



中西戏剧交流之异同

邢艳华

上世纪二三十年代，中国戏曲艺术的代表人物——京剧大师梅兰芳先后赴日本、美国、苏联进行演出，给世界剧坛带来了强烈震撼。西方戏剧界惊呼中国戏剧如此神奇和感人。随之，中、西戏剧界一致认为：梅氏体系与西方的斯氏体系、布氏体系不愧世界三大戏剧体系。由此揭开了中、西戏剧互相交流、学习，进而结合的新篇章。

下面仅就中西戏剧相同、相异及交流、结合，谈一点体会，以求教于各位专家、老师。

中国戏曲和西方戏剧，均具有悠久的历史。他们有着相似的起源——发端于歌舞；都是来自民间，源于老百姓；都与祭祀敬神一类的宗教仪式有着密切的关系，不同程度地表现出古代人对神的观念。

无论是中国戏曲还是西方戏剧都是以众多元素构成的综合艺术，其构成的基本要素是：演员、剧本、观众和戏剧演出的剧场。其中演员是基本要素，由演员扮演剧中人物和表演剧中情节系戏剧艺术必不可少的条件。戏剧冲突的构思、戏剧情节的展开则来自剧本。而戏剧得以呈现的空间是剧场，有了剧场，观众才能观看演员的演出，剧场的出现与改善，是戏剧形成、发展的一个标志。在原始“戏剧”出现时演出的地方都是在神坛或庙宇、祠堂附近的广场。后来，演出的地点有所提升，在剧场里后戏楼下，观众不仅是被动的欣赏者，还常常左右戏剧的效果和演员的情绪，成为刺激和促进戏剧创作的积极因素。

中国戏曲比之西方戏剧虽然形成较晚，但其“高台教化”，是在感知的领域，通过情感的沟通，达到理性的目的。正如古人所说：“借离合之情，写兴亡之感。”儒家、道家、佛家的哲学思想，在中国影响最大，因而也成了中国戏曲所宣扬的主导思想。如儒家所讲

的“中庸之道”，反映在戏曲中就成为“中和之美”悲欢离合的情节，常以“大团圆”结局，可见戏曲的哲理性，十分明显。

西方戏剧在这方面，和中国戏曲并无不同。人们还会发现，欧洲的戏剧在哲理性方面更为突出，这与西方人重理性有关。从希腊、罗马戏剧到莎士比亚、歌德的戏剧作品即是典范。19世纪之后，西方戏剧哲理化的色彩更浓。萧伯纳、皮兰德鲁、布莱希特、舍特等人，就是戏剧哲理化的代表人物。

中、西戏剧相同之处还有，如行当是中国戏曲艺术的一个特点，然而“丑”这个行当，不仅中国戏曲有，西方戏剧中也有。中、西戏剧丑行的形成和在戏剧艺术中的地位、作用及其艺术创作的基本套路等，均有许多近似之处。如“旦”这个行当，有人认为男扮女是中国戏曲的传统特点，但男扮女并非中国独有，西方戏剧史上也有过这种现象。就表演程式而言，同样如此，不仅中国戏剧有，西方的歌剧、芭蕾及话剧都有。

古希腊的戏剧也是把歌唱、朗诵、舞蹈掺和到一起。后来随着戏剧的进化，分成了话剧、歌剧和芭蕾。法国戏剧家布莱希特在中国戏曲的影响下，提出间离效果论，他打破单一对话的话剧传统，加入歌唱的成分。随后“露天剧场”的剧作家格林把音乐、舞蹈、笑剧、壮观的场面等，组织在同一戏剧故事结构之内。1961年底，国际戏剧协会在法国普罗旺斯省埃克斯市召开了“总体戏剧”国际会议，提出在戏剧中汇合话剧、歌剧、舞蹈、民间歌舞、歌唱、马戏等多种元素，用一种新的戏剧形式来吸引新一代观众。令人欣慰的是，西方戏剧的这些动向，不是要倒退回古希腊戏剧去，而是向新的意境发展。同时，也反映出西方戏剧界一直在研究、借鉴中国戏曲艺术的综合性、写意性、丰富性，以吸引更多的观众。



二

中国戏曲艺术拥有属于自己的一系列美学理念,如“神”“气”“风骨”“比兴”“韵味”“虚实”“写意”等等。这些理念和西方戏剧的美学理念绝不只是名词的不同,而是有着质的差异。

