

文章编号: 1673-1646(2026)02-0099-10

庄士敦《中国戏剧》对英文世界中国戏剧评论的回应

赵婷婷

(弗吉尼亚理工大学 现代与古典语言及文学系, 弗吉尼亚 布莱克斯堡 VA24060)



摘要: 英国汉学家庄士敦的《中国戏剧》, 是 20 世纪初英文世界富有启发性的中国戏剧史论著作。出于对中国戏剧包括乡村戏剧一定程度的现场观察和了解, 本书对于同时期以及之前英文世界中国戏剧评论进行回应和商榷, 进而阐明自己的观点。关于中国戏剧的价值, 庄士敦强调戏剧在中国各阶层人群中拥有巨大的普及度和深远的影响, 绝非“小道末技”, 可以略而不谈。关于中国戏剧的演出, 庄士敦认为具有象征性的特点, 观众只要调动思考和想象力, 就能填充表演之中的空白, 理解和享受它。关于中国戏剧的历史, 庄士敦认为并非迟至元代才由境外传入, 并且援引王国维《宋元戏曲史》的观点, 论述了中国戏剧的源远流长。在此基础上分析了 20 世纪初中国戏剧的现状, 并对中国戏剧的未来作了展望。

关键词: 庄士敦; 《中国戏剧》; 历史发展; 现状分析

中图分类号: J805 **文献标识码:** A **doi:** 10.62756/xbsk.1673-1646.2026040

引用格式: 赵婷婷. 庄士敦《中国戏剧》对英文世界中国戏剧评论的回应[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2026, 42(2): 99-108.

R. F. Johnston's *The Chinese Drama*: Its Response on English-language Criticism of Chinese Drama

ZHAO Tingting

(Modern and Classical Languages and Literatures, Virginia Polytechnic Institute, Virginia Blacksburg, VA 24060, America)

Abstract: The British Sinologist R. F. Johnston's *Chinese Drama* is an insightful work on the history and theory of Chinese theater in the early 20th-century English-speaking world. Based on a certain degree of on-site observation and understanding of Chinese theater, including rural theater, this book engages with and critiques contemporary and earlier English-language commentaries on Chinese theater, thereby articulating its own perspective. On the value of Chinese drama, Johnston emphasizes its widespread popularity and profound influence across all social strata in China, asserting that it is far from being a “minor or trivial art” that can be easily dismissed. Regarding its performance style, Johnston highlights the symbolic nature of Chinese theater, suggesting that with thought and imagination, audiences can fill in the gaps within performances, thus fully understanding and enjoying them. As for its history, Johnston challenges the view that Chinese drama was introduced from abroad as late as the Yuan Dynasty. Drawing on Wang Guowei's *A History of Song and Yuan Theater*, Johnston argues for the deep and longstanding roots of Chinese drama. Building on this foundation, he analyzes the state of Chinese theater in the early 20th century and offers a forward-looking perspective on its future.

Key words: R. F. Johnston; *Chinese Drama*; historical development; contemporary analysis

英国汉学家庄士敦(1874—1938)出生于苏格兰爱丁堡, 曾就读于爱丁堡大学和牛津大学莫德林

收稿日期: 2024-11-09

作者简介: 赵婷婷(1986—), 女, 副教授, 博士, 从事专业: 中国文学。E-mail: tzhao@vt.edu.cn。

学院。从1898年开始,他在香港、威海卫担任过英国驻殖民地官员;1919年,45岁的他成为13岁的溥仪的英文老师;1924年,溥仪离开紫禁城,他返回威海卫,直到1930年;1931—1937年,他担任伦敦大学远东学院中文系的系主任。1921年,庄士敦的《中国戏剧》(*The Chinese Drama*)由上海别发书局出版。

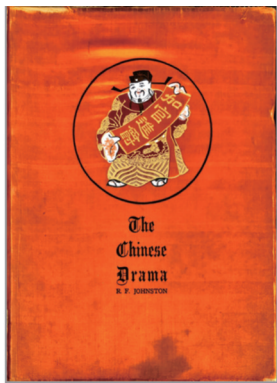


图1 《中国戏剧》的封面

本书共36页,因为选择了质量优良的厚纸,所以看上去并不单薄,而且装帧精致,定价12大洋,显示了对研究对象——中国戏剧的尊重。

庄士敦《中国戏剧》的意义主要体现在:第一,是对同时期以及之前英文世界中国戏剧评论的回应。鉴于英文世界对中国戏剧的评论中有不少模糊或者误解之处并且影响甚广,庄士敦的回应具有析疑辩难的性质。第二,本书《中国戏剧历史》一章,大量引用、翻译、借鉴王国维的《宋元戏曲史》,将这部重要的中文著作以英文的方式呈现给学术界,促进了实现学术信息的通畅和资源的共享,推动了文学艺术研究的国际化;同时,也关注了英国、日本和中国其他学者对中国戏剧的研究。第三,本书不仅讲述中国戏剧历史,更对20世纪初的中国戏剧给予关注,对中国戏剧的未来进行展望。由此可见,庄士敦的思路具有古今贯通的特点。

1 中国戏剧的广泛普及度和深远影响力

关于这一问题,庄士敦《中国戏剧》的序言中开宗明义地写道^①:

在中国的艺术和文学领域中,戏剧是受到西方学者关注最少的一个分支。这无疑部分原因是因为中国人自己,尽管他们对戏剧怀有深厚的热爱,却极少尊重戏剧艺术和演艺行业,认为戏剧作品不

值得被纳入国家文学的正式分类;然而,这也可归因于一种普遍的假设,即在中国,戏剧从未发展到任何类似成熟的程度,并且中国在戏剧方面从未做出过高内在价值的贡献。尽管如此,无论世界对中国戏剧的文学或艺术价值做出最终判断如何,这个主题对于任何研究中国生活和思想的学者而言都是不容忽视的,仅仅因为戏剧在各阶层人群中拥有巨大的普及度和深远的影响。令人惊讶的是,我们发现即便是一些将整个职业生涯都投入到与中国人民密切接触,热衷于研究中国思想和性格的作家,对于中国戏剧舞台的描述也是极为匮乏的。^[1]

