

引 言

中国的诗歌、散文、戏曲和小说有着悠久的历史，源远流长。和它们相比，中国的话剧却是十分年轻的。源于欧洲的话剧，作为一种“舶来品”，在本世纪初叶传入我国，至今不过80余年历史。但是，尽管如此，在中国现代话剧史上仍然涌现出了一批杰出的人物，如曹禺、田汉、夏衍、欧阳予倩、熊佛西、洪深、老舍、阳翰笙、钱杏邨、于伶、宋之的、陈白尘、丁西林、李健吾等等。他们各自以其具有独特风格的优秀剧作闻名于中外文坛、剧坛，为中国话剧的发展做出了不可磨灭的贡献。1980年，中国话剧第一次出国访问演出，北京人民艺术剧院《茶馆》剧组轰动了欧洲大陆，在“现实主义”、“民族化”、“整体性”诸方面赢得了很高的赞誉，被称为“世界第一流水平”。这清楚地表明，中国的话剧无论在思想深度方面，还是在艺术表现方面，完全可以达到国际水平。同时，这一次出人意料的成功还清楚地告诉了我们，中国话剧至今在世界上仍然基本上处于不为人们所知的状况之中。这就不能不向我国现代话剧研究工作者提出了严峻的挑战。同中国话剧80年来的长足进展相比较，我们的话剧研究是十分薄弱的。到目前为至，还没有一部正规出版的中国话剧史（应该说，有了一二部中国话剧史出版，也是远远不够的）；系统的、宏观的整体性研究成果还很少；对于中国话剧史上大师名家的科学考察还只是刚刚开始；至于对中国话剧与传统戏曲、与世界文学的内在关系的研究，则差距更大一些。面对这种状况，一方面激发了我们的责任感；另一方面又为开拓性的工作提供了巨大的

潜力和可能。我们真诚地希望能够有更多的有识之士参加中国现代话剧研究的行列，为发展和开创我们社会主义话剧事业的新局面而共同努力，这就是笔者写作本书的初衷。

80年来，中国的话剧走过的是一条艰难、曲折的道路。其间，尽管一直存在着浪漫主义的潮流，并有其辉煌的代表；但总的看来，中国话剧创作以现实主义为主流。这两者统一于一点：即为人民而呐喊，从未脱离人民。正因如此，中国的话剧运动一直是和人民革命的历史进程紧密结合在一起的。就目前掌握的史料，考虑到中国现代话剧发展的历史特点，我们将中国现代话剧的发生、发展大致划分为四个阶段：第一阶段（1907～1917）是为中国现代话剧的播种期，亦可称之“史前时期”；第二阶段（1917～1927）是为中国现代话剧的萌芽期；第三阶段（1927～1937）是为中国现代话剧的生长期；第四阶段（1937～1949）是为中国现代话剧的成熟期。

以下，按上述四个历史时期分别加以论述。

第一章 中国现代话剧的播种时期

(1907~1917)

第一节 “传统”与“输入”

在正式展开论述之前，首先介绍几个有关的情况：中国话剧第一次比较正规的演出，是1907年春，在日本东京由中国留日学生曾孝谷、李叔同等发起组成的“春柳社”举行的，演出剧目是法国小仲马的名剧《茶花女》选场。中国话剧史上第一次完整的话剧演出，是由“春柳社”成员在1907年6月根据美国斯托夫人所著《汤姆叔叔的小屋》改编的《黑奴吁天录》。中国话剧史上第一个自己编写的剧本，是“春柳社”同仁于1912年在上海演出的《家庭恩怨记》。目前可以见到的中国第一部保留下来的话剧剧本，是洪深于1915年为清华大学筹款创立成府贫民小学义演而创作的《贫民惨剧》。中国第一部在公开刊物上正式发表的话剧创作，是1919年3月15日《新青年》6卷3期上胡适的《终身大事》；稍后两个月，又有天津南开学校新剧团创作的《新村正》发表于《春柳》第6期。上述情况清楚地表明了中国话剧作为“舶来品”，其历史是不长的。但，这绝不意味着年轻的话剧同中国的民族戏曲传统毫无内在的联系。任何一种“舶来品”，都离不开使其存活、发展的民族土壤。

