《孔雀东南飞》：从古代到现代，从诗到剧

——一个典型文学现象的剖析

朱伟华

内容题要 本文剖析了《孔雀东南飞》一诗在“五四”以后从边缘进入中心，从诗歌转向戏剧的原因。并比较分析20年代同一题材的不同话剧剧本中体现的文艺思潮、创作趋向与艺术特色。

一、现象的提出

《孔雀东南飞》一诗在我国是家喻户晓的名篇，人们从未怀疑过它在文学史上的地位。然而事实却是，这首据考证产生于公元三世纪，最早被收入《玉台新咏》的长诗，不仅魏晋南北朝的文学批评家——从曹丕《典论》、刘勰《文心雕龙》到钟嵘《诗品》，都从未提起，以后各代文学批评家也很少提及[①]。它的命运在近代开始改变，最先将它收入《全汉诗》的是近人丁福保，五四时期这首诗的地位发生戏剧性变化，胡适在其辟荒作《白话文学史》中称之为“不朽杰作”、“古代民间最伟大的故事诗”，钱玄同、傅斯年、刘大白、刘大杰、朱湘等一批新文学运动倡导者均盛赞此诗。由于新文学运动者的倡导，它被纳入文学史家的研究视野，通过进入文学史和文学教材等途径，达到现在家喻户晓的程度。这首诗是在产生了一千多年之后，通过20世纪五四新文化运动，从边缘进入中心，从隐性存在进入显性传统。这首诗在“五四”前后截然不同的景遇，是一种值得关注的文化现象。

此期围绕《孔雀东南飞》还出现另一个有趣的文学现象，即这一题材从诗作向剧作的转化。王瑶先生最先敏锐地注意到这一点：“譬如《孔雀东南飞》的故事罢，是封建社会里为了婚姻不自由而牺牲的典型事例，在反封建战斗中，自然容易引起人的联想。以这故事为题材的剧本就有熊佛西《兰芝与仲聊》，袁昌英的《孔雀东南飞》，北京女子高等师范学校国文部四年级学生合编的《孔雀东南飞》和杨荫深的《磐石与蒲苇》。”[②]这一题材的同名剧作还有不少：20年代有风汉未完成的四幕话剧；30年代有季剑据北京女高师本编译的五幕英汉对照话剧和陈墨香创作，王瑶卿、程砚秋导演的五场京剧(乐剧)；40年代有欧阳予倩的四幕京剧。还有胡绍轩易名《双飞鸟》的三幕话剧。上述剧作也只有创作于20年代的一批在当时产生影响，过后进入文学史家的眼光，这其间的缘由引人思考。

二、文学革新的范例，时代精神的聚焦

1、新史识照亮的旧史料

《孔雀东南飞》作为古乐府诗作，是继《诗经》、《楚辞》之后产生较早的文学作品，对它的评价，则到宋代始有提及。严羽《沧浪诗话》以其用韵方式为“诗体”作注，魏泰《临汉隐居诗话》标举它和《木兰辞》“皆有高致”，首言此诗“为六朝所作”的刘克庄，在《后村诗话》中毁誉参半：“虽词多质俚，然有古意。”元代范德机《木天禁语》对它和几首古乐府只一句评价“皆为绝唱”。言谈放达的明代出现互为抵牾的言说，王士贞《艺

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

苑卮言》精到地概括为："《孔雀东南飞》，质而不俚，乱而能整，叙事如画，叙情若诉，长篇之圣也。"陆时雍《诗镜总论》却斥"《焦仲卿》诗有数病：大略繁絮不能举要，病一；粗丑不能出词，病二；颓顿不能整格，病三。尤可举者，情词之讹谬也"。谢榛《四溟诗话》则只注意细陈妆奁服饰的铺张手法，"所谓没紧要处便是紧要处"。清代两家评论有影响，一是陈祚明，他在《采菽堂古诗选》中一面盛赞诗作"历述十许人口中语，各各肖其声情，神化之笔也"。一面厉责兰芝"母不先遣而悍然请去，过矣。吾甚悲女之贞烈有此至情，而未闻孝道也"。二是沈德潜，他在《古诗源》中评论此诗"古今第一首长诗也"，"极长诗中具有剪裁也。"在数代近百家评论中，只得寥寥数语可见冷落。实际上，此诗一开始被排除在《昭明文选》之外，仅为"但辑闺房一本的"《玉台新咏》收录，已先天地决定文人士大夫对它的鄙睨。它不擅抒情的叙事特征，字词朴拙的民间来源，在以抒情文人创作为主流的中国传统文学中显然是个"异类"。它非关教化，表现对长辈忤逆行为的内容，更不见容于正统观念，所以，这首诗"边缘性"地位近代以后才得以改变。

五四新文化运动的核心，是以启蒙为目的的新文学运动，新文学运动向传统文学宣战，是以形式为突破口的。在《中国新文学大系·建设理论集·导言》中，胡适指出："我们的中心理论只有两个：一个是我们要建立一种'活的文学'，一个是我们要建立一种'人的文学'。前一个理论是文学工具的革新，后一种是文学内容的革新。"他说，"我认定文字为文学的基础，故文学革命的第一步就是文学问题的解决"。并据此把"文学革命的目标化零为整，归结到'国语的文学，文学的国语'十个大字"，"我认清这回作战的单纯目标只有一个，就是用白话来做一切文学的工具"。他认为"白话文学是中国文学史上的'自然趋势'"，并据此撰写他的《白话文学史》(原名《国语文学史》)。正是在对文学史料重新梳理过程中，他发现了"孔雀东南飞"的光彩，对于这首诗的重视首先是从文学开始的，"我们为什么爱读《木兰辞》和《孔雀东南飞》呢?因为这两首诗是用白话做的"[③]。

