

话剧意念的生成与命名

袁国兴

内容提要 中国人最初是从传统戏曲说白意识角度去体认从西方“贩来”的那种演剧形式的。白话文运动兴起后，有人企图用白话剧的称谓去指称“家庭戏”。站在为新文学辩护的立场上，新文学倡导者不愿意被用俗语演剧的“家庭戏”演艺倾向影响白话文的质地。继起的国剧运动倡导者们在把戏曲称作歌剧、并不赞同新文学倡导者不承认戏曲是“真正的戏剧”的立场上，也不大愿意把“纯粹新戏”称为白话剧。在新文学运动的强烈冲击下，用“朴实”但也更“直捷痛快”的话剧称谓去指称从西方引进的那种戏剧类型，得到人们的普遍首肯。从言语述说的视角上去建构话剧的演艺体式，是一种新的戏剧传统形成的特有途径，也是话剧意念生成可以依托的民族化方式。

关键词 说白演剧；白话剧；歌剧与话剧

话剧是舶来品，是近代以来在整体社会文化变革的背景下从西方“贩来的东西”^[1]。对话剧演艺类型的接受和建构，不仅与戏剧从业者的意识有关，也与全体民众的欣赏习尚、戏剧品味有关；对话剧演剧体式的认知和引入也不仅仅是话剧自身的问题，还与传统中国戏曲文化、演剧体式的重构有直接关系。对于上述问题的研究有多种视角和探索途径，其中话剧的“名”与“实”，即话剧的称谓与其具体所指的相互形塑和对应指涉关系，是一个不容忽视的问题。

一 从“说白”到“剧中有演说”

众所周知，近代中国最先接触西方演剧的，不是普通的戏剧从业者，也不是一般意义上的文化人。最早有机会迈出国门、游历国外的那些人，事实上都充当了中西戏剧文化交接的“中间人”。通过他们的文字记录，人们知道了国外戏剧与中国戏剧的不同。这有意无意地冲击了传统中国戏剧意识，促发了中国现代演剧形态发生蜕变。比较文化学、比较文学的研究告诉我们：当两种陌生的文化现象发生交接时，从接受一方来说，往往只能从固有的思维方式出发、在原有知识储备的基础上去解

说和认识新的文化现象。其中“误读”^[2]、误解的现象时有发生，有时甚至还可以说是一种常态。被接受的对象往往已经不是其本来样态了，大多都成为了一种新文化建构的有机组成部分。中国人最初接触国外演剧的情形也是如此。

传统中国戏曲有唱、念、做、打等多种做戏手段，在与西方戏剧对比中，那种写实化表演，“但说白而不唱”的演剧形式^[3]，引起了人们的格外注意。就后来中国话剧意念的凝聚和生成来说，此种意识起了至关重要的作用。话剧以“话”来冠名，词语意向与言语述说的演剧方式有直接关系。传统中国戏曲演艺形式中的言语述说，是与唱腔相对应的一种特别演艺手段，被人称为“说白”或“话白”^[4]。循着这一思维路径，当戏曲改良运动崛起、新剧意识萌生之初，演剧手段的唱、白关系，便成为人们辨识中西戏剧情境的一个主要关注点。虽然西方演剧也有不同类型，清末民初的所谓新剧也包括新编、新演的戏，但在当时人看来，更具新剧特质的所谓“纯粹新戏”，指的就是那种“但说白而不唱”的戏^[5]。“大略今日普通所谓新剧者略分为三种：（一）以旧事中之有新思想者，编为剧本，唱工说白一如旧剧……（一）以新事编造，亦带说白……此乃新旧各半之剧……

