

文艺时光机



“多面手”熊佛西与一个时代的文化图景

□简贵灯 龚佳果

2025年是熊佛西诞辰125周年。作为中国现代戏剧的拓荒者与奠基人之一、上海戏剧学院的首任院长，熊佛西在戏剧创作与戏剧运动方面取得了重要成就。他一生创作了《一片爱国心》《过渡》《屠户》《赛金花》《秦良玉》等多部剧作，题材涵盖都市伦理、农村实验、历史英雄等多个领域。这些作品不仅具有较强的戏剧性，也在特定历史时期发挥了启迪民智、动员抗战的重要作用。正是凭借这种扎根现实、兼具先锋精神的艺术实践，他得以与田汉并肩，在剧坛留下了“南田北熊”的美誉。事实上，熊佛西不仅是一位戏剧教育家，更是一位典型的“多面手”。他在文学创作、报刊编辑、书画艺术等多个领域的广泛交流，构成了其丰富多元的人格图景。

投身戏剧运动，广交进步文艺同道

1920年，熊佛西来到北京，在燕京大学求学的三年间，除了完成学业，他将大部分精力投入到戏剧运动。1921年，他与茅盾、郑振铎、陈大悲、欧阳予倩等人共同组织了我国现代话剧史上第一个戏剧团体——民众戏剧社，并明确提出“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……”在此期间，熊佛西还开始了办报与编辑的实践。1923年，他担任学生刊物《燕大周刊》总编辑，刊发了周作人等学者关于新文学的论述，由此开启了以报刊介入公共文化的道路。赴美留学期间，他持续为《文学周报》《晨报副刊》《东方杂志》等刊物撰稿，发表了一系列戏剧批评文章。回国后，他以北京为中心，相继参与和创办了《古城周刊》《戏剧与文艺》以及《北平晨报·副刊》。作为编辑，熊佛西不仅广纳稿件、力求不遗漏一篇好文，还时常发表自己关于戏剧改良与戏剧民众化的理论文章。抗战时期，他的编辑活动随战局辗转于多地，在桂林、贵阳等地创办或主编《当代文学》《戏剧岗位》《文学创作》《当代文艺》等刊物。同一时期，他还以笔名“小石子”在《大刚报》副刊上发表幽默讽刺的政论短文，介入现实议题。抗战胜利后，熊佛西又在上海创办《人民世纪》，旨在为人民群众发声，甚至为此不惜耗尽积蓄。尽管受时局与战事影响，这些报刊大多昙花一现，但他始终未曾停下办报创刊的步伐。

凭借乐观爽朗的性格，以及长期从事公共写作与编辑工作的需要，熊佛西身边始终聚集着一批进步艺术家，他们或为其供稿，或与其共事办报，逐渐形成了一个稳定而活跃的文化交流网络。熊佛西也乐于将这些人士聚集起来，时常举办或参与文人雅集。

早在北京念书时期，熊佛西便喜爱与友人聚会、谈天说地。抗战爆发后，一批进步文化人辗转汇集于桂林，流离失所、愤懑不平、生活困顿，唯有以笔为枪，或以聚会排解忧愤。此时，熊佛西常邀请大家到他的住所“榴园”，将其作为学术沙龙与聚会之所。据他的夫人叶子回忆，当时田汉、茅盾、欧阳予倩、柳亚子、黄药眠、端木蕻良

