

《海内外文学》丛书



XI FANG REN

KAN

ZHONG GUO XI JU

西方人看中国戏剧

施叔青著



西方人看中国戏剧

施叔青 著

首都师范大学图书馆



21160736



人民文学出版社

一九八八年·北京

1160736

内 容 说 明

作者施叔青是台湾古城鹿港人, 1945年生, 年少成名, 二十多年来写作不辍, 著作颇丰。她毕业于台湾淡江文理学院法文系, 1970年赴美入纽约大学攻读戏剧, 获硕士学位。1972年返台执教同时研究京剧和台湾歌仔戏。1978年随丈夫客居香港, 发表了系列小说《香港的故事》, 倍受海内外文化界的好评。

这本戏剧纵横谈, 从京剧到台湾歌仔戏, 从悬丝傀儡戏到香港南音, 带领读者在中国古老的传统艺术中漫游, 追寻着中国文化的根须, 比较了东西方艺术特点, 介绍了西方人是如何看待中国戏剧并从中受到启迪的。作者以一个小说家的才情来分析、品味中国戏曲和民间艺术的高妙, 表达了对中国文化的仰慕之情。

责任编辑: 彭沁阳

封面设计: 朱 毅

西方人看中国戏剧

Xifang Ren Kan Zhongguo Xiju

人 民 文 学 出 版 社 出 版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京通县电子外文印刷厂印刷

字数 195,000 开本 850 × 1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 9 插页 3

1988年3月北京第1版 1988年3月北京第1次印刷

印数 0,001—2,160

ISBN 7-02-000181-5/I·182

书号 10010·4236 定价 2.40 元

序

几年前，我还在纽约读戏剧，偶然看到电视里的一个节目，它决定了我回国研究中国戏剧的决心。记不得是哪个晚上了，上完了最后一堂“儿童剧场”的课，乘地下车回到家，疲倦得除了看看电视，无法做别的事。扭开十三频道，这是纽约电视台中，唯一没有广告的，经常播放高水准的前卫新锐节目，间或也介绍各国乡土艺术。那天晚上，触入我眼帘的，是一小段的中国戏剧。荧光幕上，只不过出现那么短短的几分钟，然而，它给我心里的震撼，直至今天，似乎依然在持续中。

其实，《秋江》只是摘自整出戏中的一小段，情节简单得不能再简单：一个后面有人追赶的小姐，跑到江边，请摆渡的船夫，尽快载她过江。船夫在水面上听到小姐的呼叫，撑船靠岸，举起船桨，请小姐抓住上船。一个青衣、一个丑角，各显身手，种种精采的做工，显示出船在江面上摇摆的情形。

我屏息欣赏着，一边激动得要跳起来。这才是艺术。我千里迢迢，跑到美国来学戏剧，原是慕西洋戏剧的深远传统而来的，没想到在这异乡的夜晚，呈现于眼前的这出独立的小戏，却真正击中我心灵深处。原来中国戏剧高妙到这种地步，我不禁为自己的浅识羞红了脸，同时想到我们这一辈的年青人，只顾一味的往外冲，盲目的崇洋，对于自己的文化忽略漠视，更可能是故意的鄙弃。这是多么不可原谅的一件事。这一年半来，

在这世界文化的中心纽约学戏剧，远自希腊悲剧，近至外外百老汇的前卫剧场，什么没见识过。然而，象京剧这种空无一物的舞台，船夫手中的船桨以及他做出划动的姿势，就能告诉我们他是在划船，这时的舞台就成了一望无际的江河，有水在平和地流着，这倒是从没见过。瞧老船夫有点吃力的样子，一定是逆流而上，江面上仿佛有风在吹。小姐站在岸边，向船夫招手，此时舞台显然分截成二，直至小姐缘着船夫手中的桨，一跃上船，这时岸边消失了，舞台重又只是一流江水。上船后，船身多了一个小姐的重量，又是在水面上，当然摇摆不已。为了使船身平衡，两人前进退后做出种种做工。演员巧妙而精确的动作，模拟出在这种情况下，实际发生的情状，更可贵的是，除了“实境”的模拟之外，它是含着舞蹈一样的美感。为了使船平衡，演员的韵律感，使荧光幕仿佛随着船身的轻摆，而整个摇晃了起来，我简直不敢相信自己眼睛所看到的。

