

王新民 著

浮想  
的流  
转  
钱伯初题

中国矿业大学出版社

# 浮想的流星

王新民 著

中国矿业大学出版社

(苏)新登字第010号

责任编辑 钟 诚

封面设计 汤奕笠

## 浮想的流星

王新民 著

---

中国矿业大学出版社出版

新华书店经销 中国矿业大学印刷厂印刷

开本: 850×1168毫米 1/32 印张 9 字数: 233.8千字

1993年10月第一版 1993年10月第一次印刷

印数1 - 1000册

---

ISBN 7 - 81040 - 161 - 0

---

G·45

定价: 6.90 元

# 目 录

|                          |      |
|--------------------------|------|
| 话剧艺术要创新 .....            | (1)  |
| ——从话剧《屋外有热流》谈起           |      |
| 诗意与哲理的追求 .....           | (5)  |
| ——马中骏戏剧创作评介              |      |
| 经营管理的可贵经验 .....          | (8)  |
| ——观《天下第一楼》有感             |      |
| “无冲突论”辨析 .....           | (11) |
| 戏剧创作还要注意克服公式化 .....      | (17) |
| 一九八六年戏剧研究的几个问题 .....     | (24) |
| 新的时代与新的形式 .....          | (32) |
| ——戏曲改革沉思录                |      |
| 戏曲的改革与话剧的影响 .....        | (37) |
| 时代、教育与话剧的盛衰 .....        | (41) |
| 写出人物性格的丰富性与复杂性 .....     | (47) |
| 一九五八年民歌创作中的反现实主义倾向 ..... | (50) |
| 丁芒抒情诗初论 .....            | (61) |
| 陆文夫小说创作的道路 .....         | (72) |
| 当代戏剧史上一桩未了的公案 .....      | (83) |
| ——重评“第四种剧本”              |      |

|                       |           |
|-----------------------|-----------|
| 新时期戏剧的成就和它的问题 .....   | (99)      |
| 蓬勃再生的新时期戏剧 .....      | (115)     |
| 论“海派”话剧和“京派”话剧 .....  | (147)     |
| 再谈话剧的“海派”和“京派” .....  | (169)     |
| 试论新时期戏剧在艺术上的探索 .....  | (177)     |
| <br>试论“老舍戏剧体系” .....  | <br>(188) |
| 论刘川 .....             | (204)     |
| 沈西蒙访问记 .....          | (219)     |
| <br>无限深情意,尽在不言中 ..... | <br>(233) |
| ——戏剧潜台词简论             |           |
| 关于戏剧的悬念 .....         | (246)     |
| 戏剧文学的特征及其赏析 .....     | (258)     |
| <br>后记 .....          | <br>(282) |

## 话剧艺术要创新

### ——从话剧《屋外有热流》谈起

最近,上海市工人文化宫业余话剧队来京汇报演出话剧《屋外有热流》,引起首都文艺界的热烈反响。这个戏之所以引起人们的兴趣和重视,除了它主题思想的深刻性和普遍性外,主要是它在话剧艺术上的勇于探索和敢于创新。这个戏自然不是十分完美的,但它突破了传统的结构方法,充分利用舞台的灯光,把回忆、梦境和幻影呈现出来,着重揭示和表现人物心灵的矛盾和斗争过程。这种大胆的尝试,显然是在西方意识流派、先锋派和象征主义艺术的启发之下的一种创造。这种艺术上的探求精神,我们应该给予充分的肯定和支持。

长期以来,我们对文艺本身的规律注意得实在太不够了,致使我们的话剧艺术三十年来(或更长一段时间)面目依旧,易卜生式的结构加上斯坦尼斯拉夫斯基的表导演体系,构成了我国话剧艺术的基本特征。百花齐放的方针,在话剧的艺术领域里没有实现。许多作者错以为话剧艺术的百花齐放只是题材、内容方面的问题,出现了竭尽全力在题材、内容上进行“突破”的现象。近几年,我国话剧舞台上出现了一批优秀剧目,它们在政治上和思想上的成就无疑是巨大的。但是在艺术上真正具有重大“突破”的剧目,却微乎其微。相反,有些剧目在思想内容方面有一定的“突破”,而在艺术上却十分陈旧。最明显的是《于无声处》。它在政治上所获得的轰动一时的声誉掩盖了它在艺术上的明显的模拟(如《雷雨》)和向后看的倾向(标准的“三一律”)。这种对于艺术的盲目和忽视,是造成

