



中国现代各体文学理论经典



中国现代戏剧 理论经典

季 玠 / 编



苏州大学出版社

中国现代各体文学理论经典

中国现代戏剧理论经典

季 玢 编

苏州大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现代戏剧理论经典/季玠编. —苏州:苏州大学出版社, 2008. 1

(中国现代各体文学理论经典/曹培根, 丁晓原主编)

ISBN 978-7-81137-021-8

I. 中… II. 季… III. 戏剧文学—文学理论—中国—现代 IV. I207.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 003004 号

中国现代戏剧理论经典

季 玠 编

责任编辑 金振华

苏州大学出版社出版发行

(地址: 苏州市干将东路 200 号 邮编: 215021)

常熟高专印刷有限公司印装

(地址: 常熟市元和路 98 号 邮编: 215500)

开本 880mm×1230mm 1/32 印张 53.125(共四册) 字数 1328 千

2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-81137-021-8 定价: 96.00 元(共四册)

苏州大学版图书若有印装错误, 本社负责调换

苏州大学出版社营销部 电话: 0512-67258835



目 录

导 言	(1)
《二十世纪大舞台》发刊词	柳亚子(17)
中国之演剧界	蒋智由(20)
论戏曲	陈独秀(23)
春柳社演艺部专章(节选)	(26)
说戏(节选)	齐如山(28)
甄别旧戏草(节选)	李良材(32)
新剧杂论	黄远生(37)
余之新剧观	陶报癖(43)
新剧平议(节选)	剑 云(47)
啸虹轩剧谈(节选)	冯叔鸾(57)
梨园佳话(节选)	王梦生(64)
吾校新剧观	周恩来(67)
易卜生主义	胡 适(72)
我的中国旧戏观	张厚载(87)
论编制剧本	傅斯年(94)
戏曲在文艺上的地位	宗白华(97)
小戏院的意义由来及现状	宋春舫(99)
民众戏剧社宣言	(103)
《爱美的戏剧》概论(节选)	陈大悲(105)
“我们看戏看的是什么?”	徐志摩(112)

戏剧改良平议	宋春舫(115)
戏剧的歧途	闻一多(118)
戏剧论(节选)	郁达夫(122)
旧剧评价	余上沅(137)
戏剧艺术辨正	梁实秋(143)
中西戏剧之比较	冰 心(155)
国剧	赵太侔(159)
戏剧究竟是什么	熊佛西(167)
伊卜生的艺术	余上沅(171)
演剧运动之意义	沈起予(184)
动的艺术	欧阳予倩(193)
戏剧改革之理论与实践(节选)	欧阳予倩(195)
戏剧底方法	洪 深(202)
中国戏剧运动的进路	郑伯奇(208)
演剧运动的检讨	叶 沉(219)
论喜剧	熊佛西(226)
学校戏剧概论(节选)	阎哲吾(237)
中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领	(241)
悲剧	熊佛西(244)
话剧导演管窥(节选)	程砚秋(254)
动作的表情(节选)	洪 深(272)
《日出》跋(节选)	曹 禺(275)
戏剧的本质	向培良(284)
演剧构成论	徐公美(288)
定县农民戏剧之实践(节选)	杨村彬(293)
导演经验谈	欧阳予倩(311)
论活报剧	葛一虹(317)
街头剧论	胡绍轩(321)





话剧民族化与旧剧现代化	张 庚(325)
戏剧艺术的综合性	沈西苓(346)
导演论	许幸之(350)
演员论	吴 天(367)
论新歌剧	焦菊隐(381)
历史·史剧·现实	郭沫若(389)
历史与现实	
——《大渡河》代序	陈白尘(394)
新歌剧问题——答客问	田 汉(405)
导演论	吴 天(411)
后 记	(418)



