



中国现代
戏剧史稿
1899-1949

陈白尘 董 健 主编

中国戏剧出版社

中国现代 戏剧史稿

1899-1949

陈白尘 董 健 主编

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现代戏剧史稿 / 陈白尘, 董健主编. — 2 版. — 北京:
中国戏剧出版社, 2008.10

ISBN 978-7-104-02785-0

I. 中… II. ①陈… ②董… III. 戏剧史 - 中国 - 19 世
纪 ~ 20 世纪 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 15706 号

中国现代戏剧史稿

出版人: 樊国宾

责任编辑: 方育德

封面设计: 常春

版式设计: 谢天一

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码: 100097

电话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传真: 010-58930242 (发行部)

经销: 全国新华书店

印刷: 北京长阳汇文印刷厂

开本: 787mm×1092mm 1/16

印张: 33.25

字数: 565 千

版次: 1989 年 7 月第 1 版 2008 年 9 月北京第 2 版第 4 次印刷

书号: ISBN 978-7-104-02785-0

定价: 65.00 元

版权所有 违者必究

谨以此书纪念
中国话剧诞生100周年

本书荣获

中华人民共和国国家教育委员会颁发的

第二届全国普通高等学校优秀教材特等奖（1992年）

江苏省人民政府颁发的

江苏省第三次哲学社会科学优秀成果一等奖（1991年）

编写组成员

（以姓氏笔画为序）

丁罗男	马明	朱栋霖	陈白尘
陈雪岭	胡星亮	顾文勋	徐天健
黄美序	惠小砚	董健	

初版前言

本书是我国第六个五年计划期间文学艺术学科国家重点科研项目之一。

建国以来，不少高等院校开设了“中国现代戏剧史”和“剧作家专题研究”的课程，自编了一些讲义，也发表过一些专著和论文，但迄今还没有正式出版过一本较系统地讲述中国现代戏剧发展史的书。一九八三年三月，在桂林召开的全国文学、艺术、外国文学科研规划会议上，确定由南京大学戏剧研究室编写《中国现代戏剧史稿》一书。

一九八三年四月，本书编写组成立，在南京召开了首次编写工作会议。应邀出席会议的学术顾问有三十年代左翼剧联领导人赵铭彝教授和老作家柯灵。这次会议就编写此书的指导思想和全书体例交换了意见，并初步确定了分工。

一九八四年四月，在完成部分初稿的基础上，于苏州召开了第二次编写工作会议。到会作学术顾问的有夏衍、于伶、赵铭彝、柯灵、石凌鹤、葛一虹等老一辈剧作家和评论家。编写组向他们汇报了编写中遇到的问题，听取了他们对初稿的意见。夏衍同志就中国现代戏剧史的发展规律问题、戏剧队伍统一战线问题、“左”倾教条主义的影响问题、艺术与政治的关系问题等，结合他本人长期领导革命戏剧电影运动和从事创作的体验，发表了系统、深刻的意见。其他老同志也联系实际、回顾历史、各抒己见，热情地向编写组提出了许多切实可行的意见和建议。这次会议开阔了编写组成员的视野，打开了思路，统一了认识，为编写工作的顺利进行提供了保证。

一九八六年五月底至六月初，在江苏省南通县召开了书稿鉴定会。应邀到会的中国现代戏剧史、文学史专家学者有田本相、杨景辉、黄会林、许国荣、孙庆升、陈坚、梁化群等。他们充分肯定了书稿，并提出了一些宝贵的修改意见。未能到会的赵铭彝、柯灵同志寄来了详细的书面意见。根据这些意见，编写组又用了



