



经典中国国际出版工程  
China Classics International

# 中国现代非主流戏剧研究

中国文联出版社

赵建新◎著



中国戏剧出版社

# 中国现代非主流戏剧研究

赵建新◎著

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

中国现代非主流戏剧研究 / 赵建新著. -- 北京 :  
中国戏剧出版社, 2012.6  
ISBN 978-7-104-03643-2

I. ①中… II. ①赵… III. ①中国戏剧—戏剧史—研究—现代 IV. ①J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第274816号

---

## 中国现代非主流戏剧研究

责任编辑: 丁纪红  
责任印制: 冯志强

---

出版发行: 中国戏剧出版社  
出版人: 樊国宾  
社址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层  
网 址: www.theatrebook.cn  
电 话: 010-58930221 58930237 58930238  
58930239 58930240 58930241 (发行部)  
传 真: 010-58930242 (发行部)

---

读者服务: 010-58930221  
邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层  
(100097)

---

印 刷: 北京梨园彩印厂  
开 本: 787mm×1092mm 1/16  
印 张: 15.5  
印 数: 195千  
版 次: 2012年6月 北京第1版第1次印刷  
书 号: ISBN 978-7-104-03643-2  
定 价: 35.00元

---

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

# 目 录

<b>第一章 绪论</b>	001
第一节 问题的提出与非主流戏剧的定位	001
第二节 中国现代非主流戏剧的发展形态	006
<b>第二章 现代派剧作的实践与断裂</b>	014
第一节 早期现代派戏剧的母题选择	017
第二节 早期现代派剧作断裂的原因	056
<b>第三章 1930~1940年代</b>	
<b>自由知识分子的戏剧创作</b>	065
第一节 自由知识分子在戏剧创作中的“个体言说”	065

第二节	李健吾剧作论	070
第三节	徐訏剧作论	105
第四节	存在论视野中的曹禺剧作	136
<b>第四章</b>	<b>现代戏剧的商业剧创作高潮</b>	<b>156</b>
第一节	现代剧作家的跨文化改编	157
第二节	沦陷区时期的其他主要商业剧创作	176
<b>第五章</b>	<b>现代非主流剧论对戏剧观的拓展</b>	<b>185</b>
第一节	戏剧本体论	186
第二节	戏剧功能论	201
第三节	戏剧发展论	210
<b>第六章</b>	<b>非主流戏剧对当代戏剧发展的意义</b>	<b>220</b>
第一节	本体的启蒙与强化	220
第二节	传统的厘清与追寻	227
<b>跋</b>	<b>普拉东诺夫的“痛”</b>	<b>230</b>
	主要参考书目	237

# 第一章 绪论

## 第一节 问题的提出与非主流戏剧的定位

在问题提出之前，我们先看下面两段话：

“‘戏剧下乡’的口号的提出，并不仅是对旧型戏剧争长短的斗争，而是着重于输送新的思想到民间去，给他们注射新的思想血液，使他们的思想先健康起来！因为思想是行动之母，换言之，行动是决定于思想的。我以为这是‘戏剧到民间去’的最鲜明的理论基础，而且也是最正确的戏剧路向！”<sup>①</sup>

“直面现实黑暗，契诃夫能真实地描写出本来面目，以激发人们对黑暗现实的憎恶与反抗情感，但是契诃夫却无法战胜现实的黑

---

<sup>①</sup> 田禽：《中国戏剧运动》，商务印书馆1945年第1版，第89页。

暗……他在苦苦地寻求生活的真理和现实出路，但是他不知道应该怎么办，因而对现实产生忧郁的悲伤和深重的负罪感。而夏衍、曹禺、吴祖光等剧作家，身处半殖民地半封建社会的旧中国，在外国列强的野蛮侵略和国内反动派的残酷压迫下，都自觉地参与中华民族反帝反封建的伟大斗争。强烈的社会使命感和意识到的历史内容，使其在现实描写中，能更深刻地表现出时代本质的真实。”<sup>①</sup>

