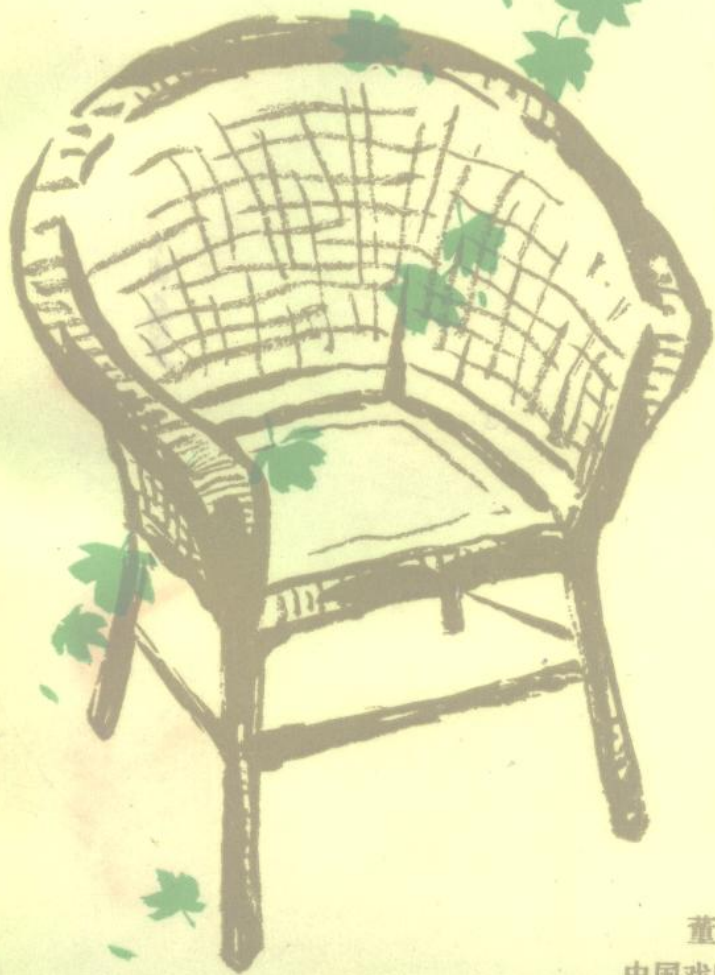


陈白尘论剧

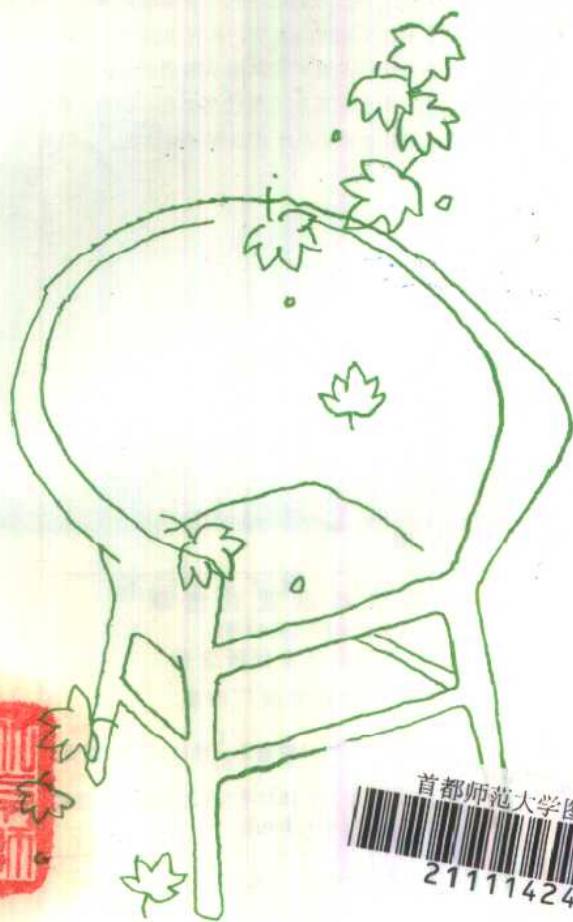
象我这样
一个自学式的
写剧人
只好在黑暗中
摸索……



董健 编
中国戏剧出版社

陈白尘论剧

董健编



首都师范大学图书馆



21111424

中国戏剧出版社

1111424

内 容 说 明

本书辑选著名剧作家陈白尘五十多年来有关戏剧的文章六十二篇，按写作年月顺序编次。其中，有创作经验、体会的介绍，有结合创作实践所进行的理论研究和探讨，有观剧杂谈，有对戏剧运动的建设性意见，有剧坛回忆和戏剧史评述等。这些文章密切联系实际，生动活泼，在热情洋溢的文字中透出独到的见解，具有很强的说服力和感染力。本书将有助于初学创作的青年和其他从事创作的同志进一步探索通往成功之路的奥秘；对于从事中国现代文学史、戏剧史和一般文艺理论研究的工作者，可以使他们从中得到有益的启发。

