



中国话剧艺术史

第一卷

A History of Chinese Drama

Volume 1

田本相 主编



中国话剧艺术史

第一卷

A History of Chinese Drama

Volume 1

策 划 田本相 （日）饭冢容
主 编 田本相
主要撰稿人 田本相 （日）饭冢容
 濑户宏 黄爱华 宋宝珍
 魏名婕 向 阳

图书在版编目 (C I P) 数据

中国话剧艺术史. 第一卷 / 田本相主编. — 南京:
江苏凤凰教育出版社, 2016. 5
ISBN 978-7-5499-5534-3

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 269465 号

书 名 中国话剧艺术史 (第一卷)
主 编 田本相
策划编辑 章俊弟
责任编辑 周敬芝
装帧设计 姜 嵩
出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司
江苏凤凰教育出版社 (南京市湖南路 1 号 A 楼 邮编 210009)
苏教网址 <http://www.1088.com.cn>
照 排 南京前锦排版服务有限公司
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司 (电话 025-57572508)
厂 址 南京市六合区冶山镇 (邮编 211523)
开 本 890 毫米×1240 毫米 1/16
印 张 32. 75
版 次 2016 年 5 月第 1 版 2016 年 5 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5499-5534-3
定 价 97. 00 元
网店地址 <http://jsfhjycbs.tmall.com>
新浪微博 <http://e.weibo.com/jsfhjy>
邮购电话 025-85406265, 025-85400774, 短信 02585420909
盗版举报 025-83658579

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换
提供盗版线索者给予重奖

九卷本《中国话剧艺术史》中所涉图片均由主编田本相授权并提供，特此说明，以表谢忱。

序

田本相

有的朋友问我，你为什么对中国话剧史的研究如此热衷？为什么在写了和主编了几部话剧史后，还在你耄耋之年，主编这样一部多卷本的中国话剧艺术史？

如果就学术的渊源来说，本来我所学的专业就是现代文学史，而我的导师李何林先生就是现代文学思想史的开拓者，而我曾经研究过并且崇拜的鲁迅先生，他对中国历史的渊博的修养和令人敬佩的史识，都给我以影响，形成我的治史的学术志趣。

其实，真正逗起我研究中国话剧史的兴致，是从研究曹禺开始的；本来研究曹禺就是一个偶然，而曹禺本身也可以说是半部话剧史（他说田汉就是半部话剧史），由此而引发的研究话剧史的兴趣也是很自然的，而且这种研究兴致在不断地加强着。记得 20 世纪 80 年代，我曾为一个现代文学的研究班讲课时就提出，中国话剧史是一个未被开垦的学术领域，甚至可以说是一个生荒地。就以对曹禺这样的大家的研究来说，也是相当薄弱的。而在当时我接触到的话剧史的研究，确实是相当不够的。那时，陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》，葛一虹主编的《中国话剧通史》都还在酝酿写作之中。1985 年，我提出了关于《中国现代比

较话剧史》的构想，这个构想让我好像发现了新大陆一样。

但是，更激起我研究兴趣的，是在我走进中央戏剧学院，走进中国艺术研究院，真正接触到戏剧界的现实之后。让我十分惊讶的，作为“中央戏剧学院”竟然没有中国话剧史的课程，而一些戏剧的评论家、戏剧理论家，也对中国话剧史缺乏足够的知识；更为触动我的是，一些老一辈戏剧家忠诚守候着中国话剧的战斗传统，却为一些人看作落后的保守者；而年轻的学者竟然羞于提起中国话剧的现实主义。还有让我奇怪的是，一些戏剧界的人士，竟然把现代主义作为最新最时髦的戏剧思潮，却不晓得五四时期中国的现代主义戏剧已经崭露头角，甚至可以说已经有了一个小小的现代派戏剧；而让我更加不解的是一些所谓大腕，他们直言不讳地声言，中国话剧的历史没有留下什么东西，公然蔑视传统。这种看法，就不仅是无知，而是狂妄了。这些，从一个侧面反映了我们戏剧教育的问题，也反映了关于中国话剧历史研究的弱点，更深刻地反映着中国话剧的危机。

以上，不过是表层的驱动因素。而从学术价值来看，我一直认为中国话剧百年的历史，是研究近代以来中西文化艺术撞击、交流的一个具有典型价值的个案。话剧作为一个舶来品，进入中国之后，成为全国性的一大剧种，这样一个历史过程中，所蕴藏的若干规律、传统、惰性遗留、经验教训等，不但在制约着影响着今天，而且有着深远的学术价值。

