

在民族演剧体系的探索中创建话剧演剧的 “中国学派”

——20世纪30至60年代中国话剧演剧学派生成机制论略

张 华

内容提要 20世纪30至60年代，中国话剧在民族演剧体系的探索中，形成了以现实主义为主导、以借鉴斯坦尼体系和继承传统演剧遗产为两翼的发展框架，并酝酿、催生出“北京人艺”这一话剧演剧的“中国学派”，从而为中国话剧演剧学派的多元建构奠定了重要基础。通过梳理与探讨该阶段借鉴斯坦尼体系、“建立现实主义的演剧体系”、继承传统演剧遗产等相关问题的宝贵经验，阐明此三者对民族演剧体系、中国话剧演剧学派探索中的具体表现和作用，可以得出结论：建立民族演剧体系与创建中国话剧演剧学派均为中国话剧演剧发展的题中之义和必然结果；该阶段的探索成果也昭示了，向传统戏曲为代表的民族艺术文化汲取营养是中国话剧演剧发展的一个重要趋势。

关键词 民族演剧体系；中国话剧演剧学派；话剧民族化

在中国话剧演剧发展的总体视域中，民族演剧体系是指一种彰显中国文化主体性和民族精神的关于话剧演剧艺术的世界观与方法论的整体性架构；它既包括在特定的哲学思想、审美诉求、艺术观念等规定和影响下产生的系统性话剧演剧理论，也包括培养和训练表导演、舞台设计人才等一系列具体原则与方法，还要有足以印证这些理论、原则和方法的大量舞台作品。1935年，章泯等介绍和借鉴斯坦尼体系，显示出中国话剧建立演剧体系的理论自觉；1939年，郑君里提出将“建立戏剧艺术的完善的体系”和“创造独立的民族风格”结合起来^[1]，已触及民族演剧体系的基本内涵；20世纪40年代初，随着张庚将斯坦尼体系视为“建立民族演剧体系”的基础^[2]，话剧界倡导和讨论“建立现实主义的演剧体系”，建立民族演剧体系的理论框架得以初步形成，并趋于稳定和成熟。

与民族演剧体系探索相伴生的，还有戏剧家的另一个话剧理想，即创建中国话剧演剧学派。它在20世纪30至50年代主要潜形于民族演剧体系的探索中，直到1961年，焦菊隐提出“要有中国的

导演学派、表演学派”^[3]，才正式浮出水面。它并非个别意义上的表导演流派或演剧学术流派，而是指一个不同于西方话剧各演剧学派的、具有“中国作风和中国气派”的话剧演剧学派。它将“中国话剧”视为一个现象整体，致力于探寻话剧演剧的艺术规律及其在中国语境、世界艺术思潮中的发展；其核心内涵是话剧演剧在美学特质和艺术精神、舞台创造原则与方法、演剧形态与风格等方面的中国性追求；其未来目标是通过促进若干话剧演剧“中国学派”（如“北京人艺”）的生成与发展，共同形成一个能在世界范围内与其他话剧演剧学派对话的、多元共生的话剧演剧学派格局。

20世纪30至60年代，中国话剧演剧的发展形成了三个主要面向：一是探索、建设现实主义的话剧演剧理论；二是学习、借鉴以斯坦尼体系为主的世界先进剧艺成果；三是继承、吸收中国传统戏曲及其相关的优秀演剧资源。此三者虽各具内涵、特征以及自身的发展轨迹，却呈现出既相互制约又相互依存、既相互抵牾又相互生发的关系状态——中国话剧演剧发展的深层线索，以及民族演剧体系与

中国话剧演剧学派的生成机制和探索历程，均蕴含在这种复杂交错、环环相扣的动态关系之中。

也可以说，上述面向为该阶段中国话剧演剧确立了以现实主义为主导、以借鉴斯坦尼体系和继承传统演剧遗产为两翼的发展框架。从演剧发展的脉络和史实来看，这一框架的形成又集中体现在戏剧家发起的三个关联密切的行动中，即借鉴斯坦尼体系、“建立现实主义的演剧体系”和继承传统演剧遗产。本文以分别统摄上述行动的三个核心问题为线索来探究：戏剧家借鉴斯坦尼体系的缘由及影响；“建立现实主义的演剧体系”倡导的形成和有关实践，及其与中国话剧演剧发展理论框架之关系；戏剧家对传统演剧资源主要内涵和价值的发掘，及对“继承”主要原则与方法的把握。借此，力图阐明它们在民族演剧体系、中国话剧演剧学派探索中的具体表现和作用，进而得出，建立民族演剧体系与创建中国话剧演剧学派均为中国话剧演剧发展的题中之义和必然结果；它们在该阶段的探索成果也昭示了，向传统戏曲为代表的民族艺术文化汲取营养是中国话剧演剧发展的一个重要趋势。

一 中国话剧演剧为何借鉴斯坦尼体系？

理解“中国话剧”的关键，在于认可“中国”一词在现当代语境中包含着“民族”与“现代”两个基本要素。由此，“中国话剧”便既是民族（传统）的，也是现代（世界）的，更是话剧（艺术）的，此三者构成考察其发展的基本维度，缺一不可；理解中国语境中的斯坦尼体系，关键是要将其视为中国话剧发展的一种蔚为大观的支撑力或有机组成部分。同时，受到社会政治和中国本土演剧思维、审美趣味、接受向度等影响，它在中国也经历了一个被修饰、被转化甚至被改造的过程。因此，这里所谈的斯坦尼体系，离不开中国话剧发展需要及其所包含的理论限定，或者说是始终处于“中国话剧—斯坦尼体系”这一动态关系结构之中的、旨在服务中国话剧的外来演剧资源。