中国传统的戏剧艺术——戏曲，是歌、舞、剧三者的结合物。从周秦时代的“优伶”（古代以乐舞戏谑为业的艺人），发

展到汉代，有了“百戏”，这是当时对民间的和从西域传入的音乐、舞蹈和杂技等表演的总称。中国戏曲史研究权威人士认为它们就是中国戏曲的萌芽。据冯沅君先生对中国戏曲发展的探究，认为中国周秦时代的“古优”和欧洲的“Fool”（滑稽入）是一样的，均为奴隶社会统治者豢养的奢侈品——奴隶。“古优”的前身是“古巫”（古巫的行当后来为师、瞽、医、史、倡优所分别继承）。“巫”是娱神的，而“优”则是娱人的。“优”有四种技能：滑稽、歌舞、竞技、音乐。“优”的一个重要传统是“寓讽谏于滑稽中”，而这一点与后世的话剧亦有相通之处。我国清代著名戏剧史家王国维先生也曾经总结过唐代始于开元盛于晚唐的“滑稽戏”（又称“参军戏”），指出它又把“古优”的四种技能加以发展而形成以下四个特点：（一）以语言为主；（二）讽刺时事；（三）随意的动作；（四）适应一时一地的演出。王国维认为，由这四点发展下去，形成了中国戏曲表演的四要素：唱、念、做、打。其中，唱、打主要属于歌舞、杂技的范畴，而念和做却已带有一定的话剧因素。这种看法，几乎和欧洲一些戏剧研究家的观点不谋而合，他们也认为，中国的戏曲不同于西洋的歌剧，可以从中找出话剧的传统，而欧洲的歌剧与话剧却是界限森严的两种门类。应该说，这一认识是有一定根据的。中国戏曲发展到宋金时代是宋杂剧和金院本及南戏，而到了元杂剧的时代，出现了中国戏剧史上的第一个高峰。据有关方面的统计，流传至今的元杂剧约有150多出，其中主要的内容是歌颂人民对于黑暗暴力统治的反抗与斗争，反映社会现实已有一定深度。其著名者如戏剧大师关汉卿的《窦娥冤》。为人民而呐喊的特色在那时就是很突出的，成为当时戏曲的主流，这一点恰和现代话剧的光荣传统一脉相承。明代的四大传奇问世，使中国的戏曲发展更加丰富、完整。到了清代，民间地方戏更趋活跃。在国势衰落之时，戏曲演出已

经敢于直接抨击时政。清朝晚期，出现了戏曲改革的趋势，一些进步的戏曲艺人编写和搬演了不少鼓吹种族革命的戏，揭露社会政治的黑暗，宣扬反抗异族统治的思想。1907年，即辛亥革命的前四年，中国戏剧界出现了由职业演员倡导的“新戏剧运动”；而实际上在此之前，已有一些文人学士开始利用戏曲形式宣传中国社会需要变革的思想与主张，并由此对中国戏剧作过集中的思考和讨论。如梁启超亡命日本办杂志的时代，很注重用白话写的戏曲小说，曾强调：“戏曲为优美文学之一种”，并宣布他的“写杂剧”、呼吁中国学生“休学时合演杂剧”，是为了“把一国的人从睡梦中唤起来”，以尽自己的“国民责任”。他编写了《新罗马传记》、《新中国未来记》等，宣扬他改良中国政治与社会之主义，具有相当的影响。“五四”时期新文化运动健将之一钱玄同说梁：“视戏曲小说与论记之文平等，此皆其识力过人处。”1904年，柳亚子、陈佩忍等创办了中国第一个戏剧刊物《20世纪大舞台》，提倡改良戏曲，鼓吹民主革命。当时散见于报章杂志的关于戏曲改革的文章颇多，具有代表性的如柳亚子《20世纪大舞台发刊词》（1904年）、陈佩忍《论戏剧之有益》（1904年）著夫《论开智普及之法首以改良戏本为先》（1905年）、三爱（陈独秀）《论戏曲》（1905年）等。^①但，比较多的利用戏剧形式去鼓动公众的还是一批职业演员。如汪笑侬，他在清朝末年，已经不满于那种传统的、与现实和时代完全隔绝的旧剧目，于是自己动手编制新戏，如《哭祖庙》、《六军怒》、《桃花扇》、《张松献地图》等，甚至有移植国外的《波兰亡国惨》。其内容明显是影射时政的，或揭露当时社会的腐败，或抨击外强的侵略，或抒发个人感时伤世之心，以向观众振聋发聩，引起了很大的反响。在

