

ZHONGGUO
HUAJUXUAN

中国话剧选

上海戏剧学院戏剧文学系编选

1

I 234.7/71

中国话剧选

(一)

上海戏剧学院编
戏剧文学系

首都师范大学图书馆



20824657



上海文艺出版社

824657

封面设计：乐秀镐

中国话剧选

(一)

上海戏剧学院
戏剧文学系编

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海新华印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张15 字数344,000

1981年5月第1版 1981年5月第1次印刷

印数：1—9,000册

书号：8078·3271 定价：1.35元

前 言

中国话剧运动从一九〇七年春柳社在日本演出《黑奴吁天录》算起，已经有了七十多年的历史。

在这七十多年中，话剧创作从幼稚到逐步成熟，由粗糙到逐步完善，不断得到发展与提高，取得了可喜的成绩。学习与借鉴我国话剧创作的历史经验，继承与发扬我国话剧创作的优良传统，对于繁荣发展今天的社会主义话剧创作，具有重要的意义。

七十多年来，我国话剧创作的主流，是与实际生活有着血肉联系，能够忠实地反映人民的愿望和时代的要求，始终贯串着鲜明的现实主义精神。

二十世纪初，爱国的进步青年与戏剧工作者目睹满清封建统治的腐败与帝国主义侵略的猖獗，迫切希望找到能够直接抒发他们思想感情，表达他们资产阶级民主革命要求的新的艺术形式，于是，国外普遍流行的长于迅速反映现实生活的话剧开始受到重视，并被接受，我国的早期话剧，即新剧、文明戏就此诞生。由曾孝谷编写、欧阳予倩、李叔同等参加演出的中国第一个比较完整的话剧《黑奴吁天录》，以美国黑人遭受残酷的民族压迫的故事，表达了当时中国人民反对封建统治，反对帝国主义强权压迫，渴望独立自强的强烈感情。在一九〇七年以后的十年左右时间里，早期话剧中一些较有影响的剧本，如陆镜若的《家庭恩怨记》、欧阳予倩的《运动力》等，或则描写封建家庭内的悲

剧，或则表现劣绅行贿作恶，也都不同程度地接触与反映了当时社会生活的实际面貌，从而使早期话剧在辛亥革命前后起了较好的社会作用。此后一段时期，话剧运动内部泛起资产阶级思潮，商业化习气兴盛，剧作内容蜕变得越来越脱离生活，脱离群众，早期话剧也就逐步走向衰亡。

“五四”运动以后，人民反帝反封建的斗争生活向戏剧提出了新的要求。崇扬科学和民主，反对旧道德旧文化，提倡新道德新文化，促使进步的戏剧工作者更直接地采用近代欧洲戏剧的新方法、新形式，以适应现实生活的变革，在欧洲戏剧直接影响下形成的现代话剧代替了早期话剧，重新活跃于中国舞台。虽然，由于时代的变化与艺术的发展，现代话剧与早期话剧从内容到形式都有了不同的风貌，但它走的同样是一条现实主义的道路。

在“五四”以后直到全国解放的近三十年中，由于社会客观环境的作用，以及剧作家思想、生活、艺术条件的差别，进步的话剧创作大致可以划分为三种类型。这三种类型的剧作都坚持为人民、为时代服务的共同目标，但又有不同的思想、艺术特点，发挥着各自的社会作用。

第一种类型包括的是那些紧密配合当时现实斗争，迅速反映社会政治生活的剧本，主要以田汉、夏衍、于伶、陈白尘等人的作品为代表。在“五四”时期，中国话剧运动的奠基人田汉就以巨大的热情创作了不少充满强烈的时代精神的剧本，如他的独幕剧《午饭之前》，就以当时现实生活中发生的资本家买通军阀屠杀罢工领袖、反教会风潮等事件为素材，描写了女工二姑娘与资本家的斗争和基督教徒大姑娘的觉醒过程，揭露了资本家的凶残本质与帝国主义牧师的伪善面目。这是中国话剧创作上第一个出现“革命工人”形象的剧本。此外，这一时期出现的郑伯

