戲劇研究　第37期
Journal of Theater Studies
2026年1月　頁55-108
DOI: 10.6257/JOTS.202601_(37).055

從寫意到意境：1980年代中國寫意話劇的舞臺美學構建*

林偉瑜

國立臺南大學戲劇創作與應用學系教授

前言　「寫意」：1980年代話劇中國化[1]的時代主題

話劇如何中國化的思考與探索，始於1920年代，至今已百年，是中國話劇歷史、理論與實踐的核心課題，主要圍繞在戲曲之於現代劇場創作中的可能性。這一探索的內在意識，是基於建立中國現代劇場美學主體性的需求，即話劇不能只模仿西方，還應汲取傳統文化與美學以創造自身的獨特性。這種追求在1980年代達到了高峰，其中，古典美學的「寫意」與「意境」如何轉化到當代創作，成爲話劇中國化實踐的探索重點，甚至是決定能否具有中國性的關鍵。這種追求應合了二十世紀意境論代表人物宗白華，在1940年代提出的主張，認爲意境結構是中國藝術最核心、最具世界貢獻之處，若要開創中國藝術的新局，需先理解其中蘊含的幽情與風采。[2]

* 本文爲國科會專題研究計畫「尋找話劇中國化的特定文化美學文本：一九八〇年代以來當代中國話劇的寫意美學觀念及實踐」（NSTC113-2410-H-024-005-MY2）之成果，誠摯感謝兩位審稿人專業具建設性的建議，意見多已改進，未竟之處待日後研究中力圖精進。

1 中國話劇界多以話劇「民族化」稱之，但此詞有其特定政治脈絡和語意包袱，譯爲英文（“nationalize/ization”）時尤能發現問題，其具有國族化意涵。固然這確實是話劇民族化的最初來源，與毛澤東指馬克思主義須透過「民族形式」來實現有關，並影響左翼話劇採百姓「喜聞樂見」的傳統表演型態將話劇民族化，爲無產階級革命服務。但文革後，話劇民族化實驗均基於藝術動機，以建立話劇本土美學爲主，少有政治性意圖，故本文採用「中國化」稱之，此對應的英文便是“sinicize/ization”，較符合當代話劇發展狀況，僅在引言或指涉政治涵義時仍沿用「民族化」。

2 林同華編：《宗白華全集》（合肥：安徽教育出版社，1994年），卷2，頁356。

臺灣大學學術期刊資料庫

當代中國話劇的寫意觀念來自導演黃佐臨，他在1962年發表的〈漫談「戲劇觀」〉提出了「寫意戲劇觀」的概念。黃文透過比較斯坦尼斯拉夫斯基、布萊希特和梅蘭芳三人的戲劇觀，進而主張中國話劇應向寫意戲劇發展。但當時是現實主義（社會主義寫實主義）戲劇獨佔的年代，黃氏主張未獲重視。文革後〈漫〉文被重提，獲得廣泛回響，並引發1980年代的戲劇觀討論和衍伸諸多議題，包括劇本形式與內容問題、舞臺革新、戲劇危機、西方新思潮衝擊和話劇中國化等。在話劇中國化方面，除了討論話劇與戲曲的關係和闡釋寫意論述之外，還出現眾多話劇寫意舞臺實踐。其中，三個被公認最具代表性的作品是：林兆華的《狗兒爺涅槃》（編劇：錦云，1986）、黃佐臨的《中國夢》（編劇：孫惠柱、費春放，1987）及徐曉鐘的《桑樹坪紀事》（編劇：陳子度、楊健、朱曉平，1988）。[3]

