

作为中西文化交流场域的“写意”戏剧观

周云龙

1962年4月25日黄佐临在《人民日报》发表《漫谈“戏剧观”》，文章以梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特的戏剧实践与幻觉的关系为例，提出了写实、写意以及写实写意混合的戏剧观。¹考虑到“十七年”在文艺创作中占据主流位置的“社会主义现实主义”原则，该文真正要凸显的实际上是“写意”。1950年代中期，冷战格局中的“社会主义阵营”内部发生了分化，中国在各个层面对既往向苏联的“一边倒”的做法开始进行反思，“民族化”也在文化领域被重新激活。于是，“民族化”再次成为戏剧理论批评的核心命题，因此，在世界戏剧文化交流的格局中重审衡量黄佐临的写意的戏剧观，可看到其中不无民族属性的意味。在这样的历史情势下，“写意”被作为一种与民族主义密切相连的现代性想象和“写实”进行区分，进而构成了表述主体自我确认的文化实践策略。然而，“写意”戏剧观所表述的可能正是一种与其初衷相悖的文化方案，因为它们并非中国的戏剧观念，其提出倚重的是近代以来旅行至中国的西方戏剧思想的脉络及其提供的视觉结构。从根本上看，“写意”戏剧观是西方的现代戏剧观念在中国语境中的衍生性命题，它为中国和西方的跨文化互动提供了一个可供分析的场域。

根据黄佐临的论述，他选择梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特各自代表的三种戏剧观进行比较，“目的是想……探索一下三者之间的相互影响，相互借鉴、推陈出新的作用，以便打开我们目前话剧创作只认定一种戏剧观的狭隘局面。”由此可以看出黄佐临在论述其“写意”戏剧观时，“推陈出新”与“现实主义”的宗旨与大前提并未改变。《漫谈“戏剧观”》一文着重介绍的是布莱希特的戏剧观。在黄佐临的论述中，“布莱希特的戏剧观是针对第一次世界大战后西

¹基金项目：本文系福建省社科规划项目“跨文化视野中的中国当代戏剧批评思想资源研究”成果之一（项目编号：2011C015）。

黄佐临：《漫谈“戏剧观”》，载《人民日报》，1962年4月25日。下面出自该篇的引文不再另注。

欧资产阶级腐朽话剧而形成的。当时的话剧和当时所有文艺一样，都是颓废的、逃避现实的。布莱希特的戏剧观是和这些针锋相对的。”布莱希特戏剧观的“反资产阶级”性质在“十七年”的冷战语境中可谓具有相当的政治适切性，在这种情况下，布莱希特的戏剧观就获得了超越冷战阵营的阶级内涵，即立足冷战又超越冷战，其“西方”属性在此暂可忽略不计。然而，正是这一修辞策略把“写意”戏剧观纳入了西方戏剧思想脉络之中，且不为论者所觉察。

布莱希特戏剧观的这种定性描述，为评述斯坦尼斯拉夫斯基和梅兰芳的戏剧观提供了参照视野。与布莱希特的戏剧观比较，斯坦尼拉夫斯基的戏剧观和梅兰芳的戏剧观的差异体现于对待“第四堵墙”的态度上：“斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻这第四堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本不存在。”而中国话剧的问题就在于对“幻觉”的过分追求造成的创作观念的封闭，布莱希特破除幻觉的方法即“间离效果”。关于布莱希特戏剧观的思想资源，黄佐临指出，“1935年梅先生第一次到苏联访问演出。布莱希特那时受希特勒迫害正好在莫斯科避政治难。他看见了梅兰芳的表演艺术，不由分说，当然深深着了迷，于1936年写了一篇《论中国戏曲与间离效果》的文章，狂赞梅兰芳和我国戏曲艺术，兴奋地指出他多年来所朦胧追求而尚未达到的、在梅兰芳却已经发展到极高度的艺术境界。可以说梅先生的精湛表演深深影响了布莱希特戏剧观的形成，至少它起了画龙点睛的作用。”在这种比较的基础上，黄佐临提出了三种戏剧观即写实、写意以及写实写意的混合，它们在文中对应的例子分别是斯坦尼斯拉夫斯基、梅兰芳、布莱希特。黄佐临的表述谨慎且含蓄，他并不轻易褒贬三种戏剧观的优劣，而是说“梅、斯、布三位大师既一致又对立的辩证关系，事实上即是艺术观上的一致，戏剧观上的对立。”接着，黄佐临批评了那种无视戏剧观，把话剧的戏剧观强加于戏曲的做法，并进一步指出“纯写实的戏剧观只有七十五年历史而产生这戏剧观的自然主义戏剧可以说早已完成了它的历史的任务，寿终正寝，但我们中国话剧创作好像还受这个戏剧观的残余所约束，认为这是话剧唯一的表现方法。突破一下我们狭隘的戏剧观，……创造民族的演剧体系，该是繁荣话剧创作的一个重要课题。”黄佐临虽然没有明确说明“创造民族的演剧体系”的路径，但从其对不同戏剧观的评述上看，“写意”显然是不二之选。黄佐临对于话剧的戏剧观强加于戏曲的做法的批评很明显指涉着建国后的“戏曲改

