



新世纪高等学校教材

汉语言文学专业课系列教材

中国百年话剧史稿

(当代卷)

黄会林 主编
谷海慧 著

ZHONGGUO BAINIAN HUAYU SHIGAO



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

新世纪高等学校教材

J824/5

2009

汉语言文学专业系列教材

中国百年话剧史稿

ZHONGGUO BAINIAN HUAJU SHIGAO

(当代卷)

黄会林 主 编

谷海慧 著



北京师范大学出版集团

BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP

北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国百年话剧史稿(当代卷)/黄会林主编. —北京:北京师范大学出版社, 2009.6

ISBN 978-7-303-10018-7

I. 中… II. 黄… III. 话剧—戏剧史—中国—当代
IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 083428 号

营销中心电话 010-58802181 58808006
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子信箱 beishida168@126.com

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn

北京新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印刷: 唐山市润丰印务有限公司

经销: 全国新华书店

开本: 170 mm × 230 mm

印张: 15.75

字数: 258 千字

版次: 2009 年 6 月第 1 版

印次: 2009 年 6 月第 1 次印刷

定 价: 25.00 元

策划编辑: 赵月华 责任编辑: 赵月华 王 强

美术编辑: 高 霞 装帧设计: 高 霞

责任校对: 李 菡 责任印制: 李 丽

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

引言

话剧作为“舶来品”，自 20 世纪初被引进我国以来，在一个多世纪的本土化过程中，不仅丰富了我们民族戏剧艺术的种类，而且推动了中国新文学的发展，成为重要的文学样式之一。新中国成立后，在探求文学艺术表现力，反映社会生活的巨大变化、承载民族文化精神等方面，话剧文学发挥的作用尤其不可忽视。

综观新中国话剧文学的发展，大体经历了以下四个阶段：

1949 年新中国成立至 1976 年“文化大革命”结束，是当代话剧文学的曲折发展时期。在这个时期里，话剧文学的发展受到了政治方向的极大制约与影响。大多剧作在选材上以配合文艺政策为主，在艺术方法上则多采用肯定、歌颂型的“社会主义现实主义”方法。如果说在 1957 年下半年“反右”斗争开始之前，剧作家们尚能在干预生活、艺术创新方面做出一些有益尝试的话，“反右”斗争之后，他们便很难再有越格之举，而是小心翼翼、如履薄冰地在夹缝中求生存，至“文化大革命”时期则被彻底地束缚住了手脚。

1977 年至 1989 年是当代话剧文学的探索时期。经历了“文化大革命”的缄默后，1977 年，话剧文学首先在社会问题剧领域里发出了声音。而后，当代话剧文学在对人之尊严的恢复、人之价值的肯定上，开始了深度反思与追问并同时开始了轰轰烈烈的形式实验与探索。这个时期，剧作家以公共知识分子的身份充当了启蒙者的角色，在思想领域里进行了去蔽与祛魅的实践。无论在主体精神上，还是在艺术方法上，此期的话剧作品都表现出勃勃生机与活力。经过一代人的努力，话剧恢复了它作为人类精神产品的功效，并在传统现实

主义与现代主义艺术方法上实现了同体共融。

1990年至1999年是当代话剧文学的转型时期。商品经济的迅速发展,使人们的生活、文化观念发生了转变。80年代的理想主义遭到了质疑与奚落,代之而起的是世俗化潮流。在世俗化潮流的冲击下,话剧文学渐渐从宏大叙事中抽身,而转向对个人话语的关注。铺天盖地的通俗话剧的出现即是种转向的证明。而主旋律话剧的日常化叙事、先锋话剧的独语型选择或大众化策略,也充当了这种转向的注脚。由此,新中国成立以来一直为精英知识分子忽视的个人欲望与日常生活被纳入了话剧文学的视野,在解放人的欲望的同时也消解了80年代的启蒙之功。

2000年至2007年是当代话剧文学的多元共生时期。由于先锋话剧的创作者或隐身民间或转向大众,精神上的反动与艺术上的叛逆便在这个阶段的话剧文学创作中缺席了。剧作家们的精神旨趣与艺术理念的冲突、抵牾不再明显。剧坛在安稳中呈现出多元共生的格局。但是,自20世纪90年代即存在的原创力不足问题却始终存在。改编的盛行虽然弥补了这一缺陷,但却说明这个问题依然是悬而未决。而在市场的胁迫下,“寓教于乐”、“喜闻乐见”成为剧作家们的共同追求。在这种情况下,新中国话剧所缺乏的喜剧精神获得了张扬;民间的旨趣获得了生长空间。然而,这种“亲民”的姿态,在使话剧作品赢得票房的同时,也使其面临着由文化产品转向娱乐产品的危险。

