

# 演剧职业化运动与话剧舞台艺术的整体化

马俊山

《文艺争鸣》2004年第4期

-

1949年以前，话剧舞台艺术有两个突飞猛进的大发展时期。一是以上海为中心的剧联时期，即从1935年初剧联提出争取演剧合法化，进入大剧场，建立正规的舞台艺术，到抗战爆发，上海业余剧人协会实验剧团（业实）中断《上海屋檐下》的排演；二是抗战后期，以重庆的四届雾季公演（1941—1945），和上海艺术剧团（上艺）与苦干剧团（苦干）的一系列公演为代表，大致经历了一个从整体化（幻觉型）到体系化（中国化）的过程。在此过程中，演剧职业化与舞台艺术整体化同时进行，互相促进，经过跟市民社会的反复碰撞磨合，话剧逐渐化解了洋与土的文化张力，而转化成现代中国的市民戏剧，最终回到了市民这个现代中国最具活力的社会群体。

## 1935：整体化的起点

话剧舞台艺术整体化的要求是1935年由张庚率先提出来的，而实践上的先行者却是上海业余剧人协会（“业余”、业余剧人）和章泯。集中反映章泯整体化思想的著述——《演剧是怎样一种武器》虽然迟至抗战期间的1940年才发表，但他的整体化导演实践却从1935年就开始了。

话剧舞台艺术整体化的背景是剧联工作重心的转移，即从工厂、农村、学校业余演剧，转向公开合法的大剧场演出，观众圈亦随之由原来比较单纯的工农和学生，一下子放大到了全部市民群众。于伶曾回忆说，1935年初，“剧联执委会几次召开会议，总结了几年来单纯致力于厂、农村、学校等社会宣传鼓动工作，以致多人被捕牺牲这种单线作战的得失与教训，主张改变战略，注意大剧场演出，建立舞台艺术，争取观众。同时兼顾工农学生演出。”[1]为此，剧联先是动员了当时上海影剧界的著名人士应云卫、万籟天、孙师毅、袁牧之、赵丹、金焰、王人美、金山等人出面，以中国舞台艺术协会的名义在金城大戏院公演田汉的两出新戏——《水银灯下》和《回春之曲》。章泯执导的这两出戏都以一二八抗战为背景，名义上是赈灾义演，实寓纪念一二八抗战3

周年之意，因而观众反响极为热烈，王人美、金焰、袁美云主唱的插曲《春回来了》、《再会吧，南洋》、《梅娘曲》迅速流布海内外，引得无数海外爱国青年回国抗战效力。但这次演出在舞台艺术上的建树并不太大，真正吸引人的是一群电影明星，“充分表现了个人技术的进步，同时也充分表现了这次公演中完全没有了导演的地位。说得好一点是没有统一性，说坏一点只能算是一个演技的群芳大会”。[2]

但这次演出又是“结束前期开启后期的一个转折点”。[3]受此次演出的启发，剧联接着于1935年4月组建了上海业余剧人协会，“改变了活动方式，注意了剧目选择”，正式将工作重心转向大剧场，争取合法公演，以期使话剧重返市民社会。在1937年5月转为职业剧团以前，“业余”共上演了五部多幕剧，即《娜拉》、《钦差大臣》、《大雷雨》、《欲魔》和《醉生梦死》，全部都是外国作品，内容皆与市民生活或市民意识相关，而且在舞台艺术上取得了令人瞩目的成绩。这一系列公演，虽然仍属业余性质，但却与唐槐秋组建并领导的中国旅行剧团（中旅，1933—47）一道开启了话剧回归市民社会的先河，而且在建立正规的剧场艺术诸方面超过了中旅，走在时代的最前列，起到了很好的示范作用。特别是章泯执导的前三部戏，尝试着运用斯坦尼斯拉夫斯基的表导演思想，在创造谐调统一，连贯完整的舞台艺术方面取得了一定的成效，受到广大观众和进步话剧界的一致肯定。陈鲤庭在看过演出后，发表长文《评〈娜拉〉之演出》，称《娜拉》完全把观众带入一种“催眠状态”，是“难得的好戏”，“看话剧以来的奇迹”。[4]“业余”以实践证明了左翼戏剧一旦走出普罗的思想局限，完全可以在公开合法的演出中，创造出高品位的舞台艺术来。不过，这仅仅是个开始，不但说不上尽善尽美，甚至某些方面还存在严重的缺憾，事实并不象后来有些教科书所说的那么完美无缺。如《钦差大臣》，鲁迅看后就曾托丽尼传话，指出硬片上的一扇门开反了，与剧情不睦，县长妻子不应俊扮，这样会削弱母女争风的喜剧效果等等。后来“业余”复演，据此做了一些改进。

不可否认，章泯为“业余”导演的《娜拉》与《钦差大臣》，确实在总体上使话剧的舞台艺术跨上了一个新的台阶。但爱美剧演出中的散漫随意，放任情感，不重视演技和相互间配合的弊端，并不是一朝一夕形成的，克服起来也就困难重重，而且很容易矫枉过正。所以，1935年，张庚在《中国舞台剧的现

阶段》一文中指出，这两出戏，由于主要演员多数经过电影艺术的历练，不免把电影界的明星主义带上话剧舞台，极易从一个极端走向了另一个极端。“他们时常有一种把个人演技扩大而突出了整个戏剧要求之外的危险”。[5]再加上每部戏中各个演员处理角色的方式方法相去甚远——赵丹有脱离人物性格的唯美主义倾向，郑君里则倾向于形式主义，忽视内心体验，金山热衷于堆砌京剧、电影、舞蹈中的动作，结果搞得“动作与动作之间就必然缺少了联系，成为有角度，不圆浑的了”。另外，魏鹤龄、顾而已过于本色，蓝苹又失之于情感的渲泄，施超则有些“讨好观众的毛病”。而导演工作重心更多集中于分析人物性格，设计大大小小的动作，排地位等具体方面，放松了节奏的控制与整体形象创造，结果是“破坏了整个的统一性，减低了它的艺术成就”。张庚认为，“在目前这种情形之下，为了提高戏剧艺术的水准，我们无疑的要使整个排演统一在一个意见之下。”首先要在剧本的基础上形成统一的思想认识，统一的舞台构思，然后演员、布景、灯光等各司其职，紧密配合，在导演的统一指挥下，创造出和谐完整的舞台艺术形象来。