由于以白话文学为正宗，胡适得出"一切文学的来源都在民间"的结论，他认为"活的文学"是唯一存活于民间的文学，"从这些民歌里，我们可以看出一些活的问题，真的哀怨，真的情感，自然地产出这些活的文学"[④]。五四时期民间文学在理论界学术界获得至上地位，在新文学运动倡导者中掀起民间文学热，北京大学专门成立了歌谣研究会，收集整理民间歌谣，推崇研究民间文学。为了与"诗言志"功能下形成的抒情诗传统相对，胡适梳理白话文学的叙事传统，在《白话文学史》中专辟"故事诗的起来"一章，认为"故事诗的精神全在于说故事，……不管故事的内容和教训。这种条件是当日的文人阶级所不能承认的，所以纯粹故事诗的产生不在于文人阶级而在于爱听故事又爱说故事的民间"。而这一章的重点，又落在他称之为"古代民间最伟大的故事诗"《孔雀东南飞》之上。

胡适在《白话文学史》一书和此期许多文章中，从各个角度一再提起这首诗。他通过考证产生时间，辨析它和佛教影响的关系，作为佛教文学发生影响晚的一个例证；他列举此诗和曹丕《临高台》中章句及收于《玉台新咏》和《乐府诗集》中民间歌辞的相类关系，得出"民间歌辞靠口唱相传，字句的讹错是免不了的，但'母题'(Motif)依旧保留不变"的文学进化和文学研究方法上的结论；在《白话文学史·自序》中，他专门指出自己在白话文学史研究中最有心得的几处，其中"一切新文学的来源都在民间"，"建安文学的主要事业在于制作乐府歌辞"，"故事诗起来的时代"，"佛教文学发生影响之晚"，"白话诗的四种来源"等几点，或多或少都与《孔雀东南飞》有关。这首诗是被胡适新史识所照亮的旧史料，成为他论证推崇白话文学、民间文学、叙事文学和新文学研究方法的典型文学现象。

此期注意到此诗的不止胡适，这首古诗成为学界一个热点，对它的关注集中在两点上：一是对其产生年代及与佛教关系进行考证，对此梁启超、胡适、陆侃如、刘大白、黄节、张为琪、古其、王越之等许多人都各有主张；二是将其作为白话文学、民间文学、叙事文学的源头典范性作品，给予大力提倡。如果说前者主要是一种学术探讨的话，后者更代表一种价值取向。此期新文化运动倡导者几乎言必称此诗，钱玄同在《寄陈独秀》一文中支持胡适"八不主义"中"不用典"之论，即举例说："短如《公无渡河》，长如《焦仲卿妻诗》，皆纯为白描，不用一典，而作诗者之情感，诗中人之状

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www

况，皆如一一活现于纸上。《焦仲卿妻诗》尤与白话之体无殊，至今已越千七百年，读之，犹如作诗之人与我面谈。此等优美文学，岂后世用典者所能梦见！”[⑤]朱湘此期写《三百篇中的私情诗》一文，则以这首诗作为评判标准，“即如《邶风》中的《柏舟》，明明是一篇极好的‘弃妇词’，就是同《孔雀东南飞》比起来也不相后”[⑥]。我们庶几可以从20年代出版的一系列文学史著作对这首诗的取舍中，区分当时文学运动的新旧阵营。当时赫赫有名、然而有明显文化保守主义倾向的刘师培，1923年在北京大学出《中古文学史》教材，用不加句读的文言文写成，对此诗一字不提，体现的完全是传统文学史观。专攻古典文学的陈钟凡1929年出版《汉魏六朝文学》，走的也是传统治学路子，对这首诗同样绝口不提。1924年徐嘉瑞出版《中古文学概论》，注意到民间文学并提到《孔雀东南飞》一诗。胡适为此书作序时，一方面不失时机地阐发“如相和歌辞中的《孤儿行》、《病妇行》、《陌上桑》等，如杂曲歌辞中的《孔雀东南飞》，都是绝好的作品”。另一方面又指出“那篇绝代的杰作《孔雀东南飞》，却只得着一两句话的叙述，这也未免轻重稍失当了”，足见他对此诗的重视。1929年，胡适本人振聋发聩的《白话文学史》出版。1930年，陆侃如、冯沅君著《中国诗史》出版，对《孔雀东南飞》一诗做了极详尽的分析。30年代罗根泽《乐府文学史》、郭伯恭《魏晋诗歌概论》等书尽管仍未提及此诗，但同期郑宾于《中国文学流变史》、刘经庵《中国纯文学史纲目录》等著作对此诗已多有评价。40年代出版的刘大杰《中国文学发展史》、柳存仁《上古秦汉文学史》、萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》等文学史著作中，对此诗都用了大量篇幅，给予高度评价，体现的是五四文学运动影响下占主导地位的新文学史观。

2、时代精神的最佳阐释

《孔雀东南飞》一诗在此期被极大张扬，首先由于它具有文字工具革新的作用，更难得的是，它在形式上对旧文学有破坏性的同时，在内容上又对新文学有建设性。如果说在旧文学破坏方面一马当先的是胡适，那么在新文学建设方面最有见地的是周作人。他在此期写的《人的文学》、《平民文学》和《思想革命》三文，是当时最有理论分量和指导意义的文章。他在《人的文学》中指出：“用这人道主义为本，对于人生诸问题，加以记录研究的文字，便谓之人的文学。”并具体指出“人的文学，当以人的道德为本，……譬如两性的爱，我们对于这事，有两个主张，（1）是男女两本位的平等，（2）是恋爱的结婚。世间著作，有发挥这意思的，便是绝对的人的文学”。这不光指明了新文学反封建专制和旧道德的人本主义特征，还规范了内容和题材。在《平民文学》中则指出，“平民文学应该着重，与贵族文学相反的地方，是内容充实，就是普遍与真挚两件事”。这里进一步指出新文学应内容充实、弃绝无病呻吟的文体特征，和“以真为主，美即在其中”的美学特征。在《思想革命》一文中，周作人提出“中国人如不真是‘洗心革面’的改悔，将旧有的荒谬思想弃去，无论是用古文或是白话文，都说不出好东西来”。新文学运动，从根本上是思想启蒙运动，对思想改革重要性的认识，无疑是更切近地表达了文学运动实旨的。

