



【动荡时局下的坚守】

◆当年四川省剧校的学生热爱爱国，怕国民党的人来捣乱，熊佛西绑了两个手榴弹在身上，整天在剧场门口站岗；上海“戏校”时期，反动当局企图以卡经费的手段扼杀学校，穷困潦倒的他和师生们只能每周举行周末公演，卖艺得来几文钱，买点山芋熬稀饭，借以糊口……动荡时局下，他的戏剧教育事业一再被迫中断，但他始终没有放弃，一次次应着时代脉搏而拾起。

【培养“通才型”的戏剧人才】

◆熊佛西认为，戏剧是一个综合的整体性的艺术，“剧本、演员、背景、灯光、服装，是剧场上的五味调和”，这意味着戏剧人才在某一方面有专长的基础上，还必须对剧场各个部门的工作有整体的认识。“戏校”时期，当时全校师生一律必修“舞台工作实习”课程，新生进来每人发个书包，里面装有锤子、钉子等舞台上要用到的小工具，使他们首先了解剧场的前台、后台每一项工作。

【“爱生如子”的老院长】

◆在学生的记忆里，熊佛西总是热情洋溢、真性情的：“他从来不摆院长的架子，他总是亲切地称呼学生为‘孩子们’”；“走在校园里，他总是热情地跟遇到的每个人打招呼，同花匠亲密交谈，和传达室工友嘘寒问暖，想要把学院里的每个人都记住。即便是生命的最后，在华东医院养病的他也要坚持每天到校园里走走。”

熊佛西：为中国现代戏剧的大众化开路

■本报记者 陈瑜

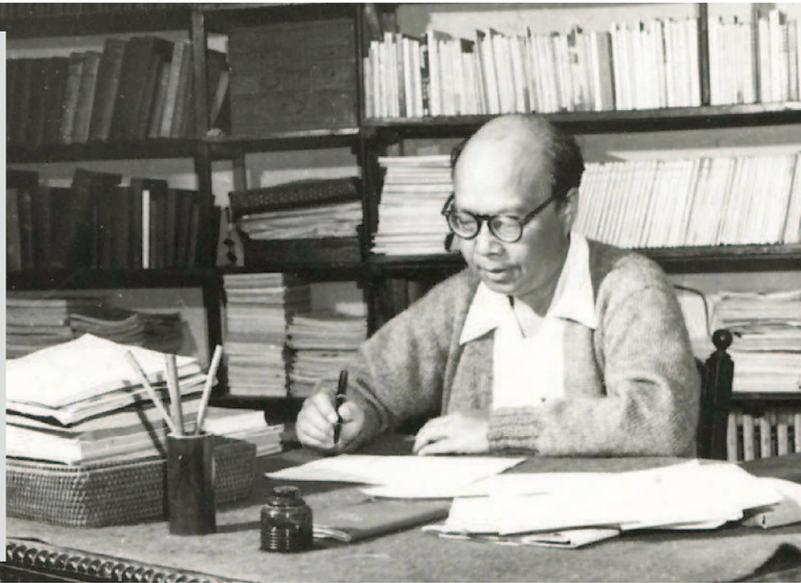
平民化的戏剧家

“我一向认为，戏剧不仅是健康的娱乐，而更是一种有力的教育。这种教育的起落，足以影响我们中华民族的兴衰。”戏剧即教育，在茫茫黑夜中点燃火焰，让戏剧真正走向大众、鼓舞大众，这样的思考和探索贯彻了熊佛西的一生。

其中，到河北定县开展农村戏剧实验是一段非常重要的经历。出身农村、对农民有着深厚感情的熊佛西清醒地认识到，戏剧工作者在知识分子圈里兜兜转转是没有出路的，如果离开农民谈大众化，就是空话。他从戏剧内容、剧场、演出方式等方面都进行了革新，比如建“露天剧场”、主张“台上台下打成一片，演员观众不分”的新式演出法等，为中国戏剧大众化的实践留下了光辉典范，在今天依然具有跨时代的意义。

