

福建师范大学

硕士学位论文

中西戏剧交流与相互启发——以梅兰芳、张彭春、布莱希特为中心

姓名：王芳

申请学位级别：硕士

专业：比较文学与世界文学

指导教师：苏文菁

20080501

福建师范大学学位论文使用授权声明

本人(姓名) 王芳 学号 2005418 专业 比较文学与世界文学 所呈交的论文(论文题目: 中西戏剧交流与相互启发——以梅兰芳、张彭春、布莱希特为中心)是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知,除了文中特别加以标注和致谢的地方外,论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。本人了解福建师范大学有关保留、使用学位论文的规定,即:学校有权保留送交的学位论文并允许论文被查阅和借阅;学校可以公布论文的全部或部分内容;学校可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

(保密的论文在解密后应遵守此规定)

学位论文作者签名

王芳

指导教师签名

郭常

签名日期

2008.5.30

摘要

自 1907 年（清光绪三十三年）中国留日学生团体春柳社在东京演出《茶花女》（第三幕）和《黑奴吁天录》至今，中国话剧已走过风风雨雨百年历程。此时，不应忘记 20 世纪前半叶进行戏剧交流的人物和事件。“五四”以后，写实主义跃升为中国剧坛引进域外戏剧的主潮，而西方戏剧界却在写实主义推演的极致后转向寻求突破的契机。这就形成了中西方戏剧走向的同步错逆性，从而使双方更加关注彼此，也为彼此艺术典范的转换提供了一种理想镜像。

中国留学生意识到中国戏曲的弊端，通过引进话剧、在国内成立剧团、在国内外开展“国剧运动”等活动，探寻戏曲发展的新路子。同时，梅兰芳等人着手进行京剧改革，将戏曲艺术推向中西戏剧文化交汇碰撞的风口浪尖。梅兰芳在张彭春的指导下，于 30 年代分别到美、苏演出成功，影响并感染了西方大众与布莱希特等戏剧大师。其舞台艺术成为西方戏剧界认识中国戏剧乃至东方戏剧文化的形象符码。

20 世纪前半叶的中西戏剧交流与启发研究，揭示其成因、发现其特征、作用和影响，有助于我们站在跨文化的角度，了解文化传统、世界文化体系，使世界性文化造福人类。也更加有利于在新世纪进行新的文化变革，为中西文化走向纵深对话提供参考。

关键词 文化 戏剧 戏曲 话剧 陌生化

Abstract

Since 1907 (33 years of Qing Emperor Guangxu) , Chinese students in Chun Liu Community Groups performed 《La Dame aux Camellias》 (Act III) and " Uncle Tom's Cabin " in Tokyo. So far, China Drama has been through ups and downs century course. At this point, we should not forget that mutual characters and events in the first half of the 20th century . " May 4th " in the future, realism leap for China Plays introduction of the main stream of extraterritorial drama, but in the theatre sphere and the Western Realism deductions to the limit after seeking a breakthrough opportunity. This formed in the direction of Western Drama wrong inverse synchronous, so that the two sides more concerned about each other, as well as their model for the transformation of the arts provides an ideal image.

Chinese students were aware of the drawbacks of Chinese Opera, through the introduction of drama ;the establishment of domestic theatre; at home and abroad in the "national drama movement" , exploring new ways to the development of opera. At the same time, Mei Lanfang and others to proceed with the Peking Opera reform, they pushed Chinese Opera to the tuyere wave of cultural intersection collisions. Mei Lanfang was under the guidance of Zhang Pengchun, Respectively to the United States and the Soviet Union in the 1930s, the performances affected and infected with the Western community, such as Brecht and others. Its performing arts become image code that understanding theatre culture of West and East.

First half of the 20th century, the exchange of Chinese and Western Drama and inspiration research, reveals its causes and finds its identity, role and impact, will help us stand on cross-cultural perspective, understanding the cultural traditions, understanding cultural systems. the global culture is good for mankind. Also more conducive to a new cultural change in the new century, in order to provide reference to the cultural depth dialogue.

Keywords Culture Theater Opera Drama Estrangement

中文文摘

“五四”以后，写实主义跃升为中国剧坛引进域外戏剧的主潮，而西方戏剧界却在写实主义推演的极致后转向寻求突破的契机。这就形成了中西方戏剧走向的同步错逆性，从而使双方更加关注彼此，也为彼此艺术典范的转换提供了一种理想镜像。同时代的梅兰芳等人着手进行京剧改革，将戏曲艺术推向中西戏剧文化交汇碰撞的风口浪尖，梅兰芳的舞台艺术成为西方戏剧界认识中国戏剧乃至东方戏剧文化的形象符码。在论述中，站在跨文化的角度，采用穿针引线的方法，将论述的人物、事件、情形有机统一起来，从而达到多元文化交融的目标。由于以前研究的匮乏，在澄清客观情况的基础上，由点到面、由表及里揭示其成因、发现其特征、作用和影响，进行纵深方面的开掘。

第一章绪论主要解释题意、区分概念、确定研究对象与范围、梳理研究现状，论者认为对 20 世纪前半叶中西戏剧交流与启发的研究有着必要性和意义。中国现代戏剧（也就是话剧）是中国在传统戏曲基础上，从西方引进的。在话剧诞辰一百周年之际，如果我们在考察中国现代话剧的发生、发展史时，忽略中国戏曲与西方戏剧之间相互影响的事实，就不可能对中国现代戏剧的发生、发展历程，有一个全面、真实的了解，更不能从中西戏剧交流的焦点扩充到中西文化交流的层面。

第二章主要从话剧的诞生与发展、南开剧团、国剧运动等方面分析西方戏剧对中国话剧的影响。中国现代文学史家认为，我国话剧源于春柳社 1907 年从日本移植到我国的，在上海一带流行的话剧。本文对此观点提出质疑并作出解释；吴戈认为美国小剧场运动是中国话剧建设开疆拓土的重要奠基，本文认为这一观点有一定道理；另有《南开话剧运动史料》（1909—1922）中认为：我国的话剧艺术形式主要通过两条渠道输入：一是春柳社从日本间接移植到我国的以上海为中心的南方各地流行的话剧；一是南开新剧团从欧美直接移植到我国的以天津为中心的北方流行的话剧。本文对此观点提出反驳，话剧不是简单的移植，是长期酝酿、多种因素共同使然的结果。

在中国话剧的发展史上，尤其是北方新剧发展史上，南开学校新剧团的发展是不能忽略的。南开新剧继承并发展了中国传统戏剧的艺术形式，虽然直接引进西方戏剧艺术形式，但是并没有抛弃传统戏曲的精髓。南开新剧具有鲜明的特色与贡献，在当时社会的反响很大。

当中国戏剧传入西方时,尤其是在 20 世纪上半叶,中国戏剧是伴随着华人的流动在美国的东部和西部城市流动的,因此,中国戏剧在美国艰难的生存和发展。中国留学生受到小剧场运动强调民族独立意识、民族文化身份意识的爱尔兰民族戏剧运动的影响,回国前就掀起一场“国剧运动”。努力使西方戏剧最终在中国扎根,并且在很长时间里成为中国戏剧舞台上的主流形式。但是,由于各方面的局限,“国剧运动”只是昙花一现,其理论主张却体现了中国话剧初期的戏剧理论和创造性的价值,应该给予重新评价,否则会导致中国戏剧研究在某些方面的欠缺和遗憾。

第三章主要围绕中西戏剧交流使者张彭春为中国现代化所作的努力进行分析。通过对张彭春的戏剧创作及教育活动、艺术思想、戏剧创作及导演艺术的影响、张与梅两度合作等方面的阐释与论述,可知张彭春在戏剧创作、导演、教育等方面做出了不可磨灭的贡献。如今对张彭春的遗忘不仅是中国戏剧界、教育界、艺术界的遗憾,更是整个世界文化交流圈的损失,所以在强调文化交流重要性的今天,更不能忘记张彭春的名字。

第四章中国戏曲对西方戏剧的影响,主要从中国戏曲演出对西方大众的影响与中国戏曲对西方戏剧家的影响两方面展开论述。前者主要通过梅兰芳在美国演出得到美国大众的接受与《王宝川》在美国演出遭遇冷淡进行对比,引发人们对今后戏剧改革方向 and 目标的思考。后者首先从布莱希特产生陌生化效果的大背景谈起,欧洲戏剧从古希腊发端,距今已具有两千多年的历史。这期间,中国戏曲也参与了欧洲戏剧变革,为外国戏剧家所借鉴,起到了“中为洋用”的作用,为布莱希特受到梅兰芳表演的启发打下良好的基础。其次,探讨“陌生化”效果的缘由与过程,面对国内对此问题的诸多争议,还其一个比较客观的面目。最后,布莱希特把中国戏曲表演当作外来的艺术进行思考,本身就隔着一层陌生化的薄雾,他以敏锐的眼光观察西方人不熟悉的中国戏曲技巧,为其戏剧艺术所用,从而产生了有意义的误读。

梅兰芳在苏联演出对布莱希特影响很大,梅兰芳受到国外戏剧艺术家的启发也很多。由此可见,艺术是相通的,只不过是人类精神生活的不同表达。因此,多元文化交流是世界的潮流与趋势。

结论对 20 世纪前半叶的中西戏剧交流与相互启发的研究,揭示其成因、发现其特征、作用和影响,有助于我们站在跨文化的角度,在新世纪进行新的文化变革,为中西文化走向纵深的对话提供参考。这就是本文对中西戏剧交流与启发研究的意义之所在。

第1章 绪论

自1907年（清光绪三十三年）中国留日学生团体春柳社在东京演出《茶花女》（第三幕）和《黑奴吁天录》至今，中国话剧已走过风风雨雨百年历程。此时，不应忘记20世纪前半叶进行戏剧交流或影响的人物、事件。“五四”以后，写实主义跃升为中国剧坛引进域外戏剧的主潮，而西方戏剧界却在写实主义推演的极致后转向寻求突破的契机。这就形成了中西戏剧走向的同步错逆性，从而使双方更加关注彼此，也为彼此艺术典范的转换提供了一种理想镜像。

同时代的梅兰芳等人着手进行京剧改革，将戏曲艺术推向中西戏剧文化交汇碰撞的风口浪尖，梅兰芳的舞台艺术成为西方戏剧界认识中国戏剧乃至东方戏剧文化的形象符码。通过剖析他们间的交流，了解其对中国戏剧、戏曲乃至世界话剧所做出的贡献，可以看出多元文化交流具有重要的意义。

1.1 概念界定

1.1.1 戏曲

无论是1989年出版的《当代百科知识大词典》，1999年出版的《辞海》，还是2004年出版的《中国百科大辞典》，不仅认为戏曲是中国传统戏剧形式，是包含文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及人物扮演等各种因素的综合艺术；而且对其起源与发展状况进行了概括；另外，对昆腔和京剧在戏曲中的代表性地位，进行着重强调。这三种权威书籍对于戏曲概念也各有侧重、继承和发展的方面。《当代百科》提出中国戏曲是以唱、念、做、打综合表演为中心的戏剧形式。十年之后出版的《辞海》，不仅提出传统戏曲剧中人物分由生、旦、净、丑等角色行当扮演，而且指出剧中人物有不同的程式动作和唱、做、念、打的不同特点。传统戏曲概念中出现角色行当与程式动作的特点，对于戏曲发展具有很重要的意义。

更有意义的是，《中国百科》对戏曲程式、虚拟、节奏鲜明的形态特征，进行了具体阐释。“戏曲程式是一种艺术规范，体现为规范化的舞台动作和表现人物情感状态和情绪状态的舞台语言，以及人物的穿戴规制。它源自生活，经过变形又与生活保持一定距离。它是一种美化了的有着严格技术要求的艺术规范，只有经过勤学苦练，才能自如的用来塑造舞台形象。戏曲程式作为表现手段，可以重复的用来进行新的艺术创造，严格的规范与自由的创造形成辩证的统一。”^[1]这一阐释为下文反驳

^[1]中国大百科全书（第二版）（3），北京：中国大百科全书出版社，2004年，第5863页。

布莱希特对中国传统戏曲有意义的误读提供了权威资料。“虚拟所追求的不是物理学意义的真实，而是心理学意义的真实，因此，虚拟所创造的舞台时间和空间，超越了实际的生活空间和生活时间，是一种心理时间和心理空间”。^[2]正如孙惠柱所言：

“他正确的抓住了戏曲表演中演员需要自我观察等现象，却错误的解释了它们的用意。其实，梅氏体系绝不想造成疏远和距离，主观上还是希望以假乱真的；之所以采用‘陌生化’的外部动作，目的是美化，绝非有意为之。”^[3]可见，传统戏曲不是刻意拉大演员和角色之间的距离，更不是为了激发观众的思考。布莱希特对中国戏曲最大的误读之处在于隔离了形式与内容的关系，但布莱希特艺术的伟大之处也许就源于这种有意义的误读。

由此可见，以上三种权威书籍对戏曲概念的继承和发展，是探讨中国传统戏曲发展、革新以及对西方戏剧、文化影响方面的基础。对于下文论述的展开具有十分重要的意义。

1.1.2 戏剧

《当代百科知识大词典》、《辞海》、《不列颠百科全书》（1999 年出版）等权威书籍的相似点是：戏剧（theatre 又拼 theater）是一种运用文学、导演、表演、音乐、美术等艺术手段塑造人物形象，反映社会生活的综合性舞台艺术；在中国，戏剧是戏曲、话剧、歌剧等的总称，也常专指话剧。在西方，戏剧（英 drama）即指话剧。因此，这使戏剧在中西方所囊括的范围具有了权威性的依据，这也使戏剧具有世界文化的意义。正如《不列颠》所言：“戏剧是各文化领域中的主要艺术形式之一。”^[4]在《不列颠》中，还将戏剧与文学艺术区别开来，“戏剧并非文学艺术，而是在不同程度上依赖于表演、歌唱、舞蹈、布景以及演出的技术制作等方面的综合艺术。”^[5]研究戏剧，不仅是文学艺术的研究，更是综合艺术的研究，这也是比较文学研究中的跨学科、跨文化研究意义之所在。《辞海》中认为戏剧的基本要素是情节性的动态造型，从而赋予戏剧流动性；还认为戏剧有互动性，“通过从空间到时间、从视觉到听觉的对观众的多方面作用，引起演员与观众、观众与观众之间的反复交流，进入集体的心理体验。”^[6]这为下文布莱希特戏剧提出的“陌生化效果”美学概念奠定理论基础。

^[2]中国大百科全书（第二版）（3）。北京：中国大百科全书出版社，2004 年。第 5863 页。

^[3]杜清源编。戏剧观争鸣集（第一辑）。北京：中国戏剧出版社，1986 年。第 127—128 页。

^[4]不列颠百科全书（国际中文版）（17）。北京：中国大百科全书出版社，1999 年。第 4 页。

^[5]同上。

^[6]辞海编辑委员会编。辞海（彩图珍藏本）（2）。上海：上海辞书出版社，1999 年。第 1352 页。

总之,三本权威书籍对于戏剧概念的界定,明确戏剧综合舞台艺术性,阐明戏剧、戏曲、话剧的关系,对深入研究戏剧的跨学科、跨文化、布莱希特戏剧的美学概念具有重大意义。

1.1.3 话剧

因为话剧直到1928才被洪深定名,所以只有近几年出版的权威书籍提到。《辞海》和《中国百科》认为,话剧是中国对以说白(包括对白、独白等)和动作为主要表现手段的一种戏剧称谓。也就是西方所称的戏剧(英文 drama)。《辞海》提到话剧产生的原因:“中国原只有以歌舞道白为主表演故事情节的戏曲。至19世纪末,在戏曲改良运动中开始出现摆脱歌舞的‘时事新戏’和‘时装新戏’。同时在西方戏剧影响下,上海等口岸城市出现具有话剧基本形态的学生演剧。”^[7]话剧的产生既有传统戏曲的因素,又有西方戏剧的影响,但目前国内研究局限在话剧移植于西方或日本,认为中国的话剧仅是移植来的外来剧种。对于中国话剧的诞生情况与发展状况进行探讨,有助于树立正确的观念,理顺中国戏曲和话剧之间的关系。

总之,在话剧诞辰一百周年之际,如果我们在考察中国现代话剧的发生、发展史时,混淆戏曲、戏剧、话剧的概念,无法看清中国戏剧与西方戏剧之间的相互影响和相互渗透的事实,就不可能对中国现代戏剧的发生、发展历程,有一个全面、真实的了解,更不能从中西戏剧交流的焦点扩充到中西文化交流的层面。

1.2 研究现状

1.2.1 研究背景

在中西戏剧交流中,中国戏剧传入欧洲的时间远远早于西方戏剧传入中国的时间。中国戏剧早在17世纪由天主教的传教士传入欧洲,而西方戏剧到20世纪才传入中国。1919年后的中西戏剧交流就是一种双向互动的交流过程,这时的中西戏剧试图通过自我否定,学习对方的艺术理论和演艺方式,达到一种自我更新的境界。中国的传统戏曲在自我革新的同时,引进西方的现代因素,这时不仅有大批的留学生涌向了西方或日本,而且中国的新文化运动和西方文化的巧遇,促使产生了很多的文化交流成果。西方的一些学者则在研究东方艺术,“借鉴中国传统的戏剧中写意和象征主义手法,赞扬和宣传中国传统戏剧的‘间离’效果,希望借鉴它去推翻西方剧坛的‘第四堵墙’,在他们的戏剧中大量引入表现性、抽象性的因素。”^[8]中国

^[7]辞海编辑委员会编.辞海(彩图珍藏本)(2).上海:上海辞书出版社,1999年.第1064页.