如“写意”这个美学理念,除与“工笔”相对,指纵放一类的画法外,更主要的是与西方的“写实”相对。和西方古典哲学的自然观相反,中华民族的“天人合一”自然观,有着自己独特的理念。西方的自然观致力于研究自然本体与其运动规律。“天人合一”自然观,是从“重人”和“重情”的观念出发看待人和自然界的的关系。它不着眼于人和自然的矛盾,而是把人看成是大自然的一部分,和大自然是一个生命的整体,不可分割。

由于自然观的不同,中、西的艺术观也不尽相同。在道源思想的影响下,中国以写意艺术观为主导。而在西方,受“重物”、“重理”哲学思想的影响,以写实艺术为主导。“写意”艺术和“写实”艺术一样,都是把“真”作为创意的基础。其区别在于“写意”对于客观形象不是一种“模仿”,而是一种“再创造”;艺术家不是完全服从于形象,而是在创造中化被动为主动,令形象服从于艺术家的立意。于是,为了人物形象的传神写意,生活的语言被诗化成唱词,生活的动作被规范成“行当”和“程式”,以至把人的气质提炼成脸谱。

西方写实艺术,对于物本体,重在以物理的眼睛力求再现对象的实像;对于表现大自然,排除假定性,重实而非虚,重露而非藏,力求通过真实再现有限的典型环境来逼真地再现生活。西方戏剧在人物刻画、舞台美术、音响效果诸方面无不如此。

三

解放初期,斯氏体系的一些弟子从苏联来到中国,用他们习惯的“逼真地再现生活”的尺子衡量中国戏曲,认为中国戏曲“与世隔绝”。当时有人主张用斯氏体系之“矢”射掉中国戏曲之“的”,两个体系初次交锋,可为互不理解。所幸的是,经过国内不少有识之士的共同努力,大家从理论上分析了两个体系各自的独特科学性和不可相互替代性。同时虚心接受斯氏体系的某些科学成分,开始在戏曲院团实行导演制。同时派出一批有发展前途的青年出国留学,系统汲取斯氏体系的营养,从而促进了中国戏曲艺术的健康发展。

人类演剧活动所遵循的两条规律,一是在全世界通行,以话剧为代表的“逼真地再现生活”的体验艺术派规律,一是中国戏曲的“诗化地表现生活”的以程式化歌舞演故事规律。这两个各自独立的体系,既并世而主,有无一个堪称万能,当两个体系正式敞开大门,接触交流之后,彼此的对抗、渗透、借鉴、竞争、互补,也就一直没有停息。国外的布莱希特、梅耶赫德,国内的黄佐霖、焦菊隐等,对中国戏曲的吸收、借鉴十分大胆、敏锐、开放、适时,因之大受其益。布莱希特1935年在莫斯科看了梅兰芳大师的演出后,深深着迷,大加赞美,并影响了其戏剧观的形成。此后他在编剧、导演上不同于斯坦尼斯拉夫斯基,反而和中国戏曲很接近。梅耶赫德看了中国戏曲的演出后,尤为振奋,感到应该把原先做过的统统来一番改造,并预言若干年后,将会出现西方戏剧艺术和中国戏曲艺术的某种结合。显然,两位大师在理论和实践上都接受了中国戏曲的影响。南黄、北焦两位大家也在话剧导演实践中,大胆吸收了写意戏曲观,并取得丰硕成果。改革开放后以京剧导演马科为代表的一批青年戏剧家,在自己的艺术实践中,大胆借鉴了体验派的理论与经验,取得很大成功,引起强烈反响。

中国近几十年来的戏剧发展史,如果从表导演的角度来,在某种意义上,可以说是中、西戏剧经验相结合的历史。这种相结合开辟了中国戏剧的新天地,大量新创作的作品,如“十年京剧艺术探索集大成之作”的《曹操与杨修》就是代表性的力作。

对于两个体系的“结合”,必须把握既要融中、西戏剧文化于一炉,又要不失中国戏剧本色。做到这一点,取决于对中、西戏剧两个体系正确而深刻的理解。我们既不要对中国传统戏剧经验加以否定,也不可因斯氏体系来取代中国戏曲。

《曹操与杨修》的导演马科说道:“这两年,假如说我还立了一点功,做了点什么,我就做的是把世界两个戏剧学派的优势进行了杂交,产生了一个有双亲优势的优生儿。”马科的经验是对戏曲艺术辩证的继承和发展,也是多戏曲艺术真正意义上的振兴;是改革开放后先进文化哲学思想运用于祖国传统文化艺术的具体体现,值得人们高度重视。■

(作者系西安邮电学院教师)