

论“十七年”老舍话剧创作与接受的关系*

陈军 王建湘

(扬州大学文学院, 江苏扬州, 225002)

发表在《戏剧艺术》2014年第4期

摘要: 新中国成立后的“十七年”, 老舍将主要精力转向话剧创作, 不断掀起观演热潮。本文主要从戏剧接受的角度切入, 考察老舍创作的观众接受意识及接受视域下老舍的再创作, 并以《方珍珠》、《春华秋实》、《茶馆》等为例, 论述“十七年”时代语境下老舍话剧创作与接受的互动关系, 总结其中的经验与教训。

关键词: “十七年”; 老舍话剧; 创作与接受

老舍是我国新文学史上卓有成就的作家, 新中国成立前他以小说创作为主, 新中国成立后则将主要精力转向话剧创作, 并取得了戏剧家和小说家双峰并峙的成就。受特殊的时代环境和精神气候影响, “十七年”时期的老舍话剧创作呈现出严重的不均衡现象, 一直是学界热议的话题, 而从创作与接受的关系探寻出发可以为我们提供新的理解与认知。本文主要从戏剧接受的角度切入, 考察老舍创作的观众接受意识及接受视域下老舍的再创作, 并以《方珍珠》、《春华秋实》、《茶馆》等为例, 论述“十七年”时代语境下老舍话剧创作与接受的互动关系, 总结其中的经验与教训。

一、

老舍是中国现代文学作家中最具大众意识的作家。在1950年欢迎老舍回国举行的茶会上, 周扬就说: “老舍的回国将有助于中国艺术的通俗化运动。” [1] (p565) 新中国成立后, 老舍长期致力于话剧、戏曲和曲艺的写作, 创作了大量的话剧、戏曲和曲艺作品, 显示出老舍一生多方面的业绩与影响。1950年10月1日《进步日报》在刊载老舍论文《略谈普及工作》所加的“编者按”中说: 老舍先生自从回国后, “积极地参加了文艺普及工作, 不但写、讲演, 而且有时亲自上台表演”。“他在曲艺改革上是做了不少的工作的, 北京的人民对他也有深厚的感情。” [1] (p620) 在《老舍剧作选》的序言中, 老舍这样说: “建国十年来, 我的笔墨劳动主要是在习写剧本上。连话剧带戏曲一共写了十五六本, 大约平均每七八个月

生产一部。”“以一部分劳动人民现有的文化水平来讲，阅读小说也许多少还有困难。可是，看戏就不那么麻烦。这就是我近来不大写小说，而爱写剧本的另一原因。” [2] (p1)

在具体写作过程中，老舍与剧院保持密切的接触与联系，多次到北京人民艺术剧院朗读自己的剧本，倾听导、表演等舞台艺术家们的意见。而舞台演出中的一些出色的发挥与再创造，又反作用于老舍剧本的再修改。他还多次以一名普通观众的身份观看自己剧作的彩排，注意戏剧演出时的观众反应与接受，演出后还不忘参加观众座谈会，留意各种演出报道和戏剧评论，尽可能把一些好的意见吸收到自己的创作中来。在1959年写的《我的经验》一文中，老舍曾总结说：“看排戏是作者学习的好机会。一个剧作者应有丰富的社会生活，还须有戏剧生活——对前台后台都熟悉。跟导演、演员和舞台工作者能够打成一片是必要的。” [3] (p529) 他还把自己的剧本戏称为“民主剧本”，他说：“我没有详细考虑过舞台上所需的安排和应有的效果，我不知舞台是怎么一回事。我常对导演和演员说这句笑话：我写的是民主剧本，请随便改动吧。这给了他们便宜行事之权，可也给他们增加了困难。” [3] (p528) 在散文《十年笔墨》中，他又说：“我把我的作品叫作‘民主剧本’。这就是说，我欢迎大家提意见，以便修改得更好一些。当然，修改是相当麻烦的。可是，只要不怕麻烦，麻烦便带来乐趣，况且，导演与演员并不只诚恳地提意见，他们也热诚地帮助我。……剧本演出后，观众们也热情地提意见，这又是一种协作。” [4] 实际上老舍的整个创作过程不是封闭的，而是开放的，他的戏剧创作与接受之间存在着明显的互动关系。这里的戏剧接受既包括普通观众的观剧反应和反馈，又包括导、表演及剧评家等专业文艺工作者的戏剧批评和建议。

