



南京大学文学院戏剧影视艺术系

南京大学戏剧影视研究所

曹佳慧

学术研究

- ◆ 论文
- ◆ 专著
- ◆ 项目
- ◆ 会议/活动



- 中文---
- 英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

论文

论“第四种剧本”（上）

发布时间:2010-04-05

作者:胡星亮

——兼论1950年代苏联“解冻”思潮与中国戏剧

内容提要:1956年前后出现的“第四种剧本”主要受苏联“解冻”思潮的影响。它们积极干预生活的写真实,关注普通人的生存及情感的人道主义情怀,和强调“文学是人学”而对人的真实描写,都突破了当时戏剧创作的公式化、概念化框框,体现出剧作家对现实的独立思考真正的艺术创造。

“第四种剧本”,是剧作家刘川对1956年前后出现在中国剧坛的一批戏剧的概括。这些剧本突破了当时剧坛所流行的公式化、概念化的框框,而显示出某些新的特色。也许这个命名本身有些不科学,然而,它却敏锐地把握住了当时戏剧创作中的一种重要倾向。

被称为“第四种剧本”的,主要有杨履方的《布谷鸟又叫了》、岳野的《同甘共苦》、海默的《洞箫横吹》。此外,鲁彦周的《归来》、何求的《新局长来到之前》、王少燕的《葡萄烂了》、李超的《开会忙》等剧作,因其相似的创作倾向,也被看作是“第四种剧本”。

杨履方、海默、岳野等戏剧家或是在解放区成长,或是于新中国成立后开始戏剧创作,其所受影响大都是苏联的。而1950年代苏联戏剧界观念的变革,尤其是“写真实”观念的重申,更是深刻地影响着“第四种剧本”的创作及其审美特征。

1950年代初期到中期,苏联戏剧如同整个苏联文艺界,正在努力挣脱左倾教条的束缚和庸俗社会学的影响,力求按照自身的艺术规律去发展戏剧创作。

由此而首先展开的,是对长期以来流行于苏联剧坛的“无冲突论”的批判。“无冲突论”二次大战前在苏联就已形成,战争期间虽然暂时沉寂,战后却由于个人崇拜的盛行而日趋严重。按照这种理论,似乎苏联一切都是“美好的”、“理想的”,现实中已经没有尖锐复杂的矛盾和斗争。于是,戏剧要写冲突也只能写“好的与更好的之间的冲突”。只能歌颂而不能批判,只能塑造正面英雄形象而不能写反面典型,由此引起的粉饰现实、公式化概念化等倾向,严重地阻碍了苏联戏剧的发展。1952年4月7日,苏联《真理报》发表专论《克服戏剧创作的落后现象》,率先对“无冲突论”发起批判,指出这种理论“必然导致对现实作出反现实主义的、歪曲的和片面的描写”;同年10月,苏共第19次代表大会的中央工作总结报告更是尖锐地指出:“文学和艺术必须大胆地表现生活的矛盾和冲突”,并且呼唤“需要苏维埃的果戈理和谢德林”。

针对“无冲突论”,以及由此引起的粉饰现实、公式化概念化等倾向,《真理报》的这篇专论重申了文艺创作的“写真实”原则,指出:“写真实,这就是看见并忠实地反映现实底发展和它的矛盾以及新与旧的斗争。”此后相当长时期内,“写真实”成为苏联戏剧及文学创作的主要原则。1953年10月全苏作协理事会第14次会议,西蒙诺夫的报告《苏联戏剧创作的发展问题》和拉甫列乌夫的副报告《新的剧本和戏剧季的展望》,1954年12月全苏第二次作家代表大会召开,苏共中央的祝词和苏尔科夫的报告《苏联文学的现状和任务》、西蒙诺夫的补充报告《散文发展的几个问题》,等等,苏联文艺界接连召开的这两次重要会议及其主要精神,都是批判那种不愿意认识现实、进而粉饰现实的错误倾向,着重强调的即是“写真实”原则:要“真实地描写生活”,“真实地描写我们同时代的活生生的人”。而“写真实”的直接表现,他们认为就是“积极干预生活”。1953年11月3日,苏联《真理报》发表《提高苏联戏剧创作的水平》的专论,指出:“积极干预生活——这是社会主义现实主义艺术的战斗口号”,要求戏剧家“勇敢地提出广大劳动人民关注的问题,鼓舞人心地表现

