

中央戏剧学院教材

# 中国现代 话剧教程

郭富民 著

中国戏剧出版社

中央戏剧学院教材

# 中国现代 话剧教程

郭富民 著

中国戏剧出版社

**图书在版编目 (CIP) 数据**

中国现代话剧教程/郭富民著. - 北京: 中国戏剧出版社, 2004. 9

ISBN 7-104-01940-5

I. 中… II. 郭… III. 话剧 - 戏剧史 - 中国 - 现代 - 高等学校 - 教材 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 090361 号

**中国现代话剧教程**

**郭富民 著**

---

**中国戏剧出版社出版**

(北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京普瑞德印刷厂 印刷

320 千字 787×1092 毫米 1/16 开本 17 印张 4 插页

2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1 - 3 000 册

---

ISBN 7-104-01940-5/J·834

**定价: 36.00 元**



### 作者简介

郭富民，陕西汉中人。大学中文系七七级、戏剧学专业研究生八八级，1991年起在中央戏剧学院戏剧文学系任教。现任中央戏剧学院影视艺术职业学院院长，中央戏剧学院戏剧文学系副教授。主要从事中国话剧的教学和研究，同时进行舞台剧和影视剧创作。

# 目 录

<b>第一讲 早期话剧的前奏</b> .....	( 1 )
前 言 .....	( 1 )
第一节 文明的冲突中的思想文化演变 .....	( 2 )
一、实用的文学观的流行 .....	( 2 )
二、国际化、世界化意识的觉醒 .....	( 3 )
三、求新求变的时尚 .....	( 4 )
第二节 戏剧改良——戏剧观念及形态的现代化 .....	( 5 )
一、传统戏剧的状况 .....	( 5 )
二、戏剧形态的新参照——西方戏剧在中国的演出 .....	( 6 )
三、以戏剧救世救心——政治家的戏剧改良 .....	( 9 )
四、汪笑侬的时装新戏——戏剧家的戏剧改良 .....	( 10 )
<b>第二讲 早期话剧的兴衰</b> .....	( 14 )
第一节 春柳社与春柳派新剧 .....	( 14 )
第二节 进化团与天知派新剧 .....	( 20 )
第三节 南开新剧团 .....	( 23 )
第四节 文明戏与戏剧的商业化 .....	( 26 )
一、郑正秋的“新民社” .....	( 26 )
二、经营三的“民鸣社”及其他 .....	( 27 )
第五节 话剧与革命 .....	( 28 )
第六节 早期话剧的特点、影响与衰落的原因 .....	( 30 )
<b>第三讲 戏剧思想和观念的觉悟</b> .....	( 33 )
第一节 悲剧观念的萌动 .....	( 33 )
第二节 现实主义思潮 .....	( 34 )
第三节 梁启超的戏剧思想 .....	( 35 )
第四节 王国维的戏剧思想 .....	( 36 )

<b>第四讲 现代戏剧的重建</b> .....	(40)
第一节 回到主流社会 .....	(40)
第二节 风起云涌的戏剧社团与机构 .....	(41)
第三节 西天取经——戏剧翻译的热潮 .....	(42)
<b>第五讲 社会问题剧与现代话剧的发端</b> .....	(45)
第一节 胡适与社会问题剧的发端 .....	(45)
第二节 社会问题剧 .....	(47)
第三节 欧阳予倩的戏剧创作 .....	(50)
第四节 社会问题剧的得失 .....	(55)
<b>第六讲 戏剧形态的理论探讨与舞台实践</b> .....	(58)
第一节 三套车——戏剧形态的理论探讨 .....	(58)
一、西洋派 .....	(58)
二、本土派 .....	(59)
三、国剧派 .....	(60)
第二节 走进剧场的现代戏剧 .....	(62)
一、《华伦夫人之职业》的演出 .....	(62)
二、《少奶奶的扇子》与导演制度的确立 .....	(63)
第三节 爱美剧与小剧场戏剧 .....	(65)
一、关于爱美剧 .....	(65)
二、小剧场戏剧运动的兴起 .....	(66)
三、陈大悲的小剧场戏剧 .....	(67)
四、南国社的小剧场戏剧 .....	(69)
<b>第七讲 丁西林、袁昌英与二十年代的喜剧</b> .....	(76)
第一节 《一只马蜂》与丁西林的幽默 .....	(77)
第二节 袁昌英的喜剧创作 .....	(81)
<b>第八讲 现代主义的影响</b> .....	(85)
第一节 唯美主义戏剧及其在中国的传播 .....	(86)
第二节 象征主义戏剧及其在中国的传播 .....	(89)
第三节 表现主义戏剧及其在中国的传播 .....	(90)
第四节 精神分析学说及其对中国话剧的影响 .....	(93)

