

文章编号：1674-3180 (2015) 03-0116-08

论石挥在 1935 年至 1940 年间的 戏剧观念与演剧理论 *

朱超亚

(南昌大学 新闻与传播学院, 南昌 330031)

摘要：石挥是我国 20 世纪杰出的话剧表演艺术大师。以 1940 年为分界线，他的表演创作经历了在北平和在上海的两个阶段。1935 年至 1940 年期间，石挥在左翼、抗战戏剧运动的影响下，吸收戏曲等传统艺术的表演技巧，形成了最初的戏剧观念，并总结了一系列演剧理论。1940 年后，石挥南下“孤岛”上海，他之前形成的戏剧观念与演剧理论得到深化，其表演艺术成就攀上了巅峰。

关键词：石挥；戏剧观念；表演理论；北京剧社

中图分类号：J824

文献标识码：A

A Discussion about Shi Hui's Drama Idea and Theory of Performance during 1935 and 1940

ZHU Chao-ya

Abstract: Shi Hui is our distinguished theatrical artist in the 20th century. His drama creation can be divided into two stages in Peking and Shanghai. During the period in Peking prior to 1940, with the impact of League of Left-Wing Writers and anti-war movement, Shi also absorbed the performance skills of traditional art forms and formed original theatrical concepts; besides that, he summarized a series of shallow drama theories. After 1940, Shi went to shanghai, where his concepts and theories formed in Peking period experienced a deepening and refinement process, and as a result, his performing arts reached the peak of “drama emperor”.

Key words: Shi Hui; concept of drama; theory of performance; Beijing Drama Club

收稿日期：2015-04-08

作者简介：朱超亚（1994—），男，江苏泗洪人，本科在读，主要从事中国现当代文学史研究。

* 基金项目：本文系南昌大学科研训练（创新学分）项目（编号：01100234）、“中国电影史‘人物评传写作’训练项目”（编号：14001786）阶段成果。

一、引言

石挥是我国20世纪杰出的话剧表演艺术家。他原名石毓涛，1915年出生于天津杨柳青，不久即随父迁居北平。1932年他应好友蓝马之邀加入明日剧团。在1935年之前，石挥很少上台演出，没有形成自己的戏剧观念，更谈不上什么演剧理论。1940年8月11日，石挥从北平来到“孤岛”上海，开始了他精彩的戏剧人生。1942年，他在话剧《秋海棠》中出演男主角秋海棠，创下了连演半年多的记录，因而被上海报界誉为“话剧皇帝”^{[1]262}，1942年也因此被称为“石挥年”^{[2]195}。至此，石挥的艺术生涯达到了巅峰，奠定了他在中国话剧表演艺术史上的重要地位。与同时期绝大多数的话剧表演艺术家相较，石挥的杰出之处在于他既在舞台表演上有着极高的成就，又根据自己的舞台实践总结出一套演剧理论，他的“演员创造限度”论、演剧“由根起”论、“第二日常身体”论、“齿轮演剧”与“反明星制与AB制”论等重要的话剧表演理论都是这一时期的产物。在1942年前后，石挥的戏剧观念和演剧理论已经完全成熟。

一直以来，困惑着我们的是：从1935年到1942年，这短短七年时间，石挥究竟是如何从一个对话剧一无所知的“待业青年”成长为一名谙熟话剧舞台表演技巧并且总结了一套完整的戏剧表演理论的“话剧皇帝”的？石挥最初的话剧观念和演剧理论是怎样的？这种戏剧观念和演剧理论的成因有哪些？这一时期的演剧活动、戏剧观念及演剧理论对石挥后来的艺术道路有何影响？

在1935年至1940年期间，石挥几乎只在北平参与话剧活动。而国内研究抗战话剧的学者大多把目光投向“三大区域性戏剧格局”：“国统区戏剧”“解放区戏剧”“孤岛戏剧”^{[3]244}，对1937年沦陷的北平本来就没有足够的关注，而

