

中國現代文學研究
M
刊

● 1986年 ● 第2期 ●

中國現代文學研究

丛刊

2

1986



作家出版社

封面题字：启 功

封面设计：岳 昕

中国现代文学研究丛刊

一九八六年 第二期

中国现代文学研究会 合编
中国现代文学馆

*

作家出版社出版
新华书店北京发行所发行
北京通县教育局印刷厂印刷

*

850×1168 毫米 大32开 10印张 250千

1986年6月第1版 1986年6月第1次印刷

印数 0001—5,000册

北京市期刊登记号：1396 定价：2.05元

中國現代文學研究 丛刊

1986年第2期 (总第27辑)

目 录

· 话 剧 研 究 ·

关于开展话剧文学的研究工作

——在中国话剧文学学术讨论会上的发言 王 瑤 (1)

论戏剧文学的美学研究 朱栋霖 (9)

世界声誉和民族特色

——谈曹禺剧作 陈瘦竹 (24)

《日出》的结构艺术 陈 坚 (34)

论郭沫若抗战时期历史剧的审美价值 王文英 (47)

关于历史剧的语言问题

——郭沫若史剧理论研究之六 傅正乾 (65)

关于抗战时期六个太平天国史剧的思考 王保生 (80)

· 诗 剧 研 究 ·

形象的具体性与历史概括

——田间诗歌艺术的一个问题 洪子诚 (96)

白采其人其作 刘洪元(111)

· 散文研究 ·

论现代散文理论建设 方 铭(124)

· 青年园地 ·

“五四”“现代派”剧作与西方“现代派”作家的影响 ... 葛聪敏(137)

试论夏衍戏剧的时空结构 赵康太(153)

鲁迅深层意识管窥 吴 俊(166)

· 研究述评 ·

为中国话剧的黎明而呼喊

——二、三十年代的话剧研究概述 孙庆升(172)

1985：徘徊、开拓、突进 赵 园(194)

· 现代文学研究在国外 ·

谈田汉研究问题 [苏] 尼科尔斯卡娅著

董 健译(217)

易卜生的娜拉与中国的妇女解放 ... [挪威] 伊莉莎白·艾德著

刘植强编译(231)

吴兴华——抗战时期的北京诗人 [美] 爱·冈思著

张 泉译(236)

· 资料与考证 ·

- 丁玲书信三封 (242)
丁玲佚信原貌 [香港]杨玉峰(246)
关于中国诗歌会的几件史实 蔡清富(247)
吴伯箫的早期散文 豫东(252)
1985年10~12月中国现代文学研究论文资料索引 (254)

· 旧文录载 ·

- 吴兴华诗与译诗选刊 (263)
吴兴华的诗与译诗 卞之琳(272)
忆兴华 谢蔚英(277)

· 书 话 ·

拾荒琐记(续)

- 抗战时期杂文集数种 姜德明(281)

· 论文摘编 ·

周作人的是非功罪应该研究(舒芜, 288) 瞿秋白的文艺思想与中国现代文学(秦家琪, 289) 夏衍的戏剧理论和戏剧观(宁殿弼, 290) 李健吾文学批评初论(刘锋杰, 291) 雪峰现实主义理论初探(陈早春, 292) 论茅盾与新浪漫主义文学思潮(王中忱, 293) 论陈白尘的戏剧观(董健, 294) 抗战时期文学的研究现状和展望(徐酒翔, 295) 中国农民文化的兴盛与危机(张颐武, 295) 从“诗界革命”到白话新诗崛起(朱德发, 297) 胡风的文艺批评(朱寨, 298) 论张天翼小说(赵园, 299) 有来有往(卞之琳, 300) 中国新文学发展中的忏悔意识(陈思和, 301)

· 动 态 ·

著名作家丁玲逝世之后综述(冰, 304) 冯雪峰学术讨论会在北京召开(萧思, 305) 第三次老舍学术讨论会(王行之, 307)