<b>第九讲 戏剧的现代主义探索 (一)</b> .....	(94)
第一节 洪深与《赵阎王》 .....	(94)
第二节 《赵阎王》的表现与再现 .....	(97)
第三节 白薇的创作 .....	(101)
第四节 袁昌英的《孔雀东南飞》 .....	(106)
<b>第十讲 戏剧的现代主义探索 (二)</b> .....	(110)
第五节 向培良与《暗嫩》 .....	(110)
第六节 田汉的早期创作 .....	(112)
第七节 现代主义探索的历史意义 .....	(118)
<b>第十一讲 曹禺与成熟的中国现代话剧 (一)</b> .....	(120)
第一节 曹禺其人 .....	(120)
第二节 《雷雨》 .....	(121)
第三节 《日出》 .....	(124)
<b>第十二讲 曹禺与成熟的中国现代话剧 (二)</b> .....	(127)
第四节 《原野》 .....	(127)
第五节 《北京人》 .....	(129)
第六节 《家》 .....	(132)
<b>第十三讲 三十年代的其他戏剧成就 (一)</b> .....	(137)
第一节 李健吾及其喜剧艺术 .....	(137)
第二节 《上海屋檐下》与夏衍的创作 .....	(143)
<b>第十四讲 三十年代的其他戏剧成就 (二)</b> .....	(150)
第三节 熊佛西的戏剧与戏剧的大众化实验 .....	(150)
一、熊佛西的理论与创作 .....	(150)
二、定县农民戏剧实践 .....	(153)
三、剧场艺术的探索 .....	(155)
第四节 左翼戏剧运动 .....	(157)
第五节 工农戏剧 .....	(159)
<b>第十五讲 走进时代的戏剧——历史剧</b> .....	(160)
第一节 欧阳予倩与《桃花扇》 .....	(160)

第二节	浪漫的英雄传说——郭沫若的历史剧	(164)
第三节	阳翰笙、阿英等人的历史剧	(169)
<b>第十六讲</b>	<b>走进时代的现代戏剧——其他剧作家</b>	(171)
第四节	吴祖光与《风雪夜归人》	(171)
第五节	陈白尘与《升官图》	(175)
第六节	于伶与《长夜行》	(179)
第七节	宋之的戏剧创作	(182)
第八节	延安和解放区的戏剧	(185)
<b>第十七讲</b>	<b>走进社会的戏剧</b>	(188)
第一节	战时流动演剧	(188)
第二节	战时大规模戏剧演出	(192)
第三节	旧剧革新与秧歌剧	(194)
第四节	国立剧专的戏剧活动	(198)
<b>第十八讲</b>	<b>二十世纪五十年代以来的戏剧走向</b>	(201)
第一节	政府行为的戏剧	(201)
第二节	舞台上的颂歌	(203)
第三节	《茶馆》	(206)
第四节	《霓虹灯下的哨兵》与六十年代的创作小高潮	(208)
第五节	历史的港湾	(210)
第六节	昆剧《十五贯》与话剧的民族化	(212)
第七节	戏剧，扬眉剑出鞘	(213)
第八节	心灵世界与艺术形式的探索	(215)
第九节	小剧场运动的复兴	(217)
第十节	开放的舞台	(218)
第十一节	市场经济时代的戏剧	(220)
结束语		(221)
	<b>中国话剧史文献选读〔附录一〕</b>	(223)
	<b>中国话剧大事年表〔附录二〕</b>	(259)
	<b>参考书目〔附录三〕</b>	(265)



# 第一讲 早期话剧的前奏

## 前 言

中国是个戏剧大国，有着源远流长的民族戏剧文化。但是在二十世纪初，一种来自欧美的新的戏剧样式却登堂入室，在中国流传开来，逐渐进入主流文化，成为中国现代戏剧格局中不可缺少的部分，这种新的戏剧样式后来被定名为话剧。

