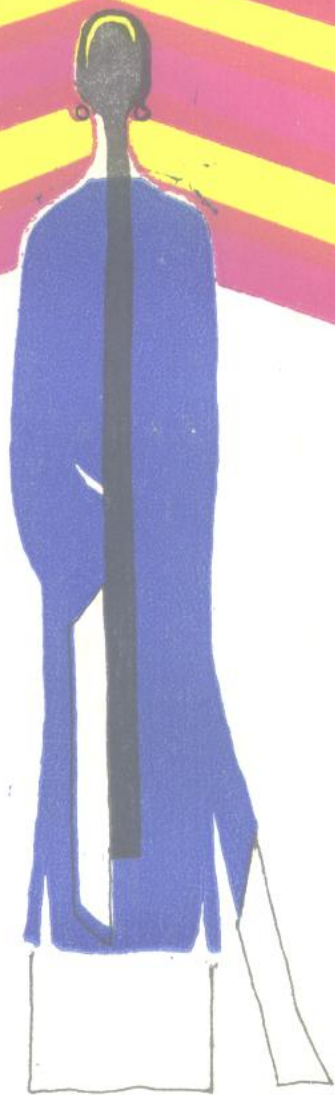


● 马焯荣 / 著
湖南文艺出版社



田汉剧作浅探

田汉剧作浅探

● 马焯荣 著

湖南文艺出版社

田汉剧作浅探

马焯荣 著

责任编辑：李绍谦

湖南文艺出版社出版

(长沙市银盆南路67号)

湖南省新华书店经销 湖南省长沙印刷一厂印刷

1987年11月第1版第1次印刷

开本：850×1168 1/32 印张：10.75 插页：2 字数：257,000

ISBN7-5404-0182-6/J·129

统一书号：10456·315 定价：2.40元

目 次

关于田汉创作的思考(代序) (1)

论抒情剧作家田汉及其抒情剧 (10)

田汉的戏剧艺术与席勒 (54)

田汉剧作里的莎翁之魂 (71)

从“董西厢”、“王西厢”到“田西厢” (88)

“近代化”乎?“现代化”乎? (119)

论田汉的爱国主义创作 (122)

论田汉的历史故事剧 (143)

人民的儿子田汉 (165)

论田汉话剧的民族风格 (171)

论田汉笔下的关汉卿形象 (202)

借绿扶红 描同绘异 (219)

——谈话剧《关汉卿》中朱帘秀形象的塑造

田汉话剧技巧拾零 (226)

旧剧新篇

——论田汉戏曲的改编艺术 (232)

古代妇女的优美形象

——田汉戏曲人物漫论..... (249)

田汉戏曲的人物塑造 (257)

田汉戏曲的结构艺术 (267)

田汉戏曲的语言艺术 (279)

附录

《田汉诗选》质疑..... (295)

回忆田汉 田洪 陈绮霞 口述 马焯荣记录整理 ... (301)

关于田汉抒情剧创作的通信 (337)

后记 (339)

关于田汉创作的思考(代序)

——兼谈作家作品研究方法论

近年来，我陆续发表了二十来篇论述田汉创作的文章。从表面看，它们不过是一些缺乏系统性的零篇散论。但是，当我六年前开始研究田汉创作，并在以后着手撰写第一篇文章的时候，对于力争全面深刻地认识作为剧作家的田汉，以及力争让读者通过我的文章，同样可能全面深刻地认识作为剧作家的田汉，我是有所设想的。这些设想，体现在我研究田汉剧作所采取的方法上。

我以田汉剧作的艺术个性为核心，对它进行了多视角考察和研究。一位当代小说家说过：每个作家一生都在寻找自己。这话极其精当，而且应当推及于对作家、作品的研究和欣赏。我们研究某一作家，就是要寻找到那个作家的“自己”，并从那个作家的“自己”中揭示出文学的一般规律来。但是，观察任何客观事物，由于视角的不同而可能得出各异甚至截然相反的结论。比如观赏庐山吧，“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”；考察作家，同样存在这种情况。采取纵视角观察，把一个作家的创作历史分为若干时期，从头到尾地、分期分段地进行评述，其优点是可以清晰地勾勒出作家创作思想发展的来龙去脉，缺点则是把同类形式、同类题材、同类主题的作品分散在若干阶段论述，因而难于集中、鲜明地揭示出作家在处理某些同类作品时的独特艺术个性。采取横视角考察，对作家的每一部作品，或每一部主要作品，逐个地进行研究，逐个地作出分析和结论，其优点是可以深入发掘各个作

