

现代话剧创作中的独幕剧及其他

——以 1949 年前的作品为例

夏 嵐

现代话剧这一新的戏剧式样，在中国的历史并不长。从其戏剧理念到创作方法直至观剧态度、剧场设置，它都有别于中国的传统戏剧。有论者把南开中学校长张彭春作于 1918 年的《新村正》当作是中国现代话剧创作的开始，也有论者把胡适写于 1919 年的《终身大事》视为话剧创作的滥觞。无论取哪一说，相差的时间也不过仅仅一年。“话剧”这一名称本身，也是在 1928 年，由洪深的使用、提议之后才被普遍使用起来，此前连名称也没有完全一致和统一。

但这一事实并不影响西方现代话剧在中国的落地生根和成长。暂且不论话剧在十九世纪三、四十年代，一时超越其他娱乐形式所呈现的兴盛状况，时至今日，话剧在中国不仅已成为一种被广为认知的戏剧式样，而且在娱乐方式日趋复杂、多元的当代社会中，通过灵活的演出方式、富有探索意味的表现内容以及糅入了多种媒体的表现形式，它获得了口味挑剔的年轻一代观众广泛而坚定的支持。话剧已名副其实地成长为中国众多戏剧种类中的一种。

鉴于话剧是从日本、欧美传来的戏剧式样这一事实，考察现代话剧在中国一个多世纪的历史，实际上也就是考察十八世纪末、十九世纪初外来文化之大规模传入中国的历史，我们可以从诸多不同的角度考察这一典型事例，从而发现许多饶有兴味的结果。笔者对这种考察抱有浓厚兴趣，本文即拟从文体的角度，即剧本形式之一种——独幕剧这一创作体裁入手，以话剧史上几部具有代表性的独幕剧作品为例，通过考察它们的题材内容、表现方式以及它们在中国现代话剧创作中所据的地位、意义等，以期展现外来文化的一支——话剧传来中国后的具体情状。

(一)

独幕剧的上演时间，通常被认为在三十分钟到一小时左右为妥当。太短或太长都有不适宜之嫌。美国戏剧理论家乔治·贝克说得相当肯定：“独幕剧的使用，只限于其主题是在十五分钟到一小时之内处理得了的，即平均可演二十分钟到四十五分钟之内处理得了的。”¹也许不至于那么绝对，但独幕剧篇幅短小是客观事实，所以这也就决定了它结构的紧凑、发展的快速和情节线索的相对简素。“在独幕剧中，最重要的是整一性。……整一性才是独幕剧的精神所在，生命所在，目的所在。整一性才是独幕剧的原动力，存在价值和极限。所有的效果都强有力地直奔一个终结点。因此叙述必须迅速、简洁，只取非要不可的内容。”²日本戏剧学者内村直也因此特别强调它的“整一性”，即情节的相对单一紧凑。不难理解，短小的篇幅中若出现过多的线索或头绪确实会使剧

作凌乱不堪、难以控制，会让不高明的剧作者手忙脚乱。而且这种单一紧凑，并不是把多幕剧简略化的结果，而是一种自成一体的状态，一种主题和内容的表达方式。

中国传统的戏剧文学中，没有独幕剧这样的体裁。文人创作剧本，每每耗时甚久，得来多是煌煌巨作。元杂剧的体制构成是所谓“四折一楔子”，一个剧本多由四折戏构成，多数还外加一个楔子。“折”基本相当于今天的“幕”，“楔子”是过场戏，这就有四幕以上的长度。例如《窦娥冤》是四折一楔子、《赵氏孤儿》是五折，《西厢记》有五本二十一折、《西游记》有六本二十四折等；明传奇以“出”计数，一出基本相当于今天的“场”，《宝剑记》共五十二出，《浣纱记》有四十五出，《鸣凤记》是四十出，《牡丹亭》五十五出；清剧《长生殿》五十出，《桃花扇》四本四十二出，等等，都是大部头作品。乾隆以后的宫廷戏曲，词臣编写大部连台本戏，剧目繁多，结构齐全，具体到每一个剧目，则是剧情复杂、敷演费时，往往一演就是好几天。整本大戏诸如《劝善金科》、《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《昭代箫韶》、《封神天榜》等，不仅成为日后各种剧种的剧目来源，而且上有所好，下有所趋，民众也喜好此类剧目，对剧中人物、故事了如指掌，尽管有的观众可能目不识丁。

当然也有短剧存在，有明嘉靖以降，文人中兴起创作短剧的风气，如徐渭的《渔阳弄》、汪道昆的《高堂梦》等只一折，孟称舜的《死里逃生》只四出等等。但正如有学者指出的那样，明代的“短剧是一种文人即兴之作，···因为形式很短，其题材都是摘取故事中悲壮、哀怨或是风雅的一段，加以表现，故在文字上容易见长。”而后清代“写短剧者多模仿徐渭、汪道昆。···偏好文辞，不重演唱，多成为案头之作。”³也就是说，首先这些短剧自身并不是一个独立完整的故事而只是一个故事中的一个片段；其次它多为案头剧，不便于上演；第三它杂有唱的成分，不是完全的对话形式。因为这些原因，很明显我们不能把这样的短剧等同于独幕剧。

并不是所有上演的戏都是大戏、都是连台本戏。毋宁说上演这样的大戏的时候反而较少，只是一些较特殊的场合或有充裕的时间、金钱的时候才有可能实现。多数情况下，是其中的“片段”的上演。所谓片段，也被叫做“折子戏”，是一种非常方便、灵巧的演剧手段，可以视时间、对象、受欢迎程度等等自由选择和编排，它既有属于某一部作品的归属性、连续性，又有可以单独上演的自由性、独立性。一个成功的折子戏，有时甚至超过了它母体作品的影响力而广为观众喜闻乐见。

这很容易让我们联想到独幕剧。无论是篇幅的小巧、上演时间的经济，还是剧情的单纯、紧凑，两者无疑颇有相似之处。经常有的情况是我们先看到或只看到折子戏而不是本戏，但这并不影响我们的理解和欣赏，例如看《借东风》、《空城计》，根本不用读完了《三国》我们才能看得懂。看《野猪林》、《李逵探母》，同样也不必读完《水浒》。短短的一出折子戏，就像一出短短的独幕剧一样，足够让我们体会到观剧的乐趣。但两者的根本不同在于：折子戏是一出戏的一部分而独幕剧本身就是一出戏。前面说到不用看全本单看折子戏也不影响我们的理解和欣赏，其实是基于这样的几个前提得以成立的：一、舞台表演本身是欣赏的主要对象。中国传统的戏剧舞台的中心在“唱念做打”这类表现方法上，演员演技的高低是一出戏成功与否的关键而不是剧中内容。