奇的剧本《抗争》，也将帝国主义水兵在中国横行，遭到中国人民坚决反对的事实搬上舞台，密切配合了当时的反帝斗争。

如果说在“五四”时期剧作家创作直接为现实斗争服务的剧本主要还是处于自发状态的话，那末，自二十年代末、三十年代初我们党开始直接领导话剧运动以后，剧作家们以剧本来配合革命斗争就越来越自觉了。在左翼时期，由于当时正处于“九·一八”事变前后，全国人民坚决要求抗日，愤怒谴责国民党政府对内镇压革命力量，对外不抵抗的反动政策，许多具有强烈战斗性和高昂革命激情的剧本先后涌现。如田汉于一九三二年初写的《乱钟》，以“九·一八”事变为题材，描写了民族存亡关键时刻社会各种人物的思想、态度，号召人民拿起枪奋起抗日，在抗日救亡运动中起了很大的鼓动作用。此外，他的《梅雨》、《年夜饭》、适夷的《S. O. S》、于伶的《回声》等剧本，也都从不同角度反映了人民群众反对国民党反动统治的斗争与抗日的主题。而到了左翼戏剧运动的后期，“国防戏剧”的口号提出以后，以抗日救亡、反卖国反投降为内容的话剧创作又有了更进一步的发展，田汉的《回春之曲》、于伶（尤兢）的《夜光杯》等许多剧本都迅速反映着当时的现实斗争；而夏衍的优秀剧本《上海屋檐下》则真实地再现了抗战前夕的社会面貌和各阶层人物的生活遭遇和思想感情。话剧创作，与人民、与时代的关系更加紧密了。

抗日战争时期是我国话剧创作蓬勃发展、臻于成熟的时期，也是剧作家们纷纷以剧本为武器投入这场伟大斗争的时期。“七·七”事变烽烟刚起，由中国剧作者协会集体创作的三幕剧《保卫芦沟桥》与田汉的四幕剧《芦沟桥》迅即同时问世，开了抗战戏剧的先声。此后，波澜壮阔的救亡运动、声讨国民党卖国投降主义的正义斗争，成了话剧创作的基本内容。其中如夏衍的《法西斯细菌》，通过一个埋头科研不问政治的科学家在血的事实

教育下最后投身于反法西斯斗争的故事，表现了抗战的现实；宋之的的《雾重庆》展示了国民党统治下的“陪都”人民沉闷、痛苦的生活；而于伶所写的《夜上海》、《长夜行》则再现了“孤岛”时期上海人民的生活遭遇和他们不畏艰险与敌伪分子坚决斗争的生活情况。

抗战胜利后，随着革命形势的发展，国民党统治区的进步话剧工作者又把揭露国民党反动派的腐败、罪恶作为创作的主要题材。象田汉的《两人行》，以当时美蒋勾结欺压人民的现实为背景，借敌伪时期三个有着不同生活遭遇的妇女走上革命道路的故事，抨击了国民党的反动统治和帝国主义的侵略行径。陈白尘的讽刺喜剧《升官图》，通过虚构的两个强盗的梦，尖锐地揭露了国民党反动派的贪污腐化，并发出了“我们！要审判你们！”的战斗呼声。

这时期，解放区的话剧创作也涌现了一大批配合现实斗争，为革命、为政治服务的剧本；而且，由于解放区的剧作家有着深入工农群众的有利条件，因此，解放区的话剧创作与人民革命事业就结合得更加紧密。早在红军时期，苏区的沙可夫、胡底、钱壮飞、李伯钊等就曾创作过《年关斗争》、《我——红军》等战斗性强的剧本。抗战时期，在延安和各抗日根据地先后出现的《把眼光放远一点》（胡丹沸作）、《粮食》（洛丁等作）等剧本，正面表现了抗战时期的对敌斗争；一九四五年，姚仲明、陈波儿创作的《同志，你走错了路！》还首次表现了抗战时期党内反对右倾机会主义路线的斗争。解放战争期间，出现了迅速反映农村土地改革运动的《反翻把斗争》等剧本；全国解放前夕，适应党的工作重点由农村转入城市的革命形势，又出现了一批描写工厂生活的剧本。总之，解放区的话剧创作时时起着配合人民解放斗争的作用。