由这没有布景的空荡的舞台，借着一根木桨，象征一只船，一男一女以他们无懈可击的动作，虚拟地表演出一幕渡江的过程。《秋江》这一小段戏不仅只是对实际情境的模拟而已，更重要的是：它是经过艺术性的处理，是一种创作的再现，而不是实生活的照抄。从《秋江》我发现中国对戏剧原是具有超越时间、空间的特质，它也是个远离写实的象征剧场，一根木桨象征一只在江面上摆渡的船；它同时又是个演员的剧场，演员的表演更于一切，音乐、舞蹈用在戏剧中更是不可缺少的。借着音乐与舞蹈，把原本真实生活的活动，美化成舞台上供观众欣赏的歌舞剧。

如是，我决定回来研究京剧。

在中国所有的艺术里，就属戏剧的命运最为乖戾。直到今天，戏剧是否够格代表一种艺术的形式，还是众说纷纭，它的价值时至今日还不被十分肯定。戏剧不如其他艺术文学幸运，早早经过学者专家赏识，下了定论。唯独京剧，至今仍是褒贬不一，最为我担心的是，也许等不及建立它的学术地位，京剧这一剧种，就要消失在工业文明的新时代了。

传统中国社会，一向鄙视戏剧工作者，称他们为“戏子”。由于士大夫迂腐的阶级意识作祟，总认为抛头露面、表演技艺的演员，是和出卖色相一样的卑贱。

象这样轻视戏剧表演的观众，甚至延续至今。在比较保守的大学中文系，开了元曲选，明传奇一类的课，让学生以读文学的方式来读这些本来作为表演用的剧本。却从来不鼓励学生，到军队文艺活动中心去看看京剧公演的实况，借着演员的表演，可以领受剧本以外的美感与更深的含义。相反地，他们只顾把戏剧当成案头书、当成用在教室里的课本，只研究它的声韵、曲牌、版本。这种把戏剧当文学来读，就象光读莎士比亚的剧本一样。不过，戏剧的生命是在舞台上，它需要靠表演，才能活起来。剧本只不过是戏剧的一部分，忽略了表演，就等于忽略了戏剧最重要的特质。

针对这项缺失，我觉得大有研究京剧舞台动作的必要。我把研究计划拟好，呈给“中山文化学术基金”，申请到了一笔在台湾算是不少的研究费，开始做起《拾玉镯》的研究，重点放在花旦孙玉姣的做工。我找来了以演这出小戏出名的“小陆光”花旦潘陆琴，一星期几次，开始笔录《拾玉镯》的每一个动作。

在记录的过程发生了种种困难。其中最严重的是：由于我们对于京剧的动作，没有统一的术语或符号，更确切地说，並沒有建立一套系统的语言，而是历来有学徒向师傅学戏，用的是口授、身授的方法，从来不让学戏的学生由文字上去领会什么。有关记录表演的书，自然也就不被需要了。这可害苦了我，为了把潘小姐的每一个动作记载下来，我只好我自己发明的语言，词不达意地写下来。同时，我在担心，以前师傅教学生，单凭口传，一代代传下来，难保不失真，对于表演风格的保存，在这里就发生了问题。

