

# 回望中國戲曲的跨文化演出

孫 玫

## 提 要

作為演劇活動的各種地方戲曲，一直是中國傳統社會廣大民衆生活中不可缺少的部分。隨著中國人走向海外，戲曲也被帶到了中國的域外。迄今為止，中國戲曲的域外演出最早可以追溯到明代。另一方面，自十八世紀起，在西方就開始出現一些用西方語言改編自中國戲曲的演出。不過，這些改編本大多是採用原劇的故事梗概，不是以中國戲曲原來的方式，而是以當時歐洲人的方式演出。戲曲的海外傳播和跨文化演出，是一個緩慢、漸進、複雜的歷史過程。它不可避免會遇到語言、唱腔、程式化表演、異文化受衆等諸多方面的問題和挑戰，必然會出現一些在母國所不曾有過的變異和新的景觀。本文回顧了中國戲曲在異文化中諸種樣式和演劇上的歷史流變。

**關鍵詞：**中國戲曲 演劇 梅蘭芳 戲劇翻譯 跨文化研究

在中國傳統社會裏，作為演劇活動（而非僅僅是文本）的戲曲，具有娛樂、教化和祭祀等多項功能。它曾經是中國人生活中不可缺少的部分，上至皇室貴胄、下及販夫走卒。明清兩代，隨著中國人走向海外，戲曲也被帶到了中國的域外。幾乎是與此同時，在西方文明向全球擴展的歷史進程中，中國戲曲的一些劇作也因為各種不同的緣由，被翻譯成不同國家的語言，被改編並在西方世界演出，進而對西方戲劇界產生某些影響。本文將回顧、述論中國戲曲跨文化

演出歷史過程中一些有代表性的形態。

## 福建、廣東戲曲早期的域外演出

中國戲曲的域外演出,迄今所知,早在明萬曆(1573—1620)年間,福建的戲曲藝人已經到琉球演出,並受到那裏王室和官吏們的喜愛:“琉球國居常所演戲文,則閩子弟爲多。……《姜詩》、《王祥》、《荆釵》之屬,則所常演,每嘖嘖羨華人之節孝焉。”(姚旅《露書》卷九“風篇中”) <sup>1</sup>。

根據歐洲漢學家龍彼得(Piet van der Loon)的研究,從1589年到1791年間已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<sup>2</sup>。另有文獻記載,清康熙(1662—1723)年間,福建和廣東的戲班曾經在泰國受邀到皇宮裏爲法國國王路易十四派往泰國的大使演出<sup>3</sup>。事實上,在福建戲曲抵達東南亞後不久,廣東的戲曲也流傳到了那裏。不過,這些戲曲演出雖然已經是在中國的地域之外,但仍然是在東方文化的範圍之內,屬於華人的活動。

## 江戸時代中國戲曲在日本

江戸是日本東京的舊稱。江戸時代(1603—1867),又稱德川時代,德川幕府統治下的日本實行鎖國政策,長崎是日本唯一的對外通商口岸。許多中國人到這座城市經商,同時也就把戲曲的演出活動帶到了這裏。尤其是在歲時節令,中國人要演戲酬神,而在八閩、兩粵、三江等諸鄉俗中,以閩南文化最爲突

---

1 中國戲曲志編輯委員會、《中國戲曲志·福建卷》編輯委員會:《中國戲曲志·福建卷》(北京:中國 ISBN 中心,1993),頁8。

2 Piet van der Loon. *The Classical Theatre and Art Song of South Fukien: a study of three Ming anthologies*, Taipei: SMC Publishing INC. 1992, pp. 25 - 32.

