

新时期戏剧人物创造论

刘祯

《戏曲研究》第55辑

-

新时期戏剧的发展过程，也是人的解放、回归、发现与再塑的过程，它的深入是与对人、人性的理解与认识同步的。文学是人学，人是任何一种文学艺术的起点与归宿，它似一把标尺，衡量着戏剧前进的步伐。由于政治上“左”倾错误和十年“文革”，人、人性在现代社会被空前地压制、扭曲和异化，历史令人吃惊地来了个大倒退，所以，新时期的到来，首先是对人的解放。人能够为人，不再为物或其它观念意志所奴役，历史的进步体现为人的价值实现的程度，人是历史的主人，不承认个体存在和价值就没有人类的价值。新时期人成为人得到了政治解放，但人、人性的回归、发现作为观念意识则是缓慢的、渐进的，某种意义上，人、人性的回归、发现是改革开放和社会进化程度的一种表现。

作为人学之戏剧人物形象的塑造、变迁既是社会发展的折射，也反映了戏剧艺术自身层楼更上、不断深入的发展和完善过程。只有在改革开放、思想解放的新时期，文艺的主体地位才得以确立、落实，各种主张、各种流派、各种探索才真正实现了百花齐放、百家争鸣，人物的塑造追踪时代的发展，深入表现社会变革对人思想观念产生的振荡、冲击和裂变，展示人生百态。人的独立品格和自我价值成为各种文艺探索表现的重点，戏剧的发展也呈现这种倾向。但相较于文学，戏剧尤其是戏曲更重视群体精神，表现传统、传统道德，挖掘“古典”的美，责任心与使命感十分明显，传统的痕迹、烙印非常清晰。这是它的优点所在，同时，也是它失落的原因所在。对传统反省未透，对“左”倾化政治认识批判不够，使过去与现实联系着的一线虽未死灰复燃，却也不能掉以轻心，我们不主张为艺术而艺术，但也不能为政治或单纯为教育而艺术，那样的戏剧、那样的戏剧人物是没有生命力的。

政治上人们已完全得到解放，但从二十年来戏剧的创作实践来看，思想观念的彻底解放、旧模式框架的彻底否定还需时日，而且，新的模式、“新”的旧观念也会产生。新时期戏剧创作、人物塑造有了空前的自由度，但不意味着可以一帆风顺，它的发展仍经历着艰难与不平，仍会有阻力，同时，对创作者

的思想素养和文化素养也提出了更高的要求。

戏剧人物塑造二十年的探索，是新时期戏剧探索历程的一个缩影。

一、神

化与人化

“文革”的结束，标志着一场现代造神运动的终止。对颠倒了事物的重立和肯定，是对颠倒者和颠倒理论的最好回击。“高大全”而苍白无血的现代神祇在舞台上销声匿迹了，真正的革命领袖和英雄被重新搬上了舞台。这是新时期初期戏剧舞台人物塑造的主导潮流。毛泽东、周恩来、朱德、陈毅、彭德怀等革命领袖和杨开慧等革命烈士成为戏剧舞台的主角，他们是真正的英雄，对他们的歌颂，表达了人民群众的怀念和爱戴之情。他们的革命生涯和传奇经历构成了一部惊心动魄的现代革命史，是他们不凡伟业缔造了共和国，但他们是人而不是神，有喜怒哀乐，有成功也有失败。剧作家们已抛弃了“高大全”人物，开拓领袖和英雄人物的思想性格，努力使人物血肉丰满。新时期比较早的话剧《东进！东进！》作者在谈到该剧的创作时表示，他们“决心摒弃过去创作中常见的毛病——写到老干部，总是四平八稳，一本正经，把人物变成了政治概念的化身或思想的传声筒，而决心要从人物性格入手，塑造出一个有血有肉、真实可信的陈老总形象来”〔①〕。这在当时，已是人们的普遍共识和愿望。话剧《陈毅市长》（沙叶新编剧）的成功，在于作者从一个侧面，通过一系列并不完整的故事写活了上海市长陈毅的性格。戏曲在塑造现代人物方面，基本上已无困难。张庚曾总结说：“在难度最大的塑造革命领袖上可说探索已经初步成功；在写一般革命英雄、战士上，也已获得成功。”这方面的成功，“主要在于克服了‘神化’人物的缺点而写出了活生生的革命英雄”〔②〕。

当然，这种认识是有一个过程的，是不断总结出来的。一场“史无前例”政治运动的结束，使人们将艺术视角瞄准了那些真正的英雄人物，英雄（尤其是革命领袖）是伟大与平凡的统一体，“难度最大”，不能辩证地看到这一点，不敢放在逆境中写，不敢写逆境中的挫折与失败，不能在尖锐、复杂的斗争冲突中展现人物、人物丰富的内心世界，势必消解人物形象的真实性和作品所能够达到的思想深度，实际上是仍未完全摆脱“神化”的枷锁。这也是这一时期此类作品的经验所在。话剧《秋收霹雳》的作者赵寰坦言：“周总理讲过，不要把毛泽东同志当成一个孤立的神。我们在实践中有犹豫有徘徊。实

际生活是秋收起义中的毛泽东同志既有个人悲欢离合，又面临革命的迂回曲折，别妻离子，秋风秋雨，跋山涉水，浏阳遇险，绝处逢生，才到达起义队伍。接着又打了几个败仗，最后才上井冈山。我们不敢真实地再现这段历史情景，我们不敢把领袖放到绝境或失利中去写。”〔③〕

与神化英雄直接相关的是主题先行、思想先行，概念化、公式化，这种创作模式对作家观念的影响根深蒂固，也是新时期戏剧创作的主攻目标。实践证明，能否破除这种创作模式关系到作品的成败。1980年创作的大型现代戏《龙虎桥》，其动机“是要配合党号召团结干四化的政策”，“是出于解释政策的需要，闭门造车搞出来的”〔④〕，结果仅上演一场就寿终正寝。作者及时从失败中吸取教训，深入生活实际，关注现实，终于创作出商洛花鼓戏《六斤县长》，得到人们的一致好评。京剧《一包蜜》中，种梨人艾力要不要砍树，这么一个细节动作却经过了反复斟酌、斗争。有人担心这个动作会有损艾力的形象，降低艾力的思想高度。作者“回忆在十年浩劫时期的舞台上，作品中的那些‘高’，‘大’、‘全’们，他们可以说完美得连肚脐眼儿都没有。可是，他们并不可爱”，及时总结经验，破除迷信，肯定了这一动作细节。演出后的实际效果是“这个动作不仅揭示了艾力的内心世界的美，而且对于推动剧情的发展和促使其他人物的性格发展大有裨益。更重要的是这个动作可以引起观众的共鸣和联想，收到真正的戏剧性效果”〔⑤〕。

