



地球村中的戏剧互动

中西戏剧影响比较研究



荣广润 / 姜萌萌 / 潘薇 著



上海三联书店



地球村中的戏剧互动

中西戏剧影响比较研究



荣广润 / 姜萌萌 / 潘薇 著



上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

地球村中的戏剧互动:中西戏剧影响比较研究/荣广润,姜萌萌,潘薇著. —上海:上海三联书店,2007.6

ISBN 978-7-5426-2549-6

I. 地… II. ①荣…②姜…③潘… III. 戏剧-文化-对比研究-中国、西方国家 IV. J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第056129号

地球村中的戏剧互动

著 者 / 荣广润 姜萌萌 潘 薇

责任编辑 / 彭毅文

装帧设计 / 邢 毅

监 制 / 李 敏

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200031)中国上海市乌鲁木齐南路396弄10号

<http://www.sanlianc.com>

E-mail: sanlianc@online.sh.cn

印 刷 / 上海尚华印务有限公司

版 次 / 2007年7月第1版

印 次 / 2007年7月第1次印刷

开 本 / 787×1092 1/16

字 数 / 310千字

印 张 / 19

ISBN 978-7-5426-2549-6/G·838

定价:36.00元

导 论

戏剧是全人类共有的一种文化活动方式。在西方,早在 2500 年前,爱琴海边的古希腊就成了古代戏剧的发源地。在中国,戏剧的形成与成熟虽然要晚很多年,不过它的孕育却并不比西方迟多少。并且,在古代世界相当长的历史阶段里东西方并无什么文化交流的情况下,中华民族在自己博大的文化中创造了戏曲这一独具魅力的艺术品种,这反映了中国与西方人民共同的审美的自然需要,也说明中西戏剧有着许多共同的规律,相似的美学出发点。然而,呈现在世人面前的中西戏剧又是那么样的不同:单从名称上说,西方戏剧称之为话剧(现在很风靡的音乐剧是刚有 130 年历史的新品种),中国戏剧称之为戏曲(中国话剧是 100 年前从西方引进的);从美学理念上说,西方戏剧的传统是摹仿,中国戏剧的传统是写意;从方法上说,西方戏剧主要依仗动作与对话,中国戏剧则是以歌舞演故事……这种种不同的产生源于民族、历史、社会发展、文化传统的不同,反映的是不同的审美理想,构成的是不同的方法体系。随着戏剧艺术的发展,尤其是在全球一体化趋向波及世界每一角落的今天,对中西戏剧艺术的异同进行科学系统的比较研究,越来越受到人们的重视,成为当代的一个重要理论课题,因为它有利于人们深刻认识中西戏剧文化的不同特质,自觉掌握戏剧艺术的内在规律,也有利于东西方戏剧家相互学习,取长补短。

中西戏剧的比较研究在中国开展的历史也有些时日了,其间也获得了许多成果。但是,这一学术领域需要进行的探究远未穷尽,因为这是一个十分复杂的课题,要寻找一个比较科学的途径进行准确的研究并非易事。首先,几千年戏剧史所涵盖的内容是如此的庞大;再者,在这漫长的历史进程中,中西戏剧各自的发展又都有那么多的变异。就中国戏曲而言,元、明、清三代杂剧、传奇、花部的演变与不同十分明显,作为传统的国剧京剧与昆曲和诞生较晚的地方戏曲如沪剧、越剧、黄梅戏等在艺术方法上也相去甚远,而 20 世纪初的新文化运动以及舶来的话剧对戏曲的冲击与影响更使戏曲在现代有了种种改变。

