

陈军◎著

專與鑽

戲劇與文學論集



ZHUANYUZUAN

中國戲劇出版社
CHINA THEATRE PRESS

專與鑽

戲劇與文學論集



陈军◎著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

图书在版编目(CIP)数据

专与钻：戏剧与文学论集 / 陈军著. -- 北京：中国戏剧出版社，2016.2

ISBN 978-7-104-04363-8

I. ①专… II. ①陈… III. ①戏剧文学—文学研究—中国—文集
IV. ①I207.3-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第026763号

专与钻：戏剧与文学论集

责任编辑：樊国宾 闫续哲

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

邮编：100055

网址：www.theatrebook.cn

电话：010-63381560（发行部）010-63385980（总编室）

传真：010-63383910（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

印刷：北京鑫瑞兴印刷有限公司

开本：710mm×1000mm 1/16

印张：19.5

字数：250千字

版次：2016年2月 北京第1版第1次印刷

书号：ISBN 978-7-104-04363-8

定价：40.00元

版权专有，违者必究；如有质量问题，请与出版社联系调换。

序

顾明栋

陈军教授嘱我为他的论文集写一个序，虽然手头研究项目、行政事务等忙得不可开交，但仍然欣然应允，这并不是因为我和他有多多年友谊的缘故而无法推辞，而是因为对他人品和学问的敬重。我和陈教授原来并不相识，两年前他获得江苏省留学基金的高级访问学者赞助，希望到达拉斯德州大学人文学院访学，他给我发来一封诚恳的申请信，并附上个人简历及访学研究计划。说句实话，由于国内现在经济繁荣，学术研究基金充沛，我每隔几个星期就会收到中国学者想来访学的申请，数量之多，实在不能满足，因此只好对绝大多数申请人回信表示抱歉。但是收到陈教授的来信后，我细看了他的材料，一方面对他在起点不高的逆境中不甘沉沦，奋发图强，终于修得学术正果的精神所钦佩；一方面在看了他的代表性学术著作后深为其取得的学术成就而折服。更为打动我的是他对学术的敬畏之心，在当下国内不少学者热衷于“玩学术”和“炒学术”的大语境下，陈教授仍然坚守南京大学“诚朴雄伟，励学敦行”的八字校训，堪称继承了其导师董健先生的真传。于是，我便给他发出了访学邀请函。他来到达拉斯以后，不是旁听研究生课，就是整天钻在图书馆里做研究，在短短的三个月时间里竟然完成了两篇很有学术分量的论文，其中一

篇后来发在国内一本规格很高的学刊上。尤为让我钦佩的是这样一件事，德州大学人文学院有一个“孔子沙龙——中国文化讲坛”，每年有6-8次讲座，涉及的范围很广泛，从儒家经典到当代文化。陈教授是研究中国戏剧的专家，我就和他商量是否能为“孔子沙龙”做一个有关中国戏剧的讲座。我知道这样的请求对他来说有相当大的难度，因为讲座面向的是校内外听众，必须用英文讲。陈教授开始十分犹豫，主要是担心自己不是英文科班出身，怕英文过不了关，但后来经过认真考虑，他接受了邀请。接着，他精心准备了英文讲稿和PPT，讲座十分成功，受到出席讲座的听众的好评，令我刮目相看的是，他的英文发音字正腔圆，宣讲清晰流利，不知道其背景的人还以为他是英语科班出生的呢！

陈教授的书是一部以研究中国戏剧艺术为主、现代文学为辅的论文集，除了一篇悲悼散文以外，文章全部在国内学刊上发表过。本人浏览以后，觉得自己要对该书发表评论深感力不从心，因为我的专业是英美文学、比较文学、比较思想和文化研究，对于戏剧而言，除了不久前在《文学评论》上发表过一篇谈论中西表演艺术差异的哲学和美学之根源的文章（2015年第2期）以外，对戏剧艺术没有深究，基本上是一个门外汉。但拜读了陈教授的著作以后，我是开卷有益，收获不小。这是一部很有深度和分量的论文集，其中的核心文章多已发表于国内如《文学评论》《中国现代文学研究丛刊》和《戏剧艺术》等著名学刊，其中不仅可见作者广博的专业知识和深厚的学术功力，而且充满了独到的见解和发人深省的看法，文章的体例也说明了作者认真踏实的治学态度。国内不少文章注释不够完备，往往只有引文的大致出处，没有详细的出版信息，甚至没有引文页码，这一点常为国外学者所诟病。陈教授的文章旁征博引，都有较为详细的注释和引文出处，这不仅说明作者认真参考了有关文献，而且也为后学者提供了很好的资料出处。我与美国著名学者希利斯·米勒教授曾多次