庄士敦这里提及的“对于中国戏剧舞台的描述也是极为匮乏的”这一观点所涉及的学者和作家,第一位是英国汉学家伟烈亚力(Alexander Wylie, 1815—1887年),他于1867年出版了《汉籍解题》(*Notes on Chinese Literature*);第二位是美国汉学家明恩溥(Arthur H. Smith, 1845—1932年),他于1899年出版了《中国乡村生活:社会学的研究》(*Village Life in China: A Study in Sociology*)。这两本书都对中国的戏剧有简单的描述,但前者不认可中国戏剧是文学,后者对中国乡村戏剧的表演内容和形式存在错误理解。由于这两本书出版很早,在当时相当知名且影响很大,庄士敦希望用自己对中国戏剧的观察和认知,来修正乃至反驳他们对于中国戏剧的某些观点。

关于中国戏剧的价值问题,庄士敦主要是与伟烈亚力进行商榷。对此,《中国戏剧》序言中写道:

在著名的《汉籍解题》中,伟烈亚力以“由于戏剧作品在本土书目中未曾占有一席之地,因此在这里不必过多论述此主题”这样的措辞概括了整个议题。^[12]

就书的体例而言,伟烈亚力《汉籍解题》大体仿照《四库全书总目》,采用四部分类法,以经、史、子、集为纲领,将文献一共分为“四部”,在每一“部”之下又设置若干二级类目,部分二级类目之下还设置了若干三级类目。集部是最后一个部类,“词曲”是集部最后一个二级类目,“词曲”之下设置了“词”“曲”两个三级类目。

庄士敦所引这段话源自《汉籍解题》“词曲”部分最后两段。原文如下:

通过意义的扩展,术语“曲”不仅仅表示合唱部分,而现在已成为戏剧作品的一个常规名称。Bazin、Davis等人已经对这一类作品进行了大量研究,可以从他们

^① 本文所引《中国戏剧》的内容,均由笔者自译。

的文章中获得有益的参考;但由于戏剧作品在本土书目中并未占有一席之地,因此在这里不必过多展开论述。大多数研究过这个问题的外国人,至少听说过元代戏曲集《元人百种曲》,其中有一些已经被翻译成法语或英语。另一部较为知名的近期汇编是《缀白裘》,包括数十部喜剧、悲剧以及其他戏剧艺术的变体,其中一些也已被翻译成英语。^{[2]206}

在《汉籍解题》“词曲”一部分的开篇中,伟烈亚力说:

这个分类的结尾是“词曲”,这是一种被本土学者轻视的创作形式,并且勉强被视为合法文学范畴的一部分。在追溯诗歌艺术衰落的过程中,《诗经》被赋予至高荣誉,而后来的古代诗人则被列为次等;在风格上远不如这些的是现代阶段的诗歌,而所考虑的这一类别,由于与戏剧有关,被认为是衰落过程的极致。然而,最高水平的才情有时也会冒险涉足这个领域;而在这一类别下的作者,追溯他们艺术的血脉直至古代的音乐官职,以此建立了他们被接纳到神圣领域的权利。因此,他们被安置在国家文学的最低层,作为国家文学的附录。^{[2]202}

这段话承袭了溯曲源诗、文体递降的传统曲观,也是中国文学的传统文学理论。这一思想,在清代官方纂修的《四库全书总目》卷一百九十八集部五十一“词曲类一”中表述为:

词、曲二体在文章、技艺之间。厥品颇卑,作者弗贵,特才华之士以绮语相高耳。然三百篇变而古诗,古诗变而近体,近体变而词,词变而曲,层累而降,莫如其然。究厥渊源,实亦乐府之余音,风人之末派。其于文苑,同属附庸,亦未可全斥为俳优也。今酌取往例,附之篇终。词、曲两家又略分甲乙。词为五类:曰别集,曰总集,曰词话,曰词谱、词韵。曲则惟录品题论断之词,及《中原音韵》,而曲文则不录焉。^{[3]1807}

可以看出,伟烈亚力《汉籍解题》的观点,与《四库全书总目》中的观点一脉相承。《汉籍解题》的“词曲”对应 Rhymes and Songs,即“韵语和歌曲”,没有 Drama,也就是说,其中没有戏剧的位置。针对伟烈亚力对中国戏剧的不重视态度,庄士敦明确提出不同意见。庄士敦认为,时代已经进入 20 世纪,学术界不应不加辨析,全盘接受传统的文学理论。他清醒地认识到中国戏剧的价值,认为中国文学应当给予戏剧一席之地。庄士敦关注中国民间演剧,他强调不能否认这样的事实:中国“戏剧在各阶层人群中拥有巨大的普及度和深远的影

响”^{[1]1},戏剧“几个世纪以来,它一直是中国无数民众的巨大快乐源泉,并且在活跃他们乏味生活的常规方面起到了很大作用”^{[1]7}。庄士敦本人撰写《中国戏剧》这本书,原因也正在于此。

2 中国戏剧表演的特点

关于中国戏剧表演的特点问题,庄士敦主要是与明恩溥进行商榷。对此,《中国戏剧》序言写道:

《中国乡村生活:社会学的研究》的作者(明恩溥)在这部明确宣称是社会学研究的著作中,非常恰当地在其中加入了一个关于“乡村戏剧”的章节;然而,他在开篇的时候坦言自己从未亲身观看过一场演出,对中国戏剧毫无第一手了解。因此,在接下来的句子中,他不经意地表现出了他自己坦白承认的这种缺乏第一手知识的确凿证据。他宣称,大多数中国戏剧演出都极其冗长,以至于它们可以分布在很多小时,甚至是几天的时间里。他以一种引人发笑的夸张说法补充说,“最不知疲倦的欧洲人”也无法在不“彻底筋疲力尽”的情况下完整聆听一场演出。^{[1]1}

