

# 论中国话剧的现实主义传统

田本相

-

纪念中国话剧运动九十周年研讨会论文

## 论中国话剧的现实主义传统

田本相

(一)

现实主义，这几乎是一个用烂了的概念，特别是由于是由于西方现代派戏剧的再次输入和倡导，愈发显得现实主义成为一只“丑小鸭”。对现实主义忽然现代主义在中国话剧历史上的误解，几乎是一样的。把现实主义说成是中国话剧史上唯一的战斗传统，既显得笼统又缺乏具体的分析和评估；而简单地情绪地否定这样的传统，并不见得是一种理论历史研究的进步。把现代主义戏剧看成是最时髦似乎又是最先进的，起码说明对西方现代派戏剧中国话剧史所产生的影响及其兴衰缺乏了解，而由此导致对现实主义的鄙视，也是一种偏见。

不管现实主义概念是如何含混模糊，也不管人们对它是喜欢还是讨厌，中国话剧的历史，在很大范围和程度上，都是在这个术语的纠缠中艰难进行的。理论家、剧作家自觉或不自觉地在对现实主义的理解和体会中进行着理论思考和戏剧创作的。因此，当我们纪念中国话剧九十周年的时候，有必要对中国话剧的现实主义传统，重新给予科学的辨析和评估。由于现实主义作为一种理论思潮是从西方引进的特殊情况，也由于中国近现代的特有的国情和不同时期的历史情势，以及民族接受诸因素（包括民族文化心理、民族

文化艺术传统民族语言等)的制约,因此,使得中国话剧的现实主义有着它独特的形成和发展命运、独特的发展轨迹、独特的发展面貌和特点。伴之而来的,是它所特有的历史经验和教训。而这些,正是我们这篇论文要讨论的。

## (二)

过去,虽然我们给中国的古典文学、古典戏曲以诸种主义的概括,包括现实主义的概括;但现实主义作为一种理论思潮,是接受外来影响的结果。由于话剧是引进的外来艺术形式,便更突出了这个基本特点。甚至可以说,中国话剧现实主义,是西方现实主义戏剧思潮的一个支流,前者是后者在中国国土上的一种衍生发展的形态。

西方现实主义戏剧运动,在欧美戏剧史上,大约只有三十年的时间。它产生的动因、背景、路径,同中国话剧的现实主义是不同的。西方现实主义戏剧运动,肇始于左拉的自然主义对法国浪漫主义戏剧的挑战,也可以说,它是以反对浪漫主义戏剧而发动的,正如浪漫主义戏剧的反拨一样,欧洲戏剧思潮表现为一个逐次更迭的形式。左拉对浪漫主义戏剧和通俗的情节喜剧极尽攻击之能事。它反对浪漫派戏剧那种僵硬的戏剧模式,反对那种代表善恶类型的浪漫人物,反对虚饰的壮观的浪漫场面,反对陈腐的老套的情节设计。他说:“我期望剧作家在舞台上能塑造出取自现实生活、经得起推敲、有血有肉、不说假话的人物。我期望不再看到凭空杜撰的人物不再看到仅仅作为善恶象征、而对认识世道人心毫无价值可言的人物。我期望看到描写环境决定人物的作品,而人物的所作所为又能符合事理,符合各自的禀性。我期望剧作家不要再借助什么法术魔棒之类,刹那之间改变事件和人物面貌。我期望他们不要再讲那种令人难以置信的故事,不要添油加醋糟蹋正确观察所得,把剧本里原有的那些好东西也破坏殆尽。”(1)这一切都是针对浪漫主义戏剧而发的。真正成为西方现实主义戏剧奠基人的是易卜生,

他的《社会支柱》、《玩偶之家》等社会问题剧成为现实主义剧作的典范，并形成一整套现实主义创作方法和编剧技巧的体系。其后便是斯特林堡、布拉姆、霍普特曼、萧伯纳、契诃夫等，并由于萨克斯——梅宁根剧团、安托万以及自由剧场，特别是丹钦科、斯坦尼斯拉夫斯基等的现实主义戏剧演剧实践和演剧理论，使西方现实主义戏剧在欧洲戏剧史上形成一个高峰。当然，西方现实主义戏剧运动是在其特定历史发展阶段以及特定历史文化哲学背景下产生的，是有着深刻的历史渊源和现实动机，并有着强大的理论学说作为支撑的。

中国话剧的现实主义，不但是受西方现实主义戏剧思潮影响的结果，而且没有西方现实主义运动得以产生的深刻背景，以及一整套哲学文化理论学的准备，这就是中国话剧现实主义先天不足之处。但这种影响，决不能认为是一种全盘的移植照搬，是一种简单的、被动的、消极的影响。从接受角度来看，它是一种历史的选择，民族的选择。从接受的过程来看，西方现实主义戏剧是经过接受主体的过滤、剔取、融合，包括误解、误读、甚至夸张、扭曲、变形而实现的。由于接受主体的制约作用，决定这影响的性质、范围和程度。这样，它就从根本上决定着中国话剧现实主义的发展特点和发展道路。中国人最初引进西方话剧的时候（如果以春柳社于1907年在东京演出《黑奴吁天录》等作为中国话剧史的起点），就文明戏的主潮来说，并没有倾心于西方现实主义。而其时正是以易卜生为代表的现实主义在世界范围产生广泛影响的时刻。易卜生的社会问题剧不但全部发表和演出，其本人也于1909年逝世。作为中国早期话剧向西方话剧学习的中介和桥梁的日本新剧，当时也正在掀起易卜生戏剧仿效热潮。但是中国话剧的创始者们，不但没有为这种戏剧思潮所感染，偏偏转向了雨果、萨都、席勒，以及小仲马等人的浪漫主义戏剧和佳构剧。除热衷于翻译、改编浪漫戏剧外，自编的剧目也具有浪漫主义的色彩和情节，如《茶花女》（小仲马）、《热泪》（杜司克原著，日译为《热血》（？））等。即使反映现实问题的剧目，如《黄金赤血》、《共和万岁》等，也洋溢