讨论中西研究的异同，他来过中国十多次，在中国十几所大学和研究机构做过讲座，其中国演讲论文去年集结成书，今年由美国西北大学出版社出版，题为《无知者国外游记——中国讲演集》（*An Innocent Abroad: Lectures in China*），他还参加过若干次在中国召开的国际研讨会，聆听过若干中国学者的发言，阅读过不少中国学者的文章，对中国学界的治学方法可以说是十分了解。他认为，中国学者的学术研究有泛泛而谈、大而空、社论化和宣言式的倾向，我对此以为说得甚是。但是，我在阅读陈教授的论文集时却完全没有这种感受，这是这部论文集的一个十分明显的特点。

读了陈教授的书，我想就一个学术问题谈一点看法。是有关文学史分期的问题。这个问题一方面是陈教授的文章《文学史分期需要“界碑”》所引发的，另一方面是与我目前的一个项目有关。不久前，英国路德里奇出版社邀请我主持编辑一部《路德里奇中国现代文学手册》，这是一部向西方读者和学者介绍中国现当代文学的入门书，是路德里奇著名的手册系列丛书之一。我在构想该书总体框架的过程中深为中国现当代文学史的分期所烦恼，现有的分期法要么以历史纪年为脉络，要么以政治运动为主干，要么以社会思潮为导向，要么以文学形式的历史发展为结构，各有各的长处，也各有其局限性，但似乎并没有以文学发展的内部规律为经纬，好像文学没有其自身发展的脉络，倒成了依附政治、历史、哲学、意识形态等的附庸。国内治文学史的学者都认识到，文学的发展与社会历史的发展并不同步，往往滞后，而且旧的内容与形式会在新时代重新占据地位，有些作家的创作生涯横跨好几个历史阶段，如何将他们置放在文学史的几个阶段呢？陈教授提出文学史分期的“界碑”观点，认为“在认定某一阶段的文学开创了文学史上的一个新的历史时期时，必须考察它与前一时期的文学之间是否有全面深刻的断裂，即必须有质的变化，是质变

而不是量变，尤其是能找到这种质变的标识性东西即‘界碑’，它包括理论上的‘界碑’和创作上的‘界碑’。”我对“界碑”说持同情的理解和支持，比如鲁迅的《狂人日记》是新旧小说分野的“界碑”，这已成定论，但对新旧诗歌分野的“界碑”就较难确定，有人会说胡适的《尝试集》，有人会不同意，而认为郭沫若的《女神》才是，两种意见都有道理。陈教授通过概念性的学理分析，不同意国内学者黄子平、钱理群和国外学者王德威所持的将现代文学的发生提前到19世纪末的看法，转而重新肯定以许志英、王富仁为代表，认为应以“五四”时代为文学现代化起点的观点，并提出了较为充足的理由。但这里只是解决了现代文学发生的上限问题，如何对发生以后到当下的文学进行分期呢？陈教授的文章并没有涉及。对此问题，我有一个不成熟的看法，即，由于文学的发展和社会历史发展的不同步，文学史的分期应基于文学发展的内在逻辑，但这一内在逻辑并不好找，我在此提出一个观点，即文学史发展的“模糊重叠说”。在寻找清晰的“界碑”的同时，强调文学发展阶段是重叠的，因而在划分文学史阶段时在确定清晰的“界碑”之后采取大而化之的模糊方式。根据这一概念性想法，我尝试把中国现当代文学分为四个相对模糊而又相互重叠的时期：