第一段话选自田本相在1945年写的《中国戏剧运动》一书。从这句话可以看出，早在半个多世纪前，戏剧界就提出了戏剧“到民间去”的发展方向。实际上，早在1937年，戏剧界就有了“送戏下乡”的活动和有关文章。到今天为止，近七十年过去了，翻阅早期中国戏剧史，看看当年那些激情澎湃的戏剧家们所提出的一厢情愿式的口号和进行的实践，再对照当前中国戏剧尴尬的发展境遇，我们不得不得出这样一个结论：与当代中国的各个艺术门类相比，戏剧艺术不但没有被被大多数的人所接受，反而在一定程度上更加窘困起来。难道不是吗？从“五四”前后我们的先辈学人们就以弘扬新剧、推翻旧剧为己任，但近百年过去了，旧式的戏曲虽然也渐渐失掉了在中国人日常娱乐生活中的统治地位，但毕竟还有那么多的国家剧团、地方剧团，以及数以千计的草台班子，在城市和乡村演出，毕竟还有那么多的票友和戏迷，可是话剧呢？除了北京、上海等几个大城市之外，在全国还有哪些城市在持续不断地演出呢？城市如此，遑论乡村！话剧作为新兴的艺术形式传入中国已过百年，不但没有兴旺发达，反而正在失去越来越多的观众。这是不得不承认的事实。

第二段话写于1990年代初，是从比较研究的角度对现代中国戏剧史作出的评断。多少年来，在谈到某西方戏剧家对我们的影响时，我们总是拿出类似的腔调来贬人褒己，认为国外的剧作家没有

---

① 田本相：《中国现代比较戏剧史》，文化艺术出版社1993年第1版，第567页。

中国剧作家所具有的灵敏的政治嗅觉和先进的历史观，甚至诸如契诃夫这样的戏剧大师也不例外。但同样具有讽刺意味的是，虽然我们的剧作家们参与了各种斗争，具备了契诃夫之类所不具备的“强烈的社会使命感和意识到的历史内容”，但当今世界各国的剧坛却都在不断地上演契诃夫等人的剧作（即使我们自己也不例外），却很少看到哪个国外剧团演出中国人的作品，甚至很多作品的名字除了在中国戏剧史上偶尔出现之外，其他时候很少被人提及。但翻开当前的各类戏剧史，我们看到的却几乎都是百年来戏剧发展的“强烈的社会使命感和意识到的历史内容”等诸如此类的“优良传统”，而沿着这些“优良传统”创作出的剧作，用今天的眼光来看却是乏善可陈，这不能不说是对中国戏剧的极大讽刺。

中国戏剧发展的尴尬境地和戏剧史研究的种种“怪相”促使我们反思：中国戏剧沦落于此种境地，与那些所谓的“优良传统”有没有必然的关系？中国现代戏剧史果真就是那种经历了政治、革命话语几番纯净后的状态，恰如当今一般戏剧史教科书上所写的那样？中国戏剧史除了这些“优良传统”之外，还有没有另外一个传统存在？如果说这些“优良传统”在当时是中国戏剧界不得不做出的选择，那么在当前这个多元化的时代，这些“优良传统”还有没有实际的意义和价



