

董健文集

卷一·戏剧研究



人民文学出版社



董健文集

卷一·戏剧研究



人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

董健文集. 第1卷, 戏剧研究/南京大学文学院编. —北京: 人民文学出版社, 2015

ISBN 978-7-02-010959-3

I. ①董… II. ①南… III. ①董健—文集②中国戏剧—戏剧评论—文集
IV. ①C53②J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 106971 号

责任编辑 付如初 刘 宇

装帧设计 黄云香

责任印制 苏文强

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京智慧源印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 391 千字

开 本 880 毫米×1230 毫米 1/32

印 张 15.625 插页 1

版 次 2015 年 10 月北京第 1 版

印 次 2015 年 10 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-010959-3

定 价 72.00 元

如有印装质量问题, 请与本社图书销售中心调换。电话: 01065233595

目 录

中国戏剧现代化的艰难历程

——二十世纪中国戏剧回顾	1
二十世纪中国戏剧:脸谱的消解与重构	21
中国戏剧现代化进程中的文化冲突	41
论中国现代戏剧“两度西潮”的同与异	50
戏剧现代化与文化民族主义	65
现代启蒙精神与中国话剧百年	73
中国现代戏剧史稿·绪论	96
《中国新文学大系 1937—1949·戏剧卷》导论	125
五四新文化传统与作为“现代民族戏剧”的中国话剧	160
中国当代戏剧史稿·绪论	167
《中国新文学大系 1976—2000·戏剧卷》导论	198
历史的转折与戏剧的命运	
——从中国现代戏剧史看今天的戏剧危机	221
论北京人艺的文化生态	238
台湾与大陆小剧场运动之同与异	249
论中国当代戏剧中的反现代倾向	258

戏剧的“人学”定位与戏剧精神	269
论中国当代戏剧精神的萎缩	277
论中国当代戏剧启蒙理性的消解与重建	
——1949 至 2000 年大陆戏剧文化特征之检讨	287
中国大陆当代戏剧启蒙精神之衰落	307
田汉论	320
论田汉与中国传统戏曲的关系	338
南国社述评	357
陈白尘创作历程简论	387
《升官图》和陈白尘的喜剧艺术	402
论陈白尘的戏剧观	
——《陈白尘论剧》代序	428
曹禺与二十世纪中国戏剧	438
论中国传统文化对曹禺的影响	445
从民俗画卷看历史风云	
——论李龙云话剧创作的特色	457
再谈五四传统与戏剧的现代化问题	
——兼答批评者	475
现代意识与民族戏曲	
——回答安葵、傅谨先生的批评	490

中国戏剧现代化的艰难历程

——二十世纪中国戏剧回顾

中国戏剧的现代化转型开始于上一个“世纪之交”。在过去的一百年当中,在二十世纪世界戏剧“多元”与“多变”总潮流中,中国戏剧到底取得了多大的进步?或者说,发生了哪些根本性的即带有文化转型性的变化?这种变化是如何发生的?

要回答这个问题,关键不在于罗列出一大批有代表性的戏剧家(包括编剧、导演、演员等)及其优秀的作品,也不在于对他们的“历史贡献”做出科学的结论,而在于从纷繁复杂的历史现象中找出那些反复出现过的,带有普遍性的,制约过昨天也影响到今天和明天的问题,进而实事求是地研究:人们对这些问题的认识有何提高?在实践中是如何解决这些问题的?

