

「四五」話劇的
美學特徵

葛聰敏著

智燕出版社

「四五」話劇的 美學特徵

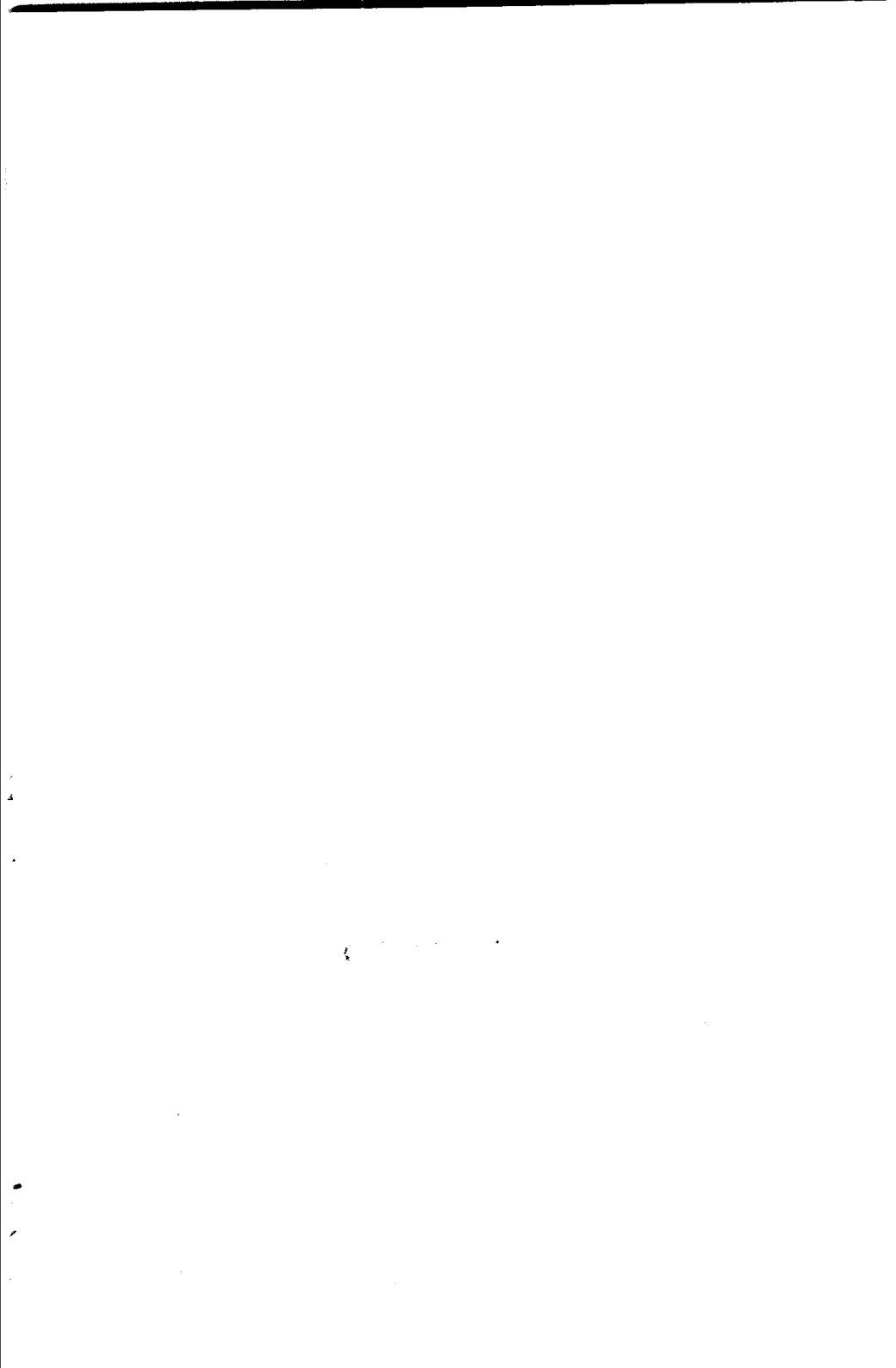
葛聰敏著

智燕出版社

「四五」話劇的
美學特徵

葛聰敏著

智燕出版社



目 錄

緒 言	七
第一章 「中國式」的新型人性美	二七
一 人性觀念的重構	二七
(一) 人的覺醒時代	二七
(二) 外國人道主義思潮的衝擊	三〇
個性主義與封建精神框架的解體	三〇
人道主義與「民主」洪流	三三
二 嶄新形態的人性之美	三八