着浪漫主义的慷慨悲壮的激情。之所以倾向浪漫主义，一方面是正在酝酿和发动的旧民主主义革命浪潮所构成的历史情势和氛围，与西方浪漫主义戏剧那种直抒胸臆、驰骋感情、英雄人物和英雄基调相共鸣；一方面是西方浪漫派戏剧和佳构剧，又多少能适合中国人的传统欣赏习惯。对西方浪漫主义的倾斜，带有中外戏剧文化初次撞击的自发性投合的特点，但也显示着接受主体的制约性。由于是一次缺乏理

论准备和系统审视的遭遇战，颇有随潮而来随潮而去的味道。不过，应当指出的，尽管文明戏，特别是处于辛亥革命高潮前后的文明戏的演出剧目，有着浓郁的浪漫主义色调，但大抵具有强烈的革命的现实的精神，以及同政治相联系的特色。就中国早期话剧的形成动因来说，与其说是出自艺术自身的原因，还不如说是出自民族、民主革命的需要。中国人接收外来的话剧，便同近代中国民族灾难深重的现实联系在一起。这点，是同西方戏剧、西方现实主义戏剧的历史很不相同的。

### (三)

因此中国话剧现实主义的第一个特点，便是它的功利性。从社会功能到政治功能的强调这是一个实用功能被不断被强化的历史过程，形成了现实主义的战斗传统。

对中国话剧现实主义战斗传统持有异议并感到厌恶甚至反对的情绪性批评论点，认为它给中国话剧的发展带来严重后果。情绪性批评既不能抹杀历史的客观存在，又不能对它进行科学的辨析，很可能把良性的遗产同惰性的遗留一起抛弃。

功利性、战斗性是一般现实主义文学的特点。就中国话剧的现实主义来说，它把这个特点更突出了更放大了，甚至被视为唯一的。

中国人最初接触话剧以及引进话剧的愿望，就有着强烈的救国冲动和功利期待。天繆生说得直截了当：“吾以今日欲救吾国，当

以输入国家思想为第一义。欲输入国家思想……舍戏剧末由。”

(2) 这反映了中国人接受话剧的心态。对话剧的民族救亡的价值取向，使中国早期话剧借救国而引进，乘革命之高潮而兴，随革命落潮而衰。中国话剧的第一波，是披着浪漫主义的装束冲击现实的，是勇猛的，强击的，也是可歌可泣的。也许中国早期话剧没有一部杰作涌现，但它的战斗性的功利性，却成为中国话剧现实主义的一个历史的情结。

中国话剧的现实主义思潮，是在五四文学革命的浪潮中，以译介易卜生戏剧作为开端，同时又是在对以易卜生为代表的西方现实主义戏剧的模塑、吸收、改造，甚至误读中形成的。1918年6月《新青年》的“易卜生专号”，胡适所写的《易卜生主义》最能体现这种模塑、改造的特点，他说：“易卜生的文学，易卜生的人生观，只是一个写实主义。”“易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命——这就是易卜生主义。”这里突出强调的重点，一是易卜生现实主义戏剧的批判写实性，揭露家庭社会的腐败，即后来为鲁迅所提括的“敢于攻击社会，敢于独战多数”<sup>(3)</sup>的现实主义战斗精神；二是它的社会审美效能，即它的社会启蒙、思想启蒙的价值。在某种意义上说，把戏剧看作是思想、主义的载体。欧阳予倩便说：“盖戏剧者，社会之雏形，而思想之影象也。……一剧本之作用，必能代表一种社会或发挥一种思想，以解决人生之难题，转移误谬之思潮。”后来，洪深更明确地指出：“现代话剧的重要，有价值，就是因为有主义。对于世故人情的了解与批评品，对于人生的哲学，对于行为的攻击或赞成，——凡是好的剧本，总是能够教导人们的。”<sup>(5)</sup>这些，都是透过五四思想革命的眼光来读解话剧、阐释易卜生主义的，从而形成了这一时期现实主义戏剧观念。它一方面赋予人生社会写实的功利价值取向，使写实性同社会审美功能相结合，更多地强调了易卜生戏剧的社会学价值；一方面它赋予现实主义戏剧以思