等人，都是“榴园”的常客，这一景象被当时的报纸誉为“桂林文艺作者的联欢”。正是在这一时期，熊佛西与田汉产生了更为密切的交集。

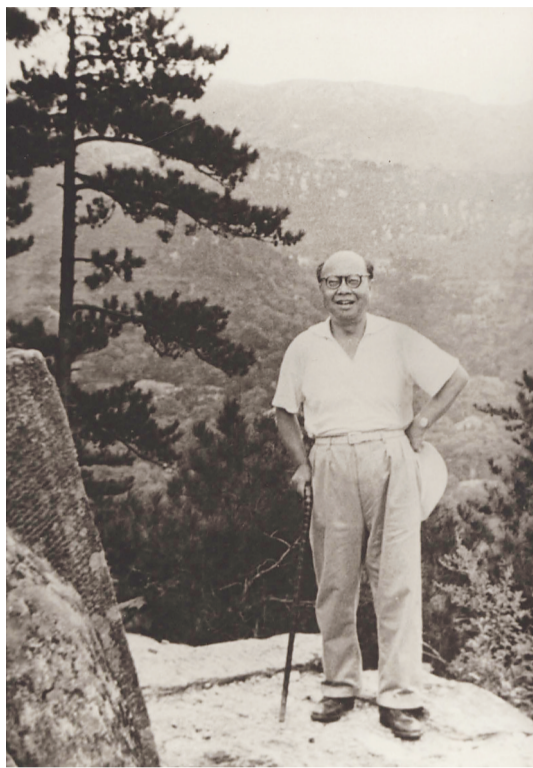
惺惺相惜，患难与共

早在1920年代，熊佛西与田汉便有了千丝万缕的联系，两人同样致力于戏剧教育、改良与实践。1929年，田汉曾带领南国社到南京公演话剧，彼时正在福建出差的熊佛西途经南京逗留一日，并在演出结束后登台演讲。此后，两人常年分处南北，未能有进一步交往。直至1941年，熊佛西抵达桂林后，两位戏剧家才开始亲密往来。生活上，熊、田两家交往频繁。田汉女儿过生日时，田汉正巧经济困窘，熊佛西与夫人叶子便请他们父女吃饭。熊佛西母亲病逝，田汉亲自撰写祭文。工作上，两人是志同道合的“战友”。熊佛西夜访田汉，听他朗诵新作《秋声赋》后，当即写下七绝诗称赞：“名满天下田寿昌，箪食瓢饮写文章，秋风秋雨秋声赋，从古奇才属楚湘。”这或许是熊佛西留下的唯一旧体诗。当他创办《文学创作》杂志时，曾多次向田汉催稿，拿到田汉为湘剧团新写的《新会缘桥》剧本后，立即将其刊于创刊号第一卷第一期上。而田汉陷入低谷时，乐观的熊佛西常劝慰他，田汉感叹：“我也希望振作一点……能不太让朋友们失望。”

1944年初，熊佛西与田汉、欧阳予倩、瞿白音、丁西林等人共同担任西南剧展大会筹委会委员，为活动出谋划策。同年夏秋，湘桂战役爆发，受战事影响，一批进步文化人流落西南，包括作家艾芜、张天翼，诗人艾青，画家张光宇、张正宇等。为救济他们，熊佛西与田汉共同发起“文化垦殖团”，并同任副团长，参与成员还有端木蕻良、许幸之、俞佳果等人。

经田汉介绍，熊佛西与诗人柳亚子结识，两人一见如故，从此结为莫逆之交。熊佛西称柳亚子为“美髯翁”，十分欣赏柳亚子的文采，时常向他求诗。柳亚子亦性情中人，毫不吝嗇赠诗。熊佛西在“榴园”的书桌左边挂着的便是柳亚子的墨宝，画上题写有一首长诗，首句为“不管嘉陵江上居”，意在赞扬熊佛西在成都、重庆期间不与腐败势力同流合污，辞去腐败官员的邀请，远遁桂林的“自由主义”之风。此外，柳亚子也极力支持熊佛西的报刊事业。当熊佛西为《文学创作》稿件不足而发愁时，柳亚子不仅担任编辑顾问，还多次为他供稿，并常与他共同举办学术沙龙。

熊佛西喜爱古雅之物，尤其钟爱中国画，常被友人评价为“保留着旧时中国读书人的风骨，毫无留洋回来的洋派作风”。在任教于北平艺专期间，他与校内国画系的绘画名家们结为好友，并常常“跨界”参与画家聚会。在一次特殊的群贤雅集中，齐白石、王梦白、汤定之、陈半丁等一众绘画大师即兴作画于同一张纸上，众人约定，凡欲收藏此作者，必须亲自下笔作画。熊佛西热衷品鉴与收藏大家的画作，自然心痒难耐。在友人的鼓励下，他只好硬着头皮，生平第一次提笔作画，画下一幅墨梅图。此后，提笔作画成为他重要的爱好之一。在离开北京、辗转西南期间，



熊佛西

中国画成为熊佛西继戏剧、文学之后排遣心绪的独特方式，而卖画所得也一度成为他与夫人叶子的主要经济来源，支撑着他重返上海。

亦师亦友，言传身教

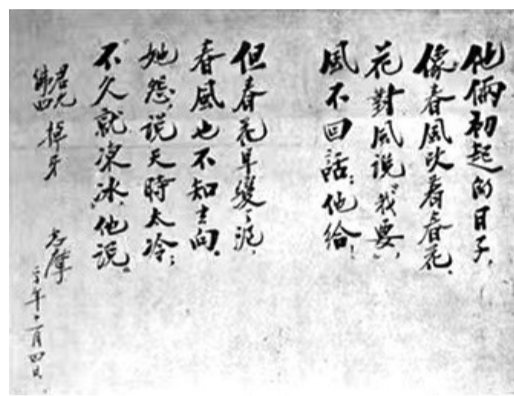
熊佛西始终致力于戏剧教育，长期与学生朝夕相伴，亦师亦友。他曾笑言，自己之所以能保持年轻心态，与长久地和青年们生活在一起不无关系。