品的思想艺术内蕴，缺点则是割断各个作品之间的内在联系，同样难于集中而鲜明地把作家的独特艺术面貌勾勒出来。我采取的是多视角，围绕着作家的思想艺术个性，变换各种角度，纵横交错地、上下左右地对它进行观察和研究。具体地说，就是从创作方法，从体裁形式，从人物塑造、语言运用、结构布局，从艺术源流，总之，从诸多角度去探讨田汉剧作的艺术个性。我试图通过这种“远近高低”观察法，揭示出剧作家田汉的“自己”的真实面貌，并使他与同时代其他剧作家的“自己”区别开来。但凡天下事有一利必有一弊。这样的研究法也有它天生的缺陷，那就是难以给跨越半个世纪的田汉创作历史画出一条鲜明的轨迹。为此，我只得在某些带综合研究性质的文章（如《论田汉的爱国主义创作》、《论抒情剧作家田汉及其抒情剧》、《论田汉话剧的民族风格》）里加以略述之，以资补偏救颇。

要对一个作家获得全面深刻的认识，最重要的是必须掌握马克思主义的辩证法。

恩格斯在《反杜林论》中说：“当我们深思熟虑地考察自然界或人类历史或我们自己的精神活动的时候，首先呈现在我们眼前的，是一幅由种种联系和相互作用无穷无尽地交织起来的画面，其中没有任何东西是不动的和不变的，而是一切都在运动、变化、产生和消失。”“把自然界分解为各个部分，把自然界的各种过程和事物分成一定的门类，对有机体的内部按其多种多样的解剖形态进行研究，这是最近四百年来在认识自然界方面获得的巨大进展的基本条件。但是这种做法也给我们留下了一种习惯，把自然界的事物和过程孤立起来，撇开广泛的总的联系去进行考察，因此就不是把它们看做运动的东西，而是看做静止的东西；不是看做本质上变化着的东西，而是看做永恒不变的东西；不是看做活的东西，而是看做死的东西。这种考察事物的方法被培根和洛克从自

然科学中移到哲学中以后，就造成了最近几个世纪所特有的局限性，即形而上学的思维方式。”（《马克思恩格斯全集》第20卷第23—24页）在文学研究领域，如果按照这种形而上学的方法去考察一个作家，就会把那个作家从时代的、社会的、文学的广泛、有机联系中割裂出来，孤立地进行解剖。这样，固然也可以在一定程度上认识那个作家，但其局限性是显而易见的。

一个性格活泼的人，当他活动在你面前的时候，你可以清晰地辨识出他的每一肢体都带着这个人的活泼的特点；同样，一个性格迟滞的人，他的每一肢体也会让你看出迟滞来。但是，如果有谁把上述两个性格迥异的人的各一条腿锯下来，送到你的面前，请你研究它们各自的性格特点，难道你还能区别出活泼的腿和迟滞的腿来吗？在新文学研究领域，我们常常会遇到上述那种“裂肢”研究法。一种是“五马分尸”，即把一个作家的全部作品分割为几个门类，你研究诗歌，我研究戏剧，或者你研究话剧，我研究戏曲，等等，大家“互不侵犯”，研究戏剧的不过问诗歌，研究话剧的不过问戏曲，各管一块小天地。另一种是“腰斩”，即把一个作家的全部作品分作“现代”和“当代”两大段，你研究现代部分，我研究当代部分，也是“河水不犯井水”，各治其天下。这两种“裂肢”研究法之所以是形而上学的，不是由于它们所研究的课题只是某作家的一个部分、一个段落，而是由于它们没有联系那个作家的整体创作、没有联系其创作的全过程，更没有联系培育该作家的社会环境和历史特点，而是孤立地研究那一个部分、一个段落。比如研究田汉的创作吧，如果不把作家放在他所处的时代、社会中去考察，不把他的创作与历史上和同时代的各种有关的文学、戏剧联系起来考察；或者研究田汉的戏剧而不联系其诗歌、散文、小说；研究田汉的话剧而不联系其戏曲；研究田汉的戏曲而不联系其话剧，如此等等，都是形而上学的研究方法，因而得出的结论都不免带有一