我一直认为，任何历史的研究，都应是老老实实的学问。就其终极意义来说，研究历史的历史，也是一个过程，即不断地探寻历史踪迹、发现历史的逻辑的过程。而对中国话剧史的研究来说，也是如此。这仅仅百年的历史，不过是研究的开端，至今，我们不能说真正找到了它的发展的逻辑。

如果说这部九卷本《中国话剧艺术史》有所追求的话，那就为后来的探寻者提供若干线索，若干史实，若干可进一步思考的焦点，而不可能提供任何的历史答案。或可能有一点畅想，有一点思索，有一些描述，有一点价值，但也不过如此，绝不敢有任何的武断。

二、

对于当代中国话剧的命运，实质上是中国话剧的危机，新时期经过几次讨论，似乎得不出任何答案；而在我看来，中国话剧的危机，是戏剧文化的危机，说到底还是戏剧思想的危机。

在新时期的戏剧危机的讨论中,在戏剧观的大讨论中,在戏剧命运的大讨论中,展现出的真正的戏剧危机是思想的危机。从表层看来,譬如现代传媒所引起的文化系统的结构性的变动,以及市场经济带来的冲击,还有戏剧体制的变革等等,自然给话剧带来前所未见的困境,但在这些客观的外在的冲击因素的背后,有着看不见的手,是思想在操纵着,如果承认思想具有超越历史的力量,那么,竟然被我们严重地长久地忽视、轻视了。看看我们上面提到的一些权威大腕的言论,就显得中国的话剧在遭遇着如此的思想之轻薄。

而体现在意识形态领导人物关于戏剧的言论,以及有关的政策法规等等,其背后依然是思想。他们的思想更具有巨大的操纵力,即使一个口号,一个词语,意图是要统一舆论,有时竟然对艺术造成深刻而长远的伤害。它像达摩克利斯剑,高悬在人们的头上,进入创造者的神经,使他不敢违背,甚至是无意识的自律;而有的文艺官僚,则可抡起任何一把剑,无需多少言语,就可以把一部戏一部电影置于无可奈何,手足无措,以致死无葬身之地。

在这样的一个思想的环境、氛围、气候之中,是很难产生无愧于时代的剧作的。

两卷本的《戏剧观争论集》,可以说集中了中国话剧人的智慧和思想,但是,我们也不必讳言,你可以看到人们不但对于新时期戏剧危机的情势缺乏精神准备,更不用说理论上的准备了。本来提出一个很有意义的问题,但是最后却走向形式主义的张扬,这场争论所带来的正面的效应和负面的效果,都证明戏剧思想的贫困和对历史的无视,给中国话剧发展带来诸多周折和缺失,这不过是一个事例罢了。而对于不少作品的批评,如我们所展示出来的,其背后的思想,不过是“文革”前教条的翻版。现在倒好,干脆是没有批评,是用钱制造自吹自擂。

三、

在新时期话剧发展中,纠结着极为尖锐的戏剧思想的矛盾,这种矛盾,有时甚至到了非你即我的程度。我目睹一个大剧院,所谓保守派和创新派的斗争,到了咬牙切齿、剑拔弩张的程度。

创新和保守,传统和反传统,几乎贯穿着中国近百年的思想史。新时期,同样贯穿着这样激烈的冲突。而在中国话剧的发展中也同样贯穿

着这样思想的发展路径。

五四时期，以胡适为代表的新剧的倡导者，不但要打倒旧剧，而且也否定文明戏，他们可以说是五四时期的戏剧创新派，自然张厚载作为保守派就成为被批判的对象。但是，先是宋春舫，稍后从美国归来的“国剧运动”派，余上沅、闻一多等人，不赞成胡适的主张，从理论上阐明旧剧的美学价值。后来，有的史家，就把国剧运动视为保守，宋春舫的理论贡献也被忽略了。

把“创新”和“保守”、“传统”和“反传统”，视为截然对立的两派，在理论上是有偏颇的。仍然以五四时期创新派和所谓保守派来看，新剧倡导者以西洋剧为榜样，创立新剧，批判旧剧，有其历史的进步的逻辑；但是，他们对戏剧的理解，譬如对易卜生仅仅理解为“易卜生主义”，对旧剧的批判建立在非学术性的批判的基础上，带来深远的负面影响。而作为保守的“国剧运动”派，尽管也有其偏狭，但对于五四新剧的创新派的理论偏颇也是一次很好的纠正，自有其学术的贡献和历史的价值。

