

洪深：“为人生”的社会现实型戏剧批评（上）

宋宝珍

在中国现代戏剧发展中，洪深（1894—1955）以奠基者的身份享有盛名，他在戏剧创作尤其是在导演方面的成就有目共睹，而在戏剧理论和批评方面，他的学术素养和理性思维，往往略胜当时的戏剧同辈一筹，其戏剧思想，承接传统的“经世致用”理念，顺应社会改良的现实要求，强调戏剧的时代性和现实作用，因此，对当时和后世的戏剧发展均产生过重要影响。

一、“为人生”的批评观的形成

在中国文化的发展历程中，从《诗经》评论中所产生的“兴观群怨”的“诗言志”主张，到唐宋以降“文以载道”的创作倾向，一直到近代文人“位卑未敢忘忧国”的入世信条，历代文人们都深受着“经世致用”的传统文艺思想的影响。

19世纪末期，在西方列强的坚船利炮轰毁了古老的大清帝国国门之后，中国思想界兴起的社会改良之声日益高涨，然而自上而下的改革总如水中之月，难以捕捉，飘渺不定；因此，一些有志之士开始注意到“开启民智”的社会问题。梁启超在《新罗马》传奇的“楔子”中说：

“念及立国之根本，在振国民之精神，因此著了几本小说、传奇，佐以许多诗词、歌曲，庶几市衢传诵，妇孺知闻，将来民气渐伸，或则国耻可雪。”

（1）

1904年，中国第一个专门的戏剧刊物《二十世纪大舞台》在沪创刊，其发起者汪笑侬、陈去病等，阐明了他们的办刊宗旨：

“痛会时局沦胥，民智未迪，而下等社会犹如睡狮之难醒”，因此急欲借鉴西方戏剧的经验，“以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤醒国家思想。”（2）

在古老的国度面临不改革将难以自存的艰厄境况之时，“开启民智”成为当时有社会责任感的有志之士的共识。此时，一向被庙堂文学排斥在外的传统戏曲，却因为其自身的平民性和普及性，而受到了那些抱定社会改良思想的人们的重视。但在初起之时，这种重视还停留在舆论阶段，直至汪笑侬身体力

行，成为戏曲改良的先驱，“开启民智”的意图才落到实处。

当戏曲改良运动波起云涌的时候，洪深还是一个新式学校的中学生，同时，他也是一个戏曲爱好者。课余时间，他常光顾戏园，尤其喜欢看那些改良戏曲的表演。

洪深对汪笑侬等人的改良戏曲印象深刻，他认为，汪笑侬的可贵，不仅在于对传统戏曲表现形式的革新，更重要的是“他能够使用戏剧，来发泄他胸中对于政治、时代、人生一切的不平。他曾经把自己比作柳敬亭。而他的《党人碑》、《哭祖庙》、《马前泼水》、《六军怒》这类戏里，他很竭力地做了一番呼号。结果，那班看戏的人从来没有像在看他的戏的时候，这样的觉得戏剧的意义，戏剧的宗旨，甚是庄严与重要。”（3）

为现实人生“呼号”，使供人消遣的戏曲变得“庄严”、“重要”，可以说是改良戏曲留给洪深的最初印象，这一印象烙印在他的记忆深处，对其戏剧观的形成至关重要。

1912年，洪深进入清华学校，在校园里开始了他的戏剧实践活动，并创作了两个新剧剧本《卖梨人》和《贫民惨剧》，值得注意的是，这两个剧本均取材于城市下层的贫民生活，对不合理的社会制度和不平等的社会现实予以揭露和讽刺。他说前者“是一个教训意味极重的趣剧”，“民国初年的人们，看得出这是那时代的‘卡通’，剧本虽然幼稚，那讽刺的力量倒是有的”。（4）而《贫民惨剧》是洪深特为济贫募捐所作，他说此剧“与其他新剧不同：普通新剧当以号召观客为第一义，此则毫无营业性质，故选材与布置，亦不同也”，而人们看了演出之后，均言“此戏太苦，令人懊恼不快”。（5）不以戏剧取媚于观众，而以真实生活的展示触及他们的心灵，这是洪深最初的戏剧追求。

1919年，26岁的洪深毅然放弃了在俄亥俄大学的工科学业，转到哈佛大学，师从著名的美国戏剧教授贝克，成为他所主持的戏剧家的摇篮——“四七工场”的学员。从此，戏剧不再是洪深的业余爱好，而成为他安身立命之所。

戏剧，在中国传统意识中，往往是贫贱之人聊以谋生的手段，是壮夫不为的雕虫小技，至多不过是文人雅士在穷途末路时排遣余兴、舒解愤懑的方式。因此，尽管历史上元朝成为戏剧的隆兴之期，但蒙古统治者还是作出了“七匠、八娼、九儒、十丐”的划分，将丧失了晋身之阶，转而去写杂剧的文人，

看得比娼妓还不如。

洪深是中国现代史上远渡重洋、专门研修戏剧的第一人，他个人觉得此举颇有“破天荒”的意义。他最终选择戏剧作为终生事业，这固然与他坎坷的个人际遇和强烈的兴趣爱好有关，更重要的是，在接受了西方戏剧思想之后，洪深看到了戏剧对社会、人生的重要影响，看到了它的现实作用。

