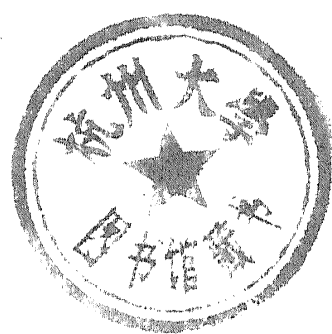


革命样板戏学习札记

方  
耘

# 革命样板戏学习札记

方 耘



上海人民出版社

革命样板戏学习札记

方 耘 著

上海人民出版社出版

(上海绍兴路5号)

新华书店上海发行所发行 上海商务印刷厂印刷

开本850×1156 1/32 印张5.25 字数116,000

1974年5月第1版 1974年5月第1次印刷

印数1—52,000

统一书号: 10171·294 定价: 0.35元

# 毛主席语录

革命文化，对于人民大众，是革命的有力武器。革命文化，在革命前，是革命的思想准备；在革命中，是革命总战线中的一条必要和重要的战线。

我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。

方向是对的，革命是成功的，艺术上也是好的。

要认真总结经验。



## 目 录

进一步学习革命样板戏的经验(序言).....	1
要抓创作思想.....	5
正确体现党的政策.....	11
时代精神与剧种特色.....	15
“十年磨一戏”.....	21
坚持“三突出”原则, 塑造好主要英雄人物.....	27
“道高一尺, 魔高一丈”.....	35
是“水落石出”, 还是“水涨船高”.....	42
英雄人物与转变人物.....	47
在矛盾冲突中展现英雄形象.....	52
谈典型环境.....	58
在斗争实践中体现革命理想.....	63
写好中心事件.....	70
谈典型细节.....	75
主线和副线.....	80
铺垫与高潮.....	85
矛盾激化与思想深化.....	90
平中出奇.....	96
虚写与实写.....	103

文武结合·····	108
情景交融·····	113
从“炼话”谈起·····	118
谈唱段的安排·····	123
谈音乐旋律的“三对头”·····	129
谈音乐语言的性格化·····	135
要程式，不要程式化·····	143
谈“亮相”·····	148
从《闹上风云》的布景设计谈起·····	153
后记·····	158

# 进一步学习革命样板戏的经验

## (序 言)

革命样板戏是实践毛主席革命文艺路线的产物，是无产阶级文化大革命的伟大成果，是社会主义的新生事物。在江青同志的领导和培育下，革命样板戏遵循毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出的文艺为工农兵服务的方向，以党的基本路线为指导思想，深刻地反映了半个世纪以来，中国的无产阶级和广大人民群众在中国共产党领导下进行的艰苦卓绝的革命斗争生活。从反映第一次和第二次国内革命战争时期斗争生活的《杜鹃山》，到反映社会主义时期斗争生活的《海港》、《龙江颂》，为我们展现了一幅雄伟壮丽的中国革命历史的画卷。革命样板戏塑造了光彩夺目的无产阶级英雄形象，把曾经霸占舞台千百年之久的帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神统统赶下舞台，从而使被颠倒的历史重新颠倒过来，实现了无产阶级在文艺领域里对资产阶级和一切剥削阶级的全面专政。革命样板戏是无产阶级的宝贵财富和战斗武器，它热情地歌颂了毛主席的无产阶级革命路线，突出地宣传了战无不胜的马列主义、毛泽东思想。在批林批孔这场上层建筑领域里马克思主义战胜修正主义、无产阶级战胜资产阶级的政治斗争和思想斗争中，革命样板戏是无产阶级和革命群众进行思想和政治路线方面教育的好教材，是批林批

孔的强大的思想武器。

革命样板戏是无产阶级文艺的光辉样板，它迎来了社会主义文艺百花盛开的春天。最近几年，继八个革命样板戏之后，又涌现了一批新的革命样板作品，而且带动了各种文艺形式的革命，推动了群众性的社会主义文艺创作运动的蓬勃发展。实践证明，革命样板戏的经验，对推动我们深入开展无产阶级文艺革命，繁荣和发展社会主义文艺创作具有极其重要的指导作用。因此，如何深入地、认真地学习革命样板戏的经验，是摆在我们每个革命文艺工作者面前的十分重要的任务。

学习革命样板戏的经验，必须在斗争中学。毛主席指出：“革命文化，对于人民大众，是革命的有力武器。革命文化，在革命前，是革命的思想准备；在革命中，是革命总战线中的一条必要和重要的战线。”以革命样板戏为标志的文艺革命，为无产阶级文化大革命作了思想准备，同时又成为文化大革命的重要组成部分。革命样板戏是在无产阶级同资产阶级两个阶级、两条路线的激烈斗争中诞生、成长的，无产阶级经过披荆斩棘的艰苦战斗，冲破了反革命修正主义文艺黑线的统治，粉碎了刘少奇、林彪一伙的疯狂破坏，终于取得了重大的战果。革命样板戏生动地体现了毛主席的革命文艺路线，它是无产阶级文艺革命的胜利成果，是社会主义的新生事物。阶级敌人在政治上搞复辟，必然要攻击和反对革命样板戏，因此，围绕着革命样板戏的斗争从来没有间断过。肯定还是反对革命样板戏，肯定还是反对革命样板戏的经验，这是当前文艺领域阶级斗争、路线斗争的一个焦点。林彪一伙不就曾效法孔老二“礼崩乐坏”的腔调，大肆攻击和破坏革命样板戏和革命样板戏影片吗？大毒草《三上桃峰》的炮制者和支持者，不就声嘶力竭地叫嚣要“突破样板戏的框框”吗？还有那么一小撮人胡说什么“样板戏是人手口刀牛羊”，“创作不

多,是因为样板戏顶了台”,“‘三突出’原则不适用”等等,真是信口雌黄,狂犬吠日!他们说什么要“突破框框”,就是要“突破”毛主席的革命文艺路线,他们说什么“顶了台”,就是想把封资修毒草、牛鬼蛇神重新搬上舞台,实质上就是要倒退,要复辟,妄图翻无产阶级文化大革命的案,这是“克己复礼”的反动纲领在文艺上的表现。因此,我们必须进一步学习革命样板戏的经验,深入批判刘少奇、林彪修正主义路线和形形色色的资产阶级世界观、艺术观,彻底击退右倾复辟的妖风和文艺黑线的回潮,进一步巩固和发展无产阶级文艺革命的伟大成果。

学习革命样板戏的经验,必须着重加深对毛主席无产阶级文艺路线的理解。毛主席的《讲话》为无产阶级文艺革命制定了一整套的理论、方针和政策,完整地提出了一条马克思主义的文艺路线。革命样板戏就是贯彻执行毛主席革命文艺路线的光辉成果。我们学习革命样板戏,一定要学原则,学精神,学根本,而不能停留在学一些表现形式。我们要学习样板戏剧组演革命戏,做革命人,努力深入工农兵、改造世界观的经验;要学习以党的基本路线为指导思想,反映重大的革命题材,深刻表现阶级斗争、路线斗争的经验;要学习运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的方法,运用“三突出”的创作原则塑造无产阶级英雄形象的经验;要学习贯彻“古为今用,洋为中用”、“百花齐放,推陈出新”方针的经验;要学习精益求精、千锤百炼,反复进行艺术实践的经验。革命样板戏的经验千条万条,最重要的一条就是在文艺领域里如何进行阶级斗争、路线斗争的历史经验,也就是坚持贯彻毛主席无产阶级文艺路线,彻底批判形形色色反革命修正主义文艺路线、文艺思想的革命经验。“路线是个纲,纲举目张。”只有抓住了路线,我们才能真正学到革命样板戏经验的根本。

学习革命样板戏，还要努力做到“有的放矢”。学习经验不能脱离自己的具体实践，学习经验也不应该替代自己的创造。学习革命样板戏的经验也一定要强调用革命样板戏经验这根“矢”，来射我们进行的文艺创作这个“的”，也就是要把革命样板戏的经验与我们的具体的艺术实践结合起来，以普遍的规律来指导具体的实践。各种艺术形式既有共性，又有自己的特殊规律，要坚持革命样板戏的根本经验，也不能忽视具体艺术形式和具体剧种的特点，要在革命样板戏创作原则的指导下，对自己具体的艺术形式进行革命的改造，调动本身的积极因素，发挥自己的长处，使其更好地为塑造无产阶级英雄形象服务。任何艺术形式和任何剧种，都只有在刻苦学习革命样板戏的前提下，才能更好地做到批判继承与革新创造的统一，时代精神与剧种特色的统一，革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的统一，创造出光辉灿烂的社会主义的新文艺。

当前，我们要积极地投入批林批孔运动，要深入地学习马克思主义、列宁主义、毛泽东思想，学习革命样板戏的革命经验，坚持和捍卫毛主席的无产阶级文艺路线，敢于革命，勇于实践，进一步推动社会主义文艺创作的发展和繁荣，充分发挥革命文艺巩固无产阶级专政，促进社会主义革命和社会主义建设的强大的战斗作用。

## 要抓创作思想

随着文艺革命不断取得新胜利，群众性的文艺创作活动正在蓬勃开展，文艺战线出现了一片令人振奋的大好形势。这是广大文艺工作者努力实践毛主席的无产阶级文艺路线的重大成果。革命样板戏的实践经验告诉我们，要牢固地占领思想文化阵地，促进社会主义文艺的进一步繁荣，必须重视文艺领域里的两个阶级、两条路线、两种思想的斗争，要抓创作思想。

文艺领域历来就是阶级斗争的重要战场。无产阶级要占领文艺阵地，使文艺成为团结人民、战胜敌人的有力武器，而反动阶级也总是要同我们争夺这个阵地，以便利用文艺来为他们的反革命政治路线和阶级利益服务。这种斗争是十分尖锐复杂的。它表现在许多方面，表现在创作上，就是创作思想的斗争。创作思想是一定的世界观、艺术观在创作上的具体体现。一个作者如何认识生活，如何表现生活，塑造什么样的艺术形象，用什么方法来塑造艺术形象，都受一定的创作思想的指导。不同的阶级、不同的路线，就有截然不同的创作思想。在文艺战线上，创作思想的斗争一直是极为激烈的。刘少奇和周扬等“四条汉子”就曾抛出过“写真实论”、“现实主义广阔的道路论”、“现实主

义的深化论”、反“题材决定”论、“中间人物论”、反“火药味”论、“时代精神汇合论”和“离经叛道论”等修正主义谬论；林彪一伙也散布“天才论”、“灵感论”等等谬论。他们就是鼓吹用资产阶级创作思想指导创作，妄图变无产阶级文艺为资产阶级文艺，以达到复辟资本主义的目的。无产阶级历来十分重视抓创作思想方面的斗争。伟大领袖毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》这篇光辉著作中，就尖锐地、系统地批判了形形色色的资产阶级创作思想，明确地提出了要“用辩证唯物论和历史唯物论的观点去观察世界，观察社会，观察文学艺术”的战斗口号，为无产阶级文艺创作指出了明确的方向和途径。

革命样板戏创作过程中，两条路线斗争的一个重要方面，就是无产阶级和资产阶级创作思想的斗争。在《海港》的创作过程中，江青同志领导文艺战士深入地批判了“中间人物论”、“无冲突论”、“写真实论”等修正主义创作思想，坚持革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，成功地塑造了方海珍、高志扬等光辉的无产阶级英雄形象。革命现代舞剧《白毛女》创作过程中，深刻地批判了地主资产阶级的人性论，阐明了“哪里有压迫，哪里就有反抗”的伟大真理。革命现代京剧《龙江颂》是无产阶级文化大革命以来进行改编创作的，但创作思想的斗争也并没有停止。正是由于在创作过程中重视抓创作思想，不断肃清“无冲突论”等修正主义创作思想的流毒，才使剧本遵循党在整个社会主义历史阶段的基本路线，深刻地反映了社会主义农村火热的现实斗争生活，塑造了江水英等高大的无产阶级英雄形象，热情地歌颂了高尚的共产主义风格。

革命样板戏的经验告诉我们，必须重视抓创作思想，这是关系到坚持文艺为工农兵服务的方向、坚持毛主席革命文艺路线的大事，是关系到巩固和发展无产阶级文艺革命成果的大事，决



不能等闲视之，掉以轻心。林彪拚命鼓吹“方向问题解决了”，要我们埋头搞创作，对这种谬论，必须加以深刻的批判。我们必须狠抓文艺领域里的阶级斗争、路线斗争，狠抓创作思想的斗争，要积极引导创作人员投入批林批孔运动，不断提高执行毛主席无产阶级文艺路线的自觉性，反对复辟，反对倒退，在战斗中进行创作。我们有些同志也抓创作，但对抓创作思想重视不够。有的同志认为，现在是在正确路线领导下搞创作，又有样板戏做榜样，创作思想方面不会有多少问题了；也有的同志“文化工作危险论”的流毒尚未肃清，还是“怕”，怕吃不准，因此对艺术实践中的两种思想斗争，采取回避态度。这些想法都是有害的。在无产阶级专政下，思想文化领域里的阶级斗争和路线斗争还是十分尖锐复杂的，资产阶级、修正主义思想的流毒不是一朝一夕就可肃清的，因此我们抓创作首先就要抓创作中的阶级斗争和路线斗争，抓创作思想的斗争。领导不仅要过问创作中必要的具体事务，更主要的是要重视抓创作思想，善于做深入细致的思想政治工作。这一环抓好了，创作也就能够上去。反之，如果“怕”抓，不抓，那么，资产阶级的那套创作“理论”、表演“体系”、艺术趣味，就会不知不觉地潜入我们的创作领域，重新爬上社会主义的文艺舞台，这是十分危险的。因此在文艺革命形势大好的今天，我们必须以批林批孔为纲，抓住林彪反党集团修正主义路线的极右实质，从政治上、思想上批深批透，狠狠地反击修正主义文艺黑线的回潮，进一步肃清林彪一伙散布的资产阶级创作思想的流毒，夺取文艺革命的更大胜利。

如何抓创作思想呢？革命样板戏也为我们提供了极其宝贵的经验。

抓创作思想，就是要抓无产阶级创作思想与资产阶级创作思想的斗争。革命样板戏在抓这个问题时，是提到政治与思想

路线的高度来认识的。在《智取威虎山》创作过程中，周扬、林默涵一伙主张要把反面人物写得嚣张，当时江青同志就一针见血地指出：“要考虑是坐在哪一边？是坐在正面人物一边，还是坐在反面人物一边？”创作思想的问题总是与一定的政治路线、思想路线相联系的。因此，当前我们抓创作思想，就必须以批林批孔为纲，组织创作人员在三大革命运动中努力学习马克思主义、列宁主义、毛泽东思想，深入批判林彪一伙的反革命修正主义路线，提高认识，划清正确路线和错误路线的界限，提高执行毛主席革命路线的自觉性。要坚持唯物论的反映论，使文艺创作源于生活，高于生活，要深入批判“灵感论”等唯心主义黑货，又不要受真人真事的局限；要坚持革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，贯彻“三突出”的创作原则，以高度的革命责任感和饱满的无产阶级激情，努力塑造无产阶级英雄典型，批判“正不压邪”和种种歪曲英雄形象的倾向；要坚持党的基本路线，敢于反映阶级斗争和路线斗争，反对“阶级斗争熄灭论”在文艺上的表现——“无冲突论”；要坚持“古为今用，洋为中用”、“百花齐放，推陈出新”的方针，批判“崇洋复古”的反动思潮，批判“全面继承”和“全盘否定”的谬论；要坚持革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的统一，进行文艺问题上的两条战线斗争。革命样板戏是在无产阶级创作思想指导下进行的，它的丰富经验，对发展社会主义文艺创作具有普遍的指导意义。因此，学习革命样板戏的经验，对我们抓创作思想是极为重要的。

革命样板戏在创作过程中，为抓创作思想，十分重视调查研究，经常认真分析创作领域里的思想动向。领导同志抓《海港》的创作，亲自深入到码头与工人座谈，掌握第一手资料。这告诉我们，要抓创作思想，必须深入创作实践，抓重点，抓典型，及时总结正反两方面的经验，以典型推动全面。在抓创作时，要时刻保

持清醒的头脑，警惕资产阶级思想的侵蚀。要经常分析创作中的思想动向，及时发现倾向性的问题。对资产阶级的东西并不拒绝研究，但必须站在无产阶级立场上进行分析和批判。对社会上思想文化方面的斗争也要密切注意。工农兵对我们的文艺创作提出了不少好的意见，对此我们必须诚心诚意地听取，认认真真地研究。要十分重视总结经验的工作，经常研究文艺创作中出现的新的问题，及时总结文艺创作中新的经验，找出一些带规律性的东西，从而来指导创作。要鼓励创作人员大胆创作，大胆实践，以高度的革命责任感和革命的“牛劲”从事创作工作，不要怕失败，不要怕犯错误，只要认真总结经验教训，不断克服错误缺点，我们的创作一定会得到提高。

抓创作思想，还有很重要的一条，就是要抓文艺评论。战斗的群众性的文艺批评是开展文艺斗争的重要方法，也是党领导文艺的重要方法。我们要通过文艺批评深刻批判象《三上桃峰》那样的大毒草，批判修正主义文艺黑线，批判形形色色的资产阶级创作思想，坚决击退阶级敌人在创作领域里的复辟活动，捍卫毛主席无产阶级文艺路线。文艺批评又是人民内部在文艺问题上辨明是非的重要方法。毛主席指出：“对待人民内部的思想问题，对待精神世界的问题，用简单的方法去处理，不但不会收效，而且非常有害。”正确的意见如果没有经过斗争的风雨，没有取得免疫力，就不能战胜错误意见。因此，“只有采取讨论的方法，批评的方法，说理的方法，才能真正发展正确的意见，克服错误的意见，才能真正解决问题。”领导创作的同志应当十分关心文艺问题的讨论和文艺批评，要善于运用文艺批评去进行文艺斗争。要大力开展工农兵群众性的文艺批评，提倡专业文艺评论同业余文艺评论相结合。要提倡实事求是的文艺评论，用以指导文艺创作。领导创作的同志，不仅要做好讨论的组织发动工作，

而且要用心地研究讨论中提出来的问题, 并进行正确的引导。有些问题一下子弄不清, 可以通过实践进一步讨论。这样, 才有利于辨明是非, 有利于提高大家的思想认识, 有利于推动创作活动的更好发展。

革命样板戏在创作过程中, 十分注意把抓创作思想与抓文艺队伍的建设结合起来。我们抓创作思想, 不仅是为了搞好当前的创作, 更重要的是要建设一支能自觉执行毛主席革命文艺路线、能为巩固无产阶级专政而战斗的文艺队伍。艺术上的革命, 首先是一场思想上的革命, 艺术观是与世界观密切相关的。因此, 抓创作思想就必须抓文艺队伍世界观改造这一个根本问题。革命样板戏剧组, 把抓创作思想与抓文艺工作者的世界观改造联系起来, 组织文艺战士深入工农兵的斗争生活, 在斗争实践和创作实践中, 坚持认真学习, 坚持批判各种非无产阶级思想, 批判旧的习惯势力, 从而逐步培养了一支从事无产阶级文艺革命的队伍。当前, 我们抓创作思想, 也必须提到建设无产阶级文艺队伍的高度来认识。要组织文艺战士积极投入伟大的批林批孔运动, 彻底批判林彪攻击“五·七”道路的反动谬论, 坚决地走毛主席指引的与工农兵相结合的道路, 努力在三大革命运动中改造自己的世界观, 使自己的思想感情来一个根本的变化。只有这样, 才能坚持无产阶级的创作思想, 抵制资产阶级创作思想的侵蚀, 才能自觉地去完成反映我们伟大社会主义时代和塑造无产阶级英雄形象的任务, 才能创作出更多更好的新作品, 为工农兵服务, 为无产阶级政治服务, 为社会主义服务。

## 正确体现党的政策

在《龙江颂》的尾声《丰收凯歌》中，粮站管理员面对前来争交公粮的社员，连连关切地问：“口粮都留足了吗？”“种子粮、饲料粮都留足了吗？”“储备粮留足了吗？”回答是：“全都留足了！”于是，粮管员才同意把这些粮食作为余粮收购。粮管员的这“三个问”问得好！这“三个问”，进一步画出了人民公社一派大好丰收景象；这“三个问”，添浓了“公字花开万里香”、共产主义风格大发扬的瑰丽色彩。同时，通过这“三个问”，从一个侧面正确、鲜明地体现了党的政策。

毛主席教导我们：“在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。”无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分，它是为无产阶级政治、为党的基本路线服务的。而政策从属于路线，是路线的具体体现。因此，文艺作品正确体现党的政策，是文艺为党的政治路线服务的一个重要方面。

在社会主义这个历史阶段中，两个阶级、两条路线的矛盾斗争是长期的、复杂的。文艺作品要准确、鲜明、生动地反映现实斗争生活，就必须遵循党的基本路线，正确区分和处理两类不同性

质的矛盾。题材处理、情节安排、人物设置、形象塑造,以至于唱词和对白的设计等等,都应该有鲜明、正确的政策观点。组织矛盾冲突,要把握住矛盾的性质,定准人物的基调,处理好人物之间的关系以及解决矛盾的方式、方法。要十分注意“不同质的矛盾,只有用不同质的方法才能解决”。在这方面,革命样板戏为我们树立了榜样,提供了宝贵的经验。《海港》和《龙江颂》中出现的阶级敌人,他们的罪恶目的、阶级基础、历史根源都交代得十分清楚,敌我矛盾的性质揭示得非常明确。《龙江颂》中,围绕着“堵江抗旱”展现的矛盾斗争是错综复杂的,有江水英的共产主义风格与李志田、阿更的本位主义思想的矛盾,有以江水英为代表的广大贫下中农坚持走社会主义道路与富裕中农常富的资本主义自发倾向的矛盾,还有龙江革命群众捍卫社会主义制度与暗藏的阶级敌人妄图破坏、颠覆无产阶级专政的矛盾。在组织和展开这三条矛盾线索时,既深刻揭示了它们之间的内在联系,又把李志田、阿更、常富同黄国忠严格地区别开来,把李志田、阿更同常富也区别开来。区别矛盾的不同性质,采取不同的解决矛盾的方法,从而使几种矛盾都得到了很好的解决,夺得了“堵江抗旱”的重大胜利。这种有联系有区别的处理,深刻地反映了社会主义历史阶段两个阶级、两条路线斗争的复杂性,鲜明、正确地体现了党的政策。

无产阶级革命事业的每一个胜利,都是在正确路线指引下,认真执行各项正确政策的结果。文艺作品在反映不同历史时期的斗争实际时,应当用历史唯物主义的观点,正确地体现当时在党的路线指引下规定的各项政策。《沙家浜》中阿庆嫂对胡传魁的三个阶段的不同态度,就是遵循我党在抗日战争时期的路线,正确而又生动地体现了“综合联合和斗争两方面”的抗日民族统一战线政策的。当胡传魁被日本鬼子追逼时,阿庆嫂曾掩

护过他；后来他和刁德一拉了队伍开进沙家浜，在他们尚未暴露是“姓蒋还是姓汪”的情况下，阿庆嫂采取了利用矛盾、各个击破的策略；而当胡传魁成为死心塌地的汉奸时，就坚决拔掉这个钉子。描写社会主义历史阶段各个时期的斗争生活也是一样，要以不断革命论和革命发展阶段论相结合的思想，以历史唯物主义的观点，正确反映三大革命运动的斗争实际，正确体现党在不同时期的各项政策。《龙江颂》既热情地歌颂了伟大的龙江风格，但又把发扬共产主义风格同体现现阶段社会主义生产关系的政策辩证地统一起来，正确处理了国家、集体、个人这三者的关系，鲜明地反映了时代风貌，深刻地揭示了主题思想，使作品具有强烈的现实意义。

艺术作品的正确的政策思想，归根到底，是要通过人物的言行来体现的，主要是通过矛盾斗争中起主导作用的英雄人物来体现的。方海珍和江水英，她们都是具有高度阶级斗争和路线斗争觉悟的无产阶级先锋战士，都是执行党的政策的模范。路线决定政策，政策体现路线，在无产阶级英雄人物身上，高度的路线斗争觉悟与正确的政策观念是统一的，远大的革命理想与踏实的工作作风是统一的，坚持无产阶级的长远利益与关心人民群众生活是统一的。正是由于这种统一，才使他们的形象显得高大壮美。《龙江颂》的创作经验，富有说服力地告诉了我们这一点。如果把江水英写成不顾本队利益，不考虑党的农村经济政策，只是一味简单地强调“丢，丢，丢”的话，反而会损害江水英的形象。如果对英雄人物的革命精神作片面的理解，或把革命精神同政策策略思想对立起来，或让他用同样的方法去处理不同性质的矛盾，这样，就不可能塑造好无产阶级的英雄形象。无产阶级英雄人物最懂得无产阶级的历史使命，最懂得解决各种矛盾的步骤和方法。因而，他们总是坚持革命原则，坚持

按党的政策办事，既敢于斗争而又善于斗争。方海珍对待钱守维，针锋相对，无情揭露，表现了无产阶级坚定的原则立场；而对待同志则是既坚持原则，又体贴入微、耐心帮助，方海珍对韩小强，既严肃地指出他的思想问题，又满怀热情对他进行耐心的帮助和教育，最后终于使他转变过来。

“一个革命政党的任何行动都是实行政策。”人们的实践，特别是革命政党和革命群众的实践，没有不同这种或那种政策相联系的。文艺作品反映某一时期的、某一方面的斗争生活，总要涉及到党在一定历史时期的政策，我们的文艺创作一定要正确体现党的总政策和各项具体政策，只有这样，才能热情地歌颂党的无产阶级革命路线，有力地发挥革命文艺的战斗作用。



## 时代精神与剧种特色

社会主义文艺创作的根本任务和鲜明标志，就是努力塑造无产阶级英雄形象，深刻体现伟大的无产阶级革命的时代精神。而不同的剧种又有各自不同的特点，如何正确处理时代精神与剧种特色的关系，是戏剧革命中必须解决的一个重要课题。革命样板戏无论是京剧、舞剧、交响音乐，都出色地运用各自的艺术形式，生动深刻地反映了我们伟大的革命时代，成功地塑造了叱咤风云的工农兵英雄形象，充分地做到了时代精神与剧种风格的辩证统一。

时代精神与剧种特色是辩证统一的一对矛盾。在这一对矛盾中，革命样板戏把时代精神作为矛盾的主要方面，充分突出了它的统帅作用。内容决定形式，形式必须紧密地为内容服务，因此剧种的特色首先要服从表现无产阶级革命的时代精神和塑造英雄人物的需要，否则就有可能背离时代精神，歪曲英雄形象。这是关系到文艺能否坚持为工农兵服务的原则问题。为了深刻体现出鲜明的时代精神，革命样板戏创作过程中对原来的京剧、芭蕾舞剧、交响音乐等艺术品种进行了深刻的批判和彻底的改革，创造了具有强烈的时代精神的崭新的京剧、舞剧、交响音乐。

革命样板戏强调了时代精神的统帅作用，但并不忽视各剧种的艺术特色。时代精神与剧种特色是互相依存的。作品的时代精神总是要通过各自不同的具体的艺术形式来加以表现的，如果没有剧种特色，也就没有剧种之分，时代精神也无从很好地得到表现。革命样板戏在进行具体的剧种改革时，并不离开改革的对象，而是根据时代精神的要求促使对象转化，使它既能体现今天的时代精神，又具有各自的艺术特点。因此，革命样板戏中的京剧、舞剧、交响音乐经过改造后，真正做到了鲜明的时代精神和浓郁的剧种特色的统一，显得色彩绚丽，百花齐放，深受工农兵观众的欢迎。

革命样板戏的经验告诉我们，要做到时代精神与剧种特色的统一，必须正确地处理批判继承与创新的关系。“对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了。”革命样板戏根据“古为今用”、“推陈出新”的精神，在改革剧种的过程中，不仅看到我国戏剧艺术历史悠久、形式丰富，其中有些为群众喜闻乐见的艺术形式，可以改造利用；但更重要的是看到旧的剧种是旧时代的产物，特别是这些艺术形式被反动统治阶级控制和篡改后，表现的都是帝王将相、才子佳人、地主资产阶级的内容，今天要用来表现无产阶级的时代和英雄，就有着时代的区别，阶级的区别。如果不加以批判和改造，就无法表现无产阶级的内容。革命样板戏坚持“破字当头，立在其中”的原则，深刻批判了“全面继承”与“全盘否定”的谬论，运用马克思主义的观点，利用、改造旧的艺术形式，吸取其中的有用成分，努力从现实生活和塑造英雄人物的需要出发，大胆地革新创造，努力使各剧种既突出时代精神，又保持剧种特色，做到二者的辩证统一。这里有几条具体的经验很值得我们学习：

一、革命样板戏在创作过程中十分重视对各剧种进行历史的和阶级的具体分析。“分析的方法就是辩证的方法。”要改革一个剧种，必须对改革对象进行分析研究，用马克思主义的观点研究它的现状和历史，找出它的规律，区别它的精华和糟粕，才能找到阻碍时代精神与剧种特色统一的癥结。革命样板戏对京剧、芭蕾舞、交响乐等艺术品种都进行了历史的具体的分析研究。比如京剧，样板戏研究了它的数百年发展的历史，找出了它的内容和形式上的基本特点。它最初由劳动人民所创造，后为统治阶级所控制。旧京剧内容大多是歌颂帝王将相，美化才子佳人，丑化劳动人民，宣扬剥削阶级的意识形态；在艺术形式上，已形成了一整套唱做念打的艺术程式，它主要靠歌唱塑造人物，音乐以皮黄为其特色，表演方面采取夸张、写意、虚拟的表演手法以及雕塑性、功架性的动作。这些程式有一定的概括力及规范性，但又显得僵化、陈旧。革命样板戏对旧京剧的内容和形式进行了深刻的批判和细致的分析。在形式方面对唱做念打的每一艺术手段都作了具体的分析研究，分清哪些是好的，哪些是坏的，哪些可以吸收利用，哪些可以改造出新，哪些必须剔除摒弃，这就为剧种的革新创造作了充分的准备。

二、勇于实践，大胆创新。革命样板戏创作过程中用马克思主义观点对旧剧种进行深刻的批判，吸收有用的东西，并始终立足于从此时此地的人民生活中进行艺术提炼，大胆创新——标社会主义之新，立无产阶级之异。

“不破不立。”革命样板戏为了做到音乐唱腔的“三对头”（即思想感情、性格气质、时代感对头），打破了京剧旧的行当、流派、格式，对声腔、板式、唱法各方面都作了改造和创新。声腔板式方面，如《红灯记》中李玉和的唱段《党叫儿做一个刚强铁汉》用的是悲壮深沉的〔二黄〕声腔，但又吸收了〔西皮〕声腔中〔二六〕

板式节奏上铿锵有力的长处,创造了旧京剧中还未有过的〔二黄二六〕;又如打破旧的起腔格式,李玉和的〔西皮〕唱段《穷人的孩子早当家》,打破了旧京剧〔西皮〕一定要从弱拍上起唱的格式,而改成从强拍上起唱,使唱腔深切有力,增强了时代感。塑造人物的音乐形象主要靠旋律,革命样板戏在唱腔的音调旋律上也作了大胆的革新,特别是在皮黄声腔中溶进了具有强烈时代色彩的《国际歌》、《东方红》、《三大纪律八项注意》等革命歌曲的旋律,给声腔注进了新的血液。在行腔上打破了凝固的上下句落音程式,杨子荣唱段《共产党员》中“革命的智慧能胜天”是下句,在旧京剧中旋律一般是下行的,现在处理为裂帛穿云、气势雄伟的上行旋律,突出了人物的英雄性格。在伴奏方面,革命京剧继续保持“三大件”的特色,但大胆采用了中西混合乐队,气势磅礴,雄壮有力,大大地增强了音乐的时代感和表现力。

革命样板戏对唱法也作了大胆的改造。旧京剧各流派的唱法都适合于表现帝王将相、才子佳人,如旦腔、生腔多用慢颤音、慢滑音、下滑音以及频繁的力度收放变化等润腔方法;咬字吐音上惯用中州韵、湖广韵。用这种唱法塑造的音乐形象必然是陈旧不堪的。革命样板戏吸收了其他歌唱艺术的有用成分,对唱法作了创新。如杨子荣的唱腔,运用了刚柔相济,以刚为主和断连结合、刚健秀丽的唱法展示他勇敢、机智的性格;运用以胸腔音加强音色厚度的唱法表现他的宽广襟怀和英雄气概。革命样板戏正是通过不断实践、大胆创新,使旧的艺术形式脱胎成为新的艺术形式,使旧的剧种焕发出新的革命的生气,有力地为实现斗争服务。

三、注意正确保持和发展剧种的风格特色。无产阶级绚丽多彩的斗争生活,需要多种多样的艺术形式来加以表现。毛主席曾指出:“艺术上不同的形式和风格可以自由发展”。各种不同的

剧种在坚持为工农兵服务方向的前提下，要注意保持自己的剧种特色。对剧种特色首先要作具体分析，对有损于塑造工农兵英雄形象的“特色”必须舍弃或改造，我们要保持的是工农兵群众喜闻乐见的健康的风格特色，这也是一个在艺术创作中是否坚持群众观点的问题。革命样板戏为了反映无产阶级革命的时代和塑造无产阶级的英雄形象，充分发挥了不同剧种所擅长的艺术手段和独具的风格特色。如舞剧《红色娘子军》与京剧《红色娘子军》，表现的主题、题材、人物、情节都是相同的，但各自的艺术形式并不相同。舞剧充分运用舞蹈艺术的手段来塑造英雄典型，京剧则是充分发挥京剧艺术唱做念打等手段来塑造英雄典型。如洪常青打进南府一场，舞剧通过团丁练武，常青散银、群匪争夺等情节，以一系列的舞蹈语汇来展示这场斗争；而京剧充分发挥了京剧念白的独特功能，让洪常青运用精警凝炼、词锋犀利的语言置敌人于溃乱败敝的境地，展现了洪常青英勇机智的性格。又如《诉苦参军》一场，舞剧是吴清华一上场，就奔向红旗，以舞蹈语言展现她找见亲人的激动心情；而京剧把清华诉苦提前，用散板起唱的成套〔反二黄〕唱腔来倾诉她的阶级苦、血泪仇，充分运用唱腔这一主要艺术手段，刻划人物内心世界，然后奔向红旗，形成高潮。

其次，革命样板戏在对不同剧种进行改革时，都注意保持各剧种的健康的风格特色。在改造京剧皮黄声腔时注意保持它的基本旋律和节奏的特点。改革后，〔西皮〕声腔仍具有高亢明快的特点，〔二黄〕声腔仍具有稳健深沉的特点。在吸收革命歌曲和兄弟剧种音乐语汇时，也注意京剧音乐的特色而加以溶化。如《智取威虎山》中杨子荣《胸有朝阳》的唱段，吸取了《东方红》的旋律，正好与〔二黄〕唱腔的落音相吻合，因此显得水乳交融。再如《智取威虎山》中杨子荣的马舞，吸收了不少我国民间舞蹈、

外国的芭蕾舞等动作，但它又是根据京剧舞蹈的规律加以组合的，它与京剧中的“走边”、“趟马”等表演程式融为一体，整个舞蹈具有京剧写意、虚拟和功架性的特色，并始终在京剧的音乐节奏之中。这样，杨子荣的马舞就成为一种崭新的京剧舞蹈。

