

中国现代戏剧 的现代性与民族化

邹言九 著

中国戏剧出版社

装帧设计：张建军
责任编辑：王媛媛

ISBN 978-7-104-02138-8



9 787104 021384 >

ISBN 978-7-104-02138-8/G. 145

全套定价：210.00 元（本册）：35.00 元

本书获得湖南省哲学社会科学成果评审委员会课题基金立项资助(编号:0407011)

本书系湖南科技大学“中国古代文学与社会文化研究基地”(湘教通[2004]284号)研究成果之一

中国现代戏剧的 现代性与民族化

邹言九 著

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现代戏剧的现代性与民族化/邹言九/著.—北京:中国戏剧出版社, 2007.6

ISBN 978-7-104-02138-8

I. 中… II. 邹… III. 戏剧-现代性-民族化-研究 IV. I217.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 001762 号

中国现代戏剧的现代性与民族化

- 作 者 邹言九
责任编辑 王媛媛
装帧设计 张建军
出版发行 中国戏剧出版社
地 址 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A10
邮政编码 100089
经 销 全国新华书店
印 刷 北京利民印刷厂
开 本 880 * 1230 1/32
印 张 13
字 数 360 千字
印 数 1000 册
版 次 2007 年 6 月北京第一版
印 次 2007 年 6 月北京第一次印刷
书 号 ISBN 978-7-104-02138-8
定 价 35.00 元
-

版权所有 盗印必究 印装有误 工厂调换

目 录

引 言	(1)
-----------	-------

上编 中国现代戏剧的现代性转型

第一章 戏剧观念的嬗变	(12)
一 “为人生”的启蒙意识	(12)
二 “写真实”的艺术追寻	(20)
三 “民众化”的高度自觉	(31)
四 “讲经济”的实效理念	(41)
第二章 舞台形象的更新	(45)
一 “娜拉型”叛逆女性的迭出	(45)
二 “真人”的真实人性的披露	(53)
三 知识分子“英雄”质的认定	(63)
四 基础民众觉悟、斗争的表现	(70)
第三章 现实主义主潮奠定了现代戏剧的基础	(77)
一 “易卜生主义”：切合中国国情的选择	(77)
二 “社会问题剧”：现实主义戏剧的开端	(85)
三 “契诃夫情味”：戏剧与日常生活接近	(89)
四 平淡之中见深刻：生活化戏剧的共同追求	(98)
第四章 浪漫主义思潮提高了现代戏剧的文学品位	(108)
一 早期话剧的浪漫主义双璧	(108)

二 强烈主观抒情的自我表现	(112)
三 西方现代悲剧的审美情感	(119)
四 对戏剧诗美的崇尚与开掘	(132)
第五章 现代主义思潮为现代戏剧创作引进了活水	(136)
一 象征主义:增强了现代戏剧的诗意内涵	(136)
二 唯美主义:《莎乐美》引发了灵肉冲突	(152)
三 表现主义:由外而内地审视人类的本质	(163)
四 《原野》:西方表现主义的创造性化用	(184)
五 未来主义:挑战传统戏剧艺术形式的质疑	(202)

下编 现代话剧的民族化风雨历程

第六章 文明戏:话剧民族化的前车之鉴	(219)
一 戏曲改良:中国近代戏剧文化的死水微澜	(219)
二 文明新戏:被本土文化吞噬的“准话剧”	(223)
三 甲寅中兴:商业资本刺激下的畸形繁荣	(229)
四 折戟沉沙:迷失了文化属性的“民族化”	(235)
第七章 弃旧图新:建设西洋式新剧的战略抉择	(242)
一 批判旧戏:将现代化与民族化错误对立	(242)
二 建设新剧:甩开传统重起炉灶取法西洋	(252)
三 提倡爱美剧:民族化缺失引发的新举措	(259)
四 “民众戏剧”:一个笼统而又模糊的口号	(266)
五 《少奶奶的扇子》:外来剧民族化的范例	(271)
第八章 “国剧运动”:一场关于戏剧民族化的辩论	(278)
一 “国剧”倡导:爱尔兰民族戏剧运动的启示	(278)
二 重估旧剧:打通“写实”与“写意”之间的法门	(282)

