

啟蒙及其變奏： 「正劇」概念在現當代中國大陸

高 子 文*

提 要

「正劇」是戲劇學重要概念之一，但中國大陸學界對其界定充滿歧義。本文通過辭源考證發現，作為戲劇體裁之一的「正劇」在1949年以前並不存在。它是中國共產黨建立新政權後，蘇聯專家來華指導戲劇實踐的產物。孫維世最早將俄語詞 *драма* 翻譯為「正劇」，並通過中央戲劇學院的「導演幹部訓練班」將這一概念傳播給戲劇界。在當時，它特指為工農兵服務的社會主義現實主義作品。戲劇理論家陳瘦竹將「正劇」觀念追溯到狄德羅，為這個概念提供了更豐富的內容。

「正劇」（*drama*）觀念在現當代中國大陸的接受與展開，是一個具有豐富文化內涵的事件。從中國現代戲劇的發展史看，追求「啟蒙」的「新劇」是對狄德羅戲劇觀念的繼承；而「啟蒙」之變奏所催生的「正劇」則是馬克思主

本文於108.11.05收稿，109.03.04審查通過。

* 南京大學文學院副教授。

DOI:10.6281/NTUCL.202003_(68).0004

義戲劇觀影響下的產物。兩者在文體形式、美學原則和思想價值上體現出鮮明的共性與差異。

關鍵詞：正劇、嚴肅劇、新劇、啟蒙

Enlightenment and Its Transformation: the Acceptance of “Drama” in Modern China

Gao, Zi-Wen*

Abstract

“Zhengju” is one of the important concepts in theatre research, but its definition is full of ambiguity in Chinese academic circle. Through the research of its etymology, this article finds that “Zhengju,” as one of the genres of drama, was not a concept existing by 1949. It was the product of Soviet experts coming to China to guide the practice of Chinese theatre after the founding of the People’s Republic of China. Sun Weishi first used the Chinese word “Zhengju” to translate the Russian term “драма,” and through the “director cadre training class” hold by the Central Academy of Drama, the concept soon was spread to the public. However, at that time, the term specifically referred to socialist realistic works for workers, peasants and soldiers. Drama theorist Chen Shouzhong traced the concept of “Zhengju” back to Diderot (1713-1784) by providing more understanding for the concept.

The acceptance and development of the concept of “Zhengju” in modern and contemporary China is with rich cultural connotation. According to the history of Chinese modern theatre, “Xinju” which pursued enlightenment was the inheritance of Denis Diderot’s concept of “drame,” while “zhengju,” impacted by the transformation of “enlightenment,” is the product of Marxism. They have similarities and differences in stylistic forms, aesthetic principles and ideological values.

Keywords: Zhengju, drama, Xinju, enlightenment

* Associate Professor, School of Liberal Arts, Nanjing University.

啟蒙及其變奏： 「正劇」概念在現當代中國大陸

高 子 文

一、前 言

「正劇」是一個被大陸學界廣為接受的概念。在《中國大百科全書·戲劇》卷中，劉厚生、譚霽生所主編的「戲劇概論」部分列出了「正劇」條目：「正劇（serious play）：戲劇主要體裁。又稱悲喜劇，是在悲劇與喜劇之後形成的第三種戲劇體裁。」¹ 余秋雨在《戲劇理論史稿》中也稱：「『嚴肅喜劇』是狄德羅通過自己的劇作《私生子》和《一家之長》建立起來的一種戲劇體裁，也就是後來佔領世界劇壇的『正劇』的前身。」² 在董健、馬俊山主編的《戲劇藝術十五講》中，「正劇」（drama）同樣被認為是與悲劇、喜劇並列的戲劇體裁。並且明確表示「悲喜劇」不等於「正劇」，「正劇」比悲劇與喜劇「更加生活化」，「題材來源更加廣闊」，「更加個性化」，是「人類對戲劇這一藝術樣式的認識與把握上的一大進步。」³

但是，如果仔細考察上述關於「正劇」的界定，問題便浮現了：一、「正劇」

¹ 劉厚生、譚霽生：《中國大百科全書·戲劇·戲劇概論》（北京：中國大百科全書出版社，1989年），頁507。

² 余秋雨：《戲劇理論史稿》（上海：上海文藝出版社，1983年），頁207。

³ 董健、馬俊山：《戲劇藝術十五講》（北京：北京大學出版社，2004年），頁110-105。

對應的英文究竟是 serious play，還是 drama；二、「正劇」究竟是否等同於「悲喜劇」；三、「正劇」一詞究竟是在何時出現於現代漢語之中的；四、「正劇」作品在美學成就上究竟是與悲劇、喜劇並列，還是低於或高於前兩者。呂效平最早對「正劇」發難，在《對正劇的質疑》一書中，他借助黑格爾的理論，從對當代戲劇創作的批評出發，質疑了「正劇」的美學正當性。⁴陳軍著作《正劇批判》緊隨其後，試圖否定或至少是「批判」所有「正劇」作品的美學價值。⁵他們的質疑把「正劇」概念的歧義性與不穩定性揭示了出來。但對「正劇」這一概念的否定性結論，並沒能獲得學術界的廣泛認同。通過考察，我們發現，使用「正劇」這一表述的不同學者，很可能指涉的是根本不同的戲劇體裁和戲劇作品。人們對於「正劇」的觀念，也同樣不具有統一的認識。這就不得不使人感到詫異：這樣一個看似簡單明瞭的概念，究竟是如何被引入中國，又如何與本土作品相融合，繼而進入歷史敘述的呢？

本文將從歷史考證出發，探究「正劇」概念在現當代中國大陸的形成與發展。同時，考察「正劇」觀念在中國大陸的接受。

二、「正劇」概念的歷史形成

根據筆者考證，「正劇」作為與悲劇、喜劇並列的概念使用，是中國共產黨建立新政權後才出現的現象。1949 年之前，學界並無此用法。當時儘管存在「正劇」一詞，但一般表達以下三種含義：

（一）早期新劇、文明戲時期一場演出中的主要劇目，一般為一個篇幅較長、內容相對嚴肅的大戲，與滑稽小戲（或稱趣劇、小劇）相區別。如《申報》上「大舞臺」的廣告：「張園東南光復紀念會慈善團諸君排演正劇《黃金

⁴ 呂效平：《對正劇的質疑》（上海：上海人民出版社，2009 年）。

⁵ 陳軍：《正劇批判：從黑格爾對正劇的批判出發》（北京：中國社會科學出版社，2013 年）。

赤血》。滑稽小戲加。」⁶新民演劇社演出了相當數量的「正劇」，如《惡家庭》（頭二本演出時配趣劇《野雞嫁野雞》）、⁷《妻黨同惡報》⁸（配小劇《賭錢輸極漢》）、《義丐武七》（配小劇《財迷色迷》）⁹等。偶也有以「正戲」和「趣戲」為名。¹⁰文明戲對「正劇」的使用，一定程度上暗含了對作品的美學判斷（同時期也有不少作品被明確標注為「悲劇」），因此，它有可能是後世戲劇體裁三分法的肇因。1923年《戲雜誌》第6期上發表的一篇文章寫道：「是晚共演新劇三折，滑稽劇兩折，一為《約法三章》，一為《滑稽之童》。正劇一折名《將門子鑑》係表演年羹堯攜子契弟共征西藏。」¹¹可見這一演出慣例延續了相當長的時間。1929年發表於《公教週刊》的〈俱樂部：正劇鶯花遺恨本事〉一文，將正劇與歌舞、獨幕劇、趣劇、默劇等並列，同樣應指的是當晚演出中最主要的那個劇目。¹²

（二）戲劇作品的主體部分，與插劇相對應。如繆一凡在翻譯厄普頓·辛克萊（Upton Sinclair）的《文丐》（*The Pot Boiler*）時，就把戲中戲翻譯成插劇，而戲劇的主體則稱為「正劇」。¹³事實上，這一含義與第一種含義類似。因為也許在繆一凡看來，這種戲中戲的處理，正與演出中安排一個短節目相同。張溪、孫明在翻譯《使德辱命記》（*Failure of a Mission*）時，出於對「正