唱功好做功好，或者打得精彩高明，都是足以得到观众首肯的。极端地讲，剧情甚至非常单薄，只要表演得好，依然不妨碍它成为一出经久流传的好折子戏。事实上传统舞台上就存在着不少这样的折子戏。二、观众可以通过舞台以外的途径了解剧情以资理解。大多数的题材故事，往往有复数的演绎方式。以一部《三国》的剧情为例，既有小说可看又有说书可听，具体到看戏，则有大戏小戏可选择，通过不同规模的演出可以交叉获得信息以资理解。可以这样说，虽然不是全部，但有相当多的折子戏的剧情是可以透过舞台以外或别的舞台演出来获得的，所以人们在观看某一出折子戏时，可以有足够的余地专心欣赏表演。折子戏的这种演出法、观赏法，非常典型地表现出中国传统戏剧舞台的特点之一：戏剧内容即戏剧文学不在被重视之列，舞台演技本身才最重要。

而抱同样的态度面对独幕剧显然是行不通的。因为故事的“过去”即前史靠戏本身交代，故事的发展和结局也同样除此之外别无他法。如果不看这出戏(书面阅读或舞台鉴赏)，我们就无从了解剧情。演技固然重要，但它是建立在内容理解基础之上的，它自身很难单独成为被鉴赏对象。

也就是说，中国传统的戏剧舞台上尽管有为数众多的折子戏，这种经济的折子戏和篇幅短小的独幕剧尽管有很多相似之处，但在本质上，它们是两种不同的式样。在西方现代戏剧进入中国以前，无论对创作者还是对阅读者、观赏者而言，独幕剧这一形式都是陌生的。

独幕剧这一形式进入中国，基本可以认为是在十九世纪初。1908年最早翻译进中国的外国剧本是一出多幕剧《夜未央》(波兰作品)和一出独幕剧《不平鸣》(法国作品)，同年在巴黎和广州出版。尽管关于《不平鸣》的版本、内容和其后的流传情况还有诸多需要确认的地方⁴，但它是一出独幕剧这一点基本被确认，作为一种新形式的剧本，它的出现具有重要意义。

(二)

外国戏剧作品翻译进中国，虽然最早可上溯到1908年，但在起初，它还是一种不为人们所熟知的文体。由于不完全的摘要式的翻译、文白夹杂的语言、数量的稀少以及优秀作品的欠缺，同是翻译外国作品，相比较，翻译剧的规模和影响明显不及翻译小说，它被认为“似小说而非小说，且不如小说好看。”⁵大规模的、有意识的外国剧作特别是欧美、日本剧作的中文翻译，一直到五四新文化运动时期才开始出现，领军杂志《新青年》率先登出了英国剧作家王尔德等人作品的翻译，之后又推出“易卜生专号”等等，一系列史无前例的大举措使得欧美现代剧作逐渐开始为国人所认识，其后翻译外国戏剧的大潮一发不可收拾。

五四时期的新文化人给外国戏剧的翻译·介绍赋予了重大的启蒙意义。在对中国传统文化作了痛彻的批判之后，新文化人把新生的希望寄托在向“船坚炮利”的外国文化的学习上。他们把传统旧戏批得一无是处，认为从戏剧精神到观众的观剧习惯，都需要一场彻底的革命。“建设的一面，也只有兴欧洲式的新戏一法”。⁶周作人的意见可以说是道出了当时大多数人的心声。而兴

欧洲式戏剧的第一步，就是向西洋戏剧学习。正是在这个意义上，翻译·介绍外国戏剧被认为具有重大意义而被广泛提倡和鼓励。于是译介外国戏剧之大潮骤兴，从1908年最早的翻译剧出现，到《新青年》1915年10月刊登奥斯卡·王尔德的《意中人》(An Ideal Husband)为止，据笔者统计，七年的时间里只有19篇翻译剧本面世，而这之后到1920年的短短五年的时间，可以查到的翻译剧本就有49篇之多（如把同一作品有复数译本这一情况计入的话，这个数字还会增加）；从事翻译的人数从以前的寥寥10人左右增加到50人前后，作品涉及的国家数也从5个变成10个；刊登翻译剧的报刊杂志从仅有的3、4种增至十几种，表明读者数量有大幅的增加。由此可见，随着译介外国戏剧的工作被广泛开展，阅读外国剧译作的需求也日渐高涨，两者相辅相成，外国戏剧的译介便日趋蓬勃，蔚为大观。

数字之外，我们细看翻译出的作品，会有一个有趣的发现，那就是独幕剧占了相当大的比例，这个比例从五四时期开始一直贯穿了整个二十年代的戏剧翻译。大量选择、翻译独幕剧的理由，我们可以找到不少，诸如剧本发表的主要途径是报纸副刊或杂志，短小的独幕剧不必连载正好合用；翻译者的外文水平驾驭多幕剧的翻译有难度，翻译独幕剧恰如量体裁衣；等等。当然也不排除作品自身的价值是被选择的最重要原因。例如二十年代初期，宋春舫就翻译了一系列现代派的独幕剧。对戏剧深有造诣的宋春舫的这一行动，不可能是顺手译来，可以推测，与他推荐《近世名戏百种》书目是为了让国人了解欧美戏剧史上的优秀作品一样，翻译当时在欧美都尚属前卫的现代派剧作，是旨在向中国社会介绍当时最新潮流的戏剧。

总之，外国戏剧翻译的大潮中，独幕剧的翻译占据了大半壁江山是一个客观事实。通常情况下，独幕剧作为一个阅读对象，翻译数量的多或少，本来基本上不成为一个引人关注的问题。但如果考虑到实际的搬演的可能性，独幕剧在某些情况下就很难说是最佳选择。有论者称道：“一幕或两幕的长剧之所以不受欢迎，是由于长剧只演一个半小时，比如《朱莉小姐》，于是那么一个夜晚还得凑上别的剧目。首先，要安排一个其中出出戏都精彩的混合剧目，决不是容易做到的事。观众通常都不喜欢在一晚之内，两次、三次地使自己去适应新的人物、新的情节。在专业剧场里，巴蕾在其短剧里曾做过某些努力，使普通观众在一个晚上的演出过程中几次改变对新主题的兴趣，但是这种混合剧目很难受到普遍欢迎，除非在所谓‘实验’剧场里。”⁷也就是说，选择上演独幕剧的话，在通常情况下它的长短颇有点让人尴尬为难。