这种对人物“神化”的破除、清算和超越，不仅在新时期伊始意义不同寻常，也是贯穿整个新时期的一项工作。90年代改编创作的话剧《天边有一簇圣火》，起初作者紧紧围绕歌颂奉献去写，结果都是有“本”无“戏”，后来作者“决定先放弃要写奉献的强烈意念”，着重去写他所热爱、所熟悉的几个人，写他们的心灵世界和感情历程，“用生命的含意去展现奉献的含意”，“用奉献的神圣去升华每一个形象的质量”〔⑥〕，结果心中的人活在了纸上，舞台上的人活在了观众的心中。应当看到，人物“神化”不仅是昨日黄花，不仅是那个特殊年代留下的精神后遗症，而且，它还有一股现实的势力，影响、制约着人们的创作。对一些作者来说，他们的文学创作观混合着极其复杂的因素，新与旧、情感与理智、艺术创新与社会使命互为扭结，稍有放松，就会滑向“程式”。当然，任何时候制造“神化”者都不会以此来标榜，他们都有冠冕的理由，比如抬出艺术的社会使命，比如强调崇高、精神文明。乍看确实有

点无懈可击，深一分析却是艺术创作人物塑造概念化、公式化、脸谱化的根源所在，对这种后果更应当看到影响作者主观动机背后的客观因素。其实，艺术创作、艺术品本身就是精神文明的重要表现，而不只是表现的手段。新时期戏剧的发展、人物形象的塑造从整体上呈现递进趋向，但就人物的“神化”问题来看，并未随着一个政治时代的结束而结束，也并未随着思想的不断解放而彻底抛弃，它对戏剧的影响、对戏剧人物塑造的影响，到90年代依然十分清晰，创作实践就是最好的例证。

“神化”的“理论”尽管不值推敲，却也在改头换面、随时而变，它的投机性在意识形态掌握方面仍有一定的市场。“神化”问题仍是戏剧人物塑造的绊脚石，这还是一场斗争，有待于人们从观念上彻底清除。

二、从英雄到“小人物”

表现英雄和革命领袖“难度最大”，这些人物与普通百姓也有一定的距离。随着改革开放的深入，人们对现实越来越关注，对自己身边的变化越来越有兴趣，戏剧舞台的主角、主角身分也在发生变化，农民、工人、基层干部、知识分子、市井人物、旮旯胡同里的各色人等纷纷登上舞台。这些人都是普通人，是“小人物”，较少英雄壮举和传奇事迹，但这并不意味着“神化”的观念对塑造这些普通人没有影响，而且从这些普通人身上找“戏”，写出人物的个性性格，更其不易。但同时，在日常普通人的生活中，能够积极开掘，写出人物的思想性格，写好戏，其艺术价值更显而易见。因为作为人学的文学艺术，其表现目的是写人、人性，而无疑日常生活中普通的“人”、人性更具有普遍的意义。一些作家以写“小人物”为己任，如李龙云，他说：“‘写小人物，写普通人’是我创作上一贯坚持的主导思想。”〔7〕先后创作了话剧《有这样一个小院》、《小井胡同》、《这里不远是圆明园》和《洒满月光的荒原》等。他认为一部作品的人民性由多重因素构成，“在诸多因素中，一个基本的因素就是看作品是否体现了历史流动的总趋向，而决定这种趋向的主体正是数量上居于压倒优势的普通人的意志。”〔8〕

从“英雄年代”到表现普通人，艺术形象随社会发展而演进。

我们都是普通人，对日常生活比较熟悉，所以对塑造这种普通人，破除公式化、概念化思维模式有着特别的意义，神化仍是塑造普通人的主要障碍。对

此，《六斤县长》的作者深有体会，认为“此种模式化、偶像化，真是害戏不浅”。所以，在塑造牛六斤这个人物时，他们“觉得当领导的也是娘生、五谷养大的人，并不是不食人间烟火的神，他们也有家庭，有喜怒哀乐，有各种各样的性格”〔9〕，在家庭生活中，设计了牛六斤有点怕老婆，大事抗、小事让，没工夫和她吵闲仗；还设计了为群众“偷”鸡，为群众说媒拉纤，被老婆关在门外等情节。他做了几件似乎出格的事，观众倒说这一人物可亲、可敬、可爱。刘家荣在导演《风流寡妇》时，特别强调为塑造好吴秋香这个人物，要求演员“绝不能演英雄、演完人，而要演实实在在的普通人，她才能有光彩”〔10〕。

人物的行为动作，要符合生活逻辑，要有性格依据，这样塑造出的人物才是真实可信的。湖南花鼓戏《八品官》（甘征文编剧）中刘二的形象塑造，导演指出：“在演出创造中，不但要突出他做什么和怎么做，更要揭示他为什么要这样做”，“在演出中处处要注意加强他的党性，他的党性原则又不能用几段豪言壮语唱出来，那就不是刘二这个人物了”〔11〕。按照刘二的性格特征，导演在原作的基础上增加了一些细节处理，如第一场“队长三宝”的设置，表现他“被迫上任”，他不是没有思想余悸，不是没有激烈的思想斗争，但最后是党员的责任感使他在犹豫中毅然抓起那顶队长身分标志的烂斗笠，戴在自己的头上。他是“被迫上任”，也是主动上任，人物的行为指向有着充分的性格依据，刘二最后的“这样做”是水到渠成，瓜熟蒂落。

豫剧《丑嫂》（忽红叶编剧）中的丑嫂可说是真正的“小人物”，担任村精神文明小组长，无品无级，却负责村里的“精神文明”工作。剧作没有因为是写精神文明“净化”生活而拔高这一人物，没有将这一人物概念化。她爱管闲事，见啥说啥，当了小组长后自己火辣辣的丑脾气还是改不掉。编导对这一人物理解、把握得比较准确，“丑嫂脾气虽然丑，心肠却不坏”，这一“丑”命名极富感情，极具意味。写精神文明，却不回避不文明，甚至就是从主人公的“丑”写起的。她不仅脾气性格“丑”，还有尴尬和犯错误的时候。枣花被“流氓侮辱”事件，就是因为她的唐突报案，后来又为枣花做媒，使自己陷入了尴尬境地，并被暂停文明小组长的工作。这一人物很真实，让人觉得很亲近，但剧作并没有因为写人物的“丑”，写“真实”，而影响或削弱人物的塑造和精神文明思想的表达。这种真实感很强的“小人物”的出现，是近年来戏