依据上述四个阶段的发展脉络,本书分为四章。而根据特定阶段话剧文学的具体发展状况,每章又分为五节。五节中,至少会用一节的篇幅对该阶段的历史语境、理论论争、话剧活动作以概述,其余几节则致力于以潮流、现象为分类依据的剧作家的评介与话剧文本的分析。由此,本书力图以作品为中心,兼顾文艺政策的影响、戏剧观念的变革以及话剧活动的状况,对当代话剧文学的发展历史做出较为全面的描述。

需要指出的是,在每个发展阶段,因时代和政治等方面的原因,当代话剧文学创造过辉煌,也遭受过厄运,既产生了诸多传世佳作,也留下了值得借鉴的经验与教训。它的所有成绩,必将成为日后话剧发展的艺术资源,而它所面临过的困境,想必也能够为创作者们避免重蹈覆辙提供精神的、艺术的标示。

目 录

引 言 / 1

第一章 中国当代话剧的曲折发展时期 (1949—1976) / 1

- 第一节 潜在中心地位的确立 1
- 第二节 各种题材的话剧创作 12
- 第三节 文艺政策与戏剧观念的影响
..... 24
- 第四节 历史认同与现实警示 33
- 第五节 “京味儿”话剧的奠基者
——老舍 44

第二章 中国当代话剧的探索时期(1977—1989) / 56

- 第一节 复苏与探索 56
- 第二节 实验话剧的艺术实践 66
- 第三节 现实主义的坚守 77
- 第四节 现实主义的流变 92
- 第五节 理论与实践的重要收获 103

第三章 中国当代话剧的转型时期(1990—1999) / 110

- 第一节 回归日常的个人话语 110
- 第二节 拒绝宏大的现实主义 120

第三节	观念嬗变的历史剧	132
第四节	导演中心的先锋话剧	146
第五节	悖论中的精神追问与荒诞体验	157

第四章 中国当代话剧的多元共生时期(2000—2007) /171

第一节	以市场为主导的多元生态	171
第二节	喜剧的兴盛	183
第三节	改编与重构盛行	193
第四节	理论建设与戏剧活动	207
第五节	启蒙者的失语与甦生	219

参考文献 /234

后 记 /243

第一章 中国当代话剧的曲折发展时期 (1949—1976)

第一节 潜在中心地位的确立

.....

新中国成立后，新时代的新风貌为文艺创作注入了新的活力。在五六十年代，反映时代风貌、通过舞台演出来直观地表达政治激情和鼓舞群众热情的话剧，成为备受青睐的文艺样式，逐渐成为文学艺术的潜在中心。从新中国成立到“文化大革命”开始的前17年里，由于运动、斗争的频繁与文艺政策的时松时紧，作为意识形态载体的话剧的发展相当曲折。以1957年“反右”斗争为界，前17年的话剧呈现出从曲折上升到在挣扎中下滑的发展态势。所谓“曲折上升”，指的是“反右”斗争前虽然话剧创作的总体质量不高，但在对人性的挖掘与艺术探求上，还处于上升阶段，除居于主流的歌颂性剧作，还出现了讽刺喜剧和“第四种剧本”现象。剧坛还容许不同的艺术见解与艺术类型的存在。而在“挣扎中下滑”是指“反右”斗争开始后，艺术批评渐渐升级为政治批判，尽管中央曾做出了“纠偏”、“松绑”式调整，但剧作家们已经如履薄冰，除了在历史题材上稍有发挥、在思想教育上偶有新意外，这一阶段话剧的精神艺术品格呈整体下滑之态。

这种状况的形成，主要源于政治权力对文艺创作的干预。在前17年里，接连不断的政治运动影响着剧作家的文学观念、艺术倾向，也左右着剧作的取材、创作方法。除1952—1953年、1956—1957年、1961—1962年等间歇期，由于文学观念与政策有所调整，话剧创作享有短暂的、相对的自由外，以消除差别与分歧为目的的政治运动的努力总是有效的——前17年话剧总体上表达的是相近的乐观情绪，运用的是社会主义现实主义创作方法，即以歌颂、肯定为方向，以塑造英雄人物为目标的艺术方法。

