

以历史之镜折射现实 ——陈白尘历史剧创作与理论研究（现代部分）

段露航
作者赐稿

-

在中国话剧史上，陈白尘的名字与革命现实主义紧密联系在一起。陈白尘（1908—1994），现代剧作家、小说家，原名陈增鸿。1908年3月出生于江苏省淮阴县（今清江市）商人家庭。早期陈白尘接触到胡适等人的白话诗，同时也受到“礼拜六派”的文学影响。1924年，陈白尘开始文学创作，他先是以诗和小说投稿，后来又初步接触了新文学，先后参与南国社、民众剧社、摩登社等团体的戏剧活动。陈白尘一生致力于中国戏剧事业与革命事业的发展，他把自己的创作和现实紧密结合起来，在长达70年的文学生涯中，创作了大量戏剧、电影、小说、散文等文学作品。总体上看，陈白尘的文学成就突出表现在剧本创作上，仅话剧与电影剧本就多达50多部，尤其对讽刺喜剧和历史剧有一定贡献。

在陈白尘历史剧作品中，毫无保留地表现出一个剧作家创作主旨中蕴涵的高度政治性以及强烈的现实针对性。陈白尘认为，历史剧的创作与演出，在当时是该把它当作戏剧运动中的一种策略，一种战术来看的。^[1]陈白尘的历史剧主要作品有：独幕剧《汾河湾》（1931）、《虞姬》（1933）；四幕剧《石达开的末路》（1936）；七幕剧《金田村》（1937）；五幕剧《大渡河》（1943，由《石达开的末路》改写而来，演出时又改名为《翼王石达开》）；电影文学剧本《宋景诗》（1951）、七幕剧《大风歌》（1977）。从这些历史

剧中可以看出，作者后期创作在技巧上日益成熟，尤其是《大风歌》在历史真实、艺术真实、现实倾向性的统一上达到较高的水平。

陈白尘在创作过程中始终遵循现实主义创作原则，他的作品与时代紧密联系在一起，在其历史剧作品中，可以清楚地看到现实鲜明的影子以及作者希望通过作品来借以传达的对黑暗现实抨击的创作意旨与革命精神。创作主体在艺术作品内涵上的这种主导性和先决性，决定了其作品有高度政治化倾向。整体上看，创作主体始终本着严谨、诚挚的创作理念，其作品语言质朴、坦率、有力，结构完整，在人物的塑造方面带有作者很强的个人倾向性，正面人物通常都具有反压迫、反强权的特点，作品中爱憎、善恶、是非对立泾渭分明。在陈白尘作品中一以贯之的是革命现实主义创作精神，作者对他所经历的时代不仅保持一种高度热切的关注，还积极投身于现实与革命的洪流之中，作品中所反映的这种鲜明的政治目的性，使得其意识形态方面的成就高于作品本身的艺术成就，作品的艺术价值被政治价值所遮蔽。如此种种导致了陈白尘的戏剧作品为“艺术的功利主义”写作理念所制约，也受到时代的局限，未能达到更高的艺术水准。但在当时动荡不安的中国，陈白尘的剧作对民众意识有一定的唤醒作用，他的作品继承了五四运动以来的反封建、解放个性、呼唤民主的精神，对于革命精神的弘扬，起了积极作用，对尚处于发展初期的中国话剧，也有着不可忽视的推动意义。

在长期的创作过程中，陈白尘对于历史剧创作也形成了一些理论性认识，陈白尘历史剧创作理论方面的主要文章有：《漫谈历史剧》、《历史剧的语言问题》、《关于太平天国的写作——序〈金田村〉》、《历史与现实——史剧〈石达开〉代序》、《〈大渡河〉校后记》、《关于〈宋景诗〉的自白》、

《谈〈大风歌〉和历史剧》等。在这些文章中，主要探讨的几个问题有：1、历史剧的创作目的；2、历史剧的语言问题；3、历史剧创作的态度问题；4、在历史剧创作中如何处理历史与现实的关系问题。陈白尘的历史剧理论大都是结合自己创作过程及作品来论述的，并没有形成理论体系，因此本文把陈白尘的历史剧作品与理论联系在一起进行阐述。本书是关于现代历史剧剧作与理论，研究截止到 40 年代末的历史剧作品与理论，对陈白尘的当代历史剧作：《宋景诗》、《大风歌》及当代理论部分不做讨论。