对当时只在北平活动的石挥的关注就少之又少。经查证，对这些问题的研究目前是一片空白：1982年魏绍昌先生主编的《石挥谈艺录》、1986年《电影艺术》杂志组织编写的《石挥、蓝马、上官云珠和他们的表演艺术》、1990年余之的《梦幻人生：石挥传记小说》以及2005年舒晓鸣编著的《石挥的艺术世界》都只关注石挥在上海之后的戏剧活动，对石挥在这一时期的戏剧观念及表演理论严重忽略。由于这些是目前研究石挥仅有的四本著作，它们对石挥在1935年至1940年间的话剧活动的忽略导致了后来的学者对石挥表演理论的阐释与重构有失严谨，甚至造成了不少谬误。

好在有关石挥在北平活动的史料相继被整理出来，为我们解答前面提到的那些问题和填补诸多研究上的空白提供了可能。

二、石挥在1935年至1940年间的演剧活动轨迹

“‘九·一八’事变之后，全国大城市左翼话剧运动兴起，北平出现了一些话剧团，层次不等，‘明日剧团’就是其中一个。”^{[2]256}1932年，好友蓝马邀请石挥加入业余的“明日剧团”，而对“话剧是什么”都不知道的石挥以为话剧和旧戏曲无多少区别，当即拒绝了蓝马的邀请，理由是“嗓子不灵，唱不上调”。但当蓝马说这个剧团管一顿午饭，待业在家、生计堪忧的石挥才勉强加入明日剧团^{[4]17}。明日剧团当时的情况并不乐观：“排演话剧的人中，多是些花花公子，娇气小姐，家里有钱，懒于念书、工作……赶时髦，出出风头。排戏像打架，都要当主角，导演不断劝架，讲戏示范。”^{[2]257}在明日剧团的三年里，石挥始终没有受到重视，干的也只是搬东西、买道具的一些杂活，根本没有上台演出的机会。直到1935年的一天，话剧《买卖》中一位扮演茶房的演员没有来，情急之下团长考虑到石

挥与剧中这个人物很相似（都是跑腿的），于是就抓住他救场。表演的内容只是一个短暂的出场和三句十分简短的台词：“是！是！是！”那时的石挥对话剧依然很陌生，这次上台表演让他非常紧张，按照他自己的话来说，就是“大有罪犯临刑之势，苦不可言”^{[1]26}。正是这次短暂的出场大大扭转了石挥的人生道路。多年之后，他回忆起这段经历说：“记得那次以后我才对话剧发生了兴趣，屡见剧团此起彼落，连连失败，才决心以身献之，戏剧所赐予我的较任何东西都丰富而结实，于是我选定了她——戏剧，做我的终身伴侣。”^{[1]26}事实上，石挥在明日剧团活动的时间并不长，据其胞弟石毓澍回忆，“北平也像其他城市一样，经济萧条，明日剧团演出的上座率很低，入不敷出，最后蓝马和他的同伴实在坚持不下去了，只好忍痛宣布解散”^{[2]257}。此后，石挥的演剧活动暂停了一段时间，迫于生计，他不得不在北平一家名为“真光”的电影院小卖部工作。

1935年至1936年期间，由唐槐秋率领、陈绵担任导演的中国旅行剧团到北平演出。此时的中旅有众多优秀演员，唐若青、白杨、陶金等都是当时国内话剧界的名流，好友蓝马也在其中。还是因为蓝马的关系，石挥得以在中旅演出的剧目中扮演角色。1936年参演《放下你的鞭子》时，他因为发音清楚洪亮而被观众喜爱，开始在北平话剧界崭露头角，从此更名为“石挥”。据其外甥、戏剧艺术家于是之先生回忆，石挥还曾在中旅的《雷雨》中扮演鲁贵，在《日出》中扮演潘经理，在《茶花女》中扮演阿芒的父亲等角色。^{[1]247}

1937年7月后，因日军发动全面侵华战争，北平沦陷，原本活跃的北平戏剧运动戛然而止。但是，在1938年5月，一批留守在沦陷区北平的进步戏剧工作者组织了“首都之唯一剧社”^[5]——“北京剧社”，继续以话剧为武器，来“启发引导北平居民，以不甘受辱的态度对

