

“十二五”国家重点图书出版规划项目
中国出版集团重点扶持项目

中国话剧百年典藏

主 编 傅 谨

本卷主编 王桂妹



人民文学出版社

“十二五”国家重点图书出版规划项目
中国出版集团重点扶持项目

中国话剧百年典藏

主 编 傅 谨

本卷主编 王桂妹



人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国话剧百年典藏. 理论. 第2卷: 1929~1949/傅谨主编;王桂妹编选. —北京:人民文学出版社, 2014

ISBN 978-7-02-010594-6

I. ①中… II. ①傅…②王… III. ①话剧—戏剧史—中国 IV. ①J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第210040号

责任编辑 付如初
装帧设计 黄云香
责任印制 王景林

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 三河市鑫金马印装有限公司
经 销 全国新华书店等

字 数 308千字
开 本 890毫米×1290毫米 1/32
印 张 11.25 插页3
版 次 2017年4月北京第1版
印 次 2017年4月第1次印刷

书 号 978-7-02-010594-6
定 价 32.00元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:010-65233595

总 序

傅 谨

19 世纪中叶,西方侨民把话剧带入中国,数十年后,几乎是踩着 19 世纪和 20 世纪之交的门槛,话剧开始为中国人接纳。当中国人开始面向中国观众演出话剧,并且用话剧演绎中国故事时,它理所当然地就成了中国戏剧有机的组成部分。然而,在整个 20 世纪中国戏剧史历程中,话剧并不只甘心于成为各地数以百计的多剧种中的普通一员,它从出现到成熟,其过程与影响均十分引人注目。话剧一方面迅速融入中国的文化语境,为中国增加了新的戏剧样式,出现了许多优秀剧作;另一方面,更在中国的戏剧观念与理论领域,成为西方异质艺术文化移入的代表,对中国传统戏剧带来重大影响。回顾话剧进入中国短短一个世纪的历程,至少有三分之一的时间,话剧传播的范围和地位足可与其他历史远更悠久的本土剧种相比,甚至有以过之,而且它强势楔入中国戏剧引发的各种变化,且早就无法磨灭。

20 世纪中国话剧的传奇经历,就浓缩在这套十五卷的《中国话剧百年典藏》里。本书是我国话剧百年发展历史的纵向呈现,也是话剧创作成果和理论积累的集中展示。全书分为剧本、理论资料两大部分,其中前十卷是剧本,后五卷是话剧理论与资料汇编。

如前所述,本书的前十卷,是 20 世纪中国话剧最具代表性的剧本的结集。这些剧本的遴选,主要由陆炜教授和他的博士生刘叙武负责,而遴选的原则以及重点,我和陆炜教授一起经过了多轮反复讨论,最后才呈现出这样的面貌。我们经过细致沟通达成的基本共识是:本书既名为百年中国话剧典藏,那么,收录在本书中的剧目,就需要做到既体

现中国话剧创作的最高水平,同时还要通过它们展现 20 世纪中国话剧发展的基本路径。因为需要同时兼顾历史与美学这双重视角,因而具体的选择标准,就必须因应话剧发展状况的变化而有所偏重,在不同历史时期,遴选的标准不得不略有出入。读者和话剧史家们可以看到,最终选择收录在这十卷里的,既包括了话剧史上有价值、有地位或有反响的剧本,同时也有在某个时期极具代表性的作品。尤其是在话剧草创时期,人们对“话剧”的文体的理解还不够统一和成熟,假如按中国话剧成熟期的标准看,假如完全拘泥于剧本的文学水平这单一的标准,其中绝大部分剧目恐怕未必有入选资格,然而,如果缺少了这些剧目,话剧的发展轨迹就会变得模糊不清。同样,又如在抗日战争的特殊时期,主要的话剧作家和演员多数集中在国统区,或被称为“孤岛”的上海租界内,但东北与华北等沦陷区,包括上海租界沦陷之后的一段时间里,话剧创作与演出仍不能忽视。尽管因前人的研究十分零散与有限,那个年代的资料保存发掘工作也很不理想,我们还是通过各种渠道,搜集了相当部分的标志性作品,以开拓话剧研究者的视野。还有同样特殊的“文革”后期,话剧完全成了政治权斗的工具,但毕竟这是中国话剧百年里走过的一段路程,也应该收录其代表作品,以确保话剧在中国的发展演变进程的完整性得到充分呈现。

