



引用格式:李静. 话剧民族化视角下的中国莎士比亚戏剧表演[J]. 郑州轻工业大学学报(社会科学版), 2021, 22(4): 75-82.

中图分类号:J805;I053 文献标识码:A

DOI:10.12186/2021.04.010

文章编号:2096-9864(2021)04-0075-08

话剧民族化视角下的中国莎士比亚戏剧表演

The performance of Shakespearean plays from the perspective of Huaju sinicization

李静^{1,2}

LI Jing^{1,2}

1. 郑州轻工业大学 外国语学院, 河南 郑州 450002;
2. 北京大学 外国语学院, 北京 100871

摘要: 莎士比亚戏剧在中国的表演已经有上百年的历史,随着话剧民族化进程的逐渐推进,中国的莎士比亚戏剧表演也在发生变化。改革开放之前,中国的莎士比亚戏剧表演被看作西方话剧表演的典范,承担着社会宣传和启蒙民众的民族化使命;20世纪80年代,中国话剧表演借鉴戏曲元素的民族化倾向也体现在莎士比亚话剧表演中,与此同时,中国实验话剧民族化探索推动了同时期的莎士比亚戏曲表演;20世纪90年代,实验话剧民族化探索成果体现在先锋莎士比亚话剧表演中;21世纪以来,先锋莎士比亚话剧的民族化特征引起了人们的注意,但无法调和与先锋性之间看似对立的关系。因此,只有理顺中国先锋话剧民族化和先锋性之间的关系,才能更好地解读中国先锋莎士比亚话剧的民族化特征。

关键词:
话剧民族化;
中国莎士比亚戏剧表演;
戏曲化;
实验话剧;
先锋莎士比亚话剧

[收稿日期] 2021-05-17

[基金项目] 国家社科基金项目(19ZDA294)

[作者简介] 李静(1983—),女,河南省林州市人,郑州轻工业大学讲师,博士研究生,主要研究方向:莎士比亚戏剧、英美文学。

话剧作为舶来品进入中国已经有一百多年的历史,随着时代的变迁,中国话剧民族化的内涵不断演变。中国莎士比亚戏剧(下文简称“莎剧”)表演与话剧民族化之间存在着千丝万缕的联系,后者是解读前者的一个重要视角。根据胡星亮的说法,中国话剧民族化的正式提出是在“五四”前后^{[1]267-287}。20世纪30—40年代的话剧民族化指的是话剧的大众化,是应社会宣传和启蒙民众的急需而进行的民族形式探索。20世纪50—60年代的话剧民族化指的是现实主义话剧对中国戏曲元素的利用,这时期产生了《虎符》《蔡文姬》等代表作。20世纪80年代的话剧民族化指的是实验话剧对中国传统戏曲中叙述感、假定性等艺术手法的借鉴和对中国社会现实的反映。20世纪90年代,比中国实验话剧更加偏离现实主义轨道的中国先锋话剧快速发展,然而话剧民族化的理论探索还停留在20世纪80年代的水平上,没有把先锋话剧纳入到其研究视野中,因此先锋性被看作民族化的对立面。21世纪以来,中国先锋话剧的民族化特征引起了人们的注意,话剧民族化的理论建设继续推进。以话剧民族化及其概念演进为维度考察中国莎剧表演,可以更清晰地勾勒中国莎剧表演的民族化轨迹,更好地分析先锋莎士比亚话剧等新产生的中国莎剧表演形式。

对于1949年前的中国莎剧表演民族化,批评界多注重其与中国救亡图存之间的关系;对于20世纪50—60年代的中国莎剧表演民族化,批评界重视其斯坦尼现实主义体系的表演形式;20世纪80年代的莎剧表演民族化表现为现实主义莎士比亚话剧表演和莎士比亚戏曲表演。对于现实主义莎士比亚话剧表演,李伟民^[2]发现张奇虹导演的话剧《威尼斯商人》(1980)有对中国传统戏曲写意性的借鉴;对于20世纪80年代大量涌现的戏曲形式的莎剧表

