

张炯 主编

[illegible]

责任编辑 丁楠

新中国话剧文学概观

张炯 主编

中国戏剧出版社出版

北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京彩虹印刷厂 印刷

850×1168毫米 1/32开本

273千字 12.625印张 2插页

1990年4月第1版 1990年4月第1次印刷

印数1—2,000册

ISBN7-104-00171-9/J·99 定价(压膜)5.10元

出版说明

《新中国话剧文学概观》，是由主编张炯同志组织几所大学中文系从事当代戏剧文学教学和研究的教师分头撰稿，一九八八年书成，一九九〇年四月付印。

以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，对四十年来我国的话剧作品、作家、戏剧思潮以及诸多戏剧现象，进行实事求是的评述与理论研究，是一项重大的课题，是需要广大理论工作者特别是戏剧理论工作者来共同完成的。我们现将《新中国话剧文学概观》作为一家之言予以出版，以供广大读者和戏剧同行们研讨。

中国戏剧出版社编辑部

1990年3月

前 言

《新中国话剧文学概观》作为一本著作，无疑既有自身的限定性，又有撰写方面的难度。话剧是戏剧的分支。它仍然属于舞台综合艺术。观众对话剧的完整接受，有赖于舞台导演和演员的努力。但由于话剧主要借助语言媒介——剧中人物的对话与独白，它基本上仍是语言艺术。话剧的文学性是显然的。其文学剧本不仅成为演员和导演再创造的基础，而且从根本上决定剧作艺术效果的内涵与形式。《新中国话剧文学概观》系历史发展的描述性著作，涉及的仅限于话剧的文学方面，即剧作家、剧本及其有关的创作现象、读者对剧作的接受与欣赏效应，以及特定话剧创作现象的历史背景和渊源，特定时代话剧文学的总体状况和某些规律，等等。至于舞台表演、舞美设计、导演处理，都不在论述之列。

历史描述不可能避免评价，对各种话剧文学的创作现象也不可能没有价值取向。文学史的基本任务是科学地描述文学发展的过程，恰当地评价有影响的作家与作品，实事求是地探讨文学发展的规律。《新中国话剧文学概观》虽然不是严格意义上的文学史，却明显属于文学史性质的著作。因而，上述关于写作文学史的要求，应该基本适用。新时期以来，由于对历史的反思和思想的解放，人们的价值观念在新的人文环境中已产生深刻的变化，对“五四”以来的新文学、特别是新中国文

学，学术界正处于重新反思的过程中，这不能不给我们带来撰写方面提出创见的机会，也带来众说纷纭、鲜有定见的困难。在社会主义初级阶段的理论提出后，对这一阶段文学艺术作重新审视完全必要。这种审视中，怎样坚持和发展马克思主义文艺理论观点，尤令人注目。本书限于著者的水平，对涉及全局的若干重要问题，拟采用以下的基本观点和态度：

第一，在当前文学批评日益走向多样化的格局中，对话剧文学的描述，我们仍主要努力运用马克思主义的历史和审美的批评模式，但适当吸收比较文学、系统分析、心理分析以及结构主义、符号学等批评角度，尽可能揭示话剧文学作为审美意识形态所包孕的多种信息价值。这就是说，我们力求把文学当作社会大系统中的子系统，上层建筑意识形态的一部分，去考察它对现实生活、包括人们思想感情所反映的深度与广度，同时我们也尽量注意它作为审美意识形态、作为语言艺术、作为戏剧所特有的内容与形式、材料与结构的不同组合及其功能。我们不仅要判明话剧文学的美学意义，还将探讨它所反映的一定历史时期的生活内涵所呈现的社会学、文化学、心理学、人类学和哲学等多方面的意义。我们将强调思想标准和艺术标准相统一的要求，重视以审美价值为前提的涵盖丰富信息容量的多种价值取向。