在新时期，这样的争论在80年代是十分激烈的。一些“创新”派，是反传统的，激烈的反传统，以为今天话剧的一切弊端均来自传统；在这里就反映出“创新派”的弱点，一是不能正确理解创新的内涵，二是不晓得创新必然建立在对传统的洞悉和识见上。一个不懂得传统并轻视传统的人，是不可能实现真正的创新的。

我曾经说过，在艺术上，不应有什么保守和先进之分，更不能以保守和创新来判断艺术的优劣。若就艺术发展史来看，应当说，真正的创新力量和保守力量，是此消彼长，相互制约，相互影响的。而就一个艺术家来说，如果他没有保守的力量，也可以说具有传统的力量和基础，就不能产生真正的创新的力量。

我牢记着曹禺先生对我说的：“像田汉、夏衍、老舍、吴祖光，如我们没有传统文化的根基，没有中国戏剧文化的老底，是啃不动西洋话剧的。”

四、

在新时期有关现实主义、中国话剧的传统、中国戏剧现代化民族化、艺术创新等问题的争论上，似乎是一团乱麻。作为中国话剧史研究者，面对这些问题，一切都纠集到一个焦点上，中国百年的话剧史是否具有

自己的独特性？这是研究中国话剧史必须回答的一个问题。而这种独特性，在我看来又主要体现在具有争议的现实主义问题上。

中国话剧现实主义，是西方现实主义戏剧思潮的一个支流，前者是后者在中国国土上的一种衍生发展的形态。

西方现实主义戏剧运动是在其特定历史发展阶段以及特定历史文化哲学背景下产生的，是有着深刻的历史渊源和现实动机，并有着强大的理论学说作为支撑的。中国话剧的现实主义，不但是受西方现实主义戏剧思潮影响的结果，而且没有西方现实主义运动得以产生的深刻背景，以及一整套哲学文化理论学的准备，这就是中国话剧现实主义先天不足之处。但这种影响，决不能认为是一种全盘的移植照搬，是一种简单的、被动的、消极的影响。从接受角度来看，它是一种历史的选择，民族的选择。从接受的过程来看，西方现实主义戏剧是经过接受主体的过滤、剔取、融合，包括误解、误读、甚至夸张、扭曲、变形而实现的。由于接受主体的制约作用，决定这影响的性质、范围和程度。这样，它就形成它的特点，也可以说是中国话剧的独特性：

首先，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。对中国话剧现实主义战斗传统持有异议并感到厌恶甚至反对的情绪性批评论点，认为它给中国话剧的发展带来严重后果。情绪性批评既不能抹杀历史的客观存在，又不能对它进行科学的辨析，很可能把良性的遗产同情性的遗留一起抛弃。

功利性、战斗性是一般现实主义文学的特点。就中国话剧的现实主义来说，它把这个特点更突出、更放大了，甚至被视为唯一的。

中国人最初接触话剧以及引进话剧的愿望，就有着强烈的救国冲动和功利期待。天繆生说得直截了当：“吾以今日欲救吾国，当以输入国家思想为第一义。欲输入国家思想……舍戏剧末由。”^①这反映了中国人接受话剧的心态。对话剧的民族救亡的价值取向，使中国早期话剧借救国而引进，乘革命之高潮而兴，随革命落潮而衰。中国话剧的第一波，是披着浪漫主义的装束冲击现实的，是勇猛的，强击的，也是可歌可泣的。也许中国早期话剧没有一部杰作涌现，但它的战斗性的功利性，却成为中

