



# 中国话剧艺术史

第四卷

A History of Chinese Drama

Volume 4

田本相 主编



# 中国话剧艺术史

第四卷

A History of Chinese Drama  
Volume 4

廖全京 著

## 图书在版编目 (C I P) 数据

中国话剧艺术史. 第四卷 / 田本相主编. -- 南京:  
江苏凤凰教育出版社, 2016.5  
ISBN 978-7-5499-5537-4

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 271091 号

- 书 名 中国话剧艺术史 (第四卷)  
主 编 田本相  
策划编辑 章俊弟  
责任编辑 吴文昊  
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 31.75  
版 次 2016 年 5 月第 1 版 2016 年 5 月第 1 次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5499-5537-4  
定 价 90.00 元  
网店地址 <http://jsfhjybs.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

70 多年前,中华民族的生命机体开始围绕世界反法西斯战争这个中心运转。从那一刻起,中国话剧便与急风暴雨般的民族解放战争结缘。这场战争不仅震动并扭转了 20 世纪 30 年代后期的中国历史,而且延伸到整个 40 年代。民族解放的主题顺理成章地把绵延了将近 12 年的战争的前后两个阶段——抗日救亡和解放全中国连接了起来。

在硝烟升腾起来之后,战争使用它的巨手将中华国土大致切割为解放区、大后方(国统区)、沦陷区(包括沦陷前的“孤岛”上海)这样三个板块。此后直到 40 年代末,这几个板块都发生了各自的政治、经济、文化的变动,各个板块的戏剧也很不一样。但是,由于战争对地域环境的总体规定性,它们的发展又有大体接近的趋势。本书从总体上将 1937 年至 1949 年的中国话剧的发展大致划分为以下三个时期:

## 40 年代前期(1937 年—1941 年)

抗战爆发后的最初几年,随着民族解放战争的战幕全面拉开,中国话剧一改过去长期拘囿在主要的大城市、以知识分子为主要接受对象的狭小局面,开始了广泛的下乡、入伍、走向全国,宣传抗战,服务人民的历程,这是一段先后以上海、武汉、重庆为中心,向祖国内地逐步扩散和深入的血与火的历程。

对于大后方话剧来说,这一时期经历了以 1939 年为界的前后两个

阶段。与战场上连天的炮火相呼应,大后方话剧在1937年的上海和1938年的武汉实现了它的第一次“爆炸”。这爆炸表现在话剧运动方面,主要是专业的和非专业的演出团体如雨后春笋般猛增和话剧演出空前活跃。在话剧创作方面,则是一大批通俗、小型的宣传鼓动剧的诞生。这些以独幕剧、活报剧、时事煽动剧等形式出现在街头、广场、乡镇、战场上的话剧作品,使人强烈感受到中国广大话剧从业者普遍的情绪躁动和奔放。这一阶段大量演出的无数有名或无名的剧作家匆匆写出的作品,都因适应抗战宣传之急需而具有以话剧的“轻武器”为主、以灵活多变的战地“游击”演出为主的特点。这些作品和演出,除少数影响较大(如《放下你的鞭子》、《三江好》、《最后一计》等)之外,多数是战时急就章,不同程度地显出肤浅与粗糙。但正是由这些作品和演出实现的这大后方戏剧的第一次“爆炸”,预示着中国话剧史上一个黄金时代正在到来。

从1939年起,抗战前期的大后方戏剧进入第二阶段。经过一阵猛烈的“爆炸”之后,随着战局发展和大后方话剧中心转移到重庆,话剧界的许许多多热情奔放的抗战士冷静下来,开始在更广的范围内向生活海洋的较深层次“潜沉”。话剧界开始由战场演出为主,转向以剧场演出为主,由短小精悍的“轻武器”为主,变为以多幕话剧这类“重武器”为主。这是一次有实质意义的转折。作为这次“潜沉”即实质性转折开始的标志出现的,是夏衍的四幕话剧《一年间》在1939年4月12日—4月15日公演于重庆国泰大戏院。以《一年间》为代表的一批比较优秀的大型话剧作品的出现,体现了话剧创作向生活和人的心灵深处开拓的倾向,题材领域初步拓宽的倾向,从单纯或主要表现中国人民抗日的民族要求扩大到开始反映人民普遍的民主要求的倾向。就剧作的数量而言,这一阶段明显减少;就剧作的质量而言,这一阶段显著提高。除《一年间》之外,大后方在1939年至1940年还先后出现了《飞将军》、《包得行》(洪深),《魔窟》、《乱世男女》(陈白尘),《蜕变》(曹禺)等比较优秀的话剧作品。上述作品无论在反映生活的广度、思想的深度,还是艺术的力度上,都比较前一阶段多数单纯地倾向于宣传鼓动的那种“爆炸”型的话剧作品有了长足的进步。剧作家们普遍意识到,不能仅仅借助话剧的捕捉生活表象世界的“摄影机”功能,而应当更好地发挥话剧的透析人的内心世界的“X光机”和“解剖刀”功能。

