

民族性、現代性與話語建構： 「話劇」概念的生成與演進

• 高子文

摘要：中國現代戲劇理論中「話劇」概念的生成與演進有着豐富的文化內涵。學人對話劇藝術的不同價值判斷，體現了現代性與民族性觀念的糾葛與衝突。民國劇作家洪深對「話劇」概念的話語建構，凸顯出其創建新的民族藝術的企圖。「話劇」將啟蒙認定為其作為現代藝術的基本社會功能，與「新劇」、「文明戲」、「通俗話劇」等概念相區別，其根本目的在於推動和建構一種基於個人啟蒙的現代民族主義。本文探究1920至40年代中國「話劇」概念的生成與演進，認為「話劇」概念是當時中國現代知識份子一次主動的話語建構，表現出現代性與民族性觀念彼此融合的一種可能。

關鍵詞：話劇 民族主義 啟蒙 現代性 話語建構

一 前言

在當代中國大陸戲劇學界，話劇研究與戲曲研究往往分屬兩派，鮮有橫跨兩個領域的學者。這兩派人馬不能說常常劍拔弩張，但也不乏明爭暗鬥。做話劇的認為戲曲太古舊了，雖然不至於仍稱其為「遺形物」（胡適語）^①，但戲曲無疑殘留了太多封建糟粕，與現代有隔；做戲曲的則會認為話劇沒有傳統，不過是拾西人牙慧，缺少經典佳作，難成大器。如何看待話劇在中國現當代文化中的地位 and 價值，是研究中國戲劇不得不面對的首要問題。

上世紀80年代，陳白塵和董健在編撰《中國現代戲劇史稿》的時候，對戲曲的關注很少。在他們看來，中國現代戲劇的代表無疑是話劇^②。董健認為，作為中國「現代民族戲劇」的話劇是二十世紀中國戲劇的主體，它「領導了現代戲劇的新潮流」，甚至認為戲曲的「臉譜化模式」制約了二十世紀中國戲劇的現代化^③。這些論述當然引起了很多人的不滿。傅謹是其中最具代表性的一位，他要為戲曲（或曰「本土戲劇」、「國劇」、「民族戲劇」）張目：「〔《中國

現代戲劇史稿》)基本上只敘述從『五四』新文學運動開始到1949年的話劇歷史。中國戲劇發展的歷史彷彿在『五四』中斷了,曾經在長達近千年的時間裏作為中國民眾最重要的文化娛樂方式的民族戲劇,彷彿已在一夜間為西方引進的話劇取而代之,一時化為煙塵。」他甚至不無誇張地說:話劇「只不過是中國戲劇300多個劇種之一」④。董健和傅謹所堅持的這兩種觀點,代表了當代學界對話劇地位的基本理解和判斷。筆者認為,他們的分歧可以看作二十世紀初「新舊劇之爭」的延續,其背後體現出的是現代主義與民族主義兩種不同觀念的衝突和博弈。而「現代化與民族化」的關係在周寧看來,正是把握二十世紀中國戲劇理論與批評的關鍵問題之一⑤。

學界普遍認為,「話劇」作為一個學術術語是在1928年民國劇作家洪深和田漢等人的主導下,才完成其概念生成的。近年來,胡寧容、袁聯波、張一帆、周雲龍等學者分別考察了「話劇」概念生成的過程和背景,對「話劇」一詞進行了溯源,並試圖解析其隱含的文化意蘊⑥。其中周雲龍的研究比較深入⑦:

在洪深「西方主義——民族主義——戲劇」的「二元三維」式的精神結構中,思考「話劇」概念中的中國戲曲與西方話劇的互動和「交易」,就可以發現「話劇」這一術語中事實上存在着一種不可癒合的裂隙和無法調和的緊張——中國戲曲需要西方戲劇來使其「現代」,而西方戲劇需要中國戲曲來使其「民族」。「話劇」的命名策略中已經為中國戲劇的未來留下了難題,即民族化與現代化。

儘管歷史呈現的面貌確然如此,但從今天的眼光重新檢視,我們不得不問:民族化與現代化難道只能是一個難題,只能呈現為非此即彼的二元對立關係嗎?從全球民族主義思想的興起看,民族化可以被理解為現代化的一個有機的組成部分;而從中國的歷史語境考察,很顯然,在二十世紀中國經濟、政治、文化等多個領域,民族化與現代化也並不總是不相容的。那麼,在現代戲劇的發展進程中,究竟是甚麼原因導致了二者激烈的對抗關係呢?對1920至40年代中國「話劇」概念生成與演進的探究,能夠為我們提供一種解決問題的思路。

二 「話劇」命名的民族主義向度

田本相在紀念話劇誕生百年的一篇文章裏,開篇即寫道:「話劇,本來是西方的劇種。」⑧很顯然,他強調了西方戲劇對中國現代戲劇發展的重要影響。但問題是,西方是否存在一個能夠對應於話劇的劇種呢?要知道,莎士比亞的戲劇基本上是詩體的,莫里哀(Molière)的喜劇同樣採用韻文,甚至易卜生(Henrik Ibsen)的早期作品《布朗德》(*Brand*, 1865)、《培爾金特》(*Peer Gynt*, 1867)用的也是詩體,直到《青年同盟》(*The League of Youth*, 1869)才全然採用散文化的日常語言。如果從是否使用日常語言來判斷,我們也許應該說,話劇借鑒的只是十九世紀中葉以後逐漸盛行的西方「現代戲劇」(modern

drama)。從大的歷史尺度看，純粹使用日常語言的戲劇，中國幾乎是和西方同時產生的。某種意義上我們也可以說，散文化只是戲劇藝術的一種「現代」的要求，而並不一定是一種「西方」的特色。