具体到1949年10月至1957年上半年的“曲折上升”期，我们可以看到：剧作家们走笔如飞地推出了大量宣传政治思想、文艺政策的导向性作品，充分发挥了话剧作为政治工具的宣教功能。其实，除了政治方向主导着剧作家们的选择外，剧作家们的节日心态也是促成“文艺为政治服务”的动因。新中国成立之初，剧作家们满怀对新世界的丰富、乐观的想像和真诚的祝福，这种真

诚与热情早在新中国成立前就已蓄积，经过第一次文代会，又找到了以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为方向的宣泄出口。

新中国成立前夕，为确立未来的文艺发展方向与体制，中国共产党就开始了对召开全国性文艺工作者代表大会的筹备，开始确定今后文艺工作的方针和任务，筹划成立全国性的文艺组织。1949年3月，在当时的中华全国文艺界协会（即“全国文协”）北平理事、监事与华北文协理事的联席会议上，产生了以郭沫若为主任委员，茅盾、周扬为副主任委员的42人筹委会。1949年7月2日至19日，中华全国文学艺术工作者代表大会（后来通称“第一次文代会”）在北平召开。

这是一次盛况空前的大会，也是一次意义非同寻常的大会。出席会议的753位代表组成了平津（一、二团）、华北、西北、华中、东北、部队、南方（一、二团）等十个代表团，从而使这次会议成为跨地域意义上的文艺工作者的“会师”。正如周恩来在报告中描述的那样，这次大会“是从老解放区来的与从新解放区来的两部分文艺军队的会师，也是新文艺部队的代表与赞成改造的旧文艺的代表的会师，又是在农村中的、在城市中的、在部队中的这三部分文艺军队的会师”^①。除周恩来外，郭沫若、茅盾、周扬等人都分别做了报告，部分代表还做了专题发言。而毛泽东在7月6日亲临大会时所做的即兴发言，则预述了文艺工作要在新生政权领导下开展的前景。他用“你们”与“我们”的字眼，界定了文艺工作者与新生政权之间的关系：“你们对于革命有好处，对于人民有好处。因为人民需要你们，我们就有理由欢迎你们。”显然，在这样一种关系预设中，文艺工作者们尚在“我们”的行列之外。而为了能够靠拢“我们”的阵营，做到为人民服务，新生政权下的文艺工作者必须明确自己工作的新方向。这个新方向即毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中所提出的文艺从属于政治、文艺为工农兵服务的方向。周扬指出：“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。”^②

第一次文代会实现了共产党对文艺工作的全面领导，确定文艺工作的方

① 中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编：《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，33页，北京，新华书店，1950。

② 周扬：《新的人民的文艺》，见谢冕、洪子诚主编：《中国当代文学史料选》，20页，北京，北京大学出版社，1995。

向，并“开始了当代文学的‘一体化’的进程”^①。在这个“一体化”进程中，成立于第一次文代会上的中华全国文学艺术界联合会（即后来通称的“全国文联”）是全国性的文艺界领导组织。随后，文联下属的文学、戏剧、音乐、电影、美术、戏剧和曲艺等各协会成立，对文学艺术领域实行分门别类的领导与管理。1949年7月24日，中华全国戏剧工作者协会成立。1952年1月，协会创办了《剧本》月刊，为话剧创作提供了重要的发表园地。1953年，中华全国戏剧工作者协会更名为中国戏剧家协会（简称“剧协”），田汉被推举为第一届主席。新中国的话剧创作与活动便在“剧协”的领导下展开了。

作为一种先在的规定的角色，作为新文艺方向的践行者，新中国的剧作家必然要“属于一定阶级，属于一定政治路线”^②，承担宣传政策、鼓舞民众的使命。从这时开始，作为个人的剧作家渐渐消失，无论从剧作的取材、主题，还是艺术方法选择上，公共话语都代替了个人书写。从新中国成立到1957年上半年，出现了大批配合政治路线、政治生活的剧作。如金剑的《赵小兰》是宣传新婚姻法的作品；哈尔滨铁路工厂机车分厂工友集体创作的《工厂就是家》是“增产节约运动”的产物；安波的《春风吹到诺敏河》响应的是走农业合作社“集体致富”之路的号召；丛深的《百年大计》强化的是第一个五年计划中“百年大计，质量第一”的目标；何求的《口是心非》配合了毕业生到工厂、农村去的动员；郭秀琰的《一把遗失的止血钳》追赶着“反事故运动”；夏衍的《考验》是针对领导干部思想作风的“三反”运动的见证；曹禺的《明朗的天》则是知识分子思想改造运动的成果等。虽然剧作家们都满怀喜悦、热情高涨、充满真诚，但个人经验、个人趣味、个人判断的隐匿，依然使得许多剧作千人一面、如出一辙。因为周扬要求文艺工作者要“站在正确的政策观点上”，“反映出社会各阶级的关系和斗志、各个阶级的社会行为和思想动态、各个阶级的命运”，^③在紧追政策、路线的奔途中，许多剧作取材、主题的趋同便难以避免。同时，为彰显主题，剧作家们采用的艺术表现手段也极其相似。譬如依据典型化原则集中材料、塑造人物，其实就是按照统一的理想模式去描绘一种理想的而不是现实的生活。于是，典型化手段反而带来了剧作故