周作人的观点引起极大共鸣，傅斯年读后非常兴奋，“觉得他说的都是我心里的话”，提出“文学的本旨”，即“去开辟人荒”。“所谓真白话文学，必须包含三种质素：第一，用白话作材料；第二，有精工的技术；第三，有公正的主义，三者缺一不可。”他和胡适一样也提到《孔雀东南飞》，注重的则是它的内容特征，“我们为什么爱读《孔雀东南飞》呢？因为它对于人生做了个可怕的描写”[⑦]。我们不难发现，五四时期在思想领域提出的种种革命——反对封建礼教、反对旧道德规范和贫富等级观念；揭露宗法专制家庭残害青年一代的罪恶；追求个性解放发展健全个人；倡导男女平等婚姻自由等等，几乎都可以在这首诗中找到对应。而这首诗表现的自然纯朴，情感的热烈真挚，技巧的完善娴熟，语言的流畅清丽，更增加其动人心弦的力量。这个在形式内容各方面都如此切合新文学理想的诗作，无疑在新文学倡导者眼中大放异彩，成为他们一再援引的史料和多次再创作的源泉。

3、诗歌向戏剧的转化

胡适在《中国新文学大系·建设理论集·导言》中曾说：“在那个文学革命的稍后一个时期，新文学的各个方面（诗、小说、戏剧、散文）都引起了不少的讨论。引起讨论最多的当然第一是诗，第二是戏剧。这是因为新诗和戏剧的形式和内容都需要一种根本的革命”。中国传统文化是以诗歌为主流

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

正宗的，要“破”旧文学，自然需要首攻这个主要堡垒；要“立”以启蒙为目的、作为“发达人生的唯一手段”[⑧]的新文学，则需要抓住最具宣传效益的大众传播媒介——戏剧。新文学倡导者意识到“徒使大家理解是枉然的，必须唤起大家的感情；徒用言说晓喻是无甚效力的，必须用文学的感动力”[⑨]。然而无论是文言诗还是白话诗，终归是文化人自己的读物，“使得中国人有贯彻的觉悟，总要借重戏剧力量；所以旧戏不能不推翻，新戏不能不创造。换一句话来说，旧社会的教育机关不能不推翻，新社会的急先锋不能不创造”[⑩]。从辛亥革命到五四新文化运动，启蒙者们都高度重视小说戏剧的群治、宣教功用，大力推广提倡小说戏剧。同时，社会政治经济生活的变化，城市繁荣带来的市民阶层文化需求的增长，外来文化的影响冲击等等，都使我国文学主流从抒情向叙事的转化在此期完成，文体也从以诗歌为主转向以小说、戏剧为主。从这个意义上讲，“孔雀东南飞”题材此时从诗体向剧体转化，未尝不可看成一种象征和必然。

五四时期对戏剧的提倡，除了宣传功用，戏剧还被看成是推广完善白话语言的手段。傅斯年在《怎样做白话文》一文中提议之一，即“乞灵说话”，他说“现在一般的文学家，都认为戏剧的体裁是无上，不是小说诗歌散文可以比得起的，也是为着戏剧的体裁，全是说话”。显然，无论是传播新思想，还是传播新语言，戏剧都被看成是最适合的体裁。五四前后到20年代，中国历史上首次出现了大批院校师生、大学教授、留洋学者从事戏剧创作演出的现象。如果说时代氛围的转变、时代对文体的选择，为《孔雀东南飞》从诗体向剧体演变提供了可能性，新剧创作中还有一些具体原因，使这种可能性变为现实性。

首先是戏剧创作题材的匮乏。胡适曾说“中国的‘文学’，大病在于缺少材料。……今日新旧文明相接触，一切家庭惨变，婚姻苦痛，女子之位置，教育之不适宜……种种问题，都可供文学的材料”[⑪]。傅斯年在《戏剧改良各面观》中也专门指出，“第一是编剧问题。要在选择材料上，格外谨慎。旧戏最没道理的地方，就是专拿那些极不堪的小说作来源。新戏要有新精神，所以这一点万不可再蹈覆辙”。此诗恰好提供了关于“种种问题”的材料，它既作为诗歌名篇记录在册，更作为传说故事家喻户晓，这种题材最适合为戏。其次，这个题材对应了当时新文学倡导者对悲剧体式的重视。旧剧最被抨击的就是永远“大团圆”的结局，胡适在《文学进化观念与戏剧改良》一文中指出，“中国文学最缺乏的是悲剧的观念，无论是小说，是戏剧，总是一个美满的团圆。这便是说谎话的文学”。鲁迅更是主张“直面人生”，反对“瞒与骗”的文学。此诗提供的正是一个典型而真实的悲剧故事。最不可忽视的是，此诗自身提供了足够的转化为戏剧题材的内在依据。可以称为“故事诗”的叙事诗在我国本来不多，蔡琰《悲愤诗》、左延年《秦女休行》等，均情节单纯，单一人称叙述，很少角色对话。《孔雀东南飞》则是个特例，它使用典型的第三人称手法，全诗共353句，1765个字（此为现通行本，据郑宾于先生考，共有四种版，字句最少的是上述通行本，最多的为357句，1790字），共有十余个人物，使用相当成熟的“代言体”。陆侃如在《中国诗史》一书中，对其进行了详尽的分析，总结出“它的叙事是以谈话为骨干的，先后共计30次”。30段对话以外的诗句，只占全诗的三分之一，这在古代诗歌中是很少见的。在对话中每人所占分量，与诗中人物重要性成正比。说话者各有声口，主要人物的形象都靠对话表现。此诗故事情节进展丰富曲折，描写语言极富动作性，如仲卿拒绝遣妇时，“阿母得闻之，槌床便大怒”；兰芝被遣返家后，“阿母大拊掌”，“阿母大悲摧”，都写得历历在目。可以说，在我国浩瀚的古代诗词中，很难再找出一首诗，具有如此充分典型的戏剧因素，从中我们不难发现文体转化所需要的内在条件。

