



中国海洋大学  
OCEAN UNIVERSITY OF CHINA

# 硕士学位论文

MASTER DISSERTATION

论文题目: 戏曲改良背景下的中国现代戏剧形式之生成

The Generation of the Chinese Modern Drama Form  
英文题目: under the Background of the Opera Reform

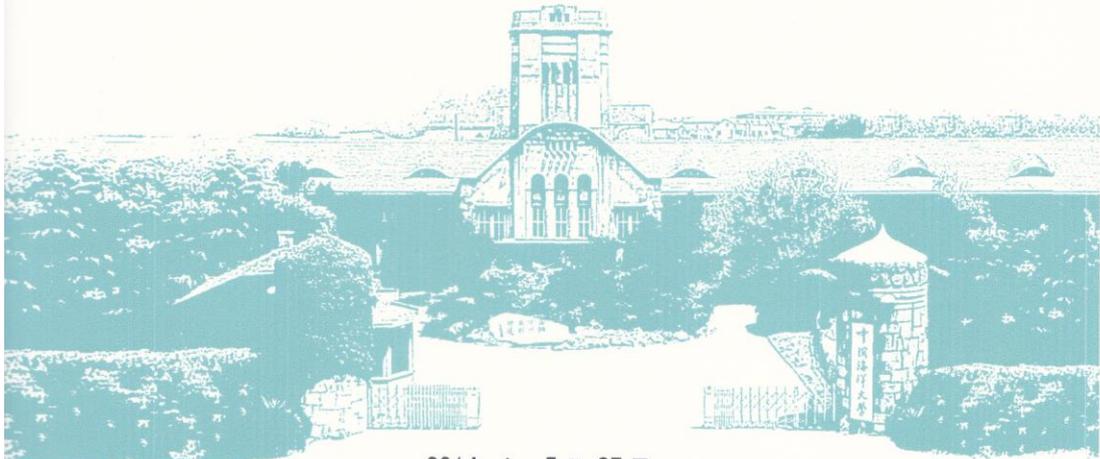
作者: 黄宗梅

指导教师: 王平

学位类别: 全日制学术学位

专业名称: 中国现当代文学

研究方向: 现当代作家作品



2014 年 5 月 27 日

谨以此论文献给敬爱的王平老师。

——黄宗梅

# 戏曲改良背景下的中国现代戏剧形式之生成

学位论文答辩日期： \_\_\_\_\_

指导教师签字： \_\_\_\_\_

答辩委员会成员签字： \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



# 戏曲改良背景下的中国现代戏剧形式之生成

## 摘要

中国现代意义上的戏剧形式，是依托戏曲改良的背景，在近代半殖民地半封建社会的政治危殆下，经过了漫长的历史演进才得以生成的。在这个渐进演化的历程中，出现了多种戏剧形式，既有早期的文明新戏、时装剧、高潮期的五四戏剧，又有中兴时期的爱美剧与国剧，以及 30 年代以来的抗战剧和国防剧。形式的渐进更替，既是中国戏剧不断生成和完善的过程，同时又是戏剧这种舶来品不断本土化的过程。在二十世纪文学史上，从陈季同的《中国人的戏剧》、徐慕云的《中国戏剧史》、陈独秀的《论戏曲》、王国维《宋元戏曲史》，到“五四”时期《新青年》杂志的诸多论争，再到当代学者董健、陈白尘、田本相等的著述，戏剧都受到了前所未有的关注，并作为中国现代文学的重要一极而显示出独特的价值。可以说，理解了戏曲是如何向现代戏剧形式转化的，也就理解了民族话剧的形成过程。这样我们就可以对现代文学，尤其是现代戏剧形式的流变作出客观的、历史的叙述。以京剧为代表的中国古典戏曲和后来居上的“舶来品”话剧，在当代仍然充满活力，并且拥有较多的观众，是文学研究的重要组成部分。较长时间以来，研究者大都把戏曲和戏剧作为两种截然不同的文学形式进行独立的探讨和研究，却很少将戏曲和戏剧放在同一视域，进行相关的比较研究，亦未能对戏曲向戏剧转化的嬗变过程作出具体阐述分析。笔者试图以客观的史料，回归历史现场，以期找到新的戏剧形式萌生的历史脉络，并发掘出戏曲在现代戏剧形式形成过程中所发挥出来的独特作用。与此同时，笔者亦希望戏剧对戏曲所施加的影响，以阐明戏曲与戏剧之间所存在的复杂而又深刻的内在联系。

论文主要分为四章，第一章论述了戏曲改良与戏剧形式生成的历史语境，晚清社会的政治危机为戏曲改良的发生提供了契机，新阶层的出现以及城市文化的兴起为戏剧形式的形成创造了条件，就这样在西方文艺思潮的影响下，由戏曲向戏剧的转化终于不期而至。第二章主要梳理分析晚清戏曲改良的发生背景和历史过程，只有了解古典戏曲的源流和体系特征，才能更好地理解改良的原因，也才能对整个戏曲改良的发生过程有深刻的洞察、对戏曲改良的不彻底有明确的体会，从而寻找到五四文学革命中“戏剧热”的发生缘由。第三章分析了五四戏剧成熟和完善的社会文化动因及艺术表现形态，晚清戏曲改良之后，五四时期又掀

起戏剧改良的高潮，在渐进的过程中，逐渐克服了晚清戏曲改良遗留的弊端，渐趋完备，音乐等戏剧的主要形式因素，也有了较大的变化，真正意义上的、成熟的现代戏剧已然诞生，但值得注意的是，在改良过程中出现了矫枉过正的弊端，为其后戏剧的进一步发展留下了一系列难解的瓶颈性问题。第四章对五四之后戏剧改革的余绪进行了探讨和分析，戏剧形式的探索并未终止，在历史的进程中，新的戏剧形式不断涌现。为了实现戏剧的中兴，爱美剧和国剧运动应运而生，给现代戏剧形式注入了源头活水。其后，戏剧为了声援抗战，戏剧也出现了“抗战剧”和“国防剧”相继受到广泛关注，它们遂而成为现代戏剧向当代戏剧转换的一种过渡形式。

**关键词：**戏曲；改良；戏剧；形式；生成

# The generation of the Chinese modern drama form under the background of the opera reform

## Abstract

The form of Chinese modern drama, was in the Political crisis of modern semi-feudal society and under the background of the opera reform, had a long history of evolution to be able to generate. In the gradual evolution of the course, a variety of theatrical forms appeared, including new drama of early civilizations and fashion shows, but also the height of the May Fourth period drama and revival national opera drama and beauty, as well as drama war and defense since the 1930s. The progressive replacement of the form ,was both Chinese drama continued generation and improvement process, was also the drama of this exotic process of gradual nationalization. From the later Qing Dynasty to the present, from Chen Jitong'Chinese people' drama to Xu MUYUN' the history of theater, Chen Duxiu'

On the opera,and Wang Guowei's the opera history of Song and Yuan, and so on, many detabes of "New Youth"magazine's in May Fourth period, until Dong Jian, Chen Baichen, and Tian Benxiang and a number of researchers at present. From then on ,drama was receiving unprecedented attention, and as an important pole of Modern Chinese literature showing the unique value .After understanding how the opera transforms to in the form of modern drama, will understand the formation of national drama ,it can be literature ,in particular the dramatic form of rheology as an objective and historical narrative. "Exotic" drama to opera as the representative of Chinese classical opera and come from behind, still vibrant in contemporary and has more viewers, is an important part of literary studies. Since a long time, most of the drama and theater researcher thought they are two distinct dramatic form, do some independent study and research, but scarcely unified research between drama and theater in the same visual field, comparative studies related to the drama is less how to complete the evolution of the interaction with the drama of the facts set forth specific. I do not intend to pick in previous studies of other theater history, is not entirely focused on relatively old drama school and gusts, but to try to take an objective

historical data, return to historical reality, to find a new historical context of the evolution of dramatic form, to tease out the various there have been dramatic form, and explore in all theatrical drama played out in the form of the unique role. At the same time, find out the drama in the transformation process, and how to influence the opera, so that both produce results in perfect harmony. To solve this problem, not only can make the evolution of contemporary opera history, but also on how to reform the current drama, how to explore new theatrical forms provides positive and useful reference.

The thesis is divided into four main chapters. In the first chapter historical context of drama and theater in the form of improved generation is written .Social and political crisis in the late Qing Dynasty, occurs an opportunity for improvement, the development of new classes and strata and new cities , created the conditions for improvement, so, under the influence of Western thought, and finally unexpected improvement was coming. The second chapter wrote occurring of the drama improvement process during the late Qing Dynasty, when we understand the origins and characteristics of classical opera systems, when we can have a better understand the reasons for improvement, but also have a profound insight on improved the place .After specific comprehending and experience for the incompleteness of the entire reform , we can find out the reason for the deepening reform in May Fourth period . Chapter III wrote that mature and perfect of plays ,after the late Qing drama improvement, improvement of the May Fourth period and set off the climax, really thought-provoking, and slowly overcomes the legacy of the late Qing Dynasty opera drawbacks, in the same time dramatic form has become more complete, the main factors of drama, such as music, tragedy, also has made significant changes in the true sense, is already mature modern theater was born, but improvement occurred during the drawbacks of overkill, being criticized. Chapter IV also explore forms of writing drama does not end, but with the deepening of history, the emergence of new theatrical forms, in order to achieve dramatic resurgence, drama and beauty of Chinese opera movement emerged to form into a modern theater Fountainhead, enriching the dramatic form. Not only for solidarity with the war, also appeared in the

form of drama of war and defense, become a transition state to modern theater contemporary theater.

Keywords: opera; reform; drama; form; generation

## 目 录

0 绪论 .....	11
0.1 论题的缘起.....	11
0.2 相关概念和问题的厘清.....	12
0.3 研究现状评述.....	14
0.4 研究内容概述.....	15
1 晚清戏曲改良与现代戏剧形式生成的历史语境.....	16
1.1 政治危殆下的中国社会.....	17
1.2 崭新社会、阶层的兴起和现代城市文化语境下的市民社会.....	19
1.3 西方思潮影响下的市民社会——以上海为中心.....	21
2 古典戏曲与晚清戏曲改良运动的发生.....	23
2.1 古典戏曲的起源及发展流变间析.....	24
2.2 古典戏曲的体系特征.....	26
2.2.1 写意的逼真化.....	26
2.2.2 单一化与模仿化.....	27
2.2.3 作为古典戏曲范例的改良京剧.....	27
2.3 晚清戏曲改良运动的发生.....	28
2.3.1 时装戏.....	29
2.3.2 文明戏与进化团.....	30
本章小结:.....	31
3 社会达尔文主义对现代戏剧形式生成之影响——以“五四”戏剧改良为中心.....	32
3.1 清末民初时代语境下的社会达尔文主义.....	33
3.2 戏曲“程式化”迈向终结.....	35
3.2.1 对于“程式化”的争议.....	36
3.2.2 “程式化”衰落的具体表现.....	36
3.3 戏曲唱腔与西方现代戏剧音乐的联系与区别.....	38
3.3.1 《四郎探母》与“以唱代说”.....	39
3.3.2 《贵妃醉酒》与“念多唱少”.....	40
3.4 由“大团圆”结局向悲剧结局的转变.....	41
3.4.1 《终身大事》与“问题剧”.....	43
本章小结:.....	45
4 后“五四”时期的崭新新剧形式.....	47
4.1 后“五四”后的戏剧发展概况.....	47
4.2 陈大悲及其爱美的戏剧.....	49
4.3 国剧运动.....	52
本章结论:.....	55
结语.....	56
参考文献.....	58
致谢.....	63
个人简历.....	64
攻读硕士学位期间发表的学术论文.....	64

## 0 绪论

中国现代戏剧形式的生成，不是一蹴而就的，是经过了漫长的演变才逐渐走向成熟和完备。它是以晚清的戏曲改良为背景和契机，伴随着近代政治的危机、现代都市的兴起，在中西两种文化的双重压力下破土而出，渐渐形成了近代戏剧形式的雏形，但此时戏曲的固有程式化模式并没有发生太大的改变；而后，在新文化运动的影响下，其旧的体系逐渐衰微，新体系基本形成，戏曲的固有元素也逐渐被现代戏剧元素代替，戏剧达于臻善。然而现代戏剧的发展并未止于此，而是不断探索新的戏剧形式，并且在继晚清戏曲改良、五四戏曲改良的二度高潮之后，又形成了以“爱美剧”和“国剧运动”为代表的三度高潮。

传统意义上的中国戏曲，既包含了“唱”和“念”的形式，又包含了“做”和“打”的要素，是一种综合性极强的艺术，它的发展是与诗乐舞为一体的中国文化一脉相承。作为中华文化的一个分支，是迥异于其他民族戏剧样式的文学形态。一部戏曲的成功与否，不仅仅取决于戏曲的剧本，更重要的是舞台表演，是观众的反应。能否得到观众的互动，是衡量一部戏曲成功与否的标准之一。从这一意义而言，戏曲更多的是表演的艺术。中国戏曲从宋元南戏到元杂剧，再到明清传奇的兴盛，其间民间艺人这一群体发挥了巨大的作用，只是后来在民间艺人创作的基础上，文人学士不断将其加工润色，才留下了多部脍炙人口的传奇作品。关汉卿及其《窦娥冤》，郑光祖及其《倩女离魂》，白朴及其《梧桐雨》，还有马致远的《汉宫秋》，都是经典之作。除此四大家之外，另有王实甫、汤显祖、孔尚任、纪君祥和他们各自的代表作《西厢记》、《牡丹亭》、《桃花扇》、《赵氏孤儿》，都是当时最受欢迎的作品，从而得以登堂入室，成为与经典的诗词歌赋相齐名的文学样式。在诸大家及专门人才的努力推动和实际创作中，中国的戏曲经过几百年的发展历程，逐渐形成了其描摹、反映生活的写意化、虚拟化、程式化的特点，而恰恰是这一特点，使它得以与古希腊的悲喜剧和印度的梵剧相提并论。与其他两者相比，中国的戏曲成熟时间较晚，但却从宋元之际诞生以来，不曾中断过，这就有效保留了戏曲的完整性和统一性，更成为我们窥探当时社会面貌的有效视角。

### 0.1 论题的缘起

虽然戏曲自诞生以来，在历朝历代都曾发挥过积极有益的作用。然而，戏

曲中古老而传统的要素，随着近代中国被卷入世界的大格局，越发显得与现代人的生活观念和观念格格不入了。那么，什么样的戏剧才是真正与现代人的生活观念和观念息息相关的呢？其判定的依据和标准，便成为戏曲和戏剧的分界线。

现代意义上的西方戏剧，是以古希腊的悲剧和喜剧的诞生为开端的，它不仅包含着纯文学的因素，而且还有效地将音乐的伴奏、唱腔，舞台的灯光、布景，以及台上演员的动作，甚至雕塑、绘画、建筑等艺术也融合在内，成为一种范围极广的、综合性的文学样式。正是由于戏剧的大而广的特点，关于戏剧的本质，在中外文学史上存在多种不同的看法，如古希腊的哲学家亚里士多德坚持“模仿——动作说”，萨塞坚持“观众说”，再到后来的阿契尔秉持的“激变说”<sup>1</sup>，布伦退尔的“冲突说”，D.狄德罗的“情境说”等等。虽然各种学说都有其合理性，但本文的目的不在于对各家的戏剧观点予以详尽的主观评判，而是试图从戏剧的本质出发，逐渐进入戏剧内部，由此尽可能明了戏剧本质的复杂性和范畴的广泛性。鉴于狭义的戏剧专指话剧，所以，本论文所有论及的戏剧都是指这种广义的戏剧形式，因此在关于戏剧的界定上有意呈现一定的“泛化”倾向，将其作为与戏曲相对应的戏剧形式。

中国的戏曲，总体而言是集歌乐舞于一体的。话剧是舶来品，表面看来似乎与戏曲之间并不存在直接关联。“话剧”，顾名思义，就是以说话艺术为主体，所以在这一艺术体式中，它更加突出的是言语和动作。它的言语又可以分为对话和独白；而它的动作主要指场上表演的演员的肢体动作，演员的一颦一笑，都是他们特殊性格和身份地位的象征。但这又不代表它排斥音乐、歌唱等要素，相反，它是时刻受剧中音乐因素的限制的。不管是言语还是动作，都在一定程度上受到其中音乐节奏的支配，随节奏的起伏变化而一步步深化。事实上，话剧虽然是西方的舶来品，但却在中国寻求到了新的发展途径，与中国戏曲相结合，逐步对其自身进行了改造，使之成为民族化的艺术形式。既然进行了改造，那么这就难免会与传统的戏曲发生种种矛盾、冲突和碰撞，在这个杂陈并包的过程中，话剧对后来各种新戏剧的发展都产生了深远的影响。

## 0.2 相关概念和问题的厘清

本文主要从艺术形式入手，来探究中国戏曲逐渐“戏剧化”的转换过程。

---

<sup>1</sup> 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 28、32 页

我们平时所说的艺术形式，是指某种艺术作品内部的结构组织、外在的表现形态，以及包括语言、体裁和表现手法等诸要素在内的总和。戏剧作为八大艺术形式的一种，不仅具备了所有艺术的共通性，而且还有其独特性，是集时空艺术为一体的艺术形式。作为模仿艺术的一种，戏剧的形式，不仅影响其再现生活的能力，而且还会影响观众的观感，甚至影响到整个社会受教育的程度。由此可见，戏剧的形式对戏剧内容的充分展现，以及戏剧功用的发挥都举足轻重。这也是晚清戏曲改良运动和“五四”戏剧改良运动发生的重要原因。这里涉及到的戏剧形式，主要包括以下几个方面：演员服饰、舞台美术布景、音乐和唱腔、戏剧冲突的形式和效果、表演动作等等。虽然中国传统戏曲样式和西方戏剧形式在主要要素的构成方面，有一定的共通之处，即都是在矛盾和冲突的暴露和解决中反映基本的社会生活面貌，以抒发主体感受的。然而，更多的是不同：就整体风格而言，戏剧的求真，主要是追求对客观世界的有益模仿，追求的是生活的真实；戏曲追求写意，更多的是追求艺术上的真实的美。话剧的中心是导演，而戏曲的中心却是演员，这就导致了两者在舞台形式上的差异。两者最大的不同在于，戏曲多程式化的表演，多呈现出“捧角制”的特点，而戏剧则是相对自由，采取“多人多角色”演出形式。

在现代戏剧的萌芽阶段，一方面，戏曲的程式化的弊端逐渐暴露出来，不改良已难以继续生存，而改良后的戏曲又对戏剧产生了深远影响；另一方面，晚清以降的中国社会，危机加深，西方思潮的涌入，为戏曲的改良提供了宝贵的契机。戏曲改良的发生，既是戏曲自身演变的结果，也是中西文化大规模交流碰撞的产物。经过晚清戏曲的改良，现代意义上的戏剧开始酝酿，并且产生了文明戏、时装戏等崭新的戏剧形式。但是，由于改良的不彻底性，戏剧形式依旧不能摆脱发展的瓶颈，开始呼唤更为深刻的改革，引发了新一轮的改革浪潮。这就是在“五四”新文化运动的刺激下掀起的继晚清掀起的又一改良运动。经过这次改良之后，现代戏剧形式基本形成。