序 言

季 玢

目前由魏明伦的文章《当代戏剧命运》所引发的关于中国“当代戏剧之命运”的讨论正在热烈进行中,2003年《中国戏剧》杂志专门开辟了“当代戏剧之命运”讨论专栏,许多理论家、批评家以及戏剧工作者纷纷提出自己的观点,对中国当代戏剧之命运作出了种种描绘,且提出了种种设想和策略,全年共发表了34篇文章,涉及的问题相当广泛,如戏剧与大众文化、戏剧艺术价值的评判、戏剧与文艺政策、艺术家的职责、戏剧与时代、戏剧与观众、戏剧与工业文化等,但在这34篇文章中,却无一篇论及戏剧理论建设对于戏剧复兴的意义。在大多数论者那里,戏剧的命运是由戏剧本体方面的因素,包括戏剧的创作、戏剧管理和观众的培养,以及戏剧外部的各种条件,包括政治、经济、道德和思想等来决定的。可见,对戏剧理论的“疏忽”已经不是个体的言行,而是社会性、整体性的“集体意识”。对此,田本相曾经深切地感慨:“老记得刘厚生同志的一篇文章,他作

为一个老剧人在沉痛地检讨中国话剧发展的教训时,即认为对理论建设缺乏重视而吃了大亏。但是,又有谁听,又有谁来做呢?”^①这必然导致理论的“不在场”或弱化。

戏剧是一种剧场艺术,剧场实践以及相应的必备条件的确是我们应该直接关注的研究对象,但剧场艺术活动如果缺失了戏剧理论特别是剧场理论这一环节的参与,那么,剧场艺术只能是跛脚的艺术。在我看来,关注当代戏剧之命运必须关注当代戏剧理论之命运,而关注当代戏剧理论之命运,当代戏剧理论者则必须把戏剧的美学价值、文化价值、开拓意义、思维方式以及存在的问题放置于宽广的艺术和历史背景上加以敞开。在敞开的过程中,在戏剧理论与舞台实践的不断碰撞中,一边梳理传统的戏剧理论遗产,一边梳理当下戏剧实践与理论中的种种现象与问题,把握在 20 世纪语境中中国戏剧艺术理论的流程以及重要理论的当代意义,从而为 21 世纪中国戏剧的生存与发展提供经验教训,启示方向。这也就是编纂这部戏剧理论文选的意义所在。

中国现代戏剧的历史是中国戏剧现代化、民族化的历史,中国现代戏剧理论即是围绕着中国戏剧现代化、民族化的核心问题来建构的。问题意识是理论的根本精神或基本特征,回归问题意识才是回归真正的理论。实际上,中国现代戏剧理论者也正是通过投射问题、审视问题、剖析问题来尽可能地揭示戏剧本体的内涵,最大限度地去建构戏剧现代化的最理想状态。中国现代戏剧理论的编选应该以问题开启戏剧理论的世界,既顾及其戏剧理论史的理论地位和代表性,更关注其本身的可接受性和可言说性,即文章所蕴涵着的问题意义,从而让沉默的历史重新说话。综观中国现代戏剧的现代化、民族化历程,有三个问题始终牵引、刺激着现代戏剧理论者,促使他们进行深刻的省思,即如何甄别戏曲的价值功

^① 田本相:《中国现代戏剧论·序》,北京广播学院出版社 2002 年版。

能,如何解读剧场的艺术魅力,如何探究戏剧的审美形态(此三个问题并不是界线分明,而多以胶着状态存在)。而这些体现着古与今、本土与外来、戏剧与时代意味的问题在进入21世纪后,再次从历史的键盘中跳脱出来,缠绕、制约、困惑着当下戏剧理论者。

如同库尔提乌斯所说的“过去的文学总是活跃在现在的文学之中”,中国戏曲作为潜在的深厚的“过去文学”,在很大程度上决定着戏剧理论的建构方式、建构体系以及建构目标。可以说,甄别中国传统戏剧的价值功能,是现代戏剧理论建构者一个绕不过去的重要课题。戏剧理论者在强大的西方戏剧的“威逼”下,甄别中国传统戏剧的价值,更加深刻地认识、理解自身传统。