参考邓兴器：《田汉戏剧活动与创作年谱》，见1980年12月《戏曲研究》第3辑。

汪笑侬的前后，还有一批旧剧演员在探索着旧剧改革之路。他们不仅追求内容上的改革，而且要求在艺术形式上有所创新。上海的旧剧艺人夏月润去日本考察归来后，与兄夏月珊在上海南市创办了中国最早使用灯光、布景的戏曲剧场“新舞台”，有转台装置；并改革演出，使之趋于写实，表演程式化被删除，不用拂袖、甩须等动作，逐渐趋向自由。这对于以写意为主的传统旧剧形式，都是大胆的改革。他们曾演出《新茶花》、《黑籍冤魂》等新戏，民族思想强烈，妇孺易懂。还有潘月樵，排演了《潘烈士投海》、《黑奴吁天录》等新剧目。夏、潘的作法比之汪笑侬又前进了一步，但终未能脱离旧剧的固有范围。当时，戏剧工作者在编写新剧本时，起初往往瞩目于历史剧，以借古喻今；到后来，则索性编写时装戏、时事戏，人们称之为“时装新戏”或“时事新戏”，如上述之剧目。演员们穿着现实的服装，甚至穿着西装口唱西皮二黄，这种现象，在今天看来，固然有些不伦不类，但却明显地反映出中国的戏剧一定要改革的历史趋势。这些探索戏剧改革之路的旧剧艺人中，有一些进步分子甚至直接投身于辛亥革命的伟大浪潮中，乃至喋血疆场，为民族的解放、人民的民主献出了宝贵的生命。因此，我们说，当“春柳社”第一次比较正规地搬演西方话剧的时候，在中国的大地上已经具备了使这一“舶来品”在我国得以生根、开花、结果的不可或缺的条件和相应的土壤。有些人否认中国话剧和中国民族戏剧传统之间的渊源关系，我以为这是不对的。因为，只有具备了民族性的艺术才可能具备国际性；民族性愈高，才可能具有更高的国际性。

此时期出现的改良旧戏（亦称时事新戏、时装新戏）等“洋装戏”，与春柳社倡导的早期话剧固然有较密切的渊源关系；但它们和中国的现代话剧仍然有着明显的区别。田汉曾对中国现代话剧的基本特征做过如下归纳：（一）以语言、动作为主要

表现手段(二)采用分场分幕的近代编剧方法(三)运用写实的化装、服装、装置和照明等手段；(四)表现现实生活斗争及历史故事。具有这四种特点的现代话剧便是在20世纪初随同资本主义文明一道由欧洲输入的新型剧种。显而易见，这一新型的艺术样式和中国的传统戏曲是完全不同的。如前面所述，我国的传统戏曲以唱、念、做、打作为基本手段，因而包括了除语言、动作之外的其它因素。分场分幕是近代的编剧方法，在传统戏曲中则无开幕闭幕。与西洋的写实剧相反，传统戏曲着重于写意，因此在化装、服装、道具等方面，程式化的规定代替了对现实生活的写实性摹仿。在内容上，传统戏曲更侧重于历史故事的表现。这些不同的特点，就使话剧具有了和传统戏曲迥然不同的风貌。就这个意义上说，话剧对于中国，确实是一种“舶来品”。由此而有必要，在正式开始对中国话剧发展进行概述之前，对于话剧的故乡——欧洲戏剧发展的一般情况，做一番简要的回叙。

古希腊，是欧洲戏剧的发源地。希腊戏剧开始形成的时间大约在公元前六世纪左右。其后，经中世纪、文艺复兴、资产阶级启蒙运动等阶段发展为现代戏剧，而后传入中国。

古希腊时代的欧洲戏剧以悲剧为其正宗。对人类思想有着巨大影响的古哲学家亚里士多德在他的重要著作《诗学》中指出：“悲剧是从临时口占发展出来的，……是从酒神颂的临时口占发展出来的。”^①希腊戏剧起源于酒神祭祀。每年三月底，在酒神诞日要举行一次盛大的庆典，由一队歌者组成歌队，身着羊神服装，唱颂对酒神狄奥尼索的赞美歌。因歌队扮成羊而称“羊歌”。现在英文的“悲剧”一词Tragedy便是从希腊文“羊子之歌”转化而来的。后来，歌队的领唱者渐渐进而扮演