本文选取的是戏曲改良背景下的中国现代戏剧形式的生成过程。很长时间以来，研究者大都把戏曲和戏剧作为两种截然对立的戏剧形式，来独立研究和探索，从而未能对戏曲是如何在与戏剧的互动中完成嬗变这一史实作出具体的阐释。本文无意撷拾前人对戏剧史的研究，而主要集中在试图以客观的史料，回归历史现

场，以期找到新的戏剧形式演变的历史脉络，并发掘戏曲在现代戏剧形式形成过程中所发挥的作用。与此同时本文还试图厘清戏剧在转变的过程中，又是如何对戏曲施加影响的，两者的水乳交融产生了怎样的结果。此问题的解决，不仅可以对京剧的历史作出整体回顾和恰切评价，还可以对当前的戏剧如何进行符合历史潮流的改良、如何探索新的戏剧形式提供积极有益的借鉴。

### 0.3 研究现状评述

早期对戏曲和戏剧的研究，基本围绕着晚清戏曲的改良和“五四”时期的戏剧改良。陈独秀的《论戏曲》和陈佩忍的《论戏剧之有益》都是广泛流传。三十年代，梅兰芳访美的巨大成功，带来了戏剧研究的又一高峰，1932年傅芸子在日本京都帝大支那学会发表了《中国戏曲研究之新趋势》。新中国成立后，戏剧的研究开始有了起色，但随着50到70年代反右斗争的扩大，戏剧的研究基本上出于停滞状态。

90年代以来自王德威《被压抑的现代性——晚清小说新论》和李欧梵《现代性的追求》两书出版，“现代性”问题就在学术界掀起狂风巨浪，引起研究者的广泛关注。不少学者从“现代性”出发，探究戏剧的现代化进程，在戏剧的现代性研究方面，胡星亮的《现代戏剧与现代性》颇具代表性，并且显得十分合适宜。采用以点带面、以诗带史的研究方式，借助“五四”论争中无法回避的点新浪漫主义思潮如何与现实主义和浪漫主义三足鼎立，然后又消失，全方位立体性地呈现了戏曲的“现代性”的自觉追求。只是，这些研究多集中在宏观的史实研究，而极少涉及戏剧本身的形式问题。

戏剧得以在中国文学史登堂入室，受到学者的重视，说到底，全凭它的启蒙作用，相当一段时间内，戏剧只是作为改良社会、启迪民众的工具而存在，它的美学价值一再受到漠视。直到进入新时期以来，戏剧的艺术价值才逐渐被发现并成为戏剧研究的新热点。无论是傅瑾的《中国戏剧艺术论》，还是焦尚志的《中国现代戏剧美学思想发展史》，都真正将戏剧还原为功利性退居其次的艺术形式。

比较研究是一种较为实用有效的研究方法，一般包括共时研究和历时研究。历时的研究方法，可以使当代人更好地把握研究对象的发展史，更好地传承传统戏剧的优长；而共时研究则可以更好地借鉴世界优秀民族的戏剧成果，来完善和充实自身，更好揭示戏剧的民族化进程，没有比较就没有鉴别，没有鉴别就没有

发展，比较研究对于戏剧这门古老的艺术而言，意义重大。田本相《中国现代比较戏剧史》，杨哲、杨明新《中西喜剧简史》等，都将戏剧的研究引向了新的方向和深度。

戏剧作为一门独特的艺术，需要有良好的良知、具备一定的戏剧理论、有鉴赏能力的批评家的客观批评，才能更好地摆脱自身的缺陷，更好地推动戏剧艺术的进步。解玉峰《20世纪中国戏剧艺术特征研究之述评》、宋宝珍《残缺的翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》，都是从理论批评的视角，对戏剧进行深入的探索，取得了一定的成果。

任何的研究都离不开相关史料的搜集，务实的考据之风的引导，科学的归纳和推理，才会使资料更为详实，研究更为饱满。左鹏军《晚清民国传奇杂居考察》、《晚清民国传奇杂居文献与史实研究》无疑继承了清代以来的考据之风，让诸多的资料出处更加清晰可辨，有迹可循。

个案研究是文学研究最为常见的研究方法之一，也被当代的戏剧研究者所钟爱，不管是陆炜的《田汉剧作论》、韩日新的《陈大悲在话剧萌芽时期的贡献》，还是田本相的《曹禺剧作论》都丰富了戏剧研究的内容。

除此之外，还有与王国维《宋元戏曲史》一脉相承的史学研究，如柏彬的《中国话剧史稿》，贾志刚的《中国近代戏曲史》、刘方政的《中国现代话剧史论》等史论研究，曾凡安的《晚清演剧研究》，张殷的《中国话剧艺术舞台演出史纲》等，相对于传统的剧本研究增添了更多的舞台实践性。受阿英的《晚清戏曲小说目》的启发，当代学者解玉峰《20世纪中国戏剧研究重要文著索引》，研究了戏剧书目发展的概况，将众多的戏剧研究资料汇编成集，为后来的研究者提供极大的便利。此外，董健的《戏剧与时代》、叶长海的《中国戏剧研究》也都属于戏剧研究的经典之作。

本文将在前辈学者的研究基础上借助于丰富的史料重返历史现场，以对于戏曲改良背景下的中国现代戏剧形式之生成作出初步的探索和阐释。

## 0.4 研究内容概述

论文的研究范围主要限定在晚清至五四（1886-1927）。

本论文主要分为四章。

第一章主要探讨晚清戏曲改良和现代戏剧形式生成的历史语境，分别从

政治和时代处境、西方思潮涌入和现代戏剧媒介与载体的诞生、戏曲戏剧的观众群体等方面论述现代戏剧生成的准备条件与酝酿过程。

第二章在对中国古典戏曲的历史分期及其发展流变探析的基础上，阐明晚清戏曲改良的发生和进程以及存在的瓶颈问题。论文指出，众多因素催生的改良新戏，始终是传统戏曲的“旧瓶装新酒”，越来越遭人诟病，这也是“五四”戏剧改良的主要原因。

第三章主要论及“五四”戏剧改良以后，现代戏剧形式逐渐趋向完备。在以社会达尔文主义为代表的西方思潮的影响下，戏剧的形式有了新的变化。传统戏曲的程式化逐渐衰微，取而代之的是戏剧相对自由的表演体制和形式。“五四”时期，悲剧意识和悲剧精神越来越受到戏剧界的重视，戏剧的冲突形式日益丰富多样。经过这一时期的改造，戏曲有了翻天覆地的变化，现代戏剧形式已然完备。

第四章论述了后“五四”时期戏剧形式的进一步深化。“五四”时期，中国的古典戏曲向现代戏剧的转型基本完成，现代意义上的戏剧形式有了长足的发展，但是必须看到，戏剧形式的发展和完善也并非一朝一夕完成的，需要旷日持久的努力。所以，在这之后，对戏剧形式的探索尚未停止，“爱美的戏剧”、“国剧运动”等，都是作为戏剧的新形式问世的。

最后，论文得出结论：戏曲的改良和戏剧形式的生成，都经过了艰难而曲折的过程。而在这个过程中，戏曲的改良既可以作为戏剧生成的背景出现，又对现代戏剧形式的生成发挥着重要作用，催生着新的戏剧形式；同时，新的戏剧形式反过来又促进了戏曲的改良和再生。两者的互动与依存，使得戏曲和新剧同时繁荣，共同丰富着现代的戏剧领域。

## 1 晚清戏曲改良与现代戏剧形式生成的历史语境

任何事物的发生、发展都是有其必然性的，不管是晚清戏曲改良的发生，还是现代戏剧形式的生成，都不是偶然为之的。它们都是中国特殊国情的产物。对于“晚清”这一时间概念的界定，本就存在多种不同的看法，为此也的确引起了很大的争议。其中比较有代表性的是当代史学家王德威，他的史学观点是：“我所谓的晚清文学，指的是太平天国前后，以至宣统逊位的六十年，而其留风遗绪，

时至‘五四’，仍体现不已”<sup>2</sup>。论文在进行论述时，暂且抛开争议不论，我选取的时间阶段大致为1886年——“五四”后期至1927年。这一阶段，中国的国情发生了很大的变化，危机加深，西方的思潮一股脑儿涌进中国，不仅引起了器物、制度方面的变化，而且也引起了中国思想文化的转变，开创了现代化蓬蓬勃勃的时代新风气。

## 1.1 政治危殆下的中国社会

自1840年的鸦片战争以来，在内忧外患、双重挤压的处境下，那种“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”的天圆地方的狭隘观念受到了前所未有的冲击，闭关锁国的国策已经无法继续实行下去，所以“睁眼看世界”成为当时的仁人志士的自觉化追求。在自强求富、挽救危亡、重获身份认同等诸多心理要求的推动下，开始不断引进西方先进的器物和制度。与此同时他们也意识到中国社会的富强，不能完全仰赖物质的进步，更需要思想观念的革新，尤其是革新带着浓厚的封建性和落后性的风俗习惯。这种“落后的风俗习惯是一种巨大的阻力，是历史的惰力，往往成为生产力进一步发展的阻碍。在各种有形的压迫剥削势力之外，恶习陋俗已成为一种蹂躏民生的蠹贼”<sup>3</sup>所以，在这种情况下，进行一场思想大解放运动，进行文化的启蒙，已是迫在眉睫的事。恐怕这也是晚清戏曲改良的最大现实背景。为此，他们以国际化的视野与见闻，写下了很多“异域图志”、充满异域风情的小说作品，如黄遵宪《日本图志》、魏源的《海国图志》、曾朴的《孽海花》、李伯元的《文明小史》等。而且西方的很多思潮就在这一时期也被适时引进来，晚清的译书也曾风靡一时，其中最具有影响的要数严复翻译的赫胥黎所著《天演论》。书中不仅详细介绍了物竞天择、优胜劣汰等一系列与进化有关的思想，还进一步指出了中国面临的亡国灭种的危险，晚清以来的很大一部分知识分子，包括梁启超、陈独秀、胡适、鲁迅、周作人等都深受这种思想的影响。进化论在整个中国社会都起到了振聋发聩的作用，被视为中国文化史上现代化开始的标志。而且这一进化的思想，直到“五四”时期，始终保持着极强的影响力，其受人推崇的程度，业已经超过了晚清时代。甚至可以毫不夸张地说，“五四”新文化运动，很大程度上是在以社会达尔文主义思想为契机的情况下而发生的、一步步激化的。尤其是“五四”时期，旧戏曲和新戏剧两个阵营关于戏

<sup>2</sup>王德威：《被压抑的现代性——晚清小说新论》，宋伟杰译，北京大学出版社，2005年，导论第1页

<sup>3</sup>严昌师：《辛亥革命与20世纪中国社会》，湖北人民出版社，2008年12月，第226页

剧改良的论争，也是以此为理论基础和论争武器展开的。胡适和傅斯年分别凭借自己的《文学进化观念与戏剧改良》与《再论戏剧改良》的文章登上当时舆论的巅峰

作为时代和社会产物的文化、文学和艺术，不可避免地要打上时代的烙印。戏曲和戏剧作为中国文学的独特样式，以其雅俗共赏、便于宣传与易于启迪民智的特性，成为近代社会的一个缩影，更成为见证近代历史震荡与巨变的独一无二的视域。正如清末陈季同所说：“戏剧就是对一个社会状态的准确定义”<sup>4</sup>，近代中国政治上的危机，为现代戏剧的生成提供了政治基础。

这种政治的基础性就突出地表现在两个方面：一是“西学东渐”之风越吹越猛烈。此时的资产阶级知识分子逐渐控制了当时的思想舆论界，引发了资产阶级改良派与保守派、革命派和改良派的论争。最终革命派技压群雄，坐上了“庄家”的位子，各种文艺形式就在各个政治派别的明争暗斗中艰难生存。革命派为了达到宣传的目的，从移风易俗入手，直接将移风易俗作为自己的目的和宗旨之一，并在创办的革命刊物上大肆鼓吹，以《二十世纪大舞台》为大本营，以此来声援民族革命，唤醒民众。在宣传的手段上，他们首先选中了戏剧这种样式，“据世界人的公论，总道是西洋的女优，和那东洋的艺妓，都好得不得了，却从没有提起我们这髦儿戏的好处”<sup>5</sup>这对于好面子的中国人来说无疑是种打击，所以他们经深入分析得出结论：原来不管是西洋的女优，还是东洋的艺妓“人人都能识字，人人都有爱国心，不论在着自己的国中，或在外邦谋生，总是爱恋着自己的国家，一心想要尽力保护”<sup>6</sup>而这种识字的能力和爱国心，正是中国的戏曲所缺乏的地方，必须加以改良。

第二方面是政治上的危机不单为戏剧的发展提供了适当的土壤和生存空间，更被写进了剧本，作为戏剧的内容出现在观众面前。他们编演时事，将徐锡麟刺杀恩铭的事迹写成《苍鹰击传奇》，将秋瑾殉难的事编成《轩亭冤传奇》，将邹容的事迹改编为《革命军传奇》。而且他们以古讽今，歌颂文天祥抗元事迹的《爱国魂传奇》、岳飞抗金的《黄龙府传奇》都大受欢迎，除此之外，他们还将西方的英雄史实拿来传唱，意大利烧炭党人的诗句《新罗马传奇》、法国罗兰夫人的

<sup>4</sup>陈季同：《中国人的戏剧》，李华川、凌敏译，桂林：广西师范大学出版社，2006年1月，第48页

<sup>5</sup>醒狮《告女优》，《二十世纪大舞台》1904年第2期

<sup>6</sup>醒狮《告女优》，《二十世纪大舞台》1904年第2期

《血海花传奇》、法国大革命时期处决路易十六的《断头台传奇》均脍炙人口。近代诸多战争的失败，极大地刺激了知识分子群体，但他们又并非是手握兵权的军绅阶层，既无兵，又无权，能依靠的也只有手中的笔。在那种情况下，恐怕只有戏剧才能达到这个间接救亡的目的。认为人在观看戏剧的时候，其感情会更加迅速地被激发起来，戏剧能够给人带来精神的力量，“上而王公，下而妇孺，无不以观剧为乐事”<sup>7</sup>而这也是日本明治维新能迅速取得成效的一个重要原因，所以“舍取东西洋开支普及之法”<sup>8</sup>，除此以外没有别的选择。

## 1.2 崭新社会、阶层的兴起和现代城市文化语境下的市民社会

就戏曲的发展足迹来看，它主要有两种演出的方式：一种是在宫廷，俗称皇家戏班，或者在富商豪门家里演出，俗称家班，这种演出方式大都是比较私人化的，盈利目的不突出；另一种是关注自身利益的、摒弃了匹夫之责的商业性演出。在中国古代社会里，虽然前者有一定的范围，但始终是后者占了绝大多数，成为主要的演出方式。当然，这是有迹可循的。丹纳曾经说过：“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想他们所属的时代精神和风俗概况”<sup>9</sup>。这表明，“不管在复杂的还是简单的情形之下，总是环境，就是风俗习惯决定艺术品的种类”<sup>10</sup>同样，要了解戏剧这种艺术，必须根植于这种艺术诞生的环境，尤其是社会环境的影响。作为中国最早开放的五个通商口岸之一，上海凭借自身优越的地理条件，一跃而成为近代中国的第一大都市。正是由于城市无可比拟的优越性，所以吸引了大批中外人士齐聚口岸，成为中西文化交流的窗口、近代西方文化传播的中心。正如谢纳总结的那样：“昔日的旧式小镇，披上奢华的外衣，成为远东第一大都市，亚洲最大的金融、贸易、商业中心，号称‘东方巴黎’”<sup>11</sup>这种文学、文化上的南移，为近代戏剧形式的诞生和完善，创造了得天独厚的条件。

鸦片战争之后，外国资本主义经济的渗透、掠夺，使得传统的小农经济开始向商业经济、资本主义经济的历史性转变。在这个转变的过程中，商业的繁荣使得市民经济上的收入有所增加，有闲阶级这一群体的人数迅速增加，他们具备了

<sup>7</sup> 箸夫《论开智普及之法以改良戏本为先》，《芝罘报》1905年第7期

<sup>8</sup> 箸夫《论开智普及之法以改良戏本为先》，《芝罘报》1905年第7期

<sup>9</sup> 丹纳《艺术哲学》，傅雷译，安徽文艺出版社，1991年，第84页

<sup>10</sup> 丹纳《艺术哲学》，傅雷译，安徽文艺出版社，1991年，第84页

<sup>11</sup> 谢纳：《空间生产与文化表征——空间转向视阈中的文学研究》，中国人民大学出版社，2010年，第155页

足够的时间和金钱，来从事茶余饭后的娱乐消遣。加之通商口岸形形色色的商人、外来传教士带来的西方文化的刺激和影响，他们的生活娱乐方式也发生了很大的变化。他们养优、蓄优、组织“家班”的传统，随着现代剧场和戏院的普及而逐渐淡化，他们不再满足于传统戏园子这种随便端茶送水、占座收小费，表演过程中随意呼来喝去的野蛮式、原始性的观戏场所，西方戏剧的演出形式也给他们提供了积极的参考。这样现代意义上的剧场，便如雨后春笋般在中国大地上（尤其是在上海这样的国际化大都市）出现。

不仅那些掌握了话语、政治、经济权利的有闲阶级如此，就连目不识丁的普通百姓也开始对西方的戏剧演出产生了极大的兴趣和好奇。即使他们还不能完全摆脱旧戏曲欣赏模式的影响，但是传统的表演体式，已经不能满足他们的要求，似乎整个社会都在呼唤着融合西方戏剧因素的新的戏剧形式的到来。一方面，此时深谙传统戏曲的专门人才，也陷入了“饥荒”的尴尬局面；而另一方面，通晓西方戏剧知识的人才已在不知不觉中形成。知识分子迅速分化，而且传统的“学而优则仕”的观念被消解，仕途不再是他们唯一的出路，选择越来越呈现多样化，更多的开始疏离政治，而投身诸多现代社会相关的行业和领域，其集团化和组织化的倾向不断增强，对西学更是推崇备至。现代报馆、学会都给他们以崭新的舞台和谋生手段，成为自由职业人，跻身到戏剧领域的也大有人在。被时人誉为“不畏强御的剧作家”的郑正秋，受当时的“戏剧热”的影响，一度从事戏剧活动，曾经陆续发表了“美丽新剧评”的系列文章，引起了较大反响。他一度在《民言报》担任主笔，而且还自办了《图书据报》和《民权画报》等刊物，来宣传戏剧改良社会、教化民众的作用，后来又组织了新民社、民鸣社、大中华等剧社，成为既能编又能演的职业剧人，他凭借“言论老生”一角在剧坛争得一席之地。潘月樵，与夏氏兄弟创办——上海新舞台，并首先采用了西方先进的灯光、布景，在极力宣扬革命思想的同时，也在很大程度上推动了戏剧的发展，他还积极进行旧制的改良，上演了《四进士》、《打渔杀家》等历史剧和《茶花女》、《黑籍冤鬼》、《潘烈士投海》等时装新戏，宣扬进步思想，使戏剧达到针砭时弊、教化人心的作用，无论是对早期的心情改良，还是对戏剧的现代化都发挥了重要作用。这一时期，戏剧领域的人才出现了由传统向现代的过渡现象，改良京剧的汪笑侬，改良时装新戏的梅兰芳，都是这一时期最为杰出的代表。梅兰芳虽然是京剧的世家

