

論洪深對蕭伯納的接受及其與中國現代戲劇史的關係^{*}

盧敏芝

提 要

在中國現代戲劇史中，洪深（1894—1955）是一個不可繞過的關鍵人物：1922年，洪深作為在哈佛攻讀戲劇碩士的“中國破天荒第一人”從美國留學回國；1928年，洪深作為“話劇”一詞的發明者，被譽為“中國話劇的三個奠基人”之一；1935年，洪深為《中國新文學大系·戲劇集》擔任編者和撰寫導言，其論述對往後中國現代戲劇史的各種書寫影響深遠。然而，有關洪深的討論和研究在比例上一直遠遠落後於他在中國現代戲劇史上的重要地位。本文聚焦於洪深與愛爾蘭劇作家蕭伯納（George Bernard Shaw, 1856—1950）的戲劇關係，連繫洪深的上述生平和貢獻，重新梳理洪深如何指引中國現代戲劇在現實主義和劇場性方面的發展。本文為洪深研究鉤沉原始史料，為洪深與西方戲劇的關係補充重要一筆，同時梳理蕭伯納於戲劇方面在中國的接受情況。本文首先討論蕭伯納在中國現代戲劇中的位置和接受情況的落差，接著鉤沉整理洪深對蕭伯納的接受和引介，最後通過重讀《從中國的新戲說到話劇》一文，分析洪深如何為中國現代戲劇的早期發展建立起現實主義和劇場性的論述脈絡。

關鍵詞：洪深 蕭伯納 話劇 現實主義 劇場性

^{*} 本文初稿曾在香港公開大學主辦之“‘全球背景下的中國文化’國際學術會議：二十一世紀中國文化與國際視野”（2019年3月13日至15日）席上宣讀。本文提交學報後，蒙三位匿名評審人惠賜寶貴意見，筆者獲益匪淺，謹致謝忱。

一、引言

在中國現代戲劇史中，洪深（1894—1955）是一個不可繞過的關鍵人物：1922年，洪深從美國留學回國，作為在哈佛攻讀戲劇碩士的“中國破天荒第一人”，當時洪深在上海儼然是西方戲劇最權威的代言人。1928年，洪深在與歐陽予倩（1889—1962）和田漢（1898—1968）的飯席上發明了“話劇”一詞，三人因此同被譽為“中國話劇的三個奠基人”。¹ 1935年，洪深擔任《中國新文學大系》第九卷《戲劇集》的編者，該書導言是最早的全面的中國現代戲劇史，其論述對往後中國現代戲劇史的各種書寫影響深遠。然而，有關洪深的討論和研究在比例上一直遠遠落後於他在中國現代戲劇史上的重要地位，直至近年海外學者重新關注洪深研究，始逐步發掘洪深對現代戲劇和電影等的文化貢獻和意義。²

目前的洪深研究僅屬起步階段，即使最基本的著述和生平資料亦未臻完善。儘管洪深著述浩繁，但絕大部分並未結集，《洪深文集》（共四卷）中收錄的主要是洪深生前已結集的作品，³《洪深文抄》雖作了一定的補闕工作，然而仍有大量文章散落於民國時期不同的報章刊物之中，需作龐大的鉤沉工作。對於洪深的西方戲劇淵源，過去論者大多僅關注洪深與哈佛時期的導師貝克教授（George Pierce Baker, 1866—1935）和美國劇作家奧尼爾（Eugene O'Neill,

1 夏衍：《悼念田漢同志》，《收穫》1979年第4期；轉引自上海戲劇學院、柏彬、徐景東等編選：《中國當代文學研究資料叢書·田漢專集》（南京：江蘇人民出版社，1984年），頁268。

2 近年來，洪深女兒洪鈐陸續出版有關洪深的著作，為洪深研究提供了許多新資料，例如洪鈐編：《洪深文抄》（北京：人民文學出版社，2005年）；洪鈐：《中國話劇電影先驅：洪深歷世編年紀》（北京：中國電影出版社，2013年）。2013年洪深母校美國俄亥俄州立大學舉辦“洪深與民國時期中國媒體空間”（Hong Shen and the Modern Mediasphere in Republican Era China）學術研討會，論者關注洪深與通俗媒體、女性表演、改編等過去甚少被論及的議題，相關論文結集於 *Modern Chinese Literature and Culture* 27.2（Fall 2015）。另一篇重要的海外學者文章為 Xiaomei Chen, “Mapping a ‘New’ Dramatic Canon: Rewriting the Legacy of Hong Shen,” in Hsiao-yen Peng and Isabelle Rabut eds., *Modern China and the West: Translation and Cultural Mediation*（Leiden: Brill, 2014）, pp.224–245.

3 洪深：《洪深文集》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第1—4卷。

1888—1953)之關係,⁴間或有論者把洪深與斯坦尼斯拉夫斯基(Konstantin Stanislavski, 1863—1938)和布萊希特(Bertolt Brecht, 1898—1956)的表演理論作比較,⁵然而以上對於洪深與西方戲劇的關係研究仍只反映了作家知識譜系的冰山一角。

本文以洪深與愛爾蘭劇作家蕭伯納(George Bernard Shaw, 1856—1950)的戲劇關係為中心,希望補充洪深戲劇思想的西方文學和舞臺背景,並重新探討中國現代戲劇中的現實主義和劇場性等議題。過去並沒有論著涉及洪深與蕭伯納的戲劇關係,⁶事實上,在洪深曾撰寫大量有關戲劇理論的未結集文章中,可見洪深對蕭伯納研究甚深,並多次以蕭伯納戲劇為例佐證自己的論點。另外,目前的洪深生平資料並未記載洪深曾導演過蕭伯納戲劇,然而從其他資料可以得知,洪深1929年在復旦劇社時曾計劃演出蕭伯納的《英雄與美人》(*Caesar and Cleopatra*, 1898),但由於劇社資源有限,直到1929年結束,這個演出願望也沒能實現;⁷1932年洪深在上海暨南大學擔任外文系主任時,亦曾為學生排練過《英雄與美人》,“親自校正每一句臺詞,親自示範每一個動作”,⁸但這個作品最終並未上演。由上可見資料的不足導致洪深與蕭伯納的戲劇關係受到遮蔽。

另一值得注意的事實是,蕭伯納於1933年訪問香港、上海和北平,據魯迅(1881—1936)所言,當時蕭伯納所引起的轟動甚至超過同樣曾經訪華的泰戈爾(Rabindranath Tagore, 1861—1941)、皮涅克(Boris Pilnyak, 1894—1938)和

4 Marián Gálik, “Hung Shen’s *Chao — The King of Hell*: the Interliterary Relations with O’Neill and Baker,” *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898—1979)* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1986), pp.123–134.

5 韓斌生:《大哉,洪深:洪深評傳》(北京:中央文獻出版社,2000年),頁429—437; 范方俊:《洪深與二十世紀中國現代戲劇》(北京:文化藝術出版社,2003年),頁192—264。

6 以下姚玳玫的評論屬於罕例,但亦僅一句帶過:“一九二二年回國的洪深是這場改革的積極推動者,而蕭伯納則對他構成一種遙遙的影響。”見姚玳玫:《〈蕭伯納在上海〉與當年媒體的言論運作》,《讀書》,2013年第6期,頁130。

7 楊新宇:《復旦劇社與中國現代話劇運動》(桂林:廣西師範大學出版社,2006年),頁65。

8 舒湮:《中國話劇的奠基人》,收入陳美英編:《洪深:回憶洪深專輯》(北京:中國文史出版社,1991年),頁42。

穆杭(Paul Morand, 1888—1976)。⁹ 洪深作為戲劇和電影界的代表迎接蕭伯納,並充當其臨時翻譯和訪問記者,而論者指出當時的洪深可說是最有資格陪伴在蕭伯納身邊的人物,情況可與陪伴杜威(John Dewey, 1859—1952)的胡適(1891—1962)和陪伴泰戈爾的徐志摩(1897—1931)相媲美。¹⁰ 不過,洪深這次與蕭伯納的會面可說是碰了一鼻子灰,¹¹ 蕭伯納甚至儼然以長輩教訓後輩的語氣告誡洪深編劇的方法,¹² 後來的多本洪深傳記中甚至完全沒有提及洪深和蕭伯納的這次會面。¹³ 儘管受到蕭伯納的冷待,洪深仍就這次蕭伯納訪華發表了數篇文章,¹⁴ 這些文章雖為資料介紹和現場訪談,難以看出洪深的主觀意見,但從內容重點亦可見洪深對蕭伯納的認識,有別於當時其他上海文人。綜觀當時文人對蕭伯納的關注,絕大部分聚焦於蕭伯納的幽默機智,又或社會主義革命戰士的形象,¹⁵ 其戲劇家的身分在中國所得的迴響似乎不大,¹⁶ 而洪深卻是當

9 “伯納蕭一到上海,熱鬧得比泰戈爾還利[厲]害,不必說畢力涅克和穆杭了”。見魯迅:《序言》,樂雯(瞿秋白)剪貼翻譯並編校:《蕭伯納在上海》(上海:野草書屋,1933年),頁I。

10 姚玳玫:《〈蕭伯納在上海〉與當年媒體的言論運作》,頁130。

11 洪深:《迎蕭灰鼻記》,《時報》1933年2月18日;轉引自樂雯剪貼翻譯並編校:《蕭伯納在上海》,頁13—16。

12 姚玳玫:《〈蕭伯納在上海〉與當年媒體的言論運作》,頁130。

13 例如陳美英、宋寶珍:《洪深傳》(北京:文化藝術出版社,1996年);董麗敏:《洪深:激流中的吶喊》(上海:上海教育出版社,1999年);韓斌生:《大哉,洪深:洪深評傳》。

14 洪深、則平合作:《蕭伯納小傳》,《時事新報·星期學燈》第3版“歡迎蕭伯納氏來華紀念專號”,1933年2月17日;洪深記:《昨日下午兩點半從孫宅到世界學院的途中一段談話》,《時事新報》,1933年2月18日,轉引自姚玳玫:《〈蕭伯納在上海〉與當年媒體的言論運作》,頁130;洪深:《幽默矛盾蕭伯納》,《論語(半月刊)》,第12期“蕭伯納遊華專號”(1933年3月1日),頁409。

15 蕭伯納來華使整個上海新聞界和出版界出現了“蕭伯納熱”,紛紛推出“蕭伯納專號”,包括《申報·自由談》的“蕭伯納專號”(1933年2月17、18日)、《時事新報·星期學燈》的“歡迎蕭伯納氏來華紀念專號”(1933年2月17日)、《論語(半月刊)》第12期的“蕭伯納遊華專號”(1933年3月1日)、《矛盾》第1卷第5、6期的“蕭伯納氏來華紀念特輯”(1933年3月),以及樂雯剪貼翻譯並編校的《蕭伯納在上海》。其中,有關《論語(半月刊)》第12期、《矛盾》第1卷第5、6期和《蕭伯納在上海》的言論整理,可參考姚玳玫:《〈蕭伯納在上海〉與當年媒體的言論運作》,頁128—134。

