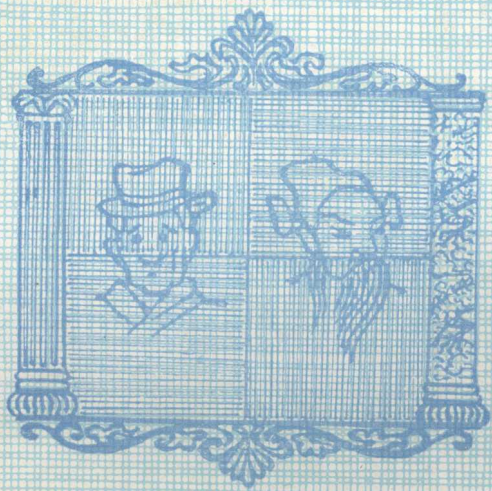


高等学校文科教材

中西戏剧比较教程

饶芃子 主编



广东高等教育出版社

高等学校文科教材

中西戏剧比较教程

饶芃子 主编

广东高等教育出版社

责任编辑 杨明新

高等学校文科教材

中西戏剧比较教程

饶芑子 主编



广东高等教育出版社出版

广东省新华书店经销

佛冈县印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 12.25印张 312 千字

1989年7月第1版 1989年7月第1次印刷

印数0001—2000册

ISBN 7—5361—0284—4 / I · 23

定价 2.60元

《中西戏剧比较教程》编写人员名单

主 编 饶芑子

编 委 饶芑子 徐顺生 何焕群

编写者

导 论	饶芑子
第一章	饶芑子
第二章	李 青
第三章	丁小伦
第四章	陆 环
第五章	徐顺生
第六章	徐顺生
第七章	郑 敏
第八章	叶小帆
	李 勇
	王列耀
第九章	何焕群

导 论

中西戏剧发自两种不同的艺术源体，具有不同的特质。中西的戏剧观念，中西戏剧所体现的宇宙观、人生观和美学概念都大不相同。但它们都是戏剧，所以又有许多共同点，体现出戏剧艺术在发展中的一些共同的规律。特别是十八世纪以后，随着中西文化交流日增，中西戏剧在具体的接触中，也有一个彼此吸收、交换、融合，互益互长的过程。进行中西戏剧比较研究，认识它们在创作上的异同及其原因，清理、揭示中西戏剧在发展中的关系，总结它们互相吸收和促进的经验，有助于今天中西戏剧横向的借鉴，同时也能促进人们对戏剧总体规律的探求。中西戏剧都有丰厚的遗产，戏剧发展的历史绵长悠远，作家作品众多，本教材着重是从文学角度，就中西戏剧发展中和创作上的九个主要问题，运用比较的方法，分别进行宏观或微观的探索，希望藉此推动高等学校比较文学系列课程的建设。

比较文学在世界上兴起，至今已有一百多年的历史，但中西比较戏剧研究，起步较晚，成果也没有别的方面多。本世纪中叶以来，学者们对中西比较戏剧研究的工作，才日益重视，出现了一些专们的论著，这些论著为我们提供了中西戏剧发展的资料和线索。为了帮助读者更好地理解本教材的各个专题，特别是了解中西比较戏剧研究上大的背景，在这里，特就历史上中西戏剧的接触、影响状况作一鸟瞰。

