



# 中国话剧

王琛琛——著

的发展与形体表现训练

ZHONGGUO HUAJU  
DE FAZHAN YU XINGTI  
BIAOXIAN XUNLIAN

新华出版社

# 中国话剧的发展与形体表现训练

苏 静◎著

新华出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国话剧的发展与形体表现训练 / 苏静著. -- 北京:  
新华出版社, 2021.3  
ISBN 978-7-5166-5239-8

I. ①中… II. ①苏… III. ①话剧表演—表演艺术—  
研究—中国 IV. ①J824.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2020)第 130335 号

## 中国话剧的发展与形体表现训练

作 者: 苏 静

责任编辑: 徐 光

封面设计: 王 斌

出版发行: 新华出版社

地 址: 北京石景山区京原路 8 号

邮 编: 100040

网 址: <http://www.xinhupub.com>

经 销: 新华书店

新华出版社天猫旗舰店、京东旗舰店及各大网店

购书热线: 010-63077122

中国新闻书店购书热线: 010-63072012

照 排: 王 斌

印 刷: 三河市嵩川印刷有限公司

成品尺寸: 170mm×230mm

印 张: 13.5

字 数: 229 千字

版 次: 2021 年 3 月第一版

印 次: 2021 年 3 月第一次印刷

书 号: ISBN 978-7-5166-5239-8

定 价: 68.00 元

版权所有, 侵权必究。如有质量问题, 请与印刷厂联系调换: 0316-3650395

# 序 言

---

中国是一个戏剧大国，中国的本土戏剧文化有着悠久的发展历史。自20世纪初期开始，一种来自欧美的新型戏剧类型传入中国，并逐渐融入中国主流文化圈，如今已经成为中国现代戏剧体系的重要组成部分，这种戏剧类型就是话剧。

在话剧表演中，形体表现是一个颇为重要的内容。在舞台上，话剧演员通过形体语言的展示来表现作品内容，增强作品的情节性，进而带给观众一种真实的感受。同时，通过演员的形体表达，观众也能够更深刻地感受到话剧人物所具有的性格特征。

中国的话剧艺术正在快速发展，人们迫切地呼唤艺术美的呈现。话剧艺术是演员的艺术，而演员的形体正是美的载体，我们应当让这个美的载体变得更加完善。对此，本书紧紧围绕中国话剧的发展与形体表现训练两大主题展开论述，以期对相关问题作出完美诠释。

本书第一章为中国现代话剧发展史概述，分别对中国现代话剧发展的四个重要时期——播种时期、萌芽时期、生长时期、成熟时期展开论述；第二章为20世纪中国经典话剧赏析，重点对20世纪以来中国本土出产的四部经典话剧进行赏析，分别是老舍的《茶馆》、曹禺的《雷雨》与《日出》、夏衍的《上海屋檐下》；本书第三章为话剧表演形体基础理论，分别探讨了话剧演员的身体机能认知、形体语言的含义与特性阐释、话剧演员与形体表现的关系探究等问题；本书第四章为话剧表演形体训练设计，分别论述了话剧表演形体教学基本原则、话剧表演形体基本素质训练设计、话剧表演形体舞台动作训练设计等内容；第五章为话剧表演形体创作实践，本章由浅入深地论述了话剧表演形体创作基本规律、话剧表演形体创

作实践准备、话剧表演形体创作实践要点、话剧表演形体动作小品创编等内容，旨在将话剧表演形体理论研究上升到舞台实践层面。

在撰写本书的过程中，作者参考了大量的相关学术文献，并得到了许多专家学者的帮助，在此表示真诚感谢。本书内容系统全面，论述条理清晰、深入浅出。但由于作者水平有限，书中难免有疏漏之处，希望广大同行及时指正。