子弟，年幼时便在北京的广和楼登台演出《天仙配》等剧，1913年到上海，在上海的丹桂园演出《玉堂春》等剧目，一时间风靡江南。第二年他又在沪演出了最广为人知的《贵妃醉酒》的曲目，而且连唱一个多月，1916年他第三次到沪，排演新戏，并于1918年移居上海，使得上海从此成为“梅派”的大本营。这也意味着，开埠后，诞生的新阶级和新城市，为现代戏剧形式的酝酿提供了社会基础。

### 1.3 西方思潮影响下的市民社会——以上海为中心

总体而言，近现代社会是一个“吐故纳新，兼容并包”的时代，也是一个西风渐入，多种思潮并驾齐驱的时代。所谓“思潮”，是指在特定时期内反映特定数量的人群的某些愿望的思想潮流，它包括社会思潮、政治思潮、文学思潮等一系列的思潮内容。这里的思潮主要是指社会思潮和文学的思潮，而社会思潮特指与戏剧有关的报刊杂志等现代教育和公众性的媒介与载体的出现，以及剧院和戏院的增加与革新等等社会性变革；文学思潮又专指与戏剧相关的思潮。前者主要表现为报馆的创立，报纸杂志的发行、书籍的发行，诸多现代剧院的建立和演出。有代表性的、并对后来的戏剧发展产生极大影响的有：

事件	时间	地点	相关人物或团体
中国第一家印刷企业——墨海书馆创立	1843	上海	艾约瑟、麦都思等
中国最早的营业性质的戏院——三雅园建成	1851	上海	陆吉祥
兰心大剧院落成，上演了中国最早的话剧——《黑奴吁天录》	1867	上海	英国侨民
中国近代最早的时装戏《瓜种兰因》上演	1894	上海	汪笑侬
《亚泉杂志》创办	清末新政时期	上海	杜亚泉
《国民日报》	1903年	上海	章士钊、陈独秀
中国第一种以戏曲为主的期刊《二十世纪大舞台》，柳亚子为其撰写了发刊词，畅谈《二十世纪大舞台》的发起精神和宗旨	1904年10月	上海四马路东首的惠福里	陈去病、汪笑侬
中国第一个早期话剧的职业剧团——进化团在上海成立，任天知担任团	1910年10月	上海	任天知

长一职			
上海新舞台演出京剧新戏——全本的《波兰亡国惨》	1912年3月20日	上海	汪笑侬
上海振声有限公司创办的中华大戏院开幕	1912年10月1日	上海	余振霆、朱德山、王又宸
《图画剧报》成立	1912年11月9日	上海	郑正秋、郑伯成
醒民公司创办的醒舞台开幕	1913年10月2日	上海	醒民公司
新民社创刊	1913年8月	上海	郑正秋
戏曲期刊《歌场新月》创刊	1913年11月	上海	
双月刊《新剧杂志》创刊	1914年5月	上海	夏秋凤、张蚀川
半月刊《俳优杂志》创刊	1914年9月20日	上海	冯叔鸾
月刊《剧场月报》创刊	1914年11月——1915年	上海	王笠民
上海丹桂园第一台首次《七擒孟获》	1915年4月27日	上海	马连良、尚小云
《青年杂志》(《新青年》)	1916年9月	上海	陈独秀
沪上粤剧主要场所广舞台改建	1917年	上海广东路中华戏院	广生原
《京剧考证百出》出版	1919年4月	上海	刘豁公
民众戏剧社,成为了新文学第一个戏剧团体,5月31日民众戏剧社的机关刊物——《戏剧》杂志创刊	1921年3月	上海	陈大悲、沈雁冰、熊佛西、欧阳予倩
上海戏剧协社成立	1921年12月	上海	应云卫、谷剑尘, 欧阳予倩、汪仲贤、洪深
梅兰芳应上海天蟾舞台之邀,首次在上海演出了《霸王别姬》	1922年5月	上海	梅兰芳

文学思潮主要表现为：写实主义、浪漫主义、现代主义三大戏剧思潮的交互影响。中国的现代戏剧，尤其是话剧，是一种完全区别于传统戏曲的新型戏剧样式，在它的发展和完善过程中，始终受到西方戏剧思潮的影响。虽然三大戏剧思潮在中国曾经一度并驾齐驱，但就其延续的时间以及产生的影响范围而言，现实主义戏剧思潮以绝对优势占据主导地位，成为戏剧的主流，贯穿了整个戏剧发展的始末。自1918年6月15日，《新青年》杂志开辟“易卜生专号”以来，现实主义戏剧思潮在中国迅速传播开来，在戏剧领域大放异彩，成为呼声最高的戏剧样式。除去理论的探索外，还有很多的剧本创作，例如：任天知的《黄金赤血》、

胡适的《终身大事》、蒲伯英《阔人的孝道》、郑伯奇的《恳亲会》、陈大悲的《爱国贼》、欧阳予倩的《泼妇》和《回家以后》、余上沅的《兵变》等都是其中最具代表性的作品。这些早期的尝试性的作品，或许在形式上并不成熟，然而其内容的时代性，以及由此汇成的现实主义戏剧思潮，都给中国的戏剧带来了深远的影响，促使戏剧不断寻求新的形式，以保持内容和形式上的统一性。这些文学思潮，既为现代戏剧的发展提供了媒介载体，也为其提供了独特的文化基础。

晚清戏曲的改良和中国现代戏剧形式的生成，就是在这样充满政治危机、新的社会性质和现代城市、独特的文化视域三者共同作用的基础上进行和完成的。正是这三方面的综合作用的结果，使得中国的戏剧形式完成了由传统戏向现代戏剧的巨大蜕变。

中国的现代化，是世界现代化进程的一个组成部分，而戏剧的现代化更是对西方现代化的一个遥远而又滞后的回应，无论是从“外层带”、“中层带”、“内层带”<sup>12</sup>来说，中国戏剧的现代化进程打上了西方的烙印。这也就印证了这样一个结论：“当本土的文化还充满着生机的时候，异域文化只能处于一种被异化的地位，而不能形成积极的挑战，只有当本土文化日暮途穷时，异域文化的冲击才会显示出某种摧枯拉朽的力度。中西文化的碰撞早在明末即已发生，但中国文化的危机却迟至清末才出现，原因就在于此”<sup>13</sup>戏曲的发展历程也同样如此。相信在之前的文化交流与碰撞中，戏剧也必然地与其他民族的戏剧有所往来，但却因为始终有着能够存在的社会基础，所以未能动摇本土戏曲的地位，但直到晚清以降，戏曲自身遇到瓶颈，显示出日暮途穷的架势来，才会在外来思想的冲击前不堪一击，更如洪水猛兽般剧烈，给其他思想和文化以可乘之机。

## 2 古典戏曲与晚清戏曲改良运动的发生

真正意义上的中国古典戏曲，自宋元时代诞生以来，不仅形成了集歌乐舞为一体的综合艺术样式，有了生旦净末丑的角色分担，而且也形成了其特有的写意化、程式化、虚拟化的体系特征。虽然它成熟较晚，其间也有衰落，但也不乏辉煌，是一种从未中断过的世界性戏剧范畴。中国的古典戏曲经历了曲折而又漫长的历史演变，才逐步趋向成熟和完善的。在这个过程中，关于戏曲的起源、历史

---

<sup>12</sup>柯文：《在中国发现历史：中国中心观在美国的兴起》，第40-42页，中华书局，1989年版

<sup>13</sup>许纪霖、陈达凯《中国现代化史》（第一卷 1800-1949），上海三联书店，1995年，第27页

分期、甚至戏曲的本质，形式都产生了极大的分歧。但是在中国戏曲的研究上，也取得了突破性的进展，出现了曲学研究领域的大师，其中最主要的代表是王国维、吴梅。虽然两人在曲学研究方面，都“前无古人后无来者”，但两人专注的角度却又截然不同，他们一个专注于中国戏曲历史脉络的追溯，一个专注于古典戏曲的本质探求，即使如此，他们却成为中国古典戏曲研究的“双壁”。诚如学者浦江清所指出的那样：“近世对于戏曲一门学问，最有研究者推王静安先生与吴梅先生两人，静安先生在历史考证方面，开戏曲史研究之先路。但在戏曲本身之研究，还当推瞿安先生独步”<sup>14</sup>正是由于他们两人对戏曲孜孜不倦的研究，中国古典戏曲的研究才逐渐形成体系，被越来越多的人认识和了解，为后来的研究者提供了极为有益的借鉴，甚至可以说，后来的曲学研究基本上都是在这两种方法的引导下进行的。

中国的古典戏曲，虽然自成体系，流派纷呈，也一度辉煌，但是随着时代的发展，不可避免地呈现出不合时宜之处，也逐渐遭后人诟病。所以到了晚清，引发了蓬蓬勃勃的戏曲改良运动，出现了多种改良的戏曲样式，为中国现代戏剧的形成创造了良好的条件。

## 2.1 古典戏曲的起源及发展流变间析

中国古典戏曲是世界三大戏剧种类之一，关于其起源的探讨，主要有以下四种观点：其一，戏曲起源于古代的宫廷里的俳優表演，在中国，“优孟衣冠”的说法历史悠久，至今生生不息。“演戏是一张特殊的装扮，除了要有特定的装扮对象之外，还必须有规定情境——戏剧性的生活经历或场面”<sup>15</sup>要想能够在规定的情境内还原生活的本来面貌，让观戏者获得对生活的熟悉感，需要极强的模仿能力，而只有具备了模仿这种人类的本能之后，才能在舞台上“演”戏，而这种本能恰恰责无旁贷地充当了这种集歌乐舞为一体的戏曲艺术的本源。其二，戏曲起源于傀儡戏、皮影戏的说法。有点研究者将古代戏曲的源头归于这种戏种，并对其进行深入的考究，孙楷第是其中的代表性人物，他认为“宋元以来之戏文杂剧与宋之傀儡戏、皮影戏接近，必自肉傀儡与大影戏始。盖肉傀儡与大影戏者，傀儡戏、影戏发展之极则，而宋戏文、元杂剧之所由起也”<sup>16</sup>傀儡戏、皮影戏，

<sup>14</sup>浦江清.悼瞿安先生[J].载《戏曲》第一卷第三辑，1942年3月17日，第61页

<sup>15</sup> 15郑传寅：《中国戏曲文化概论》，北京大学出版社，2012年，第8页

<sup>16</sup>孙楷第：《傀儡戏考原》上海上杂出版社，1952年版，第76页

也就是我们平时所说的木偶戏。它是一种由演员在幕后操纵木偶，并伴以音乐，用歌舞来演绎故事的戏剧形式。它与戏剧形式最大的不同在于，其他的戏剧形式，都是采用真人演员在台上演出，而木偶戏则是将演员置于了幕后，在幕前表演的都是那些没有生命的木偶，这些没有生命的、精致的木偶，却在幕后演员的熟练的操作下，将故事演的活灵活现，与真人演出难分伯仲。这种表演形式虽然能吸引观众的注意力，但因为其操作与表演同时进行，所以对演员的灵活性要求极高，而且这种演出方式，将真人演员与观众隔离开来，演员的举止和神态，都不能完全被观众欣赏，极易造成一种隔离化、陌生化的效果。但总体而言，认为戏曲源于木偶戏的观点，是有一定道理的。其三，很多人认为中国戏曲起源于印度的梵剧。作为世界三大戏剧种类之一的印度梵剧，它的构成“当离不开三种要素：一是乐歌，二是舞蹈，三是科白”<sup>17</sup>在艺术的构成上，印度梵剧与中国戏曲集歌乐舞、唱念做打一体的特点有相似之处，这也是说戏曲发源于印度梵剧的出发点和依据。但事实是，戏曲虽然与其他艺术又相通之处，有人类文化的特性，但这种艺术特质，更多的由创造它的中国人所赋予的，是中国人思想感情的外化，它的表演形式也是由中国社会的国情决定的。戏曲与梵剧的相似，只能得到人类生活的雷同性和普遍性的结论，要得到“戏曲源于梵剧”的结论，就显得有些牵强附会了。即便中国的戏曲诞生时间较晚，但却是与梵剧并驾齐驱的自己种类，不存在源与流的关系。其四，还有一种观点是，戏曲源于古代的宗教仪式，这种观点似乎是呼声最高的，却也是争议颇多的。宗教仪式的起源是原始图腾崇拜。图腾崇拜是由某种神话观念和采用某一祭祀仪式，头戴面具、身着兽皮，以歌舞来为祖先歌功颂德。在仪式上，把本图腾祖先的功绩作为表演的底本，而以面具和兽皮作为装扮的表演活动，与后来的戏曲、戏剧颇为相似，看起来似乎有着内在的传承关系。所以，相当一批学者都把这种宗教仪式看做戏曲和“大戏剧”的起源，甚至还有学者认为宗教仪式是一切艺术的起源。香港中文大学教授陆润棠认为“古代宗教祭祀产生之时，亦即是戏剧萌芽之时”<sup>18</sup>虽然戏曲和戏剧都是艺术的门类，但是毕竟不完全与艺术这个概念等同，所以戏剧起源不能全仰仗艺术的起源去推导，否则极易犯以偏概全的错误。

综上所述，戏曲和我所谓的“大戏剧”，其起源不仅仅是某种单一仪式乎表

<sup>17</sup>许地山：《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》，《小说月报》1927年第十七卷号外

<sup>18</sup>陆润棠：《中西戏剧的起源比较》，见《戏剧艺术》，1986年第1期

演的刺激，而是多种社会因素综合作用的结果。自戏曲诞生以后，戏曲的发展历史和分期就很难达成共识，虽然很难对戏曲开始的年代有个明确的认识，但对戏曲的起源的多元化，也使得戏曲的历史分期和其他方面的研究具有了某种可能性。王国维和吴梅，两人分别从不同的角度切入，不可避免地，两人在关于戏曲的诞生年代上存在分歧。王国维指出，“戏曲者，谓以歌舞演故事也”<sup>19</sup>。从而他认为中国真正意义上的戏曲，是从元杂剧开始的，所以才得出“论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也”。<sup>20</sup>而吴梅则认为“曲也者，为宋金词调之别体”<sup>21</sup>，他得出的结论，认为南宋词兴盛之际，就是北调开始萌芽之时。他们对于戏曲的发源年代的分歧，归根结底是他们对戏曲本质看法的不同导致的。但大致而论，中国戏曲都经历了两宋杂剧、金院本到元杂剧，再到明清传奇，直至后来各种剧目并呈的发展历程，是一个由单一剧中到多元的过程，虽然期间也几多萧条，但也出现过几度繁华，这自然就成了中国近代社会发展的历史佐证，更是宝贵的精神财富。

## 2.2 古典戏曲的体系特征

中国古典戏曲，在漫长的发展过程中，形成了自己独特的，异于世界其他民族戏剧的体系特征。主要表现在两个方面：一是写意的逼真化；二是程式的单一化。

### 2.2.1 写意的逼真化

西方戏剧追求的是写实的生活化，而中国的心情追求的度搜狐是写意性。它的写意主要体现在，演员在舞台上进行表演时，不是用现实生活中的活物件，不是将所有的演出道具一一搬上舞台，而是用某些习惯性的动作，靠演员逼真的表演让观众感悟演员的每一个神情和动作的寓意。因为切近生活，所以就算是不识字的妇孺也能看懂，甚至他们可以在演员的举手投足之间，找到自己生活的影子，由此也拉近了观众和演员的距离。西方的演员在表演时，采用的是问题布景，将真实的桌椅、茶杯、水酒等等搬到舞台上，而中国的戏曲演员，即使偶有把茶杯搬演的状况，也是将杯子等作为摆设，只有实物杯子和喝酒的动作而绝无真的水酒，如果要表演的是一个醉酒之人，那么也绝对不可能让某个醉汉在舞台上东

<sup>19</sup>王国维：《王国维论剧》，中国戏剧出版社，2010年，第40页

<sup>20</sup>王国维《王国维论剧》，《戏曲考原》，中国戏剧出版社，2010年，第126页

<sup>21</sup>吴梅：《顾曲尘谈 中国戏剧概论》上海古籍出版社，2011年，第3页

倒西歪；在舞台上常有策马扬鞭的肢体动作，却极少见到鞭子和马，有腾云驾雾的动作和表演，也很难见到真的云和雾，一切不过都是观众根据表演想象出来的。它追求的不是现实生活的呆板木讷，而是追求表演的栩栩如生。而正是因为演员与观众的近距离沟通和接触，推倒了戏曲表演“陌生化”效果的墙，这样演员就可以根据台下观众所表现出来的观态进行调整和改进，这不仅利于提高演员自身的表演水平，而且也在客观上提高了戏曲的发展水平。这是中国戏曲的优长所在。

### 2.2.2 单一化与模仿化

戏曲的程式化，可以说是中国戏曲的特点，也是与世界其他民族戏剧样式的根本不同之处。戏曲表演的城市化主要集中在音乐、服饰、动作和语言等方面。至于动作的程式化，既是戏曲写意化的表现，又是程式化的一方面，上文已经提到。音乐方面，不管是字音、唱腔，还是演剧时的伴奏，都带有极大的单一化和模仿化的痕迹；服装的要求更高，每个演员都有一定的穿戴规则，要与所扮演的人物的身份地位相一致，而决不能张冠李戴，在戏曲界流行着一种“宁穿破，不穿错”的戏谚，由此可见，戏曲演员对于服饰的要求是极其严格的。因为一不小心，穿错衣服就会被那些在懂得门道的人面前贻笑大方，会优先这出戏的演出前景，这也是演员格外看重服饰的原因所在。至于语言方面，下学期演员也同样有着严格的要求，演员的言语要与扮演的人物的性格相符合，要与人物当下的处境相符合，说话语气要与展现人物喜怒哀乐的扮相相契合。否则，容易造成演员和所要扮演的人物的分离，这是一样的大忌。

如果说，中国戏曲的写意化和程式化在戏曲发展的早期，还有一定的优势可言的话，那么到了晚清，随着社会危机的加深文化上的弊端逐渐暴露。而戏曲则首当其冲。原本这种高度抽象化的表演，把戏曲的特点发挥得淋漓尽致，促使古典戏曲迎来了大繁荣。然而，一旦艺术固定成某种程式，那么就必然变得封闭，越来越远离生活，违背了体系形成的初衷。这对后来的演员造成极大的困扰，限制了演员的创新和发挥。

### 2.2.3 作为古典戏曲范例的改良京剧

清朝末年，各种戏曲艺术流派纷呈，京剧无论从参演的人数，还是从观众的人数上都稳居榜首。但却因地域的差别，明显地呈现出南北之间的差异，分为了以北京为中心的北派京剧，和以上海为中心的南派京剧，两者形成了京剧上的“南