⁶ 《申報》第八版（辛亥十一月十一日，1911年12月30日）。

⁷ 《申報》第九版（中華民國二年九月十四日，1913年9月14日）。

⁸ 該戲之前在「新舞台」上演，廣告中稱之為「全本悲劇」。《申報》（中華民國元年八月四日，1912年8月4日）。

⁹ 《申報》第十二版（中華民國二年十月五日，1913年10月5日）。

¹⁰ 《申報》第十二版（中華民國二年十月二十日，1913年10月20日）。新民演劇社廣告：正戲《張誠》，趣戲《真假夫妻》。

¹¹ 一蝶：〈戲劇新聞：學生演劇怪異錄：正劇情節奇極〉，《戲雜誌》1923年第6期，頁83。

¹² 《公教週刊》編輯部：〈俱樂部：正劇鶯花遺恨本事〉，《公教週刊》1929年第37期，頁8-10。

¹³ （美）Upton Sinclair 著，繆一凡譯：《文丐》（上海：商務印書館，1935年），頁1。

劇」含義相同的理解，刻意添加「正劇」二字，以與後文的插劇相匹配。¹⁴而英文原文中事實上並不存在對應的單詞。¹⁵

（三）真正的戲劇，與戲劇的亞類型相區別。這應該是由一、二兩種含義引申而來的。如潘公昭所編著的《今日的韓國》中寫道：「韓國的戲劇，普通可分為正劇、假面劇和傀儡戲三種……正劇——舊劇和新劇。」¹⁶

在古代漢語中，「正」與「劇」作為單音節詞存在，如「疾患正劇」、「思念正劇」。很難想像，作為一個雙音節詞的現代漢語「正劇」，是從在古代漢語體系中自發演化形成的。在筆者看來，這一詞彙，很大可能來自於日本。新派劇的代表人物川上音二郎在 1903 年排演了一出莎劇《奧賽羅》（*Ottello*），他把故事的地點從賽普勒斯換成了臺灣，並且將之命名為「正劇」。顯然，此處日文中的「正劇」概念並不與悲劇、喜劇相平行，而是強調其與傳統戲劇相區別的、對白劇的性質。毛利三彌認為：「川上音二郎稱此類作品為『正劇』，以區別於他改編自歌舞伎和其他新派劇作並保留著各種表演成規的作品。」¹⁷《日本國語大辭典》印證了毛利的觀點，在「正劇」條目下寫道：「相對於音樂劇和舞蹈劇，正劇是以演員的臺詞和動作來構成一個場面的戲劇。明治三十六年（1903），川上音二郎劇團在上演《奧賽羅》時首創了這一名詞。此後，正劇作為新派劇的一種改良形式持續存在了約三年。」¹⁸邱坤良也曾寫道：「從川上的言行看來，他師法的就是西方 Drama 的型式，而在推出莎士比亞

¹⁴（英）Henderson Sir Nevile 著，張溪、孫明譯：《使德辱命記》（上海：譯社，1940 年），頁 2。

¹⁵（英）Henderson Sir Nevile, *Failure of a Mission: Berlin 1937-1939*, New York: Putnam, 1940.

¹⁶潘公昭編著：《今日的韓國》（上海：中國科學圖書儀器公司，1947 年），頁 219。

¹⁷（日）毛利三彌著，黃覺譯：〈日本戲劇現代化早期的坎坷道路〉，《戲劇》2013 年第 3 期，頁 25。

¹⁸《日本國語大辭典》（東京：小學館，昭和 49 年〔1974〕），11 卷，頁 586。

劇作時，以『トラマ』旁注『正劇』稱之，意指非傳統歌舞伎，或借歌舞伎部分內容與形式的新派劇。」¹⁹ 眾所周知的是，中國早期新劇的誕生與發展受到日本戲劇，尤其是新派劇的巨大影響。因此大陸的「正劇」概念自日語舶來不無可能。而日治時代的臺灣，正是日本人高松豐次郎通過創辦「臺灣正劇練習所」，創造了「臺灣正劇」的概念。²⁰ 當然，大陸的正劇一詞也有可能是隨著晚清戲劇演出的複雜化而自發產生的。這就需要更為細緻的考證。然而，不管是哪種情況，「正劇」一詞，在當時的確從未與悲劇、喜劇相對應出現。

就戲劇的分類而言，1949 之前的學者在譯介時並沒有形成統一的意見。一般來說，悲劇和喜劇是兩個基本的大類。馬彥祥在《戲劇講座》中寫道：「顯然地，所有的戲劇所包括的種類是佔著一個很大的範圍，可是我們根本考察一下，我們便可以發現這些戲劇的基礎不是悲劇，就是喜劇。為了避免麻煩及紛擾起見，我以為，這分類是很確當的。」²¹ 丁伯騷的《戲劇欣賞法》一書根據戲劇的性質分類，也只列了悲劇和喜劇兩種。而喜劇中，則細分出諷刺喜劇和感傷喜劇的細條目。²² 把「感傷喜劇」或「悲喜劇」放在喜劇的大類中理解，並不是一個特殊的見解。在章錫琛的《文學概論》中，「悲喜劇」也被附在喜劇一節的後面。而在錢歌川的《文學概論》裏，則寫道：「悲劇和喜劇之外，還有一種叫作悲喜劇的東西。這個有時又包含在喜劇之中，實在它不是悲劇又不是喜劇。不過它的結局是幸福的罷了。」²³ 熊佛西在《戲劇與文藝》中根據性質的不同，列出了 18 種不同的戲劇。分別為：神秘劇、奇跡劇、道德劇、插劇、悲劇、復仇劇、慘苦悲劇、鬧劇、喜劇、浪漫喜劇、悲喜劇、諷刺喜劇、

¹⁹ 邱坤良：〈理念、假設與詮釋：臺灣現代戲劇的日治篇〉，《戲劇學刊》第 13 期（2011 年 1 月），頁 13。

²⁰ 石婉舜：〈殖民地版新派劇的創成——「臺灣正劇」的美學與政治〉，《戲劇學刊》第 12 期（2010 年 7 月），頁 37。

²¹ 馬彥祥：《戲劇講座》（上海：現代書局，1932 年），頁 60。

²² 丁伯騷：《戲劇欣賞法》（上海：開明書店，1937 年），頁 45-46。

²³ 錢歌川：《文學概論》（上海：中華書局，1930 年），頁 61。

風俗喜劇、感傷喜劇、史劇、問題劇、機巧劇和笑劇。²⁴ 他的這種分法顯得過於零碎了，而且事實上並不在同一個邏輯層面上做的區分，倒更像是所有歷史上出現過的戲劇概念的一個集合。

由此可見，當時的學者已經認識到，除了悲劇、喜劇之外，還存在一些特殊的戲劇體裁。但是，從這些分類中，我們也可以發現，沒有任何一種體裁，其重要性可以與悲劇和喜劇相平行。更沒有發現「正劇」這樣的表述。

這裏我們有必要繼續檢視一下當時最有可能出現「正劇」這一表述的文獻。比如契訶夫《三姐妹》的「正劇」性，在當年的俄國就是一段公案。對於「正劇」觀念的表述，必然地會體現在翻譯文本之中。1946年，焦菊隱翻譯丹欽科（Немирович-Данченко）的《文藝·戲劇·生活》時用了「嚴肅劇」的概念：「他（契訶夫）抱著侷促不安的神情，幾次重複地向我們說：『我寫了一篇通俗戲（vaudeville，指《三姐妹》），不久以後，他對《櫻桃園》也是說這樣的話，也說他寫的是一篇通俗戲。實在我們不明白，為什麼他要這樣稱呼他的劇本，而在原稿上的題目下，他又明明寫著那是一篇嚴肅的戲劇。』」²⁵ 焦菊隱是根據英語譯本翻譯的，而在英譯本中，此處所用的正是「drama」一詞。根據筆者對俄文原著的比對，此處為「драма」，²⁶ 實際上正是 drama 的俄語變體。

更有趣的是瞿白音翻譯史坦尼斯拉夫斯基（Константин Сергеевич Станиславский）的《我的藝術生活》。在《三姐妹》一節中，作者提到了「正劇」（драма）這一概念：「在劇本朗讀以後，我們幾個人談起對劇本的印象時，

²⁴ 熊佛西：《戲劇與文藝》（上海：文化學社，1930年），頁13-14。

²⁵ （俄）Немирович-Данченко 著，焦菊隱譯：《文藝戲劇生活》（上海：文化生活出版社，1946年），頁264。

²⁶ （俄）В. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, Издательство: Художественная литература, 1938, стр. 169. 原文為：Он нервничал, боролся со смущением и несколько раз повторял: я же водевиль написал. Впоследствии он то же будет говорить и про “Вишневый сад”, что он написал водевиль. В конце концов, мы так и не поняли, почему он называет пьесу водевилем, когда “Три сестры” и в рукописи называлась драмой.

