

论话剧对戏曲舞台写意时空观的影响

王馨蔓

(南京大学文学院, 江苏南京, 210093)

摘要: 话剧与戏曲是中国戏剧艺术的双璧, 作为舞台艺术, 话剧对戏曲舞台时空观的影响呈现出曲折的特点。从舞台的物理时空、表演时空、心理时空三个层面进行剖析论述, 比较话剧与戏曲在三个舞台时空观念层面上的同与异, 论述话剧导演加入到戏曲舞台的创作实践, 揭示出话剧舞台的写实时空元素渗透进戏曲舞台写意时空观的影响轨迹, 对于当代戏曲的发展具有重要的意义和价值。

关键词: 话剧; 戏曲; 写意; 物理时空; 表演时空; 心理时空

中图分类号: I207.3

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2011)03-0180-05

“戏剧的舞台时间和空间是戏剧艺术的枢纽”^{[1](166)}, 是戏剧演出时空的构成与呈现方式, 它体现着戏剧艺术工作者的舞台时空观。话剧与戏曲是中国戏剧艺术的双璧, 20 世纪初至 21 世纪的百年间, 话剧从西方传入中国并在与戏曲的杂和中发展为成熟的戏剧样式, 拥有了较完善的理论基础与舞台实践。戏曲则是在中国传统文化土壤中, 于宋元时期形成并发展至今的古老艺术形式, 其舞台具有独特的时空审美特性。二者艺术价值的实现都要通过舞台的物理时空、演员的表演时空、表演创造出的心理时空三个层面, 由于话剧与戏曲在每一个时空层面上的观念不同, 从话剧的锋芒崭露于中国戏剧之苑时起, 便与戏曲有着多方面的理念差异。这些差异与其共性结合, 相互影响, 相互借鉴。舶来的话剧对本土戏曲舞台时空观的影响是曲折的, 二者分属于不同的文化体系, 侧重也有所不同。话剧偏于写实理性, 戏曲重在写意抒情, 更兼从 20 世纪初开始的中国社会改革、文化启蒙的时代特点, 在认识“舞台假定性”的基本特征过程中, 话剧对戏曲的态度从具有时代责任感的批判——“改良戏曲, 为转移风气之一助”(《春柳社演艺部专章》)^{[2](23)}——逐渐变为认可、欣赏、学习、参与, “一是要把话剧的因素, 吸收到戏曲里来; 二是要把戏曲的表演手法和精神, 吸收到话剧里来。”^{[3](4)}戏曲舞台则在被迫向话剧学习写实性舞台时空元素的失败经验中, 慢慢提炼出现代化的舞台时空观。话剧对戏曲舞台时空观的影响沿着持续在写意中增添写实特征的轨迹发展, 甚至话剧导演直接进入到参与戏曲舞台的创

作中, 成为戏曲实现现代化并走向世界的重要一环。

一、话剧与戏曲不同的舞台时空观

戏剧的舞台时空观主要体现在对舞台三个时空层面的认识与运用上。首先是舞台的物理时空层面, 它为演出提供物质化的需要, 包含布景、灯光等方面的内容。布景有抽象的、虚的布景与具体的、实的布景, 与演员的表演时空结合, 成为戏剧舞台的物质基础。其次是表演时空层面, 包括服装、化妆、道具、角色、说、唱、舞蹈、动作等方面, 当扮演一定角色的演员开始表演时, 舞台的表演时空出现, 并在舞、唱、念、打等表演手法中与物理时空相联系, 形成特定的场景, 在表演形式上体现出写意与写实的特征, 可以是凝固的也可以是流动的。最后是心理时空层面, 它包含伴随表演而产生的环境、情、景、理等内容, 在演员传递艺术的过程中, 它可以是剧作家所要创造的舞台物质时空环境的心理再现, 也可以是演员内化为自身感受的心理时空的表现。

在对舞台三个时空层面的认识上, 话剧舞台的主要特征是重写实哲理的, 戏曲是重写意抒情的。在固定而有限的舞台物理时空上, 话剧用分幕、布景和舞台调度等方法进行表演时空的变更。它的布景依赖于物质, 根据演剧所需要的具体场景进行物质性的安排。如标志话剧诞生的“春柳社”《茶花女》演出借助于画片的布景, 北京人艺演出的《茶馆》使用了实物布景