西方戏剧的两千多年同样几经变迁,19世纪末,20世纪初崛起的现代派戏剧诸家蜂起,离经叛道,有的打着反戏剧的旗帜,与西方传统戏剧的区别自不待言。即使是古典戏剧,情况也极其复杂。文艺复兴时期的莎士比亚戏剧与之前的希腊、罗马戏剧,以及之后的新古典主义戏剧易卜生式的写实戏剧也是大相径庭,信奉古典主义法则的启蒙主义者伏尔泰笑话莎士比亚“丝毫不懂戏剧艺术的规律”,而浪漫主义剧作家雨果则把古典主义法则轰得七零八落。面对如此纷繁复杂的戏剧历史与戏剧现象,所以目前许多中西戏剧的比较研究只能是从整体上作个大致的概括,其理论架构难免出现粗线条的现象,有些结论稍不留神就会以偏概全。

当然,这并非说无路可循,实际上,中西戏剧比较研究目前主要有两个大的方向,一个方向是平行比较,一个是影响比较。如果我们认同话剧诞生前的中国戏剧就是民族传统戏曲,现代主义戏剧问世前的西方戏剧可看作是西方传统戏剧的说法的话,那比较科学的方法是:中西传统戏剧比较适合进行平行比较,而之后的中西戏剧比较则应更侧重于影响比较。正是基于这一认识,同时考虑到我国此前进行的平行比较已较多,本书将研究的重心主要放在影响比较上,希望通过中西戏剧交流、影响的历史进程的梳理看出中西戏剧文化的相互渗透、促进以及由此产生的变化。

为了更清楚地描绘出中西戏剧相互的影响作用,对中西戏剧自诞生后所形成的基本传统与特征的总体比较,在这一导论中必须先作一扼要的交代。

从中西戏剧的起源来看,两者的发端有许多近似,但各自的流向及其经岁月沉淀的结果却有着极有趣的不同。

西方戏剧起自古希腊民间的酒神祭祀仪式。传说中掌管万物生机的酒神狄俄尼修斯是古希腊人最尊奉的神祇之一。为了祈祷丰收,酬谢酒神,古希腊人每年春秋两季都要载歌载舞举行酒神祭典。公元前第七、第八世纪,祭典中开始出现歌队舞蹈者的竞赛,人们组成合唱队,在山羊供品周围,吟唱颂扬狄俄尼修斯的赞美歌,有的合唱队还穿戴上羊角、羊皮,扮成半人半羊的样子,作为酒神的随从。这种歌舞就是希腊戏剧的滥觞。

从宗教意味浓重的酒神颂最终演化成戏剧,经历了一个不短的时间。首先是多利安人阿瑞翁(约纪之前625—585)在担任合唱队指挥时,自己站在中央当作酒神似地说唱,表演酒神受难的模样,而让合唱队员扮成酒神随从,从而使得酒神颂具有角色扮演的戏剧表演因素。随之是雅典人忒斯庇斯作出了决定性的贡献,他发明了第一个演员,把自己担任的合唱队长的任务变为运用面具轮流扮演几个神或英雄,并从合唱队中分离出来。所演唱的故事也由原

来单纯的酒神的传说扩大到了酒神以外的神话与传说,引入了剧情。

这之后,希腊戏剧中的合唱抒情成分越来越减少,对话表演因素越来越强化,歌舞逐渐退出了戏剧舞台。在忒斯庇斯之后,悲剧之父埃斯库罗斯在悲剧中引进了第二个演员,相应的歌队人数则由 50 人减至 12 人。而后,索福克勒斯又引进了第三个演员,更加复杂的故事扮演也可以自如地进行了。到了欧里庇得斯的时代,合唱队的存在已经只是一种可有可无的形式了。此时,希腊戏剧已进入全面成熟的时代。可以这样说,西方戏剧的起源是从宗教仪式歌舞开始的,却以歌舞消失,对话与动作取而代之成为戏剧基本成分而告完成。

中国戏曲的起源与形成经历了极其漫长而又复杂的过程,而其最早的源头与西方戏剧有些相似,可追溯到初民时期的原始歌舞。《吕氏春秋·古乐篇》中记载有以牛尾为道具,踏足为节奏的有歌有舞的表演,它为后来中国戏曲的形成提供了最早的艺术成分。