1935年始，斯坦尼演剧体系成为中国话剧演剧发展的重要动力。主要原因有：

第一，中国话剧艺术的现代化追求。话剧进入

中国并得以发展，很大程度上在于它持续被认为适宜寄托“走向现代化”的社会政治理想，但必须面对两个问题：第一，社会政治和话剧艺术分属于两种话语系统，各有不同的主体构成、理想诉求和发展逻辑，难以真正谐和与同步；第二，中国话剧发展因有社会政治过多介入，其自身艺术内涵和形态的完整性与连贯性容易被消解，曾一度制约了其现代化诉求。对此，有戏剧家早已发现，如云“（近代戏剧）是沾了思想的光，侥幸混进中国来的”，与“思想”相比，他们更看重话剧艺术的“身份”，呼唤“更绝洁的——艺术的价值”^[4]。

这种呼唤可视为话剧面对社会政治的思想化整合而做出的本能抗争，自然难以化解两种“现代化”诉求之现实抵牾，但这并不表明此二者没有内在契合。话剧能够参与20世纪中国的现代化运动，根本原因在于它较传统戏曲更适合表现现实社会和真实人生，亦即话剧的现代人学特质，使其被寄希望于能够在中国社会政治现代化与人的现代化之间架起一座艺术桥梁。但由于社会政治生活的超速发展、话剧早期在中国水土不服等原因，这种努力又频频招致来自话剧艺术本体的排斥。戏剧家迫切需要重审社会政治与话剧之关系，尤其需要从后者发展的内部寻求理论上的解决方案。左翼话剧集中感受着这种迫切性，因为它所包含的政治意识形态诉求，使之比以往更重视思想观念与话剧表现的谐和。于是，在政治与艺术关系的积极探索中，并在世界左翼运动及其关联的更大的世界话剧演剧视野中，左翼话剧锁定了斯坦尼体系。

斯坦尼体系的人本主义思想，使其并无悬念地介入中国话剧现代化追求之中。首先，中国现代话剧发展的起点和核心问题是“人”，而斯坦尼关于“人”的现代意识，既是斯坦尼体系成为西欧演剧代表的精神条件，也可在中国话剧与世界戏剧之间建立起强大的精神纽带；其次，斯坦尼虽然强调演剧的纯艺术性质，但不认为政治和艺术是对立的，这为中国话剧化解思想观念与艺术表现之冲突提供了理论支持；再其次，人物和演员是斯坦尼演剧思想的基础，人的生活、情感和精神是舞台表现的核心内容——它们既构成了演剧的工具、方法和过程，也指向戏剧创造的最终目的。尤其是斯坦尼体

系对心理体验的推重,使中国话剧的编、导、演逐渐摆脱了对西欧演剧的外部模拟或单纯的技术性思维,从而有力推动了中国话剧舞台的现代化步伐。

第二,中国话剧演剧的民族化探索。由上,正如现代化不等于西方化,话剧现代化追求并非走向西欧化,其本质是为中国话剧的发展追寻、确立更为高远的人类性眼光和更为广阔的世界性视野。同理,话剧民族化亦非传统化或民间化,其立足点虽为传统文化和民族生活现实,其目标却关乎世界戏剧艺术的总体发展。进而言之,话剧民族化并不意味着对民族传统的无条件赓续,而是基于话剧艺术特征和中国社会、历史、人生不断发展的情势,并在话剧现代化追求的作用下,对传统文化进行选择性和创造性转化。在此意义上说,话剧现代化和民族化追求互为一体并相互影响和促进,其过程亦可视为当时知识者的“中国式现代化”诉求在话剧发展中的具体体现^[5]。

斯坦尼体系在演剧层面为话剧民族化探索提供了有力支撑,在其感召下,建立民族演剧体系这一目标和理想应运而生。1940年张庚在评价斯坦尼体系时指出:

他的进步的原则,正是我们建立民族演剧体系的基础,正足以用来作为标尺以衡量,我们的遗产何者应取,何者应舍,用来作为观测镜,以考察我们民众(民族)生活,如何把他们的言行舞台化。

我们对于斯氏体系的接受,不应是机械的、教条的,而应是创造的、活用的。^[6]

这代表着斯坦尼体系进入中国早期,戏剧家们对其价值的普遍认识。在后来话剧民族化的持续探索中,该认识也得到不断印证。首先,它作为世界范围内进步的演剧理论体系,既为民族演剧发展提供了基础性资源和一般性演剧原则,也是取舍中国传统遗产的价值标尺;其次,它主要是现实主义的演剧理论体系,因此又是考察中国民众(民族)生活现实与话剧舞台关系的观测镜,借此可对人物的现实生活进行甄别、提炼,而后进入剧本、诉诸舞台,进而促进现实主义演剧的创造和发展;再其次,它是不断发展、生长的演剧体系,这有利于戏剧家在中国戏剧与世界戏剧发展之间寻找动态契合

点,促使中国话剧演剧“外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉”。

第三,中国话剧发展的结构性失衡。首先,在话剧创作上,舞台演剧滞后于剧本创作。中国话剧演剧相对于剧本的薄弱一直存在,及至左联和抗战时期,现实主义话剧文学的蓬勃发展,更强烈地呼唤新的演剧方法及与之相适应的演剧体制。戏剧家认识到重思想轻艺术、重剧本轻演剧的现象亟需改变,要将注意力从剧本文学部分转移至演剧艺术的提高上来;其次,在中国话剧的总体发展上,话剧理论滞后于话剧创作实践。当时中国话剧理论大多数较零碎,且主要停留在对西方戏剧理论的移植和剧本创作的总结上。20世纪30年代,话剧剧本的品质数量均已达到相当水平,话剧演剧已经占据大部分中国舞台,却没有相应理论与之匹配、为其提供指导和滋养。

