

戏剧学

上海戏剧学院戏剧学研究中心 编

第 4 辑

THEATERWISSENSCHAFT



大
学
出版
社

戏剧学

上海戏剧学院戏剧学研究中心 编

第 4 辑

图书在版编目 (CIP) 数据

戏剧学. 四 / 上海戏剧学院戏剧学研究中心编. —

北京: 文化艺术出版社, 2016. 12

ISBN 978-7-5039-6234-9

I. ①戏… II. ①上… III. ①戏剧学 IV. ①J8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 296857 号

戏剧学 4

编 者 上海戏剧学院戏剧学研究中心

责任编辑 蔡宛若

装帧设计 施 錡 顾 意

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyschs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 全国新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2016 年 12 月第 1 版

2016 年 12 月第 1 次印刷

开 本 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

印 张 24.25

字 数 400 千字

书 号 ISBN 978-7-5039-6234-9

定 价 68.00 元

《戏剧学》编辑委员会

主 编 叶长海

委 员 (以姓氏笔画为序)

王 云 卢 昂 叶长海 孙惠柱

刘 庆 李 伟 李建平 陆 军

宫宝荣 郭 宇 黄昌勇 潘健华

特邀编辑 朱锦华 陈浩波

目 录 ►►►

一 观念与理论

- 3 民族特色与普世价值：中国戏曲可能在世界各地可
持续发展吗？ / 孙惠柱
- 14 舞台意象及其诗性蕴藉 / 顾春芳

二 商榷与争鸣

- 29 中国现时期戏剧剧目结构体系的建设及其评价标准的确立 / 张福海
- 41 坚持本民族戏剧传统 实现中国戏剧的现代性
——读张福海教授关于剧目建设一文看法 / 郭汉城
- 47 重视剧目建设，创造戏剧审美的新时代
——张福海关于剧目建设问题意见的思考 / 刘厚生
- 51 戏剧创作：从题材决定论向写意戏剧观转变
——也谈当前戏剧创作的深层问题及应对策略 / 李 伟
- 59 从西方戏剧理论看戏剧改本思想 / 倪 胜

三 剧史与文化

- 71 仙令琐语
——读《玉茗堂尺牍》札记 / 叶长海
- 91 再谈汤显祖家传全集残版发现与寻找经过 / 龚重谟
- 99 关于《问棘邮草》的版本问题 / 郑志良
- 108 清末时事剧《潘烈士投海》本事及版本考述 / 唐海宏
- 120 京剧流派·程式等论题的研讨 / 田志平
- 135 《赵氏孤儿》与美国革命 /
[美] 菲利普·瓦伦提 (Philip Valenti) 著 王若木译

四 外国戏剧

- 151 莎士比亚研究的现代性：莎士比亚研究专家李伟民教授
访谈录 / 李伟民 胡 蓓
- 189 莎士比亚与记忆术 / 张之燕
- 197 戏内戏外的双重镜像
——《哈姆雷特》戏剧艺术中的时代和民族文化特点 / 刘 晶
- 205 从《艺术》看法国林荫道戏剧的演变 / 宫宝荣
- 214 《天鹅白》：斯特林堡的“玻璃城堡” / 吴靖青

五 导演艺术

- 239 《日出》要日出
——一位导演对《日出》再体现的探求 / 陈明正

六 舞台美术

- 273 舞台美术新思维三题 / 刘杏林
- 283 历史真实与舞台真实
——从大型现代吕剧《回家》人物造型谈起 / 潘健华
- 289 不信东风唤不回，不容青史尽成灰
——一组关于“革命”主题的舞台设计 / 王履玮
- 307 越剧艺术的水乡情结
——《洪昇》舞台设计中水元素的运用 / 胡 佐
- 325 舞台绘景二度创作新论 / 傅建翎 汤婕妤