① 洪子诚：《中国当代文学史》，15页，北京，北京大学出版社，1999。

② 毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出：“在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或相互独立的艺术，实际上是不存在的。”参见《毛泽东选集》，第3卷，865页，北京，人民文学出版社，1991。

③ 谢冕、洪子诚主编：《中国当代文学史料选》，30页，北京，北京大学出版社，1995。

事、人物类型化的弊端。这并非“典型化”本身的错，而是对“典型化”的庸俗理解造成的后果。而剧作家们之所以会偏爱典型化创作原则，是与我们倡导的现实主义美学的要求密切相关的。

在新的社会生活和文艺导向面前，配合政治方向、反映现实生活、弘扬社会新风尚成为话剧创作的最高需要。现实主义美学因而巩固了其在新中国话剧文学领域内的统治地位。而由于新中国成立初期我国在国际交往中实行的“一边倒”政策——不仅在社会政治制度上，而且在思想文化领域内追随苏联。话剧界便开始了对斯坦尼斯拉夫斯基体系（以下简称斯塔尼体系）的狂热学习和模仿，因而现实主义美学的地位又得到了进一步加强。

“斯坦尼体系”是苏联戏剧导演斯坦尼斯拉夫斯基创立的戏剧表演和导演体系。这一体系要求演员从自我出发，生活在角色中，将内部体验与外部体现统一起来，从而制造出幻觉真实，让观众如同隔着透明的“第四堵墙”观看真实生活。仿真性与写实性是“斯坦尼体系”的重要审美特征。

中国话剧界对斯坦尼的接触并非自新中国成立后才开始。通常的说法为始于抗战中，但事实上，“许家庆 1916 年著《西洋演剧史》，就曾介绍斯坦尼和莫斯科艺术剧院；余上沅 1924 年去美国学习戏剧，也曾及时地向国内介绍当时已风靡欧美的斯坦尼，及其体系关于表演和导演的观点；更值得提起的是，1935 年中国话剧界倡导‘提高演剧水平’，章泯在上海业余剧人协会首次以‘体系’排演《娜拉》《大雷雨》《钦差大臣》等剧获得成功，被称作是开创中国话剧演剧新时代的壮举；同样值得提及的，是陈鲤庭此时正阅读斯坦尼的《我的艺术生活》英译本，他以‘体系’观点去分析《娜拉》等剧演出成功的原因及其对中国演剧发展的意义，也给人们以新的启示。”^① 不过，系统地学习斯坦尼体系却始自抗战中。据葛一虹回忆：1937 年，郑君里译过《演技六讲》，同时他还搞到了一本《演员自我修养》（第一部）英译本，译出了第 1 章、第 2 章发表，接着抗日战争爆发，在重庆他把原书拆开，约了章泯、葛一虹合作译出，陆续在《新演剧》《戏剧春秋》《新华日报》等报刊上发表，直到 1943 年才有机会成书出版。其间舒强曾将郑译部分的手抄本于 1942 年带去延安。1938 年，丹尼从英国学习回来曾撰文介绍斯氏体系。斯氏的另一著作《我的艺术生活》也是先有英译本，由贺孟斧和瞿白音两人先后译出。1939 年，在上海出版的《剧场艺术》杂志上，姜椿芳用叔懋的笔名，根据俄文译过