我们把所有这些剧本分为十卷,基本上以十年为一卷,但也并不完全如此机械。剧本的前后顺序大致依据发表与演出的时间排列,其中偶有少数剧本,演出时间在前而剧本整理或发表的时间在后,考虑到戏剧的特殊性,还是以演出时间为主要的参考标准。尤其是从 19 和 20 世纪之交话剧初兴到 20 世纪 30 年代的一段时间,受京剧演出体制的影响,话剧的演出剧目主要是幕表戏。近代以来,京剧等剧种的城市演出,尤其是新编剧目中,出现了大量幕表戏。所谓“幕表”,是一张包括分幕和分场、上场人物及每场所用的道具等等在内的简单表格,京剧行内有专门的后台经理(类似于现在的舞台监督),演出之前他要在后台贴一张这样的幕表,用于分派角色和提示服装、道具等部门的职员。早期话剧的演出经常是这样的,由于幕表戏的编戏师傅只给演员提供一

个相对简单的故事梗概,具体细节和剧情推进完全依赖演员的自由发挥,虽有许多精彩的演出,却没有成型剧本,当年的演出情形与剧目的具体内容均难以保存。20世纪50—60年代,研究者们根据当事人的记忆和吐录,重新整理了早期话剧幕表戏的某些重要剧目。这些剧本成文的时间很迟,但是从戏剧的角度看,它们当年的演出比其后复述整理的文字形态的剧本更具有话剧史的价值和意义,所以理应按其演出的时间安置,因此,这些剧目均依其上演时间收录在前几卷。诚然,这些剧本成文的时间与实际演出的时间的跨度达数十年之久,如果说它们无法真正复现当年演出的原貌,那是可以想见的;而且幕表戏的演出既无固定剧本,每场演出均需依赖演员的即兴发挥,所以同一剧目必然有截然不同的版本,所记载的只能是近似于其中某次演出的内容,后人只能通过剧本大致了解当时话剧演出的状况,不宜胶柱鼓瑟。其实,同一剧目的剧本有不同版本,恰是戏剧的常态,即使是那些先创作完成再交付排练演出的剧本,也难免会在排练演出过程中有所改动。如本书所收录的剧本,就既有文学本,也有演出本,从中也可见出戏剧行业文学与演出之关系的复杂性。

本书的后五卷是理论和资料。理论卷一到四,仍按照时间顺序,搜集了20世纪各年代话剧发展和理论探索的重要文献。这四卷分别由王凤霞、王桂妹、胡志毅和周靖波、陶庆梅担任分卷主编,他们都是对所负责的那一阶段的话剧历史与理论有深入研究的专家,各卷选择收录哪些文献,主要由他们决定,我只是在最低限度内提供过些许参考意见。其中理论卷一所收录的是话剧草创时期的文献,话剧的理论研究当时还只有雏形,有关早期话剧演出的记录却弥足珍贵。所以该卷的内容略有特殊性,主体是当时报刊上发表的早期话剧的演出资料。顺便提及,话剧界一般把早期话剧,即“话剧”定名之前阶段的演出均称为“文明戏”。从理论卷一所收录的资料我们可以看到,中国最早引进并演出话剧的先辈们从来都只称早期话剧为“新剧”,极少使用“文明戏”这个称呼,后人理当给予这些当事人起码的尊重,纠正以“文明戏”作为早期话剧统称的错误用法。^①

最后的理论卷五名为《百年话剧记忆》，由我自己负责选编，这一卷不只是前四卷的拾遗补缺，我尝试着在百年话剧发展历程中选择一些重要和不同寻常的事件，集中、成组地收录与之相关的文献，提供给研究者和话剧爱好者。该卷或可名为“话剧记忆”，意思是说，或许这些涉及不同历史阶段的敏感话题的资料，多为话剧史家们有意无意地忽略。我期望这一卷的内容，能让我们对中国话剧的历史有新的认知视角，尤其是能让后人记住这些独特的历史片断。