象京剧这样复杂而包涵很广的艺术，使半路出家的我，一时不知从何处下手。自己知道光凭热忱是不够的，于是决定先从有关京剧论述一类的书，参考学习，希望从中了解这一种艺术的深奥。没想到这方面的论著，却是寥寥无几，比较有系统的著述，只有《齐如山全集》，以及李笠翁的几篇文章。既然资料是如此的少，而且看了似懂非懂的地方很多，去请教所谓懂戏的先生们，答案却往往很不满意。为了卖弄他们的所知，炫耀似地提起当年在北京戏园子里，看到谭鑫培之某个绝活，小翠花在《坐楼杀惜》的妖媚眼神，象这样零碎地道及名伶往事，对在台湾长大的我却是无济于事。这般所谓懂戏的人，他们去看戏，往往是带着消遣的心情到戏园子捧角，並沒有下功夫真正去研究。

徘徊于京剧门外，始终进不去，也去跟梁秀娟女士学过花旦的手势，可能是没表演的天分，只是依样画葫芦，却又悟不出什么心得，就在最懊丧的时候，我去拜访俞大纲先生。对于他，我一向尊称他老师，虽然我从没在课堂上正式听过他的课。然而，我对老师虔敬的心情，使我每次去看他，都象个朝圣者

一样。两年多来，我去得很勤。老师的高妙在于他能把握重点，从大的、根本性的地方着手。他讲京剧，其实他是在讲中国文化。异于其他腐儒的是老师从不用空洞的大名词，让我不着边际的去“幻想”。相反的，老师讲文化艺术，尽量从实生活中出发，例如他分析京剧中的舞蹈，是从平面发展，因为中国以农立国，亲于大地的缘故。他讲道京剧角色使用的道具，是肢体的延伸，实在也是身体的一部分，他又特别欣赏京剧的敲击乐器。武场中，一阵旗飞舞动，突然停顿，武角摆出最好看的架式，亮相数秒钟，具有雕塑的美感，为西方剧场所无。老师所著的《戏剧纵横谈》，更是我再三熟读的书。

《拾玉镯》的研究，以及其他有关京剧的文章，就这样陆续出来，自己看了，也不满意。好在有俞老师随时更正错误，这是我的幸运，也是台湾年青人的幸运。

目 次

序.....	12C61/17	1
--------	----------	---

上 京剧部分

西方人看中国戏剧.....	3
导演记事.....	31
京剧的剧本.....	39
一个京剧演员的成长	
——从郭小庄在香港的演出谈起.....	49
看《白蛇传》演出.....	60
从票友戏论《鸿鸾禧》.....	68
《拾玉镯》的研究.....	80

中 台湾歌仔戏

危楼里的老艺人.....	123
阿花入城记.....	140
台湾歌仔戏初探.....	152

下 木偶·曲艺部分

李天禄的掌中世界.....	211
悬丝傀儡戏.....	227
中西木偶大会串.....	240

鱼 鳅 先	246
在黑暗中弹出人生的安慰	
——香港的南音警师杜焕	260
哭 俞 老 师	271

上 京 剧 部 分

西方人看中国戏剧

前 言

中国戏剧不及印度、日本幸运，由西方权威戏剧学者所发现，从而肯定它们的价值，介绍到西方世界去。例如法国前卫戏剧理论家Artand，在保存印度舞蹈最为齐全的巴厘岛上，找到了长年来思索寻觅的“戏剧”，这一发现足足改变了西方的戏剧观念。曾经深入中国文化研究的德国文豪歌德，虽然一度试着写中国戏剧，也终因觉悟到东西世界观没有接合的可能而放弃。直至去年，英国学者Mackerras才以社会学的观点，出版了《京剧的兴起》一书而被誉为“介绍中国戏剧的里程碑”。

一 中国戏剧西传的历史

一 剧本的翻译及介绍

一般说来，要想将流行外国的新思潮、或者新的艺术形式介绍进来，通常都是先辈文字的传达叙述。在东西交通往来尚不十分活跃的十八世纪，由于语言的隔阂，彼此文化的陌生，剧本的翻译介绍便成了欧洲人接触东方戏剧的第一个阶段。与西方剧场风格迥异的东方舞台的表演形式，也因当时地理交通