定的片面性。有一篇题为“论田汉史剧观”的文章，丢开田汉戏曲里的大量新编历史故事戏不管，仅就田汉话剧里的历史题材戏立论，那结论必然失去百分之五十的可靠性。现代系统科学（包括系统工程和系统论）把每一客观对象视作一个由相互联系、相互依存的若干有机部分组合而成的系统，一个与周围环境发生密切关联的整体。它具有集合性、相关性、目的性和环境适应性。这一方法之所以是科学的，是由于它符合客观事物的辩证法。现在不少人在提倡和运用系统论的方法研究文艺理论、文艺史，以及作家和作品，这是值得引起注意的。

斯大林在《论辩证唯物主义和历史唯物主义》里说：“同形而上学相反，辩证法不是把自然界看作彼此隔离、彼此孤立、彼此不依赖的各个对象或现象的偶然堆积，而是把它看作有联系的统一的整体，其中各个对象或现象互相有机地联系着，互相依赖着，互相制约着。”“因此，辩证方法认为，自然界的任何一种现象，如果被孤立地同周围现象没有联系地拿来看，那就无法理解，因为自然界的任何领域中的任何现象，如果把它看作是同周围条件没有联系、与它们隔离的现象，那就会成为毫无意义的东西；反之，任何一种现象，如果把它看作是同周围现象有着不可分割的联系、是受周围现象所制约的现象，那就可以理解、可以论证了。”（《列宁主义问题》第630—631页）同样地，每一个作家以及他们的作品，也与时代社会的各种现象具有千丝万缕、密不可分的联系。我在剖析田汉剧作的时候，主观上是希望能够较好地掌握这把辩证法之刀的。戏剧理论界的一位忘年交、老前辈说：“有人讥讽你的田汉剧作研究是马克思主义加田汉剧作。”我闻讥而喜。人各有志，不能强人就己。回忆自己从青年时代接触马克思主义以来，已历三十余载，虽云终信不疑，但常恐学习未透，运用未妥。现在居然听说有人“承认”我手里操的是马克思主义解剖刀，

这叫我怎能不高兴呢！当然，我知道，自己对于这一科学的认识论和方法论，还是了解不深，使用不力的。我愿今后不断地有所前进。

基于马克思主义的辩证法，首先就是要把对作家、作品的研究，同对时代、社会、民族、阶级诸因素的研究联系起来。作家不是生活在超脱于社会之外的环境里从事创作的。任何作家的创作，无不深深地打上了他所生活于其中的那个时代、社会、民族、阶级的烙印。我在考察田汉创作的时候，尽量地与我国各个革命历史时期的具体斗争特点联系起来，进行比照，以揭示作家、作品的社会性。田汉戏剧创作的民族特色是十分鲜明的，对此，我在《论田汉话剧的民族风格》（载《文学评论》丛刊第21辑）一文里作了集中的论述。至于田汉在三十年代第一春发表的长达十万言的《我们的自己批判》，则是众所周知的文坛佳话，是田汉从小资产阶级作家转变为无产阶级作家的分水岭。他的剧作的思想艺术风格，在这以前和在这以后是颇为不同的。我在好几篇文章里都涉及到了这个田汉思想转向的问题。

基于马克思主义的辩证法，要把个别作家、作品的微观式的细密分析，同对广大作家、作品的宏观式的广博综合联系起来。每个作家的艺术个性，每篇作品的艺术特色，孤立地考察是无法说明的。只有把某一作家、作品置于众多作家、作品之中，进行纵的横的广泛比较，才能显出那一特定作家、作品的特殊性来。现在，比较文学在世界范围内已从一般文学研究领域分化出来，成为一个独立的门类。但是，一般文学研究仍然离不开比较。比较，是客观事物相互联系的基本形态，又是客观辩证法在人们头脑中的反映。因此，为了研究此作家、作品，必须多多地研究彼作家、作品，尽可能地扩大研究范围，才能取得对此作家、作品的正确认识。比如：我研究田汉的话剧《关汉卿》和京剧《西厢记》，

