

# 无需终结的命题

## ——“中国演剧体系”的源流、争议与当代价值

**摘要：**本文以“中国演剧体系”命题的学术争议为切入点，系统梳理了其自 20 世纪 40 年代提出以来的发展历程，指出该命题肇始于斯坦尼斯拉夫斯基体系在中国的传播与本土化进程，丰富于 60 年代对传统戏曲的重新认识与“向传统学习”的文化热潮，回归于新时代“话剧、戏曲、曲艺”三位一体的学科建设和表演艺术的多元融合。同时，通过类比“三大戏剧体系”争议的历史启示，本文强调“中国演剧体系”作为开放性理论框架的当代意义——概念的模糊性恰为戏剧的多元实践创新提供施展空间。研究主张，应延续而非终结围绕该命题的学术争鸣，以历史的动态视角推动中国演剧理论与实践的双向奔赴。

**关键词：**中国演剧体系；话剧；戏曲；体系；终结

2020 年 4 月 21 日，中央戏剧学院院长郝戎在人民日报上发表了《创造最新最美的戏剧艺术（高峰之路）——谈“中国演剧体系”构建》。在文中，他初步阐述了自己对当代戏剧工作者历史使命的理解，并呼吁将前辈们为构建“中国演剧体系”孜孜以求的理想转化为当代现实。<sup>[1]</sup>在这之后，一系列围绕“中国演剧体系”的研究成果如雨后春笋般涌现。截至 2025 年 3 月 7 日，在中国知网上以“中国演剧体系”为主题检索，共收录 68 篇相关文献。如果使用知网工具对这些文献进行计量可视化分析，结果（见图 1）显示：自 2021 年起，该主题的研究发文量呈现稳步增长态势，每年的发表文献数量均已超过 2020 年以前的峰值（2018 年的 6 篇）。由此可见，“中国演剧体系”已成为 21 世纪 20 年代最受关注的研究主题之一。

① 数据来源： 文献总数：68 篇； 检索条件： 主题：中国演剧体系； 检索范围：总库

#### 总体趋势分析

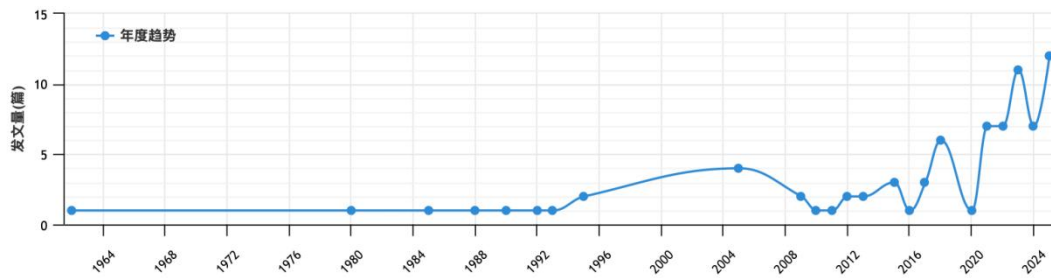


图 1 以中国演剧体系为主题的计量可视化分析-发文量年度趋势

值得注意的是，其中一篇文章的标题为《中国演剧体系的探索及其终结》，此文提出：“中国演剧体系”这一源自话剧民族化进程的理论命题，随着东西方戏剧观的碰撞与融合，在内涵与外延上逐渐呈现出概念混乱与实践脱节的状况，最终在多元化与全球化的当代戏剧环境中失去历史支撑而走向终结。<sup>[2]</sup>尽管这篇论文于2020年发表在中央戏剧学院学报《戏剧》第3期，并于同年11月获得首届国际戏剧“学院奖”（理论奖）一等奖，但这显然与当下中国演剧体系的热门状况有所矛盾，毕竟当下的学术界和剧场实践仍在广泛关注、并不断探讨着“中国演剧体系”。那么，“中国演剧体系”的命题是否真的在全球戏剧融合的今天、缺乏理论根基和实践依托？带着这一疑问，本文对中国演剧的发展历史与现状展开了系统考察，尤其对“中国演剧体系”这一概念进行了针对性研究，思考这一命题在中国戏剧融入世界戏剧潮流的今天仍得以存续的合理性。事实上，与其说“中国演剧体系”应该走向终结，不如认为它正处于一个新的起点。

## 一、斯氏体系的引入：“中国演剧体系”的诞生

如果不考虑与之相似的表达，仅就“中国演剧体系”这个命题而言，其诞生时间大致是20世纪四十年代，且主要是话剧界人士针对“斯坦尼斯拉夫斯基体系”（以下简称“斯氏体系”）在中国的传播而提出。

1949年以前，斯氏体系在中国的传播大致有两个路径：一是郑君里等人对斯氏体系著作的译介，二是金韵之等人对斯氏体系的教学实践。据姜涛教授的研究，1937年以后，以郑君里、瞿白音为代表的前辈们才“陆续翻译并出版了三