但是，我們仍然不得不承認，中國的新劇（又稱「新戲」）、文明戲、話劇是受到西方戲劇極大影響的產物。因為散文化的台詞不過是一種表象，情節、行動整一性、角色個人意志及衝突等內在形式的要求才是西方戲劇（drama）的文體基礎。如果缺少西方戲劇這一參照系，僅依靠中國本土戲劇資源，中國劇場要產生這樣一類新的文體，可能需要一個漫長的過程。正是因為話劇這種「舶來」的特性，很長時間以來，它都需要尋找一種民族身份認同。我們可以說，「話劇民族化」並不是從張庚1939年撰文呼籲後才開始的^⑨。實際上，自脫離傳統戲曲的新劇誕生之日起，民族化就一直是其核心問題。

但是新劇是否屬於話劇呢？在當代學者眼裏，這是不言而喻的。葛一虹主編的《中國話劇通史》、田本相主編的《中國話劇藝術史》，以及日本學者瀨戶宏的《中國話劇成立史研究》都把話劇誕生的歷史追溯到新劇^⑩。但如前所述，「話劇」這一概念直到1920年代才產生。根據南國社成員閻折梧的回憶，「話劇」一詞的誕生有一個戲劇性的瞬間^⑪：

1928年4月，田漢為歐陽予倩過滬赴粵送行，約了洪深、朱穰丞及「南國」藝術學院一些師生在大西洋西餐館聚餐。席間，田漢提出「愛美的戲劇」（即強調社會和藝術價值而非商業盈利的業餘戲劇）這名字太嚙蘇，所謂「非職業的戲劇」也不恰當，最好想出個合適的名詞以區別於「新劇」、「文明戲」。歐陽予倩也有同感。於是大家漫談，洪深提出改用「話劇」二字為妥，大家同意。此後就把宋春舫按Amateur原文譯出諧音「愛美的」戲劇一律改正為話劇。

南國社由田漢、唐槐秋1926年於上海創辦的南國電影劇社發展而來，成員有歐陽予倩、徐志摩、徐悲鴻等，主要從事戲劇和電影創作。閻折梧的這段敘述為大多研究者所認可，洪深因此也就成了「話劇」的命名者。

不過，按照胡寧容的考證，早在1928年聚會之前，「話劇」一詞已被多次使用。他認為，1922年北京人藝戲劇專門學校發布的章程中，第一次出現了「話劇」一詞，並與「歌劇」並列^⑫。根據張一帆的考察，在1922至1928年之間「話劇」一詞已被余上沅、趙太侗等主張傳統戲曲改革的「國劇運動派」同仁頻繁使用^⑬。因此可以說，閻折梧所回憶的洪深對於「話劇」代替「愛美劇」的倡導，與其說是一次發明，不如說是一次總結，一次有目的、自覺的話語建構。它的重要性不在於詞彙的首創，而在於通過一系列敘述，確立某種話語。正如周雲龍所言，對話劇的命名「並非一項純粹的知識，在這過程中還協調着權力」^⑭。

張一帆同時注意到，在「話劇」一詞出現之前，「白話劇」曾被普遍使用，他認為那是新文化運動的主將試圖把「白話劇」、「白話戲曲」與「白話文學」相匹配而創造的概念^⑮。這個猜測恐怕並不準確，因為「白話劇」的用法出現得比較早。在辛亥革命後，廣東已經較多地用「白話劇」指稱新劇和文明戲了。

如1913年《廣東教育公報》上的一則公文寫道，「本司通告准省教育會公函請重申禁令各校學生不許在校演白話劇」，理由是「學生正當修業之期，惟日不足斷，不宜分心於演劇」^⑧。「白話」在廣東話中是粵語的意思，但白話劇並非指粵劇，而是指文明戲。歐陽予倩在《戲劇改革之理論與實際》中介紹話劇時便有意註明：「文明新戲——廣東謂之白話戲。」^⑨1914年王瘦月在《新劇雜誌》上指出，當時盛行的文明戲以沒有固定劇本、即興發揮的「幕表制」為特徵，有「劇情之如何，演法之如何，從無人肯加以研究」的缺陷，即提出了使用「美術白話劇本」的創議：「何謂白話，即說明書及幕中演法，皆用極淺明之白話，如課初學兒童。則演者視覽幕表時，或可稍免隔閡之弊。」^⑩以「白話劇」指代新劇的用法延續了較長時間^⑪。我們不能武斷地說「話劇」概念的出現即來源自「白話劇」，但是「白話劇」對於「話劇」一詞的誕生是否構成影響是值得繼續研究的。

通過對「話劇」、「白話劇」詞彙的溯源，我們可以發現，新詞彙的產生是帶有某種偶然性的，地域、文化、舊有語言對新詞的產生都可能構成影響。北京人藝戲劇專門學校對「話劇」一詞的使用也未必就是首次，隨着文獻資料漸趨豐富，我們可能發現更早的使用記錄。「話劇」概念的建構並不是一蹴而就的，在話劇命名事件後的若干年裏，「白話劇」表述仍然經常被使用。而語言學家趙元任稱話劇為「對話戲」。在1929年出版的《國語羅馬字對話戲戲譜：最後五分鐘》一書中，他寫道：「我寫這本小書的第三種興趣就是對於對話劇的興趣，這是一種藝術的興趣。我在外頭一向愛看對話戲。有一回在巴黎看 Macdona Players 演蕭伯納的戲，一連串看了十二齣。」^⑫對於「對話戲」/「對話劇」的使用，趙元任不是唯一的例子，1929年發表於《長風》的短劇譯作〈夜的小曲〉、1933年發表於《國光》的〈纏夾二先生〉，以及1935年發表於《政治旬刊》的〈賑災〉都標註為「對話劇」^⑬。可見，在此時「話劇」的概念仍然並不固定。