这呼唤一种既能够体现中国话剧走向世界的现代化追求,又适合在本土生长、具有操作性和发展空间的、系统性话剧演剧理论。斯坦尼体系所代表的强调正规化、整体性的现代舞台观念,及其成体系的、具有切实操作性的演剧思维,可以激发中国话剧的理论发展意识,促使戏剧家重审之前对于文学的过度关切,而回归到话剧艺术本体理论的探索之中;它强调演员表演从生活出发,注重内心体验,既是对30年代趋向成熟的现实主义话剧创作在演剧理论层面的呼应和支持,也促进了各种演剧创作主体的合作意识,可以有效纠正和规整各种舞台乱象,使之回归到统一的演剧观念之下。

综上,演剧现代化和民族化追求互为一体,它既是国人建立自己的演剧体系的主要动力,也提示了中国话剧演剧发展的基本趋向;话剧发展的结构性失衡,需要通过系统性话剧理论尤其是演剧理论建设予以调整与提高。这些本身无关斯坦尼体系,只因其精神追求、演剧思维的先进性及其对舞台的实际参考价值,戏剧家才予以充分重视。因此,斯坦尼体系作为“他山之石”,在催生话剧界建立民族演剧体系之理想并推进其发展的同时,也必然要承受来自后者内部的理论张力。它不仅始终面临着一个如何中国化的问题,还要接受来自戏剧家基于民族演剧体系理论框架的结构性审思——这决定它

在中国的最终命运。关于斯坦尼体系如何中国化,以及对它在民族演剧体系中理论地位的探索,体现在40年代戏剧家的另一行动中,即“建立现实主义的演剧体系”。

二 如何理解“建立现实主义的演剧体系”?

对斯坦尼体系的引进、借鉴,说明了中国戏剧家初具建立自己的话剧演剧体系的艺术信念或理论自觉。可在其进入中国的前几年,尽管相关译介和实践进展可观,但戏剧家未能效之建立起科学的演剧体系,也没有参照它“具体的进行戏剧体系的工作”^[7]。这促使戏剧界开始集中讨论“建立现实主义的演剧体系”。1941年10月10日,郑君里发表《建立现实主义的演剧体系》,正式提出建立话剧演剧体系的设想,认为演剧要表现“集体的创造意志”^[8];同月14日,《戏剧岗位》社举行“如何建立现实主义的演剧体系”座谈会(下称“座谈会”),与会者就“剧作的现实主义成就超过了演剧”等问题达成共识。其中,郑君里重申演剧与“共同的世界观”之关系,阳翰笙则提出斯坦尼体系“中国化”问题^[9];同月27日,刘念渠完成论文《向建立现实主义演出体系之路》,探讨了现实主义演剧体系与民族演剧体系、中国话剧传统之关系,强调演剧世界观与艺术观的统一,呼唤与“现实主义演剧体系”相匹配的优秀剧作和“合理化、健全的演剧集团”^[10]。如此,“建立现实主义的演剧体系”基本完成其理论倡导,影响迅速扩大,并成为40年代中国话剧演剧理论建设的核心内容。

理解这一演剧史现象,需要着重把握几点:

第一,它是中国话剧现实主义思潮在演剧艺术发展上的投影,其主要演剧理论主张具有承续性、当下性和发展性。刘念渠认为:“中国演剧发展的历史曾告诉我们,它一直走着现实主义的道路。……适应着这时代与这社会的需要,现实主义的演剧恰恰获得了存在与发展的基础。”^[11]建立现实主义的演出体系,“不是斩断三十年来新兴演剧传统而另起炉灶”,并要“配合着客观情势的发展”^[12]。这是说,话剧演剧的现实主义探索离不开已有传统,其发展基础在当时仍然是以“抗战与

民主”为主调的社会政治现实,因此,该倡导可视为左翼戏剧主张在话剧演剧层面上的一个创造性落实。同时,现实主义演剧需要在戏剧家结合时代与社会的创造中得到丰富、充盈和发展。如此,该倡导因着眼于话剧演剧的过去、现在和未来,不可能一蹴而就,它必将随着现实主义在中国的发展、在中国话剧演剧的总体进步中逐步完成。

如何理解演剧的现实主义?“座谈会”有所探讨但未形成共识。郑君里、凌鹤倾向于认为现实主义即具有“共同的世界观”、体现抗战团结进步,由此强调演剧的集体主义创作方法及“现实主义在中国的应用”;陈白尘、周彦、陈鲤庭则认为,“世界观并不是创作方法的全部”,演剧的集体主义“不能保证一定能走上现实主义之路”,倾向于从演剧艺术主要是演技层面去探索现实主义^[13]。这种表面分歧恰恰是因为现实主义自身的丰富性和发展性决定的,两种认识倾向能够奇妙地统一于“建立现实主义的演剧体系”大麾之下,原因在于其立足点始终是中国的现实、民族的现实,其根本旨归仍然是以发展眼光建立中国话剧自己的演剧体系。

倒是郑君里曾借瓦赫坦哥夫等人观点对此有较清晰的阐述。他认为演剧的现实主义意在创造一种“戏剧的真实”：“现实主义是艺术家的创作,重新创造他所获得的材料的一种方法”,“他对各种生活现象和各现象之间加以比较,用演剧的特殊的形式去强调重要的或典型的东西,……但他并没有因此而歪曲现实”,从而“更深刻地与更真实地揭露生活的真正的本质”^[14]。这一认识蕴含着:在话剧现实主义发展的思潮中,文学和演剧的理论关联、相互生发和相互见证的关节点,正在于共同探寻“戏剧的真实”或“生活的本质”。