(一)则完全说白不用歌唱……亦如外国之戏剧者然……”^[6]很显然,在这样的议论中,所谓“外国之戏剧”就是“完全说白不用歌唱”的戏。

西方的那种无唱的演剧形式,被人看作是用说白方式演戏,有明显的“误读”和误解成分。因为传统中国戏曲说白,“不同于日常生活语言”,“具有一定音乐性和节奏感”^[7]。以这样的言语述说方式去演戏,剧中人的言语就有从一般“日常生活语言”引申开来,向抒情化、议论化方向发展的可能。“新剧无唱工,全恃言论以达意……然胡言乱道,非言论也,寻常说白非言论也。必其一言既出,四座倾听,奥妙蕴蓬,含蓄深意,如白雪梅花,令人细嚼其味……”^[8]此种所谓“言论”,与戏曲说白意识有直接关系,与“日常生活语言”却有明显不同。只有在这个意义上我们才能理解,为什么“言论派老生”的演剧方式能大行其道^[9]，“剧中有演说”的主张能够普遍被人接受^[10]。以往人们在论及新潮演剧崛起之初的演艺倾向时,大都注意到了启蒙主义社会思潮的巨大影响,很少思考为什么启蒙主义社会思潮能与演剧行为顺畅地结合在一起,以致在相同的“小说戏曲革命”变革中,有时还被人认为“戏剧之效力,影响于社会较小说尤大”^[11]。社会化演出形态是一个方面,中国传统戏曲说白表意功能的重新发掘和再认识也是一个重要方面。小说没有“一言既出,四座倾听”的表意形式和表意能力,在这个视野上来审视戏剧与小说的启蒙主义社会效应,当然戏剧的优势更为明显。

不可否认,“纯粹新戏”的说白也是一种言语述说的演剧方式,可是当人们企图对这种演剧方式进行具体剖析时,没有选择“日常生活语言”的话语取向,而是在传统戏曲说白意识的诱导下拈出了“言论”的话语意向。一般说来,剧中人物的言语应该与人物行动有关,而借助人物行动发表言论,却不一定如此,否则也不必要特别强调“剧中有演说”了。布莱希特在探讨中国戏曲的“史诗性”表达倾向时就看到了,戏曲的表演者常常能“选择一个最能向观众表现自己的位置”^[12],让人“清楚地看出两个形象,一个在表演着,另一个在被表演着”^[13]。“表演着”的演剧者,有一定的自我表演成分,这在说白演艺中表现最为明显,或者说用说

白表现更为便捷。戏曲说白一直有向观众直接述说故事、“解释”和“说明”某种剧情的倾向^[14],京剧的“开场白”“定场诗”就有这样的作用。所谓“采用为各场戏拟定标题的方法”^[15],换个角度看不就是“开场白”的具体指涉内容吗?当“表演着的形象”利用“被表演着的形象”去发表言论时,其表演动机和演剧人的身份就可能发生某种游离。不把自己看作是单纯的演剧者,还是“化妆演说家”“社会教育家”和“戏剧革命家”^[16],是新潮演剧崛起之初演剧人的另类自我定位。话剧史研究者对新潮演剧崛起之初戏剧人的跨界演艺行为已经有了充分认识,但让跨界演艺行为潜身于戏剧表演的内在意识演化逻辑,相对而言关注较少。而如果没有对戏曲说白意识的合理引申,演说不能进入到演剧的行列中来;如果没有演说的演艺方式认定的话,“革命党”^[17]“社会教育家”也没有与演剧人发生交接的必要条件。新潮演剧意识崛起之初,人们主要是从传统戏曲演艺的角度去认识“但说白而不唱”的那种演剧形式的,在这种所谓外来意识的掩映下,充填进去了一定的民族意识和特别的现实追求。这既让“纯粹新戏”有了介入中国社会的机缘,同时也预示着对这种所谓外来戏剧样式的体认和识别,还有很长的道路要走,重新认识和再评价都不可避免。

虽然由于人们对西方演剧情形接触的渠道各不相同,因而对所谓“纯粹新戏”的理解也会有所不同;但并不能否认,就总体倾向而言,人们主要是在有唱和无唱的视野上来区分中外戏剧的。从某种意义上说,后来人们之所以用话剧的称谓去重新定义“纯粹新戏”,早在对西方戏剧“但说白而不唱”的体认中就有了某种预示。当人们对这种新的演剧方式有了更多的体悟之后,必然要伴随着新的能指意向同时出现——但从言语述说的角度去体察和辨识的基因不会发生改变。这是一种新的戏剧传统形成的特有途径,也是话剧意念生成可以依托的民族化方式。