熊佛西的教学方法独具特色。他坚持以实践为核心，注重理论与实践的有机结合。《戏剧与文艺》中曾刊载他与梁实秋的书信往来。梁实秋提出“中国要做戏剧运动，其途径不在宣传，不在实验”，熊佛西则反驳道：“戏剧乃综合之艺术……欲得适合国情之戏剧，不能不先从事实验。”从教40年，他始终带领学生投身戏剧实验，将戏剧视为最锐利的武器，用以批判黑暗现实、传递进步思想、教育广大民众。

1926年，熊佛西留学归国后，先后任职于北平艺专和北平大学艺术学院期间，他积极鼓励学生开展实习公演。在他的支持下，“艺专”剧场上演的剧目多次引发北平文艺界的强烈反响。1929年，为筹措“北平小剧院”的建设资金，熊佛西选取《一片爱国心》《哑妻》《醉了》《压迫》四部“最民众化的戏”，带领学生赴天津公演。尽管此次演出在经济上未能成功，却促使他开始深入反思戏剧“大众化”的问题。1932年，应中华平民教育促进会干事长晏阳初之邀，熊佛西率戏剧系师生前往河北省定县开展农民戏剧研究与实践，推行“以戏教学、学演结合”的模式，招收两届练习生，培养数百名农民演员，排演了《鸟国》《屠户》



田汉、熊佛西(中)、欧阳予倩



徐志摩赠熊佛西诗(1931年11月4日)

《王四》《过渡》等一系列贴近农民生活的剧目。抗战爆发后，他带领北平剧团南下，踏上为抗战戏剧奔波的征途。1938年1月，熊佛西在成都创办四川省立戏剧学校，致力于通过戏剧教育与演剧实践开展抗日宣传。在主持校务期间，该校在成都巡回演出了《秦良玉》《国家至上》《后防》《中华民族的子孙》《三江好》《最后一计》《渡黄河》等多部抗战剧作。抗战胜利后，特别是上海解放后，他继续担任上海市立实验戏剧学校、上海剧专、中央戏剧学院华东分校及上海戏剧学院院长，推行“星期公演”惯例，建造实验小剧场，将他的戏剧教育理念持续发扬光大。

1929年，北平艺专第一届戏剧系学生临近毕业，优秀毕业生章泯却迟迟未能交出一篇关于“导演技术”或“表演技术”的命题论文。熊佛西与他几番恳谈未果后，最终选择尊重学生的坚持，同意他用融合苏联戏剧理论与革命思想的《梅伊阿特的剧场观》作为毕业论文。尽管这个决定起初曾引发不同声音，但当熊佛西认真读完论文后，心中只剩下赞赏与欣慰，并将其收入优秀毕业论文选。章泯为学习戏剧与家人断了联系，生活十分拮据，熊佛西便为他引荐报刊，让他通过撰稿、翻译维持生计，同时也获得了宝贵的练笔机会。熊佛西主编的《戏剧与文艺》创刊号上，便收录了章泯翻译的阿什利·杜克斯的作品《导演家》。抗战时期，章泯跟随熊佛西南下，在熊佛西创办的四川省立戏剧学校担任专职教师。受熊佛西“为人生”艺术观念的影响，章泯在教学中也向学生传授“戏剧是战斗的武器，戏剧是教育的工具”的理念，并带领学生以演剧形式进行宣传。

相较章泯而言，左明则是一个命运稍显坎坷

的学生。作为熊佛西招收的第一批学生，他仅就读一年便因故辍学南下，离开了老师，但两人的师生情缘并未就此终结。此后，左明加入南国社，漂泊于沪粤之间，为演剧事业四处奔走。熊佛西始终挂念着这位学生，得知他经济困难，一次南国社演出后，特意拉左明去酒馆吃饭，并以奖励他为戏剧奋斗为由，执意塞给他一笔钱，资助他的生活。后来，左明在戏剧运动受挫时曾写信求助于熊佛西，信中感叹：“我又很想回北平，回到先生的指导下。”熊佛西在回信中写道：“‘流汗吃苦’是我辈今日作戏剧运动人的唯一武器。只要你肯继续流汗，不断地耐劳吃苦，我辈的事业将来定可成功。”以此鼓励他继续前行。抗战爆发后，左明不负恩师嘱托，投身抗战戏剧洪流，与身处大后方的熊佛西遥相呼应。他担任上海戏剧界救亡协会组织的救亡演剧队第五队队长，率队辗转多地，深入前线与民间，为士兵与民众演出，极大激发了广大群众的抗战热情。他自编、自导、自演的街头活报剧《放下你的鞭子》引发较大反响。