部重要的阐释斯氏体系原理的长篇著作”<sup>[3](P11)</sup>，对斯氏体系原理的初步学习与研讨也陆续展开，越来越多与斯氏体系相关的文章也纷纷见诸报端；1938年以后，金韵之来到由余上沅组织的国立戏剧专科学校，将她所学到的斯氏体系运用到了表演教学之中，“带领着学生们朝着斯氏体系的正确方法跨越了一大步”<sup>[3](P62)</sup>。由此可见，斯氏体系对中国戏剧界产生实质性影响可谓始于20世纪30年代末。

在斯氏体系的强烈影响下，自然有人开始探索建立属于中国人自己的演剧体系，“中国演剧体系”这一概念也因此逐步在史料上固定下来。1940年，《新中国戏剧》在桂林创刊，其《编后记》明确阐述了该刊的宗旨和任务在于“奠定新中国演剧体系的基础”<sup>[4](P376)</sup>，从而使“中国演剧体系”这一表述在当时的报刊上得到确认，尽管当时刊登的戏剧作品，如讽刺短剧《陈璧君大宴阿部》等，带有明显的话剧特征，但刊物中夏衍的《改革旧戏的步骤》，焦菊隐的《论新歌剧》等理论文章则表明，中国演剧体系并不局限于话剧，还至少涵盖了旧戏（戏曲）和歌剧等不同形式。1941年春，袁文殊在翻译诺维茨基《苏联演剧体系》的后记中提到，这本书“对于研究当代苏联演剧的人和致力于我们中国演剧体系之建立的人不能说没有一点参考的价值”<sup>[5](P414)</sup>。尽管此时中国演剧体系的界定仍显模糊，但结合袁文殊本人的戏剧实践经历，他口中的体系似乎主要指向话剧的演剧体系。到了1947年4月，石挥在《与李少春谈戏》中写道：“从历史上看，话剧历史又是那样的短浅，我们的前辈没有在演技上给我们留下什么遗产……在我们自己还没有建立起‘中国底演剧体系’以前，多数人都在无师自通地东冲西冲，我们的民族形式是什么？又该怎样表现？这正是大多数演员在寻求的一件艰巨工作。”<sup>[6](P167)</sup>此处提及的“中国底演剧体系”显然是指以话剧为主的演剧体系，将戏曲暂时排除在“中国演剧体系”的命题之外。

从建国前的“中国演剧体系”命题可以看出，此概念自诞生之日起，便根植于中国戏剧工作者对斯氏体系的学习与批判性吸收之中，承载着建立具有本土特色演剧体系的期望。与此同时，“中国演剧体系”这一概念的内涵，一方面主要以话剧为核心，一方面又不完全排斥包括戏曲在内的其他表演形式，天然地具有模糊性与多义性。这种多义性也为后来的争论——中国演剧体系“迷惑于话剧还是戏曲抑或是二者兼容的内涵所指”<sup>[2](P47)</sup>——埋下了伏笔。

新中国成立后，有关“中国演剧体系”的讨论依旧主要集中在话剧界之中，其学术话语环境仍在对斯氏体系的接受与潜在对抗间发展。1953年，焦菊隐为北京师范大学音乐戏剧系的同学们做了报告《斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成过程》，他提到：“希望大家在实践的基础上深入学习原著……在提高我们导、表演水平的同时，要为摸索建立我们自己的演剧体系打好基础”。<sup>[7](P275)</sup>此时，他对“我们自己的演剧体系”的理解基本延续了建国前的思路，即在学习斯氏体系的基础上，尝试构建一套全新的话剧体系。1956年8月，田汉在中国戏剧家协会上海分会成立大会上的讲话提到：“我们如何向传统学习呢？……斯坦尼斯拉夫斯基是一个很优秀的、很值得我们学习的戏剧家，一方面我们要学习他的导演理论，一方面也要学习他的工作方法，通过我们的文献，通过我们留下来的各种艺术的宝藏，通过我们现在的表演艺术家，要去综合，要去做科学的整理工作，要把这些东西同样提高到艺术高度、理论高度，成立我们自己的表演理论体系。”<sup>[8](PP48-49)</sup>田汉的论述依然坚持以斯氏体系为起点，构建中国的话剧表演体系。这是可以理解的。话剧界从1954年开始，先后邀请了列斯里等多位苏联戏剧专家来华授课，通过干部培训班的方式将斯氏体系带到全国，“直到今天，中国的大部分戏剧教学机构的导表演教学依然沿用着‘小品—片断—场/幕—大戏’的模式”<sup>[9](P100)</sup>。

