



百年中国 戏剧史 (1900—2000)

邹红 王翠艳 黎明 著

CTS



湖南美术出版社



岳麓书社

百年中国戏剧史 (1900—2000)

邹红 王翠艳 黎萌 著

CTS | 湖南美术出版社 岳麓书社

策 划：李小山 邹跃进

主 编：李小山 邹跃进

编辑委员会：尹 鸿 冯双白 居其宏 邹 红

邹建林 李小山 左汉中 王柳润

图书在版编目 (CIP) 数据

百年中国戏剧史：1900~2000 / 邹红, 王翠艳, 黎萌著. — 长沙：岳麓书社：湖南美术出版社, 2014.5

ISBN 978-7-80761-878-2

I. ①百… II. ①邹… ②王… ③黎… III. ①中国戏剧—戏剧史—1900~2000 IV. ①J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第114926号

百年中国戏剧史 (1900—2000)

著 者：邹 红 王翠艳 黎 萌

出 品 人：李小山

责任编辑：王柳润 贺澧沙

书籍设计：萧睿子

排版制作：马艳琴

责任校对：李奇志 伍 兰

出版发行：湖南美术出版社（湖南省长沙市东二环一段622号 邮编：410016）

岳麓书社（湖南省长沙市爱民路47号 邮编：410006）

经 销：湖南省新华书店

印 刷：北京图文天地制版印刷有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：50

版 次：2014年5月第1版

2014年5月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-80761-878-2

定 价：320.00元

【版权所有，请勿翻印、转载】

邮购联系：0731-84787105 邮编：410016

网址：<http://www.arts-press.com/>

电子邮箱：market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系更换

目录

引言	001
----	-----

第一编	
新的戏剧文学形态的生成与发展	006

第一章 现代戏剧文学的早期形态	006
-----------------	-----

第一节 春柳社及春柳派的戏剧文学探索	007
--------------------	-----

一、春柳社的戏剧文学探索	007
--------------	-----

二、“春柳派”的戏剧文学探索	011
----------------	-----

第二节 进化团派的戏剧文学探索	013
-----------------	-----

一、王钟声与春阳社及通鉴学校	013
----------------	-----

二、任天知及“进化团”简况	014
---------------	-----

三、进化团派剧目及其文学特点	015
----------------	-----

第二章 中国现代戏剧写作规范的建立	018
-------------------	-----

第一节 写实主义的社会问题剧创作潮流	019
--------------------	-----

一、开风气之先的《终身大事》	019
----------------	-----

二、欧阳予倩的剧本创作	020
-------------	-----

三、洪深的剧本创作	022
-----------	-----

四、陈大悲、汪优游的剧本创作	024
----------------	-----

第二节 田汉、郭沫若的浪漫抒情剧 025

一、田汉在20年代的剧本创作	026
----------------	-----

二、郭沫若20年代的历史剧创作	030
-----------------	-----

第三节 丁西林、熊佛西等的趣味喜剧 032

一、丁西林的喜剧创作	032
------------	-----

二、熊佛西的喜剧创作	035
------------	-----

三、余上沅的喜剧创作	037
------------	-----

第三章 中国现代戏剧文体的成熟 038

第一节 曹禺的戏剧创作 039

一、曹禺的生平及创作历程简述	039
----------------	-----

二、曹禺的“生命三部曲”：《雷雨》、《日出》、《原野》	041
-----------------------------	-----

第二节 夏衍的早期戏剧创作 046

一、夏衍的生平及戏剧创作概况	046
----------------	-----

