

京剧艺术的融合

静◎著

新华出版社

# 话剧艺术与京剧艺术的融合

苏 静◎著

新华出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

话剧艺术与京剧艺术的融合 / 苏静著. —北京 :  
新华出版社, 2021.3  
ISBN 978-7-5166-5300-5

I. ①话… II. ①苏… III. ①话剧艺术—关系—京剧—  
—表演艺术—研究 IV. ①J834②J821.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2020)第 157822 号

## 话剧艺术与京剧艺术的融合

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: 12.25

字 数: 218 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 978-7-5166-5300-5

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

# 前 言

---

话剧艺术与京剧艺术的融合，是中国特有的戏剧现象，其融合的作品展现出中华民族的精神和民族之魂。源远流长、异彩纷呈的中国戏曲，是民族文化的瑰宝，世界艺术的奇葩。创造性地继承和发展京剧艺术，是当代文化建设的重要任务。话剧艺术与京剧艺术的融合正是对戏曲的创造性继承与发展。关注话剧艺术与京剧艺术的融合这一中国特有的戏剧现象、总结此现象的历史经验、探索其中的独特规律，无疑是戏剧理论家和实践者们责无旁贷的艺术使命。

自西方话剧传入中国以来，它始终存在一个本土化的问题，传统社会对它的排斥感，观众审美取向的民族心理定式，使话剧与广大的民众之间有一种很深的隔膜，使它难以获得像地方戏那样的情感认同。同时它也很难在短期内被当作国粹，比如说京剧，从而得到来自官方的充分财政扶持。因而，将话剧艺术与京剧艺术融合是一个创新的、可行的、必要的研究项目。

作为舶来品的话剧，从传入中国大地就开始了它的民族化旅程，话剧与中国戏曲相互结合，互相之间产生深刻的美学影响，在一定程度上改变了中国戏剧的整体格局，其中以京剧尤其显著。话剧和京剧都有京剧艺术的基本特征，但二者的风格样式以及美学精神却有很大区别。在此基础上，话剧借鉴京剧艺术特征是话剧民族化的重要道路，同时，将话剧改编为京剧是京剧创新的重要途径。近百年来，将优秀话剧改编的京剧艺术作品层出不穷，广受话剧与戏曲爱好者的青睐。实践总是先于理论，时至今日，对于话剧艺术与京剧艺术的融合这一在戏曲创作中一直占有

重要地位的艺术实践，仍然缺少深入系统的理论研究。因此，总结话剧艺术与京剧艺术的融合的历史经验，探索二者的结合点，已然成为一个亟待解决的重大理论问题和实践问题。

基于此，本书对话剧艺术与京剧艺术的融合进行探索。第一章的主要内容是中国话剧艺术概论，着重介绍了中国话剧艺术的发展与流变，并简要分析了话剧艺术的典型特征。第二章具体介绍了话剧表演形体基础理论，对话剧表演形体语言呈现出来的特点进行了解读，并对话剧表演形体技巧进行了分析，还具体涉及话剧表演形体的训练项目及方法，以供读者参考。第三章重点介绍了内容京剧艺术，包括京剧艺术的发展与流变和典型特征。第四章集中对京剧表演身段功理论基础进行介绍，通过对京剧表演身段功基础理论的分析，引入身段基本功的训练项目与方法，最后以旦角为例，探讨其身段功艺术特征。第五章将目光转向话剧艺术与京剧艺术的融合探究，先介绍了西方话剧对海派京剧的影响探究，再以《茶馆》和《浴火黎明》作为话剧艺术与京剧艺术的融合的成功案例做具体分析。最后一章探讨话剧形体教学与京剧身段教学的课程融合。

在撰写本书的过程中，请教了多位专家学者，并获得多方的支持和帮助，在此表示真诚的感谢。此外，笔者还参考了大量的相关理论研究成果。希望本书能够为广大话剧艺术与京剧艺术爱好者及相关从业者带来些许启发。然而，限于作者知识储备和写作水平，书中难免会有疏漏之处，欢迎广大读者能够积极地对本书进行批评和指正。

