

论“第四种剧本”及其前前后后

胡星亮

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，关注普通人的生存和情感的人道主义情怀，突破了当时戏剧创作的公式化、概念化框框，体现出剧作家对观实的独立思考。

“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，而显示出某些特色。被称作“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《新局面来到之前》、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，所受影响大都是苏联的。而50年代苏联戏剧界观念的变革，尤其是重申“写真实”的观念，更是深刻地影响着“第四种剧本”的创作及其审美特征。

—

50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”在第二次世界大战前的苏联就已形成，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”。

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”影响的文艺观念开始发生转变。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，力求刻划人物，力求反映当前社会主义过渡时期的复杂矛盾。”^①

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1956年初苏共20大批评个人崇拜，以及东欧部分社会主义国家的意识形态变革，促使中国文学界破除迷信、解放思想。1956年至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反思。会演期间，张光年、孙维世、刘露就剧本创作、导演、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，一方面是受到学习“双百”方针中关于“社会主义现实主义”的讨论影响，苏联的“写真实”等理论和戏剧创作的影响；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。

在“第四种剧本”中，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？

一

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。“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”，使戏剧家不能或不敢去正视和揭露现实矛盾。因此，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。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，它更需要戏剧家艺术探索的勇气。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“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“政治热情和责任感”，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，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腐毒菌。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《新局长来到之前》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，及其对于现实辛辣的嘲讽与批判，都赋予剧作积极的审美价值。

1956年至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，将笔触刺探进生活的深层，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：“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在剧作中，他通过“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。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。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。

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。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。

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。它们不是机械地“写政策”、“赶任务”，更不是“无冲突”地去粉饰现实，当他们努力以自己的眼睛去观察生活，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。

三

在1956年至1957年关于“写真实”的讨论中，很多人都批评左倾教条的公式化、概念化作品，在题材描写上有不真实的倾向，把“家务事、儿女情”的题材跟工农兵生活的题材截然地对立起来。刘绍棠尖锐地指出：“其实这种论调是可笑得很多的。难道工农兵就没有‘家务事、儿女情’吗？难道写工人只能写‘炉火通红，机轮转动，铁锤叮当响’的题材吗？难道写农民只能写‘唉咳唉咳哟，努力加油干，生产长一寸’的题材吗？难道写士兵只能写‘端起冲锋枪，冲呀！杀呀’的题材吗？难道能够把‘家务事、儿女情’和劳动、生产、战斗截然割裂吗？”^⑪这种情形在戏剧中也同样严重地存在着。巴人严厉地批评这种“只是唱‘教条’”的戏剧“不合情理”，“政治气味太浓，人情味太少”，“缺乏出于人类本性的人道主义”，并且深情地呼唤文艺创作中人情与人性的“魂兮归来”^⑫。

其实这种更多“政治味”而缺少“人情味”的创作，主要还是受左倾教条时期的苏联戏剧的影响。《文艺报》1952年第9号转载的苏联《真理报》专论《克服戏剧创作的落后现象》，就批评了苏联戏剧家将丰富的现实生活归结为写“工厂的”和“集体农庄的”等简单化弊病，并指出这种戏剧还有严重的“对苏联人生活的描写底片面性”：“这些作品描写技术，谈论竞赛，谈论执行生产计划。可是它们却没有表现日常生活中的人们，他们的文化

和精神世界。……似乎他们除了生产技术以外，就没有任何兴趣。”受其影响，着重写生产、劳动、斗争而忽视“表现日常生活中的人们”，也成为当时中国话剧的主要创作倾向。当时就有观众“刻薄”地批评中国话剧舞台上只有三种剧本：工人剧本，写先进思想和保守思想的斗争；农民剧本，写入社和不入社的斗争；部队剧本，写我军和敌军的斗争，并且“提出这样的问题：到底我们能不能写出不属于上面三个框子的第四种剧本呢？”^⑬

