

田本相 主编

新时期戏剧述论



新时期戏剧述论

田本相 主编

文化艺术出版社

PDG

(京)新登字 140 号

新时期戏剧述论

田本相 主编

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街 17 号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义冠中印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 16.5 字数 396,000

1996 年 6 月北京第 1 版 1996 年 6 月北京第 1 次印刷

印数 0,001—1,000 册

ISBN 7-5039-1334-7/Z·62

定价: 20.00 元

PDG

主 编 田本相

副主编 康洪兴 高 鉴

编 委 田本相 康洪兴 高 鉴

许国荣 陈美英

撰稿人 田本相 康洪兴 高 鉴

田 文 朱以中 胡星亮

周安华 赵康太 胡志毅

朱寿桐 阎广林 孟繁树

陈美英 贺 黎 李布尔

鄧平船

PDG

序

李希凡

由田本相同志主编的《新时期戏剧述论》，即将出版。本相同志邀我为之作序，其情甚笃，难以推却。

这部著作，是中国艺术研究院的重点项目。它于1988年立项，1994年定稿，其间经过一些周折，几乎下马。它是直面当代戏剧的项目，自有很大的难度。据我所知，书稿的重大改动，就有三次之多。写作的过程相当艰苦。但他们终于克服困难，使其出版，是值得祝贺的。

五六十年代，我在《人民日报》文艺部工作时，是个话剧的热心观众，而且还就一些剧目写过文章。近十多年来，话剧看得很少，因此，我对新时期的话剧没有多少发言权。不过，我仍然有些感想要谈。

话剧研究所最初提出这个项目时，我就很支持，那时我就认为中国艺术研究院的研究工作，在现状研究上比较薄弱。我想，我们艺术研究院不但要在基础理论和历史研究上作出成绩，而且，要逐步把现状研究也作为重要的一翼。所以，当话剧所提出这个项目时，我很高兴。我希望他们在全院起个带头作用，在研究当代艺术方面有所突破，并摸索一些经验。

这个研究课题的难度是十分明显的。一是开创的困难，戏剧界还没有这样的专著问世，大概这是第一部吧。二是研究当代史

的本身,就被学术界认为是难题。所以有的学者不赞成写当代史。三是新时期的文学艺术的发展状况,既繁荣蓬勃,又错综复杂。话剧也是这样。对于还处于转型期的艺术发展作出描述,都是相当困难的,更何况对其种种艺术现象和艺术作品作出客观而又准确的评价。但我又认为,尽管撰写当代史有着上述的困难,这并不妨碍对一个阶段的艺术发展作出一些回顾和总结。即或写得不够全面,有些偏颇,但认真地下功夫作规律性的探索写这样著作的优点、好处还是很多的:其一,有利于推动当前艺术的发展,使人们能够从更广阔的视野观察一个阶段的艺术状况,提出一些值得思考的重要课题;其二,对后来研究本阶段的艺术提供比较系统的思想的和历史的资料。于是,我在他们召开的编写会议上曾这样说:不必因为困难而不敢写,或半途而废;既然写了,那也不必回避一些必须触及或是必须回答的问题。该作出评价的就要作出评价,也不是盖棺论定。只要在学术态度上是严肃的,不同的看法是应该允许的。

单从研究的角度来说,他们对新时期戏剧的描述和概括是下了功夫的,在总体构思上颇费思量。我看主要的特色,是客观全面,或者说,力求作到客观全面。过去,我看过几部话剧史,或侧重话剧文学,或侧重话剧运动。此书,则把话剧作为一种综合艺术来研究,对其构成因素的文学、导演、表演、舞台美术等方面,都给予描述,这就更真实地反映新时期话剧的发展面貌。比如,其开头几章,意图也是很好的,即从新时期戏剧发展的广阔历史背景上,来阐述它发展的脉络、动力和主流,同时,也不回避其危机、挫折和问题。又如,对所谓的“探索剧热潮”,即以西方现代派戏剧为模板的“艺术创新”作了评述,既看到其带来的舞台的变革,也看到它缺乏消化,生吞活剥的弊端。更重要的,当他们作出概括时,仍然把现实主义,即把带有新时期的时代内涵和汲取了现代主义的合理因

