

谭为宜／著

戏剧的救赎

1920年代国剧运动

国剧运动是中国现代的一个非主流文化关注，是个生不逢时的“悲剧性”存在。1920年代，一群海外留学回国的热血青年余上沅、熊佛西、赵太侗等，倡导以“爱尔兰戏剧运动”为蓝本，进行中国的戏剧革新。尽管时间短暂，但它在理论倡导、戏剧教育、改革实验、西方戏剧理论译介，以及中西戏剧比较与整合方面产生了重要的意义。

在占有资料的基础上，作者从历史与现实、主观与客观、艺术与人文等多个角度对国剧运动进行深入的探讨，揭开这段尘封的历史。作者对国剧运动倡导者怀有深厚的人文主义关怀，字里行间饱含着浓郁的感情，这与当前不少学术成果对研究对象的“隔膜”甚或“冷漠”恰成鲜明对比。本书的出版无疑是当前中国现代戏剧史研究中的一个重要收获。

戏剧的救赎

——1920 年代国剧运动

谭为宜 著

人民日报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏剧的救赎: 1920 年代国剧运动/谭为宜著. —北京:
人民日报出版社, 2009. 9

ISBN 978 - 7 - 80208 - 959 - 4

I. 戏… II. 谭… III. 戏剧文学—文学研究—中国—现代 IV. I207.309

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 167890 号

书 名: 戏剧的救赎——1920 年代国剧运动

出 版 人: 董 伟

作 者: 谭为宜

责任编辑: 宋 娜

封面设计: 蔡长海

出版发行: 人民日报出版社

社 址: 北京金台西路 2 号

邮政编码: 100733

发行热线: (010) 65369527 65369509 65369510

邮购热线: (010) 65369530

编辑热线: (010) 65369512

网 址: [www. peopledaily. press. com](http://www.peopledaily.press.com)

经 销: 新华书店

印 刷: 北京朝阳印刷厂

开 本: 720mm × 1020mm 1/16

字 数: 220 千字

印 张: 15.5

印 次: 2009 年 10 月第 1 版 2009 年 10 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 80208 - 959 - 4

定 价: 35.00 元



图1 《新青年》第2卷第5号封面

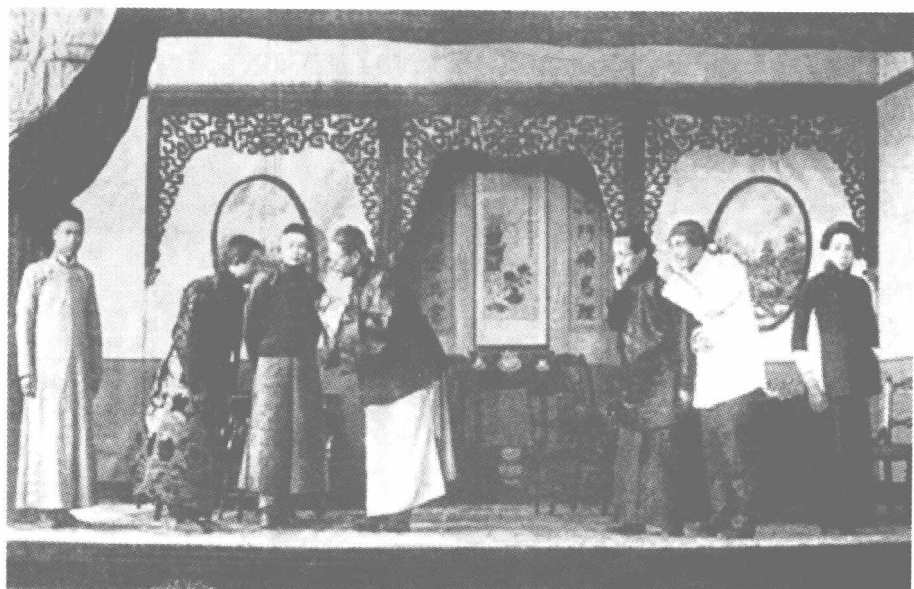


图2 南开学校在校长张伯苓的领导下，于1914年11月17日正式成立了南开学校新剧团；周恩来在学生时期就发表了《吾校新剧观》的重要论文，并在新剧《一元钱》中饰演女主角孙慧娟，图为剧照