16 如李爽學便指出,截至1926年為止,“除了《武器與人》、《命運之人》與《華倫夫人的職業》外,中國並沒有正式搬演過多少蕭伯納的戲。而寥寥可數的幾次演出,‘賣座’也不甚理想,更由於演員難以稱職,迭經劇評人抨擊。”見李爽學:《從啟示之鏡到滑稽之雄——中國文人眼中的蕭伯納》,《中外文學關係論稿》(臺北:聯經出版事業股份有限公司,2015年),頁309—310。此外,申慧輝亦指出,蕭伯納“五十餘部劇作僅有十幾部被翻譯成中文,(轉下頁)

時強調蕭伯納戲劇貢獻的少數人物。近年即使有論者追溯蕭伯納對中國戲劇家的影響，其名單也只包括茅盾（1896—1981）、黃佐臨（1906—1994）和曹禺（1910—1996），並不包括洪深。¹⁷ 本文整理分析洪深的戲劇文論中討論蕭伯納的部分，希望為蕭伯納在中國的接受情況補充重要的一筆。

本文把洪深視為中國現代戲劇史上一個重要的“中介”人物，他站在既是當局者也是旁觀者的獨特位置，為西方戲劇和中國戲劇理論同時作了舉足輕重的定位。從“共時”的角度來看，洪深與蕭伯納的並置可以牽引出洪深如何受到英國戲劇文學的影響、洪深與美國職業舞臺的關係，而這兩者皆指向洪深對西方戲劇中的現實主義和劇場性的重要看法和引介。從“歷時”的角度來看，洪深的文論為後來的中國戲劇研究（不論古典還是現代戲劇）帶來自成一家的理論引介，他對蕭伯納的接受既呼應早期中國戲劇發展的情形，同時也把中國現代戲劇帶往現實主義的話劇之路。

本文亦重新勾勒中國現代戲劇早期發展中的另一種現實主義。過往談論中國現代戲劇中的現實主義，主要有兩個方向：易卜生（Henrik Johan Ibsen, 1828—1906）的現實主義和社會主義現實主義，前者以胡適和《新青年》同人為代表，下開一系列“娜拉”劇和問題劇（problem play）；後者建基於三十年代“左聯”成立，對蘇聯創作方法和理論的引進。然而仔細審視洪深早年的現實主義戲劇實踐和理論，並未能完全置入上述兩者的脈絡中，而是自成體系，具有包括文學、舞臺、演出等多個層次的意涵，需要逐一釐清。本文重新探討洪深的現實主義戲劇理念，為中國現代戲劇史梳理出有關劇場性的另一條重要綫索，從中亦可見洪深如何彌合五四文人與文明戲人之間精英與通俗、文學與舞臺的

（接上頁）其中有幾部還是蕭伯納於三十年代初訪問我國時掀起的‘蕭伯納熱’的產物。在舞臺上，他的作品則更是少見。令人感到遺憾的另一個事實是，他的重要論文至今尚未得到系統的翻譯介紹，研究他的文章也是寥寥無幾。這使得蕭伯納其人其作無從為中國讀者深入了解。”見申慧輝：《批判舊世界的戲劇大師——傳播新思想的語言天才——蕭伯納概論》（譯本前言），收入蕭伯納著，楊憲益、申慧輝等譯：《聖女貞德》（上）（桂林：漓江出版社，2001年），頁1—2。

17 袁英哲：《蕭伯納與百年中國戲劇的發展》，《開封教育學院學報》2014年第6期，頁35—37。另外，亦有學者專門討論蕭伯納與單一作家如茅盾的文學關係，參見黃彩文：《茅盾與蕭伯納：中英戲劇交流史上的一段情緣》，《河北學刊》2003年第5期，頁120—124。

縫隙,扮演著重要的中介角色。

本文分為五部分。第一節為本引言。第二節從文學和舞臺兩個方面,討論蕭伯納在中國現代戲劇中的位置和接受情況的落差。第三節鉤沉整理洪深對蕭伯納的接受和引介,包括洪深美國時期對蕭伯納的接受,以及洪深回國後在不同文章中有關蕭伯納的論述。第四節重讀《從中國的新戲說到話劇——序馬彥祥著〈戲劇概論〉》一文,指出洪深在梳理中國現代戲劇的早期發展時如何以蕭伯納作為中介,建立起有關現實主義和劇場性的論述脈絡。第五節為總結。

二、中國現代戲劇的早期發展與蕭伯納

(一) 白話文體的接受：胡適、《新青年》同人與蕭伯納

在早期傳播入華的西方劇作家之中,蕭伯納和易卜生同為以探討社會問題見長,在西方戲劇的現實主義脈絡中佔據重要席位。蕭伯納被視為易卜生最重要傳人,曾撰著《易卜生主義的精華》(*The Quintessence of Ibsenism*, 1891),並寫出《登徒子》(*The Philanderer*, 1893)一劇,以身作則傳承易卜生的衣鉢。從影響力而言,蕭伯納改變了英國戲劇的走向,更曾獲得1926年諾貝爾文學獎。然而,正如李爽學所指出,“若以五四運動前後的文化輿情為準,中國人之重視易卜生,無疑遠在蕭伯納之上”。¹⁸ 討論易卜生對中國戲劇影響的論著早已汗牛充棟,公認以胡適和《新青年》為易卜生在華傳播最重要的旗手。1918年6月《新青年》的“易卜生號”刊登了三部易卜生名作翻譯和兩篇易卜生研究論文,¹⁹其中尤以胡適合譯的《娜拉》(*A Doll's House*, 1879,今譯《玩偶之家》或《傀儡家庭》)和撰著的《易卜生主義》最為重要。半年後,胡適在《新

18 李爽學：《從啟示之鏡到滑稽之雄——中國文人眼中的蕭伯納》，頁295。

19 五篇文章在《新青年》第4卷第6號依頁序如下：胡適：《易卜生主義》，頁3—23；易卜生著，羅家倫（第一、二幕）、胡適（第三幕）合譯：《娜拉》，頁23—87；易卜生著，陶履恭譯：《國民之敵》（未完），頁89—115；吳弱男譯：《小愛友夫》（未完），頁115—123；袁振英：《易卜生傳》，頁123—137。

青年》上發表了直接受到《玩偶之家》影響的《終身大事》，²⁰是中國現代文學史上第一部白話劇作。胡適對易卜生的翻譯、論著和仿作，開啟了二十年代中國化的“娜拉型”劇作和“社會問題劇”的熱潮，奠定了中國現代戲劇從一開始便走現實主義的路綫。此外，當時與胡適關係密切的《新潮》、《晨報》副刊等亦積極提倡易卜生戲劇。²¹ 可以說，以胡適為開端和主導，易卜生為中國現代戲劇打開了現實主義的道路。

如李爽學所指出，胡適、傅斯年（1896—1950）和羅家倫（1897—1969）等人同樣亦是最早引介蕭伯納來華的伯樂，²²然而這恐怕是出於對易卜生的愛屋及烏，因為他們對蕭伯納的熱情頗為片面和短暫。《新青年》在“易卜生號”的《本社特別啟事》中預告將於十二月推出“蕭伯納號”，稱其為“現存劇作家之第一流”，並擬翻譯《人及超人》（*Man and Superman*, 1903）、《巴伯勒大尉》（*Major Barbara*, 1905）和《華倫夫人之職業》（*Mrs. Warren's Profession*, 1902）三劇，²³但計劃最終不知何故沒有實現。1933年，蕭伯納的訪華之旅在上海和北平受到兩極化的待遇，上海社會對其熱烈歡迎，北平文化界卻對其不予招待，當時輿論把後者的原因歸咎於胡適，²⁴而胡適對蕭伯納的冷待恐怕是出於蕭伯納的左傾立場。回顧胡適等人最初對蕭伯納的接受，與五四新文學運動密切相關，如李爽學認為蕭伯納的自信正合胡適的反傳統作風，而蕭伯納劇詞中大量使用“英國白話”，閱之可使“民智大開”，因此羅家倫以蕭伯納作為文學改良運動的倡導助力；隨著對蕭伯納的思想了解愈深，胡適、傅斯年等對蕭伯納的接受從最初的崇拜逐漸走向貶抑。²⁵ 然而從結果而言，蕭伯納對戲劇文學中語言文

20 胡適：《終身大事》，《新青年》，第6卷第3號（1919年3月15日），頁311—319。

21 楊邨人：《近代中國藝術發展史：戲劇》（上海：良友圖書印刷公司，1936年），頁13。

22 李爽學：《從啟示之鏡到滑稽之雄——中國文人眼中的蕭伯納》，頁296—300、316—318。

23 《本社特別啟事（一）》，《新青年》，第4卷第6號“易卜生號”（1918年6月），無頁碼。

24 1933年2月20日路透社電訊載：“胡適之於蕭氏抵平之前夕發表一文，其言曰，余以為對於特客如蕭伯納者之最高尚的歡迎，無過於任其獨來獨往，聽渠晤其所欲晤者，見其所欲見者云。”見佚名：《胡適博士的詞令》，載樂雯剪貼翻譯並編校：《蕭伯納在上海》，頁90。胡適表面上給予蕭伯納在北平的交際自由，實際上卻是以行動表示冷待，魯迅、田漢等上海文人對此亦有所提及，見魯迅：《序言》，《蕭伯納在上海》，頁III；田漢：《小丑乎？朋友乎》，收入倪平編：《蕭伯納與中國》（石家莊：河北人民出版社，2001年），頁144。

25 李爽學：《從啟示之鏡到滑稽之雄——中國文人眼中的蕭伯納》，頁296—300、316—318。

體的白話化和平民化,通過胡適等人的努力而成爲中國現代戲劇不可逆轉的重要發展方向。

(二) 舞臺上的現實主義：中國劇壇與蕭伯納

蕭伯納在中國文壇上的地位遠遜於易卜生,但他對於中國劇壇的舞臺實踐卻可謂有著開拓性的意義,參與了中國現代戲劇從文明戲過渡到愛美劇的重要改革:1920年10月,蕭伯納的《華倫夫人之職業》(搬演時名爲《華奶奶之職業》,以下簡稱《華》劇)由著名文明戲演員汪仲賢(1888—1937)搬上當時上海新建的新式劇場“新舞臺”,²⁶與舊劇演員夏月潤(1878—1931)、夏月珊(1868—1924)等合演,爲中國首個沒有經過改編而完全按照原劇本演出的西方戲劇。由於此劇在英國直至1924年才取消禁止公演,因此中國的這次公演甚至是比蕭伯納的祖國更早的舞臺呈現。《華》劇爲中國舞臺帶來嶄新的形式,拋棄了傳統戲曲中的歌舞,改爲以人物對白爲主,標誌著以白話爲主體的戲劇形式正式走上中國舞臺。

儘管《華》劇由於觀演雙方皆未能適應此項前所未見的表演形式而以“失敗”告終,在中國現代戲劇史上卻是意義重大。如汪仲賢所言,“狹義的說來,是純粹的寫實派的西洋劇本第一次和中國社會接觸;廣義的說來,竟是新文化底戲劇一部分與中國社會第一次的接觸”。²⁷劇本與一般文學作品不同,需搬演到舞臺上呈現後才算得上是一個整體完成的作品,《華》劇在舞臺上的面世

