



中国话剧艺术史

第五卷

A History of Chinese Drama

Volume 5

田本相 主编



中国话剧艺术史

第五卷

A History of Chinese Drama
Volume 5

胡志毅 周靖波 著

图书在版编目 (C I P) 数据

中国话剧艺术史. 第五卷 / 田本相主编. — 南京:
江苏凤凰教育出版社, 2016. 5
ISBN 978-7-5499-5538-1

I. ①中… II. ①田… III. ①话剧—戏剧史—中国
IV. ①J809. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 271093 号

书 名 中国话剧艺术史 (第五卷)
主 编 田本相
策划编辑 章俊弟
责任编辑 周敬芝
装帧设计 姜 嵩
出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司
江苏凤凰教育出版社 (南京市湖南路 1 号 A 楼 邮编 210009)
苏教网址 <http://www.1088.com.cn>
照 排 南京前锦排版服务有限公司
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司 (电话 025-57572508)
厂 址 南京市六合区冶山镇 (邮编 211523)
开 本 890 毫米×1240 毫米 1/16
印 张 30.5
版 次 2016 年 5 月第 1 版 2016 年 5 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5499-5538-1
定 价 90.00 元
网店地址 <http://jsfhjycbs.tmall.com>
新浪微博 <http://e.weibo.com/jsfhjy>
邮购电话 025-85406265, 025-85400774, 短信 02585420909
盗版举报 025-83658579

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换
提供盗版线索者给予重奖

绪 论

新中国成立后,话剧在思想文化层面显示出国家化和政治化趋势,即将戏剧协会、戏剧院团和戏剧学院纳入国家体制中;同时话剧在艺术体制层面开始向正规化和专业化转向,即由原来的演剧队、剧社和职业化剧团向正规话剧院团转向,由原来业余性、职业性的专业分工,向院团的专职分工转向。这使话剧得到空前发展,并形成了全国性的话剧体系。但是,在这个过程中,也产生了国家意识形态的统御,使得戏剧出现了配合政治运动而进行创作的趋向,染上了公式化、概念化的顽症。

一、话剧艺术的国家化与政治化

国家化首先体现在体制上。“体制,是一种制度形成后的产物。”普列汉诺夫在《没有地址的信》中说,“文学——民族精神本性的反映——是那些创造这个本性的历史条件本身的产物。这就是说,并非一定民族的性格,而是它的历史和它的社会制度向我们提供了它的文学。”^①戏剧亦然。因此,我们要从“社会制度”的角度去研究建国后戏剧的形成。

社会主义戏剧制度是文学制度的一部分,但戏剧不仅是文学,还是艺术,因此,它在戏剧文学生产方面是和文学一致的,但在舞台艺术方

^① 普列汉诺夫:《没有地址的信》,曹葆华译,三联书店1973年版,第42—43页。

面,又和艺术的体制是一致的。因此,还必须加上诸如院团的建设、舞台的演出、剧作家的培养等。周扬说:“文学在资产阶级社会里是为资产阶级服务的,因为钱和刊物、剧院,掌握在资产阶级手里。现在刊物、剧院掌握在国家手里,对钱的问题也没有那么看重。”^①从这个意义上说,戏剧体制,是政治体制的延伸。

这种体制,在文代会、观摩演出以及政策、领导等方面得到体现。它有效地统御了戏剧的创作,使得剧作家、导演、演员和舞台艺术家等也都在其统一领导之下。

戏剧的体制是戏剧生产的决定性因素。建国后的戏剧体制一方面是学习苏联的结果。周扬说:“苏联比我们前进得多,他们宣传工作的规模、方法、思想,都比我们高。而我们的宣传工作,这样不完备,规模这样狭小,制度这样不完备,思想水平比较低,比起人家差很多。”^②另一方面又是从延安的体制发展而来。延安的体制是采取协会、剧团和学院三个方面来规范戏剧创作。建国之后的戏剧体制,和文学体制一样,除戏剧协会、戏剧院团之外,其余就是工厂、农村和部队的业余演出。

全国戏剧工作者成为了国家的工作人员。全国按行政区划分国家剧团、省级剧团、市级剧团和县级剧团。富有意味的是,时至今日,剧团演员的职称还是国家一级演员、二级演员和三级演员,不论你是国家的剧团还是地方剧团。

