

二十世紀世界戲劇中的 中國戲曲

• 孫 玫

中國戲曲自十二世紀成型，數百年來一直在中國文化的內部發展、嬗變。然而進入二十世紀之後，這一情形大為改觀，戲曲遇到了來自西方文化的衝擊和挑戰，同時也對西方戲劇文化產生影響、發生作用。在東西方文化交流融合、世界各種文化整合的歷史潮流之中，今日的中國戲曲已經成為整個世界戲劇文化的一個組成部分。在二十世紀即將結束之際，回顧中國戲劇文化和西方戲劇文化交互作用 (interaction) 的過程，將有助於我們理解戲曲在本世紀的發展和轉型。而這種對於戲劇文化的具體剖析，也將有助於我們思考在東西方文化交流融合過程中某些帶有普遍意義的問題。

—

歐洲工業革命之後，西方文化在其強大的物質文明支持下逐步向全球擴張。與此同時，西方戲劇文化漸漸傳播到亞洲諸國，先後影響一些有久

遠民族戲劇傳統的國家，例如印度、日本和中國。於是，在這些亞洲國家中不約而同地萌生出「西化」的戲劇樣式。印度幾乎是在淪為英國殖民地的同時，在它的方言戲劇如泰米爾語、孟加拉語和印地語戲劇中出現這種現象；日本則在明治時代出現了半傳統、半西化的「新派劇」。

在日本新派劇的影響下，1907年初春，以李叔同為首的春柳社在日本演出《茶花女》片斷，接着又上演《黑奴籲天錄》，其影響迅速波及中國國內。同年，以王鍾聲為首的春陽社在上海的蘭心大戲院重新排演此劇。蘭心大戲院是中國最早的西式劇場，1866年由英國僑民建成。儘管春陽社的演出還保留了一些戲曲表現手法，如用鑼鼓、唱皮簧，但舞台上使用了新式的燈光、布景，因而給觀眾留下了深刻的印象。在春陽社的影響下，京劇演員潘月樵、夏月潤和夏月珊建立了上海新舞台，這是中國第一個具有新式設備的劇場，演京劇也演文明戲。它用西式的弧形鏡框式舞台取代中國傳

在日本新派劇的影響下，1907年初春，以李叔同為首的春柳社在日本演出《茶花女》片斷，接着又上演《黑奴籲天錄》。同年，以王鍾聲為首的春陽社在上海的蘭心大戲院重新排演此劇。蘭心大戲院是中國最早的西式劇場，1866年由英國僑民建成。

統的帶柱子的方形舞台，上設置轉台、布景。由於當時沒有人會設計製作布景，夏月潤便去日本聘來布景師和木匠。以後上海各戲園也都陸續改建新劇場，採用燈光、布景^①。

1913年，梅蘭芳到上海這個「東方巴黎」演出，親眼見到了從西方引進的弧形鏡框式舞台以及燈光、布景等舞台裝置，觀摩了表現現代生活的「文明戲」。在歐陽予倩等人的影響下，他回到北京後便排演了一批提倡婦女解放、反對包辦婚姻、暴露官場黑暗的時裝戲。可是不久之後，他創作時裝戲的熱情漸漸消失，興趣開始轉向新編古裝戲。梅蘭芳的改變，是有其藝術上的原因的，正如他自己後來所總結的那樣^②：

時裝戲表演的是現代故事。演員在台上的動作，應該盡量接近我們日常生活裏的形態，這就不可能像歌舞劇那樣處處把它舞蹈化了。在這個條件之下，京戲演員從小練成的和經常在台上用的那些舞蹈動作，全都學非所用，大有「英雄無用武之地」之勢。

從不同的歷史文化傳統中生長出來的中國戲曲和西方戲劇，有着非常不同的審美觀念和表現手法。事實上，在二十世紀初葉，當西方戲劇剛剛進入中國時，它是難以立即對擁有深厚歷史傳統的中國戲曲發生甚麼直接作用，或產生甚麼強有力的衝擊的。在新文化運動中，胡適、錢玄同、傅斯年等人都曾極力主張用西式戲劇取代戲曲。在《新青年》上，他們言辭激烈地把戲曲罵得狗血淋頭，貶得一錢不值。當年《新青年》的影響不可不謂之大矣。即使如此，新文化運動的闖將們對戲曲的種種撻伐，並沒

有能夠影響戲曲演藝界、觀眾以及戲曲藝術的實踐。

縱觀整個二十世紀，西方戲劇文化對中國戲曲的影響是一漸進的過程，這影響在很大程度上是通過中國話劇得以實現的。中國話劇是西方戲劇文化直接影響下的產物，它從萌芽到成長壯大，幾乎沒有離開過對西方戲劇的模仿和學習^③；而且在一個相當長的歷史階段裏，它一直在向西方的寫實主義戲劇學習，幾乎成為寫實戲劇的同義語^④。正是通過中國話劇這一中介，西方寫實主義戲劇的審美觀念、創作方式和表現手法影響了中國戲曲。