舞台艺术整体化的思想经张庚提出以后，“业余”及其后身业余实验剧团（业实）明显加强了整体舞台形象的塑造。相比之下，章泯稍后些为业实执导的《大雷雨》、《罗蜜欧与朱丽叶》两剧，在舞台调度、节奏控制、整体情调的营造等方面，就要比前两部好得多。据赵丹回忆首演《大雷雨》（1936、11）的情形：“到最后落幕时，简直出现了一个惊人的情景——大幕落了好一会儿，观众一点儿声音都没有，但又没有一个起堂，然后突然间响起了一阵暴风雨般的掌声，真是一阵接一阵。此时，章泯由侧幕边直奔到我的面前，涨红着脸，把我紧紧抱住。……”[6]有一次在卡尔登后台，赵丹刚卸了妆，忽见唐槐秋站在他面前，久久不言，然后非常庄严地说了一句“美极了”。行家的这句赞美词，令赵丹终身难忘。赵丹认为，他在表演艺术上所取得的成就，和章泯的信任、支持、引导、教诲是分不开的。《大雷雨》是成功的，但却不是完美的。因为它有赵丹（饰奇虹）、蓝苹（饰卡婕林娜）、舒绣文（饰卡彭诺瓦）这样优秀的演员，也有一些不称职的演员。《大雷雨》的舞台装置虽然花钱不少，也大致符合戏剧的规定情境，但细节上的疏漏却很多。例如，从现存剧照看，第4幕两条高起的小路，竟然用绉折布镶在旁边以掩蔽下面的支架，看起来很别扭，破坏了整台布景的真实感。总而言之，《大雷雨》的舞台艺术

并不象有些人说得那么整齐完美。真正代表战前章泯的导演风格，和中国话剧舞台艺术水准的作品是《罗蜜欧与朱丽叶》。这是“业余”职业化，改组为业实以后上演的第一出大戏，也是最后的一出外国戏，其最大成就是整个舞台，从布景设计、灯光效果，到演员的动作语调、人物关系，以至全剧的气氛、节奏、场面调度完全达到浑然一体的境界，就连一向比较严格的张庚对此剧也是赞不绝口。从1930年代中期开始，经过章泯和“业余”剧人的不懈努力，话剧的舞台艺术进入了整体化、风格化的成熟时期。

## 整体化与中国化

任何艺术形态都有其发生发展成熟演变的历史。对于话剧这种舶来的艺术而言，成熟不仅意味着内部各种成分基本达到谐调一致，而且还要在总体上契合现代中国的人生姿态与社会关系，充分满足观众的审美期待。

在话剧的成长过程中始终存在着两个不平衡，一是话剧的舞台艺术、文学创作，以及演剧体制的发育极不平衡；二是移植来的艺术形态与本土戏曲审美传统的的天平。所以，话剧的成熟一方面整体化，使参差不齐的各种艺术要素形成一个有机的整体，另一方面还得中国化，设法化解跟传统戏曲审美的巨大张力，消除观众本能的文化排斥心理，使移植形态化为本土艺术，找到适合于表现中国的社会人生，观众喜闻乐见的形式和方法。

话剧艺术的整体化和中国化是一个相当漫长的过程，必须经过长期的艺术实践，反复磨合才能达到，所以话剧艺术的成熟比现代小说、诗歌、散文自然要晚得多。只有当话剧的各个部分形成一个有机整体，能够充分满足现代中国人的戏剧审美需要的时候才算得上真正的成熟。

“业余”和业实的演出只是话剧舞台艺术成熟的开始，远不是它的最后完成。话剧舞台艺术的成熟大致经历了一个由点到面，从沪到渝，从某些场次、剧目，到各个主要职业剧团、大多数剧目，都能形成均衡、连贯、完整的艺术情调的扩张过程，需要编、导、演、舞美等各个部门，经过相当长期的磨合才能达到。受战局变幻和观众情趣的影响，中间暂时出现一些曲折、回旋、甚至倒退都在所难免，但话剧舞台艺术的整体化却是大势所趋，不可阻挡。

另外，话剧毕竟是现代中国的戏剧，话剧舞台艺术的真正成熟，必须以大批成熟的本土原创剧目为基础，与内容的中国化，生活化同时进行。上演外国剧目，即使舞台艺术整体达到了多高水准，也不过是摹仿得圆熟，离真正意义

上的成熟还有相当距离。演剧突飞猛进，而剧本创作却相对滞后，从话剧走入大剧场的那一天开始，“剧本荒”就一直困扰着中国话剧全面成熟的步伐。

“剧本荒”并非一般意义上的剧本匮乏，而是演剧职业化运动中出现的—种特有的演剧和创作相互脱节的现象。有时是剧本创作不适宜舞台艺术的要求或不合观众的口味，有时是演剧水准低下无法将具有较高艺术品位的作品搬上舞台，或者观众暂且不能欣赏这些作品。经常是两种情况并存：一方面是剧团找不到好剧本，而找到了好剧本又不敢排演，怕观众不买帐，经营失败。战前中旅和业实两大职业剧团面临的就是这样—种难解的悖论。夏衍在1939年致于伶的一封信里，曾不无抱憾地写道，“在八·—三以前，话剧开始向大剧场发展的那—个时期，即作为—个试验的演出，也不曾有—个剧团敢于上演—个著名难演的剧本，这是如何可慨的现实啊！”[7]因而，夏衍呼吁“再来—次难剧运动”，首先从提高演剧水平入手，克服过分依赖剧本，或“闹剧第—主义”，解决演剧与创作发展不平衡的问题。

