

浅谈中埃政治戏剧  
从二十世纪二十年代到六十年代  
المسرح السياسي فى مصر والصين :  
فى عشرينيات حتى ستينيات القرن الماضى

伊曼、穆罕穆德、穆穆罕穆德、阿哈麦德  
副教授 - 中文系  
哎因夏母斯大学语言学院

د/ إيمان محمد محمد أحمد  
أستاذ مساعد - قسم اللغة الصينية  
كلية الألسن - جامعة عين شمس



**摘要:**

本文要谈到中埃现代政治戏剧,尤其是中国四十年代和埃及五、六十年代的政治戏剧的特征。论文对中埃政治戏剧作了定义,并谈到了中埃现代政治戏剧的发展历史,而且以中国作家夏衍的《上海屋檐下》和埃及戏剧家优素福伊德里斯的《关键时刻》为例来解释中埃政治戏剧的特征。

**关键词:**

抗战戏剧      夏衍      优素福·伊德里斯      《上海屋檐下》 《  
关键时刻》

## 浅谈中埃政治戏剧 从二十世纪二十年代到六十年代

中埃现代戏剧的概念：

众所周知，戏剧是大众文化生活的重要组成部分。中国是一个戏剧大国，传统的戏曲艺术经历了800年的历史，演变为300多个剧种，分布在中国各地，话剧则是20世纪引进的西方戏剧形式。戏剧种类有不同的划分方法。“按容量大小，戏剧文学可分为多幕剧、独幕剧和小品；按表现形式，可分为话剧、歌剧、诗剧、舞剧、戏曲等；按题材，可分为神话剧、历史剧、传奇剧、市民剧、社会剧、家庭剧、科学幻想剧等；按照戏剧冲突的性质及效果，可分为悲剧、喜剧和正剧”

。不过最基本、使用最多的分类是悲剧、喜剧和正剧，其中悲剧出现的时间早于喜剧，正剧也称为悲喜剧。政治戏剧分为记录戏剧、咖啡剧场、街路和

史诗戏剧。不论是在中国的文学中还是在埃及的文学中，戏剧都受到特别的关注。它与小说、诗同其它一切的艺术形式一样，从其诞生的那段时期就从未与社会现实分离过；不同的之处是，戏剧是一种交流“工具”，比其他艺术有着更加直接和更大程度的社会参与性。

值得一提的是，政治戏剧出现于第一次世界大战结束之后。现代意义上的

“政治戏剧”是随着德国著名戏剧家皮斯卡托

(Erwin Piscator 1893-

1966)在戏剧的编、导以及舞台技术实验的展开才第一次真正出现的。他的《政治戏剧》一书首次为“政治戏剧”划定了一块明确的领地，使“政治戏剧”这一概念得以确立。

埃及政治戏剧出现于海蒂维·伊斯梅尔时代（1879-1863）。当时苏努尔被认为是第一位从事戏剧艺术的人。但苏

努尔创作的政治戏剧揭露了当时海蒂维的独裁、压迫和社会的崩溃，因此受到统治者的愤恨，而被迫离开国家。1919年前后政治戏剧得到蓬勃发展。在1919年前期穆斯塔法·卡迈勒（1874-1908），穆罕默德·法里德（1868-1919）的努力下，政治舞台得到很大的发展。但当时的英国占领当局禁止了三百部戏剧的表演，因为这些剧得罪而反对他们的制裁。批评人士认为当时的政治戏剧更像是公开的演讲的艺术，好像是政治演说。这样如此，直到出现穆罕默德·泰穆尔（1892-1921）、赛义德·达尔维什（1892-1923）、优素福·瓦赫比（1898-1982）和纳吉布·李哈尼（1889-1949），政治戏剧才走向成熟。不能忽视哈基姆1919年写的《不速之客》。此剧影射讽刺英国占领者，反映埃及人当时希望英国占领者及时离开埃及。此外，哈基姆还写了一系列政治戏剧如：《仙人祈祷1941年》、《英雄的出生1948年》、《战争与和平之间1951年》、《交易1956年》、《彷徨的苏丹1960年》、《白天的太阳1964年》等剧作。《交易》，这是哈基姆写得最好、影响最大的话剧 讲述了农民为捍卫自己权益团结起来 跟地主争夺土地 并取得了胜利。作家在剧中塑造了一系列埃及农村人物形象 有贫苦的农民、可憎的地主 还有大胆的埃及农村姑娘和唯利是图的高利贷者。下列的对话表示当时埃及农民团结在一起以面对封建地主。

阿瓦德因：“我们当中谁犹豫了！我们村里所有的家庭都卖了领有的东西，甚至木头的箱子”。

萨阿达维：“我把儿子的聘礼为买土地而付，而且我决定做完交易之后才举行我儿子的婚礼”。

阿瓦德因：“我也这样做了，我也把女儿的聘礼为取得土地而付”。

萨阿达维：“我们能控制我们的儿子，但是土地那？别人要夺取 那时候我们怎么办呢？我很害怕。”<sup>2</sup>

除了陶菲格·哈基姆写的政治戏剧以外，六十年代政治戏剧有了很大的发展。出现了一批大作家，如：努曼·阿舒尔、阿尔弗雷德·法拉格、优素福·伊德里斯、阿卜杜·拉赫曼·舍尔卡维、拉沙德·鲁什迪、阿卜杜·拉赫曼·哈米西、赛阿德丁·瓦赫巴等，创作了许多富有现实意义的哲理剧、政治剧、社会喜剧、历史剧和童话剧等。七十年代赛阿德丁·瓦赫巴写了《塔侯赛因博士的鞋子》剧，它反映了埃及社会所面临的社会、经济、政治、思想问题。

