



中国话剧艺术史

第三卷

A History of Chinese Drama

Volume 3

田本相 主编



中国话剧艺术史

第三卷

A History of Chinese Drama
Volume 3

焦尚志 著

图书在版编目 (C I P) 数据

中国话剧艺术史. 第三卷 / 田本相主编. — 南京:
江苏凤凰教育出版社, 2016. 5
ISBN 978-7-5499-5536-7

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 269461 号

书 名 中国话剧艺术史 (第三卷)
主 编 田本相
策划编辑 章俊弟
责任编辑 王建军
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 29. 25
版 次 2016 年 5 月第 1 版 2016 年 5 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5499-5536-7
定 价 88. 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

绪 论

本时期的话剧运动是在内忧外患日益加剧,革命、爱国浪潮不断高涨的社会、历史背景下展开的。

1927年大革命失败后,国民党政权实行独裁统治,残酷地镇压共产党人与工农群众的革命运动。不久,1931年“九一八”事变发生。面对日本侵略者的步步进逼与全国人民抗日救亡热潮的不断高涨,国民党却倒行逆施,对日妥协、退让,实行不抵抗主义。中华民族陷入了空前的危机。

进入20世纪30年代,作为民族、民主革命文化战线重要一翼的戏剧舞台,主要是话剧舞台发生了深刻变化。广大话剧工作者与爱国进步青年,发扬“五四”以来进步话剧运动的优良传统,以上海、南京、武汉、北平、天津等大中城市为中心,在中华大地的城镇、抗日前线乃至穷乡僻壤,开展了一场波澜起伏、有声有色的戏剧运动。在促进民族、民主革命的同时,中国话剧艺术自身也发生了重大转折与质的飞跃:由业余的、非正规的戏剧活动逐步转向职业化、正规化的剧场演出,由简单、幼稚走向初步成熟,从而揭开了中国话剧艺术崭新的一页。

然而,本时期的话剧,其发展演变过程却是曲折复杂、丰富多彩的。本书在描述、论析这一发展演变过程的基础上,着重探讨与论述了如下几个问题。

一、全面认识与论述 30 年代话剧艺术的初步成熟

新时期以来,在现代戏剧史研究界,一般认为,中国话剧艺术趋于成熟是在 20 世纪 30 年代,且认为其主要标志是话剧文学的成熟。然而,话剧是一种综合艺术,它是否成熟,不仅在于戏剧文学(剧本创作)的发展程度,更取决于表演、导演及舞台美术水平是否全面提升,职业化是否成为主导的演出形式。因此,我们拟用较多的精力与篇幅考察、探讨这一时期话剧运动(主要是演出活动)的基本过程和表演、导演、舞美等舞台艺术的发展状况。同 20 年代业余的“爱美的”话剧运动相比,30 年代的话剧运动有了更广泛、更深入的开展。不仅戏剧社团和演艺人才大量涌现,而且演出水平与规模及其在观众中的影响也在不断提高。到 1935 年前后,随着大剧场演出的日益频繁和表、导演及舞美水平的普遍提高,话剧舞台发生了质的飞跃,即由业余的游击式的演出活动而变为以职业化、正规化的大剧场演出为主。话剧职业化已经水到渠成。

不仅如此,这一时期的戏剧文学,即话剧创作也有了长足进步。同 20 年代形式简单、内容单薄的状况相比,这一时期的话剧创作,一般来说,不但结构复杂、底蕴深厚的多幕剧大量涌现,而且题材、形式也更加多样化。到 30 年代中期,出现了一大批引人注目的优秀剧作。如曹禺的《雷雨》、《日出》、《原野》,夏衍的《上海屋檐下》,田汉的《回春之曲》,洪深的《农村三部曲》(《五奎桥》、《香稻米》、《青龙潭》),欧阳予倩的《屏后》,李健吾的《这不过是春天》、《以身作则》、《新学究》,王文显的《委曲求全》,宋春舫的《一幅喜神》,徐訏的《青春》、《野花》、《荒场》,陈楚淮的《韦菲君》、《骷髅的迷恋者》,袁牧之的《一个女人和一条狗》,陈白尘的《金田村》,宋之的的《武则天》,阳翰笙的《前夜》,于伶的《夜光杯》,凌鹤的《黑地狱》,姚时晓的《别的苦女人》,章泯的《我们的故乡》等,都是这一时期收获的话剧佳作,不少则是影响较大的精品、力作。