作者

2020年1月

# 目 录

---

第一章 中国现代话剧发展史概述 .....	1
第一节 中国现代话剧发展的播种时期 .....	1
第二节 中国现代话剧发展的萌芽时期 .....	9
第三节 中国现代话剧发展的生长时期 .....	15
第四节 中国现代话剧发展的成熟时期 .....	37
第二章 20世纪中国经典话剧赏析 .....	46
第一节 被浓缩的历史篇章——话剧《茶馆》赏析 .....	46
第二节 狭笼里挣扎的众生——话剧《雷雨》赏析 .....	54
第三节 中国社会的浮世绘——话剧《日出》赏析 .....	65
第四节 市民生活的风俗画——话剧《上海屋檐下》赏析 .....	74
第三章 话剧表演形体基础理论 .....	82
第一节 话剧演员的身体机能认知 .....	82
第二节 形体语言的含义与特性阐释 .....	91
第三节 话剧演员与形体表现的关系探究 .....	97
第四章 话剧表演形体训练设计 .....	101
第一节 话剧表演形体教学基本原则 .....	101

---

第二节	话剧表演形体基本素质训练设计 .....	104
第三节	话剧表演形体舞台动作训练设计 .....	158
第五章	话剧表演形体创作实践 .....	187
第一节	话剧表演形体创作基本规律 .....	187
第二节	话剧表演形体创作实践准备 .....	192
第三节	话剧表演形体创作实践要点 .....	197
第四节	话剧表演形体动作小品创编 .....	199
参考文献	.....	208

# 第一章 中国现代话剧发展史概述

中国现代话剧是在一个自由而又开放的文化氛围中孕育、诞生和发展起来的。在本章内容中，我们将对中国话剧的发展历史进行概述，按照时间顺序，我们将中国话剧的发展情况分为四个不同阶段——播种时期、萌芽时期、生长时期、成熟时期分别展开论述。

## 第一节 中国现代话剧发展的播种时期

中国现代话剧发展的播种时期大致在 1907—1917 年间。

### 一、春柳社与春柳派新剧

春柳社是中国现代话剧的发端，于 1906 年底在日本东京创立，其创立者是李叔同、曾孝谷、陆镜若、欧阳予倩等人，他们均是当时赴日留学的中国学生。春柳社是一个综合性的艺术团体，其涵盖的范围十分广泛，包括戏剧、音乐、诗歌等多个部门。在春柳社中，演艺部成立时间最早，演艺部主要从事一些话剧演出活动，在当时国内外引起了巨大反响，所以，春柳社一直被公认为是中国现代话剧的发端。

但事实上，春柳社原本并不是一个纯粹的戏剧团体，更不是一个纯粹的话剧团体，它只是依靠举办话剧演出而被大众所熟知。春柳社的演艺部并不排斥传统戏剧，它既研究以言语、动作为主的新派表演艺术，同时也研究以唱、念、做、打为主的旧派表演艺术。但是，自从新派表演艺术获得广泛关注后，它就放弃了对旧派表演艺术的研究，一心致力于对新派表演艺术的研究。

春柳社的核心思想是：“开通民智，鼓舞精神”“冀为吾国艺界改良之

先导”“改良戏曲，为转移风气之一助”，这也从侧面反映出春柳社“以天下为己任”的救世情怀，而这种救世情怀主要是通过举办戏剧演出活动来展现。

1907年2月，春柳社以赈灾为理由，在东京中国青年会举办的游艺会上演出《茶花女》的第三幕，该剧由日本著名表演艺术家优藤泽浅二郎亲自执导，由李叔同饰演茶花女。这次演出取得了巨大成功，也使春柳社的成员从最初的几个人迅速发展壮大到80多人。

1907年6月，春柳社正式公演了大型剧目《黑奴吁天录》中的第五幕。这部戏是按照事先写定的剧本演出的，剧本对话主要采用口语形式，并且是固定的，其中不夹杂朗诵，也没有加唱，更没有独白或旁白，且幕与幕之间没有幕间戏，这部戏经过两个月的艰苦排练才上演，因此可以将其看作是一次严肃的艺术创作。不过，在实际演出中还是出现了很多即兴成分。例如，在第二幕的工厂纪念会中，就即兴加入了许多游艺节目。虽然这些游艺节目的穿插与历史事实不符，也并非剧本中所有，但却受到了日本观众的热烈欢迎，尤其是中国来宾在里面演唱的一段京戏，更引得全场观众一起欢呼赞叹。

总之，《黑奴吁天录》可谓是中国完整话剧的第一次演出，同时也是中国话剧的第一个创作剧本，所以这次演出具有十分深远的意义。欧阳予倩指出，《黑奴吁天录》的剧本可以被看成是中国话剧的第一个创作型剧本，之所以这样讲，是因为话剧《黑奴吁天录》虽然以小说为蓝本，但剧中却处处体现出编者强烈的主观精神，这即是对这部小说从思想上和艺术上的再创造。