然而，斯氏体系引进中国的过程中也暴露出诸多问题。先是中央戏剧学院的老院长欧阳予倩，率先意识到了苏联专家“排演话剧《桃花扇》的失败”<sup>[10](P49)</sup>。随后，1956年第一届全国话剧观摩演出会上，外国戏剧专家指出：“大多数剧目缺乏民族特点……中国话剧由于苏联专家的指导在表演技术方面已经达到相当高的水平，但是，因此也失去了民族性和固有传统。”<sup>[11](P6)</sup>同年4月，昆曲《十五贯》进京演出，引起轰动，周总理在座谈会上强调：“《十五贯》具有强烈的民族风格……既值得戏曲界学习，也值得话剧界学习……有些外国朋友认为，中国话剧还没有吸收民族戏曲的特点。”<sup>[12](P6)</sup>这一系列的事件促使中国话剧界考虑向传统戏曲学习。但彼时的中国话剧毕竟深受斯氏体系影响，田汉在同年8月谈及话剧向传统学习的命题时，仍然沿用了向斯氏体系学习的思路，也算是情理之中。同样，1959年欧阳予倩在中央戏剧学院授课，谈到《话剧向传统学习的问题》时，保持了与田汉相同的思路：“我们向易卜生、莎士比亚、莫里哀、

萧伯纳学习,但为什么就不能向摆在我们面前的几百年的传统学习呢?……我们要学习传统,要建立我们的体系,就必须很好地去研究古人的经验。”<sup>[13](PP282-283)</sup>在彼时的他们看来,中国的民族戏曲是称不上体系的,只是供话剧学习、完善自身品格的材料,中国演剧体系的命题从来就独属于话剧。二人在1960年所做的讲话《关于继承传统和研究斯氏体系》<sup>[14](P370)</sup>和报告《建国十一年来戏剧战线的斗争和今后的任务》<sup>[15](P188)</sup>也基本延续了这一思路。

综上所述,在1940至1960年的前30年间,“中国演剧体系”命题的初步构建主要依托于话剧界人士对斯氏体系的吸收与批判性反思。他们在借鉴西方先进表演理论的同时,力图探索符合中国美学的话剧表演模式,因而这一时期的讨论始终以话剧为核心,戏曲在“中国演剧体系”中的地位并不显著。

## 二、向传统学习：“中国演剧体系”的戏曲化

1962年是这一议题发展的重要转折点。1962年2月,全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会在广州召开,黄佐临在会上作了《漫谈“戏剧观”》的报告,首次将斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳三人所代表的戏剧观并立起来,指出话剧界应该“突破一下我们狭隘戏剧观……放胆尝试多种多样的戏剧手段,创造民族的演剧体系,该是繁荣话剧创作的一个重要课题。”<sup>[16](280)</sup>黄佐临的发言既反映了斯氏体系在中国一家独大的现状,也体现了国家领导人对话剧未来发展的期望:“希望佐临同志出来说一说,如果没有斯氏体系,我们还能不能搞话剧?”<sup>[3](P14)</sup>佐临先生很好地完成了他的任务,这段讲话也在中国话剧史上也极有分量。但值得注意的是,尽管黄佐临对于“创造民族的演剧体系”的构想仍以话剧为中心,但他将梅兰芳与斯坦尼并列的做法,促使部分学者认为以梅兰芳为代表的戏曲艺术也应该有其演剧体系。更何况,佐临先生在提到“体系”二字时说:“人类的戏剧史是一部冗长的、不断的寻求戏剧手段、戏剧真理的经验总结……被肯定的经验积累得越来越丰富,成为珍贵遗产,流传后代。这份遗产,当它系统化了,变成体系了,就形成戏剧观。”<sup>[16](PP271-272)</sup>佐临先生的这一表述,一定程度上混同了“戏剧观”与“体系”——有了戏剧观,自然应该有其体系。这也为后来提出“梅氏体系”的观点提供了理论依据,从而间接推动了戏曲界对“中国演剧体系”命题的借用与再创造。

焦菊隐在此过程中发挥了重要的推动作用。1964年，焦菊隐在广州对戏剧工作者讲话时谈到了戏曲改革的几个问题，他指出“不可否认，斯氏体系是世界上先进的演剧体系。但是，我们中国就没有优秀的演剧体系吗？……我们中国有这么多的剧种，这样悠久的戏剧历史……如果没有我们自己的一套演剧体系，这是不可能的。只不过我们还没有进行科学的总结，形成一种系统的理论罢了。”<sup>[17](P347)</sup>焦菊隐这番话中的“中国演剧体系”无疑指代的是戏曲的演剧体系，它不仅强化了“中国也有自己的演剧体系”这一印象，也正式将“中国演剧体系”这一诞生于、也长期应用于话剧界的命题引入戏曲界。1980年，京剧艺术传承人钮骠在文艺研究上发表了《总结中国演剧体系刻不容缓》<sup>[18](P50)</sup>，标题中的“总结”二字正是对1964年焦菊隐讲话的直接回应与继承，也显现出戏曲界人士与话剧界人士在“中国演剧体系”上的思维差异：戏曲界更倾向“总结”，而话剧界更倾向“构建”。