在延安和各抗日根据地,从1937年抗战爆发到1941年底前后,话剧演出和话剧活动主要是通过延安鲁迅艺术学院戏剧系和直属八路军的一些文艺社团、话剧社团的创作、演出和宣传活动来展开的。1937年8月13日,十八集团军西北战地服务团(简称“西战团”)在延安正式成立。这标志着延安和各抗日根据地的话剧活动拉开了序幕。自1937年8月至1941年12月,在这一地域先后成立和存在的与话剧创作演出有关的主要文艺社团还有:八路军留守兵团政治部“烽火剧团”、抗大总校文工团、十八集团军总部太行山剧团、晋察冀军区政治部“抗敌剧社”、晋察冀冀中军区政治部“火线剧社”、八路军129师“先锋剧团”、八路军115师“战士剧社”、八路军山东纵队第5支队“国防剧团”、八路军120师“战斗剧社”、山西新军的一些剧团,以及新四军战地服务团、新四军江北指挥部“抗敌剧团”、新四军游击支队等的“拂晓剧团”等,他们以演出活报剧、街头剧、独幕剧为主,在艰苦的战争环境中,用自己创作的《重逢》、《流寇队长》、《棋局未终》、《我们的乡村》等有代表性的剧作,为宣传全民抗战、歌颂民族气节作出了重大贡献。

沦陷区的话剧在这一时期显得相对复杂。随着1937年夏秋北京沦陷、11月上海沦陷、12月南京沦陷,沦陷区的格局发生了很大变化。到1938年10月,武汉、广州相继沦陷。此时,沦陷区已包括东北、华北、华东、华中、华南各地。上述地方的日伪政权利用手中的政权机器,从外部强化对文化艺术的法西斯统治,强制推行以所谓“和平文艺”、“大东亚民族文学”为口号的殖民主义文化思潮。在严酷的压制下,大部分沦陷区的话剧创作和演出中断,显得一片荒芜、冷寂。唯有东北部分地方和被称为“孤岛”的上海,还能见到星星点点的话剧火苗,“孤岛”的话剧,甚至显出活跃的景象。

东北的沈阳、长春、哈尔滨,是沦陷区话剧演出相对较多的几座城市。1934年在长春成立的大同剧团,1938年在沈阳成立的协和剧团(先是业余后为专业的),由日本人创建有中国人参加的职业性剧团“剧团哈尔滨”,以及沈阳业余话剧团、长春文艺话剧团等,从1939年到1941年相继演出了东北青年剧作家创作的《三代》、《屠户》、《血刃图》、《塞上烽火》、《夜深沉》、《长白山》、《归去来兮》等多幕剧和独幕剧。这些剧作,描写普通民众的现实生活,具有浓厚的东北地域文化色彩和怀乡情结,曲折地传达了沦陷区民众苦难的心声。此外,这些剧团还演出了曹禺的

《日出》、《原野》、《雷雨》以及外国剧《怒吼吧，中国》等。在华北的北京，话剧经过沦陷初的沉寂之后，在1940年表现出了一些生机的萌动：一些期刊开始发表独幕剧作，部分大中学校也恢复了校园话剧演出。到1941年，个别剧作家的剧本也开始结集出版（如朱应之的《婉君戏曲集》、穆穆的《生涯》）。