稱這劇本為一齣正劇，有的人甚至稱它為一個悲劇，沒有注意到這些定義使契訶夫詫異。」²⁷但是這裏的「正劇」一詞，是在1984年修訂時改的。1952年開明出版社的初版中，譯者用的是「話劇」一詞。²⁸翻譯成「話劇」顯然會引起很大的誤解。

綜上所述，至少在1952年以前，儘管那種特殊的戲劇體裁已經被認識與譯介，但是譯者們用的要麼是「嚴肅劇」、要麼是「感傷喜劇」，要麼是「悲喜劇」、要麼是「話劇」，而「正劇」一詞，儘管偶有出現，但卻從未與具體的戲劇體裁發生過聯繫。

從已知的文獻中，我們發現最早將「正劇」一詞與戲劇體裁相結合發生在1954年。孫維世翻譯蘇聯導演尼·米·戈爾卡柯夫（Николай Михайлович Горчаков）的《「智慧的痛苦」的愛國主義——史坦尼斯拉夫斯基的導演課程選譯》時寫道：「它的情節是：任何一個具有進步的、自由思想的人，在與上一世紀停滯不前的、反動的二十年代俄國貴族社會接觸時，就不可避免地要收到那種『數不盡的苦惱』。這是正劇。我甚至說這是恰茨基（或者是類似的他那種人）的悲劇。」²⁹可以說，現當代中國最早使用「正劇」一詞表達悲劇、喜劇之外的另一種戲劇體裁這一層意思的人，正是孫維世。

但是在當時，這一用法還沒有固定下來。幾乎同時發表的，陸凡翻譯蘇聯作家布拉果依（Дмитрий Дмитриевич Благой）的《普希金的創作道路（下）》時，雖然與上文表達的是同樣的觀念，用的卻是「嚴正劇」的表述：「在喜劇

²⁷（俄）Константин Сергеевич Станиславский 著，瞿白音譯：《我的藝術生活》（上海：上海譯文出版社，1984年），頁332。

²⁸（俄）Константин Сергеевич Станиславский 著，瞿白音譯：《我的藝術生活》（上海：開明出版社，1952年），頁481。

²⁹（俄）Николай Михайлович Горчаков 著，孫維世譯：〈「智慧的痛苦」的愛國主義——史坦尼斯拉夫斯基的導演課程選譯〉，《戲劇報》（1954年第5期），頁25。通過比對，此處「正劇」一詞對應為 драма。Николай Михайлович Горчаков, *Режиссерские уроки К. С. Станиславского*, Издательство: ИСКУССТВО, 1950, стр. 65.

的體裁中，誠然已經有了馮維金的《未成年者》，特別是才問世的葛裏柏也多夫的《聰明誤》那樣一些卓越的作品，但是在悲劇及嚴正劇的體裁中還沒有具有高度獨立藝術意義的作品。創作《波里斯·戈都諾夫》的時候，普希金把『改造俄羅斯的劇壇』，反對帶著古典主義精神的『宮廷』悲劇，創作人民的嚴正劇典範作為自己的直接目的。」³⁰

1954 是「正劇」概念出現與形成的關鍵時期。因為正是在這一年，應中國政府邀請，蘇聯戲劇專家列斯裏（Платон Владимирович Лесли）訪華，傳授戲劇經驗。他在 1953 年底到中國，1954 年 3 月 20 日，在中央戲劇學院開設導演幹部訓練班。參加訓練班的是全國的戲劇精英，其中不乏已經成名的院團領導與藝術家，如歐陽山尊、阿甲、史行、李紫貴等。孫維世「除了參與教學工作外並任班主任。」³¹考慮到她的教育背景、俄語能力和政治能量，她在這個訓練班上所扮演的角色的重要性，就不難想像了。可以說，正是在這個為期兩年的訓練班上，作為戲劇類型之一的「正劇」概念被最終確定下來。

1956 年，時任中戲院長的歐陽予倩如此總結這次教學活動：「列斯裏專家以一分鐘也不放過的創造性勞動，為著示範，結合著畢業考試，排演了三個大戲：正劇《柳鮑芙·雅洛娃婭》、悲劇《桃花扇》、喜劇《一僕二主》。專家選定這三個大戲，是完全符合教學目的的。這是三個不同性質不同風格的戲，專家在排練中緊密地結合著理論和實際，運用各種不同的導演手法，從多方面給了學員很大的啟發和創作的技術鍛煉……史氏體系的基本原則是反映生活的真實，要用藝術的形式集中地、真實地、具體地描寫現實，創造英雄人物

³⁰ （俄）Дмитрий Дмитриевич Благой 著，陸凡譯：〈普希金的創作道路（下）〉，《文史哲》1954 年第 3 期，頁 43。通過比對，此處「正劇」一詞對應為 драма。Дмитрий Дмитриевич Благой, *Творческий путь Пушкина*, Стенограмма публичной лекции из цикла “Пушкинское чтения” к 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина, прочит. в марте 1949 г. в Центр. лектории О-ва в Москве, Москва : Правда, 1949, стр. 15.

³¹ 無名氏：〈導演幹部訓練班開學〉，《戲劇報》1954 年第 4 期，頁 30。

形象，教育人民。它自始至終一貫地對形式主義和自然主義作鬥爭，專家在教學中就貫徹了這種鬥爭精神。」³²學員張拓的心得記錄印證了歐陽予倩的說法：「在培養每個導演的藝術想像過程中，專家還要大家注意自己創造的風格，必須要明確自己這個創作小品到底是悲劇、是喜劇，還是正劇？」³³在這兩人的行文中，「正劇」一詞被非常自然地使用，並與悲劇和喜劇並置。這是之前從未有過的現象。列斯裏有意識地將一種特定的戲劇體裁，與悲劇、喜劇一道，介紹給了中國的導演們。於此同時，幾乎可以肯定的是，正是身兼翻譯和班主任兩職的孫維世，選擇了「正劇」這個漢語詞作為這一特定的戲劇體裁的譯名。

由此可見，「正劇」一詞，在其產生之初，特指蘇聯專家所帶來的這一特定的戲劇體裁，其代表作品為《柳鮑芙·雅洛娃婭》（*Любовь Яловая*）。這個作品也成為了1956年第一屆全國話劇觀摩演出會的重要作品，在學術界產生了極大影響。劇本由蘇聯作家特列尼約夫（Константин Андреевич Тренев）所寫，講述了革命年代一對分屬不同階級的夫妻的故事。身為白衛軍官的丈夫儘管多次保護妻子柳鮑芙，但妻子作為一名進步教師卻必須和革命走在一起。最終柳鮑芙選擇了告發丈夫。在這之後她說道：「只有從今天開始，我才是一個忠實的同志。」³⁴在這個劇中，個體的情感必須為革命讓路。屬於家庭的悲劇性傷痛必須為昂揚的、正義的革命激情所洗滌。列斯裏帶來的「正劇」概念隱含的正是這樣一種特定的意識型態話語。