1984年黄佐临在第六届国际布莱希特研讨会的学术报告也提到“至于中国戏曲艺术的创造思想，为什么一开始就和西方戏剧大异其趣，各走各的路子？为什么中国历代的戏剧家们会创造出这样一个独具特色的演剧体系？”<sup>[19](P239)</sup>这样的表述俨然默认了“中国的演剧体系就是戏曲演剧体系”与“中国戏剧的演剧体系无需构建”的两个前提，呼应并强化着六十年代他本人和焦菊隐留下的“中国演剧体系它就在那里，不需要‘建立’，需要的只是‘总结’”的印象。而这两位话剧界前辈为戏曲界铺下的路，直到21世纪都仍有学者沿袭、拓展。

至此，“中国演剧体系”的命题彻底浸入戏曲界，不再独属于话剧这一舶来品，其归属权直到今天也没有定论。新时期以后，“中国演剧体系”的命题已经融入于话剧与戏曲的双重语境，整体趋势甚至明显偏向于戏曲领域。除了前面提到的钮骠的文章，1983年7月，收录于《梨园拾锦》的《李紫贵艺术道路初探》称：“在李紫贵同志的艺术道路的探索中，不能无视他对斯氏体系与中国戏曲相结合这一新的历史形态的研究……集思广益，‘一家之言’多了，中国演剧体系的科学化、理论化也就会加快步伐。”<sup>[20](PP217-218)</sup>专攻戏曲研究的夏写时分别于1985年在《戏剧艺术》上发表了《论中国演剧观的形成》<sup>[21]</sup>，1993年在亚洲传统戏剧国际研讨会上发表《论中国演剧体系的特征及东方演剧体系存在的可能性》<sup>[22]</sup>，这两篇文章都将“中国演剧体系”视为已经存在数百年的戏曲体系，只是“至

今未经科学总结，正处于从古典演剧观向现代演剧观转化过程中”<sup>[21](P38)</sup>。江苏省昆剧院的丁修询于2011年在《艺术百家》上发表《昆曲演剧方法与中国演剧体系》，其毫不避讳地说道：“昆曲演剧方法和原理厘清之日，便是中国演剧体系诞生之时。”<sup>[23](P123)</sup>2019年，董德光在中国戏曲教育高峰论坛的讨论中提到“现在国家对戏曲不可谓不重视，目前戏曲为什么还抬不起头？因为艺术升门类之后，我们出现一个重大战略失误。一级学科没有戏曲，我们学校有责任……我们用在学校上的‘戏剧’是drama，而‘戏曲’是中国演剧体系……”<sup>[24](P70)</sup>可以说，这些戏曲界前辈的研究思路，并未脱离焦、黄二人对中国戏曲演剧体系的认知：中国演剧的体系只能由存在于这片大地上数百年的戏曲来承担，而不是话剧这一舶来品。“中国演剧体系”成为戏曲的专属几乎已不容置疑。

在这样的大背景下，不少话剧工作者也逐渐接受了这一风向，放弃了“中国演剧体系”的使用权。林兆华导演在《自己的戏剧》中说“我认为中国话剧没自己的传统……中国只有传统戏曲能称得上是戏剧体系，只是我们缺少有头脑的理论家去总结它。”<sup>[25](P101)</sup>与此同时，新一代的话剧研究者在研究百年话剧史时也常常对“中国演剧体系”的命题进行更加精确的表达。上海戏剧学院的常春在对焦菊隐、黄佐临戏剧观念辨析时，特地使用了“中国式现代演剧体系”的说法，用来指代这一建国前后话剧界前辈的理想。<sup>[26](P74)</sup>上海戏剧学院的吕双燕也在自己的博士论文<sup>[27]</sup>和专著<sup>[28]</sup>中使用“民族演剧体系”的说法时，十分明确地指出其“中国话剧”的领域前提。田本相也在自己的文章中使用“中国话剧表演艺术体系”，以求使自己的表达更加精准，甚至认为“中国话剧的表演艺术体系”在前辈们的努力下已然得到建立。<sup>[29](P6)</sup>这一切都表明：话剧界人士已然意识到，“中国演剧体系”不足以精准指代焦菊隐、田汉、黄佐临、欧阳予倩等前辈们在学习斯氏体系的基础上建立我们自己的体系的愿望，也意识到戏曲艺术已然是“中国演剧”最重要的名片，“中国演剧体系”的命题似乎离话剧越来越远了。

### 三、新时代的回归：“中国演剧体系”的当代价值

时间步入2020年，“中国演剧体系”在郝戎的重提之下，又迈入了一个崭新的阶段，它不仅逐渐回归了话剧界，还呈现出了更加多元包容的特点，似乎复兴了1940年《新中国戏剧》对于中国演剧体系的构想，也为中国演剧的理论与

