



شبكة المعلومات الجامعية
التوثيق الإلكتروني والميكروفيلم

بسم الله الرحمن الرحيم



HANAA ALY



شبكة المعلومات الجامعية
التوثيق الإلكتروني والميكروفيلم



شبكة المعلومات الجامعية التوثيق الإلكتروني والميكروفيلم



HANAA ALY



شبكة المعلومات الجامعية
التوثيق الإلكتروني والميكروفيلم

جامعة عين شمس

التوثيق الإلكتروني والميكروفيلم

قسم

نقسم بالله العظيم أن المادة التي تم توثيقها وتسجيلها
علي هذه الأقراص المدمجة قد أعدت دون أية تغييرات



يجب أن

تحفظ هذه الأقراص المدمجة بعيدا عن الغبار



HANAA ALY

艾因夏姆斯大学
语言学院
中文系



汉语博士论文

政治思维定势与中国现代话剧
(1919—1949年)
论曹禺、田汉的话剧

**Political Trends in Drama in Modern Chinese Literature From (1919-1949) Tian
Han and Cao Yu as models**

研究生：杜阿。穆赫塔尔。伊卜拉辛
明亚大学语言学院的副讲师

导师

哈桑。拉格卜教授

中文系教授兼

语言学院院长

孔子学院院长

马基由。穆斯塔法 教授

中文系教授

2020 年

الإجازة

أسم الباحثة : دعاء مختار إبراهيم أحمد

عنوان الرسالة : التوجهات السياسية في المسرح في الأدب الصيني الحديث من عام (1919 - 1949) في كل من تيان خان وتساو يو نموذجاً

اجتاز لجنة المناقشة هذه الرسالة للحصول على درجة الدكتوراه في كلية الألسن
بتقدير / مرتبة الشرف الأولى بتاريخ 2020 / 12 / 19

بعد استيفاء جميع المتطلبات

اللجنة

الاسم	الدرجة العلمية	التوقيع
1- أ.د. جان إبراهيم بدوي	استاذ	
2- أ.د. حسن رجب حسن	استاذ	
3- أ.د. عبد العزيز حمدي عبد العزيز	استاذ	
4- أ.م. مجدي مصطفى أمين	استاذ مساعد	

目录

论文概述

摘要

前言

第一章：政治思维定势与中国现代话剧

第一节：中国现代话剧政治思维定势的历史生成

第二节：政治思维定势与中国现代话剧的艺术形态

第二章：论曹禺《雷雨》、《日出》的阶级斗争、反抗封建制度与反对殖民主义

第一节- 艺术结构

第二节-冲突

第三节- 人物

第四节- 对话、语言

第三章：田汉话剧与政治思维定势之间的对话

第一节：田汉早期话剧思想

第二节：田汉站在艺术与政治之间

第三节：田汉政治话剧创作的艺术特点

结论

参考书

论文概述

这篇论文所考察的是政治思维定势与中国现代话剧这一重大而典型的戏剧现象。全篇共分三章。第一章探讨中国现代话剧政治思维定势的历史生成及作家的政治参与和政治批判特质，也考察政治思维定势与中国现代话剧的艺术形态。第二章论述曹禺《雷雨》、《日出》的阶级斗争、反抗封建制度与反对殖民主义，对这两篇话剧从艺术结构、冲突、人物形象和语言上进行文学分析。第三章从政治与话剧文学之间的张力关系入手，对田汉的创作思维与剧作形态进行抽样分析，谈到田汉早期话剧思想，研究他的政治话剧创作的艺术特点。

第一章：政治思维定势与中国现代话剧

第一节：中国现代话剧政治思维定势的历史生成。

本节观察中国现代话剧作家政治思维定势的历史生成, 来自历史与现实的不同方面不同维度的结合的结果。中国现代话剧文学, 因受其自身艺术特性的决定与客观历史条件的制约, 而表现出日趋强烈的政治化倾向。在戊戌维新至辛亥革命时期开始孕育, 并在“五四”新文化运动中诞生的中国现代话剧文学, 是上述政治革命和文化革命的重要原因。“五四”新文化运动的先驱者们, 丝毫没有轻视政治革命的重要性。20 年代中后期至 40 年代末期, 在反帝反封建斗争烈火燃烧的土地上诞生、成长, 并在强烈的政治冲突中开辟道路的中国现代话剧文学日趋政治化。从文学发生的内在机制来看, 创作主体因受外部现实环境的刺激所形成的内部精神世界的日趋强烈的政治思维定势, 则始终起着决定性的作用。这种政治型的思维准备状态和思维状态, 内在地决定着创作思维活动的整个过程: 首先是寻找所需要的各类政治信息, 分析出其带有本质性的特征, 并将它们加以互相比较, 预设相应的中心冲突, 然后再为表现这些中心冲突而结构情节、配置人物。从这种意义上说, 创作主体的政治思维定势实质上决定着中国现代话剧文学的美学风貌与艺术形态。而相对于小说、诗歌、散文等其它的

