

百年文学漫步书系

谭桂林 于青 主编

舞台风云起百年

——中国话剧简史

姜静楠 著

陕西人民教育出版社

百年文学漫步书系



舞台 风云起百年

——中国话剧简史

姜静楠 著



陕西人民教育出版社



百年文学漫步书系

舞台风云起百年——中国话剧简史

图书在版编目 (CIP) 数据

舞台风云起百年：中国话剧简史/姜静楠著. —西安：
陕西人民教育出版社，2002.2

(百年文学漫步书系/谭桂林，于青主编)

ISBN 7-5419-8367-5

I. 舞... II. 姜... III. 话剧—话剧史—中国—20
世纪 IV. J824-09

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 013851 号

百年文学漫步书系

舞台风云起百年——中国话剧简史

姜静楠 著

陕西人民教育出版社出版发行

(西安长安南路 181 号)

各地新华书店经销 陕西天坛福利印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 7.75 印张 4 插页 179 千字

2003 年 11 月第 1 版 2003 年 11 月第 1 次印刷

印数：1-2,000

ISBN 7-5419-8367-5/J·65

定价：14.10 元

读者如发现印、装质量问题，请与印刷厂联系调换。

厂址：西安市天坛路 10 号 邮编：710061 电话：5247324



序

20 世纪的中国文学是一部苦难史，同时也是
一部奋斗史。这百年来的文学其经历之复杂，也许
历史上没有哪一个时代可以与之相比。它见过辛亥
革命，见过五四运动，它加入过民族救亡，也投身
于人民的解放事业，它受过“文革”浩劫的磨难，
也爆发过解冻之后的生命活力，而到了世纪末年，
由于文化产业的兴起使影视与大众传媒成了文坛新
的霸主，文学又从社会关注的中心位置上被挤兑到
了边缘。所以，20 世纪的中国文学不仅在短短的
百年间反映着多种时代的各不相同的历史风貌，而
且凝注着几代人大悲大喜的生命体验。总结这百年
来的文学历史，无疑对丰富民族的文明，增进民族
的智慧有着不可估量的启示意义。

应该说，建国以来 50 年间学术界对这一点不
可谓不重视，对现代文学史的编撰不可谓不努力。
据专家统计，50 年来公开出版发行的现代文学史
著作就多达 200 余部。但是，这一数字带给我们的
却不是辉煌的成就感，而是一种压抑，一种沉重，
一种忧虑，还有一点点无奈。在这么多的著作中，
除了极少数的一些著作追求与发挥了一点原创性之



外，大多数的著作都是相互因袭，重复制作。究其原因当然是多方面的，不过近几年来人们对文学史编撰的反思大都把因袭重复的现象归咎于教材式写作，这并没有找准文学史写作的主要症结。我们认为，就史的思维方式而言，过去现代文学史编撰的最突出的问题是编撰者片面地追求文学史的宏大叙事。这种宏大叙事一旦与僵硬的教条结合起来，文学史就不可避免地变得呆板枯燥，面目可憎。

文学史是文学的历史，而文学则是生命的颤动，是心灵的秘史。因此，文学史为什么不能用同生命一般不可重复、同心灵一般丰富多彩的形式来撰写呢？文学史的叙事为什么不能贯注着史家鲜活的对于生命的独特感悟与体验呢？文学史的撰写为什么总是要板着一副方正严肃的面孔，而不可以宽松一下自己的心态，让自己进入一种漫步式的、自由无拘的书写状态呢？事实上，中外都有不少优秀的文学史著作作为我们提供了可资借鉴的典范。如现代学者钱基博先生的《现代中国文学史》，在叙述到苏曼殊时，作者详引曼殊与美利加肥女的故事穿插其中，且不说这种穿插对揭示苏曼殊特立独行、不佞流俗的性格和理解苏曼殊的诗作有着突出的启示意义，就是作者在历史叙事中的那份意态从容，也是颇令人为之心折的。20世纪80年代中期以来陆续翻译进来的美国文学史论丛书也是一个很好的



例子，这些史书的叙史体例与历史眼光，都是大处着眼，小处着笔，重视文学背景的挖掘，笔调自由舒畅，富有个性与情趣，在一种轻松的散步中，让读者了解历史，感悟其中的奥妙与堂皇。