曹禺先生曾说过这样一段意味深长的话：“我认为剧本跟小说不一样，小说可以定稿，剧本永远定不了稿，因为它的生命在于演出。剧作家的创作，仅是戏剧创作的一个重要的部分，此外，它还需要导演、演员、观众共同完成。剧本的修改，最靠得住的，是演出之后的修改。演员改、导演改、观众改，使它慢慢好起来。剧本是活的东西，只要这个剧本还在演出，还有生命力，它就是不断创造，不断地改。” [5] 观众及其接受是保持戏剧艺术生命的重要历史方面，起着重大作用。“十七年”老舍话剧的创作史不是固定的现成的文本存在史，而是动态的创作与接受相互作用的生成史。

二、

老舍于一九四九年底应周总理之邀回国，怀着满腔的政治热情，积极参加各种社会活动和文化活动，自觉地投身到与社会现实步伐相一致的创作潮流中去，其戏剧创作与接受都打上鲜明的时代烙印。

“十七年”时期老舍发表的第一部话剧是五幕剧《方珍珠》（1950），该剧刻画了鼓书艺人破风筝与其养女方珍珠在新旧时代的不同遭遇和命运，其主旨是通过艺人生活的“新旧对比”和他们的“翻身解放”，歌颂人民政府，写光明与赞歌。话剧《方珍珠》是由老舍的小说《鼓书艺人》改写而成的，在剧本完稿之后，老舍多次去中国青年艺术剧院朗读剧本，并邀请北京曲艺界友人前来提意见，因为剧本以他们为表现对象，他们最有发言权。曲艺界友人肯定了剧作的主题和人物，但也提出了许多修改意见，诸如“多写点解放后的光明”“也应给方太太一点希望……对于剧中艺人的厉害冲突，太明显”等等[6]。在他们的劝告下，老舍改变自己的初衷，把原来计划的四幕改成五幕，以便“多写点解放后的光明”[6]但又造成后二幕的创作游离中心，显得松散、零碎的弊端，他的话剧界友人曾一针见血地指出：“描写解放前的情形的三幕比最后两幕（描写解放后的）好的多，应设法加强后边，以免虎头蛇尾……剧中的思想领导不明确，应补充。”[6]艺人们还是习惯从当时流行意识和接受教育来要求剧本。《方珍珠》1951年由中国青年艺术剧院在北京青年宫首演，由石羽导演，路曦等担任主要角色，上演后，观众反应热烈，北京市文学艺术工作者联合会在北京市文艺处召开《方珍珠》座谈会，老舍与王亚平、赵树理、吴雪、钟惦棐、贺敬之、杨振声、端木蕻良等30余人出席，会上，大家就剧本的主题、结构、人物和语言等问题进行了热烈的讨论。大家首先肯定“大部分观众对这个剧本是欢迎的，热爱的”，但仍然指出了剧作的问题所在，主要集中在“方珍珠的性格在第四五幕显得松弛无力”、“王力的性格不够生活化”以及“结构方面头重脚轻”[7]的缺点。这部话剧的成功之处是老舍对旧社会艺人生活的熟悉，写起来得心应手。但问题是老舍对解放后艺人生活并不了解，没有更深入地观察他们的日常生活，只好写家庭内部先进思想与落后意识的斗争和在舞台上开大会，结果显得涣散、游离。就像他自己所说：“前后不一致，至全剧闭幕时，没有一个总的、自然的、有力的效果，使观众失望。”[8]《方珍珠》发表后，就有署名“一读者”的来信刊登在《人民日报》1951年2月4日“人民文艺”副刊上，题为《反对不正确的文艺批评》，认为《方珍珠》存在的“缺点”，“是不正确的文艺批评所造成的”，责问那些“曾经热心地劝告老舍先生改变创作计划，认为作家不可以根据合理的想像创造典型人物，认为一个作品的政治性必须与尾巴的长短成比例的批评者们，也就应当来答复他（指老舍）的问题：究竟是谁的意见错了，和为什么错了。”老舍在《学习当先》一文中对此回应说：“以后我再写东西，还是欢迎友人们提供意见，但是我希望意见别提的太早，省得因为重视友人的善意而忽东忽西。”