想、主义的载体工具性能，更突出了易卜生戏剧的思想意义以及文化学的价值。

在这种现实主义戏剧观念的导引下，中国话剧史上涌现的第一批现实主义剧目，也是以对易卜生戏剧的主体模塑、改造中形成的，那就是“问题剧”的浪潮。易卜生的社会问题剧被简单地理解为“问题”和“剧”的相加或混合，或是戏剧就是讨论社会问题的。如胡适就认为欧美近代戏剧，“最重要的，以‘问题剧’来研究社会的种种重要问题”（6）。胡适正是以这种理解写了《终身大事》，从而揭开了中国话剧现实主义创作的序幕，并形成了“问题剧”热潮。值得注意的，《终身大事》是以对《玩偶之家》仿效模塑而写成的。而“问题剧”又竞相仿效《终身大事》，在这样再次模塑改造中，便涌现出一批娜拉式的人物，娜拉出走型的剧作。1920年《新妇女》杂志推出一组剧目，如《醒了吗？》（凌均逸）、《软化吗？》（钱钊钺）、《谁害我？》（唐觉）等，不但标题都是打上问号的，连人物也都是娜拉式的。其它如陈大悲的《幽兰女士》、熊佛西的《青春的悲哀》、侯曜的《弃妇》、欧阳予倩的《屏风后》等，几乎囊括了五四时期所有的社会人生问题。诸如婚姻恋爱问题、父母的爱心问题、妇女和青年的出路问题、劳资矛盾贫富不均以及下层劳动群众的生活处境、社会地位等问题，都在剧作中加以讨论。这些剧目从整体上反映了反帝反封建的时代精神，体现出呼唤思想解放、个性解放的迫切要求。它以直面社会人生的现实主义精神，以真实揭示社会人生的实际情形和揭这种迫切急待解决的课题，而显示着现实主义创作的社会使命感，从而达到认识现实反抗现实和改造现实的效果。尽管这里带着对易卜生戏剧，西方现实主义戏剧的误读误解，但是，中国话剧现实主义的美学原则从理论和实践上被初步确立起来，特别是在真实观的确立中，使之既不同于中国传统戏曲的审美原则，不同于文明戏，也有别于西方现实主义戏剧。

伴随着阶级矛盾和民族矛盾的加深和激化，也伴随着中国话剧的发展，30年代的中国话剧的现实主义成为主潮，显示着现实主义

戏剧的旺盛的活力，但是也开始呈现为一种分化的趋势。一方面是在继承五四话剧现实主义成就的基础上，走向成熟，涌现出曹禺、夏衍等创作的杰出的现实主义剧作，我们把它称之为诗化现实主义（对此容后再作深入探讨）。一方面也出现了一种不断强化现实主义社会功能，特别是政治功效的现实主义，直接的政治目的性同迅速捕捉政治斗争的现实相结合，使五四话剧现实主义的思想价值追求转向更鲜明的政治价值追求。从30年代到40年代的话剧发展中，这种强化政治功能的现实主义得到普遍地贯串地发展。从提倡“普罗列塔亚”戏剧、左翼戏剧、国防戏剧到抗战戏剧，都被赋予特定历史阶段的革命的民族的政治色彩。中国话剧的现实主义战斗传统不但确立而且强化起来。这种现实主义，以急切地反映革命的现实斗争，甚至是追踪式戏剧报道为题材特征，它同革命思想，革命的路线甚至革命的政策方针紧密配合。在揭示现实社生活本质，契合激荡的革命时代的审美意识上，展示着它的蓬勃的生机和强劲的气势，它的确发挥来了现实的战斗作用和战斗效果，而且中国话剧史，是同这些革命的戏剧工作者的牺牲奋斗联系在一起的。这种现实主义的战斗传统，是中国的特殊国情与文化传统所决定的，并随着不断强化的阶级斗争和民族斗争情势而强化的。

对现实主义功利性战斗性的片面强调，必然会在不同程度上导致非艺术化。五四时期的问题剧，在学习易卜生的社会问题剧时，即忽视了易卜生对社会问题的“讨论”，是以塑造出真实、丰满而具有典型性的人物形象为依托的，也是以对现实生活的诗意发现为内涵的并且有着它特有的技巧方法。而“问题剧”却不是这样，只是在讨论“问题”，以“问题”去支持剧作，从而形成一种理性戏剧思维方式。真实的原则，也只停留在对社会问题的“再现”上，而不是对问题的艺术发现。到了30年代，那些强化政治性的剧作，有的则是类乎新闻性照相式的现实复制。它只徘徊在现实的表层上，而缺乏穿透力和概括力。现实主义是要求思想性的，但是，以设定的思想、路线、政策加以图解，这同后来所说的“主题先行”是一样的。当我们说功利性、战斗性的片面强调是一个历史的弱点

和教训时是说它所形成的一种理性戏剧思维定势，以至形成某种戏剧模式。那么这种负面的影响，成为一种惰性的遗留，变成一种无形的精神支配和精神负担，形成一种习惯的创作方法。当人们从主观上企图挣脱它时，都几乎难以挣脱出来。这正是我们需要否定的方面。当有人维护现实主义的战斗传统时，往往也在维护值得维护的良性传统时，自觉地不自觉地维护着这些应当否定的惰性遗留。

必须指出，从文明戏以来，功利性、战斗性的强化，除了政治历史情势的强大制约性之外，也于顽固的中国戏剧教喻功能价值观念有关。先秦以前的礼乐歌舞戏剧的教化功能，已成为一种稳定的悠久的传统甚至可以说是一种戏剧文化的基本价值观念。使戏剧同政治、社会、思想、道德伦理的功喻、教戒结合得十分紧密。这种传统，不但没有因为外来戏剧文化的冲击而得到缓解淡化，反而在新的历史条件下，演化得更为强烈，也更“现代化”了，并因此而模塑，改造了外来戏剧的戏剧观念。这种基本价值，积淀为民族文化心理，那么作为接受主体的文化心理结构，确如格式塔（完形），透视着选择着改造着外来戏剧，自然也包括现实主义的功能倾向。对此也不能作简单地肯定与否定，它需要一个历史的调适过程。

#### （四）

把中国话剧现实主义仅仅概括为战斗传统是不全面的，最能体现它的杰出成就和艺术成果的，是一批我们称为诗化现实主义的剧作，如曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》，夏衍的《上海屋檐下》、《法西斯细菌》、《芳草天涯》，田汉的《获虎之夜》、《名优之死》、《秋声赋》、《丽人行》，于伶的《夜上海》，宋之的的《雾重庆》，吴祖光的《风雪夜归人》等，在这些剧作中，展现的中国话剧现实主义第二个特点，即民族独创性。它们代表着中国话剧现实主义发展中的另一种形态，另一种路线。它对西方现