年轻的洪深曾经宣称，他要“做中国的易卜生”，这其中蕴含着他对戏剧之社会意义和作用的憧憬。五四之后，易卜生的剧作在中国剧坛影响深远，在一般中国人看来，易卜生的社会问题剧，不仅具有深刻的思想性，而且可以对沉闷的社会起到振聋发聩的作用，是社会改革的先声。

在美国，洪深不仅接受了系统性的戏剧训练，获得了哈佛大学的戏剧硕士学位，而且形成了他自身的戏剧观念，坚定了他以戏剧的形式关注人生、改良社会的信心。

二、东西方戏剧观念的碰撞

与交融

1922年，洪深回到国内，但此时，国内剧坛呈现在他面前的是文明戏衰落之后的萧条局面。原本曾经着眼于“开启民智”的草创期的现代戏剧，却经受不了腐朽势力的侵蚀，自蹈泥潭，堕入低级、庸俗、色情的境地。洪深曾经激烈地批评文明戏，他说：

“所谓文明戏，是整个的倒坍了，戏与演员，同时退化，同时失败的。讲到戏，那已经实验过，成立的、好的剧本，先只是不肯严格的读熟遵守，渐至完全弃掷不顾，仅是极简单的，利用一点情节了。戏剧的取材，不但不直接向人生里寻觅（所谓创作），甚至外国的好剧本小说，亦无能使用，而专取坊间流行的弹词唱本，如《珍珠塔》、《珍珠衫》、《三笑姻缘》等，第三、四流腐败的故事了。在表演的时候，因欲博取观众的拍掌或发笑，往往任意动作，任意发言，什么剧情、身份、性格、甚至情理，一切都不管。所演的戏竟至全无意识，不及儿戏了。”（6）

洪深既反对文明戏表现内容的空虚和无意义，也反对文明戏运作经营上的商业习气和草台班子式的混饭吃的从业态度。深受西方戏剧思想影响的洪深，无法容忍将戏剧看成是无聊消遣的玩艺，戏剧在他心中，是可以对社会发生作用的艺术形式，是反映现实、干预社会的快捷方式，也是他赖以施展人生抱负

的依据。因此，他急欲亮出自己的戏剧旗帜，展示全新的戏剧天地。

1923年，洪深有感于国内军阀混战所造成的人间惨剧，创作了归国以后的第一部话剧《赵阎王》，洪深曾经这样评价自己的这出戏：“《赵阎王》是我阅历人生，观察人生，受了人生的刺激，直接从人生里滚出来的，不是趋时的作品。”（7）尽管洪深在此时已立定了以戏剧反映人生的根本，但在如何反映，即在采用何种戏剧手法的问题上，他却仍旧不自觉地照搬了西方的戏剧模式。《赵阎王》在很大程度上显示了表现主义戏剧的美学倾向，表现逃兵赵大灵肉交战之时的精神迷狂，力求探索人物“深藏在内部的灵魂”。但是，当他联合文明戏的演员，李天然、李悲世、秦哈哈等，将这部话剧搬上舞台时，却产生了令其失望的戏剧效果。有人从实用社会学的角度理解该剧，认为是在“鼓吹裁兵”，也有人因为看不懂，干脆认为剧中人和剧作者都是神经病。

《赵阎王》的失败，不仅对洪深的戏剧实践具有启迪意义，而且使他不得不冷静面对中国的戏剧状况。

其实，在《赵阎王》之前，汪仲贤等人曾经把萧伯纳的剧作《华伦夫人之职业》搬上舞台，结果也是一败涂地。五四之后直至20年代，关于如何引进外国戏剧的问题，始终是困扰中国人的难题，文艺先驱们对此颇多争议。

当时，一些人急于改良中国的文艺状况，而他们手中的改良武器却不外乎两种：一是挥舞大棒向旧有的传统戏曲宣战，二是照搬西洋的文学艺术急欲取法其上。胡适认为，“西洋的文学方法，比我们的文学实在完备得多，高明得多，不可不取例。”（8）周作人则干脆主张，“将它国的文学艺术运到本国来”，以便“省却自己的许多力气。”（9）宋春舫则从吸引观众的目的出发，提出应将法国斯特里布等人的佳构剧引到国内来。

在《现代戏剧导论》中，洪深明确地表示了与上述见解的不同，他认为，从事新文学运动的人，切不可忘记了介绍翻译西洋剧的本义，如果对西方戏剧一味盲目照搬，不仅无法取得预期的效果，而且会使得在艰难中求生存的现代戏剧，再度蒙受失去观众的损失。他反对将那些“非主义”、“非学说”，而仅以情节和趣味招徕观众的戏剧搬上中国舞台，认为此举不仅没有必要，也难以产生积极意义。