话剧在中国是—门新兴艺术，各方面发展的不平衡是再自然不过的事情。其中既有话剧艺术内部各部门之间发展的失衡，也有话剧的内容、表现方式、运作机制与社会生活的不适应或不协调。1937年春，上海“业余”、中旅、新南、光明、四十年代五剧团举行联合公演。这次公演不仅把演剧快速发展，本土创作却严重滞后的矛盾暴露无遗，而且也使话剧舞台艺术各部门的发育参差不齐，缺乏统一情调的深层矛盾展现在世人面前。张庚认为，“剧本的缺少，演员的缺少，舞台技术人员的缺少，导演人才的缺少，这—串的困难，凡是参加戏剧活动的人，没有不以为是根本的危机”。[8]特别是演员缺少基本的语言、形体训练，台下对角色体会不深，研究不够，台上只顾个人，不讲配合，表演流于形式。“有的导演是并不做导演计划的，有的演员对于他或她的角色向来不做整个的计划，只零零碎碎地想几个小动作”。[9]“业余”的蓝苹曾公开承认，《大雷雨》中卡婕林娜的戏比《娜拉》要重几倍，但她每天只排练—两个小时就上演了。而四十年代演出的《生死恋》（孙师毅导），和新南上演的《复活》（应云卫、凌鹤导）则到了场面—团纷乱，动作横行斜出，不堪入目的地步。张庚气愤地斥之为“这不是为戏，而是为人，是自私，不是合作”。“这是金城公演《回春之曲》以前的现象，不应当让它存在在今天的舞台上”。[10]张庚认为，在舞台艺术人才紧缺的情况下，“与其争取多次的演

出，宁可争取精彩的演出。所以严格的导演制度，演员创造角色的方法的慎重，其它舞台工作的计划化严格化，我以为是马上就要建立和坚决执行的“事”。[11]夏衍说，这次联合公演“除出‘个别的’发现了几个新的演技人才之外，并不曾收到多大的成果”。“‘个别的’这几个字，表示着许多演员在个人演技上虽则有了可惊的才能和成就，但是对于整个‘戏剧’的合作还没有初步的理解和关心，努力一点的演员也只能做到独善其身的程度，将自己的努力和其它合作者联合在一起而使整个戏剧收到浑然一致的效果，这种协力的热意已经是凤毛麟角的事了”。[12]他呼吁演员提高职业道德，“戏里面多一点实生活，实生活里面少一点儿戏！”当时正值章泯、唐纳、蓝苹、金山、王苹等因私生活问题弄得不可开交，严重干扰排演计划的时候，夏衍的话亦可谓有的放矢，切中要害。

造成这种现象的原因是多方面的，导演失控，演员随意，舞美水平低下等等，都可能使戏剧的舞台形象支离破碎，或加深它的混乱。其实这些原因都是表面上的。张庚、夏衍等人对1935年以来剧场艺术的评论，已经触及到了话剧舞台艺术的一些深层矛盾：一是剧团组织松散，缺乏必要的职业规范和合作精神，导致导演地位矮化，起不到构思整体，指挥全局的核心作用，演出缺少聚焦点；二是演员缺少专业训练，对角色的理解与体验深浅不同，演技不均衡。而从外国电影借来的演技形式，又与本土的生活内容脱离，演技与生活不对称。这一切又和话剧最原始，也是最基本的一对矛盾——移植与生成有很大关系。

话剧舞台艺术中存在的问题，在外国戏剧学家眼中，也许看得更清楚更全面一点。美国耶鲁大学戏剧学教授亚历山大·迪安(Alexander Dean)，在五剧团联合公演时，正巧来华考察戏剧。看过“业余”公演的《大雷雨》和《欲望》后，他指出有三项不足：一是演员缺少技术，二是演不出角色的个性与变化来，“第三是集体合作的功夫尚未到家，一般演员在舞台上只顾及个人的动作，往往想不到集体的动作，所以彼此动作不能呵成一气”。“其中最精彩之数段皆为演员个人之成功”。因而，他希望业余剧人“此后最好多下一番集体合作的苦工”。最后他以外国学者特有的坦率口气说，“此类剧院，严格地说，已失去中国剧场的面目，因所排演者皆为西洋戏剧，而表情动作亦为西方的表情动作。关于此点，在原则上我不敢赞同，但其表演之恰到好处，实为余

所赞叹”。[13]这里已经接触到话剧内外部各种要素间发育不平衡的问题，特别是话剧这种舶来的西洋舞台艺术形式，与中国的本土生活严重脱节的状态，使他深感忧虑。

舞台艺术是一个有机整体，它的普遍成熟需要三个基本条件：一是大批的专门人才，二是大量的本土原创剧本，三是职业化的演剧体制，缺一不可。任何方面的滞后都会拖累它行进的步伐。对于舶来的话剧而言，一切都得从头做起，逐步积累起必要的人才和剧目，找到相宜的生存方式。从幼稚到成熟，在某种意义上说，也就是从零散到整体，话剧的舞台艺术走过了将近 30 年的历程。