从清末到二十世纪四十年代末，是中国话剧的现代阶段。中国现代话剧在半个世纪的历程中，经历了从发生、发展、成熟到繁荣等历史时期，经历了与中国传统戏剧从对立到互相交融的磨合过程，并最终形成了自己独特的艺术品格。

中国现代话剧是在充分开放、自由创造的精神文化氛围中孕育、诞生和发展起来的。在十九世纪与二十世纪之交中国和西方文化的激烈对抗中，既有的文化传统受到质疑，旧的价值体系发生动摇，在这种情况下，文化艺术界挣脱羁绊，越过国界去寻找新的思想方法、思想资源，新的艺术灵感和表现形式，于是西方戏剧几千年的积累，尤其是世纪之交的各种思潮、流派、样式、品类被一并拿来，在中国的舞台上加以实验，然后择善而从。这个文化引进上的狂热举动显示出新世纪“少年中国”的虎虎生气。正是由于广阔的视野和与外国戏剧的共时性处境，才使得中国现代话剧能够在相当大的程度上汇入世界戏剧发展的主潮。

十九世纪末二十世纪初，当中国人在自己的既有文化中感到窒息的时候，西方人同样感到了巨大的文化危机，尼采曾在致勃兰兑斯的信中说，“认识到我们欧洲文化有着巨大的、无法解决的问题——这不正是文化本身在今天的一种反省和自我征服吗？”这是个有代表性的看法。两个文化板块经过长期的独自发展，都已经呈现出强弩之末的颓势，希望有一种外来力量加以激发，从而产生新的生命火花。两种文化的遇合成为大势所趋。尽管在这种无情的、残酷的撞击中中国文化往往处于弱势、守势，它所造成的创痛延续一个世纪之后仍未痊愈，是否再持续一个世纪也未可知。但这是生存与发展的必要代

价，我们别无选择。

中国现代话剧又是在民族危机中发生和成熟的。救亡和启蒙是它的内在驱动力。因此中国现代话剧有着严峻的人世态度和强烈的救世精神，历史使命感和道德评价是它的显著特征。这也导致它最终选择了现实主义作为主要创作方法。现实主义精神始终是艺术追求的深层背景。因此中国现代话剧缺少飘逸的韵致和灵动的风范，但是沉着有力，充满生命的跃动。

中国现代话剧在半个世纪的历程中有着曲折的发展道路，它经历了主题的流变，从阶级、阶层的对抗与冲突到人的觉醒与反抗；从对反叛势力与保守势力相互冲突的描述，到对个人的命运的描述；从表现个人价值的实现同社会进步、民族解放的大事业的融合与纠葛，到表现人的普遍状况，人的基本困境和精神遭际、比如孤独、寂寞、隔膜、生命感悟的层面。但是现代话剧始终关注着现实的社会问题，始终坚持以戏剧的方式介入社会生活。因而它能够以特有的方式勾画出二十世纪前半期中国社会发展的轮廓和民族精神演进的轨迹：同时经历了戏剧观念的流变，从文明戏独步一时，到新旧剧与国剧之争，再到四十年代以后的全面开放，话剧、戏曲、戏剧化的戏曲或戏曲化的话剧各擅胜场的格局，戏剧的形态样式从单一走向多元，从壁垒森严到相互吸纳，共存共荣，从而使话剧最终被本民族所接受，中国戏剧的现代形态也基本成型。

无庸讳言，在中国现代话剧史上少有大手笔、大制作，但是在整个现代史上没有任何一种艺术形式能够像话剧那样全面地深入到中国社会的各个领域、各个阶级和阶层，有力地影响到中国社会的历史进程。同时，相比较而言，二十世纪的前半期，是中国戏剧最富活力的时期，产生了一批有影响的戏剧家和戏剧作品，他们所树立的艺术标竿，至今也鲜有人能企及，遑论逾越。曹禺的《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》、《家》；夏衍的《上海屋檐下》、郭沫若的历史剧；丁西林的喜剧；熊佛西的戏剧大众化实验；田汉的戏剧教育和他的一系列作品；欧阳予倩、洪深的开创性业绩；李健吾的评论与创作；余上沅、向培良、白薇、陈白尘、吴祖光等人的戏剧创作或戏剧教育、戏剧评论实践，不但已经成为中国现代史的构成要素，而且是当代中国人不可或缺的精神遗产。