① 《诗学》，人民文学出版社1962年版。

人物，摹仿个性，成为演员，又逐渐演化成悲哀的戏剧。古希腊曾经先后出现过三位闻名遐迩的悲剧大师，被恩格斯称为“悲剧之父”的埃斯库罗斯是他们之中的第一位，著有《被缚的普罗米修斯》等剧作。埃斯库罗斯为悲剧增加了第二个演员，从而加强了对话的因素，减弱了歌唱的成分，使对话成为戏剧的主要部分。并且，由于有了两个演员，剧中人之间有可能直接产生出戏剧的另一要素——冲突，由此进一步增强了戏剧性，使希腊悲剧渐趋完善。第二位大师是索福克勒斯。他将演员的人数增至三人，并采用了画景，强调了戏剧的表演，移重心于演员，使希腊悲剧有了进一步的革新与发展。他的代表剧作为《俄狄浦斯王》。第三位大师是欧里庇得斯。其代表作品为《美狄亚》。他将戏剧布景复杂化，再次削弱了歌队的作用。他对戏剧发展的重大影响突出表现在戏剧内容的改革上。埃斯库罗斯的悲剧主要是写神；索福克勒斯开始写人。而到欧里庇得斯，则将神话人生化，将人生合理化：他描写普通人的生活、命运和思想、情感，在心理的分析与刻画上，成绩尤为显著。他使戏剧走向写实的、理智的、人道主义的、为人生的道路。总之，希腊悲剧的成就是伟大的，它的巨大而辉煌的成就，和它在希腊社会中占有的崇高地位成正比。当时的政府积极扶植与赞助戏剧事业，悲剧家们被视为社会的导师，优秀的悲剧作家对于民族的心理与性格，能够发生深刻的影响。他们的作品如同荷马史诗一般神圣，甚至被尊为解决科学与道德问题的权威。剧中的语言经常被人们引用，作为衡量是非、解决纠纷的标尺。古希腊确实是戏剧发展史上一个灿烂的黄金时代。

随着古希腊国势的衰落、古罗马崛起的历史演进过程，希腊戏剧渐渐传入了罗马帝国，并且与古罗马的文化因素结合起来，形成了古罗马的戏剧。古罗马时代，喜剧的地位有所提高，尽管其时不乏悲剧之作，但它的喜剧作品更为后世所知，曾出

现罗马喜剧的繁荣时期。古罗马之后，欧洲大陆进入了中世纪的漫漫长夜，一切文化艺术几乎不复存在了。在漫长的、骇人听闻的对于文明的浩劫当中，戏剧艺术同样遭受到严重的摧残，除了宗教剧与为教会服务的神怪剧之外，其它所有的戏剧门类都陷入了奄奄一息的惨境之中。经过一千年左右宗教神学的统治时期，到了13世纪末、14世纪初，随着新的社会力量（手工业者、商业市民）的出现与逐渐壮大，促使了封建专制制度的解体，以伟大的意大利诗人但丁的《神曲》为标志的文艺复兴运动开始酝酿。先是在意大利境内，接着渐渐向北传播，最后终于席卷了整个欧洲。16世纪，欧洲的文艺复兴运动达到了高潮，出现了文艺复兴时期最伟大的代表人物之一——戏剧大师莎士比亚。莎士比亚以大量剧作，为后人留下了一座璀璨而瑰丽的文学艺术宝库。17世纪，在法国出现了著名的喜剧大师莫里哀。又经过18世纪的资产阶级启蒙运动，涌现出象狄德罗、莱辛那样伟大的戏剧理论家，与博马舍、席勒的杰出剧作。发展到19世纪，出现了雨果、小仲马等，挪威现实主义戏剧大师易卜生，更是我们应当注目的重要人物。这位世界性的戏剧巨星，以他卓越的现实主义的优秀作品，特别是以他开创性的“社会问题剧”轰动了剧坛，从而成为世界戏剧史进入现代戏剧时期的一个公认的标志。正是在易卜生的时代，欧洲的现代话剧伴随着资本主义文明的输入，而传播到我国。这种“西方输入”与民族传统的因素在我国现实土壤上的结合，催发了中国早期话剧的艺术之花。