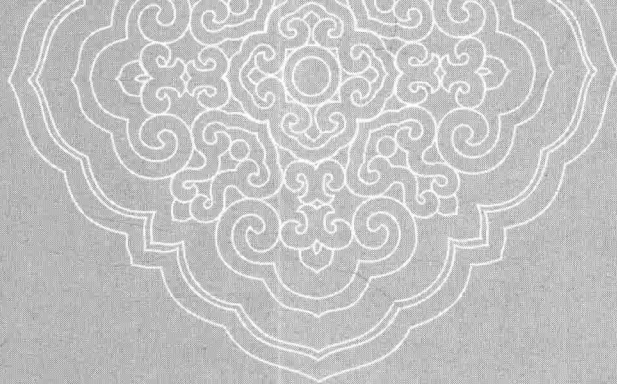
七 戏曲剧种

- 335 黄梅戏的形成、发展与美学特征 / 朱恒夫

八 当代剧人

- 363 误读“红楼”：徐进的抒情密码 / 陈 芳

- 378 编后记



—
观念与理论

民族特色与普世价值：中国戏曲可能 在世界各地可持续发展吗？

孙惠柱

关于这个标题的前一半有个常见的说法：越是民族的，就越是世界的。这个判断对吗？似乎过于笼统了，不妨来看一个具体的问题，就是标题的后一半，极具民族特色的中国戏曲有可能在世界各地得到发展，而且是可持续的发展吗？要回答这个关于未来的问题，肯定要先看看过去的历史。

说起中国戏曲在海外的传播，尤其是在并非华人聚居的欧美国家的传播，很容易想到梅兰芳访美的空前成功。那还是 1930 年，那时候的中国一穷二白，各方面的实力都完全不能和现在相比，而且梅兰芳出访完全是个人行为，没有一点国家的赞助。现在，中国已经是即将超过美国的世界第二大经济体，有了远比当时更强大的实力，而且政府明确提出要开发文化艺术及公共外交方面的“软实力”，计划投入大量资金和人力来向全世界推广。这样看来，是不是戏曲海外发展的前景会更好呢？

来看一个最近的例子，2015 年 9 月张火丁访美演出，距当年梅兰芳访美整整 86 年。张火丁是我想象中最接近梅兰芳那一辈大师水平的戏曲演员——我生已晚，从未有幸亲眼欣赏到老一辈大师的精彩表演，看到张火丁，一下子明白了为什么当年会有那么多人迷梅兰芳、程砚秋。很难用理性的文字来描述她的表演究竟高妙在什么地方，但就是耐看耐听，魅力无穷。过去几十年来，无论在学校还是院团，戏曲演员要提高都以拜师学某派为途径为目标，谁也不能提超越或创造流派，结果是连学得像也很难做到。沉寂了几十年的舞台上突然冒出了个张火丁，请她访美演出是再自然不过的选择。虽然她演的是两台大戏，有中国戏曲学院的 20 多位演员和乐师配合，整个活动也像当年梅兰芳访美一样，突出的就是张火丁这一位超级明星。

然而和梅兰芳访美最大的不同是，梅兰芳 1930 年那次跑了好几个城市，共演

了72场戏，“大致有五十几天满座，其余至少也有七八成，所以票价由五元涨到了十二元，由此可见观客的拥挤了”^①——那时候的观众几乎是百分之百的白人；而张火丁这次一共只演了两场，都在纽约，观众还多是华人戏迷——要知道现在纽约附近的华人就足以包下好几场演出，可是《锁麟囊》和《白蛇传》各只在林肯中心演了一场。难道86年来，美国的华人人口增长了，而戏曲市场反而缩到了只有当年的三十六分之一吗？

其实，这两次京剧明星访美很难用两个数字来简单类比。上一次京剧访美完全是梅兰芳自家剧团的活动，没有任何政府机构替他埋单，全靠他的专家“粉丝”团帮忙，工作做得特别认真仔细，前后筹备了六七年才成行。而张火丁这次访美全部由文化部下属的中国对外演出公司以及她任教的公立大学中国戏曲学院操办，财力雄厚得多，准备的时间也就短得多。现在的美国剧坛和1930年最大的不同是，当年的商业戏剧全是由票房决定演出长度，而现在商业戏剧跟非营利性剧院分得清清楚楚。短时期的戏曲巡演只可能是非营利性的，必须事先定下演出日期，这就排除了梅兰芳当年到任何百老汇剧院演出的可能；纽约的非营利性剧院大多是中小型的，大剧院很少，林肯中心显然是最合适的。因为访美演出用的是国家财政的经费，当年的钱年内必须成行用掉，林肯中心剧院今年的档期也只有这么几天了，所以演出比当年少很多，并不完全是因为市场缩小了那么多。还有一个原因是，张火丁团队不像当年的梅剧团本职就是全职演戏，只要有人买票就可以延长演出；张是国戏的教授，有全年的教学任务，和她配戏的也有不少是国戏的老师和学生，都不能过多地影响教学。