生活的真实、矛盾和冲突”；苏共中央1954年给全苏第二次作家代表大会的祝词，也号召作家“深入研究现实”，“发现生活中的矛盾和冲突”，要“积极干预生活”。

批判“无冲突论”而提倡“写真实”、“积极干预生活”，由此，便形成苏联文坛汹涌的“解冻”思潮。在这股令世界文坛瞩目的文艺思潮中，先前被迫害的布尔加科夫、梅耶荷德等戏剧家得到平反，马雅可夫斯基的《澡堂》、米哈尔科夫的《虾》等先前遭禁的讽刺剧重新上演，尤其是罗佐夫的《祝你成功》、佐林的《客人》、考涅楚克的《翅膀》、史泰因的《人事档案》、阿尔布卓夫的《漂泊岁月》、沃洛金的《工厂姑娘》等真实描写现实、积极干预生活的戏剧创作与演出，给予因“无冲突论”而困顿的苏联戏剧以蓬勃的生机活力。

新中国初期由于中苏两国特殊的政治联盟，苏联戏剧发展的这些政策、专论、报告大都被译介过来，及时地在《戏剧报》、《文艺报》、《剧本》等重要刊物予以转载，有的还加上“编者按”阐释其对于中国戏剧发展的“指导意义”；“解冻”思潮中出现的那些戏剧，《戏剧报》、《剧本》等杂志也都迅速地予以翻译或介绍，有的还在中国演出过。这些翻译、介绍和演出都在中国戏剧界及文学界产生了强烈的震荡，此前因受苏联“无冲突论”影响的文艺观念在发生重大转变。1953年召开的全国第二次文代会，就在“为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗”的目标下，批评了因“无冲突论”而形成的公式化、概念化倾向，号召艺术家“大胆地反映我国社会主义改造时期中社会生活的各种矛盾”；1954年举行的华东话剧观摩演出大会也传出信息：“作家们已经开始在克服公式化概念化的缺点，力求真实反映生活，力求刻画人物，力求反映当前社会主义过渡时期的复杂矛盾。”[1]

这其中，有两个时期是特别值得提起的。一是苏联批判“无冲突论”、呼唤“苏维埃的果戈理和谢德林”而开展的讽刺剧讨论与创作，1955年前后也在中国剧坛引起强烈反响。林耘的《苏联讽刺剧的情况》等文章，及时介绍了苏联关于讽刺剧的讨论和创作中出现的问题；《文艺月报》、《剧本》等杂志还转载了苏联在讨论中发表的几篇代表性论文，如叶尔米洛夫的《苏联戏剧创作理论的若干问题——论果戈理的传统》、伊里阿奇的《讽刺的目的和手段》、弗劳洛夫的《讽刺作品的力量》等。这些翻译和介绍，也引发了中国戏剧界的讽刺剧讨论和创作。何求的《新局长来到之前》、王少燕的《葡萄烂了》、李超的《开会忙》等讽刺剧，都是学习苏联戏剧家，要用讽刺的火焰去烧毁生活中那些丑陋的东西，使人感受到戏剧“写真实”、“积极干预生活”的现实主义力量。

二是苏共1956年初20大批个人崇拜、以及东欧部分社会主义国家的意识形态变革，促使中国共产党破除迷信、解放思想而提出“双百”方针，1956至1957年，中国文艺界对“社会主义现实主义”等问题展开了热烈讨论，经过秦兆阳《现实主义——广阔的道路》、刘绍棠《现实主义在社会主义时代的发展》、巴人《论人情》、钱谷融《论“文学是人学”》等文的阐发，苏联文艺界前些年提倡或重申的“写真实”、“积极干预生活”、“文学是人学”、“人道主义”等观念，引起中国文艺家普遍而强烈的共鸣。而与此同时，在1956年春举行的新中国首届话剧观摩演出会上，来自苏联、罗马尼亚、南斯拉夫等当时12个社会主义国家的戏剧家们，肯定了新中国戏剧的积极发展，也对其中出现的诸如把现实归结为正反两面而将生活简单化、只写工作过程而少有性格刻画、思想表达标语式政论式、剧情结构死板并且相互雷同倾向给予了批评；他们希望中国戏剧要“尽快克服公式主义，摧毁工业、农业剧本中的‘框子’”，“希望中国剧作家勇敢的深入生活”并“要真实地表现（生活）”等殷切寄语[2]，更是引起中国戏剧家的深沉反思。会演期间，张光年、孙维世、刘露就剧本创作、导表演、舞美等分别作了专题学术报告，也对新中国戏剧中存在的问题提出了尖锐批评。这些，都使中国戏剧家痛切地感受到，中国话剧再也不能这样下去，必须要有新的探索和突破！