^① 胡星亮：《二十世纪中国戏剧思潮》，294 页，南京，江苏文艺出版社，1995。

这两部著作的部分章节刊出。^①然而，当时处于紧张战争状态中的文艺工作者译介的斯氏著作比较零散和琐碎，对《演员自我修养》的翻译只局限于斯氏谈“体验”的第一部，且翻译得不够完全，关于“体现”问题的第二部又尚未翻译，因而在相当程度上造成了演剧界对斯坦尼体系的误解误用。据当时的演剧人员们回忆：“我们的技术还很不熟练，加上对斯坦尼斯拉夫斯基体系的学习，根据残缺不全的一鳞半爪的材料，只能一知半解，断章取义地去领会，根本没有窥见体系的全貌。因此只有牵强附会地去摸索，过去有经验有锻炼的演员可能摸索得多一些，没有经验，也没有锻炼的演员就不得其门而入。例如当时对词是列为排演的必经过程，按部就班，一幕一幕地对，甚至全剧总对，直到全部台词纯熟，想像中的台词虽然纯熟了，但一经排演就不知道如何动作，台词是一回事，动作又是一回事，格格不入，形成僵局！”^②不过，中国话剧界对斯坦尼体系的热情却未因此受到影响。随着斯坦尼斯拉夫斯基的《我的艺术生活》《演员自我修养》、丹钦柯的《文艺·戏剧·生活》先后被译介到我国，重庆话剧界曾专门召开座谈会，并在报刊杂志开辟专栏，发表阳翰笙、陈鲤庭、郑君里、陈白尘等人的见解。在解放区，则有专门到苏联学习斯坦尼体系的孙维世学成归来，将学习成果应用于实践。可见，在新中国成立之前，斯坦尼体系就获得了左翼戏剧家们的认可与推崇。

新中国成立后，随着苏联政治制度对中国的全面渗透，从1953年起，全国戏剧界掀起了学习斯坦尼体系的热潮。不但斯坦尼斯拉夫斯基的论文集被出版，而且中国剧协还专门聘请了列斯里、古里也夫等7位专家来华授课。中央戏剧学院、上海戏剧学院都曾开设斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系讲座课，此外，还通过举办培训班和进修班等形式培养导演和演员。据统计，“自1953年到1957年，仅中央戏剧学院就举办了两年制的导演干部和表演干部训练班，先后培训了一百八十余人。上海戏剧学院也培训了上百人。”^③以上形式的学习与培训，很快确立了斯坦尼斯拉夫斯基创立的从“体验”到“体现”的现实主义表演和导演体系在中国剧坛的独尊地位。在斯坦尼体系全面被介绍到我国以前，尽管我国话剧表导演艺术中不乏现实主义成分，但与话剧创作的现实主

① 郑雪来：《我国艺术界关于斯氏体系问题的几次论争及探讨》，载《电影评介》，2008（2）。

② 《中国话剧运动五十年史料集》编辑委会主编：《中国话剧运动五十年史料集》，第二辑，87页，北京，中国戏剧出版社，1959。

③ 田本相主编：《中国戏剧论辩》（上），274～275页，南昌，百花洲文艺出版社，2007。

义成就相比，二度阐释总显得不够充分。具体到表演中，存在的问题还相当多。譬如有的演员或者因缺乏生活经验，只能从抽象的概念出发去表演，或者虽有生活经验却缺乏将之外化为形象的技巧，或者虽善于借鉴戏曲的形体表现方法但因缺乏对人物的理解而显得夸张做作。斯坦尼体系的系统学习基本解决了上述问题，普及了戏剧理论知识，提高了表演和导演人才的理论水平。斯坦尼体系的“最高任务和贯穿动作”、“表演艺术是行动的艺术”、“心理和形体的有机统一”、“内部体验与外部体现的统一”、“从自我出发生活在角色中”等理论，直接启发了焦菊隐等人。焦菊隐创建的北京人艺导演学派，就是在学习斯坦尼体系的过程中形成的。