三、典型文本体现的文艺思潮和创作倾向

五四时期到20年代，是文艺思想最为开放活跃的阶段，近代以来世界范围内形成的浪漫主义、现实主义和现代主义三大文学思潮都被介绍进中国。对外来文化的选择与接受，对传统文化的批判与继承，对新文学的探索与创立，使文坛呈现纷纭的状况。正如郑伯奇在《中国新文学大系小说三集·导言》中指出的：“回顾这短短十年间，中国文学的进展，我们可以看出西欧二百年中的历史在这里很快的反复了一番。”在话剧界，较有影响的有以民众戏剧

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www

社为主的现实主义问题剧创作思潮，创造社为主的浪漫主义戏剧创作思潮，探索性现代派戏剧创作思潮和由部分归国留学生倡导的国剧运动以及进行的戏剧大众化探索。它们在观点上对峙，在时间上叠替，有不同的艺术主张和代表作家，共同反映20年代话剧界面貌。然而，再没有同一时期、不同作家采用同样体裁表现同一题材，更能显示作家追求的相同和相异了。《孔雀东南飞》此期有数个剧本，恰好提供难得的比较机会，更为难得的是，通过分析令人惊异地发现，由不同作家提供的同一题材的几个剧本，正好体现了各个流派的主要创作倾向和艺术风格。

剧本按创作出版年代排列如下：1922年北平女高师四年级学生合作创作五幕剧《孔雀东南飞》，同年2月载于《戏剧》第2卷第2号。1925年风汉创作四幕剧《孔雀东南飞》，同年10月《清华文艺》第1卷2号刊出第一幕（后未再登载）。1926年杨荫深创作三幕剧《磐石和蒲苇》，1928年1月上海光华书局出单行本。1929年熊佛西创作独幕剧《兰芝与仲卿》，同年载《东方杂志》第26卷第1号，1930年收入《近代戏剧集》第1集，上海新文学出版社出版，同年收入商务印书馆出版的《佛西戏剧》第2集。1929年袁昌英创作三幕剧《孔雀东南飞》，1930年收入《孔雀东南飞及其他独幕剧》，商务印书馆出版。

在进入具体分析之前，先看一下风汉的残本。《清华文艺》2卷4号曾在“编辑之后”说明，风汉因任年报事忙无暇改稿，又不愿将不满意之作示人，故不再续登，此剧遂成绝响。从仅见的第一幕看，迥异于其他各本的是，此幕从焦妹七八岁时写起。通过兰芝边干活边与年幼小姑讲故事、唱歌吹笛等细节，展示兰芝的善良勤俭、美丽聪颖。而牛郎织女故事的穿插，更使这幕剧在童稚和诗趣中显出清丽，具有浓郁的青春期浪漫主义气息。可惜只有一幕无法得窥全貌，只提示出这个题材在当时引起的广泛兴趣。除了这个残本，下面为论述方便，上述各剧分别称为高本、杨本、熊本和袁本。

1、“爱美的”问题剧体现的现实主义思潮

20年代现实主义思潮体现在戏剧上，是随着易卜生热而出现了“问题剧”创作热潮。人们首先推崇他的思想，熊佛西总结说：“我们知道易卜生，因为他鼓吹妇女解放。我们认识易卜生，因为他主张社会改造。我们同情易卜生，因为他反对一切的因袭腐化虚伪狡诈。我们仰慕他，因为他提倡个人主义。他的思想应用于我国近十年来的社会真是一个吗啡针，真是一剂清凉散。”[12]其次，是将他的剧作看成现实主义“为人生”艺术的典范。胡愈之在《近代文学上的写实主义》一文中说：“写实主义最注重的是人生问题，所以近代文艺上，社会剧、问题剧、问题小说等作品，非常发达。……挪威的易卜生，更可算问题剧的泰斗。”[13]民众戏剧社成立后，在戏剧内容上，提倡以反映社会问题为目的的新剧，在戏剧运作方式上，提倡业余的“爱美的”戏剧，陈大悲提出“纯正新剧底唯一目的就是引起种种的人生问题”[14]。郑振铎称“我们所制造的光明亦必是爱美的戏剧。……并且必须是：带有问题的色彩与革命精神的”[15]。蒲伯英则认为“促进一般人底自觉，宜用社会剧，社会剧底作意，自然以‘问题剧’为上乘”[16]。由北京女子高等师范学校国文部四年级学生合编的《孔雀东南飞》，就是在上述诸君思想指导下产生的典型文本。

这个剧本由业余作者创作，业余学员演出，反映的是大众关心的社会问题，1922年2月25日在北京教育部礼堂公演即引起轰动，“观众多至千余人，竟有许多人牺牲了四个小时在那儿恭候开幕”[17]。演罢《晨报》附刊上即有评论家总结这个剧的“问题”所在：“我看此剧的用意，是要表明‘在宗法家庭制度下，不能容真正的恋爱’”[18]。这个剧在当时多次上演，并传至东南亚一带，被认为是“事情真确，足以讽世”[19]的社会剧。在当时一批问题剧中，它因三个特点取胜，一是内容特别契合当时反对封建家长制，追求婚姻自主，妇女解放等主题；二是采用了大家熟习的传统故事，许地山观剧后说：“我们对倾动一时底女高师学生底创作孔雀东南飞，必不能沉默着容他过去；因为这是我们第一次在本国的古事上留意，和平常所谓新剧不同”[20]。三是在创作演出方面较成功贯彻“爱美的”精神，徐慕云《中国戏剧史》在提到“爱美的”社会问题剧时指出，“当时女高师学生演出之‘孔雀东南飞’尤为出名”[21]。此剧可称这批创作中的代表作。

2、富于反抗精神的浪漫主义戏剧

20年代浪漫主义戏剧创作的成就，主要体现在田汉早期剧作和郭沫若早期历史剧上。此期郭沫

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

若最著名剧作是在历史人物的“骸骨”里吹进“五四”精神，“借着古人来说自己的话”[22]的《三个叛逆的女性》(《卓文君》、《王昭君》《聂莹》)。其中《聂莹》一剧，是郭沫若亲眼目睹“五卅”惨案发生后，凝聚着对施暴者满腔愤慨写成，体现出创造社后期戏剧创作在注重主观性抒情性的同时，强调反抗性现实针对性的特点。这本剧作1926年4月由上海光华书局出版，直接影响了杨荫深的创作。