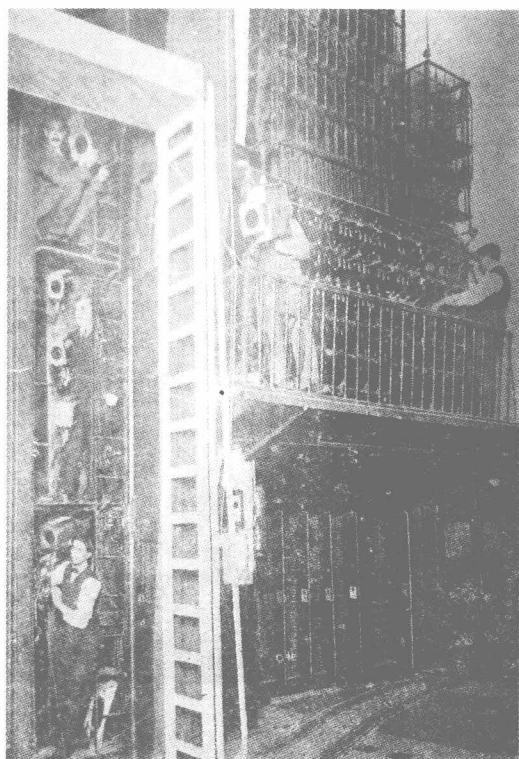


图3 余上沅《戏剧论集》中介绍西方戏剧舞台灯光设施实例照片插图

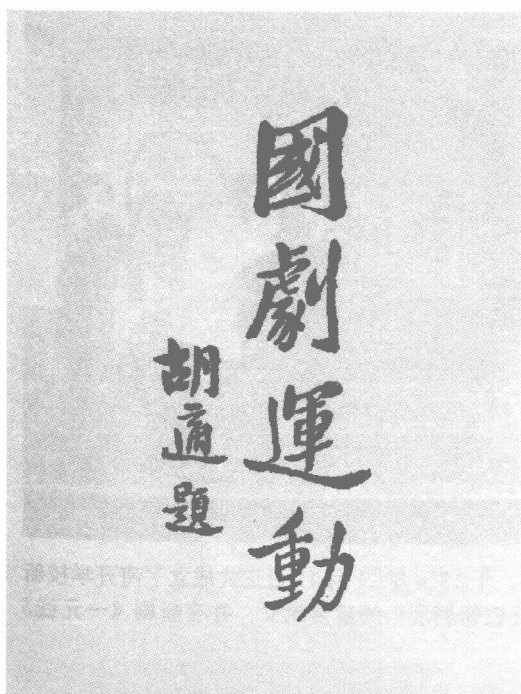


图4 胡适为《国剧运动》一书题写的书名



图6 作者在北京大学做访问学者时接受导师温儒敏教授的教诲

对国剧运动的再认识

——序谭为宜先生的

《戏剧的救赎——1920年代国剧运动》

袁国兴*

20世纪30年代初期，以激烈反传统著称的文学革命运动刚刚过去不久，周作人在一次讲演中就认为，新文学的发生与晚明文学有直接的渊源关系。^①此前，在《杂拌儿·跋》中他还以现代散文“说事”，以为它“好象是一条湮没在沙土下的河水”，有时近处看不到它，过不了多久，又会被从下游“掘了出来；这是一条古河，却又是新的”^②。周作人有关中国现代文学与传统文学关系的见解，时人可以见仁见智，我们不去进行细致辨析；但它提示给我们的一种对待文学、对待文化发展的观念和态度，却值得注意。以往我们对新文学发展源头的探讨，一般都从五四开始，最多也不过上溯到晚清，按照文化启蒙、思想革命、大众化倾向等明确的社会观念意识，建构起了现代文学发展史的撰写脉络。用周作人的话去表述，基本是描述的淌在表面的河，“湮没在沙土下的河”则有意无意地被忽略了。今天，当我们回过头重新审视发生在将近一个世纪之前的那些文化和文学现象时，应该承认，流淌在表面的河水与“湮没在沙土下的河水”其实是相通的，文学“传统”与现代“表现”之间的关系，远比人们想象的要密切得多。近些年来，中国现代文学研究的新进展，大多都与对此种文化嬗递关系的认识相关。对通俗文学、旧体诗词、学衡派等等的研究都是如此。本书作者所探讨的