“至于我自己应如何批判地接受意见，还是那句话：我得先充实我的思想与技巧的学习，以免东摇西摆，掌不稳舵。” [9]

《方珍珠》所经历的“从题材本身考虑是否政治性强”“深受题材与生活不一致之苦” [10]在随后的《龙须沟》中同样存在。《龙须沟》的缺陷在于：结构上仍有鲜明的对比痕迹，前后两个主题，两种性质的矛盾冲突，到了戏的第三幕，人物已不再行动，只是一味地感谢，最后在“毛主席万岁”声中结束。该剧写得好的仍是他所擅长描写的熟悉的旧生活，而表现新的时代社会的内容仍显得牵强、拖沓，因此有了所谓“半部《龙须沟》”现象。当然，该剧在社会生活的反映、人物形象的塑造以及“人像展览式”戏剧结构的运用上还是取得了公认的艺术成就。该剧的演出成功给老舍带来了空前的荣耀，并因此获得北京市人民政府颁发的“人民艺术家”的荣誉奖状。

《龙须沟》的成功使得老舍的政治热情空前高涨，在此后的创作中，他的“工具理性”越来越强，紧跟时代，自觉地为具体政策服务，成了名符其实的“跟跟派”。无论是二幕剧《一家代表》（1951）、独幕剧《生日》（1952）、三幕剧《春华秋实》（1953），还是四幕剧《青年突击队》（1955）、五幕剧《西望长安》（1956）以及随后的三个三幕剧《红大院》（1958）、《女店员》（1959）和《全家福》（1959）等，都是“急就章”式的政策戏。受时代环境的影响，对于这些“政策戏”，观众也习惯以政治标准来衡量戏剧作品，以是否能够正确反映政治、图解政治以及宣传政治为考量标准。而因为对政策的理解和把握不一致，专家的意见和观众的反应不一致，使得老舍的戏剧接受更加纷纭复杂，并因此带来老舍戏剧创作的困惑和艰难。

以《春华秋实》为例，它是老舍紧密配合北京市“三反”“五反”运动，以“赶任务”方式完成的剧本。在这部剧作中，老舍力图划清工人阶级与资产阶级的政治界限，揭露资产阶级偷工减料、贿赂国家工作人员等丑恶嘴脸和行为。在创作《春华秋实》的过程中，老舍多次征求各个层次的观众意见和反馈，希望剧本更加充实并得到大家认可，可以说，观众的意见直接左右着老舍此部话剧的创作。初稿完成之后，老舍便把稿子交给了北京人民艺术剧院的专家朋友，他们是行家里手，也是合作对象，自然先请他们提宝贵的意见。北京人艺艺术家们在读后的第一感受便是“内容欠充实，但有一两个人物。凭这一两个人物，值得再写。” [11]当第四稿完成，专家们又给他提了意见“只见资本家的猖狂，不见工人阶级打败进攻的力量。” [11]到了第六稿完成，“五反”运动进入了结束阶段，党的政策也有了变动，专家们认为资本家可以又斗争又团结，这个意见迫使老舍放弃了前六稿，又重新写了三稿，当第九稿完成后，剧本显得过长，专家们在接受这个剧本时又提出新的意见“希望不要群众出场。