1907年年底，春柳社相继演出了两个独幕剧《生相怜》《画家与其妹》，陆镜若就是在这段时间加入春柳社的。1908年寒假，春柳社演出了《鸣不平》等三个独幕剧；1909年，春柳社又演出四幕剧《热泪》，这一时期，春柳社的话剧演出已经相当成熟，舞台结构整齐划一，演员动作连贯、毫无违和感。

事实上，春柳社所提倡的“新剧”并不被清朝政府所认可。原因是在民国前后，新剧的主要表演内容是呼吁自由与解放，这与那些试图颠覆清政府统治的革命活动并无二致，所以这种新剧始终无法得到清政府的肯定。春柳社的演出还一度引起了清政府驻日本公使馆的注意，清政府驻日本公使馆表示，如果中国留学生再参与此类剧演活动，将取消其官费留学

的资格。因此，出于种种考虑，很多留学生决定退出春柳社，这也导致此后春柳社再没有能力举办大规模剧演活动。

在此处，我们有必要对春柳社的起源问题做一个探讨。春柳社是在日本新派剧的影响下产生的。日本新派剧兴起于19世纪与20世纪的交汇之际。新派剧是在日本传统歌舞伎的基础上，吸收西方戏剧的演剧形式而派生出的一种新型戏剧类型，日本新派剧不再采用传统歌舞形式来“演故事”，而是改用对话形式来“叙述故事”，在叙述的过程中去掉了伴唱，不仅如此，新派剧在对话过程中也不再使用吟诵式的腔调，而是采用近似于日常口语的声腔形式，打破了以往戏剧表演不能表现现实生活的刻板成规。应当注意的是，尽管日本新派剧派生于西方近代话剧，但它并不是西方近代话剧的“复制品”，二者之间仍有一定区别。例如，日本新派剧在演出的过程中仍有伴奏音乐，在表演上仍然保留了程式化的表演规则，例如，男扮女装、角色分派等。日本传统歌舞伎在与西方近代话剧的交流融合中产生了新派剧，在日本新派剧的影响下，春柳社得以诞生。不过，新派剧并不是促使春柳社诞生的唯一因素，实际上，李叔同等留学生在出国前，大都已经对西方话剧有所了解，他们普遍有较好的外语表达能力，能够直接观看或阅读西方话剧，所以他们最终仍以西方话剧为楷模，创立了春柳社。李叔同（1880—1942）在他和黄炎培等人创办的沪学会新剧部也非常活跃，沪学会新剧部先后编写并导演了《文野婚姻》等一批新剧剧本，以此来提倡恋爱自由与婚姻自由。

1902年，李叔同接连参加了三场乡试却未能中举，后进入南洋公学学习；1903年，在国内学潮运动的影响下，李叔同从南洋公学退学；1905年，李叔同不幸失去了自己依恋的母亲，深受挫折的李叔同感到万念俱灰，于是决定在当年秋天去日本留学，留学期间，李叔同对钢琴演奏、作曲理论、戏剧表演产生了浓厚的兴趣。

李叔同来日本不久后便创立了春柳社。他试图通过戏剧表演来唤醒昏睡的世人，鼓舞民众的斗志。事实上，李叔同的个人兴趣并非是创立春柳社、演绎新派剧的最终目的，他的救世之心才是根本。在那个特殊的时期，艺术家与整个民族的命运紧紧相连，很难做到超然物外。

小仲马的作品是春柳社的首选，因为小仲马的戏剧创作能够与春柳社的艺术宗旨相契合。小仲马指出，文学不是艺术家创作的最终目的，它仅仅是艺术家为达到目的而使用的一种手段。小仲马还认为，所有的文学创

作，倘若不把完善道德、有益理想作为目的，那就是一种不健康的甚至有害于社会的文学。

在政府的干预下，春柳社成员渐少，举办的演出活动再也无法掀起新的热潮。后来，春柳社在日本的演剧活动就停止了。

1912年，陆镜若、马绛士等人在上海成立了著名的“新剧同志会”，欧阳予倩等人纷纷加入。新剧同志会正式开始从事专业的演剧活动，我们可以将其看作是东京春柳社在国内的延续。

