

话剧

总 类

【话剧】戏剧种类之一，是中国对西方戏剧的特定称谓。在欧洲，人们将发端于古希腊时期的悲剧和喜剧的舞台演出形式称为 drama，通译为戏剧，并将其与歌剧、舞剧、哑剧等相区别。公元前 5 世纪，希腊的戏剧已基本成型，在发展中逐渐出现了演员的表演，歌队的作用愈来愈小，歌舞成分也逐渐减少，而戏剧性的因素却逐步占到主导地位，这便是以演员的形体动作和对话方式作为戏剧表演和戏剧交流的主要方式。古希腊戏剧为人类文化留下了宝贵财富，也为后世的戏剧创作提供了范本。然而在中世纪，由于封建专制的禁锢，欧洲戏剧的发展受到很大限制，宗教剧以及它的变种奇迹剧和道德剧独占天下，这类戏剧主题单一，表现形式呆板，传世之作甚少。文艺复兴时期，欧洲人文主义广泛发展，戏剧出现了第二次繁荣，以英国、西班牙戏剧为代表，欧洲出现了一大批优秀剧作家和传世之作，其中以莎士比亚及其悲剧最为著名。17 世纪，欧洲戏剧中古典主义盛行，提出了三一律的创作原则。18 世纪戏剧界以歌德、席勒等人为代表，形成浪漫主

义戏剧流派。19 世纪,现实主义戏剧开始登上舞台。而 20 世纪至今,多姿多彩的现代主义戏剧方兴未艾。本世纪初,随着中国封建制度的解体,西方文化艺术传入中国,使中国的舞台演出开始出现一种新面貌。人们模仿西方的演剧方法,舍弃传统戏曲的歌舞表演,这便是早期话剧的萌芽。1917 年,五四新文化运动开始,在对西方文化的开放与吸收中,中国新兴戏剧开始崛起,先后出现过新剧、文明戏、爱美剧等不同称谓。1928 年,戏剧家洪深提议,将这种与传统戏剧迥然不同,而在表现形式上与西方戏剧相近的舞台艺术正式定名为“话剧”。在近一个世纪的发展中,中国话剧逐渐成熟,并显现了卓越的实绩。

【世界戏剧史】广义地说,凡是有人类的地方,从远古时代起就有戏剧因素存在,她存在于祭祀和乐舞之中。但作为一种独立的艺术形式,其发生和发展在地球的不同区域,则有很大的差异性。世界戏剧是由欧美戏剧、印度及其影响下的东南亚戏剧、中国及受中国影响的日本与朝鲜三大区域组成。

人类最早的戏剧,可以追溯到公元前 3000 年左右。在古印度摩享约达罗的遗渝中,可以看到先民酬谢祈祷“湿婆”神的“艺能”的逾象。埃及在太古时代便有祭祀死者的乐舞和模仿舞蹈,其中最典型的是奥西里斯神受难剧。公元前 2000 年时,经常演出这种戏剧。但古埃及的戏剧并不发达。在中国,传说在黄帝时代就开始奏乐。据文字记载公元前 1500 年左右已有巫、覡祈祷神灵的仪式。

希腊戏剧的祖神狄俄倪索斯,在古代艺能的众神中,是较晚出现的一个。并不是希腊本土之神。但是随着希腊城邦的迅速发展,对狄俄倪索斯的祭祀逐渐发展为悲剧和喜剧。希腊戏剧也迅

速成长起来，成为人类戏剧的童年时代和第一个繁荣期，为后世留下了众多的悲剧和喜剧作品。阿瑞翁和忒斯庇斯在希腊悲、喜剧的形成过程中增加了角色，改变了剧场样式，发挥了重要作用。一大批天才戏剧家随之涌现。著名的悲剧作家有埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯。著名的喜剧作家有阿里斯多芬、米南德。古代罗马的戏剧依然很繁荣，有喜剧作家普劳图斯和泰伦提乌斯，悲剧作家塞内加。

在古希腊时期戏剧理论也发展起来，出现了柏拉图、亚里士多德，奠定了西方戏剧理论的基础。在古罗马则出现了贺拉斯。古罗马灭亡后，欧洲经历了漫长的中世纪时代。在此期间，戏剧以宣传宗教观念和道德说教为基本内容，出现了宗教剧和道德剧。在民间流行着笑剧、愚人剧，表现世俗生活，进行辛辣的社会讽刺。

14—16 世纪，欧洲各国先后掀起了人文主义运动。人文主义反对教会权威和禁欲主义，肯定人的价值、赞美人的理性和智慧，倡导对现世幸福的追求和个性自由，从而推动了文学艺术的发展，形成了戏剧史上的第二个繁荣期。英国和西班牙戏剧尤为璀璨夺目。重要的剧作家有英国的马洛、莎士比亚、琼森，西班牙的鲁埃达、维加等。莎士比亚的作品成为人类戏剧文化的珍品。此时期，欧洲的剧场建筑也有了多种多样的发展，并开始接近于近代的镜框式舞台。在意大利产生了有很强民众性的“即兴喜剧”，逐渐流行于欧洲。并出现了专演即兴滑稽剧的职业剧团。文艺复兴时代的戏剧从“事神”转向了“事人”。

17 世纪，欧洲戏剧发展迈入了古典主义时期，法国的宫廷戏剧成为古典主义的戏剧的典范。法国的戏剧创作一方面受到高度集权的君权的制约，另一方面又受到人文主义思潮的深刻影响，于是发展了这样的艺术特点。一方面强调理性、强调形式的规范性，

将“三一律”奉为创作准则；另一方面则力求表现人类的本质。最重要的剧作家有高乃依、拉辛和喜剧大师莫里哀。布瓦洛是集古典主义理论之大成者。古典主义戏剧占据欧洲戏剧舞台达 200 年之久。

18 世纪，在与古典主义的抗争中，兴起了启蒙主义思潮。启蒙运动的主将狄德罗提出了建设市民戏剧和严肃喜剧的构想和纲领。博马舍在这一原则的指引下，写下了大量作品。在德国则掀起了狂飚突进运动，涌现了莱辛、哥德和席勒，创建了德国的民族戏剧。意大利的喜剧传统则孕育了又一喜剧作家哥尔多尼。

19 世纪，欧洲戏剧进入了浪漫主义时期。作家雨果的名剧《爱尔那妮》演出的成功，对法国古典主义的抗争取得了意义重大的胜利。浪漫主义偏重于内心世界的表现，反对创作规范的种种约束。浪漫主义戏剧存在的时间较为短促，但对后世有较大的影响。其代表作家有：法国的维尼、缪塞、大仲马，德国的克莱斯特，英国的拜伦、雪莱。在戏剧理论方面，瓦格纳提倡综合艺术，对现代戏剧原理发生直接影响。弗莱塔克通过对前人优秀作品的系统研究，探讨了戏剧的内容和形式特征，确立了戏剧理论学科的独立地位。

1837 年，法国作家左拉在《岱蕾斯·拉甘》一剧的序言中指出戏剧创作已越过了古典主义和浪漫主义的阶段，提出了戏剧应是“人生的实验”的自然主义创作原则，从而拉开了近代戏剧的序幕。德国的霍普特曼、瑞典的斯特林堡都是这一流派的代表人物。现实主义戏剧也要求以再现的方式进行戏剧创作，但更侧重于对社会生活的批判，因而又称为批判现实主义。这一流派拥有一大批知名作家，他们是挪威的易卜生、法国的小仲马、英国的萧伯纳和高尔斯华绥、俄国的果戈理、奥斯特洛夫斯基、托尔斯

泰、契诃夫、高尔基等。

导演职能在近代戏剧中确立起来，经过了从德国的梅宁根公爵葛尔库二世到斯恩等人的努力，戏剧艺术的整体性原则越来越得到人们的重视。俄国的斯坦尼斯拉夫斯基则建立了真实地再现生活的表演技巧体系。瑞士的阿庇亚的近代照明术完善了舞台的造景技术。

19 世纪末期至第一次世界大战前后发展起来了世界潮流的现代主义戏剧，流派繁多，有表现主义、象征主义、结构主义、未来主义、立体主义和诗剧派、叙事剧派等。现代戏剧首先由自然主义向象征主义演变，比利时的梅特林克和易卜生、斯特林堡是代表人物。意大利的皮兰德娄、英国的叶芝、苏联的梅耶荷德、美国的奥尼尔、赖斯、怀尔德、奥德茨等都加入到现代戏剧的行列中来。

二战以后，存在主义戏剧与其哲学观念一起兴起，代表作家有萨特、加缪。50 年代，在法国出现了以荒诞的手法表现荒诞人生的荒诞派戏剧，并迅速在欧美流行开来，主要人物有爱尔兰的贝克特、法国的尤奈斯库、阿尔比及英国的品特等。稍后，另一些作家赢得了世界性的声誉，如法国的阿达莫夫、瑞士的迪伦马特、英国的奥斯本、美国的田纳西·威廉斯、阿瑟·密勒、波兰的姆罗齐克等。

二战前后，在戏剧理论上出现了“非亚里士多德化”，否定戏剧靠幻觉达到迷醉而净化的目的；主张演员对观众都应成为戏剧内容的观察者和冷静的批判者，戏剧应以达到“间离效果”为目标。德国的布莱希特是这一理论的倡始者。

古印度从公元前到 12 世纪流行的是用梵文写成的诗歌体戏剧。迦梨陀婆（4—5 世纪）的《沙恭达罗》将印度古典戏剧带入

黄金时代，被誉为是世界三大古典名剧之一。另一些重要的剧作家有首陀逻迦、毗舍佉达多等等。以后的几个世纪中，印度的戏剧没有很大的发展。直至 18 世纪中叶，接受了西方近代戏剧的影响，使印度戏剧进入近代期。米特拉（1829—1873）为近代孟加拉语戏剧的创立作出了贡献。民族诗人、作家泰戈尔以自己的创作进一步推动了近代戏剧运动。1919 年以后，印度戏剧进入现代期，1947 年印度独立，现代戏剧运动渗透到全国各地。但从总体上看，印度传统民族歌舞剧仍然占据优势。

中国独特的戏剧艺术——戏曲，形成于宋代，经由南戏、金元杂剧、明清传奇、乱弹花部、改良戏曲发展至今，形成现代戏曲。1940 年鸦片战争后，西方戏剧进入租界，受其影响，逐渐生成了话剧，形成了独特的戏剧观。

日本戏剧受到中国戏剧文化的影响，在公元 6 世纪出现猿乐，是集歌舞、伎能、滑稽表演于一体的舞台艺术。14 世纪形成的歌舞为主的能乐，和以动作、对白为主的狂言。17 世纪发展成熟的歌舞伎，是完整的、最具代表性的民族戏剧样式。1868 年发生的明治维新把日本戏剧带入了近代期，对传统进行改造、创造了新派剧。20 世纪初，坪内逍遙（1859—1935）将西方戏剧形式介绍到日本，创建了新剧。于是形成了新剧与传统戏剧并存共荣的局面。朝鲜的戏剧与中国和日本有着直接的血缘关系。它们一起形成了富于魅力的东方戏剧的特色。

【中国话剧】19 世纪末 20 世纪初从西方传入中国的戏剧形式。在中国漫长的封建社会中，有着源远流长的戏剧传统，但皆属于戏曲范畴，而只有话剧才是近代、现代社会变革的产物。19 世纪末 20 世纪初，资产阶级民主革命运动推进了中国文化变革的步伐，

促使传统戏曲走向革新之路，出现了时装新戏的演出。受西方戏剧表现形态的影响，1907年，中国留学生在日本东京组织了春柳社，同年在上海又成立了春阳社，1909年南开学校成立了学生剧团，皆以演出时事新剧为号召，被认为是中国话剧发展的开端。1907年春柳社演出《黑奴吁天录》，是中国话剧的第一次艺术尝试。1908年，春阳社演出《迦茵小传》，比较完整地运用了西方演剧形式。1910年以后，已具雏形的新剧被冠以“文明戏”之称，此时期内的戏剧演出多采用幕表制形式，演员只依据演出大纲在舞台上进行即兴编演，文明戏的商业化庸俗化倾向导致了自身的衰颓，虚假的繁荣局面旋即消亡。1917年，“五四”作为中华民族历史上一次强大的思想文化运动，开启了中国话剧运动蓬勃发展的先河，随着中西文化的广泛交流，西方戏剧思潮和优秀剧作大量涌入国内，以译介易卜生剧作为先导，戏剧界曾一度盛行创作和演出以反映婚姻和家庭的问题为题材的社会问题剧。与此同时，西方现代派戏剧也被介绍到国内，其中唯美主义、表现主义、象征主义、未来主义等戏剧思潮，对田汉、郭沫若等人的早期剧作产生过重大影响。1921年，上海民众戏剧社提出“爱美剧”主张，倡导非职业化非商业化的戏剧演出活动。1928年，经戏剧家洪深提议，将这种趋近于西方演剧形态的白话剧，命名为“话剧”，它舍弃了传统戏曲的歌舞表演，代之以形体动作和语言交流，成为新型的表现形态。20年代末期，中国戏剧的主潮构成了左翼戏剧运动，提出了“无产阶级戏剧”口号，使话剧同中国现实的革命斗争联系更紧密，现实主义戏剧创作获得了长足的发展。抗日战争爆发后，话剧经历了国防戏剧、抗战戏剧和解放战争戏剧等发展时期。与此同期，上海“孤岛”和红色苏区的戏剧活动也取得了很大成绩。1949年，中华人民共和国成立，标志着当代话剧的开

始。在此之后的 17 年间，话剧出现了繁荣发展局面。涌现了大量优秀的戏剧创作人员，演出的新作达数千之多。“文革”期间，话剧事业受到严重损害。1976 年粉碎“四人帮”以后，话剧开始复苏，并迅速出现了以社会问题剧为主潮的繁荣局面。80 年代后，以现代主义为主导思想的探索戏剧开始勃兴，对话剧开始了从内在意涵到外在形式的全方位的探索。随着戏剧观念的更新，人们开始探寻话剧发展的新路径。在近 80 年的戏剧发展历程中，中国话剧沿着曲折的道路前进，涌现了许多优秀剧作家如曹禺、田汉、郭沫若、夏衍、老舍、洪深、欧阳予倩等，并以其优秀剧作如《雷雨》、《关汉卿》、《屈原》、《上海屋檐下》、《茶馆》等为中国话剧文化留下了宝贵财富，并以这些剧作的演出活动，为话剧事业培养了不少卓有成就的戏剧导演、表演艺术家和舞台美术家。

【戏剧】艺术存在形态之一。指适合于舞台演出的散文作品或诗作，故事情节通过对话和动作来表现，辅之以姿态、服装、布景、音乐等，表演出来宛如真实生活的艺术样式。在现代中国，“戏剧”一词有两种含义：狭义的戏剧专指以古希腊悲、喜剧为开端，继而在世界范围内流行的演出形式，英文为 drama，中国称之为“话剧”。广义的戏剧统指一切具有综合性、直观性和完整性的虚构人物的表演活动，其中包括欧洲戏剧、中国戏曲、日本歌舞伎、印度古典剧等。戏剧作为一种艺术形态，最早起源于公元前 5 世纪古希腊的祭祀性歌舞，当时歌舞与戏剧关系密切，但在后世发展中，西方戏剧的歌舞成份逐渐减弱，外部形体动作和对话构成戏剧的主导因素。起源于原始宗教仪式而成型期略迟的东方各民族戏剧则大量保留了歌舞成分，形成了歌舞抒情性与戏剧性相融合的艺术特色。戏剧是一门综合艺术，它将文学、表演、造型、音

乐、舞蹈等多种艺术表现手法有机地融为一体，成为一种完整的时空艺术。关于戏剧的构成，有人将演员与观众的存在看成是戏剧存在的“二要素”；还有人对此加以补充，把戏剧构成概括为“三要素”，即剧本、演员、观众；“四要素”，即剧本、演员、观众、剧场。关于戏剧的本质，历代戏剧理论家们的表述不尽一致，大体有如下观点：（1）模仿说，认为戏剧就是摹仿，是行动的艺术，动作是支配戏剧的法律；（2）观众说，认为戏剧是演给观众看的，因此观众是戏剧生成的必要条件，也是存在的本质；（3）冲突说，认为没有冲突就没有戏剧，各种矛盾的冲突与转化，是戏剧的本质所在；（4）情境说，认为戏剧是对特定情境下人的行为选择的反映，剧院是检验人类特定情境下行为的实验室，因此情境与人的关系是戏剧的本质。关于戏剧的种类，就其表现形态而言，有歌剧、舞剧、话剧、哑剧等之分；而就其反映内容而言，有悲剧、喜剧、正剧之分。关于戏剧的功能，一般认为其具有审美、认识、教育、娱乐等社会功能。在戏剧发展历史中，古希腊时期出现的优秀悲、喜剧为后世戏剧提供了典范。而后在中世纪近千年的漫长历程中，由于封建专制文化对戏剧的长期束缚，致使戏剧被当成宗教宣传和道德说教的工具，遂使宗教剧、道德剧风行一时。文艺复兴时期，欧洲戏剧出现繁荣局面，以莎士比亚为代表的大批剧作家，以自己的优秀悲、喜剧，为世界戏剧留下了珍贵的遗产。17世纪，欧洲戏剧发展进入古典主义历史时期，强调“三一律”的创作方法，严格区分悲、喜剧的界限。18世纪，新兴的资本主义生产关系带来了欧洲戏剧理论和创作的勃兴，而以歌德的戏剧为代表掀起的狂飚运动，则开启了近代戏剧的先河。19世纪，欧洲戏剧分化为现实主义与浪漫主义两大流派，涌现了大量优秀剧作。20世纪以后，戏剧历史进入现代主义发展阶段，艺

术流派纷至沓来，艺术形式千变万化，创作方法呈现出多元化趋势。

【戏剧性】戏剧美学研究的主要对象之一。是使虚构人物的表演所显现的假定情境和生活流程，对观众产生持续不断的吸引力的特性。由于戏剧是将人物的内在心理通过外显的动作直观地作用于观众的感观，因此，人物的心理活动如思想、意志、情感，外部动作如姿态、台词、表情以及由此构成的假定性情境，都是构成戏剧性的基本内涵。“戏剧性”一词，现在不仅用以说明戏剧的特性，而且用以概括那些与生活的普遍性和一般性相背离的事件，因此，对公众来说，戏剧性代表了某种意外巧合、新鲜、新奇等因素。戏剧正基于这些因素的存在，并将其进行艺术加工，使舞台所展现的生活事件获得不平凡的效果，从而引起观众的兴趣。历来戏剧理论家对戏剧性的解释不尽一致，主要观点有：18世纪德国的理论家施莱格尔认为，戏剧性在于戏剧作品中人物之间的相互影响和相互较量。而另一位德国剧作家、理论家费莱塔格则将戏剧性视为凝成意志和行动的内心活动，以及由于自己和别人的行动在心灵中引起的影响。也有人认为，没有冲突就没有戏剧，因此戏剧性来源于各种矛盾关系的冲突与转化。现代戏剧理论家对戏剧性的研究多着眼于戏剧与观众的审美交流。英国戏剧理论家阿契尔指出，关于戏剧性的唯一确切的定义是：任何能够使聚集在剧场中的普通观众感到兴趣的虚构人物的表演。日本戏剧理论家河竹登志夫则认为，所谓戏剧性，即是包含在日常生活中的某些本质矛盾，这种同自身和他者的潜在对应关系，是一个随着时间的流逝在现实人生之中逐渐表面化，在强烈的紧张感中偏向一方，从而达到解决矛盾的一连串过程。

【戏剧人物】戏剧中的角色。在古希腊最早的戏剧演出中，戏剧人物以集体形式即歌队的形式出现，他们不具有独立意义和个性色彩，随着戏剧的发展，情节的复杂性要求演员从歌队中分离出来，以戏剧内容中的人物的身份出现，运用对话和行动制造正在运作的舞台幻境，这样便产生了戏剧人物。（1）戏剧人物的塑造首先在于性格的创造，其性格应当鲜明并具有倾向性。贺拉斯认为性格是把一个人和别的人区别开来的东西，在戏剧中只有性格鲜明的人才能引起观众的关心，并对观众具有感染作用。德莱顿认为，在性格的综合体中，除了应突出主导因素外，另一个关键是要取得内在和谐，使诸因素错综复杂而能趋于统一。（2）戏剧人物的塑造应具有可信性，他应当与其所处的历史、社会环境相一致，与他的出身、年龄、职业、经历、地位相适应，在其身上反映出时代、历史的必然和现实生活的真实性，从而显得生动、自然、有意味，是一个有生命的实际存在。（3）戏剧人物应在情境创造中显现其行为的系统性，其动作不是彼此孤立的，而是相互联系与适应的关系，应该形成自成一局的世界。在传统戏剧中，比较强调人物性格的鲜明性，而在现代戏剧中，戏剧人物这一特点有淡化趋势，使其具有了象征性和符号化的特点。

【戏剧主题】戏剧作品的形象体系中所表露出来的中心思想。是剧作者在一定世界观指导下，基于对生活的独到认识，在对题材的内涵进行深入挖掘的基础上所提炼而成的剧作的思想精华。在戏剧作品中，主题往往通过主人公反复强调的几句台词、主题歌词、主要行动或一连串突出的戏剧意象等形式加以表现。但主题的存在不是孤立的，它依赖于人物形象的塑造、戏剧情节的安排、矛

盾冲突的构成，戏剧场面的创造等。一般来讲，独幕剧因内容集中，篇幅较小，故主题比较集中，单一；而多幕剧因为内容丰富，篇幅较长，故主题比较丰富、复杂，有的剧作在总主题之外还有副主题。戏剧的主题是剧作者在深入分析和理解剧作所表现的生活内容的基础上，从生动形象的戏剧画面中自然而然地流露出来，而不是人为地强加于剧作之上的。戏剧主题有深浅之分，其价值有大小之别，而深刻的戏剧主题总是与戏剧家先进的世界观、深切的人生体验和独特的艺术手法分不开的。

【戏剧风格】戏剧在内容和形式的有机统一中显现出来的艺术特色和创作个性。戏剧的风格首先取决于剧作家本人的风格。剧作家由于世界观、生活经历、性格气质、文化教养、艺术才能、审美趣味等的不同，因此在戏剧题材的选择、人物形象的塑造、语言和表现手法的运用等方面，显示出与众不同的特色。它不仅体现在一些作品中或表现在某一些戏剧因素上，而且是全部艺术创作中的总体特征。这些特征被导演加以深刻领会和把握，并在舞台上加以表现，便形成了戏剧的演出风格。法国评论家布封认为“风格即人”，而戏剧风格的形成，依赖于剧作家、导演、演员、舞美设计者，以及舞台调度人员的长期默契合作，从而在艺术实践中形成相对稳定、独领风骚的艺术特色。戏剧风格体现于如下4个方面：（1）戏剧题材的选择和表现主题的阐释。（2）戏剧情节的安排和发展节奏的控制。（3）戏剧结构的独特处理方式和整体布局的艺术表现。（4）剧作语言的个性色彩和台词处理的艺术特色。戏剧风格是在参与戏剧创作的人的主观特性和客观因素的相互统一所铸成的艺术独特性中显现出来的。时代的民族的阶级的影响是形成戏剧风格的重要因素，戏剧所反映的特定的艺术形式，对

戏剧风格的形成也具有不可忽视的作用。戏剧风格具有一贯性、稳定性的特点，但风格不是一成不变的，而是随着时代和历史的发展而发展的。

【戏剧素材】剧作家在社会实践中积累的生活的原始材料，包括人生印象、生活场面、现实人物、自然图景、社会事件等，它们作用于剧作家的视觉或听觉，在感觉层次上形成较为深切的感受，其中的某些印象会影响到剧作家以后的戏剧构思。这些生活材料虽未经过综合整理和提炼加工，戏剧素材还仅仅是现实生活的原生状态，带有零散性、片断性的特点；但它是戏剧作品赖以产生的基础，剧作家只有大量积累丰富的生活素材，才有可能进入戏剧构思和戏剧创作。戏剧素材的来源大致有两种：一是直接的来源，即剧作家亲眼所见、亲身体验的人和事；二是间接的来源，指剧作家道听途说的人物事件以及一些收集得到的文字资料等。

【戏剧题材】构成戏剧作品内容的要素之一。指戏剧所表现的社会事件和生活现象。剧作家在广泛收集和整理戏剧素材的基础上，经过去粗取精、去伪存真，由此及彼，由表及里的艺术加工，使零散性、片断性的素材系统化、完整化，进入戏剧作品。戏剧题材的形成，受剧作家人生体验、世界观和思想感情等主观因素的影响，同时也受时代氛围、生存环境、社会意识形态等客观因素的制约。它是剧作家抒发情感、表达思想的客观依据，是构成作品的客观要素，是形成形象世界的基础，它决定着“写什么”的问题，也制约着“如何写”的问题。通常题材的划分是根据戏剧反映的生活范畴、基本性质和本身蕴含的意义而决定的，如工业题材、农业题材、家庭题材等。

【戏剧情节】戏剧构成的要素。与一般叙事性艺术相同，戏剧情节是由编导者有意识挑选和安排的沿着因果关系方向展开的行动和事件。但戏剧情节对事件进程的场面性有更严格的要求，其情节过程是由连贯的、抑或跳跃的场面组接而成。离开场面，戏剧难以完成情节叙事。情节对于戏剧有极为重要的意义。亚里士多德在《诗学》中，把情节看作是构成悲剧六要素的首要问题，称之为悲剧的“灵魂”。戏剧情节的外展形式表现为角色的行动发展及冲突的发生、演进和结局；其内部动因则是人物的动机及性格的变化。由此，人们通常又把戏剧情节规定为“角色行动的历史”。对人物外在行动和内在心理因素的不同侧重，构成了不同的戏剧风格类型，前者有情节剧、佳构剧等，后者则有心理剧等。

情节线索的敷设有单线、多线及至网络化多种方式。单线式的情节发展脉络清晰、笔触集中。在中国传统的戏剧创作中把“立主脑”、“减头绪”作为一条重要的美学原则。多线发展的情节模式围绕主要情节线铺设一条或多条次要线索，使之与主线有机交织，使情节丰富复杂化。网络状情节模式适应人物群象的戏剧模式，注重人物关系的相互作用和整体效应。

在戏剧创作中，情节具有相对独立的审美价值和美学意义。不同类型的戏剧对情节有着不同的要求。一般来说，通俗性戏剧要求情节有鲜明性、集中性、激烈性和曲折性；哲理性戏剧则要求情节内部动因的深刻性，而在外型上则排斥人为性，有时呈现出散文化倾向。优秀的戏剧作品要求生动的情节与深刻的思想内蕴的完美结合。

【戏剧结构】戏剧冲突、情节、人物诸元素的组合方式。由于戏剧

叙事受到时间、空间以及媒介因素的严格限制，因此要将诸种艺术元素在有限的时空框架中结构起来便具有高度的技巧性。戏剧结构成为戏剧文学创作中最困难的问题之一，精巧的戏剧结构自身就具有相对独立的审美意义。戏剧结构有多种分类方式，在中国较为常见的分作三类：（1）闭锁式。截取事件发展接近高潮的部分构成情节线，在相对集中的情节过程中追溯前因，推动剧情疾速发展，直至终结。高度集中的情节发展中，种种戏剧场面环环相扣，结构严密，使剧情具有封闭性。“三一律”是这种剧作方式的总结。易卜生的《娜拉》、曹禺的《雷雨》即属此结构模型。（2）开放式。以首尾铺陈的方式叙述故事，注意情节的线性因果序列，时空处理较为自由，可以有较大的跨度。这类戏清晰流畅、跌宕有致。中国古典戏曲结构即属此类模式。（3）群像戏。或人像展览式。人物形象众多，情节主线隐伏，而注重各种复杂人物关系的展开，戏剧场面相互穿插，使结构网络化。老舍的《茶馆》便属于此列。

【闭锁式结构】见“戏剧结构”。

【开放式结构】见“戏剧结构”。

【群像式结构】见“戏剧结构”。

【人物展览式结构】见“戏剧结构”。

【戏剧情境】戏剧构成的要素。指戏剧冲突、情节和戏剧动作发生和发展的契机。戏剧情境由时空背景、具体事件和具有定性的人

物关系构成，其中特定的人物关系是情境的形成最重要因素。情境是人物特定动作发生的条件和外因。不同性格的人物进入戏剧情境后，会有不同的反应和行动，从而显示了性格的外部特征。随着人物关系的渐次复杂，情境也随之深化，在情境中活动的人物性格能够得到更丰富的展示和更深刻的揭示。戏剧情境为冲突的发生、激化和转化创造了条件，成为情节构成的基础。18世纪法国美学家、戏剧理论家狄德罗注意到情境的作用。德国美学家黑格尔在《美学》中对情境作了系统的研究。情境的理论和技巧越来越受到现代理论家和戏剧家的重视。法国存在主义哲学家、戏剧家萨特建立了“情境剧”的剧作模式。即以人物在情境中的自我选择构成剧情的基本情节，从而展示其哲学观念。

【戏剧表演】通过扮演戏剧角色，以舞台动作和台词塑造人物形象的艺术创造活动。戏剧表演的特殊性在于创作者、创作媒介和艺术形象的三者合一。演员是创作主体，他运用自己的肢体、语言、表情的运动塑造角色，艺术形象是以演员表演的方式得以体现和完成的。表演艺术“三位一体”的特性赋予戏剧人物形象以极大的真实感。在鉴赏活动中，观众易于产生演员与角色真假不辩的错觉。英国美学家布洛称戏剧为最容易丧失审美心理距离的艺术。演员与角色的同一性，使戏剧表演艺术家在创作活动中面临着极为特殊的问题：既在一个人身上协调创作主体和创作客体二种不同的心理活动机制。表演上称之为第一自我（创作主体）和第二自我（创作客体）的关系。强调第一自我与第二自我的完全投入和融合的表演方法，形成戏剧表演的体验派；强调第一自我对第二自我的理性认识和监控，构成表现派表演艺术的基础。表演艺术具有时空属性，戏剧表演须在舞台空间和演出时间的流程中进

行。表演艺术的舞台创作过程还与观众欣赏活动的过程合一。为此创作者与欣赏者之间就可以建立相互直接交流的特殊关系。创作者引导着观众的欣赏活动,观众的反应则能直接作用和刺激演员的创作。戏剧艺术这种特殊的创作和欣赏过程具有极大的美学意义,越来越为现代艺术家所重视。戏剧表演还具有重复性。演员创造的艺术形象随着每次演出活动的结束而中止。每次演出,都要重新塑造形象。这种创作活动方式要求演员具有“保持演出青春”的良好心理素质,同时也给了创作者不断调整自己创作的便利。戏剧表演的创作过程一般从对角色的思想感情、行为方式和性格特征的分析认识入手,找出角色所在的戏剧情境和人物关系,确定人物的行为逻辑、贯串动作和最高任务。构思并创造角色的外部造型、精神风貌及行为方式。最后根据自己的体貌音容条件、创作伙伴及观众的反应调整自己的表演,创作出更准确、生动、具有强烈感染力的艺术形象。表演艺术在戏剧诸多的综合艺术元素中占有中心的位置。对于戏剧来说,表演元素具有本原的意义,戏剧的人物形象主要是由表演来实现的。舞台美术、音乐、效果、舞蹈等其他艺术元素是以表演艺术的需要而凝聚起来的。在近现代戏剧创作中对艺术整一性的要求越来越高,导演的地位得到强调和巩固。演员必须在导演统一构思的指导下进行创作。但表演在戏剧综合性艺术媒介中的中心地位也是导演创作必须遵循的原则。

【戏剧动作】戏剧艺术基本的物质表现手段,指戏剧角色的局部或整体行为。戏剧动作分为三类:(1)形体动作,人物的肢体行动、造型和表情,其中包括静态动作;(2)语言动作,人物的言说动作,包括对白、独白、旁白等方式。人物语言动作的性格化是戏

剧创作的重要原则；（3）内心动作，指人物的思想活动、心理冲突因素。在戏剧中，内心动作是形体动作和语言动作的内因和动因。内心动作又必须转化为形体动作和语言动作才能得以可视性展现。因此有人反对将内心动作列入戏剧动作。但在现代戏剧中编者创造了一些不含动作因素的场面来展示人物心理动作。戏剧动作具有直观性。动作在观众面前的直接展示，使戏剧表现较之单纯语言叙事更生动可感，以更直接的方式传达出非语言层面的人物思想情感。由于动作这种直接展示的方式，又使戏剧动作具有“正在发生”的现时性，并不断指向未来，产生悬念，形成戏剧的又一美学特征。戏剧动作是一个古老的批评术语。亚里士多德在《诗学》中指出：悲剧模仿的对象是行动，模仿的方式是动作。动作被认为是构成戏剧艺术的本质特征。“动作说”至今仍在戏剧理论中居于正统地位。

【戏剧批评】批评家对戏剧所作的分析与评价。戏剧批评对象既包括戏剧文学，也包括舞台艺术，批评的目的是为了帮助人们鉴赏富于创造性的戏剧，并对戏剧所包含的美学特征进行一次再创造。与一般的文艺批评相比，戏剧批评有其独特的个性，那就是批评家在观看戏剧的过程中，除了要表现出高度的敏感性和洞察力之外，还需要在总体印象中，毫无错误地区别，什么东西应归功于剧作者的才能，剧作者到底有多大才能，什么东西应归功于舞台的艺术处理和演员的表演。戏剧批评就是要在这些方面表现出判断的高度准确性，否则便会产生出不良后果。戏剧批评与戏剧创作应该是相互影响，相互促进的关系，它可以帮助剧作家本人认识那些自己尚未意识到的有价值的东西，纠正那些妨碍剧作家取得更大成绩的缺点，使其创作活动朝着更成熟的方向发展。而对

于观众来说，戏剧批评能引导他们正确认识舞台形象，加深对戏剧的理解，并有助于提高其审美能力和欣赏水平。戏剧批评应强调客观性，但客观性决不意味着排除个人的反应，事实上，排除个人反应的批评就不成其为批评了，但批评不能只靠主观印象，而应尊重戏剧艺术的客观特征，力求使批评具有说服力，便于为人接受，只有这样，批评的作用才能正常发挥出来。

【戏剧批评家】以戏剧批评为己任，并在长期的实践中取得了一定成就的专业人员。戏剧批评家应具备良好的理论素质、完备的艺术修养和丰富的舞台知识，对戏剧艺术本身应具有精细的观察力，敏锐的判断力，深切的理解力和透彻的感悟力。同时还需具有公正、坦诚、严肃、认真的批评准则，通过自己独特的批评视角，透过一般的戏剧艺术表象，挖掘出别人看不到或忽视了的戏剧艺术的深层内涵。戏剧批评的性质是一种二度创作，因此，戏剧批评家必须尊重原作的客观事实，对戏剧艺术的实际存在意义做出恰如其分的评析。戏剧批评家的主要任务是：（1）以自己卓有成效的批评，指导戏剧艺术创造者的艺术实践活动，既包括对戏剧文学的评析，也包括对舞台表演诸因素的评析，同时还要注意区分，一台戏剧演出的成功，何者应归功于原作的艺术魅力，何者应归功于演员的卓越表演。反之，对于不成功的戏剧演出，也应具体分析。（2）以自己卓有成效的批评，指导戏剧艺术的爱好者和观赏者的审美活动，对其审美情趣发挥积极的引导作用，以提高其对戏剧艺术的欣赏水平。（3）在广泛研究和实践的基础上，对戏剧艺术的发展规律做出全面总结和理论创见。戏剧批评家既应当切忌为趋炎附势而人云亦云，也应当切忌为标新立异而吹毛求疵。

【悲剧】戏剧主要体裁之一。最早发端于公元前5世纪初叶的希腊，是由酒神节祭祷仪式中的酒神颂歌演变而来。当时悲剧大多取材于荷马史诗和神话传说，代表剧作家有埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯。亚里斯多德在《诗论》中认为悲剧是主人公对严肃的、完整的、有一定长度的行为的模仿，而行为的发展是从高级处境走向低级处境，因而激起观众的同情与忧虑。在戏剧史上，悲剧随着时代的发展呈现出发展趋势。到了文艺复兴时期，莎士比亚把悲剧艺术的魅力推向高峰，其剧作《哈姆莱特》和《李尔王》等成为传世杰作。17世纪，出现了高乃依、拉辛为代表的古典主义悲剧，把英雄悲剧推向顶峰。19世纪以后，悲剧的表现视野扩大，对小人物命运的关注，对人类自身局限性的开掘，使悲剧更见异彩。恩格斯认为造成悲剧的原因，是历史的必然要求和这种要求实际上不得实现的结果。在我国，悲剧的历史源远流长，元代关汉卿的《窦娥冤》，明代高则诚的《琵琶记》堪称杰作。到了现代，曹禺的《雷雨》、郭沫若的《屈原》，也堪称是标炳史册的悲剧。

【悲剧性】悲剧的主要美学特征之一。是悲剧艺术的基本特征，悲剧效果赖以产生的基础。在古希腊悲剧中，歌队的精神，即悲剧表现的永久性的抒情成分，与悲剧所要求的刚毅性，主人公受制约的激情以及观众高度集中的情绪达成一致。在后世的戏剧发展中，虽然歌队的地位被取消，但它所体现的悲剧特征并未减弱，而是具体体现在主人公的受制约性和悲剧整体的严肃性上，由此，人们把悲剧性看成是在美丑、善恶的尖锐对立和激烈冲突中，主人公或由于命运的安排，或由于自身的缺陷，或由于偶然性事件，或由于地位和势力的卑微，总之，造成历史的必然要求和这种要求

实际上不可能实现的尴尬处境，致使一个人遭遇了他所不应当遭遇的厄运，造成了有价值的、美的事物的毁灭，从而使整个事件和整个过程具有象征性意义和严肃、庄重的意味，使人们产生怜悯与恐怖杂糅的悲壮情绪，这便是悲剧性的意义所在。悲剧性是古希腊悲剧精神的衍化，是悲剧所要求的刚毅性和主人公的受制约性的完美融合与体现。

【喜剧】戏剧主要体裁之一。喜剧有两种含义：一是指美学的一种范畴；二是指艺术的一种形式，起源于古希腊祭礼酒神的狂欢歌舞和民间滑稽戏。喜剧是人类在历史实践过程中，用胜利的笑声告别过去历史的一种审美形式。它通过美对丑的嘲弄、否定和揭露，揭示出新事物新力量终于淘汰旧事物旧力量的必然规律。作为狭义概念的喜剧矛盾，往往是由动机和效果、内容与形式等一系列不和谐的形态构成的。也有人强调喜剧的民间因素，并回溯到原始宗教死而复活的仪式。与此相似，苏珊·朗格强调喜剧的节奏，认为它是一种生命意识的表现形态。喜剧的审美效果是笑，在笑中包含了对善恶美丑的价值判断。喜剧在人类历史上源远流长，古希腊时期就有阿里斯托芬、米南德等喜剧大师。17 世纪，英国的本·琼生，法国的莫里哀，以他们的智慧丰富了人类喜剧艺术的宝库。近现代喜剧艺术向悲喜剧的方向发展。中国艺术中，向来具有喜剧传统，汉角抵戏，唐参军戏，宋元杂剧，明传奇，直到当代，喜剧创作都很有实绩。

【喜剧性】喜剧的主要美学特征之一。是喜剧艺术的基本特征，喜剧效果赖以产生的基础。古希腊的喜剧源于酒神祭祀中的狂欢歌舞，因此，亚里斯多德认为，喜剧来自笑，是对于一个可笑的，有

缺点的，有相当长度的行动的模仿。德国哲学家康德和叔本华，都发现笑的秘密在于两个事实、两个观念、两个词汇或两种联想的不一致。柏格森在对笑这个题目进行哲学性探讨时，接受了前人的观点，并推想出自己的理论，他认为喜剧存在的条件是，笑的对象是独特的，不引人怜悯的；笑是不动感情的，在喜剧情境中，人物的语言，或人物本身，总有些看来滑稽可笑的机械作用。也有人认为，喜剧性的真正原因，在于笑本身所包含的解脱之感，这是自然人力图摆脱社会束缚和传统习俗的一种解放。总之，贬低、不一致、幽默、讽刺、机械作用和解脱之感，都是笑的源泉，而不一致则无疑是笑的巨大源泉，也是喜剧性的基础所在。

【正剧】又称悲喜剧。戏剧主要体裁之一。是一种介于悲剧与喜剧之间，并把二者的表现形态融为一体的戏剧样式。其外部特征表现为人物命运和事件结局的完满性。其基本特征是将悲剧与喜剧的双重快感糅合在一起，既不使观众落入悲剧的过分忧伤，也不致于使他们落入喜剧的放肆。而戏剧冲突则往往由尖锐的对应导向最终的和解，从而使不同的旨趣、目的和人物达成和谐一致。正剧的起源可追溯到古希腊的萨堤洛斯剧，该剧在演出时，继三场严肃而紧张的悲剧之后，附加一场幽默讽刺的喜剧以吸引观众。文艺复兴时期，在莎士比亚的悲剧中，出现了一定成分的喜剧因素，其目的是为了在紧张的悲剧行动中制造喘息的机会。18世纪以后，欧洲出现了感伤戏剧，把感伤的剧情和人物融入到喜剧氛围中加以表现。狄德罗也正式提出在悲剧与喜剧之间应建立某种中间样式。19世纪，黑格尔从审美特征与效果的角度出发，认为正剧并不是使悲剧与喜剧作为对立面并列地或轮流出现，而是使它们相互冲淡而平衡起来。正剧的种类较多，如传奇剧、公案戏、不

以死亡和失败作结的英雄剧等，皆属此列。

【三一律】又称三整一律。戏剧结构理论之一。指情节的一致，时间的一致和地点的一致。先由欧洲文艺复兴时期意大利的戏剧理论家率先提出，后由法国古典主义戏剧家确定并推行，成为明文规定的戏剧结构原则，它严格限定时间、地点和行动的整一性，规定戏剧只能表现一个单一的故事情节，演出时间与剧中行动的时间必须完全一致，行动的地点必须固定在一个特定的场所之内。三一律是从古希腊亚里斯多德的《诗学》中引伸出来的，亚氏认为戏剧“所模仿的就只限于一个完整的行动”，这里已涉及到时间和行动的整一性问题。16世纪，意大利的戏剧理论家使亚氏理论趋向绝对化和狭隘化，并把地点的一致加以强调，形成时间、地点、情节高度统一的三一律结构原则。17世纪，三一律为法国古典主义剧作家广泛接受，并正式当成戏剧创作不可违反的准则。18世纪以后，欧洲浪漫主义戏剧思潮兴起，三一律不断受到挑战和冲击，其在创作理论上的霸主地位宣告结束。作为一种结构原则，三一律可使戏剧情节更趋集中和严谨，直至近代仍有一些剧作家不自觉地沿用之；但过分地强调三一律，使之绝对化，教条化，也会妨碍剧作家创作个性和艺术特色的发挥。

【行动整一律】戏剧结构理论之一。指戏剧结构安排所遵循的完整、统一原则。在戏剧史上，这一原则为亚里斯多德所首创，在《诗学》中他指出，悲剧是对于一个完整而具有一定长度的行动的摹仿，所谓完整，即指事之有头、有身、有尾。17世纪以后，行动整一律的原则发展成为三一律。在中国戏剧史上，较早对行动整一律原则作出阐释的，当推清代的李渔。在《闲情偶记》中他指

出：戏剧不仅要为一人而作，更要为一事而作，并提出确立主脑、突出主线、内在衔接等布局技巧，以保障戏剧行动的统一和集中。行动整一律虽与时间、地点的整一律紧密相联，但又不可混为一谈，一般情况下，行动整一律是以以下三点为先提条件的：（1）任何一出严肃的戏剧中，不应当出现次要情节居于重要地位的现象。（2）戏剧情节虽富有变化，但必须遵循内在逻辑的统一性原则。（3）戏剧人物应围绕中心事件而行动，并通过行动的统一集中来表现戏剧主旨。行动的整一律是戏剧结构的重要原则，它要求戏剧动作前后贯穿，因果相接，环环相扣，从而以一个完整的形式创造出内在的美感。

【幻觉主义】戏剧艺术的表现形态和特征。它强调戏剧审美作用下的幻觉作用，力图通过舞台的艺术表现再现现实景象和日常生活。幻觉主义艺术主张以创造舞台的真实性幻觉为前提。狄德罗认为，在戏剧中任何东西都抵不过真实，任何与自然相对立的东西都是可笑可厌的。显然，由于舞台的时空限制，戏剧艺术无法做到绝对的真实，而只能做到逼真，于是在19世纪末，“第四堵墙”的演剧理论应运而生，其主要观点是要人们在想象中承认舞台台口“第四堵墙”的存在，它对于演员是不透明的，而对于观众则是透明的，试图通过演员贴近于角色，贴近于生活的表演，在舞台上创造出幻觉中的真实，并以这种幻觉真实感染观众，使他们忘记自己正处身于剧场，而生出一种身临其境地注视事态发展的感觉。斯坦尼斯拉夫斯基丰富了幻觉主义的表演理论，他主张演员应在深入体验角色生活的基础上，在内心设立关于角色的心象，在规定情境中，体现出角色的心理状态和行为特点，为观众创造活生生的人物形象。斯氏认为，在假定情境中，情感的真实和行动的

逼真是戏剧的魅力所在。总之，幻觉主义力图在假定性的前提下，让演员与角色，戏剧与事件，观众与情境统一一致，相互融合，从而产生出富有真实感的幻觉效果。

【非幻觉主义】戏剧艺术的表现形态和特征，指在戏剧表演过程中，放弃那种使人沉于迷醉状态的致幻方法，代之以清醒的审视的叙述方法。本世纪初，德国剧作家、戏剧理论家布莱希特正式提出了制造戏剧间离效果的主张。他极力推崇中国戏曲的舞台表演，因为它将舞台看成了传神、写意的场所，不承认第四堵墙的存在，在假定性的前提下，以坦白质朴的表演与观众建立审美联系，并告诉观众舞台上的的确确是在演戏。为此，布莱希特主张观众在剧场里不能采取梦幻的、被动的、听从摆布的态度，他们应该被带到现实的世界，并怀着清醒的理智。演员的表演没有必要将自己化身为角色，而应当保持角色与自身之间的距离，他不能与角色同看法，同感受，而应加入主观思想，保持理性判断，也就是说要保持“双重形象”。戏剧的演出应制造陌生化效果，使观众在大吃一惊中看清以往熟视无睹的事物的本质。非幻觉主义的艺术主张的目的，在于破除观众与戏剧的情感反映的一致性，重现实，重理性，在追求间离效果的基础上，使观众对戏剧保持清醒的审视态度。

【规定情境】俄罗斯著名导演斯坦尼斯拉夫斯基在论述演员如何创造角色的问题时所提出的表演理论。在《斯坦尼斯拉夫斯基全集》二卷里，他为规定情境下了这样的定义：“剧本的情境、事实、事件、时代、剧情发生的时间、地点、生活环境、我们演员对剧本的理解，自己对它所作的补充、动作设计，演出、美术设计的

布景和服装、道具、照明、音响，以及规定在创作中演员应注意的一切。”这个定义由于内涵丰富而长期以来引起众多侧重点不同的阐释。总的说来，规定情境的创构是将剧本文学化为舞台形象的主要方式，它包含四个方面的内容：（1）剧本所提供的总体性戏剧情境；（2）演员对角色所做的舞台想象和行动方案；（3）舞台美术工作的总体设计；（4）导演对演员的具体要求以及演员之间的交流与适应等。规定情境，要求演员的表演要依据客观条件，发挥主观能动性，考虑到舞台艺术综合性和直观性的特点，从而使戏剧总体的造型能力和表现力，沿着特定的轨道，通过演员的表演得以实现。规定情境对于体验派的戏剧表演来说非常重要，其目的在于创造真实的舞台幻觉。

【戏剧意象】诗意的联想和意境中的幻觉形象在艺术表现中，情与景是相互渗透、相互融合的关系，景中有情、情中有景，景中显现着情的韵味，而情又具象化为景，因此在人们的审美体验中，便出现了独特的宇宙，崭新的意象。在诗歌美学中，意象是主观情意与客观物象相结合的产物，是意境的灵魂。戏剧中的“意象”一词，是从诗学中借用而来的，其内涵与诗的意象有相通之处，但戏剧是动作的艺术，也是时空的艺术，这就决定了戏剧意象的运动性特征。戏剧就其本质意义来说，是属于诗的范畴，黑格尔认为戏剧是史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则的统一，因此，在戏剧中，创作者的主观意识化成了非现实的舞台人物形象，通过对戏剧内容的感情化的处理，把假定性的舞台变成了有意味的形式，使所有的人物、事件、命运冲突都与某种情绪氛围紧紧地联系在一起，戏剧意象与戏剧自身的运动规律相统一，运动造成了舞台的张力，其生成乃是创作者面对素材自我感情发现、开掘的

过程，这感情附在形象的运动过程中，并表现为一个运动中的形象哲理体现。在戏剧中，这种深具情感意味和哲学意味的形象画面，便成为撞击人们想象，激发人们联想的戏剧意象。

【第四堵墙】戏剧表演理论。17 世纪初在意大利出现了镜框式舞台，将戏剧表演区限定在舞台台口的矩形框架以内，于是舞台变成了三向度的空间，而台上的三面墙则使用了箱式透视布景，它给观众的欣赏造成了隔离的幻觉，仿佛戏剧与观众是彼此独立的存在，为一面无形的墙壁所遮挡。19 世纪以后，西方写实主义戏剧发展，“三面墙”的布景形式日趋定型，而出于表现普通人生活和日常事件的需要，戏剧舞台的幻觉真实性被强调，人们热衷于再现现实的人生和逼真的景象，于是在戏剧艺术创作中，则出现了假想的“第四堵墙”。这一概念最早由 19 世纪末，法国自由剧院的剧作家和发言人让·柔琏率先提出，他认为，这无形的第四堵墙就挺立于舞台前沿，他对于观众是透明的，而对于演言则是不透明的，在剧场中戏剧应当创造真实的舞台幻觉，在假定性的前提下，使观众置身于第四堵墙之外，对舞台上的一切产生真实感，忘记自己是在欣赏戏剧，就仿佛是在观看一件正在发生的事件；而演员的表演则被封闭在第四堵墙之内，他们应当以角色的身份生活在舞台上，潜心于角色的塑造和体现的过程，显现现实生活的全貌而不必理睬观众的反映。第四堵墙的戏剧表演理论在西方引起过很大的反响，一批现实主义戏剧家如易卜生、契诃夫、萧伯纳等人所创作的剧作，在演出中都曾遵循和运用过这一理论，并力图在舞台上创造出现实生活的真实幻象，而著名的俄罗斯戏剧导演斯坦尼斯拉夫斯基、聂米罗维奇——丹钦柯以及中国的导演焦菊隐，在艺术实践中，都创造性地发挥了这一理论。

【假定性】戏剧美学理论术语，指在戏剧艺术中，艺术形象与它所表现的自然形态不相一致的审美原理，即艺术家根据认识原则与审美原则对生活的自然形态所作的程度不同的变形的改造。早在古希腊时期，戏剧理论家亚里斯多德就把戏剧定义为模仿的艺术，并认为一桩不可能发生而可能成为可信的事，比一桩可能发生而不能成为可信的事更为可取。这里已经涉及了戏剧假定性问题。在戏剧的发展历史中，假定性一直是深得人们重视的戏剧特性，并把它看作是实现戏剧性的前提。18世纪法国美学家狄德罗把假定性的戏剧情境看成是戏剧作品的基础。19世纪以后，戏剧理论家们对戏剧假定性的认识逐渐加深，法国的萨塞把戏剧的定义简化为：借助于一系列“约定俗成”的东西给观众造成真实的幻觉的艺术；萨特认为戏剧的对象是人在情境中的选择行为；德国的布莱希特则认为戏剧是检验人类在特定情境下行为的实验室。戏剧艺术的假定性是一个相当广泛的概念，首先，人们普遍承认舞台空间与时间的假定性，无论如何写实的布景都是模仿性或表现性的，而戏剧艺术家也可以通过对舞台节奏的调整，使自然时间得到调整，还可以通过布景的改变以及人物的表演使空间得到延伸，此外，戏剧情境、表现手段和表现方式也具有假定性，而演员的表演更是在假定性的前景下进行的。在戏剧艺术中，诸方面的假定性程度唯一的限制就是与观众之间的“约定俗成”，戏剧正是凭借这种约定，使观众获得艺术的审美感受的。

【革命现实主义和革命浪漫主义相结合的戏剧】产生于中国50年代末期的戏剧创作方法。1958年3月，毛泽东在谈到诗歌创作问题时，曾指出其内容应当是革命现实主义和革命浪漫主义的对立

统一。周扬据此加以发挥，在《新民歌开拓了诗歌的创作道路》一文中，正式提出“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的创作方法。1959年，中国戏剧家协会在京召开座谈会，郭沫若在会上强调戏剧创作应遵循这一方法，得到剧作家们的响应。其基本含义是：坚持马列主义世界观，以社会主义现实主义为基础，以革命浪漫主义为主导，创造出有共产主义理想的艺术形象，并且让戏剧揭示历史发展的客观规律，用共产主义精神教育人民，歌颂革命的新生力量，抨击反动腐朽的事物，创造革命的社会主义戏剧。在“大跃进”的年代里，剧作家们力图使现实题材与浪漫精神相互结合，但在一些剧作如《十三陵水库畅想曲》、《红大院》、《北京的明天》中，却反映了较浓的“左”倾倾向，即使在一些成功之作如《槐树庄》、《第二个春天》、《李双双》中，也显现着瑕瑜互见的特征。在“文革”政治风云变幻中，革命现实主义与革命浪漫主义相结合的戏剧创作方法，被四人帮加以歪曲和利用，戏剧创作中出现了“高、大、全”式的人物，客观的现实被歪曲成所谓的理想模式。70年代晚期，这一创作方法引起反思和争鸣。80年代以后，戏剧创作方法出现多样化趋势。

【心理剧】现代戏剧的一种样式。以人的心理活动为题材，探索人的内心生活和情绪状态，是一种现代社会观和人学观的产物。在易卜生的晚期剧作如《野鸭》、《海达·加布乐》中，激烈的社会性冲突为心理世界的剖析所代替，故被人称作心理剧。现代剧作家们认为，现代生活已进入人类心灵，因此戏剧应表现永远活跃的广袤领域中心灵的全部生活。以人的心理活动为表现内容的心理剧，不仅可以显现特殊的风格，而且可以成为独立的剧种。在这一戏剧形态形成的过程中，俄国的安德烈、瑞典的梅特林克、

美国的奥尼尔等，以自身的戏剧理论和实践，为其提供了理论依据和实际例证。从现代戏剧发展的实际过程来看，心理剧可以从不同的角度分化为不同流派和倾向，其特点在象征派、表现派戏剧中影响较大，在现代现实主义戏剧中也有所反映。

【历史剧】依题材划分的戏剧种类之一。一般是指取材于当代之外的任何一段历史时期之内的历史事件或历史人物的戏剧作品。具有如下特点：（1）历史的真实性，应尊重客观存在的历史事实和已成定论的历史总结，在认真归纳整理的基础上进行完美的艺术加工。历史剧的真实性原则历来颇多争议。有人强调对史实的客观反映和忠实再现，使史剧变成历史纪实剧，也有人主张发挥戏剧的假定性和艺术的表现性，使史剧变成了历史故事剧。（2）艺术的完整性，应对历史材料进行整理与挖掘，把握其内在的意蕴，通过对历史材料的归纳整合，使之为表现鲜明的主题和完整的故事服务。（3）鲜明的时代感，从某种意义上说，任何历史剧都不可能不流露出当代人的思想意识，剧作家应用当代的眼光审视历史，从中总结出深层的历史规律，并反映出当代人的审美倾向。历史剧的创作在中外戏剧史上颇多佳作，中国抗战时期此类剧的创作曾风行一时，代表人物当推郭沫若，他创作了《屈原》、《虎符》、《南冠草》、《孔雀胆》等一系列颇具影响的历史剧，此外欧阳予倩、阿英等也曾留下历史剧名篇。

【情节剧】依题材划分的戏剧种类之一。它的主要特点是：戏剧情境险恶多变，矛盾冲突尖锐激烈，剧情发展中包含着大量偶然及巧合的因素充满了紧张的戏剧场面。18世纪末到19世纪初盛行于欧洲的情节剧被后世称为“原始情节剧”。它们通常有4个程式

化的人物：高贵勇敢的男主角，年轻美貌的女主角，代表邪恶势力的坏蛋，滑稽的丑角。它们的情节也是程式化的：第一幕表现爱情，第二幕坏蛋作恶，女主角受难，第三幕男主角在丑角的帮助下惩罚坏蛋，以大团圆结束。原始情节剧常在曲折的情节中包含着惩恶扬善的道德宣传，而且有优美的音乐配合剧情，容易被观众所接受。在欧洲，考茨贝曾写过 200 多部情节剧，其中以《厌世与忏悔》（1789）最为著名。皮克塞雷克尔（1773—1844）也是有名的情节剧作家。在 19 世纪，这类情节剧也曾风行一时。有人认为，普兰奇的《土匪》（1829）是最后一部原始情节剧，从此以后，它逐步衰落。情节剧作为一种样式，此后仍时有作品出现。大仲马（1802—1870）的《波琳》（1840），鲍塞考尔改编的《科西嘉兄弟》以及大量根据通俗小说改编的情节剧，仍然拥有很多观众。在现代戏剧中，诸如惊险剧、侦破剧、推理剧等等，都可以列入这个范围。

【佳构剧】情节剧的一种。它因结构严谨，情节集中而得名，出现于 19 世纪末到 20 世纪初的英国剧坛。佳构剧一般多以资产阶级道德生活和宗教生活为题材，并追求表现真实和批判社会的形式，故又属社会问题剧，该类剧本样式是建立在一般写实主义程式之上的。在情节剧的外衣下包含着严肃的社会内容。

佳构剧在 19 世纪 90 年代和 20 世纪初几年相当繁荣，这一方面得力于 19 世纪 70 年代以后易卜生戏剧在英国的广泛评介，另一方面也与英国剧作家们戏剧意识的觉醒分不开。佳构剧的代表人物是亨利·琼斯和阿瑟·皮奈罗。其代表作品分别是《戴英太太的抗辩》和《谭格瑞的续弦夫人》，前者向人们提出，以往有过不光彩经历的女人也有权过新生活。后者写的是一个老于世故的

男人和一个有过劣迹女人之间不适当的婚姻。到了 20 世纪以后，随着萧伯纳戏剧影响的日益扩大，佳构剧迅速瓦解，但它在英国戏剧史上的影响却长期存在。

【宗教剧】以圣经教义为题材的中世纪戏剧的统称。在 9 世纪前后，出现了以耶稣受难，天使向圣母及使徒显灵，耶稣升天为内容的瞻礼式戏剧。10 世纪前后，以圣经故事和天主教教义为题材的戏剧形式逐渐形成。13 世纪开始出现有情节的故事表演，如《亚当的故事》，并出现先以歌颂圣母为主，后亦讴歌使徒的奇迹剧。到 14 世纪，一切宗教题材的戏剧都被称为神秘剧。神秘剧先是在教堂内配合弥撒形式进行演出，也在圣诞节、复活节等重大庆典上演出。13 世纪时，演出由教堂内移至教堂外广场上举行。最早的表现是僧侣、修道士和神学院学生，用拉丁语演出。随着戏剧走出教堂，演出对象从善男信女扩大到广大民众。教会为了取悦于民和适应露天场地演出，不断增强戏剧表演的成分，在广场上演出时开始搭台。演出原则是戏剧情节与地点同时变化，或将代表地点的全部布景并列置放台上。地狱、天堂各居一端，中为尘世。这种方法一直沿用到 17 世纪上半叶。

【活报剧】一种戏剧演出形式。活报剧以迅速反映时事，进行宣传为目的，就像“活的报纸”。因此，活报剧更注重时效性，注重所反映的内容，在人物塑造上，为了追求宣传鼓动的效果，常常把反面人物漫画化，动作高度夸张，实际上是一种“平面化”的艺术，单线条的勾描人物，并不追求它的复杂和深刻。活报剧的演出形式灵活多样，不拘一格，多在街头、广场演出。中国从 20 世纪 20 年代后期开始这种戏剧演出，在战争时期，活报剧更是常用

的一种戏剧形式。在国外，也有活报剧的演出。由于活报剧以宣传鼓动为目的、追求时效性，因此在艺术上常显得有些粗糙，有时，人们也把那些只表现事件过程而忽视人物形象塑造的剧目贬之为活报剧。

【边缘戏剧】英国 60—70 年代出现的那些规模较小、半业余性质的剧团的戏剧活动。

边缘戏剧在 70 年代上半叶大为风行，仅 1972—1973 年一年间英国上演的 480 部戏，有 300 部是边缘剧剧团演出的，边缘戏剧运动之所以能得到发展，是由于大批专业演员失业，一些刚入学的大学生和正在休假的中学生的戏剧活动，对他们而言，演戏既是一条谋生之路，也是他们借以表达社会改革愿望的一种途径，再加上学校对戏剧的重视，使得这种“边缘戏剧”运动迅猛发展起来。边缘戏剧的演出相当灵活，汽车房、板棚和咖啡馆都可以作为舞台，工商企业的午餐时间也可以进行表演，甚至街头巷尾或公园都可举行露天演出，这是边缘戏剧的最主要特点。边缘戏剧运动多种多样，既有高水平的专业剧团，也有二流的业余剧团，有的用现代主义的精神从事戏剧实验，有的公然上演色情淫秽作品，有的滑入以赚钱为目的商业性戏剧行帮之中，但更多的是些政治上较进步的表演团体，他们努力追求一种具有社会目的的戏剧。