演,M. Tian^[3]认为,这是由实验话剧对中国传统戏曲表演手法的推崇所造成的;20世纪90年代的中国莎剧表演民族化直到21世纪才引起注意。21世纪以来,先锋莎士比亚话剧表演成为中国莎剧表演民族化的主要研究对象,穆海亮等^[4-5]从具体表演策略入手分析了先锋莎士比亚话剧表演民族化的一面。上述莎剧表演民族化的研究多聚焦于某一部莎剧或某一类型的莎剧,缺乏宏观的系统研究。鉴于此,本文拟从历史的角度梳理中国莎剧表演与话剧民族化之间的关系。

一、改革开放之前:中国莎剧表演形式的反民族化

1949年前,中国话剧经过20世纪30年代大众化、20世纪40年代民族形式的论争与实践^{[1]282},越来越被中国普通大众所接受,成为社会宣传和启蒙民众^{[1]27}的重要手段。在这样的背景下,当时的中国莎剧表演也试图承担救亡图存的任务。焦菊隐^[6]认为,我们从哈姆雷特的悲剧中得到一个结论,即抗战的胜利,系于全国人民的和谐行动,更系于毫不犹豫地马上去行动,所以他于1942年在国立戏剧专科学校导演的《哈姆雷特》力图宣传抗战的必要性。但是,《哈姆雷特》(1942)的表演形式却是西方化的。据黄诗芸所述,1942年《纽约时报》评论焦菊隐的《哈姆雷特》(1942)时,注意到的是演员的西式化装和假鼻子,大鼻子惨不忍睹^[7]。可见,当时莎剧的表演形式并没有开始民族化探索。1949年后,莎剧表演被看作斯坦尼现实主义体系的范本。1949—1966年,共有三部莎剧在中国上演,即《罗密欧与朱丽叶》(1956)、《无事生非》(1957)、《第十二夜》(1957),多由苏联戏剧专家导演^[8],这几部莎剧让中国演员更了解斯坦尼现实主义表演体系。总之,在改革

开放之前,莎剧的表演形式通常带有西方化(反民族化)的倾向。

改革开放之前中国莎剧表演形式的这种反民族化倾向与中国话剧莎士比亚化的趋势相关。方平^[9]认为,莎士比亚化主要有三个特点:其一,让每一个人物都有血有肉、获得自己的生命;其二,让他笔下的众多的人分享他(诗人)的才华;其三,在富于激情的时刻,把自己人格的光辉投射在剧中人物身上。这些特点影响到了中国话剧的创作。例如,莎剧对曹禺、田汉、郭沫若话剧创作都产生了影响。同时,莎剧作为西方戏剧的代表,其剧本和表演都对中国传统戏曲产生了影响。正如 X. Y. Zhang 的总结^[10]:其一,莎剧已经取代传统戏曲,成为中国文化圈中最重要的戏剧形式;其二,莎剧不仅主导着中国的戏剧圈,而且直接或间接影响了当代中国所有的剧场活动;其三,莎士比亚已经把过时的中国传统戏曲逼到了灭绝的边缘,中国传统戏曲只有在革新中丧失自己的特性才能生存下去。这一结论引起不少争议,R. R. Li^[11]认为,X. Y. Zhang 关于“莎士比亚关于戏剧已经取代传统戏曲成为中国文化圈中最重要的戏剧形式”的论断太夸张、太主观。事实上,莎剧并没有直接挤压中国传统戏曲,而是莎士比亚化促使话剧发展壮大,间接导致中国传统戏曲边缘化。总之,这一阶段的莎剧还是作为一种外来的表演方式展现在话剧舞台上,没有表现出过多的民族化倾向。

二、20 世纪 80 年代:话剧民族化与中国莎剧表演形式的戏曲化

20 世纪 50—60 年代的中国莎剧表演并未表现出戏曲化倾向,但是话剧表演已经展现出戏曲化倾向。1949 年初期,斯坦尼拉夫斯基体系在国家行政力量推动下有计划、有步骤地大