在理论课堂上，熊佛西同样展现出高超的讲授技艺。他讲课有声有色，唱做俱佳，将课堂变为“舞台”。《熊佛西印象记》中曾记载：“熊先生一开口，所谓想象的沉默便彻底打破了。他的嗓音是那么洪亮，每一句话都附着表情，不仅是面部的表情，双手也在比画，手不够用时，脚还要帮忙呢！真不愧为一个戏剧家。”他充分发挥丰富的表演经验，将肢体语言与复杂理论高度融合，加之他长相“可爱”——圆脸、丰腴、高而润的额，整个人圆胖胖的，还有标志性的长髯，因此他所授之课，大多浸润在笑声与掌声之中。

熊佛西在讲课中引入表演的习惯，或许受早期文明戏“戏中演说”的影响。他曾回忆少年时期在汉口辅德中学读书时观看文明戏的情形：“我记得是郑正秋主演的，他扮了一个老农，披着蓑衣，戴着斗笠，赤着脚，拿着锄头站在舞台中心表演——其实是讲课——演了一点多钟，大意是劝观众爱国，因为我们的国家太可爱了……他讲了几句，观众就大声鼓掌；当他讲着文绉绉的句子或激昂慷慨陈词时，观众的掌声就更激烈……看了这次戏，我对文明戏便产生了兴趣，于是常常去看。”正是这段深刻的少年启蒙与长期的剧场经验，促使熊佛西形成了一套独特的“表达与表演融合”的授课风格。

一次演讲结束后，熊佛西被热情的学生层层围住，大家争先恐后地请他签名。他不仅一一签下对学子的寄语，还在其中一本书上题写了“人生一出戏，世界大舞台”。这正是他一生的真实写照。回望熊佛西的戏剧人生，他与这些文人挚友的深厚交往，犹如一道道清泉，不断汇入他生命的河流，滋养着他毕生挚爱的戏剧事业。正是在与这些志同道合者的思想碰撞与艺术交流中，他的戏剧理念得以不断深化，创作视野愈发开阔，教育实践也更加丰盈。这份因文脉传承而结下的深厚情谊，不仅成就了熊佛西个人的艺术高度，更为中国现代戏剧留下了两个时代的佳话。

(作者简贵灯系福建师范大学教授，龚佳果系福建师范大学硕士研究生)

身体松弛那一刻，我们共同起舞

□崔白雯

一个微雨的傍晚，推开北京798艺术区艺术工厂的大门，只见包豪斯风格的空间里没有常规布展，取而代之的是铺着白色床垫的大床、充满设计感的沙发、绿植和抱枕。阳光透过窗户洒落，仿佛误入了朋友未及收拾的客厅。陶身体2团的全新作品《动作世界——身体语言在现场》在此呈现。该项目由陶身体创始人陶治与段妮编创策划，招募了来自不同职业背景的参与者及非舞者。演出没有舞台幕布，没有固定剧本，也没有明确的“开始”信号，这种打破“第四堵墙”的尝试并不少见，只是现场真的能够实现理想中的松弛与“共舞”吗？

随着新大众文艺的蓬勃发展，“人人皆可创作”已不再是一句口号。正如此次演出的宣传语所言：“《动作世界》是一场‘面向所有人的邀请’，等待每一位观众‘亲启与共创’。”此番身体共创与新大众文艺理念不谋而合。当演出不再区分谁是表演者、谁是观众，也许才能让参与者主动放松、置身其中，传统剧场中带有距离感的“观看”才会消失，进而转变为在不同身体间流动的“共舞”。

现场高度生活化的氛围让人本能地卸下防备，而这些日常之物又是被精心设计过的，整个环境在“家”的亲切与“舞”的疏离间摇摆：它邀请你松弛身体、加入其中，却又不断提醒——你正在参与一场表演。这种矛盾感引发了一个关键问题：如果环境本身散发着“艺术气息”，观众如何才能真正放松身体融入其中，敢于躺下、拒绝互动，甚至无所事事？