我国话剧艺术停滞不前的重要原因。

从戏剧发展的历史来看,任何一种优秀的戏剧形式,如果不在革新创造中前进,就必然在停滞和保守中衰落。古希腊戏剧,是世界戏剧史上的一颗明珠,然而不知在什么时候却突然消亡了。去年希腊悲剧团来华演出的古希腊悲剧,是本世纪希腊人根据从德国获得的资料恢复的。莎士比亚戏剧是英国戏剧的骄傲,然而英国老维克剧团演出的《哈姆雷特》也远非当时的旧貌。易卜生的戏剧形式,在欧洲统治了很长的时间,但现在也被现代派戏剧的崭新的形式所突破。且不说荒诞派戏剧,就是传统的现实主义戏剧,现在也出现了散文式的结构,打破了“情节”这个戏剧创作似乎万古不变的法则。美国戏剧家田纳西·威廉斯在他的《〈玻璃动物园〉序言》中说:“戏剧作为我们文化的一个部分,如果要想恢复活力,则必须有一种新的造型戏剧取代那种精疲力尽的现实主义传统戏剧。”他的话概括了西方戏剧的总趋势,不完全对,但有一部分道理。中国已经用了几十年的易卜生的“三堵墙”,是不是也有点“精疲力尽”了?中国戏曲的发展历史也说明这个问题。唐代的参军戏,宋元杂剧,明代传奇,清以后的京剧和各种地方戏,它们之间的新陈代谢,都说明任何一种即使非常优秀的戏剧形式都是不能永存的。时代的生活在发生变化,人们的精神在发生变异,观众的艺术趣味也在改变,戏剧要生存下去,必须改变自身与之适应。特别是人们的艺术趣味和审美能力对戏剧艺术有极大的筛选作用,这是不以某个人的主观意志为转移的。

三十年来,我们对话剧艺术的创造与改革虽然关注甚少,但是仍然有一些热心的、有远见的戏剧工作者在那里进行艰苦的探索。这里值得提到的是黄佐临同志。他长期以来致力于话剧民族化的研究。六十年代,他就提出了用中国戏曲的写意戏剧观去改造话剧的看法,而他的实践则从一九五一年就开始了,《抗美援朝大活报》,《八面红旗迎风飘》,《激流勇进》,《新长征交响诗》,都是他在这方面探索的足迹。他的探索不全是成功的,也存在许多问题,但

确有较好的经验,其中《激流勇进》就曾得到普遍的好评。周总理看了这个戏曾给予六个字的评价:“新风格,气魄大”,并在和黄佐临同志谈话时指出:“这个戏把我国轰轰烈烈的社会主义建设的蓬勃气势表现出来了。演出形式好,可以发展,可以学习,但要注意同时不要丢掉话剧特点。”与此同时,一九五八年中国青年艺术剧院在《降龙伏虎》的创作和演出中,也对话剧艺术的民族化问题进行了有益的探索。粉碎“四人帮”之后,中央戏剧学院的丁扬忠同志和中国青年艺术剧院合作翻译、演出了《伽利略传》,这显然是为了向中国的话剧工作者和观众介绍布莱希特体系,打破传统话剧单一、沉闷的空气所作的努力。布莱希特体系在西方和斯坦尼斯拉夫斯基体系享有同等的声誉,它不仅影响到话剧的表演理论,还影响到话剧的创作理论。然而我国话剧界对它却是陌生的。所以《伽利略传》的翻译演出,应当看作是我国话剧艺术努力探索的一件大事。