文明戏以演剧为前导，虽然经过日本的中介引进了欧美戏剧的某些写实的布景、服装、和表演形式，但文明戏缺乏戏剧文学的支持与规范，又没有导演的统一调度指挥，其舞台艺术的核心与灵魂是明星。而这些明星对话剧的神髓又了解甚少，经常以戏曲伎俩演绎话剧的舞台艺术，弄得话剧不伦不类，面目全非。他们既是主要演员，又是剧团老板，无论在舞台上还是经营中都是举足轻重的角色，免不了随心所欲而不管别人，别人自然也无法同他们配合。周剑云说，“演戏既不读剧本，所谓演技也就可想而知了。最显著的一点，是台上每一位演员都是一个独立的单位，各做各的戏；彼此没有联络，没有反应，自然更谈不到什么和谐与统一。更坏的现象，是抢着做戏，各显神通；有经验的演员，一抓住机会，就站在台口，滔滔不绝，大发其所谓‘言论’，以耸人听闻的论调，搏得座客倾心，观众鼓掌，而剧情的发展，到此等于中断。”[14] 欧阳予倩曾回忆，有一次他和任天知配戏，正在花园里讲恋爱，汪优游、钟天影扮滑稽角色，不时伸出头来做怪相，引得台下鼓掌大笑，打断了任天知的“言论”。任大怒，举起手杖满台追打汪、钟二角，说“姑娘，你们家里的狗怎么那么多，我非先打了狗再和你说话不可”，让正在装做嘤嘤啜泣的欧阳予倩实在忍俊不禁，只好转脸向内，以手蒙面而笑。[15]周剑云说，“如果演员之间有了不睦，那就更有趣了”。例如新民社演《空谷兰》，苏石痴误场，把汪优游和王无恐晾在台上，苏上场后，汪、王又把他冷在一边，弄得奇窘不堪。下台后三人大骂一通，从此感情破裂，一遇同台便互相捣蛋，弄得和剧情背道而驰，令观众反感。笑台、出戏之类的趣事实是在多得不胜枚举。正如上官蓉所说，“关于动作和语言，因为没有正式的导演，所以完全由演员在台上

自由发展，你高兴可以多动几动，多做几个表情，你不高兴也可以木然不动。台词也是如此，没有一定的范围，随演员自由创造，你今天看见什么新奇的东西，听见什么有趣的新闻，都可以加插在里面，不管与剧情是不是合适。总之，在台上的一切，完全是演员个性的发挥，没有丝毫准绳”。[16]各自为政，互相拆台，随意发挥，支离破碎就成了文明戏舞台作风的一般特点。实际上，文明戏最后留给观众的印象，恐怕也只剩下秦哈哈、陈大悲、欧阳予倩、任天知之类，或滑稽，或哀艳，或娇憨，或激烈的生旦角色了。文明戏是商业化戏剧，只要是能叫座的东西都可以用，而不必顾忌什么连贯统一问题。在新闻逸事、旧闻传奇、使砌发噱等伎俩都不灵验以后，就在机关布景上做文章，或以出人意料的暗道机关刺激观众，或以离奇古怪的景致、服装炫人耳目，使舞台美术脱离规定情境而成为舞台艺术的主角，剧情和表演反倒成了陪衬，这时候的文明戏也就和魔术杂耍相去不远了。

在新文化运动中诞生的爱美剧促进了剧本创作，特别是独幕喜剧取得了较高的成就。而蒲伯英出资陈大悲主持的北京人艺戏剧专门学校（人艺剧专）、国立北京艺术专门学校（北京艺专）戏剧系、山东实验剧院等话剧教育机构也多少培养出了一批编导演专门人才，如张鸣琦、王瑞麟、吴瑞燕、谢兴（章泯）、万籟天、徐公美、杨村彬、王家齐、张季纯、贺孟斧等。特别是上海戏剧协社、南国社、辛酉剧社、剧联等社团，通过持续不断的业余演剧实践，锻炼出一大批优秀的戏剧人才，如应云卫、田汉、郑君里、于伶、陈鲤庭、宋之的、夏衍、陈白尘、洪深、徐渠、徐韬、朱今明、姚宗汉、胡子、赵丹、金山、舒绣文、王莘等，为中国话剧舞台艺术的成熟打下了坚实的基础。但是，在中旅成立以前，话剧还没有找到契合中国社会的合法生存方式；在曹禺的《雷雨》发表之前，中国也还没有出现足以支撑高水平舞台艺术的大型剧作。所以，虽然爱美剧不乏人才，甚至有些演出，如戏剧协社的《少奶奶的扇子》、《怒吼吧，中国》，辛酉剧社的《万尼亚舅舅》，艺术剧社的《西线无战事》等，在舞台调度、表演技术、布景设计、灯光运用、音响效果、气氛营造的某些方面已经达到了相当的水准，但这还不能说是话剧舞台艺术整体的普遍成熟。首先，这些剧目都是改译或翻译作品，而不是本土创作，因而势必影响演员内心体验的深度和演技的施展，可能对普通观众的接受形成阻碍，难得认同；其次是业余演剧的人才选择余地很小，很难有充分的时间与精力投入排

练；第三是资金匮乏，无法保证舞台装置的质量，无形中降低了舞台美术的总体水平。特别是与生俱来的自由散漫的习气，更是大大影响了爱美剧在舞台艺术上的造诣。

### 职业化同“业余习气”的斗争

同业余习气的斗争，是演剧职业化运动的一项重要内容。从1924年洪深为戏剧协社执导《少奶奶的扇子》开始，话剧为建立完整、正规的舞台艺术，一直在跟各种各样的业余习气，如排演无组织无计划，剧人缺乏敬业精神和专业素养，各部门不协调，不尊重导演等现象作斗争。洪深1928年冬“毅然脱离戏剧协社，而加入田汉领导的南国社”，[17]主要原因就是不满意该社日益严重的“票房”作风和部分成员的“高兴主义”。1941年9月，黄佐临、吴仞之、石挥、张伐、黄宗江、英子等主力退出上海剧艺社（上剧），另组上海职业剧团（上职），主要原因也是无法忍受该社一心二用，不讲专业的弊端。