1937年11月，中国军队全部撤出之后，上海租界外围地区沦入敌手。上海的英、美、法等国租界区成为“孤岛”。从1937年10月到1941年12月，1500个日日夜夜里，“孤岛”上的人们期待着黎明，并用各种方式表达着这种急迫的期待。话剧，成为人们宣泄这种痛苦和焦灼的主要渠道。这一时期，利用特殊的环境和条件，“孤岛”上涌现出的职业话剧团就有上海剧艺社、中国旅行剧团、中法剧社、中国银行剧社、上海职业剧团等。而以学校业余话剧团为代表的各行各业的业余话剧团体，达一百二十多个。<sup>①</sup> 话剧界人士通过商业演出的形式，推出话剧《夜上海》、《明末遗恨》（又名《碧血花》）、《李秀成之死》、《正气歌》、《家》、《清宫怨》、《蜕变》等，隐晦曲折地反映了社会现实和人们的心境。

#### 40年代中期（1942年—1945年）

随着抗日战争相持阶段的到来，大后方局势在整个战局的影响下逐渐趋于相对稳定。许多戏剧工作者由沦陷区、游击区及前线进入后方大中城市，由旷野走上舞台。客观环境的改变为他们改变戏剧状况创造了一定的有利条件。他们反思抗战以来的话剧，感到由于十分重视和强调戏剧作为民族解放的斗争武器的一面，比较忽略通过戏剧的艺术功能发挥武器的作用的一面，因而戏剧作品的内容和形式渐趋公式化、概念化、单一化，在艺术上显出不同程度的直露和粗糙。剧作家和表导演艺术家们逐渐意识到，应当把戏剧的社会历史职责与戏剧建设的艺术使命结合起来，兼顾起来，因而更加注重对于戏剧艺术规律的探讨和自身艺术水准的提高。正是在这样一种走向成熟、走向格局定型的趋势下，大后方戏剧迎来了它的第二次“爆炸”。与大后方戏剧在抗战前期的第一次“爆炸”相比，这一次“爆炸”主要表现为以剧场演出的大型话剧为主要形式的“重庆雾季公演”。《屈原》等大型话剧的连续公演，把大后方话剧创作和演出提高到了一个新境界，在广大观众中产生了巨大反响。雾季公演

<sup>①</sup> 姜春芳：《“孤岛”时期上海的戏剧运动》，《新文学史料》1980年第4期。

从1941年10月一直延续到1945年,共举行了4次,其间演出话剧118部。“重庆雾季公演”以它特有的激情和气魄,表现出政治高压下话剧的抗争,呼喊出人民的忧患与怨愤,为中国话剧史写下了极有声色、极有光彩的一页。1944年左右,大后方戏剧再次向生活海洋的更深层次“潜沉”。戏剧界在“现代化”、“科学化”、“正规化”<sup>①</sup>的要求下,出现了在重庆等地结合学习斯坦尼斯拉夫斯基体系而展开的关于建立民族的现实主义演剧体系的讨论;出现了1941年春天政治部直属抗敌演剧队一、二、八、九队的长沙会师和三队、四队、抗宣一队的洛阳联合公演;出现了在桂林的田汉与欧阳予倩等人关于戏剧的“突击”与“磨光”的争议……同时,应当专门提到,1944年2月在广西桂林举行的“西南第一届戏剧展览会”。这次历时3个月的戏剧演出活动,有广西、湖南、江西、广东4个省的28个文艺团队参加,推出了包括话剧、京剧和地方戏曲等在内的百余出剧目(其中18个话剧团队演出了22个大型话剧)。这次演出是一种思考较多、较注重艺术质量的“潜沉”的显示。这次“潜沉”告诉人们,随着抗日战争临近结束与政府当局的日益腐败,话剧正在更深地潜入生活,更细致地打磨艺术,更冷静地进行思考,为即将到来的新的民族民主斗争积蓄力量。

这一时期的解放区话剧,进入了一个至关重要的阶段。由于日本侵略者和执政的国民党对各抗日民主根据地进行大规模的军事进攻和经济封锁,使解放区处于极端困难的环境之中。在中国共产党的领导下,以延安为中心的解放区坚持开展军事斗争、大生产运动和精兵简政,以奋斗求生存、求发展。对这一时期解放区话剧发展产生关键性影响的,是在中国共产党全党开展整风运动的背景下召开的延安文艺座谈会。1942年5月,毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》。这个《讲话》涉及对五四以来中国文艺发展的历史经验,延安和各抗日根据地文艺的状况以及文艺的工农兵方向、文艺工作者的立场和世界观问题,文学艺术的源泉、普及与提高的关系,党的文艺工作和整个革命工作的关系以及文艺批评的标准等诸多方面。其中,最关键最中心的问题,是党的领导问题。在座谈会召开之前进行了调查研究、座谈会期间又听取了发言的毛泽东,针对延安某些作家中存在的强调作家是“独立”、“自由”的倾向,