^[8]饶芃子主编.中西戏剧比较教程.广州:广东高等教育出版社出版,1989年7月第一版.导论第21页.

戏剧朝西方看,西方戏剧朝中国看,彼此在否定自己的基础上进行发展。“人们预测,这种‘横向’的借鉴,不会使他们失去‘自我’,相反,将会给它们带来新的艺术个性,促进它们去创造新的效果和价值。”^[9]

中国话剧历经百年发展,很多研究者从话剧的成就及发展历程等方面探究。周宁对话剧研究提出“世界华语话剧”的概念,认为话剧百年发展,是一个创造性的本土化过程,使这一西方剧种演变为现代中国话剧。在此过程中,中国话剧又从本土出发,完成世界华人范围内的“全球化”过程,成为一种跨国界的世界华语话剧。其实,话剧从诞生之日起,就不能在中国戏剧史意义上理解,应该在跨文化、跨国语境中讨论。从众多研究中可以看出,国内学者在对话剧百年的研究中,只注重了话剧所取得的伟大成就或发展趋势,没有过多探究话剧产生的诞生形式与发展状况,以及话剧与戏曲相互影响和渗透的关系,因此也忽略梅兰芳与布莱希特的国际性身份问题,无法做到跨文化、跨国语境的深入研究,更不能从中西戏剧交流的焦点扩充到中西文化交流的层面。

2 世纪前半叶是中国戏剧舞台剧烈变革的时代,也是话剧这一新剧种进入中国艺术舞台的时代,还是梅兰芳大胆走出国门宣扬国粹的时代,更是中西戏剧真正进行交流与启发的时代。这是国际文化交流的盛事,没有理由不引起研究者的重视和关注。如果说梅兰芳在美国演出触动了普通西方戏剧文化对中国戏剧艺术传统的思考,那么,1935 年梅兰芳在苏联的演出直接推动了西方戏剧思潮的舞台实践。然而,梅兰芳两度出外巡回演出过程中,不能忘记一个做出巨大贡献的中西话剧交流使者——张彭春,他是贯穿于梅兰芳美苏演出的一根主线。

1.2.2 布莱希特的研究现状

从上世纪 20 年代末至今,中国对布莱希特的研究,已经走过了近八十个年头。这期间对布莱希特的研究时冷时热、时断时续。50 年代前对布莱希特的介绍很少,真正的学术性研究自然谈不上。60-70 年代对布莱希特的研究才与国际接轨,布莱希特研究论著大量出版,为进一步研究布莱希特提供了扎实的基础。进入 90 年代的布莱希特研究开创了新局面。有一些学者选择了开挖较深的题目,从比较文学的角度,对过去少有人涉及的课题,如布莱希特戏剧与中国古典戏曲的关联、布莱希特戏剧对法国戏剧的影响进行述评。如周敏、曹仲桂合作的《论布莱希特对李行道〈灰阑记〉的改作》(《晋阳学刊》1997 年第 4 期)和宫宝荣《布莱希特与法国当代戏剧》

^[9]饶芃子主编,《中西戏剧比较教程》,广州:广东高等教育出版社出版,1989 年 7 月第一版,导论第 22 页。

(载《戏剧艺术》1997年第2期)。借此东风,许多学者从比较文学角度探讨布莱希特与梅兰芳、中国戏剧、中国文化的关系与影响,如刘颖、伏天海合作的《论中国古典哲学对布莱希特创作的影响》(《黑龙江教育学院学报》2006年7月)。

可见,在布莱希特的研究方面,学术界开辟了一块新天地,但是这种为比较而比较的研究方法是难以被认同的。在当前多元文化交流的大潮中,学者应该站在跨文化、跨国语境的角度,深入研究中西戏剧的相互影响与相互渗透,因此,展现在世人面前的不是德国的布莱希特、不是中国的梅兰芳、也不是中国的古典文化,而是世界的布莱希特、梅兰芳与文化。

1.2.3 梅兰芳的研究现状

国内对于京剧大师梅兰芳的研究著作和作品可以称得上多如牛毛,但多数研究者立足于梅兰芳的生平和艺术。也有文章提到梅兰芳受话剧影响的京剧改革问题,如李伟的“‘移步’而不‘换形’”——论京剧改革的梅兰芳模式(北京:北京社会科学,2003年第4期),认为梅兰芳以艺人自身精湛的表演艺术为主,与传统文人相结合,有选择地使用现代物质手段,在与西方话剧的参照中,继承、保持、突出并发扬自身艺术的特色与优势。这一观点是对不同艺术种类之间借鉴与影响的肯定,但是没有深入到中西戏剧间的影响与相互启发,更没有站在跨文化与跨国语境的角度。只能使人们了解梅兰芳京剧改革的开放性,梅兰芳依旧是中国的梅兰芳,而不是世界的梅兰芳。目前国内研究的较大缺陷是没有很好的开挖梅兰芳上个世纪30年代的美、苏演出情况、交流、启发与影响,这是国内研究领域的遗憾。从而导致无法从这一层面打通中西戏剧、文化交流与启发的脉络。

1.2.4 张彭春的研究现状

关于研究张彭春的著作有《张伯苓》、《话剧在北方奠基人之一:张彭春》等。但是,令人感到遗憾的是:张彭春是中国的第一部现代话剧剧本的作者,也是第一个把“导演制”引进中国的导演,他还是第一位与京剧演员进行有成效的合作者,并且是提出现代话剧需要向传统戏曲学习的专家,话剧史家却把他遗忘了。下文将对张彭春鲜为人知的情况展开论述。

1.3 研究方法

鉴于本课题涉及到戏曲、话剧等艺术门类,留学生、戏曲演员、剧作家等文化身份,横亘半个世纪的跨度,跨越中西文化艺术舞台,荟萃多种艺术语言,有必要在论述中,站在跨文化角度,采用穿针引线的方法,将论述的人物、事件、情形有

机统一起来。由于以前研究的匮乏，有必要澄清真实客观情况，进行纵深方面的开掘。

综上所述，既然戏剧是戏曲、话剧、歌剧的总称，课题可以简洁、概括地确定为“中西戏剧交流与相互启发”，但由于侧重点的不同，把副标题定为“以梅兰芳、张彭春、布莱希特为中心”。对 20 世纪前半叶的中西戏剧交流与相互启发的研究，揭示其成因、发现其特征、作用和影响，有助于我们站在跨文化的角度，了解文化传统、文化体系，也更加有利于在新世纪进行新的文化变革，为中西文化走向纵深的对话提供参考。因此，对这一课题的研究有可探讨的空间和意义。

第2章 自觉行进中的中国话剧

1907年（清光绪三十三年）2月，中国留日学生团体春柳社在东京演出《茶花女》（第三幕）和《黑奴吁天录》，翻开了中国戏剧崭新的一页。于是，中国一些现代文学史家认为，我国话剧源于春柳社1907年从日本移植到我国的，在上海一带流行的话剧。其实，话剧的诞生并不是简单的移植活动，它既是一个长期酝酿的过程，又是多种因素共同使然的结果。当时中国社会的很多青年知识分子站在时代前列，自觉意识到西方戏剧艺术中先进的因素，反观中国传统戏曲的腐朽因素，决定对其进行翻天覆地的革新。事实证明，他们的革新具有不彻底性，由于受中国传统文化的影响根深蒂固，这些青年知识分子不可能完全抛弃传统戏曲的因素，全新接受西方文化与西方戏剧。但从下面的论述中可以看出，他们是自觉努力、逐渐推进中国话剧前进的动力。

2.1 中国话剧的诞生情况

西方戏剧在中国开始演出，最早始于1902年外国人办的学堂。当时，上海约翰书院和徐汇公学的学生用英语和法语演出西洋话剧。1907年（清光绪三十三年）2月，中国留日学生团体春柳社在东京演出《茶花女》（第三幕）和《黑奴吁天录》。同年秋天，在上海成立的“春阳社”在爱提西戏园演出话剧，受到观众的欢迎。之后，1914年又在上海成立“春柳剧社”，演出了《空谷兰》、《复活》、《娜拉》等西洋话剧，在社会上产生了很大的影响。伴随着话剧影响的扩大，再加上“新文化运动”的到来，很多青年人想要学习西方戏剧名著的创作方法，自觉举起建立中国自己话剧的大旗，于是一些西方戏剧名著的翻译作品和评论文章就刊载在《新文学》的杂志上。当时翻译比较多的作品的作家有易卜生、契诃夫、高尔基、王尔德、肖伯纳等，《新青年》于1918年出“易卜生专号”，刊载了易卜生的《玩偶之家》、《国民公敌》等，在社会上产生了很大反响。在种种影响下，中国作家开始创作剧本，有陈大悲的《英雄与美人》、《良心》，蒲伯英的《道义之交》，熊佛西的《青春的悲哀》等。随后，沈雁冰、欧阳予倩等十三人于1921年成立了“民众戏剧社”，并且出版《戏剧月刊》。1922年冬，北京人艺戏剧专门学校成立，校董有鲁迅、周作人、梁启超、孙伏园等。到30年代，伟大作家的出现、舞台艺术的成熟、职业剧团的出现以及涌现了很多优秀的表演艺术家，标志着中国话剧开始走向成熟。剧作家出现了曹禺、田汉、老舍等；导演艺术家有洪深、张彭春等；表演艺术家如王莹、

唐若青等。1937年，上海五大剧团联合公演，一位名叫亚历山大·迪安（Alexanda Dian）的美国戏剧家，在上海观看了演出后，对中国舞台艺术非常惊讶，他说：“表演艺术的高超与导演的优良，实予我一个深刻的印象。我曾在世界各国看过不少戏剧，但我可以老实说，我在上海所见的话剧，可以列入我看得最好的戏剧中。”

[10]中国话剧在中国青年知识分子的自觉努力中，逐步从酝酿、诞生走向成熟。

有的学者也对中国现代文学史家所持的中国话剧诞生的观点提出质疑。其中，吴戈认为美国小剧场运动是中国话剧建设开疆拓土的重要奠基，他有史料证明。从当时《新青年》杂志和新剧建设最活跃的团体——民众戏剧社的阵地刊物《戏剧》可以清楚的发现，“中国戏剧建设者们选择了世界小剧场运动作为中国新剧重建的学习对象。民众戏剧社最初的发起人13名，都是文明戏时期和新剧重建的文化运动中大名鼎鼎的人物，如汪仲贤、陈大悲、欧阳予倩、熊佛西、徐半梅等等，但不必讳言，这个在中国戏剧史上非常重要的团体是个业余戏剧团体”。^[11]从中看出，美国小剧场运动也曾引起青年知识分子的关注，自觉地投入到重建中国新剧的洪流中。这种质疑是有道理的，话剧的诞生不是一场演出、一个事件、一场运动在使然，它只能起到一种导火索的作用，其产生是多种因素共同作用的结果。

另有《南开话剧运动史料》（1909—1922）认为：我国的话剧艺术主要通过两种形式诞生：一是春柳社从日本间接移植到我国的以上海为中心的南方各地流行的话剧；一是南开新剧团从欧美直接移植到我国的以天津为中心的北方流行的话剧。我国早期的话剧艺术就是这两条渠道汇合而成的。此史料持这种观点的原因是：张伯苓和张彭春直接把西方的戏剧理论和编导艺术介绍给南开剧团，从而使南开新剧开始演出的时候就摒弃了我国旧戏的演出程式，全部采用的是西洋话剧的编演形式。此观点的偏颇之处在于：首先，中国话剧不是移植来的，而是通过中国的知识青年经过自觉学习、革新，逐步产生、发展、壮大、成熟起来的；其次，张氏二兄弟不可能完全抛弃根深蒂固的传统戏曲形式，对此下文有充分的论述；再者，传统戏曲与西方话剧既有精华，也有糟粕，应该坚持一分为二的观点，吸取精华，剔除糟粕，有效的起到“洋为中用”的作用。事实上，他们在学习西方戏剧演出的同时，也吸取了我国传统戏曲艺术中好的经验，从而形成了别具特色的南开新剧。

^[10]田本相. 中国话剧百年的伟大成就. 戏剧文学. 2007年. 第1期.

^[11]吴戈. 中英戏剧交流的文化解读. 昆明: 云南大学出版社, 2006年. 第80页.

2.2 南开新剧

南开新剧团在中国话剧发展史上,尤其是北方新剧发展史上,具有重要的地位和意义。它不仅是我国历史上最长久的业余话剧团体,而且在当时的社会反响很大。其不但注重在舞台上反映社会现实生活,而且注重中西戏剧精华中的理论研究,主动、自觉地创作、演出新剧。这是张氏兄弟等人自觉推动话剧发展的一抹亮丽风景。因此,可以说南开新剧是话剧前进中的助推器。

在中国话剧发展史上,尤其是北方新剧发展史上,南开学校新剧团的发展是不能忽略的。胡适在给友人的信中称赞到:“天津的南开学校,有一个很好的新剧团……他们那边有几位会员(教职员居多),做戏的工夫很高明,表情、说白都很好,布景也极讲究。他们有了七八年的设备,加上七八年的经验,故能有较满意的结果。以我个人所致,这个剧团要算中国顶好的了。”^[12]周恩来也对南开新剧很重视,“周恩来同志生前曾对戏剧家曹禺同志谈到,写中国话剧史,要把天津和北方其他各地的早期话剧运动写上去。并要求搜集、整理这方面的史料。”^[13]早在1909年,张伯苓就把自编自演的一出新剧《用非所学》搬上了南开中学的舞台,这是一次自觉引进话剧的活动,也是一条从受欧美戏剧影响到把新剧搬上中国舞台的途径。之前,张伯苓曾经到欧美考察过数月,在考察的过程中,他接触到了西方社会中的方方面面,并且对以对话和动作为主要表现手段的艺术表演形式产生了极大的兴趣。当他回国后,立即于1908年编写了《用非所学》。到30年代末的时候,还有南开同学对这部剧津津乐道:“三十年前,有此佳作,实属空前。而全剧寓意,至今价值仍不稍减,校长诚可谓我国话剧第一人矣。”^[14]

南开新剧具有鲜明的特色。无论怎样的艺术特色中,都不是被动的受与吸收,而是主动与自觉地创造性的继承和发展。首先,不仅剧本的题材广泛,而且反映了现实生活中普遍存在的社会问题。这是自觉地发挥了戏剧社会生活中的教育与批判功能。在《理想中的女子》中,反映了个性解放和妇女解放的问题;《新村正》则反映了中国广大农村的现实生活,表现了农民与地主阶级以及帝国主义侵略势力的矛盾斗争;《一念差》反映的是封建官僚制度的腐朽和官场的黑暗等。其次,南开剧团的另一大特点是张伯苓和张彭春很注重新剧理论的研究。张彭春认为:“不论多么热烈的情感,只要用某一种形式表现出来,成为艺术品的,他的律动总是静的、淡的。

^[12]转引自侯杰 秦方著. 张伯苓. 石家庄:河北教育出版社,2004年.第203页.

^[13]夏家善 崔国良 李丽中编. 南开话剧运动史料. 天津:南开大学出版社出版,1984年.第426页.