目 录

三 中兴艺专:融会中西戏剧文化的教育思想·····	(289)
第九章 现代话剧文体民族形式的催生·····	(298)
一 “到民间去”:田汉实践民族化的南国戏剧活动·····	(298)
二 “演剧大众化”:剧联领导下的群众性戏剧运动·····	(305)
三 “国防戏剧”:中华民族救亡情绪的“写真”·····	(316)
四 “剧场戏剧”:话剧民族化臻于成熟的标志·····	(321)
五 “农民戏剧”:熊佛西对戏剧农民化的多方位实验·····	(331)
第十章 抗日救亡,加速了中国话剧的民族化大众化进程·····	(346)
一 战争把戏剧推向了民族化、大众化的广阔天地·····	(346)
二 战争带来话剧外部形态急速变化的民间趋向·····	(351)
三 延安戏剧的由“土”到“洋”,又由“洋”到“土”·····	(356)
四 现代性与民族传统文化的契合:历史剧创作的繁荣·····	(364)
五 暴露黑暗鞭挞虚伪邪恶的人性:喜剧创作喜获丰收·····	(368)
六 外来戏剧译编的“梅开二度”:由“欧化”到“化欧”·····	(378)
主要参考文献·····	(389)
后记·····	(392)

引 言

象中国的诸多艺术一样,中国戏剧从它开始形成之日起,就是以博大兼容、开放吸收的姿态出现在世界文化史上的。在不断的纵向继承和横向借鉴中她缓慢地丰富和发展着自己。在历经数千年的繁衍生息、变革提升之后,到了清末民初,由于社会历史急转的文化躁动和戏剧自身内在求新求存的巨大压力,戏剧的外部艺术生态和内在精神建构都面临着前所未有的挑战,一场翻天覆地的变革便无法回避地发生了,中国戏剧跨入了“现代”时期。

中国是一个戏剧大国,传统的戏曲艺术经历了 800 多年的历史沧桑,在中华各地繁衍、生长的剧种达 300 多个。19 世纪下半叶,在欧洲剧坛上,批判现实主义戏剧正值盛期,现代主义戏剧也初露端倪,歌剧、芭蕾舞剧已瓜熟蒂落,但在中国的舞台上依然是戏曲的一统天下,内容陈腐,程式古旧,根本不符合人们日益增长的爱国觉悟与民主思想的要求。中国自鸦片战争以后,清廷的腐朽反动日见其甚,国民中救亡图存的爱国主义思想和资产阶级改良主义思潮高涨。维新派从戊戌政变失败的惨痛教训中认识到加强宣传、启蒙民众的重要性,因此,唯一能雅俗共赏、聋盲可鉴的宣传媒体——戏曲,终于得到了社会的重视,也才有了晚清的戏曲改良。可是由于中国戏剧文化的深厚惯性,雍容老态的戏曲难以承担起思想启蒙的重任,使新老启蒙者都感到失望,因此冀望一种新型的戏剧出现。“话剧”也就应运而生了。从表面上看,是引进了一个新剧种,多了一种表演方式。但从历史发展的角度来看,话剧在中国的出现,其意义远不止多了一个剧种,而是使中国戏剧告别了古典时期,进入了一个全新意识的现代时期。其划时代的意义在于:开辟了现代人用现代表演手段表现现代精神的新的戏剧时代。

西来的话剧,不仅在艺术形态上与“旧戏”有别,更主要的是在精神上能切近现实,能直接揭示社会现实问题及展示人生问题。所以话

剧的引入,正切合了时代的要求。话剧的诞生和发展,不仅截断了传统戏曲独尊舞台的历史,而且使戏剧观念及其价值判断、戏剧话语和观众审美都随着历史的推进大大迥异于从前,使中国戏剧向现代形态的历史性转变成为事实。在新文化运动乃至整个新民主主义革命当中,新兴话剧在文化意义上的作用与影响,远远大于戏曲是被历史证明了。“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。”^①也是因为这个原因,迄今为止的众多的现代戏剧研究仍是把新兴的现代话剧作为主要对象。