二、夏衍的早期戏剧代表作：《上海屋檐下》	048
----------------------	-----

第三节 李健吾的戏剧创作 050

第四章 血与火洗礼中的戏剧创作 056

第一节 写实主义的沉潜和深化 057

一、曹禺在40年代的戏剧创作	057
----------------	-----

二、夏衍在40年代的戏剧创作：《法西斯细菌》、《芳草天涯》	061
-------------------------------	-----

三、于伶、吴祖光、宋之的的戏剧创作	063
-------------------	-----

第二节 历史剧创作的繁荣 065

一、郭沫若的历史剧创作	065
-------------	-----

二、阿英、阳翰笙等人的历史剧创作	069
------------------	-----

第三节 喜剧创作的兴盛 072

一、陈白尘的讽刺喜剧创作	072
--------------	-----

二、老舍的喜剧创作	074
-----------	-----

第五章 和平年代的理性书写 076

第一节 老舍与他的《茶馆》等剧作 077

第二节 郭沫若、田汉等人的历史剧创作 081

一、郭沫若的历史剧创作 081

二、田汉的历史剧创作 083

三、曹禺的《胆剑篇》 085

第六章 探索与新变 088

第一节 苏叔阳、李龙云等人的“京味话剧” 089

一、苏叔阳与他的话剧创作 089

二、李龙云和他的话剧创作 092

三、何冀平与她的《天下第一楼》 094

四、过士行与《闲人三部曲》 097

第二节 高行健、刘树纲等人的探索戏剧 100

一、高行健与他的探索戏剧 100

二、刘树纲与他的探索戏剧 103

第三节 锦云等人新形态的现实主义剧作 104

一、锦云与《狗儿爷涅槃》 104

二、陈子度、朱晓平等人的《桑树坪纪事》 107

第二编

新的戏剧演出形态的生成与发展 112

第一章 西风东渐与演出形式新变 112

第一节 春柳社及春柳派对现代戏剧演出规范的探索 113

一、春柳社以《黑奴吁天录》为代表的演剧探索 113

二、春柳社以《热泪》为代表的演剧探索 114

三、春柳派对于现代戏剧演出规范的探索	115
第二节 进化团派的演剧艺术	116
一、春阳社及通鉴学校的演剧实践	116
二、以“天知派戏剧”为代表的进化团派戏剧的演出风格	117
第二章 导演制的确立与现代戏剧演出规范的形成	120
第一节 民众戏剧社与以陈大悲为代表的“爱美剧”运动	121
一、《华伦夫人之职业》的演出及其失败	121
二、民众戏剧社的成立与“爱美的戏剧”的提出	122
三、以陈大悲等人为代表、以北京为中心的“爱美剧”运动	123
第二节 戏剧协社与中国话剧写实主义演剧体制的建立	124
一、戏剧协社简介	125
二、洪深与中国话剧写实主义演剧体制的初步建立	126
三、《少奶奶的扇子》与中国写实主义演剧体制的全面成熟	127
第三章 剧场艺术与广场艺术的分野	130
第一节 职业化演剧与剧场艺术的繁荣	131
一、中国旅行剧团的演剧实践	131
二、上海业余剧人协会、四十年代剧社等戏剧团体的演剧实践	133
第二节 广场戏剧的兴起与戏剧大众化进程的推进	135
一、街头剧与广场剧	135
二、活报剧、茶馆剧、游行剧、谐剧	137
第四章 话剧民族化的尝试	140
第一节 中国话剧民族化的历史进程	141
一、文明戏的尝试	141
二、“爱美剧”和“国剧运动”	143
三、从大众化到民族化	145
四、关于“民族形式”的思考	147

第二节 焦菊隐话剧民族化的理论与实践	150
一、焦菊隐的话剧民族化实践	150
二、焦菊隐话剧民族化的指导思想	156
第三节 黄佐临的写意戏剧观与话剧民族化	162
一、焦、黄二人戏剧思想之比较	162
二、焦、黄地位之消长与中国话剧发展进程	166
第五章 小剧场戏剧与实验戏剧	174
第一节 小剧场戏剧的探索与实践	175
第二节 林兆华的实验戏剧探索	178
一、《绝对信号》：中国实验戏剧起步的信号	179
二、《车站》：“对一种现代戏剧的追求”	180
三、《野人》：意识流戏剧与“舞台上没有不能表现的东西”	181
四、《哈姆雷特》：现代意识烛照下的“第二主题”——“人人都是哈姆雷特”	181
第三节 孟京辉的实验戏剧探索	183
第四节 牟森的实验戏剧探索	189
第三编	
戏剧思想史	192
第一章 戏剧作为启蒙工具	192
第一节 戏剧作为传播新思想的媒介	194
第二节 “文学进化论”视野下的新剧观	196
一、对“大团圆结局”的批判：从“悲剧”到写实主义	198
二、对传统戏曲之审美价值的争论	199

