

## 略说中国话剧的历史与传统——读《中国二十世纪戏剧选读》

马俊山

作者赐稿

—

1907年初，由李叔同、欧阳予倩等中国留学生组成的春柳社，在日本东京用汉语公演了法国小仲马的佳构剧《茶花女》中的两幕，不久后又由王钟声等组织的春阳社在上海公演了《黑奴吁天录》，这标志着中国话剧的正式诞生。迄今，中国话剧已经走过了近百年的风雨历程。经过几代话剧艺术家的拼搏奋斗，话剧已经从一种舶来的西洋艺术，转变成了现代中国的民族戏剧。可以说，从形式到内容，话剧已经完全本土化了。

作为一种新兴的民族戏剧，话剧反映着现代中国人在戏剧审美上所达到的实际水平和艺术创造能力。话剧的出现，不仅意味着中国又多了一个新的剧种，更重要的是它打破了传统戏一统天下的局面，逐渐形成与传统戏二元对立，互动互补的新格局，从而有力地促进了传统戏的发展，从整体上提高了中国戏剧的现代化水准。话剧是现代中国民族戏剧的代表，现代中国戏剧首先应该说是话剧。

百年话剧史本身就是一部波澜壮阔的大戏，登台表演的有各种风格的作家和作品。据不完全统计，一百年来原创和改编的话剧作品总数不下一万部。这是一个相当可观的数字，即使专家也不必更无法读完这么多的作品。因而一个精当的选本就是十分必要的了。《中国二十世纪戏剧选读》选择了其中最具代表性的八个戏，希望同学们不用很多时间，就能对中国话剧有个大致的了解。

这八个戏，有两个独幕剧，六个多幕剧。数量虽然不多，但大体上反映了中国话剧从简单到复杂，从幼稚到成熟的发展过程和独特的思想艺术风貌。1918年以前的早期话剧，史称“新剧”或“文明戏”。文明戏是职业化的戏剧，需要不断推出新戏以招徕看客，而当时的创作力量又非常短缺，所以只好用简单明了的“幕表”来代替剧本。幕表记载着一个戏的故事梗概、角色的上下场方式，以及一些关键台词，还算不得剧本。文明戏重演出，轻创作，故很

少成文剧本传世。“话剧”一词，是1928年经田汉提议，而后由洪深首先使用的。后来田汉也承认，“话剧”一词虽然强调了对话的重要性，但也容易把话剧引入说教和宣传的歧途。实际上，话剧的核心是动作，对话只是动作的一种，有时候形体动作或心理动作比对话更具表现力。譬如曹禺的《北京人》，主角无疑是愫方，可她的台词并不多。她那温婉坚韧的性格和内心深处的苦楚，主要是通过各种形体动作和心理动作自然而然地流露出来的。夏衍的剧作也有这个特点。田汉的担心是有道理的，从话剧诞生的那一天起，“说教”和“宣传”就一直困扰着话剧前行的步伐。特别是1949至1966这十七年，“说教”和权力相结合，使得话剧之路越走越窄，越走越艰难，以至于在文革期间完全沦为政治斗争的“工具”。十七年间，话剧的数量虽然很多，但能够传世者，除了田汉的《关汉卿》，大概就只有一个《茶馆》了。

话剧创作在20年代获得了较大发展。全国各大中城市里以学生和职员为主体的业余演剧活动，大大刺激了独幕剧特别是喜剧的创作，其中就有《压迫》和《获虎之夜》这样被反复搬演的好戏。30年代中期以后，话剧再次走向职业化，正规的大剧场演出渐成主流，观众数量激增，多幕剧创作日益繁荣，舞台艺术长足发展，中国话剧终于迎来一个成熟和收获的季节。