规模传播^[12],全国大大小小的剧团都在学习这种体系,包括戏曲剧团。在此期间,焦菊隐导演了《龙须沟》(1951)、《茶馆》(1958)、《蔡文姬》(1959)等现实主义作品。《龙须沟》(1951)基本按照斯坦尼现实主义体系排练;在《茶馆》(1958)中,焦菊隐开始利用中国戏曲中的“亮相”等技巧;而在《蔡文姬》(1959)中,焦菊隐结合了现实主义和中国戏曲的某些程式,试图制造一种写意的效果。在焦菊隐的散乱笔记中发现的大约写于 1963 年的《论民族化(提纲)》中这样写道,“不直、不露、留有观众想象、创造的余地……这正是中国戏曲传统的特点”^[13]。焦菊隐试图在现实主义话剧中创造出一种来自中国戏曲的诗意,但是“焦先生的试验尚未摆脱戏曲的程式,因此仍不免流露出戏曲表演的痕迹”^[14]。直至 20 世纪 80 年代初,话剧民族化的戏曲化倾向才在莎剧表演中得到体现。例如,张奇虹导演的《威尼斯商人》(1980)继承发展了中国话剧改编莎剧的现实主义美学传统……在一定程度上借鉴了中国戏曲的写意性美学表现手法^[15],产生了一种诗情画意的演出效果。

与此同时,20 世纪 80 年代以反现实主义为特征的实验话剧的发展促进了中国戏曲形式的莎剧表演。20 世纪 80 年代,戏剧界开始了一场强烈的反现实主义运动。以北京人民艺术剧院剧作家高行健和导演林兆华为代表的话剧工作者借鉴布莱希特、阿尔托、梅耶荷德、格洛托夫斯基等人的戏剧理论,并从中国传统戏曲中找到对等物,一场以回归中国戏曲传统为名的实验戏剧运动如火如荼地展开了。这场运动的主战场在话剧界,但是高行健认为,如今我们称之为话剧的戏剧不必把自己仅仅限死为说话的艺术^[16]⁴⁴,他将实验话剧称作“现代戏剧”,现代戏剧重新捡回面具的时候,自然而然地也将

歌舞、哑剧、木偶乃至武术和魔术这些戏剧的传统手段统统捡回来了^{[16]66}。因此,话剧界以回归中国戏曲传统为名的反现实主义运动引起了人们对中国传统戏曲的重视,这种运动体现在莎剧表演中,就是中国传统戏曲形式莎剧表演的集中出现。M. Tian 曾评价说:即使中国戏曲和莎士比亚戏剧之间存在某些表面的相似,两者根本上还是不同的,用中国戏曲形式演出莎士比亚的意义在于,反现实主义话剧运动对莎士比亚戏剧的想象得以注入传统戏曲中^[3]。

在1986年第一届中国莎剧节上,以中国戏曲形式表演的莎剧有五部,此后还有多部戏曲形式的莎剧出现,这引起了研究者的极大关注。对于用戏曲形式演绎莎剧,历来褒贬不一。黄佐临^[17]从舞台、布景、服饰等方面比较了莎剧和中国传统戏曲,认为在中国戏曲舞台上演出莎剧,将具有惊人的应变能力,不管表现什么,无论是鬼怪还是神仙,也无论是火或雷、格斗或求爱,在中国戏曲的舞台技术中总能找到体现的方法。陆谷孙表达了他对莎剧戏曲化的担忧,认为两者的重合或相通多数发生在舞台空间的范畴,很难通过引申来证明两者在思维空间上也一定那么相似^{[18]36},正因为我们面对的是这样两种个性都比较强的文化形态,在融合两者的时候就尤其需要审慎^{[18]37}。与这两种批评立场相对应,戏曲形式的莎剧主要有以下两类。

一类是把莎剧的人物、情节、背景置换成中国的,并用中国戏曲形式来演出,如改编自《麦克白》的昆曲《血手记》(1986)和改编自《哈姆雷特》的越剧《王子复仇记》(1994)。《血手记》的情节、人名、背景、服装、唱词、分幕都中国化了。对此,黄佐临认为,中国戏曲可以保留莎士比亚诗剧的特性。但M. Tian 认为,当莎士比亚的诗被翻译成汉语,按照昆曲固定的格律

节奏重新整合之后,莎士比亚的诗歌韵味就很难保留了^{[3]205}。在谈到越剧《王子复仇记》(1994)时,M. Tian 认为使观众着迷的并不是所谓的丰富了中国戏曲的莎士比亚诗行、心理或哲学,而仅仅是演员程式化的动作^{[3]206}。可见,中国戏曲的程式化表演在一定程度上置换掉了莎剧丰富的内涵。所以,即使中国戏曲和莎剧之间存在某些表面的相似性,两者从根本上还是不同的。

