

百年中的难题、主潮、多元探求、智慧与失误

二十世纪中西文论史

A History of Chinese and Western Literary Theories
in 20th Century



第六卷 中国戏剧（下）

王鍾陵 著



海峡出版发行集团

THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP

福建人民出版社

FUJIAN PEOPLE'S PUBLISHING HOUSE



百年中的难题、主潮、多元探求、智慧与失误

二十世纪中西文论史

A History of Chinese and Western Literary Theories
in 20th Century

第六卷 中国戏剧（下）

王鍾陵 著



海峡出版发行集团 | 福建人民出版社
THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP | FUJIAN PEOPLE'S PUBLISHING HOUSE

目 录

第三编 从批判《武训传》到京剧革命 / 1

第八章 五六十年代政治强势作用下的电影与话剧 / 3

戏剧第三个发展阶段的三条线索及与上一阶段不同的矛盾状态——周恩来对两部影片的批评——对《武训传》《红楼梦研究》的批判及其所显示的变化——两个时期的划分及走向——概念化、公式化倾向及所引发的反思——钟惦棐《电影的锣鼓》被批判——拔白旗运动——六十年代初，周恩来对文艺政策的调整——瞿白音发表《创新独白》——“大写十三年”的口号——毛泽东的两个批示——《纪要》下发——郑君里的三破——张骏祥论电影的特殊表现手段——文学本位论的电影观及其三个特点——夏衍从民族传统出发谈论电影技巧的运用——郑君里：向着戏曲去探求电影民族化的路径——“第四种剧本”《同甘共苦》与《布谷鸟又叫了》受到批判——社会政治学模式下文艺批评的规律——老舍话剧创作前后期不同的内在发展逻辑——《残雾》等六个剧本的经验教训——《方珍珠》：老舍宣告“我应当大胆的浪漫”——《龙须沟》的构思、优缺点及其

意义:标志话剧第三阶段的到来——老舍形成“赶任务”的创作观——《春华秋实》的写作过程——五六十年代戏剧生产的运作模式——以生产过程为情节的《青年突击队》——《西望长安》:找回自己的不成功努力——《茶馆》成功的原因——《红大院》等三个剧本——老舍离开了现实题材的创作及其原因——老舍之死

第九章 粗暴与保守之争及其合题:京剧革命/65

梅兰芳发表“移步不换形”意见所引起的风波——杨绍萱被批判:反历史主义——“人民性”概念的来源、现实作用及其浮沉——学习斯坦尼斯拉夫斯基体系成为风尚——关于戏改的种种意见与争论——五十年代戏改的得失——周恩来关于《十五贯》的两次讲话——毛泽东的《同音乐工作者的谈话》——中国戏曲获得肯定并面临表现现代生活的难题——焦菊隐的话剧民族化探索及其局限——1959年,欧阳予倩提出“破四堵墙”——1961年,周恩来对斯坦尼斯拉夫斯基体系有了重要突破——黄佐临将问题提到戏剧观上,并在实践中运用布莱希特学说——梅兰芳使京剧与电影两方面特性融合起来的摄片过程——韩尚义谈戏曲片的布景问题——郭沫若五六十年代历史剧观的四个要点——《蔡文姬》与《武则天》——吴晗为历史剧正名,对历史剧、故事剧、神话剧作出划分及其所引起的争论——茅盾阐述了严格意义上的历史剧观念——查影射之风横行——编演现代戏热潮的兴起——京剧革命是一个合题——样板戏是一个复杂的事物——“三突出”的艺术渊源及现实作用——样板戏在艺术上的一些成功——“三突出”是个错误的艺术原则——公有制下文艺生产的弊端——对名角的消解与对流派的否定——斯坦尼斯拉夫斯基体系受到批判——封闭与窒息——样板戏电影的镜头语言之主观性大为膨胀