对于话剧艺术的各种不同方面的探索,都会给我国话剧艺术的发展、变革积累经验,我们都应该给以足够的重视。然而,许多年来我们在这方面的总结、研究和讨论都很不够。很多有益的探索流于自生自灭。曹禺同志的《王昭君》发表后,有公开的赞扬,也有私下的批评。不管赞扬或是批评,对《王昭君》在艺术上的探索都未能给以应有的重视。曹禺同志在这个戏里似乎在探索一条话剧诗化的道路。他大量运用了莎士比亚式的内心独白、古典乐府和民间歌舞,使他的《王昭君》具有话剧、诗剧、歌剧溶为一炉的特点,从而呈现出一种庄严、优雅的古典美。一九七九年八月号《剧本》发表的话剧《我为什么死了》,在情节结构上大胆采用了开端、发展(包括高潮)、结局三段倒叙的手法,它打破了话剧(除了序幕)不能倒叙的定律。然而很少有人注意作者这方面的匠心。我国对于话剧艺术的基本理论也重视不够,譬如关于戏剧冲突的研究,在国外,始终存在着不同的看法,既有美国戏剧理论家约翰·霍华德·劳逊的“冲突论”,也有英国戏剧理论家阿契尔和美国哈佛大学戏剧教授贝克的“反冲突论”。这种理论上的自由争论,形成各种学派,必然

为话剧艺术的发展提供广阔的前景。然而,在我国“冲突论”却成了金科玉律,“反冲突论”成了见不得人的私生子。到了六十年代,“冲突论”和阶级斗争的新理论结合,更成了戏剧艺术批评的一根棍子,“反冲突论”被带上“无冲突论”的帽子打入了十八层地狱,成了所谓“阶级斗争熄灭论”的殉葬品。这种理论上的狭隘和粗暴,给我国话剧艺术(及其他戏剧艺术)所造成的危害是极为严重的。

(《光明日报》1980.9.6)

## 诗意与哲理的追求 ——马中骏戏剧创作评介

马中骏虽然只有二十九岁，但他的名字却已和新时期戏剧发展的历史紧紧地连在一起了。一九七八年，当宗福先以《于无声处》轰动全国的时候，他还是上海市工人文化宫创作组的一名默默无闻的学员。可是两年之后，他便以《屋外有热流》一剧获文化部、全国总工会的“创新探索”奖和“全国优秀剧目奖”。一九八〇年的初夏，马中骏“热流”波及全国话剧界。此后，他在艺术上没有停步，而是不断创新。在《路》中他采用了“以情绪演变为主”的结构方法。在《街上流行红裙子》中，他探索了人物性格的复杂性。在《红房间、白房间、黑房间》中，他则探索写实与写意，象征与表现手法的融合。通过这些不同手法，他在剧中突出的是丰富的诗意和深邃的哲理。

美国戏剧理论家霍华德·劳逊说过：“没有诗意的剧作家只能是半个剧作家。”马中骏努力在他所描写的马路工的生活、纺织女工的生活中发掘出浓郁的诗意来，使剧作具有情绪饱满和蕴藉、含蓄、隽永的特点。例如《红房间、白房间、黑房间》一剧，叙述的是一群玩世不恭的马路工精心策划了一个没有新郎的婚礼，以安慰一个虽遭遗弃但却仍然沉浸在幻想中的农村姑娘葛藤子的故事。当剧中的主人公贺水夫怀着兄妹般的情感，以马路工的名义代表新郎邀请葛藤子参加婚礼舞会时，观众无不为人物之间诗一般的情意所感动。特别是当葛藤子伤心地离去，贺水夫在到处追寻她的时候，忽然满台的红袍大袖，满台的金色号角，在竹箫与小号如怨、如

慕、如泣、如诉的奏鸣中，葛藤子忽然变得象公主般圣洁、美丽、贺水夫也忽然变得象王子般的潇洒、英俊。普通的日常生活忽然变得象古希腊悲剧般庄严，象格林童话般美丽，使整个戏剧充满了诗情画意。