现实主义戏剧进行了深层的渗透融合，从审美精神、创作方法、艺术技巧到语言等各个层面上，实现了民族独创性的改造和转化。

中国人对外来话剧艺术的接受，必然会打上民族艺术的烙印。对外来话剧艺术的接受过程，也就是民族化的过程。否则，这样一个“洋玩艺儿”，就很难在中国土壤上扎根立足。最初，中国人看到“西剧”，即以写意的戏曲作为比较参考的。认为“西剧之长，在画图点缀，楼台深邃，顷刻即成。且天阴晴，细微必达。令观者若身历其境，疑非人间，叹观止矣。”（7）这显然是对其写实布景的逼真性的感受。把西剧的特点概括为“白而不唱”（8），也是同中国戏曲唱念做打俱全的形态特征相比较而得出的。直到最后取名“话剧”，都是在同中国戏曲的比较区分中而被认同的。从这些都可以看到，中国人对外来话剧艺术的认识和把握，由潜在的审美精神到表层的艺术形式手段，都带着民族的审美眼光，为其固有的民族审美意识所支配，这几乎是一个天然的审视角度。早期文明戏，在艺术形态上呈现出一种不中不西、亦中亦西、不新不旧、亦新亦旧的特点，近乎中外戏剧的混合形态，诸如戏曲的自报家门、学唱青衣、间插舞蹈、表演上的行当区分等都揉进文明戏之中。这种现象，反映当时对西方话剧作为一个具有悠久历史的戏剧体系还缺乏了解，从艺术形态上还不能把写意的戏曲同写实的话剧区分开来；但同时也反映了民族戏曲的传统力量的强大制约作用。文明戏的衰落原因是复杂的，但同其艺术本体和形态上的脆弱性有关。但正如我们提到的，西方浪漫主义的戏剧之所以在文明戏中得以施展其影响，也皆为这些剧目，在“情”字上沟通着中国人的欣赏心理，联系着中国戏曲的诗化抒情传统。当时就有人说，西方浪漫剧的特点是“用情之痴，用心之苦”，“盖以为至诚感人，金石可开”

（9）。文明戏浪漫主义倾向，可以说是中国话剧诗化之最初征兆。

如果说文明戏阶段，是民族艺术同话剧的遭遇性的嫁接混合，而五四时期的话剧重振，则是以彻底摆脱传统戏曲为其开路的，全然把西洋剧作为范本。它给人以“全盘西化”的深刻印象。正是在

这种痛切批判戏曲的表层下面，五四话剧剧本文学却渗入着民族审美精神，突出表现在浪漫派戏剧的诗化倾向上。

五四话剧的浪漫派戏剧在五四戏剧文学的建立中有着特殊功劳。诗与戏剧的结合，或者说话剧诗化的美学倾向，是五四话剧在艺术上最突出的艺术特色。田汉、郭沫若都是浪漫主义诗人，这自然使他们很容易地把诗切入戏剧，同时，他们也都看到戏剧的诗本体特性，如郭沫若就认为，“诗是文学的本质，小说和戏剧是诗的分化。”浪漫派戏剧的诗化内涵，即在观察和表现生活的戏剧视界是诗意的，着意从人的心灵情感世界透视人生现实。特别是从人的悲剧的“灵”的痛苦达到对社会现实的批判。而作品中又往往有着对未来的理想憧憬。其艺术特征便是抒情性，人物的性格、戏剧的结构和语言，都以抒情为纽带，如郭沫若的卓文君、王昭君，田汉的林泽奇、白秋英、浪漫诗人，白薇的琳丽等人物形象，都是诗意抒情化了的人物。其抒情性，又导致他们追求借景抒情、融情入景，情景交融的诗的意境，注重诗意氛围的营造。他们有时将音乐、诗歌直接溶入作品之中，以增强其抒情性。对语言词句美的追求，使之注重词句的节奏美和韵律感。田汉就说：戏剧语言应在“内在节奏”和“外在节奏”的和谐中达致极致。所谓“内在节奏”，即人物的“情绪的自然消涨”，“外在节奏”，即戏剧语言的韵律感、节奏感（11）。

这种诗化倾向，自然同接受西方浪漫主义的影响有关，但也不可忽视接受主体的投射作用，把民族的艺术精神，包括民族戏曲的质素溶入其中。卢卡契曾指出：“任何一个真正深刻的重大影响，是不可能由任何一个外国文学所造就，除非有关国家同时存在着一种极为类似的文学倾向——至少是一种潜在的倾向，这种潜在倾向促进外国文学影响的成熟，因为真正的影响永远是一种潜力的解放，正是这种潜力的勃发，才能使外国伟大作家对本民族的文化起了促进作用——而不是那些风行一时的浮光掠影的表面影响。”

（12）五四话剧浪漫派的诗化倾向，正是中国的剧诗传统的潜力的解放和勃发。中国的曲论家历来把戏曲看作诗的演变与分支。所谓

“诗变而词，词变而曲”，故对曲也叫“剧诗”。戏曲的诗体特征，总是“诗人的主体，隐没在剧中的事件的人物关系之中，通过以物观物，达到不知何者为物的境地”。戏剧动作的特点也是蕴藉抒情”。人物塑造的诗性特征是“舍情而能达”、“会景而生心”、“体物而得神”。情节的设计，不仅要有传奇性，而且“奇不仅要真、要新，还要有情”，情节之奇，也不能脱离人物之情。在戏剧冲突上，也是重视内心冲突的构成（13）。中国戏曲的诗意抒情传统同西方浪漫主义戏剧，甚至同现代主义戏剧的融合，形成了五四浪漫派戏剧的诗化倾向。