文学类型来说，话剧文学的政治化品格表现得更直接而普遍；创作主体的政治化比其它的文学亚类型的作家更为鲜明、突出，也更为普遍化，其艺术思维则表现出日趋显著的政治思维定势。这是一种非常值得研究的典型的戏剧史现象。

中国现代话剧作家大体可分为：政治型、由艺术型转变为政治型和艺术型等三种主要类型自始至终约为政治型的剧作家主要有任天知、欧阳予倩、郭沫若、阿英、夏衍、陈白尘、老舍和矛盾等。

由艺术型向政治型转变的剧作家主要有洪深、田汉、丁西林、曹禺和季健吾，前两类剧作家占绝大多数。现实的民族斗争或阶级斗争，使他们或在起始或在最终将话剧创作视为从事政治活动的特殊方式。这种创作效果的预设，决定着其政治思维定势的政治参与和政治批判特质。所以可以说从鲜明的政治目的出发，从事话剧创作是政治参与意识的表现。

同时，我们还必须注意到被政治思维定势所唤醒所激活的中华民族传统美学精神对消解中国现代话剧悲剧精神的作用。因政治思维定势而倚重的历史乐观主义，只有当与同是因政治思维定势所唤醒所激活的民族传统美学精神相契合时，悲剧精神才不仅在历史观上而且同时在美学观上受到创作主体的冷落和舍弃。政治思维定势使创作主体在创作过程的构思阶段就考虑通过选择何种方式去处理前进与反动两大政治力量之间的冲突来表达历史乐观主义的信念。从美学理想方面来看，传统文学艺术中的“大团圆主义”则是理所当然的选择。从政治思维出发，前进与反动两大对立的政治力量之间的冲突，其必然结局应该是前者的最终胜利。不管经受什么样的曲折与艰难，就总的运行趋势而言，前进的政治力量总是朝着最终胜利的方向开辟着自己发展道路的。这种政治信念是建立在人类社会形态由低级阶段向高级阶段发展的历史哲学基础之上的，是以人类社会由必然王国向自由王国的整个历史进程的总趋势为思维向度的。它忽视了整个历史进程中某一具体历史时期内，因自由与必然、情感与理智、理想与现实、个体

与社会的矛盾冲突而造成的人类悲剧性处境。值得注意的是，一方面，因三十年代新民主主义的政治革命和四十年代民族解放与阶级解放战争的现实政治对历史乐观主义的需要，中庸和谐精神很快又被历史乐观主义的信徒在艺术创作活动中无意识地唤醒和激活并被不自觉地重新认同。另一方面，从文学观念的演变历程来看，三十年代上半叶以争取更多的普通民众为旨归的文艺大众化问题讨论中未能解决的困惑，又在三十年代末四十年代初关于民族形式问题的讨论中重新提出来。后一次讨论因其中心目的在于解决新文学如何去反映已经成为中国社会变革的主体力量的人民大众的生活、思想与情感等问题而更具直接的政治功利性。作为民族形式问题讨论的结果，是绝大多数作家开始自觉寻求传统文学乃至传统文化与新型文学创作之间的联系。他们形而上学地将民族传统文化与人民性联系在一起，有意无意地忽略在封建社会里发展到高度成熟的民族传统文化与现代化相异质的精神特征。还有那么多的问题对中国政思维定势的话剧有秘切的关系，在本篇中详细地显明出来。

第二节：政治思维定势与中国现代话剧的艺术形态

首先我谈到政治性话剧的结构形态，政治思维定势与中国现代话剧的艺术形态无论是社会问题剧还是伦理剧，其结构艺术的整一性均应该建立在对表现对象的认识与评判的整一性的基础之上。

