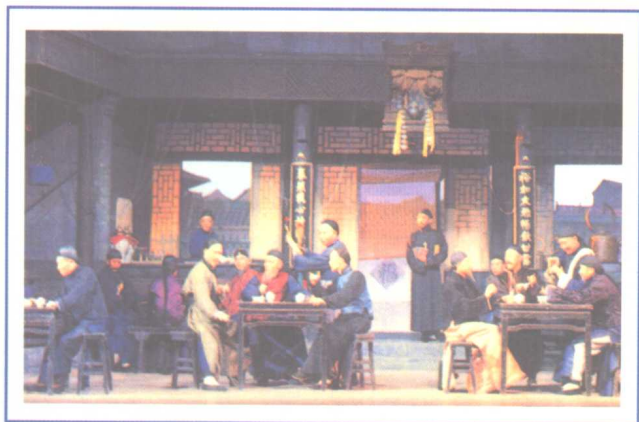


王新民 著

中国当代戏剧史纲

ZHONG GUO DANG DAI XI JU SHI GANG



社会科学文献出版社

中国当代戏剧史纲

王新民 著

社会科学文献出版社

FF58/03

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代戏剧史纲/王新民著. 北京: 社会科学文献出版社, 1997.12

ISBN 7-80149-047-9

I. 中… II. 王… III. 戏剧-中国-当代 IV. J809.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 16977 号

中国当代戏剧史纲



著 者: 王新民

责任编辑: 季寿荣 萧 唐

封面设计: 张慧芝

责任校对: 张树梅 侯振福 郭 妍

责任印制: 盖永东

出版发行: 社会科学文献出版社

(北京建国门内大街 5 号 电话 65139963 邮编 100732)

经 销: 新华书店总店北京发行所

排 版: 北京中文天地文化艺术有限公司

印 刷: 北京人民文学印刷厂

开 本: 850×1168 毫米 1/32 开

印 张: 14.125

字 数: 354 千字

版 次: 1997 年 12 月第 1 版 1997 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 0001-3000

ISBN 7-80149-047-9/G·024

定价: 23.80 元

版权所有 翻印必究

序

张 炯

王新民同志可以说是我的老朋友了。我们相识已近 20 年。而且 80 年代初，我主持中国社会科学院文学研究所当代文学研究室的工作，还请他来所参加编写《新时期文学六年》这本书。那时他负责编写戏剧部分。从此我得知他对我国当代戏剧很熟悉，很有研究心得。有一次，中国当代文学研究会举行年会，他在会上作了一个发言，谈的是“京派”和“海派”戏剧的源流和特色，以他见解的新颖独特，引起与会学者相当的注意和重视。长期以来，他一直追踪当代戏剧的发展，看过许多戏，也读过许多剧本。所以，去年我主编《中华文学通史》10 卷本时，又请他编写当代戏剧的部分章节。他同样完成得很出色。如今，他编著的《中国当代戏剧史纲》即将出版，要我为它写篇序。我自然是无可推脱，或者应该说是义不容辞了。

中国戏剧比起西方希腊的古代悲剧和喜剧虽然较晚，但如果从出现优孟算起，那也是源远流长了。自然，中国戏剧的成型和大盛是在宋元时代以迄于明清。而西方话剧、歌剧的传入，则是本世纪初的事了。但这一世纪，中国戏剧的发展可谓蔚然大观！一方面因为传统戏曲，包括京剧和地方戏曲琳琅满目；另一方面新兴的话剧和歌剧也成就斐然。新中国成立后，由于实行“百花齐放，推陈出新”的方针，旧戏的改革和新剧的创作都获得巨大的成绩。其文学剧本之多，足以使戏剧与小说、诗歌、散文并驾

齐驱，成为主要的文学体裁之一。因而，对新中国戏剧发展的研究，便不能不被人们所关注。近 20 年尤产生了不少重要的研究成果。其中，我见到的中国当代戏剧史方面的著作便不下三四种。