20世纪中国话剧有足够丰富的内容，区区这套十五卷的《中国话剧百年典藏》，当然无法将百年话剧发展历程中值得典藏的所有剧目与文献全数容纳在此，我们的希望是，这里已经收录了20世纪中国话剧进程中最重要内容——或有遗珠，不妨待来日重新修订时，再加增补。至于坊间已有的各种话剧剧本或理论的选本，不同的选编者自有不同的偏好与思路，读者可以从中看到一定的重合，也不可避免地会发现诸多差异。这些差异并非完全出于偶然，其中固然体现了趣味的差异，更体现出不同的历史观和美学观。无论是剧本还是理论资料，如果说这个选本有其特点，那就是我们尝试着要回到话剧本身，从这门艺术出发总结它的百年历史。换句话说，希望把话剧从社会学的枷锁中解放出来，还它本来的面目。假如可以把每个剧目和理论的选本都看成某种学术思考特殊形态的结果，那么，我们不妨把这部《中国话剧百年典藏》看成一部全新的中国话剧史的雏形。而在我看来，基于这部典藏的中国话剧史，或许更接近于“话剧”的历史，而不是话剧被外力所操控的工具史。人们并不难从中找到新的历史线索，还有对中国话剧发展进程新的历史把握。

其实，这才是我们这部典藏想达成的最重要的目标。

① 有关早期话剧恢复“新剧”这一称呼，而不宜称为“文明戏”的具体论述，参见拙文《关于早期话剧的几个问题》，载《文学评论》2014年第5期。

编选说明

◎王桂妹

中国现代文学史的分期,习惯上是以抗战为界,把20世纪三四十年代的文学划分为新文学的第二个十年(1927—1937)和第三个十年(1937—1949)。同样,人们习惯上也以抗战爆发为分界,把20世纪30年代的话剧和40年代的话剧分而论之。任何一种分期都在便宜的同时也带来了人为的割裂。无疑,抗日战争的爆发作为一个重大事件带来了中国整个社会政治、经济、思想文化的变动,尤其造成了政治性的区域分界——国统区(大后方)、沦陷区、解放区,以及由此生成的不同时空的政治思想文化景观,但是就中国话剧艺术而言,20世纪30年代到40年代是话剧走向成熟的黄金时期,在这一历史进程中,“抗战”不是作为悬隔、断裂的因素存在,而是促进与激发的力量,在中国话剧走向成熟的整体脉络中起到了重要的助力作用。中国的话剧正如一个成长中的人,经历了文明戏的幼年时期,五四时期的青春期,三四十年代走向了蓬勃发展的成熟期,而抗战年代的历练则是其成熟的催化剂。由此,我们也可以理解,战争虽然造成政治区域的悬隔,但是发生在戏剧界的一些事件却表明它始终是一个血脉相连的有机整体。例如,无论是在国统区、解放区还是沦陷区,编演曹禺的话剧都成为戏剧界不约而同的现象,虽然编演的方式各有不同,但其终极指向都显示出对于话剧艺术成熟典范的自觉认同和皈依;又如三四十年代的戏剧界从整体上都面临着“剧本荒”的问题;再如发端于某一区域的戏剧运动或者对于某种戏剧问题的探讨,也往往能得到其他区域戏剧家们的共鸣和回应。更不用说中国话剧从一开始就面临的诸如“大众化”“民族化”等

“元问题”一直是戏剧界共同探讨、论争和想尽办法要解决的问题。时间的流逝,空间的悬隔只是使这些问题以不同的内容出现,但从根本上这些问题并未改变。因此,把抗日战争作为话剧发展脉络中的一个事件而不是界限,从整体上观照三十年代和四十年代中国话剧,不失为一个更为合理的理论框架。