20、30年代，正當新生的話劇努力關注社會、貼近生活、沿着寫實主義的方向發展的時候，戲曲依舊在它原有的天地裏倘佯。此時，中國西化的和傳統的兩種戲劇藝術之間還沒有太多的交往。抗日戰爭爆發，整個中華民族面臨亡國滅種的威脅，全民族的各個行業都被捲入了救亡圖存的鬥爭中，戲劇界也不例外。在缺乏現代傳媒的中國，話劇作為宣傳和教育工具的傳統再一次得以發揚光大。因為抗敵演劇的關係，戲曲界和話劇界加強了聯繫。一些話劇工作者，如田漢，開始介入戲曲；而一些戲曲藝人，像李紫貴、鄭亦秋，也開始在思想和藝術上受到田漢等人的影響。田漢身為話劇運動中的重要成員，享有盛名，他並不像當時其他一些新文藝工作者那樣輕視戲曲。田漢自幼喜愛戲曲，也創作戲曲劇本，他很願意同戲曲藝人交朋友，曾利用他的國民政府軍事委員會政治部第三廳藝術處少將處長的身分，多次給戲曲藝人提供幫助和支持^⑤。比起民國初年梅蘭芳等人的那次嘗試來，這次戲曲界和話

抗日戰爭爆發後，由於抗敵演劇的關係，戲曲界和話劇界加強了聯繫。一些話劇工作者，如田漢，開始介入戲曲；而一些戲曲藝人，像李紫貴、鄭亦秋，也開始在思想和藝術上受到田漢等人的影響。正是通過中國話劇這一中介，西方寫實主義戲劇的審美觀念、創作方式和表現手法影響了中國戲曲。

劇界的接觸要廣泛得多，但是它也只是局部性的，還沒有在整體上影響戲曲。十多年以後，大批包括話劇工作者在內的新文藝工作者全面介入戲曲界，遂使得整個戲曲界的面貌發生了變化。

50年代，中國共產黨出於意識形態以及文藝工作的需要，致力推動戲曲改革運動，原本和戲曲沒有甚麼關係的新文藝工作者奉命投身戲曲界。當年領導這場運動的周揚、田漢、張庚等人，可以說是新文藝工作者的代表性人物。這些領導者多數在新文化運動的影響下成長，在上海灘上翻譯出版蘇聯、歐美的文藝作品和理論著作，住過延安的窯洞，吃過小米、雜糧，隨着中國共產黨奪取全國政權，成為中國文藝界各個領域的領導者。與那些純粹在中國傳統文化熏陶下成長的舊文人不同，新文藝工作者們的價值觀念和審美意識無疑受到西方文化的影響。或許由於意識形態的原因，他們不一定認為自己曾受西方文化的影響，而認為自己只受馬克思主義的影響；可是馬克思主義本身也是西方資本主義的產物，儘管它全面地批判了資本主義。

戲改運動牽涉到社會歷史的許多層面，因而相當複雜。本文無意全面評說它的是非功過，而只想指出：當年在中國各行各業都師法蘇聯、文學藝術界奉社會主義現實主義為圭臬、以及戲劇界全面學習斯坦尼斯拉夫斯基(K.S. Stanislavsky)的特定歷史氛圍中^⑥，新文藝工作者們必然會或多或少地、自覺或不自覺地把寫實主義戲劇的觀念和手法帶進戲曲界，從而改變戲曲藝術原有的面貌。例如，當年為了「淨化舞台」而取消了京戲舞台上的檢場，代之以二道幕。用二道幕來

遮擋整個更換布景道具的過程，這無非是認為，讓檢場這個非劇中人物當着觀眾的面上台更換道具，會破壞演出所營造出來的真實氣氛。顯然，這是以寫實主義戲劇的「真實性」原則來衡量和要求戲曲。寫實主義戲劇出於其藝術理念，總是要想方設法來掩蓋舞台演出的假定性，而中國傳統戲曲則從來不需要這樣。

當年田漢關於戲改工作報告中的話，很能夠反映出那時從事戲改工作的新文藝工作者們的觀念^⑦：

我們的戲曲有長期的現實主義傳統，有很多優秀的東西。但是由於歷史條件所造成的落後性，也是無庸諱言的。例如劇本的文學水平較低，音樂和唱腔比較單調，舞台美術不夠統一諧和，表演中夾雜着非現實主義的東西，導演制度很不健全……

