

叢海劇戲

一九五七年

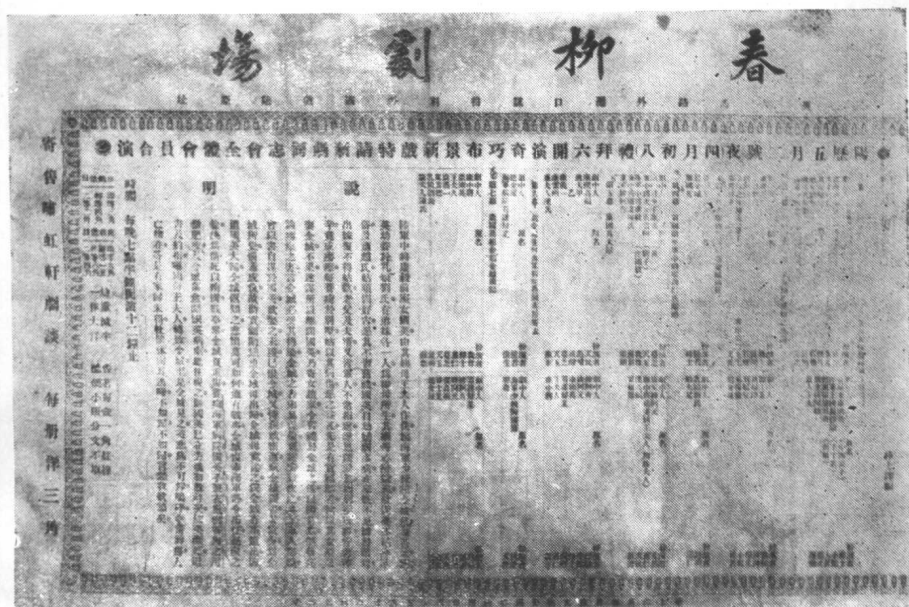
第三輯



李息霜(叔同)戏照
“茶花女”剧中的瑪葛萊特



“珍珠塔”幕表



春柳劇場演出傳單



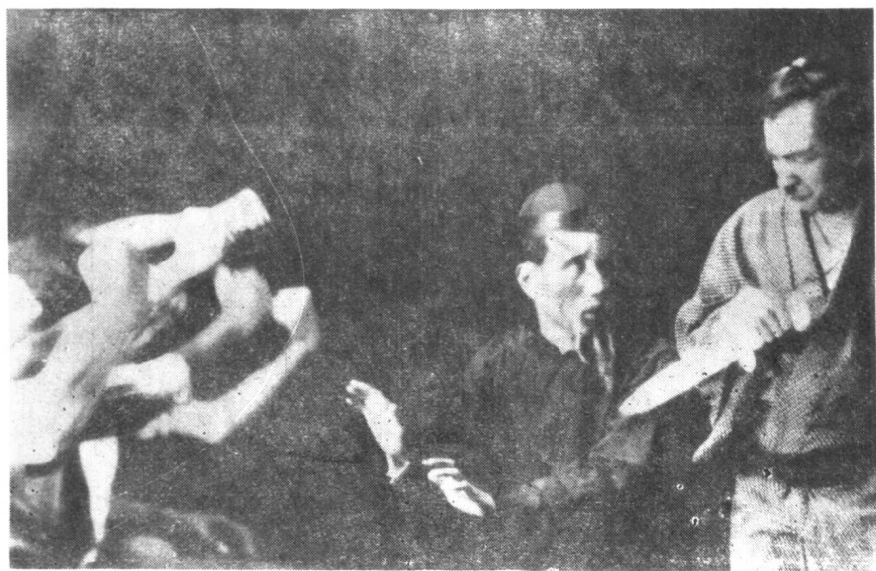
“怒吼吧，中国！”

1933年上海戏剧协社演出。应云卫导演，袁牧之饰老船夫（左）。



“放下你的鞭子！”

1938年武汉一剧团演出。



“反对不抵抗！”

九一八后，上海左翼戏剧家联盟演出。



“带枪的人”