尽管如此，当年给了梅兰芳极高评价的《纽约时报》在这一次的推介文章中也没忘记把这两个历史性事件做个比较，然而拿来作对比的并不只是他们两个人的演技：

京剧受欢迎的程度正在下滑，未来的戏曲明星可能永远不会像张火丁这么有名。著有多部戏曲专著的李世强说，一定程度上由于政府的支持，戏曲并不会完全消亡，但一些最优秀的传统和故事不断地在失传。他说：“无论什么时候一个演员去世，部分传统也会随之逝去，因为传统的戏以及表演是靠口传身授的，很多情绪和手势剧本里找不到。”

① 齐如山：《梅兰芳游美记》，辽宁教育出版社2005年版，第65页。

1930年，一代京剧大师梅兰芳也曾来到纽约演出，那时候的情况太不一样了。当时人们还觉得中国的戏曲可能会传到海外，甚至还会影响到全世界的艺坛……

这样的比较难免令人沮丧，在这位《纽约时报》记者的眼里，梅兰芳访美给了世人那么大的惊喜。86年以后，中国戏曲海外发展的前景不但没有变得更加光明，反而黯淡了太多。难道真的是如此今非昔比吗？

上星期接受采访的时候，张火丁感叹道，京剧的黄金时代可能就要结束了。^①

让我们先来看看86年前梅兰芳成功访美的前因后果。1930年刚好是美国大萧条开始的时候，也就是说梅兰芳筹备了六七年之久的访美之旅开局时运气并不好。但从长远来看，20世纪上半叶是历史上中美关系最好的时期——中美两大盟国联手最终取得了抗日战争的决定性胜利。同时那几十年也是两国文化交流的“蜜月期”。早在梅兰芳访美之前，1912年的百老汇就推出过一部被编剧和导演称为是“按中国仪态演出的中国戏”——《黄马褂》（*The Yellow Jacket*），其实编、导、演全是美国人，两位剧作家哈利·班里莫（J. Harry Benrimo，同时兼任导演）和小乔治·黑泽腾（George C. Hazelton, Jr.）从未到过中国。该剧的原创剧本是他们根据对中国的想象编出来的，演出形式则参考了当时能找到的各种资料。开场前，检场人来到大幕前面敲三下锣，然后说书人上来介绍剧情，白人演员陆续上场以后，检场人还不时上来检场布置道具。^②《黄马褂》这个冒牌的“中国戏”，在20世纪上半叶竟成了美国剧坛的一个经典，于1916年、1921年、1926年、1928年、1934年、1941年多次重演，还曾去英国、俄国、西班牙等国演出。^③就在梅兰芳访美的第二年，出生在中国，前后住了几十年的赛珍珠（Pearl S. Buck）的英文小说《大地》（*The Good Earth*）在美国出版，立刻畅销。1932年《大地》获得普利策奖；1937年又拍成好莱坞电影，获得奥斯卡奖；1938年，赛珍珠获得诺贝尔文学奖。所有奖项都是第一次授给中国题材的作品，而且是一个非常真实的关于中国农民的故事，尽管主要电影演员都是白人。梅兰芳访美之后的三四十年代，百老汇还上演过好几出英文的中国戏，包括中国人熊式一编剧、美国白人表演的《琵琶记》和《王宝钏》，都很受欢迎。应该说这和梅兰芳访美造成的正面影响也有一定的关系，但那几个戏都只是在舞台上讲了有关中国的故事，并没有像梅剧团那样真正以

① David Barboza, "Zhang Huoding of Peking Opera Takes a Turn in the United States", *The New York Times*, Aug. 30, 2015. 孙惠柱译，下同。

② George C. Hazelton and J. Harry Benrimo, "The Yellow Jacket", in *The Chinese Other, 1850-1925: An Anthology of Plays*, ed. Dave Williams, Lanham, MD: University Press of America, 1997, p. 233.

③ James Harbeck, "The Quaintness—and Usefulness—of the Old Chinese Traditions: The Yellow Jacket and Lady Precious Stream", *Asian Theatre Journal*, Vol. 13, No. 2, 1996.

