

上海戏剧协社与中国现代戏剧形态的形成

黄世智

《戏剧文学》2009年第2期

-

摘要：中国现代戏剧萌芽于二十世纪初，形成于二十世纪二十年代。在《新青年》派学者和民众戏剧社的理论倡导下，上海戏剧协社经过多年的演剧实践，使中国现代戏剧在剧本、舞台美术、表演和导演等方面走向成熟；中国现代戏剧艺术形态最终得以形成。

关键词：上海戏剧协社；戏剧形态；《少奶奶的扇子》；洪深

一、引

言

建设中国现代戏剧的诉求最早可以追溯到晚清的戏曲改良运动。当时的戏剧改良在理论上以梁启超、陈独秀等人为代表。演剧实践上以汪笑侬等人为代表。他们以西方近代戏剧，特别是现实主义戏剧为参照对象，从实用的社会政治目的出发，主张提高戏曲的社会地位，利用戏曲宣传进步的社会思想。但是，由于他们没有现代戏剧理论指导，又把戏剧的变革仅仅局限在戏曲内部，其“改良京戏”也只是在形式上增添了一些时代因素，对现代戏剧形态的形成没有作出什么贡献。

文明戏除了春柳社初期具有现代戏剧形态的某些因素外，也始终没有正确的理论作指导，在演剧实践上只是从形式上学习西方写实主义戏剧模式，缺乏现代戏剧形态必须具备的剧本、导演和现代戏剧美学追求。因此，文明戏时期，戏剧界创建现代戏剧的愿望是十分强烈的，但其努力的结果只是停留在向现代戏剧过渡的桥梁上。因此，文明戏有朦胧的现代戏剧形态观念和一些具体因素，为现代戏剧形态的形成提供了正反两方面的经验，作出了应有的贡献，是建设中国现代戏剧的必经阶段。

到了“五四”时期，在批判否定中国传统戏曲和文明戏的基础上，以《新青年》派为代表的中国现代知识分子才真正开始有目的、有步骤地创建中国现代戏剧。民众戏剧社是第一个真正的中国现代戏剧团体。他们继《新青年》派之后，

也以创建中国现代戏剧为其主要目标。但民众戏剧社和《新青年》派都只是在理论上倡导并基本上完成了中国现代戏剧初创时期的理论建设任务。但戏剧从本质上讲是一种舞台艺术。因此，与民众戏剧社同年成立并坚持演剧运动达十年之久的上海戏剧协社的以《少奶奶的扇子》演出为标志的演剧实践，才真正标志着中国现代戏剧形态的形成。

二、剧本

剧本、剧本，一剧之本。戏剧、特别是现代戏剧的基础是剧本。晚清的改良京剧仍实行演员中心制，没有独立的剧本。文明戏的演出大部分都采用幕表，很少有完整的剧本。我们戏没落后，人们在探讨其衰败的原因时，认识到，文明戏没落衰败的根本原因之一就是没有剧本。陈大悲曾经指出：“试查一查‘改良戏’与‘文明戏’底剧名，有几出能向小说界宣布独立？有几出不是盗窃流行小说底情节改头换面、削足适履的？”[1] 剑云也说：“晚近新剧，舍春柳社派注重脚本外，余皆奉用幕表为演剧之根据，则似脚本无研究之余地矣。不知脚本者，新剧之命脉也。无剧本安能成其为新剧哉？”[2] 他把当时的编剧分为四类，第一类是只能读不能演的剧本；第二类是没有任何艺术经验的编剧；第三类是有经验但写不出好剧本的编剧；第四类是临时编剧。并认为这四类编剧都写不出真正优秀的剧本来。没有剧本是文明戏衰败的重要原因。“五四”时期的知识分子借鉴中外戏剧实践的经验，首先认识到剧本对建立现代戏剧至关重要。他们不仅大量译介以易卜生为代表的西方名剧，还在理论上大力提倡剧本创作。