中国话剧的成熟主要表现在三个方面：一是涌现出一大批优秀的作家作品。如曹禺的《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》，夏衍的《上海屋檐下》、《法西斯细菌》、《芳草天涯》，陈白尘的《结婚进行曲》、《岁寒图》、《升官图》，李健吾的《这不过是春天》、《梁允达》、《青春》，于伶的《长夜行》、《杏花春雨江南》，宋之的的《雾重庆》，吴祖光的《风雪夜归人》，郭沫若的《屈原》，阿英的《碧血花》，阳翰笙的《天国春秋》，舒湮的《董小宛》，周贻白的《花木兰》，顾仲彝的《八仙外传》等等。有些已经成为中国话剧的经典，被人们反复研究，一再重演，深深地影响着中国话剧的发展。二是艺术形态本土化了。即，经过跟中国社会人文环境的反复碰撞磨合，话剧终于找到了适合本土生活和观众情趣的艺术表现方式，形成了鲜明的民族风格。从《压迫》、《获虎之夜》到曹禺的作品，可以明显地感受到这种发展。《压迫》写的是20年代北京的人和事，但两个房客的言谈举止，却带着几分英国绅士淑女们的俏皮、机智与风雅。而《雷雨》和《北京人》，尽管在构思上深受《俄狄浦斯王》、《群鬼》以及奥尼尔、契诃夫的影响，但人物

的音容笑貌却深得现代中国人之形相特点，戏的穿插铺排亦与中国戏剧传统相通。曹禺是中国话剧走向成熟的里程碑，也是中国话剧的代表作家。他打通古今，融合中西，把中国话剧提升到一个新的境界，在话剧史上占有突出的地位，所以本书选了他的两个戏。三是观众的普遍接受和认可。受《雷雨》等优秀剧目的吸引，1935年以后上海话剧观众激增。到1944年，无论上海还是重庆，话剧创作、演出、接受的活跃程度，都远远地超过了传统戏。话剧已经成为现代市民文化生活的重要组成部分。这是中国话剧的“黄金时代”，其繁荣景象和实际取得的成就，大概只有元代杂剧可以比美。

当然，成熟并不是停滞。戏剧永远需要革命。解放后的话剧创作，大致可以划为文革前后两个时段。文革前的话剧在舞台形式上，大多采取近代剧模式：厢式舞台，写实布景，观演分离。当时，受技术手段的限制，布景制作和迁换都比较困难，所以四五幕的大戏，一般只有一两堂布景。相应地，就要求戏剧结构非常紧凑：地点高度集中，时间必须连贯，动作要指向一个核心事件，冲突得紧张有力，不能有幕外戏。《茶馆》把近代剧的这些特点发挥得淋漓尽致。不过，需要指出的是，它不是用一个事件（如《压迫》里的“租房”）或“秘密”（如《雷雨》中的“闹鬼”）把各种人集中到一起，形成戏剧冲突，而是以一个“茶馆”为舞台，轮流展览各色人生，映现世态变迁，如同一幅历史长卷，多采而又厚重。人们常把这种戏剧结构叫做“人像展览式”。

新时期以来的话剧创作获得了长足发展，突出表现在：一、现实主义深化；二、先锋戏剧崛起；三、技术手段突飞猛进，表现手法不断创新，舞台艺术日新月异，表现能力大为提高。存在的问题主要是，剧本创作有思想萎缩甚至倒退的倾向。从《于无声处》、《权与法》、《假如我是真的》、《飞天》、《在社会档案里》、《救救她》等社会问题剧，到表现市井生活的《小井胡同》、《红白喜事》、《左邻右舍》，再到反思民族文化及其心理积淀的《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》、《李白》、《天下第一楼》等，作家对生活的观察与思考，大体经历了一个由表及里，由浅入深，由统一到分化的过程。其中有些戏，虽然不同程度地采用了一些现代派的表现技巧和艺术手法，如象征、暗示、幻化、夸张、变形、反讽、歌舞、面具等等，但仍以逼真地摹

