

丁罗男◎著

二十世纪 中国戏剧整体观

ERSHISHIJI ZHONGGUO XIJU ZHENG TI GUAN

文匯出版社

二十世纪中国戏剧整体观

(代序)

一、历史的困扰

对于中国戏剧学者来说,没有比研究近百年来我国戏剧发展史更感到头绪纷繁、莫衷一是的事了。所以,迄今未见一部完整的 20 世纪中国戏剧史述或论著问世。

我们已经有了好几部论述中国戏曲历史的著作,从首创其端的王国维《宋元戏曲考》,到由张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》,不论是断代史还是通史,也不论在戏曲源流、历代成就的评价上多么不同,这些研究都自成一家,体现了 20 世纪学者对中国古典戏剧的认识和思考,许多观点至今仍闪烁着理论的光辉。但是,一般戏曲史往往以宋元杂剧、明清传奇为重点,突出地描绘高峰期戏剧艺术的卓越形象。至于清中叶以后戏剧衰微、变迁的情况,大都较少涉及,有的只写到花部的兴起,也有的提一下晚清戏曲改良运动作为结束。除了一些昆曲史、京剧史等剧种史以外,几乎很少有人对进入 20 世纪以后戏曲发展的状况,做过较系统、深入的研究,好像现当代中国戏曲已经不复存在似的,这当然不符合事实。不过,戏曲史论家也有他们的难处,王国维早就断言宋元戏剧是活的,到了明清就成死的了。这话未必正确,但晚清以降,戏曲倒是不断“改良”,不断“危机”,不

那么景气。加上老剧种、新剧种,各地区、各时期,戏曲的情形相当复杂,写史的难度自然就大了。

造成戏曲在 20 世纪地位下降还有一个重要原因,就是话剧在中国的崛起。中国话剧的出现确实具有划时代的意义。从这点上说,仅仅把话剧看成一个新的剧种是不贴切的,而应当看成一种新的戏剧形态。因为跟随西方文明而来的话剧,无疑比戏曲更能代表中国戏剧的现代形态,历史事实就是如此。

于是,又有了为中国话剧修史的课题。三四十年代,前辈戏剧家洪深、田汉等曾发表过一些史论著作。如洪深为《中国新文学大系》戏剧集撰写的《现代戏剧导论》,系统总结了本世纪初至“五四”新文学运动头十年里话剧发生发展的历史,不但资料翔实,论述也颇有见地,不愧为早期话剧史研究的一大杰作。洪深、田汉在 40 年代还先后写过关于抗日战争时期话剧的专题论文,深刻性逊于上文,却为后人留下了不少宝贵的第一手史料。建国以后的话剧史研究编撰从 50 年代初就开始了。张庚的《中国话剧运动史初稿》在《戏剧报》连载了两章不到,就因对胡适的评价问题受到批评,不了了之。1957 年,以《中国话剧运动五十年史料集》的征集、出版为起点,又掀起了一次编修话剧史的高潮,结果促成了中央戏剧学院、上海戏剧学院联合编写的《中国话剧史纲》的诞生。这部脱稿于 1962 年的史著虽未付梓,却通过教材形式产生了广泛影响。平心而论,它花费了不少人的心血,也有一定的史料价值,但时代的局限性同样显而易见。

随着近年来中国现代文学研究一度形成热点,有关话剧史的许多问题被提出来重新讨论。一批中青年学者在这方面尤为活跃。由于政治上拨乱反正和实事求是的思想路线日益深入人心,人们对过去被“左”的一套肢解得残缺不全的话剧史越来越感到不满,感到需要打破原有话剧史研究的框架。比如,中国话

