

中国当代分体文学史丛书 主 编 金 汉

# 中国当代话剧艺术演变史

王 新 民 著

浙 江 大 学 出 版 社

## 总 序

10年前我在主编《中国当代文学史》的时候，就曾提出过一个要把“文学史”编成“文学艺术自身发展演变的历史”的设想。可惜由于当时主、客观条件和环境的限制，没能实现这一愿望。有感于中国的文学史著，观念、方法、体例、甚至材料，都相互沿袭，太多雷同，总想着有朝一日，能编出一套体现着新的文学史学观念、方法和体例的文学史，在如林的文学史著中，多少能显示出一些新的品格。出于这个动机，两年以后，我又组织了十余所高校中文系的当代文学同仁，联手编写出一部《新编中国当代文学发展史》。由于动笔之前和编写过程中，大家对“文学史应是文学艺术自身发展演变的历史”这一观念，进行了反复、充分的讨论并且取得了至少是在理论上的一致认同，所以，尽管这部“新编史著”至今仍然存在着诸多不足和缺憾，但应该说，它基本上或部分地还是实现了我们的学术愿望。首先，在文学史观念上，它坚持了“文学史应是文学艺术自身发展演变的历史”的观点。为贯彻这一观点，在方法上它采取从作品本体研究入手，把马克思主义的辩证唯物主义与历史唯物主义和欧美流行的“透视主义”的方法论结合起来的方法，宏观、整体、流动地探讨近半个世纪（1949~1995）中国当代文学的演变轨迹和内在规律。其次，在结构、体例上，它采用了一种与以往文学史完全不同的文学历史分期方法，即不再以社会历史的发展阶段来划分文学历史的发展阶段，而以文学思潮和文学形态的变化为依据，将近50年的中国当代文学划分成“现实主义一元化形态的文

学”（1949～1978）和“多元美学形态并存竞荣的文学”（1979年以后）两大段。正是由于这些努力和变化，使得这部史著在众多文学史著中显出了自己的特色和品格。

但是，作为整体文学发展演变过程的记录的“文学史”，它是包含了诗歌、散文、小说、戏剧四种文体在内的。尽管不同文体的文学在其发展演变上有许多共同的或相近的规律可寻，但不同文体之间毕竟还有因着文体自身特点（内在需求和演变机制）的不同而呈现出的各自特异的变化轨迹。这些不同文体的特异的变化，在一部相对粗放、相对宏观的整体性文学史中是很难一一反映出来的。所以，为了能真正反映出各体文学自身发展演变的历史，在我们已经编写并出版了侧重于各种文体共同规律探寻的整体性文学史之后，又开始策划写这套分别为诗歌艺术演变史、散文艺术演变史、小说艺术演变史和话剧艺术演变史的分体文学史丛书。在这套分体文学史丛书中，我们不要求每本书结构体例上的整齐划一，而完全依据不同文体自身演变的轨迹进行描述并寻觅总结其艺术演进规律，力求反映出不同艺术文体演变发展的过程。

为了实现这一学术愿望，我约请了三位分别对诗歌、散文、话剧有多年研究且成就卓著的学者，他们是李新宇教授、王新民教授、沈义贞博士，由他们三位分别执笔撰写《中国当代诗歌艺术演变史》、《中国当代话剧艺术演变史》和《中国当代散文艺术演变史》，由我执笔撰写《中国当代小说艺术演变史》。我们期望着这四部分体文学史，能较为准确、清楚地描绘出当代中国文学四种主要文体的艺术演变轨迹和运行规律。当然，这只是我们的一种愿望和初步尝试，到底做到了没有，做到了多少，还有赖于读者和专家的批评、指正。



1998年12月30日

# 目 录

总 序 .....	金 汉 (1)
-----------	---------

## 上编 (1949 ~ 1976)

### 现实主义话剧在摇摆中滑坡、中落

#### 第一章 从多元到一统

- 一 历史的参照：多元并存的现代话剧艺术..... (3)
- 二 “无冲突论”与“反‘无冲突论’”..... (13)
- 三 文艺方针与“公式化”、“概念化”..... (21)
- 四 斯坦尼的一统天下..... (28)

#### 第二章 胡可与建国初期的多幕剧

- 一 建国初期的多幕剧..... (31)
- 二 胡可建国初期的剧作..... (34)