^[14]转引自侯杰 秦方著. 张伯苓. 石家庄:河北教育出版社,2004年.第188页.

凡是伟大的作品，全是在非常热烈的情感中，含着非常静淡的有节奏的律动。把无限的热情，表现在有限制的形式中，加以凝练、净化，然后成为艺术品。这就是艺术作者的牺牲。艺术之所以成为艺术者就在于此。”^[15]由此可知，张彭春是自觉地融合了传统戏曲从生活真实中提炼艺术真实与西方戏剧中的写实主义特色。张彭春还在撰写文章和讲话时，详细介绍了话剧理论的演变过程、话剧流派的变化发展以及话剧的未来趋势问题。最后，南开新剧自觉继承并发展了中国传统戏曲的艺术形式。南开新剧直接引进西方的戏剧艺术形式，并没有抛弃传统戏曲的精髓。为了提高南开新剧的表演水平和技巧，张伯苓曾经特意请梅兰芳和郝寿臣等著名的京剧表演艺术家到学校指导学生的演出。到 20 世纪 30 年代，梅兰芳等京剧艺术表演家到世界各地巡回演出时，张彭春在征得张伯苓同意的情况下，陪同梅兰芳联袂出访美国、苏联。

南开新剧团的贡献。据《南开话剧运动史料》（1909—1922）记载：首先，南开新剧团自诞生之日起，就是一个组织健全、宗旨纯正、领导齐心的业余剧团。并且剧团活动能够坚持达四十年之久，成为我国历史上最长久的业余话剧团体。其次，新剧团的宗旨是张伯苓倡导的“练习演说，改良社会”，把编演新剧作为培养人才、改良社会的工具。再次，新剧团以富有戏剧才能的爱国师生为骨干，采用招考的方式吸收新团员。新剧团有象周恩来、时趾周、伉庸如等一批擅编擅演的师生从事新剧活动，使得这个团体成为一个团结向上的战斗集体。另外，新剧团还很注重剧本创作。从 1908 至 1922 年，单是有记载的上演剧目就有近五十个。而且，这些完整的剧本和幕表、详志，全都是师生自己编写的。最后，在长期的演出实践中，南开新剧受到了津京等地广大观众的欢迎，同时也引起了文化界名流和学者的关注。象鲁迅、梅兰芳、胡适、陈大悲、宋春舫等人，都看过南开新剧的演出或剧本。当时南开新剧团的声誉已超过一些专业剧团，在社会上反响很大。

总之，南开新剧是话剧诞生和发展过程中不可缺少的因素；也是当时的青年知识分子在吸取中国传统戏曲精华的基础上，自觉借鉴西方戏剧理论进行摸索与探索的过程；更是在话剧诞辰百年之际，值得怀念与敬仰的剧团。

2.3 国剧运动

如果说中国话剧的诞生与发展过程中更多地融合舞台实践、剧本创作的话，那么国剧运动则是自觉对戏剧理论的探讨。探讨中国的戏剧何去何从，如何在戏剧中

^[15] 崔国良. 张伯苓教育论著选. 北京：人民教育出版社，1997 年. 第 404 页.

吸取传统戏曲的精华，与西方现代戏剧好的因素有机结合，在继承与借鉴中创新，走现代化与民族化相结合的道路，即自觉地实现中国话剧本土化。

当中国戏剧传入西方时，尤其是在20世纪的上半期，中国戏剧是伴随着华人的流动在美国的东部和西部城市流动的，因此中国戏剧在美国艰难的生存和发展。中国留学生受到小剧场运动强调民族独立意识、民族文化身份意识的爱尔兰民族戏剧运动的影响，另有尤金·奥尼尔的启发（由于奥尼尔的几次轰动演出，激发了他们独立的民族精神和文化个性中的自觉意识）。在此背景下，中国的留学生张彭春、洪深、余上沅以及学者王文显和宋春舫等都曾经留美专攻戏剧。他们回国前就掀起一场“国剧运动”，努力使西方戏剧最终在中国扎根，并且在很长时间里成为中国戏剧舞台上的主流形式。

“国剧运动”是1924年冬，余上沅、闻一多、赵太侔、熊佛西、梁实秋等人在美国留学期间就约定回国后，模仿美国的小剧场和爱尔兰的阿贝剧院，建造一座“北京艺术剧院”。他们围绕“建设中华的戏剧”的主题，为中国的戏剧艺术贡献一份力量。但当他们于1925年回国时，国内混乱的政治环境，使他们感到心力憔悴，只好放弃筹建“北京艺术剧院”的计划。这些留美学生一直寻找机会为中国的戏剧事业效力，于是，他们以当时传入中国的西方新人文主义批评思潮为理论支点，“趁北京国立美术专门学校恢复的机会，增设音乐系和戏剧系，将该校扩充为‘北京国立艺术专门学校’（简称‘北京艺专’）。继戏剧系之后，他们又成立了以‘研究戏剧艺术建设新中国国剧’为宗旨的中国戏剧社。”^[16]中国戏剧社的宗旨是：研究戏剧艺术，建设中国新“国剧”。其成员有宋春舫、徐志摩、丁西林、熊佛西、梁实秋、张彭春、洪深、田汉等，在当时影响很大。1926年，余上沅等人在北京发起创办《晨报·剧刊》，但不久就停办了，只有《剧刊》共发表了40余篇关于戏剧的文章，集中探讨“国剧”倡导者的艺术主张，余上沅从中选了23篇编成书——《国剧运动》。

周宁认为：“20世纪20年代后期由余上沅、赵太侔、闻一多、徐志摩等发起的‘国剧运动’，标志着中国话剧本土化问题的自觉，他们提出现代民族国家戏剧的问题，试图超越西方戏剧范式，使中国现代话剧植根于民族生活和戏剧传统的深厚土壤中，创建出既世界化又本土化的现代‘国剧’。”^[17]“国剧运动”与话剧刚诞生的

^[16]田本相主编：《中国话剧研究（第三期）》，北京：文化艺术出版社出版，1991年，第165页。

^[17]周宁：《话剧百年：从中国话剧到世界华语话剧》，厦门：厦门大学学报（哲学社会科学版），2007年，第2期。

情况相比,表现得更加自觉、主动,因此认为“国剧运动”标志着中国话剧本土化问题的自觉是有道理的。“国剧运动”是对“五四”以来对民族戏剧的否定提出质疑,是一次戏剧理论探讨活动,这就涉及到中国戏剧发展过程中如何正确看待现代化和民族化的问题。余上沅等留学生或学者经过对西方艺术尤其是戏剧思潮的直接观察和研究,并且反观了中国传统的旧剧后,余上沅不赞同中国戏剧走模仿西洋戏剧的道路,但同意借鉴,应该在借鉴的基础上走自己创造性的道路。也就是倡导中国话剧走现代化与民族化相结合的道路。提倡国剧运动的留学生或学者能够直接接触西方比较流行的戏剧思想,而且可以亲自观看戏剧表演,从而可以获得第一手的资料。这就使他们能更好地从戏剧的综合角度出发,探讨戏剧表演过程中演员与观众的互动关系,与“新青年”派相比,“国剧运动”派更注重戏剧的艺术审美功能,这是对西方文化接受的进步,也反映出中国接受者对于西方文化的接受具有自觉性、主体性和自由性。

倡导“国剧运动”的留学生群体,用敏锐的世界性的眼光,对中国话剧进行了很多有益的探索,而且及时地把欧美优秀的作品、剧作家、演员以及演剧方法等介绍给国人,从而扩大了国人的眼界,为中西文化交流起到了很好的桥梁作用。但是,由于各方面的局限,“国剧运动”只是昙花一现。但其理论主张体现了中国话剧初期的戏剧理论和创造性的价值,应该给予重新评价,否则会导致中国戏剧研究在某些方面的欠缺和遗憾。

总之,中国话剧的诞生有多方面的因素,是很多青年知识分子、学者自觉努力的结果。春柳社在东京的演出掀开了中国话剧的序幕;南开剧团的成立,使中国话剧在舞台上生根、发芽;倡导“国剧运动”的留学生,对中国话剧进行了很多有益的探索,自觉推动了中国话剧的前进,在中西戏剧、文化交流中起到了很好的桥梁作用。其中,留学生中不能被人遗忘的是中西戏剧交流使者——张彭春。

第3章 中西戏剧交流使者——张彭春

文化之间要能相互发生作用，必须要经过文化交流。自20世纪初开始，中国大量的留学生到西方学习先进文化的同时也传播了中国文化。中西文化交流不是单方面进行的，这样往往会导致交而不留（流）的后果。因此中西文化交流必须既要把中国文化“送去”，又要将西方文化“拿来”，从而达到一种互动交流的效果，将中西文化很好的融合在一起。就如宗白华所言：“将来世界新文化，一定是融合两种文化优点而加以新的创造的。这融合东西方文化的事业，以中国人做相宜，因为中国人吸收西方文化，以融合东方，比之欧洲人来采撷东方文化，以融合西方，较为容易，以中国文字语言艰难的缘故。中国人天资本极聪颖，中国学者，心胸思想，本极宏大，若再养成积极创造的精神，不流入悲观消极，定有伟大的将来，于世界文化上一定有绝大的贡献。”^[18]张彭春^[19]于1954年在重庆以《什么是现代化》为题，发表演说：个人有时致力于教育，有时从事外交，有时也研究戏剧。表面上看起来，似乎所务太广，其实一切活动，都有一贯的中心兴趣。个人三十年来，时时萦绕在脑际的中心问题，就是现代化，也就是中国怎么才能够现代化。^[20]关于中国戏剧怎样才能实现现代化的问题，张彭春都是本着将西方戏剧的艺术表现形式与中国传统文化艺术相融合的目的，进行戏剧创作与演出。

3.1 张彭春的戏剧创作与演出情况

张彭春的戏剧创作是在吸取传统戏曲精华的基础上，吸收了西方多种流派的戏剧因素，在对戏剧内容的挖掘方面，确实高过同时代的青年知识分子一筹。但由于多种因素，使他在美国创作的写实剧《醒》在国内的演出遭到失败，而与洪深合作

^[18]宗白华. 宗白华全集. 第八卷. 合肥：安徽教育出版社，1994年. 第102页.

^[19]张彭春又名蓬春，字仲述。天津人。生于1892年4月22日（清光绪十八年）。光绪三十年，张彭春进敬业中学堂学习。1908年夏，毕业于南开中学堂，是第一届毕业生，并考入保定高等学堂。1910年，参加游美学务处（清华学堂前身）第二届庚子赔款留学学生考试，以名列第七的优异成绩进入美国克拉克大学学习。1913年获文学学士学位，以优异的成绩提前毕业，转入哥伦比亚大学研究文学，特别喜欢钻研欧美现代戏剧。在此期间，曾在美国担任中国留学生联合会指导。1916年夏回国，在南开任教。同年十月，南开新剧团公演了他在美国创作的《醒》和由他导演的《一念差》。之后，张彭春编译了许多名剧如《傀儡家庭》、《国民公敌》、《财狂》等，都是他亲自担任导演，演出获得好评。其中影响最大的是他主持加工改编的《新村正》。1917—1919年期间，张伯苓在美国深造期间，校长一职由张彭春代理。1922年以《从教育入手使中国现代化》的毕业论文获得哥伦比亚大学的教育学博士学位，而且任中国欧美教育考察团秘书、哥伦比亚大学中国教育研究会会长。同年7月—12月应中华教育改进社的邀请赴欧洲考察各国的教育制度。1923—1926年，张彭春任国立清华大学教务长。1926—1929年，张彭春任南开中学部主任兼南开大学教授。1930—1935年，梅兰芳赴美和访苏演出，张彭春先后两次担任梅兰芳剧团剧目总导演和随团顾问。1937年，抗战爆发，张彭春旋应政府聘任赴英美等国宣传中国抗战，争取外援。1940—1944年先后任中国驻土耳其、智利等公使、大使职位。1946年任联合国创办会议之中国代表，翌年任中国出席联合国新闻自由会议首席代表。1952年6月，辞职养病。1957年7月19日因心脏病猝发，在美国新泽西州拿特莱城（Nutley）逝世，年仅65岁。

^[20]张彭春. 什么是现代化. 重庆南开中学《公能报》，1946年.

的《木兰从军》在美国演出受到欢迎。

张彭春从 1916 年执导南开新剧团开始,到 1936 年结束其导演生涯,在这二十年的时间中,他陆续导演过几十个很有影响的剧目。在这些剧目中,不仅有他自己亲自编导的反映中国社会现实的剧目,而且有他翻译和改编国外著名剧作家创作的经典话剧的剧目。不管是反映中国社会现实的剧目,还是翻译或改编国外话剧的剧目,张彭春都是本着将西方戏剧的艺术表现形式与中国传统的文化艺术相融合的目的。因为张彭春受到中西两种文化的影响和熏陶,所以经过他执导的戏剧既能展现中国传统戏曲的表演精华,又能吸收西方多种流派的表演特色,从而能够深入挖掘戏剧的深层次内容。正如张彭春所言:“我们根据活的需要,对于文化成品感觉不错。有了这样的感觉,我们才用想像。由想像的构造,拟定活的需要解决方案。在这时,一切文化成品,无论中外,都是新创造的资料,至于那文化成品的价值,却在创造边上来估定。”^[21]在此基础上,张彭春有时完全按照原著进行演出,有时把原著情节和人物中国化之后再加以表演。将果戈里、王尔德、易卜生、莫里哀等世界著名剧作家和作品引进中国,从而为中国观众张彭春打开了通往世界话剧艺术的大门。

作为中西戏剧交流的使者,张彭春在把西方现代戏剧引入中国的同时,也把中国的戏剧、教育、文化传播到西方。早在 1915 年他就在美国发表了自己创作的剧本《闯入者》;1916、1918 年分别创作英文剧《醒》和《新村正》;1921 年他又同洪深一起共同创作了以中国民间故事为题材的话剧《木兰从军》,在美国演出受到热烈欢迎。

张伯苓于 1909 年 10 月 17 日,在严范孙家的东院正式公演了他亲自主编、导演的的新剧《用非所学》,用来庆祝南开学校建校五周年。这不仅成为南开新剧的起点,而且也是华北范围内新剧的发轫。从此,每年校庆都要编演话剧。张伯苓的胞弟张彭春在 1916 年带着他在美国创作的写实剧《醒》回到南开后,立即投入了南开的话剧活动。但《醒》的公演成为张彭春在南开话剧事业的寂寞起点。原因之一:新剧在中国的刚起步阶段,很多观众因为很难接受国外的写实剧,所以反响比较冷淡。张伯苓对此剧也不是很满意:“本戏情旨较高,理想稍深,虽写实述景,历历在目,可以改弊维新,发人深省,无如事涉暇高,则稍失之枯寂,似与今日社会心理不合。”^[22]原因之二:这时的张彭春的戏剧创作、导演生涯也是在初步探索阶段,并且是他

^[21]崔国良等.南开话剧运动史料(1923—1949).天津:南开大学出版社,1997年.第55页.

^[22]转引自侯杰 秦方著.张伯苓.石家庄:河北教育出版社,2004年.第197页.