第二种类型的作品主要是借古喻今，以历史题材为现实服务的历史剧，其中最具有代表性的是郭沫若以及阳翰笙、阿英等人的剧本。郭沫若的历史剧创作是从“五四”时期开始的。它虽然取材于历史人物与历史事件，艺术上富于浪漫主义色彩，但它同样植根于现实，富有现实主义精神。如早期剧作《三个叛逆的女性》塑造了敢于背叛旧道德，敢于冲决封建罗网，敢于反抗暴政的三个古代妇女卓文君、王昭君、聂嫈的艺术形象，反映的就是“五四”时期人们反对黑暗现实，追求妇女解放，追求新的生活的迫切愿望。四十年代是郭沫若历史剧创作的全盛时期，由于在现实生活中目睹了国民党反动派消极抗日，积极反共反人民的黑暗政治，郭沫若就以我们古代的“志士仁人”的斗争史实为题材，创作了《屈原》、《虎符》、《棠棣之花》、《孔雀胆》、《南冠草》、《高渐离》等著名的历史剧，借古比今，用历史人物来影射现实中国国民党反动派的昏庸腐败，鼓舞人民同他们展开坚决的斗争。这些剧本在当时发挥了巨大的战斗作用，其中《屈原》的社会影响最大。由此可见，着笔于历史，着眼于现实，乃是郭沫若历史剧创作的基本特点。

由于解放前社会政治条件的限制，进步剧作家很难直抒己见，揭露当时的黑暗现实，因此，在各个历史时期，都有一些剧作家用历史剧来向现实发言。在抗战时期，就有夏衍的《自由魂》、《赛金花》、陈白尘的《太平天国》等歌颂爱国志士、揭露卖国投降分子的“国防戏剧”剧本出现。阳翰笙出于对“皖南事变”的义愤，创作了《天国春秋》，以太平天国由于内部分裂而招致革命成果被断送的历史教训，来控诉国民党反动派残杀同胞的罪行。而阿英在“孤岛”上海创作的《明末遗恨》等“南明史剧”，则以亡明的历史事实来鼓励人们发扬民族气节，坚持抗战，从而对敌后人民的抗战起了促进作用。阿英在全国解放前还写了《李闯王》一

剧，把李自成推翻明王朝以后逐渐走向失败的历史教训推到观众面前，提醒人们在胜利面前要谦虚谨慎，保持清醒的头脑。这些剧本都借历史亡灵镜鉴现实，以励今人，具有鲜明的现实性和特殊的战斗力。

第三种类型的作品主要是那些虽不直接描写社会政治斗争，但却深刻反映着现实生活某一侧面，为新民主主义革命的总任务、为人民的根本利益服务的剧本，其代表作是曹禺的几个优秀作品。一九三三和一九三五年，曹禺先后发表了著名的《雷雨》、《日出》两个剧本，剧本虽然没有正面涉及抗日救亡或反对国民党反动统治的内容，但却以极其真实的笔墨深刻揭示了旧社会的不合理。《雷雨》从周朴园、鲁妈两家三十年前后的错综复杂关系与人物的悲惨遭遇的角度，控诉了封建家庭的罪恶；《日出》以展现旧中国都市社会生活横剖面的方式，揭露了“损不足以奉有余”的旧社会的黑暗。它们同样表达了人民诅咒旧社会、渴望建立新社会的强烈愿望，长期以来一直受到广大观众的热烈欢迎和喜爱。曹禺抗战时期的优秀剧作《北京人》、《家》也都是这一类型的剧本。在《北京人》中，曹禺不仅通过曾皓的破落封建家庭的内部矛盾指出了旧社会必定灭亡的发展趋向，而且暗示了改造旧社会的新生力量之所在。《家》也是一方面通过瑞珏、觉新的悲剧结局来控诉旧社会，另一方面展现了觉慧这样的新生力量的成长。这些剧本对于人们认识现实、改造现实，同样起着推动的作用。

丁西林的独幕剧也是这类剧作的优秀代表。先后发表于一九二三、一九二五年的《一只马蜂》、《压迫》，描写的只是市民阶层的日常生活场景，前者写了一对青年男女自由恋爱的曲折过程，后者写了两个萍水相逢的男女房客联合起来巧妙地战胜房东刁难的故事，但这些描写真实而生动地表达了人们追求自由

反对封建、追求平等反对压迫的生活理想，展现了“五四”时期的社会风貌。丁西林在抗战期间所写的《三块钱国币》保持与发展了他的创作特点。剧本通过一个大学生打抱不平，斥责阔太太无理辞退打碎了一个花瓶的女仆的故事，描绘了一幅大后方的社会风情画，在笑声中起着宣扬正义、鞭挞丑恶、教育观众的作用。