就此而论,我认为有三个问题始终制约着、刺激着,也可以说是困扰着中国戏剧现代化的进程:

第一个问题是如何处理古与今、旧与新、传统与现代的关系问题,这是从纵的、历时性的角度亦即从文化进化(Evolution)的角度来看的,姑且称之为“E线效应”;

第二个问题是如何处理中与外,主要是中与西即本土文化与外来异质文化的关系问题,这是从横的、共时性的角度亦即从文化传播(Diffusion)的角度来看的,姑且称之为“D线效应”;

第三个问题是从上述纵与横、时与空的交叉亦即从文化功能(Function)的角度来看的,这是指如何处理“文”与“用”的关系,也就是戏剧与中国现实社会的关系,而在二十世纪的中国,最突出的则是戏剧与政治的关系问题,姑且称之为“F线效应”。

在中国戏剧现代化的进程中,一切理论的论争、思潮的演变、创作的得失(包括主题思想与形式风格的变化),都无不与这三个问题密切相关。而且这三个问题往往是“纠葛”在一起才对戏剧的理论与实践发生作用的,这叫“EDF综合效应”。例如,“E线”中的复古守旧思潮大都与“D线”中的固守本土文化、反对文化开放的倾向相呼应,从而在“F线”中替既成的社会秩序进行“精神文明”层面上的维护与辩护。当然,有时情况也并非尽然,E—D—F之线是曲折多变的。



二十世纪中国戏剧最大的、带有根本性的变化,是它的古典时期的结束与现代时期的开始,是传统旧剧(戏曲)的“一统天下”被“话剧—戏曲二元结构”的崭新的戏剧文化生态所取代,并且由新兴话剧在文化启蒙和民主革命运动中领导了现代戏剧的新潮流。

中国戏剧的历史很长,从先秦的“古乐”与“今乐”之争,可以说它的“E线效应”就开始了。两千多年以来,它发生过多次嬗变。但它在二十世纪所发生的嬗变却与以往历史上的任何一次都大不相同。远的不说,单看从宋元南戏到明清传奇,从昆曲到京剧,变化虽然也不小,但基本上是一种“体系内”的变化,即基本上

都是在同一个以“乐”为本位的中国戏曲美学的“圈子”里边打转转^①，戏剧观念和艺术价值并没有发生过质的变化。即使像昆曲《蛟绡记·写状》这样通篇无唱、全为对话的戏，观其说白、表演的艺术形态，仍为道地的戏曲。等到本世纪初，当欧阳予倩看到另一种戏剧的演出受了深深的刺激，惊叹“戏剧原来有这样一个办法！”^②这才算是有了根本的转型，否则对戏曲知之颇多的欧阳予倩不会这样惊奇。这就是话剧（Drama，当时叫“文明新戏”“新剧”）。当这一崭新的取法西方的戏剧艺术在“西学东渐”的潮流中，在一批“睁眼看世界”的文化人求新求变的开放型文化心态的支持下出现在中国剧坛时，中国戏剧便冲出了千年沿袭的固有的美学“圈子”。戏剧观念和艺术价值体系发生了根本的变化，中国戏剧才从此告别了它的古典时期，真正开始了现代化的进程。舞台话语结构这时发生了裂变，“乐”本位的一体化结构被代之以“戏曲—话剧二元结构”。至今还有不少人仅仅把新兴话剧看作是中国众多“剧种”中的一种，而看不到它在二十世纪中国戏剧现代化转型中的重要意义，看不到它与众多戏曲剧种在戏剧观念和艺术价值体系上的根本差别。这种看法必然导致对中国戏剧现代化之理解的盲目性。

在二十世纪中国戏剧的“E线效应”中，争议最大的是两个问题：一是如何对待传统戏曲的问题；一是传统戏曲自身如何进入现代即如何寻找与新时代结合的途径问题。前一个问题，“五四”以来的八十年间有一个认识上逐渐深化、实践上逐步解决的过程。这一过程大抵经历了三个阶段：一、否定与批判的阶段；二、利用与

① 明崇祯二年（1629年）程羽文为沈泰编《盛明杂剧初集》所作序曰：“曲者，歌之变，乐声也；戏者，舞之变，乐容也。”这是与先秦以来关于“乐”的美学思想一脉相承的。《乐记》认为“乐”这一艺术包括诗、歌、舞三要素：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。”