剧领域的一股创作思潮，是戏剧发展的一个重要标志，也是人物形象塑造上的一个重要转变。

其实，英雄与凡人并不存在一条不可逾越的鸿沟。英雄来自平凡，平凡孕育着高尚。戏剧人物塑造呈现英雄——小人物的趋向，英雄与凡人的两极化在消解，英雄凡化，英雄的含义在变化。比如话剧《一个死者对生者的访问》（刘树纲编剧）主人公叶肖肖，他在公共汽车上与歹徒英勇搏斗而献身，但这只是戏剧的一个引子，重头在他死后，死后的复活和对生者的“访问”，通过对人物心理灵魂的追索剖白，求解人生的价值和意义，对社会风气的负面、阴暗面颇不客气。叶肖肖与歹徒的搏斗并无程式性的凸现亮相，生前的追忆、死后的“复活”也都没有铺垫、补充他成长的阳光雨露，而是强调他的凡性，言谈举止都从常人常情常态出发，不加雕饰，不讳时忌。所以，这一人物是真实的，这一英雄也是真实而具有时代的典型意义的。对这一人物，该剧导演理解、把握得相当准确，认为：“我们无法用一句话来概括叶肖肖——一个英雄，一个非英雄；一个有缺点的英雄，或者一个有英雄行为的俗人。肖肖就是他自身。一个从社会底层走来的青年，本性中的执著与善良，无法帮助他摆脱在现代繁杂生活中的困惑。内在精神上稳定的确定性与外界人际关系上紊乱的不确定性，造成了肖肖精神生活和社会生活的深刻矛盾。”[12]这就是叶肖肖，一个时代的英雄，也是一个时代平凡的人，但也有接受不惯的人将其视为庸人。

戏剧舞台的主角由“小人物”逐渐代替了叱咤风云的英雄人物，人物身分虽小，但既为角色，道德教化的责任就义不容辞，结果人物身分变小了，而人们在人物身上寄予的榜样力量丝毫不减，人们已习惯于负有责任感、道德感和崇高感的主人公，主人公即正面人物。对“顽主”式的人物怎么看怎么不惯。所以，戏剧舞台上主人公的品德从不用怀疑，但人物的生动性和真实性却往往不够，他们正襟危坐，不苟言笑，偶尔也幽默一下，演员在舞台上有时甚至不知道手该往哪里放。此剧与彼剧，主人公除名字不同外，其它似乎没什么根本的不同，这种人物在当代戏剧舞台上形成了一个庞大的类族。

这种剧打动人、给人印象深刻的往往是一两个非主角的次角甚至丑角，他们喧宾夺主，使戏剧舞台生辉的是这些次角、丑角。

三、非主人公的喧

宾夺主

戏剧史上不乏其例，最突出、最典型的是《西厢记》中的红娘。虽身分卑微，却有智有勇，为他人的自由爱情大胆地出谋划策，穿针引线，面对老夫人的棍棒毫不畏惧，针锋相对，终于化解了危机。人物在整个剧中有喧宾夺主之势，流光溢彩，生动感人，所以，后世许多剧是以红娘作主角的。新时期以来，戏剧人物的塑造有很多发展和突破，但发展中也有停滞，比较明显的体现在主人公的塑造上，不论什么身分职业，思想高度一致，性格不彰显单面，力度不够，这似乎已成为戏剧的一个通病，成为积淀的一种新“程式”，严重影响、制约着戏剧的发展和表现力。这不是一个技术技巧问题，还是观念问题，思想没有彻底解放，旧的模式尚未打破。领袖人物可以有某些小缺点和特殊嗜好，以衬托他为人的“凡”性和个性特征；普通人可以犯错误，通过犯错误达到对人物警醒、教育和思想升华的转机 and 手段，而戏剧的思想指向是事先就已确定的，可以说是万变不离其宗，只不过需增其变化，添其色彩，在早已铸就的骨架上补缀一些可以说明鲜活的血肉而已。

从英雄到“小人物”是戏剧人物塑造的一种演进，但从创作者尤其是接受者这方面来看，人们还不太习惯文学艺术发展的娱乐功能、宣泄功能，还固守着“工具论”，主人公必须善恶分明，毫不含糊。人们的艺术观落后于社会的发展进步，还没完全从阶级斗争、政治第一的思想格局中摆脱出来，改革开放的多元思想和多元文化及人的多重性格，在艺术表现上还不能让人一下就适应。这在戏曲尤其明显，也与戏曲传统的“公忠者雕以正貌，奸邪者赋以丑形”美学原则相龃龉，所以王朔“顽主”式的诙谐表达和人物形象的非传统性、褒贬模糊让人好生别扭，那《我是你爸爸》的标题一看就要让人生气了。人们对新的艺术形象的接受和适应，迟缓于他作为新的社会形象的出现。在戏剧舞台上，哲理思想的追求和作品主题的多义及人物复杂思想所造成的形象的非鲜明性，对大多数人来讲存在“阅读”上的困难和视觉感受的非确定性。人们不满意于形象崇高的单面人，对大多数人来讲也不能马上适应形象模糊不确定、复杂的新人物，似乎处于一种悖论之中。

虽然“小人物”的身分职业为人物塑造提供了新的可能和契机，但历史的旧账尚未还清，旧的观念模式依然阴魂不散，造成许多剧作主人公的单面和板滞，而非主人公的一些次角、配角或丑角，则没有任何不变的模式，也不肩负

历史的使命，不必板起面孔、拿腔拿调。由于有主人公担当正面的教化职责，所以作者在写这些人物时可以以一种轻松的态度纵横驰骋，可以将其视为是戏剧的一剂调料，创作心态非常松弛，从生活而不是从观念出发，所以，这些人物都情趣盎然、性格鲜明，有时甚至是喧宾夺主，比主人公更有光彩。比如评剧《风流寡妇》，初演时观众的兴趣并不在主角吴秋香的身上，而是在齐老蔫身上，认为他忠厚老实，对他的遭遇深表同情；而对吴秋香则有些反感，认为她身边有个大好人不爱，非要离婚，找几个都不如老蔫，活该受罪。[13]观众对吴秋香的反感，就是因为作者对主人公有“拔高”的思想，结果人物思想境界是高了，但同时也脱离了生活，背离了人物性格发展的轨迹，所以让人感觉不真实，其行为也就不会被人所理解。对齐老蔫不必“拔高”，他在剧中不代表作者选择的一种时代的方向，所以可以“如实去写”，自然真实，反而取得了观众感情的关注。剧场效果与作者的创作初衷恰相反。