的有形阻碍，以及欧洲人心理上尚未准备接受的无形观念的作祟而延搁下来。

欧洲人最先提及中国戏剧是由J. B. du Halde 于一七三六年出版的《中国帝国及鞑靼人的描述》(Description of the Chiense Empire and of Chinese Tartary)，就中波摩神父(Father de Prémare)翻译了元曲《赵氏孤儿》(The Orphan of the House of Tchao)，此剧一经译成法文之后，其中元曲歌唱与对白并列的特别戏剧结构，颇使欧洲人大感惊讶。在他们观念中，既然中国戏剧的译名是“歌剧”(opera)则它该是与西方歌剧一样，以唱为主，然而除了唱曲之外，《赵氏孤儿》却又糅合了舞台剧的对白语言，并且占了极重要的部分，难怪西方人要大惑不解。波摩神父以为“歌曲能表达心灵的动向，如狂喜、忧愁、愤怒、绝望等”然而波摩神父并未将《赵氏孤儿》中的唱词部分译成法文，而只是在该起唱的地方注明：“由此处起唱”或者指出演员在此该说一段韵文，略去唱词部分不译。也许是因为波摩神父的文言文程度不够好，然而他这样的省略却造成当代法国文豪伏尔泰对中国戏剧的无法了解而排斥它。中国戏剧不被接受的另一个理由，当然也是法国人自认为他们是站在世界文化的尖端，他们根本不屑承认别的国家也有如此纯熟的文明。

公元一七五五年，M. Desflottes将波摩神父的翻译再版。他警告读者：“中国剧本极富华美气氛。我们对戏剧要求的规则全无法在中国戏剧中发现。中国人对‘自然’有他一己的看法。他们不以琢磨过的艺术来增加自然的美丽。”他又结论道：“自然本身，不受任何艺术的衬托。”¹

一八〇〇年至一八五〇年之间在法国萌芽以致风靡整个欧

洲的浪漫主义，影响了西方学者寻找真正中国戏剧的决心，不再是零落不全的译述。直至一八二九年，欧洲可读的元曲只有三个不完整的翻译：波摩神父的《赵氏孤儿》，John Francis Davis 的两个英文翻译：《老生儿》（一八一七年）及《汉宫秋》（一八二九）。另外一位学者 Stanislas Julien 在一八一〇——一八四〇期间出版了一些关于中国戏剧的学术性的文章及译述：如他所翻译的《灰阑记》（一八三二）在一个世纪之后，德国重要的剧作家 Brecht，便将这个中国古典剧以新的戏剧形式——他所创导的“叙述诗剧场”Epic Theater——来演出，而得到空前的成功。Julien 又修改及完整了波摩神父的《赵氏孤儿》。

公元一八三八年 M. Bazin Aine 出版了四个中国剧本。此书有一个饶富兴趣的导论：指出法国学者研究外国戏剧的价值不是用来探知外国人的礼仪行为，或是将剧中人比为历史重现的活人画。M. Aine 不关心剧本中所包含戏剧性的价值或表现方法。尽管在当时，剧作家们已经注意到中国戏剧演出的技巧和莎士比亚的舞台的类似。下世纪的学者便是循着这线索热烈地做着比较工作。然而 M. Aine 却一向着重于中国戏剧中的道德意识。他相信中国人是接受了道德及情感的戏剧教育，这使得中国变成了一个伦理的国家。即使毫无感觉的人，在看到中国戏剧中表现到最悲惨的情景时，也会受感动的。一八四一年，他在《琵琶记》的译文序论中指出：此剧为中国戏剧的里程碑。他又强调：虽然有人以为全剧有四十二出是嫌太冗长了，但他认为《琵琶记》极富教化作用。“谁能够读《琵琶记》而不垂泪的”；M. Aine 结论道：“他必是一个从未爱他父母的人。”②