作者

2020年4月

# 目 录

---

第一章 中国话剧艺术概述 .....	1
第一节 中国话剧艺术的发展与流变 .....	1
第二节 中国话剧艺术的典型特征 .....	28
第二章 话剧表演形体基础理论 .....	37
第一节 话剧表演形体语言解读 .....	37
第二节 话剧表演形体技巧分析 .....	40
第三节 话剧表演形体训练项目及方法 .....	45
第三章 京剧艺术概述 .....	62
第一节 京剧艺术的发展与流变 .....	62
第二节 京剧艺术的典型特征 .....	86
第四章 京剧表演身段功基础理论 .....	109
第一节 京剧表演身段功基础理论综述 .....	109
第二节 京剧身段基本功训练项目及方法 .....	127
第三节 京剧旦角身段功艺术特征分析 .....	142
第五章 话剧艺术与京剧艺术的融合探究 .....	154
第一节 西方话剧对海派京剧的影响探究 .....	154

第二节 话剧中的京剧元素分析——以《沙家浜》为例 .....	176
第三节 话剧与京剧融合的成功实践——以《浴火黎明》为例 .....	178
参考文献 .....	182

# 第一章 中国话剧艺术概述

中国是一个戏剧大国，民族戏剧文化源远流长。然而，在 20 世纪初，一种来自欧美的新戏曲风格崭露头角，在中国传播开来，逐渐进入主流文化，成为中国现代戏曲模式中不可或缺的一部分。这种新的戏剧形式后来被称为话剧。

## 第一节 中国话剧艺术的发展与流变

### 一、早期话剧的前奏

#### （一）早期话剧的前奏

从晚清到 20 世纪 40 年代末，是中国戏剧现代化发展的早期阶段。在半个世纪的历程中，中国现代戏剧经历了发生、发展、成熟和繁荣的历史时期，经历了与中国传统戏剧从对抗到交流的锤炼过程，最终形成了自己独特的艺术品格。中国话剧是在完全开放、自由的，具有创作精神的文化氛围中和发展的。

在 19 世纪和 20 世纪中西文化的激烈对抗中，现存的文化传统受到质疑，古老的价值体系受到动摇。在这种情况下，文化和艺术产业挣脱束缚，跨越国界，寻找新的思想方法、思想资源、艺术思想和表现形式。因此，西方戏剧积累了几千年，尤其是世纪之交的潮流、流派、风格和类型，在中国舞台上尽情体验，并选择了最合适的道路。这场文化引进上的狂热运动表明新世纪“少年中国”的朝气蓬勃。正是由于视野开阔和与外国戏剧共存的局面，中国现代戏剧才能在很大程度上汇入世界戏剧发展的

主流。

19世纪末20世纪初，当中国人在自己的文化中感到空虚的时候，西方人也感到了巨大的文化危机，尼采在给勃兰克斯的一封信中说，认识到我们的欧洲文化有一个无法解决的巨大问题——这正是文化本身的反思和自我征服。这是一个代表性的观点。两大文明板块，经过长期的独立发展，表现出强弩之末的势头，希望出现一种外力激发自身，产生新的生命火花。两种文化的融合是大势所趋。尽管中国文化在这种无情和残酷的冲击中往往处于劣势和防御地位，甚至在一个世纪后依然未被治愈，也不知道是否还要修复一个世纪。但这是生存和发展的必要代价，我们别无选择。

中国现代戏剧是在民族危机中生发和成熟。拯救和启蒙是它的内在驱动力。因此，中国现代戏剧具有严谨的态度和强烈的救世精神。这就导致最终选择现实主义成为了主要创作方法。现实精神一直是艺术探索的深层背景。因此，中国现代戏剧缺乏灵动和飘逸，但却沉着有力而充满生机。

中国现代戏剧在半个世纪的历程中走过了曲折的发展道路，经历了主题的演变，从阶级和阶层的对抗和冲突到人民的觉醒和反抗；从对反叛力量和保守力量冲突的描述到对个人命运的描述；从个人价值与社会进步、民族解放的伟大事业的融合与纠缠，到对人的基本处境、困境和精神痛苦的表达，如孤独、孤立、隔膜和对生命的感知。