② 欧阳予倩：《自我演戏以来》，中国戏剧出版社，1959年版，第8—9页。

改造的阶段；三、认同与重估的阶段。第一个阶段发生在“五四”时期，到三十年代初仍有余绪（如左翼戏剧运动仍然把“促成旧剧及早崩坏”作为重要任务之一）^①。陈独秀、胡适、周作人、傅斯年、钱玄同等对传统戏曲的彻底否定与猛烈批判是众所周知的。在他们这一些人看来，中国固有的戏曲简直就不是戏，要兴中国的现代戏就只有兴西方的戏剧这一条路可走，“西化”“欧化”都是理所当然的事。这就以“文化绝对主义”的偏颇，抹煞了中国戏曲的艺术价值与本土文化的合理性，把戏剧的现代性（时）与民族性（空）完全对立了起来。正是在这里，“E线”与“D线”发生了盲目的“纠缠”，造成了一个笼统地以“西”为“新”、以“中”为“旧”的“死结”。西方来的话剧叫“新剧”，固有的戏曲就只能叫“旧剧”。这就否定了戏曲革新的可能性。第二个阶段开始于二十年代末，是从田汉、洪深等人解开第一阶段的那个“文化绝对主义”的“死结”的努力开始的。田汉深受西方文化与西方戏剧的影响，但他又自小热爱中国传统戏曲，他反对将两者对立起来。他在二十年代末开展的“南国”戏剧运动中始终与戏曲艺人（如周信芳、高百岁等）有着密切联系。他认为话剧未必新，戏曲未必旧，把两者差别看成新与旧的对立是不确切的，两者之分只在其来源与体式——戏曲是民族固有的，是一种音乐化的中国式的歌剧（Opera），而话剧是外来的，是一种散文化的西方式的话剧（Drama）。“新剧”如不改革、发展，脱离了时代，也会陈旧起来，如“文明新戏”就在大红大紫之后迅即落伍了。而传统戏曲，所谓的“旧剧”，只要跟上时代，进行改革，也会放出新花^②。洪深服膺田汉此说，建议将“新剧”

① 郑伯奇：《中国戏剧运动的道路》，1930年2月《艺术》月刊第1卷第1期。

② 田汉：《新国剧运动第一声》，1928年11月8日、11日上海《梨园公报》。同样的意思，田汉在《我们的自己批判》《关于旧剧改革》《在桂林戏剧界欢迎田汉茶话会上的讲话》等文中也讲过。

“爱美剧”之类名称改为“话剧”，得到戏剧界的认同^①。于是“话剧”之称遂立，沿用至今。一个名称的改动，标志着上述“死结”的开解，标志着对戏曲利用与改造阶段的开始。这一个阶段的时间很长，包括整个抗日时期和建国后的三十年。此一阶段的核心思想是求新求变，自觉或不自觉地用西方戏剧的艺术价值观念来改造戏曲的结构模式，但遭到了戏曲固有艺术规律以悠久文化为基础、以广大中国观众为后盾的顽强反抗，以致不得不形成新内容与旧形式相妥协的“同床异梦”的格局——“旧瓶装新酒”。抗日时期田汉曾满怀信心地预言：只要沿着改革之路走下去，“在抗战成功之后，旧剧当在全国全世界放出意想外的光辉。”^②他讲这话的三十年后，旧剧改革却结出了一个“意想外”的怪胎——以极“左”面貌对抗与破坏戏剧之真正现代化的“革命样板戏”。“样板戏”大兴之日，正是中国二十世纪戏剧现代化进程被强行阻断之时，这是一个不争的事实。第三个阶段开始于八十年代，至今还在继续着。这一阶段的特点是从更加“形而上”的层面上重估与认同古典戏曲的美学价值。戏曲表现生活的“写意性”，结构的“开放性”，表演和唱腔的“程式化”，舞台与观众的“直线沟通”等等这些千百年延续的艺术特征，均被从美学精神的高度加以总结、重估与认同，得到了充分的肯定。有人甚至将这些“遗产”与西方现代主义戏剧挂上了钩，试图使其获得世界意义。二十年代的“国剧运动”一派人（余上沅、徐志摩等）也曾想这样做，但他们只从“E线”与“D线”效应出发，却遭遇了来自“F线”的强大的解构力量，因而失败了。然而今天重估戏曲价值的人们又和“国剧运动”派犯了一个同样的错误：他们也来否定“五四”时期《新青年》派对戏曲的批判，殊不知那时的批判尽管有“文化绝对主义”的偏颇，但却