第一次把自己的剧本进行指导表演，因此表演的不够成熟。原因之三：《醒》的剧本最初是英文创作，从英文翻译成中文之后再进行表演，语言之间的差异也给该剧的表演带来一定的阻碍。

欧阳予倩认为：“中国初期话剧从日本间接学习了欧洲浪漫派戏剧创作方法；‘五四’运动时期我们又直接学习了欧洲近代剧的写实主义创作方法。”^[23]这里指“五四”运动时期的戏剧，应该就是指《新村正》等剧本，因为南开新剧团在“五四”之前就通过张伯苓、张彭春直接学习了欧美近代剧的写实主义创作方法。《新村正》的作者站在客观冷静的立场上，把社会的一切痛苦和罪恶表现出来，而且打破了大团圆的结局和罪恶报应的模式。在创作和表演方面，《新村正》已经摆脱了早期新剧的创作模式，提升到现代话剧的水平。在“五四”运动时期，《新村正》曾两次在北京大学的舞台上公演，从而产生了深远的影响。“《新村正》的公演成功标志着南开新剧团从此进入了一个蓬勃发展的新阶段，成为五四运动的先行军，并引领着 20-30 年代南开话剧演出高潮的到来。从此，南开新剧表演在社会上声名鹊起，而张彭春也成为南开新剧团的灵魂人物。”^[24]

早在 1920 年，张彭春在美国哥伦比亚大学研究院攻读博士学位的时候，就已经在美国公演了经过改编的中国戏剧——《木兰从军》。为了吸引美国观众，张彭春在编写剧本时，进行了适当的修改，用简单明了的台词取代了抒情性的诗句。于 1921 年的 2 月 24 日和 25 日，洪深任导演，留学生们用英文把这出中国古装戏剧搬上了纽约百老汇克尔特戏院的舞台。当时受到美国观众和媒体的高度赞誉。其中，《纽约时报》发表的戏剧评论对演出情况进行了十分详尽的介绍：“昨天的演出受到了高度的赞扬……他们都是业余演员，与职业演员相比较，大有技高一筹之概。”^[25]在国内也有积极的响应，民国 10 年 3 月 6 日，上海《申报》的星期增刊第七十六期有一篇记载《木兰从军》的文字，大标题为《纽约华人演剧救赈》，小标题为《剧本为南开张彭春君所编之〈木兰从军〉》。其中写到：“筹备是剧之中心点，为哥伦比亚大学。该校之中国男女学生三十余人，演习此剧已近一月。张君彭春素以能以中国剧本介绍与美国人民称。上年双十节留美中国学生组织祖国义赈会，即请张君编写此剧，为一种募捐方法。”^[26]由此可见，张彭春的文化传播声誉在国内也很有影响。另外还

^[23] 欧阳予倩. 谈文明戏. 中国话剧运动五十年史料集第一辑. 北京：中国戏剧出版社，1958 年。

^[24] 侯杰 秦方著. 张伯苓. 石家庄：河北教育出版社，2004 年. 第 199 页。

^[25] 黄殿祺. 话剧在北方奠基人之一——张彭春. 北京：中国戏剧出版社，1995 年. 第 180 页。

^[26] 洪铃编. 洪深文钞. 北京：人民文学出版社，2005 年. 第 31——32 页。

写到：“张君之编此剧，虽已中国之古诗为本，然在多译时，于英文文学结构上，煞费斟酌，务使适合美人趣味，而不失中国文学固有之思想与精神。故自文字上言之，此剧为纯粹的英文的。然自剧情上言之，则固中国的也。……”^[27]国内文化艺术界也体会到张彭春致力于中西文化融合的良好用心了。

由张镜潭译的载 1921 年 2 月 25 日《纽约时报·戏剧评论》第 1 卷（1920——1926）的文章“中国学生为赈灾公演《木兰》”中对演出情况进行了详尽地描述：申容（译音）扮演后来擢升为大将的何天雨（译音），伊娃·李华（译音）扮演木兰。虽然他们都是业余演员，但申容举止文雅，伊娃·李华扮相美好，他们两人与职业演员相比较，大有技高一筹之概。剧装华贵艳丽，其中大部分都是从弗朗克·万德里甫（译音）夫人那里租借来的。舞台背景是典型中国式的，仅有两把椅子和一张桌子，后面悬挂着宽大的帷幕以及演员上场的入口和下场的出口。表演完全是象征性的，演员抬起腿来，意味着他在跨上战马；他稍微转身并掸拂靴袜，是表明他已从马上下来。另外，还交代了剧本的故事背景和内容。^[28]

当洪深谈到《木兰从军》受欢迎的原因时，他认为至少一半的原因归功于张彭春。他和张彭春对于中国的旧戏都做过很多介绍和说明工作。洪深指出：“我在一九二〇年曾写过一篇关于说明中国旧戏的英文论文，登在那时美国惟一的讨论舞台艺术的杂志上；（杂志名《Theater Arts Magazine》，即是那现犹出版的《Theater Arts Magazine》的前身；我所得的稿费，为每字美金二分。）此外在各地的文艺团体，演讲中国戏剧的时候，也非常之多。至于张彭春君在美国的演讲，比我更多了；（张君很是致力于宣扬中国文化的，他不仅演讲戏剧，并且演讲中国的诗词，文学，哲学，教育史等。）有时他演讲，那邀请他的团体还赠给他旅费和酬金；（最多的时候，每次演讲有二百元美金；百元以内，更是常有的事）他讲演戏剧，比我也更详尽；我只谈皮黄，他是从元曲说起的。”^[29]由此可见，洪深对张彭春的评价很高，张彭春确实在传播中国传统文化中功不可没。

总之，张彭春在戏剧创作与演出中不仅努力的吸收中西戏剧的精华，为自己的艺术创作和演出服务，而且，他确实在宣扬中国传统戏剧、文化方面做出了巨大的贡献，不该被后人所遗忘。

^[27]洪铃编。洪深文钞。北京：人民文学出版社，2005 年。第 32 页。

^[28]黄殿祺。话剧在北方奠基人之一——张彭春。北京：中国戏剧出版社，1995 年。第 180——181 页。

^[29]洪铃编。洪深文钞。北京：人民文学出版社，2005 年。第 29——30 页。

3.2 张彭春的艺术思想——写实主义

张彭春的艺术思想不仅受到中国传统戏曲根深蒂固的影响，而且西方多种戏剧流派对其影响也很大，较为突出的是莱茵哈特写实主义的影响。张彭春已经在戏剧导演中将中西戏剧的有益因素有机交融在一起。

张彭春导演的戏剧很有艺术分寸感，在导演的过程中强调要从社会生活和人物的性格出发，并且要求演员在表演时做到不温不火，讲究分寸。正如他自己所言：“伟大的热情，缜密的构造，和静淡的律动，这三个艺术的要素，前面说过，和我们的生命极深处是接近的。凡是伟大的人，第一要有悲天悯人的热烈真情；第二要有精细深微的思想力；第三要有冲淡旷远的胸襟。要得到这些美德，不可不管艺术的生活。不论多么热烈的情感，只要用某一种形式表现出来，成为艺术品，它的律动总是静的、淡的。凡是伟大的作品，全是在非常热烈的情感中，含着非常静淡的有节奏的律动。把无限的热情，表现在有限制的形式中，加以凝练、净化，然后成为艺术品。”^[30]

张彭春所受的影响应该是多方面的，因为当时在美国留学期间，不仅被以赖因哈特、戈登·克雷为代表的从欧洲刚传到美国的小剧场运动所吸引，而且他还经常出国访问，北美、西欧等地留下了他的足迹。张彭春对于演员的第一个要求，就是今天所谓的案头工作。每场戏剧开拍之后，张彭春从动作的幅度，语调的缓急，灯光的明暗到色彩的冷热，都有具体的要求。当时的电影演员金焰，在半个多世纪之后说：“彭春老师拍戏严格极了，我看过他排《压迫》、《可怜的裴迦》、《获虎之夜》。一进排演场，他什么都预先规定好了，无论是台词还是台步，甚至于台词的轻重者。这和我后来到上海参加田汉领导的南国社，拍戏时可以即兴表演，演出时甚至还允许自由发挥，完全是两回事。当时我就想，看来张彭春是另有所师的。”^[31]其实，张彭春这种严格的要求和莱因哈特的要求是一致的。“控制他们的每个动作和姿势，以及语调中的最细致变化，向他们集体的或个别加上他的个性的印记，直到他们被塑造成他自己概念中的角色。”^[32]由此可见，莱因哈特对张彭春的影响很大。另外，张彭春根据法国喜剧大师莫里哀的《悭吝人》改编导演的《财狂》引起了很大的轰动。当时南开中学的一位学生（后来著名的话剧演员黄宗江）在1918年关于《财狂》

^[30] 崔国良. 张伯苓教育论著选. 北京：人民教育出版社，1997年. 第404页.

^[31] 黄殿祺. 话剧在北方奠基人之一——张彭春. 北京：中国戏剧出版社，1995年. 第350页.

^[32] 转引自海兰·契诺伊著，杜定言译.《导演者的出现》第八节：德国导演莱因哈特及其表现主义和印象风格. 北京：戏剧艺术. 1981年. 第2期.

的回忆：“……舞台裸露，不落幕，敲台板灯亮开场。大概是来自法国的一种古典演出形式。万家宝当时在别的学校教书，作为校友，返校演主角‘财狂’，演的可棒，我至少犹记得他一双不大的眼睛闪闪发亮，盯住台下的观众说：‘谁偷了我的钱呀？是你？是你？……’”^[33]张彭春在导演戏剧过程中，已经达到一种中西合璧的水平。他不是单纯照搬国外的古典或现代的演出形式，他既学习欧美戏剧技巧，也借鉴民族戏曲经验，能够做到“扬长避短”，扬中国戏曲善于从生活真实提炼艺术真实之长，避欧美戏剧日益“受写实主义的束缚”之短。

综上所述，张彭春脚踏中西戏剧文化，不仅对当时国内戏剧影响很大，而且对国外的戏剧理论进行了发展与创新。中国话剧百年诞辰之际，唤醒人们对张彭春的记忆，不仅对其艺术思想的研究意义重大，而且对其戏剧创作与导演艺术研究的影响深远。

3.3 张彭春戏剧创作与导演艺术的影响

张彭春既是中国现代文学史和话剧史上的第一个话剧作者，又是中国话剧发展史上的第一个导演。张彭春作为曹禺的启蒙老师，对曹禺走上话剧道路起到了非常重要的作用。他在世界各国演说、讲学的同时，不仅积极借鉴外国戏剧知识与文化，而且传播中国的传统戏曲精华与文化，从而使中国与世界做到真正的互动交流与沟通。

因为张彭春的《醒》比胡适的《终身大事》早三年问世，而且五四时期最有影响的多幕剧是张彭春编写导演的《新村正》，发表及演出的时间也早于《终身大事》一年，所以张彭春是中国现代文学史和话剧史上的第一个话剧作者是确信无疑的。20世纪50年代的一批话剧史家认为：专业导演这个职务的产生是因为中国最早在美国学习话剧的洪深回国参加了上海戏剧协社的第三次演出。事实上，根据洪深在1920年为《贫民惨剧》写的序言，以及他在1947年10月10日发表的回忆文章《三十六年前》（为纪念辛亥革命在上海《新闻报》）可以了解到：1912年，当洪深在天津铃铛阁府立中学读书时，张彭春已经赴美留学两年了。张彭春早在1915年因为“喜剧曲文学”获得哥伦比亚大学文学硕士学位，1916年回国在南开新剧团开始实行导演制，1918年成功编导《新村正》，而洪深到1919年才放弃制瓷，改学戏剧。由此可见，中国话剧发展史上的第一个导演是张彭春，不是洪深。

曹禺一直认为是张彭春开启了自己走向戏剧舞台的大门。他感触颇深地说：“在

^[33]黄宗江. 南开话剧拾遗. 天津文史资料选辑. 第19辑.

有学识、有才能的导演张彭春教授十分严格的指导下……我开始明白为什么演戏，怎样演戏，甚至于如何写戏的种种学问。”^[34]张彭春是曹禺的启蒙老师，他为曹禺开启了戏剧艺术的大门。曹禺对张彭春也是感激不尽的，在他的《雷雨》序言中写到：“我将这本戏献给我的导师张彭春先生，他是第一个启发我接近戏剧的人。”^[35]杨善荃是这样回忆张彭春和曹禺的友谊：“是张彭春把曹禺培养出来的。张彭春对戏剧有研究，在南开大学开过戏剧班，这个班上有曹禺。曹禺的戏受易卜生影响，也受希腊悲剧的影响。他未写戏之前，是搞了调查的，学习人物的语言是下了功夫的。《雷雨》的背景材料，可能来自他熟悉的一些家庭，还有他自己的家庭。他的戏剧语言，恐怕在中国数他了。我比他年长，高两三个年级，我那时很喜欢曹禺的才能，看他演戏演的那么好，我的书比较多，我就把我收藏的外国戏剧的书都借给他看，他还跟我学英文。”^[36]

张彭春在20世纪30年代经常到世界各国演说、讲学和参观。积极吸收借鉴外国的先进教育经验。1931年1月，张彭春到芝加哥大学讲学，他主要讲授中国哲学和文艺，而且在芝加哥艺术学院开设有关中国文艺的课程。同年3月，张彭春又相继访问了荷兰、芬兰、德国、苏联、波兰等国家。1933年6月，当张彭春代表中国赴加拿大班夫市参加太平洋国际会议，归途经过檀香山时，夏威夷大学应邀他讲学一年，开设中国戏剧课程。1938年，当夏威夷大学邀请著名学者赵元任开设中国戏剧课程时，他婉言回绝。赵元任在写给胡适的信中说：“……（去夏威夷大学）教的课程不多，但每周讲一次通俗讲演。上半年中国音乐，下半年中国戏剧。音乐还可以对付，戏剧我已去函敬谢不敏了。披·西（指P.C，即张彭春）去过之后，我还去班门弄斧吗？”^[37]可见张彭春当时讲学的影响之深、之广了。1936年，张彭春受教育部借聘，以交换学者的身份到达英国，在牛津、剑桥等十余所著名学府进行学术演讲，介绍中国文化的变迁。并且到伦敦戏剧学院和老维克剧院作了学术报告——《京剧艺术与技巧》。本次报告在戏剧学院师生和英国戏剧界引起强烈的反响。同年，张彭春在剑桥大学修订完成专著《中国：何来，何去？》，就是后来的改名为《中国在十字路口》一书。

总之，张彭春始终站在世界与时代的前沿，积极促进中西戏剧文化交流，致力

^[34]侯杰 秦方著。张伯苓。石家庄：河北教育出版社，2004年。第215页。

^[35]曹禺著。田本相 刘一军主编。曹禺全集（第一卷）。石家庄：花山文艺出版社，1996年。第15页。

^[36]黄殿祺。话剧在北方奠基人之一——张彭春。北京：中国戏剧出版社，1995年。第261页。

^[37]黄殿祺。话剧在北方奠基人之一——张彭春。北京：中国戏剧出版社，1995年。第367页。

于世界文化最终相互融合的伟大事业中。张彭春的被遗忘，不仅是世界戏剧史的损失，而且是世界文化的遗憾。

3. 4 张彭春和梅兰芳的两度合作

张彭春一直关注中国的戏曲怎样才能在世界戏剧舞台取得应有的地位，他认为不能闭户自诩，必须注意到世界的需要。对于张彭春这种对中国传统戏曲艺术走向世界的期盼，梅兰芳剧团出访美、苏为中国登上国际舞台提供了绝佳的机会。

梅兰芳在1930年赴美和1935年访苏演出时，两次邀请张彭春作为出国剧目总导演和随团顾问。张彭春考虑到国外观众的需要，对京剧演出程式提出了很多建设性的意见和建议，如戏曲剧本力求精炼集中、减少纯交代性场次、废除检场、净化舞台、不能为开打而开打等。比如在《贵妃醉酒》剧中，张彭春就提出减少进酒、调情等表演的次数，把演出由四十五分钟缩短到二十五分钟。这就使剧本不显得冗繁复杂，也避免不太了解中国传统文化的美国大众不耐烦心理的产生。从而使他们集中精力欣赏中国戏曲的虚拟美。同时，张彭春的改革也给中国京剧由虚拟到写实的转换提供了一个新的契机。这些改革建议不仅使梅兰芳在国外演出获得巨大成功，而且在他回国后的演出中仍然照章采纳。由此可见，梅兰芳回国的京剧改革，是在张彭春的影响下进行的，进而带动整个京剧界与中国戏曲界，乃至世界戏剧文化的变革。

张彭春在哥伦比亚大学进修的时候，就非常熟悉百老汇的情况，他认为美国观众能够接受真正熔歌、舞、剧于一炉的京剧艺术，于是就建议梅兰芳和齐如山访美演出。在赴美演出之前，梅兰芳就善于听取张彭春的意见，进行演出前的大力宣传。他先是聘请了熟悉美国演艺界的希腊裔美国人喀帕卡斯(F.E.Kapaks)负责联系和安排剧团的全部演出事宜，而后又在纽约百老汇正式演出之前借助当地报刊进行宣传报道，从而扩大影响。1930年2月16日，由梅兰芳领队、张彭春为剧目总导演和演出总顾问的梅剧团在纽约百老汇第四十街剧院上演了中国京剧，这是我国京剧演员首次在美国舞台上出现。此次赴美演出，张彭春可以说是立下了汗马功劳。梅兰芳曾经对许姬传说：“到美国演出、座谈会、欢迎会上的讲话稿都是张彭春先生代拟的。”^[38]《在缀玉轩游美杂录》中录自《申报》1930年3月29日报道中讲：“……此次登台，戏曲均由张彭春先生排定，张君对于剧学确有深切研究，尤能了解观众心理。每晚准九点钟开演，至十一点钟止。张彭春先生司幕，时刻为准，为美国剧