在日趋政治化的现实条件下绝大多数中国现代话剧文学作家把政治问题与社会问题或伦理问题联结起来，他们在探索社会问题和伦理问题时，忍不住对现实政治发言。无论是在他们的思维过程中还是在他们的思维结果里，社会问题、伦理问题与现实政治问题结合在一起。

一般来说，政治思维都是将政治正义与政治非正义的二元对立作为出发点，去建构被政治化了的社会生活图景。“二元对立的政治思维方式将生活中错综复杂的矛盾冲突归结为两种政治力量的冲突，将生活中的行为

者及其行为最终归结为两种对立的政治力量中非此即彼的政治角色和政治行为，这种政治思维方式决定着中国现代政治剧作家结构戏剧冲突的方式。由于这种戏剧结构的方式在中国现代政治剧中已经固定化和普通化，所以本文将其称为结构模式。

值得注意的是，政治剧的中心冲突表现为以革命党人所企图建立的民族民义和民主主义政治体系与清王朝所代表的民族压迫和封建专制主义政治体系的对立。大部分剧作都是从反清的革命党人与清王朝的政治斗争着眼考虑如何组织情节与塑造人物的，其二元对立的冲突模式带有强烈的民族民主革命的政治特色。政治剧结构的二元对立模式有三种表先形态：

（一）澎湃于全国民族解放的怒潮与日本法西斯侵略行动的对立。抗战时期各种形式的抗日宣传鼓动剧基本上采用这结构去编织情节。（二）抗战中期至抗战胜利时期的超越空乏的反法西斯主义的政治内容，深入到对导致事急寇深的现存的国民党政治体系的批判；其结构模式也表现为民主主义的政治理想与国民党法西斯独裁专制主义的政治体系的对立。（三）解放战争时期的剧作，其结构模式表现为人民民主革命的政治力量与国民独裁专制主义的政治力量最后的历史性大决战。此时期为政治剧的一个特别表现形式的历史剧为大体上采用第一、第二两种结构模式。

“五四”时期的政治剧，其结构是建立在民主主义的政治思想与北洋军阀的专制统治的对立基础上的。20年代中后期到抗战爆发，是中国现代政治剧的收获期。其政治冲突的二元对立模式表现为两种形态：。（一）

“九一八”事变后兴起的抗日救亡剧和“国防戏剧”中的爱国主义的政治力量与日本侵略者和实行不抵抗主义的国民党现存政治体系的对立。（二）城市无产阶级与资产阶级的阶级对立；农民阶级与地主阶级及其所依附的专制政权的阶级对立。左翼剧作家关于农村题材的作品和工人题材的作品大都是以这种鲜明的阶级对立建构中心情节的在民族解放与阶级解放的战争时期。

30年代的左翼戏剧，是在民族解放和阶级解放的大时代里涌现的历史讽喻剧和政治讽刺剧，其情节发展的高潮均为两种阶级或两种互相对立的政治讽刺冲突达到顶点的产物。这种特征在以现实为题材的政治剧（《农村三部曲》）和以历史为题材的《屈原》中体现得很突出。我对其进行详细的个案分析。

政治思维定势与中国现代话剧语言形态

既然我谈到政治对话剧的影响，就不能谈到话剧的语言形态。中国现代话剧语言状态，可以分为宣传说教型、情绪宣泄型和动作一性格型三种，其中宣传说教型占总比例的绝对多数。

1-宣传说教型语言，主要出现于政治剧。政治可以分为观念形态与实际运作两个层面。

2-情绪宣泄型语言，主要见之于浪漫主义剧作。情绪是指主体在对自己所生活的外部现实世界和内部精神世界的感受。政治行为可以分为理智型和情绪型两种。从这种意义上说，田汉、郭沫若的政治抒情性剧作的创作冲动与政治操作者的政治性情绪煽动是殊途而同归的，因而在政治功利范围之内，他们与政治操作者的思维模式也同样是一致的。

3-动作一性格型语言，主要表现在现实主义的社会剧、伦理剧以及少数艺术水平的政治剧。这种符合话剧文学特性的标准的戏剧语言形态。

政治思维定势与中国现代话剧人物形态

中国现代话剧文学的人物形态分为扁平型、立体型和准立体型三种。扁平型人物是指围绕着某种单一的观念或品质，用粗线条勾勒出来的只具有两个维度的艺术形象。立体型人物是指源于生活原生态并凭借丰富而微妙的细节塑造出来的艺术形象，它在个性气质和心理动因方面都具有随着情节的发展而呈现出的复杂性和变化性。准立体型人物是指介于扁平型与立体型之间的艺术形象，它虽然也源于某种单一的观念或品质，但是却又