在理论家们看来，契诃夫的缺陷便是不具备中国剧作家的“强烈的社会使命感和意识到的历史内容”。这到底是缺陷还是优长？



值？要解答这些问题，势必就要对中国戏剧史做一些正本清源的工作。

前几年，文学界提出了“重写文学史”的口号，而且也做出了一些实绩，无论是对古典文学的梳理，还是对现代文学的解读，都有了一些新的突破。但在戏剧界，这方面的工作还远远不够。就当前流行的几种戏剧史专著来看，无论是时代分期还是述史方式，仍旧是依照1950年代以来现代文学的模式，按照中国现代革命史的分期对戏剧史进行界定。从一定程度上说，从1907年到1949年，我们所看到的中国现代话剧四十二年的发展历史，基本上就是中国现代革命史在戏剧上的翻版：先是“五四”前后为改造社会呐喊呼号，由此出现反映社会问题的“问题剧”；继之是1930年代的为阶级斗争服务，“左翼戏剧”登上了历史舞台；从1930年代中后期开始，阶级矛盾转变为民族矛盾，以抗战为题材的“抗战戏剧”（包含国防戏剧）由此出现。从“问题剧”到“左翼戏剧”再到“抗战戏剧”，名称有别，但实质相似：它们都是以“问题”为本而非以戏剧自身特质为本，只不过随着社会政治环境的变化，“问题”自身发生了转变而已。从“五四”前后到1949年中华人民共和国成立，中国现代戏剧好像就是这样一路追赶着中国革命的潮流，追得气喘吁吁、汗流浹背。但时过境迁，当我们回过头来检点自己的收获时，却发现囊中羞涩，很少有拿得出手的作品，更别说传世之作了。恰恰是在政治革命风云的激情热潮中，尚处于襁褓中的中国现代戏剧慢慢失掉了自身的艺术品格，沦为政治革命意识形态的附庸和工具。而健全的个体人格还没有发育完全的中国文人，也渐渐失掉了作为知识分子所应该具有的独立言说方式，在历次革命运动中甘做中国现代革命的急先锋，挺立潮头，且引以为豪。

可以说，我们所看到的中国现代戏剧的主流路线，就是“问题剧—左翼戏剧—抗战戏剧”的模式。实际上，在真正的历史进程中，中国现代戏剧自身并没有什么主流与非主流之分。在“五四”前后，

以反映婚姻、家庭、教育、道德等社会问题的“问题剧”剧作家，奉“易卜生主义”为圭臬，祭起“现实主义”的大旗，与此同时，现代主义戏剧也风起云涌，形成了相当的气候，当时文坛上的重要作家都一度是现代主义戏剧思潮的信奉者、传播者，有的甚至也躬身实践，创作出了一批具有现代主义特点的戏剧作品。1920年代末期到1930年代，是左翼文学的兴盛期，左翼戏剧也应运而生，但也很难说左翼戏剧就占据了这一时期戏剧的主流，包括曹禺、李健吾、林语堂等在内的一大批自由知识分子在此期间创作的相当数量的剧作，很难划到左翼戏剧之列。即使在全面抗战期间，也还有徐訏、陈绵、顾仲彝等人的非意识形态化写作，这些都难以“抗战戏剧”以一概之。

实际上，从话剧初创期开始，就有另外一个创作传统存在着，只不过这个传统一直游离于主流的政治、革命话语之外。这个传统或许不够“革命”，也没有极力附和历史上的各种主流意识形态，但却更注重对戏剧本体的追求。与主流戏剧对“时代”和“历史”的教条化理解相悖，他们更加关注人的“永生”；与主流戏剧强烈的政治理性相悖，他们更加注重艺术情感；与主流戏剧集体式的主义话语相悖，他们更加注重个体的审美言说。从1920年代前后的现代主义戏剧，到贯串于1930～1940年代的自由知识分子的创作，再到抗战时期沦陷区（本书所指的“沦陷区”也包括上海“孤岛”时期）上海、北京的商业剧，基本上都遵循了这个传统。以“现实主义战斗传统”为理论旨归和实践路线的“问题剧”创作传统，之所以能成为中国现代戏剧的主流样式，完全是1949年之后戏剧史界在经受了政治意识形态的“过滤”和“纯净”之后的“发明”与“创造”。翻阅那一时期的戏剧创作和演出史料，很难界定哪一类戏剧样式是主流，哪一类是非主流。

但是，我们面对的戏剧史，恰恰就是这样一部以“问题剧”为主流的历史。那些非意识形态化的、没有“强烈的社会使命感和意

识到的历史内容”的剧作，我们往往避而不谈或者有意无意地扭曲和误读。如果要对这些非意识形态化的剧作进行重新梳理和研究，主流的“问题剧”势必成为研究的一个理论前提。既然本书的研究对象是正统戏剧史一直忽视的那部分非意识形态化的剧作和剧论，那么我们不妨暂且把现代戏剧上以“问题剧”（包括“五四”时期的“问题剧”和后来的“左翼戏剧”、“抗战戏剧”）为主要样式的剧作称为主流戏剧，而此外的这个不附和、政治、革命言说模式的戏剧传统，我们称之为非主流戏剧。