北对峙”局面。由于长期居于全国的政治和文化中心的影响，以北京为中心的北派京剧向来以保守著称，这样虽则在继承上有突出的影响，但却难免过分地拘泥于所谓的规范，在表演过程中经常出现排斥新鲜事物的现象。而海派京剧恰恰相反，这一派诞生在思想开放的上海，上海没有作为长期作为帝都的那份保守性，而且艺人大都是能够顺应时代，去主动而非被迫接受新鲜事物，并有目的地进行技术上的革新，而且还大力借鉴西方演出的先进之处，从做工、剧目，到舞台布景无一不到，在戏曲的创新上做出独特的贡献，从遭人诟病、被排挤的处境中解脱出来，这一派在这一时期主要以汪笑侬为代表，他首先以改良京剧的姿态登上了上海现代社会的大舞台，《党人碑》、《博浪锥》、《骂毛延寿》、《瓜种兰因》等都是改良京剧的代表。他的剧作以讽刺见长，他以古人古事讥讽时下的政治，甚至是直至清政府，以求达到启迪民智的目的，而且业已取得了很大的进展，收到良好的社会效果，引起了极大的轰动。这一借古讽今的做法、慷慨激昂的唱法都对“五四”及其以后的戏剧都产生了很大的影响。寻根究底，他的成功源于两方面：一方面，由于深谙传统戏曲的套路，对观众的线上心理和习惯都有较为深刻的洞察；另一方面，因为采取了西方的新的戏剧形式，融合了中西方戏剧的优长，受到了广大观众的青睐。即便如此，但是因为他所上演的新剧是在原有戏曲基础上的局部改造，始终都没有突破旧剧的本质限制，也就不能完全摆脱戏曲的固有弊端，加之资本主义商业化的腐蚀严重，导致新剧经过短暂的辉煌之后逐渐，直至后来的销声匿迹。基于此，晚清以来的中国知识界，逐渐看到了这种弊病，然后极力摆脱，虽然此时的改良新戏也并没有成为全面性的运动，还不足以引起整个社会对它的关注，但却由此为晚清的戏曲改良运动拉开了大帷幕，一举成为戏曲改良运动的重要组成部分。尤其是京剧改良的介入，使戏曲的改良运动进入了高潮。

### 2.3 晚清戏曲改良运动的发生

晚清戏曲改良运动的发生，并非是偶然的，既有国际社会变幻的影响，也有戏曲自身求变的原因，正是由于两者的交互作用，促成了晚清戏曲的改良运动。晚清以来的早期外交家在他们的见闻录里，对西方戏剧的介绍，对中西戏剧的比较，也对后来的戏剧改良运动产生了一定的影响。曾国藩的门生黎庶昌的《西洋杂志》，戴鸿慈的《出使九国日记》中，都对戏剧作了描绘，并透露出对西方戏

剧的羡慕，这在客观上支持了戏曲改良运动的发生。实事求是地说，在晚清戏曲的改良运动中，诞生了很多的剧种，既取得了显著的效果，又有很多遗留问题尚未彻底解决。

晚清戏曲改良运动的倡导者，从戏曲的弊端出发，他们不仅认识到了戏剧的作用，“改良社会者，想之作用也”<sup>22</sup>，而且还把戏剧抬高到无与伦比的地位，认为只有戏剧才能超越阶级的限制，在更大范围内发挥它的济世启蒙作用，“欲输入国家思想，当以广兴教育为第一义，无上无下，人人都有国家思想而受其感化力者，舍戏剧末由。盖戏剧者，学校之补助品也。”<sup>23</sup>以此为基础号召进行戏剧的改良，彻底改变了戏曲作为“小道”的命运。1897年11月15日严复、夏穗卿成立了报馆并发表《本馆附印说部缘起》，提出了“开民化”的宗旨；1901年《世界繁华报》上刊载《经国美谈》的新戏，开始以世界性的眼光看待戏剧；1902年11月14日梁启超在《新小说》1号刊上发表了《论小说与群治之关系》，得出要改良社会，就要从培育新国民开始的结论，（梁启超的“小说”概念里是包含了戏曲的意义的）；《二十世纪大舞台》创立以来，也陆续发表了很多关于戏剧改良的主张，例如醒狮的《告女优》；而最典型的是，1904年陈独秀在《安徽俗话报》上发表过《论戏曲》的文章，并在其中提出了戏曲改良的“五大建议”，他将戏曲作为开通风气的第一方便法门，同时也将戏馆和戏子上升到与学堂和教师并列的地位。在这些与改良相关的主张的启发和刺激下，中国的戏曲的面貌发生了前所未有的变化。正是这些报章杂志的设立，以及其中振聋发聩的主张，让国人认识到一直以来把演剧当做下流、卑贱之事的看法是狭隘的、不可取的、是与时代潮流相悖的。

### 2.3.1 时装戏

作为新兴的戏种，时装戏的诞生也在一定范围内丰富了中国的现代戏剧。最早的时装戏是1899年在梵王渡圣约翰学校演出的《官场丑史》一剧。这些爱好演剧的学生，一方面受到外国教会学校演出的启发，能够自觉借鉴他们的表演长处，另一方面，又受传统的戏剧元素影响，虽然在当时和外国戏同台演出，却受外国戏的影响较小，反而受本国古代戏曲的影响较大，虽然借鉴了外国戏的演出方法，但编演的却大都是中国的时事和历史故事，以求达到讽刺时政的目的，基

<sup>22</sup>冯叔鸾：《啸虹轩剧谈》选录，戏剧改良论，中华图书馆出版，1914年版，第613页

<sup>23</sup>天缪生：《剧场之教育》，《月月小说》1908年第2卷第1期

本未能摆脱传统戏曲的演出戏法，从内容到现实活脱脱的都是中国古典戏曲的样子，这种新剧实则成了驴不像驴，马不像马的“四不像”。时装戏的代表人物汪优游曾回忆当初的情形：“内容上正是当时最为观众所欢迎的暴露官场丑态的一类，而现实上也完全是由旧戏脱胎而来，只不过没有唱罢了”<sup>24</sup>虽然如此，却掀起了早期学生演剧的高潮。另外，梅兰芳也在改良京剧方面进行了诸多努力，演出了一系列优秀的、被人广为传颂的剧目。此时的新戏，大有“中兴”之势。然而随着艺人生活压力的增大，戏曲逐渐沦为他们谋生的手段，他们越来越多地倾向与追逐商业的利润，盈利的欲望胜过对艺术的追求，曾经引以为豪的艺术元素，在他们的表演重甚至呈现出荡然无存的架势。为了克服时装戏过渡商业化的弊端，文明新剧应运而生。

### 2.3.2 文明戏与进化团

广义上来说，现代早期诞生的剧种都可以被称为“文明戏”，“新戏就是新型的戏，有别于旧戏而言，文明两个字是进步或者先进的意思”<sup>25</sup>本文将沿用把早期话剧称作“文明戏”的说法，以此来区别中国的旧戏，在新剧与旧戏之间划一条明显的界线，同时将“文明戏”的范围缩小，特指春柳社、春阳社等的组成建立以及相关的演出剧目和活动。

1906年底，1907年初，春柳社在日本东京成立并演出，借鉴日本的新派剧，在不懈的探索中演出，以期融于中国社会，它是中国最早的戏剧团体，也被认为是中国早期话剧诞生的起点。回国后，在它的影响启发下，在国内掀起了“文明新戏”的热潮。但因为春柳社多采用以外国时事编演的方式，逐渐摆脱掉中国观众的欣赏恶习。它经常编演趣味性极高的时事新剧，出现了曲高和寡的现象，后来逐渐被观众抛弃，这是早期春柳社的结局。1907年马相伯、沈仲礼等沪学会成员建立了通鉴学校，同年10月通鉴学校以王钟声为核心在上海组织了春阳社，以期实现“救祖国于垂危之日，拯同胞于水火之中”<sup>26</sup>的崇高理想和追求，并首演《黑奴吁天录》，大规模借鉴西方的戏剧方法，反响较好，又演出了《迦因小传》，取消了传统的吹打和唱功，垂危较为彻底区别于旧戏曲的新剧。1910年10月，中国最早的职业剧团——进化团在上海成立，任天知担任团长。在此期间，

<sup>24</sup>张庚《中国话剧运动史稿》，《中国近代文学论文集·戏剧·民间文学卷》，中国社会科学出版社，1982年版，第244页

<sup>25</sup>欧阳予倩《谈文明戏》，《欧阳予倩新剧论文集》，1984年，第176页

<sup>26</sup>《春阳社意见书》，《大公报》1907年10月15日

进化团形成了自己独特的演出风格，演出的风格大都是为了配合革命的需要，因此，具有明显的政治倾向，而为了达到政治宣传的目的，进化团的演出中加入了很多即兴的演讲，对这个团体而言，“化妆演讲”是他们最重要的表演模式，使得进化团不仅在上海风靡一时，而且在整个戏剧界都产生了极大的影响，以后诞生的戏剧团体也都竞相模仿进化团。关于进化团当时的演出盛况，朱双云在他的《新剧史》，在极受欢迎的《戏剧丛报》上都作了较为详尽的描述和报道。

在时装戏、文明新戏、天知进化团的影响下，各地的戏剧团体和组织如雨后春笋般崛起，一时间，中国各地、各组织的戏剧表演纷纷争奇斗艳。1912年陆镜若在上海组织了新剧同志会，召集了大批对演剧有热情的人演出了《家庭恩怨记》；1914年4月陆镜若、欧阳予倩、吴我尊、马绛士等人以新剧同志会的名义组织了春柳剧场。当时的学生演剧也盛极一时，以南开演剧和复旦演剧最热。1914年这一年是甲寅年，上海无论是戏剧团体的数目，演出人员的数目，还是演剧的剧目都达到了历史高峰，故被称作“甲寅中兴”。但是这种中兴局面，并没有带来持续的辉煌，它维持了一年左右，到1915年随着六大新剧团体的相继解散，文明戏是在还是未能摆脱“旧瓶装新酒”的厄运，也就更不能挽文明戏衰落的狂澜，文明戏经过晚清这一时段的努力和尝试，也不能避免“退化有余，进步不足”<sup>27</sup>的命运，文明戏就此告一段落。就连那些推动运动达到高潮的改良京剧，也只是片面强调戏剧的社会功用，将政治功能放在首位，而一度忽视了它的艺术性，与真正的艺术渐行渐远，始终难以找到一种与内容更加协调的戏剧形式。归根结底，文明戏的衰落最重要的原因是它根深蒂固的程式化体系导致的。但无论文明戏有多大的弊端，从戏剧的发展史来看，它都答辩着中国现代话剧的萌芽。

## 本章小结：

旧戏的“挂长须、涂面、高唱、舞蹈，不合人世之真相”<sup>28</sup>的墨守成规，不求进步的特点，不仅不能再发挥戏曲贡献国家社会的功能，反而成为民众首先的束缚。就是在这样的背景下，改良者不得不推陈出新，进行戏曲的改良运动。一开始，他们就将戏曲视为改良社会教育、挽救民族国家的必要手段。喧嚣一时的晚清戏曲改良运动，是近代社会改良的一隅，既取得了一定的成效，促成了相当一部分新戏剧形式的出现，这可以视为是戏曲改良运动的成功之处：然而同时它

<sup>27</sup>周剑云《新剧平议》，《繁华杂志》1915年

<sup>28</sup>李良材《甄别旧戏草》，《甄别旧戏草》，1913年

又有不尽人意的地方：各地、个团体的演出，因为基本都脱胎于中国传统的戏曲程式，却又不自觉混入了西方戏剧的某些形式，例如，有的演员要表演时装戏，必然需要西装革履，以区别旧剧，却又不能从旧戏的牢笼中挣脱，西装革履的同时又挥鞭上台，所以就显得有些不伦不类；加之商业化和利润的诱惑，演出中对艺术的粗制滥造的做法，为一部分决心献身艺术的戏剧家所不耻，他们背叛离开艺术的舞台，另谋出路；而观众的受教育水平低下，必然会导致欣赏水平的低下，很多表演都很难收到预期的效果。另外，他们尚缺乏“五四”时期那种全盘推翻的勇气，只能谨慎地将戏曲划分成不同的等级，有所保留地继承和改良，为“五四”戏剧留下了隐患。在资产阶级革命期间，尤其是“辛亥革命”的高潮，带来戏剧改良的高潮，而随着革命陷入低潮，此时的中国戏剧界，古典戏曲、时装戏、文明剧一并衰落，呈现出一种极为萧条的局面。而因为此时的戏剧大都是混合了中西方戏剧的形式，所以，这些戏剧都成了非驴非马的“四不像”，固有的弊端再次暴露无疑。这既是晚清戏曲改良运动的不足之处，也是“五四”进行戏剧的深度改良运动的背景。

### 3 社会达尔文主义对现代戏剧形式生成之影响——以“五四”戏剧改良为中心

“五四”在中国文学、文化史上是一个极为特殊的时期，它承前启后，不仅代表了中国古代史的终结，更为重要的是，它预示了中国现代史的开端，中国文学开始了由古典文学向现代文学的过渡。文化、文学上的变迁，是受了社会环境变迁的影响的，正如马森所说的那样：“文化的变迁，不过都是为了更适合当下的环境，目的是为了求生存。在这种情况下，新剧的产生不过是现代中国变貌的不可分割的一环”<sup>29</sup>这里的“新剧”是与中国古代戏曲鼎力而立，又增加了为戏曲所没有的元素的早期话剧的统称。在这个时期，众多的西方思潮一股脑儿地涌进中国，给中国的文化带来了翻天覆地的变化，而在众多的西方思潮中，最有影响的是社会达尔文主义的引进和深化，在社会达尔文主义的指导下，这一时期的戏曲形式有了很大的突破，开始摆脱旧戏曲的样式，而越来越向西方的戏剧形式靠拢，此时的戏剧形式已渐趋完备。虽然经过晚清戏曲的改良，但其程式化的现象依然存在，因而再次成为改革的焦点。值得一提的是，程式化的体系特点终于

---

<sup>29</sup>马森：《中国现代戏剧的两度西潮》，台湾文化生活新知出版社，1991年版，第16页

在这个时期有了走向终结的强大势头，同时新的体系已在酝酿形成过程中，古典戏曲的唱腔与现代西方戏剧的音乐既有联系又有区别，它们都发端于原始音乐，随着戏曲改良的深化，戏曲里所包含的那些唱腔元素逐渐衰落，起而代之的是现代意义上的音乐成分。中国的古典戏曲向来是以“大团圆”来结尾，缺乏悲剧精神的，此时的戏剧却开始由局部的“悲剧意识”向大范围的“悲剧精神”<sup>30</sup>过渡。

### 3.1 清末民初时代语境下的社会达尔文主义

“五四”时期，是戏曲这一传统文体向现代意义上的“戏剧”文体的转化时期，期间所有的成就的取得，无论是从新的戏剧文体的诞生和普及，还是诸多戏剧观念的形成，都在绝大多数程度上受惠于社会达尔文主义的感召和催化。在西方的大环境中不可避免地引进了西方的现代剧场，特别是当日在西方盛行的“写实剧场”，更成为中国现代话剧模仿和学习的对象，于是产生了以貌似写实为主流的话剧运动。“这是中国现代戏剧的第一度西潮”。<sup>31</sup>

初始的达尔文的生物学告诉我们，在生成资源有限的情况下，如果生物有机体的数量不断增长，那么必将导致生存竞争。根据这一原理，我们就可以很容易地推导出，人类社会的生存现实同样如此，这就出现了一个将达尔文的生物学迁移到社会学的必然要求。最早将达尔文的生物学运用到社会领域，继而提出“社会达尔文主义”这一思想的是英国哲学家赫伯特·斯宾塞。他思想的核心部分是，生物学领域的生存竞争所造成的自然淘汰，居然同样适用于人类社会。社会达尔文主义的思想诞生以后，对世界产生了深刻的影响，在它的启发下，衍生出了很多相关的概念，如“竞争”、“优生学”以及“种族主义”等，这些思想在19世纪末20世纪初的西方国家里广为流传。鸦片战争以后，随着国门大开，西方思想的冲击，以及救亡图存的需要，严复曾于1897年翻译了赫胥黎的《天演论》，以此作为变法自强的理论基础。当时“达尔文的进化论在中国影响至大，仅次于马克思主义，‘五四’新文化运动的先驱人物，几乎都为《天演论》的受惠者”<sup>32</sup>但当时的社会达尔文主义主要集中在社会的宏观领域内，是作为整个社会改良的利器而存在的，而其实作为进化观念产物的“三界革命”，其实最终都是服从于社会革命的。随着民族、民主革命的进一步深化，到了“五四”新文学时期，社

<sup>30</sup>王富仁：《悲剧意识与悲剧精神》，《江苏社会科学》2001年02期

<sup>31</sup>马森：《中国现代戏剧的两度西潮》，台湾文化生活新知出版社，1991年版，第17页

<sup>32</sup>许道明：《中国现代文学批评史》，上海：上海古籍出版社，2005年7月，第2页

会达尔文主义的作用，逐渐向微观的文学观念和戏剧观念等方面倾斜，并在接下来的新戏剧形式形成过程中发挥了不可替代的作用，在戏曲向戏剧观念的转化时产生了深远的影响。具体说来，其影响主要表现在：首先，社会达尔文主义逐渐深入人心，成为改良期大部分理论和主张的出发点，不仅为戏剧的改良运动提供了契机和舆论保障，而且使得“戏剧”这一现代性的观念得以在中国大地上生根萌芽。“五四”时期，戏剧改良的先锋——胡适，将社会达尔文主义视为自己文学改良，更是戏剧改良的理论先导，他认为“然今世以历史进化的眼光观之，则白话文学之为中国文学之正宗，又为将来文学必用之利器，可断言也。”<sup>33</sup>正是从这样的文学观出发，使他的戏剧改良主张中的进化观意识突出，他说“所以在中国戏剧进化史上，乐曲一部分本可以渐渐废去”<sup>34</sup>另一位“五四”新文学的闯将——傅斯年，亦有类似的主张，他也认为“进化的作用，全靠着新陈代谢，旧的不去，新的不来，历史的遗传不去，创造的意匠不来。一时代有一时代的产品，前一代的出产品，必然和后一时代不能合拍。”<sup>35</sup>他认为正是由于进化这种事实的存在，才使得每个时代的文学都在不断进化发展。连一度为旧戏辩护的张厚载，也承认我们的社会历史是不断发展变化的，而与社会息息相关的文学，尤其是戏剧这种形态也是不断变迁的，故他说，“仆以为文学之有变迁，乃因人类社会而转移，决无社会生活变迁，而文学能墨守迹象，亘古不变者”<sup>36</sup>。

由此可见，社会达尔文主义贯穿戏剧改良的始末，成为了改良的契机和突破口。同时，在社会达尔文主义的影响和启发下，“戏曲”这一传统观念逐渐被时人淡忘，即使偶有提及，也已经是与原有的旧戏相去甚远，浸染了现代“戏剧”意识的新型戏曲了，它在这时期逐渐让位于“戏剧”这一全新的西式观念。既然是“戏剧”代替了“戏曲”的观念，那么戏曲中所存在的“程式化”的观念的问题也就有不攻自破的意味了。

其次，在社会达尔文主义的影响下，“五四”同仁能够敏锐地看到中国戏剧发展的特点和现状。从社会进化的角度，也即社会达尔文主义的观点出发，“五四”新文学的改良者们开始体认到中国传统的戏曲样式，无论是形式还是内容，都已经远远落后于现代社会，而形式尤甚。所以非经一番彻底的改造，实不足以