就把这两个代表作放在田汉的全部作品的背景上去加以考察，去寻找它们之间的联系；对于京剧《西厢记》，我还把它与古今同一题材的作品进行比较、对照，去寻找它们之间的异同。这样一来，我觉得对于这两个作品在戏剧、文学史上的地位就能够说得清楚了。又如：我研究田汉话剧的民族风格，就决不能割断对我国戏曲文学特色的研究，决不能割断对田汉戏曲创作的研究。戏曲本是我国汉民族的传统戏剧文学，而田汉的戏剧创作生涯又是从学习戏曲发轫的。对于剧作家田汉来说，话剧和戏曲这两种形式并非参与商，而是连理枝。因此，丢开了戏曲研究，就难以说清田汉话剧的民族风格。田汉又是一位才情并茂的诗人。他的诗和他的戏，是一对孪生姊妹。他经常以诗咏戏，以诗入戏。他戏里有诗，诗里有戏。因此，不研究一般诗歌理论，不研究田汉诗歌创作，那么对于田汉戏剧创作的认识又会多一层片面性。再如：为了说明田汉剧作在古今世界剧坛的独立地位及其师承关系，就必须把它置于古今剧作家的联系中去观察。我发觉：作为一个富于浪漫主义精神的抒情剧作家，他与古今中外大批严格的现实主义剧作家不同，而与十八世纪德国狂飙运动时期的歌德和席勒，以及与同时代的郭沫若相接近，而且在艺术上继承了中国古典戏曲、莎士比亚和席勒的优秀传统。席勒认为，歌德研究生物学的方法是值得“敬佩”的。他对歌德说：“你总揽着自然的全部，来设法说明它的个体。”（《席勒和歌德的三封通信》，见《宗白华美学文学译文选》第11页）这是歌德除了在文学创作之外，还能对自然科学有所贡献的重要原因。研究文学，也应当采取这种从总揽整体去解释部分的方法。要掌握这种方法，就要求研究者在知识结构上复杂一点，即做到深与广相辅，精与博互济，否则只能徒唤奈何而已。

有一种说法：不能把田汉与某些外国作家作比较。我以为，

不仅对于田汉，即使对于“五四”时代的整个一代作家，从鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、冰心、朱自清，直到田汉、曹禺等，都可以，而且也必须与某些外国文学作比较研究。我国的“五四”新文学运动不是依靠闭关锁国，而是在世界各国进步文学的广泛影响下崛起的。这是一个客观事实，不是个别学派（譬如“比较文学”）的理论观点，正如十九世纪俄罗斯文学曾经接受过法国文学的影响一样。不研究“五四”新文学则已，如要研究，就决不能拒不承认这个运动与某些外国文学的联系。当然，任何运动的兴起，内因是主要的。研究“五四”新文学向某些外国文学的借鉴，并非否认产生这个文学运动的本国的社会根源和文学传统。但是，如果由于强调产生这个文学运动的内因，便对某些有影响的外因予以否认，也是不符合实际的。

在怎样进行比较研究上，也存在着不同的意见。一种，主张作总体比较，如从思想倾向、艺术气质、创作方法上去比较；一种，主张作具体比较，如从某一作品、某种艺术技巧上去比较。我以为，两种方法都可以使用，只要是从作品实际出发。例如鲁迅，不仅他的战斗的现实主义是接受某些外国进步文学影响的结果，即使他的某些作品的形式，如《狂人日记》；某些作品的写作技巧，如《药》的结尾，也是接受某些外国作品直接影响的结果。对于田汉与莎翁、席勒的比较研究，我也是从上述两方面进行的。我认为不作这方面的研究，便不能充分地认识田汉。

我认为，在作家研究上，不但要作中外比较，而且要作古今比较。只有这种坐标式的比较研究，才能找出一个作家的横向借鉴与纵向继承关系，才能全面认识一个作家。因此，我以为，人为地把比较文学的定义规定得窄而又窄，对于文学研究不但无益，反而有害。比如我有一篇论述老舍创作的文章，探讨了老舍对西方文学和我国古典文学、民间文学的纵横两个方向的借鉴。

文章寄给某比较文学刊物，复信云：来稿采用，但要删去纵向比较部分，因为这不属于比较文学范围。于是，为了曲就所谓比较文学的范围，人们从我的文章里就只能看见半个老舍了。我坚持我的治学方法，把田汉创作放在纵横两轴的坐标上进行考察。因此，我不但把田汉与莎士比亚和席勒作了比较研究，而且把田汉改编的《西厢记》与“董西厢”、“王西厢”作了比较研究。在比较文学方面，我是个“坐标派”（参见拙作《世界比较文学与民族比较文学》，载《江汉论坛》，1986年第11期）。