^[38]黄殿祺。话剧在北方奠基人之一——张彭春。北京：中国戏剧出版社，1995年。第274页。

院所不常见，台上说明则有粤人杨女士担任，语言精警，异常动听，座客聆之，略无倦容。所演各剧，均注重表情，经张先生导演多次，并担任舞台监督，指挥如意、热心可佩。^[39]可见张彭春对于梅剧团在美演出成功是功不可没的。由于语言的差异，美国观众不懂戏词，有中途退场的现象，张彭春在演出前就穿上礼服上台对观众介绍中国戏曲的特点，并且用比较流行的英语向观众介绍剧情，还强调“中国京剧是古典戏剧的精华，只有最聪明而有修养这才能欣赏。愚蠢者则听不懂，他们是难以久坐的。”张彭春这样一讲，演出效果很好。但仅是如此还是不够的；张彭春觉得为了适应美国观众的欣赏习惯和口味，必须要大胆整合剧目。他说：“外国人对中国戏的要求，希望看到传统的东西，因此必须选择他们能够理解的故事。中国戏的表演手法唱、念、做、打，但这些都为剧情服务，外国人虽不懂中国语言，如表情动作做得好，可以使他们了解剧情，每次演出剧目要多样化，如同一桌菜肴具备不同的色、香、味，才能引人入胜。我主张以传统戏为主，武打古装戏作为片段，服装、化装要搭配。帔、褶、蟒、靠、厚底鞋、长胡子、大头、贴片、彩鞋、花脸、净脸等，要注意色彩图案的调和。”^[40]张彭春认为《刺虎》这出戏不但可以看出朝代的兴亡更替，而且不懂戏剧的观众也能从主人公费贞娥脸上多变的表情看出来，所以他主张演这出戏。

1935年，苏联对外文化协会邀请梅兰芳到莫斯科和列宁格勒演出。梅兰芳任团长，张彭春任总指导，余上沅任副指导。在苏联的整个演出期间，计划在列宁格勒演出三场，在莫斯科演出五场。由于观众购票空前踊跃，在苏联方面的要求下，在列宁格勒和莫斯科分别增加到八场、六场。梅剧团受到苏联人民及各界的热烈欢迎。就连马路上的小孩，看见衣冠整洁的中国人走过，都会喊“梅兰芳”。由此可见，梅兰芳已经成为中国的象征，是中国人的代名词。当然，梅剧团达到这种效果是与张彭春的努力分不开的。梅兰芳还在张彭春的陪同下拜访了苏联著名戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基、丹钦科、爱森斯坦和梅耶赫德等人，还多次和大师们进行沟通、交流，大师们也对梅兰芳的表演大加赞誉。张彭春后来曾说过，“苏联的戏剧造诣很高，他们对梅剧团做出的评价，震动了整个欧洲剧坛。”^[41]

张彭春回国后写了《苏俄戏剧的趋势》的论文中概括了访苏的目的：“一方面是想把中国的戏曲介绍到国外，另一方面也是借此观摩吸收外国戏剧艺术丰富我们的

^[39]黄殿祺。话剧在北方奠基人之一——张彭春。北京：中国戏剧出版社，1995年。第270—271页。

^[40]黄殿祺。话剧在北方奠基人之一——张彭春。北京：中国戏剧出版社，1995年。第272页。

^[41]侯杰 秦力著。张伯苓。石家庄：河北教育出版社，2004年。第230页。

民族艺术。”^[42]在南开的课堂上，张彭春经常向学生讲述自己在美国和苏联的经历和体验，从而也证明了他的艺术理论：中国传统戏剧与西方戏剧虽然在不同的文化环境中孕育产生的，但是凭着艺术的直觉，异文化圈的欧美观众完全可以理解和欣赏中国的京剧艺术，两者之间的关系不是互为冲突，而是相得益彰。^[43]

由此可以看出，梅兰芳与张彭春的两度合作是成功的，他对张彭春的评价也很高，他始终认为与张彭春的合作非常有益、愉快。梅兰芳经常说：“干话剧的朋友真正懂京戏的不多，可是 P.C 张（P.C 是“彭春”的英语缩写，梅生前以此称张）却是京戏的大行家，没有出过一个馊主意。”^[44]

^[42]黄殿祺. 话剧在北方奠基人之一——张彭春. 北京: 中国戏剧出版社, 1995 年. 第 285 页.

^[43]侯杰 秦方著. 张伯苓. 石家庄: 河北教育出版社, 2004 年. 第 236 页.

^[44]黄殿祺. 话剧在北方奠基人之一——张彭春. 北京: 中国戏剧出版社, 1995 年. 第 365 页.

第4章 中国戏曲对西方戏剧的影响

探讨 20 世纪上半叶中国戏曲对西方戏剧的影响,其着眼点应该放在梅兰芳 30 年代的访美、访苏演出。其中,梅兰芳在访美演出中,中国戏曲对西方大众产生的影响远远大于对西方戏剧家的影响;而在苏联演出中,中国戏曲对诸多戏剧大师产生了深远影响,尤其是对布莱希特“陌生化”效果的启发。尽管是对中国戏曲有意义的误读,但布莱希特却意外的发现了自己戏剧理论的表达形式,这不得不令人叹息跨文化与跨国语境交流与启发的伟大。

4.1 中国戏曲演出对西方大众的影响

中国戏曲的演出对西方大众的影响深远,其中以梅兰芳在美演出与《王宝川》在美演出的事例最为突出。探究西方大众对梅兰芳表演的接受、对《王宝川》演出的冷淡与不满的原因,对于今后中西戏剧、文化交流具有重要意义。

4.1.1 西方大众对梅兰芳表演的接受与质疑

20 世纪初期,梅兰芳和长城是中国的文化符号,来中国的外国朋友,必须做的两件事:登长城;拜见梅兰芳。梅兰芳国外巡回演出之前,名声已经威震于西方文化界,于是,来观看他演出、拜访他的国际友人络绎不绝。中国京剧大师梅兰芳于 1935 年在美国演出,得到了西方大众的接受与认可,对于促进中西文化交流,起到了重要作用。

据记载,自 1915 年开始,美国人比较有规模的看梅兰芳表演:“1915 年秋季,梅兰芳应北京政府外交部邀请(由交通部鲁政司司长刘竹君推荐),在外交部宴会厅为美国人在华办学的俱乐部委员会举办的京剧晚会上,演出了他新编不久的古装歌舞剧《嫦娥奔月》,梅兰芳以其新设计的服饰、发型、载歌载舞、婀娜动人的表演,赢得了 300 多名美国男女观众的赞赏和掌声……”^[45];1924 年,印度诗人泰戈尔访问中国时,恰逢他的生日,梅兰芳为庆祝泰戈尔的寿辰演出了新编京剧《洛神》,令泰戈尔看后赞叹不已;1925 年 11 月,罗丝·丹妮丝、泰德、萧恩三名美国先驱舞蹈家到北京访问,与梅兰芳进行了愉快的交流,并且同台演出;1926 年 6 月,美国、西班牙、瑞典的驻华大使及夫人到梅兰芳家访问,对梅兰芳表示钦佩;同年 10 月,瑞典大使夫妇陪同瑞典王储夫妇到梅兰芳家访问,了解中国京剧文化和演员的生活情况;1929 年,挪威的著名作家诸达尔·格里格到中国看了梅兰芳的演出后,非常

^[45]李仲明.梨园宗师——梅兰芳.兰州:兰州大学出版社,1996年.第135—136页.

激动，并把看戏时的情景和感受写了一篇文章《梅兰芳》。

格里格在文章中写到：“梅兰芳就像一团裹在白色绸缎里的絮云般轻轻柔柔的出现在舞台上。人们看不清他做了什么动作，仿佛他没有挪动脚步，人已经袅袅娜娜的飘荡过来，仿佛他的双手徐徐卷舒出一层朦胧的轻纱。他抬起了手臂，连一个外国人，一个对此道一窍不通的门外汉都可以看出来，他的这个动作美极了，姿势优雅，神韵端庄。”^[46]因为艺术是没有国界的，美是没有国界的，文化的传播与交流更是没有国界的，所以西方人能够感受到艺术美的魅力。这形成了中国京剧艺术被西方观众审美接受的基础，也坚定梅兰芳将中国艺术瑰宝带给西方大众的信心。

1930年2月16日，梅兰芳剧团在纽约百老汇进行了首场演出。“梅兰芳剧团在纽约一炮打响，3天演出之后，两个星期的戏票就被预售一空，后来不得不在国家剧院续演了3个星期。纽约演出之后，剧团还到芝加哥、华盛顿、旧金山、洛杉矶、圣地亚哥和西雅图等城市访问演出，前后一共演了72天戏，历时达半年之久。”^[47]尽管美国大众很快地接受了梅兰芳的表演并且非常喜欢中国京剧，但大多数是怀着好奇心理在观看。因为他们对中国京剧的意蕴不了解，更无法把握中国文化的精髓，所以，对京剧产生迷惑不解也是很正常的情况。比如《贵妃醉酒》这出戏：当杨贵妃在百花亭摆下酒席，等唐明皇一起进餐时，却传来唐明皇到西宫的消息。杨贵妃顿时醋意大发，倍感失宠，于是就借酒消愁。酒醉人的形态应该是不美的，但梅兰芳用美的舞蹈表现出来。例如，戏中贵妃的“醉步”，在踉跄中带着娇柔的美，贵妃俯身嗅花，用的是“卧鱼”的程式，梅兰芳通过这些优美的身段表现了杨贵妃失宠、苦恼的心理。但令美国大众迷惑不解的是：皇帝和你约好一起进餐，你也准备好了，但他又不来了，你心里很难受。但你为什么自己苦恼，不去派人请皇帝呢？中国人都明白，皇帝既然进了西宫，谁敢去请他回来？由此可以看出，西方观众的质疑是在东西方不同文化背景下造成的。尽管梅兰芳在京剧改革中融入了西方戏剧的因素，使西方观众在欣赏中国戏曲时便于接受，但这种巨大的文化差异，还是需要中西方长期共同的交流与学习。

美国各大媒体也对梅兰芳的演出进行了评论。《太阳报》的一个批评家：“几乎是一种超乎自然的发现，通过许多世纪，中国人建立起了一种身体表情的技巧。当它传情达意时，你的识别绝对正确，这不是因为你了解中国人，而是因为了解美国

^[46]陈伟. 西方人眼中的东方戏剧艺术. 上海: 上海教育出版社, 2004年. 第90页.

^[47]陈伟. 西方人眼中的东方戏剧艺术. 上海: 上海教育出版社, 2004年. 第92页.

人。这种表情达意的技巧是人类普遍适用的。我相信，这种技巧使梅兰芳对我们充满了可知可懂的意义。当然这远不是通过解释，身体的表情技巧使他完全可以理解。”^[48]纽约《世界》报写到：“我在剧场度过了一个最令人激动兴奋的夜晚，梅兰芳是我所见的最杰出的演员之一，纽约还从来没有见识过这样的演出。”^[49]《时代》赞美到：“梅兰芳的哑剧表演和服装展示的演出真是精美优雅，可爱绝伦，美妙得就像中国古老的花瓶或是刺绣的帷幔。这是一次接触，与一种在数世纪中不可思议地圆熟起来的文化的接触。”^[50]由上述评论可以看出，美国舆论界对于中国戏曲与中国文化是非常惊叹与赞赏的。但其中也流露出对中国戏曲与文化理解的障碍，从中也可以感觉到，西方人在努力欣赏与思考东方传统戏曲文化。这对梅兰芳以及中国戏曲文化界是颇为欣慰的事情。更令人感到欣慰的是，著名的美国戏剧界权威、著名的文艺评论家斯塔克·扬（Stark Yang）在长达一万五千字的文章中，热情洋溢地全面论述了京剧艺术和梅兰芳的表演。在谈到梅兰芳的艺术特征时，他说：梅兰芳有四百个剧目。他对中国京剧艺术有很深刻的研究，促使戏剧、音乐和舞蹈中许多古老形式得以复兴，而且通过他的机智和天赋，把它们同他们祖国的现代戏剧艺术相结合，例如，他把中国古典舞蹈配以近代音乐。他把中国传统中迄今分为不同行当的闺门旦和花旦的表演风格相结合，而且得心应手的从这两者中吸取精华，以这种融和灵活地丰富和扩大他所刻画的人物形象。他创建了一个流派或者一种传统，其中包括戏剧、服装、音乐、现实主义、风格、道白和歌唱等等因素在内。^[51]

由此可见，梅兰芳在美成功演出，不仅令西方大众刮目相看，而且触动了普通西方戏剧文化层对中国戏剧艺术传统的思考。但由于文化背景的巨大差异，西方大众心存质疑是正常的现象，西方戏剧文化层的思考还没有上升到理论的高度。总体而言，西方大众对梅兰芳的演出是接受与认可的，但对同时代的《王宝川》的演出表现出冷淡与不满。

4.1.2 西方大众对《王宝川》的冷淡与不满

尽管梅兰芳在美国的演出得到西方大众的接受与认可，但四年之后，当熊式一根据中国的传统剧改编的《王宝川》搬上美国舞台时，却引起西方大众的冷淡与不满。探讨西方大众对此强烈反差的原因，对戏剧交流与革新具有重要的意义。

^[48] A.C.Scott. Mei Lan—fang. The Life and Times of a Peking Actor. published by Hong Kong University, 1971. P109—110.

^[49]同上。

^[50]同上。

^[51]黄殿祺。话剧在北方奠基人之一——张彭春。北京：中国戏剧出版社，1995年。第273页。

旅英华人熊式一 (S. I. Hsiung) 的英文中国传统剧《王宝川》^[52]于 1934 年 11 月在伦敦小剧场首次公演, 伦敦《时报》高度评价《王宝川》的首演。此后的演出场场客满, 可以说在英国引起了很大轰动。这部剧编演的是薛平贵从军、王宝川守寒窑、相认前的误会插曲、最终大团圆的故事, 具有中国传统化的题材和故事模式。令人不可思议的是, 原本非常有趣的中西戏剧交流的样品, 但却遭遇了美国批评界的冷淡和美国民众的不满。吴戈认为, 最直接的原因是: “6 年前看过的梅兰芳的精美戏剧表演的百老汇和它被各种演出陶冶了敏锐、精致的审美味觉的观众, 自然将《宝》的演出放在梅兰芳为他们定下砝码的审美天平上去衡量, 结果就是对该作品的不满和冷淡。”^[53]当时美国著名的剧评人阿特金森也提到: “梅兰芳博士给了我们中国戏剧表演的纯粹艺术的惊鸿一瞥, 而《宝》的演出就显得太稀松平常了。一些表演就像 Gilbert 和 Sullivan 的讽刺、诙谐喜剧那样鄙俗, 一些表演又像是音乐戏剧那样粗糙。即使是梅兰芳式的华丽图案和精美刺绣的服装也无法挽救这个戏剧动作。”^[54]《王宝川》的演出遭到西方大众的冷淡与不满, 其原因是多面的。首先, 戏剧的直观性对演员的外观要求很高。在演出阵容方面, 基本上是外国演员在百老汇演出中国风格的戏剧, 即使他们穿上梅兰芳为其定做的服装, 也给西方大众一种相当美国化的感觉, 所以他们对此不感兴趣。其次, 演出对象是西方观众, 他们的文化认知水平无法与同时代的中国留学生对比, 西方大众乐于接受感兴趣的直观场景, 中国留学生更注重学习与借鉴戏剧理论与舞台实践。由此可见, 美国大众已经接受了梅兰芳的演出, 对于熊式一融合西方戏剧改编的中国戏曲, 美国大众一时难以接受是情有可原的。

在《中国喜剧表演艺术中的陌生化效果》一文中: “当梅兰芳表演一位少女之死的时候, 一位坐在我旁的观众对表演者的一个动作发出惊讶的叫声, 接着就有几个坐在我们面前的观众愤怒的转过头来, 向他作嗤以示抗议。他们的感觉就象真的面对着一位贫穷的少女正在死去。他们这种态度对一场欧洲戏剧的演出也许是正确的, 但对中国戏曲的演出却是非常可笑的, 陌生化效果对他们没有发生作用。”

^[52]有许多人会吧“王宝川”误写成“王宝钏”, 关于这一点, 熊式一在他的《王宝川》中文版序中提到: “许多人问我, 为什么要把‘王宝钏’改为‘王宝川’呢? 甚至于有人在报纸上说我的英文不通, 把‘钏’字译成 Stream。二十几年来, 我认为假如这个人觉得‘钏’字不应改为‘川’字, 也就不必和他谈文艺了。近来我发现了许多人, 一见了‘王宝川’三字, 便立刻把‘川’字改为‘钏’字。所以我在某一次宴会席上, 要了一位朋友十元港币作为学费, 捐给会中, 告诉他就中文而言, ‘川’字比‘钏’字雅多了, 译成了英文之后, Bracelet 或 Armlet 不登大雅之堂, 而且都是双音字, Stream 既是单音字, 而且可以入诗。”见《王宝川》(中英文对照本) 中文版序, 熊式一著, 商务印书馆出版, 2006 年 3 月第 1 版, 第 191—192 页。

^[53]吴戈, 中美戏剧交流的文化解读。昆明: 云南大学出版社, 2006 年。第 137 页。

^[54]Mark Cosdon. Introducing to Occidentals an Exotic Art. Vol.12, No.1(Spring 1995), P186.