① 陈美英：《洪深年谱》，文化艺术出版社1993年版，第25页。

② 田汉：《关于旧剧改革》，《新长沙报小丛书·旅伴》，1939年版。

也触到了戏曲之陈腐的与现代性不相容的弊端,促进了戏剧观念的更新,为戏剧现代化开辟道路功不可没。尤其“对于当时的青年人都是极大的刺激,惊醒了他们的迷梦,使他们把眼光从‘皮黄戏’和‘昆剧’的舞台离开而去寻求一种新的更合理的戏曲”。^①

在戏剧现代化的进程中,对广大观众来说是“寻找一种新的更合理的戏曲”,对戏曲自身来说就是寻找与新时代结合的途径。在这方面,戏曲作为一种旧的艺术形式便显出它的劣势来了。第一,它不如话剧那样善于表现现实生活题材;第二,它难于将现代意识(如启蒙主义等)纳入自己“乐”本位的艺术表现中,它难以像话剧那样承担现代人对社会生活的思考。但是它在城市市民与广大农民中有着大批观众,以其审美上的“民族性”品格在文化市场上保持着自己的优势。于是,以京剧为代表的传统戏曲在“五四”时期受了现代意识的批判之后,便路分两途:一条路以梅兰芳为代表,他们在物质上利用社会现代化所提供的条件,依靠着文化传统的“心理惯性”,以世俗文化的姿态占据文化市场,而在精神上与“现代化”“启蒙主义”保持着距离,只把功夫下在京剧本身的艺术上。在文化市场的竞争中,全新的、“舶来”的话剧不是他们的对手。所以“五四”启蒙热潮一过,舞台上又是旧剧的天下。鲁迅发出了这样的感叹:“戏剧还是那样旧,旧垒还是那样坚……先前欣赏那汲 Ibsen(易卜生)之流的剧本《终身大事》的英年,也多拜倒于《天女散花》《黛玉葬花》的台下了。”^②梅氏也有革新,但那是“体系内”的“移步而不换形”的变动,他在京剧艺术上取得了巨大成就。另一条道路是以田汉为代表的,他极力要将以京剧为代表的传统戏曲与时代结合起来,从“启蒙”与“革命”的需要出发对其

① 郑振铎:《中国新文学大系·文学论争集·导言》,上海良友图书印刷公司,1935年版,第19页。

② 鲁迅:《〈奔流〉编校后记·三》,《鲁迅全集》,人民文学出版社1981年版,第164页。

进行改革与利用。抗日时期,作为中国现代革命戏剧运动奠基者的他,甚至把主要精力转移到了传统戏曲的创作与戏曲演出活动的组织领导上。从三十年代到六十年代,田汉创作了二十多个戏曲剧本(主要是京剧,也有湘剧和越剧等)。他把二十世纪初开始的“戏曲改良”提高到一个崭新的水平上;他赋予了近二百年来在文学性上渐趋贫困化的京剧以表现现代意识的文学生命;他初步扭转了京剧“重戏不重人”的旧习,开辟了人物塑造的新路子;他结束了旧京剧只有演员没有作家的历史。一句话,田汉使只重唱腔表演而无文学,只重技艺而无意识的畸形的旧京剧开始向更健康、合理的戏曲转化。他的代表作如《江汉渔歌》《白蛇传》《谢瑶环》等既是完整的文学作品,又可搬演于舞台上。而梅兰芳的代表作则完全不同,如《贵妃醉酒》《宇宙锋》《天女散花》等,是以演员的舞台表演为中心,唱腔、演技至上的,几乎无文学性与现代意识可言。这两条路子的是非、得失、长短,一直是个颇有争议的问题。但一个不争的事实是,两条路子至今都在延续着。一些传统旧剧目的重新整理与精湛演出,说明梅兰芳道路在现代社会仍有存在的价值;而《曹操与杨修》等一批新编历史剧的问世,则代表着田汉道路的新胜利。