在戏剧文学创作上,以曹禺的创作为代表,形成了中国话剧艺术的诗化现实主义的 tradition,是诗与现实的融合,以诗人般的热情拥抱现实;其所描写的真实是一种诗意真实;倾力塑造典型人物;深刻的人文关怀;对人性的追索。它在现实主义的基础上,吸取了现代主义的养分;不仅有着独特的创作个性,更渗透着民族艺术精神的深邃。曹禺的三部曲和夏衍的《上海屋檐下》构成 30 年代戏剧创作的高峰,也是中国话剧文学走向成熟的重要标志。

历史事实证明,中国话剧(或称中国现代戏剧)到30年代中期走向成熟,不是个别的局部的现象,而是编、导、演、舞美等舞台艺术水平全面的整体的提升与跃进。

二、从历史事实出发,客观、正确地评价左翼戏剧运动

左翼戏剧运动,是30年代话剧史上的一个独特、复杂而又重要的历史现象。它既代表社会文化思潮的前进方向,又存在着不可轻视的“左”倾顽症。因此,它既吸引、团结了大批革命、进步的戏剧工作者和青年知识分子,赋予戏剧艺术以蓬勃的生机,在中国现代剧坛掀起了一场波澜起伏、有声有色的革命戏剧浪潮,又以其自身重政治、轻艺术的“左倾幼稚病”抑制、阻碍着戏剧艺术的成长。

中国话剧是在30年代中期开始走向成熟的;而这一时期居于现代剧坛主导地位的,则是左翼戏剧运动。无论是戏剧队伍,还是职业化运动与表、导演等舞台艺术,或者是戏剧创作,都是如此。就戏剧队伍来看,以“剧联”为中心的左翼阵线,在此起彼伏的众多戏剧社团及其演出活动中,逐渐形成了30年代人数最多、人才辈出的话剧群体。以“剧联”上海总盟为例,它以大道剧社、上海业余剧人协会为基干,直接组织和领导了许多移动剧社,并联系、协助不断涌现的“蓝衣剧社”和学校进步剧团。而参加左翼剧社及其戏剧活动的成员不下数百人之多,其中编、导、演、舞美等方面的著名戏剧艺术家有:田汉、夏衍、洪深、欧阳予倩、章泯、应云卫、沈西苓、宋之的、白薇、阳翰笙、阿英、于伶、凌鹤、司徒慧敏、姚时晓、赵丹、金山、陈凝秋、刘保罗、陈鲤庭、郑君里、王为一、魏鹤龄、王莹、叶露茜、陈波儿、朱铭仙、王苹、胡萍、蓝苹、舒绣文、顾而已、崔嵬、刘露、姜敬舆、徐韬、舒强、唐初晴、许幸之、辛汉文、吴印咸、朱今明、徐渠等。他们不仅是左翼戏剧战线的骨干与精英,而且成为支撑30年代整个现代剧坛的无可争议的中坚力量。

就职业化运动与表、导演等舞台艺术水平看,30年代初,“剧联”所隶属的许多剧团,都是业余的游击式的演出,很少有正规剧场演出。演员水平有限,又往往是仓促上场,其演出水平也就可想而知了。随着演出经验的积累和演技的磨炼、提高,逐渐有了正规演出的尝试和职业化的渴求。到1935年,上海业余剧人协会在金城大戏院演出《娜拉》的成功,标志着左翼戏剧运动舞台艺术水平质的飞跃和职业化的开端。不久,业余剧人协会和继之而起的另一左翼剧团——四十年代剧社,又先后在大