3 中國戲曲志編輯委員會、《中國戲曲志·福建卷》編輯委員會:《中國戲曲志·福建卷》(北京:中國 ISBN 中心,1993),頁10;中國戲曲志編輯委員會、《中國戲曲志·廣東卷》編輯委員會:《中國戲曲志·廣東卷》(北京:中國 ISBN 中心,1993),頁8。

出<sup>4</sup>。日本人看到這些戲曲演出會感到好奇而且印象深刻,但是他們一般都聽不懂中國的戲曲<sup>5</sup>。當時在長崎演出的戲曲形式有崑曲、高腔、梆子、皮簧等。

此外,江戶時期有大量的戲曲劇本流入日本<sup>6</sup>。當時的日本的文人學習漢文,在攻讀儒家經典之外,也喜愛閱讀小說戲曲<sup>7</sup>,而他們所閱讀的劇本為雜劇和傳奇。迄今所知,當時有三部傳奇作品被譯為日文:《水滸記》、《蜃中樓》、《琵琶記》。《水滸記》為全譯,《蜃中樓》是摘譯,而《琵琶記》則沒有譯完<sup>8</sup>。《蜃中樓》日譯後轉換成為歌舞伎的形式,所以曲文多有省略<sup>9</sup>。《水滸記》和《琵琶記》的日譯則借鑒了日本的淨琉璃的形式<sup>10</sup>。至於這些日譯本是否曾經被演出過?那就不得而知了。戲曲在日本的這一情形,和下文將要論述的它在歐洲翻譯、改編和演出的狀況很不一樣。

## 元雜劇在十八、十九世紀歐洲的翻譯及改編演出

西方的傳教士們在學習漢語的過程中,接觸到了中國的白話文學作品——元雜劇。1735年,法國的傳教士、漢學家馬若瑟(Joseph Premare)把紀君祥的《趙氏孤兒》譯為法文。他的譯文省略了曲文和韻白,並非是嚴格意義上的翻譯。依據馬若瑟的文本,歐洲先後又出現了好幾種法文、英文、義大利文和德文的改編本,其中包括伏爾泰的《中國孤兒》<sup>11</sup>。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演出的。儘管當時的歐洲人對來自遙遠東方的陌生的中國文

4 林和君:《中國戲曲的海外傳播與演出:日本長崎唐館做戲暨相關文獻紀錄初探》,《成大中文學報》第四十九期(2015年6月),頁118。

5 同上,頁123。

6 黃仕忠:《江戶時期東渡的中國戲曲文獻考》,《文化遺產》2009年第2期,頁56—63。

7 黃仕忠:《日本江戶時代對中國戲曲之接受》,《文學遺產》2014年第3期,頁138。

8 (日)岡崎由美:《日本江戶時代的中國戲曲學習——〈水滸記〉〈蜃中樓〉〈琵琶記〉的日譯本》,載《中國戲劇史新論》(上海:上海人民出版社,2016年),頁306。

9 同上,頁312—314。

10 同上,頁314—321。

11 Leonard Cabell Pronko. *Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater*, Berkeley: University of California Press. 1967, pp. 35—38.

化、對中國戲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中的倫理主題,然而他對中國戲曲藝術形式的評價卻極低:

《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。這些劇作被稱之為悲劇,而它們只不過堆砌了一些令人難以置信的事件。<sup>12</sup>

在十八世紀那些恪守古典主義“三一律”原則的歐洲人眼裏,中國戲曲的時空流動的結構方式自然是非常怪異的<sup>13</sup>。

十九世紀上半葉,陸續又有一些元雜劇,如武漢臣的《老生兒》、馬致遠的《漢宮秋》、李行道的《灰闌記》等等,先後被翻譯介紹到歐洲<sup>14</sup>。《灰闌記》先後被譯為法文和德文。德譯本也是只保留原劇的梗概,並作了不少的發揮。《灰闌記》的該譯本後來引起了戲劇界的注意,曾在二十世紀初被搬上舞臺<sup>15</sup>。布萊希特(Bertolt Brecht)《高加索灰闌記》中的重要情節“灰闌爭子”有可能就是受到它的影響。《灰闌記》的翻譯和改編的情形,和上述《趙氏孤兒》的狀況非常相似,以並不嚴謹的方式翻譯戲曲的劇本,然後再採用當時歐洲人的演劇方式演出。這是戲劇跨文化演出早期階段中不可避免的情形——更注重其故事情節,而不太在意其原來的戲劇形式。與此相類似,中國早期排演莎士比亞的戲劇,所用的就不是莎翁原劇的譯本,而是從莎劇改譯的故事(敘事文體)中采