戏曲表演的形式呈现出来，说到底都只是文人的作品，缺乏戏曲表演艺术家的参与。总的来说，虽然说梅兰芳在美国巡演时他个人受到了空前绝后的欢迎，但京剧对美国戏剧留下的影响，可谓“人一走，茶就凉，不思量”。

这样的评价是不是太苛刻了？很可能是，如果我们没有一个十分相近的比较对象可资参照的话。而这个参照的对象恰恰是中国人也很熟悉的俄国大师斯坦尼斯拉夫斯基。斯坦尼访美比梅兰芳早了六七年，从1923年1月到1924年4月，他带着62个人的剧团在美国12个城市巡演，一共演出了13个剧目380场——这个数字大大超过了梅剧团的72场。和梅剧团一样，这个俄国剧团在台上讲的也是外国话，演的还是话剧，那时候又没有字幕，所以他们赴美前对美国观众是否接受也完全没有底。但大大出乎意料的是，评论家的反应也是十分的惊喜，卖座率比梅兰芳还要高出好几倍。美国《戏剧》杂志还把他们和美国本土的演出做了一个比较：美国导演霍普金斯1922年推出用英语演的高尔基剧作《底层》，每天票房只卖了200美元，而第二年斯坦尼带去的俄语版《底层》不但全部满座，还要卖站票，每周收入超过5万美元——按每周8场算，每天要有6000多，是前者的30倍以上。^①评论家注意到莫斯科艺术剧院的全体演员表演都好，这一点和当时特别讲究突出明星的美国剧坛很不一样，和后来去巡演的梅兰芳的京剧更是截然相反。评论家们并没有特别称赞斯坦尼本人演得多么出色，《名利场》杂志的亚历山大·乌尔考特写道：“我从来没有看到过一个这么好的整体的演出，全体演员在舞台上把整个剧呈现得如此的真实——他们不仅个个都演得好，而且是作为一个集体演得好。”^②

虽然斯坦尼作为主角演员并没有像梅兰芳那样引起美国社会那么大的轰动，但他的剧团作为整体在美国巡演的城市数量和演出场次却大大超过了梅剧团，更重要的是，他的演剧方法在美国大地上生根、发芽，长成了参天大树。在这方面，之前已经来到美国的斯坦尼的学生泽德尼基起了非常大的作用，他在斯剧团抵达前就积极地奔走张罗。巡演才开始十来天，他联系的美国的制作人就安排了一系列讲座，让泽德尼基用英语介绍老师斯坦尼发明的表演方法——这也是促销戏票的一个有效手段。在讲座中泽德尼基甚至宣传说，要在斯坦尼指导下为10个百老汇的资深演员上课和排戏。这件事虽然没有马上实现，不久后却变得更大——不但有好几家俄罗斯学派的表演学校在美国诞生，而且逐渐成为美国戏剧表演方法的主流。除了比斯坦尼早去美国“打前站”的泽德尼基，还有一些没有随斯坦尼返回莫斯科而留在了美国的剧团演员也出了大力。其中的Richard Boleslasky和Maria在美国成立

① Mel Gordon, *Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*, New York: Routledge, 2010, p. 21.

② Ibid., p. 20.

了自己的剧团，他们教出来的美国学生中包括李·斯特拉斯堡和哈罗德·克勒门。哈罗德·克勒门后来成为美国表演教学大师、传播斯坦尼“方法派”的主将。

和梅兰芳令人惊艳无比然而人走茶凉的访美演出相比，斯坦尼剧团访美演出更重要的意义是，他们的表演方法引起了美国演员长期学习的浓厚兴趣。斯坦尼还在美国巡演时就接受了一个出版社的邀约，开始写艺术自传《我的艺术生活》，详细地阐述了他的表演体系，包括其创造过程和具体特点。后来他带着剧团回国了，但有几个演员留了下来并成为向美国人传播斯坦尼方法的重要力量。这些俄罗斯表演老师们远不如斯坦尼有名，他们刚去美国时大都是想当演员的，但是很难找到适合他们表演的角色，就开班授课变成了老师，先是教出了一批专门传授斯坦尼方法的美国表演老师，再通过他们教出了一些后来非常有名的美国“方法派”演员，包括马龙·白兰度、玛丽莲·梦露等人^①，这些演员又通过好莱坞电影把他们的方法传遍了世界各地。

和斯坦尼访美留下的影响深远的礼物——“方法派”表演相比较，梅兰芳访美给人留下印象最深的却是诸如比女人的手还要软的手那些奇闻逸事，让人叹为观止、敬而远之，对同行演员来说差不多是可望而不可即。如果要想找出些能对美国戏剧及文化产生持久影响的“遗迹”，还实在是无迹可寻。