剧史是否等于“运动史”？以对待“左翼戏剧运动”的态度来估量作家艺术家的地位与成就是否合理？一些长期被遗忘或不敢问津的作家与作品是否应重新给予公正的评价？比如，如何看待中国话剧的现实主义传统？如何认识中国话剧和外国戏剧的关系，和民族传统戏剧的关系，等等。令人深感怀疑和困惑的问题确实很多。我想，这也许就是话剧史难写的一个重要原因。再说视角转换之后需要补充话剧艺术发展方面的史料，而它恰恰又是那么匮乏。

然而，这些难题毕竟能够逐步解决的。我们可以用更客观和公正的态度评述话剧史上各种现象（如艺术与政治的关系，正确估价“左翼戏剧”、解放区戏剧的历史功过等）；可以纠正过去对若干戏剧家和作品评价偏低的情况（如对丁西林、熊佛西、李健吾，乃至曹禺、田汉的部分创作等）；可以重新认识某些戏剧流派和理论（如余上沅等人的“国剧运动”、熊佛西的定县农村戏剧实验等）；可以填补历史遗留的许多空白（如南开学校戏剧活动，张彭春、王文显、陈铨等人的剧作及其影响等）。上述工作近些年来已有不少学者开始在做，而且取得了可喜的成绩，目前已出版的几本话剧史呈现出比较完整的原貌。但问题在于，一部比较完整和肯綮的话剧发展史述是不是就能代替 20 世纪中国戏剧史了呢？我以为还不能够。质言之，以往中国现代戏剧研究的一大弊端就是局限在狭小的时空范围之内，研究的封闭性不可避免地带来视野偏窄、对象过于密集、重复的毛病。囿于话剧自身范围里就事论事，有些问题始终讲不清楚。某些剧作家如曹禺、夏衍等的评传、研究专著也过于集中和雷同。看来中国近百年来戏剧史研究现在该到了重新考虑和确定框架、开拓新的角度的时候了。

近些年来，文学史论界的青年学者曾经提出“20 世纪中国

文学”的概念,并且认为“这一概念首先意味着文学史从社会政治史的简单比附中独立出来,意味着把文学自身发展的阶段完整性作为研究的主要对象”。^① 戏剧史的情况虽与文学史不尽相同,但他们这种视 20 世纪中国文学为一个不可分割的整体的思路,无疑是具有启发性的。我们的戏剧史理论也面临着观念和方法更新的问题。我们应当改变长期来局限在话剧一个方面的单一化视角,而代之以话剧、戏曲等多种形态共存互依关系的复合式研究;改变过去那种把戏剧史附属于政治史的庸俗社会学观念,而代之以戏剧自身发展规律的总结和探讨;改变已经习惯了近代、现代和当代的分期模式,而代之以整体性的历史考察,即把本世纪初以来直至当代新时期的中国戏剧放在更大的时空范围里加以系统分析。这就是 20 世纪中国戏剧的“整体观”的视角。

二、整体观与研究空间的开拓

所谓“整体观”的方法首先要求打破研究空间的封闭性。这里包括两个层面上的涵义。

第一个层面是指研究对象的纵向扩展。

根据系统科学的观点,任何系统既属于一个更大的系统,又包括若干更小的子系统。这就是说,如果我们把 20 世纪中国戏剧看成一个完整的系统,它就应当包含构成的各个方面实体。话剧自然是它的一个子系统,戏曲同样是不可缺少的构成部分。