正是基于这种认识，我们主编了这套“百年文学漫步书系”。既然是漫步，它不要求面面俱到，不要求内容浩繁，甚至于也不要求具有严谨的学术性（所谓严谨往往就是枯燥的另一种说法）。但是，它必须有独特的视角，有个人的史识，有对研究对象的鲜活的心灵感悟与生命体验。在这种基本原则下，我们主编的这一套文学书系有意识地突出了如下一些特点：一是选择性，绝不一般性地罗列作家作品，而是选取能够代表一个时期、一种风格或一种精神现象的作家作品来分析，以流派、思潮或精神现象为主线来建构文学史的整体框架。二是叙事性，摆脱过去一般文学史以分析与议论为主的传统做法，突出文学的背景材料，将特定时期的沙龙、一些作家作品之所以成功的偶然机缘、作家与作家之间的具有特别意义的交往、能够折射出作家人格特征的轶闻趣事等等，纳入到文学史的整体框架中，让文学活在具体的文学背景与作家活动中，营造出一种文学的现场感，既注重主体构架的真实，也注重文学史细节的还原。为了营造这种文学的现场感，我们对这套书系的编排方式也作了精心的策



划，每一本书中都配上若干幅精心选择的历史资料图片。一方面是为本书系的装帧设计趋于精美，一方面也是取为我们所关注的这段历史立此存照之意。

最后要说明的是，参与本书系写作的都是国内现代文学领域学有所成的中青年学者。他们有着共同的文学史意识，有着共同的学术追求，正是这种共同的学术追求使他们联手进行这样一项具有开创性的学术工作。从目前各人所提交的成果来看，他们确实为实现自己的学术追求做出了艰辛的努力。对于他们而言，这已经足够自慰的了。至于这些成果是否真正达到了预期的目标，是否真正实现了他们的学术追求，那就有待于广大读者来评说了。

2002年5月



目 录

上篇 边走边演 (19 世纪末—1949 年)

第 1 章 开幕并非都是戏 (19 世纪末—1927 年)

- 一 春柳社的“新剧”…………… (3)
- 二 “文明戏”的假文明…………… (9)
- 三 “爱美剧”种种…………… (14)
- 四 “国剧”寻根…………… (20)
- 五 诞生于非名之中…………… (24)

第 2 章 不可企及的高潮 (1927 年—1937 年)

- 一 南国崛起了一个时代…………… (35)
- 二 剧联的寓言性质…………… (40)
- 三 俗了即熟了…………… (46)
- 四 好戏连台…………… (52)



五	曹禺	(60)
---	----	--------

第3章 战争主题 (1936年—1949年)

一	抗日救亡队	(73)
二	现实中的历史剧	(81)
三	逸出战争之外	(89)
四	未来的摇篮	(97)

中篇 新舞台上的跳舞 (1949年—1966年)

第4章 戏剧性的收获 (1949年—1956年)

一	全新的声音	(107)
二	舞台背后	(116)
三	繁荣是衰落的序曲	(124)

第5章 悬念 (1956年—1966年)

一	平等的对白	(131)
二	沿着惯性前进	(140)
三	必然的缝隙	(148)



四 “左”得可爱…………… (152)

下篇 不是结局的结局 (1977 年至今)

第 6 章 苦尽甘来 (1977 年—1980 年)

- 一 一吐为快…………… (159)
- 二 痛定思痛…………… (164)
- 三 放声歌唱…………… (167)

第 7 章 厄运中的挣扎 (1980 年—1990 年)

- 一 寻找理论的支持…………… (173)
- 二 老派新生…………… (182)
- 三 新派的冒险…………… (190)
- 四 幕后创新…………… (199)
- 五 变种的启示…………… (207)

第 8 章 今天，一个未知数 (1990 年至今)

- 一 To Be Or Not To Be?… (215)
- 二 中国话剧需要“背叛”……………
…………… (222)
- 三 走过去，前面是个天… (227)
- 结束语：未知的“x”…………… (237)

上

边走边演

(19世纪末—1949年)

篇

上

如來如來

(19世紀末—1940年)

蕭



第1章 开幕并非都是戏

(19世纪末—1927年)

一 春柳社的“新剧”

虽然中国戏曲一直处在“下九流”，可她毫不逊色地与古希腊戏剧、印度梵剧相并列，鼎立成不朽的世界三大古老剧种。如果从12世纪的成形期算起，她已经八百岁高龄了。

虽然戏曲不入正人君子、官家士绅的法眼，演员亦被呼为“戏子”、“伶人”，在舞台上被打成白脸，标为惑君误国、欺世盗名的奸贼，在生活中是达官贵人、纨绔子弟玩弄侮辱的对象，可是作为一种世俗享乐的节目，她一直是大众百姓钟爱的奢侈品。