相比起詞彙的使用，學術概念的誕生則完全是一種自覺的學術生產過程。它並不是對某一詞彙的偶然使用，而是一次有目的的話語建構，需要有相應的理論論述加以匹配。從這個意義上說，將「話劇」概念的誕生歸功於洪深、歸功於南國社的一次歷史性聚會，是有一定的合理性的。因為正是洪深在這之後所寫的〈從中國的「新戲」說到「話劇」〉一文，在很大程度上明確了「話劇」作為中國現代戲劇理論關鍵概念的內涵和外延。洪深對於話劇的話語建構是從新戲談起的，次第闡述了新戲、文明戲、愛美劇、話劇的不同面貌，論證了這四者的歷史發展邏輯。關於以改良京劇為代表的新戲，他首先將梅蘭芳趨於保守的戲曲改革排除出新戲的範疇，繼而肯定了汪笑儂在戲劇上的創新，理由在於「他能夠使用戲劇，來發洩他胸中對於政治社會時代人生一切的不平」；又肯定夏月潤等人在「新舞台」的創新，認為他們「不但多少含着些民族思想，社會思想，尤其是那編劇表演的結果，能使得婦孺皆曉」。接着，他談到王鐘聲及其劇團春陽社脫離京劇等傳統戲曲形式、「歌唱完全廢除，全劇祇用對話」的戲劇改革，使「『新劇』漸漸的由一普通名辭（即任何新編的戲）變為一專門名辭（即某種特別方法作成的戲）」^⑭。

關於擺脫劇本束縛、旨在「呼醒社會，改善人生」的文明戲的熱演，洪深寫道：「那時纔經了一番政治奮鬥，第一次革命，好容易成功，凡是可以激發

愛國心，如譯自法國的《熱血》等戲，也是人們所要看的。那時人民興高望奢，正欲與世界大國，較長爭強……」但文明戲「沒有甚麼規則成法」的弊病，導致劇團水平參差不齊，「戲與演員，同時退化」。他又以清末的春柳社、民國年間的戲劇協社等學生或業餘劇團的愛美劇實踐為例，指出「愛美劇與文明劇根本的不同，就是愛美劇尊重劇本，文明劇沒有劇本」。有趣的是，前述閻折梧認為「話劇」一詞的出現是為了替代愛美劇，並與新劇和文明戲相區別，但洪深的文章卻寫道：「前數節所述春陽社的新戲以及文明戲愛美劇等，都應當老實地稱作話劇的。」很顯然，他把前述的幾種不同的戲劇實踐都囊括在「話劇」的概念之中，它們共通的特點在於都是「新」的，與舊劇相區別²³。

從閻折梧與洪深的論述中，我們可以發現「話劇」一詞也有廣義和狹義兩種用法。廣義是指春柳社（甚至更早的學生演劇）以來的所有吸收西方現代戲劇特色、以對話為主的新式戲劇樣式；狹義是指在這些以對話為主的新式戲劇樣式中，以南國社為代表的，特別追求思想性與藝術性的、反商業的作品。洪深對於話劇內涵的這一闡述，實際上呼應的正是二十世紀以來，中國文化人利用文學和藝術進行民族自救的潮流。這一潮流正如研究中國民族主義思想史的學者鄭大華所總結的：「從思想文化上尋找中華民族落後的原因，通過對中國傳統文化的反省，人們開始認識到近代以來中國屢遭列強侵略的一個重要原因就是中國文化的落後，這種落後又導致了一系列政治改革和革命的失敗，所以，解決民族危機的不二法門就是從文化上入手，謀求文化上的解決。」²⁴

話劇很顯然正是解決民族危機的一種重要手段。它的目的就是喚醒民眾，挽救民族危亡。春柳社在1906年由李叔同、曾孝谷等中國留日學生於東京成立，受引介到日本的西方戲劇理論影響，春柳社同仁在其演藝部專章中即明確做戲的目的是「改良戲曲，為轉移風氣之一助」，「無論演新戲、舊戲，皆宗旨正大，以開通智識，鼓舞精神為主」²⁵。1930年在瀋陽同澤中學校所辦的刊物中，一位作者對話劇史進行了描述和總結，最後寫道²⁶：

我們要推測話劇在中國的將來，我們必需認清了現在的時代，
現今的時代，是革命的時代。
革命的對象是赤白帝國主義……
革命者是被壓迫的民族與被壓迫的民眾。
所以現在是被壓迫民眾求解放的時候，也就是被壓迫者與壓迫者拼命的時候。
認清了時代，我們便可決定應走的路。

在他的筆下，話劇的未來發展必須與時代的要求相匹配，而時代的要求無疑正是民族獨立與民族解放。

我們還可以通過考察「話劇」概念的英譯，來探究其民族性特徵。譚霈生在1992年出版的《中國大百科全書·戲劇》中將「話劇」對應為西方的“drama”：「在現代中國，『戲劇』一詞有兩種含義：狹義專指以古希臘悲劇和喜劇為開端，在歐洲各國發展起來繼而在世界廣泛流行的舞台演出形式，英文drama，中國又稱之為『話劇』。」²⁷瀨戶宏也持相同觀點，他甚至認為過去學術界在

“drama”前加上“spoken”都是多餘的，因為“drama”特指話劇：「那麼戲曲是否屬於“drama”？顯然不是。筆者多年從事中國戲劇研究，從來沒看過把崑劇、京劇、越劇等戲曲劇種英文名譯為Kun drama、Beijing (Peking) drama、Yue drama等的文獻。」²⁸儘管用“drama”來對應戲曲確實並不恰當，但是瀨戶宏的這一判斷也有明顯的失誤。把崑劇、京劇，甚至元雜劇納入“drama”一詞表達，基本上是晚清與民國的通行用法。根據夏曉虹的考證，在最早介紹中國戲劇的英文書籍——馬禮遜 (Robert Morrison) 在1822年出版的《華英字典》(A Dictionary of the Chinese Language) 中，就用“drama”來翻譯「戲曲」，並且「馬禮遜已直接將『宋有戲曲』中的『戲曲』與“drama”相對應，而不是像提及『傳奇』或『院本雜劇』時一般，僅寫出漢字與拼音」²⁹。