另一类是中西结合的风格,故事情节、背景保持原貌,用中国戏曲的形式演出。在1986年第一届莎剧节上,胡伟民导演的越剧《第十二夜》是最忠实于原著的,其台词、情节、人名、背景、服装都与莎士比亚原作一致,但是对中国戏曲原有的生旦净丑角色划分、身段、动作都作出了修改^{[3]208},也就是说破坏了中国戏曲的程式。作为一位话剧导演,胡伟民凭借话剧《母亲的歌》成为20世纪80年代中国实验话剧的领军人物。由胡伟民来导演戏曲形式的莎剧,说明了中国莎士比亚戏曲表演的兴盛与实验话剧发展之间的相关性。

这两类戏曲形式的莎剧虽各有偏颇,但一直有人在尝试。前者如中国台湾的吴兴国,致力于用京剧演绎莎剧,其导演和表演了《李尔在此》(1998)等莎士比亚戏曲;后者如王晓鹰,其《理查三世》(2012)用京剧的程式、身段、神态、服装演绎莎剧,保留了莎剧台词,没有唱腔。

三、1990年以后:实验话剧和先锋莎士比亚话剧表演的民族化

20世纪80年代的实验话剧民族化探索直至20世纪90年代才体现在中国先锋莎士比亚话剧表演中。推进先锋莎士比亚话剧表演的代表人物是林兆华,其导演的先锋莎士比亚话剧是20世纪80年代实验话剧民族化探索的

延续。

20世纪80年代的中国实验话剧的民族化,是M. Tian所说的中西戏剧跨文化“替换性置换”的产物,这一置换的历史还要追溯到梅兰芳20世纪30年代赴苏联演出。梅兰芳的演出启发了不少西方戏剧家,布莱希特提出了“陌生化效果”的概念,梅耶荷德提出了“假定性”的概念。M. Tian认为,梅兰芳和中国戏曲的精髓已经被20世纪西方先锋戏剧的特点所置换^{[3]33}。西方这些戏剧家对中国戏曲并非真的很了解,他们对中国戏曲的理解是基于自身文化的一种想象。当梅兰芳的戏曲演出在西方先锋戏剧中产生影响的时候,斯坦尼的现实主义演剧体系却逐渐在中国占据主导地位,直至20世纪80年代推倒斯坦尼“第四堵墙”的呼声越来越高。以高行健和林兆华为代表的中国戏剧家一方面借鉴西方先锋戏剧反现实的理念和手法,包括布莱希特的“陌生化效果”和“叙事剧”、梅耶荷德的“假定性”、阿尔托的“残酷戏剧”等;另一方面在中国戏曲中寻找灵感,提出自己的概念,如“演员的中性状态”“全能戏剧”“复调的戏剧”等,试图推进中国实验话剧的民族化进程。具体说来,“演员的中性状态”借用了中国传统戏曲中演员自由跳进跳出角色的表演状态;“全能戏剧”借用了中国传统戏曲将歌舞、傀儡、杂技等融入戏曲表演的策略;“复调的戏剧”则借鉴了中国传统戏曲多重情节和主题并行的特点。这三个戏剧表演概念都借鉴了中国传统戏曲叙述化表演的倾向。

然而戏剧研究者更关注中国实验话剧借鉴西方先锋戏剧的那一面。对于高行健的“全能戏剧”概念,M. Tian认为,受到阿尔托、梅耶荷德、布莱希特、格洛托夫斯基的影响,高行健提出了“全能戏剧”的概念,强调剧场性、叙述方法、演员表演的中心地位、演员和观众的直接交

流^{[3]180};X. M. Chen认为,“全能戏剧”和阿尔托的“残酷戏剧”有很深的联系^[19]。而高行健之所以强调对中国传统戏曲的借鉴,是因为中国的实验话剧家更希望为他们借鉴来的话剧观念和方法找到一种归属感,所以他们就回到中国戏曲的传统……这时他们所谓的中国传统戏曲的精髓实际上已经被西方先锋戏剧概念替换了^{[3]184}。因此,中国的实验话剧有西方先锋戏剧和中国传统戏曲“两副面孔”。