* 袁国兴，华南师范大学文学院教授、戏剧影视研究所所长，博士生导师。

① 周作人：《中国新文学的源流》，北平人文书店，1934，第52页。

② 周作人：《杂拌儿·跋》，《周作人文集》，华夏出版社，2000，第219页。



“国剧运动”，也是在这一学术倾向中颇为引人注目的一个“点”——一个有蕴味、有深意、有价值但又缺少系统研究的学术生长点。

怎样看待激烈反对旧戏文化狂潮刚刚过后不久就兴起的“国剧运动”？当这一运动发生时就曾引起不少争议，后来不同观点的交锋也似乎一直没有停止过。但当我们企图梳理这些争议的来龙去脉时会发现：参与争议的正反两方的理论资源、现实意向和切入戏剧研究的视角有很大不同，这种不同在不同历史时期又具有某种继承性和一贯性。大致说来，赞同者或基本持肯定意见的人，都或多或少持有某种“现代”的“唯美”倾向，对写意性、趣味性的强调就是明证；与此相对，反对者和持批评意见的人，大多具有“前卫”的“现实主义”立场，脱离现实、浅薄的趣味主义、旧瓶装新酒等是他们批评“唯美主义”的主要武器。除此之外还有一点也值得注意：基本持肯定倾向者一般说来都是在剧场前后台忙活的实际戏剧工作者，甚至五四时期，在国剧运动还没有发生时，戏剧倾向与国剧运动倡导者接近的人就是如此；而反观批评者，又大多是广义的文化、文学工作者，他们不搞戏剧或很少从事戏剧活动。不容否认，国剧运动的主导倾向在近代开始的戏剧活动中就存在，在五四戏剧大讨论中也能发现他们的身影，国剧运动不过是在特定历史条件下、特定历史时期、特定戏剧意识倾向的又一次集中“亮相”而已。国剧运动的出现有深刻的历史因缘，我以为这主要体现在以下几个方面。

首先，国剧运动的发生是近代就已经开始的、在中国文化不断外倾过程中，国人对西方文化、文学、戏剧意识的再认识。与“视之如真家庭、如真社会”的早期话剧观念比，^①与把中国旧戏视为“野蛮”、把写实派的西方文学演剧视为“新剧”的五四戏剧观念比，^②国剧运动的倡导者们，显然对西方写实派的文学演剧在演剧史上的确切定位有更清醒的认识。如果说此前的中国戏剧变革倡导者，都多少还有些囿于从中外戏剧文化的质地视角出发去认定戏剧价值的倾向，把西方戏剧和中国

① 王梦生：《梨园佳话》，商务印书馆，1915年，第152页。

② 周作人：《论中国旧戏之应废》，《新青年》1918年5卷5号。

戏剧对立起来；那么国剧运动的倡导者们则增加了对西方戏剧不同风格 and 不同流派的认识，他们看到了写实主义戏剧只是西方戏剧的一种类型，除此之外，西方戏剧还有“写意”、“象征”、“唯美”等的类型，而这些在西方正方兴未艾。这些认识和理解成为鼓舞国剧运动倡导者变革中国戏剧的不可或缺的内精神动力。

其次，国剧运动倡导者的企图，也蕴含着对中国传统文化再认识成分。鲁迅曾主张对外来文化取拿来主义，“没有拿来的，文艺不能自成为新文艺。”^① 其深层的认识逻辑是：不了解别人，也就不了解自己。国剧运动倡导者的漂洋过海经历，一方面使他们比此前的戏剧变革者多了解了一些国外戏剧的情况，一方面，这种了解也使他们获得了不同以往的对中国传统戏剧的再认识机会。五四以来，对新文学发展方向不时有持批评意见的人出现，他们中的许多人都不完全是守旧派，如果他们对西方和外来文化一点都不了解，在中国现代文化大潮中，可能没有勇气能够说出批评的话。正是在这个意义上，我们感到，新文学的倡导者和某些批评者的争论，是非是一个问题，更重要的是，这种争论本身构成了中国现代文化发展的一个必要思想意识张力场，是中国现代文化发展的必要结构性组成部分。虽然国剧运动倡导者认为国剧“不是形式问题”，而是“内容问题”，^② 只要是“中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”就是国剧，^③ 这样的国剧理念，在中国现代历史文化语境中很难找到立足的根基；但他们却以这种方式肯定了旧剧的某些艺术价值。他们所主张的写意戏剧观、趣味文学理念、深层表现理论等，都有中国传统旧戏的身影。对这些艺术倾向的首肯和认定，与他们对中国传统文化的亲和力有关，事实上，在一般人们意念中也一直都把国剧运动看作是为旧戏精神张目的运动，这不是没有道理的。