第二章 爱美剧与唯艺术论	202
第一节 爱美剧运动的兴起与戏剧审美意识的自觉	203
第二节 从“职业的”到“爱美的”：以陈大悲的思想发展为例	205
第三节 “职业化”的双重含义：商业的和唯艺术的	209
一、爱美剧运动与戏剧艺术意识的自觉	210
二、“职业性”的双重含义与爱美剧之后的职业剧运动	211
第三章 东西文化碰撞中的戏剧思潮	214
第一节 浪漫主义戏剧思潮	215
一、西方浪漫主义戏剧思潮	215
二、中国现代戏剧思潮中的浪漫主义	218
第二节 现实主义戏剧思潮	221
一、西方现实主义戏剧思潮	221
二、中国现代戏剧思潮中的现实主义	222
第三节 现代主义戏剧思潮	227
一、象征主义戏剧思潮	229
二、表现主义戏剧思潮	233
三、未来主义戏剧思潮	237
第四章 关于戏剧大众化的讨论	240
第一节 工具论主导下的早期戏剧大众化探索	241
一、“寓提高于普及”与“再生的创造”：爱美剧运动中民众戏剧的探索	241
二、熊佛西：大众性与先锋性的统一	243
第二节 戏剧大众化的理论自觉：左翼戏剧和抗战时期戏剧的大众化建设	246
一、“大众”的政治内涵之转变	247
二、从教育大众到服务大众	248
三、以戏剧本质论为基础的大众化观念	248
四、抗战时期戏剧大众化：“普遍”与“深入”	249

第五章 旧话重提与新的拓展	252
第一节 现实主义的复归与发展	253
一、现实主义：从复归传统到社会问题剧的新发展	253
二、新现实主义：从功能观到美学观	255
第二节 戏剧观论争：走向多元化	261
一、话剧的现代性与“现代化”	261
二、重提话剧民族化	264
三、话剧本体之问及其消解	265
第三节 复调：多重空间版图中的中国话剧思想发展	268
一、地理版图的拓展：“华文戏剧”概念的熔铸	268
二、实验戏剧与专业话剧：在消费文化与政治立场之间	269
 第四编	
二十世纪中国戏曲发展史	272
 第一章 清末民初的戏曲改良运动	272
第一节 新式知识分子对于戏曲改良的理论倡导	273
第二节 新式知识分子的剧本写作实践	275
第三节 戏曲艺人的改良实践	277
 第二章 新旧交替中的困惑与探索	280
第一节 新文化运动知识分子对于戏曲的批判	281
第二节 为戏曲辩护的声音	284

第三章 求新求变中走向繁荣	288
第一节 京剧艺术的鼎盛	289
第二节 新兴剧种的孕育与成熟	295
一、越剧	295
二、评剧	297
第四章 战争背景下的戏曲改革与演出活动	300
第一节 国统区的戏曲改革与演出活动	301
一、“中华全国戏剧界抗敌协会”领导下的戏曲演出与文艺宣传	301
二、国民党政治部第三厅领导下的戏曲改革与文艺宣传	301
三、四川艺人的戏曲改革与文艺宣传	302
四、广西桂林的戏曲改革和演出活动	302
第二节 解放区的戏曲改革与演出活动	305
一、解放区戏曲艺术活动概述	305
二、以延安平剧研究院为代表的平（京）剧改革和创作	306
三、延安的秦腔“现代戏”创作	308
第五章 新中国成立初期的戏曲改革运动	310
第一节 戏曲改革运动的充分展开	311
一、专门戏改机构的先后设立	311
二、以“五五”指示为代表的专门戏改方针的拟定	311
三、规模盛大的戏曲会演机制的初步形成	313
第二节 戏曲改革运动的实绩	313
一、传统剧目的整理改编	313
二、新编古代戏	316
三、现代戏创作	319
第六章 戏曲艺术在政治震荡中的曲折发展	320
第一节 极“左”思潮下戏曲艺术的曲折发展轨迹	321