第二节 春柳社与早期话剧的兴盛

田汉同志在谈到中国话剧艺术的发展时，有这样一段分析：

“和本世纪初中国民族民主运动相呼应，较正规地介绍欧洲式话剧的，从我留日学生组织的‘春柳社’算起较为妥当。”^① 我以为，这是具有一定权威性的见解。在春柳社之前，中国固然已经有过多次演出新型戏剧的探索或尝试，例如从1899年起上海的圣约翰书院、徐汇公学、南洋公学等校的学生演剧；及稍后随之而动的育材学堂、民主中学等校的学生演剧活动，从中萌生出日后新剧运动的骨干朱双云、汪仲贤（优游）等；1905年成立的文友会，更是中国业余新剧社的前驱，是学生演剧由学校向社会发展的开始；1906年学生演剧又渐增多至六七处，涌现出李叔同、徐半梅等新剧运动的核心，甚至一些著名的戏剧爱好者在这年年末联合组成开明演剧会，并组织了大规模的盛大演出为徐淮水灾助赈（连演三晚，以“六大改良”为总题，所演剧目皆冠以“改良”二字，如“政治改良”、“军事改良”、“僧道改良”、“社会改良”、“家庭改良”、“教育改良”等等）很受观众欢迎。但是，这些演出活动要么是袭用中国旧戏的程式去表现社会生活，离不开锣鼓场面；要么是由中国人用外国语演出外国的作品，因而都不能算作正规的中国现代话剧的开始。最先把话剧形式比较完整地搬上舞台的，正如田汉所指出的，是由春柳社在东京于1907年春组织演出的《茶花女》选场。应该说，中国的话剧史正是由此拉开了序幕。

春柳社成立于1906年，是我国最早的话剧团体，其成员主要是一些在日本留学的中国学生。曾孝谷、李叔同是该社最早的发起人，也是春柳社的重要分子，为我国早期话剧的初创做出了重大的贡献。他们受到当时日本兴盛的“新派剧”的感召，醉心于这种能够逼真地表现现代生活的新型戏剧艺术，又得到了日本著名戏剧家藤泽浅二郎等人的指导、帮助，正式成立了

田汉：《中国话剧艺术发展的径路和展望》，《中国话剧运动五十年史料集》（一），中国戏剧出版社1985年版。

春柳社演艺部（即戏剧部），发布了成立“专章”，制定了12则章程，明确提出“改良戏曲，为转移风气之一助”；宣告“以开通智识、鼓舞精神”为宗旨；“以研究新派演艺（以言语动作感人，今欧美所流行者）”为目标。并决定于每年春秋组织演艺会两次，出版杂志二册。他们首次演出，使中国开始有了“写实的、模仿人生的、废除歌唱全用对话的新戏。”“从那时起，台上才开始用幕、布景，戏的编排按四、五、七幕，有了独幕剧，”而出现了现代较正规的话剧演出形式。这次成功的演出，引起了台下一位观众——当时留日的商科学生的极大兴趣，以至使其不禁惊叹：“原来戏剧还有这样一个办法！”他就是后来成为春柳社的重要人物、为中国话剧运动开拓者之一的欧阳予倩。

春柳社演出《茶花女》获得成功后，于同年夏季又组织了第二次大规模的演出，由曾孝谷改编美国斯托夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》为《黑奴吁天录》。由于该剧具有强烈的反对民族压迫的情绪，表现了对种族歧视的反抗，而取得了较《茶花女》更大的反响，不仅轰动了留日学生界，而且引起了日本文化界人士的注视，戏剧爱好者、新闻记者、著名的文学家、戏剧家纷纷前去观剧；各报纸、刊物的记载与评论也很多，《早稻田文学》发表了20多页的剧评，说中国青年的这种演剧象征着中国民族将来的无限进步。对于这次演出，张庚同志曾给予很高的评价：“这次演出，是中国话剧史上十分值得纪念的一次演出。这是春柳社第一次的正式演出，也是中国完整的话剧第一次演出。无论从内容、从形式、从技术上来说，都有相当的成功，给当时观众以及后来剧运的影响都是很大的。”^②此后，