一、早期现代文学（约1910——1942）

二、中期现代文学（约1939—1977）

三、晚期现代文学（约1978——1992）

四、后现代时期文学（约1990——2015）

这样的分期是否契合中国文学发展的内部规律？愿借为陈教授论文集写序的机会就教于国内学者同仁。

2015年11月于美国达拉斯

【顾明栋，男，1955年生，中国江苏人，美国芝加哥大学文学博士，现为美国达拉斯德州大学中国文学和比较文学教授，孔子学院院长，扬州大学外国语学院特聘教授，美国《诺顿理论与批评选》特别顾问，负责推选中国第一位文艺理论家进入世界最权威的文论选。研究方向为英美文学、西方文论、比较诗学、中国思想及中西文化比较研究。

著有英文专著3部：1. *Sinologism: An Alternative to Orientalism and Postcolonialism*（米勒教授作序，中译本由商务印书馆2015年出版）；2. *Chinese Theories of Reading and Writing*；3. *Chinese Theories of Fiction*。英文编著一部：*Translating China for Western Readers*；中文专著1部《原创的焦虑：语言、文学、文化研究的多元途径》（李泽厚先生作序），出版编著、译著多部，在国内核心期刊（《文学评论》《文艺研究》《文艺理论研究》等）和国外主流学刊（《新文学史》《今日诗学》《东西方哲学》等）发表中英文论文逾百篇，为美国当今文学批评及比较文学研究领域著名的华人学者之一。】

目 录

01 序 / 顾明栋

001 论“十七年”戏曲改革的新文人模式

020 论赵清阁的《红楼梦》话剧改编

040 加强戏剧接受研究，构建综合的立体的戏剧研究格局

071 论《茶馆》在国外演出的接受

085 “第四种剧本”的接受研究

104 论“十七年”老舍话剧创作与接受的关系

121 文学史分期需要“界碑”

126 新文学史研究中的“张力”论

139 杨朔散文的评价史及其文学史地位

155 论老舍小说中的戏剧性元素

- 169 传统与现代的多元复合
——台港澳暨海外华文文学创作片论
- 179 论影视历史剧的“戏说”倾向
- 184 重提探索精神
——对当前戏剧影视现状的思考
- 188 “两宋之争”再解读
- 208 中文本科毕业论文的选题指导
——以中国现当代文学为例
- 223 多媒体技术在中文教学应用中存在的问题及对策
- 231 比较戏剧学的新跨越
——评《当代中外比较戏剧史论》
- 245 谨严笃实 平和冲淡
——评《汪曾祺传》
- 249 玉碎
——怀念许志英老师
- 258 闯关
(戏剧小品)
- 275 参考书目
- 283 后记

论“十七年”戏曲改革的新文人模式

戏曲改革是晚清以来“中国民族文化的宿题”^[1]。中国戏曲有着悠久的历史 and 辉煌的成就，但到清朝末年，它已经越来越僵化和腐朽。“它一方面把多年积累的唱腔和表演艺术发展到烂熟的程度，一方面却使戏剧的文学性和思想内容大大‘贫困化’。戏剧越来越宫廷化和商业化，越来越脱离现实生活和时代的要求。没有卓越的剧作家问世，也没有堪称文学名著的剧本产生。片面追求以演员为中心的畸形发展，使文学成为表演艺术的可怜的奴婢和附庸。”^[2]中国传统戏曲在20世纪的改革势在必行，这其中，伴随着“五四”新文化运动成长起来的一批新文化人身先士卒、亲力亲为。无论是20世纪初的戏曲改良，还是抗战戏曲和延安戏改，都有新文人投入的身影。但限于动荡的社会环境和流动的演剧生活，新文人戏改只是在局部范围和个别剧种中进行，只有到了新中国成立后，随着文艺生态环境的根本性改变，新文人才借助于政府行为大显身手，使传统戏曲取得了划时代的变革。

“十七年”戏曲改革是以政府为主导在全国范围内开展的一场轰轰烈烈的艺术推进运动。这场运动是有领导、有组织、有步骤，

[1] 田汉：《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》，《人民戏剧》1951年第2卷第6期。