【导演】戏剧演出的领导者、组织者、剧本思想的解释者，各种艺术成分的综合者。戏剧之所以需要导演，最根本的原因在于群众性的戏剧交流需要有组织的进行，充当群众性戏剧交流的组织者是导演的基本职责，其主要任务有：选择剧目、分析剧本、制定

导演构思及导演计划、分配角色、确定舞台美术及音乐音响设计方案、负责排演场的排练工作,监督舞台合成与彩排、组织正式演出、总结演出后的经验教训并征求观众意见,承担戏剧的继续加工与修正等。导演的性质在于致力于戏剧的综合性的艺术创造,为了实现演出的完整性,导演必须有统一的目标和统一的构思,否则很难取得和谐一致的效果,因为各项艺术因素之间,既存在着相互联接、渗透、融合的一面,也存在着不可避免的相互对立、排斥的一面,这就有赖于导演把它们统一组织起来,所以导演必须在演出艺术完整性要求下,掌握演出创造的统一思想和统一的总体构思,从而导致各种因素在一致的方向与轨道上进行创造。导演的工作目标是把文学性的剧本内容,通过二度创造的艺术活动,将其转化为活生生的舞台形象,使之和谐、统一、完整地展现在观众面前。当戏剧处于萌芽状态的时候,导演的职业并非是专业性的,在中世纪的欧洲,由于宗教剧演出场面的宏大复杂,出现了由神职人员担任演出指挥的现象,他们实际上起着导演的职能。文艺复兴时期,在戏剧演出中,出现了由剧作家担任的艺术指导人员,他们既是演出者,也是组织者、领导者,其中著名的导演有塞万提斯、维加、莎士比亚、莫里哀、哥尔多厄等。18世纪启蒙主义盛行之时,导演艺术获得了新的发展,并被提到戏剧演出的首要地位。19、20世纪,随着舞台演出结构、布景装置、灯光照明等艺术因素的进步,导演艺术理论出现了重大发展,出现了瓦格纳、莱因哈特、聂米罗维奇—丹钦柯、斯坦尼斯拉夫斯基等一批著名导演。本世纪初,话剧传入我国,导演制度随同话剧的传入而传入,在几十年的发展历程中,中国的导演艺术水平不断提高,出现了欧阳予倩、熊佛西、洪深、章泯、焦菊隐、黄佐临、徐晓钟等一大批优秀导演。

【演员】表演者的统称。在戏剧艺术创造中，演出不单纯是把以字符序列为载体的剧本，转化为以声波和形体符号序列为载体的舞台形象的物质材料，演员作为人，他们既是自然的实体，又是社会的实体，在把剧本的内容加工处理为舞台形象时，他们不可能机械地进行仿造，演员必须要对剧本所描绘的生活和人物进行体验，在体验的基础上他们也很难转化为剧中人物，只以剧中人的身份生活在舞台上，他们不可避免地要对剧本所描写的生活和人物作出判断和评价，并选择他们认为合适的声音和形体动作作为造型手段，既表现角色的感情，又表现演员对角色的态度。正因为演员是活生生的有血有肉的人，他们自己的人格又不可能与角色的人格完全等同，演员与角色势必存在着矛盾。处理演员的人格与角色的人格之间的关系，情况是复杂的，演员可以把自己放在角色的地位，以表现角色的人格为主；也可以把自己放在角色的对立面，以表现演员的人格为主；也可以同时表现角色的人格和演员的人格；并由此创造出演员与演员、演员与观众之间不同的交流方式。依据演员表演的艺术特征，可划分为本色演员与性格演员两大类，本色演员是指运用本人的容貌、体态、气质以至个性来创造人物形象的演员，性格演员指按剧中人物形象各自不同的性格特征进行各不相同的艺术创造的演员，二者之间没有本质的区别，通常情况下其特点是相互渗透的。演员的基本职能是，将文学剧本中的人物和事件，转化为三维空间运动着的声音和形体运动，使之成为观众可以用听觉和视觉感知的形象，这是实现戏剧美感交流的重要因素，也是戏剧本质特征赖以存在的基础。

【演员与角色的矛盾与统一】戏剧表演理论问题之一。戏剧通过演

员扮演角色来展现其艺术内涵,因此,演员要扮演他者,表现别人人格,从而把自身变为剧中人,成为戏剧创造的媒体,这就是通常所说的“化身”,通过“化身”使得演员创造出一个人格与自身不一样的虚构的角色形象,这便是演员与角色既矛盾又统一的特殊关系。18世纪,狄德罗曾指出,演员不是剧中人,而只是扮演剧中人而已,由于他扮演得惟妙惟肖,使得观众信以为真,其实在演员方面他却明白自己只是演员。19世纪,黑格尔认为,演员应该渗透到艺术作品里整个人物性格中去,连同他的身体形状、面貌、声音等都了然于心,他的任务就是把自己和所扮演的人物融成一体。到了20世纪,斯坦尼斯拉夫斯基非常重视演员与角色的矛盾与统一的问题,在他的表演理论中,不仅继承了前人的理论见解,而且创造性的加以发展,提出了演员与角色合一的理论及具体方法,这就是“体验派”表演理论。他指出,由于每一个演员都应该在舞台上创造形象,而不是简单地向观众表现自我,所以再体现和性格化非常重要,演员与角色的矛盾不仅是可以和解的,而且只有以二者的和解和结合为前提,才能诞生成功的舞台形象。在斯氏之前,法国演员哥格兰也曾对演员与角色的关系作出过阐释,他首次提出演员“化身”为角色的要求,并指出在扮演角色时,演员总要设法剔除自身的特征,使自己进入角色。这就是“表现派”表演理论。在“化身为角色”、“进入角色”、“创造角色的性格化身”等问题上,体验派和表现派的观点基本一致,其分歧出在“如何化身”的问题上,表现派提出表演中的两个自我和双重人格说,把演员扮演角色的过程归结为“表现”:他的第一自我是扮演者,第二自我就是工具。体验派侧重于演员对角色的情感体验,总体倾向于化身的合一论。

【角色】戏剧作品中的人物以及由演员扮演的舞台人物形象。在古希腊的演剧活动中，参加演出的人员组成歌队进行表演。公元前6世纪末，希腊的泰斯庇斯开始在酒神颂的歌舞中加进一个演员，他轮流扮演几个人物，并与歌队队长对话，后来埃斯库罗斯把演员增至两个，这可以看出是戏剧角色从群体表演中的分离。在后世的戏剧艺术的发展中，角色在戏剧表演中的作用越来越明显。随着歌队的取消和表现内容的复杂化，戏剧变成了用角色的对话和形体动作作为基本表现手段的艺术。在戏剧中，多个角色在假定性情境中组合在一起，他们既各自独立又辩证统一，相互作用，相互影响，共同构成了戏剧性的基础。角色应当具有性格的鲜明丰富性、行为的内在统一性和形象的准确生动性。根据人物在戏剧情境中的地位，角色有主、次之分，主要角色的性格逻辑和行为系统对戏剧的主题思想发生深切影响，而次要角色则对主要角色的表演起着衬托和补充作用。根据戏剧表演的不同特点和美学风格，角色可分为悲剧角色、喜剧角色和正剧角色。根据戏剧人物的行为特点和道德品格，角色又可分为正面角色、反面角色及中间角色。

【角色形象构思】戏剧演员在角色分析之后，所进入的形象创造过程中的第二个环节。在此环节中，演员需将对角色的感性认识加以综合、归纳，并有意识地深入到实际生活中去，找出生活原型或与角色相类似的人物，认真地观察和体验他们的生活状况、工作状况以及个性特点，为角色的创造积累大量的生活素材。并结合角色分析中得出的认识和理解，展开艺术的联想和形象的想象，逐渐使演员心中有关角色的影像变得丰满、生动起来。这样演员就形成了关于角色的形象意识，即心象，它帮助演员确定角色的

社会属性和个性色彩，把握角色的性格逻辑和行为逻辑，并处理好角色外部造型和外部行动的表现方式，这样，在以后的排演中，演员就会胸有成竹，将心象化为直观的舞台形象。

【角色的远景与演员的远景】斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧表演理论。角色的远景指角色在剧中完整的行动路线，所构成的矛盾冲突以及最终的行为目标等，它是演员充分调动自己的艺术想象，为角色绘制的一幅行动逻辑与心理逻辑相交融的蓝图，也是演员为表现形象的完整性、行为的发展性与节奏的谐调性而创构的预想模式。演员的远景指演员在全剧中有计划地“分配自己的力量、表现手段和色彩”的能力。其具体含义是让演员的表演从全局出发，运筹合理，首尾贯通，气韵生动，有计划按比例地释放精力、情感、恰当地表现形体动作和声音语气，既能将戏演足，又不至于有过火或欠缺的地方。角色的远景是演员把握角色命脉的关键，演员的远景是塑造形象、增强整体效果的有效手段。

【角色性格创造】表演艺术术语。指演员对角色的思维和行为的个性特征所作的摹仿和表现。角色性格创造的出发点是：对角色赖以生存的社会环境的把握，对角色性格的形成及其发展过程的综合分析，对其行为系统和行动目标的正确理解。演员对于角色的性格创造应注意以下几个方面：（1）鲜明性，演员应把握角色的心理与行为的独特表现方式，突出此人与他人的性格对比，造成角色间的相互应衬，并突出角色性格的主导方面。（2）丰满性，演员应对角色性格的诸种表现方式做分析、综合，力求再现性格的丰富内涵和多侧面性。（3）系统性，演员所表现的人物性格应做到心理和行为的统一，以行为逻辑为线索，表现其性格的逻辑。

(4) 可信性，角色的性格应以真实性为原则，做到合情合理，为观众所接受。

【性格】在整个戏剧情节的运行过程中，显现的人物的个性色彩和主体品格。早在古希腊时期，亚里斯多德在论述戏剧的组成部分时曾把情节列为首位，把性格列为第二位。并在《诗学》第十五章专门论述了戏剧性格刻划所应当注意的四个方面，即善良、适合、相似、一致。17 世纪，法国的高乃依承认并保持了亚里斯多德的观点，并对性格刻划的四个方面做了更为具体的分析，他认为：(1) 戏剧作品中的人物无论好坏，都要限制在一定的品格基调上，即使写坏人干坏事，也要让他具有某种品德水准。(2) 戏剧家在刻划人物时，必须使其性格适合其社会关系、身份环境。(3) 不管戏剧人物是历史上已有的，还是以往文艺作品中已有的，戏剧家都应力求使现在的人物与观众心目中对该人物的大体印象相似，勿使其性格的变易性超越恒常性。(4) 人物内在性格的变化表现为合理性、一致性和变化线索的单一性。17 世纪末期，英国的德莱顿认为，所谓性格是指人物身上先天或后天获得的某种倾向，那些倾向在戏中推动人们去做好的坏的或者不好不坏的行为。他将性格概括为鲜明性、复杂性、可信性三大特点。18 世纪，德国的莱辛认为在戏剧中，性格使事实变得真实，性格比环境更具有稳定性，因此性格的刻划要追求内在的真实性。19 世纪以后，现实主义戏剧理论获得发展，人们一般认为，戏剧性格的创构应依据生活的内在逻辑和现实环境的基本特性，在一致性和稳定性的前提下，力求再现性格的鲜明性和丰富性，从而恰如其分地表现出典型环境中典型人物的性格特色。

【外部动作】又称形体动作。戏剧中外显的舞台动作。根据斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论,演员对角色的创造须从外部入手,通过外部动作的把握,使演员在内心激起对动作的真实感,并建立起对动作的信念。外部动作具有稳定性、可感性特点,它服从于意识和命令,也是比较容易确定的表现形式。但外部动作并非孤立存在,内在的思想感情和表现于外在的动作,同处于一个完整体系之中。创造外部动作的途径是:(1)演员必须先寻找到外部动作的表现方式。(2)在规定情境中为其寻找真实的根据。(3)通过艺术想象为角色创造连贯的完整的形体动作。(4)把生活里各种类似的动作,经过选择、提炼和加工,找出符合角色的东西,通过身心将其再现出来。(5)通过贯穿动作建立起角色的正确发展方向。

【话剧语言】话剧中角色的台词。它是话剧塑造人物形象、构成戏剧情境、推进情节发展,揭示人物关系的关键因素,也是话剧艺术特色赖以实现的基础。话剧语言有如下特点:(1)行动性,应概括地说明人物内心复杂细致的心理活动,为人物的外部行动提供充足的内在依据,并同时增强人物形象的丰满性。(2)性格化,话剧是语言的艺术,也是直观的艺术,每部话剧几乎都是多个角色的汇集,人物语言应具有独特的个性色彩与鲜明的性格逻辑,这样才能保证其外部行为与心理活动具有典型性,使人物形象准确、鲜明、生动。(3)诗意,话剧语言虽不一定采用诗体形式,但它本身必须具有诗的特质,诗的力度,即凝炼的语言表述,浓郁的情绪色彩,优美的内在韵律,丰富的艺术想象和含蓄的意象表现。(4)口语化。话剧语言应采用观众喜闻乐见的口语形式,它是升华了的大众语言,富有浓郁的生活气息和地域色彩,具有直白晓

畅，通俗易懂的特点，便于为大众所理解所接受。但在口语化的同时，也应注意语言的规范化和纯洁化。

【独白】戏剧演出中的一种台词表现方式。角色自语的方式称作独白。独白常常用来揭示角色的内在心理活动，分析自我的心理情感过程，叙述自己的历史。由于戏剧不允许编导者站在第三者的地位去描绘角色的内心世界，因此常借助独白来深化角色的内心刻画。戏剧文学的创作中，独白也成为一种重要的技巧。戏剧要求独白与生动的场景的结合。独白还被当作角色与观众直接对话的一种有效方式。出色的独白具有强烈的剧场效果。在中国古典戏曲中，独白也用来介绍人物的身世、剧情的轮廓或背景情况，诸如“自报家门”、“定场诗”等，以洗练的叙事方式使剧情得以迅速展开。独白的这一功能在现代戏剧创作中也得到发挥。

【潜台词】在戏剧情境中，潜藏于台词下面的人物的思想、愿望和目的。它是外显的台词的心理动因和真实含义。由于人的意识分为多种层次，人的情绪流动和潜在心理活动，不一定全部外化为语言形式，故台词只是人物心理的局部和侧面的表现。潜台词是角色并不外显的特殊语言，是其内心所感觉到的人的精神活动，它随时给予台词以心理依据和情感色彩，它赋于台词以生命，赋于行为以内在逻辑。因此说，潜台词存在于一切台词之中。潜台词和语言行动紧密相关，它是为影响对手而存在的，常伴着内心形象的画面视象。一句简单的台词，可以有多种潜在意思，台词背后的潜台词越丰富，所表现的人物内在情感也就越丰富，这就是所谓“言外之意”、“韵外之旨”。

【言语动作】在话剧演出中，由于语言是构成戏剧的主要手段，而演员所说的台词是角色行动的组成部分和思想活动的具体体现，因此属于动作范畴，称为言语动作。它有内在与外在两方面的表现，外在言语是传达个人思维的工具，是思想的具体化表现，它是对于别人所说的语言，属于形体动作的一部分，它结构完整，对别人的理智、情感、想象和行为会发生作用和影响。内在言语也是思维的工具，它是角色对于自己所说的语言，由一些片断的词和内心视象、及不完整的句子组成，属于心理动作的一部分，它只对个人的逻辑思维和形象思维起作用。在演出中，演员只有发挥自己的主观能动性，把角色的台词注入自己的思维中去，把它变成自己的语言表达出来，才能体现角色的思想活动。

【形体行动方法】斯坦尼斯拉夫斯基关于演员表演的心理——形体行动方法。他认为演员的角色创造应先从形体动作入手，而不是从心理感觉入手，因为人的内心感觉过于复杂，且不易捕捉，而形体动作却是受意志支配，稳定可靠的，演员要借助形体动作来帮助自己激起内心的感觉，并培养对形体动作的真实信念。具体方法是，先把每场戏分成很小的行动单位，让演员去寻找动作，再把各个小单位串连起来，创造出连续的有生命的形体动作，于是在不断的排演中，通过演员与其他人物的交流和舞台气氛的感染，其思想情感便会活跃起来，形成内心活动线索，该线索一经确立，就会反过来修正动作，而修正了的形体动作又会反过来丰富内心活动。这样循环往复，便会创造出完美的角色。

【观众】戏剧演出过程的接受者和欣赏者。它是戏剧艺术赖以存在的必要条件，也是戏剧成败得失的评论者和裁判者。剧场里的戏

剧观众是一个集体存在，在同一的舞台演出效果的作用下，观众的情绪反映会与戏剧情境基调产生一致的关系，其喜怒哀乐和审美好恶，为剧中人物的行为表现和价值判定所左右。在特定情境下，观众甚至会对舞台上演出的一切产生移情作用，表现出对幻觉真实的认同。但观众不仅是演出的被动接受者，它同时也在戏剧的“场”力的作用下，与审美客体形成美感交流，以自身的情绪反映推动戏剧效果的发挥。观众既是一种表现出审美共性的存在，又是一种独立的个体存在，他们的到来给剧场带来了更多的东西；他们各自具有不同的文化背景、性格特征和兴趣爱好，这些因素无疑会影响到他们对于戏剧的审美取舍，因此，戏剧与观众既是相互依存的关系，有时也难免会发生矛盾。经常令戏剧创造者们感到棘手的问题是，某些质量上乘的戏剧得不到观众的理解，而某些浅俗平庸之作却颇得观众青睐。造成这种不协调局面的原因，主要来自特定时期社会心理的局限和由习惯造成的审美心理定势的影响，有时导演对剧作认识上的不足和表现技巧上的欠缺，也会使戏剧出现无法使观众认同的结果。总之，戏剧应当认真对待观众的心理需求，力求做到艺术性与娱乐性的统一。唯有使票房价值和审美价值和谐一致，才能获得完全的戏剧价值。

【观众学】关于舞台艺术接受者的一门学问。它主要研究观众的存在性质、观众的构成、观众对戏剧的作用和意义、观众的审美心理等。观众学的研究以社会心理学和接受美学为指导，在广泛的戏剧实践中，探寻观众的群体构成及其剧场意识，在对其特征进行定向定位的分析之后，阐发出观众与戏剧相互依存、相互促进的深层规律。观众在剧场中是接受主体，其接受对象是正在上演的戏剧，并在接受的过程中直接参与审美交流，观众是以集体的

形式存在着,但同时又具有各自独立的意识,由于自身文化背景和艺术修养不同,观众对于戏剧的反映和理解的程度不尽一致,研究观众的构成及其性质,目的在于了解观众,掌握其心理需求,找出观众与戏剧的审美契合点。而研究观众对戏剧的作用和意义,目的在于认清二者的依存关系,阐明观众对于戏剧的重要性,并在实践中培养戏剧服务于观众的思想意识。在观众学中,主要研究对象应是观众的审美心理,不仅要研究观众接受心理的一般性特点,更要研究观众在戏剧情境展开的各个环节中的不同心理反应,对于不同类别的戏剧的不同审美心态,以及观众与演员的审美交流和情绪反馈,观众与观众相互间的心理适应与情绪感染等,观众学的研究,拓展了戏剧整体研究的新领域,便于人们立足一个新的角度,全方位地了解戏剧本体及其存在意义。

【剧场】观众观赏演出的场所。古希腊剧场一词为 theatron,意为“一个为了看的地方”;日本最早的剧场叫“芝居”,意为“坐在神社的草地上观看”;中国最早的剧场是宋代出现的“瓦舍勾栏”,即出现于商市中的固定性的演出场地,后又发展成为“戏楼”、“戏园”等;现统称为剧场。剧场是戏剧存在的必要条件,它主要是由两大部分组成的:一是演出进行的场所,即舞台(舞台后通常附设演员的换装室);二是观众观看演出的场所,即观众席。公元前5世纪,古希腊出现了世界上最早的剧场,它位于山脚下,舞台设在露天,呈圆形,圆形后面设以屏障,是演员的换装室,围绕圆台成阶梯状分布的是观众席。这种剧场的构造形式对后世深具影响。后来,戏剧的演出移居室内进行,17世纪初,意大利出现了第一个镜框式舞台,它的表演区移置舞台上矩形的台框之内,观众席呈马蹄状分布,从而为使用幻觉性透视布景创造了条件。镜

框式舞台盛行于 18—19 世纪,至今仍为不少剧场所采用。19 世纪以后,现代剧场在德、奥、英等国问世,它的主要标志是现代电力能源的广泛运用和舞台新观念的出现。转台、升降台的设置、舞台形式的多样化以及现代声光技术的采用,使剧场更能显现演出效果。本世纪 50 年代以后,世界各地的剧场建筑出现新格局,其中舞台的变化与发展尤为显著,目前出现于各剧场的舞台形式主要有如下几种类型:镜框式舞台、伸出式舞台、中心式舞台、终端式舞台、可变式舞台等。现代科学技术的发展和新的审美观念的确立,使剧场建设走向了多元化与多样化的道路。

【剧本】一种以戏剧的表现方式反映故事情节的文学样式。剧本的存在形式有两种,一是作为戏剧活动的基本出发点,为戏剧表演活动提供了必要的依据和规范,具有完整的动作系统,直观的人物形象,以及便于在舞台上展示的有戏剧性的情境、场面等;二是作为一种特殊的文学体裁,它主要是为了追求文学的诗化意味和抒情特点,而不以演出为目的,欧洲 19 世纪的浪漫主义诗人都曾用戏剧形式写过不少诗作,由于其难以上演而只供人阅读,故被称为“案头剧”、“书斋剧”。在戏剧发展史上,萌芽期的戏剧在其演出过程中并无脚本可循,脚本的出现,是戏剧走向成熟化、复杂化的标志,古希腊悲剧从原始的酒神祭祀中发展为一种完整的表演艺术,就是以一批悲剧脚本的出现为根本标志的,中国的宋元戏文和杂剧剧本是中国戏剧成熟的依据,印度和日本古典戏剧的成熟也是以一批传世剧本来标明的。脚本主要以剧中人物的对话、独白、旁白等生动直观的语言形式展开情节,并通过舞台指示来表现剧作者对人物基本造型、行动要领和心理活动的处理意见。脚本的出现,规定了戏剧发生的时间、地点、人物及构成事

件，使戏剧情节的展开与发展沿着特定的条件与规则进行，并使戏剧在形式上获得合理性和完整性。剧本的出现，避免了即兴演出的随意性、零散性和无规则性，它使戏剧有可能有条不紊地组织多维的情节线索，确保戏剧冲突的起承转合按节奏有规律的进行，并使戏剧能反映较为复杂深广的社会内容，以完整的形式为人们提供审美享受。

【舞台】演员进行表演的场地，主要由表演区和换装室组成。公元前5世纪古希腊产生了戏剧，它的演出在位于山脚下的圆形场地内进行，后来圆场改建为平台，台后设有高墙作背景，这就是世界上最早的舞台，它的出现奠定了舞台艺术发展的基础。在世界戏剧发展的早期，有很长时期内，舞台一般是采用露天的方式，后来随着剧场的演变舞台移至室内。17世纪初，意大利出现了镜框式舞台，其特点是主台面积较大，台框成矩形，主台后设附台以加大布景的深度。这种舞台形式对后世的舞台建筑深具影响。19世纪末，现代舞台开始出现，转台与升降台开始运用。20世纪以后，随着现代科技的发展，舞台设备越来越先进，舞台形式呈现出多样化趋势，目前世界新型的舞台主要有伸出式、中心式、终端式、可变式等。中国舞台艺术的发展历史悠久，但对于舞台的发展史，史书缺乏详细记载。今可查明，早在宋代中国的娱乐场地瓦舍勾栏中已经出现了方形舞台，到了元代，舞台形状与今天的舞台样式已十分近似，其台面呈方形，高出地皮5尺，台顶遮住大半个台面，由四根立柱支撑。方形舞台在后世数百年内无大的改观。清末以后，中国的舞台建筑吸收了西方的影响，舞台形式多类似于镜框式。

【舞台艺术】以舞台演出形式出现的艺术样式，广义的舞台艺术泛指一切在舞台的空间里展示的技艺，而狭义的舞台艺术则专指戏剧表演艺术。在人类艺术史上，舞台艺术的历史可谓源远流长，它最早起源于人类的祭祀活动，后逐步发展成为一门多种构成因素相互融合的综合艺术。现代的舞台艺术表现形式趋于多样化，而表现技巧则趋于丰富化。舞台艺术的主要特点如下：（1）它是表演的艺术，利用演员的形体动作、对话、歌舞等人物造型方式，演绎出有一定情节性的事件，并通过演员的表演把观众带入到特定的情绪氛围之中。在舞台艺术中，表演占据着主导地位，它是艺术效果赖以产生的条件。（2）舞台艺术是直观的艺术，它总通过一系列生动可感的艺术形象，给人以直觉的美感享受。在剧场中，戏剧所表现的事件总是以现在进行时的时态发展着，这就使演员的表演与观众的审美心态处于共时性、依存性的关系中，并通过相互间的情感反馈和直接的审美交流取得对艺术美的通感。（3）舞台艺术所表现的对象是一个变化发展着的过程，这一过程的实现，既依赖于舞台艺术自身所具有的动态特征，也依赖于舞台上表演区位的转换和情节运行机制的调节等，因此舞台艺术是一个富有表现性而又自成体系的动态系统。（4）舞台艺术是整体的艺术，它调动一切舞台构成因素，合成一个完美的有意味的形式，并通过这个艺术整体向人们展示其内在魅力。

【舞台情感】戏剧表演术语。指角色在舞台上根据剧中人的情感需要所做出的情感表现。关于“舞台情感”的论述首见于狄德罗的《论戏剧艺术》之中，他认为演员在舞台上发自内心的多情善感，其依据有二：一是演员本人的气质，二是表演过程中突然产生的灵感。但他反对将演员的个人情感与舞台角色的情感合而为一，主

张将艺术与生活区分开来。随着表演理论的发展,现在人们通常认为作为表演手段的舞台情感有下列特点:(1)是虚构的戏剧情境下的虚拟表演,所创造的是艺术的真实。(2)是不同于生活真实的美感创造,因此演员在表演中应采用艺术创造的冷静态度,在意志的监督下掌握好表演强度。(3)应按照角色的情感脉络,做出合乎逻辑的,有顺序的富有整体美的情感表现。

【镜框式舞台】一种舞台形式。1618年由意大利法尔尼斯剧场开始采用,由于其构造特点是在舞台的台口竖起宽大的矩形台框,使舞台看上去形似镜框,故名镜框式舞台,镜框式舞台基本保持了古代剧场的3个基本组成部分,即观众席、圆场和换装间,但又有所变化,圆场变成了半圆形,作为表演场地的功能减退。而主要的表演区域则移至台框之内的前台。前台的左、右、后三面为换装间所围绕。这种舞台台口较小,但台框内的立面即可显示富丽堂皇的装饰,也可显示幽深阔远的戏剧背景。观众席围绕台口成扇面分布,台口与观众席之间有一块没有坡度的平面分隔。镜框式舞台为绘画性透视布景提供了条件。到了19、20世纪,此种舞台在各国广泛实行。中国北京的首都剧场即为典型的镜框式舞台。

【舞台空间处理】对于戏剧所发生的空间所作的舞台化的艺术处理。舞台空间依据戏剧场景和演出实际使用的空间而定,受固定的舞台面积的制约。舞台空间的处理方式主要有两种,即幻觉性舞台空间处理和非幻觉性舞台空间处理。幻觉性的舞台空间处理,强调场景的具体性和细节的真实性原则,以表现情节展开的具体环境和人物行动的现实氛围,使舞台的空间和气氛呈现出富于再

现性的视觉形象。非幻觉性的舞台空间处理，则强调场景变化的随机性和时空转换的灵活性，以体现景随人变、景随境变的舞台效果，使舞台空间具有造型美，富有表现力。舞台空间处理应依照剧本的风格特色、演出的美学追求等进行，其目的是为揭示人物的内心活动和展现戏剧冲突奠定基础。

【舞台交流与适应】表演技巧术语。指在戏剧演出中，演员与演员之间所形成的情绪影响与心理默契。这一观点由苏联戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基首先提出。他认为，舞台行动是按照生活法则而不是程式化法则进行的，演员与演员之间应该形成有机交流：首先是注意来自对手的信息，随之接受情绪的感染和情境的刺激，在感受过程中形成自己的思考与判断，然后做出与之相应的反应和行动，这就是交流的过程。舞台交流应以真实性为原则，给观众以艺术感染的魅力。实现舞台交流与适应的方式有三种，即语言、眼神与沉默。语言是交流的主要工具，眼神是传达思想感情的绝妙途径，而舞台上的沉默，不但可以形成潜在的情感流，而且可以表现出人物间无法言传的内在联系和相互影响。

【舞台判断与思考】表演技巧术语。指在戏剧演出中，演员接受来自对手的情绪作用和周围环境的刺激，并在接受过程中做出相应反应的内心活动。在舞台演出中，人物之间的关系是彼此影响和相互适应的，心理和情感之间存在着有机的联系，演员的表演应按照生活的真实性原则进行，尽管他对于剧中的情形已了如指掌，但仍要利用心理感应和艺术想象的作用，对各种信息做出真实的判断与思考，在内心形成促使角色采取行动的条件和契机。演员关于舞台的判断与思考，以潜在的方式出现，主要表现形式是潜

台词与内心独白,它们是演员感觉得到的角色的精神生活的反映,是支配演员说出台词和做出外部动作的心理依据。舞台判断与思考具有随机性和片断性特点。

【舞台节奏】戏剧情节的有规律运行和观众审美体验的有机构成。戏剧是一门综合艺术,它要求导演将各种舞台因素,统一于演出的思想性与艺术性之中,使之谐调发展,成为一个完整体。这一艺术整体的运行,应遵循一致性、变化性、延续性和起伏性等规则。把握舞台节奏的基本出发点是抓住戏剧矛盾冲突的发展线索,在规定情境中,处理好舞台行动的速度、时空的长度与广度、舞台气氛的强弱等;在整个情节的展开过程中,则需要安排好戏剧的整体结构及其有机构成,场面与场面的衔接与对应等,使众多的情节线索统一于艺术整体之中,使戏剧所体现的生活流程循序发展,富有戏剧性。舞台节奏形成的主要因素是舞台表演所体现的速度感和节奏感,控制节奏的目的,在于追求戏剧审美效果的完整性和统一性。

【舞台布景艺术】在舞台演出的视觉形象中,构成景物环境的艺术方法。古代的戏剧演出中曾出现过山石、祭台等景物,这便是最早的立体布景。罗马时期剧场出现了大幕,欧洲中世纪出现了“同台多景”的舞台布景原则,到了15、16世纪,意大利出现了布景艺术的新变化,焦点透视法则和多种造型手段开始在舞台上综合应用,17世纪法国出现了类型化的环境布景,18世纪以后,舞台设施日臻完善,出现了结构复杂的写实布景和装潢华美的舞台美术。20世纪以后,新型布景材料的实验和光的应用,使舞台布景艺术出现多元化的趋势。舞台布景艺术的主要目的是指定行

动环境，突出人物性格、创造舞台气氛。其设计应依据剧作的风格、导演构思以及人物总体形象而定，应做到既灵活多变，又和谐统一，为体现戏剧的艺术风格服务。

【演出总体形象】又称演出的概括形象，或曰演出的形象种子。导演处理舞台演出的总的形象立意。这一概念由聂米罗维奇——丹钦柯首先提出，他强调导演应先从剧本的内容的发掘做起，等到把剧作者的创作意图及其灵魂深处的东西把握到相当的程度之后，再根据导演立意和艺术处理的需要，从戏剧情境的发展趋势和剧作的艺术风格出发，把戏剧内容以导演构思的方式表现出来。导演对未来演出所确定的思想立意，只有在他所创造的独特的形象和演出形式中，才能得到正确地体现。演出总体形象使综合艺术的各种因素、各个部门，在统一的形象和热情中发挥各自的创造职能。它是较完整的带象征性的内心意象，是导演统一构思和演出处理趋向艺术完整性的保证。

【舞台美术】戏剧舞台上除演员以外的一切造型因素，它包括舞台布景、灯光、效果、服装、道具、音乐等。最早的舞台美术是出于演出的需要而设立的，如演出中必不可少的化妆、服装和小道具等。西方的演剧在文艺复兴以后出现重大发展，舞台灯光、布景、效果等在戏剧中发挥了重大作用。总的来看，西方传统的舞台美术重逼真，多层次，使得舞台显得深厚、凝重，用景物造型建立一个具体的环境，为戏剧情境的展开提供氛围。而中国传统的舞台美术则侧重传神与写意，依赖舞台艺术假定性的特点，让现实的景物和周围的环境“化入”演员的表演之中。在现代演剧中，作为综合艺术的戏剧对舞台美术的要求越来越高，它不仅是

舞台造型必不可少的成分，而且是具有审美价值的艺术创造。舞台美术具有下列特点：（1）造型手段。舞台美术为人物的活动创造出具体环境，为演员的表演提供特定的情绪氛围。戏剧艺术既是空间的艺术，也是时间的艺术，舞台美术可以凭借自身的创造性能力，增强舞台艺术表现的张力。（2）辅助作用。戏剧艺术的演员以表演为中心，对于表演艺术来说，舞台美术起着“帮、衬、垫、托”的作用，它虽然对人物形象的塑造、主题思想的揭示起着不可低估的作用，但切不可喧宾夺主。在舞台上，凡是妨碍或有害于演员进行艺术表现的东西，都应加以排斥。（3）传神写意性。好的舞台美术不是现实景物的照搬，而应当创造出一种艺术感觉中的心理空间。如果舞台上需要一片森林，那么导演和舞台美术家重要的不是创造森林本身，而是应当通过舞台美术手段，表现出森林的感觉和意象，准确地传达出艺术的真实。（4）艺术性。舞台美术一旦成为综合艺术的固有成份，便具有了艺术美的特征，对戏剧的审美创造起着共鸣和加强作用，它本身便具有一种风度，显现一种情调，预示一种倾向，并具有直观的审美效用。

【舞台美术设计】舞台美术设计包括布景、灯光、服装、道具等辅助性舞台演出因素的加工与制作。在戏剧排演中，导演一开始就应对于舞台美术设计引起高度重视，并与舞台美术家一道，共同研究剧作的总体形象和艺术风格，制定出初步设想，然后在排演过程中加以修正，力求使舞台美术设计完整而准确地表现出戏剧的气氛、节奏，与演员的表演融为一体，并体现出剧作者的美学追求。舞台美术设计的主要作用是再现戏剧所表现的时间与地点，要在舞台上有限的时空里表现出时代的氛围，岁月的流逝，时辰的变换，地点和场景的变迁，以及气氛的烘托，矛盾的加强和人

物心理的刻画等。在舞台美术设计中，首先要忠实于特定的生活基调，不能随意发挥，其风格要与戏剧的风格趋于和谐一致，并服从于塑造人物形象，反映内心意念的需要，舞台美术设计应遵循如下原则：（1）体现戏剧的主题思想；（2）反映特定的美学风格；（3）追求造型美与艺术性；（4）便于安排和转换；（5）简捷、生动。总之，是要用最经济的手段、最简练的办法，来达到预定的最佳效果。

流 派

【戏剧流派】戏剧创作和表演的风格类型，一般说来，戏剧流派的产生与时代和社会的氛围有关，它是开明和自由的思想意识的产物，也是艺术风格群体化的表现。戏剧流派多在戏剧思想和创作方法出现重大突破的背后景下诞生，在长期的艺术实践中得到一批剧作家的认同和接受，逐渐形成松散的组织，出现统一的思想认识，并具有相近的创作风格，这便是一个戏剧流派成型的标志。流派不仅以自己的理论与实践对当代的戏剧产生推动作用，甚至对后世的戏剧也深具影响。流派的出现是戏剧艺术表现走向成熟的标志。在欧洲戏剧发展史上，曾经出现过古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义等戏剧流派，这些流派影响面大，参与者众，对世界戏剧艺术的发展做出了卓越的贡献。戏剧流派的存在总是和一定的社会环境中人们的心理需求和审美习惯有关，特定的戏剧流派适应了广大观众的审美心理结构，而观众审美心理结构的形成又反过来推动这一流派的壮大和发展。戏剧流派还具有时代

性的特点，作为一种艺术现象，它不是一成不变的，而是随着时代的发展而变迁，在完成其历史使命之后或自动消亡，或为后起的、更具影响力的流派所取代。在戏剧的实体中，还有一种在概念范畴上较为细小，较为具体的流派划分，这便是以某一表演艺术家的独特风格为基础，经过长期的艺术实践，该艺术家在戏剧界建立起一定的威望，并且有一批艺术主张、表现方法、趣味气质相似的艺术家团结在其周围，或承传其艺术特色，这便构成了小型的流派，其特点是影响面较小，参与者有限。

【浪漫主义戏剧】戏剧艺术主要流派之一。浪漫主义艺术思潮兴起于18世纪70年代德国的狂飚突进运动，卢梭、雨果、施莱格尔兄弟等对此流派的形成起过重要作用。19世纪前期漫延至欧洲各国。在戏剧领域，浪漫主义在法国取得重要成果。1827年，雨果在《克伦威尔·序》中，批判了古典主义戏剧及其三一律，宣告一种合乎自然、丑与美、爱与憎对比鲜明的戏剧的诞生，成为浪漫主义戏剧的发端。三年后雨果剧作《欧娜尼》的上演成功，显示了浪漫主义戏剧的强大威力。这一戏剧思潮裹挟了一批剧作家，其中大仲马、缪塞等人的剧作，都取得了令人瞩目的成绩。1843年，雨果剧作《城堡的伯爵》上演的失败，标志着浪漫主义走向衰微。但其影响并未消灭。19世纪末20世纪初又形成了新浪漫主义戏剧流派，显现了它自身强大的生命力。浪漫主义戏剧有如下特点：（1）在题材、形式、风格上偏向标新立异，不再墨守成规，具有鲜明的反叛和创新倾向。（2）崇尚主观，强调情感的自然流露，强调剧作家的激情、想象和灵感，既无视戏剧程式的束缚，也不受生活真实的局限。（3）求真求美，常用强烈的对比与夸张的手法，以求达到惊心动魄的艺术效果。浪漫主义戏剧流派的产生，

反映了人们不满足于社会现实而沉浸于个人理想的心理。五四时期,浪漫主义与新浪漫主义戏剧流派几乎同时传入中国,在田汉、郭沫若等人的戏剧创作中,较多地显现了接受影响的痕迹。

【现实主义戏剧】戏剧的主要流派之一。产生于19世纪前叶。随着现实主义文学的广泛发展,在欧洲法、德、英等国现实主义戏剧开始活跃,不少剧作家沿用浪漫主义口号,以莎士比亚戏剧作为反对新古典主义的旗帜,开始了现实主义戏剧的探索。此时期内,现实主义的戏剧理论和实践在俄国有了长足的发展,在创作方面,出现了果戈理的《钦差大臣》,奥斯特罗夫斯基的《大雷雨》,以其对现实生活的真实反映,为现实主义戏剧提供了典范,并开启了批判现实主义戏剧的先河。70年代以后,以挪威剧作家易卜生的剧作《玩偶之家》、《人民公敌》等为代表,显示了批判现实主义戏剧的成熟和发展。19世纪下半叶,马克思、恩格斯历史地总结了现实主义戏剧的艺术成就,还提出了著名的“莎士比亚化”原则。恩格斯指出,“现实主义的意思是,除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物”。20世纪以来,现实主义戏剧在俄国和中国又有了新的表现形态和艺术主张,形成了革命现实主义、社会主义现实主义等新兴形式。在现实主义戏剧的历史发展中,出现了大批成就卓著的剧作家,主要有:挪威的易卜生,英国的萧伯纳、高尔斯华绥,俄国的契诃夫、果戈理、高尔基等。现实主义戏剧有如下特点:(1)选择与现实生活密切相关的题材,全方位的反映生活的真实,并激起人们对生活本质的思索和改变现实的渴望。(2)在艺术表现上,以客观再现为基本准则,细节刻画力求做到逼真和准确。(3)戏剧结构通常具有时间、地点和事件比较集中的特点,注意塑造典型环境中的典型人物。

(4) 戏剧表演要求从生活的真实再现中求美感,以斯坦尼斯拉夫斯基表演体系和焦菊隐导演学派为特征,要求演员在“第四堵墙”内,让“自我”进入“角色”的规定情境,在舞台上力求创造逼真的生活幻觉。五四时期经鲁迅、茅盾等人的倡导,现实主义戏剧传入中国,引起广泛响应,造就了曹禺、夏衍、田汉、洪深等一批优秀的现实主义剧作家。迄今,现实主义戏剧在我国剧坛仍占据主导地位。

【新浪漫主义戏剧】现代戏剧流派。19世纪末20世纪初兴起于欧洲。自19世纪中叶以来,象征主义、颓废主义、唯美主义等戏剧流派日益流行,一些作家艺术家如英国的史蒂文森、德国的霍斯曼·斯泰尔等人主张在新的观念下恢复浪漫主义艺术传统,赋予它崭新的内涵,这就是本义上的新浪漫主义。表现在戏剧方面,则以王尔德、约翰·沁孤、梅特林克等人的剧作为代表,热衷于表现浪漫的传奇故事,描绘富有冒险精神的戏剧人物,渲染神秘隐晦的戏剧氛围,追求奇异怪诞的艺术美。这些戏剧在否定资产阶级的社会美学价值的同时,却把人们带入到遥远的虚空的境地。由于其逃避矛盾、远离现实的局限性,故为后起的现代主义戏剧所代替,但其艺术手法对现代派戏剧的多种流派产生过广泛影响,故被称为先驱。五四时期,中国剧坛广泛引进西方现代戏剧流派,致使新浪漫主义戏剧与现代主义戏剧几乎同时涌入中国,流派纷呈,形态各异,但有一个共同特点是既有别于传统的现实主义戏剧,也有别于传统的浪漫主义戏剧,因此人们将此时期引进的唯美主义、象征主义、表现主义、未来主义等多种戏剧流派统称为“新浪漫主义戏剧”,是特定时期所形成的特定概念。

【象征主义戏剧】西方现代主义戏剧流派之一。其艺术思潮最早产生于19世纪中叶法国的诗歌界,通常以法国诗人波特莱尔的诗集《恶之花》的问世为其起点。1886年,莫雷亚斯在《费加罗报》上发表《象征主义宣言》,标志着这一流派的正式形成。随后其影响扩展到英、美、德、俄、意以及北欧诸国,戏剧上的象征主义产生于本世纪20年代,随后在发展中出现不少有影响的剧作,如比利时梅特林克的《青鸟》、爱尔兰约翰·沁孤的《骑马下海的人》、德国霍普特曼的《沉钟》等,象征主义戏剧的哲学基础是神秘的二元论,认为宇宙万物与人类精神之间存在着某种互相契合的“对应”关系,主观将宇宙万物作为各种人类精神或社会观念的象征来加以表现,因此强调表现直觉和幻想,追求内心的“最高真实”。象征主义戏剧多取材于神话传统和寓言宗教故事,通过爱与死的矛盾,表现对命运和宇宙的思索;通过具体形象的符号化,表现抽象的哲理;其艺术效果追求朦胧、隐晦、神秘和多义性。本世纪20年代,中国一些话剧作家受到该流派影响,在田汉、郭沫若等人的早期剧作中,表现了一定的象征主义戏剧特征。

【表现主义戏剧】西方现代戏剧流派之一,19世纪末出现于德国、瑞典,随后波及欧洲各国和美国,极盛于20世纪初至20年代前后。其思想倾向是,对现存的社会制度持怀疑态度,强烈表现自我意志,致力于心灵的探索。代表性的剧作家及作品有:瑞典斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》、德国凯泽的《从清晨到午夜》、德国托勒的《群众和人》、美国奥尼尔的《琼斯皇帝》等。表现主义戏剧的主要特点是:(1)重表现,剧作一般表现强烈的社会情绪、深刻的内心体验、复杂的变态心理等;(2)重一般,剧中人物往往只是显示共性和一般性,是某种类型和符号的对应物,缺乏鲜明

个性和性格发展；(3) 重本质，直接表现事物背后的本质，认为戏剧不能只是人们的行为，而要揭示其内在心理，不能只描写暂时的现象，而要表现永恒的真理。表现主义戏剧对其后产生的超现实主义戏剧产生过相当影响，对中国剧作家洪深、曹禺、欧阳予倩等人的戏剧创作也产生过一定的影响。

【自然主义戏剧】戏剧流派之一。19 世纪下半叶形成于法国，后蔓延至欧洲各国。法国作家爱弥尔·左拉曾在 1873 年发表的《岱雷斯·赖根序》，1881 年发表的《戏剧上的自然主义》等文中，率先提出自然主义戏剧主张，认为戏剧应摆脱古典主义和浪漫主义的束缚，时代要求戏剧成为人生的实验室，成为对人类生存状态的一种探索。在左拉的影响下，自然主义戏剧思潮迅猛发展，1887 年法国的安德烈·安图昂在巴黎建起了自由剧院，为自然主义戏剧提供实验场地。此后，德国的奥托·布拉姆和他的自由剧院、英国的托马斯·格林和他的独立剧院、美国演出组织者大卫·贝拉斯库的演出活动等，都曾为自然主义戏剧流派起过推波助澜的作用。主要剧作家和作品有：德国霍普特曼的《日出之前》，苏德尔曼的《荣誉》、《故乡》，法国亨利·贝克的《乌鸦》、《巴黎的妇女》，瑞典斯特林堡的《朱丽小姐》等，自然主义戏剧流派有如下特点：(1) 强调戏剧家应像科学家研究植物、解剖动物那样对待生活，在创作中只取材于生活中一个人或几个人的故事，忠实地记载其行为，反对剧作家运用想象、理想和抽象以及对艺术进行加工、集中和概括。(2) 戏剧演出要求把“生活的一角”照原来的面貌复制于舞台，强调“第四堵墙”的存在，要求演员像在家中生活一样进行表演，不理睬观众的反映。(3) 舞台布景完全照搬生活原型，外景则造石植树，大兴土木，内景则显现真品实物。

自然主义戏剧对 19 世纪批判现实主义戏剧的发展起过推进作用。

【现代主义戏剧】产生于 19 世纪末至 20 世纪的各种戏剧流派的总称。是资本主义社会人们精神危机的反映。在思想意识上，它深受叔本华、尼采的唯意志论、柏格森的生命哲学和直觉主义、弗洛伊德的精神分析学说的影响。最初的表现形态是先后兴起于法国的象征主义戏剧、超现实主义戏剧、存在主义戏剧，荒诞派戏剧，兴起于德国的表现主义戏剧，兴起于意大利的未来主义戏剧等。这些新型的戏剧形态，表现了明显的反传统倾向和创新精神。现代主义戏剧所特有的思想特征是，在人与人、人与自然、人与社会、人与自我四种关系上，反映出全面的扭曲和严重的异化，表露出尖锐矛盾和畸形发展，因此，戏剧热衷于表现由此产生的精神创伤和变态心理，悲观伤感的情绪以及虚无思想。主要戏剧特征为，在艺术与生活、现实与真实的关系上，强调内在心理的真实和精神世界的再现；在艺术与表现、模仿的关系上认为戏剧艺术是表现是创造，否定直观再现和客观模仿；在内容与形式的关系上，现代主义剧作家们大都是有机形式主义者，强调形式即内容，内容即形式。在戏剧艺术的表现方法上，多采用拟人化、象征、隐喻、幻觉、梦境、扭曲变形，通过标新立异的戏剧意象，表现人类深层的内心活动，从而表达人类共通的生存危机和悲哀意识。

【未来主义戏剧】现代戏剧流派之一。产生于 20 世纪初的意大利。1915 年意大利诗人、剧作家马里内蒂发表《未来主义戏剧宣言》，宣称要埋葬传统文化，创造未来的艺术，狂热歌颂都市文明、工业文明和科技进步，鼓吹武器与战争。未来主义戏剧流派成员复

杂,其右翼后来与法西斯主义融合。代表性的剧作家及作品有:意大利马里内蒂的《月色》、《他们来了》,卡涅尤洛的《枪声》、《只有一条狗》等。未来主义戏剧的主要特征是:(1)要求戏剧彻底摧毁传统戏剧的表现手法,在舞台上展现人的智力,展现从潜意识、捉摸不定的力量、纯抽象和想象中发掘出来的一切,不管它是如何违背真实,离奇古怪和反戏剧;(2)多用简单的台词,急速的动作,零乱的物象,在及其有限的时间容量里,表现剧作者“心境的迸发性”; (3)排斥理性和思维,对于潜意识、梦境、病态心理、神秘、死亡等有特殊的表现兴趣;(4)舞台美术直现物体的动感,或利用发光体配合灯光照明,造成闪烁不定的景象和气氛,有的则直接利用布景作为戏剧主角。本世纪20年代,该流派经宋春舫等人的译介传入中国,虽有徐訏等人在创作上进行模拟,但未能发生广泛影响。

【超现实主义戏剧】现代戏剧流派之一。20世纪初兴起于法国,是两次世界大战间风行于世界的艺术运动之一。1924年10月,法国诗人、剧作家勃勒东、阿拉贡、阿吕雅等人在巴黎成立了“超现实主义研究室”,11月发表了《超现实主义宣言》,还创办过《超现实主义革命》杂志,遂使超现实主义戏剧广泛发展,主要剧作家及作品有:勃勒东的《你们要忘记我》、《天气那么好》,科克托的《奥尔甫斯》,查拉的《正面与反面》,卢塞尔的《非洲的印象》等。戏剧特征如下:(1)超现实的戏剧认识论,认为现实世界的图象和人的正常心理都是不真实的,在现实之外存在着“彼岸世界”,在那里才能找到真实;(2)反理性的潜意识表现论,勃勒东等人引申了弗洛伊德的精神分析学说,认为戏剧是纯粹的无意识的精神活动;(3)无意识创作法,主张完全不考虑文字意义,

在白日梦状态下,不加思索地创作剧本;(4)反常的丑陋表现,演出采用怪诞神秘的布景,夸张、刺激的音响效果等,戏剧场面反常、晦涩,令人难以理解。该派解体后,其艺术手法对其他戏剧流派产生过影响。

【社会主义现实主义戏剧】20世纪30年代形成于苏联的一种戏剧创作方法。1934年,第一次全苏作家代表大会通过了《苏联作家协会章程》,对社会主义现实主义的创作方法作了如下表述:要求艺术家从现实的革命发展中,真实地历史地和具体的描写现实,同时艺术描写的现实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。30年代这一创作方法经由周扬等人的介绍传入中国,对中国左翼戏剧运动起到过促进作用。1942年毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中明确指出:“我们是主张社会主义的现实主义的”。这一创作方法的主要特点是:要求剧作家以无产阶级的观点、立场、方法真实地描写现实生活;坚持塑造典型环境中的典型人物,坚持戏剧的真实性、人民性和无产阶级党性原则;它比批判现实主义戏剧更积极,更富于革命理想和客观精神,并提倡艺术形式、风格、题材、体裁的多样化。在中国戏剧发展史上,社会主义现实主义戏剧创作走过了一条漫长而曲折的道路。既由于坚持“双百”方针,遵循现实主义戏剧的艺术规律而取得过突出成绩,涌现出大批优秀剧作,如《万水千山》、《茶馆》、《关汉卿》、《霓虹灯下的哨兵》等;也由于片面强调戏剧的党性原则,违背了现实主义的基本原则而导致了严重失误,致使一些剧作成为反映阶级斗争和政治宣传的工具,出现了像《烈火红心》、《共产主义凯歌》、《夺印》等丧失历史存在价值的速朽之作。

【荒诞派戏剧】现代戏剧流派之一。兴起于 20 世纪 40 年代末 50 年代初，最早诞生于法国。1950 年，巴黎上演了尤奈斯库的剧作《秃头歌女》，它一反以往的戏剧传统，用非理性的手段表现了现存社会的痛苦无聊和荒诞不经。1953 年，法国贝克特的剧作《等待戈多》问世，引起广泛影响并远至在欧、美、日等国。英国戏剧理论家马丁·艾斯林于 1962 年出版的《荒诞派戏剧》一书中，第一次为这一流派命名并提供理论依据。荒诞派戏剧以存在主义哲学为出发点，以荒诞与怪异、迷惘与难解在戏剧史上独树一帜，反映了二战以后西方社会的动荡不安和人们的精神危机。艺术上有如下特点：（1）在反映生活的真实性上，强调心灵感应和主观渗透下的真实，热衷于表现冷漠、清峻、怪诞的事物。（2）其审美效应与日常审美体验呈现出不对称性，这一审美原则把观众的审美顺向心理转向反常规、反逻辑的逆向心理。常用轻松的喜剧形式来表现严肃的悲剧主题。（3）反对戏剧传统，摒弃结构语言，情节上的逻辑性、连贯性，主张用夸张、变形、象征等非理性手段，表现现实的痛苦、无聊和荒诞。80 年代初，中国出现了对此流派的借鉴和探讨的热潮，高行健、魏明伦等人在戏剧中做过有益的实验。

【存在主义戏剧】现代戏剧流派之一。一般是指萨特和阿尔贝·卡缪等人的戏剧主张和戏剧创作。该流派出现于第二次世界大战到 20 世纪 50 年代，主要发展和繁荣于法国，对欧美和东方一些国家产生过影响。存在主义戏剧以萨特等人所创立的存在主义哲学为基础，其思想核心为“存在先于本质”说，“自由选择”说和关于人生荒谬的理论。萨特的戏剧创作始于 1942 年，主要剧作有《苍

蝇》、《密室》、《死无葬身之地》、《可尊敬的妓女》、《肮脏的手》等。卡缪的戏剧创作始于 30 年代末，主要剧作有《卡里古拉》、《误会》、《正义者》等。存在主义戏剧有如下特征：（1）剧作内容的哲理性，将戏剧作为其哲学的体现者，或者干脆让剧中人互相讨论某种哲学观念，强调戏剧对社会对政治的批判作用，力图使剧作包容丰富、深刻的思想内涵。（2）人物形象塑造较之现代派其他剧作，抽象化程度小，艺术活力较大，否定塑造典型环境中典型人物的原则，认为人是自由进行选择从而获得自由的本质，情境只为人物进行自我选择提供场所，并认为戏剧能表现的最动人的东西是正在形成的性格，保证道德和生命的选择时刻。（3）遵循现实主义的戏剧结构原则，大部分剧作情节比较生动、丰富，充满了尖锐的戏剧冲突。存在主义戏剧在 60 年代以后，让位于荒诞派戏剧。

【体验派】戏剧表演艺术学派。由于戏剧表演创作中创作主体、物质媒介和艺术形象“三位一体”的特殊现象，引发了处理协调演员和角色的关系问题。体验派是戏剧表演中具有强大实力和辉煌成果的学派，其根本观点在于：演员的表演应是在体验基础上对形象的再体现（苏联戏剧家阿·波波夫语）。表演创作的基础是体验，目的是再现形像。体验要求演员在自己的天性中找到角色的依据，让演员在角色性格和规定情景中有规律地抒发和展现自己的自然本性，通过演员有意识的心理技术达到有机天性的下意识创作，从而真实自然地完成形像的创作任务。19 世纪意大利名演员萨尔维尼和英国演员欧文是体验学派的早期人物。欧文要求调动演员的情感因素，注重表演的真实自然。萨尔维尼主张演员在表演时，应生活于角色之中，每次演出都要感受角色的情感。20

世纪初前苏联戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基系统地阐述了以体验为基础的表演创作方法建立起“体验艺术学派”，产生了广泛的影响。参见“戏剧表演”。

人 物

【曾孝谷】（1873—1936） 中国早期话剧奠基人之一。名延年，号存吴。四川成都人。擅诗文书画。清末留学日本东京国立美术专门学校，与日本新派剧人交往甚密。1906 年与李叔同等人共同在中国留日学生中创办新剧剧团春柳社，并参照日本新派剧，开展演剧活动。他在表演、编剧和舞台美术方面都发挥了主导作用。成功地饰演《茶花女》中阿芒的父亲。根据美国小说《汤姆叔叔的小屋》执笔改编的《黑奴吁天录》，第一次采取话剧形式，被认为是中国的第一部话剧剧本。1912 年归国到上海，与任天知在新新舞台合作从事演剧活动，不久即回四川执教，从此不复参与戏剧活动。

【王钟声】（1874？—1911） 中国早期话剧奠基人之一。原名槐青，字熙普，艺名钟声。祖籍浙江上虞。18 岁赴德国得来柏的西大学留学。1906 年返国，先后在湖南、广西任教，并加入同盟会。1907 年在上海组织新剧剧团春柳社，演出了《黑奴吁天录》、《张汶祥刺马》等剧，第一次将分幕与舞台布景介绍给中国观众。1908 年春，与任天知合作创办通鉴学校，培养新剧人才。同年北上京津，演出《秋瑾》等剧。1910 年返沪，与陆镜若、徐半梅组成文

艺新剧场。由于经常发表演说，宣传革命，1911年6月在北京被捕，押解回原籍。辛亥革命时，在上海投身革命。后北上天津，鼓动军队反正，因事泄被捕遭杀害。曾编演《官场现形记》、《宦海潮》、《孽海花》、《爱海波》、《禽海石》、《张汶祥刺马》等，尤以《张汶祥刺马》流传较广，影响极大。表演慷慨激昂，极具感染力。

【李叔同】(1880—1942) 中国早期话剧奠基人之一，教育家。名岸，又名哀，字息霜。浙江平湖人，客居天津。出身于清进士，盐商家庭。擅书画篆刻，工诗词。1905年留学日本东京国立美术专门学校学习绘画，并兼学音乐。曾与曾孝谷等创立新剧剧团春柳社。参加话剧《茶花女》、《黑奴吁天录》、《生相怜》的演出。1910年回国后，先后在天津、上海、杭州任绘画音乐教员和编辑工作，传播西方艺术，对中国早期艺术教育有启蒙之功。1912年加入文学团体南社，担任《太平洋报》副刊画报主编。1918年在杭州虎跑寺出家，法名演音，号弘一。专研戒律，成为当代佛教律宗的代表人物。后圆寂于福建泉州。编撰出版新剧《文野婚姻》，由沪学会新剧部在上海演出。对中国早期现代音乐文化——学堂乐歌，也卓有贡献。

【任天知】中国早期话剧奠基人之一。生卒年月不详。名文毅，又名藤堂调梅或任调梅，艺名天知。北京人，满族。早年留学日本。1905年5月在东京加入同盟会。1907年归国，在上海开展新剧活动。1908年与王钟声合办通鉴学校，培养新剧人才。1910年冬到1912年冬创办新剧剧团进化团。开创新剧职业化之先例，在长江流域巡回公演。所演剧本大都以反对专制帝政和封建势力为主题，艺术上自成一体，演出中在剧情里插入政论演说，宣传革命，如

《共和万岁》、《黄金赤血》等。1912年春，进化团在上海新新舞台与京剧同台演出失败，同年秋解散。1914年在参加民兴社、民鸣社短期演出后，即从新剧舞台消失。写有新剧《黄金赤血》、《共和万岁》等。

【陆镜若】（1885—1915） 中国早期话剧奠基人之一。名辅，字扶轩，艺名镜若。江苏武进（今属常州市）人。早年留学日本，就读于东京帝国大学文科，并接受俳优学校正规训练，登台演出。后加入早稻田大学文艺协会。1908年参加中国留日学生组织的春柳社，是春柳社后期活动的领导人。1910年夏回国度假时与王钟声、徐半梅合作，用文艺新剧场的名义，演出《奴隶》、《猛回头》。1912年回国到上海，与欧阳予倩、马绛士、吴我尊等成立新剧同志会，开始职业演剧生活，创作七幕话剧《家庭恩怨记》。在编、导、演、剧团管理方面都取得一定成就，并以严肃的演剧风格，使新剧同志会在职业新剧界独树一帜，在社会上享有很高声誉。1915年积劳成疾而死。新剧同志会因之解体。

【陈大悲】（1887—1944） 中国早期话剧演员，编剧。原名陈听弈，浙江余杭县人。曾在苏州东吴大学求学。1910年加入进化团，开始职业演剧生活。五四前夕，从日本进修戏剧后回到北京，立即投身学生演剧活动。1921年编写《爱美的戏剧》，倡导非职业戏剧，是五四后较早的通俗戏剧理论专著。此间先后参加民众戏剧社、北京实验剧社。1922年初与蒲伯英将民众戏剧社改组为新中华戏剧协社。是年冬，与蒲伯英在北京创办北京人艺专门戏剧学校。写有剧本《良心》、《英雄与美人》、《幽兰女士》、《王裁缝的双十节》、《父亲的儿子》、《虎去狼来》、《忠孝家庭》、《维持风

化》等，创作电影剧本《到海上去》、《红花瓶》、《王熙凤大闹宁府》、《关云长忠义千秋》、《西施》、《潘巧云》等。此外还写过小说、杂文、剧论并有译作。

【汪优游】（1888—1937） 中国早期话剧奠基人之一，演员。名效曾，字仲贤，艺名优游，笔名陆明悔、UU、哀鸣等。原籍安徽婺源县（今属江西），世居上海。1905年组织中国最早的业余戏剧团体文友会、开明演剧会。1910年参加进化团。1913年末到1916年初，先后加入新民社与民鸣社，任主要演员。民鸣社停演后与朱双云等合组大成社，演出于笑舞台。以后转入京剧界。1918年受聘于上海新舞台，直至1927年。1921年5月与沈雁冰等人组织民众戏剧社，倡导爱美剧，共出版《戏剧》月刊6期，是五四运动后第一个新戏剧刊物。1923年加入上海戏剧协社。写有剧本《好儿子》、《新加官》、《劫后姻缘》及论著《我的俳優生活》、《优游室剧谈》等。表演擅创造，形象有神韵。为新剧演员中的佼佼者。

