

刘方政
著

中国现代话剧史论

论早期话剧

论五四话剧

对左翼话剧运动和

话剧创作的历史考察

论田汉的话剧创作

论李健吾的话剧创作

论曹禺的话剧结构

论夏衍的话剧结构

人民文学出版社

刘方政
著

中国现代话剧史论

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现代话剧史论/刘方政著. —北京:人民文学出版社,
2009

ISBN 978-7-02-006934-7

I. 中 II. 刘… III. 话剧—戏剧史—研究—中国—现代
IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 000044 号

责任编辑:胡玉萍 装帧设计:王 晓
责任校对:刘光然 责任印制:王景林

中国现代话剧史论

刘方政 著

人民文学出版社出版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京市人民文学印刷厂印刷 新华书店经销

字数 275 千字 开本 880×1230 毫米 1/32 印张 11 插页 2

2009 年 10 月北京第 1 版 2009 年 10 月第 1 次印刷

印数 1—2000

ISBN 978-7-02-006934-7 定价 27.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

序

田本相

在当前话剧十分不景气,全国都在讨论话剧的前途和命运的困窘状态中,刘方政教授竟然在书斋中冥思苦想,对于中国话剧史上一些问题进行了重新的审视和讨论,这无论从哪个角度来说,都是值得欢迎和赞许的。

在这里,我只能谈谈我的读后感。

全书以系统的章节论述展开,大体上分为两个部分:第一部分,前三章,对中国早期话剧、五四话剧、左翼话剧作了专章论述;第二部分,后四章,对田汉、李健吾、曹禺和夏衍的话剧作了专章论述。

方政对于中国早期话剧的研究,是从中国戏剧史的发展进行观察和评估的。他认为早期话剧是从1899年的学生演剧开始,又以1916—1918年南开的学校的学生演剧而告终的。他把这20年看作是中国的传统戏曲渐趋式微与五四话剧创生之前的过渡阶段。这样,就把早期话剧与中国戏曲的发展史挂起钩来,形成他的评价角度。

他所谓的“过渡”,既是指时间的,也是指戏剧形态的:“无论在对戏剧功能的认识及其实践上,还是在戏剧文本创作和舞台演出上,抑或是在观众的成分构成上,早期话剧既与传统戏曲有着千丝万缕的联系,又有着本质的区别;既是五四时期现代话剧创生的必

要前提和艺术准备,又与标准的话剧体式具有一定的距离。它所表现出的文学价值和戏剧价值并不大(剧本的文学成就不高,真正完备的话剧体系并未彻底确立),但作为戏剧的思潮意义却是非凡的(在戏剧领域里,毕竟开始由程式化的唱念做打向生活化的说话、动作的方向发展)。”而最后得出一个结论,即认为中国早期话剧“只能是戏剧形态由古代向现代转变的‘序幕’”。

但是,于本书中,方政从内容和形式上,从功能价值,主题演绎,题材变化等方面展开对中国早期话剧的论述,他意在说明:尽管早期话剧在编剧方法、演出形式上同传统戏曲难舍难分,“但在本质上却与其迥然有别:不用锣鼓、不穿戏装、没有唱念做打而只有对话;它所表现的是现代的社会生活和现代人的生活方式。既给从事者提供了一种简单快捷的艺术活动方式,又给中国观众耳目一新的感觉。早期话剧的产生是外国戏剧输入的直接产物,这已是戏剧史上铁的事实”。

我之所以这样引述,是揭示方政在本书中所持一种立论方法,或者说立论特色,也可以说是两点论吧。显然,方政对于二元对立论是采取批判态度的,反对那种对中国话剧史中作家作品以及戏剧现象的简单、片面、偏激的研究立场。

在讨论五四话剧的专章中,无论是对五四时期旧戏批判的历史检讨、对五四社会问题剧的历史检讨,还是对爱美剧运动以及国剧运动的检讨都是采取这样的两点论,有功有过,有是有非,有对有错。