在一定程度上兼顾到性格的复杂性与变化性。由于话剧人物配置的特殊规律，次要角色主要是为塑造主要角色和协助主要角色推动主要剧情服务的，因此即使是在优秀的剧作中，也不必要将其处理成准立体型或立体型人物。基于这种原因，本节所讨论的人物形象只是指剧作的主要角色。

中国现代话剧人物形象属于扁平型的居多，准立体型的次之，立体型的屈指可数。造成这种现象的原因是错综复杂的。就创作主体而言，其中艺术创造能力上的缺陷不可忽视，但政治思维定势对其观察人物的出发点与评价人物的价值标准等方面的规定与制约却是更为直接更为主要的因素。这个结论可以从中国现代话剧人物形态的历时性发展变化中得到证实。

扁平型人物出自政治思维定势和做为其运用旗帜的政治思维，相对突出状态的剧作家之首，准立体型人物和立体型人物出自政治思维定势城相对程潜状态或文化思维比较活跃的剧作家之首。典型的政治型作家创作作品时，他们注意平衡政治动机和抒情动机之间的关系。在塑造人物时，既注意其政治规定性，又注意其情感丰富性。同时也具有将这种政治规定性和情感丰富性完美的。展示出来的艺术能力。他们上述作品典型地体现着政治与艺术的合一。

第二章：论曹禺《雷雨》、《日出》的阶级斗争、反抗封建制度与反对殖民主义

第一节：《雷雨》、《日出》的艺术结构

《雷雨》：《雷雨》创作于1933年，正值中国共产党领导广大人民反对帝国主义、封建主义、官僚资本主义，进行新民主主义革命的时期，在剧中周鲁两家错综复杂的人物纠葛中反映出旧社会的多种关系，通过两家人之间的矛盾冲突揭示封建家庭内部的专制与集权，反映了旧中国人民生活的基本面貌，同时穿插工人运动来揭露资产主义的罪恶行径。“《雷雨》可以归纳为三种主题观：其一，认为《雷雨》是命运悲剧，主旨在于两代人

不可违抗的命运，其二，认为《雷雨》是家庭悲剧，揭露封建资产阶级家庭内部的黑暗与残忍，其三，认为《雷雨》具有明显的阶级性，揭露资产阶级与工人阶级之间不可调和的矛盾冲突，从而批判封建资产阶级的罪行。”事实上，曹禺自己认为在写雷雨时没有一个明确的目的，他提醒读者在雷雨序言中的一段话，《雷雨》所显示的，不是因果，也不是报应，而是我所觉得天地之间的残忍，这种自然的冷酷四凤与周的遭际最足以代表，他们死亡，自己并不过咎。曹禺《雷雨》最初文本的结构、叙事与主题是一个繁复的存在。现在我试图对这一作本作精读细读，由“二人戏及“层层剥离的叙事的独特角度切入，来探究它的结构的生成与叙事的演进，并在此基础上探究它的宏大深邃的命运悲剧主题的产生。

（一）以“二人戏”为主体建构而成的宏篇巨制：整部《雷雨》中的“二人戏就多达 36 场，。《雷雨》全剧中司、鲁两家的八个人物在一天内的不同时段、空间以不同的组合轮番登场，演绎着各自及之间的爱恨情仇、恩怨纠葛。这种“二人戏场景构成了极其丰富的戏剧美学意蕴，在以高密度对话为主的话剧范式中，它能吸引住读者的耳目及注意力，从而构成了整个剧作中颇具戏剧冲击力和心理震撼性的重要场景，它们的演进、铺垫，直接推动了整个悲剧“高潮戏的到来，让全剧显得张弛有度、有理有节。。《雷雨》文本中大量精彩的“二人戏堪称杰作，它们的存在共同构成了这部大戏无数精彩的段落与场面。对于《雷雨》全剧而言，它们的存在在其构成意义上是主体性和结构性的。