陆镜若（1885—1915），江苏常州人，原名陆辅，字扶轩，东京帝国大学文科生。赴日留学期间，陆镜若与早稻田大学戏剧博物馆馆长河竹繁俊建立了深刻的友谊，由此获得了在《哈姆雷特》中扮演角色的机会，陆镜若本人也有极高的戏剧功底，他对莎士比亚、易卜生、托尔斯泰等人的剧本都深有研究，体现出很高的艺术造诣。但是由于操劳过度，陆镜若年仅三十岁就离开了人世，这也是中国戏剧界的一大遗憾。

马绛士也是赴日留学生之一，他有着极高的艺术天分，由他主演的《不如归》一剧受到了观众的热烈欢迎。马绛士的父亲是清朝官员，他原本希望儿子能在留学归来后进入政界，却不料在上海的报纸上看到了“天下第一红演员马绛士”的大幅广告，于是马绛士的父亲连夜赶到上海，打算把儿子押回老家。提前接到消息的马绛士却连夜出逃到长沙继续登台演戏。马绛士的父亲十分生气，他决心要与马绛士脱离父子关系，甚至还做了登报声明，最后因生气焦虑而死。这样的结局是马绛士万万没有想到的，在回家为父亲守孝奔丧后，马绛士彻底脱离了戏剧舞台。

1914年，新剧同志会在外滩谋得利小剧院开设了春柳剧场。为了维持正常运转，新剧同志会也曾去过外地演出。演出的剧目只有七个有剧本，其余七十多个均为幕表剧。幕表剧，简而言之就是指只有一个故事大纲，依据故事大纲排定一个演员表和分幕分场表，有的附上重要的对话，大部分表演都是演员即兴完成的。有时在换景时加演幕外戏。幕外戏主要是对幕与幕之间的戏加以说明。幕表剧是早期话剧的主要演出形式。

第二年秋天，新剧同志会的演剧活动随着陆镜若的离世而宣告结束。

## 二、进化团与天知派新剧

中国现代话剧史上的第一个职业剧团是“进化团”，进化团于1910年

冬天在上海成立，两年后解散。进化团的“天知派新剧”在春柳社之外自成一格，在当时社会中引起了巨大反响。

新剧活动家任天知是进化团的重要领导人物。任天知本名为文毅，天知是其艺名。他是台湾人，他又入过日本国籍，有个日本名字叫藤堂调梅，所以在很多人眼里，任天知是一个神秘莫测的人物。任天知对演剧和社会革命有着巨大的热情。1907年，任天知在日本东京的春柳社出演了《黑奴吁天录》，在参与演出的过程中，任天知看出了新剧背后所隐藏的巨大发展前景，于是便选择只身回国，他要做一番将西方戏剧直接引进中国本土的伟大尝试。在上海的一次活动中，任天知结识了当时另外一位活动家王钟声，两人的合作就此展开。

王钟声是浙江世家子弟，原名熙普，又名宗成，钟声是其艺名。王钟声口才很好，擅长作煽动式的演讲。1907年，王钟声在上海演说期间结识了马相伯和沈仲礼这两位爱国志士，后来三人联合创办了通鉴学校。通鉴学校以社会教育作为标榜，是一所专门进行新剧教学的学校，“新剧”的名称就是从这所学校开始流行的。

1907年9月，通鉴学校以春阳社的名义在兰心大戏院演出新编的《黑奴吁天录》，但是演出效果并不理想，整场演出显得简陋而又粗糙，不管是人物的开场白、还是扬鞭登场的姿态，均与旧剧没有太大差别。但是这是兰心戏院第一次向中国公众开放，新的舞台景观和剧场形式还是给观众留下了深刻印象。在表演时，所有演员均穿着西装亮相，分幕不分场，此外还加入了写实的布景和灯光，体现出一定的先进性。

1908年，王钟声从上海来到北京，在天乐茶园演出文明戏，目的是要“开北方新剧演出新风气”。王钟声指出，从事新剧活动是为了“唤醒沉睡的雄狮”。由于王钟声的戏剧活动中革命色彩过于浓烈，遭到了清政府的压制，1911年王钟声被押送回原籍。