革”，反过来，中国话剧的“民族化”却要借助戏曲“写意”的手法，突破“写实”的藩篱，这种思考其实是对当时“斯坦尼”一统天下的局面的含蓄挑战。黄佐临的论述有一个中苏关系破裂的时代背景作为依托。如何能够清楚地表述自己的戏剧观念，又保证“政治正确”，黄佐临可谓煞费了苦心。布莱希特的“阶级身份”与戏剧实践正好为黄佐临背离“斯坦尼”，走向“梅兰芳”提供了一个话语表述的中介物。

然而，黄佐临根据处理“幻觉”的方式界定出来的“写意”戏剧观正暗示出“写意”的衍生性质。“幻觉与反幻觉，代表着西方戏剧传统关于剧场经验的认识的两个极端。任何对传统的否定，都是从传统中产生的，任何一个肯定都同时意识着一个否定。亚里士多德的体系是西方的，反亚里士多德体系的布莱希特的体系，也是西方的。”²布莱希特对梅兰芳和中国戏曲的观察和思考，依据的思想资源正是西方戏剧知识，因此，他对中国戏曲的论述与其说是在讨论戏曲，毋宁说是中西方戏剧文化汇流的权力结构的产物。要进一步探讨布莱希特作为黄佐临“写意”戏剧观论述中介物的性质，就不能回避布莱希特眼中的中国戏曲所从属的话语谱系。

早期很多西方人接触中国戏曲首先是从一些几近成为“套话”的片面文字介绍开始的，或读了不高明的节译剧本，对于中国戏曲及其表演完全停留在一种混乱的“想象”状态。“公元一七三六年，波摩神父翻译的《赵氏孤儿》，这是西方人对于中国戏剧介绍的开始。”³18世纪以伏尔泰为代表的文学家们一致认为，中国戏剧“停留在它的婴儿幼稚时期，”“其实只不过是堆砌一大堆不合理的情节罢了。”⁴在19世纪末，真正看过中国戏曲的西方人批评道：“所有演员的吐字都是单音节的，我从未听到他们发一个音而不从肺部挣扎吐出的，人们真要以为他们是遭遇惨杀时所发出的痛苦尖叫。”关于戏曲唱腔，有西方人形容道：“高到刺耳以至无以忍受的程度，那尖锐的声音让人想到一只坏了喉咙的猫叫声一样的难听。”有的西方学者比较了中西剧场后，得出这样的结论：“中国剧场依然停留于它的婴儿时期，它太早就定型成为一种极僵硬的形式，而无法从中解放自己。”⁵甚至在梅兰芳访美演出引起轰动的前一年，即1929年，

² 周宁：《中西戏剧的时空与剧场经验》，周云龙编选：《天地大舞台：周宁戏剧研究文选》，厦门：厦门大学出版社2011年版，第118页。

³ 施叔青：《西方人看中国戏剧》，北京：人民文学出版社，1988年版，第12页。

⁴ 施叔青：《西方人看中国戏剧》，第7页。

⁵ 施叔青：《西方人看中国戏剧》，第9页。

美国戏剧家谢尔顿·詹尼（Sheldon Cheney）还这样批评中国戏曲：“中国戏剧内容太过简单，缺乏深度，表现了中国人无知的天真，这种天真只能使西方人视之为可笑的幽默。”⁶

但与这种无法欣赏中国戏曲，转而诋毁的态度相反，还存在着另一种对于中国戏曲无限神往、着迷而不吝美辞的观点。有时候甚至在同一个人身上同时出现两种截然不同的矛盾态度。美国作家马克·吐温曾在旧金山看了十几套粤剧，他认为“精彩极了”，对于《牡丹亭》的《惊梦》的感受是“感到太有意思了”。⁷美国传教士丁韪良在其回忆录里面同时表达了他对于中国戏曲的欣赏和困惑：“如果没有戏装和演技的帮助，都是晦涩难懂的。尽管如此，中国的戏曲仍具有一种奇异的魅力。”他还困惑地说，中国戏剧“几乎不注重任何背景效果。……演员每次出场都要自报身份，……这难免给人以一种怪异的感觉。”⁸而卓别林也曾认为：“中国戏剧是珠玉与泥沙混杂。”⁹