[2] 陈白尘、董健：《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社1989年版，第5页。

全方位地进行的^[1]，虽因左倾政治的干扰存在诸多问题与不足^[2]，

[1] 有领导是指毛泽东、周恩来等党和国家领导人亲自关心和过问戏曲改革，早在第一次文代会召开期间，周恩来就代表新中国政府明确提出“改造旧文艺”的任务，后来在1952年第一届全国戏曲观摩演出大会、1956年昆剧《十五贯》座谈会等相关会议上，周恩来都到会做重要讲话。1951年毛泽东为中国戏曲研究院题词“百花齐放，推陈出新”则成为戏曲改革的根本方针。有组织是指“十七年”戏曲改革有专门的执行部门和办事机构，从上至下，层层推进。“人民解放军所到之处，戏曲改革运动必定随之而起。中央人民政府成立，在文化部设立专门机构管理全国戏曲改革行政；各大政区及省、市也次第设立戏改处、科，把过去主要属治安机关管理的旧戏曲及其艺人群众的事务改归文教机关管理，并作为改造、发展、团结、教育的对象，这是史无前例的盛事！”（参见田汉：《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》，《人民戏剧》1951年第2卷第6期）。演戏从前是庶民的谋生手段，现在是革命工作。有步骤指“十七年”戏曲改革在不同阶段有不同的目标和任务，有具体的措施和内容，对工作中出现的偏差也能做出调整。例如1950年11月27日至12月10日，文化部召开全国首届戏曲工作会议，会议着重讨论如何贯彻戏改政策，帮助艺人学习，加强编写与修改剧本等工作，提出了《关于戏曲改进工作向中央文化部的建议》，以此为基础，1951年5月5日，政务院发布了《关于戏曲改革工作的指示》（通称“五五指示”），5月7日《人民日报》刊登该文件并配发社论：《重视戏曲改革工作》。“五五指示”全面论述了戏改的指导思想和“改戏、改人、改制”的“三改”内容，自此，戏曲改革进入全面实施阶段。1956年6月1日至15日，文化部召开第一次全国戏曲剧目工作会议，针对戏改中出现的随意禁戏和禁戏过多问题，提出要“破除清规戒律，扩大和丰富传统戏曲上演剧目”。1957年4月10日至24日，文化部召开第二次全国戏曲剧目工作会议，讨论对发掘出来的传统剧目如何进行整理、演出和禁戏等问题。1958年7月6日文化部召开现代戏座谈会，提出“传统戏、现代戏两条腿走路”的工作方针。1960年5月，文化部副部长齐燕铭在现代题材戏曲观摩会上，代表文化部提出，要在“两条腿走路”的基础上增加戏曲“新编历史剧”的内容，这个方针简称“现代戏、传统戏、新编历史剧三者并举”。1964年5月，《戏剧报》发表《关于京剧现代戏的讨论》，6月5日至7月31日全国京剧现代戏观摩演出大会在京举行，共演出《红灯记》《芦荡火种》《智取威虎山》《奇袭白虎团》等37个剧目。其后全国各大区陆续举办现代戏观摩演出大会，由于片面强调现代题材戏剧的重要性，传统戏、新编历史剧被驱逐出舞台，直至文化大革命发生，八个“样板戏”独霸剧坛，戏剧完全沦为政治的奴婢和附庸，成为意识形态的载体和思想教化的工具。全方位则指“十七年”戏曲改革不单单指改戏，还有改人、改制等多元复杂的内涵，涉及艺术体制、剧团改革、戏剧教育、人才培养、市场接受、戏曲创作等多个方面，可以说是一个庞大的综合的社会文化工程。总之，“十七年”戏曲改革是中国乃至世界戏剧舞台上别具一格的风景和奇观，其规模之大、参与之众、影响之深为整个世界剧坛所瞩目和惊叹（cultural shock）！

[2] “十七年”戏曲改革存在的主要问题是当时左倾文艺政策对戏曲改革的干扰。因为审查标准的苛刻，禁戏出现严重偏差，有的地方禁得无戏可演，剧目贫乏，戏院无法维持，艺人生活困难，一些政府文艺部门工作方式简单粗暴，对艺人不够团结和重视，不懂艺术又不尊重艺术等。章诒和在《往事并不如烟》和《伶人往事》两本著作中对此有较为形象地揭示和思考。“艺术的衰落，令有识者尤感痛切。张伯驹（传统文人，著名的文物鉴赏专家，戏曲研究员——引者注），从戏曲某些过左的改革政策，看到了文化衰微的消息，并随着‘戏改’深入进一步加剧和普遍……张伯驹痛心于这种有形的文化财富的流散和无形的文化精神的坠落。”（章诒和：《往事