第一节 历史剧创作路上的初步探索

陈白尘早期发表的主要历史剧作品有《汾河湾》、《虞姬》等。当时中国社会生活动荡不安，这个时期正值“左联”积极推动文艺大众化运动，陈白尘与郑君里等人组织摩登社，大力推行学校戏剧活动，这些活动被认为有共产党嫌疑，屡屡被国民党当局所不容。黑暗的现实使得陈白尘的剧作开始有了明确的政治指向性。

一、对封建礼教的反抗：独幕剧《汾河湾》

独幕剧《汾河湾》是陈白尘创作的第一部历史剧作品，于 1931 年 4 月发表在《小说月刊》22 卷 2 号。陈白尘在《从我怎样开始写戏说起》一文中这样说到：“写戏，开头并非学田汉，《汾河湾》倒是受了欧阳予倩先生《潘金莲》的影响。”^{ii[②]}《潘金莲》一剧是受五四运动反封建、解放个性、破除迷信的思想影响而创作的，《汾河湾》又受到《潘金莲》一剧的影响，其创作主旨上对于五四精神的继承、对于封建礼教的抗争也就不言而喻。

《汾河湾》在一定程度上已经体现了对黑暗现实与强权的反抗意识。陈白尘在该剧中着力塑造了薛丁山不畏强权的精神与自觉的反抗意识，把矛头直接对向了封建礼教中的君权，其实也是指向当时国民党黑暗的统治。薛丁山对母亲说：“皇帝是什么东西？他有什么好处给我们？只不过是苛捐杂税，逼得我们要死！天天闹着打仗打仗，打的是为了他自己的私利。死的是我们小百姓！”他还与同辈的弟兄约定：“打那些欺骗我们，压榨我们、剥削我们、杀戮我们的仇敌！”对父权的反抗在剧中也有一定体现，两代人之间的隔阂让薛丁山和他的弟兄们深感上一辈人是无法理解他们的，因此“我们的一辈是要和上一辈人打的”。除了对君权、父权的反抗，陈白尘还赋予了柳迎春这个女性角色一定的自醒精神，该剧中柳迎春这样说道：“我是我自己的！谁也不能侵犯我！”但作者未能对这种女性的自醒给以更多笔墨，只是一带而过。

由于该剧是陈白尘创作的第一部历史剧，表现手法和语言上都还很成熟，人物塑造比较单薄，对矛盾冲突未能很好地把握，革命创作意识还不是十分明显，艺术成就也不高，《汾河湾》更多体现地是作者本人的一种创作尝试而已。陈白尘自言“想清算自己，否定那些无病呻吟的小说了，才第一次试写了独幕剧《汾河湾》。是对京剧本子的翻案文章。”ⁱⁱⁱ^[③] 陈白尘认为：

“历史家把所有历史都歪曲了，干吗不‘歪直’过来？于是抓住历史或传说中某一点，大做文章，将整个历史都抹煞掉，而大案翻成了。——但是结果呢，被历史家所歪曲的东西，又受了一次新的歪曲。并且为了这新的歪曲与读者（及观众）固有的想象距离太远，虽然兴奋观众于一时；末了，还是被读者所唾弃了。”^{iv}^[④]

二、初具革命反抗精神的历史题材独幕剧《虞姬》

历史题材独幕剧《虞姬》是陈白尘 1933 年于狱中所作，当时正是蒋介石实行独裁统治时期，蒋介石在全国范围内镇压民主运动。是年春，陈白尘被国民党判刑，监禁于镇江县监狱，身陷囹圄，却在狱中坚持秘密创作。他把作品辗转交由赵铭彝等人，委托他们投稿到一些在“左联”领导下的刊物。这个时期是陈白尘创作道路的一个转折期，陈白尘在创作上开始了具有鲜明的政治目的，并将这一理念体现在自己具体的戏剧创作活动之中。但这一时期他的剧作，更多地停留在对黑暗现实种种不合理的揭示、暴露上，但对于黑暗现实背后的罪恶根源却未能进一步展示。

《虞姬》是典型遵循“三一律”而创作的作品，整部作品人物刻画流于平面，性格描写苍白，人物语言过于现代化，对矛盾的展示不够充分，但该剧已具备初步的革命抗争精神，在一定程度上显示了人民的强大力量。作者借罗平之口，控诉罪恶的战争，以期唤起群众的觉醒，从而实现推翻统治者的目的。陈白尘在这部独幕剧中放弃了历史真实，虚构了虞姬和士兵罗平的爱情，把矛头指向个人英雄主义者项羽和罪恶的战争，反映了士兵们对于和平生活的向往与追求。