与此同时,古代两种宗教仪式“巫”与“傩”中的歌舞表演也与戏曲的起源有关。“巫”是祭祀天地祖先并兼占卜的仪式,“傩”是以歌舞驱鬼逐疫的仪式。巫(女)或覡(男)降神,实际是装扮成神以作宗教祭祀。由于巫覡的歌舞富于艺术性,慢慢便向纯艺术表演转化了。

中国戏曲的另一源头是“优”的表演,所谓“优孟之冠”就揭示了这一渊源关系。“俳优”与“倡优”是古时宫廷的艺人,他们兼演戏谑或歌舞,主要供王公贵族娱乐,并以语言的幽默讽刺起讽谏的作用。如果说,古代歌舞为戏曲的形成提供歌舞表演的因子,那么,“优”则为戏曲提供了语言与动作模仿的成分。

“优”的表演自春秋之后继续发展,而且其表演渐趋丰富,并糅入了演唱的方式,至唐代演变成了参军戏。参军戏由参军与苍鹅两名演员一逗一捧进行滑稽表演。这种表演既以综合的唱念做表为戏曲提供了表演手段,也为戏曲准备了代言体与脚色划分的基本方法,还以滑稽表演开了插科打诨的端倪。

中国戏曲的形成与“百戏”有直接的因果关系。“百戏”即我国古代各类杂艺表演,包括武术、杂技、幻术、花会以及角抵戏等,西汉时形成了极其繁荣的景象。张衡在《西京赋》中曾经描绘过当时“百戏”演出的盛况。在各种表演中,角抵戏对戏曲的形成有着更重要的影响,它是一种竞技形式的故事表演,对中国戏曲表演中富有特色的武打、幻术、特技等因素的形成起着催生的作用。

随着戏曲胚胎的逐步发育,讲唱伎艺及说唱文学也直接为它提供了营养。宋代时,民间说唱获得空前的发展,不仅有“讲史”、“说经”等说话艺术,而且有以鼓为拍,重复演唱同一曲调的鼓子词,以及唱说相兼以唱为主,曲牌词套演

述长篇故事的诸宫调和唱赚等说唱伎艺。它们为中国戏曲提供了大量的文学素材,并影响了以后戏曲的文本体制,其唱念做表结合的表演手段丰富了戏曲表演的综合性,也带来了戏曲中自报家门、打背躬等叙述性特点。

经过以上种种因素的长期影响与综合,在世界上独具异彩的中国戏曲在宋末元初进入了成熟期。

从上述的简要回顾,可以清楚地看到中西戏剧起源的异同,从相似方面说,两者都从古代歌舞起步,均与宗教祭祀有关,都完成于角色扮演体制的成熟。而从不同的方面说,西方戏剧形成得很早,艺术方法上走的是由综合向单纯发展的提纯之路;中国戏曲孕育期漫长,走的是不断吸收不断丰富的综合之路。西方戏剧追求的是戏剧本体特征的强化与发挥,以动作摹仿行动,亚里士多德所概括的这一规律,两千多年一直被尊奉为戏剧本质,并使戏剧与抒情诗、史诗形成界限分明的独立形态。中国戏曲强调的是表现手段的丰富性、多样性,以歌舞演故事的基本形态使之与抒情之学、叙事之学有着紧密的联系。

起源的不同决定了中西戏剧美学理想与戏剧观的差异。

西方传统戏剧的美学基础是摹仿论,亚里士多德在西方戏剧的初始时代就总结说:“悲剧是对于一个严肃、完整,有一定长度的行动的摹仿。”这一理论主宰了西方戏剧 2400 年的历史,其间,莎士比亚算是最自由不羁的戏剧家,他在表现英法战争的场面时,曾让致辞者要求观众凭想象,“让一场围攻在你的眼前展开”^①,在舞台呈现上可以说与中国戏曲最为接近,但他对戏剧的主张依然是:“自有戏剧以来,它的目的始终是反映自然。”^②而直到约 100 年前,西方现代派戏剧掀起高潮时才对摹仿论的写实戏剧实现了突破。依据摹仿论,西方传统戏剧,追求的是逼真,艺术表现上竭力创造舞台幻觉,其极致是 19 世纪末,写实主义戏剧把舞台上的一切看作是“第四堵墙”后面的真实生活。