#### 第三章 盛况空前的独幕剧创作和演出

- 一 建国初期的独幕剧创作和演出..... (37)
- 二 真正的独幕剧作家赵羽翔..... (44)
- 三 王少燕的独幕讽刺剧..... (47)

#### 第四章 异军突起的“第四种剧本”

- 一 “第四种剧本”..... (52)
- 二 杨履方和他的《布谷鸟又叫了》..... (55)
- 三 岳野和他的《同甘共苦》..... (58)

四	海默和他的《洞箫横吹》 .....	( 66 )
第五章	老舍的当代话剧创作	
一	老舍的生平、创作与思想 .....	( 70 )
二	老舍的“小说体戏剧” .....	( 73 )
三	当代戏剧的经典之作——《茶馆》 .....	( 86 )
四	“自我”的迷失与回归 .....	( 97 )
第六章	从现实到反现实	
一	混乱的1958 .....	( 100 )
二	“民族化”新潮的涌起 .....	( 102 )
三	对“第四种剧本”的秋后算账 .....	( 105 )
四	黄佐临的“写意戏剧”观 .....	( 109 )
第七章	历史剧的应运而生	
一	60年代前后的历史剧高潮 .....	( 112 )
二	“中国革命戏剧的瑰宝”：《关汉卿》 .....	( 118 )
三	翻案与诗的结合：《蔡文姬》 .....	( 123 )
四	“卧薪尝胆”现象与《胆剑篇》 .....	( 127 )
第八章	教育剧的繁盛	
一	“教育剧” .....	( 131 )
二	军旅教育剧的一座高峰：《霓虹灯下的哨兵》 .....	( 136 )
第九章	“文革”中话剧的沉浮	
一	“文革”中的话剧 .....	( 144 )
二	“四人帮”“阴谋戏剧”的“样板”——《盛大的节日》 .....	( 149 )

## 下编 ( 1977 ~ 1995 )

### 现实主义话剧的再生与现代主义话剧的勃兴

#### 第十章 从一统到多元

一	现实主义话剧从封闭走向开放.....	( 155 )
二	“现代派”的争论与“热流”的出现.....	( 164 )
三	关于“戏剧观”的大辩论.....	( 166 )
四	《WM》冲突与“民族化”.....	( 171 )
第十一章	革命家史传戏剧的兴盛	
一	革命家史传戏剧.....	( 176 )
二	“剧中有诗”的《曙光》.....	( 181 )
三	气吞山河的《彭大将军》.....	( 184 )
第十二章	京派话剧	
一	“京派”话剧.....	( 189 )
二	“京味话剧”的继承人：苏叔阳.....	( 195 )
三	“市井细民”的歌者：李龙云.....	( 202 )
四	“警世寓言剧”：《天下第一楼》.....	( 210 )
第十三章	海派话剧	
一	“海派”话剧.....	( 215 )
二	有胆有识的宗福先.....	( 222 )
三	勇于创新的马中骏.....	( 224 )
四	“海派话剧”的杰出代表：沙叶新.....	( 228 )
第十四章	关东话剧	
一	“关东”话剧.....	( 235 )
二	崔德志和他的“纺织工人家族”.....	( 246 )
三	工业题材戏剧的重大突破：《黑色的石头》.....	( 251 )
四	高唱“当代农村生活进行曲”的郝国忱.....	( 254 )
五	从“青纱帐”走向“古塔街”的李杰.....	( 258 )
第十五章	实验戏剧的勃兴	
一	实验戏剧.....	( 265 )
二	走向国际剧坛的剧作家——高行健.....	( 273 )
三	关注当代农民命运与灵魂的剧作家——锦云.....	( 284 )

四	传统与现代的综合：《一个死者对生者的访问》 ...	( 289 )
五	校园实验戏剧的代表作：《魔方》 .....	( 293 )
第十六章	女性戏剧的应运而生	
一	女性戏剧 .....	( 297 )
二	白峰溪和她的“女性三部曲” .....	( 300 )
三	沈虹光和她的《搭积木》 .....	( 306 )
第十七章	新时期话剧成熟的标志——《桑树坪纪事》	
一	一部现实主义力作 .....	( 313 )
二	几个性格鲜明的人物 .....	( 317 )
三	新时期话剧的集大成者 .....	( 321 )