二 “家庭戏”与“白话剧”的关系

虽然说戏剧也可以在文学的视野上来加以讨

论,但戏剧与小说、诗歌等其他文学样式不同。戏剧是一种社会化、剧场化现象,不管最早的新剧从业者如何看待自己的“社会教育家”“社会活动家”身份,他们都要到剧场里去直接面对观众、接受观众的欣赏意愿挑战。化妆演讲似的满口“洒血”,可以轰动一时,却无法长久维系人们的观剧兴致。在剧场演艺实践中,新剧从业者意识到了议论、演讲、演说似话语的局限。“前数年演新剧只须说几句时髦语,观者拍掌之声即轰然若一阵风雨相偕而来,所谓时髦语,无非采取些新名词,引些言论家激烈语,骂政府与官僚而已,今日已成明日黄花不足奇矣。”^[18]剧场的这种校正作用,让言语议论的演说意向,不能不向演剧本体意识回归。与一般“革命党”和“社会活动家”的“剧中有演说”主张不同,新剧从业者在演艺实践中认识到,“新剧中万不可多加演说,盖演说自演说,剧自剧,剧中多加演说则非剧矣”^[19]。在中国话剧发展道路上,理论认知一直都与演艺实践互为表里,某种程度上说是演艺实践在牵着理论这头野牛去干自己应该干的事,对演说与演剧关系的校正就是如此。

如果说言语议论的演说方式能够进入到新潮演剧表演活动中来,与传统戏曲的说白意识引申有关;那么当人们对这种演剧方式的局限性有了警觉之后,对说白在戏剧表演中的作用也有了新的观察视角。“夫剧无分于新旧,而登场之人自言自语以迄进退动作,必有一种依据之范围,此范围云者即所谓脚本之表示也。”^[20]戏曲演剧“范围”不同于“纯粹新戏”的演剧“范围”,适宜于戏曲表演的脚本,也不一定适宜于“纯粹新戏”的表演。众所周知,在以“家庭戏”为代表的新剧表演中,有许多是没有剧本的,因此在一些肯于思考新剧未来的人眼里,新剧剧本的写作以及如何遵循脚本演戏是把“家庭戏”从泥淖中拯救出来的一个可行途径。然而,虽然有了新剧剧本,能够让“登场之人”的“进退动作”“有一种依据之范围”;但并不一定保证“于表情说白中能将所演之情事曲曲传出”^[21]。比如新剧脚本《离合悲欢》,有这样一段台词:“小姐近来面带忧容,若有大不满于怀者,究为何种心事耶?”^[22]此种新剧脚本,用“戏调”去演尚有诸多不便,如果用“寻常说话调”去照本宣科^[23],

就似乎更为困难了。当时许多新剧团以演有脚本的新剧为畏途,一个很重要原因也在于这样的脚本不适宜表演。为什么以进化团为代表的化妆讲演似的新剧表演倾向落潮后,紧接着是以新民社、民鸣社为代表的“家庭戏”的兴起?一般人们都能意识到演剧题材和思想倾向的原因,但从话剧之“话”的意识演进角度审视,说白意识的隐退与白话意识的萌生也有一定内在联系。以“家庭戏”为代表的所谓新剧,之所以能形成“甲寅中兴”之势,一个很重要原因在于人们对言语演剧意识有了新的体悟。不用煽情、议论、演说式的话语,也能让言语述说的演剧方式具有某种表演的魅力,这样的言语“最忌一人独言独语,更不宜对台下看客发言”^[24]，“演新戏更宜体贴身份……乔装作何等人,即当肖何等人口吻”^[25]。“新剧既如画之写生,则舞台上一切大小器具与人身上动作言语,必然与事实天然巧合……”^[26]把这样一些言论拿来与“一言既出,四座倾听,奥妙蕴蓬,含蓄深意,如白雪梅花,令人细嚼其味”作对比,新剧言语演剧意识的蜕变就比较清晰了。“甲寅中兴”时期的“家庭戏”,有许多是用白话来演的。当时的所谓白话,不是官话、京话、普通话,而是地方话、俗语、土话。正因为如此,有些“家庭戏”是用粤语、苏白、沪语来演的,甚至一出戏里,“苏州上海宁波绍兴南京江北的土话”^[27],也可以夹杂在一起来表演。戏剧语言意识的混乱自然是它们的弱点,但戏剧语言本身的表现性,白话“口吻”意识得到尊重也不容否认。“家庭戏”的兴起,有一部分原因就在于人们学会了用白话、俗语、土话去演戏,不然想要让“家庭戏”“中兴”也有些困难。不演俗事、俗人,自然不能用俗语、土话;要演俗事、俗人,也不能不用俗语、土话。而一旦用俗语、土话来演戏,传统戏曲的“套话”、诗性说白就缺少了用武之地,起码“一言既出,四座倾听”的能力减弱了。