当然，这并不是说爱美剧就只剩下坏习气，没有好作风了。实际上，爱美剧对演剧职业化运动的正面影响还是蛮大的。黄佐临一直在与业余习气作斗争，但在他与柯灵共同起草的苦干首演“献辞”里却说，“按照现状推断，话剧职业化可以说是一个必然的归趋，‘上剧’那样半业余性的时代已经远去了。但在组织上，这一次我们却想以业余剧团的优点，试用于职业演出”，[18]发扬艰苦奋斗，热情奉献的爱美精神，创造完美的戏剧艺术。1944年以后，大后方剧坛在政治和市场的夹击下，冒出一股市侩主义的浊流，商业性的“打游击”演出成风，舞台艺术急剧退化变质，文明戏作风回潮。焦菊隐、白芷（潘子农）等人纷纷撰文，提倡以业余演剧和业余精神，来抵制不正之风。由此可见，爱美剧还是留下一些好传统的。

夏衍一贯强调戏剧艺术的综合性和舞台艺术的整体性，反对专以闹剧和噱头吸引观众。早在1939年夏衍就曾指出，爱美剧时期形成的“过重地依赖剧本而过轻地估价演出和演技的传统，是阻碍中国话剧进步的最主要因素”，“不重视导演和演技的风气使中国戏剧停留在一定的深度”。[19]因而“强调演出和演技（以及其它舞台艺术）在戏剧艺术中的身分，在这磨难期里而建立起我们新的戏剧艺术最合理的分工”，[20]是克服“剧本荒”，建立正规舞台艺术的当务之急。直到演剧职业化运动达到高潮的1942年，在第一次雾季公演取得了舞台艺术的巨大成就以后，夏衍、陈鲤庭、张骏祥在北碚避暑，经常

谈论的话题仍是如何彻底祛除职业化演剧中的“业余习气”问题。后来夏衍据此写成《论正规化》、《人·演员·剧团》、《论戏德》等文发表，对于推动演剧向职业化、正规化、现代化“转形”产生了重大影响。夏衍认为，在演剧由业余向职业转形的过程中，要想避免重蹈文明戏的覆辙，必须加强职业道德建设，重视导演，提高演技，建立“合理而适时的剧团组织”、“演出制度”与“排演规则”，话剧整体才能更上一层楼，形成中国化的艺术体系。抗战后期沪渝各地话剧舞台艺术的全面丰收，正是在理顺了编导演及观众的关系，注重职业道德建设，各方面的专业水准有了较大提高以后所取得的。

抗战前期，虽然中旅跟上剧仍坚持大剧场演出，但话剧的艺术主力已经撤离上海，分散到各个战区，群众业余演剧和官办剧宣队、剧教队的演剧宣传暂时成为主流，舞台艺术水准的低落是可想而知的。海派话剧由于职业化、市场化程度较高，故舞台艺术的主要威胁是小市民低俗的娱乐情趣的诱惑，而大后方话剧则被爱美习气所苦，演剧体制、职业道德、专业水准等方面的欠缺，对舞台艺术整体化的负面影响越来越明显。1941年8月，熊佛西在总结抗战以来话剧的成就与不足时说：

四年来抗战剧运并未把艺术的水准提高，而主要是把戏剧的教育性普遍的建立起来了。战前不看话剧的人，现在也看话剧了，从前不提倡话剧的人（或机关团体），现在也组织剧团了。

戏剧艺术的发展，始终应该以剧场为中心，这是戏剧史昭示我们的事实。没有剧场，编剧不会好，演出和演技不会进步，观众不会看戏。所以我们可以说“剧场决定一切”。[21]

熊在1930年代初提倡农民戏剧时，曾打破欧洲近代厢式舞台的形式，尝试一种重返观众，重返自然，与观众及自然溶为一体的新型开放式剧场。1938年还曾与杨村彬合作，在成都搞过有三万多儿童参加的《儿童世界》游行联演，将歌、舞、剧融为一体，把整个城市当成舞台，全体市民都是观众。熊在1941年提出“今后的剧运应以剧场为中心”，是一个巨大的转变，这个转变反映了在战局渐趋稳定，市民生活恢复正常的情况下，话剧艺术正规化的历史要求。它也是一个信号，预示着话剧舞台艺术将步入一个大发展时期。

1941—43两个雾季是大后方职业化演剧的鼎盛时期，几十出大戏先后上演，特别是《屈原》、《北京人》、《风雪夜归人》等一批舞台艺术经典的诞生，无疑标志着“演剧水平在不断进步”。[22]但是，仍然有些演出各方面不够谐调，“影响了集体工作的成绩”。[23]1942年2月，《戏剧岗位》社在渝

召开剧运座谈会，史东山、张骏祥、陈鲤庭、王端麟等 30 余人到会，主旨是设法解决演剧中出现的一些新问题。人们在肯定成绩的同时，一致认为最大的问题是舞台上“配合不够，凌乱”。因此，应切实在整体化方面下功夫，“戏要统一情调”，注重排练，特别是彩排，还应注意培养新人，加强各剧团的联系，力争使每一场戏都能达到连贯完整统一的程度。稍后，陈鲤庭发表《演技试论》，对话剧表演的历史进行了全面的回顾总结，其中谈到有的演员对角色的体验是片断、零碎的，无贯穿线索可寻，表演常陷于杂乱无章，临时凑合，内外不睦，前后矛盾的状态。1941 年 10 月，张骏祥为中青执导曹禺新作《北京人》，据当时主演愫方的张瑞芳回忆，“张骏祥特别强调剧中人物的基调和全剧的总体节奏”。

导演张骏祥的要求极为严格，排戏的时候，所有演职员必须到场。排不到戏的演员，不准离开，也不准做其他的事儿，都要集中精力看着整个戏的排练和进展。了解整个戏的总体要求，以便更好地把握自己扮演的角色。