中国戏曲由于是以歌舞演故事,受抒情诗的影响极为深厚,由诗经、乐府、唐诗、宋词发展到元曲,中国戏曲文学的基本形态定型为诗体。于是,意象观就成了戏曲的美学根基,在神形、虚实、情景、意象等诸多关系中,追求的是意境、神韵。戏曲中所写的生活内容只有被赋予形式美与写意性才有审美价值,这就自然地把假定性作为了基本的创作原则。张厚载在《我的中国旧戏观》中将戏曲的特征概括为两句话:假象会意,自由时空,很能体现戏曲的审美原则。

西方戏剧求真,中国戏曲求美,不同的戏剧观导向两种不同的戏剧表现方

① 引自《莎士比亚全集》第 5 卷,人民文学出版社,1978 年。279 页。

② 同上,第 9 卷,68 页。

法。西方戏剧的基本方法是以动作摹仿行动,即以人物的动作语言演绎一个完整的事件发展过程。中国戏曲的基本方法是歌舞化、虚拟化、程式化,即从生活中提炼而成的非生活化的,具有高度艺术美感的规范化的歌舞表演来表达事件中的人物情感。这是两种不同的戏剧的美,它们各呈异彩,交相辉映,共同成为人类灿烂文化的一部分。

不同的戏剧观在戏剧的各个构成部分中都会有鲜明的体现。

就剧作方法而言,西方戏剧文本的中心是行动与性格的结合。二者的侧重点在不同的时代有不同的认识,亚里士多德时期,行动、事件被视为首位,亚里士多德认为悲剧组成的六要素中,行动是第一重要的,性格则排次席。到了近代,人物性格被放到了最重要的地位,黑格尔认为性格是理想的戏剧艺术的中心,在西方戏剧文学中,性格主导行动,行动中展示性格,是创作的基本原则。

中国戏曲文本也有行动与性格的因素,但其中心却是情感抒发,王骥德在《曲律》中认为最好的剧作应该:“持一‘情’字,摸索洗发,方挹之不尽,写之不穷,淋漓渺漫,自有余力。”^①这种情的抒发主要不依靠人物的动作,而是通过唱词,即人物的自我抒发来完成,在戏曲文本中,行动发展到一定阶段,人物在其中的情感反应与变化,就被强化乃至放大,直到充分渲染才得以完成。

由此,西方戏剧文本非常注重戏剧行动的逻辑性、完整性与集中性,亚里士多德要求悲剧摹仿的行动要有一定的长度,按因果律排列,并且要通过“突转”与“发现”实现激烈的转折,在这一理论基础上,引出了西方戏剧完整的冲突论。冲突论的要点是,戏剧行动是由一系列的动作与反动作所构成,所以动作的过程及动作进展的各个阶段及其推动过程的逻辑十分重要,所谓高潮就是冲突的顶点、转折点、逻辑重点,这些构成了西方戏剧的严谨与整饬。

中国戏曲文本强调的则是行动中人物的情感历程,尤其是情感强烈的瞬间的渲染。其内在逻辑不一定是行动的因果关系,而是人物情感的变化发展,只要情感所至,戏剧动作可以停顿下来,甚至搁置一边,人物就可以尽情抒发,即使情节因此而有松散也无伤大雅。所以中国戏曲的理论中并无逻辑严密的冲突学说,如果我们把西方戏剧比作透视关系严格的油画的话,那么,中国戏曲文本更像是散点式的画作。反映在剧本结构上,西方戏剧是一种板块的艺术,大多呈现组织严密的网状结构,亚里士多德在《诗学》中认为悲剧有简单结构与复杂结构之分,但都必须构成一个严密完整的整体,他说:“一个完善的整