杨履方的《布谷鸟又叫了》、岳野的《同甘共苦》、海默的《洞箫横吹》等创作，一方面，是“双百”氛围中关于“社会主义现实主义”的讨论，苏联的“写真实”等理论和戏剧创作对他们影响巨大；另一方面，如岳野后来所说，也是他们在看到话剧会演中很多“为公式化、概念化、‘主题先行’等等锁链所捆绑得喘不过气来的作者的苦恼”，而“产生了和同行们一齐用力将它挣断的欲望”[3]，遂努力探索新路子的结果。后来，“写真实”、“积极干预生活”、“文学是人学”、“人道主义”等观念受到批判，这些剧作被诬为“修正主义文艺思潮”而横遭噩运，也可见当时的批判者是看到了它们与苏联“解冻”思潮及其戏剧创作的联系的。

这些“第四种剧本”，尤其是《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等剧作的出现，顿使人们感到它们突破了当时的公式化、概念化框框，开辟了话剧创作的新生面。那么，它们是如何突破“框框”，而这些突破又给当时的中国话剧带来哪些新的东西呢？

（二）“写真实”：积极干预生活

新中国初期，因为受苏联戏剧的影响，中国剧坛也在相当程度上流行着“无冲突论”：“有些人不承认社会主义制度下还存在人民内部矛盾。他们硬说在我们生活中间只有好与更好的差别，只有先进与落后的差别”，有些人甚至“认为‘没有冲突就没有戏剧’的说法，是应该抛弃的资产阶级戏剧家过了时的论调”，因此，他们“在作品中只着力渲染生活气氛和一些表面现象，不敢去接触生活本质，回避生活中的矛盾冲突”[4]。

田汉所批评的这种情形，虽然在1953年前后苏联批判“无冲突论”时引起中国文艺界的警觉，强调文艺家“应当深刻地去揭露生活中的矛盾”，指出“任何企图掩盖、粉饰和冲淡生活中的矛盾的倾向，都是违背现实的真实”[5]；然而在创作实践中，尽管1954年前后也出现了一些揭示现实矛盾的讽刺剧，但是，戏剧要真正“深刻地去揭露生活中的矛盾”，尤其是那些重大、尖锐的人民内部矛盾，仍是困难重重。左倾思想和教条主义的泛滥，“生活难道是这样的吗？”、“没有写出生活的本质！”等庸俗社会学的“批评”，都使戏剧家不能或不敢去正视和揭露现实矛盾。如此，那种“掩盖、粉饰和冲淡生活中的矛盾的倾向”，在中国剧坛仍然严重地存在着。

因“无冲突论”而形成的这种不敢正视现实、进而粉饰现实的倾向，在1956年的全国话剧会演中集中地暴露了出来；而乘着“双百”方针的春风和受到苏联“解冻”思潮的影响，戏剧界就此展开了热烈的讨论。很多戏剧家都谈到了“现实主义”，谈到了“写真实”和

“积极干预生活”。曹禺就尖锐地指出：问题的关键是“不真实的描写”，是“因为作者自己的不勇敢，看见了真实的事物却缺少足够的勇气打破写作上现成的公式，作活生生的描写。”[6]

中国戏剧要突破、要创新，就必须正视现实，必须对现实进行深入的探索和真实的表现。这里，不仅需要戏剧家有对现实的敏锐眼光和深刻认识，它更需要戏剧家的艺术良心和探索的勇气。岳野、杨履方、海默等戏剧家以前也受过“无冲突论”的影响，“有时看到了生活中的矛盾，但又缺乏表现它的胆识”[7]。是苏联戏剧家“真正地深入了生活和斗争”并“进行认真的观察、体验”的创作精神，和苏联戏剧家敢于去碰那些“严重而又巨大的题材”的“胆量和信心”，及其“敏锐地看到自身一切优点和一切缺点”的“政治热情 and 责任感”，给予他们以创作的推动力[8]。于是，他们从生活出发而不再是从政治教条出发，以“干预生活”的积极姿态深入现实，其剧作就尖锐地揭示出现实的矛盾冲突并能予以真实的描写。