庄士敦知道明恩溥此书“这些以及类似的评价已经被其他人重复,而且在西方取得了广泛传播”^{[1]1},但是他认为这些评价是不准确的,他根据自己的观剧经验指出:

实际上,绝大多数中国戏剧的时长远比欧洲话剧的平均时长要短得多。误解的根源在于,虽然每个独立的剧目很短,但它们在非常迅速的连续中呈现;由于没有“幕布”和没有场景的变换(在老式的中国戏剧中,根本没有场景),因此不足为奇,一个不了解情况的外国人,见证了两个或更多完整的剧目表演后,很可能会带着这样的印象离开,觉得自己看到的只不过是一部单一的戏剧,甚至可能只是其中的一部分。^{[1]2}

明恩溥《中国乡村生活:社会学研究》第 8 章是“乡村戏剧”,但总的来看,明恩溥本人对戏剧的内容并不太关注,他更多关注的是乡村戏剧的经济及其与乡村百姓的关系等。他对中国戏剧的态度也是负面的。他在书中写道:

对于中国戏剧的历史,我们在这方面并不感兴趣。根据中国人自己的说法,戏剧已经从其古代的道德监察功能沦为仅仅是供人娱乐的手段。一个引人注目的事实是,尽管中国人民对各种戏剧表演都有着极高的兴趣,但演员这个职业却是为数不多的一些职业之一,无法享有文学考试的特权。据说

这种反常现象的原因是戏剧业向败坏或甚至淫乱的品味妥协导致了戏剧的堕落。一个外国人无法判断通常演出的戏剧是否达到了这种程度。^{[4]54}

明恩溥此处所论有一定的道理,但他没有深入中国戏剧内部,因为他缺少看戏的体验。他自己明确表示:

在我们谈论中国戏剧时,我们必须声明,我们对它们没有第一手的了解,也就是说,没有亲自聆听演出的经验。即便其他困难不存在,通过这种方式获得这种知识也存在一些障碍。大多数中国戏剧在时间上设计得过于夸张,以至于演出可能分布在很多小时,甚至可能是几天的时间里。最不知疲倦的欧洲人也无法完整聆听其中任何一部的全部演出,而不感到筋疲力尽。^{[4]55}

对于中国戏剧演出的内容与时长,明恩溥存在误解,对此,庄士敦在《中国戏剧》中进行了澄清。

除上述引用的段落外,明恩溥还对中国戏剧和乡村戏剧有许多的负面评价,例如,“中国没有西方所谓的剧院,即设有座位、被墙壁和屋顶围起来的场所”^{[4]55};“戏剧没有分为独立的幕或场景,不能从演员的服装或默剧中推断出的情节”^{[4]56};“在中国社会生活中存在着丰富的矛盾之一,即虽然戏剧演员在理论上被认为声望很低,但戏剧表演的呈现被视为对那位受益者的极大荣誉”^{[4]60}。

与明恩溥不同,庄士敦对于中国戏剧包括乡村戏剧拥有第一手资料。在他1908年出版的游记《从北京到曼德勒》(*From Peking to Mandalay: A Journey from North China to Burma Through Tibetan Ssuch'uan and Yunnan*)^{[5]356-371}中就有关于中国戏剧的内容,其中包括两张与中国戏剧相关的照片,见图2、图3。



图2 中国乡村集市,设有露天剧场^{[5]356}

在庄士敦1910年出版的《狮与龙在中国北方》(*Lion and Dragon in Northern China*)一书中^{[6]130-132},有更多

与中国戏剧有关的部分。此书第七章《乡村生活和土地所有制》中,也有两张有关乡村戏剧的照片,见图4、图5。



图3 中国北方的一座寺庙剧场^{[5]371}



图4 一座典型的属于寺庙的戏剧舞台^{[6]130}



图5 村庄戏剧^{[6]132}

基于上述资料,在《中国戏剧》第二章“乡村戏剧”中,庄士敦对乡村戏剧进行了更多的讨论。他依据调查,考察其背景并作出解释,而非直接呈现结果并进行推测。例如,乡村戏剧舞台具有临时搭建或者永久建筑的不同情况,庄士敦认为其根源在于资金:

这是因为在中国农村——而且不容忘记的是,绝大多数中国人都在农田劳作——所有的戏剧表演都是在露天举行的。舞台是临时的还是永久性的取决于村庄的规模和富裕程度。临时舞台可以

用几根竹杆、木板和草席在几小时内搭建完成;而永久舞台可能是一个更多多少具有气势的建筑,带有坚固的石基础、优美的弯曲屋顶和宽敞的休息室作为化妆室。通常村民们必须等待多年才能筹集到建造舞台所需的资金。^{[1]5}

乡村戏剧是不收费的,这与剧场设施密切相关,这也揭示了中国乡村戏剧在空间形态上的一种去制度化的特征。由于缺乏固定的观众席与明确的剧场边界,观看并不是被严格组织和规范的行为,而是一种高度开放、流动的参与方式。观众可以自由站立或蹲坐在舞台前的任何空间,这种观看形成了一种非正式、非等级化的观看关系。庄士敦观察到的这一无座剧场,不仅是物质条件的结果,更体现了一种不同于西方现代剧场的观演结构和文化逻辑。

入场不收费,因为没有正式的观众席,也不提供座位。因为没有提供座位,所以观众就站立或蹲在舞台前面的任何可用的地面上。^{[1]5}

乡村戏剧是“神戏”,但也是世俗化的,这种区分打破了“宗教/世俗”简单的二分法则。在庄士敦的讲述中,乡村戏剧一方面在内容上是世俗的,讲述历史、传奇与人间故事,另一方面在功能上却曾经具有宗教指向,这种既包含宗教,又包含世俗的结构,使戏剧呈现一种复合性的文化形态。这也说明中国乡村戏剧并非只是一个纯粹的审美领域,而是与信仰结构、社会秩序和集体社群紧密交织。

村庄戏剧通常与宗教或准宗教的仪式有着或多或少的联系,因此它们被称为“神戏”。这个术语与它们的主题无关,因为它们完全是世俗的,但与戏剧能够给一些受欢迎的神灵带来快乐并因此成为获得他的喜爱和保护的满意手段的理论有关。^{[1]5}