然而，现代戏剧总是关注现实的社会问题，总是坚持以戏剧化的方式介入社会生活。这样，就可以用一种独特的方式勾勒出20世纪上半叶中国社会发展和民族精神演变的轮廓。同时，现代戏剧也经历了戏剧观念的演变，传统戏曲改良和文明戏的崛起，经过新旧戏剧，到20世纪40年代以后戏剧和民族戏剧的全面开放，戏剧或戏曲化的话剧模式是成功的，戏剧的模式从一种走向几种，从僵化的壁垒走向相互接受和共存。结果，戏剧最终被当地民族所接受，中国戏剧的现代形式也基本成型。中国现代戏剧史上鲜有伟大的作品和伟大的戏剧家，但现代历史上没有一种艺术形式能像戏剧一样在中国社会的各个领域和阶层中得到彻底地深化，有效地影响着中国社会的历史进程。

相比较而言，20世纪的前半期，是中国戏剧最富活力的时期，产生了一批有影响的戏剧家和戏剧作品，他们所树立的艺术标杆，至今也鲜有人能企及，遑论逾越。夏衍的《上海屋檐下》；郭沫若的历史剧；欧阳予倩、洪深的开创性业绩；李健吾的评论与创作；丁西林的喜剧；熊佛西的戏剧大众化实验；曹禺的《雷雨》《原野》《北京人》《日出》《家》；田汉的戏

剧教育和他的一系列作品；余上沅、向培良、白薇、陈白尘、吴祖光等人的戏剧创作或戏剧教育、戏剧评论实践，不但已经成为中国现代史的构成要素，而且是当代中国人不可或缺的精神遗产。

## （二）早期话剧的特点、影响与衰落的原因

早期话剧在民国前后称新剧，也称文明戏。包括春柳派、天知派和新民社等一系列社团的戏剧活动。

文明戏自身的发展可分二个阶段：1907—1910年为创始期；1911—1917年为兴盛期；1918—1924年为衰败期。

与成熟的中国戏剧模式相比，文明戏剧有着明显的不同。主要表现在以下几个方面。

（1）写作的方法继承了传统戏剧的幕式体系。为了满足公众寻求新变化的兴趣，剧情具有反映现实的时效性，而文明戏剧的演出每天都在发生变化。每天更换剧目有利于培养演员的适应能力，提高他们的创新能力，使他们可以时刻关注舞台的变化和与现场的交流，客观上促进了以演员为中心的即兴创作艺术。

（2）戏剧结构的重点在连续性和整体性，自始至终力求还原故事的本质。多用明场，暗场少用；经常在画面外使用过场戏进行穿插；受到章回体小说的影响，会出现开放式的结构和数量很多的分场。

（3）表演风格注重在舞台上的交流，有大量的插科打诨，打背躬。例如，王钟声等人表演的《官场现形记》中，留学生们买官归家，身穿花羽毛、圆领宽袖长袍和皮鞋。当有人问他买了什么官时，他回答说：“我的身子是明朝的，做的是清朝的官吏，吃的是洋人的饭菜。我管它叫头戴大清，身穿大明，脚蹬大英。”每当观众看到这个场景，都会哄笑成一片。

（4）传统的戏剧角色分配在表演方法中得以保留。

（5）穷苦的戏剧艺术，有时连桌椅也经常画在幕布上。

文明戏剧虽然在大众审美方面充分考虑到了观众的传统欣赏习惯，但它更多的是迁就而非引导，因此，最终被观众所抛弃。当然，这也直接与其自身的弱点有关。例如：

（1）对于代表人物的塑造不够重视，仅仅依靠故事情节很难长久维持观众的兴趣。

（2）一部戏剧如果没有剧本，就无法保证台词。只有依靠演员的现场演出。如果演员的表演能力不够，就很难保证戏剧的质量。

（3）基本上不进行排练，表演者不熟悉剧本，表演粗糙，甚至不按剧

本大纲进行随意表演。

(4) 演员的社会道德责任与社会对于演员的道德期望以及演员所能达到的实际道德水平之间存在着巨大的差距，最后导致演员不仅不被社会认可，更让严肃的戏剧界难以接受。当人们描述某个演员的个人生活全部都是酒、女人和歌曲这些字眼时，戏剧艺术的发展也会因为该演员的风评下降而大受影响。北京大学教授、评论家宋春帆也撰文评论道：“吾国新剧界，每况愈下，春柳社而后，广陵散盖绝响矣。呜呼，靡靡之音，足以亡国，剧虽小道，大有关系者也。改弦而更张之，是所望于有志之士矣。”