王钟声返回上海后，与陆镜若、徐半梅等人一同组建了文艺新剧场。任天知则与汪优游、陈大悲等人一起建起了进化团。进化团先后演出了《血蓑衣》《东亚风云》《新茶花》《黄金赤血》《共和万岁》《黄鹤楼》以及取自日本时事的《安重根刺伊藤》等剧目，在当时的中国社会引起了巨大轰动。于是在剧院旗帜上标出“天知派新剧”的字样，去长江中游各大城市巡回演出半年后，天知派新剧几乎无人不知、无人不晓。但后来，随着票房的不断膨胀，任天知等人获得了巨大的经济利益，逐渐沉溺在声色

犬马中不能自拔，进化团也随之衰落。

辛亥革命时期，王钟声曾穿着戏装，佩带指挥刀，在攻打制造局的战斗中冲锋陷阵。1911，王钟声再次北上演出，在天津会见汪笑侬时说了句玩笑话“我这次来天津是要起义”，被奸人所听并报告袁世凯，袁世凯立即下令逮捕王钟声，并以乱党的罪名将王钟声处死。

天知派新剧在很大程度上承袭了上海学生演剧的传统，它将西方近代剧和传统中国戏曲有机结合起来，在此基础上又融合了一些日本新派剧的特点，十分适应当时观众的审美情趣。天知派新剧主要有以下几个特点：

(1) 在情节设计上基本不用暗场，故事从开始到结尾都要在舞台上表演出来。

(2) 保留幕外戏，幕外戏又称“幕间戏”，它是一种存在于幕与幕之间的过场小戏，发挥着连贯剧情的作用。

(3) 穿插演讲，这是日本新派剧的时髦做法，在任天知个人爱好的影响下，穿插演讲已经成天知派新剧的重要手段之一。

### 三、南开新剧团

南开新剧团创建于1914年，但事实上，南开学校的演剧活动早在辛亥革命以前就开始了。南开新剧团的两位主要创办者是张寿春和其弟张彭春。

张寿春与张彭春二人先后毕业于美国哥伦比亚大学，均获得博士学位。二人对中国传统戏剧有着浓厚的兴趣，在美国留学期间，二人又对欧美戏剧文化进行了深入了解，回国之后，张寿春与张彭春先后主持南开学校的戏剧活动，是南开戏剧发展的关键人物。

张寿春早年间以优异的成绩从天津水师学堂毕业，后来由于中国在甲午一战中失败，张寿春再无用武之地，于是便到开明官吏严范孙家里当了私塾先生，教授西学课程。1903年，张寿春与严范孙一同到日本访问，在参观与交流的过程中，张寿春对日本的新派剧产生了浓厚的兴趣。张寿春的父亲酷爱戏曲音乐，是当时天津著名的琵琶演奏家，在家庭的熏陶下，张寿春与张彭春兄弟二人自幼就对戏剧音乐十分敏感，此时国内又正在风行戏剧改良，在多方面因素的影响下，通过戏剧“教化民众，增强国力”的思想逐渐在张寿春的头脑中产生。

1906年，由张寿春自编、自导、自演的新剧处女作《箴膏起废》正式演出，演出地点是在严范孙先生府上的后花园。到场观众只有20多个，但观演气氛却相当热烈，这无疑给了张寿春莫大的精神鼓舞。

1908年，张寿春以直隶省代表的身份赴北美和西欧考察，了解欧美的教育发展情况及趋势，适逢当时的小场运动在欧美地区风起云涌。在考察过程中，张寿春接触了戏剧演出，并对戏剧与教育、戏剧与国民精神之间的关系有了更加清醒的认识。回国后，他总结出一套用教育救国方针，即要“培养新道德，力矫时弊；提倡科学知识，介绍西方科学，灌输新思想；注重体育锻炼，培养健强的体魄；培养组织能力，灌输爱国思想”。