话剧的国家化,还体现在话剧创作表现国家形象。把话剧和国家形象联系起来观念,在20世纪初就产生了。柳亚子说:“翠羽明珰,唤醒钧天之梦;清歌妙舞,招还祖国之魂。”^③陈独秀在1904年发表的《论戏曲》中说:“我中国以演戏为贱业,不许常人平等,泰西各国则反是,以优伶与文人学士同等,盖以为演戏事,与一国之风俗教化极有关系,决非可以等闲轻视优伶也。”在他看来,戏剧的作用是非常大的:“戏园者,实普天下之大学堂也,优伶者,实普天下之大教师也。”^④天繆生则说:“昔者法

① 周扬:《在全国青年文学创作者会议上的讲话》,《周扬文集》(第二卷),人民文学出版社1985年版,第374页。

② 周扬:《在中国共产党第一次全国宣传工作会议上的报告》,《周扬文集》(第二卷),人民文学出版社1985年版,第78页。

③ 柳亚子:《二十世纪大舞台发刊词》,《二十世纪大舞台》第1期(1905年)。

④ 陈独秀:《论戏曲》,《新小说》第2卷第2期。

之败德也，法国人设剧场于巴黎，演德兵入都时之惨状，观者感泣，而法以复兴。美之与英战也，摄英人暴状于影戏，随列传观，而美以独立。”^①他把一个国家的复兴与独立都归结为戏剧的作用。

20世纪30年代的左翼戏剧，一方面是受到国际左翼思潮的影响，另一方面又是受制于阶级的利益。到1935年提出“国防戏剧”，就已是将戏剧置于民族国家的高度来认识。抗战爆发后，戏剧成为全民抗战的一种工具，一种武器。在延安时期，戏剧更有了明确的为政治服务的方针。

民族国家所倡导的戏剧，往往具有政治性。在19世纪末，爱尔兰的一批戏剧家开始倡导他们的民族戏剧运动。当时正值俄国莫斯科艺术剧院兴起，格雷格里夫人和叶芝谈到她自己所写的戏剧，对爱尔兰没有剧场感到遗憾，叶芝也热切地表示了自己想建设上演自己戏剧的剧场的梦想。于是他们计划创立爱尔兰国民剧场，于1904年在都柏林创办了阿贝剧场，而对这个剧场贡献最大的，是后来加入的约翰·沁孤，就像莫斯科艺术剧院发现了契诃夫一样。这就使爱尔兰的戏剧运动成为了纯粹的“国民的”、“乡土的”运动。^②这一点正好和余上沅、赵太侗等人的心理相契合。他们自比约翰·沁孤和叶芝，计划创办《傀儡》杂志、北京艺术剧院、演员训练学校、戏剧图书馆、戏剧博物馆，于1925年“五卅”期间回到北京，开展了轰动一时的“国剧运动”。但是，由于当时中国还没有具备建立国家剧院等相应的条件。因此，“国剧运动”失败了。

国家剧院的理想在建国后得以实现，北京人民艺术剧院就是国家剧院的典范。在“北京人艺”建院初期，负责组建工作的廖沫沙就认为，“一个剧院的艺术水平有没有全国性、国际性，不是看它设在哪里，而是看艺术本身”，“我们新中国的戏剧艺术也正需要一个建设计划。话剧在中国虽然已经有了50多年的历史，但是我们还没有一个像莫斯科艺术剧院一样的剧院，也没有建立起像斯坦尼斯拉夫斯基那样的演剧艺术体系”。^③

欧阳山尊在《我们需要一个新型的、示范性的国家话剧院》一文中，

① 天缪生：《剧场之教育》，见《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，阿英编，中华书局1960年版，第57页。原载《月月小说》第2卷第1期。