“话剧”,欧洲各国通称戏剧(drama),传入中国后,因为它不似中国的传统戏剧“以歌舞演故事”^②,而是穿西装,演时事,“既无唱工,又无做工”^③,以对话、形体动作和舞台布景为主要表现手段,塑造人物形象,展开戏剧冲突,创造真实的舞台幻境,故给中国观众一种不同于戏曲的全新感觉。中国人叫它“新剧”、“真新剧”、“文明戏”、“白话剧”,后来又称之为“爱美剧”、“话剧”等,叫法一直不统一。直到1928年,戏剧家洪深为了称谓的便当与准确,便与田汉等戏剧家商量,把它定名为“话剧”,获得戏剧界同人的一致赞同与认可。“话剧”的叫法便名正而言顺了,而且获得了对现代话剧“自我”的一种确认。“话剧”是中国的,它不是西方戏剧(drama)本体在中国的“克隆”或简单仿制,而是中国化了的“drama”。田汉指出:中国话剧是“和资本主义文明一道由欧洲输入的或是受了外国严重影响的新型剧种”^④。欧阳予倩也指出:

① 陈白尘、董健主编《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社,1989年版,第1页。

② 王国维《戏曲考原》,《王国维戏剧论文集》,中国戏剧出版社1957年版,第201页。

③ 汪优游:《我的俳優生活》,《社会月报》第1卷连载,1934年。

④ 田汉:《中国话剧艺术发展的径路与展望》,《中国话剧运动五十年史料集》第1辑,中国戏剧出版社1958年版。

“文明戏——也就是初期话剧——是用了外来的戏剧艺术形式，从自己的土地上长出来的东西。”^①综合两位话剧奠基人的说法，可从三个方面去思考和理解：一是话剧是外来的新的戏剧艺术形式；二是话剧体现着现代文明和外来戏剧思潮，具有现代性意义；三是“话剧”是在中国文化沃土上孕育成长的，含有我们民族的因素而具有民族性意义。概言之，中国话剧是“现代性”与“民族性”二元结合的新剧种。

作为一种源自西方的理论话语，“现代性”(Modernity)的内涵是与欧洲文艺复兴以来的历史进程分不开的。特别是经过欧洲16至17世纪的“古今之争”，“现代性”概念获得了更多的理性内涵，发展出“古代”与“现代”之间的对立。“‘现代’概念是在与中世纪、古代的区分中呈现自己的意义的，它体现了未来已经开始的信念。这是一个为未来而生存的时代，一个向未来的‘新’敞开的时代。这种进化的、进步的、不可逆转的时间观不仅为我们提供了一个看待历史与现实的方式，而且也把我们自己的生存与奋斗的意义统统纳入这个时间的轨道、时代的位置和未来的目标之中。”^②“现代性”的概念在被用来描述文艺复兴以来的历史进程时，是与张扬人的主体自由的时代思潮结合在一起的，启蒙精神及理性观念成了“现代性”概念的题中应有之义。现代性问题在中国的发生，本质上是与中国文化的现代转型相一致的。以追求“现代性”为特征的中国文化的现代转型，既承受了西方文化的强烈冲击，更是自觉不自觉地以西方文化为主要参照系而开始了自己的现代之旅的。作为社会历史的全息反映的戏剧自然不免被裹挟其中。在文化转型的发轫期，对现代性的追求主要表现为唯“新”是尚。“现代”首先即是“新”，它是与“旧”相对立的。中国“话剧”的诞生，是中国现代戏剧现代之旅的开始，它是应社会革命思想启蒙的迫切需要而登台的，因此，很快便以其代表着一种新的价值取向而广为市民观众所接受。但由于政治的、特别是经济利益因素的影响，文明戏很快由创造现

① 欧阳予倩：《谈文明戏》，《欧阳予倩戏剧论文集》，上海文艺出版社1984年版，第178页。

② 汪晖：《死火重温》，人民文学出版社2000年版，第4页。

代性的伟大叙事、扮演历史中的英雄角色的精英现代性堕落为与摩登时尚相联系的媚俗的“现代性”。逐渐与脱离时代的旧戏曲为伍，弱化了自己身上原有的那种积极的、进步的、富于创造性的现代性而走上夭亡。