^① 王僂生：《剧场之教育》，《月月小说》第2卷第1期，1908年。

国话剧现实主义的一个历史的情结。

中国话剧的现实主义思潮,是在五四文学革命的浪潮中,以译介易卜生戏剧作为开端,同时又是在对以易卜生为代表的西方现实主义戏剧的模塑、吸收、改造,甚至误读中形成的。1918年6月《新青年》的“易卜生专号”,胡适所写的《易卜生主义》最能体现这种模塑、改造的特点,他说:“易卜生的文学,易卜生的人生观,只是一个写实主义。”“易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来,叫人看了动心,叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败,叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命——这就是易卜生主义。”这里突出强调的重点,一是易卜生现实主义戏剧的批判写实性,揭露家庭社会的腐败,即后来为鲁迅所提括的“敢于攻击社会,敢于独战多数”^①的现实主义战斗精神;二是它的社会审美效能,即它的社会启蒙、思想启蒙的价值。在某种意义上说,把戏剧看作是思想、主义的载体。欧阳予倩便说:“盖戏剧者,社会之雏形,而思想之影象也。……一剧本之作用,必能代表一种社会或发挥一种思想,以解决人生之难题,转移误谬之思潮。”^②后来,洪深更明确地指出:“现代话剧的重要,有价值,就是因为有主义。对于世故人情的了解与批评,对于人生的哲学,对于行为的攻击或赞成,——凡是好的剧本,总是能够教导人们的。”^③这些,都是透过五四思想革命的眼光来读解话剧、阐释易卜生主义的,从而形成了这一时期现实主义戏剧观念。它一方面赋予人生社会写实的功利价值取向,使写实性同社会审美功能相结合,更多地强调了易卜生戏剧的社会学价值;一方面它赋予现实主义戏剧以思想、主义的载体工具性能,更突出了易卜生戏剧的思想意义以及文化学的价值。

在这种现实主义戏剧观念的引导下,中国话剧史上涌现的第一批现实主义剧目,也是以对易卜生戏剧的主体模塑、改造中形成的,那就是“问题剧”的浪潮。易卜生的社会问题剧被简单地理解为“问题”和“剧”的相加或混合,或是戏剧就是讨论社会问题的。如胡适就认为欧美近代戏剧,“最重要的,以‘问题剧’来研究社会的种种重要问题”^④。胡适正是

① 鲁迅:《集外集·〈奔流〉编校后记三》,《鲁迅全集》第7卷,人民文学出版社1958年版,第181页。

② 欧阳予倩:《予之戏剧改良观》,《新青年》第5卷第4期1918年。

③ 洪深:《从中国的新戏说到话剧》,《现代戏剧》第1卷第1期1929年。

④ 胡适:《建设的文学革命论》,第4卷第4期1918年。

以这种理解写了《终身大事》，从而揭开了中国话剧现实主义创作的序幕，并形成了“问题剧”热潮。值得注意的，《终身大事》是以对《玩偶之家》仿效模塑而写成的。而“问题剧”又竞相仿效《终身大事》，在这样再次模塑改造中，便涌现出一批娜拉式的人物，娜拉出走型的剧作。1920年《新妇女》杂志推出一组剧目，如《醒了吗？》（凌均逸）、《软化吗？》（钱钊钺）、《谁害我？》（唐觉）等，不但标题都是打上问号的，连人物也都是娜拉式的。其它如陈大悲的《幽兰女士》、熊佛西的《青春的悲哀》、侯曜的《弃妇》、欧阳予倩的《屏风后》等，几乎囊括了五四时期所有的社会人生问题。诸如婚恋恋爱问题、父母的爱心问题、妇女和青年的出路问题、劳资矛盾贫富不均以及下层劳动群众的生活处境、社会地位等问题，都在剧作中加以讨论。这些剧目从整体上反映了反帝反封建的时代精神，体现出呼唤思想解放、个性解放的迫切要求。它以直面社会人生的现实主义精神，以真实揭示社会人生的实际情形和急待解决的课题，而显示着现实主义创作的社会使命感，从而达到认识现实反抗现实和改造现实的效果。尽管这里带着对易卜生戏剧，西方现实主义戏剧的误读误解，但是，中国话剧现实主义的美学原则从理论和实践上被初步确立起来，特别是在真实观的确立中，使之既不同于中国传统戏曲的审美原则，不同于文明戏，也有别于西方现实主义戏剧。