【学术档案】

熊佛西(1900.12.4-1965.10.26)戏剧教育家、剧作家。江西丰城人，1920年考入燕京大学，1924年赴美国哥伦比亚大学研究院学习戏剧和教育。1926年获硕士学位回国，任北京国立艺术专门学校戏剧系主任、教授。1932年赴河北定县从事农村大众戏剧的研究与实践。1938年8月，任新成立的四川省立戏剧教育实验学校校长。1945年起先后任上海市立实验戏剧学校教授、校长。新中国成立后，历任上海市立戏剧专科学校校长、中央戏剧学院华东分院院长、上海戏剧学院院长。著有戏剧剧本集《佛西戏剧集》(4册)等，戏剧理论专著《写剧原理》(佛西论剧)等，散文集《山水人的印象记》。



他被誉为“中国的易卜生”，与欧阳予倩、田汉、洪深一同被视为中国现代戏剧运动的拓荒者和奠基人。他就是戏剧教育家、剧作家——熊佛西先生。“要是不了解熊佛西，就等于不了解中国近代戏剧教育史。”在中国现代戏剧史上，这四位元老之功绩可谓各有千秋，但在戏剧教育上，熊佛西“培育人材的众多、坚持时间之长久，同时代中很少有人能和他相比”。从1926年留美回国后开始，近40年的戏剧教育人生里，他的足迹遍布全国各地：在北京主持艺专戏剧系，在河北定县开展农民戏剧活动，在四川办校培育抗战的“戏剧铁军”，新中国成立后任上海戏剧学院首任院长……他的戏剧教育事业一再被迫中断，但他始终没有放弃，一次次应着时代脉搏而拾起。戏剧即教育，在茫茫黑夜中点燃火焰，让戏剧真正走向大众、鼓舞大众，这样的思考和探索贯彻了熊佛西的一生。

“戏剧不仅是健康的娱乐，而更是一种有力的教育”

从事戏剧的目的是什么？有人认为是为艺术，有人认为是为艺术而艺术；有人则认为，戏剧不过是开心取乐的“玩意儿”，其目的在于娱乐。但在熊佛西那里，他的戏剧观既不是“为艺术”或“为娱乐”——“为人生”是他走上戏剧之路的基本出发点。

这与熊佛西的成长经历不无关系。1900年，熊佛西出生于江西省丰城县罐山村。因为家境贫穷，他4岁便开始拾猪粪、打柴火，在长达13年的农村生活里，切身地体会着中国大地上广大农民的苦难。或许也是因为这样，当15岁的熊佛西第一次在汉口看到文明戏的专业演出——那是著名“正生”郑正秋主演的爱国戏《黄老五大说》，他扮一个老农，悲愤地诉说我国地大物博却因列强欺凌弄得国困民穷——便从此在少年心中种下了“干戏是为为了宣传革命，开通民智”的种子。

熊佛西的表演和创作天赋，在中学时代就展露无遗。就读于辅德中学期间，第一次自编自演的歌颂革命烈士的《徐锡麟》，便在师生之间反响热烈。1918年，湖北闹水灾，学校开展赈灾活动，熊佛西以水灾为题材自编自演了《灾民的呼声》。为了使演出效果逼真，他在临上台前往身上泼了一桶水，浑身湿透地站在台中间倾诉灾民之苦，令观众无不为之动容，仅一次演出就募得三百元赈灾款。但是在那个时代，父亲坚决反对他演戏，甚至把他锁在房间禁闭起来。不甘屈服的熊佛西趁着夜色爬窗溜出家门，如期参加为灾民募款的公演。