此期杨荫深出版两个剧本，一是取材梁山伯与祝英台的《一阵狂风》，一是取材孔雀东南飞的《磐石和蒲苇》，均由光华书局印行。前本出版于1926年9月，后本付印于1927年11月。然而，在后本剧末，作者标明“十五年六月卅日午后脱稿于上海”；在前本剧前，则写着“十五年七月十五日自序于上海民新”，可知均创作于1926年上半年。后本无序，前本中徐公美的序和杨荫深自序，对了解他的创作意图很有价值。徐序中提到，杨在民新影专国文论题——影戏与社会之关系的论文中提出：“我们应高竖旌旗，大喊一声：把影戏来改革这万恶的社会!”可以看出这个热血青年的创作目的；而他“写在卷首的几句话”自序中，更将创作缘起交代清楚——他想改编传统题材中的“大好情史”，但无胆编写，“一直等到有一天，偶在K书局买了一册沫若先生编的《三个叛逆的女性》，……现在我很感谢沫若先生，一来他替我引了编这篇剧本的动机，二来我编的方法，也都采取他的”。

杨本的创作是借用传统故事框架，直露地表达现代人想法，不忌讳改动原作。他将焦母对兰芝的嫌恶，完全建立在贫富阶级对立之上，焦母斥责兰芝“本来象你这样贫寒的女子，配不上做我们富贵人家的媳妇”，兰芝则悲叹：“我只有叹自己的命苦，我又恨上帝，为什么人间要分出贫富的阶级来。”作者将脱稿日期注明“六月卅日”是不无深意的，杨本中流露着对黑暗暴虐现实的强烈憎恶。在表现手法上，杨本象所有浪漫主义剧作那样激情洋溢，并象所有浪漫主义对灵肉冲突的处理一样，将兰仲的赴死写成追求精神之爱扬弃肉体之欲的自觉选择。结尾也借鉴郭沫若浪漫诗剧手法，兰芝与仲卿合唱“胜利之歌”和“希望歌”后自尽，取凤凰涅磐，死而再生之意。剧作写得比较粗糙，但其率性急就的写作方式，对社会现实积极介入的反抗精神，激情洋溢亦歌亦诗的表达形式，是长短兼具地体现当时浪漫主义戏剧创作趋向的。

3、**现代主义心理剧的代表文本**

比现实主义浪漫主义影响小的现代主义戏剧，20年代曾出现一批探索之作，袁昌英《孔雀东南飞》，可算其中最有价值、技巧也最圆熟的压轴之作。田禽在《中国戏剧运动》中高度评价说：“在当时，她的作品几乎驾于一般男作家之上，凡是读过她的《孔雀东南飞》(三幕悲剧)的读者们，我想必不以笔者的话为夸张吧。”[23]胡乔木在经历半个世纪之后，列举“不能忽视的历史题材作品”[24]时，还特地提到这个剧，足见其感染力量。

袁昌英是学者型作家，曾留学英法专攻戏剧，熟悉西方古典文学，对西方近代文化有深入研究，翻译介绍过当代法国心理分析派剧作，梅特林克静默论，皮兰德娄反常心理理论等。这些学养使她在面对这一“绝对的悲剧材料”时，“不由地自问焦母到底为什么遣回兰芝”，并循着这一思路，改写了焦母这一传统形象。在当时人们普遍以肯定青年的抗争来表现个性解放、反封建反压迫主题时，她却注意到不在拯救之列，且往往被当成对立面的老一代妇女的命运。她从焦母“年龄还轻”、“性情剧烈，而不幸又是寡妇”这些个体的生理心理因素中，看到兰仲悲剧的“不免发生”[25]。她关注的是人的内心，不依赖外在冲突，将戏剧完全建构在人物内心的矛盾之上，把这首诗改写成一部探寻人物复杂内心的心理悲剧，为中国剧坛提供了一部不多见的、具有自己独特艺术品位的现代心理剧。

除了运用心理分析方法重写人物，袁昌英还有心地借鉴西方现代派剧作艺术手法。剧作一问世，敏感的研究者在盛赞为“深山的足音”的同时，也具体指出“对于技巧方面”，“开场收场那种紧张，似乃得益于皮蓝德娄Pirendello，而每一个人的对话的流利又似乎是受着不少王尔德Wilde的影响”[26]。袁本还采用了梅特林克静默方法，剧中多次出现静场和语言的中断。袁本选取民间故事为题材，采用中国传统的“史诗式”结构布局，三幕显示三年的进程，顺序展开，事件单纯，层次分明。剧作很好地化用了中国古典诗词中的传统意向，以儿子酷似父亲的一缕青丝，暗示焦母的恋子情结；用池边鸳鸯和鸳鸯肚带，象征兰仲二人的生死之恋。全剧结构严谨，文字优美，具有中国诗格“冲和淡雅”的美学风范。尽管立意奇警，从构思到手法都借鉴了

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www

西方现代派戏剧的最新成果，却处理得了无痕迹，体现出非常鲜明的中国气派，是将中西文化结合得相当圆熟的现代话剧。提供了现代派剧作趋于成熟的典型文本，也标志着20年代现代思潮在话剧心理剧创作方面达到的最高成就。

4、**话剧大众化的积极探索**

20年代在北京国立艺专戏剧系任主任，被看成“北方剧坛的泰斗”，与田汉齐名，有“南田北熊”[27]之称的熊佛西，创作了几个剧中最短的《兰芝与仲卿》，以至有的研究者认为“已不是一出完整的、有深度的悲剧，而是一段人们在生活中常见的恶婆婆虐待小媳妇的戏剧小品”[28]。但这个重量级作家和轻量级作品之间，却有一些需要言说的缘由。