陈白尘本人对于《虞姬》并不满意，认为“写成的可不是历史，倒有点象寓言，可又不是寓言。”^{v[5]}从该剧中也可以看出，这个时期的陈白尘对于历史剧创作的方式还没有什么明确的认识，对于现实的认识以及对于革命出路，还都不甚明了，作者这种自身的迷茫也不可避免地反映到了作品当中，放弃历史真实并不意味着就可以达到艺术真实。因此，《虞姬》的创作在艺术上只是一次尝试，而且这种尝试并不成功，陈白尘反思自己创作之路时这样说道，“历史剧干吗当真地作为历史去写呢？不能把现代的东西，塞进历史的躯壳里

么？——其实这想法，本不是我所独创，也是受了别人的影响。于是我也就同别人一样，请‘摩登女郎’着上古装了；于是美人可以革命，豪侠可以大喊口号了。结果呢？既失了历史的真实，又失了艺术的真实，成个两不象的东西。” vi[⑥]

《汾河湾》和《虞姬》这两部作品中，都存在着历史人物现代化、历史随意性的缺点，历史真实与艺术真实俱失，作品中的人物语言坦率、直白、有力，两部剧中充斥着豪言壮语的口号式语言，如《虞姬》中罗平的语言中出现了“大众”、“同志”这样现代的称谓，显得僵硬而不生动，这种语言表述上的缺陷无法充分推动戏剧动作向前发展，毕竟“一出戏在结构上的缺陷是和对话的风格有极其密切关系的”。vii[⑦] 在这两部作品中反映出创作主体对历史剧真实与虚构的关系缺乏了解、对于历史剧语言的把握不当、对于话剧情节与节奏的控制不够准确等问题，而且陈白尘此时的话剧创作较少考虑到实际演出效果。这些不足导致陈白尘的早期创作除了秉承现实主义的战斗传统之外，无论是在戏剧的构思、人物的塑造、结构的安排，还是语言、风格的设计上，都显得比较粗糙、幼稚，没有什么艺术成就，只是反映了作者在艺术创作上一种可贵的探索。作为陈白尘历史剧创作的早期阶段，这个积淀过程是在所难免的，而且《汾河湾》、《虞姬》这些历史剧对于揭露黑暗现实、号召人民觉醒进而起来推翻蒋介石的反动统治，起到了一定的积极推动作用。

第二节 历史与现实之间的探寻：太平天国系列历史剧

三、四十年代国内历史剧创作的兴起与繁荣，与抗日战争中民族情绪的高涨密切相关。随着抗日救亡运动的兴起，中国戏剧发展史上出现了一个历史剧创作热潮。陈白尘《石达开的末路》、《金田村》、《大渡河》等作品都是在这一大时代背景下应运而生的。这些作品体现了强烈的时代性、明确的现实针对性以及高度政治化的特征。由于国民党的高压政策，剧作家失去了针砭时弊的自由，陈白尘被迫更多地采用历史题材，借古喻今，把历史变成了创作主旨的遮蔽面纱。陈白尘谈到了历史剧创作的目的，认为，“历史剧的写作与演出，在目前是该把它当作戏剧运动中的一种策略，一种战术来看的。” viii^[8]

“当前的历史剧，既然是被客观环境所不容许而‘逼迫出此’所产生的，既然是为夺取较广大的‘京戏’观众而产生的，它便该负有着一种特殊的使命。——一方面是怎样把不容许表现的现实的东西寄托在历史剧里；一方面是怎样达到夺取观众的效果。” ix^[9]

一、历史剧创作路上的反思：《石达开的末路》与《大渡河》

陈白尘通过历史剧创作积极配合革命斗争形式的发展，创作了四幕历史剧《石达开的末路》。最初，陈白尘是以一种英雄崇拜的心理去描绘石达开的，但执笔之后，陈白尘认为石达开在入川一事上犯了不可挽回的错误，在革命遭受打击之际想要飘然离去，更是“动摇的知识分子之背叛革命” x^[10] 不可推翻的佐证。《石达开的末路》剧本发表于 1936 年，该剧以石达开一生的经历为叙事主线，揭示了太平天国由兴而衰的过程。陈白尘在该剧中指出太平天国失败的原因是由于领导集团内部一些领导者腐化变质、追求物欲享乐而导致的权力相互倾轧，加上太平天国领导集团成员没有足够重视广大农民的土地要求以至失去作为革命主力军的农民的支持。时值抗战期间，国内反对分裂、争取民主