第二，在历史评价方面，我们将努力站在当代历史反思的高度，既体现当代意识，又不违背历史主义。我们将把新中国话剧文学发展的历史，看作是特定时代社会生活与社会情绪的表现，看作是反映了特定时代历史运动的长处与弱点，反映了特定时代人性的张扬与扭曲。我们将不因今天政治观点、政策思想的嬗变，而去简单否定过去的剧作，而努力分析这些剧作

所以产生的历史条件与原因以及它对于未来的认识价值、道德价值和审美价值。在指出它超越于前人的方面时，也指出它的历史局限与不足。历史事实本身将得到应有的描述，并努力实事求是，既有褒贬的评价，也不歪曲事实真相，以利于读者得出自己的结论。

第三，在描述比例上，我们将因作家、作品与创作现象的重要性的差异，分别给予不同的文字分量。重要性的判断将取决于有关作家、作品和创作现象对话剧审美形式创新的超越、取材角度与范围的突破、读者接受和共鸣的广泛、以及作品思想内涵的深邃、崇高等等。这方面撰写过程将作历史的比较，既顾及剧作家在不同历史时期的全部剧作，也顾及他在同类作家中的历史地位。作品也要考虑它的全面影响，比较它在同类作品中的长短得失。影响广泛、深远的作家、作品和创作现象，将以相当篇幅去突出描述。

第四，在规律探讨方面，我们将侧重新中国话剧文学发展规律的揭示，并对话剧本体作必要的研讨。至于戏剧本质与特征等方面的问题，属于戏剧一般理论领域，非本书所宜深涉，即有论及，也尽量从简。某些方面的问题还一时难以判定是否规律，就作为经验或教训予以论述、评点。总体上，本书关于现象的描述力求丰富、客观，规律的认定则宜十分慎重。

第五，在认识构架上，全书不以时期或作家分章节，而依题材、依剧作内容与形式的特征去分类论述，对新中国将近40年话剧文学作总体透视。为弥补此种认识构架的缺陷，第一章作为全书总论，将对新中国话剧文学发展的轮廓，包括它的源流、历史背景、分期成就、作家群体等作扼要简述，以为全书之纲。重要作家的介绍则分别插入各章节中，在论述其代表作

时即叙及其生平与创作概况。有些作家因限于篇幅只能从略或点到，总之，力求重点突出，以点带面，体现一定的历史纵深感。

本书于1980年即由张葆莘、胡树琨、姚代亮、倪宗武、陆文璧等同志倡议，先后得到中国戏剧出版社负责的陈默、杜高、鲁煤、杨景辉等同志的积极支持。书稿提纲由主编提出，集体通过，然后分工撰写各个章节。胡树琨、倪宗武同志担任了大部分章节的撰写任务，姚代亮、高明鸾、陆文璧同志也撰写了个别章节。所有文稿均经主编审阅、修改和定稿，有些章节修改较大，有些章节是主编重写或补写的。

中国社会科学院曾将本书列为重点补助的社会协作科研项目。中国戏剧家协会也深切关怀本书的撰写工作。陈默同志担任本书顾问，杨景辉同志担任本书审稿人，不独参加了全书提纲的讨论和审定，而且对书稿作了细致的推敲与润色。特在此深表我们的衷心谢意。

张 炯

1988年8月8日于北京

目 录

前 言	(1)
-----	-----

第一章 新中国话剧文学的发展轮廓	(1)
------------------	-----

话剧源流与话剧文学的重要性 (1) ——新中国话剧文学发展的历史背景 (4) ——新中国话剧文学的三次创作高潮 (7) 新中国话剧文学的历史特色 (11)

第二章 旧社会的葬曲 新时代的颂歌	(16)
-------------------	------

讴歌新旧社会变迁的主题 (16) ——人民艺术家老舍的剧作和《龙须沟》评析 (17) ——《茶馆》的卓越成就 (24) ——吴祖光的《闯江湖》与李龙云的《小井胡同》 (32)