20年代中期，由归国留学生余上沅、熊佛西、赵太侔、闻一多等人发起的“国剧运动”，是戏剧界对新兴话剧运动的一次反思。作为主力的熊佛西强调，戏剧是一种以“教育寓于娱乐的艺术”，是以“剧场演出”为中心的“综合艺术”，要视观众为戏剧的生命[29]。在20年代末的社会大动荡中，他进一步认识到，新兴的话剧为了自身的生存发展，必须走出“象牙塔”，到大众中去寻找观众。中国农村人口占全国人口总额百分之八十五以上，“农民是今日中国的大众”，于是提出了“在农民中创作出一种新的农民戏剧”[30]的任务。他身体力行地参加了中华平民教育促进会领导的“定县乡村建设实验”，在定县进行了多年“农民戏剧”试验推广工作，认识到戏剧的大众化，“其最初的第一个问题，是剧本问题”，并提出创作、改编、改译三种方法，改编剧就举了《兰芝与仲卿》为例。他认为如果缺乏实感，农民很难接受，故只保留前半情节，“使它的故事是一个人类的、有血有肉的人类的故事，……把它改编成一个有实感的人生片段”。可见，这种“戏剧小品”式的创作，恰好是作者的有意追求。在人物方面，他提出“最好用农民认识的或面熟的人物”，还总结出结构方面的“写作经验”：“农民剧本的结构应该先是一个很具体而生动的故事”，“应该富于浓厚的情感和实际生活”。所以改编这一题材时，他“着重于婆媳之争，尤着重于母与子及妇与夫的爱的冲突，这样在戏剧性方面便比较有力”。可以看出，这个剧几乎是熊佛西苦心孤诣为农民观众度身定作的，因此受到农民的欢迎也就是很自然的了。演出“每次都引惹观众的感动，特别是农村的妇女们，他们几乎全都流下了悔恨的或同情的泪，因为《兰芝与仲卿》所表现的，是他们自己的或她们最熟悉的事”[31]。

从20年代初由业余作者创作的“爱美的”戏剧、文学青年创作的案头剧，到20年代末由大学专业教授创作的心理剧、职业戏剧家创作的“农民剧”，体现了中国话剧渐次发展的历史轨迹。戏剧冲突从高本杨本反对封建专制、阶级压迫，到袁本提倡健全人性，冲突由外转内，深化了改造国民性主题；而这一题材剧作从高本五幕、杨本三幕到熊本独幕，也许可象征地看成话剧与中国最广大农村观众之间距离的缩短。通过以上几个剧，我们约略可以看见当时剧坛最有影响的思潮流派和话剧发展脉络，这段时期最敏感的社会热点，总能在这个题材中得到反映，令人惊异于作者的敏锐和这个题材的包容性，也证明五四时期确如蔡元培所言是“循‘思想自由’原则，取兼容并包主义”[32]的自由、开放、宽容的时代，这个题材因着与时代的特殊亲合力被不同倾向的作家进行各种阐释和再创造，形成一道独特的风景。

四、不同文本相映成趣的艺术风格

这四个产生于同一时代同一题材的剧作，在人物设置、主题命意、文体风格、与舞台的关系等方面有许多区别，甚至能发现作者性别带来的差异，相映成趣之处值得研究玩味。

1、**人物构设和剧作主题**

人物是戏剧的出发点，比较这四个剧的人物构设很有意思。熊本最少，只有四个；高本和袁本最多，都是八人；杨本居中，共有七人。其中除了焦母、仲卿、兰芝、焦妹四个人物各剧均有外，高本和袁本有出场一次的送信的（袁本以使女充当），高本和杨本出现刘母和刘兄，杨本和袁本出现媒人。高本的邻居李夫人只出场一次，袁本的邻居姥姥，却是仅次于主角的重要人物，袁本还有个次要人物花儿。显然，最接近原诗的人物构设是高本和杨本。实际上，首先出现的高本是较接近古乐府原旨的。这个剧的对白和情节多自古诗中取来，剧情集中在兰仲二人身上，兰芝在婆家的孝顺周到和委屈，在娘家的柔中带刚与无奈，都塑造得眉目分

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

明。然而，这个剧真正的主角是仲卿。描写仲卿在母亲威逼下赶走兰芝的第三幕，和仲卿以为兰芝负己而痛不欲生、了解真相后决心赴死的第五幕是全剧中写得最好的，充分表现在封建家长专制下，中国传统孝子的痛苦和连爱妻都保护不了的可悲处境，突出了剧作的反封建主题。

杨本没有改变人物，改变的是人物和话语，所有人物都激愤地说着当代的话。焦母说“什么是贫穷？什么是罪恶？贫穷就是罪恶，罪恶就是贫穷”。刘兄说“呵！呵！公理是沦亡了，公理没有了！资本家的嘴就是公理，任他们要说什么，就是公理”。连媒婆都说出“真的，要反‘人之所以异于禽兽者因其有理性也’的一句话抹煞了！”整部剧突出阶级对立，矛盾建立在贫富差异上，最具反抗性的兰芝是全剧主角，剧作主题移置为反对阶级压迫。

袁本在人物上改动最大也最具创意。她关注的是封建社会中女性的命运，故除仲卿以外，全为女角。除为送信上场一次的使女外，其他六人都对衬设立；焦母有姥姥形象对照，兰芝则有小妹作为对比。姥姥是年长于焦母“已征服了这颗心的”苦命寡妇，小妹是年幼于兰芝还未尝到做媳妇甘苦的闺中少女，媒婆和花儿则是更外一层照应。各种女性，不同年龄，不同婚育经历，配置成一种放射结构，互相映衬，通过各人不同遭际感受，写出妇女的普遍命运和由无法实现正当欲望造成的心理压抑。这种不将悲剧原因归结为个人的写法，客观上更深广地揭示出封建社会对女性的全面残害，虽然作者主观想昭示的是人们由于缺乏理解、同情和理智，自苦而又他苦，自害同时害人的恶果。

熊本将人物简约到最低程度，这符合他的创作观念：“第一，剧本应该短。第二，布景应该少更换。第三，剧中人物应该简略。”[33]为便于农民接受，他认为“最好的表现人物的方法是把人物类型化”，并具体列出五种类型：受压迫的青年农民，年轻的妻子，年轻貌美的姑娘，老辈的人，压迫人的老爷[34]。熊本的四个人物，即接近前四种类型。剧中人物分布均衡，很难分出谁为主角。熊佛西参加的平教会活动的目的是“医治中国的愚、穷、弱、私四大病症”，他认为戏剧可以达到使农民受教育的目的，将这个剧重点放在婆媳之争、母子爱与夫妻爱的冲突之上，表现的是反对愚昧自私的主题。