上 编

( 1949 ~ 1976 )

现实主义话剧  
在摇摆中滑坡、中落



# 第一章 从多元到一统

## 一、历史的参照：多元并存的现代话剧艺术

中国现代话剧是在鸦片战争之后、中国社会逐步半封建半殖民地化的不幸土壤中萌芽、生长起来的。从“康梁变法”到“辛亥革命”，资产阶级的改革派们，他们一方面反对以演戏为消遣、视优伶为贱业的传统戏剧观念，另一方面又片面地将戏剧看作是“改良社会之不二法门”。从而使中国现代话剧一开始便在戏剧观念的建立与美学品格的孕育方面出现偏差和错位。

五四新文化运动兴起之后，特别是从“文学革命”到“革命文学”这十几年间，是中国现代戏剧史上一段阳光灿烂的日子。在这段时期，虽然还没有出现中国现代戏剧史上的经典之作和大剧作家，但却是一个流派纷呈、剧家蜂起的“春秋战国”时代：“写实派”与“写意派”、“自然派”与“浪漫派”、“功利派”与“非功利派”、“重形式派”与“轻形式派”、“为人生派”与“为艺术派”……百家争鸣，百卉争艳；“表现派”、“象征派”、“未来派”、“唯美派”……合纵连横，此消彼长。正是在这种充满勃勃生机的争鸣与斗艳中，不仅涌现了许多各具特色与个性的作家和作品，使中国现代戏剧终于立定脚跟，同时也使中国现代戏剧的戏剧观念与美学品格逐步确立起来。

在五四新文化运动兴起之后，最先起来为中国现代戏剧放火

烧荒、摇旗呐喊的是五四新文化运动的一批先驱者们，如陈独秀、胡适、刘半农等。他们在《新青年》杂志刊出“易卜生专号”和“戏剧改良专号”，大力推崇“易卜生主义戏剧”，严厉批判旧剧，鼓吹戏剧改良。陈独秀们对易卜生“社会问题剧”的特别推崇，表现了他们对戏剧变革社会功能的重视，为中国现代戏剧的现实主义奠定了良好的基础；他们对中国古典戏曲陈腐思想和僵化形式的无情批判，体现了新文化运动义无反顾反对封建文化的革命精神和战斗风格。但是他们对写实主义和“易卜生主义戏剧”的片面推崇，则表现了他们对戏剧本质和内在审美特性的轻视，这就给中国现代戏剧留下了深远的后遗症。

洪深、陈大悲、汪仲贤、欧阳予倩、熊佛西等人对“易卜生戏剧”也推崇备至，并创作了大量的“社会问题剧”。例如洪深反映军阀混战及民生问题的《赵阎王》、陈大悲反映伦理道德问题的《幽兰女士》、欧阳予倩反映婚姻恋爱问题的《泼妇》、熊佛西反映社会贫困问题的《醉了》等等，这些“社会问题剧”的一个共同特点便是具有“社会问题的色彩与革命的精神”。由此可见，在对戏剧与社会关系的认识上，他们与陈独秀们息息相通。但在对待戏剧本体和艺术审美的认识上，洪深等人与“《新青年》派”显然存在着极大的差异。洪深等人主张创建“真的戏剧”：即“表现人类高尚的理想”的“艺术化的戏剧”。为此他们积极倡导“爱美剧”运动，提倡“真”、“善”、“美”并重的戏剧创作原则和戏剧应有的“教化的娱乐”功能。在艺术审美上，他们并不执著于“易卜生式”的写实手法，只要能实现他们所追求的社会功利，无论是在写实中“合深入的观察与神幻的想象而为一”的莫奈尔（匈牙利），还是以现实与象征、抒情交融的柯苏尔（南斯拉夫）；无论是于写实中含有“美妙的讽刺和空灵的象征”的宾斯奇（新犹太），还是在写实中“总带着西班牙式的华丽的诗趣和热情”的倍那文德（西班牙），或是开契诃夫戏剧先河的霍普特曼（德国），他们都乐于接受，因为在这些戏剧中有他们所追慕的“写

实与灵感”的交融。

洪深等人在写实主义戏剧方面的广泛吸纳，表现了他们对戏剧艺术审美的重视；他们的开放性思维，使写实主义戏剧终于有可能摆脱单纯作为政治思想工具的命运。这种对戏剧思想内涵和艺术审美的同等重视，表现出一种真正的现实主义精神，这对中国现代戏剧观念和审美特征的正确建立，无疑是一个重要贡献。