## 第二节 中国现代非主流戏剧的发展形态

主流与非主流，都是相对而言的。在西方，无论是古典戏剧，还是现代戏剧，一旦以主流形态出现，其直接的的决定性因素便是与之相对应的艺术思潮。任何一种艺术思潮的出现，都是对此前艺术思潮的挑战和反驳。例如出现于二十世纪初的表现主义戏剧，便是直接根源于当时的表现主义艺术思潮。

表现主义作为一种艺术思潮，最早出现于德国的美术界。作为对自然主义和印象派的反驳，表现主义绘画反对对外部世界进行直接的描摹，而注重利用色彩描摹心灵，宣泄情感，表达一种“主观”的真实。这一派画家的杰出代表便是梵高。我们经常能从梵高笔下那些扭曲的线条和狂暴的色彩中，体味到作者骚乱和不安的情绪。后来，表现主义一经康定斯基的理论总结，很快便在欧洲艺术界产生影响，成为占主流地位的艺术思潮。这一艺术思潮所强调的对人的内在隐秘世界和强烈情绪的揭示直接影响到了戏剧界，促成了表

现实主义戏剧的产生。再如法国市民剧对传统古典主义戏剧的反拔，现实主义、自然主义戏剧对浪漫主义戏剧的反拔，象征主义戏剧对现实主义和自然主义戏剧的反拔等，无论是理论来源还是艺术实践，无不是根基于与之相对应的某种艺术思潮。而且其发展形态往往也随着艺术思潮的涨落而起伏：当某种艺术思潮成为主流思潮时，它所影响、刺激的戏剧流派也成为主流戏剧；当这种艺术思潮逐渐丧失了其统治地位时，它所影响、刺激的戏剧流派也逐渐边缘化。

与艺术思潮决定主流戏剧的西方传统不同，中国现代戏剧史中主流戏剧的兴起、发展，则完全取决于政治意志。无论是“五四”前后的“问题剧”，1930年代的“左翼戏剧”，还是1930年代之后的“抗战戏剧”，无不是以社会改造和政治革命为精神动力和题材规范。可以说，中国现代主流戏剧的发展动力，不是艺术的，而是政治的；不是来自艺术内部机制的自我调控，而是源于外部政治环境的强力刺激。近百年来，这一传统在中国剧作家的头脑中根深蒂固，几乎化成了剧作家创作观念中的集体无意识，它时隐时现，成为导致中国戏剧文学裹足不前的主要原因。

主流戏剧和非主流戏剧并行的局面，虽然到了“五四”前后才正式形成，但在此之前却各有一个文明戏源头。主流戏剧的政治宣传传统早在春阳社和进化团那里就有了萌芽，而非主流戏剧艺术至上的气质则非常明显地继承了春柳社的衣钵。对于这一点，有的戏剧史已经有所提及：“中国初期话剧分成两个系统，也可以说是两个派别：一个是任天知所领导的进化团，一个就是陆镜若所领导的新剧同志会。可惜陆镜若早死，剧团星散，而任天知的剧团采取对政治问题的宣传，对社会不良制度的暴露，对腐败官僚的讽刺，故而收效较大。”<sup>①</sup>这里所说的“新剧同志会”，即春柳社的后期戏剧组织。欧阳予倩在论及早期的文明戏时也说，春柳传统和春阳社、进