中国与西方文化的接触，早在古代希腊、罗马时就开始了。

英国汉学家翟尔斯 (H·A·Giles) 著的《中国与中国人》一书就曾略述中国古代文物风尚与古代希腊的若干关系。其他的一些学者,在追溯中西关系史的时候,也指出在我国先秦两汉的文化中有明显的西来成分。中西文化的接触,是与中西交通相联系在一起的,在公元前后三世纪的时候,罗马人就从事中国丝绢的贸易。继罗马人之后是波斯人,中波交通维持了相当长的时间,物质上的交流接触很多,中国的物质文明传入波斯,传到欧洲各国,而西方的各种宗教也被带进中国。公元七、八世纪,阿拉伯人同东方贸易频繁,中国文化通过阿拉伯传入欧洲,给欧洲以影响,至今人们谈到历史上东方文化对西方的影响时,都没有忘记阿拉伯人在这方面的贡献。十二世纪蒙古人征服欧洲,东西方物质文化接触更为广泛。十六世纪初,葡萄牙商人把商船开到中国海岸,许多中国商品,特别是美术工艺品,通过葡萄牙的市场,输入西欧英、法、德各国,因而引起了西方上层社会对中国美术的兴趣。十七世纪荷兰及英国两东印度公司同葡萄牙争夺海上贸易,从广东运载中国商品到欧洲,其中有许多中国的美术工艺品传到法国,当时以法王路易十四为首的整个法国贵族阶层都在追求中国的美术品,在凡尔赛宫内外,中国趣味非常流行。十八世纪初,法国自己也有商船到中国运货,在中西物质文化的接触中,法国尽力接受中国的影响。

法国上层社会的中国趣味,早在十六世纪就有所表现,到十七世纪末十八世纪初,发展形成了一种思潮,这一方面是因为这个时期大量的中国商品输入法国,其中有不少是美术工艺品,引起了法国人对中国美术的热烈追求;另一方面是耶稣会教士著作的宣传和影响。从十三世纪开始,欧洲的传教士就不断到东方,到中国传教,他们以游记、书信、报道等形式把中国的情况介绍给欧洲读者,引起了西方人对中国这个东方大国的兴趣和注意。到了十八世纪,中国古代的主要经典和儒家学说,经意大利和法国传教士的翻译和介绍,在欧洲知识界和上层社会已有所流传,

并且产生了一定的影响。十八世纪震荡欧洲的启蒙运动的先驱者，就曾向中国古代哲学家和孔子的儒家学说求助借鉴，从中汲取合乎他们理性法则的思想材料。由于耶稣会教士向欧洲介绍中国时，把中国说成是理想的国家，是一个无论在社会、政治和道德方面都胜过欧洲的新世界，他们把中国的宗教和哲学描述成他们所希望的那样，并不涉及中国的迷信鬼神等思想，而当时欧洲启蒙运动的重要方面之一，是要把非欧洲世界的观念引入欧洲的思维中，他们在阅读耶稣会教士有关中国的著译时，从中找到了符合他们观点的哲学思想和伦理原则，所以对中国产生了兴趣，利用报道中国的资料同反动的神学派作斗争。法国的百科全书派就有不少人是热心研究中国思想的，孟德斯鸠和伏尔泰都曾和熟悉中国的基督教徒和耶稣会教士接触，伏尔泰还借助中国文明的楷模，来抨击现实中被基督教神学封闭的欧洲社会。他说：“中国是世界上唯一的将政治和伦理道德相结合的国家。这个帝国的悠久历史使一切统治者都明瞭，要使国家繁荣，必须依赖道德。”^[1]由于中国的哲学、道德适应了欧洲启蒙运动的需要，所以成为当时启蒙运动倡导者吸取精神力量的源泉之一，为近代欧洲文明的诞生提供了丰富的养料。

与当时大的文化背景相适应，十八世纪的欧洲也出现了表现中国思想的戏剧，剧场中有中国情趣的喜剧和歌剧，很受欢迎。法国是十八世纪“中国戏剧热”表现得最充分的国家，这种倾向最先是从小宫廷开始的。早在1667年法国宫廷的一次大规模的祭典中，路易十四就把自己化装成中国人参加典礼，使人们大吃一惊。1699年，经常出入宫廷的布尔哥格公爵夫人，让一位到过中国的传教士穿着中国服装参加舞会，受到与会者的热烈欢迎。1700年，在法国宫廷举行的一次庆祝舞会上，演出了一个名为《中国天子》的节目，在这个节目中，化装的中国天子身穿黄袍，坐在一顶货真价实的中国轿子里，被身着中国锦衣的三十名乐工抬进舞场，用中国式的鼓乐和管弦乐伴奏，人们在一片惊喜赞叹声中