② 田汉：《爱尔兰近代剧概论》，东南书局1929年版。

③ 《北京人民艺术剧院大事记》，转引自于是之等：《论北京人艺演剧学派》，北京出版社1995年版，第2—3页。

从北京和莫斯科比较的角度来谈国家剧院的建设。他说道：

在莫斯科，有着各种不同的剧院，它们分别演出各种不同题材和不同风格的剧目。譬如莫斯科列宁共产主义青年团剧院演的是像《列宁的青年时代》、《尤里乌斯·伏契克》、《保尔·柯察金》这一类教育青年的剧目；莫斯科市苏维埃剧院演的是像《莫斯科性格》、《莫斯科曙光》这一类剧目；而苏军中央剧院演的则是像《苏沃洛夫元帅》、《海军大将》、《在战斗里成长》这一类剧目。此外，还有讽刺剧院、吉普赛剧院、瓦赫坦诃夫剧院、交通运输剧院、少年儿童剧院等，它们都是按照自己不同的任务与风格来上演相应的剧目。但是在所有这些剧院（包括歌剧院）中，只有三个是国家规模的模范剧院，那就是莫斯科大剧院、莫斯科小剧院和莫斯科艺术剧院。前一个是歌剧院，后两个是话剧院。在我们的首都三个规模较大的话剧院，即中国青年艺术剧院、北京人民艺术剧院和军委总政文工团话剧团。这样看来，我们话剧院的数目要比苏联少得多，同时也还没有一个像莫斯科艺术剧院这样的国家规模的话剧院。但是为了加快戏剧艺术发展和提高的速度，为了配合社会主义建设，迎接文化高潮，满足人民的需要和为了加强国内外的文化交流，建立一个剧院是十分必要的。^①

正是因为有了这样的国家剧院的理念，“北京人艺”才成为了真正的国家剧院。但是国家化不仅体现在剧院的建设上，还体现在国家的形象上。在话剧界，国家的形象主要是由剧作家来实现的。在建国之后，中国戏剧家的队伍，实现了国统区的作家和解放区作家的会合，但是从解放区来的戏剧家明显要优越于国统区的戏剧家，甚至从国统区来的中共地下戏剧工作者也觉得不如解放区的来得正宗。或者说，解放区的剧作家已经完成了一种“过渡仪式”的转换，而国统区来的剧作家还需要完成这种转换。李洁非指出，“50年代的文坛，看上去和革命政治路线斗争的结果非常相似，都是本土派对洋派、乡村派对城市派取得了胜利。差不多所有来自国统区、以城市为背景的作家，都失去了文学上的活动，他们

^① 欧阳山尊：《我们需要一个新型的、示范性的国家话剧院》，《戏剧报》1955年12月号。

的思想感情需要改造,他们的文学语言、表现手法也很不适当;相反,大批来自解放区、以乡村民间文化为依托、长期为农民写作的作家,则焕发了才华,他们如鱼得水,为新中国文学贡献出一部部有经典意义的作品。”^①在这里,表现出的就是从国统区来的作家,往往有一种政治上的不自信。如果说从延安来的作家已经接受了“整风”运动和《讲话》的洗礼,那么,从国统区来的作家,则要“补课”或者说重新接受教育。

话剧的政治化,从最初的文明戏就开始了,到20世纪30年代的左翼戏剧形成了一种思潮,当时出现了世界性的左翼思潮,即所谓的“红色的30年代”。它一方面是在批判现实主义基础上经过质的飞跃而发展起来的,如苏俄时期的高尔基等人;另一方面是在与新浪漫派及现代主义文学的决裂中产生的,如法国超现实主义作家艾吕雅和阿拉贡。这股世界性的左倾文艺思潮也表现在戏剧领域中,在各国都形成了独立的戏剧运动。

在俄国出现了以泰伊诺夫、梅耶荷德及哀弗莱伊诺夫等人为首的“新俄演剧”运动。梅耶荷德创造了新的演出法,而莫斯科艺术剧院则在1927年演出了伊凡诺夫的《铁甲列车》,并因此而确立了社会主义现实主义戏剧的地位。在法国,有罗曼·罗兰倡导的民众戏剧,在英国出现了像“海克赖工人剧场”等这样的工人戏剧团体,在德国出现了由观念转向的“新即物主义”和莱因哈特的学生皮斯卡托凭借朗诵、电影及扩音器所创作的“文献剧”(宣传鼓动剧)。皮斯卡托在《政治剧》一文中指出,“要使所有的艺术目标都服从于革命的目标;要有意识地强调和培养阶级斗争的观念”,“我们的戏‘都是些号召’,企图对当前的事件发生影响,企图成为一种‘政治活动’的形式”。^②而布莱希特的“叙事剧”(一译“史诗剧”)也具有政治意识形态。