中国三四十年代，文学界特别重视戏剧。因为戏剧与政治、社会生活有直接的关系。众所周知，政治戏剧一般产生于社会动荡时期。当时戏剧在社会起了很积极的作用。就中国来说，政治戏剧产生和发展在抗日战争时期。当时文学界都为政治服务。抗战促使话剧在艺术上走向成熟。如果说，曹禺的《雷雨》在1934年的出现，标志着中国话剧在文本创作上的成熟还只是一个个案的话，那么，抗战时期话剧的成熟则是整体性的，其表现：一是创作好作品的作家多，出现了一批比较成熟的作家；二是从文本创作到舞台演出——包括导演、表演、舞台美术等各个方面——的成熟，尤其是历史剧的创作，出现了《屈原》（郭沫若）、《天国春秋》（阳翰笙）、《忠王李秀成》（欧阳予倩）、《秋声赋》（田汉）、《法西斯细菌》（夏衍）、《凤凰城》（吴祖光）、《海国英雄》（阿英）、《金田村》（陈白尘）、《正气歌》（吴祖光）、《棠棣之花》（郭沫若）、《全民总动员》（曹禺、宋之的）等一大批优秀剧目。抗敌演剧队也演出了一大批历史剧目，如《李秀成之死》（阳翰笙）、《前夜》（阳翰笙）、《飞将军》（洪深）等，通过宣扬历史上的民族英雄的斗争精神鼓舞全国民众的抗日士

气。毫无疑问，抗战时期话剧创作在艺术上所取得的成就仍是不可超越的，抗战戏剧、历史戏剧和革命戏剧都作为政治戏剧。从

“战争政治”角度对中国抗战戏剧进行考察，其实质还是对文学进行政治文化考察，只不过是将宽泛的政治文化限定在战争政治这样一个具体的层面。对文学进行政治文化考察，学界已经有不少人做了大量工作，但政治文化的内涵相当宽泛，若不将其限定在具体层面，这样的考察容易流于浮泛。可以说，在特定的社会结构中，文学作为一种社会现象，必然会受到政治的干预与影响，甚至可以说，中国文学本身就蕴涵了深沉的政治情结。中国现代文学与政治的纠缠更是剪不断理还乱的，这种政治依附性是中国现代文学最为显性的特征之一，诚如杨义所言，“现代文学史是与现代政治因缘很深的学科”<sup>3</sup>因此，研究视角“战争政治”与研究对象“中国抗战戏剧”之间因为戏剧的政治属性与这种特殊的文学生态场域，而具有了更加紧密的关系。

抗战时期的话剧是中国话剧史上最辉煌的一个时期，所取得的艺术成就是有目共睹的，是不容置疑的。直到今天，抗战戏剧的创作与发展道路仍对今后的戏剧创作具有着一种启示与借鉴作用。

当我们谈论到政治戏剧，就必须说一下政治戏剧的概念。因为所有的戏剧都几乎接近或远远地触及政策。戏剧很大程度上暴露统治制度、社会问题、经济情况或政治形势。有时候，有的戏剧触及战争、和平、阶级对立等等。即使那些远离政治的戏剧，实际上也是政治戏剧，因为它采取了一种立场。王墨林所说的“政治已被凝固在国家制度中，而戏剧的作用也被封闭在剧场中，只有戏剧出现在街头时，才让我们看‘政治’

与‘戏剧’都被日常‘生活’吸收进去，并且混为一体，显现出政治、戏剧与生活之间微妙的组合，这才是街头表演的重要特色”<sup>4</sup>。埃及戏剧主管擦阿德.阿尔达氏（saad

ardash）在他的《当代戏剧的主管》的书说：“政治话剧是一种具有政治色彩的戏剧。它旨在教训受众有一定的政治内容，使受众寻求美好的生活，寻求社会正义和和平、自由的气氛”<sup>5</sup>。而埃及书展机构主人萨密尔.萨尔汗（samir

sarhan）博士认为：“政治戏剧往往具有直接和修辞方式，而忽视了艺术方面”

<sup>6</sup>。埃及戏剧评论人士阿卜杜勒.阿齐兹.哈穆达（abed el aziz hamoda）认为：“具有政治色彩的戏剧就是用舞台描绘了某种问题。这个问题大体上是政治、经济问题，同时以艺术的方式提出客观的看法使观众受很深的影响”<sup>3</sup>。他还说：“政治戏剧起的功能不限于谈论政治、经济问题，而取决于剧作家创造的能力。”此外埃及戏剧评论人士萨米呀.阿何麦德（samia

ahmed）博士在她的《当代法国戏剧》书中说：“政治戏剧就是一种具有政治色彩的戏剧。旨在于教通俗广的受众，使他们有一定的政治知识。”<sup>7</sup>

综上所述，政治戏剧具有不同的概念。但相同之处就是表示某一个社会的政治、经济、社会的矛盾，同时让受众受到很深的教训。一切戏剧都有意识形态属性和政治立场。政治戏剧广泛地反映了人民反抗敌人的斗争。