编后记(311)

关于开展话剧文学的研究工作

——在中国话剧文学学术讨论会上的发言

王 瑶

对于话剧文学，我没有作过深入的研究，平时对这方面的问题也考虑得不多。但我觉得开这样一次学术会议很有必要：我谨代表中国现代文学研究会，对会议的召开表示祝贺。

近年来我们现代文学研究工作有了比较迅速的发展，呈现出一种全面突进的局面。但在全面突进中，仍然存在着不平衡的现象，有一些进展较慢和相对薄弱的环节。就文体的研究而言，是不是可以作这样的估计：小说研究的队伍最大，成就也最突出；诗歌研究次之；相对地说，戏剧与散文研究要薄弱一些、寂寞一些。正因为如此，参加这次会议的许多同志这些年一直坚守话剧文学的研究阵地，默默耕耘，这种执着追求的精神特别可贵，是我们话剧文学研究工作一定能取得进展的重要保证。现在我就开展话剧文学的研究工作，谈几点不成熟的意见。

第一，解放思想，扩大视野。我想首先谈一个问题：目前话剧研究的人数和成果比较少，是不是因为研究对象——中国现代话剧文学本身没有太大的研究价值造成的？我想这不符合事实。形成话剧文学研究工作相对薄弱的原因虽然很多，但都不是属于研究对象方面的问题。中国现代话剧创作自“五四”以来的历史发展中不仅数量众多，而且已经逐渐形成了自己独特的戏剧主

题、题材、创作方法以及剧作家的个人风格，创造了既是现代的、又是民族的新型话剧。这在中国戏剧史上也是独具一格的，理应在中国现代文学研究中占有自己的位置。我们已经有了大批杰出的或有特色的剧作家和话剧作品，积累了丰富的经验，形成了自己的传统。所有这些成就、经验、传统都需要我们去研究和总结。现在的问题恐怕不是话剧创作给我们提供的天地太小，而是我们过去的视野过于狭窄，还没有从种种“框框”下解放出来。过去从事话剧工作的人，多半只注重戏剧运动和演出实践，作为话剧文学来研究的人比较少，这有历史的和社会的原因，无可厚非。五十年代后期编的《中国话剧运动五十年史料集》也是以话剧运动为主的；它虽然给创作的产生提供了必要的时代背景，但对于话剧文学研究来说，其资料性也是很不够的。现在甚至有些过去的剧本也很难找到，例如抗战时期曾经有过一百余种多幕剧，建国以来很少重印；不仅如张骏祥、沈浮等剧作家的作品难找，即如夏衍、洪深、于伶等人也只能看到选了少数几部作品的选集。由于许多剧作都产生于抗战后期的国统区，解放区则由于农村环境和物质条件的限制，话剧未能得到很好的发展，而我们从事教学和研究工作的人，为了突出“新的人民文艺”的方向，往往就采取了视而不见的态度。其实许多剧作不仅在艺术上各有特色，而且爱国主义几乎是普遍的主题，是不应该摒除在研究者的视野之外的。就目前话剧文学的研究状况看，大家都只注意少数几位似乎已有定论的剧作家及其作品。这当然是重要的，但“未开垦的处女地”仍然甚多；即使是作为我们研究重点的作家作品，由于我们囿于一些传统观念，研究的角度比较单一化，有待于深入挖掘者也并不少。这里我随便举两个例子，供大家讨论时参考。一九八三年，人民文学出版社出版了《王文显剧作选》，张骏祥在《序》里提到，李健吾、杨绛、陈铨和他自己都受过王文显的影响，李健吾和他还当过王文显的助教。张骏祥在《序》里对王