翩然起舞，场内群情高涨，气氛十分热烈。宫廷里如此，在公共剧场里，以中国为背景和中国题材的戏剧也非常流行。据依戈尔·逊在《十八世纪中国与法国》一书的记载，1723、1729、1753、1754、1755、1764、1778、1779各年，法国舞台上均有中国题材的新戏上演。其中较为人所知的有《中国人》、《回国的中国人》、《中国乐》、《文雅的中国人》、《中国孤儿》、《中国与土耳其芭蕾舞剧》等。此外，社会上还出现了由中国经德国传入法国的灯影戏。十八世纪的法国，是欧洲文艺、美术、戏剧效仿的中心，这一时期，欧洲其他国家也出现类似的“中国戏”，在意大利有《中国孤儿》、《中国女奴》、《归裔华人》、《中国偶像》等；在英国有《中国孤儿》、《大官人》等。可见，在当时的欧洲剧坛，“中国热”已是信而可征了。

十八世纪在欧洲出现的这些“中国戏”，只能说是当时欧洲人想象中的中国人的戏，从内容到形式，都和真正的中国戏剧相去甚远。因为那个时候，欧洲人对中国传统戏剧并不了解，他们只是凭着自己微薄的一点概念，以及当时所流传的有关中国历史和社会的一些知识，去进行创作和表演，所以在这些戏里，常常出现这种情况：故事和人物是中国的，而音乐、舞蹈和表演的形式却是意大利和法国的。它们不同于其它欧洲戏剧之处，仅在于这些戏剧取材于中国，以中国社会为背景。而这种欧式的“中国戏”在当时的欧洲剧坛之所以能够形成一种热潮，既有社会历史文化方面的因素，也有戏剧自身发展的内在原因。十七世纪，从法国发端的古典主义戏剧，曾一度统治欧洲剧坛，在欧洲戏剧史上写下了光辉的一页，但古典主义是封建专制政治的产物，无论是思想或艺术都具有明显的保守性，而且过分强调理性，把理性绝对化，把古希腊、罗马的文学艺术，看作是任何时代不变的标准和典范，将它们的文学法则说成是永恒的法则，要作家在创作时严守，最终必然限制了文学创作的发展。到了十七世纪末十八世纪初，原来盛极一时的古典主义戏剧已日益衰落，

不能满足广大观众的要求。新的创作虽不算少，但质量很差，剧坛极不景气，特别是法国戏剧，是以全面衰落的状态进入十八世纪的。这个时期的许多作家，为了掩盖作品思想内容的贫乏，追求雕琢浮夸的形式，以吸引观众，戏剧面临着危机，人们盼望着新的戏剧的出现。而这种欧式的“中国戏”，对于当时的剧坛和观众，都是一种新鲜的东西，兼之戏中表现的那种“切合实用”的中国哲学和道德思想，对西方人和他们的社会也是很有用的。它们能够在观众席上获得一片惊喜赞叹之声，正反映出人们对那些形式主义戏剧的厌倦和不满。

十八世纪欧式“中国戏”的出现和流行，并非偶然，也不是一个孤立的文化现象，它反映出当时欧洲人的一种思想倾向，一种渴望突破“自我”的探索精神。这种思想精神和中国戏剧本身并没有多大关系，因为在1733年元剧《赵氏孤儿》传入欧洲以前，欧洲还没有一个真正的中国戏。在这之后，欧洲人对中国的传统戏剧也很不了解，在当时出现的那些中国题材的戏剧中，直接和中国戏剧有关系的，是几个《中国孤儿》剧本，它们都是《赵氏孤儿》的改编本，所以要探索中国戏剧对西方剧坛的影响，《赵氏孤儿》的西传应该是我们的一个重要探测点。