再次，国剧运动理论主张中，渗透了中国现代文化氛围中难得的戏剧“专业”意识，体现了某种戏剧从业人的眼光。与此前的一些戏剧

① 鲁迅：《拿来主义》，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社，1982年，第40页。

② 熊佛西：《佛西论剧》，新月书店，1931年，第151页。

③ 余上沅：《国剧运动·序》，新月书店，1927年。

争议比，特别是与新文学倡导者的戏剧主张比，国剧运动倡导者似乎更懂戏剧，更强调戏剧的表演性和表现性，以致他们许多戏剧脚本创作被人诟病。比如《兵变》，它之所以空用了一个有煽动性的“大”剧名，却写了一个有趣味性的恋爱“小”故事，也与作者的专业戏剧意识有关。从社会意识上说它可能让人失望，从戏剧构思上说，却有不少节外生枝、峰回路转的情致，就戏论戏，未尝不是一种可供选择的途径。如果说有什么不足的话，那是艺术才能的问题，而不是戏剧理念问题。这些作品与《雷雨》、与《上海屋檐下》的差别，主要来自于作家的艺术个性和艺术能力，而不是一般的戏剧化原则和戏剧性追求。

虽然国剧运动的发生有充分的合理性和十足的历史价值，但与中国现代所有与其文化倾向相似的其他文学现象一样，它从诞生的那一天起，就注定以“失败”收场——不能被主流文化倾向所认可和充分吸纳。一个时代有一个时代的文化主潮，主潮不是全部，也不尽为“合理”，但是它是主导倾向，是被大多数人吹捧的，是为“时代英雄”。国剧运动不具备这样的先天优势，正如我们前文指出的，它只是中国现代戏剧文化的一种有效的结构性成分，是为后来中国戏剧发展提供了某种可资利用资源的运动——等到新的一种文化倾向成为主流时，它们将以历史价值呈现在人们面前。当然国剧运动的这种尴尬地位，多少也与它们自身的弱点相关，历史大潮冲得国剧运动倡导者们没有办法找到让自己能够独立中流的立脚点。他们想要做的事，没有办法、没有条件做到，也不可能做到。比如从“由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”，^①这一国剧运动的基本主张看，题材似乎成为了国剧素质的基本要件，这样的看法是否过于笼统和宽泛了？许多时候人们“误”认为他们要复活旧剧，实在是因为他们自己没有把话说清楚，或者说他们原本也有这种朦胧意向，不然人们想要“误解”他们都有些难。问题是：除了这些他们也似乎拿不出什么更能打动人的主张了，而他们又不敢、也找不到合适的理由把这句话说出来。我以为这不仅是国剧运动自

① 余上沅：《国剧运动·序》，新月书店，1927年。

身的问题，也是自晚清以来一直到现在，中国戏剧发展都没有很好解决和回答的问题。那就是：文化能不能融合？怎样融合？在什么条件下可能融合？以我们关心的问题而言，传统戏曲与西方文学演剧——即话剧，能融合到一起吗？会产生一种非话剧也非戏曲的“第三种”戏剧吗？一旦产生了它还会让人把它与话剧或戏曲放在一个层面上讨论和认识吗？大致说来，五四之前（具体说是1914年之前），中国戏剧变革意向是用外来话剧改造中国传统戏曲，五四以后话剧和戏曲各自走上了独立的发展道路，而“现代文学”的主导意向是排斥戏曲的，多种《现代文学史》没有现代戏曲的内容就是明证。而恰恰是在这个过程中，戏曲逐渐融会了一些话剧的因素，话剧也逐渐融会了一些戏曲的因素。可即便如此，话剧仍然是话剧，戏曲仍然是戏曲，他们的戏剧类型样式并没有改变，现在没有改变，将来也不可能改变，即使将来出现了一种类似话剧和戏曲之间的戏剧样式，也不能取代话剧与戏曲的区别。这能告诉我们什么呢？国剧运动的理想是空中楼阁，当时没有办法实现，现在也没有办法实现。