第三章 民主革命的壮丽画卷	(42)
---------------	------

民主革命艰难卓绝的艺术写照 (42) ——早期人民武装斗争与《杜鹃山》、《万水千山》 (46) ——抗日和解放战争图：从胡可的《战斗里成长》到白桦的《今夜星光灿烂》 (54) ——地下革命斗争英雄谱：《红色风暴》、《最后一幕》、《红旗谱》 (68)

第四章 无产阶级革命家的光辉塑像	(79)
------------------	------

拓开一个长期被禁锢的“禁区” (79) ——毛泽东的形象：从《秋收霹雳》到《转战陕北》 (81) ——《西安事变》与再现周恩来形象的剧作 (83) ——丁一三的《陈毅出山》与沙叶新的《陈毅市长》 (86) ——《曙光》、《彭大将军》

等其他描写革命家的剧作 (92) ——《马克思秘史》与《马克思流亡伦敦》—— (93) 关于塑造革命家形象的几个问题 (96)

第五章 社会主义时代的军人赞歌…………… (98)

新时代军人生涯的广泛艺术图象 (98) ——抗美援朝的雄壮进行曲：《战线南移》、《钢铁运输兵》、《保卫和平》 (102) ——崇高军魂的礼赞：《我是一个兵》、《雷锋》、《火热的心》 (104) ——刘川的《第二个春天》和其他反映国防现代化的剧作 (106) ——军人反腐败的主题：从《霓虹灯下的哨兵》到《宋指导员的日记》 (108) ——保卫边塞海疆的英雄群像：从《南海长城》到《血染的风采》 (117)

第六章 文学春潮中的“第四种剧本”…………… (121)

“第四种剧本”及其涌现的原因 (121) ——岳野及其《同甘共苦》的讨论 (123) ——杨履方的《布谷鸟又叫了》及其批评 (128) ——《洞箫横吹》和海默的厄运 (134) ——批判“第四种剧本”的影响与教训 (137)

第七章 历史剧的浮沉…………… (140)

历史剧浮沉的原因与发展阶段 (140) ——新中国历史剧的创作特色 (142) ——郭沫若的《蔡文姬》与《武则天》 (144) ——田汉的《关汉卿》与《文成公主》 (151) ——曹禺的《胆剑篇》与《王昭君》 (160) ——陈白尘的《大风歌》及其他作家的历史剧 (166) ——关于历史剧的讨论 (177)

第八章 工业化的历史奏鸣曲…………… (191)

话剧舞台上反映的新中国工业化历程 (191) ——建国初的重要剧作：《红旗歌》、《在新事物面前》和夏衍的《考验》 (196) ——六十年代创作高潮中的《激流勇进》、《一

家人》等剧作(198)崔德志的剧作与《报春花》(201)——
《未来在召唤》和《谁是强者》的深刻社会意义(206)——
中杰英的剧作《灰色王国的黎明》(210)——宗福先等的
《血,总是热的》和其他反映改革的剧作(213)

第九章 农村深刻变革的艺术写照……………(217)

曲折发展的农村题材剧作(217)——《降龙伏虎》、《丰收之后》、《青松岭》、《枯木逢春》的得失(222)——反思历史,讴歌变革:从《高粱红了》到《红白喜事》、《狗儿爷涅槃》(231)

第十章 某些描写“阶级斗争”的剧作……………(244)

一种复杂的话剧创作现象(244)——陈耘的《年青的一代》(246)——丛深和他的《千万不要忘记》(252)——值得记取的教训(257)

第十一章 反映十年动乱的剧作……………(259)

“伤痕文学”在话剧中的表现(259)——苏叔阳的《丹心谱》等剧作的成就与不足(262)——“四·五”革命运动与《于无声处》等剧作(267)——《枫叶红了的时候》和《白卷先生》等讽刺喜剧(271)——其他反映十年动乱的剧作(274)——关于悲剧与喜剧的讨论(276)

第十二章 婚爱与道德伦理剧……………(281)

新时期这方面剧作的崛起(281)——《假如我是真的》的讨论和《救救她》等剧作的社会意义(285)——白峰溪和她的爱情三部曲(286)——其他女性剧作家的剧作(289)——刘树纲的社会道德伦理剧及其他(291)