譬如对陈独秀、胡适、钱玄同、刘半农、傅斯年等为代表的新文化先锋,对“当时占据舞台统治地位的京剧和各种地方戏”,发起的“全面而空前凌厉的攻击和批判”,也是两点论,既不一味的肯定,也不一味的否定。认为“立新必须破旧,过正方能矫枉,这是五四旧戏批判的总特点,其优点和缺点也都存在于此。90年后的今

天,重新翻阅新文化诸人的一篇篇檄文,其虎虎生气,立论的尖锐,反传统的战斗姿态,与旧戏彻底决裂的坚定态度,仍令我们钦佩不已;同时,他们对旧戏不符合实际的评价与要求,在戏剧观念上某种程度的混乱,个别人论战态度的偏执,也使我们有必要对其重新进行检讨”。

在探讨左翼戏剧运动中,我十分赞成方政的看法。他指出:总结左翼运动的历史经验教训,“对它的现实生存状况和艺术表现特征进行实事求是的梳理,对于正确认识话剧发展史、尽量避免失误地指导和从事当下‘主旋律’戏剧创作,将不无裨益”。

方政认为左翼戏剧在“理论与主义”的驱动中,使戏剧仅仅成为政治斗争的附庸,那么,也必然是戏剧家失去它的创作个性,使戏剧成为政治斗争的号筒。虽然,在当时起到一定政治宣传的作用,但是,它给戏剧带来的教训也是深刻的。

当我们对于文艺服从政治的方针和理论给予否定之后,并不意味着它立即从剧坛上消失。习惯的思维,惰性的定势,在戏剧界所造成的影响是根深蒂固的。它仍然会改头换面在掌控着戏剧的格局和创作。记得曹禺先生生前最为痛切的就是戏剧观念仍然为概念化所掌控,戏剧家的思想还为某种的框框和观念所箍住,他希望从中解放出来,只有这样中国的戏剧才有希望。

全书对于剧作家的论述,是方政写得更为艰苦,也是我认为写得较好的篇章。这是因为,这些著名的剧作家研究成果很多,也比较难于超越。但是,方政却力图有所突破。

在田汉研究上,方政以争议较多的创作方法作为突破点,提出田汉创作方法的“有机构成论”。在辨析了诸如浪漫主义论、现实主义论、相结合论之后,他认为:“以中国戏曲文化为本,积极地吸取现代派戏剧的有益营养,坚韧地执著于现实人生而发挥创作主体天性中的浪漫主义特长,或者简单地说,在民族传统戏曲文化的

基础上,现代、现实和浪漫的三结合,即是田汉话剧创作方法的有机构成。”这样的看法,也不失为一种见解。在《李健吾一章,我认为是方政写得最好的一部分。这里不但有新视点、新见解,而且论述得比较深入、比较细致。这一章不是就作品论作品,而是把研究李健吾的创作个性作为重点。他提出,“作为一名现代自由主义知识分子和学院派文人,李健吾的戏剧创作是中国现代戏剧史上的一种个性存在。背负着传统—现代、民族—西方的十字架,徘徊于政治与文学、商业与艺术、个性与使命之间,李健吾的艺术追求与戏剧表现深刻体现了现代中国知识分子人生道路探寻过程中的困惑心态和两难处境,他的人生选择更直接反映了现代中国知识分子在集体利益和个人价值这一无法解决的矛盾中苦苦挣扎的人生宿命”。由此而论及李健吾的创作状态、创作成就和创作特色。而对曹禺和夏衍,方政则专门探讨其戏剧结构问题。这也是过去研究中的薄弱之处。