① 《曲律》卷第四,引自《王骥德曲律》湖南人民出版社1983年。210页。

体之中各部分须紧密结合起来,如果任何一部分被删去或移动位置,就会拆散整体。”^①一般来说,西方戏剧的容量较大,常常有多条线索的交错组织,剧作的要义就在于将剧情的纵向线索,包括主、副线,形成紧密的联结,并在剧情发展的各个横断面形成大的段落块面,在剧本体例上就表现为分幕。有的西方剧作,为求剧本的紧凑,常使用锁闭式的结构,从戏剧冲突即将达到高潮的一刻写起,再让故事的前情层层剥开,并使之直接影响当前剧情的进展,造成一种紧迫的情势。当然,在两千多年西方戏剧史上,也不无相对自由一点的开放式结构,最从容者当数莎士比亚,但莎士比亚又以情节的丰富性、生动性著称,他的《李尔王》有李尔父女、葛罗斯特父子两条情节线的平行与交织,他的《威尼斯商人》更将一磅肉的故事与三个匣子选婿与犹太商人女儿与基督徒青年私奔的三条线有机地编结成一张复杂的情节网。西方戏剧结构这一特征,保证了它们能将戏剧冲突铺排得集中而强烈,富于艺术的张力。

中国戏曲的结构则是一种线型的艺术。所谓“曲之章法”、“累净端如贯珠”。^②也就是说,戏曲的方法是顺序展开剧情,如穿珠使其连贯,剧情相对单纯,而不像西方戏剧那样更注意织网,更讲求复杂,与西方戏剧的分幕体例相比,中国戏曲分场的体例要松散自由得多。戏曲大多是单线结构,故事原原本本道来,《西厢记》的剧情由张生游寺偶遇崔莺莺开始,再引出两人交往的种种曲折;《牡丹亭》自杜丽娘游园伤春梦梅起写,直写到她因情而死,因情复生。当然,有的戏也有两条乃至多条线索,但大多花开两枝、话表两头,各自独立进展,有时可作背景的衬托,有时作为另一线索的由头。典型的如《双熊梦》写熊友兰、熊友惠兄弟各自的冤案,此案引起彼案,相互间并不求复杂的纠结联系。中国戏曲结构的这一特征,有说唱叙事因素的明显痕迹,也是为了便于发挥歌舞作用与抒发人物情感,呈现出一种舒展与从容的美。

就演剧方法而言,中西戏剧的差异更加明显,它体现在表演创作原则、表演艺术手段以及演员与角色、演员与观众的关系等几个方面。

中西戏剧的表演创作从总体上说都是力求艺术形象的真实的,但实现真实的重点与途径则很不相同。简单说来,西方戏剧是“以实而用实”,中国戏曲是“以虚而用实”,西方戏剧更重视形的真实,中国戏曲更强调神的真实。西方戏剧追求的是逼真,中国戏曲追求的是写意,西方戏剧中人物的舞台表演与舞台动作是生活形态的模拟,而中国戏曲演员的一举手一投足都是虚拟化的,并

① 《诗学·诗艺》人民文学出版社,第八章,1997年12月。

② [清]刘熙载《艺概·词曲概》上海古籍出版社,1978年。

且固定为程式,以桨代船,以鞭代马,一哭一笑,均有定式,它们与实际的生活形态有很大距离,但却充满美的神韵。

由此,中西戏剧的表演手段也很不相同。西方戏剧因为写实,其表演手段主要靠台词的念诵、脸部的表情与生活化的舞台动作。英国当代戏剧理论家罗纳德·海曼在他的《一九五五年以后的英国戏剧》一书中提到西方传统戏剧表演与现代派戏剧表演的不同,认为1955年以前英国演员脖子以下都是死的。而中国戏曲的表演则必须依靠唱念做打的综合技巧,戏曲演员从小都接受演唱、形体、舞蹈、武打以及表演的严格训练,这些技巧都有严格的程式规定,具有高度的形式美。