乡村戏剧演员的状况,他们虽然收入不高,却在舞台上释放热情。这一段将视角从剧场与功能转向演员本身,揭示乡村戏剧背后的职业流动现象与社会结构。庄士敦所描述的演员,并非单纯的乡村艺人,而是曾活跃于城市剧院,后因年龄或境遇转入乡村舞台的表演者。这种由城市向乡村的流动,暗示戏剧行业内部的层级结构与淘汰机制,城市剧院代表着更高的经济回报,而乡村舞台则成为职业生涯后期的重要去处。然后,庄士敦并未突出这些演员的失意,而是强调他们在艰苦条件下依然能在舞台上肆意挥洒,这一描写突出了中国戏曲演员特有的职业道德与身体训练,表演并不完全依赖外在条件,而是一种已然内化的身体技艺与习惯,

即使在饥饿和社会地位下降的情况下,演员仍然能够维持表演的能量,这种专业性的身体构成了戏曲持续运作的重要基础。这也更进一步说明,乡村戏剧并不是一个低水平的文化空间,而是承载着来自城市剧场体系的技术和经验。

许多演员曾经在城市剧院有过辉煌的时光,但由于年龄、不幸或放荡的生活,他们不得不转战乡村舞台……他们似乎没有受到饥饿和疲劳的丝毫影响,依然能够在舞台上肆意挥洒。^{[1]6}

这一段将注意力转向舞台上的表演内容和观众反应之间的关系,突出了一种以熟悉感为核心的观看机制,庄士敦特别指出,这些剧目大多是观众熟知的传统故事,这意味着观众的观看并非建立在情节的悬念之上,而是一种基于记忆的重新体验,这种重复性的观看模式,使得戏剧称为一种持续激活集体记忆的文化实践。同时,这些取材于历史故事或浪漫传说的剧目,构建出一套伦理与价值框架。观众在反复观看中,也在潜移默化地参与到对社会规范与道德秩序的再确认之中。因此,戏剧不仅是娱乐形式,更是一种维系文化认同与价值体系的媒介。

这些剧目大多是每位成年观众都熟悉的老作品,它们主要基于中国历史上的古老传说或浪漫故事,角色扮演过去时代的皇帝、战士、学者和恶棍……尽管戏剧如此,几个世纪以来,它一直是中国无数民众的巨大快乐源泉,并且在活跃他们乏味生活的常规方面起到了很大作用。^{[1]7}

可以说,庄士敦对于乡村戏剧的描绘充满了人文的观察和体恤,戏剧对于人们来说是一种精神寄托和快乐源泉,其形式虽简陋,但演员投入,观众投入,使得戏剧成为一种无可比拟的中国媒介。中国乡村戏剧既是娱乐、仪式与劳动生活之间的交汇点,也是一个通过重复与再现不断生产意义的文化系统。

明恩溥的《中国乡村生活:社会学的研究》只描述了乡村戏剧,但中国城市戏剧早已存在,且在二十世纪取得了显著发展。在《中国戏剧》第三章“城市戏剧”中,庄士敦对中国戏剧舞台的展现形式充满了赞美之词。首先用一组对比强调舞台布景的简朴是有意为之:

演员的戏服尽可能地昂贵华丽,有些服装的价格甚至会让外国观察者感到惊讶,连伦敦西区的剧院经理都会为之侧目。然而,在其他方面,中国戏剧的布景却尽可能地简约。……正如前文所述,几

乎没有布景,甚至可以说是没有。舞台上可能只有一两件非常简单的家具,如一两把椅子,但通常是空荡荡的。^{[1]8}

但这种布景的简约与舞台上动作的象征性是一致的,舞台上动作的象征性对于庄士敦来说代表着最蓬勃的诗兴和想象力。庄士敦用英国诗人勃莱克和伟大的西方戏剧家莎士比亚对舞台的想象类比中国戏剧:

鞭子可以用来象征一匹马,一块中间有个洞的布料可能变成城门。战场、皇宫和法庭、大江大河、山峦和行军的军队,都可以通过最简单的符号在舞台上被表现出来。难怪中国有句谚语说,“天下万物,戏台最大”,因为正如英国诗人勃莱克所言,“一颗沙里看出一个世界”。中国观众被期望从自己的智力和想象力中填补不仅是布景的缺陷,也是戏剧行动的一切。中国编剧暗示着与伟大的西方戏剧作家向伊丽莎白时代的剧场观众直言不讳的呼吁一样,即“用你们的想像来补充我们的缺陷”,并让演员“来激发你们的想像力”。^{[1]8}

庄士敦此处所引诗句,出自勃莱克《天真底预示》(*Auguries of Innocence*)^{[7]66};所引莎士比亚语系《亨利五世》(*Henry V*)第一幕剧情说明人的念白^{[8]15}。在庄士敦看来,中国戏剧家的艺术理念与莎士比亚有相通之处。中国戏剧将最辉煌的世界放置在最简朴的舞台上,用最充满想象力的思考来填充舞台上的空白。观众观看戏剧的过程是一个不断想象、思考并试图理解的过程。因此,庄士敦指出:“要想享受和理解他们所看到和听到的内容,观众必须保持头脑清醒。”^{[1]11}

在这一章最后两段,庄士敦还介绍了城市戏剧最新的变化,即受西方影响而产生的新式剧院:

但是必须提到的是最近几年在一些大城市中由于西方的影响和示范而出现的新创意。1905年,中国开设了第一家“现代化”的剧院。它被恰当地命名为“新舞台”,而且,不出所料,上海是这一实验的舞台。随后,类似的剧院也在其他大城市开设;但直到1913年(即君主制倒台两年后),首都才向上海表示最真诚的恭维;因为在那一年,北京开设了“第一舞台”。作为一个现代化的剧场,它体现了许多西方建筑和设施的概念,现在这个声誉也由新明大戏院或开明戏院共享,这是北京第一个在每场戏结束时降下幕布的剧院。^{[1]11}