²⁶ 過往《華倫夫人之職業》的演出日期受洪深影響,多誤爲1921年春,見洪深:《導言》,收入洪深編選:《中國新文學大系》第九卷《戲劇集》(上海:良友圖書印刷公司,1935年),頁33。然而李芸磯對《申報》廣告的考證確定《華》劇乃演出於1920年10月16日及17日,可參見《新舞臺開演英國蕭伯納著名劇預告〈華奶奶之職業〉》(廣告),《申報》,1920年10月16日;Kay Li, “Mrs. Warren’s Profession in China: Factors of Cross-Cultural Adaptations,” *SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies* 25 (2005): 201–202; Kay Li, *Bernard Shaw and China: Cross-Cultural Encounters* (Gainesville: University Press of Florida, 2007), pp.78–79, 82, 84。另外,汪仲賢成立的民衆戲劇社上的機關雜誌《戲劇》記載“此劇在中國第一次登場是在中華民國九年十月十六日。初次連演了兩天,過了兩個星期又演了一次”,可見此劇在十月底左右亦曾上演一次,見記者:《上海新舞臺演〈華倫夫人之職業〉的失敗史》,《戲劇》,第1卷第5期(1921年9月),無頁碼。

²⁷ 汪仲賢:《優遊室劇談》,《時事新報·青光》,1921年;轉引自洪深:《導言》,收入洪深編選:《中國新文學大系》第九卷《戲劇集》,頁33。

實際上比易卜生的《玩偶之家》和胡適的《終身大事》足足早了兩年有餘：《玩偶之家》最早以《娜拉》之名在 1923 年 5 月 5 日由北京女子高等師範學校理化系女生演出，²⁸而《終身大事》則在同年 9 月在上海戲劇協社第三次公演中演出。由此可見，《華》劇確實是作為“純粹的寫實派的西洋劇本”和“新文化底戲劇一部分”首次與“中國社會”接觸——它的受眾並不像《新青年》的讀者群主要局限於北大精英青年學生圈子，而是得以接觸社會上的普羅大眾。儘管作為一次“超前”的嘗試，《華》劇演出的效果和反應未如理想，卻迫使汪仲賢等人深切檢討是次“失敗”的原因，甚至促成五四以來首個戲劇團體民衆戲劇社的成立和中國首本專門性戲劇刊物《戲劇》的創刊。

1921 年 5 月成立的民衆戲劇社，鼓吹“愛美劇”，由汪仲賢作為發起人，另有歐陽予倩、沈雁冰（茅盾）、陳大悲（1887—1944）、鄭振鐸（1898—1958）、熊佛西（1900—1965）等人。這個成員名單顯示其核心勢力的兩大來源，一為前文明戲演員（如汪仲賢、陳大悲和歐陽予倩），二為剛成立不久、以提倡現實主義文學見稱的文學研究會成員（如沈雁冰和鄭振鐸）；兩個集團驟看之下似乎觀念互相衝突，但倘若審視他們的戲劇主張，卻可發現他們的契合點在於同樣重蕭伯納而輕易卜生，這裏分別以沈雁冰和汪仲賢為例證。

與民衆戲劇社同時誕生的是其機關刊物《戲劇》。即使創刊於演出《華》劇“失敗”後，該刊仍有甚多有關蕭伯納的介紹和討論，可見該刊同人對蕭伯納的共同興趣和認同。《戲劇》創刊號宣言由沈雁冰撰寫，首句即以“蕭伯納曾說，‘戲場是宣傳主義的地方’”作為綱領。²⁹在《華》劇劇本作為文學研究會叢書結集出版時，沈雁冰撰寫的介紹《戲劇家的蕭伯納》進一步闡釋這句話的含義：

易卜生是診斷病源不開方子的醫生，蕭伯納是開方子的。他是個熱心的社會主義者，他所宣傳的反屏主義（Fabian Socialism）是一種國家社會主義（和德國社會民主黨的國家社會主義不同），他是想借劇本以為

28 晒溪：《〈娜拉〉在中國舞臺的初演》，《中國現代文學研究叢刊》2003 年第 4 期，頁 216。

29 《民衆戲劇社宣言》，《戲劇》，第 1 卷第 1 期（1921 年 5 月），頁 95。

宣傳主義的工具的,所以他的作品完全是“理智的”。³⁰

在這裏,沈雁冰同樣提出蕭伯納的戲劇主張是“借劇本以為宣傳主義的工具的”,更認為蕭伯納的現實主義比易卜生更勝一籌,這可從“宣傳”和“主義”兩個角度來看:站在“宣傳”的角度看,易卜生只“診斷病源不開方子”,不及蕭伯納的“開方子”;從“主義”的角度看,易卜生不具備蕭伯納的“熱心”和“理智”的“社會主義”和“反屏主義”(今譯費邊主義)傾向。這項評價自然可以聯繫到茅盾的左傾立場。1933年,沈雁冰以筆名“玄”在《申報·自由談》的“蕭伯納專號”上發表《關於蕭伯納》,更明確地表示一般人以為“蕭伯納也就和易卜生相像”,但他卻主張“蕭比易卜生更深刻”。³¹ 作為中國現實主義的代表小說家,茅盾對蕭伯納傾注畢生熱情,在當時以易卜生為主流的中國文壇中可謂異數。³²

至於最先引入蕭伯納到中國舞臺的汪仲賢,沒有選擇當時在中國文壇炙手可熱的易卜生,則是出於當時中國劇壇現實的考慮。汪仲賢認為,當時中國舞臺仍未是演出象徵派作品的時機,因此勢不得不採用寫實的劇本,而比較易卜生與蕭伯納,後者似乎更容易為中國觀眾所明瞭和接受:

寫實派的東西,我們與其想用易卜生的劇本,不如仍用蕭伯納的拿得住些;因為後者較前者的事實明顯些——就是容易使人看得懂些。³³

汪仲賢甚至提出希望再演一次《華倫夫人的職業》。之後沈冰血(?—?)亦附和再演的想法,“因為這齣戲人數少,並且和中國的人情最近”,³⁴而徐半梅(1881—1958)則表示不反對重演,但觀眾對於已演過的戲不能像未演過的

30 沈雁冰:《戲劇家的蕭伯納》,收入蕭伯納著,潘家洵譯:《華倫夫人之職業》(上海:商務印書館,1923年),頁12。

31 玄:《關於蕭伯納》,《申報》第5張“自由談”,1933年2月18日。

32 有關茅盾與蕭伯納關係的研究,參見黃彩文:《茅盾與蕭伯納:中英戲劇交流史上的一段情緣》。

33 仲賢:《本社籌備實行部的提議》,《戲劇》,第1卷第2期(1921年6月),頁4。

34 沈冰血:《我對於籌備實行部的意見》,《戲劇》,第1卷第3期(1921年7月),頁4。

有那麼多的好奇心，同人演起來是否有更好的成績亦成疑問。³⁵ 另外，汪仲賢曾經翻譯愛爾蘭演員杜德利·迪格斯(Dudley Digges, 1879—1947)討論美國劇場公會(Theatre Guild)的文章，譯文前的附識並特意點出迪格斯是蕭伯納《心碎室》(*Heartbreak House*, 1920)的劇本主任。³⁶《戲劇》多期中還陸續刊載了美國劇場公會演出蕭伯納《心碎室》的劇照、³⁷蕭伯納的肖像，³⁸以及將美國所演《華倫夫人之職業》與之前汪仲賢等人在上海新舞臺演出的劇照並排對照，該劇照後還有檢討文章《上海新舞臺演〈華倫夫人之職業〉的失敗史》。³⁹ 由此可見汪仲賢對蕭伯納的重視，而且值得注意的是當中對美國舞臺情況的借鑑。

另外，汪仲賢在《戲劇》中曾透露過對當時所謂“新劇”的不滿：

現在想提倡純粹新劇的人不能說不多了，但是翻開那些關於戲劇的新著出來一看，不是說某劇的主義怎樣新鮮，便是說某劇的思想怎樣高超，絕對沒有人提起過某劇的表演方法是怎樣的。換言之：止有紙面上的戲劇的理論，而無舞臺上的戲劇的實際；多偏於 Drama 的文章，而絕對沒有 Theater 的。這樣做下去，則中國將來只有紙面上的戲劇，永不會有舞臺上的戲劇；最後的結果，恐怕要與只會填曲牌名不會譜工尺的詞曲家一樣。⁴⁰

汪仲賢把當時劇壇面對的問題概括為“紙面上的戲劇”、“Drama”與“舞臺上的戲劇”、“Theater”的對立，已觸及到戲劇中的“文本”與“劇場性”的本質問

35 半梅：《本社籌備實行部的我見》，《戲劇》，第1卷第3期（1921年7月），頁2。

36 Dudley Digges 著，汪仲賢譯：《美國的劇場公會(Theatre Guild)》，《戲劇》，第1卷第4期（1921年8月），頁1—6。

37 《美國劇場公會演蕭伯納的〈心碎室〉》（照片），《戲劇》，第1卷第3期（1921年7月），無頁碼。

38 《蕭伯納》（照片），《戲劇》，第1卷第4期（1921年8月），無頁碼。

39 《美國所演〈華倫夫人之職業〉（第四幕）、上海新舞臺所演之〈華倫夫人之職業〉（第四幕）》（照片）、記者：《上海新舞臺演〈華倫夫人之職業〉的失敗史》，《戲劇》，第1卷第5期（1921年9月），無頁碼。

40 仲賢：《隨便談·（九）灌輸戲劇常識的必要》，《戲劇》，第1卷第3期（1921年7月），頁5—6。

題。他批評那些只關注新鮮的主義和高超的思想、著重紙面上的戲劇理論的新劇提倡者，而希望以表演方法和舞臺上的戲劇實踐作為抗衡。

由上可見，《戲劇》同人中有以沈雁冰為代表的文學家和戲劇理論家，亦有以汪仲賢為代表的舞臺實踐者，儘管原因不同，但他們皆不約而同選擇蕭伯納而非易卜生作為當時中國戲劇現代化的出路。

以上梳理了蕭伯納在中國早期文化界和表演界中不同的接受情況，從中可見蕭伯納對中國早期戲劇的多方面開創性的影響。胡適和《新青年》同人是在易卜生的餘緒下接受蕭伯納，在白話文運動的背景下曾有意譯介蕭伯納至中國，對蕭伯納的接受偏向文體方面；而在戲劇實踐上，蕭伯納的《華倫夫人的職業》是首個被搬上中國舞臺的白話劇，比易卜生戲劇的搬演還要早，他的戲劇思想並在首個中國現代戲劇刊物《戲劇》上作為指導綱領，見證了中國現代戲劇從文明戲到愛美劇的過渡歷程。

以上的重點勾勒，對下文論述洪深與蕭伯納的戲劇關係意義重大。洪深與胡適同樣是少數留學美國的中國知識分子，擁有共同的外國文化資源和作為大學教授的身分。與此同時，洪深是當時罕有以戲劇為專攻和投身職業戲劇界的人物，因而又能與中國的舞臺表演界互通聲氣。洪深的特殊背景，使他能出入於五四知識分子和梨園“優伶”這兩個本來老死不相往來的群體之間，⁴¹彌合文學與舞臺、理論與實踐、精英與通俗等二元對立元素的縫隙，扮演著不可或缺的中介角色；而在這當中，蕭伯納是洪深溝通上述領域的重要橋樑。以下從洪深對蕭伯納的接受和引介說起。