<sup>12</sup> 同上,頁37。

<sup>13</sup> 從上個世紀上半葉開始,中文文獻裏已經開始出現關於《趙氏孤兒》等古代戲曲劇作在十八世紀的歐洲翻譯和傳播的文章,如陳受頤、范存忠等人論文。詳見孟偉根:《中國戲劇外譯史》(杭州:浙江大學出版社,2017年),頁22、頁25。

<sup>14</sup> Leonard Cabell Pronko. *Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater*, pp. 38-39.

<sup>15</sup> 都文偉:《百老匯的中國題材與中國戲曲》(上海:上海三聯書店,2002年),頁98—99。

拮的情節<sup>16</sup>。

戲曲因異域演出而變異的另一類似的例子是：十九世紀上半葉，張國賓的《合汗衫》被法國漢學家巴贊譯為法文。不同於上述馬若瑟隨意性的譯法，巴贊的譯本忠實于原劇但在當時卻並未引起重視；後來，《合汗衫》的譯本融入部分鄭廷玉《看錢奴》的內容，演出卻獲得了成功<sup>17</sup>。

## 廣東戲曲在十九世紀北美的演出

大約是從十九世紀下半葉開始，跟隨著出洋華工的足跡，廣東的戲曲又走向了北美。1852年，廣府戲班鴻福堂（譯音）在美國三藩市大劇院演出<sup>18</sup>。1860年有中國的戲班到巴黎為拿破崙三世演出，途經三藩市時也曾在當地演出。他們的到來在當地華工中引起熱烈的反響——由於淘金熱潮的影響，當時有相當多的華工在美國西部<sup>19</sup>。十九世紀的後半葉也有一些粵劇戲班抵達紐約演出<sup>20</sup>。1890年代在溫哥華也已經出現粵劇的演出<sup>21</sup>。不過，此時中國戲曲的演劇活動雖然已經到達了西方的地域，但是它基本上還只是華人的圈子裏活動；觀眾中並非是完全没有西方人，在當地的英文報刊上也已經引發了一些評述，不過此時來自遠方的戲曲還沒有真正和西方戲劇界開始實質性的交流<sup>22</sup>。

16 曹樹鈞、孫福良：《莎士比亞在中國舞臺上》（哈爾濱：哈爾濱出版社，1989年），頁71。

17 羅仕龍：《中國守財奴的妙汗衫：從元雜劇〈合汗衫〉的法譯到〈看錢奴〉的改編與演出》，《編譯論叢》第十卷第一期（2017年3月），頁4。

18 Nancy Yunhwa Rao. *Chinatown Opera Theater in North America*, Urbana: University of Illinois Press, 2017, p. 8.

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

20 Nancy Yunhwa Rao. *Chinatown Opera Theater in North America*, p. 267.

21 同上，頁6。

22 與上述中國東南方地方地區的戲曲因為華僑的緣故流布到東南亞、北美（乃至拉美）相似，清末民初，中國北方的河北梆子和京劇等，也曾跟隨華僑的腳步而傳播到俄國的遠東地區和朝鮮半島，但是這些演出活動基本上也還只是在華人的圈子之內。詳見中國戲曲志編輯委員會、《中國戲曲志·黑龍江卷》編輯委員會：《中國戲曲志·黑龍江卷》（北京：中國 ISBN 中心，1994），頁8、頁11、頁69。