曾经亲身经历过文明戏衰败过程的欧阳予倩后来总结说：“剧本文学为中国从来所无，故须为根本的创设。其事宜多翻译外国剧本以为模范，然后试行仿制。”[3] 他是中国现代戏剧最早从事剧本创作的戏剧家之一。1913年他就创作了自己的处女作《运动力》。傅斯年在《戏剧改良各面观》一文的第五部分“新剧创造”中，首先谈到的是“第一是编剧问题。我起初想来。中国现在尚没独立的新文学发生，编制剧本，恐怕办不好，爽性把西洋剧本翻译出来，用到舞台上，文笔思想，都极妥当，岂不省事。后来转念到，西洋剧本是用西洋社会做材料，中国社会，却和西洋社会隔膜的紧。在中国舞台上排演直译的西洋戏剧，看的人不知所云，岂不糟了。这样说来，还要自己编制，但是不妨用西洋剧本做材料，采取他的精神，弄来和中国人情合拍了，就可应用了。换一句话说来，直译的剧本，不能适用，变化形式，存留精神的改造本，却是大好。”[4] 他在这里专

门探讨了改译外国剧本问题，并指出了改译的具体方法和要求。后来，傅斯年还写了一篇《论编制剧本》，专门探讨现代戏剧的剧本创作问题。陈大悲认为：

“剧场中的生命之源就是剧本，没有剧本就没有舞台，没有戏场。” [1]胡适不仅提倡剧本创作，还带头创作了中国现代戏剧史上第一个剧本《终身大事》，带动了“五四”时期问题剧创作的热潮。

民众戏剧社也“兴实行研究二部；实行部试演世界名剧，或自编剧本。” [5]但他们都只是从理论上强调剧本的重要，。从事创作的并不多。而且他们创作的少量剧本也大多数是案头剧，不能搬上舞台。他们翻译的外国剧本也不适合中国观众的口味。《华伦夫人之职业》的演出失败就是个典型例证。中国现代戏剧剧本的创作和编译的成功实践可以说是上海戏剧协社来完成的。

上海戏剧协社成立于 1921 年 12 月。当时蒲伯英与陈大悲等人在北京提倡“爱美剧”运动，主张演剧要根据剧本。他们“在上海也唱和这一运动，鼓吹演剧用剧本，坚持不演幕表戏。” [6] (p3)没有合适的剧本，他们就自己创作、改译。他们自己创作并演出的剧本主要有《孤军》（谷剑尘编，用于第一次公演），《泼妇》（欧阳予倩编，用于第三次公演），《好儿子》（汪仲贤编，用于第五次公演），《回家以后》（欧阳予倩编，用于第八次公演），《月下》（徐卓呆编，用于第八次公演）。对外国剧本的改译，洪深作出的贡献最大。他先后改译的剧本有《黑蝙蝠》、《第二梦》和《少奶奶的扇子》。特别是《少奶奶的扇子》的改译和演出的成功，是中国现代戏剧史上划时代的大事。在中国现代戏剧的初创期，如果说在剧本创作上除了上海戏剧协社之外，还有成功的例子。那么，洪深的《少奶奶的扇子》的改译的成功还是史无前例的。

“五四”时期，当时的戏剧界大量翻译介绍西方剧本。据不完全统计，在 1920 年代的中国剧坛，有近 20 个国家的 200 多部剧作被翻译出版。但这些剧本知识用来阅读的，很少被搬上舞台演出。1920 年 10 月，上海新舞台在汪仲贤的积极推动下，耗费巨资，认真排练，上演了肖伯纳名剧《华伦夫人之职业》，结果观众稀少，卖座还不如那些文明戏之类的演出。从此以后，再也没有那个剧团敢上演外国剧本了。但洪深在总结正反两方面的经验之后，将英国作家王尔德的《温德米尔夫人的扇子》改译为《少奶奶的扇子》上演。取得了巨大成功。第一轮演出共五场，分别于 1924 年 5 月 4、10、11、17、18 日上演。上海戏剧协社本计划不再进行第二轮演出。但是，第一轮演出后，好评如潮，市民争相观看，轰