陈 白 尘 论 剧

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京市彩印印刷厂印刷

字数274,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张13.875插页3

1987年3月北京第1版 1987年3月北京第1次印刷
印数1—6,260册

书号8069·1051 定价3.00元

论陈白尘的戏剧观

——代序

董 健

在中国戏剧从古典形态向现代形态的转变中，戏剧思潮和戏剧观念发生了很大的变化。新兴话剧的产生，在中国戏剧史上开辟了一个崭新的阶段。中国话剧的兴起，既受了外国戏剧思潮的影响，又是与自己民族的土壤紧紧相连的。在这一历史的进程中，产生了一系列中国现代剧作家。在戏剧思潮和戏剧观念上，他们进行过对多种流派的探索，最后形成了具有中国特色的革命现实主义的主潮。陈白尘(1908—)正是以自己的作品和言论参加了这一主潮，并发挥了重大的作用。

一个人的戏剧观，可以用理论的形态表述出来，也可以用作品的形态体现出来的。陈白尘是中国现代戏剧史上一位优秀的剧作家。他的戏剧观首先生动地体现在他大量的作品中。戏剧为何物？它与社会人生的关系是怎样的？怎样对待戏剧的民族传统？什么是悲剧、喜剧和正剧？什么是戏剧中的幽默和讽刺？如何看待暴露和歌颂的问题？如何处理戏剧的体裁、题材、人物、冲突、语言、结构？陈白尘在他的剧作中对这些问题均作了“现身说法”的回答。总观他五十多年来创作的五十

多部话剧和电影剧本，我们似乎可以得出一个结论：陈白尘戏剧观的核心是革命现实主义。他说过：“我自己是在偷偷地摸索，企图使自己的生活和作品一同更接近于‘现实’的路。”^①几十年来，他就是这样“摸索”过来的。在他的笔下，戏剧是现实人生在舞台上的反映；舞台必须面对重大的社会问题，与人类进步事业（包括人民群众的革命斗争）联系在一起；戏剧的思想内含和政治倾向性是在它的娱乐作用即给人的审美享受中影响观众的；至于体裁、题材、语言、结构等，则可以而且应该有多种多样的追求；在艺术上既可借鉴外国的经验，也不要割断民族的传统。这些戏剧美学的原则，在陈白尘的剧本中都是有迹可寻的。例如，只要分析一下他的优秀代表作《升官图》、《大风歌》这些作品，我们就可以清楚地看到他在讽刺喜剧和历史剧创作上的强烈的革命现实主义精神。

除戏剧作品之外，五十多年来陈白尘也发表了不少阐述自己戏剧观的文章。他不是先关在书斋里学了一整套戏剧理论，然后才搞戏剧创作的，而是在社会进步浪潮推动下从事戏剧创作的实践中，逐渐掌握戏剧艺术规律并形成自己的戏剧思想的。因此，他的这些谈戏的文章没有什么经院气、烦琐气、教条气。他说：“要讲‘戏剧作法’、‘写剧入门’之类东西么，自己就不相信，也讲不出。”^②本书所选的六十二篇文章中所表述的陈白尘的戏剧主张，正可以和他在作品中所体现的戏剧观互相印证。这些文章，有的是针对戏剧运动中的现实问题发表看

① 《〈大地回春〉代序——给巴人》（1941）。

② 《戏剧空谈》（1979）。

法，有的是对戏剧史实的回忆，有的是个人创作甘苦的体会，有的是对攻击者的反驳，有的是与批评者的讨论，大都是实实在在的见解，留下了作者认真思考和探求的踪迹。有些观点，为当时认识所限，今天看来未必确当，但对研究现代戏剧思潮史的人，仍不失其参考价值；有些观点，却至今仍具有重要意义，其理论的光彩很有现实的针对性，如历史剧的历史真实和艺术真实问题，喜剧的美学价值及暴露和讽刺问题等。