## 二十世紀梅蘭芳的訪美和訪蘇演出

在中國戲曲的跨文化演出中,真正開始對西方戲劇文化發生實質性的影響,應該是梅蘭芳的訪美、訪蘇<sup>23</sup>演出。需要指出的是,訪美並不是梅蘭芳的第一次出訪演出,1919年和1924年他曾經先後兩次訪問日本。他兩次的訪日演出在當時也很成功,例如,1919年,日本的各大報刊,比如《都新聞》、《讀賣新聞》、《東京日日新聞》(即現在的《每日新聞》)和《東京朝日新聞》等,都紛紛報導和評論了當時梅蘭芳演出的盛況<sup>24</sup>。但是後來卻沒有像他的訪美和訪蘇那樣在人們心目中、在史冊上留下深刻印記。其中自然有著商業、政治等方面的原因<sup>25</sup>,不過,最主要的恐怕還是在於訪日演出雖然也在中國的地域之外,但是仍然是在東亞文明圈內;而且中、日文化的交流源遠流長,在戲劇藝術方面也是如此。所以,梅蘭芳的訪日演出雖然當時在日本也很轟動,但是卻並不像他後來訪美和訪蘇那樣,具有非常明顯的異質文化交流的特性。

1929年冬,梅蘭芳率領梅劇團赴美演出<sup>26</sup>。當時英文中只有極少的書籍或文章介紹中國戲曲,其中還常常混雜著錯誤的信息;再加上西方人對中國的藝術觀念和價值標準缺乏瞭解,或出於歐洲中心論、殖民思想影響作祟,他們對於中國戲曲的一些看法有時不免顯得武斷。此外,當時也很少有美國人看

23 把蘇聯戲劇文化看作是西方戲劇文化的組成部分,這是從它的文化歷史傳統,而不是從現代地緣政治的層面來論述問題。

24 吉田登志子撰,細井尙子譯:《梅蘭芳1919、1924年來日公演的報告——紀念梅先生誕辰九十周年》,《戲曲藝術》1987年第1期,頁81—84。關於梅蘭芳兩次訪日演出之盛況,又見仲萬美子,郭豔平譯,平林宣和校:《梅蘭芳赴日公演之時日本知識界的反應》,《戲劇藝術》,2015年第2期,頁54—56。

25 例如,1919年梅蘭芳訪日演出時,北京的學生正抗議:巴黎和會竟然不顧中國也是戰勝國之一,把德國在山東的特權,全部轉讓給日本。當時在東京的中國留學生也與本國運動相呼應而遊行示威。聽說此時梅蘭芳要來日演出,他們中一些人便給梅蘭芳寫信表示反對。詳見《梅蘭芳1919、1924年來日公演的報告——紀念梅先生誕辰九十周年》,頁81。

26 齊如山:《梅蘭芳遊美記》(長沙:嶽麓書社,1985年),頁11、頁184。

過中國戲曲的精華，一些美國人誤以為中國戲曲就等同於他們在上述唐人街所看過的廣東戲<sup>27</sup>。

梅蘭芳訪美演出獲得了極大的成功。梅蘭芳先後訪問諸多重要城市，受到各界熱烈而隆重的歡迎。波摩那學院和南加州大學分別授予他名譽文學博士學位。<sup>28</sup>美國當代重要劇評家和戲劇家斯達克·楊(Stark Young)觀看梅蘭芳的表演後，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。<sup>29</sup>

梅蘭芳的美國之行，為他帶來了國際性的聲譽。假如沒有這一次的美國之行，他恐怕也未必會有 1935 年出訪蘇聯的機會。而梅蘭芳訪蘇演出，則以其精湛的表演藝術，為當時多位世界級的傑出的戲劇家提供了一個直接感知中國戲曲的寶貴機會。梅蘭芳的本意或許是要向外界展現中國戲曲藝術的魅力和價值，他未必會料到，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一些戲劇家，驚訝地從傳統的東方戲劇藝術中發現了反對寫實主義戲劇的法寶，為他們發展戲劇理論和藝術實踐提供了具體的例證和新的思想資源。