中国戏曲学院的刘璐博士在论文《梅兰芳与斯坦尼斯拉夫斯基访美比较研究》中得出了如下的结论：

这就使我们必须正视戏曲自身的欠缺：内涵单薄，人物平面，尤其是选出来的出访剧目，往往只突出外在技巧，有时候几乎沦为无思想的杂技表演。焦菊隐先生说得好：“它善于用粗线条的动作勾画人物轮廓，用粗线条的动作描绘人物思想活动。像《拾玉镯》《评雪辨踪》，故事很单纯，但它用富有表现力的手法，揭示人物丰富的内心活动。”^②他是在讲戏曲的表现手法好，可是无意间也流露出戏曲的一个弱点，那就是“故事很单纯”。确实，很多取材于中国传统民间故事的戏曲人物性格比较单一，如白脸的曹操、红脸的关羽、黑脸的包拯，很多角色在刚出场的时候就已经让观众明确了他所处的身份地位是好人还是坏人了。而且，由于戏曲故事大都家喻户晓，观众到剧场看戏并不是要了解详情剧情的推进，看人物的命运和性格如何发展，更多的是欣赏唱念做打，是视听的综合享受……

① Mel Gordon, *Stanislawsky in America: An Actor's Workbook*, New York: Routledge, 2010.

② 《焦菊隐文集》（第三卷），文化艺术出版社1988年版。

进入到 21 世纪, 戏曲走出国门进行跨文化交流已经不像当时梅兰芳访美时那样艰难, 需要准备好多年才能漂洋过海、大费周折, 剧目的选择和交流的目的也应该可以更加完备和周详。可是看一下近年来各大院团出国访问演出的剧目表, 竟然与梅兰芳访美时没有太大的区别。特别是一些技巧性的剧目, 如《三岔口》《天女散花》《借扇》等, 都是出国常演的剧目。这些折子戏语言交流比较少, 通过戏曲独特的技巧和程式性的舞蹈让演出场面火爆, 容易让外国观众接受和喜欢。但我们是不是就应该停留在这儿, 满足于观众对于戏曲的服饰、化妆和各种身段技巧的惊叹呢? 从梅兰芳访美至今的 80 余年里, 我们在国际交流方面所追求的还只是这些表面的喝彩声吗? 作为中国民族传统文化的主要代表之一, 戏曲是不是可以更多地追求一些精神层面上的传达呢? 特别是在对照了斯坦尼访美所产生的巨大的、持久的影响以后, 我们是不是更应该深思一下, 我们有没有可能也让外国人真正地喜欢上我们的戏曲、来认真学习我们的戏曲呢?①

这是中国戏曲人的愿望, 实现的可能有多大呢? 事实上这次张火丁带去美国的剧目恰恰是不同寻常的文戏《锁麟囊》和文武兼备的《白蛇传》, 并没有纯粹展示形体技巧的动作戏, 其中《锁麟囊》更是集中展示张火丁最突出的唱功的程派名剧。美国是怎么看这两个戏的呢? 美国最权威的媒体《纽约时报》的评论家 James R. Oestreich 这样写道:

戏曲是中国基本的戏剧形式, 和西方歌剧很不一样, 不仅包含声乐、器乐和表演, 还有哑剧、带曲调的吟诵、贯穿全剧的舞蹈及杂技动作。这些多姿多彩的表现形式就足以吸引西方人了——尽管要他们的耳朵适应戏曲音乐还不那么容易。②

讽刺的是, 这位评论家还是个熟悉歌剧的乐评家——因为京剧的英文名字是“北京歌剧”, 但他对张火丁演出的视觉部分的兴趣却远大于音乐部分。他认为:

对还不熟悉这种形式的观众来说, 《锁麟囊》的娱乐效果要比《白蛇传》

① 刘璐:《梅兰芳与斯坦尼斯拉夫斯基访美比较研究》,《戏剧艺术》2012 年第 5 期。

② James R. Oestreich, "Zhang Huoding Makes American Debut in Two Operas", *The New York Times*, Sept. 4, 2015.