在诸多这方面的著作中，王新民同志的新著应该说是很有自己的特点的。它的框架新颖而合理，也比较具有独到的见解。全书 17 章，可以说把当代中国戏剧发展的方方面面都论述到了。它的独到，也包括对“海派”和“京派”戏剧的来龙去脉和特色，作了细致的介绍和剖析；对各时期涌现的主要戏剧家及其代表作，也都有比较恰当的评介。他的文笔相当生动流畅，读者阅读是可以了无间隔，很容易接受的。而他对于当代戏剧发展中的理论问题及其争论的评介也比较客观，自己的论析具有相当的深度。

当今，文学受到电子文化的强烈冲击。电影、电视以及卡拉 OK 和光盘艺术，几乎占领了人们文化生活的种种空间，戏剧之受到冲击也十分明显。戏剧观众的不断减少，已成为当今世界不争的事实。但戏剧作为一种综合性的艺术，具有现场的亲历感，演员与观众的直接交流，更使戏剧产生其他艺术所难以达到的情感冲击力。它作为一种高雅的艺术，通过演出，在广大人民群众中又有极受欢迎的普及性。许多剧团下乡下厂下兵营，仍然受到热烈的欢迎，便说明戏剧自有它不可替代的魅力。因而，戏剧不会死亡。它虽然感到困顿，却仍有自己前行的生命力。何况，电影和电视连续剧都仍然需要文学的基础，更多有从戏剧移植的。这种情况下，不但专业的戏剧工作者需要了解戏剧发展的历史，即使普通的戏剧读者和观众，也需要了解戏剧发展的历史。我想，王新民同志的这部著作，正可以为满足这方面的需要作出自己的贡献。在市场经济的条件下，文学已处于边缘的位置，文学研究更是举步维艰，研究性的学术著作出版之难，已所在多见。

这种大环境里，安坐冷板凳，扎扎实实地坚持做学问就成为很难能可贵的事。因此，对于王新民同志这部著作的完稿，我不能不表示由衷的祝贺，也为愿意出版这部也许经济效益不会高的著作的出版社产生由衷的敬意。

1998年2月21日于首都望京新城

绪 论

—

内容的深切与格式的特别，是区别两个不同时代文学的根本点，也是区别不同时代戏剧的两条重要标准。中国现代戏剧以其崭新的格式（主要指当时新出现的话剧）去反映反帝反封建的新民主主义革命内容，从而与从属于封建主义的中国古典戏剧划清了界线。中国当代戏剧是社会主义初级阶段的戏剧，它反映的是我国社会主义初级阶段的革命与建设、思想与道德、生活与理想，在内容上与中国现代戏剧有着根本的不同，但是在格式上，中国当代戏剧却完全继承了中国现代戏剧的传统，所以说，中国当代戏剧与中国现代戏剧是一脉相承的，是中国 20 世纪戏剧发展的两个不同阶段。

中国当代戏剧的 40 年表现出鲜明的无产阶级政治色彩和政治倾向。这种特征是由它在无产阶级专政条件下，文艺路线的规定性——即在中国共产党的领导下，以马列主义、毛泽东思想为指导，为政治服务的性质所决定的。这种性质与特征决定了中国当代戏剧与政治的关系比现代戏剧时期更为密切，而正是这种密切关系规定了当代戏剧的发展走向、运动思潮以至结构模式，规定了当代戏剧必然随着政治运动的接连不断而升沉起伏。

另外，在 1949～1957 年间，中国和前苏联的关系正处于黄

金时代。政治、经济、文化、教育等体制的“全盘苏化”成为那个时代的主要倾向。在那个时代，作为文化的一部分的中国当代戏剧深受前苏联戏剧思潮的冲击是理所当然的事。这种冲击的时间虽然不长，但它的影响却是深远的，它使斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系的一统天下持续达30年之久。1979年，中国开始实行改革开放政策，随着商品、技术和资本的输入，东西方各种戏剧思潮也随之而来，中国当代戏剧的历史面貌才得以彻底的改变。