文显的戏剧特色作了这样的概括：剧本多反映“最高学府里一些道貌岸然的‘师表’们之间勾心斗角的丑态”，受到英国十七、八世纪王政复辟时代“世态喜剧”及欧洲“情节剧”的影响，台词俏皮、幽默，十分注意施展从欧美戏剧中学来的编剧技巧等等。我由此联想到张骏祥本人在抗战时期写的《山城故事》、《小城故事》、《边城故事》、杨绛的《称心如意》、《弄真成假》，以及李健吾，甚至陈铨的某些作品，似乎他们的剧作在创作倾向和艺术特色上与王文显有一脉相承之处；如果把这些剧作家的剧作（再加上丁西林）联系起来研究，可能会梳理出现代话剧发展的一个方面的线索。可惜，上述各位剧作家，除了丁西林、李健吾近年来还有一些研究文章以外，基本上还没有进入我们研究工作的视野。即就我们注意的重点作家作品说，我也举一个例子。夏衍同志的《法西斯细菌》是一部受到人们重视，并有了“定论”的作品。剧作家本人在一九五四年写的《关于〈法西斯细菌〉》一文中，指明剧本的主题是“反对为科学而科学，为技术而技术，反对科学脱离政治，反对科学家不关心政治”，并认为俞实夫这样的科学家“实际上都成了被统治阶级玩弄，利用和作为点缀装饰的工具”；看来剧作家自己的这些说明已经被学术界所接受，成为一种“定论”。但是，如果我们读一读剧作家一九四二年在剧本初演时写的《代跋之一》，就可以发现与上述说明不同的创作意图：剧作家试图把俞实夫写成一个“悲剧里的英雄”，表达“法西斯与科学不两立”的主题。作者的这种不同的说明当然与写文章时的时代气氛有关，这里我不准备对此作深入的讨论；但从这两种不同的说明中至少可以得出这样一个结论：对《法西斯细菌》这样的似乎已有定论的作品，如果我们不囿于历史形成的既定“框框”，仍然有深入研究的余地。这就说明：在话剧文学研究领域，仍然有一个解放思想 and 扩大视野的问题。

第二，历史感与现实感。我们并不否认在现代话剧史上，有

不少在历史上曾经发生过作用，但本身在艺术上并不具有生命力的作品，也有一些失败之作。那么，这些作品今天是否就不再具有研究价值了呢？这里有一个着眼点或观察角度的问题。如果我们从文艺鉴赏的角度，选一本现代剧作选，这类作品当然不必入选；但如果我们从史的角度，以历史的态度、历史的方法去进行研究，那就不能采取简单排除、否定了事的态度。在一定意义上可以这么说：对于文学史家来说，一切历史上发生过的文学现象都具有一定的研究价值——只有价值大小的区别，而不存在有无价值的问题。因为历史不仅是成功者的历史，也是失败者的历史，不能用“成者为王，败者为寇”的观念去研究历史。再者，一些作品在历史上曾经发生过影响和作用，那就更有研究的价值。我们难道能够因为《兄妹开荒》在今天看来艺术上比较简单，而否定它的历史意义吗？同样，田汉的《洪水》，只写群象，不注意人物性格刻画，以至剧中人都冠以“农民一、二、三、四、五、六、七”的称号，连名字都没有，显然十分粗糙。但我们如果联系在它之前出现的丁玲的《水》，联系“左联”的某些创作主张或思潮（如强调作品所要描写的，“不是一个或二个的主人公，而是一大群的大众，不是个人的心理的分析，而是集体的行动的开展”^①），田汉的《洪水》就以其反映了一个时期的文学风尚而具有了一定的研究价值。这正说明，如果我们以历史的眼光和尺度去审视现代话剧文学发展的历史，就会有許多新的发现和认识。所以无论研究作家作品或其它问题，都应该注意它既然是一种历史的现象，就必然需要一种历史感。与此同时，作为历史的研究，也需要与现实生活保持密切的联系，研究工作同样需要具有现实感。研究者应该关心当代人民生活，特别是当代文学创作与文学思潮的发展，以及发展过程中提出的问题，以便从中汲取