(一)美與醜的重新審視·····	三八
(二)情感構成的內在易位·····	四五
(三)以社會為歸一的人性觀·····	四八
三 向人性的深層進逼·····	五二
(一)現代意識對人性觀念的再次撞擊·····	五三
(二)靈魂搏鬥的不同歸宿·····	五九
四 「愛中國和中國人」·····	六二
第二章 色彩紛呈的創作流派·····	七三
一 審美的「歷史主義」——現實主義道路的奠基·····	七三
(一)審美從「問題」開始·····	七六
(二)創造「永久性的」「人生的戲劇」·····	八一
(三)具有總體意義的創作原則·····	八七
二 多色調的激情——浪漫主義劇作的勃興·····	九四
(一)感情的內省·····	九六

(二) 奔放的天才·····	一〇六
(三) 崇高的意蘊·····	一八
三 「心靈幻想」的啓示——同步於西方文學的「現代派」劇作·····	一二二
(一) 心理表現的物化趨向·····	一二三
(二) 新的創作手法的嘗試·····	一二六
(三) 「新的精神」與「大膽的劇作」·····	一三一
第三章 悲劇的時代與時代風格·····	一四七
一 「覺醒」、「嚴肅」與「預感」和「問題」·····	一四七
二 「新潮流向着悲劇方面流去」·····	一五一
三 改變「對於命運悲劇的解釋」·····	一六一
四 「深刻者·····世界末的時症麼？」·····	一七二
(一) 「世紀病」？「世界苦」？「人類苦」？·····	一七三
(二) 「沒有激情的生活更使人痛苦」·····	一七九
(三) 「人生爲着美的愛？」·····	一八二

第四章 美學追求的不斷發展……………二〇七

一 美「爲那一時代而存在」……………二〇八

二 「題材的改革」與「布局設境」……………二一二

三 「溶入情緒的坩堝」……………二二八

四 「詩的意境」，「謹嚴的建築」……………二三一

五 逼肖似「雕像」，宛然如「油畫」……………二三七

六 「幻覺」、「幻視」與「綜合全體的欲求」……………二四六

七 「含蓄到渾然無迹」……………二五二

結語……………二六三

緒 言

一

「五四」話劇創作集中體現着東方古國覺醒期的審美意識，這一審美意識的出現本身就顯示着時代的偉大覺醒。「五四」話劇創作是中西文化薈萃的結晶，這一結晶本身就是站在時代制高點上對人類文化涵泳吐納的過程。當中國現代話劇創作的第一批奠基者分別從不同的經歷、渠道、角度把他們創作結晶的歷程留在歷史的記憶中時，歷史就已經提出了留待後世研究者思索的根本問題：作爲一個在社會和文化新時代出現的新的文藝形式的

創作整體，這些筭路藍縷業績的開創者走過了怎樣的創作道路？他們怎樣走過了這條道路？他們的創作具有怎樣的共性特徵？又怎樣體現了這樣的共性特徵？由於「五四」話劇創作產生在中西文化最大程度接合的最初階段，在世界文化思潮的大背景中，考察中國「五四」話劇創作的個性特徵，是同一歷史問題不可分割的另一方面。

別林斯基在「關於批評的話」中指出：「歷史的批評是必要的，特別在今天，當我們的世紀有了歷史的傾向的時候，忽略這種批評就意味着扼殺了藝術，或者更貼切地說，把批評庸俗化起來。但另一方面，也不能將藝術本身的美學要求置於不顧。」又說：「只是歷史的而非美學的批評，或者反過來，只是美學的而非歷史的批評，這就是片面的，從而也是錯誤的。」本書中，擬從藝術哲學的角度，通過對「五四」話劇創作的美學特徵與外國文藝思潮關係的考察，對「五四」時期西方文化對現代中國審美形態變革的作用進行探討。應該說，這是進行文學比較應該解決的從微觀到宏觀、從個別分析到綜合研究的根本性問題，正如美國比較文學論者亨利·雷馬克所指出的：「必須綜合，除非我們寧願讓文學研究永遠支離破碎。」^①

「五四」話劇創作在人類四分之一擺脫封建束縛的時代問世，它的姍姍來遲不能不說

是悲劇性的，然而像辯證法所昭示的：「任何現象都具有着矛盾的、相互排斥的、對立的傾向。」②——它的誕生本身又是幸運的，在近代世界戲劇潮流的直接呼喚下，中國現代話劇創作在「五四」文學革命中應運而生，這股近代戲劇的世界潮流在它呱呱落地的時候就把它湧推到一個較高的起點——世界文學在文藝復興幾百年後所達到的批判現實主義高度。然而這意味着飛速前進，而不是簡單的歷史跨越或者省略，「五四」話劇創作要進入世界戲劇的行列，自立於世界民族之林，必須在較短時間內走完類似西方從文藝復興以來的歷史道路，任務是艱巨的。