例如，當時梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold)正在艱難地同蘇聯的寫實主義戲劇搏鬥。梅蘭芳的演出給了他極大的鼓舞和啓迪，他為列寧格勒歌劇院排演《黑桃皇后》時，就成功地借鑒中國戲曲自由地處理舞臺空間的假定性手法<sup>30</sup>。又如，布萊希特當時為逃避納粹迫害，恰好在莫斯科。他觀看了梅蘭芳的演出，並從中獲得了靈感。同年，他寫下了《論中國戲曲表演藝術的間離效果》一文，提出了著名的“間離效果”(又譯為“疏離效果”或“陌生化效

<sup>27</sup> 同上，頁 127。

<sup>28</sup> 同上，頁 86—122、頁 185。

<sup>29</sup> 詳見斯達克·楊(Stark Young)(梅紹武譯)：《梅蘭芳》，《戲曲研究》第 11 輯(北京：文化藝術出版社，1984 年)，頁 240—255。

<sup>30</sup> 童道明：《梅耶荷德的預見和卓見》，載《戲劇流派、假定性及其他》(北京：中國戲劇出版社，1983 年)，頁 96。

果”)的概念<sup>31</sup>。“間離效果”是布萊希特“敘述體戲劇”(epic theater)理論中的重要原則。布萊希特的理論和實踐為當時的人們提供了一個廣闊的新視野,他對西方古典戲劇觀念之鼎革,深遠地影響了第二次世界大戰結束以後西方乃至整個世界的現代戲劇。

## 以英文演出中國戲曲

1934年,熊式一把京劇《紅鬃烈馬》改編為話劇,同年在倫敦上演,次年到紐約百老匯演出,獲得成功。該劇之所以獲得成功,其原因之一是譯者根據西方觀眾的價值取向對原劇作了適當的取捨,例如,他刪除了原劇中薛平貴和代戰公主的婚姻,突出渲染了王寶釧和薛平貴之間的愛情<sup>32</sup>。在百老匯上演時,全劇的人物均由美國人扮演,只有一名中國人扮演一敘述性角色“尊貴的解說者”;其舞臺基本上保留了傳統京劇的一些原貌,如空舞臺、馬鞭等道具<sup>33</sup>。

1961年和1967年,戲劇藝術高級學院(The Institute for Advanced Studies in Theatre Arts)上演了斯科特的《蝴蝶夢》。斯科特是在美國任教的英國人,他的作品採用了戲曲的身段和程式化的動作。為此,他特地從香港請來京劇演員胡永芳和胡鴻燕,幫助他訓練美國以及英國和加拿大的演員。最後,《蝴蝶夢》的演出也保留了中國傳統的舞臺、頭面、砌末、服裝、化妝等形式,還配上了鑼鼓經<sup>34</sup>。在筆者看來,這是第一次由西方人採用西方語言、並大體上保留了

---

31 Leonard Cabell Pronko. *Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater*, p. 56; 又見 Edwin Wilson and Alvin Golefarb, *Living Theater: An Introduction to Theatre History*, New York: McGraw-Hill, 1983, p. 391; 再見 Kenneth Rea. "Eastern theatre, its influence on the West", In *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. Ed. Colin Chambers. London: Continuum, 2002, p. 235.

32 無獨有偶,而後在美國上演的、根據《琵琶記》改編而成的《琵琶吟》,也是突出渲染趙五娘對蔡伯喈忠貞不渝的愛情,並刻意削弱了原劇中“盡孝”的主題,詳見都文偉:《百老匯的中國題材與中國戲曲》,頁84—94。