这在新时期初期的话剧创作方面，也十分明显。在主张戏剧具有“讴歌真理、正义、针砭时弊的社会作用”[14]的苏叔阳的作品中，《丹心谱》也好，《左邻右舍》也好，令人过目不忘的不是方凌轩、赵春、李振民，而是丁文中、庄济生和洪人杰，他们都不是作品的主人公，像庄济生、洪人杰甚至都不是正面人物，但他们的鲜活生动远远超过了剧中主人公，成为新的艺术典型。戏剧史上不朽的是有价值、有内涵的能称为典型的人物，而不是主人公的冠冕。

戏曲、话剧中还有很多人物甚至没有取得主人公的配角地位。有的甚至就是一个龙套，他们出场不多，语言动作较少，更没有升华人物思想精神的大段曲词唱段，似一幅素描，简洁几笔，却写出人物性格，能够传神，令观众过目不忘。

四、单面性格、单纯性格 与复杂性格

单纯性格的概念是安葵提出的。他针对戏曲界引入文学理论界关于人物复杂性格的讨论，认为戏曲不善于、不着重塑造复杂性格，表明戏曲的创作层次较低，指出：

传统戏曲作品中的人物确实与当前文学作品中的复杂性格有许多不同，但不能认为这些形象就是扁平的、简单的或类型化的，把他们称为单纯性格似乎

更合适。在艺术创作中，与复杂对立的是简单，与单纯对立的是芜杂。我们应当避免简单与芜杂，但是单纯性格与复杂性格却是相辅相成的。同样具有美学价值，不应简单地加以否定和摒弃。[15]

认为不能塑造复杂性格的人物，戏曲的创作层次较低，持这种观点的人们所依据的主要是韦勒克和沃伦理论：

“扁平”的人物塑造方式，即某种静态的塑造人物的方式。只表现一个单一的性格特征，也就是只表现被视为人物身上占统治地位的或在社交中表现出的最明显的特征。这种方法可能导致人物的漫画化或抽象的理想化。古典派戏剧(如拉辛的戏剧)采用这种方法塑造其主要人物。“圆整”的人物塑造方式，就像动态的塑造一样，要求空间感和强调色彩，这种方法显然对塑造那些集中代表了小说的观点和兴趣的人物们的性格是有用的。因此，在使用这种方法时，也通常要结合“扁平”的方法，来处理背景人物或“合唱队”人物。[16]

韦勒克和沃伦认为，人物塑造有静态型的，也有动态型或发展型的。他们认为后者特别适用于长篇小说，但明显地不适用于戏剧，“因为戏剧的叙述时间是有限的。戏剧(如易卜生的戏剧)可以逐渐透露出人物已经变成了什么样子，而小说则能在情节的发生过程中显示出这种变化”[17]。当然，这种人物塑造方式的划分是相对的，是根据文体特性加以区别的。不意味着他们应有层次的高低，而且在小说人物塑造中，也“通常要结合‘扁平’的方法”，可见他们不是绝对的，有侧重但是可以兼容的。应当否定、排斥的是概念化、公式化的单面性格，单纯性格与复杂性格不是彼此对立的。“单纯性格与复杂性格却是相辅相成的，同样具有美学价值”。就中国戏剧来看，可说两者皆备，传统戏曲特别是在小戏、折子戏中似乎更适用于单纯性格。此一点安葵的文章多所举证，不遑再论。

新时期以来的人物塑造，单面性格在理论上早被否定、抛弃，但实践的摆脱尚未完成，还需时日；对于新时期戏剧的探索革新者来说，他们越来越醉心于复杂性格的尝试，戏剧的时空变化，以及灯光、音响等新技术新手段的大量采用，连台本演出的恢复等，所有这些都从外部提供了表现人物复杂性格的可能。这种复杂性格人物的塑造，是对传统塑造方法的超越，加强了戏剧尤其是戏曲追踪反映现代生活的表现力。

塑造复杂性格，首先应改变作者对人物的评价直接由角色说出来的写法，

寓是非褒贬于客观的描写之中。比如《新亭泪》中的王敦，作者让他面对浩瀚的长江横槊赋诗，抒发豪情，也让他为自己发动内乱找辩护的理由，一面写他貌似英雄，一面写由于他的兵变引起外族入侵的严重局势。似褒实贬，运用曲笔，给人以蕴藉之美，人物的性格也不那么简单、直露。对于自己笔下的正面人物，人们总喜欢将其理想化，尤其是悲剧主角。总是把他们写得非常纯洁、高尚，以“人生有价值的东西”的“毁灭”来烘托悲剧精神和主人公的价值，殊不知这种理想化很可能就是观念化的别名，将人物简单化，直接消解人物的悲剧力度。郑怀兴认为：“这种写法既违反生活真实，也容易造成悲剧形象的类型化。传统悲剧里的主角，虽是好人但绝非完人，他们生长在封建社会，其思想、性格必然带有深刻而沉重的时代烙印，他们的悲剧命运固然是由于黑暗的政治制度和邪恶的社会势力所造成，但灾祸有时也为他们的某种过失或弱点所致。这种由多种因素构成的悲剧，或许更能引起人们的深思与同情。”[18]

新时期以来，获得人们好评的剧作在人物塑造方面都写出了复杂性格，比如《曹操与杨修》中之曹操，《金龙与蜉蝣》中之金龙，《田姐与庄周》中之庄周，《山鬼》中之屈原，《凤冠梦》中之李元顺，等等。曹操的成功，在于他超越了前此对这一人物兼具奸雄与统一英雄两极的极端的认识评价，将对人物的道德评价与历史评价统一起来，重塑作为人与政治家的曹操。这一人物的多样性与复杂性，使观众看到的是一个更为真实、客观、也更为复杂的曹操，再不是“白面”脸谱化或英雄“革命化”的曹操。这一曹操求贤若渴，又嫉才如敌；他识才善任，又疑虑重重；他坦诚相待，又阴谋算计；他慨当以慷，又气量偏狭；他有政治家的抱负和魄力，而封建政治家又有其历史的局限性；他以天下、以统一为己任，又自私到“宁我负人，毋人负我”。这个对立统一的混合体，就是曹操。他与环境与他人与自己时时处于冲突之中，而冲突的本质最终归结于他的封建“事业”，挟天子以令诸侯。服从于这一终极目标，他杀了孔文岱、倩娘，最终杀了杨修，他的事业是用刀剑和他人的鲜血开辟的；他制造了别人的悲剧，也是自身悲剧的根源。作品通过这一人物相当深刻地揭示了其悲剧实质。在另一部写曹操晚年进爵为王的话剧《捉刀人》（北婴编剧，林荫宇导演）中，这种揭示更为明显直接——在天幕深处悬挂众多的无头盔甲，在序幕和尾声中都有簇簇幽灵，它所蕴涵的寓意非常明了：曹操的“事业”和功绩，是以成千上万的无名英雄的鲜血和生命为代价换来的，是建立在