「五四」話劇創作的史實說明，外國文藝對「五四」話劇作家的影響不是個別的、偶然的現象，而是中外文學的結合匯成的一股文學影響的國際潮流，作為接受者的是整個「五四」文壇，作為放送者的也不是個別外國作家，而是近代世界文藝思潮。匈牙利著名美學家、文藝批評家盧卡契曾強調說：「文學影響是由對方國家文學上的需要所決定的。但是，所有真正偉大的文學儘管會吸收外國文學，但總還要沿着自己特有的道路向前發展，而這條道路又是由這個國家的社會歷史條件所決定的。」③從特定意義上說，話劇這一文藝形式舶來融化的過程，正是中國文化與西方文化交匯融和的過程。中西文化融匯現象的

產生，是世界文化中先進因素與落後因素矛盾運動的結果；文化融滙的步伐、影響的深度、範圍的廣度，從根本上說，則是由發展中國文化的需要所決定的。中國話劇，從早期話劇到現代話劇，跨越了不同性質的兩個文化融滙階段，成為與文化融滙同步的審美形態變革的確證。

二

中國與西方文化的交流，是在英國槍炮的撞擊下開始的。在近代和現代，中西文化的交滙經歷了從被迫的無可奈何的接受這一事實，到主動、自覺大規模地進行拓展兩個不同階段。

一八四〇年，從美國槍炮開始的物質文化撞擊，使清帝國萬世長存的迷夢受到了致命打擊，野蠻的、閉關自守的、與文明世界隔絕的狀態被打破了。馬克思指出：「與外界完全隔絕曾是保存舊中國的首要條件。而當這隔絕狀態在美國的努力之下被暴力所打破的時候，接踵而來的必然是解體的過程，正如小心保存在密閉棺木裡的木乃伊一接觸新鮮空氣

便必然解體一樣。」④不管封建王朝的統治者怎樣不願承認這種「夷凌于夏」的現實，而試圖利用封建文化的歷史惰性力，單方面維持其封閉狀態——比如，一八八一年中輟中國在美國留學學生的學業，將一百二十名中國留學生全部撤回，即明顯的一例。但是，「人類文明中的一切都是互相聯繫着的。在人類知識文化的某一邊發生了震動的時候，這震撼就會逐漸擴散，不久就會引起一場全局性的進化。」⑤西方文化對中國文化的撞擊，從道義上說，伴隨着中國被侵略、掠奪的血淚史，但在世界文化發展中，又成為催動東方古國發展進化的重要外力。這種撞擊從物質文化開始，其影響的震幅則從物質文化波及整個文化形態。

鴉片戰爭發生半個多世紀後，康有為的「公車上書」成為向西方尋找真理的第一份正式宣言。近代先進知識分子通過中西文化的比較、求索認識到：「大地既通，萬國蒸蒸，日趨於上；大勢相迫，非可閼制，變亦變，不變亦變。」⑥「能變則全，不變則亡；全變則強，小變仍亡。」⑦這一「變」的原則，從根本上說，是在不觸動封建文化根基的情況下，通過君主政體的領導，引進西方先進文化以自強。不言而喻，這種看法本身就存在着致命的弱點，封建文化與西方資產階級文化是不同社會發展階段的文化形態，在前者的腐

朽框架上，是不可能生長起後者的新鮮血肉的。但是他們探索的方向，不但順應了而且代表了文化的發展趨向。

十九、二十世紀之交，中國派遣大批留學生到國外，特別是日本，這一文化史上的重大事件為中西文化的交流準備了必不可少的條件，這一時期成為從封建文化到「五四」新文化的重要準備時期。話劇——這一西方固有的藝術樣式，就是在這一時期，最初經日本傳入中國。實際上，早在十九世紀九十年代前後，外國僑民就已在上海的舞台上進行了較有規模的話劇演出，但如個別注意到這一新的藝術樣式的早期劇人所慨嘆的，這時期的話劇演出不過是「無人參考的參考品」⑧，並未在中國劇壇引起什麼反響。早期話劇所以成為中西文化交匯的產物，在二十世紀初年誕生，在於這一藝術形式適應了近代中國雖然尚處量變階段的審美意識的變化和要求。

近代，面對中弱西強的現實，人們對其所以如此的原因的思索，逐漸越出物質文化範疇，加之西方文藝復興以來的各種思潮也有所傳入，這些促成了近代中國精神文化方面的新特點：發揮各種文藝形式社會作用的呼聲日高，對各種文藝體裁進行變革成為令人矚目的現象。如果說近代在詩界、小說界和文體方面出現過革命，那麼應該說，在話劇傳入前