这意味着,文学和演剧尽管被赋予表现“民族现实”的统一任务,但由于它们各自发展规律之差异,加上社会政治因素介入先后、深浅等原因,在不同年代的表现和风貌亦有不同。由于思想性的先行强调,在现实主义追求的理论自觉上,话剧文学较早于演剧,因而后者受前者影响更为明确。因此,“建立现实主义的演剧体系”的提出与推进,可视为戏剧家们立足于民族现实和演剧艺术的特征,进行的以表导演艺术为主的话剧演剧现实主义

的探索；进而，它是在话剧演剧发展、建立民族演剧体系的意义层面，立足于并跨越了40年代，而继续成为后来话剧现实主义探索的有机组成部分。

第二，它首次提出了“斯坦尼体系中国化”这一意义深远的口号，这表明中国戏剧家对于斯坦尼体系的认识和借鉴趋于理性。作为演剧倡导，其生成依托有二：一是现实主义在演剧艺术上的提法及实践；二是当时借鉴斯坦尼体系的已有探索成果及教训，这直接引发了“斯坦尼体系中国化”的口号。此时演剧界已普遍从演技借鉴和理论接受等方面受益于该体系。“座谈会”认为斯坦尼体系“在演技中最接近现实主义”且“是发展的”等，及点明当前演剧与该体系理论与方法上的差距，均表明与会者对该体系情有独钟。1944年，作为斯坦尼体系主要演剧原则与方法的“中国转化”，史东山等执笔《一个较完备的演剧规程的拟议》（下称《规程》）诞生。这更有力地提示着，斯坦尼体系对中国话剧演剧艺术发展将有持续导向作用。

需要注意，在中国话剧演剧发展的总体视域中，斯坦尼体系主要是一种参与者、推进者的身份，这突出体现在演剧界对借鉴该体系始终保持警醒态度。1935年，张庚就发出警告：“没有任何文化可以不接受遗产而能发荣滋长成为一种高级结晶，戏剧也不能例外。”^[15]40年代不同声音更是频出。戏剧家看到，如果对身边现实生活不熟悉、不去发掘和表现，仅靠函授式文字来了解斯坦尼体系，就难免“肢解”其方法论，不仅会损害其精神，还会造成演剧理论与实践脱节。如云：学习斯坦尼体系“切莫把他神化”^[16]；“从欧美介绍过来的那一套，只能供参考”^[17]。

进而言之，“建立现实主义的演剧体系”并非抽象的理论主张，而是一个通过理论倡导来寻求一定实践成果的建设过程；它是在总结中国话剧演剧既往经验和不足，并在对演剧现状的分析中提出来的；它致力于在演剧理论与实践的互动中，并在不断反思和自我发展中试图探索一种演剧理论体系，以期对实践发挥指导作用。这也提示，考察其价值，不能停留在演剧理论建设或创新的意义层面，而要充分认识到它与包括借鉴斯坦尼体系、学习戏曲在内的各种演剧创造之间具有紧密的内在关联。

可见，中国话剧在借鉴斯坦尼体系时开始带有明确的自我纠偏和创造意识，背后则是其建立民族演剧体系的主体意识。这与“现实主义的演剧体系”的发展性和创造性特点相呼应，其中对传统遗产的亲近及对中国现实的强调已然表明，“建立现实主义的演剧体系”作为演剧发展的阶段性目标，其内涵不可能被一种外来演剧资源所穷尽，因为驱使它走向深入的是一个更为宏伟的理想，即建立民族演剧体系。

第三，它以建立中国话剧的“民族演剧”为最高理想，并在探索中明确了民族演剧体系的建构方向和理论框架。关于现实主义演剧体系与民族演剧关系问题的思考，可追溯到1939年，当年郑君里撰文认为：“建立戏剧艺术底完善的体系和创造独立的民族风格，是一件事的两面。戏剧运动要在抗战的实践中完全消化了外来的剧艺底成果，‘弃取’传统剧丰富的遗产，并在新的现实摄取新的元素，才能完成这两种的任务——才能建立起以中国社会现状为根据的现实主义的体系。”^[18]他又说：“建立现实主义的演剧体系和建立演剧的民族风格气派，是一个运动的两面。前者没有后者是纸上谈兵；后者没有前者是不得其门而入，望道而不能见。”^[19]

此时，尽管民族演剧体系的概念尚未正式提出，但上述认识已触及三个基本内涵。次年，张庚提出“创立我们民族演剧的体系”，其关于体系框架的思考与郑君里接近，即以接受斯坦尼体系的进步原则为基础，借以取舍传统遗产、考察民众（民族）生活^[20]，如此形成三者的“合力”。到1944年，从《规程》之“他们的话”中，几乎可以确定，上述所谓“一件事”或“一个运动”，即建立“民族演剧（体系）”这个最高理想：

我们愿望：在这《规程》的路轨上，同志们终有统一的步伐，合理的方式。以顺利的行程迈向我们最高的理想——建立起具有最大潜在力量的，与民众所最喜闻乐闻底“民族演剧”。^[21]

要者有二：建立民族演剧体系一开始主要是一种理想，其基本内涵在1939年即已得到较为充分的探讨，并在“建立现实主义的演剧体系”的讨论和探索中，其理论架构已初步形成，它对应于中国话剧演剧发展框架中的三个面向，即“现实主义、

斯坦尼体系、传统演剧遗产”；在40年代，无论是作为理论倡导的“建立现实主义的演剧体系”，还是效法斯坦尼体系而形成的《规程》，其理论定位都是走向建立民族演剧体系的理想之“门”，或者说是“望道”之基础，而非最终目标。

因而，“建立现实主义的演剧体系”亦可视为中国话剧从借鉴斯坦尼体系迈向民族演剧体系必不可少的理论桥梁。它在40年代虽初步确立了民族演剧体系的发展框架和方向，但对其三个主要方面的探索并不均衡。它对借鉴斯坦尼体系和现实主义演剧内涵和关系的探索较为充分，对传统演剧遗产问题却语焉不详。这种失衡尽管业已得到重视，但行动远远不够，它阶段性地制约了民族演剧体系的探索进程，期待着戏剧家进一步努力。