戏剧文体现代形态的确立是以近代戏剧理论为其“初始的预成图式”的,即近代戏剧改革虽未能从整体上推翻古典戏曲的体式,但为戏曲与话剧的最初遇合、现代戏剧文体的诞生提供了重要的契机,奠定了坚实的历史基础。柳亚子的《〈二十世纪大舞台〉发刊词》,《春柳社演艺部专章》,蒋智由的《中国之演剧界》,陈独秀的《论戏曲》,彻底摧垮了千百来一直存在的鄙视戏剧的传统观念,将戏剧从经史的附庸和游戏主义的功能中解放出来,从更高的层次和全新的视角来认识和把握戏剧的价值与意义,特别是赋予戏剧以政治、社会和人生的重大意义,引起了人们对戏剧文体改革以及创作的重视,并促使其向现代形态的历史转变。

在近代戏剧理论的“底片”之上,经过众多戏剧理论工作者的努力“转化”、“修正”,从1907年开始,现代戏剧文体理论的创建终于拉开了帷幕。而当“话剧”这种与中国戏曲审美特质迥异、以“白话”为其语言介质、以“求真”为其旨归的戏剧样式被“舶来”之初,国人表现出不同的反应:或欣然接受,视为“奇异之宝”;或惊慌失措,比之“庞然大物”;或积极修正,谓之“弃短取长”。李良

材的《甄别旧戏草》回溯本原,“以影响人心为断”,对传统进行了全面而慎重的甄别、审定,将之分为“可去者”、“可改者”、“可取者”,并逐一论述。在当时旧戏价值无定、新剧颇受青睐的声浪中,作者能提出“推陈出新”的主张,对二者关系的认识又颇具辩证意味,其观点具有某种程度的先锋价值。黄远生的《新剧杂论》可以看做当时的先觉之声,首次揭示了戏剧的综合艺术的性质:“戏剧乃复合艺术之圣品。”“圣品”者,神圣、崇高之品类也。这与西方历来重视戏剧诗的本位与价值的观念比较接近。而齐如山的《说戏》、陶报癖的《余之新剧观》、剑云的《新剧平议》、王梦生的《梨园佳话》,或甄别、审定旧戏,或研究新剧原理,或探讨新剧艺术审美特性,或总结舞台经验教训,或呼吁“新剧学”的诞生,等等,都努力为以后中国戏剧界的“话剧”与“戏曲”的整合,奠定了深厚的理论基础。

1914年,中国戏剧史第一次爆发了关于新旧戏剧的论争。这场论争终于将西方话剧“舶进”以后,与戏曲在观念上发生的冲突与碰撞公开化了。其中,冯叔鸾的《啸虹轩剧谈》则是新、旧剧研究的较有价值的理论文章。基于对新、旧剧美学原理、艺术本质的深刻认识与对当时包括新剧与旧戏在内的戏剧变革的慎重思考,冯叔鸾提出了他的“融合说”:“第一先泯去新旧之界限,第二须融会新旧之学理,第三须兼采新旧两派之所长。”这超越了“杂合说”只停留于中西戏剧外在表现形态的混合倾向,深入到“学理”内部,强调要在中西戏剧的戏剧原理和审美特性上“融会贯通,使互相为用”,“弃短补长,荟萃精华”,从而创造出健全的中国现代戏剧。

针对当时中国新剧成了既不姓“话”又不姓“曲”的非驴非马的东西,周恩来在《吾校新剧观》中一针见血地指出:“思之思之,要不外新剧纯正之宗旨,未能加以充分之研究……以此而言新剧,与新剧真正之主旨,相去日远。”并在对欧美戏剧较为系统地考察