### 中埃现代政治戏剧的起源与发展

众所周知，阿拉伯现代戏剧和中国戏剧都比西方较晚出现。中国和埃及话剧都收到了欧洲的影响。

中国戏剧从

19世纪末20世纪初从外国移植了新的戏剧样式。为与传统舞台



剧、戏曲相区别，被称为话剧。中国话剧大体经历了以下几个发展阶段。

1906年受日本“新派”剧启示，留日学生曾孝谷、李叔同等组织春柳社。1907年在日本东京演出《茶花女》、《黑奴吁天录》。同年，王钟声等在上海组织“春阳社”，演出《黑奴吁天录》，这就是“话剧在中国的开场”<sup>8</sup>。这种以对话为主要手段的舞台剧被称为新剧，后又称文明戏。以后10年间，上海、北京、天津、南京、武汉先后出现文艺新剧场、进化团、南开新剧团、新剧同志会等一批新剧团体，演出《热血》、《共和万岁》、《社会钟》等剧目，受到民众热烈欢迎。辛亥革命失败后，新剧逐渐衰落。这时期的代表人物是欧阳予倩。

1919年“五四”新文化运动的重要人物胡适、陈独秀、傅斯年等人对新剧启发民众觉悟的力量给予特别的关注，推崇介绍易卜生的社会问题剧。1919年胡适发表的独幕剧《终身大事》是他们主张的代表。同时，陈大悲、欧阳予倩等人响亮地提出“爱美剧”非职业戏剧的口号，先后成立民众剧社、辛酉剧社、南国社等戏剧团体；《获虎之夜》、《名优之死》（田汉），《三个叛逆的女性》（郭沫若）、《一片爱国心》（熊佛西）、《泼妇》（欧阳予倩）、《一只马蜂》（丁西林）等一批优秀剧目诞生，为中国话剧建立了重要的文学基础。1922年留美专攻戏剧的洪深回国参加戏剧协社，针对文明戏的不良习气，从剧本、舞台纪律、导演制建立等方面大胆改革，推行男女合演，从而形成完整的话剧艺术体制。1925年北京艺术专门学校戏剧系成立，为话剧人材的培养提供了一块阵地。田汉主持领导的南国艺术运动，最能体现20世纪20年代新兴话剧的精神。1924~1930年先后上演了不少反帝反封建剧目，培养了陈凝秋、陈白尘、赵铭彝、

郑君里、张曙、吴作人等一批艺术骨干。1929~1931年欧阳予倩主办广东戏剧研究所，出版《戏剧》刊物，组织演出《怒吼吧，中国》等几十个剧目。欧阳

予倩、洪深、田汉被公认为中国话剧的奠基人。1928年洪深创意将英文Drama译为“话剧”<sup>9</sup>，区别已陈腐的“新剧”，中国话剧从此定名。

在中国共产党领导下，1929年上海艺术剧社成立，提出“无产阶级戏剧”的口号。1931年1月中国左翼戏剧家联盟成立，从此中国话剧进入以左翼戏剧运动为主的发展阶段。左翼“剧联”总盟设在上海，领导北平（今北京）、南京、广州、杭州等分盟，建立50多个左翼剧团，演出《血衣》、《乱钟》、《怒吼吧，中国》、《香稻米》、《回春之曲》等大量进步话剧，涌现出夏衍、于伶、陈白尘、宋之的等一批新剧作家以及章泯、金山、赵丹、舒绣文等舞台艺术家。1935年上海业余剧人协会成立，演出《娜拉》、《钦差大臣》、《大雷雨》、《武则天》、《太平天国》，40年代剧社演出《赛金花》等大型剧目，舞台艺术水平大大提高。1934~1937年青年剧作家曹禺的著名剧作《雷雨》、《日出》、《原野》问世。

中国抗日战争时期，上海的戏剧工作者投奔延安，壮大了文艺力量。他们演出契诃夫的《求婚》、包戈廷的《带枪的人》等俄苏戏剧，也演出过《日出》、《北京人》、《塞上风云》、《法西斯细菌》、《太平天国》等国内著名剧作。仅1938年

至1940年初，延安鲁迅艺术学院戏剧系及其附属的实验剧团，就演出戏剧达100多场次。

1942年，毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》之后，延安地区和各战斗部队的群众性的文艺活动开展起来，秧歌剧、独幕剧比较流行，话剧反映现实的力度明显加强。

1943年，吴雪等人创作了多幕喜剧《抓壮丁》。它将国民党统治区内，各级官吏打着抗战的旗号，讽刺了国民党的腐败政体和统治阶级的昏庸无耻。

1944年，由姚仲明、陈波儿编剧的话剧《同志，你走错了路》在延安中央党校上演。这也是一个比较有影响的剧目。它

描写抗战初期党内关于统一战线问题的思想斗争，写八路军某部联络部部长因对国民党顽固派放松警惕，致使部队遭受严重损失，后来在正确思想的领导下，才挫败了敌人，挽救了部队。

解放区的戏剧，从思想内容看，贯彻了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，展现了共产党领导下的社会现实，塑造了比较鲜明并富有生活气息的人物形象。