在演员与角色的关系上,西方传统戏剧也曾有体验与表现两大派的争论。体验派强调演员要忘却自我,尽可能体验角色的内心,以求化身为角色;表现派并不反对化身为角色,然而却强调演员不能忘却自我,要用理智来控制对角色的表演。而中国戏曲的表演与这两派都有不同。与体验派相比,戏曲表演也要求对角色的情感体验,但在歌舞化、程式化、虚拟化的体制中,演员并不会自始至终化身为角色,在不少情况下,戏曲演员会从角色中跳进跳出,如戏曲中的定场诗、自报家门以及常见的旁白,都表明戏曲的表演中演员常常清楚地意识到自己是在扮演。而且,戏曲演员对角色的情感体验必须外化为风格化的演唱与舞蹈化的身段予以表达,这与西方戏剧的体验派有根本的不同。与表现派相比,戏曲表演虽在演员不忘却自我上有一致之处,但戏曲表演并不像表现派那样用理性的分析来控制表演,它是一种感性而充满情感的表演,它要求的是高度技巧化的表演手段与情感的结合,其关系是程式带动情感,情感赋意韵于程式。可以说,中国戏曲的表演在世界戏剧艺术上是完全独特的一种形态。

在演员与观众的关系上,西方传统戏剧的观演关系是间接的、分开的;中国戏曲的观演关系则可以进行直接交流。法国现代派戏剧家阿尔托在分析西方传统戏剧时曾概括过其观演关系分离的状态:演出在一边,而观众在另一边。确实,由于西方戏剧追求在舞台上再现写实的生活,观众就成为戏剧场景的旁观者,斯坦尼斯拉夫斯基的“第四堵墙”理论就是这一表演理念最高程度的概况,根据这一理论,演员要生活在角色之中,“当众孤独”,应该忘却观众的存在。而中国戏曲舞台上,演员可以通过旁白等手段与观众直接交流,而戏曲中不可或缺的大量演唱则是表演者直接在向观众倾诉自己的心声,有些戏曲的特技则更是还有向观众展示技艺的成分,这种观演关系比起西方传统戏剧来要密切得多。

以上是中西戏剧几个主要方面简略的平行比较,在其他方面,如舞台艺术呈现及戏剧理论方面,中西戏剧也是各有异同。在舞台艺术面,西方戏剧从古希腊的广场演出,莎士比亚时代三面朝向观众的舞台格局,到1611年定型为镜框舞台,直至300年后现代派戏剧才向此种形态挑战,镜框舞台上使用的是符合透视原理的写实绘画性布景,装置与小道具都求仿真,它们与写实的表演相协调。而中国戏曲的传统则始终是三面向观众开放的舞台。基本布景是中性的一桌二椅,伴随演员的虚拟动作,则可写意地表现任何空间。道具是程式化的,通过演员的表演展示并拓宽其内涵,如马鞭、船桨、水旗等等,人物的服饰装扮注重行当的不同,却不讲究时代,地域的真实感,同时极富形式美,尤其是脸谱的运用,依据性格不同而有不同的勾脸图形。这种种差异当然都源于中西戏剧观的不同。

在戏剧理论方面,西方戏剧形成的是一种系统的本体论,从亚里士多德开始,西方戏剧理论家就着力研究戏剧诗与抒情诗、叙事诗的不同,力图最清晰地把握戏剧的本体特征。黑格尔最终将这一以剧诗为中心的本体论上升到美学与哲学的高度。这表明,西方戏剧理论高度的思辨性及严密的逻辑性。中国戏曲理论则更多是一种感受型的实践方法论。其论述的重点是音律与文学,曲论家们更关注戏曲与诗、词的同等地位及其相通的艺术原理,对戏曲的创作规律的研究更多的是经验的阐述与感受的归纳,论述具体、实用,比较微观,没有那种体系性的理论构架。