中国话剧自诞生之日起,便以“运动”的方式构成独特的发展演进方式。从广义的角度讲,所有关于话剧的演艺活动统称为“剧运”,狭义的“剧运”则指有意识发起的有主张、有纲领、有实践且具有一定规模的戏剧活动,如20世纪20年代“爱美的戏剧运动”“国剧运动”、由南国社大力推行的“校园戏剧运动”等等。时至三四十年代,话剧更是以此起彼伏、丰富多彩的“剧运”突显出蓬勃发展的态势,尤其在抗战年代,话剧更爆发出巨大的社会性能量。20世纪30年代,中国戏剧发展有两个鲜明的走向,一个是走向广大农村的农民戏剧运动,以熊佛西在河北定县的农民戏剧实验为代表。另一个则是一大批具有革命倾向的话剧人发生了“革命性转向”,认定“中国戏剧运动的进路是普罗列塔利亚演剧”(郑伯奇语)。30年代初的普罗戏剧运动逐渐扩展为蔚为大观的“左翼戏剧运动”,随着民族危机的不断加重,左翼戏剧运动又进一步扩大为“国防戏剧”,抗日战争的全面爆发之后,国防话剧自然汇入到全民抗战的洪流中,遍及全国、规模庞大的抗战演剧运动从此拉开序幕。在此期间,出现在大后方的“街头剧运动”“重庆雾季公演”“西南剧展”“历史剧热潮”以及在解放区开展的“边区戏剧运动”等等,自然都属于抗战剧运中的一环。而在已经成为沦陷区的华中、华北和东北广大地区,虽然政治思想文化上都受到严酷的统治,但也并非是文化的沙漠,尤其是在戏剧方面,同样也分享着话剧成熟期的活跃局面,并形成了以上海为中心的华中剧运,以北京为中心的华北剧运,以“(伪)满洲”为中心的剧运等几种样态,同样构成了三四十年代话剧成熟期的另一副面相。只不过与抗日地区戏剧家们所表现的群情激昂的抗战意识和民族意识有所不同,沦陷区的戏剧人出于被动的环境限制抑或是主动的依附心态,所开展或提倡的戏剧运动带有明显的“沦陷”

特征,例如,当时身为汪伪政府文化要员的著名戏剧家陈大悲提出的“和平戏剧运动”显然带有鲜明的附逆色彩,而沦陷时期的上海由于过度的商业化、娱乐化演出,被戏剧批评家认为正面临着严重的剧运危机等等。

如果说波澜壮阔的“剧运”构成了话剧成熟期的外在走向和声势,那么作为其成熟期的内在标志,则首先是一批优秀的戏剧家和表演艺术家奉献了一大批优秀的话剧剧目,其次则是戏剧家和批评家们对话剧艺术所进行的广泛深入的美学探讨和理论分析。自20年代或者更早便活跃于剧坛的一批资深戏剧家如洪深、熊佛西、田汉、欧阳予倩、向培良等等,在此一时期纷纷推出了有关话剧创作、舞台表演、导演等各方面的理论创见,并体现出了异彩纷呈的艺术个性和美学追求。作为话剧成熟的标志性人物——曹禺在30年代创作出了中国话剧艺术的典范之作《雷雨》《日出》之后,随即便对话剧创作、舞台演出等各方面进行了个性化总结,诸如郭沫若、陈白尘等大批戏剧家也都为戏剧界贡献了自己的经验与理论。20世纪三四十年代,戏剧家们还纷纷从历史的角度对中国话剧短暂而丰富的历史进行回顾总结,并指出戏剧发展的现实道路和未来走向。洪深在其著名的《中国新文学大系戏剧集导言》中,以参与者的姿态对中国话剧自诞生以来直至30年代之前的发展历程和曲折道路进行了系统的梳理和总结。欧阳予倩的《自我演剧以来》从一个伶人自传的角度回忆了从1907年第一次登上舞台直至1927年脱离舞台的演剧生涯,作为中国话剧诞生过程的亲历者和参与者,欧阳予倩的个人回忆即是对于中国话剧发展史的一种立体性回顾。当然,中国话剧史的总结也往往因为视角的不同、立场的不同而呈现出不同的叙事方式。如时为南京汪伪政府宣传部委员的著名戏剧家陈大悲在《中国戏剧运动之过去与将来》中对于话剧历史总结和现实分析即是另一副眼光、另一种态度,他突出强调了中国话剧运动发展史中日本之于中国话剧的深刻影响。不同的立场,不同的历史分析和总结对于中国话剧的现实与未来发展都起到了超时空的借鉴作用。