十九世纪早期的学者只注重中国戏剧的伦理主题，对于舞台演出的种种惊人成就，如象征主义、充满想象力的无布景舞

台、美术化的动作、艺术化的化妆、音乐等，可惜都未加理会，这也是学者们未能接触到真正演出的必然现象。

两个世纪以来，中国剧本陆续被介绍到西方世界去。西方人从有限的译本中感觉到中国剧作者的两个特质：他们发现中国剧本极有兴趣，而且简单易懂。然而除此之外，它却缺少好多东西，如法国人对戏剧的要求：时间动作的一致性、人物情感的发展、性格的刻画、流利的口才、奔腾的激情。法国人对中国剧作家所下的这些评语是根据波摩神父的翻译。所以令伏尔泰等觉得它缺少雄辩及热情。这当然与译笔有关，传教士就是有意去除感性的成分，避免歌曲和散文，以及足以表达灵魂骚动的东西。

二 西方人写中国剧、演中国戏

由于戏剧必须在舞台上演出才显出它的生命，翻译出来的剧本却是死的，所以先凭几个残缺不全的剧本，而想从中去揣摩它在舞台上的表演方法，对于中国全然陌生的西方人来说，是绝不可能的。当法国人读到波摩神父在其《赵氏孤儿》的译本的唱词部分写下：“他们起唱了”，读者的直接反应是以他们所熟悉的西方唱的观念套入中国戏剧里。如是凭着欧洲人的臆想，创造了好些稀奇古怪的东、西混合体。如公元一七四一年William Hatchett出版的《中国孤儿》便是根据 Halde 的中国历史所改写的。据作者强调，此剧本有唱词点缀，事实上，它是一个英文的新古典剧，对时间的一致有所讲求。全剧以无韵诗（blank verse）的形式写成。

伏尔泰所编写的《中国孤儿》也不忠于原著。当时他也无意要求忠实。法国作家在启蒙时期对剧本的追求是接续希腊、

罗马的系统；对于情节人物的安排塑造一向要求十分严谨。对于西方人所谓的“野蛮东方剧场”，伏尔泰等文学家们一点都没有将它介绍给西方人的意向。他们一致认为：中国的文化在其他方面有很高的成就，然而在戏剧的领域里，只停留在它的婴儿幼稚时期。不仅当时的中国如此，和法国邻近的西班牙、英国，对于戏剧的发展也较之法国落后。《中国孤儿》前后发生的时间可以有二十五年，伏尔泰说：这就正如同莎士比亚及西班牙的Lope de Vega一样。“他们称之为悲剧，其实只不过是堆砌一大堆不合情理的情节罢了。”

伏尔泰甚感中国剧本均为幼稚怪诞而大意将之重写、窜改得面目全非。他犹不满足于此一剧本的改写，技痒的伏尔泰以为唯有借着演员在舞台上的表演，他的《中国孤儿》才是活的、有生命的，他终于联合巴黎戏剧界，将《中国孤儿》搬上舞台，让观众一睹这个外国人写的中国剧在舞台上呈现的效果。此次演出在服装上可说是向“忠实于中国风味”迈出一大步。扮演中国宫廷嫔妃的女演员们，不再象以前一样，穿着西方贵妇蓬开如伞的大圆裙，而是以一件中国衣裳来代替。此剧在巴黎共演了十六场，伏尔泰写信给他的朋友解释一些疑惧：“一切都是新鲜而迷人的；却不该沾染上了法国道具的味道和全然忽略了中国人的礼仪举止”，他写道：“犹有过之者，此次演出，导演想说服观众，使他们想象是在北京而不是在巴黎看这出戏的演出，虽然明知这是不可能的。”伏尔泰相信偶尔在巴黎演出中国戏，可以比旅游观光更能加深外国人对中国的了解。然而伏尔泰的兴趣是在一种特别的戏剧性，这来自好奇心、人道主义和对外来的东西的新鲜感。十八世纪的文学、艺术都有这种趋向。

西洋人写中国剧、演中国戏，最惊人例子是一位法国女作