[55]因此,西方大众对《王宝川》的冷淡是很正常的,西方大众对梅兰芳表演感兴趣之处,不仅在于中国古典故事,而且在于舞台的直观美感。而熊式一将中国古典故事强硬的套在西方戏剧形式之内,给大众一种生硬的感觉,一时无法接受这种不伦不类的表演,更无兴趣可言。从中也可以看出,梅兰芳对京剧改革进行“‘移步’而不‘换形’”的模式,不仅是中国人民的心声,而且也适合西方人的口味。但这不是对大众的迎合,而是对优秀文化遗产的继承和创新。通过对两者在美国演出成功与失败的对比,引发人们对于今后戏剧改革方向和目标的思考。真正纯文化艺术的交流对一般民众而言所起的作用甚微,但对艺术大师会产生较大影响。当艺术大师将这种影响付诸理论,再把这种理论普及到大众,对大众产生广泛而深远的影响。

综上所述,梅兰芳的种种努力,已经得到了西方大众的初步接受,但巨大的文化背景差异造成的质疑也是必然存在的。尽管媒体有种种评价,但这种交流,还没有完全在理论方面进行探讨,没有形成真正的双向交流。这种双向或多向交流是梅兰芳艺术与布莱希特艺术的暗合为标志。因此,梅兰芳是国际的梅兰芳,京剧是国际的京剧。

4.2 中国戏曲对西方戏剧家的影响

欧洲戏剧从古希腊发端,距今已具有两千多年的历史。这两千多年中,欧洲戏剧从内容到形式经历了多次改革运动。欧洲戏剧发展到20世纪上半叶,各种戏剧流派从戏剧的目的、任务、作用等出发,对形式进行了改革,从而使内容也发生了巨大的变化。中国的戏曲也参与了这场变革,为外国戏剧家所借鉴,起到了“中为洋用”的作用。

4.2.1 布莱希特的中国情缘

中国戏曲到了13世纪的元代已具规模,18世纪启蒙时期,个别元曲已介绍到了欧洲,如纪君祥的《赵氏孤儿》。1943-1945年布莱希特又把这部中国剧本编成他的名剧《高加索灰阑记》。在布莱希特观看梅兰芳的戏曲演出之前,他就对中国文化的许多方面进行过了解和研究。

首先,中国古典哲学方面。由于布莱希特出生在德国,而德国又是马克思的故乡,于是布莱希特认真钻研了马克思的著作。作为爆发无产阶级革命的国家之一——中国,自然成为布莱希特关注的对象。布莱希特一生迷恋中国古典哲学,还把学

[55] [德]贝·布莱希特,丁扬忠等译,布莱希特论戏剧,北京:中国戏剧出版社,1990年,第197—198页。

习心得大量运用于文学创作，从而被人称为“中国的布莱希特”^[56]。布莱希特与中国哲学的第一次接触是在1920年秋，当布莱希特在朋友弗兰克·华绍尔家借宿时，华绍尔拿出德文版的《道德经》给布莱希特看，看完后，两人都对此书称赞。之后，布莱希特又接触了墨子、庄子、孔子的思想，并且把中国古代文化的智慧与哲理融合于他的创作中。“曾长期与布莱希特合作共事的音乐家汉斯·艾斯勒在回忆录证实：“1920——1930年间，中国哲学作为思想启迪对布莱希特有重大影响。对他来说，以对墨子的研究最为重要。”^[57]他的著作《三分钱歌剧》和《伽利略传》就体现了老子哲学的辩证思想。

其次，中国古典诗歌方面。布莱希特已经能够灵活的运用中国古诗中“比、兴”等手法。其中对布莱希特影响最大的中国古典诗歌是白居易的诗歌。布莱希特尤为感兴趣的是白居易诗歌内容的教育作用和诗歌语言的质朴、通俗、简明和生动。因此，布莱希特的《中国诗歌译作》共十二首，白居易的诗就占了七首。1939年，当布莱希特得知好友杰罗姆生了个儿子之后，马上模仿苏东坡的笔调写了首贺诗送给他：

“谁家生了个儿子，
人们总祝福他长大了有才智。
可我，被才智
毁了一生的我，
只希望我的儿子
将来被证明是个
既无知又不愿思考的人。
这样他就能当内阁部长，
平静安然过一生。”^[58]
苏东坡的原作是这样的：
“人皆养子望聪明，
我被聪明误一生。
但愿吾儿愚且鲁，

^[56]张黎. 布莱希特与中国(今古人物).《人民日报》. 2006年8月29日. 第16版.

^[57]转引自刘颖 伏天海. 论中国古典哲学对布莱希特创作的影响. 黑龙江教育学院学报. 2006年7月.

^[58]陈伟. 西方人眼中的东方戏剧艺术. 上海: 上海教育出版社出版, 2004年. 第23页.

无灾无难当公卿。”^[59]

由此可以看出，布莱希特对于中国古典诗歌、中国文化的把握和运用能力已经达到很高的水平。

再次，戏剧创作方面。在布莱希特很年轻的时候就准备根据中国传说中的福星写一出歌剧《福星旅行记》，可惜只留下四首《福星》之歌。他的两部代表作《四川好人》和《高加索灰阑记》中不仅有东方地域色彩的描写，而且涵盖了东方的美学、伦理学和哲学等。布莱希特的最后一部著作《杜兰朵公主》的主要情节也是来自中国的故事。

最后，与中国人交流方面。据张黎的“布莱希特与中国（今古人物）”（《人民日报》2006年8月29日，第16版）记载：布莱希特一生迷恋中国文化，却从未到过中国，也少有机会接触中国人。除了在莫斯科的公众场合见过梅兰芳，他生前只与两个中国人有过比较密切的来往。一位是他流亡美国期间，经大导演斯卡托介绍，结识了旅美华人作家蒋希曾，观看过他自编自导自演的两出独幕剧。蒋希曾是当年布莱希特朋友圈子里唯一的中国人，他们初次见面，蒋希曾便以赞赏的口吻称他为“史诗剧的创始人”，这使布莱希特乐不可支。再加上蒋希曾在朋友中间竭力为布莱希特的史诗剧辩护，使他觉得中国人最能理解他的戏剧艺术，乃至二战以后曾经萌生过到中国定居的念头。

他结识的第二位中国人是华裔德国翻译家袁苗子（音译）先生。二战以后，布莱希特返回德国柏林，与夫人魏格尔创立柏林剧团，继续他的史诗剧创作和演出试验。他曾经邀请当时在“莱比锡外国语学校”教授汉语的袁苗子，把洛丁、张帆、朱星南等人创作的剧本《粮食》翻译成德文，供柏林剧团演出。这出戏经过改编，命名为《八路军的小米》，在柏林剧团演出77场，“给观众带来许多乐趣”。袁苗子还为布莱希特书写了毛泽东诗词《沁园春·雪》。布莱希特回信说：“非常感谢您书写的毛泽东诗歌，我把它挂在墙上了。”据说这幅中堂至今还悬挂在布莱希特的柏林故居里。

熟悉他的人都说，晚年的布莱希特，由于长期接受中国文化熏陶，在待人接物方面，谦和得像个中国知识分子。韩国学者宋云耀称赞他：作为诗人和剧作家，简直像个“中国的布莱希特”。

^[59]陈伟. 西方人眼中的东方戏剧艺术. 上海: 上海教育出版社出版, 2004年. 第23页.

4.2.2 “陌生化”效果产生的缘由及过程

“陌生化效果”(Verfremdungseffekt),即间离方法,是布莱希特戏剧理论的一个十分重要的概念。从认识论的角度看,陌生化是指人们认识客观事物的一种方法。布莱希特说:“把一个事件或者一个人物性格陌生化,首先意味着简单的剥去这一事件或人物性格中的理所当然的、众所周知的和显而易见的东西,从而制造出对它的惊愕和新奇感。”^[60]布莱希特接着说:“陌生化的反映是这样一种反映:它能使人认识对象,但同时又使它产生陌生之感。”^[61]由此可以看出,陌生化就是将人们司空见惯的东西,用陌生化这种特殊的方法,让人们看到以前未被认识的本质,从而使人们在陌生惊奇的感觉下,对它产生新的认识。从美学的角度看,“它作为一种表演方法,包含着辩证地处理演员、角色、观众三者间的关系及舞台美术原则、艺术效果等内容。这是布莱希特在他的史诗戏剧实践中提出来的一个美学概念。”^[62]

根据布莱希特的观点,可以把陌生化效果总结为以下几个要点:首先,布莱希特认为,对于人们所熟悉的事情,人们就把它当作理所当然的事情,从而不对其进行思考和理解。陌生化效果就是借用各种戏剧的艺术手段,把人们所熟悉的事情变为让人们触目惊心,引发人们思考的事情。这就使人们能够剥离事情的表面现象,揭示社会的本质。其次,在戏剧艺术的欣赏过程中,陌生化效果不只是单纯地运用情感来倾诉感染观众,它主要是强调观众发挥能动作用,用理智去除舞台的幻觉,用间情打破共鸣的独断地位,从而引发观众的联想和冷静的思考。但间情并不意味着抛弃感情,而是促进感情更好的转化。是用理智来净化感情,除掉有害的感情,激发有益的感情。最后,陌生化效果的目的就是促使人们经过对戏剧的思考,引发对社会做出有益的评判,激励人们积极从事改造世界的活动中。既然间情并不代表抛弃感情,所以也不是绝对地排斥共鸣。因此,这种陌生化艺术欣赏通过认识的快乐和思考的享受,引导人们积极的改造社会。这是布莱希特对美学和社会学的有益探索。

布莱希特戏剧及其演剧方法,是在继承德国和欧洲喜剧传统的基础上,融合东方古典戏剧尤其是中国古典戏曲的创新与发展,是一个长期探索的过程。莱辛、歌德、希勒、黑格尔都曾对布莱希特的美学思想和哲学思想产生过很深的影响。布莱希特作为一个德国人,深受西方文化的熏陶,对于西方戏剧美学中存在的缺陷也是

^[60] [德]贝·布莱希特. 丁扬忠等译. 布莱希特论戏剧. 北京: 中国戏剧出版社, 1990年. 译序的第6页.

^[61] [德]贝·布莱希特. 丁扬忠等译. 布莱希特论戏剧. 北京: 中国戏剧出版社, 1990年. 译序的第7页.

^[62] [德]贝·布莱希特. 丁扬忠等译. 布莱希特论戏剧. 北京: 中国戏剧出版社, 1990年. 译序的第191页.

十分了解的。

陌生化效果由布莱希特于1936年在他的论文《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》中首次提出。其渊源可以追溯到法国古典哲学家黑格尔和俄国文艺理论家别林斯基。别林斯基在人物塑造方面指出：典型人物就是“熟悉的陌生人”，“熟悉”和“陌生”就指出典型人物之间的辩证关系。西方的戏剧主要指古希腊的悲剧和喜剧，古希腊哲学家亚里士多德于公元前4世纪写了著名的美学著作《诗学》：“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿。”^[63]既然西方传统的戏剧是以模仿为手段，以写实为主，那么就很难把别林斯基的美学思想体现出来。当布莱希特意识到传统的西方戏剧的不足时，就从启蒙主义美学家莱辛、狄德罗、歌德、席勒的戏剧理论中及德国中世纪民间戏剧的实践中，挖掘证明陌生化效果的材料。其中，对布莱希特影响最大的是弗兰西斯科·黎柯波尼。弗兰西斯科·黎柯波尼曾经有过数十年在巴黎的意大利剧院工作的经历，所以他十分了解演员的需要。黎柯波尼和狄德罗的共同目的是把“共鸣”从舞台上赶走，这就使“共鸣”在观众席上持续的时间更久。黎柯波尼说：“人们必须充分了解其他人的性格活动，并始终控制着自己的精神，以便能够按照精神的需要做出与另外一个人相似的动作来。这就是艺术的主要目的。因此也就产生了观众必然会有、不得受其裹胁的全面的想象。”^[64]关于演员，狄德罗提到：“他不是剧中人物，他是在扮演这个人物，而他表演得那么出色，以致于你们（作为观众）把他误认为是这个人物了；对你们来说，他是个幻觉，而他却知道自己不是幻觉。”^[65]由此可见，布莱希特和黎柯波尼及莱辛的观点大体是一致的。他们的共同点都是反对共鸣，只不过黎柯波尼和莱辛想把共鸣从舞台上赶走，而布莱希特想从观众席上赶走共鸣，那就要在根本上把共鸣从舞台上赶走。

在话语模式方面，中国戏曲是叙述性的或史诗结构的，在西方戏剧传统内，也存在着“戏剧的”与“史诗的”两种话语模式。在一定意义上讲，演出形式是由文本决定的，中国戏曲的表演体系要由它独特的史诗结构的戏曲文本来决定，那么现实主义的表演体系则由易卜生、萧伯纳等人的剧本来决定。布莱希特从哲学和社会学出发，他认为哲学家提出了认识世界、改造世界的方法，却没有真正地起到改造世界的效果，于是布莱希特把改造世界的重担扛在了戏剧的肩上。但亚里士多德摹仿现实生活的戏剧无法满足这一要求，布莱希特提出了“史诗剧”理论。关于“史

[63]【古希腊】亚里士多德著，陈中梅译注，北京：商务印书馆出版，1996年，第63页。

[64]弗兰西斯科·黎柯波尼著，埃·莱辛翻译，戏剧艺术，有格·品斯出版社发行，柏林1954年，第76页。

[65]张黎编选，布莱希特研究，北京：中国社会科学出版社，1984年，第213页。

诗剧”理论的提出,周宁认为,“从历时角度看,布莱希特的史诗剧是历史的回归,回归到前亚里士多德时代,从共时角度看,布莱希特在尝试一种跨文类的戏剧。”^[66]而这种跨文类的戏剧在某种程度上则正好暗合了中国戏曲的史诗结构的文本和话语传统,就如周宁所认为的那样:“在布莱希特那里,中西戏剧找到其现代的交汇点,开通了从类同到利用的可能性途径。”^[67]因此,尽管布莱希特以前受到过西方文化各种层面的影响,但都无法很好的证明自己的陌生化效果。

促使布莱希特创立自己理论的最终推动力是他在莫斯科观看了梅兰芳的演出。1935年,苏联对外文化协会邀请梅兰芳到莫斯科和列宁格勒演出。此时,布莱希特由于受希特勒迫害也流亡到莫斯科。当时,梅兰芳演出了六出戏:《宇宙锋》、《汾河湾》、《刺虎》、《打渔杀家》、《虹霓关》、《贵妃醉酒》;六种舞:《西施》的“羽舞”、《木兰从军》的“走边”、《思凡》的“拂生舞”、《麻姑献寿》的“袖舞”、《霸王别姬》的“剑舞”、《红线盗盒》的“剑舞”。布莱希特认为梅兰芳的“程式化”表演是有意识的、保持间隔的,却又具有高度艺术性的表演风格,极其出色的体现了陌生化的表演方式。他认为自己努力了多年的艺术追求在梅兰芳的表演中得到了回应,这是中国戏曲与“史诗剧”在表演技巧上的暗合。当然,这种暗合的产生,与梅兰芳等人在20世纪20年代对传统戏曲进行划时代的变革有关。他们曾对古典旦角艺术进行全方位的改进与创造,力求做到“外形结构之美”与“内涵意境之美”的双重融合,极大地提升了男旦表演的艺术品质。当梅兰芳在苏联演出时,其主潮是“中国剧坛引进域外戏剧,西方戏剧界却在写实主义推演的极致之后转向寻找突破的契机。中西方戏剧走向的同步错逆性为彼此艺术范型的转换提供了理想的镜像,梅兰芳舞台艺术成为现代西方戏剧界认识中国乃至东方戏剧文化的形象符码。”^[68]

布莱希特看完梅兰芳的演出后,立即写文章《评中国的表演艺术》叙述自己对戏曲的感受。与一般的西方观众不同的是,布莱希特上升到了理论的高度,这为真正双向交流提供了见证。他的理论思想主要体现在《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》这篇文章:“中国戏曲演员的表演,除了围绕他的三堵墙之外,并不存在第四堵墙。他使人得到的印象,他的表演在被人观看。这种表演立即背离了欧洲舞台上的一种特定的幻觉……中国戏曲演员总是选择一个最能向观众表现自己的位置,就象卖武艺人一般。另一个方法就是演员目视自己的动作……演员清晰的目光

^[66]周宁.比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究.上海:上海社会科学院出版,1993年.第197页.