三、洪深對蕭伯納的接受與引介

(一) 洪深美國時期對蕭伯納的接受

洪深在美國對蕭伯納的接觸，稍早於汪仲賢在中國舞臺上首次搬演蕭伯

41 洪深曾自言在美國將要從燒磁工程改習戲劇之際，不知受到多少親友勸阻，若把戲劇“當作事業職業做你就成了‘優伶’。優伶在中國是和‘倡妓’一樣，‘不齒人類’的。”見洪深：《我的打鼓時期已經過了麼？》，《良友》第108期（1935年8月），頁12。

納戲劇的時間，當中牽涉到戲劇在舞臺上的演出方法，展現出洪深與上述胡適、沈雁冰、汪仲賢諸人，乃至日後因蕭氏來華所引發的熱潮中對蕭伯納截然不同的接受面向。

1919年夏末，洪深從俄亥俄州立大學來到位於波士頓的哈佛大學，跟隨貝克教授學習戲劇，成為其著名的“英文四十七”課程(English 47 class)和所附設的實驗劇場“四七工場”(The 47 Workshop)中唯一的中國學生；同年冬由於貝克教授出訪歐洲，洪深改入波士頓的 Copley Theater(柯普萊劇院)附設的“戲院學校”(School of Theater)學習；1920年初夏，洪深碩士畢業奔赴紐約。⁴² 歷來論者較為關心洪深在哈佛師從貝克教授，以及同樣出師於“英文四十七”的奧尼爾對他的影響，卻甚少留意他在柯普萊劇院的這段親自“動手”、“偷習”的學習經歷。⁴³ 柯普萊劇院建於1914年，於1916年改為此名，在美國劇場中具有獨特位置，其重要性可歸納為兩點：（一）它是美國開創性的小劇場之一，致力以親密的劇場設定呈現重要的當代戲劇；⁴⁴（二）由一群英國演員專門上演英國當代戲劇，⁴⁵尤其以上演蕭伯納戲劇著名。⁴⁶ 洪深在自述《戲劇的人生》中對這段經歷的回憶亦強調以上兩點，指自己在這裏學會“不但戲劇的一切，並且那戲院營業和管理方面的一切”，尤其是在這職業的小劇場中學會了不同於愛美劇團（即非職業劇團）的一套做法，從前臺的排戲演出、宣傳賣票、招待打

42 洪深：《戲劇的人生（代序）》，《五奎橋》（上海：現代書局，1933年），頁19、23、25。洪深原文為 Copley Square Theatre，但劉思遠指出，儘管該劇場位於 Copley Square，但所有記載均顯示該劇場名為 Copley Theatre。參見 Siyuan Liu, “Hong Shen and Adaptation of Western Plays in Modern Theatre,” *Modern Chinese Literature and Culture* 27.2 (Fall 2015), p.114.

43 洪深：《戲劇的人生（代序）》，《五奎橋》，頁23—24。

44 “Boston Athenaeum Theater History,” 參見 <https://www.bostonathenaeum.org/library/electronic-resources/boston-athenaeum-theater-collection/history>。

45 洪深的老師貝克教授亦曾提及這點，參考 George P. Baker, “Introduction,” *Modern American Plays* (Doylestown, Penn.: Wildside Press LLC, 2010), p.ix.

46 “Boston Athenaeum Theater History,” 參見 <https://www.bostonathenaeum.org/library/electronic-resources/boston-athenaeum-theater-collection/history>。蕭伯納書信中亦曾提及柯普萊劇院上演其《魔鬼的門徒》(*The Devil's Disciple*)，見 George Bernard Shaw, *Bernard Shaw Theatrics: Selected Correspondence of Bernard Shaw* (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1995), pp.136–138。該劇於1924年4月28日由 Henry Jewett's Repertory Company 上演於柯普萊劇院。

掃,到後台的布置調度化裝,無一不曾涉獵。⁴⁷ 這段經歷影響洪深日後從事職業化和全面化的導演工作。至於對本文而言,更值得注意的則是洪深在柯普萊劇院接觸到以蕭伯納為首的英國當代戲劇。

根據洪深自述,柯普萊劇院“一兩個星期換一次劇目,是一群英國藝人舉辦的;專演英國名劇,如蕭伯納、品耐羅等的作品”。⁴⁸ 據劉思遠考證,柯普萊劇場多演王爾德(Oscar Wilde, 1854—1900)、巴蕾(Sir James Matthew Barrie, 1860—1937)和蕭伯納戲劇。⁴⁹ 至於洪深在蕭伯納外特別提到的品耐羅(Arthur Wing Pinero, 1855—1934,今譯皮內羅),與蕭伯納亦同屬易卜生現實主義的重要傳人。⁵⁰ 總括洪深的戲劇生涯,柯普萊劇院對他的影響甚深,他對舞臺實踐的重視、對職業劇場的推崇、對英國戲劇的改編,以及對蕭伯納的接受,都是以此為起點的。

1921年5月,汪仲賢創立民衆戲劇社,當時身在美國的洪深因發現他們的戲劇抱負和戲劇見地竟與自己的潛心探索不謀而合,故立即投書到《戲劇》;同年9月,洪深收到汪仲賢的回覆,兩人成了朋友。⁵¹ 儘管洪深在《戲劇》刊行期間和戲劇協社成立之際遠在國外,但他對《戲劇》和戲劇協社的參與和影響實際上相當深入。洪深與汪仲賢的結緣很大程度上出於兩人同樣對蕭伯納的服膺,前述《戲劇》創刊號所登載的民衆戲劇社宣言便開宗明義以蕭伯納作為成立綱領,而各期中亦刊載了頗多與蕭伯納相關的內容,以至美國劇場公會等演出蕭伯納作品的情況。汪仲賢對美國職業劇場演出蕭伯納情況的興趣和了解,亦是他和洪深相交的重要契合點。1921年冬,戲劇協社在上海成立,其英文名稱“Stage Society”除了突出劇團對“舞臺”的重視,更與成立於1899年的倫敦著名劇團同名,該劇團多演蕭伯納劇;從共時性的角度來看,更進一步印證了戲劇協社呼應了英國職業劇團對蕭伯納重視的舞臺傳統。1922年初,洪

47 洪深:《戲劇的人生(代序)》,《五奎橋》,頁23—24。

48 同上注,頁23。

49 Liu, p.114.

50 艾萬斯(Ifor Evans)著,呂健忠譯:《英國文學史略(修訂版)》(臺北:書林出版有限公司,2006年),頁231,238—241。

51 洪深:《導言》,收入洪深編選:《中國新文學大系》第九卷《戲劇集》,頁59—60。

深即起行回國，並通過歐陽予倩的介紹加入上海戲劇協社。

（二）洪深對蕭伯納的引介來華及對其戲劇的討論

回國後，洪深在不少文章中提及蕭伯納及其作品，以下把相關內容整理並勾勒重點。

“What is the Chinese Drama”是洪深回國之初寫成的英文論文，發表於上海出版的英文雜誌 *The China Journal of Science and Arts* 上。⁵² 該雜誌由英國博物學家蘇柯仁 (Arthur de Carle Sowerby, 1885—1954) 主編，在當時長期被高度認可為中國沿海一帶媒體中具有高級知識水平的讀物。⁵³ 儘管此文後來由張志超(?)譯成中文刊登在《學衡》上，但僅以文言譯出大意，從知識傳播的層面而言，有些地方難免失去了英文原文的精準。⁵⁴ 這篇英文文章顯示了洪深濃厚的文化中介意圖，例如通過西方例子向不熟悉中國舞臺的英文讀者解釋中國戲劇的本質，其中便包括了蕭伯納：

But a good play should do more than entertain. Let us ask ourselves this question. Have we ever had a feeling, even only once in our life, that by watching a noble play, nobly acted, we have come to have a better opinion of our own capacity for doing good; or that the great experiences through which the people in the play were forced to pass and by which they were made better and nobler, might have been our own? Have we felt that even without sermons, without lectures, without instruction, we could, on account of the play, know more about men, about human nature, about the inevitable ways of humanity, about what is right and wrong under

52 Sheng Hung, “What is the Chinese Drama,” *The China Journal of Science and Arts* 1.3 (May 1923), pp.219–230.

53 Paul French, *Through the Looking Glass: China's Foreign Journalists from Opium Wars to Mao* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009), p.116.

54 洪深著，張志超譯：《中國戲劇略說》，《學衡》，第45期（1925年9月），頁1—12。此篇譯文亦遺漏了總結一節。

every day circumstances, and what is right and wrong under exceptional circumstances?

The opportunity to instruct the public while entertaining them has stirred a few Chinese dramatists to such enthusiasm as to talk about saving the sick world. This mania is by no means confined to Chinese dramatists. Ibsen, Shaw, Pinero and the Women's Temperance League of China have tried it with varying success.⁵⁵

在這篇文章中,洪深並不如一般文學理論家般著意於介紹中國的戲劇文學經典,而是致力於解釋中國戲園的表演方式何以如此“殊難索解”。為了解答這個問題,洪深引用了臧懋循(1550—1620)、程羽文(1644—1722)、高則誠(1305—1359)、湯顯祖(1550—1616)、孔尚任(1648—1718)和李漁(1611—1680)這六位在中國古代戲曲發展中的重要理論家和作家的看法,總結出雖然戲劇的基本功能是娛樂普羅大眾,但好的劇作在娛樂中同時亦起著懲善勸惡的教化功能。值得注意的是,洪深在解釋中國戲曲旨在救世悟人的理想時,是把它與易卜生、蕭伯納和皮內羅的西方現實主義戲劇一脈互相比擬的,為了扭轉西方讀者認為中國戲曲僅為娛樂的印象,洪深採用西方現實主義的觀點去重新詮釋中國戲曲的作用,藉以提升其地位和價值。在這篇早期文章中已可見出洪深戲劇思想的幾個傾向:第一,洪深並不像當時大部分劇作家般僅關注文學問題,而是戲劇作為文學和表演統一的有機整體;第二,演出方式和情節內容都是手段,更需重視的是戲劇背後的動機和目的,因此中國戲曲和西方戲劇雖在形式上一為寫意一為寫實,在內容上一為娛樂大眾一為針砭時弊,卻因同樣具有教化大眾的現實作用和意義而被泛化為“現實主義”,而洪深也是在

55 Hung, p.222.張志超譯文為:“戲劇非僅娛樂已也,吾人目擊劇中悲壯之精神,不啻油然而起向善之念乎,彼非常之經驗,為劇中人所必經而由之以遷善改過者,果非一度為吾儕所有者乎。若夫道人情、狀物態,審於人事必然之理,察是非於日常生活之間,辨真偽於反常之際,吾人所得於戲劇者,豈不若宣教講演之深入人心乎,笙簧競奏時,為發聲振聵之辭,此救世之苦心,固不僅限於中國戲劇家也。西方作家,如易卜生 Ibsen、蕭伯納 Bernard Shaw、品納羅 Pinero 輩亦已試為之矣。”見洪深著,張志超譯:《中國戲劇略說》,頁4。