第四编 艺术本体论争下的探索浪潮 与危机中的新发展 / 129

第十章 戏剧观大讨论与探索话剧的兴起及小剧场运动 / 131

戏剧发展第四个阶段的概况——新时期话剧发展的逻辑起点——歌颂老一代，揭批“四人帮”——有争议的剧作——对文艺体制的批评——视野向内转——1977到1981年，新时期话剧发展的第一个小阶段——围绕“社会问题剧”的对峙消解了——黄佐临提出写意的戏剧观——戏剧观讨论的第一阶段：关于话剧现代化与民族化的争论——戏剧观讨论的第二阶段：对写意的戏剧观的驳诘与维护——何谓“写意”——仍处于西方戏剧革新者的光照之中——戏剧观更新与社会政治学模式的式微并进——戏剧观讨论的第三阶段：因探索话剧兴起而带来的对于话剧本体的探讨——面对创新潮流，戏剧界的三种反应——高行健的戏剧观——对于“假定性”、“活人之间的交流感应”缺少深入分析——在戏剧本体论上甚鲜进展——高行健探索话剧的三部曲——四个代表性的探索话剧及其所取得的进展——1982到1988年，新时期话剧发展的第二个小阶段——1989年，新时期话剧进入第三个小阶段——剧团体制改革——小剧场运动中交织着两股力量——1993年，通俗戏剧占据了主导地位——独立制作人制——新时期小剧场运动与爱美的戏剧之比较——九十年代中国话剧走向的主线——小剧场表演与探索剧表演之同与异——九十年代小剧场演出的不足——对二十世纪话剧发展的简要概括——话剧的未来

第十一章 新时期的戏曲：困境中的拓进 / 219

中国京剧进入第五个时期——地方戏及京剧传统戏得到解放——创新与继承的问题都很严重——1980年，新时期戏

曲发展的第一个小阶段结束——两个方向的努力——新时期戏曲发展所处的整体态势——《徐九经升官记》在文学性上下功夫及其对地方戏优点的吸收——《曹操与杨修》的立意及其向话剧学习之处——京剧中的探索剧《洪荒大裂变》——荒诞川剧《潘金莲》——运用现代手法比较成功的川剧《红楼惊梦》——八十年代是新时期戏曲发展的第二个小阶段——1990年,新时期戏曲进入第三个小阶段——徽班进京二百周年纪念活动——孙爱珍现象的意义——京剧陷入困境及其向前的努力——京剧现代戏《骆驼祥子》——连台本戏《狸猫换太子》——京剧小剧场演出:《马前泼水》——演出季被重视——对人才失衡作补救——京昆两剧的未来——白淑贤主演的龙江剧一鸣惊人——茅威涛提高越剧文化品位的努力——韩再芬的《徽州女人》发挥美术的作用——豫剧在表现人物方面的提高——地方文艺形式的内在矛盾及提高的路径——小剧场沪剧:《影子》——江南越歌——三十五出的《牡丹亭》上演及其所引发的讨论——第六届中国艺术节实行了新的运作机制——中国戏曲的未来——适应、利用高科技艺术场馆,完成现代转型

第十二章 电影自觉意识的成熟及其向着市俗情趣的回落 / 269

话剧、小说、电影领域对待真实性问题的不同态度——《小花》与《苦恼人的笑》的突破——问英杰的来信及所激起的讨论——在《苦恋》上的较劲与无冲突论的冒头——表现普通人的心灵美——电影独立及更新表现手段的主张——国际化与民族化的对峙——关于电影与文学关系的争论——1976到1983年,新时期电影的第一个小阶段——1984年《黄土地》问世,新时期电影进入第二个小阶段——第五代导演的特点——叙事诗式的影片《孙中山》——上座率持续下降——《红高粱》是探索片在与市民情趣结合的向下的滑落中闪出的光芒——雅俗交汇的双向运动——对谢晋模式的争论及其扩大——电影观

念嬗变的逻辑进程——1988年，新时期电影进入第三阶段，娱乐片泛滥——陈昊苏“娱乐片主体论”之不合时宜——关于电影方针的歧见——“第五代”利用外资发出第二次冲击波——1994年，电影史意义上的“第五代”时期结束——后五代导演：新都市电影——第六代导演的特点与两难处境——新时期电影发展有与同期小说发展的同步性——电影发行、制作体制改革中的风波与混乱——贺岁片兴起——对高科技将给电影带来的变化的关注——“入世”的话题——“大片”豪赌——网络电影——二十一世纪中国电影应注意的四个方面及其宏观的发展战略