二

在二十世纪中国戏剧现代化的进程中,中西问题——“D线效应”起着更关键的作用。上述的“E线效应”实际上来自“D线”的激发和驱动。在这问题上也曾产生过一个认识和价值判断上的“死结”：“西化”等于“现代化”，“民族化”等于“复古”，或者反过来说，“现代化”就是“西化”，“复古”就是“民族化”。这个“死结”使得“现代化”的呼唤似乎都带上了殖民主义文化的色彩，又使得

每一次“民族化”的讨论和倡导差不多都多少掺杂着对抗“现代化”的情绪和语言。其实历史完全不是这样沿着“直线”和“单线”发展的。所谓“现代化”当然是民族的现代化,尤其是在中国这样一个有着悠久文化传统的国家里。

就戏剧而言,“现代化”的基本内涵有三条:第一,它的核心精神必须是充分现代的(即符合“现代人”的意识,包括民主的意识,科学的意识,启蒙的意识等);第二,它的话语系统必须与“现代人”的思维模式相一致;第三,它的艺术表现的物质外壳和符号系统及其升华出来的“神韵”必须符合“现代人”的审美追求。在20世纪“戏曲—话剧二元结构”之中,话剧尽管在“票房”上竞争不过戏曲,但从戏剧之“现代性”的上述三条内涵来看,它大大超越了戏曲。“不论从戏剧思潮和戏剧观念之转变的现代性和世界性来看,还是从戏剧运动与我国民主革命的紧密联系来看,或者从大批优秀剧作家的涌现及其在创作上的重大贡献来看,真正在漫长的中国戏剧史上开辟了一个崭新历史阶段,在新文化运动中占有突出的历史地位,并在现代戏剧史上起着主导作用的,则是新兴的话剧。”^①二十世纪一批优秀的话剧作家如曹禺、田汉、夏衍、郭沫若、欧阳予倩、熊佛西、丁西林、李健吾、吴祖光、陈白尘等,一批优秀的话剧导演如应云卫、洪深、章泯、瞿白音、焦菊隐、黄佐临等,在他们的创作中“民族性”与“现代性”绝不是对立的,他们追求的恰恰是“民族的现代性”与“现代的民族性”。像曹禺、田汉这样受了西方戏剧文化深深濡染的人,他们从未割断过自己的民族文化之“根”。曹禺的现实主义是中国式、曹禺式的现实主义。当田本相称之为“诗化现实主义”时^②,是包含着这层肯定他的“民族性”的意思在内的。田汉的浪漫主义则是中国式、田汉式的浪漫主义。

① 陈白尘、董健主编:《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社1989年版,第1页。

② 田本相:《曹禺的现实主义戏剧艺术及其地位和影响》,《中外学者论曹禺》,南开大学出版社1992年版,第23页。

当我们称之为“乐”化或“曲”化浪漫主义时,同样也包含着这层意思——肯定他戏剧中的民族美学精神。在中国现代剧作家中,能够成功地将传统戏曲的某些艺术“基因”(如结构的开放性、情节的传奇性、表现的写意性)移植到话剧创作中的,当首推田汉。这说明现代戏剧的一些代表作家,在处理中外文化的关系上,在解决戏剧之“现代化”与“民族化”问题的艺术创作实践中已经做出了可贵的努力并取得了显著的成就。早在1907年,当西方话剧在中国刚刚露头时,鲁迅就针对文化上的中外关系问题高瞻远瞩地指出:“明哲之士,必洞达世界之大势,权衡较量,去其偏颇,得其神明,施之国中,翕合无间。外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉,取今复古,别立新宗。”^①这是正确引导“D线效应”的至理名言,也是戏剧现代化的主流轨迹。从曹禺、田汉等一批现代剧作家的代表作,如《雷雨》《北京人》《名优之死》《关汉卿》等来看,应该说,鲁迅的这个思想基本上是得到了实现的。然而受制于政治的、浮躁而贫困的理论界,却往往不承认他们的成功,反而一再断言话剧的民族化问题远远没有解决;他们泥于上述那个“D线”上的“死结”,于是着意回避“现代化”,而代之以“革命化”的口号,并以此统帅“民族化”。这一极“左”思想的“艺术结晶”便是产生在六十年代的“革命样板戏”。