這個前提下對蕭伯納格外重視。

除了把蕭伯納回置於中西戲劇的傳統，洪深在多篇文論中均曾引用蕭伯納的具體作品以作佐證觀點，包括《武器與戰士》(*Arms and the Man*, 1894)、《宿命的人》(*The Man of Destiny*, 1897)、《結婚》(*Getting Married*, 1908)、《回到馬修撒拉時代》(*Back to Methuselah*, 1922)、《聖女貞德》(*Saint Joan*, 1923, 洪深譯為《聖約翰》、《約翰貞德》)等名劇，可見他對蕭伯納戲劇的熟悉。這些文論間中也有批評蕭伯納，例如以《回到馬修撒拉時代》為例，指出像蕭伯納這樣一名具有“社會目的”的作家，有時也不免“潛意識地逃避現實”；⁵⁶以《結婚》為例，指出雖然蕭伯納戲劇討論的問題“更為透徹，範圍也更為寬廣”，但卻比不上易卜生《傀儡家庭》的“社會效果”。⁵⁷然而，以上批評只反映了洪深認為這兩部劇作未能貫徹易卜生劇的“社會效果”和蕭伯納劇的“社會目的”，反過來卻更加印證了洪深對現實主義的重視。

至於洪深對《聖女貞德》、《武器與戰士》和《宿命的人》的評語，則更為直接深入地反映了他的現實主義戲劇立場。1926年獲得諾貝爾文學獎的《聖女貞德》被公認為蕭伯納的最佳劇作之一，這部作品以十五世紀法國聖女貞德的故事為藍本，投射了蕭伯納對一戰的批判；其中具有爭議的寫法之一是在一個著名討論場面中，一個人物竟發表了長達七分半鐘的議論。⁵⁸洪深在多篇文章中均盛讚這部作品：

雖然歷史的事實，未曾改動；中古時代的空氣，亦無錯誤，而劇本的態度見解，斷斷不是二十世紀歐洲大戰以前的人所能有。《聖約翰》雖是描寫十五世紀的歷史劇，但並不屬於約翰貞德的時代，而明顯是屬於蕭伯納時代的戲劇了。⁵⁹

56 洪深：《幾種“逃避現實”的寫劇方法》，《國聞周報》，第12卷第5期（1935年1月12日）；後結集於洪深：《電影戲劇的編劇方法》（南京：正中書局，1946年），頁27。

57 洪深：《談戲劇之理論與實踐》，《申報月刊》，第4卷第3號（1935年3月），頁69；後結集於洪深：《電影戲劇的編劇方法》，頁46。

58 申慧輝：《批判舊世界的戲劇大師，傳播新思想的語言天才——蕭伯納概論》，頁21。

59 洪深：《屬於一個時代的戲劇》，《洪深戲曲集》（上海：現代書局，1933年），頁III。

蕭伯納也並不是不懂得用故事的；在他的《約翰貞德》歷史劇裏，他何嘗不是聰明地選用一個故事，來攻擊第一次世界大戰後戰勝的協約國那一派居之不疑地以為公理都在他們一面的無恥謊言，以及英國人的從來不講公道是非，祇是一貫地機會主義；而他的攻擊又是何等的有力呢！⁶⁰

這裏，我們應當先清楚地了解“問題和事實的關係”，這兩者顯然是不相混的。有人儘管採用著現代的事實，而仍可逃避了解答現代的問題。有人雖是採用了距離遙遠的過去悠久的，甚或僅僅在理想中存在著的事實，但仍不害他的對於現代社會說話的。譬如在《約翰貞德》裏，蕭伯納所評論的，是第一次世界大戰前後的歐洲政局與巴黎和會的失敗，雖然他所寫的是十五世紀的一個法國女子的事跡。⁶¹

從這幾段與《聖女貞德》相關的評論，可以窺見洪深戲劇思想的兩個重要面向。第一，對於戲劇的現實主義，洪深認為重點並不在於故事背景、情節或形式，而是在於其所要表達的主題意涵，是否回應現實、具備時代的精神，故事的藍本僅屬次要，例如《聖女貞德》便是以歷史劇的形式回應當時一戰的現實處境。這可反映在洪深的成名作《趙閻王》之上，儘管論者普遍將之定位為中國第一個表現主義的戲劇，但洪深多番自白借鑑奧尼爾的《瓊斯皇》寫成《趙閻王》是為了抨擊軍閥的罪惡和寄寓對下層群眾的同情，目的是希望藉著戲劇“對社會說一句話”，⁶²又強調劇本的“時代性”，是“直接從人生裏滾出來的”作品，⁶³可見洪深認為此劇現實主義的意義遠比現代主義的形式來得重要。第二，對《聖女貞德》主題的肯定可見洪深世界主義的反戰立場，這可反映在他寫於1919年進入哈佛前夕的英文劇作 *Rainbow*（《虹》）和 *The Return*（《回去》）

60 洪深：《談戲劇之理論與實踐》，頁69。

61 洪深：《電影戲劇的編劇方法》，頁7—8。

62 洪深：《我的打鼓時期已經過了麼？》，頁12。

63 洪深：《屬於一個時代的戲劇》，《洪深戲曲集》，頁XI—XII。

之上，兩劇皆以歐戰作為背景，洪深對於 *Rainbow* 一劇強調“這出戲裏所敘的事實，沒有一件無根據，沒有一件無來歷；明顯地是對美國人的一種宣傳，一種抨擊”。⁶⁴

1929年，德國雷馬克(E. M. Remarque, 1898—1970)的著名小說《西綫無戰事》(*Im Westen nichts Neues*)問世，引發世界性的反戰文學熱潮，⁶⁵在中國文壇亦同樣引起轟動。⁶⁶同年10月，洪深和學生馬彥祥(1907—1988)合譯的《西綫無戰事》問世，由洪深所撰的二萬餘字後序是《西綫無戰事》的廣告宣傳中的重要賣點之一，⁶⁷文中除了全面地梳理了西方戰爭文學的發展脈絡，從洪深對《武器與戰士》和《宿命的人》的評論亦可見他對蕭伯納的推崇，除了同樣可見上述他對《聖女貞德》的兩項評論重點，亦可見他對戲劇文學的現實主義主張。

《西綫無戰事》後序全文分為六節，梳理出西方戰爭文學從古到今的發展脈絡，而第二節“戰爭的浪漫色彩的鏟除”的絕大部分篇幅都是以蕭伯納的《武器與戰士》和《宿命的人》作為例子，洪深更專門節錄和翻譯出《武器與戰士》其中的兩段對話以作佐證和分析。在第一節“古代戰爭的文學——謳歌武德”，洪深引用了美國學者甘畢(Henry Seidel Canby, 1878—1961)發表在同年6月

64 洪深：《戲劇的人生(代序)》，《五奎橋》，頁18。

65 1930年，美國好萊塢將故事拍成電影，被稱為電影史上“最偉大的反戰電影”；同年日本作家村山知義(1901—1977)亦將故事改編成戲劇，參見雷馬克著，村山知義改編，梅君譯，馬彥祥校閱：《西綫無戰事》(南京：南京拔提書店，1931年)。有關《西綫無戰事》在中國的傳播情況，參見吳曉東：《〈西綫無戰事〉與三十年代的“非戰小說”》，《中國文學學報》，第3期(2012年12月)，頁30—31。

66 1929年10月，《西綫無戰事》的中譯本鬧出雙胞，除洪深和馬彥祥合譯的《西綫無戰事》(上海平等書店出版、現代書局初版)外，另有林語堂(1895—1976)侄子林疑今(1913—1992)翻譯的《西部戰事平安無事》(上海水沫書店出版)。1930年3月21日到23日，剛成立不久的左翼劇團上海藝術劇社在上海演藝館舉辦第二次公演，劇目為轉譯和改編自村山知義的《西綫無戰事》。

67 平等書店出版《西綫無戰事》的廣告末句為：“並附有洪深的將近兩萬字的後序，關於戰爭的文學有很多的引証與說明。”參見《〈西綫無戰事〉(廣告)》，《戲劇》，第1卷第5期(1929年12月15日)，頁112。現代書店出版《西綫無戰事》的廣告末句為：“末附洪深氏二萬餘言的長序，暢論戰爭文學，旁徵博引，備極精彩豐富。”參見《轟動全世界的第一部非戰小說——〈西綫無戰事〉(廣告)》，《現代》，第2卷第5期(1933年3月)，頁128。吳曉東指出，“《西綫無戰事》的這則廣告大約是在《現代》雜誌上露面次數最多的廣告，在1932年6月《現代》1卷2期首次登出之後，直至終刊，約重複刊載幾十次之多。”見吳曉東：《〈西綫無戰事〉與三十年代非戰小說》，頁29。

8日由其創辦的雜誌 *The Saturday Review of Literature* 的一篇文章《近代戰爭》，並提到該文開宗明義指出“戰爭文學的第一時期，是抒情的，個人的”。⁶⁸ 洪深指出西方古代的戰爭文學具有“謳歌戰功，崇拜英雄”的浪漫主義特徵，他從“有史以來的第一部最偉大的文學”荷馬史詩《伊利亞特》(*Iliad*)說起，指出這部作品“歌頌以往的戰績，激發後人的雄心”，接著談到莎士比亞(William Shakespeare, 1564—1616)的《亨利五世》(*Henry The Fifth*)開啟“放恣驕縱，殺人不眨眼，把戰爭看做神事奇跡”的文學，下至抒情小詩“有的慷慨從戎，有的私心羨仰”，如英國詩人拉夫雷斯(Richard Lovelace, 1618—1658)的小詩《出征前致露卡斯塔》(“To Lucasta, On Going to the Wars”)“說戰爭的榮耀，勝過戀愛的柔情”、英國女詩人賴慈(Winifred M. Letts, 1882—1972)於歐戰時寫成的詩作《牛津古尖塔》(“The Spires of Oxford”)“把戰爭看得比文物還重要”。文章第二節則指出，然而到了近世，戰爭文學“漸漸由謳歌戰功，降而為厭惡疾苦的呻吟，漸漸由崇拜英雄，降而為同情與和平的呼喊”，浪漫主義的城堡逐漸拆毀，逐漸演化成“用智慧來解釋戰爭的原因和結果，研究戰爭的哲理和心理”的現代反戰文學。洪深特別強調“這種新戰爭文學的代表要推蕭伯納氏”，並舉出蕭伯納的《武器與戰士》為例，指出再沒有作品在“挖苦決鬥式的戰爭的愚笨的狀態，嘲笑戰爭的英雄的虛幻”方面寫得更為淋漓盡致。蕭伯納雖在當時中國相當有名，但其作品翻譯卻並不多，洪深特意節錄和翻譯出《武器與戰士》其中的兩段對話，以展示蕭伯納對於戰爭的態度：在第一段節錄的對話中，英雄和美人已訂下婚約，英雄出去為國家作戰，他的方法無異於自殺，但僥倖地沒有被子彈命中，回來後與美人對講著綿綿情話，但事實是英雄等美人一轉背就跟一個婢女調情，而美人也在英雄出征的時候，愛上叫巧可力軍人的逃兵。另一段對話則來自以戰爭為職業的巧可力軍人，他對於戰爭的經驗比誰都多，比誰都靠得住，而他說出來的話比從前那些謳歌戰爭的文學家還來得迷離惘