在1925年出版的《中國戲劇》(The Chinese Theater) 一書中，美國學者朱克 (A. E. Zucker) 也用“drama”指稱傳統戲曲，比如“Yuan Dynasty drama” (元代戲曲)、“the drama of the Ming Dynasty” (明代戲曲)³⁰。除了西方學者，中國現代知識份子也這麼使用，比如錢鍾書在向西方介紹中國傳統戲曲時，也採用“drama”³¹。不過在朱克的筆下，我們發現正是為了與中國傳統的戲曲相區分，他選擇在“drama”前加上了“spoken”。在介紹春柳社時，他寫道：「他們引進了在有腳燈和布景的舞台上表演的、非音樂的話劇。」(“They introduced non-musical, spoken drama acted on a stage with footlights and scenery.”)³²在這個句子裏，“drama”一詞當然應被理解為劇本，而不是特指春柳社的那種新式戲劇。而“spoken drama”中的“spoken”無疑揭示出新劇區別於傳統戲曲的顯著特徵。從這本書產生的年代看，「國劇運動派」與洪深、田漢等人選擇「話劇」這一命名，甚至都有可能受到它的影響。

在人們慣常的理解中，戲曲是民族藝術的代表，話劇則更多地指向一種世界主義 (Cosmopolitanism)，而世界主義也有可能被理解為一種文化他者。周寧寫道：「新文化運動中的戲劇觀念是偏袒新劇貶抑舊戲的，說白了也就是偏袒話劇，貶抑戲曲的。但問題是話劇雖洋雖新，卻是『異己』的，戲曲雖土雖舊，卻是『自己』的。」³³但是這種「異己」與「自己」的區分，卻會妨礙我們對這一話題進行更深入的思考。從現代主義、民族主義的視角來看，某個族群的傳統藝術樣式，並不必然地在現時代表現出民族主義的特性，在最低限度上它需要一次喚醒。所謂的現代意義上的民族文化，應當首先被理解為一次自覺的建構過程。因為「民族」不是一個死的過去，而是一個活的現在。因此，文化建構的素材既可以來自傳統，也可以來自當下，甚至可以借鑒自外部。其有效性的關鍵在於，能否塑造一個「想像的共同體」³⁴，在最大範圍內獲得人們的認同。就啟迪民智、表現民族獨立訴求、凝聚民族力量、塑造民族精神而言，二十世紀初期的話劇，顯然比傳統戲曲發揮了更直接、也更重要的作用。因為相比於絕大多數傳統戲曲演出對於「現代」與「民族」的不自覺，以及早期「現代戲曲」創作的市場化 (可以看作是現代性的一種表徵) 追求，話劇從其誕生起就把現代民族文化建設作為其核心目標。

如果我們考慮語言在民族主義發展過程中的意義的話，話劇的重要性更加得以凸顯。二十世紀的戲曲，除京劇外，基本上都依賴某一種地方方言，它具有強烈的地方性和排他性，因為它們本身就不以統一的文化建構為目標。話劇

則與之相反，它對於「白話」的強調，某種意義上可以被看作是民族意識覺醒後，文化精英階層運用一種相對規範的、普遍使用的語言，進行民族藝術創作和思想傳播的一次自覺嘗試。洪深在批評文明戲的墮落時，特意指出了語言方面的缺陷：「〔文明戲的創作者〕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，四不像，令人發笑的國語。」^⑤話劇顯然不再如此，它用的是國語，追求的是全國範圍內的影響和意義。作為有着強烈民族主義意識的話劇創作者，一定會認同史密斯(Anthony D. Smith)關於民族的論斷：「作為一種文化形態，民族主義者的民族是這樣的一種民族：其成員對自己的文化一致性和民族歷史具有強烈的意識，並且致力於運用本地的語言、習俗、藝術和風景，通過民族的教育和制度來培育他們自己民族的個性。」^⑥可以毫不誇張地說，話劇自其誕生開始，培育民族的個性，就是其天然的使命。

正是因為話劇的這樣一種文化特點，它為我們提供了理解民族性與現代性關係的一個新視角。並不是所有的舊傳統，都應該被理解為民族的。如果舊傳統(正如民國時期演出的很多傳統戲)並沒有一種民族主義的自覺，那麼它在現代民族國家的建構過程中，所起的作用很可能不是積極的，在某些時候甚至可能是消極的。相反，借鑒自他族的藝術手段，一旦與本民族的現實和歷史相結合，並且自覺地承擔起建構一種現代民族文化的任務時，它就自然地成為本民族文化的一部分，在推動民族獨立與發展的進程中，甚至起到更重要的作用。所以問題的關鍵並不在於藝術形式和手段來自內部還是外部，而是在於它是否捕捉到現代民族國家建構的需要，是否自覺地參與這種建構，是否真正地與其時的文化要求相結合，並創造出偉大的作品。

三 話劇的社會功能認定

夏曉虹考察了中國近代「戲劇」概念的生成，並且詳細論述了「戲曲」與「戲劇」概念的複雜糾葛^⑦。筆者認為，這兩個概念間的糾葛在王國維的〈宋元戲曲考〉中已經得到了較為清晰的界定。他用「戲曲」專門描述宋元之間形成的獨特文本和演出形態，而用「戲劇」指稱更廣義的所有演出活動。由於他是如此地珍愛宋元戲曲，因此將它們稱作「真戲劇」。但是當借鑒自西方的新劇從日本引進後，「戲劇」概念自然將它也囊括在內。有趣的是，隨着新文化運動的肇始與不斷深入，「戲劇」概念逐漸開始排斥舊戲曲的內容。尤其當「話劇」一詞誕生後，話劇便代替戲曲成了「真戲劇」^⑧。

馬彥祥在1929年《現代戲劇》第一卷第一期的〈編後記〉中寫道：「說中國從沒有過戲劇，自然不是正確的。但真正的戲劇在中國還未曾被人發現過，這卻是事實。在京劇場中有的發狂中瘋般的伸長了脖子在胡喊亂叫的群眾，在遊藝會中有的眉開眼笑地望着那台上的女演員流涎的群眾……但是對於戲劇，他們是表示着厭惡和嫉視。他們不需要這個，於是真正的戲劇終於不能產生。」^⑨那甚麼才是「真正的戲劇」呢？顯然是話劇。郭沫若也把戲劇和話劇混用，在1934年出版自選集時，他收入了自己的若干話劇作品，但在序言中寫的卻是「這兒所選擇的是一些比較客觀化了的戲劇和小說」^⑩。馬彥