而五四新文化运动在戏剧领域的最终目的，是要建设起不同于传统戏剧的全新戏剧，这全新的戏剧，不仅仅是书面的戏剧文学，还包括导演表演、舞台艺术等层面，是一门立体的、综合的戏剧艺术。新的舞台艺术建设之初，上演实践自然必不可少。而现实情况是此时创作剧尚未成熟，无论质还是量都还远远无法满足舞台的需要。按理，大量的翻译剧本能为舞台实践提供相当大的可能性，但一来上演多幕剧难度较高，从舞台美术到导演、演员的水平都还不能充分驾驭多幕剧，即“演不好”，二来既存的翻译剧本中有大量不太适合搬演的独幕剧存在，即“不好演”，两重困难合二为一便造成了一个看似矛盾的现象：明明有大量的翻译剧本存在，而舞台却长时间地在感

叹“剧本荒”。换句话说，独幕剧由于它自身独具的特点，从一开始进入中国，就带有较浓的案头剧的色彩，主观上大多是为阅读而翻译，客观上若要上演又有不少困难存在。

在这样的环境中中国作家也开始了独幕剧的创作。洪深主编、1935年由良友图书公司出版的《中国新文学大系·戏剧集》中，作为1917年至1927年这十年间的代表作，有12部独幕剧被收录，占大系总共收录的18部作品中的将近70%，可见当时独幕剧创作之盛及获得的成就不小。

外国戏剧对中国剧作家产生不同程度的影响，是可想而知的。鉴于现代话剧剧本本身，就是不同于中国传统剧作的式样这一大前提，作为其中一支的独幕剧，也同样是一个全新的领域，所以中国作家的创作从学习借鉴开始起步，可以说是必然的。在创作的独幕剧中，我们不难看到一些似曾相识的题材和表现手法，有些甚至非常相近。这在早期的学习过程中，痕迹更明显。本文不打算探究创作独幕剧是如何学习借鉴外国戏剧的，而是准备就具体的作品·作家例，看看创作剧究竟选择、学习了外国戏剧中的什么要素，而这些要素又是如何在之后的创作剧中发展、变化的。

自由恋爱，婚姻自主，是五四以后许多文学作品的共同主题。对须由“父母之命，媒妁之言”决定的传统婚姻而言，这个主题无疑是革命的、崭新的，成为这类作品在当时广为阅读的重要原因。我们注意到，为表现这样的主题，创作剧具体地说独幕剧中，接二连三地出现了女主人公（或男女主人公双双）离家出走的情节。比照挪威作家易卜生笔下的《玩偶之家》女主人公娜拉离家出走的情节，有论者干脆把这类题材的剧作称为“娜拉戏”。⁸确实，同样的题材、同样的冲突的解决方式，出现在相距不远几乎同样的年代，似乎不能仅仅用巧合来解释。这里我们来看三部独幕剧：胡适的《终身大事》（1919年）、欧阳予倩的《泼妇》（1922年）和余上沅的《兵变》（1925年）。

（三）

被部分论者认为是现代话剧创作开山之作的胡适的《终身大事》，是一出独幕剧而不是多幕剧。胡适作《终身大事》，完全出于偶然。在北京的美国大学同学会要在宴会上演个短戏，胡适便用英文为他们写了这个戏。结果“后来他们因为寻不到女角色不能排演此戏。”刊登在《北京导报》上后，因有女子学堂要搬演此剧，胡适自己又把它译成中文，之后又刊登于《新青年》第六卷第三号，这才成为现在看到的本子。因为是第一次写戏，胡适谦虚地说：“这是我第一次弄这一类的玩意儿，列位朋友莫要见笑。”⁹

全剧极短，剧情极简单：女留学生田亚梅的自由恋爱，先是遭母亲以生辰八字不合反对，继而父亲责以二人同姓有违风俗。坚持自己的终身大事应该由自己决断的田亚梅于是离家出走。就像副标题所显示的那样，这是一出“游戏的喜剧”，短小、有趣、淡淡地引人发笑。短剧其实表现的是五四时期一个流行的、先进的主题：婚姻大事自己作主。但这个主题表现得非常温和、有

学究气。母亲的反对较浅白，自是不经田亚梅这样的新女性一驳，更何况一家之主的父亲也批评母亲求神问签。父亲的反对则具有喜剧色彩，翻出《论语》故事，证明田、陈两家二千五百年前本是一家。渊博、迂腐、煞有介事且非常坚定的父亲的形象，比剧中任何别的人物都更可笑，因为他出场的铺垫与实际的态度有太大的差距，这种反差的手法成功地收到了喜剧性的效果。相比较，新女性田亚梅给人留下的印象反是平平。她自由恋爱并希望得到父亲的支持，而一旦父亲反对，她就悄然离家，这个重大的行动因为缺少一定的铺垫而显得有些突然。

这出独幕剧截取日常生活的某一天，表现的却是女青年非日常的行动。从剧作技巧来看，旨在造成期待或悬念的“前史”部分较弱，一直到田女士本人登场为止，全貌未能充分展开，算命先生测字一节略显冗长，而之后短短的篇幅内因要展现全剧情就变得有些仓促。女主角的性格因这种仓促而未能得到应有的展现，模糊不清，而这本来应是全剧的关键所在。除了父亲搬出令人捧腹的反对理由的场面具有喜剧性效果，给人留下较深印象之外，全剧基本只是在叙述一个故事，这个故事中的人物并非一定田女士不可，是任何别的人都无关紧要。所以我们可以说这是一个概念先行的故事。有评论说：“作为一位散文家，胡适是一位具有简明、清新、活泼风格的大师。但他在其他文学创作中却是能力不足的。相当数量的白话诗，按他自己说，都是‘实验性的’；早在康乃尔大学时用古文而非白话翻译的一些短篇小说，以及描写包办婚姻问题的颇为笨拙的独幕剧等，都显示了他的文学才能的贫乏。”¹⁰所谓“颇为笨拙的独幕剧”，当是指这部《终身大事》。