1940年延安鲁迅
艺术学院演出。
于学偉飾列宁
严正飾斯大林

“白毛女”

1944年秋鲁迅艺
术学院在延安首
次上演。

王 岷飾喜 儿
張守維飾楊白劳
王家乙飾穆仁智
邱 力飾王大瞎



“兄妹开荒”

1943年延安鲁迅
艺术学院演出。

演員王大化(左)
于 藍(右)

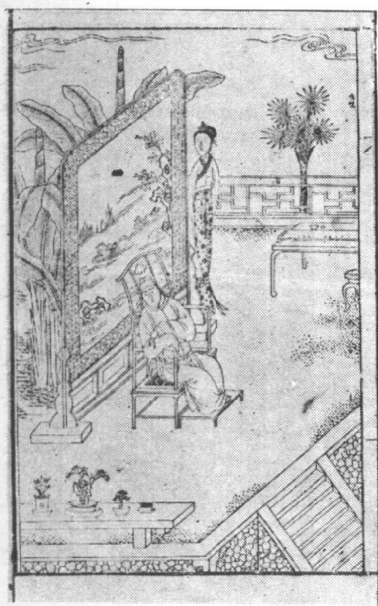
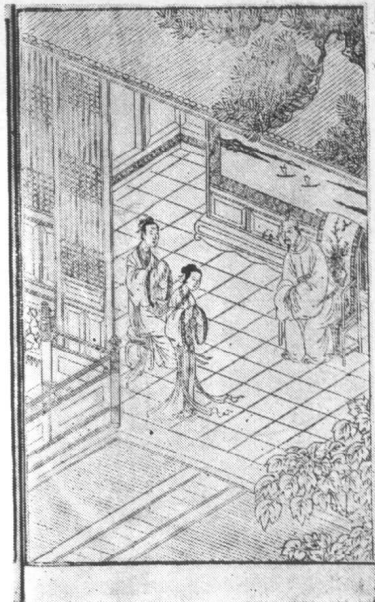


明刻顧曲齋本雜劇書影

明王驥德編顧曲齋本元雜劇，北京圖書館新近收得首冊。“古雜劇目錄”把顧曲齋所刻雜劇全都列出，共二十種；按對現存顧曲齋本雜劇，可確知全帙已無缺失。書中插图精細生動，刻工黃德新，是明末木板雕刻名家。



关汉卿“玉鏡合”杂剧
第一折温嬌初見表妹。



关汉卿“望江亭”杂剧第二折，
譚記儿偷猜白士中得書心事。



“望江亭”第三折，譚記儿伪装
漁妇，到望江亭去会见楊衙內。

戲劇論叢

第 三 輯

一九五七年八月二十七日出版

目 录

反右派斗争与做学问·····	田 汉 (3)
半个世纪的战斗经历·····	張 庚 (9)
话剧三十年(1907——1937)概观·····	趙銘彝 (24)
回憶春柳·····	欧阳予倩 (43)
談杜丽娘·····	梅兰芳 (69)
談柳夢梅·····	白云生 (74)
杂談牡丹亭惊夢·····	俞平伯 (81)
关于话剧吸取戏曲表演手法問題·····	焦菊隐 (90)
中国戏曲的舞台美术·····	周贻白 (100)
編剧、表演瑣談·····	荀慧生 (117)
張德成先生的演剧見解·····	冬 尼 (128)
卡尔罗·哥尔多尼及其喜劇·····(苏)A·吉維列果夫 蔡时济譯	(138)
布莱希特的戏剧創作·····(苏)П·乔尔娜雅 П·梅里尼柯夫 王卓如譯	(157)
丁西林的喜劇·····	陈瘦竹 (182)
福建南部的民間小戏·····	謝家群 (197)
龙岩杂戏·····	杜笠芳 (202)
談傩戏·····	李黎明 (204)
評金山群品校录·····	叶德均 (207)
关于天汉剧(学术通訊)·····	蔡美彪 赵万里 胡 忌 (219)
“全国剧种初步統計”补充訂正·····	讀 者 (224)
插图: 剧照、書影等十三幅	

