

当代中国戏剧家丛书

刘厚生

戏剧评论选集

刘厚生 著

中国戏剧出版社



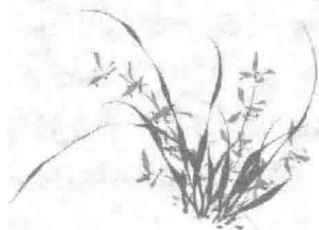
当代中国戏剧家丛书

刘厚生

戏剧评论选集

刘厚生 著

中国戏剧出版社



图书在版编目(CIP)数据

刘厚生戏剧评论选集/刘厚生著. —北京:中国戏剧出版社, 2015.9
(当代中国戏剧家丛书)

ISBN 978-7-104-04299-0

I. ①刘… II. ①刘… III. ①随笔—作品集—中国—文集
IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第216150号

刘厚生戏剧评论选集

策 划: 姚常龄

责任编辑: 左灿丽

责任校对: 张 颖

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

社 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-63381560(发行部) 63385980(总编室)

传 真: 010-63387810(发行部)

读者服务: 010-63387810

邮购地址: 北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座
(100055)

印 刷: 三河市灵山红旗印刷厂

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 22.25

字 数: 400千

版 次: 2015年9月 北京第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-04299-0

定 价: 39.80元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

目 录

中国话剧史的十一个“为什么”——回顾话剧百年兴衰之路	001
发扬校园话剧的优良传统——纪念中国话剧百年	018
如火如荼的抗战戏剧	028
给上海剧人	034
话剧史上一位独特的功臣	040
话剧百年忆先贤	045
毋忘中国现代戏剧的先驱者——纪念余上沅诞辰一百周年	051
论北京人民艺术剧院对戏剧的贡献	057
戏 曲	074
如何从社会角度探讨戏曲样式	083
剧种论略	093
中国戏曲近六十年的简略回顾	112
论地方戏的地方性	137
地方戏忧思录	147
建设社会主义文化强国，戏曲怎么办？	157
京剧艺术，一分为二	168
我们已经走了多远——20世纪京剧的简略回顾	185
为京剧折子戏呼吁	197
流派是一种历史现象	208
知识、知识分子和京剧	211

给研究生们的一封信	214
林幸慧《由申报戏曲广告看上海京剧发展（1872至1899）》序	218
试论梅兰芳演剧思想	222
梅兰芳表演艺术风格论	228
周信芳	234
麒派是演剧思想的流派	246
《京剧大师程砚秋》画册序	250
关于研究程派的几个问题	254
悼盖老	258
盖叫天的“艺术联合国”	264
简论文学在昆剧发展中的作用——祝贺首届昆剧节	268
昆剧情思	272
关于地方戏与昆腔	278
俞振飞演剧思想梳理	281
俞振飞和《俞振飞传》	289
人的建设与理论的建设——新越剧小论	293
关于四十年代上海越剧改革的几点认识	297
越剧性格·走向全国·全球化——越剧百年感言	317
袁雪芬和越剧	324
一代戏曲伟人袁雪芬	329
亚洲传统戏剧是亚洲人民的光荣——一个中国人的看法	336

中国话剧史的十一个“为什么”

——回顾话剧百年兴衰之路

中国话剧一百年来走着一条起伏不定、迂回发展的道路，有时兴旺繁荣，有时衰落不振。今天纪念话剧百年，我以为最重要的意义应该是探讨百年来兴衰成败的来龙去脉、前因后果，取得尽可能的共识，借以推动中国话剧今后的发展与提高。

请允许我以自问自答的口语方式，从话剧运动角度说一些粗浅的意见。

（一）为什么会引进中国没有的新剧（话剧）？

答：19世纪末20世纪初，以孙中山为代表的民族民主革命力量在上海为中心的东南沿海一带发展很快，许多先进知识分子为了适应需要，广泛学习新的文化知识，新的科学技能，企图以此改朝换代，振兴中华。这时正是日本明治维新时期，中国有大量留日学生，曾孝谷、李叔同、陆镜若、欧阳予倩等看了日本“新派”剧的演出，引起了对新事物的巨大兴趣，于是组织了春柳社，在1907年先后演出了《茶花女》的第三幕和《黑奴吁天录》，很快传到上海。上海的王钟声立刻起而效之，再次改编《黑奴吁天录》，以春阳社名义演出。中国话剧史家把春柳社的演出作为中国话剧的开始；欧阳予倩则认为春阳社的这一次演出应“作为话剧在中国的开场”；好在两者都是在1907年，可以并存。欧阳老前辈认为，这些“初期的演出，尽管不过是简单粗糙的东西，都是一种新的尝试，这种新的尝