【欧阳予倩】（1889—1962） 中国戏剧艺术家、戏剧教育家。原名立袁，号南杰。生于湖南浏阳。从小家学颇深。1904年和1906年两次东渡日本学习。1907年参加中国留日学生组织的话剧团体春柳社，并参加《黑奴吁天录》的演出，从此开始戏剧活动。1908年考入早稻田大学文科。1911年回国后与陆镜若组织新剧同志会，在沪宁一带演出新剧。1913—1915年与陆镜若组织春柳剧场。此后成为京剧职业演员，并创作、改编、导演大量京剧剧目，其中以红楼戏最具特色。1918年赴南通筹组“伶工学社”和建立更俗剧场，一边培养戏曲人才，一边邀集南北名角梅兰芳等来演出，

享有“南欧北梅”之誉。1922年参加上海戏剧协社，创作《泼妇》、《回家以后》等剧。1926年起进入电影界，先后创作《玉洁冰清》、《天涯歌女》等剧本，其间还参加南国社及其演出活动。1929年赴广州主办广东戏剧研究所，创作《屏风后》、《车夫之家》等剧。1932年参加左翼戏剧家联盟，创作《同住的三家人》、《不要忘了》等独幕剧。是年秋，赴英、法、苏等国考察戏剧。1933年回上海，先后创作《新桃花扇》、《清明时节》等电影剧本。抗日战争开始后，投身抗日演剧活动。先后创作《木兰从军》、《桃花扇》、《青纱帐里》等剧本。1938年赴桂林，创办桂剧实验学校，进行桂剧改革。1940年主持成立广西艺术馆，积极组织上演中外名剧。1944年与田汉共同发起并主持规模宏大的西南第一届戏剧展览会，演出话剧、戏曲约60余出，历时3个月之久。抗战胜利后回到上海。1947年初率新中国剧社同仁赴台湾演出。1948年赴香港，任永华影业公司编导，创作电影剧本《芳草啼鹃》。中华人民共和国成立后回到北京，主要从事戏剧教育工作。1950年任中央戏剧学院院长，后兼任中央实验话剧院院长。1955年加入中国共产党，历任全国人民代表大会第一、二届代表，中华全国文学艺术界联合会副主席，中国戏剧家协会主席，中国舞蹈家协会副主席等职。著有《自我演戏以来》、《一得余抄》等专著。欧阳予倩毕生献身中国戏剧的发展与改革。一生创作的话剧剧本有40余部，导演50余部，创作改编戏曲剧本约50部。他的剧本充满时代气息。导演风格细腻、严谨，富有浓郁的民族特色。

【郭沫若】（1890—1978） 中国诗人、剧作家、古文字学家、历史学家、社会活动家。乳名文豹，学名开贞，字鼎堂，号尚武，沫若为笔名。四川乐山人。1910年考入成都分设中学，曾参加四川

保路爱国运动。1913 年考入天津中医学校。年底赴日本留学，先后在东京第一高等学校预科、冈山第六等学校、九州帝国大学医学部学习 10 年。期间开始写作新诗。如《凤凰涅槃》，出版诗集《女神》等。1919 年起创作《女神三部曲》（《女神的再生》、《湘累》、《棠棣之花》）和《三个叛逆的女性》（《卓文君》、《王昭君》、《聂嫈》）等诗集。1921 年与成仿吾、郁达夫等在日本发起成立创造社。1923 年回国至上海，从事文学创作和社会调查。1926 年赴广州，任广东大学文科学长，并结识毛泽东、周恩来、林伯渠。同年 7 月参加北伐战争，由革命军总政治部宣传科长，升为中将政治部副主任。1927 年发表《请看今日之蒋介石》。同年参加八一南昌起义，任革命军总政治部主任和宣传委员会主席，在随军南下途中，由周恩来、李一氓介绍加入中国共产党。起义失败后，为躲避通缉，1928 年 2 月携眷旅居日本 10 年。期间从事古史考证和金文甲骨研究，写作专著多部，对中国史学和古文学研究卓有贡献。抗战爆发后回到上海，从事抗日救亡运动，受中国共产党委托，筹办《救亡日报》，自任社长。次年到达武汉，任国民政府军委会政治部第三厅厅长，主管宣传工作。后到重庆任文化工作委员会主任。1941 年至 1943 年，创作历史剧《屈原》、《虎符》、《孔雀胆》等。1944 年发表《甲申三百年祭》。著名的《十批判书》中的大部分文章也在此时写作。抗战胜利后，先后在上海和香港领导并参加民主运动。1948 年底赴解放区，次年被选为中华全国文学艺术界联合会主席。1949 年后，历任中华人民共和国中央人民政府委员、政务院副总理兼文化教育委员会主任、中国科学院院长、中国科技大学校长、中国人民保卫世界和平委员会主席等职。当选为中华人民共和国全国人民代表大会第一到第五届代表、常务委员会委员长、中国人民政治协商会议全国委员、常

委、副主席，中国共产党中央委员会第九、十届委员。在繁忙的政务、外事活动的同时，创作历史剧《蔡文姬》和《武则天》以及大量诗篇和史学论文。郭沫若的戏剧创作成就主要表现在历史剧创作，他的历史剧是革命浪漫主义和革命现实主义的高度融合，是诗、史、剧的和谐统一，具有巨大的艺术魅力，它借古喻今，具有强烈的战斗性。其中《屈原》、《蔡文姬》等是历史剧创作的经典之作。

【宋春舫】（1892—1938） 中国戏剧理论家。祖籍浙江吴兴。生于上海一豪富家。1910年入上海圣约翰大学学习。1912年留学瑞士日内瓦大学，攻读政治经济学和法律，并遍访德、法、意、美各国，考察各国舞台艺术，熟通多国语言。1916年回国起，历任圣约翰大学、清华大学、北京大学教授、外交官及律师等职。在校除了教外文，还教欧美戏剧史和戏剧理论。“五四”前后在《新青年》上发表大量文章，如《世界名剧谈》、《世界名剧一百种》，释介西方名剧和论著，并将西方著名剧作家如戈登克雷、莱茵哈特等人和未来派、表现派等演剧流派介绍给中国。与此同时撰文呼吁改良中国戏剧，被认为是《新青年》时代戏剧活动的主要人物。推进了新戏剧运动。著有论文集《宋春舫论剧》三集和喜剧《一幅喜神》、《五里雾中》、《原来是梦》等。为中国早期戏剧理论作出开拓性贡献。

【丁西林】（1893—1974） 中国剧作家、物理学家、社会活动家。原名璲林，字巽甫，笔名西林。江苏省泰兴县人。1913年毕业于上海交通部工业专门学校——南洋公学（交通大学前身）。1914年留学英国伯明翰大学攻读物理学和数学，业余阅读大量欧洲名剧。

1920年回国，任北京大学物理系教授。1927—1946年任国立中央研究院物理研究所所长。抗战爆发后，随研究所西迁昆明、桂林、重庆。1947年辞去所长职务，任山东大学理学院教授，后兼任理学院院长和仪器修造厂厂长。1948年赴台湾，任台湾大学理学院院长。1923年开始业余创作，是中国五四以来致力于喜剧创作有影响的作家。已发表的主要剧作有《一只马蜂》（1923）、《亲爱的丈夫》（1924）、《酒后》（1925，根据叔本华小说改编）、《压迫》（1926）、《瞎了一只眼》（1927）、《北京的空气》（1930）、《三块钱国币》（1939）、《妙峰山》（1940）、《孟丽君》（1960），其中7部是独幕剧。以上剧本，连同未发表的《雷峰塔》、《干怀》、《智取生辰纲》和译剧共21部，均收入1985年中国戏剧出版社出版的《丁西林剧作全集》。其喜剧独树一帜，诙谐、幽默，喜而不闹，妙趣横生，善于从人物性格、喜剧种子上开掘喜剧效果，从平常、单纯的人、事中，出人意外地发现喜剧的因素。其中《一只马蜂》、《三块钱国币》、《压迫》是他的代表作，也是中国喜剧创作中的佼佼者。于1949年到北京参加第一届中国人民政治协商会议。此后，为一、二、三届全国人民代表大会代表，第二、三届中国人民政治协商委员会委员。历任中华人民共和国文化部副部长、中国人民对外文化协会副会长、对外联络委员会副主任、中国戏剧家协会常务理事等职。

【白薇】（1893—1987） 中国剧作家。女，原名黄彰、黄鹏，又名黄素如，曾用笔名楚洪。生于湖南省资兴县一个破落官宦之家。青年时在长沙第一女子师范学校就读。毕业时，为反抗封建婚姻，离家出走。先到上海，后东渡日本，考入东京御茶水高等女子师范大学生物系学习。后因寻找“解剖验明人类社会的武器”，开始

戏剧创作。创作大多反映家庭、婚姻等题材，呼吁妇女冲破封建婚姻束缚，取得人格独立，其中1925年创作的三幕诗剧《琳丽》是这一时期的代表作，全剧哀婉动人，具有浪漫主义色彩。1926年回国，投身第一次国内革命战争，先后创作独幕剧《革命神的受难》（1928）、《莺》（1931）、《假洋人》（1931）、《北宁路某站》等。其中三幕社会悲剧《打出幽灵塔》（1928），是她现实主义作品的代表作。全剧情节曲折，富于悬念。

【洪深】（1894—1955） 中国现代话剧、电影的奠基人之一。话剧电影导演、剧作家、教育家、戏剧活动家。学名洪达，号伯骏，字潜斋，又称浅哉。江苏省武进县（今属常州市）人。出身官宦世家。1912年考入北平清华学校，热心新剧活动。创作《卖梨人》和《贫民惨剧》。1916年赴美国俄亥俄州立大学学习烧磁工程。1919年考入哈佛大学，师从著名贝克教授专攻戏剧。1922年回国，先后在复旦大学、暨南大学任教。翌年创作成名作《赵阎王》。后参加上海戏剧协社，并以此为试点，对照欧美戏剧，对中国话剧从演剧体制到舞台装置进行全面革新。1924年改译并导演《少奶奶的扇子》，即为艺术革新的成功体现，并由此开始建立起中国话剧的导演制度。1927年为话剧正式定名。1930年参加左翼作家联盟和左翼戏剧家联盟。先后创作《农村三部曲》、《五奎桥》、《香稻米》、《青龙潭》自1925年起任明星影片公司编导，兼职从事电影工作，创作中国第一部较完整的电影文学剧本《申屠氏》。先后编导《黄金与爱情》、《歌女红牡丹》、《铁板红泪录》等影片。这时期还著有《电影戏剧的编剧方法》、《现代戏剧导论》等理论专著和论文。抗战开始后，任上海抗敌救亡演剧二队队长。1938年任国民政府军委会政治部第三厅戏剧科科长，并参加组建10个抗

敌演剧队。1939年重庆。1940年起先后在中山大学和四川江安国立戏剧专科学校任教。先后创作《飞将军》、《包得行》、《鸡鸣早看天》等剧，导演《李秀成之死》、《塞上风云》、《春寒》等剧，并撰写《戏剧导演的初步知识》等专著。抗战胜利后，先后在复旦大学、厦门大学和上海戏剧专科学校执教。1949年后历任中华人民共和国文化部对外文化联络事务局副局长，国务院联络局局长。洪深毕生从事戏剧、电影事业，共创作话剧、电影剧本近80部，导演近60部，出版专著十几部。他的剧作和导演艺术都富有强烈的时代感，充满激情，并擅长于驾驭各种题材。历任全国人民代表大会代表，中国人民政治协商会议委员，中华全国文学艺术界联合会委员，中国戏剧家协会副主席，中国作家协会理事等职。

【余上沅】（1897—1970） 中国戏剧教育家、理论家。湖北沙市人。五四运动时，以学生代表的身分参加全国学生联合会。1922年毕业于北京大学英文系，到清华学堂任教。1923年赴美国，入匹兹堡卡内基大学戏剧系和纽约哥伦比亚大学，其间在《晨报》发表多篇戏剧论文。1925年回国，与同仁在北京艺术专门学校开办戏剧系，并参加中国戏剧社。1926年执教上海光华大学、暨南大学，业余组织北平小剧院。编著《国剧运动》一书和《上沅剧本甲集》、《戏剧论集》等专著。1935年任国立戏剧学校校长。抗战时组织学生演剧，宣传抗日，并先后撰写艺术教育大纲，为建立正规戏剧教育制度和培养戏剧人才作出贡献。1946年随校迁回南京。1949年后先后在沪江大学、复旦大学、上海戏剧学院任教授。先后导演《茶花女》、《压迫》等剧。著有《编剧概论》、《西洋戏剧理论批评》等讲稿，并译有《戏剧技巧》（贝克著）、《戏剧的规律》（琼斯著）、《当代编剧的新艺术》（维伽著）、《论严肃戏剧》

(博马舍著)等西洋戏剧理论名著多种。

【唐槐秋】(1898—1954) 中国戏剧活动家、演员、导演。原名震球,湖南湘乡人。早年留学日本。后又留学法国,研究航空机械。1925年底回国,从事戏剧工作,创办南国电影剧社,并参加演出,有性格演员之称。1929年到广东戏剧研究所工作。1933年于上海创建中国第一个民间职业剧团中国旅行剧社。1934年3月率团北上,先后在南京、北平演出《梅萝香》、《茶花女》、《复活》、《委曲求全》、《雷雨》等中外名剧,共演出390场,积累大小轮演剧目30多个,为话剧争取了大量观众。1936年率团回上海,演出《茶花女》、《雷雨》、《群莺乱飞》等,创造了话剧卖座之盛超过电影的纪录,并使上海从此有了专演话剧的剧场——卡尔登。抗战爆发后,至武汉演出《前夜》、《李秀成之死》、《飞将军》、《夜光杯》等。1938年冬至香港,演出《正气歌》、《花溅泪》。1939年秋回上海,在“孤岛”坚持进步戏剧活动,先后演出《碧血花》、《洪宣娇》等。1942年再次北上天津、北平,屡遭日伪骚扰并被捕。1945年9月满怀复兴中旅希望至南京,却无立足之地,1947年中旅被迫解散。1949年后,在中国戏曲研究院任导演,曾导演京剧《兵符记》。唐槐秋领导中旅艰难苦度14年,为普及和发展中国话剧竭尽心力,为中国剧坛培养了一大批演员和导演。中旅所演剧目大多数由他导演并参加演出。他擅长从线条的运用和场面的调度中,揭示出人物关系,《雷雨》是他导演的代表作。

【田汉】(1898—1968) 中国现代戏剧奠基人之一、剧作家、诗人。原名寿昌,湖南长沙县人。1912年就读于长沙师范学校。1916年东渡日本学习,加入中国少年学会,并开始发表诗作。翌年创

作《咖啡店之一夜》。1921 年与郭沫若等组织创造社。1922 年回国到上海,后创作《获虎之夜》。1926 年与唐槐秋等创办南国电影剧社。1927 年任上海艺术大学校长,创作话剧《苏州夜话》、《名优之死》,并举办鱼龙会演,影响颇广。1928 年与徐悲鸿等组建南国艺术学院,同年秋成立南国社,写作《南归》、《古潭的声音》、《一致》等剧本,并走向社会,推进剧运。1930 年发起并参加中国左翼作家联盟、中国左翼戏剧家联盟。1932 年参加中国共产党,并创作话剧《梅雨》、《乱钟》、《回春之曲》和电影《三个摩登的女性》、《青年进行曲》等,此外还创作由聂耳谱曲的《毕业歌》、《义勇军进行曲》等著名歌曲。1935 年 2 月被捕入狱,后保释。同年秋与马彦祥等组织中国舞台协会,先后组织公演《回春之曲》、《械斗》、《复活》等剧。抗战开始后,先后赴上海、武汉等地参加抗敌救亡工作,并参加组织中华全国戏剧界抗敌协会。1938 年任国民政府军委会政治部第三厅六处处长,参加组建 10 个抗敌演剧队。1940 年到重庆。皖南事变后经湖南到桂林,领导组建新中国剧社和民间抗日戏曲团体。1944 年在桂林与欧阳予倩等主持规模宏大的西南戏剧展览会。1946 年回上海,领导和组织进步戏剧活动,此间,先后创作《秋声赋》、《丽人行》等剧本。1949 年后,任中华人民共和国文化部戏曲改进局局长、艺术局局长。团结广大文艺工作者,积极推动戏曲改革。先后创作历史剧《关汉卿》、《文成公主》,改编戏曲《白蛇传》、《谢瑶环》等。历任全国人民代表大会代表、中国人民政治协商委员会委员、中华全国文学艺术界联合会副主席、中国戏剧家协会主席。田汉毕生从事文艺工作,是中国戏剧运动和戏曲改革的先驱,也是文艺运动的领导者、组织者。共创作话剧、歌词 60 余部,电影剧本 20 余部,另外还有诗、歌诗等。剧作追求革命现实主义和革命浪漫主义的完美结

合，充满诗意，震撼人心。

【老舍】（1899—1966） 中国小说家、剧作家。原名舒庆春，字舍予，笔名老舍。北京人，满族。1918年由北京师范学校毕业后，派往京师公立第十七高等小学任校长。1924年到英国伦敦大学东方学院任华语教师，业余写作小说《老张的哲学》等。1930年回北平。在1936年夏，先后任济南齐鲁大学和青岛山东大学教授，其间创作小说《猫城记》、《骆驼祥子》、《月牙儿》、《我这一辈子》等。抗战爆发后，到武汉任中华全国文艺界抗敌协会理事，兼总务部主任，为促成文艺界抗日民族统一战线奔忙。自1939年起的四五年间，共创作《残雾》、《张自忠》、《面子问题》、《大地龙蛇》、《国家至上》（与宋之的合作）等9部话剧，长篇小说《四世同堂》的第一、第二部，另有京剧、鼓词等。1946年应邀与曹禺同赴美国讲学并写作，完成《四世同堂》的全部创作。1949年12月应周恩来的邀请回到北京。此后曾任政务院文教委员会委员、历届全国人民代表大会代表及中国人民政治协商会议常务委员会委员、北京市人民政府委员、中华全国文学艺术界联合会副主席、中国曲艺家协会理事、中国戏剧家协会理事等职。1949年后，先后创作话剧《方珍珠》、《龙须沟》、《春华秋实》、《西望长安》、《茶馆》、《红大院》、《女店员》、《全家福》、《神拳》、《宝船》、《荷珠配》以及戏曲剧本《柳树井》、《十五贯》（改编）等20余部。其中3幕话剧《茶馆》是老舍的顶峰之作，也是共和国话剧创作的精品之一。1951年12月老舍因此获北京人民政府授予的“人民艺术家”称号。老舍剧作生活气息浓郁，人物形象真实，语言精练，不少剧作还具有独特的“京味”风格。

【熊佛西】（1900—1965） 中国戏剧教育家、剧作家。中国现代话剧运动的开拓者之一。原名熊福禧，字化侬，笔名戏子。江西来城县人。1920年入燕京大学教育系，兼学西洋文学。在校参加业余话剧演出，并创作《这是谁的错》、《新人的生活》、《新闻记者》、《青春的悲哀》。1924年赴美国纽约哥伦比亚大学研究院攻读戏剧，获硕士学位。在美期间，先后创作《一片爱国心》、《洋状元》等话剧。1926年回国，任北京艺术专门学校戏剧系主任，直到1933年。此期先后创作《蟋蟀》、《醉了》、《艺术家》等剧本，并出版专著《佛西论剧》、《写剧原理》。1932—1935年，率戏剧系部分师生到河北定县，主持定县农民戏剧实验，并创作反映农村生活的《过渡》、《屠户》等话剧。抗战爆发后，赴长沙组建抗战剧团。1938年到成都，任四川省立戏剧教育实验学校校长。不久赴广西创办文艺刊物《文学创作》、《当代文艺》。1947年到上海，任上海戏剧实验学校校长，支持学生进步活动。在此期间，先后创作话剧《中华民族的子孙》、活报剧《天下为此公》等。1949年后，实验戏剧学校先后易名中央戏剧学院华东分院和上海戏剧学院，熊佛西任院长直到逝世。其间，创作话剧《上海滩的春天》。熊佛西长期从事戏剧教育工作，为中国戏剧教育事业积累了丰富的经验，并培养出大批戏剧人才。曾任中国人民政治协商会议第四届委员，中华人民共和国全国人民代表大会第二、三届代表，中国戏剧家协会第一届委员等职。

【阿英】（1900—1977） 中国戏剧、电影作家、文学家。原名钱德富，又名钱杏邨，笔名阿英、钱谦吾。安徽省芜湖市人。1919年参加五四运动，任上海学生联合会《日刊》编辑。1926年秋与李克农等创办民生中学。不久在上海参加中国共产党。1927年在

武汉全国总工会负责宣传工作。次年与蒋光慈等组织文学团体太阳社。1930年参加筹建中国左翼作家联盟,后又任中国左翼文化总同盟常委。1933年参加左翼电影小组工作。先后创作电影剧本《来年》、话剧《春风秋雨》、《群莺乱飞》等。上海沦为“孤岛”后,一边坚持斗争,一边从事剧本创作。以历史剧为题材,宣扬爱国主义和民族气节,鼓舞人民抗日斗志。先后创作《明末遗恨》、《海国英雄》、《杨娥传》、《洪宣娇》、《牛郎织女》等。1941年到苏北抗日根据地,在新四军中负责文化戏剧工作。1945年创作历史剧《李闯王》。抗战胜利后,先后任华中建设大学文学学院院长、中共中央华东局文委书记、大连市文委书记等职。中华人民共和国成立后,历任天津市文化局局长,中华全国文学艺术界联合会副秘书长等职。同时编有《晚清文学丛抄》9种、《雷峰塔传奇叙录》、《元人杂剧史》、《中国近代反侵略文集》等论著,以大量翔实史料,为近代文学的研究和发展提供宝贵的基础,是元明史和近代史的研究家。此外,出版小说集《革命的故事》,诗集《暴风雨的夜晚》、《荒土》,散文集《流离》、《灰色之家》以及《晚清小说史》、《小说闲谈》等学术著作。阿英是中国革命文艺运动的先驱者之一,他的剧作主题鲜明,思想深刻,具有现实教育意义,并注意民族形式的运用。

【夏衍】(1900—) 中国戏剧、电影作家、翻译家,新闻工作者。本名沈乃熙、字端轩、端先。浙江省余杭县人。“五四”时开始走向社会。1920年被保送日本留学。1924年谒见孙中山后加入国民党。1927年回国,被国民党开除党籍后加入中国共产党,以翻译为公开职业,从事地下工作。1929年与郑伯奇发起组织上海艺术剧社。1930年当选为中国左翼作家联盟执行委员。1932年受

中共委派，与阿英等到明星影片公司任职，成立电影小组，并写作电影剧本《狂流》、《春蚕》、《脂粉市场》、《上海二十四小时》等，话剧《赛金花》、《都会的一角》、《上海屋檐下》，报告文学《包身工》等。抗战爆发后，以“进步文化人”的公开身份领导和组织进步文化活动。参加组建上海抗敌救亡演剧队，任《救亡日报》总编辑。在此期间，创作话剧《一年间》、《心防》、《愁城记》。1941年皖南事变后，奉命撤到香港，与邹韬奋、范长江等创办《华商报》，与于伶、章泯等组织旅港业余剧人协会。同年12月香港沦陷，辗转到达桂林，与田汉、洪深合作创作《再会吧！香港》（后改名《风雨同舟》）。1942年赴重庆，任中共南方局重庆办事处文化组副组长及《新华日报》特约评论员，并与于伶、宋之的等组织中国艺术剧社。同时创作话剧《水乡吟》、《法西斯细菌》、《芳草天涯》等，并改编托尔斯泰名著《复活》。1947年到南京梅园新村的中国共产党代表团工作。1949年5月到上海，负责文化教育单位的接收工作。此后，任上海市委常委及宣传部长、文化局长等职。1954年任中华人民共和国文化部副部长，直到1965年被免职。期间创作话剧《考验》，改编电影《祝福》、《林家铺子》、《革命家庭》等。同时撰写大量文艺理论专著。“文革”后，曾领导“中日友协”、“对外友协”工作。历任中国人民政治协商会议第五届常委、中国共产党中央顾问委员会委员等职。1984年出版回忆录《懒寻旧梦录》。剧作风格深沉、凝练、温馨淡远，擅写平凡的小人物。

【阳翰笙】（1902—1993） 中国剧作家、现代戏剧运动组织者。原名欧阳本义，字继修，曾用名华汉。生于四川高县。1923年因闹学潮被开除学籍并遭通缉，遂到北京求学。1924年入上海大学社

会系学习，同年加入社会主义青年团。1925 年加入中国共产党。1926 年初，被派到广东黄埔军校政治部入伍生部任秘书、教官和中国共产党支部书记，在周恩来领导下工作。1927 年八一南昌起义爆发后，参加起义军南征，后调任起义军政治部秘书长。起义失败后，经香港回上海，从此开始文学艺术生活。是年底参加创造社，并与李一氓共同编辑《流沙》、《日出》期刊。1929 年冬，先后任中国左翼作家联盟党团书记、左翼文化总同盟党团书记、中国共产党上海中央局文化工作委员会委员等职。1935 年被捕，直到七七事变才获自由。此间写有专著《唯物史观研究》、电影剧本《铁板红泪录》、《塞上风云》，话剧《前夜》等。1937 年秋，奉命从事文艺界统一战线工作，先后领导组建戏剧界、电影界和文艺界抗敌协会。1938 年任国民政府政治部第三厅主任秘书。1940 年任文化工作委员会副主任。1941 年领导组建中华剧艺社。抗战时期先后创作《李秀成之死》、《天国春秋》、《草莽英雄》等历史剧。抗战胜利后，为保护革命文艺队伍，奉命与冯乃超等组织指导中华剧艺社和各抗敌救亡演剧队的复员东下工作。后回上海组建昆仑影业公司，创作电影《三毛流浪记》、《万家灯火》。1949 年经香港到达北京，此后，历任政务院文教委员会委员兼秘书长、政务院总理办公室副主任、中华全国文学艺术界联合会副主席兼秘书长、中央国际活动指导委员会委员、中华人民共和国对外文化协会副会长等职。先后创作话剧《三人行》和电影《北国江南》。阳翰笙是中国革命戏剧的领导人。写有短篇小说 10 余篇，电影剧本 17 部，话剧剧本 8 部，他的话剧创作以历史剧见长，其中《天国春秋》、《草莽英雄》为其代表作。戏剧结构严谨，冲突激烈，气势恢弘，借古喻今，意蕴深刻。

【吴仞之】(1902—) 中国话剧导演、戏剧教育家。原名翔,字上千、一字行,江苏常州人。青年时在上海中学执教,并为业余演出导演《山河泪》、《扬子江风暴》、《醉了》、《王三》等剧。抗战爆发后,参加青鸟剧社,从事救亡演剧活动。1938年起先后导演《人之初》、《最先与最后》、《闺怨》、《风雪夜归人》、《日出》等剧。导演艺术日臻成熟,手法朴实、深刻、细致、精巧,主题思想鲜明,富于哲理性。1941年发表的论文《舞台与四次元空间》具有实践指导意义,为“孤岛四大导演”之一。到解放前夕,共导演话剧170多部。抗战胜利后,与顾仲彝等创办上海实验戏剧学校,任教务长,并领导师生参加反饥饿等进步活动,后被迫辞职。后转入南京国立戏剧专科学校任教。1949年底参加中国人民解放军,任华南军政大学文艺系副主任、中国人民解放军第三野战军政治部干部及训练班副主任。1952年调上海科学教育电影制片厂任副厂长。1957年到上海戏剧学院任副院长,并兼导演系副主任。1979年导演《霜天晓角》,同年当选为中国戏剧家协会理事,中华全国文学艺术界联合会全国委员。

【沙可夫】(1903—1961) 中国戏剧教育家、剧作家。原名陈维敏,号有圭、克夫、微明等。浙江海宁县人。1926年参加革命。1927年由中共派赴苏联莫斯科中山大学学习。1931年回国,在上海被捕,后经党组织营救出狱。1932年到瑞金任中央苏维埃政府机关报《红色中华》主编和教育部副部长、中华苏维埃大学副校长。1934年参加长征。其间创作剧本《北宁线路的退兵》、《我——红军》、《我们自己的事》、《谁的罪恶》、《团圆》等,翻译《渔夫和金鱼的故事》、《论莎士比亚及其遗产》、《从普希金说到高尔基》等论著。1937年起相继任延安鲁迅艺术学院副院长和华北联合大学文艺

学院院长。1948年任华北大学三部主任，后任文化部办公室主任。1953年任中央戏剧学院党委书记、副院长，为培养党的文艺干部作出贡献。曾任中华全国文学艺术界联合会委员，中国戏剧家协会理事，中国作家协会理事等职。

【顾仲彝】（1903—1965） 中国戏剧理论家、教育家、作家。原名顾德隆，浙江余姚县人。1924年于东南大学毕业后在商务印书馆任编辑，并加入上海戏剧社和文学研究会。此后任上海暨南大学、复旦大学教授。翻译哈代小说《苔丝姑娘》和莎士比亚的剧本《威尼斯商人》，改编话剧《梅萝香》。抗日战争爆发后，继任复旦大学教授，同时兼任上海市立实验戏剧学校校长。上海沦陷后，先后参加青鸟剧社、上海剧艺社，坚持演剧抗战。1942年参加上海艺术剧团和国华剧团，并编演《秋海棠》、《三千金》等剧。1946年创作《衣冠禽兽》。翌年赴香港任永华影片公司编剧。中华人民共和国成立之初，在上海市文化局任职。1957年到上海戏剧学院任教授。1963年编写《编剧理论与技巧》专著。创作剧本《红旗飘飘》等。为培养戏剧人才，建立中国现代戏剧理论作出了贡献。

【应云卫】（1904—1967） 中国话剧活动家和话剧、电影导演。字雨辰，号杨震。浙江慈溪人。生于上海。1921年与谷剑尘、汪优游、陈宪模等组成上海戏剧协社。1930年参加中国左翼戏剧家联盟。1934年加入电通影片公司。1935年任南京国立戏剧学校教务长。翌年任上海明星影片公司导演。1937年任上海业余实验剧团主席及舞台监督。在此期间，先后导演电影《桃李劫》、《赛金花》，话剧《怒吼吧，中国！》、《梅萝香》。抗战爆发后，任上海

救亡演剧队 3、4 两队总队长。1938 年春抵达武汉，后赴重庆，任中国电影制片厂编导委员，先后导演话剧《全民总动员》、《上海屋檐下》和电影《塞上风云》、《八百壮士》。1941 年与陈白尘等组织中华剧艺社，先后导演《天国春秋》、《升官图》等话剧，并做了大量组织工作。1946 年在上海参加国泰影业公司，导演《忆江南》等影片。1949 年后，进上海电影制片厂，导演影片《周信芳舞台艺术》和沪剧《自有后来人》，甬剧《半把剪刀》等。曾长期担任电影事业的领导工作。

【张正宇】（1904—1976） 中国舞台美术家。江苏无锡市人。20 年代中期，随兄张光宇到上海，创建东方美术印刷公司，进行美术出版活动。后与叶浅予、张光宇合作先后主办《三日画报》、《上海画报》，开始美术创作生涯。30 年代与邵洵美等合作，创办时代图书公司，自办独立出版社、《独立画报》、《抗日画报》等，业余坚持漫画和装饰画创作，声誉渐高。抗战初流亡香港。太平洋战争爆发后，奔波于桂林等地。后到重庆筹建中国美术工厂。抗战胜利后，曾任上海大中华影片公司设计、台湾建设所专门委员等职。中华人民共和国成立之初，在中国青年艺术剧院任美术设计顾问。曾任《人民画报》、《美术》、《戏剧报》编委，《解放军画报》、《中国建设》美术顾问。曾参加 60 多出古今中外剧目设计，主要有话剧《屈原》、《棠棣之花》、《西望长安》、《家》、《马兰花》、《文成公主》、《纸老虎现形记》、《抓壮丁》、《李秀成之死》，京剧《人面桃花》、《武则天》、《红旗谱》，昆剧《晴雯》等，以及梅兰芳、程砚秋舞台艺术片美术设计。1965 年全国运动会团体操《革命战歌》设计，获国家体委颁发的金质奖章。此外，书法、国画、金石俱佳。作品充满民族气派，具有民间艺术的趣味和装饰

美。

【焦菊隐】(1905—1975) 中国导演、戏剧理论家、翻译家。原名焦承志，曾用名居颖、居尹、亮侑，艺名菊影、菊隐。天津市人。1924年由汇文中学保送北京燕京大学政治系国际问题专业。1930年创办北平中华戏曲专科学校，任校长。1935年赴法留学，在巴黎大学专攻戏剧，获文学博士学位。1938年回国。至1941年底，任桂林广西大学文法学院教授。导演《三兄弟》、《雷雨》、《明末遗恨》，并与欧阳予倩一起参加桂剧改革。1942年到四川江安，任国立戏剧专科学校教授，导演《哈姆雷特》。年底至重庆，在中央大学和社会教育学院执教。其间翻译贝巴拉兹的《安魂曲》、左拉名著《娜娜》、高尔基的《未完成的三部曲》、丹钦柯的《文艺·戏剧·生活》、契诃夫的《万尼亚舅舅》、《樱桃园》等。抗战胜利后回北平，任北平师范大学英语系教授兼主任。并为演剧2队导演《夜店》。1947年底创办北平艺术馆，导演话剧《上海屋檐下》、京剧《桃花扇》。1948年冬进入解放区。1949年至北平，任北平师范大学文学院院长兼西语系主任。1950年为北京人民艺术剧院导演《龙须沟》。1952年调北京人民艺术剧院，任副院长兼总导演，直至逝世。此间曾导演话剧《耶戈尔·布利乔夫》、《三块钱国币》、《虎符》、《蔡文姬》、《武则天》、《茶馆》、《考验》、《明朗的天》、《胆剑篇》、《关汉卿》等。其中《茶馆》先后应邀赴德、法、日等国和香港、台湾地区演出，享誉国际剧坛。导演风格浑厚、浓郁，古朴深邃，勇于创新，长期探索将斯坦尼斯拉夫斯基表演体系与中国戏曲美学特征熔于一炉，并逐步建立了独具民族气派的导演学派。已出版《焦菊隐戏剧论文集》、《焦菊隐戏剧散论》等专著。历任中华全国文学艺术界联合会全国委员，中国戏

剧家协会常务理事兼艺术委员会主任，中国人民政治协商会议第二、三、四届全国委员。

【李健吾】（1906—1982） 中国作家、文艺评论家、翻译家、法国文学研究专家。笔名刘西渭。山西运城县人。1925年入清华大学西洋文学系，并参加文学研究会。1931年赴法国学习研究福楼拜等现实主义作家和作品。1933年回国，在中华文化教育基金董事会编评委员会任职，并开始写作《福楼拜评传》。1935年任暨南大学教授。这期间先后创作话剧《出门之前》、《工人》、《翠子的将来》、《火线之外》、《火线之内》、《新学究》、《以身作则》、《梁允达》、《这不过是春天》等。抗战开始后，任中法研究所研究员，后参加上海剧艺社和若干剧社。1945年主编《文艺复兴》杂志，并参加筹建上海市立实验戏剧学校（上海戏剧学院前身），任教授。这时期除创作剧本《贩马记》和《春青》外，主要改编中外名著，如根据巴金同名小说改编的《秋》，根据莎士比亚名剧《奥赛罗》和《马克白斯》改编的《阿史那》和《乱世英雄》，此外还有《花信风》、《金小玉》、《喜相逢》、《和平与女人》、《山河怨》等剧。中华人民共和国成立后，任上海戏剧实验学校戏剧文学系主任。1954年调北京大学文学研究所工作，撰写戏剧理论及剧评。1964年转入中国社会科学院外国文学研究所，专事研究巴尔扎克及其他现实主义作家。此外，一生共翻译莫里哀戏剧27出。出版文艺评论集《戏剧新天》、《李健吾戏剧评论集》。创作话剧《一九七六》，历史剧《吕雉》。历任国务院学位委员会文学评议组成员，中华全国文学艺术界联合会委员，中国人民政治协商会议北京市委员，中国外国文学学会理事，中国戏剧家协会理事，法国文学研究会名誉会长等职。

【石凌鹤】(1906—) 中国剧作家。原名石联学,字时敏,号逊轩,笔名凌鹤,江西乐平县人。1926年参加革命,大革命失败后赴日本。1929年回国,参加上海艺术剧社。1930年加入中国左翼戏剧家联盟。1933年成为中共中央宣传部文化工作委员会电影小组成员,撰写影评,支持进步电影。此外,还创作《血》、《高贵的人们》、《死前的欢笑》等话剧,其中以1936年创作的《黑地狱》为这一时期的代表作。抗战爆发后,到第八集团军战地服务团工作,创作并导演《火海中的孤军》、《铁蹄下的歌女》、《再上前线》等剧。1938年先后调军委政治部第三厅文化工作委员会工作,创作《战斗的女性》等剧。1942年到昆明,导演《棠棣之花》、《何必呢》、《乐园进行曲》、《清宫外史》、《结婚进行曲》,创作《岳飞传》等剧。1949年回上海,此后主要效力于戏曲改革工作。他改编的赣剧弋阳腔《珍珠记》、《还魂记》先后被拍成电影。历任中华全国文学艺术界联合会全国委员,中国戏剧家协会上海分会副主席。

【朱端钧】(1907—1978) 中国话剧导演、戏剧教育家。字公叔。浙江余姚人。1927年入复旦大学外国文学系学习,参加复旦剧社,创作《星期六的下午》,改译《寄生草》。1929年毕业后留校执教。1930年参加中央左翼剧团联盟(后改为中国左翼戏剧家联盟)。1931年起,先后导演《战友》、《蠢货》、《五奎桥》、《压迫》、《月亮上升》、《求婚》等剧。1938年与于伶等创办上海剧艺社,在上海“孤岛”坚持抗日演剧,先后导演《夜上海》、《生财有道》、《寄生草》、《妙峰山》、《北京人》等剧。太平洋战争爆发后,先后在华艺、美艺、同茂、国华等剧团导演《中发白》、《云彩霞》、

《钗头凤》、《家》等剧。抗战胜利后，为上海剧艺社导演《孔雀胆》、《少年游》、《芳草天崖》等剧。1950年相继执教于上海戏剧专科学校和上海戏剧学院，先后导演《妇女代表》、《上海屋檐下》、《青年一代》和沪剧《星星之火》、《蝴蝶夫人》等剧，导演中注意运用斯坦尼斯拉夫斯基体系，并吸收民族艺术传统。导演风格朴实、恬淡、含蓄。著有《导演技巧对话》、《舞台创作技法》等专论。历任中国戏剧家协会上海分会副主席，中国作家协会上海分会理事。

【黄佐临】（1906— ） 中国话剧、电影导演，戏剧理论家。原名黄作霖。祖籍广东番禺，生于天津。1925年由天津新学书院毕业后，留学英国，在伯明翰大学商科学习。此时创作并演出幽默短剧《东西》、《中国茶》，剧本寄萧伯纳，受到鼓励。1929年回国，在天津南开大学任教，开设“萧伯纳研究”和“狄更斯小说”专题课。1935年赴英国剑桥大学研究莎士比亚，继而在伦敦戏剧学馆学导演。1939年回国，在重庆国立戏剧学校任教。1940年到上海，参加上海剧艺社，导演《小城故事》、《圆谎记》和《边城故事》。1941年秋与吴仞之、姚克等组织上海职业剧团，导演《蜕变》。1942年领导成立了苦干剧社，并与上海艺术剧社合作，用上海艺术剧社名义在上海导演演出《荒岛英雄》、《大马戏团》。1943年起，为苦干剧社先后导演《夜店》、《梁上君子》、《金小玉》等中外名剧。已逐渐形成讲究调度、节奏感强、尤擅制造喜剧气氛的导演风格。1946年6月苦干剧社解散。解放战争时期，开始转到电影界。在上海文华影片公司导演《假凤虚凰》、《夜店》等剧。自1950年起先后任上海人民艺术剧院副院长、院长。1959年导演《大胆妈妈和她的孩子们》，首次向中国介绍德国戏剧家布莱希特。

1962年在广州全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上作《漫谈戏剧观》发言，提出写意戏剧观理论，并探索，寻求斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和梅兰芳之间的异同和融合。此后，先后导演《激流勇进》、《伽俐略传》、《中国梦》；从艺术实践上对写意戏剧观进行了长期有益的探索。此外，还导演《布谷鸟又叫了》、《第二个春天》、《彼岸》等剧。一生导演剧目逾百，电影12部。为建立中国戏剧独特的演剧体系作出卓有成效的贡献。历任中华全国文学艺术界联合会理事，中国戏剧家协会副主席，中国戏剧家协会上海分会副主席等职，并当选为全国人民代表大会代表、中国人民政治协商会议委员。

【马彦祥】（1907—1988） 中国戏剧理论家、剧作家、导演、戏剧活动家。名履，号彦祥。祖籍浙江鄞县，生于上海。1925年夏考入上海复旦大学中文系。翌年参加复旦剧社，并开始向洪深学习戏剧理论，参加演剧活动。1929年创作话剧《母亲的遗像》。1934年起先后在齐鲁大学、南京国立戏剧学校任教。1935年与田汉，应云卫等筹组中国舞台协会。1937年与曹禺、戴涯等创办半职业剧团中国戏剧学会。这一时期先后出版《戏剧讲座》、《彦祥漫谈》专著，编辑《现代戏剧》、《戏剧》、《戏剧时代》等期刊和《戏剧运动》、《戏剧与电影》、《戏剧周刊》、《语林》等副刊，并创作剧本《讨渔税》、《生路》等，导演《女店主》、《赵阎王》、《梅萝香》、《雷雨》、《日出》等剧。抗战爆发后，任上海抗敌救亡演剧队一队长，年底被选为中华全国戏剧界抗敌协会理事。1938年在国民政府军委会政治部第三厅工作。翌年到重庆，任中国电影制片厂中国万岁剧团编导委员。1942年到江安国立戏剧专科学校任教。1943年春任重庆中央青年剧社社长。先后导演话剧《李秀成之

死》、《国家之上》、《夜上海》、《国贼汪精卫》、《金凤剪玉衣》、《少年游》等。导演戏路较宽，舞台综合感强，并追求民族化。此外，主编《抗战戏剧》、《戏剧时代》等期刊；创作《国贼汪精卫》，改编《古城的怒吼》等剧，并写有《二黄考原》等戏曲论文。抗战胜利后，主编北平《新民报》副刊《天桥》，导演《北京人》、《丽人行》等剧。1949年后，任中华人民共和国文化部戏曲改进局副局长，中华人民共和国文化部艺术局副局长，主要致力于戏曲改革工作。历任全国人民代表大会第一、二、三届代表，中华全国文学艺术界联合会委员，中国戏剧家协会副主席，1981年任中华人民共和国文化部顾问。

【于伶】（1907— ） 中国剧作家、导演、戏剧活动家。原名任锡圭，字禹成。主要笔名有尤兢、叶富根、于伶等。生于江苏宜兴县一个书香门第。1926年参加中国共产主义青年团。1930年考入北平大学法学院政治经济系。1932年参加中国左翼作家联盟北平分盟，次年参加筹建中国左翼戏剧家联盟北平分盟。1934年到左翼文化总同盟工作，同年为上海无名剧人协会负责人。1935年参与组建上海业余剧人协会，演出中外名剧，推动剧运。1936年参加创作国防戏剧《汉奸的子孙》、《撤退赵家庄》等独幕剧。抗日战争爆发后，参加创作《保卫芦沟桥》。筹组上海抗敌救亡演剧队。上海沦陷后，与欧阳予倩、阿英等组成青鸟剧社，创作《女子公寓》，坚守“孤岛”戏剧阵地。1938年与阿英、吴仞之、李健吾组建上海剧艺社。先后创作《满城风雨》、《大明英烈传》等10部多幕剧和11部独幕剧。其中《夜上海》是他的代表作，被摄成电影。1941年皖南事变后，转移香港，组织旅港剧人协会。1944年底到桂林，创作话剧《长夜行》。1943年在重庆与夏衍、宋之的

等组织中国艺术剧社，成为抗战后期重庆戏剧运动的中坚。此间创作《杏花春雨江南》等话剧。抗战胜利后回上海，再度领导上海剧艺社开展演剧活动。1948年到香港。不久进入解放区。上海解放后，任军管会文教接管会文艺处处长，后任上海市文化局副局长、局长。1959年与孟波、郑君里合写电影剧本《聂耳》，由上海电影制片厂拍摄。1962年创作话剧《七月流火》。历任中华全国文学艺术界联合会委员，中国电影工作者协会副主席，中国作家协会上海分会主席，中国戏剧家协会上海分会主席等职。出版专集《于伶剧作集》，收入剧作60多部，又有《于伶戏剧电影散论》。

【陈白尘】（1908— ） 中国剧作家、小说家。原名陈增鸿、陈征鸿。生于江苏清江县（今江苏省淮阴市）。1927年入上海艺术大学文学科学习，后追随田汉创办南国艺术学院，开始对戏剧发生兴趣。1932年与郑君里等在上海组建摩登社、南国社等团体，并参加反帝大同盟和共产主义青年团。同年9月被捕入狱，在狱中秘密写作小说和剧本。1935年出狱，在上海做“亭子间作家”，创作剧本《石达开的末路》、《恭喜发财》、《金田村》等。抗战爆发后，参加抗日救亡运动。八·一三后，与沈浮等组织上海影人剧团，继而又与上海业余剧人协会联合，在重庆、成都演出。1941年皖南事变后，与应云卫等组织中华剧艺社。在此期间还先后在国立戏剧专科学校任教，并主编《华西日报》、《新民报》等副刊。1946年回上海，直到中华人民共和国成立。这期间除创作小说外，主要创作剧本《魔窟》、《大地回春》、《乱世男女》、《结婚进行曲》、《岁寒图》、《升官图》、《卖油郎》等。1950年加入中国共产党。1953年起历任中国作家协会理事、书记处书记，中国对外联

络委员会副主任,《人民文学》副主编等职。1966年调江苏省文联。1978年任南京大学语言文学系教授,系主任。1979年后历任中华全国文学艺术界联合会委员、中国作家协会理事、中国戏剧家协会副主席、中国人民政治协商会议第六届全国委员会委员。1949年后主要创作《纸老虎现形记》、《大风歌》和改编《阿Q正传》。在陈白尘写作生活中,剧本创作最有成绩,其中尤以讽刺喜剧和历史剧见长。他的讽刺喜剧辛辣、犀利、大胆、夸张。历史剧创作构思恢弘、气势磅礴,有着鲜明的历史倾向性。

【袁牧之】(1909—1978) 中国戏剧、电影艺术家。浙江宁波人。读大学时即开始演剧活动,参加戏剧协社和辛酉剧社,擅长演技,有“千面人”之称。先后主演《狗的跳舞》《文舅舅》、《桃花源》等剧。30年代初期,投身左翼戏剧活动,主演《王奎桥》、《怒吼吧,中国!》、《回春之曲》等进步话剧,著有《牧之随笔》、《戏剧化装术》、《两个角色的戏》和《演剧漫谈》等专著。提倡演员通过外形摹拟,表现角色的神态。此后效力于电影工作。先后主演《桃李劫》、《风云儿女》、《生死同心》,编导《马路天使》、《都市风云》等影片。1938年,在武汉受八路军办事处委派,参加中共领导的电影事业筹备工作。并主演《八百壮士》。同年8月赴延安,编导大型纪录片《延安与八路军》。1949年后曾长期担任电影事业的领导工作。

【章泯】(1906—1975) 中国话剧、电影导演,戏剧理论家,艺术教育家。原名谢兴,四川峨嵋人。1929年毕业于国立北平大学艺术学院戏剧系。1931年加入中国左翼戏剧家联盟。先后导演《娜拉》、《钦差大臣》、《大雷雨》、《罗密欧与朱丽叶》等话剧。1939

年至1944年先后在成都四川省立戏剧教育实验学校、江安国立戏剧专科学校和重庆育才学校任教。1941年赴香港，导演话剧《马门教授》和《北京人》。1943至1945年先后在重庆和昆明导演了《家》、《天国春秋》和《孔雀胆》。1946年再度赴港，开始电影导演工作。主要写有《虎》、《生路》、《战斗》、《我们的故乡》等话剧，以及《悲剧论》、《喜剧论》和《导演与演员》等著作，并翻译外国戏剧理论专著如《演员自我修养》、《戏剧导演基础》等。1950年任文化部电影局艺术委员会副主任。1954年赴苏联考察电影教育工作。1956年起历任北京电影学院副院长、院长。曾任中国文学艺术界联合会委员、中华全国电影艺术工作者协会理事。

【刘保罗】（1907—1941） 中国话剧演员。原名刘艸，字奇声，湖南长沙人。1929年参加上海艺术剧社，后因在《西线无战事》中饰演保罗一角获得成功，即以此易名。1930年因艺术剧社被封而被捕。次年获释，任中国左翼戏剧家联盟党团书记。先后组织领导大道剧社、五月花剧社，积极开展学生和工人演剧活动，并参加《马特迦》、《阿莱城的姑娘》、《洪水》、《乱钟》、《生的意志》等剧的演出。创作话剧《血衣》、《炮口移动》、《关厂》。1932年7月被捕，1935年冬获释。抗日战争爆发后，与邵荃麟等组织浙江流动剧团，流动演剧，宣传抗日。1940年到新四军抗敌剧团任戏剧指导，开展根据地戏剧活动。1941年任华中鲁迅艺术学院戏剧系主任。先后创作《满城风雨》、《宝山中秋月》、《庙会》、《一个打十个》、《刘永贵放哨》等剧目。1941年死于演出事故。表演热烈、真挚，极富艺术感染力。

【塞克】（1907—1988） 中国话剧、电影演员，歌词作家。原名

陈凝秋，河北霸县人。1927年入上海艺术大学学习，并参加南国社。30年代，曾先后组织新地剧社、大地剧社和狮吼剧社。抗日战争爆发后，参加上海救亡演剧1队，宣传抗日。1938年参加西北战地服务团。同年到延安，先后任鲁迅艺术学院教授、延安青年艺术剧院院长。抗战胜利到中华人民共和国成立后，历任辽北省教育厅副厅长兼辽北学院院长、东北鲁迅文艺学院院长、东北人民艺术剧院院长、中央实验歌剧院院长等职。一生擅表演，有激情，先后主演话剧《南归》、《沙乐美》、《雪的皇冠》、《父归》、《悭吝人》；电影《铁板红泪录》、《上海二十四小时》；此外先后创作话剧《北归》、《流民三千万》等。并与冼星海共同创作《东北救亡总会会歌》、《生产大合唱》等歌曲。

【赵铭彝】（1907— ） 中国戏剧活动家、评论家。四川江津人。青年时代先在上海大厦大学和上海大学学习。1928年入南国艺术学院。1929年创办摩登社。是年冬加入上海反帝大同盟。1930年发起并领导成立左翼戏剧家联盟，主编机关刊物《艺术新闻》；领导并参与各地剧联分支的进步戏剧活动。1934年起撰写电影评论。抗战爆发后参加筹建怒吼剧社及公演。1943年与金山、于伶等发起成立中国艺术剧社。抗战胜利后先后任《民主报》副总编辑和成都《民众时报》、《华西晚报》总编辑。1949年后，在上海戏剧学院任教授，长期从事教育和中国话剧史的研究。

【陈波儿】（1910—1951） 中国话剧、电影演员。幼名陈舜华，曾用名陈佐芬，广东潮安县人。1929年入上海艺术大学学习，同年参加保障人权自由大同盟和上海艺术剧社，开始左翼戏剧活动。先后参加《梁上君子》、《爱与死的角逐》、《炭坑夫》、《西线无战

事》、《街头人》等话剧演出。1934 年步入影坛，先后主演《青春线》、《桃李劫》、《生死同心》等影片。表演真实动人。抗日战争爆发后，参加战地移动演剧队。1938 年到武汉，参加《八百壮士》的拍摄。1940 年赴延安，与姚仲明共同创作话剧《同志，你走错了路》，并导演《马门教授》、《新木马记》、《俄罗斯人》等。1946 年赴东北参加筹建东北电影制片厂，任厂党总支书记兼艺术处处长，并组织拍摄 17 辑记录片《民主东北》，编导中国第一部木偶片《皇帝赞》。1949 年编写故事片剧本《光芒万丈》。同年秋调任文化部电影局艺术委员会副主任兼艺术处处长。1950 年倡导并主持成立表演艺术研究所，自任所长。历任中国人民政治协商会议第一届全国委员，全国妇女联合会执行委员，中国文学艺术界联合会委员，中华全国电影艺术工作者协会常务理事。

【孙浩然】（1910— ） 中国舞台美术家、戏剧教育家。江苏无锡人。1935 年毕业于清华大学，次年赴美国学习，1940 年回国。先后在上海职业剧团、上海艺术剧团、苦干剧团、上海观众演出公司担任舞台监督、舞美设计、舞台技术主任等职。1950 年任上海人民艺术剧院演员培养学馆馆长、研究部部长等职。1952 年起任上海戏剧学院舞台美术系主任、教授，1979 年任上海戏剧学院副院长。一生从事舞台美术创作、教学与评论，其中以昆剧《墙头马上》、沪剧《星星之火》、话剧《关汉卿》、《无事生非》的舞台美术设计最具影响。设计中追求整体构图的生动活泼和富于内涵，并强调民族传统与现代意识的结合，1982 年任全国舞台美术学会首任会长。

【陈鲤庭】（1910— ） 中国话剧、电影导演。曾用笔名 C. L.