1980年代被視爲是思想解放的時代，新啓蒙話語、人道主義、現代主義、尋根熱、文化熱、美學熱等論說，普遍在各文藝領域發酵，並與中／西、傳統／現代的諸種想法整併和混搭生成。1980年代話劇界對寫意戲劇的熱議與實踐也反映這種混雜性，致使寫意歧義叢生，這也是日後學者在研究1980年代的戲劇觀及黃佐臨之寫意戲劇觀時，最常批評之處（後文詳論）。這種混雜性主要來自兩點：（1）、是「寫意」常被置於東西方戲劇的對比，或與「寫實」的對立面來討論，易被簡化爲「非寫實」或「象徵」。（2）、當時正值西方現代主義思潮湧入，而話劇界普遍認爲，現代主義戲劇深受戲曲與東方劇場影響，這催化了話劇的寫意觀念去整併西方的非寫實劇場概念，廣泛地與：象徵、抒情、詩意、虛擬、意象、非幻覺戲劇、假定性、劇場性等勾連嫁接，幾乎所有非寫實表現都可納入「寫意」大傘之下，以致1980年代的話劇寫意觀被譏爲「無邊的寫意」。

爲使話劇寫意觀念的釐清不僅止於論辯言說的層次，也能落地創作實踐，本文將從1980年代話劇寫意舞臺的重要導演及其作品入手，探討其寫意美學特徵與內在精神。同時，本文也承襲研究者先前對歐陸表演分析的觀點[4]：認爲歐陸表演分析多關注表演的有機體結構（如劇本、場面調度、表演、觀眾），傾向建構具普遍性的理論模型，卻忽略了種族、文化、地域等（傳統）特定文化美學文本

[3] 丁羅男：〈重提「戲劇觀」〉，《戲劇藝術》2003年3期，頁4-10。胡星亮：《現代戲劇與現代性》（北京：人民出版社，2007年），頁237。

[4] 林偉瑜：〈場面調度．表演事件——歐陸劇場表演分析的兩大取向及其侷限〉，《戲劇研究》第30期（2022年7月），頁139-188。

臺灣大學學術期刊資料庫

對創作與審美的深層影響，而這些往往是影響亞洲當代劇場創作和表演的重要因素。1980年代的中國寫意話劇正深受（傳統）特定文化美學的影響，唯有對其分析辨識，方能理解該時期劇場美學的生成邏輯。基於此，本文將寫意及意境視爲此時期話劇中國化的特定文化美學核心，並考察其如何在舞臺美學中被具體呈現與建構。

本文除了回顧寫意話劇的發展與論述，也試圖回答以下問題：1980年代的寫意戲劇論說，混雜了現代主義戲劇、假定性、劇場性等西方概念，使寫意成爲非寫實的代名詞，創作者既視寫意美學爲建立主體性的出路，又認爲其手法與西方假定性、劇場性相似，這形成一弔詭景況，即意味著透過西方的劇場性和假定性手段，也可創造寫意戲劇，如此一來，寫意戲劇之所以具有中國性的審美基礎又是什麼？從作品看，不少寫意話劇的表徵，確實與西方非寫實劇場相近，尤其當演出都會題材或西方劇作時，[5]難採用鮮明的戲曲符號和手段，更難辨識中國話劇寫意美學和西方非寫實劇場的差異。因此本文也探問，若去除表面可視的傳統文化符象，話劇寫意美學是否仍是特定（中國）文化的美學表達？

一、話劇歷史上的寫意思考

（一）話劇寫意觀的萌芽——余上沅及其國劇運動

最早在話劇領域談論寫意者應是余上沅，[6]他從東西戲劇對照的角度指出，西方戲劇分寫實派和非寫實派或寫意派，並把西方與東方藝術概括爲「重寫實」和「重寫意」的差異，又稱表演也分寫實（不承認演戲是假、不承認有觀眾）和非寫實派或稱寫意派（承認在觀眾面前演戲），而戲曲屬後者，由此他認爲中國戲曲算是純粹藝術，惟其內容空洞：