试一开始就是同当时人民所关心的政治问题、社会问题结合着的，这是一个好的开始。”

这个过程可以说明，话剧（当时称为新剧）的引进是时代的必然，是新文化吸收的必要。话剧因它的艺术感染力、思想的涵容力和宣传教育功能，使它在中国同西方开始文化交流中或早或晚必定会被引进的，而不早不晚恰巧在辛亥革命前夕引进，命定了中国话剧同中国政治斗争的紧密联系。

（二）为什么新剧（早期话剧）那么快地兴盛又那么快地衰败？

答：新剧于1907年传入上海，到1915年左右，不过七八年时间，发展之快令人惊异。新的剧团纷纷出现，这些团社不断分化改组，又不断去外地演出，把新剧影响扩大到全国几十个城市。许多团社已然职业化或半职业化，其中著名的有王钟声主持的春阳社、任天知主持的进化团、陆镜若主持的新剧同志会等。新剧在几年之间风起云涌，备受欢迎的原因，一方面是形式的新颖，再一方面是题材的扩大。不同于京剧的历史故事多为帝王将相，新剧剧目大都是新编和改编，其中最多的题材，可以用两个戏的名字来列举：一个是任天知的《共和万岁》，一个是陆镜若的《家庭恩怨记》；一个是揭露满清腐败、鼓吹革命，一个是描绘社会言情、儿女恩怨，这都是群众在传统戏曲中看不到的现代戏，当然耳目一新。新剧由于适应了时代的要求，自然就能风靡一时。

但是，一种新的艺术样式，无论是引进来还是自己创造，首要的一条是要有坚实的继承。早期话剧学的主要是日本“新派”，“新派”剧是针对歌舞伎的改良，也受到欧洲话剧样式的影响出现的。日本的正规话剧（也称新剧）一般认为是从1906年坪内逍遙组织文艺协会，办演剧学校，逐步上演莎士比亚、易卜生剧作开展起来，“正统性”很强，一直到现在，日本的“新派”剧和新剧（话剧）还算是两个剧种。中国早期话剧侧重学习“新派”的演出方法，译演他们的剧作，但对西方正规话剧的传统及其经典剧

目继承不深，修养不够。由于剧团多，需要的剧目多，很多戏只能用幕表，演得快丢得快，保留剧目极少，这样的演出方式自然培养不出稳定的观众群。当辛亥革命热潮过去，袁世凯称帝，反动统治加强，政治性剧目垮了半边天，社会言情、家庭恩怨的戏很快走向庸俗的商业化道路，思想浅薄，艺术粗糙，终于一败涂地。

早期话剧的历史功绩是引进了一种中国从来没有的，只说不唱的戏剧样式，留下了几部可以参照的剧本，提供了可以回顾的历史经验与教训。还有就是锻炼出几位后来进入新兴话剧的人物，其中最重要的是欧阳予倩，正是他，把早期话剧和新兴话剧连接起来，成为一个整体。另外还有汪优游、陈大悲等，也都是有功之臣。

（三）为什么又出现了第二次引进的新兴话剧？

答：首先说明：所谓第二次引进，我认为是中国话剧从1918年《新青年》的“易卜生专号”，胡适写的《论易卜生主义》和剧本《终身大事》，到20世纪20年代的田汉、郭沫若从日本回国，洪深、余上沅、熊佛西等由美国回国，在上海成立了戏剧协社、南国社，在北京成立了北京艺专戏剧系等，这一系列情事活动构成了中国话剧的新的开始。他们都具有高度文化素养和话剧专业修养，结合了欧阳予倩等带来的早期话剧的经验教训，开展了话剧的新发展，是以应该称之为第二次引进，现在通称为“新兴话剧”。