<sup>33</sup>胡适：《文学改良刍议》.载于《新青年》1917年1月，第2卷5号

<sup>34</sup>胡适：《文学进化观念与戏剧改良》.载于《新青年》1918年4月15日，第4卷4号

<sup>35</sup>傅斯年《再论戏剧改良》.载于《新青年》1918年10月15日，第5卷4号

<sup>36</sup>张厚载《新文学及中国旧戏》.载于《新青年》1918年6月，第4卷6号

适应自身和时代发展的需要。傅斯年就直言不讳地指出，“中国戏剧的观念，是和现代生活根本矛盾的，可以受中国戏剧感化的中国社会，也是和现代生活根本矛盾的。”<sup>37</sup>这也是对当时的中国戏剧最为深刻的认识，一针见血地指出了传统戏曲的弊端所在。而当时的戏剧现状则是，传统意义上的戏曲已经衰微，而经过改良的时装戏和文明戏又一并堕落，新的戏剧观念虽然已经在中国生根萌芽，程式化的内容已被改良者洞悉，但是受诸多因素的限制，还没能出现较为成熟的、完全意义上的戏剧文学形式（包括剧本和演出）。由此可知，戏剧的改良之路依旧任重道远。

### 3.2 戏曲“程式化”迈向终结

观念上的“程式化”已经淡化，那么重要的是要在实际中将克服“程式化”的行动落实。所以在探索成熟的戏剧文学之路上，“五四”先驱始终自觉以西方已经较为成熟的戏剧作为标准，引进和借鉴了许多相关的西方戏剧概念。也由此受到了来自保守派的指责。在此基础上，他们站在了新旧两种截然对立的阵营，并引起了关于“囿于方隅”和“旷观于外”两种视域的论争。而论争双方的焦点则主要集中于如何对待中国的旧戏和外来的西方戏剧观念。随着西方剧作在中国的大规模翻译，以及西方剧目源源不断的排演，他们看到西方戏剧的精进之处，这进一步启发了国人改革的决心，戏剧改良的呼声，继晚清之后，再次高潮。他们首先从古典戏曲的体系入手：

卡西尔谈到：“传统文化的影响，不仅决定着一个民族艺术观的形成，而且影响着具体艺术形式的形成，甚至决定艺术流派与其倾向性”<sup>38</sup>依据卡西尔的说法，我们可以知道，中国戏曲的体系特征是由中国特殊的传统文化影响、决定的，而它的程式化和写意性的特点，也就成为传统文化在戏曲的一个缩影。具体来说，“写意”的说法被首先用到中国的传统绘画之中，它是指用简单精致的笔墨勾勒事物的大致形态，借以表达画者的思想感情。后来把“写意”的提法用到中国传统的戏曲美学中，用近乎夸张的方法来描绘戏曲中所需事物的形象，形成了区别于西方戏剧的独特体系，而这个体系最显著的就是它的程式化。虽然晚清的戏曲改良运动，已经看到了程式化的弊端，也已着手改进，但程式化的体系诞生已久，也在中国的戏曲中有着深厚的基础。所以要做到根除，绝不是一件简单的事，

<sup>37</sup>傅斯年《戏剧改良各面观》.载于《新青年》1918年10月15日,第5卷4号

<sup>38</sup>转引自鉴质:《东西方审美传统在戏剧中的反映》,《戏剧》1999年第3期

而且似乎是不可能的。

### 3.2.1 对于“程式化”的争议

程式化的特征几乎囊括了中国戏曲的一切要素：唱念做打有一定的程式之外，从脸谱、服饰，到舞台上演员的称呼和情感表现方式，也无一不渗透在这个体系之中。这种虚拟的程式化特点，在“五四”时期引起了极大的争议。北大学生张厚载是中国旧戏忠实的拥护者，他敏锐地指出“中国旧戏第一样的好处就是把一切事情和物件都用抽象的方法表现出来”、“中国旧戏描写一切事物和物件，也就是用‘指而可识’的方法”<sup>39</sup>，这里，他说的“抽象”也好，“指而可识”也好，都是作为“虚拟”的同义词而出现的。但是在他的观念里，这些“假象会意”的方法都是省时省力的好方法，都是作为中国旧戏的好处被加以推崇的。在张厚载看来，脸谱是中国旧戏里极有价值的，他认为其“颇有图案之性质，而亦极有美术上之兴味”、有“区别舞台上各色人物之性质”，是与西方的“角色”相对应的；他认为与假面有千丝万缕联系的打脸“不但区别其形状，且以形容其性格，所谓‘隐寓褒贬’，即是此意，则打脸乃极有意思之一种化妆术”。然而，张厚载作为旧戏的拥护者，在“五四”那个极为激进的年代里，是不合时宜，是受到责难的。新文学的代表人物之一钱玄同，以极尽讽刺之语反驳张厚载的这种旧戏观，他认为“脸而有谱，且又一定，实在觉得离奇的很”<sup>40</sup>。在拥护旧戏的阵营里，受到好评的脸谱等要素，却受到了来自新文学者的强烈批判，虽然中国的旧戏已有千百年的历史沉淀，也有一定的群众基础，或许诞生之初，其“不以真面示人”的神秘性得到观众的好感和支持，在严格的“勾脸”的规范中，无论是白色代表的阴险和狡诈，还是红色代表的忠勇和正义都能得到很好的表现，有着超越生活本来面貌的艺术性。然而却始终抵挡不住历史进步的潮流，遭受了历史滚动年轮的无情碾压，在“五四”新文学的此起彼伏的改革浪潮声里衰落下来。而同时西方“真人真面”的实在演出做法，开始受到广大演剧者和研究者的青睐。

### 3.2.2 “程式化”衰落的具体表现

当然，非但脸谱如此，台上演者的服饰也开始发生改变。“宁穿破，不穿错”的不可更改的戏谚，高度浓缩了中国旧戏里的穿戴规制，却也在此时受到挑战。中国旧戏里演者的服饰是极尽单调乏味的，“不分秦汉、唐宋，一律用十蟒十靠

<sup>39</sup>张厚载：《我的中国旧戏观》，《新青年》“戏剧改良专号”，1918年10月15日，第5卷4号

<sup>40</sup>钱玄同：《新文学及中国旧戏》，《新青年》1918年6月15日，第4卷6号

等一套固定的规范服装来体现，就是表演清代的故事戏，也不例外。”<sup>41</sup>服饰的样式，代表了穿者的身份与地位，同时也在无意间束缚了演者的发挥，演者只能做出与服饰所代表的人物相合的动作，束手束脚，不敢逾矩半步，生怕受到“看门道”的“内行人”的指责。这样中规中矩的服饰和扮相，在西方新戏剧的影响下，随着演出剧目的变化，也在不断发生变化。舞台上不再单独上演王侯将相，专注历史剧，更多的是时装剧，演的更多的是有影响的当时人，他们穿的不再是长袍和马褂，换上了中山装和西装，不再关注摆袖撩袍的动作，而是还原生活，不受拘束，在舞台上也可以做到健步如飞。当然，演员对于所扮演的人物都有约定俗成的称呼，戏曲界习惯“把钟馗叫做‘紫判’”<sup>42</sup>以区别于对火德星君等其他的判官的称谓。很长一段时间，就连表演者喜怒哀乐的感情都有特定的表现方式，需要有一定的锣鼓节奏，如果失去了这个重要的节点，就会显得不够真实真切，反而成为演出的败笔，也就很难打动观众，那么此时进行的这场演出也一定会失去它应有的舞台效果；在用语言来表达个人喜好、情绪上也形成固定的说法，形容人美，再多也不外是“沉鱼落雁之容，闭月羞花之貌”，歌颂男女之间的真爱，总也离不开“连理枝”、“比翼鸟”的古老说法，没有创新可言。“五四”时期，随着西方戏剧的不断被介绍和引进，这时的戏剧演出方式不再是单一化的，而喜怒哀乐的呈现，也不再拘于固有的模式。而是越来越多地表露出个人的以及人性的特点。新剧里语言也有了很大的突破，不再死板呆滞，不再之乎者也式的说教。胡适首先在他的《终身大事》里，用了轻松活泼却又不乏讥讽深刻的语言，如田亚梅跟陈先生私奔之后，留下字条“这是孩儿的终身大事，孩儿应该自己决断”<sup>43</sup>，不单剧本如此，舞台表演也一样。这样一名追求婚姻自由和幸福的女性，在“五四”之前是不敢想象的，就算到了“五四”高扬自由民主的时代，因为与传统的女性形象完全不符，所以演员在剧本诞生之初都是心存疑虑的，极少的人敢主动去演。只是到了后来，随着改革浪潮的呼声越来越高，人们的思想观念才逐渐开放，不仅类似的剧本增多，例如欧阳予倩的《泼妇》等等，就连舞台演出也活跃起来。

中国戏曲中的写意和虚拟的程式化，是在几代艺人的努力下形成的，它实现

<sup>41</sup>蓝凡：《中西戏剧比较论》，学林出版社，2008年，第22页

<sup>42</sup>张庚：《中国话剧史稿》，《中国近代文学论文集》（戏剧民间文学卷），中国社会科学出版社，1982年版，第314页

<sup>43</sup>胡适：《终身大事》，《胡适作品集》台北远流出版公司，1986年版，第464页

了演者与观众的高度的默契。然而随着社会的发展，它却越发表现出与现代生活格格不入的趋势，正如傅斯年就曾尖锐地指出“中国戏剧的观念，是和现代生活根本矛盾的，可以受中国戏剧感化的中国社会，也是和现代生活根本矛盾的。”<sup>44</sup> 鉴于此，戏曲的程式化的体系在“五四”却受到方方面面的挑战和冲击，传统的延续也面临中断的危险。

### 3.3 戏曲唱腔与西方现代戏剧音乐的联系与区别

无论是在中国，还是在西方，戏曲（戏剧）诞生之初，都是带着“诗乐舞”一体的痕迹的，这就使得中国戏曲的唱腔和西方戏剧的音乐两者之间有着必然的、千丝万缕的联系。无论是中国戏曲里的音乐，还是西方戏剧的音乐，都能很自然、很直接地表达人物的思想感情，呈现人物的性格特征。所以，它有自己独特的地位和作用，在中国，张庚是最早提出“音乐在戏剧中的作用”这一命题的，他说“音乐无须描写外形，也不限于传达只可以用语言说出来的思想，那直接传达感情就是它的特长了”<sup>45</sup>，所以他得出结论，认为音乐不过是戏剧能够称作诗的一种表现手段。因而在戏剧中，它不能作为念白的附属出现，更不能为了迁就一般的语言而忽视了自身的艺术价值，戏剧中的语言、音乐都是在保持自身独立的基础上的戏剧元素。戏剧中音乐的发展是与整个社会的政治、经济和文化相关的。

戏曲的唱腔是程式化的一部分，讲究的是字正腔圆的封闭性；而西方的戏剧则没有固定的模式，呈现出兼容并包的审美特性，不仅丰富了它的内涵，也丰富了它的表现力。这样，它的音乐就显示出与写实的现实主义手法相对应的真实性，不仅透露出所反映内容和塑造人物的真实性，最重要的是能表现出人物内心情感、思想的真实性。音乐作为戏剧的一部分，是充当了时代之音的。

正因为如此，它的“废”和“改”都绝非易事。一般而言，唱腔是指戏曲的某种曲调和唱段，当然其中也包含了演唱的程式，以及相关的舞蹈动作。但是，一方面由于中国地域广大，人口众多，民族多样的特点，形成了戏曲的多样性，也就形成了戏曲唱腔的多样化；另一方面，相同的曲目，因为流派不同而呈现出差异。关于戏曲的音乐，一般而言，可以大致分为声乐和器乐，声乐又包括了我們平时所说的唱腔和对白，而器乐则包括了开场与过场的音乐、相关声乐的伴奏。

<sup>44</sup>傅斯年：《戏剧改良各面观》，《新青年》1918年10月15日，第5卷4号

<sup>45</sup>张庚：《什么是戏剧》，《大众文艺》第2卷3期，1940年11月

在任何的戏曲音乐里，可以说都是声乐处于主体的地位，而器乐则处在一般的附属地位，这样看来，唱腔就是在戏曲音乐里极其重要的部分，它又可分为曲牌体和板腔体。所谓曲牌体，是曲牌连缀体的简称，是指“将若干支具有不同特性的独立曲牌连缀成套，构成一折或一出戏的音乐”<sup>46</sup>；而板腔体则被称为板腔变化体，指的是“以一个基本曲调为基础，通过速度、节拍、节奏、力度的变化派生出一系列的不同板式变化”<sup>47</sup>可见，曲牌体整体上强调的是多个曲牌的连缀而构成的音乐样式，而板腔体强调的则是由基本曲调所派生出来的不同的板式的变化，前者的重点在连缀，后者的重点在派生，是两种截然不同的唱腔模式，这两者共同构成了戏曲唱腔的主体内容，也在一定程度上，丰富了戏曲的音乐内涵。

元杂剧代表了中国古典戏曲最高的辉煌与成就，而关汉卿又代表了元杂剧的发展水平。但是他剧本里面的唱段，始终难以走出传统的局囿，唱的程式化特点明显，如：他的《感天动地窦娥冤》一剧中，楔子开头就唱到“花有重开日，人无再少年；不须长富贵，安乐是神仙”<sup>48</sup>，作为重要人物出场时，自我介绍的定场诗，在后来很多的戏曲里面都被沿用，流传范围极广，成为开场的定式。

### 3.3.1 《四郎探母》与“以唱代说”

就拿中国传统旧戏《四郎探母》来说，杨延辉一出场就有大段的老生唱段，因为杨延辉极度思念母亲而又难过关口，不能与母亲会面，而显得郁郁寡欢，情绪低落，所以用节奏缓慢的慢板来唱。这样更能传达出杨延辉内心的挣扎，显示出他欲见母亲而不能的万般无奈，但同时他又毕竟是久经沙场的豪门战将，他的身不由己里，也带着武将特有的豪情和执拗，所以适合用铿锵有力、节奏紧凑集中的西皮唱腔，而不是二黄腔。毫无疑问，如果单纯用独白让杨延辉说出自己对母亲的思念之情，那么就不仅不会给人留下遐想的余地，反而显得呆板生硬。用西皮的慢板观众更容易窥探到四郎对母亲、对家国的思念之苦，更让人感受到他的英雄被囚的怅然若失之态。如果改变了腔形，那么戏曲的风格就要发生改变了，由此可见，唱腔是决定戏曲类型的主要因素。然而，我们也必须清醒地看到，虽然，唱腔有这么多的作用，虽然可以将杨延辉复杂的心情等一并揭露无疑，但始终是远离了生活的简易原则的，相信人们绝不会摒弃了日常语言的常态，而采用“以唱代说”的形式。这在那个人人自危的现代社会，几乎是不可能的，而且恐

<sup>46</sup>郭克俭、刘正雄：《戏曲鉴赏》上海教育出版社，2011年，第77页

<sup>47</sup>郭克俭、刘正雄：《戏曲鉴赏》上海教育出版社，2011年，第77页

<sup>48</sup>李汉秋、李韵《关汉卿名剧赏论》，上海交通大学出版社，2010年，第38页

怕这也是傅斯年所说的中国旧戏“和现代生活根本矛盾”（傅斯年《戏剧改良各面观》）的题中应有之义。所以，他才得出结论：“正因为中国戏里重音乐，所以中国戏剧被了音乐的累，再不能到个新境界，……非把戏剧音乐拆开不可。”<sup>49</sup>这种戏剧音乐的弊端，不单在古典戏曲中存在，就是到了现代的改良新戏里，也依然存在。

### 3.3.2 《贵妃醉酒》与“念多唱少”

梅兰芳的《贵妃醉酒》首先在北京的天乐园上演，全剧都采用四平调的唱腔和传统的曲牌，使得上扬的音乐可以很好地与下场的音乐贯穿，这样不仅很好地展示了杨玉环优美的造型和婀娜多姿的舞态，而且也将她失宠后的郁郁寡欢之态刻画地淋漓尽致，这是音乐的最大好处。但正因为戏曲音乐的“旧曲沿用”的弊端，使得音乐失去了应有的个性：它可以用在任何一位繁华落尽的女性身上，而看不出差别，如出一辙的音乐和程式化的唱腔，以及与此音乐相配合的搔首弄姿，也都并不是为杨玉环一个人所独有的。离开了此时此地此景此人，音乐依然能够使用，这便是中国戏曲里唱腔音乐最大的缺点：1918年春天，正值“五四”新文学的高潮，梅兰芳又编演时装新戏《童女斩蛇》，虽然用意是为了破除迷信，但毕竟还局限在男女之情、家庭琐事，也只是做到了对某种现象的揭露，还不足以为此现象找到出路。这满足了当时人猎奇的心理，受到他们的吹捧，成为家喻户晓的“名角”。但是观众的一时热情，并不能帮时装新戏摆脱音乐上的弊端，走出传统音乐的束缚，虽然出现了“念多唱少”的趋势，有了一定的进步，但是戏曲音乐固有的唱腔等越来越多地表现出与剧中动作相矛盾的样子，后来逐渐遭到冷落。

而在关于如何处理“唱”与“白”的关系上，新旧双方各执一词，展开了旷日持久的论战。旧戏保守阵营一再坚持保留原“唱”，张厚载认为“要废掉唱工，那就是把中国旧戏根本的破坏”<sup>50</sup>，他的对旧戏音乐和唱腔的维护，恰好说明了唱在旧戏曲里的重要性，这给反对旧戏的新文学者提供了突破口，他们坚持废除中国旧戏唱腔的初衷，就不得不把唱腔作为自己批判的对象。他们认为西方的戏剧里的音乐形式是符合现代社会、现代人和现代生活的。他们认为中国旧戏的“唱”是应该受到批判的，不管是多数脚本所通行的“二人对唱”模式，还是其

<sup>49</sup>傅斯年：《再论戏剧改良》，《新青年》1918年10月15日，第5卷4号

<sup>50</sup>张厚载：《我的中国旧戏观》，《新青年》1918年10月25日，第5卷4号

它的多人合唱形式，都应受到严厉的批评和反驳。正是因为“唱”在戏曲里举足轻重的地位，才引发了这场“废唱用白”的论争。在表现人物的个性方面，音乐的唱腔始终不能与语言相提并论，“说唱分离”甚至“废唱用白”是“五四”时期戏剧改良的必然趋势，也是对中国戏曲旧的“唱为主，白为宾”观念的颠覆。

张厚载深谙中国旧戏的精髓，但他的很多观点在当时“雷厉风行”的“五四”，却大都不为人所接受，遭到了批判。然而，他其中的许多观点又包含了对旧戏特征的高度概括。他提出的观点，现在看来依旧有很高的价值：他不但认为中国的旧戏跟音乐有着密切的联系，而且就连“唱工也是旧戏里头最重要的一部分”<sup>51</sup>，这其实是符合这个旧戏的特点的，中国旧戏最显著的特征就是“唱念做打”的四功体系，而且就这种流传最广的说法而言，显然“唱功”是居首位的。而且中国旧戏“他的感动的力量，也常常靠着音乐表示种种的感情”<sup>52</sup>，这要比单纯靠说白来表情达意要有力得多，由此他才可以断定，当时很多人提出的“废唱用白”的说法，其实是不可行、也是不可能的。他坚决维护“以唱为主”的传统说法。

就音乐与戏剧的密切程度而言，中国的戏曲更接近于西方的歌剧，但又受制于本国的国情，使它与歌剧有着明显的不同：戏曲的音乐和唱腔，虽然有一定的独立地位，在戏曲中也占据了很大的空间，但毕竟不是完全音乐的，锣鼓是戏曲特有的乐器，是为了更好地配合戏曲的音乐，更好地传达人物情感；而歌剧却是通篇完全是以音乐贯穿的，小到每个动作，每段感情，都是极其音乐化的，其中的西洋乐器是与锣鼓等不同的。也就是说，如果说戏曲是带有唱元素的“戏剧”，那么歌剧就是以唱为主的戏剧。