文明戏与戏曲改良，都是出自相同的时代精神的感召，所以两者之间有一定程度的亲和性，没有带来多少戏剧观念上的龃龉。“五四”时期的新文化运动就不一样了，狂飚突进的时代精神，使其一开始就掀起了对于旧戏与文明戏的猛烈批判。为了不至于“现代性”迷失，他们选择了直接取法西洋，在文明戏与旧戏的废墟上重起炉灶，另辟江山的戏剧战略。现代中国戏剧因此才真正开启了大幕，中国戏剧也因此才真正开始了现代形态的历史性转变。

中国现代戏剧的现代性转变首先表现在戏剧价值观念的嬗变。中国自古以来衡量戏剧内容的标准是：“不关风化体，纵好也枉然”^①，这种封建道德化的戏剧观念最后被新文化阵营启蒙和实用的戏剧观念所替代，构成了现代话剧对社会变革和对人的精神苦难的关心。新文学阵营以“载道”反“载道”，形成新的“载道”戏剧。“五四”以后的新兴话剧与传统旧戏的本质不同在于：它打破了“劝善惩恶”的封建实用主义的束缚，又摒弃了封建社会末期那种把戏剧视为有闲阶级玩物的腐朽的娱乐观念，而是要建设一个批判和反对封建伦理道德，宣传民主与科学的新思想，真实地反映社会人生，属于广大民众而又具有健康的娱乐情趣的新戏剧。“五四”新话剧的现代精神主要体现在它的直面现实人生、深切表现社会矛盾的写实品格方面，也就是鲁迅所强调的“睁了眼看”的精神。它反对“瞒和骗”，拒绝“大团圆”，表现独具理性色彩的现代悲剧意识和充满怀疑精神、乐观情怀的喜剧观念。特别是以普遍的人性觉醒为特征的执著的启蒙意识，成为了中国话剧的现代精神的最直接的体现。其价值取向明确昭示“为人生”。从而中国话剧最显著的特征也就是强调艺术与人生的直接联系，以接近生活的本来面

^① 高则诚：《琵琶记·水调歌头》。

貌而见长。30年代,由于社会的激烈动荡与国内阶级矛盾的激化,戏剧“为人生”的内涵已被左翼戏剧蒙上了一层阶级、革命的色彩,政治意识形态更直接影响到话剧的价值取向,形成所谓话剧的“战斗传统”,表现为话剧积极“干预现实”的入世精神和功用意识。抗日救亡运动开始,团结全国人民投入民族革命战争的实际内容替代了“为人生”的虚拟内涵。作为伟大的民族解放斗争一翼的抗战戏剧,它不仅承继了20年代戏剧中思想解放、个性解放的主题,也承继了30年代戏剧中阶级斗争、社会革命的主题,而且把这些主题与新的时代要求结合起来,发展为救亡图存、民族解放的主题。

戏剧观念的嬗变也就带来了戏剧的思想价值取向、人物形象、以及表现艺术的一连串毫不含糊的更变。旧戏中那些帝王将相、才子佳人、神仙鬼怪的形象,是为戏剧的现代性所排斥的。即使在现代戏剧中出现,也是被赋予了新的文化内涵。而过去不曾出现,或是被歪曲了的下层人民的形象走上了舞台,尤其是将过去一些被阉割人性的或是符号化了的类型人物还原成“真人”,让他们在舞台上真实地展示自己的人性、人情,表现出剧作者对人生、人类问题的终极关怀。

在中国文学与世界文学开通以后,各种文学思潮、流派一齐拥入。中国现代话剧除了以接近生活本来面貌的对话与动作取代戏曲的“以歌舞演故事”以外,西方诸多思潮、流派的表现手法也纷纷被中国剧作家不同程度地借鉴和尝试。现实主义、浪漫主义、现代主义多种思潮同时并存,形成了多元杂陈的局面。由于中国的特殊的国情,真正在现代戏剧界发生重大影响并形成为主潮的还是现实主义戏剧。现实主义戏剧思潮在其发展历程中,也不断吸收浪漫主义、现代主义的成分,因而充实和壮大了自己。中国话剧并不具备西方现代主义戏剧的艺术姿态,纵使有些象征主义、表现主义等的尝试也并不足以成为中国话剧的主流。中国现代戏剧虽然不乏现代主义的某些质素,如在个性与自我的张扬中对人的内心隐秘世界的揭示、对异化现实的批判与抗议等,但是,以现实主义为主导的深切关注现实并表现出某些浪漫主义的理想情怀和格调的戏剧主潮则一直贯穿始终。时值今天,仍然如是。