最后一段中,庄士敦介绍了“城市戏剧”这一概念的“城市”的中心变化:

直到清朝早期(1644年接替明朝),中国戏剧活动的主要中心是北京、南京和扬州。随着沿海大城市由于对西方贸易的开放而日益崛起,它们开始取代了南京和扬州成为戏剧中心。目前,北京仍然保持其戏剧之都的地位,并且是演员的最佳训练场所。上海排名第二,天津和汉口分别排名第三和第四。^{[1]12}

这一章“城市戏剧”从剧场内的舞台布景,聚焦剧场中旧式和新式的并存,再展示城市中心的变迁,可谓涵盖了中国城市戏剧的方方面面,既有传统的延续以及与乡村戏剧共通的戏剧理念,又有新式的剧场带来的变化以及新的城市中心:北京,上海,天津和汉口。可以说从这一章开始,庄士敦就已经超越了过去关于中国戏剧的著述,开始以新的角度和新的材料,结合自身对于中国戏剧的理解,开启了对中国戏剧的新叙述。

3 中国戏剧的历史

关于中国戏剧的历史问题,庄士敦主要是与剑桥大学中国文学教授翟理斯(1845—1935)博士进行商榷。

在《中国戏剧》第四章“历史发展”中,庄士敦明确提出中国戏剧具有超过3 000年的历史。可以看到,庄士敦受到王国维《宋元戏曲史》的影响,并对他这一说法表示认可。这也是首部英文著作明确认可中国戏剧具有如此漫长的历史。刊于《皇家亚洲文会北华支会会刊》1922年第3卷的一篇关于庄士敦《中国戏剧》的书评,也注意到《宋元戏曲史》的影响:“这一章主要基于最近出版的一本中文书《宋元戏曲史》。”^{[9]257-258}“历史发展”这一章长达9页,是全书中最长的一章。庄士敦用这么长的篇幅引用并翻译《宋元戏曲史》,不仅是第一次对王国维《宋元戏曲史》的研究以英文形式进行译介,更是对王国维的研究表示认可。

庄士敦将周朝早期的巫觋作为中国戏剧产生的要素,其巫舞和咒语被认为是中国戏剧的源头。祭祖仪式中扮演祖先的活人(尸)则具备了表演的戏剧性。周朝及以后的倡优视为发展的另一阶段,其中的主要成员达到了更高的艺术水准,“更可能的是,大多数倡优的专业活动主要是即兴的,而演员的成功取决于自己的机智和反应灵活度”^{[1]17}。直到隋朝,戏剧更多地以音乐和舞蹈为主,而非以行动和对白为主要特色。类似日本较现代的能剧,它

似乎是一种以舞蹈和歌曲为主的抒情戏剧。庄士敦在中国戏剧与日本能剧的比较方面具有原创性。到了唐代,“我们才见证了戏剧在规模和尊严方面的明显进步……因为唐明皇创立了一个旨在鼓励音乐、舞蹈和表演的机构,被称为梨园”^{[1]20}。戏剧艺术有了专属机构,且获得唐明皇的继任者的支持,这在中国戏剧发展过程中是一个重要的事件。

庄士敦同意王国维在《宋元戏曲史》中的说法,中国戏剧的发展到元朝进入了史上最辉煌的时期。但关于其原因,则存在不同的看法。庄士敦提到翟理斯博士在《中国文学史》(*History of Chinese Literature*)一书中发表的观点,认为“戏剧似乎并非源自中国,而可能是从蒙古人那里引入的”^{[10]259}。庄士敦认为翟理斯此说是一种误解,产生误解的原因是元朝戏剧发展引人注目,以致于“有些作家把所有过去的时期都归于遗忘,好像戏剧突然间就脱颖而出”^{[1]20}。因此,庄士敦批评道:“翟理斯博士的观点(也为其他权威所赞同)也许有点夸张。”^{[1]20}

总之,庄士敦同意王国维的观点,肯定中国戏剧并非到了元朝才突然由境外传入,而是立足中国本土,从周朝到元朝,逐步孕育发展而来。与庄士敦同时代的中国学者宋春舫亦不同意元代之前中国没有戏剧的观念。就在庄士敦《中国戏剧》出版的1921年,宋春舫在其以法文撰写并发表的《中国戏剧:昔日与今日》一文中论证道:

蒙古王朝是戏剧王朝的典范,就像唐朝是诗歌王朝一样。这一新兴艺术的辉煌使得大多数汉学家为之倾倒,他们乐于宣称,在元朝(1260—1361年)之前,中国并未了解戏剧。然而,我们不应忘记,戏剧的历史早于埃斯库罗斯、亚当·德拉阿尔、莫里哀和拉辛,正如罗佩·鲁埃达是洛佩·德维加的前辈一样。同样地,中国戏剧早在唐明皇(713—756年)艺术学院(梨园)成立之前就已存在,这个著名学院被现代汉学家认定为戏剧的摇篮。^{[11]121—127}

宋春舫也是在阅读了欧洲汉学家的著作后,指出了这种对于中国戏剧错误的理解,欧洲汉学家似乎认为元代之前中国没有戏剧,才会认为戏剧是由蒙古人带来的。但戏剧在中国早已存在。可以说宋春舫和庄士敦两位同时代的学者,一位用法文写作,一位用英文写作,都反驳了元代之前中国没有戏剧这一观点。但宋春舫的立场比庄士敦更为坚定。

庄士敦继续分析,元代的戏剧作品除了王实甫

著名的《西厢记》外,还有施君美、马致远和乔孟符等作家的作品。其中一些最著名的戏剧作品已经被翻译成欧洲语言。“蒙古时期的戏剧作品无疑是中国历史上那个时期最杰出的文学作品。”^{[1]23}但是,这些剧作家都是中国本土的,并不是外来的。正是由于源远流长的中国文学(包括戏剧文学)的丰富滋养,才会出现元代戏剧的高峰。其后,明朝戏剧继续发展。庄士敦特别举例汤显祖创作的《牡丹亭》,以及阮大铖和高则诚创作的最高水平的中国戏剧《琵琶记》,并指出这部作品已翻译成法文,产生了世界影响。由此可见,庄士敦在吸取王国维《宋元戏曲史》的材料和观点的基础上,引入了欧洲流行和已翻译过的戏剧这一比较文学视野,还引用了英国学术界的研究成果。