舞台上人多并不足以表现力量，而且很难处理。……多描写资本家，观众要看的是资本家如何受教育，如何在思想上有顾虑、起变化，作斗争。” [11]最后《春华秋实》终于在北京人民艺术剧院排演时，领导与专家给出的进一步修改意见是“还必须表现出‘五反’运动的胜利和工人阶级的胜利”。 [11]为了帮助老舍吃透政策精神，当时中央领导周恩来、彭真、胡乔木、周扬等都曾关注过此剧，一次次直接过问剧本的修改，参与排演的加工，结果使老舍与剧组都不堪重负、痛苦不已。老舍为了写作此剧，花费了将近一年时间，前后大拆大改，从头到尾重写了10遍，相当于创作了10部话剧，总字数达到50多万字。但最后“领导和群众所要求的应有尽有了，唯独人物形象却反而模糊了” [12] (p168) “人物成了作家交代政策、交代各种思想顾虑的工具。” [13]剧本成了一个运动过程的图解，一旦运动过去了，戏剧的艺术生命也就结束了。这种类似“活报剧”的创作情形在他的《青年突击队》、《红大院》、《西望长安》等剧中反复出现，滋生了一批“写得快、演得快、丢得快”的“三快”作品。

应该说，在老舍“十七年”的戏剧创作中，《茶馆》是一个“意外的收获”。这当然得益于1956年相对自由和宽松的时代环境，党中央提出了“百花齐放，百家争鸣”的文艺方针，老舍创作的主体精神也空前勃发，但《茶馆》的戏剧接受对其戏剧创作的影响同样不可小觑。《茶馆》脱胎于老舍的一个未上演的剧本《人民代表》，是老舍有感于新中国第一部宪法的正式颁布而作。剧本仍采用新旧对比结构，前几幕写旧中国的“国会议员”和“国会大选”，最后一幕写解放后的民主选举，意在歌颂新中国的民主政治。在老舍向北京人艺朗读剧本时，曹禺等敏感地注意到其中第一幕茶馆里的戏非常生动精彩，生活气息浓郁，而其他几幕相对较弱。经过商量，曹禺、焦菊隐等人艺艺术家们建议，以剧本第一幕的茶馆场面为基础，发展成一个多幕剧，通过茶馆生活的变迁来反映现代中国社会的变迁。老舍接受了这个合理的意见，放弃了原先的歌颂贤明政治的初衷，而转向了对历史与人的思考。艺术上也有了大的变动，不再“写今天”，而是写他所熟悉的旧社会的人和事，这就使他找到了自己的艺术立足点。据梁秉堃在《平民演员——我说于是之》中记载：“最早全剧的结尾是落在一个说书人身上，此人是革命者，以说书进行宣传，不幸被官方发现，王利发为了掩护说书人跑掉，自己中弹身亡。有一次，听完剧本谈意见的时候，是之犹豫再三以后，又底气不足地发表了意见，希望全戏最后一小段是写几个老头话沧桑。……几天以后，老舍先生竟然按照这个意见把剧本写出来了，而且不是一小段戏，是王利发、常四爷和秦仲义三个老头掏着心窝子谈感悟，谈人生最后的感悟。” [14] (p90) 于是之的建议把一个政治性很强的结尾引到艺术轨道上来，突显了戏剧的“人学”价值。在北京人艺热情帮助下，老舍完成了《茶馆》的创作，他还把北京人艺演出中的一些成功做法吸收到自己的剧本中去，如1957年初