马中骏剧作中诗意的追求常常和哲理的思考联系在一起。正是这种哲理的思考使马中骏的剧作不仅感情饱满，而且思想深刻，立意新奇。《路》所描写的也是一群青年马路工的生活和劳动，但作者的立意不在于歌颂他们工作的艰苦和伟大，而在于阐明一条生活的哲理：要通向未来的文明，必须扫除愚昧，铲除旧习，铺成一条纯洁、高尚的心灵之路。但这条路是漫长的，“世界上最长的是路，而路是没有尽头的”，我们必须不懈地努力，世世代代开拓新路。这个戏还极力追求一种深邃的意境，使本来看似平淡的生活笼罩着一层浓郁的、抒情的诗意，正是这种哲理与诗意的结合，把观众的审美导向更深的思考。

马中骏艺术上的探索与创新，在全国引起了很大的反响，以《屋外有热流》为例，该剧并不追求情节的丰富和完整，而是着重突出人物内心的活动，特别是内心的隐秘。为此它以灯光为手段，自由转换场景，表现出人物的回忆、梦境和幻觉。该剧还大胆地借鉴表现主义的手法，剧中哥哥的鬼魂可以和活着的弟妹自由地对话。这些表现手法在建国三十年的戏剧舞台上绝无仅有的，给人耳目一新之感。作者第一次在中国话剧界传统的亚理斯多德戏剧观的高墙上打开了一个缺口。为戏剧观念的更新，为新的戏剧潮流涌现开辟了一条途径。在建国后前“十七年”戏剧的发展中，剧作家的主要注意力集中在如何更好地配合政治运动上，艺术的探索理所当然地被忽略了。就话剧而言，三十年面目依旧，易卜生式的结构加上斯坦尼斯拉夫斯基的表导演体系，成为它的基本特征。《屋外有热流》打破了这种局面，此后我国话剧在艺术形式上的探索、创新才逐渐形成一股热潮，各种不同的戏剧观以及它们各不相同的形式技巧和表现方法，都成了借鉴的对象。话剧艺术出现了前所未

有、百卉争艳的动人局面。

马中骏是我国新时期剧坛的一颗新星，他艺术视野广阔，善于思考，有一种开拓和创新精神。但他的稚嫩和不足也是显而易见的。横的借鉴有余，而纵的继承不够，不能充分地显示出民族特色。这是马中骏在今后的艺术道路上有待于进一步思考和改进的地方。

（《新华日报》1986年2月19日）

## 经营管理的可贵经验 ——观《天下第一楼》有感

一台好戏，给人的启示总是多方面的。它可以给人道德的教育、艺术美的熏陶，也可以给人许多哲理的启迪和处世的经验，甚至可以教给人一些经营之道。不久前，北京人民艺术剧院上演的《天下第一楼》，就能使现代企业家们从前门烤鸭老店“福聚德”沧桑盛衰中学习到许多经济管理的知识。该店创始于清朝同治年间，曾以酥脆清香、色味俱佳的挂炉烤鸭名噪京师。可是传至民国初年，由于掌柜唐德源年迈多病，无力经营，两位少爷又玩票、崇武而无心经营，这个盛极一时的烤鸭老店竟露出衰败的景象。就在这盛衰存亡的关键时刻，老掌柜慧眼识珠，果断起用胆识过人的卢孟实，经过多年的努力，终于使濒临破产的“福聚德”东山再起，转而兼并了原与之旗鼓相当的“全英德”，使“福聚德”达到了鼎盛时期。

考究卢孟实使“福聚德”转枯为荣的“魔法”，首先是他的强烈竞争意识。一九一七年，当“全英德”在“福聚德”的家门口崛起的时候，他不主张做那背后下刀，狭隘排外的“窝子买卖”，而主张在竞争中求生存，求发展。他不是把力量放在玩弄权术上，而是放在加强店员自身建设和提高产品质量上，从而使老店充满了拼搏向上的活力。

卢孟实的“魔法”之二是善于用“兵”，俗话说：“饭馆让人服，全仗堂、柜、厨”，为了增强竞争活力，他除了任用老诚精明的王子西掌大柜外，还重用善解客意“他走到哪儿，顾客就跟到哪儿，没有他不吃饭”的常贵为堂头。厨房是饭馆的生产重地，这儿产品的好坏