① 何丹仁：《关于新的小说的诞生》。

思想养料，得到启示，赋予自己的研究成果以新的时代精神。这样，我们的研究成果就能给现实以历史的启示，发挥历史性研究的积极作用。据说当前戏剧界正在讨论“当代话剧危机”的问题；我想，我们每一个现代话剧文学的研究者都应该关心这场讨论。因为在讨论中提出来的问题和意见，不仅可以启发我们去反思现代话剧发展中的历史的经验和教训，而且我们还可以由历史的经验来促进这场讨论的深入。又如当前在文艺理论与创作中都出现了一股“寻根”的潮流，《文艺报》还展开了专门的讨论：在讨论中，就提出了如何看待现代、当代文学与中国传统文学、外国文学的关系问题，如何评价五四新文学传统的问题。有的同志甚至发表了这样的意见，认为五四运动对传统文化“否定得多，肯定得少，有隔断民族文化之嫌”，并且说，五四提出“打倒孔家店”，“作为民族文化之最丰厚积淀之一的孔孟之道被踏翻在地，不是批判，是摧毁；不是扬弃，是抛弃，痛快自是痛快，文化却从此切断”^①我想，这里提出的问题，对于完全从外国移植过来的现代话剧来说，也许是更为尖锐的。它可以引发出许多研究的课题，例如：如何评价五四时期关于“旧戏评议”问题的讨论及以后关于中国戏剧发展方向提出的各种意见；如何评价一九二六年赵太侔、余上沅等在《晨报》附刊《剧刊》上发动的“国剧运动”以及他们的理论主张；如何认识中国现代话剧与中国传统戏剧、外国戏剧的关系。中国现代话剧在自己的历史发展中究竟是如何汲取“异域营养”并实现民族化的，它在批判地继承传统方面有些什么经验和教训，它走过的道路有什么历史特点；这些问题我们过去并不是没有涉及过，但如果我们能够从当前的讨论中有所启发，重新审视历史事实，即使过去的认识大体上仍然是正确的，也可以使我们的认识更深入一步，对现实的理论和创作的发展提供历史的根据或借

^① 郑义：《跨越文化断裂带》，1985年7月13日《文艺报》。

鉴。总之，历史是过去的现实，现实是由历史积累和演变而来的；我们的研究工作，必须使之既有历史感，又有现实感，并且把二者很好地结合起来。

第三，文学特点与戏剧特点。总的说来，戏剧是综合艺术，文学因素只是它的组成部分，话剧也不例外。但不同的剧种所含孕的文学因素的比重是并不相同的，比如京剧《三岔口》，虽然它是很著名的剧目，但仅就文学特点来说，比重是很小的，而像元代杂剧，由于它的情节发展主要由道白部分担任，这与现代戏曲有很大的不同：元曲的曲调主要是抒情性的，写得很动人，所以王国维特以《元剧之文章》申论之，文学特点就比京剧大得多。在各类剧作中，话剧创作的文学特点应该说是最显著的，许多作品不依赖演出而仅供阅读，也仍然很吸引人，这种“可读性”其实就是文学特点的标志。话剧创作主要是由人物对话构成的，就演出说，它当然也需要表演、导演、舞台美术等各种艺术因素的协调配合，而且仅就台词本身说，它也比小说中的对话的要求要严格得多，不仅要求性格化，而且要求带有动作性和潜台词，为表演艺术创造条件。但对话本来是描写人物性格的重要文学手段，因此文学特点对话剧创作来说，不仅是重要的，甚至可以说是决定性的因素，这也就是构成它的可读性的原因。鲁迅在《花边文学·看书琐记》一文中先引用了“高尔基很惊服巴尔扎克小说里写对话的巧妙，以为并不描写人物的模样，却能使读者看了对话，便好像目睹了说话的那些人。”然后加以阐发说：“其实，这也并非什么奇特的事情，在上海的弄堂里，租一间小房子住着的人，就时时可以体验到。他和周围的住户是不一定见过面的，但只隔一层薄板壁，所以有些人家的眷属和客人的谈话，尤其是高声的谈话，都大略可以听到，久而久之，就知道那里有那些人，而且仿佛觉得那些人是怎样的人了。如果删除了不必要之点，只摘出各人的有特色的谈话来，我想，就可以使别人从谈话里推见每个说