中国话剧的诗化现实主义最初是从浪漫派剧作中表现出来的，是从浪漫派同写实派的互动影响和转化中而实现的。田汉的《获虎之夜》和《名优之死》集中体现了五四话剧诗化现实主义的某些特点。《获虎之夜》有别于他的感伤浪漫剧，不是透过主观的诗意渲染和驰骋感情而揭示某种哲理意念；而是从现实生活的矛盾中提炼戏剧冲突，把诗意的抒情同真实生动的情节结合起来，使之成为一部诗化现实主义的悲剧。充满诗情画意的山野气息，民族色彩，以及精美的对话，也都是很真实的。《名优之死》，可以说是从《梵峨 于蔷薇》到《苏州夜话》探索艺术、艺术家的社会命运的一个现实主义的诗意回答。它虽然受到波德莱尔散文诗《英勇的死》的启发，但诗意的激情却渊于中国艺术家的现实苦难的命运。他把京剧老生刘鸿声的真实的悲剧提炼升华为具有诗意真实的悲剧。田汉从浪漫主义走向现实主义的趋向，具有典型的意义，他把浪漫派的诗化美学倾向熔铸于现实主义的美学原则之中，实现了在创作方法上的渗透融合，对把中国话剧现实主义引向诗化现实主义起到了开路的作用。可惜的，是他并没有一直沿着这条路线走下去。

真正奠定诗化现实主义基石的曹禺和夏衍。曹禺的诗化现实主义一方面受到了五四浪漫派文学（包括戏剧文学）的影响，而且他的早期的诗歌、小说，如《南风曲》、《四月梢，我送别一个美丽的行人》、《今霄酒醒何处》等就有着浪漫主义的影响和倾向；一方面是同世界现代戏剧艺术的“现实于诗”的结合的潮流相呼应

的。约翰·加斯纳指出：现代剧作家试图使现实与诗这两种可能的境界都能够达到美的极致，或者力图使这两者能够浑然一致或相互迭替。”（14）这些现代剧作家有易卜生、斯特林堡、契诃夫、梅特林克、高尔斯华绥、萧伯纳、奥尼尔、布莱希特等。同时，也汲取了五四话剧创作的艺术经验和教训。特别是他把中国的艺术精神和艺术方法、手段有机地融合到话剧中去。曹禺在他的第一部剧作《雷雨》问世后，当有人说它是一部社会问题剧时，他答辩说：

“我写的是一首诗，一首叙事诗，（原谅我，我决不是套易卜生的话我决没有这样大胆的希冀，处处来仿效他。）这诗不一定是美丽的但是必须给读诗的一个不断的新的感觉。这固然有些实际的东西在内（如罢工……等）但决非一部社会问题剧。”（15）这段话，如果同他的《雷雨·序》、《日出·跋》联系起来看，就不能视为一般的创作经验谈，它似乎是一个中国话剧诗化现实主义的宣言。他说的“诗”，不能理解为外国的“诗”，而是中国的“诗”，是熔铸着民族艺术精神和诗学范畴的内涵的。诗化现实主义，是中国人的诗性智慧，诗化手段同西方现实主义戏剧的结合。这种特色，几乎成为中国话剧现实主义杰作的普遍美学特征。

首先，在真实观上。如果说西方现实主义戏剧的真实性，倾向于客观生活的再现，当然也渗透着剧作家的主体审美创造；而中国话剧的诗化现实主义，更注重真情，在“真实”中注入情感的真诚和真实，甚至是缘情而作。如曹禺说：“写《雷雨》是一种情感的迫切的需要。”“《雷雨》是一种情感的憧憬，一种无名恐惧的表证。”“《雷雨》的降生是一种心情在作祟，一种情感的发酵。”

（16）这点，正象中国戏曲的抒情传统，如汤显祖创作《牡丹亭》就说：“情不知所起，一往而深，生者可以死，死而不可复生者，皆非情之至也。”（17）把情真提高到一个超越一切的境界，同时也把理想的情愫铸入知识性之中，如曹禺、夏衍的剧作都渗透着一种目标感，于残酷的真实，灰色的人生中写出希望的闪光。夏衍虽然多写些卑琐的小人物，一种龌龊的生活，但他却从中发现：“眼睛看得见的几乎是无可挽救的大堤般的溃决，眼看不见的却象是遇

到了阻力而显示了它威力的春潮。”（18）在诗化现实主义中兼容着浪漫主义因素，是既有着先进思潮的影响又闪烁着时代的亮色，更熔铸着民族艺术精神，我把这种真实，称之为“诗意真实”。