这里还必须补充一点，即早在《新青年》之前，从1909年开始，天津南开学校就创始了新剧活动。1912年北京清华学校也开始了新剧活动，其后清华培养了一大批中国的大戏剧家和学者，但是南开、清华都是校园戏剧，演出以及同社会接触不多，同专业话剧界的关系在那时也不算密切，他们的重大贡献要到30年代以后才能显示出来，因此这里不说他们了。

五四新文化运动是中国新兴话剧的大背景，也是基础。“五四”发生于1919年，正是第一次世界大战之后，又是国内军阀混战，民不聊生之时，



辛亥革命到这时已将近十年。中国文化同西方文化的接触交流停滞不前，迫切需要突破，早期话剧已经失败，同样迫切需要找到出路。正是这样的背景和基础，自然导引出上述那些先贤们把正规的话剧重新引进，这是势所必至之理。

从五四前后到 20 世纪 20 年代末，大约十年时间，二次引进的话剧不像早期话剧那样一哄而起，再衰三竭，而是呈现着一种比较踏实，全面促进，但也华彩缤纷的局势。大体上可以从几个方面看：

一是注重正规演出制度的建立。针对早期话剧没落时期那种幕表戏、“台上见”、玩票习气等混乱现象，洪深（稍前还有张彭春）从美国带回来一整套科学办法：剧本制、男女合演、规范排练、演出纪律等，影响深远。

一是注重戏剧理论观念的译介和建设。胡适等鼓吹易卜生主义，宋春舫介绍了欧洲多种戏剧思潮，余上沅在美国留学时就介绍过莫斯科艺术剧院，倡导“国剧运动”，郭沫若、田汉等关于新罗（浪）曼（漫）主义、表现主义、象征主义等的论述，一时间颇有百家争鸣的气象，这使得话剧界大大开阔了眼界，开始与世界文艺思潮通了气。

一是注重西方话剧优秀剧作的翻译和研究。据说，从 1917 年到 1924 年的不完全统计，出版翻译剧本就有 170 多部，涉及约 20 个国家的 70 多位剧作家（见《中国话剧通史》），可见中国文艺界对此的饥渴心态。这一时期演出的外国戏也有《少奶奶的扇子》《华伦夫人之职业》《第二梦》《狗的跳舞》《娜拉》等。

一是开展业余和课余演剧活动。这是针对早期话剧走向商业化的堕落之路，汪优游、陈大悲等提出开展“爱美”话剧的号召，一时影响很广。南方的一些大学如上海复旦等，也和南开、清华一样，开展了校园话剧。

一是重视话剧人才的正规培养。这一时期先后建立了蒲伯英、陈大悲主持的北京人艺戏剧专门学校，赵太侔、余上沅、闻一多（前期）、熊佛西（后期）主持的国立艺专戏剧系，上海田汉主持的南国艺术学院。虽然各种原因使得这些院校都未能长期坚持，还是培养出不少优秀人才，

如艺专戏剧系的章泯、贺孟斧、张季纯、王瑞麟、杨村彬等，南国的陈白尘、郑君里、左明、陈凝秋、赵铭彝等，后来都为中国话剧运动做出了重大贡献。

这一时期最重要的是话剧文学受到特殊的重视，出现了一批有成就的剧作家，最突出的当然是田汉。他的创作数量多，水平高，风格鲜明，如《获虎之夜》《苏州夜话》《南归》《名优之死》等都是当时演出最多的戏。熊佛西、欧阳予倩、郭沫若、余上沅、陈大悲、李健吾等等都以严肃认真的态度写出了有价值的作品。更有丁西林以物理学家的身份业余写了《一只马蜂》《压迫》等名剧，成为中国幽默喜剧的经典之作。

正是由于上述这些方面的努力，特别是话剧文学的成就、演出体制的建立、骨干的培养以及戏剧思潮的评介，使新兴话剧在这一时期新文化运动中占有了重要地位，打下了良好的基础，形成了中国话剧在20世纪上半叶最为开放的一段时间。