68 原文為“The first phase of war literature was lyric and individual.” Henry Seidel Canby, “Modern War,” *Saturday Review of Literature*, 8 June 1929. (<http://www.oldmagazinearticles.com/Erich-Maria-Remarque-criticism?fbclid=IwAR2XliFv9sMeXvdIzaJcWFKSQEIQBAClpZITB4V1AexawsZ3hbal17I95-I#.Xb-fTvvVI2x>)

恍，驚心動魄。由此可見作戰取勝並不賴什麼武功武德，不過是卑鄙下賤的取巧。洪深又舉出蕭伯納的《宿命的人》一劇為例，蓋世英雄拿破崙在洛迪（Lodi）一戰中制勝，不過因為手下一員將官的坐馬忽然作怪發性，溜了韁控制不住躍過對岸，拿破崙見了以為法軍已渡河，遂下總攻擊令，大破奧軍。⁶⁹ 在機智的嘲諷裏，蕭伯納把英雄的超人形象和戰爭的崇高造像消解了。在這篇文章中，洪深使用了當時流行的進化論觀點來勾勒西方戰爭文學的發展脈絡，認為西方古典文學中的戰爭文學具有浪漫主義成分，而以具有現實主義色彩的反戰文學作為過渡到現代的標識，並以蕭伯納作為現代精神的代表，無形中把浪漫主義和現實主義文學兩者對立起來，並從而突顯出作為反戰文學代表作的《西綫無戰事》在西方現代文學中的獨特位置。

此外，不少綫索也指出洪深受到蕭伯納相當深厚的影響。筆者發現洪深翻譯過至少兩篇與蕭伯納直接相關的文章，皆發表於 1929 年，第一篇是《託爾斯泰寫給蕭伯納的一封信》，洪深在譯文後自言，“這封信是我在一本英譯的歐洲現代文的叢刊裏偶爾發現的”；⁷⁰ 至於另一篇《優伶及其表演》則是蕭伯納於同年 9 月 7 日在皇家戲劇學院的演講，而洪深的譯文在這個演講的僅僅一周後便發表了，⁷¹ 可見洪深對蕭伯納的重視。另外，洪深在他的戲劇理論中，多次引用英國戲劇評論家威廉·阿切爾（William Archer, 1856—1924，洪深譯為威廉·阿紇）的著作，包括 *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting* (1888)、⁷² *Play-Making: A Manual of Craftsmanship* (1912)、⁷³ *The Old Drama and the New: An Essay in Re-Valuation* (1923)。⁷⁴ 威廉·阿切爾是易卜生在英

69 洪深：《〈西綫無戰事〉後序》，收入雷馬克著，洪深、馬彥祥合譯：《西綫無戰事》（上海：平等書店，1929 年），後序頁 1—14。

70 洪深試譯：《託爾斯泰寫給蕭伯納的一封信》，《民國日報》第 4 張第 3 版“閒話·戲劇週刊”第 2 期，1929 年 5 月 29 日。

71 蕭伯納著，洪深譯：《優伶及其表演》，《電影月報》，第 11、12 期合刊（1929 年 9 月 15 日），頁 1—4。

72 見洪深：《電影戲劇表演術》（上海：生活書店，1935 年），轉引自《洪深文集》第 3 卷，頁 219。

73 見洪深：《〈少奶奶的扇子〉改譯序錄》，《東方雜誌》，第 21 卷第 2 期（1924 年 1 月 25 日），頁 28。

74 同上注，頁 27。

國的早期倡議者和翻譯者，亦是蕭伯納的早期朋友和支持者。1885年，蕭伯納與阿切爾合作，將阿切爾提供的情節寫成劇本，是蕭伯納最初的戲劇嘗試，此後成為《鰥夫的房產》(Widower's Houses, 1892)。⁷⁵ 以上皆可見洪深對蕭伯納的熟悉和服膺。

四、重讀《從中國的新戲說到話劇—— 序馬彥祥著〈戲劇概論〉》

1928年4月，田漢為歐陽予倩過滬赴粵送行，約了洪深等人在大西洋大旅館聚餐，席間田漢提出以“新劇”、“文明戲”、“愛美的戲劇”、“非職業的戲劇”等名稱指涉新的戲劇形式皆不恰當，歐陽予倩附議，洪深提出改用“話劇”二字，得到眾人的一致贊同，成為此後一直沿用的命名。⁷⁶ 次年2月，洪深發表首次書面出現“話劇”這個名詞和予以“話劇”定義的論文《從中國的新戲說到話劇——序馬彥祥著〈戲劇概論〉》。1935年，洪深為《中國新文學大系·第九卷·戲劇集》編選作品，並撰寫了極具份量的導言，⁷⁷ 其中的不少內容均是建基於《從中國的新戲說到話劇》一文，相關論述對日後現代戲劇史的書寫可謂影響深遠。《從中國的新戲說到話劇》一文分為四個部分，分別為“新戲”、“文明戲”、“愛美劇”和“話劇”，洪深通過這四個側重點各異的名稱勾勒了中國現代戲劇的早期發展過程。⁷⁸ 表面上，洪深在此文中嚴厲批評了新劇、文明戲和愛美劇各自的缺點，從而為“話劇”奠定其合法地位，最終完成了戲劇現代化的過程。然而本節重讀此文卻希望指出，實際上洪深與其說是從無到有的“拓荒

⁷⁵ 申慧輝：《批判舊世界的戲劇大師——傳播新思想的語言天才——蕭伯納概論》，頁6—7。

⁷⁶ 閻折梧、孫青紋：《贊洪深在藝術上的首創精神》，《戲劇藝術》，1981年第2期；收入孫青紋編：《洪深研究專集》（杭州：浙江文藝出版社，1986年），頁138。

⁷⁷ 洪深：《導言》，收入洪深編選：《中國新文學大系》第九卷《戲劇集》，頁1—99。此文又稱為《現代戲劇導論》，收入《洪深文集》第4卷，頁1—120。

⁷⁸ 洪深：《從中國的新戲說到話劇——序馬彥祥著〈戲劇概論〉》，《民國日報》（廣州），1929年2月；收入洪鈐編：《洪深文抄》，頁90—104。此文的“話劇”部分後來易題為《話劇淺說》一文重新刊載，見洪深：《話劇淺說》，《矛盾月刊》，第2卷第5—6期合刊（1933年3月），頁35—40。

者”，⁷⁹倒更是扮演了融貫中西、承先啟後的角色，洪深提出“話劇”的概念並未曾脫離中國現代戲劇的早期發展脈絡，並以現實主義和劇場性的不斷加強作為戲劇史的發展線索，以及強調對話在戲劇現代化中的作用。在相關論述中，蕭伯納扮演了相當重要的角色。

“新戲”部分分為三節，分別以梅蘭芳（1894—1961）、汪笑儂（1858—1918）、夏月潤、金月梅（1882—1924）等人，以及春柳社、春陽社為中心。洪深闡述“新戲”之“新”的多重意義，首先最簡單的意義體現在“又一個”，例如梅蘭芳所編制的新劇目，但它們與原有的劇目實際上大同小異。“新”的更進一層的意義則是“與前不同”，洪深舉出以下三人作為代表：汪笑儂“所編‘新戲’的腳本，卻是比較當時流行的大多數北劇，高出多多了。那不通情理的事實，固然不用了。那不能解，無意義的語句，固然沒有了。然而他的好處，不僅在他的文辭，更在他能夠使用了戲劇，來發洩他胸中對於政治社會時代人生一切的不平”；⁸⁰夏月潤在上海建的“新舞臺”，是一個可以轉的新式劇場，“布景等一切，有了相當的便利”，採用真正的門窗桌椅，演員不必再如舊時演戲，開門上梯等，全須依靠著代表式的動作，演員穿著時裝，不再用拂袖甩鬚等表情，使戲的性質、表演格式與方法逐漸“趨於寫實一途”；⁸¹金月梅的“一部分道具，如吃酒的席面，出局的轎子等，已經是用真的了”，“廢除了北劇念白的腔調，改用清楚流利的京音，差不多同平常說話一樣”，在表達情感方面，“更竭力的寫實與模仿”。歸納洪深對以上三人的描述和評價，都不約而同地表揚他們在佈景、演出方法，以至對白和題材方面的寫實和劇場性。“新戲”的第三個意義體現在春柳社和春陽社上，洪深指出它們的表演方式“全都改為模仿與寫實”，“歌唱完全廢除，全劇只用對話了。沒有上下場，而用幕布與佈景了”，⁸²同樣強調這兩個與日本有所淵源的劇團在舞臺和對話上寫實的劇場性。

79 陳美英：《拓荒者之路》，收入陳美英編：《洪深：回憶洪深專輯》，頁171—201。

80 洪深：《從中國的新戲說到話劇——序馬彥祥著〈戲劇概論〉》，頁91。

81 同上注，頁91。

82 同上注，頁93。

“文明戲”一章以三個小節分述文明戲步向全盛以至衰落之原因。對洪深而言,文明戲的成敗與現實主義密切相關,最初成功是因為觀眾“走入劇場裏,不只是看戲,並且喜歡多曉得一點新的事實,多聽見一點新的議論”。⁸³ 洪深提到由於滿清三百年的威權被推翻,戲劇者享受到絕大的自由,演出過去不能和不敢演出的戲,例如描寫滿清宮闈的、攻擊官僚的、激發愛國心的、敘說外國情形的戲,都一律受到歡迎。至於文明戲由盛轉衰的關鍵,洪深歸咎於演員“甚至不會說國語,便說蘇州上海寧波紹興南京江北的土話,或是土話化,四不像,令人發笑的國語”,⁸⁴可見他仍然強調對白的重要性。洪深之後又列出文明戲失敗的九個原因,例如沒有完整的劇本,演員不肯遵守劇本,不排練,不熟悉情節,不專業,佈景道具燈光編劇不顧現實和情理等,這些全都可以歸入劇場性的範疇。

“愛美劇”一章分述歐美的愛美劇傳統、中國的愛美劇發展,以及對“愛美劇”的批評。宋春舫(1892—1938)是愛美劇的重要倡導者,因具有負笈歐洲的學術背景而重視西方戲劇的文學成就,他在《中國新劇劇本之商榷》一文中對善構劇(well-made play,或譯佳構劇)推崇備至,主張“戲劇是藝術的而非主義的”,推崇法國劇作家司格立白(Eugène Scribe, 1791—1861)所創置的善構劇。與此同時,此文亦對蕭伯納戲劇提出了多項質疑,文中否定胡適等人把易卜生以來的“問題劇”搬來中國,曾批評道“顧當時學者,太趨重於理想。以爲人必如易卜生、蕭伯納輩,而後始可有介紹之價值”,尤其針對《華》劇的演出失敗,認為“至若蕭伯納白里安(按:法國劇作家 Eugène Brieux [1858—1932])輩,傳小仲馬(按:法國作家 Alexandre Dumas, fils [1824—1895])之衣鉢,尤喜以雄辯動人,議論冗長,恍若枯寂無聊之哲學講義,即吾聞之,亦惛然欲睡矣”,“蕭伯納劇本之主人翁爲華倫夫人,試問吾國觀劇之女子腦筋中有華倫夫人否?更試問吾國之嫖妓宿娼者,其腦筋中有華倫夫人否?”“你想區區六個人在臺上平平淡淡說四個半鐘頭的話——第一幕開場就是薇薇與潑蘭地沒頭沒腦地說了差不多三十分鐘,第三幕華倫夫人與薇薇要說一點鐘話——看慣‘走馬