不错,体现着中国传统文化精神的戏曲,是在漫长的封建社

^① 黄子平、陈平原、钱理群:《论二十世纪中国文学》,《文学评论》1985 年第 5 期。

会历史形态下生成的,积淀了旧时代的内容。唯其如此,在本世纪初外来文化,尤其是“五四”新文化运动的猛烈冲击下,它不能不接受时代的诘难和滤析,话剧艺术的引进更是对它的直接挑战。但是,戏曲终究没有像当年胡适等新文学家所断言的那样,被当作“遗形物”抛进历史的垃圾箱,它在冷落与攻击中奇迹般地活到了现代,不是作为古董展览,而是作为艺术活体被新时代的观众所接受和体认。非但如此,还通过京剧这一典型形式,达到了表演艺术的完美成熟的高峰。直到今天,有些戏剧家不是还把中国戏曲列为世界三大体系之一吗?这个历史现象本身就富于戏剧性。关于这一点,余秋雨在《中国戏剧文化史述》中从观众文化心理结构的角度作过解释:“中国传统的戏剧文化之所以没有沦亡于现代,正是由于现代中国人的心理习惯和审美方式还没有完全脱离原有的轨道;而这种戏剧文化之所以又要不断地革新,则是由于现代中国人毕竟随着时代的节奏在大踏步的前进。”^①

这说明,现代戏曲一方面以其稳定的传统因素(既有积极的,也有消极的)成为20世纪中国戏剧文化的基础,使现当代观众依然乐于欣赏和接受,尽管它在承载新的观念和内容上不如话剧,但综观历史与现状,戏曲观众任何时候都远远地多于话剧观众;另一方面,戏曲之所以生存和发展至今,也因为顺应了时代与观众的要求经过了一番变革。生活在20世纪的艺术们总是自觉不自觉地以现代人的观念改造着戏曲,梅兰芳、周信芳等人就是杰出的代表。传统戏曲在他们手中得到了筛选,删改了那些明显属于旧时代的意识内容,有时还在传统的宣教功能中注入了新时代的要求,而一套艺术美的体系则基本保留,精益

^① 余秋雨:《中国戏剧文化史述》,湖南人民出版社1985年版。

求精，日臻完美，甚至比话剧更早地走向世界。梅兰芳在30年代先后对美国、苏联的访问演出获得盛誉，反过来又大大增强了民族戏剧的自信心。从40年代到60年代中期，戏曲改革又在延安解放区和新中国的舞台上占据显著的地位，其中的成得失有待于我们去总结，尤其在戏曲现代戏创作上，有不少可供反思的经验和教训。这一切都表明，进入20世纪以来，戏曲在中国和国际上都是一个活生生的现实存在，我们有什么理由将它排除在现当代戏剧研究的视野之外呢？

还有歌剧、舞剧等形式也是值得注意的。比如中国的歌剧，历来在话剧与戏曲的夹缝中生长，几经起落，步履维艰，至今仍难以确定自己未来的走向。早在“五四”后不久，田汉、欧阳予倩等人就呼唤过“中国第二歌剧时代”的到来。但什么是中国歌剧应有的品貌，实践中的差异却很大。黎锦晖的《小小画家》、《麻雀与小孩》是歌舞剧的形式，田汉、聂耳的《扬子江暴风雨》将话剧与歌曲相糅合，欧阳予倩的《潘金莲》、《木兰从军》等，走的是一条与戏曲结合的路子，还有臧云远、黄源洛的《秋子》等作品，则强调学习以音乐造型为主的西洋“大歌剧”。40年代解放区曾发起过“秧歌剧”运动，从而产生了名重一时的《白毛女》。此后出现的《刘胡兰》、《赤叶河》，直到建国后的《洪湖赤卫队》和《江姐》，在群众中的影响相当不小，然而时过境迁，又难以为继了。纵观中国歌剧几十年来的发展，可以看到它在民族文化与外来文化的两极对立运动中徘徊不定，故而很难形成自身独立的艺术品格。至于中国现代舞剧的历史命运似乎就更不济了，其中难道没有值得我们探讨的问题吗？

整体观的研究不仅要求从纵向方面将各种实体概括在自己的系统之内，而且特别强调横向地将各个实体联系起来考察。这就是空间开拓的第二层涵义。

系统科学的方法论最重视这种横向的共时性研究。奥地利著名的分析哲学家维特根斯坦在《逻辑哲学论》中写道：“世界是许多‘状态’构成的整体，每一个‘状态’是一条合乎众多事物组成的锁链，它们处于确定的关系中，这种关系就是这个‘状态’的结构，也就是我们研究的对象。”^①