的基础上,确定“不加修饰而有自然实际及客观之趣味”的“写实主义”戏剧是现代先进的戏剧潮流,一则因为“此种剧旨,更为锐进而成空前之发达”,二则是“吾校”有成功的“写实主义”的新剧实践。实际上,这已明确指出中国新剧发展的正确走向。

作为重要审美形态的话剧观念,在 20 世纪初就进入了中国学者的理论视野。然而,令人遗憾的是,由于时代的局限和近代学者自身的局限,未能把西方近代话剧美学的精髓与民族戏曲美学的优良传统加以融会贯通、革新创造,因而也就失落在了中西近代文化交流的大潮中建构一种既富有理论价值、又具有实践意义的戏剧美学体系的机遇。中国戏剧理论的现代建构只好期待下一个机遇的到来。

“五四”戏剧革命的呐喊引起了深谙古典戏剧之道的旧派文人的“斥责”。于是,新旧两派围绕着舶来的话剧与传统的戏曲再次展开了激烈的论争。新派戏剧理论家主要有胡适、钱玄同、周作人、傅斯年、欧阳予倩、陈大悲、田汉、洪深等人。他们进行戏剧革命的指导思想是“解构”与“建构”:反省、批判中国传统戏剧;以欧美戏剧,尤其是近代以来的话剧思潮流派、作家作品为范本,建立符合时代要求和审美需求的新型的戏剧形式。以此指导思想为前提,他们在戏剧的本质、目的、艺术规律、美学特征等方面提出了许多富有开创意义的观点。

与钱玄同《随感录》的“豪爽武断”、周作人《中国戏剧的三条路》的“迂回宛转”相比,傅斯年《戏剧改良各面观》、《再论戏剧改良》、《论编制剧本》则显得“粗中有细”:通过对中国传统旧戏和西洋戏剧的细致考察、全面比较来讨论改革旧戏、创造新戏的必要性以及采取的策略。而胡适则持有实用主义“历史进化论”的理论依据和思想武器。1918 年 6 月和 10 月连续发表于《新青年》杂志的《易卜生主义》与《文学进化观念与戏剧改良》两篇论文,是中国现代戏剧理论建设最早的成果,也是胡适戏剧文体理论最系统的

阐述。旧派戏剧理论家以张厚载为代表,《我的中国旧戏观》集中了他的戏剧观。其主要核心观点是“中国旧戏不能废除”,因为它“是中国文学美术的结晶”,要在中国提倡话剧,是“凭空说白话”,“绝对的不可能”。他还说:“旧的就是旧的,新的就是新的。新的用不着去迁就旧的,旧的也不必去攀附新的。”其目的就是旧戏“要保存他自己的旧价值”。在思想大变动的时代,抱残守缺、拒斥异质只能显示其眼光的浅薄。但张厚载对中国戏曲艺术特征即动作的虚拟性、唱工的规律性、唱曲的感染性和脸谱的功用性的系统论述,表明其已深刻把握住中国戏曲的本体特点。

新旧两派之间的对抗性以及话剧与戏曲的尖锐对立,引起了较为专业的诸如宋春舫、宗白华、齐如山、洪深等现代戏剧工作者和理论家们的深深思索。他们以“世界的眼光”和“多元的戏剧观”,提出了较为公允的观点:提倡话剧,革新旧戏,并着重探讨戏剧的本质与规律。宋春舫的《戏剧改良平议》,对“话剧”与“戏曲”这两种戏剧美学体系及其审美功能的把握,在五四时期极为幼稚的戏剧理论界以及“艺术形式”地位趋于下坡、“思想内容”价值至上的“当下”,确是空谷足音,透视出以后“话剧”与“戏曲”出现整合趋势的可能性。宗白华的《戏曲在文艺上的地位》则从文艺学的角度阐述戏曲艺术的本质特征,肯定戏曲在文艺史上的崇高地位,其观点显得丰赡而深邃。