虽然“白话剧”称谓在“五四”新文化运动后才逐渐显露报端,比较早地使用这一用语的可能是周剑云^[28];但其话语意向早在“家庭戏”兴盛时就有所反映,只是没有使用白话剧这一称谓而已。借助于白话文运动崛起的影响力,企图把以“家庭戏”为代表的演剧倾向从没落中拯救出来,是白话

剧称谓提出者的初衷。所谓“中国而提倡白话新剧，实与今人提倡白话文学同”^[29]，就是这种倾向的反映。可是这样一来，其话语意向的多种交叉互涉关系也显示出来了：一方面，用白话演剧与白话剧称谓的提出，并不同步，因而对所谓白话的理解也有所不同；另一方面，既然是白话文学就与白话语言脱离不了干系，不管是何种意义上的白话，都是白话文学得以建构的基础和前提。如所周知，胡适就曾对怎样建构白话文学的“国语”问题提出过自己的意见。“用白话作各种文学”才能诞生“文学的国语”，这是他对怎样建构现代白话文学提出的一种具体方案^[30]。而这种现代白话文学的建构方案，在用白话演戏的实践中，已经有了某种先行性的实验。“家庭戏”白话的“土”与“俗”，与白话文学理论意识中的所谓白话，既有联系，也有区别，它们是中国现代白话文学意识发展两个阶段意识的体现。在“用白话作各种文学”的意义上，白话演剧与白话文学意识相通；在“不能说凡是用白话做的书都是有价值有生命”的意义上，二者有距离^[31]。因而不加区分地把用白话所演的戏统称为白话剧，是新文学倡导者所不愿意接受的。这样我们看到，如果就“纯粹新戏”与言语演剧意识的关系而言，白话剧的称谓可能比话剧更时髦、更得体；但“家庭戏”对白话演剧方式的掠夺性发掘，不仅与白话文学意识无法同步，也与人们对话剧演艺形式的其他方面的深入理解产生了距离。这就出现了中国话剧发展史上的一个吊诡现象：用白话演剧的意识倾向，却不适宜用白话剧的称谓来指称。很显然，在这种历史的错位和矛盾中，人们需要寻找其他方式表达自己的意见，它既是能指的意涵凝聚问题，也是所指的具体意向认定问题，在二者的对应互涉中，一种新的关于言语演剧的意识，就可能在一个新的层面上被人进一步去加以探讨和研究。