此外，这类剧本在一些主要创作配合现实斗争作品的剧作家中也时有所见。如田汉在二十年代所写的《获虎之夜》等独幕剧及《名优之死》就是这样的剧本。后者通过名演员刘振声的生活遭遇，揭露了旧社会黑暗势力对艺人的迫害、欺凌，歌颂了正直的艺人锲而不舍、献身艺术事业的崇高精神。

由此可见，中国话剧创作的现实主义传统有着多方面的表现和丰富的内容。它们各依自己的艺术实践为中国话剧创作提供了宝贵经验。前二类剧本一般都洋溢着对生活的饱满激情，思想性比较强，在蓬勃开展的革命斗争中发挥着较为直接的战斗作用。这是它们的主导面。但在当时阶级斗争十分尖锐的形势下，进步的剧作家们把主要的注意力放在为现实的政治服务上，着力于紧密配合现实的政治斗争，因此艺术上往往缺乏锤炼，显得比较粗糙，反映生活比较表面，在不同程度上存在着用政治宣传代替艺术创造的标语口号式的倾向，致使不少作品经不起时间的考验。第三类剧本由于不赶形势，作者对所写的生活有比较真切、深刻的感受和较长时间的积累，因而内容扎实，包含较深广的社会意义，许多作品具有较高的艺术性。当然，由于这些剧作家大多生活在国统区，并有立场、世界观的局限，这类剧本在社会理想的追求和进步力量的表现上，往往暴露出这样那样的弱点。

新中国成立后，由于时代的变化，话剧创作在旧社会所受到的种种限制和障碍被清除了，剧作家有了深入生活，深入群

众,从各个角度反映人民生活的有利条件,因此,在解放后的十七年中,话剧舞台上出现了一大批基调明朗、题材多样、艺术地再现现实与历史的作品。它们反映生活的广度大大胜过以前,涉及到工、农、兵、知识分子、儿童、少数民族生活等各个领域。反映生活的深度也比以前有了进步。老舍一九五一年创作的《龙须沟》为我们真实地展示了解放前后北京劳动人民的生活变化,全剧洋溢着高度的政治热情,充满了浓郁的生活气息。他在一九五七年写的著名剧本《茶馆》也显示了他对生活的深刻见解。剧本在三幕戏中展示了旧中国的三个时代,以三个时代社会面貌的改换与人物命运的变迁,极其自然、有力地揭示了半殖民地半封建的旧中国必然灭亡的历史趋势,成为中国话剧的代表性剧目之一。建国后历史剧创作的现实主义精神也得到了加强。田汉的《关汉卿》,曹禺与梅阡、于是之合写的《胆剑篇》,朱祖贻、李恍执笔创作的《甲午海战》等剧更加注意了历史真实与艺术真实的统一,政治倾向性与历史的具体性的统一,因此,增强了戏的艺术感染力。但是,另一方面,由于受到我们国家政治生活中某些极左思潮的影响,文艺创作中违背艺术规律的现象时有发生。有些同志不问作品题材、艺术目的和作者条件,片面强调文艺创作要为党的中心工作与具体政策服务,作品公式化、概念化的现象也有所滋长。“四人帮”统治时期,话剧创作中的反现实主义倾向更是恶性发展。直到“四人帮”粉碎以后,话剧创作的现实主义传统才逐步得到恢复,话剧创作重又健康发展,出现了生动活跃的新气象。

七十多年来,我国话剧创作不仅在内容上有着上述优秀传统,而且艺术上也在不断完善,不断成熟,不断发展。特别在话剧的民族化方面,进行了各种尝试和实践,为创造具有我国民族特点、民族风格的话剧形式,积累了经验,提高了话剧艺术水平,

这是我国话剧创作另一方面的重要收获。

在中国话剧的初创时期，在民族化方面就有着一个良好的开端。当时，外来的戏剧形式刚刚移植到中国的土地上，而这块土地是饱含着民族传统戏曲的丰富营养的，这就使得早期话剧与传统戏曲建立了比较密切的关系。具体表现于那时的不少话剧作家与演员，如欧阳予倩等人，同时又是戏曲艺术家，那时的不少剧本的创作方法，与传统戏曲的创作方法也很接近，如结构上多幕多场的安排形式，情节上原原本本、有头有尾、直叙式的表达方法，以至人物塑造上以生、旦二类为主的固定的“分派制”等，都反映着早期话剧形式受戏曲影响，具有一定的民族特点。但是，由于当时中国话剧还处于幼年时代，它与民族戏曲传统还只能说是处于一定程度的混合，生硬、粗糙的毛病较为明显。以后，随着资产阶级思想侵袭，早期话剧逐渐衰亡，在艺术形式上也追求光怪陆离和庸俗、低级的东西，从而走上了倒退、没落的道路，两者就没有朝进一步结合的方向继续发展。