### 3.4 由“大团圆”结局向悲剧结局的转变

关于中国古代戏曲有无悲剧的争议，在“五四”达到高潮后，一直持续至今。

#### 3.4.1 关于中国有无悲剧的论争

“五四”时期，争议尤大，分为明显的两个对立阵营，一方认为，中国戏曲无悲剧，另一方认为中国是有悲剧的，只是不同于西方的悲剧罢了。前者以胡适、傅斯年等新文学的发起者为代表；后者则以王国维的戏曲研究为代表。傅斯年认为“最好的戏剧，是没结果，其次是不快的结果。这样不特动人感想，还可

<sup>51</sup>张厚载：《我的中国旧戏观》，《新青年》1918年10月25日，第5卷4号

<sup>52</sup>张厚载：《我的中国旧戏观》，《新青年》1918年10月25日，第5卷4号

以引人批评的兴味”<sup>53</sup>他认为中国戏曲总是习惯以“大团圆”来结尾，所以是缺乏悲剧的，而只有具备了“无结果”和“不快的结果”，才能真正打动人，所以他才格外推崇《水浒传》和《红楼梦》；同样，胡适也认为“中国文学最缺乏是悲剧的观念。无论是小说还是戏剧，总是一个美满的结局。现今戏院里唱完戏时总有一男一女出来一拜，叫做‘团圆’，这便是中国人的‘团圆迷信’的绝妙代表。”<sup>54</sup>在西方思潮大范围涌进的“五四”，很多的新文学作者不自觉地以西方的戏剧标准来衡量中国的戏曲，所以不可避免地得出“中国无悲剧”的结论，正因为得出的是“无悲剧”的结论，他们才不断要求进行戏剧的改良，将悲剧作为改良的一项重要任务，期待新的剧本的出现，而且“很希望未来的剧本，不要再犯中这个病了”<sup>55</sup>而一部分传统旧戏的拥护者和研究者却持相反的观点，以王国维的观点最具代表性。他认为中国的戏曲从元代开始是有悲剧的，而且与世界其他民族的悲剧相比，毫不逊色。他说：“其最有悲剧之性质者，则如吴汉卿之《窦娥冤》，纪君祥之《赵氏孤儿》，剧中虽有恶人交构相间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志，则列入世界大悲剧中，亦无愧色”<sup>56</sup>这种争议虽在“五四”达到高潮，但追根溯源，却并非自“五四”始。早在晚清时期的戏曲改良运动中，戏剧批评者，虽然对此的争议不够强烈，但却是看到了悲剧的重要性，早在1905年蒋观云就此发表自己的看法，他谈到“而欲有益人心，必以悲剧为主。国剧刷新，非今日剧界所当从事也”<sup>57</sup>。他认为悲剧的作用和意义超越一般的戏剧，包括喜剧。因为社会是黑暗的社会，诞生的也只能是悲剧，况且世界戏剧中最好的戏剧类型是悲剧，而中国却恰恰缺少悲剧，不能不说这是中国戏剧界的遗憾。不单晚清以降戏曲改良时候，这个争议就存在，就算到了当代社会，研究者也是众说纷纭，王富人的观点极具代表性。他认为，虽然悲剧一般是由悲剧意识和悲剧精神两方面构成的，但事实上这两个要素也并不总是同时出现的，所以只有当悲剧的这两个要素同时存在时，才能算是真正意义上的悲剧。基于此，他推导出，中国古代的文学作品，从屈原时代已经出现了悲情悲剧的某些特征。但是，我想，无论对于悲剧的定义如何，它都首先具备一个要素，那就是它要呈现给读者以某种悲剧的氛围和悲剧的整体感受，这个是允许因人而异的，而不能仅仅取决于数

<sup>53</sup>傅斯年：《再论戏剧改良》，《新青年》1918年10月15日，第5卷4号

<sup>54</sup>胡适：《文学进化观念与戏剧改良》，《新青年》1918年10月15日，第5卷4号

<sup>55</sup>傅斯年：《再论戏剧改良》，《新青年》1918年10月15日，第5卷4号

<sup>56</sup>王国维《宋元戏曲史》，江苏文艺出版社，2007年第102页

<sup>57</sup>蒋观云《中国之演剧界》，《新民丛报》1905年3月20日第十七期65号

量上的优势，不一定要让它占据整出戏的一半，甚至是大半。这样看来，其实是允许一定的喜感，甚至是滑稽插入的，只要它不破坏整体的悲剧气氛，反而能令人是能消除悲剧欣赏过程中的审美疲劳的。不管怎么说，正是得益于“五四”时期，对悲剧精神的提倡和大范围推广，经过“五四”同人的努力，悲剧的概念已在中国的戏剧界受到前所未有的关注。

悲剧的结构而言，中国戏曲是无悲剧的。它既没有“前喜后悲”的结构，也没有“一悲到底”的模式，是算不得真正的悲剧的。但又不排除中国古典戏曲中也有某些悲剧要素的存在。关汉卿的《窦娥冤》里，窦娥婆媳二人，被张驴儿父子胁迫，不得不住在同一个屋檐下，张驴儿想给蔡婆婆下毒，不料却毒死了自己的父亲，便顺势嫁祸于其婆媳二人。窦娥为了使婆婆免遭刑罚，不得已背起了这桩冤案，如果剧情到这里，我们很容易看出剧本的悲剧性，然而作者受中国古代的“善有善报，恶有恶报”的找张报应的天命观的影响，他又安排窦娥刑前立下“血染白练”、“三伏飞雪”、“亢旱三年”<sup>58</sup>的誓言，而且一一应验，而她的所谓的冤屈，后来也被时任参加政事的父亲窦天章，借窦娥冤魂现身说法，得到平反。不管前面的场景多么悲惨，最终的结局总是给人一种大快人心之感，这就在实质上削弱了剧作的悲剧意味，借助鬼魂之事来实现的，也无非还是皆大欢喜的“大团圆”。正是这种不敢正视苦难的、理想化的色彩，使得戏曲显得与现实生活格格不入，再不能坚守原来的“闭着眼不肯看天下的悲剧惨剧，不肯老老实实写天下的颠倒残酷”<sup>59</sup>了。使得“悲剧”问题的讨论更加合理性、合法性，改良更是迫在眉睫的事了。

毫无疑问，“五四”充当了中国由古典戏曲无悲剧时代向现代经典悲剧时代过渡的转折点，意义重大。那么被中国人看重并大力效法，且一直传颂至今的西方悲剧究竟有何独特之处，何以中国不能诞生出这样的悲剧呢？

### 3.4.2 《终身大事》与“问题剧”

在西方，悲剧是有着源远流长的传统的。自古希腊悲剧诞生之时，就出现了三大悲剧的剧作家——埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯，他们笔下的人物大都是高大的英雄形象，都拥有不同于常人的超神力，即便如此，他们还是无法摆脱自身被安排的命运，例如索福克勒斯笔下的俄狄浦斯，他可以通过自己的智

<sup>58</sup>李汉秋、李韵《关汉卿名剧赏论》，上海交通大学出版社，2010年9月，第55页

<sup>59</sup>胡适：《文学进化观念与戏剧改良》，《新青年》1918年10月15日，第5卷4号

慧和力量成为国王，并受万人敬重，却怎么也逃不过弑父娶母的悲剧。到了文艺复兴时期的莎士比亚，他也专注于写王公贵族及其子弟的悲剧，但他们的悲剧已经不是命运的安排，而是性格的弱点导致的悲剧，这在哈姆雷特身上表现得淋漓尽致。作为王子，在他所处的王室之中，叔叔杀死自己的父亲，而娶了母亲，他决心复仇，虽然他不乏高尚的人格、崇高的理想、深邃的目光里透着智慧，以及作为高度理性的人，所应具备的社会责任感，然而却因为他的理性而导致过于谨慎小心，唯唯诺诺的性格，使他做事优柔寡断，瞻前顾后，报仇大计一拖再拖，白白放过大好时机，等到机会来了，他不仅不能如愿完成自己为父报仇的计划，反而害死了母亲。或许对于这样的性格，哈姆雷特自己也是痛苦万分的，但这种与生俱来的性格，始终如影随从。到了易卜生的时代，诞生的大都是社会问题剧，其中多探讨个性解放和社会改造问题，这也是社会问题剧在“五四”时期得以流传和受欢迎的原因，而且引起了中国文学的现实主义思潮。由于政治的、经济的、文化的发展变化，导致了不同时期人们对悲剧的认识不同，出现了为所处时代所限定的看法和理解，也出现了很多对悲剧的经典定义。但是关于悲剧的艺术特征和最基本的内涵，都没有发生根本的变化，所有的争论基本都是停留在悲剧的社会层面上。

即使如此，不管是命运悲剧，还是性格悲剧，都不能在中国大地上生根萌芽，归根结底，一方面是因为中国的国情还不能提供两者诞生的土壤，另一方面则是因为与中国观众的欣赏趣味相差太远，当时的中国戏剧很难伸到这样抽象的领域中去。而只有到了“五四”时期，当高举民主和科学的大旗后，个性解放和民主自由都契合了“五四”的现状，催生了中国式的“中国问题剧”的诞生。从此，悲剧在中国戏剧占的比重越来越大，戏剧的形式也就此发生了极大改变，添加了为原来所不具备的要素，而悲剧是其中最重要的元素之一。蓝凡就指出，“由于政治经济、历史条件、民族性格、文化素质、道德观念审美习趣等的差异，会形成各自不同的艺术特征。因此，不是说中国古代没有悲剧，而是没有如西方戏剧意义上的悲剧”<sup>60</sup>。依论者的观点，蓝凡其实是把悲剧作为某种形式的概念来定义的，他认为是国情的不同，产生的悲剧形式之不同。细究起来，悲剧既可以视为戏剧的内容，又可视为戏剧的形式要素的。如果说某一戏剧写的是谁和谁之间发生了怎样的悲剧的话，自然它就只能作为内容的范畴；而只把“悲剧”作为其

---

<sup>60</sup>蓝凡《中西戏剧比较论》，学林出版社，2008年，第479-480页

中的一种必要要素添加到原来的戏剧样式中，那么它改变的就只是原有戏剧的写作或者演出的形式，而脱离了内容的范畴。本文就是将悲剧的要素作为后者来处理的，带来的也只能是形式上的变化。

虽然中国传统戏曲的“大团圆”向西方戏剧的“悲剧”演进，已成为历史的必然，但这种转变也并非是一蹴而就的，呈现出一定的过渡性。而且受历史条件的限制，使得“五四”时期的理论和创作呈现出一定的脱节。作为“五四”时期新剧最早的尝试者——胡适，在《终身大事》里，刻画了一位追求爱情自由、婚姻自主的田亚梅女士，她生活在就家庭里面，虽然受到父母的百般疼爱，但同时也受到父母封建迷信思想的逼迫，差点牺牲掉自己的爱情，被剥夺了作为人的起码的权利，最终在陈先生的鼓励下，勇敢离家出走，与陈先生追求自由、无拘无束的爱情。这部作品可以说多少是收了易卜生的影响的，而且从田亚梅出走这一事件上看，我们也不难看到挪拉的影子。只是其中的悲剧意味还是不够强烈，剧作缺少对田女士人性被压抑方面的深层剖析，反令田亚梅的出走带有一定的喜剧色彩，是浸透着传统戏曲的“团圆”模式和悲情悲剧的影子的，田女士的遭遇，充其量只能算是生活中的“不如意”，谈不上“苦难”，也看不到她挣扎的迹象。或许《终身大事》可以被认为是中国现代第一部具有西方戏剧特征的戏剧，但无论是剧中的人物及其命运，还是剧本单一的结构很难称作是真正意义层面上的西方悲剧。新文学工作者们，在理论，不仅大力翻译外国有关悲剧的作品，而且也发表了很多原创性的、关于悲剧的独到见解，然而，遗憾的是，他们的种种主张最终却未能完全落实到创作之中，造成了理论上的成熟与创作上的“贫困”并存的尴尬局面，这就使得“悲剧”文体在“五四”时期整体上的落后，虽有“过渡”的迹象，却无蜕变的实质。

### 本章小结：

晚清以来的中国社会，动荡不安，人心惶惶，变法图强成为中国人的自觉追求。但变法之事绝非一蹴而就，只能步步为营。戏曲以它的通俗性，受到改良者欢迎，成为启迪思想的有利武器，却因受制于社会的落后状况，虽然经过了上一时期的戏曲改良运动，但似乎成果不显著。随着社会危机的加深，需要新一轮的思想启蒙运动，这首先表现在文学上。中国新文学的发生，不仅仅是文学内部规律演变的结果，更大程度上是受了外来思潮的刺激而出现的。“五四”新文化运

动作为新旧文化的转折点，显示出极大的开放性和包容性，吸收了众多的文化流派，并汇聚成不同的思潮，对中国文学产生了很大的影响，社会达尔文主义的广泛流传，促成了中国现代戏剧形式的转变，新的新剧小说的酝酿，使得戏曲（戏剧）这种文体在“五四”那个异样的时代，熠熠夺目。

戏曲最显著的特征，就是它千百年来形成的固有的程式化和虚拟性，然而，无论是它程式化，还是它的虚拟化，都是封建社会的农耕文明的产物。到了近代，中国自给自足的农耕文明受到西方工业文明的撞击，固有的生活方式也在潜移默化中发生了改变。戏曲程式化的模式，已很难满足当时人求新求变的心理诉求，他们自觉掀起戏曲的改良，来推翻旧戏曲的体系，从而建立全新的、与西方接近的戏剧体系。在这个探索的过程中，他们认识到旧戏曲体系是建立在“唱念做打”的四功基础之上的，要摧毁这种体系，必须从戏曲的“唱”着手，冲击唱腔的传统套路，实现“唱”、“白”的分离。同样是诞生之初集“诗乐舞”一体的西方戏剧，何以一早就实现了古典向现代的转变，这的确引人深思。同时，西方戏剧的音乐又具有怎样的特征，与戏曲的唱腔有着怎样千丝万缕的联系，又有着怎样的区别，这都是亟需解决的问题。中国古代戏曲的辉煌，以元曲四大家的成就为代表。然而细究起来，基本都是才子佳人模式的爱情剧，虽然其中也有一定的悲剧要素存在，那么这些能不能成为西方戏剧里最为人称道的悲剧，引起了很大的争议。有的认为，这些充其量只是具备了悲剧要素的悲情剧，算不上真正的悲剧，有的认为，这些是悲剧，是不同于西方悲剧的悲剧类型，是能够与西方悲剧相提并论的伟大艺术成就。前者的呼声始终高于后者，中国的戏曲里面缺少悲剧，是因为中国人不敢面对惨淡的事实，不敢正视现实生活里的种种悲剧情形，才躲在戏剧的“大团圆”结局里自欺欺人。对悲剧精神如此集中的自觉追求，在戏曲史上还是首次。严格来说，“五四”时期，旧有的戏曲体系也未能完全终结，新的体系也只是在酝酿之中；随着社会的进步，虽然悲剧的形式不断改进，但是对经典悲剧的定义、内涵基本一致。新文学者不断尝试悲剧的创作，但始终未能产生真正的悲剧，只担当了从“大团圆”向“悲剧”形态的过渡桥梁，理论与实际的分离，使得一部分人对引进的西方悲剧产生了怀疑，不得不重新思考中西悲剧在时间上的这种“错位”，到底是戏曲悲剧性要素的变体，还是西方悲剧的再现。但真正的具有西方悲剧意味的新剧形式，是三十年代曹禺的“四部悲剧”的问世。

## 4 后“五四”时期的崭新新剧形式

晚清以来的中国戏剧形式，在不断的探索中，逐渐发生蜕变，而经过了“五四”新文化洗礼的中国戏剧，也在不知不觉中加快了其前进的步伐。虽然“五四”期间，戏剧并没有完全摆脱旧束缚而摇身变为西方一样的新剧，但是却给新剧的发展营造了最佳的氛围，也创造了更为广阔的天地。

### 4.1 后“五四”后的戏剧发展概况

晚清以来的戏曲改良运动，创办了大量近代的报刊、杂志，同时翻译西方各国优秀的文化、文学，尤其是小说、戏曲，继“小说界革命”之后，对戏曲的推崇远远超过小说，借此宣扬戏曲特有的济世救民的作用，发出以戏曲改良为发端，今儿改良全社会的、振聋发聩的时代强音。同一时期，受西方演剧思潮的启发和刺激，仿照西方的现代文明剧舞台，改造和新建了一批新式剧院，一扫晚清以来戏曲的颓风败势。期间最大的成果恐怕就是这些西式剧场的兴起，让普通民众也能欣赏到编演的时装新戏。理论上的首发，也让这些发起者成为戏曲改良的先驱。然而我们必须承认的一个事实是：理论上，受外来思想的影响，已有相当成熟的见解；而在实践上也可以将外国有名的、影响较大的剧目搬到中国新式舞台上表演，很大程度上深化了戏曲的改良（京剧的改良便是一个极好的例子），催生了中国早期话剧——文明戏，并以此为基础组建了各种各样的新剧团体，繁荣了江河日下的戏剧界，弥补了中国戏剧的“荒芜”之境。然而这诸多成就的背后却也埋下了祸患，使戏剧面临更加严峻的形势：当时的剧本，一方面源于对西方各国戏剧的翻译，另一方面源于古代戏曲流传已久的传统剧目的改编，使得戏剧舞台上缺乏原创性的新式剧本。虽然整体上戏曲在文明戏的诱导和启发下，呈现出一派繁荣的景象，却始终难以摆脱掉“原创剧本饥荒”的命运。

而“五四”时期，中国的戏剧界虽然比晚清的情况有了一定的好转，也出现了一批具有西方戏剧模式的剧本篇目，但毕竟新式的剧本在中国刚刚诞生，基础还不稳固，发展尚不成熟，甚至还保留着某些幼稚荒唐的成分。而且同晚清一样，戏剧领域最大的成就，仍然停留在戏剧的理论倡导方面尤以新文学同人自觉地以《新青年》为自己的文学阵地，向戏曲保守阵营的发难为代表。前者以胡适、傅斯年、周作人等为中坚分子，后者主要以张厚载、马二先生等旧戏的拥护者为代表。双方曾就中国旧戏的优劣，以及戏曲中的音乐、美术、悲剧等要素，展开长