早在三十年代，陈白尘刚刚开始涉笔戏剧的时候，他就参加了当时的戏剧讨论。他指出：“我们的民众戏剧家，他所写的戏剧，应该是从民众生活中摄取下来的，并且他应该是为这些人去叫喊的！但这不是一个小布尔作家所能做到的，他是不能了解大众生活的，他更不能了解他们内在的心理生活，除非他是在其中生活过，至少是有深切的认识过。”他认为，现代戏剧不仅在内容上必须反映人民大众的生活和心理，而且在形式上也要使他们“所能了解，所能玩味”^①。这主张与当时党所领导的左翼戏剧运动的方向是完全一致的，而他自己在戏剧创作中也是照着这个方向努力的。所以陈白尘的戏剧创作，能够扣住时代脉搏，喊出人民的呼声。

陈白尘一贯强调戏剧与现实、与时代的紧密联系，但他观察和把握这种联系的视野是比较广阔的。例如抗日战争爆发后，大多数剧作家都以抗敌救国的巨大热情投入抗战戏剧运动之中，但他们对抗战这一生活现实理解的深度和广度是各不相同的。有些作家观察和把握抗战这一现实的眼光不深不广，因而出现

① 《中国民众戏剧运动之前路》（1933）。

了作品内容简单化、构思公式化的倾向。而有些人则针对这种倾向错误地提出了创作“与抗战无关”的口号，攻击抗战文艺是“空洞的‘抗战八股’”。陈白尘既反对“与抗战无关”论，又不主张“把抗战看得极其狭隘”。他说：“‘抗战戏剧’是戏剧创作上的一个口号，并不是戏剧的一种创作方法。”“而在创作方法上，我们一贯地是个现实主义者。”“对于抗战，我们应该用各各不同的角度去观察。我们应该从各式各样的人物身上去反映它。我们的创作视野是应该再扩大，再扩大，扩大到把抗战看做现实生活的全部的地步的。”^①陈白尘本人就是抗战初期比较早、比较自觉地突破戏剧创作中生活目光的狭隘性和艺术描写的公式化的一位作家。他的喜剧《魔窟》（1938）、《乱世男女》（1939）、《未婚夫妻》、《禁止小便》（1940）等，都是他实践上述现实主义主张的结果。这种主张，在我们的革命戏剧运动中并不总是被承认、被支持的。当我们强调戏剧为某一斗争任务服务的时候，往往忽视了它的内容和形式的丰富多样性，忽视了作品反映生活的深度和广度。例如，我们当前在改革中提倡“改革文学”，这诚然是很对的。但某些描写改革的作品出现了雷同化和公式化倾向，这说明有的作家没有坚持现实主义的深化，而把改革看得太表面、太狭隘了。对此，陈白尘四十多年前的主张不无现实意义。对于改革，难道我们不应该“用各各不同的角度去观察”，“从各式各样的人物身上去反映它”吗？难道“我们的创作视野”不应该“再扩大”吗？

在陈白尘看来，戏剧反映生活的深刻性和真实性，总是离不

① 《戏剧创作讲话》（1940）。

开作家本人灵魂的表露。——剧作家观察、体验和表现生活的过程，也就是他面对人生进行思考，他的灵魂进行搏斗和燃烧的过程。他说：“作品里每个人物的灵魂深处，也莫不有作者底坦然的自白；甚至作品的整个生命，都是作者人格与灵魂所组成”^①。他在构思自己的作品时，既不是“以己度人”——把自己主观的灵魂强加给作品中的人物，也不是“隔岸观火”——关上自己灵魂的门窗，纯客观地刻画人物的性格，而是“推己及人”——把自己的灵魂与作品中人物的灵魂沟通起来，“好象是把自己的血液注射进每个人物的心脏，而使他复活起来”。因此，他的体会是：“忠实于自己的灵魂的人，才能赋予他的人物以灵魂！”^②他认为，在生活中“红白太分明”的人物不是没有，“而最多的却是他们的混血儿。——这才是现实的人生！”^③因此不要把人物写得简单化。这是很深刻的艺术见解，是革命现实主义的戏剧观。在陈白尘的戏剧作品中，不论是被歌颂的人物，还是被批判的人物，或者是被同情的人物，我们都可以从他们性格、心理的真实刻画中，窥见作家心灵的秘密，从而被作家强烈的爱憎之情所感染。这是因为，他是用一个现实主义剧作家的真诚的心去感受生活，去发现自己笔下的人物的。《乐记》上说：“情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。”古人视为艺术大忌的“伪”，犯此病者代有其人，而历代现实主义艺术家都为作品的“真”而不惜心血。陈白尘从开始戏剧创作就有着他的政治倾向性，他