T, 上海人。1930年毕业于上海大厦大学。在校期间,参加大厦剧社,翻译并改编爱尔兰作家格雷戈登夫人的《月光》为《三江好》。1931年创作街头剧《放下你的鞭子》。1932年在上海教书时参加中国左翼戏剧家联盟,并为上海郊区浦青剧社辅导演剧。翌年与邹竞组织骆驼剧社,深入学校、工厂,积极开展学校剧运和工人剧运。1936年参加并主持上海业余剧人协会和业余实验剧团,先后任理事会理事兼秘书、演出部副主任。抗战爆发后,任上海救亡演剧4队队长。1938年任旅川业余剧人协会理事兼导演,先后导演《夜光杯》、《魔窟》、《钦差大臣》等。1939年去宜川,任第二战区文抗话剧队队长,导演《凤凰城》等。1940年到重庆,任中国电影制片厂和中央电影摄影场编导,编写电影专著《电影规范》。1941年参加中华剧艺社,任理事,导演《钦差大臣》、《结婚进行曲》、《屈原》、《大马戏团》等剧,其中尤以《屈原》一剧的成功,享誉山城。抗战胜利到中华人民共和国成立后,主要从事电影工作。1953年重排话剧《屈原》。1959年导演《大雷雨》。导演风格严谨、精细,追求舞台艺术的完整统一。历任中国文学艺术联合会委员,中国戏剧家协会理事,中国人民政治协商会议第三、四届全国委员。

【曹禺】(1910—) 中国剧作家、戏剧教育家。原名万家宝,字小石。祖籍湖北潜江,生于天津一官僚家庭。1922年入南开中学。1925年加入南开新剧团,编导时事新剧,演出世界名剧。1928年入南开大学。1929年转入清华大学外国文学系。此间广泛涉猎世界名剧。1933年创作话剧《雷雨》,演出后,震惊剧坛,由此奠定现实主义剧作家的地位。大学毕业后,先短期赴保定执教,复又考入清华大学研究戏剧。不久辍学到天津河北女子师范学院执教,

并创作话剧《日出》。1936年8月应邀去南京国立戏剧专科学校任教，创作话剧《原野》。抗战开始后，随校西迁，沿途宣传演剧。1938年春抵重庆，与宋之的合作改编由宋之的等人集体创作的《总动员》为《全民总动员》（《黑字二十八》）。1939年随校到川南江安县。此后创作话剧《蜕变》、《北京人》和改编巴金同名小说《家》。抗战胜利后回上海。1946年与老舍应邀赴美国讲学。1947年1月回国后，在上海实验戏剧学校任教，并创作电影剧本《艳阳天》。1949年初，应邀从上海经香港到北平。同年4月与郭沫若一起出席布拉格举行的世界和平大会。7月参加全国文代会，被选为中华全国文学艺术界联合会、中国戏剧家协会常委或理事。1950年任中央戏剧学院副院长。1952年任北京人民艺术剧院院长。后当选为中华人民共和国历届全国人民代表大会代表。1952年创作话剧《明朗的天》。1956年参加中国共产党。1961年与梅阡、于是之合写历史剧《胆剑篇》。1978年创作历史剧《王昭君》。曹禺是中国话剧史上承上启下、继往开来的剧作家，他创作的《雷雨》把中国现代话剧创作推向了成熟。他擅长以现实主义的笔触，开掘人物的内心世界。语言富于诗意，结构讲究，文学性强，戏剧氛围浓重。其中《雷雨》、《日出》、《北京人》、《家》成为中国舞台久演不衰的保留剧目，同时，《雷雨》还被译成多国语言在国外上演。

【贺孟斧】（1911—1945） 中国舞台美术家、话剧导演。原名善柯，江苏武进县（今属常州市）人。1931年毕业于国立北平大学艺术学院戏剧系。先后参加上海业余剧人协会、业余实验剧团、抗敌剧团、中华剧艺社等戏剧团体，并应聘任国立戏剧学校研究部主任，讲授舞台装置及照明等。曾先后导演电影《风雪太行山》、

《将军之女》，导演话剧《心防》、《家》、《忠王李秀成》、《风雪夜归人》、《闺怨》等，手法简洁明快，耐看。撰写《舞台照明》专著，在舞台美术设计上独具风格，有一定的影响。

【金山】（1911—1982） 中国话剧、电影演员，导演，社会活动家。原名赵默，字缄可，湖南沅陵县人。1932年由在上海的中共地下组织派入左翼戏剧家联盟，组织领导光光剧社、曦升剧社、淞声剧社、无名剧人协会等进步戏剧团体。1935年起与章泯创办东方剧社、上海业余剧人协会、四十年代剧社，先后参加话剧《娜拉》、《钦差大臣》、《赛金花》演出，拍摄电影《夜半歌声》等。1937年任上海救亡演剧2队副队长，辗转千里，宣传抗日。1938年到武汉参加电影工作。1939年率中国救亡剧团赴东南亚，向海外华侨宣传抗战，并集资支援抗战，导演并主演《塞上风云》、《马门教授》。1942年在重庆主演《屈原》1947年拍摄电影《松花江上》。1949年到中国青年艺术剧院任副院长，后兼任总导演。先后主演话剧《保尔·柯察金》、《万尼亚舅舅》、《上海屋檐下》、《文成公主》、《记忆犹新》等，其中尤以主演自己创作的《红色风暴》中施洋大律师而蜚声剧坛。表演激情澎湃，神形兼备，融民族传统于其中，集表现与体现于一身。1978年间中央戏剧学院，次年任院长，为艺术教育作出贡献，历任中国人民政治协商会议全国委员、中华全国文学艺术界联合会委员、中国戏剧家协会副主席、中国电影艺术工作者协会理事等职。

【李伯钊】（1911—1985） 中国戏剧教育家、作家。笔名戈丽。生于四川重庆。1925年参加共产主义青年团。1928年毕业于莫斯科中山大学。1930年回国。1931年入闽西苏区，先后任红军学校政

治教员和《红色中华》编辑、高尔基戏剧学校校长、中央苏维埃政府教育部艺术局长，同时与胡底、钱壮飞合作创作《为谁牺牲》，改编《农奴》等剧。1934年参加长征，从事宣传鼓动工作。1938年回延安，任鲁迅艺术学院党委委员兼编审委员会主任，中共中央文化委员会地方文化科科长。其间与吕骥、向隅等创作歌剧《农村曲》，创作话剧《老三》、《母亲》等，为开展根据地戏剧活动，培养根据地戏剧人才作出贡献。1948年任中共中央华北局文化委员会委员、华北文学艺术界联合会副主席。1949年后历任北京市文化委员会书记、北京市文学艺术界联合会副主席、北京人民艺术剧院院长、中央戏剧学院副院长、党委书记，并创作长征题材的话剧《北上》。此外还写有《送红袄》、《长征》等歌剧和小说《女共产党员》、《桦树沟》。曾任中华人民共和国全国人民代表大会一、二、三届代表，中国人民政治协商会议第四、六届常委，中华全国文学艺术界联合会第四届委员，中国戏剧家协会第三届副主席等职。

【张庚】（1911— ） 中国戏剧理论家、教育家、戏曲史家。原名姚禹玄。湖南长沙人。1932年与盛加伦等建立中国左翼戏剧家联盟武汉分盟。1934年参加中国共产党。在此期间积极参加剧联的戏剧活动，并与洪深等参加国防戏剧的集体创作。自30年代起开始写作戏剧评论，并出版《戏剧概论》。1937年参加蚁社抗日宣传队，流动宣传演剧。1938年到延安，参加鲁迅艺术大学的筹建工作。学校成立后，任戏剧系主任，讲授戏剧概论和中国话剧史，戏剧概论的讲稿1942年易名《戏剧艺术引论》出版。40年代起从事秧歌剧运动。1946年随鲁迅艺术学院迁往东北，并任东北鲁迅艺术学院副院长兼文工团长，曾率团深入东北农村，边演秧歌剧，

边搞调查研究，后编选《秧歌剧》三册出版。1947年参加东北土改，编写歌剧《永安屯翻身》，并继续研究秧歌剧，写有《秧歌剧与新歌剧》等论文。1949年到北京。1950年任中央戏剧学院副院长，写作《新歌剧——从秧歌剧的基础上提高一步》等论文。1952年任中国戏曲研究院副院长，后兼任中国戏曲学院院长。1979年任中国艺术研究院副院长。曾任中国戏剧家协会副主席。在此期间先后出版《论新歌剧》，主编《中国戏曲通史》（与郭汉城合作）。张庚在几十年的艺术活动中，一边研究戏剧创作中的实际问题，一边总结中国戏剧体系的特点，在著作中逐步形成“剧诗”说理论。

【杨村彬】（1911— ） 中国话剧导演、剧作家、戏剧教育家。原名瑞麟。生于北京。1932年于国立北平大学艺术学校戏剧系毕业后，应熊佛西之邀参加中华平民教育促进会主办的定县农民戏剧研究工作，因地制宜导演《过渡》等剧。抗战爆发后，随该会南下。此后一直在成都、重庆、南京从事编、导演及戏剧教育工作。曾导演《岳飞》、《关汉卿》、《鉴湖女侠》、《上海战歌》、《枯木逢春》、《难忘的1976》等。导演《儿童世界》时，以公园为剧场，动员小学生3000多人参加歌舞，规模宏大，在演出形式上具有一定的探索意义。导演艺术追求古今融合，具有民族气派。此外他还编导了《秦良玉》和《清宫外史》一、二、三部。1947年参加中国民主同盟，任民盟第4、5届中央委员。曾当选为全国人民代表大会第3届代表，全国政治协商会议第5、6届委员。是中国戏剧家协会理事，曾任上海人民艺术剧院副院长、顾问。

【王莹】（1913—1974） 中国话剧、电影演员，作家。原名喻志

华，又名王克勤。安徽芜湖市人。少年时被卖，后出逃。1930年加入中国共产党。后入复旦大学文学系学习，加入复旦大学社，主演《压迫》等话剧。1932年起，相继参加上海艺术剧社、辛酉剧社、明星影片公司和电通影片公司。1934年赴日本留学。1935年回国参加四十年代剧社。主演《酒后》、《塞上风云》、《放下你的鞭子》、《夜光杯》、《赛金花》等剧目。同时主演电影《女性的呐喊》、《铁板红泪录》等。表演朴实、自然，富有激情。其中尤以饰演赛金花而蜚声剧坛。抗战开始后，参加上海抗敌救亡演剧2队，并与夏衍合写话剧《台儿庄之战》。1939年与金山率新中国剧团（原2队）赴香港、南洋演出并集资。1942年应邀赴美国，并在白宫演出《放下你的鞭子》、《压迫》和抗战歌曲，受到热烈欢迎。1955年回国，1956年任北京电影制片厂编剧。王莹自30年代起开始撰写散文、游记、影评等。旅美期间，为《纽约新报》、《华侨日报》撰写社论、通讯。创作长篇小说有《宝姑》、《两种美国人》。

【宋之的】（1914—1956） 中国剧作家。原名汶昭。河北来南县人。1930年就读于北平大学法学院。1932年参加中国左翼戏剧家联盟北平分盟，任《戏剧新闻》主编，组织苞莉芭剧团，演出救亡戏剧。1933年到上海，曾两次被捕，后经营救出狱。1935年到太原，参加西北剧社和西北电影公司，创作电影剧本《无限生涯》、话剧《罪犯》（又名《谁的罪》）。1936年回上海，创作大型历史剧《武则天》。抗战爆发后，参加集体创作《保卫芦沟桥》，并为导演团成员。八·一三后，任上海抗敌救亡演剧2队副队长，辗转武汉、郑州等地，演剧宣传抗日，并创作话剧《烙印》、《黄浦江边》、《旧关之战》等。1938年到重庆。1939年与老舍一起率战地

作家访问团到晋东南前线访问演出。其后创作话剧《雾重庆》、《自卫队》、《国家至上》（与老舍合作）等。1941年赴香港，与于伶、金山等组织旅港剧人协会。太平洋战争爆发后，回到重庆，与于伶等组织中国艺术剧社，并创作话剧《祖国在呼唤》、《刑》、《春寒》等。抗战胜利后回上海。1947年创作话剧《群猴》等。1948年加入中国共产党。是年冬参加中国人民解放军。以随军记者身分参加辽沈战役和平津战役，后任第四野战军南下工作团研究室主任，并随军南下解放海南岛。这时期主要创作报告文学、特写等。1950年调任中国人民解放军总政治部文化部文艺处处长，兼《解放军文艺》总编，《剧本》月刊编委。1954年当选为中国作家协会理事、中国戏剧家协会常务理事。解放后主要创作有话剧《爱国者》、《控诉》、《保卫和平》、《春苗》等。宋之的一生活创作（包括与人合作）话剧剧本20多部，其中《雾重庆》、《保卫和平》是他的代表作。剧作紧密结合时代，深刻反映生活。

【吕复】（1914—1992） 中国话剧导演、戏剧活动家。原名高履谦，祖籍江苏扬州市，生于南京。1933年参加中国左翼戏剧家联盟南京分盟，开展进步戏剧活动。1937年初参加上海业余剧人协会。抗战爆发后，参加上海救亡演剧4队，流动演剧，宣传抗日，并与赵明合作创作《荣誉大队》，与工人合作创作《同心合力打东洋》等剧。1938年起任抗敌演剧2队队长，直至中华人民共和国成立前夕，其间虽几易队名，始终任队长。在长期辗转演剧宣传中，培养和选就了大批戏剧人才。同时，先后创作《胜利进行曲》，导演《一年间》、《大地回春》、《北京人》等剧。1950年任上海人民艺术剧院副院长。1960年任上海市文化局副局长。1979年任中央实验话剧院院长。先后参加了《在新事物面前》、《曙光照

耀莫斯科》、《鉴真东渡》等的剧演出。

【欧阳山尊】（1914— ） 中国话剧导演。原名欧阳寿。湖南浏阳人。幼年过继给伯父欧阳予倩。学生时代开始戏剧活动。20 世纪 30 年代参加中国左翼戏剧运动,演出《乱钟》等剧。抗战时参加上海救亡演剧一队,翌年到延安,先后任抗日军政大学文工团副团长、战斗剧社社长等职。期间参加抗战剧目演出,导演《张家店》、《红灯》、《过关》、《旧恨新仇》、《贺宝元回家》、《第四十一个》、《麻袋》、《黄河三部曲》等剧。1946 年冬调任东北军区搞工业工作。1950 年调北京人民艺术剧院任副院长兼总导演。先后导演《春华秋实》、《带枪的人》、《三姐妹》、《关汉卿》、《烈火红心》、《智者千虑必有一失》、《红色宣传员》、《松赞干布》、《于无声处》、《油漆未干》、《饥饿海峡》等剧。导演风格热烈、明快,富有时代气息。80 年代先后主编《剧本园地》、《中外电影》等刊物。曾任中华人民共和国文化部顾问,中国人民政治协商会议北京市委员。

【石挥】（1915—1957） 中国话剧、电影演员、导演。原名石毓涛,天津杨柳青人。长在北京。青年时代因家境贫困,曾辍学当列车服务员、售货员维持生计。后由同学蓝马介绍,参加话剧团,开始演员生涯。1940 年到上海参加中国旅行剧团,次年参加黄佐临、吴仞之组建的上海职业剧团。1942 年随黄佐临参加他组建的若干剧团,并成为该团主力。先后参加《大雷雨》、《梅萝香》、《愁城记》、《正气歌》、《蜕变》、《大马戏团》、《秋海棠》、《梁上君子》、《金小玉》、《夜店》等剧目的演出,所饰性格鲜明,特别擅长通过生活细节和神志动作来塑形象,因此,在话剧舞台上赢得很大声誉。抗战胜利后主要从事电影表演工作,先到上海文华影

片公司当演员，1948年后开始电影导演工作。1952年到上海电影制片厂当导演，1957年在“反右”运动中自杀。其间，根据老舍小说改编并自导自演的影片《我这一辈子》是他从事电影艺术代表作。已有《石挥谈艺录》出版。

【舒绣文】（1915—1969） 中国话剧、电影演员。学名舒彩云，曾用名许飞琼。原籍安徽黟县，生于安庆。1931年开始艺术生涯。1932年参加五月花剧社。1933年入上海艺华影片公司工作。1934年参加中国旅行剧团和《梅萝香》的演出，之后转入明星影片公司，先后拍摄影片十几部。1937年到武汉，参加中国电影制片厂和《保卫我们的土地》的拍摄，并演出《前线》等话剧。1938年到重庆，拍摄《塞上风云》等影片，并演出《中国万岁》、《古城怒吼》、《夜光杯》等话剧。1945年在上海入昆仑电影制片公司，拍摄《一江春水向东流》，演出《天国春秋》、《清宫外史》等剧。1957年调北京人民艺术剧院工作，先后主演《骆驼祥子》、《关汉卿》、《女店员》、《北京人》、《伊索》等话剧。表演有激情，台词极富艺术感染力，戏路较宽。历任中国戏剧家协会理事，中国电影工作者协会理事，全国妇女联合会第三届执委会委员，中国人民政治协商会议第二届全国委员，全国人民代表大会第一、二届代表。

【蓝马】（1915—1976） 中国话剧、电影演员。原名董世雄，又名董小鹤，原籍浙江余杭县，生于北京。1932年参加中国左翼戏剧联盟北京分盟领导下的新球、苞莉芭两剧社，进行抗日演剧活动。1934年参加中国旅行剧团，后加入西北影业公司。1938年到武汉，参加《阿Q正传》、《李秀成之死》的演出。翌年参加影片《孤岛天堂》的拍摄。1940年在香港先后参加中国救亡剧团和旅港

剧人协会，演出话剧《雾重庆》、《北京人》等。1942年在重庆加入中国艺术剧社，先后在《祖国在召唤》、《一年间》、《家》、《戏剧春秋》等剧中饰演主要角色。1946年在上海参加上海剧艺社，并参加《升官图》等剧的演出。翌年加入昆仑影业公司，至1949年连续拍摄《天堂春梦》、《万家灯火》、《希望在人间》等影片。1950年参加中国人民解放军，历任总政治部文工团话剧团副团长、艺术指导等职。此后曾参加《控诉》、《三八线上》、《首战平型关》、《万水千山》等话剧演出。其中在《万水千山》中塑造的中国工农红军政治干部李有国的形象，获得全国第一届话剧观摩演出大会一等奖。表演戏路宽、自然、细腻，尤擅捕捉形象细节，有“即兴表演大师”之称。曾当选为中国人民政治协商会议第三届全国委员。

【舒强】（1915— ） 中国话剧导演、演员、戏剧理论家、戏剧教育家。南京人。1933年参加中国左翼戏剧家联盟南京分盟，开展进步戏剧活动。1937年参加上海业余实验剧团。抗战爆发后，在上海救亡演剧4队（后改2队）任导演、演员，主演《三江好》，导演《烟苇巷》等剧。1939年到重庆育才学校任教。1941年到香港，参加留港剧人协会和演出《马门教授》、《北京人》等剧。1942年在重庆参加中国艺术剧社，演出《家》、《北京人》。1944年起先后在延安鲁迅艺术学院和华北联合大学执教，并导演《粮食》、《前线》和歌剧《白毛女》。1949年后在中央戏剧学院执教。1956年起任中央实验话剧院副院长、院长。先后导演《三人行》、《火焰山怒吼》、《报童》、《大风歌》、《哥们折腾记》等剧。在艺术实践中，追求和倡导表现与体现的统一，并坚持民族化。先后出版《表演和导演问题》、《新歌剧表演的初步探索》、《斯坦尼斯拉夫斯

基体系问题》和《舒强戏剧论文选集》。历任中国戏剧家协会常务理事，中华全国文学艺术界联合会委员，文化部艺术委员会委员，中国人民政治协商会议第六届全国委员。

【刁光覃】（1915— ） 中国话剧演员。原名刁国栋。生于河北束鹿县。抗战时，在南京参加平津学生救亡宣传团。1938年在武汉参加抗敌演剧9队，辗转大江南北，演出抗日戏剧。1949年后，先后在中央戏剧学院话剧团、北京人民艺术剧院工作。1978年至1984年任北京人民艺术剧院艺术委员会副主任、主任导演。先后主演《明朗的天》、《北京人》、《非这样生活不可》、《胆剑篇》、《关汉卿》、《李国瑞》、《蔡文姬》等剧，创造多个不同类型的人物形象。表演深沉含蓄，台词韵味醇厚。此外曾导演《日出》、《小巷深深》、《小井胡同》、《狗儿爷涅槃》等剧目，手法流畅，意蕴深刻。曾任中国人民政治协商会议委员，中国戏剧家协会第三届理事。

【丁里】（1916— ） 中国话剧导演、演员。山东济南人。1935年在上海加入中国左翼戏剧家联盟。1937年参加上海抗日救亡演剧1队，赴华北前线演出。次年到延安，参加筹建鲁迅艺术学院。其后相继在鲁迅艺术学院和华北联合大学执教。1940年任华北联合大学文工团团长，编导演出秧歌剧《春耕快板剧》，创作话剧《冀北暴动》、歌剧《钢铁与泥土》，编导话剧《苏联人民的复仇者》。1942年调抗敌剧团任团长。此后率团边战斗边演出，期间创作话剧《英雄儿女》、《子弟兵与老百姓》、《两战士》等。1949年后历任华北军区文化部副部长、部长，总政文工团政委、团长。1964年任大型歌舞史诗《东方红》总导演。1975年任总政文化部副部

长，先后导演《冲破黎明前的黑暗》、《战线南移》、《三八线上》等剧。导演手法质朴、含蓄，充满部队生活气息。此外，还先后创作电影剧本《魔鞭》，歌剧《李各庄》，话剧《问心无愧》、《老战友和孩子们》等。

【吴祖光】（1917— ） 中国剧作家。原籍江苏武进（今属常州市），生于北京。1935年入中法大学文学院。1937年任南京国立戏剧学校秘书，1939年起在该校执教，并随校迁到四川江安。期间创作话剧《凤凰城》，获上海《剧场艺术》征选剧本一等奖。1940年创作历史剧《正气歌》。1941年到重庆中央青年剧社、中华剧艺社任编导委员。1942年创作代表作话剧《风雪夜归人》。1943年随怒吼剧社到成都，创作神话剧《牛郎织女》、《少年游》等。1944年回重庆，任《新民报》副刊《西方夜谭》主编。1946年到上海，创作话剧《捉鬼传》、《嫦娥奔月》等剧。同年秋到香港，任大中华影片公司导演。改编创作电影剧本《国魂》、《山河泪》等。1949年10月回北京，任中央电影局编导。1954年导演《梅兰芳的舞台艺术》、《洛神》等剧。1957年被错划为右派，遂送北大荒劳动。1960年冬回北京。任中国戏曲研究院实验剧团北京京剧院编导。其间创作戏曲剧本《武则天》、《三关宴》、《凤求凰》、《三打陶三春》，话剧《闯江湖》等。一生共创作、改编各类剧本四十余部。剧作结构合理，语言洗炼，蕴含诗意和幽默感。1985年被聘任为国际剧作家协会中国中心理事会理事，同年被选为中国戏剧家协会副主席。先后出版《吴祖光剧作选》、《吴祖光论剧》、《求凰集》等专著。

【任德耀】（1918— ） 中国儿童剧作家、导演。江苏扬州人。1940

年毕业于四川江安国立戏剧专科学校舞台美术系。1949 年应宋庆龄之邀，在上海参加中国福利基金会儿童剧团的创建工作，并任第一任院长，从此潜心儿童剧的编导艺术。先后创作《友情》、《小足球队》、《好伙伴之歌》、《宋庆龄和孩子们》、《马兰花》、《魔鬼面壳》（改编）等 20 多部儿童剧。导演儿童剧《甘罗十二为使臣》、《木兰替父从军》、《童心》等 50 多部。剧作充满儿童情趣和教育意义，深受儿童喜爱，多次获得文化部奖励。1984 年任中国福利基金会儿童艺术剧院名誉院长兼艺术指导。历任中国戏剧家协会第二、三届常务理事，中国戏剧家协会上海分会第三届副主席，中国儿童戏剧研究会理事长。

【张瑞芳】（1918— ） 中国话剧、电影演员。河北保定人。10 岁时父亡，随母定居北平。学生时代热心戏剧演出，18 岁入北平国立艺专学习，开始投入戏剧运动。一二·九运动时，在上海左翼剧人陈波儿、崔嵬影响下，参加《黎明》和《放下你的鞭子》的演出，引起强烈社会反响。抗战暴发后，参加北平学生移动剧团，在冀、鲁、豫一带演剧抗日。1938 年到重庆。1949 年到中国青年艺术剧院任演员。先后参加《国家至上》、《棠棣之花》、《屈原》、《北京人》、《家》、《安魂曲》、《芳草天涯》、《红色宣传员》等剧目的演出，成功塑造不同经历、不同性格的女性形象，表演质朴、真挚。1951 年到上海电影制片厂工作，主要从事电影拍摄工作。先后拍摄《南征北战》、《母亲》、《凤凰之歌》、《李双双》等影片，在全国有较大影响。先后任全国政协委员、上海市政协副主席、中国文联委员、中国电影家协会常务理事及上海分会副主席、上海电影厂演员剧团名誉团长等。

【夏淳】（1918— ） 中国话剧导演。原名查强麟。北京人。中学时期即参加业余演剧活动。1937年参加首都平津学生救亡宣传团。翌年参加抗敌演剧二队（后改为九队），辗转前线，宣传演剧。1941年起开始导演工作，先后导演《最后一颗手榴弹》、《蜕变》、《一年间》等剧。1946年回北平参加抗敌演剧二队，先后导演《孔雀胆》、《丽人行》、《大雷雨》等剧。1949年后，任北京人民艺术剧院导演，先后导演《雷雨》、《同志，你走错了路》、《名优之死》、《风雪夜归人》、《带枪的人》、《枯木逢春》、《茶馆》（与焦菊隐合作）、《悭吝人》、《好运大厦》、《秋天的旋律》、《女人的一生》、《洋麻将》等剧。先后几次率《茶馆》剧组赴欧洲和日本演出，被誉为“现实主义艺术的高峰”。导演艺术坚持现实主义与民族化的融合，手法简洁、细腻、流畅。写有《剧坛漫话》专著。任中国戏剧家协会常务理事，中国戏剧家协会北京分会副主席，中华全国文学艺术界联合会北京分会常务理事。

【王大化】（1919—1946） 中国话剧演员、木刻家。山东潍县人。1935年进北平艺文中学学习。次年入南京国立戏剧专科学校学习。抗战爆发后，参加抗日演剧活动，与刘岷共同创作《抗战版画》。1939年赴延安。1941年调鲁迅艺术学院任教。1943年与李波、路由、安波共同创作并演出秧歌剧《兄妹开荒》，并与李波合作主演，成功塑造翻身农民的形象。此外，还与水华、马可等创作和演出了秧歌剧《赵富贵自新》、《二流子变英雄》，多幕剧《周子山》等。1944年参加创作歌剧《白毛女》，为首演执行导演之一。抗战胜利后，赴东北创作导演话剧《我们的乡村》，改编导演《血泪仇》等。1946年深入生活途中，坠车牺牲。

【孙维世】（1921—1968） 中国话剧导演。四川南溪县人。革命烈士孙炳文之女。1935年参加上海业余剧人协会，开始演剧活动。抗战时参加抗日救亡演剧队，后到延安，参加话剧《团圆》的演出。1939年派送苏联莫斯科东方大学和国立戏剧学院学习，系统学习导演艺术。1946年回国，调华北联合大学文工团工作，导演秧歌剧《一场虚惊》。1950年调中国青年艺术剧院，先后导演《保尔·柯察金》、《钦差大臣》、《求婚》、《万尼亚舅舅》、《小白兔》等剧。1954—1956年间，兼任中央戏剧学院导演干部训练班班主任，翻译大量苏联戏剧理论教材。1956年与欧阳予倩合作组建中央实验话剧院，任副院长兼总导演，先后导演《同甘共苦》、《百丑图》、《黑奴恨》、《初升的太阳》、《叶尔绍夫兄弟》等剧。导演手法致力于斯坦尼斯拉夫斯基体系的传播与实践。曾任中国人民政治协商会议第一、二、三届委员，中国戏剧家协会第三届理事。

【胡可】（1921— ） 中国剧作家。满族。生于山东省益都县（今青州市）。抗战爆发后投笔从戎，在北平郊区参加抗日游击队。1937年12月到晋察冀边区，参加八路军。1939年参加中国共产党。从此长期从事部队文艺创作，先后创作《清明节》、《戎冠秀》、《枪》、《喜相逢》等剧。1949年后，先后创作《战斗里成长》（与胡朋等合作）、《英雄的阵地》、《战线南移》、《槐树庄》等反映部队和农村生活的剧本。剧作结构严谨，形象丰满，具有浓烈的部队和农村生活气息。其中《槐树庄》里农村党员郭大娘的形象在群众中有一定影响。此外著有《习剧笔记》、《胡可论剧》等专著。历任中国人民解放军北京军区政治部宣传部副部长、中国人民解放军总政治部文化部副部长、中国人民解放军艺术学院院长、中国戏剧家协会副主席，全国人民代表大会代表，中国人民

政治协商会议委员。

【杜澎】（1921— ） 中国话剧演员。河北饶阳县人。原名王润泉。幼小即随家人迁居北平。因爱好绘画，入北平美术学校，师从李苦禅学习国画。后参加祖国剧团，演出进步话剧。1949年参加华北革命大学文工团，1954年随团并入中国青年艺术剧院任演员。先后参加《西望长安》、《上海屋檐下》、《文成公主》、《李秀成》、《中锋在黎明前死去》、《降龙伏虎》、《伽俐略传》等剧目的演出。塑造40多个角色。表演真挚、深邃，台词讲究，韵味醇厚，自成一格。此外，对传统曲艺造诣颇深，编写曲艺段子140多段，并在电视剧《四世同堂》中饰演钱默吟，在全国有一定影响。现为中国曲艺家协会理事、北京市文联委员、北京语言学会常务理事。

【朱琳】（1923— ） 中国话剧演员。江苏海州市人。抗战时参加长虹剧社。1938年参加东北抗日救亡总会宣传队，后转入抗敌演剧九队，主演《家破人亡》、《水车转了》、《一年间》等抗日戏剧。1941年到桂林，主演《大地回春》、《秋声赋》、《名优之死》、《日出》、《黄白丹青》、《大雷雨》等剧。1944年回演剧9队，先后演出《孔雀胆》、《小人物畅想曲》、《春寒》、《丽人行》等剧。1950年调中国青年艺术剧院工作，演出《钦差大臣》、《在新事物面前》等剧。1953年调北京人民艺术剧院，演出《雷雨》、《带枪的人》、《蔡文姬》、《贵妇还乡》、《洋麻将》等剧。表演真切含蓄，台词尤见功力。写有《舞台语言》、《导演与演员》等表演论文。曾任中国戏剧家协会第四届常务理事。

【赵寰】（1925— ） 中国剧作家。原名赵子厚、赵子辅。祖籍河北，生于辽宁安市（今丹东市）。1944 年到北京，入辅仁大学化学系，次年转入燕京大学新闻系。在校期间组织课外剧团，创作话剧《大江流日夜》。1948 年赴冀东解放区。1949 年参加中国人民解放军。1952 年调任中南军区部队艺术创作员，与丁洪、董晓华合写歌剧《董存瑞》，后改编成同名电影，引起轰动。1953 年加入中国共产党。1954 年创作《霞光万道》。1955 年调任广州军区战士话剧团创作员，先后创作《三个战友》、《南海战歌》（与梁信合作）、《太平关》、《红缨歌》、《南海长城》等。其中《南海长城》是他这一时期的代表作。1969 年被捕入狱，1975 年获释。1979 年获平反。1983 年起任战士话剧团团长。其间先后创作《秋收霹雳》（本人执笔，与庞家兴合作）、《神州风雷》（与金敬迈合作）、《十年一觉神州梦》、《蓝蓝的翡翠岛》、《马克思流亡伦敦》、《笑面人》（改编）、《久久草》（与金敬迈、陆永昌合作）。其中《马克思流亡伦敦》的创作视角对神化革命领袖的创作模式有所突破。

【刘川】（1926— ） 中国剧作家。四川成都人。1939 年考入成都西北电影制片厂当演员。1940 年到重庆加入中华剧艺社。尔后在读书出版社、群益出版社当店员。1945 年参加新中国剧社。1947 年随出版社迁到上海。1948 年到苏北参加中国人民解放军，任文工团研究员。1949 年加入中国共产党。1952 年调华东军区解放军艺术剧院（前线话剧团前身）任专职编剧。1954 年与王峭平合作创作话剧《海岸线》，获华东军区创作二等奖。1957 年创作《青春之歌》。1958 年创作《烈火红心》。1962 年创作代表作《第二个春天》，分别获文化部和解放军总政治部优秀创作奖，全国各剧团广为上演。1974 年调南京军区文化部创作室任创作员，先后创作

《红旗飘飘》、《理想还是美丽的》、《生者与死者》、《灵魂的代价》等话剧。1958年曾发表论文《第四种剧本》，提倡题材和风格多样化，在当时引起一定反响，并因此而遭受不公正的批判。

【崔德志】（1927— ） 中国剧作家。黑龙江省青冈县人。曾用笔名马非。1948年毕业于哈尔滨大学文学系。同年到东北文教队从事专业创作。1951年冬调东北人民艺术剧院。1953年调东北作家协会。1954年调辽宁省文联。创作独幕剧《刘莲英》，一举成名。此后又创作《时间的罪人》、《爱的波折》、《毛病在那里》、《未完的故事》、《生活赞歌》等独幕剧，并结集出版。1960年调辽宁人民艺术剧院任专业编剧。1964年创作话剧《春之歌》。文化大革命中携全家落户农村劳动。1978年回辽宁人民艺术剧院，1979年创作代表作《报春花》，一度轰动全国，各地剧团广为演出。1982年创作《红玫瑰》。崔德志擅写工厂题材，塑造工人形象。剧作生活气息浓郁，结构完整。历任中华全国文学艺术界联合会第四届委员、辽宁戏剧家协会副主席、中国戏剧家协会常务理事，并当选为全国人民代表大会第五、六、七届代表。

【于是之】（1927— ） 中国话剧演员。原籍天津市，生于北京。1942年参加北平青年组织的业余戏剧活动。1945年考入北京大学西语系法语专业，一月后因贫辍学。同年参加祖国剧团，演出《蜕变》、《以身作则》等。1947年入北平艺术馆，演出《上海屋檐下》、《大团圆》等。1949年后，到北京人民艺术剧院工作。1951年因在《龙须沟》中饰演程疯子形象获得成功，一举成名。此后相继创造舞台形象数十个，其中较有影响的有《雷雨》中的周萍、《骆驼祥子》中的车夫老马、《关汉卿》中的王和卿和关汉卿、《名

优之死》中的左宝奎、《以革命的名义》中的捷尔任斯基、《丹心谱》中的丁文中、《茶馆》中的王利发、《洋麻将》中的魏勒等，并拍摄电影《青春之歌》、《龙须沟》等。其表演艺术深沉、含蓄、凝练、神形兼备，台词颇具功力，表演具有鲜明的艺术个性。1984年起任北京人民艺术剧院院长，1985年当选为中国戏剧家协会第四届副主席，1988年当选为北京市戏剧家协会第二届主席。

【李默然】（1927— ） 中国话剧、电影演员。黑龙江尚志县人，回族。幼时家贫，做过小贩、杂役等。1945年参加牡丹江邮政剧团，同年参加青文剧团，开始演剧生涯。1946年参加一面坡铁路文工团。1947年考入哈尔滨东北文协文工团，任队长，参加演出过歌剧《血泪仇》等。1951年随团并入东北人民艺术剧院，因饰演《曙光照耀莫斯科》中的党委书记库列宾，获东北地区话剧汇演优秀表演奖。1953年后，创造舞台形象数十个。其中较有影响的有《尤利乌斯·伏契克》中的伏契克、《日出》中的李石清、《李闯王》中的李岩、《第一次打击》中的季米特洛夫、《第二个春天》中的冯涛、《报春花》中的李健等。在电影《甲午风云》中饰演邓世昌，获得极佳声誉。此外，还在多部电影和电视剧中饰演主角。李默然的表演富于激情，台词铿锵悦耳，富有韵律。台风有气度，善于将外在的形体动作与内在的心理体验熔于一炉。现任中国人民政治协商会议第六届委员、中国文学艺术联合会第五届理事、中国戏剧家协会第五届副主席。

【蓝天野】（1927— ） 中国话剧演员。原名王润生。河北省饶阳县人。幼小随家人迁居北京。1944年考入北平国立艺术专科学校国画系学习，课余好演剧。1946年参加抗敌演剧二队，后又参

加北平艺术馆，先后在《孔雀胆》、《夜店》、《大雷雨》、《丽人行》、《上海屋檐下》等剧中饰演角色。1948年到华北大学文工二团当演员，1949年到中央戏剧学院话剧团当演员，1952年随团并入北京人民艺术剧院。先后在《明朗的天》、《北京人》、《骆驼祥子》、《带枪的人》、《关汉卿》、《茶馆》、《蔡文姬》等剧中饰演重要角色。所饰角色性格鲜明，表演细腻、有气度。1963年起兼做导演工作，曾导演《结婚之前》、《山村新人》、《针锋相对》、《救救她》、《故都春晓》等剧。曾任北京人民艺术剧院艺委会委员。

【方掬芬】（1929— ） 中国儿童剧演员。祖籍湖北广济。生于汉口。幼年逃难，进四川万县难童教养院。1948年秋入国立社会教育学院艺术教育系戏剧组学习。1949年7月到北京，在中国青年艺术剧院任演员。1954—1956年在中央戏剧学院表演干部训练班学习。1956年参加中国儿童艺术剧院的筹建。同年6月中国儿童艺术剧院成立即任演员。1980年参加中国共产党。1981年被聘为文化部全国儿童文化艺术委员会委员。1987年任中国儿童艺术剧院院长。先后扮演过《玛申卡》里的玛申卡、《以革命的名义》中的别佳、《报童》中的蚰蚰、《十二个月》中的大妞、《喜哥》中的喜哥等40多个性格各异的角色。她塑造的儿童形象，活泼热情，俏皮、有灵气。是中国最早的专饰儿童角色的成人演员。任中国人民政治协商会议第六届委员、中国戏剧家协会常务理事。

【陈颀】（1929— ） 中国话剧导演。原籍黑龙江省爱辉县，生于哈尔滨。1945年赴冀鲁豫解放区参加革命。翌年调战友剧社，参加歌剧和话剧演出。1952年毕业于中央戏剧学院歌剧系。1954年入苏联莫斯科卢那卡夫斯基戏剧艺术学院导演系学习。1959年回

国，到北京人民艺术剧院工作，先后导演《伊索》、《刘介梅》、《马兰花》等剧。1960年调中国儿童艺术剧院工作，导演《岳云》。1962年调中国青年艺术剧院，先后导演《伽利略传》、《红鼻子》、《迟开的花朵》等30多个剧目。1983年导演的《樱花时节》分别被法国巴黎公社之友协会和茹尔·瓦莱斯文学会授予荣誉会员称号。导演风格热烈、火爆、节奏感强，擅长处理大题材、大场面。任中国戏剧家协会常务理事，1984年任中国青年艺术剧院副院长。

【胡景芳】（1931— ） 中国儿童剧作家、儿童文学作家。生于辽宁省凌源县。50年代起曾任中小学教师，并从事业余创作活动。曾于辽宁教师进修学院函授中文系毕业。1961年到辽宁儿童艺术剧院开始专业戏剧创作。主要剧作有《表扬》、《雷锋的童年》（与廖玮合作）、《山村的孩子》等。剧本多次获奖，如科幻剧《会见宇宙的人》获省优秀科普创作奖，学校剧《镜子里的大公鸡》获全国学校剧三等奖，与于德义合作的《小路弯弯》获省年奖和优秀剧本奖，《特殊夏令营》获省家庭教育成果影剧一等奖。剧作时代感强，富有深刻的教育意义，深受儿童喜受。除出版《胡景芳儿童剧本选》、戏剧集《会见宇宙的人》、小戏集《表扬》外，还出版儿童诗集，童话集等19册。其中《苦牛》、《作家与少年犯》分别获全国第二次少儿文艺奖，全国首届优秀儿童文学奖。在少年儿童中有一定的影响。获辽宁省特等劳动模范称号。1989年获全国先进工作者称号。历任中国戏剧家协会辽宁分会副主席，辽宁省作家协会儿童文学工作委员会主任，中国儿童戏剧研究会常务理事等职。

【张奇虹】（1931— ） 中国话剧导演。女。原名张坤立。辽宁省沈阳市人。1945年到张家口华北联合大学学习。次年在该校文工团当演员。1949年到中央歌剧团任演员，同时参加话剧演出。1954年去苏联莫斯科卢纳卡夫斯基国立戏剧学院导演系学习。1958年回国，同年到中央戏剧学院导演系任教。先后导演《肥缺》、《克里姆林的钟声》、《罗密欧与朱丽叶》、《刘胡兰》、《杨开慧》（合作）等。1979年中国青年艺术剧院任导演，先后导演《归帆》、《威尼斯商人》、《风雪夜归人》、《原野》、《十二个月》、《火神与秋女》等剧。导演风格细腻、感情浓郁。

【王贵】（1932— ） 中国话剧导演。河北省蠡县人。原名王贵学。少年时参加抗战演剧活动。1945年参加八路军。解放战争时期在西北野战军从事文艺工作。1949年到解放军总政治部空军文工团任演员，先后在《无名英雄》、《八一风暴》、《以革命的名义》、《渔人之家》等剧目饰演角色。六址年代起改校话剧导演工作，主要作品有《年轻的鹰》、《陈毅出山》、《九一三事件》（下）、《周郎拜师》、《WM》等，其中《陈毅出山》获文化部建国卅周年献礼演出导演一等奖。对拓展话剧舞台的表现力和民族化有所探索。曾任中国剧协第三届理事、空军政治部话剧团团长。

【刘厚明】（1933—1989） 中国剧作家、儿童文学家。北京人。1950年考入北京师范学校。1952年参加中国共产党。翌年起先后在北京师范学校附属第二小学、北京工读学校任教，并开始业余创作。1956年参加全国青年创作会议。1960年调北京少年儿童读物编辑委员会任编辑。次年调北京市文联从事专业创作。1965年起一直任北京人民艺术剧院编辑。历任中华全国青年联合会副主席、中

国人民保卫儿童委员会委员、北京作协理事、《儿童文学》杂志编委、《父母必读》杂志顾问。主要剧作有独幕剧《钮扣》、《夏天来了》、《常河叔叔》、《不动脑筋的赵大化》，多幕剧《表》、《星星火炬》、《小雁齐飞》、《箭杆河边》、《山村姐妹》以及电影文学剧本《朝霞》。其中《小雁齐飞》和《箭杆河边》在全国获过奖。此外，写有儿童诗集《蜗牛姑娘》、短篇小说集《教育新歌》、《老师，灿烂的小星》以及童话故事、中篇小说等。

【中杰英】（1934— ） 中国剧作家、小说家。广东韶关人。解放后考入北京清华大学动力系学习。1955 年毕业后留校执教。1957 年反右扩大化中被下放劳动改造 20 年。后调北京第一建筑公司工作。粉碎“四人帮”后，开始从事业余创作。1979 年在《十月》杂志发表第一篇小说《罗浮山血泪祭》，在文坛一举成名，1980 年创作大型话剧《灰色王国的黎明》，获文化部建国 30 周年献礼演出创作一等奖。此后，先后创作话剧《哥儿们折腾记》（1982 年）、《吴老九沉浮记》（1983 年）、《哥儿们发财记》等。剧作生活气息浓郁、语言犀利，具有政论色彩。还出版《中杰英小说选》、《在地震的废墟上》、《无言歌》等小说。

【梁秉堃】中国剧作家。广东省南海县人。少年时当过酒厂学徒。全国解放后改入察哈尔省文艺干部训练班。1951 年到察哈尔省文工团，1952 年转到中央水利部文工团。1954 年到北京人民艺术剧院。1964 年开始从事专业创作。先后与人合写《乘风破浪》、《矿山兄弟》、《刚果风雷》等话剧。1981 年创作成名作《谁是强者》，揭露和鞭挞四化建设中的不正之风，在社会上引起一定反响，获中国剧协 1980—1981 年全国优秀剧本奖和北京市剧本创作一等

奖。此外还写有话剧《王建设当官》、《阵痛时刻》、《夜晚过去是早晨》等话剧和小说、散文、电视剧、曲艺等。

【王铁成】(1936—) 中国话剧、电影演员。北京人。自幼喜爱文艺,尤好京剧,初中时曾参加学校组织的京剧团,并登台演出。1957年考入中央戏剧学院表演系,1961年毕业后到中国儿童艺术剧院当演员。曾到电视台当老师,培养小演员。1977年在话剧《转折》中首次扮演周恩来形象,获得成功。次年又在《报童》中饰演周恩来形象,并在电影《大河奔流》中饰演周恩来。1911年在大型纪录片《周恩来》中饰演周恩来,成为被全国人民认可和喜爱的饰演周恩来的特型演员。表演不仅追求形似,而且力求神似,为塑造无产阶级领袖形象作出了有益的探索。曾任中国戏剧家协会理事、中国儿童艺术剧院艺委会委员。

【李若君】(1937—) 中国话剧演员。女。吉林省吉林市人。1948年在哈尔滨参加东北文艺二团儿童队,开始儿童演员生涯。1949年随团调中国青年艺术剧院。1952年在儿童剧《小白兔》中饰主角。1956年调中国儿童艺术剧院。从事儿童演剧事业四十余年,先后在《儿童团》、《革命一家》、《英雄少年刘文学》、《工匠城》、《小足球队》、《岳云》、《奇怪的一〇一》等儿童剧中饰演主角或重要角色。塑造的少年英雄形象为小观众所喜爱。表演细腻、真挚。并参加《报童》、《为了孩子》等电影的拍摄。现任北京市儿童剧团团长、中华全国青年联合会委员。

【苏叔阳】(1938—) 中国剧作家。河北省保定市人。曾用笔名舒扬、余平夫。1956年考入中国人民大学历史系。课余创作过

曲艺作品，在首都大学生文艺会演中获奖。1960 年毕业后留校执教。1962 年调河北北京师范学院任教。1972 年调北京中医学院执教。1978 年调北京电影学院任编剧。主要作品有《丹心谱》、《左邻右舍》、《三月雪》（合作）、《家庭大事》、《灵魂的审判》、《恭贺新禧》等。其中《丹心谱》赢得广泛好评，获文化部建国卅周年献礼演出剧本创作一等奖。《左邻右舍》获北京市戏剧创作二等奖。剧作擅长通过普通人们日常生活，反映时代脉搏，语言风趣、简练，具有浓郁的北京地方风味。除外，还写有歌词、小说、电影，如《故土》、《夕照街》等。

【刘锦云】（1938— ） 中国剧作家。1963 年毕业于北京大学中文系。1982 年北京人民艺术剧院任编剧。主要剧作有 1979 年创作的《春天的故事》，获《黑龙江艺术》杂志的剧本奖。1984 年创作的《女儿行》，获《十月》杂志文学奖，北京市征文一等奖、北京文化局优秀剧本二等奖。1986 年创作《狗儿爷涅槃》，获中国剧协 1986—1987 全国优秀剧本奖，剧作通过普通农民狗儿爷的一生遭遇，严峻地反思了中国农村几十年的变迁，深刻而富于哲理，由北京人民艺术剧院首演，获得广泛好评。1988 年创作《背碑人》。1989 年获中国话剧艺术研究会和《中国文化报》主办的振兴话剧奖。此外，还写有短篇小说《笨人王老大》，获全国优秀短篇小说奖，并被拍成电影。现任北京人民艺术剧院副院长。

【沙叶新】（1939— ） 中国剧作家。江苏南京人。1961 年毕业于上海戏剧学院戏文系研究生班，毕业后到上海人民艺术剧院工作。1985 年起任院长。1993 年卸去院长职务，主持民办电视艺术实体。至今已创作 8 部独幕剧和 6 部大型话剧，并写有不少电视

剧本等。主要话剧剧本有《一分钱》、《陈毅市长》、《假如我是真的》、《大幕已经拉开》、《马克思秘史》、《寻找男子汉》、《耶稣、孔子、披头士列农》、《约会》等。其中《陈毅市长》获文化部建国30周年献礼演出剧本创作一等奖、中国剧协1980—1981年全国优秀剧本创作奖和全国少数民族文学创作一等奖，在全国话剧界颇具影响。剧作敏锐地把握时代脉搏，雅俗共赏，语言幽默、俏皮，并为塑造无产阶级领袖形象提供了经验。现任中国戏剧家协会理事，中国电影文学学会理事等职。

【刘树钢】（1941— ） 中国剧作家。1962年毕业于中央戏剧学院表演系，同年到中央实验话剧院工作。先后创作话剧《春风杨柳》、《南国行》、《灵与肉》（根据美国同名电影改编）、《十五桩离婚案》、《一个死者对生者的访问》等。其中《灵与肉》获1980年文化部中直文艺团体观摩演出剧本改编二等奖。《一个死者对生者的访问》构思奇巧，形式新颖，主题深邃，获中国戏剧家协会1984—1985年全国优秀剧本奖。1989年获中国话剧艺术研究会和《中国文化报》主办的振兴话剧奖。曾任中央实验话剧院院长。系中国戏剧家协会理事。另写有电影、电视剧等文艺作品。

【宗福先】（1948— ） 中国剧作家。上海市人。1964年初中毕业后因病辍学。“文革”开始后分配到上海热处理厂当热处理工，业余从事文艺创作，并参加上海市工作文化宫话剧创作班。1978年创作话剧《于无声处》，以敏锐的艺术嗅觉，从侧面再现了1976年天安门事件可歌可泣的斗争。随着天安门事件的平反，剧作在全国轰动一时，各地剧团争相上演。1980年创作话剧《血，总是热的》（合作），获中国剧协1980—1981年全国优秀剧本奖。以上

两剧均由上海市工人文化宫业余话剧队演出。此外，还写有话剧《传呼电话》和小说、电视剧等。

【李龙云】（1948— ） 中国剧作家。北京人。1966 年高中毕业，1968 年到黑龙江生产建设兵团，1978 年考取黑龙江大学中文系。1979 年考取南京大学著名戏剧家陈白尘研究生，获硕士学位，到北京人民艺术剧院任编剧。1979 年创作《有这样一个小院》，获文化部颁发的创作奖。1981 年创作《小井胡同》，两剧均由北京人民艺术剧院演出，曾引起争议。剧本透过浓厚的民俗色彩和北京市民的美好情趣，传达强烈的时代精神，抒发对普通人民真挚的感情。1982 年创作《这里不是圆明园》，1987 年创作《洒满月光的荒原》（又名《荒原与人》），获中国剧协第四届全国优秀剧本奖。剧作笔触朴实、深沉，语言充满生活气息。1989 年获中国话剧艺术研究会和《中国文化报》颁发的振兴话剧奖。另写有中篇小说《古老的“南城帽”》以及电视剧等作品。

【埃斯库罗斯】（约前 525—约前 456） 埃斯库罗斯是作品尚存于世的距今最早的戏剧家，古希腊三大悲剧家之一。出身于贵族，生活时期正值雅典奴隶主民主制度的兴起。曾参加过波斯战争中的马拉松战役（前 490）和萨拉米湾战役（前 480），先后两次旅居国外，最后死于西西里。据记载，埃斯库罗斯写过 90 部剧本，现在保存下来的只有 7 部比较完整的悲剧：《乞援人》（前 463?）；《波斯人》（前 472）；《被缚的普罗米修斯》（前 466/前 459）；《阿伽门农》（前 458）；《奠酒人》（前 458）和《报仇人》（前 458）。

埃斯库罗斯的作品题材大都来自神话，但他对神话有自己的解释，也增加了一些内容，从而反映了一定的现实生活。在《被

缚的普罗米修斯》中，埃斯库罗斯揭示了反对暴君统治的主题。由于普罗米修斯将天火送给人类，教导人类劳动，赋予人类智慧，被一心要消灭人类的宙斯绑在高加索山上，但是普罗米修斯反抗宙斯的意志并未因此而发生动摇。这场斗争反映了古代希腊民主力量同贵族寡头势力的较量。《乞援人》中，写埃及王达那俄斯带领他的 50 个逃婚的女儿来到阿耳戈斯请求避难。最后，在人民的同意下，国王佩拉斯戈斯把他们保护下来。这实际上是对雅典人提倡的民主自由的称赞。《七将攻忒拜》触及“家族诅咒”词题，同时也再一次反映出作者的爱国主义思想。在埃斯库罗斯尚存于世的作品当中，值得一提的是写于公元前 472 年的《波斯人》。这是一部单一的剧本，写波斯国王薛西斯从萨拉米湾战役中大败而归的故事。这在现存的希腊戏剧中独树一帜，因为这部作品是根据史实而不是根据神话所创作的。

埃斯库罗斯还留下一部完整的三部曲，包括《阿伽门农》、《奠酒人》和《报仇神》。这三个三部曲被誉为是戏剧文家史上伟大的里程碑之一。在这个三部曲中，埃斯库罗斯首先表明了他对特洛伊战争的态度：为了夺回被特洛伊王子帕里斯拐走的女人海伦，希腊人竟大兴不义之师，摧毁了特洛伊，他们应该受到谴责；阿伽门农身为希腊人的统帅，杀死了那么多的特洛伊人，毁坏了那里的神庙，更应遭到惩罚。从三部曲中可以看到关于因果报应的氏族观念：前人造孽，后人承受苦难，在报仇神的支配下，一代一代地进行循环不已的复仇活动和流血斗争。不过埃斯库罗斯强调表现的是新兴的父权战胜过时的母权，奴隶主的民主与法制代替野蛮仇杀的氏族法则。在父权和母权这两种社会新旧力量更替的斗争中，埃斯库罗斯站在新的进步力量一边。复仇女神体现着简单复仇的氏族法则，雅典娜则显示了民主法制精神。埃斯库

罗斯对于雅典娜作了热情的歌颂。

埃斯库罗斯的作品故事情节简单,抒情成分占有重要的地位,但是矛盾冲突非常尖锐、很能感动人。埃斯库罗斯一个重要创新就是第二个演员的加入,这就使展开面对面的冲突成为可能,同时,尽管歌队在当时的戏剧中仍占有主要的部分,演员的重要性加强也在某种程度上削弱了它的作用。埃斯库罗斯的悲剧对于后世西方戏剧有深远的影响。参见“外国文学”中的“埃斯库罗斯”。

【索福克勒斯】(前 496—前 406) 古希腊三大悲剧家之一。出身于兵器制造厂厂主家庭,是雅典民主派领袖伯里克利的朋友,曾被选为雅典十将军之一。一生写过 120 多部剧本,自公元前 468 年第一次击败埃斯库罗斯之后,他共获得了 18 次首奖。至今完整保存下来的剧本有 7 部悲剧。这些作品是公元前 450—前 447 年间的《埃阿斯》;公元前 440 年左右的《安提戈涅》;公元前 430—前 425 年间的《俄狄浦斯王》;公元前 419—前 415 年间的《埃勒克特拉》;公元前 409 年的《菲洛克忒忒斯》;大约在公元前 409 年的《特拉基斯少女》以及在他死前不久所创作的《俄狄浦斯在科洛诺斯》(约前 407—前 401)。索福克勒斯引进了戏剧中的第三个演员,因而使戏剧出现了前所未有的复杂性,他的剧本也比埃斯库罗斯的作品更加注重技巧高潮的建立与片段情节的完美发展,相比之下,埃斯库罗斯的作品有时在结构上就未免过于粗糙。

在索福克勒斯的作品当中,他最关注的是人际关系的问题,而不是埃斯库罗斯曾经关注的宗教与哲学问题。索福克勒斯既相信神和命运的无上威力,又要求人们具有独立自主的精神,并对自己的行为负责,这是雅典民主政治繁荣时期思想意识的特征。他

根据他的理想来塑造人物形象，即使处在命运的掌握之中，也不丧失其独立自主的坚强性格。与埃斯库罗斯不同，索福克勒斯认为命运不再是具体的神，而是一种抽象的概念。

在至今尚存于世的 7 部剧本中，《俄狄浦斯王》是索福克勒斯最著名的悲剧。这个悲剧写的是俄狄浦斯“杀父娶母”，最后刺瞎双眼、自愿承受流放的惩罚的故事。一方面，《俄狄浦斯王》通过描述俄狄浦斯从至高至尊的地位一坠而为一个流浪汉的经过，阐明了人类命运的多变性和残酷性。全剧自始至终都没有企图解释为什么灾难毁灭会降临在俄狄浦斯的身上，这暗示着人类对于自身主宰力的有限，暗示着人类必须向命运低头。这样说来，便是有一个非理性的，至少是不可知的力量在作用，而这种思想更由人试图与神互通讯息并缓和它的种种努力而加强了。瘟疫被看作诸神降予的惩罚，而放逐俄狄浦斯则是为了平息诸神的怒气。神谕尽管一一得到证实，但是出于什么样的目的，仍然不清梦。另一方面，《俄狄浦斯王》又在试图努力寻找人类摆脱命运主宰的出路。俄狄浦斯王反抗命运的斗争精神也是十分坚强的。就在剧终的时候，俄狄浦斯不得不接受他的命运时，他仍然不肯完全承认自己是神的工具。就在俄狄浦斯同命运展开搏斗的过程中，他的民主意识、自由意志、爱国思想、社会责任感以及自我牺牲精神，都表现得非常突出。索福克勒斯在这部作品中，不仅是在评论人与神的关系，他还探讨了人要控制自己命运的企图。

古希腊的悲剧在索福克勒斯手里已经达到了成熟。他的悲剧情节集中、结构完整严密、人物性格鲜明、语言质朴精练、富于表现力。由于他开始用第 3 个演员，尽量减少合唱队的抒情成分，相应地增加戏剧成分，并使合唱队参加戏剧动作，发挥演员的作用。索福克勒斯被誉为希腊最伟大的戏剧家。参见“外国文学”中

的“索福克勒斯”。

【欧里庇得斯】（约前 485—前 406） 古希腊三大悲剧家之一。出身在于贵族。民主政治衰落时期的悲剧诗人。尽管他在后世极享盛誉，在当时却没有受到广泛的赞赏。他拥护雅典的民主制度，但对它日益暴露出的危机感到忧虑。特别是在内战期间的各种现实问题，在他的悲剧中获得了深刻的反映。他对于雅典进行的不义战争，对于对外侵略，对内剥削的高压政策，对于压迫和虐待奴隶的问题，对于社会上存在的贫富悬殊，男女不平等、道德败坏的严重现象，都进行了揭露和批判。也正因为如此，欧里庇得斯始终无法得到雅典当局的认可，晚年不得不客居马其顿，最后死在那里。

欧里庇得斯写了 90 多部剧本，现存 18 部，其中比较著名的包括：《美狄亚》（前 431）；《希波吕托斯》（前 428）；《特洛伊妇女》（前 415）和《酒神的伴侣》（前 405）。亚里士多德在《诗学》中评价道：索福克勒斯是按照人应当有的样子来描写，欧里庇得斯则按照人本来的样子来描写。这是两位悲剧家的一个重要区别。欧里庇得斯擅长心理分析，他在作品里着重反映人的情欲。欧里庇得斯其中约有三分之二的作品以妇女为主要人物，他在这里对她们进行了深刻的心理描绘。《美狄亚》就是这一方面最出色的悲剧。剧本写的是美狄亚因被她的丈夫伊阿宋遗弃而进行报复的故事。为了继承科林斯的王位，伊阿宋不顾美狄亚过去对他的深情厚意，一心想另娶科林斯的公主为妻，美狄亚忍无可忍，毒死了科林斯的公主和国王，同时还亲手杀死了她给伊阿宋生的两个儿子，然后乘龙车腾空而去。

在欧里庇得斯的作品中，他把歌队的重要性降低到与剧本本

身只是模糊相关的程度。而他主要的关注是在哲学与心理方面。他是一个怀疑主义者，在智者学派的影响下，他对神和命运之类的观念提出了异议，他所表现的神往往是荒谬的。在他看来，命运不是生前注定的，取决于人们自己的行为。

欧里庇得斯对于许多雅典的理想都提出疑问，在他的笔下甚至连神祇也常常显得卑小而无能。他常分析人物的动机，最后显出他们并无可佩之处。欧里庇得斯的作品一方面以思想与心理分析写实为人称道，另一方面则以不完美的戏剧结构为人诟病。他的语言朴质、自然，但有许多见长的说理与辩驳。他的悲剧包含着大量的计谋成分，喜剧或闹剧因素以及浪漫情调，结构比较松散。他往往在“开场”中介绍戏剧情节，收尾时利用某些神祇的力量来解决布局中的困难。在古希腊三大悲剧家当中，欧里庇得斯对后代欧洲戏剧的影响最大。参见“外国文学”中的“欧里庇得斯”。

【莎士比亚】（1564—1616）英国诗人、戏剧家。1564年4月23日生于英国中部瓦维克郡埃文河畔斯特拉特福。他的父亲是手套工匠，曾被选任市长，母亲是一望族后裔。幼年在当地文法学校读书 1585 年离开故乡，到伦敦谋生，1590 年左右参加剧团，开始了他的舞台和创作生涯。1594 年开始，他所在的剧团受内侍大臣庇护、称为“宫廷大臣剧团”。1598 年左右，他作为剧团股东同其他人合建了环球剧场，他以后的戏剧作品主要在这里公演。他自己也随团进宫演出，偶尔还去大学和法律学校演戏。1603 年，詹姆士一世继位，他的剧团改为“国王供奉剧团”，他和团中演员被任命为御前侍从。1612 年左右他告别伦敦回到家乡定居。1616 年 4 月 23 日病逝。

莎士比亚大约在 1590 年左右起开始写剧本。20 余年内共写了 37 部戏剧，还写有 2 首长诗和 154 首十四行诗。他创作的戏剧被分为三大类型：历史剧、喜剧和悲剧。故事多取材于历史记载，小说，民间传说和老戏等已有的材料，反映了封建社会向资本主义社会过渡的历史现实，中世纪的社会结构和思想理念仍制约着人们的行为，而宗教改革已打破了教会的单一统治，新兴的议会向王权发出了挑战。新兴资产阶级的人道主义思想和人性论观点。开始改变社会的进程。莎士比亚的戏剧展示了一个新世界的来临。莎士比亚的戏剧创作活动可以分为三个阶段。1590—1601 年间，作品主要是富于乐观精神和鲜明信念的英国历史剧和喜剧。包括 9 部英国历史剧、10 部喜剧和 2 部悲剧。历史剧除《约翰王》(1596—1597) 写 13 世纪历史外，其余 8 部所展现的是 14—15 世纪百余年的重大史实，形成了两个 4 部曲：《亨利六世》上、中、下 (1590—1591) 和《理查三世》(1592) 以及《理查二世》(1595—1596)，《亨利四世》上下篇 (1597—1598) 和《亨利五世》(1598—1599)。其中以《亨利四世》上下篇成就最高。莎士比亚最早的四出喜剧，是大胆模仿与多方面尝试的成果，为后 6 出成熟的“莎士比亚式”浪漫喜剧奠定了基础。在这 6 出成熟的喜剧中《温莎的风流娘儿们》(1600—1601) 是唯一以英国现实为背景的作品。其余 5 出《仲夏夜之梦》(1595—1596)、《威尼斯商人》(1596—1597)、《无事生非》(1598—1599)、《皆大欢喜》(1599—1600) 和《第十二夜》(1600) 均以贵族青年相爱，经过波折和困难终于完婚的经历为题材，宣扬真挚的友谊与爱情以及为幸福奋斗的勇气。属于第一阶段的《泰特斯·安德洛尼克斯》(1593—1594) 和《罗密欧与朱丽叶》(1594—1595) 是两出不同类型的悲剧。

第二阶段是从 1601—1608 年期间的作品。包括 3 部问题剧、

3 部罗马戏和 5 部悲剧。3 部问题剧也称作阴暗的喜剧有《特洛伊罗斯与克瑞西达》(约 1602)、《终成着属》(1602—1603)、《一报还一报》。罗马戏是取材于普卢塔克《希腊罗马英雄传》的历史剧。《尤利乌斯·凯撒》(1599—1600) 和《安东尼和克莉奥佩特拉》(1607)。“四大喜剧”《哈姆雷特》(1601)、《奥赛罗》(1604—1605)、《李尔王》(1605—1606)、《麦克白》(1605—1606), 标志西方悲剧发展的新阶段。反映了莎士比亚对时代的深刻感受和思索。悲剧《雅典的泰门》, 论者多以为这是一出未完成的戏。

1608 年以后, 是莎士比亚的最后一个时期。作品多为倾向于妥协和幼想的悲喜剧或传奇剧。包括 4 部悲喜剧或传奇剧。他最后与弗莱彻合作写了《两位贵宾》(1611—1612) 和历史剧《亨利八世》(1613) 近年来有的莎士比亚戏剧集收入了《两位贵亲》。莎士比亚被认为是人类历史上最伟大的剧作家、诗人。他的作品不仅影响着现代的戏剧创作, 而且在今天依然博得全世界读者和观众的喜爱。参见“外国文学”中的“莎士比亚”。

【高乃依】(1606—1684) 法国古典主义悲剧早期的代表剧作家。1606 年 6 月 6 日, 高乃依出生于鲁昂一个富裕的律师家庭。他幼年时在鲁昂耶稣会办的中学读书, 深受天主教影响。毕业后学习法律, 担任鲁昂王家森水泽森林事务所律师和法国海军部驻鲁昂律师。但他却有志于戏剧创作, 23 岁时因处女作《梅丽特》上演大获成功, 在社会上颇有名气。从此他摆脱法律和行政事务、专心创作。接连写了 4 部喜剧、3 部悲喜剧和 1 部悲剧。其中, 悲剧《梅黛》(1635) 上演后布瓦洛称他为法兰西第一个戏剧诗人, 而引起红衣主教黎塞留的注意。主教把他吸收进“五人写作班子”, 替自己修改和润色作品。但由于高乃依生性耿介, 对主教的

剧作大加修改，被解职离去。

1636 年他的剧作《熙德》上演，轰动一进，为法国古典主义戏剧奠定了基础。但《熙德》的成功却引起了以黎塞留为首的剧作家的抨击，高乃依气愤之余，退剧故乡赋闲数年。1640 年，高乃依名剧《贺拉斯》上演，拉着写出《西拿》（1640）《波利耶克特》（1643）均获得成功。不久，又写出《宠贝之死》（1643），这是表现他前期创作风格的最后一部剧本。1644 年以后，高乃依的作品每况愈下，这一时期的作品有《罗多古娜》（1644）、《妮科梅德》（1651）等。1647 年，被选入法兰西学院。他一生写了 30 多部剧本，声名煊赫。高乃依是典型的法国古典主义剧作家，他的作品也是 17 世纪法国中央君主集权下的产物，崇尚唯理主义，将艺术作为服务于王权显贵的工具，表现出忠君爱国的政治倾向，在语言运用和创作方法上，也有新的法则，诗如颇为严格的语言规范，及戏剧结构的“三一律”原则。高乃依善于运古典主义原则，但在时间与场景的处理上又有所突破，成为一代剧作家的楷模。见“外国文学”中的“高乃依”。

【莫里哀】（1622—1673） 法国喜剧作家、演员、戏剧活动家。他继承喜剧传统，并加以天才的发挥，创造了新的喜剧风格，开创戏剧史上的一个喜剧时代。他生于巴黎一个宫廷室内陈设商家庭。本名让—巴蒂斯特·波克兰。中学受到良好的教育。对戏剧产生了强烈的爱好。1643 年，他向父亲宣称放弃世袭教育权利，与贝雅尔兄妹等九个朋友组成“盛名剧团”，在巴黎开始职业演出。1644 年，起艺名为莫里哀。但因经营不善剧团负债沉重而受债主控告，两次被捕入狱后加入老艺人杜弗莱斯纳剧团，到外省巡回演出。众 1645—1658 年的 13 年间，莫里哀走遍了法国西南地区。过着流浪

艺人的生活。莫里哀返回巴黎后于1658年10月24日在罗浮宫为国王演出独幕喜剧《多情的医生》(失传)。路易十四批准把王宫附近的小波旁剧场拨给他们使用。1660年,莫里哀以“王室侍从”的身份出入宫廷争取路易十四的保护。由于他的现实主义讽刺喜剧直接表现尖锐的社会矛盾,每次演出,在当时几乎都成为引起轰动的国家大事,遭到封建卫道者们一次次围攻。莫里哀不仅是杰出的喜剧诗人、编剧、戏剧理论家,还是优秀的演员,法国最早的“导演”。莫里哀作为剧团领导和舞台调度、他享有很高的威望、经常筹备大规模的宫廷庆典。长期紧张的工作使他积劳成疾,得了肺结核。1673年2月17日,在参加《没病找病》的演出后在巴黎逝世。

莫里哀共留下33部剧作(其中1部与高乃依、基诺合写)和8首诗。他的戏剧创作的第一个阶段是1658—1664年间。1659年公演的第一部重要现实主义喜剧是《可笑的女才人》。接着,又演出了《丈夫学堂》(1661)和《太太学堂》(1662),后一部5幕诗体喜剧获得巨大的成功,有力地动摇了悲剧的体裁独尊地位,从而引起长达两年以上的论战,在文学史上被称为“喜剧之战”。1664—1666年,是莫里哀戏剧创作的第二个阶段。作品有:《达尔杜弗》(1664)、《唐璜》(1665)和《愤世嫉俗》(1666)等。1666—1673年,莫里哀在这一阶段对喜剧形式作了多方面的探索。作品有《屈打成医》(1666)、《昂分垂永》(1668)、《乔治·当丹》(1668)、《吝啬鬼》(1668)等,其中《吝啬鬼》又译作《悭吝人》,是莫里哀最深刻的“性格喜剧。”之一。1673年莫里哀写出最后一部杰作《没病找病》,谴责自私自利的资产者为了自己的健康而牺牲儿女美满的爱情。

莫里哀继承传统却不囿于传统,大胆吸收融合了即兴喜剧,闹

剧和传奇剧的手法，运用夸张、变形的手法。突破了古典主义“三一律”的框架，语言则力求鲜明生动。在古典主义作品中，人物性格受到“理性对情感的操纵”，显得较为单薄。莫里哀的作品也未能脱离这一时代的影响，但他出自生活的创作，却使他笔下的人物更接近自然状态。而为后人喜爱和推崇。