近代以来的中国封建或半封建的统治者,从慈禧太后到北洋军阀再到蒋介石,他们对待外来的文化,有一个不约而同的“分而治之”的态度;物质上用之,精神上拒之。被拒之的精神是那些具有进步性、现代性的东西。所谓“中学为体,西学为用”的基本“内核”也正是出自这样一种“政治术”。这与俄国的彼得大帝向西方开放时的心态完全不同,因此中国的“开放”没有结出俄国十九世纪那样的遍及文学艺术各个领域的精神硕果。十分有意味的是,

^① 鲁迅:《文化偏至论》,《鲁迅全集》,人民文学出版社1981年版,第56页。

被江青等人吹成开辟了人类文化新纪元的“样板戏”，倒是很典型地体现了“物质上用之、精神上拒之”的对外文化心态。它的物质外壳是相当“西化”的。那十分写实的布景，那连人物身上的一块补丁都要经江青“斟酌”的服装，那交响乐的音乐结构，那提琴、黑管等西洋乐器的动用……无不是充分“西化”的。但是，对不起，戏的“核心精神”却并不那么现代。鲁迅所说的“洞达世界之大势”的明哲之见有吗？没有。鲁迅所说的“不后于世界之思潮”的别立的“新宗”有吗？也没有。当时“样板戏”的炮制者处在一种完全封闭、夜郎自大的文化环境之中，他们的“革命”激情充满了盲目性，在他们的价值观念体系中倒是不乏封建专制主义的东西（如血统论、门阀等级意识、封建迷信思想等）。所以我们说“样板戏”阻断了二十世纪中国戏剧现代化的进程，是一个不争的事实。在九十年代，有些“摩登”青年忽然喜欢起了“样板戏”，他们取的恰恰是它的物质外壳。这是文化接受中一个不小的“逆向”与“错位”，一个荒唐的“置换”与“颠覆”。

“样板戏”所代表的是不健康的或曰畸形的“西化”倾向，这是一种形似而神离“现代化”的路子。在“D线效应”之中，真正代表健康的“现代化”之路的是“五四”以来的一大批戏剧作家和理论批评家。是他们面对西方文化的“挑战”起而“应战”，在“应战”中创造了中国现代戏剧文化，也对世界戏剧文化做出了来自地球东方的贡献^①。在二十世纪，西方戏剧文化的浪潮向中国涌来，有两次高潮。一次发生在“五四”新文化运动前前后后的二十多年间；一次发生在八十年代。有人称此为中国现代戏剧的“两度西潮”^②。于是产生了中国戏剧现代化进程中的“D线效应”。在这

① 照汤因比（Arnold Joseph Toynbee）的说法：“文明的起源是挑战和应战交互作用的产物。”据汤氏《历史研究》，转引自《二十世纪文史哲名著精义》，江苏文艺出版社1992年版。

② 马森：《中国现代戏剧的两度西潮》，台湾文化生活新知出版社1991年版。

一效应之中,中国人对西方文化的“应激反应”,继承着“夷狄入中国则中国之”的传统,表现了中国本土文化对外来异质文化的很强的“容纳性”与“改造力”。这种“应激反应”的特点,就是在“他者化”中“化他者”,也就是在“西化”的呼唤之中把西方的东西“中国化”或曰“中国特色化”。