动了整个上海。应观众的强烈要求，上海戏剧协社不得不于同年6月30日至7月2日又连续公演三天

《少奶奶的扇子》的演出之所以取得成功，首先是因为此剧在内容上“所描摹者，不仅社会之恶状，并及人类生性之弱点也。夫社会恶状，与时而异，与地而异；生性之弱点，则古今万国，多有相同，故剧中所言，大似我国之情形也。”[7](p461)而且为了适应在中国演出，洪深改译后的剧本“地名人名，以及日常琐事，均有更改，惟全剧之意旨精神、情节布置，则力求保存下来。”[7](p467)因此，《少奶奶的扇子》作为改译剧本成了当时最成功的范例。应云卫也认为改译后的《少奶奶的扇子》“能适合上海知识分子观众的口味，加上剧本结构的紧凑，故事情节紧张多变，对白诙谐多趣，给这次演出提供了成功的条件。”[6](p3)

该剧公演后，许多观众也对剧本进行充分肯定。有人评论说：“虽原本于西剧，而一切剧场之布置，剧员之精神已无一不合于中国化。其中所含深邃之哲理或尚非一般人所能窥见，而其词意之浅显透露则又可令妇孺皆知。诚不可谓非最良之新剧也。”[8]还有人评论说，该译后的《少奶奶的扇子》“剧情紧凑，描摹入微，构思之佳，服饰之美，早已轰动一时。其中精神旨意，妙言语，未始非洪深君等之力也。”[9]当时有一位观众听说《少奶奶的扇子》剧本是该译英国作家王尔德的剧本，对其演出能否成功表示怀疑。他认为该剧“惟其事实结构，颇不类吾国风俗习惯，虽语妙天下，而事不近情，此有识者所怀疑也。”[10]他带着怀疑去看演出。谁知他看了一场后又忍不住看了第二场；不仅打消了怀疑，而且评价说：“演员之精神饱满，言动雅驯，布景服饰之优美……及观众之肃静，固已非他处剧场所可见。”[10]

由此可见，《少奶奶的扇子》该译的成功，不论是洪深还是戏剧协社的其他成员，不论是知识分子还是普通市民，不论是相信者还是怀疑者，最后都一致给予高度评价。

三、舞台美

术

戏剧是一种舞台艺术。因此，不论那种戏剧，采取什么形式的舞台美术。舞台美术都是戏剧形态中重要的组成部分。文明戏的舞台美术意识是模糊的。一方面，传统戏曲的演出形式和审美方式左右着他们对舞台形象的理解；另一方面，

文明戏在服饰和道具的范围内努力模仿和再现现实生活，但这种再现是追求真实，而不是艺术地再现生活。因此，文明戏的舞台美术实践由于缺乏理论指导，没有艺术统一性。

1919年，宋春舫发表的《小戏院的意义、由来及现状》是“五四”时期第一篇介绍西方演剧运动的文章。当时的爱美剧运动也重视舞台美术问题。中国现代戏剧的第一个专业刊物《戏剧》杂志，仅第二卷第一期上就有徐半梅的《舞台监督术底本质》，汪仲贤的《西洋编剧和布景关系的小史》，姚宗贤、仲贤的《剧本布景说白化装上的几个问题》等文章专门探讨舞台美术问题。陈大悲是第一个从理论上全面阐述舞台美术理论的戏剧家。他在自己的《爱美的戏剧》一书中专门用两章《爱美的化妆术》、《爱美的舞台与布景》论述舞台美术问题。但这些探讨都知识停留在理论上，很少有人去实践。1920年10月，汪仲贤主持在上海新舞台推出《华伦夫人之职业》一剧的演出，在舞美上达到了当时的最高水平。但演出的失败说明了，这次实践同样是脱离中国现实的。因此，中国现代戏剧的舞台美术艺术形态的形成的任务也历史地落在了洪深和他领导的上海戏剧协社身上。

1923年9月，洪深在排演《泼妇》和《终身大事》时就提出舞美设计必须与剧作风格一致，反对把真实看成是舞台形象的唯一标准。这说明，洪深是在舞台艺术整体化的前提下来要求舞台美术设计的。1924年2月，上海戏剧协社公演的《好儿子》在舞美设计上以细腻真实和生活化为最大特点。这与剧本及整个舞台形象的艺术风格是和谐一致的。但真正标志着中国现代戏剧艺术形态在舞台美术方面已经成熟并产生巨大影响的还是《少奶奶的扇子》的演出。