“解冻”思潮中苏联文坛、剧坛要求“关心人”、“信任人”、“尊重人”的强烈呼声，关于人道主义、人情和人性等问题的热烈争论，以及体现这种思潮的考涅楚克的《翅膀》、阿尔布卓夫的《漂泊岁月》、罗佐夫的《祝你成功》、沃洛金的《工厂姑娘》等剧作的翻译或介绍，深刻影响着1956年前后中国戏剧的发展。其理论的积极回应，就是巴人的《论人情》、钱谷融的《论“文学是人学”》等文章，石破天惊般地在新中国文坛张扬文艺应该写人情、写人性；在戏剧创作中，“解冻”时期苏联戏剧的关心人、写普通人、写普通人的人情和人性等内涵，深刻地影响了“第四种剧本”，而在中国剧坛涌动着真实地写人情、写人性的人道主义浪潮，尽管它在1957年下半年以后又被作为“资产阶级人性论”，作为国际“修正主义文艺思潮”的渗透而遭到严厉批判。

戏剧要有“人情味”，其前提就是戏剧必须关心人、尊重人。因此，“第四种剧本”首先批评了现实中存在的与此相悖的两种现象：一是批评官僚主义、事务主义等作风的不关心人，二是批评封建意识的不把女人当作人。前者有《新局长来到之前》、《春光明媚》等剧作的主要内涵，后者有《归来》等剧作，而更深刻地对这两个方面予以思索和描写的，则是《布谷鸟又叫了》等剧作。《布谷鸟又叫了》这部反映合作化建设过程中青年男女的生活与爱情、劳动与理想以及由此而产生的矛盾冲突的剧作，突出地描写了妇女因为参加合作社劳动和新婚姻法的颁布而挺直了腰杆——“女人也是人”，而要争取人的尊严与地位、爱情与幸福，但是，旧中国遗留下来的封建思想还在羁绊着人们前进的脚步。这包括雷家母子、马大婶等人的嫁鸡随鸡、把女人当作铁砧和洗脚水的封建意识，但更可怕的，是王必好、孔玉成这样仍把女性视为私有财产但却

是以“组织”名义出现的封建观念；而支部书记方宝山的只重视生产而忽视思想教育、见物不见人的事务主义、官僚主义作风，又给这些封建残余以可乘之机。

出于人道主义立场，“第四种剧本”所关注的是生活中那些平凡的人、普通的人。与当时戏剧界大力宣扬要写高大的正面英雄和“理想人物”不同，这些剧作中的主要人物，诸如《布谷鸟又叫了》中的童亚男、《同甘共苦》中的刘芳纹、《洞箫横吹》中的刘杰，等等，都是现实生活中的“小人物”；即便是写到像孟蔚荆（《同甘共苦》）这样官职不小的“大人物”，剧作也没有渲染其形象的“高大”，而是，着重描写他作为普通人的这一面。戏剧家着重描写他们平凡的日常生活，他们的劳动与工作、向往与追求及其情感的喜怒哀乐，在这当中去揭示他们作为普通的人生理想 and 人生价值。农村女青年童亚男热爱生活、热爱劳动的青春朝气，及其为追求人生幸福而勇于反抗的斗争精神，复员军人刘杰为了贫穷的乡亲们也能走上发家致富的合作化道路，而不畏困难、艰苦奋斗的实干作风，都在普通和平凡中闪烁着新时代的光辉。这种特点在刘芳纹身上表现得更为突出。这位饱受封建婚姻的痛苦而失去爱情幸福的农村妇女，在合作化的劳动中真正找回了自己作为人的尊严和地位，表现出翻身农民当家作主人的自豪感和责任感；而她在生活中总是压抑着自己内心的悲苦仍处处为他人着想，宁愿委屈自己也不愿伤害别人，又流露出中国传统女性所特有的悲剧美和心灵美。

体现在这些剧作人物身上的正直、善良、诚实、富有同情心、乐于助人、友情和爱情等，都是“出乎人类本性”的东西，所以，当年的观众很快就发现这些剧作不同于那些公式化、概念化的作品，它们充满了浓郁的人性和人情味。而为了更真实地写生活、更真实地写人，为了写出更丰富的人性和更浓郁的人情，“第四种剧本”又拓展了戏剧的题材领域。它主要表现在：一是突破禁区写爱情，此即所谓“儿女情”。而公式化、概念化的戏剧是不准写爱情的，即便描写也是那种恋（爱）人相见但仍是谈论生产、工作、斗争的所谓“爱情”的点缀。但这些剧作却大不相同，它们是真正去写“儿女情”，童亚男和王必好，孟蔚荆与刘芳纹、华云，刘杰和杨依兰等，现实的矛盾冲突正是在他们