“戏剧論叢”編輯委員会

北京王府大街64号

田 汉*	伊 兵	李 訶**	沙 新
馬彦祥	許之乔	張 庚	葛一虹**
赵 寻	赵銘彝	戴不凡**	

姓名排列以笔画为序。旁有*者为召集人，**者为执行編委。

出版者：中国戏剧出版社

發行者：邮电部北京邮局

訂購处：全国各地邮局

代售处：各地新华書店

定 价：每輯0.75 元

書号(刊)027

反右派斗争与做学问

田 汉

“論叢”送出它的秋季号的时候，正是党所号召的反右派斗争的高潮中。这一斗争在戏剧界从批判和揭发吴祖光开始，正在猛火似的向其他几个反右派战场扩大。这是一次政治上思想上的社会主义革命斗争，任何人任何单位都得参加。编辑部要我写一篇关于如何让戏剧学术界更积极地参加反右派斗争的文章，这是完全必要的，但我没有这样做的时间，我只能就想到的一些问题简短地说几句话。人们说，“论丛”规定得登七千字以上的文章，你写得这样短，岂非自己破例？但我还没听说有这样的规定。选稿的要求是“宁可短些，但要好些”，以后“论丛”除了必要的长篇论文之外，也欢迎涉及当前一些带学术性的争论问题的短小精悍的文字，那将使“论丛”的面貌更不“学究”一些，更对人民有益。

我提以下的几点意见：

一、必须通过两条路线的斗争端正一下我们做学问的态度。反右派斗争归根究底是中国应该走社会主义的道路呢，还是再回头去走资本主义的道路的问题。近几年来，国家采取了坚定的但和平过渡的措施解决了所有制问题，即把个人所有制移到了全民的或集体的所有制。可是这样做，不是没有抵触的，人们的脑子里的所有制问题比在经济基础上的变革更为困难。一些不能割舍个人所有制，对旧时的花月春风感到无限怀恋的人们，起先还把当前的新局面当作难以抵抗的命运来忍受，直等苏共二十大党代表大会对斯大林同志做了严厉批评，接着又发生了波匈事件，这些心怀二志的人们感到社会主义的磐石似乎是也可以搖撼的。再碰上党和毛主席承认我们人民内部还存在着矛盾，为着正确处

理这些矛盾，提出了“百花齐放，百家爭鳴”的方针，并提前展开了整风运动。这分明只有在已經巩固了的政权基础上才能这样办的，但这些糊涂可笑的右派分子錯誤地估計这是共产党已經失去了信心，天下将有大乱的征候，章伯鈞、罗隆基等右派野心家甚至安排在中国将要发生的“匈牙利事件”之后出来“收拾殘局”。而象吳祖光那样甚至認为“中国早已亂”，“百花齐放，百家爭鳴，就为的是平乱”。这样，原来和风細雨的整风运动，在这些右派野心家的“帮助”之下变成了一陣向党向社会主义进攻的“暴风驟雨”！我們原是不怕风雨的，党和毛主席正是怕“温室里的花草长不大”，而要我們在风雨中鍛炼自己。戏剧界在这一場漫天的风雨中，大部分的同志还是經住了考驗的。但也有不少的人在风雨的襲击中站不稳脚跟，迷失了方向，几乎或已經离开了党，更有一些人意外地变成右派分子的伙伴，“摸出刀子来”向党向社会主义猖狂进攻！

何以会这样呢？有的昨天还是我們很熟識的朋友啊。他是“右派分子”？这可能嗎？但不只可能，而且是无可辯駁的事实，这个怎么說呢？

这个疑問的回答其实很簡單。我們这些人絕大部分是受过資產階級教育的，我們不同程度地沾染着資產階級个人主义。有的人甚至名利观点到了极庸俗可恥的程度。个人的奢望从来是沒有止境的，俗話說得好：“做了皇帝还想当神仙”嘛。个人利益无限制的擴張必致压倒党的利益，人民的利益，最后非走到反党、反人民不止。丁玲、陈企霞之所以成为一个文艺界反党集团的首要人物，就因为他們竟是那样偏执地考虑到他們个人的名利，斯大林奖金沒有成为丁玲的更辛勤，更忠勇奋发地从事新的写作的鼓励，却成了她反党的資本！这一种酸腐惡劣的风气还得大力地从文艺界廓清。吳祖光在“清高”的幌子下卖可恥的爭名夺利的假药，不用說了。象长影导演呂班那样竟至公开向全厂号召“为人民币而斗争”，請問以这一种极端的資產階級个人主义，怎么能够保証我們建設社会主义新文艺！