基于马克思主义的辩证法，必须把作家的自我解释与研究者的独立思考联系起来。一般地说，作家自己对于创作的主张和声明，与他的创作实践是相一致的，但是也有矛盾的时候。人们的主观认识与客观实践可能出现某种距离，有时甚至为了种种原因而说一些与实际情况不符的违心的话。左拉的自然主义的文学宣言与他的现实主义的文学创作，就是一个矛盾；巴尔扎克和托尔斯泰的保守的世界观与他们的现实主义的文学创作也是一个矛盾。因此，当我们研究某作家的作品与他自己的创作论的关系时，就必须进行独立思考，决不可把作家的自我解释一律拿来当作现成结论。田汉在三十年代发表的《我们的自己批判》，清算了作家在二十年代具有感伤和唯美倾向的小资产阶级创作思想，公开声明站到无产阶级立场上来。人们根据作家的声明，对照作家的作品，认为作家的这个自我解释是符合其创作实际的。但是田汉的自我声明并非全部符合其创作实际，具体问题要进行具体分析。例如话剧《关汉卿》，田汉在口头上从不承认有自比关汉卿之意（见黎之彦《为〈田汉戏剧诗词集萃〉更正》，载《戏文》1983年第2期）。但是，剧作家在另一些场合又说过，这个戏里融会了他自己的战斗经验和感情（田汉：《题材的处理》，载《文艺报》1961年第7期）。这就是说，《关汉卿》之于田汉，有似《塔索》之于歌德、《蔡文姬》之

于郭沫若：它们其实都属于既写历史人物又写自己的戏剧作品。那么，为什么郭沫若敢于公开承认“蔡文姬就是我”，而田汉却不肯以关汉卿自命呢？这个道理其实很简单。因为在文学史上，蔡文姬的地位远不如关汉卿高，郭自比于蔡，世人不会以为僭越；田不自拟于关，实乃出于作家的谦虚。至于他们在青年时代曾以歌德和席勒自许，那只是一种抱负，一种志愿，并非狂妄到以中国的歌德和席勒自居。即使是青年时代的抱负吧，田汉到了晚年，还觉得自己并未达到席勒的高度，“成就是太少了，太浅了”，而且要“赶上去也不很容易”（郭沫若、田汉：《关于〈关汉卿〉的通信》，载《剧本》1958年第6期）。总之，作家的自我解释有时是科学的，有时是不科学的。研究者的任务，就是要以严格的科学态度，不凭个人的爱恶，不随时俗的褒贬，对作家的自我解释作出研究者的解释。

任何个人的认识能力总是有限的，它在人类不断发展的认识长河中，只是一朵小小的浪花。个人在研究工作中所希冀、努力和追求的目标，不一定能够百分之百地实现，各种局限和失误总是难免的。笔者竭诚欢迎海内专家，天下学者，不吝赐教。

论抒情剧作家田汉及其抒情剧

吟田汉诗，诗中有剧；观田汉剧，剧里有诗。戏满舞台，情满舞台，戏剧性与抒情性的辩证统一，是田汉剧作的基本艺术特色。

田汉的戏剧创作，不论是在早期、中期或晚期，又不论是话剧、戏曲或歌剧，也不论是现代题材剧、历史故事剧，或神话故事剧，用他自己的一句话来说，“不过是反映我当时世界的一首抒情诗”。^①他的剧作，字里行间充盈着浓烈隽永的抒情意味。这是作为一代诗人兼剧作家的田汉的戏剧作品的基本艺术特色。从艺术的素质看，田汉是一位抒情作家——抒情诗人和抒情剧作家。

打开我国当代的艺术辞典，人们是找不到“抒情剧”这个专有名词的，当然更谈不上研究它的特点和规律。但是，如果有一位杰出的戏剧家在他的艺术实践中创作了新的品种，而从前的一切专门用语又不足以恰如其分地揭示这个新品种的艺术特质时，艺术理论就有义务为它创造一个名副其实的专门用语，否则就是艺术理论的失职。正如鲁迅先生曾经为晚清的《官场现形记》一类小说正名为“谴责小说”，洪深曾经为“五四”前后输入中国的西洋新剧（Drama）正名为“话剧”一样，我们也不妨将田汉的剧