[24]

张瑞芳认为，“这样排戏，对演员掌握全剧的要求和理解导演的意图，极有好处”。张骏祥的导演风格是严谨、周密、精细，案头工作充分，舞台形象的整体情调和各个角色的基调，在开排之前已经确定，整个排演过程都在导演的严格控制之下。开始的时候，业余出身的张瑞芳很不适应，完全找不到角色的感觉，导演启发她愫方动作的“基调”是“慢”，要从“慢”字入手去理解、体验角色。

就这样，从“慢”字开始，张瑞芳逐渐找到了愫方的性格，愫方的感情，愫方的心境，愫方的动作。在整个戏里，她不仅把握住了自己角色的节奏，也知道该怎样服从全剧的整体节奏。[25]

由此可见，在抗战后期话剧的黄金时代，舞台艺术整体化的追求已经不仅限于整体情调，而且深入到各个艺术部门或每一个角色自身统一的层面。这是一个重要的进展，只有到了这一步，话剧舞台艺术的整体化才算有了一个比较清晰的轮廓：即各部门有机配合形成整体情调，在此前提下，各部门亦应保持自身的连贯和统一。

### 创作的有机性和表演的整体感

舞台艺术整体化是中国话剧成熟的重要标志之一。它不仅全面提高了话剧的舞台艺术水准，而且深入到话剧艺术的各个部门，对剧团组织、职业道德、剧本创作、演剧方式等都提出了新的要求。就剧本而言，作家必须为人物的行动设定一个具体的物质环境，这个环境将以布景、道具、灯光、音响组合的形式出现在舞台上，并对人物行动和戏剧情调产生巨大的制约作用，故剧作应使动作与环境保持协调，这是舞台艺术整体化的必然要求。文明戏舞台上各显神通的口才与噱头，以及争奇斗炫的机关布景必将被淘汰，爱美剧中冗长的叙述与论辩式对话，亦将被生活化的场景和心灵格斗所取代。象陈大悲《幽兰女士》、田汉《获虎之夜》、《苏州夜话》等爱美剧时期的作品那样，时常把场面上的其它角色晾在一旁，任其出戏，而让主人公代作家立言的做法，显然是无法适应舞台艺术整体化的要求的。[26]田汉在抗战期间写的《秋声赋》，虽然在诗意的营造上取得了很高的成就，但作者仍然未能彻底忘情“言论”，经常不合时宜地让徐子羽、黄志强等对人生、恋爱、文艺、时事发表些宏论，使本来挺生活化的场面出现一个个肿块，弄得疙疙瘩瘩，不够流畅，结果反而削弱甚至破坏了全剧的整体效果。

毫无疑问，田汉在话剧艺术中国化的问题上，进行过深入思考，也做过多种尝试，有成功，也有失败。总起来讲，我认为田汉解放前的话剧创作，始终没有摆脱戏曲思维的负面影响，正如他的戏曲剧本反而常受话剧舞台观的掣肘一样。以才情和执着而论，田汉在创作上本应有更大的成就，只可惜脱离了话剧舞台艺术整体化、生活化的大趋势，终不免被舞台和观众所冷落。而以曹禺和夏衍为代表的心理现实主义创作，则将注定成为话剧舞台艺术整体化的文学基础，就象易卜生、契诃夫那些构思缜密，情调统一的作品，作为欧洲近代舞台艺术的基础一样。

话剧创作走出传统舞台观的阴影，确立有机整体的舞台观并不是一件容易的事情。老舍在《闲话我的七个话剧》里说，他写第一个剧本《残雾》时，“眼睛完全注视着笔尖，丝毫也没感到还有舞台那么个东西”。“对故事的发展，我也没有顾忌到剧本与舞台的结合”。事件可以随意增减，人物可以自由上下，完全“用不着什么理由与说明”。作者自认为，造成这种情形的主要原因有二：一是“老是以小说的方法去述说，而舞台上需要的是‘打架’”，“我心目中的戏剧多半是旧剧”；二是“写戏是我的责任，把戏搬到舞台上

是导演的责任”。这的确说到了关键处。因为旧戏的舞台时空是无限的，也是无机的，不象话剧舞台，各部分必须是一个鲜活的有机整体，所以《残雾》

“在用大场面的时候，我把许多人一下子都搬上舞台，有的滔滔不绝地说着，有的一声不响地愣着”[27]。这正是传统舞台艺术无机化的特点。后来，老舍写《张自忠》、《国家至上》、《面子问题》、《大地龙蛇》、《归去来兮》、《谁先到了重庆》等剧的时候，一直在考虑如何摆脱旧戏和小说写法的影响，把剧本写得更适合话剧舞台整体化、有机化的要求，更具戏剧性。他特别提到两个人对他的启发。一是吴祖缙，在反复看过《张自忠》剧本后说，这出抗战戏更适合官办剧团用作宣传，因为它们不怕赔钱。二是应云卫执导《面子问题》时，问老舍排成喜剧还是闹剧，老舍要喜剧，结果并未达到预期的剧场效果。经过与舞台的不断碰撞磨合，到写《谁先到了重庆》的时候，老舍才多少明白了以小说的叙述笔法写戏，不管舞台是不行的，写戏既要顾忌舞台的局限，还得惦记着台下观众，戏必须写得集中、概括、协调、有力，让观众满足，让剧团受益才行。该剧已经显出老舍善写群戏的苗头，但又流于过分离奇夸张热闹，反而失去自然之趣。老舍话剧创作成熟的标志，是1950年代初的《龙须沟》，但这是后话了。