待自己被奴役的现实，保持民族意识，迂回曲折地与残暴的侵略者作斗争”^[6]。北京剧社成立不久，石挥就加入了进来，这也是石挥在北平期间加入的最重要的一个剧团。从1938年5月到1940年8月，石挥在北京剧社一直发挥着十分重要的作用。在北剧的第一个剧目《雷雨》中，石挥为了演好鲁贵这一角色，主动结交了许多大宅门里的朋友，观察他们的一举一动，并运用到舞台表演中，不但形似而且神似，达到了“装龙像龙”的地步。还值得一提的是，这期间石挥发挥了他的音乐才华，不但为北剧的社歌《北剧进行曲》谱了曲，还为《日出》《茶花女》等剧的主题歌谱曲，并为《雷雨》《日出》等各个剧目做演唱的指挥，调动了舞台演出的气氛。“使话剧与音乐合作”在此前的北平剧坛还没有人尝试过，但石挥实现了并取得了成功^{[7]234}。1939年10月15日出版的《艺术与生活》杂志曾刊载过一段介绍石挥的文字：“石挥先生是一个极有天才与毅力的戏剧研究的青年，他对戏剧有充分的修养与认识，参加过许多剧团，在这古城话剧圈中被认为是很有高超技巧的演员。以演《雷雨》中的鲁贵而得名。现在在北京剧社为剧务部长……”^{[8]130}对当时的石挥来说，这无疑是比较高的评价。

1940年8月，为了追寻演剧职业化的道路，石挥离开北平，南下上海。

三、石挥在1935年至1940年间的戏剧观念及演剧理论

学术界对石挥在1935年至1940年间的演剧活动、戏剧观念及演剧理论的研究空白，导致一些学者在试图阐释或重构石挥演剧理论的过程中有失严谨甚至产生谬误。比如，四川大学吴迎君在其博士论文《中国“影戏”表演理论的现代阐释——石挥表演理论的建构与重构》中认为，“石挥于1940年开始话剧表演，次年即出演

《返魂香》、《乱世风光》、《世界儿女》等多部电影，其话剧表演与电影表演相得益彰，彼此促进”^[9]。而实际上石挥开始话剧表演是在1935年，而不是1940年，其话剧表演与电影表演并不是同步开始。这期间，石挥并没有从事过电影表演，他所总结出的表演理论完全是基于话剧活动而产生的话剧表演理论。该文将石挥的话剧表演理论与电影表演理论混为一谈，且出现了史实上的错误，只凭“影戏”一词妄加演绎，所得结论也就必然错误。

然而，1939年至1940年间石挥在北平的报纸和杂志上发表的一组“佚文”，被南京大学穆海亮博士整理后，以《石挥在北平时期的一组佚文——〈石挥谈艺录〉补遗之一》为题刊发在《戏剧文学》2012年第4期上，这就为我们研究石挥在北平时就已初步形成的戏剧观念与演剧理论提供了可能。从这些被整理出来的资料来看，石挥这一时期的戏剧观念与演剧理论大致以下几个方面构成：

（一）“话剧是什么”：最初的戏剧观念

如前所述，石挥在最初参加戏剧活动时抱有的观念是“戏剧是管饭的玩意”。至1939年，他对话剧已经有了严肃而且正确的认识。他认为，“话剧不是娱乐品”^{[8]133}，而是一种“精神的工具”：一方面，演剧要使观众“能有感应与反响，能唤醒他们的生活的力量，使他们多知道一些别的事情，给他们以向上的勇气”^{[8]128}；另一方面，话剧要敢于揭露“现社会”中的“罪恶，奢靡，虚伪，欺骗以及人间所有的不幸”^{[8]130}。虽然已经处在北京历史上最黑暗的沦陷时期，但他依然颇具勇气地提出，“当前，我们看到了现代社会的残酷，我们要使人们明瞭这种现象的可怕，要给予人们〔的〕启示，并且要用一种手段，一种方式使人们亲自感到它的残酷，这样就是要以演出来解决了”^{[8]133}。

基于对“戏剧是什么”这一问题的认识，石挥对于演剧能否发挥其作为精神工具所应当发

挥的社会价值，分别从创作、接受等方面提出了自己的理论。

（二）导演理论与表演理论

在石挥的文章中，他给予导演很高的地位：“导演是掌握着全剧演出的生死者，我们对导演所要求的条件是苛求的多了，他必须要学识丰富，经验充足，无论是舞台方面或是生活方面都要比别人坚实，是要有相当的研究过程然后可以得到学识，要有充分的时间来观察和实习，然后才可以得到经验，所以过去的演出失败的罪在导演身上是有理由的，大多是因简就陋马虎从事而断送了演出。”^{[8]128}