版本中没有大傻杨这个角色，后来再版时添加了。在第一幕结尾处增加了茶客甲对茶客乙说的“将，你完了！”这样一个隐喻性的尾声等。

1957年7月，《茶馆》剧本在大型文学刊物《收获》创刊号上正式发表，《文艺报》于12月19日专门组织召开观众座谈会。大家觉得《茶馆》是老舍创作上的重大收获，并就其思想和艺术特点提出自己的见解。王瑶认为“《茶馆》时代气氛足，生活气息浓，民族色彩浓，语言精练”[15]，李健吾分析了《茶馆》的结构，提出“图卷戏”[15]的概念。但也有许多人觉得，作品对社会积极力量、革命力量描写不够，要加强正面力量的表现，这引起了赵少侯、李健吾的异议。李健吾就认为“《茶馆》有自己的特点，不能用传统戏的标准要求它。”[15]总体上，这次座谈会各个方面的专业人士对《茶馆》的接受是持肯定意见的，评论者对《茶馆》的接受更多看到的是其内在的艺术价值以及老舍充满个性的创作风格（如幽默）。1958年，《茶馆》被北京人民艺术剧院搬上话剧舞台后，每次演出都是观者如潮。但是在那个政治压抑艺术的年代，《茶馆》的命运是悲惨的。演出不久就受到非议和批评，有人认为“作者的悼念的心情太重”、是“一首对旧时代的挽歌”。[16]还有人提出应增加“红线”等等，并且惊动了上层，文化部副部长刘芝明警告说：“一个剧院的风格首先是政治风格，其次是艺术风格，离开政治风格讲艺术风格就要犯错误！”[17]迫于压力人艺只好决定停演。实际上，《茶馆》不完全符合时代主流的写法在当时引起了很多人的质疑，观众的批评意见主要集中在三点：一、这部戏没有见到党对群众的领导；二、小业主不能为戏剧主角；三、一代不如一代的满清贵族的没落的思想感情。[18]但受1956年“双百”精神的影响，老舍本人没有妥协，而有了自己更多的独立思考。针对有人建议在剧中增加“红线”的看法，他反驳说：“有人认为此剧的故事性不强，并且建议，用康顺子的遭遇和康大力的参加革命为主，去发展剧情，可能比我写的更像戏剧。我感谢这种建议，可是不能采用。因为那么一来，我的葬送三个时代的目的就难达到了。抱住一件事去发展，恐怕茶馆不等被人霸占就已垮台了。我的写法多少有点新的尝试，没完全叫老套子捆住。”[19]后来周恩来总理认为《茶馆》的三个时代选得不够典型，劝老舍改动，但老舍仍拒绝修改，这些都反映出老舍主体精神的张扬，否则，《茶馆》早就面目全非了。

三

考察“十七年”老舍话剧创作与接受的关系，有以下几个问题值得我们思考。

第一，戏剧创作与接受同时代政治的关系问题。戏剧由于具有仪式性、公开性、公共性等特点，使它相对于其它文体更容易成为意识形态的载体和政治教化的工具，“十七年”

时期由于政治因素强势介入，围绕这一“载体”的控制与反控制斗争更为激烈，戏剧创作与接受不可避免地受到时代政治的影响。《春华秋实》等“政策剧”就是因为“写政策”“赶任务”，同时又对时代政治顾虑与顾忌太多，导致作家的创造精神大大萎缩，结果昙花一现，成了政治的“牺牲品”。老舍《茶馆》的诞生则与1956年党的文艺政策的调整有关，创作者和接受者都敢于“讲真话”，享有一定的自由度，敢于突破传统的艺术框框和概念束缚，表现出对文学本身规律的尊重和遵循。而一旦极左思潮泛滥，其旋即被打入冷宫。所以，对中国当代戏剧来说，时代政治是其遭遇的最大现实，戏剧创作与接受不可能也没有理由绕开它。这里的关键在于：创作也好，接受也罢，在时代政治面前有没有其自身独立性、能动性和超越性，以及能否按照艺术运行的规律来开展创作与接受。

第二，戏剧创作与接受的辩证关系问题。从老舍个案中不难看出话剧创作与接受之间是相互作用、不可分割的，创作对接受来说具有先在性和可约束性，接受围绕着创作来进行，同时创作也为了满足接受的需要并根据接受情况而调整和修改，二者的互动是客观存在的。当然，这里有良性互动的，如北京人艺对《茶馆》的良好的建议，让老舍找到了自我，促生了话剧艺术经典的诞生；也有劣性互动的，如《春华秋实》等作品因吸收多量的意见而扭曲变形，结果受到观众的冷遇和历史的淘汰。所以要辩证地处理创作与接受的关系，回避、无视接受对创作的影响或者对接受过分迎合、唯命是从都不是科学的态度。这里还牵扯到一个主体性问题，即创作与接受过程中有没有“以我为主”批判地进行。从“十七年”老舍话剧创作与接受来看，创作者与接受者缺少主体独立性的情况较为常见，表现为人云亦云，唯政、从众，接受者屈从于主流观点和通行看法，使得“十七年”教条主义和庸俗社会学的戏剧批评屡见不鲜；创作者盲目跟风，对戏剧接受不加选择、言听计从，缺少鲁迅所提倡的“拿来主义”精神，这些都是丧失主体意志的表现。而《茶馆》的传世与老舍主体精神的重振息息相关。