第五章“清朝”只有两页,却引用了更多戏剧家和作品,可见庄士敦对清朝较为熟悉。庄士敦在这一章中谈到了著名的戏剧家,支持戏剧的皇帝、与戏剧创作并行的戏剧评论的发展,以及清朝中后期取代昆曲的新剧种。

清早期最有名的剧作家是吴伟业(号梅村),他创作了《通天台》;还有得到康熙皇帝青睐的尤侗。对于谁是清代最伟大的戏剧家,庄士敦引用“当今中国最杰出的戏剧评论家”宋春舫的评语,认为是李笠翁。李笠翁的戏剧作品对白丰富,胜过了当时大多数中国戏剧。另一位则是蒋心余(蒋士铨),他的一些作品被认为可与唐代诗歌相媲美。与戏剧创作并行的是戏剧评论。最杰出的有李调元的《曲话》、梁廷枏的《曲话》和李笠翁的《一家言》。这三部著作都着重探讨戏剧技巧。最有意思的是,庄士敦称清朝中后期取代昆曲的皮黄戏为“今戏”或者“新剧”,因为“这种戏剧以其简洁、不加修饰和使用白话的特点而著称”^{[1]28}。戏剧的历史是不断发展的。1921年写下此书的庄士敦也注意到,1919年白话文运动提倡新剧取代京剧,而皮黄戏在历史上也曾经是新剧。

4 中国戏剧的现状分析与前景展望

第六章“中国戏剧的一些特点和弱点”共三页。庄士敦指出第一个弱点是:“中国戏剧的一个明显弱点是,它坚持从古代历史中汲取素材,完全忽视了现代条件和问题。通过培养保守主义精神,中国戏剧已经脱离了现实生活,并且无法对这个古老土地的知识觉醒做出哪怕最微小的贡献。这一个弱点,随着目前

主要被称为‘中国青年’的知识分子阶层的思想和愿望开始严重影响大众,这个弱点必然越来越受关注。”^{[1]29}依照庄士敦和宋春舫的熟悉程度,宋春舫同样指出了中国戏剧和现代问题脱节的弱点。

第二个弱点是:“中国戏剧大多数作品的另一个缺点是情节中的不合理之处过于频繁,这是由于不合理的人物所做出的不合理行为造成的。因此,中国戏剧很少能够真实地反映自然,也不能说提供了有效的‘生活批判’。与上述缺陷有关的是,太频繁地诉诸于巧合。”^{[1]30}针对第二个弱点,庄士敦给出的理由是中国戏剧的意义和西方不同。中国戏剧被视为一种道德力量,因为善恶被清晰地区分,因此所有中国戏剧对道德的影响都是积极的,“善行受到了应有的鼓励和回报,而恶行则受到了谴责并受到了相应的惩罚”^{[1]30}。所以戏剧家的剧情结构都受此影响,用中国评论家自己的话说,这种情况不仅十分乏味,而且这种善恶过于清晰,在现实生活中并不总是成立。如果用西方的戏剧理论观之,则失去了悲剧的净化功能,即让观众产生怜悯或恐惧之情。

第三个弱点是:“在中国,戏剧界对自己的态度并没有在欧洲那样严肃。”^{[1]29}这是相对于英国对于戏剧的尊重而言的。庄士敦引用英国诺贝尔奖得主、戏剧家萧伯纳的说法,“演员不应被视为‘雇佣的小丑和摆姿势者’,而应被视为‘永恒而神圣的祭司’,这是世界上任何宣称的宗教都无法比拟的”^{[1]31}。但中国这一点却做得越来越好。庄士敦举当时如日中天的梅兰芳团队为例,“他们无疑引起了比任何祭司都更深、更有同情心的兴趣,他们的剧院人数众多,并且吸引了比中国无数寺庙内的人群更大、更有欣赏能力的观众”^{[1]31}。

有书评人认为这是《中国戏剧》最有意思的一章,但指出庄士敦没有谈到几个重点,“这或许是本书最引人入胜的部分,然而作者未能充分肯定一些重要的方面,比如男性演员出色地扮演女性角色,以及出色的哑剧表演技巧。优秀的中国演员,不依赖布景或繁复的剧场道具,仅凭借身体和面部表情,就能完成令人惊叹的演出。这让我们想起了莎士比亚时代,当时观众的体验很大程度上取决于演员自身的表现”^{[9]257-258}。

庄士敦《中国戏剧》第七章《共和国时期的戏剧》是最新的研究成果,也是中国戏剧极富活力、不断变化的证明。庄士敦探讨了中国戏剧应该如何发展的几种可能。第一种发展可能是完全直接引进西方戏剧,包括萧伯纳的《沃伦夫人的职业》和

易卜生的剧作,但这样做的效果非常短暂,不足以引起中国观众智力和情感上的共鸣。第二种发展可能是宋春舫提出的,“不应该让旧式戏剧与新式戏剧直接竞争或对抗,而应该让传统的戏剧保持不变,继续占据欧洲歌剧在中国戏剧界的地位,同时让新型的非音乐剧走上自己独立的道路”^{[1]33}。即古典戏剧如歌剧一样发展,新式戏剧如西方话剧一样独立发展的路径。庄士敦认同这一观点,认为“这无疑是一条明智的建议,希望不会轻易被忽视”^{[1]33}。第三种发展可能是郑振铎和陈大悲提出的,通过大学和学院中的业余舞台进行自由实验,创造全新戏剧的萌芽。但庄士敦指出,学院和中国社会之间的脱节可能给这种发展带来局限。“中国现代教育界与学院之外的广阔社会之间存在着深刻的鸿沟,而这种鸿沟可能会持续很长时间。”^{[1]34}