剧种特色并不是一成不变的。革命样板戏不仅保持了各剧种的原有特色，而且不断吸收新的革命的东西来改造、丰富剧种的特色，使之不断向前发展。如舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，保留了原芭蕾舞的“足尖”、“跳”、“转”等基本技巧，从塑造工农兵英雄出发，加进了新的内容，吸收了京剧中的“身段”、“步法”、“功架性”的造型特点，以及民间舞蹈的语汇，打破了旧芭蕾舞以女主人公为主的旧规，塑造了男角的舞蹈形象，发展了剧种特色，创造了具有浓厚的时代气息和民族特色的崭新的舞剧。革命交响音乐《沙家浜》、《智取威虎山》既保持了交响音乐原有的长处，又大胆吸收了京剧音乐，并把声乐和器乐有机地结合起来，在器乐中加入了京胡、打击乐等中国民族乐器，创造了具有民族风格的交响音乐，丰富了交响音乐的表现力，发展了交响音乐的特色。

认真学习革命样板戏把时代精神与剧种特色辩证统一的经验，对推动我们正在进行的地方戏曲革命是具有重要意义的。我们一定要进一步深入批判林彪一伙时而鼓吹“全面继承”，时而鼓吹“全盘否定”的谬论，坚决反对“崇洋复古”，反对倒退、复辟，坚持把文艺革命进行到底，坚持“古为今用，洋为中用”、“百花齐放，推陈出新”的方针，努力做到时代精神与剧种特色的辩证统一，创作出更多既有革命的政治内容，又有独特的民族风格的社会主义作品来。

## “十年磨一戏”

革命样板戏是精心创作、千锤百炼的优秀范例。江青同志曾经告诫我们，搞戏是一场严重的阶级斗争，又是一件非常细致、相当困难的工作，一个戏要改十年。以《智取威虎山》为例，它从开始编演到正式定稿，就足足经历了十一个年头。“十年磨一戏”，就是革命文艺战士发扬革命“牛劲”，披荆斩棘前进的战斗口号！

文艺从来就是阶级斗争的重要工具。我们必须用无产阶级的文艺作品去占领文艺阵地，为巩固无产阶级专政服务。我们的文艺作品要立起来，要牢固地占领阵地，不仅内容应该是革命的，而且在艺术上也应该是站得住的。否则，敌人就要复辟。在江青同志领导下，革命样板戏剧组的同志正是站在这样的思想高度来对待自己的创作工作的，他们对创作精心细致、一丝不苟，倾注了自己的心血。从题材的选择，主题的确立到人物的塑造，结构的处理，甚至一字一句，一板一腔，一招一式都细致推敲、反复琢磨。譬如《沙家浜》中郭建光有句唱词，原来是“芦花白稻谷黄绿柳成行”，原词不够准确，稻谷黄在秋季，那时柳树不是刚绿；柳树绿在春季，稻子才刚刚插秧。经过深入的调查研究

和反复推敲，改作“芦花放稻谷香岸柳成行”。舞剧《红色娘子军》在考虑服装设计时，为了突出吴清华和娘子军战士的英雄形象，对服装乃至一个领章都作了反复研究，后来在灰军衣的红领章上镶了金边，显得极为鲜艳突出。《智取威虎山》第一场，原来没有写部队的给养，这样就有问题，这三十六人的追剿队深入深山老林，吃的东西哪儿来，后面第七场给群众分粮食又从哪儿来。对这样的细节问题也毫不马虎，后来在修改中，加了一个不出场的司务长，对给养问题作了必要的铺垫。上面仅是几个例子，这种为工农兵而创作的呕心沥血的革命精神深深地教育了我们，给了我们巨大的鼓舞力量。

革命样板戏精心创作、千锤百炼的精神，是无产阶级专政下继续革命思想在文艺创作上的具体体现。在革命样板戏的创作过程中，无产阶级和资产阶级两个阶级、两条道路、两条路线的斗争是极为尖锐激烈的。在革命样板戏刚刚诞生的时候，资产阶级代表人物就疯狂攻击，什么“白开水”啊，“话剧加唱”啊，妄图以艺术质量不高为借口把它扼杀在摇篮里。革命样板戏剧组的同志百折不挠，披荆斩棘，一方面与敌人进行针锋相对的斗争，批判他们的谬论；一方面进行艰苦细致的艺术创作，以攀登喜马拉雅山的决心，努力达到思想性、艺术性的高度统一，用雄辩的事实打掉了资产阶级的棍子。当我们的无产阶级英雄形象在舞台上光彩夺目地树立起来了的时候，资产阶级代表人物又打着“热爱样板戏”的幌子，恶毒歪曲、篡改革命样板戏，有的则用“捧”、“哄”等打糖衣炮弹的手法，瓦解我们的军心，妄图使我们所塑造的英雄形象不知不觉地变型走样。革命样板戏剧组的同志清楚地认识到，精益求精，千锤百炼是斗争的需要，因此当戏成了样板以后，仍然戒骄戒躁，继续前进。他们以饱满的战斗激情，在文学、音乐、表演、舞台美术等方面精益求精，千锤百炼，艺术



实践非常过细,使无产阶级英雄形象更加高大丰满,更加牢固地占领舞台。而后,在加工修改、精益求精的基础上,又给以相对的稳定,以便更好地巩固成果,推广普及,充分体现样板的作用,成为巩固无产阶级专政的强大思想武器。

革命样板戏的精益求精、千锤百炼,围绕的中心问题是如何使作品的主题思想体现得更加鲜明深刻,如何使无产阶级英雄形象塑造得更加高大丰满,如何使政治内容与艺术形式结合得更加完美。

《红灯记》在修改加工时,十分注意主题的深化。一是更突出地点明了抗日战争的时代背景和典型环境,第三场《粥棚脱险》布景上画了“人丹”广告,加了群众丙一段话,后面又加强了对慧莲一家身世及她们一家对李玉和帮助支持的描写。二是更好地处理地下工作与武装斗争的关系。李玉和从事的地下工作是抗日革命斗争中的一部分,它与武装斗争有着密切的联系,并且是对武装斗争的有力配合。修改后更突出地表现了我们党地下工作的斗争策略和保密特点,如窗上的红蝴蝶,铁梅的巡风以及李玉和与王连举的单线联系等。另外,把地下工作放在武装斗争总的情势下描写,原来送密电码的交通员是我党在沦陷区的交通员,现改为八路军松岭根据地交通员,并改掉了牺牲的情节,这样就更明确地点出了李玉和的地下工作是为根据地的武装斗争服务的。作品还腾出篇幅增加了开打,正面突出了武装斗争的作用。总之,通过加工修改,更深刻地表现了毛主席领导下中国人民抗日战争的伟大风貌。《海港》在加工修改时,更突出了八届十中全会的时代背景,把戏剧冲突由人民内部矛盾改为敌我矛盾为主,把钱守维改为隐藏的阶级敌人,并将出国大米改成援非稻种,从而更加突出了国际主义精神,更加突出了阶级斗争,更加突出了党的领导,深刻地体现了无产阶级专政下阶级

斗争的特点,使主题思想得到了深化。

戏的主题思想是靠人物形象来体现的,舞台要靠人物形象去占领,因此革命样板戏精益求精的重点就是千方百计调动一切艺术手段来加强对主要英雄人物的塑造。《智取威虎山》在修改中,对反面人物的戏又作了某些压缩,而把主要精力放在突出无产阶级英雄形象上面。第三场《深山问苦》是为了深刻表现杨子荣深厚的阶级感情和群众基础而特地增加的场次,对这一场也作了不断的修改。原来杨子荣的一句台词是:“孩子!有共产党毛主席给你们作主,说吧!”加工后改作:“孩子!共产党毛主席会给我们作主的,说吧!”这一改动更深刻地表现了杨子荣与劳动人民的血肉相连的阶级情谊和他对党、对毛主席的无比热爱。在修改过程中,为了把杨子荣的英雄形象塑造得更加高大丰满,对音乐、舞蹈、武打、舞美各方面都作了琢磨和加工。核心唱段《胸有朝阳》进行过多次修改和反复加工,吸收了《东方红》的旋律,形象地表现了毛泽东思想的巨大威力,又用向下四度暂时转调的旋律方法着重表现杨子荣深厚的阶级爱。这段唱腔经过反复加工,深刻而又生动地揭示了英雄人物崇高的精神境界。为了更好地揭示杨子荣勇敢豪放而又精细机智的性格,对第五场的马舞作了反复加工,采用了大跳、巅蹉步、劈叉、纵身下马等舞蹈动作,成功地描绘了杨子荣在深山密林中纵马驰骋的战斗情景和叱咤风云的英雄气概。第十场的武打经过加工,专门为杨子荣设计了与座山雕的对刀舞蹈,突出了主要英雄人物的光辉。舞台美术中栋梁松的设计以及第八场天幕上的绚丽云彩,都更好地烘托了主要英雄人物,发挥了很好的艺术效果。革命样板戏经过精益求精的加工,无产阶级英雄形象焕发出了更加夺目的光彩,使工农兵成为牢固占领舞台的主人。

革命样板戏的精益求精,是巩固无产阶级专政的需要,同时

又是无产阶级文艺革命发展的规律。毛主席教导我们：“一个正确的认识，往往需要经过由物质到精神，由精神到物质，即由实践到认识，由认识到实践这样多次的反复，才能够完成。这就是马克思主义的认识论，就是辩证唯物论的认识论。”艺术创作也必须遵循辩证唯物论的认识论，才能不断得到发展。文艺工作者对生活的认识有一个在实践中由浅到深的发展过程。譬如《海港》，在领导的指示下，又经过无产阶级文化大革命的实践，加深了对国际主义的认识和对无产阶级专政下阶级斗争的认识，经过修改加工后，作品的主题就更加深刻丰富。另外，艺术创作本身也有一个反复实践的问题。政治内容与艺术形式是辩证统一的，内容决定形式，但同样的内容可以由多种不同的艺术形式来加以表现，而我们要求的是“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。反映一种内容，用怎样的艺术形式来表现最适合、最完美，这就需要经过试验，需要反复的实践。譬如《智取威虎山》第五场杨子荣的下场舞蹈，就反复了好几次。第一次搞了一个方案，乍一看还不错，还只是形式上的大体符合；第二次从大家搞的好几个方案中集中一个，比以前好多了，但觉得表现杨子荣的勇敢和机智方面是做到了，但没有表现出“沉着、镇定”这一方面的特点；第三次群策群力再搞一个新的方案，才使这段舞蹈的质量提高了一步。精益求精还是一个发动群众，集中群众智慧的过程，只有反复的实践，不断吸取工农兵群众的意见，才能使作品不断地提高。

精益求精，还是粗制滥造，这是一个对待艺术劳动的态度问题，同时又是一个立场感情的问题，归根结蒂是为什么人的问题。毛主席说：“我们的责任，是向人民负责。每句话，每个行动，每项政策，都要适合人民的利益，如果有了错误，定要改正，这就叫向人民负责。”只有牢固地树立起为工农兵服务的革命目

标, 具有高度的革命责任感, 才会有披荆斩棘的“牛劲”和百折不挠的韧性, 才能一丝不苟、精益求精地对待艺术创作, 也才能满腔热情、千方百计地塑造无产阶级英雄形象。那种图轻松、走捷径, 不愿做艰苦工作, 想一锤子打出个样板来的思想, 说穿了并不是为工农兵, 而是为个人, 这是资产阶级名利思想的表现, 必须加以克服。要做到精益求精, 还必须苦练两个基本功: 要深入工农兵、改造世界观, 练好思想方面的基本功; 又要练好艺术上的基本功。如果不具备这两项基本功, 是创造不出精美感人的无产阶级文艺作品来的。让我们以“十年磨一戏”的革命精神, 努力创作出更多的社会主义优秀作品来, 为工农兵服务, 为无产阶级政治服务。

## 坚持“三突出”原则，塑造好主要英雄人物

社会主义文艺创作把努力塑造无产阶级的英雄典型作为自己的首要任务。革命样板戏在塑造人物时，非常注意在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物；在艺术处理上，千方百计地调动一切艺术手段为塑造主要英雄人物服务。“三突出”的创作原则，是运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，塑造无产阶级英雄典型的重要原则，也是无产阶级党性原则在社会主义文艺创作中的体现。因此，如何进一步学习和贯彻“三突出”的原则，塑造无产阶级英雄形象，对推动社会主义文艺创作的发展，是有重要作用的。这里，我们仅谈一点初步的学习体会。

### (一)

革命样板戏在通篇的构思中，总是以主要英雄人物为中心来组织矛盾冲突，使他在激烈的矛盾冲突中，在阶级斗争的典型环境中闪耀出思想的光辉。

无产阶级的英雄人物都是在斗争的风浪中、革命的烈火中

锻炼成长的,离开了矛盾和斗争,就不可能塑造出高大的英雄形象。因此,只有把英雄人物作为矛盾的中心并围绕这个中心来展开情节,才能突出地塑造英雄人物。我们有些同志把突出地塑造主要英雄人物,简单地理解为舞台调度的问题,认为只要主要英雄人物站在舞台的中心,站在高坡上,人物也就突出了。其实,舞台调度仅仅是一种艺术手段。如果人物不在矛盾的中心,即使始终站在舞台正中,人物形象也还是突出不了的。这里一个很重要的问题,就是必须以主要英雄人物为中心来组织矛盾。

以主要英雄人物为中心组织矛盾,就要注意以主要英雄人物的行动作为矛盾的主要贯串线。我们有些作品,虽然主要英雄人物也有不少行动和言论,但如果要 you 以主要英雄人物为中心概括地讲个故事,就讲不出来,一讲就是对立面人物如何如何。这里的原因之一,就是作品没有以主要英雄人物的行动作为矛盾的主要贯串线。革命样板戏情况就不同,每一出戏都是主要英雄人物斗争的壮丽诗篇。如《智取威虎山》第一场《乘胜进军》,一开幕就写追剿队英勇行军和杨子荣侦察归来,经过精心的铺垫,杨子荣一出场就亮出了光彩夺目的英雄塑像。这场戏不仅点明了时代背景,而且使全剧的情节以杨子荣和追剿队的行动作为主导线索而展开。再如第三场《深山问苦》是根据表现杨子荣的英雄形象的需要,在修改过程中新增加的场次,它突出地表现了杨子荣大智大勇的阶级基础以及军队与群众的血肉关系,深化了歌颂人民战争伟大思想的主题。由于全剧情节按主要英雄人物的思想行动加以安排和展开,因此主要英雄人物就显得十分突出。

其次,是把主要英雄人物置于矛盾冲突的中心来展现他的思想性格。譬如《龙江颂》就是以江水英为中心设计矛盾线索,

把各种矛盾都汇集到江水英身上。为了突出江水英的英雄形象，剧本设计了三条矛盾线索：江水英与李志田，共产主义风格与本位主义的矛盾；江水英与黄国忠，敌我之间的矛盾；江水英与常富，社会主义与资本主义倾向的矛盾。对江、李这条矛盾主线采取时断时续的办法，对立面散开，但江水英始终是矛盾的中心。通过这三条矛盾线索的展开及其相互联系，不仅深刻地揭示了农村两个阶级、两条道路、两条路线、两种世界观斗争的广阔画面，并且从不同的角度鲜明地展示了江水英这个无产阶级先进战士的思想品质和革命风格。

以主要英雄人物为中心来组织矛盾，还必须突出主要英雄人物在矛盾冲突中的主导地位。

毛主席指出：“矛盾着的两方面中，必有一方面是主要的，他方面是次要的。其主要的方面，即所谓矛盾起主导作用的方面。事物的性质，主要地是由取得支配地位的矛盾的主要方面所规定的。”以主要英雄人物为中心组织矛盾冲突，就是要把主要英雄人物作为矛盾的主要方面，突出他的支配地位和主导作用。我们看到有的反映人民内部矛盾的戏，往往让转变人物先出个思想问题，英雄人物就跟着这个问题转，前者有行动，后者只讲道理；一个问题刚勉强解决，又捅新漏子，英雄人物又忙着堵漏洞；转变人物转变了，戏也就完了，给观众印象深的并不是英雄人物，倒是转变人物。原因之一，就是英雄人物并没有成为矛盾的主要方面。革命样板戏在这方面的经验，对我们的创作是有很重要的指导作用的。上面讲到，《龙江颂》中的江水英在全剧的三条矛盾线索中，始终占支配地位，起着主导的作用。再如《海港》，以方海珍为中心安排了两条矛盾线索：查清散包事件；解决韩小强的思想问题。高志扬和马洪亮分别起了不少作用，但起主导作用的是方海珍。是方海珍从阶级斗争的高度分析散包事

件等一系列现象，并亲自发现玻璃纤维，与高志扬一起组织翻仓；也是方海珍首先发现小韩的思想问题与这场斗争有关联，并要马洪亮带他到阶级教育展览会去，最后亲自做了深入细致的思想政治工作，促使他转变。在查清散包事件、教育韩小强的过程中，高志扬与马洪亮对方海珍起了有力的烘托作用，而方海珍则始终居于矛盾冲突的中心。

## (二)

革命样板戏不仅在通篇构思中，以主要英雄人物为中心组织矛盾，并且注意把主要英雄人物放在某几个矛盾发展的关节的地方加以重点刻划，让主要英雄人物在关键时刻、关键场合出场，并给以典型的行动。

有些同志把突出主要英雄人物，仅仅理解为“量”上面的突出。因此有的戏让主要英雄人物差不多每一场都上场；而每场戏里都给主要人物以大段的唱腔，让他抒情；还把所有英雄行为都加在主要人物身上。但是，由于没有抓住在关键时刻、关键场合中主要英雄人物典型行为的刻划，所以显得平庸堆砌，人物还是突出不了。

主要英雄人物在关键时刻出场，也就是让他在矛盾发展过程的重要环节和矛盾转折的关头出场，这样就能突出他作为推动和解决矛盾的主导力量的作用。譬如《海港》的第六场《壮志凌云》，是全剧的高潮。方海珍要弄清散包事件的真相，必须找韩小强，并帮助他转变思想。但在最早的演出本中，只让韩母对韩小强进行家史教育，而方海珍却没有戏，这样显然不利于突出方海珍的英雄形象。经过修改，去掉了韩母这个人物，现在改由马洪亮先对小韩进行家史教育，但小韩思想仍然不通，致



使马洪亮怒冲冲地抄起杠棒欲打小韩。就在这个关键时刻，方海珍上场，她拦住马洪亮：“老马师傅，资产阶级思想用杠棒是打不掉的。”接着戏里安排了两个成套唱腔，写方海珍对韩小强进行革命传统教育和共产主义思想教育。这样，既充分展现了方海珍作为一个共产主义战士的伟大胸怀和崇高的精神世界，又显示了她在教育韩小强使之转变、弄清散包事故等一系列矛盾中的主导作用。在方海珍上场前马洪亮的一段回忆对比，就成了对方海珍作的很好的铺垫和烘托。《龙江颂》也很注意让主要英雄人物在关键时刻上场。如第四场《窑场斗争》、第五场《抢险合龙》、第八场《闸上风云》，江水英都是在矛盾冲突激化的关键时刻挺身而出，从而在激烈的矛盾斗争中迸发出思想性格的耀眼火花。

主要英雄人物在关键场合出场，也就是在典型化了的阶级斗争尖锐激烈的场合，在能够表现人物诸种阶级关系的重要场合出场，这样就有利于充分展示他的英雄本色。《红灯记》在塑造李玉和的英雄形象时，抓住了《粥棚脱险》、《赴宴斗鸠山》、《刑场斗争》等几个关键场合，着力刻划了李玉和与人民群众血肉相联的阶级关系，展示了李玉和压倒一切敌人的英雄气概和斗争的策略，特别通过抒情专场表现了李玉和面对生死考验从容镇定、坚贞不屈的共产党人的革命正气。由于使英雄人物在这些关键场合出场，并赋予具体的行动，就能从阶级关系的各个方面集中概括地刻划出李玉和无产阶级的阶级本质、性格特点，展现出他崇高的共产主义理想。同时，这几个关键场合又为李玉和提供了阶级斗争中的各个不同的具体环境，无论敌人采取武装搜查、酒宴利诱或刑场威逼，李玉和始终英勇无畏，坚定沉着，对敌人进行针锋相对的斗争。在身分暴露前虚以周旋，以探其虚实；见到叛徒后则是拍案而起，奋臂怒斥；在刑场上宁死不

屈，壮志凌云。这样，就极为丰满地树立了一个无产阶级英雄的光辉形象。

我们有些作品往往存在两种情况：一种情况是，让英雄人物不论什么时间、什么场合都出场，表面上他一直在接触矛盾，但是浅尝辄止，矛盾老是解决不了，这就不能突出他推动矛盾发展的作用；另一种情况是，英雄人物平常出场不少，但一到关键时刻、关键场合却找不到他的人影，等其他人物使矛盾冲突平息下来后，英雄人物才复又登场，讲几句结论性的话，成了“马后炮”，这样，由于主要英雄人物不在矛盾冲突之中，就很难得到突出了。当然，我们说主要英雄人物要在关键时刻、关键场合出场，并不是说除此以外，他都可以游离于矛盾冲突之外，专等其他人物之间产生矛盾，他一出场就“一语定乾坤”，而是必须让主要英雄人物始终置身于矛盾斗争中。只有这样，才能显现出他在关键时刻、关键场合的作用。

### (三)

革命样板戏为了突出地塑造主要英雄人物，在处理人物与人物之间的关系上，坚持所有人物都为主要英雄人物作铺垫。

英雄人物置身于矛盾冲突之中，这种矛盾冲突主要指的是人与人之间的矛盾，也就是要把英雄人物置于诸种阶级关系中来加以刻画。这样，英雄人物与其他人物之间就有一个谁为谁作铺垫的问题，这实质上就是谁占据舞台中心的问题。我们有些作品不大注意让其他人物为主要英雄人物作铺垫，有的是平分秋色，互相抢戏，更糟的是戏都在对立面人物身上，主要人物围着对立面人物转，结果是主要人物为对立面人物作铺垫，对立面人物成为舞台的中心。这些情况，必须通过不断学习革命样

板戏来加以克服。

《龙江颂》在塑造江水英的形象时，就十分注意用其他人物从各个不同角度为她作远、近、正、反的铺垫。李志田在戏中是江水英的主要对立面，他的本位主义思想直接衬托了江水英的共产主义风格；常富的资本主义自发倾向同江水英的共产主义觉悟，也是一种鲜明的对比；对阶级敌人黄国忠的设计，也是为了反衬江水英的高度的阶级斗争觉悟和在无产阶级专政下继续革命的自觉性。其他正面人物也都起了很好的铺垫作用，如阿坚伯送鸡汤和斥责常富的情节安排，就有力地烘托了江水英为集体事业操劳奔忙的革命精神；而小红送畚箕和盼水妈的回忆对比，则从深度和广度上揭示了江水英革命风格的阶级内容和社会意义。就是在尾声《丰收凯歌》中，后山各队社员争先恐后代交公粮的情节，也十分自然地体现了江水英的思想风格在群众中的影响和作用，也还是在为江水英作铺垫。

《龙江颂》的第二场《丢卒保车》，也是这方面的一个范例。幕启，戏里写李志田“三百亩将被淹叫人心疼”的心情和常富担心自留地受损的思想，这都是衬托江水英的共产主义风格的。接着黄国忠在李志田面前散布虎头岩挡道、堵江无用的舆论，这时江水英出场，“烧窑师傅，你对后山很熟悉呀”，“这个问题抗旱会讨论过了”，这个情节，一是表现了江水英的思想警觉，二是表现了江对困难的重视和考虑工作的周密。再接着是江、李的一段对唱，不论是内容或唱腔方面都是以江为主，李志田只想三百亩，江水英不仅想三百亩，而且想到九万亩，衬托了江水英深厚的阶级感情和崇高的思想境界。下面又有两个细节：李志田同意丢，但江水英说，一方面要丢卒保车，一方面还要想法补回来；李志田认为堵江没有问题了，江水英却提醒不要忘记阶级斗争，要注意暗藏的敌人。这就有力地衬托出了江水英的阶级斗争觉悟和

高度的政策水平。李志田对阿更讲的一段丢卒保车的道理，是重复江水英对李的讲话，这样的间接铺垫，表现了江水英思想工作的效果。最后阿坚伯、阿莲同社员群众上场表决心，提建议，则是从正面铺垫了江水英，使我们清楚地看到江水英的思想风格有着深厚的群众基础，并体现出由于江水英的影响，共产主义风格已经深入人心，已成为群众自觉的行动。由于采用了正、反、远、近、直接、间接等多种方法，使所有人物都为主要英雄人物作铺垫，从而突出地塑造了主要英雄人物的光辉形象。

革命样板戏运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法，突出地塑造主要英雄人物的成功经验，是十分重要的。正因为这样，在对待革命样板戏的经验问题上，斗争十分尖锐。现在有那么一小撮人，疯狂地攻击“三突出”这一无产阶级文艺创作的重要原则，胡说什么：“‘塑造无产阶级典型的英雄形象，是社会主义文学艺术的根本任务’，这就欠妥当。”他们还把当前某些文艺作品中存在的问题归咎为“吃了‘为写英雄而写英雄’的‘根本任务论’的亏”！在他们看来，“三突出”原则这也不适用，那也不适用，只有文艺黑线的那一套才最适用。这完全是一种反革命复辟的谬论！其目的就是要让地主资产阶级、牛鬼蛇神重新爬上舞台，实行资产阶级专政。对这种谬论，必须深入地痛加批驳。我们要进一步认真学习和贯彻“三突出”的创作原则，深入工农兵，改造世界观，树立起满腔热情歌颂工农兵的阶级责任感，塑造出高大完美、光辉夺目的无产阶级英雄典型。

## “道高一尺，魔高一丈”

无产阶级英雄人物是在尖锐复杂的阶级斗争中锻炼成长起来的。在文艺作品中，无产阶级英雄人物只有在同阶级敌人针锋相对的斗争中，才能充分展现其英雄的思想性格。因此，文艺作品中如何正确处理正面人物与反面人物的关系，是塑造好无产阶级英雄形象的关键之一。革命样板戏在这方面为我们提供的很重要的经验，就是用反面人物陪衬主要英雄人物，这也是革命样板戏“三突出”创作原则中的一个重要内容。我们通过学习，有如下几个方面的体会：

一、以我为主，以正压邪，用反面人物陪衬正面人物，突出无产阶级在斗争中的主导作用和支配地位，揭示阶级斗争的规律。

谁为谁铺垫，谁为谁作陪衬，这是哪个阶级主宰舞台的问题。在社会主义舞台上，任何时候，都要以无产阶级英雄人物为主宰，而反面人物只能成为英雄人物的陪衬。正如毛主席指出的，革命文艺必须“以写光明为主”，“也写反面的人物，但是这种描写只能成为整个光明的陪衬”。这是一条社会主义文艺的创作原则。革命样板戏正是坚决贯彻了这条原则，才在舞台上坚强地

树立了无产阶级的统治地位。

《智取威虎山》在处理正面人物与反面人物的关系时，坚持从塑造主要英雄人物需要出发，以反面人物陪衬正面人物。如第五场《打虎上山》，杨子荣虽然打的是虎，但实际上是煞了座山雕一伙匪帮的威风；在与匪参谋长的接触中，表面上杨子荣是个被盘问的“溜子”，但实际上处处居于主导和支配的地位；前面写小匪夸他的枪法，继而写杨子荣乘势反问，最后众匪为杨子荣抬虎牵马，匪参谋长侧身仰视，杨子荣却坚定、镇静、勇敢地昂首上山。这里，这几个反面人物完全是为陪衬杨子荣的英雄形象而设置的。

革命现代舞剧《红色娘子军》在创作过程中，当初周扬、林默涵一伙曾胡说什么“洪常青受过刑，上场时要弯腰低头，这样才符合生活真实”。在江青同志领导下，革命文艺战士彻底批判了周扬一伙的反动谬论，坚持让无产阶级英雄人物占据舞台的主宰地位。《常青就义》一场，洪常青在气势磅礴的主调音乐声中豪迈地上场，南贼拿出一张白纸，威逼洪常青叛变自首，洪常青昂首挺立，振臂一挥，甩开簇拥身旁的团丁，表现出大义凛然、威武不屈的气概。刑场就是战场，这里运用大幅度的腾跳、急速的空中旋转、“剪式变身跳”等动作组成成套的舞蹈语汇，使洪常青旋风般地横贯全场，威慑群匪，南贼与匪徒跪步低姿、畏葸退缩。洪常青夺过白纸，猛力撕碎，向南贼劈面摔去，接着奋臂直指，怒斥众匪，腾空跃起，象雄鹰展翅翱翔，直冲霄汉。南贼与团丁心胆俱裂，抱头鼠窜。当洪常青昂首阔步地走上火堆时，南贼与团丁们惊恐万状，趴在地上，就象一群慑于光明、濒于绝境的黑蝙蝠。在这一场里，洪常青顶天立地，气壮山河，表现了无产阶级“要压倒一切敌人，而决不被敌人所屈服”的英雄气概。这场戏无论是动作设计，还是舞台调度，都是让反面人物为主要

英雄人物作陪衬，作铺垫，从而体现了无产阶级英雄人物在舞台上牢固的统治地位。

舞台上正面人物与反面人物，谁为谁铺垫的问题，并不是一个简单的艺术处理问题，而是一个立场问题。江青同志曾尖锐地指出过，要考虑坐在哪一边？是坐在正面人物一边，还是坐在反面人物一边？我们必须从这个高度来认识问题，坚决批判“正不压邪”的错误倾向。

二、“道高一尺，魔高一丈”，在尖锐复杂的对敌斗争中展现无产阶级英雄人物的思想性格。

无产阶级英雄人物是在严峻的斗争风浪中，在熊熊的革命烈火中锻炼成长的先锋战士。因此，必须把英雄人物放在阶级斗争的风口浪尖上加以刻画，也就是要放在与对立面——阶级敌人——的尖锐斗争中，才能充分展现其思想的光辉。

阶级斗争是尖锐、复杂、曲折的，敌人是不打不倒的。革命样板戏不仅鲜明地揭示了正面人物在矛盾斗争中的主导作用以及正面力量的胜利，同时又深刻地写出了这种斗争的艰苦性和复杂性。我们有些作者怕正不压邪，于是把反面人物写得很简单、很窝囊、很低能。由于英雄人物的对手不堪一击，或一触即溃，英雄人物也就失去了用武之地，这样就达不到反衬的目的，英雄人物也不可能显得高大。毛主席说：“真的、善的、美的东西总是在同假的、恶的、丑的东西相比较而存在，相斗争而发展的。”因此既要反对正不压邪的现象，又要防止搞“无冲突论”。革命样板戏的经验是：“道高一尺，魔高一丈”，“狐狸再狡猾也斗不过好猎手”。如座山雕，原来演出本中写他六十岁，衰老无能了，在改编过程中，为了反衬杨子荣的勇敢机智，把座山雕改成五十岁。革命样板戏在以正压邪的前提下，敢于刻画反面人物的凶残狡猾、垂死挣扎，敢于描写正面人物与反面人物针锋相对的斗

争，通过正面人物在斗争中取得的胜利来歌颂无产阶级的强大力量。

《红灯记》中的鸠山是日本帝国主义侵略者的代表，作品并没有把他写简单了，而是写他残忍狡猾、诡计多端。王巡长朝自己手臂开枪，被他发现，后来他又摆酒宴利诱，设刑场威逼，要尽伎俩。这样的家伙是强的，但“道高一尺，魔高一丈”，李玉和比他更强。鸠山妄图“依靠叛徒起效用”，但李玉和早就把密件安全转移，致使鸠山“水中捞月一场空”；鸠山设宴利诱，但李玉和一进会客室就看穿了“一封请帖藏毒箭”的阴谋；鸠山妄图用死来威吓，但李玉和“雄心壮志冲云天”，“为革命粉身碎骨也心甘”，鸠山得到的只是李玉和代表中国人民对他的严正审判。李玉和不断识破敌人的诡计，战而胜之，就更加突出地衬托出他所代表的无产阶级是不可战胜的。

第六场《赴宴斗鸠山》描写正面人物与反面人物的针锋相对的斗争，是极为精彩的。“共产党的哲学就是斗争哲学。”整场戏三个回合，贯串一个“斗”字。第一个回合，鸠山以叙谈友情为幌子，利诱李玉和信奉他的人生哲学，交出密电码。李玉和虚以周旋，探其虚实。鸠山抛出“苦海无边，回头是岸”的谬论时，李玉和猛烈反击：“我不信佛。可是我也听说有这么一句话，叫做：‘道高一尺，魔高一丈’！”鸠山又端出了“人不为己，天诛地灭”的“做人的诀窍”，对这种与孔孟之道一脉相承的反动处世哲学，李玉和义正词严地说：“你这个诀窍对我来说，真好比：擀面杖吹火，一窍不通！”从世界观的高度上驳斥了他的谬论。第二个回合，鸠山拿出叛徒这张“王牌”，这时李玉和身分已经暴露，对敌人拍案而起，奋臂怒斥：“你这张王牌，不过是一条断了脊梁骨的癞皮狗！”鸠山妄图恐吓：“劝你及早把头回，免得筋骨碎！”李玉和以压倒一切的气势坚定地说：“宁可筋骨碎，决不把头回！”把鸠山



斗得落花流水，狼狈不堪。第三个回合，李玉和受刑后上场，洁白的内衣，透出点点鲜血，他英气勃勃，一个“翻身”，扶椅挺立，慷慨斥敌，笑声震天，表现了“真金哪怕烈火炼”的英雄气概，使鸠山“软硬兼施全落空”，心胆俱裂，宣告失败。

作品中鸠山并不是一个窝囊废物，而是一个老奸巨猾、诡计多端的强敌，但是李玉和代表着先进的无产阶级，是不可战胜的，在斗争中处处主动，应对裕如，通过针锋相对的正面交锋，赢得了斗争的胜利。这里，既不是“一触即溃”，也不是正不压邪，由于作品正确地处理了正面人物与反面人物的关系，因而能够深刻地揭示阶级斗争的规律，突出地塑造了无产阶级英雄人物的光辉形象。

三、鞭辟入里，揭露本质，以反面人物的丑恶灵魂反衬出主要英雄人物的崇高精神面貌。

革命样板戏为了使反面人物有力地陪衬主要英雄人物，在刻划反面人物时，并不是从表面上去丑化他，搞脸谱化，而是着力刻划和揭露他的反动的阶级本质，从而深刻地表现反动阶级必然灭亡的命运，衬托出无产阶级及其思想体系“正以排山倒海之势，雷霆万钧之力，磅礴于全世界，而葆其美妙之青春”。

《智取威虎山》中的座山雕，作品特地点明他是个政治土匪——国民党伪“滨绥图佳保安第五旅旅长”，在造型上，也让他穿国民党反动派的军装。第二场《夹皮沟遭劫》中，通过座山雕与匪副官长的对话，说明了他是隶属于蒋介石匪帮的。作品没有从表面上去丑化他，而是从阶级本质上深刻地揭露了他的反动本质，这样就反衬出追剿队剿匪斗争的重大政治意义，歌颂了用毛主席的人民战争思想武装起来的无产阶级英雄杨子荣的光辉形象。《红灯记》在刻划鸠山时，也是着力揭示他反动的阶级本质。剧中特别有两处，一处是李奶奶严词审判鸠山：“你这是什