莫里哀的喜剧已成为典范性作品，影响了许多国家喜剧事业的发展。在法国，人们认为莫里哀代表着“法兰西精神”，今天，莫里哀的喜剧已译成几乎所有的重要语言，是世界各国舞台上经常演出的剧目。参见“外国文学”中的“莫里哀”。

【拉辛】（1639—1699） 法国剧作家。法国古典主义戏剧的经典作家。1639年12月21日生于法国北部拉费泰米隆一个执法官员家庭，3岁时父母去世，由笃信冉森派教义的祖母抚养。家境贫寒，自幼进冉森派学校读书，老师是闻名的希腊语学者，因此他很早便熟悉希腊文学。1658年拉辛到巴黎上学，有机会和一些诗人、演员交往、爱上了文学。路易十四结婚，他写了一首颂诗，深得国王赏识。1661年拉辛被送到舅舅那里攻读神学，由于不愿意担任神职，两年后，又回到巴黎继续过着诗人生活。此时他认识了布瓦洛，布瓦洛鼓励他写作并协助他进入宫廷，领取年金。他发表的第一部悲剧《忒拜依特》。第二部悲剧《亚历山大大帝》（1665）使拉辛更露头角，同时也使他同冉森派的关系宣告破裂。

拉辛创作大致分两个阶段：第一阶段从1667—1677年间，这一时期的代表作有《安德罗玛克》（1667）、《菲德拉》（1667）、《布里塔尼居斯》（1669）、《贝雷妮丝》（1670）、《巴雅泽》（1672）、《米特里达特》（1673）、《依菲革涅亚》（1674）。这些剧作演出后都获得不同程度的成功，引起同行的忌妒，树立了不少

有权势的敌人，不断受到攻击，以致被迫放弃戏剧创作达 12 年之久。1673 年，拉辛被选为法兰西学院院士。后来又开始他第二阶段的创作，开始用圣经题材写政治性的悲剧，代表作有《以斯贴》（1689）、《亚他利雅》（1691）。这是拉辛同冉森派和解后，应路易十四宠幸的曼特依夫人之请而发表的重要作品。路易十四为进一步控制拉辛，曾于 1677 年任命他同布瓦洛为史官。1678、1683 和 1687 年拉辛 3 次随国王出征，1690 年，他被封为国王侍臣，1694 年又任国王私人秘书。但是他晚年由于对国王内外政策的不满，越来越同国王疏远、以至路易十四禁止他出入宫廷。1699 年 4 月 21 日逝世前他过着凄凉愁苦的孤独生活。

拉辛一生写了 10 几部名剧，代表作为《安德罗玛克》。这是一出 5 幕诗体剧，取材于希腊、罗马的史诗和悲剧，特别是欧里庇得斯的同名悲剧。拉辛和高乃依同属新古典主义悲剧作家，但他们的悲剧风格是悬殊的。拉辛比高乃依更擅长分析人物心理。拉辛的悲剧大多描写理性战胜，体现了古典主义的悲剧观。在《安德罗玛克》中，拉辛一方面热情肯定女人的美好感情和理性良知，另一方面，又把过度发展的情欲作为悲剧的原发因素。具有深刻的心理刻画。拉辛是第一个写心理悲剧的作家。参见“外国文学”中的“拉辛”。

【莱辛】（1729—1781）德国戏剧家、戏剧理论家。美学家、哲学家。1729 年 1 月 22 日生于劳西茨地区的卡门茨。父亲是神学家。1741 年莱辛到迈森贵族学校上学，在语言方面表现出出众的才能，他的希腊文、希伯来文和拉丁文成绩十分突出。1746 年进入莱比锡大学学习神学，但他真正的兴趣却在文学、哲学和艺术，尤其是戏剧，正是在这一时期莱辛决心献身戏剧事业，完成了喜

剧《年轻的学者》的创作，1748年由著名的诺伊贝尔夫人剧团演出，很受欢迎。接着又写了几部喜剧。1748年诺伊贝尔夫人剧团解散，莱辛受到牵连到维滕贝格上学，但同年他又来到柏林。1748—1760年，莱辛除了短期住在维滕贝格外，大都留在柏林。在一些报刊当编辑和撰稿人，这一时期，莱辛自己主办了《戏剧文库》，介绍和评论外国戏剧，特别是英国戏剧，此外他完成了剧本《萨拉·萨姆逊小姐》（1755）。1756年5月，莱辛曾到荷兰、英国等地旅行。返回莱比锡后翻译出版了《狄德罗先生的戏剧》（1760）。1760年10月他从柏林来到布雷斯劳，当了普鲁士将军陶恩钦的秘书。1765年5月又回到柏林，完成了反普鲁士的喜剧《明娜·封·巴尔赫姆或军人之福》（1767）。不久，汉堡民族剧建立，莱辛任戏剧艺术顾问。1767年4月到汉堡，对演出的剧本和演员的表演进行评论。这些评论最后汇集成《汉堡剧评》，于1769年出版。1768年10月，民族剧院因经济问题关闭。莱辛为了生活，1770年到布林斯韦克公爵的沃尔劳比特尔图书馆当图书管理员。在此期间，他完成了一系列重要著作，其中包括著名悲剧《爱米丽雅·迦洛蒂》（1772）和《智者纳旦》（1778）等。1781年2月15日因脑溢血在不伦瑞克逝世，安葬于穷人墓地。

莱辛的剧作从一开始就具有鲜明的社会批判倾向。早期的作品如喜剧《年轻的学者》（1747）、《老处女》（1748）、《达蒙或真正的友谊》（1747）等，此外还有《犹太人》（1748）、《怀疑论者》（1749）、《财宝》（1750）。悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》在德国戏剧发展史上具有重大意义，它标志着德国戏剧进入了一个阶段。成为德国的第一部市民悲剧。《明娜·封·巴尔赫姆》是莱辛的三大名剧之一，也是第一部具有民族特色的德国戏剧。这部作品在德国戏剧史上第一次克服了人物塑造类型化的毛病，把自然和真

实作为喜剧创作的基本原则，为喜剧发展开创了新阶段。《爱米丽雅·迦洛蒂》是借用古罗马历史事件写成的著名反封建悲剧。1772年完成并演出。与此同时创作的还有《斯巴达克斯》（1770）但没有写完，只留下片断，两部剧作都完全克服了法国古典主义模式，但又没有抛掉古典戏剧的基本原则。《智者纳山》体现了莱辛对于古典主义的理解和态度。在剧本结构上具有严谨的因果关系，同时又追求发展的自然顺畅。这就是他力倡的以“真的”古典主义与“假的”法国式的古典主义的对抗。莱辛在创作和剧团工作期间写下了大量的戏剧评论，其中包含了重要的理论观点，收集在《新文学通信》和《汉堡剧评》中。参见“外国文学”中的“莱辛”。

【哥尔德斯密斯】（1730—1774）英国剧作家、诗人、小说家和散文作家，他涉及甚广，精通多种文体。生于爱尔兰中部的帕拉斯。曾先后在三所大学学习，毕业后游历欧洲大陆。1749年，在都柏林三一学院获学士学位。1756年回到伦敦。1774年4月4日卒于伦敦。哥尔德斯密斯是个多才多艺的作家，在戏剧方面是英国18世纪后期风俗喜剧的先驱。为反对当时盛行于英国舞台的矫揉造作和缺乏艺术真实性的感伤主义喜剧，他写出了两部忠实反现实生活、自然生动的剧本，为英国喜剧现实主义传统的恢复和发展作出了贡献。《好脾气的人》（1768）是一部尝试性的风俗喜剧，具有生动活泼、机智幽默的艺术特色。作者表达了对黑暗势力的憎恨，他肯定以各种人物命运遵循着道德改善社会的原则，最终落入善有善报，恶有恶报的窠臼。《委曲求全》（1773）是作者最成功的喜剧作品。通过错把一个人家当成客店的误会，讽刺了英国社会的等级观念。作者不仅让托尼这样的普通人物登场表现

他善良坦率、助人为乐的品性，而有把他树为全剧的实际主人公。哥尔德斯密斯的剧本突破了伤感喜剧过分追求典雅，华而不实的风尚，开辟了讽刺喜剧的道路。这是作品使他声誉日隆，取得了很好的商业利润。所以他的作品至今仍然是英国剧场的保留节目。

【菲尔丁】（1707—1751） 英国小说家、剧作家。生于萨默塞特郡格拉斯顿伯里的一破落贵族家庭。1728 年去荷兰莱顿大学攻读大学，一年后辍学回到伦敦，以戏剧创作为生。1736 年，买下了草市小剧院。菲尔丁写过 25 部剧作，作品都以当时腐败的政治为对象，中以辛辣的讽刺。其中主要有喜剧《咖啡店政客》（1730），模仿嘲讽剧《悲剧的悲剧》（1731），笑剧《堂吉诃德在英格兰》（1734），讽刺剧《巴斯昆》（1736）和《1736 年的历史日历》（1737）。《悲剧的悲剧或大伟人大拇指托姆的生平与死亡》被认为是菲尔丁的最佳剧作，剧中大拇指托姆的故事情节复杂，语言夸张，作者借此以戏谑、讽刺复辟时期盛行的“英雄悲剧”。《堂吉诃德在英格兰》一剧进一步把矛头指向议会选举中的行贿风气。《1736 年历史日历》借用当时记述国内外大事的年鉴名称，写 1736 年英国社会、政治、戏剧方面发生的一系列事件对当时的首相罗伯特·瓦尔浦爵士进行了大胆的讽刺。作者以戏中戏的形式，表现排戏的场面。但该剧锋芒毕露，触怒了当局。1736 年，在国会通过了关于戏剧检查的法令，菲尔丁被迫停止戏剧创作，转学法律。在他的律师生活中，建树平平。他又从事文学写作，终于在小说领域开辟了新的天地。代表作有《弃儿托姆·琼斯的故事》（1749）等。1754 年，由于他心情不佳，疾病缠身，乘船离开英国，去葡萄牙休养。

【博马舍】(1732—1799) 法国剧作家。1732年1月24日生于巴黎。钟表匠的儿子。早年继承父业,学习钟表制作。1753年发明了一种钟表零件完善了钟表的构造获得国王钟表师的头衔。1756年与一寡妇结婚,以妻子领地“博马舍”作为自己的姓氏。他又进入法国宫廷,他同时还改造了竖琴。得到路易十五的公主们的赏识,被聘为宫廷音乐教师。1761年他买下国王书记官一职,成为贵族。1767年上演了处女作《欧也妮》。1768年,第二次结婚。1770年《两个朋友》问世,同年,博马舍被指控篡改遗嘱,败诉后写出《回忆录》披露法庭的营私舞弊。随后,他到英国和德国等地执行刚登基的路易十六委托给他的秘密使命。在此期间,他写出了《塞维勒的理发师》(又名《防不胜防》),于1775年演出。1777年他创建剧作家协会。该会一直存在至今。1781年,博马舍写成《费加罗的婚姻》,却被路易十六斥为“何憎可恶、不准上演”。经过斥4年的斗争,剧本于1784年4月27日上演,轰动了整个巴黎。1787年上演了他写作多年的歌剧《达拉尔》,1792年上演博马舍的最后一部剧本《有罪的母亲》。博马舍1792年被诬控为革命的敌人藏匿枪支。他在国外和悉财产被查封,只得蛰居汉堡,直到1796年才回到巴黎,1799年5月18日因中风去世。《欧也妮》是一出“流泪的喜剧”,但立意平庸,只有序言《论严肃戏剧》颇有价值,是文学史上的一篇重要的戏剧文论。《费加罗的婚姻》是反对封建既存秩序的一篇檄文。博马舍通过费加罗这个人物要求思想言论自由,反对社会不平等和封建特权等等,表达了人民群众的愿望。《费加罗的婚姻》标志着博马舍的戏剧创作达到了顶峰。

博马舍生长于法国从封建社会向资本主义社会变革时期,受到启蒙运动思想家伏尔泰、狄德罗的深刻影响。他坚定地站在

“第三等级”的立场上，多次与贵族发生冲撞，因此坐牢。他以自己的亲身经历进行创作，号召人们向黑暗的封建势力作斗争。戏剧最鲜明地反映出他不屈不挠的斗争精神。他的喜剧具有强烈的政治性，鲜明地反映了法国大革命前夕群众的革命情绪。同时，博马舍善于组织较为复杂的情节，逐层展开，导向高潮，脉络清楚，气势磅礴而又色彩斑斓。参见“外国文学”中的“博马舍”。

【歌德】（1749—1832）德国文学家、剧作家、画家、文艺批评家、自然哲学家。生于法兰克福。父亲出身市民，曾买得皇家参议的头衔。歌德很早就学会了英语、法语、古希腊语、拉丁语，后来又学会希伯来语。1765年10月到莱比锡大学学法律，他把主要精力用于学习自然科学和文学，并从事文学创作。这一时期他先后写了牧童剧《反复无常的情人》（1767）和喜剧《同谋犯》（1767）。1768年8月，因病离开莱比锡回家休养，1770年4月，到斯特拉斯堡大学继续学业。结识了狂飙突进运动的代表人物赫尔德。对歌德思想的形成产生了决定性的影响。歌德开始将艺术理解各种感情的创造性的表现形式，他开始崇尚民歌和史诗的价值，开始追求富于创造性和生命力的语言。1771年大学毕业后回到法兰克福当了律师。不久成为《法兰克福学者通讯》的撰稿人。

1772年9月到1775年是歌德文学创作的第一高峰期，绝大多数狂飙突进时期的作品如《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》（1773）、《少年维特之烦恼》（1774）都是这时写成的。这些作品使歌德成为著名作家。《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》是第一部真正具有歌德特色的作品，使歌德成为狂飙突运动的领袖。1775年，歌德应魏玛公爵之邀，来到魏玛，次年取得公民权，担任多种重要的行政职务。但文学创作却几乎停顿。为摆脱这一困

境，他于1786年9月2日逃往意大利。歌德在意大利逗留了1年零9个月，创作激情又慢慢复苏。1788年6月18日回到魏玛后，他只管矿山和剧院，辞去其他行政职务，专心从事创作。

1789年法国大革命爆发，歌德对这一伟大历史事件的态度始终十分矛盾。这一时期他写了几部政治剧，有《大科夫塔》（1792）、《市民将军》（1793）、《激动的人们》（1793）、《私生女》（1802）等。总的倾向是反对暴力革命、主张改革。法国大革命以后，歌德越来越孤独。1794年，席勒计划办文艺刊物《季节女神》，为征稿给歌德去了一封信，歌德立即回信，从此他们结为至友。他们各自写出一系列重要作品，对歌德来说，与席勒合作的10年是他创作的第二高峰。其中最大的收获是完成了《浮士德》第一部。1805年席勒逝世，这以后的10年，歌德对拿破仑入侵以及反拿破仑解放战争的态度充满矛盾，创作又处于低潮。歌德的晚年时期，又把目光转向世界，他预言将会出现超越国界的“世界文学”，声称自己是世界公民，觉得人类的前途充满光明。在这种情况下，他又恢复了创作青春，出现了第三个创作高峰。《浮士德》这部巨著正是在这次高峰中完成的。歌德的文学创作包括了几乎所有的文学体裁，而且在各方面都有杰出的贡献。戏剧创作只是他全部创作的一部分，但又是最重要的一个部分。他一生写的剧本，完成了的和未完的约70多部，其中既有巨著，也有化装游行剧一类的剧作。参见“外国文学”中的“歌德”。

【谢里丹】（1751—1816） 英国剧作家、演说家、政治家。出生于爱尔兰的都柏林，但从小生活在英国。父亲是演员，母亲是作家。这使他从小就与戏剧结下不解之缘。在谢里丹年轻时就和剧院有密切联系。28岁前写了6个剧本。主要剧作有《情敌》

(1775)、《陪媼》(1775)、《圣帕特里克节日》(1775)、《斯卡巴勒之行》(1777)、《造谣学校》(1777)、《批评家》(1779)、《皮萨罗》(1799)等。《情敌》是谢里丹第一部重要喜剧。剧本塑造了马拉普洛太太达一形象。她的名定的本义是“用词不当”。这一人物的成功,致使人们普遍地把用词不当称作“马拉普洛风格”。《造谣学校》是谢里丹最著名的喜剧,也是英国喜剧的优秀典范。在这部喜剧里,谢里丹以“自然状态”的宗法道德和“文明的”上流社会道德败坏相对比,描写乡绅蒂兹尔爵士,娶一个梦想进入上流社会的乡间贫女为妻,她到伦敦后马上学上贵族女子的恶习,挥霍无度、搬弄是非,致使自己差点失身,最后终于悔悟与丈夫重新和好。谢里丹的喜剧冲突尖锐,讽刺辛辣,而且经常插生动有趣的情节及令人发笑的场面,对话漂亮俏皮,迄今仍保持着舞台生命力。1780年以后,谢里丹弃文从政,当了32年国会议员,并在外交部、财政部和海军任职,并以演说著名于世。1812年,他失去政治地位,陷入沉重的债务之中,晚年艰辛。

【席勒】(1759—1805) 德国剧作家、诗人、历史学家、美学家。1759年11月10日生于符腾堡公国的马尔巴赫。父亲是外科医生。席勒13岁进入实行专制教育的卡尔军事学校,先学法律,后转学医。学校以管理严厉而出名,被称为“奴隶养成所”。8年冷酷呆板的军队生活没有能消触青年席勒的文艺兴趣,反而培养了他在政治上的鲜明倾向,并不断地影响着他以后创作。18岁时,席勒开始秘密写作他的第一部成名剧作《强盗》。1780年12月席勒在军事学校毕业后,在斯图加特当军医。自费出版了《强盗》,曼海姆民族剧院于1782年1月13日首演,引起强烈反响。席勒因此触怒了公爵,被禁闭2周。在禁闭室里,在酝酿创作市民悲剧

《露伊斯·米勒》，后改名《阴谋与爱情》（1784），此时他的第二部剧本《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》已完成大部。1782年9月22日夜里，席勒逃离斯图加特，辗转至迈宁根附近的鲍尔巴赫庄园居住。在这里他完成了著名悲剧《露伊斯·米勒》（1782），再次修改《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》，并构思新的剧要《唐·卡洛斯》。在流浪期间，他开始考虑写作另一个剧本《玛丽亚·斯图亚特》的计划。1783年7月27日应剧院经理达尔贝格之邀回到曼海姆，任剧院剧作家。1784年1月11日，《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》在曼海姆剧院首次演出。4月，《阴谋与爱情》上演，反响强烈。在剧院期间，席勒曾向剧院经理提出一份建立剧评制度的计划，企图发展民族戏剧，但遭到拒绝。随后，他筹办《莱茵塔莉亚》杂志，在发刊宣言中提出“把舞台当作道德讲坛”，主张建立民族文化。9月间，席勒被剧院解聘。1785年4月17日席勒抵达莱比锡，住在一个农民家里。同年写出名诗《欢乐颂》。后移居德累斯顿，修改完成《唐·卡洛斯》（1787）。1787年7月21日，席勒来到早已向往的魏玛。固为当时德国文坛三大人物——赫尔德、维兰德和歌德都生活在这里，这一时期，席勒的主要精力集中在对历史研究和对古希腊文化艺术研究方面。

1788年12月，席勒由卡尔、奥古斯特公爵和歌德推荐担任耶那大学历史副教授，次年5月席勒迁居耶那，此后数年间，席勒研究了美学和康德哲学。他的美学思想较为复杂，但为德国美学作出了贡献。从1794年起，席勒与歌德开始密切合作，友谊日深。他们合作的10年中硕果累累，把德国文学推到一个新阶段，即古典文学时期。席勒在歌德影响下，逐渐摆脱康德唯心主义哲学影响，创作出了古典文学的代表作，包括名剧《华伦斯坦》（1799）三部曲、《奥尔良的姑娘》（1801）和《威廉·退尔》（1804）等。

1799年12月，席勒迁居魏玛，翻译莎士比亚的《麦克白》和拉辛的《菲德拉》等剧目，还与歌德一起从事舞台艺术实践。他在魏玛剧院排演了歌德的《埃格蒙特》和莱辛的《智者纳旦》等剧，表现出旺盛的创作力。席勒的剧作还有《玛丽·斯图亚特》（1801）、《墨西拿的新娘》（1803）、《德梅特里乌斯》片断，以及根据意大利剧作家戈齐的童话剧《杜朗多》改编的同名剧本。

席勒的戏剧创作分为狂飙突进运动和古典文学两个时期。作为狂飙突进运动和古典文学主将之一的席勒，其文艺创作反映了这一历史时期德国的现实。他个人坎坷的生活经历及思想、气质，决定着他的文艺作品具有强烈的反抗精神和要求国家民族统一的愿望。参见“外国文学”中的“席勒”。

【克莱斯特】（1777—1811） 德国剧作家。克莱斯特一生短暂，只生活了34个年头，但在他的生命过程中却充满了强烈的感情冲突。1777年他生于奥得河畔的法兰克福的普鲁士贵族家庭，1792年进近卫团服役，1799年辞去军职，回家上大学，学习哲学和自然科学。1800年辍学移居柏林，1801年开始旅行，先后到过巴黎、瑞士。早年的军旅生活使他产生厌倦，接触了康德浩繁卷帙，又使他对知识的价值失去信心，对人的理性感到失望。当他放弃了达到真理认识的一切希望之后，便试图在感情的基础上有所建树。强烈的内省情感使他特别关注荣誉、自由、爱情、死亡等问题。这种关注在他的艺术创作中得到诗意的展望。在瑞士期间，他完成了第一部剧作《施罗芬施泰因一家》（1804）。这部剧作的出版增强了他要成为一名伟大作家的信心。于是，他马上着手写第二部剧作《罗伯特·居依斯卡》，打算熔希腊命运悲剧和莎士比亚性格悲剧于一炉，但几易其稿都不满意，最后付之一炬。直到1807年，

他才凭记忆记下了第一幕。1804年，克莱斯特回到柏林，先在柏林，后在柯尼茨堡的普鲁士官僚机构中供职。这期间，他完成了《安菲特律翁》（1806）和《破瓮记》（1808）。其中《破瓮记》是克莱斯特唯一的一部以现实生活为题材的剧作。与莱辛的《明娜·封·巴尔海姆》以及豪普特曼的《獭皮》并称德国文学中的三大喜剧。1806年，普鲁士军队被拿破仑打败，克莱斯特感到祖国处于危急中，写出取材古日耳曼传说的《赫尔曼之战》（1808）。1807年克莱斯特辞去官职，在去德累斯顿途中路过柏林时被法国占领军以间谍嫌疑逮捕。在被捕期间，完成了取材希腊神话的悲剧《彭忒西勒亚》（1807）。释放后到德累斯顿，与米勒合编文艺杂志《太阳神》。1808年他完成了浪漫主义骑士剧《海尔市隆的小凯蒂或考验》（1810）。克莱斯特最后一部也是艺术上最成功的剧作是《洪堡王子弗里德里希》（1809—1810）。这部作品是剧作家内心深藏着的生命苦恼的具像化，以浪漫的方式表达关于愿望、痛苦和勇气的真实，以及矛盾心理的存在。传达出自由的困境、意志的脆弱和人性的力是，克莱斯特非凡地预见了现代的人生问题和艺术问题。他对法国和德国的现实主义、表现主义、民族主义和存在主义文艺流派产生了深远的影响。克莱斯特1810年回到柏林，与米勒合编《柏林晚报》，但由于政治上的分歧而失败，1811年停刊，克莱斯特开枪自杀。克莱斯特的作品在他生前没有产生很大影响。19世纪末，人们才真正认识到他是德国文学史上最伟大的作家之一。但因推崇他的后人十分复杂，所以克莱斯特成为德国文学史上最有争议的作家之一。

【雨果】（1802—1885）法国作家、戏剧家、诗人、文艺评论家、政论家。生于法国贝藏松，父亲为拿破仑的将军。幼时曾随军到过

意大利、西班牙。1813年在波帝王朝复辟后，雨果的父亲又宣誓效忠新统治者，随母兄返巴黎，在那里读完中学，后入法学院，创办过刊物，出版了诗集，并获路易十八的年金赏赐。1827年底发表5幕韵文剧《克伦威尔》。1841年当选为法兰西学院院士，1843年诗剧《卫戍官》出版并演出，后投身政治活动。1848年6月革命以后，当选为制宪会议成员。1848—1851年间为国民议会民主派领袖。1851年路易·拿破仑·波拿巴政变，宣布实行帝制，雨果因参加反对党活动，12月11日被迫流亡国外。1870年拿破仑第三垮台后返回。1885年5月22日于巴黎逝世。雨果是法国浪漫主义重要代表人物，继承并发展了法国大革命以来的资产阶级进步思想传统，具有资产阶级民主主义思想和人道主义博爱情怀。著作丰富，为19世纪法国文坛、剧坛杰出代表。

1827—1843年为雨果浪漫主义戏剧创作鼎盛时期，他共写了10部剧作。有影响的作品有《马丽蓉·德洛麦》(1829)、《爱尔那尼》(1830)、《逍遥王》(1832)、《吕克莱斯·波尔吉》(1832)、《玛丽·都铎尔》(1833)、《吕依·布拉斯》(1838)等。《爱尔那尼》典型地体现了积极浪漫主义的纲领性特征，大胆破除了古典主义的“三一律”原则和惯例，大量采用极端、对比和奇特的戏剧手法，加强舞台效果。1830年2月25日，该剧首演。剧场观众截然分为两派，古典主义卫道士与浪漫主义支持者的斗争到了白热化程度，最后，以浪漫主义的胜利而告结束。这出戏的上演，使积极浪漫主义成为法国戏剧的主导倾向的标志。5幕韵文历史剧《吕依·布拉斯》是雨果最有生命力的代表作。这部戏写了平民出身的仆人吕依·布拉斯与西班牙王后的爱情悲剧。吕依·布拉斯和堂·萨留斯特的鲜明对比，表明雨果讴歌的是人民，鞭笞的是贵族统治阶级。有戏必有序为雨果戏剧创作一大特色。他习惯以序言志，既

道出他的创作主张和对时政的看法,又展示他的思想发展变化。唯一无序的是雨果于1828年以岳父福歇姓名发表的《艾梅·罗伯萨尔》。

雨果的戏剧创作,从内容、结构到风格都创建了法国式的浪漫主义戏剧。他和僵化的古典主义决裂,但又承认并吸收情节一致的合理内核。他毕生视戏剧为论坛,通过戏剧创作和演出实践阐述他对人生的看法。雨果的戏剧创作实践和他的创新精神为浪漫主义戏剧19世纪中叶占领法国舞台起了决定性的作用。参见“外国文学”中的“雨果”。

【果戈理】(1809—1852) 俄国小说家、剧作家、批判现实主义的奠基人之一。生于乌克兰波尔塔瓦省大索罗庆采村的地主家庭。父亲有写诗编戏的才能,母亲曾登台演戏。外祖母既会唱民歌,又会讲许多民间故事。果戈里自幼得到了良好的民间传统和民间艺术的熏陶。他在家乡上中学,在中学时期就写过剧本,当过演员。1828年,果戈里来到彼得堡。1833年初他着手写作喜剧《三级符拉季米尔勋章》。该剧未完成。1835年底,果戈理根据普希金提供的情节,完成了他的杰作《钦差大臣》,于1836年4月19日在彼得堡首演,遭到沙皇御用文人的疯狂围攻,但得到别林斯基的高度评价。1836年5月,《钦差大臣》在莫斯科上演,史迁普金扮演的市长给喜剧带来了极大的声誉。不久,果戈理出国,从此大部分时间住在国外,1836—1843年,他修改了《钦差大臣》,完成了《娼事》和《赌徒》,并根据《三级符拉季米尔勋章》的草稿改写了《官员的早晨》、《讼事》、《仆役室》等几部独幕剧。此外,他还写了《1836年彼得堡札记》、《1835年到1836年的彼得堡舞台》、《论戏剧……》以及剧院散场戏剧理论文章。1852年,他病

逝于彼得堡友人家中，终生未娶，晚境凄凉。果戈理反对低级庸俗的情节剧和毫无思想内容的闹剧他认为真正的“高级喜剧”应该是社会的“镜子”，喜剧中的人物不应该是漫画，而应该有活生生的性格和典型。果戈理的戏剧对俄国表演艺术有过很大影响。其中他的名剧《钦差大臣》在世界舞台占有重要地位。除戏剧作品外，果戈理的许多小说，如《死魂灵》、《塔拉斯·布尔巴》、《圣诞节前夜》等都曾改编为剧本上演。参见“外国文学”中的“果戈理”。

【缪塞】（1810—1857） 法国诗人、戏剧家。生于巴黎一知识分子家庭，从小受父母的法国古典主义和启蒙思想熏陶，很早就出入浪漫派文社。受到诺迪埃、维尼和雨果的影响。他的作品充分体现了浪漫主义抒发个人灵魂深处矛盾起伏情愫的特点 1830 年，他第一部上演的剧本《威尼斯之夜》（1830）在巴黎奥德翁剧院演出不成功。但缪塞继续写戏，但拒绝将剧本再搬上舞台。他的戏剧集取名为《坐着扶手椅观戏》。第一集所收的诗剧《酒杯和嘴唇》（1832）、《少女们梦想什么》（1832）。第二集的剧本是用散文写的，有《坏小子洛朗梭》（1834）、《水性杨花的玛莉亚娜》（1833）、《安德烈·德尔·萨尔托》（1833）、《不能拿爱情开玩笑》（1834）等，这些剧本后来和《话不要说得太绝》（1836）、《逢场所戏》（1837）、《门不是敞开就是关闭》（1845）等剧本一起收入《喜剧与格言》，1847 年，《逢场作戏》在巴黎法兰西喜剧院上演，非常受欢迎，别的剧本也陆续演出，有几个剧本至今仍列为剧院的保留节目。《坏小子洛朗梭》是浪漫主义戏剧最佳作品之一，取材于 16 世纪意大利佛罗伦萨的一段史实。洛朗梭·德·美第奇本是一个品行端正的青年，具有共和思想，他立志要剪除

玷污他的祖国的暴君——他的从兄亚历山大德·美第奇公爵。他一面和具有共和思想的人联系，一面含羞忍辱，和亚在山大一起过着荒淫的生活，以博取亚历山大的信任。佛罗伦萨人民鄙视他，称他为“坏小子洛朗梭”。他刺刹了亚历山大，但由于混乱和具有共和思想的贵族无所作为，在群众欢呼声中，他的另一个从兄当了这个公国的统治者。评论家赞扬缪塞体会到“在我们心里燃烧着的平民的愿望”。在这部剧作里，洛朗梭为了杀死暴君，不得不作一个卑下的弄臣，被人民唾弃，他虽然忍辱负重，但精神逐渐被邪行和怀疑腐蚀，导致了他的堕落和意志消沉。在这里，缪塞将自己内心的感触塑造出格朗梭这个悲剧性的人物。缪塞的大部分剧作在 1833—1837 年间完成，当时他是 23—27 岁。他最佳的诗篇和自传体小说《世纪儿的忏悔》(1836)也是在这个时期写的。由于他的剧本不是为了上演，不必考虑观众、剧场经理和演员的反应，他可以剧本结构上自由处理，在思想感情上任由他的想像和幻想驰骋。缪塞作品的风格简结洗炼、真切自然。他以人物为种子来发展戏剧矛盾，人物自身的强烈愿望与追求是行动情节的根源和契机。语言机智幽默，引人入胜。参见“外国文学”中的“缪塞”。

【奥斯特洛夫斯基】(1823—1886) 俄国剧作家。1832 年 4 月 12 日出生在莫斯科小奥尔顿卡街(现改名为奥斯特洛夫斯基街)。父亲是法官，后从事商业活动。1840 年奥斯特洛夫斯基入莫斯科大学攻读法律，1843 年肄业，1843—1851 年先后在“良心法院”和商务法院任书记官。在法院工作期间开始写作。1847 年，奥斯特洛夫斯基发表剧本《破产者》的片断，引起文坛注意。全剧写完后，以《自家人好算帐》的剧名于 1850 年正式发表在《莫斯科

人》杂志上，受到进步文坛的赞美，但警察厅却禁止上演，到1861年才得以公演。从此以后，他几乎每年都有一部或几部作品问世。奥斯特洛夫斯基除进行创作外，还翻译过不少外国剧本。同时他还是一位积极的社会活动家。1865年，他发起成立了莫斯科演员联社。1870年，由他倡议组织了俄国剧作家协会。经他和鲁宾斯坦多方努力，于同年创办了演员训练班。在他的倡议下还创办了模范人民剧院。1886年1月，奥斯特洛夫斯基被任命为莫斯科各皇家剧院的艺术总管理人。同年6月14日在谢雷科沃（现为柯斯特罗姆州奥斯特洛夫斯基区）逝世。奥斯特洛夫斯基一生为俄国舞台提供了47部剧本，创造了几百个人物形象，为俄国戏剧事业的发展作出了很大的贡献。他的创作年代，正逢俄国资本主义发展时期，他的作品反映了这个时代的社会变化。他遵循果戈理的创作道路，坚持揭露社会的不良风气、用讽刺的笔触来描绘当时社会的众生相。于是，初露头角的商人阶层的粗暴和幼稚，新兴资产阶级和蜕化中的农奴主、地主的虚伪奸诈、残酷无情，贵族和官僚的愚昧、堕落等等，都成为他剧中人物的特点。《大雷雨》是奥斯特洛夫斯基的代表作品之一。杜勃罗留波夫在《大雷雨》一出现，便写出一篇文献性论《黑暗王国的一线光明》。他认为该剧女主人公卡杰林娜在宗教迷信、封建势力、愚昧习俗等层层压迫之下，勇敢地发出了自己的抗议。她的投河自尽，标志着俄国革命日益成熟的形势下，一个善良、美好的女子终于忍无可忍、以死相争，这是革命巨浪好将到来的先声。无私的品格、刚烈的性格，以及为自由宁死不屈的精神，使这一形象充满魅力。杜勃罗留波夫还认为奥斯特洛夫斯基是一位熟悉俄国生活的人，是人类心理的天才描绘者，性格描写的巨匠。参见“外国文学”中的“奥斯特洛夫斯基”。

【小仲马】(1824—1895) 法国作家、戏剧家。亚历山大·仲马的俗称。1824年7月28日出生。直到7岁才在法律上获得父亲的承认。几年后,在大仲马的文学才能的熏陶下,他开始文学创作。1848年他的长篇小说《茶花女》问世,声名大振。此后,他便主要从事戏剧创作。1852年,他根据同名小说改编的话剧《茶花女》上演,获得极大的成功。其后30余年的创作生涯中,他的戏剧作品有《半上流社会》(1855)、《金钱问题》(1857)、《私生子》(1858)、《放荡的父亲》(1859)、《克洛德的妻子》(1873)、《福朗西雍》(1887)等20余部。1875年,他当选为法兰西学院院士。《茶花女》和同名小说都是根据作家本人早年的一段恋爱经历写成的,情节也大致相同。剧本中把阿芒之父逼迫玛格丽特同阿芒断交、阿芒无情地羞辱玛格丽特等情节作了更加突出的描写,并且让阿芒赶在玛格丽特咽气之前来同她作垂死之别,比小说的主题更鲜明,锋芒更锐利,也更具感人的艺术力量。小仲马的剧作是法国戏剧由浪漫主义向现实主义过渡时期的产物,话剧《茶花女》也被视为法国现实主义戏剧开端的标志。小仲马为视为“问题剧”的创始人之一。这种问题剧的主旨在于揭露社会时弊,并提出积极的补救办法。他的剧作不以情节的曲折离奇取胜,而以真切自然的情理感人,结构谨严、语言流畅,富有抒情意味。参见“外国文学”中的“小仲马”。

【易卜生】(1828—1906) 挪威戏剧家、诗人。1828年3月20日出生于挪威南部希恩镇一个木材商人家庭,由于父亲破产,只受过几年小教育。1843年在一个小镇上的药店学徒,业余时间刻苦自修,并开始参加社会活动和文学创作活动。1850年,易卜生去

首都克里斯蒂安尼亚（今奥斯陆）求学，没能如愿。他就和一些进步社会活动家、作家一起参加工会活动和新闻工作。不久他便对政治社会活动失去热情，专心从事戏剧创作。1849年，易卜生完成了第一部剧本《卡提利那》，并于1850年出版，但没引起注意。1849年，他写了第二部剧本《勇士之墓》，上演获得成功，大大激发了他的戏剧创作热情。与此同时，易卜生的才华得到挪威著名小提琴家布尔的赏识，因此当他创建的民族剧院于1851年在卑尔根落成时，便聘请易卜生去担任剧院编导。1851—1857年间，易卜生共为剧院完成6部剧本：《诺尔玛，或政客的爱情》（1851）、《圣约翰节前夜》（1852）、《埃斯特罗的英格夫人》（1854）、《索尔豪格的宴会》（1855）、《奥拉夫·利列克朗》（1856）、《海尔格兰的海盗》（1857）。1857年，他改任首都挪威剧院的导演，直到剧院于1862年倒闭。1862—1863年他写出了讽刺剧《爱的喜剧》（1862）和历史剧《凯觐王位的人》（1864）。遭到保守分子的强烈反对。1863年，易卜生被任命为克里斯蒂安尼亚剧院的顾问，但工资微薄。1864年，丹麦—普鲁士战争期间，挪威政府拒绝出兵援助丹麦，易卜生满怀愤怒离开了祖国。在国外期间，易卜生经常旅居意大利和德国，直到1891年回国。他生活困顿，1900年中风，长期卧病，1906年5月23日去世。易卜生一生著作累累，被称为“现代戏剧之父”。挪威议会和各界人士为他举行国葬。

易卜生的创作分了三个不同阶段。第一个阶段为浪漫主义戏剧，又被称作民族浪漫主义戏剧。剧作大都取材于挪威的民间故事和历史传说。《凯觐王位的人》是易卜生浪漫主义创作阶段的最后一部剧本。此后，易卜生逐渐转到现实主义的戏剧创作道路上来，期间写出了《布兰德》（1865）、《彼尔·英特》（1867）和

《皇帝与加利利人》(1864—1873)。在这之后,易卜生相继写下了他的四大社会问题剧:《社会支柱》(1877)、《玩偶之家》(1879)、《群鬼》(1881)和《人民公敌》(1883)。其中《玩偶之家》是易卜生最主要的代表作品,剧本无论就内容或形式而言,在欧洲戏剧发展史上都属创举。该剧情节单纯,结构紧凑,形式完整,矛盾冲突集中尖锐,显示出古典主义“三一律”的影响,但它的四堵墙的室内布景则是易卜生的创造。

在象征主义创作阶段,易卜生写了《野鸭》(1884)《罗斯默庄》(1886)、《海上夫人》(1888)、《海达·加布勒》(1890)、《建筑师》(1892)、《小艾友夫》(1894)和《当我们死而复醒时》(1899)。《野鸭》是易卜生的第一部也是最著名的象征主义戏剧。

易卜生被称作欧洲现代戏剧之父。他的主要成就在现实主义戏剧方面,以他的四大社会问题剧为最高标志。这些作品不仅具有深刻的生活和思想内容,而且是以一种崭新的戏剧样式出现的。他的社会问题剧,既不是喜剧,也不是悲剧,它给易卜生赢得了欧洲戏剧史上划时代作家的地位。但在近期的易卜生研究中,人们开始推崇他的另一些作品和其他特点,诸如象征主义手法的运用,感伤诗情的流露,敏锐的心理洞察力,以及对个人和社会的真实性与虚幻性的实质作了探讨。参见“外国文学”中的“易卜生”。

【左拉】(1840—1902) 法国作家。生于巴黎。父亲是意大利工程师、母亲是希腊人。7岁丧父,19岁开始独立谋生。1862年进阿舍特书局当打包工人。从此开始文学生涯。从长篇小说《黛莱丝·拉甘》(1867)开始,左拉就力图在小说创作中贯彻自己的自然主义文学主张。他用25年的时间写了包括20部长篇小说的巨

型系列《鲁贡马卡家族》，后来又写了长篇小说三部曲《三城市》以及四部曲《四福音书》的前3部。左拉在戏剧理论和戏剧创作实践方面都多有贡献。实际上，他充当了自然主义戏剧理论上的开路人，也在自然主义戏剧的创作实践上做出了长期的努力。19世纪60—70年代，他独立完成了好几部剧作，大部分是根据他的小说改编而成的，主要的有《玛德莱娜》（1865）、《丑女》（1865）、《马赛的秘密》（1867）、《黛莱丝·拉甘》（1873）、《拉布丹家的继承人》（1874）、《玫瑰花蕾》（1879）等。1885—1888年间，他与轻歌剧作者威廉·布斯纳克合作，把《鲁贡马卡家族》中的《小酒店》、《娜娜》、《家常事》、《巴黎之腹》、《萌芽》等主要作品搬上了戏剧舞台。后来，他又与音乐家阿尔弗雷德·布吕诺合作，写成剧本《梦》（1890）、《磨坊之役》（1893）、《麦西多尔》（1897）、《暴风雨》（1901）等。1881年出版的《戏剧中的自然主义》，是左拉最完整的戏剧理论著作。

作为自然主义流派的代表人物，他的作品当然反对那种矫情、感伤，过分戏剧化的因素。他强调作品就是生活的碎片。虽然他的作品存在着追求生理学结论、刻意模仿琐细的“生活直实”但左拉的戏剧尝试向现实主义戏剧趋近了一步。左拉的戏剧理论和创作，在当时的法国掀起一股自然主义戏剧的热潮，对19世纪80—90年代以豪普特曼为代表的德国自然主义戏剧发展起了直接的推动作用。参见“外国文学”中的“左拉”。

【斯特林堡】（1849—1912） 瑞典戏剧家、小说家、诗人。生于斯德哥尔摩。父亲是船舶经纪人。家境拮据，斯特林堡自幼缺乏家庭的温暖。13岁时，母亲去世，继母虐待，使他的生活充满痛苦。因此，斯特林堡早熟而敏感。1867年，斯特林堡进乌普萨大

学攻读医科，仅一个学期就离校去当私人教师，开始写戏。1870年又回乌普萨大学。这一年，他写出《在罗马》一剧，由瑞典皇家剧院搬上舞台。这激发了他的创作热情，于是又写了《被放逐者》（1871）。1872年斯特林堡离开大学在斯德哥尔摩从事新闻工作，并在布兰代斯的影响下写了《奥洛夫教师》（1872），但被皇家剧院拒演。1874年，斯特林堡到瑞典皇家图书馆作助理馆员。此后，他因发表小说《红房间》（1879）引起纠纷，不得不于1883年携家出国。1884年，他的短篇小说集遭到控诉，他回国接受审判，结果被判无罪。1889年他在哥本哈根成立了一座实验剧院，揭幕之日上演了他的名剧《朱丽小姐》。仅上演一场，斯特林堡就因婚姻问题放弃了剧院。1891年离婚后，他回到斯德哥尔摩。1893年，斯特林堡第二次结婚。1897年离婚。从1894年—1896年，他大部分时间是在巴黎度过的。1896年，斯特林堡回到瑞典，1901年和一个挪威女演员结婚，这是他最后的一次婚姻，不久也离婚了。1907年，他和法尔克合作，成立了一个对他的剧本进行实验演出的剧院，两年的时间写下了10部剧本。不幸的家庭生活使他的精神备受创伤。无尽的颠沛和内向的抑郁使他一度精神失常。1910年，他的健康状况急剧下降，剧院随之关闭。1912年5月14日逝世。

斯特林堡留下了数十卷的各种体裁的文艺作品，仅剧作就有60多部。他是一位具有独创性的戏剧家，对现代欧美戏剧有广泛的影响。他的戏剧创作大体上可以分作四个时期。从开始创作到1882年是他的第一个时期。包括10几部剧本，其中最为重要的《奥洛夫教师》。从1886—1892年，斯特林堡写了一批反映现实生活和世态炎凉人与人之间残酷无情关系的剧本，如《父亲》（1887）、《同志》（1888）、《朱丽小姐》（1888）、《债主》（1888）、

《强者》(1889)等。1892年一年当中,斯特林堡从《借方与贷方》到《婚约》,共写了6部独幕剧,大都描写夫妻关系或家庭问题。1898年,在梅特林克的影响下,他相继完成了《到大马士革去》三部曲中的前两部(《到大马士革去Ⅰ》、《到大马士革去Ⅱ》和《降临节》),《到大马士革去Ⅲ》则是1901年完成的。除此以外,他还写了一些象征主义戏剧。晚期从1899年开始,斯特林堡还写了一批历史剧,如《古斯塔夫·瓦萨》(1899)、《厄里克十四》(1899)、《古斯塔夫·阿道尔夫》(1900)、《克里斯蒂娜女王》(1901)、《古斯塔夫三世》(1902)。斯特林堡的晚期作品中,有两部是特别受重视的。第一部是《一出梦的戏剧》(1902),又译作《梦剧》。另一部是《鬼魂奏鸣曲》(1900)。

《鬼魂奏鸣曲》是一部室内剧。描写一个青年学生在一座房子前遇到一个名叫赫默尔的老人,老人把学生介绍给这座房子里的一家人,其中包括一个上校和他妻子(一个木乃伊)、女儿。老人揭露这个家庭的罪恶,木乃伊也揭露了赫默尔的罪恶历史,然后让他自杀。学生和上校的女儿彼此诉说一些骇人听闻的事情,姑娘受到震惊,心碎而死。斯特林堡不是表现主义或超现实主义戏剧家,但他的作品有表现主义和超现实主义的艺术特征。《鬼魂奏鸣曲》和《一出梦的戏剧》曾登上世界各国舞台。1916年,在柏林的演出曾引起欧洲各国的强烈反响,后在欧洲各国广为演出。斯特林堡的特点在于他绝不用戏剧情节去论证创作思想或主题、观念或哲理,而是把重心放在对生活的表现上,以自然生活的逻辑去支配情节,注意环境自然因素对人的行为的影响。他的作品具有最大的生活丰富性。参见“外国文学”中的“斯特林堡”。

【萧伯纳】(1856—1950) 英国戏剧家。生于都柏林基督教家庭。

父亲一度在法院任闲职，母亲是优秀的女中音歌手。萧伯纳中学毕业后即在一家地产公司当小职员。1876年到伦敦写音乐评论和在电话公司打工，他还坚持阅读大量的文学书籍并写小说，一直持续到1898年。1890年，易卜生的剧本《玩偶之家》在伦敦上演，遭到剧评界的评击。萧挺身而出。发表了题为《易卜生主义的精髓》的论文。1884年，他曾接受剧评家阿切尔建议，合写一部由阿切尔提供情节，萧编写台词的剧本，后因意见不合而流产。8年后，萧伯纳独立完成了这部剧作，命名为《鳏夫的房产》，同年12月9日由独立剧社在皇家戏院上演。虽然只演了两场，但在报纸上引起了轰动。萧伯纳从此致力于戏剧创作。1898年，萧伯纳与夏洛特·佩恩·汤森德结婚。1925年获诺贝尔文学奖。30年代萧伯纳作了环球旅行，1933年访问中国，并与宋庆龄、鲁迅等会见。

萧伯纳一生中共完成了51部剧作。其中较有影响的作品有：被称为“不愉快的”戏剧的《鳏夫的房产》、《华伦夫人的职业》(1925)、《薄情郎》(1905)。称为“愉快的”戏剧包括《武器与人》(1894)、《康蒂妲》(1895)和《难以逆料》(1898)。1901年萧伯纳出版了《三部为清教徒写的戏剧》。包括《凯撒与克莉奥佩特拉》、《魔鬼的门徒》和《勃拉斯邦德上尉的皈依》。在此之后，他又创作出了《人与超人》(1905)、《巴巴拉少校》(1905)、《皮格马利翁》(1913)、《伤心之家》(1920)等作品，其中，《伤心之家》被萧认为是他最佳剧本。《回到玛士撒拉》是一部规模宏大的5幕剧，1922年在纽约首演。《圣女贞德》(1923)是萧伯纳作品中唯一的一部悲剧。而他最后的一部重要剧作是《苹果车》(1929)。

在易卜生的影响下，萧伯纳一贯反对以王尔德为代表的“为艺术而艺术”的观点。大力提倡和创作以讨论社会问题为主旨的

“新戏剧”，他发展了戏剧中的道德激情和智力冲突，恢复和发扬了社会风俗喜剧，对 20 世纪英国戏剧和世界戏剧的发展作出了重大贡献。他的剧本不仅有丰富的思想内容和社会意义，而且在艺术构思方面不断创新，对欧洲现代剧的象征、表现及荒诞手法均有尝试和探索。参见“外国文学”中的“萧伯纳”

【契诃夫】（1860—1904） 俄国小说家，剧作家。1860 年 1 月 29 日生于罗斯托夫省塔甘罗格市小商人家庭。家业濒临破产，契诃夫半工半读修完中学学业。1879 年入莫斯科大学医学系学习，毕业后边行医边写作。开始以安东沙·契洪特的笔名发表幽默小品。他的第一部剧本《没有父亲的人》写于 19 世纪 70 年代末，但直到 1923 年才发表，通过父辈与子辈间的两代人冲突，揭示了俄国 19 世纪 70 年代的社会矛盾。全剧人物众多，情节繁杂，而且正剧因素和喜剧因素融合在一起。同样的特点也反映在《林妖》（1889）中。契诃夫把它称作“小说喜剧”。后来契诃夫把《林妖》中的一些人物和情节写进了《万尼亚舅舅》。他的第一部戏剧力作是《伊凡诺夫》（1888）。伊凡诺夫是俄国戏剧文学中的第一个全身心地沉浸于内心复杂体验之中的戏剧主人公。契诃夫在这部剧本中描写了又一种类型“多余人”，向读者展示了俄国知识分子的生活悲剧。在《海鸥》（1896）中，契诃夫比较深入地思考文学艺术以及文学艺术家的命运问题。《海鸥》1896 年首演于彼得堡皇家剧院，未引起广泛注意，两年之后，莫斯科艺术剧院把它重新搬上舞台，获得巨大成功。20 世纪初，契诃夫创作了几部重要的作品，如《三姊妹》（1901）、《樱桃园》（1903）等。契诃夫戏剧创新的一个重要特色是，他力图在生活的常态中挖掘戏剧性，十分重视表现充满心理内部动作。剧本《万尼亚舅舅》（1897）的同

名主人公为耸人无谓地牺牲了自己青春年华的生活悲剧，就是在看来平淡无奇的日常生活细节中展现的。

《樱桃园》(1903)的剧情有很浓的抒情色彩和悲喜剧因素。剧本一方面揭示了象朗温芙斯卡雅和夏耶夫姊弟这样过时了的人物不能挽救旧生活的毁灭,另一方面也强烈地表现了和过去告别,奔向幸福未来的激情,赋予了剧本鲜明的浪漫主义色彩和乐观主义情绪。这部剧本是契诃夫的代表作品之一。写完《樱桃园》不久,契诃夫的肺病日渐恶化。1904年6月,他到德国疗养胜地巴登维勒休养治疗直至逝世。参见“外国文学”中“契诃夫”。

【豪普特曼】(1862—1946) 德国剧作家 1912 年诺贝尔文学奖获得者。生于德国东部西里西亚的上萨尔茨布伦(现属波兰),父亲是旅店老板。豪普特曼青年时代曾学习绘画,雕塑、历史和表演艺术。在大学时代,他就接触了左拉、易卜生的作品,深受影响,并开始听表演艺术课,决心从事文学、戏剧事业。1885 年定居在柏林郊区,开始从事文学创作,并与自然主义文学团体“突破社”发生联系。1889 年,第一部剧作《日出之前》在柏林自由舞台首演成功,一举成为德国自然主义戏剧代表人物。1896 年因创作《汉奈蕾升天记》而获得格里尔帕策奖金。1899 年又因创作《车夫亨舍尔》第二次荣获该奖金。1912 年获诺贝尔奖金。德国莱比锡大学和英国牛津大学相继授予他荣誉博士学位。19 世纪 80 年代之后,一方面豪普特曼戏剧创作硕果累累,另一方面围绕他的争论也日益激烈。1890 年柏林警察局禁止公开上演他的剧本《织工》。1914 年,德皇威廉二世拒绝向他颁发勋章。第一次世界大战之后,豪普特曼表示拥护德国第一个共和国,魏玛共和国视他为德国精神界的代表,授予他勋章。1924 年维也纳造型艺术学

会授予他荣誉会员称号。1928年普鲁士作家协会吸收他为会员，莱因河畔的法兰克福市授予他歌德奖金。1933年希特勒上台后，他隐居在阿格奈滕多夫。1945年秋天，约·罗·贝希尔前去拜访，请他出来提任文化联盟主席，参与德国战后的民主复兴工作，他欣然应允，在准备迁往柏林前夕逝世。

豪普特曼戏剧创作的主要成就，在第一次世界大战之前已经完成。此后的作品远不如早期，只有1932年创作的《日落之前》至80年代尚有一定的艺术魅力。豪普特曼除创作了40多部剧本外，还写过许多诗歌、散文等。他的剧本《织工》、《獭皮》和《沉钟》在五四之后介绍到中国，对中国话剧艺术的发展有过一定影响。豪普特曼的《獭皮》（1893）被称为“偷窃喜剧”。在德国戏剧史上与莱辛的《明娜·封·巴尔赫姆》，克莱斯特的《破瓮记》并称为德国三大喜剧。

豪普特曼是在欧洲自然主义文学运动的影响下开始戏剧创作的，他的创作受当时流行的资产阶级社会学、遗传学影响颇深。他同情人类，但又不是积极地关切人类的苦难。他作品中的人物一般都是消极的，成为自然力量的牺牲品。他的作品带有描写社会基本矛盾冲突的所谓“时代戏剧”。豪普特曼使一度处于停滞状态的德国戏剧重新呈现出活力。他的自然主义剧作是反映特定社会状况的历史性文献。其中某些剧本，在艺术上带有明显的叙事文学倾向，被称为现代史诗剧的先驱。

【梅特林克】（1862—1949） 比利时作家、诗人剧作家，用法语写作。生于根特。父亲喜爱园艺和养蜂，对日后梅特林克的情趣和爱好有很大的影响。梅特林克12岁入号称比利时作家摇篮的圣—巴尔贝耶稣学校读书，毕业后，遵从父命，入大学法科读书，并

加入律师公会，1886 年去巴黎进修法律，在那里结识了法国象征派诗人，并开始发表诗歌。

1889 年，梅特林克发表诗集《暖房》和剧本《马兰纳公主》。次年发表独幕剧《不速之客》和《盲人》。从开始创作剧本到 1896 年，他共发表 8 部剧本。《普莱雅斯与梅丽桑德》是他的名作之一，该剧为象征主义戏剧赢得观众。1896 年，梅特林克移居巴黎。这时，他已成为风行一时的象征主义文学在剧坛上的代表。1911 年，梅特林克获诺贝尔文学奖。1896—1914 年，梅特林克发表的主要剧本有《阿丽安娜与蓝胡子》（1902）、《莫纳·娃娜》（1902）、《青鸟》（1907）等。第一次世界大战期间，梅特林克创作了剧本《斯蒂尔蒙德市长》（1919）、反对德国占领。1921 年他被选入比利时皇家学院，1932 年获伯爵爵位。第二次世界大战爆发后，梅特林克流亡美国。1947 年返回法国。1949 年 5 月 5—6 日夜间病逝。

梅特林克一生写了 20 多部剧本多是具有韵律的象征主义散文剧。比较著名的有：《普莱雅斯与梅丽桑德》、《莫纳·娃娜》和《青鸟》。《普莱雅斯与梅丽桑德》，虽是剧本，但其语言的优美可以看作是 19 世纪诗歌创作的成功实验。《青鸟》是一部略带伤感的寓言剧。描写樵夫的儿子蒂蒂和女儿米蒂在圣诞节夜晚做了一个美梦，梦中，在光的带领下漫游了记忆国、黑夜之宫、森林、坟地、幸福园和未来园，去寻找一只青鸟。一觉醒来，发觉青鸟就在自己家里。这时，邻居来为生病的小孙女讨青鸟，蒂蒂慷慨地送给了邻居，邻居的小孙女病就好了，可是青鸟又从小姑娘的手中飞走了。青鸟是幸福和追求的象征。该剧首先被斯坦尼斯拉夫斯基搬上舞台，后相继在德、英、法、美等各国上演，是梅特林克具有世界影响的作品。

梅特林克的象征主义戏剧出现在巴黎舞台充斥着自然主义戏

剧之际，剧作清丽隽永、委婉动人，受到观众的欢迎，推动了当时戏剧的发展，成为欧洲戏剧史上一个独特的流派。他的象征主义戏剧是以不可知论和宿命论为基础，他的剧本常常带有悲观色彩和神秘气氛。梅特林克戏剧中的主人公常常由于弱小，无力抗争而被恶势力所吞噬，像马兰纳公主、梅丽桑德，都体现出作者的悲观思想。梅特林克的剧作由于充满了诗情画意，曾激起许多音乐家的灵感。他的许多剧本被谱写成交响诗，钢琴曲和歌剧。参见“外国文学”中的“梅特林克”。

【阿庇亚】（1862—1928） 法国—瑞士籍舞台美术家、戏剧理论家。他的舞台艺术思想和对舞台灯光的功能的开掘，为戏剧艺术的发展开辟了新的道路。最初在德累斯顿和维也纳的剧院里工作，研究立体舞台和灯光问题。1882年—1888年间，看了瓦格纳的《纽伦堡名歌手》等歌剧后，备感写实舞台布景的刻板性。于是开始构思一个音乐的舞台设计，发展出直接表现戏剧的内在本质的视觉象征主义。可惜他很少有机会将此付诸实践，只能作许多假想性的演出设计。并将其观点付诸文字。他强调戏剧演出的整体性，舞台设计必须服从于表演的需要。在设计上注意舞台空间处理的节奏性，强调光影的造型和情感表达能力，从而创造了新的舞台氛围，大大提高了舞台美术的艺术作用。他的舞台艺术思想对于戏剧发展具有革命性意义。主要著作有《瓦格纳歌剧的演出》（1895年，巴黎版）、《音乐与舞台艺术》（1899年，慕尼黑版）、《有生命力的艺术品》（1921年，日内瓦版）。他曾在欧洲许多国家进行舞台设计。为现代舞台美术设计提供了美学原理，对欧美戏剧有较大的影响。

【斯坦尼斯拉夫斯基】（1863—1938） 前苏联戏剧艺术家，体验派表演艺术的代表人物。生于莫斯科一个商人家庭，自幼受到充分的文化艺术教育。1888年发起并领导“莫斯科艺术文学协会”，并参加协会的演剧活动。1898年与聂采罗维奇—丹钦科共同创办和领导莫斯科艺术剧院，并成功地演出了一系列名剧。他一生创造了许多经典性的舞台人物形象，导演及指导了120余部话剧与歌剧的演出。1910年前后开始发表表演论文，显现出体验派表演体系的雏形。十月革命后，在旅美期间出版了英文版的《我的艺术生活》，回国后又出版该书的俄文版。1938年又出版了《演员自我修养》（第一部），建立起他的表导演艺术体系，在戏剧艺术史上发生了广泛和深远的影响。参见“戏剧表演”。

【高尔斯华绥】（1867—1933） 英国小说家、剧作家。生于伦敦一个律师家庭，后入牛津大学修法律，取得律师资格。1890年研究海商法而周游世界，结识小说家丁·康拉德，不久转而从事文学创作。他小说的代表作品有长篇小说《福赛特家史》三部曲和《现代喜剧》三部曲等。他写了约25部剧本，深受易卜生的社会问题剧的影响并成为著名的问题剧作家。《银盒》（1906）以涉及一个富人和一个工人的两起并行偷窃银盒案件为主要情节，抨击了社会对工人阶层的歧视和司法制度的不公。《斗争》（1909）写罢工斗争。《正义》（1910）揭露了英国整个司法制度的残酷无情。高尔斯华绥在第一次世界大战后的代表剧作有《皮肤游戏》（1920）、《忠诚》（1922）和《逃跑》（1926）等。高尔斯华绥的剧本结构完整、严谨，人物语言和动作细腻、自然，带有非常浓烈的英国味道。他经常描写的主题是贫与富之间、无产者和资产者之间两种生活方式，两种行为准则的冲突和对抗。冲突双方均有

存在的合理性及非合理性，冲突的解决往往是以妥协告终。由于高尔斯华绥在文学事业上的贡献，他于1929年获得荣誉勋章，并于1932年获诺贝尔文学奖金。参见“外国文学”中的“高尔斯华绥”。

【皮兰德娄】（1867—1936） 意大利戏剧家，小说家。1867年6月28日生于西西里岛一个商人家庭。从西西里首府巴勒莫的理工专科学校毕业后，转入罗马大学攻读语言、文学，后赴德国波恩大学深造，获语言学博士学位。1892年回国，从事诗歌，小说创作。1910年开始创作剧本，大多数由小说改编而成。1925年开始担任戏剧导演。1926—1934年间带领剧团到欧美各国巡回演出。他是20世纪文学革新的佼佼者，一生写了7部长篇小说、300多篇短篇小说、40多部剧本，以剧作成就最高，曾获得1934年度诺贝尔文学奖。

皮兰德娄的戏剧创作可分为三个阶段。1898—1916年间是早期阶段，作品主要是真实主义的方言剧和表现资产阶级生活的通俗剧。这一时期的代表作品是《西西里柠檬》（1910）、《利奥拉》（1916）、《别人的权利》（1899）和《想一想，贾科米诺》（1916）等。1916—1925是皮兰德娄创作的第二个阶段，在这10年里创立了自己的独特风格，创作出了一批哲理剧、怪诞剧和“戏中套戏”式的剧作。作品有：《就是这样，“既然你们这样认为”》（1917）、《帽子和铃铛》（1917）、《各尽其职》（1918）、《人、兽与美德》（1919）、《六个寻找作者的剧中人》（1921）、《亨利四世》（1922）等。1927年，皮兰德娄的戏剧创作进入第三个阶段，这一时期的戏剧表现出存在主义哲学的思想倾向。《寻找自我》（1932）一剧用精神分析法描写女演员处理职业与爱情关系的经