第十三章 兄弟民族生活的斑斓图画……………(296)

各族剧作家笔下的兄弟民族生活(296)——超克图纳仁的

《金鹰》 (298) ——包尔汉的《战斗中血的友谊》 (300)	
——索朗次仁的《斯几毕几》 (302)——乌·白辛的《赫哲人的婚礼》 (303) ——武玉笑《远方青年》 (305)	
第十四章 新时期话剧的创新探索	(308)
创新探索的多样化格局(308) 马中骏、贾鸿源等的《屋外有热流》吹响了探索的号角(311) ——高行健的探索及其《绝对信号》 (315) ——谢民对悲喜剧创作的贡献 (320) ——刘树纲的探索性剧作与《一个死者对生者的访问》 (324) ——锦云的《狗儿爷涅槃》的突出成就 (329)	
第十五章 新中国的独幕剧巡礼	(335)
建国以来独幕剧的丰收(335) ——赵羽翔的独幕剧创作 (339) ——建国初十七年的优秀独幕剧(346) ——新时期的优秀独幕剧 (353)	
第十六章 新中国的儿童剧一瞥	(356)
儿童剧在新中国的迅速发展 (356) ——张天翼的《大灰狼》与任德耀的《马兰花》 (361) ——刘厚明的儿童剧 (366)——其他剧作家的儿童剧创作(368) ——儿童剧创作的经验和不足(375)	
结束语	(378)

第一章

新中国话剧文学的发展轮廓

一、话剧源流与话剧文学的重要性

戏剧本是综合性艺术。它得有舞台空间和演员表演，还往往综合音乐、舞蹈、美术等因素。所以，戏剧演出除要有文学剧本（台本）外，更要导演、演员和舞台各种工作人员的通力合作和再创造。我国传统戏剧便是综合性的。从宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和地方戏，都熔唱、念、做、打于一炉，并兼音乐伴奏与舞蹈动作。以人物对白或内心独白来表现人物性格冲突和戏剧情境的现代话剧，则移植自西方。20世纪初，话剧才由欧洲经日本传入中国。欧阳予倩、陆镜若等提倡的新剧（即文明新戏）是其滥觞。“五四”新文学运动以后，新剧在迅速发展中被称为爱美剧、真新剧和白话剧。1928年始由洪深提议定名为话剧，从此约定俗成，非但区别于传统戏曲，也区别于新兴的歌剧与舞剧。

由于话剧把对白和独白作为主要的表现手段，它的演出也就更大程度有赖于文学剧本。没有好的剧本，即使有好的导演和演员，也难以从根本上实现演出艺术效果的高质量。而文学剧本作为语言艺术，又可供读者独立地阅读和欣赏，并不依赖于导演和演员。以是，在文学的体裁门类中，几十年来话剧一

直是重要的分支。如果说，在文学史上诗歌、小说、散文、戏剧堪称文学的四大体裁，那么，自“五四”以来的我国新文学发展中，话剧所占的重要地位，尤不容忽视。它不仅为舞台演出提供蓝本，而且超越于舞台，拥有广大的文学读者。它的成就与得失，也必然与整个文学的发展密切相关。

话剧作为文学的一翼，作为我国戏剧的一种重要的现代形态，经历前半世纪的萌芽、初创和逐步成熟，在戏剧舞台上有如异军突起，曾获得广泛的社会反响和巨大的战斗作用。毛泽东曾称赞“五四”以后产生的我国文化生力军（其中也包括戏剧）在新民主主义革命历程所发挥的作用，说：“这个文化生力军，就以新的装束和新的武器，联合一切可能的同盟军，摆开了自己的阵势，向着帝国主义文化和封建文化展开了英勇的进攻”，“其声势之浩大，威力之猛烈，简直是所向无敌的。其动员之广大，超过中国任何历史时代。”^①这样的评价完全适用于话剧。