么话！我的儿子，无缘无故地被你们抓起来了，你们还要杀害他。是你们犯罪！是你们残忍！你们杀害中国人，难道还要中国人承当，难道还要我老婆子承当吗？”另一处是，李玉和以惊天动地的气概说：“鸠山！中国人民，中国共产党人，是杀不完的！我要你，仔细想一想你们的下场！”这是用无产阶级锋利的思想匕首，剥开了魔鬼的原形，鞭辟入里地显示了反动阶级必然失败的命运。

反映社会主义历史时期阶级斗争的作品，如何刻划反面人物形象呢？《海港》、《龙江颂》是值得学习的。社会主义社会存在着阶级斗争，而这种阶级斗争又是在无产阶级专政这个历史条件下进行的。敌人往往是暗藏的，经常以伪装的面目出现，“随机应变”，“以屈求伸”。《海港》在刻划钱守维这个暗藏的反革命分子的形象时，并没有采用脸谱化的方法，而是注意刻划他隐蔽、欺骗的手法，着重揭露他反动的阶级本质。这个人是美国大班、日本老板、国民党反动派的“三朝元老”，解放后隐藏下来，对新社会有刻骨的仇恨，一遇机会，就要兴风作浪，但在平时又伪装老实，骗取信任。在造型上没有让他梳分头，戴金丝边眼镜，挂表链，穿雪亮的皮鞋和毕挺的毛料衣裤，他穿的是工作服和卡其裤子，剃平头，戴安全帽和袖套，穿力士鞋，这就很符合他作为暗藏敌人的特点。当韩小强流露出一不安心码头工作的情绪时，钱守维还假意批评：“这种思想可不对啊！”但是接下来他就钻小韩的空子，给他灌输“臭苦力”、“见人矮三分”等资产阶级思想，这样就剥开了他的伪装。作品还注意刻划他阴暗恶毒的内心世界：“方海珍，方海珍，我看见你这样的共产党员眼睛都要出血！”这就深刻地揭露了阶级敌人极端仇视无产阶级专政，妄图复辟资本主义的罪恶本质。“但是他们既要反革命，就不可能将其真象荫蔽得十分彻底。”作品又恰当地表现了阶级敌人逐

步暴露的过程。《海港》由于深刻地揭露了阶级敌人的本质、手法及其暴露过程，就正确地表现了无产阶级专政下阶级斗争的特点，并从反面衬托出无产阶级英雄人物高度的阶级斗争、路线斗争的觉悟。

革命样板戏在正确处理正面人物和反面人物关系方面有不少成功的经验，我们必须认真地、深入地学习，并用以指导我们的创作实践。我们要进一步贯彻“三突出”的原则，突出地塑造主要英雄人物，深刻地反映阶级斗争、路线斗争的现实生活，使文艺更好地发挥“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”的战斗武器作用。

## 是“水落石出”，还是“水涨船高”

“三突出”是革命样板戏塑造英雄典型的一条创作原则，除了用反面人物陪衬主要英雄人物，还要求用其他正面人物和英雄人物来烘托主要英雄人物。

如何用其他正面人物来烘托主要英雄人物呢？把英雄人物与其他正面人物等量齐观地描写，当然达不到烘托的目的。但是用压低群众的办法来突出主要英雄人物行不行呢？也不行。如果为了突出英雄人物的高大，把周围的群众写得很落后，比如说，对待阶级敌人，群众都毫无觉察，而英雄人物一眼就看出了真相；对待困难，群众都一筹莫展，而英雄人物一挥手就解决了问题。这样，群众成了一呼百应的“龙套”，英雄也就成了“鹤立鸡群”的“超人”，这样的英雄能说是高大的吗？有句成语叫做“水落石出”，如果为了突出石头，把水位降低或甚至让水退尽，这样，石头是出来了，但并不可能因此而变得很高大。确实，有时为了纠正次要人物“抢戏”的现象，也需要对次要人物的戏作必要的压缩和削减；然而，根据革命样板戏的经验，更重要的是要采用“水涨船高”的办法，才能正确处理英雄与群众的辩证关系，塑造出高大的英雄典型来。

人民群众是创造历史的动力，无产阶级的英雄人物决不能离开广大群众的革命斗争实践。群众是英雄存在的基础，英雄又是群众的代表，群众的榜样。因此，写主要英雄人物，既不能脱离群众，又要高于群众。艺术是生活的集中反映，文艺作品总是要通过塑造典型来反映生活的，这就要求用一定的艺术手法来突出主要英雄人物，其中包括用其他正面人物来加以烘托。革命样板戏用“水涨船高”的手法烘托英雄人物，我们体会会有如下几个方面：

第一，塑造英雄群像，展现英雄人物存在的基础。

英雄人物不能脱离周围的群众，不能脱离英雄的集体。文艺作品确实要着重描写主要英雄人物的斗争实践，但是不能孤立地描写，而是要把它放在广大群众的革命实践的典型环境中来加以刻画。譬如《智取威虎山》着重描写杨子荣打进匪窟的英勇业绩，但杨子荣是深深扎根于追剿队这个英雄集体之中的。作品没有贬低其他正面人物，我们在舞台上看到的是：高瞻远瞩的参谋长，英勇无畏的申德华，朝气蓬勃的追剿队战士们，杨子荣所处的是一个英雄的集体。第四场《定计》中描写整个追剿队战士纷纷写请战书，要求攻打威虎山。当参谋长问申德华“民主会开得怎么样”时，申德华说：“大家仔细研究了敌情，认为我们只能智取，不能强攻，必须派一个同志打进匪巢”。当杨子荣请求把改扮土匪打进匪巢的任务交给他去完成的时候，申德华说：“同志们也提议要老杨担当这个任务”。这就生动地显示了追剿队战士们执行毛主席革命路线的自觉性以及高度的智慧和巨大的力量，而杨子荣正是这个英雄集体中受群众拥戴的杰出代表。

另外，作品也并不是孤立地描写杨子荣的斗争，而是把它放在整个东北战场人民解放军和广大群众的伟大斗争的典型环境

中加以刻画的。作品描写了参谋长带领追剿队在夹皮沟发动群众，描写了李勇奇等与敌人的搏斗以及他们觉悟提高后的昂扬斗志，又通过“乘胜进军”、“滑雪”、“开打”等场面展现了追剿队英雄群像的战斗英姿，因此杨子荣“虽然是只身把龙潭虎穴闯，千百万阶级弟兄犹如在身旁”。在这里，我们看到的是一幅众星拱月，交相辉映的画面，作品没有用“水落石出”的办法，而是用“水涨船高”的手法，让主要英雄人物更加显示出他的光辉。

第二，要深刻体现英雄人物的影响和作用，显示榜样的力量。

英雄是群众的代表，群众的榜样，他的斗争精神和优秀品质必然要影响群众，成为鼓舞群众奋勇前进的巨大力量。我们如果深刻地写出其他正面人物身上所体现出来的英雄人物的影响和作用，那么就能很好地烘托出主要英雄人物来。《红灯记》在刻画李玉和的形象时，就很注意这一点。铁梅的每一步成长，都反映了李玉和的精神力量。李玉和身体力行、艰苦卓绝的斗争实践，机智勇敢、不屈不挠的革命精神以及李奶奶在“痛说革命家史”时讲述的李玉和的英勇事迹，给了李铁梅深刻的教育和巨大的激励，为李铁梅树立了活生生的革命榜样。开始时铁梅毕竟还是比较幼稚的，第五场中假交通员来取密件，她不是差点儿上当吗？是阶级斗争的风雨锤炼着她，是李玉和的革命精神教育着她。“爹爹的品德传给我，儿脚跟站稳如磐石坚；爹爹的智慧传给我，儿心明眼亮永不受欺瞒；爹爹的胆量传给我，儿敢与豺狼虎豹来周旋。”李铁梅就是在李玉和的教育、影响下成长的，在第七场中，当听到磨刀师傅经过门口时，铁梅机智地设法从慧莲家出去，准备对准暗号后接上关系，去取密电码。当着鸠山赤膊上阵来骗取密电码时，她就能机智地回答：“让我爹爹自来取，何劳你空忙！”最后她决心继承先辈遗志，革命到底。在铁梅

身上，多么鲜明地辉映着李玉和革命精神的光芒啊！作品通过铁梅的描写，一方面塑造了一个革命后代的典型，另一方面有力地烘托了李玉和的光辉形象。另外，《红灯记》中对慧莲一家的描绘，也深刻地体现了英雄人物在群众中的影响和作用，很好地烘托了主要英雄人物。

第三，要正确地描写英雄向群众学习，揭示出英雄力量的源泉。

无产阶级英雄人物决不是超群脱俗的“天才”，而是群众革命运动中涌现出来的代表。他们在党的教育和培养下，虚心地向群众学习，又善于把群众的智慧集中起来。群众是真正的英雄，我们无产阶级的英雄就是群众中的英雄。力量的来源是人民群众，“只有做群众的学生才能做群众的先生。”革命样板戏深刻地体现了英雄既做学生又做先生的辩证关系，从而正确地揭示了英雄力量的源泉。《海港》中的方海珍相信群众、依靠群众，在事故接连发生、小韩思想反常、散包追查未着的关键时刻，她想到的是“解疑难需依靠码头工人。他们能山头踩出平坦路，他们能海底捞出绣花针”。她不是一个人关着门冥思苦想，而是在马列主义、毛泽东思想的指引下，与群众一起摆敌情，议原因，集思广益，群策群力，终于查出了散包。

《龙江颂》中的江水英也时刻想到毛主席的教导，把自己看作是群众的小学生，虚心向群众学习，善于从群众中汲取力量。在搬柴救坝这场争论的关键时刻，后山小红突然赶到龙江大队，送来了盼水妈亲自上山砍竹又连夜赶编的几对畚箕。小红把水英递给她的那杯才喝了一口的又清凉又甘甜的龙江水，珍惜地一点一滴倒进水壶，因为她想起奶奶的话：“一碗水也能救活几棵秧苗。”这点点滴滴流向小壶的龙江水，不仅反映了后山旱情之危，盼水之急，而且反映了旱区人民抗旱救灾的坚强决心；这

千丝万缕织成的畚箕，倾注了阶级弟兄山样高海样深的情意。面对此情此景，江水英感情的波涛起伏翻滚，深深感受到“后山人抗旱的意志不可摧”，她用后山人的革命意志、阶级深情教育群众，自己也从中受到了深刻的教育和巨大的鼓舞。去后山支援时，盼水妈的回忆对比，不仅使江水英弄清了敌情，而且使她深受教育，她正是不断地从群众身上得到教育和鼓舞，汲取智慧和力量，才成为一个顶天立地的英雄的。江水英那种时刻想到世界上还有“多少奴隶未解放，多少穷人遭饥荒”的解放全人类的共产主义精神，正是在马克思主义的指导下，在广大人民群众的培养下形成的。无产阶级英雄这种与群众的血肉关系，在阶级本质上与任何剥削阶级的“英雄”划清了界限。我们丝毫没有因为作品描写了英雄向群众学习而觉得英雄低了，相反，感到这样的英雄人物才是真正高大丰满的无产阶级典型，“水涨船高”的效果是十分显著的。如果把英雄写得如“鹤立鸡群”，自恃高明，到处发号施令，动辄教训别人，那么，这样的人物只能成为高踞于群众之上的资产阶级贵族，与无产阶级英雄是格格不入的。

要做到“水涨船高”，要求作者坚决遵循马克思主义的唯物史观，进一步批判林彪鼓吹的反动的“英雄史观”和“天才论”，进一步批判孔丘宣扬的“生而知之”、“上智下愚”等反动谬论，肃清其流毒，在深入工农兵群众斗争生活的基础上，塑造出高大丰满的无产阶级英雄典型来。



## 英雄人物与转变人物

革命样板戏运用“三突出”的原则，着力塑造主要英雄形象，不仅正确处理英雄人物与反面人物的关系，英雄人物与群众的关系，而且正确处理英雄人物与转变人物的关系。这方面的经验也是很重要的，特别是反映社会主义革命时期的作品，必须正确反映敌我矛盾和人民内部矛盾，如何用转变人物衬托主要英雄人物，就成为我们创作中值得注意的问题。

革命样板戏的经验告诉我们，刻画转变人物一定要从塑造主要英雄形象出发，为塑造主要英雄形象服务。首先，革命样板戏是从突出主要英雄人物的崇高精神品质出发来设计转变人物的思想性格的。正确的思想总是同错误的思想相比较而存在，相斗争而发展的。文艺作品就应该如恩格斯所说的“把各个人物用更加对立的方式彼此区别得更加鲜明些”。革命样板戏在描写转变人物的思想错误时，总是运用对比衬托的方法，突出英雄人物的主要的精神品质。《龙江颂》设计了李志田和常富两个转变人物。常富是一个只顾个人利益，不顾国家、集体利益的富裕中农，李志田是一个有严重本位主义思想的干部，前者是用严重的个人主义来衬托江水英的大公无私、一心为集体的崇高品

质,后者是用本位主义思想来衬托江水英高瞻远瞩、胸怀全局的共产主义风格。这两个转变人物一层深一层地衬托了江水英共产主义的光辉品格。《海港》是以放松了阶级斗争这根弦的赵震山,衬托方海珍高度的阶级斗争和路线斗争的觉悟,又以韩小强不安心码头工作,一心想当海员“周游世界”的错误思想来衬托方海珍立足海港、胸怀五洲风云的国际主义精神。这就从不同侧面突出了方海珍的主要思想性格,有力地为塑造主要英雄形象服务。

要很好地衬托主要英雄人物,就必须准确地把握转变人物的思想基调。《海港》中的韩小强,由于沾染了资产阶级思想,不安心码头工作,但是他出身于苦大仇深的码头工人家庭,红旗下长大,单纯、热情,希望为祖国做出更大的贡献,本质上是好的,因此经过阶级斗争现实的教育和方海珍细致的思想工作,得到了转变。同样,《龙江颂》中李志田是一个有着本位主义思想的农村基层干部,他的思想错误是不能正确处理局部与整体的关系,但他并不是一个坏干部。他对常富的赤裸裸的自私自利思想,并没有丧失批判的能力,他与同样有本位主义思想的阿更在程度上也有差别。阿更认为“多施肥、多打粮就是对旱区的最大的支援”,而李志田认为:“这还不够,咱们还要用物质去支援。”他不同于有着资本主义自发倾向的常富,与阶级敌人黄国忠更有着质的区别。江水英正是从李志田的错误思想的实质出发,根据团结——批评——团结的原则,严肃地批评,热情地帮助。定准了转变人物的思想基调,就能突出英雄人物爱憎分明的阶级立场以及善于分清敌我、善于正确处理人民内部矛盾的政策水平,从而突出英雄人物高度的阶级斗争、路线斗争和继续革命的觉悟。

定准转变人物的基调后,就要敢于写英雄人物与转变人物

之间的思想冲突。革命样板戏既不是回避思想冲突，也不是矛盾刚一露头就不痛不痒地解决，而是通过矛盾冲突的充分展开，深刻地体现英雄人物的思想光辉。由于在展开矛盾冲突时不是从暴露渲染转变人物的缺点、错误出发，而是为了突出无产阶级英雄的高大形象，展现英雄的光辉的精神世界，因此就从本质上划清了与“中间人物论”的界限。《龙江颂》中，江水英与李志田的思想冲突是展开得极为充分的。矛盾冲突发生、发展、激化、解决的过程，就是由浅到深、层层深入地展现江水英的崇高的共产主义风格的过程。冲突从“丢三百，保九万”开始，经过“窑场斗争”、“外出支援”，矛盾逐渐激化，至“闸上风云”冲突达到高峰。在关闸问题上，李志田的本位主义思想集中爆发了，他冲着江水英象连珠炮似地提出一系列的责问。面对李志田气势汹汹的指责，江水英一方面诚恳地指出李志田的错误，又无比深情地向李志田追述三年前重建龙江村的战斗，以毛主席的恩情，后山人的革命精神教育李志田，使李深受感动。当黄国忠被揪出后，江水英又从世界观高度指出不同阶级有不同的公私观以及“私字掩护了敌人”的教训，最后，以无产阶级解放全人类的崇高思想教育李志田，这样就使英雄人物的崇高思想闪耀出夺目的光彩。

在描写英雄人物与转变人物的思想冲突时，不仅要努力展现英雄的崇高的内心世界，还必须写出英雄在矛盾冲突中的主导作用。在革命样板戏中，英雄人物不是被动地围着转变人物转的，而是促使转变人物进行革命转化的有力因素。《海港》在写方海珍与韩小强的矛盾冲突时，方海珍始终处在矛盾的主导地位，当赵震山拿出韩小强的请调报告时，方海珍立即引起警惕，从阶级斗争的高度，分析其实质，及至小韩当面提出请调时，方海珍果断地回答不能同意。当小韩摔掉工作证跑下时，方海珍

立刻要老马带小韩去阶级教育展览会进行帮助教育，同时又冷静地分析了小韩的反常态度和阶级斗争的动向。《壮志凌云》一场，方海珍完全处于驾驭矛盾发展的主动地位，因势利导，对小韩进行阶级斗争、革命传统以及国际主义精神的教育，使小韩最后幡然醒悟。在方海珍与韩小强的整个思想冲突中，并不是方海珍穷于应付，围着小韩的错误思想转，而是小韩在方海珍的思想教育下逐渐转化，这样就使方海珍的高大形象突现在舞台上。

为了突出英雄人物在促使转变人物转化过程中的主导作用，革命样板戏很注意描写英雄人物做深入细致的思想政治工作，动之以情、晓之以理，具有强烈的思想说服力和艺术感染力。《海港》《壮志凌云》一场，方海珍对韩小强的说服教育就是一个范例。当老马师傅怒不可遏，抄起杠棒欲打小韩时，方海珍拦住了他：“资产阶级思想是用杠棒打不掉的。”当老马师傅讲小韩说码头工人是“臭苦力”时，方海珍敏锐地指出：“这种话，只有钱守维那种人，才说得出来。”接着，方海珍针对小韩的错误认识，摆出了革命工人与钱守维之间不一样的事实，揭露钱的资产阶级本质，指出阶级斗争的严重性。当小韩有所醒悟时，方海珍又进一步对他进行革命传统教育，并满腔热情地说：“同志们向你伸出了双手，满怀着期望，是火热的心肠！”使小韩痛悔地说出：“我真糊涂啊！”最后，方海珍又从世界革命的高度，进一步对小韩进行国际主义教育促使他转变。这里思想工作深入细致、情理并茂，以强烈的艺术感染力，写出了转变人物的转化过程，充分显示了英雄人物的思想政治工作的作用。

革命样板戏在描写英雄人物做说服教育工作时，不仅做到情理并茂、亲切感人，而且是根据不同的对象，不同的场合，做得很活，很生动，丝毫没有枯燥或雷同的感觉。《龙江颂》中江水英的几次说服工作就各具特色。在围绕“丢三百，保九万”的斗争

时，她用“丢卒保车”的生动比喻来说服李志田；《窑场斗争》一场，阿更等人反对停火，江水英以小红送畚箕的感人事例教育大家；《出外支援》一场，江水英则带领社员群众在晨曦辉映、春莺百啭的情景中学习《纪念白求恩》，增强社员群众支援后山的决心；《闸上风云》一场，在公字闸前，通过后山人帮助他们重建龙江村的动人回忆和巴掌山挡住了双眼的巧妙比喻进一步教育李志田。江水英的几次思想工作每一次都很感人，都具特点，不仅使转变人物的思想转变真实可信，更重要的是突出地显示了英雄人物的思想境界和无产阶级感情。

## 在矛盾冲突中展现英雄形象

疾风知劲草，烈火炼真金。无产阶级英雄是在群众斗争的大风大浪中产生的。革命样板戏不论是描写民主革命的题材，还是反映社会主义革命和社会主义建设的题材，总是以党在一定历史时期的基本路线为指针，把英雄人物放置在阶级斗争、路线斗争的风口浪尖上加以塑造，从而充分地展现无产阶级英雄人物的阶级本质、性格特点以及共产主义远大理想。这是一条极为重要的经验。

在矛盾冲突中展现英雄形象，首先就要敢于写矛盾，敢于描写尖锐的阶级斗争和路线斗争，敢于把英雄人物放置于斗争漩涡之中。《杜鹃山》在创作过程中批判了“无冲突论”的倾向，把柯湘这一主要英雄人物放置于矛盾冲突的中心来加以塑造。比如柯湘的第一次出场，《长夜待晓》以自卫军的三起三落反衬出寻找引路人的重要，柯湘根据党的指示寻找雷刚，不幸被捕；毒蛇胆要将她游乡示众，开刀问斩；雷刚他们则准备劫法场。一方要杀，一方要抢，柯湘人未出场就成为观众关注瞩目的中心，一出场就卷进了矛盾冲突的漩涡。具体的艺术处理上，在团丁的嚎叫声中，柯湘内唱〔西皮娃娃调导板〕“无产者等闲看惊涛骇

浪”，先声夺人。接着祠堂大门缓缓打开，六团丁刺刀上枪，“二龙出水”，涌向门口。这时，柯湘带着铁镣昂首阔步地上场，犹如黑夜中的闪电，她巍然屹立在刀斧丛中，一出场就是一个在惊涛骇浪中破浪前进的无产者的形象。柯湘的这段〔西皮〕唱腔并没有采取净场的处理，而是在与团丁的周旋中进行的。她面对群魔，且歌且舞，表现出“且把刑场变战场，畅谈革命斥贼党”的勃勃英姿和生命不息、战斗不止的革命精神。

在《杜鹃山》全剧高潮《砥柱中流》一场中，毒蛇胆抓住杜妈妈，气焰嚣张；雷刚复仇心切，加上内奸挑拨，莽撞下山；温其久又乘机妄图把部队引进敌人罗网。这一场，温其久左窜右跳，众战士军心浮动。作者为了表现柯湘的坚定无畏，组织了四个浪头：温其久一再鼓噪，雷刚贸然下山，造成部队思想混乱，这是第一个浪头；温其久用所谓“义气”、“良心”煽动部分战士冲下山去拚命，是第二个浪头；接着，杜小山被温其久“骨肉之情”所刺激，要和奶奶“一起化为灰烬”，形成第三个浪头；第四个浪头，温其久在他的毒计一一落空之后，赤膊上阵，以柯湘是“外乡人”为由，公开挑拨柯湘与战士的关系，妄图分裂部队，置革命于死地。真是一浪未平，一浪又起。柯湘以反潮流的革命精神，顶逆风，战巨浪，一往无前，力挽狂澜。当“众如潮水涌向隘口”时，她毅然拦住人群。对杜小山，她深切诚挚地告诫，动之以情，晓之以理。她透过现象抓住本质，义正辞严地责问温其久：“你身为队副，又是军官出身”，对敌人诡计“难道你真的看不清”？！一下子打中敌人的要害，压住了敌人的气焰。对广大战士则是循循善诱：“紧要关头，莫让沙泥迷住眼；危急时刻，是非曲直要辨明。”惊涛骇浪见英雄，《杜鹃山》正是在这样尖锐复杂的戏剧冲突中，在胜败存亡的严重局面下，生动地显示出柯湘的勇敢坚定、沉着果断。在戏剧冲突的高潮中安排的核心唱段更是动人心弦，

“毛委员指航程，光辉照耀天地明”，尽情抒发了柯湘的革命豪情，深刻揭示了毛主席革命路线是英雄勇敢、智慧和力量的源泉。正因为作者敢于把人物放在惊涛骇浪之中，所以才显出中流砥柱的巍然触天，坚不可摧。

在矛盾冲突中展现英雄形象，不仅要敢于写矛盾冲突，还要善于写矛盾冲突，要求作品对实际生活中的矛盾冲突进行概括、提炼、典型化，以特殊的矛盾斗争来表现阶级斗争、路线斗争的普遍规律。因为共性“包含于一切个性之中，无个性即无共性”。《杜鹃山》以“秋收起义”为背景，描写第二次国内革命战争时期党领导农民群众进行武装斗争，但作品并没有描写“秋收起义”的整个过程，也没有满足于历史材料中某一真人真事的复述，而是从“秋收起义”这一历史时期丰富生动的斗争生活素材中，抓住建立人民军队的核心问题——党和枪的关系问题，选取和提炼了党改造自发部队的典型戏剧冲突，生动地表现了在党的领导下，农民自卫军逐步成长为一支无产阶级队伍的战斗历程，塑造了参加过“秋收起义”、坚决执行毛主席革命路线的英雄形象柯湘，深刻揭示了“秋收起义”的伟大历史意义，热情歌颂了毛主席建军路线的伟大胜利，有力批判了陈独秀右倾机会主义路线和林彪悲观失望的错误思想。

《杜鹃山》不仅在作品矛盾冲突的选择、提炼上注意以矛盾斗争的特殊形式表现矛盾斗争的普遍规律，而且注意以生动丰富的情节构成典型的戏剧冲突，来展现英雄人物的思想性格。如第三场《情深如海》，写的是共产党的“新章程”与自卫军的老规定的矛盾，但作者并不是简单地让柯湘与雷刚纯理论地进行辩论，而是从生活中提炼出“扁担事件”这一丰富生动的戏剧冲突来加以表现。当雷刚命令责打被当作土豪抓来的雇工田大江时，柯湘毅然从邱长庚手中夺过扁担，严厉批评这种做法“真



不象话”。于是雷刚横刀怒向柯湘：“你这个共产党，是真还是假？”众战士也举刀挺枪威逼柯湘，戏剧冲突的弦一下子就绷紧了。而柯湘却从容镇定，沉着而深情地对大家说：“谁给土豪做过事，把手举起来。”说着，自己先带头举了手。李石坚与众战士也相继举手，最后雷刚也不能不把手举起来。这一戏剧动作，使舞台情势陡转。随后，柯湘再耐心、亲切地教育战士们，并以毛主席“谁是我们的敌人？谁是我们的朋友？这个问题是革命的首要问题”的教导进一步启发大家的阶级觉悟。这一节写得非常生动，有曲折，有起伏，情节引人入胜，寓意十分深刻，从而充分体现了柯湘坚定不移地贯彻执行毛主席的革命路线的优秀品质。

革命样板戏在矛盾冲突中展现英雄形象，还十分注意以主要人物为中心多方面地组织矛盾冲突，从而塑造出高大丰满的英雄形象来。《杜鹃山》为了在惊涛骇浪中塑造柯湘这一共产主义战士，组织了三条主要的矛盾线索：一条是柯湘与毒蛇胆的矛盾线索，这是中国共产党领导下的革命武装与国民党反动派的反革命武装之间的生死搏斗；一条是柯湘与温其久的矛盾线索，这是我党我军与混进革命队伍的叛徒、内奸的斗争；一条是柯湘与雷刚的矛盾线索，这是革命队伍内部无产阶级思想和农民小资产阶级思想的矛盾。这三条矛盾线索，概括了第二次国内革命战争时期阶级斗争的错综复杂的形势。根据作品的主题，第三条是全剧的主线。毒蛇胆千方百计想消灭农民武装；温其久利用雷刚的狭隘复仇思想，恶毒反对毛主席的建军路线，阴谋篡军夺权。剧本把柯、雷的矛盾置于尖锐的敌我矛盾的背景下展开，这就深刻地揭示了党改造自发部队的重要意义。三条线索的焦点又都汇集于柯湘身上，由她积极主动地解决矛盾，这样，柯湘始终处于矛盾冲突的中心，英雄就有了用武之地，使柯湘思想性格的各个侧面都得到生动的刻画，从而完整地、深刻地体现其世界

观、思想、作风、性格、气质等方面的阶级素质和高度政治觉悟，充分展现其内心的共产主义光辉。

在矛盾冲突中展现英雄形象，还必须正确处理矛盾激化与矛盾转化的关系。通过矛盾的激化与转化，构成引人入胜的戏剧悬念和动人心魄的戏剧情节，在矛盾发生、发展、激化和解决的过程中，逐层深入地表现英雄人物在矛盾斗争中的主导地位 and 支配作用，揭示英雄人物在革命斗争中的思想性格的光辉。

矛盾激化是手段，矛盾转化是目的。矛盾激化和矛盾转化都有一定的过程，这是现实生活中的一条客观规律。《杜鹃山》无论表现人民内部矛盾或敌我矛盾，都写得层次分明，既努力地强化戏剧矛盾，又全力以赴地表现矛盾的转化，为表现英雄人物敏锐的政治嗅觉和高度的路线斗争觉悟提供了广阔的天地。以柯湘同温其久这一矛盾为例，温其久的叛徒、内奸面目有一个暴露的过程，柯湘对这个家伙的认识也有一个逐步深入的过程，因而斗争的方式、方法也就有几个不同的阶段。第一阶段，柯湘发现温其久的军阀作风，又了解了他的出身、经历，开始引起警惕。第二阶段，温其久煽动雷刚与众战士下山，柯湘对他进行了针锋相对的斗争，并劝阻群众下山。这时，柯湘已初步判断温其久是内奸，考虑到“须提防内生隐患，腹背受敌，危及全军”。第三阶段，柯湘抓住了邱长庚，并让温其久在如何突围这个问题上表演，从而证据确凿地揭露了温其久的内奸面目：“口含蜜语腹藏剑，处心积虑夺兵权。背后伤人施暗箭，勾结白匪罪滔天。”温其久最后被击毙，逃脱不了人民的惩罚。这里，矛盾在层层推向激化，柯湘分析矛盾、解决矛盾的智谋胆略和斗争艺术也层层地得到了充分的展示。矛盾的激化和解决，都紧密地为塑造英雄人物服务。

在当前，创作上比较普遍地存在的一个问题，就是“无冲突

论”的影响。有些作者在创作中不敢写阶级斗争，特别是不敢激化矛盾，往往刚要激化，又缩回去了，由于回避矛盾斗争，因而不能深刻地反映社会生活的本质和主流，不能塑造出具有高度阶级斗争和路线斗争觉悟的无产阶级英雄典型。有的虽然写了矛盾，但只写矛盾的普遍性，没有写矛盾的特殊性，以至缺乏思想深度。还有些作品，没有围绕刻画英雄人物这一任务来处理矛盾，形成了矛盾冲突愈激烈，转变人物或反面人物却愈突出的弊病。因此，如何认真学习革命样板戏在矛盾冲突中展现英雄形象的经验，深入批判“无冲突论”，对我们的创作具有重要的现实意义。“无冲突论”是“阶级斗争熄灭论”在文艺上的反映。当前，我们必须狠批孔老二鼓吹的“中庸之道”和林彪鼓吹的“两斗皆仇，两和皆友”，进一步清除“阶级斗争熄灭论”在文艺创作领域中的流毒。我们一定要坚持以党的基本路线为指导思想，深刻地表现现实生活中的矛盾斗争，塑造出富有时代精神的无产阶级英雄形象，帮助群众推动历史的前进。

## 谈典型环境

“真实地再现典型环境中的典型人物”，这是恩格斯对革命的文艺作品提出的要求。革命样板戏为了塑造高大丰满的无产阶级英雄典型，十分注意典型环境的刻划，正确地表现形成英雄人物思想性格的时代的、阶级的、社会的诸方面的客观因素，充分揭示无产阶级英雄人物赖以生长并在其中发挥作用的环境，使英雄人物的思想性格具有深厚的阶级基础和现实基础；同时通过一系列无产阶级英雄典型的塑造，深刻地反映不同历史时期社会生活的本质和人民革命运动的主流。

首先，革命样板戏运用历史唯物主义的观点，鲜明、准确地揭示作品的时代背景，把英雄人物放在一定历史时代的革命洪流中，放在阶级斗争、路线斗争中加以刻划，深刻地阐明时代造就英雄，英雄是时代的产物这一真理。《海港》为了成功地塑造无产阶级专政下继续革命的先锋战士方海珍这一光辉典型，作品以我们党召开八届十中全会，毛主席向全党发出“千万不要忘记阶级斗争”的伟大号召，无产阶级向资产阶级发动新的进攻这一战斗年代作为全剧的背景。作品通过一九六三年上海港某装卸区围绕援外任务展开的一场激烈的阶级搏斗，把国内斗争与

国际斗争紧密联系起来,把中国革命与世界革命紧密联系起来,正确描写了革命斗争形势,展现了一幅在党的基本路线指引下广大工人阶级和劳动人民坚持无产阶级专政下继续革命的壮美历史画卷,深刻地揭示了社会主义历史时期阶级斗争的长期性和复杂性,从而使无产阶级国际主义主题具有在我国社会主义历史阶段的时代特点和思想深度,强烈而集中地突出了方海珍坚决贯彻执行党的基本路线的高度觉悟,深刻地展现了她完全彻底地为全中国人民服务、为全世界人民服务的广阔胸怀和崇高理想。

同样,《智取威虎山》也是通过时代背景的鲜明揭示,深刻地描写了杨子荣这一无产阶级英雄典型和培育他的伟大时代的不可分割的关系。剧本一开始就点清了一九四六年冬季东北战场上的斗争形势:一方面是美蒋勾结,调兵遣将,玩弄假谈真打的阴谋,另一方面是我军根据毛主席《建立巩固的东北根据地》的英明指示,坚决粉碎美蒋进攻。剧本还明确地把座山雕写成和美蒋勾结在一起的政治土匪,并通过李勇奇、常猎户家的遭遇的描写,概括地把广大群众深受残害的强烈仇恨和要求解放的迫切愿望表现出来。这就深刻地体现了追剿队为配合野战军在深山老林发动群众歼灭顽匪这场战斗的伟大战略意义。杨子荣是置身于解放战争雄伟壮丽的图景之中的,他在匪窟内惊心动魄的斗争,乃是与解放战争的斗争全局,与广大人民的命运紧密联系着的。这样,既生动地写出了英雄人物深深扎根的肥沃土壤,又充分显示了英雄人物英雄行动的深刻意义,雄辩地说明了是毛主席的革命路线指引着英雄人物披荆斩棘、所向无敌,是人民战争的暴风骤雨把英雄人物锻炼得有智有勇、坚强无比;也说明正是杨子荣式的千千万万人民解放军指战员,在党的指引下依靠群众、发动群众,汇成人民战争的巨大洪流,经过艰苦

卓绝的英勇奋战，发展了大好革命形势，推动了历史的前进。

革命样板戏对典型环境的描绘，在鲜明、准确地揭示作品的时代背景的基础上，又善于生动具体地描绘特定的斗争环境，把英雄人物放在典型化的矛盾冲突中，表现他们在改造客观环境中所显示出的革命英雄主义精神。《沙家浜》第五场《坚持》，在天低云暗、浪激水淹的芦苇荡中，郭建光带领伤病员坚持战斗。联系中断，敌情不明，粮缺药尽，战士们面对湖上出现的敌情，情绪激昂，急着要冒险出荡，在这样头绪纷繁、情况复杂的斗争情势下，作为指导员的郭建光怎么办？他一面正确分析敌情，当机立断，争取主动，派人过湖侦察，一面用毛主席的教导、红军的革命传统来教育鼓励战士们，想办法克服困难，利用河湖港汊这一天然战场，巧与敌人周旋。毛主席说，“我们的战争，是在困难环境之中进行的。”在革命战争年代，这种战斗环境方面的艰难险阻、瞬息多变是经常有的。《坚持》正是依据这一斗争生活规律，为英雄人物设置了险恶急变的斗争环境，因而使郭建光坚决执行毛主席的革命路线，敏于观察斗争形势，善于驾驭战争风云的英雄性格得到了深刻的体现。《红灯记》第八场《刑场斗争》，选择了夺取政权年代里不少革命先烈曾经遇到过的刑场斗争的典型环境，成功地表现了以李玉和为代表的中国共产党人的崇高的革命气节。在“狱警传似狼嗥”这样特定的情景中，李玉和戴铁镣，裹铁链，斗争条件是极为艰苦而严峻的。但是，敌人的刑具怎能抑挫共产党人的铮铮铁骨和凛然浩气？日本军阀豺狼的铁镣铁链锁不住李玉和气冲霄汉的雄心壮志，锁不住他对红旗高举、烽火燎原的革命前途的必胜信念，锁不住他对朝阳喷薄、百花吐艳的新中国的幸福向往。正是在刑场斗争这样艰苦卓绝的斗争环境中，李玉和对党对人民无限忠诚的壮美革命情怀，面对敌人屠刀临危不惧、坚贞不屈的英雄性格，分外闪烁出熠熠的