基于此种观点，他认为一个导演应当必备三种能力：“创造力”“权威”“应付演员”。

石挥在谈到所谓的“创造力”时，指出“创作不是没有理性的，有根据有道理，是由于情感的流露而加以理性的整理才产生的”^{[8]128}，导演的创造力“好比诗人之于诗，画家之于画，具有相同的重要性”，就是利用自己的理性“对一个不健全的剧本，给予健全”^{[8]128}。

导演的“权威”是指在话剧这种集体创作的艺术中，导演需要在整个创作过程中享有其他人员不可替代的决定权。“在艺术境界里最伟大的作品多是由一个人手里完成的。有人说一首诗，若是你一句我一句决不能成为好诗，一幅画，若是你一笔我一笔也绝不能成为好画，戏剧也不能例外，由一个导演作成的产品是有力量的，并且统一！所以导演应该有至高无上的权威。”^{[8]128}

此外，石挥认为一个导演“最难办的”就是“应付演员”。在文章中，石挥指出“中国戏剧运动还没有走上正轨本格阶段，一般剧团还都是‘爱美’的、‘业余’的”^{[8]128}。在业余状态下，那些工作一整天之后的剧团成员再来参加剧团活动时已经精神疲乏。“所以如果导演怒目叱斥演员的时候，他必要反抗，结果是一团败兴，假使和颜悦色当然会欣然就范。不过有些是成心

捣乱来的演员，最好是哄他出去。一个导演要能吃苦、耐劳、圆转才可以成功，又有称此为‘应付人的艺术’。”^{[8]128-129}

本身就是演员的石挥认为演员的“地位和导演相同的重要”，“有一个健全的体格与智慧的头脑”是演员的“最低限度”。“导演要给演员在各方一种启示，使演员得以充分发展一己的天才”，否则演员的表演就沦为了“傀儡式的演出”^{[8]129}。他从三个方面对演员提出了要求：

一是强调演员“要有相当的学识”。他认为，舞台表演“对演员的要求不是单纯的”，演员要经过专业的音乐与舞蹈的训练才成。他将舞台的对话称为“声音表情”，认为应当是“有节奏、抑扬、声调”的，如同“乐谱对话”，这才能让观众享受全剧的过程，“由耳入心，由心入脑，由脑输入全身血脉”。他把演员的动作称为“姿态表情”，认为演员在舞台上表演时的动作应是有“舞蹈的形态”和“雕刻的形态”^{[8]129}。

二是强调演员在表演时要能“抓得住观众”。所谓“抓得住观众”，就是把“观众送到戏剧活动中，使他们也成了戏剧演出中的一份子，这样可以使观众很直接地了解剧情与接受刺激”^{[8]125}。他把这一点放在很重要的位置上，指出“演员不能抓住观众就不能称为演员，就不要上台演剧”^{[8]127}。至于抓住观众的方法，石挥提出的有声音、情绪、动作、布景、道具、灯光、效果、化妆等多个方面，同时他也强调，不能使用鬼脸和滑稽的动作，“那是最下流的，虽然有时候做一个鬼脸可以抓住观众，但站在艺术立场来说，实在要不得”^{[8]125}。他还强调要从心理学角度了解观众，利用好“第一印象”，利用演剧的感情来感染观众，这样会使“他们（观众）忘了一切，觉得你是那一刹那世界上最伟大的人，你们（演员）所做的事情是世界上最重要的事情，除了你，别的再也惹不起他们的注意，那才是真正成功”。他还认为，抓住观众的过程中还要“给观众以刺激”，而且要知道观

众是不容易被满足的，所以对观众的刺激要逐步增加，演员的表演要“使他们（观众）觉得你的演技并没有全盘托出，一定还有更高妙高超的演技将要表演”^{[8]126}。

三是强调话剧演员从事话剧应当有严肃的动机，“要把全部思想、行动、生命都交给戏剧，但不要希望它反过来给你什么报酬”，“奉献自己给剧运以后，就起始准备渡那艰苦的、没有享乐的、多难的、拓荒的、牺牲的生活，抛弃所有物质的束缚，去领悟真正精神生活”^{[8]127}。