这一思想后来对结构主义产生了直接影响。它打破了过去“实体为中心”的思维方法，而注意穿透实体的分散、孤立的表象（“状态”），进入对它们之间内在联系的研究，在相对稳定的结构把握中，寻找事物形式的普遍性。根据这一观念，系统科学又提出了“系统质”的新概念——一个系统整体的性质不等于它的各元素（或子系统）性质的简单相加，各元素构成一个系统后，必然出现单个元素所没有的新质，这就是“系统质”，各元素原有的质则称为“自然质”。由于系统质不像自然质那样可以触摸，而是一种集成属性，它只能在各实体纳入系统运动并发挥各自功能、相互影响之时才能显现出来，所以长期来被传统思维方式忽略了。实际上，对于系统质的研究恰恰是整体研究的生命线。

就20世纪中国戏剧的课题而论，系统质的研究就有大量“未开垦的处女地”。举一个例子，戏曲与话剧在各自发展中的相互关系就是可以深入探索的领域。稍稍回顾一下历史就能看到，本世纪初以来戏曲与话剧的关系经历了颇为曲折、微妙的过程。清末民初的戏曲改良运动促成了早期话剧（文明戏）的降生，后者的成熟与兴盛显然受益于传统戏曲的艺术营养，反过来又推动了戏曲改革的步伐。当时二者你中有我、我中有你的互溶关系只是出于自发。后来，“五四”新文化运动全面批判了这

^① 转引自布洛克曼：《结构主义：莫斯科—布拉格—巴黎》，商务印书馆1980年版。

种关系,以欧洲近代写实戏剧为楷模建立起来的新型话剧,公然与传统分道扬镳,一时间让戏曲大有自惭形秽之感。但是,戏曲在奚落声中悄悄地吸取了现代观念(包括话剧的长处)顽强发展着,终于形成了以京剧为代表的炉火纯青的表演艺术体系,它的“写意”之美竟然获得国际上的褒扬。这种新的比较使一向以新文化自居的话剧陷入了尴尬境地,在接踵而至的全民抗战中,轮到话剧举起“民族化”旗帜向戏曲学习了。话剧、戏曲两种艺术这才有了有一定程度的融合。沿着解放区时期的戏剧模式发展到建国以后17年,戏曲的“正宗”地位日见提高,就像国画、民族音乐舞蹈越来越被重视一样,这里也许有被帝国主义包围封锁而产生的民族自尊自强的文化心理效应在起作用。当然,17年的戏曲改革也取得了成绩的,但戏曲现代化的问题始终未能解决。60年代初刚出现的戏曲现代戏创作的好势头,也很快被“文革”扼杀了。话剧呢,这时期仍不断地强化为政治服务,不断地提不得要领的“民族化”,实际上始终摆脱不了狭隘戏剧观念的束缚。

就这样,自本世纪初直至当代新时期,中国的戏曲和话剧处在一种对立、磨擦、局部交融和互相补充的复杂关系之中。一方面,从历史的角度看,早期话剧(文明戏)在传统戏曲改革“裂变”的基础上生成,解放区话剧对民族形式的吸收,以及“海派”京剧和沪剧、评剧等较晚形成的地方戏曲对话剧的某些借鉴等,都体现了戏曲、话剧的相互交叉渗透关系。另一方面,从两者各自的个性来看,话剧从诞生之日起就肩负着社会改革、思想启蒙的重任,进而发展为直接的“阶级斗争工具”。相比之下,戏曲在发挥社会功能方面自愧弗如,则着力完善了它的审美功能。两种戏剧形态在满足社会心理和观众需要上,似乎出现了不同功能相互弥补、代偿的效果。但由此引起的话剧非审美化和戏曲非现代化的倾向也日趋严重,换言之,两种形态都发展得不够健全。