一年时间对书稿进行修改。

一九八七年八月至一九八八年四月,全书由董健统稿,并重写、改写了个别章节,最后由陈白尘审定。

国家《重点研究项目议定书》(一九八三年三月签定)规定《中国现代戏剧史稿》出版的目的是为了填补学术和文化建设的空白,满足高等院校和戏剧部门教学、科研的需要,满足广大社会青年和文艺工作者学习进修与国际文化交流的需要,也为了总结历史经验教训,为当前戏剧运动提供借鉴。为了达到这一目的,编写组力图按照党的十一届三中全会解放思想、实事求是的精神,尽可能多地掌握史料并给以科学分析,对历史作出真实的描述和公正的评价。但是,这个意图达到了多少,还有待实践的检验。由于编写者理论、知识水平的限制和资料搜集的困难,加之编写时间不长,其间,编写人员和分工又多次变动,现在这本书一定还存在一些缺点和问题。我们把它作为从无到有阶段上的产物,奉献给读者,更期待着学术界同行和广大读者的批评指正。在听取了各方面的意见之后,我们准备对该书再进行修改。

本书在结构上试用纵横交叉的布局,既按时间顺序阐述中国现代戏剧发展的历史,又保持每一个剧作家在篇幅上的相对集中性。

本书由南京大学中文系教授陈白尘、董健主编,编写组成员除南京大学戏剧研究室的人员外,尚有上海戏剧学院丁罗男、苏州大学朱栋霖以及江苏省艺术研究所马明。本书各章节的执笔者是:

丁罗男:第一章、第八章;马明:第一章初稿、第六章第五节;朱栋霖:第四章第一、二、四、五节,第五章、第七章;陈雪岭:第二章第五节初稿,第四章第三、六、七、八节;胡星亮:第六章第一、七节,第九至十四节;顾文勋:第二章第一、二、三、六、八节;徐天健:第二章第四、七节,第六章第二、三、四节;惠小砚:第八章第二节初稿;董健:绪论、第三章、第六章第六、八节。朱栋霖协助董健完成了第四章的统稿及阿英一节的修改。博士研究生陆炜对郭沫若两节做了认真的修改。

在本书编写过程中,得到上海戏剧学院、苏州大学等兄弟院校的热情帮助,中国戏剧出版社对本书的出版给予了很大的支持,尤其是责任编辑方育德同志,在资料核实等方面做了许多艰苦细致的工作,中国社会科学院文学研究所的王保生、孟繁林同志向我们提供了部分资料,在此对他们表示感谢!

本书完稿于一九八八年,我们谨以此纪念中国现代伟大的戏剧家田汉诞辰九十周年!

同时,我们愿将本书作为一份薄礼,献给中华人民共和国建国四十周年!

《中国现代戏剧史稿》编写组

1988年10月4日



绪论

一 现代性——历史使然

中国现代戏剧史不仅是新兴话剧产生、发展的历史,而且包括传统旧戏在新的历史条件下革新演变的历史和新歌剧、新舞剧产生、发展的历史。但是,不论从戏剧思潮和戏剧观念之转变的现代性和世界性来看,还是从戏剧运动与我国民主主义革命的紧密联系起来看,或者从大批优秀剧作家的涌现及其在创作上的重大贡献来看,真正在漫长的中国戏剧史上开辟了一个崭新历史阶段,在新文化运动中占有突出的历史地位,并在现代戏剧史上起着主导作用的,则是新兴的话剧。因此,本书论述的重点,是新兴话剧产生、发展的历史,其中又侧重于理论思潮和剧本文学的历史,只在讲到戏剧发展的总趋势和某些重要剧作家的创作道路和艺术特点时,才联系到传统旧戏的改革等问题。

中国戏剧从古典形态向现代形态的历史性转变,开始于十九世纪末二十世纪初。这也正是世界戏剧思潮和戏剧观念发生复杂变化的时候。在这一世界性的变化中,中国现代戏剧立于自己的民族土壤,凭赖其古老而丰富的历史渊源,走了一条独特的发展道路。自从一八四〇年鸦片战争打破了旧中国的封闭状态,资产阶级民主革命逐渐被提到历史日程上之后,尤其是经过“五四”新文化运动,中国的事就具有了已往不曾有过的现代性和世界性。中国现代戏剧虽然与世界戏剧的新潮流并不完全是同步前进的,但它以空前开放的姿态迎接了来叩中国大门的各种外来的戏剧思潮和戏剧观念,并将其加以消化、吸收,使之与新的历史内容拥抱。这样,中国现代戏剧便在中西戏剧美学的“碰撞”和“交融”中演出了戏剧的新场面。因此可以说,中国戏剧从古典形态向现代形态的转变,是世界戏剧的新发展在一个特殊国度的特殊表现;新崛起的中国现代戏剧,是世界戏剧在东方新开拓的一个富有民族特色的不可忽视的分支。它不仅为本国反帝反封建的