> 寫實派偏重內容，偏重理性；寫意派偏重外形，偏重情感。只要寫意派的

[5] 並非所有都會題材皆不適合採用傳統文化符號，端看劇本是否提供合適內容，本文的《中國夢》即爲都會題材，因情節涉中國哲學和過往的回憶，故仍適合採用。

[6] 胡星亮：《現代戲劇與現代性》，頁245-251。另外，劉思遠（Siyuan Liu）指出寫意與寫實源於中國繪畫領域的一組對照觀念，表演藝術則從繪畫借來寫意概念。Erika Fischer-Lichte, et al., eds., *The Routledge Companion to Performance-Related Concepts in Non-European Languages* (London: Routledge, 2024), pp. 202-208.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 戲劇在內容上，能夠用詩歌從想像方面達到我們理性的深邃處，而這個作品在外形上又是純粹的藝術，我們應該承認這個戲劇是最高的戲劇，有最高的價值。[7]

1920年代中期，余上沅爲首，趙太侔、聞一多、徐志摩、張嘉鑄、熊佛西、梁實秋等留美學生發起「國劇運動」，試圖發展中國的新現代戲劇形式。他們批評，當時以社會性爲目標的戲劇改革，過度倡導問題劇和寫實表現，忽略了藝術性和多樣性，余氏指這是「目的錯誤」。[8]受萊茵哈特（Max Reinhardt）的影響，國劇運動派主張純粹藝術，認爲除了文學與思想，戲劇有自身的藝術性，應重視表演、舞臺、光影、節奏、音樂和動作，及思考與觀眾的觀演關係。余氏呼籲，劇場應是包容的「漫說象徵、寫實，就是古曲，浪漫、印象、表現、未來，一切等等……〔都〕叫他實驗一番。……也許大家『不期而遇，于是聯合勢力，發展到古今所同夢的完美的戲劇』」。[9]在愛爾蘭文化復興運動的感染下，他們也反對五四知識菁英欲推翻舊戲、以西方戲劇代之的主張。余氏倡，中國的新型戲劇「根本上就要由中國人用中國的材料去演給中國人看的中國戲。這樣的戲劇，我們名之曰『國劇』」，[10]力主結合戲曲的象徵特性和西方劇場的寫實特性，建立中國的新戲劇形式。[11]

由於當時政治動亂、經濟短缺、話劇菁英普遍敵視舊劇、和實踐上的準備不足，國劇運動終成紙上談兵，但其建構中國新戲劇形式的設想，在數十年後被視爲先見之明，故話劇寫意的討論常追溯余氏的言論。[12]

---

7 余上沅：《國劇運動》（上海：上海書店出版社，1992年），頁201。

8 同上，頁3。

9 張余主編：《余上沅研究專集》（上海：上海交通大學出版社，1992年），頁56。

10 余上沅：《國劇運動》，頁1。

11 張余主編：《余上沅研究專集》，頁77。

12 余氏幾篇關於國劇的文章並未闡釋寫意。除〈舊戲評價〉（1926）採用寫意一詞，之後論中西戲劇的中文文章，多用「象徵」作爲寫實的相對詞，甚少用寫意。余氏常被引述的〈國劇〉文章段落：「我們建設國劇要在『寫意的』與『寫實的』兩峰間，架起一座橋樑……。」編者張余在〈舊〉文後註記，此文原以英文寫成，篇名"Drama"，經林傳鼎刪去文章上半段後中譯，1935年發表在《晨報》，同上註，頁77。經筆者對照余氏原本近五千字的英文，發現中譯版是刪減到剩三頁中文，更似摘要，雖大致與余氏原意接近，但有不小模糊空間，而寫意與寫實在原文中實爲"presentational"和"representational"。Sophia H. Chen Zen, ed., *Symposium on Chinese Culture* (New York: Paragon Book Reprint Corp, 1969), pp. 118-128.