我想,这恐怕是造成新时期开始不久中国戏剧整体“滑坡”的内在原因之一吧。以上只是对戏曲与话剧相互作用所构成的系统质作了极其粗略的描述。这方面可以探讨的问题很多,更不要说还有歌剧舞剧等形式穿插其间,构成了多元的动态系统。

系统质的概念还不仅指各种实体之间的相互关联。20世纪中国戏剧作为一个开放的系统,它与超越戏剧范畴之外的各个横向系统也存在着密切的共存关系。当代系统科学发展的重要趋势之一就是多边研究。《大英百科全书》的“文学批评”条目这样断言:“批评的未来将依赖于那些批评以外的因素”,“批评事业开始伴随着对人的广泛研究而继续发展”。^① 多边研究的方式正是我们以往史论研究的薄弱环节。近些年来许多人对比较戏剧研究表现出极大兴趣,就体现了打破陈旧、沉闷的原有模式的愿望。其实,且不说戏剧与哲学、人类学、历史、宗教、科技等因素的横向联系,即从较贴近的方面来说,诸如戏剧与社会文化背景、观众与社会心理、戏剧中的文学艺术因素与整体文艺思潮等等,都一一发生对应的关系。对这些关系的研究能开阔视野,常比就事论事地谈论戏剧更能切中要害。

仅以戏剧与文化的关系为例。近百年来关于中西古今文化问题的论争可谓错综纠结,曾几度掀起轩然大波。从洋务派和顽固派争辩,经过戊戌变法、辛亥革命到“五四”新文化运动,一直延续到本世纪二三十年代,对于东西方文化的优劣高低的论战始终未见平息。在社会急剧变革时期,传统与反传统,民族文化与外来文化形成了尤为尖锐的二元对立,相互抗击,消长起伏,而且由物质生活、政治生活层面直至社会文化心理的深层结构,无不激起巨大震荡。到了80年代新时期,对外开放、走向世

^① 《大不列颠百科全书》1980年版第10卷。

界的呼声再度高涨,一场类似“五四”时代的文化论争又一次被推至前沿。戏剧在这一文化大背景下总是鲜明地反映出民族心理深层结构中的二元对立。其对立的两极从历时态来看是传统与反传统,从共时态来看是民族化与国际化。20世纪中国戏剧就在这两极形式的张力平衡中获得嬗递变迁的内动力,因而它的发展轨迹,实际上是朝向两极摆动的曲线。比如,戏曲有和传统天然联系的优势,但时时受到反传统的外来思潮的批判,被拉着走向现代化和国际化;话剧常以外来先进文化的代表自诩,却每每遭到传统文化内聚力的抵拒,不得不以民族化方式取得大多数人的心理认同。至于戏曲在多大程度上保持或突破传统凝结的框架,话剧又在多大程度上体现或改造外来文化的特质,就要看总体文化的两极对抗到了怎样的地步。一般说来,历史越向未来前进,国际交往日益扩大,文化两极的相互渗透和相互对抗会同时加快和强化,而且逐步从两极交替发展为两极并存。

还应看到,文化的两极运动最终不可能导致二元融合为一,或者对抗到你死我活。因为传统和反传统,民族化和国际化,本是源出于文化心理结构并互为依存制约的两个方面,处于辩证的对立统一关系之中。再说,传统与反传统,民族文化与外来文化,都是历史的概念,属于发展生成的范畴,具有相对性。从这个意义上说,“全面复古”和“全盘西化”实际上都是不可能的。当代美学家T·W·阿多诺说:“过去的艺术决不被抽象地否定,而是站在现在的有利地位上自觉地加以批判。在这种方式中,现在是由过去构成的。一切都被批判地接受,这正因为它们已衰微;一切都未抛弃,这恰恰是因为它们过去倍受尊贵而今依然存在。”^①所以,文化两极运动既不会固守民族本位文化而拒绝