从世界范围来看，舞台艺术整体化所需要的条件基本相同：构思缜密的剧本，独立自主的职业剧团，以及分工合作的工作方式和集体主义的职业道德。斯坦尼斯拉夫斯基经常把舞台艺术称作是“集体工作”、“集体创作”或“整体演出”，而“集体创作应该是协调的”。斯氏说，“我们的集体艺术是以众多各不相同的创作协调地结合成一个舞台整体为基础的，即包括诗人、导演、演员、美术家、音乐家、舞蹈家、雕塑家等等的创作。这种由许多舞台创作结合成一个整体就称为‘整体演出’。可见‘整体演出’就其最广义的含意来说乃是所有创作者和舞台工作者的基本任务”。[28]斯氏认为，整体化的演出需要集体主义的职业道德来保证。“所以任何妨碍共同创作工作的行为，以及为了个人的利益和成就而损害共同事业的意向，都应该认为是破坏同志间艺术道德的不道德行径”。“这种伦理法则必须尽快地灌输进我们的艺术工作，以及有关的一切人们的意识之中”。[29]（译文不通，引者据文意做了些许调整）1937—43期间，夏衍先后发表了《对于春季联合公演的一些杂感》、《论剧本荒》、《论上海现阶段的剧运》、《论正规化》、《人·演员·剧团》、

《论戏德》等一系列文章，对话剧艺术的职业化、正规化、现代化及其相互间的关系，进行了极为深入的探讨。其中的一个重要内容就是大力提倡职业道德建设，反对爱美剧遗留下来的自由散漫，敷衍塞责，争风吃醋等不良习气。夏衍说，“戏剧是一种综合艺术，一个戏的能否成功，完全依存于合作演技的能否做到，我们要有一个完璧的戏，必先要有一群完璧而能合作的演员”。[30]他们不但要有优秀的演技，还必须有高尚的职业道德做保证，基本内容是敬业、合作、诚实、公正，一切“利己主义”、“英雄主义”、“虚伪”和“权术”必须革除。为此，他大声疾呼，演职人员要向外国职业剧人学习，讲求“演员道”和“戏德”，团结协作，努力进取，克服人事纠纷，提高演技，创造高水平的舞台艺术。“我将以更大确信警告，不建立起新的‘戏德’，要把我们的戏剧艺术提到更高水准，恐怕是不可能的事了”。[31]

演出的整体性与演员的整体感不是一个范畴。整体性是演出效果，要靠表演、舞美等各个艺术部门的所有演职员，共同努力才能达到。第一、二两届重庆雾季公演，五个中字号的职业剧团共上演 29 出戏，大多数都经过精心策划，长期准备，编、导、演、舞美各方面形成了统一的意志，从而保证了演出的均衡严整。上海的职业剧团虽然此起彼伏，数量多多，但真正能够创造出完整的舞台艺术形象的，大概只有上剧、上艺、苦干等少数几家。主要原因是，为市场而赶戏，各方面准备不充分，演员参差不齐，感受统一不起来，所以舞台形象就常常显得杂乱无章，很难有令人满意的效果。

而整体感则是演职员的一种整体意识，对于从事布景、灯光、音响、道具等工作的人来说，只要依照导演的统一构思去做，效果就是比较确切固定的，而表演的变数则要大多。他不但要对其它角色的刺激做出适当的反应，还得经受观众喜怒哀乐的考验，这些因素每场戏都会有所变化，即使排好了的戏，也很难保证它不走样。因而，演员的整体感要贯穿一出戏全部的排练和演出，自始至终，须臾不可离，这样才能保证每次演出都能获得完整协调的观赏效果。

演员的整体感包含着许多层面的内容，既有对作品构思及导演思想的全面理解，也包括对角色性格与贯穿动作的完整把握，而这一切都需要落实到具体的地位、体势和对话当中。整体感首先是一种艺术秩序感。石挥认为，一出戏，一场戏，一节对话，甚至一句台词当中，都有着主次、强弱的差别，只有

经过长期排练才能形成一个层次分明，轻重适度，秩序井然的有机整体。戏要有主调，动作要有中心，台词要有主音，否则戏就松懈，动作就乏力，对话就飘忽，效果也就差得多。演员的整体感是一种实实在在的东西，直接决定着舞台形象的完整统一。其次，整体感还意味着演员互相间的谐调与配合。石挥说，“将戏的中心思想传达给观众是每一个演员的责任，由此可见，一个戏的演出决不是演员一个人可以完成的，他应该和其它各部门的艺术工作者取得合作，尤其是演员和演员之间的关系。此外，演员间的动作更须互相联系，将‘中心’如打篮球一们的互相传递，正和读词的主音一样，能使观众深刻地接受整个作品的主题”。[32]“如果其中的任何一部门起了离心倾向或游离状态，结果大家所预期的中心意识就不会很准确的在舞台上传达给观众”。[33]这种见解也许在今天看来，已经是专业教学中的老生常谈了。但是，五六十年前，一个完全靠着天资和勤奋，在职业演剧中摸索成长起来的演员，达到这种思想境界确实是难能可贵的。

1943年以后，上海职业演剧畸形繁荣，出现剧目多而演员少，特别是缺乏主要演员的局面，许多剧团不得不实行一正一副的AB角制，以应付突然的变故。结果，原本赶排的戏，配合本来就不够好，实行AB制，经常换演员，风格、场面、动作更难统一。所以，石挥提出“打倒AB制”的口号，并跟李之华、唐纳、蒋旗、毛羽、鲁思等人论战，核心就是职业化演剧的整体性问题。石挥说，十个演员，可能演出十个鲁贵来，但一出戏中却只能有一个鲁贵。这个鲁贵，既不完全是导演的，也不完全是演员的，而是融汇着两种理解的一个混血儿。“在‘一个戏是一个整体’的原则下，为了演出的完整，演员与导演间必须有一个共同的结论”。[34]如果只换一个鲁贵，而其它演员仍旧，无疑会影响到整个戏的协调统一。正因为石挥提倡“齿轮演剧”，追求演出的均衡、协调，反对“离心”的表演，主张“打倒明星制”，并为此而退出中旅，所以才能后来居上，领袖群伦而成为上海的“话剧皇帝”。