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）黃佐臨的寫意戲劇觀與實踐

不過，當代話劇的寫意論述主要來自黃佐臨的寫意戲劇觀。其觀念萌生於1936年留學英國期間，[13]一方面受布萊希特1935年觀看梅蘭芳表演後書寫〈論中國戲曲與間離效果〉的影響，[14]以及1936-7年，黃氏在英國參加聖丹尼（Michel Saint-Denis）的導演班深受啓發。1958年，他在導演《關漢卿》時首次使用「寫意」，[15]並在1962年〈漫〉文，正式提出「寫意戲劇觀」，此後數十年嘗試實踐此觀念。

黃氏的此一觀念，也是出於對1950~60年代話劇單一化現象的反應。1950年代話劇全面蘇化，話劇界廣泛學習斯坦尼拉夫斯基體系（斯氏體系），邀請蘇聯專家傳授該體系的表、導、排演方法與舞臺設計，如中央戲劇學院與上海戲劇學院開設了長達兩年的幹部訓練班，培訓兩百多位戲劇幹部。[16]在越演越烈的政治運動中，「易卜生－斯坦尼－社會主義寫實主義」三位一體的現實主義戲劇，成爲唯一的無產階級戲劇表現，並演變爲教條化、概念化和公式化創作的政宣劇，導致「看一齣（團）即知全國」的現象。質疑斯氏體系者可被批判爲「資產階級右派分子」、「反現實主戲劇」、「反馬克斯列寧主義」，甚至被指控「凡是反對獨尊斯坦尼斯拉夫斯基體系的，就是要宣揚資產階級的個性和風格，就是反蘇、反黨、反社會主義。」[17]

1958年中蘇出現裂痕，對斯氏體系的異音漸顯，尤其是朱光潛〈狄德羅的〈談演員的矛盾〉〉（1961），引發1961-2年話劇界關於「演員的矛盾」的論爭。對此，北京中國戲劇家協會和上海人民藝術劇院也召開座談會（上海由黃佐臨主持），並漸形成一呼聲：仍應學習斯氏，但也可參考狄德羅、布萊希特等理論；同時應整理戲曲經驗，吸收外國戲劇，以建立中國的表演學派。陳世雄認

13 黃佐臨著，江流主編：《我與寫意戲劇觀》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁3、277。

14 中譯文收錄在丁揚忠等翻譯的《布萊希特論戲劇》，但篇名譯爲〈中國戲劇表演藝術中的陌生化效果〉（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁191-202。

15 孫惠柱、龔伯安：〈黃佐臨的戲劇寫意說〉，《戲劇藝術》1983年4期，頁7-8。

16 田本相、宋寶珍、劉方正主編：《中國戲劇論辯》（上）（南昌：百花洲文藝出版社，2007年），頁274。

17 陳世雄：《三角對話：斯坦尼、布萊希特與中國戲劇》（廈門：廈門大學出版社，2003年），頁139。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲，這些討論鬆動了話劇獨尊斯氏體系的格局。[18]

隨後，1962年黃氏在廣州「全國話劇、歌劇、兒童劇創作」座談會發表〈漫〉文，提倡開闊的戲劇觀，並討論如何結合西方戲劇和中國戲曲。這除了延續「演員的矛盾」的討論，也承接了二十世紀上半左翼話劇人的話劇民族化構想。但不同於1930~40年代左翼話劇偏重在大衆化與革命化，黃氏更關注藝術層面的民族化。

此外，1950年代中期，話劇政策再度轉向民族化。在北京「第一屆全國話劇觀摩演出會」（1956）上，國際共產國家的戲劇專家直指中國話劇的自然主義現象、缺乏本土戲曲傳統、創作公式化等問題；[19]加之同年周恩來在崑劇《十五貫》座談會指示話劇應學習戲曲，以及毛澤東亦指示文藝創作應有民族形式等，[20]隨後全國話劇掀起民族化實驗風潮，戲曲成爲探索重點，爲現實主義創作注入新刺激，衆多話劇導演投入民族化創作，如焦菊隱《虎符》（1957）、《茶館》（1958）、《蔡文姬》（1959）、歐陽予倩《桃花扇》（1957）[21]、金山《紅色風暴》（1958）、蔡松齡《紅旗譜》（1958）、黃佐臨《激流勇進》（1963）等。[22]