但这些并不是最重要的，重要的是胡适要通过某种形式，表达他女性自强、婚姻自主的主张。一个偶然的原因，也就是同学会要上演一个短剧助兴，太长了不行，所以独幕剧充当了这种形式。“后来因为这戏里的田女士跟人跑了，这几位女学生竟没有人敢扮演田女士。”¹¹本来是为女学堂上演才把剧本从英文翻成中文的，结果却因没人敢演“不道德”的田女士而使上演流产。而此前的英文本，也是因为“寻不到女角色”而不得不中止。透过《终身大事》的上演风波，当时中国妇女所处的社会地位可见一斑，而这正是五四新文化人致力要改变的东西。为了实现这个目的，胡适选择了写作一部独幕剧，而剧中所表现的思想，与他在《新青年》上发表的《易卜生主义》一文的思想其实一脉相承。他认为“我们看他极盛时期的著作，尽可以说，易卜生的文学，易卜生的人生观，只是一个写实主义。”¹²洪深也说：“胡适的叫教人去学习西洋戏剧的方法，写作白话剧，改良中国原有的戏剧，他底目的，是要想把戏剧做传播思想，组织社会，改善人生的工具。……在他底重视易卜生这个事实，完全可以看出他底用意了。……胡适的这样推崇易卜生主义，对于后来中国话剧的发展，影响是非常广大的。……在创作方面，有若干的作家，不仅是把易卜生剧中的思想，甚而连故事讲出的形式，一齐都模仿了。”¹³尽管有论者对胡适的这种易卜生论表示疑义，但他偶一为之的独幕剧写实地表现了女子争取婚姻自主的现实，而这部戏当时终未能上演的结果，更凸显了女子社会地位不容乐观的沉重现实。

以胡适在五四新文化运动中之领袖地位，以《终身大事》率先表现女子离家出走之开风气先，以作品上演未果所凸显的现实矛盾，《终身大事》可以说是一部标志性的作品，它最大的意义在

于标示了那个时代的现实和理想。

创作于1922年的欧阳予倩的《泼妇》同样也有女子离家出走的情节，它用篇幅短小的独幕剧形式表现了提倡爱情专一、反对封建纳妾制度这一重大主题。有论者认为它是“欧阳予倩告别文明戏风，摆脱幕表戏编剧方法而创作的第一个完整的话剧剧本。”¹⁴

留学归来荣任银行副经理的陈慎之，在向妻子山盟海誓的同时，却已把姨太太悄悄娶进了家门。太太于素心受过教育，和丈夫是经自由恋爱结婚的新进人物，知道真情后愤然抱着儿子离开了丈夫。不仅如此，她还带了新娶进来的年轻的姨太太王氏一同出走。被她的大胆行动弄得目瞪口呆的陈家人直叹她简直像个泼妇。

这个戏在表现主题方面更进了一步：女性不仅用出走的方式表示反抗，而且还带动尚未觉醒的受压迫的女性即地位低下的王氏一同反抗。这种破天荒的新女性被反讽地冠以“泼妇”之骂名，正清楚地显现出新人新行动和当时社会的格格不入，剧本本身，起到了点睛的作用。

一直到1929年，在杂志《戏剧》发表的《戏剧改革之理论与实际》一文中，欧阳予倩还多次以易卜生的《玩偶之家》为范例，论及剧中对话应用以表现人物性格、剧本的发端应提纲挈领、巧妙地引起下文等，可见他对易卜生充满了景仰。这个事实有助于我们理解为何欧阳予倩的作品中出现了与易卜生作品相类似的情节。

众所周知，欧阳予倩是京戏旦角，其名与梅兰芳并驱，所以他清楚地知道传统戏剧的症结所在，比起只在案头批判中国旧戏的文人而言，他更有切肤之痛。与此同时他又有留学日本的经验，所以他对新的戏剧形式的体会、理解又比只活跃在国内舞台上的一般人更深一层。包括戏曲剧本在内，欧阳予倩一生创作了54个剧本之多(包括翻译、改编)。究其本，在于他认为“剧本文学为中国从来所无，故须为根本的创设。”¹⁵他不仅登台表演，而且还积极从事一剧之根本——剧本的创作，以使自己理想的戏剧形式付诸实现。

所以他的内容是激进的，否则不足以构成有力的冲击。从人物形象上看，于素心是一位敢于恋爱结婚、独立特行的女性，虽然在当时的现实社会中，这还远不是一种普遍的存在，但类似形象已较普遍地出现在小说、戏剧等文学作品中，有着丰富舞台经验的欧阳予倩把这个形象塑造得更加丰满：离家出走本是一种女性自立的象征性行动，不仅如此，于素心更带走了新娶进的年轻小妾，自立之外还有振救弱者、启蒙他人的更广泛、更深层的意义。这种人物塑造的方法，不仅仅得以在内容上拓宽作品的境界，而且在舞台效果上也更易造成强烈的震撼。剧终时是这样的：大家（面面相觑）：“真好泼妇啊！”——“泼妇”这个词，就像于素心、小妾双双离家出走这个事实一样出人意表。

《泼妇》所作当时，舞台上还没有女演员，通行的是男扮女装。这种状况，曾被正流亡在华的俄国盲诗人爱罗先珂讥为“在中国还有一样可叹的，是女人不能和男人一同来演戏。在文明各国，女人不能和男人一同演戏的，虽然可羞，虽然可惨，只有中国了。”¹⁶美国留学归来的洪深经欧阳予倩介绍加入戏剧协社以后，有意要摈除男扮女装的陋习，实现男女合演。1923年，戏

剧协社举行公演，导演洪深把男女合演的《终身大事》巧妙地放在第一个上演，之后再上演男扮女装的《泼妇》。两相比较，美丑自见，观众的（嘲）笑声中《泼妇》未能竟演。从此话剧舞台的男女合演渐成风气，及至1924年洪深导演的《少奶奶的扇子》上演获得成功，男扮女装就彻底变成了历史。

同为独幕剧的《终身大事》和《泼妇》以这样的方式在舞台上碰面，也许不过是个偶然。但耐人寻味的是它们正巧从正反两个层面，为话剧男女合演这一新制度做出了贡献。独幕剧在话剧发展历史上所具意义，可见一斑。