二

元代纪君祥作的杂剧《赵氏孤儿》是第一个传入欧洲的中国戏剧，也是十八世纪唯一在欧洲流传的中国戏。《赵氏孤儿》全名《赵氏孤儿大报仇》，又名《冤报冤赵氏孤儿》。赵氏孤儿的故事出于《史记》，后来汉朝刘向的《新序·节士》和《说苑·复思》也有记载。纪君祥在原来故事的基础上加工创造，把它变成一个杰出的悲剧。剧本写的是春秋晋灵公时，凶残跋扈的武将屠岸贾，用计在灵公面前诬告文臣赵盾不忠，将赵盾一家诛绝，连不满月的婴儿也不放过。赵家医生程婴冒死救出孤儿。屠

岸贾为了追杀孤儿，假造灵公朝令，要把晋国内半岁以下一月以上的小婴杀绝。程婴求救于归隐老臣公孙杵臼，并表示愿将自己的孩子代孤儿去死。公孙杵臼是一个忠贞爱国、视死如归的老义士，为了救出赵氏孤儿，也为了拯救全国半岁以下的婴儿，情愿牺牲自己，和程婴的孩子一起殉难。程婴将赵氏孤儿抚养。孤儿长大后，杀屠岸贾，为赵家报仇。作品通过生动的人物形象和惊心动魄的故事情节，揭露了屠岸贾凶残狡猾、惨无人道的罪恶行径，歌颂了程婴、公孙杵臼等为正义而斗争的行为和精神。剧本以程婴为线索，紧紧抓住搜孤、救孤这一中心情节，一波未平，一波又起，自始至终充满着浓烈的悲剧气氛，表现出壮烈的悲剧美。这个剧本于1732、1733年间传入法国，1734年2月，巴黎的《水星杂志》上发表了它的几节法文翻译的戏文，1735年，巴黎耶稣会的教士杜赫德编辑的《中华通志》出版，该书的第三卷登载了马若瑟的《赵氏孤儿》法文译本，这是《赵氏孤儿》在欧洲的第一个译本。元代杂剧是综合性的艺术，不但有完整的故事情节，还有歌唱、音乐和舞蹈，杂剧的剧本由曲词、宾白和科泛三部分组成。曲词就是唱词，宾白是人物的对话和独白，科泛就是动作。但是，马若瑟的《赵氏孤儿》译本没有把剧中的曲词翻译出来，只用“此处某角吟唱”点明，然后把唱段删去，这种译法，使剧本的韵文、音乐的因素无从体现，中国戏曲在演出上的特点也给抹煞了，所以这个译本，是不完整的，实际上只是原剧本的一个框架，或者说是一个节译本。尽管如此，由于在这之前，还没有人做过这样的工作，欧洲人对中国戏剧知道得非常少，在耶稣会多卷的通信集中，也极少涉及中国戏剧，马若瑟的这个译本，第一次把一个真正的中国悲剧介绍给西方读者，作为中西戏剧交流的先声，这个译本的影响和在文学史上的价值，是不可低估的。