《少奶奶的扇子》“用硬片做布景，真窗真门，台上有屋顶；灯光按时间气氛而变换，都是创举。化妆、服装和表演都达到了当时的最高水平。”[6] (p3)

《少奶奶的扇子》公演后引起轰动的原因之一就是其舞美的开创性意义。许多观众都对其舞美给予高度评价。有位观众在报纸上介绍《少奶奶的扇子》的舞美时这样描述道：“戏剧协社自制布景。此次《少奶奶的扇子》剧中所制布景，不仅吻合剧情，且极尽‘美’之一字，色彩调和犹其余事。第一幕陈太太叫其女秀云到走廊观太阳落山，夕阳反照，设果之真，洵属难能，第二幕及第三幕之晚景，月光以及室外风景，依约可觅，无呆板笨拙之斧凿痕，非于光学用功，曷克办此。旅馆布景，为斜三角形，在我国舞台上为不经见者。若门若窗，均用真物，

绝不蹈画片充数之弊，置身其中，焉知其为舞台上之假设耶。第二幕跳舞会，则悬以彩纸，挂以纱灯焉……是戏完全描写贵族社会，故服饰之华丽新奇真可目迷五色，尤佳者则个人服饰于华丽之中绝不轻浮而仍存其固有之庄严也。金女士与陈秀云之跳舞衣，更属为我辈俗眼所不经见也。”[11]仅从这位观众的描述中，我们可以窥见《少奶奶的扇子》的舞美所达到的水平。也明白其演出轰动上海的原因之一了。

《少奶奶的扇子》的舞美，首创用硬片制作，灯光的变换带来的时间和气氛的真实感，让人如置身其中。服装道具也耗费巨资，目的是与整个舞台形象取得艺术上的统一性。这令每一位观众看了都产生深深的震撼。有人看后惊叹道：

“原来在京戏和文明戏以外，还有这样的戏。”[12]因此上海戏剧协社的舞台美术在洪深指导下的演出实践中，不断进步，到了《少奶奶的扇子》的演出时，由于其舞美与该剧的其它戏剧元素达到了完美的统一和其演出的巨大影响，标志着中国现代戏剧的舞台美术艺术形态已经形成。

四、

表演

中国现代戏剧形态与中国古典戏剧形态在剧本和舞美上的区别是明显的。因为中国传统戏曲，特别是京剧以表演为中心，可以说没有剧本；文明戏实行幕表制，也可以说没有真正意义上的剧本。而现代戏剧形态的基础和最明显的标志便是具有大量优秀剧本作为支撑。传统戏曲在舞台美术上简单化、虚拟化、固定化，很少艺术含量。而现代戏剧的舞美要求写实化，风格化、整体化。但表演是一个动态的瞬间过程；而且传统戏曲的表演艺术在其自身的美学范围内达到了及至。因此，现代戏剧表演艺术形态与传统戏曲区别开来并最终形成，是一个漫长的过程。而这个过程的具体细节只有通过前人的描述来了解。

中国古典戏曲的表演以虚拟化、程式化和歌唱为其主要特点。而现代戏剧，主要是话剧的表演则以真实化、生活化和对白为其主要特点。文明戏的表演艺术形态新旧混杂；语言以对白为主，但有时也插上一段歌唱；动作以生活化的真实为主，但有时也有明显的类型化、固定化痕迹。特别是其任务形象有类型化现象。这一切都是其没有完全摆脱中国古典戏曲影响的结果。陈大悲曾这样描述文明戏的表演状况：

《刺马》剧中的张文祥，还在门帘里嚷起“马来！”《血泪碑》里的石如

玉，

上公堂时还带着“急急风”的架子。台幕外不布一点景，也可以演一幕戏。一个不疯不癫的人跑上台去念一长篇说白。天天扮“激烈派”的，扭转身子，把头去凑上手腕擦眼泪。去正经角色的开口就是“四万万同胞”、“手枪”、“炸弹”、“革命”、“流血”。说几句肤浅的时髦新名词与爱国话，包管得一个“满堂彩”。去诙谐角色的，腰里挂一把便壶，鼻上涂满了红铍，上台去，居然引得全场捧腹大笑。这是当时的演作艺术。[13]

