申在旁邊說：『說話的時候應注意到門口和聲音；不說廢話，這是談工作來的（本來我們有一點廢話的，那是在爲了補足沒有生活而加上的一些瑣碎的東西）。最後就談到找大家來開會，按原來寫法是叫聚英去的，我們問可以不，老申說聚英是同情革命的積極分子就可以去』（老申總是站在一定的階級立場上講話的，處理每一個問題都是與這分不開）。聽了他的話聚英就想走，老申就問我們，照這個樣子出去要是碰上反動派怎麼辦？我們又瞪起了眼睛，老申看我們那樣，他就說，『噯家吧』讓老馬說『要是碰見反動派時間，就說我難活了——生了羊毛疔，尋醫生去』。『問題解決了，聚英去尋人去了，老馬和老謝到後密吃飯。』

我們又繼續排，聚英回家報告海旺二老周沒回家，根據了這種情況老申馬上提出了海旺和二老周堅定不堅定的問題（這是我們根本沒想到的，老申說：『得好好的估計才成，打黑龍寨與新變動有密切關係』）。開會的場面一開始我們戲裏就討論起打黑龍寨的。老申說『慢一點，你們忘了寨子上已經捉住了我們的人，情況有了變動。這兩個人如果在寨子上有了變卦的時間，打寨子的事就有大影響，這問題得先討論』。大家都很心服的做了。另外一個問題又發坐了，如果討論起人的話再如何

轉到打寨子的事呢？『不要緊』他說，『反正咱們紅軍在上川，就是寨子上有了變動也不妨事』，馬紅志又照樣的說了。可以討論打寨子的事吧，老中說『不行，在暗紅的地點政權還是人家的，要操心人家破壞呢，得放個哨』（馬上反映在我們的腦子上是一個人拿了紅纓槍放哨）。他好像已經看出我們的懷疑，他說：『不是紅纓槍站哨，是放暗哨』。派誰去呢？老中說：『你們都是主要分子，要操心發表意見，叫聚英去吧！』聚英正想走，他又說：『慢一點得把地點暗號佈置好』。他馬上又給佈置好，叫老馬囑咐聚英：『你到咱水碾底下芽圈牆上，那邊是個放哨的好地點，對不對，在那邊，溝裏出來的，屋裏頭出來的，山隱暗下來的人都能看見了，你要是看見了人的時間，你就拿咱頂門棍在咱密牆合頭（外頭）敲上個三下，對不對？……』聚英下去了，大家總以為可以開會了，老中又提出了大家沒有帶武器，得找個隱蔽的地方。接着他又安排了，叫老馬說：『早就預備好了，一有變動就跟我去』哨放了，隱蔽的地方也有了，老中說現在就可以討論了。他又把我們的會給佈置好。一直開完了大家走了。老中說：『照今天開會時間周子山要自動的去黑龍寨活動人，活動槍這事不是那麼簡單，得派一個堅定分子去跟着他，防備萬一，但是要注意方式，不要叫他覺出是監視他』。李登高給派去了，一場就完了。末了老中說：『老謝不能按原路回去，怕碰上反動派』。

第三場一開始老中就給帶進了叫人感奮的東西，那就是李登高火急的報信，他說：『這是個革命堅定分子，非這樣不可！』這給第三場首先染上了濃厚的戰鬥氣氛——戰鬥的開始。他說：『應當先問周子山人的問題，這可以關係到周子山這個人底下的情形的』。情況一變，老馬聽見了周子山捉住就知道民團發兵有道理。戰鬥開始了：『老馬得立馬佈置工作，像老馬這號好的同志要堅定，快快召集李登高，田生貴討論』。他又說：『馬紅志這時問什麼都得照管』，『得把哨放到馬家溝前頭的莊

子上。找上兩個人，一男一女，男的帶上鐵頭去，一有變動山頭上撤走。叫個女的到前莊，垮上個小籃裝探親成的，消息放靈通，一有動靜回來報告。叫老田快給上川老謝寫鴿毛信，叫上川紅軍快下來。再給×××，×××赤衛軍信，叫他們的赤衛軍立馬到馬家溝集合。叫老李集合赤衛軍，擡起紅旗，監視定老財們，派堅定分子上川送信去。在機動的佈置底下拿起了武器。叫田生貴把文件藏好。把紅布圍起……一幅活生生的火熱的鬥爭場面畫出了，戲充滿了戰鬥意志，有了生命。正在這時聚英等扶了海旺老婆上來了（本來我們在這裏寫海旺老婆說：海旺死了……老馬給我做主……處理的有些歇斯縮里的。總之是很傷感的語句，我們覺得這些話是很感動人的，老馬說：你要放寬心……海旺犧牲了……鬧革命爲窮人翻身……打開黑龍寨仇報……）。對這問題老中特別強調這時應當照住多數，對同志流血犧牲應該有難受的表示的，可是事情急了就不能個人難過咧，要不然就要壞事情，這時間只要說『海旺爲衆人亡了命了，流血犧牲了，咱衆人要給他報仇』就對了（這裏是多麼集中的表現了真正同志間的友愛，這比我們說了許多許多話真學到不曉得多少倍）。老中又說：『鬧革命那一定要死人的嘛，這時要顧衆人，顧多數人，不能顧個人，衆人的命比一個人的命要緊，反正鬧革命成了功，就是爲他報了仇了』。這裏說明了鬥爭的殘酷，說明了一切只有經過鬥爭才能解決，集體與個人不是矛盾的，而是統一的。緊接着派堅定分子去送信，並囑咐『在路上碰見敵人，信丟不辦就吞到肚裏去』。