## 第一节 文明冲突中的思想文化演变

### 一、实用的文学观的流行

中国现代话剧产生于两个世纪交替之际，同时也是产生于东西方两大文

明的对抗与交融之中。在这种对抗和交融中，中国的政治、经济、文化、社会危机迅速凸现出来。种种危机的集中表现就是亡国灭种的危险。救亡图存成了国家和人民的当务之急，实际上它也是中国人民近一百年的心病。直到二十世纪七十年代，毛泽东还提出开出球籍的警世之论，可见这个威胁并未解除。救亡图存成了民族的集体无意识，也是行动的最高纲领。而民族自救的当务之急又是门户开放、引进西学。这个学习的战略沿着这样一条轨迹发展变化：即从学习西方的坚船、利炮，到学习西方的政治制度，再到学习西方的文学艺术。以文明古国的身份而要屈尊向他人认输求学，这在中华民族的心灵史上无疑是个巨大的创痛，因为在十九世纪以前，朝野上下占统治地位的观念是：中国是中心之国，外邦是化外之民。但是以1840年的鸦片战争为分界，中央帝国的幻觉被打破，中国人对外部世界的态度发生了逆转。战争使人们感受到了所谓“淫技奇巧”的威力，也发现了这个文明古国在现代世界的实际地位。于是一批先知先觉的中国人意识到必须睁开眼睛看世界，了解西学，研究洋务，以便“师夷之长技以制夷”。这样，坚船、利炮被搬运到我们这个礼仪之邦，钢铁、炸药成了中国近代化的发端。

1894年中日甲午战争中，洋务运动的结晶——清政府的北洋水师全军覆没，严峻的现实使人们明白了只有技术文明并不能救中国，在有效的系统中，技术才能发挥作用，因此必须进一步学习西方的政治制度。于是出现了康有为、梁启超的改良主义维新运动。维新运动不是由技术进步和生产力发展而引起的产业革命，而是由思想文化领域引发的政治革命，因此它缺少坚实的根基。戊戌变法五月起事，八月失败。谭嗣同、林旭、杨锐、刘光第、杨深秀、康广仁等“戊戌六君子”被杀，康有为在遭通缉后流亡国外，1899年康有为成立保皇会，以保救光绪帝为宗旨。1901年至1903年他在印度撰写《大同书》，阐述以明君治国，循序渐进的改制说。政治上的激进主义受挫之后转变为改良主义，反映到思想文化上就是通过救心来达到救世的目的，也即是从转变国民的思想观念入手来改造社会，于是新文化艺术的建设被提到了议事日程上。

学习西方的思想文化，以通俗文学艺术唤起民众成了救亡图存、振兴国运的基本路线。梁启超是这一运动的旗手。这是一场为兴亡之感所鼓舞、在实现民族复兴的使命感驱使下的文艺革新运动。正是在这场运动中戏剧从社会背景中被推到了大变动中的前台。

## 二、国际化、世界化意识的觉醒

半个多世纪的中西文化碰撞和屡战屡败的屈辱历史、屡试屡爽的社会改革，使中国人认识到中国不是中央帝国、也不是孤岛。一个民族要持续发展，

就不能故步自封，而要进入当时世界的发展潮流中去。因此，在先知先觉者、仁人志士当中，国际化、世界化的意识渐渐抬头。1907年3月9日《广州总商会报》上登载的一篇中学校庆上的演讲稿即可见一斑：“世界化，是大势所趋，违之则覆，……世界化者，立国于地球之上，不得不同其化者也，方今中国，苟欲与列强相角逐，断不能不趋同于世界化，诸君欲中国不亡，则必趋同于世界化。”在社会生活中，世界化意识已成潮流，译介西方的典章制度、艺术、人文、科学作品（严复、林纾等人的翻译）；引进西方的“奇技淫巧”（卢米埃尔的电影面世不久就被引进到中国）；大规模的出国留学潮（容闳作为第一个在美国哈佛大学得到学位的中国人，在十九世纪后半期的数十年里，不遗余力地鼓动清政府大规模派遣留学生）；清政府也多次派朝廷命官出洋考察。大臣出洋考察都必须认真写日记，定期寄回国内，从他们的认真态度不难见到当时国人与外界沟通、了解的热情；落魄秀才、莘莘学子大举东渡，向先走一步的日本人求教。种种迹象表明，这个民族的自恋情结、自闭心理正在消解。茅屋为秋风所破，屋内的寒士们在惊悸之余已经有所觉悟。