作为一种成熟的、可应用的表演和导演理论，斯坦尼体系对现实主义在中国的发展贡献卓著。但是，对它的过分推崇与强调也束缚了中国话剧演剧体系的自然、正常发展。1956年，全国第一届话剧观摩演出后，苏联专家严厉批评了表演中的形式主义。这使广大演员陷入苦闷，越是迷信斯坦尼体系，越感到自己是外行，表演就越变得束手束脚。此时，田汉鼓励他们说：“虚心地向专家学习是完全对的，但也不要中国表演艺术的优秀的现实主义传统和自己过去的哪怕是很微小的现实主义创作经验完全加以否定。对自己的创作经验和祖国的传统的虚无主义的态度，是有害的。我们是要在专家的帮助下发现和珍爱自己过去较好的东西，而跟自己过去那些落后的虚伪的东西，也就是形式主义、自然主义的东西坚决决裂。”^①此次参加观摩的其他外国同行也发现了中国话剧缺乏自信与特色的缺陷，他们认为虽然在苏联专家的指导下，新中国话剧的表演和导演水平已经达到相当的高度，但是却也因此很难发现其“民族性和固有传统”的痕迹。德国戏剧家豪塞坦言：“我认为你们在话剧中主要的问题，是把所学到的技术怎样结合自己民族特点和固有传统，这要靠你们自己努力。”^②不难想见，能够举办这次话剧观摩演出，说明话剧界对自己学习斯坦尼体系的成绩是有一定信心的，这次观摩演出既是汇报，也是展示，同时还是交流。可是，交流中受到的批评如此尖锐，却是他们不曾料想的。由此，话剧界开始了深刻的反思，开始了创建有民族形式和民族风格的演剧体系的努力。

其实，自从话剧被引进我国的那一天起，戏剧界关于话剧民族化问题的思考就没有停止过。欧阳予倩、田汉、曹禺等人一直在进行着这方面的实践。

① 田汉：《话剧艺术健康发展万岁》，见田汉：《田汉文集》，16卷，175页，北京，中国戏剧出版社，1986。

② 胡星亮：《二十世纪中国戏剧思潮》，305页，南京，江苏文艺出版社，1995。

1956年前后，因为外国同行的批评，这个问题被突出出来。民族特色的缺乏自然与话剧界独尊斯坦尼体系、拒绝吸收其他体系的营养直接相关。但是，碍于与苏联的友好关系，有心融入传统戏曲表演经验的人只能含蓄地表达这种想法。而一些大胆的导演，如孙维世、焦菊隐，则开始注重剧场效果，不再让演员沉浸在无视他者存在的“自我”中。譬如金山在《屈原》中饰演的屈原，还成功地将戏曲的程式化动作如甩发、抖袖、撩袍等运用在话剧表演中，收效甚好。事实上，苏联本国此时也在思考斯坦尼教学体系应用中存在的局限。1957年，上海戏剧学院部分教师看到苏联《戏剧》杂志和《苏维埃文化报》上关于改进苏联戏剧教学的讨论文章后，曾结合本院教学实际探讨过我们对“体系”的片面化理解和由此带来的消极影响，但提意见的教师很快在“反右”斗争中被打成“右派分子”。这个问题的讨论便不了了之。1958年，中苏关系破裂。我国话剧界才开始比较客观地看待斯坦尼体系。然而，接二连三的运动与斗争已经不可能让任何学术性讨论持续进行，话剧民族化的问题也没有再深入下去。1969年，为否定一切既有成绩，“四人帮”对斯坦尼体系及其实践者进行了彻底的批判。斯坦尼体系在中国的发展真可谓命运多舛。直到“文化大革命”结束，它才重新获得较为客观的评估，重新在新时期剧坛上获得继承和发展。不过这时，斯坦尼体系只是各种戏剧理论流派的一支，虽然影响依然很大，但其一统天下的时代终于成为了过去。

虽然1957年以前，中国话剧的文本创作受到了服务于政治的限制，表演方法则很大程度上受到对斯坦尼体系僵化理解的影响，但在此一元化格局中，依然有偶尔逸出规范的作品产生。老舍的《龙须沟》与《茶馆》即这类作品的范本。在《龙须沟》中，老舍采用了他一贯的关注底层、关注日常生活的视角，大胆尝试了不以故事，而以人物支撑作品的写法，将对新政府的感激与歌颂之情落实到细处与实处。这部剧作的成功为老舍赢得了“人民艺术家”的称号。《茶馆》则更为直接地放弃了集中的戏剧冲突，转而采用了图卷式的人物展览法，一改西方话剧围绕冲突来设置情节的闭锁式结构，形成了悲喜圆融的艺术风格，因而被看作是话剧民族化的经典。

老舍的实践证明了其艺术选择的正确性，但是，能够像老舍这样有创造性的剧作家毕竟极少。相反，由于应时的需要、生活积淀的有限以及文艺领导部门的支持，^①更多话剧创作者将独幕剧作为首选的艺术形式。独幕剧具有体制短小、冲突集中、情节简洁、结构封闭等特征，最适于直奔主题式的表达，避