因此，他主張：「運用現代人的藝術經驗——包括新的文學、戲劇、音樂、美術等各方面的進步經驗——來繼續改革和發展它。」^⑧在這種要用「現代人的藝術經驗」來改造產生於舊時代的「落後性」的「非現實主義的東西」的主張裏，實際上隱含了下述思想觀念：現代人的經驗是人類發展歷史較高級階段的產物，因此，它無疑要比古人的經驗更「科學」、更「進步」。

為了以「現代人的藝術經驗」來改革和發展戲曲，文學、音樂、導演、美術等各個方面的專業人才被調入戲曲界，這意味着專業化分工的藝術生產方式被引入戲曲創作。這種藝術生產方式形成於近代的歐洲，在戲改運動之前已被新文藝工作者們用於話劇和新歌劇的創作。與此相一致，戲曲院校的體制基本上仿照話劇學院的格

50年代，中國共產黨出於意識形態以及文藝工作的需要，致力推動戲曲改革運動。為了以「現代人的藝術經驗」來改革和發展戲曲，文學、音樂、導演、美術等各個方面的專業人才被調入戲曲界，這意味着專業化分工的藝術生產方式被引入了戲曲的創作。

拋開其政治性因素不論，僅就其藝術審美而言，樣板戲在藝術上、特別是在音樂上達到一個新的境地：借鑒西洋音樂的作曲技法、系統地引進西洋樂器、建立中西樂混合編制的交響樂隊，這些改革無疑擴展了京劇音樂的表現力。這類新戲曲曾被稱為「話劇加唱」，這表述方式相當形象直觀地表達了人們的感覺。

局：戲文系、導演系、表演系、舞美系，當然還要加上音樂系，因為戲曲畢竟離不開音樂。由此帶來的結果是，戲曲的編劇、導演、音樂、表演和舞美各行之間形成了清楚而嚴格的分工，編劇、導演、音樂和舞美的功能因此得到加強，有了較大的發展；而這些發展在很大程度上卻擠掉了原來為表演者所發揮的創作空間。寫實主義戲劇本來就是一種文學加導演的藝術，而傳統戲曲舞台上的靈魂則是演員傑出的表演。

在改編傳統戲的過程中，由於要保留原演出成品中精彩的「唱做唸打」，戲改者們只能在舊框架之內進行局部改動。而創作新戲，特別是現代戲，由於無改編舊作時的那種束縛，專業化分工的藝術生產方式便得到了充分的體現：編劇以類似寫實話劇的分幕制來編寫劇本（場景固定是這種劇本結構方式的主要特點之一）；與此相適應，舞美則需要採用偏於寫實風格的布景；然後，在專職導演（其中不少人來自話劇界）的指導下、在技導（多為舞台經驗豐富的戲曲演員）的協助下進行排演。

由上述方式創作出來的新戲曲，基本上不是以寫意、變形的方法，而是以接近生活形態的方法來表現現實的內容，因而呈現出與傳統戲曲非常不同的美學風格。和傳統戲相比較，這些新戲，尤其是現代戲，似乎應該屬於另一個新生的、不同的種類。京劇「樣板戲」可以說是這類新戲曲的極致。拋開其政治性因素不論，僅就其藝術審美而言，樣板戲在藝術上、特別是在音樂上達到一個新的境地：借鑒西洋音樂的作曲技法、系統地引進西洋樂器、建立中西樂混合編制的交響樂隊，這些改革無疑擴展了京劇音

樂的表現力。這類新戲曲曾被稱為「話劇加唱」。「話劇加唱」的表述方式未必十分準確，不過倒是相當形象直觀地表達了人們的感覺。

話劇對戲曲的影響，不僅僅表現為上述戲曲創作者們審美標準和審美理想的改變，它還表現為話劇（也包括電影等其他外來的藝術形式）的客觀存在潛移默化地改造了觀眾的審美心態和審美情趣。由於話劇和電影等藝術形式在現代中國的推廣，欣賞寫實性表演藝術逐漸成為非常普通和普遍的事情。久而久之，寫實戲劇的觀念便廣泛地滲透到中國人的審美意識之中。於是，觀眾對戲曲有了新的審美要求，他們對戲曲中寫實性因素的增強非但不排斥，甚至還表現出一種喜好。這就從更深的層面左右了戲曲的發展方向。

例如，尚在50年代，阿甲就反對當時戲曲界照搬斯坦尼斯拉夫斯基體系的傾向。他很有見地地指出，舞台時空的流動性和表演的歌舞性是傳統戲曲的重要藝術特徵。阿甲的見解曾經廣泛深遠地影響了中國當代的戲曲美學理論。可是在60年代編導現代京劇《紅燈記》時，他卻採用固定時空、類似寫實話劇的分幕制來編寫劇本，因而，該劇的舞美設計就必然採用固定場景、偏於寫實風格的布景和現代服裝。可見，儘管在理論上阿甲非常明瞭傳統戲曲諸種藝術特徵的重要性，但是在從事現代戲的藝術實踐時，他卻無法不順應當時人們已被寫實戲劇改造過的審美心理。試想，如果當年《紅燈記》的創作者們運用傳統戲曲中時空流動的方式來結構劇本，採用偏於寫意虛擬的布景和誇張變形的服裝，60年代中國大陸的人們還會認為這部作品具有「時代氣息」嗎？還能夠認同和接受這部作品嗎？