曹禺,是十分重视戏剧结构的,在他看来一部戏剧的成功,在于结构。结构也是剧作家最费思索、最费力气的。所以说,一个剧作家的艺术独创,一部戏的成功往往体现在结构上。

对于曹禺的戏剧结构,方政着意探索他戏剧结构多样性中的某些共性,也可以说曹禺的戏剧结构的特性,并揭示其内在的轨迹,提出曹禺戏剧结构的模式变迁。

首先,方政是这样来概括曹禺戏剧结构模式和总体特色的,他说:“从最有代表性的早期四大剧作来看,曹禺剧作整体的结构模式正是锁闭世界与旁逸而出新世界的对照。锁闭世界构成戏剧结构模式的主体,而在这锁闭世界的边缘和裂缝之中,则存在着旁逸而出的充满生命亮色的‘天边外’,也就是昭示着希望与未来的新世界。锁闭世界与旁逸而出的新世界构成曹禺剧作富有张力的结

构模式,这也正是曹禺剧作的精彩特异之处。”

其次,方政提出,“曹禺早期剧作结构模式的发展过程正是旁逸而出的新世界逐步战胜锁闭世界的过程,而当新世界从乌托邦变为现实并因此导致锁闭世界崩溃时,曹禺对自己早期剧作结构模式的建构过程实际上就已经完成了。随着锁闭世界的崩溃,早期剧作中对锁闭世界和新世界的对照关系的呈现发展成为对新世界的呈现,换句话说,新世界成为曹禺剧作的主体结构模式。”方政在他的视界来观察曹禺戏剧结构,理出他的思路和图景。

对夏衍戏剧结构的研究,方政也有深入之处。他对夏衍戏剧结构的特点概括是相当准确的:简练单纯、紧凑圆润、平淡细腻,带有散文诗的韵味。而这种散文诗式的结构特色在于:“它不是某种特殊色彩的真象,而是简单却又生动的心象;不是开敞的闪着火花的效果,而是深刻含蓄的热情;不是在背后看不见人生的发光的艺术,而是背后掩掉了艺术的真实的人生。从这简单平常里,揭出了人生全部的面貌与力量。”作者特别就夏衍戏剧结构的“电影蒙太奇式的结构”作了专门的分析,认为夏衍在他的剧作中经常使用蒙太奇式对比的手法,通过对比性的生活断面的蒙太奇组接,获得话剧艺术的内在张力。

方政对于夏衍和曹禺的诗性结构,都有很好的研究,并且指出其不同特色。分析得相当细致深入,这些都能给人以启示。

我认为此书也有不足之处。两点论自然是好的,但是因为都要兼顾,那么有时就有可能失去重点,带有某种相对主义的味道,带来另外一种偏颇。如胡适等人,对于中国戏曲在整体上是肯定的,那么这样的批判,显然是非学理的。这样的非学理批判,在中国现代学术史都可以说是一种惰性遗留。方政认为“程式化是中国戏曲最基本的艺术特点,以上提到的有关形式问题无不与其有着这样或那样的联系。胡适和傅斯年在这方面对旧戏的抨击可谓

抓住了问题的关键，切中了它的要害”。同时又认为只有“钱玄同稍有例外，他有时未免感情用事甚至有点蛮不讲理、以骂代辩，张厚载是旧戏的维护者，他对旧戏本质特点的论述不无道理，参加戏曲改良讨论的态度也是真诚的，钱玄同与他讨论时却蛮横、武断，有时甚至骂口大开，对对方进行人格污辱”。其实，胡适、周作人、傅斯年对旧剧的批判，都带有非学理批判的偏执。

但我仍然要说，《中国现代话剧史论》是一部对中国话剧史研究有所推进、有所助益的专著。

2009年1月2日

于京东罗马嘉园

目 录

序	田本相 1
第一章 论早期话剧	1
第一节 早期话剧:中国戏剧现代转型的序幕	1
第二节 早期话剧与传统戏曲	11
第三节 早期话剧与外国戏剧	19
第二章 论五四话剧	30
第一节 五四时期旧戏批判的历史检讨	30
第二节 五四问题剧创作的历史检讨	42
第三节 爱美剧运动的历史检讨	63
第四节 国剧运动的历史检讨	81
第三章 对左翼话剧运动和话剧创作的历史考察	99
第四章 论田汉的话剧创作	119
第一节 创作方法的有机构成	119
第二节 理性与情感的审美选择	133
第三节 唯美的感伤	149
第四节 话剧民族化的集大成者	160
第五章 论李健吾的话剧创作	188
第一节 夹缝中选择的困惑	188
第二节 悖论中挣扎的矛盾	223
第六章 论曹禺的话剧结构	262