解放区的戏剧还十分注意话剧的大众化问题，并在探索民族形式的过程中，做了有益的尝试。话剧语言力求通俗化、生活化，戏剧形式也以满足人民群众的欣赏习惯为前提，新歌剧与秧歌剧的出现，可看作是戏剧继承民族艺术传统，借鉴为群众所喜闻乐见的艺术手法的结果。

解放区的戏剧，其主题思想往往具有较强的政治倾向性，并且比较注重为谁服务和怎样服务的问题。这在当时，无疑会对加强戏剧的现实性，反映现实生活的本质起到积极的作用。

1949年中国话剧开始了新的发展阶段。中国重视话剧事业的发展，先后成立了中国青年艺术剧院、北京人民艺术剧院、中央戏剧学院、上海戏剧学院、中国人民解放军总政治部话剧团以及各省、自治区、大军区的专业话剧团

<sup>10</sup>。《龙须沟》、《茶馆》（老舍）、《蔡文姬》（郭沫若）

、《关汉卿》（田汉）、《万水千山》（陈其通）、《马兰花》（任德耀）等优秀剧目大量涌现；焦菊隐导演的《蔡文姬》、《茶馆》显示了话剧的民族化追求，黄佐临导演的《大胆妈妈和她的孩子们》介绍了布莱希特的演剧思想；文化基础薄弱的少数民族地区，50年代后也出现维吾尔、蒙古、朝鲜、藏语的话剧演出，扩展了话剧艺术领域。

从50年代到60年代初，中国话剧毕竟走入了一个和平发展的新的历史阶段，自身的创造力得到了比较充分的展示，涌现了《战斗里成长》、《红色风暴》、《万水千山》、《茶馆》、《马兰花》、《蔡文姬》、《关汉卿》、《霓虹灯下的哨兵》等一大批成功的剧作。

而阿拉伯现代戏剧的产生，主要是受到欧洲戏剧的影响和激发。随着阿拉伯世界与欧洲，特别是法国和英国的文化联系的加强，欧洲戏剧被介绍到叙利亚、黎巴嫩和埃及。1798年拿破仑侵略埃及，曾带来一批艺术家，其中有人曾将法国的戏剧搬上舞台，这是埃及人第一次接触到现代戏剧这一艺术形式。根据陶非格哈基姆关于戏剧的产生他说：“阿拉伯戏剧起源的时候受到了欧洲的戏剧的影响和激发此后经过了翻译的阶段，然后赶到创作阶段”。<sup>11</sup>

当时演出的是移植和改编的法国剧本，无论人物、内容、语言都阿拉伯化了。一部分叙、黎剧作家由于遭受奥斯曼统治者的迫害，因此前往埃及。他们和埃及的艺术家相结合，把戏剧创作和演出提高到了一个新的水平。到二十世纪初，埃及不但已建起许多剧团、剧院，而且造就出一大批剧作家和表演艺术家，成为阿拉伯现代戏剧艺术的中心。

值得提出的是，马龙·尼卡什（1817——1855）、阿布·哈利勒·格巴尼、法拉赫·安通（1861——1922）、伊卜拉欣·拉莫齐、穆罕默德·台木尔和马哈茂德·台木尔兄弟、艾哈迈德·邵基、陶菲格·哈基姆、等作家，他们都对阿拉伯现代戏剧艺术发展和繁荣作出贡献的，。他们创造了阿拉伯现代话剧、歌剧、喜剧、诗剧政治剧等系列艺术形式，采用了从浪漫主义、现实主义到象征主义、荒诞派多种创作方法和艺术手段，将阿拉伯现代戏剧和世界现代戏剧的发展潮流结合起来，成为东方现代戏剧的一个独具特色的组成部分。

马龙·尼卡什（1817——1855）是第一位从事戏剧的人。1847年曾和尼古拉·尼卡什（1825——1894）及朋友组织起来，在大马士革自己宅院排演《吝啬人》（1850），改编喜歌剧《糊涂的阿布——哈桑和哈伦·拉希德》（1849）。他们的戏剧演出动引起群众兴趣，在各方鼓励下，他又组织起第一个剧团，上演《尖刻的嫉妒者》（1853）。

法拉赫·安通（1861——1922）。他的剧本有《萨拉丁》、《新开罗与老开罗1913年》、《街头女郎和闺阁小姐》、《狮身人面像在躁动》等。这些剧本多是1913至1923年间写出的，多为歌剧。他还翻译过《俄狄浦斯王》、改编过《卡门》等十多部外国剧本。他的创作和翻译，都着眼于宣传社会正义思想。

阿布—哈利勒·格巴尼 1833——1903）在埃及从事创作长达十七年。开始时主持埃及歌剧院，后获准建立剧场。曾演出《受命真主的统治者》、《哈伦·拉希德》、《艾妮斯·杰莉

丝》等剧目。1900年开罗剧场被焚，他重归祖国叙利亚，三年后染疾而亡。此外还有格巴尼，他的剧作多取材历史传说和民间故事，特别是《一千零一夜》。他在将历史戏剧化，利用民族文化遗产方面只累了丰富的经验，对后来历史剧的创作起到了示范和推动作用。