在此理论的基础上，石挥认为演员要不断地“自我训练”，“观察人生多多练习各种技术，终有一日成功”，多多思考艺术，“不要做演剧匠而要做演剧家”^{[8]129}。

（三）有关推动话剧运动的观点

在这期间，石挥还阐述了他对北平话剧运动的要求。他认为，话剧运动是“复兴中国全面工作的重要之一环”，但同时也是“一件艰难的工作”^{[8]136}，不能很随便地去对待这种严肃的艺术形式。基于这一观点，石挥提出了推动北平话剧运动的理论。

从演剧效果的角度出发，石挥提出演剧要专业化，不能使用业余演员。一是因为非职业演员参与戏剧演出大多在下班之后，此时比较疲劳，演出效果不会好。二是因为在疲劳的情况下人也容易动怒，不利于剧团的和谐。

从接受论的角度出发，石挥认为“戏剧不是单纯的表演，观众的接受最为重要”，每部话剧都有独特的政治、社会与文化的背景，故而要考虑到“现地的文化水准，人民的生活习惯，和他们的欣赏能力”^{[8]127}。同时石挥强调演剧要敢于揭露和批判“现社会”，这在前面已经谈到，不再赘述。

从国内话剧格局出发，石挥清醒地指出当时（1937—1940）的戏剧格局是，“若以黄河来说，河南强于河北；若以长江来说，江南又强于江北”^{[3]52}。所以，北方要学习南方，北平要学习上

海。另外，要振兴北平的话剧，他提出各个剧社应当多举行小规模公演，既易排演，又不费钱，更可增加与观众接触的机会。

四、1935年至1940年期间石挥的戏剧观念及演剧理论的成因

从对话剧一无所知，认为是“管饭的玩意”，到深刻地认识到话剧是一种“精神工具”，并总结出一系列的演剧理论，在北平的短短几年间，石挥的戏剧观念和戏剧理论经历了从无到有的过程。

（一）北平的左翼话剧运动与抗日话剧运动直接影响了1935年至1940年期间石挥的戏剧观念

1931年“九·一八”事变之后，国民党当局依然奉行“攘外必先安内”的反共亲日政策，遭到全国人民的不满，全国话剧界普遍响应，纷纷开展左翼戏剧运动，北平当然也不例外。1935年石挥步入舞台表演领域之后，左翼话剧运动并没有偃旗息鼓。此时的北平话剧团体运动此起彼伏，刚出道的石挥就赶上了话剧运动的高涨时期。

明日剧团因为经济原因解散之后，1935年8月至1936年2月，唐槐秋领导的中国旅行剧团到北平演出，演出的剧目大多具有左翼性质，这对石挥触动很大。1936年中旅离开北平后，石挥参与了陈绵等人领导的“沙龙剧社”。沙龙剧社存在时间不到一年，但是演出的《茶花女》《雷雨》《日出》等剧目同样具有左翼色彩^{[1]480}。在北平的左翼话剧运动时期，不少“稍有小志”的人都义无反顾地投身到话剧运动，石挥不可能不受到心灵上的触动。等到卢沟桥事变爆发，他的话剧观念发生了更加深刻的变化。此后一年时间里，石挥与北平绝大多数艺人一样，短暂地告别了话剧舞台。

1938年四五月间，“当时滞留于北平的一批

具有民族意识（的）职业演剧人及爱好戏剧的知识青年”，如宋若狂等发起并成立了北平沦陷期间“历史最长、声名最著”^{[7]58-59}的北京剧社。虽然不是发起人之一，但在剧社初创不久，石挥就加入其中。北京剧社是中共领导的在北平活动的戏剧团体，“从组建开始，即有进步力量形成了剧社的核心，影响着剧社的全部活动”^{[7]2}。在一批左翼人士的掩护下，北京剧社打出“为艺术而艺术”的幌子，表面上无关政治，实际上多次演出具有反抗情绪的“抗日戏剧”，如《雷雨》《日出》《原野》等。1940年1月3日，北京剧社演出了带有第三幕的《日出》，抒发了社员心中的激愤与控诉，而在此前，《日出》的最能反映“现社会”黑暗的第三幕还没有在沦陷区的北平上演过。“北剧”的这次演出无疑是冒着生命的危险。^{[7]106}