《赵氏孤儿》法译本在《中华通志》登载之后，在欧洲广泛流传，英译本、德译本、俄译本就相继问世，并且引起了剧作家

们的兴趣，从1741——1759年，在英国、意大利和法国，先后出现了四个它的改编本《中国孤儿》。其中英国哈切特（William Hatchett）的《中国孤儿》是欧洲最早的改编本，于1741年出版。作者在这个剧本卷首的“献词”中说：“异国的产品，地上长的也好，脑子里来的也好，只要有益或有趣，总能够得到人们的欣赏。多少年来，中国把它的农产品供应给我们，把它的工艺品供应给我们；这一次，中国的诗歌也进口了，我相信，大家也一定会感到兴奋。”〔2〕看来，他是很重视《赵氏孤儿》的“进口”的。他改编的《中国孤儿》共五幕，前三幕的剧情与原剧基本相符，后两幕改动很大，跟原作有出入，但从全剧看，仍保存原来剧本的轮廓和主要情节，如弄权、作难、搜孤、救孤、除奸、报恩等。在剧中，他把原剧里所有人物的名字都改变了，剧情发生的时间也从原来的二十年压缩为一个月，重心不是忠与奸的斗争，而是放在揭露朝政上，主要是借剧中萧何（即《赵氏孤儿》中的屠岸贾）的罪行，来影射、讽刺现实中的英国首相瓦尔帕尔（Sir Robert Walpole），迂迴曲折地反映十八世纪三、四十年代交接时英国的政治状况。剧本没有严守“三一律”，还按中国戏曲有歌唱的形式，插进了十几支歌曲，因为他没有看过中国戏曲，也不理解元剧中歌唱的作用，更无从体会中国戏曲那种“曲白相生”的妙处，只能根据杜赫德在《中华通志》中对中国戏剧的不准确的介绍，把歌唱安排在剧情激越的地方，〔3〕这些歌曲与元剧中的曲词毫无共同之处，但这是哈切特的一种尝试，说明他是努力要使自己的剧本具有东方色彩的。哈切特的本子始终没有演出过，这一方面是因为该剧是诗剧，很难在台上排演；另一方面也因为他的剧本实际上是一个戏剧形式的政治讽刺作品，很难通过“戏剧检查法案”而上演。〔4〕因为没有上演，所以这个剧本的影响主要在文学方面，但他在剧中加插歌曲的做法，却引起了后来戏剧史家的注意。〔5〕

在欧洲四个《赵氏孤儿》的改编本中，影响最大的是法国文

学泰斗伏尔泰改编的《中国孤儿》。这个剧本于1755年上演和出版。在它之前，欧洲戏剧界除了有哈切特的改编本外，还有意大利歌剧作家麦太斯太西渥（Metastasio）的改编本《中国孤儿》，但伏尔泰的《中国孤儿》有完全属于他自己的构思，他改编这个中国悲剧，是和他想把非欧洲世界的观念引入欧洲的一系列工作联系在一起的。作为一位杰出的启蒙运动倡导者，伏尔泰对中国的政治、哲学、道德有十分浓厚的兴趣，他常常借用中国的材料，来阐发自己的主张，抨击西方的社会。杰尔查文在《伏尔泰哲学思想中的中国》中曾经指出：伏尔泰笔下的中国“总是哲学化了的”，又说：“《中国孤儿》是伏尔泰用‘哲学的中国’的观点从事创作的最大实验。”〔6〕伏尔泰向来重视社会文明，深信理性、智慧和道德的力量，他不同意卢梭归真反朴的主张，他说：“理性与智慧，跟盲目的蛮力相比，是有天然的优越性的。”〔7〕伏尔泰的戏剧观念是新古典主义的，由于中西戏剧观念、中西戏剧艺术的特质极不相同，他用西方的戏剧观念来衡量《赵氏孤儿》，认为这个戏在艺术上不符合悲剧的要求，他说：“《赵氏孤儿》只能与十六世纪英国或西班牙的‘悲剧’相提并论……。它的剧情活动长达二十五年之久，正如莎士比亚与罗伯德维加可怖的闹剧一般。这些作品美其名曰‘悲剧’，其实不过是不可置信的一堆故事而已。”〔8〕他还批评这个剧本缺乏人物与戏剧情况的描写，未能处理好感情与理性的关系等等。但他仍然对它感到兴趣，并且把它改编成《中国孤儿》在巴黎上演，主要是被戏中的道德精神所吸引，希望用它去战胜现实中的君主霸道。《赵氏孤儿》原剧表现的是忠与奸的斗争，主题是歌颂贤良和忠义。伏尔泰为了借它来表现自己的思想，在改编时，对戏的背景和情节都作了很大的改动，他把剧中故事发生时间改在宋末元初，把朝廷内部的忠与奸之争，改为两个民族之间的斗争，即智慧、道德和蛮力之争，并且按新古典主义的法则，把剧情集中，重点突出救孤和搜孤的情节，戏剧时间从原来的二十多