战争和杀戮基础上的。《曹操与杨修》中曹操形象的塑造，意味着历史剧创作已进入了一个新的阶段。

现代戏在人物复杂性格塑造方面取得了成绩，《六斤县长》、《八品官》、《丑嫂》等剧都已突破了人物塑造公式化、概念化的模式，探索描写人物复杂的性格和丰富的内心世界。在复杂性格塑造方面，《风流寡妇》中吴秋香这一人物比较突出。寡妇再嫁，似乎也可以说是中国戏剧的“永恒主题”，但80年代万柳镇吴秋香的再嫁问题，已不同于封建时代其他妇女的再嫁，也不同于解放初李二嫂的改嫁。吴秋香的离婚再嫁，体现出的是新时期女性对自我价值的追求和人格独立。她有传统劳动女性的善良、吃苦、忍耐的品格，她的生存环境与其他妇女一般无二。但她不随遇而安，她要掌握自己的命运，改变自己的命运，这样她与齐老蔫的离婚势在必然。但她的压力也就可想而知，尤其是离婚后的处境，各种流言蜚语，甚至各种骚扰也无端而至，这全因为她是个女性，而且是离婚女性，而且是农村离婚女性。但吴秋香并未因此低头屈服，退缩罢休，更没有使自己“门前是非多”，让自己真的“风流”起来，这不是吴秋香。她初衷不改，这位“走道不会拐弯儿的老娘儿们”，执著、顽强，无怨不悔，但作品的重点并没有放在她如何干事业、成万元户上，而是重点表现她的这种意志、追求与环境与传统与人际关系所形成的障碍、冲突上，重点表现社会关系核心的人，比较真实、比较充分地揭示出人物的心理过程和思想矛盾。复婚与否，最能展示人物的这种思想情结，也最能体现这一人物的历史进步性。离婚后她顶着巨大的压力雇用了齐老蔫，在他病重期间，她又精心护理，甚至不惜与自己所爱的人情感相左。她有中国妇女的传统美德，但更主要的是她超越了传统，超越了男女之间非此即彼的一元关系，使她能够将爱情与同情区别开来。她的不俗还表现在她思想发展、境界升华过程中，尽管阻力不断，困难重重，但她并没有使自己精神扭曲分裂，她的执着塑造了自己，也赢得了众人的钦佩。她不与齐老蔫复婚的决定，显示了人物的成长、成熟。这一人物的塑造，正如有的评论所指出的：“吴秋香不是一个完善的社会主义新人，而是一个向完善的社会主义新人嬗变的过渡人物，是一个社会主义初级阶段的新人。”[19]

话剧在人物塑造方面，颇多探索。主人公剥去神圣外衣之后，完善的道德、崇高的思想也不再时时伴随左右，主人公已不等于正面人物，起码善恶褒

贬的标签已难以从面部直然判断。它所塑造、选择的对象更有时代感，也更为丰富、复杂。比如《绝对信号》中的黑子，《红房间白房间黑房间》中的贺水夫，前者是待业青年，几乎与车匪同流合污；后者是马路工，尖刻，有点玩世不恭，然而他们都是剧中的主人公。对习惯于欣赏肩负使命感人物的普通观众来说，这种超传统的接受，容易在他们心理上产生一些障碍和不适应，进而会对整个戏剧的宗旨感到迷茫困惑，然而时代真的在大变，作为观念形态的戏剧就不可能原地踏步，将人物简单化。不仅主人公，其他人物也在变化。话剧创作有不少非主人公形象，刻画出了人物的复杂性格，比主人公还生动，有的甚至可以说是戏剧的新典型。除了前面我们提到的非主人公的塑造不必肩负历史使命，从而比较容易避免公式化、概念化造成单面人物的原因外，还有一点，就是相对来看在相同的时间长度里，话剧比戏曲的容量要大，戏曲可以通过曲词唱段把人物的感情、心理表达得淋漓尽致，但只能是主人公，非主人公的刻画、塑造被时间挤兑，不能细致，不能充分；话剧不能像戏曲那样通过曲词唱段淋漓尽致地抒发人物的情感、心理，它主要通过语言对话和行为动作——在新时期探索戏剧中，还通过各种技术手段表现手段刻画、塑造人物，而在时间分配上对主人公与非主人公要均衡些，也公平些，这样，非主人公形象的成功就成为可能。苏叔阳作品《丹心谱》中的庄济生、《左邻右舍》中的洪人杰都不是主人公，但却能够写出人物的复杂性格，成为独一无二的艺术典型。

在新时期话剧人物谱中，最为成功、性格最为复杂的人物当属《狗儿爷涅槃》（锦云编剧）中的狗儿爷这一形象。对二十年来的话剧探索来说，只凭一位狗儿爷的出现，这场探索就值得、就是成功。这是一位高度艺术化的人物。狗儿爷作为一位农民，最真实地体现了农民的本质，所以对他有“北方农民的代表”的评价。土地情结是农民永生永世不灭的梦，写农民就是写他们与土地的关系。土地对于农民，用狗儿爷的话是“有了地，没有能有、没了地，有的也没”。狗儿爷的命运，紧紧围绕他与土地的离合而展开，在风云变化的 20 世纪不同的历史时期里，他的喜怒哀乐、沉浮起落，都取决于土地的归属，时代大起大落，他的命运就大喜大悲，然而他只能认得自己眼前的三亩地、菊花青和气轱辘车，看不到变化的时代社会原因，而他自己又固守着传统，所以他只能是随波起伏，不能把握自己的命运，他的人生悲剧就不可避免。他有农民勤劳、朴实、吃苦、执著的优点，又体现出十分明显的农民“意识”——局限。

对地主祁永年，他的内心交织着十分复杂的阶级意识，一方面是对地主的阶级仇恨，为了铭记同时也是为了报复，解放分地时他首选了祁家的门楼：“兄弟，你狗哥半辈子忍受祁家的，别的房子俺不要，求你作主，把祁家那高门楼儿，俺吊在上头挨过打的，把它分给咱吧，行呗？”他教导儿子的是“记住祁家仇，不见祁家人”；另一方面，他梦寐以求的生活方式又是祁永年式的，祁永年是他追求的榜样，甚至他的一举一动都要模仿祁永年，并决心“赛倒祁永年”。倒腾十几石芝麻，腰都快累折了，他刚抱怨了一句“忒累！”，立刻纠正自己：“小家子气！没吃过猪肉还没见过猪跑？那时候你就是陈大掌柜了！瞧人家祁永年，一年到头，长袍短褂儿，干鞋净袜儿，横草不拿，竖草不拈，出门就骑驴，吃咸菜泡香油……这刚才，谁呀？叫大号成不成——陈贺祥！，[20]这就是农民，中国朴素的农民，朴素的意识和思想，非常简单，又非常复杂，这样矛盾地交织在一起，统一于一个农民的形象中。