民主主义新文化增添了光彩,也对世界文化事业做出了独特的贡献。

基于历史要求的戏剧思潮和戏剧观念的根本转变,或者说戏剧之启蒙理性与现代意识的强化,是中国戏剧脱离古典时期、进入现代时期的基本标志。进入现代时期之后,尽管古典戏曲并没有消亡,也在寻找着自身与新时代结合的途径,但它已从“前景”退为“背景”,就像古典诗词再也不能代表现代诗歌一样,古典戏曲终究不能作为戏剧现代性的代表了。中国戏剧向现代性的转变主要表现在以下四个方面:

第一,是戏剧价值观念的变化。现代戏剧既要打破传统旧戏曾经面临的“载道”、“卫道”和所谓“劝善惩恶”的封建实用主义的束缚,又要摒弃封建社会末期那种把戏剧视为有闲阶级的玩物的腐朽思想,而成为一门真正的“人”的艺术。它必须真实地反映社会人生,表现人的价值和尊严,以批评的眼光看待历史和现实,真正表达人的思想感情和精神世界,从而起到在审美中开启民智、娱乐大众、升华人格的作用。

第二,是戏剧精神内涵的变化。现代戏剧虽然也继承传统旧戏中某些带有民主性和进步性的精华,但从根本上说来,它的精神内涵是与现代社会相联系、相适应的。现代戏剧以人道主义、民主主义和爱国主义为核心的新思想,取代了旧戏中封建专制主义“忠、孝、节、义”的思想以及种种反科学、非理性的迷信观念。

第三,是舞台人物形象体系的变化。直接来自现代社会生活现实的各种人物形象,尤其是各种现代新人和普通人的形象,在现代舞台上找到了位置。过去那种帝王将相、才子佳人、神仙鬼怪的形象,是为戏剧的现代性所排斥的。这类形象虽然在现代话剧中也曾经出现过,但被赋予了崭新的思想和艺术的内涵。

第四,是戏剧艺术生态构成上的变化。这就是由戏曲一元格局变为话剧——戏曲二元格局。接受西方戏剧美学影响而产生的话剧,以更适于表现现代日常生活的写实手法取代旧戏中虚拟性和程式化的表现手法,以接近生活本来面貌的对话和动作取代旧戏的“唱、念、做、打”,也就是说,以散文文化的话剧取代诗、词、曲溶为一体的古典戏曲,同时话剧也从传统戏曲得到艺术的借鉴。而传统的戏曲与话剧并生于现代社会,它也注意向话剧学习,借以为自己的发展探寻新的可能性。

从以上这些戏剧美学原则的基本变化来考察,中国现代戏剧萌芽于戊戌变法和辛亥革命时期,而在“五四”新文化运动中得到进一步发展。中国现代戏剧史的进程是曲折的,它的历史内容也是复杂的,但从根本上说,它是我国资产阶级民主革命时期(包括旧民主主义革命和新民主主义革命两个阶段)戏剧艺术



变革、发展的历史。它从萌芽、发展到成熟、繁荣,是与历史进步和人民解放的要求相呼应,与反帝反封建的革命斗争相联系的。

二 中国现代戏剧的崛起

以新兴话剧为代表的中国现代戏剧的崛起,体现了中国社会和文化的新发展。一切文学艺术的生命都在于它与时代和人民的密切联系,戏剧尤其如此。戏剧的“小舞台”只有反映并推动着历史“大舞台”上的生活和斗争,只有不断地向人民提供新的丰富的精神食粮,它才能取得合理存在的社会价值,并为自己开辟前进的道路。话剧这一新形式的产生、发展,顺应了历史的要求和人民的意愿,这说明新的戏剧思潮和戏剧观念在向中国封建社会末期旧戏美学原则的挑战中,取得了历史性的胜利。