光华。这里，郭建光和李玉和，都处在我们党领导的抗日民族解放战争的战斗年代，但具体的斗争环境有所不同，所以他们既有共性，又有个性，都是具有鲜明生动个性特征的无产阶级英雄典型。

革命样板戏在描绘人物活动的时代背景和具体斗争环境时，十分注意对舞台美术进行精心的设计，通过环境渲染来突出英雄人物。革命现代舞剧《红色娘子军》第五场结尾，洪常青经历了一场鏖战，完成了狙击任务，掩护了战友转移，自己身受重伤，昏倒在地。这时，戏着意通过环境渲染来突出战斗在特定环境中的英雄人物的高贵品质。当洪常青昏倒在地时，苍山巨岩，显得那么肃穆，而当敌人扑上来的一霎那，闪电划破乌云，霹雳响彻长空，洪常青从昏迷中苏醒，挺身站起，愤然甩开众匪，在吓得匍匐在地的南匪一伙的反衬下，洪常青象苍松般巍然屹立在巨岩前。这声、光、情、景的一系列渲染，使在这特定斗争环境中的英雄人物的性格格外鲜明。这震撼群山的霹雳轰鸣，这怒刺长空的闪闪电光，这巍然矗立的巨大山岩，此时都成了烘托英雄人物崇高精神的寓意深长的精彩笔墨，显示了洪常青面对敌人大义凛然、气宇轩昂的英雄气概，强烈地突出了洪常青生命不息，冲锋不止，要压倒一切敌人的战斗精神。其他，如《智取威虎山》《打虎上山》一场，雄伟壮丽的北国风光，高耸入云、挺拔粗壮的栋梁松，有力地烘托出杨子荣踏上征途的勃勃英姿。《沙家浜》《转移》一场，阳澄湖朝霞瑰丽，垂柳成行，将郭建光决心保卫祖国大好河山的革命情怀映衬得十分壮美。《龙江颂》《出外支援》一场，璀璨的朝霞，啼啭的春莺，枝繁叶茂的香樟树，通过对社会主义农村这些生气勃勃景象的尽情点染，把江水英崇高的共产主义精神境界生动地烘托了出来。革命样板戏中这些对环境的渲染描写，是使环境典型化的一种艺术手段，它紧密地为

揭示英雄人物的内心世界和表现英雄人物的革命精神服务，收到了以景托人的出色效果。它的成功经验，说明了对景物、环境的描写，只有坚决摒弃那种自然主义、形式主义的倾向，才能为英雄人物提供典型的环境，从而有利于英雄典型的塑造。

我们有些作品，想表现革命的主题，塑造无产阶级英雄形象，但不大善于刻画典型环境。有些作品中的环境描写，或者是不能准确揭示反映生活本质的时代背景，致使具体环境的描写不能反映出当时阶级斗争、路线斗争的总趋势；或者只有对时代背景的抽象概括，而对英雄人物具体斗争环境的描写缺乏鲜明的特点；在环境渲染方面，也常出现那种为景而景或以景压人的现象。这样，环境不典型，以此为生活和斗争场所的人物也就不可能是典型的，这样的作品，就很难生动形象地概括出生活的主流和本质，也就缺乏感人的艺术力量。

毛主席说过，“中国共产党是在复杂的环境中工作”。今天我们社会主义文艺创作的歌颂对象，就正是这些肩负着对周围环境进行革命改造的光荣使命的无产阶级先锋战士。因此，我们在创作中要正确地处理好环境与人物的关系，要使环境的描绘为人物塑造服务，为无产阶级英雄人物提供广阔的斗争天地。要努力学习革命样板戏的创作经验，把握好文艺创作的典型化的原则，塑造出源于生活、高于生活的无产阶级英雄典型，使我们的作品能够做到毛主席所期望的，“能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。”



## 在斗争实践中体现革命理想

毛主席说：“我们共产党人从来不隐瞒自己的政治主张。我们的将来纲领或最高纲领，是要将中国推进到社会主义社会和共产主义社会去的，这是确定的和毫无疑义的。我们的党的名称和我们的马克思主义的宇宙观，明确地指明了这个将来的、无限光明的、无限美妙的最高理想。”宣传无产阶级的伟大政治理想，歌颂无产阶级为实现自己伟大政治理想而进行的英勇斗争，在革命实践中塑造无产阶级的英雄人物，是社会主义文艺创作的根本任务。革命样板戏从无产阶级政治斗争的需要出发，遵循无产阶级文艺的党性原则，在舞台上树立了一批闪耀着共产主义理想光辉，为执行捍卫毛主席的革命路线而英勇战斗的无产阶级英雄形象，给我们提供了十分丰富而宝贵的经验。

革命样板戏在革命斗争的典型环境中，运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法塑造工农兵英雄形象，表现出无产阶级必须通过斗争实践实现革命理想的真理。

无产阶级的革命理想，是在跟剥削阶级的长期斗争中形成的，同时又必须经过长期的革命斗争实践才能实现。列宁指出：“许多世纪以来，甚至几千年以来，人类早已幻想过‘立即’消灭

所有一切剥削。但是，在全世界千百万被剥削者还没有联合起来为按照资本主义社会自身的发展方向来改变这个社会而进行彻底的、坚决的、全面的斗争以前，所有这些幻想仍旧不过是幻想罢了。只是当马克思的科学社会主义把改变现状的渴望和一定阶级的斗争联系起来的时候，社会主义的幻想才变成了千百万人争取社会主义的斗争。离开阶级斗争，社会主义就是空话或者幼稚的幻想。”革命样板戏塑造无产阶级的英雄形象，总是把他们放在革命斗争的风口浪尖上，表现他们在无产阶级政党的领导下进行英勇顽强的战斗，为实现无产阶级的伟大政治理想而奋斗不息。

《智取威虎山》写侦察英雄杨子荣“一心要砸碎千年铁锁链，为人民开出万代幸福泉”的壮丽理想，是在革命的武装斗争中得到表现的，是把他放在只身闯虎穴，跟顽匪座山雕的生死搏斗中加以具体体现的。“明知征途有艰险，越是艰险越向前。”剧本一开始，就点出了杨子荣查出了座山雕的行踪，紧接着写他侦察野狼嗥的下落，提审栾平，弄清联络图的来龙去脉。使英雄人物一开始，就有强烈的行动，并为他接受智取威虎山的艰巨任务进行了必要的铺垫。第五场《打虎上山》，杨子荣接受了党和人民交给的光荣重任，英姿勃勃地踏上了战斗的征途。他的革命的豪情壮志，得到了很好的抒发：“愿红旗五洲四海齐招展，哪怕是火海刀山也扑上前。”英雄人物壮美的革命情怀跟林海雪原壮丽的北国风光交相辉映，构成了一幅充满了浓厚的抒情色彩的理想图画。这一段歌舞结合、声情并茂、情景交融的革命理想的抒发，前面承接着杨子荣充分的思想行动上的战斗准备，后面又紧连着打进匪窟、计送情报等英雄行为的描绘，因此显得非常坚实有力。它不仅大大地开拓了英雄人物的精神境界，而且为此后英雄人物在跟敌人斗争中一系列的具体行动，提供了思想上的

依据。杨子荣正是在革命理想的激励下，不畏任何艰难险阻去完成党和人民给予他的崇高的战斗使命。

再看舞剧《红色娘子军》对吴清华成长的描写。它直接地表现了吴清华在革命斗争实践中逐步确立无产阶级政治理想的过程。这位贫农的女儿，被压迫被奴役的阶级地位，决定了她有不屈的反抗精神和强烈的革命要求。但是她并不是一开始就具备了无产阶级的崇高理想，只有当她接受了党的教育，亲身经历了斗争实践的考验，她才懂得带着个人复仇思想去参加战斗，不顾无产阶级整体的斗争利益，就会给革命事业带来不必要的损失，也不可能达到消灭一切害人虫的目的。第四场，在河水清澈，朝霞灿烂的战斗环境中，党代表洪常青给吴清华讲述“只有解放全人类，才能最后解放无产阶级自己”的伟大真理，使她的思想产生质的飞跃。舞剧后半部分写吴清华的思想一旦被共产主义的理想光辉所照亮，其视野就越来越广阔，其意志就越来越坚定，其行动就越来越体现出一个无产阶级先锋战士的特质。当洪常青壮烈牺牲后，她接替了党代表的工作，立下誓言为无产阶级的革命事业而奋斗终身。《红色娘子军》通过吴清华成长过程的描绘，深刻地阐明了无产阶级的革命理想与斗争实践的关系：光有个人自发的革命要求，不可能产生出正确的革命实践的行动；只有真正树立了解放全人类的革命理想，才能够在斗争实践中百折不回去争取胜利。

毛主席说：“我们马克思主义者是革命的现实主义者，绝不作空想。”革命样板戏的创作实践告诉我们，作品中英雄人物的崇高理想，必须通过生动具体的斗争实践过程来加以揭示，必须赋予这种理想以充实的现实斗争内容。我们既要防止把英雄人物写成鼠目寸光的政治庸人，同时又要防止把英雄人物写成脱离革命实践的空想家。

革命样板戏把英雄人物所进行的斗争实践，提到世界观的高度来刻划，通过两种世界观的斗争，表现出英雄人物的共产主义理想。马克思、恩格斯指出：“共产主义革命就是同传统的所有制关系实行最彻底的决裂；毫不奇怪，它在自己的发展进程中要同传统的观念实行最彻底的决裂。”无产阶级在实现自己阶级政治理想的斗争中，要推翻剥削阶级的政治统治，同时也包括着实现下述任务，即摧毁剥削阶级的思想统治。革命样板戏在塑造无产阶级英雄形象的时候，总是着力去表现他们在革命斗争过程中，怎样对剥削阶级思想体系进行彻底的革命批判和跟传统的私有观念实行彻底的决裂。

《红灯记》描写以李玉和为代表的中国共产党人同以鸠山为代表的日本法西斯强盗之间围绕着密电码所展开的斗争时，并没有停留在事件过程的一般描写上，也没有去单纯追求故事情节的发展，而是力图通过这一斗争线索，着意刻划人物的内心世界，揭示抗日民族战争的深刻的政治内容及其阶级实质，写对立双方怎样在斗？在什么思想指导下斗？为了怎样的政治目的在斗？该剧第六场《赴宴斗鸠山》是一场十分精采的戏。通过李玉和同阶级敌人的正面交锋，把两个不同阶级代表人物的两种不同世界观、两种不同政治理想的斗争，揭示得十分深刻。这里，出现了两种对比。一是李玉和同鸠山的对比，一是李玉和同叛徒王连举的对比。鸠山和王连举，就其世界观来说是一家，他们信奉的是剥削阶级的利己主义哲学，“为我”就是“最高的信仰”，一个贪婪残暴，侵略成性，一个出卖同志，背叛革命。李玉和则同他们是根本对立的，他信仰的是共产主义，是共产党人的斗争哲学。任凭敌人威逼利诱，软硬兼施，耍尽种种鬼蜮伎俩，他都毫不动摇。对日寇和叛徒所宣扬的腐朽的人生哲学，李玉和义正词严予以驳斥，用犀利的思想匕首剖析敌人是“日本军阀豺狼

种，本性残忍装笑容”，“屈膝投降真劣种，贪生怕死可怜虫”，表现了李玉和高尚的革命情操和坚定的革命信念。李玉和自觉地为无产阶级崇高的理想而战斗，这是他彻底战胜一切敌人的深厚的力量源泉！

《龙江颂》写堵江抗旱，着重于思想上的开掘，做到了见事见人更见思想，把江水英的共产主义风格与李志田的本位主义思想之间的矛盾冲突揭示得极为深刻。李志田受传统私有观念的束缚和拘囿，目光短浅，视野偏狭，缺乏全局观点，所以净想着“我的，我的”，不能正确认识和处理龙江村三千亩跟旱区九万亩之间的关系，对堵江救旱思想上不通。江水英则根本不同，她具有高度的共产主义思想觉悟，目光远大、胸怀全局，在社会主义革命和建设，始终坚持用无产阶级先锋战士的思想标准来对待一切。不仅严格要求自己，并且以此来帮助战友和教育群众。该剧第八场《闸上风云》，是很有思想光采的戏。江水英与李志田之间的思想冲突达到了高潮。正是在这里，江水英的崇高的精神境界得到了动人的表现。江水英为了援助旱区阶级兄弟，不惜承担最大的牺牲，同时又妥善地安排了本大队的生产和社员群众的生活，她的模范行动给李志田以深刻的教育。当李志田的思想开始有了转变时，江水英又进一步引导战友，要他朝前看，高瞻远瞩，树立起为人类求解放奋斗终身的政治理想。这样，不仅使战友能从眼前的事件中接受教训，而且更重要的是，能够在未来的斗争中，按照无产阶级的政治原则，按照无产阶级的革命理想去改造客观世界和改造主观世界，让共产主义的思想发扬光大，彻底战胜反映着剥削阶级思想残余的本位主义思想。

革命样板戏把革命理想与斗争实践的统一，作为无产阶级性格的一个重要特征，完整地体现在英雄人物形象的整个塑造上面。革命样板戏塑造无产阶级英雄形象，根据虚实结合的原

则,或写实,或抒情,或安排重要的思想交锋,或设置专门的抒情场次,总是力图在整个剧情的发展中,在人物全部的思想行动中,在英雄人物的整个的性格特征中,都体现出革命理想与斗争实践的统一。

《红灯记》表现抗日民族解放战争中共产党员李玉和崇高的气节和革命理想,有《刑场斗争》这样充分展示英雄人物革命理想的抒情专场,有《赴宴斗鸠山》这样表现英雄人物同阶级敌人进行针锋相对斗争的感人场景,同时,在整个斗争过程中,对李玉和坚定的无产阶级革命信念进行了多方面的刻画。该剧第一场,李玉和看到女儿铁梅的成长,高兴地唱出了“栽什么树苗结什么果,撒什么种子开什么花”,在黑暗如磐的岁月里,他从年青一代的身上看到了阶级的未来和革命的希望。第二场,李玉和从松岭根据地交通员手里接过转送密电码的任务,他对着自己的战友坚定地唱出了“为革命同献出忠心赤胆”的心声,表现了他对党对革命事业的无比深厚的无产阶级感情。第三场,李玉和在粥棚看到在日寇铁蹄践踏下同胞们的苦难生活,他感同身受,唱出了“春雷爆发等待时机到,英勇的中国人民岂能够俯首对屠刀”,对革命的前途充满了必胜的信心。总之,这里人物的理想与行动并不是简单的粘合,而是有机地熔铸在人物性格之中,成功地塑造了一个富有无产阶级革命理想,敢于为这个崇高理想而英勇献身的光采照人的英雄形象,给人们以深刻的教育。

同样,《海港》塑造社会主义革命时期的英雄形象方海珍,也是从多方面来展现她的高度的共产主义理想的。方海珍把码头工作看作是完全、彻底地为全中国人民,为全世界人民服务,实现自己崇高理想的战斗岗位。所以,装运援非稻种,她反复向干部和群众宣传这是光荣的国际主义义务。出现散包时,她严肃

认真,一丝不苟,发动群众,查出散包,揪出妄图破坏国际主义声誉的阶级敌人。对不安心码头工作的青年工人韩小强,她抓住了革命理想教育这一重要环节,进行热情细致的思想政治工作。“这一包一件,紧连着世界风云哪!”《海港》塑造了一个把平凡劳动跟伟大的共产主义理想紧密联系在一起的英雄形象,树立了斗争实践与革命理想高度统一的典型。

革命样板戏塑造的无产阶级英雄形象,使我们看到,只有无产阶级这个人类历史上最伟大的革命阶级,才具有最广阔的革命胸襟,最卓越的政治远见,最明确的斗争目标,才能够坚定而豪迈地确认通过群众革命斗争的实践去实现共产主义远大理想的光荣道路。历史上剥削阶级的文艺,虽然也曾塑造过一些他们阶级的理想人物,但是,那只不过是牟求他们阶级的私利,追求个人幸福,鼓吹个人奋斗或宣扬虚伪的社会改良的幻想。在无产阶级解放全人类这样伟大的革命胸怀和斗争目标面前,他们不过是高山脚下的一抔黄土而已!

毛主席指出:“社会主义制度的建立给我们开辟了一条到达理想境界的道路,而理想境界的实现还要靠我们的辛勤劳动。”实现共产主义,这是我们整个无产阶级的政治理想,它不能依靠少数人的孤立的行动,而必须依靠千百万人民群众的共同斗争。因此,经常不断地对人民群众进行革命理想教育,进行共产主义世界观的教育,把无产阶级的革命理想化成为革命群众的实际行动,乃是我们思想政治战线上的重要任务。我们一定要认真地学习革命样板戏的经验,通过高大丰满的无产阶级英雄典型的塑造,为宣传无产阶级的伟大政治理想和歌颂无产阶级的伟大革命斗争作出贡献!

## 写好中心事件

文艺是通过个别反映一般，通过艺术典型反映社会生活的。一个作品不可能写千家万户，而只能写千家万户的代表。也就是要求把生活中的日常现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化。因此，许多文艺作品往往通过一个贯串全篇的主要情节，也就是通常说的中心事件，来展开矛盾冲突，塑造人物形象，体现主题思想。如革命现代京剧《红灯记》中的“密电码之争”、《海港》中的“散包事件”、《龙江颂》中的“堵江抗旱”等，就是从实际生活中概括、提炼出来的，能够深刻反映特定矛盾斗争的中心事件。作品的主题思想和英雄人物的性格特征，也正是通过围绕这些中心事件所展开的矛盾斗争表现出来的。所以中心事件选择、提炼得成功与否，往往直接关系到作品的成败。

对于中心事件的处理，在我们的创作中往往有这么两种情况：一是抓不住，整个作品只是一个个孤立的具体情节的堆砌，没有中心事件来贯串，结果形成英雄人物从头到尾一件一件地做好事，由于笔墨分散，不能给人深刻的印象。二是抓不准，有些作品虽然写了中心事件，但由于选取的事件不典型，因而就体现不出英雄人物的性格特征，也不能充分地表达作品的主题思



想。如何来写好作品的中心事件呢？我们在学习革命样板戏的经验时，有这样一些体会：

要根据表达主题的需要严格选材。在实际生活中，发展变化着的客观事物千头万绪、复杂纷繁，在选取中心事件时，首先应当从是否有利于体现主题思想着眼，而不能单凭事件的规模来决定取舍，也不能片面追求情节的曲折或热闹。但好的素材不是一望而知、随手可得的，必须以马克思列宁主义、毛泽东思想作指导，进行深入细致的观察、分析，透过现象去认识事物的本质，才能抓住、抓准，才能通过精心提炼、深入开掘而达到典型化。在革命现代京剧《海港》中，码头上散了一个包，看来是搬运工作中一个很平常的现象，但在特定的条件下，它却集中地反映了两个阶级、两条路线、两种思想的矛盾斗争，具有深刻的思想和政治内容。第一，这个“散包事件”直接关系到援外任务，在我们无产阶级看来，“一个散包重如山”，“政治影响大如天”。第二，这个“散包事件”又不是一般的责任事故，而是由于阶级敌人钱守维的破坏，他妄图要我们“两头错包，到处丢脸”，在散包背后，实质上是一场发扬国际主义精神和破坏国际主义精神的尖锐复杂的阶级斗争。第三，这个“散包事件”同时也反映了我们内部正确思想和错误思想的斗争：装卸队长赵震山不懂得履行国际主义义务和进行阶级斗争的关系，他只认为“今天抢运小麦，要是不扛，也不会出这样的事故”，却看不到现实的阶级斗争；青年工人韩小强不懂得伟大的国际主义和平凡的装卸工作的关系，认为“散了个包，一点小事嘛”，其实，他的轻视装卸工作的思想已被钱守维所利用。而在这场斗争中，方海珍在党的八届十中全会公报指引下，以阶级斗争为纲，发动群众，查清了散包事件，揪出了钱守维，帮助了赵震山，教育了韩小强，胜利地完成了援外任务。作品通过“散包事件”，在尖锐复杂的斗争中生

动地塑造了方海珍的英雄形象，鲜明地表现了国际主义这个重大主题。《海港》的这个“散包事件”选得很准，开掘得也很深，几种矛盾冲突都是围绕着“散包事件”展开的，而这些矛盾冲突又都紧扣着国际主义这个主题，因此，随着情节的推进，矛盾的发展，作品的主题思想能够一层深一层地得到揭示。鲁迅曾提出过“选材要严，开掘要深”的要求，这对写好中心事件说来，尤为重要。写中心事件，一定要根据表达主题的要求，严于选材、深于开掘。否则，如果只有情节场面的铺张，而无说理达意的深度，主题思想缺乏集中性和鲜明性，那就会导致作品的失败。

要处理好叙事和写人的关系。事件是为表现人物服务的，人物形象也必须通过一定的事件来体现。在写中心事件时，应当处处考虑到要有利于塑造无产阶级英雄形象。首先，中心事件的设计要符合表现英雄人物主要思想性格的要求。比如《红灯记》用递送密电码的斗争来展现李玉和的无产阶级革命气节，《海港》用抢运援非稻种和出国小麦来体现方海珍的国际主义豪情壮志，《龙江颂》用“淹三百，救九万”的堵江抗旱斗争来歌颂江水英的共产主义风格。如果没有这样恰当的中心事件，英雄人物的主要思想性格便无从体现，英雄形象也就不可能得到完美的展示。其次，中心事件的展开，要有利于展现英雄人物的英雄行为，要给英雄以用武之地。在《红灯记》中，贯串全剧的中心事件是“密电码争夺战”，在这场争夺战的每一个斗争回合，英雄人物李玉和都处于主导地位。从《接应交通员》、《接受任务》、《赴宴斗鸠山》到《刑场斗争》，充分表现了无产阶级革命者的英雄行为，因此，随着密电码之争步步激化，英雄人物的高大形象也得到了层层展现。一开始，日寇为了夺取密电码，车站岗哨密布，全城到处搜查。而在这种险恶的形势下，李玉和不畏艰险，机智果断，接应了交通员，接受了递送密电码的任务，表现出“天下事

难不倒共产党员”的坚强斗志。当由于叛徒的出卖面临与敌人正面交锋的时候，他敏锐地觉察到“风云突变必有内奸”。他从容对敌，巍然如山，通过针锋相对的斗争，暴露了敌人阴险而虚弱的反动本质，进一步鲜明地展现了李玉和大智大勇的斗争胆略和压倒一切的革命气概。接着，敌人在软硬兼施全落空之后，又妄图用骨肉情来动摇、用死亡来威胁李玉和，矛盾进一步急剧展开，情节发展到了高潮，正是在这样的关键时刻，英雄李玉和不屈不挠、百折不回、“顶天立地勇往直前”的精神世界，得到了光彩夺目的体现。他面对敌人的屠刀，满怀共产主义的伟大理想，表现出“要使那几万万同胞脱苦难，为革命粉身碎骨也心甘”的崇高革命气节。此外，还通过第三场李玉和关心群众疾苦，第五场李奶奶痛说革命家史等描写，展示了李玉和与人民群众的血肉关系，以及他久经风雨的战斗历程，从而多侧面地、丰满地塑造了英雄形象。

中心事件的发展，还要有利于揭示英雄人物的思想感情。在《龙江颂》中，随着堵江抗旱斗争的深入发展，江水英的无产阶级思想感情得到了鲜明、深刻的体现。从第一场传达县委决定，提出“甘蔗没有两头甜，我们应当作出必要的牺牲”，到第四场接过小红送来的畚箕，抒发“见畚箕似见亲人在盼水，九万良田旱情危”的心情，到第七场向盼水妈说“手心手背都是贫下中农的肉，山前山后都是人民公社的田哪！”一直到第八场，在开闸放水还是关闸断水的矛盾冲突中，从毛主席的教导，党的决定，想到三年前帮助重建龙江村的阶级兄弟，想到世界上还有多少奴隶未解放，进而抒发了要“让革命的红旗插遍四方，高高飘扬”的远大革命理想。在这里，事件的发展，为深刻揭示英雄人物的无产阶级思想感情和共产主义的崇高理想提供了很好的条件，因而英雄形象能够从中得到光彩夺目的表现。能否通过事件的发

展充分展示英雄形象，这是中心事件写得好不好的重要标志。如果在处理中心事件时忽视了这个问题，或叙事与写人分离，使英雄人物游离于事件之外，或颠倒叙事与写人的关系，让英雄人物淹没在事件之中，那都会损害英雄形象的塑造，造成见事见物不见人的后果。

革命样板戏在设计和展开中心事件时，十分注意结构上的严谨、缜密。革命样板戏中的中心事件贯串全剧，主干极为鲜明。在构思的时候，又把中心事件与细节描写交织成一个有机的整体，使细节描写紧紧围绕中心事件的发展。比如《龙江颂》中的水壶的细节，畚箕的细节，看巴掌山的细节，紧紧扣住堵江抗旱的中心事件，因此显得主干既鲜明又丰满。这些细节就象用一根红线穿起的珍珠，灿烂艳丽，光彩夺目，对体现主题和塑造人物发挥了积极作用。

要写好中心事件，根本的一条就是要认真“学习马克思列宁主义和学习社会”。只有努力提高自己的阶级斗争和路线斗争觉悟，坚持深入工农兵的斗争生活，刻苦改造世界观，不断提高自己的认识能力和表现能力，才能选准素材、写好作品，才能准确、鲜明、生动地反映社会主义的斗争生活，塑造出高大的无产阶级英雄形象。

## 谈典型细节

典型的细节描写，是塑造高大丰满的无产阶级英雄形象的重要艺术手段之一。革命样板戏在调动各种艺术手段塑造无产阶级英雄形象时，十分注意运用细节描写来鲜明、准确、生动地刻划英雄人物的思想性格，展现其崇高的内心世界，为我们提供了丰富的经验。

革命样板戏运用典型细节刻划英雄人物，注意围绕矛盾冲突的主线，突出英雄人物的性格特征，揭示英雄人物崇高的内心世界。

无产阶级英雄人物是在阶级斗争、路线斗争的风口浪尖上成长的，只有在具有重大社会意义的矛盾冲突中，英雄人物世界观、政治觉悟、思想作风、性格气质等方面的阶级素质和崇高内心世界才能得到充分的揭示。因此，细节描写只有紧紧围绕矛盾冲突的主线，才能起到表现主题、突出人物的作用。《红灯记》正是紧紧扣住密电码争夺战这场特殊战斗，围绕李玉和对鸠山的阶级斗争这一全剧主干，运用生动丰富的细节描绘，来突出李玉和的英雄形象的。如第六场《赴宴斗鸠山》，李玉和与鸠山第一次短兵相接地正面交锋，为了突出李玉和的革命气节，剧本依据矛

盾冲突主线的发展需要,在鸠山施展迂回战术,李玉和身份尚未暴露时,采用比较含蓄的笔法,选择既不太外露又蕴有思想深度的典型细节。如当鸠山斟上“美酒”,无耻地宣扬“对酒当歌,人生几何”的腐朽人生哲学时,李玉和先是推托“不会喝酒”,敏捷果断地推开酒杯,掏出烟袋,划火抽烟;接着含意深邃、用意双关地用力吹灭火柴,投掷于地。这一推、一划、一吹、一掷,既维妙维肖地表现了李玉和的胸有成竹、从容对敌,又细腻生动地描绘了李玉和对待敌人利诱的无比鄙视以及对剥削阶级人生哲学的辛辣讽刺;既表现了英雄人物原则性和灵活性相结合的斗争策略,又符合此时此地李玉和身份尚未暴露,虚以周旋、探敌虚实、同鸠山进行针锋相对斗争这一特定情景。在李玉和身份暴露后,随着矛盾冲突的进展,刻划人物的细节描绘也由比较含蓄转为明白晓畅,与前形成鲜明对比。给人印象特别深刻的是矛盾冲突被推到高潮时剧本精心处理的一些典型细节。面对鸠山“我五刑具备叫你受用”的疯狂嚎叫,李玉和从容不迫地拿起帽子,有力地掸掉灰尘;受刑后他身带伤痕上场,逼近鸠山英武地“翻身”扶椅,接着是震撼魔窟、石破天惊的一声长笑……正是有了这些精雕细刻,英雄人物“要压倒一切敌人,而决不被敌人所屈服”的英雄气概及其笑迎考验、坚信胜利的内心世界被展现得淋漓尽致。正是由于这些典型细节的描绘紧紧围绕最能揭示英雄人物性格特征的矛盾主干,伴随矛盾冲突的进展,充分发挥其层层深入地揭示英雄人物崇高精神的艺术功能,因此,这里的一招一式、一举一动,都不是孤立的拼凑,而是有机的组合,丰富了主干,突出了主干。

革命样板戏运用典型细节刻划人物,还表现在正确地表现英雄人物在典型环境中的典型性格。

如《红灯记》第三场《粥棚脱险》,是表现李玉和同群众密切

联系以及揭示当时社会背景的戏。李玉和一上场就有一段关心群众的戏。李玉和亲切地招呼群众丙：“老张啊，你的伤好了吗？”“往后可要多加小心哪！”群众丙则先是感激地回了一声“暖”，接着愤然自语：“这年头，碰上日本鬼子，坐车不给钱，还打人，这是什么世道！”这一典型细节的描写，形象地展示了日寇铁蹄蹂躏下广大人民群众苦难和仇恨，画龙点睛地显示了李玉和同群众患难与共、休戚相关的深厚阶级情谊。虽只寥寥几笔，却有力地点出了阶级敌人的猖獗，民族矛盾的尖锐，人民群众的仇恨，这就为塑造无产阶级英雄形象提供了鲜明的社会背景，使我们清楚地看到，李玉和的斗争是同整个中国无产阶级和亿万革命人民的命运和斗争紧密联系在一起，李玉和的无产阶级硬骨头精神正是在艰难险恶的阶级斗争中磨炼出来的，李玉和是中国共产党领导下处在伟大抗日战争洪流中代表阶级意愿、反映时代精神、带领群众冲锋陷阵的无产阶级先锋战士。又如《龙江颂》第一场通过一个水壶和一个水桶的细节运用，简洁明快、开门见山地突出了特定的典型环境。水壶装来的从旱区井底打出的水，生动地反映了后山九万亩良田旱情之危；用水桶作比，则又形象地点明了地势的高低，有了这些描绘，堵江救旱的迫切性和艰巨性就表现得很清楚。江水英循循善诱，从又苦又涩的壶中水谈到波浪翻滚的九龙水，决心“逼着江水改道”，“把水送到旱区”，通过这两个典型细节的恰当运用，江水英顾大局、识大体，想广大贫下中农所想、急广大贫下中农所急的高尚共产主义风格和深厚无产阶级情意就被揭示得格外动人，江水英亲切耐心善于做细致的思想工作这一性格特征也被刻画得格外可信。其他象《智取威虎山》第一场雪地行军原地休息时战士们的抖雪、踏脚和相撞取暖，《龙江颂》第七场中的点炮爆破等细节穿插，都增强了特定斗争环境的气氛，而这又是为刻画在特定

环境中战斗的无产阶级英雄人物的某一思想性格特征服务的，它使英雄人物的高贵思想品质具有更强烈的艺术感染力，和巨大的教育作用。

革命样板戏还善于运用揭示人物关系的典型细节，通过烘托和陪衬来突出主要英雄人物的思想性格，揭示其精神境界。

《智取威虎山》的第三场《深山问苦》，就巧妙地运用斧子的细节来揭示杨子荣和常猎户父女的关系，以突出杨子荣的英雄形象。杨子荣来到常猎户家，老常带着疑虑的神色问道：“你们到这儿干什么来了？”杨子荣将准备劈柴的斧子猛然有力地剁于木砧上，坚定地说：“打土匪！”在杨子荣启发教育常家父女过程中，当杨说到“你们爷儿俩躲进这深山老林，一定有深仇大恨”，并满怀深情鼓励他们倒出苦水时，常猎户激愤地坐下，怀着对阶级敌人的满腔仇恨，先是使劲拔起斧头，接着又以欲言难尽的心情狠狠摔下斧头。在该场的结尾处，当杨子荣决定根据常猎户提供的重要线索立即追捕野狼嗥时，常猎户则再次拿起利斧，急奔屋门，毅然在这大雪封山的情况下为我军带路。斧子细节的贯穿运用，通过人物关系的揭示，生动地刻划了杨子荣对反动派的强烈仇恨，对劳动人民的无比热爱，突出地表现了杨子荣坚决执行毛主席指示，善于宣传群众、依靠群众的高度政治觉悟和深厚的阶级基础，使杨子荣这一扎根群众的英雄形象被烘托得更加高大丰满。《龙江颂》《出外支援》一场中阿坚伯送鸡汤的细节描写也是很动人的。在阿坚伯和常富冲突的铺垫后，剧本描写江水英因操劳过度，突然一阵晕眩，但她想到抗旱任务如救火，又坚持要接着干，这时，阿坚伯双手捧起砂锅，深情地对江水英说：“孩子，你太累了，先喝一口暖暖身子吧！”常富在一旁也感动地说：“喝吧！”这一感人的细节描绘，简炼深刻，特别是常富与前面迥然不同的态度，生动地写出了江水英崇高思想和模范行



动给予群众的教育和影响，为突出英雄人物起了很好的烘托作用。再如第七场结尾处盼水妈追送衣裳目送水英远去的细节处理，也是通过揭示人物关系的细腻描绘来烘托江水英高大形象的精彩一笔，构成了话未尽、意无穷的深远意境，发人深思，耐人寻味。

革命样板戏的创作经验告诉我们，典型细节的运用，是塑造无产阶级英雄形象的有力艺术手段，然而细节毕竟是细节，它与全剧的整个艺术构思相比，还是局部的东西。只有使细节描写紧紧地为表现主题、塑造人物服务，只有在运用细节描绘时坚持“三突出”的原则，并注意各个细节之间的内在联系，才能充分发挥细节描写的艺术作用。我们有些作者不从整体出发来考虑细节的构思布局，或游离矛盾冲突主线，把一些节外生枝的细节硬贴到英雄人物身上；或不择轻重主次，堆砌细节，这种作品，就象一棵畸形的病树，枝蔓杂乱，盘根错节，主干却不高大坚实。这样，矛盾无法集中，英雄人物的性格也无法充分体现。还有些戏一味强调“舞台效果”，孤立地为转变人物和反面人物设计众多细节，或为片面追求所谓情调和热闹而搞噱头的细节，以致冲淡主题，削弱和损害了英雄形象，这些都是必须克服的。