三 与“歌剧”意识相映衬的 “话剧”意识

如上所述，当人们用白话剧意念去指称早于白话文学倡导、具有土语和俗语演艺倾向的那种演剧

现象时，有为“家庭戏”贴金的嫌疑，这是一个方面。另一方面，当人们尝试用白话剧意念去取代“纯粹新戏”意念时，不经意中又为人们提供了一个重新审视中外戏剧关系的窗口。秋魂可能是最早使用“歌剧”意念来指称传统中国戏曲的，在他看来戏曲是“消闲娱乐之游戏品，即今所谓歌剧是也，其与新戏性质迥不相同”。“新戏”是“写真剧”，“以写其真象，为社会之先鞭”^[32]。如果说在这样的议论中，还有从一般审美倾向视角去探讨新、旧剧区别的意向，那么宋春舫则把所谓的“歌剧”与“白话剧”并列起来，专注于从演剧的言语述说视角去看待相关问题，“吾们要晓得歌剧与白话剧，是并行不悖的”^[33]。宋春舫之所以把歌剧与白话剧对应起来，有两个潜在的话语意向：一个是为“纯粹新戏”再释义，一个是为戏曲找到合法的生存空间，这与秋魂把戏曲看作是纯粹的“消闲娱乐之游戏品”有所不同。虽然他们都把戏曲称为歌剧，但出发点和言说目的有很大差别。如所周知，在“五四”过后的文化氛围里，旧剧、戏曲似乎已经失去了“真正的戏剧”资格^[34]，这是秋魂之所谓歌剧的必然归宿。如果不从言语演剧意识上去区别新、旧剧，戏曲无法获得人们的严肃对待，白话剧之所谓白话的真切含义也要大打折扣。而一旦人们从这样的视角去审视相关问题时，“纯粹新戏”也有了某种被人重新指认的可能。虽然不能说“纯粹新戏”中出现的“唱歌、跳舞”场面都是合理的^[35]，但戏曲表演中不排除白话是可以肯定的，许多地方戏曲恰恰是建立在地方俗语表述基础之上的。在二者意识的进一步辨析中，戏剧演艺类型的“戏调”与“寻常说话调”问题，就可能自觉不自觉地进入到人们的视野中来。演戏“调门”意向的引入，虽然在“家庭戏”演艺中也已发生了，但在理论层面、在白话文学意识上，让演剧的话语意识与不同演艺类型发生关联，是在以宋春舫为代表的此类歌剧与白话剧话语平台上被人清醒意识到的。

1922年10月9日，由蒲伯英、陈大悲等人创立的北京人艺戏剧专门学校，在《晨报》上登了一则“学校章程”，其中“第三条”说：“本学校教授戏剧，分为话剧、歌剧两系：（一）、话剧，和西洋的‘笃拉马’（Drama）相当，以最进步的舞台艺术

表演人生的社会剧本。(二)歌剧,和西洋的‘奥伯拉’(Opera)相当,以中国各种固有的歌调为基本,用清新适切的演作法,表演分幕编制的创作剧本。”^[36]这是目前能见到的最早使用话剧称谓来表述自己言语意向的文本。据日本学者濑户宏先生推断,此“学校章程”出自陈大悲手笔可能性极大^[37]。我认同他的观点。需要补充的一点是:就话剧与白话剧的细微指称分歧而言,陈大悲曾在另外的场合,曲折地表达过自己的意见,从中可以看出,到底是什么原因让“北京人艺戏剧专门学校章程”,弃白话剧称谓而改用话剧称谓来指称“笃拉马”,从而可以间接证明,话剧意念使用与陈大悲有直接关系。同年2月28日,即早于“学校章程”发布半年多之前,陈大悲在《戏剧》第2卷第2期上,给某作者回信时说:“我在作文与编剧时除介绍所知各方言中最富于普遍的可能性而且较为合理的成语及俗语外,常常以非南非北、亦南亦北的近于文言而又容易上口的白话为标准。先生这个剧本既专为定县学生而编,多带定县底土音自属无妨。但若在《戏剧》杂志上发表,则宜将剧本最缺乏普遍性的词句改过一遍。”^[38]陈大悲所说的“近于文言而又容易上口的白话”,显然不是粤语、沪语等地方话的“土音”。不排除陈大悲所说的这种白话意念是受了白话文运动的影响,但其关于“白话剧”的意识已经发生了某种改变是毋庸置疑的。应该知道,陈大悲是演过“家庭戏”的,他知道那种以土语、俗语、地方话演出的“纯粹新戏”的局限,当有人想用白话剧意念来指称那种“以最进步的舞台艺术表演人生的”戏剧时,由于“家庭戏”与土语、俗语之白话演剧意识的千丝万缕联系,影响了人们对白话剧称谓的好感,陈大悲理解这一点。那位用“定县底土音”来写剧本的作者,不也是在写白话剧吗?我以为这种文化背景,这种意识倾向的细微不同,是促使陈大悲把自己的戏剧语言与一般的白话剧语言区别开来的一个可能原因。没演过“家庭戏”的人很难体会到这一点,演过“家庭戏”、又参与到新文学建构中来的人,既不需要用白话剧的意念来为自己贴金,也对那种企图用白话剧指称“家庭戏”的行为有了某种警觉。这样两方面原因,让陈大悲以话剧意念取代白话剧意念,