^① 从1953年起，全国剧协的核心刊物《剧本》曾三次在全国范围内开展独幕剧的征集与评奖活动。

免了多幕剧因场面、细节的繁复而可能产生的对主题的游离甚至冲撞。因而，在1952年至1957年这段时间里，独幕剧获得了空前的繁荣与发展。仅以1952年至1957年《剧本》月刊发表的话剧作品为例，我们就能够看到独幕剧受到何等程度的青睐。1952年，《剧本》月刊发表独幕剧14部、多幕剧2部；1953年，发表独幕剧16部、多幕剧6部；1954年，发表独幕剧21部、多幕剧9部；1955年，发表独幕剧42部、多幕剧5部；1956年，发表独幕剧29部、多幕剧8部；1957年，发表独幕剧21部、多幕剧7部。这个数字足以说明，在文艺政策、路线需要得到及时反映的时代，独幕剧显然比多幕剧更具优势。虽然经过50多年的历史检验，当时发表的众多独幕剧中，今天依然可以称得上“优秀”二字的作品极少，但这并不妨碍我们在回顾那段话剧史时对它们的点数。因为毕竟有那么多剧作在群众中产生了广泛的影响，尤其那些独幕讽刺喜剧，在思想艺术上还是相当独特而有趣味的。

随着新中国成立初期的喜悦渐渐沉淀，社会主义思想改造的问题提上了日程，并成为长期的任务。自1953年起，以揭示人思想深处的痼疾、自私、可笑之处为目的的独幕讽刺喜剧的创作渐渐增多，并在1955年、1956年达到了高潮。据《剧本》月刊统计，仅1956年第四季度他们就收到独幕讽刺喜剧1040部。其实，独幕讽刺喜剧就是情节略微拉长的小品。优秀的独幕讽刺喜剧需要紧凑的结构、简单的人物、集中的情节、埋伏好的包袱，当然，最重要的是还要有鲜明的主题。一部好的独幕讽刺喜剧并不容易完成，稍有不慎，就会变成过分夸张的、概念化的作品。1957年前，这种讽刺喜剧虽然出现了阶段性的兴盛，其实大多数还是显得简单、粗糙。相对而言，王少燕的《葡萄烂了》《春光明媚》、赵羽翔的《两个心眼》、李超的《开会忙》、何求的《新局长到来之前》《口是心非》、赵寻的《人约黄昏后》等，是独幕讽刺喜剧中兼顾思想性与艺术性的佳作。事实上，这些作品也多是“第四种剧本”潮流中的代表性剧作。

“第四种剧本”得名于剧作家刘川的评论文章。在以“黎弘”为笔名的评论文章《第四种剧本——评〈布谷鸟又叫了〉》中，刘川批评了当时剧本创作模式化的现状，说：“记得有人说过这样的话：我们的话剧舞台上只有工农兵三种剧本。工人剧本：先进思想和保守思想的斗争。农民剧本：入社和不入社的斗争。部队剧本：我军和敌人的军事斗争。除此而外，再找不出第四种剧本了。这话说得虽有些刻薄，却也道出了公式概念统治舞台时期的一定情况。”^①为此，他高度评价杨履方的《布谷鸟又叫了》“完全不按阶级配方来划分先进

① 黎弘：《第四种剧本——评〈布谷鸟又叫了〉》，载《南京日报》，1957-06-11。

与落后，也不按党团员、群众来贴上各种思想标签”，是当之无愧的“第四种剧本”，同时又肯定了岳野的《同甘共苦》的“别出心裁”。通常而言，研究者们会以1956年5月“双百方针”的公布为依据，将在“双百方针”后较为宽松的创作氛围中产生的，反映工农兵生活“三种剧本”范围之外的剧作认定为“第四种剧本”。

今天看来，在矛盾冲突类型化与人物形象标签化已成为剧本通病的1956年前后，凡是能够尊重生活真实形态、让思想服从于生活而不是代替生活、弘扬现实主义传统的剧本，即可纳入“第四种剧本”的范畴。因为事实上，在“双百方针”颁布之前，一些并非工农兵题材，真实反映生活中各种矛盾的独特形态、正视人性的弱点的独幕讽刺喜剧就已经大量涌现。前面提到的较为优秀的独幕讽刺喜剧中的部分剧作即问世于1955年，譬如王少燕的《葡萄烂了》《春光明媚》、李超的《开会忙》、何求的《新局长到来之前》等。虽然在矛盾的设计与解决上，它们不及后来出现的《同甘共苦》《布谷鸟又叫了》那么复杂、细致、深入，但已经初步克服了一般剧作阶级分类、思想定性的惯性。因此，它们可被视为较早出现的“第四种剧本”。