五、“程式化”正面人物的反思、批判

狗儿爷这一人物塑造本身，已经蕴涵了对原有农民形象的再认识和反思。在新时期戏剧中，不仅塑造出一批性格复杂的人物形象，而且对戏剧史上一些“程式化”的或日定型化的，尤其是一些正面的，好似天经地义的人物形象加以重新认识、反思，他们的类型模式被打破。人们对这些人亘古不变的认识和信念动摇了，他们在剧中已不是顶天立地、旗帜鲜明的英雄，常常是僵化思想、旧观念的代表；对当代人物来讲，他们可能已成为对改革开放发展的新的、更有威胁的障碍，为作家矛头所指，成为被批判的对象，破除对他们的迷信，透视他们在时代变革面前内心的迷茫和失落。这种变化，是戏剧人物塑造向前发展、走向成熟的重要标志。

“劳模”是劳动者的优秀代表，是一种荣誉，然而荣誉也能束缚人，异化人，使人脱离群众，失真、失去自我。劳模也是普通人，不应在他们头上人为地套上一项神圣的光环，劳模具有人的七情六欲，不会成为人们顶礼膜拜的神。从这个意义上讲，对劳模的反思也是破除神化的一部分。话剧《街上流行红裙子》（贾鸿源、马中骏编剧）的主人公陶星儿是大丰织布厂的劳模，而一旦成为劳模，陶星儿就不属于自己，她的举手投足都成为织布厂的形象标志。街上流行红裙子，陶星儿试穿一下，马上就得到“别人”的“关怀”：“快脱下

来，你是劳模，一举一动有许多眼睛盯着”，“你穿这条红裙子，别人会以为是提倡衣着打扮，丢掉了艰苦朴素的传统”。甚至连领卫生纸这样的“私事”，“别人”也考虑到了。这是一种对劳模的“关照”，也是对人的精神虐待和摧残。在“别人”的关照下，在荣誉的束缚下，她失去了同事姊妹，也失去了自我。劳模在剧中不再是一具偶像，不再是被讴歌的完美无缺的英雄，而成为精神伤痕累累、情绪低靡的病人。剧作的思想意义“不在于刻意地描绘奋进中的失误，而在于深情地讴歌失误中的奋进”[21]。陶星儿这一人物形象的意义，在于她敢于正视现实生活，摆脱劳模对自己的压抑与束缚，重归“人”类，实现了这样一个过程。

郑怀兴的戏曲作品《鸭子丑小传》中，青年农民钟振华承包荒山成了状元，荣誉、嫉妒、是非几乎接踵而至，但他在剧中并不是一号主角，主角是养鸭人阿丑，他丑且憨，但却洞明人事，在钟振华陷入重重矛盾时，是其貌不扬甚至有点委琐的阿丑出来化解危机，排忧解难的。这是两个人物，两个不相同的人物，但又似一个人，一个人的两个方面。兴许，他们就是在向一个人物重合过渡。那个丑憨然而蛮有情趣、机趣的养鸭人阿丑为什么不可以就是致富的状元呢？同样，那位致富状元为什么不可以丑一点、憨一点、更生活化、更性格多元一些呢？

在一个尊老爱幼的社会里，老人的权威和地位毋庸置疑，何况如果还是位老革命。但话剧《红白喜事》中的郑奶奶这一人物出现了“危机”，她已不单纯是一位慈祥、和蔼、德高望重的老家长、老革命，还是一位有着浓厚封建思想观念的“老封建”，进步与落后、文明与无知、善良而专横、宽容又专制难分难解地集于一身。敢于触动人们心中这样根深蒂固、圣母般的形象，戏剧的探索可见一斑。

在苏叔阳的作品中，《左邻右舍》、《家庭大事》表现的都是工人家庭，然而在前者，老工人赵春也好，厂党委书记李振民也好，都是剧中歌颂的正面人物；但到了《家庭大事》，主人公老工人何贵已不那么“纯洁”，他的身份是地地道道的工人，可其气质作派似乎更多市民味儿。这是一位思想保守、落后的人物，是一位固守“旧”社会的人物，对新生事物一概地排斥，“他明白不了的道理，就说是歪门邪道；他没瞧见过的事情，就说是胡诌八扯；他欣赏不了的美，就说是腐化堕落”。而其实质，可能“你真要把腐化堕落的玩艺儿

摆在他面前，说不定他比谁都喜欢，一边儿骂着大街，一边儿自个儿腐化”[22]。虚荣虚伪是他们这种人的共同特征。他自私，六十二岁了不肯退休，一批知识人才、技术人才难以进来，而其中的奥妙在于，别人退休以后有人顶替，而他家没有，他认为这样“到老甜合了别人，堵得慌”。然而对这位老工人何贵来说，还不止于此。对感情轻浮、追求荣华的大女儿，他非

常反感，认为有侮自家名誉，但他解决的方法是“缎子被窝盖臭屎”，借机将二女儿推给大女儿的“男友”；“省得没人要，也不能让姓孔的得了便宜，得让他出个大价钱”[23]。这就不仅是自私了，还是他内心卑琐，肮脏的体现。这是苏叔阳作品中性格最复杂同时也是最接近生活真实的一个人物，这一人物产生于社会转型时期，留有那个年代鲜明的政治烙印。

军营题材的丰富是这一时期话剧创作的重要收获，一些过去不曾触及的军人内心情感世界被开辟了，忠诚、纪律、命令的单色调，被更为丰富、更为真实的多彩生活所替代，对于新的军人尤其是指挥员来说，只有忠诚与服从已远远不够了，已经难于适应新的时代要求。《天边有簇圣火》(郑振环编剧)中的蓝禾儿是边防铁舰山哨所的排长，他所在的集体连续五年获得先进称号，在荒无人烟的戈壁上一千就是十年，顾不上照顾多病的父亲，连未婚妻也跟了别人，但他无怨无悔、恪尽职守。提升、上学的机会被别人顶替，他痛苦、不平，但都默默地忍受；转业困难时，他主动要求复员。这是一位默默奉献的军人，有着中国军人传统的优秀品质和崇高精神。然而就是这样一位军人，已不能适应部队新形势的要求，他是一位模范军人，也是一位时代的落伍者，他的出身和他所受的教育，使他在管理部队和做战士思想工作时的方法已经过时，所以他处处看不惯，处处发生龃龉冲突，这令他迷茫、痛苦。而刘清润无疑具备了新型军官的素质，有觉悟，有文化。了解、掌握士兵的兴趣、需要，工作方法灵活开放，大胆追求美，公开欣赏美，与蓝禾儿形成了一种对照，也加强了人们对蓝禾儿这一人物的反思。