三 如何看待和继承中国传统的演剧遗产？

20世纪30年代中期至1956年之前，在话剧现实主义思潮和斯坦尼体系的强大作用下，尽管戏剧家们一开始就将传统演剧遗产纳入话剧演剧发展的理论建构，但对其开掘和继承总体上不够乐观，甚至未能离开文化“他者”的提示。如1956年，正是在演剧界借鉴斯坦尼体系走向极端化和教条化之时，并在苏联专家的严厉批评下，戏剧家们在反思中真正开始借重传统戏曲。这说明，中国话剧演剧继承传统遗产，不仅是一个技术、方法或途径的问题，在根本上还是一个认识的问题。

从20世纪40年代到五六十年代，话剧演剧继承传统遗产的理论探索由浅入深，并在后一阶段成果显著。具体表现在：

第一，在提高话剧演剧水平的迫切要求中，明晰传统演剧遗产的价值和内涵。就其价值而言，40年代话剧的“民族形式”论争过程和成果，以及众多戏剧家的演剧探索均表明，以传统戏曲为主的“遗产”对于话剧演剧的作用已开始受到重视。如陈鲤庭将传统戏曲的形式技术视为“更高度的、完全没有被注意过的技术”^[22]，张骏祥认为戏曲演剧中“格式”表演源于人类“共同的，习惯的情感反应”^[23]等。五六十年代，戏剧家开始认为话剧舞台上的动作因过于追求现实生活真实，“不如戏

曲那么洗练，那么干净利落”^[24]。戏曲的价值不仅体现在它作为一种高度发展的戏剧形态对中国话剧演剧具有当然的影响力，还体现在可以帮助人们理解现有的话剧演剧理论和现象，如云“（戏曲）帮助我理解和体会了一些斯氏所阐明的形体动作和内心动作的有机的一致性”^[25]等。基本共识是，较外来演剧资源，戏曲等传统艺术在话剧演剧追求民族形式和民族风格上具有更独到的借鉴意义和更大的理论开掘空间。

就其内涵而言，首先，“遗产”所涉艺术形态不仅指戏曲或“旧剧地方戏”，还包括曲艺、相声、大鼓、音乐乃至杂耍等蕴含传统演剧质素的其他艺术。40年代，如果说张庚、陈鲤庭等人眼中的戏剧遗产主要停留在戏曲，那么张骏祥、石挥等人则将其内涵拓宽至相声、杂耍等其他传统艺术形态；50年代，田汉提出话剧不仅要借鉴传统戏曲，还应向“其他兄弟艺术吸取养料壮大自己”^[26]，焦菊隐认为话剧演剧应向戏曲学习美术、灯光、音乐等方面^[27]，指涉范围有所扩大。其次，“遗产”不局限于艺术形态，还包括影响其发展的传统美学、哲学、艺术的精神诉求、审美向度及思维方式。如张骏祥以太极图为例来阐明“静中之动”这一“活的动的节奏”^[28]，石挥盛赞戏曲前辈们的“太极”道行^[29]，焦菊隐对舞台演剧中“形与神”“动与静”“虚与实”等二元关系的理解和阐述^[30]，明显受到中国传统艺术和哲学思维的影响。

第二，在话剧演剧现实主义内涵的持续探索中，确立传统戏曲演剧的独特地位。40年代，戏曲作为“旧形式”代表一度被人们从演剧的现实主义追求中分离出来，从而影响了它在“建立现实主义的演剧体系”中的理论地位。新中国成立后，戏曲与现实主义的关系得到重审。戏剧家们认为戏曲的现实主义主要表现在描写了封建社会的历史真实，描写了封建社会生活的内部矛盾，其背后是以“人民性”为基础的时代诉求：“戏曲艺术的现实主义和它的人民性有着不可分解的关系。”^[31]“在我们戏曲史上，现实主义的声威是强大的”^[32]。尽管由于社会生活的变化，这里的“现实主义”较之前期，政治实用意味增强，但从中可以透视出当时文艺现实主义发展总体方向的变化及其对戏剧艺术

之影响，其中对传统戏曲带有时代烙印的价值评判也就很自然地进入话剧艺术。

此时对传统戏曲与现实主义关系的“理论定性”，主要意义在于，它从本土艺术遗产这一最直观地彰显“中国性”的民族历史实存的角度，验证了现实主义追求在现代中国艺术发展中的先进性和合理性，并在中国话剧继续探索建立“现实主义的演剧体系”行动中，为深入补全传统戏曲这一课奠定了基础。田汉认为，斯坦尼体系之所以正确，在于其主要内容为社会主义现实主义，而“中国戏曲艺术是有长期的现实主义传统的”^[33]。焦菊隐认为：“戏曲的创造方法，是现实主义的。”由此，“中国戏曲的演剧艺术，在基本原理上，是和他（斯坦尼）的体系不谋而合的”^[34]。朱琳也认为向传统戏曲学习和向斯坦尼体系学习并不矛盾^[35]。此时，现实主义不仅是话剧民族化的重要内容，还正式成为传统戏曲得以与斯坦尼体系之间沟通、对话、互融的理论介质，进而明确了，有选择地继承传统戏曲，对于现实主义话剧演剧的发展乃至进一步学习和借鉴斯坦尼体系意义重大。