戏剧学术方面的同志們也必須警惕，从我們中間已經出現了好几个被人民唾弃的右派分子了。为了更正确有力地服务人民戏剧事业，我們必須在这一个偉大的政治思想斗争中認真檢查自己，把我們思想深处的牛鬼蛇神暴露出来加以清除，重新端正我們做學問的态度。

毛主席曾在“关于正确处理人民內部矛盾的問題”中替我們提出了六条政治标准，作为我們批評自我批評的“正确的軌道”，和“鑒別人們的言論行动是否正确，究竟是香花还是毒草”的“标准”。毛主席認为在

我国这样的社会主义国家里,任何“有益的科学艺术活动”,也不能違反这几条标准。主席又指出在这六个标准中最重要的是社会主义道路和党的領導两条,而这两条又正是我們做學問的重要指針。我們究竟是忠实地在党的领导下,走社会主义道路,为建設社会主义戏剧文化而斗争呢?还是离开或拒絕党的領導,从理論与艺术实践上,从剧团活动上,把社会主义戏剧事业拉回資本主义旧路,讓資本主义在中国复辟呢?我們必須在这个关头做出决定。实际上人民是凭着我們如何回答这两条来判断我們是人民的服务員,还是人民的敌人的。有的人因为選擇了后者已經成为人民的敌人了。

二、因此我們必根据那两条最重要的标准,端正我們做學問的态度,否則所謂“學問”也者只能起“济奸”的作用,起破坏的作用,对于社会主义戏剧事业全无好处。这一点也不必举太远的例子,但看一些所謂“莎士比亚学者”在这次反右派斗争中的表現,就足够我們警惕的了。

大家該注意到上海学术界臭名彰著的右派分子孙大雨吧。这位“教授”曾以“莎士比亚学者”自居,翻譯过一本“黎琊王”,給自己吹吁得很厉害。在鳴放以前他已經不能安于学校,据說罗隆基曾許他以原薪到杭州长期休养,專門研究莎士比亚,其实这样的右派野心分子不可能同时又是老老实实做學問的人,結果他在鳴放中,在罗隆基們的指揮下,披着“莎士比亚学者”的画皮,向党向社会主义进攻,也已遭受了人民的严厉反击和唾弃!

北京中央戏剧学院也有一位长期以来以“莎士比亚学者”自居的女教授叫孙家琇。恰好她也是罗隆基系統的右派分子,她辱沒了李公朴、聞一多以来民盟爱国、爱人民、爱真理、热情地接受中国共产党領導的傳統;辜負了党自解放以来对她的照顧、尊敬和培养,也在大鳴大放中露出了她的猙獰可怕的嘴臉!

这位“莎士比亚学者”在她自己写的一張大字报上,用奥賽罗和苔絲得蒙娜的故事来辱罵党和黨員,她說:“你們看見沒有?群众在离开党,群众認為作黨員不光彩……假若这个真理被摧毀的話,借用奥賽罗一句話說:‘一切将陷于混沌。’……难道我碰見了比奥賽罗更悲劇的悲劇?至少他的苔絲得蒙娜是純潔的,但是我的理想所寄托的这些黨員并不是純潔的”。

她也破口大罵她所在的中央戏剧学院是“挂羊头卖狗肉”,“不学无术,冒充权威”,“用虛伪代替真誠,代替党性”。她誣蔑共产党把中国拉

回到莎士比亚所描写的“三百年前的黑暗世界”，她说她“不能不用莎士比亚的话”来给中国共产党“照照镜子”，虽说这面“镜子”恰好照出了她自己那付可耻的面目，她引用的是莎士比亚的这些话：