但仍取得令人记取的不俗的业绩^[1]，“戏曲改革的成绩斐然”^[2]。这主要得力于一批新文化人的参与和造就。这批新文艺工作者有：田汉、老舍、欧阳予倩、焦菊隐、赵树理、吴祖光、周扬、张庚、郭汉城、孟超、陈仁鉴、徐进等。与传统的旧文人不同，他们多为“五四”以来伴随着新文学成长起来的艺术家和理论家，吸收过新思想新文化的乳汁和营养，具有高度的现代意识和人文素养，有的还是贯话剧与戏曲的双栖艺术家。新中国成立后他们中的不少人长期担任文艺部门的领导职务，兼具人文知识分子和权力

并不如烟》，人民文学出版社2004年版，第130页。）“中国文化传统与革新之间的断裂，在戏曲舞台和艺人命运的身上是看得再清楚不过了。别说是京剧、昆曲，我以为自上个世纪以来，整个文化是越来越迷失了方向。数千年积淀而成，且从未受到根本性质疑的中国文明，在后五十年的持续批判与否定中日益趋损。”（章诒和：《伶人往事——写给不看戏的人看·自序》，湖南文艺出版社2006年版。）章诒和对政治操纵人的命运和传统艺术由于背离自己内在发展规律而造成的衰微表示极大的愤慨和怨恨。傅谨在《新中国戏剧史1949-2000》一书中也对“十七年”戏曲改革的负面性做出批判性的反思，他指出：“‘戏改’的基本出发点是对当时戏剧舞台上的演出以传统剧目为主体的现状毫不掩饰的不满与批判，它的最终目标是要通过对中国戏剧从组织、剧目到表演形式等几乎是全方位的改造，完成将戏剧从民间的、自为的存在，改为由政府主导的意识形态体系之一部门的转变。这一目标的指向，当然不是如‘百花齐放’所意味的要让戏剧艺术更具规律性，让艺人有更大的自由表现空间，而恰恰与之相反。”（傅谨：《新中国戏剧史1949-2000》，湖南美术出版社2002年版，第58页。）

[1] 早在1960年，田汉在《建国十一年来戏剧战线的斗争和今后的任务》中说：“中国戏曲改革方面的成就是值得大书特书的。”（田汉：《建国十一年来戏剧战线的斗争和今后的任务》，《戏剧报》1960年第14、15期合刊。）傅谨在《新中国戏剧史1949-2000》一书中也不否认这一点：“客观地说，从1949—1966年的17年里，中国戏剧的发展取得了不菲的成绩。”但他认为“其原因不在于那些‘十七年’特有的戏剧理论与观念的引导，而恰恰是由于相反的原因。”（傅谨：《新中国戏剧史1949-2000》，湖南美术出版社2002年版，第199页。）包括本土戏剧自身拥有的顽强生命力，民众审美需求的难以动摇，戏剧表演的表现手法和技巧方面的特殊性构成了一道天然防护屏等。著名戏曲研究专家郭汉城则对“十七年”戏曲改革有一个总体评价：“解放以后到文化大革命前十七年的戏曲改革工作中，粗暴和保守两种倾向都是存在的，但总的来看，还是贯彻执行了‘百花齐放，推陈出新’的方针的。所以戏曲事业得到了空前的发展，出现了前所未有的新面貌。无论是传统剧目的整理、改编，新编历史剧和现代戏的创作和舞台艺术的革新发展，其成绩之巨大，是我国戏曲发展历史上任何时期所没有的。”（郭汉城：《坚持戏曲“推陈出新”的方针》，《当代戏曲发展轨迹》，文化艺术出版社2008年版，第214页。）