一、“以政治带动艺术”与“以现代剧目为纲”	321
二、“两条腿走路”与“三者并举”	321
三、戏曲舞台的“一花独放”“百花肃杀”	322
第二节 传统戏与新编历史剧的成绩	324
一、传统剧目的整理改编	324
二、新编历史剧和古代戏的创作	329
第三节 以“革命样板戏”为代表的“现代戏”创作	332
一、“样板戏”代表剧目介绍	332
二、“样板戏”的成就与缺陷	336
第七章 新时期戏曲艺术的振兴与繁荣	338
第一节 方针政策的调整与体制的变迁	339
一、改革开放初期的戏曲方针与政策	339
二、90年代的戏曲方针与政策	339
三、文艺汇演与评奖机制	340
四、戏曲危机与新的改革	341
第二节 新编古代戏的创新与突破	342
一、魏明伦等与《巴山秀才》	342
二、陈亚先与《曹操与杨修》	343
三、郭启宏与《南唐遗事》	345
第三节 现代戏及整理改编剧的成功与突破	347
一、传统剧目的整理改编	347
二、新文学名著的戏曲改编	348
20世纪中国戏剧大事记	350
参考文献	380
后记	382

引言

作为一种舶来品，一种既古老又现代、既高雅又流行的文艺样式，中国话剧在其发生、发展过程中不可避免地会遭到固有传统与外来影响、世俗选择与经典导向、商业趋从与艺术探索的强烈碰撞，从而引发一系列理论与实践问题。相应地，民族化与现代化、大众化与精英化、商业化与艺术化三组矛盾，可以说是贯穿百年来中国话剧发展史的重要纽带，而由此切入，回顾百年来中国话剧理论与实践在这三个方面的认识及表现，或许有助于总结既往的得失成败，并为当下乃至今后话剧的发展提供借鉴。

一、民族化与现代化

关于话剧民族化与现代化的争论由来已久，但仍有一些问题明而未融。例如民族化与现代化孰先孰后的问题。按照某种

沿袭的思路，既然话剧是一种外来样式，那么它首先就必须有一个本土化亦即民族化的过程，只有具备了合乎民族传统审美心理的表现形式，话剧才可能真正在中国获得成功。这种看上去合乎情理的看法忽略了一点，那就是在实施民族化或本土化之前，必须对话剧这种样式的规范和形式特征有着正确的认识，也就是说，只有当外来话剧以它本来面目为国人所认知后，才有可能真正进入民族化环节。这里问题的关键在于：民族化与同化是两个不同性质的概念，尽管它们都属对待外来文化的态度和策略，但前者的目的在于消解外来文化的异质性成分，使之完全融入本土固有文化；而后者的目的则是保留外来文化的异质性成分并与本土文化相结合。在此意义上说，民族化更像是一种文化嫁接。具体到戏剧，所谓同化，实际上是以中国传统戏曲为本位来吸收、借鉴西洋戏剧，如晚清之戏曲改良，以及后来引入现代舞台装置之类，同化的结果仍不失为戏曲。民族化则不然，它应该是以话剧为本位，吸收借鉴传统戏曲之表现手法乃至美学精神，民族化的目的，不是消解话剧的固有特性，而是在保留话剧艺术个性的基础上赋予其民族的审美特征。

对比早期国剧运动的失误和后来焦菊隐话剧民族化的成功，可以使我们对此

问题有更明澈的认识。平心而论，国剧运动的倡导者们在肯定中国传统戏曲的审美价值及熔写意、写实于一炉以创立新国剧等方面，确实表现出某些过人之处，但他们却未能意识到，以当时新剧发展的情况而论，民族化的要求尚不迫切，甚至可以说，还没有真正具备话剧民族化的前提——高层次的话剧民族化，应该是在对外来形式的运用已经达到成熟，且形成了支配性的格局之后，简言之，是在初期的同化和随之而来的异化之后，才会有对此异化的反拨，亦即自觉的民族化。没有这样一个否定之否定的过程，“国剧”运动的主张便不免于超前，不免于曲高和寡。正是由于这种认识上的偏差，“国剧”运动的倡导者们虽然提出了融汇中西、结合写实与写意以创立新“国剧”的设想，在当时却未产生多大的影响，也未能取得任何实绩。而反观焦菊隐话剧民族化理论，则与此有明显的不同。早在40年代初，焦菊隐就表示不相信会有一种称之为“国剧”的“话剧、旧剧的混血产品”，50年代末尝试话剧民族化后，他再次指出，“话剧应当遵循自己的道路来吸收戏曲的东西”，而不能“丢开自己最基本的形式、方法和自己所特有的优良传统”，“话剧学习戏曲传统只是为了丰富自己的表现力，丝毫也不意味着取消话剧的特色，是