五四之后，随着以易卜生为代表的欧洲近代“社会问题剧”传入中国，知识界大力倡导“为社会现实”的新型话剧。澎湃的新思潮也激荡着熊佛西的心。1920年夏，中学毕业后瞒着父亲出走的他来到了向往已久的新文化运动发源地——北京。求学于燕京大学的三年，除了完成学业外，他将大部分精力都投身于当时知识界轰轰烈烈的戏剧运动。1921年，他与沈雁冰、郭振铎、陈大悲、欧阳予倩等十三人一起组织我国现代话剧史上第一个戏剧团体“民众戏剧社”，明确提出“为人生”的戏剧观：“‘当看戏是消闲’的时代，现在已经过去了。戏剧在现代社会中，确是占着重要的地位，是推动社会前进的一个轮子，又是搜寻社会病根的X光镜……”

1924年，一次机缘巧合下，熊佛西赴美国哥伦比亚大学研究院深造，师从美国现代著名戏剧大师马修士教授。当时哥大的留学生济济一堂，熊佛西的同学里有闻一多、罗隆基、梁实秋、余上沅、赵太侗等等，这些心有远梦的年轻人一起畅谈国事和艺术，立下“愿以毕生全力置诸剧社，并抱建设中国戏剧之宏愿”。尽管远离国土，他的心却始终与祖国的命运所牵动。看到身边一帮“不学无术、数典忘祖”的“洋博士”，他以近乎自嘲的形式写下《洋状元》，以期唤醒国内一般迷信留学生的迷梦；1925年“五卅”惨案爆发后，他愤然写下《一片爱国心》，对帝国

主义和卖国政府表达强烈抗议。这部剧作问世后轰动一时，出现连演400余场的盛况。

此时的中国，军阀混战、民不聊生。但在熊佛西看来，残酷的现实正是人民迫切需要戏剧的时候。正如他所说，“我一向认为，戏剧不仅是健康的娱乐，而更是一种有力的教育。这种教育的起落，足以影响我们中华民族的兴衰，戏剧是民族精神的最高表现，剧场是衡量民族文化的水准，除非我们不想迈上复兴的大道，除非我们不想把中国建成为一个强盛的国家。否则，我们不能不重视戏剧教育”。1926年，拿着硕士学位回国后的他接受北京国立艺术专门学校的聘请，担任戏剧系主任兼教授。这是我国第一个把戏剧正式列入国立学校教育中的专业。自此，熊佛西点燃了中国戏剧教育的火种，并终其一生为这一事业鞠躬尽瘁。

“今后的戏剧运动必须转过方向来，朝着大众走去”

和同时代的戏剧运动家相比，熊佛西的戏剧思想有什么不一样？在上海戏剧学院教授了罗男看来，“大众化”是他思想中最具标志性的特色。“尽管唱了‘洋墨水’，但熊先生和当时受国外思潮影响而追求象牙塔艺术的许多戏剧家不同，他是非常‘平民化’的戏剧家。一般来说，戏剧的对象是知识分子，但他却觉得戏剧是为大众的，必须向大众走去。如何让戏剧这一外来形式成为中国普通百姓喜闻乐见的新剧种，这是他从美国回来以后一直在思考的问题。”丁罗男这样说。

这在当时熊佛西的戏剧理论探索中也很容易找到例证——在出版于20世纪20年代末的《佛西论剧》《写剧原理》两部专著中，他就强调戏剧是为观众服务的，并以此为核心建构起他的理论体系。如在戏剧的本质问题上，熊佛西坚持戏剧的“剧场性”，认为戏剧必须在剧场里演出，而当时有些文学家却往往把戏剧作为文学来看。丁罗男就提及了当年熊佛西与他的同学、莎士比亚专家梁实秋的一场论争：“梁先生认为莎翁的作品不应该拿到剧场演，一旦演了就会糟蹋作品本身优美的文辞。熊先生却不以为然，他说如今在文人看来高雅的莎翁剧作，放在当年的伊萨白时代其实是通俗的，有很多买不起票的观众还站在后面看，是非常贴近大众的。”此外，在坚持“剧场性”的基础上，熊佛西还由此提出一系列戏剧创作的特性：他强调“动作性”，他认为适合广大劳动群众的剧本不是莎士比亚式的“充满精神微妙的哲理”，“贯串