实践带来了全新的动力。

2020年4月，中央戏剧学院院长郝戎在《人民日报》上发表了《创造最新最美的戏剧艺术（高峰之路）——谈“中国演剧体系”构建》一文，促使话剧研究者重新审视“中国演剧体系”这一命题，他本人也在各大期刊与报纸上频频强调它的重要性，将其推向了时代的风口。在此之后，有关中国演剧体系的讨论迅速增加，除了廖奔、刘彦君的《中国演剧体系的探索及其终结》，还涌现出一系列有价值的研究成果。郑欣闻笛以音乐剧《家》的创作为例，探索中国演剧体系，提醒我们中国演剧不止话剧和戏曲，音乐剧也是其中的一份子；<sup>[30]</sup>陈杰、杨乐发表了《欧阳予倩与中国演剧体系的构建——基于1958年“戏剧艺术座谈会”的考察》，将1958年的那场几乎被忽略的座谈会带到研究者的视野当中，充实了话剧史研究的史料；<sup>[31]</sup>上海戏剧学院的孙惠柱和秦子然发表了《斯坦尼体系与梅兰芳是否相通？——兼论中国演剧体系的构建》，提议将戏曲界的“以戏带功”引入话剧表演的训练体系，更是提出了“用经典话剧片段编制教材系列”<sup>[32](P16)</sup>，根据不同剧本的风格，安排表演专业的教学，为中国话剧表演体系的学科建设提供了一条可操作性极强的现实进路。2025年初，中央戏剧学院推出了“中国演剧创排计划”的第一部作品《北京人》，其中京剧系学生表演话剧的设计，激起了学院内外的多重讨论。导演曹艳明确指出“排演话剧《北京人》是在构建‘中国演剧体系’的导向下，运用中国演剧的方法排演中国现代话剧经典剧目的一次探索实践”，这表明“中国演剧体系”的理论方法正在发挥其对中国演剧实践的指导作用，这样的实践也将为理论的构建提供支撑。其艺术总监刘杏林也提到“演剧方法的建构，在不断的代际接续和大量实践中才有可能。任何纸上的研究，也离不开案例和事实基础。”<sup>[33]</sup>

与此同时，戏曲界前辈对于“戏曲是中国演剧体系”的强调，同样也反映在了戏曲艺术与曲艺艺术的学科建设上。2022年9月13日，教育部发布了《研究生教育学科专业目录管理办法》，其中“戏曲与曲艺”获得了与“戏剧与影视”相同的一级学科地位，不再列属于“戏剧与影视”的二级学科，董德光先生所说的戏曲学科上的“重大战略失误”已经成为历史。自此之后，“中国演剧体系”无论如何也绕不开“戏剧与影视”和“戏曲与曲艺”这两个一级学科。

在此背景下，郝戎在2023年<sup>[34]</sup>和2024年<sup>[35]</sup>两度提出，应当着力探索构建

“话剧—戏曲—曲艺”三位一体的表演体系，将曲艺纳入中国演剧体系的整体范畴。尽管这与其在 2021 年发表的《中国演剧体系构想》中“将曲艺学纳入‘戏剧与影视学’一级学科下面的二级学科”之设想存在一定差异，却并未推翻“话剧、戏曲、曲艺三位一体的学科构成”<sup>[36](P9)</sup>。此举不仅彰显了郝戎在学科设置方面的敏锐洞察，也使人们从这一系列变化中深切体悟到，“中国演剧体系”的构建从来不仅仅依赖个体的努力，亦不局限于话剧一隅，甚至不止于话剧、戏曲、曲艺等传统范畴，有理由相信，影视、动画、游戏等多种艺术形式亦可融入其中，共同推动这一体系的形成与发展。这正呼应了 1940 年《新中国戏剧》对新中国演剧体系的构想——不止是话剧、旧戏、歌剧，还可能更多演剧形式的加入。

时至今日，我们看到许多优秀的文艺作品实践，也有不少领域在理论层面探索属于中国的体系。《原神》中的《神女劈观》将京剧唱腔引入数字游戏，成为戏曲传播的新路径；《黑神话：悟空》中将陕北说书与动作游戏融合，拓展了传统说唱艺术的表现空间。一系列作品不仅打破了演剧边界，更提供了具体案例，使“体系”不再是一种抽象的学术命题，而成为可以被体验的文化现实，为中国演剧提供了一系列案例参考。而在理论层面，早在 2015 年，聂欣如就在《文艺研究》上发表了《中国动画表演的体系》，探讨了在西方动画表演的两大体系影响下，中国动画如何将戏曲的程式化美学引入表演，并通过《大闹天宫》与《三个和尚》的比较，论证了“中国意味的表演不能过于‘外露’……展示了中国民族风格表演体系更为开阔的前景，有一种程式化创新的意味，为后人提供了极大的想象空间。”<sup>[37](P115)</sup>这也呼应了话剧在借鉴戏曲时不应局限于技法，更应将戏曲之美学融入到话剧表演之中。2020 年，厉震林在《从历史到现实：构建中国电影表演学派话语体系》中指出，中国电影表演发展过程中形成的诗意现实主义表演风格、体验学派表演方法和中和性表演哲学，正是在继承传统戏曲美学的基础上对西方表演体系的超越和创新，这一影视领域的体系建构为我们构建具有中国风格的演剧理论提供了有力的理论支持。<sup>[38]</sup>这些跨领域的努力共同揭示出一个趋势：中国传统文化正以多种形式与当代表演艺术融合，推动我们从“表演技法的输入”走向“演剧美学的输出”。