「正劇」概念，正是在這樣的歷史背景下被確立並被廣泛傳播的，最終成為人人所用的學術語彙。此處僅舉一例。1958年，《戲劇報》上發表了關

³² 歐陽予倩：〈蘇聯戲劇專家普烏列斯裏同志對中國戲劇運動的巨大貢獻〉，《戲劇報》1956年第2期，頁27。

³³ 張拓：〈我們是怎樣學習斯坦尼斯拉夫斯基體系的——記中央戲劇學院導演幹部訓練班在蘇聯戲劇專家普烏列斯裏的教導下兩年來的學習〉，《戲劇報》1956年第4期，頁36。

³⁴ （俄）Константин Андреевич Тренев 著，馬華譯：《柳鮑芙·雅洛娃婭》（北京：作家出版社，1956年），頁141。

於諷刺劇創作的討論：「陳白塵同志認為這個戲（獨幕劇《高等垃圾》）如果從喜劇的角度看，剃頭才是喜劇的開始，但這時已臨近結束了。是否太正劇化了？」儘管這裏陳白塵試圖表達的是正劇對喜劇的弱化，但顯然他已經習慣使用「正劇」這一概念了。該文作者還寫道：「李紫貴同志說，過去討論過京劇能否表現現代生活的問題，從這個戲的演出看，我覺得如說京戲表現現代正劇一時還有困難，但這樣的小花臉戲是完全可以演出的。」³⁵ 由此可見，「正劇」已經成為大家所常用的一個概念了。

然而，作為一個學術術語，它還缺少學理的論證。1962年陳瘦竹把「正劇」與狄德羅的戲劇觀念進行了掛鉤。他在介紹歐洲戲劇理論時寫道：「他（狄德羅）的理論中有更為重要的一點，在於提倡悲劇和喜劇之外的一種嚴肅喜劇。這種作品，就是當時的感傷喜劇或流淚喜劇。它不像悲劇那樣著重表現人的災難和痛苦，也不像喜劇那樣以邪惡和滑稽為描寫物件，而強調美德和責任。這種作品便是我們今天所說的正劇（*drame*，法語），而第一個從理論上來闡明正劇的便是狄德羅。」³⁶ 陳瘦竹的這一論述，是「正劇」起源於狄德羅這一觀點的濫觴。事實上，如果仔細考察孫維世意義上的「正劇」和狄德羅的戲劇理想，兩者還是有一些區別的。前者無疑包含了特定的時代內容，指的是歌頌社會主義事業，為工農兵服務的社會主義現實主義戲劇作品；而後者強調表現的「美德和責任」則顯得比較抽象，缺乏一個具體的目的。陳瘦竹的論述無疑擴大了漢語詞「正劇」的內涵和外延，使得它不僅能夠指涉蘇聯專家意義上的社會主義現實主義劇作，而且囊括了自狄德羅以來的「嚴肅喜劇」、「悲喜劇」等內容。1978年孔見的〈悲劇·喜劇·正劇〉一文，正是對陳瘦竹觀點的繼承和發展。在這之後，張庚、余秋雨、董健、馬俊山等學者事實上也都接受了這樣一種指認。

³⁵ 無名氏：〈諷刺劇的嚴肅性與喜劇性〉，《戲劇報》1958年第3期，頁15。

³⁶ 陳瘦竹：〈馬克思主義以前的歐洲戲劇理論介紹·三續〉，《上海戲劇》1962年第9期。頁34。

三、作為啟蒙的「新劇」

「正劇」概念之所以造成如此的混亂，主要原因在於 drama³⁷ 一詞的多義性。在西方戲劇語境中，它至少有三層不同的含義：1. 所有戲劇的統稱；2. 融合悲劇和喜劇風格之後，表現普通個體的近代戲劇和現代戲劇；3. 狄德羅意義上帶有強烈道德教化目的的嚴肅劇。法國與英德在對待這一概念時也體現出較大的不同。前者更強調抽象的戲劇形態上的悲劇、喜劇、drama 的三分法，後者則更習慣在歷史意義上考慮 drama 的特殊屬性。

黑格爾在《美學》談及 drama，主要針對的正是狄德羅的嚴肅劇。他寫道：「這個劇種沒有多大的根本的重要性。」因為「（正劇）須通過分裂對立而達到和平結局的衝突雙方一開始就不像在悲劇裏那樣尖銳地對立，因此詩人就很容易傾向於盡全力去描繪人物性格的內心生活，把情境的演變過程變成只是這種描繪的手段；否則就是過分重視時代情況和道德習俗之類外在因素。」³⁸ 然而，人們一般把易卜生的作品認為屬於 drama 卻主要是在上述第 2 層意義上來說的。易卜生的大部分作品，其根本特質並不包含狄德羅的那種強烈的道德說教意圖。儘管他的問題劇時期的作品普遍帶有啟蒙者所為之興奮的話題。造成這種誤解的關鍵點在於，近代戲劇和現代戲劇不再描繪英雄和貴族，因此與古典時期的悲劇相比，在戲劇主人公的現實身份上有了巨大區別。但是，近代戲劇和現代戲劇中卻仍然有很大一部分依然遵循悲劇的基本創作原則，因為儘管主角的身份是普通的，但英雄的偉大性格卻仍然得以保留。斯多克芒醫生和娜

³⁷ 筆者認為現代漢語「正劇」一詞對應的英文應為 drama，而不是 serious play。理由有二：一、川上音二郎、孫維世、陳瘦竹、朱光潛都是從 drama（drame 或 драма）翻譯的正劇；二、serious play 特指狄德羅意義上的戲劇體裁，而中文「正劇」則有更為複雜的含義。

³⁸ （德）Friedrich Hegel 著，朱光潛譯：《美學》（北京：商務印書館，1981 年），第三卷下。頁 294-296。

拉都是這樣帶有偉大性格的普通人。因此《人民公敵》和《玩偶之家》從本質上來說，也許更接近悲劇。把它們歸屬於 drama，是因為它們畢竟和古典意義上的悲劇和喜劇在外在形態上，有了很大不同。

在釐清了 drama 的不同層次含義後，現當代中國大陸如何接受 drama 也就能夠比較清晰地被觀察到，而這種接受背後的文化內涵，也就能夠比較清晰地被解讀了。

1907 年春柳社在日本新派劇的啟發下創作的《黑奴籲天錄》，自然屬於 drama 範疇。如果採用《中國大百科全書》對於「正劇」的定義，它也可算作「正劇」了。它符合 drama 的第 2 層意思是毋庸置疑的，但它同時也符合第 3 層意思。如果仔細考察劇本細節，尤其是考慮到哲而治和湯姆為代表的黑人與奴隸販子韓德根的善惡衝突，以及該劇的正義勝利的喜劇結尾，它顯然可以歸為狄德羅意義上的「嚴肅劇」。春柳社後期的《不如歸》《家庭恩怨記》同樣是這一類型作品的代表。《春柳社演藝部專章》明確規定了戲劇的目的：「本社無論演新戲、舊戲，皆宗旨正大，以開通智識、鼓舞精神為主。」³⁹ 它是狄德羅戲劇理念的迴響：「我再重複一遍：要正派，要正派。它會比那些只會引起我們的輕視和笑聲的劇本更親切更委婉地感動我們。」⁴⁰ 儘管歐陽予倩特意提到了春柳社做「悲劇」的自覺性，不少作品有一個感傷的悲劇結尾，但實際上，這些作品大多改編自日本新派劇，它們是歐美「情節劇」（melodrama）影響下的產物，和嚴格的悲劇仍有一定的距離。就對狄德羅「嚴肅劇」概念的接受而言，更為典型的是進化團的作品，比如《黃金赤血》《共和萬歲》。

籠統地看，中國現當代戲劇的源頭，正是這種帶有強烈啟蒙色彩的 drama，其中的大部分，都可以看作是狄德羅戲劇理想的踐行。這些作品，當

³⁹ 阿英編：〈春柳社演藝部專章〉，《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（北京：中華書局出版社，1960 年），頁 636。