直接影响馆子的声誉，所以卢不仅聘用技术超群的烤鸭师傅罗大头掌大杠，还不惜重金特邀能做满汉大席的名厨李小辫掌热炒。还请与他相好的青楼妓女玉鸽不时缀以“堂子菜”。这样一来，“福聚德”不仅烤鸭独占鳌头，而且肴饌丰富，有了招徕满汉各种不同食客的优势。卢孟实的用人之道特别体现在对修鼎新这个人物的起用上，修鼎新原来只不过是那个傍依富豪的食客。食之一久，便也成了“美食家”。他虽无跑堂、下厨、掌柜的本事，但却对美食具有丰富的知识。尤其可贵的是，他像当时的“内联陞”鞋店能知宫内外各满汉官宦人家各色人等的鞋样尺码一样，他能知晓宫内外满汉官宦人家各色人等的口味爱好和忌废需要。从经营的角度来看，这显然是极重要的“市场信息”，所以卢孟实毅然请他来当“福聚德”的“参谋”，这就使修鼎新看似无用的知识变成了重要的“食品文化学”和“顾客学”，无形中增强了“福聚德”经营的主动性、适应性。正是这种精明的用人之道，使“福聚德”形成了强有力的竞争实力，才能在前门八大楼中名列前茅，扶摇直上。

卢孟实的“魔法”之三是不仅善于用人，而且善于爱人。常贵的孩子病了，他不声不响往他老家寄钱，这使常贵不仅感激涕零，还无后顾之忧，可以专心致志帮他做生意。修鼎新落魄到不得不到“福聚德”来站门子，这种斯文扫地使他的自尊心受到极大打击。而卢对他真心实意地尊重，使他感动得死心塌地为“福聚德”卖力。卢孟实这种恩用并使的管理办法，使馆子内部的人对他不仅臣服而且佩服，不仅口服而且心服，从而增强了企业内部的凝聚力。正是这种凝聚力使“福聚德”上下团结，左右协力，使竞争力大大上升。

卢孟实最重要的“魔法”是重视行业自身的形象建设。在旧社会，馆子是被列为“厨子、戏子、窑子、澡堂子、剃头挑子”等“五子行”的“下贱”行业。这固然是阶级社会的等级观念，但“五子行”中也确有一些不争气的人，自甘堕落，自暴自弃，损害了自己的形象，也损害了行业的形象。卢孟实认为，一个馆子不仅货要好，人也要正，这样才能构成一个完整的令人喜爱的，又令人尊敬的形象，最

大程度地获信于顾客。为此，他极注意对伙计师傅们的人格要求一个小伙计偷偷跑去听“落子”，被他知道后不仅严加训斥，还差点丢了饭碗。

厨师罗大头，技术高超，但吃喝嫖赌样样俱全，而且心胸狭窄，嫉贤妒能，在内部制造矛盾与不和。卢孟实对他从不迁就。罗即使以“摔杠子”来威胁，卢孟实也不让步。卢孟实要求他的伙计们，“堂堂正正做人！”就是想通过人格的培养，改变馆子、厨子在旧社会的形象和低微地位。这种想法自然只是一种乌托邦式的幻想（常贵勤勤恳恳地跑了一辈子堂，最后他儿子想到瑞蚨祥当个学徒仍不可能，原因就是老子是“五子行”的，可证），但他这种人格意识的灌输，对于提高本行业人员的素质，促进生意的发展还是有一定意义的。

卢孟实作为一个旧式企业家使“福聚德”在民初前门八大楼的激烈竞争中独占鳌头，兼并了“全英德”，成就了今日的“全聚德”，他在中国食品文化的发展史上的功绩是不可抹杀的，他在经营管理方面的这些经验，仍然值得今日的企业家们借鉴。