第十三章 电视剧的发展过程及在编剧主张上的争论 / 370

电视剧发展的三个阶段——“戏说”电视剧之走红及其所体现的文艺史的回旋——“戏说”走红的原因及其负面作用——触及现实生活热点的《北京人在纽约》及遵守原作的《三国演义》热播——《水浒传》播映引出的争论——大众文化与消遣心理——二十世纪末中国影视的真实情景——历史剧创作中三因素的重新组合——世纪末对电视剧存在问题的反思——未来的电视剧发展所应走的道路

第十四章 对二十世纪中国戏剧史运动的总概括 / 382

二十世纪中国戏剧史总的走向与大的格局——二十世纪戏剧史与小说史总体进程之同与异——二十世纪电影自觉意识的成长过程——二十世纪电影发展呈现由俗及雅与由雅及俗的一个大的回旋——因视听数字化处理及传输技术的发展，三种戏剧类型都将程度不同地变化自身的存在方式

结语：新文艺理论体系论

引 论 / 389

第一编 总论 / 409

第一章 哲学观 / 411

第二章 历史观 / 414

第三章 语言观 / 420

第四章 方法观 / 423

第五章 文学与艺术的形态学分类 / 428

第二编 文学的起源、本质、思维方式、功能及其两种关系 / 431

第一章 文学的起源与本质 / 433

第二章 形象思维的形成及其特征 / 435

第三章 文学与艺术的功能 / 440

第四章 内容与形式、外部研究与内部研究的关系 / 445

第三编 作品、作家、文学史时代、文学史 / 451

第一章 文学史观：如何高屋建瓴地把握文学史 / 453

第二章 作品阅读论 / 458

第三章 作家研究 / 461

第四章 分析文学时代：文学史发展的复杂性与辩证性 / 471

第五章 文艺史的运动规律 / 478

第六章 文学史的巨系统运动 / 491

第四编 文学体裁与戏剧类型 / 503

第一章 总论 / 505

第二章 散文论 / 515

第三章 诗歌论 / 527

第四章 小说论 / 538

第五章 戏曲论 / 550

第六章 话剧论 / 561

第七章 影视论 / 570

第五编 与文艺有关的审美问题 / 583

第一章 真、善、美的关系 / 585

第二章 审美的发展变化 / 592

第六编 二十世纪中西文论 / 597

第一章 中国：社会政治学模式 / 599

第二章 汲取、批评与改造西方文论 / 619

尾 声 / 641

附录一：评论五篇 / 645

张凌云：读王鍾陵《中国中古诗歌史》随感 / 645

张凌云：历史研究的文化—心理的新路径

——读《中国前期文化—心理研究》 / 647

宁雨润：文学史著作需要经典

——王鍾陵《中国中古诗歌史》再版本读后
/ 650

彭黎明：学者型作家的杰作

——读王鍾陵《中国前期文化—心理研究》
再版本 / 652

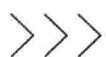
柳原晖：学术与创作的相互滋养

——读《台北的忧郁》与《太阳的葬礼》 / 654

附录二：王鍾陵主要论著及其评论 目录 / 657

后记：未知的岁月像条梦幻的河 / 671

第三编



从批判《武训传》到京剧革命

第八章

五六十年代政治强势作用下的电影与话剧

从1950到1976年，是二十世纪中国戏剧史的第三个发展阶段。在这一阶段中，也有三条发展线索：一是突出政治的要求与戏剧艺术本性之间的矛盾；二是在四十年代形成的对于旧戏改革与革命这两条路线之间的斗争；三是以民族化为追求目标，电影、话剧与戏曲三者的靠拢及一定程度上的相互融汇。

上一个阶段已经淡化下来的艺术与物质的矛盾，在这一时期更加淡化，以至于已经不再构成这一时期戏剧发展中的一组矛盾。而艺术与政治的矛盾在这一时期比之三四十年代则更为突出：一方面艺术的本性是顽强的，另一方面政治已经取得了极大的强势地位，于是形成了力量虽然悬殊、却是持久的反复斗争。这一斗争，大体说来，是在一个更大得多的规模上重现着夏衍三四十年代剧作中已经表现出来的，主题决定论、题材决定论及拔高英雄人物的写法与现实主义之间的矛盾。在电影和话剧领域，政治的强势作用都十分明显，而电影由于其宣传功能备受关注，政治的强势作用在这一历史阶段开始之时即突出地表现了出来，并在远非话剧所能相比的规模与程度上受到国家行政力量的干预。