緊接着，老馬給婦女們分配了工作，換藥、做飯……

緊接着，赤衛軍來了。（本來這地方我們寫老馬對群眾講的話比較多，但老中說，『已經開始軍事行動了，只要向群眾報告一下就去打寨子，要堅定衆人革命信心。要衆人鬧革命不要怕流血犧牲，

要奮鬥到底。要提出大家的希望：打開黑龍寨分土地、分牛羊、分糧食……」

送信的人在路上碰見了老謝和紅軍一道回來了。紅軍代表說：「同志們，咱們紅軍下來了，只有二里路了。」同志們，現在沒有時間多說話，咱們打開黑龍寨，咱們窮人們就翻身了！」

報信的人來報說「民團已進溝口」，於是赤衛軍出動了，唱着「紅軍共產黨天心順，全世界老百姓都隨紅軍……」的歌子出發打黑龍寨……

老申是一個有經驗的革命家，他全面的細心又周密的解決了這鬥爭中的一切問題。周子山一場三場就是這樣獲得了生命，有了現實意義，這與老申是分不開的。

三

在老申幫助下的周子山前半部的排演過程中我們學習到的是什麼呢？這裏拿我做爲一個演員來說的話，老申是給我上了很重要的一課。

在過去，每每想到演一個群眾領袖或是一個黨的工作者，反映到腦子上的必定是個突出的人物，與衆不同的，這才有特色。所以在老申未幫助之前自己是很苦悶的，覺得馬紅志是一個沒有什麼性格特色的，要把他表現成爲一個出色的人物是不成的。怎麼辦呢？我想到了在外形上來補救，於是我就想起了一些這方面的形象，又在生活中找到一些材料，我試着做了，但做不通。我意識的要表現他的與衆不同，要尋求他的特色。但最使自己沒辦法的是自己無論如何相信不過自己，角色本身根本失掉了依據。

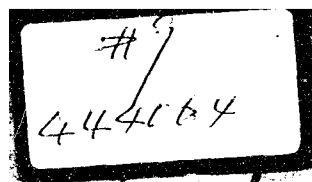
但與老申接觸後促使我比較冷靜的思索現實鬥爭中的英雄們是怎麼樣。我改變了我的想法，這使得我變成老實。他教育給我一個真正的共產黨員，一個堅強的革命鬥爭戰士是普普通通的，與群眾在一達裏，並不是一個孤零零突出的（過去對這問題只是理論的認識到）。老申就是這樣一個最現實的人物。首先他對革命工作態度上是叫人感動的。他是一個搞政權工作的，工作忙極了，可是幫助我們搞戲弄到深夜，在極寒冷的清晨爲我們排練，他不說什麼。我所能說的是『咱要叫這個戲本編的好，能更把那實際內容來宣傳群眾』。老申有着那麼豐富的鬥爭知識，但他絲毫不驕傲，他是虛心的。每當他提出一個意見時他就問：『我看這達應該這樣，你們看怎麼樣，行不行？』『依我看這達加上這麼一個實際內容，你們看對了不對？』更使我感動的是在排第三場時他領來一個曾經參加過打案子的同志：這位同志是一個鄉長，老申說『咱自己沒參加過打案子不能亂說』，他又對那位鄉長同志說：『他們問你什麼你就說什麼，把當時情況說個清楚，一定要把那個實際內容，講好，這是要宣傳人的』。當那位同志對所要求的東西尙不太了解的時候，他就說了：『夜天他沒聽頭二幕戲怕不清楚，我看就加上這麼一個內容你們看對不對？』譬如第三場找人攔上蝦頭去放哨，我田鳳英搭了小籃去打探消息……在佈置過程中他不是一個人獨斷的，他總是虛心的問鄉長及徵求我們大家的意見『你們看怎麼樣？對不對？』『我沒參加過打案子，不能亂說，可是計劃佈置打案子咱參加過，就照那個事實來做，對不對？』他的虛心是真的站在爲革命工作上，是完全實事求是的態度。所以老申不但幫助我們解決了周子山一劇創作過程中的許多具體問題，而且也正是實際上使我們懂得了什麼叫做現實主義的創作方法。如果說周子山還多少獲得了一些成功，特別是前半部（一般批評都說前半部較好），那末，老申是有很大功勞的。對於我，則可以說是上了很重要的一課。

一九四四年五月



秧歌論文選集

著者	艾思奇等
編者	東北文藝工作團
出版者	大連中蘇友好協會
發行者	東北書店
印刷者	東北日報第三廠



444064



秧歌論文選集

一九四七年九月 東京 5000

東京 恒