剧场演出了《钦差大臣》、《赛金花》、《大雷雨》等中外名剧，更是轰动了上海剧坛。到1937年春，上海业余剧人协会扩大并改建为上海业余实验剧团，组成了由田汉、洪深、欧阳予倩、曹禺、夏衍、章泯、陈鲤庭、应云卫、马彦祥、赵丹、郑君里、赵慧深、魏鹤龄、袁牧之等著名戏剧艺术精英组成的导演、编剧、演员的强大阵容，水到渠成地走向了职业化的道路。

此外，这一时期左翼剧作家田汉、夏衍、洪深、欧阳予倩、陈白尘、宋之的、阳翰笙、于伶、章泯、凌鹤、姚时晓等创作的许多优秀之作，也都在促进本时期戏剧文学的成熟上具有举足轻重的作用与影响。可见，左翼戏剧运动，作为一种革命的戏剧思潮，赋予30年代中国现代戏剧以前所未有的蓬勃生机与发展的巨大动力。它在吸引、培养、锻炼群星灿烂的戏剧艺术人才，提高编、导、演、舞美等方面的艺术水准和推进话剧职业化运动，促进中国话剧由幼稚走向成熟这一历史转折与质的飞跃过程中，无疑发挥了主导与核心的重要作用。这是左翼戏剧运动在30年代话剧运动中乃至中国现代戏剧史上，作出的主要历史贡献。

然而，同时我们也要看到，强烈的政治功利意识和由此而来的重政治、轻艺术的“左倾幼稚病”，又是左翼戏剧运动与生俱来的一种“顽症”。30年代初，曾经蔓延于左翼剧坛的概念化、公式化，缺乏艺术感染力的倾向，就是这种“左倾幼稚病”的突出表现，左翼剧运因此而付出的代价和造成的负面影响是相当沉重的。随着马克思主义文艺理论的进一步传播和左翼戏剧运动实践经验的积累，左翼戏剧艺术家的艺术自觉性也在不断增强，到30年代中期前后，这种左倾“顽症”才得到抑制和冲击；也主要从此时开始，左翼剧坛才真正呈现出一派生机勃勃、凯歌频奏的动人局面，左翼戏剧运动迅速步入职业化的发展阶段。

还应该看到，“左倾幼稚病”还在一定程度上限制了戏剧艺术方法的选择与探索。左翼戏剧从其强烈的政治功利追求出发，极力倡导与强调现实主义艺术方法，严重地制约和影响这一时期戏剧运动的发展走向：现实主义戏剧跃居主流地位，并获得了空前发展与辉煌成就，欧阳予倩、洪深、熊佛西、张彭春、曹禺、李健吾、夏衍、唐槐秋、应云卫、章泯、赵丹、金山、魏鹤龄、顾而已、王莹、赵慧深、唐若青、舒绣文等一大批成就卓著而又影响较大的现实主义戏剧艺术家，就是从30年代走向艺术的高峰或脱颖而出的。而浪漫主义、现代主义、唯美主义等其他非现实主义戏剧流派或思潮则相对受到了抑制与排斥，明显地消弱与衰微下去。这

在戏剧创作领域表现得尤为突出。同 20 年代各种戏剧思潮与创作方法竞相试验、互生共存的生动局面相比,还是限制了戏剧艺术自由发展的更大空间。这就是由左翼戏剧所主导的 30 年代话剧运动所形成的复杂、独特的生态环境。

历史证明,左翼戏剧运动,除了与中外反动势力的压迫、破坏作斗争外,主要是在不断与自身存在的重政治、轻艺术等左倾“顽症”的艰难斗争中,逐渐增强艺术的自觉性而走向成熟的。