了飘渺诗意的妙语”，而应当是“粗线条”的、动作性的，既生动又具体，让观众一看就懂。他还提出了在当时广受非议的“趣味中心”和“单纯主义”，尽管他在抗战以后放弃了这两句口号，但对戏剧作品审美要求和对观众审美心理、接受能力的重视，仍是他一直坚持的。

在熊佛西那里，对戏剧大众化的探索远不止于坐而论道。20世纪30年代，中国共产党领导的左翼文艺运动掀起了文艺大众化的讨论。与某些关在玻璃窗里高谈阔论的作家们不同，出身农村、对农民有着深厚感情的熊佛西清醒地认识到，戏剧工作者在知识分子圈里兜兜转转是没有出路的，如果离开农民谈大众化，就是空话。“新兴戏剧的大众化，也可以说是要使新兴戏剧农民化”，这是他提出的真知灼见。于是，身为大学教授的他毅然放弃优渥的城市生活，奔赴河北定县，到农村去播种戏剧教育的种子，一待就是5年。有学者曾评价：“这是中国农民和现代戏剧的第一次紧密接触，也是中国历史上第一个自觉地以‘实验’为口号的大规模戏剧运动。”

河北定县的5年是熊佛西戏剧教育人生里非常重要的经历。他实现了自己的夙愿，希望通过戏剧演出激发农民的“向上的意识”。他说：“我们在定县决不敢摆传道师的架子，我们只是‘戏子’而已。虽然有一个‘唤起农民向上的意识’为戏剧内容的准则，可是我尽力应用巧妙的技术，使它成为蕴蓄的、默而不宣的。”农民看不懂高深的“水土不服”的外国剧，熊佛西发挥自己作为剧作家的才能，深入农村实际生活，以农民为对象连续创作了《屠户》《王四》《过渡》等。这些剧作深刻揭露了农村的黑暗与丑恶，表达了受苦难农民的真实感受。据他自己回忆有一次《屠户》演出：“演到第三幕屠户侵占王大的房屋时，台下有一个青年农民突然起立，脸红耳热，大声向台上骂道：‘揍他妈的老混蛋！’那时我正在台下看戏，看了这种情形不觉深受感动。回忆我当时写《屠户》剧本时，并没有成心要观众反对孔屠户，结果观众倒有了这种反抗的表示。”

除了戏剧内容外，熊佛西还根据农民的喜好和生活习惯，因地制宜地在剧场、演出方式等方面进行革新。他提出“露天剧场”是农民戏剧的最好方式，以青山绿水为背景、以日月星辰为灯光，因为农民所过的是露天之下的生活，如果把他们的圈在一间阴暗的屋子里，像室内剧场那样，反而不能感到心情的舒畅。这在《过渡》的演出中体现得淋漓尽致，这部剧作讲述的是回乡青年带领农民在一条给生活带来极大不便的河上造桥，与劣绅船老大斗争的故事，熊佛西很巧妙地结合故事情节把剧场安排在小河边，利用

岸的坡度，让观众可以席地而坐。此外，他还主张“台上台下打成一片，演员观众不分”的新式演出法，目的就是打破界线，改变观众“隔岸观火”的态度，使观众不感觉在看戏，而感觉他们在参加表演、参加活动，这样人们才能感到戏剧的亲切。比如在《王四》的演出中，其中有一幕是县政府的法庭，县长在审问被诬陷为土匪而遭逮捕的王四，观众席变为法庭的旁听席，看着王四被逼时便不平地高呼“王四冤枉”而要求释放，让观众产生真实之感。