^① 《美学理论》(Aesthetic Theory),1984年伦敦版。

外来文化,也不会让外来文化“荡涤”传统。在文化两极的扩张和夹击的张力平衡中,多元文化形态是能够生存发展的,同时,它还可能孕育出一种兼有对立文化因子和混合文化因子的更丰富复杂的新文化形态。用这一观点来观察戏剧现象,我们就不会被“戏曲消亡了”、“话剧要不要民族化”之类的问题搅得心烦意乱了。对近年来“总体戏剧”的提法,也能从理论上加以分析。如果说当代戏剧发展合乎上述文化两极运动的规律,那么形成一种总体精神上继承发展中国的艺术传统,而在具体形态上呈现多元化的“总体戏剧”为什么不可能呢?照我看来,“总体戏剧”与其说是一种“自然质”(戏剧实体),毋宁说是一种新的“系统质”概念更为合适,它的出现正体现了当代戏剧生存空间的拓展和开放。

三、整体观与历史分期问题

“整体观”的研究,还意味着在时间维度上将 20 世纪的中国戏剧看成一个相对完整的“自足体”,力求寻找出它自身的特性和历史规律。

讨论这一问题的出发点是社会的政治文化和艺术文化发展的不平衡性和不同步性。马克思曾指出:“关于艺术,大家知道,它的一定的繁荣时期决不是同社会的一般发展成比例的,因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。”^①可是,过去我们常常忘记这一历史唯物主义的重要命题。比如,在现有的话剧史稿中,我们不止一处看到这样的分章

^① 马克思:《〈政治经济学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1972 年版。

标题：“五四运动与中国现代话剧的兴起”、“第二次国内革命战争时期的话剧运动”、“抗日战争及解放战争时期的话剧运动”等等，让人弄不清究竟是一部话剧史，还是附属于中国革命史的话剧部分。我不想否认中国话剧历史发展中密不可分的社会政治因素，但这种因素对话剧本身来说毕竟是外在的，是横向关系中的一种。硬以革命史的分期方法来替代话剧史断代，难免闹出削足适履的笑话来。举个例子，以往话剧史把1927年大革命失败作为现代话剧发展史上的转折点。这一刀切得是否准确大可怀疑。大革命失败确实使中国的政治形势发生转折，革命走向低潮。但就话剧而言，当时明明处于蓬勃兴起的过程中，田汉领导的“南国社”刚刚成立不久，其他剧团也纷纷涌现。1927年至1929年正是以上海为中心的话剧创作与演出，达到“五四”以后第一个高峰时期，而真正有转折意义的还是1930年“左翼剧联”的成立。类似的情形在過去的话剧史稿中不少，本文不可能一一提出来讨论。总之，名为话剧史而看不清话剧本身发展的真实轨迹，甚至对话剧如何形成，何时成熟，有哪些主要流派风格等等都不甚了了，这种史论研究方法恐怕再也不能继续存在下去了。

同样，我们要将20世纪中国戏剧作为一个整体加以研究，也必须打破常规的历史分期模式。按照中国历史的常规分期法，1840年鸦片战争揭开近代历史序幕，“五四”到新中国建立称为现代，建国后则划为当代。这一分期法近年来在史学界已引起质疑，何况简单地套用在戏剧史头上，怎么能合适呢？因此，我认为对近百年来中国戏剧发展史重新确定时间框架，划分合理的阶段，是十分必要的。简言之，20世纪中国的戏剧形成了相对完整的历史，它的发轫期始于上世纪末到本世纪初，它的现代部分应当从“五四”新文学运动直到70年代中期“文革”结