三、“戏剧大众化”探索取得重大突破

还在 30 年代初,一些左翼戏剧运动的倡导者叶沉、田汉、郑伯奇、章泯等,开始提出“戏剧大众化”的问题,“剧联”还积极组织左翼戏剧工作者深入学校、工厂、农村进行演出,并帮助它们建立自己的剧社。当时,出现在上海许多大中学校的业余剧团和工人区的一些“蓝衣剧社”,就是左翼戏剧工作者们协助建立起来的。在左翼戏剧家的倡导和推动下,以上海为中心的“戏剧大众化”运动一度红火起来。“九一八”事变发生后,以抗日救亡为宗旨的“国防戏剧”运动,由大中城市迅速燃烧到全国各地,乃至穷乡僻壤,群众性的戏剧活动更加广泛火爆地开展起来,“戏剧大众化”出现了前所未有的大好形势。但是,由于当时主客观条件的限制,主要是国民党白色恐怖的压迫和日本侵华战争的不断扩大,这一刚刚兴起的“戏剧大众化”运动,被无情地扼杀了。

应该说,“戏剧大众化”不仅是左翼戏剧工作者们,也往往是许多现代戏剧的先驱者和有识之士追求的艺术理想。早在 20 年代初,沈雁冰、陈大悲、欧阳予倩、熊佛西等创建的“民众戏剧社”就提出了“民众戏剧”的口号和主张。此后,到 20 年代末和 30 年代初,除左翼戏剧家外,有些开明、进步的戏剧家和教育家也纷纷进行民众戏剧(主要是农民戏剧)的尝试与探索。如陶行知在晓庄师范、阎哲吾在山东济南、李一非在河北通县、谷剑尘在江苏无锡等地,都曾作过农民戏剧的实验,然而都没有达到预期的效果或产生多少影响。原因是,话剧这种戏剧艺术是从异域移植而来,存在先天的审美障碍,加之我国民众文化教育的匮乏与多灾多难、动荡不安的特殊国情,“戏剧大众化”实践起来就倍加困难,结局往往是虎头蛇尾或半途而废。历史证明,没有宏大的抱负和坚强的意志,是很难在这一领域打开局面、有所作为与建树的。相比之下,30 年代中期,即从 1932 年到 1937 年,熊佛西在河北定县掀起的那场热火朝天的农民

戏剧实验及其成就,就显得格外耀眼和值得称道了。

应晏阳初主持的中华平民教育促进会的邀请,熊佛西和他的部分同事、学生们,抛弃了大城市的优裕生活,下到贫穷落后的农村,在极为艰苦的条件下,全身心地投入到农民戏剧实验与探索之中。他们立足于“唤起农民向上意识”,不仅编写、实验农民能够理解和接受的剧本,更重视农民喜闻乐见的舞台艺术形式。熊氏从广大农民群众传统审美特点与审美情趣出发,以他对戏剧艺术的深厚修养与广博学识,汲取、熔炼中外戏剧艺术(包括民间戏曲、歌舞艺术)的精华,经过五年的实验与探索,终于创造出了一套自由灵活、观演互动的“新式演出法”。所谓“新式演出法”,要而言之,就是打破传统的演员与观众隔离的舞台形式,而创造一种废除幕线、观演互动、台上台下浑然一体的演出方式。在这种剧场里,舞台与观众席之间一般都是互相联通,没有明显的观演界限。甚至演员可以从观众中来,观众可以参与演出,台上台下打成一片。这种“新式演出法”,即来自于“舞台与观客席合为一体”这一现代欧美先进戏剧思潮的启发,更适合于农民“传统的看戏方式”,因而大受农民欢迎。精彩的演出,就像当地农民的“节日”一样,往往出现“剧场中没有旁观者,人人都是活动者”的台上台下浑然一体的热烈动人场面。熊佛西在回答“我们为什么要用新式演出法”时写道:

简单地说,为了适合老农圃的口味。甚至可以说,即或西洋没有那些提倡新式演出法的人,我们因在农民之间学习,受农民的指导,我们也必发明自己的新式演出法!对于我们,新式演出法反是继承传统的遗产的路径。我们到农村来,最初请他们欣赏镜框里的图画,虽然美,他们还不能完全如意。因为传统的“会戏”(如高跷、旱船、龙灯、小车……等),可以让他们围着看,追着看。现在画既是这样美,他们希望这画上的人物能走下来,他们可以围着他看,他们可以摸一摸他,或者他们自己也走到画里面去,他们自己也作为画中人,他们才可以满足。就是为了满足我们的农民观众的习惯上的传统的看戏方式,我们产生了新式演出法。^①