在戏曲领域，改革路线本不具备与革命路线相对抗的力量，不过，戏曲比之话剧有其特殊性：一是它的题材大多是历史的，二是它在表演上有唱念做打的种种技巧。由此改革路线获得了一种依托，而与革命路线展开了“保守”与“粗暴”之争。虽然并不能完全简单化地将“保守”与“粗暴”两方分别指认为代表着艺术与政治两方，但在相当程度上，“保守”与“粗暴”之争，确具有艺术与政治之争的内容。

大众化与民族化运动,在上一个阶段曾经是中国戏剧发展的主要推动力。现在,“文艺为工农兵服务,文艺为政治服务”的方针得到了全面而强有力的贯彻,大众化不仅已大体实现,而且还已强化为工农兵占领文艺舞台的问题。二十年代末普罗戏剧之未能大众化,表明大众化问题与戏剧的政治性问题并不就是一个问题,在上一个时期,它们是各有侧重的相互交叉的两个问题。现在这两个问题汇流了,或者应该更正确地说,是大众化问题已经汇入对于戏剧的政治要求之中了。如果按照理论史的逻辑来说,这一进程,更应该说成是大众化要求,经过自我的具体化,已经展开为一个对于文艺的政治要求的体系了:有了为大众服务的目的,就有了表现何种题材及如何表演这一类问题,随之也就产生了文艺工作者深入群众的问题,文艺工作者向工农兵学习、改造世界观的问题紧跟着也产生了,再折射到对文学史的认识上,民间文艺正统论也必然会一度被抬到吓人的高度。这样,从理论到创作到研究,就都协变而一体化为一个新的体系,亦即模式了。这一变化过程,本书第五卷第五章已经详述。

戏剧的民族化,在三四十年代的目的,是为了便于老百姓接受宣传教育,以满足救亡的需要。因此,那一时期的民族化有着两个特征:一、它与实用的政治目的紧密相连;二、它是向着民间,特别是农民所熟悉、喜爱的艺术形式倾倒过去的。“喜闻乐见”这四个字,便是对于上述两个特征的概括。夏衍在《戏剧抗战三年间》曾说:“从量的大众化到质的中国化,中国新文化运动二十几年来未能解决的宿题在这三年中得到了解决的关键了”^①。这一句话,本书第五卷第五章第十三节已引。其实,那时的戏剧中国化还处于较低的、也较为实用的层次上。在五六十年代,民族化与紧迫的政治需要相脱离了,因而,民族化的路径也发生了变化:它不再以改造旧的民间形式为主要方向,而是向着悠久的中国戏曲传统取法了。也就是说,与实用目的的淡化相一致的是,产生了一种更高层次的民族化,亦即使话剧中国化的努力。“民间形式”的问题,不仅在创作上,而且在文学史研究中,自五十年代末,其势头就开始退潮了。

本书第五卷第五章第五节曾说,“话剧的民族化与旧剧的现代化”,这是一个使话剧与旧戏靠拢并相互融合的口号。也就是说,在三四十年代,话剧与旧戏有着一种平行的关系。而在这一阶段,传统戏曲自1956年以后因成为了话剧与电影取法的对象,实际上已经处于戏剧发展的中心地位。有趣的是,戏曲这一地位的确立,同这一阶段戏剧中政治性的极度强化也有着关联。题材决定论的恶性发展,使得三十年代左翼戏剧处于被批判的地位。如果说对于旧戏是要改造,那么三十年代左翼戏剧由于被视为“黑线”,则被划入了应彻底予以铲除的范围。话剧的地位,随着上述两项变化,而跌落了其代表新形态戏剧艺术的身份。

^①《戏剧抗战三年间》,原载《长途》,集美书店1942年12月版;引自《夏衍杂文随笔集》第100页。

话剧既跌落了身份，而传统戏曲又提高了身价，戏剧的中心位置的调整，便在上一阶段的渐变之后，于这一阶段完成了。

新、旧剧之间的矛盾，继上一阶段的淡化而后，在这一阶段更其淡化了。电影在新的环境中，得到了极大的发展。这样，三种戏剧形态达到了这一世纪最为均衡的状态。虽然传统戏曲已然从“五四”时期的被批判的位置上旋转到了戏剧的中心位置上，年龄稍长的一代仍然热恋着京剧，各种地方戏也有其或大或小的观众圈，但话剧还是赢得了年青一代的喜爱，电影更是在各个年龄段的观众中都得到了青睐，这样，戏剧领域在五十年代便处于三国鼎立、而又彼此大体和谐的状态。