对于熊佛西来说，通过戏剧大众化运动，他要改变的不仅仅是观众“隔岸观火”的看戏态度，更重要的是在深重的民族苦难面前，激发他们对新生活的向往，唤醒他们的革命意识和斗争意识。“我们虽是一群戏子，但我们不愿放弃我们的责任。我们今日是一队战士……在全面抗战的今日，戏剧应该是武器，应该是枪炮，是宣传杀敌最有效的武器，是组织民众训练民众最有力的工具！”1937年，卢沟桥的一声炮响结束了熊佛西在河北定县如火如荼的农民戏剧运动，但他的大众化实验并没有因此而中断——在时代感召下，熊佛西来到成都，担任于1938年8月成立的四川省立戏剧教育实验学校的校长。当时剧校的学生后来回忆：“我们每天要操练，要打靶，而熊先生一次也不缺席，他穿起有点过小的学生制服，背起长枪，和我们一起跑步、卧倒……他的有些秃顶的头上冒着汗，他的深度近视眼镜在闪着光，这情景依然历历在目。”

只是，动荡时局下的戏剧之路注定是荆棘丛生的。当年四川省剧校的学生热爱爱国，怕国民党的人来捣乱，熊佛西不知从哪儿找来两个手榴弹绑在身上，整天在剧场门口站岗。因宣传进步思想，四川省参

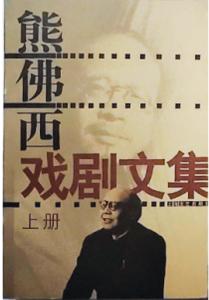
议会在“皖南事变”后不久便以莫须有的罪名勒令省剧校停办。随后，熊佛西辗转于桂林、遵义等地，在流亡中仍心系着戏剧。1945年11月，怀着建设战后文艺热情的他走进上海市立实验戏剧学校（上海戏剧学院前身），但不久又遭遇“裁撤”风波。在文艺界进步人士和师生的据理力争下，学校才勉强保存下来。1947年，熊佛西面临受命，出任实验戏剧学校校长。不甘心失败的反动当局又企图以卡经费的手段扼杀学校，最艰难的日子里，穷困潦倒的熊佛西和师生们只能每周举行周末公演，卖艺得来几文钱，买点山芋熬稀饭，借以糊口，这样的情形一直延续到上海解放。

以“人”为本，培养面向大众、为社会服务的戏剧人才

熊佛西对戏剧大众化的思考，同样反映在他办教育的理念中，那就是要培养面向大众、为社会服务的戏剧人才。“培养人才的目标，我以为，首先应该注重人格的陶冶，使每个戏剧青年都有健全的人格，是一个堂堂正正的‘人’——爱民族，爱国家，辨是非，有情操的人。然后，他才有可能成为一个伟大的艺术家，所以本校的训练的体系，不仅是授予学生戏剧的专门知识与技能，更重要的是训练他们如何做人。”这一以“人”为本的戏剧教育思想，如今被镌刻在上戏红楼前庭，熠熠生辉，成为无数学子的座右铭。不仅如此，熊佛西当年提倡的许多戏剧教育的具体实践，至今看来仍不过时。

“就像今天我们强调通识教育一样，熊院长在当年便倡导要培养‘通才型’的戏剧人才。”丁罗男这样

熊佛西代表作一览



▲《熊佛西戏剧文集》(上、下册)，上海文艺出版社，2000年

说。这与熊佛西对戏剧本身的理解不无关系。在他看来，戏剧是一个综合的整体性的艺术，“剧本、演员、背景、灯光、服装，是剧场上的五味调和”，这意味着戏剧人才在某一方面有专长的基础上，还必须对剧场各个部门的工作有个整体的认识，如戏文系的学生会编剧却不懂舞台是万万不行的。丁罗男曾听老一辈的学长回忆，在“戏校”时期，当时全校师生一律必修“舞台工作实习”课程，新生进来每人先发个书包，里面装有锤子、钉子等舞台上要用到的小工具，使他们首先了解剧场的前台、后台每一项工作。当年，演一出戏也是全校出动，而不仅仅是表演系的事情。他还强调要向作为优秀民族遗产的戏曲艺术学习，他教导学生无论发声、吐字、动作、姿势、台风都应该勤学苦练，要有一套过硬的基本功，而这些方面“必须虚心向戏曲艺人学习”。为此，学院先后邀请周信芳、盖叫天、俞振飞等戏曲表演大师到校示范演出。