对这些都倦了，我哭求安息的死——

譬如，见到才能注定要做乞丐，
空虚的无物倒打扮得漂漂亮亮？
最纯洁的信仰被不幸地破坏，
炫耀的荣誉被可耻的放错了地位，
处女般的贞洁遭到强姦，
邪恶，不法地侮辱了正义的完美，
艺术，被权威捆住了口舌，
愚蠢（假如博士）控制着学术，
单纯的真理被臆作呆笨，
被俘的“善”侍候着“恶”将军，
对这些都倦了，我要离开人间，
只是，我死了，要使我爱人孤单。

这些话是从莎士比亚十四行诗的第第六十六节引来的，原文是这样：

Tired with all these, for restful death I cry,
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shame fully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly doctor-like controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

对这一切我都厌倦了，我泣求着安静的死，

如象，把功德看成天生的乞儿，
而空无所有的卑贱却装扮得狐狸花腿，
最纯真的忠义不幸见疑，
而辉煌的荣誉被可耻地棄置勿道，
处女的贞洁遭受粗暴地蹂躏，
正义的完美被不公平地予以轻蔑，
力量被衰朽的统治生生耗损，
艺术被权威搞得缄口结舌，
愚蠢象博士似的控制着艺能，

單純的真理被錯叫做笨拙，
被俘虜的善人却侍候着惡的將軍，
對這一切我都厭倦了，我將離開人世，
可就是，怕我死了，撇得她形單影只。

這短短一節莎士比亞的十四行詩已經被孫家琇譯落了一行，誤譯和改纂了幾處，這位“莎士比亞學者”自己才真是“挂羊頭、賣狗肉”，才真是“不學無術，冒充權威”，而最不可赦的是她拿三百年前莎士比亞攻擊當時腐敗的英國社會的話來攻擊中國共產黨，一個勝利地領導了翻天覆地的中國民主革命，又進一步領導中國人民完成社會主義革命，向偉大的社會主義建設邁進的黨！莎士比亞有知，怎麼能容忍他的金玉般的語言竟被後世資產階級右派分子無恥地借用作為向党向社會主義進攻的子彈呢！這是對莎士比亞最大的褻瀆和侮辱！我們必須與這一種資產階級市儈的治學方法作堅決的決裂！必須給這一從戲劇學術戰綫向党猖狂進攻的敗類以毀滅性的回擊！

我們也必須同時對莎士比亞做深入的創造性的研究。中國人民是能懂得莎士比亞的，也需要莎士比亞的，長期以來中國戲劇界也從莎士比亞吸取了許多養料，但我們對莎士比亞的學習還遠不夠普遍和深刻。我們還沒有象鄰邦日本坪內逍遙博士那樣把一生貢獻給莎士比亞研究的朴學大師。朱生豪扶着病完成了莎士比亞主要劇本的翻譯，不幸早世，是中國莎學的一大損失。其他象梁實秋，象孫大雨，都是典型的資產階級市儈，他們可能用過些功，卻不可能與莎士比亞的偉大精魂有任何交通。曹禺同志譯過“柔密歐與朱麗葉”，希望他能繼續這一工作。人民迫切需要他們自己的莎士比亞學者。那就是真正站在工人階級立場為人民的利益，為社會主義戲劇事業的利益，闡發和傳播莎士比亞的偉大藝術的學者，而斷然不是那些引用“奧賽羅”，和十四行詩，來攻擊黨攻擊社會主義的所謂“莎士比亞學者”！

在這個意義上，“政治第一”對於衡量莎士比亞學者也還是極重要的尺度。我們斷然不能讓陰毒狂妄的資產階級右派分子繼續玷污我們神聖的學術界，戲劇界！

三、我們“論叢”是戲劇學術上展開大爭辯的論壇，我們歡迎百家爭鳴。我們首先主要歡迎大家爭論政治上學術思想上的大是大非，也歡迎爭論戲劇學術上某些具體問題，如象戲曲、戲弄、戲象的問題吧。這也關係着中國戲劇史的分期問題。中國歷史的分期問題長期以來有所爭論，這些年考古發掘方面收獲甚多，慢慢可能做出近於正確的結論吧。但中