正是在“五四”以后，话剧作为独立的文学形式才获得越来越广泛的群众基础与社会影响。当时文学革命的先驱陈独秀、钱玄同、胡适以及周作人、傅斯年等都卷入批判旧戏、倡导新剧的理论活动。而鲁迅早在《文化偏至论》和《摩罗诗力说》中便提到和赞扬易卜生的戏剧。中国现代话剧史上最早的一批剧作，如胡适的《终身大事》、欧阳予倩的《泼妇》、洪深的《赵阎王》等，以面向人生，揭露社会矛盾，展现现实主义特色见称。而郭沫若的美丽诗剧和田汉的《获虎之夜》诸剧作则富于浪漫主义的传奇色彩。从文学革命到革命文学兴起，20年代末上海成为戏剧运动的中心，话剧团体迅速发展。在中国共

^① 《新民主主义论》，《毛泽东选集》第2卷第669页。

产党领导下，1930年中国左翼戏剧家联盟成立，更大大促进了大众化剧运。剧坛上先后涌现许多新的作家，曹禺的《雷雨》、《日出》，夏衍的《赛金花》、《上海屋檐下》，田汉的《回春之曲》、《名优之死》等著名剧作，尤获广泛影响。抗日战争爆发，话剧迅即走向救亡图存的前线，成为与广大群众结合的强大运动。许多演剧队奔赴前线 and 后方，宣传抗日。抗战深入过程中，剧作家对现实的认识更为深刻，涌现《法西斯细菌》（夏衍）、《国家至上》（老舍、宋之的）、《夜上海》（于伶）、《三块钱国币》（丁西林）等佳作。而曹禺的《北京人》、《家》，吴祖光的《风雪夜归人》，陈白尘的《岁寒图》、《升官图》，宋之的的《雾重庆》等剧作，揭露现实，鞭辟入里。郭沫若的《屈原》、阳翰笙的《天国春秋》、欧阳予倩的《忠王李秀成》等历史剧，在借古喻今方面，尤有强烈反响。抗战胜利后，田汉的《丽人行》、茅盾的《清明前后》等问世，也十分引人注目。解放区也出现了《同志，不能走那条路》等较好的作品。

密切注视社会的矛盾和时代的心声，努力体现人民的斗争和意愿，并在艺术上展开以现实主义和浪漫主义为主潮的多方面探索，使话剧日益走向民族化和大众化，这是“五四”以来中国现代话剧发展的优秀传统。持有这种传统，并来自国统区和解放区的广大剧作家，与人民一起迎来民主革命的胜利和人民共和国的成立。正是这些作家和他们持有的传统，成为新中国话剧文学得以前进的基础。新中国成长的新的剧作家，没有不受到上述传统和前辈作家的培育和影响的。

因此，人们理应将新中国话剧文学看作中国现代话剧文学合乎历史逻辑的发展。

近40年间，新中国话剧文学有过生机蓬勃的繁荣，也有过横遭摧残的挫折，最近10年又呈现生机复苏、争奇斗艳的新貌。从总体看，成绩是巨大的。比之前30年，无论创作队伍、演出团体，还是独幕、多幕话剧创作的数量，都远远超过，作品的思想和艺术质量虽不平衡，许多作品未能经得住时间的考验，但优秀之作仍为数不少，其审美价值和认识价值，都不容低估。其文学成就也理应得到人们重视。自然，随着文学的强大发展，随着各种艺术和亚艺术（特别是电影、电视）以越来越大的势头进入人们的文化生活领域，话剧又确实面临严重的挑战。

“话剧危机”论出现了，话剧的探索、创新的热潮也出现了。城市剧场话剧观众在减少，而各大专院校的校园话剧却又十分活跃。人们不能不关心话剧的命运。作为文学的一种重要体裁样式，文学界更不能不关心它。因而，对新中国话剧文学的发展作一番历史的回顾与反思，审视它的成绩与问题、经验与教训，探讨它在发展过程中的各种现象与规律，应该是必要的。