中国当代戏剧正是在上述两种因素的综合作用下形成了三个不同的历史发展时期，1949~1957年，是中国当代戏剧发展的第一个历史时期。这个时期毛泽东出于对农民文化和旧剧革命的重视，一建国便发动了轰轰烈烈的戏曲改革运动。这场运动声势之浩大、影响之深远、成就之卓著都是前所未有的。这个时期同时又是一个政治运动频仍的时期，这些运动无不要求文艺与之配合。在文艺中戏剧是最直观、最快捷的工具，而在戏剧中独幕剧又是最机动灵活的轻骑兵，所以独幕剧在这个时期便形成了一股强大的戏剧浪潮，构成一个空前的黄金时代。1953年斯大林去世之后，苏联文艺界出现了一股“反‘无冲突论’”思潮，反对个人崇拜，反对歌功颂德，主张真实地描写生活、“干预生活”。1956年5月毛泽东在最高国务会议上颁布了“双百方针”。中国的戏剧界在这股思潮的推动下，出现了以“第四种剧本”为代表的针砭时弊、干预生活、反对官僚主义、描写人性、人道主义的戏剧潮流。这股潮流的涌流时间并不长，到“反右”前夕不过一年的时间，但它却取得了重大的成就。老舍的《茶馆》便是在这股潮流中涌现出来的最杰出的代表，它为中国当代戏剧发展的第一个历史时期划上了一个辉煌的句号。

1958~1976年，是中国当代戏剧发展的第二个历史时期。是以“阶级斗争”为主旋律、提倡和强调“民族化”的时期。

1956年，中国已基本上完成了“三大改造”。中国的经济面

临一个“向何处”去的问题。恰在此时，一度十分融洽的中苏关系出现了危机，原因在于对斯大林的不同评价。毛泽东在主持发表了《关于无产阶级专政的历史经验》后，便开始反思“全盘苏化”的弊端并考虑中国政治、经济和文化教育的“民族化”问题。正是在这种情况下，毛泽东发表了关于音乐民族化的讲话，紧接着中国剧协和音协联合召开了“新歌剧座谈会”，否定了“格林卡道路”，从而使民族新歌剧出现了一个创作和演出的新高潮，产生了一批中国老百姓喜闻乐见的、具有民族风格的新歌剧。在毛泽东的思想中，阶级斗争这根弦一直绷得很紧。中苏两党的分歧和国内形势的变化，更强化了他这种观念。所以尽管党的“八大”已经宣布急风暴雨式的阶级斗争已经结束，要把全国工作的重心转移到社会主义建设上来，但他仍然坚持认为：“我国社会主义和资本主义之间在意识形态方面的谁胜谁负问题，还需要一个相当长的时间才能解决。”并指出“百花齐放，百家争鸣”“在现代，基本上只有两家，就是无产阶级一家，资产阶级一家。”中苏关系的危机和毛泽东对国际国内形势的片面估计，终于导致关系中国历史命运的1957年的“反右”斗争和1958年“大跃进”的出现。国内政治经济的混乱，使一些不愿盲目歌颂“反右”和“大跃进”的作家，便不得不将目光转向历史，把“历史”当作“避风港”，以躲在其中发思古之幽情并抒发自己的一点爱国的怨愤与不平。于是一个新编历史剧的潮流便应运而生。了。“反右”和“大跃进”是毛泽东在政治和经济两方面决策的重大失误，可毛泽东并没有从这两次失误中吸取教训，而是一面以更激进的态度继续“反右”，一面将他的阶级斗争观念理论化、系统化。1962年他正式在党内发出“千万不要忘记阶级斗争”的号召，随后在全国范围内开展社会主义教育运动。毛泽东的继续“反右”和阶级斗争观念的逐步实践化，从而形成了一个“社会主义教育剧”极为繁盛的时期。在毛泽东极力助长、几乎长达