二

近代以前，中國戲曲鮮有向中國之外的地域、特別是遙遠的西方世界傳播的可能性。演劇活動的流布往往和商業經濟活動有關，西方戲劇文化的東進如此，中國戲劇文化在本土的擴展也是這樣。諸多地方劇種，如山陝梆子、徽劇，就是跟隨着商人的步履在中國的土地上流傳開來的。近代之前，交通尚不發達，中國東南的汪洋大海、西南的崇山峻嶺、西北的荒川大漠，都阻礙了中國人與外界的接觸和交往，因此，戲曲向外的傳播首先受到自然地理環境的阻隔。再者，在戲曲空前繁榮興盛的清代，當時政府採取閉關鎖國的政策，這亦限制了中國戲曲向海外傳播和擴展。

當然，這並不是說，中國戲曲在近代以前就絕對沒有在域外演出過。根據史料記載，明清兩代福建的戲曲藝人曾先後到琉球、泰國演出^⑨，當時也曾有中國移民在馬尼拉、爪哇、雅加達等地演出閩南一帶的戲曲^⑩。不過，這些演出雖然是在中國的地域之外，但仍然是東方文化的圈子之內，屬於華人的演出活動。

十八世紀，法國傳教士普雷馬雷（Joseph Premare）把中國元代的雜劇《趙氏孤兒》譯為法文。他的譯文省略了唱詞和韻白，還不是嚴格意義上的翻譯。依據普雷馬雷的文本，歐洲先後又出現了好幾種法文、英文、意大利文和德文的改編本，其中包括伏爾泰的《中國孤兒》^⑪。這些劇本只採用了《趙氏孤兒》原劇的故事梗概，它們也不是以中國戲曲的演出方式，而是以當時歐洲人的演劇方式在舞台上演出的。儘管當時歐洲人對來自遙遠東方的陌生的中國文化、對中國戲曲中的

異國情調充滿興趣，但是他們並不能理解更談不上讚賞中國演劇藝術的價值，即使是伏爾泰也不例外。雖然伏爾泰重視中國戲曲中的倫理主題，然而他對中國戲曲的藝術形式評價極低^⑫：

《趙氏孤兒》只能同十七世紀英國和西班牙的悲劇相提並論，這些戲至今仍在比利牛斯山脈的另一側和英吉利海峽的那一面取悅觀眾。這齣中國戲的故事情節長達二十五年之久，就如同莎士比亞和維加的怪異的滑稽戲一樣。這些劇作被稱為悲劇，而它們只不過堆砌了一些令人難以置信的事件。

在十八世紀那些恪守古典主義「三一律」原則的歐洲人眼中，中國戲曲時空流動的結構方式自然是非常怪異的。

十九世紀上半葉，陸續又有一些元雜劇被譯介到歐洲，但此時傳入歐洲的依然是戲曲的文學劇本而非演劇藝術。戲曲不僅是一種文學體裁，它更是一種以人為載體的活的藝術。如果僅有劇本的翻譯流傳而沒有藝人的演出，那還算不上是真正意義上的戲曲藝術的傳播。

大約是從十九世紀下半葉開始，中國戲曲劇團跟隨着出洋華工的足跡而走向歐美。1860年曾有中國戲曲劇團到巴黎為拿破崙三世演出，歸國時途經舊金山。劇團的到來和演出引起當地華工的熱烈反響——由於淘金熱潮的影響，當時有相當多的華工在美國西部^⑬。1925年，粵劇演員白駒榮也曾應美國舊金山大中華戲院之聘赴美演出^⑭。此時戲曲的演出雖然已經到達西方的地域，但主要仍是在華人的圈子之內活動，還無法和西方戲劇界產生接觸和交流，也還沒有被西方人承認和接受。

十八世紀，法國傳教士普雷馬雷把中國元代雜劇《趙氏孤兒》譯為法文。依據普雷馬雷的文本，歐洲先後又出現了好幾種法文、英文、意大利文和德文的改編本，其中包括伏爾泰的《中國孤兒》。但是他們並不能理解中國演劇藝術的價值。伏爾泰重視中國戲曲中的倫理主題，然而他對中國戲曲的藝術形式評價極低。