20世纪30年代的话剧创作,一方面产生了一系列紧密配合革命形势需要的剧作,往往把鲜明的政治倾向通过剧中人物的对话直接表白出来,达到宣传鼓动的目的,如冯乃超、左明、楼适夷、于伶、宋之的、石凌鹤、章泯等人的一部分作品都带有这些特点。这些作品在当时的政治斗

① 李洁非:《现代性城市与文学的现代性转型》,见陈晓明主编:《现代性与中国当代文学转型》,云南人民出版社2003年版,第43—44页。

② 皮斯卡托:《政治剧》,《世界艺术与美学》(第5辑),文化艺术出版社1985年版,第258页。

争中都起到明显的宣传效果,但却因缺少艺术性而经不起时间的考验。而另一方面,是从现实生活出发,着重塑造活生生的人物形象,创作了一批富有艺术感染力的优秀之作。这些作品的政治思想倾向是从场面和情节中自然而然地流露出来的,具有莎士比亚式的性格的丰富性和情节的生动性,如曹禺和夏衍的剧作。他们的作品不乏政治意识,尤其是夏衍的政治意识之强并不亚于其他左翼戏剧家,他们的作品成为30年代戏剧创作的重要收获,在中国话剧史上占有重要地位。

但这只是话剧中的一种倾向,或者说一种类型。它在延安整风运动之后,尤其是毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》之后获得了确认,不过当时还只是在延安等解放区贯彻实行。建国之后,《讲话》精神就在全国范围内全面实施,如第一次文代会做出决议,“一致认为他们所指出的在毛泽东主席的文艺方针之下中国文学艺术工作者今后努力的方向和任务,是完全正确的”,并“决心以最大努力来贯彻执行”。^①也就是说,以《讲话》为代表的毛泽东文艺思想,确定了新中国文艺事业的方向和道路。

建国之后,政治运动不断,“三反”“五反”运动、“反右”运动、“大跃进”,一直到“无产阶级文化大革命”爆发,戏剧家创作了大量配合政治运动的戏剧。如1962年9月,毛泽东在中国共产党八届十中全会上提出,在社会主义历史阶段中,“存在着无产阶级和资产阶级之间的阶级斗争,存在着社会主义和资本主义这两条道路的斗争”。^②于是就出现了一些表现阶级斗争的话剧,如《霓虹灯下的哨兵》、《千万不要忘记》、《年轻的一代》等。

在戏剧创造人物形象等艺术手段上,建国后的戏剧,政治性体现在众多的话剧作品中,如曹禺的《明朗的天》,即使堪称话剧经典的老舍的《茶馆》也是如此。

在建国十七年的话剧中,话剧政治化是和国家化同时展开的。因为在戏剧家协会中设置党组,在戏剧院团和戏剧学院中设置党委,话剧必

^① 《中华全国第一次文学艺术工作者代表大会纪念文集》,中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编,北京新华书店1950年版,第146页。

^② 毛泽东:《对中共八届十中全会公报的批语和谈话》,见《建国以来毛泽东文稿》(第十册),中央文献出版社1996年版,第196—197页。

须服从党的领导,在组织上得到保证,在政治上体现列宁的“文学的党性原则”。

话剧政治化又是通过创作方法得到体现,先是社会主义现实主义,后来又发展成为革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法。戏剧家必须遵循这种创作方法,才能进行创作。而且,无论从解放区来的剧作家,还是从国统区来的剧作家,都要自觉地遵守这种创作方法。

应该说,十七年话剧在左倾思潮影响下,成为一种思想政治工具。在这里,有一个背反的过程。如果说,20世纪30年代的左翼戏剧,是一种“政治的抵抗”的话,那么40年代在延安,在局部获得了统治性的意识形态,而在新中国成立以后,就形成了全国性的占统治地位的思想。它成了国家的意识形态,成为歌颂性的戏剧,但是它依然保持着革命性和战斗性的传统。