埃及1870年亚古卜·苏努尔（1839——1912）把开罗艾兹白吉公园一间大咖啡馆辟为他的剧团的演出场，演出部分喜剧和正剧。其中一部分剧本是由他本人创作的，一部分是外国剧本的改编本。这些剧目有《埃及交易所》、《病人》、《旅行家的驴子》、《友谊》、《埃及花花公子》、《后娘》、《朱贝黛与祖国》、《亚历山大公主》、《莱依拉》等。苏努尔被认为是埃及第一位从事戏剧艺术的人。他周围有一批世界名剧的翻译家，如艾迪卜·伊斯哈格（1856——1885），纳吉布·哈达德（1867——1899），分别译出拉辛的《安德洛马克》和莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》等。这些剧由该剧团上演，苏努尔因此受到宫廷赏识，获得“埃及的莫里哀”的美称。但其艺术生涯后期，常常创作一些揭露占领者图谋的剧目，1878年演出《祖国与自由》，表现出鲜明的爱国主义倾向，得罪了埃及统治者伊斯梅尔，被迫移居巴黎，在那里仍坚持写作，直至逝世。从十九世纪末叶到二十世纪初，许多黎巴嫩、叙利亚剧作家、演员，相继来到埃及，使埃及戏剧事业出现发达的景象，剧团、剧种、剧目很多，观众大量增加，戏剧成为大众文化生活的重要组成部分。但这一时期的剧作总的来说是以娱乐、消遣为目的，喜剧、闹剧、喜歌剧充斥舞台，缺乏严肃的正剧和悲剧，

艺术上也缺乏精雕细刻，舞台演出的随意性很大。

二十世纪二十年代，穆罕默德·台木尔（1892-1921），开始从事剧本创作和戏剧艺术研究。他积极参与组建“戏剧之友协会”，亲自登台演出。他是在戏剧实践和理论上均有建树的第一个埃及人。他在《我国的戏剧生活》专著中，论及法国和埃及的戏剧表演的历史，艺术和非艺术戏剧的特征等。穆罕默德·台木尔有一部戏剧批评著作《剧作家的审判》，采用剧作的形式，对历代剧作家作出品评。

他的话剧遵循从社会现实出发的原则，多反映埃及社会面临的尖锐问题。《笼中鸟》（1918年）为三幕话剧，主要描写二十世纪初埃及社会关系的变化，家庭教育的危机和两代人的矛盾。作者通过对比手法，表现社会变动中新出现的善与恶的斗争，探讨造成此种危机的家庭和社会原因。《深渊》（1921年），则写第一次世界大战结束时，可卡因毒品在埃及流行。二十四岁的富家子艾敏·巴哈杰，继承了巨额财产，却因吸毒走向深渊。母亲为他娶妻以收敛其心，不料儿子更加堕落下去。该剧也分三幕。人们把他称作开辟埃及现代戏剧的一位先驱。

为了更深入地研究政治戏剧，我选择了优素福·伊德里斯的为三幕剧《关键时刻》和中国戏剧家夏衍的为五幕剧《上海屋檐下》来进行研究。

优素福·伊德里斯和夏衍两作家是埃中很有名的作家、文学家、戏剧家。他们写的作品反映了埃中社会问题，反映了人民的问题和盼望。

夏衍是中国著名文学家、戏剧家，文艺评论家，翻译家，社会活动家。他1905年生于浙江杭州。他参加五四运动，编辑进步刊物《浙江新潮》。1929年同鲁迅筹建中国左翼

作家联盟。左联成立后任执行委员，后发起组织中国左翼戏剧家联盟。1949年后历任上海市委常委、宣传部长、文化部副部长、中国文联副主席、中日友协会长、中顾委委员、全国人大代表、全国政协常委。他的著作有：《心防》、《法西斯细菌》。话剧剧本有：《秋瑾传》、《上海屋檐下》。出版的选集有：《夏衍剧作选》、《夏衍选集》。报告文学：《包身工》。他被国务院授予“国家有杰出贡献的电影艺术家”称号。夏衍于1995年逝世。

优素福·伊德里斯是埃及现代文学杰出的小说家、戏剧家。1927年，优素福·伊德里斯生于尼罗河三角洲的贝鲁米村。1951年，伊德里斯获得开罗医学院学士学位，后当过几年医生。1956年在《共和国报》任职，从事文学创作和新闻工作。然后当《金字塔报》文学部编辑，全国文学艺术最高理事会理事，小说俱乐部成员，作协会员。伊德里斯在近代埃及小说、戏剧发展史上占有重要地位。在文学创作思想上、艺术表现手法上，展现出了新的面貌。他创作了近十部短篇小说集，六部中篇小说，五个剧本。伊德里斯的戏剧表现了他对革命事业的支持和赞颂。1991年优素福伊德里斯离开我们。

在创作任何文学作品时，选择合适的标题要费力很大的力气。合适的标题能反映作品的思想内容。我个人认为优素福伊德里斯和夏衍两位作家成功地采取《关键时刻》、《上海屋檐下》为话剧的标题。《关键时刻》表现主人公在重要的时刻应该采取什么样的立场。关键时刻就是抵抗侵略的时刻。而《上海屋檐下》着眼于平凡的小人物和他们的生活，来揭示人物的内心的世界。从小人物的生活中反映了那个时代的情况。