國戲劇史的分期問題實際上還沒有深入地討論過，從宋元開始嗎？從漢唐開始嗎？或者更早從“優孟衣冠”的春秋戰國開始嗎？從原始時代的勞動生產和祭神開始嗎？還有，唐代的參軍戲和今天的話劇究竟有無繼承關係等等，應該說都還沒有定論，因為首先關於怎麼叫“戲曲”、“戲劇”，我們還沒有完全共同的語言，實際還是各人在說各人一套。我們必須配合整個歷史分期的討論，認真地展開這個論戰。這一點就對兄弟國家的戲劇研究者們也是必要的。他們也極想聽到我們的討論經過和結論。

對待這些討論要求我們著眼於發展社會主義戲劇事業的需要，和廣大人民的利益和興趣，而不要退於從個人興趣好尚出發，或穿鑿字面鉆牛角尖，那樣就容易脫離實際、脫離群眾、脫離政治，而脫離實際、脫離群眾、脫離政治常常便是脫離黨、脫離社會主義的第一步，我們必須警惕這種偏向，以免上右派分子的當！

理論必須結合實際，是一定不易的真理。劇協去年曾邀集各省和中央的戲劇學者舉行過一次“琵琶記”的討論。問題其實還是從湘劇“琵琶記”的在京演出提起的。這個節目許多劇種都有，湘劇此劇較有突出特點，經過再三修改，在觀眾和專家中有不同意見。在上海方面，京劇、越劇，也都演過，也爭論很多。人們是要求通過中央的討論，得出一定結論，指導“琵琶記”的演出的。但我們的理論家們、教授們可能平日習慣於書本子上，桌子上的討論，在一個多月的激辯中，幾乎全部以高則誠的“琵琶記”原作為對象，很少接觸到京劇、地方劇的實際演出。這樣的“純學術性”的討論當然也有其積極意義，也可以起些指導作用，但對京劇、地方劇的實際演出既不甚涉及，指導作用便十分不具體，不親切，也可能引起完全錯誤的體會。

今后的討論我以為應該吸取這一經驗教訓。

最後，我們的刊物怎樣和中國戲曲研究院的“戲曲研究”分工呢？顧名思義，他們是專談戲曲的，而我們在戲曲之外還談話劇，新歌劇，而且從戲劇史和表演藝術舞台美術等等的討論到歐洲進步導演體系的介紹研究，無所不包，那是說我們有較多的綜合性。

今年作為話劇運動五十年的紀念年，在下一季度的本刊，我提議更多地刊登關於這個重大紀念的文字。我們戲劇界老前輩們，各劇團的負責同志們，戲劇史家們，多多供給這方面的文字吧。當然話劇運動五十年紀念會還有史料集的刊行，半年以來已在征集稿件了。

1957.8.17

半个世紀的战斗經歷

——中国話剧运动史的一个輪廓

張 庚

近五十年中国話剧的历史主要不是劇場艺术发展的历史，而是話剧运动如何配合革命运动而发展的历史。这是近代中国的急剧革命形势所决定的。

中国的話剧，产生在二十世紀之初，辛亥革命以前。在这之前，中国虽然不能說沒有可以发展成为話剧的戏剧因素，但并没有近代意义的正式話剧。辛亥革命的醞釀期間，有許多革命的青年学生，到处演講，作改革的宣傳鼓动工作；他們覺得光是演講还不能发动群众，就創造一种“化装演講”的形式，这就是以宣傳革命为目的的話剧的萌芽，这种革命宣傳团体所演的話剧，虽然也有简单的剧本提綱，但即兴的成分是很大的。有时，演員注意到观众情緒已被鼓动起来，就抓紧时机，离开剧中人的地位，即席演講起来。这样的宣傳队，在辛亥革命前后的四五年中間，以上海为根据地，在长江沿岸的城市中作了广泛的活动。其中最活躍的是“进化团”。