第一节	不同冲突形式下的共同内质·····	263
第二节	锁闭世界与旁逸而出的新世界·····	275
第三节	诗化与戏剧化结构·····	292
第七章	论夏衍的话剧结构·····	304
第一节	散文诗式结构·····	304
第二节	电影蒙太奇结构·····	316
第三节	内向化的审美和淡化的选择·····	330
后记	·····	342

“幕”的演变与戏剧的古今之别

第一章

论早期话剧

第一节 早期话剧：中国戏剧现代转型的序幕

早期话剧以学生演剧(1899—1906,以上海的教会学校演剧为代表)始,又以学生演剧(1916—1918,以南开的学校演剧为代表)终,中经春柳社的国外业余演剧和春阳社、进化团的国内业余演剧(1907—1913)、新剧职业化演出的“中兴”与“衰落”(1913—1916),前后经历了整整20年的时间,这20年正是传统戏曲渐趋式微与五四话剧创生之前的过渡阶段。所谓“过渡”,既是指时间的,更是指戏剧形态的:无论在对戏剧功能的认识及其实践上,还是在戏剧文本创作和舞台演出上,抑或是在观众的成分构成上,早期话剧既与传统戏曲有着千丝万缕的联系,又有着本质的区别;既是五四时期现代话剧创生的必要前提和艺术准备,又与标准的话剧体式具有一定的距离。它所表现出的文学价值和戏剧价值并不大(剧本的文学成就不高,真正完备的话剧体系并未彻底确立),但作为戏剧的思潮意义却是非凡的(在戏剧领域里,毕竟开始由程式化的唱念做打向生活化的说话、动作的方向发展)。所以,它只能是戏剧

形态由古代向现代转变的“序幕”。

新生的话剧之所以能在较短的时间内风行大江南北，撼动传统戏曲一家独尊的霸主地位，并与其分庭抗礼，甚至在大中城市的知识层、市民层观众中占据相对的优势，是因为它适应了 19 世纪末 20 世纪初中国特殊的现实政治的需要，得力于与政治使命的直接而紧密的关联。也就是说，推动着戏剧转型的首先是中国社会近代化转型过程中，日益变化着的人的生活方式（政治的、经济的、文化的）和情感方式，正是社会的近代化转型，为戏剧的变革提供了源源不断的动力和强劲持久的支持。早期话剧的产生与发展，其深层的原动力是为了适应社会历史的紧迫需要，而对外国话剧进行的主动自觉的“拿来”。

1840 年，西方资本主义的坚船利炮敲开了中华帝国封闭的大门，随之而来的，则是资本主义世界的物质文明、制度文明和文化文明对华夏大地不同程度的冲击，中华民族领略了前所未有的辛酸与屈辱：主权丧失殆尽，领土任人宰割。另一方面，有识之士也在痛苦地思考中国被动挨打、腐朽落后的原因并进行积极的行动。然而，引进的“器物”被甲午海战所摧毁，“制度”的变革也夭折了。正是维新变法失败的惨痛教训，使梁启超认识到只有开启民智和“新民”才是救国强国的头等大事：“‘民智’不开，任何制度的变动都万难奏效，因此即必然地把以‘新民’为倡导的思想启蒙运动推出了历史的潮面。中国历史的近、现代转型，思想文化启蒙本来就是重要的一维。”^①所谓“开启民智”，即是通过主动的文化破坏和积极的文化建设启发国人的政治觉悟、提高国人的文化素质。同