在庄士敦看来,这些不同方向的改革虽然不一定完全成功,但带来了可喜的变化。第一是演员地位的提升,包括工会组织的建立和演员教育水平的提高。庄士敦也高度关注女演员的地位和前景。第二是有关戏剧的出版物和期刊,其中包括以北京大学为中心创办的一些期刊。例如,《曙光》杂志,1919年在北京创刊,到1921年终刊。其成员为:宋介、祁大鹏、王统照、王晴霓、范予遂、段澜、徐彦之、李树峻、丁镇华、耿济之、刘静君、李鲁航、郑振铎、瞿世英,共14人^{[12]53}。《曙光》1919年第1卷第2期发表了段澜的《英国十六世纪之戏剧》,文中开宗明义地指出:“戏剧是人类顶好的一种娱乐方法,也是一样最好的美术。”^{[13]29}随后又分析道:“中国戏剧不能进步的原因:第一是人民生计艰难,每日的三餐还没法筹措,决不会有功夫到戏园里去消遣这一天。第二就是有去看戏的,亦是去看热闹,于戏情布景这些事全都不讲究。听见唱戏的高声唱两句二簧,倒要拼命喝彩。所以要打算改良戏剧,民生的问题,同戏剧的内容,是应当同时并进的。”^{[13]31-32}这些意见,庄士敦是注意到的。在戏剧历史研究方面,庄士敦特别重视王国维的《宋元戏曲史》和日本辻听花的《中国剧》,认为这两本书都值得翻译成英文或者法文。第三是以戏剧和戏剧问题为主题的研究性杂志《戏剧》月刊。《戏剧》于1921年5月31日在上海创刊,是由沈雁冰(茅盾)、柯一岑、陈大悲、徐半梅、张聿光、陆冰心、熊佛西、张静庐、欧阳予倩、郑振铎、汪仲贤、沈冰血、滕若渠13位戏剧家建立的“民众戏剧社”编辑的^[14],由中华书局发行。刊物明确宣布:“本会以

非营业的性质,提倡艺术的新戏为宗旨”^{[15]96},致力于戏剧理论的研究和宣传。

庄士敦对这本以《戏剧》为名,并对戏剧问题进行批判性讨论的期刊表示高度赞赏和期待。对这本期刊的两个优点,庄士敦指出,第一个优点是语言选用白话文,便于接触广泛公众。这时距五四白话文运动仅两年,但白话文已经越来越多用于文学写作,如今在表达方式上也可以用来讨论戏剧。在语言方面,白话文脱离传统语言的范围的同时,在接触读者方面,也开拓了新的受众群体。同样,在用新的思考方式批判性地谈论戏剧的同时,整体上也在营造一种和过去不同的、期待并创造新式戏剧的氛围。这种全新的气象在这本《戏剧》期刊中呈现,令庄士敦惊喜不已,他写道:“像这种宣传先进观点的现代中国出版物一样,《戏剧》杂志中的文章采用了白话——口语,这种越来越多地被用于文学目的,并且必然吸引了比仅限于传统文学表达形式的作家所能触及的更广泛的公众。它是一个专门旨在营造有利于新晋民间戏剧发展的氛围的社会的机关。”^{[1]35}

庄士敦指出,第二个优点是这本杂志的创办人吸收了前辈的经验,改进并综合了方法,力图结合中国国情,而非单纯模仿,而是取其精华来创造适合中国的戏剧。“杂志的作者对前辈的某些错误有所警觉,并认识到在中国,没有一部戏剧可以希望取得成功,除非它以中国实际生活为基础,接受中国人心态所需要的条件,并且仅仅从欧洲戏剧中汲取戏剧素材,而不是盲目模仿。对未来的一个极好的预兆在于,这些有才华的年轻作家们充分意识到他们的任务的国家重要性。因为作为新戏剧的创作者或启发者,他们需要满足中国人对戏剧的热爱,以及他们对戏剧影响的极度敏感,无论是好是坏。他们认识到,对于必将从过去的灰烬中涅槃般重生的新中国的命运,他们承担着相当大的责任。”^{[1]35}

至于庄士敦为何将《中国戏剧》全书的结尾置于《戏剧》杂志,在于庄士敦确定戏剧与国家的联系,特别是中国民众对戏剧的强烈热情和戏剧对民众的强大影响。如果新的中国要强大,改良戏剧对于中国的意义是毋庸置疑的,而《戏剧》的创办人深刻意识到他们的责任,这一点深得庄士敦赞许。

5 庄士敦《中国戏剧》的社会反响

庄士敦《中国戏剧》出版之后,引起了广泛的社会反响。上海的《字林西报》1921年12月23日发表

题为《庄士敦先生的书〈中国戏剧〉》的书评,高度评价了庄士敦澄清英文世界对于中国戏剧错误理解的学术贡献,强调“对于这项任务,由于庄士敦先生在中国长期居住和多次旅行,以及对中国文学的深入研究,使他具备了良好的资格。人们将发现他的书不仅有趣,而且富有启发性”^[16]。

别发书局也对《中国戏剧》的出版深感荣幸。在其他书籍声称自己是第一本用英文讲述中国舞台历史和现状的作品时,别发书局态度鲜明地加以指正,强调庄士敦的《中国戏剧》才是第一本。1922年7月5日,别发书局的W. King致信写道:“关于雅科夫列夫先生的《中国戏剧》著作,我们注意到他的出版社在声明中称‘这是第一部用英语讲述中国舞台历史和现状的作品’,这一说法是不准确的,因为R·F·庄士敦的《中国戏剧》一书已于1921年由别发书局在上海出版。”^{[17]180}

余上沅于1922年11月6日在《晨报副刊》发表的《读了庄士敦〈中国戏剧〉以后》一文中写道:“庄士敦在他这三十六页书里,说的话也还不少,对于中国的剧场、戏曲历史、特点弱点,及现代的趋势,都还搜罗了不少的材料。他驳A. Wylie的*Notes on Chinese Literature*及H. A. Giles的*Chinese Literature*的几句话也很有道理。”“这本书确是一本好书,我们应当谢谢他的宣传。有了这个宣传,才更能促起我们的反省。‘国粹派的旧戏家’不要徘徊歧途了!爱好戏剧的同志呵,赶紧努力促进‘新中华戏剧’的实现!”^[18]