这些宣傳团体中艺术水平較高的是“春柳社”。这个社是在日本东京的一些留学生所組成的。其中有演技修养較高的演員，他們的戏有完全的剧本，而且也不做长篇的即席演講。他們从日本当时的話剧学习了很多东西。

辛亥革命是一个不彻底的革命。到了革命的第三年，袁世凱就公开

地篡夺了革命而自立为皇帝。作为革命宣傳队的話剧团体也受到迫害，只好躲在上海、汉口等地的租界里，拿演剧作为职业来謀生活。这样，話剧的性質就逐渐改变了，以前是革命的宣傳队，现在成了謀生的职业；加上政治上的反动和革命的低潮，在舞台上也就无法宣傳革命了。首先剧目就必须迎合观众，其次要講究表演、舞台美术等等。它們失去了革命的内容，徒然具有新的外表，也不能不漸漸招致了艺术上的沒落，失去了观众，而无法生存了。

1919年的五四运动，标志着新兴的无产阶级登上了政治舞台。在工人运动和学生运动中，演剧是活躍的。他們在形式上，技巧上，有时甚至在剧本上都承襲着辛亥革命时期的遗产，是这时期的新文化运动中的专业戏剧活动。首先，又受了当时资产阶级思想的影响，一方面完全否定前一时期的剧运成績，同时又没有能和广大的工人学生的群众运动相結合，只是局限在一部分知識分子爱好者的圈子里，因而影响不大。1923年在北京虽然办了一个話剧学校，但因条件不成熟，缺乏教員、教材，更没有教学經驗，终于不到半年就流产了。

1923年，洪深在上海戏剧协社担任导演。戏剧协社本来也只是一个普通的知識分子的业余剧团，但洪深却是一个在外国专门学习話剧艺术的人，他在当时的工作解决了話剧运动上迫切的問題之一，就是技术上的提高。自从洪深起，中国的話剧才开始有了专业导演的职务，演出的統一性才被特別強調起来。但是洪深和戏剧协社的路綫也同样有着严重的局限性，他們所演的多半是从外国剧本改編过来的节目，如“少奶奶的扇子”等，虽然在艺术上获得一定的成功，但观众的圈子仍是非常狭小的，只是局限在少数知識分子的范围之内，而与当时广泛的群众运动，如近在咫尺的五卅反帝运动完全无关。因此，他們的戏也很快失去了观众，因为在他們的基本观众学生中，也大都投身到群众的革命运动中去了。

这时的大资产阶级看見革命高潮已經起来，就变得日益反动。他們在文化上的代表就是当时的胡适派。这一派在1925年占領着一个話剧的障地，北京艺专戏剧系，他們倡导着一种完全开倒車的所謂“国剧运动”，就是完全抛掉内容，专从戏剧形式上来复古的运动，并且是用“最新的”第一次世界大战后欧洲资产阶级艺术上的形式主义理論武装起

来的。但这时已是大革命的前夜，戏剧系学生已经革命化了，对于这种反动的理论，提出了有力的反击，在报纸上进行了公开的批评，并且组织了自己的剧社，自行公演，胡适派终于被赶出了戏剧系。

1926年的大革命，广大的工人、农民成了主力军。但戏剧运动却反而不如辛亥革命时那样热烈。称得起革命的宣传队的著名的剧团只有一个血花剧社还能被人记忆，它在战士和农民中进行了许多的工作。但专业戏剧工作者参加的人并不多。这种情形之所以造成，主要还是从1919年以来话剧运动受了资产阶级思想的影响。既脱离了群众和革命运动，又完全否定了在群众中有一定基础的辛亥时期剧运的成果，对之既无正确的批判，又无必要的继承，只是想凭空从西洋硬搬一套东西过来。这样就造成了群众中的戏剧活动（他们几乎全部是进行革命宣传的）失去了专业的指导，而专业的戏剧也失去了群众的基础，因而戏剧的队伍老是不容易扩大。革命的风暴已经起来，话剧还停留在低潮状态，这就是为什么大革命当中话剧运动并不活跃的原因。