83 洪深:《從中國的新戲說到話劇——序馬彥祥著〈戲劇概論〉》,頁94。

84 同上注,頁95。

燈的新戲’的中國觀眾見了這樣的新戲，怎麼教他們坐得住啊？”⁸⁵由此可見，宋春舫推崇以情節見長的愛美劇，而對蕭伯納以對話見長的西方現實主義戲劇殊乏好感。與此相反，洪深則認為西方善構劇不過是“那西洋專為賺錢而寫的熱鬧曲折的”、“僅僅使得人‘意滿神移，拍案叫絕’的東西”。⁸⁶

宋春舫命名“愛美劇”，原來的意義是“非職業的”(Amateur)，但在《從中國的新戲說到話劇》一文可見，洪深對愛美劇的詮釋和宋春舫恰恰相反，他強調歐美愛美劇與職業戲劇的關係，並以蕭伯納及其追隨者(Shavians)為例：

現代偉大的戲劇者，有許多是愛美戲劇的出身。如英國的 Shaw、Barker、Drinkwater，美國的 O'Neill、Barry 等。他們所寫的戲，先在愛美劇場裏，試驗成功了，有人歡迎了，那營業戲劇者才搬了去演的。至今在職業戲劇方面，還只是他們這幾個人所寫的戲為有意義，有價值。⁸⁷

前文曾述洪深曾於波士頓的職業小劇場 Copley Theatre 學習，該劇場以演出英國戲劇，尤其是蕭伯納劇著稱，而以上引文除提到蕭伯納外，格蘭維爾—巴克(Harley Granville-Barker, 1877—1946)早年以演出蕭伯納劇著稱，之後再晉升為導演、劇作家，而約翰·德林瓦特(John Drinkwater, 1882—1937)亦是一名追隨蕭伯納的英國戲劇家。至於洪深所引的美國劇作家之例，奧尼爾和菲利普·巴里(Philip Barry, 1896—1949)與洪深同樣曾就讀貝克教授於哈佛開設的“英文四十七”課程。此外，格蘭維爾—巴克、約翰·德林瓦特和洪深哈佛時期的老師貝克教授等均被視為蕭伯納的追隨者。⁸⁸ 通過蕭伯納一脈的現實主義戲劇家，洪深把愛美劇場與職業戲劇連繫起來。

表面看來，洪深的話劇主張與陳大悲、宋春舫等人提倡的愛美劇有其相似

85 宋春舫：《中國新劇劇本之商榷》，《宋春舫論劇》（上海：中華書局，1930年），頁268—270。

86 洪深：《導言》，收入洪深編選：《中國新文學大系》第九卷《戲劇集》，頁36、37。

87 洪深：《從中國的新戲說到話劇——序馬彥祥著〈戲劇概論〉》，頁97—98。

88 Arthur H. Nethercot, “Review: Pinero as Theatre History,” *The Shaw Review* 17: 3 (Sep. 1974), pp.150–151.

之處,同樣都是站在商業媚俗化的對立面,但事實上洪深在《中國新文學大系》第九卷《戲劇集》導言中明確表示對非職業化的愛美劇運動的質疑,而以職業戲劇作為出路:

這在當時要算是對症下藥了。但澈[徹]底地講起來,那非職業的劇場,也有設備與日常的開支;非職業的劇人,又須各自另有維持生計的方法。組成固不容易,而持久更是難了。愛美劇團儘管不以牟利為目的,但在現代的社會裏,蝕本蝕得太多的時候,工作就會不能進行的。如果原是要去尋求資本家來津貼或墊資,那末戲劇仍是多少地要受他們底支配的。所以愛美劇不是根本解決的方法。⁸⁹

最後,“話劇”部分析述此一命名所揭示的戲劇內涵、形式和價值。文中開宗明義地指出,“話劇,是用那成片段的,劇中人的談話,所組成的戲劇”,⁹⁰洪深甚至認為前述春柳社的新戲、文明戲、愛美劇等,由於均具有相當的對話,“音樂跳舞,只是一種附屬品幫助品”,⁹¹因此都應當稱作“話劇”。這裏,洪深再次提到蕭伯納,但他的主張比蕭伯納更進一步:

話劇表達故事的方法,主要是用對話。[……]寫劇本的時候,固然除對話以外,還須說明劇中人的個性狀貌,動作表情。但這種說明,原只為指導演員及出演者(導演佈景師燈光道具管理員等等),用不著給戲劇場裏的觀眾知道的。雖也有作者,如 Shaw 及 Barrie 等,惟恐人們看不到表演,不得不閱讀劇本,於是加意將說明(Stage Direction)寫得有趣詳盡,聊以代替表演於萬一,但此是另外一件事。⁹²

89 洪深:《導言》,收入洪深編選:《中國新文學大系》第九卷《戲劇集》,頁 32—33。

90 洪深:《從中國的新戲說到話劇——序馬彥祥著〈戲劇概論〉》,頁 100。

91 同上注,頁 100。

92 同上注,頁 100—101。

以上這段文字此後在洪深不同年代的著作中反覆出現，成為洪深對於戲劇方法的重要論述。⁹³ 引文中提到的蕭伯納外的另一人為蘇格蘭劇作家巴雷，洪深曾把巴雷的 *Dear Brutus* (1917) 改譯為《第二夢》。蕭伯納和巴雷的作品中常有長篇大段的關於劇中人個性與身世的說明，但是洪深更重視的是他們劇作中對話的傳神和議論的精闢，當中亦說明了洪深改譯《第二夢》的部分原由。洪深對兩人的劇本最為重視的是當中的對話，他認為劇場說明或劇本中的文學描寫只是供導演、演出者甚或讀者閱讀的，唯有臺上的對話才能傳達出戲劇中的“事實情節，人物個性，空氣情調，意義問題等一切”，因此“話劇的生命，就是對話”。⁹⁴ 這主要是從觀眾接受的角度出發，但洪深作為導演，亦重視舞臺指示的作用。

其後，洪深又提出，“徒有對話的形式，是否就是話劇呢！話劇是為三方面合作而成的，寫劇者，表演者，及觀眾。別的人如排演者佈景者等，沒有還不要緊。這三方面，是缺一不可的。所以名為話劇，即須有三面合作（即表演）的可能。”⁹⁵ 在此，洪深梳理了西方戲劇的整個傳統，在闡述“歐美最偉大的戲劇”時，舉出從希臘的埃斯庫羅斯（Aeschylus, 523 B.C.—456 B.C.）、索福克勒斯（Sophocles, 497 B.C.—406 B.C.）和歐里庇德斯（Euripides, 480 B.C.—406 B.C.），到英國的莎士比亞、法國的莫里哀（Molière, 1622—1673）和德國的歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832），以至近代挪威的易卜生、英國的蕭伯納和美國的奧尼爾，認為“凡欲從事編寫的人，至少須將上述諸人的劇本，閱讀研究一番”。⁹⁶ 在另一些文章中，洪深列舉不同的西方戲劇家作為正面例子，名單中往往亦有蕭伯納，例如在一篇討論戲劇家的使命的文章中，洪深對歌德、易卜生和蕭伯納作出讚譽，指出“戲劇家負有重大的使命，就是將他觀察與閱歷人生的結果，採取有意義有關係的一片斷，編成一節有趣味的故事，

93 洪深：《什麼是“戲劇的方法”》，《民國日報》第4張第3版“閒話·戲劇週刊”第19期，1929年10月2日；洪深：《話劇淺說》，頁35—36；洪深：《戲劇導演的初步知識》（上海：中國文化服務社，1945年），頁2。

94 洪深：《從中國的新戲說到話劇——序馬彥祥著〈戲劇概論〉》，頁101。

95 同上注，頁102。

96 同上注。

用日常人生的動作(不外乎衣食住)搬演出來,使觀眾看時受重大的刺激,欣然愉快,過後留有深刻的印象,幽然深思,於不知不覺中,增加了智慧,美化了情感,直接造成觀眾偉大的人格,間接便改善了人生。”⁹⁷在談到劇本中序跋文字的意義時,洪深亦提到“劇作者在一個劇本裏所要說的對於社會人生的話,有時也會在一篇序文裏,或在劇本的前奏(Prologue)或尾聲(Epilogue)裏,或如蕭伯納、高爾斯華綏、白里歐等的相當巧妙地寄放在一個或數個劇中人的嘴巴裏,再行明白直捷地複說一遍。”⁹⁸以上均可見洪深從劇本的各個方面強調話劇的現實主義和劇場性的面向,除了最突出的對話外,還包括序文、前奏、尾聲、舞臺指示,牽涉到劇作家、演出者、觀眾三方面,才構成一個完整的舞臺呈現,從而完成戲劇的重大使命。

通過以上對《從中國的新劇到話劇》的重讀,可見洪深在梳理早期中國現代戲劇發展時,相當著眼於舞臺呈現的方式,而以現實主義為標準,且屢屢以蕭伯納作為指標性人物,以此開展討論。這種戲劇史的建構其實與五四文人著意建構的戲劇史有一定出入,例如讚揚早期新戲和文明戲人的草創建樹之功,對職業劇場的推崇殊異於宋春舫和陳大悲等人所主張的非職業化的愛美劇,並較少強調劇本文學性等。《中國新文學大系》作為中國最早的大型現代文學選集,洪深為其所撰寫的導言對往後中國現代戲劇史的主流論述影響深遠。

五、總 結

本文以洪深與蕭伯納的戲劇關係為綫索,探討洪深如何在中西戲劇之間確立“話劇”的概念和中國現代戲劇的現實主義和劇場化路向。蕭伯納是西方現實主義戲劇的代表人物,自五四時期起開始被中國文壇所關注,過去論者甚少關注他對中國劇壇的影響,實際上蕭伯納對於中國早期戲劇的白話文體和

⁹⁷ 洪深原刊於上海《明鏡》三日刊第13期之文章,轉引自洪深:《導言》,收入洪深編選:《中國新文學大系》第九卷《戲劇集》,頁65—66。

⁹⁸ 洪深:《戲劇導演的初步知識》,頁9。

舞臺現實主義頗有改造之功，並為文明戲和愛美劇帶來頗多開創性的意義，尤其對汪仲賢、沈雁冰和他們的戲劇團體民衆戲劇社及其機關雜誌《戲劇》影響甚深，而洪深亦是當中轉型時期的重要參與者。洪深對蕭伯納的接受，一方面源於哈佛“英文四十七”時期貝克教授的戲劇理念和美國職業小劇場的訓練，一方面是對此前中國舞臺從業員的戲劇理念的認同和延續。歷來論者並未關注洪深與蕭伯納的戲劇關係，但實際上洪深在許多文章中均推崇蕭伯納的戲劇思想和作品，致力把蕭伯納戲劇中的現實主義、現代精神和劇場性落實到中國戲劇的實踐之中，尤其承襲了蕭伯納劇特重對話和社會意義的特點。通過重讀《從中國的新戲說到話劇》一文，可見洪深如何以現實主義和劇場性作為框架，總結出中國現代戲劇早期的幾個發展階段，並指引中國現代戲劇往後的發展方向，對往後中國現代戲劇史的各种書寫影響深遠。