⁴⁰ （法）Denis Diderot 著，張冠堯、桂裕芳譯：《狄德羅美學論文選》（北京：人民文學出版社，1984 年），頁 125。

時被統稱為「新戲」或「新劇」。

但是如果我們考察《新青年》作者群對於「新劇」的態度，則可以發現其中的些微變化。首先，「新青年派」與春柳社、進化團一樣是啟蒙主義者。胡適對於易卜生戲劇的引進，目的非常明確：「若要病好，須先認有病；若要政治好，須先認現今的政治實在不好；若要改良社會，須先知道現今的社會實在是男盜女娼的社會！易卜生的長處，只在他肯說老實話，只在他能把社會種種腐敗齷齪的實在情形寫出來叫大家仔細看。」在解讀《玩偶之家》時，他抓住娜拉女性解放者的形象：「那《娜拉》戲裏的娜拉，忽然看破家庭是一座做猴子戲的戲臺，他自己是臺上的猴子。他有膽子，又不肯再裝假面子，所以告別了掌班的，跳下了戲臺，去幹他自己的生活。」⁴¹但是，「新青年派」的啟蒙戲劇觀念與前輩們相比，卻又更為複雜。胡適同時寫道：「易卜生雖開了許多脈案，卻不肯輕易開藥方。他知道人類社會是極複雜的組織，有種種絕不相同的境地，有種種絕不相同的情形。社會的病，種類紛繁，決不是什麼『包醫百病』的藥方所能治得好的。因此他只好開了脈案，說出病情，讓病人各人自己去尋醫病的藥方。」⁴²傅斯年在《再論戲劇改良》中表達了與胡適相近的意思。他說：「中國人恭維戲劇，總是說，善惡分明。其實善惡分明，是最沒趣味的事。善惡分明了，不容看戲的人加以批評判斷了。新劇的製作，總要引起看的人批評判斷的興味，也可以少許救治中國人無所用心的毛病。」⁴³由此可見，「新青年派」的表述中所說的「不給藥方」「不分善惡」的「新劇」在某種程度上試圖超越狄德羅的「嚴肅劇」。

對比春柳社的戲劇活動和譯介，我們發現，「新青年派」對於 drama 及其觀念有了更深入的認識。雖然由西方戲劇史看，「嚴肅劇」的觀念源自狄德

⁴¹ 胡適：〈易卜生主義〉，《新青年》第4卷第6號（1918年6月），頁490-492。

⁴² 同前註，頁502。

⁴³ 傅斯年：〈再論戲劇改良〉，《新青年》第5卷第4號（1918年10月），頁360。

羅，但事實上，中國人對於這種團圓的喜劇結尾，從來都不陌生。在戲曲作品裏，宣揚道德的勝利無處不在。即便是被王國維稱為列入世界大悲劇而無愧色的《趙氏孤兒》，其結局同樣是喜劇的，程嬰和趙氏孤兒都獲得了道德的獎賞。可以說，這樣一種首先被困難和苦難折磨，最終找到光明結局的藝術創作模式，也是我們古典戲曲的主要模式。這也就是說，儘管從形式上，春柳社直接地受到了日本新派劇，間接地受到西方近代和現代戲劇影響，但從戲劇內容和風格上，卻未必全然是西化的結果。然而，「新青年派」的戲劇主張，則是在注意到以易卜生為代表的西方現代戲劇的經典作家作品之後，進行理論總結的產物。儘管他們同樣是在革新社會舊習的立場上，強調戲劇的政治和社會意義，一定程度上忽視了藝術的獨立性與審美的超越性，但是，他們的這樣一種社會責任的強調，卻主要是以批評、拆解與懷疑為特徵的。這樣的戲劇觀念對於中國現當代來說，是一種全新的戲劇觀念。它明確地表達這樣一層意思：在純粹的娛樂和道德教化之外，戲劇還可以有一種新的存在方式。

從戲劇史實際考察，「新青年派」的戲劇主張似乎沒有能夠根本上改變當時的戲劇生態。戲曲尤其是京劇仍然佔據演出市場的主流。追求娛樂的文明新戲同樣佔有市場的不少份額。1920年，汪仲賢製作的《華倫夫人之職業》遭遇票房慘敗，賣座尚不如《濟公活佛》的四分之一。⁴⁴「新青年派」的重要影響主要體現在觀念上。然而這樣一種帶有強烈啟蒙意圖的，專注於社會問題的戲劇，在當時的環境下，卻又很難繼續保持它的無指向性。反而，它卻很容易與某種更為具體的價值相結合，最終成為狄德羅式的作品。如果考察胡適的論述，其中即已包含了矛盾成分。一方面，他肯定易卜生「不給藥方」的重要意義，另一方面，卻又要強調易卜生「主張個人須要充分發達自己的才性，須要充分發展自己的個性。」⁴⁵「個人主義」是胡適從易卜生那裏找來的藥方。因

⁴⁴ 陳白塵、董健：《中國現代戲劇史稿》（北京：中國戲劇出版社，2008年），頁52。

⁴⁵ 胡適：〈易卜生主義〉，頁502。

此，他也就不可能看到易卜生在《野鴨》中對「啟蒙」與「個人主義」的反思了。⁴⁶ 胡適認為《野鴨》中的雅爾瑪有「極高的志向」，是「惡人」把他變得「最終成了懶人懦夫」，卻沒有發現，雅爾瑪從來就只是一個虛弱的現代靈魂，他根本無法擔負這樣的道德重任。而把這一重任加諸其身上的格瑞格斯，則是一個犯了「正直病」的怪人，他是易卜生對斯多克芒醫生形象進行反思後的產物。換句話說，在易卜生看來，格瑞格斯並不是反抗社會的個人英雄，而是這種英雄的一個反例。所以說，「新青年派」的「新劇」觀念，天然地帶有「嚴肅劇」的傾向。儘管在「五四」時期，這種「新劇」所表達的價值體系仍是開放的，但實際上，它期待著填充「正確」的內容。

現代中國所處的特殊文化環境，在客觀上也需要戲劇參與到整個社會的變革之中，對戲劇內容提出了明確的要求。首先，舊制度與舊思想對整個社會現代化的束縛，要求必須突出表現對傳統文化的批判，如胡適的《終生大事》、田漢的《獲虎之夜》。第二，現代中國面臨西方殖民與日本侵略，要求表達民族救亡主題，如歐陽予倩的《車夫之家》、《小英姑娘》，熊佛西的《一片愛國心》；第三，共產主義思潮的引入，要求「新劇」表現階級鬥爭，如馮乃超的《縣長》，左明的《到明天》。因此，從現代戲劇史看，大部分「新劇」作品，都獲得了具體的內容，因此表現為一種目的明確的教育劇甚至宣傳劇。

在這過程中，當然也有反思者，如旅美歸國的余上沅。他尖銳地指出：「中國戲劇界和西洋當初一樣，依然兜了一個畫在表面上的圈子。政治問題，家庭問題，職業問題，抽煙問題，各種問題，做了戲劇的目標；演說家、雄辯家，傳教家，一個個跳上臺去，讀他們的詞章，講他們的道德。藝術人生，因果倒置。」⁴⁷ 在他看來，戲劇應該「探討人心的深邃，表現生活的原力」，而不是為社會與政治服務。顯然，他的這一認識突破了狄德羅戲劇的範疇，更接近現

⁴⁶ 高子文：〈野鴨：佳構劇的自贖〉，《戲劇與影視評論》2015年第3期，頁48-53。

⁴⁷ 余上沅：《國劇運動》序（上海：新月書店，1927年），頁1。

代西方學術界對戲劇功能的定義。然而余上沅的「國劇運動」並沒有能夠獲得廣泛響應。這一方面源於他的個人創作如《兵變》、《回家》在藝術上比較薄弱；另一方面，他為改變道德宣教的戲劇現狀，提出的解決方案是草率的：「中國人對於戲劇，根本上就要由中國人用中國材料去演給中國人看的中國戲。」⁴⁸他可能沒有意識到，自己的這種新的，更為寬廣的戲劇理念，正是深入接受西方現代觀念的結果。在當時的歷史背景下強調「中國」性，強調「國劇」，不可避免地將與整個中國社會的發展進程背道而馳。