戏剧是实现这个救国方针的重要手段。1908年年底，张寿春率领自己的学生上演了新剧《用非所学》。演出地点仍然在严家后花园，但观众已不限于家眷，张寿春在舞台上展现出了精湛的表演技艺，外界对张先生在舞台上的表现感到大为吃惊，中学校长粉墨登台演戏的举动对视演剧为下流的时风也是个有力的反驳。两次演出顺利完成之后，南开学校创办人严范孙和校长张寿春立下了这样一条校规：南开学校将会在每年校庆的日子里公开上演新剧，这个传统一直持续了数十年。

1910年，张寿春的弟弟张彭春赴美国交流考察，同时学习欧美戏剧艺术。1916年，张彭春带着他在美国创作的剧本《醒》回到南开学校担任新剧团副团长。张彭春的加入，为南开新剧团的发展注入了新鲜的血液。

南开新剧团以张寿春倡导的“练习演说，改良社会”作为指导思想，从1908年到1922年的15年间，南开新剧团共上演剧目近50个，都是由学校的教师和学生共同创作完成，可谓十分高产。南开的演剧从一开始就采用了西方话剧的一整套编演形式，同时吸收了我国传统演剧艺术中最有活力的部分，形成了自己独特的艺术风格。

### （一）对戏剧功用的认识

南开新剧团认为戏剧是培养人、造就人的有效手段，能够促进国民素质的提高。学生看戏演戏，“于书卷之外，不啻得一精细之讲义”“于求学之外，又得此精深之阅历”“于攻读之外，又知所以善处境遇”“于遵校章之外，又知所以爱校誉，推此而大之，则知所以爱团体，爱社会，爱中华民国、文明黄种”。

此外，张寿春还指出，戏剧舞台表演训练是学生走进社会的必要准

备。即所谓“诸生可为新剧中之角色，且可为学校中、世界中之角色矣”。

## （二）戏剧基本创作原则

南开新剧团在进行戏剧创作时始终秉持着写实主义的基本原则。周恩来总理曾在《吾校新剧观》中通过考察世界戏剧的发展形势得出结论：戏剧中的写实主义是“大势所趋，不得不资为观鉴”。

从题材选择上看，南开新剧团的剧目除了少量改编的外国剧本如《巡按》和部分历史题材的作品外，大多数都采用了现代题材，例如：

《一元钱》主要反映旧思想以及旧道德对人的残害，提倡要移风易俗，对社会进行改良。

《一念差》主要反映的是封建官僚制度下的官场腐败现象。剧中的叶忠诚作了栽赃害人的坏事后，良心上过意不去，内心煎熬不堪，经常出现神情恍惚的情况，后来甚至出现了变态反应。

1918年，南开新剧团在校内演出了话剧《新村正》，受到了知识分子的热烈欢迎，胡适等学者都对这部作品予以了充分肯定。这部作品采用了严肃的写实主义表现手法，这种创作手法在当时的中国十分罕见。对此，有文章这样评论道：“话剧《新村正》把社会中存在的一切痛苦和罪恶淋漓尽致地展现出来，没有进行丝毫修饰。这部话剧的创作者，用清醒的头脑去感受社会，将社会上真实发生的事情一桩桩、一件件地写下来，并将其展现在观众眼前，而自己却不对其进行评价，角度非常客观。所以，《新村正》获得了一致好评。”从内容上看，这部话剧也一反此前剧本中常见的因果报应和大团圆的常态化结局。《新村正》中的主人公最后遇到失败，这是剧情本身导致的结果，也是客观真实的真实反映。

总而言之，南开新剧团在中国现代戏剧形态形成的过程中发挥了关键性的作用，同时也为中国现代话剧的发展培养了一大批优秀人才。我国著名话剧大师曹禺先生曾这样说：“感谢南开新剧团，它使我最终决定搞一生的戏剧，南开新剧团培养了我对话剧的兴趣。”可见南开新剧团的影响力之深。

## 第二节 中国现代话剧发展的萌芽时期

中国现代话剧发展的萌芽时期大致在 1917—1927 年间。

### 一、话剧文学创作的诞生

客观来讲，萌芽时期的中国现代话剧是随着新文化运动发展起来的。五四运动以后，中国现代话剧创作的种类和数量都逐渐增多，标志着中国话剧发展迎来了一个全新的时期。

五四初期，现代话剧创作多以独幕剧为主，无论是创作水平还是艺术格调均处在中等水平，这些话剧大多数都是对生活的故事化呈现。从主题来看，多以反对封建主义为主，题材大多关注社会问题，包括对军阀混战、民生凋敝等黑暗现实的揭露，等等。总之，这一时期的话剧表现出较为鲜明的反传统特征，戏剧承担起救国救民的职责，发挥着警示社会、教育观众的重要功能，而不是供人们简单娱乐的消遣品。