写生活细节，创造典型人物，探索人的命运为主，可以归入现实主义戏剧的范畴。

先锋戏剧，80年代多称“新潮戏剧”或“实验戏剧”，其兴起大致可以追溯到80年代初高行健创作的《车站》、《绝对信号》等作品。先锋戏剧既不是一个戏剧流派，也不是一种艺术风格或艺术模式，而是由各种艺术创新混合而成的艺术潮流。从80年的《绝对信号》、《野人》、《wm（我们）》、《魔方》、《挂在墙上的老B》到90年代的《三姐妹·等待戈多》、《思凡》、《庄周戏妻》、《零档案》、《一个无政府主义者的死亡》、《恋爱的犀牛》、《切·格瓦拉》等，都可以称之为先锋戏剧。无论艺术理念还是创作实践，剧作家过士行跟高行健都大不相同，导演孟京辉与林兆华亦相去甚远，但他们有一个共同的特点，那就是叛逆。叛逆是先锋戏剧的本质特征。这种叛逆，既有对现行思想观念及生存方式的亵渎和嘲弄，也有对传统艺术规范的无情颠覆与破坏。先锋戏剧在呈现方式上，大多采用开放式或流动式的舞台设计，突破第四堵墙的限制，大量引入音乐、歌舞、说唱、杂技、时装、即兴表演等艺术元素，并广泛运用先进的数码影像技术和灯光音响设备，制造审美惊悚，追求感官刺激，给中国话剧带来许多新观念和新思想。先锋戏剧还有一个特点，就是重演出而轻剧本，常常通过拆解和改编经典剧目的方式颠覆传统，表现自己。2003年，田沁鑫、林兆华等大牌导演，纷纷重排传统名剧《赵氏孤儿》，就是一个很好的例证。值得注意的是，有些戏虽然舞台观念比较传统，但思想内容却很新锐（如《棋人》），也可归入先锋戏剧。有的正好相反，舞台呈现很新颖，技术手段很先进，但思想观念却是陈旧落后的，这就是假先锋或伪先锋了。

生活在发展，观念在更新，戏剧需要不断创造新的形式，构建新的风格，以表现新的题材、新的人物和新的思想。中国的传统戏曲虽然历史悠久，但因缺乏现代性而在新文化运动中遭到了胡适、钱玄同、刘半农、周作人等人的猛烈批判。他们认为，当时以京剧为代表的传统戏曲艺术编制粗糙，表演离奇，脱离现实，粉饰人生，已经完全不适应中国现代化的需要了。必须建立一种以人为本，张扬个性，客观写实，反抗压迫的戏剧，即“人的戏剧”，以取代“不像人”的“脸谱派”的旧戏。从此，中国话剧才挣脱了旧戏的负面影响，

开始了它的思想探索和艺术创新之路。近百年来，经过几代艺术家的努力，中国话剧积累了丰富的创作经验和剧目资源，形成了独特的人文传统。

人文主义（humanism）又译作“人本主义”或“人道主义”，源于欧洲文艺复兴运动，其核心是“人”——视“人”为一切事物之根本，为最高价值原则。这是西方文化现代化的起点，也是人类历史进入现代的重要思想标志。由此开始，关怀人，爱护人，探索人，赞美人，提倡平等，反对压迫，同情弱者，反抗强权，提倡民主，反对专制，提倡自由，反对束缚，提倡理性，反对迷信，提倡以人为本，防止人的异化和物化，促进人的全面发展，解放人的创造力，逐步成为西方文艺的主旋律。所以，人们常说文艺复兴有两大发现，一是“人”的发现，二是自然的发现。当然，人的发现和人的解放是一个相当长的历史过程，各国的文化传统也不尽相同，因而就形成了人文主义的时代特性和民族品格。例如，文艺复兴早期的人文主义，实际是人性主义。突出表现在肯定和赞美人的肉体、力量、情欲、享乐欲、创造性等普遍人性，以此对抗宗教蒙昧主义。而后则逐渐演变为个性主义，批判矛头也指向了等级制度、封建道德、专制主义、拜金主义、社会压迫和思想禁锢。从《十日谈》、《巨人传》、莎士比亚，到《红与黑》、《安娜·卡列尼娜》、易卜生等，由张扬普遍人性转向维护每个人的特殊性，西方人文主义的发展轨迹清晰可辨。人的解放最终落实到个性解放上，个性解放中也包含着人性解放的内容。

中国话剧中的人文传统是在 20 世纪特定的社会历史条件下形成的，其文化背景和现实处境跟西方有很大差距，因而精神风貌也不尽相同。显而易见的区别是，中国话剧缺少文艺复兴以来西方戏剧那种赤裸裸的肉欲和狂欢精神，更重情感，更富于理性，有明确的社会诉求。中国话剧也有对人欲的肯定和张扬，但是隐含在个性解放思想里面。这是由中国后发展的历史和思想状况决定的。