<sup>①</sup> 吴若、贾亦棣：《中国话剧史》，台湾“行政院文化建设委员会”出版，1985年第1版，第21页。

化团走的不是一个路子。以王钟声和任天知为代表的“春阳社—进化团”传统，始终把早期戏剧与当时的革命斗争结合起来，开了话剧为政治革命摇旗呐喊的先河。王钟声和任天知从事的事业，与其说是戏剧，不如说是革命。如果革命形势需要，他们会毫不犹豫地跑下舞台，奔向战场。任天知在早期戏剧界一直以一个隐形的革命家面目出现，更不用说当时直接参加革命而捐躯的王钟声、刘艺舟等人了。而春柳传统则与之相反，“春柳—新剧同志会采取的是另外一个路子，它反对对台下直接宣讲，反对‘言论派老生’那样搞法，从来不用幕外戏，严格遵守分幕制度”。“春柳在三年之中所演的剧目，据现在能查到的有八十一个，但反映中国当时政治时事的除掉《运动力》、《黄花岗》就没有别的了（两个戏都只演了一二场）”<sup>①</sup>。

由此可见，早在文明戏时期，中国戏剧就分出了政治中心和艺术至上这样两条道路。春柳社的主将陆镜若三十而亡，他的悲剧，可以说是中国早期戏剧追求纯粹艺术而不得的悲剧。

沿着“春阳社—进化团”的政治革命剧传统走下去，中国戏剧在“五四”前后出现了主流戏剧的第一个高潮——问题剧。无论是在剧作实践上，还是在理论呼吁上，问题剧的创作传统都能在胡适先生那里找到根源。

1918年《新青年》的“易卜生专号”上，胡适发表了著名的《易卜生主义》。在这篇万余字的长文中，胡适按自己的理解谈了易卜生对家庭、法律、宗教、道德的批判，以及近代社会中个人与社会的关系和易卜生的政治主义等问题。胡适之所以介绍易卜生，是因为他在易卜生的剧作中找到了他认为与当时中国社会形势相适应的切入点：改造和革命。只不过，易卜生是在个体性的人的精神层面上谈改造和革命，而胡适则把它们统统拉回到了群体性的社会层面上。中国戏剧界对易卜生的误读肇始于此。1921年，“五四”之

<sup>①</sup> 欧阳予倩：《谈文明戏》，选自《中国话剧运动五十年史料集》（第一辑），中国戏剧出版社1958年第1版，第55、64页。

后的中国第一个戏剧团体——民众戏剧社成立，在成立宣言中他们说：“当看戏是消闲的时代现在已经过去了，戏院在现代社会中确是占着重要的地位，是推动社会前进的一个轮子，又是搜寻社会病根的X光镜……”<sup>①</sup>与此类似，在“五四”之后成立的众多戏剧团体中，无不把戏剧与社会改造和政治理想紧密联系，为问题剧的创作提供了众多理论支持。1919年，胡适发表了独幕剧《终身大事》，这部剧作成为问题剧的发轫之作。之后，问题剧创作蔚然壮观，单看下面这一系列剧名就足见当时的剧作家对种种“问题”的兴趣：《究竟谁是扫帚星》（袁昌英）、《这是谁的罪》（石评梅）、《这是谁的错》（熊佛西）、《是人吗》（陈大悲）、《醒了吗》（凌均逸）、《我到哪里去》（熊佛西）……其中影响较大的，无论是郭沫若的《三个叛逆的女性》等系列历史剧，还是“爱美剧”运动中出现的《幽兰女士》、《爱国贼》，洪深的《贫民惨剧》、《泼妇》等众多剧作，无不是以女性、婚姻、家庭、生计、道德、教育等问题作为戏剧的创作内容。其中，着重表现女性解放的“娜拉戏”更是独领风骚，让当时的剧作家趋之若鹜。