陈恭敏在《发挥话剧创作战斗性》一文中说:“我国话剧有着战斗性的传统,从它诞生的时候起,就一直在革命斗争中成长壮大起来的。今天需要进一步发挥话剧的战斗性,应该重视话剧创作思想内容的鲜明与深刻,反映生活的广阔与多样;应该重视反映革命历史与社会主义建设时期的各种生活与斗争,特别是建国以来各个战线上的斗争生活。因为这些反映社会主义新生活的剧作,描绘的是当前人民的生活,提出的是今天的生活中的问题,处理的是当前现实的矛盾,表现的是与群众切身有关的主题。凡此种种,都不能不引起今天观众的兴趣与关注。我们创作的成就,将激励他们的斗志,启发他们的思考,提高他们的觉悟,鼓舞他们建设社会主义的热情。”^①

对十七年话剧的评价是经历了一些变化的,在20世纪80年代,由于拨乱反正,对于十七年话剧先是相对肯定,后来又采取否定态度,认为文化大革命的“样板戏”就是从十七年戏剧中发展而来。即使在近年来,学术界也形成了截然不同的观点,一种观点认为,十七年的戏剧创作,受到左倾思想的影响,导致过分政治化的倾向,艺术性不强,并且导致了文化大革命“样板戏”的产生;另一种观点认为,十七年的戏剧创作取得了“极大的成就”,或者说,“现在的‘去政治化’的喧嚣声中,却是更为强劲

^① 陈恭敏:《发挥话剧创作战斗性——谈几部反映社会主义新生活的话剧创作》,见《陈恭敏戏剧论文集》,中国戏剧出版社1989年版,第201页。

的政治性诉求”。^① 其实,应该根据历史的事实,作出实事求是的评价。

对于十七年话剧,既不能完全否认,也不能过高评价。应该看到,十七年话剧,出现了“主题先行”和“题材决定论”的现象。剧作家的创作是为政治服务,剧团在什么形势下需要创作什么剧作,剧作家就创作,导演就导演,演员就表演,其他各种舞台艺术工作者也就像接受任务一样去完成。

在这个过程中,剧作家如果遇到相对熟悉的题材,可能创作出一些好的剧作,导演和演员也可能创作出好的舞台剧。但是如果遇到不熟悉的题材,剧作家去体验生活,或者收集材料,导演和演员也就变成完成任务似地去完成艺术创作。

在建国之后,出现了一大批著名的导演、演员和舞美设计师,如焦菊隐、黄佐临、欧阳山尊、夏淳、于是之、刁光覃、朱琳、童超、李默然等。

在戏剧文学上,一方面是老一辈剧作家继续发挥他们的创作热情和能力,田汉、郭沫若、老舍、曹禺等都创作出了一些新的剧作,如《关汉卿》、《蔡文姬》、《龙须沟》、《茶馆》、《明朗的天》、《胆剑篇》等,有些剧作还成为了新的经典。另一方面新一代的剧作家,如胡可、陈其通、岳野、杨履方、刘川等,也在崛起,创作出一批虽然幼稚但紧贴时代的作品,如鲁煤执笔、刘沧浪等集体创作的《红旗歌》,杜印的《在新事物面前》,夏衍的《考验》,崔德志的独幕话剧《刘英莲》,胡万春、佐临、洛仝的《激流勇进》,安波的《春风吹到诺敏河》,胡可的《槐树庄》,王炼的《枯木逢春》,陈其通的《万水千山》,马吉星的《豹子湾的战斗》,沈西蒙等的《霓虹灯下的哨兵》,刘川的《第二个春天》,杜宣的《无名英雄》等。另外还有“第四种剧本”,如《洞箫横吹》、《同甘共苦》、《布谷鸟又叫了》等。

二、话剧艺术的正规化与专业化

话剧是一种舞台艺术,在评价一个时期的话剧成就的时候,在话剧文学之外,还需要考虑舞台艺术的成就,包括表演、导演和舞台美术。与五四以来到20世纪三四十年代的业余化、职业化运动不同的是,在十七年话剧中,体现的是正规化、专业化。在抗日战争中发展起来的抗敌演

^① 蔡翔:《革命/叙述:中国社会主义文学—文化想象(1949—1966)》,北京大学出版社2010年版,第1页。



全总文工团演出
多幕剧《刘介梅》
之一幕(1958)