① 马明:《熊佛西“戏剧大众化实验”新探》,上海戏剧学院熊佛西研究小组编《现代戏剧家熊佛西》,中国戏剧出版社1985年版,第163页。

可见，“新式演出法”是中外戏剧美学思想融合的天才创造，是熊佛西等在“戏剧大众化”实验上的一次成功探索与重大突破。

“戏剧大众化”，首先是戏剧演出的内容要能够为普通观众所理解与接受，但更为重要的是为一般老百姓所喜闻乐见的舞台表现形式。这也正是民众戏剧的根本命脉所在。在此前后，包括左翼戏剧工作者在内的“戏剧大众化”实践与探索，之所以鲜有成功者，除了上述原因外，还有一点就是：他们多半偏重内容、意识及表面的通俗化形式方面的问题，而往往缺乏开阔的戏剧视野与深入的思考，因而忽视或者根本没有认识到民众戏剧舞台表现形式创造的特殊重要性。熊佛西作为一个经验丰富而又视野开阔的戏剧艺术家，他既重视剧本内容为农民所理解和接受，尤其重视农民戏剧舞台表现形式的实验与探索。在这方面，熊佛西和他的同事们以坚韧的毅力和艰苦的努力，终于成功地创造出了“新式演出法”，在“戏剧大众化”这个关键而又难以攻克的重要问题上，打开了坚冰，获得了具有里程碑意义和深远影响的重大成就。

目 录

绪论 / 001

第一编 戏剧运动

第一章 左翼戏剧运动及其得失 / 003

第一节 左翼戏剧运动兴起的时代背景 / 003

第二节 艺术剧社与无产阶级戏剧运动的开展 / 005

第三节 左翼剧联的成立及其活动 / 009

第四节 上海业余剧人协会等左翼剧团的组建与
大剧场艺术运动的开展 / 027

第五节 “国防戏剧”运动 / 035

第六节 左翼戏剧运动的历史贡献与存在问题 / 040

第七节 苏区的“红色戏剧” / 044

第二章 中国旅行剧团与中国话剧职业化的形成 / 052

第一节 唐槐秋与中国旅行剧团的创建 / 052

第二节 走北闯南, 奋力拓展演出市场 / 056

第三节 话剧职业化运动的形成 / 074

001

目录

第三章 熊佛西的喜剧创作及“戏剧大众化”实验 / 095

第一节 “趣味说”及其喜剧理论 / 097

第二节 喜剧创作的成就 / 101

第三节 定县农民戏剧实验 / 105

第二编 舞台艺术

第一章 表演艺术 / 133

第一节 本时期表演艺术概述 / 133

第二节 陈凝秋、袁牧之的表演艺术 / 138

第三节 赵丹、金山的表演艺术 / 149

第四节 魏鹤龄、顾而已、王为一的表演艺术 / 162

第五节 王莹、蓝苹的表演艺术 / 169

第六节 赵慧深、唐若青的表演艺术 / 173

第二章 导演艺术 / 179

第一节 本时期导演艺术概述 / 179

第二节 洪深、欧阳予倩、章泯的导演艺术 / 184

第三节 陈绵、唐槐秋、张彭春的导演艺术 / 203

第三章 舞台美术 / 220

第一节 舞台美术逐步走向科学和正规 / 221

第二节 多种风格、流派的实验与探索 / 229

第三编 戏剧文学

第一章 概述 / 235

第一节 创作方法的嬗变与诗化现实主义的形
成 / 235

第二节 浪漫主义与现代主义戏剧创作的衰
微 / 241

第三节 编剧艺术日趋成熟 / 242

第四节 公式化、概念化的倾向 / 250

第二章 曹禺的戏剧创作 / 252

- 第一节 “伟大的长剧”《雷雨》 / 253
- 第二节 《日出》的诗意 / 256
- 第三节 《原野》:从“写实”到“表现”的转换 / 260
- 第四节 曹禺戏剧创作的诗化特征 / 265
- 第五节 外来影响与民族独创性 / 276