承上可知，〈漫〉文是1950~60年代試圖突破現實主義戲劇束縛的聲音之一，但若無當時政治時局變化的機會，也難以發出。黃佐臨在〈漫〉文提出理想劇本的十點要求，但更多聚焦闡釋第十點「戲劇觀廣闊」，意在打破獨尊斯式體系。他指出，歷史上各時代戲劇人運用各種戲劇手段，表達他們特定的世界觀與藝術觀。這些多種多樣的戲劇手段，經過積累流傳並系統化成爲體系者，便成爲戲劇觀。他討論斯坦尼、布萊希特和梅蘭芳代表的三種戲劇觀，指出三者既一致又對立，藝術觀上三人皆爲「現實主義」大師，惟手段不同：「斯坦尼斯拉夫斯

18　同上，頁183-202。

19　中國戲劇編輯室：〈中外戲劇家眞摯的交談〉，《中國戲劇》1956年第4期，頁34-35。

20　焦世宏、劉向宏：《焦菊隱》（北京：中國戲劇出版社，2007年），頁143。

21　歐陽予倩編導的《桃花扇》自1934年至1950年代有多個版本（電影版、京劇、桂劇和話劇版本），話劇版是歐陽氏1947年於臺灣寫成上演。《桃花扇》是頗受肯定的話劇劇本，在中國數度修改上演，焦菊隱曾於1948年執導。1956年中國實驗話劇院成立，歐陽氏爲首任院長，在1957年重導導演此劇。徐亞湘：〈新中國劇社來臺演出考辨分析〉，《戲劇研究》19期（2017年7月），頁83-110；金宏宇、李玫琦：〈舊劇革新的多重可能性——歐陽予倩話劇本《桃花扇》的前世今生〉，《黃岡師範學院學報》2006年5期，頁76-81。

22　中國戲劇編輯室：〈中外戲劇家眞摯的交談〉，《中國戲劇》1956年第4期，頁34-35。

臺灣大學學術期刊資料庫

基相信第四堵牆，布萊希特要推翻這第四堵牆，而對於梅蘭芳，這堵牆根本不存在……。」[23]黃氏認爲梅蘭芳（戲曲）的高明之處，是兼具外部技巧和內在精神，因此布氏在觀賞梅氏表演後，領悟到戲曲是一種引證角色的表演，無有斯氏演員「蛻變」式表演的困境（無法持久在角色中）。他也指出，布氏戲劇觀的形成深受梅氏影響，甚至編劇上也曾借鑒戲曲。[24]

黃氏將兩千五百年話劇歷史的各種戲劇手法，概括爲：造成生活幻覺（寫實）、破除生活幻覺（寫意）、以及寫實寫意混和的戲劇觀。[25]他指純寫實和第四堵牆的舞臺表現，僅有七十五年，若視之唯一的創作法，必限制創造力。1965年，黃氏再提出戲曲「寫意戲劇觀」，並敘列特徵，主張話劇應結合寫實和寫意。[26]但當時難容現實主義戲劇以外的藝術觀，其主張未被接納。

文革後，黃氏再完善其理論，認爲戲曲的實質並非程式，而是寫意，並提出戲曲精髓是由四種外部和內部特徵構成，外部特徵包括：流暢性（不像話劇的換幕換景而是連續不斷，有速度、節奏和蒙太奇）、伸縮性（不受時空限制）、雕塑性（突出人，具立體感）、規範性（指程式化）。內在特徵則是：生活寫意性（創作源於生活，加以提煉更高之物）、動作寫意性（更高意境的動作）、語言寫意性（詩體語言）、舞美寫意性（超越實際環境的藝術性設計）。他以西洋畫和中國畫的差異來解釋，稱西洋藝術忠於眼睛所見，中國畫則重在腦中的洞察，關注精神與本質而非表象，說明寫意才是中國藝術的基調。[27]黃氏認爲，寫意戲劇觀是上述四種寫意性的總和，也是「革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合的創作方法」。[28]