从内容上，夏衍1937年写的《上海屋檐下》与优素福·伊德里斯1958年写的《关键时刻》的内容大体上很相同。两位作家以现实生活为题材创作了两个作品。两作品都反映了人民反抗帝国主义的精神。两作品的故事来自生活，具有浓郁的生活气息。两个作品揭露占领者图谋的剧目，表现出鲜明的爱国主义。两作品以防抗为主要的线索。

《上海屋檐下》写于抗日战争前夕，通过一群生活在上海弄堂石库门中的小人物的悲惨遭遇，和他们的喜怒哀乐，揭露了国民党统治下的黑暗现实，暗示出雷雨将至的前景，力图使观众“听到些将要到来的时代的脚步声”。

<sup>12</sup>夏衍采用含蓄的方式来渲染时代气氛，集中烘托的就是黄梅天气。这黄梅气氛贯穿始终，几乎成了剧中人物生活的一部分。

如赵妻数落：

“下了这十天半个月的雨，简直连青菜也买不起了”

桂芬叹息：“唔，套鞋也漏啦”

黄父着急：“还在下雨，老天爷不给穷人吃饭啦”

妙在不光只有抱怨，还有乐天派赵振宇的自我开解：

“愁什么，尽下，总有一天会晴的！”

<sup>13</sup>对梅雨天气的描写有多处，这是自然环境的描绘，也是政治气候的渲染；是沉闷时代的反映，也是人物心境的折射。全剧透过上海屋檐下这一方小小的窗口，立体地透视出中国30年代的历史真实，并凸现出历史必然前进的趋势，使《上海屋檐下》这篇话剧具有一种深沉而感人的艺术力量。

剧本描写了被捕入狱8年的匡复被释放后，他到好友林志成

家来探询自己妻子彩玉和女儿葆真的下落，却得知妻子已与志成同居，因为他们早就听说匡复已死，于是三个人都陷入难以解脱的内心矛盾和痛苦之中。彩玉想和匡复追寻过去的幸福，但林志成负疚欲走时，两人8年患难与共之情，又突然迸发，难以分手。匡复理解、原谅了他们，在孩子们向上精神的启发下，克服了自己一时的软弱与伤感，留言出走。全剧除了这条主要情节线而外，还有几组人物：失业的大学生，被迫出卖自己的女人，勉强糊口的小学教员，儿子战死的老报贩，这些人

都拥挤在一个“屋檐下”，合奏着“小人物”的生活交响曲。下面的对话表示中国抗战时期中国人民所面临的痛苦。

“赵振宇：

我说，现在全世界上的人，都一样地在受难，各人有各人的苦处，你瞧，这段消息，（将报纸递过去）我们在马路上看见他们的时候，哪一个不是雄赳赳，气昂昂，坐在铁甲车上，满脸的杀气，铁帽子下面的那双有凶光的眼睛，好像要将我们吃下去，可是把那套老虎皮脱下来，还不是跟我们一样！”<sup>14</sup>

林志成：（接过报纸来看，悲痛的表情）什么？……  
[黄家楣推开窗来下望。

赵妻：（以为有什么新奇的消息了）什么事？

赵振宇：你不懂得！

赵妻：不懂得才问你啊！

赵振宇：

好，那么我讲给你听。（不自觉地流露出对小学生讲故事的姿态）报上说，在一个……咱们中国贴邻的国度里，有一个兵，他打过仗，得过勋章，懂吗？胸口挂的勋章……可是退了伍，他就养不活他的老婆和爹娘，在一个晚上，他偷偷地借了一个房间，吞鸦片烟……不，不，（连忙去看了一看报）吞毒药自

杀啦！他在遗书上说，我卖尽了可以卖的东西，现在，只剩这一个父母传给我的身体啦，听说医学校里要买尸首，那么就卖我的尸首卖了养家吧！……结果，根据他的遗嘱，把尸首卖了，卖了大洋三十六块，扣去旅馆的房钱一块二毛，他的爸爸淌着眼泪领回了三十四块八毛的遗产！报馆记者在这一新闻上面安上一个标题——