的裕泰茶馆。如果说，话剧曾有过写意布景的尝试，如焦菊隐导演的《蔡文姬》，还有后来新现实主义话剧、先锋话剧等创造出了多彩的写意舞台，甚至少用布景，在表演中借助于道具、动作、语言等进行自由的时空转化，也依然不能改变话剧舞台在时空上的写实性。因为，这样的表演是借助静止不动的写意性布景而做的写实性表演，它所依赖的物质性布景或道具并没有发生属性上的改变，如话剧《日出》中的桌子，在高级公寓与妓女房里都是桌子，属性没有变；京剧《三岔口》的桌子在任堂惠的表演中可以是桌子，也可以是床，属性变了。话剧的“舞台时空环境的再现基本上就不带角色的感情，舞台的空间本质上是纯粹的物质空间，它提供的是物质信息”。^{[1](185)}与它所源的西方理性文化相联系，形成其写实理性的时空观，存在着相对静止与不连贯性。“话剧舞台上的环境虽然也具有运动的因素，但不是戏曲那样的运动。我们可以说它是一块一块的可见空间的组接，如果非要用运动这个词，那么也可以说是一块一块的流动。这种成块的可见空间流动，它不象戏曲的线性的、无接续痕的、无明显界限的空间运动(例如圆场)，因为话剧不是用运动去表现环境的存在。对于三(或五)幕一景的传统话剧，连空间的组按也谈不上，它基本是一个相对静止的空间团块。”^{[4](27)}

戏曲舞台是写意并抒情的时空观，传统的戏曲舞台借助于上下场分折、分出，没有布景，其物理时空的虚空特征使得“中国戏曲艺术最独特的舞台原则之一，是时间与空间表现的灵活自由，是舞台时空观的十分超然而颇带主观的色彩”^{[5](467)}。成长于写意文化传统中的戏曲舞台时空观，除了演出的场所是真实的，其余的时空的“真实”都消融在程式化表演中。将唱、念、做、打手法综合起来的正是这与话剧截然不同的程式化表演，如昆曲《玉簪记·秋江》中划船的程式，甚至“戏曲的表演、化妆、服装、布景和道具诸种表现手段。哪一样不是由一定的‘程式’构成的呢？”^{[6](98)}舞台物理时空的“虚空”与演员表演时空中的“虚拟”相呼应，将环境虚拟表现出来，情感充盈在舞台上，形成戏曲独具的意境。“演员集中精神用程式手法、舞蹈行动，‘逼真地’表达出人物的内心情感和行动，就会使人忘掉对于剧中环境布景的要求。”^{[7](91)}戏曲舞台就像是一幅写意画，演员是画上的寥寥几笔，背后是无限广阔自由的时空，形成了美妙的意境。演员是意境的制造者，观众是意境的欣赏者。在表演时空中创造出的心理时空之景完全是写意的，它是中国文化情景交融、离形得神、流动的美，如《牡丹亭·游园》的园林美景般随着杜丽娘演出的结束而结束。

舞台时空中的写意与写实是相对的，“一个(戏曲)是以虚为主，在虚的基础上与实结合，一个(话剧)以实为主，在实的基础上与虚结合。而这两种结合又都是扎根于生活真实，升华到艺术的真实。”^{[8](4)}话剧与戏曲之间同中有异、异中有同，共同的诗性文化特征，为二者的相互融合提供了可能；艺术形式的不同，使得互相之间只能借鉴，不能照搬。二者相互影响的原则是以虚实结合为基础，遵循话剧以实为主、戏曲以虚为主的临界点为度，这样才能期望优秀的戏剧舞台艺术产生。

二、话剧写实元素对戏曲写意舞台时空的渗透

话剧对戏曲舞台时空的影响与社会的变革和文化的启蒙现实相结合，其写实元素对戏曲写意时空舞台的渗透有三个阶段：第一个阶段是20世纪初，话剧对戏曲寄予改革的期望，戏曲进行表现现实生活的尝试，舞台上出现了时装新戏。第二个阶段是30年代至60年代，在话剧对戏曲的思索与学习中，戏曲审视自身舞台时空的特点，从机关布景的误区走向重视表演技能的探索。第三个阶段是80年代后，话剧认识到舞台假定性，大力借鉴并进行戏曲舞台的艺术创造，戏曲在向话剧学习中，完善对舞台时空的认识，将写实元素较好地运用，创作出了优秀的舞台作品。