（四）

创作于1923年冬，1925年12月发表于《晨报》七周年增刊上的独幕剧《兵变》中，也有青年女子为争取自由恋爱而离家出走的情节，它的作者是“国剧运动”倡导者之一的余上沅。

初看剧题，会以为这是一个严肃的社会题材的作品，但实际上它讲述的却是一个讽刺性的、令人发笑的闹剧：年关将近，驻守某地的军队因欠饷放出风声要闹兵变。地方商会打算集资笼络兵士，可谁也不愿多掏腰包。富绅钱守之一家一面看紧恋爱中的女儿钱玉兰，不让她与穷青年方俊要好，一面忙着策划如何藏钱，甚至想到用装死一法来蒙骗兵士。结果虚惊一场，兵变未起，混乱中恋爱的一对儿悄悄溜出了家门。作品没有正面描写兵变事件，而是把它作为背景放在幕后，兵变在即的紧迫之下的人们的种种行为和活动，夸张而生动，滑稽而入木三分，是全剧引人入胜之所在。

整个戏的结构安排非常巧妙，以一出短短的独幕剧，出场人物却有七人之多（包括一名仆人），各人个性鲜明，对话富有表现力，有几条行动线错综交叉却不紊乱。作者在描写兵变前夕如热锅上蚂蚁的各色人等的同时，又紧紧围绕全剧的中心线索：年轻恋人被监视——使计摆脱监视——乱中出逃。幕启时两个年轻人在亲密谈话，幕终时家人在哀叹“不是兵变她决不得逃呀！”一场可怕的兵变反倒成全了年轻人的爱情，首尾呼应之余，兵变所带来的滑稽感尽展无余。

余上沅1923年秋获半官费留学美国，前后入卡内基大学、哥伦比亚大学学习戏剧，是留美学生中研读戏剧专业的第一人。这也许是他剧作具有高度技巧的原因之一。素来他对剧本的创作讲究戏剧性，力求“有戏”、“好看”，甚至用其极。他的另一部独幕剧《回家》的写作起因，可以很好地说明他的这种追求。“两年前我在北京大学讲授‘编剧术’，有一个学生打算编一个剧本，意思是‘少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰’。……他要描写这个兵士的心情。我说，‘这太老实了，恐怕戏剧性不大充分。’当时我提议：回家一看，添了个儿子，不是他生的，却是他父亲生的；这么一来，情节就丰富了，才有戏可看。”¹⁷ 学生没有采纳他的意见，另作了别的题目，余上沅自己其后就作了《回家》，内容正是出奇地“有戏可看”：兵士回乡，发现自己的老婆和父亲生了个儿子。正是基于余上沅对“戏剧性”如此彻底的追求，所以我们发现《兵变》非常好看，既有兵

变来袭时的恐慌，又有恋爱的小诡计，还有守财奴的执着，而且居然还有转瞬即逝的机关等等。剧情的发展扣人心弦，无论是阅读还是观看演出，我们都不敢漏掉一句台词，因为剧情既复杂而节奏又快，稍有遗漏就会造成理解的困难，我们愉快地对剧情的发展保持着高度的关心。

和《终身大事》、《泼妇》作一个简单的比较，就不难看出《兵变》编剧的高明之处。无论在结构的巧妙，还是在线索的多样化，以及人物性格的鲜明程度方面，前两部不如人意的地方多多，有牵强地“直奔”离家出走这一设定好的高潮之嫌。更重要的是，《兵变》并不仅仅停留在编剧技巧的展示上，它的主题并不贫血，和前两部作品一样，它表现出了那个时代的先进主题：以女性离家出走为象征的恋爱、婚姻的自由，但它表现得更为富戏剧性、更巧妙，因而更具吸引力。

但似乎又有些不同。和《终身大事》、《泼妇》相比，《兵变》的写作时间并没有晚太多，但很难感受到“五四”的时代背景，似乎是任何时代都可能发生的故事。虽然这使得作品超越了某一历史时代，进而有可能具有更普遍的价值，但作品在反映时代、反映现实的层面上，不得不缺少了一份厚重感。以离家出走这个细节为例，前两者明显有一种时代的新鲜感、冲击力，而在《兵变》中，则给人不过是大小姐一时性起的感觉，更由于这个细节是在巧妙的、高度的技巧包装后出现的，所以难免有种游戏般的轻浮。

丙生（茅盾）对余上沅作品中的这种倾向批判得相当尖锐。“原来《兵变》写的不是‘兵变’，而是恋爱的喜剧。余先生写这篇剧本的动机，本是从报纸上的兵变消息联想到兵变的危险，……可是结果他把‘可怕可恨的景象’丢开了。……现在我们读了这篇《兵变》，决不会‘怕’，更不能‘恨’了。……小百姓深恶痛恨的‘兵变’，经余先生那么一‘翻’，就成为太太、小姐解闷的玩意儿！”关于前面提到的《回家》一剧，茅盾认为是：“一篇本来能够反映全般社会现象的题材，就变成了非常狭小。不但狭小，它对于观众所发生的感应就不是社会的，而是个人的！”¹⁸

究双方的根本，其实在于艺术观的不同。与主张“为人生而艺术”的文学研究会主将的茅盾不同，余上沅的艺术观是反功利主义的。留学归国后，余上沅与同好致力于提倡“国剧运动”，主张戏剧“越接近纯粹艺术，越立得稳，哪怕在文学上，在内容上，它是毫无所谓。”¹⁹他认为新的戏剧创造没能取得好的成果的原因在于，“新文化运动的黎明，易卜生给旗鼓喧闹的介绍到中国来了。……可是在中国又迷入了歧途。……政治问题，家庭问题，职业问题，烟酒问题，各种问题，做了戏剧的目标；演说家，雄辩家，传教士，一个个跳上台去，读他们的词章，听他们的道德。艺术人生，因果倒置。……即令有些作品也能媲美易卜生，这种运动，仍然是‘易卜生运动’，决不是‘国剧运动’。”²⁰对于“国剧运动”，赞成者有之，反对者有之，但于主要倡导者之一的余上沅而言，该运动无疑凝聚了自己对艺术、对戏剧的深刻体认，而这种体认，贯穿在他实际的作品创作之中。女子为争取恋爱、婚姻自由而离家出走，这一典型的“五四型”情节（此外成仿吾独幕剧《欢迎会》一剧也有年轻人离家出走的情节），由余上沅写来，就少了一份特定的时代感，多了一份轻松劲，更重要的，是更具戏剧性，更具观赏性。