但文明戏毕竟也包含有现代戏剧形态的某些因素。比如，服装、语言和动作的真实化、生活化等。因此，作为亲身经历过文明戏近十年过程的陈大悲到了“五四”时期，在《新青年》派戏剧改良精神的影响下，与上海的民众戏剧社诸君一起，带头开展起轰轰烈烈的爱美剧运动。他在自己的《爱美的戏剧》一书中全面阐述了爱美剧，也就是以欧美戏剧为模式的中国现代戏剧的表演理论。此书成为当时业余演剧的唯一理论指导书，产生了巨大影响。但真正全面实践陈大悲的表演理论的还是上海戏剧协社。

上海戏剧协社之所以成立，就是为了响应陈大悲等人倡导的爱美剧运动。其导演洪深是从美国留学归国的戏剧学硕士。其理论主张与陈大悲的主张也不谋而合。上海戏剧协社1923年第一次公演的是谷剑尘编的《孤军》。第二次公演的是陈大悲编的《英雄与美人》。这两次公演都是严格地按照剧本演出，“那时上海的话剧从幕表戏进而为初具剧本形式的上演，是一个很大的进步。”[6] (p2)

1923年9月，为了废除话剧表演中令人深恶痛绝的“男扮女装”的恶习，洪深在戏剧协社的第三次公演中，安排《终身大事》与《泼妇》先后同台演出。

《终身大事》实行男女合演，泼妇仍是男扮女装。结果“观众先看了男女合演，再看男人扮女人，窄尖了嗓子，扭扭捏捏，一举一动都觉得好笑，于是哄堂不绝。这一笑，就使得戏剧协社男扮女装的演出‘寿终正寝’了。”[6] (p3) 实行男扮女装，不仅是封建社会歧视女性，人性扭曲的表现；也使外国人看了更容易联想到“东亚病夫”这个词。因此，上海戏剧协社废除男扮女装，实行男女合演产生了巨大影响，为中国现代戏剧表演艺术形态的形成作出了巨大贡献。

1924年2月公演《好儿子》标志着戏剧协社的表演艺术走向成熟。一位观众在看了《好儿子》的演出后，这样描写演员的表演艺术：“至则见剧员不仅动作表情，已无生硬牵强之弊，且已出神入化，纯熟异常，一启齿、一发音，处处

含有美感，且有余味，能将剧情曲曲传出，显者显，隐者现，绝无过火及矫揉造作之弊，极自然之妙。如应云卫君，劝友代销假币神情，及谷剑尘君念‘……硝酸……毒药……’及‘唉……惭愧……惭愧’发音之沉痛，确能赚人眼泪不少……” [14] (p63) 应云卫认为：“1924年第五次公演为汪仲贤的《好儿子》（职工教育馆），表演技巧渐趋成熟，协社进入了新的阶段。” [6] (p3)

但真正标志着中国现代戏剧表演艺术形态形成并产生巨大影响的是《少奶奶的扇子》的演出。《少奶奶的扇子》是在上海戏剧协社经过多次全面的现代戏剧表演艺术实践后的集大成之作。该剧人物众多，个性鲜明。但洪深成功的使它的表演成为完整有机艺术形态呈现在舞台上。轰动了上海和当时的戏剧界。我们从洪深为《少奶奶的扇子》写的后序中可以得知。在导演《少奶奶的扇子》时，洪深已经形成了自己成熟的表演理论。他在论文中把演员的表演分为五项：化妆、服饰、态度、声调、表情。“前四项为扮，第五项为演，扮演之要，在能进退啼笑，悉如剧本所规定。虽照书行事，而极似发之于衷，不见勉强，不露痕迹。” [15] (p155-156) 他要求演员在表演时，认真地体验角色心理，并通过细腻的动作表情把真实的人物性格表现出来，“所谓形随心转，凡头之一昂，目之一瞬，唇之一动，指之一弹，臂之一挥，身之一摇，或举步，或立定，或欲行而止，或高声，或缄默。其余坐有种种之坐，立有种种之立，视有种种之视，笑有种种之笑，挥手有种种之挥手，举步有种种之举步，变化无穷，烦多难述。要之，台上之一举一动，皆所以表示剧中人此纪此刻之心理者也。” [15] (p155) 当时，洪深或许还没有接触到表现派表演理论，但这一段论述，可以说是表现派表演理论的最好阐释。“发挥云云，即将此至理名言，借扮演之力，代为说出是也。必如是而后全剧生动，有主义，有精神，有宗旨，如画虎之画骨，如画龙之点睛。迨其果能神似，则观众已不视为演剧，并不视为艺术，竟是阅历人生矣。” [15] (p156-157) 由此可见，洪深要求演员在体验的基础上逼真地去表现，追求幻觉真实的舞台形象。这是有别于中国古典戏曲和文明戏的现代表演艺术形态理论。