戏剧家首先将批判锋芒对准现实中的官僚主义等思想作风。当时苏联剧坛蓬勃发展而在中国广为译介的苏联讽刺剧，它们大胆地把苏联现实中那些阻碍社会前进的诸如官僚主义等反面事物，拉到阳光底下来予以暴露和嘲讽的“写真实”，激励着中国戏剧家也要用讽刺的火焰去烧毁现实中那些落后的、反动的东西。戏剧家于冷静的观察思索中，敏锐地感受到新中国明媚春光中那依稀黯淡的现实寒流，遂举起锐利的喜剧投枪，用讽刺的笑声去冲刷旧社会遗留下来的污泥浊水，和新社会机体上孳生的霉菌毒菌。这些剧作，或嘲讽某些领导的官僚主义、主观主义、教条主义、事务主义等思想作风（王少燕《葡萄烂了》、《春光明媚》、《墙》，李超《开会忙》等），或揭露新社会所脱胎的那个陈腐社会的胎记与外来资产阶级腐朽思想的侵蚀毒害所产生的丑陋现象（何求《新局面来到之前》等），都真实地描写了随着现实发展而日趋严重、尖锐的社会问题。尽管这些创作对现实的揭示还不甚深刻，艺术表现也嫌粗糙，然而，戏剧家严肃的社会责任感和敏锐的生活洞察力，及其对于现实丑陋的热情辛辣的嘲讽与批判，都赋予剧作积极的审美价值。

1956至1957年出现的《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等剧作，戏剧家更是大胆地突破禁区，将笔触刺进生活的深层，从不同角度真实、深刻地揭示出现实发展中存在着的某些重大尖锐的矛盾冲突。

《布谷鸟又叫了》写于农业合作化运动高潮期的1956年。但是在这里，作者没有像当时绝大多数写合作化的剧作那样，只满足于描写合作社繁忙的劳动场景和农村的变化，他要求自己扎实地深入生活，去感受和描写更真实的农村现实。于是，在轰轰烈烈的合作化运动中，杨履方发现：“一方面，也是主要的一方面，随着社会主义社会制度的实现，很多新的人物、新的思想正在不断地涌现、成长和壮大，成为生活中的主流，成为不可抗拒的力量；另一方面，也是在逐渐消灭的一方面，有些人的社会意识落后于社会制度，就是旧社会遗留下来的污点，还残留在一些人的身上，如封建残余、私有观念等，表现在对合作社、工作、爱人、妻子、儿女等关系上。这些东西还会妨碍着生产和进步。”[9]正是在深入生活的过程中，杨履方既被合作化运动中涌现出的新人、新事、新气象所感动，更是敏锐地看到了封建幽灵仍然在新中国农村徘徊，因而在剧作中，他就通过“布谷鸟”童亚男的爱情遭遇，在童亚男与王必好、以及童亚花与雷大汉等矛盾冲突的描写中，揭示出封建残余和私有观念对农村妇女的种种压抑和迫害，揭示出这些封建的东西仍然在造成社会悲剧、阻碍社会发展这个严重的现实问题。剧作在平常生活的描写中揭示出了具有重大社会意义的主题内涵，在幽默嬉笑中透露出了尖锐的现实批判锋芒。

同样是反映合作化运动高潮期的农村生活，海默的《洞箫横吹》，则是从正面去描写办社过程中所存在的尖锐的矛盾冲突。这个剧本虽然在某种程度上还没有完全摆脱写建社“过程”的模式，但是作者深入生活、熟悉生活，因此，他从生活出发去真实地描写合作化运动，就与那些盲目地歌颂合作化的作品不同。剧作写合作化运动给中国农村和农民带来希望、带来变化，但是更尖锐地，它揭露了办社中的“灯下黑”等现象在阻碍着农村的社会主义建设的发展，揭露了有些领导干部在办社中不问群众疾苦而只考虑个人名利的不良思想作风，真实地反映了合作化运动中存在的矛盾和问题，以及潜藏在群众中的社会主义建设的积极性。从今天来看，作者对合作化运动的描写还带有较多的时代局限；但是，剧作从中所揭示的问题是严峻的、尖锐的，作者对问题的思考是真实的、沉重的。