年压缩成一昼夜，加插入恋爱故事，删去原剧中孤儿长大后复仇的情节，把结局处理为双方在道德精神感召下和解。剧本写成吉思汗征服了中国，追杀前朝遗孤，大臣盛缔为了掩护遗孤，决心献出自己的儿子，代替遗孤去死，此事被盛缔的妻子奚氏道破。而成吉思汗在若干年前就爱上奚氏，此时便提出如果奚氏同意改嫁于他，这一切可以免于追究，但奚氏爱夫爱子，宁死不从，盛缔和奚氏的献身精神，感动了崇拜蛮力的成吉思汗，最后，他赦免了他们，也赦免了遗孤。伏尔泰很重视剧中盛缔这个人物，认为他身上体现着一种崇高的道德精神，这种精神可以战胜蛮力。伏尔泰的剧本上演以后，引起了广泛的注意，在法国和欧洲剧坛上出现了热潮，人们为它所表现的昭然大义所感动。伏尔泰剧本的上演，除了象他自己所希望那样，产生了道德思想方面的影响外，还有他自己意想不到的影响，那就是演员在演出时，为了“逼真”地扮演中国人，服装、动作都不按当时舞台上的常规，令那些温文尔雅的十八世纪仕女观众疑惧不定，甚至认为有伤风败俗之嫌。但在这之后，法国演员不再穿着时髦的晚礼服上台，开始注意到根据戏中人物所处的时代、身分、年龄来设置“戏装”，舞台上的道具、布景也因剧而异，不墨守那些陈旧的排场，观众们也逐渐适应这种写实主义的手法，因而在舞台上蔚然成风，在客观上成为欧洲剧场艺术向写实主义发展的开路先锋。

在伏尔泰之后，英国剧作家阿瑟·谋飞（Arthur Murphy）也改编了一个《中国孤儿》，谋飞承认他的剧本受到伏尔泰的《中国孤儿》的影响，并且从他那里吸取了营养。但他不赞成伏尔泰在剧中插入恋爱故事，认为这样做反而冲淡了剧情。谋飞这个剧本写的也是鞑靼人入侵中国的故事，但把救孤、搜孤等情节放在幕前，由人物在戏里追述。戏开始时，真假孤儿都已是二十岁的青年，鞑靼人第二次入侵中国，攻陷北京城，继续搜寻前朝太子，欲置之于死地，怀疑遗臣盛缔的儿子就是遗孤，铁木真召盛

缔拷问，盛缔为救太子，宁愿牺牲自己的儿子，此事被他妻子道破，盛缔夫妇因此而死。后来真孤儿得知消息打进来，杀死铁木真，为家国报仇。谋飞的剧本基本上是根据伏尔泰的剧本改编的，但他比伏尔泰的本子更接近原作，剧本的背景和人物设置虽然取自伏尔泰的《中国孤儿》，但他笔下的铁木真和盛缔在性格上很象《赵氏孤儿》中的屠岸贾和公孙杵臼，最后的“大报仇”和原作极其相似，他的独创在于把戏剧时间推后了二十年，让真假孤儿长大成人，直接介入戏剧矛盾，亲自报仇雪恨。谋飞的《中国孤儿》也和伏尔泰的一样，着眼点主要放在追求“新颖的品德”，宣传“孔子的道理。”〔9〕这个剧本于1759年在伦敦上演和出版，上演时伦敦的德和瑞兰剧院特别为它制作了一套名贵的中国布景，合适的中国服装，道具等也非常考究，舞台上的“东方色彩”引起了英国观众的浓厚兴趣。谋飞的《中国孤儿》在伦敦上演成功，进一步扩大了《赵氏孤儿》在欧洲剧坛的影响。