当问题剧在中国戏剧界兴起之时，早期现代派戏剧也开始出现。与问题剧从问题出发，围绕问题来设置人物、展开情节矛盾的

<sup>①</sup> 《中国新文学大系·资料·索引》（影印本），上海文艺出版社2003年第1版，第132页。



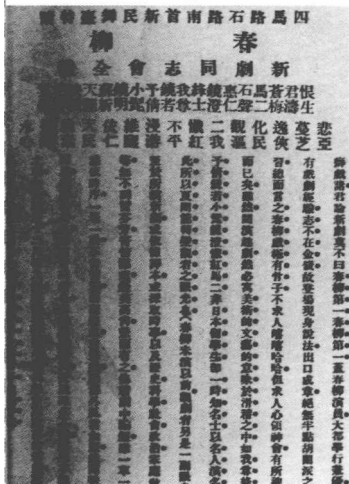
进化团创始人任天知



进化团上演的《新茶花》剧照



“新剧同志会”发起人陆镜若



春柳新剧同志会广告

创作方向不同，绝大多数现代派剧作家考虑的是超脱于社会现实的爱与美、生与死的问题。当然，在整个戏剧创作几乎都指向具体的社会问题时，这一部分现代主义剧作家们身处其中，也会或多或少受其影响，在爱情的咏叹、艺术的徜徉中，或隐或现地折射一些社会现实问题。与现实主义和浪漫主义相比，当时中国的现代派戏剧和西方现代派戏剧在时间上相隔最近，几乎就是直接从西方平移过来的，模仿的成分较多，原创性程度低，所以从剧作成就上来说，水平很不平均。有的作品在对西方作品的移植和借鉴中，虽然在形式上少有突破，但却能在精神层面上成功地传达出当时的个人与时代情绪；而有的作品则形式和内容上都显得生硬，在创作观念上徘徊于意识形态化与非意识形态化之间。

主流戏剧的第二个高峰是“左翼”戏剧的出现。这以“中国左翼戏剧家联盟”在1931年的成立为标志。“左翼”戏剧的出现，与当时中国政治环境和世界范围内的“普罗文学”观的流行有关。“左翼”戏剧倡导以阶级斗争的观念进行戏剧创作，“五四”时期所极力提倡的“个人主义”此时成为剧作家们批判和自我批判的对象。左翼戏剧家联盟的六条纲领，明确划分出了戏剧家在城市和乡村、工人和农民中不同的创作要求和方向：

剧本内容的配合以所参加的集会底特殊性质与环境来决定。通常是根据大多数工人群众所属底特殊产业部门底生产经验，从日常的各种斗争中指示出政治底出路——指出在半殖民地中，中国无产阶级所负底伟大使命……，剧本内容暂取暴露性的，指示出在资产阶级与无产阶级尖锐化的斗争过程中，中间阶级之没落底必然与其出路。

同时针对着各地农村的特殊的客观条件，而配合当地农民运动的中心口号。在已有革命基础的农村区域，剧本主要的内容应该是宣传

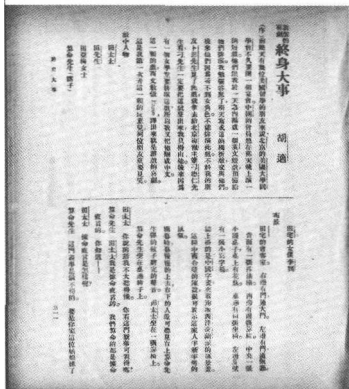
土地革命，游击战争的意义及拥护中苏政权与红军。<sup>①</sup>

左翼戏剧的观念，说到底就是彻底地以政治标准代替艺术标准、以集体意志代替个人表达。在这种戏剧观念的倡导下，戏剧创作的主题被净化为以反帝、反封建为主的阶级斗争，戏剧创作的目的被简化为教育、鼓动无产阶级参加政治革命。

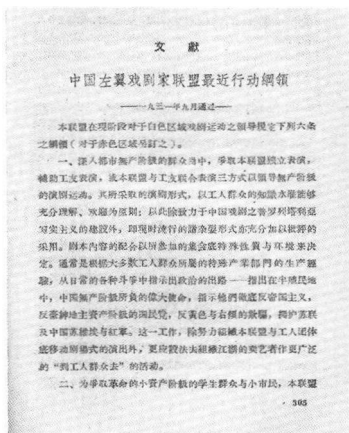
1930年代中后期，逐渐激化的民族矛盾日益明显，抗日救国演化为时代主题，同时也成为中国戏剧的主题。实际上，自“九·一八”事变后，戏剧文学的创作便开始强化反帝抗日的主题，马彦祥的《械斗》，适夷的《S·O·S》，田汉的《战友》都是这个时期的代表作。1935年底，为扩大统一战线，“左联”、“剧联”等左翼文化团体决定解散。1936年初，上海剧作者协会制定了《国防剧作纲领》，之后，周钢鸣发表《民族危机与国防戏剧》，正式提出“国防戏剧”的口号。“七七事变”后，戏剧文学更是融入轰轰烈烈的抗日宣传中去，于是，主流戏剧的第三个高峰——抗战戏剧出现了。