上述均势，在六十年代逐步被打破。政治性的极度强化，具体说来，主题决定论、题材决定论的恶性发展，以及戏曲领域中革命路线对于改革路线的压倒，民族化的追求，这样三个方面的结合，汇合成一个强大的戏剧发展方向：京剧革命。这一戏剧发展方向与当时国内不同政治势力之间的斗争深深地纠缠在一起，并成为“史无前例”的文化大革命的实际斗争的前奏曲及其“胜利”之后的凯旋曲，从而具有了极大的政治象征意义。由于京剧革命是二十世纪中国戏曲史内在逻辑发展的一种产物，它同一切历史产物一样，既有其荒谬的一面，又有其合理的一面，因此，它并未随着“文革”的结束而黯然收场，它的余辉与残照还在。关于它的辩论，相当长时间中是戏剧界难解的情结；样板戏的一些唱段，至今仍为许多老百姓所喜爱。

由以上的叙述可以看出，这一阶段，亦即社会政治学模式的统治期与崩溃期，中国戏剧史的主要矛盾是政治与艺术的矛盾，其主要推动力量，除了政治外，还有民族化的努力。

二

五十年代至“文革”前，与中国戏剧的整体步伐相一致，是中国电影发展的第三时期。五十年代之初，电影就已经直接处于政治干预之下，并与最高层的政治斗争纠缠在一起。

四十年代末正在孕育中的电影政策曾表现出一种比较宽松的倾向。1948年10月26日中共中央宣传部发布的《关于电影工作给东北局宣传部的指示》认为，如果审查过于严格，其结果将窒息新的电影事业的生长，反而帮助了旧的有害的影片取得市场。1949年4月，刘少奇对天津文管会负责人陈荒煤等人说：“宣传封建，不怕，几千年了，我们不是胜利

了?”“旧的东西总会死亡的,怕什么?”“对书报、戏剧、电影的审查尺度要放宽,否则会使很多人失业。”^①同年11月9日,上海市军管会文管会文艺处召集私营电影企业家座谈,说明电影政策,曾表示审查制度没有必要,但批评也许比审查制度严格。这是想用电影评论来代替政府有关部门的审查。

然而,1950年,情况便开始收紧,最高层的矛盾也在电影领域中有了显露。5月7日,文化部召开座谈会,讨论故事片《内蒙春光》,周恩来到会,批评这部片子有违反“共同纲领”中的民族政策的错误,并指出电影是群众性的艺术,它的影响太大了。一部影片如果政治上有错误,在群众中就要发生坏影响。因此,周恩来强调要加强领导,并指示建立电影指导委员会。同年,周恩来对《荣誉属于谁》的批评,则显然与反对高岗的斗争有关。这部影片的片名取自高岗的同名文章,高岗在这篇文章中,将干部分为三类。当时任电影局艺术处处长的陈波儿,正是由高岗这篇文章想到很需要搞一部描写干部思想问题的片子;而作者岳野又是按照高岗文章的思路下去搞干部思想调查的,并且其写作题材也来自东北铁路,高岗当时又正是东北局书记。1950年3到5月,香港影片《清宫秘史》在北京、上海等地地上映。江青几次在会上提出要批判《清宫秘史》,陆定一、胡乔木、周扬予以反对。胡乔木说:“少奇同志说的,这是部爱国主义的影片,不能批判。”^②同年三四月间,毛泽东发言了:“《清宫秘史》是一部卖国主义的影片,应该进行批判。”^③毛泽东还有针对性地说:“《清宫秘史》,有人说是爱国主义的,我看是卖国主义的,彻底的卖国主义。”^④