清官戏在传统戏中占有重要的分量，清官寄托了封建时代人民群众战胜恶势力强烈愿望，他们刚正不阿，铁面无私，有勇有谋，主持正义，百姓亲切地称他们为青天老爷。于成龙是清朝康熙年间治河总督，为官清廉，爱民如子，抑且一片忠心，官声清正，深受百姓拥戴，有天下第一清官的美名。在高甲戏《大河谣》(许一纬编剧)中，这样一位清官、作者没有沿袭老路描写他、

歌颂他，把他塑造成“程式化”的清官，单声道的人物。作者站在今天时代的高度，认真研究历史，深刻进行反思，对于成龙在历史上发挥的作用进行一分为二、客观地分析评价，对这个人物、对清官有了新的认识。这就是“在塑造于成龙这一历史人物时，我一反过去颂扬清官的写法，虽写出于成龙的清廉刚正、忠君爱民，但着重写他的只清不明，只忠不贤，他以清正官声为资本，刚愎自用，发展到迫害贤才，误国误民”[24]。在此基础上，作者大胆尝试探索，在剧中塑造出于成龙这一位有其独特价值的、不同寻常的清官形象，其独特性在于他“清而不明害百姓，忠而不贤误国家”，剧中传统清官成为被批判的人物，这一人物及对这一人物的批判态度，更有益于人们认识封建清官和封建政治的本质，对其历史作用给予更为客观的评价。这一人物的塑造，是对传统清官的新发展和超越，也具有对中国传统文化与传统思想进行反思与重估的意味。

六、“挂一漏万”与整体观照

有的剧作在人物塑造方面，对一二个主要人物费墨甚多，也比较丰满，但剧作为什么没有成功或不那么精彩呢？究其然，在于强调了主要人物，精心地设计了主要人物，但戏剧毕竟是一种整体艺术，不能因为突出重点，而忽视一般，挂一漏万，也可说是顾此失彼，缺乏一种全局结构和整体观照。所以独立地看，有一二个人物(主要人物)是成功的，但人物关系的整体性和有机性缺失，削弱人物关系中的其他人物，就是削弱作者精心雕琢的主要人物，也就是削弱戏剧的艺术表现力。优秀的剧作，往往能达到人物关系的平衡、和谐，主要人物有思想深度，有典型性，在剧中光彩熠熠；其他人物也性格鲜明，繁简有度，处置得当；人物之间、人物与情节结构的安排。浑然天成。老舍、曹禺的剧作，堪称典范，不仅主要人物，而且次要人物甚至剧中龙套都耐琢磨、推敲，在人物语言行为的性格化方面可谓炉火纯青，多一句话一个动作就过，少一句话一个动作就欠，可谓千锤百炼。戏剧的成功，是人物关系整体的和谐，也是戏剧整体的和谐。

新时期一些优秀的剧作，在人物塑造方面都注重整体的观照，人物关系的和谐与有机使彼此相得益彰，也使戏剧的审美欣赏可以达到一个较高的层次。反之，不能从一个整体的高度去审视、创设，虽然不经意的是一个角色小人

物，受影响的却是全局，包括精心雕琢的主人公，所谓一损俱损。新时期很多剧作所以难于层楼更上，达到精品，其中很紧要的一点就是缺乏人物整体观念，缺乏人物整体观照。比如闽剧《丹青魂》是写画家吴道子的。吴道子有“画圣”的头衔，但剧作家首先把他视为一个凡人，一个具七情六欲的凡人，他的艺术升华、人格升华经历了一个艰难的过程，尤其是他由爱才、荐才到畏才、妒才、害才，由自己入“菩萨”到入“地狱”复杂的心路，经过灵魂激烈的搏斗进入“净土”，带来一种激荡人心的力量。剧中吴道子的形象无疑是成功的，也极富感染力，但剧中其他人物尤其是作为吴道子对立面的宁王和赵国公形象，则患有“贫血”，比较简单。诚如有的评论家所分析指出的：“剧作家对这两个人物，似乎强调统治者的一般本质多些，刻画他们的特殊个性就显得不够了。以宁王来说，我非常同意写他实质上是把吴道子看作一只大公鸡‘丹青帅’的。对一出古代传奇中的这个人物来说，剧作家完全有虚构的自由；但是写宁王与吴道子的关系，有一定深度就更理想了。试想吴道子为‘宁王友’三十年，一直未能看透宁王，可见他们的关系并非如剧作所写的这般单一，而要复杂得多。据史料记载，宁王李宪善画鹰、马，吴道子为‘宁王友’，不光指导宁王绘画，在为人处世上对宁王也有影响。故而明代有人说：‘吴生既为宁王之友，又为宁王之师。’这一类材料是可供创作参考的。”^①如果把宁王和赵国公这两个人物塑造得更丰满、更真实些，对他们与吴道子关系的揭示更深刻一些；那么，不仅对这两个人物本身，而且对吴道子形象的完善，对整个戏剧的成功都会有更大的作用。

有的虽是背景人物，不直接在剧中出现，但对推动剧情发展和矛盾起落产生重要影响，与主人公处于一种对应或对照的关系，尤其是思想比较复杂的历史人物，他们在历史上的形象是早已为人所熟知的，对这样的人物，更不应简单化、脸谱化。比如高甲戏《凤冠梦》（诸葛恪编剧），通过一对青年男女之间婚约关系的变化，表现了明代嘉靖年间出现的激烈的反权臣严嵩的政治斗争，塑造了一位以婚姻为手段，见风使舵，从而谋取政治利益、政治地位的风派人物李元顺。这一形象具有典型性，作者写出了这一人物的复杂性、两面性，他不同于同类的其他人物，如《春草闯堂》中的知府胡进等。但该剧对另两位未出场的人物——严嵩、沈炼简单化了。这两位人物尤其是严嵩的“奸”在历史上可谓家喻户晓，在剧中虽未出场，但对推动剧情、对李元顺形象的塑造都极