据一份《〈日出〉的演职人员表》可知，在此次《日出》演出中，石挥扮演了李石清^{[7]233}这一角色，并且负责舞台音乐的伴奏，发挥了重要的作用。演出结束之后，石挥即在该年2月1日出版的《中国文艺》上发表了长篇文章《为什么在现代社会下演出〈日出〉？》。在文章中，他痛斥了“人间所有的不幸”，发出了“这是谁带来的罪恶，这是谁赐给古都永远不能医好的伤痕”^{[8]133}这样的质问，对占领北京的日本侵略者进行了无情的批判。在文章结尾，石挥说：“话剧艺术在中国还没有走向坦途的时期，是很难得到人民的拥戴的，但是我们——话剧运动工作者是自愿把一种责任加在身上。当前，我们看到了现代社会的残酷，我们要使人们明瞭这种现象的可怕，要给予人们启示，并且要运用一种手段，一种方式使人们亲自感到它的残酷，这样就是要演出来解决了”^{[8]133}，并发出“话剧不是娱乐品”^{[8]133}的呼喊。至此，话剧再也不是“吃饭的玩意”，已真正成为一种在精神上与侵略者战斗的工具。

（二）北京的传统表演艺术深刻地影响了

1935年至1940年期间石挥的表演理论

关于石挥的演剧技巧理论的成因，黄佐临和黄宗江有过精准的总结：“他（石挥）的师傅是京剧加天桥”^{[1]449}。石挥的父亲和当时京剧“四大名旦”之一的尚小云是好友，父亲去看戏时总会把石挥带上。石挥回忆道：“四岁时我的父亲（是一位戏迷）常常带我去听戏，并且是夜戏，我会始终注目向台上看，天晓得我懂得些什么，但绝不睡觉，直到散场，台上收拾桌椅时，我还向之注目，回来后手舞足蹈地能玩几天不腻。及长嗜戏如命，那时候梅兰芳先生正在北京唱戏，在开明戏院，和父亲听过很多次。”“富连成是我听戏的大本营，一年三百六十天至少有二百天在广和楼，我由‘盛’字听起一直到他们出科，四五年的光景，京戏差不多都听得熟悉了。”^{[10]72-73}城南的游艺园及天桥也是幼年石挥常去的地方，对他的艺术兴趣的培养产生了很大的影响，“城南游艺园里有京剧、电影、曲艺、魔术，还有文明戏的演出；天桥则热闹非凡：摔跤、练把式、拉洋片、京剧、曲艺、卖耗子药、说相声……五花八门，应有尽有”^{[3]18}。

我国话剧表演艺术（尤其是左翼戏剧）在还未完全成熟时，一度排斥过表演技巧和对观众的迎合，石挥就曾因为在演戏时使用夸张的动作而遭到北京剧社同仁的诟病，“说他演戏不动感情，说他只讲技巧，不讲以自己内心感情去激动观众”，也有社员在《北京晨报》上写文章批评石挥的绝活与技巧，将之斥为“形式主义表演倾向”^{[7]33}。

其实，旧式戏曲并不是一种落后的艺术样式。1926年，发起“国剧运动”的余上沅就明确地指出：“一定要把旧剧打入冷宫，把西洋戏剧用花马车拉进来，又是何苦。中国戏剧同西洋戏剧并非水火不能相容。”^[11]余上沅等人倡导的思想并不符合五四运动之后狂飙突进的社会潮流，并且在艺术上过分追求精英化，导致“国剧运动”在发轫一年之后就草草落幕，并无太

大的影响^{[4]73-77}。但在十余年之后，石挥却成了“国剧运动”在另一个时代的呼应者。石挥并没有受到北京剧社排斥旧戏曲观念的局限，依然坚持向传统艺术汲取营养，用各种技巧来抓住观众。他看到了话剧与戏曲之间的联系，在技巧上加以整合，形成了自己独特的表演理论，并且加以实践。可以说，石挥是抗战期间中国话剧表演民族化理念的践行者。