在熊佛西看来，要建立戏剧作为一门综合艺术的整体观念，不仅要打破学科之间的壁垒，还必须做到理论与实践的结合。“不到剧场里去而谈戏剧，正如研究化学不进实验室一样的隔靴搔痒。”戏剧学校一定要有剧场，除了课堂的理论教学以外，在具体的演出实践中培养学生，是熊佛西的一贯主张。熊佛西反对与世隔绝、关门办学的封闭型教学法，因为戏剧是大众化的艺术，从创作到演出都是社会化的产物。每次演出以后，他都要带着学生和观众沟通，听他们的反馈。他还提出“社会调查”的主张，带学生参加各种社会实践活动，或到农村，或去工厂、茶馆、酒肆、旅店、码头观察人物及社会百态。

熊佛西留下的这些教学传统，一直延续到今天的上戏。在众多的受益者中，就有他的孙子——熊梦楚。熊梦楚毕业于上戏，如今是上戏的老师。尽管与爷爷素未谋面，但他不耳濡目染着爷爷留下的教学遗产，在他的老师以及老师的老师的口中相传中，也收获了关于爷爷一箩筐的故事。从这些记忆碎片里，他还原了爷爷生前的模样，也感受到了那种珍贵的如“大家庭”般温暖的师生关系。

有的故事里，熊佛西是无私的，处处闪烁着人性的光辉：学生没有经济来源，无法上学，他就用自己的薪金供他们读书；有的进步学生遭到反动当局迫害，他就冒着风险把他们保护起来，转移出去；学生没有蚊帐，他出钱买；学生食堂缺粮食，就将自己家里的存粮送给食堂。

在更多的故事里，熊佛西是热情洋溢、真性情的：他从来不摆院长的架子，他总是亲切地称呼学生为“孩子们”；他声若洪钟，不时爆发的笑声几可掀翻屋顶；走在校园里，他总是热情地跟遇到的每个人打招呼，同花匠亲密交谈，和传达室工友嘘寒问暖，想要把学院里的每个人都记住。即便是生命的最后，在华东医院养病的他也要坚持每天到校园里走走。

但在另一些故事里，熊佛西却展现了严厉的、一丝不苟的另一面：在排练场上，他是不留情面的“暴君”，你在台上感觉不对，台词吐得不清晰，你一定不会让你过关；即便是一些常人看来的小细节，熊佛西也非常较真。著名配音演员曹雷逢人必讲：当时排演毕业剧目《玩偶之家》，熊院长亲自来自来执导，她饰演娜拉一角，生活上大大咧咧的她有一次穿着裤衩来排练，便因为不符合人物形象的穿着而被熊院长训斥，吓得她赶紧跑回宿舍换装。

最令人难忘难忘的，不仅仅是前辈们口中的这些故事，而是当他们在讲述这些故事时，总会声情并茂地向他演绎他们记忆中的熊院长。这是“上戏人”纪念熊院长特别的方式。

2019年的校庆日上，大师剧《熊佛西》在上戏首演，由四位校友通过他们各自的视角，演绎了不同时代、不同侧面的熊佛西。作为导演，熊梦楚有感而发地说：“上海戏剧学院的熊佛西铜像，每逢毕业典礼和校友返校时都会被学生的鲜花簇拥，我知道，那不仅是晚辈对前辈的怀念，也是学生对老师的感恩；每逢老校友谈起熊院长的事迹时，总会绘声绘色地模仿一段，虽不尽相同，但我知道，那是他们心中的熊院长，更是我们每一个人对中国戏剧教育的希望。”