（《人民日报》（海外版）1988.8.8）

## “无冲突论”辨析

六十年代初期，江苏剧坛上曾经发生过一次认真而严肃的争吵。这次争吵是由《阶级兄弟心连心》的演出而引起的。这个戏的情节并不复杂，广东某地许多人食物中毒，紧急向南京求援血清，南京各有关方面克服了种种困难，终于将血清如期送达，挽救了阶级兄弟的生命。如果说这个戏有什么新东西的话，那就是它没有人为了地在寻、送血清的过程中制造无产阶级和资产阶级的冲突，全剧没有一个对立面人物，更没有代表落后势力或反动势力的人物。这是一部歌颂性的戏剧。应当说，这部戏在思想价值和艺术价值方面都是极一般的。然而戏剧界却为这个戏大吵起来。当时的《雨花》、《江苏戏曲》，甚至《戏剧报》都连续发表文章，进行争论。

一种意见认为，这个戏没有矛盾冲突，没有落后人物，没有对立面，只写了一群具有共产主义风格的人，从而“突破了资产阶级文艺理论的束缚，这是戏剧创作上的一个创造，为反映我们丰富多彩充满革命浪漫主义色彩的现实，打出了一条新的创作道路”。另一种意见则认为《阶级兄弟心连心》和《为了六十一个阶级兄弟》、《英雄人物数今朝》、《钢人铁岛》等一样，是属于“无冲突论”影响下的“活报剧式的剧本”。违反了戏剧的基本特征和规律。

在上述两种对立的意见中，前一种意见的错误是显而易见的。如果认为《心》剧不写冲突，不设对立面人物是属于对“资产阶级文艺理论”的突破，那就意味着“冲突论”是资产阶级文艺理论，那更意味着无产阶级戏剧是不应该写冲突的，这岂不是荒谬吗？至于第

二种意见，倒有仔细辨析一番的必要。因为它确有使人惑然的地方。如果说，《心》剧没有写冲突，没有写对立面人物的斗争，就是“无冲突论”的作品，那么写了冲突或对立面人物的斗争，是否就绝不是“无冲突论”的作品呢？到底什么是“无冲突论”？它的准确含义到底是什么？

“无冲突论”并不是中国戏剧理论家们发明创造的，而是五十年代从苏联文艺界舶来的。但它的产生却要追溯到苏联战后的一九四五年。苏联二次世界大战结束后，文艺界仍然保持着“自由的爱国主义团结和欢跃”的战时传统。它们的两面旗帜是当时列宁格勒的两个大型刊物：《星》和《列宁格勒》。它们都是苏联作家协会的机关刊物，它们代表了整个苏联作家的创作倾向。这两个刊物战后一直发表许多带自由倾向的诗人或作家的作品。这些作品或抒发个人的情绪，或揭露社会的阴暗面，或宣扬某些“异端”的文艺思想，在苏联具有很大的影响。在《星》和《列宁格勒》的支持之下，苏联文坛三十年代突然消声匿迹的许多文学流派，又逐渐崭露头角，许多曾经受过批判的作家或诗人也开始活跃起来。例如女诗人阿赫玛托娃，早年属于“阿克梅派”（极端的意思），这个派别在当时的象征派队伍中是有影响的。阿赫玛托娃早期就受过批判，但经过一段时期的沉默，战后她又在苏联诗坛出现，在《星》和《列宁格勒》杂志上发表了许多现代诗歌，引起很大反响，特别受青年人的欢迎。如《耶稣纪元》有这样热情的诗句：“我以天使的乐园向你发誓/我以创造奇迹的神像/和我们热情的夜的陶醉向你发誓……。”如她在另一首诗里有这样典型的象征派诗句：“我焚毁了我所崇拜的一切/我崇拜我所焚毁的一切。”阿赫玛托娃充满感伤情绪的诗歌，在青年中拥有较多的读者，这引起了当局的担心和不满。

但真正给苏联文艺界带来灾难的是作家淑希琴柯。淑希琴柯早年是“塞拉皮翁兄弟”文学团体的组织者之一。这个团体主张为艺术而艺术，认为艺术“正像生活本身一样，既无目的，又无意义”。淑希琴柯一九四三年发表《日出之前》曾受到批判。一九四六年，他