中国戏剧有着悠久的历史,曾产生过关汉卿、王实甫、汤显祖、李玉、洪昇、孔尚任等许多具有世界影响的优秀剧作家;在宋元戏文、元代杂剧、明清传奇以及各种地方戏曲中,都有一批堪入世界文化宝库的佳作。但是,随着中国封建社会的腐朽和没落,古老的中国戏剧的光彩也渐渐暗淡下去了。到清朝末年,杂剧、传奇的戏剧艺术形态已经过时,失去舞台生命力。而占据了舞台的京剧,作为传统旧戏的代表,它一方面把多年积累的唱腔和表演艺术发展到烂熟的程度,一方面却使戏剧的文学性和精神内涵大大“贫困化”。戏剧越来越宫廷化和商业化,越来越脱离现实生活和时代的要求。没有卓越的剧作家问世,也没有堪称文学名著的剧本产生。片面追求以演员为中心的畸形发展,使文学成为表演艺术的可怜的奴婢和附庸。技术性的“外壳”冲淡了人的精神追求。人们所“观赏”的主要是演员和演技,而不是戏剧所反映的生活内容。戏剧流为玩物,形式压倒内容,戏剧艺术渐趋僵化。当中国进入资产阶级民主革命的历史新时期时,中国的政治、经济、思想、文化都发生着巨大的变化,爱国主义(反对外国列强的侵略)和民主主义(反对封建专制)成为强烈的时代精神。面对这样的新形势,脱离现实、脱离时代的旧戏的腐朽性已经明显地暴露出来,而对戏剧进行变革的要求也在历史的推动下被越来越强烈地提了出来。变革先是在旧戏营垒的内部进行,这就是从戊戌维新到辛亥革命前后的戏曲改良运动。首先,杂剧和传奇这样古老的戏剧文学体裁,从内容到形式都发生了一系列的变化。一大批反映现



实生活、表现资产阶级民主主义革命思想的作品应运而生。虽然多是舞台性较差的案头之作,但在内容上打开了旧剧创作的新局面,“皆激昂慷慨,血泪交流,为民族文学之伟著,亦政治剧曲之丰碑”^①。梁启超(一八七三年——一九二九年)是对杂剧、传奇进行改良的代表人物。他的新传奇剧本《劫灰梦》中说:“你看从前法国路易十四的时候,那人心风俗不是和中国今日一样吗?幸亏有一个文人叫做福禄特尔的,做了许多小说戏本,竟把一国的人从睡梦中唤起来了。”^②他就是从这种现代启蒙主义的戏剧观念出发,重新认识戏剧的社会价值,并创作了《劫灰梦》、《新罗马》、《情侠记》等新传奇剧本,宣传民主主义和爱国主义。在艺术形式上,一批表现新内容的杂剧和传奇,也发生了明显的变化。如接近口语的对话被加强,受古律束缚的唱段被削弱,表现上的虚拟性和程式化受到某些写实手法的冲击,以及结构上的近代剧分幕制的尝试等。这些变化都标志着中国古典戏剧的内部已经隐隐骚动着向现代戏剧新形式过渡的要求。其次,当时在舞台上处于“霸主”地位的京剧,也进行了革新的尝试。辛亥革命前夕,一些具有资产阶级民主革命思想的文化人,对传统戏曲的腐败表示强烈的不满,斥之为“红粉佳人,风流才子,伤风之事,亡国之音”^③,要求舞台起到“改革恶俗,开通民智,提倡民族主义,唤起国家思想”的启蒙教育作用^④。陈独秀(一八八〇年——一九四二年)提出:“戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下人之大教师也。”^⑤这在当时是一种崭新的戏剧价值观。被称为“中国第一戏剧改良家”的京剧名演员汪笑侬(一八五八年——一九一八年)是一位有新思想的京剧改革的代表人物。他的改革主要是从思想内容入手的。他编演的京剧《党人碑》、《哭祖庙》、《波兰亡国惨》等,不论是借古喻今的历史剧,还是抨击现实的“时装新戏”,都是宣传爱国主义和民主思想,反对封建专制主义,给陈腐的旧戏舞台带来了某些生气。夏月润、潘月樵等旧戏演员也对京剧的革新进行了大胆