观众对《少奶奶的扇子》的表演艺术给予很高的评价。有的观众说他们的表演“一言一动无不的当。自春柳社以后，好多年没见过这样的新剧了。” [16] 显然，这位观众从总体上把《少奶奶的扇子》与古典戏曲与文明戏区别开了。有的观众这样描述自己的感受：“剧中金女士之轻盈流利，少奶奶之年少易诱，徐子

明酸素作用时的神气，高同之诚朴，吴八大人之假道学，张亦公等浮滑少年，演来丝丝入扣，的是好戏。观众的精神被演员之一举一动所吸引。忘却自身坐在台前，坐了四个钟头，不觉厌弃。”[17]从这位观众的描述中可以得知，《少奶奶的扇子》的表演不仅真实地角色的个性，而且让观众产生了幻觉真实，达到忘我的境界。这是西方近代剧追求的最佳表演效果。

有位观众在《申报》上这样描述几位女演员的表演技巧：“是剧演员支配得当，王毓清女士之少奶奶，天真活泼，人格高尚，嫉恶如仇，又且为嫉恶之故而几堕入陷中，演来有声有色，描摹入情入理；钱剑秋女士之金女士。写堕落后忏悔之女子，因愤世而玩世，因良心而救人。天性之爱，时时流露，第三幕念‘天下做娘的新是一样的’（因金女士与少奶奶为母女），赚人眼泪不少，朱觉女士之陈太太，活现出一付自负正派，好管闲事之长舌妇，一颦一笑俱有文章。”

[11]这几位女演员是上海戏剧协社的老演员。她们的表演水平足以代表戏剧卸社的整体水平。这也说明，戏剧协社在表演艺术水平上也完全达到了洪深的理论要求。

五、导演

众所周知，导演是戏剧活动的决定性因素。因为是导演把整个戏剧活动的所有元素统一起来，使之最终呈现在舞台上。因此，现代戏剧导演艺术形态的形成是中国现代戏剧艺术形态形成的关键。中国传统戏曲没有导演。其演出活动由师傅或名角负责。文明戏时期也没有独立意义上的导演，其演出活动与传统戏曲班社相视似。这些非专业，无理论指导的导演活动，根本谈不上独立意义的艺术创造。“五四”时期，《新青年》派在讨论如何建设现代戏剧时，也很少谈及导演的作用。

首先认识到导演的重要性的是民众戏剧社。徐半梅的《剧场总理剧本主任和舞台监督》、《德国的自由剧场》、《舞台监督术的本质》，汪仲贤的《怎样演习剧本》等文章都谈到了导演问题。陈大悲在自己的《爱美的戏剧》一书中，虽然没有专章论述导演问题，但其中的《爱美的剧社组织法》和《爱美的戏剧排演法》两章都有大量导演方面的内容。

在实践上首先重视导演作用的是南开新剧团。1909年，张伯苓就自编自导了《用非所学》。1916年12月，张彭春任南开新剧团副团长。导演了《醒》。1918年10月，他又导演了《新村正》，并在社会上产生了一定的影响。但南开

新剧团的演出活动主要是在校内进行的，走着一条独立的自我发展道路。自始至终很少与中国当时的戏剧界互相交流，互相影响。南开新剧团也因此长期没有摆脱文明戏的作风。只到1925年，在上海戏剧协社的影响下，他们在排演《少奶奶的扇子》时，才开始背台词。而且，只到1929年排演《争强》时，才开始男女合演。因此，在实践上，是洪深作为中国现代戏剧史上第一个真正意义上的导演在上海戏剧协社建立起导演制，使得中国现代戏剧艺术的剧本、舞美表演等因素综合成为完整意义上的中国现代戏剧艺术形态。