因此可以看到：第一，新兴话剧虽已走上正轨，但其思想倾向，艺术情趣，活动范围还是处于知识分子——更准确地说是一小部分知识分子之中，社会上还没有培养出一大批有瘾、成迷的话剧爱好者足以养活若干专业话剧工作者。第二，难以建立起若干个稳定的高水平的专业话剧院团，而这是话剧事业必不可少的骨干力量。第三，没有话剧院团，也就没有话剧作家的市场，尽管不少剧作家写出不少优秀剧目，终是还没有出现称得上伟大的剧作。也极少出现第一流的导演、演员、设计家以及理论家。在我看来，20世纪20年代的中国话剧，有着不少闪光点，有着一系列的成就，却还不能称之为繁荣，还只能说是新兴话剧的初级阶段，草创时期。那时的话剧，如果没有国家社会大环境和积极性改变，不是有可能像早期话剧那样被时代所冷落的。

（四）为什么20世纪30、40年代左翼话剧成为主流，出现繁荣景象？

答：20世纪20年代后期，中共开始抓文化工作，第一次国内革命战



争失败后，大量左翼文化战士集中到上海，他们的努力使得进步的话剧工作者明白，中国话剧的发展必须依托一种进步的政治力量，必须把话剧的生存斗争同国家民族的生存斗争结合起来才有出路。1929年中共文委决定由夏衍、郑伯奇等出面组织由党直接领导的艺术剧社，打出“无产阶级戏剧”的旗号。由此话剧界大多数人很快向左靠拢，最令人注目的是1930年中，先是话剧界领袖人物田汉发表万言长文《我们的自己批判》，接着又成立了左翼戏剧家联盟。

话剧界向左转的重大结果是，有了共同的政治方向，形成了团结的力量，树立了在话剧界的主导地位。但是，这时党的中央领导执行的是“左”的立三路线，话剧界进步人士政治热情高涨，缺少斗争经验，在话剧运动中就有许多不切合实际的做法，比如演出了一些外国进步话剧，却不通俗易懂，争取不了多数观众，反使自己暴露；比如组织多次“飞行集会”，街头宣传；特别是在领导思想上，1931年发表的《左翼剧联行动纲领》中就明确规定：话剧应该“从日常的各种斗争中指示出政治的出路——指出在半殖民地中，中国无产阶级所负的伟大使命，指示他们彻底反帝国主义，反豪绅地主资产阶级的国民党，反黄色与右倾的欺骗，拥护苏联及中国苏维埃与红军。”为此，剧联还花了很大力量，深入工厂组织许多蓝衣剧社编演反映工人生活的活报、话剧，常常受到迫害。这种种“左”的近乎赤膊上阵的做法显然难以得到理想的效果，虽然这时上海、北平、天津等地的学生演剧相当活跃，剧联成员也纷纷组织临时演出，但终是分散力微，不成气候。话剧运动有些趑趄不前。

但是，20世纪30年代，中国话剧却出了两项大事：一是话剧文学方面，曹禺、夏衍、于伶、陈白尘、宋之的等剧作家陆续登上舞台；一是舞台艺术方面，业余剧人协会成立——1935年初田汉，阳翰笙被捕，左翼剧联领导人于伶、章泯、赵铭彝等在赵丹家中开了一次总结会，决定改变策略：组织一个集中优势力量的业余剧人协会，进入大型剧场，正规地演出经典剧目，建立高水平的剧场艺术，以之来扩大左翼话剧影响，也就是要用艺

术来征服观众。业余剧人协会成立后连续演出《娜拉》《钦差大臣》《雷雨》《罗密欧与朱丽叶》等世界名剧，《武则天》《太平天国》等中国优秀新作。与“业余”同时的，还有中国历时最长、以演曹禺的《雷雨》《日出》为主的职业剧团——中国旅行剧团以及金山等主持的四十年代剧社等，都对当时话剧的发展和提高，做出了贡献。我以为，中国左翼话剧由此时才走上了正轨，因为，话剧终是一种艺术，它只能以它的艺术能力来感染观众，启迪观众。“业余”的成功，关键就在于它坚持了艺术原则，发挥了话剧本体优势，认真严肃地创造演出真正动人的艺术品。这时话剧的影响，已经由一个较大的知识分子范围、文教界，逐渐接触一部分市民阶层，创造了相当坚实的基础，出现了繁荣的迹象，但是更大的普及和繁荣，还要等到抗日战争时期。