二、以“层层剥离”为主要方式的多维精致叙事

《雷雨》在戏剧叙事方面可谓匠心独运，就其严谨、精妙程度而言堪称大师手笔，多角度、“层层剥离”的叙事风格是它的显著特征。对于叙事者而言，当他在叙说“他人之时便是一个“客观（第三人称）叙述者，而当他叙说“自身时便是一个主观”（第一人称）叙事者。在具体的叙事过程中，这两种常见的形式共同而不可分开。《雷雨》的多维叙事还在于它叙事手段的多样化。

相对于常规性的顺序、线性式叙事而言(如第二幕与第四幕的开始),它的“非常规叙事就更显得技高。《雷雨》的叙事学意义还在于戏剧的经典叙事传统。在叙述、展开、伏笔、照应、语言等诸多方面的精致与严谨使得整个剧情此起彼伏。《雷雨》经典叙事的迷人魅力还在于它的叙述语言的多重语义方面。剧中主要人物的许多道白具有非常丰富的内涵。

三、升华到宗教关怀层面的命运大悲剧

戏剧结构是对戏剧故事情节的安排与组织,因此戏剧情节与戏剧结构是密切相关的。情节是悲剧的基础和灵魂,“情节”既包含戏剧的故事情节,更指故事情节的组织即戏剧的结构布局。戏剧结构就是“在时间和空间方面对戏剧行动的组织。因此,没有好的情节和结构,戏剧根本不能成立,也就更谈不到吸引住观众了。

《日出》的艺术结构

作家在戏剧创作中运用了多种形式,这给戏剧文本阅读者增添了一种悬念和欢乐。下面我们将显示其中一些:

一、《日出》采用了“人像展览式”的结构

《日出》根据内容的需要,也就是写生活的横断面,所以采用了“人像展览式”的结构形式。剧本中心人物是围绕主要人物陈白露展览出来的,作者安排陈白露作为“穿线人物”,通过她带出来一个个人物来。剧本主要是通过陈白露寄居的豪华大旅馆,和小东西陷身的下等妓院为活动场景,将四方杂处的各色人等引进舞台,以展示每个人的性格,揭示社会风貌。选择这样的地点来展示“损不足以奉有余”的社会画面,也说明了作家艺术思想的巧妙与天才。话剧剧中的人物除陈白露和方达生外,可分成两类:一方面联系着黑势力的代表金八、大丰银行的经理潘月亭、银行经理秘书李石清、富孀顾八奶奶、博士生张乔治、“而首“胡四以及旅馆侍役王福升等这些“有余者”;一方面联系着刚到城市不久的小东西、大丰银行书记黄省三、老妓女翠喜以及卖报的哑巴等这些社会的“不足者”。“这样

便把“有余”与“不足”两个世界的景象都展现在观众面前，让人们看到了一幅半殖民地都市社会的里外两面。上层社会的花天酒地、纸醉金迷，下层人民的食不果腹、卖身卖命的悲惨生活。那曹禺是采用什么方法将主题思想和人物性格鲜明的“展览”在观众面前的呢？”

二、《日出》具有散文式结构法

“曹禺所要说明“损不足以奉有余”这个观念，实际上就等于俗语所谓“大鱼吃小鱼，小鱼吃虾米，强者压迫弱者”这种缺乏阶级分析的说法。”因此当潘月亭被金八所“吃”的时候，作者对这个银行家的一贯憎恶之中多少夹杂一些不忍之心。作者描写福升向陈白露转告潘月亭的话，“他说怕这一两天都不能来了。他叫我跟您说，叫您好好保重，多多养自己的病，叫您以后凡事要小心点，爱护自己。”这种的感伤情绪，使我们想起所谓“人之将死，其言也苦”，因而对潘月亭产生一些同情之感。非常明显，这种感伤情绪不是当时潘月亭最本质的表现，作者描写他的思想和感情，虽然削弱了主题的思想力量，但是具有散文的特点“形散而神不散”意思是形象显得散文但是思想与精神不是散文。

三、《日出》具有印象派绘画技法的结构

印象派画家作画时的主观感受和印象可以看作曹禺构想《日出》时从长期对整个社会感受“损不足以奉有余”的戏念，由此出发，曹禺选择了最明显的观念，而且是不很连贯的细节和场景，并在描绘这些细节和场景时，几乎是近于自然主义的。这里，我们着重提到剧本第三幕在这种结构形态中的作用。用传统的戏剧眼光去看，《日出》第三幕是与整个作品没有什么关联的一场戏，说它是节外生枝也不过分