把歌剧与话剧直接对应起来,就有了某种必然性。

其实,在话剧以及白话剧意念提出之前,人们已经意识到了新剧、“纯粹新戏”意念并不能真切反映人们心仪的那种戏剧样式的特点。“文学演剧”^[39]“文学演艺性质”的演剧^[40]“文艺剧”^[41]“文艺派的新剧”^[42]以及“写真剧”等等,都是人们企图为“纯粹新戏”重新释义的具体举措。但与白话剧的称谓一样,这些都偶有人提出,并没有被普遍接受,原因可能与白话剧意念过于强调用土语、俗语演剧,对其他演艺方式和演艺特征有所淡化一样,“文学”“文艺”“写真”等等,也都有某种确指中的并不确实成分。虽然话剧的称谓也并非没有一定的不确实成分,某种程度上说还可能更为空泛,但它的好处也可能就在这里;它的某种空泛性,从另外一个角度看,可能还更有利于人们给过于注重白话演剧的意识松绑。正因为如此,继起的国剧运动倡导者们,也选中了用话剧的称谓来指称“笃拉马”。众所周知,国剧运动倡导者们的戏剧主张与宋春舫有相同之处,都不完全排斥戏曲,把戏曲称为歌剧是他们的一种言说策略。不一味反对戏曲,而戏曲中又并非没有一定的白话成分,这是一个方面;另一方面,戏曲是他们建构所谓国剧的蓝本,而白话文学倡导者们并不承认戏曲的“真正的戏剧”身份。与陈大悲不想让“家庭戏”的演剧倾向影响了白话文学意识,因而无意于称它为白话剧不同,国剧运动倡导者们在不以白话文学“真正的戏剧”意识为唯一选择的背景下,也不大愿意把与戏曲相对应的演剧方式称为白话剧。1926年,赵太侗在《国剧》一文中说:“保存了旧剧,并拒绝不了话剧……就在各国,歌剧与话剧也是并存而不相妨的。”^[43]上述探讨表明,在五四新文学运动的强烈冲击下,人们看待问题的视角、审视“纯粹新戏”的话语平台,开始发生了改变。话剧意念的提出面对的是两种演剧意向的冲击,它既要避免“纯粹新剧”被庸俗化,又要避免戏曲被开除于“真正的戏剧”意识之外。在这样的背景下,歌剧与话剧的对举可能是最好的选择。歌剧有唱,话剧没有唱,这是人们的最直观感受。从表面上看,经过几十年演剧意识发展,人们似乎又回到了原点;但话剧之“话”与戏曲说白不同,也与一般的白

话、“土音”不同。当人们使用话剧意念去表达自己心目中首肯的那种演剧形式时，是否用言语述说的方式演剧已经不再是主要的关注对象了，话剧演艺的多种技艺、技巧即所谓“演作法”，成为了人们的主要关注对象。虽然这种意识辨析，并非是当时人都能清醒意识到的；但不论什么时候，人们感受到的东西都比说出来的多。当时人们没有清晰表达的，不是不想表达，而是没有机会表达，没有合适的话语平台表达。一旦时机成熟，话剧的“名”与“实”的具体指涉，就会被有识之士毫不犹豫地进一步指认出来。