素而形成的新的现实主义作为主潮。在我看来，这个见解不一定为所有的人接受，但应当说是一个值得重视的历史概括。还有，他们把新时期的小剧场戏剧、戏剧小品热潮专章加以论述，也属于他们全面观察的方面。全面，不等于面面俱到。他们的做法，是抓住重大的戏剧现象。能否真正选得准确，那就看著作者的眼光了。我的印象，这部书在展示历史的全貌上，是有一定的概括的广度和深度的。我想，一个不了解新时期话剧的人，读了这部书，自然有助于他们。对于同行来说，也会使他们从中得到启发。当然还有许多不足，我也希望他们在倾听大家的批评后，进一步作出修改。

最后，我还要说，中国艺术研究院在当代艺术的研究上仍然是薄弱的。它表现在，我们对当代艺术的现状掌握得不够全面不够深入，缺乏系统的资料的积累；对当代艺术的研究手段和设备都是匮乏的；当代艺术的研究课题的数量也较少，特别是缺乏这方面的专家；谈到投入到当代艺术研究上的经费就更可怜了。早在五十多年前毛泽东同志就指出，应当加强现状的研究。特别是在中国面临深刻变化的历史进程之中，应当把更多的人力和物力投入到当代艺术研究领域。我认为今天把目光转向现状的研究，不单是一个研究领域的转移或加强的问题，而且意味着研究观念的转变，以适应社会转型期整个社会主义文化艺术的新部署新格局新变化。



目 录

序.....	李希凡 1
前 言	1

第一编 中国话剧发展的新阶段

第一章 新时期话剧的历史演进.....	3
第一节 在批判中的回归(1977—1979).....	4
第二节 在危机中探索(1980—1985).....	9
第三节 退潮中的深化(1986—1989).....	21
第二章 探索革新的戏剧浪潮.....	29
第一节 历史性的选择.....	29
第二节 探索革新的走向和特征.....	33
第三节 主要的贡献和缺陷.....	44
第三章 在严峻的时代挑战面前.....	55
第一节 文化系统的结构性变动和话剧危机.....	55
第二节 话剧的地位及其不可替代性.....	59
第三节 话剧的出路和前景.....	69
第四章 现实主义的主潮	77
第一节 全方位的复归.....	79
第二节 深化和发展.....	85
第三节 主要特征和问题.....	92

第二编 思潮、流派和论争

第五章	西方现代派戏剧的影响.....	99
第一节	观念和手法的引进.....	99
第二节	逼近深层文化的新的融合.....	108
第三节	影响的衰微.....	116
第六章	新时期的戏剧理论.....	126
第一节	世界现代戏剧理论的引入.....	127
第二节	戏剧观的大讨论.....	130
第三节	中国话剧历史的研究.....	141
第七章	中国话剧传统及其当代的衍化.....	146
第一节	关于民族化的论争.....	146
第二节	中国话剧传统的构成.....	149
第三节	传统的衍化.....	153

第三编 戏剧文学的嬗变

第八章	新时期戏剧文学的成就.....	165
第一节	题材和主题的开拓.....	166
第二节	丰富多姿的人物形象画廊.....	175
第三节	戏剧文学形式的演变.....	187
第九章	新时期话剧中的悲剧性因素.....	193
第一节	社会历史的悲怆蕴含.....	194
第二节	传统向现代转变的心灵历程.....	200
第三节	深沉的悲剧意识.....	205
第十章	喜剧创作的勃兴与徘徊.....	211
第一节	理性反思中的政治讽刺.....	211