（五）为什么在抗日战争时期，话剧会得到大发展大提高的繁荣成就？

答：左翼话剧时期正是日本帝国主义发动“九·一八”事变、侵华日亟之时，为了团结抗日，救亡图存，左翼话剧很快提出“国防戏剧”的口号，开展救亡演剧活动，又很快由抗日战争的实现而转为统一战线性质的抗战戏剧，局面有了巨大改变。抗战八年，中国话剧出现了空前的大发展，大提高，大繁荣，当时的话剧运动很快形成三大地区：一是以重庆、桂林为中心的大后方，亦即国民党统治区；一是以延安为中心的各抗日民主根据地；一是以上海为中心的“孤岛”和沦陷区；三大区的各方面情况很不一样，话剧的发展繁荣情况也各有特点，各有原因。比如延安，中国共产党直接领导，政治上很单纯，话剧观众全是外面进来的进步知识分子和干部，晋察冀等根据地又全处于战争环境。又如上海，先是租界“孤岛”，后全沦陷，受敌伪残暴统治，却出现经济上的畸形繁荣，话剧原先的基础较好。又如重庆、桂林国统区则极端复杂，又是后方又有战区，又有国民党顽固派又有进步力量，又有城市繁荣又有农村凋敝等等。这需要具体的研究，我以为更重要的是探讨话剧繁荣的共同原因。



有一点十分清楚：既然是神圣的民族抗战，一切能够有宣传作用的文艺形式都应抗战胜利服务，而话剧容易结合现实，演出方便，当然受到重视。这一特性，早在第二次国内革命战争中的苏区“红色戏剧”中就得到充分发挥，抗战中《放下你的鞭子》演遍全国，救亡演剧队、抗战演剧队、军中演剧队走遍战区前线，直接为战争服务，艰苦卓绝，影响深广，对于话剧的普及大有作用。

还有一点也容易理解：抗战开始后，沿海大城市中电影话剧工作者大部分奔向内地，延安、八路军、新四军，乃至某些国民党军队、重庆、桂林、成都、昆明……都有许多可以称为种子的话剧工作者。工作需要，很多地方办剧社，办剧校或短训班，话剧队伍成倍地扩大起来（我自己就是那时扩大进来的话剧学生）。人多戏多，也就培育出许多优秀的剧作家、导演、演员、设计家。“店多成市”，自然就热闹起来。

但也还有一点特殊的重要情况必须提出：在抗战时期的文化战线上，话剧占有一种特殊的优势。以重庆为例，国产电影极少，美国电影也不多，纸张量少质劣，文学书刊出版困难；美术是静态艺术，群众性弱；群众音乐比较活跃，但音乐团体少，影响力也不如话剧；川剧有观众，但很难配合现实，表达群众心声。在话剧界内部，艺术竞争和经营竞争相当激烈，而在同其他文艺样式的竞争中，话剧几乎没有对手。内部的激烈竞争促进提高，大有助于繁荣（由于重庆的复杂，激烈竞争也带动了庸俗的商业化，是另一问题）；但是外部对手的软弱，却也埋伏下未来危机的隐忧。

抗战时期话剧的繁荣，话剧文学方面的多样性也还是一个重要原因。仍以重庆为例，当然话剧必须为民族圣战服务，应在舞台上直接间接地表现战争，歌颂英雄，鼓舞士气，不仅所有的演剧队、军中剧队都是这样做，就是重庆的大型专业剧团同样热情澎湃。抗战开始时的多部写卢沟桥的剧作，《塞上风云》《民族万岁》《国家至上》《群魔乱舞》《凤凰城》《国贼汪精卫》《法西斯细菌》等都是很好的作品。同时在抗战的大后方，也还存在深刻的统一战线内部矛盾和社会问题，话剧家有责任予以揭示、描绘和