<sup>①</sup> 夏衍:《论正规化》,《戏剧时代》创刊号,1943年11月,重庆。

明确提出：“党的文艺工作，在党的整个革命工作中的位置，是确定好了的，摆好了的，是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的”，“文艺是从属于政治的，但反过来给予伟大的影响于政治”，“文艺批评有两个标准：一个是政治标准，一个是艺术标准”。<sup>①</sup>当时的政治，就是中国共产党对整个解放区以抗日救亡为中心的各项工作及各个团体的领导。这种政治上鲜明的针对性，在为贯彻执行《在延安文艺工作座谈会上的讲话》的精神而召开的文艺工作者会议上明显地反映了出来。这次会议是由中共中央组织部和中央文委在1943年3月联合召开的，陈云在会上作了题为《关于党的文艺工作者的两个倾向问题》的讲话。他说：“我想讲讲我们做文艺工作的同志们中的两个倾向，或者说两个缺点……两个什么缺点呢？一个是特殊，一个是自大。”他批评这两个缺点的主要目的，是要强调作家艺术家要服从党的领导和党的纪律：“要特别注意真心地遵守和具体地遵守。……做不到这一步，我们的党就要垮台，因为假如谁都觉得自己的本领强，自己的意见对，没有一个约束，结果就谁都服从自己，不服从别人，而党的统一就完全没有可能了。”<sup>②</sup>在大敌当前、民族命运危在旦夕的战争环境中，《在延安文艺座谈会上的讲话》无疑是对战争期文化形态的一种规范。《在延安文艺座谈会上的讲话》内容中影响最广泛、最深远的问题，则是文艺为工农兵服务的问题。毛泽东强调：“我们的文艺是为广大的人民群众的，首先是为工农兵的。”这是一个目标，也是一种手段，一种改造知识分子和改造文艺从而巩固党对文艺界的领导的重要手段。这样，就顺理成章地有了要求广大文艺工作者到工农兵中间去、到火热的战争生活中去的号召和对这一号召的响应。

延安文艺座谈会召开之后，延安的戏剧工作者与其他作家艺术家一起，纷纷下乡，决心到群众中去，改造自己、脱胎换骨，成为群众的一份子；同时，在改造自己的基础上改造艺术，努力创作真正为工农兵服务的作品。《在延安文艺座谈会上的讲话》的收效是显著的。根据有关资料数据统计，1941年整个解放区创作演出的话剧剧目约76个，到1942年底，整个解放区创作演出的话剧剧目的数量就翻了将近一番，达到了131

① 《毛泽东选集》合订本，人民出版社1960年版，第867、869、971页。

② 中国社会科学院新闻研究所中国报刊史研究室编《延安文萃》，北京出版社1984年版，第363、366页。

个左右。<sup>①</sup> 这一时期,涌现出了一批影响较大的话剧作家和作品,如姚仲明、陈波儿等的《同志,你走错了路》,洛汀、张凡、朱星南等的《粮食》,胡可的《拂晓之前》、《戎冠秀》,杜烽的《李国瑞》,丁里的《子弟兵和老百姓》,崔嵬的《十六条枪》,胡丹沸的《把眼光放远一点》,成荫的《自家人认自家人》、《求雨》、《虎列拉》(合称《敌我之间》)等。这些作品,反映了抗战中的人民群众及抗日军人的现实生活,在内容与形式结合的层面上较好地实现了话剧艺术的大众化,受到了广大农民群众的欢迎。

这一时期在日军统治之下的沦陷区的话剧,尤其是东北、华北、华东等地区的话剧,面临日伪当局强化殖民文化专制的一系列措施的打压和扼杀。日本当局为了将包括话剧在内的沦陷区各地的文艺捆绑在为“大东亚共荣圈”利益驱动的殖民文化战车上,指使伪满政权公布并实施《艺文指导纲要》和《基本国策大纲》,推行“战时动员体制”,强行成立各类官办的文艺家协会,直接插手各种文艺活动,并对中国作家和文艺作品采取隐蔽侦查、监控等特务手段。日伪这些对文艺的严酷钳制,迫使东北地区许多作家、艺术家南下入关,只剩下少数进步的青年剧作者(如李乔、安犀等)艰难地维持着几近凋零的局面。