关于谋飞的《中国孤儿》在演出上如何成功，当时文献里有比较详细的记载。熟悉当时剧院情况的詹姆斯·蒲顿说：“舞台上出现了一大堆光彩夺目的外国服装——中国人的服装以及比他们更勇武、更有画意的侵略者的服装。”〔10〕1759年4月25日至27日的伦敦《劳埃德晚邮报》上也说：“服装是新鲜、精巧、别致；布景是宽敞、整齐、妥贴。一开始，就看到宫殿里的一个大厅，大厅深处可以看到篡位者的宝座。戏里也谈到这宫殿是如何的富丽堂皇，但这描写一点也没有超过舞台上的实际情况。此外，还有一个祭坛，是一座新奇精巧的建筑。”〔11〕从这一报道，可以看到当时的人们对舞台上的东方布景和道具的关注。而舞台效果良好是这个戏演出获得成功的重要因素。谋飞自己在这个剧本的献词里就说：“观众们对这戏的欢迎远超过我自己的奢望。”

除了上述几个《中国孤儿》剧本外，据德国文学史家们的记

载，德国伟大诗人歌德也曾对《赵氏孤儿》发生兴趣，他从杜赫德著作的德译本中阅读过这个剧本，想根据它的情节改编一个剧本《埃尔彭罗》（Elpenr），献给他的朋友斯坦因夫人，但始终没有完成。歌德，这位十八世纪的大文豪，对中国文学有与众不同的锐利、透辟的眼光，他曾把中国文学同英国文学、德国文学作过有趣的比较，借以阐明中国文学的特质。遗憾的是他的《赵氏孤儿》的改编本未能问世，我们无法了解他对这个剧本的具体观点。

《赵氏孤儿》传入欧洲以后，也引起批评界的注意。如果说，《赵氏孤儿》的改编者，着眼点主要在这个戏的伦理主题，那么，批评界的批评则主要是针对剧本的艺术。他们多数是用新古典主义法则来衡量这个剧本的，批评它没有严格遵守戏剧规律，违反了“措置得体的惯例”。但英国批评家理查德·赫德（Richard Hurd）有自己的看法，他在《论诗的模仿》一文中，抛开新古典主义者的戒律，充分肯定《赵氏孤儿》，认为这个戏是模仿自然的成功作品。他拿《赵氏孤儿》和古希腊悲剧作家索福克勒斯的《厄勒克特拉》作比较，指出它们有相似的地方，说中国作家和希腊作家在不同背景、条件下能写出相似的作品，是因为他们都是“自然的学生。”他还断言：“中国诗人《赵氏孤儿》的作者对戏剧作法的最本质的东西并不是不熟悉的。”〔12〕在新古典主义戏剧观念占统治地位的西方剧坛，赫德的评论，是一种别开生面的评论，对习惯于自己一套的欧洲人如何去看待和接受不同艺术传统的东方戏剧，有启迪和促进作用。

三

十七、十八世纪中西文化的交流，耶稣会传教士起了很大的作用。十八世纪末十九世纪初。中西通商频繁，到中国的欧洲人日益增多，对中国社会的实体有更多的了解，现实的中国取代了