(5) 商业入侵，一是大量“淘金客”涌入业内，二是为了利益放弃对艺术的追求。

虽然有上述诸多问题，文明戏剧，或者说早期话剧，在中国现代戏剧史上仍然占有非常重要的地位。一是它是现代话剧的必经阶段，没有文明戏剧阶段的摸索和基础，就不可能有 20 世纪 20 年代话剧的发展和 30 年代话剧的收获；二是其具有很大的影响力，至少影响了一代戏剧艺术家。欧阳予倩曾说：“没有文明戏这个摆渡，我怎么能过到河的这边，来到话剧这边，这真的是一个问题，我想，我应该感谢它。”这也是许多现代戏剧的共同心声。三是它对中国传统戏曲也产生了影响。在文明戏剧普及的年代，上海设置出了镜子框架式的舞台，用开合法进行挂幕和分隔会场。后来，戏剧舞台被挂上二道幕，在台前做过场戏，这是根据文明戏剧的幕外戏剧方法所衍生的。

## 二、现代戏剧的重建

### (一) 主流社会的回归

在民国初年短暂的繁荣之后，早期话剧很快衰落并进入了死胡同。王钟声于 1911 年被杀。陆镜若死于 1915 年。李叔同于 1918 年出家。欧阳予倩放弃话剧，去唱京剧。在早期，以天下为己任，以开启大众智慧和激发精神为目标的戏剧界的先驱都散落四地。引进的西方话剧不仅从形式上，而且从精神上被地方旧文化所同化。除了一些学校，如南开新剧团、清华大学还演话剧外，新剧基本放弃了最初阶段的固守的艺术风格和专业立场，容忍各种投机者、淘金者、闲散人员和江湖骗子的参与，“文明戏”从一个艺术体验的地方转变为一个名利和污垢的地方，进而成为一个藏垢

纳污的地方，最终“文明戏”三个字成为贬义，“新剧家”成为社会嘲讽的对象。因此，当五四新文化运动出现时，戏剧问题成为社会精英和改良主义者关注的焦点。五四文化运动是一场比清末改革运动和辛亥革命更大、更全面的政治文化运动，对传播手段的依赖也更为迫切。从20世纪20年代中国传媒的发展水平和民族文化水平来看，戏剧仍然是最有效的传播手段：社会进步、思想传播和文化更新要求中国戏剧具有现代特色，因此戏剧再次被赋予社会历史的神圣使命。虽然这种社会期待给予戏剧超负荷的压力，但它再次为中国现代戏剧的发展提供了机遇。

作为新文化运动的旗帜，《新青年》杂志自1917年以来一直发表关于戏剧问题的文章。以《新青年》为阵营的新文化倡导者呼吁社会关注戏剧现状，讨论戏剧问题，开展戏剧运动。陈独秀，时任北京大学文科学长、《新青年》主编，在1904年提出戏剧是改革社会的唯一途径。在新一轮的社会变革中，他的功利主义艺术观再次得到推广。“欧洲文化，受赐于政治科学者固多，受赐于文学者亦不少。予爱卢梭、巴士特之法兰西，予尤爱虞哥、左喇之法兰西；予爱康德、赫克尔之德意志，予尤爱桂特赫、卜特曼之德意志；予爱培根、达尔文之英吉利，予尤爱狄铿士、王尔德之英吉利。吾国文学界豪杰之士，有自负为中国之虞哥、左喇、杜特赫、卜特曼、狄铿士、王尔德者乎？有不顾迂儒之毁誉，明目张胆以与十八妖魔宣战者乎？予愿拖四十二生之大炮，为之前驱。”钱玄同在他的《寄陈独秀》一文中批评旧戏“理想既无，文章又极恶劣不通”，胡适在《建设的文学革命论》长文中提倡西洋戏剧，认为西洋戏剧“高出元曲何止十倍”，“看作我们的模范”；周作人、傅斯年、欧阳予倩、宋春舫均著文鼓吹戏剧。在他们看来，中国人最需要的首先倒不一定是“德先生”和“赛先生”，而是西方的文学艺术，尤其是西方的戏剧。