的爱情描写中才更深刻地表现出来的。如此，情感描写就有深厚的现实底蕴，现实的描写也不致干巴枯燥，又使剧中人物具有更多人性和人情味。二是描写身边琐事，此即所谓“家务事”。公式化、概念化的戏剧也是不写生活琐事的，似乎人在现实中总是劳动、生产、斗争。而在这些剧作中，现实矛盾冲突都是在“家务事”等身边琐事中进行的，将现实矛盾与真实的人生联系起来，在身边琐事的描写中，更充分而真实地展现剧中人物作为普通人的

四

在“第四种剧本”中，形象创造不再是社会本质的载体或某种观念的代表，而是有思想和情感、矛盾和困惑的人。刘川在《第四种剧本》中评论道：这些戏剧“完全不按阶级配方来划分先进与落后，也不按党团员、群众来贴上各种思想标签”，戏剧家从“生活本身的独特形态”出发写出了“人”的真实。这是对公式化、概念化框框的有力突破。

在戏剧形象的创造方面，苏联戏剧的左倾教条在相当长时期里对新中国戏剧的影响也是明显的。1953年西蒙诺夫严厉批评的那种只有“极为响亮动听”的说白和对话而没有“生动的个性”，以及“令人厌倦的对某一种技术的描写，常常代替了人的社会生活和社会活动的广阔的图画”^④现象，它在中国剧坛形成用思想概念代替形象描写、“见事不见人”等严重偏向；而其理论根源却“典型是某种社会力量的本质表现”说和“无冲突论”，这个时期，在中国剧坛也同样是“经典”。这样写出来的戏剧，所谓生活的“本质”和“规律”都有了，但恰恰缺少了文学之所以为文学的灵魂——人。而因为没有鲜明生动的人物形象，这种戏剧也就缺乏强烈的艺术感染力。

在“写真实”讨论中，苏联剧坛关于戏剧必须写“人”、必须写出“人的真实”的呼声，也迅速传递到中国戏剧界。1952年苏联《真理报》发表专论《克服戏剧创作的落后现象》，强调戏剧必须描写“真实的、活生生的性格”，指出“片面地只描写人物底生产技术活动，这只能使社会主义现实主

义简单化、概念化。社会主义现实主义，要求在对于极端复杂的生活、首先是对于人底精神面貌底丰富作艺术表现时要多样而丰满”。《文艺报》同年转载该文，在中国剧坛反响极大：1954年，中国戏剧家代表团访苏归来，带回苏联戏剧正在努力“把新人物战斗的性格、心灵与情感表现得更加鲜明、更加饱满”的信息，和苏联戏剧家对中国戏剧“对人物的性格、心灵发掘不深”的批评¹⁵，也引起中国戏剧家的思考。只是当时典型的“本质”说还占主导地位，因此，戏剧形象的创造在诸多问题上仍是积重难返。1955年苏联《共产党人》杂志发表《关于文学艺术中的典型问题》的专论，对“本质”说庸俗社会学地理解典型创造的理论展开批判，强调文艺必须“用鲜明的、具体感性的、给人以美感的形象来再现生活的本质方面”，该文迅速在《文艺报》转载，引起中国文艺界关于典型、写真实、现实主义等问题的激烈论争，戏剧创作必须以写“人”为中心，戏剧形象创造必须写出“人的真实”等问题，才受到戏剧家的真正重视。与此同时，1956年全国话剧会演中外国戏剧家对中国话剧用思想概念代替典型创造、见事不见人等现象的批评，以及观众对此的尖锐指责，更使戏剧界感到这个问题的严重性而开始认真的思索。此外，苏共19大总结报告强调反面人物也可以成为苏联文艺中的典型，西蒙诺夫在全苏作协理事会上的报告《苏联戏剧创作的发展问题》中认为正面人物也是“活的、人间的人，他们斗争、思考，有时动摇，有时还犯错误”等论述，也都给予中国戏剧家的创作以启示。岳野说他1955年创作电影剧本《英雄司机》，就是针对“生产技术方面的描写排挤了对人物思想感情的刻画，主要人物郭大鹏成为机械的附属品，缺乏饱满的血肉”¹⁶。而创作《同甘共苦》，岳野后来在中央戏剧学院实验话剧院讨论该剧的座谈会上说，他牢记的是高尔基的“文学是人学”的理论。在《关于〈布谷鸟又叫了〉的一些创作情况》一文中，杨履方说，合作化轰轰烈烈的劳动生产使他深深地感动，但是在体验生活时，他并没有满足于这些劳动现象的观察，而是扎进生活的深层去努力了解人、熟悉人；进入创作阶段，他更是要求自己尽力抛开那些概念性的“思想”和“问题”，而去写“在生活中感受最深的人和事件”。