在华北,主要是北京,戏剧创作和演出较沦陷初至1941年有了一些好转。早期“剧本荒”的现象在一些多幕剧的发表之后有了改变。在《中国文艺》、《中国公论》等刊物上,人们先后读到了三幕剧《蔷薇》(惠邨著)、三幕剧《罪与惩》(露西著)等十多个话剧,看到华北剧坛产生了颇有影响的剧作家兼导演陈绵。同时,北京的话剧团体也开始活跃起来。早期只有一个北京剧社排演着《茶花女》、《雷雨》、《日出》的北京剧坛,在1943年前后诞生了四一剧社、青年剧团、北法剧社、新时代剧社、华北剧社、甲申剧社、晨钟剧社、南北剧社、中国剧艺社、新华戏剧总社、艺生剧社、艺星剧社、古城剧社等十多个话剧社团。<sup>②</sup> 在日伪政权严酷的政治控制下,这些剧社的活动只能限于演出一些翻译或改编的外国名剧(如《复活》、《熙德》等),以及反映抗战以前社会生活的中国名剧如《北京人》、《家》、《赛金花》等),或根据小说改编的反映抗战以前社会生活的作品

① 根据《解放军戏剧史》所载附录“主要剧目表”统计。郑邦玉主编《解放军戏剧史》,中国戏剧出版社2004年版,第492—505页。

② 徐乃翔、黄万华:《中国抗战时期沦陷区文学史》,福建教育出版社1995年版,第448页。

(如《秋海棠》)。

这一时期沦陷区的话剧状况,最令人瞩目的是上海。延续着“孤岛”时期的繁荣,上海沦陷后的话剧依然显露着生气,处于地下状态的中共上海市文委在其中起着重要的领导作用。经过短暂的沉寂之后,1942年上半年开始,上海话剧界就呈现出创作、演出、评论齐头并进,相互响应的局面。一些出版社纷纷出版戏剧丛书,许多话剧团体纷纷创建(职业话剧团体总数达到20个以上),许多报刊杂志纷纷开辟戏剧评论专栏,发表剧评文章。一时间,显出一派复苏景象。由于环境的限制,剧作家和表导演艺术家无法直接表现生活在日本侵略者铁蹄下的上海民众心灵的苦痛,只能以迂回的方式或利用历史人物、历史故事曲折地表达抗击侵略者的心志,或搬演日常琐细的凡人小事,委婉地倾诉对自由生活的向往,或改编外国的小说戏剧,以求间接地通过挣扎的呐喊引起上海民众的共鸣。沦陷区的恶劣环境在激发起话剧界的艰苦创造的热情的同时,也使一部分话剧人主动或被动地去迎合单纯追求感官刺激的低俗化潮流。

商业演出的成功与一批有影响的作家作品的出现,是上海沦陷时期话剧界的突出特点。在“孤岛”时期,半职业性的上海剧艺社曾经上演阿英的《明末遗恨》(又名《碧血花》)、阳翰笙的《李秀成之死》、吴祖光的《正气歌》、吴天根据巴金小说改编的《家》等剧,取得了商业性成功。1942年,由“孤岛”时期上海的一些职业剧团成员组成的苦干剧团,以师陀编剧的《大马戏团》和黄佐临、顾仲彝、费穆改编的《秋海棠》取得了更大的商业性成功,仅《秋海棠》一剧就于1942年12月24日至1943年5月9日在上海卡尔登大戏院连演135天,打破了所有的卖座纪录。<sup>①</sup>这一时期,留在上海的剧作家和表导演艺术家,先后推出了不少优秀原创和改编的话剧作品,如杨绛的《称心如意》、《弄假成真》,鲁思的《十字街头》、《狂欢之夜》,周贻白的《金丝雀》、《阳关三叠》,姚克的《清宫秘史》,吴琛(魏于潜)的《钗头凤》,师陀改编的《大马戏团》,师陀、柯灵改编的《夜店》,李健吾改编的《金小玉》,费穆改编的《浮生六记》。