20年的左倾思潮逐步泛滥的过程中，始终贯串一个“戏曲改革”的问题。“京剧革命”本身作为50年代初兴起的戏曲改革的继续和深入是十分自然的事。广大戏剧工作者为此付出了大量的心血，也取得了突破性的成就。可是实际上这时的“京剧革命”已不单纯是——或者说已主要不是戏曲领域的推陈出新的改革问题了，而成为党内政治斗争的一种表现、一种工具。江青及其“四人帮”正是从这个角度来插手“京剧革命”的。“文化大革命”中他们更完全篡夺了“京剧革命”的领导权，使“现代戏”演变为“样板戏”，从而使京剧现代戏完全堕落成江青及其“四人帮”篡党夺权的阴谋工具。最后成为他们的殉葬品，这是中国当代戏剧的一大不幸。

1976~1989年，是中国当代戏剧发展的第三个历史时期。这个时期在邓小平的领导下，终于实现了全党全国工作重心的转移，“四化”建设被真正提到议事日程上来，特别是改革开放政策的实行，使“闭关锁国”20年的中国，向全世界敞开了自己的大门。中国又一次从世界的东方站立起来。在商品、资本和技术的输入的过程中，西方的种种思潮也以前所未有的声势和速度涌入中国，中国当代戏剧自然又面临着一场新的冲击。

这场冲击主要是由西方现代派文艺引发的。现代派文艺高潮涌现的时期，正是中国现代戏剧诞生并蓬勃发展的时期，故而西方现代派文艺的各流派与中国现代戏剧的关系甚为密切，它极大地影响了中国现代戏剧最初的面貌。建国以后，由于西方对中国的封锁和中国“全盘苏化”的倾向，现代派文艺或被扫地出门、或被拒之门外，于是中国当代戏剧便与西方现代派文艺发生了长达30年的隔绝。

新时期伊始，在“双百”方针和宽松的文艺政策的指引下，我国的文学创作和理论批评都非常活跃。80年代初期中国文艺界关于“现代派”的一场激烈争论，为西方“现代派”文艺在中

国的亮相拉开了帷幕，并很快在中国形成了一股吸纳和借鉴西方现代派文学艺术经验的强劲潮流。戏剧界在这股潮流中走在了其他姐妹艺术的前面，“海派话剧”、“京派话剧”、“关东话剧”、“实验戏剧”……层出不穷，不一而足。新时期戏剧的现代潮流，打破了现实主义戏剧单一、沉闷的局面，真正出现了百花齐放、百家争鸣的大好形势，显示出无愧于我们这个伟大时代繁荣昌盛的景象。

二

戏曲、话剧和歌剧是中国戏剧的三大主要剧体。下面分别将这三大剧体在当代的发展和成就作一扼要叙述。

1. 当代戏曲的新变

中国当代戏剧史的第一幕是由轰轰烈烈的戏曲改革运动开始的。毛泽东早在《论联合政府》中就明确地指出：“农民——这是现阶段中国文化运动的主要对象。”而在所有的文学艺术中，戏曲是中国农民最喜闻乐见、也最易接受的艺术形式，所以，毛泽东早在1942年便提出了戏曲的“推陈出新”问题。1944年在看了《逼上梁山》之后，他更提出了“旧剧革命”的思想。新中国成立后，他不仅立即掀起了一场规模空前的戏曲改革运动，还在这场运动中把他的“旧剧革命”的思想发展成为全面完整、具体明确的“百花齐放、推陈出新”的戏曲改革方针。

在毛泽东确立的“戏改”方针的指引下，40年来，中国当代戏曲经历了三次重大变革。第一次变革发生在1949~1957年间，变革的主要内容和最后成果是传统剧目的“推陈出新”。这次传统剧目的“推陈出新”——“改戏”是在“改人”、“改制”的基础上进行的，虽然这次改革充满了各种不同思想和观念