1921 年以后，中国话剧创作的数量与质量得到了进一步提升。在创作方法上，现实主义的追求已经逐渐深化，对时代的反映也更加深入。与此同时，还诞生出一批浪漫主义的话剧作品。在人物形象塑造方面，已经具有了情节意识。除此之外，还出现了一些具有典型意义的戏剧文学形象，包括具有民主主义思想的新人，这些新人属于为改造社会而奋斗的觉醒一代，之外还有反映时代变更特点的矛盾型人物、发展型的人物，等等。从艺术风格看，这一时期的话剧作品在悲剧、喜剧风格上已经初见端倪。

胡适创作的《终身大事》，是我国第一部公开发表在刊物上的剧作。《终身大事》的剧情并不复杂，剧中人物也很单纯。姑娘田亚梅为了争取恋爱自由，与迷信的母亲和专制的父亲展开斗争，最终，田亚梅以“孩儿的终身大事，孩儿该自己决断”为理由，毅然决然地跟男友私奔，这即是这部话剧的全部内容。

在这部作品的正文之前，胡适先生写了一段小序，以此说明自己写剧的缘起、经过以及剧作的性质——游戏的喜剧。洪深指出，田亚梅是那个时代的典型人物，而“终身大事”这个问题在当时却又是一个亟待解决的

问题，所以也可以将这部剧作视为社会剧。

从艺术手法上来看，这部话剧体现出写实主义的风格特征：剧中的人物如田太太过于迷信于求签和算命，在丈夫面前表现得胆小而又懦弱，体现出五四时期封建思想对妇女的毒害；田先生虽然不迷信神，但却迷信宗法和族规，从表面上看，田先生威风无比，但实际上其骨子里充满刻板思想，满脑子都是古训和社会舆论。与父母不同，田亚梅单纯、热情而又真挚，追求人的自由与解放，她决意要自己决定自己的终身大事，探索属于自己的全新人生，田亚梅这个人物形象虽然显得有些单薄，但传递出来的精神力量却无比强大。胡适在创作《终身大事》时，显然是受到了易卜生《玩偶之家》的影响，不管是在当时还是在现在，这都是一部“值得称道”的作品。

中国现代话剧文学创作经历了一个由低级到高级的发展过程，这是一个不可避免的客观规律，是历史发展的必然趋势。中国的小说创作也同样经历了这样一个过程。实际上，小说的演进过程与人类的智力发展具有相通性：在童年时期喜欢听故事；到了中年时期变得现实起来，开始对人的本体以及人自身的实践予以更多关注，心智逐步走向成熟；到了晚年时期，对人的一生有了更加深刻的体会和认识，实际上，戏剧的发展也同人的发展一样，在不同的阶段关注不同的问题。中国话剧创作同样经历着这样的过程，经历着一步步向人的自身挺进的过程，不断深化对人的本体与实践的认识过程。萌芽期的话剧创作，如前所述，大体可以1922年划分界限。自1919年至1921年出现的为数不多的剧作，基本上属于话剧文学的初期阶段——生活故事化的展示阶段。

1922年之前，民众戏剧社几位剧作家的作品充实了当时的剧坛。

陈大悲（1887—1944）是中国最早创作大戏（多幕话剧）的剧作家，作有多幕剧《英雄与美人》《幽兰女士》《良心》《维持风化》《虎去狼来》等，独幕剧《爱国贼》《忠孝家庭》等。

对于戏剧创作，陈大悲有着自己的看法，他更看重剧作的演出效果，要求戏剧表演必须展现鲜明的舞台性特征。陈大悲曾做过文明戏演员，在演绎文明戏的过程中，陈大悲体会到了其精髓所在，所以他的剧作创作也免不了带有文明戏的影子。

蒲伯英（1876—1984）也是那一时期的重要剧作家之一，他的代表作品是《道义之交》，这是一部六幕大剧，于1921年创作完成。蒲伯英是国