1951年更发生了一件震动全国的电影事件,这便是对孙瑜编导、昆仑公司出品的《武训传》的批判。1950年,从1月开始,在夏衍、于伶的主持下,上海举行过几次对《武训传》剧本的座谈,认为此剧“有摄制的价值”^⑤。12月,周扬审查通过此片,并说:“我看,很好嘛!我看的时候还流了泪。”^⑥1950年底,《武训传》在北京、上海、天津等地地上映。随之,报刊上出现一批颂扬或基本肯定这部影片的文章。从1951年3月底起,对此片的评价有了不同的意见。延至5月20日,《人民日报》刊出由毛泽东亲自撰写的社论《应当重

① 中国影协革命造反委员会、北师大井冈山中文系大队井冈潮战斗队、旧文化部机关革命战斗组织联络站电影红旗合编:《电影战线两条路线斗争大事记》第6页,1967年9月修正版。“井冈山”、“电影红旗”,都是当时造反组织的名称。引者按。

② 《电影战线两条路线斗争大事记》第9页。

③ 转引自戚本禹《爱国主义还是卖国主义?——评反动影片〈清宫秘史〉》,《红旗》1967年第5期第9页。

④ 同上。

⑤ 孙瑜:《编导〈武训传〉记》,《光明日报》1951年2月26日第4版。

⑥ 《电影战线两条路线斗争大事记》第12页。

视电影《武训传》的讨论》。

社论认为：“《武训传》所提出的问题带有根本的性质”，并激愤地责问：“像武训那样的人，处在满清末年中国人民反对外国侵略者和反对国内的反动封建统治者的伟大斗争的时代，根本不去触动封建经济基础及其上层建筑的一根毫毛，反而狂热地宣传封建文化，并为了取得自己所没有的宣传封建文化的地位，就对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事，这种丑恶的行为，难道是我们所应当歌颂的吗？向着人民群众歌颂这种丑恶的行为，甚至打出‘为人民服务’的革命旗号来歌颂，甚至用革命的农民斗争的失败作为反衬来歌颂，这难道是我们所能够容忍的吗？承认或者容忍这种歌颂，就是承认或者容忍污蔑农民革命斗争，污蔑中国历史，污蔑中国民族的反动宣传为正当的宣传。”^① 社论在指名批评了孙瑜、李长之、赵丹等许多人所写“对于武训和电影《武训传》的歌颂”的一大串文章后，又上升到历史发展的角度论述道：“在许多作者看来，历史的发展不是以新事物代替旧事物，而是以种种努力去保持旧事物使它得免于死亡；不是以阶级斗争去推翻应当推翻的反动的封建统治者，而是像武训那样否定被压迫人民的阶级斗争，向反动的封建统治者投降。我们的作者们不去研究过去历史中压迫中国人民的敌人是些什么人，向这些敌人投降并为他们服务的人是否有值得称赞的地方。我们的作者们也不去研究自从一八四〇年鸦片战争以来的一百多年中，中国发生了一些什么向着旧的社会经济形态及其上层建筑（政治、文化等等）作斗争的新的社会经济形态，新的阶级力量，新的人物和新的思想，而去决定什么东西是应当称赞或歌颂的，什么东西是不应当称赞或歌颂的，什么东西是应当反对的。”^② 更为重要的是，社论还说到了共产党内：“特别值得注意的，是一些号称学得了马克思主义的共产党员。他们学得了社会发展史——历史唯物论，但是一遇到具体的历史事件，具体的历史人物（如像武训），具体的反历史的思想（如像电影《武训传》及其他关于武训的著作），就丧失了批判的能力，有些人则竟至向这种反动思想投降。资产阶级的反动思想侵入了战斗的共产党，这难道不是事实吗？一些共产党员自称已经学得的马克思主义，究竟跑到什么地方去了呢？”^③ 这篇社论确是写得高屋建瓴，宜乎其在当时具有不可抵挡的理论力量。

从对《武训传》的批判中，我们可以清楚地看出这样三点变化：第一，像夏衍、于伶这样重要的左翼剧作家以及像周扬这样的文艺界的主要领导人，在文艺进一步政治化的形势下，不自觉地站到反面去了，在叠起的历史浪潮中，他们已经变成右翼了，由此，他们的悲剧命运已在不经意中开始了。第二，由于掌握了全国性的政权，以搞政治运动的方法

① 《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，《人民日报》1951年5月20日第1版。

② 同上。

③ 同上。