洪深：《中国新文学大系·戏剧集导论》，良友图书公司印行。

② 张庚：《中国话剧运动史初稿》，《戏剧报》1954年第1~5期。

春柳社又举行过几次演出，其剧本大都反映出对于民族独立与人民民主的渴望。1908年，欧阳予倩及在他之后入社、后来成为中国早期话剧运动重要人物的陆镜若等曾用“申西会”的名义演出了《鸣不平》等三个独幕剧（名义的改换是因为有些重要的社员没有参加，故不便使用“春柳”之名）。特别值得记述的是1909年新年公演的《热血》。这部剧系根据法国萨尔都的作品《女优杜斯卡》改编。比之《黑奴吁天录》又前进了一步：幕与幕衔接紧凑，故事、情节、人物比较集中，戏剧动作贯串始终。此次演出在中国留学生中博得很高评价，因为它很能鼓动革命情绪，一些爱国人士反应十分强烈，黄克强等看戏后曾经给以赞扬。据说，演出后几天之内，同盟会的会员就增加了40多人。由此，我们也可以看到中国话剧运动的一个十分明显的光荣传统：即它和人民革命运动总是紧密相关着。

正当春柳社在日本演出中国的话剧的时候，上海也开始了上演新剧的活动。中国早期话剧史上的一位重要人物王钟声，1907年秋到达上海，受到春柳社在海外演剧的启示，成立了“春阳社”，并组织演出由许啸天直接根据译本改编的《黑奴吁天录》，轰动了上海剧坛，这可以说是中国职业新剧之始。此后，他结识了带有神秘色彩的、自日归国的春柳社员任天知，二人志同道合，遂合作创办了中国第一所新剧学校——通鉴学校，广泛收罗新剧人才。1908年春，他们在上海演出了《迦茵小传》，这是中国本土第一次公演的真正的现代话剧。据中国话剧创始期参与者徐半梅先生的回忆：“这一次《迦茵小传》，才把话剧的轮廓做象了”，“虽不能称十分美满，总可以说是划时代的成功。以前种种，都不成话剧（甚至可称话柄）。到了这一出《迦茵小传》，刚象了话剧的型。”当时的旧剧老伶

工也评之曰：“这不能当它戏看，要当它真的事情看，才有趣。”^①但此番公演卖座情况欠佳，通鉴学校只好离开上海到苏杭一带流动演出，仍然无有起色，仅仅存在两个多月便宣告解散了。以后，任天知又组织了中国另一著名的早期话剧团体“进化团”。他带着这个中国最早的新剧职业剧团，以“天知派新剧”的旗帜为标榜，从南京、芜湖演到汉口、上海，几乎演遍了大江南北，演出的剧目大都直接指斥时政，收到了相当强烈的社会效果；而新剧的新颖形式也受到了观众热烈的欢迎。从此，宣传革命、鼓吹进步的新剧团体风起云涌，新剧开始在中国各地流行起来。

当时，人们一般称这种刚刚输入的戏剧样式为“新剧”，取“新型的戏”之意，以区别于旧戏。把“新剧”叫作“文明戏”，则是稍后的事情。据欧阳予倩先生在《谈文明戏》一文中的记述，“文明戏”的“文明”二字，乃热情的观众赠予的美称，以示“进步或者先进”的意思。“文明新戏正当的解释是进步的新的戏剧，最初也不过广告上这样登一登，以后就在社会上成了个流行的名词。”^②慢慢地约定俗成，“五四”时期之前的“新剧”，被统称为“文明戏”了。“文明戏”由于后期的堕落而蒙受了恶名，但我们却无需讳言，它有着自己的黄金时代，为了中国早期话剧的发展，它曾作出过不应忽视的重要贡献。

1911年至1912年，是文明新戏的全盛时期。辛亥革命前夕，春柳社员陆续自日本返国，1912年在上海组成“新剧同志会”以艺术追求的严肃认真著称。他们除在沪演出外，还到苏州、常州、无锡、杭州等地公演，社员渐多。1913年赴湖南以“文