①③ 《〈大地回春〉代序——给巴人》（1941）。

② 《人物是怎样来到你的笔下的——习剧随笔之一》（1942）。

的艺术活动与中国革命斗争密切相关，但他从没有把政治倾向性与作品的真实性对立起来，关键在于他是牢牢地立足于生活的。他认为：“世界上伟大的作家，同时便是伟大的生活者。……你在生活里苦闷、挣扎、奋斗，你才能接近真理，深入人生。而你的生活的每一片断，都是你将来写作的材料的积蓄。”^①从他的作品和理论主张可以看出，符合历史要求的进步的“倾向性”，其实就是作家对社会人生的“诚”；这“诚”在作品中与艺术描写的“真”正是相辅相成的。那种以牺牲真实性为条件的“倾向性”，不唯收不到预期的效果，而且它本身——作为一个无所畏惧的革命者对社会人生的“诚”，就是不坚定、不彻底的。

在复杂的政治环境和艺术运动中，陈白尘为了使自己的作品不至被扼杀在摇篮里，有时也不得不作一些无可奈何的折衷与妥协。这往往使他作品的现实主义深度受到影响。但对这种有限度的“让步政策”，他自己是清醒的。暂时的“让步”并没有动摇他现实主义的戏剧观。例如他一九三九年发表讽刺喜剧《乱世男女》，当时冯雪峰一方面肯定了他的“胆量”和“艺术天才的闪光”，认为这部作品“应该列入作为我们文艺发展的标帜的好作品的行列里去”，一方面又指出“有一只看不见的手在限制他创造的自由，结果，使作者调和起来了”^②。这“调和”的结果，使作品的典型性、深刻性都受到一定的损伤。为什么会出现这种“调和”呢？一九三八年四月，陈白尘的好友

① 《戏剧创作讲话》（1940）。

② 冯雪峰：《论典型的创造——一个根本问题》，《冯雪峰论文集》，人民文学出版社1981年6月版。

张天翼发表讽刺小说《华威先生》，遭到一些人的责难，说它对黑暗现实的暴露“于抗战有害”。那种反对暴露、不准暴露的倾向嚣张一时。这种倾向从文艺上讲是反现实主义的，从政治上讲是为国民党的黑暗统治和抗日中的反动势力帮腔卫道，也反映了抗日统一战线中一股右倾的思潮。在这只“看不见的手”的限制下，陈白尘在写与《华威先生》主题相通的《乱世男女》时，尽管他敢于正视现实，暴露抗日阵线中的黑暗和丑恶，表现了现实主义作家的艺术胆识，但当他落笔具体描绘生活画面时，他的主张却是“被打了折扣的”，他不得不有所“顾忌”，在有的人物身上“撒了一些谎”，对那些反面事物的鞭挞未能“尽最大的无情”^①。这就是“调和”。尽管如此，《乱世男女》仍然横遭“各式各样的半公开的攻击”，其中之一就是说它“暴露太多，使人丧气、悲观”^②。这攻击曾使剧本的公演多次流产。面对这种反现实主义的奇谈怪论，陈白尘没有什么“让步”的余地了。他站在一贯的现实主义立场上进行了旗帜鲜明的反击和论争。他指出：“一个服务于现实的文学作者，是不该为了‘顾忌’而撒谎的。否则，他尽可以写出作品，但那决不是‘文学’。……无情地把一个赤裸裸的现实剥脱出来，——而这，就是一个作者对人类最大的服务，也是一个作者在创作中最大的快乐处。”“讳疾忌医，不是一个民族的美德。而一个夸大的、不知自己短处的民族底命运，只有灭亡！”“只有强烈地倾向着光明的人，才会对黑暗加以无情的暴