标题懂吗？就是题目，《壮士一匹，实价三十四元八毛》！

林志成：

（愤愤地）妈的！（把报纸一掷）扣他一块二毛的那家伙简直是强盗！

赵振宇：

可不是，只是为着钱，为着这一点点钱……（回头故意和他妻子开玩笑）所以，我见了钱就讨厌！

黄家楣：（悲怆的口吻）桂芬！

[桂芬听得出神不应。

林志成

：哼！……咱们中国，有的是浮尸，尸首也卖不到这样的价钱”<sup>15</sup>

夏衍在《上海屋檐下》使用的语言很朴素、很自然。从五家人的生活极其他他们的命运的表现的叙述，很容易看到他们过什么样的生活。如下面的对话如何表示他们的生活很艰苦的。

“阿 牛

（拿了教科书到他父亲身边）爸爸，“某甲每月存银六十五元，三年八月后，共存银多少？”多少？

赵振宇

：（故作严重警告的姿势）阿牛！我看书的时候，要是你再来打搅我，你今后就别再想听我的故事。

阿 牛

：（走到母亲身边）妈，每个月存进六十五块钱，三年八个月之后，共总有多少钱？

赵 妻

存钱？谁？不背债就好啦，还有钱，每个月六十五块，做梦？

阿 牛： 书上的，这是。

赵 妻

：书上的跟我有何相干？六十五块，哼，你爸爸每个月能多这么六块五毛就好啦！

阿 牛

：（没办法，回到桌边）三年八个月，三年，三十六个月……

（黄家楣撑了伞回来，买了一些香蕉、苹果、饼干之类，匆匆地上楼去。

（林志成要站起来，但是两脚蹒跚，重新坐下。

林志成 唔，今晚上真痛快！

黄 父：

（大声地）我早跟你说，不要去买东西，去退，去退！”<sup>16</sup>

夏衍抗战剧作存在的价值正突出地表现在其强烈的时代性。这又具体表现在以下两个方面：

第一、他所有的剧作都有很鲜明的动机，特定的现实情势、某些具体的人物触动了他的情感，

引发了他的思想。第二，他的抗战剧作都有明确的主题，

他创作的目的是要通过作品表达他的某种情感以及他对社会的某种见解，

因而具有强烈的现实针对性。夏衍遵循“戏剧为革命服务”的方针、他还强调要发扬戏剧“即于现实，即于民”

<sup>17</sup>的传统，来表现中国人民在抗战时期的生活。

林志成

：（沉重地）那你倒可以放心，瞧，他写着，“葆珍教了我很多，我离开你们决不是消极的逃避，我决不使你们失望，朋友，勇敢地活下去，再会！”

〔杨彩玉看信。

林志成

：他一定也会很勇敢地为着我们这些受难的人……

杨彩玉：（禁不住大声地恸哭起来）复生！

〔林志成无言地走近去抚着她耸动着的肩膀。雨声。葆珍走过去扯着她母亲的衣服。

〔李陵碑从阁楼上一步步地下来，悲凉地哼着。

李陵碑：

（唱）“过了一天又一天，心中好比滚油煎……”

阿 牛

：（皱一皱眉，对葆珍和阿香）啣，李陵碑又唱啦，不要听他，咱们唱！（唱）“淌眼泪，傻不傻？”

阿 牛：

（合唱）“傻傻傻，傻傻傻，那是没用的大傻瓜！”

阿 香葆 珍

（听他们唱了，也提高声音）“对，那是没用的大傻瓜！碰钉子，怕不怕？”

阿 牛

：（合唱）“我不怕，我不怕！钉子越碰胆越大！”

阿 香葆 珍 （唱）“对，钉子越碰胆越大！”

〔林志成和杨彩玉憬然地听着她们的歌，抬起头来。赵振宇趁着他妻子不见，蹑手蹑脚地重新进来，听着孩子们的唱。〕

众 人：

（合唱）“好！我们都是勇敢的小娃娃，大家联合起来救国家！救国。”

**从上述我们看到到了夏衍在《上海屋檐下》成功地反映了中国抗战时期的政治生活。他的话剧富有了当时的时代性。**

而《关键时刻》主要描写二十世纪五十年代埃及社会防抗1956年英、法、以三方的侵略，而且反映了家庭个人之间的矛盾。作者通过对比手法，表现社会变动中出现的斗争，探讨造成此种危机的家庭和社会原因。同时反映了人民的真实感受及社会存在的优点和缺点。

。

《关键时刻》写于1958年英、法、以三方对埃及发动侵略时。

《关键时刻》反映了埃及平凡人对侵略者的反应和立场。《关键时刻》写于抗国际三方侵略前夕，通过一个塞得港城某一个中阶层家庭所遭受的悲惨遭遇，揭露了当时大人和青年人对于反抗国际侵略者之间起的争端。这家庭有六口人，父母、两儿子、两个儿媳妇。还有他的大儿子的朋友。大儿子大学毕业，二儿子是木匠。大儿子虽然是一个知识分子，要维护国家的土地、抵抗侵略者，但没有二儿子的大胆、勇敢。因此，当他要去参加反抗侵略的军队，他母亲完全不同意让他去。在她妈妈的恳求下，他犹豫了，而没去。但是他的弟弟虽然不知道打战

的技术，却马上去参加防抗军队。父母虽然他们对国家有很深的爱国主义，但害怕他们的儿子去参加战争后，在战争现场受害。父亲试图说服大儿子不去参加战争如下：

“大儿子：今天我们国家困入危险，我们必须保护它！

父亲：你保护谁？

大儿子：要保护您、保护我的弟弟、保护我的母亲、保护我的邻居、保护所有的埃及人、保护所有的阿拉伯人。

父亲：你不管任何人，每个人应该保护自己。你受到侵略的时候，就抵抗。

大儿子：但是今天我必须成为埃及真正的人。”<sup>18</sup>

但是该剧第三幕父亲的意见完全改变了，他意识到了保护国家、防抗侵略者比保护自己、保护人家，保护家庭更重要、更高善。如下：“我一生好像是一个盲目人，今天才意识到了我原来的想法是错误的。但是已经过时了，他被侵略者打死了。”<sup>19</sup>

父亲死了之后，主人公大儿子萨义德完全改变了。他一点儿也不害怕、不犹豫、而变成一个积极的人。他决定为他父亲、为许多埃及人报仇。他勇敢地去参加防抗军队。他反复说“这是第一次我感到我是好汉，我能跟一百万人打仗。以后我一点儿也不害怕，流下的血是我爸爸的血，我一看就愤怒，要打死侵略者。”<sup>20</sup>