祥這種對「真正的戲劇」的要求，繼承的是胡適等《新青年》派學人受易卜生等西方劇作家影響、重視社會意義和個人反思的戲劇觀^④，體現了當時的學人試圖用話劇取代戲曲成為中國戲劇代表的一種觀念和訴求。

這一訴求發展到最極端的情況就是：國民黨官辦的「國立戲劇學校」（1935年成立）事實上只培養話劇人才。而這種對於戲劇學校的命名習慣，甚至一直延續到今天。中國大陸戲劇類高校的代表中央戲劇學院和上海戲劇學院，長期以來都是以培養話劇人才為主要目標的教學機構，但它們的校名卻都用上「戲劇」^⑤。由此，我們也就能理解譚需生和瀨戶宏關於「話劇」對應於“drama”的觀念了。的確，在現代中國的文化語境下，話劇天然具備政治正確性，它也自然地遮蔽了所有其他戲劇形態，成為最能代表現代中國向世界所展示的“drama”。當《天下》月刊（*T'ien Hsia Monthly*）在1936和1937年用英文介紹每年「中國戲劇簡況」（“Drama Chronicle”）時，姚莘農詳盡地描繪了大大小小的各類話劇社團的活動，卻完全沒有談到戲曲；中國粵劇、滬劇、越劇等新生成的現代劇種更是沒有提及^⑥。只有在1938年威爾士（Frank B. Wells）所寫的那一期「中國戲劇簡況」裏，京劇才成為其關注的對象^⑦。

值得注意的是，田漢與當時中國戲劇人這種激進的觀念並不一致，他仍然為戲曲保留了一個顯著的位置。在1929年一次發言中，他說道：「我們把戲劇分為歌劇Opera與話劇Drama，話劇是不能代替歌劇的，因為他們的性質與使命不同，我們只安排以新話劇代替舊話劇（文明戲之類），新歌劇代替舊歌劇，「話劇有他優秀的特殊的使命卻不能代表整個的戲劇的，因尚有歌劇在」^⑧。

從「話劇」概念的生成與演進的歷史來看，當時的人們提到話劇時，與其說是在談論一個劇種、一種戲劇形態，毋寧說是在表達一種藝術理想。根據洪深的話語建構，話劇囊括了新劇、文明戲、愛美劇等諸多不同的戲劇形態，但實際上，在後世的使用中，話劇指的常常是這些戲劇形態中「最優秀」的那部分，其他部分經常「不配」稱為「話劇」。文明戲中更多地強調商業盈利的那些作品，它們與話劇之間的關係就變得比較曖昧了。姚莘農於1931年發表的文章〈十年來的中國戲劇〉將「新進劇」分成了三部分：文明戲（文中稱為「新劇」）、譯本劇、話劇。儘管他承認話劇是由文明戲中有思想的「新劇家」參與發動的，但仍然認為文明戲與話劇是兩種不同的東西，批判文明戲的「俗濫」和「迎合群眾的心理」^⑨。

1939年《申報》一篇文章宣傳淪陷時期上海綠寶劇場的文明戲時寫道：「海上的話劇場所，不能說少，可是要找一個雅俗共賞而又差強人意的地方，那就不容易了，自從新新公司的綠寶劇場開幕以後，為海上話劇界放了一個異彩，可說是上海新型的話劇場。」^⑩顯然，宣傳者是把綠寶劇場的文明戲歸為話劇的。但從演員徐半梅的視角看，卻並非如此。他在回憶錄中寫道^⑪：

其時綠寶又擬演某著名小說，這作者亦派代表告綠寶，不許上演此劇，綠寶當局即問：「為何人家可以演，而獨我們不許演？」那代表答道：「他們是話劇，你們是文明戲。」於是綠寶同人，方知他們是正式話劇，我們不能冒牌，我們已被打了一個文明戲的烙印了。我們若再要稱話劇，萬一明天會有日本憲兵隊來封戲院的門，那還了得！……於是斟酌再三，

一面尊重他們為正式話劇，我們決不破壞這註冊商標，我們自願降低一級，決定改稱「通俗話劇」，表示是話劇的次貨。

「話劇」與「通俗話劇」從戲劇文體和劇場形態來看，基本上是不存在區別的，它們都使用日常語言作為對話，都注重情節與行動，都採用現實主義的表導演方法。徐半梅還特意指出綠寶劇場的文明戲「演出都用劇本制」^{④9}，以呈現綠寶劇場對文明戲的改革。

但它們仍然有鮮明的區別：根本差異就在於戲劇作為一種現代藝術的社會功能的認定。為何在徐半梅看來，自稱「話劇」就有被日本憲兵隊封劇場的危險呢？因為話劇這一形式已經與宣傳抗日和民族解放緊密地結合在一起，它承擔了純粹藝術之外的社會和政治功能。它不再僅僅是一種藝術形式，更是一種內容，有時甚至是一種意識形態、一種價值體系。如前所述，春柳社強調利用新劇移風易俗，《新青年》派學人推崇易卜生式的社會問題劇，強調戲劇對於社會人生的態度以及教育意義。洪深對話劇的話語建構很顯然繼承了這些傳統：「現代話劇的重要有價值，就是因為有主義。——對於世故人情的了解與批評，對於人生的哲學，對於行為的攻擊或贊成。——凡是好的劇本，總是能夠教導人們的。」^{⑤0}

在1929年國民黨招待南國社的一次宴會發言中，洪深甚至說：「國民黨是有革命歷史的，南國在藝術運動上也有牠〔它〕的歷史的，今天既是國民黨的同志歡迎我們南國，所以我說這是革命與藝術結婚的表現。藝術與革命是可以結合的，而且向來也曾結合過的。」^{⑤1}在這一問題上，田漢比他更清醒些，同一場宴會上，他說^{⑤2}：