到了1921年,当《戏剧》杂志创刊后,戏剧界发生了根本的变化:走过了“否定”旧戏阶段,而明确进入“建设”新剧时期。“话剧”与“戏曲”之间的“对抗化”逐渐消失,许多曾经激烈批判否定“戏曲”的学者(如刘半农、周作人等),抛弃以往武断的感性偏执,沉入冷静的理性思索。《民众戏剧社宣言》提出了戏剧为人生,戏剧是社会、人生的X光镜的戏剧观念,这种进步的戏剧观为当时更多的人所接受。陈大悲的《戏剧指导社会与社会指导戏剧》和《爱美的戏剧》倡导以奋斗的精神和真挚的热诚,实验爱美的戏剧

即非职业的戏剧,真正产生指导社会的新戏剧。陈大悲的倡导引起了关于爱美剧的热烈讨论,推动了中国新剧的发展。以余上沅、赵太侗为代表的“国剧运动”派站在世界立场更是站在民族立场,在积极梳理戏剧的审美本质特征、戏剧艺术的系统性、综合性和旧戏价值的基础上,对“话剧”与“戏曲”进行了一次历史性的整合努力。余上沅的《旧剧评价》、《伊卜生的艺术》、《〈国剧运动〉序》,赵太侗的《国剧》,对中国戏剧理论的建构具有深远的意义,促进了中国戏剧现代化、民族化的历史进程。

在这场影响深远、毁誉参半的“国剧运动”大讨论中,闻一多、徐志摩以“要一鸣惊人,则当挑战”^①的姿态,以《戏剧的歧途》、《“我们看戏看的是什么?”》、《剧刊始业》等文章参与了这场讨论。文章以浓郁的诗性语言对中国现代戏剧初始阶段的泛问题化、泛文学化、庸俗化的倾向进行了深入的剖析,不仅引人注目地提出戏剧的“纯形”的艺术审美价值,而且探讨了戏剧作为独立的艺术的重要特质,体现了诗家的“险处见奇”和智者的“引噪高呼”,实为洞见症结、掷地有声的戏剧评论。

20世纪20年代后期,中国戏剧思潮发生了新的转向,即“无产阶级戏剧”观念的提出。这是整个思想界革命话语取代启蒙话语成为主流话语在戏剧上的反映。冯乃超在《中国戏剧运动的苦闷》一文中指出:“中国的民众正挣扎在现代的社会制度之下,热烈的感情要求着社会的变革。我们的新戏剧的运动——革命戏剧运动,根本地不能不是新的民众的戏剧运动。”他正式给“民众”以特定的指向,即“正挣扎在现代的社会制度之下”的“民众”,其外延有了很大的扩充。欧阳予倩的《动的艺术》认为戏剧之“动”,表现为“不仅外面的动,尤其要内部的动”,即“为人类扫除腐秽,为

^① 闻一多:《致梁实秋》,《闻一多全集》之十二,第215-216页,湖北人民出版社1993年版。

被压迫者求解放”，这才“合乎革命的原则”。叶沉在《演剧运动的检讨》中也特别强调戏剧急需“从巍峨高耸的象牙之塔上而向着群众艺术之路线”，并“能最深刻地有潜力地浸入到民众底生活中去而使他们能直觉感到反响”。郑伯奇的《中国戏剧运动的进路》则初步运用马克思主义上层建筑与经济基础的关系的学说考察30年代之前的中国现代戏剧的历史，为无产阶级戏剧运动的产生提供合理性，并确认惟无产阶级戏剧运动才是“中国戏剧运动的进路”。首次明确地提出了中国话剧的大众化的发展方向，其历史意义自不待言。