1956年春天，经过第一届全国话剧观摩演出大会及全国话剧工作会议的检视，集中于工农兵题材的新中国话剧虽塑造了社会主义新人形象，但明显显露出“公式化”、“概念化”倾向。恰逢此时，“双百方针”的颁布为文艺创作的多姿多彩提供了动力支持。这两件大事同时推动了“第四种剧本”的创作，促成了更为优秀的“第四种剧本”的产生。在这个意义上，“双百方针”的颁布与“第四种剧本”潮流关系甚密。如果没有“双百方针”，“第四种剧本”很可能就停留在那些偏于简单化的独幕讽刺喜剧的水平上。

1956年3月1日到4月5日举行的第一届全国话剧观摩演出大会是一次真正的盛会。田汉总结说：1956年全国第一届话剧汇演，参加剧团42个，参加人员约2000人，演员1200余人，包括内蒙古、新疆及延边等少数民族剧团也参加演出，这是空前可喜的事。“七年来话剧方面的发展是和中国共产党和中央人民政府的组织领导分不开的，以前综合性的文艺工作团经过整顿合并之后，全国现在有国营专业话剧团61个，民营公助的话剧团52个。话剧从业人员约9500多人，其中演员约4800人。到1956年为止，共演出话剧24729场，观众约20万人次。这说明了话剧在中国已经是广大人民群众喜闻乐见的形式之一……1955年下半年到1956年春，随着农业合作化的迅速展开，农村俱乐部和业余剧团达到可惊的数目。但是就中国客观需要说，这一发展状态，显然

是不够的。……因而，我们必须采取措施，推进中国话剧量和质的发展。”^①如上文所述，在这次会演中，苏联等国的专家毫不讳言地指出了我国话剧创作中存在的公式化、概念化、简单化等问题。这一批评引起了话剧界的高度重视。反映出生活多姿多彩的面貌，表达出剧作家独特的情感与独立的判断，一时成为话剧界最为强烈的要求。就在此时，毛泽东在最高国务会议上提出了“百花齐放，百家争鸣”的文艺方针。随后，在中共中央在中南海怀仁堂召开的由知名科学家、文学家、艺术家参加的会议上，中宣部部长陆定一又专门阐释了这一方针，作了题为《百花齐放，百家争鸣》的报告，进一步提倡文艺及科研工作中应保持独立思考的自由，辩论的自由，创作和批判的自由，发表、坚持和保留个人意见的自由等。三个月后，在会见中国音乐家协会负责人时，毛泽东再次鼓励艺术上的“标新立异”，批评“雷同”。他说：“为群众所欢迎的标新立异，越多越好，不要雷同。雷同就成为八股。”^②这一时期，中国文学界又部分地介绍了苏联的“解冻”文学。自1953年斯大林去世后，苏联文学进入了“解冻”时期，开始打破教条主义的束缚，强调人道主义精神。各思想艺术派别之间的争鸣也开始加剧。尤其是1956年召开的苏共二十大以及赫鲁晓夫在会后所做的批判斯大林错误的秘密报告，不仅对苏联文艺界而且对中国文艺界产生了影响。

文艺政策的松动极大鼓舞了知识分子，质疑社会主义现实主义理论的声音开始出现。社会主义现实主义方法是在1953年9月第二次文代会上被确立为文学创作与批评的最高准则的，这种创作方法是一种“肯定的”而非“批判的”现实主义，即要求作家写光明面，创造正面英雄人物。正是在这种创作方法的制约下，雷同的歌颂性话剧作品才大行其道。“双百方针”的出台使得对此种创作方法早有异议的知识分子鼓起了勇气，大胆表达了不同的艺术见解和主张。秦兆阳的《现实主义——广阔的道路》即是在这种背景下问世的一篇重要的理论文章。秦兆阳明确反对教条的现实主义，并尖锐地指出：“长期这样片面地强调文学艺术配合任务，其结果必然是：即或在某种程度上为当时的具体的政治服务了，即用政策和工作方法等去对人民多少起了一点宣传作用，却没有产生出更多更好的文学作品。这就使得文学艺术没有能够更深刻、更广泛、更长远地去对人民的精神品质起影响作用，并且使得人民在生活里不能得

① 田汉：《中国话剧艺术发展的径路和展望》，载《戏剧论丛》，1957（2）。

② 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》，见谢冕、洪子诚主编：《中国当代文学史料选》，226页，北京，北京大学出版社，1995。