① 郑振铎:《〈晚清戏曲小说目〉序》。阿英编《晚清戏曲小说目》,上海古典文学出版社1957年9月版。

② 见《饮冰室文集全编》卷十六。福禄特尔(1694—1778),法国作家、启蒙主义思想家,今译伏尔泰。

③ 无涯生(化名):《观戏记》(1903年),见阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,中华书局1960年3月版。

④ 柳亚子:《〈二十世纪大舞台〉发刊词》(1904年)。

⑤ 三爱(陈独秀):《论戏曲》,先用白话发表于1904年9月《安徽俗话报》第11期,后用文言发表于1905年《新小说》第2卷第2期。此据《新小说》本。

尝试,使京剧的表演“不知不觉的,趋于写实一途了”^①。然而,新内容不得不要受着旧形式的束缚。这样,他们的革新就不可能使脱离现实、脱离时代的中国旧戏根本改观。时代呼唤着现代新型戏剧的诞生。

虽然不能说中国古典戏剧本身毫无向现代新型戏剧转化的因素,但历史事实是:中国现代戏剧的主要形式——话剧,是借了“外力”的推动而产生的。在古典戏曲不能适应历史要求的情况下,先进的中国人把眼睛转向西方,寻求新的戏剧思潮和戏剧观念,探索戏剧与时代结合的新途径。上海教会学校的学生演剧,在这新途径的探索上迈出了最早的一步。他们在用外语演出西方剧目的同时,也受到了西方的戏剧观念的熏陶。在一八九九年的一次演出中,他们演了一出“好像是《官场丑史》一类名称”的中国时装戏。此戏不仅穿时装演时事,而且“既无唱工,又无做工”^②。这是一个不可忽视的变化。尽管他们还未能完全摆脱古典戏剧的体系,与汪笑侬一派人的戏曲改良一脉相承,但究竟透出了一种新的戏剧诞生的信息。也可以说,中国新兴话剧在这里已经进入了它的胚胎期。如果说上海的学生演剧只是用行动提出了向西方寻求戏剧新观念的问题,那么梁启超、陈独秀等人却从理论上提出了向西方学习的主张。他们在戏剧与社会的关系、戏剧的美学价值等问题上的见解,代表了当时一批思想先进的文化人以西方的新思潮、新观念对中国古典戏剧美学原则所进行的批判。这无疑从理论上为新兴话剧的诞生准备了条件。一九〇七年春柳社在日本东京、春阳社在上海演出的文明新戏,正式宣告中国新兴话剧的诞生。《黑奴吁天录》(五幕剧,曾孝谷编)是新兴话剧第一个创作的剧本。这是中国戏剧史上的一个历史性转折,是中国戏剧在从古典形态向现代形态的发展中迈出的重要一步。文明新戏虽然主要是师法日本新派剧的,但后者与西方戏剧的影响有很大关系,因此文明新戏实际上也是西方戏剧美学通过先于中国开放的日本,与中国戏剧改革初步结合的结果,从而引起了中国戏剧从旧到新的“蜕变”。在这一演化过程中,旧的戏剧观念被打破了,旧剧的美学原则再也不能一统天下,而新的戏剧观念和美学原则,却显示出强大的生命力。体现着历史要求、代表着戏剧新观念的文明新戏,在辛亥革命中达到高潮。从思想上说,它以人道主义、民主主义和爱国主义