真正在藝術上實現余上沅戲劇理想的是曹禺的創作，儘管他無論在戲劇形式還是故事原型上都是借鑒西方。對於創作一齣超越道德教化的戲劇作品，曹禺是有自覺的。在《雷雨寫作》中，他寫道：「我寫的是一首詩……這固然有些實際的東西在內（如罷工……等），但絕非一個社會問題劇。」⁴⁹然而曹禺的這種觀念，以及這一觀念下的戲劇創作，並非沒有遭受批評。郭沫若當時即寫道：「作者所強調的悲劇，是希臘式的命運悲劇，但正因為這樣，和它的形式之新鮮相對照，它的悲劇情調卻不免有些古風……因此他的全劇幾乎都籠罩著一片濃厚的舊式道德的氛圍氣，而缺乏積極性。就是最積極的一個人格如魯大海，入後也不免要陰消下去。作者如要受人批評，最易被人注意到的怕就是這些地方吧。」⁵⁰郭沫若的批評不是基於戲劇美學的，而是代表了一種功利的、淺薄的社會要求。正如一位當代學者所指出的：「《雷雨》主題的社會化是整個中國社會本能選擇的結果，《雷雨》命中註定就要這樣被演出，這樣被看。」⁵¹曹禺的《日出》、《原野》、《北京人》同樣面臨類似的命運。

⁴⁸ 同前註，頁 1。

⁴⁹ 曹禺：〈《雷雨》的寫作〉，《雜文》1935 年第 2 期，頁 39。

⁵⁰ 郭沫若：〈關於曹禺的《雷雨》〉，《郭沫若全集》（北京：人民文學出版社，1989 年），第 16 卷，頁 183-184。原文發表於日本東京《東流》1936 年第 2 卷 4 期。

⁵¹ 孔慶東：〈從《雷雨》演出史看《雷雨》〉，《文學評論》1991 年第 1 期，頁 98-99。

然而，如果我們從「新劇」的整體看，儘管，其中的大部分作品，都表達了明確的善惡判斷與政治選擇，但依然是在一個非常龐大、混雜的價值體系下實現的。儘管單個作品的價值取向是單向的，但不同作品之間形成了複雜的關係。批判舊傳統與民族救亡之間，民族救亡與共產主義之間，批判舊傳統與共產主義之間，彼此既有合作，也有衝突，呈現出一種多元共存的面貌。

綜上所述，可以得出如下結論：（一）中國現代戲劇主要是在對 drama 的接受下產生的；（二）中國現代戲劇的大部分作品，服務於啟蒙的目的，屬於狄德羅意義上的嚴肅劇範疇；（三）中國現代戲劇作品的價值取向是多元的，啟蒙的內容是開放的；（四）產生過以《雷雨》為代表的若干不表現明確道德教化的特殊作品。

四、作為變奏的「正劇」

傅謹在《20 世紀中國戲劇史》中寫道：「從延安到全國各地，紅色政權下的戲劇活動，與國統區以及淪陷區均有明顯的差異，尤其是 1949 年以後的戲劇發展與抗戰時期以延安為中心的紅色戲劇的直接的承繼關係，更延伸了延安的歷史意義。」⁵² 他的判斷是準確的，尤其是當我們考慮對於「正劇」的接受這一具體問題時。如果是抽象地從戲劇所表現的內容看，紅色政權下的戲劇比起前二者來，顯得更為集中和單一了。以重慶的「霧季公演」和桂林的「西南劇展」為例，儘管其中大部分是反映抗日救國的主題，但仍然存在不少揭露社會黑暗與反思傳統文明缺陷的作品。並且從戲劇形態上看，風格明確的喜劇（如《結婚進行曲》）和悲劇（如《風雪夜歸人》、《北京人》）也占了一定的比例。但是在紅色政權之下的戲劇，則有著基本的政治目的。趙品山回憶了瞿秋白對於中央革命根據地話劇工作的要求：「話劇要大眾化，通俗化，採取

⁵² 傅謹：《20 世紀中國戲劇史》（北京：中國社會科學出版社，2016 年），上卷，頁 419。

多樣形式，為工農兵服務。」⁵³ 隨著中國共產黨「整風運動」的開始，尤其隨著毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉的發表，「文藝為工農兵服務」的要求就變得更为明確了。傅謹並且指出，儘管在這過程中有過「演大戲」的階段，排演了以曹禺的《日出》、果戈裏的《欽差大臣》為代表的經典作品，但是這種狀況「延安的當政者們顯然並不樂見」。⁵⁴ 作為當時「演大戲」領頭人的張庚因此還做了檢討：「在敵後幾個主要抗日根據地，在一個時期也都有過演大戲的風氣……這個責任，延安的戲劇工作者是要負的……我站在自己的工作崗位上來說，兩年來劇運走了嚴重的偏向，自己實不能辭其咎，應該好好地反省一下，來糾正偏向，改進工作，以使戲劇運動今後在文化戰線上發揮它應有及所有的力量。」⁵⁵

與「新青年派」的戲劇主張相比，我們可以看到紅色政權下的戲劇活動，啟蒙的內容被置換了：以「為工農兵服務」替換掉了「個人主義」。戲劇中所呈現的這樣一種轉變，有其深刻的文化和政治根源。李慎之曾指出，大約在1936-1937年，以時任中共北方局宣傳部長的陳伯達和《讀書生活》雜誌主編艾思奇為主的左翼文化人發起了一場聲勢浩大的「新啟蒙運動」。他介紹道：「艾思奇明確指出，『五四』的新文化運動沒有完成任務，實際上是說『五四』所謂啟蒙是以資產階級民主思想『啟』傳統專制主義所加於人民之『蒙』；而『新啟蒙』則是以無產階級的新哲學、新思想不但『啟』傳統文化之『蒙』，而且『啟』五四時代資產階級舊民主思想所加於人民之『蒙』。」⁵⁶ 這裏的新思想即馬克思主義。在這樣的文化背景下，戲劇目的的變化也就不難理解了。在李慎之看來，「『新啟蒙運動』的最後完成應當是中國共產黨領導的革命在

⁵³ 趙品山：〈關於中央革命根據地話劇工作的回憶〉，《中國話劇運動五十年史料集》（北京：中國戲劇出版社，1958年），頁193。

⁵⁴ 傅謹：《20世紀中國戲劇史》，上卷，頁426。

⁵⁵ 張庚：〈論邊區劇運和戲劇的技術教育〉，《張庚文錄》（長沙：湖南文藝出版社，2003年），第一卷，頁331。

⁵⁶ 李慎之：〈不能忘卻的新啟蒙〉，《炎黃春秋》2003年第3期，頁11-12。

1949 年的勝利；在那以後，『新啟蒙』終於徹底否定了『五四』的『舊啟蒙』。⁵⁷但是從現當代文化史看，「五四」的「舊啟蒙」似乎從來不曾斷絕過，因此也可以說『新啟蒙』從來未曾真正完成。但是不可否認的是，1949 年的勝利證明了「新啟蒙」對於政治實踐的積極作用。從戲劇的角度我們大約也可以得出這樣的結論：啟蒙變奏為單一內容的戲劇比起價值多元的啟蒙戲劇，能夠更有效地鼓動群眾，因而也就能夠更有效地為政治與軍事的勝利服務。相對地，人們對於共產主義學說的信心，對這樣一種戲劇樣式的確信，也因為革命的勝利而大大地加強了。正是在這樣的條件下，孫維世找到了「正劇」這個漢語詞彙。儘管這是她對於俄語詞 драма 的翻譯，儘管她也許瞭解文明戲時的「正劇」並對此作了借用，然而考慮到具體的文化語境，以及這一漢語詞所包含的暗示性內容，我們完全可以把它理解為是一次創造。這是屬於「新中國」的真正的戲劇，它既不像悲劇那樣消極，也不像喜劇那樣不夠莊嚴，它不是陰暗的，猶疑的，調侃的；它是積極的，堅定的，嚴肅的。因為它承載的是一種「正確」的思想。