在洪深加入戏剧协社前，戏剧协社虽然也有谷剑尘为排演主任，也力图建立真正意义上的现代戏剧艺术形态。但这个阶段的戏剧协社同当时的南开新剧团一样，仍然没有摆脱文明戏遗风。因为他们既没有理论指导，又没有演剧经验，“技巧方面还幼稚的很，关于舞台布置，灯光色调，布景化妆都没有加以精深的研究。”[18]是洪深这位有着系统的现代戏剧艺术理论修养，又有着丰富的编、导、演等现代戏剧艺术实践经验的导演把现代戏剧导演艺术带进戏剧协社，并使中国现代戏剧艺术形态得以形成。

加入上海戏剧协社后，洪深首先确立自己作为导演的权威地位，然后在第一次导演《泼妇》和《终身大事》时就要求舞美、表演与剧本风格一致，并通过两剧的对比公演确立了男女合演制度。洪深“在排戏之前对全体演员坦白地公布了一个‘君子协定’：首先要求演员必须熟读剧本台词，然后排戏，不许抛开台词胡走诌与随意发挥。其次，演员不得无故迟到、早退或缺席，排演时要服从导演指挥，不准各行其是。”[19]洪深“排戏的态度非常严肃认真，导戏兼教戏，有时以身示范，使该社演出水平迅速提高，剧社面目为之一新。”[19]

接着，洪深为戏剧协社导演汪仲贤的《好儿子》。其完全不同于戏曲和文明戏的现代导演艺术可以从一位观众的描述中窥见一斑：“第一夕排演时……整理、起立、站立之地位，剧员剧词，声浪高低缓急，悉由洪君指导，甚有一句话，练至十数次者。其他若一举手，一踏步，一转身，亦具有一定之程序。排演毕，洪君与诸剧员已额汗涔涔矣。”[14] (p63) 1924年5月，《少奶奶的扇子》的演出成功，由于其难度之高和影响巨大才真正标志着中国现代戏剧导演艺术形态的形成。该剧共有四幕，人物众多。在排演前，洪深坚持更加严格的排练，要求舞台形象具有完整性和艺术风格的统一性，“筹备三月，始克登场。”[11]《少奶奶的扇子》的公演是成功的。这不仅表明中国现代戏剧导演艺术的形成，

而且意味着洪深个人导演艺术风格的形成。戏剧协社的前几次公演都是独幕剧。洪深无法全面施展自己的才能，展示自己的风格。而《少奶奶的扇子》是一个人物众多，艺术难度高，而且是洪深改译的外国剧本。这对洪深是一个挑战。也给了他展示自己导演艺术和才能的机会。通过对《少奶奶的扇子的导演》，洪深首先让戏剧界乃至观众认识到现代戏剧是一门综合性舞台艺术，不是谁都能上台表演一番的娱乐。其次，我们从《少奶奶的扇子》的演出中可以初步看出洪深的导演风格。他讲究戏剧技巧，注重从生活中寻找创作激情。要求演员从剧中人物关系中分析刻画角色的内心活动。他善于用较大幅度的舞台调度和发挥舞美灯光、服装等技术手法来展示剧中人物的感情世界。使舞台环境，不再是形式的堆砌，而是有着生活的深度和思想意义。

《少奶奶的扇子》的演出成功，“导演和舞台技巧的进步是它成功的最大原因。”[18]但洪深在总结经验时认为：“协社的成功，还有更大的几个原由：

（一）组织的合理，他们是采用委员制的，一切事情都是公开讨论，众意决定了始进行的；（二）责任的平均，每个社员都有一定的职务，各人在自己的范围内努力；（三）劳作的精神，凡是制布景，搬道具，装电灯等平常依赖木匠工友们做的，现在都自己做；（四）生活的刻苦，社中的基金，是每人五元十元这样募集的，总共只有二百余元，大部用在造布景印特刊上面，社员们绝不妄用一个钱，必要时预备一点饭食点心，也是十分简陋；而最重要的是（五）社员间的感情融洽。旧社员如欧阳予倩、汪仲贤、谷剑尘、王梨云、应云卫、陈宪谟、钱剑秋、王毓清等对洪深完全信任，允许他充分地施展他底才能。”[14] (p63)洪深把戏剧协社的成功归结于集体的成功，并不仅仅意味着他有谦虚的胸怀，而且意味着他作为一个现代戏剧导演，十分了解戏剧是综合艺术，是集体艺术。这也是他的导演艺术思想的组成部分之一。