无论是从流行文化的具体实践，还是动画、电影等领域对中国学派的建构，中国传统文化正以多种形式与当代表演艺术深度融合。这不仅为当下的流行文化

作品注入了鲜活的民族元素，也为我们发掘和创作具有中国风格的演剧作品，构建中国演剧的理论体系提供了坚实的理论和实践支撑。因此，“中国演剧体系”的命题，其理论与实践价值不容忽视，理应在未来的学术研究中持续深化探讨。

#### 四、回望历史：另一个“体系”之争

回望上世纪末的戏剧学术争鸣，不难发现，当时也曾有一场同样引人注目的“体系”之争。对那段历史的考察，能够帮助我们跳脱当下语境的局限，从历史视角更好地审视“中国演剧体系”。

1962年，全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会在广州举行，黄佐临先生在会上的讲话《漫谈“戏剧观”》首次将斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳三人的戏剧观并列，为学术界留下了“三大戏剧观”的印象。由于当时的政治背景，这次发言并未引起广泛影响。进入新时期以后，黄佐临先生为1981年出版的《京剧与梅兰芳》撰写了一篇文章，被梅绍武先生译为中文《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特戏剧观比较》，发表在《人民日报》上，再次为戏剧界强化了“三大戏剧观”之说。

或许是从黄佐临先生的文章中得到了启发，当时还是青年学者的孙惠柱教授于1982年在《戏剧艺术》上发表了《三大戏剧体系审美理想新探》，正式将“三大戏剧体系”的概念引入了学术界。<sup>[39]</sup>随着戏剧观大讨论的广泛开展，直接继承了“三大戏剧观”的“三大戏剧体系”便和黄佐临先生紧密联系起来。随着黄佐临先生于1994年的逝世，不少学者发文缅怀，其中有不少文章都提出黄佐临是“三大戏剧体系”的创始人。对此，康建兵引用了童道明、丁罗男、林克欢等前辈的文章来佐证。<sup>[40](P167)</sup>至此，有关“三大戏剧体系”的说法彻底在学术界扎下根来。

针对这一现象，廖奔先生也正如他在2020年发表《中国演剧体系的探索及其终结》一样，展现了极强的概念敏感度和理论思辨力。《廖奔文存》收录了他在1997年刊载于《人民政协报》的访谈文章《“世界三大戏剧体系”说的误区》，其中明确提出：“世界三大戏剧体系”的提法“在概念上是含混不清、缺乏逻辑前提与科学性的”<sup>[41](P223)</sup>，从学理上拆除了“三大戏剧体系”的并列关系之根基。但在这篇文章的最后，廖奔先生也表明了他对黄佐临先生将斯、布、梅三人

戏剧观并列的看法：“我们这里指出‘世界三大戏剧体系’说的误区，并不等于否定黄佐临先生的敏锐理论眼光与卓越舞台实践。恰恰相反，正是由于具备这些天赋，再加上一个人民艺术家的良知与胆魄，他才在一个特殊的历史环境下，提出一个必要的理论前提，从而推动中国一个阶段的戏剧实践。”<sup>[41](P230)</sup>在这里，廖奔先生站在历史的立场上，对“三大戏剧观”的提出做出了恰如其分的评价。后来，傅谨先生扩展了这一思路，指出“找到明显错误的所谓‘世界三大戏剧体系’说广泛流传的原因，比起简单地指出其错误或疏漏，更为重要也更具启发性。”<sup>[42](P86)</sup>

时隔多年，又一个理论根基不稳的“体系”出现了，倘若真如廖奔先生所言，中国演剧体系的探索应该终结，用“清算”的态度来对待它，恐怕这与他对黄佐临先生的宽容有所不同。同时，董健先生的态度或许也能给我们一些启发：“我承认有些根本问题还得下死功夫钻研，才能说得清楚。回到旧观念、旧文化秩序上，一切都很平静，不会再有争论。但我认为，那种‘平静’几乎等于死亡。我们宁要有缺陷、不完美的‘生’，也不要完美无缺的‘死’。”<sup>[43](PP131-132)</sup>