剧队,逐步转化成了正规的话剧院团。

1951年6月举办了第一次全国文工团会议,提出大行政区及有条件的大城市设立话剧剧院或剧团,到1952年冬天举办第二次全国文工团会议之后完成了体制的转变。1953年春,文化部发出关于整顿和加强剧团工作的指示,各省市开始整编文工团,成立话剧剧团。据统计,当时全国共有专业话剧团79个,从业人员达到6800人。^①一说在1951年召开全国文工团会议之后,至1953年年底的两年多的时间里,各地贯彻事业化、正规化的方针调整演出团体,陆续组建国营话剧团43个,遍及全国各省、市,年内话剧公演近50000场。^②建国后,全国的话剧团之多,连苏联专家也非常惊讶,谢·奥布拉兹卓夫在《中国人民的戏剧》一书中引用田汉的话说:“现在,在全国的每一个省,每一个城市,每一个自治区,在几乎每一个工业部门,在铁路运输部门里,都有了话剧团体。”印在那些剧照下边的文字作了田汉这句话的具体证明:“我一面读着参加会演的各省(市)话剧团的名称,一面在地图上寻找:安徽、黑龙江、河南、甘肃、新

① 王新民:《中国当代话剧艺术演变史》,浙江大学出版社2000年版,第31、37页。

② 左莱主编:《中国话剧史大事记》,中国艺术研究院话剧研究所编印,1994年,第389页。

1956年，青岛话剧院成立



疆维吾尔自治区、内蒙古自治区、延边朝鲜族自治州……用比例尺将由黑龙江省会齐齐哈尔到新疆维吾尔自治区的首府乌鲁木齐之间的距离一量，直接距离是三千公里，但两地的剧院聚集在一起了。黑龙江话剧团在北京演出了《家务事》，新疆维吾尔自治区话剧团用维吾尔语演出了《喜事》。”^①

正规的话剧院团，首先体现在国家剧院。如北京人民艺术剧院，就是由华北人民文工团、华北大学第三部第二文艺工作团（先是成为中央戏剧学院话剧团）合并而成。而华北人民文工团是由延安中央党校文艺工作室和演剧二队合并的晋冀鲁豫文工团发展而来，华北大学第三部第二文工团是抗敌演剧二队大部 and 六队、九队少数成员以及祖国剧社的剧人组成的。

北京人艺从一开始就具有了正规化和专业化的意识，也就是说，他们从开创的时候就知道自己在创造中国的正规化和专业化的剧场，因此，充满了一种神圣感。北京人民艺术剧院院长曹禺号召全院“为一个共同的目标奋斗——就是为建立中国的剧场艺术而努力”。^② 被称为“人艺四巨头”的曹禺、焦菊隐、欧阳山尊、赵起扬整整畅谈了一个星期，每天

^① 谢·奥布拉兹卓夫：《中国人民的戏剧》，中国戏剧出版社1985年版，第180页。

^② 于是之主编：《论北京人艺演剧学派》，北京出版社1995年版，第13页。

少则叙谈十三四个小时，多则整整聊上一天。一共谈了四十二个小时，被称为“四十二小时谈话”。他们得出了一个结论，莫斯科艺术剧院“是一个有理想、有追求、艺术上有严格要求的剧院，是一个形成了自己独特风格和理论体系的剧院，因而才成为一个艺术水平很高且享誉世界的剧院。由此归结到一点，就是‘要把北京人艺建设成为像莫斯科艺术剧院那样的剧院’”。^① 他们仿效莫斯科艺术剧院，接受斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系。总导演焦菊隐和全院的戏剧工作者在这个基础上创立了以诗化现实主义为中心的北京人民艺术剧院演剧学派，他自己提出了著名的“心象说”，成为话剧民族化的核心美学。从戏剧文学上说，这个剧院是郭（沫若）、老（舍）、曹（禺）的剧院。焦菊隐导演了老舍的《龙须沟》、《茶馆》，郭沫若的《虎符》、《蔡文姬》，曹禺的《明朗的天》、《胆剑篇》，田汉的《名优之死》、《关汉卿》等。1958年导演的《茶馆》，标志着北京人艺演剧学派的诞生，这个剧的演出是真正意义上的“国家的仪式”^②。



郭沫若《虎符》之一幕

- ① 周瑞祥：《理想与追求——“从四巨头畅谈”到“香山会议”》，《秋实春华》，北京出版社1989年版。
- ② 胡志毅：《国家的仪式：中国革命戏剧的文化透视》，广西师范大学出版社2008年版。