六、结论

戏剧被称为“第七艺术”。作为一门综合性舞台艺术，戏剧在我国大约形成于宋金时期。经过近千年的发展，到了清朝末年达到其艺术顶峰。但中国这种传统戏剧始终停留在古典戏剧阶段。到了十九世纪末，二十世纪初，在西方近现代戏剧影响下，中国戏剧才开始向现代转化。但中国传统戏曲始终停留在其自身内部的细微变革上，没有产生现代戏剧形态。中国现代戏剧形态是以日本为中介，从西方引进的话剧。话剧艺术经过文明戏的过渡，到了“五四”时期，在新文化

运动过程中，才在中国得以确立。但在上海戏剧协社之前，中国现代戏剧的建立还是停留在理论倡导和剧本的翻译与介绍上。少数演剧活动也是局限在校园内和知识分子圈内。而且他们的演出实践都没有摆脱文明戏的混杂状态。是上海戏剧协社的演剧实践，使得话剧这种中国现代戏剧艺术在剧本、舞美、表演、导演等方面得到全面实践，最终形成了现代戏剧艺术形态，并产生广泛影响。在中国深深地扎下了根。

参考文献：

- [1]陈大悲. 编剧的艺术[J]. 戏剧, 1922, (1).
- [2]剑云. 新剧平议[J]. 繁华杂志, 1915, (5).
- [3]欧阳予倩. 予之戏剧改良观[J]. 新青年, 1918-10, (5-4).
- [4]傅斯年. 戏剧改良各面观[J]. 新青年, 1918-10, (5-4).
- [5]民众戏剧社简章[J]. 戏剧, 1921-5, (1-1).
- [6]应云卫. 回忆上海戏剧协社[C]. 中国话剧运动五十年史料集(第二辑). 北京:中国戏剧出版社, 1985-11.
- [7]洪深文集(一)[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1988-11.
- [8]觉. 新剧之进步[N]. 申报, 1924-5-8(D5).
- [9]唐若怯. 评新剧少奶奶的扇子[N]. 申报·本埠增刊, 1924-5-13.
- [10]吴哀吾. 少奶奶的扇子摘评[N]. 申报·本埠增刊, 1924-5-14.
- [11]钱冷云. 评戏剧社少奶奶的扇子[N]. 申报·本埠增刊, 1924-5-8.
- [12]茅盾. 祝洪深先生[N]. 新华日报. 1942-12-31.
- [13]陈大悲. 戏剧指导社会与社会指导戏剧[J]. 戏剧, 1921-6, (1-2).
- [14]洪深. 导言[M]. 中国新文学大系·戏剧集. 上海:上海良友图书印刷公司, 1935-7.
- [15]孙青纹. 洪深研究专集[M]. 浙江文艺出版社, 1986-2.
- [16]瘦鹃. 介绍名剧少奶奶的扇子[N]. 申报, 1924-5-5(D5).
- [17]红霞. 谈戏剧社之少奶奶的扇子[N]. 申报·本埠增刊, 1924-5-6.
- [18]顾仲彝. 戏剧协社的过去. [J]戏, 1933, (1).
- [19]阎折梧, 孙青纹. 赞洪深在艺术上的首创精神[N]. 戏剧艺术, 1982, (2).
- [20]葛一虹. 中国话剧通史[M]. 北京:文化艺术出版社, 1990-4.

[21] 郭富民. 中国现代话剧教程[M]. 北京:中国戏剧出版社, 2004-9.

[22] 柏彬. 中国话剧史稿[M]. 上海:上海翻译出版公司, 1991-8.

厦门大学图书馆