① 《我的欢喜——〈乱世男女〉自序》（1939）。

② 《“暴露”和“悲观”——〈秋收〉序》（1940）。

露”。^① 这观点直到四十多年后的今天，仍不失其现实主义的光彩！陈白尘是一位优秀的讽刺喜剧作家。讽刺喜剧往往着重于对黑暗和丑恶事物的暴露，而把对光明的追求和歌颂寄托在那震撼人的心灵的“笑”之中。早在四十年代，陈白尘就指出：“‘讽刺’自然是反面的东西，但反面是对正面而言的，如果没有正面的东西做标准，‘讽刺’又如何存在？所以讽刺的作用在于否定不合理的事物，而其积极的意义依然是在肯定合理的事物的。”^② 他的《升官图》等剧作中的“笑”，既是镇妖伏魔的利刃，又是呼唤光明的号角。但多年来，由于“左”倾教条主义和政治实用主义的影响，我们对这种“笑”的美学力量认识很不够，对讽刺艺术中的暴露和批判往往采取简单化的否定态度。在这种情况下，陈白尘在建国后长期未能写出好的喜剧。只有在党的十一届三中全会之后，他才在《阿Q正传》的改编中得以重新发挥自己讽刺和幽默的才能。陈白尘说：讽刺艺术的盛衰“标志着国家、社会的盛衰”，这种艺术的兴旺，“就说明这个国家很有生气，很民主，也很自信，她不怕讽刺。”“只要有 人类，就会有笑；只要人类还有落后面，就会有笑的艺术”^③。他的喜剧作品和谈喜剧创作的文章中所包含的喜剧观念，今天还是颇有理论价值和现实意义的。

陈白尘还是一位历史剧作家。他从三十年代以来不仅写了《石达开的末路》、《金田村》、《大渡河》、《宋景诗》、《大风歌》等历史剧，而且在探索历史剧写作的过程中，发表

① 《我的欢喜——〈乱世男女〉自序》（1939）。

② 《序〈升官图〉的演出》（1946）。

③ 《献给人民的笑——〈何迟相声创作集〉序》（1980）。

了一系列对于历史剧的理论主张。同样,贯穿在他的史剧观中的一条生命线,也是革命现实主义精神。陈白尘的历史剧创作大体经历了三个发展阶段。在第一阶段,他注重“翻新”历史故事,“把现代的东西,塞进历史的躯壳里”^①。《汾河湾》(1931)、《虞姬》(1933)便是这一阶段的作品。这是一种抒情历史剧,与其说作者是在描写历史,不如说他是在借古人之口说自己的话,谈不到什么历史的真实性。第二个阶段是从抒情历史剧向写实历史剧的过渡,以《石达开的末路》(1936)为代表。这时,作者已经不满于那种简单化的、主观的“翻案”和“影射”,“打算规规矩矩地来写历史了”^②。但以“情”压“真”的主观随意性并未克服,作品的历史真实性不足。第三个阶段是从《金田村》(1937)开始的。作者总结了前两个时期的经验教训,初步形成了现实主义的史剧主张,在追求历史真实性上下功夫。从《金田村》到《大渡河》(1943),从《宋景诗》(1953)到《大风歌》(1979),基本上是沿着这条现实主义道路走过来的。一九四三年发表的《历史与现实——〈大渡河〉代序》一文,便是阐发他的史剧观的代表作。是年在重庆讨论历史剧问题时,周恩来同志的主张对陈白尘现实主义史剧观的进一步确立,是一个很大的促进和鼓励。他回忆说:“周总理向我指出,历史剧不应歪曲历史、牵强附会地硬搞影射。历史剧首先要忠实于历史(但不是为历史而历史)。写出历史的真实才能获得艺术的真实,通过艺术真实,才能获得以古鉴今的目的。总理的这些指示,成了我四十年来创作历史剧的准

① 《关于〈太平天国〉的写作——〈金田村〉序》(1937)。

② 《历史与现实——〈大渡河〉代序》(1943)。

则。”^①陈白尘的史剧观主要有三条：第一，历史剧必须真实地描写历史。不仅重大事件和主要人物必须史有所据，所褒所贬必须符合当时历史发展的趋势，而且细节的描写（包括服装、道具的处理）也要尽量不失其真。语言尽管不可能完全恢复历史本来面貌，也要在遣词造句上给人以“历史感”。第二，在历史真实的基础上，象处理现代题材一样，也要充分发挥艺术的想象、虚构、加工、提炼，进行典型化的描写，从而创造出作品中的艺术真实。第三，历史剧不是为历史而历史，它必然有所选择、有所强调、有所褒贬，而这选择、强调和褒贬不仅来自历史本身，而且也受到剧作家在当今时代精神照耀下所产生的激情的制约。这三条概括成一句话，就是历史真实、艺术真实和现实倾向性的统一。最近几年，戏剧界又在讨论历史剧问题。其实有些问题过去早已触及，有过很好的见解。要使这种讨论不是“炒冷饭”，而是有新的突破，就应该知道过去在讨论中已经达到的高度。从这个角度来说，陈白尘的史剧观是值得研究的。