中国青年艺术剧院成立于1949年,它的前身是成立于1941年的延安青年艺术剧院和解放战争时的东北文工二团,由廖承志兼任院长,吴雪、金山任副院长。中央实验话剧院成立于1956年9月,首任院长是中国话剧事业奠基人之一、著名戏剧家和教育家欧阳予倩。

上海人民艺术剧院在沪成立,由时任上海市委宣传部部长的夏衍兼任院长,黄佐临、吕复任副院长,由原演剧九队和长期在上海坚持进步活动的戏剧专业人才组成。1960年由黄佐临任院长。

在这个时期,出现了向话剧的正规化和专业化转化的趋向,在各个大剧院实行总导演制,如焦菊隐担任北京人民艺术剧院的总导演,黄佐临担任上海人民艺术剧院的总导演,孙维世担任中央实验话剧院的总导演。同时,形成了北京人民艺术剧院的焦菊隐导演学派,上海人民艺术剧院的总导演黄佐临在戏剧观念上也有所突破,确立了正规的排演制度和演出制度。

北京人民艺术剧院重视剧目建设。焦菊隐说:“剧目规划是最主要的,是剧院的生命线。”他指出,“剧目规划的主要精神是以反映我国当前现实生活的剧目为主,同时要做到演出的多样化,要选择一定数量的五四以来的优秀话剧及外国古典剧目”。^①各个大剧院,如北京人民艺术剧院、上海人民艺术剧院、中国青年艺术剧院和中央实验话剧院等,都将优秀剧目当作保留剧目。

1953年9—10月,在北京召开了中国文学艺术工作者第二次代表大会,周扬提出了对五四以来新文艺的继承问题。随后召开的中国戏剧家协会全委扩大会议认为,五四以来的优秀话剧也应予以继承,有选择地搬上新中国的舞台。于是,从1954年到1957年,田汉的《名优之死》,曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》,郭沫若的《屈原》、《虎符》等剧相继上演。同时,许多新创作的剧目也成为剧院的保留剧目。

专业化包括剧作家专业化。除了当年的老剧作家,如郭沫若、老舍、曹禺、田汉等之外,新中国也培养了一批新的专业剧作家,如安波、岳野、海默、杨履方、杜印、丛深、胡万春、陈耘、陈其通、胡可、杜宣、沈西蒙等。

专业化还包括戏剧教育的专业化。在北京成立了中央戏剧学院,在

^① 黄维钧、周瑞祥:《辉煌的艺术殿堂——北京人民艺术剧院五十周年》,中国书店2002年版,第16页。

上海成立了上海戏剧学院，一些艺术院校和师范院校也有相关专业，培养了大批演员、导演以及舞台美术家、剧作家。

建国十七年，在原有的演员、导演的基础上，也培养了一批新的专业演员、导演，如焦菊隐、欧阳山尊、夏淳、梅阡、吴雪、孙维世、陈颢、黄佐临、杨村彬、吕复、罗毅之等导演，于是之、刁光覃、蓝天野、郑榕、沈杨、丹尼、高重实、乔奇、江俊、陈奇、胡思庆、严丽秋、王频、周谅琼、熊雪琴、娄际成、李家耀、焦晃、郑毓芝、谢德辉、俞洛生等演员。而在戏剧评论和理论方面，则有李健吾、陈瘦竹、顾仲彝、侯金镜等人。

建国以后话剧的正规化和专业化，不仅显示出话剧艺术进入了稳定的水平，也标志着话剧艺术达到了成熟的状态。

目 录

绪论 / 001

- 一、话剧艺术的国家化与政治化 / 001
- 二、话剧艺术的正规化与专业化 / 008

第一编 戏剧运动

第一章 万象更新(1949—1956) / 003

- 第一节 第一次文代会 / 004
- 第二节 第二次文代会和话剧观摩演出 / 007
- 第三节 话剧院团建设 / 011
- 第四节 戏剧教育的发展 / 023
- 第五节 向苏联戏剧学习 / 026

第二章 转折时期(1957—1962) / 032

- 第一节 “反右”运动与“戏剧工作的领导”问题 / 032
- 第二节 “大跃进”与话剧群众化运动 / 035
- 第三节 话剧民族化运动 / 039