第一编

中国话剧发展的新阶段



第一章 新时期话剧的历史演进

本章拟对新时期话剧艺术的发展历程，进行粗略的描述和概括。新时期话剧艺术的发展，有着以往任何时期所没有过的独特的历史缘由和人文背景。首先，它是直接从几乎令其窒息淹毙的“文革”的泥淖中挣脱出来的，因而尝够了极左的文艺思想的苦头，也深知这套东西的危害，这就决定了：新时期话剧艺术的发轫，必须要以彻底清理“文革”遗留下的那块有毒的地基为前提。其次，它有着“17年”乃至新中国成立前我国话剧发展的历史渊源，这就决定了：还必须对“17年”乃至“17年”前的话剧艺术自身的正反两方面的经验进行鉴别，从而或加以吸收，或给予扬弃。显然，这是历史的要求，也是时代的需要。新时期的话剧艺术，正是在这种自觉批判的理性意识状态中走向了复苏和兴盛。其三，新时期的话剧艺术，在它开始不久，便迎来了整个国家在政治、经济、文化等各个领域实行改革开放的新局面。正是这个新局面，给它打开了广阔的视野，使它在前进的时候不仅具有纵向的（即与自身历史的）比较和参照，而且也有可能进行横向的（主要是同国外的）比较和参照。这便给它提供了得天独厚的条件。因此，从进入八十年代起，它便以我国话剧史上前所未有过的独特姿态，进行着不拘一格的艺术创造。

由此可见，新时期话剧艺术的发生发展，乃是受着上述三股力的共同作用而形成的。它的独特的历史背景和时代环境，使之自身成为一种十分复杂的艺术现象，成为一种短暂但却显得一波三折的发展流程。

下面分为三个阶段加以叙述。

第一节 在批判中的回归

(1977—1979)

这三年是一个历史转折的阶段。“四人帮”的被粉碎，全国人民从十年浩劫的恶梦中苏醒过来。这既使人民震惊，也使人民振奋。积蓄在人们心头的怨恨、愤怒，犹如火山崩裂般爆发出来，汇成了揭露、声讨、批判、清算“四人帮”罪行的排山倒海的巨浪。在党的十一届三中全会之前的一年多时间里，举国上下空前高涨的政治情绪，几乎成了压倒一切的精神现象。话剧艺术家作为全国人民中的一分子，被这时代的巨浪推动着、激荡着；作为文艺战士，则更有着强烈的社会使命感。他们把话剧作为武器，投入这场特殊而伟大的斗争。话剧艺术发扬了它紧密联系现实，迅速反映生活实际和及时传达人民心声的革命战斗传统，向“四人帮”所推行的极左路线及其思想流毒，发起了猛烈进攻。《枫叶红了的时候》（1977年，金振家、王景愚编剧）剥开“四人帮”画皮的讽刺喜剧，率先冲锋，起到了匕首投枪的作用。《曙光》（1977年，白桦编剧）则从中国共产党早期党内斗争的史实中探寻“左”倾思潮的渊源，以历史为镜子，以悲剧的特殊功能，激起和加深人们对“文革”极左路线的痛恨和认识。随即，《于无声处》（1978年，宗福先编剧）、《丹心谱》（1978年，苏叔阳编剧）、《有这样一个小院》（1979年，李龙云编剧）、《神州风雷》（1979年，赵寰、金敬迈编剧）等一批反映人民群众在十年浩劫中同反革命阴谋集团进行顽强抗争的剧作纷纷上演，汇成话剧揭批“四人帮”的最初浪潮。这股浪潮一直延续到八十年代初期，作品还有：《左邻右舍》（1980年，苏叔阳编剧）、《再见了，巴黎》（1980年，程浦林编剧）、《九·一三事件》（1981年，

丁一三编剧)等等。它们从不同的侧面,或直接揭露“四人帮”的种种丑行,或含泪揭示人民群众在“四人帮”淫威下遭受的各种苦难,或尽情讴歌党和人民同“四人帮”同仇敌忾的斗争。纵观上述剧作,与同期出现的“伤痕文学”既相似又有所不同,虽然它们也有揭示和宣泄伤痛的因素,但是,不能以“伤痕戏剧”来概括。因为其中大部分作品,较之“伤痕文学”,其基调要悲壮得多,昂扬得多。在抚摸创伤的同时,更多的是抒发一种革命的、战斗的政治激情。正是这个特点,使它们不仅成为宣泄人民心头的积郁、化解人民胸中的块垒的有效手段,而且成了鼓舞人民投入战斗的号角。在这一阶段,话剧艺术走在前列,成为揭批“四人帮”的先锋。这种突出的贡献,使它在当时的文学艺术领域中独领风骚,备受赞誉。