事实上，家具的使用从环境层面为观众提供了一种日常互动的可能性。演员散落在场景中，以休憩的状态与家具互动——或趴在沙发上，或躺在在床上，或窝在垫子上，他们提醒观众：这里很安全，可以放心地休息。当参与者尝试躺下，周围人举起手机猜测、试图辨认归类时，模糊身份的意图已然实现。通过环境塑造与动作设定，这种边界的消除使人在环境中获得归属感，当观众愿意卸下外套，松弛地探索空间，此时身体才真正接纳这个场域，大众自身的主体性也得以舒展。

《动作世界》在持续6小时的演出中以3小时为循环周期展开，通过每十分钟切换一次的指令，引导观众从“旁观”走向“在场”共舞。演出设计了三种参与模式：第一种是经典的剧场观看模式，当演员跳起编排舞段、进行集体即兴表演时，



表演中引导者“睡”在家具场景中 万象凯旋 摄

大多数观众处于观赏状态；第二种是引导者与观众互动，在得到肯定回应后，双方通过倚靠、平衡等动作共同探索身体对话，将观众直接拉入演出框架；第三种是观众的“被观看”，在最具代表性的“雕刻观众”环节中，演员对观众身体进行摆放塑形，使其成为被观看的对象。这一过程中，观众可以维持被雕刻的姿态，可以随时离开，可以拒绝参与，也可以在一旁拍照，甚至无所事事地躺下。当观众选择参与或不参与的那



与菁幼儿园的联合日现场照片 万象凯旋 摄

一刻，就已经在进行现场艺术的创造了。

2024年9月，陶身体在杭州天目里美术馆首次举办了《动作世界》面向公众的身体展览，传递“人人皆可为自己而舞、与众人共创”的理念。2025年初，在上海浦东美术馆，艺术家尽可能还原陶身体剧场空间，铺陈白色地胶与软垫，以期激发参与者的创作冲动。同年10月，在阿那亚的沙滩上，演员与观众赤脚踩在细沙中互动。此次北京798艺术区的演出虽仍属于公共艺术项目，却因空间形态呈现出不同于上述演出的展示语境：既不像在美术馆中走出表演区进入另一个艺术展示空间，也不同于沙滩上无遮蔽、可供所有人全景式围观的场景。整个展区被安置于一个独立房间，物理隔离有效削弱了“被观看”的压力——墙壁隔绝了随机路人的目光，场地温暖舒适，不易被打扰，演员的一切行为也因此显得合理且具私密性。房间作为一个可控的私密场域，降低了“前台表演”式的压力，进而达成一种交互与融入，将创作者、接受者、参与者与整个空间整合为一体。大众从具体社会角色中暂时抽离，从而更愿意进行真实自我的表露，而引导者的指令进一步激发了这种表露，更好地建立起“共舞”关系。

这次演出部分环节的设置也值得探讨。当专业训练的演员借助床垫“炫技翻腾”时，观众会激动鼓掌。而未经专业训练的参与者若得不到同等回应，便可能流露出不自信，导致互动参与度下降，人们因担心“被围观评价”或“表演难度”而犹豫退缩。事实上，“不参与”是被允许的，但理想的前提是主动选择离开，而非因身体不自信或某种潜在标准而被迫抽离——后者本质上是对整个场域的“出戏”。

此外，当引导者作为固定框架的参与者存在时，主客体的身份感知便难以消弭。那么，是否可以将引导者转化为一种“身处其中”的参与者，让规则在真诚相遇中共同“生成”，而非单方面“预设”？表演中确有打破框架的瞬间：与菁幼儿园的联合亲子日中，引导者岳荻叶坦言，在模仿动作的“对照”环节，她完全无法跟上孩子们的变化与速度。这种“失控”恰恰打破了既有框架，形成了真正的“共在”时刻。可惜这类时刻仍属少数，多数设定依然相对固定，而在习惯遵从规则的成年人身上，更难见到“失控”的发生。由此看来，环节设计或许需要进一步思考：在所有的表演与舞蹈设定中，是否每一个参与者都准备好松弛且无负担地共舞其中？设定中能否再多一点“失控”，以身体实现“让无声者发声，让小声者发出大声”的创作初衷？

《动作世界》通过身体语言“在场”的方式拉近了人与人的距离。数小时内，让不同身份的每一个“我”成为此刻的艺术。这正是新大众文艺最朴素也最动人的愿景，也是陶身体艺术团“人人皆可舞”的艺术主张：让艺术回归人，让每个人都能在创造中成为自己的主角。

(作者系北京舞蹈学院人文学院硕士研究生)

艺现场