1935年至1940年期间，石挥的戏剧观念在很大程度上受到了北平左翼话剧运动与抗战话剧运动的影响，也与左翼时期抗日的语境高度契合。但是，在表演技巧的实践和演剧理论的总结上，石挥并没有被左翼及抗日语境所局限，而是大胆地向传统戏曲艺术汲取营养，这在当时的情势下显得十分可贵。

结语

1940年石挥南下，在“孤岛”上海开始了他精彩的戏剧人生。石挥在北平的演剧经历及其形成的戏剧观念、表演理论深刻地影响了他到上海之后的艺术道路。

一方面，从石挥在北平与上海两地所发表的演剧理论文章来看，其上海时期的演剧理论实际上是他对1935年至1940年期间形成的演剧理论的进一步细化与深化。比如，石挥在论述“抓住观众”时曾经一笔带过的“声音”被上升为“舞台语”论；在《古城戏剧纵横谈》中所阐述的有关演剧职业化的理论被细化并且上升为“演员创造限度”论、“反AB制与明星制”等重要理论。

另一方面，虽然从目前发现的文章来看，在1935年至1940年期间石挥并没有发表与在上海时期相似的理论文本，但有证据表明，这时期石挥就已自觉地实践其理论，并且取得了成绩。如1941年他在上海发表的《演剧的两条路——迎头抢·由根起》^{[10]3-6}，即是石挥对其最著名的表

演“由根起”论的阐释，他强调在深层次上对人物形象的身份、性格、经历、年代背景等方面进行分析，把握人物的灵魂与性格，并且结合剧作的主题、高潮、舞台实际等方面，创造出一个人物的“型”与“性”。然而早在1938年，他在北京剧社所排的第一个剧目《雷雨》中，演鲁贵所用的正是“由根起”的方式，即抓住鲁贵卑劣的本性，然后再根据这种本性创造出外在的动作形式。前两幕中，鲁贵唯唯诺诺，在主子面前不敢大声说话。第三幕，他在家中脱光了膀子，躺在自己的“好椅子”上，在四凤和侍萍面前摆出一副老爷的谱来，要喝好茶，石挥用了拨扇子、拍蚊子等动作，收效很好，这些正是他从大宅门里的朋友处学来的“绝活”^[12]。

理论来自实践，在北平长达五年的演剧实践无疑是石挥的“由根起”论最主要的实践来源。虽然早在1935年至1940年期间石挥就已自觉实践了这一表演论，但由于其知识水平还没有积累到能够撰写理论文章的地步，所以他就没有将这种从实践中来的朴素理论阐述成书面文字。

参考文献：

- [1] 舒晓鸣. 石挥的艺术世界 [M]. 北京：中国电影出版社，2005.
- [2] 余之. 梦幻人生：石挥传记小说 [M]. 上海：上海三联书店，1990.
- [3] 宋宝珍. 中国话剧史 [M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，2013.
- [4] 石挥. 天涯海角篇 [M]. 上海：春秋杂志社，1946.
- [5] 佚名. 北京剧社组织规程 [M] //北京市档案馆. 日伪北京新民会. 北京：光明日报出版社，1989：51.
- [6] 穆紫. 北平沦陷时期话剧运动之一隅 [J]. 北京社会科学，1995（1）：138.
- [7] 北京市文化局党史资料征集办公室. 北京剧社社史资料专辑 [G]. 北京：北京出版社，1995.
- [8] 穆海亮. 石挥在北平时期的一组佚文——《石挥谈艺录》补遗之一 [J]. 戏剧文学，2012（4）.
- [9] 吴迎君. 中国“影戏”表演理论的现代阐释——石挥表演理论的建构与重构 [J]. 当代电影，2003（2）：76.
- [10] 魏绍昌. 石挥谈艺录 [M]. 上海：上海文艺出版社，1982.
- [11] 余上沅. 中国戏剧的途径 [M] //余上沅. 余上沅戏剧论文集. 武汉：长江文艺出版社，1986：205.
- [12] 周简段. 京华感旧录 [M]. 长春：吉林出版集团有限公司，2011：250.