我們在政治上不能說全無ism。不過我們對各種ism都取研究態度。如目前在中國對抗的各種ism，像三民主義、國家主義、共產主義、安那其主義，我們社員都純然取研究態度。南國社員的成分，大半是各大學的教授、學生，及新聞記者等知識份子。他們若是共產主義者，早當「共匪」去了；他們若是三民主義者，早作官去了；是國家主義者，早或亡命或隱匿起來了。他們都不是。他們所以來演演戲。

田漢不願意為戲劇安上一個特定的主義，表達了南國社對於國民黨的獨立姿態，但是他決不否認話劇的「優秀的特殊的使命」。從這個意義上來說，閻折梧晚年的回憶有其合理性，相比新劇和文明戲，話劇確實更應該被看作是愛美劇戲劇理想的直接傳承。愛美劇的提出即帶有明確的社會、政治主張。民國劇作家陳大悲就是從藝術的社會功能和社會責任開始談愛美劇的，並在文章中總結道：「愛美的戲劇家底惟一責任就是從戲劇藝術底一條路上引自己以及民眾去實行個人靈魂底革命。」^{⑤3}很顯然，話劇繼承的正是這樣一種社會功能。它通過啟蒙引導個人靈魂的革命，繼而呼喚整個民族的覺醒。也就是說，話劇的根本目的在於推動和建構一種基於個人啟蒙的現代民族主義。

比起內容上的啟蒙性，話劇在藝術形式上所包含的現代性，對現代中國的啟蒙運動，可能發揮了更為深遠的影響。在黑格爾(Georg W. F. Hegel)看

來，「戲劇體詩」(dramatic poetry) 這種形式是人類文明發展到一定階段的產物，除了亞里士多德所指出的「必然律」與「可然律」這一理性主義的規定因素之外，黑格爾突出強調了個人意志的重要意義^⑤：

在戲劇裏，具體的心情總是發展成為動機或推動力，通過意志達到動作，達到內心理想的實現，這樣，主體的心情就使自己成為外在的，就把自己對象化了，因此就轉向史詩的現實方面。但是這種外在的顯現卻不只是出現在客觀世界裏的一個單純的事件，其中還包含着個別人物(主體)的意圖和目的。動作就是實現了的意志，而意志無論就它出自內心來看，還是就它的終極結果來看，都是自覺的。

話劇對西方戲劇的借鑒，絕不僅僅停留在散文化的對話形式，更重要的是黑格爾所指出的這種沉澱內容的內在形式的規定性。與西方“drama”一樣，話劇強調對一個行動的模仿，而這個行動則是由個體的動機所推動的。行動的嚴密性、情節的邏輯性，以及個人意志對行動的決定性，共同體現出理性主義與個人主義的思想原則。這兩個原則正是西方社會從傳統向現代轉型的關鍵，它們也構成了啟蒙的主要內容。

胡適在譯介易卜生時，對個人主義的引進是非常自覺的。他並且把個人主義與國家、社會的進步緊密地結合起來：「自治的社會，共和的國家，只是要個人有自由選擇之權，還要個人對於自己所行所為都負責任。若不如此，決不能造出自己獨立的人格。社會國家沒有自由獨立的人格，如同酒裏少了酒麴，麪包裏少了酵，人身上少了腦筋：那種社會國家決沒有改良進步的希望。」^⑥在胡適關於易卜生的論述中，作為現代性最重要組成部分的個人主義與民族主義構成了緊密的邏輯聯繫。

實際上，最早將民族主義思想引入中國的梁啟超早就認識到這一點，他在〈國家思想變遷異同論〉中寫道：「平權派之言曰，人權者出於天授者也。故人人皆有自主之權，人人皆平等。國家者，由人民之合意結契約而成立者也。故人民當有無限之權，而政府不可不順從民意，是即民族主義之原動力也。」^⑦簡單地說，現代意義上的民族國家必須建立在個人權力獲得認定的基礎之上。正如魯迅在〈文化偏至論〉中寫道：「國人之自覺至，個性張，沙聚之邦，由是轉為人國。」^⑧在現代知識份子眼中，話劇正好擔負起這樣一種現代性與民族性相結合的文化建構任務。又如董健所說：「中國戲劇的現代性以話劇為代表得以確立——不僅戲劇的物質外殼完成了現代化建構，戲劇的精神內涵也呈現出現代性的特徵：充分表現了以民主主義、人道主義為基本內容的啟蒙主義思想，表現了中國現代人個性意識的覺醒。」^⑨話劇通過實現戲劇藝術的現代化，推動現代中國民族文化的建立。

但是，現代歷史的複雜性在於，「民族」這個概念往往包含有不同層次，甚至彼此矛盾的內容。從民族的覺醒與獨立出發，往前走，它可能會導向國家主義迷途，強調權力的集中、集體主義、個人服從；而往後走，則又會掉入復古主義陷阱，排斥與外部的交流，誇大民族傳統形式的意義，否定人類現代文明共通的價值標準。因此，同樣使用「民族化」這個詞的不同學者，所

表達的意思很可能是截然相反的。評判的關鍵在於，他究竟要的是一種怎樣的「民族」：是建立在現代價值體系下的與他族平等的獨立的中華民族，還是建立在皇權專制制度下的凌駕於西夷之上的「華夏」？話劇的民族化路徑，也因這些不同的價值取向而呈現出截然不同的面貌。

四 結語

今天，我們也許可以自信地說：話劇並不是專屬於某個國家或某一地區的藝術形式。毫無疑問，任何一種藝術形式，一定是在某個國家或某一地區最先產生的，進而逐漸影響到全世界。但是，散文化的“drama”在世界各地的普遍接受，與其說是文化殖民的結果，毋寧說是各地自身現代化需求的某種必然表現。然而，直到今天，學術界仍然有一種將話劇與戲曲相對立的傾向。似乎話劇作為一個西方的舶來品，缺少戲曲那樣正統的民族藝術地位。學界需要反思的是：人們能夠接受男人蓄短髮這種現代時尚的全球普適性，也同樣接受了現代工業文明和信息技術的各地共享，但對於戲劇藝術形式的這種現代轉型，為甚麼卻難以坦然面對呢？這其中包含着複雜的原因。一方面，可能是中國現當代話劇創作成就，仍然不能滿足人們對這一新的藝術形式產生偉大傑作的期盼；另一方面，也可能是我們對於自身傳統戲劇所作的現代觀照仍然不夠充分和系統，因此還沒有建立起足夠的文化信心。