岳野的《同甘共苦》也是以农业合作化运动为背景，不过它所揭示的，主要是爱情、婚姻、家庭中的伦理道德问题。显而易见，这里有“解冻”后苏联蓬勃发展的道德伦理剧的深刻影响。此前，鲁彦周的《归来》写的也是这方面的内容。《归来》在谴责某些领导干部婚姻上的道德败坏的同时，着力描写了新中国劳动妇女的坚强性格与美丽的心灵；《同甘共苦》则将新中国初期某些农民出身的领导干部的婚姻家庭问题，与农业合作化建设中出现的社会矛盾交织起来去描写。它主要不是写建社的矛盾冲突，而是在合作化运动的社会背景中，着重通过孟荇荇、刘芳纹、华云复杂的情感矛盾的描写，去批判婚姻家庭中的封建意识和资产阶级观念，张扬和维护“同甘共苦”的社会主义伦理道德。因此，尽管剧中帅剑辉夫妇关于婚姻家庭的伦理道德的议论，多少还带有作者的“传声筒”的痕迹，但是，剧作在与合作化建设的矛盾冲突的紧密联系中，尖锐地揭示出当时领导干部婚姻家庭中普遍存在的伦理道德这个严肃的社会问题，显示了作者敏锐的现实洞察力。

显而易见，在苏联戏剧“写真实”的影响下，“第四种剧本”对现实的反映有力地突破了当时中国剧坛的禁区。它们不再是机械地“写政策”、“赶任务”，更不再是“无冲突”地去粉饰现实，而是严格地从生活出发，去真实地写生活，尤其是去真实地描写人民内部的矛盾，尖锐地提出现实发展中存在的那些严肃、迫切的社会问题。因此，与当时那些粉饰现实的公式化、概念化戏剧相比较，“第四种剧本”最突出的，就是体现出这些戏剧家具有审视现实、干预生活的主体意识。在左倾教条的沉重压抑下，当时的戏剧家大都丧失了主体意识和艺术良知，对现实少有或没有自己的独立思考。而这些戏剧家虽然也曾迷糊过、困惑过，但是，当他们在“写真实”的激励下深入生活以后，当他们努力以自己的眼睛去研究生活，以自己的头脑去思考现实时，就像岳野所说的，他们“就本着自己的观点去写”[10]，

才真切地、深刻地写出了生活的真实。在错综复杂的现实面前不是人云亦云而敢于自己去独立地思考，在粉饰现实被褒扬、真实地反映现实遭受责难和打击的情形下，这些戏剧家敢于正视现实，敢于真实地描写现实的矛盾和冲突，敢于表达自己对现实的不同认识，正是这种积极干预生活的主体性精神，赋予其剧作严肃的现实批判精神、深沉的忧患意识和现实主义的真实性的。

* 基金项目：《当代中外比较戏剧史论》，教育部“跨世纪优秀人才”基金项目，国家“十五”社科基金项目（02BZW045）。

[1] 本报记者江东：《记华东话剧观摩演出大会》，《戏剧报》1954年10月号。

[2] 参见本刊记者：《朋友们的关怀——几位兄弟国家戏剧专家对话剧会演的观后感》（《剧本》1956年5月号）、本报记者：《中外戏剧家真挚的交谈》（《戏剧报》1956年4月号）等文。

[3] 岳野：《关于话剧〈同甘共苦〉》，《南国戏剧》1981年第4期。

[4] 田汉：《建国十一年来戏剧战线的斗争和今后的任务》，《戏剧报》1960年第14、15期合刊。

[5] 周扬：《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》，1953年1月11日《人民日报》。

[6] 曹禺：《不断努力，写更好的作品》，《文艺报》1956年第3期。

[7] 杨履方：《谈谈话剧下乡》，《戏剧报》1963年第1期。

[8] 岳野：《向苏联剧作家和他们的作品学习》，《剧本》1957年11月号。

[9] 杨履方：《关于〈布谷鸟又叫了〉的一些创作情况》，《剧本》1958年5月号。

[10] 岳野语，见本刊记者：《关于话剧〈同甘共苦〉的讨论》，《剧本》1957年1月号。

来源：《文学评论》2003. 1

[<< 返回](#)