在中国实验话剧中西“两副面孔”的影响之下,林兆华的先锋莎士比亚话剧表演也表现出了中西“两副面孔”,但是他是民族化表演为创作动机的。莎剧剧本虽说不乏独白、旁白等叙述性成分,但是本质上还是对话体戏剧。林兆华保留了莎剧剧情,他试图利用中国戏曲中特有的叙述化表演去演绎莎剧,从而实现莎剧表演的民族化。然而,这种尝试打乱了传统意义上台词和动作的对应关系,必然会引起不少矛盾。所以,林兆华的叙述化表演探索是一个不断摸索、不断失败、不断调适的过程,用周宁的话语交流理论来看,就是一个由内交流系统向外交流系统逐渐推进的过程。周宁将戏剧的话语交流分为两个系统:一是剧中人物之间的内交流系统;二是演员与观众之间的外交流系统。内交流系统中的话语称为“戏剧性对话”,外交流系统中的话语称为“代言性的叙述”^[20]。林兆华对先锋话剧的民族化探索就是由内交流系统一步步向外交流系统逐渐推进的过程。

具体到林兆华导演的四部莎剧,演员的台词和形体动作由《哈姆雷特》(1990)中的一致关系演变为《理查三世》(2001)中的差异关系,再演变为《大将军寇流兰》(2007)和《仲夏夜之梦》(2017)中补偿与分立的关系;主人公由角色演变为叙述者,再演变为演员。在《哈姆雷特》(1990)中,林兆华首次松动了演员和角色

之间一一对应的关系。在《理查三世》(2001)中,林兆华增加了代言性叙述者。在《大将军寇流兰》(2007)中,林兆华让演员以自己的身份充当叙述者。在《仲夏夜之梦》(2017)中,林兆华让演员以莎剧情节为蓝本即兴表演。在这一探索过程中,林兆华逐渐摆脱了斯坦尼现实主义演剧体系对演员“我就是”^[21]式的束缚,使演员从角色背后慢慢显现出来,达到了中国传统戏曲中演员自由跳进跳出角色的状态,实现了叙述感。

四、21世纪:先锋莎士比亚话剧表演民族化的理论阐发

中国实验话剧的民族化探索在中国先锋莎剧中的表现长期被忽略。直至21世纪,中国先锋莎剧的民族化倾向才引起研究者的注意。例如,穆海亮^[4]注意到了中国传统戏曲中演员跳进跳出角色在《哈姆雷特》(1990)和《理查三世》(2001)中的体现。他发现,排演《哈姆雷特》,角色换位不时出现,演员必须能够体会每一个角色的感受,同时又不能完全与之融合,要能够及时在不知不觉中从一个角色转变为另一个角色;理查三世的扮演者就不停地对其扮演人物的所作所为进行直接的评述,将扮演者和扮演对象相剥离。因此,林兆华让演员“跳进跳出”的策略印证了中国传统戏曲表演方式的虚拟性、综合性和间离性^[4];徐晓钟等^[22]注意到了林兆华对中国传统戏曲手法的利用:他(林兆华)往往用中国戏曲假定性手法或从民间艺术中寻找形式来构建自己的舞台语汇,把木偶戏、皮影戏、二人转等融入其中,构成象征或意象,如《理查三世》中的“老鹰捉小鸡”。总之,研究者们发现了林兆华莎剧的表演形式和中国戏曲之间的某种联系。