这篇话剧的主要结构反映了埃及中产阶级对侵略者的立场，尤其是属于这个阶级的埃及知识分子。这个话剧提出了一个问题。英雄就是有原则的人，而在重要的时刻不能保持，还是指示那个说什么就做什么，而在关键时刻为国家能牺牲一切。该话剧成功地描写了这种情形。《关键时刻》的语言很朴素

简单。伊德里斯用方言写这篇话剧来符合各个人物的叙述。但是用普通话当描写英国军官，英国军官不会说埃及的方言。

### 结论

综上所述，夏衍、优素福伊德里斯两位作家以简单含蓄的情节结构、取材的平凡性、构思的朴素性和内在的深刻性写了《上海屋檐下》和《关键时刻》。两部话剧都在同一舞台空间里，展开了人家的悲喜剧，又保持了生活本身的复杂性与丰富性。

夏衍的《上海屋檐下》、优素福伊德里斯的《关键时刻》从各个侧面描绘了抗战中人们的精神面貌，揭露敌人的暴行和塑造积极的知识分子形象融汇于剧作中；善于在日常生活中撷取充满时代气息的戏剧冲突，显示了作者艺术创造力的更加成熟。埃及剧作家优素福伊德里斯和中国的剧作家夏衍的反抗戏剧追求政治性、时代性、艺术性的统一，为中埃现代戏剧做出了很大的贡献。



<sup>1</sup> <http://zhidao.baidu.com/question/488707688.html>

<sup>2</sup> في المسرح المصرى المعاصر -دراسة فى النص المسرحى دمحم فتوح أحمد -مكتبة الشباب ١٩٧٨- ص٧٣

<sup>3</sup>杨义: 《关于现代文学史编撰的几点随想》, 《中国文学研究》2000年第3期

<sup>4</sup> 《戏剧表现论》林克欢中国社会科学出版社1993年114页

<sup>5</sup> أحمد العشرى -المسرح السياسى -القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص١١

<sup>6</sup> أحمد العشرى -المسرح السياسى -القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص١١

<sup>7</sup> المرجع السابق ص١١

<sup>8</sup><http://www.chinaqw.com/node2/node116/node1486/node1495/node1514/userobject6ai89253.html>

<sup>9</sup><http://www.chinaqw.com/node2/node116/node1486/node1495/node1514/userobject6ai89253.html>

<sup>10</sup><http://www.chinaqw.com/node2/node116/node1486/node1495/node1514/userobject6ai89253.htm>

<sup>11</sup> المسرح والسلطة فى مصر من ١٩٥٢-١٩٧٠ فاطمة يوسف محمد-الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ ص ٩٠

<sup>12</sup> 中国现代文学三十年, 钱理群, 北京大学出版社 2003年 225页

<sup>13</sup> 《上海屋檐下》华夏出版社2008年第一幕

<sup>14</sup> 《上海屋檐下》华夏出版社2008年第三幕

<sup>15</sup> 《上海屋檐下》华夏出版社2008年第三幕

<sup>16</sup> 《上海屋檐下》华夏出版社2008年第三幕

<sup>17</sup> 中国现代文学史, 程光炜主编, 中国人民大学出版社2003年 144页

<sup>18</sup> في المسرح المصرى المعاصر -دراسة فى النص المسرحى د محمد فتوح أحمد مكتبة الشباب ص٨٨

<sup>19</sup> في المسرح المصرى المعاصر -دراسة فى النص المسرحى د محمد فتوح أحمد مكتبة الشباب ص ٩٠

<sup>20</sup> في المسرح المصرى المعاصر -دراسة فى النص المسرحى د محمد فتوح أحمد مكتبة الشباب ص ٩٠

#### 汉语参考书目

- 1-中国现代文学三十年、钱理群、温儒敏，北京大学出版社2004年。
- 2- 中国现当代文学，刘永主编，中国人民大学出版社2003年。
- 3-中国现代文学史、程光炜、中国人民大学出版社2003年。
- 4-中国现代文学史，严家炎主编，人民文学出版社1990年。
- 5-戏剧表现论，林克欢，中国社会科学出版社1993年。
- 6-中国现代文学史教程，谢筠主编，北京广播学院出版社2003年。
- 7 《上海屋檐下（夏衍代表作）中国现代文学百家，夏衍出版社：华夏出版社2008年。<http://www.chinaqw.com> - <http://zhidao.baidu.com>

阿拉伯语参考书目

- ١- فى المسرح المصرى المعاصر - دراسة فى النص المسرحى - د/ محمد فتوح أحمد - كلية دارالعلوم  
١٩٧٨.
- ٢- مسرح توفيق الحكيم - المسرحيات السياسية - فؤاد دواره- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
- ٣- دراسات أدبية المسرح والسلطة فى مصر من ١٩٥٢-١٩٧٠- فاطمة يوسف محمد- الهيئة المصرية  
العامة للكتاب ١٩٩٤.
- ٤- دراسات فى المسرح العربى المعاصر- د/الرشيد بوشعير -الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٧
- ٥- المسرح فى الوطن العربى - د/على الراعى - فنون - عالم المعرفة .