虽然，在20世纪20年代的欧美剧坛上，浪漫主义戏剧已成“明日黄花”，可是在20世纪20年代的中国剧坛，浪漫主义戏剧却正方兴未艾。浪漫主义戏剧之所以在中国的20年代得到独特的发展，是因为这个时代由五四文学革命和思想革命所激发的时代觉醒和个性解放给整个中国带来了一股青春、浪漫的气息，这种青春、浪漫的气息自然成为浪漫主义戏剧奇葩怒放的最适宜的气候和土壤。20年代为浪漫主义戏剧的蓬勃发展立下汗马功劳的是创造社和南国社以及受他们影响的戏剧家郭沫若、田汉、白薇、王独清、杨骚和王新命等人。而在这些浪漫主义戏剧家中，郭沫若和田汉被公认是“现代中国浪漫主义戏剧的双璧”。浪漫主义戏剧的主要特征是“表现自我”和“自我表现”。具体地说就是“由内而外”地表现自我内在的情感，也就是以审美主体的主观情感去表现自我对现实世界的主观感受；现实世界则在这主观感受中被折射出来。反过来，审美对象总是强烈地体现出剧作家的自我，有时甚至将审美对象“自我化”。这种审美特征不仅鲜明地表现在郭沫若的《湘累》和《孤竹君之二子》等剧中，同时也表现在田汉的《苏州夜话》、《湖上的悲剧》、《古潭的声音》、《南归》和白薇的《琳丽》等剧中。中国20年代的浪漫主义戏剧并不是欧美19世纪浪漫主义戏剧的直接后裔。因而中国20年代的浪漫主义较少欧美浪漫主义那种单纯的浪漫美，而更多一些时代的忧伤与悲凉。

胡星亮：《二十世纪中国戏剧思潮》第141页，江苏文艺出版社1995年9月版。

在20年代的中国剧坛，与现实主义戏剧和浪漫主义戏剧构成三足鼎立之势的是“新浪漫主义”。“新浪漫主义”19世纪末20世纪初诞生于欧洲，五四前后传入我国，20年代声势大振。不要说郭沫若、田汉这一类浪漫主义剧作家对之趋之若鹜，即使像鲁迅这样严肃的现实主义作家也对之情有所钟。“新浪漫主义”戏剧并不是一个单纯的艺术流派，它包含着世纪转折前后在欧洲出现的许多先锋戏剧流派，如象征主义、表现主义、唯美主义、未来主义、神秘主义等等，而对中国现代剧坛影响较大的是象征、表现和唯美主义。20年代的中国剧坛不能说有一个“象征派”，但却不乏象征主义戏剧。鲁迅的《过客》、洪深的《狗眼》、郁达夫的《孤独的悲哀》、李霁野的《夜谈》、濮舜卿的《人间的乐园》、韦丛芜的《我和我的魂》和李健吾的《母亲的梦》等都是这一类戏剧的代表作。象征主义戏剧起源于20世纪初的欧美。它之所以被移入中国戏剧界是因为：在思想内容上，它所流露出来的强烈的民族意识和爱国热情引起了中国剧作家的共鸣；在艺术上，欧美象征主义戏剧家对艺术完美的刻意追求，对正在探寻中国现代戏剧新路的中国剧作家具有一种极大的诱惑力。当然，同是象征主义戏剧，中国的象征主义戏剧与欧美象征主义戏剧在审美特征上却不尽相同。以象征与暗示的手法赋予抽象的事物以具体可感的形式，这一点是相同的，但欧美象征主义戏剧中所流露的那种对整个世界的绝望和神秘之感，却并没有在中国的象征主义戏剧中出现。

中国20年代的剧作家对原产于德国的表现主义戏剧似乎特别情有独钟。郭沫若就曾满怀激情地说：“德意志的新兴艺术表现派哟！我对于你们的将来寄以无穷的希望。”其实在中国20年代的剧坛，对表现主义戏剧感兴趣的绝不仅仅是郭沫若，洪深的《赵阎王》就曾引入表现主义手法。至于向培良的《沉闷的戏剧》、陈楚