第一阶段，应社会变革而产生的话剧对尊居霸主地位的戏曲产生了强大的冲击。如话剧《茶花女》《黑奴吁天录》《热血》《东亚风云》等剧都对社会产生了较大的影响。戏曲改良中大量现实题材出现，但“宣讲”内容的增多并没有给戏曲舞台带来太多实质性的变化。“五四”戏剧论争中，《新青年》夸赞“新剧讲究布景，人物登场，语言神气务求与真者酷肖，使观之者几忘其为舞台扮演”^{[9](98)}，批驳戏曲：“戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚，无一足以动人情感”^{[9](98)}，“一人独唱，二人对唱，二人对打，多人乱打”都是“恶腔死套”^{[10](71)}，这些严厉的言辞无疑忽略了戏曲舞台的艺术特点。张厚载撰文《新文学及中国旧戏》进行反击，却没有挽回对戏曲的贬低。时装新戏的演出，从现实生活的角度写实地改进了布景、服装、动作，甚至角色。念多唱少的表演在增强教育和现实意义的同时，在一定程度上则降低了情感的抒发、减弱了审美性。梅兰芳曾演出《孽海波澜》《宦海潮》《一缕麻》等时装戏，用针砭时弊、与时代脉搏相和颠覆了戏曲舞台的写意时空。梅兰芳讲：“时装戏表演的是现代故事。”“京剧演员从小练成功的和经常在台上用的那些

舞蹈动作,全都学非所用,大有‘英雄无用武之地’之势……”^{[11](280)}欧阳予倩也说:“京戏舞台上演时装新戏如《血泪碑》《新茶花》之类,那是受了新剧的影响才有的。”“又派人到日本去,通过市川左团次聘来了一个日本的布景师洪野,这才开始在京戏舞台上用布景;还建筑了转台。”“此后有许多京戏场子编得比较集中,也是受了新剧的影响,我和周信芳合作时,他就和我谈起过把场子集中的问题。”^{[12](207)}话剧的舞台影响了戏曲,但是已经显示出了很大的不相融。

话剧的文明戏是早期话剧的畸变,与戏曲的时装新戏一样,都是在社会变革中的艺术尝试,他们的失败是经验也是教训。话剧为“理”的心理时空观呈现在表演时空上,在它的初级阶段是粗糙的,难以给戏曲的变革带来更多期望中的变化。时装新戏虽有较成功使用中性布景的经验,但从改革的总体上说,是要将舞台物理时空与表演时空完全写实化,必然会破坏戏曲的程式化特点,将唱、念、做、打、脸谱、装扮、行当等写实化。戏曲变革的大胆尝试,说明了要做到有限中的自由才能切实推动戏曲艺术的发展。

第二阶段,当话剧艺术趋于成熟时,便更多地关注与探索戏曲,寻找发展的道路。田汉、洪深、余上沅、周信芳、王伯生等戏剧界人士曾一起讨论过发掘戏曲舞台与话剧舞台的不同,这为后来焦菊隐等一批导演成功地创作话剧舞台艺术,黄佐临提出写意的戏剧观做了理论铺垫,也促进了戏曲不断丰富和完善表演形式、唱腔流派。话剧借鉴戏曲并创新舞台,尝试打破“镜框式”舞台的限制,布景趋向线条化、简单化。“我国的戏曲艺术特别丰富,使我们有条件为话剧演出创造各种各样的表演方法,使它在世界舞台上开放出鲜艳的花朵来。”^{[13](405)}焦菊隐导演的《虎符》和《蔡文姬》是话剧借鉴戏曲成功的例子,欧阳予倩取材于戏曲并编剧导演了话剧《桃花扇》。这些成功的舞台作品的布景是写实与写意的结合,“这种虚实结合的特点,就是近景的实与中、远景之虚的结合。”^{[8](15)}其表演上借鉴了戏曲的表演,加之其现当代的思想认识共同创造出了具有震撼性的心理时空。

当话剧把戏曲从工具变成艺术的宝库时,戏曲界一方面认识到“凡改良的戏,都是毁坏旧戏”,“万不可用话剧的眼光衡量国剧”^{[14](187)},另一方面也努力发现话剧的优点,进行对话,开始了从盲目的写实化借鉴向以写意为主、写实为辅的转变。“关于机关布景,我认为既不应偏爱,也不应排斥,要看题材和戏的需要而定。”^{[15](347-348)}与此同时,跟国外话剧的交流也促进了戏曲的写意舞台认识。梅兰芳到苏联演出,其自由的无限的舞台表现受到斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、