徐半梅：《话剧创初期回忆录》，中国戏剧出版社1957年版。

② 欧阳予倩：《谈文明戏》，《中国话剧运动五十年史料集》（一），中国戏剧出版社1985年版。

社”名义演出，开辟了湘省的新剧运动。1914年又在上海建立“春柳剧场”，大张旗鼓地组织了职业性演出活动，上演剧目前后达到80多个。春柳社在国内活动的初期，正逢辛亥革命成功，两千多年历史的帝制终被推翻，民国刚刚建立，革命运动高涨，民气十分昂扬，宣传与鼓吹革命思想的文明新戏因其与群众声气相投而受到欢迎。由于春柳社、进化团等团体的广泛活动，文明戏的影响日益扩大，流传日见广泛，作为戏剧运动的新品种，中国的早期话剧进入了全盛时期。较著名的新剧团，除春柳、进化团外仅上海便有新民社（郑正秋等）、启民社（周剑云等）、民鸣社（经营三、张石川等）、开明社（朱旭东等）、民兴社（苏石痴等）等，此外广州、贵阳、天津、北京、陕西、湖南、福州、苏州……乃至香港、澳门，均有新剧团体在活动。演出的剧目多半是赞美爱国的志士、见义勇为的壮士、江湖上的豪侠；颂扬纯洁的爱情、自由的婚姻和爱人如己、自我牺牲的品格；揭露腐败的官场、黑暗的社会、痛苦的人生，皆与人民的生活、思想、感情休戚相关，因而使观众产生共鸣而乐于接受。

文明新戏达到全盛时期的原因是多方面的，但其主要之点有二：一是社会的原因，一是艺术的原因。其中，政治的、社会的原因是首要的。当时，社会处于大变动的时期，清王朝政府刚刚被打倒，人民普遍处于兴奋的氛围之中。他们迫切地要求面对现实，急于知道尽可能多的新事物，极愿得到各方面的指导以有所抉择。他们来到剧场，不只是要看戏，更重要的是要听到新的议论，知道新的事实。而政权的更迭，使统治者一时无暇顾及新剧艺人们的活动，这就给予当时的新剧艺术家们以相对的较大自由，使他们可以在一定程度上满足观众的要求，编演出一系列往日不敢演或不能演的新剧。关于这一情况，洪深先生曾经概述过：“那满清的威权，令人侧目，将及三百年

了，一旦推翻，凡是描写满清宫闱的戏，都是人们所要看的。那官吏的腐败，人民无可如何的，也长久了，凡是攻击官僚的戏，也是人们所要看的。那旧时的道德观念，人民不象从前这样尊重或怕惧了，凡是发挥爱情，如取材于《红楼梦》诸戏，也是人们所要看的。那时才经了一番政治奋斗，第一次革命，好容易成功，凡是可以激发爱国心，如译自法国的《热血》等戏，也是人们所要看的。那时人民兴高望奢，正欲与世界大国，较长争强，凡是叙说外国的情形，如《不如归》、《空谷兰》等戏，也是人们所要看的。在看戏的人，正热诚的希望着文明戏成功，即使偶有幼稚粗糙不妥的地方，也都原谅了。”^①老一辈戏剧家的记述，从一个方面生动地说明了文明戏在那个特殊的时代达到全盛的原因。

文明戏之所以兴盛的另外一个原因，是艺术上的孜孜追求。这里应当特别提出的是春柳社。作为新剧运动的台柱，该社在艺术方面很有根底，工作态度更是十分严肃认真。他们中的许多成员都分别拜求过专门的戏剧艺术家为师。如欧阳予倩、马绉士等曾向日本著名戏剧家学习过；后期“春柳”（新剧同志会）负责人陆镜若，则师承藤泽浅二郎，在他的俳优学校正式学戏剧，并与松井须磨子等著名演员有交往，同他们一起切磋琢磨，还在日本剧场扮演过角色，获得过实践经验，又在东京帝大及早稻田大学受过许多名家的陶冶。春柳社在戏剧的排演、角色的分配、舞台的布置、演出的气氛等各方面，都能看到他们对艺术的严肃追求。同时，新剧尽管接受了欧洲戏剧的形式，但在编剧、表演上也注意到中国戏剧的传统，如故事的源源本本，有头有尾；情节的曲折、跌宕；台词与动作要带些夸张，使节奏鲜明、强烈等，这些方面往往能够适合中国观众的普遍口味，