富有深刻涵义和艺术感染力的典型细节是从斗争生活中提炼得来的。因此，我们必须认真学习革命样板戏经验，深入工农兵火热的斗争生活，在实践中提高用马克思主义的立场、观点、方法去观察、体验、研究、分析一切的能力。不断从斗争生活中积累和提炼典型的艺术细节，并让细节描写和其他艺术手段密切配合，更好地为塑造无产阶级英雄形象服务。

## 主线和副线

一出大戏，乃至若干小戏，往往要写两对以上的矛盾。于是，这就产生了作品中矛盾主线和副线的关系的问题。矛盾的主线，是作品中主要的矛盾线索，它的发生、发展和解决的过程，贯穿于整个作品的始终。矛盾的副线，则是其他方面的次要的矛盾线索。一般说来，作品的矛盾主线，是塑造主要英雄形象、体现作品主题的主要方面。作品的矛盾副线，则是从属于矛盾主线，从其他方面来烘托主要英雄人物，并进而丰富作品的主题思想。

毛主席指出，“在复杂的事物的发展过程中，有许多的矛盾存在，其中必有一种是主要的矛盾，由于它的存在和发展，规定或影响着其他矛盾的存在和发展。”如何正确地表现和处理作品中矛盾主线和副线的关系，是创作中值得认真研究的一个问题。这里，想谈谈我们学习革命样板戏的体会。

要开门见山地展开主要矛盾。在剧情一开始，就尽快地通过典型事件把所要表现的主要矛盾线索展示出来，这是使作品的主题明确清晰，结构严谨简练的重要措施之一。《海港》表现中国工人阶级的国际主义豪情壮志，第一场就通过突击抢运援非稻

种的事件，展开了以方海珍为代表的工人阶级实行无产阶级国际主义，跟以钱守维为代表的隐藏的阶级敌人破坏国际主义的斗争。方海珍把装运援非物资看作是重大的政治任务，认识到“每一包都与非洲人民的反帝斗争紧密相连”，为了不误非洲人民的播种季节，她决定发动工人群众，抢在雷雨之前进行突击抢运；而钱守维却出于反革命的本性，阴险地窥视着这一切，准备利用台风的到来，伺机进行捣乱。于是，这两个阶级的代表人物之间的一场尖锐的政治搏斗就此揭开了序幕。同样，《龙江颂》歌颂共产主义的崇高风格，第一场也就通过堵江抗旱的事件，展开了江水英的共产主义风格跟李志田的本位主义思想之间的斗争。龙江大队党支部书记江水英参加县委召开的抗旱会议回来，认真贯彻上级堵江送水的指示，动员群众，准备全力以赴地支援旱区；而大队长李志田囿于本大队的利益，光看到眼皮底下的三百亩好庄稼，却看不到旱区九万亩受旱的良田，在当时的情况下，他口头上虽然也讲“县委决定，咱就执行”，但心底里却翻腾得厉害。江水英早就预见到的“一场公私交锋仗”，也就开始了。这两个戏，前者以敌我矛盾为主线，后者以人民内部矛盾为主线。但是无论哪一个，都从生活实际出发，从主题需要出发，在作品一开头，就明确地展开了主要矛盾的线索，把问题迅速地摆在观众的面前。入戏很快，干净俐落，无拖沓迟缓之嫌。

要环绕矛盾主线设置其他矛盾副线。生活中的矛盾是错综复杂的。在社会主义社会中，既有敌我之间的矛盾，又有人民内部的矛盾。作为文艺作品中的矛盾冲突，无论是以敌我矛盾为主线、以人民内部矛盾为副线，抑或是以人民内部矛盾为主线、以敌我矛盾为副线，主线和副线之间一定要有紧密的联系，要在一个共同的规定环境、规定事件中展开，一起为塑造无产阶级英雄形象服务。矛盾副线不能游离于矛盾主线之外。《海港》中赵震

山和韩小强这两个人物，是作为两条矛盾副线的对立面人物出现的。他们缺乏阶级斗争观念或不安心平凡劳动的思想，跟方海珍高度的阶级斗争觉悟和为全中国全世界人民服务的伟大理想形成对比，构成矛盾，同时又分别与钱守维相关联，被这个反革命分子蒙蔽、迷惑和利用。这里，无论是表现赵震山或韩小强他们所代表的思想及其行动，都没有脱离海港码头这一特定的阶级斗争环境，也没有离开突击抢运援非稻种这一具体事件，而是在这样典型的斗争环境中，将矛盾副线与矛盾主线紧密而交错有致地结合在一起，共同为塑造方海珍的英雄形象服务。《龙江颂》也是这样。剧中的黄国忠，作为矛盾副线的一方，他破坏堵江抗旱，同以江水英为代表的贫下中农之间产生了激烈的冲突，而同时，他造谣煽动之所以一时得逞，又是跟李志田的本位主义思想密切相关的。正象江水英所说，“敌人利用了你的私字，私字掩护了敌人！”剧本围绕着堵江抗旱这一具体事件，把江水英与李志田对黄国忠的两种迥然不同的态度作了十分鲜明的对比，让矛盾主线和副线交织起来，使副线烘托主线，达到集中塑造江水英英雄形象的目的。由此可见，作品一定要以英雄人物为中心来设置矛盾，矛盾副线与矛盾主线这两个矛盾的对立面之间，也一定要有有机的联系，而不能“不搭界”。不能脱离矛盾主线去孤立地表现矛盾副线。只有这样，我们才能够使矛盾主线与副线构成缜密的戏剧结构，去集中地塑造无产阶级的英雄典型。否则的话，脱离了矛盾主线去孤立地表现矛盾副线，就可能造成枝蔓杂陈，头绪紊乱，致使作品结构松散，主题得不到集中的表现。

要全力解决主要矛盾。跟实际斗争生活一样，文艺创作中“如果是存在着两个以上矛盾的复杂过程的话，就要用全力找出它的主要矛盾”，而“不能把过程中所有的矛盾平均看待”。作

品的矛盾主线,一定要随着中心事件的发展,层层推进,并且在矛盾激化的过程中,突出英雄人物解决矛盾时的主导作用。英雄人物跟主要矛盾的对立面人物之间,要有面对面的斗争,要有正面的交锋,而不能回避矛盾。《海港》第四场、第五场,在工人阶级跟帝修反代理人激剧的阶级较量的时刻,安排了方海珍对钱守维针锋相对的斗争。尽管钱守维诡计多端,施展种种鬼蜮伎俩,妄图阻挠对散包事故的清查。但是,方海珍带领群众发动了凌厉的攻势。她眼明心亮,将钱守维玩弄的鬼花样当场予以点穿,使得这个反动家伙尴尬慌乱,阴谋败露。《龙江颂》写江水英与李志田之间的矛盾,从淹三百亩到牺牲一窑砖,最后到开足闸门,淹三千亩,一层深一层地向前推进,到第八场《闸上风云》形成高潮,面对被本位主义思想迷住了心窍的战友,江水英身教言教相结合,以深厚的无产阶级感情和高度的无产阶级党性原则,严肃热情、耐心细致地帮助李志田,提高他的思想觉悟。这些场次是剧中矛盾冲突的关键时刻,作品运用了“三突出”、“多侧面”等原则,作了认真细致的艺术处理,从而使英雄人物在阶级斗争中的主动进攻精神和解决各种复杂矛盾时的高度的政策水平,都得到完美的体现,很好地完成了通过主要的矛盾冲突来塑造无产阶级英雄形象的任务。

自然,我们讲全力解决主要矛盾,决不能片面地理解为一定要在每一个场次都直接地表现主要矛盾双方的正面冲突。在主线清晰,主次分明的前提下,完全可以也完全应该以生活实际和人物塑造的需要为依据,来具体地、灵活地考虑作品结构上的主副线的安排。倘若不顾实际,不讲层次,矛盾无发展,思想没深化,而只是一味地去表现主要矛盾双方的冲突,也不可能收到好的效果。

要充分发挥矛盾副线的作用。作品中矛盾副线的存在和发

展,为矛盾主线所制约,同时又程度不同地影响着矛盾主线的发展,有时甚至起着关键性的作用,不解决矛盾副线上的问题,矛盾主线上的问题也就得不到最后的解决。象《海港》中的韩小强,他的思想问题不解决,钱守维故意掉换散包,妄图破坏我们国际声誉的阴谋也就难以得到彻底的揭露。所以第六场,在矛盾冲突的高潮上,重点安排了方海珍对韩小强的思想政治教育。这里,尽管矛盾副线上的问题一时变得很突出,但由于作品矛盾主线的脉络很清楚,矛盾副线仍然紧紧地环绕着矛盾主线,所以矛盾主线副线的位置是明确的。《龙江颂》中黄国忠的被揪出,给李志田的思想以很大的震动。江水英在剧中矛盾冲突的高潮上,抓住这一事例,从党的基本路线出发,给李志田讲阶级斗争,讲两个阶级不同的对立的公私观。这里,矛盾副线上问题的解决,对矛盾主线上的问题的解决,也就是对李志田的思想转变起了重要的作用。这也是主线副线有机结合,副线为主线服务的一个很好的范例。

我们有些戏剧创作,还不善于正确处理矛盾主线与副线的关系:或主线副线平均使用力量,主线副线分不清;或脱离主线去孤立表现副线;或主线副线经常错乱,等等。这样,就势必要影响到作品主题的表达和主要英雄人物的塑造。我们希望,从事文艺创作的同志们,更深入地学习革命样板戏的经验,通过实践,努力解决创作中出现的一些问题,使我们的社会主义文艺创作得到更迅速的提高和发展!

## 铺 垫 与 高 潮

社会主义的戏剧总是要求在矛盾冲突当中塑造无产阶级的英雄典型，表现革命的主题思想。矛盾有个发生、发展、激化、解决的过程，英雄人物的思想性格就是通过矛盾发展的过程逐步加以揭示的。矛盾发展到顶点就是戏剧的高潮，这正是最能集中地展现英雄人物思想光辉的风口浪尖，最需要作者浓笔重墨着意描绘的“关眼”所在。因此，处理好戏剧高潮，对塑造人物、表现主题是极为重要的。革命样板戏善于把戏剧冲突组织得腾挪跌宕，波澜起伏，一浪接一浪，一浪高一浪，把戏从小高潮引向大高潮，再引向顶点——全剧高潮，因而使全剧情节丰富，悬念强烈，引人入胜。也正是在这些矛盾冲突的一个又一个浪峰上，无产阶级英雄人物的崇高思想闪耀出了夺目的光彩。

请看，就在我追剿队里应外合扫平威虎山的战斗即将打响、我剿匪计划即将实现的关键时刻，栾平突然逃窜上山。这突如其来的意外情况，使杨子荣顿时面临一场十分尖锐、复杂、激烈的矛盾冲突，置身于十分危急、险恶的斗争环境，剧情发展安下了强烈的悬念，使观众情不自禁地屏住声息，注视着英雄人物怎样迎接这一严峻的考验。这场惊心动魄的特殊战斗一接上火，

杨子荣立即意识到这骤然而至的斗争情势的严重，面对已经扑到眼皮底下的豺狼，他果断地考虑到：必须刻不容缓地抓住战机，组织进攻。因此，就在与栾平照面的一霎那，杨子荣当机立断，决定利用座山雕与侯专员的矛盾，抓住栾平的虚弱本质，主动出击，先发制人。他一面洒脱地拱手招呼“栾大哥”，一面泰然自若地询问栾平：“你怎么上这儿来了？怎么样？这次投靠侯专员得了个什么官？我胡彪祝你高升！”这话里有话的一番“见面寒暄”，巧妙地挑起了敌人之间的矛盾，一闷棍就打得栾平晕头转向。而当栾平认出对手、明白过来时，杨子荣又不失时机，截住栾平话头，一口咬定栾平早就投靠侯专员，并再三追问栾平：“侯专员派你来干什么？快说实话吧！”致使心怀鬼胎的栾平答话颠倒，自相矛盾，引起众匪一片嘲笑喧哗，杨子荣赢得了第一回合战斗的胜利。然而，这一波澜的跌宕，正是另一更大波澜的起处。突然，栾平象疯狗一样张牙舞爪扑向杨子荣，他恶狠狠地喝住了哄笑着的众匪：“别笑了！你们都中了奸计了！他不是胡彪，他是共军！”匪金刚们也顿时惊慌失措，掏出武器，一把把明晃晃的匕首对准杨子荣，急剧的矛盾冲突骤然推向更高的浪峰。就在这剑拔弩张、千钧一发的第二个回合交锋中，杨子荣面对枪口刀尖，放声大笑，他利用座山雕“最恨的是叫共军逮着过的人”，要栾平“把我这个共军的来历谈一谈”，声势夺人地把栾平的疯狂进攻打了回去。第三个回合，栾平绝望挣扎，又一次发出“他真是共军哪”的嚎叫，矛盾冲突又一次激化。在这决战取胜的关键时刻，杨子荣利用他在威虎山取得的信任，知己知彼，看准时机，以委屈的姿态，用“有他没我，有我没他”的强硬语言和摘下值勤带扔在地上的激烈行动，进一步挑起敌人之间的矛盾，激起众匪的不平。于是在众匪一片“九爷不能走”、“老九不能走”的叫嚷声中，座山雕不得不满脸堆笑，奉上值勤带，栾平则惊恐



万状,瘫倒在地。这时,激化的矛盾急转直下,杨子荣以压倒一切敌人的气概和机动灵活的战略战术,彻底击败了凶恶的对手栾平,保证了智取威虎山剿匪计划的胜利完成。

《智取威虎山》正是十分注意抓住《会师百鸡宴》这样关键性的冲突场次,在矛盾冲突的发展中构成奇峰突起的戏剧场面,把无产阶级英雄人物放在斗争旋涡的中心来着力刻画,把这些“关眼”地方的戏写足,从而形成戏剧高潮。也正是在《会师百鸡宴》这样矛盾十分尖锐激烈的战斗中,杨子荣的革命胆略和革命智慧才得到了淋漓尽致的描绘,杨子荣的思想感情、内心世界才得到充分的揭示,因而产生强烈的艺术感染力。

然而戏剧高潮的形成,绝不是作者任意铺排一段紧张情节或人为地设置一场激烈冲突所能奏效的。戏剧高潮是在特定环境中矛盾发展的必然,是人物性格发展的必然。因此戏剧高潮前面必须有合乎矛盾冲突和人物性格发展逻辑的铺垫。我们不是常说“水到渠成,瓜熟蒂落”吗?有了必要的铺垫,高潮才出得来;没有必要的铺垫,高潮势必变成无源之水,强扭之瓜,这样的高潮显然是高不起来的。

杨子荣之所以能在《会师百鸡宴》这场尖锐冲突中令人信服地击败凶恶的敌人栾平,这是与剧中许多必要的铺垫分不开的。剧本不但通过《深山问苦》、《定计》等场次写出了杨子荣大智大勇的深厚的阶级基础,而且在矛盾冲突的发展中安排了具体的细节伏笔,为这场高潮斗争作了合乎情节发展和人物性格发展逻辑的铺垫。其一,通过杨子荣与座山雕的前两次交锋,点明他由于闯过了敌人盘问和试探等关口,再加上“献图有功”、“将计就计”等,已经取得了座山雕与众匪的信任;其二,通过第二场关于座山雕深怕侯专员抢走联络图这一笔,交代了座山雕与侯专员之间狗咬狗的矛盾,第六场杨子荣利用敌人这种关系对联络

图来由有声有色的描绘,又加深了敌人相互之间的矛盾和猜忌,使栾平在座山雕与八大金刚眼里,早已“不是个玩意儿”;其三,通过第八场杨子荣为小匪甲说情一节,既点出了杨子荣留心做分化瓦解工作,又交代了座山雕“最恨的是叫共军逮着过的人”。正是因为有了这些必要的铺垫,才使《会师百鸡宴》这场惊心动魄的战斗的每一个转折变化都有其充分的依据,每一层矛盾冲突的进展都有其前后的必然联系,因而令人信服,感人至深。

革命样板戏在组织高潮和运用铺垫方面,创造了不少成功的经验,而最重要的一条是,无论高潮还是铺垫,都是为塑造高大丰满的无产阶级英雄形象服务的。《龙江颂》中《闸上风云》这场高潮戏,全场五个层次,一环扣一环,一浪推一浪,层层铺垫,把矛盾冲突推向高峰,这都是从突出江水英在矛盾冲突中的主导地位,充分揭示江水英崇高的精神世界着眼的。这场戏一开始写了常富对李志田的怂恿,黄国忠对李志田的煽动;写了李志田执意关闸,阿坚伯力阻不成。这两个层次的安排,为江水英的上场以及接下来的江、李斗争作了很好的铺垫,舞台上形成了“山雨欲来风满楼”的声势。第三个层次江水英说服教育李志田,也是先铺写李志田要“关闸”、“断水”,江水英要“提高”、“开足”、“全部开足”,共产主义风格与本位主义思想针锋相对,形成鲜明对照。然后,由于李志田的一连串无理责问,促使矛盾激化,戏剧冲突一下子被推上了浪峰。由于有了前面的铺垫,这一转折就很自然。为了写足这段高潮戏,作者又安排层层铺垫:紧接着李志田无理的非难指责,阿坚伯两次冲出被水英制止,阿更和众社员气愤难平,女社员扑到水英怀里抽泣,接着舞台上又处理了一个撼人心弦的静场,设计了江水英站立台中,面对观众、热泪盈眶、心潮起伏、凝神深思的艺术造型,观众深深感受到此时的江水英,外表沉静,内心却象波涛翻腾,这就为她接下来的那段诚

恳严肃、铿锵有力的念白作了有力的铺垫。而这段抑扬顿挫、富有音乐性的念白又是为下面进一步揭示江水英丰富内心世界的核心唱段作铺垫的。正是通过这层层铺垫，江水英的思想性格才被揭示得那样淋漓尽致，她那高尚的共产主义风格才会闪烁出那样夺目的光辉。至于后面揪出黄国忠和鼓励战友高瞻远瞩这两个层次的收尾，紧凑有力，是高潮的深化，进一步展现了英雄人物高度的阶级斗争觉悟、路线斗争觉悟，以及崇高的共产主义风格和远大的革命理想。

艺术是生活的反映，要处理好铺垫与高潮的关系，关键在于我们首先要树立唯物论的反映论的观点。在《智取威虎山》和《龙江颂》中，每一场戏有每一场戏的高潮，全剧又有全剧的高潮，整个戏组织得波澜起伏，跌宕多姿。由于铺垫与高潮都是从生活实际出发，从表现作品的主题思想和人物思想性格出发来构思的，因此，英雄人物始终是舞台的中心。我们有的作品矛盾冲突比较平淡，写了不少细端末节上的“冲突”，但缺乏动人心魄的高潮，这样往往不能使英雄人物迸发出思想的光辉；有的作品则人为地搞紧张场面、激烈冲突，由于缺乏铺垫，往往显得深度不够，说服力不强。因此，认真地学习革命样板戏的经验，对提高我们作品的思想水平和艺术水平是有重要意义的。

## 矛盾激化与思想深化

在尖锐的斗争、剧烈的冲突中，最能显示英雄的本色，最能表现人物的思想光华。戏剧矛盾激化的地方，往往是全剧的高潮或重要场次，革命样板戏总是抓住这些关键环节，倾注全力，精心处理，在阶级斗争、路线斗争的风口浪尖上刻划无产阶级英雄人物的思想性格。

毛主席说：“不论是简单的运动形式，或复杂的运动形式，不论是客观现象，或思想现象，矛盾是普遍地存在着”。作为文艺创作，它表现社会中各种错综复杂的矛盾，主要是写人与人之间的矛盾。在阶级社会中，就是写阶级矛盾，写思想斗争，写人们在变革现实中所体现出的不同思想、不同世界观的斗争。写事件，写冲突，是为了写事件、冲突中人们的思想及其斗争。而作品中写矛盾激化，正是为了使无产阶级英雄人物崇高的思想能够得到鲜明、深刻的体现。因此，矛盾激化必须为思想深化服务。

革命样板戏通过矛盾激化而达到思想深化有哪些经验呢？我们在学习中有这样一些体会。

一、描写矛盾的激化，必须深入展开人物之间思想的交锋。思想不见面，不交锋，矛盾搞得再激烈，人物还是出不来的。要

写思想交锋,首先必须把对立的两种思想焦点搞得很准,这样才能针锋相对,使矛盾冲突急剧展开,使英雄人物的思想性格在斗争中得到充分体现。《龙江颂》的《闸上风云》一场,江水英与李志田的矛盾冲突,他们的思想交锋就写得非常鲜明、集中。李志田从山上砍柴回村,他听信阶级敌人黄国忠的谣言,认为后山有水,旱危已解,因此贸然决定关闸断水。阿坚伯身负守闸把关的重任,坚决阻拦。两人正在相持不下,江水英突然出现。她不仅不同意关闸断水,并提出全部开足。江水英为了解救后山九万亩受旱良田,不惜承担最大的牺牲;李志田却只顾本队的房、田,不愿作出必要的牺牲。一个要开闸放水,淹三千保九万,鲜明地表现了共产主义风格;一个要关闸断水,丢九万保三千,充分暴露了本位主义思想。两种思想、两种行为,针锋相对,壁垒分明。而在这场尖锐的思想交锋中,由于江水英对李志田的思想工作有的放矢,对症下药,抓住要害,深入剖析,因此使共产主义的思想风格在同私有观念、本位主义思想的斗争中,迸发出灿烂的光辉,使英雄人物的崇高精神世界得到了光彩夺目的展示。毛主席指出,“事物发展的根本原因,不是在事物的外部而是在事物的内部,在于事物内部的矛盾性。”人们的言论、行动,都是受一定的思想支配的,都有其立场、世界观方面的深刻原因。我们在处理矛盾激化时,一定要努力揭示戏剧冲突中所体现的人物之间的深刻的思想冲突,着意在思想方面进行纵深的开掘,这样的戏,才能对群众有深刻的思想教育意义。如果就事论事地写矛盾冲突,停留在某些具体问题的争论上纠缠不清,理不出思想方面的矛盾线索,那就写不好英雄人物,作品主题也难以深化。

二、要正确表现矛盾激化的发展过程,使英雄人物的思想性格从中得到逐层深入的展示。矛盾冲突总有一个从发生、发

展以至激化的过程。以敌我矛盾而言,敌人有一个暴露过程,英雄人物也有一个在斗争中加深认识从而战胜敌人的过程。如果我们在组织矛盾冲突时,不注意处理好矛盾激化的来龙去脉,就显示不出矛盾冲突所以激化的逻辑性、必然性,就不仅会使人感到人物之间冲突激化的不可信,而且也无从表现出英雄人物在斗争中的思想政治水平和认识方面的不断深化。革命样板戏在组织矛盾冲突时,是非常注意矛盾冲突的发展层次的,即使矛盾到了激化的阶段,也处理得层次分明,环环紧扣。在《海港》的《深夜翻仓》一场,方海珍同钱守维短兵相接,为了表现方海珍在斗争中对钱守维偷运错包、企图掩赃灭迹阴谋活动的认识过程,剧本在这里组织了三个斗争回合,表现她注意、试探、揭露钱守维的三个层次。第一个回合,方海珍密切注意钱守维在仓库中东摸西探的动向,当发现他推车欲下时,主动出击,叫住钱守维,并连连发问:“你在码头几十年了,你看这到底是什么问题啊?”“你看能查出来吗?”“这么说能够按时装船喽?”这些问题象一排侦察火力的子弹,钱守维虽然佯装镇定,诡词抵挡,但做贼心虚,几次急于推车欲溜的慌乱神色,漏出了心中有“鬼”的底。第二个回合,方海珍进一步试探,她一方面从伸手摸包引起钱守维惊慌按包的迹象中,发现车上那个包定有问题;另一方面加强政治攻势,旁敲侧击,语意双关地点他注意气候变化,苦心经营十几年的反革命罪行。钱守维听出话意,更加惊恐,要想掩饰又露出每天同气象台联系的破绽。第三个回合,方海珍抓住钱守维手足慌乱、步步退却的有利时机,义正词严地直逼敌人,尖锐地揭露了他把小麦放在露天,丢下了稻种而去抢运北欧船的罪恶活动。钱守维至此,惊恐万状,丑态百出,完全失去了招架的力量,只得狼狈不堪地溜走。这节戏虽然不长,但矛盾冲突的发展具有严密的逻辑性,而且正是通过这个斗争过程,有层次、

有深度地表现了方海珍在阶级斗争风浪中炼成的高度革命警惕性、机智善断的斗争策略以及坚毅顽强的英雄性格，鲜明、丰满地刻划了她为完成无产阶级国际主义义务而冲锋陷阵、英勇斗争的思想风貌。

我们有些作品，由于对斗争双方的思想性格把握不准，对矛盾的发展层次表现不够，往往出现矛盾激化很突然的现象。作品中的矛盾激化，不是人物之间思想冲突合乎逻辑的发展，往往简单化，使人感到没有表现出矛盾趋向激化的必然性，矛盾激化缺乏思想和生活的依据。甚至还有那种不顾斗争的条件、环境以及当时的火候，不讲政策，不讲策略的情况。这样来表现矛盾的激化，就势必要严重损害英雄人物的形象，达不到思想深化的目的。

三、通过矛盾激化，深刻揭示英雄人物在促使矛盾转化过程中的主导作用。毛主席教导说：“矛盾着的两方面中，必有一方面是主要的，他方面是次要的。其主要的方面，即所谓矛盾起主导作用的方面。事物的性质，主要地是由取得支配地位的矛盾的主要方面所规定的。”在戏剧矛盾激化的过程中，应当调动各种艺术手段，充分表现英雄人物在矛盾中的支配地位和主导作用，这样才能通过矛盾激化而深刻揭示作品的主题思想以及英雄人物的思想高度和深度。譬如，《杜鹃山》的《情深如海》一场，农民自卫军党代表柯湘跟队长雷刚在执行什么路线、什么政策的问题上展开了激烈的交锋。柯湘坚持用无产阶级思想来改造这支农民革命武装，要实行正确的革命“新章程”，而雷刚在豪门出身、后投敌为内奸的队副温其久的挑动下，要搞违反党的政策的错误行动。当自卫军把一个所谓“土豪”，实际上是被迫为土豪运米的雇工田大江抓来时，一个是要“狠狠的打”，一个是坚决“不准打”，不同的指导思想产生了不同的做法，双方矛盾急剧

展开。当柯湘从邱长庚手中夺过扁担，雷刚拍桌大怒，冲着柯湘大声质问，气不可遏，部分战士也举刀挺枪，一时形成了剑拔弩张的紧张局势。矛盾激化了，柯湘面临着严峻的考验！正是这样的场合，为表现英雄人物解决矛盾的主导作用创造了条件。经过党的教育和斗争锻炼的柯湘，从容镇定，坚持革命原则，坚持对同志进行耐心的说服教育，从“一根扁担到底要打谁？”非常巧妙而深刻地引出了要分清敌、我、友的革命道理。这一段扣人心弦的戏，作者对矛盾冲突的处理非常大胆，也十分准确，根据柯湘和雷刚两种不同的思想性格，通过一个典型的事件来展开戏剧冲突，真正把英雄人物推到了波峰浪尖之上。柯湘执行毛主席革命路线的英雄性格，她的高度的路线斗争觉悟和无产阶级党性原则以及执行党的政策的坚定性，都得到了鲜明而生动的体现。毛主席在土地革命初期曾经总结说，“在这样日益走向尖锐的短兵相接的阶级斗争的形势之下，无产阶级要取得胜利，就完全要靠他的政党——共产党的斗争策略的正确和坚决。”柯湘在杜鹃山上就亲身经历了这样的实践。她跟雷刚之间的冲突表明，要贯彻执行正确的政治路线和军事路线，就得经过斗争，甚至是相当严重的斗争。事关路线，事关政策，我们一定要敢于坚持，不能回避矛盾，回避斗争，一定要通过积极的思想斗争把思想上、政治上的路线是非搞清楚。通过《情深如海》这场戏可以看出，矛盾激化了，英雄人物在斗争中的主导作用写好了，作品的思想内容也就能够得到进一步的深化。

对照革命样板戏的经验，我们感到，现在有些创作，在组织戏剧矛盾方面还存在着一些问题。其中最主要的是不敢大胆写矛盾，不敢激化矛盾，不善于写矛盾的转化。还有就是离开人物的思想性格去写矛盾，矛盾激化显得生硬；或只注意事件本身的矛盾激化，而忽视了人物思想矛盾的激化，因此表现不出思想



的深化。真正的矛盾激化，一定要表现出对立双方人物思想上、世界观上的激烈冲突，并体现出这种矛盾激化的必然性；而在表现矛盾激化时一定要着眼于思想的深化，从而通过矛盾激化来展现英雄人物的崇高思想境界，突出深刻的主题思想。我们期望，从事文艺创作的同志认真学习革命样板戏，在如何处理矛盾激化，促使思想深化方面作出艰苦的努力，让更多的无产阶级英雄形象出现在社会主义舞台上！

## 平中出奇

马克思主义认为,对立统一的法则,是唯物辩证法最根本的法则,也是自然和社会的根本法则。革命文艺既然是社会生活在作者头脑中反映的产物,就必然离不开对立统一的法则,也就是离不开我们通常所说的艺术辩证法。这方面,革命样板戏的创作给我们提供了非常丰富的经验。

艺术辩证法在革命样板戏中是运用得很多的,如高与低、动与静、曲与直、抑与扬、刚与柔、虚与实、粗与细、浓与淡、详与略、张与弛、快与慢、平与奇,等等。这里仅就平中出奇在剧本创作上的运用谈点学习体会。

寓奇于平,平中见奇。《智取威虎山》第四场,参谋长在指挥所里根据侦察得来的情况制定了“智取”的作战计划。为了“里应外合捣匪巢”,必须“选能手扮土匪钻进敌心窝”。这样的重任派谁去最好呢?引起了参谋长的思考,最后他觉得“杨子荣有条件把这副担子挑”,因为“他出身雇农本质好”,“身经百战出生入死屡建功劳”,“入林海与土匪多次打交道”,“定能够战胜顽匪座山雕”。一个指挥员,考虑由谁去执行既定的战斗任务,这在生活中是很平常的事,但戏中通过参谋长的思考过程,自然而巧

妙地为杨子荣立了小传。为英雄立传，对塑造主要英雄人物来说，是很重要的，它能以很少的笔墨揭示出英雄的阶级素质，概括英雄的战斗历程。但如果随意安插，为立传而立传，容易生硬斧凿。这里为杨子荣立传，十分自然贴切，使人感到非安在这里不可。它是生活的反映，艺术的体现，是整个艺术构思的有机组成部分，而不是游离于剧情之外的多余笔墨。

生活中一些极其平常的现象，在革命样板戏中由于精心创作，匠心独运，会赋予极不平常的意义，达到寓奇于平、平中见奇的艺术效果。

两人相见时的数语寒暄，一般总是很平常的，且易落俗套。旧戏曲中，此类废话屡见不鲜。革命现代京剧《红灯记》的作者却利用李玉和与鸠山见面时的寒暄，从几句简洁的对话中深刻地揭示出两种根本对立的人生观，针锋相对，音在弦外，成为一段不可多得的好戏。一个人因工作忙而开个通宵，在生活中也是常有的事，但《龙江颂》第六场却写得富有深意，感人肺腑。作者不直写江水英干通宵、访早情，而曲写她太劳累、需睡觉。阿坚伯与常富面对着水英家门，一个出于公心、疼爱晚辈而不忍叫醒，一个为了私利、不分好歹而大声呼唤，由此而展开了一场很有戏剧性的矛盾，虽着墨于阿坚伯、常富之间，却字字归笔于主要英雄人物江水英身上。最后，常富高喊“水英”，推门欲入，水英却从相反方向走来，一声“喂——”！四座皆惊。这一笔寓奇于平，平中见奇，既出人意外，又入情合理。由此可见，写戏不能为戏而戏，但又不能搞得平铺直叙。革命样板戏，平中出奇，波澜起伏，因此引人入胜，扣人心弦。

革命样板戏中的平中见奇，并非单纯依靠惊心动魄的情节。上述《龙江颂》第六场即是一例，而第四场也很有特点。江水英为了及时抢救大坝塌方而决定“停火搬柴”时，与阿更在窑场上

展开了一场交锋。阿更由于本位主义严重，一时思想不通，扭身就走。这里，作者没有让水英喊住阿更直接进行批评教育，却让后山盼水妈的孙女小红上场，天真地迎面问阿更：“叔叔，这儿是龙江大队吗？”矛盾冲突在相当激烈时突然平静了下来。水英见小红跑得气喘嘘嘘、满头是汗，让她喝水，可她喝到第二口时停住了，慢慢地把水倒入壶内。“为什么不喝了”？“我奶奶说，一碗水也能救活几棵秧苗。”“一碗水也能救活几棵秧苗！”后山人盼水如救火的急切心情深深地感动了大家。对待这件事，江水英不但自己从中吸取力量，而且抓住它深情启发在场群众，更深刻地教育了阿更，使刚才发生的矛盾自然地迎刃而解。这一貌似节外生枝的情节，实乃叶落归根，为揭示英雄人物崇高精神境界，为教育阿更转变服务，在处理上平中见奇，艺术上感人至深，既有形象教育又有正面说理，增强了艺术感染力，达到了以情动人、以理服人的统一。

以平托奇，奇峰突起。杨子荣提审栾平，开始时引而不发，点到为止，栾平故作镇静，一味搪塞，后来杨子荣见栾平不说实话，突然拍案而起，高喊“押下去”！刹那间，把色厉内荏、贪生怕死的栾平吓得惊恐万状，被迫作了交代。这里，前面的平衬托着后面的奇，杨子荣拍案而起，戏剧冲突刹那间突现奇峰。“狐狸再狡猾也斗不过好猎手哇”！参谋长的赞语正是说明杨子荣洞察敌人之虚弱，机智地出奇制胜。同样的手法在《奇袭白虎团》里也用得非常成功。《插入敌后》一场，严伟才在和众战士对那个自投罗网的伪军就地群审后，突然发出与刚才内容完全相同的三个急问：“团部？”“标记？”“口令？”凌厉迅猛的攻势，迫使这伪军在自供之后又来个自证，显示了严伟才机敏善战的军事才能。这两次内容完全相同的问答，决不是简单重复，而是以平托奇，与杨子荣提审栾平时突然拍案而起一样，都是为塑造无产阶

级英雄形象服务的,前者刻划了杨子荣性格中果敢决断的一面,后者突出了严伟才精细机敏的一面,都是形象创造中十分重要的一笔。

奇峰突起必须以平作垫,否则,奇峰就成了空中楼阁。京剧《奇袭白虎团》对此处理得十分成功。该剧第九场,正当美国顾问躲在白虎团伪团部里梦吃着这里地势险要,工事坚固,“共军是绝对过不来的”之时,严伟才、韩大年等突然破窗而入,恰似天兵从天降,杀他个措手不及,一下子把剧情推向高潮,充分显示了中朝两国战士团结战斗的巨大力量。剧情发展上的这一奇峰突起,决不是艺术上哗众取宠的什么“神来之笔”,而是为了突出毛主席的军事思想,点明奇袭白虎团的主题,而又完全符合矛盾发展逻辑的。戏在前面,对最后的“奇袭”早已作了层层铺垫,如第二场的伪军内部狗咬狗的矛盾,第三场的敌后侦察,第四场的战士们誓死打败美帝的决心,第五场中朝两国指战员对全线大反击的周密部署,其中包括尖刀班选择突破点化装潜入,严伟才他们有以一个排打退敌人两个营的战斗经历,以及插入敌后之后的巧审俘虏、智夺哨所、攀索过涧等等,因此,最后的“破窗而入”,出其不意地奇袭伪团部就似瓜熟蒂落,势在必然了。《奇袭白虎团》这种前面充分“垫戏”为后面更好“出戏”服务的处理,成功地运用了平中出奇这一艺术辩证法,达到了以平托奇,奇峰突起的境界。这种奇峰突起是具有坚实的思想、生活基础的,这对过去武侠传奇中那种荒诞不经的离奇情节以及那些为惊险而惊险之类的东西,都是极为有力的批判。