但令人感到尴尬的是戏剧却不能深入大众。对此，马彦祥《现代中国戏剧》在细致考察陈大悲、熊佛西、欧阳予倩、田汉、洪深等五位戏剧家的创作后，认为中国当时剧坛贫乏是两个原因所致：“时代的苦闷”和“物质的限制”。所谓“时代的苦闷”，就是“我们的时代陷入于绝对的矛盾”之中，即首先“戏剧诚然是应该为民众”的，但“目前能够欣赏戏剧的人”只不过是少数的“知识分子”；其次，“艺术家是应该属于时代的”，但同时也应该是“超时代”的，到底如何选择？而关于“物质的限制”，“最重要的莫如舞台的不完备与缺乏”。1931年9月的《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》使得左翼戏剧界很快达成了一个共识：文学形式对于大众化有着重大意义。熊佛西和杨村彬在河北定县进行的“农民戏剧”探索，正是在左翼剧联的“大众化”理论倡导下的产物。熊佛西的《戏剧大众化之实验》和杨村彬的《定县农民戏剧之实践》是其探索的理论总结。

1939年，戏剧理论家张庚在细致考察戏剧的历史与现状后，提出了“话剧民族化与旧戏现代化”的口号（《话剧民族化与旧剧现代化》），把话剧的“民族化的过程”等同于“学习旧剧的过程”。虽然其偏颇之处是显而易见的，但其重要意义在于启示人们认识到对话剧这种引渡而来的形式，不能仅仅满足于学习、移植，更主

要的是要创造出具有民族特点的新话剧。

受“大众化”主流范式影响,但又有所超越的处于主流边缘的欧阳予倩,在其规模宏大、富有理论深度的划时代的长文《中国改革之理论与实际》中明确指出,“戏剧是艺术”,其社会功能“决不是徒然来几句激烈的话”来实现的,而是“要世界上的人们在我们的艺术里,认识我们民族奋斗的精神”。他的这些观点,开创了戏剧的艺术社会学研究视角,但他还断言,“现代有人把艺术当作一种武器,固然可以,但艺术的本身却不是武器”,突出了戏剧艺术的独立品格。既强调戏剧艺术的社会功能,又重视戏剧艺术中所蕴含的情绪的永久性、普遍性和个体性,他自觉探寻中西戏剧的“本体”,努力架设“话剧”与“戏曲”之间可以沟通的桥梁,积极促进中国戏剧的“现代化”与“民族化”,使得戏剧艺术本身趋于成熟。

二

戏剧具有文学性和剧场性的双重属性。戏剧的文学性文本即剧本,是舞台演出的基础和依据,剧场性呈现则是对文本的二度创造,是导演对文本的独特理解与阐释的舞台体现,是演员及舞台美术等全体工作人员对导演意图的具象表现。文学性与剧场性的有机结合,构成了戏剧体式整体性、复杂性、独特性。但在整个世界戏剧史上却有一个令人感到不可思议的现象,即戏剧的“剧场性”与“文学性”似乎永远是对立的。而前者对于后者的反叛,后者对于前者的压制,就是一部世界戏剧史的内在发展思路。譬如说,在20世纪中期之前,戏剧艺术是作为文学的一个分支而存在,以剧作家和剧本文学为主导地位,剧场性则受到蔑视,这种戏剧往往被称为“语言戏剧”。而20世纪中期之后,以导演为代表的剧场艺术家们对于“语言戏剧”的权威性的合法地位进行强力解构,并逐步建立起戏剧艺术根本上是一种剧场艺术观念,与此同时

就出现了反语言、反文学以及反剧作家的戏剧思潮。在西方戏剧理论资源的“促动”下,在中国现代戏剧史的时段里,相对而言,戏剧的文学性受到极大的重视,甚至在某一个时段还形成了极其顽固的“剧本中心论”。