过。此外，他还写了4部神话剧，在这些剧作中他改变过去否定一切的作法，转而歌颂母性、科学、宗教。

皮兰德娄的代表作《六个寻找作者的剧中人》是一部“戏中套戏”式的剧作。作为框架的“戏”是剧团的导演与演员们在剧场排演，6个自称为被剧作者废弃的某剧本中的人物闯进来，请求导演排他们的戏，于是原来的排演中断，导演和演员们看着这些“剧中人”诉说自己的身世，“戏中戏”由此展开。他们的故事引起导演的兴趣，决定就此排演这个新戏。在排新戏的过程中导演和演员们对“剧中人”的戏进行评论，“戏中戏”变成真戏演起来，与框架戏融为一体。虚构的剧中人的遭遇变成了在舞台上表现的真实事件，借以揭示出生活与艺术的冲突。艺术是永恒的，而生活却是流动的，反复无常的。《亨利四世》也是他的名作，表现了隐藏在日常生活表象下的疯狂。

皮兰德娄的戏剧创作反映了20世纪初意大利进入帝国主义阶段，国内社会矛盾激化，中小资产阶级在社会上失去立足点的思想危机。他善于从资产阶级的平庸生活中选取琐碎细小的题材，用以表现危机意识和异化观念这些抽象的主题，这是他剧作的基本特征。另一个特点是皮兰德娄采用怪诞手法处理普通的题材，产生出变化突兀、曲折离奇的情节，夸张、变形的人物，在细节上又力求逼真，将最大胆的虚构与自然主义的写实结合在一起。此外，结构上的创新，也是他的剧作特色。他开创了戏剧艺术的现代风格，扩大了戏剧的表现领域。他对戏剧艺术的试验为后来的荒诞派戏剧开创了道路，影响了欧洲国家的戏剧创作。参见“外国文学”中的“皮兰德娄”。

【高尔基】(1868—1936) 前苏联作家。原名为阿列克塞·马克

西莫维奇·彼什科夫。生于伏尔加河上游城市尼日尼—诺夫哥罗德（今高尔基市）。幼年丧父，生长于外祖父的小市民家庭。少年即开始自力谋生，具有丰富的生活阅历。1892年发表了处女作《马卡尔·楚德拉》（短篇小说）。在此后40余年中，他发表了大量长短篇小说和丰富的文学理论著作，而且著有20多部戏剧作品。他的创作适应全世界工人阶级运动兴起，这使他获得了巨大的声誉，在前苏联，他被称作社会主义现实主义文学奠基人。他的戏剧创作与现实生活有着极为密切的联系，具有鲜明的政治和思想倾向。他的剧作是社会政治戏剧，也是社会心理剧、哲理剧。高尔基在戏剧艺术方面还进行了革新和探索，拓展了这一艺术形式表现和开掘生活的极大可能性，对苏联戏剧的形成、发展产生了重要影响。高尔基的戏剧创作大体集中于3个时期。第一次俄国革命时期，（1901—1906）。主要作品有《小市民》（1902）、《底层》（1902）、《避暑客》（1904）、《太阳的孩子们》（1905）、《野蛮人》（1905）和《敌人》。其中，《底层》尖锐地提出了劳动者的出路问题，在世界剧坛上受到特别重视。早在1903年，该剧就被德国导演莱因哈特搬上舞台。此后，在东、西方许多国家上演。第一次俄国革命失败后的反动年代期间，高尔基的主要作品有《最后一代》（1908）、《怪人》（1910）、《瓦萨·日烈兹诺娃》（1910）、《伪金币》（1913）、《崔可夫一家》（1913）和《老头子》（1915）等。在这些作品中，作家斥责了资产阶级和沙皇政府镇压人民的暴行，暴露了由于他们仇视人民而导致的道德堕落，心灵空虚以及对革命的恐惧心理。十月革命后，主要是30年代，高尔基的戏剧创作达到第三个旺盛时期。这一时期的优秀剧本有《耶戈尔·布雷乔夫》（1931）、《陀斯契加耶夫》（1932）和《瓦萨·日烈兹诺娃》（新编本，1935）。高尔基在1933年发表的论文《论剧本》，对于

戏剧美学，创作方法与写作技巧、戏剧语言、戏剧创作同民族传统，民间文学等各方面的问题作了详尽的论述。参见“外国文学”中的“高尔基”。

【克雷格】（1872—1966） 英国舞台演员、舞台设计家、戏剧理论家。出身于戏剧世家，父亲是建筑师、剧评家和舞台设计师，母亲是著名演员。自幼登台演出，逐步转向舞台设计和导演工作。他不时在伦敦、柏林、佛罗伦萨、莫斯科和哥本哈根工作，在欧洲赢得了一定的声誉。他的设计洗练、大胆而充满想象力，强调灯光的效应创造情绪氛围。他善于采用朴素、严肃的垂直线条，与阴影混合在一起，把观众的视力引至舞台范围之外。他极富创造性的设计与新颖别致的画面，令欧洲剧坛耳目一新。他反对矫揉造作的风格和多种舞台手段的炫耀，倡导简朴的艺术风格。他十分重视光影的运动，努力以布景和灯光的运动直接感染观众。他反对写实主义，指责其为“说教的剧场”。他追求的是直接诉诸感官的剧场，他的主要作品有，1905年为莱辛剧院设计的《威尼斯得免于难》和1912年为莫斯科艺术剧院设计的《哈姆莱特》他有一些理论著述。1905年出版《剧场艺术论》，倡导从19世纪写实主义舞台模式的羁绊中摆脱出来而返回到诗剧方面去。1908年，定居佛罗伦萨后，以《面具》杂志作论坛，发表了许多文章，阐述他的设计思想，逐步形成自己的理论体系，成为戏剧舞美革新运动的倡导者之一。丹麦国王赠予他爵士称号。

【莱因哈特】（1873—1943） 奥地利戏剧活动家、导演、演员、剧院领导人。出生于巴登。1890年始在维也纳接受戏剧表演训练，1892年开始艺术生涯。1894年入萨尔茨堡市立剧院当演员。在演

出中，被柏林德意志剧院经理人、自然主义作家奥托·布拉姆发现，坚持让他去柏林德意志剧院，1905年起任经理。作了大量开拓性的艺术探索，取得了辉煌的成果，为德国戏剧的发展作出了巨大贡献。他的成就是多方面的：对舞台作了大胆的革新，扩大了舞台功能，设计了室内室外，大、小剧场等多种演出空间。他充分调动并协调了舞台布景、灯光色彩、音响效果等多种艺术元素，创造了壮观恢宏的戏剧场景，他执导了大量世界名剧，使观众沉迷。并创造了惊人的演出场次纪录。1912—1927年他两次率团到美国演出。1933年，希特勒政权上台，莱因哈特离开祖国。1937年移居美国，定居好莱坞。在那里，创造了演员工作室，坚持艺术活动。1943年，在纽约逝世。

【梅耶荷德】（1874—1940） 前苏联导演艺术家。生于日耳曼后裔家庭。1895年入莫斯科大学法学系，翌年，转学于莫斯科音乐戏剧学校戏剧班。1898年毕业并加入莫斯科艺术剧院，成为主要演员。1902年离开剧院，到外省自己组织剧团，并担任导演，在上演现实主义风格剧作的同时，通过梅特林克的象征派剧目的排演，对强调舞台假性的演剧方式作了尝试和探索。1906年，他回莫斯科主持戏剧实验培训所的工作，由于艺术见解上与斯坦尼斯拉夫斯基发生分歧，他又到彼得堡，出任柯米萨尔日英斯卡娅剧院总导演，并以排演安德列耶夫的《人之一生》最引强烈反响。以后，他又先后担任了彼得堡亚历山得拉剧院和玛林斯基剧院的导演，还组织了实验性的演出团体。1918年后，他先后出任了彼得格勒戏剧管理局和全苏戏剧管理局的领导职务，梅耶荷德导演一批特色鲜明的剧目，其中以奥斯特洛夫斯基的《森林》和果戈里的《钦差大臣》最为突出。在艺术思想上，梅耶荷德强调创作的

主体特征，他要求导演在排演古典剧目时，要给剧本以崭新的解释。他强调艺术的假定性，在导演过程中始终自觉地运用并突现戏剧的假定性特征，他反对创造虚假的幻觉，而要强调观众自觉的剧场意识。因此，他大胆采用了新的舞台手法，诸如非写实性的舞台装置、灯光、音乐及公开检场，不拉大幕等。他的这种手法，被一些批评家称之为建构主义。梅耶荷德的探索具有革命性意义。由于他用非写实的手法来批评社会问题，因此他的大胆尝试作为“形式主义”的典范，受到严厉的批判。于1940年2月2日遇难。

【凯泽】（1878—1945） 德国剧作家，表现主义戏剧的代表性作家。生于马格德堡。年轻时在阿根廷经商，染上疟疾回到欧洲，后受魏德金德和施特恩海姆的影响，开始创作剧本。1933年纳粹当政后他的剧本被禁演，1938年流亡瑞士直至去世。表现主义作为文学艺术的流派，于20年代初至30年代之间盛行于欧美诸国，它源于绘画，是对印象主义的反拨。表现主义戏剧强调“剥掉人的外皮，以便看到他们深藏内部的灵魂”。在人的潜意识的心灵中发掘原始性的本质。这派戏剧的显著特点是：对人的潜意识的发掘并通过多种方式把它戏剧化。作为表现主义戏剧有影响的剧作家。凯泽第一部有反响的剧本是《卡来市的居民》（1914），这是一部取材于英法百年战争的历史剧。这部作品构思严谨，语言犀利，显露他非凡的戏剧才能。除此之外，凯泽的重要作品还有：《珊瑚》（1917）《煤气厂》（1920）、《从清晨到午夜》（1916）、《并存》（1923）和《小道消息》（1924）等。这些作品确立了他作为表现主义运动领袖的地位。凯泽一生写了60多部剧本，寻找“新人”是其中心主题，致力于表达人的内心情绪和深邃的生活体验他的

剧本具有强烈的反战倾向。但凯泽晚期作品带有遁世思想和悲观主义倾向。如《十月的日子》(1928)、《图卢兹的园丁》(1938)和《阿兰和伊丽译》(1940)等。凯泽的作品风格多样、结构流畅、语言深刻简练,再加上音响和灯光效果的运用,成为20世纪初叶德国舞台的重要实验戏剧。

【小山内薫】(1881—1928) 日本戏剧活动家、剧作家、导演。生于广岛1902年,入东京帝国大学英文科学习,1903年发表了译作《梅特林克的《群盲》》,开始参与日本戏剧活动。改编上演了《罗密欧与朱丽叶》。1904年,创作了《非战争员》。大学毕业后加入真砂座剧团。后因意见不和退出剧团。1907年,组织了易卜生会。1909年11月,他与市川左团次二世合作创立自由剧场,并演出了易卜生的《约翰·盖勃吕尔·博克曼》,以后又导演了高尔基、梅特林克、秋田雨雀等人的剧作。自由剧场是以伦敦的“舞台协会”为样板的会员制近代小剧场,演出获得巨大成功,使知识阶层观众产生了强烈共鸣。1912年末他出国考察戏剧。1913年回国,开始开拓新的发展道路,重视演技。1915年创立古剧研究会。1924年9月,以同人的身份加入筑地小剧场开始他的新戏剧实验运动,导演了大量翻译剧目和创作剧目。小山内薫还从事过戏剧教育和电影导演工作,并著有理论著作多种。

【皮斯卡托】(1893—1966) 德国导演、剧院领导人和戏剧活动家。发展了表现主义戏剧,建立了“宣传鼓动剧”的戏剧样式。1914年加入慕尼黑宫廷剧院,作演员。第一次世界大战期间应征入伍,并成长为和平主义者和社会主义者。1919年在哥尼斯堡领导一个左翼剧院。1920年工作于常到工厂作巡回演出的无产阶级剧场。

1924—1927 年工作于大众舞台。随后，创建了“皮斯卡托舞台”，自任导演，开始实验“政治文献剧”。纳粹党上台后，离开德国。1931 年短期执导于莫斯科国际剧院，又在纽约创办新派戏剧工作室。过了 20 年的流亡生活，于 1951 年回到西柏林，先后在许多著名的剧院执导。1962 年任西柏林自由人民舞台剧院院长，直至逝世。著有自传性著作《政治性戏剧》。在 1924 年导演《旗帜》一剧时，就显露出他戏剧改革的雏型：演出处理成一系列叙事性插曲，直接读读报纸新闻、配上音乐。舞台两侧各有一个银幕，映出每场剧情的简介。1928 年以自由的叙事方式导演了《好兵帅克》，成为现代戏剧史上的重要演出。他对布莱希特等一批德国戏剧家产生了很大的影响。

【托勒尔】（1893—1939） 德国诗人、剧作家、政治活动家，表现主义戏剧的代表人物之一。生于萨莫钦《现属波兰》，父亲是商人。曾在法国上大学。第一次世界大战时自愿从军。战争的经历，使他 from 资产阶级表现主义作家群中脱颖而出，靠近了战斗的无产阶级。1916 年，托勒尔负伤退伍，在慕尼黑和海德堡继续求学开展和平运动，受到追捕，逃往慕尼黑。后加入德国独立社会民主党，参加了巴伐利亚的苏维埃共和国，起义失败后被判处 5 年监禁，1933 年，希特勒夺取政权后，他的剧作被禁演。后经瑞士、法国、英国，流亡到美国，对前途悲观失望，1939 年在纽约自杀身亡。托勒尔的第一部剧本是表现主义的反战剧作《转变，一个人的搏斗》（1919），描写一个艺术家经过战争走上革命道路，表现手法深受斯特林堡和魏德金德的影响。《群众和人》（1921）是托勒尔的代表作品，剧本试图表现作者认为无法克服的群众和个人间的对立。《被释放的沃坦》（1923）旨在揭露和抨击法西斯主义。

《熄火》(1930)是一部文献剧,描写了德国十一月革命爆发的经过。1933年,他流亡美国。他在好来坞的写剧本为生。穷困潦倒,心情郁闷。与妻子离婚后,在旅馆自缢。在流亡期间,托勒尔写了大量反法西斯的诗歌和剧本,其中重要的是剧本《哈尔牧师》(1939),表现了人民与法西斯的积极斗争。

【沃尔夫】(1888—1953) 德国剧作家。生于诺伊维特的一个商人家庭。曾在杜宾根、波恩、柏林学医,1913年获博士学位。他对绘画有浓厚兴趣。青年时代曾游历荷兰、英国等地,加入德国共产党。参加德国工人运动的戏剧活动,曾游历苏联。1933年希特勒当政后,沃尔夫被迫流亡国外。战后沃尔夫返回柏林,1950年获国家奖金。1953年10月5日因患心脏病在柏林逝世。沃尔夫在德国表现派文学影响下开始戏剧创作,这个时期剧作有:《穆罕默德》(1917)、《这就是你》(1919)、《塔玛尔》(1921)、《黑色的太阳》(1921)等。1923年的《穷苦的康拉特》是沃尔夫创作道路的重要转折点,从此摆脱表现主义,逐步走上现实主义创作道路,艺术技巧也趋于成熟。这部剧本取材于民间传说,描写16世纪德国农民革命行驱者的英雄事迹。这一时期的作品还有《黑暗中的男人》(1924)。《氰化钾》(1929)的演出,产生很大的社会影响。沃尔夫因此被当局逮捕,后经群众示威抗议而获释。1930年他创作的名剧《卡塔罗的水兵》是以1918年卡塔罗港口水兵起义失败的事迹为题材的。之后,沃尔夫创作了《泰扬觉醒了》表达了剧作家对中国革命的关注。自1933年起,沃尔夫流亡国外,开始了一个新的创作阶段,写了几部奠定他在德要戏剧史上地位的剧作:《马门教授》(1935)、《弗洛里茨多夫》(1935)、《特洛伊木马》(1937)、《博马舍》(1941)和《爱国者》(1943)。战后,沃尔夫

回到东柏林。这一时期，他的剧本有《种豆得豆》(1945)、《最后的考验》(1946)和《好似森林中的野兽》(1948)。此外，他还创作了喜剧《女村长安娜》(1950)。《托马斯·闵采尔》是他逝世前完成的最后一部剧作。沃尔夫一生共创作了20余部剧作，被认为是德国社会主义戏剧的奠基人之一。参见“外国文学”中的“沃尔夫”。

【奥尼尔】(1888—1953) 美国戏剧家。生于纽约。父亲是著名的浪漫派演员。1906年，进入普林斯顿大学学习。一年后离校，从事各种不同的职业，并接受了无政府主义和尼采哲学的影响。1909年，他被迫去洪都拉斯开采金矿，结果身患霍乱，一无所获地返回美国。他在一个剧团工作了一段时间，便开始了海员生活，先后到过南美和南非等地。曾在布宜诺斯艾利斯呆过半年，过着乞丐生活。回到纽约之后，依旧穷困潦倒，甚至产生过自杀的念头。1912年，奥尼尔到新伦敦电讯报工作。不久染上肺病。在疗养院休养期间他认真反思了以往的生活，遂下决心做一个戏剧家。1913—1914年间，奥尼尔总共写了9部剧本，有8部是独幕剧，只有《东航加的夫》他自己较为满意。为了接受专业训练，奥尼尔在哈佛大学从师贝尔教授学习戏剧课程，为期一年。1916年夏，《东航加的夫》由普罗文斯顿剧团上演。到1917年，奥尼尔又完成了《鲸油》、《在交战区》、《远航归来》和《加勒比的月亮》等独幕剧，大都在纽约的剧作家剧院上演，为奥尼尔赢得了初步声誉。1918年，他写出了名剧《天边外》，这是他第一部在纽约百老汇上演并首次获得普利策奖的戏剧。之后，奥尼尔以其大量的作品引起国内外戏剧工作者的高度重视，对美国的戏剧事业作出了重大贡献。

奥尼尔的大多数重要作品是在20年代和30年代完成的。

1920年,除了上演《天边外》以外,他还写了4部长剧:《黄金》、《安娜·克里斯蒂》、《琼斯皇帝》和《与众不同》。在20年代,奥尼尔还完成了下列剧本:《毛猿》(1921)、《第一个人》(1922)、《喷泉》(1922)、《上帝的儿女都有翅膀》(1923)、《难舍难分》(1924)、《榆树下的欲望》(1924)、《伟大之神布朗》(1925)、《马可百万》(1928)、《奇妙的插曲》(1927)、《拉撒路笑了》(1928)和《发电机》(1929)。从1929年开始,奥尼尔着手写他最有代表性的作品《哀悼》,花了3年的时间完成。这是一部三部曲,共有13幕,上演需要6小时。《哀悼》一剧将奥尼尔的戏剧创作成就推到了高峰。此后,他的剧作逐渐减少。后期的重要作品是,1939年写的《卖冰的人来了》和1941年写的《直到夜晚的漫长一天》。

奥尼尔共留下剧作40余部。由于在戏剧创作上的卓越成就,四次获普利奖,1936年他荣获诺贝尔文学奖。此后,他的身体衰弱,作品数量锐减。直至在波士顿逝世。奥尼尔相信戏剧应该用来表现严肃的思想。而在他之前,美国的剧院主要上演闹剧,是取乐欢悦的场所。奥尼尔的作品广泛地反映了美国资本主义社会的现实生活问题和作者对于这些问题的看法。奥尼尔对美国社会的合理性产生怀疑,在剧中深刻地探讨了人际关系,人神之间的关系以及现代生活中存在的悲剧。在他的成名之作《天边外》里,奥尼尔描写的是个人理想与现实之间的矛盾。它说明生活理想和现实之间的存在着可望而不可及的距离。奥尼尔是著名的实验剧作家,他曾经创造性地运用欧洲各种戏剧流派的创作方法写戏。剧作风格包括了自然主义。(《天外边》),象征主义(《琼斯皇帝》)表现主义(《毛猿》),在《太神布朗》中动用面具,《奇异的插曲》中运用大量旁白和意识流手法,《拉撒路笑了》表现出对技巧的刻意追求,而《送冰人来了》和《漫长的白昼》却似乎摒弃了

任何技巧。他的大胆探索对世界现代戏剧的发展影响深远。

【恰佩克】（1890—1938） 捷克小说家、剧作家。1890年1月9日生于捷克北部一乡村医生家庭。曾在布拉格查理大学学哲学，毕业后做新闻记者。他的创作初期曾同哥哥约瑟夫合作创作了一些散文和剧本。20世纪20年代初，兄弟二人合写出哲理剧《昆虫生活》（1921）。这一时期他的主要作品有《罗素姆万能机器人》（1920）以及1922年出版的科学幻想剧《长生诀》和科学幻想小说《原子狂想》（1924）等。他在从事新闻工作中，同社会有广泛的接触，使他有机会深入观察社会生活。30年代，恰佩克的思想发生很大的变化，积极投入了反法西斯斗争。这一时期他的作品有：剧本《白色病》（1937）、《母亲》（1938）和长篇小说《鲛鱼之乱》。其中剧本《母亲》是捷克爱国主义戏剧的杰作之一。恰佩克是捷克表现主义戏剧的先驱，他的戏剧艺术效果强烈，情节富有戏剧性，如在《母亲》中，鬼魂与活人，生与死、梦幻与现实之间没有明确界线，用这类表现手法，对社会中种种丑恶现象作无情讽刺，获得强烈的艺术效果。《罗素姆万能机器人》是恰佩克的代表作品。一位名叫罗素姆的哲学家研制出一种机器人，被资本家大批制造来充当劳动力。但是世界上如果充满了干活的机器人，人类就会停止生育、面临末日。因此作者在作品中描写了一对会恋爱和能够生育的机器人，以此象征人类将免遭灭亡。该剧于1921年演出，轰动欧洲。恰佩克所创造的“机器人”一词，已被欧洲各国语言接受。参见“外国文学”中的“恰佩克”。

【赖斯】（1892—1967） 美国剧作家。生于纽约，毕业于纽约法律学院。1914年，第一部剧本《审讯》是情节剧，演出时在舞台

布景上有所创新，获得很大成功。随后9年，他在哥伦比亚大学学习戏剧写作，并担任大学区际戏剧协会主席及戏剧导演。他一生创作了30多部戏剧作品，1960年还著有一部戏剧理论专著《舞台剧》出版。20年代初期，表现主义戏剧从欧洲传到美国。在这一流派的影响下，赖斯的剧作《加数器》于1923年3月19日由戏剧同业会上演。这是他对表现主义戏剧的重大贡献。《加数器》写“零先生”干了25年记帐员未曾升级，反被老板辞退，盛怒之下杀了老板。当他被判刑处死之后，他的鬼魂忍受不了天堂的恬静生活，只习惯于机械性的记数工作，又当上了天堂里操纵加数器的记帐员，后来又被从天堂遣返人间。表现主义手法的第一个特征是将角色有一系列意识活动作为独白，这种独白与传统戏剧的不同之处在于它道出了角色头脑中的一系列尚未形成理性思维的形象，所以“零太太”及“零先生”的独白都是断断续续的，突出地显现了他们的内心活动。第二个特征是在戏剧风格上经常具有一种狂热的跳跃，这是由于不连贯的独白以及角色与环境的矛盾产生的紧张情绪所造成的。“零先生”突然杀死老板时舞台音响效果大作，就是烘托他的激昂的情感的。第三个特征是把角色抽象化，使角色代表一种类型的人物，一个阶级或一些主张，因而“零先生”，“一先生”、“五太太”等形象只具有小职员阶层的人物特点而缺乏具体的性格刻画。使用这些手法的目的，就是将角色有内心经历化为舞台上可感的形象，用象征性的人物、语言、场景去表现抽象的主观感受和内在实质，也就是“零先生”在机器的制约下异化为非人的命运。此外，赖斯另一部重要的作品是上演于1929年的《街景》，这是一部以现实主义手法写成的名剧，获普利策奖，在当时的国际剧坛上引起了广泛的注意。

【阿尔托】（1896—1948） 法国戏剧理论家、演员、导演、诗人。法国戏剧理论的创始人和新先锋派戏剧最有影响的人物之一。生于马赛。1916年应召入伍。1920年到巴黎学习，参加了剧团的演出活动，向杜兰学戏，并涉足电影。1926年，创办阿尔弗雷德·雅里剧院，导演了他的独幕剧《燃烧的腹部和疯狂的母亲》等剧目，反响强烈，并引起纷乱，导致剧院垮台。而后作了许多讲座、朗诵和导演工作。1935年创建“残酷剧团”，演出了《钦契》。而后移居墨西哥。一年后，返回巴黎。1937年以后精神分裂症日渐严重，长期住院治疗。他提倡一种猛烈袭击的戏剧，以便将观众暴露在他们自己隐蔽的罪恶和仇恨面前，从而洗刷罪恶，显示出戏剧有价值的生命。阿尔托的新戏剧纲领规定了这样的演出原则：演出场所除四堵光墙外别无他物，演员戴上巨大的面具或塑像进行表演，打动观众的感官。整个演出要将观众吞没，不是用语言，而是用物质的、具体的声音和形象、音乐和舞蹈。表演要用特殊的形体方式等。对阿尔托戏剧思想和残酷戏剧实践有着极其不同的评价，其争论延续至今。他的文集《残酷戏剧——戏剧及其重影》的中译本已经出版。

【布莱希特】（1898—1956） 德国剧作家，戏剧理论家，导演和诗人和小说家。他创造了独特的戏剧体系，并以大量的剧作、导演创作来实践自己的理论，对现代戏剧产生了世界性影响。布莱希特。生于巴伐利亚州奥格斯堡。父亲是一家造纸厂的经理。父母却是农家出身。布莱希特于1917年进慕尼黑大学学医学，但对文学发生浓厚兴趣。1918年德国十一月革命爆发，他被派往战地医院服务。失败后，继续大学学习，对戏剧发生浓厚兴趣。同年写出第一部短剧《巴尔》，攻击资产阶级道德虚伪性，1923年在莱

比锡首演。1920 年完成剧作《夜半鼓声》。1922 年写出第三部剧本《城市丛林》，同年获“克莱斯特奖金”。这一时期，他还为《人民意志报》撰写剧评。1922 年被慕尼黑小剧院聘为戏剧顾问兼导演。1924 年应著名导演莱因哈特聘请赴柏林任德意志剧院戏剧顾问，创作了剧本《人就是人》。1926 年，布莱希特开始研究马列主义，从事戏剧活动。1928 年与女演员海伦娜·魏格尔结婚。这个时期，布莱希特开始形成自己的艺术见解，初步提出史诗（叙事）戏剧理论与实践的主张。同年发表《三分钱歌剧》，在柏林船坞剧院首演，布莱希特开始享有国际声誉。1930 年，他写出《屠宰场里的圣约翰娜》，在这前后，布莱希特写了几部被称为教育剧的短剧，如《巴登的教育剧》、《措施》、《例外与常规》等。1931 年，将高尔基的小说《母亲》改编为舞台剧，第二年首演。1933 年希特勒上台，他带着妻子儿女逃离德国，开始了长达 15 年的流亡生活。他在丹麦乡间住了 6 年，其间曾去苏联。1939 年到瑞典，第二年移居芬兰。1941 年前往美国，与 M. 莱因哈特等人相会，1947 年 10 月离美赴欧，1948 年 10 月返回柏林（东）定居。1949 年与海伦娜·魏格尔一起创建和领导柏林剧团，并亲任导演，全面实践他的史诗戏剧演剧方法。1956 年 8 月 14 日因心脏病突发逝世。

布莱希特在流亡期间，思想和艺术日臻成熟。这个时期的剧作有：《圆头党和尖头党》（1932—1934）、《第三帝国的恐怖与灾难》（1935—1938）、《卡拉尔大娘的枪》（1937）、《伽利略传》（初稿）（1938）、《大胆妈妈和她的孩子们》（1939）、《四川好人》（1939—1941）、《潘蒂拉老爷和他的男仆马秋》（1940）以及改编舞台剧《在第二次世界大战中的帅克》（1941—1943）、《高加索灰阑记》（1944—1945）等。他还以演说、论文、剧本注释等形式阐述史诗

戏剧的理论原则和演剧方法，其中较重要的有《中国戏剧表演艺术的间离方法》(1936)、《论实验戏剧》(1939)、《买黄铜》(1939—1940)、《表演艺术新技巧》(1940)等。1948年后，剧作有《公社的日子》(1948—1949)、《杜朗多》(1950—1954)等，理论著作有《戏剧小工具篇》(1948)、《戏剧小工具篇补遗》(1952—1954)、《大胆妈妈和她的孩子们》等剧的导演分析。他戏剧理论的特点在于提出了“陌生化效果”或谓“间离效果”的思想，反对观众产生舞台幻觉，将舞台上的场景当作真实生活，感情完全投入，失去思考能力，被剧作家牵着鼻子走。他要让观众清醒地意识到剧场中发生的只是戏，要以批判的眼光去看待剧情和角色。为此，他创造了叙事化的史诗剧形式。

布莱希特曾任德意志民主共和国艺术学院副院长，荣获1951年国家奖金和1955年列宁和平奖金。布莱希特戏剧是20世纪德国戏剧的一个重要学派，它对世界戏剧发生着很大影响。这个学派在它的形成过程中，一方面继承和革新欧洲及德国的现实主义传统，另一方面大量借鉴东方文化，尤其是日本古典戏剧和中国戏曲。而逐渐成为近代世界戏剧及技巧上影响最深远的力量。参见“外国文学”中的“布莱希特”。

【萨特】(1905—1980) 法国剧作家、小说家、哲学家。生于巴黎。1924—1928年间在巴黎高等师范学院攻读哲学。1933年到1934年间在柏林法兰西学院哲学系学习，开始形成存在主义哲学思想体系。提出“存在生于本质”。人道先存在，然后按照自己的意志造就自身。他的这一思想始终贯串于艺术创作之中。第二次世界大战爆发后，萨特应征入伍。1940年被德军俘虏，1941年获释。他被关在集中营的这段时间里，唤醒了自己的历史和社会责

任感，创立了“介入文学”的理论，要求文艺创作介入到现实社会生活和斗争中去，关心同时代一切重大的社会政治问题。同时他发现戏剧对人的心灵具有极大的震撼力，于是写了一个关于圣诞节故事的剧本《巴里奥纳或雷电之子》。萨特在获释后参加了法国地下抵抗运动。战后创办《现代》杂志。

1943年，萨特的神话剧《群蝇》奠定了他著名存在主义剧作家的声誉。第二年，寓言剧《密室》又巩固了他作为存在主义代表作家的地位。于战后发表的《恭顺的妓女》（1946）是他一系列剧作中的佼佼者。同年发表的另一部政治剧《死于葬身之地》同样具有一定的思想深度。稍后发表的《肮脏的手》是一部引起激烈争议的剧本。受到了进步力量的批判。50年代，萨特发表了剧本《魔鬼与上帝》（1951）、《温克拉索夫》（1955）、《阿尔托纳的幽禁者》（1959）等。除此之外，萨特的另外两部剧本是：根据大仲马同名剧本改写的《凯恩》和《特洛伊妇女》。

1955年，萨特曾访问中国。1964年，瑞典文学院决定授予萨特以诺贝尔文学奖金，被萨特谢绝，理由是他不接受一切官方给予的荣誉。

萨特一生写了11部剧本，还写过几部电影脚本。二次大战后，萨特的影响首先通过戏剧遍及全欧洲。他的剧作取材广泛，戏剧构想独具一格，艺术手法娴熟，台词精妙。而寓于剧作中的存在主义哲理，则是萨特区别于其他所有剧作家的一个主要特征。萨特主张戏剧要表现人在一定境遇中的自由选择，故而他的剧作也称“境遇剧”。特所谓的“境遇”，就是制约人的自由行为的种种客观条件，包括国家、社会、制度、人际关系、伦理道德、传统习俗等。人既然只能在一定的境遇中选择自己的行为，而行为与境遇又始终处于矛盾状态，那么表现这种矛盾冲突便是境遇剧的

核心问题。萨特的戏剧虽不以情节取胜，但善于处理戏剧冲突，往往在结尾时造成戏剧性的突变，使行为和境遇的矛盾得到迅速解决，而且，剧本的哲学思索给人以隽永的回味。萨特的剧本从总体结构，人物与情节的设计以及台词的运用等方面说来，在法国现代戏剧中堪称出类拔萃。

萨特的 11 部剧本中，人们通常把《密室》和《群蝇》等含有浓重存在主义哲学思想的剧本举为他的代表作。在《密室》这部作品中，剧本把相互角逐的一男二女置于阴森的地狱式的房间里，三个亡魂都不改生前的本性，每个人都为一己之私而试图葬送另外两个人的幸福，但谁也不能如愿以偿，以至男主角加尔散不胜感慨地说：“他人就是地狱。”这句话尖锐地揭示了资本主义社会中以邻为壑的人际关系，从一个方面反映了这个社会的现实。这句话已成了存在主义的名言。参见“外国文学”、“文艺学”中的“萨特”。

【奥德兹】（1906—1963） 美国戏剧家。生于费城，父母是来自立陶宛的犹太移民。奥德兹在纽约度过了青少年时期。15 岁成为演员。他是同仁剧院创建人之一。1935 年，他的独幕剧《等待老左》由同仁剧院演出，获得很大成功。同年，同仁剧院上演了他另 4 部剧本：《到我死的那一天》（1935）、《醒来歌唱吧》（1933）、《失乐园》（1935）、《金孩子》（1937）。从 40 年代开始，奥德兹移居好莱坞，从事电影剧本的写作，同时创作了话剧《夜间的冲突》（1942）、《大刀》（1949）、《乡村姑娘》（1950）、《开花的桃树》（1954）等，但未再达到 30 年代的水平。奥德兹最大的贡献是表现了 30 年代的社会抗议的声音。他的作品大多描写的是他从小熟悉的纽约社会和在经济危机袭击下濒于破产的中产阶级，

通过他们理想的破灭，才能的浪费，幸福生活的一去不回等，反映出资本主义社会中善良诚实的人们的悲欢离合。《等待老左》是奥德兹直接反映工人阶级斗争的一部剧本，它描写了出租汽车司机的一次罢工斗争。剧本构思精巧，并运用了一些现代派的手法，使观众可以直接参与到演出活动中去。这部作品获美国新戏剧协会颁发的最佳独幕剧奖。奥德兹的创作深刻地反映出30年代美国社会的动荡不安和尖锐矛盾。同时，他还表达了美国人民对于民主自由的信念和追求未来幸福的乐观主义精神。他的作品，既具有现实主义的特性，又带有浓厚的浪漫主义色彩。既深刻地揭示现实，又能给人以鼓舞。

【贝克特】(1906—) 爱尔兰小说家、戏剧家。长期居住在法国、兼用英、法两种文字写作。生于爱尔兰都柏林一个中产阶级家庭。曾先后在澳大利亚恩尼斯基伦的波尔托拉皇家学校和都柏林的三一学院学习意大利文和法文，获学士学位。1928年被聘为巴黎高等师范学校英语辅导教师。在巴黎结识詹姆斯·乔伊斯，并成为他的追随者。1930年回都柏林教法文。1931—1937年间，旅居英国、德国、瑞士、法国，1938年定居巴黎。第二次世界大战期间，贝克特参加了法国抵抗运动。后为形势所迫，避居非占领区的沃克吕兹。1945年以后，他主要用法文写作，创作领域涉及诗歌、小说和剧本。剧作有《等待戈多》(1952)、《结局》(1957)、《那些倒下的人》(1957)、《最后一盘录音带》(1960)、《啊，美好的日子》(1963)、《喜剧与小戏数种》(1972)。小说作品有长篇小说三部曲《马洛伊》、《马洛纳之死》和《无名的人》。1969年，贝克特“因为他那具有新奇形式的小说和戏剧作品使现代人从贫困境地中得到振奋”而获得诺贝尔文学奖金。两幕剧《等待戈多》是贝

克特的成名作，也是他最有影响的剧作。1953年，这出戏在巴黎的巴比伦剧场首次上演，欣赏者和反对者发生了激烈的争吵。然而，此后的几年里，它却被译成数十种文字，产生了广泛的影响。

剧中主人公弗拉迪米尔和艾斯特拉贡在旷野的一条路上等待戈多。但谁是戈多，他们也闹不清。他们前言不搭后语地谈着话，因为这样就可以不想、不听。尽管“幸运儿”屡次宣布戈多一定会来，可是直到最后主人公们也没有等到戈多。这就表现出人类在一个荒诞的宇宙中的尴尬处境和生活的无意义。这两个人物还多次试图自杀，结果却可笑地归于失败，在这个世界上，连死亡都没有尊严和意义。

在贝克特的作品中找不到具体的社会主题。他所追求的是表现那些最“基本”的东西：时间、存在、期待、孤独、异化、死亡等等。他的最突出的题材是对资本主义社会中人的无望的寻求和期待所进行的思考和描绘。他认为“只有没有情节”，没有动作的艺术才算得上是纯正的艺术”。他的作品竭力排除现实主义的写照，故事性的情节，真切的心理描写，具体的环境描写，含义实在的对话和一切戏剧程式，使其戏剧创作呈现出全面反传统的特点。因此他的戏剧被称为“反戏剧”或“荒诞派戏剧”。他被公认为是法国荒诞派戏剧的主要代表人物之一，他的《等待戈多》则被视为荒诞派戏剧的经典作品。1953年，该剧在巴黎连续演出300余场。之后流传到欧洲和世界各国。

【威廉斯】（1911—1983） 美国剧作家、小说家、诗人。原名托马斯·拉尼尔·威廉斯。他的父亲是推销员，威廉斯在16岁时就发表了他的第一篇小说。1930年他进了哥伦比亚的密苏里大学，1932年辍学后当过工人。1936—1937年间，他在圣路易斯华盛顿

大学学习，在那里发表了他的第一部剧本。1937年，他在衣阿华大学毕业，同年发表了第一篇署名威廉斯的短篇小说。1940年，戏剧协会在波士顿上演他的《天使的战斗》，演出失败。1944年《玻璃动物园》在芝加哥演出后，他成为专业作家。1983年2月25日，他被人发现死在纽约的一家旅馆里，据验尸报告是误吞药瓶盖窒息而死。

威廉斯是一个多产作家，他写剧本也写小说、诗歌和电影剧本，仅多幕剧和独幕剧就有50多部，曾获团体剧院奖和两次普列策奖。他的创作具有写实风格，被誉为美国的易卜生和契诃夫。他是继奥尼尔之后美国最重要的剧作家。他深受奥尼尔的影响，善于将近代各类创作技巧融于作品中。易卜生和契诃夫所惯用的象征主义《玻璃动物园》，剧名本身即已指出了它深一层的象征意义。这个剧本在这个方面近似斯特林堡的作品。威廉斯的作品尽管有一些极端戏剧化，在人物处理上却具有高度真实性。他的主要关注在于内在的心理真象，透过巧妙地操纵（而非单纯的记录）外在因素，而投射出来。弗洛伊德式的复杂动机，成为他多数剧本的基础。威廉斯剧中的冲突，通常都代表了较大的人类问题；精神观和物质观总相抵触，而戏剧行动的收场，则是依赖人物如何协调这种人性的两个方面。威廉斯的部分剧本将这种冲突过分抽象及寓言化。

《欲望号街车》写来投靠妹妹的大姐布兰奇·杜波依斯和妹夫斯坦利即相互吸引又互相憎恨的故事，最后布兰奇进了精神病院。布兰奇有一句著名的台词：“你说的是兽欲，单纯的欲望！就是在这个区里开来开去的那辆破街车的名字。”《热铁皮屋顶上的猫》虽然头绪纷繁，其中涉及父子矛盾、兄弟矛盾、夫妻矛盾等，但矛盾的焦点实际上是谁能成为那2.8万英亩肥沃棉花地的主

人。

威廉斯的其他作品至多得到评论家有保留的肯定，如《玻璃纹身》；有些甚至受到强烈的批评，如《大路》，《呼喊》、《夏日旅馆的衣帽间》等。即使为他第四次赢得纽约戏剧评论界奖的《鬣蜥之夜》也未能在艺术上超越他那3部成功的作品。

【尤内斯库】（1912—） 法国荒诞派剧作家。生于罗马尼亚的斯拉蒂纳，父亲是罗马尼亚人、母亲是法国人。尤内斯库的童年是在法国度过的。1925年回罗马尼亚学习，在布加勒斯特大学攻读法国文学，毕业后在中学执教，并在罗马尼亚刊物上发表文艺评论。1940年后定居法国。他童年时就喜爱戏剧，后受法国导演阿托德的影响，反对传统戏剧的形式，提倡和建设一套“反戏剧”的理论。1948年开始戏剧创作，处女作《秃头歌女》于1950年在巴黎首演，后继续写出《上课》（1951）和《椅子》（1952）两剧，以其独特风格引人瞩目，但褒贬不一。50年代初，他成为法国乃至当代西方剧坛最有争议的剧作家。60年代，英国著名戏剧理论家艾斯林发表专著，称尤内斯库为“荒诞派戏剧奠基人”。1970年，尤内斯库当选为法兰西学院院士。尤内斯库共写下了40余部剧作，此外尤内斯库还写有大量散文，随笔及论战文章，多收在《意见与反意见》、《与克洛德·波纳弗的会谈》、《现在过去，过去现在》、《散记》等文集中。其中不少是阐述他戏剧观的重要论文。尤内斯库早期的作品都是独幕剧，最有代表性的《秃头歌女》（1950）、《上课》（1951）和《椅子》等。他的独幕剧，舞台气氛灰暗，剧本结构多为循环往复，人物被还原为人的原型、是元素化的，机械的、非人的。剧中除使用语言外，还利用舞台手段，表述作者所持的“人生是荒诞不经的”看法。1952年以后，尤内斯

库的主要剧作有《责任的牺牲者》(1953)、3幕剧《阿美代或怎样摆脱它》(1954)、《新房客》(1955)、《阿尔玛的即席作》等。1957年后,尤内斯库的剧作多为多幕剧,其中最重要的是主人公都叫贝朗热的《不为钱的杀人者》(1958)、《犀牛》(1959)、《空中行人》(1962)和《国王死去》(1962)4部戏。1959年之后,尤内斯库写有《饥与渴》(1966)、《麦克贝特》、《屠杀游戏》、《引人注目的妓院》、《提皮箱的人》、《赴死者处旅行》等10余部戏剧作品,主题多是写孤独的个人在矛盾混乱的宇宙中的处境。

尤内斯库戏剧的特点是标新立异,荒诞离奇。笔下的人物活象机器人,语言支离破碎,满台的物统治人,以这些表现手段揭示世界的荒诞和人生的无谓。他写戏的出发点即表白“我存在”,阐明自身对存在的感受。反对传统戏剧程式,突出“纯粹的”戏剧因素,把动作还原到机械状态,在没有情节的戏剧中使用发展,累进手法表现加速和聚集的过程。还通过舞台效果让物说话,加强荒诞的意义。他认为“戏剧是一种语言运用的特殊方式”,必须使语言高度戏剧化。不同人物重复相同的台词,可产生意想不到的效果。尤内斯库还一贯主张最大限度地调动所有戏剧手段,调整舞台结构,为戏剧创作服务。为此,他写的戏都有大量舞台揭示和动作揭示,并且要求导演严格遵守。尤内斯库的荒诞戏剧是“舞台化”的,它给人以冲击感,迫使观众去思考。

【加缪】(1913—1960) 法国戏剧家、小说家、评论家、伦理学和政治学家。祖籍法国的阿尔萨斯,生于阿尔及利亚东部的蒙多维镇,母亲是西班牙人,父亲是农业工人。加缪不到一岁,其父在欧战中死亡。加缪随母到阿尔及尔的贫民区渡过童年,靠奖学金和半工半读进了中学和大学。他在大学主修哲学。1933年,加

缪投身反法西斯运动，次年加入法国共产党，旋即退出。这期间，他组建了劳动剧团，免费为劳动群众演出，并与人合作，写出以反暴政为内容的剧本《阿斯杜里起义》，遭到当局禁演。他还参加了阿尔及尔电台的剧团，经常到城乡各地去演出。第二次世界大战爆发以后，加缪完成了剧本《卡利古拉》（1939）、《误会》（1941）、小说《局外人》，哲学随笔《西绪福斯神话》。1941年底，加缪参加了抵抗运动，后来担任了《战斗报》驻全国抵抗运动的代表。巴黎解放后，《战斗报》公开发行，加缪是主编之一。不久，加缪的健康状况恶化，同时也由于法国战后改革进展甚微，他的心情十分沉重，逐渐退出新闻界，埋头于文艺创作。这一时期，加缪发表了小说《鼠疫》，剧本《戒严》、《正义者》和哲学随笔《反抗者》。由于《反抗者》的发表，引发了加缪和萨特之间的一场激烈争论。从此加缪不再过问政治，但在阿尔及利亚战争中，他却挺身而出，呼吁双方和解，招致双方的不满。从此，加缪陷入极大的精神苦闷之中，创作也呈现出衰竭状态，所发表的作品只有几部改编的剧本，中篇小说《堕落》和一本短篇小说集。1957年，“因他的重要文学作品透彻认真地阐明了当代人的良心所面临的问题”而获诺贝尔文学奖金。加缪的剧作不如他的小说流传甚广，但是《误会》和《卡利古拉》也被公认为是荒诞派戏剧的两个里程碑。参见“外国文学”中的“加缪”。

【英奇】（1913—1973） 美国剧作家。生于一个堪萨斯州，父亲是推销员。在堪萨斯大学学习戏剧和表演艺术，并得过教育硕士学位。1938年起在密苏里州斯蒂劳斯学院教授英语和戏剧。1947年写出第一部剧本《远离天堂》。此剧虽仅上演几场，却给了他很大鼓舞。继而一连写出《回来吧，小谢巴》（1950）、《野餐》（1953，

获 1953 年度普利策戏剧奖和纽约剧界评奖)、《公共汽车站》(1955) 和《楼梯顶的黑暗》(1957)。这 4 出戏在百老汇上演均大受欢迎, 从而使他一跃而成为 50 年代最成功的剧作家。他的作品显示出类似威廉斯的许多特点, 他关注内在的焦虑, 他的剧本结局同威廉斯相比较显得乐观许多, 因为他的目的是在指出, 要快乐就要正视心理真象。同时也由于英奇关注的并不在于展览心理的冲突, 也不在于剧场技巧, 因此同威廉斯相比, 英奇更属于写实主义的主要潮流。他善于描写美国中西部下层人士的生活, 主人公大都生活在一种单调乏味的环境中, 力图追求持久的爱情和幸福, 却又往往受挫, 偏僻地区的习俗和道德力量迫使他们抑制内心的感情, 以致陷入苦恼, 心神错乱, 并时常采取蔑视或对抗行动。英奇尤其关心家庭关系以及成员各自应该承担的责任。在 50 年代,《回来吧, 小谢巴》、《野餐》以及《公共汽车站》曾使英奇名噪一时, 但他在 60 年代所写的几部剧本演出后均惨遭失败, 导致英奇失意而自杀。

【米勒】(1915—) 美国剧作家, 生于纽约一个时装商人的家庭, 父亲在 30 年代初破产。米勒中学毕业后工作两年, 后进入密歇根大学, 开始戏剧创作, 曾写过 4 部剧本, 并两次获奖。米勒在 1941—1944 年间做过卡车司机、侍者和制盒厂的工人, 后来又在海军船坞做安装工厂技工的助手, 与此同时, 米勒也为电台写一些广播剧。1944 年,《鸿运高照的人》问世, 这是他的第一部在百老汇上演的剧本。1947 年, 米勒以剧本《全是我的儿子》成名, 获纽约剧评界奖。这是一出易卜生式的社会问题剧。

1949 年, 米勒以《推销员之死》一剧荣获纽约剧评界奖和普利策奖, 并使他获得了国际声誉。《推销员之死》奠定了米勒在剧

坛上的地位，一个推销员因年老体衰而被老板辞退，深受打击，两个儿子一事无成也使他懊丧，最后为了使家庭获得一笔人寿保险费而在深夜驾车出外撞毁身亡。此剧揭穿了美国流行的人人都能成功的神话。《推销员之死》探讨的是威利萦绕于心的想要出人头地欲望，威利的心理状况也就支配了剧本的结构。在《推销员之死》中，心理写实取代了外在写实，在戏剧结构上导致了更大的自由。

1953年，米勒根据北美殖民地时代一桩“逐巫案”创作了历史剧《炼狱》，以影射当时非美活动调查委员会对无辜人士的迫害。这一时期，米勒因早期曾参与左翼文艺活动而一再受到非美活动调查委员会的传讯。1956年，他因拒绝说出10年前曾和他一起开会的左派作家和共产党人的姓名而被判“蔑视国会”罪，处以罚金和一年徒刑，1958年最高法院才将这一罪名撤消。1965年起他连任两届国际笔会主席。1968年发表心理问题剧《代价》，其中他塑造了他唯一的一个喜剧人物——一位精神矍铄的老家具商。1972年发表的《创世纪和其他》是一出以漫画手法重述圣经中亚当和夏娃以及该隐杀弟的故事。

1983年，他再度访华并亲自导演他的名剧《推销员之死》，由北京人民艺术剧院上演。1984年，米勒获华盛顿肯尼迪艺术中心荣誉奖。

米勒一贯反对西方商业化，纯娱乐性的庸俗戏剧，认为戏剧是一项反映社会现实的严肃事业，舞台应该是一个比单纯娱乐更为重要的思想传播媒介，应该为一个严肃的目标服务。除了进行戏剧创作之外，他还著有大量的戏剧评论，写过十几部广播剧、电影剧本以及报告文学和短篇小说。由于米勒在戏剧创作方面所取得的成就，这一时期常被人们称为美国戏剧中的“白银时期”。参

见“外国文学”中的“米勒”。

【迪伦马特】(1921—) 瑞士戏剧家、小说家。生于瑞士伯尔尼州的柯诺劳根, 父亲为基督教牧师。1935 年迁居伯尔尼市, 1941 年在苏黎世上了一个学期的大学后, 又回伯尔尼攻读哲学、文学和自然科学。大学毕业后, 在苏黎世《世界周报》担任美术和戏剧编辑。1946 年迁居巴塞尔, 同年完成第一部剧作《立此存照》, 从此专事写作。1949 年《罗慕洛大帝》首演成功, 作者开始崭露头角。1956 年《老妇还乡》上演后, 迪伦马特开始获得国际声誉。1962 年《物理学家》进一步奠定了他在当代世界文学中的地位。至此他的戏剧创作独特风格——悲喜剧趋于定型。他的戏剧创作深受德国剧作家布莱希特和美国剧作家魏尔德的影响。他的悲喜剧是二次大战后, 德国戏剧的主要作品。此后, 他将早期的某些作品(包括广播剧)按悲喜剧的原则加以修改或重写, 如 1963 年演出的根据同名广播剧改写的《海洛力斯和奥基亚斯的牛圈》, 据《立此存照》重写的《再洗礼派》(1966 年首演)和据 1956 年的小说《抛锚》改写的剧本。此外, 60 年代后期至 70 年代他还改写了莎士比亚的《约翰王》, 斯特林堡的《死魂舞》毕希纳的《沃依采克》以及歌德的《浮士德》等。60 年代中期, 创作的《流星》, 被认为是他创作的新起点。此后的创作没有形成新的高潮。《一颗行星的图象》(1969)、《同伙》(1973)、《期限》(1976)、《滑铁卢》(1983)等首演后均告失败。迪伦马特创作并改编的大型舞台剧共 20 余部。在理论上写有《戏剧问题》、《论席勒》、《喜剧解》、《与比索特的谈话》等阐述他独到见解的多种评论著作。1980 年瑞士出版了他的作品集 29 卷, 已被译成 40 余种语言。他的主要作品都有比较明确的主题, 完整的情节、紧张的戏剧冲突、严谨

的戏剧结构和生动而幽默的语言。他善于运用丰富奇妙的想像,尖锐俏皮的讥讽和富有智慧的哲理,善于造成一种气氛和情热,使一些显然不合理的事情完全在情理之中。他反对创作必须遵循某种统一的风格或模式,认为从文艺复兴时期的维加起,统一的风格就不存在了。

迪伦马特在青年时代就受到古希腊喜剧家阿里斯托芬的影响,哲学上接受了19世纪丹麦哲学家克尔凯郭尔存在主义学说,不可知论和历史循环论构成迪伦马特艺术观的哲学基础。他认为艺术包括戏剧是不能反映世界的,只能“表演世界”或“呈现一个世界的图像”。他否认戏剧的教育作用。但他同时又是一个具有艺术抱负和革新精神的作家。

迪伦马特的主要代表作之一《老妇还乡》是一部杰出的悲喜剧,剧中女主角老妇在45年前曾与小城商人伊尔相好而怀孕,但伊尔否认是自己的责任,使她沦为妓女,后嫁给了一个石油大王。如今她已家财万贯,带仇恨回乡。她悬赏10亿美元,要小城居民为她“主持正义”害死伊尔。结果人们终于经不起金钱的诱惑,让她如愿以偿。剧中的悲喜成分熔于一炉。女主人公克莱尔的不可一世和男主人公伊尔的想入非非形成悲喜的场景。参见“外国文学”中的“迪伦马特”。

【阿尔比】(1982—)美国剧作家。美国荒诞派戏剧的主要代表。生于华盛顿。自幼被美国一个富翁里德·阿尔比收为养子。12岁试写剧作,1945年,他的诗作《十人》第一次出版。1946年发表剧本《分裂》。同年进入哈特福德的一所大学,1948年到1958年间在伦敦等地从事过多种职业。1958年,阿尔比创作了剧本《动物园的故事》,1959年9月在德国西柏林席勒剧院演出。同年《贝西

·史密斯之死》在柏林演出,《沙箱》在纽约演出。1961年,《美国梦》在纽约演出。1962年《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫?》在纽约罗斯剧院演出,获纽约戏剧评论奖。1965年,《小艾丽丝》在比利·罗斯剧院演出。1966年,《马尔科姆》在纽约演出,由于经营不当,演出15天即停演。同年《脆弱的平衡》在纽约马丁·贝克剧院演出,获得普利策文学奖。成为60年代,美国最重要的剧作家。

阿尔比最初的作品,直接承袭了荒诞派戏剧的一贯脉络,像《美国梦》、《动物园的故事》。在《美国梦》中,阿尔比感到对美国社会现实无法妥协,他讥讽人们只追求外表而不求实际,满足于外表的健美强大而忽视内部的虚弱。阿尔比还研究不睦的家庭关系,在《脆弱的平衡》中,他反映了美国一个中层家庭生活的空虚无聊,其家庭成员之间互相矛盾、互不妥协此外,阿尔比也在进行着一些象征性、哲学性的探讨,如《小艾丽丝》等作品。

阿尔比的剧本往往无结构、无故事、人物身份不明。台词似对话又像独白,各人说各人的话。最突出的例子是独幕剧《匣子和毛主席语录》:台上放着一个匣子,坐着一位老妇人和一位中年妇女,还端坐着一位牧师。老妇人念诗,似乎在影射着她坎坷的一生。中年妇女丈夫已死,感到自己老年将至,终日害怕死亡的到来。牧师一言不发,听着匣子里时时说出一些毛泽东的著名言论,有时摇头,有时点头。几个人各说各的,即作者所谓各人在不同的环境说着不同的话。这种手法颇像英国人品特的《风景》。通过剧本,阿尔比说明人是孤单的,和别人接触是困难的,而且是危险的人的环境与人的理想具有敌对性,人要满足自己的理想只能生活在幻想中,以幻想自慰。《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫?》就是以此为主题。剧中人乔治和玛莎的家庭生活中缺少一个孩子,于是他们幻想有个儿子在外就学,并把这当作现实以自慰。在一次

晚会中，同事尼克和妻子也以幻想自慰：妻子恩尼假装怀孕，陶醉在幻觉中，最后，晚会散场，幻想破灭，而没有幻想的现实更加可怕。

【品特】（1930—）英国剧作家。生于伦敦东部哈克尼的一犹太裁缝家庭。自幼对下层人粗暴的行为习以为常。这些生活对他以后的创作有直接的影响，并衍化为作品的主题和内容。他曾入英国皇家戏剧艺术学院短期学习，1950年起成为职业演员，演出之余曾写过许多诗文。1957年写下了第一部剧本《一间屋子》，同年上演，从此成为专业剧作家，偶尔也参加演出或担任导演。他的剧作大多以第二次世界大战后和当代英国人的生活为背影。他在创作中善于运用象征和比喻手法。作品一般篇幅较短，形式多样。他的重要作品有：《一间屋子》（1957）、《生日晚会》（1958）、《升降机》（1960）、《看房者》（1960）、《侏儒》（1960）、《搜集证据》（1960）、《茶会》（1965）、《归家》（1965）、《地下室》（1967）、《昔日》（1971）、《虚无乡》（1975）等。品特是英国荒诞派戏剧的代表人物，他的创作受贝克特、卡夫卡等人影响较深，在表现人失去“自我”，人类在一个荒谬世界中的尴尬处境以及人与人之间的隔绝等方面，与法国荒诞派有许多相似之处。品特在他的《生日晚会》中写钢琴手斯坦利的演出被莫名其妙地破坏后，他本人又被别人以许多互相矛盾的罪名指控，最后精神失常。品特的戏剧常具有一种严肃的悲剧性意味，总是以外部威胁给人物带来灾难而告终，同时，剧中人物及其语言又是非理性的和荒诞可笑的，剧情也是荒诞的，但却有种特殊的生动和效果。西方评论界称他的戏剧为“威胁喜剧”。他还常在作品中用完全不确定的环境、事件、人物来历和变幻不定的情节来表现世界是不可知的。此外，他

认为人们总是因害怕彼此沟通思想而用语言来掩饰，这也是他在作品中写荒唐对话的一个重要原因。

作 品

【终身大事】中国独幕话剧。作者胡适。1913年3月发表于《新青年》6卷3号。是中国最早的话剧作品之一。剧本写妇女为争取婚姻自主而离家出走的故事。青年女子田亚梅留学归家，自主选中多年在一起的朋友陈先生为偶，不料母亲田太太求签相命后，说两人命相不合、八字相克而反对。最后亚梅趁父母离屋吃饭，留下字条出走，找陈先生去了。全剧情节简单，具有鲜明的反封建主题。被公认受易卜生社会问题剧的影响。在五四时期有一定的影响。

【雷雨】中国话剧作品。作者曹禺。1935年4月留日学生戏剧团体中华话剧同好会在东京首演。同年8月天津孤松剧团在国内首演。剧本发表于1934年《文学季刊》7月第1卷第3期。1957年6月中国戏剧出版社出版单行本。1980年6月出版第2版。故事写某矿董事长周朴园30年前遗弃了已为他生有二子的女婢侍萍，仅留长子周萍在身边，侍萍携幼子投河被救，遂嫁鲁贵，生有一女名四凤。30年后鲁贵与四凤同在周家为仆，次子鲁大海在周家矿上做工。周朴园妻繁漪与周萍有染，当发现周萍爱上四凤时，则欲辞退四凤，为此召见侍萍，于是周鲁两家关系被揭开，周萍和四凤受刺激双双自杀。为矿上罢工事，大海在周家受辱后愤而出走。

繁漪之子周冲为救护四凤也触电而亡，最后侍萍被惊呆，繁漪从此也疯了。剧作从常见的“乱伦”关系中，发掘这场社会悲剧的时代特征，着重写了3个不同地位、不同性格的女性对命运的抗争及其悲惨结局。全剧结构严谨，情节丰富，悲剧气氛浓重，是中国话剧舞台上久演不衰的优秀剧目，并被译成多种语言在国外上演。

【日出】中国话剧作品。作者曹禺。1937年2月由复旦大学学生和毕业生组成的戏剧工作社在上海首演。剧本于1936年6月起在《文学月刊》上连载。剧本以大都市生活为背景。交际花陈白露靠银行经理潘月亭的供养住大饭店，过着奢华的生活。孤女“小东西”为了逃避蹂躏闯到她的房间。陈白露尽力救助，还是被黑社会头子金八的爪牙卖到下等妓院，最后不堪凌辱而死。陈白露旧时情人方达生欲救陈白露跳出这个污秽之地，可陈白露已是个金丝雀，无法摆脱对潘月亭的依赖，因而拒绝了方达生的好意。不久潘月亭因受金八排挤，银行倒闭，陈白露前途无望，终于黯然自杀，唯有方达生在工人的打夯声中，迎着日出走去。剧本深刻地展示了魑魅魍魉盘踞的旧社会的种种丑态与罪恶，揭示了“损不足以奉有余”的剥削制度的本质。全剧无贯穿的中心事件，以截取生活横断面的手法，写出了社会各阶层形形色色的人物，如俗不可耐的顾八奶奶、油头粉面的胡四、一付洋奴相的张乔治和心地善良的翠喜等。全剧色彩丰富，真实自然，是曹禺的代表作之一。

【上海屋檐下】中国话剧作品。作者夏衍。1939年1月由怒吼剧社在重庆首演。1957年5月由中国戏剧出版社出版单行本。1981年

12月第2次印刷。剧本主要写林志成、匡复和彩玉之间复杂的爱情关系。八年前，林志成在好友匡复被捕入狱后，照顾他的妻子彩玉和孩子葆真。在生活 and 感情的双重压迫下，他与彩玉同居。八年后匡复出狱来林志成家探询妻子和孩子下落，于是三个人都陷入极度痛苦的内心矛盾之中。彩玉想与匡复重新修复往日的幸福，却又难舍林志成危难中相助的情分；林志成在无颜再见老友的自我鞭挞中，倾诉了内心的痛楚；匡复原想重新获得家庭生活的幸福，却眼见妻子与志成已难以分舍。于是在孩子们歌声的启迪下，克服自己的软弱与伤感，留言出走。剧中还同时有几组人物：勉强度日的小学教员、儿子战死的老报贩、卖笑的舞女、善良懦弱的失业者等。由这些生活在同一屋檐下的小人物，组成了一幅现实生活的社会风俗画。这是夏衍的代表作。全剧着重揭示人物的内心世界和他们畸型关系的悲剧实质。结构突破传统模式，全剧无中心事件，各组人物各自为政，平行发展，却又相互交错、穿插、充分表现了夏衍剧作深沉、凝练、清新、淡远的艺术风格。