[2] 丁罗男：《中国新文学大系（1949-1976）·跋》，《中国新文学大系》第十六集戏剧卷2，上海文艺出版社1997年版。

知识分子的双重身份。田汉曾任文化部戏曲改进局局长，老舍是北京市文联的主席，周扬是戏曲改进委员会主任委员，郭汉城任中国戏曲研究院剧目研究室主任，赵树理是《说说唱唱》的主编，欧阳予倩是国立戏剧学院院长，焦菊隐则为北京人艺的总导演等，多为戏曲改革的领导者、组织者、教育者和实践者。与旧艺人只是着眼传统戏曲表演艺术的打磨和精研不同，新文人戏改注重现代意识和现实人生表现方面的突破，尤其是戏曲文学性的提高，并谋求内容与形式的整体改造。这批新文艺作家与旧艺人通力合作，成为“十七年”戏曲改革的中坚力量，并共同铸就了戏曲改革的新文人模式。其范式内容是：在理论与实践两方面致力于中国传统戏曲的现代化变革，力求用现代意识来烛照传统戏曲，努力提高中国传统戏曲的人文内涵和文学价值，并注重新的戏曲美学的创建。新文人模式不只是一种文化身份，而是一种改革路向、艺术追求和实践方式的总称。虽然参与构建新文人模式的“新文人”并不是一个高度一致性的整体，存在一定差异性和丰富性，但却有着共同的理想追求和践行标准，其宗旨是中国戏曲的现代化嬗变，发挥其时代、社会与文化使命。



传统戏曲的现代化首先是作品思想内容的现代化。要让“旧戏曲”成为“新文艺”的一部分，使其契合新的现实生活的需要，首先就要对传统戏曲的思想内容加以改造。田汉在1951年初发表的《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》一文中指出：“我们修改旧剧的步骤，首先是进行最必要的消毒，即抛弃其有害于人民的腐朽的、落后的部分，如鼓吹奴才思想的，残酷、恐怖、野蛮、落后的部分，而保存和吸取其有利于人民的健康的、进步的部分，

作为优秀传统继承下来，并在新民主主义的基础上加以发展，这样旧的民族戏剧艺术就变成新的人民戏曲，成为新文艺的重要组成部分。”^[1]

“十七年”戏曲改革从传统戏的整理与改编起步，这是发掘和继承民族传统文化的必然之路，其中一批新文化人积极投入，贡献卓著。田汉的《白蛇传》就是以新文人的眼光和立场来改编旧戏的典范之作，它一改过去白蛇戏曲中常见的人妖孽缘的主题套路和神秘诡异的风格特征，以塑造白蛇的正面形象为旨归，表达了鲜明的反封建主题，开创了白蛇戏曲演出的新时代。陆炜在《田汉剧作论》中指出：“这部戏曲版本众多，自田汉《白蛇传》出，京剧皆用此本，其他剧种亦多有用者。田汉对亦人亦妖的白蛇形象作了很大改变，但熟悉和热爱白蛇故事的广大观众欣然接受了。仅此两端，即可说明《白蛇传》是可以传世的佳作。”^[2]另外，田汉还创作了直言犯上、为民请命的《谢瑶环》，剧作洋溢着强烈的现代民主意识，赋予了传统地方戏剧《万福莲》《女巡按》以更加积极的主题内涵。同样，解放后，著名话剧家吴祖光也陆续改编了《武则天》《凤求凰》《三打陶三春》《桃花洲》等京剧剧本，在这些剧本中，《三打陶三春》是最具有创造性、影响也最大的一个。吴祖光从现代人的思想与情感需要出发，用现代审美眼光来审视这部“粗糙”、“臃肿”、“情节及趣味又太过陈腐”的旧剧，几经斟酌才明确戏剧主题，即“《三打陶三春》通过陶三春和郑子明的婚姻借题发挥，写的是得势忘本、仗势欺人却遇到不屈和反抗的故事。写的是小民的质朴和官场的庸俗与世俗的

[1] 田汉：《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》，《人民戏剧》1951年第2卷第6期。