^① 孔范今：《走出历史的峡谷》第 168 页，山东文艺出版社 1997 年版。

时而稍晚的“同盟会”的成立则拉开了政治革命的序幕。无论是文化变革还是政治革命,都必须发动民众、组织民众,其基本前提依然是必须对民众进行启蒙。对民众进行启蒙,必须根据民众的觉悟程度和文化程度选择行之有效的启蒙手段方有可能。因而,首先要弄清楚的问题是,20世纪初中国普通民众的觉悟程度和文化程度是如何的呢?封建专制的政治制度,决定了它在文化上必然实施愚民政策,要百姓俯首帖耳,全心全意地忠于皇帝,除却制造君权神授的“神话”,使他们只知朝廷之“喜”而不知国家之忧外,最有效的方法便是抑制和扼杀他们的认知能力和辨别能力,因而,中国百姓受教育的程度非常之低。就是那些既有政治地位又有经济地位的人,所接受的教育也是传统的忠孝节义等伦理纲常的熏陶,这种熏陶一方面使他们自觉地按圣贤经传的教义办事,维护现存的秩序和制度,不敢越雷池半步;另一方面,知识文人所特有的独立的人格品性和超越的人文精神便在不知不觉中被消解得无影无踪,即使发现自己的理想与现实之间存在着巨大差距时,也对按照自己的理想对现实进行切实的干预甚至改造缺乏必要的自信。这样,国民的大多数没有文化,而知识者中的大多数人又缺乏起码的政治伦理觉悟,当少数接受了先进的文化思想和政治思想的先觉者,试图动摇现存社会的根本而进行改良或革命时,首要的便是兴办教育。然而,“俟水之清,人寿几何”,时间紧迫,来不及了。康有为进行变法之初,孙中山进行政治革命之始,他们及其同伴未尝没有意识到兴办教育、启蒙民众的重要性,但严重的内忧外患、紧迫的民族矛盾和阶级矛盾,使他们没有耐心、没有时间对民众进行教育。再说,除了时间之外,财力也是一个极为棘手的问题。既然没有时间和财力普及教育,梁启超和裘廷梁又将创办白话报刊对民众进行

宣传纳入议事日程：“报馆者，作世界之动力，养普通之人物者也。”^①“欲民智大启，必自广学校始；不得已而求其次，必自阅报始。报安能人人阅之？必自白话报始。”^②作为对民众进行文化启蒙和政治宣传的工具来说，报纸无疑比兴办学校更快捷、更经济。然而，报纸的辐射范围只能局限在识文断字者中（白话比文言阅读困难较小是显而易见的，但也必须以有文化、能阅读为前提）；梁启超倡导的“三界革命”、尤其是“小说界革命”，其目的与创办报刊基本相同，也只是幻想通过感化的方式实现对国民的启蒙和宣传：利用小说新道德、新宗教、新人心、新人格……不过，这仍需逾越当时短时间内无法逾越的普通民众的阅读障碍。

怎样克服上述启蒙手段的各自局限性，而选择一种既适宜于进行文化启蒙和政治宣传，又能为绝大多数国民所接受的理想形式呢？陈独秀在制定了戏曲的五项改良措施后指出：“现今国势危急，内地风气不开，慨时之士，遂创学校。然教人少而功缓。编小说，开报馆，然不能开通不识字人，益亦罕矣。惟戏曲改良，则可感动全社会，虽聋得见，虽盲可闻，诚改良社会之不二法门也。”因而“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。”^③王钟麒也表述了同样的看法：“吾以为今日欲救吾国，当以输入国家思想为第一义。欲输入国家思想，当以广兴教育为第一义。然教育兴矣，其效力之所及者，仅在于中上社会，而下等社会无闻焉。欲无老无幼，无上无下，人人能有国家思想，而受其感化