的呼声日益高涨，因此该剧起到了一定的宣传作用，也反映了陈白尘创作上对现实主义的继续遵循。尽管较初期作品而言，《石达开的末路》已经有了明显进步，但艺术成就仍然不高。陈白尘在创作这部作品前认真地反思了以往创作过程中存在的问题，但“事实上为了对历史本身的忽视，与对石、韩恋爱纠纷的过分看重，这剧本又陷进一个英雄美人的故事的泥沼里，对于太平天国的本身，没有如预期地给以表现，再加以石达开这人物描写之平面化与次要角色之被忽略，遂使这剧本也遭了一次失败。”^{xi}^[11]

陈白尘总结了创作中的失败，他逐步意识到，“写出人物的真实，便是写出人物的批判！”进而得出结论：“写出人物的批判，也就是写出历史的教训！”^{xii}^[12]他总结出的经验就是，任何历史，任何历史人物，都是教训。这教训对于现代是否有益，才是历史剧作者对于历史人物选择的标准，丢了这标准不管，而企图在任何历史题材上加以任何的“强调”，任何的“隐喻”，任何的“翻案”，或者是任何“新的注入”与“还魂”，都是徒劳！都是一种浪费！^{xiii}^[13]

《大渡河》原名《翼王石达开》，其前身就是 1935 年的《石达开的末路》。陈白尘总结了话剧演出的实践经验，于 1942 年着手对《石达开的末路》进行修改，修改后的剧本，定名为《大渡河》，剧本修改后，情节变化不大，但人物语言更加精练，结构也紧凑了许多。《大渡河》由中华剧艺社在重庆演出，演出时改名为《翼王石达开》，剧本也被国民党图审会删去第一幕。

二、对历史语境的还原：七幕历史剧《金田村》

1、历史剧创作的态度问题

在历史剧创作之路上不断探索的陈白尘在创作《金田村》之前，再三思虑对于历史剧应该采用什么样的写作态度，他认为：“历史是被历史家歪曲、阉割了。一个历史剧作者呢，他不必为愤怒而给它个新的歪曲；也不必为爱好而将它化装。他该深入到历史里去研究，探讨，追寻，在科学方法的帮助之下，将歪曲的扭直，阉割了的补全，使历史本身先恢复自己的面目，然后如一般题材一样，再给以艺术的加工——但还有两个条件：第一，因为这东西是历史的，它必定是‘古装的’：从言语，动作，服装，思想，环境，气氛，以至极细微的一根头发的装饰，都该是‘古装的’。没有历史的真实不会有艺术的真实。第二，因为这东西虽是历史的，但历史的对象是现实。”xiv[14]

陈白尘开始在一种相对客观的尊重历史真实的态度下，开始了《金田村》的创作。陈白尘动手创作该剧之前，用了九个月的时间，翻阅了四、五十种参考资料，对重要史实甚至用清政府的“官书”与野史记载相对照，凡是无法确证的人物，就不在剧中出现，对太平天国的政治、军事、经济、思想，以至风俗、习惯、语言、动作、体节、服饰，都下功夫研究。由此可见，作者创作态度是十分严谨的。陈白尘认识到，“在这苦难时代，大众生活的本身就是幕伟大的悲壮剧，但是它尽可以用真刀真枪真血真肉在不断地搬演着；若要搬上舞台，这样的自由，我们是不被许可的。——甚至把它印在书本上都不可能！——这样，剧作者们之掉转笔杆，齐对‘历史’，企图‘借题发挥’，‘指桑骂槐’，给生活在现实里的人们以一些‘讽喻’，自是必然的。”xv[15]他开始把历史剧的写作与演出，作为戏剧运动中的一种策略，一种战术来对待。他也希望从事历史剧创作的人们能够形成统一的创作态度，但对于如何统一？又