嚴格說來，中國戲曲對西方戲劇文化發生實質性的影響，是從梅蘭芳訪美、訪蘇演出才開始的^⑮。1929年冬，梅蘭芳率領梅劇團赴美演出。啟程前傳來美國經濟大蕭條的壞消息，梅蘭芳不顧勸阻依舊前往^⑯。除了不利的經濟形勢之外，他更要面對另一種文化中的陌生的觀眾。當時只有極少的英文書籍或文章介紹中國戲曲，其中還常常混雜着錯誤的信息，再加上西方人對中國的藝術觀念和價值標準缺乏了解，或出於歐洲中心論、殖民思想作祟，使得他們的看法往往顯得武斷。此外，當時很少有美國人看過中國戲曲的精華，一些美國人甚至誤將唐人街的廣東戲等同於中國戲曲^⑰。

憑着精湛的技藝和全身心的投入，也由於事前充分的準備（梅曾在齊如山等人的幫助下，精心籌劃了七、八年）^⑱，梅蘭芳的訪美演出獲得了巨大的成功。他在紐約演出三天之後，兩個星期的戲票就預售一空，後來又續演三個星期。梅劇團先後訪問諸多重要城市，受到各界熱烈而隆重的歡迎。波摩那大學和南加州大學分別授予梅蘭芳名譽文學博士學位^⑲。斯達克·楊（Stark Young）^⑳在《戲劇藝術月刊》上發表長篇專論，高度評價梅蘭芳的表演藝術，並且將中國戲曲和希臘古典戲劇、英國莎士比亞時代戲劇作了深刻的對比^㉑。

梅蘭芳訪美演出的成功，是他個人的勝利，也是中國戲曲的驕傲。梅蘭芳的偉大之處不僅在於他是「四大名旦」之首，更在於他是主動把中國戲曲推向西方的第一人。通過他的演出，西方戲劇界與觀眾看到了中國戲曲的精華，從而開始真正理解和尊重中國戲曲。一種文化如果不主動地或者沒有能力主動地走向世界，那麼這種文化即使再有

價值，恐怕也難以在世界各種文化整合的過程中發揮甚麼積極的作用。

梅蘭芳在1929-1930年的美國之行為他帶來了國際性的聲譽，假如沒有此行，他恐怕也未必能夠在五年之後出訪蘇聯，那麼歷史上也就失去了一次世界級戲劇大師對話、東西方戲劇直接交流的絕好機會。梅蘭芳出訪演出的本意是要向世界展現、介紹中國戲曲的魅力和價值，他未必料到當時正在向寫實主義戲劇挑戰、正在努力探尋戲劇新的發展方向的西方戲劇家們，驚訝地從古老的東方戲劇藝術中發現了反對寫實主義戲劇的法寶。

梅蘭芳的演出，鼓舞了當時正在艱難地同蘇聯的寫實主義戲劇搏鬥的梅耶荷德（Vsevolod E. Meyerhold）。梅耶荷德激動地說道^㉒：

梅蘭芳博士的劇團在我們這裏出現，其意義遠比我們設想的更為深遠。……當梅蘭芳離開我國以後，我們仍然會感到他的特殊影響的存在。

梅耶荷德明確提出要吸收中國戲曲的傳統。當時，他恰好要重新排演俄國著名劇作家格里包耶多夫（Aleksandr Griboedov）的《聰明誤》，看過梅蘭芳的演出後，他決定把自己以前所做的全部推倒重來。同年，他到列寧格勒歌劇院排演《黑桃皇后》，又成功地借鑒中國戲曲自由地處理舞台空間的假定性手法^㉓。

戲劇藝術的假定性是梅耶荷德用來反對寫實主義戲劇的主要理論武器。所謂「戲劇藝術的假定性」，是指舞台演出絕不等於現實生活，舞台上的空間、時間和某些表現手法都是假定的。梅耶荷德主張公開承認戲劇藝術的假定性，他反對寫實主義戲劇為

梅蘭芳在齊如山等人的幫助下，精心籌劃了七、八年，終於在1929年冬率團赴美演出，受到各界熱烈而隆重的歡迎。斯達克·楊高度評價梅蘭芳的表演藝術，並且將中國戲曲和希臘古典戲劇、英國莎士比亞時代戲劇作了深刻的對比。



梅蘭芳與蘇聯戲劇家
梅耶荷德

了在舞台上創造「真實」（其實只是藝術幻覺）而想方設法去掩蓋戲劇藝術假定性。1936年，梅耶荷德還預言²⁴：

再過二十五年到五十年之後，未來戲劇藝術的光榮將建立在這個基礎上（即中國戲曲的假定性藝術的基礎——引者）。將會出現西歐戲劇藝術和中國戲劇藝術的某種結合。

無獨有偶，當時正在努力發展「敘述體戲劇」（epic theater）的布萊希特（Bertolt Brecht）也觀看了梅蘭芳的表演，從中獲得了靈感。也是在1936年，布寫下了〈論中國戲曲表演藝術的間離效果〉一文，提出了「間離效果」的概念²⁵。間離效果就是要破除寫實主義戲劇所孜孜追求的藝術幻覺，為此，要把演員和角色「間離」開來，要求表演者不要與角色產生感情共鳴，不追求生活在角色之中；同時，也要把觀眾和演出「間離」開來，讓觀眾以理性批判的態度來對待舞台上發生的事件，非但不要產生幻覺，還要冷靜深入地思考。