化过来而非化过去”。^[1]这种以话剧为本位的思路正是焦菊隐话剧民族化理论的独到之处，也是他在实践上得以成功的重要原因。

可见，民族化的前提是现代话剧规范的确立。虽然我们可以说，从话剧传入中国那天起，如何使之适应中国的现实需求、符合国人的欣赏趣味就已经是话剧工作者必须考虑的问题，但真正的话剧民族化却始于对这种外来形式的深入了解和熟练运用。为了确立现代话剧规范，避免话剧被传统惰性所同化、所淹没的结局，必须先行张扬话剧的异质文化色彩，以及对传统戏曲作尖锐甚至是偏激的批判。只有经过这样一个过程，话剧民族化才可能进入内在层面，才可能取得实质性的进展。

由此可以引发我们对一些相关问题的思考。譬如说如何看曹禺《雷雨》的民族化问题。我们并不否认《雷雨》的剧情内容完全是中国化的，但《雷雨》在中国话剧史上的意义并不在于它讲述了一个中国故事，而在于它以一种全新的方式来讲述这个故事。诸如严整的三一律，回顾式结构，写实性场景，强烈的悲剧意识等，使得这部剧作在表现形式上带有鲜明的异质色彩，且达到了纯熟的境地。《雷雨》是中国话剧史上一个标志性作品，它的出现意味着在剧本创作层面上，中国剧作家已经能够熟练驾驭现代话剧形式，其对西方近代戏剧的学习可以宣告结业。然而，无论是就中国话剧发展还是就曹禺本人的创作历程而言，《雷雨》其实还算不上是自觉民族化的产物。再譬如说当下话剧的

回归化趋势问题。中国话剧发展到今天，早已超越了写实化模式，突破了镜框式舞台，除了继续向传统戏曲吸收养分外，还注意从其他相邻艺术样式，如音乐剧（歌舞剧）、哑剧、电影、曲艺等引入表现手法以丰富自身，在台词、形体动作、舞美等方面增添新的元素。这样一种看似回复到传统的汇合自有其现代意义，但不应该由此改变，甚至取消话剧的基本规定性。话剧是戏剧的一种，它可以有吸纳百川的开放性，广为借鉴，却不能喧宾夺主，以致丧失话剧的独特性。

二、大众化与精英化

在中国现代话剧史上，话剧曾经拥有过包括电影在内的其他大众艺术所不能比拟的观众群，曾经一度是最大众化的宣传教育和娱乐形式。因此，尽管自80年代以后话剧渐呈颓势，但这段往日的辉煌却使得话剧始终不甘于就此向影视俯首称臣，不甘于就此将先前属于自己的大好江山拱手让人；尽管已经从大剧场退守到小剧场，但话剧仍在不懈地努力，试图凭借手法的翻新、情节的新奇，凭借观赏性、娱乐性来向影视艺术夺回自己失去的领地。可是，这样一种努力果真能令话剧起死回生，重新得到无数观众的青睐吗？

我们知道，话剧在本世纪初得以传入中国，首先是由于它在反映现实社会方面的便捷性、直观性，在于它能够成为思想文化启蒙的有效工具，因此话剧观众自然被定位于大众。抗日战争爆发以后，

话剧更理所当然地承担起唤起民众以救亡图存的重任，从而历史地成为一种面向全民的文艺样式。当然，话剧若想真正发挥它的宣传教育功能，便必须充分考虑大众的欣赏趣味、文化水准，必须使之成为大众所喜闻乐见的形式；而且，既然是一种文艺样式，话剧也不能不注意其自身的娱乐功能。这样一来，随着话剧在中国的日益普及，影响日渐扩大，它也就逐渐定型为最流行的宣传媒介和最大众化的娱乐形式。然而自80年代以来，话剧在整个当代文化格局中的位置开始发生变化，其作用、影响逐渐开始下降，表现出一种被影视艺术所取代的趋势。这一方面是由于电视作为更快捷、更普及的传播媒体，较之话剧有着更强的宣传教育功能，同时也较话剧更富于娱乐性，这自然会从话剧那里夺走大量的观众；另一方面则是话剧观众自身文化水准和欣赏趣味的变化，与20世纪三四十年代甚至50年代的观众相比，80年代，特别是90年代以来的观众不只是受教育的程度普遍提高，而且随着改革开放所带来的文化视野的渐趋开阔，他们的欣赏眼光也更为挑剔，从而对话剧提出了更高的要求。所以，时至今日，话剧已不再是最流行的宣传媒介和最大众化的娱乐形式，而趋向于高雅化和精致化。