多年来，陈白尘一面重视吸收外国戏剧的经验，一面努力追求话剧的民族化。这也是他的革命现实主义戏剧观的一个重要方面。从他所擅长的喜剧创作中，既可以看出他对莫里哀、博马舍、果戈理等外国喜剧大师的艺术的借鉴，又可以看出他对我国民族喜剧风格的继承和发扬。他对民族化的理解，是首先从内容出发的。他说：“民族形式问题决不能从字面上去了解为单纯的形式问题。”“把握住民族的而且是现代的生活、思想

^① 新华社记者：《大风起兮志飞扬——访老剧作家陈白尘》，1979年4月6日《新华日报》。

与感情的剧作，必然地将成为民族的形式剧作。否则，至多抓住民族形式的外壳。”^① 他的喜剧不仅注重去反映那些体现着中国社会特点的喜剧性冲突，而且善于把“笑”建立在民族心理的基础上。他在喜剧中运用的夸张、变形、漫画化等艺术手法，与中国传统戏曲、相声的讽刺手法有着密切的联系。陈白尘戏剧的结构、语言，也有着鲜明的民族特色。象《大风歌》那样的多场景、开放式的结构，“纵向”展开剧情，“横向”渲染气氛、刻画人物，使“戏”的起伏与“史”的波澜相一致，这种构思布局是作者追求话剧民族化的结果。

以上是对陈白尘戏剧观的粗略的“横向”分析。如果从“纵向”上观察，我们会发现，从三十年代到八十年代，陈白尘的戏剧观是有一个发展过程的。虽然革命现实主义是一以贯之的，但它在不同历史时期所达到的深度并不相同。其中，难免有认识上的曲折和矛盾。例如，他三十年代初在《中国民众戏剧运动之前路》中对当时戏剧运动的某些批评，显然有“左”的、简单化的倾向，但到后来，他的看法就比较全面了。建国后十七年中发表的一些言论，也多少留着当时文艺思潮的遗迹。而到“文化大革命”之后，他置身思想解放之中，认识有了飞跃，理论也有了新的高度和深度。凡此种种，有心的读者是会看得分明的。陈白尘说过：“象我这样一个自学式的写剧人，只好在黑暗中摸索了。”^② 而对于理论上一些有争议的问题，他是“从艰苦的经历中得到解答”^③。唯其如此，他的戏

①③ 《民族形式问题在剧作上》（1940）。

② 《关于〈太平天国〉的写作——〈金田村〉序》（1937）。

剧观是确立在扎扎实实的实践基础上的，唯其如此，他的论剧之言才更有参考、研究的价值。

目 录

论陈白尘的戏剧观.....	董 健 (1)
——代 序	
中国民众戏剧运动之前路.....	(1)
关于《太平天国》的写作.....	(10)
——《金田村》序	
漫谈历史剧.....	(19)
历史剧的语言问题.....	(21)
《太平天国》改订本序.....	(23)
为什么演《民族万岁》.....	(26)
《汉奸》题记.....	(28)
我的欢喜.....	(30)
——《乱世男女》自序	
戏剧创作讲话.....	(35)
民族形式问题在剧作上.....	(75)
“暴露”和“悲观”.....	(77)
——《秋收》自序	

《大地回春》代序·····	(82)
——给巴人	
人物是怎样来到你的笔下的·····	(88)
——习剧随笔之一	
历史与现实·····	(92)
——《大渡河》代序	
《结婚进行曲》外序·····	(105)
岁暮怀朱凡·····	(114)
——《岁寒图》代序	
“需要”与“接受”·····	(121)
——关于《〈大地黄金〉在重庆》	
关于《大地回春》·····	(123)
为《升官图》演出作·····	(125)
序《升官图》的演出·····	(126)
《大渡河》校后记·····	(129)
奔向现实主义的道路·····	(133)
抢救话剧的两点意见·····	(139)
岁寒絮语·····	(141)
门外谈戏曲·····	(145)
《红旗歌》与上海剧运·····	(148)
习剧随笔·····	(154)
——主题与题材的分裂	
《岁寒集》后记·····	(157)
话剧运动要求领导·····	(160)