但是，没有办法实现的东西，不见得不可以作为人的理想存在，人类历史上许多时候都是在没有办法实现的理想追求中前行的，一旦所有理想都能实现，可能理想的光辉就要减色了。国剧运动也是如此。作为一种戏剧样态，“国剧”注定要成为历史的名词，但是国剧运动中提出的一些观念意识，对后来的中国戏剧发展却有莫大的启示性。

正如我们在上文指出的，国剧运动是中国现代的一个非主流文化关注，是个生不逢时的“悲剧性”存在；在中国现代学术领域，在中国现代戏剧批评史上，国剧运动研究也面临着相似的命运。据我所知，像《戏剧的救赎——1920年代国剧运动》这样全面系统的研究，过去还很少有人做（单篇文章或受到时代限制所进行的所谓“研究”不在此列）。我在该书出版前有幸通读了作者的书稿，感到该书资料丰富、翔实，作者除了对此做了细致、明晰的梳理而外，还掌握了大量的相关领域的理论资源，对相关学科的学术新进展也有很好的了解，这对已成为历史的国剧运动研究是十分必要的。作者对国剧运动倡导者怀有深厚的

人文主义关怀，认真的读者在本书的字里行间都能体会到，这与当前不少学术成果对研究对象的“隔膜”甚或“冷漠”恰成鲜明对比。尽管国剧运动在中国现代戏剧史是一个值得研究的大问题，当然也存在不少学理和文化上的迷茫；也许有人对本书作者切入论题的速率和视角也存有不同意见，但本书的出版无疑是当前中国现代戏剧史研究中的一个重要收获。作为“游荡”在这个研究领域的同仁之一，我为作者感到由衷地高兴，并向他表示热烈地祝贺！

是为序。

袁国兴

2009年7月18日写于旅次

目 录

对国剧运动的再认识	袁国兴 (1)
绪 论	(1)
第一章 国剧运动诞生的历史文化背景	(8)
第一节 19 世纪末叶的中国戏曲与世界戏剧概貌	(8)
第二节 五四新文化运动对中国戏曲的批判	(13)
第三节 “文明戏”“爱美剧”的衰落和传统戏曲的兴盛	(19)
第四节 易卜生“社会问题剧”的影响	(33)
第五节 戏剧大众化、民族化意识的萌生	(36)
第二章 国剧运动的酝酿	(39)
第一节 国剧运动倡导者的文化背景	(39)
第二节 西方戏剧艺术的影响	(49)
第三节 余上沅等人在异域的戏剧活动	(65)
第三章 国剧运动的倡导与实践	(75)
第一节 国剧运动的正式提出	(75)
第二节 国剧运动倡导者戏剧理论综述	(92)
第三节 国剧运动倡导者的后续活动	(114)
第四节 国剧运动引发的争论	(120)
第四章 国剧运动的退潮	(148)
第一节 退潮的自身原因	(148)

第二节 退潮的外部原因	(156)
第五章 国剧运动退潮后的戏剧活动	(162)
第一节 余上沅艰难的艺术道路	(162)
第二节 熊佛西坚持不懈的艺术奋斗	(169)
第三节 其他国剧运动倡导者的活动	(191)
第六章 国剧运动产生的深远影响及其经验教训	(196)
第一节 国剧运动倡导的动因	(197)
第二节 国剧运动所产生的深远影响	(203)
第三节 国剧运动的经验教训	(211)
后 记	(225)
参考文献	(228)