① 洪深:《现代戏剧导论》(《中国新文学大系·戏剧集·导言》),《洪深文集》第4卷,中国戏剧出版社1988年版。

② 汪优游(仲贤):《我的俳優生活》,《社会月报》第1卷第1至3.5期(1934年)。

对人民大众进行启蒙教育,表现了强烈的反帝反封建的进步政治倾向,为我国资产阶级民主革命的舆论宣传立下了功劳;从艺术上说,它打破传统旧戏那种渐趋僵化和形式主义的程式,以接近生活真实的对话和动作为主,注重写实主义手法的运用,在编剧和演出方面都赋予中国戏剧以崭新的面貌。如果说梁启超、汪笑侬一派人的戏曲改良,还只是在中国戏剧的旧途上挣扎,那么文明新戏却已经撞开了中国戏剧现代化的大门;如果说十九世纪末的学生演剧还只是新戏剧的胚胎,那么文明新戏却是一个呱呱坠地的婴儿了。它虽然幼稚、粗疏,带着旧戏的不少遗迹,但究竟是一种新型的戏剧了。它作为新兴话剧的早期形态,揭开了中国现代戏剧史的第一章。

在中国半殖民地半封建的社会环境下,经济、政治、思想、文化的变革是十分艰难曲折的。封建主义的专制性、官僚资本主义的买办性与帝国主义的掠夺性合铸成一座阻拦中国进步的沉重铁闸。中国民族资产阶级,其软弱性和妥协性不仅表现在经济、政治方面,也表现在思想、文化方面。辛亥革命只是把清朝皇帝赶下了宝座,并没有能够完成反帝反封建的根本任务。资产阶级以人道主义、民主主义和爱国主义为核心的启蒙运动没有取得显著成效,旧民主主义革命时期的文化改革只有半途而废。因此,中国戏剧从古典形态向现代形态的转变,也就不可能不出现曲折和反复。风行一时的文明新戏,随着辛亥革命的失败和封建势力的复辟而迅速地腐化变质。“戏与演员,同时退化,同时失败……戏剧的取材,不但不直接向人生里寻觅(所谓创作),甚至外国的好剧本小说,亦无能使用”,这时他们“所演的戏竟至全无意识,不及儿戏了”^①。在戏剧观念上发生的大回潮,反映了民主革命所受的挫折。但是,中国戏剧在蜕旧变新、追求现代性的道路上,经过几年痛苦的反复和回潮之后,终于在“五四”时期又迈出了更强有力的步伐。“五四”是一次更大规模的思想解放运动和新文化运动。在这一运动中,站在反帝反封建第一线的先进的知识分子,反对旧文学,提倡新文学,用新的戏剧思潮和戏剧观念对陈腐的旧戏和堕落的文明新戏进行了猛烈批判。他们的这种批判尽管不无偏颇失当之处,但在当时历史条件下,促进了新兴话剧的再度勃兴和进一步发展。在新旧戏剧思潮和戏剧观念的决战中,不论是具有初步共产主义思想的革命民主主义的知识分子,还是自由主义知识分子,在启蒙理性与现代意识上,是站在一起的。陈独秀、胡适、周作人、傅斯年、钱玄同、

^① 洪深:《现代戏剧导论》(《中国新文学大系·戏剧集·导言》)。

刘半农等人的理论主张,在新戏剧观念的确立上起了一定的进步作用。从“五四”起,中国进入新民主主义革命阶段,包括戏剧在内的新文化运动成为一股强大的不可阻挡的潮流。中国革命和文化运动的面貌为之一新。中国现代戏剧也进入了一个新的历史时期。它高举反帝反封建反官僚资本主义的旗帜,一方面与时代和人民同舟共济,命运相连,一方面遵循自身的艺术规律,在反动政治和经济困难的压迫下,不断扩展自己的影响;一方面吸收“异域的营养”,一方面继承祖国的传统,刻苦探索现代化、民族化、大众化的途径;一方面反对各种背离时代和人民事业的艺术倾向,一方面坚持以现实主义和浪漫主义为中心、为主流的多渠道、多层次的艺术探求,逐步提高自己的水平,从而在艰苦斗争和复杂环境中创造了辉煌的成绩。