伴随着阶级矛盾和民族矛盾的加深和激化，也伴随着中国话剧的发展，20世纪30年代的中国话剧的现实主义成为主潮，显示着现实主义戏剧的旺盛的活力，但是也开始呈现为一种分化的趋势。一方面是在继承五四话剧现实主义成就的基础上，走向成熟，涌现出曹禺、夏衍等创作的杰出的现实主义剧作，我们把它称之为诗化现实主义（对此容后再作深入探讨）。一方面也出现了一种不断强化现实主义社会功能，特别是政治功效的现实主义，直接的政治目的性同迅速捕捉政治斗争的现实相结合，使五四话剧现实主义的思想价值追求转向更鲜明的政治价值追求。从30年代到40年代的话剧发展中，这种强化政治功能的现实主义得到普遍地贯串地发展。从提倡“普罗列塔亚”戏剧、左翼戏剧、国防戏剧到抗战戏剧，都被赋予特定历史阶段的革命的民族的政治色彩。中国话剧的现实主义战斗传统不但确立而且强化起来。这种现实主义，以急切地反映革命的现实斗争，甚至是追踪式戏剧报道为题材特征，它同革命思想，革命的路线甚至革命的政策方针紧密配合。在揭示现实社会生活本

质,契合激荡的革命时代的审美意识上,展示着它蓬勃的生机和强劲的气势,它的确发挥了现实的战斗作用和战斗效果,而且中国话剧史,是同这些革命的戏剧工作者的牺牲奋斗联系在一起。这种现实主义的战斗传统,是中国的特殊国情与文化传统所决定的,并随着不断强化的阶级斗争和民族斗争情势而强化。

对现实主义功利性战斗性的片面强调,必然会在不同程度上导致非艺术化。五四时期的问题剧,在学习易卜生的社会问题剧时,即忽视了易卜生对社会问题的“讨论”,是以塑造出真实、丰满而具有典型性的人物形象为依托的,也是以对现实生活的诗意发现为内涵的并且有着它特有的技巧方法。而“问题剧”却不是这样,只是在讨论“问题”,以“问题”去支持剧作,从而形成一种理性戏剧思维方式。真实的原则,也只停留在对社会问题的“再现”上,而不是对问题的艺术发现。到了30年代,那些强化政治性的剧作,有的则是类乎新闻性照相式的现实复制。它只徘徊在现实的表层上,而缺乏穿透力和概括力。现实主义是要求思想性的,但是,以设定的思想、路线、政策加以图解,这同后来所说的“主题先行”是一样的。当我们说功利性、战斗性的片面强调是一个历史的弱点和教训时是说它所形成的一种理性戏剧思维定势,以至于形成某种戏剧模式。那么这种负面的影响,成为一种惰性的遗留,变成一种无形的精神支配和精神负担,形成一种习惯的创作方法。当人们从主观上企图挣脱它时,都几乎难以达到目的。这正是我们需要否定的方面。当有人维护现实主义的战斗传统时,往往也在维护值得维护的良性传统,同时自觉或不自觉地维护着这些应当否定的惰性遗留。

必须指出,从文明戏以来,功利性、战斗性的强化,除了政治历史形势的强大制约性之外,也与中国戏剧顽固的教喻功能价值观念有关。先秦以前的礼乐歌舞戏剧的教化功能,已成为一种稳定的悠久的传统甚至可以说是一种戏剧文化的基本价值观念,使戏剧同政治、社会、思想、道德伦理的功喻、教戒结合得十分紧密。这种传统,不但没有因为外来戏剧文化的冲击而得到缓解淡化,反而在新的历史条件下,演化得更为强烈,也更“现代化”了,并因此而模塑、改造了外来戏剧的戏剧观念。这种基本价值,积淀为民族文化心理,那么作为接受主体的文化心理结构,确如格式塔(完形),透视着选择着改造着外来戏剧,自然也包括现实主义的功能倾向。对此也不能作简单地肯定与否定,它需要一个艰苦的历史

的调适过程。

五、

把中国话剧现实主义仅仅概括为战斗传统是不全面的,最能体现它的杰出成就和艺术成果的、也是中国话剧的独特性的是一批我们称为诗化现实主义的剧作,如曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》,夏衍的《上海屋檐下》、《法西斯细菌》、《芳草天涯》,田汉的《获虎之夜》、《名优之死》、《秋声赋》、《丽人行》,于伶的《夜上海》,宋之的的《雾重庆》,吴祖光的《风雪夜归人》等。它们代表着中国话剧现实主义发展中的另一种形态、另一种路线,它们对西方现实主义戏剧进行了深层的渗透融合,从审美精神、创作方法、艺术技巧到语言等各个层面上,实现了民族独创性的改造和转化。