提到戏剧的“民族化”，似乎陷入一种“二难”选择。所谓“民族化”，简言之就是要将一切外来的东西化为本民族的东西，或是使外来的东西带上本民族的特色。“从‘现代化’的立场来看，‘民族化’之缺失不止是在于‘民族化’本身维护传统的立场倾向及‘民族化’立场设定中的逻辑背反现象，而且还在于民族化以传统为本位而有意无意地抵抗甚至取消‘现代化’。”^①外来文化与本土文化之间，现代性与传统性之间，存在着天然的排他性。话剧是“舶来品”，带有“他者”的本性，与民族的“自我”之间，因为异质文化的排他性形成了对峙。在这一动态的过程中，“民族化”不免显示出自身深刻的内在矛盾及两难选择。即在将“他者”化为“自我”的过程中，近乎有我而无他，强调形态上的“民族、民间化”，势必会失掉话剧“drama”的本性及现代性，强调功能上的“意识形态化”，又可能会削弱或掩盖民族性，其结果都难免失去“自我”，造成中国现代戏剧自身品格的迷失。如何跨越这种“二难”，使两者达到统一？一直是戏剧家们长期探索的问题，也使中国现代戏剧在发展途中走过一些弯路。

中国现代民族意识的真正自觉，是在西方列强来中国划分势力范围，传统的“华夏中心”观念土崩瓦解的时候。“从而，无论是国家民族主义的政治取向，还是文化民族主义的文化本位立场，它们所关注的无非都是中华民族的现代命运的问题，也就是从确立民族自我的角度来回应现代性的挑战。所以，可以说，从一开始，中国文化民族性问题就是与现代性问题结合在一起的。”^②中国有着传统的戏曲，之所以要引进“话剧”，并使之在现代戏剧史上起着主导作用，是因为近代戏曲不堪启蒙民众意识的重任。相对于中国戏剧传统来说，话剧是“他者”，话剧“民族化”，就是要把这种外来形式转化为我们民族自己的形式，也就是要创建中国自己的民族话剧。但在民族化的过程中，话剧必须要有自己的生存空间，要设定自己的文化立场，要确立和保持自己的艺

① 施旭升主编《中国现代戏剧重大现象研究》，北京广播学院出版社2003年版，第56页。

② 施旭升主编《中国现代戏剧重大现象研究》，北京广播学院出版社2003年版，第49页。

术个性。文明戏就是因为过分地迁就旧戏剧文化而失掉了话剧的本性与现代性,成了去掉唱腔的戏剧,本土文化的强大负面将其异质及其现代性“化”掉了。这是“民族化”历程中的教训,不能说是民族化。真正的民族化应该是“化”“他者”与“自我”,创造一个既有“他者”本性又有“自我”精华的“新自我”,民族化继承的应该是民族文化的积极方面与优良传统,那些腐旧的糟粕是本民族自己早就应该扬弃的。一般来讲即是在保持话剧本体性质的前提下,使作品从内容到审美特质都具有其现代性,继承并创造性地发展本民族优秀文化的特点,建设能够在现代世界舞台上独领风骚的民族新剧。只有这样,才有可能超越“民族化”的现实的“两难”。没有民族化艺术表现的现代意识,和没有现代意识的民族化的艺术表现,都不是真正的民族化、大众化。中国话剧的民族化发展历程就是在这二者之间不断追寻“自我”的曲折历程。