三 中国现代戏剧的发展历程

中国现代戏剧的发展,因受社会政治斗争的影响和戏剧自身艺术规律的制约,而显示出它的历史阶段性。如果说,旧民主主义革命阶段,从学生演剧到文明新戏,是现代戏剧的萌芽时期,那么,从一九一九年“五四”运动到四十年代,便是现代戏剧发展、成熟和繁荣的时期。

从“五四”前夕到二十年代末,是文明新戏没落之后,中国现代戏剧在更大规模上的勃兴时期。在这一时期,从“五四”运动到“五卅”运动,从第一次国共合作和北伐战争的胜利到国共分裂、大革命失败,人民大众的反帝反封建的斗争风起云涌,席卷全国。同时,一场“现代化”背景下的反对旧思想、旧道德、旧文化的思想解放运动,以空前的规模和气魄冲击着整个意识形态领域,震荡着全民族的精神世界。这是中国有史以来出现的第一个思想、个性大解放的年代,也是中国有史以来出现的第一个民主、科学精神大发扬的年代。正是在这个充满启蒙理性与现代意识的年代里,中国戏剧的现代化得以逐步实现。

二十年代,戏剧的新思潮、新观念空前活跃,话剧运动和话剧创作的成绩为以前的学生演剧和文明新戏所望尘莫及。一切进步的剧作家,不管是主张写实主义、“为人生”的,还是主张浪漫主义、“为艺术”的,他们都带着一种对旧事物大胆怀疑、坚决批判,对新事物热情向往、执著追求的精神,进行思考和创作。当半殖民地半封建社会的腐朽统治面临革命的冲击时,种种关系到历史进步的社

会问题成为戏剧家关注的中心,所谓“问题剧”盛极一时。胡适的《终身大事》、郭沫若的《三个叛逆的女性》、田汉的《获虎之夜》、欧阳予倩的《泼妇》、熊佛西的《一片爱国心》、汪仲贤的《好儿子》、陈大悲的《幽兰女士》等剧,从婚姻问题、家庭问题、妇女问题等各个角度,向封建统治和封建道德发起攻击,对帝国主义侵略势力及其走狗封建军阀和他们统治下的黑暗社会进行了暴露和批判。在二十年代的戏剧创作中,人道主义、民主主义、爱国主义的精神,思想解放、个性解放、自由平等的要求,作为活泼有力的时代精神,对处于新民主主义革命潮流中的人民大众发生了积极的启蒙教育作用。长期被封建道德和奴隶主义所麻痹、所封闭的人的心灵,在新时代的召唤下苏醒、开放。那时之所以出现“易卜生热”,从戏剧自身的变革上说,是“因为要建设西洋式的新剧,要高扬戏剧到真的文学底地位,要以白话来兴散文剧”;从社会意义上说,则是“因为 Ibsen(易卜生)敢于攻击社会,敢于独战多数”^①。二十年代的剧作家多是服膺以尊重人的自由与个性为核心的“易卜生主义”的,他们一方面怀着最先觉醒的兴奋与冲破黑暗的勇敢,在思想解放的第一线上作顽强的战斗,一方面又在磐石般旧势力的重压下看不清斗争的路向。因此,有狂飙突进,也有苦闷彷徨。他们在攻击社会的时候,“颇有以孤军而被包围于旧垒中之感”,叫人“觉到悲凉,然而意气是壮盛的”^②。这使二十年代的剧作在思想情调上往往于热烈中透出悲凉,在豪迈中夹带着感伤。这种情调在田汉的剧作中表现最为突出。这是带着沉重负担艰难前进的中国历史给艺术打上的烙印。