中国人对外来话剧艺术的接受,必然会打上民族艺术的烙印。对外来话剧艺术的接受过程,也就是民族化的过程。否则,这样一个“洋玩艺儿”,就很难在中国土壤上扎根立足。中国人对外来话剧艺术的认识和把握,由潜在的审美精神到表层的艺术形式手段,都带着民族的审美眼光,为其固有的民族审美意识所支配,这几乎是一个天然的审视角度。早期文明戏,在艺术形态上呈现出一种不中不西、亦中亦西、不新不旧、亦新亦旧的特点,近乎中外戏剧的混合形态,诸如戏曲的自报家门、学唱青衣、间插舞蹈、表演上的行当区分等都揉进文明戏之中。这种现象,反映当时对西方话剧作为一个具有悠久历史的戏剧体系还缺乏了解,从艺术形态上还不能把写意的戏曲同写实的话剧区分开来;但同时也反映了民族戏曲的传统力量的强大制约作用。文明戏的衰落原因是复杂的,这与其艺术本体和形态上的脆弱性有关。但正如我们提到的,西方浪漫主义的戏剧之所以在文明戏中得以施展其影响,也皆因这些剧目,在“情”字上沟通着中国人的欣赏心理,联系着中国戏曲的诗化抒情传统。当时就有人说,西方浪漫剧的特点是“用情之痴,用心之苦”,“盖以为至诚感人,金石可开”^①。文明戏浪漫主义倾向,可以说是中国话剧诗化之最初征兆。

如果说文明戏阶段,是民族艺术同话剧的遭遇性的嫁接混合,而五

^① 剑云:《笑舞台之牺牲》,《鞠部丛刊》下。

四时期的话剧重振,则是以彻底摆脱传统戏曲为其开路的,全然把西洋剧作为范本,它给人以“全盘西化”的深刻印象。正是在这种痛切批判戏曲的表层下面,五四话剧剧本文学却渗入着民族审美精神,突出表现在浪漫派戏剧的诗化倾向上。

五四话剧的浪漫派戏剧在五四戏剧文学的建立中有着特殊功劳。诗与戏剧的结合,或者说话剧诗化的美学倾向,是五四话剧在艺术上最突出的艺术特色。田汉、郭沫若都是浪漫主义诗人,这自然使他们很容易地把诗切入戏剧,同时,他们也都看到戏剧的诗本体特性,如郭沫若就认为,“诗是文学的本质,小说和戏剧是诗的分化”。^①浪漫派戏剧的诗化内涵,即在观察和表现生活的戏剧视界是诗意的,着意从人的心灵情感世界透视人生现实,特别是从人的悲剧的“灵”的痛苦达到对社会现实的批判,而作品中又往往有着对未来的理想憧憬。其艺术特征便是抒情性,人物的性格、戏剧的结构和语言,都以抒情为纽带,如郭沫若的卓文君、王昭君,田汉的林泽奇、白秋英、浪漫诗人,白薇的琳丽等人物形象,都是诗意抒情化了的人物。其主情性,又导致他们追求借景抒情、融情入景、情景交融的诗的意境,注重诗意氛围的营造。他们有时将音乐、诗歌直接溶入作品之中,以增强其抒情性。对语言词句美的追求,使之注重词句的节奏美和韵律感。田汉就说:戏剧语言应在“内在节奏”和“外在节奏”的和谐中达到极致。所谓“内在节奏”,即人物的“情绪的自然消涨”,“外在节奏”,即戏剧语言的韵律感、节奏感。^②

这种诗化倾向,自然同接受西方浪漫主义的影响有关,但也不可忽视接受主体的投射作用,把民族的艺术精神,包括民族戏曲的质素溶入其中。卢卡契曾指出:“任何一个真正深刻的重大影响,是不可能由任何一个外国文学所造就,除非有关国家同时存在着一种极为类似的文学倾向——至少是一种潜在的倾向,这种潜在倾向促进外国文学影响的成熟,因为真正的影响永远是一种潜力的解放。正是这种潜力的勃发,才能使外国伟大作家对本民族的文化起了促进作用——而不是那些风行一时的浮光掠影的表面影响。”^③五四话剧浪漫派的诗化倾向,正是中国