党的十一届三中全会的召开,是关系到我国社会主义命运和前途的历史性的大转折。一系列重大的方针决策,大大打开了全国人民的思路,壮大了全国人民的胆魄。自然,其思想和精神,也很快就反映到话剧艺术的剧作和演出上来。虽然,这时揭批“四人帮”罪行和肃清“文革”极左路线余毒仍是全国人民的重要任务,但是,就话剧战线而言,创作的题材、内容和表现的艺术视角,在十一届三中全会精神感召下开始有所变化。涌现出《新长征交响诗》(1978年,黄佐临、王鲁夫、屈楚编剧)、《报春花》(1978年,崔德志编剧)、《未来在召唤》(1979年,赵梓雄编剧)、《救救她》(1979年,赵国庆编剧)、《权与法》(1979年,邢益勋编剧)、《灰色王国的黎明》(1980年,中杰英编剧)等一批在当时产生过很大影响的作品。这些剧作已经不再是单一地以揭示创痛、批判罪行为己任,而是将这类内容与为实现“四化”大业理想制造舆论、扫除障碍等结合起来。或者说,已经不再只是回顾过去,而是开始面向未来;于回顾中更侧重于反思,而反思则更加强了面向未来的紧迫感。美好的未来吸引着话剧艺术家们,同时也鼓舞着他们大胆地解放思想。

因此，一些在“文革”时期被人为地列为禁区的题材和主题也逐渐破土而出。霎时间，描写爱情的剧目，如《爱情之歌》（1979年，艾长绪编剧）、《原子与爱情》（1980年，李维新、郑邦玉、李永贵、周立国编剧）等，反映旧社会艺人生活的剧目，如《闯江湖》（1979年，吴祖光编剧），表现国际性内容的剧目，如《泪血樱花》（1979年，郑锡同、陈建编剧）、《鉴真东渡》（1980年，齐致翔、吴葆璋、雷恪生、李桦、夏钧寅编剧）等，反映历史人物和生活的历史剧，如《大风歌》（1979年，陈白尘编剧）、《王昭君》（1979年，曹禺编剧）等以及翻译过来的外国剧目，如《伽俐略传》（1979年）、《猜一猜，谁来吃晚餐》（1979年）等，总之，在“文革”中不可能被允许搬上舞台的各种各样的剧目，都纷纷搬上舞台，使剧坛呈现出百花吐艳的繁荣景象。尽管这个局面犹如昙花一现，但与“四人帮”横行时期萧条肃杀的景象相比较，却形成强烈的对照。

在欣欣向荣的剧坛上，革命历史剧的创作特别引人注目。从“四人帮”刚被粉碎起，出于对反革命野心家、阴谋家的蔑视和对无产阶级革命家的崇敬，这类缅怀老一辈无产阶级革命家的革命历史剧，便应运而生。“四人帮”对老一代无产阶级革命家的迫害，和“四个现代化”理想的鼓舞，使人们越来越怀念为共产主义事业献出了毕生精力的老一代无产阶级革命家。在短短几年里，毛泽东、周恩来、贺龙、陈毅等一批无产阶级领袖人物的光辉形象，一个个地被树立在舞台上。当然，对领袖人物的艺术塑造，有一个逐步发展深化的过程。最早在《转折》（1977年，周来、王冰、林克欢、赵云声编剧）、《报童》（1978年，朱漪、邵冲飞、王正、林克欢编剧）基本上只是“侧面点染”、“瞬间亮相”而已；后来，在《曙光》（1977年，白桦编剧）、《西安事变》（1978年，程士荣、郑重、姚运焕、胡耀华、黄景渊编剧）、《陈毅出山》（1979年，丁一三编剧）、《陈毅市长》（1980年，沙叶新编剧）、《转战陕北》（1980年，马融编剧）、《彭大将军》（1981