早期话剧的末期，正是“五四”新文化运动蓬勃发展的阶段。这时期的一些话剧作家强烈要求对原有的戏剧进行彻底的改革，因而向往运用写实方法的欧洲近代戏剧。他们大量介绍了易卜生、肖伯纳等外国剧作家的剧本，使话剧在艺术形式上向欧洲戏剧学到了许多有用的东西。但在另一方面，他们又对过去的戏剧一律采取激烈的攻击态度。他们看到早期话剧末期的弊病就加以全盘否定，看到传统戏曲存在一些落后的东西就加以鄙视抛弃，这样，就在一个时期内加速造成了话剧与民族戏曲传统脱节的现象，出现了“全盘西化”的倾向。然而，就在这样的情况下，一些进步的剧作家也还是在努力探索话剧形式的民族化问题。南国社期间，田汉就曾与京剧界的周信芳等人合作，使话剧与传统戏曲重新接上了线，他的《名优之死》等剧在艺术上也

有比较鲜明的民族特色。剧本根据题材特点,吸收、融汇了民族戏曲的很多长处,人物塑造形象鲜明,美丑善恶对比强烈,情节结构简捷明快,语言动作富有音韵和节奏感。象这样的剧本在二十年代虽然尚属少数,但它却预示着中国话剧创作民族化的基本发展方向。

三、四十年代以后,由于剧作家的视野进一步转向现实,话剧民族化的问题逐步得到普遍的重视。在此基础上话剧界先后进行了话剧“大众化”、“民族化”的讨论。于是,话剧向传统戏曲学习,探索与建立新的民族形式就有了新的成果与进展。二十年代话剧,受到“全盘西化”思潮的影响,因此初期的上演剧目大多以翻译改编为主。除了搬演欧洲戏剧以外,一些剧作家做了许多改写外国剧本的工作,他们在保留原作的故事、基本精神的前提下,按中国习惯改换了剧本的地点、时间与人名,如洪深把英国王尔德的《温德米尔夫人的扇子》改写成了《少奶奶的扇子》。以后,由于现实生活的发展与群众欣赏水平的提高,话剧工作者就开始致力于创作反映本国现实的剧本。起先是创作独幕剧,随即多幕剧创作也日益繁荣;并且有了采用多种结构方式、表现手法的各种尝试,于是涌现了一批从各种不同途径实现民族化的优秀剧本。田汉在一九四五年写的《丽人行》中,他吸取传统戏曲的手法,突破西洋话剧分幕的限制,将全剧分为二十一场,采用戏曲有话则长,无话则短,剧情顺序叙述、曲折发展的结构原则,自然、生动地表达了剧本的思想内容。其它一些剧作家,也以各自的方法,进行了话剧创作民族化的实践。如受西洋话剧影响较深的曹禺,在《北京人》、《家》等剧中也寻求着民族化的表现形式,他借鉴中国戏曲长于写意抒情的特点,在这两个剧本中运用情景交融、寓情于景的方法,力求创造出富于诗意的戏剧场面和戏剧气氛。《家》中觉新、瑞珏新婚之夜一场戏,还采用类

似戏曲旁唱、独唱的方式,通过大段充满诗意的旁白、独白尽情地抒发人物内心的感情,造成了一种诗的意境。这些努力使得剧本的艺术形式与所表现的中国旧社会封建家庭生活的内容达到了和谐一致,很有民族特色。而阿英在《李闯王》中所作的则是另一种尝试。他不仅在剧本中采用了戏曲的结构方法、分幕分场形式,而且还直接吸收了许多戏曲的程式化的表现手段,使剧本呈现了与西洋话剧极不相同,与戏曲却有许多共通之处的风貌。