近年來，民族主義思潮在中國大陸發展迅猛，成為一個重要的社會現象。除了網絡社交平台上集中而強烈的民族主義情緒表達外，民族主義的思想和立場也滲透到學術研究的各個方面。「中國學派」、「中國話語」、「中國視角」、「中國夢」等提法在戲劇和文學領域呈現出愈演愈烈之勢。中央戲劇學院院長郝戎在《光明日報》發表題為〈建立中國演劇體系已成當務之急〉的長文，提出要「培養具有中華文化基因的『學者型的演員』『創造型的演員』，在舞台上『更完美地表現我們民族的感情、民族的氣派』」；要構建「中國演劇體系」，因為「『中國演劇體系』是具有中國文化自覺和精神內涵的民族演劇體系，民族文化的基因、基礎和底蘊是其豐富的實踐依據和藝術修養的來源……構建『中國演劇體系』，這是來自歷史深處的呼喚，一代代中國戲劇人的中國夢」⁵⁹。這些表述正是今天中國民族主義思潮的典型代表。

從一個現代國家的文化建設而言，對於民族主義的自覺是無可厚非的。但是，我們仍然應該注意到，脫離現代框架的狹隘而極端的民族主義，曾在二十世紀製造了深重的災難。通過對「話劇」概念話語建構的歷史考察，我們發現，民國時期的戲劇人，將現代化與民族化緊密地聯繫起來。個人主義和理性主義觀念的建設，成為民族戲劇建設的重要內容，而個人主義和理性主義的基本世界觀的確立，同時又為中國戲劇融入全球現代戲劇奠定了基礎。

無論從學術研究還是國家發展而言，民族主義都是一把雙刃劍。我們應該牢記歷史為我們提供的經驗和教訓：狹隘的民族主義自負只會故步自封，只有被現代觀念所充分啟蒙的民族主義，才有可能真正指導創建民族文化的璀璨未來。

註釋

- ① 胡適：〈文學進化觀念與戲劇改良〉，《新青年》，第5卷第4號（1918年10月15日），頁313。
- ② 陳白塵、董健主編：《中國現代戲劇史稿》（北京：中國戲劇出版社，1989）。
- ③ 董健：〈「五四」新文化傳統與作為「現代民族戲劇」的話劇〉，《藝術百家》，2008年第6期，頁40；〈中國戲劇現代化的艱難歷程——20世紀中國戲劇回顧〉，《文學評論》，1998年第1期，頁28；〈20世紀中國戲劇：臉譜的消解與重構〉，《戲劇藝術》，1999年第6期，頁4-13。
- ④ 傅謹：〈20世紀中國戲劇史的方法——兼與《中國現代戲劇史稿》商榷〉，《戲劇藝術》，2001年第3期，頁26、31。
- ⑤⑥ 周寧主編：《20世紀中國戲劇理論批評史》，第一冊（濟南：山東教育出版社，2013），頁17；25。
- ⑥ 胡寧容：〈說說「話劇」這個名稱——兼及從「愛美劇」到「話劇」〉，《戲劇》（北京），2007年第1期，頁97-99；袁聯波、何榮剛：〈淺談「話劇」命名〉，《戲劇文學》，2009年第10期，頁22-25；張一帆：〈「話劇」專用稱謂「發明者」及其他〉，《新文學史料》，2013年第2期，頁78-85；周雲龍：〈「話劇」：一個術語的誕生和多重僑易的發生〉，《戲劇藝術》，2015年第3期，頁33-39。
- ⑦⑧ 周雲龍：〈「話劇」〉，頁38；35。
- ⑧ 田本相：〈中國話劇百年的偉大成就〉，《戲劇文學》，2007年第1期，頁1。
- ⑨ 張庚：〈話劇民族化與舊劇現代化——對魯迅藝術學院同學的報告〉，《理論與現實》，第1卷第3期（1939年11月15日），頁92-102。
- ⑩ 葛一虹主編：《中國話劇通史》（北京：文化藝術出版社，1990）；田本相主編：《中國話劇藝術史》（南京：江蘇鳳凰教育出版社，2016）；瀨戶宏著，陳凌虹譯：《中國話劇成立史研究》（廈門：廈門大學出版社，2015）。
- ⑪ 閻折梧：〈贊洪深在藝術上的首創精神——中國話劇電影史上的十個第一〉，《戲劇藝術》，1981年第2期，頁67。
- ⑫ 胡寧容：〈說說「話劇」這個名稱〉，頁97-98。
- ⑬ 張一帆也對「國劇運動」進行了簡單介紹：「『國劇運動』，肇始於1925年，『運動』的高潮在1926年的夏天，以余上沅、趙太侖、聞一多、張嘉鑄為代表的發起者們在北京《晨報副鐫》上發表文章，表達個人對戲劇藝術的理解與認識，被集中編為《劇刊》；1927年9月，余上沅從這批文章中選出了20餘篇，名之為《國劇運動》……」參見張一帆：〈「話劇」專用稱謂「發明者」及其他〉，頁79-80。
- ⑭ 張一帆：〈「話劇」專用稱謂「發明者」及其他〉，頁82-83。
- ⑮ 〈本司通告准省教育會公函請重申禁令各校學生不許在校演白話劇〉（1912年12月27日），《廣東教育公報》，第1年第4期（1913年1月），頁126-27。
- ⑯ 歐陽予倩：〈戲劇改革之理論與實際〉，《戲劇》（上海），第1卷第1期（1929年5月），頁56。
- ⑰ 瘦月（王瘦月）：〈美術白話劇之創議〉，《新劇雜誌》，第1期（1914年3月），「商榷」，頁9-10。
- ⑱ 在1940年代，「白話劇」之稱還偶有使用。如文濤的劇本《醜公主招駙馬》即註明為「白話劇」，發表於《佛教公論》（廈門），復刊第8期（1946年11月1日），頁19-22，以及《佛教文摘》（無錫），第6期（1948年7月20日），頁39-46。
- ⑲ 趙元任：〈序〉，載米恩（A. A. Milne）著，趙元任編譯：《國語羅馬字對話戲戲譜：最後五分鐘》（上海：中華書局，1929），頁22。
- ⑳ 武者小路實篤著，綠蕉譯：〈夜的小曲〉，《長風》，第1期（1929年1月15日），頁59-73；燁：〈纏夾二先生——一幕對話劇〉，《國光》，第1卷第12/13期（1933年3月26日），頁14；南強：〈賑災——對話劇〉，《政治旬刊》，第1卷第2期（1935年10月20日），頁36。
- ㉑⑲⑳㉑ 洪深：〈從中國的「新戲」說到「話劇」〉，《現代戲劇》，第1卷第1期（1929年5月5日），頁3-6；7-9、16-17；8；20。
- ㉒ 〈關於「中國近代史上的民族主義」的對話〉，載鄭大華、鄒小站主編：《中國近代史上的民族主義》（北京：社會科學文獻出版社，2007），頁7。
- ㉓ 〈春柳社演藝部專章〉（1906），載阿英編：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（上海：中華書局，1960），頁636。