黃氏也嘗試實踐其論述，包括推行布氏的戲劇與理論，在上海人民藝術劇院導演《膽大媽媽和她的孩子們》（1959），是中國首次搬演布氏劇本；[29]並在文革前後，導演多部寫意戲劇觀作品，如《抗美援朝活報》（1951）、《八面紅旗迎風飄》（1958）、《激流勇進》（1963），以及文革後的《新長征交響詩》

23 黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，頁274。

24 黃氏指出布氏編劇有一個「引文」技巧，即讓演員引證角色的話，像評彈藝人以表演者身分發表對角色的評語。同上，頁280。

25 同上。

26 同上，頁276、394-398。

27 同上，頁302-316、315-316、410-422。

28 同上，頁421。

29 同上，頁156-157。

臺灣大學學術期刊資料庫

（1978）和《中國夢》（1987）。[30]而他最滿意的是《中國夢》，視其爲融鑄斯布梅的實例，即結合斯氏的內心感應、布氏的姿勢論和戲曲的程式規範。[31]

（三）1980年代話劇寫意的討論

1980年代新興娛樂與電視普及化導致劇場觀衆流失，話劇陷入危機。同時話劇人士也深知，眞正癥結是長期以來內容與形式的教條和單一。他們批評，戲劇內容的「假、干、淺」、三舊（編導演方法陳舊）、「一個問題，兩方人物，三一律，四堵牆」的創作公式等現象，幾乎概括了1950年代以來的話劇。[32]在此背景下，〈漫〉文鼓吹的戲劇觀多樣化、斯布梅比較與倡導寫意說，形同呼籲創作解放，從而引發長達數年的戲劇觀討論，[33]衆多話劇人加入寫意戲劇觀的論辯，贊成與批評皆有。贊成者衆多，但也各自衍伸，尤其將戲曲寫意特性與俄國的假定性、西方的劇場性和現代主義戲劇等聯繫起來。有的把寫意戲劇等同假定性戲劇，也有將寫意特徵概括爲：重表現、強調劇場性、側重暗示，或有把布萊希特、莎劇和現代主義戲劇視爲是寫意戲劇，甚至認爲象徵主義、表現主義、存在主義、意識流、荒謬主義是不同程度的寫意藝術。[34]而這樣的混雜論說，也與黃氏以「寫意／寫實」說明戲曲和西方戲劇的差異，和以有無第四堵牆與「幻覺／非幻覺」來界說斯布梅的差異有關，致使寫意被等同於打破第四堵牆與非幻覺藝術的手段。

批評者雖較少，但提出鏗鏘有力的質疑。例如，馬也認爲黃氏的戲劇觀論述「不科學」，指他不是從客觀再現或主觀抒發層面來論寫實與寫意，而是從哪個

30　同上，頁4。

31　同上，頁543。

32　胡星亮：《中國話劇與中國戲曲》（上海：學林出版社，2000年），頁178；杜清源編：《戲劇觀爭鳴集（一）》（北京：中國戲劇出版社，1986年），頁55-62；韓健：〈經典的魅力——淺議《狗兒爺涅槃》〉，《當代戲劇》2017年5期，頁17。

33　咸認爲戲劇觀討論起於1981年陳恭敏的〈戲劇觀念問題〉，1986年戲劇觀論戰場之一《戲劇報》刊出〈就結束「關于戲劇觀念問題的討論」告讀者〉爲結束標誌，但亦有學者界定戲劇觀大討論爲1981-1988年之間。田本相：〈論黃佐臨先生的「寫意戲劇觀」——爲中國話劇百年紀念而作〉，《南開學報》2007年6期，頁22-27；胡星亮：〈融會貫通：話劇與戲曲的藝術整合——論新時期中國話劇的發展趨勢〉，《戲劇藝術》1999年第4期，頁5-16。