第三，在话剧演剧“中国性”的不懈追求中，形成传统戏曲的继承原则与方法。20世纪30年代以降，关于话剧演剧如何彰显“中国性”或民族性的理论探索形成两个维度：第一是寻找和创造合适的方法将正在发生的中国“民族现实”诉诸话剧舞台；第二是批判地继承民族演剧遗产，将其与前者结合起来进行舞台创造。由于前者是当时所有文艺的共同课题，真正能体现话剧演剧追求“中国性”之独特性的，主要在第二维度。40年代戏剧家主要是强调传统戏曲作为演剧形式的借鉴意义，如陈鲤庭基本停留在戏曲“是形式演技的活的楷模”^[36]。尽管贺孟斧等少数戏剧家的演剧实践触及戏曲的精神和原则问题，但缺乏相应总结、提升和系统的理论建构。五六十年代，焦菊隐、欧阳予倩等通过进一步的演剧实践和思考，较为系统地形成了话剧演剧继承传统戏曲的原则和方法。

主要原则：1. “正确关系”原则。话剧演剧继承戏曲时要充分尊重自身艺术本体特征，并保持其既往的优良传统。话剧演剧学习戏曲是为了丰富自己，因而它们“互相借鉴互相吸收互相丰富的正确

关系，应当是两者相辅相成，而重点又是保持本剧种的特色，并发扬和发展这些特色”^[37]。话剧应当遵循自己的道路来批判地吸收戏曲的东西，反之亦然；2. “再创造”原则。话剧演剧在学习吸收戏曲手法时，要具有艺术创造的自我提高意识，将此过程视为发展自身的重要途径和机会。“吸收不是模仿，不是生吞活剥，不是贴补，而是要经过消化，经过再创造。”话剧演剧运用戏曲形式，其相应部分虽然看上去像戏曲却并非戏曲的原本状态，而是有机地融入话剧演剧自身的创造中：“一切都得为规定情境、任务性格和特定的思想情感而‘杜撰’”^[38]；3. “形式+精神”原则。话剧演剧学习戏曲不能停留在它提供的形式层面的技术或手法，而要深入其精神和心理内容，借以发展和丰富自己。戏曲手法通过演员在经由形体动作和舞台行动进行人物表现时，“所有戏曲的形式都服从于内心世界的刻划，都为表现内心真实而存在”^[39]。由此，话剧向戏曲学习，要者在于“戏曲为什么运用那些形式和那些手法的精神和原则”^[40]。

主要方法：1. 演员表演。其要点是立足于表现人的现实生活和思想情感，话剧演员向戏曲表演学习如何运用经过“舞台上美化了、提炼了的现实动作”。为此，话剧要效仿戏曲建立一套基本的演员训练方法，而要“根据自己的特点在传统的基础上建立一套新的方法，那就必须把传统的一套东西摸透，把其中许多最可宝贵的部分全部承受过来，推陈出新”^[41]；2. 导演。焦菊隐认为“从前戏曲虽然没有导演这个名义，导演的工作却是客观存在着的”^[42]，为此要在尊重话剧导演风格的前提下，发掘戏曲“潜在导演”在演剧中的作用，重点学习其舞台组织能力、形象思维方式和丰富大胆的导演构思；3. 舞台设计。主要学习传统戏剧演剧对“舞台感觉”的强调及其方式，具体是将话剧追求的写实的物质形象与戏曲形式有机结合起来，将现代舞台技术手段与“戏曲传统的种种独特精神”的创造性运用结合起来，在舞台上就能达到既能“突出人物”又能“激发观众的活跃的印象”的效果^[43]。

可见，话剧如何继承传统演剧遗产的问题，到20世纪五六十年代已得到较充分的探讨。其局限性是主要集中在戏曲，对其他传统艺术形态及其关

联的艺术精神、艺术审美等理论思考不足；政治意识形态介入一度使传统遗产之于话剧演剧的价值被过于放大，甚至出现价值判断上的简单化和附会现象。在话剧演剧倡导学习戏曲遗产的过程中，这种情况既从特定角度体现了中国现当代艺术理论与社会政治生活的复杂关系，也一定程度上影响着正在形成的民族演剧体系、演剧学派的风貌与品格。

四 从民族演剧体系到中国话剧演剧学派

由上可见，民族演剧体系的探索之于中国话剧演剧，并非空洞的艺术口号或纯粹的理论兴趣，而是戏剧家基于对中国社会与话剧发展历史和现实的审视以及未来进路的展望，通过艰辛探索取得相应成果的建设过程。但这并不意味着建立民族演剧体系的理想已然实现。首先，“体系”意识的产生基础和主要参照是斯坦尼体系，这一度引发了“独尊”斯坦尼体系之弊，并在客观上削弱了传统艺术文化在民族演剧体系建构中的总体影响力；其次，在斯坦尼体系影罩下，传统演剧资源的发掘和运用未能达到“体系”之所需，即便在60年代前后，也是集中在焦菊隐等少数戏剧家的理论和实践中，且主要指涉戏曲；再其次，处于主导地位的现实主义戏剧探索，在中华人民共和国成立后也在等待着走向丰富和深化的历史契机。

中国话剧演剧学派相关命题的酝酿、提出及其阶段性发展，正蕴含在上述民族演剧体系的探索中。结合上文，可得出以下认识：

第一，民族演剧体系探索的理论框架及其表征的中国话剧演剧发展的三个面向，为中国话剧演剧学派提供了一个颠扑不破的分析结构。在此分析结构中，1935年至20世纪60年代话剧演剧的现实主义追求，可视为中国社会历史发展的现状与趋势，及现代中国人生活、思想和情感的主要方面在演剧艺术上的反映；借鉴斯坦尼体系，可视为中国话剧演剧主动通过学习和融汇外来剧业来提高自身这一意识的集中表现，它可以有效防止中国话剧演剧在本土的封闭式发展；继承传统戏曲为代表的遗产，则是戏剧家因越来越清晰地看到传统文化艺