统一成何种历史剧创作态度？陈白尘对此也不能形成认识，他只是把这种问题提出来，并希望能够引起其他创作者的思考。

《金田村》是陈白尘创作的太平天国三部曲第一部七幕历史剧，也是陈白尘搬上舞台的第一个多幕剧。陈白尘原计划按三个时代：太平天国的起来，内讧与灭亡写太平天国三部史诗。《金田村》作为三部曲中的第一部，于1937年连载于《文学》第8卷3、4、5期，由上海业余实验剧团演出于卡尔登剧场，这部剧有着很强的现实感，开当时太平天国题材历史剧之先河，演出之际正值“七七”抗战爆发前夕，演出获得了较大成功。陈白尘说：“演员们隔着一道历史的幕子和台下观众们心心相印地爆发出要求抗战的呼声的那种情景，使我毕生难忘。”^{xvi}[16] 演出的成功激发了陈白尘剧本创作的热情，他对历史剧创作有了一定的认识。不但在创作上突飞猛进，而且关于历史剧创作的思考也上升到理论。这个时期，陈白尘发表了《关于〈太平天国〉的写作》、《漫谈历史剧》、《历史剧的语言问题》等文章，探讨历史剧创作语言、创作态度、历史真实与艺术真实的关系、历史与现实的关系问题。

2、历史剧创作的语言问题以及历史和现实的关系

在《金田村》创作过程中，陈白尘遇到最为棘手的问题，就是语言问题，到底是使用现代语还是使用历史的语言？陈白尘也在反复思索。他最终决定采用一种自称为消极的办法，那就是：“（农民的语言）—（现代语成分）+（太平天国时代所特有的一些词汇）=太平天国语言”，^{xvii}[17] 这个语言公式是用做剧中太平天国一般群众的语言，而诸如石达开、冯云山等领袖，由于都是读书人，因此采用了更接近所涉及历史时期一般士大夫阶层的语言。历史语

境的无从恢复，增加了创作难度，但可以看到《金田村》一剧较之陈白尘早期的剧作明显成熟了很多，在一定程度上达到了艺术真实的效果。

《金田村》取材于太平天国农民革命的史料。《金田村》反映了波澜壮阔、声势浩大的太平天国农民革命运动崛起、发展、壮大过程，揭示出太平天国农民革命运动得以迅速发展壮大的一个重要原因，就是内部团结一致，领导集团有“农民萧朝贵、李秀成，有流氓无产者杨秀清，也有富商土豪的韦昌辉，绅士地主的石达开和破落士子的洪秀全与冯云山。但这些分子阶级尽管不同，利害尽管冲突，而在对付共同敌人的目标之下，即反对帝国主义与反对异族满清的封建统治是同一的。因此他们在统一阵线下向着敌人进攻，利害冲突虽时时爆发着，终于在一个大目标之下时时克服，隐忍，而完成了革命的第一步。”

xviii[18]

《金田村》具有鲜明的时代特色，把太平天国农民革命与抗日战争相联系，无论国内什么阶级、阶层，都可以在一个统一的目标下紧密团结起来，结成统一战线一致对外。这和中国共产党的统一战线政策原则十分吻合，对于建立广泛的抗日民族统一战线起了很大的宣传推动作用。在剧中，既有坚定的革命分子，如南王冯云山，指代的是坚决抗日的爱国者，也有革命意志时有动摇的人物韦昌辉，指代那些抗日不坚定分子。和前期作品相比，《金田村》戏剧结构更为完整，情节发展更为符合戏剧规律，人物塑造更为丰满，取得的艺术成就更高，这是陈白尘创作的一次大飞跃。

陈白尘在《金田村》中，强调了“团结御侮”的主题，力求历史与现实的统一，但当《金田村》在成都第二次上演时，陈白尘感受到自己创作中的不足，剧中庞杂的素材使他意识到“我们所企图的历史的真实，并不是自然主义

者那样繁琐的细微末节的真实，而在一个‘历史剧’里所要的真实，更不同于一部‘历史’所要的真实。‘历史剧’所能尽的任务，不能超过‘历史剧’所能有的负荷。否则将胀破‘历史剧’的躯壳，可也压瘦了历史。”^{xix[19]}而且陈白尘看到了自然主义地忠于历史与“强调”“团结御侮”之间存在着一个巨大的裂缝，那就是题材与主题之间先天性地存在无法弥补的裂缝，反映在《金田村》中，就是本来设想“团结御侮”的主题，更多地被太平天国兴起的史料挤占，题材是膨胀了，但主题却被压瘦了。