综上所述,平行发展中的中西戏剧虽有许多共同之处,但两者的差异又是那么地鲜明,那么地强烈,它们是两种风格迥然不同的戏剧形态。而在这个起点上,当科学技术的进步使得人类的文化交往有可能开展,并越来越使世界向地球村发展时,中西戏剧的交流与影响不可避免地开始了。而这一开始,使得中西戏剧都发生了许多变化,而且必将在以后产生更多的变化,本课题的中西戏剧影响比较所要讨论的正是这些内容。

目 录

导 论	1
-----------	---

上编 中国古典戏曲在西方的传播与接受

第一章 中国戏曲艺术在西方的流传	7
第一节 中国戏曲在法国	7
第二节 中国戏曲在英国	13
第三节 中国戏曲在德国	18
第四节 中国戏曲在俄苏	25
第五节 中国戏曲在美国	30
(附录:中国戏曲作品在西方的译本)	36
第二章 中国戏曲在西方的学术性研究概况	46
第一节 西方学者的戏曲史研究	48
第二节 作家作品研究	52
一 元代主要作家作品研究	52
二 明代主要作家作品研究	54
三 清代主要作家作品研究	55
第三章 中国古典戏曲对西方戏剧的影响	59
第一节 中国戏曲对西方戏剧文学创作的影响	59
一 西方改编的中国古典戏曲作品	59

二 西方创作的中国题材戏剧	83
三 西方现代戏剧创作中的中国戏曲神韵	109
四 西方华裔戏剧创作在双重文化碰撞下的演变	115
第二节 中国戏曲艺术对西方戏剧理论的影响	123
一 布莱希特与中国戏曲	124
二 梅耶荷德与中国戏曲	128
三 格洛托夫斯基的“质朴戏剧”与中国戏曲	132
四 谢克纳的“环境戏剧”与中国戏曲	137

下编 西方戏剧在中国的传播与影响

第四章 中国现代戏剧的第一次西潮——“五四”时期	145
第一节 “五四”运动前西方戏剧在中国的传播	145
一 外国侨民在中国的业余剧团表演	146
二 国内学生演剧活动的繁荣	147
三 留日中国学生的演剧活动	148
四 国内新剧团的演剧活动	149
第二节 “五四”时期西方现实主义戏剧思潮在中国的传播与影响	150
一 西方古典戏剧在中国语境里的传播	152
二 西方近代浪漫主义戏剧在中国语境里的传播	163
三 西方写实主义戏剧在中国语境里的传播	165
四 西方写实主义戏剧思潮对中国戏剧的影响	179
第三节 “五四”时期西方现代主义戏剧思潮在中国的传播与影响	184
一 唯美主义戏剧思潮在中国的传播与影响	184
二 象征主义戏剧思潮在中国的传播与影响	188
三 表现主义戏剧思潮在中国的传播与影响	192
四 未来主义戏剧思潮在中国的传播与影响	196
五 奥尼尔戏剧在中国语境里的译介	198
第四节 西方戏剧对中国现代话剧的影响	201
一 中国现代戏剧观念的萌生	204