#### 40年代后期(1946年—1949年)

在某种程度上,这一时期可以说是最为动荡的时期。抗战胜利不

<sup>①</sup> [美]耿德华:《被冷落的缪斯——中国沦陷区文学史(1937—1945)》,新星出版社2006年版,第129页。

久,全国继续陷入战争状态:在国统区,一方面是国民党当局积极准备并发动旨在彻底消灭共产党的内战,一方面是广大民众开始了反内战、反独裁、争取和平民主的政治斗争;在解放区,共产党和共产党领导的军队随着战局的扩大逐渐由积极防御转变为战略反攻、战略决战。这种由抗日救国到解放全中国的历史转折引起急剧的社会动荡,并直接影响到话剧艺术尤其是国统区话剧艺术的发展。

由于国共两党日益尖锐的对峙,尤其是民众对腐败政府的失望和怨愤日益加深,这时,几乎所有的话剧演出都被赋予了极其鲜明的政治色彩。在国统区,这种特征通过抗战胜利不久演出的《升官图》(陈白尘)以及此后的《丽人行》(田汉),旧中国消亡前夕演出的《捉鬼传》(吴祖光),《南下列车》(瞿白音)等剧作表现出来。这一时期国统区话剧的另一个特征是非职业的演剧活动相对活跃。1945年8月以后,先后回到上海、南京、北平等地的话剧人,面对政府当局在党国化的独裁意志指导下对话剧艺术的政治高压和经济摧残,不得不转换演出方式或转移艺术阵地。起初,一些演剧队还能够开展一些演出活动,其影响甚至波及香港、台湾及南洋一带。到1948年初,国统区所有的职业剧团,如中华剧艺社、中国艺术剧社、新中国剧社,以及上海的苦干剧团等,都被迫解散或撤销。各个演剧队也不得不停止活动。一些话剧人纷纷化整为零,或坚持业余话剧活动,辅导学生话剧演出,或从事地方戏曲改革,或加入到电影制作的行列。这种状况,一直持续到国民党政权由大陆逃往台湾。

从1946年开始,内战的阴云步步逼近解放区。6月底,国民党以二十多万兵力向共产党领导的中原解放区发动了进攻。以此为标志,解放区的话剧突现出了它的与战斗性相伴的流动性特征。这一时期,解放区的话剧创作和话剧演出主要落实在中国人民解放军各个部队的剧社、文工团、宣传队等戏剧团体身上。这些行动着的话剧团体的行动方针和规律,都服从和遵循整个党和军队在战略上的重大调整。“其中较为突出的,一是随着党中央‘向北发展,向南防御’战略方针的提出,调集大批部队进军东北;二是实施由游击战向运动战的转变,将我军大部集中,建立了野战兵团和地方兵团,不久,又将野战兵团改为野战军,使我军逐渐脱离了分散游击状态。尔后向华东、华南、西南、西北进军,这些重要军事

行动使我军戏剧团体、戏剧运动出现了一些新的变化。”<sup>①</sup>这也是形成这一时期解放区话剧的战斗性和流动性的主要原因。

在强调“为兵服务”、“群众性”的前提下，这一时期的解放区话剧显示出一种注重群众参与、注重表现群众生活、注重普及工作的趋势。整个解放区在大大小小二十多个主要的军队话剧团体的带动下，涌现出了一批有影响的剧作家、导演、演员和作品。其中，《保卫我们的好光景》（杜烽）、《死蝎子活毒》（王林）、《群猴》（宋之的）、《喜相逢》（胡可）、《九股山的英雄》（林扬、严寄洲、刘莲池）、《反翻把斗争》（李之华）、《炮弹是怎样造成的》（陈其通）等，各具特色。这些作品和它们的创作者，不仅展示了中国话剧舞台上的新生命和新气象，而且对 50 年代乃至 60 年代中国话剧的曲折发展产生巨大的影响。

---

<sup>①</sup> 郑邦玉主编：《解放军戏剧史》，中国戏剧出版社 2004 年版，第 149 页。

# 目 录

绪论 / 001

## 第一编 戏剧运动

### 第一章 抗战前期的话剧运动 / 003

- 第一节 中华全国戏剧界抗敌协会成立前后 / 003
- 第二节 转战前线的抗敌演剧队 / 011
- 第三节 抗战戏剧总动员与中国戏剧节 / 017
- 第四节 “孤岛”上海的职业剧团与业余演剧活动 / 024

### 第二章 抗战时期话剧人的生存选择 / 035

- 第一节 流亡与苦撑 / 035
- 第二节 大后方话剧与政党政治 / 041
- 第三节 雾季艺术节与西南剧展 / 053
- 第四节 沦陷区话剧界众生相 / 062
- 第五节 红色戏剧的延伸 / 072