笔者认为，今日中国演剧体系的概念重提，是在特殊历史环境下的、一个可能不尽准确但不失价值的理论框架，其目的是推动中国进入下一个阶段的戏剧实践。诚然，它有其概念上的先天缺陷，或许有一天也会被扫入历史的旧纸堆，但倘若争议止息，讨论冷却，恐怕这恰恰背离了以问题意识为动力、以实践验证为根基的学术范式。因此，“中国演剧体系”或许不必急于终结，身处其中的每一个戏剧人都不妨、也应该思考重提这一命题的缘由，其可贵之处同“三大戏剧观”、“三大戏剧体系”一样，“首先在于视野的宽度和高度，绝非仅是具体观点的释放”<sup>[40](P169)</sup>。由此可以说，中国演剧体系无需终结，由这一概念所引发的种种讨论应该持续下去。

### 结语：循融合之思，申体系之魂

廖奔先生在《中国演剧体系的探索及其终结》中提出“中国演剧体系”这一命题已“完成其历史使命”，并在文末以“东西方戏剧融合”的判断作结。表面上，这似乎是一个终结判断，实际上却预设了一种未来走向。正是这一“融合”，为中国演剧体系提供了最具力量的理论起点。如果说，20世纪40年代提出“中

国演剧体系”，是为了抗衡斯氏体系的强势输入；那么，21世纪重提这一命题，则是为了回应全球剧场文化的交汇状态，回应中国艺术如何在世界戏剧版图中站稳自身位置。所谓融合，并不意味着抹平差异，而是以更主动的方式参与世界对话；不是取消边界，而是用中国的文化逻辑，重塑世界的舞台。

因此，“中国演剧体系”并不是一个封闭的民族叙述，其本身就具有现代性。

“中国演剧体系”根植于百年以来的话剧传统，丰富于传统戏曲的程式思维与虚实美学，同时也以开放姿态吸纳现代派、数字戏剧、沉浸式剧场等当代表演新形态。它强调的“中国”，不是排外的民族性，而是兼容并蓄的整合力，是在面对全球剧场语境时依然能够“以我为主”的自信。只有先有“我是谁”，才能谈“我们怎样交融”。倘若廖奔先生的“融合”是一种纯粹的审美判断，那么“中国演剧体系”正是这一判断的技术形态与学术载体。体系不是融合的反面，而是融合的路径与方法。

斯坦尼斯拉夫斯基曾言：“演剧艺术不是永恒的，它随同它的创造者的逝世而消亡。”<sup>[44]</sup>尽管这一观点显得颇为悲观，但他的“体系”却活在无数导演与演员的训练中，活在被改写、被误读、被继承的全球舞台实践中。体系并不会因为历史的逝去而终结，只会因为失去继承而沉默。同样的，如今我们重提“中国演剧体系”，不是为了复古，也不是为了标榜身份，而是为了回应当代中国波谲云诡的戏剧新形态。在一个你中有我、我中有你的全球剧场中，唯有拥有体系，方能对话世界；唯有确立自身，方能走向融合。

“中国演剧体系”无需终结，它并不等待一个终极定义，而是等待着更多真正投身其中的思考者、行动者。

## 参考文献：

- [1] 郝戎. 创造最新最美的戏剧艺术 (高峰之路)—谈“中国演剧体系”构建[N]. 人民日报, 2020-04-21.
- [2] 廖奔, 刘彦君. 中国演剧体系的探索及其终结[J]. 戏剧, 2020, 3: 46-61.
- [3] 姜涛. 斯氏体系在中国[M]. 成都: 四川文艺出版社, 2019.
- [4] 桂林市政协文史资料学习委员会主编, 龙谦, 胡庆嘉编著. 抗战时期桂林出版史料[M]. 漓江出版社, 1999.
- [5] 袁文殊. 戏剧梦断录[M]. 天津出版社, 1994.
- [6] 石挥. 石挥谈艺录[M]. 上海文艺出版社, 1982.
- [7] 焦菊隐. 斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成过程[M]//焦菊隐文集 第三卷. 文化艺术出版社, 1988: 202-282.
- [8] 田汉. 在中国戏剧家协会上海分会成立大会上的讲话[M]//田汉全集 第十六卷. 花山文艺出版社, 2000: 29-61.