布萊希特不愧為戲劇藝術大師，他一眼便能從梅蘭芳的表演中看出了中國戲曲不同於西方寫實主義戲劇的某些重要特點。的確，由於中國戲曲本質上是一種歌舞劇，也由於中國古典美學中久遠深厚的非寫實傳統，表演者在戲曲演出中並不完全化為劇中人，二者之間有時會有一定的距離；同時，觀眾看戲時也不僅僅關心劇中的人物和故事，他們還投注了極大的注意力在表演者的身上，不斷對表演者的「唱做唸打」作出直接的反響和評價，而不會沉浸在甚麼藝術幻覺之中。

當然，布萊希特對中國戲曲美學的闡釋也有誤讀成分。例如，中國戲曲雖然並不像斯坦尼斯拉夫斯基那樣要求演員完完全全地生活在角色之中，可是它也不像布萊希特那樣明確地反對演員和角色產生感情上的共鳴。實際上，戲曲的表演者常常「設身處地」、「將心比心」地體驗角色，這就免不了會在一定程度上和角色產生共鳴。另一方面，儘管戲曲的觀眾看戲時並不沉浸在藝術的幻覺之中，可他們也不是一邊看戲一邊作理性思考

1936年，當時正在努力發展「敘述體戲劇」的布萊希特觀看了梅蘭芳的表演後，寫下了〈論中國戲曲表演藝術的間離效果〉一文，提出了「間離效果」的概念，藉以破除寫實主義戲劇所孜孜追求的藝術幻覺，並要求表演者不要與角色產生感情共鳴，不追求生活在角色之中。

克洛代爾是法國過去一百年中最重要的劇作家，在他的詩劇中，人們可以看出與中國戲曲結構方式的相似之處。熱內是法國當代重要作家。1955年，他在巴黎看到中國藝術團演出的京劇《三岔口》、《秋江》後，在創作《黑人》和《陽台》等劇時，就直接模仿或化用中國戲曲的表現手法。

的。總之，中國戲曲是一種「非寫實主義」的 (non-realistic) 而不是一種「反寫實主義」的 (anti-realistic) 戲劇，它從來就不追求在舞台上創造藝術幻覺，所以也就談不上為了破除藝術幻覺而要去人為地、有意識地製造甚麼間離效果。可以理解，當布萊希特依照自己的文化傳統與模式對另一種文化進行解讀時，是難免會產生誤讀的。更何況，布並不是在對中國戲曲作一種學術探討，而是在作一種理論發揮。

除了梅耶荷德和布萊希特之外，還有一些重要的西方戲劇家受到了中國戲曲的影響，例如克洛代爾 (Paul Claudel) 和熱內 (Jean Genet)。「克洛代爾被公認為是法國過去一百年中最重要的劇作家」^②，從1895至1909年，他的大部分時間是在中國渡過。他對東方戲劇的體驗和對希臘古劇的興趣，幫助他發展出一種獨特的風格。他的詩劇，時間跨度大、地點轉換多，人們從中可以看出與中國戲曲結構方式的相似之處。1930年，克洛代爾也曾在《現代戲劇和音樂》中稱讚梅蘭芳把表演動作同音樂完美地結合在一起，從心所欲不逾矩^③。

熱內是法國當代重要的詩人、劇作家、小說家，他着迷於東方戲劇，在親眼觀看東方戲劇的演出之前，就透過閱讀和想像來創造迥異於西方戲劇的「東方戲劇」。1955年，他在巴黎第二屆國際戲劇節上看到中國藝術團演出的京劇《三岔口》、《秋江》，大開眼界，從此就努力在藝術實踐中運用他從中國戲曲中學來的美學原則和表現手法。例如，他在《黑人》和《陽台》等劇時，就直接模仿或化用中國戲曲的表現手法^④。

中國戲曲的教學也開始進入美國大學的課堂和劇場，60年代初司各特

(Adolphe C. Scott) 的《蝴蝶夢》，80、90年代魏莉莎 (Elizabeth Wichmann) 的《鳳還巢》、《玉堂春》、《沙家浜》，都是極好的例證。這些藝術實踐的意義，不僅在於西方舞台上終於出現了用英文演出的、忠於戲曲舞台原作的中國戲曲演出 (就像中國人曾以中文忠實地再現西方劇作那樣)，更在於一批接受過中國戲曲訓練的西方學生，將中國戲曲的藝術精神和表現手法運用到他們未來的藝術實踐中去。