《终身大事》、《泼妇》、《兵变》三部独幕剧，有一段相近的情节，这可以理解成是时代使然。

换句话说，独幕剧创作，在外国戏剧众多的内容中选择了这段情节而非别的情节来反映五四精神。易卜生的娜拉的出走，其实基本精神与上述三剧的精神形似而神不似，严格地说把这类作品称作“娜拉戏”是否准确是个值得商榷的问题，但我们也不妨这样看：相近的情节，被赋予了新的即五四特有的启蒙内容。就像翻译介绍外国戏剧这一行为被赋予了建设中国新的戏剧形式这个重大意义一样，一段离家出走的情节，被五四时期的中国作家们看出了新的意义。在这里，我们看到了当时中国作家的着眼点和问题意识，以及他们的解决问题的方式。

有趣的是，如何通过一段相近的情节，表现作家自己的问题的解决方法，这三部剧作可以说象征性地代表了两种倾向：主义、主张的（前两部）和非主义、主张的或曰唯美的（后一部）。这两种倾向当然不仅仅表现在这三部剧本创作上，在其他剧作、小说、散文等的创作上都可以看到不同程度的偏重。中国社会危机日趋严重的三十年代以降，这样的创作倾向几乎就变成作家的政治倾向、人生态度。

（五）

如果我们把上述作品所处理的题材(内容)看作是对外国作品要素的一种有意识的选择，那么还有一种选择，在中国作家之间传承、演变。剧本的关键情节被继承下来，与此同时该情节被充实、扩大，以致独幕剧变成多幕剧。这里可以举出丁西林和陈白尘的例子，例如他们的作品里，都有单身汉租不到房子因而狼狈不堪的情节。两相比较，不难看出两位作家表现、处理这段情节的风格、手法殊有不同，正是从不同之处，我们甚至可以窥见话剧创作渐趋多元、成熟的发展轨迹。

集中来看一下丁西林的独幕剧作品发表年表：《一只马蜂》1923年，《亲爱的丈夫》1924年，《酒后》1925年，《压迫》1925年，《瞎了一只眼》1927年，《北京的空气》1930年，解放前的最后一部独幕剧《三块钱国币》1939年。可以看到，他的独幕剧主要写作·发表于十九世纪二十年代，与前面提到的独幕剧进入中国，中国作家开始写作独幕剧这一事实基本同时。丁西林独幕剧的最大特点，即是表现出了相当高的语言艺术水平和睿智的幽默感，但与此同时，笔者认为除了《压迫》一出，大多数的上演效果却都不及阅读效果。这一点，也正和当时翻译进来的独幕剧不适于上演的整体倾向合拍。

丁西林写话剧，是一种玩儿票行为。他早年留学英国，专攻物理，是位科学家。他的作品在充满了幽默睿智的情趣的同时，又巧妙适度地揉进人生哲理，丝丝入扣。多数作品的剧情没有大的跌宕起伏，甚至可能什么都没有发生，如《酒后》、《北京的空气》等，他只是撷取日常生活中诸如酒后到梦醒这样一个小小的片段，再用轻妙的笔触把这一片段放大而已。丁西林剧作真正最精彩之处在于台词，看似漫不经心，但就像他作品的男主人公一样，叼着烟斗，轻轻摇着摇椅的丁西林不温不火地通过人物之口，妙语连珠，让人不时发出会心的微笑。

他的台词，流露出知识分子的机智、温和以及敏锐的观察力，针砭时弊却又不甚辛辣，巧妙

有趣，让人忍俊不禁。这些台词往往需要反复阅读、反复琢磨才能体会出它的巧妙有趣之处。它们有些和剧情没有太大关系，没有它们，剧情的发展也不会受到阻碍或引起理解困难。换句话说，上演之际，一方面存在着与剧情关系不太紧密的台词，另一方面需细细玩味的台词却因一掠而过留下未被观众准确接受的危险性。这就凸显出丁西林独幕剧上演时面临的尴尬：全剧少有激烈的戏剧冲突，难以剧情本身的推移吸引观众，台词才是欣赏玩味的一大精彩点，而台词一旦经由演员在舞台上说出，由于没有了再次确认、反复琢磨的机会，平添了信息遗漏的可能性。

《压迫》一剧无论在情节结构上还是在丁西林擅长的睿智幽默的表现上，都达到了相当高的水平。故事发生在离北京几小时车程的某乡下，一个年轻的工程师因为未婚而租不到房子。与房东冲突正紧时，同样单身也在找房子的女客偶然来到此地。女客不满房东的霸道做法，灵机一动，主动提议冒充工程师的妻子，结果房东狼狈败退，两个年轻人成功租得房子。这个戏充分地铺垫了前史：房东女儿收了客人的定金，房东知道客人是单身后便要毁约。幕启时冲突一目了然：客人坚持要租房，房东坚持要赶人。双方的冲突迅速被推到了极点：房东叫巡警来赶人。紧张对峙中飘飘然来了个大大咧咧的女客人，四两拨千斤，一个小小的诡计——冒充工程师的妻子——就轻松地化解了紧张的冲突。冲突解决得之轻松，和短短几分钟前的剑拔弩张形成鲜明对比，巨大落差造成的滑稽感，实在引人发笑。

这里我们可以看到这出戏构思的巧妙和紧凑，无论是阅读还是上演，都有充分的引人入胜的力量。不仅如此，这出戏还带着明显的丁氏风格：温和、轻妙、幽默。据说当时北京确有一种风气是不租房给没有家眷的人，这种不公平的现象正是《压迫》一剧所抨击的，但抨击得不重，因为房东太太也有言之成理的地方，而房东女儿之所以收了客人的定金，并不是出于她的公正，而是也许她有个小九九：单身的工程师，说不定是个好的结婚对象。与对这份女儿心浑然不知的男客相比，女客将心比心、一语中的，女人之敏感被描写得惟妙惟肖。剧终时男客问：“啊，你姓甚么？”女客：“我……啊……我……”这个场景既十分滑稽又意犹未尽，象个省略号，幕落后会发生甚么，给人留下了十足的想像余地，幽默而高明。