【天国春秋】中国6幕历史剧。作者阳翰笙。1941年由中华剧艺社在重庆首演。剧本取材于太平天国时期“杨韦事变”的历史事实，揭示农民革命的历史教训，刚愎自信的东王杨秀清执掌天国的文武大权，引起野心勃勃、阴险毒辣的北王韦昌辉的妒恨，在天王洪秀全前谗言诋毁和挑拨离间，扩大事态，从而引起天王对杨秀清的怀疑和猜忌，最后导致韦昌辉杀死杨秀清、屠杀数万太平军战士的悲惨结局，挫伤了革命阵营的元气，也断送了天国的事业。在血的事实教育下，使受韦昌辉诱骗利用的西王娘洪宣娇认识自己的罪过，悔恨万端。祸首韦昌辉也在内讧大变中难逃灭亡的命运。这是一个历史悲剧。剧本写于皖南事变后，其意在揭示：大

敌当前，应团结一致，分清敌我。具有强烈的现实意义。全剧气势磅礴，色彩浓郁，戏剧冲突错综复杂，扣人心弦，显示了作者驾驭复杂历史事件的艺术功力。

【屈原】中国话剧作品。作者郭沫若。1942年4月由中华剧艺社在重庆首演。剧本发表于同年1月24日至27日重庆《中央日报》副刊，同年3月由重庆文林出版社出版单行本。剧本取材于战国时代楚国诗人屈原的事迹，但不拘泥于史实，以屈原一天的遭遇，集中反映出他与以楚怀王为首的统治集团的矛盾，从而概括了他悲壮的一生。面对秦国威胁，屈原主张积极抗秦，引起朝廷不满，被革职囚禁。南后因引诱屈原遭拒，怀恨在心，在酒中下毒欲置屈原于死地，不料侍女婵娟误饮毒酒代屈原而死。剧作生动地表现了诗人忧国忧民、不畏强暴、大义凛然的崇高品质，屈原在暴风雨中悲愤呼号的“雷电颂”，发泄了他对黑暗的愤怒、诅咒，对邪恶的勇敢抗争和对光明美好的向往。演出时引起观众的强烈共鸣。1953年9月由中国青年艺术剧院重新上演，并先后在日本、苏联上演。

【把眼光放远一点】中国独幕话剧，作者胡丹沸。1942年冀中军区火线剧社首演。剧本在1944年6月20日—23日延安《解放日报》上发表。1957年由中国戏剧出版社出版。1979年收入上海教育出版社出版的《中国现代文学史参考资料·独幕剧选》（第二册）等选集。剧本描写抗战时一个普通农民家庭参军抗战的故事。在日寇大扫荡的敌战区某村兄弟俩，老夫夫妇支持儿子在八路军里坚持抗战到底，老二夫妇却唆使儿子开小差回家当“良民”。最后在老大的劝说和事实的教育下，老二夫妇终于觉悟，使其子归

队参加抗日。剧本真实地反映了抗战时期广大农民的生活和思想。剧本获晋察冀 1942 年鲁迅艺术奖。全剧以轻松的喜剧形式，表现了严肃的主题思想，语言有乡土气息。

【清宫外史】中国话剧作品。作者杨村彬。1942 年中央青年剧社在重庆首演其三联剧的第一部《光绪亲政记》。剧本以甲午海战为背景，写亲政不久的光绪皇帝欲整顿朝纲，抵御外侮，召翁同龢，李鸿章商议，并将宣战诏书交慈禧。垂帘听政的慈禧，大权独揽，撕碎了光绪的宣战诏书，并害死了珍妃。正当颐和园举行慈禧六十庆典大宴时，日寇已将战火燃烧到天津。慈禧被迫派遣李鸿章与日本签订卖国条约，由此引起举国上下反对。慈禧威怒之下召见中枢重臣，却逼光绪装病不得参加，光绪只得屈从。于是慈禧一手左右了和议，并辞退罢免光绪亲信恭亲王和翁同龢，从而宣告光绪亲政的失败。但此时中兴会革命已兴起，维新改良的要求势不可当。全剧历史感浓重，首演时曾轰动山城。

【风雪夜归人】中国 3 幕话剧。作者吴祖光。1943 年由中华剧艺社在重庆首演。剧本于 1957 年 3 月由中国戏剧出版社出版。是吴祖光的代表作。京剧名伶魏莲生与法院院长苏弘基的宠妾玉春邂逅相遇，真诚相爱。经玉春的点拨，魏莲生醒悟自己只是权贵们的玩物而决定与玉春出逃。事败，魏莲生被逐出境，玉春被送于盐运使作洒扫之妇，远配边陲。20 年后，魏莲生破衣褴褛落魄归来，在他们当年定情之地，未遇玉春，遂死于风雪之中。玉春却不知所往。而苏弘基在金碧辉煌的佛堂中，依然姬妾侍绕，恣意寻乐。全剧富有浓重的浪漫色彩和诗意，揭示了一个平凡小人物对人生意义的觉醒和自身价值的追求，有着强烈的反封建意义。

【丽人行】中国话剧。作者田汉。1947年由抗敌演剧9队在无锡首演。1961年由上海人民艺术剧院再次公演。剧本发表于1957年《剧本》月刊第5期。1959年由中国戏剧出版社出单行本,1980年11月第4次印刷出版。剧本以抗战末期的上海为背景,以刘金妹、梁若英、李新群三个不同经历的女性命运为主线,反映在日伪黑暗统治下工人的悲惨生活和人民曲折的斗争。纱厂工人刘金妹借债回家途中遭日寇蹂躏,欲寻短见,适被地下工作者孟南救下。少妇梁若英原是作家章玉良的妻子,章离家抗日,梁即与投敌分子、“银行家”王仲原同居。后章回上海工作,与梁在新群家重逢,不料被敌特误认为是孟南夫妇而逮捕。此时工厂关闭,金妹借债摆摊,不料货被抢,丈夫友生被流氓致瞎双目而住院。为生活所迫,金妹被迫卖身养家,不料被友生发现,金妹投江自杀,幸被孟南之妻新群救起。在新群帮助下,金妹鼓起了生活勇气,若英也认清王仲原的真实面目,决心与工人群众一起与黑暗社会作斗争。全剧采用多场景、多时空交替结构,有所创新,情节曲折,生动感人。

【桃花扇】中国话剧。作者欧阳予倩。1947年由新中国剧社首演于台湾。1957年和1962年由中央戏剧学院实验话剧院和上海戏剧学院实验话剧团分别在北京和上海公演。本剧原是清代孔尚任编写的传奇剧本,1937年欧阳予倩改编为京剧。1939年由京剧改编为桂剧。1947年又改编为话剧。剧作通过秦淮歌妓李香君与复社文人侯朝宗的离合之情,写兴亡之感,反映明朝崇祯末年的政治形势和社会风貌,贬斥朝廷的荒淫昏庸和阉党官吏的祸国殃民,歌颂李香君的民族气节。秦淮名妓李香君与复社文人侯朝宗相识相

爱。定情后不久，李自成攻占北京，福王在南京登基，大权重落奸臣之手。侯朝宗被迫出走。香君在师傅柳敬亭帮助下，避身扬州史可法部下，并矢志守节。在无耻文人杨文聪一再威逼下，以首触柱，血染定情诗扇。杨就血在扇上画桃花一幅。不日南明灭亡，清兵渡江，香君隐居山中。一日侯朝宗身着清廷官服来山中接香君，香君知侯已变节，即以死明志。全剧情节曲折，哀婉动人。

【反“翻把”斗争】中国独幕话剧。作者李之华。1947年由东北文艺工作团第二团在黑龙江宾县首演。剧本在1947年7月20—23日《东北日报》上发表。1960年中国戏剧出版社出版单行本，收入1979年上海教育出版社出版的《中国现代文学史参考资料·独幕剧选》（第二册）等选集。剧本以东北解放区土地改革运动为背景，描写地主孙桂阁勾结农会副主任马奎五，阴谋制造事端，并栽赃农会主席刘振东，煽动农民撤换农会干部，企图暗中把持农会 and 自卫队。土改工作队方队长发动群众，终于查明了孙桂阁的“翻把”复辟阴谋。剧本深刻地反映了土地革命中的阶级斗争。结构严密、语言生动，具有浓郁的东北乡土气息。剧本获1947年东北局宣传部奖励。

【红旗歌】中国4幕话剧。刘沧浪等集体创作，鲁煤执笔。由华北联合大学第三文工团首演。1949年5月天津新华书店出版单行本。剧本写刚解放的北方某城纺织女工马芬姐，由于不理解“工人是工厂主人”这一阶级地位的变化，在红旗竞赛中，依然旷工、怠工、打击积极分子，并愤而离厂。最后在说服和事实教育下，唤起了工人阶级的主人翁责任感，成为突出的生产积极分子。全剧

通过劳动竞赛和落后人物的转变，及时地反映了历史巨变对工人思想感情和生活劳动的深刻影响。这对于阶级地位发生变化的城市工人具有现实认识作用和教育意义。全剧语言质朴，有生活气息。曾先后在北京、天津、上海等各大城市上演。

【战斗里成长】中国多幕话剧。作者胡可，系根据与胡朋、胡海珠、轻影合作创作的多幕剧《生铁炼成钢》改写。1958年中国戏剧出版社出版单行本。1949年由中国人民解放军华北军区政治部文工团首演。剧本写青年农民赵石头因父亲被地主压迫致死而放火复仇，后在流离他乡中参军当了革命战士，经过革命战火的锻炼，终于成长为一名出色的指挥员，并与同在一营的父亲、家人团圆。剧本从一个普通农民成长为自觉革命战士的艰苦过程，深刻地反映了农民反抗阶级压迫和进行民族革命战争的历史。全剧情节曲折，富有传奇色彩，赵石头的形象生动、感人。剧本曾被译成多种外文，先后在苏联、罗马尼亚、匈牙利、日本、保加利亚、阿尔巴尼亚等上演。

【龙须沟】中国3幕话剧作品。作者老舍。1951年2月由北京人民艺术剧院在北京首演。剧本写在臭水沟——龙须沟边的一个小杂院里住了四户人家：文弱胆小的旧艺人程疯子，因被黑社会势力欺凌成了“疯子”，他妻子娘子善良、耐劳，靠摆香烟摊支撑这个家；车夫丁四脾气暴躁，妻子丁四嫂是个刀子嘴豆腐心，于是在生活重压下夫妻间常有磨擦；王大妈的女儿二春一心只想早日离开这个臭水沟，可王大妈虽也恨这龙须沟，却因为这里有活干，饿不死人，死活不准二春离开龙须沟；还有刚直敢说的瓦匠赵老头。这些大杂院里的小人物，年年交钱盼修沟，可龙须沟依然臭气熏

天，沟边泥泞不堪。解放后人民政府发动群众，彻底治理龙须沟，不仅沟水清澈，而且大杂院的人吃上自来水。剧本通过龙须沟人民新旧社会的生活变化，热情地歌颂了新社会新政府。全剧形象生动，语言精炼，蕴含着现实主义的思想光辉。作者因创作此剧获北京市授予“人民艺术家”称号。

【万水千山】中国6幕话剧。作者陈其通。1954年由中国人民解放军总政治部文艺工作团话剧团在北京首演。剧本发表于1954年10月《解放军文艺》。1955年由解放军文艺出版社出版单行本。1949年曾以《铁流二万五千里》为剧名，由沈阳部队政治部文工团公演。剧本描写中国工农红军在以毛泽东为首的党中央正确领导下，进行二万五千里长征的英雄业绩。它截取长征中攻占娄山关、过彝族区、强渡大渡河、过藏民区、过草地等几个片断，概括地反映了长征的战斗历程，着力塑造了李有国、罗顺成、赵志方等红军指战员的形象。全剧洋溢着革命英雄主义和革命乐观主义的精神，为革命历史剧的创作提供了有益的经验。

【刘莲英】中国独幕话剧。作者崔德志。1955年由中国青年艺术剧院在北京首演。剧本发表于1954年《辽宁文艺》等5期。收入春风文艺出版社出版的《独幕剧选（1952—1958）》。1957年译成英文，收入北京外文出版社出版的《纱厂的星期六下午及其他作品集》。1960年再次演出。剧本写纱厂女工刘莲英在社会主义劳动竞赛中，当兄弟班组有困难时，发扬集体主义精神，克服自己班组的困难，抽出技术骨干支援兄弟班组，由此引起与其他组员和恋人的矛盾冲突，在事实教育下，刘莲英的行动终于获得了组员和恋人的理解和赞扬。剧本从劳动态度、爱情生活和思想品格等方

面，成功地塑造了社会主义新一代工人的形象，亲切感人，闪耀着时代的光辉。1956年获《剧本》月刊1954、1955年独幕剧征稿评奖一等奖，并被各地戏曲移植上演。

【马兰花】中国3幕10场童话剧。作者任德耀。1956年6月由中国儿童艺术剧院在北京首演。1958年中国少年儿童出版社出版单行本。1979年获“1954——1979年全国少年儿童文艺创作评奖”剧本创作一等奖。剧本取材于民间传说。故事在美丽神奇的大森林中展开。青年马郎勇敢、勤劳、善良。一次他搭救了打柴坠入山崖的王老爹，并托王将宝花——马兰花送给其女，作为定情之物。王老爹的大女儿大兰自私懒惰，对宝花不屑一顾，更不愿嫁到大森林里去。小女儿小兰善良美丽，遂与马郎成亲。马郎、小兰与森林朋友喇叭花、狗尾巴草、鹿娃子、小猴等在一起，借助马兰花的神力，生活得欢乐、幸福、安宁。大兰知道后极为嫉妒。邪恶的老猫乘机怂恿大兰骗得宝花，杀害小兰。马郎在森林朋友帮助下，战胜了老猫，把它推下山崖。大兰也在事实教育下悔悟。马兰花又回到了善良人们的手中，救活了小兰。山林从此恢复了往日的欢乐和安宁。全剧以丰富的想象，创造了一个人格化的花、草、鸟、兽、神与人的神奇世界，色彩缤纷、寓教于乐，充满童趣。

【骆驼祥子】中国话剧作品。作者梅阡。根据老舍同名小说改编。1957年由北京人民艺术剧院在北京首演。1958年6月由中戏剧出版社出版单行本。剧本以洋车夫祥子的遭遇为主线，真实地展现了老北京市井贫民的风土人情、习俗礼仪，成功地塑造了众多下层市民的生动形象，如憨厚、善良、吃苦耐劳的“傻骆驼”祥子，

精明泼辣、粗野钟情的虎妞，懦弱而怨愤的二强子，晚景凄凉的老车夫老马以及流氓习气的车行老板刘四等。剧作生活气息浓郁，具有鲜明的民族风格。

【茶馆】中国 3 幕话剧。作者老舍。1958 年 3 月由北京人民艺术剧院在北京首演。剧本发表于 1957 年《收获》杂志 7 月号。1958 年由中国戏剧出版社出单行本，1980 年第二次印刷。剧本描写清末、民初、抗战胜利后三个历史时期北京的社会风貌。全剧由茶馆掌柜王利发、民族资本家秦仲义和吃清廷皇粮的旗人常四爷贯穿始末。每一幕写一个时代。惨淡经营祖业的王利发，在朝代更迭、连年战乱和统治者的压榨盘剥下，生意每况愈下，最后连赖以生存的茶馆也被国民党情报机关强占，走投无路。少年气盛的秦仲义，变卖家产开设工厂，想干一番救国实业，在历史的动荡中，经不起日本帝国主义的经济侵蚀，实业救国的理想终成泡影。血气方刚的常四爷从感叹大清国的没落到一尝铁窗风寒，从吃皇粮到自食其力卖青菜，体验了世道沧桑。当三个不同个性不同经历的老人最后走到一起时，却发出了同样深沉的感叹。全剧无贯穿的情节，作家以茶馆这个三教九流进进出出的小社会，王利发等人的悲剧命运，揭示了旧社会必然灭亡的历史规律。全剧气势宏伟，色彩斑斓，生活气息浓郁，语言简洁，隽永、传神，具有醇厚的“京味”。是中国现实主义戏剧的经典之作。1980 年起由北京人民艺术剧院先后赴德国、法国、瑞士、加拿大、英国和香港、台湾地区演出，获得巨大声誉。

【关汉卿】中国 12 场话剧。作者田汉。1958 年由北京人民艺术剧院首演。剧本以创作和上演《窦娥冤》为主线展开戏剧冲突，塑

造元代戏剧家关汉卿的形象。善良少女朱小兰因抗拒恶奴侮辱，被诬陷处斩。关汉卿激于义愤，在歌伎朱帘秀支持下写成悲剧《窦娥冤》。权贵阿合马以影射为名，强令关汉卿修改剧本，否则禁演。关汉卿宁死不屈，坚持不改，朱帘秀冒死承担演出责任。剧本在忠于历史真实，又不拘泥于历史事实的原则下，于民族斗争和阶级斗争的背景下，成功地塑造了关汉卿刚正不阿、同情贫民、憎恨权势的斗争精神，和朱帘秀深明大义、嫉恶如仇的可贵品格。此外，诙谐风趣且爱憎分明的王和卿、仗义而刚烈的王著、狠毒卑鄙的郝祯、投机取巧的无耻文人叶和甫等，也都栩栩如生，各有个性。全剧结构完整，情节生动，戏中套戏，构思独特，语言精炼，洋溢着激动人心的诗情画意。是田汉剧作革命现实主义和革命浪漫主义相结合的一个典范，也是田汉戏剧创作的高峰之作。

【最后一幕】中国话剧作品。作者兰光。1958年由中国青年艺术剧院在北京首演，剧本发表于1958年《剧本》月刊第6期。1959年、1964年分别由长江文艺出版社和中国戏剧出版社出版单行本。剧本反映一支抗敌演剧队，在全国解放前夕，与反动派、特务斗争的故事。诞生于抗日烽火中的抗敌演剧队，在经历了艰难困苦的十年战斗锻炼后，面临国民党反动派发动内战压制民主与进步的新局势。国民党反动派加强对演剧队的特务统治，暗中监视演剧队，并强令演出“勘乱”戏，妄图破坏和削弱中共对演剧队的领导，把演剧队纳入反共宣传的行列。以应放、白静嫻为首的共产党员，坚持革命立场，团结全体队员，与国民党特务展开了巧妙的周旋和针锋相对的斗争。终于冲破敌人的封锁，率领全队安全撤回解放区。剧本通过演剧队的平凡而惊心动魄的生活截面，真实地反映了解放前夕国民党统治区政治、文化斗争的复杂局势。

【红色风暴】中国革命历史剧。作者金山。1958年由中国青年艺术剧院在北京首演。1991年复演。1958年10月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本取材于第一次国内革命战争时期京汉铁路大罢工惨遭帝国主义镇压的二七惨案。京汉铁路工人江有才、黄得发给警务处长魏学清之父开压道车进城，途中遇军车，因魏父的固执，造成他与工人江有才同时丧生，黄得发幸免，但却作为凶手被捕。京汉铁路总局局长赵继贤利用压道车事件，挑拨鄂、闽两地工人闹分裂。共产党员林祥谦揭露敌人的阴谋，施洋大律师代表死难家属向当局提出抗议。工人运动蓬勃发展。在美、英驻汉口领事操纵下，反动当局欲搜捕施洋、林祥谦和工运领袖项德隆（即项英）。1923年1月1日京汉铁路总工会宣告成立，军阀吴佩孚派军警镇压。2月7日在帝国主义支持下，吴佩孚对江岸罢工工人进行大规模搜捕和屠杀，林祥谦、施洋也先后被捕。他们面对屠刀，宁死不屈，英勇就义。剧作具有强烈的时代气息，成功地塑造了工运领袖林祥谦、施洋的艺术形象。

【蔡文姬】中国5幕历史剧。作者郭沫若。1959年5月由北京人民艺术剧院在北京首演。1959年11月由中国戏剧出版社出版单行本。剧作取材于文姬归汉的史实，以建安时代动乱不安的社会为历史背景，用倒叙的手法，写主人公蔡文姬回忆她的凄惨经历：战乱被俘，嫁与匈奴左贤王为妻，生下一双儿女，却难抑思乡之情，后曹操重金相赎，回中原修《续汉书》。剧本以《胡笳十八拍》贯穿全剧，浓烈地渲染蔡文姬的悲楚经历和归汉途中抛儿别女的悲愤、哀怨、痛苦之情，并塑造了一个襟怀坦荡、力修文治的政治家曹操的新形象。全剧诗情澎湃、激越，是郭沫若的代表作之一。

【枯木逢春】中国话剧。作者王炼。1959年由上海人民艺术剧院在上海首演，剧本发表于1959年《上海戏剧》第3期。1960年由上海文艺出版社出版单行本。剧本取材于江南农村防治血吸虫病的生活。解放前夕方冬哥一家在血吸虫病威胁下，离乡逃生。途中重病的父亲投河自尽，未婚妻苦妹子走散。10年后，罗舜卿率医疗队来到苦妹子所在的人民公社，建立血吸虫防治站。恰好方冬哥与妈妈在此重逢苦妹子。方冬哥渴望能与苦妹子重建家庭。但苦妹子此时已成寡妇——丈夫死于血吸虫病，自己已是血吸虫病的晚期病人。因此，不仅方冬哥的妈妈反对，而且苦妹子自己也忍痛拒绝。后经过罗舜卿等人的精心治疗，苦妹子病愈。一家人终于幸福团聚。全剧通过苦妹子悲欢离合的命运变化，热情歌颂了中国共产党和人民政府对人民生活 and 健康的深切关怀。情节曲折、以情感人，充满江南水乡的生活气息。1961年被改编为同名电影。

【八一风暴】中国话剧。作者雪草。1959年由江西省话剧团在南昌首演。1958年10月由中国戏剧出版社出版单行本。1979年由徐海秋修改后，进京参加国庆30周年献礼演出。剧本取材于八一南昌起义史实。写大革命失败后，革命处于低潮，周恩来受中国共产党中央的派遣到南昌，与朱德、贺龙、叶挺等一起战胜张国焘推行的右倾机会主义路线，粉碎蒋介石的阴谋，在地方党组织和广大工农群众支持、配合下，打响了武装反抗国民党反动派的第一枪，取得了起义的成功。剧本通过错综复杂的斗争，艺术地再现了这一伟大历史事件。成功地塑造了周恩来、朱德、贺龙等老一辈无产阶级革命家的艺术形象。

【槐树庄】中国话剧。作者胡可。1959年由中国人民解放军北京军区战友话剧团在北京首演。1964年2月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本以“子弟兵母亲”戎冠秀的事迹为素材，截取农村土地改革、抗美援朝战争、农业合作化运动、反右、人民公社化几个历史时期，反映华北农村的历史变迁。表现农村各种人物在历史变迁中的不同表现与心态。塑造了与时代同步前进的农村基层干部郭大娘的生动形象。

【甲午海战】中国话剧。由中国人民解放军海军政治部文工团根据同名电影改编，朱祖贻、李恍执笔。1960年由中国人民解放军海军政治部文工团在北京首演。剧本发表于同年《剧本》月刊第11期。1961年11月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本以中日甲午战争史实为依据，以“丰岛”和“大东沟”二次战役为主体，展现了北洋水师爱国官兵和广大人民反对清王朝对日妥协，英勇抗击日寇的斗争。致远号管带邓世昌忧国忧民，置个人安危于不顾，勇斗投降派李鸿章，带领官兵在黄海海面与日寇进行大规模海战，最后在孤军奋战中重创日本舰队后以身殉国。剧作歌颂了邓世昌为代表的爱国军民的英雄业迹，揭露了清王朝昏庸腐败、祸国殃民的丑行。全剧气势磅礴，悲壮激越，戏剧冲突跌宕起伏，扣人心弦。邓世昌形象给人留下深刻印象。

【胆剑篇】中国话剧。作者曹禺（执笔）、梅阡、于是之。1961年北京人民艺术剧院在北京首演。1962年10月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本取材于春秋时代越王勾践卧薪尝胆的故事。公元前494年吴王夫差侵伐越国，大败越王勾践于会稽（今浙江绍

兴)，俘虏勾践夫妇，囚于吴（今苏州）。勾践忍辱负重为吴王养马三年。被释放回国后，他寝食不忘复国雪耻，卧薪尝胆以自砺其志，发展生产，整顿军备，体察民情。20年后，越国终于富强。与此同时，吴王夫差刚愎自用，远贤近佞，加上连年战争，国力日衰，民怨沸起。最后勾践乘夫差与晋国争夺霸主之机，一举伐吴，不到三年便灭了吴国。作品有强烈的时代精神，风格雄浑，成功地塑造了夫差、勾践、范蠡、伍子胥等的生动形象。

【第二个春天】中国6场话剧。作者刘川。1962年由上海人民艺术剧院和辽宁人民艺术剧院分别在上海、沈阳演出。剧本发表于1963年《剧本》月刊第一期。1963年获中国人民解放军总政治部优秀剧目创作奖。1964年上海人民艺术剧院的演出，获文化部1963年以来优秀话剧创作奖和演出奖。剧本描写60年代初某海军科研单位领导冯涛、老科学家刘自强和青年科技干部刘之茵三代人为建设我国强大的海军，自力更生，发奋图强，冲破阻力，克服困难，终于完成快艇“海鹰”号的试制任务。成功地塑造了新一代军队知识分子的形象，热情歌颂了军队科研人员在建设社会主义现代化国防中的崇高思想品格和精神面貌，具有强烈的时代精神。全剧题材新颖，构思独特，结构紧凑，以情写人，充满革命现实主义的振憾力量和革命浪漫主义的诗情画意。是新中国话剧舞台上第一个反映海军生活的剧作，全国各地话剧院团多有演出。

【霓虹灯下的哨兵】中国话剧。沈西蒙、漠雁、吕兴臣集体创作，沈西蒙执笔。1962年由中国人民解放军南京部队前线话剧团首演。剧本发表于1963年《剧本》月刊第五期。1963年解放军文艺

出版社出版单行本，1964 年中国戏剧出版社再次出版单行本。剧本描写解放军某连队进驻刚刚获得解放的上海南京路，在资产阶级“香风毒气”影响下，排长陈喜冷淡了来探亲的妻子春妮；新战士童阿男脱岗陪女同学去国际饭店吃饭，继而又离队出走；老战士赵大大因看不惯上海滩的旧习气，闹着要上前线；暗藏的国民党特务乘机兴风作浪。面对内外错综复杂的矛盾，连队党支部积极开展思想工作，并以阶级斗争的严酷事实教育战士，使连队终于经受了这场特殊而严峻的考验。在改造旧世界的同时，改造锻炼了自己。剧本深刻地揭示了上海解放初期错综复杂的阶级斗争和社会关系，展现了社会历史的真实图景。全剧人物形象生动，鲁大成、路华、陈喜、春妮、赵大大、老炊事班长等各具个性。戏剧冲突引人入胜，也饶有情趣。1964 年被改编成同名电影上映，并译成多种外文，在一些友好国家上演，全国各地也多有上演。

【激流勇进】中国 14 场话剧。作者佐临，仝洛（执笔）。根据胡万春小说《内部问题》改编。1963 年由上海人民艺术剧院在上海首演。剧作描写某钢厂围绕“新字三号”方案试验所发生的矛盾和冲突。平炉车间技术员欧阳俊热情有理想，刚从钢铁学院毕业。他提出了“新字三号”方案。在厂部讨论中，副厂长王刚基于对情况的了解，反对立即试验，但遭否定。“新字三号”方案决定投入试验，由此引起了王刚与欧阳俊和其他技师间的矛盾。“新字三号”在试验中，果然出了问题，欧阳俊垂头丧气，徐厂长下令停止试验，王刚在工人群众支持下，与工人一起抢修，不仅恢复了正常生产，也使“新字三号”方案逐步完善，重行投入试验。在实践斗争中，王刚、徐厂长、欧阳俊与工人们一起炼出好钢，也经受了考验和锻炼。全剧展现了大工业生产的壮丽激越图景，气

势宏伟。

【远方青年】中国3幕话剧。作者吴玉笑。1962年由中国青年艺术剧院在北京首演。1963年12月由中国戏剧出版社出版单行本。剧作描写新疆伊犁“马的故乡和养马人的故事”，塑造了新一代维族知识青年沙特克的形象。在天山脚下某国营牧场，被牧民称为“山鹰”的中专生沙特克，是个防疫能手。大学实习生阿米娜看不起沙特克的土法和偏方，可是母马难产，阿米娜束手无策，沙特克却救活了小马驹。阿米娜的未婚夫艾利一心想毕业后留城里教学，急于写论文，不调查夏特草场情况，结果造成母马流产。沙特克冒着风暴到夏特调查。艾利拒不认错。沙特克又成功地救活了种马，征服了危害马群的病魔。阿米娜在实践中认识到理论与实际结合、与生产结合的重要，决心向沙特克学习，到祖国最需要的地方去。全剧富有青春朝气和诗意。语言多比喻和警句，具有少数民族的生活特色和文化传统。

【年青一代】中国话剧。作者陈耘。1963年6月由上海戏剧学院教师艺术团首演。同年12月，由上海市青年话剧团、上海电影演员剧团、上海戏剧学院教师艺术团联合排练，参加华东地区话剧观摩演出。此后，各地剧团争相上演，风行全国。剧本发表于1963年《剧本》月刊第8期。1964年经修改后，由中国戏剧出版社出版，署名陈耘、章力挥、徐景贤。剧本通过肖继业、林岚、林育生三个青年对生活、工作的不同选择，反映了不同的世界观、人生观。肖继业和林育生都是地质学院毕业生，生于革命家庭，但却走了两条截然不同的道路：肖继业不畏艰苦，坚持在探矿第一线，甚至腿伤要截肢时，仍坚持工作。而林育生为了贪图城市生

活，伪造病假证明。养父林坚拿出林育生亲生父亲的遗书，告诉他是革命烈士的后代。在革命传统教育下，林育生终于觉悟，决心做个革命接班人。剧本以情动人，把革命传统教育融于现实生活冲突之中，产生了巨大的艺术感染力。

【千万不要忘记】中国话剧。作者从深。1963年由哈尔滨话剧院在哈尔滨首演。剧本发表于1963年《剧本》月刊第10、11期合刊，1964年3月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本写电机厂青年工人丁少纯结婚后，在其开过鲜货摊的岳母旧意识影响、怂恿下，打野鸭子搞外快，借互助费买料子服，以致工作时把钥匙掉在机器里，造成事故。在父亲和爷爷两个老工人的教育下，丁少纯终于觉悟，岳母也自知理亏。作者以浑厚的生活积累，塑造祖孙三代工人的不同性格，特别是小业主姚母典型形象的塑造，具有很深的历史感，时代感。剧作原名《祝你健康》，全剧生活气息浓郁，语言性格化，曾一度风行全国。

【柜台】中国独幕话剧。作者高思国。1963年由青岛市话剧团在青岛首演。1964年11月由中国戏剧出版社和山东人民出版社分别出版单行本。剧作描写两个售货员周金山和杨桂香对服务行业的两种不同态度。杨桂香认为站柜台丢人，没前途，因此不安心工作，服务态度不好，常与顾客闹矛盾。后在售货员周金山、理发员李慧萍的先进思想和实际行动影响下，在当了一辈子售货员的父亲教育启发下，终于转变思想，决心为社会主义站一辈子柜台。剧作结构紧凑，戏剧冲突生动有趣。当时各剧团广为演出。

【小足球队】中国6场儿童剧。作者任德耀。1963年由中国福利会

儿童艺术剧院在上海首演。1964年12月由中国戏剧出版社出版单行本。剧作描写一支儿童足球队的故事。路阳是某校初二班足球队的中锋，在一次校比赛中，由于他个人逞强被撤换，于是产生不满情绪，在社会渣滓“爷叔”唆使下，另组“无名球队”与班队对抗，终日只顾踢球，学业因此荒废。后在表哥黎明和老师、同学们的帮助下，路阳终于认识错误，也认识了“爷叔”的丑恶面目，重新回到集体中来，与同学们携手前进。全剧生动有趣，深受孩子喜爱。

【豹子湾战斗】中国话剧。作者马吉星。1964年由中国青年艺术剧院在北京首演。同年，剧本分别在《剧本》月刊第5期和《长江戏剧》第一期发表。同年10月由中国戏剧出版社出版。剧本反映抗日战争时期延安开展的大生产运动。红一连连长丁勇一心想上前线打仗，谁知领导上却命令他带领全连战士进驻豹子湾，与妇女们一边开垦尽是木伴子、荒草的豹子湾，一边纺线织布。丁勇想不通，牢骚满腹。后在教导员的教育和实践的锻炼中，终于转变思想，对大生产运动有了认识，荒地变成了米粮川，连队也在这场战斗中成长。剧本真实地再现了延安军民响应中国共产党“自己动手，丰衣足食”的号召，一手拿枪、一手拿锄头，掀起轰轰烈烈的大生产运动，从而粉碎国民党的政治经济封锁，保证抗战最后胜利的历史。全剧歌颂了自力更生、发奋图强的精神。人物形象朴实，语言生动、幽默，富有部队生活气息。

【西安事变】中国话剧。西安电影制片厂、甘肃省话剧团《西安事变》创作组联合编剧。程士荣、郑重、姚运焕、胡耀华、黄景渊等人共同执笔。1978年3月由甘肃省话剧团在兰州首演。剧本发

表于《甘肃文艺》1978年第12期。翌年4月甘肃人民出版社出版单行本。剧本取材于1936年12月12日西安事变的史实。在日本帝国主义侵占东北、虎视华北、民族危机日益深重之时，以蒋介石为首的顽固派继续推行“先安内后攘外”的政策，命令东北军张学良将军和西北军杨虎城将军围剿陕甘宁红军。张、杨二将军在群众和广大官兵爱国抗日热情感召下，以国家民族为重，接受中共中央“停止内战，一致抗日”的主张，趁蒋介石巡视西北之机，“兵谏”西安。经中共中央代表团周恩来的斡旋，迫使蒋介石答应“停止内战，一致抗日”，和平解决了西安事变。剧作真实地展现了西安事变的历史事件，歌颂了张、杨的爱国精神，表现了周恩来在历史重要关头运筹帷幄的雄才大略。全剧气势恢弘，场面宏大，扣人心弦。另有西安话剧院创作的《西安事变》，取材相同，艺术上各有特色，也属较优秀剧目。

【报童】中国儿童话剧。作者邵冲飞、朱漪、王正、林克欢。1978年由中国儿童艺术剧院在北京首演。剧本发表于1978年《剧本》月刊第6期，1979年由河南人民出版社出版单行本。剧本以抗日战争时国民常制造的“皖南事变”为背景，描写重庆《新华日报》的报童在周恩来的教育、关怀下，与敌人斗争的故事。“皖南事变”发生后，国民党反动派为了封锁消息，没收刊登消息的《新华日报》，并逮捕报童。石雷、草莽、腊月等《新华日报》报童，爱憎分明、不畏强暴，与追捕他们的军警、宪、特进行机智、勇敢的斗争。最后，在周恩来的亲自带领下，走上街头，散发《新华日报》，揭露国民党反动派假抗日，真反共的阴谋，使“皖南事变”的真相大白于天下。报童们也在斗争中迅速成长。剧本成功地塑造了几个不同经历、不同性格的报童形象，生动展现大

后方抗战时期复杂的政治斗争和社会风貌。剧本获第二次全国少年儿童文艺创作评奖一等奖。

【丹心谱】中国话剧。作者苏叔阳。1978年由北京人民艺术剧院在北京首演。剧本发表于《人民戏剧》1978年第5期。1980年2月由中国戏剧出版社出版单行本。获中华人民共和国建国30周年献礼演出创作一等奖，并由北京电影制片厂拍成故事片。剧本反映了“文革”中几位老中医的一段生活与斗争。老中医方凌轩1976年按照周恩来总理的指示，在新华医院研制治疗冠心病的“03”新药。但是“四人帮”在卫生部的代理人为了反对周总理，竭力压制、破坏新药试制。方凌轩的女婿庄济生为了投靠“四人帮”，也处处阻挠试制，甚至制造试验事故。在斗争中方凌轩终于认识了“四人帮”一伙的罪恶阴谋。在党委书记李光、老中医丁文中、学生郑松年和妻女等人支持帮助下，与“四人帮”一伙进行了针锋相对的斗争。正当斗争获得胜利，大家欲把喜讯报告周总理时，却传来了周总理逝世的消息，悲痛顿时笼罩了大家的心。剧本通过对“四人帮”的批判，真实地传达了人民与总理的真挚感情。剧中方凌轩、丁文中、李光等形象都各具个性，语言凝练，尤其对风派人物庄济生的塑造，在反面人物塑造上有所突破。

【于无声处】中国4幕话剧。作者宗福先。1978年由上海市工人文化宫业余话剧队在上海首演。剧本发表于1978年10月28日《文汇报》。同年由人民文学出版社和群众出版社分别出版单行本。剧本以1976年震惊中外的天安门事件为背景。描写革命干部梅林之子欧阳平因参加天安门广场革命群众悼念周恩来总理的活动，正遭“四人帮”一伙追捕。为陪母亲赴京看病，也为暂避“四人

帮”一伙的追捕，他们顺路来探望老战友何是非。不料何是非已投靠“四人帮”，竟一边要女儿何芸断绝与欧阳平的恋情，而与四人帮爪牙结亲，一边设计通风报信欲抓欧阳平。欧阳平临危不惧，坚持斗争，终于使何芸认清了“四人帮”篡党夺权阴谋，何是非的妻子也认清了何是非的丑恶面目，揭发当年何是非为保自己曾诬陷梅林的卑劣行径。何是非最终落了个众叛亲离的下场。剧本结构严谨、简洁，冲突激烈，从一个侧面反映了天安门事件的历史真实，具有强烈的时代气息。剧本上演时，正值中共中央为天安门事件正式平反，因此，全国各地话剧院团曾普遍上演，深受广大群众喜爱。

【东进！东进！】中国8场革命历史话剧。作者所云平、史超。1978年中国人民解放军总政治部话剧团在北京首演。剧本发表于1978年《人民戏剧》第4期。1980年2月由戏剧出版社出版单行本。所写史实是1940年抗日战争进入相持阶段，陈毅为贯彻中共中央的指示。率新四军一部渡江北上，东进苏北，开辟抗日民主根据地。剧本以东进抗战中的黄桥决战为背景，从陈毅渡江开始，发动群众，同国民党各派势力，展开“有理、有利、有节”的斗争，争取国民党军队将领太州二刘、林太远保持中立，面对一贯反共的顽固派韩德勤则予以坚决打击。陈毅亲自指挥了黄桥决战，在7千人与10万人的悬殊对比下，与韩德勤主力部队浴血奋战，以歼灭对方4万的辉煌战果，取得军事、政治的双胜利。剧本通过错综复杂的矛盾冲突，淋漓尽致地展示了陈毅总指挥运筹帷幄、决胜千里的雄才大略和风趣，豪放的儒将风度。全剧波澜迭起、惊心动魄。戏剧冲突有声有色。

【王昭君】中国话剧。作者曹禺。1979年7月由北京人民艺术剧院在北京首演。剧本发表于1978年《人民文学》第11期。剧作以昭君出塞的历史事件为题材，塑造了一个为胡汉和好，自愿请行的“笑嘻嘻”的王昭君，歌颂了民族团结。汉元帝竟宁元年，匈奴呼韩邪单于亲往长安朝觐求婚。入宫三年未见君面的王昭君不甘宫内凄凉，自愿请行，朝廷封为公主，被选定为单于阼氏。王昭君在匈奴随胡俗、习胡礼、穿胡服、学骑射，并主动接回呼韩邪单于故去玉人的雕像，使单于深受感动。左权大将温敦欲反汉篡权，破坏汉匈关系，打碎玉人像，嫁祸于昭君，又在食糖中投毒，险些害死单于的小王子。蒙受不白之冤的昭君，为汉匈和好，矢志不移。温敦事败之后，阴谋叛乱，昭君与单于同上战场。昭君被封为宁胡阼氏，汉胡民族和好安定。全剧构思独特、充满诗意。特别是白发红颜的孙美人的悲剧形象，虽着墨不多，却令人难忘。

【陈毅出山】中国话剧。作者丁一三。1979年由中国人民解放军空军政治部话剧团在北京首演。剧本发表于1979年《剧本》月刊第3期。1980年1月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本写1937年秋，为了团结一致，共同抗日，在江西南部坚持游击战争的陈毅，遵照中共中央的指示，不畏难险，毅然出山与国民党赣南当局谈判。陈毅这一行动引起社会各派政治势力间错综复杂的斗争，同时也使长期在山上坚持游击战的韩山河，对陈毅产生了误解。在陈毅的说服教育下，对中共在新形势下方针政策一时不够理解的韩山河终于转变了态度。同时，陈毅还团结要求抗日的军民，争取士绅赵亚龟及其子女，打击了反共顽固分子冯子焕。艺术地再现了陈毅无产阶级革命家的气魄和胆略。全剧戏剧冲突尖锐复杂，

引人入胜。生动地塑造了无产阶级革命家陈毅幽默、果断、大度、临危不惧的性格和诗人才气，在领袖形象塑造上有所突破。

【大风歌】中国 7 幕历史剧。编剧陈白尘。1979 年由中央实验话剧院在北京首演。剧作根据汉代历史学家司马迁的《史记》，并参酌班固《汉书》中有关史料编写而成。全剧通过曲折感人的情节和惊心动魄的历史事实，写西汉初年汉高祖刘邦死后，以周勃、陈平为代表的功臣宿将为维护国家统一，反对分裂，围绕“白马之盟”与以吕后为首的阴谋篡权集团进行殊死斗争的壮阔图景，集中塑造了吕后残忍、阴险、权诈的性格。全剧气势磅礴，历史感厚重，色彩浓艳，具有中国民族气派。

【权与法】中国话剧。作者邢益勋。1979 年由中国青年艺术剧院在北京首演。同年剧本在《剧本》月刊发表，1980 年由十月出版社出版单行本，同年香港《动向》第 1 期转载剧本，《中国文学》第 6 期以英、法两种文字发表剧本。剧本写 1978 年夏，某市委副书记曹达等人挪用救灾款，修建楼堂馆所。曾参与做假帐的市计委女干部丁牧想揭发，但遭曹达等人威胁、打击、诬陷。新任市委书记坚持原则，支持丁牧与曹达等人进行斗争，终于取得胜利。剧作揭露并鞭挞了“四人帮”一伙以权代法的卑劣行径，热切呼吁社会主义法制的建立，具有鲜明的时代特色，语言犀利，具有一定的震撼力。剧本获文化部国庆 30 周年献礼演出创作一等奖。

【报春花】中国话剧。作者崔德志。1979 年由辽宁人民艺术剧院在沈阳首演。剧本发表于 1979 年《剧本》月刊第 4 期，1980 年 2 月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本写中共十一届三中全会后，某

纺织厂围绕树立先进典型和产品质量问题，在厂长李建和党委书记李一萍之间展开了一场尖锐的矛盾冲突，批判了极“左”路线下血统论的流毒。青年纺织女工白洁工作勤奋、耐劳，4年干了5年的工作，成为几万米无疵布的劳动能手，但由于家庭出身不好，一直受歧视，甚至没有获得爱情的自由。厂长李建坚持党的阶级路线，几经斗争，白洁的照片终于挂上了光荣榜。她与丁一萍的儿子刘晓峰也终成眷属。剧作以细腻、激情的笔触，深刻地剖露了在“血统论”重压下，白洁复杂痛苦的思想心理和感情，主题具有一定的震撼力。全国各剧团争相上演。剧本获文化部30周年国庆献礼演出创作一等奖。

【未来在召唤】中国3幕11场话剧。作者赵梓雄。1979年12月由中央实验话剧院在北京首演。剧本以试制新型飞机为背景，写某飞机制造厂新任党委书记梁言明和他的老战友、分厂党委书记于冠群在一系列问题上的分歧与冲突。梁上任之初，适遇飞机试飞失败，直接原因是分厂生产的关键部件不合格，根本原因是于冠群思想僵化，对新形势不能适应。他对粉碎“四人帮”后的思想解放、生动活泼的政治局面处处看不顺眼，为“保险”，坚持不为冤案平反，不执行知识分子政策，甚至不惜飞机试验再次失败。作者站在实践是检验真理唯一标准的立场上，批判了现代迷信的僵化思想，有一定现实意义。

【陈毅市长】中国话剧。作者沙叶新。1980年由上海人民艺术剧院在上海首演。剧本发表于1980年《新剧本》第3期、《剧本》月刊第5期。1980年和1981年由上海文艺出版社和中国戏剧出版社分别出版单行本。1981年摄成同名电影。剧作取材于中国人民

共和国成立初期陈毅任上海市市长的一段生活。它通过陈毅团结教育留守旧职员、拜会化学家、深入工人宿舍等片断，从不同的生活侧面描写了陈毅市长改造旧上海，建设新上海的胆识和气度，再现了历史的真实。全剧以陈毅为贯穿人物，无贯穿事件，每一场自成一体，但场与场间又有一定的关联，陈毅形象风趣幽默、平易近人，在领袖形象塑造上有所突破。剧本获《剧本》月刊 1980—1981 年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。

【赵钱孙李】中国 4 幕话剧。作者栗栗、李佩、庞家声。1981 年由四川人民艺术剧院在成都首演。1982 年 3 月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本写中共中央十一届三中全会后，川西平原某生产队拨乱反正，贯彻党的发展农业生产的政策，由穷变富的故事。大队长李万乐受极左思潮影响，自私狡诈，大空话不离口，动辄上纲上线扣帽子，打击、排挤错整对象钱光荣和生产积极分子，致使人心涣散，生产落后。在改选领导班子时，女青年赵春梅毛遂自荐当队长。她大胆启用钱光荣、赵冬生等积极分子，排除干扰，从实际出发，因地制宜发展农副业生产，使生产队由穷变富。作品给人以深刻的启迪，富有喜剧色彩。剧本获文化部、中国剧协 1980—1981 年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。

【秦王李世民】中国 10 幕话剧。作者颜海平。1981 年由上海青年话剧团在上海首演。同年《钟山》季刊第 1 期发表剧本。1985 年 10 月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本描写隋末唐初秦王李世民的英雄业迹。隋炀帝末年，骄奢淫逸，穷兵黩武，民怨鼎沸，义军四起。晋阳留守李渊起兵取长安称帝，建元武德。在统一中国的征战中，李渊次子李世民显示了卓越的才能。他攻打陇西，恢

复晋阳，征战中原，击败突厥，为大唐的统一中国起了决定性作用。同时他深知“民可载舟，亦可覆舟”，体察民情，使民休养生息，故而深得民心。唐高祖李渊、太子建成却纵情声色，大兴土木，劳民伤财，招致民怨，于是在李世民与建成两种不同的建国治国方针路线上发生了激烈的冲突，导致玄武门之变。结果李世民诛灭建成，这才有了此后贞观之治的盛唐时期。剧作深入开掘历史题材的时代精神，揭示出兄弟骨肉残杀的政治历史内涵，阐发了为民行道者昌，逆民心者亡的深刻主题，有新意。全剧金戈铁马与诗情画意结合，戏剧语言长于锤炼。获文化部、中国剧协1980—1981年度全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。

【唐太宗与魏徵】中国话剧。作者李民生、杨志平。1981年由铁道部第一工程局政治部文工团在西安首演。剧本发表于同年《陕西戏剧》第4期，1982年3月中国戏剧出版社出版单行本。剧作取材于唐太宗登基之初，重用“文臣”魏徵治国安邦的故事。唐太宗以历史为镜，不拘一格，重用前太子旧臣魏徵。魏徵从国家社稷利益出发，对以封德彝、庞相寿为代表的得胜派的纵情淫逸、贪赃枉法，坚持以“唐律”绳之。面对随自己身经百战的爱将和固执冷静的魏徵，唐太宗内心产生了剧烈的痛苦和矛盾。但是为重蹈隋炀帝覆辙，唐太宗终于摆脱了宠臣的谄媚和个人感情，接受魏徵忠谏，处置了贪官庞相寿。在魏的辅助下，开创出贞观之治的盛唐时期。剧作戏剧冲突跌宕有致，唐太宗和魏徵的形象血肉丰满，真实可信。获文化部，中国剧协1980—1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧目奖。

【谁是强者】中国话剧。作者梁秉堃。1981年由北京人民艺术剧院

在北京首演。1983年7月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本通过80年代初某棉织厂在扩建中所遇到的问题,揭露和抨击了社会上走后门的不正之风。袁厂长领导的棉织厂新建9000锭车间即将安装投产,突然断电,粗纱机未运到,空调室也未完工。经查原来是电力公司刘经理要棉织厂为他孩子解决一名职工大学的名额,纺织机械厂要搭积压配件才发运粗纱机,而空调室要完工还需给组建单位两套单元房。眼瞧着电力公司仇科长家一派暴发户的陈设,袁厂长愤而向纪律检查委员会告状。结果袁厂长打赢了官司,电力公司挨了批评,可刘经理照样解决了孩子上大学的名额,而棉纺厂还随时有被断电的可能,原来轻工业局长也插手其间,为“关系户”开了绿灯。剧作通过这层层关系,揭露改革之初,社会不正之风的触目惊心,呼唤建立正常的社会民主与法制。剧作主题具有一定的震撼力,上演时曾引起轰动。获文化部、中国剧协1980—1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。

【松赞干布】中国8场话剧。作者黄志龙(执笔)、次仁多吉、洛桑次仁。1982年3月由西藏话剧团在北京首演。剧本发表于1982年《剧本园地》第1期。1984年6月由中国戏剧出版社出版单行本。剧本写吐蕃英主松赞干布在公元7世纪初叶先后兼并西藏地区各部落后,为振兴民族经济、方化,开创建国大业的故事。全剧通过创造吐蕃文字、建修法典等事件,写主人公与权臣尚朗和本教国师等保守势力展开激烈斗争,歌颂松赞干布对民族历史文化的贡献。全剧尊重历史,又不拘泥于史实,气势宏伟,语言粗犷、淳朴。松赞干布的形象既是民间神话传说中英武、威严的帝王,又是有喜怒哀乐的明君和血肉丰满的普通人。是一首雄浑的英雄史诗,具有浓郁的西藏高原乡土气息。剧本获文化部、中国

剧协 1980—1981 年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。

【宋指导员的日记】中国话剧。作者漠雁（执笔）、肖玉萍。1982 年 9 月由中国人民解放军南京部队政治部前线话剧团在南京首演。剧本通过一个部队政治工作干部的生活和矛盾，揭露了军中的不正之风，歌颂了坚持原则的优良党风。指导员宋春阳被派到一较差的连队工作，正准备提升教导员。到职后，团副政委姜本正要他对该连队准备送去参加参谋训练的一名人选再作研究，并暗示要让王副军长的儿子王天明替下原定的马小宝。为此宋指导员陷入沉思，因为这事将影响他的提升和妻子的随军。为了坚持党的原则，宋指导员说服了妻子，坚持送马小宝去学习。原来姜本正是领会王副军长妻子的意图而讨好献计的。王副军长了解原委后批评了妻子和姜本正，表扬宋春阳在不正之风中经受了考验。剧作成功地塑造了一个依靠群众、勇敢抵制不正之风，又善于斗争的政治工作者的新形象。获文化部、中国剧协 1982—1983 年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。

【绝对信号】中国话剧。作者高行键、刘会远。1982 年 11 月由北京人民艺术剧院以小剧场形式在北京首演。同年《十月》月刊发表剧本。这是一出反映当代青年探索生活道路的无场次话剧。剧情写青年黑子被车匪胁迫登车作案，巧遇昔日同学小号、恋人蜜蜂和忠于职守的老车长，引起对学生时代的美好回忆和对当前生活的感叹。但当车匪铤而走险，欲制造列车颠覆事故时，人人都做出了自己的选择，担起了自己的职责，从而引起了人们对生活道路和生存价值的思考。剧作以某一列车行进中发生的黑子作案为线索，通过回忆、想象、梦幻和时空的交错替换等手法，充分

揭示人物的心理变化，在戏剧艺术假定性的运用上，作出有益的尝试。

【红白喜事】中国4幕话剧。作者魏敏、孟冰、李冬青、林朗。剧本发表于1984年《剧本》月刊第5期。同年6月由北京人民艺术剧院在北京首演。这是一出风俗喜剧。它截取华北某农村郑、齐两家的日常生活，反映农村在精神文明建设中与封建主义旧思想、旧习俗的斗争。剧本以写实的手法，围绕行将就木的郑奶奶筹备丧事和长孙热闹的婚事，真实地描写农村封建迷信，愚昧落后的种种表现，反映了建设精神文明新农村的必要性、紧迫性。全剧语言生动，富有浓郁的泥土气息和喜剧色彩，成功地塑造了郑奶奶这个集老革命与老迷信于一身的生动形象。获《剧本》1984—1985年全国戏剧、话剧、歌剧优秀剧本奖。

【小井胡同】中国5幕话剧。作者李龙云。1985年2月由北京人民艺术剧院在北京首演。剧本发表于1981年《剧本》月刊第5期。剧本描写北京城南一条小胡同，从共和国成立前夕到粉碎“四人帮”后的30多年的历史变迁和市井细民的命运变化。作者以严峻目光审视了已经过去的荒谬时代，热情地歌颂了以滕奶奶为首的市井细民的善良、朴实、忠厚、韧劲，通过不同经历和不同个性的各式人物，组成了一幅描绘下层市民生活变迁的市井风俗画。全剧巧妙地将重大的历史变迁融于市民日常生活之中。形象逼真，语言生动，具有浓郁的北方市井气息。

【狗儿爷涅槃】中国话剧作品。编剧刘锦云。1986年10月由北京人民艺术剧院在北京首演。剧本发表于1986年《剧本》月刊第6

期。剧本通过农民狗儿爷一生对土地的依恋和变化，浓缩地反映了中国农村几十年风云变幻的政治历史。农民狗儿爷几代人都渴望有自己的土地，直到土改他才分到土地，住进地主祁永年家的高门楼，娶了媳妇，也买了好马“菊花青”，套上了大车。他把土地视作命根子，一心想当祁永年那样的地主，甚至超过他。但合作化的锣鼓使他失去了这一切，于是他疯了，媳妇也嫁了人。无可奈何中，狗儿爷对土地的一切眷恋都放在仅剩的一小块自留地上。谁知一场割资本主义尾巴的运动又割去他这块自留地。直至“四化”春风吹来，一切又回到了他身边。正当狗儿爷重振旗鼓心想超祁永年时，谁知他儿子两口子为了在家院办工厂，决定要炸掉碍事的门楼。狗儿爷一个巴掌怒斥儿子“反叛”，在马达轰鸣声中一把火烧掉了门楼，烧掉了他一辈子魂牵梦绕的地主梦。剧作以严峻的眼光审视反思了几十年农村的政治变迁，满怀激情又不无批判地塑造了狗儿爷这个淳朴、厚道、勤劳，却又狭隘、保守的传统农民的典型。结构上以心理变化为线索，用回忆、倒叙、幻觉、虚拟等手法，深入开掘人物心态，具有深刻的哲理性和历史意蕴。

【桑树坪纪事】中国话剧。作者陈子度、杨健、朱晓平。根据朱晓平同名小说以及《福林和他的婆姨》、《桑塬》等小说改编。1988年由中央戏剧学院表演系86届干修班在北京首演。剧本反映西北黄土高原农民在温饱线上挣扎的生活图景。生产队长李金斗精明能干，自私狭隘，为全村的温饱上下奔走，但正是他让守寡的儿媳彩芳嫁给小叔子，逼得彩芳投井自杀；为给疯子福林娶亲，他热心帮忙“换亲”，结果既葬送了福林妹妹月娃纯真的童年，也埋葬了温顺的青女的幸福，在遭村人野蛮的围猎、蹂躏后，青女终

于疯了；为了霸占外乡人的窑洞和口糖，李金斗与材民们一起诬谄他杀人，把他抓走。剧本按照生活的自然状态，设计人与人为了生存而发生的矛盾和冲突，真实地展示了农民命运的悲剧，深刻地揭示了在生产落后和贫困困扰下，封建宗法观念、男尊女卑观念、狭隘排外观念以及变相的买卖婚姻依然根深蒂固，从而给人以历史的沉思。全剧历史感凝重，内涵深刻，形象鲜明，具有浓郁的黄土高原的生活气息。

【死水微澜】中国话剧。作者查丽芳等。根据李③人同名小说改编。1991年由四川省成都话剧院在成都首演。剧作截取辛亥革命前四川成都近郊天回镇下层市民的普通生活，反映以袍哥罗德生和教民顾天成以及掌柜蔡大嫂间的思仇、情爱，引出了当时四川社会最活躍的两大政治势力——袍哥与教会间的历史冲突。蔡大嫂的命运则随着两大势力的交替起伏而变化：最初她屈辱地嫁给了憨痴的蔡掌拒，继而热烈地爱上了敢于与洋人和清廷作对、侠义豪放的罗德生，最后义和团失败，罗德生被捕，洋人重新得势，她不得不屈从命运，嫁给有教会撑腰的顾天成。生动地展现了晚清末年如死水一潭的四川社会，在义和团运动冲击下，泛起了反帝反封建的微澜。全剧将浓重的历史文化氛围和细腻丰富的世情融为一体，形象地说明清王朝的必然灭亡和辛亥革命的必然到来。是一幅四川社会生活的风俗画，形象性格鲜明，具有浓郁的四川乡土气息。

【被缚的普罗米修斯】古希腊三大悲剧家之一埃斯库罗斯（约前525—约前456）的著名悲剧。完成于公元前466—约前459年。在这部悲剧中，由于普罗米修斯将天火送给人类，教导人类劳动，赋

予人类智慧，被一心要消灭人类的宙斯绑在高加索山上，但是普罗米修斯反抗宙斯的意志并未因此而发生动摇。该剧题材取自希腊神话，剧中普罗米修斯不屈不挠的斗争精神，表现了作者反对神权主宰一切的强烈愿望。这一愿望可以看作是作者的理想与剧作的主题。普罗米修斯与宙斯之间的尖锐对立是整个戏剧冲突的基础。通过神界这场压迫与反抗，邪恶与正义的斗争，来喻示雅典社会中寡头统治与民主政治两种势力的较量，并用普罗米修斯的为拯救人类，不怕违抗天条的英雄气概来鼓舞人们。看起来剧作描写的是神的世界，而给人联想到的自然是人间的现实社会。剧作对不出场的神界暴君宙斯的揭露、鞭挞，实际上是对希腊城邦僭主专制政治的抨击；对普罗米修斯这位神界英雄的颂扬、赞美，表现了对现社会中废除贵族特权，争取政治平等的民主派们的肯定与支持。古希腊戏剧是从埃斯库罗斯开始，逐步形成了稳定的艺术样式。埃斯库罗斯的悲剧，奠定了古希腊悲剧发展的基础。

【俄狄浦斯王】古希腊三大悲剧家之一索福克勒斯（约前 496—前 406）最著名的悲剧。完成于公元前 431 年前后。剧中底比斯国王拉伊奥斯根据预言得知他将死于儿子之手，在儿子俄狄浦斯出世后便把他抛弃，这孩子后来被科林斯国王收养成人。有一天，奥狄浦斯听到他将杀父娶母的可怕预言，便逃往底比斯，途中碰到拉伊奥斯，在争吵中将对方打死。紧接着，他又为底比斯人制服了人面狮身的女妖。奥狄浦斯被推上了底比斯国王的王位，并娶拉伊奥斯的寡后为妻。就这样奥狄浦斯终于不知不觉地犯下了杀父娶母的罪行。根据神示，他必须找到杀死拉伊俄斯的凶手才能消灭天灾。奥狄浦斯最后发现自己不仅是他要捉拿的凶手，而且是娶母为妻的罪人。因此他刺瞎了双眼，自愿承受流放的惩罚。

《奥狄浦斯王》是一出命运悲剧。奥狄浦斯的命运是残酷的，他反抗命运的斗争精神也是十分坚强的，在同命运展开搏斗的过程中，他的民主意识，自由意志，爱国思想，社会责任感以及自我牺牲精神，都表现得非常突出。该剧正面描写的是整个故事临近结局的情节，而对以往的事件全用倒叙的方法交代，这是一种被称为“回溯式”的结构方法。它可以使出场人物相对减少，情节安排更趋集中，制造悬念比较充分，因而能产生较强烈的戏剧性。这种结构是以后戏剧创作“锁闭式”结构雏型。索福克勒斯的成就，使古希腊悲剧踏上了一级更趋成熟的阶梯。

【美狄亚】古希腊三大悲剧家之一欧里庇得斯（约公元前485—前406）的著名悲剧。完成于公元前431年。欧里庇得斯共写了90多部剧本，现存18部，其中约有三分之二的作品以妇女为主要人物，作者对她们进行了深刻的心理描绘。《美狄亚》就是这一方面最出色的悲剧。剧本写美狄亚因被她的丈夫伊阿宋遗弃而进行报复的故事。为了继承科林斯的王位，伊阿宋不顾美狄亚过去对他的深情厚意，一心想另娶科林斯的公主为妻，美狄亚忍无可忍，毒死了科林斯的公主和国王，同时还亲手杀死了她给伊阿宋生的两个儿子，然后乘龙车腾空而去。该剧取材于希腊古代神话故事，可作品的思想内涵却有着十分强烈的现实性。作者以充满同情笔触赞美了美狄亚勇敢大胆的反抗行为。剧作的内蕴不仅有强烈的现实针对性，而且人物性格的刻画也深深植根于现实的土壤之中。欧里庇得斯的剧作，使希腊悲剧完成了由“英雄悲剧”、“命运悲剧”向“家庭悲剧”的过渡，人物命运也不再受神的操纵与摆布，而是掌握在富有斗争精神的人手中。这是作者超越前人的在现实主义创作上的重大突破。希腊悲剧在艺术形式上，到了欧里庇得