“五四”时期,话剧与传统戏曲好像水火不容,其实话剧艺术的种子一落到中国文化的沃土上,立刻与传统戏曲有了对话与交流。任何新诞生的艺术或思想都不能不是过去的艺术或思想的繁衍,或保持某种血缘关系。话剧虽然是“舶来品”,但它毕竟是在戏剧文化历史悠久的中华土地上生长发展,因此,“全盘西化”只能是极不现实的奢望,更何况当时一些演出团体与观众就是在舞台戏曲“只白不唱”的基础上理解和接受西方话剧的。尽管新文化运动如何排斥戏曲、鼓吹推翻旧剧,但传统戏曲仍然顽强地在自我更新中与话剧共存共荣。理论上话剧与戏曲不共戴天,事实上断绝不了话剧与戏曲在艺术方面的相互渗透,彼此通融。这种相互的影响与吸收,开始大多是一种自发行为,如戏曲艺术对于话剧表现的渗透往往是潜移默化的。后来才成为一种自觉的探索,像欧阳予倩、田汉、曹禺等剧作家的话剧创作就是有意识地继承和借鉴了戏曲艺术的优良传统的。成熟了的中國话剧,不但保持了西方话剧的质地,而且也更具有中国特色,标上了民族化的印记。

早期话剧对外来戏剧形式的引进与借鉴,主要假道于日本的新派剧,又不自觉地借用许多戏曲的表现方式,形式上只能算是“准话剧”。民族特色倒是浓厚,但失却了话剧本色及其现代性。先是编演时事,发

表议论,后来趋俗媚俗,投合市民意趣,很快衰败下去,因而还谈不上多少对“自我”的体认。文明戏的前车之鉴使“五四”话剧差不多禁口民族化问题,主张直接译介、搬演从易卜生的“社会问题剧”到“新浪漫主义”的西方戏剧。汪仲贤等主持的《华伦夫人之职业》演出失败,才唤醒了戏剧运动者们的民族化意识和民众化意识。不得不从直接搬演、模仿西方戏剧走向改译或创编自己的作品,走向倡导“爱美剧”。1923年,回国不久的洪深个人出资并主演他自己创作的《赵阎王》,因该剧借鉴奥尼尔的《琼斯皇》的表现主义手法较为直接,不被中国观众理解,再次造成了新兴话剧对民族化认识不足的失败。但洪深吸取教训较快而深刻,翌年公演根据王尔德的《温德米尔夫人的扇子》改编的《少奶奶的扇子》,就获得了巨大成功。因为他将原剧中人物的环境、性格、语言、习俗全部中国化了,表现艺术上也适应了中国观众的欣赏情趣,因此演出“轰动全沪,开新剧未有的局面。”^①这可以说是西方戏剧中国化的空前成功,对后来的话剧民族化进程是一个巨大的鼓舞与有益的启示。

积极自觉地从现代民族意识的角度来审视戏曲的当属“国剧运动”派。该派由闻一多、余上沅等留美学生组成。他们受爱尔兰民族戏剧运动的影响,提出要“用中国材料写出中国戏来”。他们对传统戏曲“程式”的美学价值进行理论阐发,另一方面又大量介绍西方现代戏剧艺术的理论与技巧。主张更广泛地吸收两者的艺术精神,提出了融会中西艺术为一炉,创建一种全新的、富有民族特色的戏剧艺术的理想。他们虽然缺少具体作为,但他们重视话剧民族化的思想还是应该肯定的。只是由于脱离社会、脱离现实的错误倾向,使这个理想终于变成了一个虚幻的泡影。因为他们反对功利主义,宣扬纯艺术,因此,他们的思想和艺术倾向很快就受到了具有“五四”新文化精神的戏剧青年的抵制和批判。20世纪20年代话剧的民族化实践的步伐不是很大,但理论上的深入辩论还是颇有价值的。这一时期田汉的南国艺术

^① 谷剑尘:《剧本汇刊·序》,商务印书馆1928年版。

运动可说是当年最活跃也最具影响的“在野的”民间戏剧运动。

30年代,左翼戏剧运动的戏剧大众化要求促使了话剧向城市民众的普及,话剧从内容到艺术形式向劳苦大众倾斜,降低了艺术审美特质,增大了民族化的程度。尤其是国防戏剧,更明显地受到日益觉醒的现代民族意识的制约。虽然现代民族意识的觉醒在“国剧运动”中已有明确的体现,但直到“国防戏剧”登台,才似乎真正触动话剧民族自我意识的神经。30年代熊佛西的农民戏剧实验,在民族化、大众化方面比哪一个都来的彻底,从剧本编写到演员培养,从表演方式到舞台改造,都是民族的,又有创造性的发挥。特别是演出形式与舞台改造方面,其构想的大胆,有足够的超前意识,能使中国农民自动投入其中,自得其乐,其民族化程度不可谓不高。