批判。比如《蜕变》《面子问题》《结婚进行曲》《小主人》《清明前后》《升官图》等等。更因为抗战是持久战，广大群众也需有多方面的文化生活，需要知道历史，认识社会，了解外国，因此也要有如《天国春秋》《屈原》《清宫外史》等历史戏，《北京人》《风雪夜归人》《阿Q正传》《万世师表》《戏剧春秋》《芳草天涯》等多种题材戏，以至于《大雷雨》《钦差大臣》《复活》《安魂曲》《哈姆雷特》等外国戏。

这里应该指出，重庆抗战话剧的主流是在中共南方局周恩来同志直接领导下开展的。他的领导都是战略的部署、积极的建议、内行的说服，而不是行政命令瞎指挥。因而，重庆话剧团出现了这种百花竞放的局面。

（六）为什么中国话剧在解放战争时期竟陡然下滑，几乎是不战自溃？

答：只要稍稍了解当时（1946年—1949年）中国政治形势和话剧、电影界情况，这个问题不难回答。只是历史教训是需要探讨的。

1. 抗战胜利后，国民党统治区同沦陷区合二为一，解放区也在向东北华北发展，但延安却曾被国民党占领，到处炮火，全国大乱。解放区整个都处于战争环境，虽然军旅演员活动频繁，但当然无法开展剧场艺术的正规活动。国统区物价飞涨，民不聊生，虽有话剧演出，但气势不旺，士气不振。

2. 抗战时期，许多著名电影编导大都转向话剧，编导出很多好戏。胜利后不仅这些名家回归电影，原先没有干过电影的话剧人物也大量转向电影。这是因为，进步力量认识到电影艺术的重要性，必须同国民党争夺电影阵地，是有意义的文化斗争。但是话剧一下子失去了一大批主力大家，还有人进入解放区，有的去香港，有的出国，话剧确实丧失了元气。到1948年，除了勉强维持的演剧二、四、六、九四个队外，上海北平还能够凄惨地挂个招牌，稍有活动的单位只有上海市国立戏剧学校、中国福利会儿童剧团等两三个了。

3. 重庆在抗战八年中演出的大小剧目有240多个，成就辉煌，但由于



内部竞争激烈，特别是国民党顽固派的捣乱，也有许多戏的艺术水平并不高。回到上海后主干力量分散，虽在1946年、1947年有过几次轰动演出，如上海剧艺社的《升官图》、演剧九队的《丽人行》等，已是强弩之末了。而这时美国电影大举入侵，中国电影开始复苏，梅兰芳、周信芳等京剧大家重登舞台，上海越剧异军突起，相比相逼之下，话剧的艺术战斗力显然软弱，除了田汉写的《丽人行》外，再也没有称得上优秀的剧作了。

（七）为什么新中国建立后，中国话剧忽然又兴盛起来，出现大发展局面？

答：中国共产党从来高度重视话剧的艺术价值，也极为重视话剧的宣传教育功能，一旦掌握政权，立即以政治力量给话剧以史无前例的扶植。不到十年，就组成了200个左右国家办的话剧院团和两个话剧学院，1956年就举行全国性话剧会演，话剧队伍又是成倍地膨胀，全部由国家养活。为了加快提高速度，国家还邀请了不少苏联专家来华，又派遣许多留学生去社会主义国家长期学习。在这种措施的努力下，中国话剧确实迅速成长。解放区剧作家同国统区剧作家大会师，更加强了话剧文学的实力。老作家以舒畅的心情继续创作，又一批新作家很快涌现。从1949年起，十年左右时间，就出现了《红旗歌》《战斗里成长》《龙须沟》《四十年的愿望》《妇女代表》《万水千山》《冲破黎明前的黑暗》《马兰花》《同甘共苦》《洞箫横吹》《布谷鸟又叫了》《茶馆》《蔡文姬》《关汉卿》《红旗谱》《枯木逢春》……一系列多种题材多种风格样式的精彩作品，中国话剧确实显示出新社会新时期的新气象。

只是，一个时代有一个时代的特殊性。新中国建立，“一边倒”倒向社会主义大家庭，面对帝国主义包围与进攻，国家认为必须打断人们——首先是知识分子们对资本主义社会的关系与幻想。因此必须进行阶级斗争整风、改造，反对“右派”，必须开展一系列政治运动，话剧界一方面本身要接受不断的改造，一方面还要编演新戏为所有政治运动和政策服务。