1956 年第一屆「全國話劇觀摩演出會」的入選劇碼大部分正是這樣的「正劇」。如獲得創作獎一等獎的曹禺的《明朗的天》、胡可的《在戰鬥裏成長》、陳其通的《萬水千山》等等。王季思在《中國當代十大正劇集》的前言中寫道：「建國初期，出於謳歌新社會和文藝為現實政治服務的宗旨，悲劇主要地被作為暴露舊社會黑暗的表現形式，在題材與創作上都受到了限制；而喜劇通常具有的諷刺性特點，其諷刺內容與物件易於涉及或被引申到敏感的政治問題，也使現實題材的喜劇十分少見。正劇的悲喜交融而又和平中正的特點，更易於讓作家在謳歌與暴露之間，找到適中的位置……建國四十餘年來，正劇作品如林，數量之多，題材之廣，創作成就之高，實為前所未有。就戲劇體裁而言，不妨說，當代戲劇是一個正劇的時代。」⁵⁸將當代戲劇指認為「正劇」的時代，

⁵⁷ 同前註，頁 14。

⁵⁸ 王季思、黃仕忠、陳維仁：〈中國當代十大正劇集前言〉，《藝術百家》1993 年第 4 期，頁 1。

將「正劇」的興盛與政治環境結合起來考慮，是非常敏銳和準確的見解。有趣的是，王季思所選的「十大正劇」中的最高成就者《茶館》，恰恰從表面上看，很不像「正劇」。因為老舍寫的是「茶館」以及與之相應的生活的毀滅，結尾處三個老人「撒紙錢」的悲劇性處理尤其為人所稱道。但是王季思依然發現了其中所包含的「正劇」性特徵，因為「這依然是一曲對新社會的讚歌」。⁵⁹老舍寫三個舊時代的毀滅，目的正是為了凸顯新時代的正確性，並由此證明新時代替換舊時代的正當性。

如果我們考慮到 1949 年的政權更迭，「正劇」創作呈現出一個有趣的特點：它從表達一種邊緣的思想，轉變為表達一個已經成為主流了的，具有政治正確性的思想。這一轉變使得大多數作家無法適應。因為探索一種不為人知的思想，並表達出來是大多數作家的創作動力。而迎合一種主流的價值取向，並強化它，而又不失其藝術的美，是一件遠為困難的事情。曹禺描述了這樣一種轉變的困難。他寫道：「沒有歷史唯物論的基礎，不明瞭祖國的革命動力，不分析社會的階級性質，而貿然以所謂的『正義感』當做自己的思想的支柱，這自然是非常幼稚，非常荒謬。」⁶⁰我完全跳不出我的階級圈子，我寫工人像寫我自己，那如何使人看得下去？」⁶¹正是在這樣的困惑下，他創作了表現知識分子成功改造的劇本《明朗的天》。但正如劉衛東所指出的：「《明朗的天》的寫作及其修改過程明確反映出曹禺一方面考慮到政治標準，另一方面又考慮到藝術標準，而對於這兩個標準的把握，他卻始終搖擺不定。他總是在否定自己。寫完《明朗的天》，曹禺並沒有『改造』後的輕鬆，寫作道路也並不『明朗』，而是背上了更多的『困惑』，進入了長久的停筆階段。」⁶¹1949 年後，「正劇」的創作者已經主要由轉變為宣傳工作者的原作家和掌握了一定寫作技

⁵⁹ 同前註，頁 2。

⁶⁰ 曹禺：〈我對今後創作的初步認識〉，《曹禺全集》（石家莊：花山文藝出版社，1996 年），第 5 卷，頁 45-47。該文發表於《文藝報》第 3 卷（1950 年第 1 期）。

⁶¹ 劉衛東：〈曹禺明朗的天與 1950 年代初期知識分子的「改造」〉，《揚子江評論》（2013 年第 6 期），頁 83。

巧的宣傳工作者所組成。他們的寫作活動只有一個根本的目的，即服務於現實政治的需要。寫作活動因此主要地不再僅僅是一個個體活動，它更是一個國家行為。

儘管陳瘦竹的理論溯源擴大了孫維世的「正劇」範疇，以至於今天的學術界常常在一個非常寬泛的定義下使用這一概念。有的學者甚至試圖去戲曲中尋找與建構所謂的「中國正劇」。⁶²但是，當我們用「正劇」來指稱本土的原創作品時，這一概念背後的政治性因素，依然清晰可見。與中華人民共和國建國初期的「正劇」不同的是，今天的「正劇」作品不再單純地表現馬克思主義與共產主義學說，也不再單純地「為工農兵服務」。但是，它們中的大多數，仍然以表現意識形態的主流價值為己任，緊隨主流價值的變化而變化。如《廉吏于成龍》宣揚反腐，歌頌清官；《立秋》歌頌道德誠信；《楓樹林》、《焦裕祿》歌頌基層幹部。這些作品在本質上仍然是國家宣傳的一部分，但從宣傳的實際效果來看，它們已經無法與紅色三十年時期的作品相提並論。

五、結 論

現當代中國大陸對於「正劇」觀念的接受呈現出一個基本的思想脈絡：思想啟蒙指導下的「新劇」——「新啟蒙」指導下的「工農兵戲劇」——社會主義現實主義的「正劇」。對這一脈絡的梳理，一方面有助於我們更深入地從戲劇學角度理解「drama」概念；另一方面，也有助於我們更深入地理解思想「啟蒙」在現當代中國大陸的複雜狀態。

籠統地來說，相當一部分類型的「啟蒙」與意識形態宣傳在「正劇」這個問題上顯示出其邏輯的相似性——以說理的方式清晰無誤地傳遞一種絕對正確的價值觀。它必須是清晰無誤的，不可以曖昧或晦澀，尤其不允許多義。它必

⁶² 周國雄：〈中國正劇的整體風格和鑒別標準——兼論《牡丹亭》的藝術屬性〉，《文藝研究》1997年第2期，頁74-80。

須是絕對正確的，不允許任何質疑。它可以表現懷疑和批評，但懷疑和批評的對象也是確定的。所以事實上，它並不表現真正的懷疑。它提出並構建了一個「正」的東西，因此也就必須存在與「正」相對立的絕對的「反」與「惡」。

亞里斯多德在詩學中總結了悲劇的審美作用：「借引起憐憫與恐懼來使這種情感得到陶冶。」⁶³ 如果我們假設已經存在的戲劇作品很大程度上是觀眾選擇的產物的話，那麼，對於現當代中國戲劇觀眾而言，從「憐憫與恐懼」中獲得情感的積極淨化，似乎從來都不是容易的事。我們的觀眾更相信正確價值觀的引導作用，更願意接受光明的結尾所喚起的對於信仰的信心。這就很容易引導我們得出一個簡單的結論：中國人的戲劇審美習慣與西方人根本不同。但是，問題的複雜性在於：究竟是我們的這種民族的審美習慣導致的「正劇」的興盛，還是現當代的「正劇」實踐塑造了我們的民族審美習慣？當然，更大的可能是論述前提即存在問題。現當代中國大陸的戲劇作品，是否可以看作是觀眾選擇的產物呢？從歷史的現實看，觀眾的審美需求是晦暗不明的，他們似乎從來都不是主體，他們常常只是某種思想活動（啟蒙或宣傳）的對象。如果有一天，觀眾們具備了選擇的可能，那麼「正劇」是否還會像今天這樣興盛呢？