布莱希特等戏剧家的欣赏;程砚秋到欧洲考察,惊喜地发现中国戏曲的舞台表演与欧洲正在进行的戏剧变革具有相似之处。话剧作家加入了戏曲创作,如田汉的《江汉渔歌》《白蛇传》《西厢记》《谢瑶环》曾演出过京剧,丰富了戏曲舞台,在内容的表现上增加了随时代而变化的思想内涵。

第三阶段,新时期文艺中,面临危机的话剧、戏曲共同寻找出路。“戏剧观”论争之后,话剧认识到戏剧舞台的假定性,重新审视“写实”与“写意”的舞台时空观,戏曲舞台艺术再次成为话剧关注的焦点。戏曲则在对话剧有机的借鉴中,完善了写意时空观,逐渐完成了走向现代的历程。

话剧在舞台实践上表现出向写实舞台发出攻击的态势,提出“从艺术上讲,剧本的结构方法和演出样式,都应大胆突破,探求新的节奏、新的时空观念、新的戏剧美学语言”^{[16](29)}。舞台布景上追求中性化的设计,灯光更具有现代技术特点,思想上更追求哲理性的阐释,表现出了对自由时空的大胆追求。话剧在向西方和戏曲的借鉴中,冲击着舞台时空的底线,使它的探索具有突破性的意义。《屋外有热流》抽象的布景空间,《绝对信号》对空灵开放舞台形式的追求,《莫扎特之死》用光来追求气氛的变化。表演时空和心理时空自由地交错,不受场次、场景、舞台的限制,具有了很强的开放性。“用设计者自己的理解就是‘抽象的依据是具象’,通过对具象形象的抽象处理(非具象造型)。删除掉自然形态的繁杂形式的线条。”^{[8](194)}表演上运用了歌舞、荒诞等写意手法进行着深层现实主题的揭示。出现了如《车站》《中国梦》《思凡》等具有突破写实性限制的理性思考作品。这些理论到实践的探索使话剧的舞台观念从封闭走向开放,以虚实相间、情理相融的时空观来设计,利用现代技术,不求写实布景,增强写意性,“由把舞台视为制造幻觉的空间向舞台是表演空间的转化,即舞台就是舞台”。^{[17](15)}

戏曲工作者们认识到了戏曲的弊端和困境,戏曲要改革“就得首先改革我们民族的盲从性。戏剧观念的更新,必须附丽于人生观念的更新”。^{[18](784)}他们主动向话剧借鉴,在物理时空上,连灯光也纳入视野,“在舞台场景的变化中,灯光又是最活跃的因素。灯光对于舞台空间可以起切割、隐、显的作用,光的亮度和色调的变化又最能影响观众的心理,所以它是最有利于表现流动空间和心理空间的。”^{[19](168)}如余笑予执导的京剧《药王庙传奇》,虽是当代知识分子题材,但在表演中加入与【西皮园舞板】相配的“轮椅舞”,将过去舞台上没有的东西虚拟化、艺术美地呈现在舞台上,既合乎剧情又与戏曲特征相合;北方昆剧院演出阿甲

导演的《三夫人》，仿造了一个古色古香的戏曲舞台，使具体环境与自由演出间的矛盾得到了较好的解决，话剧的写实理念与戏曲的写意理念在戏曲舞台实践中达到了融洽。

三、话剧导演在戏曲中的介入

话剧的二度创作中导演是主导，受必然性艺术规律的启发，戏曲由导、演合一到了独立的导演。在话剧导演进入戏曲舞台创作时，便直接将具有话剧特色的舞台时空观灌输到戏曲中。话剧导演认识到戏曲的优点：“充分承认舞台的假定性，又令人信服地展示不同的时间、空间和人物的心境。”^{[20](6)}带着尊重戏曲艺术的态度，被邀请到戏曲舞台工作中，给戏曲带来了活力，创作出了一大批具有现代意义的戏曲舞台作品。如曹其敬导演昆曲《长生殿》，田沁鑫导演昆曲《1699·桃花扇》，陈薪伊导演京剧《贞观盛世》，查明哲导演川剧《易胆大》，林兆华导演京剧《宰相刘罗锅》、《杨门女将》，卢昂导演梨园戏《董生与李氏》、吕剧《补天》等。话剧导演执导戏曲已经变成了司空见惯的事情，甚至成为了一种时尚，得到了观众的认可。