陈白尘的独幕剧《未婚夫妻》作于1940年，较之丁西林的《压迫》，已是十多年后的事情。故事发生在抗战大后方，一对热血的未婚夫妻却被冷酷的现实困扰得无所适从。由于房东不肯租房给单身汉，所以张先生只好谎称未婚妻是太太，却引得有男女平等思想的齐小姐不满；公司不聘已婚或将要结婚的女人，齐小姐只好对主任谎称自己尚待字闺中，却引得爱她的张先生妒火中烧。张先生、齐小姐、房东、主任，寥寥四个出场人物，把个舞台弄得热闹非凡，惊险不断。《未婚夫妻》的台词较之《压迫》明显偏短，人物性格也更刚性，发展节奏很快，它既摈除了无关紧要的细节，也没有闲情逸致发表什么不相干的高谈阔论，所有的对话都快速地、积极地推动剧情奔向冲突的最高潮：四个人同时登场，在张先生、齐小姐不能自圆其说的尴尬中幕急落。

可以看到，《未婚夫妻》在人物塑造、语言处理上无不用的是浓重笔墨。房东一而再再而三地强调不租房给单身客人，且无论男女，而不似《压迫》的房东多少还有些遮掩。张先生没有《压迫》

中男客的谦和，而是更积极更富进攻性，对有意追求齐小姐的主任差点不顾斯文地要动手。齐小姐言行风风火火，哪怕在有露馅儿的危险的紧要时候，依然大声坚持自己的主张。至于主任则完全近似一个丑角，态度言行在转瞬之间说变就变。正是这样的浓重笔墨，首先使得该剧剧情的发展紧扣人心，让人难有放松注意力的机会。再则棱角分明几至夸张的人物相互冲突，紧张感饱满充足，戏味十足所以非常好看。由此我们可以说，和《压迫》相比，《未婚夫妻》的舞台效果更胜一筹，也就是说它更适于上演。少了一份温和多了一份犀利，取代和剧情关系不大但睿智有趣的台词的，是切题、中肯、直接的对话，句句有着落，把读者·观众的关心事不绕圈子地和盘托出。这种有点让人喘不过气来的快节奏，带来的是痛快的感受。幕落时齐小姐大怒道：“你还叫太太！你还叫太太！”联手编的谎话已然穿帮，张先生还在不改口地叫太太，自然惹得有着强烈的女性自立思想却又丢了工作的齐小姐的愤怒，她的怒号，不留想像的余地，也不是省略号，而是一个直愣愣的惊叹号，直接而痛快。

开始初露端倪了：《压迫》中的女客是个自立的形象，她马上就要开始工作了。但她温和，房子租不到，就打算走人了，但见不平，便奋起相助了。《未婚夫妻》的齐小姐是个想自立的形象，她马上就要得到工作了。她积极主动，全力在为自己的目标奋斗。虽然奋斗失败了，但她的进取的劲头，给人印象深刻。陈白尘没有就此停笔，两年后的1942年，在五幕剧《结婚进行曲》中，他又用到了“单身汉租不到房”这个情节。这出戏里我们看到一个新的女性形象，这个女性我们似曾相识却丰满多了。

故事发生在抗战时期的重庆或大后方的其他城市，从一对年轻人的婚前写到婚后，时间跨度约四年左右。女青年黄瑛和高中同学刘天野婚前就被一个看似无法解决的矛盾所困扰：不结婚租不到房子，结了婚得不到职位。好不容易二人结了婚，虽有重重的生活重压，黄瑛依然不忘自立的初衷，受骗受辱之余总算有望找到一个小学教师的职位。偏偏孩子拖累，酗酒的丈夫又不予配合，她最终只好决定暂时留在家里，等孩子大一点再外出找工作。全剧共分五幕，其中第二幕较之此前的独幕剧《未婚夫妇》，没有太大的变动，基本是原样。换句话说，《结婚进行曲》是《未婚夫妻》的扩大版。但扩大版所表现的，是广大而深刻的社会全景图，这一点，让我们看到创作剧至此成熟的事实。

黄瑛逃离包办婚姻，只身从家乡跑到大后方城市参加抗战。也就是说，她是离家出走的新女性。前面论及的《终身大事》、《泼妇》、《兵变》等剧，表现的是女子如何离家出走，而时隔近二十年后的《结婚进行曲》，表现的是女子离家出走之后的现实。前者在某种意义上带有“五四”时期特有的向上、积极的蓬勃朝气，而后者则更现实、沉着。因为现实的严峻，作品整体流露出沉重、压抑甚至无望的情绪。黄瑛面临的就是这样的现实：租不到房子、找不到工作——这当然不是她理想中的现实，连曾经有过共同追求的丈夫也渐行渐远，酗酒、琐碎、对自己缺乏理解。但黄瑛是一个意志坚定的女性，虽然因战争只上过一年大学，从第一幕开始到幕终，她都没有放弃自己的追求，为了自立，不停地找工作，哪怕已上当受骗好几次，哪怕不要一分钱的薪水报酬。

我们发现这种描写已构成了典型的悲剧式构图，坚强的意志和不可改变的命运的对峙、冲突。这种对峙、冲突发展到高潮，便是毁灭，便是悲剧的产生。因此我们可以说，黄瑛是一个悲剧性的人物形象，她的意志愈坚强，和不可改变的现实社会的冲突就会愈激烈，其最终的毁灭也愈惨痛。陈白尘没有直接写成悲剧性的结局，而是给出了一个妥协的解决办法。听了老周的安慰，黄瑛（点头）：“我等！”直接的理解是她决定先在家抚养孩子，等孩子大一点了再继续找职业，但我们从她此前的经验来推断，这明显是一种苍白的、无力的解脱方法，明摆的事实是，只要歧视女性、腐败混乱的社会不发生根本的变化，那么黄瑛的问题就不会得到根本的解决，就算孩子大了不成拖累了，她自立的理想仍是不可能实现。

所以从本质上讲，《结婚进行曲》是一出悲剧，虽然不是以悲剧结局落幕的。第二幕租房一场因基本继承了《未婚夫妻》的情节和表现方法，所以同样热闹非凡，戏味十足。第三幕结婚一场戏，用足喜剧中常用的“误会”的手法，蒙在鼓里的剧中人着实逗乐了唯一知道真相的读者、观众。尽管如此，这些热闹、逗乐的片段并不能改变《结婚进行曲》是一出悲剧的事实，相反，这些片段更反衬出作品的悲剧色彩，平添沉重的气氛，黄瑛的境遇让人悲从中来。