世界化的呼声不自当时始。上溯三百年，明代科学家徐光启（1562—1633年）不但自己皈依了天主教，而且呼吁所有中国人效仿。他认为这样用不了几年，举凡士农工商、贩夫走卒都会成为圣贤君子（徐曾从罗马传教士利马窦学天文、历法、数学、农学，编著《农政全书》、编译《几何原本》）。但是这种呼声在当时应者寥寥。只有到19世纪中叶以后，民族生死存亡的问题迫在眉睫的时候，才可能引起全社会的广泛回应。

这种世界化的觉醒，当然伴随着强烈的失落感、危机感，但是其主导动机仍然是一个民族的求生本能。这个民族仍然对未来抱有巨大的希望。正是这种希望，使得一个戏剧大国的国民能够屈尊接受西方人的“坐而论道”的、没有五彩斑斓的服饰与化装、没有响遏行云的、低回婉转绕梁三日的歌唱和花拳绣腿攻防自如的打斗的“话剧”。

### 三、求新求变的时尚

热衷变革、追求新奇、以新为目的，不断变革，以致疲于奔命，这是二十世纪中国社会的一个特点，这个特点即肇始于晚清。晚清的政治虽然已经暮气攻心，但是晚清的读书人却不甘于株守于老大帝国的枯树下，思想文化领域激荡着弃旧图新的热情。文艺领域的诗界革命、文界革命、小说界革命的浪潮风起云涌。梁启超认为文言“祸亡中国”、“白话为维新之本”。他的文白夹杂的“新文体”名重一时。在《饮冰室诗话》中，梁启超主张以英语译音、科技名词入诗，以旧形式创新意境。旧形式是手段，新意境才是目的。

谭嗣同最得意的诗句就是：“纲伦惨以喀斯德，法会盛于巴力门”<sup>①</sup>。在这里，新的即是好的。黄遵宪提倡“我手写我口”、“诗之外有事，诗之中有人”。也是要文学艺术从古代典籍中解放出来，书写时代精神，体现个性特征，形成新的风格。欧洲文学史上也有过数次白话运动。比如中世纪行吟诗人和但丁提倡的以土语为诗的语言，同时丢掉土语的土性，将各地土语筛选一遍，另造出一种“精炼的土语”为诗文之用；再如浪漫运动时期华兹华斯等人提倡的以活的书写语言写诗，而不要用僵死的书面语言。语言的清新、鲜活是文学和文化保持活力的先决条件。黄遵宪的主张抓住了文学进步的一个重要的基本点。穷则变，变则通，通则久，这是中国人生存智慧的精华。中国文人历来主张“一代有一代之文学”，清人赵翼有《论诗》诗曰：“李杜诗篇万口传，至今已觉不新鲜，江山代有才人出，各领风骚数百年。”魏晋南北朝时的梁人刘勰在《文心雕龙·通变》中说：“文律运周，日新其业，变则堪久，通则不乏。”纵观数千年的中国文学史，革新运动从未有过止息。但是像世纪之交这样全社会满腔热情地求新求变、蔚为风气的局面，却是所见少有。达尔文进化论的影响，中西文化交融中的心理失衡，也都是产生这一重大变化的重要原因。梁启超不过是时代的代言人，没有他，也会有别人来担当，这不是个人行为，而是历史发展的必然趋势。

求新求变自有其合理性，因为在自我封闭的体系中，生命力和创造力都会趋于枯竭，必须有异质文化的刺激，才能重新复苏。虽然变革只提供了一种改善的可能性，向何处变，如何变，变出何种结果，并非仅凭善良的愿望所能解决，但是这种风尚却为新兴戏剧的发生提供了适宜的人文环境。