革命样板戏中的“奇”之所以与武侠传奇的“奇”有根本的区别,是因为它坚决遵循源于生活、高于生活的原则。《红灯记》《群众帮助》一场,写了铁梅外出找磨刀人后,特务以查户口为名进门盘问李奶奶时的情景。特务们层层进逼,李奶奶机警应对,当

最后特务推开李奶奶欲掀门帘进里屋时，谁不为之捏一把汗？但在此千钧一发之际，帘内突然传出一声：“奶奶，谁呀？”特务闻声退去，奶奶回首惊望，慧莲挑帘而出。这一安排，既出人意料，又入情入理；既源于生活，又高于生活。出人意料，是因为铁梅外出，不可能这么快就回来，也不会想到是慧莲“装作铁梅”骗敌人。入情入理，是由于李、田这两家隔壁邻居，是“同仇共苦的工人”，平时互相帮助，生死与共；铁梅能从墙根下钻出去，慧莲自然也能钻进来。这一情节是源于生活，高于生活的。在民主革命时期，敌人为迫害革命者，派特务以查户口为名对革命者“搜查追捕”是屡见不鲜的，而革命者在群众帮助、掩护下化险为夷更是常有之事。作者自然而巧妙地运用平中出奇的艺术手段，使剧情发展回旋跌宕，引人入胜，而不是平铺直叙，一览无余。

层峦迭嶂，别开生面。平与奇，是相对而言的。《智取威虎山》第十场是全剧的高潮，杨子荣自打进匪窟后，经过艰苦卓绝的斗争，一切部署得当，只等追剿队上山。如按一般处理，来个里应外合，在威虎厅上激战一场也够精彩了。但剧作者偏偏给自己出了个难题，在戏剧矛盾即将解决之际安排了栾平上山，给杨子荣造成了难以预想的危险，而且直接影响着整个剿匪计划。栾平突然上山，矛盾迅速激化。栾平凶相毕露，一口咬定“他是共军”，杨子荣临危不惧，机智勇敢，抓住栾平不敢说出曾被我军俘获一事，先发制人，步步进逼，变被动为主动，转劣势为优势，加上他“打进匪窟”时献图有“功”，取得信任，以及用那段灌醉栾平的故事，利用敌人之间的矛盾，分化瓦解，使座山雕对栾平恨之入骨，为假胡彪斗垮真栾平作了有力的铺垫，终于化险为夷，克敌制胜，迫使栾平跪在脚下，呼叫“胡彪贤弟”请求饶命。这段戏，在艺术处理上从紧张引向更紧张，由高峰推向更高峰，杨子荣英勇无畏的革命精神和纵横捭阖的斗争艺术得到了充分的展

示。

有时候,戏从高峰推向更高峰,并不表现在戏剧情势从紧张向更紧张发展,却在戏剧到达高潮、矛盾得以解决后的宁静气氛中再画龙点睛,在思想深度上峰回路转,又现奇峰。《龙江颂》第八场末尾,风云已过,晴空万里,李志田在一系列事实面前痛悔认错,表示了“从此后永不忘阶级斗争,赤胆忠心为人民,奋斗终身”的决心。但戏并未在此结束,却又别开生面,写江水英引李志田登上水闸石阶,要他三次“往前看”,意味深长地说:“巴掌山挡住了你的双眼!”热情地引导他“抬起头,挺胸膛,高瞻远瞩向前方。莫叫‘巴掌’把眼挡,四海风云胸中装”,从而达到主题思想的升华,使戏于结束处更增添绚丽光彩。共产主义风格来自高瞻远瞩,本位主义思想出在“巴掌”挡目,画龙点睛地深化了主题,充满了诗情画意。

戏剧创作中运用平中出奇这一艺术辩证法只是手段,目的是为塑造英雄人物、深化主题思想、增强艺术力量服务的。如果只是卖弄噱头、耍弄技巧,脱离生活、主题、人物去片面地追求曲折离奇,那就非但不可取,而且必须坚决摒弃。这方面,革命样板戏同样为我们树立了榜样,值得很好学习研究。《智取威虎山》原演出本把杨子荣弄成一个满嘴黑话、浑身匪气,莽莽撞撞、浑浑噩噩的江湖客、冒险者。对此“奇货”,在江青同志直接领导的修改过程中已全部剔除,使我们今天在舞台、银幕上看到的杨子荣成为一个“胸有朝阳”的大智大勇的无产阶级英雄典型。《沙家浜》最后一场把原来的新四军乔装吹鼓手混进去的所谓“传奇”故事去掉了,改成“突击排”夜行军正面打进去,更深刻地揭示了阶级斗争的规律,突出了武装斗争的主题。

毛主席教导我们:“矛盾着的各方面,不能孤立地存在。假如没有和它作对的矛盾的一方,它自己这一方就失去了存在的

条件。”平与奇，是对立的，又是统一的，二者互为依存、缺一不可，相反相成，相得益彰。在艺术创作中，我们坚决反对一味求奇猎奇，为奇而奇，使艺术堕入离奇怪诞的泥坑；但也要防止平直浅露，平庸无奇，使艺术变成平淡无味的东西。我们提倡源于生活，高于生活，要在提炼概括现实生活中的矛盾斗争的基础上结构情节，努力做到平中出奇，为塑造无产阶级英雄人物、深化作品的主题思想、加强戏剧矛盾冲突、增强艺术感染力量服务。



## 虚写与实写

文艺是客观生活的反映，为了使文艺作品反映出来的生活“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”。作者在创作作品时必须对生活素材进行概括、提炼，在组织矛盾、安排情节时要处理好虚与实、详与略等辩证关系，使之达到主题鲜明、形象突出、结构严谨。

虚与实的关系，是对立统一的关系。作品在艺术结构上有虚有实、虚实结合，才能构成一个有机的统一体。否则，如果什么情节都正面展开，什么事情都实写，那就可能枝蔓横生，结构松散，必然损害人物形象的塑造和主题思想的表达。当然，如果把应该正面着力描写的东西，都搞得隐隐约约，粗疏虚略，那也不可能鲜明、深刻地体现主题和塑造出高大丰满的无产阶级英雄形象。

革命样板戏是如何处理虚写与实写的关系的呢？

我们认为，要从体现主题和塑造英雄形象的要求出发，运用实写的手法，充分揭示矛盾冲突，精心刻划无产阶级英雄人物的革命行动和英雄性格。如革命现代京剧《红灯记》，它在结构上是以密电码争夺战作为贯串全剧的矛盾线，紧紧围绕着这条矛盾

线展开了敌我双方的激烈斗争，通过尖锐的斗争塑造出中国工人阶级优秀典型李玉和的光辉形象。剧本为李玉和设计了《粥棚脱险》、《赴宴斗鸠山》、《刑场斗争》三场重点戏，正面表现他在酒宴前、重刑下、刑场上对敌人的英勇斗争，淋漓尽致地刻划和描写他坚定沉着、机智顽强地战胜敌人的威胁利诱，不惜以鲜血和生命保护密电码。这些场次，用浓烈酣畅的笔墨、精雕细刻的手法，充分表现了人物壮烈的英雄行为和崇高的革命气节，有力地揭示了人物光辉的内心世界，从而使李玉和的英雄形象栩栩如生，光彩夺目。最后又实写了铁梅把密电码送到柏山，并正面表现了柏山游击队“伏击歼敌”等雄伟场面，充分揭示李玉和是执行毛主席革命路线的代表，正确体现了地下斗争是对党的武装斗争的有力配合的伟大思想。

实写之所以具有鲜明突出的艺术效果，是与虚写的烘托、呼应、对比分不开的。虚与实是相辅相成的，英雄形象固然需要通过实写的重点场次来表现，可是如果不是对某些情节和矛盾作虚写处理，实写的场次就不可能显示其鲜明性，重点也无法突出。而且，如果实写部分没有虚写部分的呼应，如果不以虚实结合的表现方法来构成情节之间的有机联系，全剧也就不会有波澜起伏的完整结构。《红灯记》如上所说有写得很好的实写场次，但对敌人司令部刚刚找到密电码的一点线索就很快被掐断的缘由，李玉和把密电码安全转移到西河沿老槐树旁石碑底下的情节，以及李铁梅在邻居田家的帮助下，把石碑底下的密电码取出的过程，剧本则运用虚写的手法，或寥寥数笔，或幕后处理。由于虚写和实写相互结合、彼此呼应，因而获得了以虚托实、虚实相生的效果，使作品在结构上环环紧扣、层次分明而富有深度，使主要英雄人物李玉和的英雄性格得到了多侧面的展示，并使剧本的主题思想得到了深刻的体现。

再如革命现代京剧《智取威虎山》，在表现杨子荣与劳动人民的血肉联系，以及表现他对劳动人民的深厚阶级感情上，也运用了虚实结合的艺术表现手法。《深山问苦》是实写。杨子荣在追踪匪徒时遇到了猎户老常父女，经过热情、耐心的宣传，小常宝在亲人解放军面前声泪俱下地控诉了座山雕的滔天罪行。杨子荣听了她的血泪控诉，激起了满腔仇恨，发出了“要报仇，要伸冤，血债要用血来偿”的豪迈誓言。这场戏既表现了杨子荣是以解放人民为宗旨的部队的战斗员，又是人民群众中的一员；既是鼓舞人民群众起来斗争的宣传员，又随时受着人民群众的教育。这样的实写，充分表现了杨子荣与人民群众息息相关的血肉联系。这场戏在刻画杨子荣的英雄形象时精雕细琢，给人们留下了难忘的印象。而《打进匪窟》、《计送情报》等场，虽然主要是表现杨子荣的大智大勇，描写他只身深入虎穴的英勇业绩，但也注意采用虚写的方法来表现他与劳动人民的血肉联系。杨子荣在打入敌人心脏时所以能够沉着、镇定，是因为“千百万阶级弟兄犹如在身旁”。广大人民群众和战友们的革命精神和深切期望鼓舞着他去克服困难、争取胜利：“望远方、想战友，军民携手整装待发打豺狼，更激起我斗志昂扬。”这里笔墨花得不多，但由于第三场、第四场的实写，因此使这里的虚写具有充实丰富的内容，对表现杨子荣大智大勇的阶级基础和群众基础，起到了画龙点睛的作用，使杨子荣的形象更加高大、更加丰满，使毛主席人民战争的思想得到了更好的体现。

要处理好虚实关系，认真对待虚写也是相当重要的一环。实写要写好，固然要花一番苦功夫，虚写要写好，也不容易，看来着笔不多，却非作高度概括和精心剪裁不可。不能认为实写重要就可以轻视虚写，也不能认为实写难虚写易，对虚写草率从事。其实，如果虚写处理不好，就会影响实写，影响全剧，影响主题和

英雄形象的体现。再拿《红灯记》来说，全剧对党的地下斗争基本上是实写的，它用大量笔墨描写李玉和一家三代人可歌可泣的英雄事迹。对我党的武装斗争则基本上采取虚写。如对柏山游击队及其成员磨刀人的斗争活动的描写，虽然笔墨不是太多，但点到了这一点却是极为重要的。因为有了这种虚实结合的描写，就不是孤立地表现地下斗争，而是正确地体现了毛主席“枪杆子里面出政权”，地下斗争是对武装斗争有力配合的伟大思想。实际上李玉和参加的地下斗争，是在我党的武装斗争这一广阔背景下进行的，如果没有对武装斗争的这几笔极其重要的描写，那李玉和这个人物就有可能歪曲成为错误路线的追随者。

对虚写与实写，也不能作机械的理解，把它们截然分开。它们是相辅相成，有机地结合在一起的，在虚写中往往也包含着实写的成份。如《红灯记》对武装斗争的描写就是虚中有实的。剧本通过《接受任务》、《粥棚脱险》、《伏击歼敌》等场，对松林根据地的交通员和柏山游击队及其成员磨刀人，都作了正面的刻画。创作实践证明，在结构上处理好虚与实的辩证关系是非常重要的。实写处要笔酣墨畅，刻画细致入微，犹如中国画的工笔表现手法。虚写处则几笔淡墨、精练简洁，犹如中国画的意笔表现手法。工笔和意笔有机结合，虚写和实写交相辉映，才能构成一个完整的有机体。革命样板戏由于对虚与实的辩证关系处理得好，运用自如，因此真正做到了虚实相生，恰到好处。

毛主席教导说：“事物的矛盾法则，即对立统一的法则，是唯物辩证法的最根本的法则。”一切矛盾着的東西，一面互相对立，一面又互相联结、互相贯通、互相渗透、互相依赖。因此，对虚写和实写我们必须加以辩证运用，切忌简单化和片面化。我们有些创作，往往不大注意艺术结构上的虚实结合，作品缺乏全盘的构思和恰当的剪裁，而满足于事件的堆砌和罗列。该实写的没

有着力正面描写,没能精雕细刻;该虚写的却一味铺张,显得噜苏累赘,造成繁简失当,情节庞杂。有的游离主题,乱加发挥,看上去满台是“戏”,但“戏”没有做在点子上。有的主要人物和次要人物“平分秋色”,以致主要英雄人物的形象不能鲜明突出。为了使我们的作品达到革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的统一,更好地发挥团结人民、战胜敌人的战斗作用,我们要认真向革命样板戏学习,提高作品的思想水平和艺术水平。

## 文 武 结 合

“文武结合”是革命现代京剧的一个鲜明的特点。旧京剧演的是帝王将相、才子佳人，无论从剧目内容，演员行当，还是从培养方法看，都是搞文武分家的。文戏就是光唱不打，武戏就是尽打不唱，培养出来的演员也是“歌者不能舞，舞者不能歌，长靠箭衣不准短打，短打武生也不准长靠箭衣”。革命现代京剧要表现丰富多彩的工农兵的现实斗争生活，塑造高大丰满的无产阶级英雄形象，就必须打破“文武分家”的框框，必须努力做到“文武结合”。

革命现代京剧“文武结合”，深刻地表现了革命的主题。比如《沙家浜》，毛主席指出，要突出武装斗争的作用，强调武装的革命消灭武装的反革命，戏的结尾要正面打进去。加强军民关系的戏，加强正面人物的音乐形象。这样一个戏，如果单搞文戏，没有武戏，就不能突出武装斗争的作用；如果单搞武戏，没有文戏，也就不能刻划动人的音乐形象。《沙家浜》在修改加工过程中，贯彻了“文武结合”的精神，删掉了“三茶馆”一场戏和“闹喜堂”的结尾，腾出篇幅来正面表现新四军，加进了《奔袭》、《突破》、《聚歼》几场戏，以“侧身蛇形前进”等舞蹈动作表现“飞兵奇袭”、“兼

程前往”，体现有主角的英雄群像，最后以炽烈的翻扑动作和精采开打，表现新四军正面打进去，体现出革命战争的胜利靠的是主力部队，伤病员和阿庆嫂起了很好的配合作用。《沙家浜》为了更好地体现作品的主题，还充分发挥了歌唱这个主要艺术手段，在《坚持》和《授计》两场中，安排了郭建光和阿庆嫂的主要唱段，通过《毛主席党中央指引方向》和《定能战胜顽敌度难关》两段成套唱腔的精心设计，淋漓酣畅地抒发了无产阶级的思想感情，奏出了人民战争的胜利凯歌。《红灯记》也贯彻了文武结合的精神，不仅着重设计了第八场《刑场斗争》李玉和单独的抒情场子，并且在第十场专门安排了“伏击歼敌”的武打，表现游击队与日寇的正面交锋，这里有磨刀人用磨刀凳的开打，众游击队员跃出树丛，飞下山岩的舞蹈，最后红缨枪奋战日寇，游击队刀劈鸠山。由于文武的结合，就更好地体现了地下工作与武装斗争的关系，突出了革命的主题。

“文武结合”有利于塑造高大丰满的无产阶级英雄形象。无产阶级是历史上最伟大的阶级，无产阶级英雄人物胸怀宽广，精神崇高，感情丰富，理想远大，有智有勇，有胆有识。我们的艺术作品要塑造好无产阶级英雄形象，就必须调动一切艺术手段。革命样板戏正是由于做到“文武结合”，因此无产阶级英雄形象塑造得如此高大、丰满、感人。如严伟才是一个自觉实践无产阶级国际主义路线的先锋战士，《奇袭白虎团》为了充分揭示人物的思想性格，设计了威武挺拔的舞蹈和炽烈酣畅的武场子，又重点安排了善于淋漓尽致地抒发人物思想感情的文场子。为了刻划他机智勇敢和不畏艰险的革命英雄主义精神，设计了《侦察》、《插入敌后》、《奇袭伪团部》等场次，充分发挥了舞蹈、造型、武打等艺术手段在塑造人物方面的积极作用。严伟才侦察的独舞，威武挺拔、矫健敏捷，运用大跳、飞脚、旋子、匍匐前进等舞蹈语汇

以及高、矮、正、侧不同角度的英武亮相，生动地表现了他月夜深入敌后侦察的战斗情景，突出了他机智勇敢的性格特征和高度的指挥才能。《插入敌后》是重点舞蹈场次，难度大，有层次，通过越铁丝网、下悬崖、过溪水等舞蹈动作，表现严伟才“钻狼群入虎穴”，“刀山火海何所惧”的英雄气概。“踩雷”是极为重要的一笔，严伟才沉着镇定地交代任务，造型挺拔英俊，接着他从容地扔掉帽子，甩开斗篷，以“掏腿探海”，“半卧鱼”挖雷，排雷后“旋子卧倒”，这段庄重稳健的舞蹈，有力地揭示了英雄临危不惧、不怕牺牲的大无畏精神。第九场是与敌人正面交锋，这场武打戏，从部队生活中提炼了拚刺、肉搏等动作，又借鉴了京剧的程式，打得干净利索，痛快淋漓。特别引人注目的是严伟才带领尖刀班破窗而入，袭击伪团部，严伟才与白虎团长单独开打的场面：在激烈交锋后，严伟才抢占了制高点，面对顽敌，巍然屹立，然后腾空劈叉一跃而下，在紧张炽烈的翻扑肉搏中连毙数敌，生擒敌首，显示了侦察英雄敢打敢杀、压倒一切敌人的雄伟气势。这里，人物的革命激情是通过武打、舞蹈的技巧表现出来的，打出了气势，杀出了军威。《奇袭白虎团》不仅精心设计了武场子，用舞蹈、造型、武打等艺术手段刻划严伟才机智勇敢的优秀品质，它还着力写好文场子，深刻表现英雄人物崇高的内心世界，揭示出机智勇敢的思想基础。《战斗友谊》中严伟才与崔大娘激情洋溢的对唱，严伟才那句“您就是我们的慈母在面前”的发自肺腑的唱词，把中朝人民“情逾骨肉”的亲密关系和严伟才对朝鲜人民的深厚阶级感情表现得十分深切。《请战》中设计的西皮成套唱腔，表现了严伟才鲜明的阶级爱憎和伟大的革命理想，深刻地揭示了他国际主义精神的阶级根源和思想基础。作品还着力刻划了严伟才自觉执行毛主席革命路线的高度政治觉悟。第一场写他运用毛泽东思想识破美帝假和谈的阴谋，第五场写他运用



毛主席军事思想,选择敌人自以为配备最强、戒备最严的地方作为突破口。宣誓出发时,激昂地唱出了“毛泽东思想把我的心照亮”,揭示出了他精神力量的源泉。《奇袭白虎团》由于做到文武结合,就使严伟才的英雄行为和崇高的内心世界统一起来,艰苦的斗争实践与远大的革命理想统一起来,塑造了高大丰满、有血有肉的英雄典型。作品通过一个具体战役的描绘,概括了整个战争形势和革命时代精神。

革命样板戏的文武结合,进一步发展了京剧艺术。京剧是综合艺术,就表演来看,也有唱、做、念、打等项艺术手段。但旧京剧从内容到形式都日趋僵化,搞程式化,死套子,艺术到了没落的阶段。京剧革命以“推陈出新”的光辉思想为指针,打破旧的程式、旧的框框,又对有用的部分加以利用、改造、借鉴,特别是根据今天的革命现实生活加进新的内容,从而创造了一种崭新的京剧艺术形式。革命现代京剧打破旧的行当,打破文武分家的状况,从表现革命的政治内容出发,从塑造无产阶级英雄形象的需要出发,调动一切艺术手段,把唱做念打熔于一炉。象《智取威虎山》第五场《打虎上山》中矫健机智的马舞与抒发豪情壮志的《迎来春色换人间》唱段,就如珠联璧合,浑然一体。《奇袭白虎团》不仅把文场与武场安排得错落有致,交相辉映,并且注意在全剧中贯串文武结合的精神,文中有武,武中有文,做到载歌载舞,唱做念打熔于一炉。如第一场,崔大娘与朝鲜群众唱“安平山上彩虹现”时,伴以富有朝鲜民族特色的音乐,翩翩起舞,热情歌颂了中朝友谊。第三场严伟才与战士侦察敌情一节,把唱做念打几种艺术手段结合得十分巧妙熨贴,充分发挥了京剧这门综合艺术的表现功能。江青同志曾指出:演革命现代京剧,“京剧的基本功不是丢掉了,而是不够用了,有些不能够表现新生活的,应该也必须丢掉。而为了表现新生活,正急需我们从生

活中去提炼,去创造,去逐步发展和丰富京剧的基本功。”革命现代京剧“文武结合”,不论从音乐、演唱、舞蹈、武打各个方面对京剧艺术、京剧的基本功作了很大的丰富和发展。革命现代京剧“文武结合”的成功,也为我们今天培养京剧演员指明了“文武兼备”的正确方向。

革命现代京剧的“文武结合”启示我们:任何一种剧种的革命,都必须遵循毛主席“古为今用”、“推陈出新”的方针,必须从表现工农兵斗争生活出发,从塑造无产阶级英雄形象的需要出发,正确地利用、改造和发展各剧种的特长,以推动文艺革命的不断前进。

## 情景交融

在戏剧艺术中,当布景与其他艺术手段比较完美地相结合、相呼应,当景物形象所显示的意境与剧中人物表达的思想感情相吻合的时候,就会产生一种“情景交融”的艺术效果,给予人们深刻的感染。如何充分发挥景物对表现人物思想感情的烘托、渲染作用,是塑造无产阶级英雄形象的一个不可忽视的问题。

“情景交融”,主要是通过“寓情于景”、“借景抒情”等手段来实现的。景是人物所处的斗争环境,情是人物在特定的斗争环境中表现出来的思想感情。景与情、斗争环境与人物的思想活动,本来是密切联系着的。布景设计者的任务,就是要正确处理两者的关系,要从表现主题和塑造无产阶级英雄形象的要求出发,根据剧情的发展,为人物提供典型的斗争环境。景物虽然不能直接表现人物,但它可以通过“寓情于景”的手段,使景物表达出有利于揭示人物思想感情的鲜明意境,并通过人物“借景抒情”而达到“情景交融”。革命样板戏在布景的设计和运用上,非常注意发挥景物对表现人物思想感情的烘托作用。在《智取威虎山》中,杨子荣“穿林海跨雪原气冲霄汉,抒豪情寄壮志面对群

山”；在《海港》中，高志扬“明知惊涛骇浪险，偏向风波江上行”，都是通过特定的斗争环境，来展示人物的革命激情的，都是借助于景物的烘托，来刻画人物的性格特征的。又如，《龙江颂》第五场《抢险合龙》，布景很有表现力地展现了堵江合龙前的工地战斗景象：高大的施工架上，挂着写有“人定胜天”的红布标语，照明灯光划破夜空。随着剧情的发展，舞台上显示出江风紧吹，红旗翻卷，浪声喧鸣的情状和声势。这不仅为英雄人物的行动提供了典型环境，而且也为揭示英雄人物的思想活动提供了客观依据。“听惊涛拍堤岸心潮激荡”，江水英正是在这种具体的斗争情势下，激起思潮澎湃的内心活动的。而景所体现的风急浪高红旗舞的意境，又很有力地烘托、渲染了江水英激情满怀的精神面貌。她从眼前的战斗往远处想，“站堤上想旱区心驰神往，恨不能九万亩稻谷飘香”；她从接触到的现象往深处想，“堵江来出现的可疑迹象，一件件细分析事非寻常”。通过分析、思考而认识到斗争的复杂性，增强了革命的责任感，进一步激发起依靠党去夺取当前斗争胜利的坚强决心：“风浪要征服，暗礁尤须防。望北京更使我增添力量，革命豪情盈胸膛。”表现出“纵然有千难万险来阻挡，为革命，挺身而出，心如铁，志如钢，定叫这巍巍大坝锁龙江”的豪迈气概。在这里，由于景适应了展示人物思想境界的需要，人物的思想活动也是始终与特定的斗争环境相联系的，因此，达到了“情景交融”的艺术效果。

要达到“情景交融”，就要求布景的景物形象具有鲜明性和典型性。布景是以鲜明的视觉形象表达一定的思想内容的，如果景物不典型，景物的艺术形象不鲜明，布景也就会丧失应有的表现力，思想内容就无法得到生动的体现，人们的由此及彼的联想也就无从产生，因而也不可能产生“情景交融”的效果。为了充分发挥布景的积极作用，必须对景物形象进行精心提炼，使之达到

典型化。要求艺术形象概括、鲜明,要求为表达深邃的意境而在实景的提炼上面下功夫。革命样板戏在布景设计上,是十分重视景物形象的提炼的。比如,《奇袭白虎团》第一场的布景就是这样。它以简洁鲜明的形象,生动地表现出经过三战三捷的安平里村头的景色。蓝天,朝霞,葱绿的稻田,耸立的青山,飘扬在安平山头的红旗,挺立在高坡上的苍松,炸弹坑、交通沟和挂在断树上的炸弹壳大钟,从远及近,有层次有呼应地构成一个整体,全景呈现出一片明朗绚丽的色彩和生气蓬勃的气氛。这场景为崔大娘与严伟才的见面提供了典型环境,也为表现人物顽强、乐观的革命激情和人物间的深厚无产阶级感情,为表现中朝人民的战斗友谊,发挥了有力的烘托作用。在这场景上,景物提炼得很精,一只炸弹壳做的大钟,设计、运用得很好。它本是美帝国主义侵略朝鲜的罪证,现在朝鲜人民用它作为对敌斗争的工具——报警的大钟,这不仅恰切地表达出正在进行反侵略战争的环境特征,而且富有深意地反映了人物的革命乐观主义精神和坚强不屈的斗争意志。它以鲜明突出的形象,体现了深刻的思想内容,以少胜多地发挥了景物的表现力,给人留下难忘的印象。当然,局部景物的提炼是服从于全局的要求的,这只炸弹壳大钟所以能取得好效果,这是设计者从体现主题和塑造人物的要求出发,作为整个景的一个有机组成部分来处理的结果。

为了达到“情景交融”,从整个景来说,也还有个与其他艺术手段配合好的问题。布景,是通过景物描绘来为塑造人物服务的一种艺术手段,它要在戏剧这门综合艺术中发挥自己独特的作用,就应当处理好与其他艺术手段的关系,在设计时应当做到知己知彼:知自己的长处和局限,知其他各种艺术手段的特点和要求。这样,才能自觉地以己之长补彼所短,借彼之长补己所短,从而使景与歌、舞等紧密结合,相辅相成,使景物体现的意境

与人物表达的感情相呼应、相交融。看革命样板戏往往有这样的感受：不仅景物能够烘托人物，而且当人物借景物抒发思想感情的时候，景物的含意也会得到深化。在《海港》第四场，舞台上展现的是装卸队党支部办公室的景象。透过办公室的窗子，可以看见雨后的晴空：白云朵朵，蓝天彩虹。在这里，明丽、深远的自然景色，有力地烘托了方海珍的宽广的革命胸怀和读罢八届十中全会公报的激奋心情。而当方海珍唱着“细读了全会的公报激情无限，望窗外雨后彩虹飞架蓝天，江山如画宏图展，怎容妖魔舞翩跹”的时候，景物也因人物“借景抒情”而显得更具深意。由于景物形象提炼得比较鲜明突出，景物意境与人物感情能够相呼应、相融合，因此，使人从此情此景受到深切的感染，很自然地会象剧中人一样，从蓝天彩虹引起“江山如画宏图展”的联想，获得“情景交融”的感受。但“情景交融”并不等于“情”“景”交加，不能把布景与其他艺术手段的配合，景物与人物的结合，作机械的表面的理解，而应当注意彼此间的内在联系和呼应。方海珍唱的“胜利中须保持头脑清醒，征途上处处有阶级斗争！革命者怕什么风狂雨猛，风狂红旗舞，雨猛青松挺，海燕穿云飞，征帆破雾行，暴风雨更增添战斗豪情”是一段激情洋溢的、借景抒情的唱段。在这里，景对人物思想活动的烘托虽然并不直接，但通过前后呼应的方法仍然起到了很好的烘托作用。第一，人物的思想活动与前场的雷雨景象有着联系：她从自然界的暴风雨想到阶级斗争的暴风雨，并借对暴风雨中的景物的形象描绘，抒发了勇往直前的革命豪情。第二，当场的暴风雨后的明丽、深远景象，也有利于体现人物战胜暴风雨的坚强信念和高瞻远瞩的精神境界。

我们讲“情景交融”，如上所述，是要求通过人物和景物有机结合的描写，准确、鲜明、生动地反映三大革命运动的斗争实际

和体现人物的无产阶级思想感情，而能否达到这一点，首先取决于作者的思想感情。从布景设计说来，只有设计者具有无产阶级的鲜明阶级爱憎，才能从景上表达出无产阶级之情。比如，从《奇袭白虎团》第五场（志愿军团部）和第九场（伪白虎团团部）这两场对比鲜明的景上，就可以看出作者强烈的阶级爱憎，可以感受到对无产阶级英雄人物的深厚革命感情。前者阳光灿烂，生气勃勃，山坡上栋梁松参天耸立，指挥所朴素庄重，整个景以暖色调有力地烘托了我军昂扬的精神面貌。而后者用的是阴冷的色调，暗淡的灯光，零乱的摆设，上面是高山峡谷，铁丝网、碉堡群，一块巨大的怪石摇摇欲坠，仿佛随时都会把伪团部压个粉碎，这就把美李匪帮外强中干的实质和必然灭亡的命运生动地勾划了出来。如果作者的思想感情不对头，对工农兵及他们的斗争生活缺乏火热的阶级感情，那就不可能反映好三大革命之景，也不可能表达出无产阶级之情。因此，要达到“情景交融”，重要的问题是作者世界观的改造。在我们的布景设计上，所以有时会出现景压人和缺乏时代感等问题，固然有方法、技巧上的问题，但从根本上说，还是一个思想感情的问题。毛主席教导说：“要使自己的作品为群众所欢迎，就得把自己的思想感情来一个变化，来一番改造。”我们一定要认真学习马列著作和毛主席著作，在深入工农兵斗争生活的过程中，努力改造世界观，丰富生活积累，提高表现能力，这样才能把布景设计工作搞得更好。

## 从“炼话”谈起

浙江人把群众语言中一些涵义丰富、意味深长的话叫做“炼话”，这启示我们，纯钢需要高温熔炼，革命艺术作品的语言必须在群众语言的丰富矿藏中精心提取，反复锤炼。革命样板戏在语言的锤炼上就下了很大的功夫。《沙家浜》为了《奔袭》中一句唱词“穿过了山和水、沉睡的村庄”，特地去了解常熟的山水地理情况；为了修改郭建光唱段中的“芦花白稻谷黄绿柳成行”，曾仔细调查当地早稻成熟的季节，把这句词改成“芦花放稻谷香岸柳成行”，更加准确而生动地描绘了英雄人物战斗生活的典型环境。革命样板戏提炼戏剧语言的这种精雕细磨、一丝不苟的精神值得我们认真学习。

马克思主义认为，“语言是思想的直接现实。”语言不能离开时代，也不能离开群众的斗争生活。革命样板戏语言的一个很重要的特色就是具有鲜明的时代精神和浓郁的生活气息。这些语言跳动着时代脉搏的节奏，散发出劳动生活中泥土的芬芳。如反映社会主义革命和社会主义建设时期革命题材的作品《龙江颂》，它的语言就鲜明突出地表现了社会主义新农村朝气蓬勃的战斗风貌，表现了贫下中农斗志昂扬的无产阶级革命精神。作品



中语言的时代精神,最主要的是通过英雄人物的语言来体现的。《龙江颂》在创作过程中就着力在提炼江水英的语言方面下了功夫。“手心手背都是贫下中农的肉,山前山后都是人民公社的田”这样朴素而深刻的艺术语言,反映了以江水英为代表的社会主义农村一代新人崭新的思想境界;“喝令九龙东流水,快向后山展翅飞,端起龙江化春雨,洒遍灾区解旱围”这样富于想象、诗意盎然的词章,描绘了以江水英为代表的贫下中农改天换地的豪迈气概和全力支援阶级亲人的高贵风尚。在写江水英作思想工作时,又用“甘蔗没有两头甜”、“丢卒保车”等生动贴切的比喻,来阐明必须顾全大局的革命道理,启发大队长李志田认识堵江救旱的政治意义。由于作者准确地把握了我们时代精神的特征和无产阶级英雄性格的本质,出色地运用了来自群众斗争生活而又经过艺术加工的语言,因而生动活泼、富有生气地把一个农村支部书记出以公心、胸怀全局的共产主义风格和亲切朴素、耐心细致的工作作风展现得十分动人。“金水银水甘露水,比不上龙江的风格水”;“江大海大天地大,比不上毛主席的恩情大”,后山贫下中农盼水妈和江水英这几句恳切动人的对话,色彩鲜明地表达了我们时代劳动人民对党、对毛主席无比热爱的深厚感情。这些艺术语言,思想容量大,生活气息浓,艺术境界宽。使观众深刻地领会到,是社会主义制度的无比优越性,为共产主义风格的发扬光大提供了丰腴的土壤,是深入人心的毛主席革命路线如雨露催春,培育出“公字花开万里香”,从而有力地深化了作品的主题思想。鲁迅曾经指出,革命文艺的语言,必须“挤掉一些陈腐的劳什子”。那些平庸粗俗、吞吐模糊、晦涩难懂的陈词滥调,是断然不能描绘我们时代的革命风貌,表现我们无产阶级英雄人物的思想性格的。我们要学习革命样板戏语言艺术的经验,在创作过程中,从表现社会主义的时代精神和塑造

无产阶级英雄形象的前提出发，坚决摒弃那些来自剥削阶级的陈旧不堪的东西，反对那种到故纸堆里去讨词汇的做法，要真正到工农兵群众中去吸取那些富于时代感、富于生活气息的语汇，以发挥艺术语言在塑造人物、表现主题方面的艺术功能。