淮的《骷髅的迷恋》、高长虹的《一个神秘的悲剧》、陶晶孙的《黑衣人》等都是典型的表现主义戏剧。表现主义吸引中国剧作家的原因，是因为它的内在本质中含有一种强烈的反抗精神，它的艺术审美则强调将人的灵魂（感受、欲望、幻觉和潜意识等）外部化、戏剧化。这种精神和艺术的特征对于五四之后急于寻求表现与突破的中国剧作家是极为适宜的，所以表现主义在中国落地开花是不足怪的。

唯美主义对中国剧作家的影响也很大，甚至形成了一个“为艺术而艺术派”。欧阳予倩的《潘金莲》、《荆轲》，郭沫若的《王昭君》、《卓文君》显然深受唯美主义的影响；而田汉的《湖上的悲剧》、向培良的《暗嫩》、白薇的《晴》和王统照的《死后的胜利》等剧则可以认为是比较典型的唯美主义戏剧。唯美主义主要强调艺术的审美特征，主张“艺术就是艺术”，强调“美即是爱”，正如西方唯美主义的主要代表人物王尔德所说，艺术生命的奥秘就在形式的美。唯美主义并非毫无积极因素，张闻天在评价王尔德时就曾指出：“他执著这种美的乐园，他是极端的罗曼主义者，他反对这种死的、无味的、机械的社会，主张把人生美化。”中国剧作家正是从这个角度来接受西方唯美主义的，田汉就认为：“中国剧坛过于荒凉，这样美丽的花栽上一朵，也许还有些功利的效果。”唯美主义戏剧对艺术的刻求精美，确实给20年代中国现代戏剧的审美园地带来一枝奇葩。

象征、表现、唯美三派共同构成了中国现代剧坛的“新浪漫主义”戏剧。由于“新浪漫主义戏剧”是由三种“主义”构成的，所以在这类戏剧中，既有表现主义的“尖锐怪幻”、“支离灭裂”，也有唯美主义的“美的极端”和美的奇异与绚丽，更有象征主义隽永的哲理

闻天、馥泉：《王尔德介绍》，1922年4月7日《民国日报》。

田汉：《我们的自己的批判》，《南国月刊》1930年第2卷第1期。

与神秘的色彩。总之，“新浪漫主义”戏剧既不脱离现实也不停滞于现实，具有强烈主观的意识、狂放不羁的个人情感和热情奔放的想象，以及对物我关系和强化了了的体验的重视。

虽然写实的“易卜生主义”戏剧由于与当时中国革命的历史任务相契合，受到众多革命家、思想家和戏剧家的宠爱而成为中国20年代的主流戏剧，但是在20年代的中国剧坛，也存有非易卜生主义戏剧、甚至反易卜生主义戏剧。以余上沅为首的“国剧运动派”便是一个公开反对“易卜生主义”戏剧的戏剧流派。“国剧运动派”对五四以来中国戏剧“归向易卜生”的“趋向”颇不以为然。余上沅就曾公开批评“易卜生现象”，说：

新文化运动期的黎明，易卜生给旗鼓喧闹地介绍到中国来了。……政治问题，家庭问题，职业问题，各种问题，做了戏剧的目标；演说家，雄辩家，传教师，一个个跳上台去，读他们的词章，讲他们的道德。艺术人生，因果倒置。他们不知道探讨人心的深邃，表现生活的原力，却要利用艺术去纠正人心，改善生活。结果是生活愈变愈复杂，戏剧愈变愈繁琐；问题不存在了，戏剧也随之而不存在。通性既失，这些戏剧便不成其为艺术。

“国剧运动派”还有一句名言：“戏剧是艺术的而非主义的。”他们认为，中国观众并不喜欢深奥的人生哲理而比较喜欢纯粹的艺术审美（这种审美特征和欣赏习惯是由戏曲培养出来的），因此，戏剧能吸引观众的不是“主义”或“人生观”，而是它自身的艺术魅力。因此他们主张放弃易卜生式的“陈义高尚”、令人难以索解的“问题剧”，而建立“由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”。他