^[67]周宁.比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究.上海:上海社会科学院出版,1993年.第198—199页.

^[68]徐蔚.二十世纪上半叶东西方文化撞击中的男旦.北京:艺术中央戏剧学院学报《戏剧》.2006年.第2期.

看着地面，舞台为他提供的艺术创造的空间大小并不存在什么破坏演员想象力的东西……演员力求使自己出现在观众面前是陌生的，甚至使观众感到意外。他所以能够达到这个目的，是因为他用奇异的目光看待自己和自己的表演。这样一来，他所表演的东西就使人有点惊愕。这种艺术使平日司空见惯的事物从理所当然的范畴里提高到了新的境界。”^[69]他还写到：“演员在表演时的自我观察是一种艺术化的自我疏远的动作，它防止观众在感情上完全忘我地和舞台表演的事件融合为一，并十分出色地创造出二者之间的距离。但这绝不排斥观众的感受，观众对演员是把他作为一个观察者来感受的，观众的观察和观看的立场就这样的被培养起来了。”^[70]

综上所述，布莱希特观看梅兰芳演出后得出的观点，既有共鸣，也有有意义的误读，但他为“史诗剧”理论的“陌生化”效果找到了论证可靠的材料。也在无意识中进行了一次中西文化的沟通与对话，这在中西文化交流史上也是一大亮点，更是梅兰芳出外巡回表演的期望。正如梅兰芳在苏联一次招待会上意味深长的说：“中西的戏剧虽不同，但是表演却可互相了解，艺术之贵即在于这一点，所以‘艺术是无国界的’一句话诚非虚言。现在中西的戏剧，有一个相接触的机会，我很希望……不久即有新的艺术产生，融汇中西艺术于一炉。”^[71]

4.2.3 “陌生化”的有意义误读

布莱希特受中国戏曲影响，提出了陌生化效果，不仅在西方引起轰动，也令中国震惊。西方人轰动于东方文化的艺术魅力，中国人震惊于被国人认为是行将朽木的中国戏曲，不仅能走向世界，甚至于被先进的西方戏剧吸收和利用，这无疑大大激发了中国人对古典戏曲的自豪感，也为中西文化的进一步交流打下了良好的基础。

中国戏曲与西方戏剧毕竟是两种不同的剧种，布莱希特在观看梅兰芳表演过程中是否存在障碍呢？布莱希特在理论表述中是否对中国戏曲存在误读呢？西方的戏剧，在中国被称为话剧，而中国戏曲是一种唱、念、做、打综合的特殊艺术形式。布莱希特把中国戏曲表演当作外来的东西进行思考，本身就隔着一层陌生化的薄雾，他以敏锐的眼光观察西方人不熟悉的中国戏曲技巧，为其戏剧艺术所用，从而产生了有意义的误读。

首先从真、善、美的角度探讨有意义的误读的产生原因。真、善、美是一种人生理想，斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳三大戏剧体系都注意客观真实地反

^[69] [德] 贝·布莱希特。丁扬忠等译。布莱希特论戏剧。北京：中国戏剧出版社，1990年。第192—193页。

^[70] [德] 贝·布莱希特。丁扬忠等译。布莱希特论戏剧。北京：中国戏剧出版社，1990年。第194页。

^[71] 戈公振。从东北到苏联。上海：生活书店，1935年。第207页。

映社会生活，都注重强调积极的教育作用，也都十分讲究使观众得到美感享受。它们的基本理想就是：真、善、美的统一。但是，“世界上没有绝对地平衡发展的东西”^[72]因此，三大戏剧体系在真、善、美统一的共同理想的基础上又各有所侧重。“在文艺美学中，真善美不是统一的，而是三者错位的，在不完全脱离的前提下，三者的错位幅度越大，则审美价值递增，反之则递减。”^[73]由此可以看出，真、善、美各有侧重是符合文艺美学规律的。可以这样说，斯坦尼斯拉夫斯基追求目的是“真”；布莱希特追求目标是“善”；梅兰芳追求效果是“美”。布莱希特最为推崇中国戏曲艺术表演程式，而他也对程式化表演产生了很大误读。布莱希特认为戏曲演员站在舞台上之所以让观众感到陌生而意外，是因为演员用奇异的目光观察自己和自己的表演，也就是指戏曲演员眼、手、腰、身配合的舞蹈化的舞台动作。梅兰芳在谈到《贵妃醉酒》中闻花的那个“卧鱼”时说：“要点是在当时我的心中、目中都有那朵花（其实台上空无一物），这样才会给观众一种真实的感觉。”^[74]由此可以看出，中国戏曲是通过歌唱舞蹈来传达角色的感情。当然，这也无意中形成内、外部动作的不一致性。外部动作着意表现美，而内部动作则是以假乱真。就如程砚秋所说：“中国戏曲（京剧或其它地方剧）的表现形式，它是根据舞台形式而组成的，基本上是一种歌舞形式，它是要通过综合性的‘唱’、‘念’、‘做’、‘打’的手段，在固定范围的舞台上反映历史或近代的广阔生活，给观众一种美的感觉的艺术。”^[75]布莱希特却理解为：这种程式化表演的目的就是拉开演员与角色、演员与观众、角色与观众的距离。他的这种误读从自己的文化出发，对梅兰芳的表演产生了兴趣，正好为自己的“陌生化”效果找到了依据，是布莱希特多年来潜心研究的艺术表达，恰巧暗合了他的艺术思想。因此，这种误读是有意义的误读。

其次，从中西演剧观的角度分析有意义的误读产生原因。就中西演剧观而言，可分为写实演剧观和写意演剧观两种。西方以话剧为主的传统戏剧大都属于写实演剧观，而中国的传统戏曲则属于写意演剧观。但这种演剧观的区分不能绝对化，因为写实中有写意的成分，写意中也有写实的成分。中国戏曲的重要特征是“以情动人”，中国历来讲求戏剧演员用真情感染、打动观众，使台上台下产生共鸣。“中国演剧观要求演员尽可能充分地体验角色内心的情感，尽可能缩短和角色的距离，以

^[72]毛泽东. 矛盾论.《毛泽东选集》第1卷.北京：人民出版社，1991年.第301页.

^[73]孙绍振. 审美价值结构与情感逻辑.上海：华中师范大学出版社，2006年.“我的桥和我的墙（自序）”.第5页.

^[74]梅兰芳. 梅兰芳全集 梅兰芳戏剧散论.石家庄：河北教育出版社，2001年.第204页.

^[75]中国戏曲表演中的陌生化效果.《戏剧学习》.北京：中央戏剧学院出版社，1979年.第1期.

发自内心的真挚情感去贴近观众的心灵,达到动人的艺术效果。”^[76]中国戏曲写意演剧观,在形式上要求“拉开距离”,但不是为了启发观众思考问题,而是给予观众艺术美的享受;在内容上则要求“缩短距离”,动之以情。布莱希特仅看到了中国戏曲的形式,误读了其内容,但其意义在于点燃了自己思想理论的火花,为自己的艺术目的服务。

饶芃子认为,中国戏曲写意演剧观的特色分为:舞台时空的自由和流转性、舞台艺术(主要指表演动作)的虚拟化、程式化。这三个写意的特色可放在布莱希特对梅兰芳赞叹的论述中进行分析。布莱希特写到:“有哪一位沿袭老一套的西方演员(一两个喜剧演员除外)能够象中国演员梅兰芳那样,穿着男装西服,在一间没有特殊灯光照明的房间里,在一群行家的围绕中间表演他的舞台艺术片段呢?”^[77]梅兰芳没有化装,在一间没有特殊灯光照明的房间里进行演出,使布莱希特感到不可思议。其实,这是中西戏剧舞台时空观的差别所在。西方戏剧要求剧本迁就舞台,中国戏曲则是舞台迁就剧本。在演出中国戏曲时,尽管舞台空间和演出时间在客观上都是十分有限的,但通过其特殊的艺术手法和时空观念则把有限化成无限。演员的运动表现出流转性,这种时空环境的变化主要通过演员的语言和动作表现出来。梅兰芳可以在没有特殊灯光的环境演出,这令西方戏剧大师迷惑不解,其实这与舞台艺术的虚拟化有关。演员不仅使动作、环境、对象等虚拟化,而且还能通过这种虚拟化的效果,传送出有关的感情和心理活动。程式化也就是舞台表演的规范化。梅兰芳之所以在一群行家的围绕中间表演他的戏曲片段,主要是这种表演有一套严谨的程式和规律,演员通过借助程式和规律,随时可以进入角色,而又随时可以被打断。

综上所述,不管是中国戏曲写意特色中的舞台时空的自由和流转性、舞台艺术的虚拟化还是程式化,都是通过对生活外在现象的虚拟变形的“假”,去寻求生活内在本质的“真”。孙惠柱也提到:“他正确的抓住了戏曲表演中演员需要自我观察等现象,却错误的解释了它们的用意。其实,梅氏体系绝不想造成疏远和距离,主观上还是希望以假乱真的;之所以采用‘陌生化’的外部动作,目的是美化,绝非有意之。”^[78]而不是刻意拉大演员和角色之间的距离,更不是为了激发观众的思考。布莱希特对中国戏曲最大的误读之处在于隔离了形式与内容的关系,但布莱希特艺术

^[76]饶芃子主编。《中西戏剧比较教程》。广州:广东高等教育出版社,1989年。第67页。

^[77]中国戏剧出版社编辑部编。《论布莱希特戏剧艺术》。北京:中国戏剧出版社,1984年。第251页。

^[78]杜清源编。《戏剧观争鸣集(第一辑)》。北京:中国戏剧出版社,1986年。第127—128页。

的伟大之处也许就源于这种有意义的误读。从局部来看，戏曲的形式美是脱离内容的，但从整体看，形式与内容交织在一起。如李泽厚所说：“内容和形式交融无间，而特别突出了积淀了内容要求的形式美。这已不是简单的均衡对称，变化统一的形式美，而是在其中与内容意义交织在一起。”^[79]

尽管布莱希特对中国传统戏曲存在有意义的误读，其伟大功绩是不能抹煞的。布莱希特不仅把西方掌握的中国戏曲方法的知识上升到理论的高度，而且在实践方面进行了革新。当德克萨斯大学美术学院戏剧系于1955年上演中国《灰阑记》时，导演和演员都知道“布莱希特最近对《灰阑记》的改编（《高加索灰阑记》）是为产生新的表演理论而直接尝试全面使用中国戏曲传统的”。^[80]乔治·科诺德尔（George Kernodle）和波西娅·科诺德尔（Portia Kernodle）在他们的《戏剧入门》（Invitation to the Theatre）这本书评论西方舞台和中国戏剧的关系时，使人立即想到中国戏曲的表现方法：“剧作家写独白和与观众的直接对话；更换场景常常在观众眼前灯光大亮时进行；使用面具、象征性道具和片断的布景也已被看戏的人接受；时间和空间变得彻底的灵活。”^[81]由此可见，布莱希特的戏剧和戏剧理论大大影响了后来的西方剧作家和导演，也鼓励中国话剧学习中国戏曲的精华，促使中国戏曲向西方戏剧借鉴有益的东西。

事实上，梅兰芳在苏联的演出不仅对布莱希特影响很大，对斯坦尼斯拉夫斯基影响也不小，梅兰芳受到国外戏剧艺术家的启发也很多。一些苏联专家认为中国戏曲里完全运用了“斯氏体系”一些最根本的原则。当然这种观点过于绝对化，从戏剧动作与生活动作拉开一定的距离方面，“演戏就是演戏”，斯氏与梅氏有相似之处；“假戏真做”的观点也是不谋而合。由此可见，艺术是相通的，只不过是人类精神生活的不同表达。因此，多元文化交流是世界的潮流与趋势。

^[79]李泽厚. 美的历程. 台北: 风云时代出版, 1994年. 第192页.

^[80]转引自于1955年11月11日至19日在德克萨斯大学美术学院X大厅剧场《灰阑记》演出节目单.

^[81]转引自乔治·科诺德尔和波西娅·科诺德尔. 戏剧入门. 第二版（纽约: 哈考特·布雷斯·卓瓦诺维奇出版公司 Harcourt Brace Jovanovich, 1978年）. 第162页.

结论

20 世纪前半叶,中国的传统戏曲在自我革新的同时,也引进西方戏剧的现代因素,这时不仅有大批的留学生涌向了西方或日本,而且中国的新文化运动和西方文化的巧遇,也促使产生了很多文化交流成果。中国戏剧朝西方看,西方戏剧朝中国看,彼此在否定自己的基础上进行创新与发展。

明确戏剧、戏曲、话剧等概念,可以更好的阐释中西方戏剧的交流与影响。既有中国话剧诞生的情况,也有在借鉴西方戏剧基础上的新剧团成立,更有留学生积极躬身于国内外发起的国剧运动。这为进一步梳理西方戏剧对中国话剧的影响、中国戏曲对西方戏剧的影响奠定基础。中国戏曲对西方戏剧的影响,既有大众层面,也有戏剧大师层面,既有直接触动,也有间接暗合,既有渗透,也有启发。正如梅兰芳在苏联一次招待会上意味深长地说:“中西的戏剧虽不同,但是表演却可互相了解,艺术之贵即在于这一点,所以‘艺术是无国界的’一句话诚非虚言。现在中西的戏剧,有一个相接触的机会,我很希望……不久即有新的艺术产生,融汇中西艺术于一炉。”^[82]

不管是在西方戏剧对中国话剧的影响过程中,还是在中国戏曲对西方戏剧的影响过程中,抑或是双向影响的过程中,不能忘记做出巨大贡献的中西戏剧交流使者——张彭春,他是贯穿于戏曲革新、话剧诞生发展、梅兰芳美苏演出的一根主线。通过对张彭春鲜为人知的情况的论述,引起学术界的关注与重视,对于打通 20 世纪前半叶的戏曲史、戏剧史、话剧史、文化史等方面具有非常重要的意义。

如果说梅兰芳在美国演出触动了普通西方戏剧文化曾对中国戏曲艺术传统的思考,那么,1935 年梅兰芳在苏联的演出直接推动了西方戏剧思潮的舞台实践。梅兰芳在美国演出被大众的接受与《王宝川》在美国演出遭遇大众的冷淡的探究,为以后的戏剧改革家的改革方向与目标敲响了警钟。布莱希特受中国戏曲影响,提出了陌生化效果,不仅在西方引起轰动,也令中国震惊。这为中西文化的进一步交流打下了良好基础。对于布莱希特所受中国及他国文化影响的客观评价,使布莱希特对中国传统文化采纳与创新以正确定位。可以看出,艺术是相通的,只不过是人类精神生活的不同表达。因此,梅兰芳是国际的梅兰芳,京剧是国际的京剧,多元文化交流是世界的潮流与趋势。

^[82]戈公振.从东北到苏联.上海:生活书店,1935年.第207页.