解放后,尤其是一九五六年全国第一届话剧会演以后,话剧创作在民族化道路上迈开了更大更扎实的步骤,各种探索话剧民族形式的艺术实践更多了,向传统戏曲学习也更自觉了。郭沫若的历史剧《蔡文姬》通过与导演焦菊隐以及剧院的合作,赋予人物以澎湃的激情,它遵循不重叙事、着力抒情的结构原则,追求写意的风格,使历史的内容与民族的形式有机地融成一体。老舍的《茶馆》所展示的三个历史时代的社会习俗,所选择的极其准确的生活细节,所运用的具有浓郁生活气息的语言,也都是道道地地的中国式的。此外,从田汉一九五八年所写的《关汉卿》,我们也可看到他自《名优之死》开始,经过《丽人行》,在探索民族化方面所走的道路和取得的进展。

中国话剧创作在实现民族化的过程中所取得的成就,不仅表现于剧本艺术形式的完善与进步,而且还表现于剧作家创作个性、艺术风格的多样化。由于我国话剧创作的内容现实性很强,因此,现实主义就很自然地成了话剧作家创作方法的主流。与此同时,他们又根据各人所具备的主客观条件,在运用现实主义的创作方法时,努力发展着自己独特的创作个性和艺术风格。以田汉、郭沫若为代表的一批剧作家,作品带有浪漫主义色彩,尤其早期剧作更为明显,以后则现实主义成份越来越重;而以曹

禺、老舍、夏衍等人为代表的剧作家，比较严格地遵守生活真实、细节真实，表现为一种比较严谨的现实主义。两类剧作家又各有自己的风格特性。田汉与郭沫若的剧作同具浪漫主义色彩，但田汉的特点主要表现在他剧本的抒情性、情节的传奇性与艺术想象的丰富性、独创性上；而郭沫若剧作的特点则主要是诗化，激情奔放，色彩浓烈。曹禺、老舍、夏衍都遵循严谨的现实主义，然而，曹禺剧作的特点主要是结构紧密巧妙，戏剧性强，语言精炼含蓄；老舍的剧本却以生活气息浓郁、人物性格突出，语言流畅活泼，富于个性色彩见长；夏衍的剧本则有一种朴实、清新、深沉、含蓄的风格。他们这种艺术风格的差异，表现于创作过程的各个环节。在题材选择方面，郭沫若与阳翰笙、阿英的创作大多取材于历史，而郭沫若所写的多是歌颂历史上“志士仁人”的题材，与阳翰笙、阿英经常着眼于悲剧性的历史事件有很大的不同。曹禺、老舍、夏衍主要取材于现实，不过，曹禺解放前常写的是封建家庭内的矛盾冲突；夏衍的注意力则在知识分子的生活道路方面；老舍笔下的人物又主要是北京的市民。在剧本样式的确立与艺术处理方面，他们有着各自擅长的表现技巧。如丁西林、陈白尘同擅喜剧，但丁西林笔调幽默、风趣、含蓄，写幽默喜剧得心应手；而陈白尘却善写讽刺喜剧，锋芒所向尖锐泼辣，艺术手法夸张强烈。郭沫若、曹禺都写悲剧，郭沫若的悲剧主要写英雄人物的慷慨献身，造成崇高悲壮的气氛以激励人心，曹禺的悲剧却力求通过主人公的悲惨遭遇而催人下泪，促人深思。至于老舍、夏衍的正剧，则一个下笔俏皮生动，一个常带淡淡的哀愁。以上这些戏剧家艺术上各具一格的独创精神，以及由此形成的话剧创作丰富多彩、众花竞放的活跃景象，也是我们话剧创作优秀传统的一个方面。这里，剧作家们各从自己的实际出发，走着不同的艺术道路，发挥个人特长，为中国话剧艺术的发展作出了自己

特殊的贡献。

为了使广大青年文艺工作者和青年文艺爱好者能了解我国话剧创作的基本面貌，比较完整系统地读到我国优秀剧作家在解放前后不同时期创作的、脍炙人口而又有代表性的剧本，我们选编了这套《中国话剧选》。参加编选组的有魏照风、徐闻莺、柏彬、荣广润四位同志；曹树筠、丁罗男两位同志也参加了部分工作。在编选过程中并得到有关方面的支持；吴泰昌同志除撰写阿英介绍外，还为我们搜集提供了作者照片，在此一并表示感谢。我们希望，通过这套剧本的介绍、传播，将有助于广大读者对我国话剧艺术优良传统、艺术特点的了解，使话剧这一艺术形式更受群众喜爱，更加繁荣兴旺。

目 录

前 言.....(1)

名优之死田 汉(1)

雷 雨曹 禺(39)

上海屋檐下夏 衍(177)

天国春秋阳翰笙(253)

屈 原郭沫若(361)