在探讨话剧衰微的原因时，人们常常将其归之为电影、电视艺术对话剧的威胁，或市场经济取代计划经济所产生的影响，以及剧团体制、运作方式的滞后，等等。不错，这些因素的确在很大程度上影响和改变着中国当代话剧的命运，但还有一个同样重要的因素，即话剧观众构成的变化，却未能引起足够的重视。应该看到，当初话剧所以能够拥有那样多的

[1]《焦菊隐文集》第1卷第286页，第3卷第461页，第4卷第15页，文化艺术出版社，1988年版。

观众，一个相当重要的原因，是话剧不像小说、诗歌、散文等文艺样式必须具备一定的文字阅读能力才能理解、接受，而这恰与旧中国广大下层人民的文化水准相适应。随着大众文化水准的提高，他们在对文艺样式的选择上就有了更多的自由，而且不必再将话剧作为了解国家乃至天下大事的唯一途径。即使对于那些文化水准相对较低的人来说，电视、电影完全可以替代先前由话剧承担的若干用途。在这样一种情势下，话剧观众人数的锐减其实是十分正常的。我们甚至可以乐观地说，尽管观众数量减少了，但观众的文化素质却是提高了，这未尝不是一个有利于提高话剧品位的条件。

钱理群先生曾经指出，中国现代话剧的发展可以概括为“在剧场艺术和广场艺术之间来回倾斜”^[2]，那么，随着当代话剧外部生存环境的改变，话剧的发展又会呈现怎样的走向呢？如果作为广场艺术的话剧已失去其生存的环境，大众化这一口号是否还具有实际的意义？

自80年代后期以来，中国话剧在整体上趋于萎缩的同时也出现了两个热点，即话剧小品的流行与小剧场的勃兴。这未尝不可以看作是话剧在新时期振荡的两极。小品的流行实际上是话剧大众化需求的一种表现形式，尽管这时期的小品不像抗战时期的街头剧、活报剧那样负有宣传民众的使命，但寓教于乐仍是其创作的宗旨；尽管出现在央视春晚上小品不无雅俗共赏的意味，但平民化仍是其赖以生存的根基。然而，小品无力担负起振兴话剧

重任这一事实，似乎表明话剧大众化在今日只是一个美好的愿望，而难以落实为现实的存在。相比之下，小剧场的勃兴无疑是先前剧场艺术的一种延续，而且恰好是作为平民化、世俗化的对立面出现的。一方面，小剧场演出意味着探索、创新，意味着有意提升话剧整体的艺术水准而不苟同流俗；另一方面，小剧场演出本身就是一种无奈，在缩小演出与观众的物理空间的同时，戏剧的广阔天地也由此而变得促狭。简言之，随着整个文化生态、格局的变化，话剧的小众化、精英化已成为难以更改的事实。

当然这不等于说话剧将趋于消亡。即使是处在影视艺术和流行文化的夹击中，话剧仍有其不可替代的存在价值，这就是演员和观众之间的直接的交流，即所谓剧场性。因此，如能对此有充分的认识，真正凭借话剧自身的长处，以内容的现实性、问题的尖锐性去吸引观众，而不是放弃话剧的优势，追求观赏性、新奇性甚至技巧性去和影视艺术比个高低；如果能在注重演员和观众物理空间上交流的同时，更强化二者心理空间上的交流，那么话剧虽不能再现往昔的辉煌，仍能保有它自己的观众群，有它的生存空间。