33 同上,頁167—169。

34 同上,頁81、頁170—171。



戲曲藝術特徵的演出,但美中不足的是該演出省略了原劇中的唱腔<sup>35</sup>。

戲曲演出離不開唱、做、念、打。尤其是“唱”,可以說是戲曲的靈魂,它的重要性不言而喻。然而,要以英文演唱京劇原來的唱腔,卻是一件十分困難的事情。把原劇中的中文唱詞翻譯成英文,這並不十分困難。困難的是,中文唱詞譯為英文後,便無法再以原劇的唱腔演唱,因為英文和中文非常不同。中文一字一音節,除了“n”和“ng”兩個鼻輔音外,韻尾都是母音;而英文通常是一詞多音節並以輔音收尾。所以,中文唱詞譯為英文以後,新唱詞的音節與以前的完全不同,因而與原音樂旋律不合,無法再以原唱腔演唱。所以,1972年,楊世彭在夏威夷大學翻譯並執導京劇《烏龍院》時,所有的對白皆採用觀眾所熟悉的、地道的、口語化的英文,而唱詞則依舊保留中文。當時,楊世彭是用羅馬拼音給原唱詞注音的方式,讓不懂中文的演員們模仿中文的發音,演唱原京劇唱段<sup>36</sup>。這就有點類似中國人用意大利文、法文或者德文演唱西洋歌劇的情形。

徹底解決用英文唱京劇這一難題的是魏莉莎(Elizabeth Wichmann-Walczak)。她憑藉其出色的英文造詣和對於京劇音樂的熟稔,譯中文唱詞為英文並修飾其既如英詩般押韻,同時又能契合京劇原唱腔。魏莉莎結合夏威夷大學教學工作的需要,從1984年起,陸續翻譯,並在中國京劇藝術家的協助下,執導了一系列的京劇作品:《鳳還巢》、《玉堂春》、《沙家浜》、《四郎探母》、《秦香蓮》、《楊門女將》、《白蛇傳》等等。其中既有傳統老戲,也有新編古裝戲,還有現代戲。而參加這些英文京劇演出的演員都是夏威夷大學戲劇暨舞蹈系的學生。因此,魏莉莎翻譯、執導一系列英文京劇作品的意義不僅在於:西方的戲劇舞臺上終於出現了用英文演出的、忠實於中國舞臺原作的京劇演出(就像中國人曾經多次以中文忠實地再現西方的劇作那樣),更在於一批批接受過中國戲曲訓練的西方學生,畢業後把中國戲曲的藝術精神和表現手法運用到了他們各自的藝術實踐中去。

此外,值得一提的是,在華人為主要人口而英文為強勢語言的新加坡,1960

35 熊賢關:《越界之轉化——中國戲曲的英譯與演出個案探討》,《廣譯》第九期,2013年,頁128。

36 同上,頁129。

年代胡桂馨曾經以英文演唱過粵劇《洛神》和《白蛇傳》<sup>37</sup>。

## 1949 年以後在歐美的戲曲演出

1949 年中華人民共和國成立，因美蘇冷戰等特定的歷史原因而長期為西方世界所孤立，但是即使在此期間也並非絕對沒有戲曲團體出訪西方的演出，其中影響最大的一次，應該是 1955 年赴巴黎參加法國舉辦的第二屆國際戲劇節的中國藝術團。其中張雲溪、張春華等人演出的《三岔口》以及《秋江》等劇目，使得法國戲劇界的同行大開眼界。法國當代重要的詩人、劇作家、小說家熱內(Jean Genet)觀看演出之後，就嘗試在他的《黑人》和《陽臺》等劇中直接模仿或化用中國戲曲的表現手法<sup>38</sup>。至於 1980 年代改革開放以來，以不同形式出訪演出的戲曲團體，那就不勝枚舉了。

1980 年代中國大陸改革開放以後，先後有眾多的中國人前往西方國家學習、工作和定居，其中也包括了從事戲劇工作的人們。於是，這些戲劇人便以新的風貌把中國戲曲帶到了西方世界，展現給當地的觀眾。例如，齊淑芳在紐約創建了“齊淑芳京劇團”，多次應邀參加藝術節，多次巡回演出，受到熱烈歡迎。該團還為大學、中學、小學和劇場舉行演出和演講。