束。而真正意义上的当代戏剧,则从新时期才开始。关于这样分期的理由,我们不妨稍稍展开来谈一谈。

首先,从上世纪末到本世纪头十年之所以称为发轫期,是由于源远流长的中国传统戏剧在这时期里发生了前所未有的质变。衰微的戏曲通过改革产生了内容和形式都不同于传统的“改良新戏”。它在接受外来戏剧形式影响后又发生了一次“裂变”,形成了更为新颖的早期话剧(文明戏)。这些变化当然决定于激烈动荡的社会现实。从甲午战争失败到辛亥革命成功,一浪高过一浪的政治事变伴随着近代中国第一次大规模的文化反思和引进。欧洲几百年的历史行程,在新世纪降临前后的中国似乎蓦地交汇重叠到了一起,中国人的心理中,民族传统与西方文明,耻辱感与新奇感也复杂地交织组合在一起。还未来得及告别“先圣”的“古训”,又忽而面临开放的世界,当时知识分子如此急匆匆身不由己地从“古典”跃入了“现代”。戏剧作为一面映照社会文化心态的镜子,正好表现出这个时代的独特性。所以,20世纪中国戏剧从一开始就失去了欧洲文艺复兴式的“近代”特征。这一情况多少与文学有些不同。鸦片战争以后的中国文学有龚自珍到黄遵宪的“诗界革命”,有康有为、梁启超的“新体散文”,还有“谴责小说”等等,多少具有近代意味,而戏剧的改革集中爆发于世纪初,它和现代戏剧的关系极为密切,可以看到是现代戏剧的准备阶段。尽管在强大的传统文化和改良主义思想的影响下,这场戏剧改革没能获得彻底成功,但历史事实不能抹煞:晚清以来的戏曲改良和早期话剧运动,为即将到来的现代戏剧敲响了开场锣鼓,并提供了艺术基础。20年代戏剧就在这一阶梯上起步,如欧阳予倩、洪深、陈大悲等人的话剧活动都是不同程度地发展、改造文明戏的结果,“海派”京剧与许多地方戏曲新剧种的形成,也是顺应晚清戏曲改革路线的产物。因此,我不

认为本世纪初的戏剧改革和“五四”以后正式形成的现代戏剧之间有一条不可跨越的鸿沟,作为历史过程,我们应当将它们衔接起来考察。

其次,构成20世纪中国戏剧主体部分的现代戏剧,自“五四”至“文革”整整延续了60年。为什么建国之后这一段属于现代而不属当代呢?原因在于,1949年革命胜利在戏剧史上并不具有断代意义,真正划时代的是40年代初出现的解放区戏剧。在这之前,现代戏剧从“五四”时期新旧戏剧论争开始,沿着反封建、反传统和呼唤科学民主现代文明的道路前进。新型的话剧学习欧洲现实主义戏剧而形成,并于20年代末期和30年代中期,两次掀起高潮。先后出现了以田汉、郭沫若等人为代表的第一代和以曹禺、夏衍等人为代表的第二代剧作家。尤其到了抗战前夕,话剧的文学创作、剧场艺术各方面均趋于成熟,这就是所谓30年代国统区模式。戏曲在同时期里也逐步完善了表演艺术体系,并在国内外稳住了脚跟,扩大了影响。

抗战爆发后的戏剧又发生了一系列变化。解放区戏剧标志着现代戏剧新的历史阶段的到来。它集中反映了抗战时代对戏剧的要求。1942年延安文艺整风又进一步强化了戏剧与政治斗争的紧密联系。从思想倾向上看,解放区戏剧既有继承“五四”反帝反封建传统的一面,又有对前阶段戏剧模式的逆反一面。比如,从反封建的启蒙主义、个性主义,转变为对人民内部落后思想,尤其是对资产阶级、小资产阶级意识的批判。从艺术上看,解放区戏剧也一改“五四”的反对传统、引进外来文化的做法,强调了对“民族形式”、“民族风格”的追求。文艺整风还解决了“五四”以来戏剧大众化的难题,话剧长期局限于城市知识分子圈子的弊病开始得到克服。一直被称为“旧剧”的戏曲也经过改革“开了新生面”,提高了地位。以《白毛女》为典型,一种采取