① 梁启超：《新民丛报章程》，见孔范今主编《二十世纪中国文学史》（上）第31页，山东文艺出版社1997年版。

② 裘廷梁：《无锡白话报·序》，见孔范今主编《二十世纪中国文学史》（上）第31页，山东文艺出版社1997年版。

③ 陈独秀：《论戏曲》，《中国近代文学大系·文学理论集2》第620、617页，上海书店1995年版。

力者,舍戏剧末由。盖戏剧者,学校之补助品也。”他进而希望戏剧家“以其一身化亿万身,以救此众生。”“内地十八行省,省省得志士,设剧场,收廉值,以灌输文明思想。”^①春柳社《演艺部专章》强调:“报章朝刊一言,夕成舆论,左右社会,为效迅矣。然与目不识丁者接,而用以穷。”只有有形有声的戏剧演出才能够使“社会靡然而向风”。^②以上对戏剧的宣传作用作了过分的夸大,但是与报刊、小说、演说等相比较的话,戏剧确实能够通过审美的直观性而达到宣传教育的迅捷性、直接性和普遍性。

社会的变革需要民众的真正觉醒和实际参与,而具有现代思想的戏剧又是启蒙民众组织民众最好的武器,因此,戏剧在社会的近代化转型过程中的重要地位便自然而然地凸显了出来。

那么,当时的剧坛又是怎样的呢?本土戏剧已有700余年的历史了,虽然它在民族的审美和认知上发挥过相当的作用,但毕竟产生、繁荣于封闭稳定的封建社会中后期,当政治形势动荡不安、社会生活急剧变化之时,它那缓慢的节奏、程式化的表演方式和偏重于历史故事和历史人物的编排述说,已远远地不能适应时代的需要了。也正因此,西方话剧才得以迅速而较少阻碍地登上了中国戏剧舞台。西方话剧“戏中有演说,最可长人之见识,或演光学、电学各种戏法,则又可练习格致之学。”^③而“演说”对观众思想的震动,“光学、电学”等现代科技对观众视野的开阔正是传统戏曲所最欠缺的。虽然戏曲和话剧都统属于“戏剧”的范畴,在理论和实

① 王钟麒:《剧场之教育》,《中国近代文学大系·文学理论集2》第596页,上海书店1995年版。

② 未署名:《春柳社演艺部专章》,《中国近代文学大系·文学理论集2》第578页,上海书店1995年版。

③ 陈独秀:《论戏曲》,《中国近代文学大系·文学理论集2》第619页,上海书店1995年版。

践上也都具有由“旧”变“新”的可能性；虽然整个 20 世纪的中国话剧一直没有割断与传统戏曲的血脉联系，为了适应观众久已养成的审美定势的需要，戏曲的手段也不时地参与到话剧的完成过程之中，但是二者毕竟有着诸多的不同。相对于传统戏曲来说，西方话剧毕竟是作为一种异质的戏剧因素而被主动地“拿来”的，以说活动作为主要表现手段较之歌舞更贴近现实的胸膛，逼真的舞台布景和灯光设置无疑更会使观众体会到一种生活实感，现实的题材内容较之历史故事的编演，也更能引起观众思想感情上的共鸣和对当下政治的关注。20 世纪初早期学生演剧期间的《政治改良》、《军事改良》和《教育改良》等剧的演出，无不围绕当时国人最关心的现实问题；春柳社在东京演出的《热泪》给“革命青年很大的鼓舞”^①，“黄克强等看了戏后都加以赞扬。据说，在《热泪》演出以后的几天之内加入同盟会的人就有四十多个，于是有人说都是受了这个戏的感动所致。”^②；进化团的《黄鹤楼》、《共和万岁》更是直接为辛亥革命摇旗呐喊；南开学校的《新村正》、《一元钱》和《一念差》等剧本则是对辛亥革命失败的形象化检讨、对社会风俗习惯的针砭和指摘。

政治功能、历史功能的作用在中国戏剧界一直是备受瞩目的头等大事（自古至今皆然）。古代剧坛上，虽然戏曲的认识作用、审美作用和娱乐作用始终处于一种共生的状态（这并不否认在具体作品中对三者有所偏重），但道德教化功能却是占第一位的，这

① 欧阳予倩：《回忆春柳》，《欧阳予倩戏剧论文集》第 160 页，上海文艺出版社 1984 年版。

② 张庚《中国话剧运动史初稿（第一章）》，《中国近代文学论文集·戏剧、民间文学卷》第 252—253 页，中国社会科学出版社 1982 年版。