1990 年代末由陳士爭執導的超大型戲曲演出——全本《牡丹亭》則是另一引人注目的事例。1998 年，美國紐約的林肯中心、法國巴黎秋季藝術節、悉尼藝術節和香港藝術節聯合制作全本《牡丹亭》<sup>39</sup>。該劇首先是在林肯藝術中心亮相，接著又進行了全球巡演，並於 2003 年 2 月在新加坡舉行亞洲首演。林肯中心等機構之所以願意投資製作中國古代的戲曲名著，這和中國改革開放多年後國際地位的提升，和中國文化的影響力增強，密切相關。任何人都難以想

37 胡桂馨口述，區如柏、黃雯英編著：《紅氍毹上之不倒翁》（新加坡：新加坡青年書局，2013 年），頁 37—38。

38 Leonard Cabell Pronko. *Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater*, pp. 63—67.

39 “全本《牡丹亭》演出說明書”，新加坡，2003 年 2 月 6—16 日，頁 1。

象,在此之前,在二十世紀的任何一個歷史階段,西方世界會如此關注並願意投下大筆資金製作一部中國古代的戲曲名著。

該劇 2003 年 2 月在新加坡舉行亞洲首演,新加坡的《聯合早報》特邀筆者撰寫劇評<sup>40</sup>,所以我從頭到尾觀看了這部 55 齣的全本《牡丹亭》。該劇共由六大演出段落組成,雖然號稱“全本”,但其中“寫真”和“玩真”這兩齣重頭的唱工戲卻是以彈詞的形式表演,另外有些地方則化用了木偶戲的形式。陳士爭不改動湯顯祖的文辭,大體依循當年由葉堂編訂的崑曲曲譜。他用池塘環繞的亭式舞臺、真的流水、戲水的鴛鴦和魚兒、婉轉的畫眉鳥、明代風格的家具,等等,努力營造明代江南士大夫觀劇的氛圍。爲了演出熱鬧好看,其中間或插入踩高蹺、耍武術、抖空竹、跳猴皮筋,等等。很顯然,陳士爭全本《牡丹亭》的創作是基於美國的商業性戲劇演出。爲了吸引西方的觀眾,也爲了在冗長的演出中活躍氣氛,他設法加進了不少中國“民俗”的元素,這原本無可厚非。然而,像是在舞臺上刷馬桶,最後居然還把桶裏的髒水倒進清淨的池塘,這樣的表演就只能算是惡趣了,而且這種寫實的表演風格和全劇的基調也不相符合。

回望中國戲曲的海外傳播和跨文化演出,可以看出:這是一個緩慢、漸進、複雜的歷史過程。言其複雜,主要是指戲曲是一種非常複雜的綜合性演劇藝術,它不同於美術、音樂和舞蹈。戲曲跨文化,在中國文化之外的場域演出,面對異文化的受眾,它不可避免地會遇到語言、唱腔、程式化表演等諸多方面的問題和挑戰,因此必然要採用不同的因應之道,從而產生一些它在母國所不曾有過的變異,展示出它在母國所不曾出現過的新的景觀。

(作者:臺灣中央大學中文系教授)