## 第二节 戏剧改良——戏剧观念及形态的现代化

### 一、传统戏剧的状况

旧有戏剧的状况正与封建末世的社会状况互为表里，以歌舞演故事的基本手段，表演中心的机制，文学性的淡化，玩赏性、消遣性的恶性膨胀，使戏剧沦为一种缺乏生活实体内容，没有思想深度的“玩艺儿”。中国戏剧在黄金时代那种刚健有力的风骨、勃勃欲发的生命力已经荡然无存，戏剧已经迷失了自己的本性。

远离现实社会是旧剧又一大弊端，舞台上热衷于搬演古代故事，观众则

<sup>①</sup> 喀斯德（CASTE），印度社会的等级制；巴力门（PARLIAMENT），英国议院。

陶醉于往古的伦理神话中，浩浩乎如凭虚御风而不知其所止，飘飘乎如遗世独立、羽化而登仙。不知有汉，无论魏晋；剧本内容陈腐，充满封建糟粕，以“伤风败俗，煽惑愚众”为能事。失去生命的内容带来的必然结果是艺术表现形式僵化、陈旧，那些从古代生活方式中提炼出的艺术程式已经很难摹仿、再现、表达新时代人们的生活图景和愿望；戏曲及艺人地位的低下，也是直接影响戏剧发展的因素。“戏子”本已是个贬词，而“王八戏子”、“一妓二丐三戏子”的俗语更是将戏剧工作者贬到了社会的底层。而从演员的构成看，的确也有许多演员是娼妓出身。因此演员成了个很难翻身的行当。

在另一方面，朝廷对京剧，也即当时所谓皮黄戏倒是十分重视，但是朝廷的重视在推进戏剧发展的同时，也对戏剧构成了极大的束缚。因为戏剧是可供消遣的玩意儿，演员只是被当成了权贵的宠物。戏剧在艺术上、精神上都得不到独立。所以旧有戏剧无论从自身状况还是从客观环境看，都处于巨大的危机之中，在变革中获得新生已是迫切的内在需求。

从戏剧形态的演变历程看，传统戏剧也已到了变革的历史关头。中国戏剧在数百年中虽然经历了从元杂剧到明传奇，从昆曲到花部，到京剧的演变，但始终是诗乐舞一体，舞台演出的形态样式基本保持一致。西方戏剧也曾经有过诗乐舞一体的时期，但是在漫长的发展过程中它发生了分化：诗的成分演变为话剧（DRAMA），歌的成分演变为歌剧（OPERA），舞的成分演变为舞剧（DANCE OPERA），多样化的形态恰好适应了资本主义兴起后近代生活的多样化要求。中国戏剧则从未发生过这样的分化，它始终是一种歌舞剧。王国维在《戏曲考原》中将它定义为：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。到了近代，它不但未能在原有基础上分蘖出新的品类，反倒由于“话”的因素不断流失，程式僵化，人物的个性淹没在规范化的程式之中，而使得诗乐舞一体的样式本身越来越枵薄无力而不能承重。艺术形式的不分化，恰与古代中国大一统的政治文化格局相一致。而在晚清社会，政治经济社会各方面都处于山雨欲来风满楼的情势之中，单一的戏剧样式显然无法满足人们多样的审美需求。

## 二、戏剧形态的新参照——西方戏剧在中国的演出

中国人较早直接接触西方戏剧的，是一些出使西洋的外交官员。他们或由于外事活动安排，或出于个人好奇，观看了一些西方戏剧的演出。但是这仅仅是西洋社会万花筒中一点奇光异彩，作为局外人，作为非专业人员，他们只是感到新奇而已，最感兴趣的是剧院建筑之华美，“规模壮阔逾于王宫”；二是艺人地位高贵，“英俗演剧者为艺术，非如中国优伶之贱”，“优伶声价之重，直与王公争衡”；同时对西方戏剧布景之逼真十分惊异，称“令观者若身历其境，疑非人间”。这种观感零散地记载于各人的出访日记中，并未对社会