二、新中国话剧文学发展的历史背景

文学的根须总深深伸入历史的土壤。要正确认识和评价新中国的话剧，就不能不深入剖析它得以发展和演化的历史背景。

探讨新中国话剧文学发展的历史背景，我们既要看到新中国诞生后的巨大历史变动所带来的社会生活各领域的深刻嬗变，给话剧文学之树提供了怎样的气候与土壤；还要看到戏剧文学的远传统与“五四”以来话剧文学的近传统以及近半世纪世界剧坛各种理论与实践给新中国话剧文学带来的影响。

“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。”^①中国革命的胜利，使我国从半封建半殖民地社会过渡到社会主义历史时期，尽管这是社会主义的初级阶段，社会生活的变化仍极其深刻：第一，中国共产党所领导的人民政府的成立，人民成了国家的主人，党成为执政党。党和国家机构有效地控制和影响社会各领域，包括文学艺术；第二，社会主义制度的建立和国民经济的发展，虽遇到过严重挫折，毕竟使国家逐步成为繁荣的工业农业国；第三，全民文化程度显著提高，文化视野经历50年代半开放到新时期全开放，而马克思主义也成为影响全部文化领域的核心指导思想。

当然，除了看到上述变化，人们也不能忽视我国仍是有着广大小农经济、个体经济的国家，小生产者的意识相当强大，封建主义文化心理积淀，在各阶层群众中更有顽强表现。这使马克思主义的传播容易受到干扰与扭曲。庸俗社会学和“左”倾教条主义在社会生活各个领域曾长期猖獗为害。而资本主义腐朽思想也不可避免地侵蚀人们的灵魂。这一切都必然要反映到文学创作中来，并给话剧文学的发展带来明显的印记与深远的影响。

40年来世界从两极冷战的格局到走向多极的缓和与对话，给新中国带来富于历史特征的文化心态：50年代向苏联“一边倒”，把美国和西方的文化看作一切皆坏；到60年代反帝反修，

^① 马克思：《〈政治经济学批判〉序言》，《马克思恩格斯选集》第2卷第217页。

走向文化的全封闭，把中外传统文化一概视为“封资修黑货”；70年代末到80年代又转向全方位的开放，重新对各国文化兼收并鉴，有批判地吸取。这造成50年代马克思主义的大传播以及与西方文化的隔绝和60年代的思想贫瘠与僵化，整整一代人不知尼采、叔本华，不知佛洛伊德、让·保罗·萨特。他们的哲学、心理学和存在主义学说的影响，直到80年代才重又进入中国。与文学密切相关的人道主义思想，在50年代即被笼统作为资产阶级修正主义思想来批判。而社会主义人道主义的重被确认，则发生在80年代。文化心态从偏狭走向阔大与宽豁，这种变化不能不给文艺思潮和戏剧观念的变化带来相应的制约，而且也必然影响到话剧文学创作题材、主题、形式与风格等的选择。

毛泽东文艺思想在新中国文学艺术发展中长期占有支配性的地位。他的《在延安文艺座谈会上的讲话》和有关文艺的观点，在40年代即有广泛影响，新中国建立后更被列为全国性的文艺方针与政策的指导思想。毛泽东后期“左”的观点在“文化大革命”中更被发展成整套极左文艺路线。新时期以后由于大力拨乱反正，毛泽东正确的文艺思想才得到发扬，他的错误与偏颇也得到反省与纠正。从而使文学艺术从“为政治服务”的工具，返归自身作为审美意识形态的特性与多种功能，使作家的主体性也得到重视与发挥，创作题材、主题、形式风格的多样化也才日益成为事实。苏联和西方美学、文艺理论的新发展，系统论、信息论、控制论以及新人本主义、现代心理学等的介绍，也有利于人们从更为广阔的视野去考虑与探讨文艺的本质特性问题。

与上述思想文化背景相适应，50年代我国戏剧思想主要受到苏联戏剧和斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系的影响。60年代虽然