（作者：香港公開大學人文社會科學院研究 助理教授）

引用書目

一、中文

(一) 專書

上海戲劇學院、柏彬、徐景東等編選：《中國當代文學研究資料叢書·田漢專集》。南京：江蘇人民出版社，1984年。

艾萬斯(Evans, Ifor)著，呂健忠譯：《英國文學史略(修訂版)》。臺北：書林出版有限公司，2006年。

李爽學：《中外文學關係論稿》。臺北：聯經出版事業股份有限公司，2015年。

宋春舫：《宋春舫論劇》。上海：中華書局，1930年。

范方俊：《洪深與二十世紀中國現代戲劇》。北京：文化藝術出版社，2003年。

洪深：《五奎橋》。上海：現代書局，1933年。

洪深：《洪深戲曲集》。上海：現代書局，1933年。

洪深編選：《中國新文學大系·第九卷·戲劇集》。上海：良友圖書印刷公司，1935年。

洪深：《電影戲劇的編劇方法》。南京：正中書局，1946年。

洪深：《戲劇導演的初步知識》。上海：中國文化服務社，1945年。

洪深：《洪深文集》。北京：中國戲劇出版社，1959年。

洪鈐編：《洪深文抄》。北京：人民文學出版社，2005年。

洪鈐：《中國話劇電影先驅：洪深歷世編年紀》。北京：中國電影出版社，2013年。

倪平編：《蕭伯納與中國》。石家莊：河北人民出版社，2001年。

陳美英編：《洪深：回憶洪深專輯》。北京：中國文史出版社，1991年。

陳美英、宋寶珍：《洪深傳》。北京：文化藝術出版社，1996年。

孫青紋編：《洪深研究專集》。杭州：浙江文藝出版社，1986年。

董麗敏：《洪深：激流中的吶喊》。上海：上海教育出版社，1999年。

楊邨人：《近代中國藝術發展史：戲劇》。上海：良友圖書印刷公司，1936年。

楊新宇：《復旦劇社與中國現代話劇運動》。桂林：廣西師範大學出版社，2006年。

雷馬克(Remarque, E. M.)著，洪深、馬彥祥合譯：《西綫無戰事》。上海：平等書店，1929年。

雷馬克(Remark, E. M.)著,村山知義改編,梅君譯,馬彥祥校閱:《西綫無戰事》。上海:南京拔提書店,1931年。

樂雯剪貼翻譯並編校:《蕭伯納在上海》。上海:野草書屋,1933年。

蕭伯納著,潘家洵譯:《華倫夫人之職業》。上海:商務印書館,1923年。

蕭伯納著,楊憲益、申慧輝等譯:《聖女貞德(上)》。桂林:漓江出版社,2001年。

韓斌生:《大哉,洪深:洪深評傳》。北京:中央文獻出版社,2000年。

(二) 論文

吳曉東:《〈西綫無戰事〉與三十年代的“非戰小說”》,《中國文學學報》2012年第3期,頁29—38。

哂溪:《〈娜拉〉在中國舞臺的初演》,《中國現代文學研究叢刊》2003年第4期,頁216。

姚玳玫:《〈蕭伯納在上海〉與當年媒體的言論運作》,《讀書》2013年第6期,頁128—134。

袁英哲:《蕭伯納與百年中國戲劇的發展》,《開封教育學院學報》2014年第6期,頁35—37。

黃彩文:《茅盾與蕭伯納:中英戲劇交流史上的一段情緣》,《河北學刊》2003年第5期,頁120—124。

(三) 報刊

《〈西綫無戰事〉(廣告)》,《戲劇》第1卷第5期(1929年12月15日),頁112。

《本社特別啟事(一)》,《新青年》第4卷第6號“易卜生號”(1918年6月),無頁碼。

《民衆戲劇社宣言》,《戲劇》第1卷第1期(1921年5月),頁95。

《美國所演〈華倫夫人之職業〉(第四幕)》、上海新舞臺所演之《華倫夫人之職業(第四幕)》(照片),《戲劇》第1卷第5期(1921年9月),無頁碼。

《美國劇場公會演蕭伯納的〈心碎室〉》(照片),《戲劇》第1卷第3期(1921年7月),無頁碼。

《新舞臺開演英國蕭伯納著名劇預告〈華奶奶之職業〉(廣告)》,《申報》1920年10月16日。

《蕭伯納》(照片),《戲劇》第1卷第4期(1921年8月),無頁碼。

《轟動全世界的第一部非戰小說——〈西綫無戰事〉(廣告)》,《現代》第2卷第5期(1933年3月),頁128。

Dudley Digges 著,汪仲賢譯:《美國的劇場公會(Theatre Guild)》,《戲劇》第1卷第4期(1921年8月),頁1—6。

玄:《關於蕭伯納》,《申報》第5張“自由談”,1933年2月18日。

半梅:《本社籌備實行部的我見》,《戲劇》第1卷第3期(1921年7月),頁1—3。

仲賢:《本社籌備實行部的提議》,《戲劇》第1卷第2期(1921年6月),頁1—5。

仲賢:《隨便談·(九)灌輸戲劇常識的必要》,《戲劇》第1卷第3期(1921年7月),頁5—6。

吳弱男譯：《小愛友夫》，《新青年》第4卷第6號“易卜生號”(1918年6月)，頁115—123。

沈冰血：《我對於籌備實行部的意見》，《戲劇》第1卷第3期(1921年7月)，頁3—4。

易卜生著，羅家倫、胡適合譯：《娜拉》，《新青年》第4卷第6號“易卜生號”(1918年6月)，頁23—87。

易卜生著，陶履恭譯：《國民之敵》，《新青年》第4卷第6號“易卜生號”(1918年6月)，頁89—115。

胡適：《易卜生主義》，《新青年》第4卷第6號“易卜生號”(1918年6月)，頁3—23。

胡適：《終身大事》，《新青年》第6卷第3號(1919年3月15日)，頁311—319。

洪深：《〈少奶奶的扇子〉改譯序錄》，《東方雜誌》第21卷第2期(1924年1月25日)，頁23—31。

洪深著，張志超譯：《中國戲劇略說》，《學衡》第45期(1925年9月)，頁1—12。

洪深試譯：《託爾斯泰寫給蕭伯訥的一封信》，《民國日報》第4張第3版“閒話·戲劇週刊”第2期，1929年5月29日。

洪深：《什麼是“戲劇的方法”》，《民國日報》第4張第3版“閒話·戲劇週刊”第19期，1929年10月2日。

洪深、則平合作：《蕭伯訥小傳》，《時事新報·星期學燈》第3版“歡迎蕭伯訥氏來華紀念專號”，1933年2月17日。

洪深：《幽默矛盾蕭伯訥》，《論語》半月刊，第12期“蕭伯訥遊華專號”(1933年3月1日)，頁409。

洪深：《話劇淺說》，《矛盾月刊》第2卷第5—6期合刊(1933年3月)，頁35—40。

洪深：《談戲劇之理論與實踐》，《申報月刊》第4卷第3號(1935年3月)，頁67—72。

洪深：《我的打鼓時期已經過了麼？》，《良友》第108期(1935年8月)，頁12—13。

袁振英：《易卜生傳》，《新青年》第4卷第6號“易卜生號”(1918年6月)，頁123—137。

記者：《上海新舞臺演〈華倫夫人之職業〉的失敗史》，《戲劇》第1卷第5期(1921年9月)，無頁碼。

蕭伯訥著，洪深譯：《優伶及其表演》，《電影月報》第11、12期合刊(1929年9月15日)，頁1—4。

顧仲彝：《戲劇協社的過去》，《戲》1933年第5期，頁53—55。

二、英文

(一) 專書

Baker, George P. *Modern American Plays*, Doylestown, Penn.: Wildside Press LLC, 2010.

French, Paul. *Through the Looking Glass: China's Foreign Journalists from Opium Wars to Mao*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.

Gálik, Marián. *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898—1979)*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1986.

Li, Kay. *Bernard Shaw and China: Cross-Cultural Encounters*. Gainesville: University Press of Florida, 2007.

Peng, Hsiao-yen and Rabut, Isabelle eds. *Modern China and the West: Translation and Cultural Mediation*. Leiden: Brill, 2014.

Shaw, George Bernard. *Bernard Shaw Theatrics: Selected Correspondence of Bernard Shaw*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1995.

(二) 論文

Hung, Sheng. "What is the Chinese Drama." *The China Journal of Science and Arts* 1.3 (May 1923): 219 – 230.

Li, Kay. "Mrs. Warren's Profession in China: Factors of Cross-Cultural Adaptations." *SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies* 25 (2005): 201 – 220.

Liu, Siyuan. "Hong Shen and Adaptation of Western Plays in Modern Theatre." *Modern Chinese Literature and Culture* 27.2 (Fall 2015): 106 – 171.

Nethercot, Arthur H. "Review: Pinero as Theatre History." *The Shaw Review* 17.3 (Sep. 1974): 150 – 152.

(三) 網頁

"Boston Athenaeum Theater History," <https://www.bostonathenaeum.org/library/electronic-resources/boston-athenaeum-theater-collection/history>.

Canby, Henry Seidel. "Modern War," *Saturday Review of Literature*, 8 June 1929, <http://www.oldmagazinearticles.com/Erich-Maria-Remarque-criticism?fbclid=IwAR2XliFv9sMeXvdIzaJcWFKSQEIQBACIpZITB4V1AexawsZ3hba1i7I95-I#.Xb-fTvvVI2x>.

On Hong Shen's Reception of George Bernard Shaw and its Relationship with the History of Modern Chinese Drama

Lo Man Chi

(Research Assistant Professor, School of Arts and Social Sciences,
The Open University of Hong Kong)

Abstract

Hong Shen (1894—1955) was a significant theorist in modern Chinese drama. In 1922, Hong Shen returned from the United States as “the pioneer in China” who studied drama at Harvard University. In 1928, Hong Shen invented the term “spoken drama” and was reputed as “one of the three founders of Chinese drama”. In 1935, Hong Shen was the editor and wrote the preface of *Compendium of Modern Chinese Literature, Drama Volume*, which had a profound impact on the various discourses of the history of modern Chinese drama. However, the research on Hong Shen has been far behind in proportion to his important position in the history of modern Chinese drama. This paper focuses on the theatrical relationship between Hong Shen and Irish playwright George Bernard Shaw (1856—1950), with connection to Hong Shen's career and contributions, and re-examines how Hong Shen influenced the development of realism and theatricality in modern Chinese drama. This paper aims to re-investigate the relationship between Hong Shen and the Western drama by the exploration of original historical materials, as well as the reception of Shaw theatrics in China. This paper first discusses the position and the different receptions of Shaw in the Republican China. Then, this paper examines the reception and introduction of Shaw by Hong Shen. Finally, this paper re-examines the article “A discussion

from Chinese New Drama to Spoken Drama”, in order to analyze how Hong established the discourse of realism and theatricality in the early development of modern Chinese drama.

Keywords: Hong Shen; George Bernard Shaw; spoken drama; realism; theatricality