期的论战。

分析起来，这一时期的戏剧创作，大都是受了挪威的现实主义戏剧家——易卜生的社会问题剧的影响，但是模仿的痕迹十分突出，创作依旧显示出积弱积贫的迹象，理论与创作脱节的矛盾仍然是戏剧的主要矛盾。其中的缘由，恐怕要从新剧倡导者的身份认同说起了。无论是晚清的梁启超还是陈独秀，他们虽然都有着极大的影响力和号召力，但说到底，他们都不是专门从事戏曲、戏剧研究的人，他们的主张都是为了各自的政治目的服务的，对旧戏曲的认识就难免会以偏概全，而对刚刚介绍引进来的新剧，又有着相当的局限，总体是对它们一知半解，穗儿期间也出现过汪笑侬、郑正秋、王钟声、任天知等一批文明戏的“专人”，也出现了短暂的辉煌和繁盛，但很快就衰落下来，被人淡忘，广为流传的，却反而不及陈、梁等门外汉的理论倡导。到了五四，情形也是一样，对戏曲改良呼声最高的，也是胡适、傅斯年、周作人、刘半农、钱玄同等戏曲的“门外汉”的理论主张，对旧戏有着浓厚积淀的王国维、张厚载、冯叔鸾，还能对旧戏做出比较中肯的评价，却因为支持旧戏，被冠以“保守”的恶名，这在“五四”那个全盘废除旧文化的时代，是足以被新文学废除旧戏的呼声所淹没的，同时，创作了新式剧本的欧阳予倩、陈大悲、汪仲贤、熊佛西等人，影响不及前者，只是到了“五四”之后，随着创作剧本的增多，排演的增加，他们才逐渐声名大噪，而一直掌握了话语霸权的胡适等人才渐渐退出戏曲舞台，让位于这批专门从事戏剧的人。

正因为如此，“五四”之后的戏剧才迎来了新局面。五四时期，一度慷慨激昂、猛烈抨击旧戏的激进者们，此时也开始放弃在一贯的“旧戏一无是处”的狭隘看法，认为旧戏应该是进行有保留的改良，似乎才更合乎戏剧本身的发展过程。周作人在前期曾对旧戏提出抗议，之后，他一改往常凌厉浮躁之风，认为：“有的改良只是一种淘汰作用，把旧剧中不合理不美观的地方改去，其余还是保留固有的精神，并设法是他调和，不但不去毁坏他，有些地方或者还当腐旧才行”<sup>61</sup>这种新局面的出现，首先是因为戏剧参与者身份的变化。钟情于戏剧艺术的欧阳予倩、陈大悲等人，从理论到舞台的实际演出，他们都迅速占领了戏剧领域，身份的错位，带来了戏剧性质的变化，戏剧也由“门外汉”的性质转而变为专业性极强的戏剧，这是戏剧形式演变不可忽视的外因；创作上，从胡适的《终身大事》到欧阳予倩的《泼妇》都带着很强的政治和社会功利性，艺术性较弱，戏剧就像

---

<sup>61</sup> 周作人：《中国戏剧的三条路》，《东方杂志》1924年第21卷2号

跛足的少年那样，拖着艺术的残肢，一瘸一拐地偏离开艺术的常规轨道，走向极端。而到了此时，戏剧开始呈现出背离政治的倾向，艺术性增强，这突出地表现在“爱美的戏剧”的提出，以及相关团体的出现，及其机关刊物的创办，都给新剧注入了新的活力，使戏剧成为既不同与古典戏曲，又超越文明新剧，既借鉴西方又与其截然不同的新的新剧样式，可以视为五四之后，戏剧形式的又一高潮，为二十年代中期的国剧运动，奠定了基础，开辟了新的道路。即是对“五四”成果的总结和深化，又是对它的棘齿城和发展，其在文学史上的重要性，尤其是在戏剧史的承前启后的过渡性上，不亚于“五四”。

## 4.2 陈大悲及其爱美的戏剧

陈大悲作为中国早期的戏剧演员，早在东吴大学求学期间，就参加了学校的演剧活动，后来加入文明戏班，成为春柳社的一员。1910年进化团成立以后，开始新剧的演艺生涯，随着春柳社的解散，他也转向对爱美剧的精心探索。他关于爱美剧的主张，得益于他早年参加的文明新剧的演出活动，正是因为对旧戏、新剧都有深刻的了解，又时常登台演出，使得他的主张更客观、更有说服力。他关于爱美剧的主张，见于1921年4月出版的《爱美的戏剧》一书，也是“五四”的高潮退却后，比较有影响的一部戏剧专著，不仅在理论上倡导爱美的新剧，而且在舞台实践上也积极贯彻理论上的诸多主张。并于同年5月，集合了矛盾、欧阳予倩等人，在上海组织了民众戏社，之后又发起了北京实验剧社。第二年，又与蒲伯英一起将民众戏剧社扩大，并改名为心中华戏剧协社。在书中，他以平静的心情、客观的姿态，反思了晚清到“五四”以来，旧戏作为批判的对象，有其合理性，那些曾经独占鳌头的文明新剧，经历了短暂的黄金期，很快就走向衰微，他着力挖掘衰落的深层原因，他把这些作为意境爱美剧的出发点，正所谓“前车之覆，后车之鉴”，他的爱美剧也因此而显示出了与之前的新剧截然不同的形式。他在对旧戏和新剧的双重批判中，为爱美剧找到了合理的存在依据。他认为旧戏的衰落，不仅是时代使然，更是旧戏自身不可能避免的局限性导致的：旧戏的演员一味地模仿前辈的动作，缺乏自己的独创性，个性的缺失导致演员都成了“模仿的机器——与留声机一样”<sup>62</sup>陈陈相因的教条式学习、练习（吊嗓子）使旧戏的发展受到阻遏。不但旧戏如此，就连后来的文明新剧也面临同样的困境，

---

<sup>62</sup>陈大悲：《爱美的戏剧》，上海书店出版社，2011年，第74页

而它的衰微，显然比旧戏要复杂得多。既有环境的因素，又有演员主观意志的薄弱原因，最重要的是文明新剧内部组织构造不够完备，比较松散。

他所谓的“爱美的”是 Amateur 的音译，是业余的意思。“爱美的戏剧”，自然也就是业余演员演的戏剧，是与职业戏剧相对的，虽然两者的性质有所不同，但对于人生的意义，对人价值观的指引没有区别，所以它的目的不是要将职业的戏剧打倒，而是要让它尽可能成为平民化的东西，“爱美的”和“职业的”互相牵制，最大限度地保持戏剧的艺术性。任何戏剧的成功与都，很大程度上取决于从事戏剧的人的努力程度，爱美的戏剧家也一样。这样，为了避免重蹈新剧的覆辙，就爱爱美的戏剧家提出更为全面的要求。

首先是要正确的艺术观。爱美的戏剧要有正确的艺术观，如此才能对自身的责任和义务有着清醒的认识，明确它以营利为目的的性质，对过去，尤其是“五四”时期的完全“为人生”、偏离了艺术原则的戏剧，给以矫正。艺术不是一成不变的，但却时时需要在艺术与人生之间，保持均衡。而中国古典戏曲更多的不是“伶人”口中唱词，多数是作为统治阶级的附庸而存在，其表演也只能作为统治阶级的消遣娱乐，来拿身份都无法得到认同的古代社会，所谓艺术观对戏曲的表演者而言，都近乎奢谈。

其次是关于剧本方面，任何从事戏剧的人，都应该对戏剧的文学有较高的钻研，这是爱美的戏剧家“不甘心居于职业的戏剧家之下”<sup>63</sup>的必要手段。爱美的戏剧家，要想得到社会的认可，就要多创作属于自己的剧本，决不能只依靠那些现成的剧本，而且在剧本的选择上，不能饥不择食，他为此提出了选择剧本的四个标准，保持剧本与文学的近亲关系。在关于剧本的体认上，现代戏剧与戏曲有着相似之处，但同时增加了戏曲的剧本所缺乏的要素，剧本里唱的要素减少，对白和独白渐多，甚至成为剧本的主体，显示出比戏曲剧本更多的生活化趋势。

第三，关于戏剧的舞台布景、服装、脸谱和化妆术方面，都要严格与旧戏和新剧区别开来，形成独特的“爱美剧的体系”。戏曲的布景充其量就是“一桌一椅，一人一茶”的简单模式，更谈不上戏曲精神可言。但爱美剧的倡导者们却认为“布景是一出戏底衣服。一个人穿衣服必须与自己底身份相称。一出戏底布景也必须与这出戏底精神一致”<sup>64</sup>布景作为一出戏的门面，起着引领作用，无论采

<sup>63</sup>陈大悲：《爱美的戏剧》，上海书店出版社，2011年，第26页

<sup>64</sup>陈大悲：《爱美的戏剧》，上海书店出版社，2011年，第120页

取现实主义的布景、浪漫主义的布景，还是象征主义的布景，都要充分把握戏的精神，弄清楚它是悲剧、喜剧，还是正剧，否则极易犯错，给人以“莫名其妙”、“哭笑不得”之感。不仅布景要与戏剧的精神一致，演员的服装也要与其保持一致，这就要求演员在上台之前就要弄清所扮演的人物的身份、地位、相关遭遇，造成此种遭遇的环境（包括自然环境和社会环境），只有对这一切了如指掌，才能保证服装与戏的和谐统一，既要避免张冠李戴，也不会给人以矫揉造作之感。戏曲演员的脸谱重在色彩的分辨上，白脸、红脸、黑脸等等吧不同性格的人物类型，所以只追求颜色的不错，极少顾及妆术上的细节，更不会有人研习这种“下等人的活计”，爱美的戏剧家却认为，脸谱与化妆，也需要慎重切区别对待，因为化妆不是演员上场前的“抱佛脚”，需要有专门的戏剧家专门研习，这样才不会让台下的演员捧腹大笑。它是一种融合了多种艺术门类的技巧，这与传统戏曲中的脸谱有着天壤之别，与化妆术相比，脸谱不再作为评判人物忠奸善恶的唯一标准，其功用性逐渐弱化，而且也变得不合时宜，它是融合了戏曲脸谱的某些内涵的“中国式妆术”。这也是爱美的戏剧，超越旧戏程式化的脸谱和现代化妆术之处。

最后，关于演员及组织和排演方面。中国梨园素来有“捧角”的传统，一旦作为被捧的对象，这会使演员感到无上荣光，不仅可以在上层颐指气使，而且在所在的戏班耀武扬威，而其他的配角也只能望洋兴叹了，甚至作着端茶送水的杂货，同时还要忍受主角的冷眼旁观。表演唱上，主角可以尽情发挥，配角却要低调收敛，不能给人以“抢风头”的罪名，受到同行的排挤，甚至断送了自我的前程。所以，演员的选择就是一件极为重要而困难的事，因为既要保证演员对演剧事业有足够的热情你，又要充分挖掘演员的表演天赋；既要求要能适时进入角色，融入角色，又要保证能从角色中出来，有自己的个性；既要求演员能独立思考角色，有要求他们有团队精神，懂得演员通力合作才能演好的事，不要为“主角”和“配角”而明争暗斗；演员既要有姣好的容貌，符合扮演人物的气质，又要有较高的资质，不会因为忘记台词而影响演出。至于组织和排演，就需要一位相当有舞台经验的戏剧家河舞台方面的知识，较强的组织能力，有能够掌握全局飞和手段，是由全部的演员选出，在演员中有较高的声望，能够得到演员的一致认可，对每位演员都有清楚而客观的认识，这样，他发号施令，才具有不可违逆性，获得演员的绝对服从，本着对全局负责的态度，而不去斤斤计较个人得失，

甚至要牺牲自己在舞台上的演出，从演出的排练，到演出结束，都要发挥他的作用，因为只有“有了一个胜任的舞台监督，爱美的剧社才有好结果，才能从事于各种艺术底结晶”<sup>65</sup>

由此可见，陈大悲戏剧形式的探索，主要集中在戏剧的外部要素，从演员到组织原则和排演等，但极少涉及戏剧的内部要素，如戏剧的音乐、美术等，但对戏剧新形式的形成有着极大的推动作用。

### 4.3 国剧运动

国剧运动的提出和发起，都不是偶然的，不仅是陈大悲“爱美剧”的延续，更是“五四”戏剧的进一步反拨和继承，他的呼声要远远高于“爱美的戏剧”运动，它的参与者范围比前者要大得多，影响自然要比前者更大，在民族戏曲的传承方面意义和作用也更加突出。它的发起人，同爱美剧的发起人一样，都是在戏剧领域取得一定成就的专门人才（可以说这是“五四”后，戏剧从事者的一个显著的变化趋势），他们不进熟悉传统戏曲，而且大多为留学欧美的学生，因为有着切实而广泛的异域生活经历，所以对西方戏剧的把握更为精准，比之前任何一个时期的参与者都显示出更强的专业性。余上沅、赵太侗、熊佛西、张嘉铸等人，留学期间不仅常常进出于戏院之间，而且还亲身参加各种的演剧活动，尤其在组织民族传统戏曲《贵妃醉酒》时，获得成功，各演员也一夜成名，他们从中受到鼓舞和激励。这批留学异域的青年戏剧家，在回国之后，迅速掌握了本国的戏剧话语权，占领了相当部分的戏剧舞台。他们发起国剧运动的想法，受到“爱尔兰戏剧运动”的影响，决心走出一条既与传统戏曲不完全一致，又不同于西方戏剧的形式，复兴已经衰落下来的新剧文体。他们希望能够在传统戏曲和西方戏剧之间，架起一座贯通中西的桥梁，为此他们提出了“国剧运动”的主张。也就是说，在他们的观念和体系当中，中国的心情和西方的戏剧，是两个重要的支撑点，支撑起整个国剧的框架。他们认为中国戏曲的是“写意性”的，西方的戏剧是“写实性”的，故而中西戏剧的差别，基本上就集中在“写意”与“写实”的差异，两者的矛盾性就在于两种表现手法的冲突性上。而与上一时期最大的不同，就在他们对戏剧艺术性的追求上，他们提出更加明确的“为艺术而艺术”的口号和戏剧观，他们青睐于“国剧运动”，其出发点集中在对一下三方面的批判上：

---

<sup>65</sup>陈大悲：《爱美的戏剧》，上海书店出版社，2011年，第37页

其一，也是最重要的一点，是对“五四”彻底批判旧戏的一种反观，是“他们从艺术的角度，以客观的态度来看待传统戏曲，这显然是对五四否定传统的矫枉过正的一种救赎。这种救赎还表现在他们能够从接受西方戏剧的一边倒的趋势中做出冷静的审视”<sup>66</sup>具体而言，对“五四”的反拨，主要集中于两点：一是“五四”时期，对中国传统旧戏作为无用之物的评价，提出了抗议，比较客观地分析了戏曲的优势，得出结论，虽然不乏落后之处，但独到之处也不容忽视；二是，“五四”时期广泛流传的易卜生式的“家庭问题剧”不应当成为戏剧领域的“一支独放”，因为这种现实主义的戏剧有很大的局限性，“社会问题剧”存在与否，全仰仗这些“社会问题”的存在与否，一旦问题不存在了，这些剧作便消失无遗，这种“唇亡齿寒”的尴尬处境，使得戏剧的存在和发展都面临严重的危机，这是国剧运动者最为深刻的反思。也是超越“五四”戏剧改良之处，他们在无意间动摇了“五四”至尊的史学地位。

其二，是对“五四”高潮退却后，陈大悲等人开始对的“爱美剧运动”进行反思，虽然早在陈大悲之前，汪仲贤就发表了类似的看法和主张，认为演剧应该是不受商业资本的制约，不以营利为目的，全凭志趣相投的、有着丰富的舞台经验的部分人组织在一起，现成独立的剧团，既模仿西洋的业余的戏剧，又模仿东洋人的新演剧运动。在他们看来，既然是独立的剧团，首要的是要追求戏剧性质的纯洁性，保证戏剧的独立性和较高的艺术性，而且能最大限度去吸引观众看戏，时刻想着扩大戏剧的欣赏范围，体现它的平民性特征，从而很快赢得社会的认可。它的非职业性质，既可以看做是它自身的有点，又可以看做是它的缺点所在。有点，是说能够最大限度地发挥演员的演剧水平，而不受于诸多条条框框的限制，表演可以更加灵活多变，采取演员喜欢的方式。缺点是，作为非职业的戏剧团体，决定了它对演员自身修养要求不高，要低于职业剧团的演员，这样就不利于演员自身素质的提高，往往容易出现固步自封的情况。基于这些弱点，陈大悲自己也在后来作了一番修正，所以在国剧运动中，也表现出了积极参与的姿态。国剧运动对爱美剧的认识是客观的、有价值的，所以才能在一段时期内获得广泛的支持，不仅有陈大悲等人的加盟，更有新月派诗人的大力扶持。

其三，是对传统戏曲（文化）的一种批判式反思。“五四”及其后来的“为人生”的文学、“为人生”的戏剧，都是与中国一直以来的现实主义文化传统一

---

<sup>66</sup>谭为宜：《戏剧的救赎——1920年代国剧运动》，人民日报出版社，2009年版，第4页

脉相承的。中国的文化向来是功利性压倒艺术性的，文学总是用来“兴观群怨”的，戏剧作为文学的一种，自然是不能例外的。然而国剧运动批判的，正是这种“戏剧工具论”，它要摒弃这种自古就有的“文以载道”的文学传统，戏剧作为文学中极其重要的环节，首当其冲。他们认为，戏剧作为艺术的一种，应该更多的追求自身的艺术性，更应该摆脱为人生的狭隘牢笼，而追求纯粹的艺术形式。他们执著地探索更好的艺术形式，而这种探索里就包含了向民族文化复归的倾向，也是遭到后人诟病的地方。传统戏曲在五四的大力批判下，眼看就要衰微了，却又在国剧同人的努力下卷土重来，重新焕发出生命活力。

国剧运动，对“五四”、“爱美的戏剧”，以及中国戏剧的传统都做了深刻的反思，本来想对“五四”的矫枉过正做出救赎和反拨，在不知不觉中走向另一种极端，一边批判着“为人生”的戏剧，一边又偏颇地走向“纯艺术”的一端，使得戏剧从纯写实的泥潭，陷入纯艺术的漩涡，从易卜生的问题剧走向王尔德的唯美剧，它的很多主张，大都在宏观层面，缺少具体可行的戏剧形式的探索，就像空中楼阁一样，徒有华丽的外表，却又那么不切合实际；理论因为被架空而失去了存在的合理性。而且他们提出的国剧，是认为“中国人对与戏剧，根本上就是要由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”<sup>67</sup>由此可以看出，他们的主张大都集中与戏剧的内容方面，更多的是强调“中国材料”（解决的是演什么问题），而形式（怎么演的问题），却似乎稍有重视不足的嫌疑。音乐作为戏剧中极其重要的元素，是区别于新剧和旧剧的一个很有参考价值标准，但国剧诸人却将其暂时搁置，直到运动终结，也没有得到很好的改良，其不彻底性可见一斑。惟其如此，才给运动招来了批判之声，其中最具代表性的是向培良的《论国剧运动》。他在书中，否定了国剧的基础——旧剧程式化的艺术片面性，认为旧剧是我们卑劣的民族的精神的产物，所以“改革的不可能，也无改革这必要，只有全部推翻”<sup>68</sup>纵观整个国剧运动，虽然焦点多集中在戏剧内容的变更上，而鲜有戏剧形式上的具体而微的变化，有重内容轻形式的嫌疑，但是国剧运动自有它的价值和意义：它契合了当时中国戏剧的发展现状，给新剧的发展和走向指明了某种可能性，对传统戏曲的继承发挥了不可替代的作用。其参与者数量、专业性都远超前人，这为后来的新剧提供了积极有益的借鉴。正如香港文学史家司马长风在