① 洪深：《中国新文学大系·戏剧集导论》，良友图书公司印行。

造成很强的戏剧效果。由此我们可以看到，注意同中国戏剧艺术传统的结合，是中国早期话剧运动的一个特点。新剧家们不是把外国话剧生搬硬套地输入中国，而是力图使之中国化。正是由于他们注意了“中国化”，由于他们对艺术的满腔热忱与一丝不苟的严肃态度，才使得中国的早期话剧在那一时期的历史情势中，受到人民群众的欢迎。

欧阳予倩先生曾做过如下的总结：“旧戏舞台上反映的是历史事件，表演的是历史人物；新戏所反映的是当代的生活，当代的人物；用新的戏剧形式，表现着人民切身的社会问题，和人民自己最熟悉的、体会最深的社会生活。新戏一出来，受到广大群众的欢迎是很自然的。”^①

第三节 南开新剧团与周恩来同志的新剧活动

和南方的新剧活动相呼应，我国北方也开展了有声有色的话剧运动。南开学校的话剧活动就是其中发生最早、成绩最突出的部分，我们应当给予足够的重视。

南开学校，创立于1904年，创始人张伯苓。张伯苓先生是我国著名的开明教育家，曾赴西欧、北美考察教育。在考察过程中，他开始认识到戏剧在改良人生方面的特殊功用，于1908年回国之后，作为南开学校的监督（校长）他亲自组织、指导学校的师生开展编演新剧的活动。1909年，亦即春柳社在东京首次上演话剧的第三年，南开学校进行了第一次话剧演出活动，剧目为《用非所学》，由张伯苓自编、自导，并兼主要演员。这部戏剧描绘了留洋归来的贾有志，专学工程学却“进谒

欧阳予倩：《谈文明戏》，《话剧运动五十年史料集》（一），中国戏剧出版社1935年版。

大帅，恳求提拔”，终以红顶花翎穿戴，被委以县知事职而大喜，三拜九叩以谢委任之恩，带有喜剧的特色，嘲讽、揭露了社会的丑恶现实，曾“使外界惊骇不置”。该剧的创作与演出虽然比较粗糙简陋，却无疑是我国北方话剧运动之滥觞，因而在我国话剧发展史上留下重要的印迹。在张伯苓先生的大力倡导之下，南开学校自此以后每年至少于校庆日必组织上演自编新剧（到1922年后则以改编外国剧目或上演其他剧团剧目为主）。由此，南开学校逐渐成为中国北方话剧运动的中心，为推动全国话剧运动的发展做出了重大历史贡献。从中国话剧史的主流来看，这一新型的戏剧样式是自欧美经由日本为中介传入我国的；但就南开新剧而言，则可以说是由欧美直接输入的（经张伯苓先生为中介），这是南开话剧运动的一个重要历史特点；也是应当载入中国话剧史册的重要史实。

1914年3月，入学不到一年的周恩来同志和其它两位同学一起倡议，在校内成立了“敬业乐群会”，组织新剧演出活动。同年11月，经酝酿成熟，正式建立了“南开新剧团”，作为“敬业乐群会”的一个组成部分。剧团团长由对戏剧造诣很深的时趾周先生担任，下设四个部：编纂部、演作部、布景部、审定部。各部部长由教师担任，并推举学生为各部副部长。周恩来被举为布景部副部长。在当时，这是中国北方第一个正规的学校业余话剧团，它有着严密的分工与健全的组织；并且，从建立的第一天开始，就受到校长张伯苓的大力支持与关怀。张伯苓提出了提倡新剧在于“藉演剧以练习演说，改良社会”的宗旨，主张将编演新剧作为“改良人心，劝化风俗”的工具。除此之外，张先生还亲自参加编剧与演出活动。校长粉墨登台，在那个社会中受到了不少保守分子的物议，但他却毫不迟疑，力排众议，不为世俗的偏见所动摇，坚持倡导新剧运动，表现出了一位开拓者的高贵品格。