如果说陈大悲、国剧运动倡导者们在与白话剧、戏曲的分离中引入了更适用的话剧意念，那么，对话剧之“话”的意涵做出进一步阐释和说明的则是洪深。“话剧，是用成片段的，剧中人的谈话，所组成的戏剧。”“就便只有一个人在台上发挥他的性感心事，也好像是对着一位想象的人说，或竟对自己说，从来不像北剧里，可以对着台下观众来说话。”^[44]对于“谈话”的戏剧演艺方式的理解，某种程度上说，牵涉到对戏曲与话剧的基本体式认识。简而言之，就像冯沅君所说的那样，中国戏曲是从广义说书的演艺形式中发展演变而来^[45]，演剧者始终都不能完全脱离说书者的意识和视角，正因为如此，在“北剧里”就不可避免的有一定的“对着台下观众来说话”的意向。而话剧“笃拉马”，从演艺基因中就缺少这样的成分，这与是否用言语述说的方式演剧关系不大，当然也与是否用白话演剧不发生直接关系。有关问题的深入探讨，几乎涉及话剧史、戏曲史以及中外戏剧意识的所有方面，本文无力在此展开全面讨论；但就洪深的“谈话”戏剧意识而言，却可以从与戏曲演艺倾向的反衬中，让我们清晰地识别出其话语意向的真正含义。洪深以“谈话”为外显特征、以“向谁说”为关注重点，可以说一语中的、抓住了话剧的本质特征。“谈话”的戏剧意识，绝不仅仅是指“剧中有谈话”，而是指演剧形态怎样由“谈话”的方式来建构。“谈话”的戏剧意识，从言语述说的演剧方式入手、又不仅仅局限于言语述说，在怎样把“谈话”引入戏剧、用“谈话”建构全新的戏剧类型问题上，打开了一个新的窗口，进而可以引起

人们对其他一系列与话剧体式有关问题进行再思考——在对这些问题的再思考中，话剧作为一种与戏曲不同的戏剧类型的特性就会逐一凸显出来。我以为这是洪深“谈话”戏剧意识在话剧意念生成和话剧理论建构中的特别意义之所在。

可以这样说，进入20世纪20年代以后，中国人对从西方“贩来”的那种演剧形式的认识，无论是在理论探讨方面、还是在演艺实践方面，都已经达到了一个新的境界。与这个新境界相适应的应该有一个与以往不同的称谓来提示、指称和概括它，原有的“纯粹新戏”“文学演剧”“写真剧”“白话剧”等，都有其特殊的言说视角和意识指向，多多少少都有某种“以偏概全”的成分。正是在这个背景下，“话剧”这一显得有些“朴实”拙讷、但也更“直捷痛快”的称谓出现了^[46]。因为说到底，话剧的称谓也只是一个能指符号，它的切实意义表达离不开具体指涉对象，只要人们能把一种切实意图与这种意图表达的能指符号建立起稳固确实的联系，这种能指就是最恰当的。话剧的称谓是与人们对“纯粹新戏”理解深入相同步的产物，它把积淀在国人心里几十年的关于言语演剧的意识合法化、合理化了，因而得到人们的普遍首肯。

从话剧意念的生成与命名的关系探讨中，还可以提示我们：所谓话剧虽然以西方的“笃拉马”为建构蓝本，但从本质上说，它却是中国演剧意识蜕变的产物。话剧的民族化不仅是话剧自身的问题，还与戏曲意识的蜕变联系在一起。当话剧没有诞生的时候，戏曲是一种样态，当话剧诞生以后，戏曲就是另一种样态了。戏曲演剧意识与话剧演剧意识的相互渗透是在不知不觉中发生的，没人能改变这种趋势。当话剧最初引入中国时，戏曲、话剧都被看作作是“戏剧”，尔后在五四新文化运动的冲击下，“真正的戏剧”意识似乎不包括戏曲了，一个时期国家社会科学学科分类里的戏剧、戏曲分列也反映了这种倾向。但在当下，似乎再没人敢把戏曲推出戏剧的大门之外了。这种事实上存在的中国“现代”戏剧意念蜕变历程，一直离不开戏曲的锚定影响。其中涉及的种种问题，既与话剧演艺形态的引入有关，也与戏曲的现代转型有关，二者的互动共同铸就了中国现代演剧体式的基本格局。离开