二	话剧创作与表演方式由多元性向一元性的转化	216
三	中国小剧场戏剧运动的萌发	219
第五节	西方戏剧对中国传统戏曲的冲击	223
第五章	20世纪50、60年代俄苏戏剧和其他西方戏剧在中国的传播与影响	228
第一节	俄苏戏剧在新中国语境里的传播	228
第二节	莎士比亚戏剧在新中国语境里的传播	233
第三节	其他西方戏剧在新中国语境里的传播	237
第四节	俄苏戏剧影响下的话剧创作与表演方法	240
第五节	中国戏曲与西方戏剧的碰撞融合	243
第六章	中国现代戏剧的第二次西潮——新时期	246
第一节	西方戏剧在中国新时期的全方位传播	246
第二节	西方戏剧对新时期中国话剧的影响	262
一	新时期中国戏剧观的转型	264
二	话剧创作与表演方法的多元化	268
三	戏剧主题及题材的世俗化与商业化倾向	272
四	独立制作人体制的出现	274
五	新时期中国小剧场戏剧运动的勃兴	277
第三节	西方戏剧对中国古典戏曲“现代化”进程的催化	282
参考资料	288

上 编

中国古典戏曲在
西方的传播与
接受

中国古典戏曲在世界古代戏剧史上具有崇高的地位,它独具特色,与古希腊戏剧、古印度戏剧以及日本能剧并驾齐驱,共同构成了世界四大古典戏剧。中国戏曲形成于中国的宋末元初,约公元12世纪,经过数百年的演变与发展,它已成为了中国文学的经典及中国传统文化的瑰宝,同时也是全人类的文化遗产。中国戏曲的传播与发展并非只扎根于本土土壤,它沿着世界文化交流的通道漂洋过海,把中国文化的哲学思想与美学原则传到世界各地,同时对西方戏剧,尤其是西方现代戏剧的发展变化产生了重要的影响。

西方人第一次接触中国戏曲大约是在13世纪。意大利人马可·波罗来到大都(今北京),受到元朝皇帝忽必烈的宠爱,担任了御史中丞兼大司农卿等要职,经常出入朝廷,有很多机会欣赏当时盛极一时的元杂剧。1298年,马可·波罗回国后,写成了《东方见闻录》一书,书中介绍了中国戏曲的演出情况。马可·波罗之后,阿拉伯人伊本·拔都塔(1304~1377)、欧洲人德·路步鲁等人的游记也在欧洲出版,从而使欧洲进一步加深了对中国的了解。自15世纪起,随着东西方交流的增多,东方文化中的闪光点不断引起西方思想界的击节赞叹。在文艺作品中运用中国题材、表达中国的文化思想成了欧洲文坛的时尚。英国作家马尔洛根据马可·波罗游记的材料创作了名著《达巴利昂大王》,据考证,此大王就是蒙古的帖木儿。而曼德威尔的《东游记》中提到的契丹国大汗宫廷盛宴及表演戏剧等事,简直就是《东方见闻录》的翻版。倘若翻开莎士比亚全集,我们可以看到在16世纪末至17世纪初的英国戏剧中就已提及“中国”和“中国人”,涉及了中国的题材及典故。如莎剧《第十二夜》(1600)中的托比咒骂其女主人:“她是中国人。”在《温莎的风流娘儿们》(1598)中亦曾以“中国人”作比。虽然当时的西方人对东方中国还存在着种种偏见与误解,但已足以证明,中国传统文化已渗透到西方固有的文化圈内。

自西方通往东方的新航路发现以来,西方的商人、使节、传教士纷纷来到中国,中西文化的交流更加频繁。中国戏曲逐渐被介绍到欧洲,中国的演员也登上了欧洲的戏剧舞台。1604年元旦,刚登基的英国国王詹姆士一世举行隆重的仪式接见法国大使,并由英国、印度和中国的艺人在宫廷里进行了歌舞表演。其中中国艺人身着华丽的戏装,头戴饰有羽毛与宝石的帽子,在国王和大使前载歌载舞,让西方人充分领略了东方艺术的魅力。

17世纪以后,有关中国的著作在欧洲大量出版,东方国土的广袤、富饶、神秘与繁华,东方文化所倡导的中庸、无为、自律、仁义等都引起西方人极大的好奇与兴趣,并为他们的创作提供了新鲜的血液。在17世纪后半期,欧洲戏剧