---

40 孫玫:《賞心樂事,超越時空——觀全本〈牡丹亭〉亞洲首演》,《聯合早報》,2003 年 2 月 12 日,第 8 版。

## 引用書目

### 一、中文

#### (一) 專書

都文偉：《百老匯的中國題材與中國戲曲》。上海：上海三聯書店，2002 年。

胡桂馨口述，區如柏、黃雯英編著：《紅氍毹上之不倒翁》。新加坡：新加坡青年書局，2013 年。

《中國戲曲志·黑龍江卷》編輯委員會：《中國戲曲志·黑龍江卷》。北京：中國 ISBN 中心，1994 年。

《中國戲曲志·福建卷》編輯委員會：《中國戲曲志·福建卷》。北京：中國 ISBN 中心，1993 年。

《中國戲曲志·廣東卷》編輯委員會：《中國戲曲志·廣東卷》。北京：中國 ISBN 中心，1993 年。

孟偉根：《中國戲劇外譯史》。杭州：浙江大學出版社，2017 年。

曹樹鈞、孫福良：《莎士比亞在中國舞臺上》。哈爾濱：哈爾濱出版社，1989 年。

童道明：《戲劇流派、假定性及其他》。北京：中國戲劇出版社，1983 年。

齊如山：《梅蘭芳遊美記》。長沙：嶽麓書社，1985 年。

#### (二) 論文

仲萬美子（郭豔平譯、平林宣和校）：《梅蘭芳赴日公演之時日本知識界的反應》，《戲劇藝術》，2015 年第 2 期，頁 53—63。

吉田登志子撰，細井尚子譯：《梅蘭芳 1919、1924 年來日公演的報告——紀念梅先生誕辰九十周年》，《戲曲藝術》，1987 年第 1 期，頁 80—85。

岡崎由美：《日本江戶時代的中國戲曲學習——〈水滸記〉〈蜃中樓〉〈琵琶記〉的日譯本》，《中國戲劇史新論》（上海：上海人民出版社，2016 年），頁 305—322。

斯達克·楊（Stark Young）撰，梅紹武譯：《梅蘭芳》，《戲曲研究》第 11 輯（北京：文化藝術出版社，1984 年），頁 240—255。

林和君：《中國戲曲的海外傳播與演出：日本長崎唐館做戲暨相關文獻紀錄初探》，《成大中文學報》第 49 期（2015 年 6 月），頁 113—152。

黃仕忠：《日本江戸時代對中國戲曲之接受》，《文學遺產》2014 年第 3 期，頁 128—138。

黃仕忠：《江戸時期東渡的中國戲曲文獻考》，《文化遺產》2009 年第 2 期，頁 56—63。

熊賢關：《越界之轉化——中國戲曲的英譯與演出個案探討》，《廣譯》第 9 期，2013 年，頁 125—147。

羅仕龍：《中國守財奴的妙汗衫：從元雜劇〈合汗衫〉的法譯到〈看錢奴〉的改編與演出》，《編譯論叢》第 10 卷第 1 期（2017 年 3 月），頁 1—38。

### （三）其他

孫玫：《賞心樂事，超越時空——觀全本〈牡丹亭〉亞洲首演》，《聯合早報》，2003 年 2 月 12 日，第 8 版。

“全本《牡丹亭》演出說明書”，新加坡，2003 年 2 月 6—16 日。

## 二、英文

### （一）專書

Piet van der Loon. *The Classical Theatre and Art Song of South Fukien: a study of three Ming anthologies*, Taipei: SMC Publishing INC. 1992.

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

Leonard Cabell Pronko. *Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater*, Berkeley: University of California Press. 1967.

Nancy Yunhwa Rao. *Chinatown Opera Theater in North America*, Urbana: University of Illinois Press, 2017.

Edwin Wilson and Alvin Golefarb, *Living Theater: An Introduction to Theatre History*, New York: McGraw-Hill, 1983.

### （二）論文

Kenneth Rea. “Eastern theatre, its influence on the West”, In *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. Ed. Colin Chambers. London: Continuum, 2002.

## **A Retrospection of *Xiqu* Performances Overseas from a Transcultural Perspective**

**SUN, Mei**

(Professor, Department of Chinese Literature,  
National Central University, Zhongli)

### **Abstract**

This paper discusses the overseas history of Chinese theatrical performances from a transcultural perspective. First of all, it reviews historical developments or events, such as the spread of regional *xiqu* forms in southeast China to Southeast Asia during the Ming (1368 – 1644) and Qing (1644 – 1911) dynasties, the Cantonese opera reaching North America in the nineteenth century, as well as Mei Lanfang's performance in US in 1930 and in the former Soviet Union in 1935. The second aspect of the paper concerns how various *xiqu* plays have been translated and / or adapted into Western languages, and presented on Western stages in a variety of forms since the eighteenth century.

**Keywords:** Chinese *xiqu*, theater, Mei Lanfang, drama translations, transcultural studies