马克思认为，个人是现代社会的基础，个性发展是社会发展的前提。也就是说，个性是现代性的基础，没有个性就没有现代性，一切压抑个性的东西都是前现代或反现代的。在戏剧艺术里，“人”既是表现的对象，又是表现的手段。作家只能通过人物的言行和命运，表达其对人生的认识，对生活的评价，所以剧本是一种“代言体”文学。反过来，人们对作品思想内容的理解和接受，也是通过人物的性格和命运进行的。只要略加比较，人们就会发现，古代

戏剧中的人物多是一些抽象道德观念的载体，而现代戏剧人物则是高度个性化的，前者追求的是人的“类本质”，后者张扬每个人的特殊性，中西戏剧都是如此。

全世界各民族从古代走向现代，都是从发现人的魅力与价值，张扬人性和解放个性开始的。中国也不例外。你可以看出来，从《压迫》到《棋人》，剧作的主题、风格、手法几经变化，但关注人生，探索人性，维护人权，提倡个性解放的思想却始终未变。《压迫》的主题是反压迫，作家对男房客在斗争中所表现出来的固执和机智，显然是赞赏的。《获虎之夜》则以浓墨重彩的浪漫主义笔法，揭露了封建家长的冷酷无情，歌颂了青年人忠贞不渝的爱情。反压迫，争自由，求解放是这两部戏的共同主题。由于这两部戏都是独幕剧，容量较小，作家无法充分展现主人公的个性，而只能刻画其一两个特点，所以人物显得比较简单，外部冲突较多，思想也不够深入。这是20年代独幕剧创作普遍存在的问题。30年代中期以后，以曹禺的出现和夏衍的“转向”为标志，中国话剧对人的认识，对个性的理解，对现实的态度，都前进了一大步。简单地说，就是对人的观察和思考，从生活表层向心灵深处推进，人的精神存在和精神解放成为构思的焦点。所以，我们才看到了繁漪和愫方这样一些心理非常复杂，充满矛盾而又极具个性魅力的戏剧人物。他们的外部动作并不多，但心灵却异常丰富而活跃。作家用停顿、中断、错位与静场等方法，把人物自我的分裂与挣扎，心与心之间的交锋格斗推向前台，显示了空前的精神深度。特别是愫方的创造，更使话剧对人的探索深入到文化心理和“超我”的层面，把人物个性的魅力与文化批判的力量一起释放出来，标志着话剧对人的认识和表现能力达到了一个新的高度。

文学是人学，文学对人的探索和思考是永无止境的。经过文革的磨难以后，人们对历史和文化有了新的认识，对人也有了新的发现。《狗儿爷涅槃》就是这样一部反思历史，反思文化的作品。作家发现，农民狗儿爷跟地主祁永年，表面看起来势不两立，但精神上却是相通的，都是土地和财富的奴隶。狗儿爷的情感、欲望与追求，既反映了中国农民要求解放的朴素意望，也包含着很多落后、保守甚至反动的东西。政治变革颠倒了他们的社会地位，却没有改变他们的精神本性，农民意识仍在束缚着中华民族前进的步伐。通过狗儿爷，剧作家让人们强烈地感受到精神解放对于农民解放的重要性与紧迫性。历史剧

《李白》则为我们塑造了一个在出世与入世，文学与政治的两难选择中，企图坚贞自守，却难免被人利用的诗人形象。《李白》是历史与现实的会通，它不仅表现了一个古代诗人的精神和命运，也透露出当代作家对自我的认识。

如果说《狗儿爷涅槃》和《李白》主要是对某一类人的拷问和探求，那么过士行的《棋人》就进一步上升到对人本身的质问：生命的价值和意义是什么？生与死、成和败、雅跟俗、智和愚的界限在哪里？什么才是真正的自由和解放？人在追求自由的时候是否掉进了自我设定的陷阱？这样的问题好像又回到了古代。因为古代戏剧表现的也是人的类本质，但古代戏剧只表现而不质疑，结果只是一个大团圆——因果报应，善恶昭彰。只有在遭受过各种政治灾难，经历过无数的憧憬与失望以后，人们才能提出这样深刻的问题，才能创造出何云清、司炎之类充满了悖论和玄机的人物。

人是什么？也许这是一个需要我们所有人来求解，而永远也找不到终极答案的问题，也许它的答案就蕴含在过去戏剧对人的探索 and 发现中。

【原载《文学名著导读（高中版）》，人民文学出版社，2006年版。引用时务请核对原文】