<sup>67</sup>余上沅：《国剧运动·序》，《国剧运动》，新月书店，1927年，第1页

<sup>68</sup>向培良《论国剧运动》，张余编《余上沅研究专集》，上海交通大学出版社，1992年第67页

书中所说的那样：“自那以后剧作家辈立，数量的扩展，质量的提高都一日千里”<sup>69</sup>即便如此，国剧运动在现代文学史上也不过是个生不逢时的、充满悲剧色彩的历史存在物。如果说，“爱美剧”运动，关心的主要是具体的戏剧细节的话，那么“国剧运动”则更关心的是以前各个阶段的戏剧主张以及批判的倾向性，尤其是五四新文化运动之后的。它的这个悲剧性，恐怕更多的是缺乏某种具体可行的操作性。

## 本章结论：

“五四”以来的中国戏剧形式，发生了很大的变化，从陈大悲的“爱美的戏剧”开始，到余上沅、熊佛西、赵太侔等人发起的“国剧运动”，中国的戏剧从单一的传统样式逐渐走向中西融合的多元化，对戏剧的传承和外来文化的借鉴，都发挥了极大的作用。但戏剧形式的探索毕竟不能戛然而止，既然艺术形式的追求是无止境的，那么戏剧形式的探索也应该是无止境的。中国的新剧尚处在不断的演变、深化之中，不断有新的戏剧形式诞生。1930年3月在上海成立“中国左翼作家联盟”，形成了统一的革命文学组织，鲁迅在大会上做的题为《对于左翼作家联盟的意见》，被视为“左联”的指导思想，围绕在这个组织的领导和思想的指导下，于同年8月，集结了艺术剧社、南国剧社、戏剧协社等七个剧社，联合组成了“中国左翼剧团联盟”，于1931年1月改名为“中国左翼戏剧家联盟”，起草并通过了其纲领性文件——《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》，开始了无产阶级戏剧运动。“剧联”的前身是上海戏剧运动联合会，明确了联合会的任务是，宣传戏剧，扶持新剧，反抗戏剧暴力。不管是联合会，还是剧联，都是特殊时期政治的产物，却也是戏剧自身发展的必然。30年代也是中国戏剧全面走出国门，走向世界的时代，20年代开始，梅兰芳就外访日本等国家，30年代，他又多次出访欧洲各国，俄罗斯、法国、英国等，都留下了梅兰芳一行人的足迹，不仅将中国的国粹——京剧介绍给外国友人，而且也接触、学习了多元化的新剧艺术，形成了自己独特的新剧观、表演观，成为与斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系相齐名的世界三大体系之一的梅派。斯坦尼斯拉夫斯基体系主要是针对话剧而言的，它是模拟现实的场景，创造生活幻觉的话剧表演体系，核心范畴是他提出的“体验”、“第四堵墙”，因而又被称为“体验派”。布莱希特体系，与前

---

<sup>69</sup>司马长风《中国新文学史》，转引自张余编《余上沅研究集》，上海交通大学出版社，1992年版

者相反，志在推倒这“第四堵墙”，使演员与观众可以发生意识上的交流，即演员与角色的“间离效果”，他的表演体系更多的采用“间离方法”或者称“陌生化的方法”，要求演员与角色的高度融合，同时又能够超越角色、“凌驾角色”、饰演角色。而梅兰芳则以绝佳的扮相、优美的台风、婉转妩媚的唱腔，形成了“体验派”和“间离派”不同的京剧表演体系，从舞台实践和理论上都能自成一家，代表了中国戏剧的最高成就。随着民族危机的加深，1936年“左联”解散以后，提出了“国防文学”，后“剧联”也相继解散，在“国防文学”的口号下，团结各路爱国剧人，开展戏剧的救亡活动，后来遭到国民党当局的禁演，“《赛金花》事件”轰动一时。“七七事变”以后，中国的抗日战争全面爆发，“国防戏剧”也应时变为“抗战戏剧”。从“国防戏剧”到“抗战戏剧”，是政治形势演变的结果，为当时的抗战做了舆论准备和宣传的手段，是特殊时期的特殊产物，虽然戏剧的政治功利性占压倒性优势，艺术性黯然失色，但却作为新的戏剧形式，丰富戏剧这一领域，是现代戏剧形式成熟的重要一环。

## 结语

“现代化的过程吧是一个自发的自然过程，而是在一定的社会关系中，借助一定的群体互动而实现。现代化是一个社会资源与群体利益再分配的过程，社会各界才能在现代化变迁中扮演的角色势必的不同的”<sup>70</sup>既然存在资源和利益的重新分配，就必然会有混乱、痛苦和牺牲的惨痛代价，必然会带来一些历史无法抗拒的负面效应，例如原有社会经济结构的解体，统一的政治秩序的混乱，个人价值观和信仰的坍塌，以及个人安全感的丧失，但现代化带来的不单单是绝望，更是希望：在西方的冲击与中国传统文化的张力场中，种种要素彼此重新分化组合，形成一种更为复杂，张力更大的磁场，在这种格局下，戏剧的现代化进程也就显得颇合时宜，即便在当代人的眼中，它对文学史的现代性的推动也不容小觑。

正因为现代化的转型是多层次、多方面的，所以注定了过程不会是一帆风顺的，所以必然会要求政治、经济、文化和社会方方面面并驾齐驱。戏剧作为文化的重要环节，自觉或不自觉地参与了这一现代化的构造和转型，拉动了文学史现代化，故而在文学史上的地位也随之提升、膨胀。尤其是经过五四洗礼的新戏剧，其重要性总是不言而喻的。当代人都给以极高的评价：新剧为“中国现代话

---

<sup>70</sup>许纪霖、陈达凯：《中国现代化史》第一卷，上海三联书店，1995年，第18页

剧的作者提供了新的，又是广阔的新剧想象空间与戏剧艺术探讨的可能性。尽管这一时期的话剧向传统戏曲寻求资源尚未成为自觉的努力，但五四先驱者对传统戏曲文学史地位的重新评价，对提高戏剧的现实地位仍然是一个积极的推动，这自然也是为现代话剧创造与发展开辟了道路”<sup>71</sup>中国戏剧家的努力，还突出地表现在对小剧场的倡导，“建立了不同文明新戏的话剧体制，使中国的话剧走上了正规化、专门化与科学化的道路，更为重要的是，提出与建立了一整套新的戏剧美学原则与表演体系和模式”<sup>72</sup>

新剧（亦称文明戏），从1907年萌生到1908年衰落，不过是很短的时间，但它却在中国现代话剧的发展史上，有着十分重要的地位。它的衰败的确是让后人引以为戒，同时它也为以后中国现代戏剧的发展奠定了重要基础，起到了“承前启后”的作用。“‘五四’文学革命以后，中国戏剧改革又在形新实旧的文明戏的基础上重新起步”<sup>73</sup>“然而在另一方面，随着中国社会的急剧转型，这些戏曲或是精神内涵背离现代准则，因而被视为糟粕；或是艺术表现又曼妙之处，但已不适合现代生活节奏，因而无法普遍地搬演，只能奉为仔细品味的经典，这样一来，戏剧革命就提上了日程，而且决定了这将是一个极为复杂的、更为艰巨的历史任务”<sup>74</sup>但是中国戏剧起步较晚，而此时的欧美已经较为悠久的戏剧历史，在建设新剧的过程中，不能不借鉴他们的优秀成果和经验。这些中国化了的戏剧，是超越古典戏曲和西方戏剧本身的，后来史家的评价也基本上是合乎历史真实性的。

---

<sup>71</sup>钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京大学出版社，1998年7月，第168页

<sup>72</sup>钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京大学出版社，1998年7月，第171页

<sup>73</sup>程光炜、刘勇、吴晓东、孔庆东、郜元宝：《中国现代文学史》，北京大学出版社，2011年，第130页

<sup>74</sup>程光炜、刘勇、吴晓东、孔庆东、郜元宝：《中国现代文学史》，北京大学出版社，2011年，第119页

## 参考文献

1. 威廉·阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社，1964年版
2. 王德威：《被压抑的现代性——晚清小说新论》，宋伟杰译，北京大学出版社，2005年版
3. 严昌师：《辛亥革命与20实际中国社会》，湖北人民出版社，2008年版
4. 陈季同《中国人的戏剧》，李华川、凌敏译，桂林：广西师范大学出版社，2006年版
5. 醒狮《告女优》，《二十世纪大舞台》1904年第2期
6. 箸夫《论开智普及之法以改良戏本为先》，《芝罘报》1905年第7期
7. 丹纳《艺术哲学》，傅雷译，合肥：安徽文艺出版社，1991年版
8. 范伯群主编：《中国近现代通俗文学史》（上、下），江苏教育出版社，2010年版
9. 陈大悲：《爱美的戏剧》，上海世纪出版集团，上海书店出版社，2011年版
10. 曾凡安：《晚清演剧研究》，广州：中山大学出版社，2010年版
11. 徐慕云：《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社，2011年版
12. 刘方政：《中国现代话剧史论》，人民文学出版社，2009年版
13. 王国维：《宋元戏曲史》，南京：江苏文艺出版社，2007年版
14. 谢纳：《空间生产与文化表征——空间转向视阈中的文学研究》，北京：中国人民大学出版社，2010年版
15. 柯文：《在中国发现历史：中国中心观在美国的兴起》，中华书局，1989年版
16. 徐纪霖、陈达凯《中国现代化史》（第一卷 1800-1949），上海三联书店，1995年版
17. 浦江清. 悼瞿安先生[J]. 原载《戏曲》第一卷第三辑，1942年3月17日
18. 郑传寅：《中国戏曲文化概论》，北京大学出版社，2012年版
19. 孙楷第：《傀儡戏考原》上海上杂出版社，1952年版
20. 许地山：《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》，《小说月报》1925年第十七卷号外
21. 陆润棠：《中西戏剧的起源比较》，见《戏剧艺术》，1986年第1期
22. 王国维：《王国维论剧》，中国戏剧出版社，2010年版
23. 吴梅：《顾曲尘谈·中国戏剧概论》上海：上海古籍出版社，2011年版
24. 冯叔鸾：《啸虹轩剧谈》，上海：上海中华书局出版社，1913年版

25. 天繆生：《剧场之教育》，《月月小说》第2卷第1期
26. 张庚：《中国话剧运动史初稿》，《中国近代文学论文集》（戏剧民间文学卷），北京：中国社会科学出版社，1982年版
27. 欧阳予倩《谈文明戏》，《欧阳予倩新剧论文集》，1984年版
28. 《春阳社意见书》，《大公报》1907年10月15日
29. 周剑云《新剧平议》，《繁华杂志》1915年版
30. 李良材《甄别旧戏草》，《易俗杂志》，1913年版
31. 马森：《中国现代戏剧的两度西潮》，台湾文化生活新知出版社，1991年版
32. 王富仁：《悲剧意识与悲剧精神》，《江苏社会科学》2001年02期
33. 许道明.《中国现代文学批评史》.上海：上海古籍出版社.2005年版
34. 胡适：《文学改良刍议》.载于《新青年》1917年1月，第2卷5号
35. 胡适：《文学进化观念与戏剧改良》.载于《新青年》1918年4月15日，第4卷4号
36. 傅斯年《再论戏剧改良》.载于《新青年》1918年10月15日，第5卷4号
37. 张厚载《新文学及中国旧戏》.载于《新青年》1918年6月，第4卷6号
38. 傅斯年《戏剧改良各面观》.载于《新青年》1918年10月15日，第5卷4号
39. 鉴质：《东西方审美传统在戏剧中的反映》，《戏剧》1999年第3期
40. 张厚载：《我的中国旧戏观》，《新青年》“戏剧改良专号”，1918年10月15日，第5卷4号
41. 钱玄同：《新文学及中国旧戏》，《新青年》1918年6月15日，第4卷6号
42. 蓝凡：《中西戏剧比较论》，上海：学林出版社，2008年版
43. 张庚：《中国话剧史稿》，《中国近代文学论文集》（民间戏剧卷），中国社会科学出版社：1982年版
44. 胡适：《终身大事》，《胡适作品集》台北远流出版公司，1986年版，第464页
45. 张庚：《什么是戏剧》，《大众文艺》1940年11月第二卷3期
46. 郭克俭、刘正雄：《戏曲鉴赏》，上海教育出版社，2011年版
47. 李汉秋、李韵《关汉卿名剧赏论》，上海交通大学出版社，2010年版
48. 蒋观云《中国之演剧界》，《新民丛报》1905年3月20日第十七期65号
49. 周作人：《中国戏剧的三条路》，《东方杂志》1924年第21卷2号
50. 陈大悲：《爱美的戏剧》，上海书店出版社，2011年版

51. 谭为宜：《戏剧的救赎——1920年代国剧运动》，人民日报出版社，2009年版
52. 余上沅：《国剧运动.序》，《国剧运动》，新月书店，1927年版
53. 向培良《论国剧运动》，张余编《余上沅研究专集》，上海交通大学出版社，1992年版
54. 司马长风：《中国新文学史》，香港昭明出版社，1975年版
55. 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京大学出版社，1998年版
56. 程光炜、刘勇、吴晓东、孔庆东、郜元宝：《中国现代文学史》，北京大学出版社，2011年版
57. 陈思和《中国现代文学展望》[A]. 陈思和. 谈虎谈兔[M]. 广西师范大学出版社，2001年版
58. 宋宝珍：《残缺的翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》，北京：北京广播学院出版社，2002年版
59. 陈洁：《民国戏曲史年谱》（1912-1949），文化艺术出版社，2010年版
60. 焦尚志：《中国现代戏剧美学思想发展史》，东方出版社，1995年版
61. 张殷：《中国话剧艺术舞台演出史纲》，武汉：武汉大学出版社，2008年版
62. 董健、马俊山：《戏剧艺术十五讲》，北京：北京大学出版社，2012年版
63. 叶长海：《中国戏剧研究》，福建：福建人民出版社，2006年版
64. 陈白尘、董健：《中国现代戏剧史稿》（1899-1949），北京：中国戏剧出版社，2008年
65. 董健：《戏剧与时代》，北京：人民文学出版社，2004年版
66. 胡星亮：《现代戏剧现代性》，北京：人民文学出版社，2007年版
67. 贾志刚：《中国近代戏曲史》（1840-1911），文化艺术出版社，2011年版
68. 田根胜：《近代戏曲的传承与开拓》，上海：上海三联出版社，2005年版
69. 洪深：《现代戏剧导论》，《洪深论文集》第4卷，中国戏剧出版社，1959年版
70. 刘纳：《嬗变——辛亥革命时期至五四时期的中国文学》，北京：中国社会科学出版社，1998年版
71. [英]彼得·狄肯斯著，涂俊译《社会达尔文主义——将进化思想和社会理论联系起来》，长春：吉林人民出版社，2005年版
72. 徐半梅：《话剧创时期回忆录》，中国戏剧出版社，1957年版
73. 孙庆生：《中国现代戏剧思潮史》，北京大学出版社，1994年版

74. 田本相：《中国现代比较戏剧史》，文化艺术出版社，1993 年版
75. 左鹏军：《晚清民国传奇杂剧文献与史实研究》，人民文学出版社，2011 年版
76. 中国话剧运动史料编委会《中国话剧运动五十年史料集》（第一辑），中国戏剧出版社，1958 年版
77. 王哲甫：《中国新文学运动史》，傑成印书局，1933 年版
78. 李何林：《近二十年中国文艺思潮论》，生活书店，1940 年版
79. 田禽：《中国戏剧运动》，上海：上海书店出版社，1992 年版
80. 黄会林：《中国现代话剧文学史略》，安徽教育出版社，1990 年版
81. 魏绍馨：《中国现代文学思潮史》，浙江大学出版社，1988 年版
82. 马春良：《中国现代文学思潮流派讨论集》，人民文学出版社，1984 年版
83. 贾植芳：《中国现代文学的主潮》，复旦大学出版社，1990 年版
84. 乐黛云、王宁：《西方文艺思潮与二十世纪中国文学》，中国社会科学出版社，1990 年版
85. 黄伟宗：《创作方法史》，花山文艺出版社，1986 年版
86. 厨川白村：《文艺思潮论》，樊从予译，商务印书馆，1924 年版
87. 朱双云：《新剧史》，新剧小说社，1914 年版
88. 齐如山：《观剧建言》，京华印书局，1914 年版
89. 王梦生：《梨园佳话》，商务印书馆，1915 年版
90. 王瑶：《中国新文学史稿》，上海文艺出版社，1954 年版
91. 宋春舫：《宋春舫论剧》，中华书局，1923 年版
92. 张庚、郭汉城：《中国戏曲通论》，北京：中国戏剧出版社，2010 年版
93. 黄修己、刘卫国：《中国现代文学研究史》（上册），广州：广东人民出版社，2008 年版
94. [法]皮埃尔·布尔迪厄著，刘晖译《艺术的法则》，北京：中央编译出版社，2011 年版
95. 方维规：《文学社会学新编》，北京：北京师范大学出版社，2011 年版
96. 谭霈生：《戏剧本体论》，北京：北京大学出版社，2009 年版
97. 施旭升：《戏剧艺术原理》，北京：中国传媒大学出版社，2006 年版
98. 许金榜：《中国戏曲文学史》，中国文学出版社，1995 年版
99. 苏毅谨、胡晓军：《戏出海上——海派戏剧的前世今生》，上海：文汇出版社，2007 年版

年

100. 焦菊隐：《焦菊隐论文集》，上海：上海文艺出版社，1962年版
101. 《繁华杂志》（1914年第1期至6期）
102. 中国白话报》（1904年第5期至1904年10月24期）
103. 《文学旬刊》（1923年第4期至1925年第82期）

## 致谢

毕业论文的写作是一项极其繁杂的任务，从最初的选题到最后的成稿，都需要付出艰辛的努力，而伴随着这一任务的完成，我们也即将踏上社会，开始我们作为“社会人”的旅程。这项艰苦的过程，不仅带给我们痛苦，失落，同时也带给我们启发和自信。

论文的完成并不代表学习生涯的终结，更是一个新的历程的开始。回首三年的研究生生活，获益良多。博学多识的老师，教会我们研究的方法，带给我们投身学术和研究那种的孜孜不倦的精神启迪，在研究生的课堂上，我们得以畅所欲言，与老师进行面对面的交流；同学是我们一生的财富，是我们即将踏入的社会的最亲近的人脉，我相信一起走过三年学习生活的我们，一定能够在未来的社会生活中相互扶持，相互鼓励，共同成功，一起实现我们学生时代的理想。一路走来，老师和同学，是我们即将毕业时最想感谢的人。而在这里，我想特别感谢我的导师王平老师，从我入学以来就时刻关心我的学习和生活，并给我提出诸多建议，指导我进步。在此也谢谢各位任课老师，在他们身上，让我看到真正的学者风范，我相信，将来走向社会，我也一定可以秉持这份赤诚，以各位老师为榜样，淡泊名利，专心事业。谢谢这所给我提供了三年学习机会的母校和学院，同时也希望，用我所学，回报社会，让母校以我为荣。

## 个人简历

1987年12月出生于山东省寿光市。

2007年9月考入济宁学院中文系汉语言文学专业，2011年7月本科毕业并获得文学学士学位。

2011年9月考入中国海洋大学文学与新闻传播学院中国现当代文学专业，攻读硕士学位至今。

## 攻读硕士学位期间发表的学术论文

[1]在《兰州教育学院学报》2012年第五期第二十八卷发表论文《生命困境的寓言化写照——曹禺四部悲剧的“残忍”主题新论》（独立作者）

[2]在《攀枝花学院学报》2013年第3期发表论文《由“戏曲”转向“戏剧”——论社会达尔文主义对现代戏剧观念生成之影响》（独立作者）