在1930~1940年代，与左翼戏剧和抗战戏剧相对的非主流戏剧，主要分为两部分，一是自由知识分子的戏剧创作，主

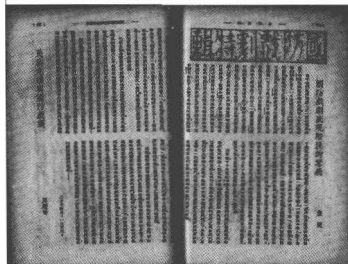
<sup>①</sup> 葛一虹：《中国话剧通史》，文化艺术出版社1990年第1版，第455、456页。



问题剧发轫之作《终身大事》剧本



1931年的《左翼戏剧家联盟行动纲领》



1936年发表于《生活杂志》的国防戏剧特辑



要包括曹禺、李健吾、徐訏、杨绛等人的创作。<sup>①</sup>他们的创作纵贯于1930～1940年代，其风格与“五四”期间的戏剧文学相比，最大的区别就是他们所操的已经不是个性解放意义上的“解放话语”，而是一种唯美化和精神化的“自由话语”。这种话语已经没有了“五四”时期的社会反抗色彩，更趋向于非社会化的内心诉求和个体灵魂的探索。

在全民抗战、同仇敌忾的1930～1940年代，戏剧几乎成了抗日的宣传武器，但即使是在此时，仍有一种游离于政治之外的戏剧形式，即上海、北京、天津沦陷区的商业剧。其中主要有周贻白的佳构剧、顾仲彝的神仙剧、姚克的清宫戏、李健吾的外国改编剧和陈绵的侦破剧等。沦陷区的商业剧是一种独特的文化艺术现象，是当时市民在恶劣而狭仄的政治环境下的一种变相的欣赏诉求，戏剧界对其研究至今仍旧很薄弱。此外，抗战时期，杨村彬的清宫戏也曾在大后方风靡一时。

与“问题剧—左翼戏剧—抗战戏剧”的主流路线相辅相成，现代戏剧史中的主流戏剧理论，也呈现出高度政治意识形态化倾向。与此相对，向培良、宋春舫、余上沅等戏剧理论家，却一直在某种程度上拒斥着这种趋向，这主要表现在对戏剧本体、戏剧功能和戏剧发展的论争和探讨方面。

中国现代戏剧的传统，不仅仅是一个“问题剧—左翼戏剧—抗战戏剧”的主流传统，还有一个非主流的传统。但由于中国特殊的国情，更由于我们的剧作家在知识分子现代性转化中的不彻底性，无论是非主流剧作还是非主流剧论，虽然在中国现代戏剧史上都曾

---

① 我们这里所说的自由知识分子，指的是那些超脱于自1920年代中后期开始形成的政治意识形态话语之外的作家。“五四”之后，“新青年”阵营开始分裂，以胡适为代表的自由知识分子受美国文化的影响，始终谨慎地调整着文化、艺术与政治之间的关系，主张以自由批判为手段，以个体的价值为本位，以思想启蒙为旨归，以文化渗透的方式改变中国政治。这与李大钊、陈独秀等信仰马克思主义并以此指导社会革命改造的知识分子形成了鲜明的对照。1921年，陈独秀等人迅速完成了从学者到政治家的角色转变，而胡适等人继续推行其主张，形成了一个自由知识分子的阵营，相对保持着学术和艺术的独立性。