中国话剧在每一个发展时期都会面临新的时代所生发的新问题,

但有两个症结性问题则是中国话剧自移植到中国本土之日起便注定要时刻面对但却从未彻底解决的问题,即“大众化”和“民族化”问题,甚至说,中国的话剧正是在与这两个问题的纠结中发展起来的。“大众化”和“民族化”问题在 20 世纪三四十年代,尤其是抗战年代,上升为至为显著的两个问题,从某种意义上说,话剧在三、四十年代迈向成熟的表现之一,即是对于这两个症结性问题的探讨获得了前所未有的深度和广度,并取得了全新的进展。此一时期在戏剧界引起讨论和论争的大大小的热点问题还有很多,但追本溯源,最终往往还是勾连到“大众化”和“民族化”这两个症结问题上。大致说来,话剧的“大众化”涉及到话剧自身的生存问题,“如无看客,即无剧场”(汪仲贤语)。“民族化”则关乎到话剧的发展问题。话剧作为一个舶来品,要想在本土生根发芽、枝繁叶茂,真正为中国的广大民众所喜闻乐见,就必须考虑到“民族化”的问题,用阎哲吾的话说来就是“必须建设‘中国人的戏剧’”。因此,话剧自从在中国诞生之日起,所做的一切努力无非就是寻求生存和发展,从根本上讲,都是在设法解决这两大问题。20 世纪 30 年代起,话剧“大众化”的主张和实践便开始了新的努力,一个即是革命戏剧运动的兴起,使话剧直接面向以工人为主的无产阶级大众;另一个走向则是以熊佛西为代表的一批戏剧家在河北、山东等地的农村所开展的农民戏剧实验,这些有意发起但是范围有限的大众化戏剧运动在抗战爆发后获得了前所未有的机遇和前景。全民的抗战运动要求戏剧走向街头、乡村甚至战场,最大地发挥戏剧教育动员广大民众的作用,由这一戏剧大众化主张所催生的“街头剧”“活报剧”“新秧歌剧”等演剧热潮,都有效地激发了广大民众的民族情绪。值得一提的是,此一时期戏剧大众问题的探讨,不仅仅是抗日地区的专利,在沦陷区也成为戏剧界关注的焦点问题。东北沦陷区戏剧家李乔在《决战下的野台剧的构想》中即提出“戏剧的绝对条件是大众化”,他所提倡的“野台剧”也正是要更好的解决戏剧大众化问题。华北沦陷区戏剧理论家张鸣崎认为中国三十年来新戏剧失败的根本原因即是话剧作为“新剧”没能像中国“旧剧”那样获得广大民众。1942 年 10 卷 6 期的《华文大

阪每日》特辟《华北文艺特辑》组织华北作家进行文艺座谈,特地就“话剧大众化问题”进行座谈,当时活跃于华北沦陷区的著名戏剧家陈绵以及柳龙光、梅娘等人都就此发表了意见。人们就这一问题所谈的见解未见得有多么深刻,但足以见出“大众化”问题对于戏剧界的重要性。实际上,包括三四十年代上海戏剧界聚讼纷纭的娱乐性、趣味化的倾向,从根本上无非就是对广大观众审美趣味的一种迎合。