们并不像“戏剧改良派”那样全盘否定民族戏曲，而是主张戏曲现代化、话剧民族化；在话剧与戏曲“融会贯通，神明变化”的过程中，在“写实”与“写意”的结合中，创造出一种崭新的民族戏剧来。“国剧运动派”强调戏剧应艺术地去表现人生，显然是对“易卜生主义”戏剧重人生而轻艺术这种审美缺陷的一个重要补充。他们对民族戏曲的正确肯定，对于五四以来“全盘否定”民族戏曲的倾向来说，无疑是一种历史的进步。特别是他们对创建具有民族特色的中国现代戏剧的努力，更是中国现代戏剧史上戏剧民族化最早的滥觞。20年代的中国戏剧，在五四新文化运动的推动下，在形形色色的西方文化和戏剧思潮的启蒙下，在各种流派的纷争中，终于逐渐形成现实主义、浪漫主义和新浪漫主义（包括象征主义、表现主义和唯美主义等）相互竞争、多元并存的格局。

20年代是中国现代戏剧逐渐形成其独立品格，并在中国戏剧史上逐渐确立其历史地位的时期。这个过程是一段艰难的征途。中国现代小说和散文都有中国传统的白话小说和散文作为它们的发展基础。然而戏剧要在中国立足却要进行一场“根本的革命”。正如胡适所说：“新诗和新剧的形式和内容都需要一种根本的革命；诗的完全用白话，甚至于不用韵，戏剧的废唱等等，其革新的成分都比小说和散文大的多。”正因为如此，所以中国现代戏剧在它从萌芽到成长、从奠基到构成所走过的道路要比小说和散文曲折、复杂得多。从“易卜生主义戏剧”到“‘国剧运动派’戏剧”、从“浪漫主义戏剧”到“新浪漫主义戏剧”、从“象征主义戏剧”到“表现主义戏剧”乃至“唯美主义戏剧”；从“写实派”到“写意派”、从“人生派”到“纯艺派”、从“西化派”到“民族派”，经过十余年深入地思考、激烈地争论、艰难地摸索、痛苦地抉择以及呕心沥血地创造，才最终形成了中国现代戏剧及其观念和审美特征。中国现代戏剧的呱呱

胡适：《中国新文学大系建设理论集·导言》，上海良友图书公司1935年版。

坠地不是哪一种“主义”、哪一个“流派”单独奋斗的结果，它是各个流派、无数艺术家共同智慧的结晶。可以说，没有东西方文化的交流与融合、没有各个流派的相互竞争、多元并存，中国现代戏剧的创建、中国现代戏剧观念的确立和中国现代戏剧审美特征的形成都是不可能的。可以说，没有五四新文化运动的启蒙，没有从“文学革命”到“革命文学”的推动，没有20年代各派艺术家共同耕耘所形成的良田沃土，曹禺的《雷雨》、《日出》等一批代表着中国现代戏剧成熟标志的作品也不会出现。

可惜的是，由于大革命的失败，政治的剧烈变动，民族矛盾的日益尖锐，中国现代戏剧正常的前进步伐终被打乱。一方面，严酷的民族矛盾和阶级斗争要求戏剧极大地增强其革命性、战斗性和民众性；另一方面，随着政治路线的“左”倾，政治需要戏剧为它的路线服务或作为它的工具，于是满足这两种需要的“普罗戏剧”便应运而生了。

“普罗戏剧”崛起于1928年，到1930年中国左翼戏剧家联盟成立达到了高潮。“普罗戏剧”强调“建立民众自身的阶级的戏剧”，于是对除现实主义戏剧之外的所有“小资产阶级戏剧流派”展开严厉的批判。浪漫主义戏剧曾在五四文学革命中立下了汗马功劳，可是“普罗戏剧”却将其视为现实主义的对立物，将“浪漫主义”与“唯心主义”混为一谈，并将对浪漫主义的批判作为“无产阶级革命文学的新任务”。在这种批判声中，浪漫主义戏剧的干将田汉步郭沫若的后尘，率“南国社”全体成员迅速进行“方向转换”。在他的带动下，辛酉剧社、戏剧协社和复旦剧社等戏剧社团也纷纷起而效仿，改弦更张。中国的浪漫主义戏剧从此一蹶不振。浪漫主义既被视为胡思乱想的产物，那么新浪漫主义被看作资本主义没落颓废、腐朽反动、丑陋怪诞的东西也就不足奇了，它的命运自然只能是斩落马下、扫地出门。“国剧运动派”意欲建立“由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”，意欲建立“写实”与“写意”相融合的民族