三、商业化与艺术化

上世纪20年代，中国话剧界曾有过一场关于话剧职业化问题的讨论。20年代初，以陈大悲为代表的一批戏剧人有感于后期文明戏商业化导致的品位低俗、

演出散漫种种弊端，而提出“爱美剧”（Amateur, 业余的，非职业的）的主张。他们受欧洲19世纪末20世纪初“小剧场运动”的启发，认为唯有这种不以营利为目的的实验性演出才能使戏剧真正成为艺术。陈大悲于1921年编写了《爱美的戏剧》一书在《晨报》副刊连载，除了倡导“爱美剧”，反对商业化之外，还对戏剧基础知识作了不少介绍。“爱美剧”的主张在当时产生了很大的反响，催生了一批非职业剧团，如著名的民众戏剧社和上海戏剧协社，并在随后的演出实践中极大地推进了话剧的发展。尤其是洪深加盟上海戏剧协社后主持演出《少奶奶的扇子》，可说是中国话剧现代演出规范得以确立的重要标志。但这种非职业化的戏剧也有其与生俱来的不足，即剧团组织较为松散、资金匮乏、演员难以集中时间精力从事演出等，从而导致“爱美剧”虽然在提升话剧艺术水准方面颇有成效，却难以持久，难以有更大的作为。而这一点正是引发话剧职业化问题讨论的起因。就在陈大悲发表《爱美的戏剧》之后不久，《晨报》主编蒲伯英便撰文表示要提倡职业的戏剧，认为“戏剧界的主力军，还是要职业的而不是爱美的”^[3]。到了20年代后期，职业化戏剧的呼声渐高，焦菊隐、欧阳予倩等人相继发表文章，强调职业化之于话剧发展的必要性和迫切性，这在当时话剧界达成共识，于是相应地，职业化剧团最终取代了非职业化剧团，并为三四十年代中国话剧的发展做出了重要的贡献。

就当时发表文章的观点来看，“爱美

[2] 参见钱理群《大小舞台之间》一书“引子”部分，浙江文艺出版社1994年版。

[3] 蒲伯英：《我主张要提倡职业的戏剧》，《戏剧》第1卷第5期（1921年9月）。

剧”与职业化戏剧的关系与其说是对立，不如说是互补。例如针对蒲伯英要提倡职业戏剧的观点，陈大悲宣称爱美的戏剧并不排斥职业的戏剧，反倒是职业戏剧的基础和前驱，“爱美的戏剧底凯歌声，就是我们所想望的职业的戏剧堕地时的呱呱声”^[4]。后来欧阳予倩论及话剧职业化问题时也指出：“职业剧团是比较保守的，要在能维持现状；非职业的剧团每每比较进取，功用在有新的尝试。”^[5]故洪深认为，非职业剧团应该将自已实验所得，“一齐贡献给那营业戏剧者，请他们采用，请他们效法”^[6]。毕竟文明戏之弊不在职业化而在商业化，或者说在于“重利忘艺”，因此“爱美剧”与职业化戏剧二者间的矛盾并非不可调和。

20年代这场有关话剧职业化问题的讨论隐含了商业化与艺术化的矛盾，但并没有特别地凸现出来，在接下来的三四十年代乃至从50年代到80年代，商业化与艺术化的矛盾也没有成为困扰中国话剧界的问题，只是在进入90年代以后，随着计划经济向市场经济的转轨，这个沉寂了半个世纪的问题又重新提了出来。首先是国家实行文艺体制改革，使得包括话剧在内的所有国有文艺团体不得不正视演出成本和票房回报等经济问题，话剧成为一种商品，与影视、流行歌曲等一道进入文化消费领域，从而引发了商业化与艺术化的矛盾。其次，对于那些体制外的民营或半民营戏剧社团来说，尽管其成立的初衷大多在于

探索新的话剧表现形式，但商业化运作迫使它们必须充分顾及市场的需求，从剧本的选择到演出的形式都不能无视观众的欣赏趣味，因此难以充分保证其演出的先锋性和实验性。

显然，与上世纪20年代相比，90年代以后中国话剧所面临的处境要艰难得多，这主要是因为话剧的生存环境发生了巨大的变化。如前所说，话剧观众的大量流失，话剧不再是最大众化的文艺样式。所以，职业化与非职业化都不可能从根本上解决这样一种商业化与艺术化的矛盾，也无法使当下话剧真正走出困境。问题的关键，在于话剧如何调整自己以适应变化了的生存环境，既然我们无法改变现有的文化格局，无法置身于市场经济之外，那么唯一的出路就只能是探索商业化环境下的生存之道，进而延续自己的艺术追求。或许话剧的分流不失为一个解决的办法：一方面，话剧可以遵循文化消费的规律，研究市场需求，重视观众反馈，创造一种商业化戏剧模式，最终形成话剧文化产业；另一方面，话剧也可以继承先前“爱美剧”的传统，致力于话剧表现形式、技巧的实验探索，而不以营利为目的。当然这样说并不意味着商业化与艺术化不能结合，事实上90年代以来的话剧也不乏经济效益和艺术水准双高的范例，而是说，从今后话剧发展的战略来看，较之死守某种单一的模式，多元化——无论是话剧的表现形式还是剧团的营运模式——更有利于问题的解决。