话剧导演给戏曲舞台带来了新的舞台观念与融二者特点于一体的演出效果。江苏省昆剧院的《1699·桃花扇》，由田沁鑫导演，话剧制作人李东制作，参与其制作的阵营包括中、日、韩的学术权威、资深演员、舞美设计师、服装设计师、作曲家，将学术与舞台、中国与世界、传统与现代都融入了戏曲舞台。导演在制作中融入的是对戏曲进行的现代理念解读，使用了观众欣赏秦淮歌舞的戏中戏，舞台之上另设了一个可以移动的亭台，使得《桃花扇》“借离合之情，写兴亡之感”的初衷在颇具现代美学意义的舞台上得到了淋漓的呈现，演绎出了一幕情爱与兴亡的凄美故事。再如林兆华导演的京剧《杨门女将》，尊重戏曲舞台自由的特点，综合现代舞美灯光音响等手段，取得了很好的艺术效果。在执导戏曲时，话剧导演充分尊重戏曲的舞台时空特点，考虑到现代舞台的特点，合理地改变戏曲舞台，上下场不走“出将”、“入相”二门，演出时间也不像连台本戏戏曲连着演，场次的安排设计具有了更强的时间观念。导演所具有的话剧与戏曲相通的素养成就了戏曲舞台的丰富多样，现代舞台元素的介入构成了戏曲舞台的重要特征，体现出了现代的舞台观念。

话剧导演的经验也是在构建现代戏曲舞台，时尚

的、科技的、美学的、哲学的东西只要不与戏曲时空特征相冲突，都是可以使用的。而导演只有超越戏曲舞台形式，回归戏曲本质的精神才是有生命力的，如王晓鹰导演的越剧《赵氏孤儿》，布景简易，第三场公主托孤，场上以枝条编成的帘子从上而下为背景，演员从其交错处出入，这个场景正是公主生活环境简陋的暗示，本场终时，一把利剑从上直刺而下，为程婴与赵氏孤儿极度危险的处境进行了渲染与提示。林兆华导演的京剧《宰相刘罗锅》，舞台上古色古香可以活动的亭子加上国画效果的背景，灵活地变化出各种场景，配合着一桌二椅，很好地凸显了虚实相生的效果。在表演上，话剧的演员表演是由内而外、由质而形地引导观众从形进入理性的思考，因而它的舞美设计也体现了这种特点。戏曲的表演是由外而内、由形而质的，所以戏曲借鉴话剧时要遵从自己的表演时空特点，把成熟的话剧舞台写实时空观引入到“形”中，加以内化再体现在“形”上，才算是适应了现代审美、现代文化的要求，完成了戏曲向现代的靠拢。

导演们从艺术的高度、本体的深度来真切地关注戏曲，话剧与戏曲艺术上的不同特点成为了导演扩大视野与艺术创新的重要元素。“一方面必须要对戏曲传统的规律和技法了如指掌、融汇贯通；一方面又能自觉地超越戏曲的本体，采集众长，为我所用，形而上地关照与构建未来演出的整体性表达。仅仅熟悉戏曲，或者仅仅精通话剧都是不够的，他是传统规律和技法与整体性、综合性艺术观念的有机融合。”^{[22](243)}在话剧导演的协助下，新时期戏曲在博大精深的文化探索中加深了对戏曲舞台时空的认识，将戏曲舞台的写意性放在世界戏剧的高度来理解：它不同于斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系，也不同于中国的话剧，而是一种具有高度自由、开放、多彩的时空艺术。

话剧对戏曲舞台的影响经过了戏曲盲目接收、排斥、主动内化的过程，贯穿了整个二十世纪的戏曲舞台发展。这种时空观认识的背后是两种文化体系的交锋，即东西方文化理念与舞台演出形式的碰撞，在这种交锋中，中国戏曲显示出来的是和所有民族文化一样的矜持与大度。一方面是对自身的本质艺术特性的维护，一方面是社会文化要求而进行的大胆创新。话剧对戏曲舞台时空观的影响又是中国文化内部的思想交流与碰撞，话剧充分发现了戏曲舞台的优点，从而用现代的眼光来审视戏曲，对戏曲传统进行了创造性的改变，与此同时戏曲借助于话剧的舞台理念完成了现代化舞台理论和实践的创建，二者在双赢的融合中，共同承担起戏剧的中国化与现代化任务。戏曲在舞台时空观的写意特征上，找到了较合理的写实元素，