民间形式加以改造,融合了话剧戏曲特色的“新歌剧”也随之诞生。总之,40年代解放区戏剧创造了一种不同于30年代国统区的新模式,其影响之深远在当时就超越了解放区。如在抗战后期重庆、桂林等大后方,话剧界开始了民族化探索,田汉等人的转向戏曲,以及话剧戏曲两支队伍逐步接近,都体现了这一点。

如果把上述“五四”至30年代形成的戏剧模式与解放区戏剧模式加以对照,不难发现二者同中有异的特征。它们各自的积极因素和消极因素都有向着逆反方面转化的趋势。本来,40年代对“五四”以后戏剧发展的某些弱点和偏差(如轻视民族传统、轻视工农群众、题材生活面较窄等)进行纠正,无疑有历史进步意义。然而,随着革命在全国的胜利,新中国戏剧依照解放区模式继续扩大和强化,其中的积极因素时常受到抑制,而消极因素在一定的政治气候下增长,终于在“十年浩劫”时期,达到了全面否定“五四”传统的极限。这并不意味着建国以后戏剧毫无成绩。在话剧方面,我们还是能看到老舍的《茶馆》和田汉的《关汉卿》等等没有浅薄的趋附感和图解说教的好作品。至于《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》等剧,还以尖锐的批判锋芒指向封建意识、官僚主义,和同时期“干预生活”、“写人的文学”相呼应;戏曲方面,60年代初出现的现代戏与新编历史剧热潮,体现了突破传统束缚的努力。所有这些说明:五六十年代中国戏剧内部正孕育着一种新的因素,即对现有模式的反叛和对“五四”传统的回归。不过,当时历史条件下戏剧整体的逆向运动已无法制止,最终通过“文革”的极端形式走到“五四”传统的对立面。当年公开批判田汉、夏衍等“四条汉子”和“三十年代文艺黑线”就是一个标志,现代戏剧从“五四”、30年代,经过解放区、建国后,绕行了一个历史的大圆圈。

· 第三,新时期以来的戏剧能否纳入 20 世纪中国戏剧的整体之内呢?我认为不仅能够,并且是应该的,因为这十年来戏剧发展的起点和基础,正是本世纪初以来戏剧的传统,许多戏剧现象都可以在历史上找到源头,许多问题只有前后联系才能解释得更清楚。

对当代戏剧作历史的研究,过去常被理论家视为畏途,生怕由于缺乏“距离感”而流于片面和武断。这种危险当然存在,但并非不可避免的。关键还在于需有史的批评眼光,将现实放在历史进程中去体察,在整体系统中去把握。否则,当代戏剧批评只能停留在片断的、鉴赏式的评论上。事实也已证明,当代人对现实的历史洞察力并不一定比后人低,前面提到过洪深的《现代戏剧导论》对新文学运动头十年戏剧的总结,至今看来仍不乏精辟独到之处。

以历史的眼光剖析一下当代戏剧是很有意义的。比如说,新时期最初几年就出现过有趣的历史返照现象。尤其是话剧,题材内容充满批判和反思精神,加上写实的“社会问题剧”基本格局,急迫地呼唤科学民主,渴望改革与开放,一切都仿佛重复着“五四”初期现代文明与封建愚昧相冲突的时代主旋律。戏曲的状况又一次与话剧恰成对照,出于对“四人帮”文化专制主义和“样板戏”的历史性反拨,头几年的戏曲竟出现了“传统热”,老剧目、老演员、老观众,好像与生机勃勃的社会现实很不协调。

新时期戏剧从 80 年代起产生了“危机感”和“失落感”,这正好说明历史终究不会简单重复。新的时代条件决定戏剧无法回到“五四”的原点上,而只能在更高的历史转折点上作螺旋形的上升运动。真正意义上的当代戏剧便从这里开始了,它需要超越“五四”传统,需要召唤当代意识和构建与之相符的新形式。于是有了“戏剧观”争鸣和戏剧本质的探根寻源,有了“标新立