（“移步不换形”、“反历史主义”等）以及不同具体做法（“禁”与“放”等）的矛盾和斗争，也存在着“左”倾教条主义和庸俗社会学的干扰，但“改戏”在不长时间里仍然取得了令人鼓舞的成果。首先，在剧目方面，进行了去芜存菁的筛选，使一些放肆展示凶杀色情、露骨宣扬封建迷信观念和封建伦理道德的剧目被清理出舞台，从而使原来混乱不堪的舞台得到初步净化。其次，对上演剧目思想内容的抑浊扬清，使传统剧目的面貌进一步为之一新。另外，这个时期大批话剧工作者加盟戏曲队伍和现代戏曲理论在戏曲界的传播，给戏曲融入了新的基因，为改变戏曲普遍存在的人物形象“脸谱化”、类型化、理念化，情节结构拖沓、松散和随意，克服戏曲过分重视形式美而忽视内容美的审美倾向发挥了积极作用，传统剧目的整体艺术水平由此获得较大程度的提高。京剧《白蛇传》、越剧《梁山伯与祝英台》，昆曲《十五贯》等精品剧目便是这个时期传统剧目推陈出新的光辉典范。

值得强调的是，这个时期在对传统剧目进行推陈出新的同时，全国各地并未忽视对传统剧目的挖掘工作，据中国戏曲研究院统计，仅1956年6月第一次全国剧目工作会议后的一年间，全国便记录了14632个剧目，加工整理了4223个，使这一年剧目上演数达到10520个。这一切充分显示中国戏曲已从往昔的全面衰败中逐步开始复苏，并正向着欣欣向荣的方向发展。

传统剧目的全面推陈出新，是中国戏曲史上的第一次，它的成功不仅关系到社会主义文化的净化，更关系到中国戏曲的兴盛，所以这次改革不仅具有重要的现实意义，更有深远的历史意义。

1958~1976年间，中国戏曲发生了第二次重大变革。这次变革的主要成就在于京剧现代戏的重大突破，促使现代戏作为戏曲的一种新样式而得到承认，并终于确立了它在戏曲舞台上的当

然地位。戏曲由传统戏转为现代戏的关键障碍是传统演艺形式与现代生活的矛盾。传统戏曲以生、旦、净、丑为基本行当的表演体制，以曲联体或板腔体为主要形式的音乐体制，以分场及空间不固定为主要原则的文学体制和以“随意赋形”为基本观念的舞美体制，在长期的流传中日趋稳定，并走向凝固，于是便对现代生活内容产生一种极强的反作用力——约束力与排斥性。这种矛盾不克服，表现现代生活的现代戏便难以在戏曲舞台上立足。这就是近现代戏曲史上屡次“戏改”失败的一个重要原因。60年代的“京剧革命”之所以获得成功，正是因为吸取了历史的经验教训，在增强内容的革命性的同时，对戏曲的传统形式也进行了大胆谨慎而全面革新的结果。革命现代京剧在内容上的突出特点是塑造了一系列具有时代特征的工农兵英雄形象，这是以往任何时代的戏曲都未曾有过的。正是这种内容上的重大变革不仅对旧形式产生了强大的精神冲击力——克服了旧形式的约束和排斥，并进而促使旧形式发生裂变与革命，以适应新的内容的需要。革命现代京剧对传统形式的变革表现在以下几个方面：第一，吸融话剧的写实观念，采用写实布景，从而打破了“随意赋形”的传统舞美体制；第二，随着写实布景的采用，使话剧的分场、分幕制得以在戏曲中施行，使戏曲情节集中性得以增强，从而使原来的时空不固定为原则的文学体制发生重大变革；第三，依照生活的本来面目，真实地刻划人物，并突出他们各不相同的鲜明个性，于是使生、旦、净、丑等行当不得不打破，脸谱不得不取消。这种现代人物的描写方法与写实布景相结合，自然不能不引起对程式化动作的重新选择或创造，从而使传统的表演体制被彻底突破；第四，为了更好地表现现代人的感受、情绪和个性，歌剧和交响乐的经验被引进，于是更具表现力的新唱腔、新板式和人物主题音乐被创造出来，原来“千部一腔”的音乐体制也由此发生了重大的变化。革命现代京剧内容与形式相互作用和重大突

破，不仅使中国戏曲发生了一次重大变革，也使中国人传统的戏曲审美观念发生了一场革命，这正是京剧革命现代戏、乃至整个戏曲现代戏能在戏曲舞台上立于不败之地的根本原因。《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等便是这个时期京剧现代戏革命的光辉成果。