从以上的粗略梳理，可以看到西方人对于中国戏曲表现出两种截然相反却并行不悖的态度：一是反感厌恶，认为中国戏剧是一种低劣粗俗、幼稚可笑的戏剧形式；还有就是欣赏痴迷，认为中国戏剧精彩神秘、婀娜多姿。这种看似悖反的情形需要回归到西方戏剧文化发展的脉络中才能解释。在西方戏剧文化中一直存在着两大传统，即表演剧场传统和文学剧场传统。在易卜生之前，这两种传统在西方戏剧里面都有所体现。易卜生的剧作不仅如左拉所追求的那样描写真实，语言生活化，提供逼真的人物活动环境，而且对于“佳构剧”技巧运用得到了炉火纯青的地步，同时在里面注入了现代精神。此后，西方戏剧对于文学剧场的追求大大超过了表演剧场，几乎遗忘了表演剧场里面的独白、面具等手段，转而诉诸于新发现的透视规律等科技手法，追求一种高度的幻觉模式。但是现代生活不可能满足于戏剧一味地展示生活细节，文学剧场的发展日益走向僵化的时候，必然要寻求新的戏剧审美资源，以另一种戏剧形态对其进行挑战和颠覆。¹⁰这种新的戏剧形态的共同本质就是向表演剧场传统回归，这种回归从19世纪后期就开始了，一直持续下来。一战的残酷和泛滥于资本主义工业社会的物质主义，导

⁶ 施叔青：《西方人看中国戏剧》，第23页。

⁷ [美] 多米尼克·士风·李：《晚清华洋录》，李士风译，上海：上海人民出版社，2004年版，第123-124页。

⁸ [美] 丁韪良：《花甲记忆》，沈弘、恽文捷、郝田虎译，桂林：广西师范大学出版社，2004年版，第42-43页。

⁹ 施叔青：《西方人看中国戏剧》，第29页。

¹⁰ 周宁：《西方戏剧理论：现代主义与后现代主义》，周云龙编选：《天地大舞台：周宁戏剧研究文选》，第323-324页，第337-338页。

致西方的知识精英对于资产阶级的核心价值发起了激烈的批判，并以“审美现代性”对抗社会现代性。于是“东方”就再次以新的形象和意义出现在西方人的想象中。在西方人“看”中国戏曲时，中国戏曲正是反映西方文化系统的一面模糊不清的镜子，他们真正关注的是西方自身的问题，中国戏曲仅仅是作为一个具有参照意义的他者出现的。在这样的戏剧文化传统互动交替中反观西方人对中国戏曲的矛盾态度，就可以发现其内在的必然性：西方人在看到中国戏曲时，一方面因为中国传统戏曲固有的惯例使其审美习惯遇到了巨大的挑战，出于一种傲慢的沙文主义心态，极尽丑化、诋毁之能事；另一方面，中国戏曲本身的魅力和他们深层文化心理中的“乡愁”，对于这种陌生却似曾相识的戏剧形式产生了本能上的亲近感。

事实上，在中国戏曲表演中，布莱希特联想到的正是西方的戏剧思想传统。¹¹布莱希特的戏剧观并非来自梅兰芳的影响，“布莱希特不是在观看梅兰芳表演之后，才使用‘陌生化或间离效果’这个术语，而是在在此之前就试运用它了；不是布莱希特从梅兰芳那里借过了‘陌生化’表演方式，而是他已经在用‘陌生化’理论来解释梅兰芳的表演艺术了。”¹²正是由这种相似性出发，布莱希特在文化认同中发现了可以与戏曲相印证的东西，从而赋予了“戏曲”或“梅兰芳”以文化“他者”的意义。这中间潜隐了一个文化价值转换的运作过程。从这个意义上说，黄佐临以布莱希特的戏剧观念作为中介，提出的“写意”戏剧观自身就包含着许多复杂、彼此矛盾的特征：一方面，“写意”戏剧观提出的初衷在于建构民族的戏剧编演体系，对抗既往单一的苏联和想象的“西方”（“写实”）戏剧模式，另一方面它本身却又是西方戏剧思想脉络中的产物。

田汉在说明1950年代中后期的“话剧民族化”理论批评浪潮的起因时曾提及在1956年春天举行的话剧会演上，欧洲社会主义国家同行对中国话剧“民族传统”的匮乏的批评，¹³如果把这些来自欧洲社会主义国家的同行置换为“布莱希特”，就可以看到这一批评中暗含的“西方”眼光。而黄佐临的“写意”戏剧观正是在“西方”的话语形塑中追寻一种以“情感”（审美主义）为取向的民族文化构建方案。换句话说，“话剧民族化”和“写意”戏剧观正是在一种“幻

¹¹ [德]贝·布莱希特：《布莱希特论戏剧》，北京：中国戏剧出版社，1990年版，第191、192页。

¹² 梁展：《也谈布莱希特与梅兰芳》，载《读书》1997年第9期。

¹³ 田汉：《看话剧〈万水千山〉后的谈话》，《田汉全集》，第16卷，石家庄：花山文艺出版社，2000年版，第460页。

觉”中试图对中国戏剧文化进行提纯，其目的在于借助纯粹的中国戏剧美学克服西方的资产阶级和苏联的修正主义，只是这一提纯的过程依赖了“西方”的眼睛，并将其凝视的目光内在化了。在这里，戏剧思想传统的生产、跨文化散播、流动、挪用的时间过程被转化为东方主义和西方主义的空间关系。