[2] 陆炜：《田汉剧作论》，南京大学出版社1995年版，第195页。

交锋，大部分的喜剧效果都是从这里产生。”^[1]接着他根据全新的主题设计对旧剧剧本进行了去粗取精、删繁就简的改造，使其成为“十七年”戏曲中不可多得的喜剧作品。此外，其他新文人整理改编的旧剧数量也不菲，且普遍意味深长、清新俊朗。例如陈静等创作的《十五贯》所彰显的实事求是、为民做主和反官僚主义、主观主义的现代理念至今仍不过时，它使古老的昆曲艺术重新焕发生机与活力，被誉为“一出戏救活了一个剧种”，成为“推陈出新”的范例。孟超的《李慧娘》表现出的生命意识、人道主义精神则使“鬼戏”充满着“人气”，发人深省。而陈仁鉴的《春草闯堂》所宣扬的平等意识和自由精神也使全剧新意盎然、神采飞扬。

值得一提的是，早在“五四”时期，胡适、傅斯年就对中国传统戏曲的“大团圆”主义提出尖锐的批评，认为这是“思想薄弱的铁证”，是“闭着眼睛不肯看天下的悲剧惨剧”的“说谎的文学”^[2]，希望新的戏剧“不要再犯这个通病”^[3]。“十七年”新文人戏曲有力克服了这一通病，《谢瑶环》一剧的最后结局就是瑶环被权贵摧折而死，强调其现实意义和悲剧精神，给观众以深思和启发。田汉在《〈谢瑶环〉小序》中指出“也有些同志赞成喜剧结尾的，在西安时俊耀同志还提过赐婚之说，后来安徽、江西、辽宁一些剧团的确把它的结尾改成了赐婚。但我以为按目前这样处理教育意义较为深刻。”^[4]同样，陈仁鉴的《团圆之后》最后也以悲剧而告终，原剧《施天文》是一出宣扬封建道德的团圆

[1] 吴祖光：《我和京剧〈三打陶三春〉》，《一辈子——吴祖光回忆录》，中国文联出版社2004年版，第290页。

[2] 胡适：《文学进化观念与戏剧改良》，《新青年》第5卷第4期（1918年10月）。

[3] 傅斯年：《再论戏剧改良》，《新青年》第5卷第4期（1918年10月）。

[4] 田汉：《〈谢瑶环〉小序》，《田汉文集》第10卷，中国戏剧出版社1983年版，第452页。

戏，被陈改编为“礼教吃人”的大悲剧，具有震撼人心的警世效果，显示出新文人不同的价值取向。

在新编历史剧方面新文人亦取得令人瞩目的成绩。他们利用自身所具有的文学素养和知识积累，对一些文学名著或历史事件加以改编，散发出浓郁的文人氣息。其中徐进的《红楼梦》获得巨大成功，他凭借自身对《红楼梦》一书的熟稔，准确地把握了原著的思想内涵。他说：“几经挫折，我才感到要把小说包罗万象的内容都概括在戏里是不可能的。于是确定以反封建与爱情悲剧这两条线糅合一起，作为主线，选取小说中的某些情节贯穿起来，去体现原著的精神面貌。”^[5]从小说到戏，原著的精神和风格未变，而情节更加集中、紧凑，戏剧性冲突加强，尤其是唱词优美如诗，显示出不同凡响的高雅气质。最后以《哭灵、出走》作结，也符合曹雪芹的原意，给观众留下想象和再创造的空间。吴晗的新编历史剧《海瑞罢官》取材于海瑞 1569 年在江南巡抚任上的部分事迹而加以创造性的想象和改造，歌颂了海瑞坚持原则、刚正不阿、威武不屈的精神，却因所谓“影射”的嫌疑，被打成“反党反社会主义的大毒草”。这从另一侧面说明该剧拥有在蒙蔽时代令当权者所畏惧的现代启蒙精神。张庚就曾说过：“也不一定只有描写当代生活的戏才配称为现代化的戏曲。现代人写的历史剧一样也能成为很好的现代戏……现代人不仅要认清自己的时代，也要用现代的眼光去认清历史。”^[6]当然在新编历史剧中也存在反历史主义倾向，例如杨绍萱的《新天河配》让古代人物具有今人思想，说今人的话，为今天的政治斗争服务，受到了艾青、马少波、阿甲、光未然、周扬等人的批评。

[5] 徐进：《〈红楼梦〉前记》，《红楼梦》，上海文艺出版社 1959 年版，第 1-2 页。

[6] 张庚：《戏曲美学论》，上海书画出版社 2004 年版，第 117 页。