但是这个时期“京剧革命”存在的问题也恰恰是，话剧观念的引入，虽然增强了戏曲的写实性和现代性，但未能很好地把握“虚”、“实”的合度与二者之间的有机融合，所以难能完全避免“话剧加唱”的弊病。特别是由于江青的插手和政治的介入，使京剧现代戏迅速“样板化”并一统天下，这不仅违反了“百花齐放，推陈出新”的戏改方针，也使京剧现代戏沿着“三突出”的荒谬原则走向极端和僵化，最终成为江青等人最后覆灭的殉葬品，从而造成这次变革的重大挫折。

新时期以来，中国戏曲发生了第三次变革。这次变革的动因主要来自戏曲自身摆脱危机的意识，而不似前两次变革更多的是政治外力的推动。因而这次变革的声势虽不及前两次浩大，但却更加细致、更加深刻，因而成果也更加丰硕。这次变革的主要特征是在开放性审美的观照下，戏曲纵向继承和横向借鉴受到同样的重视；在“戏曲化”与“现代化”的辩证交融中，创造出既具民族性，又具现代性的新戏曲。

戏曲现代人物形象的“平民化”倾向，与60年代革命现代京剧中的“英雄化”特征形成鲜明的对照。对普通人命运的关注，对人的价值与尊严的追求和呼唤，可以说是新时期戏曲现代戏的一个共同主题。淮剧《奇婚记》（贺寿光等编剧）中的秋萍是一个普普通通的农村姑娘，在她14岁时，因父亲去世，沦为孤儿，被一个长她二十多岁的农民大憨当作媳妇收养。二人名为夫妻，实如父女般和和平平地生活了8年。但当大憨产生了“圆房”的欲望时，两人间终于爆发了尖锐的冲突。冲突并不来自年

龄的悬殊，而来自两代人思想性格的差异。作者在情与理、恩与爱的复杂纠葛和内心矛盾中，表现了秋萍对于自己作为人的尊严的维护和对女性自我价值的追求。作者最后并没有简单地将这对冲突处理成一出社会悲剧，而是让两人都在人性的自我净化中走向真善美，从而显示出新时期戏曲作者向人自身开掘，以人本位来审视道本位的巨大进步。这类剧作除《奇婚记》外，还有川剧《四姑娘》、汉剧《弹吉它的姑娘》、评剧《风流寡妇》、湖南花鼓戏《梨花带雨》等，他们共同的追求显示了新时期戏曲现实主义深化和向“人学”回归的进程。

在新时期的戏曲中，新编历史剧的成就是较为突出的。在新编历史剧中，“人学”回归的精神得到了更为充分的体现。这类剧目中的人物虽大多仍旧是帝王将相和他们的文武百官，但由于创作主体文学观念的转移，他们在此类剧目中着力追求的已不仅是“高台教化”的道德价值或“文以载道”的阶级批判。他们明显地表现为以人为中心，着力拓展人物的心灵空间，剖析人物的深层文化心理结构，开掘人物的生命意识，表现人物性格的丰富性和复杂性，并在人物内心的风云雷电中透视出尖锐、深刻的社会矛盾，从而极大地增强了人物的典型性，也从更深、更高的层次揭示出社会生活的本质。新编历史剧的这种进步是前所未有的。这类剧作有秦腔《千古一帝》、昆曲《南唐遗事》、蒲仙戏《秋风辞》、巴陵戏《曹操与杨修》、京剧《康熙出政》等。郭启宏的《南唐遗事》被认为是这类剧作中的杰出代表。该剧是郭启宏从史剧创作的实践中总结出来的“传神史剧论”的典范之作。该剧不拘于写“历史之真”，而致力于“传历史之神”、“传人物之神”。后主李煜原是一个风流词人，命运却把他推上了皇帝的宝座，他的全部热情和爱好全在于填词作赋和依红偎翠，而历史却企盼他成为一个中兴之主。这种人性与帝王的错位，不仅造成了南唐的悲剧，也造成了李煜的悲剧。作者通过这个悲剧传神地