结 语

陈白尘的历史剧作品鲜明地体现着中国话剧现实主义整体的特点，“中国话剧现实主义的第一个特点，便是它的功利性。从社会功能到政治功能的强调这是一个实用功能被不断强化的历史过程，形成了现实主义的战斗传统。”^{xx[20]}陈白尘以一种高度的时代责任感，一种积极入世的态度和救世的精神，投入艺术创作，其作品具有一种刚健的风骨和雄浑的气象，反映了时代要求进步、大众反抗黑暗的革命精神。但陈白尘在对戏剧意象的营造、情境的假定性与虚拟性等方面都缺乏足够的认识，语言直白缺乏意蕴，人物性格描写流于表面，缺乏对人性更为深刻地挖掘，人物刻画带有鲜明的政治化特征，存在着明显的时代局限性，为政治服务、为现实服务的功利性创作态度十分明显，这使得陈白尘历史剧作品的艺术成就都不是很高，关于历史剧的艺术创作理论也未能形成体系。

应该看到，在当时的历史语境中，陈白尘对于中国革命事业、中国戏剧事业的发展做出了不可忽视的贡献。挣扎与斗争、迷茫与彷徨、痛苦与失望、进

取与革命，这些因素交织在一起，出现在陈白尘的作品里。即便如此，在陈白尘的作品中却从未有过对革命理想的放弃，作者通过作品体现了对时代、现实、人民大众以及革命的关怀。对于一位把一生中长达七十年的时间用于积极创作、把创作实践和理论紧密结合起来的剧作家，我们有理由表示深深的敬意，创作是需要有原动力的，在当时艰难困苦的历史条件下，陈白尘以历史之镜折射现实，以严肃、积极、现实的态度对待创作，以探索的精神进行理论思考，他的历史剧剧作与理论带着鲜明的时代特色，永远在中国戏剧史上散发着光芒。

百年中国话剧，百年白尘先生！

（作者系中国传媒大学 2006 级戏剧学博士研究生）

i[①] 陈白尘：《漫谈历史剧》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社，1983 年 1 月第 1 版，第 145 页。

ii[②] 陈白尘：《从我怎样开始写戏说起》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社出版，1983 年 1 月第 1 版，第 50 页。

iii[③] 陈白尘：《从我怎样开始写戏说起》，见卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社出版，1983 年第 1 版，第 50 页。

iv[④] 陈白尘：《关于太平天国的写作——序〈金田村〉》，见卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社出版，1983 年第 1 版，第 172 页。

v[⑤] 陈白尘：《历史与现实——史剧〈石达开〉代序》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社出版，1983 年第 1 版，第 216 页。

-
- vi[⑥] 陈白尘：《关于太平天国的写作——序〈金田村〉》，见卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社出版，1983年1月第1版，第173页。
- vii[⑦] [美] 约翰·霍华德·劳逊著《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社，1989年第1版，第360页。
- viii[⑧] 陈白尘：《漫谈历史剧》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社，1983年1月第1版，第145页。
- ix[⑨] 同上。
- x[⑩] 陈白尘：《历史与现实——史剧〈石达开〉代序》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社，1983年1月第1版，第217页。
- xi[⑪] 陈白尘：《关于太平天国的写作——序〈金田村〉》，见卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社出版，1983年1月第1版，第173页。
- xii[⑫] 陈白尘：《历史与现实——史剧〈石达开〉代序》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社，1983年1月第1版，第222页。
- xiii[⑬] 同上。
- xiv[⑭] 陈白尘：《关于太平天国的写作——序〈金田村〉》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社，1983年1月第1版，第174页。
- xv[⑮] 陈白尘：《漫谈历史剧》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社，1983年1月第1版，第144页。
- xvi[⑯] 陈白尘：《〈岁寒图〉后记》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社，1983年1月第1版，第159页。
- xvii[⑰] 陈白尘：《历史剧的语言问题》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社，1983年1月第1版，第147页。
- xviii[⑱] 陈白尘：《关于太平天国的写作——序〈金田村〉》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社，1983年1月第1版，第175页。
- xix[⑲] 陈白尘：《历史与现实——史剧〈石达开〉代序》，卜仲康编《陈白尘专集》，江苏人民出版社，1983年1月第1版，第219页。
- xx[⑳] 田本相著《现当代戏剧论》，江西高校出版社，2006年6月第1版，第106页。