1918年6月《新青年》（图1-1-1）出“易卜生专号”，1918年10月，“戏剧专号”再次出版。宋春舫在这期的“戏剧专号”中发表了《近世名戏百种目》，推荐了13个国家58位作家的话剧作品。此后，宋春舫发表了一系列文章，介绍外国文学和戏剧的发展趋势，提出19世纪西方文学以小说为主，20世纪则以戏剧为主，为戏剧的复兴做出巨大贡献。1919年3月，《新青年》出版了胡适的独幕剧《终身大事》，剧中所倡导的人格独立和精神自由为两个月后爆发的五四运动埋下了伏笔。

戏剧，再次成为中国人走进现代社会的方舟。



图 1-1-1 《新青年》杂志

## （二）戏剧社团与机构的涌现

戏剧再次被推到社会生活的主流地位，这导致了大量的戏剧社团和戏剧机构的产生。其中，取得的成就和影响如下：

1921年5月成立于上海的民众戏剧社创办了《戏剧》杂志。戏剧社是由汪优游发起的，其主要成员有沈雁冰、郑振铎、欧阳予倩、熊佛西、陈大悲等13人，是新文化运动中第一个针对非商业性、崇尚艺术新剧的戏剧团体，该戏剧社的宗旨是“以非营业的性质、提倡艺术的新剧”，并设立实行部和研究部。实行部原定的世界名剧演出计划没有实现；研究部发行的《戏剧》杂志已经出版了6期，在当时的戏剧界影响很大。创刊号上的附录《民众戏剧社宣言》说：“说到戏剧，休闲娱乐的时代已经结束了，戏剧在现代社会中扮演着重要的角色。它不仅是推动社会前进的车轮，更是寻找社会病根的X光镜。”《民众戏剧社的宣言》对戏剧改革大潮起到了引导作用，也为整个新文学的发展奠定了基调。

戏剧协社于1921年12月在上海成立。由马振基发起，主要成员有应云卫、谷剑尘、洪深（1923年加入）等。其前身是中华职业学校附属学生剧团和少年化装宣传团。戏剧协社旨在实践大众戏剧社会的非商业性，推广新的戏剧艺术。它在12年的活动时间内举行了16场公开演出，是当时成就最大、时间最长的戏剧团体。

新中华戏剧协社 1922 年 1 月成立于北京，陈大悲和蒲伯英主持，为推动爱美剧而创立。因为联合了各地的爱美剧团体，因此有四十八个集体社员、两千多个社员，机构之庞大一时无两。协社还接管了民众戏剧社的刊物《戏剧》，在北京编辑发行。

人艺戏剧专门学校 1922 年 11 月成立于北京，蒲伯英任校长，是一所私立学校。也是我国第一所以西方艺术教育方式培养话剧专门人才的学校，并附设实验剧场。

1924 年田汉、易漱瑜创办《南国半月刊》，1926 年与唐槐秋等创办南国电影剧社，1927 年在上海艺术大学文学系任教并主持艺术鱼龙会，1927 年秋天成立南国社，并开办南国艺术学院，在上海、南京、杭州、广州等地演出十多部戏，基本上是田汉自己创作的。这个学校培养了一批艺术领域的有为青年，如陈白尘、郑君里、吴作人等。

国立艺术专门学校建于 1925 年 5 月，教育部直属，其中设戏剧系。主要成员有余上沅、赵太侔、闻一多、徐志摩和熊佛西等。他们在《晨报·副刊》上开辟“戏剧”周刊，推行“国剧运动”，是 20 世纪 20 年代戏剧界有影响力的大事。

广东戏剧研究所 1929 年 2 月成立于广州，欧阳予倩主持。创办各种戏剧期刊，附设各种大小剧场。同时还办有戏剧学校。这是个官办研究机构，对南方戏剧的发展有重要影响。