^① 《田汉戏曲集》第4集自序。

作（包括郭沫若的历史剧），正名为抒情剧。其实，“抒情剧”这一称谓，并不是我们现在发明的，田汉早已在《我们的自己批判》中亲自提出来，国外的文艺理论界（如苏联毕达可夫）和本国的戏剧界（如马彦祥）也都有这一提法，不过半个世纪以来，一直没有被戏剧理论界予以重视和研究。现在是重视和研究它的时候了。

一、抒情的剧作家

抒情剧，它是剧作家抒“我”之情的戏剧，它兼具抒情诗和戏剧的特色。我国清代著名的“性灵”派抒情诗人袁枚在《随园诗话》里说：“为人，不可以有我”；“作诗，不可以无我”。我国清代著名的文艺理论家刘熙载在《艺概》中也说：“诗不可有我而无古，更不可有古而无我。”他们的艺术见解，是我国几千年来的抒情诗创作经验的结晶。当然，在今天，诗人之“我”是应当与人民大众同呼吸共命运的。抒情剧则是抒情诗与戏剧的统一。它的特点，不仅是人物具有浓厚的抒情色彩，而且通过舞台艺术形象的塑造，既反映一定的客观现实生活，又揭示剧作家的主观感情世界。

从来的戏剧理论家都是这样强调：剧作家不应当在剧本中现身说法，剧本创作应当做到无“我”。法国十八世纪启蒙主义者狄德罗在《论戏剧艺术》中说：“为什么要在戏剧的人物里面去找寻作者呢？拉辛和《阿达莉》，莫里哀和《伪君子》，有什么共同之处？这些有天才的人善于搜索我们的肺腑，从这里拔出那支击中我们的箭。我们可以对剧本下评判，但是把作者放在一边吧。”^①无产阶级的文学大师高尔基在《我怎样写作》中说：“我主要利用的是自

^① 见《西方文论选》（上），365页。

传性的材料，但是我使自己站在事件目击者的立场，而避免作为当事人挺身而出，为的是不要妨碍自己作为生活的讲述者。”^①高尔基是这样写他的小说，更是这样写他的剧本。

可是，富于创造精神的文艺家从来是不受任何既定的艺术法律的束缚的，对于浪漫主义作家尤其是这样。“假如人类都奴隶似地服从了前人制定的迷惑人的、狭隘的清规戒律，他们还能在艺术科学上取得进步吗？”^②田汉在戏剧创作上表现了勇敢的精神，突破了前人制定的无“我”规则，与郭沫若一起创立了有“我”的抒情剧。在文艺创作的道路上，田汉与郭沫若一样，“自幼酷爱诗歌”，“在古体诗词上打下了深厚的根基”。^③田汉对于戏剧艺术的掌握，并不是从戏剧学校接受前人制定的无“我”规则开始；而是作为一个抒写个人性灵的抒情诗人，闯进了戏剧界，把抒情诗与戏剧作了奇妙而有机的结合。如果在狄德罗以前时代的戏剧史上，找不到借剧中人现身说法来抒“我”之情的戏剧作品，因而在评判剧本时应当“把作者放在一边”；那么在现代中国的戏剧史上，已经出现了把剧作者灵魂注入剧中人物的抒情剧作家田汉，以致我们在评判田汉剧作的时候，如果完全“把作者放在一边”，就既不能深刻了解作者，也不能深刻了解作品。追本溯源，无论中国或欧洲，抒情剧均非滥觞于现代。可以说，德国狂飙运动剧作家歌德和席勒，就是两位典型的抒情剧作家。歌德的剧本《塔索》通过意大利诗人塔索的故事，抒写了他自己在魏玛宫廷的生活和精神状态。席勒的剧本如《强盗》、《奥里昂的姑娘》和《威廉·退尔》等，都通过主人公的台词和戏剧动作，抒发了剧作家本人的反封建、反侵略的政治激情。剧作家田汉正是从歌德和席勒那里

① 见《高尔基论文学》，418页。

② 博马舍：《论严肃的戏剧》，见《西方文论选》上，398页。

③ 田海男：《父亲的诗》，载《当代》1979年第2期。