年，王德英、靳洪编剧)等剧中出现的贺龙、周恩来、陈毅、彭德怀、毛泽东的艺术形象，则发展为“正面塑造”，并成为全剧的“中心人物”。在性格刻画方面，开始时还有“理想化”、“神化”的缺欠，如《杨开慧》(1978年，乔羽、王树元编剧)、《秋收霹雳》(1979年，赵寰执笔)中的毛泽东，之后，便逐渐从个人崇拜中解放出来，向“人化”转变，把领袖人物塑造成形神兼备，有血有肉，有个性特点的真实可信的艺术形象。应该指出，塑造无产阶级领袖形象，无论是对剧本创作还是对导、表演二度创作，都提出了从未遇到过的新的、特殊的艺术课题。艺术家们群策群力，摸索前进，不断攻克难关，积累起了很多有益的经验。革命历史剧迅速发展，是新时期话剧第一阶段出现的一种具有重大历史意义的艺术形象。其声势、其规模、其成就，都是同时期文学艺术中的其他门类所望尘莫及的。这类题材的创作和演出，后来数量虽有所减少，但仍绵延不绝，而且质量更高。这与第一阶段打下的深厚基础不无关系。

总括起来，在这一阶段中从剧本创作到舞台演出，大体具有如下几个特点：一、艺术实践的总体流程，与党和国家的政治步调紧密配合，同步前进。剧本创作和演出特别注重社会效果。剧作家、舞台艺术家们的情感型态可以说完全相同。剧目所表现的思想感情，不仅是戏剧家自身心声的反映，也是人民心声的反映。这种戏剧家群体之间，以及戏剧家群体与人民大众之间，其情感型态如此统一的现象，是这一阶段话剧所特有的标志；二、面对十年浩劫的历史和人民心头的巨大创痛，敢于鲜血淋漓地加以剖露，表现出直面人生的罕见的胆魄和大无畏精神。这是一个伟大民族不屈不挠的英雄气概的真实写照；三、充满革命的乐观主义精神。许多剧作和演出，都不仅敢于面对丑恶和黑暗，而且也能积极地宣扬真、善、美，并且努力反映真、善、美与假、恶、丑之间的殊死搏斗，从斗争中展现出人民的信念和民族的希望之光；四、深深的忧患意识。主要

表现为对造成党和国家政治生活长期不正常的历史原因进行了较为深入的反思。这不仅反映在描写现实社会问题的某些剧目中，也反映在像革命历史剧《曙光》和新编历史剧《吴王金戈越王剑》等一些剧目中。这种忧患意识，是一个民族和国家或面临危难之时，或刚从灾难深重的困境中解脱之际，所必然有和必须有的思想意识，它也是一个民族、一个国家奋发向上的动力。同时，也体现了话剧艺术家的社会责任感和历史使命感；五、在人物塑造上，屏除了“四人帮”所鼓吹的“高大全”、“三突出”等一整套错误的理论主张，恢复了恩格斯提出的“典型环境中的典型人物”的理论原则，力求避免将人物公式化、概念化。在塑造正面人物、英雄人物（包括革命领袖人物）时，尽可能不人为地拔高人物的精神境界和美化人物的个性品格，而是努力按照生活的逻辑和历史的事实，塑造真实可信的人物性格。既表现他们在革命斗争中的优秀品质，也表现他们在个人生活上的喜怒哀乐。创造出梁言明（《未来在召唤》）、李健（《报春花》）、方凌轩（《丹心谱》）、白洁（《报春花》）等一批较为亲切感人的干部、知识分子和工人形象以及陈毅、贺龙等无产阶级革命家形象。

从1977年到1979年（它的惯性延续至八十年代初），话剧艺术所呈现的具体面貌，是这门艺术的起死回生，是其新生命的蓦然勃发；而在深层基质上，则是对“文革”时期极左文艺思潮的彻底决绝和对“17年”革命现实主义战斗传统的自觉的扬弃。扬弃当然不是意味着复旧和倒退，而是螺旋形的上升。在这种螺旋式上升运动中，“17年”话剧艺术中革命现实主义的精华部分得到了发扬光大，而它受“左”倾思想干扰的部分，则在很大程度上已被剔除。当然，如同任何事物的发展都具有特定的历史规定性一样，这一阶段的话剧艺术，由于戏剧思维方式基本上仍沿着“17年”的思维定势向前滑行，因此，它的剧作模式和演剧方法，与“17年”相比并没有多