1942年，张庚出版《戏剧艺术引论》，这是他在延安鲁艺的讲稿，也可以说是他长期思考话剧舞台艺术整体化问题的一个比较全面的理论总结。该书强调戏剧是行动的艺术，具有集体性和综合性，剧本、演员、舞台装置等各个部分，必须在导演的统一指挥下，通力合作，才能获得和谐完整的演出效果。该书深入浅出，最后一章讲观众对戏剧艺术的制约，为解决整体化问题提供了一

条新的思路：在响应普通观众审美期待的基础上，建立中国话剧的舞台艺术体系。这是一个重要的收获。实践证明，话剧只有在较好地化解了外来的舞台艺术样式，和本土观众的审美期待之间的张力，才能进入一个更高的发展阶段。

2002年3月初稿于大连

2004年1月修改于南京

- [1] 于伶：《中国新文学大系·戏剧集·导言》，《中国新文学大系》（1927——37）第9页，上海文艺出版社，1989年。
- [2] 张庚：《中国舞台剧的现阶段——业余剧人的技术批判》，《文学》第5卷第6期，1935年12月，上海。
- [3] 张庚：《中国舞台剧的现阶段——业余剧人的技术批判》，《文学》第5卷第6期，1935年12月，上海。
- [4] 陈鲤庭：《评〈娜拉〉之演出》，《民报》1935年6月29日，上海。
- [5] 张庚：《中国舞台剧的现阶段——业余剧人的技术批判》，《文学》第5卷第6期，1935年12月，上海。
- [6] 赵丹：《地狱之门》第32页，上海文艺出版社，1980年。
- [7] 夏衍：《论现阶段的剧运——复于伶》，《剧场艺术》1939年第7期，上海。
- [8] 张庚：《目前剧运的几个当面问题》，《光明》第2卷第12期（戏剧专号），1937年5月，上海。
- [9] 张庚：《目前剧运的几个当面问题》，《光明》第2卷第12期（戏剧专号），1937年5月，上海。
- [10] 张庚：《目前剧运的几个当面问题》，《光明》第2卷第12期（戏剧专号），1937年5月，上海。
- [11] 张庚：《目前剧运的几个当面问题》，《光明》第2卷第12期（戏剧专号），1937年5月，上海。
- [12] 韦春亩（夏衍）：《对于春季联合公演的一些杂感》，《光明》第2卷第12期（戏剧专号），1937年5月，上海。

- [13] [美]亚历山大·迪安 (Alexander Dean)：《我所见的中国话剧》，《光明》第1卷第1期，1936年5月，上海
- [14] 周剑云：《剧坛怀旧录》，《万象》第4卷第3期，1944年9月，上海。
- [15] 欧阳予倩：《自我演戏以来》第66页，中国戏剧出版社，1959年。
- [16] 上官蓉：《文明戏与话剧》，《作家》第1卷第5期，1941年10月，上海。
- [17] 洪深：《中国新文学大系·戏剧集·导言》，《中国新文学大系》（1917—27）第86页，良友图书公司，1935年，上海。
- [18] 柯灵：《佐临与上海抗战戏剧》，《新文学史料》1995年第2期，人民文学出版社，北京。
- [19] 夏衍：《论上海现阶段的剧运——复于伶》，《剧场艺术》，1939年第7期，上海。
- [20] 夏衍：《论上海现阶段的剧运——复于伶》，《剧场艺术》，1939年第7期，上海。
- [21] 熊佛西：《战时戏剧》，中央军事委员会政治部编辑《抗战四年》，1941年8月，重庆。
- [22] 章罍（张颖）：《我们的愿望》，《新华日报》1942年2月9日，“戏剧研究”（1），重庆。
- [23] 史东山：《重庆戏剧运动二三事》，《新华日报》1942年4月29日，重庆。
- [24] 姜金城：《瑞草青青——张瑞芳传》第107页，上海人民出版社，2000年。
- [25] 姜金城：《瑞草青青——张瑞芳传》第108页，上海人民出版社，2000年。
- [26] 2000年10月，我曾看过南京林业大学学生水杉剧团演出的《获虎之夜》，田汉处理戏剧场面的无机性特点，被他们演绎得淋漓尽致。当一人说话时，场面上的其它角色不是发愣，就得转过身去，背朝观众，人为地把聚焦点让给行动者。这种尴尬场面，在《秋声赋》、《丽人行》等作品中，亦屡见不鲜。

- [27] 老舍：《闲话我的7个话剧》，《抗战文艺》第8卷第1、2期合刊，1942年11月，重庆。
- [28] 《斯坦尼斯拉夫斯基创作札记》（雷楠译），《世界艺术与美学》（2）第257页，文化艺术出版社，1983年，北京。
- [29] 《斯坦尼斯拉夫斯基创作札记》（雷楠译），《世界艺术与美学》（2）第257页，文化艺术出版社，1983年，北京。
- [30] 夏衍：《人·演员·剧团》（1943），《夏衍杂文随笔集》第226页，三联书店，1980年，北京。
- [31] 夏衍：《论‘戏德’》，《天下文章》创刊号，1944年9月，桂林。
- [32] 魏绍昌编：《齿轮演剧与AB制及明星制》，《石挥谈艺录》，第124页，上海文艺出版社，1982年。
- [33] 魏绍昌编：《不是论战：谈AB制之再检讨》，《石挥谈艺录》，第127页，上海文艺出版社，1982年。
- [34] 魏绍昌编：《不是论战：谈AB制之再检讨》，《石挥谈艺录》，第135页，上海文艺出版社，1982年。

【本文原载《文艺争鸣》，2004年第4期】