① 《文学的本质》,《沫若文集》第10卷,人民文学出版社1959年版,第223页。

② 参看田汉:《文学概论》,中华书局1927年版。

③ 《托尔斯泰与西欧文学》,《卢卡奇文学论文集》,中国社会科学出版社1981年版,第452页。

的剧诗传统的潜力的解放和勃发。中国的曲论家历来把戏曲看作诗的演变与分支。所谓“诗变而词，词变而曲”，故对曲也叫“剧诗”。戏曲的诗体特征，总是“诗人的主体，隐设在剧中的事件的人物关系之中，通过以物观物，达到不知何者为物的境地”。戏剧动作的特点也是“蕴藉抒情”。人物塑造的诗性特征是“舍情而能达”、“会景而生心”、“体物而得神”。情节的设计，不仅要有传奇性，而且“奇不仅要真、要新，还要有情”，情节之奇，也不能脱离人物之情。在戏剧冲突上，也是重视内心冲突的构成。^① 中国戏曲的诗意抒情传统同西方浪漫主义戏剧，甚至同现代主义戏剧的融合，形成了五四浪漫派戏剧的诗化倾向。

中国话剧的诗化现实主义最初是从浪漫派剧作中表现出来的，是从浪漫派同写实派的互动影响和转化中而实现的。田汉的《获虎之夜》和《名优之死》集中体现了五四话剧诗化现实主义的某些特点。《获虎之夜》有别于他的感伤浪漫剧，不是透过主观的诗意渲染和驰骋感情而揭示某种哲理意念，而是从现实生活的矛盾中提炼戏剧冲突，把诗意的抒情同真实生动的情节结合起来，使之成为一部诗化现实主义的悲剧。充满诗情画意的山野气息，民族色彩，以及精美的对话，也都是很真实的。《名优之死》，可以说是从《梵峨璘与蔷薇》到《苏州夜话》探索艺术、艺术家的社会命运的一个现实主义的诗意回答。它虽然受到波德莱尔散文诗《英勇的死》的启发，但诗意的激情却渊于中国艺术家的现实苦难的命运。他把京剧老生刘鸿声的真实的悲剧提炼升华为具有诗意真实的悲剧。田汉从浪漫主义走向现实主义的趋向，具有典型的意义，他把浪漫派的诗化美学倾向熔铸于现实主义的美学原则之中，实现了在创作方法上的渗透融合，对把中国话剧现实主义引向诗化现实主义起到了开路的作用。可惜的是，他并没有一直沿着这条路线走下去。

真正奠定诗化现实主义基石的是曹禺和夏衍。曹禺的诗化现实主义一方面受到了五四浪漫派文学(包括戏剧文学)的影响，而且他的早期的诗歌、小说，如《南风曲》、《四月梢，我送别一个美丽的行人》、《今霄酒醒何处》等就有着浪漫主义的影响和倾向；一方面是同世界现代戏剧艺术的“现实于诗”的结合的潮流相呼应的。约韩·加斯纳指出：现代剧作家试图使现实与诗这两种可能的境界都能够达到美的极致，或者力图使

^① 参看苏国荣：《戏曲文学》，《中国戏曲通论》文化艺术出版社2014年版，第237—281页。

这两者能够浑然一致或相互迭替。”^①这些现代剧作家有易卜生、斯特林堡、契诃夫、梅特林克、高尔斯华绥、萧伯纳、奥尼尔、布莱希特等。同时，也汲取了五四话剧创作的艺术经验和教训。特别是他把中国的艺术精神和艺术方法、手段有机地融合到话剧中去。曹禺在他的第一部剧作《雷雨》问世后，当有人说它是一部社会问题剧时，他答辩说：“我写的是一首诗，一首叙事诗（原谅我，我决不是套易卜生的话，我决没有这样大胆的希冀，处处来仿效他）。这诗不一定是美丽的，但是必须给读诗的一个不断的新的感觉。这固然有些实际的东西在内（如罢工……等），但决非一部社会问题剧。”^②这段话，如果同他的《雷雨·序》、《日出·跋》联系起来看，就不能视为一般的创作经验谈，它似乎是一个中国话剧诗化现实主义宣言。他说的“诗”，不能理解为外国的“诗”，而是中国的“诗”，是熔铸着民族艺术精神和诗学范畴的内涵的。诗化现实主义，是中国人的诗性智慧，诗化手段同西方现实主义戏剧的结合。这种特色，几乎成为中国话剧现实主义杰作的普遍美学特征。