话剧的“大众化”和“民族化”是既有区别又有关联的两个问题,在抗日战争年代,这两个问题更是彼此交融、互相促动,或者说,话剧的“民族化”更成为一个统摄性的问题。抗日战争使话剧有了直接面向大众的机遇,如何使得话剧更好地发挥动员、教育民众的作用,真正地为民众所接受所喜爱,“民族化”问题即成为一个当务之急。此一时期戏剧的“民族化”“大众化”实际是与整个抗战时期文艺大众化、民族化的要求相一致的。1938年,毛泽东在《中国共产党在民族战争中的地位》中提出:“马克思主义必须和我国的具体特点相结合并通过一定的民族形式才能实现”。“洋八股必须废止,空洞抽象的调头必须少唱,教条主义必须休息,而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派。”毛泽东的这一主张立即引起了解放区和国统区的热烈反响和共鸣,随即戏剧理论家张庚在延安发表的《话剧民族化与旧剧现代化》一文引起了广泛的论争,解放区与国统区的戏剧家和文艺家纷纷就“什么是民族形式”和“怎样创造民族形式”等诸问题展开了讨论。如果说,关于“戏剧大众化”问题,人们并无多少分歧的话,那么,“戏剧民族化”则是个争论不休的问题。因此,持不同艺术主张和不同思想政见的戏剧家们虽然就同一个问题展开讨论,但是基于不同的现实语境和立场也难免有针锋不接的地方,由此所指导实践的“民族化”的途径也各不相同。例如解放区在“演大戏”的风潮消歇后迎来了“新秧歌剧”的热潮。而在国统区,40年代出现了历史剧创作演出高潮,戏剧界就历史剧创作原则,历史与现实关系所展开的讨论和论争波及到了整个文艺界。关于话剧民族化、大众化的问题虽然众说纷纭,但是总体来说,如何调试古/今、中/外、传统/现代的关系则不仅仅

是话剧,同时也是中国本土戏剧的一个永久性课题。另外,抗战戏剧界还出现了“艺术与宣传”“暴露与讽刺”“现实主义演出体系”等问题的论争。

上述即为20世纪三四十年代中国话剧理论发展概观,本选本即选录了其中具有代表性的理论和主张,在慎重对待一些戏剧家的政治倾向之余,更从戏剧艺术美学和社会影响上考量其理论的意义和价值,因此,本选本不但选录了大量具有坚定的革命立场和进步立场的戏剧家们的理论,还选录了若干与中共意识形态相对立的国统区政要张道藩的戏剧言论和备受批判的战国策派陈铨的戏剧主张,同时,对于那些与抗日民族情绪相悖逆的沦陷区戏剧家如陈大悲、李乔等人的重要戏剧理论也适当收录,作为参考,而且也只有如此,中国话剧的图景才是真实全面和丰富的。另外,相比较沉静客观的理论探讨,中国话剧在蓬勃发展的三四十年代更为精彩热闹的自然众多精彩剧目的创作演出以及由此引发的一些热评和讨论,如曹禺的《雷雨》《日出》《原野》,郭沫若的《屈原》、陈铨的《野玫瑰》、夏衍的《芳草天涯》等等,都引发过三方四派的热烈论争,并催生了一批带有时代痕迹的批评,这自然也都是鲜活而有价值的时代文本,但是限于篇幅的限制,此类话剧批评并没有收录,这无疑是一个不得已的缺憾。

诚然,每一种选本都力图以精髓的方式概括出历史的全貌,但是实际上限于编选者的史识和侧重点不同,每一次“选取”同时也就是一次“剔除”,因此,无论编选者如何精挑细选,如何权衡,所谓的“选目”都意味着是对原始图景丰富性的删减,本次选目同样如此。选者希望通过这些篇目编选重新建构对于三四十年代戏剧理论的认识,并与现有的其他选本相互参照,共同构成对于历史原始图景的阐释。

目 录

中国戏剧运动的进路·····	郑伯奇(1)
民族危机与国防戏剧·····	周钢鸣(11)
中国戏剧运动之过去与将来·····	陈大悲(16)
论边区剧运和戏剧的技术教育·····	张庚(24)
宝爱这次空前的盛举 西南剧展开幕·····	田汉(39)
剧运的危机·····	易维(44)

话剧创作论

戏剧应以趣味为中心·····	熊佛西(49)
我如何写《雷雨》·····	曹禺(53)
《日出》跋·····	曹禺(63)
编剧概说·····	向培良(79)
历史·史剧·现实·····	郭沫若(86)
历史与现实——史剧《石达开》代序·····	陈白尘(90)

剧场艺术论

新的舞台艺术·····	向培良(103)
电影戏剧表演术(节选)·····	洪深(112)
导演经验谈·····	欧阳予倩(119)
戏剧大众化之实验(节选)·····	熊佛西(124)
怎样决定一出戏的体格·····	张骏祥(137)

舞台美术的机能	张庚(149)
建立现实主义的演出体系	钱烈(159)