第三章 夏衍的戏剧创作 / 285

- 第一节 生平和创作 / 285
- 第二节 《赛金花》和《秋瑾传》 / 286
- 第三节 诗化现实主义的杰作——《上海屋檐下》 / 292

第四章 李健吾的戏剧创作 / 298

- 第一节 李健吾的悲剧创作 / 299
- 第二节 李健吾的喜剧创作及其特点 / 303

第五章 田汉的戏剧创作 / 319

- 第一节 田汉的转向 / 319
- 第二节 《回春之曲》 / 324

第六章 欧阳予倩、洪深的戏剧创作 / 328

- 第一节 欧阳予倩的戏剧创作 / 328
- 第二节 洪深的“农村三部曲” / 338

第七章 袁牧之、宋春舫、王文显的戏剧创作 / 347

- 第一节 袁牧之的戏剧创作 / 347
- 第二节 宋春舫的戏剧创作 / 351
- 第三节 王文显的戏剧创作 / 354

第八章 徐訏、陈楚淮的戏剧创作 / 359

- 第一节 徐訏的戏剧创作 / 359
- 第二节 陈楚淮的戏剧创作 / 365

第九章 于伶、章泯、石凌鹤的“国防剧作” / 372

第一节 于伶的《夜光杯》 / 372

第二节 章泯的《我们的故乡》 / 376

第三节 石凌鹤的《黑地狱》 / 378

第四编 戏剧理论与批评

第一章 无产阶级戏剧理论的性质、特点 / 385

第一节 强调戏剧的阶级性、时代性及与社会生活的关系 / 385

第二节 对无产阶级戏剧性质与特征的阐释 / 388

第三节 关于“大众化”问题的理论探讨 / 391

第四节 对马克思现实主义理论的初步领悟 / 395

第二章 对戏剧本质与特性的认知 / 402

第三章 关于演剧理论的探讨 / 408

第一节 表演理论 / 408

第二节 导演理论 / 417

第三节 舞台美术理论 / 421

第四节 “观众学”与剧场(舞台)形式的理论探讨 / 425

第四章 悲剧理论与喜剧理论 / 429

第一节 悲剧理论 / 429

第二节 喜剧理论 / 433

第五章 戏剧批评 / 439

第一节 社会学的批评 / 439

第二节 印象式、随感式的批评 / 443

后记 / 455

左翼戏剧运动及其得失

第一编

戏剧运动

第一章

左翼戏剧运动及其得失

第一节 左翼戏剧运动兴起的时代背景

左翼戏剧运动,作为一种新兴的戏剧运动,它的兴起是有着深刻的国内外根源与特定的革命时代背景的。

首先是国内革命和无产阶级文学运动的触发。1927年,以蒋介石为代表的国民党右派势力发动“四一二”反革命政变后,中国革命暂时转入低潮。当时,一批汇集在上海的革命知识分子和青年作家,出于对国民党反动统治的义愤和探索新的革命出路,起而进行无产阶级革命文学的倡导与呼号。其中有经历过第一次国内革命战争的洗礼、重新回到文学战线上的创造社元老郭沫若、成仿吾,有从事实际革命斗争的年轻共产党员蒋光慈、钱杏邨、孟超、杨邨人、洪灵菲、戴万平、李一氓、阳翰笙、沈端先(夏衍)、殷夫等,还有刚从日本回国的文学青年李初梨、冯乃超、朱镜我、彭康等。他们分别以后期创造社和新组建的太阳社等文学社团为阵地,致力于无产阶级文学的理论研究与倡导,在1928年正式提出“革命文学”的口号,自觉地把文学活动与中国共产党领导的革命斗争结合起来。但是,创造社与太阳社等无产阶级文学的倡导者们,由于对马克