话的人物。”鲁迅这里谈的是对话作为文学手段对于写出人物性格的重要作用，因此有的小说也是完全用对话构成的。一九三四年底，鲁迅译了西班牙P·巴罗哈的《少年别》，他在《译者附记》中说：这是一篇“用戏剧的形式来写的新样式的小说”，“因为这一种形式的小说在中国还不多见，所以就译了出来。”接着他就用这种形式写了《故事新编》中的《起死》。这就充分说明话剧创作是有独立的文学价值的，它可以作为读物来供读者欣赏，因此话剧文学的研究应该是现代文学研究的一个必要的组成部分。我们对它的研究也应该如同研究诗歌小说一样，以剧作家和剧本创作为主要的研究对象。这就是说，衡量一个剧作家对于话剧文学的贡献，主要看他的话剧创作的质量和数量，然后作出应有的评价。话剧文学的研究不能以话剧运动为主，不能以话剧运动的研究来代替话剧文学的研究。在现代话剧发展史上，有些剧作家同时又是戏剧运动的组织者，但在话剧文学的研究上，仍然只能根据他的话剧创作的成就来确定其历史地位；至于对话剧运动的贡献，则应该在话剧运动上去评价，二者不能混同。当然，话剧创作毕竟和小说不同，它除去具有文学特点外，还具有戏剧特点，这是话剧文学研究者不能不注意到的。我们既要注意到舞台演出中导演和演员的再创作及其效果，也要注意到观众在接受过程中的反馈作用，对话剧文学的研究也是很重要的。过去我们很少注意剧作与观众的关系，其实，观众的欣赏要求、思想感情和文化水平等对不同时期的创作倾向和风格流派的形成是有密切关系的。不同风格的剧作家可能拥有不同爱好的观众，比如丁西林的剧作和郭沫若的剧作所拥有的观众，就可能属于不同的类型。当然，剧作家和观众的关系也并不是固定不变的，他们都受到时代和社会诸因素的制约，但如果我们从不同的侧面进行考察、理解就可能更加全面和深刻。比如我们研究田汉的创作道路，过去一般都着重在从剧作家的思想、世界观的变化来说明他从南国社时期到

左翼运动时期的变化，但如果我们对当时爱好田汉剧作的观众在欣赏要求上的变化作更多考察的话，可能会对田汉剧作的内容风格的变化及其时代意义有更为充分的理解。所以我们主张话剧文学的研究既要充分重视它的文学特点，同时也不能忽略它的戏剧特点。

第四，宏观与微观。近年来学术界比较强调综合性的宏观研究的重要性，要求研究者对研究对象在互相联系和运动过程中作总体考察，这对以“具体事物的具体分析”为名而“目无全牛”的狭隘视野的匡正是有针对性的，也是符合学术发展的方向的。但宏观考察必须建立在微观研究的基础上，否则必然会陷于空泛；同样微观研究也必须具有历史的比较的眼光，注意到宏观的背景。可见二者并不是对立的，而是不可偏废的。任何研究课题的选择都是由现有基础出发的，不能脱离研究工作的现状和实际。就话剧文学的研究来说，由于现有的基础比较薄弱，我们不仅在宏观研究方面开展得很不够，即在微观研究方面也不够深入，并且还有大量的空白；因此我以为除了可以而且必要进行一些宏观角度的综合研究之外，必须加强扎实的基础研究工作。首先是对有关的原始资料的搜集和整理，其次是对具体的作家作品的深入研究，包括许多过去很少人进行过研究的作家和作品。这些都是为更深入的开展研究奠定基础的工作，也是锻炼和提高研究能力的基本功。我相信假以时日，经过大家的努力，我们的话剧文学研究工作是一定会结出硕果来的。