理想的中国”，他们的那种“中国热”就逐渐消退。戏剧界的情况也是如此，同十八世纪相比，十九世纪欧洲人对中国戏剧的反应是比较冷漠的，但是，这个时期，由于中西文化接触和交流比前一时期多，传入欧洲的中国戏剧也比较多。1817年和1829年，英国先后出现了约翰·弗兰西斯科（John Flancis）翻译的两个元剧：《老生儿》（武汉臣作）和《汉宫秋》（马致远作）。1832年，法国学者朱利安翻译的元剧《灰阑记》（李行道作）法文本问世。1834年，朱利安的《赵氏孤儿》散文韵文译本出版，这个译本填补了一百多年前马若瑟译本的缺陷，使欧洲的读者得以了解《赵氏孤儿》全剧的真貌。与此同时，朱利安还撰写和翻译了一些关于中国戏剧的学术性文章，这些，都有助于西方人对中国戏剧的了解。1841年巴任·爱内（Bazin Aine）翻译的《琵琶记》（高则诚作）法文本问世。他在《琵琶记》的译文序中说：“《琵琶记》极富教化作用”，并称它为“中国戏剧的里程碑。”应该指出，当时的西方学者翻译介绍中国戏剧，注重的仍然是中国戏剧的伦理道德主题和教化作用，他们要读者注意和重视这些戏剧中的道德意识，而对于中国戏剧的艺术价值和象征主义的表现手法，剧中的音乐、舞蹈因素的互相渗透等，则没有注意到。造成这种现象的主要原因是他们没有直接观看过中国戏剧，对中国戏剧独特的艺术形式不了解，同时也因为十九世纪西方的戏剧艺术向写实主义的方向发展，而中国传统的戏剧艺术是象征主义的，彼此标准不同，不容易相互了解。直至1860年，中国京剧团第一次到欧洲演出，^[13]欧洲人才有机会观看到真正的中国戏剧，对中国戏剧独特的舞台艺术和表演技巧有了一些感性认识。到了十九世纪末，西方文坛上出现了反写实主义的思潮，象征主义、表现主义、超现实主义等流派兴起。与这些相适应，西方人对东方的剧场艺术也有所关注，中国戏剧中的那种象征主义的表现形式，充满想象力的舞台，艺术化的扮相和动作等，引起了西方艺术家们的注意，他们开始重视研究中国戏剧艺术的

价值，于是，就出现了二十世纪西方艺术家“朝东看”的倾向。

二十世纪，随着中西文化交流的增多，翻译到西方的中国剧本也日益增多，还出版了不少介绍和研究中国传统戏剧艺术的著作，剧场上也开始出现中国的传统戏剧。1924年，德国诗人克拉本特（Klabund）改编的《灰阑记》在柏林演出，获得很大成功。在这之后，西方人开始注意东方各国的艺术。1930年，中国著名京剧演员梅兰芳访美演出，1935年又访苏演出，这两次演出在美国和苏联的反应都非常强烈。梅兰芳是二十年代就在西方极享盛名的中国艺术家，他在演出中的优美的姿态、唱腔、做功、动作、语言，很令西方的观众着迷，也为西方的戏剧家打开了一个新的世界。当代西方剧场中流行的开放式的戏剧结构、象征性的动作、讲唱交错和夸张的化装等，都与中国传统戏剧的西传和影响有密切的关系。

二十世纪西方一些艺术家，为了寻求戏剧改革的道路，曾在不同程度上借鉴中国的传统戏剧艺术。在这方面，德国作家布莱希特就是一个突出的例子。布莱希特是西方现代杰出的剧作家之一，他生活和创作的年代是二十世纪上半叶，他立足于自己的时代，为了改革当时德国没有生气的剧坛，想探索一种适合于表现当代社会生活的戏剧，在1929年就提出“史诗剧场”的主张。布莱希特提出“史诗剧场”，在理论上，是要扩大亚里士多德在《诗学》中所论述的“戏剧”定义的范畴。亚里士多德在《诗学》中，曾论述史诗和戏剧的不同之处，认为史诗优于戏剧，因为史诗可以表达庞大的故事，而且能够增加诗的优美，吸引观众的注意。布莱希特的“史诗剧场”主张在戏剧中引进“史诗”型的说白，并加进抒情的成分，在结构上反对严守“三一律”，提倡用戏剧形式讲故事，以人物为中心，编织故事，一段一个小故事，一个剧本可以分许多段，当中插上歌唱、解说，还有“定题诗”一样的诗行，点明主旨。他认为这种戏剧能够比较自由、开