其次，与追求诗意真实相联系的，是对戏剧意象的创造。意象，这是中国传统的诗学范畴。中国话剧诗化现实主义，对创造戏剧意象有着一种为传统支配的共同追求。刘勰说：“窥意象而运斤”（19）王廷相则说，“言征实则寡余味，情直而难动物也。故示以意象……”（20）意象所要求的是情景的和谐统一，是一个有机的内在的和谐完整而富有意蕴的境界。它有着一种放射性的指涉作用。它透过一个特定的情境，一个物象，一个人物等具体的真实的描写，而赋予更深层更丰富的蕴含。而中国话剧的诗化现实主义，便特别注意戏剧意象的营造，追求真实的诗意、意境的创造，象征的运用。如《雷雨》中的雷雨意象、《上海屋檐下》的梅雨意象、《秋声赋》中的秋的意象、《风雪夜归人》中的风雪意象、《雾重庆》中的雾的意象等，这些意象把细节的描写、真实的物象同人物的命运、戏剧冲突等都统摄在这特定的戏剧意象之中。雷雨的意象，它是整个《雷雨》的戏剧氛围，是剧情开展的节奏，也是破坏性世界力量的象征，更是人物性格和感情的潮汐和激荡，是为作家雷雨般的热情所构筑的情景交融的诗意境界。梅雨意象，也是夏衍对生活的诗意提炼和概括，不但如作者所说：“剧中我写了黄梅天气，这暗示着雷雨就要来了”（21），同时也有着对时代低压的象征寓意。梅雨它沟通了那些在苦难中挣扎而内蕴的压抑、烦躁和忧郁的感情，从而又由人物内心的情绪构成它具有诗意的戏剧氛围。《秋声赋》，对诗意境界的追求，突出地表现在以秋的意象来揭示人物内心的“秋意”以及执意由此挣脱出来的追求。对“秋声”的渲染，即对人物心境的刻画，“心”“声”交融，从而形成深远的意境感。同时更以《落叶之歌》、《萧湘秋雨歌》、《银河秋恋曲》分别切入不同情境之中，更形成了全剧的浓郁的诗意。这些，对戏剧意象的审美追求，使中国话剧的现实主义，有了民族审美精神的深层渗透。在真实性上就不单纯是一种主体选择性的和提

炼性的真实，而是把中国诗学的意象创造，也可以说是象征性真实、写意性真实融入其中了。中国话剧的诗化现实主义，正是以民族审美精神、诗学特性和内涵，以及它特有的真实观作为一种“潜在的倾向”，沟通了或者说打通了同西方现实主义、浪漫主义、甚至现代主义戏剧与之相关相似的审美精神、艺术方法和手段的联系。从人物塑造、情境设置、戏剧冲突、直到语言，都透露出诗化的特色，从而使中国话剧现实主义实现了民族独创性的转化。民族的艺术传统，特别是它的精神和手段，是既古老而又现代的。没有深厚而又活跃的民族艺术精神，是很难走向民族独创，实现所谓民族化，也很难实现所谓现代化。对传统的现代复活，（自然经过扬弃）正是诗化现实主义所昭示的。

值得提及的，是 30 年代诗化现实主义的形成，前此曾有浪漫派戏剧诗化，特别是田汉的先头启路之功，其次则是曹禺的奠基，而其后继者则是夏衍。如果尊重历史的话，夏衍是受到曹禺的启发而走上诗化现实主义的。夏衍不满旧作，而决心探索新路的直接激励和启悟者是曹禺，于是才有了《上海屋檐下》。我们很难从夏衍剧作中找到曹禺戏剧的影响痕迹，但又处处感到他们之间现实主义审美精神的沟通。而夏衍之“转变”是带有历史意义的。可以看得中国话剧现实主义的走向成熟的一个侧面，即从倚重功利性战斗性政治宣传型的现实主义转化到诗化现实主义的轨迹。这是一条重要的线索和艺术精神联系的管道，并非以政治上左中右“翼”所划的那么简单绝对；但是确因这种政治划线、划圈，便忽视了这条内在的沟通和联系，忽略了这样有迹可寻的现实主义发展线索。还可举出于伶，他也是逐步挣脱那种把戏剧作宣传的现实主义的。他从 1931 年起以尤兢的笔名发表剧作到 1937 年写了 30 余部，如他所说，都是“报道剧”，但是 1937 年改名于伶之后的作品，如《女子公寓》、《花溅泪》，特别是《夜上海》等，如夏衍所说，完成了“诗与俗的化合”。“从性急的呼喊到切实的申诉，从拙直的说明到细微的描写，从感情的投掷到情绪的渗透。”（22）也踏上诗化现实主义的路。由上述看来，中国话剧现实主义既有分化又有标志

成熟的会合，如果说有什么值得汲取的经验教训，那就是没有从这种聚合上寻求到现实主义推向更精粹更普遍的程度，没有把诗化现实主义的体验上升为理论，因此使得历史的发展往往又演出了《三岔口》，在不断的曲折反复中走了不少坎坷的路。但是，应当承认，诗化现实主义是中国话剧现实主义的精华，也是对世界话剧现实主义的一个发展和贡献。

### （五）

中国话剧现实主义的另一特点，就是它的开放性。现实主义，从来就是发展的，它不断吸收新的东西，西方现实主义戏剧史表示，它自身也是在不断变化的。如斯泰恩所说：“现实主义大师们如易卜生、斯特林堡和契诃夫等人的重大成就对在二十世纪为戏剧寻找新方向的所有一切剧作产生了极为巨大的影响”（23）但是，中国话剧现实主义的形成和发展，却有一个特殊的情况，它是在五四时期同世界各种戏剧思潮、流派几乎被同时介绍进来的。从古典主义、浪漫主义到现实主义，……及正在欧洲崛起的、在新浪漫主义名义下的未来派、唯美派、象征派、表现派等戏剧理论思潮和创作都加以译介和评判。正如郑伯奇所说：“西欧两世纪所经历的文学上的种种动向，都在中国很匆促地而又很杂乱地出现出来。”