的中國戲劇界，也出現了革命的先聲。一九〇三年，佚名的「觀戲記」，就通過中外戲劇的對比，對法國、日本的演劇大加推崇，表現了從曲本開始，改變中國舞台之「傷風之事、亡國之音」諸現狀的深切期望。⑨一九〇四年，中國第一個戲劇雜誌「二十世紀大舞台」在發刊詞中揭言：「以霓裳羽衣之曲，演玉樹銅駝之史。」並指出：「法蘭西之革命，美利堅之獨立，義大利、希臘恢復之光榮，印度、波蘭滅亡之慘酷，盡印於國民之腦膜，必有驪然興者。此皆戲劇改良所有事，而爲此二十世紀大舞台發起之精神。」⑩順此潮流溯源而上可以看到，與外僑最早在中國上演話劇同期，上海已出現了以改良京劇形式，試圖直接表現當時生活的「時事新劇」，這種戲劇形式在戊戌政變前後會形成小小的高潮。從詩歌的「今之世異於古，則今人亦何必與古人同」，到語言文體方面對白話的崇尚，直至時事新劇提倡表現的政治、軍事、社會、教育等方面的改良，不難看出，上述提法在審美意識上的共同傾向，這就是對文學、藝術、語言、文體，真實、直接反映激發的現實生活的要求。西方話劇形式就是在這樣的審美追求中，最先贏得了中國知識青年的喜愛。

就審美特徵而言，早期話劇明顯地帶有由舊而新的過渡色調。由春柳社傳入的早期話劇，是經由日本新派劇師承近代歐洲浪漫主義劇作而來的。給與當時劇作的編撰者、演出

者極大影響的，是法國作家小仲馬的「茶花女」、美國斯托夫人的「黑奴籲天錄」，及日本新派劇作家的一些作品。這些作品在內容上誠然和國內高漲的反帝、反清熱情相呼應，同時反映了對被欺凌者的同情和上層統治者的不平，但並未超出同期國內劇界對上述問題的認識水平。相對於傳統戲曲，這些作品對作家審美意識方面的影響在於，確實使他們通過藝術實踐，縮短了以戲劇這一藝術樣式表現現實生活的距離，使編演者對話劇如何通過視覺、聽覺，如何通過現實生活的語言和動作的統一，達到這一特定藝術形式所要求產生的藝術效果，有了初步的美學感知和親身體驗。

早期話劇先行者對外來影響的吸收，是受其思想觀念的制約的。對中日文化發展作平行比較可以看到，中國早期話劇與日本新派劇同以歐洲浪漫主義戲劇為師，儘管一個是間接的，一個是直接的。對日本劇作界給以最大影響的，是文藝復興時代的偉大劇作家莎士比亞，是他的代表文藝復興時代人文主義思潮的傑作「哈姆雷特」等。不僅如此，早在中國留學生於日本組織春柳社的一九〇七年以前，自十九世紀九十年代開始，日本知識界對歐洲戲劇的興趣已經到從莎士比亞轉向易卜生。二十世紀初葉，特別是一九〇六年易卜生逝世以後，對他的學習和研究成為波及整個日本文壇的熱潮。然而從莎士比亞到易卜生在

近代中國劇壇都沒有引起什麼大的反響，代表新與人文思想的莎士比亞的浪漫劇作和十九世紀中葉起疾呼資產階級個性主義的易卜生的現實劇作，可以說都沒有在它們原來的意義上對中國劇壇發生作用。

在近代中國，莎士比亞的劇作確實是介紹最早、演出最多的外國作品，在當時的新劇舞台上，演出的莎士比亞劇作至少有二十齣之多。但從編演者到觀眾的興趣，主要集中在作品離奇情節的吸引。

縱觀早期話劇的發展過程，對早期話劇進行總體考察，其美學特徵主要表現如下：

第一，如果說中國的傳統戲劇是以才子佳人為主體的歷史劇，「五四」時的現代話劇是以覺醒着的青年一代為主體、強烈提倡平民思想的現實劇，那麼早期話劇則以其宣傳革命的昂揚精神、人物設置、舞台表現，而具有「英雄劇」或者說以「英雄」為主體的時事劇的強烈色彩。名重一時的「黃金赤血」、「新茶花」、「共和萬歲」等，都表現了反滿、愛國、贊頌辛亥革命的思想。如「黃金赤血」中的主角在禍亂中尋回妻子、成功地勸募愛國捐，「新茶花」中的妓女鼓勵、幫助所戀愛的留學生投筆從戎，打退了犯境的敵人等；而且他們自己同時具有強烈的、宣傳激進思想的豪放英雄氣概，由此形成了早期話劇特