中國戲曲在十八世紀不被西方人理解和重視，到了二十世紀卻為西方傑出的戲劇家們欣賞和推崇。這種歷史性轉變的出現，很大程度是因為西方戲劇自身產生了變革的需要。西方戲劇發展到寫實主義階段之後，徹底否定了劇場藝術的假定性，力圖在舞台上逼真地再現現實生活中的場景、製造藝術幻覺，結果使得戲劇藝術走進了一條非常狹窄的胡同。而物理學的革命性發展、電磁理論的建立，導致了電、光、聲在藝術領域的應用，改變了藝術的載體和表現形式，影響了人們的審美。自十九世紀末電影發明以後，以製造藝術幻覺為目的的寫實戲劇便遇到了強有力的挑戰。顯然，在逼真地再現現實生活場景這一方面，戲劇是無法同電影較量的；因此，戲劇只有向劇場的假定性回歸，以發揮自身的長處。另一方面，西方各種新興的思想潮流也對藝術領域產生影響。例如，弗洛伊德的精神分析理論強調人的潛意識和人的性欲對人的行為的支配作用，在這一理論影響下，前衛的戲劇家們力圖揭示人的潛意識層面的精神活動。他們對照相式的寫實主義戲劇不滿，認為它只是外在地表現人的經驗和感情。於是，各種反寫實主義戲劇的流派蜂起。

這些反寫實主義戲劇有一個共同傾向：學習、借鑒非寫實主義的東方戲劇。葉芝 (William B. Yeats) 對於日本戲劇、阿爾托 (Antonin Artaud) 對於印尼峇里島戲劇的學習，是戲劇研究者們熟知的事實。上述那些推崇中國戲曲的西方戲劇家們，往往也同時對東方戲劇的其他樣式表現出濃厚的興趣。二戰以後，尤其是在布萊希特和阿爾托的影響下，西方戲劇家更加重視東方戲劇。例如，深受阿爾托影響、創立「質樸戲劇」(poor theater) 的格洛托夫斯基 (Jerzy Grotowski)，就吸收中國京劇和印度卡塔卡利的方法來訓練演員。學習東方戲劇成了西方戲劇中前衛、時髦的行為。歌、舞、劇的合流、流動的舞台時空、當眾更換布景、舞蹈和雜技化的形體動作、以及誇張變形的面部化妝和服裝，這些曾經為東方戲劇所擁有的特徵，都已頻頻出現在西方戲劇中。總之，西方戲劇家學習中國戲曲並不是一個孤立的現象，它是整個西方戲劇界向東方戲劇學習的潮流中的一個組成部分。

三

二十世紀，中西戲劇文化的交互作用，實質上是「文化際主義」(interculturalism) 在戲劇領域的具體表現。中國戲曲和西方戲劇從彼此隔絕到互相融合，經歷了一個接觸、碰撞、交流的過程。在這一過程中，雙方都沒有因為學習對方而失去自己的個性，而是各自拓展出一片新的發展空間，形成了新的傳統。

不難看出，中國戲曲受西方戲劇影響和它對西方戲劇的衝擊，兩者之間是非對等的。在整個西方文化的強

勢衝擊下，西方戲劇對中國戲曲的影響呈現出一種全方位的、大眾化的漸進狀態；而中國戲曲對西方戲劇的影響，尤其在剛開始的時候，則是通過大師級的戲劇家來實現的，只能算是少數精英的自覺主動的探索行為。

對於中國戲曲對西方戲劇所產生的種種影響，許多中國人願意稱道。中國戲曲被西方藝術家們賞識，這就說明了即使是以西方戲劇文化的價值標準來衡量，它的價值也是不容否定的。不過，具有反諷意味的是，目前在西方大眾文化的衝擊、壓迫之下，戲曲在中國的生存空間卻日漸縮小。

論到西方戲劇文化對中國本土戲劇文化的影響，實在是見仁見智、褒貶不一，這是由於不同論者持不同的價值標準所致。二十世紀末的人們尚無法置身地球之外的空間，超脫地觀照本世紀在這個地球上所發生的諸種文化現象，其中也包括因西方文化影響全球而給人類帶來的利弊得失。唯有時間可以幫助人們解決難題。相信生活在二十一世紀的人們可以從更廣闊的視野來觀察，以更超脫的態度來評價這些問題。

中國戲曲的教學開始進入美國大學的課堂和劇場，60年代初司各特的《蝴蝶夢》，80、90年代魏莉莎的《鳳還巢》、《玉堂春》、《沙家浜》，都是極好的例證。在西方舞台上終於出現了英文演出的、忠於戲曲舞台原作的中國戲曲演出。