（24）这样，就出现了三大戏剧思潮共涌而来，共生共存的景观，在话剧创作上，也几乎同时形成了人生派、浪漫派和现代派戏剧共处的局面。因此，就使中国三大戏剧思潮、流派有着错综交叉、相互影响渗透、相互竞赛相互转化的特点。尽管它们有着各自的创作面貌和特色，但表现在共性上，则处于共同的情势和民族传统艺术的制约和影条件之下，大体上具有共同的反帝反封建的时代精神烙印，也有着呼唤思想解放、个性解放的共同思想追求。从外来戏剧思潮的影响来看，则表现得格外错综，有时一个剧作家就交织着各种影响。这点在田汉、郭沫若身上表现得分外突出。就流派的区别来看，只是一种相对的确定性，但又有时表现得没有固定的界限，代有一种不确定的游移性。你中有我，我中有你的情况是普遍存在

的。象浪漫派，同时混揉了新浪漫主义，在思想内涵，甚至戏剧模式上却有着易卜生现实主义的影响；而现代派剧作又有着浪漫主义因素，以至现实主义精神。三大戏剧思潮和流派并生和共存的现象，一方面反映了在中外戏剧思想的大撞击中所带来的一并涌入而又杂乱无章的历史特点，一方面也展示了在各种戏剧思潮接受上的被动性和不稳定性，似乎还需要一个历史的选择和沉淀过程。而就中国话剧现实主义的形成和发展来看，使之得以同浪漫派、现代派加以比较参照，并从他们身上汲取经验和教训。这样，就使中国话剧现实主义处于一个很特殊的，也相当广阔的生态环境中。中国话剧现实主义是在三大思潮流派的相互制约、相互影响、相互竞争和转化中发展起来的。

30年代现实主义成为主潮，一方面是现实主义自身的发展壮大，一方面是浪漫派和现代派戏剧的衰落及其向现实主义靠拢转化。田汉、洪深、欧阳予倩、王独清、白薇等，都曾热烈追求浪漫主义和现代主义戏剧；但是，以1927年大革命失败为契机，残酷的现实斗争，以及世界性左翼文艺思潮和运动的发展，都使得他们不能再沉浸在主观的世界里，去作浪漫的抒情或只在神话和历史的传说中吟唱自己的理想，纷纷转向现实主义，这是戏剧美学观念的一个转化。唯美的残梦、青春的哀愁、感伤的请调、颓废的色彩迅速消退，代之以“粗野的啼声报告东方的晓色”。这种美学倾向的转化，在极大程度上，是同政治上的“转向”相伴随的。田汉于1930年发表《我们自己的批判》，清算自己所谓“波希米亚式”的颓废，宣告向无产阶级转向。王独清同浪漫派宣告决裂，是认为“文学史上自浪漫派以来都是个人的文学，一直到了颓废派个人主义算是到了烂熟的时期”，所以他得出：“我们据此可以得到一个很大的觉悟，可以明白现代个人的文艺已失去了它底权威，我们所要求的是民族的文艺家，是置身于普罗列塔利亚中的文艺家。”（25）这些，都再一次说明特定的历史情势和政治思潮对创作思潮的制约作用。



但是，必须看得浪漫派、现代派转向现实主义的艺术自身的原因。田汉是典型的，在其前期剧作中错综交叉着浪漫主义、新浪漫主义和现实主义的影响。莎士比亚、歌德、席勒、易卜生、惠特曼，到王尔德、波德莱尔、魏尔伦、梅特林克、菊池宽……及尼采、叔本华的哲学，都在他身上打下烙印。他既创作了带有象征派、唯美派请调的作品，也创作了具有浪漫派的作品，更创作了现实主义作品，在他身上折射出五四戏剧思潮错综交织杂乱出现的特点。但是，就其总体来看，在骨子里所渗透的还是为民主主义思想所照耀的现实主义精神。一切的感伤、哀愁、甚至绝望颓废，都渊于对社会的黑暗丑恶现实的不满》，而又着眼于对这种现实的变革和改造。易卜生的直面人生的现实主义是他的戏剧创作的美学精神支柱。中国现代派剧作，如高长虹、向培良、陈楚淮、徐 等人的剧作，也并不象西方现代派剧作那样，作一种超越社会的人生思考。他们的感伤、孤独、颓废情绪多半同处于革命低潮中怀有对前景的焦灼、忧虑和迷茫有关，而不是那种把“无家可归状态变成了世界的命运”。他们也不象西方现代派戏剧那么关注人性的异化。在《暗嫩》、《生的留恋和死的诱惑》、《琳丽》中所面临的人的生、死、等课题，都是很具体很现实的，多半来自封建宗法制度和现实社会的压抑，是对“非人”的控诉，并不是把“异化”上升为一种形而上的哲学思考。即使象公开表明“拟未来派戏剧”的徐 剧作，他的《荒场》、《鬼戏》、《人类史》、《女性史》等，尽管在形式上对未来派有所模仿，但其所写的内容都具有不同程度的现实性。《鬼戏》即有对现实的影射。《女性史》对古今女人爱情的揭密，不过是对妇女解放问题的变形的烂熟回顾。《人类史》中的“吃”的问题，更是现实生活中不平等的物质关系的反映。主观现代派同西方现代派戏剧，是一种貌合神离的状态，而且表现了内容同形式的不协调性，更脱离了一般观念的欣赏习惯。这些都是导致中国现代派戏剧衰落及转化的原因。

三大思潮互动交叉的特点，使中国话剧的现实主义从浪漫主义及现代主义戏剧中得到启示和借鉴，从中汲取有益的营养和补充。最能体现这种开放性，是以现实主义作为主体有机地融入相关的艺