资产阶级的叛变使得革命终于失败了。革命又再一度走向低潮。这时小资产阶级，特别是知识分子尖锐地感到无出路的苦闷，一方面对现实不满，另一方面，自己又没有足够的勇气和力量去推翻这种现实。田汉的南国社（1928—1930）就是在这种情况下产生的一个话剧团体。他们所演出的剧本绝大多数是田汉所写的。又恰恰是他们自己生活的忠实描写。他们是“灵肉分裂”的，心里所想的与他们现实的生活是完全相矛盾的（如“湖上的悲剧”），他们强烈地诅咒社会（“第五号病室”、“战慄”、“咖啡店之一夜”等），但在初期多流于感伤，还缺乏更积极的行动，这一种情绪是反映了许多知识分子的心情的：台上所演的，观众听了正感痛快，台上所同情的，观众也为他们流眼泪。而演员们在台上又常常是现身说法，感情十分逼真，因而上台台下常常一同哭泣，一同笑骂。说南国社的演剧已掌握了当时许多不满于现实的文艺青年的感情，那是不过分的。

和南国社同时，广州有欧阳予倩的广东戏剧研究所（1929—1931）。这是一个剧院，也是一个学校。它的精神虽和南国社不完全相同，但对现实不满一点是相同的。欧阳予倩与田汉不同的地方在于：田汉是一个热情的诗人，一个正义的号角，在台上常常是激情的控诉，而欧阳予倩

却是冷靜的諷刺家(“买卖”、“屏风后”等),有时簡直以鬧剧的形式来处理他的題材。这是无怪其然的,如果人們亲身在大革命失敗后,蔣介石統治的年代里,特别是生活在上层人物的圈子里,而他的良心又沒有泯灭的話,对于他所看到的现实和其中的人物,不能不啼笑皆非,也沒有办法找到比鬧剧更适合的形式来表現他們。

在当时的北平,則有熊佛西接手办的艺术学院戏剧系(1926—1932)。这是一个較為正規的学校,注重在培养人材。在七个年头中,戏剧系为剧运培养了一批干部。由于蔣介石統治的黑暗、腐敗,使得这些学生中間的許多人革命化了,后来成为左翼戏剧运动中的骨干分子。

• 这个时期,可以說是左翼戏剧运动的一个准备时期:在思想上由于苦悶朦朧而趋于明朗,艺术水平和干部条件上也作了适当的准备。由于大资产阶级的統治十分反动腐化,由于日本帝国主义的侵略日益加紧,由于共产党所領導的中国紅色政权日益成长壯大,小资产阶级中間的知識分子的政治态度也就越来越明朗,越来越願意接受共产党的領導。到了1930年,上海就成立了各种左翼的文艺团体,其中也有左翼戏剧家联盟。

左翼戏剧家联盟原来叫左翼剧团联合会。它的形成过程是这样的,首先由創造社所創立的左翼剧团“艺术剧社”提出了无产阶级戏剧的口号,南国社也响应接受,其它的剧社也陸續接受,然后共同成立了一个联合組織。但成立不久,立刻遭国民党的压迫,查封了艺术剧社和南国社,其它的剧社也一时不敢公开活动,剧人們就決議不以剧团名义,而以戏剧界的协会形成了左翼戏剧家联盟,各以个人資格来加入。

虽然遭受到严重的迫害,“剧联”仍旧展开了巨大的活动:在各个大学里,还有少数中学里进行了学校演剧,成立了許多学校剧团,培养和吸收了大批干部;在工厂区域也进行了頻繁的演剧活动,并且帮助工人們創立了好些剧团——藍衣剧团。这时以田汉为首,許多青年剧作家写出了一批反映工人生活和斗争,反映农村破产,暴露国民党統治黑暗,和反帝反封建、反內战的剧本来。無論从剧的内容或从演出的形式來說都是战斗的。它們的特点是迅速地反映政治事件,配合了工人、学生的斗战,其中的台詞有时是十分鋒利的匕首,刺透了反动統治者的面孔,有时又是鼓动性的热情語言,号召、激动着观众。它有力地尽着革命宣