描写了李煜“恰似一江春水向东流”的愁情悲绪和丰富复杂的人物性格，表现了作者对这一段历史的评论和思索。

戏曲向“人学”的回归和多元审美格局的并存，自然引起戏曲传统样式的变革以及传统表现手段和艺术语汇的更新，这种变革与更新的特征表现为横向借鉴的大胆与纵向继承的执着。戏曲不仅敢于吸收话剧的写实观念，还敢于汲取现代派戏剧和其他姊妹艺术的营养，从而使新时期的戏曲显示出充分的现代化趋势。但是在大胆借鉴的同时，新时期戏曲又不忘继承传统戏曲的基本艺术精神：坚持写意性观念，以及由此而生发出来的表演与舞美的虚拟性、象征性和夸张性原则，从而表现出鲜明的戏曲化倾向。正是这种“现代化”与“戏曲化”的有机结合，使新时期戏曲既具有现代审美特征，又具有四功并重、载歌载舞的传统风格。新时期戏曲“现代化”与“戏曲化”的典型例子，便是魏明伦的《潘金莲》。该剧有两条情节线：一条是描写潘金莲与四个男人的关系和她从被污辱、被损害到堕落杀人的沉沦史；另一条是描写各种人物，如武则天、上官婉儿、安娜·卡列尼娜、贾宝玉、施耐庵、红娘、芝麻官、吕莎莎、人民法院的庭长等对潘金莲命运的评说。前一条线按传统戏曲的流程发展，而后一条线则灵活穿插，人物跳进跳出，从而在“戏曲化”的基础上充分展现出新时期戏曲的“现代化”特征。另外，《徐九经升官记》中“良心”与“私心”的搏斗，《弹吉它的姑娘》中的“电话舞”、《八品官》中“驮妻舞”和《溜冰圆舞曲》中的“溜冰舞”，无不是继承与革新、“现代化”与“戏曲化”、“写实”与“写意”结合的产物。此外戏曲新的结构形式的不断涌现，旧的表演程式的改造与活用及新的规范化动作的提炼与创造，传统曲牌和板式的大胆革新，音乐个性的突出，现代质感的加强，以及虚、实景的叠加和交溶，也都显示了新时期戏曲熔中西艺术于一炉，既具有现代性，又具有民族性的新创造。

2. 当代话剧的新高潮

虽说当代戏剧由戏曲、歌剧和话剧三分天下，但话剧却是“三军”中真正的主力。若从数量来看，无论是剧团数还是从业人数，戏曲在“三军”中虽然都占据绝对优势^①，可是由于话剧反映生活的现实性、迅捷性和尖锐性，使它在为无产阶级政治的服务中成为最为得力的工具，因而它身上的政治色彩和政治倾向也是戏曲和歌剧无法比拟的。惟其如此，所以当代话剧随政治的波动而升沉起伏，40年来走过了一条艰难曲折而又荣辱交互的道路。

当代话剧在曲折发展中曾出现过三次热潮：第一次在1956～1957年间，它是由三个方面的原因促成的。首先是“三大改造”基本完成后，国内的主要矛盾转化成人民对于经济文化迅速发展的需要同当时经济文化不能满足这种需要之间的矛盾。当时党和政府中严重存在的主观主义、教条主义、官僚主义和宗派主义，使这种矛盾变得更加尖锐。因此形势要求全党全国必须进行一次思想解放运动和整风运动。其次，前苏联文艺界在苏共“二十大”前后，出现了一股人性、人道主义潮流，这股潮流对当时的中国文艺界不可能不产生重大的影响。另外，建国后连续不断开展的各种批判运动在思想界、学术界和文艺界产生了负面效应，这种负面效应与文艺为政治服务的既定方针结合，便产生了文艺创作上的公式化、概念化。到1956年，克服公式化、概念化的要求已经成为文艺界普遍的呼声。正是在这种形势下，毛泽东先是颁布了“百花齐放，百家争鸣”的方针，后又开展党内整风运

① 根据中央文化部1953年的统计，当时全国戏曲剧团共2267个，从业人员147355人。话剧剧团共79个，从业人员6800人。歌剧剧团最少，仅11个，从业人员不过千人