参考文献

一、英文文献

- [1] Kate Buss. *Study In The Chinese Drama*. published by Jonathan Cape and Harrison Smith, 1930.
- [2] L. C. Arlington. *The Chinese Drama—From The Earliest Times Until Today*. First published in Shanghai, in 1930, reissued in 1966 by Benjamin Blum, Inc, Bronx NY.
- [3] *The Pacific Coast Tour of Mei Lan—fang, The First American Tour of Mei Lan—fang*, compiled and edited by Ernest k Moy, printed 1930 by Chinese Institute In America, NY.
- [4] A. C. Scott. Mei Lan—fang. *The Life and Times of a Peking Actor*. published by Hong Kong University Press, 1971.
- [5] A. E. Zucker. *Chinese Theater*, Little Brown And Company, USA, 1925.

二、中文文献

- [1] 梅绍武. 我的父亲梅兰芳. 天津: 百花文艺出版社, 1984 年.
- [2] 梅兰芳. 舞台生活四十年. 北京: 中国戏剧出版社, 1987 年.
- [3] 中国梅兰芳研究学会 梅兰芳纪念馆编. 梅兰芳艺术评论集. 北京: 中国戏剧出版社, 1990 年.
- [4] 都文伟. 百老汇的中国题材与中国戏曲. 上海: 上海三联书店, 2002 年.
- [5] 余匡复. 布莱希特论. 上海: 上海外语教育出版社, 2002 年.
- [6] 张黎编选. 布莱希特研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1984 年.
- [7] [苏] 苏丽娜著. 中平译. 斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特. 北京: 北京大学出版社, 1986 年.
- [8] 丁扬忠. 布莱希特论戏剧. 北京: 中国戏剧出版社, 1990 年.
- [9] 卫茂平. 中国对德国文学影响史述. 上海: 上海外语教育出版社, 2004 年.
- [10] 周宁. 比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究. 上海: 上海社会科学院出版社, 1993 年.
- [11] 饶芃子. 中西戏剧比较教程. 广州: 广东高等教育出版社, 1989 年.
- [12] 陈世雄. 三角对话: 斯坦尼、布莱希特与中国戏剧. 厦门: 厦门大学出版社,

2003 年.

- [13]刘彦君 廖奔. 中外戏剧史. 桂林: 广西师范大学出版社, 2005 年.
- [14]董健 马俊山. 戏剧艺术十五讲. 北京: 北京大学出版社, 2004 年.
- [15]陈伟. 西方人眼中的东方戏剧艺术. 上海: 上海教育出版社, 2004 年.
- [16]田本相. 中国话剧. 北京: 文化艺术出版社, 1998 年.
- [17]姜靖楠. 舞台风云起百年: 中国话剧简史. 西安: 陕西人民教育出版社, 2002 年.
- [18]郭富民. 中国现代话剧教程. 北京: 中国戏剧出版社, 2004 年.
- [19]洪铃. 洪深文抄. 北京: 人民文学出版社, 2005 年.
- [20]范方俊. 洪深与二十世纪中外现代戏剧. 北京: 文化艺术出版社, 2003 年.
- [21]阿英. 晚清文学丛钞·传奇杂剧卷. 北京: 中华书局出版, 1962 年.
- [22]张彭春 崔国良 崔红. 张彭春论教育与戏剧艺术. 天津: 南开大学出版社, 2003 年.
- [23]胡星亮. 中国话剧与中国戏曲. 上海: 学林出版社, 2000 年.
- [24]赵毅衡. 对岸的诱惑. 北京: 知识出版社, 2003 年.
- [25]蒋希曾 高志华. 蒋希曾文选. 北京: 中国文联出版社, 2001 年.
- [26]中国留学生文学大系委员会. 中国留学生文学大系: 近现代小说卷. 上海: 上海文艺出版社, 2000 年.
- [27]阳翰笙等著. 洪深: 回忆洪深专辑. 北京: 中国文史出版社, 1991 年.
- [28]许姬传 许源来著. 忆艺术大师梅兰芳. 北京: 中国戏剧出版社, 1990 年.
- [29]詹石窗. 道教与戏剧. 厦门: 厦门大学出版社, 2004 年.
- [30]梅兰芳述 许姬传 朱家潜记. 舞台生活四十年 第三集. 北京: 中国戏剧出版社, 1981 年.
- [31]梅绍武. 我的父亲梅兰芳: 续集. 天津: 百花文艺出版社, 2004 年.
- [32]梅葆琛. 怀念父亲梅兰芳. 北京: 中国社会出版社, 2005 年.
- [33]杜清源编. 戏剧观争鸣集(第一辑). 北京: 中国戏剧出版社, 1986 年.
- [34]高行健. 对一种现代戏剧的追求. 北京: 中国戏剧出版社, 1998 年.
- [35]李强. 中西戏剧文化交流史. 北京: 人民音乐出版社, 2002 年.
- [36]吴戈. 中美戏剧交流的文化解读. 昆明: 云南大学出版社, 2006 年.
- [37]卢昂. 东西方戏剧的比较与融合——从舞台假定性的创造看民族戏剧的构建. 上

- 海：上海社会科学院出版社，2000年。
- [38]宋宝珍. 残缺的翅膀：中国现代戏剧理论批评史稿. 北京：北京广播学院出版社，2002年。
- [39]公仲编著. 世界华文文学概要. 北京：人民文学出版社，2000年。
- [40]周宁. 比较戏剧学：中西戏剧话语模式研究. 上海：上海社会科学院出版社，1993年。
- [41]张隆溪 温儒敏编选. 比较文学论文集. 北京：北京大学出版社，1984年。
- [42]中国戏剧出版社编辑部编. 论布莱希特戏剧艺术. 北京：中国戏剧出版社，1984年。
- [43][德]贝·布莱希特著. 丁扬忠等译. 布莱希特论戏剧. 北京：中国戏剧出版社，1990年。
- [44]《焦菊隐文集》编辑委员会编. 焦菊隐文集：第一卷. 北京：文化艺术出版社，1986年。
- [45]黄殿祺编. 话剧在北方奠基人之一：张彭春. 北京：中国戏剧出版社，1995年。
- [46]洪铃编. 洪深文抄. 北京：人民文学出版社，2005年。
- [47]田本相 董健主编. 中国话剧研究. 第三期. 北京：文化艺术出版社，1991年。
- [48]田本相 董健主编. 中国话剧研究. 第六期. 北京：文化艺术出版社，1993年。
- [49]侯杰 秦方著. 张伯苓. 石家庄：河北教育出版社，2004年。
- [50]余上沅. 余上沅戏剧论文集. 武昌：长江文艺出版社，1986年。
- [51]夏家善 崔国良 李丽中编. 南开话剧运动史料（1909-1922）. 天津：南开大学出版社，1984年。
- [52]熊式一. 王宝川（中英文对照本）. 北京：商务印书馆出版，2006年。
- [53]崔国良编. 董秀桦英文编译. 张彭春论教育与戏剧艺术. 天津：南开大学出版社，2003年。
- [54]陕西省艺术研究所编. 杨志烈 杨忠 高非 仲居善撰写. 秦腔剧目初考. 西安：陕西人民出版社，1984年。
- [55]金登才. 戏剧本质论. 北京：中国戏剧出版社，1989年。
- [56]康洪兴. 三大戏剧体系审美关系初探. 北京：中国戏剧出版社，1989年。
- [57]徐城北. 梅兰芳艺术谭. 南京：江苏教育出版社，2006年。
- [58][苏]玛·阿·弗烈齐阿诺娃编. 斯坦尼斯拉夫斯基体系精华. 北京：中国电影

- 出版社, 1990 年.
- [59]郑雪莱选编. 斯坦尼斯拉夫斯基论导演与表演. 北京: 中国戏剧出版社, 2005 年.
- [60][美]弗雷德里克·詹姆逊著. 陈永国译. 布莱希特与方法. 北京: 中国社会科学出版社, 1998 年.
- [61]李伶伶. 梅兰芳全传. 北京: 中国青年出版社, 2001 年.
- [62]徐城北. 梅兰芳与二十世纪. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1990 年.
- [63]徐城北. 梅兰芳与二十一世纪. 北京: 中国社会科学出版社, 2000 年.
- [64]李仲明. 梨园宗师梅兰芳. 兰州: 兰州大学出版社, 1996 年.
- [65]张炯主编. 新中国话剧文学概观. 北京: 中国戏剧出版社, 1990 年.
- [66]陈建民 谭志明主编. 语言与文化多学科研究——第三届社会语言学学术讨论会文集. 北京: 北京语言学院出版社, 1993 年.
- [67]不列颠百科全书(国际中文版)(17). 北京: 中国大百科全书出版社, 1999 年.
- [68]辞海编辑委员会编. 辞海(彩图珍藏本)(2). 上海: 上海辞书出版社, 1999 年.
- [69]中国大百科编辑部·中国大百科全书·戏剧卷. 北京: 中国大百科全书出版社, 1989 年.
- [70]王国维. 戏曲考源. 见《王国维文集》第 1 卷. 北京: 中国文史出版社, 1997 年.
- [71]崔国良. 张伯苓教育论著选. 北京: 人民教育出版社, 1997 年.
- [72]欧阳予倩. 谈文明戏. 中国话剧运动五十年史料集第一辑. 北京: 中国戏剧出版社. 1958 年.
- [73]黄宗江. 南开话剧拾遗. 天津文史资料选辑. 第 19 辑.
- [74]曹禺著. 田本相 刘一军主编. 曹禺全集(第一卷). 石家庄: 花山文艺出版社, 1996 年.
- [75]毛泽东. 矛盾论. 《毛泽东选集》第 1 卷. 北京: 人民出版社, 1991 年.
- [76]孙绍振. 审美价值结构与情感逻辑. 上海: 华中师范大学出版社, 2006 年.
- [77]李泽厚. 美的历程. 台北: 风云时代出版, 1994 年.
- [78]梅兰芳. 梅兰芳全集 梅兰芳戏剧散论. 石家庄: 河北教育出版社, 2001 年.
- [79]陈世雄 周宁. 20 世纪西方戏剧思潮. 北京: 中国戏剧出版社, 2000 年.

- [80]焦尚志. 中国现代戏剧美学思想发展史. 北京: 东方出版社, 1995 年.
- [81]宋宝珍. 世界艺术史·戏剧卷. 北京: 东方出版社, 2003 年.
- [82]余秋雨. 戏剧理论史稿. 上海: 上海文艺出版社, 1983 年.
- [83]田本相. 中国现代比较戏剧史. 北京: 文化艺术出版社, 1993 年.
- [84]刘彦君. 中外戏剧史. 桂林: 广西师大出版社, 2002 年.
- [85]郭汉城 张 庚. 中国戏曲通史. 北京: 中国戏剧出版社, 1992 年.

三、论文

- [1]周宁. 话剧百年: 从中国话剧到世界化语话剧. 厦门: 厦门大学学报(哲学社会科学版), 2007 年. 第 2 期.
- [2]刘颖 伏天海. 论中国古典哲学对布莱希特创作的影响. 黑龙江: 黑龙江教育学院学报. 2006 年 7 月.
- [3]徐蔚. 二十世纪上半叶东西方文化撞击中的男旦艺术. 北京: 中央戏剧学院学报《戏剧》. 2006 年. 第 2 期.
- [4]丰卫平. 升华的“陶冶”——布莱希特对亚里士多德戏剧理论的继承与发展. 重庆: 四川外语学院学报. 1999 年. 第 1 期.
- [5]谭涛. 共鸣还是间离,这是一个问题——论布莱希特戏剧在中国舞台上的理论与实践. 北京: 解放军艺术学院学报. 1999 年. 第 3 期.
- [6]陈祥明. 布莱希特的现代戏剧美学. 广州: 华南师范大学学报(社会科学版). 1999 年. 第 4 期.
- [7]刘明厚. 陌生化方法与舞台实践. 上海: 上海艺术家. 1998 年. 第 3 期.
- [8]周宪. 布莱希特的诱惑与我们的“误读”. 上海: 戏剧艺术. 1998 年. 第 4 期.
- [9]刘敏. 布莱希特叙述剧的叙述方法. 郑州: 河南教育学院学报(哲学社会科学版). 1998 年. 第 2 期.
- [10]沈林. 斯坦尼斯拉夫斯基·布莱希特·梅兰芳. 上海: 读书. 1998 年. 第 4 期.
- [11]俞仪方. 布莱希特研究在中国:1929-1998. 上海: 德国研究. 1998 年. 第 4 期.
- [12]康洪兴. 布莱希特对中国内地近二十年来话剧艺术的影响. 康洪兴. 北京: 中国戏剧. 1998 年. 第 7 期.
- [13]高年生. 布莱希特的中国情结. 高年生. 北京: 外国文学. 1998 年. 第 6 期.
- [14]肖嫫鹿. 布莱希特与中国戏剧. 西安: 当代戏剧. 1998 年. 第 6 期.
- [15]周宪. 布莱希特戏剧的内在矛盾及其反思. 上海: 戏剧艺术. 1997 年. 第 3 期.

- [16]张黎. 异质文明的对话——布莱希特与中国文化. 北京: 外国文学评论. 2007 年. 第 1 期.
- [17]杨迎平. 借鉴·继承·融合·创造——论世界三大戏剧体系对中国现代戏剧理论的影响. 海口: 海南师范学院学报: 社会科学版. 2004 年. 第 3 期.
- [18]李伟. “‘移步’而不‘换形’”——论京剧改革的梅兰芳模式. 北京: 北京社会科学. 2003 年. 第 4 期.
- [19]马骏杰. 1935 年梅兰芳访苏演出掀起“京剧热”. 北京: 党建文汇: 上半月版. 2007 年. 第 1 期.
- [20]张艳梅. 话剧思维渗透下的传统演剧革新之路--从梅兰芳、周信芳谈起. 太原: 晋阳学刊. 2005 年. 第 6 期.
- [21]许国翔. 梅兰芳对京剧程式的继承与改革. 上海: 上海戏剧. 2001 年. 第 11 期.
- [22]黄殿祺. 张彭春和梅兰芳的赴美、访苏. 北京: 中国京剧. 1994 年. 第 6 期.
- [23]田本相. 中国话剧百年的伟大成就. 长春: 戏剧文学. 2007 年. 第 1 期.
- [24]马森. 百年中国话剧的成就与贡献. 北京: 文艺研究. 2007 年. 第 7 期.

攻读学位期间承担的科研任务与主要成果

在读期间发表的论文主要有：

- [1] 近十年来中国大陆《白鲸》研究综述. 西华大学学报（哲学社会科学版）. 2007 年 6 月第 26 卷，82 下转 110.
- [2] 《蝴蝶君》的研究状况及反思. 语文学刊（高教版）. 2007 年第 7 期，90—92.
- [3] 多元文化交流下的中国话剧研究——由洪深、布莱希特、梅兰芳、蒋希曾谈起. 福建论坛（人文社会科学版）. 2007 专辑，150—152.
- [4] 近三年中国大陆研究《蝴蝶君》反思. 德州学院学报. 2007 年第 3 期，20—22.

致谢

本论文是在导师苏文菁教授的耐心指导和无微不至的关怀下完成的。

从论文选题、资料搜集、研究方法、框架体系到具体写作，苏老师自始至终严格要求，以开阔的视野，勤勉的治学作风引我踏入比较文学殿堂。三年来，苏老师付出了大量的心血和汗水。在论文写作过程中，宥于学养，我曾苦闷、彷徨过，但在苏老师的鼓励与指导下，我坚持走完这段路程。这将是我人生中难以忘怀的经历。

在此论文完成之际，谨向苏老师致以最衷心的感谢！

同样要感谢高鸿老师、葛桂录老师、蔡春华老师在内容表述上提出的诸多建设性指导，使我深受启发。感谢我的家人、朋友、同窗学友在论文写作过程中的支持与帮助。

个人简历



姓名：王芳

籍贯：山东济南

性别：女

民族：汉

政治面貌：中共党员

出生年月：1982年11月

教育背景：

2001年9月——2005年7月 聊城大学中文系 汉语言文学专业 学士学位

2005年9月——2008年7月 福建师范大学文学院 比较文学与世界文学专业

华裔美国文学方向 指导教师：苏文菁教授

实践情况：

2006年3月——2006年6月 福州信息科技学校

2007年9月——2007年11月 福州中华职业技术学校