绪 论

中国现代戏剧在中国现代艺术的发展史上，有着极其重要的地位，同时也是中国现代文化的重要组成部分，我们在研究中国现代文学的时候，自然也离不开对中国现代戏剧的研究。中国戏剧的发展源远流长，到近代后期，一场变革逐渐酝酿成熟，随着对传统戏曲要求革新的呼声高涨，新兴的话剧也随着西方文化的介入，走上了中国的戏剧舞台，这场变革是伴着五四新文化运动狂飙突进的批判传统、学习西方的大趋势到来的，在波澜壮阔的文化革新中，中国戏剧界涌现了众多的流派，产生了众多的戏剧家，并在不断的改革和建设，使中国的戏剧舞台最终形成了传统戏曲、话剧、歌剧、舞剧等多峰并峙的局面。这种前所未有的朝气蓬勃的景象，是经过无数戏剧的前人不懈地追求和努力的创造换来的，在他们的艰苦创造历程中，给了我们很多成功的启示和失败的教训，研究这些成功的启示和失败的教训在当时和现在甚至于将来，都是十分有意义的事情。

话剧的引进经历过几个阶段，首先是“文明戏”阶段。这是一种自发的戏剧移植，先是教会学校受到西方侨民自娱自乐的话剧影响，开始在学校演出这种新剧，后由在东京成立的“春柳社”开始了正式剧团的演出，起初是模仿西方话剧，演出采用幕表制的形式，由于稍后演出过程中为了迎合观众的低级趣味而堕落，逐渐沉沦了。随后是陈大悲提倡的“爱美的戏剧”，企图用业余的演出来纠正商业演出的利益驱动导致的戏剧堕落。但业余演员的自身演出素质又影响到了演出质量，同样不能留住观众。于是人们又提倡建设专业的演出团体。随之而来的是“民众戏剧社”和“戏剧协社”等社团的成立和演出，一些职业化或半



职业化的戏剧团体开始起主导作用，中国话剧渐渐走向成熟。

此后传统戏曲的发展却大大出乎人们的预料。就在西方的话剧被隆重地介绍到中国来的过程中，传统戏曲也悄悄地进行着改革，一是剧本内容的遴选，二是戏剧艺术的改进，三是西方话剧的舞台现代化技术设备的运用等，尤其是京剧艺术的日渐成熟，表演大师们精湛的舞台艺术赢得了观众的同时，也为自己正了名，以梅兰芳为代表的京剧艺术逐渐形成与世界戏剧艺术并驾齐驱的“梅兰芳戏剧表演体系”（与“斯坦尼斯拉夫斯基”和“布莱希特”并称“三大戏剧表演体系”），并作为国家文化交流的使者到国外去演出获得了成功。即使是今天，京剧艺术也仍然拥有大量的观众，被誉为东方艺术园地里的“奇葩”，充满着生机。这一现状直接引发了戏剧界对五四的反思。

“国剧运动”是中国戏剧变革期中一次重要的改革尝试，诞生在20世纪20年代，发起者是一群从海外留学回国的戏剧青年。在他们身上既有五四时期旧剧批判的多方面影响，又有西方现代艺术审美的熏陶；既有创造的勇气和热情，又有丰富的戏剧艺术理论作支撑，以致当时的戏剧界颇为瞩目，对他们甚至寄予了很大的希望。当然，持反对态度者也大有人在。

“国剧运动”的倡导者之所以为中国戏剧界所瞩目，一个重要的原因就是他们掌握了现代戏剧艺术的话语权。当五四排山倒海般的批判浪潮涌起，以西方的“科学和民主”作为武器，将传统戏曲打入宣传封建文化的渊薮之际，当时的中国社会只是刚刚打开了与西方对话的窗口，真正的中西方文化的碰撞尚未形成。用鲁迅先生的话来说，那只是一种文化的“抛给”或“送来”。在强势的西方话语面前，传统戏曲的守护者并未选择沉默，他们也据理力争（例如张厚载、冯叔鸾、芳尘等人的文章），但面对胡适、钱玄同、刘半农、傅斯年等五四新文学的代表发难，显得颇为无力。

留美回国的余上沅、赵太侔、闻一多、徐志摩、张嘉铸、熊佛西等人，于1926年正式打出了“国剧运动”的旗号。“国剧运动”口号的最早提出似乎带有偶然性，是余上沅、赵太侔、张嘉铸、闻一多等四人