这就是中国话剧新的生态环境。中国话剧从来就有关心国家大事的传统，于是土地改革、婚姻法、抗美援朝、反右派、大跃进、工商改造、反右倾、计划生育、反修正主义等等无不要文艺及时配合宣传。宣传什么首先应该全面、准确地宣传各项运动的政策，因而剧作家必须创造出代表正确思想的党委书记，代表错误或反面思想的落后分子或阶级敌人，两方面殊死搏斗，中间夹着一些摇摆人物，最后必定是正面胜利，中间人物转变。剧作家们创作时是真诚的，有些戏也是相当动人的，受到观众欢迎，然而从多数来看，显然形成公式化、概念化，标语口号的倾向，观众看戏就像上大课一样。这样的戏写得快演得快也丢得快，逐渐有些剧作家不愿意写了，竟又出现领导出题作文，限期交卷的行政命令做法。甚至有些剧作家遵循现实主义原则，创作了具有新意的真实生活的作品，竟受到教条式的批判。比如《同甘共苦》《洞箫横吹》《布谷鸟又叫了》等都是突出的例证，就是今天看来还是相当精彩的剧目，也是不同程度地受到这种倾向的影响。

“十七年”中的中国话剧，就是这样由激情满怀，多方鼓励，创作出大量优秀作品，逐渐走向简单的为政治运动、为政策服务的道路。更不幸的是，有些运动和政策已经由历史证明是完全错误的，如反右、大跃进等，因而当时高喊口号、热情赞颂的戏，即使艺术技巧相当高，今天也只能随风而去，成为自己反思的资料，这是沉重的历史教训。到了20世纪60年代初，中国话剧虽然还有数以百计的院团，还在写戏演出，实际上已进入衰落的境地。

这种情况受到党中央的重视，1962年，在广州召开了全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会，周恩来、陈毅讲了话，批判了“左”的思想、官僚主义作风，起了极好的解放思想作用。会后不久，就出现了《霓虹灯下的哨兵》《第二个春天》《七月流火》等优秀剧目，多云转晴；料想不到的是忽然两个“批示”下来，江青登场，局面又复急转直下，堕入深渊。



（八）为什么“文化大革命”中话剧遭到灭顶之灾？

答：这个问题人人可以回答，这里不用多说。我倒是由此联想到另一个问题：为什么“四人帮”首犯江青是话剧演员出身，却没有搞出一台话剧样板戏？这个问题也无须回答。我只是想说，中国话剧这个战斗团队，坚持革命理想没有受到江青的沾污，总不是偶然的幸运，实在令人高兴。

（九）为什么在粉碎“四人帮”后，中国话剧又出现十几年的繁荣？

答：1976年粉碎“四人帮”，文艺界都感到是第二次解放。话剧界走在前列，异常活跃，剧作家们燃烧起从来未有的创作积极性，写出许多歌颂老干部，揭批“四人帮”的戏，如影响深广的《于无声处》《曙光》《丹心谱》等；并进而写出若干探讨性的社会问题剧，话剧剧场热闹非凡，繁荣的景象重又出现。这虽然是民心所向的结果；但更应该看到党中央总结历史经验、改革开放、解放思想的关键作用。邓小平同志在第四次文代会上，代表党中央致词中说：“我们要继续坚持毛泽东同志提出的文艺为最广大的人民群众、首先是为工农兵服务的方向，坚持百花齐放、推陈出新、洋为中用、古为今用的方针，在艺术创作上提倡不同形式和风格的自由发展，在艺术理论上提倡不同观点和学派的自由讨论。”他又着重指出：“党对文艺工作的领导，不是发号施令，不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务，衙门作风必须抛弃，在文艺创作、文艺领域的行政命令必须废止。”将近30年过去，我到现在还清楚记得小平同志讲话时那一阵一阵如同炸雷似的掌声。党中央引领着我们解放思想，改革开放，使得20世纪80年代成为话剧又一个繁荣时期，也是打开门窗、内外交流、迎接全球化的时期。这一时期的话剧名家和优秀作品都还在眼前，耳熟能详，这里不再列举。