差很远，情节动作太单调。我能理解为什么观众中张火丁的粉丝们一次又一次地叫好，这出戏是给那些有雅兴能看出舞台上微妙之处的鉴赏家看的。对笔者来说，这两个半小时的“微妙”有点长，甚至连剧中的喜剧部分也一会儿就变得无聊了——两个拌嘴的丑角就像我们的 Abbott 和 Costello 那种俗套的小丑，我想看的把子功夫和杂技般的打斗场面却一直没出现。^①

显然，想要一个外国音乐评论家看两个戏就能品出张火丁表演的微妙之处，是有点难为他了。张火丁不像当年的梅兰芳——一个男演员能把旦角演得那么像，本身就是个大“卖点”，当年的美国观众哪怕没看出太多微妙之处，男演女这一点是看清楚了。在没有这样的特殊卖点的情况下，为外国观众选剧目看来还不能完全按照国内戏迷的审美趣味。估计这两场演出主要考虑的是纽约的华人戏迷观众，所以《锁麟囊》是当然的不二之选，但如果主要考虑到不熟悉京剧的美国观众的话，也许就应该考虑不同的剧目了。总的来说，中国戏曲在对外的跨文化交流中最容易被接受、被欣赏，甚至被学去的是风格化、舞蹈化的肢体动作——比自然状态的话剧动作更优美，而且表现力更强得多，更适合体现高于普通人的“大写的人”（larger than life characters）。但音乐就不那么容易被很快接受，尤其是京剧中太响的锣鼓。梅兰芳当年就是把传统的以老生的唱为主的京剧变成了歌舞并重，甚至更加突出舞蹈之美。这个革新本来是为了更好地向国内观众展现他自身的特长，但无意中刚好更适合国外观众的口味。相比之下，那些以长篇唱段为主的文戏，就不容易让外国人听出味道来，除了音乐风格不熟悉，还有一个原因是多数的唱段往往只是反复地咏叹角色的心情，多半并不能推进剧情，会使得习惯于看剧情进展、角色冲突的西方话剧观众不耐烦。

这好像只是个文化差异的问题，但同时也是一个代沟的问题，对于中国的年轻观众也同样存在。戏曲剧目虽说有好几千个，但在习惯了美剧、日剧、韩剧的年轻人眼里，大多数故事老套、主题重复、人物类型固化。连出国演出的张火丁也向《纽约时报》的记者直言慨叹：“京剧的黄金时代可能就要结束了。”为了给张火丁的纽约演出做宣传而特地从纽约请到国家大剧院来提前观看演出的《美国戏剧》杂志主编吉姆·欧奎恩于 2015 年 5 月第一次到北京就注意到了这一点：“尽管有着丰厚的传统、学术的体系、国家文化战略中的重要地位，以及壮大中的‘粉丝’团，但事实上京剧的影响力还是相对有限的。北京的 2400 万人口中，只有很小一部分

① 刘璐：《梅兰芳与斯坦尼斯拉夫斯基访美比较研究》，《戏剧艺术》2012 年第 5 期。

看过京剧，现在他们中的很多人都听说了张火丁现象。”^①

这么说，京剧人现在的一切努力只不过是勉强延长一点它的寿命吗？令人振奋的张火丁现象难道只是京剧的回光返照吗？我并不这么认为。我对京剧乃至中国戏曲的前景的相对乐观不是因为现在国家财力雄厚，可以给行将就木成为“遗产”的戏曲强力输血输氧。不，我更看重的是戏曲的普世价值（未必是价值观），尤其是对于历来以现实主义为基石的西方戏剧的创新意义。

和一般观众相比，有些西方大戏剧家对中国戏曲的兴趣要更浓得多。20 世纪的知名导演中，德国的莱因哈特和布莱希特、俄国的梅耶荷德、英国的戈登·克雷和布鲁克、波兰的格洛托夫斯基、意大利的巴尔巴等都对迥异于欧洲现实主义戏剧的东方戏剧传统兴趣极浓。布莱希特和巴尔巴对戏曲的研究最多，布氏写下了名为《中国戏剧表演中的间离效果》的长篇论文，兴奋地解读他在莫斯科看到的梅兰芳的表演。巴尔巴创办的“国际戏剧人类学学院”长期和来自世界各国各文化的演员共同探索一种超越文化差异的“欧亚戏剧”，曾和梅葆玖和裴艳玲等戏曲演员多次合作进行研究。他在与人合著的《戏剧人类学辞典：表演者的秘密》一书中指出，在来自所有文化的表演中，有一点是相通的，那就是“前表意性”（pre-expressivity）。他说：