然而,这些零散的分析并不能很有说服力地证明林兆华先锋莎士比亚话剧是话剧民族化

的产物。林兆华在20世纪80年代的实验话剧作品被北京人民艺术剧院所接纳。于是之^[23]指出,林兆华是北京人艺演剧学派第三阶段的代表人物,认为他在20世纪80年代的作品《绝对信号》《车站》《野人》《狗儿爷涅槃》都是在北京人艺传统的基础上走向多元化发展新阶段的作品。20世纪90年代以后,林兆华导演的现实主义话剧被接纳,如《万家灯火》《风月无边》《窝头会馆》等。可是,一旦提到林兆华1990年后的先锋话剧作品(包括他导演的莎士比亚话剧)，“北京人艺逆子”^[24]^[25]这个名号马上就冒出来了。刘平比较了2001年北京人民艺术剧院复排的《蔡文姬》和林兆华的《理查三世》,认为前者可以看到焦菊隐先生的创新精神,即他为实现话剧民族化而吸收传统戏曲的艺术手法,恰到好处地融入到话剧创作中去的艺术美学追求^[25]^[4];而后者观众恐怕连剧情都看不大懂^[24]^[4]。如果持这种看法的研究者听到《理查三世》是话剧民族化的新作品,他们一定会觉得莫名其妙,难道是中华戏曲界列祖列宗之英魂成功搜寻转世灵童的结果^[26]?

由此可见,对先锋莎剧表演的研究走向了民族化和先锋性针锋相对的局面。这是因为,研究者在研究先锋莎士比亚话剧时,忽视了20世纪90年代以来中国先锋莎剧表演和20世纪80年代中国实验话剧民族化探索之间的关系。如果回溯到20世纪80年代中国实验话剧民族化探索,就会注意中国实验话剧和先锋莎士比亚话剧产生民族化和先锋性双重特征的历史条件,就会发现两者之间并不冲突,只是没有找到合适的研究切入点而已。

已经有少数研究者从叙述化表演的角度来分析20世纪80年代中国实验话剧和20世纪90年代以来中国先锋话剧的民族化进程。W. Y. Lin认为,林兆华利用了中国戏曲中的叙述化表演让先锋话剧演员也达到了跳进跳出角色的自由状态^[27]。正是通过演员的叙述化表演,

林兆华包括莎剧在内的先锋话剧才塑造了有别于剧本原有主题的第二主题。在叙述化表演探索的过程中,林兆华先锋莎士比亚话剧的先锋性会有不同程度的显现,但是叙述化表演探索的最终目标是话剧民族化。只有在话剧民族化层面理清民族化与先锋性的关系,才能更好地解读中国先锋莎士比亚话剧表演的民族化倾向,这也是当代中国莎剧表演民族化研究的新方向。

五、结语

总之,莎剧在中国的表演与话剧的民族化经历了相似的轨迹,由改革开放之前作为中国传统表演艺术的对立面转变为戏曲化的表演,再随着先锋话剧一起成为中西戏剧表演艺术融合的实验场。对中国莎剧表演在话剧民族化影响之下的发展过程进行客观还原,有利于我们更好地诠释中国的莎剧表演。在话剧传入中国这100多年,“话剧民族化”这个概念在1949年前、20世纪50—60年代、80年代、90年代和21世纪以来等各个历史阶段的内涵并不一致。尤其是20世纪90年代,现实主义话剧、戏曲化的话剧和先锋话剧等话剧形式同时并存。到21世纪,话剧民族化呈现出杂语共生的局面,因此先锋莎士比亚话剧的民族化难以把握。只有推进当代话剧民族化的理论建设,才能更有深度地研究当代中国先锋莎士比亚话剧的民族化进程。

参考文献:

- [1] 胡星亮. 中国现代戏剧论集[M]. 北京:中国戏剧出版社, 2010.
- [2] 李伟民. 青春、浪漫与诗意美学风格的呈现:张奇虹对莎士比亚经典《威尼斯商人》的舞台叙事[J]. 四川戏剧, 2014(6):101.
- [3] TIAN M. Poetics of displacement: Twentieth century Chinese-western intercultural theatre [D]. Urbana-Champaign: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001.
- [4] 穆海亮. 先锋戏剧与传统资源[D]. 开封:河南大学, 2006.
- [5] 张贇. 林兆华导表演艺术与话剧“中国学派”的探索发展[J]. 四川戏剧, 2018(4):73.
- [6] 焦菊隐. 关于哈姆雷特[M]//北京人民艺术剧院戏剧博物馆. 焦菊隐全集:第1卷. 北京:文化艺术出版社, 2005:448.
- [7] 黄诗芸. 莎士比亚的中国旅行 从晚清到21世纪[M]. 孙艳娜, 张晔, 译. 上海:华东师范大学出版社, 2017:109.
- [8] 孙艳娜. 莎士比亚在中国话剧舞台上的接受与流变[J]. 国外文学, 2014(4):34.
- [9] 方平. 什么叫“莎士比亚化”? ——谈剧作家和他笔下的人物关系[J]. 外国文学研究, 1982(3):3.
- [10] ZHANG X Y. Shakespeare in China: A comparative study of two traditions and cultures [M]. London: Associated University Press, 1996:129.
- [11] LI R R. Shashibiya: Staging Shakespeare in China [M]. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003:228.
- [12] 陈世雄. 三角对话:斯坦尼、布莱希特与中国戏剧[M]. 厦门:厦门大学出版社, 2003:6.
- [13] 苏民. 论焦菊隐导演学派[M]. 北京:文化艺术出版社, 1985:172.
- [14] 高行健. 戏剧革新家林兆华[M]//林克欢. 林兆华导演艺术. 哈尔滨:北方文艺出版社, 1992:4.
- [15] 李伟民. 追求真善美之永恒:曹禺对中国莎学的卓越贡献兼及中国莎剧演出[J]. 汉语言文学研究, 2010(3):79.
- [16] 高行健. 对一种现代戏剧的追求[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1988.
- [17] 黄佐临. 莎士比亚剧作在中国舞台演出的展望[M]//中国莎士比亚研究会. 莎士比亚在中国. 上海:上海文艺出版社, 1987:13.
- [18] 陆谷孙. 帷幕落下以后的思考[M]//中国莎士比亚研究会. 莎士比亚在中国. 上海:上海文艺出版社, 1987.

- [19] CHEN X M. A “Wildman” between two cultures: Some paradigmatic remarks on “influence studies” [J]. *Comparative Literature Studies*, 1992 (4):397.
- [20] 周宁. 比较戏剧学:中西戏剧话语模式研究[M]. 上海:上海社会科学院出版社,1993:25.
- [21] 童道明. 于是之和斯坦尼斯拉夫斯基体系[J]. 新世纪剧坛, 2013(3):42.
- [22] 徐晓钟,谭霈生. 新时期戏剧艺术研究[M]. 北京:中国戏剧出版社,2009:219.
- [23] 于是之. 论北京人艺演剧学派[M]. 北京:北京出版社, 1995:11.
- [24] 林兆华. 导演小人书:做戏[M]. 北京:作家出版社, 2014.
- [25] 刘平. 传统的不“旧”新潮的不“新”:二〇〇一年北京话剧舞台演出感言[J]. 戏剧之家,2001(3):4.
- [26] 孙辉. 迷失的宿将[J]. 艺术评论,2005(7):62.
- [27] LIN W Y. Lin Zhaohua and the sinicization of Huaju [D]. Honolulu: University of Hawai’ i, 2006.

(上接第30页)

- [7] SEBESTIK J. The rise of the technological science[J]. *History and Technology*,1983(1):25.
- [8] ROPOHL G. Knowledge types in technology [J]. *International Journal of Technology and Design Education*, 1997(7):65.
- [9] 拉普. 技术哲学导论[M]. 刘武,等译. 沈阳:辽宁科学技术出版社,1986:4.
- [10] SCHATZBERG E. Technology:Critical history of a concept[M]. Chicago:The University of Chicago Press, 2018.
- [11] 罗特. 马克思论技术变革:基于《马克思恩格斯全集》历史考证版的考察[J]. 张福公,译. 郑州轻工业学院学报(社会科学版),2018(1):38.
- [12] 吉田文和. 约·亨·摩·波佩《从科学复兴到十八世纪末的工艺学历史》和马克思[M]//苑洁.《资本论》基本理论问题研究. 北京:中央编译出版社,2013.
- [13] 马克思,恩格斯. 马克思恩格斯文集:第5卷[M]. 北京:人民出版社,2009.
- [14] 马克思,恩格斯. 马克思恩格斯全集:第47卷[M]. 北京:人民出版社,2007.
- [15] 马克思,恩格斯. 马克思恩格斯文集:第8卷[M]. 北京:人民出版社,2009:9.
- [16] 芬伯格. 技术批判理论[M]. 韩连庆,曹观法,译. 北京:北京大学出版社,2005.