语言是塑造人物形象的重要手段，作品中英雄人物的思想感情、性格气质等等，往往是通过语言表达出来的，因此革命样板戏十分重视语言的性格化。毛主席说，共性“包含于一切个性之中，无个性即无共性”。语言的性格化，就是要求语言体现出鲜明突出的人物个性，体现出共性与个性的统一。《智取威虎山》中的杨子荣和《红灯记》中的李玉和，都是我们党领导下的革命斗争中成长起来的英雄，但是他们的出身、经历、身分以及具体斗争环境不同，他们的个性也有不同。这种不同的个性也必然反映到人物的语言方面。杨子荣生活战斗在革命武装队伍中，“身经百战出生入死屡建功劳”，他在毛主席的军事思想的武装下，在广大群众的支持下，总是勇敢地去承担党和人民交付的重任，他的性格、语言具有热情、豪放的特点。李玉和则是长年在反动统治、白色恐怖下做党的地下工作，迎着腥风血雨“为革命东奔西忙”，艰苦的斗争环境形成他性格、语言上深沉、稳健的特点。举例来说，同是接受党的任务，李玉和对松岭根据地的交通员说，“同志……一路上多保重——山高水险，沿小巷过短桥僻静安全。为革命同献出忠心赤胆——烈火中迎考验重任在肩。”感情的表达上比较偏于沉稳。杨子荣则在参谋长面前表示：“共产党员时刻听从党召唤，专拣重担挑在肩。一心要砸碎千年铁锁链，为人民开出万代幸福泉。”感情上更趋向激越。但是，沉稳也好，激越也好，都表现了他们对无产阶级革命事业的赤胆忠心，语言上有着共同的革命基调。京剧《红色娘子军》中的吴清华和《红灯记》中的李铁梅的语言也各具鲜明的个性特

征,既表现出她俩都是革命后代,又表现出她们由于出身、经历不同所形成的特有的气质与性格。如《都有一颗红亮的心》这一唱段,语言质朴、明快,把铁梅从小生长在工人家庭,有两代革命先辈关怀教育所形成的精干机灵的性格准确而生动地表现了出来。而《打不死的吴清华我还活在人间》这一唱段,语言则显得分外刚烈、犀利。“雷电哪,你为什么化作利剑,劈开椰林寨?五指山,你为什么不把五指握成拳,打死南霸天”这两句唱词,确如利剑铁拳,坚强有力,把吴清华从小孤苦无依,受尽欺凌所形成的烈火般的反抗性格强烈地表现了出来。语言的性格化,对塑造具有鲜明性格特征的人物形象起着重要作用,要做到这一点,在观察人物性格、学习群众语言方面不用很大的气力是不行的。我们要学习革命样板戏,努力克服创作中那种语言浮浅、贫乏的毛病,始终坚持对人物语言性格化方面的严格要求。

革命样板戏为了准确、鲜明、生动地提炼和概括人物的艺术语言,还做到了精辟凝练,色彩丰富。《智取威虎山》中杨子荣原有这样的唱词,“急令飞雪化春水,迎来春天换人间”,后来改为“急令飞雪化春水,迎来春色换人间”。看来仅是一字之易,但修改后使整个唱词面目一新,涵意更深,辞采更美,音调更加谐协,意境得到了升华,在我们面前展现了一幅阳光普照、冰雪消融,春回大地、百花盛开的壮美画卷,这是革命胜利的象征,这是杨子荣为之不畏艰险、英勇奋战的伟大目标。这里景中有情,情景交融,既有气势,又有意境,生动地展示了英雄人物雄伟壮美的革命理想和广博宽阔的革命胸襟,具有丰富的思想容量和巨大的艺术感染力。这是锤炼语言的一个光辉的范例,值得我们好好学习。再如“太平洋上不太平,上海港也不是避风港”,“明知征途有艰险,越是艰险越向前”等言简意赅的警句,含蓄,但不晦涩;通俗,却含意深长,闪烁着耀眼的思想火花,体现出诗

情与哲理的统一。还有“老玉米做干粮粒粒辛苦，紫花布缝军装针针情长”，“我看那富贵荣华如粪土，穷苦人淡饭粗茶分外香”，“农民武装必须步步跟定共产党，才能够节节胜利，蒸蒸日上，涓涓细水入长江”等语言，或来自对群众语言的学习运用，或来自对古人语言的批判继承，都准确而生动地表现了不同人物在特定情景中的思想感情，色彩丰富，意味无穷，有强烈的艺术感染力。

毛主席教导我们：“要向人民群众学习语言。人民的语汇是很丰富的，生动活泼的，表现实际生活的。”人民群众的语言，是我们文学艺术语言的最丰富的矿藏。为了表现我们社会主义时代朝气蓬勃、丰富多采的斗争生活，塑造高大丰满的无产阶级英雄形象，我们要在学习群众语言的基础上进行艺术语言的提炼。锤炼语言，首先要锤炼思想。文艺工作者要在深入工农兵生活的过程中加强世界观的改造，这样才能与工农兵有共同的语言，做工农兵的忠实的代言人。我们要深入批判林彪一伙宣扬的“词汇编织法”等修正主义谬论，把艺术语言的提炼与雕琢炫耀、搞文字游戏严格区别开来，要坚决反对资产阶级的形式主义。让我们以革命样板戏为榜样，用最美的语言，抒写最新的诗篇，歌颂我们伟大的时代，塑造出光辉夺目的工农兵英雄典型来。

## 谈唱段的安排

歌唱，是戏曲艺术塑造人物的主要手段。革命样板戏充分发挥戏曲唱段揭示人物思想性格的特长，为塑造英雄人物服务。唱段不仅有一个写作的问题，还有一个安排的问题。编剧者与作曲者要共同进行文学构思和音乐构思，坚持“三突出”的创作原则，对全剧唱段做到心中有数，通盘考虑。这是革命样板戏在唱段安排上的一条成功经验。

革命样板戏根据英雄人物思想性格的发展过程和人物思想性格的不同侧面，对唱段进行有层次、有侧重的安排，以达到文学形象和音乐形象的完整性与连贯性。《红灯记》中的铁梅是个成长中的英雄人物，她起初对李玉和的革命工作还只有一种天真、幼稚的理解，经过一系列惊心动魄的斗争考验和锻炼之后，她的思想才有所飞跃，逐步成长为一个自觉的无产阶级革命战士。这种成长过程随着剧中所反映的矛盾斗争的发展而呈现出几个不同的阶段。作品就根据这几个发展阶段安排了《都有一颗红亮的心》、《做人要做这样的人》、《打不尽豺狼决不下战场》、《光辉照儿永向前》、《仇恨入心要发芽》等五个唱段，层次分明地刻划了铁梅每一阶段的内心世界及其在斗争中逐渐成长的

过程。《智取威虎山》中的杨子荣，是一个成熟的无产阶级英雄人物。但是在安排唱段时也有一个如何有层次地逐渐展现人物内心世界的问题，以及如何有侧重地表现人物思想性格的不同侧面的问题。剧中为杨子荣安排了四个重点唱段：第三场《管教山河换新装》主要表现杨子荣强烈的阶级爱憎；第四场《共产党员》主要表现杨子荣的高度政治觉悟和奔赴革命斗争的坚强意志；第五场《迎来春色换人间》主要表现杨子荣对中国革命、世界革命的宏伟理想和叱咤风云的豪迈气概；第八场《胸有朝阳》主要表现杨子荣对党对毛主席的无限忠诚，点出毛泽东思想是英雄智慧和力量的源泉。这四个重点唱段的安排，不仅表现人物思想性格的不同侧面，使人物形象十分丰满，并且在揭示人物内心世界方面起着逐层深化的作用，这样杨子荣的音乐形象既有层次性，又有完整性。

革命样板戏安排唱段时，还十分注意突出重点，在重要环节上安排重点唱段，使主要英雄人物的主要性格特征得到集中而有力的刻划。样板戏在唱段安排上注意了以下几条：一是在所有人物唱段中突出主要英雄人物的唱段；二是在主要英雄人物的所有唱段中突出重点唱段；三是在主要英雄人物的重点唱段中突出核心唱段。

为了突出主要英雄人物，在唱段的安排上既要在数量上，更要在质量上保证主要英雄人物的内心世界和优秀品质能够得到充分的展示。如《红灯记》中的《赴宴斗鸠山》一场，原来演出本中王连举上场前鸠山有一段“这个人的心思不好猜”的唱，结尾时李玉和没有再上场，现删去了鸠山的那段唱，并安排李玉和受刑后再上场，又设计了《要我低头难上难》这段唱，把李玉和“要压倒一切敌人，而决不被敌人所屈服”的英雄气概表现得激昂奔放、响遏行云，有力地突出了主要英雄人物的豪情壮志。又如

《海港》最早的演出本，在第六场戏剧高潮中，安排了韩母的唱，对小韩进行家史教育，方海珍却没有戏，削弱了英雄人物，次要人物韩母抢了方海珍的戏。后来就删去韩母这个人物，为方海珍设计了大段的唱腔，使方海珍的国际主义精神得到深刻而又集中的表现。

当然，突出主要英雄人物的唱，并不是说其他人物的唱可有可无，无关紧要。其他人物的唱能否充分发挥陪衬和烘托的积极作用，也是能否突出主要英雄人物的一个重要方面。如《龙江颂》第六场阿坚伯的《这样的好书记人人夸不够》这段唱，句句批的是常富的自私自利思想，字字突出了江水英以身作则、一心为公的高尚品质，既刻划了阿坚伯强烈的阶级感情，又从侧面歌颂了江水英的先进思想与英雄行为。次要人物烘托主要人物并不仅仅限于为主要人物立传，如《沙家浜》中的沙四龙，是革命青年群众的代表，原先是民兵，后来参加了新四军，他的经历从一个侧面反映了我军为了人民、来自人民的性质。原来剧本中沙四龙有几句唱，后来被资产阶级艺术“权威”掐掉了，新的修订本又重新为他安排了四句唱，使这位青年民兵的形象更加丰满，更好地烘托了郭建光，丰富了主题思想。

不仅如此，主要英雄人物唱段本身也要突出重点，努力写好重点唱段，集中地、充分地展示英雄人物精神世界的几个主要侧面。如《红灯记》中李玉和一共有十六个唱段，但作品突出重点，在矛盾斗争的重要环节，安排了几个重点的唱段。在《粥棚脱险》一场，安排了《有多少苦同胞怨声载道》这一唱段，深刻地揭示了李玉和与受苦同胞血肉相联的阶级关系，表现他“对同志对人民的极端的热忱”的重要侧面。《痛说革命家史》一场，鸠山“请宴”，风云突变，李玉和明知将要被捕，却毫无惧色，坚定、沉着地同革命母亲和铁梅以酒壮别。这种特定情势，能够充分展示英

英雄人物大无畏的革命气概和战斗豪情。剧本让李玉和引吭高歌《浑身是胆雄赳赳》，表现他经受新的斗争考验的坚强决心，表现他对个人安危置之度外，对革命事业忠心耿耿的崇高品质。李玉和在酒宴上击溃鸠山种种利诱威逼后，拍案而起，奋臂怒斥敌人，《共产党毛主席领导人民闹革命》一段唱，字字句句迸发了英雄对日本法西斯侵略者的极端仇恨，热情洋溢地讴歌了毛主席领导下的抗日武装斗争，突出了李玉和对伟大领袖毛主席和伟大的中国共产党的无比热爱。《雄心壮志冲云天》这个唱段，则更是安排在斗争高潮、生死考验的紧要关头，集中抒发了李玉和的共产主义理想。这些唱段分别安排在接线、壮别、酒宴、刑场等斗争的重要环节，让英雄人物思想性格的核心和主要侧面在阶级斗争的风口浪尖上得到集中的刻划和充分的展现。

突出重点，还要求在重点唱段中突出核心唱段。核心唱段是主要英雄人物唱段中最重要的唱段。《红灯记》的核心唱段《雄心壮志冲云天》安排在《刑场斗争》这个高潮场次。在剧本特地赋予李玉和的这个单独的抒情场子里，对核心唱段进行了精心设计：从受刑不屈，看到抗日烽火燎原，看到“红旗插遍”、“光照人间”；从自愧为党工作很少贡献，又转入对围绕密电码斗争的分析、判断；最后战斗意志更加坚定，决心为革命勇往直前、战斗到底。这一核心唱段，层次分明，虚实结合，侧面丰富，从而使李玉和的共产主义思想光辉得到淋漓尽致的展现。它同前几场李玉和的所有唱段交相辉映，完整地塑造了共产党人的英雄典型。

当然，革命样板戏中有的核心唱段并没有安排在高潮场次。核心唱段具体安排在什么地方，要看放在何处最有利于集中揭示和突出英雄人物的思想性格特质与高度的阶级斗争、路线斗争觉悟而定。如《沙家浜》中郭建光的核心唱段就安排在《坚持》一场。这时，郭建光和战友们坚守芦荡，粮缺药尽，消息



又断,处境十分艰难,这时,英雄人物面临严峻考验,“心潮起落似长江”,内心活动十分丰富,感情起落幅度很大。核心唱段安排在这里,就能使郭建光的思想境界、智谋胆略得到充分展示。

革命样板戏在安排唱段时还注意唱词与剧情紧紧扣在一起,推动剧情的发展,做到唱与戏融为一体,使唱段成为整个剧中戏剧行动的一个不可缺少的组成部分。革命样板戏中英雄人物的唱段,都是人物强烈的感情活动时所发出的心声。这种强烈的感情活动不是凭空而来,而是在激烈的斗争过程中产生的。它不仅抒发了英雄人物在激烈的阶级斗争中的豪情壮志,而且将这种革命激情转化为强有力的斗争行动,推动剧中矛盾冲突向前发展。在革命样板戏中,唱段对剧情的发展起着多方面的作用。有的是通过唱展开剧情,使剧情向纵深发展。如《智取威虎山》第四场参谋长的一段唱《把剥削根子全拔掉》,通过回忆插叙的手法写出了杨子荣光辉的战斗经历和优秀的政治素质。经过反复侦察,摸敌情已经收获不小,紧接着就是制订作战计划,选择干部打进匪窟的问题。这段唱表现参谋长发扬军事民主,反复推敲作战计划,考虑人选,并决定派杨子荣打进匪窟,很好地推动了剧情的发展。有的是通过唱承上启下,在剧情发展上起到前后连贯的作用。如《智取威虎山》第十场,从杨子荣战胜栾平、化险为夷,安排好百鸡宴到追剿队打进威虎厅,有一个时间上的间歇。这里安排了《除夕夜》这段唱,一方面补叙杨子荣已经作好会师百鸡宴的一切准备工作,另一方面刻划了杨子荣临战前的激动心情和他把守住暗道机关的机智行为,为紧接而来的战斗场面起了很好的过渡作用。有的是通过唱段的安排,解决剧中人物之间的思想矛盾。如《龙江颂》第四场,大坝突然塌方,急需烧窑的柴草抢险。阿更思想不通,江水英双手接过后山小红送来的畚箕,心中激动万分,情意深长地唱出了《端起

龙江化春雨》。这段唱以感人至深的事实和循循善诱的说理，激发了阿更的阶级感情，提高了他的阶级觉悟，从而自然妥贴地解决了他们之间的思想矛盾。还有的是通过唱段的安排作点题性的结尾。如《龙江颂》最后用“共产主义精神凯歌响，公字花开万里香，跟着伟大领袖毛主席，跟着党，永远革命，奔向前方”这一简练的唱段，为全剧的主题作了生动、概括的总结，给人留下了深刻的印象。

如何安排唱段，是能否充分发挥歌唱这一艺术手段塑造英雄人物的重要问题。我们有些剧本的唱段安排上还未能做到胸有全局、通盘考虑，因此还不善于把唱段安排在重要环节上，往往显得零打碎敲，缺乏层次，重点不突出。有的核心唱段安的不是地方，有的唱段游离于剧情之外，该唱不唱，不该唱又唱了，没有起到突出英雄人物的作用，这是造成某些剧本英雄形象不深刻、不丰满的原因之一。我们要认真学习革命样板戏在这方面的成功经验，进一步处理好戏曲唱段的安排，为塑造无产阶级英雄人物服务。

## 谈音乐旋律的“三对头”

音乐旋律的“三对头”——感情、性格和时代感都对头，是革命样板戏音乐创作的一个重要原则。革命戏曲音乐的根本任务是塑造无产阶级英雄人物的音乐形象。旋律又是塑造音乐形象的主要艺术手段，它和唱词结合组成人物唱腔，具有直接、细致地揭示人物内心世界的特长；作为器乐音调，又能体现时代特点，烘托人物形象。因此，做到旋律的“三对头”，是成功地塑造无产阶级英雄人物音乐形象的关键问题，也是戏曲音乐革命的重要环节。

革命样板戏的音乐创作，遵循毛主席“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的方针，从表现我们伟大时代的工农兵的斗争生活，塑造无产阶级英雄人物形象出发，对旧京剧音乐进行了批判和改造，打破了旧行当、旧流派和旧格式，又根据实际生活创造了表现新时代、新生活、新人物的京剧音乐旋律，因而一扫旧京剧那种陈旧、迂腐、没落之态，使京剧音乐面目一新，鲜明地表现出无产阶级革命的时代精神和无产阶级英雄人物的战斗风貌。

无产阶级革命的时代是一个伟大的时代。无产阶级有着伟

大的革命理想和彻底革命精神，他们决定着时代的本质和主流。革命样板戏的音乐旋律，基调高昂有力、明亮挺拔，生动地体现了时代的本质精神。如《海港》中的方海珍，她的唱腔从表现这一社会主义时期工人阶级英雄人物的思想感情出发，作了很大的创新。譬如《细读了全会公报》这段唱腔，它的旋律进行幅度比较大，唱腔中的“望窗外雨后彩虹飞架蓝天，江山如画宏图展”两句，音程幅度宽达十二度，生动地表现了方海珍读了公报，眺望窗外，激起热爱祖国、热爱党的革命激情。前句多在高音区，并出现了“彩虹”这一“5→i”四度上行的高腔；后句多在低音区，并出现了“宏图展”这一溶化了小生腔因素的低腔。这一旋律挺拔壮丽，又宽厚饱满，鲜明地展示了英雄的宽广胸襟，富于社会主义的时代气息。这一唱腔在旋律的发展上，又很有动力感。在这一唱腔的〔二六〕部分，通过唱腔与伴奏、唱腔与过门节奏上疏与紧、音型上散与整的对比，有力地突出了方海珍读了“公报”后，那种一泻千里、势不可抑的充沛激情。我们知道，任何音乐旋律都是一定时代的产物。戏曲音乐的旋律也不例外。革命样板戏的音乐旋律所以时代感很强，正是因为它从无产阶级的革命斗争生活出发，精心设计能够体现当代无产阶级英雄人物思想感情的新的音乐旋律，同时又从内容出发，注意吸收了革命歌曲音调，吸收了现实斗争中革命的音调因素（军号声、进行曲节奏）等。革命样板戏的经验有力证明，要创作富于时代气息的音乐旋律，必须深刻把握时代的本质，深刻体现无产阶级的思想感情。最近有一种论调，否认资产阶级音乐作品的阶级内容，说什么资产阶级的无标题音乐“没有什么社会内容”，“只表现某种情绪的对比和变换”等等，这是地主资产阶级人性论在音乐问题上的典型表现，必须进行深刻的批判。不管有标题还是无标题，任何音乐作品都是一定阶级的思想感情的表现。同样，在

戏曲音乐中那种所谓“不确定”的、既可表现旧时代人物、又可用  
来表现新时代的英雄人物思想感情的旋律是不存在的。那种认为  
要体现地方戏曲的剧种特色，就可以忽视时代气息，就可以把  
旧戏中的“流派”、“韵味”等稍加改动搬出来运用的看法是错误  
的。这样做，必然要导致旧时代陈腔滥调的复活，必然要导致资  
产阶级在音乐领域里的复辟。

革命样板戏的音乐旋律，不仅注意体现整个革命时代的精神和无产阶级英雄的风貌，并且注意刻划具体英雄人物的性格特征。无产阶级英雄人物所处的时代和他们的世界观都是共同的，因此他们有共性，但共性又是通过不同的个性表现出来的。革命样板戏在进行音乐设计时，通过板腔的选用，旋律的设计，以及人物主调和特性音调的贯串运用等方法，使音乐旋律富于鲜明的个性特征，从而准确地揭示出人物的典型性格。

《红灯记》中的李玉和与《智取威虎山》中的杨子荣，一是抗日战争时期铁路工人英雄形象，一是解放战争时期人民解放军战士英雄形象。他们的出身、经历、性格都有不同，因而他们的音乐旋律也就有各自不同的特点。从两个人的音乐主调来看，杨子荣主调采用雄壮有力的《解放军进行曲》音调，突出了他在解放战争年代里一往无前的战斗精神和勇敢、豪迈的英雄性格。而李玉和主调则设计了一个和抗日战争时期的革命歌曲保持着精神气质上的内在联系的新的音调。这一主调坚定、从容，既气势浩瀚，又稳实内在，鲜明地展现了中国无产阶级誓与来犯敌人血战到底的大无畏气概和必胜的信念。这两个主调都很有时代感，同时，又切合英雄人物的性格特点。

再看《海港》中的方海珍和《龙江颂》中的江水英，她们同是社会主义革命时期六十年代的基层党组织负责人，但一个是码头工人的典型，一个是贫下中农的代表，她们的出身、经历、战斗

环境都不相同,因而性格、气质也有不同。样板戏在设计她们的音乐旋律时,就写出了她们各自的个性。方海珍的旋律以热情奔放、豪迈挺拔见长,江水英的旋律则具有亲切、朴素、大方的特点。拿方海珍的《忠于人民忠于党》和江水英的《为人类求解放奋斗终身》这两个核心唱段来比较,虽然调性都选用了〔反二黄〕,但前者音调进行的幅度比较大,板式变化比较丰富,节奏对比亦较强烈,在音调中,溶化了小生、花脸腔的某些因素,贯串运用了上四度特性音调等,都突出了旋律性格上高亢挺拔、气势豪迈的一面。后者则更多通过亲切深情的人物特性音调的贯串运用,以及吸取民间音乐中某些健康的音调因素,采用细致入微的润腔方法等,使唱腔旋律显得深切、细腻,富于社会主义新农村的气息。两个唱腔中都有“回忆”的内容。方海珍回忆的是码头革命斗争的传统,唱腔在一句〔慢板〕后即转入速度紧凑的叙述性的〔原板〕,音调高亢激昂、刚劲有力;江水英回忆的是三年前后山人民来支援重建龙江村的情景,唱腔选用的〔慢板〕速度特慢,且安排了四句,音调深切而有内在紧张度,给人以回忆中有启发开导、叙述中又发人深思的感受。这里,英雄人物的唱腔旋律设计,由于准确地把握了人物的性格特点,因而在相类似的内容中唱出了并不雷同的旋律,各具特色。

革命样板戏在设计音乐旋律时,不仅紧紧扣住英雄人物的思想性格特征,并且注意在不同场合、不同阶段,贴切地表现英雄人物的思想感情,从而多侧面地塑造无产阶级英雄形象。

从《红灯记》中李铁梅的几个唱段中可看到它是如何表现人物在不同情景下的不同思想感情的。如第二场的《都有一颗红亮的心》,选用了速度偏快的〔西皮流水〕,以表现这时的铁梅虽未直接参加革命工作,但在革命家庭教育下十分向往革命的天真而富于朝气的形象。开始起唱,音调明快活跃,热情洋溢,在

“虽说是亲眷又不相认”一句，“虽说是”三字有意反复一次，表现出铁梅思索而又略带俏皮的神情。到“奥妙”二字，拖腔由轻到响，音调逐渐上行，很形象地突出了铁梅“猜”中问题时那种喜溢眉宇的神态，表现了铁梅当时的思想感情。到第八场唱《光辉照儿永向前》时就不同了。这时，李玉和即将牺牲，铁梅在严峻的阶级斗争中已经成长起来，决心继承先辈的革命事业。这一唱段采用〔二黄〕调性，音调深沉凝重，感情深切真挚。在“爹爹的品德传给我”以后有三组排句。上句是歌颂李玉和的崇高品质，音调深情恳切；下句是表达铁梅的坚定决心，音调刚直挺立。这样的处理，突出了铁梅这个无产阶级革命事业接班人的革命意志和战斗决心。到最后一句，在“我定要把它好好保留在身边”的“边”字上，又甩以大腔：行腔落至 1 后，猛然跃至高音 2，大跳达九度，鲜明地表达了铁梅“继先烈红灯再亮”的豪情壮志。这些唱腔的旋律，由于都是在仔细分析了人物在各特定情景中的思想感情及其形成的原因（为什么这样想，又为什么这样做）的基础上进行设计的，因此它所表现的人物的思想、情绪，以至语气、声调等细小方面都十分真切、妥贴。既有鲜明的时代特点，又有生动的个性特征。这里的“喜”是铁梅的喜，这里的“怒”是铁梅的怒，这里表现的思想感情是铁梅这一具体的英雄人物所特有的。

音乐旋律的“三对头”是一个整体，它是有机联系的，它要求完整地统一在英雄人物的身上。因此，不能机械地把它割裂开来，不能孤立地去搞每一“对头”的拼凑。事实证明，只有真正做到“三对头”，才能深刻体现无产阶级的时代精神，塑造出高大丰满、感人至深的无产阶级英雄形象。

学习革命样板戏音乐创作的经验，是每一个革命音乐工作者的重要任务。而要达到音乐旋律的“三对头”，首先要使自己

的阶级立场、思想感情和所要表现的对象——无产阶级英雄人物对头。因此，我们必须遵照毛主席的教导，长期地无条件地深入工农兵，深入火热的三大革命运动，“把自己的思想感情来一个变化，来一番改造”；同时，必须深入批判音乐领域中各种抹杀音乐艺术阶级性的修正主义论调，深入批判旧戏曲唱腔设计上“一曲百唱”的程式化的坏倾向，坚持从表现无产阶级的政治内容出发，坚持以思想革命带动艺术革命。只有这样，才能以革命音乐“三对头”的旋律，反映我们伟大的时代，塑造出一个个光彩夺目的无产阶级英雄的典型形象来。



## 谈音乐语言的性格化

无产阶级音乐的根本任务是要塑造鲜明、生动的工农兵英雄人物的音乐形象。在这方面，革命现代京剧的实践为我们提供了宝贵的经验。无产阶级革命的伟大时代，赋予无产阶级英雄以共同的时代特征和历史使命，赋予无产阶级英雄共同的阶级属性和独特的性格特征。作为英雄人物的音乐形象，总是通过个别反映一般，通过特定而具体的人物性格来体现无产阶级的思想品质，做到共性与个性的统一。正如恩格斯所说的：“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’”。革命样板戏积极能动地发挥了音乐揭示人物思想感情和性格特征的艺术功能，运用性格化的音乐语言，生动地塑造了无产阶级英雄的音乐形象。它的成功的经验，对社会主义的音乐创作具有重要的理论意义和实践意义。

首先，革命现代京剧选择一定的板腔作为人物的基调，来体现英雄人物的思想性格。音乐中的基调，是抓住英雄人物的主要性格特征而设计的，在总体上给人们以突出而深刻的印象，使人们一听就能知道这是那一个具有鲜明性格特征的英雄人物。京剧音乐主要是皮黄声腔，由〔西皮〕和〔二黄〕组成。〔西皮〕和

〔二黄〕又在调性上各有〔西皮〕、〔反西皮〕，〔二黄〕、〔反二黄〕之别。同时，皮黄声腔又有着多种丰富的板式，如〔原板〕、〔慢板〕、〔二六〕、〔流水〕和〔快板〕等。选择人物基调，就是根据剧情内容和人物性格，运用恰当的板腔（即：声腔与板式），为体现这一人物的特定思想感情和性格服务。这样就根本有别于“见三说三，见四说四”、“程式化”的旧京剧的音乐语言。

不同剧情、不同人物的戏，应该为其主要英雄人物选取不同的基调。例如《智取威虎山》中的杨子荣，《奇袭白虎团》中的严伟才，他们都是人民的侦察员，都有苦大仇深的历史，都参加了深入虎穴的战斗，在他们身上都集中了群众的智慧与勇敢，但他们所处的斗争环境和革命经历不同，因而又有不尽相同的性格。为了表现严伟才革命英雄主义和国际主义精神，《奇袭白虎团》采用刚健激昂的〔西皮〕声腔作为基调，在他的十五个唱段中，〔西皮〕占有十段，从而在皮黄腔中突出了挺拔高亢的〔西皮〕声腔，有利于体现严伟才年轻、英俊、果敢的性格和敢于斗争、敢于胜利的英雄本色。特别是核心唱段《为人类求解放粉身碎骨也心甘》，精心设计了〔西皮〕成套唱腔，以〔导板〕——〔回龙〕——〔原板〕——〔二六〕——〔快板〕等多层次的板式组合，有力地抒发了严伟才的国际主义的豪情壮志。而在《智取威虎山》中，杨子荣的板腔设计虽然也以〔西皮〕为主，但核心唱段《胸有朝阳》采用〔二黄〕成套板式（〔导板〕——〔回龙〕——〔慢板〕——〔快三眼〕——〔原板〕——〔二六〕），另一重点唱段《迎来春色换人间》又用〔二黄〕转〔西皮〕新的声腔形式，突出地展现了杨子荣大智大勇的性格和远大的革命理想。杨子荣与严伟才不同的基调，在声腔、板式、唱腔结构和演唱性格上的不同，加上核心唱段板腔组合方式的不同，使得杨子荣更突出了豪迈，严伟才更突出了刚健，个性不同，特征鲜明。再如《平原作战》，为了表现赵勇刚

依靠人民群众打击敌人的无畏斗志,机警威武、深思熟虑的英雄性格,又别有一格地采用皮黄声腔中的反调作为基调,设计了〔反二黄〕核心唱段《毛主席的革命路线指引我永不迷航》。其他重要唱段也都以反调为主,如〔反二黄〕唱段《人民的安危冷暖要时刻挂心上》,〔反西皮〕唱段《以血还血,以牙还牙》等。

在同一个戏中,对不同人物也要注意选择一定的板腔作为人物基调,使人物性格突出,对比鲜明。如杨子荣与参谋长都是追剿队成员,他们所体现的时代精神与思想感情是一致的,这是共性。然而,两人各有鲜明的个性,这种性格上的差别决定了音乐性格上既有相似又有不同的特点。在《智取威虎山》中,杨子荣以〔西皮〕为主,而参谋长以〔二黄〕为主;在唱腔旋法与演唱风格上,杨子荣的唱腔批判地继承原武生腔,参谋长的唱腔则批判地继承原老生腔。这样在音乐性格上,一个挺拔奔放,符合杨子荣深入敌巢大智大勇的性格;一个深沉稳健,符合参谋长作为追剿队指挥员沉着刚毅的性格。

皮黄声腔及其板式作为人物基调,必须辩证地处理。如杨子荣以〔西皮〕为主,但核心唱段用〔二黄〕,使这一唱腔宛如异峰崛起,突出了重点。唱腔中又别具匠心地把革命歌曲《东方红》音调与皮黄声腔特点完美结合,性格鲜明,富有意境,深刻点明了英雄智慧与力量的源泉。参谋长以〔二黄〕为主,但重要唱段《把剥削根子全拔掉》则采用〔西皮快三眼〕,形成激昂奔腾的板腔,表现了参谋长对杨子荣的了解、信任与关切,很好地烘托了主要英雄人物。这种在一定场合下,不同板腔的相互映衬和辩证运用,使得音乐性格鲜明,完整突出。

第二,为人物设计典型的旋律行腔。刻划人物精神世界主要靠旋律行腔。唱腔是人物直接歌唱的部分,是文字与音乐的结合。唱腔中的唱词,是明确的文学语言,可以正确而直接地表

达唱段内容。唱词与音乐结合起来,带有更强烈的感情色彩,在表达人物的思想感情和突出人物的性格气质方面,具有更大的直接性和准确性,因而,更有感染力。所以,设计性格化的旋律行腔,可以有效地体现人物的性格。

李玉和大义凛然的革命气节,是通过唱腔中有顿挫有棱角的音程进行和刚劲雄浑的旋律行腔来体现的。比如,唱腔里常有 $\dot{5} \rightarrow \dot{1} \rightarrow \dot{2}$ 的进行,演唱“天下事难不倒共产党员”、“从容对敌、巍然如山”时很为突出。这一特征行腔包含着 $\dot{5} \rightarrow \dot{1}$ 和 $\dot{5} \rightarrow \dot{2}$ 的复合因素,具有跌宕起伏的特点。它用于〔二黄〕时,结合在下句中,并与〔二黄〕男腔落音规律相吻合,行腔中加以切分与特强音处理,显得斩钉截铁,势不可挡。而当运用在〔西皮〕时,如“盼只盼柏山的同志早来到”、“磨刀人盯着红灯注意看”,往往结合在上句唱腔里,又甩腔延长,表现出李玉和豪迈昂扬的气概。这一典型行腔有时紧缩处理,如“一封请帖藏毒箭”显示了对敌人的仇恨;有时扩展运用,如“锁不住我雄心壮志冲云天”,抒发了李玉和坚定的革命信念;有时向下四度调性发展,如“四海为家穷苦的生活几十年”,或向上五度转去,如“万里长江波浪翻”,表现对革命的远大理想。这种行腔,不仅用在句末落腔里,也运用在开唱部分。如“党教儿做一个刚强铁汉”,唱出了李玉和忠于党和毛主席的坚定意志。这就说明,富有个性的旋律行腔,可以赋予人物唱腔以鲜明生动的风格。当然,运用时要注意抓住中心,防止面面俱到,要恰到好处地用在关键场所和重要场合,用在主要词句和表达内心世界的地方。

第三,精心设计人物的特性音调。为了更精细地刻划人物性格,革命京剧音乐服从内容需要,依照人物性格特征提炼独特而有个性曲调,用以贯串全剧,成为新颖的特性音调。它是批判地借鉴其他音乐艺术中的表现手法而来的。取其曲调鲜

明、简洁易记、便于发展的长处，摒弃其比较机械的形式主义倾向，结合京剧音乐的特点，发展成为塑造人物、体现性格的重要艺术手法。特性音调比前面谈到的典型行腔更进了一层，更有所创造。典型行腔是短小乐汇，特性音调是句幅较大的乐句；一是片断运用，一是多次贯串；一是只出现在唱腔的某一部分中，一是贯串在唱腔及器乐中；一个比较简单，一个往往有较大的变化和发展。特性音调的正确使用，有助于刻画英雄人物光彩夺目的音乐形象。

例如在《杜鹃山》中，为了体现柯湘英武豪壮的英雄性格，采用了这样的特性音调： $\underline{5.5} \underline{5\dot{3}\dot{2}} \mid \underline{1.3} \underline{\overset{\#}{2}1} \mid \underline{5.\overset{\#}{4}} \underline{35} \mid \underline{1\dot{2}1} \underline{6} \mid$   
 $\underline{100}$  | 曲调刚劲挺拔，节奏顿挫有力，气势浩大，内在深沉。《杜鹃山》