术对于话剧现代化、民族化的基础性价值所做出的必然选择。它提示，该阶段现实主义演剧发展的根基在于脱胎于传统、具有民族文化基因的现代中国人，而外来艺术或理论在中国的发展，均离不开中国传统文化和审美精神的审视、规范和滋养。

该分析结构同样适用于当时“演剧学派”的理论框架问题。1961年焦菊隐说：

外国的东西要学习、借鉴，……但我们不能妄自菲薄，应当花大力气学习、研究我们民族的戏曲艺术传统。对从事话剧艺术的人来讲，更有一个不可推卸的历史责任，即如何实现话剧民族化的问题。我们要有中国的导演学派、表演学派，使话剧更完美地表现我们民族的感情、民族的气派。^[44]

不难看出，这里“民族的感情、民族的气派”“外国的东西”“戏曲艺术传统”及其关系的论述，基本对应于上述分析结构的三个主要方面及其关系。它有力地表明，“学派”意识的产生及其理论框架的形成正是以民族演剧体系的探索为基础。如此，重视戏曲艺术传统，对于民族演剧体系的探索来说，可视为戏剧家对因借鉴斯坦尼体系走向极端、传统遗产未得到应有重视而造成的结构性失衡，所做出的一次严肃的自我校正和调整；而对于创建话剧演剧学派来说，则意味着为它确立了深化“民族特色”这一“中国学派”核心内涵的契机。因为只有话剧民族化探索正式将侧重点从之前表现“民族现实”，转向对民族遗产的开掘、学习与吸收，斯坦尼体系才会回归到“结构”中的正确位置，中国话剧演剧学派理论探索才不至于因丧失传统支撑而沦为空虚。

第二，民族演剧体系探索中关于话剧演剧“中国性”的思考与追求，对于中国话剧演剧学派的理论建构具有基础性意义。话剧演剧“中国性”追求的第一个意义层面是中国主体性问题。20世纪三四十年代，尽管斯坦尼体系强势介入乃至整合中国话剧舞台，但也伴随着不断反思。这种情况一直延续到50年代初，但随着第二次“体系热”发生，话剧演剧的中国主体性追求被弱化，乃至一度消隐于社会政治诉求之中。50年代中后期，田汉等才开始强调中国话剧演剧“要有鲜明的民族风格”，

呼唤“建立起革命的话剧通向民族戏曲传统的金的桥梁”^[45]。此时话剧演剧获得了一个发展契机，即在重审并持续学习斯坦尼体系、深入研究传统戏曲的过程中促进二者对话与互融。由此，1961年焦菊隐提出“我们不能妄自菲薄”，将实现话剧民族化提升至“历史责任”的高度予以发扬^[46]。这隐含着一种论断，即“学派”意识的产生及实践与民族演剧体系的长期探索密不可分，是艺术的中国主体性的加强在话剧演剧发展上的积极体现。

第二个意义层面是民族风格问题。在民族演剧体系探索的早期，民族风格既包含着民族固有的文化艺术传统，也包含着表现中国人民的“斗争生活”，它在40年代侧重于后者；50年代后期，民族风格的侧重点向“传统”发生转向：“我们对自己的戏剧必须要保持自己的传统、自己的民族风格。”^[47]这并不意味着话剧表现会远离民族现实，也不表明斯坦尼体系不再重要，而是侧重点发生了变化——它将要适应并服务于新中国语境中新的民族生活。因此，焦菊隐等在该时期有关传统戏曲价值的探讨，源于对民族演剧体系探索既往不足的认识；它既提示了话剧演剧的民族风格（民族性）是一个不断发展的问题，也表明了向传统戏曲和民族艺术文化汲取营养是中国话剧演剧发展的一个重要趋势，又可视作话剧演剧的“中国作风和中国气派”追求在新的历史阶段的延续、发展和创造。

只有在中国主体性得以确立并有所寄寓的情况下，“中国学派”才获得生成的前提和基础；只有真正树立面向传统遗产的信心，并在演剧中不断彰显民族风格与特色，“中国学派”的未来进路才会获得取之不竭的动力源泉。如此，正是在民族演剧体系的长期探索中，中国主体性和民族风格追求各具内涵又互为一体，共同为中国话剧演剧学派的理论建构做出了基础性贡献。

第三，民族演剧体系的探索，在酝酿、催生特定的话剧演剧“中国学派”并涵容其发展的同时，也阶段性地限制了中国话剧演剧学派的“多元建构”。虽然民族演剧体系与中国话剧演剧学派的理论框架有对应关系，但二者不能视同。尽管该阶段建立民族演剧体系的理想尚未实现，但它在逻辑上并不会影响话剧演剧学派的自觉建构。事实上，焦

菊隐及以他为总导演的北京人艺的演剧探索，其立足于中国传统戏曲演剧“精神和原则”的美学追求，致力于表现中国人生活、精神和情感的艺术理念，从斯坦尼体系出发去融合戏曲艺术的表导演观念和舞台创造原则等，已然从不同向度形成了创建一个演剧学派的理论条件；再加上产生了一批诸如《虎符》《蔡文姬》等鲜明体现上述“共性”观念的舞台作品，可以说，北京人艺在该阶段业已形成一个话剧演剧的“中国学派”，并作为中国话剧演剧学派“多元建构”之“一元”，将走向新的发展与成熟。