### （三）戏剧翻译的热潮

以“西方戏剧”为参照，《新青年》倡导重建中国现代戏剧，并成了当时思想文化界的统一共识。因此，翻译和介绍外国剧本就成了戏剧重建的重要组成部分，以易卜生为代表的欧美剧作家的作品被大量翻译过来。翻译作品数量之巨，涉及面之广前所未有。这些翻译构成了现代戏剧文学发展的必要前提。如果没有这次大规模的翻译介绍，20 世纪 20 年代戏剧文学的蓬勃发展是不可能的，群众性的学生演剧、工人演剧和职业演剧也是不可能的。

早期话剧也与外国戏剧有着密切的关系。林纾（1852-1924 年）的翻译为文明戏剧提供了丰富的故事和主题。林纾翻译了 1899 年出版的第一部小说《巴黎茶花女遗事》，他的翻译生涯也由此展开，一生翻译了 137 部作品。林纾（图 1-1-2）的翻译不仅是戊戌变法和辛亥革命的精神食粮，也是五四后新文化运动的一部分。



图 1-1-2 文学翻译家林纾先生

第一个官方翻译剧本是李石曾和吴稚晖的《夜未央》，这是波兰作家廖抗夫所倡导的无政府主义的三幕剧。莎士比亚剧目是最早被翻译和表演的。文明戏改编和演出过 20 多部，大部分改编自林纾、魏易的《吟边燕语》。易卜生也是中国早期作品常被翻译和表演的外国剧作家。1914 年，春柳剧院演出了易卜生的《娜拉》（通译《玩偶之家》）。陆镜若在《俳优杂志》上发表了《伊蒲生之剧》，介绍了《人形之家》、《人民公敌》、《亡魂》、《海上夫人》等 11 部话剧。

民国前后的翻译，剧本数量相对要少，当时的翻译水平也十分有限，译文品质良莠不齐，而且经常是取其大意，作品的本来面目难得一见。另外早期话剧注重即兴表演，而不重戏剧文学，加之文言体和舞台上所要求的白话体几乎格格不入，所以外国剧本基本上都被拿来作创作素材，或者进行充分本土化的改编，而不直接做演出底本。莎士比亚的剧作已经以故事形式出现，比如《吟边燕语》。改编后上演的莎剧更是面目全非。《罗密欧与朱丽叶》被改为《殉情记》，《哈姆雷特》被改为《鬼诏》，《麦克白》被改为《蛊征》，《威尼斯商人》被改为《肉券》，改编本与原作已经不可相提并论了。直到五四前后，以公款留学，精通西方文化的中国学者大批返国，白话文全面推行，较为准确、较适合演出的翻译才渐渐增多。

五四时期，剧本翻译的范围变得开阔了许多。1918 年 10 月，宋春舫根据胡适的创作灵感，在《新青年》上出版了《近世名戏百种目》（戏剧

专号)，推荐了13个国家地区的58位作家的话剧作品。之后，宋春舫又发表了一系列文章用以介绍国外戏剧的思潮和发展，并提出19世纪西方文学以小说为主，20世纪以戏剧为主，这就是暗示戏剧的复兴。1918年6月，《新青年》中设立了“易卜生专号”。除了胡适的长篇散文《易卜生主义》外，还有胡适、罗家伦翻译的《娜拉》、陶履恭翻译的《国民公敌》、吴弱男翻译的《小爱友夫》、袁振英翻译的《易卜生传》等。毕业于北京大学西语系的潘家洵，在毕业留校任职后翻译过王尔德的《扇误》（《温德米尔夫人的扇子》）、萧伯纳的《华伦夫人之职业》等，还专职翻译了易卜生的《鬼魂》、《娃娃屋》等多部戏剧。而田汉翻译的莎士比亚的《哈姆雷特》是第一个白话译本（1921年出版）。