术因素，达到一种深层的结合。曹禺是个典型。他对古希腊悲剧的迷恋，很可能出自他对现实罪恶的紧张追索而得不到解释所产生的神秘命运的吸引。而莎士比亚戏剧的神奇升腾的想象力、澎湃的激情和梦幻般的语言，在他的美学意识中激活起创造力。易卜生戏剧不仅给了他以基本的现实主义精神以及一整套现实主义技巧，而且使它在研究中看到易卜生又绝不止于现实主义。契诃夫使之膜拜的是那种寓深邃于平凡的诗意风格。奥尼尔对曹禺，与其说是技巧的吸引，不如说是奥尼尔的观察生活的现代审美视角，启开了曹禺探索人物灵魂秘密的悟性。曹禺以其独特的审美个性和现实主义美学原则作为吸盘，摄取了一切有益于以表现他的艺术发现的东西。一切都经过他的“揉搓塑抹”，用他人的“金线”来“织好”自己的衣裳。因此，使人看不出“哪一点是在故意模拟谁”。这里，要特别提到西方现代派戏剧对曹禺现实主义创作所起的特殊作用。可以说，如果没有奥尼尔戏剧对他的审美启悟和点燃，他的现实主义就不可能有着如此现代的面貌、深度和特色。那种为现代哲学、精神分析学和心理学所支撑而发展起来的西方现代派戏剧及其技巧，最杰出的艺术贡献，即在于对人的复杂的精神和心理的探秘和揭示。而曹禺正是从中找到了一条打开人的“内世界”、“内宇宙”的路径。曹禺现实主义之杰出之处从《雷雨》开始就表现出他是一个人的灵魂探索者，他是环绕着对人的灵魂的发现和探索而发展他的现实主义的，正因此，他从西方现代派戏剧那里找到知音，得到启示。这种表现形态的特点，凝聚着足以使今人深思的内涵。当曹禺载 0 年代成为一个戏剧新星升起，以其一部又一部杰作震撼剧坛时。田汉却在“自我批判”后，开辟着另一个戏剧战场。大量的“急就章”式的作品，使戏剧成为战斗的武器，其功不可没。就其在五四时期所表现出来的旺盛的创造力，就其对中外文学深厚而广博的修养，就其艺术天才，以及在三大思潮交叉互动中所表现出来的多方探索的势头和态势，他都是一个佼佼者，他本应有更杰出的剧作问世；但是，他却给历史也给他个人都留下遗憾。他在 30 年代的历史奉献和遗憾是相伴而生的。历史不可重演，但却有着经验教训可以反思。当他宣告“转向”时，他的“自我批判”是以政治的批判代替了艺术的深刻反思，并把政治批判变成唯一的。他在政治上寻找到一个新的阶段、新的服务的开放的广阔天地，但在艺术上却封闭了自我。在艺术上自我截断了他曾经有过的广阔的开放性和多方的探索性，把人类所创造的戏剧艺术成就，包括资本主义时代的艺术成就，甚至连他自身的宝贵经验成就，都作为一种非无产阶级的东西“批判”了。他已经拥有的艺术优势变成了一种劣势，如果同夏衍的艺术“转向”加以对比，岂不是可深长思之的吗？！

历史的经验和教训，往往集中在某些代表人物身上。在田汉、曹禺、夏衍这三个代表人物的现实主义的形和发展的命运中，纠集着中国话剧现实主义的宝贵经验和教训、优点和弱点、深沉起伏、迂回曲折，以及它发展的全部丰富性和复杂性。值得注意的，是历史并没有成为历史，历史总是砌入现实、砌入当代话剧的发展轨迹之中。我们经常还看到历史的重复，前车之覆并未能成为后车之鉴；而历史的精华又被搅混着掩盖着，往往限于一种无知之争无识之举的盲目中。创新同对历史的无知是绝缘的；而智者却从历史中找到真正创新的道路。我愿用加斯纳的一句话来结束这篇文章：“卓越的剧作家对于现实主义无论是为之辩护还是加以反对，其目的并无二致，都是为了创造出卓越的戏剧。”（26）我们在纪念中国话剧运动九十年之际，提出发扬中国话剧的现实主义传统讨论，其目的，仍在于创造出不愧我们这个伟大时代的戏剧。

（1）（14）（20）《外国现代剧作家论创作》第7、10、3页。

（2）《剧场之教育》，《月月小说》第2卷第1册。

（3）《集外集〔奔流〕编后记三》。

（4）《予之戏剧改良观》，《新青年》第5卷第4期。

（5）《从中国的新戏说到话剧》，《现代戏剧》第1卷第1期。

（6）《建设的文学革命论》，《新青年》第4卷第4期。

（7）戴鸿慈：《出使九国日记》第358页。

（8）张德彝：《随使法国记》384页。

（9）剑云：《笑舞台之牺牲》，《鞠部丛刊》（下）。

（10）《文学的本质》，《郭沫若文集》第10卷第223页。

（11）参看田汉：《文学概论》，中华书局1927年版。

（12）《托尔斯泰与西欧文学》。

（13）参看苏国荣：《戏曲文学》，《中国戏曲通论》第237—281页。

（15）《〔雷雨〕的写作》，《曹禺论创作》低3页。

（16）《雷雨·序》。

（17）《牡丹亭记题词》

- (18) 《忆江南》，《夏衍杂文随笔记》第 306 页。
- (19) 《文心雕龙·神思篇》。
- (20) 《与郭介夫学士论诗书》。
- (21) 《谈〔上海屋檐下〕的创作》。
- (22) 《于伶小论》，《夏衍论创作》。
- (23) 《现代戏剧的理论与实践》第 225 页。
- (24) 《中国新文学大系戏剧集·导言》。
- (25) 《致法国友人摩南书》，《独清自选集》，华乐图书公司 1933 年版。

厦门大学图书馆