### 第三章 解放战争时期的话剧活动 / 083

#### 第一节 置身民主斗争里 / 083

#### 第二节 职业化演剧的衰退 / 089

#### 第三节 学潮中的校园话剧 / 091

#### 第四节 战争中的军旅话剧 / 095

## 第二编 戏剧文学

### 第一章 在现实主义“情结”的笼罩下 / 101

#### 第一节 现实主义话剧的发展与两个流派 / 101

#### 第二节 现实主义话剧的死结 / 111

### 第二章 曹禺 / 122

#### 第一节 《蜕变》中的一抹朝霞 / 123

#### 第二节 在《北京人》和《家》中走向潜沉 / 132

### 第三章 知识分子形象与忧患意识 / 140

#### 第一节 苦难的见证与象征 / 140

#### 第二节 田汉 / 145

#### 第三节 宋之的 / 150

#### 第四节 《岁寒图》与《万世师表》 / 158

### 第四章 夏衍 / 164

#### 第一节 舞台——心灵的空间 / 165

#### 第二节 人物心象——作家心态的投影 / 169

#### 第三节 戏剧文体——心灵之泉的潺湲 / 175

### 第五章 历史剧创作与忧愤情怀 / 181

#### 第一节 一种畸形的文化现象 / 181

#### 第二节 阳翰笙 阿英 / 187

#### 第三节 《清宫外史》与《清宫怨》 / 196

#### 第四节 《桃花扇》与《钗头凤》 / 201

## 第六章 郭沫若 / 208

### 第一节 情感表现的原则 / 209

### 第二节 情感与认识 / 212

### 第三节 情感与想象 / 217

### 第四节 情感的节奏 / 224

## 第七章 肯綮在嬉笑怒骂之间 / 229

### 第一节 喜剧与一个时代的两种激情 / 229

### 第二节 忧愤与痛苦中的笑 / 234

### 第三节 丁西林 李健吾 杨绛 / 245

### 第四节 老舍 袁俊 沈浮 / 253

### 第五节 《抓壮丁》与《粮食》 / 262

## 第八章 陈白尘 / 267

### 第一节 能憎能爱——主观精神整体 / 268

### 第二节 通脱——审美情感境界 / 274

### 第三节 “无我”“有我”——通往心灵自由之路 / 279

## 第九章 未可轻慢的复调现象 / 282

### 第一节 战争期话剧创作的“一”与“多” / 282

### 第二节 向市民话剧转型的剧作家于伶 / 284

### 第三节 有争议的学者型剧作家陈铨 / 289

### 第四节 徐汧、赵清阁与他们的案头剧 / 294

### 第五节 不该被遗忘的抗战剧作家 / 299

### 第六节 《秋海棠》与《小主人》 / 304

## 第十章 吴祖光 / 310

### 第一节 艺术个性的表象：“亦狂亦侠亦温文” / 310

### 第二节 艺术个性和审美机制 / 319

## 第三编 舞台艺术

### 第一章 中国话剧舞台艺术的成熟 / 331

#### 第一节 向表演艺术中国化迈进 / 331

#### 第二节 追求完整统一性的导演艺术 / 337

#### 第三节 在艰难中坚守的舞台美术 / 343

### 第二章 大后方导演群 / 349

#### 第一节 为了共同的理想 / 349

#### 第二节 张骏祥 陈鲤庭 / 352

#### 第三节 贺孟斧 杨村彬 / 359

### 第三章 上海导演群 / 368

#### 第一节 在市民观众面前 / 368

#### 第二节 黄佐临 费穆 / 372

#### 第三节 吴仞之 朱端钧 / 382

### 第四章 创造各色形象的表演艺术家 / 389

#### 第一节 石挥 金山 / 389

#### 第二节 张瑞芳 舒绣文 / 398

#### 第三节 白杨 秦怡 / 406

### 第五章 舞台美术家的空间艺术 / 413

#### 第一节 舞台美术意识的自觉强化 / 413

#### 第二节 实实虚虚、亦实亦虚的空间舞台 / 416

## 第四编 理论批评

### 第一章 《讲话》发表前后的重要理论转向 / 427

#### 第一节 《讲话》与新的文化范式的形成 / 427

#### 第二节 关于话剧民族形式的论争 / 432

#### 第三节 关于演大戏问题的论争 / 438