毕竟，除了百年来的传世之作和经验教训外，我们还有众多热爱话剧的从业者、研究人员，有一批痴心不改的话剧观众，这都是我们未来话剧的希望所在。

以上文字是笔者2007年为纪念中国话剧百年诞辰所作短文，曾以《中国话剧百年发展三维》为题发表于该年第3期《文学评论》杂志。事实上，民族化与现代化、大众化与精英化、商业化与艺术化既是贯穿百年中国话剧发展的三个重要纽带，涉及从剧本创作到舞台演出各个层面，同时也可作为考察百年中国戏曲发展变革的三个基本维度，对其历史进程作一种共时性观照，从而成为历时性叙述的必要补充。以是之故，权且将这篇短文作为《百年中国戏剧史（1900—2000）》一书的引言，聊以塞责。

还可补充几句的是戏剧史编撰中文字与图像的关系。就笔者所知，艺术史中如书法史、美术史、雕塑史、建筑史等以图录形式出现的著作在上个世纪已不鲜见，但戏剧史中最常见的还是以文字为主的形式。即使附有插图，大多也只是置于书的扉页，而且数量颇为有限。究其原因，一是因为戏剧史常被有意无意地等同于戏剧文学史，因而文字叙述自然占据了首要位置；二是因为图像资料收集不易，还可能增加印制成本。因此，偏重图像的戏剧史著述出版相对滞后，也就在情理之中了。不过，这种偏重文字的出版格局自新世纪以来有了明显的改观，一批图文并茂的戏剧史著作相继问世。如湖南美术出版社2002年出版的《新中国戏剧史：1949—2000》（傅谨著）、广西师范大学出版社2008年出版的《上海话剧百年史述》（丁罗男主编）两书，虽然还是以文字为主，但插图的分量明显增多。而山西教育出版社2006年出版的《中国话剧百年图史》（田本相主编）、武汉出版社2007年出版的《中国话剧百年图文志》（刘平

[4]陈大悲：《为什么我没有提倡职业的戏剧》，《戏剧》第2卷第1期（1922年1月）。

[5]欧阳予倩：《话剧职业化问题讨论》，《新戏剧》第1卷第1期（1937年）。

[6]洪深：《从中国的新戏说到话剧》，1929年2月23日《民国日报》（广州）戏剧研究副刊。

著）、上海科学技术文献出版社2008年出版的《中国近现代话剧图志》（上海图书馆编）等，则直接以“图史”、“图志”为名，图像所占比重远远超出文字部分。客观地说，虽然文学因素在戏剧构成中占有举足轻重的位置，但戏剧毕竟不只是剧本，戏剧史也应该有别于戏剧文学史。戏剧作为一种主要诉诸视觉、听觉的表演艺术，仅凭文字叙述显然难以展示其全貌，但令人遗憾的是，在上世纪80年代以前，录像技术尚未广泛应用，除了少数以电影形式保存下来的戏剧影像之外，对于半个多世纪以来的中国戏剧，我们只能凭借保存下来的照片、海报、绘画等资料了解其大概，而这些资料又散见于各处，不易觅得。就是在21世纪的今天，要想置身于剧场看戏剧演出，也远不及像看电影那么容易。在此情势之下，图志类戏剧史的出现，或在文字叙述的同时提供更多的图像，无论是对于戏剧爱好者还是研究者都堪称幸事。

作为湖南美术出版社《百年中国艺术史（1900—2000）》丛书中的一种，《百年中国戏剧史（1900—2000）》沿袭了当初《新中国戏剧史（1949—2000）》的编撰思路，而图像所占版面更大。我们真诚地希望能给读者提供更多鲜活感性的材料，能开启一段图文并茂的百年中国戏剧之旅；同时我们也希望能借此听取各方面的意见和建议，使百年中国戏剧史的编撰更趋完善。