话剧形态论

论活报剧	葛一虹(165)
谈谈街头剧	鲁萍(169)
论新喜剧	宋之的(175)
论默剧	朱肇洛(179)
新歌剧问题——答客问	田汉(186)
决战下野台剧的构想	李乔(191)

话剧导向论

中国新文学大系·戏剧集导言	洪深(203)
戏剧与社会教育	张道藩(303)
话剧民族化与旧剧现代化	张庚(306)
戏剧深刻化	陈铨(325)
话剧应该商业化	乐山(333)
满洲演剧随想	吴郎(336)
建设“中国人的戏剧”	阎哲吾(344)

中国戏剧运动的进路

●郑伯奇

(一) 一个时代的要求

这两三年来,尤其是一九二八至一九二九年度,中国的戏剧运动现出了空前未有之盛况。这不仅是指公演的回数,或者演戏团体的数目而言——就这点讲,当然我们可惭愧的地方很多——我们应该注意的,是社会公众对于这个的关心。差不多我们可以说,社会的前进分子对于戏剧运动都抱有特别的兴会。学生大众间更表现出热烈的情趣。各学校所属的演戏团体,大的小的、正式的和非正式的,综合起来数目一定不少。这确实是值得注意的一件事。公演的能受支持,职业剧团的能够发生,更是这个倾向的更具体的显示。

这不是偶然发生的事实,更不是几个少不更事的文学青年一种好奇的风尚;这应该有它发生的理由,有它不得不发生的社会的根据。

那是什么呢?

一方面我们可以说中国的文学运动已经达到要求戏剧的程度了。就是说——这当然是通俗的说法——经过了“诗”的时代,中国的文学运动现在正通过到“小说”的时代,但是同时“戏剧”的时代已经渐渐萌芽了。这完全是皮相之论,虽然也许可以敷衍说明这个现象。真正的原因,我以为在于最近社会的激变。在这激变中间,最可注目的是大众势力的增化和它的集团化。从前呻吟“自我”、歌咏“恋爱”的词篇在大众面前成了苍白无色的东西了。描写人生、申诉痛苦的作品,只能给

“读者”以间接刺激，而不能自由地深入到大众中间去。激动大众、组织大众，最直接而最有力，当然要推戏剧。所以革命最高潮的时代，无论广州，无论武汉，无论其他地方，戏剧都是很热烈地被要求着的。时势虽然变了，大众的威力依然保持着，他们对于戏剧一类的东西仍是要求着，这在接近他们的人们都看得出。尤其学生大众，他们不仅要求戏剧来激动他们自身，还想利用戏剧这种手段，发挥他们所有的不平和要求。学生团体的剧社，就是这样发生的。职业剧团的公演，也是受这种社会层的支持和拥护。

由此我们可以晓得戏剧运动的发达，是受着这种底流的激动。群众与组织化是这底流的主力，也是这时代的势力。这种势力的要求当然是强而有力的。戏剧运动，因此便成了一个时代的要求。群众不仅是时代的势力，并且是今后时代的支配者。以这种力量为背景的戏剧运动，前途当然有无限的希望啊！

(二) 矛盾的所在

有这样伟大的时代背景的戏剧运动，但是并不是无阻无碍地进行着。运动的道路是充满困难的羊肠险道。一直到现在，许许多多的剧团，许许多多热心的专门家，都在中途遇着艰阻而失败了。我们还记得“五四运动”的那时候，中国的新剧就正式地开始了进行，然而不久这进行便向着无何有之乡去了。稍后，北京方面成立了戏剧协会，发行机关刊物，发表进行计划，声势也是很轰轰烈烈的；然而不久，发起的人们对社会发泄着感慨怨愤，自动地卷旗息鼓了。最近一两年来，戏剧运动的声势特别大，参加运动的剧团也特别多；可是到了今年下半期，境况已经不如从前了。听说某剧社的指导者曾经公然表示对这种社会的冷遇的不满，他的结论似乎埋怨公众的程度太低。这不是和从前北京方面发出来叹声完全同调么？不管这些传闻如何，总之，事实告诉我们，戏剧运动——更正确点，从来的戏剧运动——又向着不利的道途了。

这是什么道理？这不是很矛盾么，时代要求戏剧，而戏剧运动反好