戏曲来谈话剧，或者离开话剧来谈戏曲，都无法真正理解中国的、“现代”戏剧——这也是话剧意念的生成和命名研究带给我们的一个重要启示。

[1][43] 赵太侔:《国剧》,《国剧运动》,余上沅编,新月书店1927年版。

[2] H. 梵·高普:《对话理论,文学类型和跨文化解(误)读》,《文化传递与文学形象》,乐黛云、张辉主编,第152页,北京大学出版社1999年版。

[3] 李筱圃:《日本纪游》,转引自钟叔河《走向世界——近代知识分子考察西方的历史》,第376页,中华书局1985年版。

[4][7]《中国戏曲曲艺词典》,第114页,上海辞书出版社1981年版。

[5] 王钟声:《天津大观新舞台谨启》,《民兴报》1909年9月14日。

[6][23] 黄远生:《新茶花一瞥》,《远生遗著·杂著第四》(下册),第262—263页,第263页,商务印书馆1984年版。

[8] 周剑云:《新剧评议》,《繁华杂志》1915年第5、6期。

[9] 参见袁国兴《中国话剧的孕育与生成》第3章第3节“‘壮士芝居’与‘天知派’新剧”,中国戏剧出版社2000年版。

[10] 三爱:《论戏曲》,《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,第54页,中华书局1960年版。

[11] 铁:《铁甕尽余》,《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,第427页。

[12][13][15] 布莱希特:《布莱希特论戏剧》,第193页,第205页,第213页,中国戏剧出版社1990年版。

[14] 伯格:《通俗文化、媒介和日常生活中的叙事》,第7页,南京大学出版社2002年版。

[16][17] 陈大悲:《十年来中国新剧之经过》,《晨报副刊》1919年11月15日。

[18]《秋风馆剧谈》,《新剧杂志》1914年第1期。

[19][20][40] 马二:《啸虹轩剧话》,《游戏杂志》1915年第18、19期。

[21] 涛痕:《欧洲歌剧之述文》之“露厂按”,《春柳》1919年第7期。

[22] 英蜚、羽白、剪瀛:《离合悲欢》,《小说旬报》1914年第2、3期。

[24] 剑云:《记滨沪息游社之国庆纪念戏》,《鞠部丛刊》(上),交通图书馆1918年版。

[25] 隐严氏:《改良新戏考》(1912年),《京剧历史文献汇编·民国卷》(第一册),凤凰出版社2019年版。

[26] 无瑕:《新剧罪言》,《娱闲录》1914年第3册。

[27][44][46] 洪深:《从中国的“新戏”说到“话剧”》,《现代戏剧》第1卷第1期,1929年。

[28] 剑云:《戏剧改良论》,《鞠部丛刊》(上),交通图书馆1918年版。

[29] 芳尘:《戏剧潮流》,《鞠部丛刊》(上),交通图书馆1918年版。

[30][31] 胡适:《建设的文学革命论》,《中国新文学大系·建设理论集》,第134页,第129页,良友图书公司1935年版。

[32] 秋魂:《新剧刍议》,《民权素》1915年第9、10集。

[33] 宋春舫:《宋春舫论剧·改良中国戏剧》(第1集),中华书局1923年版。

[34] 傅斯年:《戏剧改良各面观》,《中国新文学大系·建设理论集》,第361页,良友图书公司1935年版。

[35] 欧阳予倩:《回忆春柳》,《中国话剧五十年史料集》(第一辑),第18页,中国戏剧出版社1985年版。

[36]《北京人艺戏剧专门学校章程》,《晨报》1922年10月9日。

[37] 濂户宏:《中国话剧成立史研究》(日文版),第342页,东方书店2005年版。

[38] 杨慧修、大悲:《通讯》,《戏剧》第2卷第2期,1922年2月28日。

[39] 啸天:《记吴稚晖先生之伦敦剧谈》,《新剧杂志》1914年第1期。

[41]《懊侬与诸新剧大家书》,《新剧杂志》1914年第1期。

[42] 陶报癖:《余之新剧观》,《繁华杂志》1914年第4期。

[45] 冯沅君:《古剧说汇·孤本元明杂剧抄本题记》,第367页,作家出版社1956年版。

[作者单位:华南师范大学文学院]

责任编辑:何吉贤