即运用现代化的舞台,将三个时空层面的写意性有限度地融入写实的特征。具体就是:在物理时空层面,注意中性化设计;在表演时空层面,不改变戏曲程式化,创造新的能合乎剧情和演出效果的程式;在心理时空层面,情景交融、情理兼顾。还要照顾到每一个戏曲剧种的具体特点将这些经验具体化。当然,也应该看到话剧对戏曲舞台的影响不能是盲目的,否则就会负面影响到戏曲舞台艺术的发展,需要“透过物质形象的表层,深入开掘其中内在化、意象化、诗化的‘写意’功能”^[21](107)]才能使戏剧的舞台时空观趋于完善与成熟,使戏曲的舞台演出不至于沦为大场面制作的附庸,从而在外界环境的变化中也能摸准艺术的脉搏,将与自身艺术息息相通的新鲜东西接受、吸收、内化进来,完成具有现代性意义的进化。

参考文献:

- [1] 蓝凡. 中西戏剧比较论稿[M]. 上海: 学林出版社, 1992.
- [2] 郭富民. 插图中国话剧史[M]. 济南: 济南出版社, 2003.
- [3] 焦菊隐. 焦菊隐戏剧论文集[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1979.
- [4] 马也. 戏曲艺术时空论[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [5] 周育德. 中国戏曲文化[M]. 北京: 中国友谊出版公司, 1995.
- [6] 祝肇年. 探讨戏曲形式特点[C]//田文. 演出造型艺术论. 北京: 中国戏剧出版社, 1999.
- [7] 宗白华. 美学散步·中国艺术表现里的虚和实[M]. 上海: 上海人民出版社, 1981.
- [8] 田文. 演出造型艺术论[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1999.
- [9] 钱玄同. 钱玄同致陈独秀[M]//水如. 陈独秀书信集. 北京: 新华出版社, 1987.
- [10] 刘半农. 我之文学改良观[C]//胡绍: 中国新文学大系. 建设理论集(影印本). 上海: 上海文艺出版社, 2003.
- [11] 梅兰芳. 舞台生活四十年[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1987.
- [12] 欧阳予倩. 欧阳予倩戏剧论文集·谈文明戏[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1984.
- [13] 焦菊隐. 焦菊隐文集第 3 卷·让话剧丰富多采起来[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1988.
- [14] 齐如山. 齐如山回忆录[M]. 北京: 宝文堂书店, 1989.
- [15] 周信芳. 周信芳文集·谈谈连台本戏[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982.
- [16] 胡伟民. 话剧要发展, 必须现代化[J]. 人民戏剧, 1982, (2): 28-29.
- [17] 薛殿杰. 序[M]//上海文艺出版社. 探索戏剧集. 上海: 上海文艺出版社, 1986.
- [18] 魏明伦. 我“错”在独立思考[M]//黎先耀. 百年人文随笔(中国卷). 长春: 吉林人民出版社, 2002.
- [19] 龚和德. 舞台美术研究[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1987.
- [20] 林兆华. 林兆华、高行健给曹禺的信[M]//北京人民艺术剧院《绝对信号》剧组. 《绝对信号》的艺术探索. 北京: 中国戏剧出版社, 1985.
- [21] 吴新斌. “用物质写意”及其他: 戏剧评论集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2008.
- [22] 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[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2000.

Study on the Influence of Chinese Spoken Drama on Freehand Space-time View of Traditional Opera Stage

WANG Xinman

(School of Liberal Arts, Nanjing University, Nanjing 210093, China)

Abstract: Spoken drama and traditional opera are two important theatrical artistic forms in China. There are differences within the similarity and similarities within the difference between them on stage space-time view at three artistic levels: physical space-time, performing space-time and psychological space-time. In the development of spoken drama in the 20th century, it has constantly brought realistic expressions into the freehand characteristics of space-time view of opera stage. Chinese opera completed its transformation from the traditional esthetic style toward modernistic esthetic character.

Key Words: Spoken Drama; Traditional Opera; Free hand; physical space-time; performing space-time; psychological space-time

[编辑: 胡兴华]