鲁迅曾有文曰《娜拉走后怎样》，尖锐地指出脱离了旧式家庭的女性若最终不能自立，自身的解放就是一句空话。“人生最苦痛的是梦醒了无路可走。……然而娜拉既然醒了，是很不容易回到梦境的，因此只得走；可是走了以后，有时却也免不掉堕落或回来。否则，就得问：她除了觉醒的心以外，还带了甚么去？……所以为娜拉计，钱，——高雅的说罢，就是经济，是最要紧的了。”²² 诚哉斯言。《结婚进行曲》就是用戏剧的形式，表现了从《终身大事》、《泼妇》、《兵变》的家庭中走出来后的女性们，如何在社会现实中力求自立但处处碰壁的悲剧的。

从《压迫》到《未婚夫妻》再到《结婚进行曲》，社会现实的展现渐次增多，温和、幽默、轻松的成份渐次减少，随之而来的是犀利、尖锐和沉重的色彩。当初丁西林本也是为不合理的社会现象所触动才写下《压迫》的。他悼念他的朋友说：“如果你能和这剧里的主人一样，遇到那样的一个富有同情的人，和你‘联合起来’，去抵抗——不但‘有产阶级的压迫’——社会上一切的压迫与欺负，我相信，你是一定不会死的。”但在戏中，社会背景淡到几乎可以忽略不计的程度，造成他朋友死亡的间接原因的单身汉租不到房子一事，似乎也只是女房东偶然性起的决定而已。男客女客的睿智、针锋相对的对话的高妙才是全剧重点所在，它给我们带来了轻松的微笑。诚如丁西林自己所言：“这篇短剧不过是一种幻想。没有‘问题’，也没有‘教训’。”²²

但《未婚夫妻》、《结婚进行曲》里明显有“问题”，明显有作家想提请注意的“教训”。它们是如此深刻、广泛地反映了社会现实，如果没有了这样的背景，矛盾冲突就会浅薄得只剩下滑稽和噱头，没有任何深度可言了。与深刻、广泛相对应的，便是行文的绅士式的从容、温和的剥落，代之而起的是杂文般的尖锐、深刻和沉重。

众所周知，曹禺的《雷雨》（1934年）、《日出》（1935年）等一系列多幕剧作的出现，

在话剧创作史上具有重大意义。有别于中国传统的悲剧式样,《雷雨》等剧得欧洲式悲剧的真髓,不仅在戏剧文学上完整、完全地构筑起欧洲式悲剧的世界²³,而且得逐渐成风尚的话剧职业化之力,舞台上演方面也取得了相当的成绩。至此话剧艺术作为一门综合艺术,已完成了在中国的基本建设。之后的发展、深化无疑还有很长的路要走,但草创已告完成。回顾创作剧的历史可以看到,较之多幕剧,写作程序相对比较容易的独幕剧从一开始就为许多作家乐于采用,因而一时作品颇丰。但无论是从其篇幅所容许的内容的广度、厚度来看,还是从实际的上演效率来看,独幕剧不敌多幕剧的层面殊多,话剧创作的成熟,不得不相当程度上有待于多幕剧的成长。但多幕剧的成长、成熟不是突如其来的,通过此前的作品分析我们可以看到,独幕剧有的在题材上为多幕剧提供了来源,也有的为日后风格的形成奠定了第一步基础。从这个意义上说,独幕剧在话剧创作剧成长的历史上,值得特书一笔。而在内容、题材的处理方面,独幕剧通过对外国戏剧要素的有意识的选择、处理,赋予了相同表现法不同的、新的意义,而这种意义,可以说存在于、贯穿了整个中国现代史。婚姻自由、女性自立,便是其中一个主题。

注释

1. (美) 乔治·贝克著,余上沅译《戏剧技巧》,中国戏剧出版社,2004年
2. (日) 内村直也:《ドラマトウルギイ研究》,白水社,1972年,引文为笔者译
3. 刘大杰:《中国文学发展史·第二十五章明代的戏剧、第三十一章清代的戏剧》,上海古籍出版社1982年
4. 该剧本最早版本已绝版,但有论者认为《鸣不平》即是《黄金塔》,则现在亦可看到。
5. 田禽:《中国戏剧运动·三十年来戏剧翻译之比较》,商务印书馆,1944年
6. 周作人:《论旧剧之当废》,《新青年》5卷4号,1918年10月
7. 同注1
8. 周安华:《二十世纪中国问题剧研究》,中国戏剧出版社,2000年
9. 见《胡适文存·一集》,黄山书社影印本
10. (美) 格里德:《胡适与中国的文艺复兴》,江苏人民出版社,1989年
11. 同注9
12. 同注9
13. 洪深主编:《中国新文学大系·戏剧集·导言》,良友图书公司,1935年
14. 陈白尘、董健主编:《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社1990年
15. 欧阳予倩:《予之戏剧改良观》,《新青年》5卷4号,1918年10月
16. 爱罗先珂:《北京大学学生演剧和燕京女校学生演剧的记》,《晨报副刊》1923年1月6日
17. 余上沅:《上沅剧本甲集·序》,商务印书馆,1933年
18. 丙生(茅盾):《读<上沅剧本甲集>》,《文学》3卷3期,1934年9月
19. 余上沅:《国剧运动·旧剧评价》,新月书店,1927年
20. 余上沅:《国剧运动·序》,新月书店,1927年
21. 鲁迅:《娜拉走后怎样》,《妇女杂志》10卷8号,1924年8月
22. 丁西林:《压迫·前言》,《现代评论第一周年增刊》,1926年1月
23. 笔者认为,曹禺《雷雨》、《日出》剧作的发表,标志着欧洲式悲剧在中国现代话剧创作中正式成立。

现代话剧创作中的独幕剧及其他

详细阐述请参见夏岚：《从〈雷雨〉看创作剧中欧洲式悲剧的成立 ---- 着眼于剧中人物之死》，《戏剧艺术》1998年第3期，1998年6月

附记：近年因参与富山大学矶部祐子、森贺一惠、大野圭介诸先生主持的人文学部中文专业学生的演剧实习，有机会重读大量独幕剧，有所思故成此文。