2、**文体风格与舞台演出**

高本在创作和演出方面都体现出当时“爱美的”特征，同时，它受到提倡戏剧运动的陈大悲、蒲伯英等人影响，剧作由陈大悲润色改定发表，有意无意继承了文明戏时期家庭剧传统。这个剧演出说明指出：“虽其所描写的事迹是发生在前二千年，然颇合现在中国不良的黑暗家庭情况。”[35]剧本写得很煽情，有很强的舞台意识，有生动的舞台提示。对白平实口语化，人物动作性强，注重舞台表演，突出惨剧效果。五幕剧场场有哭声，几乎从头哭到尾。陈大悲在推荐此剧时说：“读原诗已令人兴不忍卒读之感，在舞台上活泼地表现出来，怕不叫看客泪如雨下？”[36]当时剧评也指出：“此剧的特点，(1) 富于诗歌的风趣。(2) 情节明了，容易看懂。(3) 能令人易为感动，刺激性很大。”[37]

杨本是案头的浪漫诗剧，不仅由于剧作用一些诗句表达，还因为作者写诗般率性的写作方式。他说：“我是用手执着笔来写我心里所不可抑的话，我断不是象有许多作家，狠命的用脑子来做。”杨荫深认为表演是演员的事，创作可以不受舞台限制，对白写得“多带文学气味，不是普通的一般话，”“是没有语气分别的”[38]。每个角色讲的都是作者自己的语言。剧作不写性格，很少舞台提示，完全是案头作品，从无演出记录。实际上，20 年代一批激进青年，都热衷将戏剧当成一种表达激烈情感的文体，并不与舞台相联系。这种戏剧类型是特定时代的产物，认识价值大于审美价值。

袁本无论立意还是文字都是四个剧中最精致的，同时也有很好的舞台实现性。剧作巧妙地使用几套语言——姥姥、焦母、媒婆、小妹之间基本采用日常口语，兰芝和仲卿之间完全采用诗化语言，主角焦母一些内心独白则采取回环复沓的咏叹手法。第二幕焦母与儿子媳妇冲突时，“到头来，总不免一抔黄土掩白骨”这句台词前后重复了四遍，层层递进地揭示出她的心理波澜。当时评论高度评价此剧的艺术成就，“处处可以看出作者对于戏剧艺术的经验，尤其是对话方面”，“一个性情刚愎、意志坚强的妇人不是活活地显现在我们面前吗？”[39]为细节的真实和演出的完善，袁昌英还专门去信胡适询问东汉服饰和生活状况，很好地把握历史真实和现代阐释、精美词句和精彩演出的分寸。

熊本注重通俗性和趣味性，对话直白，强调舞

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www

台动作性，缺乏悲剧的凝重和分量。熊佛西认为整个戏剧的精神都可归到外形的动作与内心的动作，而为农民写的剧更应强调外形动作，达到“倘把全剧本的文字取消，有时那故事的精粹依然可以表演出来，成为一个完美的默剧”[40]的程度。熊本精选焦母为点心刁难兰芝、仲卿与妹妹冲突两个富于生活气息的细节，舞台充满动感，适合农村演出，文本有简单化趋向。

3、**性别视角与总体评价**

不难看出，四个剧尺短寸长，各有侧重，它们是为不同期待观众创作的：高本是学生与城镇市民，杨本是激进文学青年，袁本是有一定学养的知识分子，熊本是乡村农民。各个剧本都很好地契合了特定观众的接受水平，这说明戏剧必须面对观众，即使同一题材，不同观众也需要不同阐释。在文字表达上，袁本的精致与杨本的芜杂、高本的铺张与熊本的简洁也相映成趣，但综合评价，四个剧作中真正具有悲剧性并成就较高的，是高本和袁本，尤其是袁本，而这两个剧恰好都是女性作者，这使我们关注到作者的性别眼光。

作为男性作者，杨荫深和熊佛西对这个题材的选择看中的是故事性。他们都采取传统人物模式——焦母是凶婆婆，焦妹是恶小姑，没有任何改写和深化。杨本中出现一些男子自视甚高的台词，熊本中仲卿因为妹妹挑衅说他“怕老婆”，就对妹妹大打出手。作为敏感的女性，高本和袁本作者不仅看到这个题材的故事性，她们更关注其中的人物。从真切的女性经验出发，她们进行了不少个性化的阐释。出于对女性的本能卫护，高本和袁本都将焦妹处理成善小姑，是夹在哥嫂母亲之间为难的善良姑娘。其次，她们将重笔分别放在仲卿和焦母身上，前者突出男子软弱不能保护自己妻子的惨痛，后者重写不正常生活压抑女性酿成的悲剧。她们显然想通过对兰芝身份的认同，追究女性悲剧的原因。高本对仲卿丧妻的无奈哀痛，写得很有感染力，体现女性对有情有意、忠贞不渝男性的心理投射，也流露出女性痛感男性不能保护自己的哀伤，使这个剧同时也象一个性格悲剧。