当剧场艺术之链意外遭到剧本中心论之利刃砍截时,许多戏剧理论者积极地翻译介绍西方剧场理论,从事“集百狐之腋,聚而成裘”的复兴努力。中国现代剧场理论终于进入了“自觉”阶段。当然,这决不意味着整个戏剧领域瞬间的彻悟和自觉,而是表现为某些戏剧理论者开始对戏剧本质和审美特性的自觉追求与把握。剧场意识的“自觉”便是剧场开始从剧本的阴影下坦然走出来,成为自觉主体的言说对象,并在他们的不懈解读中恢复自身的艺术魅力的过程,是更明确的剧场本体的关注意识喷发的过程。其中,黄远生的《新剧杂论》从“戏剧乃复合艺术之圣品”的总体特征出发,率先明确提出“脚本有根本要件:第一必为剧场的,第二必为文学的”,即剧本表现出“戏剧”与“文学”的双重属性。从没有剧本到有了剧本,从案头剧本到剧本双重属性的定位,这是中国戏剧史上的飞跃!宋春舫的《小戏院的意义由来及现状》是最早介绍西方小戏院运动的重要文章,虽然作者还没有结合当时中国的戏剧实践活动来建立自身理论体系的这种充分的思维准备,但对于中国小剧场意识的崛起有着重要的启蒙意义。郁达夫的《戏剧论》以戏剧作为表演艺术为出发点,比较系统地讲述了西洋戏剧的发展过程,又依据中国的现实社会,提出了戏剧应同人生发生密切联系的观点。熊佛西的《戏剧究竟是什么》、《何为戏剧诗人》针对梁实秋在《戏剧艺术辨正》中提出的“把戏剧当作文学”的片面观点,提出“戏剧假如仅仅是文学,也就无须再另立门面”(《戏剧究竟是什么》),戏剧必须合乎“可读可演”两个条件。“可读,是文学,方有永久性;可演,才能成为一种独立的艺术。”(《何为戏剧诗人》)《观众与演员混合的新式演出法》则是熊佛西进行具体演出

实践的经验结晶。

自此,剧场艺术魅力不断得到丰富扩张,实现了剧场意识的“复兴”。程砚秋的《话剧导演管窥》站在美学的视点,从导演职责、修养,到剧本选择、演员训练、排演,以及布景、灯光、服饰、化装等舞台美术问题,作了具体、详尽的论述与研究,具有较强的理论价值和实践价值,“在导演理论尚很稚嫩的 30 年代,说它是一篇‘奠基之作’,并非过分”^①。继 20 年代提出从“仿效”出发,尤重“发挥”的表演原则之后,洪深在《电影戏剧表演术》中进一步发展了他的表演艺术理论,着重从“人生真实的反应”与“情绪传达方式”两方面,来探讨“情绪”在引发观众情感反应上的特殊意义。对于演员是否须有真“情绪”,洪深取西方“体验派”与“表现派”之长,而又倾斜于“体验派”,主张在真“情绪”的表演中追求近乎直觉的表现这一理想境界。同持“情绪说”,但与洪深的倾斜于“体验派”不同,向培良《剧本论》则偏重“表现派”：“戏剧并不是人生,却是艺术。”他反对日常生活动作的模仿,重视动作的形式、韵律的创造。相对于洪深、向培良的“有所偏重”,谙熟戏剧表演“三昧”的曹禺则站在现代戏剧思维的角度,提出了辩证、恰当的表演艺术要求:既要有“真情感”,又要懂得“节制”,所谓“铁烧到最热的时候再锤”。此观点蕴含着“体验”与“现代”相结合的理论因素,昭示着现代表演艺术的发展走向。(《我如何写〈雷雨〉》)曹禺的《〈日出〉跋》则立足于剧作者、演员、观众之三度创造与有机整合,提出了“只有观众才是剧场生命”的著名命题。他说:“一个弄戏的人,无论是演员,导演,或者写戏的,便欲立即获有观众,并且是普通的观众。只有他们才是‘剧场的生命’。”即使是莎士比亚、莫里哀这些大师,“为着得到普通观众的欢心”,有时“也不惜曲意逢迎”。在他看来,“拥有广大的观众,而揭示出来的又不

① 焦尚志:《中国戏剧美学思想发展史》,第 238 页,东方出版社 1995 年版。