产生影响。

直接产生影响的还是中国境内的西方话剧演出。最早的话剧演出应当是教堂的圣剧表演和西方侨民的业余演出。教会东渐的历史比炮舰的入侵更早。每逢圣诞节，教堂的圣剧演出会吸引大批中国教民。鸦片战争后，广州、上海作为通商口岸，已有英、德、法、日等租界。租界内的学校、教堂自然成为传播西方文化的场所。侨民的戏剧演出更易于直接与普通民众发生关系。上海侨民组成的浪子剧社和好汉剧社就是其中的代表，他们租用货栈搭起临时舞台演出，虽然未有中国人观看的记载，但是这种演出不对中国人产生影响是不可能的。

1866年，浪子剧社和好汉剧社合并为A.D.C剧团（Amateur Dramatic Club Of Shanghai），修建了正规的剧场——兰心大剧院，每年公演三四次，每次三天时间，全是夜场，所演大都是世界名剧。这种演出是非营业性质，目标观众是各国侨民，加之语言有障碍，所以与中国社会几乎隔绝。偶尔有中国人去看了，也只是赞叹布景的逼真、声光化电的奇妙，对剧情和表演却觉得索然无味。因此这种演出的社会影响十分有限。看过演出的徐半梅（还有郑正秋）后来对当时观剧的无所用心十分后悔，他在《话剧创始期回忆录》中说：“假使当时有部分人能对这剧团加以注意，以它作参考品，那说不定中国的话剧，可以早十年产生哩。”当然这只是一时事后的感受，当初的冷淡与后来的热心都有其必然之理。同一事物在不同的社会情势之中所引起的关注程度会有很大的不同。

这一时期在上海的虹口租界内，还有一座日本人经营的小剧场，叫做“东京席”，有二百个座位，主要从日本请来剧团演出新派剧，每个剧团在上海停留一个月。

这种演出在不同程度上将西方戏剧引入了中国的俗世生活之中。

教会学校的“形象艺术教学”是西方戏剧影响中国公众的又一有力因素。声势浩大的学生演剧就是首先从教会学校开始的。

教会学校（MISSION SCHOOL，最早的教会学校为英国传教士R·马礼逊于1818年在马六甲设立的英华书院）所演大多是世界名剧，有时也搬演《圣经》故事。见诸记载的是1899年圣诞节，上海圣约翰书院的学生演剧。这次演出有两部剧：一为外语课本中的英语剧，另一出是学生自编自演的政治讽刺剧《官场丑史》，该剧套用旧剧《送亲演礼》和昆剧《人兽关》的部分故事框架，写一个土财主，到阔绰的城中缙绅家祝寿，洋相百出。回家后患了官迷症，只好花钱捐了官做。但他打不了官司，胡乱断案，结果被革职。演出用的是戏曲方法，分场而不分幕。他们的范本正是汪笑侬的时装新戏。另外，法国天主教会学校徐汇公学（1850年创办于上海）召开恳亲会，总要举办游艺会，

在会上演剧，观众除学生及家长外，还有教育界人士。

在教会学校戏剧演出的影响下，中国学校的师生在举行庆典时也开始演剧，虽然演的都是外国剧目，但是用的都是国语。1900年秋，上海育才学堂学生汪优游借着学校庆祝孔子诞辰的机会，在教员指导下演出三部时事新剧，写八国联军进京和江西教案等史实。汪优游也从此立下献身新剧的宏愿。同年12月，南洋公学（1896年12月清大理寺少卿盛宣怀获准创立于上海，中国师范教育的开端，现上海交大的前身）学生排演了教员朱双云编的《六君子》，在教室里演出，观众都预购蜡烛，把作为演出现场的教室照得灯火通明，气氛十分热烈，演出获得师生的一致好评。受到鼓舞的学生们稍后又演出了新剧《经国美谈》、《义和团》等剧目。1902年举办游艺会时，他们又排演了小仲马的《茶花女》和莎士比亚的《哈姆雷特》等。学生演剧的影响渐渐越出了学校的围墙。

学生演剧能流行开来，原因之一是因为这种新的戏剧样式在时人看来简单易学。汪优游当初就是看了圣约翰书院的《官场丑史》而开始演戏的。他当时认为“这种穿时装的新剧，既无唱工，又无做工，不必下功夫练习，就能上台表演”。事实证明这种新的戏剧样式的确是给年轻人提供了一种新的表达方式。1905年冬，汪优游号召十几个同学成立话剧团体文友会，首次在校外演出《捉拿安德海》、《江西教案》等剧。这是中国第一个业余新剧社，朱双云在他的中国第一部话剧史中称，文友会“实开今日各剧社之先声”。虽然它因为面临种种困难，不久就宣告解散，但却迈出了学生结社演剧的第一步。