但是，由于长期受民族演剧体系探索之影响，北京人艺演剧学派的理论构成及其内涵未能脱离其内在的各种规定性。在新的历史条件下，它坚持以现实主义为主导，以斯坦尼体系为基础，并通过汲取戏曲美学精髓来实现话剧演剧的民族化，对创建中国话剧演剧学派做出了重要贡献。但其形成并非偶然，而主要是由该阶段话剧演剧发展的理论视野和现有格局决定的——它鲜明体现了民族演剧体系的探索成果和方向，也在很大程度上代表着中国话剧演剧阶段性的发展特征。这同时说明，一种话剧演剧学派，若脱离这种“视野和格局”，便难以在该阶段的中国得以生成和发展。事实上此时并未能形成一个在理论和实践上较为完备，能够与北京人艺比肩和对话的其他演剧学派。这给中国话剧演剧学派的未来建构提出了挑战，即，它既要面对并适应中国社会、艺术思潮发展所带来的变数，也要通过主动学习包括斯坦尼体系在内的各种外来演剧理论，积极审思、研究和化用这些成果。同时，更要在进一步学习研究传统戏曲的基础上，加强对其他传统演剧资源的开掘、提炼和吸收。如此，才能丰富和深化话剧演剧的中国性内涵，开拓中国话剧演剧学派的多元建构局面。

综上所述，从建立民族演剧体系到创建中国话剧演剧学派，戏剧家们的努力成为了20世纪30至60年代中国话剧追求现代化、民族化的艰辛历程的写照。其中既有社会政治生活的深度介入，也有中国话剧演剧艺术发展的自身需要。该阶段，无论是话剧演剧现实主义的探索，还是斯坦尼体系中国化的推进，抑或是传统戏曲艺术的继承，均以各自的角度和方式切实提高了中国话剧演剧艺术整体水

平,同时也为其未来发展积累了经验与教训。而这一切,也必将深刻影响着民族演剧体系今后探索的思路与方向,以及中国话剧演剧学派未来建构的特征与风貌。

[本文系国家社科基金艺术学重大项目“中国话剧演剧学派研究”(20ZD21)的阶段性研究成果]

[1][18]郑君里:《论抗战戏剧运动发展底不平衡》,《读书月报》第1卷第3期,1939年4月1日。

[2][6][20]张庚:《纪念斯坦尼斯拉夫斯基与中国剧运的开展》,《张庚文录》第1卷,第253页,第253页,第253页,湖南文艺出版社2003年版。

[3][44][46]焦菊隐:《谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题》,《焦菊隐文集》第3卷,第132页,第132页,第132页,文化艺术出版社2005年版。

[4]夕夕(闻一多):《戏剧的歧途》,见《二十世纪中国戏剧理论大系》第2卷(上册),董健、胡星亮编,第314页,安徽教育出版社2017年版。

[5]关于现代化与西方化的关系以及“中国式现代化”的阐述,参见韩震《中国式现代化打破“现代化=西方化”迷思》,《中国社会科学报》2023年2月13日,第1版。

[7]程秀山:《史坦尼斯拉夫斯基的演剧体系在延安》,《新华日报》1940年9月29日,第4版。

[8]钱烈(郑君里):《建立现实主义的演出体系》,《新华日报》1941年10月10日,第5版。

[9][13]《如何建立现实主义的演剧体系座谈会》,《戏剧岗位》第3卷第5、6期,1942年5月。

[10][12]刘念渠:《向建立现实主义的演出体系之路》,《转形期演剧纪程》,第5—7页,第1—2页,商务印书馆1942年版。

[11][17]刘念渠:《重庆抗战剧运第五年巡礼》,《戏剧月报》第1卷第1期,1943年1月。

[14][19]郑君里:《什么叫做现实主义》,《郑君里全集》第3卷,第147—148页,第145页,上海文化出版社2016年版。

[15]张庚:《中国舞台剧的现阶段——业余剧人的技术的批判》,《文学》第5卷第6号,1935年12月1日。

[16]存疑斋主:《谈演剧理论的教条八股与学风——〈史坦尼论外形动作〉的高榷》,《天下文章》创刊号,1943年3

月10日。

[21]史东山等执笔:《一个较完备的演剧规程的拟议》,《天下文章》第2卷第1期,1944年1月。

[22][36]C.L.T(陈鲤庭):《演技试论——献给剧友白芡山人》(续完),《新华日报》1942年6月26日,第4版。

[23][28]张骏祥:《导演术基础》,第32页,第64页,中国戏剧出版社1983年版。

[24][27][34][37][38][40][42][43]焦菊隐:《略谈话剧的民族形式和民族风格》,见《二十世纪中国戏剧理论大系》第3卷(上册),董健、胡星亮编,第533页,第552—554页,第534—535页,第540—541页,第541页,第536页,第539页,第549页,安徽教育出版社2017年版。

[25][39]焦菊隐:《关于话剧吸取戏曲表演手法问题》,见《二十世纪中国戏剧理论大系》第3卷(上册),董健、胡星亮编,第521页,第521页。

[26][45]田汉:《话剧要有鲜明的民族风格》,《戏剧报》1957年第8期。

[29]石挥:《与李少春谈戏》,《石挥谈艺录:演员如何抓住观众》,第289页,北京联合出版公司2017年版。

[30]焦菊隐:《论民族化(提纲)》,《焦菊隐文集》第3卷,第245页。

[31]光未然:《戏曲遗产中的现实主义》,见《二十世纪中国戏剧理论大系》第3卷(上册),董健、胡星亮编,第161页。

[32]戴不凡:《古典剧作中的人民性问题》,见《二十世纪中国戏剧理论大系》第3卷(上册),董健、胡星亮编,第243页。

[33]田汉:《话剧艺术健康发展万岁!》,《戏剧报》1956年第3期。

[35]朱琳:《戏曲表演在话剧中的消化和运用初探》,《戏剧报》1959年第12期。

[41]欧阳予倩:《话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统》,《欧阳予倩全集》第4卷,第274页,上海文艺出版社1990年版。

[47]田汉:《在中国戏剧家协会上海分会成立大会上的讲话》,《田汉全集》第16卷,第48页,花山文艺出版社2000年版。

[作者单位:安徽师范大学文学院]

责任编辑:罗雅琳