- [9] 李贤年. 苏联援华戏剧专家与中国话剧导演表演人才培养体系[J]. 美育学刊, 2023, 14(06): 96-101.
- [10] 陈杰, 杨乐. 欧阳予倩与中国演剧体系的构建: 基于 1958 年“戏剧艺术座谈会”的考察[J]. 戏剧, 2024, 4: 47-59.
- [11] 文化交流资料: 外国戏剧家谈中国戏剧艺术[M]. 北京: 中国人民对外文化协会 对外文化联络局编印, 1956.
- [12] 周恩来. 关于昆曲《十五贯》的两次讲话[J]. 文艺研究, 1980, (01): 4-7.
- [13] 欧阳予倩. 话剧向传统学习的问题[M]//欧阳予倩全集 第四卷. 上海文艺出版社, 1990: 278-334.
- [14] 欧阳予倩. 关于继承传统和研究斯氏体系[M]//欧阳予倩全集 第四卷. 上海文艺出版社, 1990: 363-371.
- [15] 田汉. 建国十一年来戏剧战线的斗争和今后的任务[M]//田汉全集 第十六卷. 花山文艺出版社, 2000: 159-201.
- [16] 黄佐临. 漫谈“戏剧观”[M]//我与写意戏剧观. 中国戏剧出版社, 1990: 269-283.
- [17] 焦菊隐. 谈戏曲改革的几个问题[M]//焦菊隐文集 第四卷. 文化艺术出版社, 1988: 347-355.
- [18] 钮骠. 总结中国演剧体系刻不容缓[J]. 文艺研究, 1980, (01): 50-54.
- [19] 黄佐临. 布莱希特《中国戏剧艺术的陌生化效果》读后补充[M]//我与写意戏剧观. 中国戏剧出版社, 1990: 225-239.
- [20] 徐沛. 梨园拾锦[M]. 北京时代华文书局, 2016.
- [21] 夏写时. 论中国演剧观的形成——兼论中西演剧观的主要差异[J]. 戏剧艺术, 1985, (04): 38-52.
- [22] 夏写时. 论中国演剧体系的特征及东方演剧体系存在的可能性[M]//亚洲传统戏剧国际研讨会论文集. 中国戏剧出版社, 1993: 59-66.
- [23] 丁修询. 昆曲演剧方法与中国演剧体系——关于《昆曲表演学》(技术技巧卷)中的一些问题[J]. 艺术百家, 2011, 27(03): 123-134.
- [24] 李佩红主编. 中国戏曲评鉴[M]. 上海辞书出版社, 2020.
- [25] 林兆华. 自己的戏剧[M]//导演小人书. 作家出版社, 2014: 101-109.
- [26] 常春. 构建中国式现代演剧体系理想的殊途同归——焦菊隐、黄佐临戏剧观念辨析[J]. 戏剧文学, 2015, (05): 74-81.
- [27] 吕双燕. 中国现代话剧: 民族表演体系的探索和建构[D]. 上海戏剧学院, 2005.
- [28] 吕双燕等. 中国话剧导演史论: 民族演剧体系的实践与理论[M]. 中国戏剧出版社, 2022.
- [29] 田本相. 关于建立中国话剧表演艺术体系的若干问题[J]. 艺术评论, 2018, (08): 6-20.
- [30] 郑欣闻笛. 音乐剧在中国演剧体系中的探索——以音乐剧《家》的创作为例[J]. 四川戏剧, 2022, (12): 67-70.
- [31] 陈杰, 杨乐. 欧阳予倩与中国演剧体系的构建: 基于 1958 年“戏剧艺术座谈会”的考察[J]. 戏剧, 2024, 4: 47-59.
- [32] 孙惠柱, 秦子然. 斯氏体系与梅兰芳是否相通?——兼论中国演剧体系的构建[J]. 四川戏剧, 2024, (05): 11-16.
- [33] 中央戏剧学院戏剧艺术研究所. 中国演剧创排计划 | 《北京人》电子节目册[OL]. 微信公众号: 戏剧艺术研究所, 2025-03-29.
- [34] 郝戎. 融合互鉴美美与共——曲艺学科建设与中国演剧体系的构建设想[J]. 中国文艺评论, 2023, (10): 98-107+128.
- [35] 郝戎, 周泉. 曲艺专业及学科发展与中国演剧体系的构建——访谈中央戏剧学院院长郝戎[J]. 戏剧(中央戏剧学院学报), 2024, (03): 1-20.
- [36] 郝戎. 中国演剧体系构想[J]. 戏剧(中央戏剧学院学报), 2021, 2: 1-13.
- [37] 聂欣如. 中国动画表演的体系[J]. 文艺研究, 2015, (01): 108-116.
- [38] 厉震林. 从历史到现实: 构建中国电影表演学派话语体系[J]. 电影艺术, 2020, (03): 81-86.
- [39] 孙惠柱. 三大戏剧体系审美理想新探[J]. 戏剧艺术, 1982, (01): 86-96.

- [40] 康建兵. “三大戏剧体系”的缘起、衍变及其争论[J]. 重庆工商大学学报(社会科学版), 2023, 40(03): 165-171.
- [41] 廖奔. “世界三大戏剧体系”说的误区[M]//廖奔文存 3 戏剧理论卷. 大象出版社, 2019: 223-231.
- [42] 傅谨. “三大戏剧体系”的政治与文化隐喻[J]. 艺术百家, 2010, 26(01): 85-90.
- [43] 董健. 现代意识与民族戏曲——回答安葵、傅谨先生的批评[J]. 戏曲研究, 2002, (03): 125-132.
- [44] 斯坦尼斯拉夫斯基著, 郑雪来等译. 斯坦尼斯拉夫斯基全集 6[M]. 中央编译出版社, 2012.