註釋

① 張庚：〈中國話劇運動史初稿(第一章)〉，《中國近代文學論文集·戲劇·民間文學卷》(北京：中國社會科學出版社，1982)，頁246-48。

② 梅蘭芳：《舞台生活四十年》，第二集(北京：中國戲劇出版社，1961)，頁70。

③ 當然，中國話劇在幾十年的歷史發展中，也經歷了一個不斷民族化的過程，成為外來文化被中國本土文化所同化的一個例證。這是另一個很有意思的論題，本文不展開論述。

④ 本文中的「寫實主義」和「現實主義」同義，類同於英語中的“realism”。在中國早期的戲劇理論文章中，“realism”譯為「寫實主義」或「現實主義」。但是後來「寫實主義」和「現實主義」這兩個詞有了很奇怪的分工：前者是中性詞，有時又略帶貶義，而後者則是褒義詞。

⑤ 李紫貴：《李紫貴戲曲表導演藝術論集》（北京：中國戲劇出版社，1992），頁475-77、509-11、523-24、586-87；萬素：〈播灑火種在人間——李紫貴憶田漢〉，《戲曲研究》，第45輯（1993年6月），頁68-88；鄭亦秋：〈胸襟寬廣光明磊落〉，《戲曲研究》，第45輯，頁89-94；范舟：〈田漢同志與中興湘劇團始末〉，《戲曲研究》，第15輯（1985年9月），頁172-90。

⑥ 例如，從1954-1956年，蘇聯曾先後派出多名戲劇專家在北京的中央戲劇學院舉辦「導演幹部訓練班」，教導當時中國大陸最著名的導演和演員們如何學習斯坦尼斯拉夫斯基體系。戲曲導演阿甲、李紫貴也參加了該訓練班。

⑦⑧ 轉引自朱穎輝：《當代戲曲四十年》（北京：文化藝術出版社，1993），頁42；42。

⑨ 柯子銘主編：《中國戲曲誌·福建卷》，上卷（送審稿，1985年），頁6、8。

⑩ 龍彼得：〈古代閩南戲曲與弦管——明刊三種選本之研究〉，《明刊三種之研究》（泉州：泉州地方戲曲研究社，1996），頁25-30。

⑪ 王麗娜、杜維沫：〈《趙氏孤兒》在歐洲〉，《戲曲研究》，第11期（1984年2月），頁256-64。

⑫⑬⑭ 轉譯自Leonard Cabell Pronko, *Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater* (Berkeley: University of California Press, 1967), 37; 56; 63-67.

⑮ Kenneth Macgowan and William Melnitz, *The Living Stage: A History of the World Theater* (New York: Prentice Hall, 1955), 292.

⑯ 張庚等主編：《中國大百科全書·戲曲曲藝》（北京、上海：中國大百科全書出版社，1983），頁5。

⑰ 把蘇聯戲劇文化看作西方戲劇文

化的組成部分，這是從它的歷史文化傳統，而不是從現代地緣政治的層面來論述問題。

⑱⑲⑳ 齊如山：《梅蘭芳游美記》（長沙：岳麓書社，1985），頁11、184；127；1-39；86-122、185。

㉑ 美國重要劇評家和戲劇家。他也曾和美國現代戲劇第一人、諾貝爾文學獎獲得者奧尼爾（Eugene O'Neill, 1888-1953）密切合作。詳見Tice L. Miller, “Stark Young”, in *The Cambridge Guide to Theatre*, ed. Martin Banham (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 1086.

㉒ 詳見斯達克·楊著，梅紹武譯：〈梅蘭芳〉，《戲曲研究》，第11期（1984年2月），頁240-55。

㉓ 〈藝術的強大動力（1935年蘇聯藝術家討論梅蘭芳藝術記錄）〉，《中華戲曲》，第14輯（1993年8月），頁6。

㉔ 同上；又見童道明：〈梅耶荷德的預見和卓見〉，《他山集：戲劇流派、假定性及其他》（北京：中國戲劇出版社，1983），頁96。

㉕ 轉引自註㉓童道明，頁92。

㉖ David Bradby, “Paul Claudel”, in *The Cambridge Guide to Theatre*, 208.

㉗ Wallace Fowlie, *Paul Claudel* (London: Bowes & Bowes, 1957), 12-15; Bettina L. Knapp, *Paul Claudel* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1982), 20-27; Clara Yu Cuadrado, *Chinese and Western Theatre: Contrasts, Cross-currents, and Convergences* (Ph.D. diss., University of Illinois, 1978), 53.

孫 玫 1955年生於江蘇揚州，少年時曾進專業京劇團學戲、演戲。1982年獲南京大學學士學位。1985年獲中國藝術研究院碩士學位，後任該院助理研究員。1995年獲美國夏威夷大學博士學位。現為新加坡國立大學中文系講師。著有《東西方戲劇縱橫》。