首先值得注意的是与西方戏剧演变的“非同步性”,或曰“逆向”与“错位”。当西方积累了两三百年的各种各样的戏剧思潮在“五四”前后一股脑儿地涌进中国时,这些思潮原先在西方形成的历史先后的“链条”完全被打碎了。在中国面前,这些东西都是新的,都要拿在手上掂一掂分量从而决定是否“拿来”。这种急迫与无序状态使鲁迅觉得“欧洲的文艺史潮,在中国毫未开演,而已经像一一演过了”^①。从当时世界戏剧思潮的总体格局来看,西方戏剧正在从现实主义转向现代主义,戏剧的艺术形态从“写实”转向“写意”,从“再现”转向“表现”,戏剧激情的来源从群体的“社会”转向个体的“心理”;而在中国,处在“现代化”开端的戏剧却正在从具有“写意”与“表现”特征的古典戏曲转向以“写实”与“再现”为特征的现代话剧,戏剧激情的来源则主要是群体的“社会”,尤其是社会的“问题”。所以当易卜生的“社会问题”剧及其写实主义在西方已经“过时”,已是“昨天的辉煌”,而在中国却掀起了轰轰烈烈的“易卜生热”。这种“逆向”与“错位”现象正是中国国情使然,有其历史的合理性。“五四”时期胡适那篇影响深远的《易卜生主义》说明了现实主义在当时中国的重要性。他说:“人生的大病根在于不肯睁开眼睛看世间的真实现状。明明是男盗女娼的社会,我们偏说是圣贤礼义之邦;明明是赃官污吏的政治,我们偏要歌功颂德;明明是不可救药的大病,我们偏说一点病都没有!却

① 鲁迅:《〈奔流〉编校后记·十一》,《鲁迅全集》,人民文学出版社1981年版,第186页。

不知道：若要病好，须先认有病；若要政治好，须先认现今的政治实在不好；若要改良社会，须先知道现今的社会实在是男盗女娼的社会！易卜生的长处，只在他肯说老实话，只在他能把社会种种腐败龌龊的实在情形写出来叫大家仔细看。”^①当时傅斯年提出的编剧“六条原则”，也是以易卜生主义即现实主义为其核心精神的，这也就是鲁迅当时在小说创作上提倡的“揭出病苦，引起疗救的注意”的现实主义精神^②。当时也有不从此一思潮的，如田汉虽也崇拜易卜生，但他更钟情于方兴未艾的现代主义（如象征主义、表现主义等，当时统称为“新浪漫主义”）。他虽然也并不反对胡适、鲁迅那样对社会的批判和暴露的现实主义态度，主张“排斥世间一切虚伪”，但他更主张文艺应当“引人入于一种艺术的境界，使生活艺术化（Artification），即把人生美化（Beautify），使人家忘现实生活的苦痛而入于一种陶醉法悦浑然一致之境。”^③然而田汉这一派人的艺术选择，虽然在当时说来与西方是“顺向”与“对位”的，但在第一度“西潮”中却没有得到历史的机遇，终于未能成大的气候。跑在最前边的人播下了火种，但他们不是光明与成熟果实的收获者。历史所褒奖的不是最“先锋”的流派，而是艺术选择合乎国情的人。这样，到了三十年代，真正代表着中国现代话剧之成熟的作家，便不会出自先是选择了最“先锋”现代主义，而后又迅即转向左翼“无产阶级戏剧”的田汉一派人。这个历史的光荣只能落在现实主义戏剧大师曹禺头上：第一，曹禺出自南开学校新剧团，这个剧团在“五四”时期面对“西潮”首先选择了现实主义^④。

① 胡适：《易卜生主义》，《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书印刷公司1935年版，第180页。

② 鲁迅：《我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》，人民文学出版社1981年版，第512页。

③ 田寿昌、宗白华、郭沫若：《三叶集》，亚东图书馆1920年版，第100页。

④ 周恩来：《吾校新剧观》，《南开话剧运动史料》，南开大学出版社1984年版。