1906年初，上海沪学会成立了李叔同主持的演剧部，演出了前一年出版的李叔同的剧本《文野婚姻》和另外四部戏。当年年底，朱双云、汪优游和王幻身等人在上海组织开明演剧会，提出六大改良：（一）政治改良，演五大臣出洋考察宪政；（二）军事改良，演教练新兵；（三）僧道改良，演破除迷信；（四）社会改良，演禁烟禁赌；（五）家庭改良，演文明婚姻；（六）教育改良，讽刺私塾。以六大改良为总主题的演出，面向社会，公开售票，连续演出三天，盛况空前。

学生演剧由教会学校而至一般学校，由教室而至街市，产生了深远的影响。

这一时期在大陆之外的台湾，新剧风潮也稍有浸染。1911年5月4日，来自日本的川上音二郎剧团在台北的“朝日座”上演悲剧，使台湾人初次接触到新剧。次年日本人壮田和朝日座经理高松丰次郎组织台语改良剧团，由川上音二郎剧团演员高野氏任导演，招募台湾本地人做演员，排练并上演了一批新剧，如《可怜的壮丁》、《大勇寻父》、《周成过台湾》等等，题材是台湾本地题材，音乐伴奏是台湾歌舞伎音乐，布景是十分简单的屏风式布景，



采用幕表制，女角由男人扮演。这个剧团的成员大都不是什么正人君子，口碑不好，公众不重视，政府也不支持，不久就自行解散了。后来由台湾人自己承头办了“宝来团”，演出风格一仍其旧，开张不久即因资金问题而解散。

### 三、以戏剧救世救心——政治家的戏剧改良

戏剧改良已是时代的普遍要求，戏剧改良中影响最大的是一批政治家。政治家进行戏剧改良，首先是要以戏剧为政治斗争的武器和社会改良的工具。政治家看中戏剧自有其必然之理，因为他们需要最有效的宣传手段，需要媒介。按二十世纪初年的媒体水平，除了戏剧别无选择。无线电广播 1922 年才开始在欧洲播出，电影，当时所谓“电光影戏”，刚刚问世不久，无声无色，技术与艺术都十分幼稚，没人当它是严肃艺术，甚至不当艺术，只算杂耍之类。诗歌、小说只做与读书人欣赏，与大多数不识字的民众很难发生关系，只有戏剧可以为所有人接受，可以影响到社会的各个阶层。毫无疑问，戏剧是当时最有效的大众传播媒介，它不可避免地要成为政治家们高度关注的对象。

梁启超政治方略的重要内容是新民，而新民必先新小说。他在《论小说与群治的关系》中指出：“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力支持人道故。”梁启超所谓的小说，是戏剧、唱本和其他各类文学艺术的总称。戏剧是“新民”，即改善国民性的有力武器。梁启超是近代史上最先提出国民性问题的人，他说：“国民性何物？一国之人，千数百年来受诸其祖若宗，而因以自觉其卓然别成一合同而化之团体，以示异于他国民者是已。国民性何道而嗣续？以何道而发扬？则文学实传其薪火而管其枢机。<sup>①</sup>而国民的精神现状却是十分堪忧：“今我国民轻薄无行，沉溺声色，缱恋床第，缠绵歌泣于春花秋月，消磨其少壮活泼之气，青年子弟，自十五岁至三十岁，惟以多情多感多愁多病为一大事业，儿女情多，风云气少”。要改良社会，必然要先改良国民性，以戏剧救心便成了当务之急。

相对于生产力和生产方式的进步，梁启超等人似乎更相信思想觉悟带给人的能量，更相信精神力量。因此一时间，戏剧的地位被大大拔高了，戏剧的教化力量，感召力量在一些人心中甚至被放到了与宗教类似的地位，有人表示，“愿吾国戏剧家……以其一身化亿万身，以救此众生。吾尤愿吾内地十八行省，省省得志士，设剧场，……以灌输文明思想。”（天路生）阿基米

<sup>①</sup> 见中华书局《饮冰室合集·文集》第十二册之《丽韩十家文钞》。