如果说高本还呈现寄望男子拯救的心态，袁本却无愧这份评价：“从已成经典的文学研究改写起，不论是否自觉，再没有比这更能说明女作家们的充分成熟了。”[41]焦母作为悲剧制造者在两个层面满足人们欣赏习惯：在社会意识层面，符合当时反封建主题；从民众观剧心理角度，切合传统“恶母”类型的观赏定式，袁昌英的阐释却将意识形态代码和恶魔母亲符号还原为活生生的人。焦母和姥姥，指涉文学传统中“恶母”和“地母”两种类型，袁本写出恶母不是生成的，是由不合理的社会环境造成的，还替地母喊出掩盖在奉献光环下的痛楚：“除了忍受之外，还有别法吗？我告诉你，我倒吞下去的眼泪倾出来，怕不浸没村口那座牌坊哩！”她为恶母翻案，为地母叫怨，既控诉社会对妇女的残害，也立足于自救心理。姥姥有句台词最接近作者本意，“不知怎的，他们三人我都怜悯”，体现作者对焦母和兰仲同等的感情投射，是超越在中国根深蒂固的“非此即彼”（alternative）价值判断的。20年代出现的悲剧大部分是意喻结构封闭、诉诸感情、由“是与非”的矛盾构成的。而袁本创立一种意喻结构开放、诉诸理性、由“是与是”的矛盾构成的悲剧，这是一种不仅要人跟着歌哭，还要人体察回味的悲剧体式，为现代剧坛提供了具有独创新意的作品。袁本还贡献了焦母这个有复杂内心世界、强烈爱憎欲望的人物形象，对话剧人物形象塑造走向丰满立体化产生影响（在曹禺《原野》中焦母身上，就有袁本焦母的影子）。这个剧本无愧为袁昌英本人和一系列“孔雀东南飞”剧作中的代表作。因此可见，对某一题材改编的成功与否，有很多制约因素，甚至包括作者的性别因素，即作者个体经验与题材的契合程度。但真正杰出的创作，必然会突破个体或性别的局限，提供具有普遍性的经验，推进文学艺术的发展。

最后，也许应提一下这几个剧本的相互影响。有趣的是，这几个选取同一题材的剧作，相互之间影响却几近于零。较早的高本、杨本自不必说，熊佛西在《近代戏剧集》第一集序中提到，北平妇女协会请他导演五幕剧《孔雀东南飞》，他认为剧本要不得自己创作。他还在《戏剧大众化之实验》中提到，创作时参看了《磐石和蒲苇》，认为写得象神话不适合农村观众，可看出他对高本杨本的态度。袁昌英在《孔雀东南飞及其他独幕剧》序中提到，她见到熊本也听说高本，但“怕杀自己创造力”没读，“没有受别人一毫影响”。可见各个作者都是受这个题材的直接吸引，而非同题材作品的间接激发，这个与时代亲合的题材由此得到全面发掘

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

和阐释，产生上述风貌各异的文本。然而，这个题材也因之过度开发，当特定时代过去之后，再以这个题材创作的剧作难有新意，与当时社会的关注点少有共振，因而也就缺乏生命力，这或许是20年代以后同样题材剧作不再引起反响的主要原因。

每个时代都有每个时代的风气，每个时代也都有自己典型的文化现象，一些凝聚许多事物的“节点”往往蕴含破译此期文化密码的因子，提供具有启示性的规律，值得我们认真加以剥离剖析，这就是此篇文章的成因。

---

①据粗略统计，在《历代诗话》、《历代诗话续编》、《清真话》及单本诗话中出现的评论者，以及各种乐府诗集，古代诗集的编纂评点者近百人，提到此诗并给予价值评判的不到十人，褒贬不一。

②王瑶《中国新文学史稿》（上册）129—130页，上海文艺出版社1982年11月。

③⑪胡适《建设的文学革命论》，《中国新文学大系·建设理论集》（影印本）129页、136页。

④胡适《白话文学史》29页，新月书店，1929年。

⑤钱玄同《寄陈独秀》，《中国新文学大系·建设理论集》（影印本）48页。

⑥朱湘《三百篇中的私情诗》，郑振铎《中国文学研究》，商务印书馆，1927年。

⑦⑧⑨傅斯年《白话文学与心理改革》，《中国新文学大系·建设理论集》（影印本）205、208页。

⑩傅斯年《戏剧改良各面观》，《中国新文学大系·建设理论集》（影印本）336、337页。

⑫熊佛西《社会改革家的易卜生与戏剧家的易卜生》，《佛西论剧》，新月书店1931年。

⑬胡愈之《近代文学上的写实主义》，《东方杂志》17卷1期。

⑭陈大悲《演剧人的责任是什么》，《戏剧》1卷1期。

⑮郑振铎《光明运动的开始》，《戏剧》1卷3期。

⑯蒲伯英《戏剧要如何适应国情》，《戏剧》1卷5期。

⑰⑱㊲溯水《看了二十五日晚〈孔雀东南飞〉以后》，《戏剧》2卷3期。

⑲《启发学校演剧筹款记盛》，《新国民时期》（新加坡），1922年10月16日。

⑳许地山《我对〈孔雀东南飞〉的建议》，《戏剧》2卷3期。

㉑徐慕云《中国戏剧史》138页，世界书局1938年12月。

㉒郭沫若《孤竹君之二子·幕前序话》，《郭沫若全集》1卷238页，人民文学出版社1982年。

㉓田禽《中国戏剧运动》63页，商务印书馆1946年6月。

㉔《新文学史料》，1997年3期，41页。

㉕袁昌英《孔雀东南飞·自序》，《〈孔雀东南飞〉及其他独幕剧》1、2页，商务印书馆1930年。

㉖㊴浩文《〈孔雀东南飞〉及其他》，《新月》3卷12期。

㉗欧阳予倩《近代戏剧选·序》，上海第一流书店，1924年6月。

㉘丁芳芳《〈孔雀东南飞〉话剧改编本的比较研究》，《戏剧艺术》1992年4期。

㉙熊佛西《平民戏剧与平民教育》，《戏剧与文艺》1卷2期。

㉚㉛㉞㊵熊佛西《戏剧大众化之实验》8页，21—28页，37—38页，30页，南京正中书局1937年。

㉜蔡元培《答林琴南书》，《中国新文学大系·建设理论集》（影印本）168页。

㉝熊佛西《单纯主义》，《写剧原理》，中华书局1933年11月。

㉟周莹《北京女高师游艺会新剧说明》，《戏剧》2卷2期。

㊱陈大悲《欢迎两个创作的剧本》，《戏剧》2卷4期。

㊳杨荫深《一阵狂风·写在卷首的几句话》，上海光华书局1926年。

㊶孟悦、戴锦华《浮出历史地表》225页，河南人民出版社1989年7月。

[作者单位：贵州师范大学中文系]

责任编辑：范智红

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www