至1924年，全国已经公开刊行了170部外国剧本。从1908年到1938年，出版了387种剧本，96种理论作品，戏剧月刊和半月刊20种，散见于报刊的译文尚不在此数。统观外国戏剧的译介，莎剧翻译最多，而易卜生影响最大。有少数剧目受到特别欢迎，比如《哈姆雷特》《威尼斯商人》《温德米尔夫人的扇子》《娜拉》《月出》（爱尔兰格雷戈里夫人）先后译过四五次，高尔基的《底层》译过8次。俄国剧本也是介绍的重点之一，除了高尔基的之外，契诃夫的5个多幕剧《海鸥》《伊凡诺夫》《万尼亚舅舅》《樱桃园》《三姊妹》，在1921—1925年间全部译出，果戈理《巡按》；托尔斯泰《黑暗的势力》《活尸》《救赎》《教育之果实》；屠格涅夫《村中之月》；奥斯特洛夫斯基《大雷雨》《贫非罪》《罪与罚》的译本也都陆续面世。其他国家和地区的剧作家和作品还有：萧伯纳《华伦夫人之职业》《武器与人》等13本；高尔斯华绥《银盒》《争强》；辛格《骑马下海的人》；平内罗《谭格瑞的续弦夫人》；莫里哀《悭吝人》；霍普特曼《獭皮》《织工》《日出之前》；席勒《威廉·泰尔》《强盗》；歌德《史维拉》；莱辛《车人之福》；梅特林克《青鸟》《马兰公主》《群盲》；斯特林堡《债主》；武者小路实笃《一个青年的梦》《桃色女郎》；菊池宽《父归》《屋上的狂人》；泰戈尔《戏曲集》（一）、（二）和《春之循环》等。

大量的、较为规范化的翻译作品给广大读者提供了直接鉴赏西方戏剧的条件，翻译本身也使剧作家能够更为深入地理解原作，从而提高编剧技能，因为很多译者本来是出于学习的目的做翻译工作的，比如田汉。这样，五四时期中国话剧的重建就避免了文明戏时期隔山买牛的盲目性。

### 三、抗战时期的话剧

#### (一) 战时流动演剧

戏剧是需要一种集体参与的大众艺术，与其他艺术形式相比，戏剧与时代和社会的关系更为密切。动荡的社会和混乱的时代常常更能激发戏剧的生命力，特别是在战争时期。抗日战争是国家和民族生死存亡的考验，也是戏剧发展的难得机遇。戏剧作家对此有着深刻的理解。战争之初，谷剑尘曾说过：“唤起抗日热情，唤起民众意志最有效的是莫若戏剧。”“中华全国戏剧界抗敌协会”在汉口创办时曾发言道：“戏剧的素材必然是无穷丰富的，我们的史诗创作一定会取得巨大的成就。在形式上，因为我们绝对是从都市的灰色舞台走向阳光、走向乡村、走向残酷无比的战场，这个舞台的转型和广大抗日战争观众的需求，必然会使我们的戏剧艺术获得新的生命。”这种看法使戏剧家们抓住时机，充分施展自己的才华。

抗战初期，上海戏剧界救亡协会便组织了13个救亡演剧队，除两个留守上海外，其余全部奔赴各地进行演出。1938年，国民党政府政治部负责宣传的第三厅成立了10个抗敌演剧队（在汇合于武汉的上海抗敌演剧队的基础上）、5个抗敌宣传队；教育部成立了10个巡回教育队。战争期间，重庆、上海、桂林等地都有非常活跃的戏剧活动。

除官办的演剧队之外，最有成绩的是中国旅行剧团。这是成立于1933年冬天，由唐槐秋（团长）发起组织，戴涯（副团长）、吴静、唐若青等人共同创办的民间职业剧团。剧团借鉴了欧洲旅行剧团的形式，坚持“民间、职业、流动”的特点，坚持剧团的活动经费和演员报酬完全依靠演出收入解决的原则，在中国话剧职业化的探索上很有贡献。1936年在上海的演出甚至创造了“话剧卖座之盛超过电影”的记录。

中旅的正式公演是在1934年。这年3月，剧团从上海到了南京，在陶陶大戏院演出四幕话剧《梅萝香》（顾仲彝根据尤金·华尔特原著改编，唐槐秋导演）。

7月北上，在石家庄、天津、北京等地演出，得到焦菊隐、马彦祥、王文显、熊佛西、李健吾、曹禺等人的支持，并且吸收了陶金、赵慧深、白杨、蓝马等一批新秀，在两年时间里，演出400场，积累了30多个风格不同的剧目。其中《茶花女》一剧在天津连演50多场。1936年返回上海，