1923年,英国汉学家叶慈(1878—1957)在《皇家亚洲学会杂志》(*Journal of the Royal Asiatic Society*)发表的一篇书评中,这样评价庄士敦的《中国戏剧》:

这一主题的权威性研究早已迫在眉睫。自1838年巴赞(Bazin)发表了元代四部戏剧的翻译和简短介绍以来,西方作家对此一直漠不关心。而少数提及的内容也常常误导性。庄士敦先生对此流行的谬误进行了评论,即使《中国村庄生活》的作者也曾助长其传播。在这一地区,人们普遍认为中国戏剧长达数小时甚至数天,就像大多数中国人习惯食狗肉和杀害大部分女婴一样广泛相信一般。然而,事实是,他们的大多数戏剧比我们的要短,但它们却连续上演,没有间断或场景变化(因为没有舞台布景)。最后一句话适用于古老的传统。对西方一切事物的现代倾向导致在几个大城市设立了配备落幕和其他借用装备的剧院。作者提供了一

份启发性的历史概述,追溯到3 000年前的巫舞者和咒语颂唱者,一直追踪戏剧的发展至今。他告诉我们,现在正在翻译成英文的一本由日本人用中文写成的关于这一主题的可靠作品。^{[19]271}

书评提及法国汉学家巴赞(1799—1863),他曾将《琵琶记》翻译成法文,并于1838年出版了《中国戏剧选》。最后一句指的是日本研究者辻听花(1868—1931)于1920年在中国出版的《中国剧》。而庄士敦《中国戏剧》这本书最大的贡献是纠正了英文世界对于中国戏剧的刻板印象和错误观念,并提供了一个线性的从古至今的中国戏剧史。

同年,赖德烈在他的《近年中国书籍中的思想潮流》一文中也高度评价了《中国戏剧》:

关于中国戏剧的英文资料长期以来一直匮乏,因此,在同一年内出现两本关于该主题的书籍,确实引人注目。一本是凯特·布斯(Kate Buss)的《中国戏剧研究》(*Studies in the Chinese Drama*)(四海出版社,美国波士顿),其性质明显偏向于大众化。另一本是著名的皇帝导师和宗教方面的权威R·F·庄士敦(R. F. Johnston)所著,书名为《中国戏剧》(*The Chinese Drama*)(别发书局出版)。这本书初登场时装帧颇为华丽,但尽管如此,它对于那些品味更为沉稳的读者仍充满了吸引力。^{[20]313}

1925年,美国汉学家祖克在《中国戏剧》(*The Chinese Theater*)一书引用的25部著作中,第21部就是庄士敦的《中国戏剧》。祖克指出:“这部精简的书籍之所以得以问世,是因为出版公司拥有四幅中国演员的画作,计划将它们以日历的形式出版,并附上著名汉学家的简短评论。庄士敦先生对这一主题产生了浓厚兴趣,写下了大量生动有趣的内容,以至于别发书局决定将其做成一本书。书中的文字远胜于画作。”^{[21]228} 祖克自1917年起曾先后在清华大学和北京协和医学院任教,对中国戏剧有很深的研究。祖克认为庄士敦这本书由画而起,但不为画做注,包含了庄士敦自身对于中国戏剧的研究心得,对英文世界关于中国戏剧的误解起到了拨乱

反正的作用,产生了积极的影响。

参考文献

- [1] 庄士敦. 中国戏剧[M]. 上海: 别发书局, 1921.
- [2] 伟烈亚力. 汉籍解題[M]. 上海: 美华书馆, 1867.
- [3] 永瑤. 四库全书总目[M]. 北京: 中华书局, 1965.
- [4] 明恩溥. 中国乡村生活: 社会学的研究[M]. 弗莱明: 雷维尔公司, 1899.
- [5] 庄士敦. 从北京到曼德勒: 从华北穿越西藏、四川、云南到缅甸的旅程[M]. 伦敦: 约翰·默里出版社, 1908.
- [6] 庄士敦. 狮与龙在中国北方[M]. 波士顿: 达顿出版社, 1910.
- [7] 梁宗岱, 译. 梁宗岱译文集(Ⅲ)[M]. 北京: 中央编译出版社, 2003.
- [8] 梁实秋, 译. 莎士比亚全集(19)[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2001.
- [9] 中国戏剧评论[C]//皇家亚洲文会北华支会会刊(1922年: 第三卷). 上海: 别发书局, 1922.
- [10] 翟理斯. 中国文学史[M]. 伦敦: 威廉海涅曼出版社, 1901.
- [11] 宋春舫. 中国戏剧: 昔日与今日[J]. 日内瓦评论, 1921(2): 121-127.
- [12] 黄迎风. 试论五四时期曙光社的历史作用[J]. 北京党史, 2019(3): 52-58.
- [13] 段澜. 英国十六世纪的戏剧[J]. 曙光, 1919, 1(2): 29-32.
- [14] 戏剧社社员题名录[J]. 戏剧, 1921, 1(1): 卷首.
- [15] 民众艺术社简章[J]. 戏剧, 1921, 1(1): 104-105.
- [16] 庄士敦先生的书《中国戏剧》[N]. 字林西报, 1921-12-23(11).
- [17] 中国戏剧[N]. 出版商通报与书局记录, 1922-08-19(08).
- [18] (余)上沅. 读了庄士敦《中国戏剧》以后[N]. 晨报副刊, 1922-11-06(3).
- [19] 叶慈. 中国题材新书简讯: 中国戏剧[J]. 皇家亚洲学会杂志, 1923, 55(2): 271.
- [20] 赖德烈. 近年中国书籍中的思想潮流[C]//中国传教年鉴(第11卷). 上海: 基督教文献协会, 1923.
- [21] 祖克. 中国戏剧[M]. 波士顿: 利特尔—布朗出版社, 1925.