人有坎坷的命运，戏曲也有不平凡的生命历程。

19世纪末，恰如西方的上帝死了，中国的孔子亦奄奄一息、末日



将至。洋枪洋炮对准了古老民族宽大而羸弱的胸膛。戏曲因为古老，被一群热情幼稚、天真激昂的青年认为是国败家衰、民穷众弱的祸根之一，一时成了被打倒的靶子。

穷则变，变则通。康有为如是说。戏曲人踏上了变通的风雨之舟，再一次与民族、历史、文化坐在一起，同舟共济渡沧海，齐心合力赴难关。他们忍痛脱下长袍马褂，搁起脸谱锣鼓，噙着泪捏着文化刀进行自我解剖。他们与小青年们一道，把寻求救世主般的眼光投向西方，找到了自己的老师。然而，老师正是自己的敌人。这是一次彻头彻尾的韩信过胯、卧薪尝胆。

于是，话剧作为舶来品、洋玩意儿，遮遮掩掩地出现在中国。说她“遮遮掩掩”，是因为她无法被验明出身。谁也不知道她分娩的确切时刻、地域。徐半梅 1950 年有一段对四十多年前有关话剧的不很确切的回忆：“上海兰心戏院每年三四次的 A·D·C 剧团演出，已有四五十次的历史了。”^① A·D·C 是 Amateur Dramatic Club of Shanghai 的缩写，意为“上海业余戏剧俱乐部”，是西方人于 1866 年组织的。1898 年，就读于上海圣约翰书院的中国学生，“节取西哲之嘉言懿行，出之粉墨，为救主复活之纪念”^②。皖人汪优游（仲贤）组建的文友会于 1900 年发起话剧演出，“实开今日各剧社之先声”^③。1908 年，南开校长张伯苓考察欧美归来之后，组织话剧演出……

说她“遮遮掩掩”，还因为很长一段时间她没有有一个正式的名称。称谓往往代表一个事物的地位。这与她入门媳妇似的身份相匹。和土生土长的古老戏曲比起来，她是婆家真正的无名小辈。这也是她应该的待遇，如果要在一个曾经辉煌的望族落户。

在老师那儿，没有与“话剧”这一概念对等的名词。在英语里，话剧被称为 modern drama，意为新潮剧，modern 一词还有“时髦”的含意。在日本，话剧叫做新派剧，是日人师法西



方近代戏剧的样式,对传统的歌舞伎加以改头换面创造出来的。

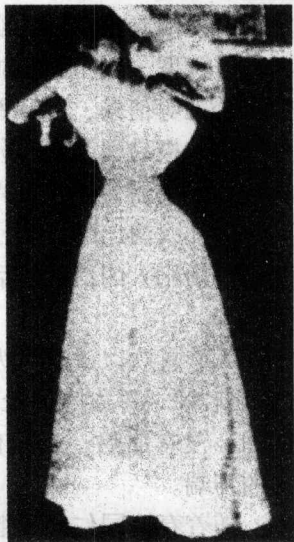
话剧在传入之初的普遍称呼是“新剧”。对新剧作出最大贡献的,是李叔同等创立于日本东京的春柳社。

李叔同(1880—1942),又名李息霜、李岸、李哀等,仅这一串名字,就可看出他是一个充满传奇性的人物。李叔同祖籍浙江,1906年东渡日本,就读于东京美术学校。回国后在天津、上海、杭州等地从事教学和报刊编辑工作,积极传播西方艺术。1918年,由于无法摆平两个善良女性与一个善良男性的关系,皈依佛门,剃度为僧。李叔同的命运,是中国早期话剧的一个寓言。

春柳社成立于1906年,是中国留日学生的综合性文艺团体。由于条件限制,开初只设了演艺部,在留日学生中开展演剧活动。《春柳社演艺部专章》规定了该社的宗旨:“演艺之大别有二:曰新派演艺(以言语动作感人为主,即今欧美所流行者),曰旧派演艺(如吾国之昆曲、二黄、秦腔、杂调皆是)。本社以研究新派为主。”可以看出,春柳社是以演出新派剧为主的剧团。这也是早期话剧团体的特点。