抗战爆发,因为社会宣传与组织民众的急需,话剧的民族化、大众化显得更为迫切。巨大的发展空间和宽松的统战环境,使话剧的民族化大幅度地向民间艺术倾斜,话剧的外部形态也发生了急遽的变化,这不仅是演出舞台的变化,“舞台”、“观众”与“演员”都发生了变化,戏剧观念、艺术表现、写作方式、演出形式、审美心态等都在与民间艺术亲和。因此,街头剧、广场剧、报告剧、活报剧、茶馆剧、游行剧,谐剧、灯剧、仪式剧等新的话剧形式,在抗战初期纷纷涌现,广为演出,对于传统戏曲的借鉴与搬用就更不用说了。到了抗战的相持阶段,延安地区的演出中外名剧的热潮使解放区的戏剧由“土”到“洋”,接踵而至的文艺整风与社会批评也就导致了“话剧民族化”与“旧剧现代化”的大讨论。围绕着建立话剧“民族形式”的问题,戏剧界展开了激烈的论争。论争的焦点是“民族形式的中心源泉”问题,体现着中国话剧发展方向的尖锐冲突。论争进行了半年多,加强了戏剧界对民族化问题的理论认识,澄清了某些糊涂观念,提高了戏剧工作者创造中国人民喜闻乐见的民族形式的自觉性。但是,由于传统戏曲、民间艺术的“中心源泉”论的影响还相当大,所以,中国话剧要在中西戏剧文化的碰撞、交流中真正做到民族化,仍需要一个长期而又艰辛的历程。建国后走过的曲折道路,也证明了这一点。

20世纪40年代是一个特殊的历史阶段,全民抗战的需要使中国话剧几乎是轻而易举地走进了民族化大众化的发展阶段。尽管在这方面距离我们理想的要求还很远,但话剧终于被中国广大的民众所接受,并为他们所喜爱。在中国话剧的发展历程中,还没有哪一个阶段能如此密切地表现我们民族的生活和体现我们民族的伟大品格,也没有哪一个阶段能使话剧如此广泛地接触民众和被广大民众所接受。如果说一个时代有一个时代的代表性文学样式,抗战时期的代表性文学样式就是话剧。不仅早有成就的剧作家新作迭出,而且连从不涉足戏剧的小说家(如老舍、茅盾、丁玲等),也创作出了具有民族风格的话剧佳作。这个时期民族化戏剧创作的发展,在艺术表现上主要体现在三个方面:一是民族历史剧创作的繁荣。特定的历史条件造成了这一时期的历史剧数量多,质量高,影响大。在大后方,以战国史剧和太平天国史剧影响最大。在上海,则以南明史剧为主,艺术地再现了历史上的民族意识和爱国精神,鼓励处于敌伪统治下的人民坚持民族气节、坚定抗战决心。二是喜剧的大量涌现。由于广泛地借鉴了外国喜剧的表现方式,继承了中国戏曲的喜剧艺术经验,因此,这些喜剧既有外国喜剧的因素,又独具中国喜剧的民族化特色。三是戏剧的民族化风格大大加强。抗战时期的话剧创作,其民族风格比上两个时期都有加强,特别在对外国剧本的改编上表现突出。把外来戏剧中国化,并且对中国的现实有一定的针对性,从一个侧面探索了戏剧民族化的规律。

中国现代话剧通过近半个世纪的曲折发展,基本完成了“自我”的现代性转型与民族化的历程,臻于成熟。此中有成功的经验,也有教训与挫折。世界是在发展的,时代在不断前进,戏剧艺术虽有一定的稳定性,但其现代性与民族化是要随时代发展而发展的。我们需要以“世界的眼光”、现代的眼光,继续发扬我们民族的优秀传统,不断借鉴与融合外来艺术的先进方面,建设既能体现话剧的现代审美特征,又能表现我们的民族精神与审美需求的中国话剧。

现代戏剧走过的曲折道路及其经验教训,足可为我们后来者借鉴。