不同国度和时代的不同表演者，尽管有各自的传统风格，总是会有一些共同的原则。戏剧人类学的首要任务是探究这些反复出现的原则，那是一些非常有用的“良方”。……传统的东方演员都有一个完整的、经得起考验的“专门方略”，亦即使表演风格体系化的艺术规则，这种风格与特定戏剧类型的演员必须遵守的一切密切相关……戏剧人类学认为，对所有演员来说，只存在一个共同的结构基础水平，戏剧人类学把这种水平界定为“前表意的”……它涉及如何展现出演员在舞台上的活力，也就是演员如何成为一种在场（presence）的形象，直接吸引观众的注意力……有一种超越了传统文化的“生理学”。实际上，前表意性正是为了获得这种“在场”而充分利用了各种原则。……这些原则的结果在一些系统化的戏剧类型中显得更为明确，因为在这样的戏剧类型中，帮助肢体造型的技巧是独立于结果亦即意义之外的。^②

① Jim O'Quinn, "Beijing Opera Star Zhang Huoding Packs 'Jewelry Purse' for the U. S.", *American Theatre*, September 2015.

② See Eugenio Barba, *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, London: Routledge, 1991, p. 8, pp. 187-188.

“前表意”是巴尔巴独创的一个新词，指的是演员在还没有表现剧情人物的情况下就已经在舞台上闪光的东西，或者说超越于剧情和角色内容的纯属演员自身的特色。这种难以捉摸的演员的魅力在各种文化的舞台上都存在，中国人、日本人、印度人、西方人分别用“气”、“花”、“味”、“能量”等不同的词语来形容它。巴尔巴认为“前表意性”在亚洲的传统戏剧舞蹈中表现得特别明显，例如梅兰芳的表演即便没有翻译，也可以让不懂汉语的外国人看得入迷，这里的秘密就是“前表意”的巨大能量。我曾为美国学刊 *Theatre Survey* 写过这本书的书评，肯定了巴尔巴这一理论的重大突破，但也指出其缺陷——以偏概全，把戏剧中的一个部分、一种特例当成了通例，把在传统亚洲戏剧中确实占去很长时间的“前表意”的演员训练和舞台呈现时“表意”甚至“强表意”的表演混为一谈。^①

事实上戏曲演员的训练、排练和表演所走的是一条“从前表意到表意再到强表意”的路：一开始要花很长时间学基本的动作程式，按不同的行当分门别类模仿，如生、旦、净、丑各不相同的走路步法，手的不同动作和指法等，确实是“前表意”的表演训练，类似于制作拼装之前的机器“零件”。一旦掌握了基本程式，拿到剧本开始排练的时候，演员就要尝试把前表意的零件拼装起来，就要开始表意了。到排练结束上舞台演出的时候，这些动作就会呈现出话剧往往难以体现的“大写的人”。

本来“从‘前表意’到‘表意’再到‘强表意’”的路并不是中国戏曲独有的，甚至也不是亚洲传统戏剧的专利，西方的芭蕾和歌剧也是这样，但它们早已告别了戏剧独立出去了。而西方人当年演希腊悲剧、莎士比亚时所用的非写实、程式化的表演风格，在一次次社会和文化的更新换代中已然烟消云散无迹可寻。自19世纪末以来，许多有远见的西方戏剧家想要打破现实主义戏剧的局限，否定之否定，重新探索古希腊和莎士比亚时代曾经有过的开放“写意”的舞台手段，但他们的历史并没有提供多少东西可以借用。相比之下，中国古代相对“超稳定”的社会结构倒为我们保留了不少舞台上的“活化石”。这个现象在印度和日本也都存在，但印度保留的主要是较少叙事成分的舞蹈，而日本的能剧和歌舞伎则相对精英化，不如中国戏曲普及，其种类风格也单一得多。我们的戏曲不但剧种丰富多样，对新故事的适应性也强得多，更容易融入其他文化的元素，既可以给中国人自己看，也可以为外国人所用。所以，用戏曲的形式来展现外国经典的故事是一个可以让各相关文化都得益的好办法，例如戏曲形式的希腊悲剧、莎士比亚、易卜生等。西方观众看他

① William H. Sun, "The Art of the Performer: A Review on A Dictionary of Theatre Anthropology by Eugenio Barba et al.", *Theatre Survey: The Journal of American Society for Theatre Research* (Seattle), Nov. 1994.