五四运动之后，中国剧坛流派纷呈，思想剥杂，各种西方戏剧思潮如走马灯一样，在中国登场亮相。从西方世界归来的洪深，也曾经一度对现代派戏剧

发生兴趣，但模仿表现主义艺术手法创作的《赵阎王》的失败，对他所持的西方戏剧观造成了很大的冲击。洪深尽管接受的是西方教育，但是对所谓西方文明，却并不像胡适等人那样一味尊崇，而是保持了必要的冷静和从容。

演出直译的西方戏剧的失败，促使洪深检讨中国在引入西方戏剧的过程中所出现的诸多问题，使他反思中国社会的现实形态与西方社会发展状态的历时性落差，思考普通民众对一种异质文化在接受上的排斥性和认同性。他说，如果欧化剧的失败，“能够使得以后的从事者对于戏剧运动，采取更客观的态度，更能顾到现实的环境，那么他们这一次总算不是白‘跌’了。”（10）

记取了教训的洪深，开始进行新的艺术探讨。1924年，当他再次面对一个西方戏剧——英国剧作家王尔德的《温德米尔夫人的扇子》的时候，他不是全盘照搬而是做了中国式的改译，把中国的世故人情组装进去，使之变成了为中国人所理解和接受的《少奶奶的扇子》。他之改译西洋剧，着眼于中国的社会现实和民众的接受心理，不仅刻意求工，力尊原意，而且努力将西方戏剧的美学旨趣传给国人，在他们面前展示出现代戏剧的艺术魅力；并且要借助排演西方名剧，在中国人的心目中，树立起与文明戏判然有别的为人生的戏剧观念。

本世纪初，传统戏曲逐渐失却干预现实、反映人生的锐气，变成了有钱和有闲的无聊人士赏识的玩艺，而冠以“文明”称号的新剧，在趣味和品行上，又倒向了陈陈相因的传统意识。洪深认为，要创立真正的不同凡响的中国戏剧，戏剧家们必需对旧的思想意识中因袭的惰性保持必要的警惕，同时又要防止欧化、洋化的戏剧，因为事实已经证明，这样的戏剧是不见容于中国的社会现实的。

在戏剧思想和戏剧实践方面，洪深此时期的主要贡献大致可归结为以下两点：

首先，洪深强调戏剧家应当认清自己的使命，用戏剧反映人生，并对世道人心产生积极作用。他说“戏剧家负有重大的使命，就是将他观察与阅历人生的结果，采取有意义有关系的一片段，编成一节有趣味的故事，用日常人生的动作（不外乎衣食住）搬演出来，使观众看时受重大的刺激，欣然愉快，过后留有深刻的印象，幽然深思，于不知不觉中，增加了智慧，美化了情感，直接造成观众伟大的人格，间接便改善了人生。德国之歌德，那威（挪威）之易卜生，现时英国的萧伯讷（萧伯纳），都能不辜负这个使命的。”（11）

其次，洪深重视舞台的艺术性，反对文明戏粗制滥造的种种恶习。他认为一部戏剧只有被搬上舞台，让观众接受，才算是完成了自身的使命，否则它的价值和意义就不完整。而欲在中国求新剧的振兴，只是凭兴趣出发，随意为之是不行的，应当联合起有抱负的戏剧同仁，将西方一整套的戏剧编剧、表演、导演规则贯彻到新剧的创造之中，不如此，新剧便无以自强。为此，洪深参加戏剧协社，力求在实践中，从技艺上提高现代戏剧的品质。他率先在中国确立了西方戏剧的导演制度，纠正了文明戏中“男扮女”的积习，以一整套的西方戏剧运作模式的实施，对现代戏剧的进一步发展产生了示范意义和艺术启迪效果。正如张庚所言，“自从洪深起，中国话剧才开始有了专业导演职务，演出的统一性方被特别强调起来。”（12）

从《赵阎王》的失败到《少奶奶的扇子》的成功，显示了西方戏剧观念与中国文化心理，在洪深内心深处的掣肘。洪深选择了改译而不是直译西洋剧，这可看成是他头脑中的西方戏剧理论，在中国社会现实和文化传统中，寻找接受和转化的途径的开始。

洪深不遗余力地要在中国传统的文化土壤中植入新型的戏剧种子，为了利于它的成长，他可以采用必要的变通方式，比如将西方戏剧加以改译，使之便于被中国人接受，但却非常明确地与传统的戏剧意识保持必要的距离，他认为，传统的旧戏，很多都是“反科学”、“反德谟”（德谟克拉西，英语“民主”一词的音译）的，而现代剧坛若兴现代风气，必需树立一种新的戏剧观念。

1928年，经洪深提议，田汉、欧阳予倩附议，把新的戏剧形式正式定名为“话剧”，此名称不管在今天看来有多大的局限性，但在当时，却鲜明地亮出了中国现代戏剧的崭新旗帜——它与传统戏曲和文明戏迥然不同，是借鉴西方戏剧而创立的有中国文化特征的现代艺术形式。

与一些具有浪漫倾向的中国现代戏剧家的个性不同，洪深是一个性格沉稳、理盛于情的人，因此，他的戏剧批评观念一经形成，便少有变化、浮动，他的“为人生”的戏剧主张，有一个自成一统的演进过程。