春柳社的成员除李叔同外,尚有曾孝谷、陆镜吾、欧阳予倩诸君。他们将被永远铭刻在中国话剧史的丰碑上。

1907年2月,春柳社利用寒假筹备了第一次公演。名目是为江苏水灾筹款。以赈灾为名是早期推广话剧的一种策略,似乎不为救苦渡难,演出



《茶花女》中扮演玛格丽特的李叔同



就理由不充足。赈灾演出一方面避免了冷场，一方面又为话剧博得行善的美名，可谓一石二鸟。演出剧目是法国小仲马的《茶花女》，舞台设在中国基督教青年会的礼堂。李叔同为了演女主角玛格丽特，狠心割爱，刮掉蓄养已久的美髯，并自费巨资定做茶花女的服装。曾孝谷扮演阿芒父子，比较成功。这次演出得到日本新剧派名演员藤泽浅二郎的指导。

初试身手，身手不凡，在观众中赢得了响亮的喝彩，留学生有的大声叫好，有的摩拳擦掌。第二次公演在同年六月接踵而至。剧目《黑奴吁天录》的改编五幕剧是从《汤姆叔叔的小屋》翻译过来的。演出引起东京戏剧界的轰动，数名日本著名戏剧家、文学家观看了演出，报刊杂志给予一定的宣扬鼓励。

1909年，春柳社演出了《热泪》，又一次震动东京。《热泪》由陆镜吾根据法国作家沙陀的剧本《女优托斯卡》改编。陆镜吾扮演画家露兰，欧阳予倩主演女优托斯卡，吴我尊扮演警察总督保罗。剧中年轻貌美的女优勇敢行刺反动官僚，法场上慷慨赴死等情景，以及着力渲染为爱情而牺牲的高洁情操、美好理想，极易引起知识分子的共鸣，又与汹涌的反清革命形势很合拍。同盟会领导黄兴观剧后，十分赞许。

这几次演出的成功，十分珍贵。因为如果话剧的命运总是悲剧，话剧人的信心和话剧的前途早就结成冰，然后化得无踪无踪了。

人们喜欢以成功作为标志来为历史分期。所以在日本演出的“新戏”《黑奴吁天录》，因为“全部用的是口语对话，没有朗诵，没有加唱，还没有独白、旁白”，有幸被作为中国话剧史的开端。

随着春柳同仁的相继返回，春柳社无形解体，但其主要成员后来仍然从事戏剧工作，并以曾是春柳成员为自豪。他们以春柳传人自居，十分爱惜春柳这块娇嫩的招牌。更主要的，是



他们一直坚持春柳开创的传统，坚持高雅的艺术追求，以至在早期话剧中形成一个“春柳系统”。正是这种艺术追求，使话剧在后来的衰落中屡屡化险为夷，渡过难关，为“柳暗花明又一村”做好艺术上的准备。

春柳社的艺术风格包括以下几个方面：1. 严肃。由于成员都是留日学生，艺术修养甚高，开始便以学习西方为宗旨，不愿屈就下层民众的观剧经验。在演出形式上，尽可能依照完整剧本。演出排制的“幕表”较为详细，往往将重要的对话也写出，表演随机性较少。2. 在剧目的选材上，以悲剧题材为主，破除传统戏曲的大团圆迷信。如欧阳予倩所说：“称赞爱国志士，歌咏江湖豪侠，宣扬纯洁爱情，礼赞牺牲精神；反对为富不仁、恃强凌弱，抨击封建礼教、官僚制度，揭露政治黑暗、社会衰败。”④ 3. 在形象创作上，遵循西方戏剧模式，尽可能使人物个性化，把思想意义和人物性格熔为一炉，反对角色直接向观众宣讲教义，当面鼓动，不用戏外戏。

与传统戏目比起来，春柳的戏洋味十足，因而被称为“洋派”。这就注定他们曲高和寡，卖座寥寥。但是，不卖座不等于水平低。中国的话剧比中国的话剧观众成熟得早。从这个意义上说，春柳社的戏具有超前性。而他们宁可夭折，也不愿向低俗的大众投降，则标举了他们艺术上的铮铮傲骨。

话剧关涉话剧人——生产者，也关涉观众——消费者。当生产者与消费者的供求关系协调时，作为产品的话剧其流通就顺畅，反之，当关系不调时，话剧流通就产生阵痛。春柳时期的中国消费者，对于话剧来说是新的市场，从事话剧相当于一种商业冒险。

中国戏曲观众喜欢热闹、美满，在高度假定性的故事情境和舒缓悠扬的音乐旋律中得到一种虚幻的观剧满足。对于看惯了脸谱戏衣、生旦净丑的眼睛，听惯了韵文诗词、锣鼓铙钹的