第三，戏剧创作与接受的标准问题。“十七年”戏剧被纳入到现实政治轨道，常常自觉或不自觉地成为政治宣传的工具，强调政治标准的第一性，甚至是唯一性，经常拿一些具体的政策条文来学习、比对和硬套，只求政治上无过，不求艺术上有功，戏剧的艺术性常常放在第二位。“十七年”时期老舍的一些话剧创作与接受就是典型的例证。由于过分强调政治标准，导致“十七年”戏剧创作中对戏剧题材问题高度重视，并形成一波又一波题材热点，如“歌颂剧”、“新编历史剧”、“反修防修剧”等蔚然成风、争相上演。同时“主题先行”也成了作家的潜意识和潜规则。而在戏剧评论（接受）上则出现“一边倒”现象，即用政治批评代替审美批评，在具体操作上，表现为对内容和意识形态的重视明显高于对形式和艺术审美的分析，这都是一种畸形的批评与接受，对作家的创作亦产生了消极影响。

注释:

- [1]张桂兴.老舍年谱(下)[M].上海:上海文艺出版社,2005.
- [2]老舍.老舍剧作选·序[M].北京:人民文学出版社,1959.
- [3]老舍.我的经验[A].老舍文集:第16卷[C].北京:人民文学出版社,1991.
- [4]老舍.十年笔墨[N].侨务报,1959-9-20.
- [5]曹禺.曹禺谈《雷雨》[J].人民戏剧,1979(3).
- [6]老舍.暑中习剧记[J].人民戏剧,1950(1).
- [7]毓珉、黄真.《方珍珠》座谈会纪略[J].北京文艺,1951(1).
- [8]老舍.谈《方珍珠》剧本[J].文艺报,1951(3).
- [9]老舍.学习当先[N].人民日报,1951-3-4.
- [10]老舍.题材与生活[J].剧本,1961(5、6).
- [11]老舍.我怎么写的《春华秋实》[J].剧本,1953(5).
- [12]冉忆桥、李振潼.老舍剧作研究[M].上海:华东师范大学出版社,1988.
- [13]光未然.评老舍作话剧《春华秋实》[J].剧本,1953(9).
- [14]梁秉堃.平民演员——我说于是之[M].北京:华夏出版社,2001.
- [15]焦菊隐等.座谈老舍的《茶馆》[J].文艺报,1958(1).
- [16]张庚.《茶馆》漫谈[N].人民日报,1958-5-27.
- [17]陈徒手.人有病、天知否——一九四九年后中国文坛纪实[M].北京:人民文学出版社,2000.

[18]林连昆等.《茶馆》当初险遭禁演的三大罪状[J].文艺理论研究,1996(5).

[19]老舍.答复有关《茶馆》的几个问题[J].剧本,1958(5).

The relationship between creation and acceptance of Lao She's dramas in "Seventeen Years"

ChenJun WangJianxiang

Abstract: During the "Seventeen Years" after the founding of New China, Lao She turned to focus on drama creations, which raise a theatre boom constantly. From the perspective of drama acceptance, the paper inspects the audience's acceptance consciousness in Lao She's creation and re-creation in the view of acceptance. With the examples of Fang zhen zhu, Chun hua qiu shi, Teahouse and so on, the text discusses the interactive relationship between the creation and acceptance of Lao She's dramas in the context of "Seventeen Years", and summarizes the experience and lessons.

Key words: "Seventeen Years"; Lao She's dramas; Creation and acceptance

作者介绍: 陈军, 男, 扬州大学文学院教授, 文学博士, 博士生导师, 主要从事中国现当代戏剧研究。

王建湘, 女, 扬州大学文学院中国现当代文学专业 2010 级研究生

通讯地址: 扬州大学瘦西湖校区文学院

邮编: 225002

电话: 15861377769

E-MAIL: yzchenjun22@sina.com

*本文为教育部人文社科规划基金项目《“十七年”(1949-1966)戏剧接受研究》(12YJA760003)

和江苏省社科基金重点项目《中国当代话剧接受研究》(13ZWA002)的阶段性研究成果。