斯时期已经臻于成熟。

【威尼斯商人】英国剧作家莎士比亚（1564—1616）著名的喜剧作品。完成于1596年。他描写的是：贫困的绅士巴萨尼奥向鲍西亚求婚，因缺钱去向好友商人安东尼奥借钱，安东尼奥因自己的商船尚未回来，手头不便，又去向高利贷者犹太人夏洛克转借。夏洛克因往日的“宿怨”，蓄意报复，同他立下了到期不还，割肉一磅作为赔偿的契约。巴萨尼奥带了钱，坐船去鲍西亚所在的 Belmont。正巧他的朋友罗兰佐与夏洛克的女儿杰西卡一同私逃也上了这条船。夏洛克失去了女儿和女儿带走的财物，心痛难忍。巴萨尼奥来到 Belmont。鲍西亚的父亲在遗嘱中说，只有在金、银、铅三只匣子中挑出装有鲍西亚肖像的那只匣子的人，才能跟他女儿结婚。许多慕名的人都来求婚。摩洛哥亲王选中那只金匣，里面装的却是死神的骷髅。阿拉贡亲王挑中了那只银匣，里面是一个傻瓜的头像。惟有巴萨尼奥不图虚表，抱起了铅匣，里面正是自己心上人的肖像。他追求鲍西亚是出于爱情而并非金钱，终于得到了鲍西亚的爱情。转眼契约已经到期，安东尼奥因商船途中遇险，未能如期还债。夏洛克非要割他一磅肉不可，事情闹到了威尼斯的法庭。巴萨尼奥接到安东尼奥的告急信。鲍西亚急中生智，决定与女仆尼莉莎女扮男装赶往威尼斯。鲍西亚假扮成律师，尼莉莎扮成书记出庭辩护。鲍西亚依照法律同意夏洛克按契约割一磅肉，但不许多也不许少，还不许出血。夏洛克无法办到，只得认输。该剧的故事内容由两条情节线交织构成，即夏洛克要割安东尼奥一磅肉的故事，和巴萨尼奥在金银铅三个匣子中挑出装有鲍西亚肖像的匣子而成婚的故事。这本来是各有来源的两个互不相关的故事。莎士比亚则通过鲍西亚和巴萨尼奥的关系，巧妙

地把这两个故事连接了起来。剧中作为人文主义新女性的形象，鲍西亚在剧情发展中起着举足轻重的作用，夏洛克同样具有超出剧本范围的悲剧色彩和生命力。可以说正是这两个主要的人物形象，一正一反共同体现了剧作意蕴丰富的主题内涵。

【哈姆莱特】英国剧作家莎士比亚（1564—1616）的四大悲剧之一。完成于1601年。剧本描写的是：正在威登堡大学读书的丹麦王子哈姆莱特因父王暴死而回国。夜间他见到了亡父的鬼魂，得知父亲去世是叔父克劳狄斯所害。克劳狄斯与他的母亲有奸情，并谋杀了他的父亲。现在克劳狄斯篡夺了王位，又将娶他的母亲为妻。哈姆莱特精神上受到了沉重的打击。他决心要负起责任，但又犹豫不定，顾虑重重，故而精神忧郁，痛苦不堪。他怕叔父识破自己的用心，佯装疯癫。他又怕鬼魂所言有差，误杀无辜，就请来戏班，把弑君篡位的情节编成戏文演给国王和王后看，自己从旁察言观色。国王王后果然心里有鬼，不等演完便匆匆退场。哈姆莱特以此证实克劳狄斯是杀害父王的凶手，决定替父报仇。一次，克劳狄斯正在祈祷，这本是动手的好机会，但哈姆莱特又动摇踌躇，失去了良机。后来，哈姆莱特被母亲召去谈话，他指责母亲的无情无义。这时，他发现帘幕后面有人偷听，以为定是克劳狄斯，便一刀刺去，谁料却将他自己情人奥菲莉亚的父亲刺死。哈姆莱特被迫接受克劳狄斯的差遣，前去英国。克劳狄斯原想借英王之手加害哈姆莱特，他得知这个阴谋之后，中途返回。此时，奥菲莉亚已经神经错乱，溺水而死，她的哥哥雷欧提斯在克劳狄斯的挑唆下，为替父亲和妹妹报仇，找到哈姆莱特决斗。结果，哈姆莱特杀死了雷欧提斯和克劳狄斯，自己也中了毒剑。他母亲面对这一惨状也饮下了毒酒。最后母子二人同归于尽。

莎士比亚把一个中世纪充满了流血复仇和恐怖色彩的传说，改编创作成一出饱含深刻思想内容和广泛社会意义的悲剧，反映了人文主义理想与黑暗现实之间的尖锐冲突。剧中对主人公哈姆莱特的描写，并不只是表现他的如何推倒以克劳狄斯为代表的罪恶的现实统治，而是着重刻画他作为一个具有崇高人文主义理想的人物，在现实的冲突中，怎样执着地寻求实现理想的道路。人物犹豫不定，踌躇延宕的思想情绪，是他灵魂深处激烈斗争的外部表现。全剧正是由哈姆莱特同克劳狄斯的外部冲突与哈姆莱特的内心冲突组成了尖锐和深刻的戏剧矛盾。剧中许多脍炙人口的独白，语言生动形象，感情深沉灼热，揭示了哈姆莱特复杂的内心世界和鲜明独特的个性。鬼魂的出现，作为艺术手法，造成了阴森恐怖的气氛，增强了凄凉可怖的悲剧色彩。

【李尔王】英国戏剧家莎士比亚（1564—1616）著名的四大悲剧之一。完成于1605—1606年。是气势宏伟，哲理深邃的悲剧。生性狂暴自信的老王，因不谙世事，误分国土而遭受了被剥夺一切，沦落荒郊的厄运。两个大女儿的忘恩负义使他狂怒，悔恨以至疯颠。但苦难却带来了新生，他从同情无家可归的乞丐开始，逐渐认清了世界与善恶。弃臣肯特和小女儿的忠诚与挚爱，使他领悟了爱和人生的真谛。莎士比亚在揭露资本主义原始积累时期的残酷现实和邪恶人性的同时，又肯定了人道主义关于仁爱和善良人性的思想观点。他采用道德和寓言文学的手法使《李尔王》具有显示“人生幻象”——普遍的人生坎坷与意义的特征。莎士比亚最伟大的天才是表现在他的悲剧上，人类有史以来最伟大的悲剧之中一定要列上他写的《哈姆莱特》、《奥赛罗》、《李尔王》、《麦克白》等作品。在作品中，莎士比亚成功塑造出了极为复杂的李尔王这一

人物形象。他着重心理动机的描写。李尔王这一人物包容大幅度的行动，情感和心理变化，很难一言而尽。第一景中李尔王具有绝对权威、易怒、执意任性而为。一旦大权旁落，这种幼稚的习惯就替他带来灾祸。而他心理的复苏进展缓慢，自觉不配小女儿对他的真诚和爱，难以立刻承受她的感情，最后终于了解到她对自己挚爱之深，于是开始决意弥补自己的过错。重聚一幕只带来片刻的欣悦，随即坠入绝望和死亡。在该剧中，莎士比亚关切的重心在李尔王，其他的角色虽然也很成功，但却无一能比及李尔王的复杂性。

【熙德】法国古典主义悲剧早期的代表剧作家高乃依（1606—1684）的重要作品。于1636年上演，轰动一时。为法国古典主义戏剧奠定了基础。但是《熙德》的空前成功却引起了以黎塞留为首的剧作家的抨击，攻击他剽窃西班牙剧作，违反“三一律”。高乃依气愤之余，退居故乡赋闲数年。《熙德》是一部五幕诗剧，取材于西班牙剧作家卡斯特罗的剧本《熙德的青年时代》，描写11世纪西班牙贵族青年罗德里克和施曼娜相爱的故事。双方的父亲因争夺太子太傅的荣誉发生争执，罗德里克在其父严命下杀死施曼娜的父亲，后在抵御外族入侵时成为民族英雄。施曼娜也怀着相爱与复仇的矛盾心情在国王说合下，待罗德里克再立新功时成婚。剧情发展扣人心弦，突出了责任与爱情的冲突。剧中人都表现出刚毅的美德和百折不挠的精神，为了完成自己的义务，不惜任何牺牲。高乃依的作品生动地体现了古典主义文学的特征，表现出忠君爱国的政治倾向性。他的悲剧作品以形式完善，诗句音韵铿锵，内容深刻，人物内心刻画细腻著称。

【达尔杜弗】。法国喜剧作家、演员、戏剧活动家莫里哀（1622—1673）的代表作品。又译《伪君子》。1664年5月12日，莫里哀在凡尔赛宫的盛大节日晚会上演出《达尔杜弗》（初演时为3幕）。这部喜剧大胆地讽刺了封建社会的基础之一天主教会，以致一贯以诗人的保护者姿态出现的国王路易十四在教会的压力下也急忙下令禁演。有个教士甚至要求对莫里哀施火刑。莫里哀没有被威胁吓倒。他加写了两幕成了5幕诗体喜剧，把戏名改为《伪君子》，剧终时伪君子被当众戮穿、逮捕。1668年，由于天主教内派系斗争加剧，教皇颁布“教会和平”的诏书，加之莫里哀数次上书，经路易十四批准，1669年2月5日《达尔杜弗》终于以定稿本的形式公演，演出时盛况空前。这是一部思想深刻，艺术成熟的“政治喜剧”。在这部喜剧里，莫里哀塑造了一个性格突出而又有极大概括意义的典型形象骗子达尔杜弗，后来，这个名字就成了“伪君子”的同义语。在《达尔杜弗·序》中，莫里哀阐明“恶习变成人人的笑柄，对恶习就是重大的致命打击”。他一向认为观众是喜剧的“唯一裁判”，观众的笑声就是对丧失理性的滑稽人最好的舆论制裁，迫使他们改正恶习，并使别人引以为戒。莫里哀的喜剧已成为典范性的作品，影响了许多国家喜剧事业的发展。在法国，人们认为莫里哀代表着“法兰西精神”。法兰西喜剧院从1680年创立到1980年近300年间，上演次数最多的前6个剧目全部是莫里哀的喜剧，排在第一位的就是《达尔杜弗》，共演出了2910场。

【吝啬鬼】法国古典主义戏剧家莫里哀（1622—1673）最深刻的“性格喜剧”之一。又译《悭吝人》。完成于1668年。剧本描述的是：放高利贷的阿巴贡老头嗜钱如命，可又想娶一个妙龄女郎。这

姑娘碰巧是他儿子的情人。他儿子的听差偷走了他埋藏在花园里的一箱金币，使这个吝啬人痛不欲生。最后他宁可放弃姑娘，要回金币。在《吝啬鬼》中，致富的渴求和吝啬强有力地支配着阿巴贡，在法语中他的名字已成了“吝啬鬼”的同义语。剧本通过阿巴贡对待子女及自己的婚姻问题的态度，展开矛盾冲突，刻画他吝啬鬼和守财奴的本性。作者把金钱关系与婚姻关系的矛盾交织起来描写，用意是表现在赤裸裸的金钱关系支配下，父子关系的泯灭，家庭伦理的丧失，青年爱情的不幸。从而最终诅咒资产阶级家庭中冷酷无情的金钱关系的罪恶。阿巴贡是作着力刻画的一个拜金主义者。他心目中“最神圣的东西”就是金钱，其余的一切都不重要。

【爱米丽雅·迦洛蒂】德国戏剧家、戏剧理论家莱辛（1729—1781）的代表作品之一。莱辛是德国民族戏剧的创始人，对于后来的戏剧诗人歌德和席勒都有深刻的影响。莱辛的伟大，就在于他是德国杰出的启蒙思想家。他对当时德国的封建社会不断地进行揭露和批判，做出了巨大的贡献。作品是莱辛借用古罗马历史事件写成的著名反封建悲剧。于1758年动手写作，1772年完成并演出。剧本描写文艺复兴时期意大利的小城瓜斯塔拉统治者赫拉勒爱上了已经同阿皮阿尼订婚的爱米丽雅。为了占有她，赫拉勒纵容亲信杀死阿皮阿尼，拐走爱米丽雅。当爱米丽雅的父亲了解了全部真相之后，为保护她的声誉，亲手杀死了女儿。该剧为反封建戏剧开了先河。《爱米丽雅·迦洛蒂》的中心问题是爱米丽雅的悲剧，但这种悲剧却是外在原因造成的。在爱米丽雅和她的父亲身上，作者的道德观念得到深刻的反映。对于这些人物说来，肉体的毁灭要比道德的沉沦好得多。该剧最大的成就，就在于它深

刻地暴露和批判了封建贵族的黑暗统治和荒淫无耻的罪恶行为。它完成了作者所拟定的教育使命，同时也达到他的戏剧艺术的顶点。

【费加罗的婚姻】法国剧作家加隆·德·博马舍（1732—1799）创作的费加罗三部曲的第二部，又译《狂狂的一日》。完成于1778年。剧中所描述的是：阿勒玛维华伯爵与罗丝娜结婚3年了，完全暴露出了他那轻浮淫邪的本性。他企图趁罗丝娜的第一使女苏珊娜与仆人费加罗结婚之际，偷偷赎回他曾经宣布放弃的贵族特权——初夜权。并利用权势，软硬兼施，想诱逼苏珊娜顺从。医生霸尔多洛赶来了，他对3年前费加罗对他的捉弄耿耿于怀，想破坏费加罗的婚姻。而伯爵的女仆马尔斯琳从前跟霸尔多洛生过一个私生子，如今又想把费加罗从苏珊娜身边抢过来，这些就给费加罗的婚姻造成了重重障碍。费加罗机巧、诡谲，在苏珊娜的帮助下，先把罗丝娜争取到自己一边，因为罗丝娜对于丈夫的所作所为也深感不满。阿勒玛维华伯爵想收回初夜权的阴谋被费加罗粉碎了，但他并不甘心，利用自己是“全省首席法官”的权势，又对费加罗进行报复。费加罗以充满乐观主义的斗争精神同伯爵巧于周旋，无情地揭露了伯爵丑恶的嘴脸。接着，费加罗把原先被伯爵利用来反对自己的人都拉到自己一边。并在婚礼之夜，设下圈套，让伯爵在众目睽睽之下当众出丑。他与苏珊娜终于在狂欢之夜缔结了美满的姻缘。《费加罗的婚姻》是反对封建既存秩序的一篇檄文。博马舍通过费加罗，要求思想言论自由，反对社会不平等和封建特权等，表达了人民的愿望。作为第三等级代表的费加罗具有相当浓厚的资产阶级意识，是一个性格复杂的人物形象。作品标志着博马舍的戏剧创作达到了顶峰。他的喜剧具有强烈的

政治性，鲜明地反映了法国大革命前夕群众的革命情绪。

【浮士德】德国文学家、剧作家歌德的代表作品。与荷马史诗、但丁的《神曲》、莎士比亚的《哈姆雷特》并列为欧洲文学的四大名著。悲剧《浮士德》的创作贯穿了歌德的全部创作生涯。1773年，他正式动手写作，1775年暂时停笔，1786年去意大利旅行时进行修改，1790年以《浮士德，一个片断》为题发表，引起席勒的重视。1794年与席勒结交后，在其一再建议下，开始了第三次创作。这次创作重新规定了这部作品的主题，剧中的浮士德所经历的一切不再仅仅是他个人的经历，同时还是人类发展的缩影。直到他去世前不久，他才完成了这部巨著。浮士德是16世纪德国民间传说中的人物，他与魔鬼结盟，创造了很多奇迹，最后灵魂被魔鬼夺走。歌德把他塑造成一个为探索真理、追求人类最高理想而永不止息地奋斗的人物。他从个人生活的“小世界”进入社会生活的“大世界”，经历了书斋、爱情、宫廷、美的幻梦等阶段之后，最后悟出了生活的智慧。作者赋予浮士德与魔鬼的关系以新的内容，他认为善与恶是无法分开的，善中有恶，恶可以促进善。因此在他笔下，浮士德的一切成就都是在与魔鬼斗争中取得的，而其每一行动又离不开魔鬼。作品的形式非常独特，它包含了若干可以自成一体的悲剧，又可以被看作是有头有尾的诗集。就全剧而言，它没有严密的戏剧结构，像是一部叙事体作品。《浮士德》不是通常意义上的戏剧，而是把诗歌，戏剧和小说的特点糅合在一起的戏剧，就形式而言，是一部“无与伦比”的作品。

【明娜·封·巴尔赫姆】德国戏剧家、戏剧理论家莱辛的三大名剧之一。是第一部具有民族特色的德国戏剧。剧本描写七年战争中，

普鲁士军官巴尔赫姆被指控犯有受贿罪。原因是战争期间他奉命在萨克森某地征收占领税时，自己垫钱为百姓补上欠款。巴尔赫姆受到了当地居民的爱戴和少女明娜的敬和爱。俩人相爱订婚。巴尔赫姆被解职后生活无着，名誉扫地，明娜得知此事，来到柏林，但巴尔赫姆不愿让别人为自己遭受不幸，要求与明娜解除婚约。最后巴尔赫姆冤案澄清，他们圆满结合。巴尔赫姆品格高尚，心地善良，他自尊、自爱，但有些过分，以致令人发笑，是一个性格鲜明，带有喜剧色彩的人物。这在德国戏剧史上第一次克服了人物塑造类型化的毛病，把自然和真实作为喜剧创作的基本原则，为喜剧发展开创了新的阶段。作品同克莱斯特的《破瓮记》和豪普特曼的《獭皮》一起被誉为德国的三大喜剧。

【阴谋与爱情】德国剧作家、诗人席勒的重要作品之一。完成于1784年。作为狂飙突进运动和古典文学主将之一的席勒，他的创作反映了这一历史时期德国的现实。同时由于他个人坎坷的生活经历及思想、气质，决定着他的文艺作品具有强烈的反抗精神和要求国家民族统一的愿望。作品是席勒早期创作的最成功的作品。剧本描写某公国宰相瓦尔特为巩固自己的家族在宫廷中的地位，不惜破坏儿子斐迪南德和平民少女露易丝的爱情，强令斐迪南德向公爵的情妇米尔佛特夫人求婚，但因儿子的坚决反抗而失败。后又采取离间手段，威逼露易丝给宫廷侍卫长卡尔布写假情书，此计得逞，阴谋毁灭了爱情，露易丝和斐迪南德服毒身亡。这一剧本刻画了几个性格鲜明的人物，尊严纯洁的露易丝是德国文学中优秀的妇女形象之一，她体现了新兴资产阶级面向未来的思想感情。她的父亲米勒是市民阶层的代表人物，为了捍卫自己的人格和尊严，向封建权贵发出了愤怒的反抗呼声。这个剧本结构严谨，

人物集中，戏剧冲突尖锐曲折，情节发展条理清晰，尤其以矛盾纠葛中展示人物性格见长。该剧与席勒的另一部早期作品《强盗》自始至终都贯穿着反抗封建暴君，要求自由平等的资产阶级人道主义思想。这两部作品奠定了席勒在德国戏剧史上的重要地位。

【钦差大臣】俄国剧作家、批判现实主义戏剧的奠基人之一果戈理的代表作品。完成于1836年。果戈理反对低级庸俗的情节剧和毫无思想内容的闹剧，他认为真正的“高级喜剧”应该是社会的“镜子”，喜剧中的人物不应该是漫画，而应该是活生生的性格和典型。《钦差大臣》就是这种新型的“社会喜剧”的典范。剧中描写从彼得堡来的花花公子赫列斯达科夫被误认为是钦差大臣，于是市长把他请到家里，用女儿为钓饵以求升官晋级，其他官僚也纷纷行贿。当邮政局长私拆了赫列斯达科夫的信件之后，市长才发现了自己的愚蠢。作为一个讽刺喜剧，剧本最显著的特点是人物与情节极度夸张，甚至达到近乎荒诞的程度，但以具有高度的真实性与说服力。市长这个人物不是某种概念的化身，而是尼古拉一世专制政权下的贪官污吏的典型。盲目的自信和可笑的任性是他的经历和职业造成的一种社会心理病。他对上司的恐惧、逢迎、欺骗和愚弄也折射出了最高统治机关的残暴和腐败。赫列斯达科夫也不是“天生的恶棍”，他只不过是一个轻浮、自负、喜欢用夸大的幻想和华丽的谎言填补内心空虚的纨绔子弟。他经常把自己的狂言呓语作为一种即兴创作而自我欣赏。这种所谓的“赫列斯达科夫精神”在当时具有典型意义。剧中其他人物，如一有机会就想害人的塞姆略尼卡，专门传播马路新闻的陶布钦斯基和波布钦斯基等，也都是这个丑恶社会的不可缺少的组成部分。赫

尔岑把《钦差大臣》称作是“现代俄罗斯的可怕的自白”。

【茶花女】法国作家、戏剧家亚历山大·仲马（1824—1895）的代表作品。完成于1852年。亚历山大·仲马俗称小仲马，其父是以长篇小说《三个火枪手》、《基度山伯爵》著称于世，的亚历山大·仲马。1848年，小仲马的长篇小说《茶花女》问世声名大震，此后，他便主要从事戏剧创作。1852年，他根据同名小说改编的话剧《茶花女》上演，获得极大成功。《茶花女》和同名小说都是根据作家本人早年的一段恋爱经历写成的，情节也大致相同：妓女玛格丽特偶然结识了涉世未深的税务官之子阿芒，阿芒赤诚的爱激发起她对真正爱情的向往，但阿芒的父亲却以他们的结合会毁掉阿芒的“前程”，迫使她离开了阿芒。阿芒误以为她背信弃义，愤然羞辱她。她终于悲伤和疾病的双重折磨下死去。通过这出恋爱悲剧，作家愤懑地控诉了资产阶级道德的虚伪和罪恶。剧本《茶花女》把阿芒之父逼迫玛格丽特同阿芒断交，阿芒无情地羞辱玛格丽特等情节，作了更加突出的描写，并且让阿芒赶在玛格丽特咽气之前来同她作垂死之别，比小说的主题更鲜明，锋芒更锐利。也更具有感人的艺术力量。小仲马的剧作是法国戏剧由浪漫主义向现实主义过度时期的产物，话剧《茶花女》也被视为法国现实主义戏剧开端的标志。

【大雷雨】俄国剧作家奥斯特洛夫斯基的代表作品。完成于1859年。在伏尔加河边上的卡里诺夫城中，富商郭提意的家中，来了个青年名叫鲍里斯。他是由远道而来投奔他的叔父的。可是这位富裕的商人对自己的侄子并不热情，给予他的是冷漠，甚至辱骂。鲍里斯忍受不住叔父的羞辱，心中无比苦闷。不久，他结识了当

地另一富户卡巴诺娃家的年轻媳妇卡杰林娜。卡杰林娜天真善良，文静秀美。可她的生活也充满了哀怨与不幸。她的婆婆巴马诺娃是个封建老顽固，专横跋扈，对卡杰林娜总是百般挑剔，成天寻衅逞威，而卡杰林娜的丈夫卡巴诺夫却是个窝囊废，卡杰林娜在家里是有苦无处诉。她内心也感到苦闷，甚至厌倦了生活。就在这时，青年人鲍里斯闯入了她的生活。卡杰林娜重新燃起了对生活的热情与希望。可是好景不长，卡杰林娜的丈夫卡巴诺夫不久从外地回来了。这天天气坏极了，眼看就有一场大雷雨。卡杰林娜心情十分沉重，她觉得自己象个罪人。她无法摆脱传统道德与宗教偏见对自己的折磨。终于将自己与鲍里斯幽会的事情告诉了丈夫和婆婆。卡杰林娜遭到了丈夫的打骂。郭提意知道了此事也认为这是不可容忍的事情，他决定把自己的侄儿送到西伯利亚去。鲍里斯被迫上路了，卡杰林娜冲出家庭的牢笼，来到伏尔加河边，希望鲍里斯能把她带去，一同离开这个不幸的地方。鲍里斯的回绝，使卡杰林娜感到彻底失望了。她纵身跳进了波涛滚滚的伏尔加河，结束了一生。这是一出家庭生活的悲剧。女主人公卡杰林娜的不幸遭遇和悲剧命运是对封建农奴制和宗法家长制统治下的俄罗斯王国迫害，摧残妇女罪行的揭露与控诉。作者把大自然的威严，传统势力的可怕与人物心理的恐惧三者交融在一起予以表现，造成了惊心动魄的戏剧情境。它预示着女主人公无可挽回的悲剧命运。尽管如此，从卡杰林娜的反抗行动中，人们分明听到了时代前进的脚步声，在她的身上，人们看到了“黑暗王国的一线光明”。

【玩偶之家】挪威戏剧家易卜生最主要的代表作品。完成于1879年。《玩偶之家》通过女主人公娜拉和她的丈夫海尔茂的家庭生活，

揭露和批判了资产阶级婚姻及其伦理道德观念的虚伪性，当娜拉认识到自己的玩偶地位时，她毫不迟疑地离家出走了。这是一个社会问题剧的标准结局，即没有结局的结局。剧本无论就内容或形式而言，在欧洲戏剧发展史上都属创举，影响深远。该剧是易卜生“社会问题剧”的代表作。剧本真实地反映了资本主义社会中男女在家庭中的不平等关系。作者用冷峻的笔触给人们勾画出了海尔茂这个伪君子的丑恶灵魂。与这一灵魂相比照的就是娜拉的纯洁，忠诚、善良和热情。但是她的美好的品德、善良的心地，并不能保证她自己在家庭中享有与丈夫平等的地位。因此，在当冲突发生之后，娜拉唯一的出路便只能是出走。通过娜拉的出走，实际上是对妇女解放这一社会问题的深刻揭示。《玩偶之家》情节单纯，结构紧凑，形式完整，矛盾冲突集中尖锐，显示出古典主义“三一律”的影响，但它的四堵墙的室内布景则是易卜生的创造。

【乌鸦】法国自然主义剧作家贝克（1837—1899）的代表作品。完成于1882年。贝克出生于巴黎一个簿记员家庭，受过中等教育，从小就自己谋生。近30岁时写了一部歌剧剧本《沙达那帕鲁斯》，开始了他的创作生涯。⁴幕剧《乌鸦》描写大工业家维涅隆突然中风死去，他的遗孀、3个女儿和1个儿子陷于慌乱之中，他们失去不仅是经济上的靠山，而且面临着维涅隆生前的一群好友们的纠缠。维涅隆的合伙人泰西埃及公证人，建筑师等一起扑向孤儿寡母们，争夺死者留下的遗产。最后，维涅隆的一个女儿决定自我牺牲，嫁给了泰西埃老头，这才挽救了面临破产的家庭。《乌鸦》是一部暴露社会阴暗面的自然主义戏剧，它赤裸裸地表现了资本主义社会中弱肉强食的罪恶现象。在这部作品中，乌鸦具有较明

显的象征意义，围绕在人们身边的这一群乌鸦不是别的，恰恰是在他们需要你时的朋友，当他们不再需要你的时候，他们马上就会落在你的身上吸干最后一滴血。人与人之间的关系已经揭去了温情脉脉的面纱，只剩下单纯的利用与被利用。贝克是 19 世纪法国自然主义戏剧的代表作家。他的作品符合自然主义描写生活横剖面的要求，并且还深刻地暴露了资本主义社会的种种弊病。他主张把日常生活如实搬上舞台，他的剧本没有明显的结尾，剧中也没有说教的人，一切让观众自己下结论。

【朱丽小姐】瑞典现代剧作家奥古斯特·斯特林堡的代表作品之一。完成于 1888 年。朱丽小姐是一个没落的伯爵的女儿，原与县警察局长订有婚约，但后来又对他失去兴趣，取消了婚约。仲夏节之夜，伯爵外出未归，朱丽却在家中疯狂地参加仆人们的舞会，她两次邀青年男仆让跳舞。让长得魁梧有力，与女仆克里斯婷关系亲密，朱丽见到他们两个亲昵的情状，在节日狂欢躁动的气氛中，在夏夜月色花香的包围中，被让所吸引，于是要让陪她到园中采花，要让换上燕尾服，逐步挑逗让。让开始不敢造次，后见小姐已陷入狂热的情欲，两人发生了关系。事后，朱丽觉得自己在精神上已全然失去原来凌驾于仆人之上的地位，内心十分痛苦，她要让带她一起远走高飞。而让却有自己的打算，他既企图利用与小姐的关系跳出“下人”的圈子，当个旅馆老板，甚至想利用小姐的容貌作为拉拢顾客的工具，但他一穿上仆人的服装，又害怕起来。女仆克里斯婷醒来发现了朱丽与让的关系。朱丽小姐见状打定主意，她撬开父亲的抽屉，偷了钱要让同她一起离家出走。而让听到伯爵已经回家，根本不愿考虑她的计划。她在绝望之余，请求让：“对我下命令吧，我将象狗一样服从。”然后接过让递给

她的剃胡刀片，走向谷包去结束自己的生命。斯特林堡在《朱丽小姐》中探讨的主要是两性关系及其相关的社会与心理问题。剧本力求挖掘深藏在人的内心深处的自私丑恶的欲念。剧本在艺术上既有自然主义的风格，又体现出心理剧的特征。剧本特意把故事发生的地点设计在杂乱的厨房，又创造了一个夏夜节日又狂热又神秘的氛围，还穿插了仆人带有挑逗意味的歌舞的场面，这些从环境的角度渲染与烘托人物的性心理，有强化人物感情力度与制造戏剧气氛的作用。该剧最早由柏林自由舞台和安托万的巴黎自由剧院上演，后在其他国家陆续演出，并 4 次被拍成电影。

【温德米尔夫人的扇子】英国剧作家王尔德（1854—1900）的代表作品。完成于 1892 年。作品描写上流社会的门阀偏见造成的隔膜，猜忌和报复纠葛。温德米尔夫人不了解丈夫私下接济并强要邀请来参加她的生日舞会的埃琳夫人是她的离过婚的母亲，出于嫉妒和报复心理，赌气到了一向在追求她的伯爵家里，埃琳夫人由于自己过去也是这样离开丈夫的，发觉温德米尔夫人神色有异，随后赶到，在说服后者离开时，被回家来的伯爵和客人们堵在屋里。两位夫人藏了起来，但温德米尔夫人遗忘的扇子被发现了。埃琳夫人为了不让女儿包于出丑，出来承认扇子是自己借用的，并让女儿得以暗中离去。剧本的技巧运用十分娴熟，充分体现了王尔德出众的才华，尤其是全剧的结构，具有环环相扣，引人入胜的强烈效果。一把扇子串起了全剧情节的发展线索，从温德米尔夫人想在埃琳夫人来访时用扇子打她耳光，到扇子在达林顿家中被遗忘、被发现、被辨认，一直到埃琳夫人承认扇子是她错拿，事后又登门把扇子送还温德米尔夫人，这一件小道具既担起了表达主人公情感的任务，又成为戏剧情节的核心，紧紧抓住了观众的

注意，起到了“四两拨千斤”的作用。剧本的语言也具有鲜明的唯美主义特色。剧中人物的台词充满警句，双关语与幽默感，往往妙语如珠，活泼俏皮。

【**獭皮**】德国剧作家豪普特曼的重要作品之一。在德国戏剧史上与莱辛的《明娜·封·巴尔赫姆》，克莱斯特的《破瓮记》并称为德国三大喜剧。完成于1893年。作品通常被称为“偷窃喜剧”。剧本通过一个表面头脑简单，实则很有心计的洗衣妇沃尔夫大娘巧妙地瞒过地方警察、密探偷窃木材和獭皮的故事，辛辣地揭露和讽刺了普鲁士官吏的愚蠢，刚愎自用与政权机构的腐败。豪普特曼在戏剧结尾处，让案件不了了之，被盗者甘认倒霉，资窃者被宣布为诚实的良民，无能的断案者继续当官，生活依然如故。这一方面说明作者在理论上受到自然主义的影响，有意识地使他的剧本有别于古典戏剧的结构方法。另一方面也表露了作者对于戏剧史诗化倾向的偏爱。8年之后，豪普特曼又创作一出悲喜剧《火灾》（1901），作为《獭皮》的续篇，但由于女主人公带有明显的市侩习气，她的行为和结局并不能象沃尔夫大娘那样令人同情。《火灾》也没有《獭皮》那样的影响。

【**华伦夫人的职业**】英国戏剧家萧伯纳的代表作品。完成于1894年。该剧描写华伦夫人出自贫困，后来靠开设妓院赚了钱，让女儿受了高等教育。女儿发现母亲的底细之后，离家出走，去伦敦开始独立的新生活。萧伯纳说他写这部剧的目的是为了唤醒人们的注意：“卖淫并非由于女性的堕落和男性的淫乱造成的，而是由于妇女遭到残酷的压迫和剥削以致其中最穷困者被迫卖淫为生。”该剧对资本主义制度下的娼妓制度作了深刻的揭露，从华伦夫人

这巨大的变化中，作者的笔，狠狠地触动了资本主义世界繁华体面生活的社会根基——原来上流社会的富庶豪华，就是建筑在对下层人民包括妇女卖淫在内这种丧尽天良的压榨，剥削上面的。华伦夫人的形象，及其一生经历，除了鲜明地表现出上述资本主义的痼疾之外，也充分地暴露了资产阶级上流人物的寄生性和腐朽性。作者让其女儿深恶痛绝地对母亲决裂，便表明了作者明确的爱憎态度。剧中人物语言机智、幽默，生动精练；对社会时弊、人情世态，常有警言妙句，冷嘲热讽，显示了作者一贯而鲜明的剧作风格。

【底层】苏联作家、戏剧家高尔基的代表作品。完成于1902年。在一个由黑暗肮脏的地下室开设的夜店中，挤满了无家可归的社会论落人。他们中间有手艺人、戏子、游方僧、小偷、妓女、没落贵族、潦倒的知识分子各色人等。锁匠克列士奇的妻子安娜病重气绝，克列士奇为埋葬妻子，连干活挣钱的工具也变卖掉了，这使他陷入了绝望的境地。小偷贝贝尔梦想带着夜店老板娘的妹妹娜达莎远走高飞，在一场争风吃醋的殴斗中，不料失手打死了那个残忍的夜店老板，而入了班房。戏子在游方僧鲁卡的谎言欺骗下，曾想去那个“免费医院”治病，巴望着治好自己嗜酒的毛病，能重操旧业，在悲剧《哈姆莱特》中再来扮演那个掘墓人的角色，可是，到头来幻想破灭，上吊自杀。那个男爵虽然出身贵族世家，但他游手好闲，家产败个精光，后来去税务局任职，又因侵吞公款而服了刑，刑满释放，流落至此，似乎整个沉迷在梦幻中，追寻着他那早已失去的天堂般的贵族生活。妓女娜思佳曾热恋着一个大学生，但这没有可能实现的恋情，却一直在折磨着她，使她精神空虚，百无聊赖，整天沉湎在爱情小说的幻想之中。在这群

人中间，有个名叫沙金的，此人还没有丧失人的尊严。剧本为观众展示了一幅俄国资本主义制度下、社会底层的生活图景。作者把这些人物都集中到夜店这一特殊环境中来，让他们彼此之间发生极其自然而又矛盾频繁的戏剧纠葛，从而把他们各自的悲剧命运一一展现于观众面前。《底层》尖锐地提出了劳动者的出路问题，在世界剧坛上受到特别的重视。

【樱桃园】俄国小说家、剧作家契诃夫的代表剧作。完成于1903年。作品的剧情有很浓的抒情色彩和悲喜剧因素。剧本一方面揭示了象朗涅芙斯卡雅和夏耶夫姊弟这样过时了的人物不可挽救的旧生活的毁灭；另一方面在展示旧生活行将毁灭的同时，也强烈地表现了和过去告别，奔向幸福未来的激情。剧中两个青年主人公——特罗菲莫夫和安尼雅对“新生活”的追求和欢呼，赋予了剧本鲜明的浪漫主义色彩和乐观主义情绪。契诃夫的许多特点都显示他属于自然主义写派。在戏剧形式中显而易见。全剧中弥漫着漫无目标的气氛，就像人物的生活一样，其中没有什么紧迫感，没有什么噱头，甚至也没有正规的戏剧结构，但剧中的每一片刻都有助于整体砌造，而给人以真实和自然的印象。但契诃夫也不是一个全然写实的剧作家，他也运用象征，在《樱桃园》中，果园象征了古俄罗斯以及贵族阶级，虽然已不再结果子，但还是存留下来，尽管卖了果园之后就可保全所爱的其他产业，但园主却死守不放。最后，果园终被一佃农出身的新贵族标得，分割成住宅地，意味的是社会秩序的更迭。果园因此就扩大了《樱桃园》的意义。

【青鸟】比利时剧作家梅特林克的代表作品之一。完成于1907年。作者生于根特。用法语写作。是象征主义文学在剧坛上的代表。他

的象征主义戏剧是以不可知论和宿命论为基础，他的剧本常常具有悲观色彩和神秘气氛。《青鸟》是6幕梦幻剧。描写樵夫的儿子蒂蒂儿和女儿米蒂儿在圣诞节夜晚做了一个美梦，梦中，他们在光的带领下漫游了记忆国、黑夜之宫、森林、坟地、幸福园和未来国，去寻找一只青鸟。一觉醒来，发觉青鸟，蒂蒂儿慷慨地送给了邻居，邻居的小孙女病就好了，可是青鸟又从小姑娘的手中飞走了。青鸟是幸福和追求的象征。该剧首先被斯坦尼斯拉夫斯基搬上舞台，后相继在德、英、法、美等各国上演，是梅特林克具有世界影响的作品。梅特林克的象征主义戏剧出现在巴黎舞台充斥着自然主义戏剧之际，剧作清丽隽永、委婉动人，受到观众的欢迎，推动了当时戏剧的发展，成为欧洲戏剧史上一个独特的流派。

【六个寻找作者的剧中人】意大利戏剧家，小说家皮兰德娄的代表剧作。完成于1921年。作品是一部“戏中套戏”式的剧作，作为框架的“戏”是某剧团的导演与演员们在剧场排演，6个自称为被剧作者废弃的某剧本中的人物闯进来，请求导演排他们的戏，于是原来的排演中断，导演和演员们看着这些“剧中人”诉说自己的身世，“戏中戏”由此展开。他们的故事引起导演的兴趣，决定就地排演这个新戏，在排新戏的过程中导演和演员们对“剧中人”的戏进行评论，演员们学习表演“戏中戏”时与“剧中人”发生争执。“戏”继续发展，最后，“戏中戏”变成真戏演起来，与“框架戏”融为一体。虚构的剧中人的遭遇变成了在舞台上表现的真实事件，借以揭示出现实生活和人的自我的变幻莫测；剧中人格变化不定，人与人之间关系不确实，也就是造成人们互相折磨，永远忍受痛苦的原因。这出戏结构巧妙精致，两个“戏”交织穿

插在一起，把两个主题有机地联系起来，用生动的形象说明了两种颇为艰深的理论。皮兰德娄不直接从正面描写历史事件和社会问题，而是从资产阶级的平庸生活中选取琐碎细小的题材，用以表现危机意识和异化观念这些抽象的主题。另一方面，他善于采用怪诞的手法处理普通的题材，产生出变化突兀，曲折离奇的情节，描绘出夸张变形的人物，在细节的描写上又力求逼真，将最大胆的虚构与自然主义的写实结合在一起，此外，他注重剧作的结构，使之突破舞台的时空限制，充分展示人物的心理活动。皮兰德娄开创了戏剧艺术的现代风格，扩大了戏剧的表现领域。他对戏剧艺术的试验为后来的荒诞派戏剧开辟了道路。

【加数器】美国剧作家赖斯的重要作品之一。20年代初，表现主义戏剧从欧洲流传到美国。在这一流派的影响下，赖斯的剧作《加数器》于1923年3月19日由戏剧同业会上演。该剧描写“零先生”干了25年的记帐员，未曾升级反被老板辞退，他盛怒之下杀了老板。当他被判刑处死后，他的鬼魂忍受不了天堂的恬静生活，只习惯于机械性的记数工作，又当上了天堂操作加数器的记帐员，后来又被从天堂遣返人间。作品表现主义手法的第一个特征是将角色的一系列意识活动作为独白，这种独白与传统戏剧的不同之处在于它道出了角色头脑中的一系列尚未形成理性思维的形象，所以“零先生”及“零太太”的独白都是断断续续的，突出地显现了他们的内心活动。第二个特征是《加数器》在戏剧风格上经常具有一种狂热的跳跃，这是由于不连贯的独白以及角色与环境的矛盾产生的紧张情绪所造成的。“零先生”突然杀死老板时舞台音响大作，就是烘托他的激昂的情感的。第三个特征是赖斯把角色抽象化，使角色代表一种类型的人物，一个阶级或一些主张，因

而“零先生”、“一先生”、“五太太”等形象只具有小职员阶层的人物特点而缺乏具体的性格刻画。使用这些手法的目的，就是将角色的内心经历化为舞台可感形象，用象征性的人物，语言，场景去表现抽象的主观感受和内在实质，也就是“零先生”在机器的制约下异化为非人的命运。

【榆树下的欲望】美国戏剧家奥尼尔早期的杰作。作者以 19 世纪新英格兰的农村作为背景，用现实主义的手法刻画了一对农民父子之间的冲突。完成于 1924 年。在剧本中，陷入情网的是老农卡伯特的第三个妻子阿比，普特南和他的第二个妻子的儿子埃本。在新英格兰繁荣的农场上，象征大自然的富饶和神秘的榆树，成为这一对情人悲剧命运的见证。他们尽管彼此充满了利害的冲突，但却不可抗拒地互相吸引着。奥尼尔批判了维多利亚时代的，特别是清教徒的道德。他把富于青春气息的人的热情与卡尔文派人生观的严酷无情作了对比，老农卡伯特代表这种严酷无情。他认为他的儿子是世间的弱者，埃本反抗了他的父亲，父子陷入了冲突之中。年纪轻轻的阿比，嫁给年迈的卡伯特，是为了贪图他的农场，后来，她那受压抑的情欲，变成了不顾一切的热情，于是悲剧性地跟继子发生了爱情，而且生了孩子。在埃本怀疑她对他的情意并非出自真心时，她又把婴儿杀死，用以证明她的热恋出于真诚。在该剧中，正如奥尼尔早期的现实主义剧本一样，他使用了丰富的象征，并创造了渴望、孤寂、贪欲等气氛，以达到悲剧的境界。在语调和人物刻画方面，有一种原始的、简朴的感受力，这就更加增强了作者的想像力。作品反映了奥尼尔对他所处的社会的批判，反映了他对弗洛伊德心理学的兴趣，同时反映了他对人生的悲剧感。

【马门教授】德国剧作家沃尔夫的代表作品。完成于 1935 年。沃尔夫是德国社会主义戏剧奠基人之一。自 1933 年起,他被迫流亡国外。在这一时期,沃尔夫创作了几部奠定他在德国戏剧史上地位的剧作。在这几部作品中,他以工人阶级战士的姿态,以洋溢的激情和艺术才华,从各个侧面反映了各国人民现实斗争生活。其中最有代表性的就是《马门教授》。《马门教授》的戏剧冲突是围绕犹太籍外科医生马门洛克教授展开的,有两条情节线索,一条是马门洛克与助理医生、纳粹分子希尔巴赫之间的矛盾冲突,一条是马门洛克与他的儿子、共产党员罗尔夫之间的矛盾冲突。马门洛克企图在两种政治势力斗争中去寻求第三条道路,但是纳粹党徒的排犹政策,粉碎了他逃避现实斗争的幻想,使他的资产阶级人道主义遭到破灭,最后,他自己成了希特勒恐怖政策的牺牲者。马门洛克在临刑前认识到自己的生活道路是错误的,承认儿子罗尔夫走的是一条正确道路。该剧揭露了法西斯主义的罪恶,对为德意志民族生存而斗争的共产党人给予了热情的歌颂,对资产阶级知识分子的动摇软弱和小市民的庸人习性做了有力批判。作者继承了席勒的戏剧传统,善于有条不紊地展开尖锐的戏剧冲突,层次分明地叙述事件,眉目清晰地塑造人物性格。1941 年《马门教授》曾在中国延安上演。

【伽利略传】德国剧作家贝托尔特·布莱希特的重要作品之一。完成于 1938 年。作品是一部历史哲理剧。它以 17 世纪意大利天文学家、物理学家伽利略的事迹为题材,把历史的经验和教训与 20 世纪的现实斗争结合起来,形成一个哲理性的主题思想,表现在新旧社会交替时刻,科学与愚昧,变革与反动之间存在着—场生

死搏斗。伽利略证实了哥白尼“太阳中心说”，冲破了长期禁锢人们思想的“地球中心说”和教会信条，因而遭受宗教裁判所的残酷迫害，被判处终身囚禁。他虽然在宗教法庭的严刑逼讯下，放弃了为自己所证实的真理，但他仍然坚信一个新的时代已经破晓。剧本既歌颂了伽利略追求真理，反对宗教的科学态度，也暴露了他贪图安逸、怯懦动摇的思想弱点。伽利略性格的矛盾，促使他只能在庞大的宗教势力下寻求可以开辟科学道路的缝隙，去追寻真理，为人民送去光明。作者从特定的时代条件和社会环境去刻画人物，有血有肉，真实可信，显示了现实主义的艺术力量。作者面对题材实际，借鉴中国古典戏曲的表现方法，时空自由地展现伽利略 20 多年的人生历程，这种开放式的自由结构，才使剧作具有了史诗般的宏伟气魄。

【大胆妈妈和她的孩子们】德国戏剧家布莱希特历史剧的代表作品。完成于 1938 年。该剧描写德国 30 年战争时期一位绰号大胆妈妈的随军小贩带着 3 个儿女，靠随军叫卖日用杂货维持生计，结果两个孩子死于战祸，一个孩子离开了她。但她依然在战争中继续她的营生。这部剧本是根据 17 世纪作家格里美豪森的小说《痴儿历险记》创作的。全剧 12 段（场），每段之间没有必然的情节线索来联结，表现的只是大胆妈妈在 12 个年头中的不幸遭遇的若干片断。就象作者给该剧写下的一个副标题那样，是“三十年战争时期纪事”。这种“客观”的表现手法，就是“史诗剧”的一个特色。从剧作的表面结构来看，所有戏剧事件似乎都是由大胆妈妈在战争中做生意的行动来串连的，但这既不是戏剧的中心事件，也不是戏剧冲突的焦点所在，作者只不过是极其“客观”地再现了这位大胆妈妈在战争中三次失去儿女，二次失去再婚机会，最

后孑然一身的经历。作者不动声色的冷峻描绘，就是要引导观众对舞台上显现的历史情景进行理智的反思。布莱希特写作该剧时，正是希特勒发动二次大战的前夕，战争的阴影已经笼罩在欧洲的上空、作者显然是在借古喻今，通过大胆妈妈的悲剧去唤醒人们对法西斯战争的高度警惕。

【漫长的旅程】美国剧作家奥尼尔第四次获得普利策奖的作品。这个剧本被认为是奥尼尔的半自传作品。完成于1941年。剧本描述了蒂龙一家人的不幸历程以及蒂龙的吝啬性格给他的妻子和孩子们留下的心灵创伤，着重揭示他们的不同性格和某些相同的生活习惯。剧本开始时，他们戴着面具，到了夜晚，真实面目就暴露出来。他们都是失败者，每个人都把自己的失败归咎于别人，于是，彼此抱怨、指责、争吵；但是回过头来又向对方表示歉意。他们的生活极不正常，父子关系异常紧张，母亲夹在父子中间忍受折磨，终日忧心忡忡。在这个人物身上、笼罩着一种感伤和悲观的情绪。剧中的艾德蒙就是作者本人。剧中的父、母、兄正是他的父、母、兄。剧中的情节多是他们家庭中20多年来实际发生过的矛盾和冲突。几位剧评家都指出，奥尼尔的艺术力量是惊人的，他能把一二十年间的矛盾和冲突集中地压缩在十多个小时（舞台演出将近四小时）之内。奥尼尔自己说，此剧是以“血和泪”写成的。通过剧本，的确让人们感到太平洋彼岸这个“黄金王国”人与人之间的关系实在令人可怕。奥尼尔在该剧中，用现实主义的手法，像外科医生用手术刀剝剥脓疮一样，把它一层一层地揭开，展现在读者和观众面前。奥尼尔从1939年6月开始构思这部作品，1940年9月完成初稿，后来又多次修改，直到1941年完稿。他把这部作品的原稿当作礼物（他称之为“不合适的礼物”）献给

卡尔洛塔·蒙苔雷，以纪念他们结婚 12 周年。但这部作品一直没有公诸于世。该剧首先是在瑞典首都斯德哥尔摩演出，获得了巨大的成功。这次演出震动了欧洲的戏剧界。瑞典文艺界认为奥尼尔的艺术成就已经超过了易卜生和斯特林堡，甚至可与莎士比亚媲美。事实上，奥尼尔本人也最喜欢这部作品。1945 年 3 月，他在给传记作家凯贲特尔教授的一封信中说“……在所有旧作品之中，现在我认为，1940—1941 年间写成的《漫长的旅程》，是我所有作品中最好的一部……”。

【玻璃动物园】美国剧作家、小说家、诗人威廉斯的成名剧作。完成于 1944 年。威廉斯原名托马斯·拉尼尔·威廉斯。父亲是推销员。威廉斯 16 岁时发表了第一篇短篇小说。1944 年《玻璃动物园》在芝加哥演出后，他成为专业作家。作品在很大程度上取材于威廉斯的亲身经历。剧中人劳拉和 T·温菲尔德的母亲阿曼达的原型正是作者的姐姐和母亲。阿曼达是个被丈夫遗弃的南方妇女，她善良、勇敢，有一股韧劲。瘸腿女儿劳拉是她的心病，她执意要求汤姆给姐姐物色婚姻对象。汤姆带同事吉姆回家吃饭。吉姆唤醒了劳拉压抑在自卑情绪下的热情，但他早已有了未婚妻。劳拉在绝望中送给吉姆一只摔断了角的玻璃独角兽作为纪念品。作者是借玻璃动物来点明劳拉的脆弱易碎。威廉斯用家庭题材写出的这部悲剧，是通过日常的生活场面来严肃地揭示重大的社会问题的。温菲尔德一家人的痛苦生活，是美国大萧条时期下层中产阶级的生活缩影。此外，威廉斯在照明和音乐方面都有独特的设想，还设计了屏幕来加强演出的效果，全剧的台词经过精心推敲，洋溢着浓郁的诗意。威廉斯是继奥尼尔以后美国最重要的剧作家。他深受奥尼尔的影响，善于运用表现主义创作手法。重要作品还

有：《欲望号街车》（1947）、《热铁皮屋顶上的猫》（1954—1955）等。

【推销员之死】美国剧作家米勒的代表作品之一。该剧1949年完成，当年获纽约剧评界奖和普利策奖，并使米勒获得国际声誉。剧本叙述一个推销员因年老体衰被老板辞退，深受打击，两个儿子一事无成也使他懊丧，最后为了使家庭获得一笔人寿保险费而在深夜驾车出外撞毁身亡。该剧揭穿了美国流行的人人都能成功的神话，曾被右翼刊物称为“一枚被巧妙地埋藏在美国精神大厦下的定时炸弹。”《推销员之死》是英美评论界一致公认的米勒一生最重要的作品，作者自称写作此剧的主要动机是“想维护个人的自尊感”。这是一部表现手法较为新颖的艺术杰作。作者打破了时间和空间的限制，在舞台上随着剧情的发展，不断插入过去的倒叙，过去和现在的场面交叉进行，连舞台上的墙壁界限也不存在了，人物可以自由出入其间；不仅如此，剧作者还把主人公威利的内心活动通过舞台的具体形象表现出来，每逢威利展开思想斗争，舞台上就出现了代表他一种思想的哥哥本的幻象和代表他另一种思想的本人进行争辩，这种激烈的思想斗争有时也通过威利的自言自语习惯表现出来，加深了我们对主要人物内心世界的认识。米勒在最初创作该剧时，曾采用《在他头脑里的活动》这一剧名，后来才采用《推销员之死》这一较为点题的剧名，并加上“若干悄悄话组成的两幕剧附挽歌”的说明，所谓“若干悄悄话”就是威利的思想活动，也可以说是形象化的内心独白。

【等待戈多】爱尔兰剧作家塞缪尔·贝克特的成名作。也是西方荒诞派戏剧的代表作品之一。完成于1952年。剧中主人公费拉迪米

尔和艾斯特拉贡在旷野的一条路上等待戈多。但谁是戈多，他们也闹不清。他们前言不搭后语地说着话，因为这样就可以不想不听。尽管幸运儿屡次宣布戈多一定会来，可是直到最后主人公们也没有等到戈多。该剧比较集中地反映了荒诞派戏剧的特点。在贝克特的笔下，无论客观世界还是人与人的关系都是变幻莫测，毫无意义而言的荒诞的存在。其实，戈多究竟是人还是什么，剧作并没有明显的示意。剧作所要强调的倒是“等待戈多”中的“等待”。在作者看来，人类社会生活的基本特征就是“等待”。一个人的一生中始终是在等待。“戈多”不过是一种象征。该剧的形式也是反传统的，但与荒诞的剧情相联系起来看，内容与形式还是相一致的。1953年该剧在巴黎的巴比伦剧场首次上演，欣赏者和反对者发生了激烈的争吵。然而，此后几年里，它却被译成数十种文字，产生了广泛的影响。

【老妇还乡】瑞士戏剧家、小说家迪伦马特的主要代表作之一。迪伦马特1946年开始从事专业写作。1949年，他的《罗慕洛大帝》首演成功，开始崭露头角。1956年《老妇还乡》上演后，迪伦马特开始获得国际声誉。《老妇还乡》中的女主角老妇人是美国一个女亿万富翁。45年前，她曾与小城商人伊尔相好而怀孕，但伊尔否认自己的责任，使她沦为妓女，后来，她嫁给了一个石油大王。如今她家财万贯，衣锦还乡复仇。她悬赏10万美元，要小城居民为她“主持正义”，害死伊尔。结果人们终于经不起金钱的诱惑，让这位复仇狂如愿以偿。这是一出杰出的悲喜剧。其中的悲、喜成分熔于一炉。女主人公克莱尔的不可一世和男主人公伊尔的想入非非形成悲喜的场景。伊尔终于认识到“这一切都是我自己惹出来的”，并决心以性命来赎罪，于是从一个令人鄙视的形象变成

了令人同情的对象，居伦城居民们屈服于金钱势力，在主持正义的幌子下牺牲伊尔，渐渐失却了令人同情的因素。“写实”与“象征”的融合，“真实”和“怪诞”的统一，是迪伦马特塑造克莱尔形象的基本特点。正因为如此，这个形象不仅是“可以体验”的，而且又能使我们把“体验”很快升华为观念，在“体验”的诱导下进入那个深藏着哲理的意境之中。同时也由于这些相互对立因素的融合，构成了《老妇还乡》所特有的艺术风格。作品被称为“现代的经典剧”，也最能代表他的剧作风格和剧作技巧。

【物理学家】瑞士戏剧家，小说家迪伦马特的重要作品之一。1962年，《物理学家》上演。此剧进一步奠定了他在当代世界文学中的地位。至此，迪伦马特的戏剧创作独特风格——悲喜剧趋于定型。作品表现了科学与人类命运的关系问题。一个名叫莫比乌斯的物理学家发明了一种万能体系。他唯恐被军事大国利用，便装疯躲进了疯人院。但东、西方科学情报机构获悉这项发明，各自派了一名科学家装疯进了这家疯人院，以图争取莫比乌斯。疯人院的女院长得到了万能体系的资料，为防止泄露机密，把他们终身监禁在疯人院里，理由是他们杀死被派去监视他们的三名护士。最后，这位疯人院长自己却真的疯了。该剧是一部哲理剧，作者采用了古典主义“三一律”的形式。它的构思十分巧妙：疯人院由科学家的避风港变成终身监狱、突出悲的思想主题，又有喜的戏剧效果。主要人物的设计也别具匠心，他们疯言疯语，既有滑稽的笑料，又有严肃的哲理。

团 体

【北京人民艺术剧院】中国话剧演出团体。初建于1950年，为综合性艺术团体，1952年6月，成立北京人民艺术剧院，为职业性话剧演出团体。

剧院拥有强大的演出阵营。著名的导演艺术家有：焦菊隐、欧阳山尊、夏淳、梅阡、林兆华等。著名的表演艺术家有舒绣文、刁光覃、朱琳、于是之、董行佶、童超、英若诚、林连昆、顾威等。还拥有高水平的舞台美术的设计和制作量。建院40年中，先后上演中外剧目200余出。保留剧目有：《虎符》、《蔡文姬》、《关汉卿》、《名优之死》、《龙须沟》、《茶馆》、《骆驼祥子》、《雷雨》、《北京人》、《日出》、《家》、《三块钱国币》、《咸亨酒店》等。其中《茶馆》出访香港、西欧，得到广泛的好评。80年代，剧院又创作排演了《丹心谱》、《左邻右舍》、《野人》、《绝对信号》、《红白喜事》、《小井胡同》、《狗儿爷涅槃》、《天下第一楼》、《李白》、《鸟人》等剧目，确立了剧院的风格。

剧院上演了许多外国剧目，如《布雷乔夫》、《带枪的人》、《伊索》、《悭吝人》、《三姐妹》、《请君入瓮》、《贵妇还乡》、《女人的一生》、《推销员之死》、《洋麻将》、《上帝的宠儿》、《海鸥》、《哗变》等。在艺术风格上，北京人艺坚持走一条以现实主义为主，对多种戏剧手法兼容并蓄的道路。它尤其注重从中国传统的戏剧文化中汲取营养，建设富于中国气派和剧院个性的艺术风格。同时以开放的姿态与国外戏剧家们进行广泛的交流。剧院先后与北

京市戏曲学校和中央戏剧学院联合培养学员，使剧院的艺术队伍后继有人。

【中国青年艺术剧院】中国话剧演出团体。前身是1941年成立的延安青年艺术剧院。1949年4月16日于北京成立中国青年艺术剧院。剧院汇集了一大批中国知名话剧艺术家，有著名的表导演艺术家金山、吴雪、石羽、孙维世、陈颀、张奇虹、王培、邓上怡、路曦、雷平、邵华、杜澎、冯汉元、王尚信、王景愚、宋洁等；有舞美艺术家张正宇、陆春阳、毛金钢、周正、陈永信、徐启光；还拥有知名的话剧编剧王正、邢益勋、白峰溪等。剧院关注青年人的审美追求的衍化，以当代人物的形像塑造为主，使舞台创作充满了朝气和活力。建院以来，上演各类剧目200余部。主要剧目有外国作品《保尔·柯察金》、《尤利乌斯·伏契克》、《万尼亚舅舅》、《阴谋与爱情》、《沙恭达罗》、《威尼斯商人》、《伽利略传》、《中锋在黎明前死去》、《高加索灰阑记》；历史名剧《屈原》、《上海屋檐下》、《法西斯细菌》、《丽人行》、《家》、《雷雨》、《原野》、《天国春秋》、《风雪夜归人》、《文成公主》、《方珍珠》、《西望长安》等；现实题材的作品《降龙伏虎》、《钢铁运输兵》、《红色风暴》、《豹子湾战斗》、《远方青年》、《李双双》、《枫叶红了的时候》、《权与法》、《双人浪漫曲》、《风雨故人来》、《火神与秋女》、《灵魂出窍》等等。剧院系统学习了斯坦尼斯拉夫斯基体系，又博采各种表演方法之长，同时注重对民族戏剧文化传统的继承，受到青年观众的喜爱。

【中央实验话剧院】中国话剧演出团体。建院于1956年。建院宗旨为融合中外戏剧的创作经验和理论，进行话剧民族化的实验探

索,《桃花扇》是这一努力的典范剧目。建院 30 多年来,其主要演出剧目有:《同甘共苦》、《黑奴恨》、《棠棣之花》、《结婚进行曲》、《火焰山的怒吼》、《三人行》、《最后一幕》、《阿 Q 正传》、《未来在召唤》、《大风歌》、《故都春晓》、《哥儿们折腾记》、《灵与肉》、《十五桩离婚案的调查剖析》、《一个生者对死者的访问》、《温莎的风流娘们》、《一仆二主》、《小市民》、《大雷雨》、《窦巴兹》及小剧场演出剧目《思凡》、《双下山》和《疯狂过年东》等。剧院在老一辈戏剧家欧阳予倩的直接关注下建成,拥有一批重要的艺术家,如孙维世、舒强、吕夏、于村、耿震、田成仁、张守维。一批解放后培养出来的艺术家也为剧团赢得了声誉,他们中有肖驰、金振武、郑振瑶、丁笑宜、石维坚、谯台仁慧、游本昌、张家声、李法曾、冯宪珍、李玲等。剧院还拥有贺昭、杨宗镜、文兴宇等导演艺术家和薛殿杰、陈永祥等舞美艺术家。

【上海人民艺术剧院】中国话剧演出团体。建院于 1950 年。剧院拥有著名的话剧艺术家,如剧作家杨村彬、王炼、沙叶新;导演:黄左临、罗毅之;演员吕复、乔奇等。已上演的大小剧目 300 余部。其主要剧目有:《枯木逢春》、《布谷鸟又叫了》、《激流勇进》、《上海战歌》、《陈毅市长》、《新长征交响曲》、《中国梦》、《留守女士》、《美国来的妻子》等。剧院自觉建设自己的风格,在现实主义创作方法的基础上,借鉴布莱希特的戏剧学说,在黄佐临提出的“写意戏剧观”的指导下,刻意探索、大胆创新,为中国话剧的发展壮大作出了积极的贡献。