（責任校對：邱琬淳）

引用書目

一、近人論著

一 蝶：〈戲劇新聞：學生演劇怪異錄：正劇情節奇極〉，《戲雜誌》1923年第6期。

丁伯騷：《戲劇欣賞法》，上海：開明書店，1937年。

⁶³（古希臘）Aristotle 著，羅念生譯：《詩學》（北京：人民文學出版社，1962年），頁19。

- 王季思、黃仕忠、陳維仁：〈中國當代十大正劇集前言〉，《藝術百家》1993年第4期。
- 孔慶東：〈從《雷雨》演出史看《雷雨》〉，《文學評論》1991年第1期。
- 《日本國語大辭典》，東京：小學館，昭和四十九年（1974）。
- 《公教週刊》編輯部：〈俱樂部：正劇鶯花遺恨本事〉，《公教週刊》1929年第37期。
- 《申報》，1872-1949年。
- 石婉舜：〈殖民地版新派劇的創成——「臺灣正劇」的美學與政治〉，《戲劇學刊》第12期（2010年7月）。DOI:10.29776/TTJ.201007.0002
- * 余上沅：《國劇運動》，上海：新月書店，1927年。
- * 余秋雨：《戲劇理論史稿》，上海：上海文藝出版社，1983年。
- 邱坤良：〈理念、假設與詮釋：臺灣現代戲劇的日治篇〉，《戲劇學刊》第13期（2011年1月）。DOI:10.29776/TTJ.201101.0001
- * 呂效平：《對正劇的質疑》，上海：上海人民出版社，2009年。
- 李慎之：〈不能忘卻的新啟蒙〉，《炎黃春秋》2003年第3期。
- 周國雄：〈中國正劇的整體風格和鑒別標準——兼論《牡丹亭》的藝術屬性〉，《文藝研究》1997年第2期。
- 阿英編：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，北京：中華書局出版社，1960年。
- * 胡適：〈易卜生主義〉，《新青年》第4卷第6號（1918年6月）。
- 高子文：〈野鴨：佳構劇的自贖〉，《戲劇與影視評論》2015年第3期。
- 馬彥祥：《戲劇講座》，上海：現代書局，1932年。
- 張拓：〈我們是怎樣學習斯坦尼斯拉夫斯基體系的——記中央戲劇學院導演幹部訓練班在蘇聯戲劇專家普烏列斯裏的教導下兩年來的學習〉，《戲劇報》1956年第4期。
- * 張庚：《張庚文錄》，長沙：湖南文藝出版社，2003年。
- 曹禺：〈《雷雨》的寫作〉，《雜文》1935年第2期。

- 曹 禺：〈我對今後創作的初步認識〉，《曹禺全集》，石家莊：花山文藝出版社，1996 年，第 5 卷。
- 郭沫若：〈關於曹禺的《雷雨》〉，《郭沫若全集》，北京：人民文學出版社，1989 年）
- * 陳白塵、董健：《中國現代戲劇史稿》，北京：中國戲劇出版社，2008 年。
- * 陳 軍：《正劇批判：從黑格爾對正劇的批判出發》，北京：中國社會科學出版社，2013 年。
- 陳瘦竹：〈馬克思主義以前的歐洲戲劇理論介紹・三續〉，《上海戲劇》1962 年第 9 期。
- 傅斯年：〈再論戲劇改良〉，《新青年》第 5 卷第 4 號（1918 年 10 月）。
- 無名氏：〈導演幹部訓練班開學〉，《戲劇報》1954 年第 4 期。
- 無名氏：〈諷刺劇的嚴肅性與喜劇性〉，《戲劇報》1958 年第 3 期。
- * 傅 謹：《20 世紀中國戲劇史》，北京：中國社會科學出版社，2016 年。
- * 董 健、馬俊山：《戲劇藝術十五講》，北京：北京大學出版社，2004 年。
- 熊佛西：《戲劇與文藝》，上海：文化學社，1930 年。
- 歐陽予倩：〈蘇聯戲劇專家普烏列斯裏同志對中國戲劇運動的巨大貢獻〉，《戲劇報》1956 年第 2 期。
- 趙品山：〈關於中央革命根據地話劇工作的回憶〉，《中國話劇運動五十年史料集》，北京：中國戲劇出版社，1958 年。
- * 劉厚生、譚霏生編著：《中國大百科全書・戲劇卷》，北京：中國大百科全書出版社，1989 年。
- 劉衛東：〈曹禺明朗的天與 1950 年代初期知識分子的「改造」〉，《揚子江評論》2013 年第 6 期。
- 潘公昭編著：《今日的韓國》，上海：中國科學圖書儀器公司，1947 年。
- 錢歌川：《文學概論》，上海：中華書局，1930 年。
- （日）毛利三彌著，黃覺譯：〈日本戲劇現代化早期的坎坷道路〉，《戲劇》2013 年第 3 期。

- (古希臘) Aristotle 著，羅念生譯：《詩學》，北京：人民文學出版社，1962年。
- (法) Denis Diderot 著，張冠堯、桂裕芳譯：《狄德羅美學論文選》，北京：人民文學出版社，1984年。
- (英) Henderson Sir Nevile 著，張溪、孫明譯：《使德辱命記》，上海：譯社，1940年。
- (英) Henderson Sir Nevile, *Failure of a Mission: Berlin 1937-1939*, New York: Putnam, 1940.
- (美) Upton Sinclair 著，繆一凡譯：《文丐》，上海：商務印書館，1935年。
- (俄) Дмитрий Дмитриевич Благой 著，陸凡譯：〈普希金的創作道路(下)〉，《文史哲》1954年第3期。
- (俄) Дмитрий Дмитриевич Благой, *Творческий путь Пушкина*, Стенограмма публичной лекции из цикла "Пушкинское чтение" к 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина, прочит. в марте 1949 г. в Центр. лектории О-ва в Москве, Москва : Правда, 1949.
- (俄) В. И. Немирович-Данченко, *Из прошлого*, Издательство: Художественная литература, 1938.
- (俄) Николай Михайлович Горчаков, *Режиссерские уроки К. С. Станиславского*, Издательство: ИСКУССТВО, 1950.
- (俄) Николай Михайлович Горчаков 著，孫維世譯：〈「智慧的痛苦」的愛國主義——史坦尼斯拉夫斯基的導演課程選譯〉，《戲劇報》1954年第5期。
- (俄) Немирович-Данченко 著，焦菊隱譯：《文藝戲劇生活》，上海：文化生活出版社，1946年。
- (俄) Константин Андреевич Тренев 著，馬華譯：《柳鮑芙·雅洛娃婭》，北京：作家出版社，1956年。
- (俄) Константин Сергеевич Станиславский 著，瞿白音譯：《我的藝術生活》，上海：開明出版社，1952年。

(俄) Константин Сергеевич Станиславский 著，瞿白音譯：《我的藝術生活》，上海：上海譯文出版社，1984 年。

(德) Friedrich Hegel 著，朱光潛譯：《美學》，北京：商務印書館，1981 年。

(說明：書目前標示 * 號者已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- Chen, B.-Ch., & Dong, J. (2008). *Zhongguo xiandai xiju shi gao*. [History of Chinese modern drama]. Beijing: Chinese Drama Press.
- Chen, J. (2013). *Zhengju pipan: cong Heigeer dui zhengju de pipan chufa*. [Criticism of Zhengju: From Hegel's criticism of drama]. Beijing: China Social Sciences Press.
- Dong, J., & Ma, J.-Sh. (2004). *Xiju yishu shiwu jiang*. [15 lectures on theatre art]. Beijing: Peking University Press.
- Fu, J. (2016). *20 Shiji Zhongguo xiju shi*. [The history of Chinese theatre in the 20th century]. Beijing: China Social Sciences Press.
- Hu, S. (1918). Yibusheng zhuyi. [Ibsenism]. *LA JEUNESSE*, 1918, 4(6), 489-507.
- Liu, H.-Sh., & Tan, P.-Sh. (1989). *Zhongguo da baike quanshu xiju juan*. [Chinese encyclopedia, Volume of Theatre]. Beijing: Chinese Encyclopedia Press.
- Liu, X.-P. (2009). *Dui Zhengju de zhiyi*. [Questioning the drama]. Shanghai: Shanghai People's Press.
- Yu, Q.-Y. (1983). *Xiju lilun shi gao*. [The history of drama theory]. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press.
- Yu, Sh.-Y. (1927). *Guoju yundong*. [Movement of Chinese theatre]. Shanghai: Crescent bookstore Press.
- Zhang, G. (2003). *Zhang Geng Wencun*. [Zhang Geng records]. Changsha: Hunan Literature and Art Press.

臺大中文學報

(第六十八期抽印本)

啟蒙及其變奏： 「正劇」概念在現當代中國大陸

高子文 著

臺灣 臺北

國立臺灣大學中國文學系 印行

中華民國一百零九年三月出版