采用丰富的调性调式、音区高低、句幅扩缩和这一音调在不同部分的分别发展等手法，细致地表现柯湘的思想活动和感情起伏。调性调式的发展手法，是以人物不同思想感情、不同侧面为依据的。这种手法层次鲜明，对比强烈，有助于深刻展示人物内心世界。在《杜鹃山》音乐中，富有独创性地加以应用。象演唱“团团烈火烧我心”和“我的心沉重”时，为了体现她深沉凝重的思想感情运用了向下四度（即上五度）的调性发展，即：

原来的  $\underline{5.\overset{\#}{4}} \underline{35} \underline{1}$  成为  $\underline{2.\overset{\#}{1}} \underline{7\dot{2}} \underline{5}$  音调了。有时

向上四度（或下五度）展开即变为  $\underline{1.1} \underline{1\dot{6}5} \mid \underline{4.6} \underline{54} \mid$

$\underline{1.7} \underline{61} \mid 4$ ，出现在“明灯照亮我心头”唱句中，为了体现她对党和毛主席的无比忠诚，以这一手法，根据特性音调某一因素加以发展而成。有时向上二度调性发展，运用在“冲开这刺刀丛极目远望”时，生动地展现了柯湘不畏艰险的斗志和远大的革命理想。这一特性音调又在 G、E、A、D 不同调高上展开，贯串

在〔西皮〕《无产者》唱段、〔二黄〕《乱云飞》唱段和〔反二黄〕《血的教训》唱段中，由于采用了不同调高的对比，皮黄声腔中不同正、反调和不同声腔的对比，又综合运用了娃娃调的因素，不仅使特性音调贯串始终，而且使唱腔具有不同音乐色彩，有利于鲜明地展示柯湘性格的不同侧面。音区高低的发展手法，使特性音调有更大的活动余地，人物思想起伏和感情层次的丰富变化可以得到有力的揭示。比方，演唱“阶级情海样深”时，向高音区发展，显得高亢激越；演唱“你要把前因后果细思量”时，向低音区发展，显得低回深长。唱“冲开这刺刀丛极目远望”时，唱句扩展，宽广舒展；唱“虽陷魔掌，使命不忘”时，唱句压缩，简赅有力。特性音调不仅可以整体使用，而且可以分别选择不同部分加以发展贯串，例如，把柯湘特性音调前一部分发展运用在“家住安源萍水头”唱句中，深远宽广；把带变音的后一部分发展运用在“将火种播向这万里山乡”唱句中，内在刚劲。由于准确地提炼了符合人物性格的特性音调，并且，在全剧中有变化有发展的贯串运用，柯湘这一坚决贯彻执行毛主席革命路线的英雄形象，给我们留下了深刻难忘的印象。

另外，《智取威虎山》在唱腔中运用向下四度暂时转调的旋律方法，侧重表现杨子荣深厚的阶级爱；《海港》在唱腔和器乐中运用向上四度暂时转调的旋律方法，体现方海珍立足海港放眼世界的胸怀；《龙江颂》在唱腔与器乐中运用紧相吻合、由两种因素组成的特性音调，体现江水英胸怀全局的共产主义风格。这些都是值得我们学习的。特性音调的运用，要从人物出发，注意时代气息与京剧音乐风格的统一，反对杜撰异腔怪调。

第四，采用贯串的器乐主调，突现人物的思想风貌。如杨子荣

主调  $\dot{\underline{i}} \cdot \dot{\underline{i}} \quad \dot{\underline{i}} \dot{\underline{i}} \quad \dot{\underline{i}} \dot{\underline{i}} \cdot$ ，同音反复，坚定有力，在*i*音上切分持续，

音乐色彩明亮稳定;严伟才主调  $\overset{>}{\dot{1}} \cdot \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \quad \vdots \quad \overset{>}{\dot{1}} \overset{v}{\underline{\underline{212}}} \quad \vdots$   
 $\overset{>}{3} - - -$  | 强烈的三连音, 昂扬的  $\overset{3}{3}$  音延伸, 响遏行云。由于设计

了不同的器乐主调, 杨子荣与严伟才, 各自的性格鲜明突出。就是同一出戏中, 如《智取威虎山》参谋长用以节奏、旋律流畅平稳为特点的《三大纪律八项注意》音调  $\underline{2} \underline{3} \quad | \quad \underline{5} \underline{5} \cdot$  | 来贯串, 就与以《解放军进行曲》音调贯串的杨子荣主调有了区别。更巧妙的是

《龙江颂》江水英主调:  $\overset{>}{3} \cdot \underline{3} \underline{3} \underline{3} \quad | \quad \overset{1}{3} \underline{231} \underline{5} \quad | \quad \overset{2}{1} \underline{71} \underline{23} \quad | \quad 5 -$  |

是由特性音调两个部分(  $\underline{0} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{1}$  和  $\underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{1}$  )综合变化而来, 具有刚劲开阔的音乐性格, 从而声乐与器乐相互交织, 更增加了人物性格的光泽。具体运用时, (1)不同节奏、起落音的变化贯串。如《担重任乘东风急回村上》, 节奏紧缩的间奏, 突出抢挑革命重担的“急”字。在《丰收凯歌》中则扩展为十一小节, 气势浩大, 表现取得战天斗地胜利后的欢腾和喜悦。在二场尾奏和六场闭幕曲中, 起音提高三度(即  $3$  变为  $5$  ), 落音提高四度(即  $5$  变为  $\dot{1}$ ), 如  $\underline{5} \underline{5} \quad \underline{5} \underline{5} \quad | \quad \underline{5} \underline{32} \quad \underline{1} \underline{5} \quad | \quad \underline{1} \underline{23} \quad \underline{5} \underline{6} \quad |$

$\overset{\hat{3}}{\dot{1}} - \quad | \quad \underline{\dot{1}} \underline{0} \quad 0 \quad |$  用以表现“定叫低水上高山”的决心。(2)

调性展开手法。向上四度转去刚劲有力, 如“急回村上”的间奏和窑场斗争、六场幕间曲。尤其是第八场, 唱完“让革命的红旗插遍四方”, 调性变换丰富, 曲调绚丽多采, 前后呼应, 使观众随江水英登上公字闸高瞻远瞩。向下四度转去, 遐想真切, 意境深远。如《百花盛开春满园》的〔散板〕前奏, 七场江水英与盼水妈告别的音乐, “四海风云胸中装”后的间奏等。(3)综合用法。在

“抢险合龙”舞蹈音乐中，主调在 D、C、<sup>♭</sup>B、<sup>♭</sup>E、G 多种调性上展开，又在节奏上扩展或缩短，旋律上变奏发展，采用复调手法，生动地描绘了一幅“人定胜天”的战斗场面。由于声乐与器乐有机结合，运用性格化的音乐语言，人物形象刻画得十分生动，这样就根本打破了旧京剧器乐运用旧曲牌的那种凝固僵化的手法。

另外，音乐语言的性格化也与演唱上的不同润腔处理（如方海珍改造运用原小生腔下旋法、胸腔共鸣和花腔女高音等润腔手法，柯湘改造运用颤音、变音和真假嗓结合等润腔手法），与乐队配器、和声、复调和织体等处理也有一定关系。

设计性格化的音乐语言，必须坚持唯物论的反映论，遵循伟大领袖毛主席关于“古为今用，洋为中用”和“推陈出新”的教导，从工农兵火热斗争生活中吸取养料，加工提炼。只有这样，才能抓住事物的本质，体现人物的性格，揭示英雄崇高壮丽的内心世界，塑造完美的、性格鲜明的音乐形象。



## 要程式，不要程式化

革命样板戏在创作中有一条十分鲜明的原则，就是调动一切艺术手段为塑造无产阶级英雄典型服务。革命现代京剧是一门综合艺术，它主要靠音乐塑造人物形象，但是对其他的艺术手段也并不忽视，而是力图充分发挥它们的作用，舞蹈就是其中一种重要的艺术手段。

革命现代京剧在运用舞蹈这一艺术手段时，十分注意通过典型化的舞蹈动作，来充分体现无产阶级英雄人物的精神世界。比如《红灯记》中的李玉和是一个具有无产阶级崇高革命气节的英雄人物。作品在设计舞蹈时，着力表现李玉和作为共产主义战士对无产阶级的、共产主义的事业坚定不移的信仰，决不向压迫人民、剥削人民的敌人屈服的英雄气概。第八场《刑场斗争》是一个抒情场子。鸠山的软硬兼施全落空以后，使出了最后的一招，妄图用骨肉之情、死亡威胁来降服李玉和。但是“真金哪怕烈火炼”，李玉和大义凛然，视死如归，以高昂的革命斗志和压倒一切敌人的气势把鸠山斗得狼狈不堪。这一场除了运用有层次的成套的二黄唱腔《雄心壮志冲云天》，集中展现李玉和的共产主义思想光辉外，作品还设计了典型化的舞蹈语汇，充分揭示他的精

神世界。设计者认真分析了英雄人物的思想、感情、性格、气质，认真分析了英雄人物的生活环境特点，李玉和身处刑场的严酷的环境里，他遭受了严刑的拷打，被带着铁镣、裹着铁链，但是他大义凛然，坚强不屈。这里采用京剧蹉步作为基本语汇，深刻地揭示了典型环境中的典型性格。他唱〔导板〕上场“亮相”后，以“双腿横蹉步”，变“单腿后蹉”，“单腿转身”，“骗腿亮相”，无畏向前，逼退二日寇宪兵。唱完“锁不住我雄心壮志冲云天”之后，蹉步又起，最后一个挺拔坚强的“亮相”。这段舞蹈设计，注意了“戴铁镣，裹铁链，锁住我双脚和双手”这一特定情景，但更突出表现的是李玉和“锁不住”的“雄心壮志冲云天”的革命精神。这一段舞蹈运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，在描写斗争的残酷性时，不是去渲染和颂扬恐怖，而是着重表现革命的英雄主义；在描写斗争的艰苦性时，不是去渲染和颂扬苦难，而是着重表现革命的乐观主义。李玉和在揉腿抚伤时，并不是写他的悲苦，而是突出地表现他对敌人的仇恨和坚韧不拔的革命精神；舞蹈还设计了李玉和展臂举铐，抬腿踢镣的动作，强烈挺拔，气贯长虹，突出地表现了英雄“有同自己的敌人血战到底的气概”。这段成套的蹉步舞蹈雄伟壮美，层次分明，深刻地揭示了李玉和崇高的精神世界，十分贴切地表现了他崇高的无产阶级革命气节。

革命现代京剧在运用舞蹈艺术手段塑造无产阶级英雄形象时，正确地处理了批判继承与革新创造的关系。京剧过去在长期的发展过程中，形成了一整套舞蹈的程式。这种舞蹈程式是为了表现封建统治阶级的人物，从古代生活中提炼概括而成的舞蹈语汇。它在概括、集中、提炼生活方面，在艺术的规范性方面是可供我们作借鉴的，对其中有用的东西我们可以加以批判继承，这样有利于保持和发展京剧舞蹈的风格特色。但这种批判

继承的目的是为了创造无产阶级崭新的艺术。如果把京剧中的旧程式、死套子原封不动地套在今天所要塑造的无产阶级英雄人物身上，那么势必会产生歪曲英雄形象的后果。因此江青同志精辟地指出：“要程式，不要程式化。”

《沙家浜》《奔袭》一场的舞蹈既批判继承了京剧的舞蹈程式，又给人耳目一新的感觉。这一段舞蹈要表现郭建光率领的突击排“飞兵奇袭”，“兼程前往”打进沙家浜，特点是快速行进。这里借鉴运用了京剧“圆场”的舞蹈程式，来表现现象流水和疾风般的急行军。为了表现突击排行军途中的机警、勇敢，还适当运用了“前弓后箭”、“踢腿”、“旋子”、“飞脚”等程式动作。但是这里并不是硬搬程式，而是根据表现英雄人物的需要，对旧程式进行改造加工。在圆场中，动作挺拔利索，精神气质昂扬沉着。为了表现在江南水网地区田塍曲径上行军，又要减少受弹面积，避免危险，创造性地运用了单行、曲线的“侧身蛇形前进”的舞蹈动作，并且根据“三突出”的原则，让郭建光在群舞中居于突出的地位，塑造了“有主角的英雄群像”。这一段舞蹈设计，鲜明地体现了“要程式，不要程式化”的原则。

《智取威虎山》第五场杨子荣上山的马舞，运用并突破了旧京剧的程式，出色地塑造了高大的无产阶级英雄形象。这段马舞是脱胎于京剧的趟马程式的，但旧京剧的趟马程式比较简单，下马时只是右脚往后一偏，虽然马上有一些动作，但要用这些程式化的东西来表现杨子荣这样顶天立地的英雄，描写他驰骋林海雪原的战斗情景和“愿红旗五洲四海齐招展”的伟大理想，显然是不可能的。《智取威虎山》借鉴和利用了京剧趟马的程式以及它的一些有用的动作，并加以改造；另外，吸收了芭蕾舞的舞姿和民族舞中的骑马动作，使这段舞蹈动作优美，感情饱满，人物鲜明。杨子荣持鞭勒缰，蹉步向前，表现他纵马飞奔的飒爽英

姿,矫健有力的腾空拧叉表现跃过山涧时的勇敢无畏,忽左忽右的舞姿描绘山路的崎岖,缆马、滑叉等动作表现杨子荣战胜雪窝,不畏艰险的豪迈气概。最后下马,前骗腿、纵身双脚落地、脚尖踮地挺胸昂首一个塑像。这段舞蹈生动地表现了杨子荣骑着高大的骏马纵横驰骋的英雄气概,百折不挠的坚毅性格和解放全人类的豪情壮志。它既具有京剧舞蹈的鲜明特色,又大大丰富和发展了京剧的舞蹈语言。

革命现代京剧在运用舞蹈艺术手段塑造无产阶级英雄形象时,努力从此时此地人民的现实斗争生活中吸收养料,加以概括提炼,上升为舞蹈语言。如《奇袭白虎团》中严伟才挖雷的舞蹈就是从现实斗争生活出发,加以提炼加工的。《海港》中扛包、拉缆等舞蹈都是从码头工人生活中提炼出来的。这些动作加工成为有规范有节奏的舞蹈动作,又巧妙地与京剧的舞蹈程式融为一体,真正做到了“源于生活,高于生活”。

《智取威虎山》中的滑雪舞蹈也是一个突出的例子。这段舞蹈表现的是追剿队急速出兵、雪地行军的内容,但是在旧京剧中并没有滑雪一类的舞蹈程式,这就必须从丰富的生活源泉中去吸取养料,加以创造。《智》剧组设计这段舞蹈,在正确处理“源于生活,高于生活”的关系时,有一个反复实践的过程。开始的时候,为了表示滑雪,每人手里拿着滑雪杖,这样一来束缚了舞蹈表演,另外由于军事动作都是虚拟的,出现滑雪杖这一实物就很不协调。后来克服了这种拘泥生活的自然主义倾向,去掉了滑雪杖。但是有一度又出现脱离生活的形式主义倾向,比如在解滑雪板之前翻跟斗,搞“鹞子翻身”和“扫堂腿”。通过不断的学习和实践,终于设计出“源于生活,高于生活”的滑雪舞蹈。这段舞蹈从现实生活出发,对生活中的滑雪动作加以概括提炼,溶化为京剧的舞蹈。用双臂平展身稍前倾的舞姿以及“蹲步”、“窜步”、

“侧步滑行”等动作作为主要语汇，恰当地运用了“双飞腿”、“小旋风”等动作，并参考了现代民族舞蹈中的语汇，组成了一节有特定内容、人物、情节、意境的舞蹈语言。在构图和艺术处理上，运用了虚与实、动与静、进与退的艺术辩证方法，出色地描写了追剿队顶风冒雪杀向威虎山的战斗情景。攀山一节把现实生活中爬人梯、仰面攀山等动作与“小翻”、“前扑”、“蹶子”、“云里加关”等京剧翻打动作结合起来，生动地表现了战士们攀登悬崖险峰的英雄气概。最后加用了跳板，配以“滑叉”、“串虎跳”、“小翻”、“大跳”等动作，描绘了战士们飞冲下山的雄伟气势。这段舞蹈既是从现实生活中来的，具有浓郁的生活气息，又并不是生活原始动作的简单摹拟，它具有一定的规范性和节奏性，具有京剧舞蹈的特色，既源于生活，又高于生活。

## 谈“亮相”

“亮相”是一种富有雕塑感的稳定的舞蹈造型，它把剧中人物的动作、表情加以合理夸张，通过高度典型化的姿式神态，在短暂的静止和停顿中，强烈而集中地展现出人物的精神世界。这种中国戏曲特有的艺术表现手段，在旧京剧中却成了一种凝固的程式，完全用来为帝王将相服务。革命样板戏遵循伟大领袖毛主席的“古为今用”、“推陈出新”的方针，对这一艺术手段加以批判和改造，提炼和设计出了许多生动有力而又极其壮美的“亮相”，为展示无产阶级英雄人物崇高的精神世界，发挥了特有的艺术作用。

革命样板戏善于在戏剧发展的重要环节安排和设计“亮相”，突出英雄人物的雄伟壮美的形象和崇高的精神面貌。人物的第一次出场往往能给人较强的感受，样板戏很注意为英雄人物设计洗练而精美的出场“亮相”。《海港》第一场，方海珍在气象情况突变，援非任务提前，必须组织突击抢运的背景下带戏上场。她头戴安全帽，颈围白毛巾，手执“装卸计划图”疾步而上，至台中央摘下安全帽，猛地转身一个神采奕奕的“亮相”。“计划图”揭示英雄改造码头的雄伟理想，“安全帽”表明她深入第一线

战斗,炯炯的眼神和坚强有力的姿态,透出英雄的高度的斗争觉悟和无比的战斗力量,这一稳定的造型,简练地概括了无产阶级英雄的战斗风貌,具有深刻的艺术感染力。革命样板戏还善于在戏剧发展过程的重要地方,用“亮相”来作“画龙点睛”的细致刻画。《智取威虎山》《深山问苦》一场,是展现杨子荣与群众的血肉关系和人民战争的伟大力量的重要场次。这一场戏的结尾有一个雄壮有力的集体亮相。常猎户拿斧头在前,小常宝持猎枪在后,杨子荣英姿焕发地屹立在他们中间,左旁弓箭步站着战友申德华和钟志城。他们肩并肩,心连心,目光齐向一个方向射去,整个造型象一道坚不可摧的钢铁长城,又象一支射向威虎山的利箭。这个“亮相”揭示了杨子荣宣传群众,动员群众,又扎根群众,与人民共命运、同呼吸,从群众中吸取智慧和力量的血肉关系;也表现了军民团结、无坚不摧的巨大力量,鲜明地点出了这场戏的主题。样板戏还经常在戏剧矛盾冲突的关键时刻设计“亮相”,突出英雄人物的思想光辉。《红灯记》《赴宴斗鸠山》一场,鸠山的种种诡计全遭失败,最后凶相毕露。李玉和志坚如钢,视死如归,痛斥顽敌,致使鸠山嚎叫着“我五刑俱备叫你受用”,矛盾达到了高潮。这时李玉和挺身而出,斗志昂扬,坚如磐石,目如闪电,脸上带有一丝蔑视的笑,双手抖开衣襟,一个豪气冲天的敞怀亮相。这一面临毒刑、稳如泰山的静止造型,以巨大的艺术感染力揭示了无产阶级英雄不屈不挠的钢铁意志和崇高的革命气节。

革命样板戏的“亮相”设计,充分注意到英雄人物的性格特征,使“亮相”具有鲜明的个性色彩。在无产阶级的英雄身上集中了本阶级优秀的思想品质,他们都有着自觉地执行毛主席的革命路线,忠于党、忠于人民等优秀品质,但这些精神在各个具体的英雄人物身上,在特定的斗争情势下,其表现形式又是多种多

样的。大智大勇是中国人民解放军侦察排长杨子荣的重要的性格特征，在设计杨子荣的“亮相”时，就充分注意到了这一特点。如《打虎上山》一场，杨子荣有七、八个不同姿态的“亮相”，都鲜明地表现了他的勇敢豪迈、精细机智的性格。如他唱到“哪怕是火海刀山也扑上前”时，右手将马鞭迅速地转动两圈，即把马鞭倒背在后，如持利剑，人向前挺立，左手如刀劈向左前方，机警的目光也向左前方射去。整个形象气势奔放，一往无前，有力地展现了杨子荣为革命敢于赴汤蹈火的战斗性格。《红灯记》里地下党员李玉和的英雄形象，在《刑场斗争》一场中有一组“亮相”动作，其造型、构图充分突出了他崇高的革命气节和“不屈不挠斗敌顽”的性格特征。如李玉和出场不久，有一个拧身右手抄链，藐视铁链，浩气凌云，然后左穿手，双臂上下展开的“亮相”。只见他目光炯炯，气宇轩昂，右手握拳向前，左手握拳冲天，浑身似有千钧之力，强烈地展示出李玉和坚贞不屈的革命精神。正因为革命样板戏的“亮相”具有性格化的特点，所以具有强烈感人的艺术力量。

革命样板戏在设计集体“亮相”时，充分运用了“三突出”的原则，在构图、造型上，努力突出主要英雄人物的精神品质。英雄人物“亮相”，有敌人在场时，总是用敌人来陪衬英雄人物。舞剧《红色娘子军》第六场，南霸天威逼洪常青叛变自首，洪常青怒火满腔，他以极端的鄙视和仇恨奋臂直指，怒斥众匪。他腾空跃起，似雄鹰展翅，直冲霄汉，在敌人头上凌空翱翔，通过“旋风空转”，“燕式跳”，“旁腿转”等一系列有气势的舞蹈语汇，最后巍然挺立，握拳扬臂，作了一个泰山挺立似的威武“亮相”。而南霸天和团丁们都象一条条癞皮狗似的，惊恐万状，匍匐在地。这一“亮相”，通过高低、位置、姿式、表情上的鲜明对比，充分衬托出英雄人物坚贞不屈的铮铮铁骨、耿耿丹心，充分体现无产阶级



英雄压倒一切敌人,决不被敌人所屈服的大无畏的英雄气概,给英雄形象增添了光彩。主要英雄人物与其他正面人物在一起“亮相”时,则根据人物关系结构图案,尽力烘托主要英雄人物。如《智取威虎山》《乘胜进军》一场的结尾,有一个追剿队战士的集体亮相。杨子荣和申德华、钟志城、吕宏业为一组,在舞台左前方,杨子荣举左手向前挺立,其他三人以较低的姿式簇拥在他的左方。参谋长与其他战士在台右后侧作另一组,参谋长扬手示意,众战士构成前高后低的有坡度的队形,目光都向杨子荣。整个造型气势磅礴,层次清楚,后组烘托前组,前组的战士又烘托杨子荣,通过层层烘托,充分突出了杨子荣的高大形象,同时也体现了英雄人物与追剿队集体的血肉关系。

戏剧是综合艺术,革命样板戏的“亮相”还常常与其他艺术表现手法结合运用。如用音乐、舞美、效果等加以配合渲染,增强了“亮相”的表现力。旧京剧的“亮相”基本上是没有音乐的,只有配之以单调、凝固、僵化的锣鼓经。革命样板戏打破旧框框,不但加上了新的锣鼓点,而且运用雄壮有力、富有时代气息的音乐伴奏。如《智取威虎山》第一场的结尾,追剿队集体亮相时,乐队全奏杨子荣的正主调。这一威武雄壮、气势磅礴的旋律,与杨子荣挥手向前、追剿队高举红旗奋勇前进的画面相结合,更突出了杨子荣的高大形象,同时也使画面具有动势感,使人仿佛感到追剿队指战员正迎狂风、踩冰雪,高歌猛进。样板戏的“亮相”有时运用舞台美术和音响效果加以配合。京剧《红色娘子军》山口阻击一场,洪常青受伤昏迷,匪兵和团丁战战兢兢地爬上山头发现了洪常青,胆颤心惊地围了上去。这时,洪常青从昏迷中苏醒,愤然甩开匪兵,一个“亮相”,象一株顶天立地的劲松,昂首屹立在红色巨岩前。愤怒的目光怒刺群匪,展开的双手,似要推翻整个旧世界。这时,霹雳轰鸣,电光闪闪,长空震荡,

群山摇撼，一道道划破长空、穿过乌云的闪电映出洪常青高大威武的身躯。电闪雷鸣，增强了“亮相”造型的艺术效果。

旧京剧的“亮相”程式，很大程度上束缚了“亮相”的表现力。革命样板戏为了更好地表现我们时代的英雄，体现革命的主题，彻底打破了旧的程式框框，从戏剧表现的特定生活环境和人物性格出发，对自然形态的生活进行加工提炼，创造了许多前所未有的新的“亮相”形式。如《智取威虎山》第一场，杨子荣急步出场，照旧京剧的亮相程式这是无法安排“亮相”的。而革命样板戏却创造了在急步前进的过程中稍一停顿，让杨子荣昂首“亮相”的新形式，既符合生活实际，又突出了作为侦察英雄的杨子荣。《奇袭白虎团》序幕里中朝部队在行进的过程中，也有一个充分展现中朝战士战斗风貌的停顿“亮相”。《智取威虎山》《定计》一场的最后，杨子荣与参谋长两人紧握双手的双人“亮相”，也是过去旧程式中没见过的。这一“亮相”不仅使观众感受到舞台上两位英雄人物深厚的阶级感情的交流，并且使杨子荣作为中国人民解放军战士的舞台形象深深铭刻在观众的脑海里。再如杨子荣“打虎上山”，有一个回马转身大跳后的“亮相”也完全是崭新的创造。革命样板戏还根据特定的生活环境，创造出精美新颖、丰富多彩的“亮相”形式。如披搭肩布的“亮相”，滑雪的“亮相”，马上“亮相”，水中搏斗“亮相”等等。这些“亮相”都丰富了艺术表现的手段，提高了戏剧表演的思想性和艺术性。我们应该努力学习这些经验，为塑造出更多更好的高大丰满、光彩照人的英雄形象而努力。

## 从《闸上风云》的布景设计谈起

一堂成功的舞台布景设计，总是根据揭示主题和表现人物的要求，精于提炼，讲究景物的典型化，形象简洁而富有表现力。《龙江颂》第八场《闸上风云》的布景设计，就是一例。

看这场景的设计图，给人突出的印象是造型简练：新建成的水闸横贯舞台，耸立在舞台右侧的闸门上，红旗迎风招展，闸门旁一丛丛树木枝茂叶翠，天幕是高远明净的蓝天轻云，整场景概括鲜明。但孤立地看设计图，还不容易看清它在演出过程中将会产生的艺术效果，甚至感到它似乎还缺少些什么。待到我们观看演出时，人物在设计图提供的环境里活动，人物与人物的矛盾展开了，于是在我们眼前出现了一幅生动、丰富、完整的画面，构图是那么匀称，色彩是那么和谐，江水英的英雄形象是那么鲜明突出。当江水英语重心长地要李志田抬起头来看前方的时候，当人物踏上石阶、登上闸桥的行动与“再往前看”、“你再往前看”的念白结合起来的时候，那原来不惹眼的层层石阶的设计，就起到了有层次地展现英雄人物的精神世界的作用。又如，当江水英在闸桥上唱着“抬起头，挺胸膛，高瞻远瞩向前方”的时候，那明朗辽阔的天空所体现的深广境界，也很好地烘托了英雄人物宽广

的革命胸怀。

从《闸上风云》这场景,使人得到不少启发。首先感到,布景虽然不直接塑造人物形象,但它是通过为人物提供活动环境的手段,来为塑造人物形象服务的。因此,对于设计上的巧拙、成败,不能离开表现人物的要求去判断、衡量,而应当看它是否为人物活动提供了典型环境,看它是否符合揭示“典型环境中的典型人物”的要求,看它是否有利于塑造无产阶级的英雄形象。也就是说,搞好布景设计的关键是在于能否正确处理景物与人物的关系。是突出人物还是突出景物,是以景托人还是以景压人,这是布景设计中必须处理好的问题。有些布景设计在景与人的关系上,所以会出现主次不分或喧宾夺主的情况,往往就是脱离人物而片面强调布景的结果。当然,要求突出人物,要求布景为塑造英雄人物服务,并不意味着要限制和削弱布景的作用,也并不是要求消极的不适当的缩小景物的体积,或降低景物的鲜明性。相反,应当为塑造无产阶级英雄形象而充分调动布景的积极因素,充分发挥布景的艺术形象的表现力,以求在戏剧艺术这个整体中,最有成效、最大限度地发挥布景这个局部的作用。《闸上风云》这场景中的水闸造型,不仅是概括鲜明的,而且通过那种稍带仰视的透视处理,显示出一种高大雄伟的气势。但由于这种高大、雄伟,不是孤立地渲染物,而是为了烘托站在闸桥上的英雄人物的高大形象,为了体现龙江贫下中农的革命风格和伟大创造力,因此它不但没有压人,相反起到了突出人物的作用。又如,在《智取威虎山》的《打虎上山》这场景里,一株株挺拔的栋梁松,巍然屹立;白雪皑皑的山野,闪耀着银色的光辉;几束阳光从树丛的枝叶间射入林中,更增添了一种生气勃勃的气息。整个景以富有感染力的鲜明形象,构成了一片气势磅礴的壮丽的山林景象。在这里,景既适应了为英雄人物提供典型的斗争环境的要

求，又以它鲜明、准确、有力的艺术语言，烘托了杨子荣“穿林海跨雪原气冲霄汉，抒豪情寄壮志面对群山”的英雄气概和“愿红旗五洲四海齐招展，哪怕是火海刀山也扑上前”的革命精神。在造型处理上，它一方面通过着力描绘参天大树、盖地白雪等典型景色来烘托人物，另一方面又通过删削立体近景来突出人物。

为了使景能够很好地为人物服务，还要考虑到一堂布景中景物之间的相互作用，处理好艺术造型和色彩上的繁简、虚实、隐显等等的辩证关系。在《闸上风云》这场戏中，人物之间的矛盾冲突是围绕着开闸放水还是关闸断水这个问题展开的，因此，布景是以水闸为主体来设计的。它以辽阔轻远的天空背景，衬托出水闸的坚实、庄重，而在重实的水闸对比下，天空也显得格外轻远。它主次分明而又能互相呼应，取得了虚实结合的效果。又如，在《红灯记》第二、第五场李玉和家这场景上，土黄的墙壁、蓝底白花的门帘和简朴的家具陈设，鲜明地展现了处在三座大山深重压迫下中国劳动人民的生活环境。鲜红的窗花信号——红蝴蝶，门帘上的绿色补丁，闪耀着明亮的色彩，体现出这个革命之家朝气蓬勃的意境。这些经过精心提炼的简洁的景物，很有深度地显示了时代的特征和阶级的特征。在这里，红蝴蝶占的地位虽然不大，但它在土黄色、蓝色这些比较沉稳的环境色彩的烘托下，显得分外鲜艳夺目，它画龙点睛般地点明了地下工作的特点，点明了英雄人物正在进行的革命斗争的特殊性。形象上的繁与简，色彩上的隐与显等等，都是相互对立而又相互依存的，而且，对立着的双方又因一定的条件而相互转化。在艺术上精心提炼，处理好景物造型和色彩上的对比、互衬、呼应，就能小中见大，以少胜多，充分发挥景物的表现力。那种脱离主题和人物的要求，贪多求全的布景设计，所以缺乏表现力，重要的原因就在于违背了辩证法。由于景物无取舍的堆砌，全局杂乱无

章,景上那些积极因素就必然被不必要的东西所淹没,从而损害了景物的鲜明性,削弱了形象的表现力,破坏了景对人应起的烘托作用。

为了使景能够很好地为人物服务,还要对戏剧艺术中各种艺术手段的相互作用有恰当的估计。布景,是戏剧艺术的一个组成部分,它不能脱离同其他艺术手段的配合而单独发挥作用。因此,布景设计不仅要从布景造型本身考虑问题,而且还要从同其他艺术手段的配合上考虑问题。只有这样,才能作出恰到好处的设计。在《闸上风云》这场景上,背景虚些,一方面固然是出于景本身以虚衬实的需要,但另一方面也是为了更好地与歌唱相配合,以求景所表达的意境与歌唱所表达的意境相吻合、相呼应,从而使景能更好地为塑造无产阶级英雄形象服务。景在局部上虚一点、简一点,决不是消极的、单纯的减少,而是为了在全局上有所增益。景为歌舞等手段着想,也决不是消极的、单纯的让,而是为了在相互配合下更好地发挥各自的作用。比如,在《沙家浜》的《奔袭》这场景上,背景是具体的,实写的:月夜,阳澄湖、芦苇荡,它以这些鲜明的形象,构成了江南水乡的一片月夜景色,为“奔袭”这个特定情节提供了一个典型环境。但近景是虚写的,它舍弃了奔袭途中具体景物的设置。这样设计,既避开了景在表现空间不断转换这点上的局限,又为歌舞等艺术手段提供了宽广的发挥余地。当郭建光带领的突击排,通过歌舞表达出“穿过了山和水、沉睡的村庄”的情景时,原来景上没有表现出来的东西,也就形象地显现出来了。这样,歌舞因布景而得到烘托,布景也因歌舞而得到丰富,相辅相成,相得益彰,使各种艺术手段通过相互配合,充分发挥塑造无产阶级英雄形象的作用。

正确的认识来自社会实践,要处理好景物与人物的关系,根

本途径就是要遵照毛主席的教导，学习马克思列宁主义和学习社会，就是要坚持唯物论的反映论，深入到三大革命运动中去，改造主观世界，积累生活素材。只有对斗争实际有比较深刻的认识和掌握比较丰富的可供加工制作的素材，才有可能进行艺术提炼，才有可能产生出成功的布景设计。

## 后 记

在迎接伟大领袖毛主席的光辉文献《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十二周年的日子里，我们把近年来学习革命样板戏的一些札记结集出版，作为纪念《讲话》发表三十二周年、京剧革命十周年的一份献礼。

革命样板戏是实践毛主席革命文艺路线的产物，是无产阶级文化大革命的伟大成果，是社会主义的新生事物，它在长期的斗争实践和艺术实践中积累了极为丰富的经验。这本札记只是从各个侧面谈了一些点滴的体会，写出来仅想和同志们交流，向同志们请教。我们深信，通过进一步学习革命样板戏，一定能推动我们的社会主义文艺创作运动更加蓬勃地发展。

这本札记是在伟大的批林整风和批林批孔运动期间写作与定稿的。林彪反党集团恶毒攻击、破坏革命样板戏的罪行，激起了我们的极大义愤。当前正在蓬勃开展的批林批孔运动，又使我们进一步认识到坚决捍卫革命样板戏，就是巩固无产阶级文化大革命的伟大成果，肯定社会主义新生事物的重要战斗。我们决心进一步努力学习、宣传革命样板戏，迎头痛击林彪一伙的破坏活动，深入批判林彪、孔老二鼓吹的反动文艺观，彻底击退右倾复辟的妖风和文艺黑线的回潮，把思想文化领域里的革命进行到底！

这本札记共收二十八篇文章。其中一部分曾在报刊上发表



过，但收进这本集子时都作了一定的修改。这本书是集体写作的产品，在写作过程中得到了领导的关怀，工农兵群众、革命样板戏剧组及有关方面的支持和帮助，在此谨致谢意。

由于我们对马列主义、毛泽东思想学习不够，对毛主席革命文艺路线理解不够，对革命样板戏也体会不深，因此这本札记存在不少缺点，可能还有错误之处，希望同志们给予批评指正。

作者

一九七四年四月于上海

统一书号: 10171·294

定 价: 0.35 元