首先，在真实观上。如果说西方现实主义戏剧的真实性，倾向于客观生活的再现，当然也渗透着剧作家的主体审美创造；而中国话剧的诗化现实主义，更注重真情，在“真实”中注入情感的真诚和真实，甚至是缘情而作。如曹禺说：“写《雷雨》是一种情感的迫切的需要。”“《雷雨》是一种情感的憧憬，一种无名恐惧的表证。”“《雷雨》的降生是一种心情在作祟，一种情感的发酵。”（《雷雨·序》）这点，正象中国戏曲的抒情传统，如汤显祖创作《牡丹亭》就说：“情不知所起，一往而深，生者可以死，死而不可复生者，皆非情之至也。”（《牡丹亭记》题词）把情真提高到一个超越一切境界，同时也把理想的情愫铸入知识性之中，如曹禺、夏衍的剧作都渗透着一种目标感，于残酷的真实，灰色的人生中写出希望的闪光。夏衍虽然多写些卑琐的小人物，一种龌龊的生活，但他却从中发现：“眼睛看得见的几乎是无可挽救的大堤般的溃决，眼看不见的却象是遇到了阻力而显示了它威力的春潮。”^③在诗化现实主义中兼容着浪漫主义因素，是既有着先进思潮的影响又闪烁着时代的亮色，更熔铸着民族艺术

① 《外国现代剧作家论创作》，中国社会科学出版社1982年版，第10页。

② 《〈雷雨〉的写作》，《曹禺论创作》，上海文艺出版社1988年版，第3页。

③ 《忆江南》，《夏衍杂文随笔集》，生活·读书·新知三联书店1980年版，第306页。

精神,我把这种真实,称之为“诗意真实”。

其次,与追求诗意真实相联系的,是对戏剧意象的创造。意象,这是中国传统的诗学范畴。中国话剧诗化现实主义,对创造戏剧意象有着一种为传统支配的共同追求。刘勰说:“窥意象而运斤。”(《文心雕龙·神思篇》)王廷相则说:“言征实则寡余味,情直而难动物也。故示以意象。”(《与郭介夫论诗书》)意象所要求的是情景的和谐统一,是一个有机的内在的和谐完整而富有意蕴的境界。它有着一种放射性的指涉作用。它透过一个特定的情境,一个物象,一个人物等具体的真实的描写,而赋予更深层更丰富的蕴含。而中国话剧的诗化现实主义,便特别注意戏剧意象的营造,追求真实的诗意、意境的创造,象征的运用。如《雷雨》中的雷雨意象、《上海屋檐下》的梅雨意象、《秋声赋》中的秋的意象、《风雪夜归人》中的风雪意象、《雾重庆》中的雾的意象等,这些意象把细节的描写、真实的物象同人物的命运、戏剧冲突等都统摄在这特定的戏剧意象之中。雷雨的意象,它是整个《雷雨》的戏剧氛围,是剧情开展的节奏,也是破坏性世界力量的象征,更是人物性格和感情的潮汐和激荡,是为作家雷雨般的热情所构筑的情景交融的诗意境界。梅雨意象,也是夏衍对生活的诗意提炼和概括,不但如作者所说:“剧中我写了黄梅天气,这暗示着雷雨就要来了”,同时也有着对时代低压的象征寓意。梅雨它沟通了那些在苦难中挣扎而内蕴的压抑、烦躁和忧郁的感情,从而又由人物内心的情绪构成它具有诗意的戏剧氛围。《秋声赋》对诗意境界的追求,突出地表现在以秋的意象来揭示人物内心的“秋意”以及执意由此挣脱出来的追求。对“秋声”的渲染,即对人物心境的刻画,“心”“声”交融,从而形成深远的意境感。同时更以《落叶之歌》、《潇湘秋雨歌》、《银河秋恋曲》分别切入不同情境之中,更形成了全剧的浓郁的诗意。这些,对戏剧意象的审美追求,使中国话剧的现实主义有了民族审美精神的深层渗透。在真实性上就不单纯是一种主体选择性的和提炼性的真实,而是把中国诗学的意象创造,也可以说是象征性真实、写意性真实融入其中了。中国话剧的诗化现实主义,正是以民族审美精神、诗学特性和内涵,以及它特有的真实观作为一种“潜在的倾向”,沟通了或者说打通了同西方现实主义、浪漫主义甚至现代主义戏剧与之相关相似的审美精神、艺术方法和手段的联系。从人物塑造、情境设置、戏剧冲突直到语言,都透露出诗化的特色,从而使中国话剧现实主义实现了民族独创性的转化。民族