以上就是我所想到的几点不成熟的意见，不避简陋，请大家多提意见。

1985年10月7日

论戏剧文学的美学研究

朱 栋 霖

—

舞台上的文学具有双重性格，文学性与戏剧特性共同构成这个实体的内蕴。介入戏剧文学的美学研究，应该从两方面突进。

韦勒克在他著名的《文学理论》中强调文学科学必须坚持研究文学性。过去用政治社会学观点肢解文学，无论是对《原野》、《芳草天涯》、《红白喜事》、《小井胡同》和西方现代剧作的批判或是对三十年代左翼剧作、六十年代“假、大、空”剧作的盲目颂扬，都反映了一种与文学本体相离异的变态的社会批评要求。健康的批评应该具有向心凝聚力。文学的本质是审美的。戏剧文学同其他文学的创作过程一样是一个心灵化的过程。易卜生说他的剧作全部是自己精神生活的感受，阿瑟·密勒认为任何一种戏剧形式都是一种手段，旨在把主观感受通过公开表现的手段转变为一些人们可以理解的事物，“我希望遵照我对那个推销员的感受如实地描述他”^①。从生活到戏剧艺术，决不是如镜子、照相般机械、被动地再现生活原相，而是经过剧作家审美主体心理的中介。剧作家以自己的审美心灵、审美情感去碰击生活。“作为主体、艺术家须使自己与对象完全融合在一起，根据他的心情和想象的内在生命

^① 阿瑟·密勒：《推销员之死》，《外国现代剧作家论剧作》第279页，中国社会科学出版社1982年版。

去造成艺术的体现。艺术家的主体性与表现的真正客观性这两方面的统一”诞生了艺术美，“在艺术里，感性的东西是经过心灵化了，而心灵的东西又借感性化而显现出来”^①。艺术，是艺术家从自己的审美主体出发，经过“心灵化”，即以主体的审美理想、审美感知对对象重新改铸的结晶。戏剧文学创作过程中，心灵的现实化与现实的心灵化，即剧作家审美主体的对象化与对象的主体化一直在交错进行。其中，审美主体即创作个性的活动处于主导地位，一切受约于艺术家主体性的选择、指导、提炼。如果不将生活——艺术家——作品作为一整体审美构架考察，舍弃对创作个性即审美主体中介活动的剖析，不了解易卜生、阿瑟·密勒、奥尼尔、曹禺等剧作家从事戏剧创作时个人精神生活的感知特点，怎么能从美学上探知他们剧作的审美特征与美学价值？

对于创作个性，学术界有各种理解。有的提出即艺术个性，艺术作品中所体现的作家个性特征，有的进而理解为即艺术风格。这些都将是作品的个性特点同创作活动时作家的个性特征相混淆。有的以讨论剧作家的世界观究竟是唯物的还是唯心的，来代替对创作个性的研究，或则以所谓“精神个体性”来抽象地替换创作个性。这些，或将创作个性狭隘化，或失之笼统。艺术家的创作个性是一种丰富独特的审美心理结构，是他作为一个艺术家（而不是其他科学文化知识领域）的“精神个体性”，审美主体所具备的各种稳定性的心理特征，也就是他以个人的独特途径、手段从审美上掌握生活的能力，他从自己的精神个体性出发而对生活的独特认识，独特的审美感知结构与传达这种审美感知的独特方式。客观生活的美丰富多样，艺术家的心灵感受到的美并非人人都能感受到，艺术家的心灵发现的美绝非人人都能发现。人人都在体验各种情感，感受各种生活美，常人惯于以别人的经验、传统文化生活与

^① 黑格尔：《美学》第一卷第369页，第49页，商务印书馆1979年版。