具影响。然在剧中只看到李元顺行为的主动，要退婚就退婚，想攀“严家贵”即攀严家贵，严嵩成为一种地位富贵的标志，全然不见历史上这一人物的攻击性、主动性，更遑论其复杂性了。其结果李元顺的心理揭示是充分了，人物的复杂性也呈现了，但细加琢磨，将严嵩简单化处理，对李元顺形象有所损伤，李元顺的一些思想行为有想当然的一面。

未出场人物也是人物关系中的有机组成，应遵循人物性格发展的规律，不应将其作为“物”、作为调料、作为导演的道具，招之即来，挥之即去；退一步说，即使可以视为“物”，也不应像我们现在所看到的如此简单、如此实用。

戏曲人物塑造中出现的突出主要人物，或说缺乏整体观照，与戏曲传统强调由一人主唱、“角儿”制有关，有体制的限制，是一种历史的积淀。戏曲的革新创造应包括对这种限制的突破和超越，期待一种历史关系与现实关系的对应和谐。

这种缺乏对人物整体关系的观照或观照不够，在话剧创作中同样存在，只不过可能不似戏曲创作那么普遍。比如《天边有一簇圣火》中新型军人刘清润，这一人物与蓝禾儿形成对照，但显然人物的丰满、鲜活要逊色于后者，并且，人物的主观理念过多。两个人的对照意识也过强、过直露。再如《捉刀人》中之崔琰，站在曹操的对立面，是个与曹操针锋相对的人物，不足的是这一人物在剧中有些单薄，不能与曹操势均力敌，因而两者的人格较量没能在一个更高的层次上进射火花，直接影响了对两个人物更高境界的开拓。另外，这两个人物与剧中其他人物关系的描写也不够深入。

一部戏，剧中人物需要有整体意识、整体观照；一个人，前后左右同样需要整体的把握，人物的行为、性格变化遵循其逻辑规律，不能任人拈来掐去，不能人为地使人物“精神”分裂。豫剧《女皇祭陵》描写女皇武则天在与唐高宗共同主持朝政时，由于大力推行社会政治改革，引起了李唐宗室势力的强烈反对，从而发生了一场惊心动魄的宫廷斗争。主观上是要塑造一位复杂的历史人物，作为一位大政治家的气魄和作为母亲的内心痛苦，但在实际表现中人们看到的武则天这一人物的性格前后是不统一的，前半部分阴险，与后半部分判然不同。只见作者的主观思想，看不到人物性格的一致性、有机性。

人物的思想性格是统一的，也是不断变化着的，这种变化尤其是人物主导

思想转变的肯綮应该有其顺理的、合乎逻辑的依据和解释，而不是附着的，也不是结构起承转合人为需要的。王仁杰以擅长描写女性、特别是孀居女性而著称。他文采飞扬，曲词优美，梨园戏《节妇吟》、《董生与李氏》对颜氏、董生和李氏的描写非常细腻，尤其是对人物心理的捕捉非常敏锐。颜氏、董生两个人物的思想前后都有重要的转变，颜氏“断指”的直接契机是“我是私奔卓氏女，不遇司马听琴在屏后”，丈夫梦魂显现，予以挞伐使然；董生又名四畏，所谓畏天命畏大人畏贤人之外，复畏妇人，他由一位畏妇人的冬烘先生“觉悟”而大胆爱上李氏的“思想解放”，是在坟前与彭员外魂灵“舌争”而实现的。他们都深受封建思想、封建礼教的影响，故行为瞻前顾后，心理因素、潜意识作用比较明显，但将两人思想重要转变的全部原因归之于主观和非现实的梦魂，就欠充分而不够真实了。

从人物个体与人物群体两方面加以整体的观照，戏剧的人物创造必定会有一个新的面貌，戏剧的建设、发展也必定会有一个新的面貌。

[①] 所云平、史超(1978):《愿望与探索》，《人民戏剧》，第2期。

[②] 张庚(1991):《戏曲现代化的历程》，《戏曲研究》，第36辑。

[③] 赵寰(1979):《大胆实践，塑造好老一代革命家的艺术形象》，《解放军文艺》，第2期。

[④] 陈正庆、田井制(1984):《创作〈六斤县长〉的体会》，《戏曲研究》，第12辑。

[⑤] 余笑予、谢鲁(1982):《浅谈京剧〈一包蜜〉的结构》，《戏曲研究》，第5辑。

[⑥] 郑振环(1996):《抒戈壁情怀》，见文化部艺术局编《文华丛书?1990作品选》，青岛出版社，第326、327页。

[⑦] 李龙云(1987):《给“小井”人民鞠躬》，《小井胡同?附录》，北京十月文艺出版社。

[⑧] 李龙云(1987):《小井胡同?后记》，北京十月文艺出版社。

[⑨] 陈正庆、田井制(1984):《创作〈六斤县长〉的体会》。《戏曲研

究》. 第5辑。

[10] 刘家荣(1989):《寻求两种戏剧的结合点——评剧(风流寡妇)导演的探索》.《戏曲研究》,第30辑。

[11] 张建军(1985):《导演〈八品官〉的回顾》,《戏曲研究》,第15辑。

[12] 田成仁、吴晓江(1986):《深入开掘内容,强化外部形式——〈一个死者对生者的访问〉导演阐述》,《探索戏剧集》,上海文艺出版社,第446、447页。

[13] 刘家荣(1989):《寻求两种戏剧的结合点——评剧〈风流寡妇〉导演的探索》,《戏曲研究》,第30辑。

[14] 苏叔阳(1984):《生活的挑战与戏剧的回答》,《戏剧论丛》,第4期。

[15] 安葵(1993):《论单纯性格》,《新时期戏曲创作论》.新华出版社.第334页。

[16] 韦勒克、沃伦(1984):《文学原理》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店,第246、247页。

[17] 韦勒克、沃伦(1984):《文学原理》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店,第246页。

[18] 郑怀兴(1984):《写戏随感》,《戏曲研究》,第12辑。

[19] 沈达人(1996):《评剧〈风流寡妇〉的再现与表现》,见《戏曲的美学品格》,中国戏剧出版社,第426页。

[20] 小青选编:《80年代文学新潮丛书·探索戏剧选萃》,北京师范大学出版社,1992年版,第242页。

[21] 林克欢(1986):《〈街上流行红裙子〉评语》,《探索戏剧集》,上海文艺出版社.第207页。

[22] 《苏叔阳剧本选》,北京出版社1983年版,第14页。

[23] 同上,第15页。

[24] 许一纬:《新时期的历史剧创作——〈大河谣〉创作谈》,1997年泉州戏剧艺术研讨会论文选。