“第四种剧本”的形象创造，首先突破了所谓

戏剧只能描写代表“社会本质”的正面人物这种庸俗社会学的典型观。在他们看来，戏剧不一定必须写正面英雄人物，普通人物、落后的或中间状态的人物、甚至反面人物，也都可以成为戏剧的主角。《新局长来到之前》中的总务科长刘善其、《葡萄烂了》中的陈主任、《开会忙》中的荣主任等形象创造，都以讽刺的极端化与漫画化，反映出作者执著地抨击丑陋的表现手法；而《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等剧作，剧中的主要人物如童亚男、刘芳纹、刘杰等，又都是生活中平凡的普通人。在这些剧作家看来，戏剧的形象创造不论是正面人物还是反面人物，都应重在描写人物的命运，尤其是要写出人物独特的性格特征；这里的性格又不是那些公式化、概念化戏剧中所写的，只是人物的某种脾气或怪癖，或是某种思想观念的符号，而主要是在生活的复杂性中表现出来的人物内心情感的丰富性。

那么，戏剧的形象创造应该如何才能突破黑白分明的正、反面人物的模式，而写出人的真实和真实的人呢？他们认为，首先要写出人的性格的真实性。在这方面，岳野的看法很有代表性。从“文学是人学”出发，岳野“觉得不能简单地把人分成正面人物和反面人物，那是不科学的。因为在现实生活中，每个人的性格形成都是很复杂的，有时这个问题上对了，但在某个问题上又错了。人的本身也经常是矛盾的，矛盾解决了就又前进一步”¹⁷。正因为人是充满矛盾的，人的性格是复杂的，所以，“第四种剧本”总是力求从多方面去描写人物性格，在形象创造中表现出人物个性的发展和人物成长的复杂过程。《同甘共苦》中孟蒨荆的形象创造就是如此。一方面，作者描写了他对工作的满腔热情和苦干实干的精神，是位优秀的党的高级农业干部；另一方面，在感情和婚姻问题上，他又有大男子主义的封建意识残余。而后者，就不可避免地会给刘芳纹和华云带来感情的伤害。作者没有把孟蒨荆写成高大的正面英雄人物，而是着眼于把他作为一个“人”去描写，写他的优点和缺点，他的可爱处和可恨处，揭示出人物性格的丰富性和生活的复杂性。《布谷鸟又叫了》中的方宝山、《洞箫横吹》中的杨万福，都是村支部书记、合作社主任，剧作对其描写也都突破了庸俗社会学的典型论所谓写正面人物不能写缺点的框框，他们是正面人物，但更是

真实的人。当然，这些剧作的形象描写也还存在着某些不足，有些人物的描写（例如孟荪荊）在某种程度上出现了性格分裂的现象，有时性格冲突的描写也不够细致（例如孟荪荊与华云的矛盾），但即便是这些不足，也从某个侧面体现出戏剧家这种真实地写人的执著的艺术追求。

尽管“第四种剧本”的创作由于存在时间的短暂而数量不多，在戏剧的审美探索上也因未及充分展开不够完善，但值得肯定的是，它们从生活出发、从人物出发去描写现实，就较少公式化、概念化的既定模式。

这里有戏剧家主体的自我意识，有戏剧家对现实的独立思考，如此，也就有了富于个性的艺术创造。

-
- 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。
 - 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。
- ⑪刘绍棠：《我对当前文艺问题的一些浅见》，《文艺学习》1957年第5期。
- ⑫巴人：《论人情》，《新港》1957年第1期。
- ⑬参见黎弘（刘川）：《第四种剧本》，1957年6月11日《南京日报》。
- ⑭[苏]西蒙诺夫：《苏联戏剧创作的发展问题》，《文艺报》1953年第20号。
- ⑮张光年：《学习苏联戏剧工作的先进经验》，《剧本》1954年11月号。
- ⑯见本刊记者：《记故事片编、导、演创作会议》，《文艺报》1955年第6号。
- ⑰岳野在《剧本》编辑部召开的《同甘共苦》座谈会上的发言，见《剧本》1957年1月号。

[作者单位：南京大学中文系]
责任编辑：董之林