- ⑳ 赫漁村：〈中國話劇運動底「過去」「現在」與「將來」〉，《同澤半月刊》，第4卷第8/9期（1930年12月31日），頁99。
- ㉑ 譚霽生：〈戲劇〉，載中國大百科全書總編輯委員會《戲劇》編輯委員會編：《中國大百科全書·戲劇》（北京：中國大百科全書出版社，1992），頁3。
- ㉒ 瀨戶宏：〈雷曼的Postdramatisches Theater在中國和日本〉，《戲劇藝術》，2020年第1期，頁8-9。
- ㉓㉔ 夏曉虹：〈中國近代「戲劇」概念的建構（上）〉，《戲劇藝術》，2017年第4期，頁6；10-14。
- ㉕ A. E. Zucker, preface to *The Chinese Theater* (Boston, MA: Little, Brown, and Company, 1925), viii, ix.
- ㉖ Ch'ien Chung-shu, "Tragedy in Old Chinese Drama", *T'ien Hsia Monthly* I, no. 1 (1935): 37-46.
- ㉗ A. E. Zucker, *The Chinese Theater*, 112.
- ㉘ 安德森 (Benedict Anderson) 著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（上海：上海人民出版社，2011）。
- ㉙ 史密斯 (Anthony D. Smith) 著，葉江譯：《民族主義：理論、意識形態、歷史》（上海：上海人民出版社，2011），頁37。
- ㉚ 王國維：〈宋元戲曲考〉（1912），載《王國維戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1984），頁29；高子文：〈20世紀「戲曲」概念的歷史演變——基於文化和政治語境的考察〉，《南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學）》，2021年第5期，頁150。
- ㉛ 彥祥（馬彥祥）：〈編後記〉，《現代戲劇》，第1卷第1期，頁115。
- ㉜ 郭沫若：〈序〉，載《沫若自選集》（上海：樂華圖書公司，1934），頁1。
- ㉝㉞ 胡適：〈易卜生主義〉，《新青年》，第4卷第6號（1918年6月15日），頁489-507；505。
- ㉟ 中央戲劇學院於2011年開設京劇表演專業，後又成立京劇系；上海戲劇學院則在2002年合併了上海師範大學表演藝術學院戲曲專業與上海市戲曲學校，成立了戲曲學院。雖然我們能由此看到近年來兩校教育已有囊括戲曲的意圖，但其培養的基本框架仍然是以話劇為主，戲曲為輔。今天中國大陸專業的戲曲人才培養，主要集中在中央與地方的各戲曲院團和戲曲學校。
- ㊱ Yao Hsin-nung, "Drama Chronicle", *T'ien Hsia Monthly* III, no. 1 (1936): 45-52; "Drama Chronicle", *T'ien Hsia Monthly* V, no. 1 (1937): 50-58.
- ㊲ Frank B. Wells, "Drama Chronicle", *T'ien Hsia Monthly* VI, no. 5 (1938): 475-79.
- ㊳㊴ 田漢講，敬輿記：〈南國社的事業及其政治態度〉，《南國週刊》，第1期（1929年7月28日），頁3、5；5-6。
- ㊵ 姚莘農：〈十年來的中國戲劇〉，《世界雜誌》，增刊（1931年8月10日），頁190、195-96。
- ㊶ 宣：〈綠寶劇場印象記〉，《申報》，1939年1月26日，第18版。
- ㊷㊸ 徐半梅：《話劇創始期回憶錄》（北京：中國戲劇出版社，1957），頁125-26；125。
- ㊹ 洪深講，敬輿記：〈藝術與政治目的相同〉，《南國週刊》，第1期，頁1-2。
- ㊺ 陳大悲：〈愛美的 (AMATEUR) 戲劇〉，《晨報附刊》，1921年12月30日，第2版。
- ㊻ 黑格爾 (Georg W. F. Hegel) 著，朱光潛譯：《美學》，第三卷，下冊（北京：商務印書館，1981），頁244-45。
- ㊼ 任公（梁啟超）：〈國家思想變遷異同論〉，《清議報》，第95冊（1901年10月22日），頁2。
- ㊽ 魯迅：〈文化偏至論〉（1908年8月），載《魯迅全集：編年版》，第一冊（北京：人民文學出版社，2014），頁139。
- ㊾ 董健：〈20世紀中國戲劇〉，頁8。
- ㊿ 郝戎：〈建立中國演劇體系已成當務之急〉，《光明日報》，2021年4月18日，第12版。