二十年代的话剧,在艺术上较文明新戏时期已有长足的发展。“爱美剧”运动正是针对文明新戏没落时期的商业化倾向而兴起的,它推动了话剧艺术的发展。尽管当时翻译、改编的外国戏还多于本国话剧的创作和演出,但话剧这一新形式已经在中国剧坛上初步立足,并发生了巨大影响。首先,剧本文学的创作打开了新局面。这对缺乏文学性的文明新戏来说,是一个很大的进步。尤其是独幕剧的创作日趋成熟、空前繁荣,涌现了一大批风格各异的剧作家。多幕剧的创作也得到了初步发展,但艺术上还比较粗陋和稚嫩。其次,对戏剧演出的完整性和艺术性具有重要意义的导演艺术,前经南开新剧团的初步实践和北京大学教授宋春舫的理论倡导,后经上海戏剧协社洪深的有力推行和扩大影响,得到了话

① 鲁迅:《集外集·(奔流)编校后记三》,《鲁迅全集》第7卷,人民文学出版社1981年版。

② 同上。

剧界的重视,这对中国话剧艺术的进一步发展与成熟,是有促进作用的。

三十年代是中国话剧在曲折发展中达到成熟的时期。在这一时期,由于社会政治斗争和文化运动产生了与上一时期完全不同的特点,戏剧运动、戏剧思潮和戏剧创作也出现新的变化。国共合作的破裂和第一次大革命的失败,使新民主主义革命的历史进程遇到挫折和反复。中国共产党转入“地下”,在苏区建立红色政权、开展土地革命、发展武装斗争。三十年代世界资本主义的危机与“红色”革命潮流的涌动,使中国现代戏剧发生了转向“革命”、转向“左倾”的大转折。在苏联革命戏剧思潮的影响与国内阶级斗争的推动下,“无产阶级戏剧”的口号被提了出来,“左翼戏剧运动”成为戏剧运动的主力。一九三〇年成立的中国左翼戏剧家联盟,标志着中国共产党对戏剧运动领导的加强。在这一新形势下,戏剧队伍发生了新的分化和组合。二十年代登上剧坛的一部分革命民主主义剧作家发生世界观的“转变”,成为左翼戏剧阵线的领导或整个戏剧运动的骨干。大批尚未发生这种“转变”的民主主义剧作家,在左翼阵线的积极影响下,继续发扬“五四”以来人道主义、民主主义和爱国主义的精神,注重戏剧艺术的探索和对黑暗现实的暴露,对推动中国现代戏剧的发展起了重大作用。在日本殖民者占领的台湾,从二十年代到三十年代,现代戏剧也有明显的进展。左翼的“红色”倾向被压下去之后,自由主义的民主倾向抬头,在“台湾文化协会”的旗帜下,“希望透过文化的启蒙,唤起台湾人的民族意识,并谋求台湾社会的解放和文化的提升”^①。

这一时期戏剧创作的特点,首先表现为在政治上对战斗性的追求明显加强。不少剧作家从“感伤”、“颓废”、“彷徨”中解脱出来,认清了革命的目标,以新的战斗姿态活跃在剧坛上。二十年代剧作中那种热烈而悲凉的情调,于今,“悲凉”的东西少见了,而“热烈”的一面更加突出了。二十年代思想解放、个性解放、自由平等的呼唤,进一步表现为争取阶级解放、社会解放的斗争;对旧道德、旧思想的批判,进一步发展为对大地主大资产阶级反动政权的反抗;婚姻问题、家庭问题、妇女问题的题材,揭示得更加深刻,更加富有复杂的社会内容,而且往往与工人反抗资本家的剥削、农民反抗封建阶级压迫的斗争结合起来,——人道主义、民主主义被赋予了崭新的革命内容;戏剧中的爱国主义更加强烈,“九·一八”之后,直接表现为反对日本帝国主义侵略的斗争,至一九三六年形成“国



① 林鹤宜:《台湾戏剧史》,(台湾)“国立”空中大学印行,2003年版,第163页。