34　胡妙勝：〈寫意戲劇觀的意義與特徵〉，《戲劇藝術》1984年第2期，頁11-14；張美芳：〈戲劇「寫意」析疑〉，《戲劇》2004年2期，頁52-55。

臺灣大學學術期刊資料庫

「更實一些」或「更虛一些」角度來談，這仍是在客觀再現範圍內使用寫意。[35]批評者們還點出，黃氏界定戲曲本質爲寫意和非幻覺藝術是有問題的。他們認爲戲曲不僅是寫意的，也是寫實和寫意的結合，且假定性也非戲曲專屬，即便在寫實戲劇，假定性和象徵性同樣存在；而黃氏將寫意戲劇觀闡釋爲革命現實主義和浪漫主義的結合，批評者直指寫意手法並無階級時代性。[36]

1990年代末以來，許多回顧研究[37]紛紛指出，1980年代黃佐臨的論述及寫意討論，概念籠統，意涵不斷外延，造成對寫意的理解歧異叢生，特別是寫實／寫意、假定性、劇場性、幻覺／非幻覺等的關係模糊，有待清理。[38]但諸多討論似乎是剪不斷、理還亂，因此有學者質疑和否定「寫意」觀念的提出，如袁聯波認爲不該再高舉充滿歧異的寫意大旗；[39]張美芳則指，話劇或戲曲領域的寫意討論，多未經驗證而隨意運用寫意概念，以致傳播到後來成爲「無邊的寫意」。[40]

然而棄絕「寫意」一詞並不解決實質問題，語言和領域術語的意涵本就是動態的，除了隨時代變化，也會受到他文化影響，致使術語在原知識系統裡產生變化。[41]因此要掌握特定時期的寫意意涵，除了言說概念，還要檢視實踐面。既然

35 杜清源：《戲劇觀爭鳴集（一）》，頁72-94。

36 同上，頁19-21、72-94。

37 除本文引用文獻，其他相關文獻還包括，陸煒：〈我們今日的戲劇觀問題——也談「重提『戲劇觀』」〉，《戲劇藝術》2003年第4期，頁4-12；沈煒元：〈戲劇觀論爭及其評價〉，《戲劇藝術》2011年1期，頁37-48；季玢：〈重提「戲劇觀」的意義〉，《四川戲劇》2008年4期，頁71-72；丁濤：〈「戲劇觀討論」40年之一瞥〉，《戲劇》2021年1期，頁1-10；蔣洪利：〈兩次「戲劇觀」論爭的再審視及其當代啓示——以場域理論爲視角〉，《戲劇》2021年1期，頁11-20；李楊：〈擴大戲劇藝術的張力與內涵——重審新時期的「戲劇觀」討論〉，《百家評論》2022年6期，頁111-116。值得注意的是，這些文獻點出80年代戲劇觀討論受到意識形態和權力干預，使本來關注在內容問題被轉移到形式問題，避免過激挑戰當局，因非本文主題，這裡暫不論及。

38 田佳：〈「寫意戲劇觀」及其爭鳴〉，《文化藝術研究》2013年1期，頁130。

39 袁聯波：〈從『寫意戲曲』到『寫意話劇』〉，《學術月刊》2008年9期，頁103-106。

40 張美芳：〈戲劇『寫意』析疑〉，頁45-57。

41 費雪利希特（Erika Fischer-Lichte）認爲，不同文化和領域語言的相關概念會以特殊方式相互關聯，許多戲劇術語來自不同知識體系，透過傳播，這些術語不會停留在某一時間的凍結中，它們被納入不同文化和領域後會產生改變，如法語的“mise-en-scène”、英語的“performance”，或俄語的“uslovnost”（假定性）等，而像theatre 和 theatricality的術語，更在不同領域流動且變化。由於各知識系統是靈活開放的，因此「新術語的引進會造成它進入的系統產生某些轉移和變化，但它也會因爲要適應系統內部的其他流行元素導致含義被改變」，意即，這些表演概念在不同語言和文化間旅行傳播，其結果是不論術語本身或它進入的系統都會產生變化。Erika Fischer-Lichte, et al., eds., p. 19.

臺灣大學學術期刊資料庫

寫意由話劇創作者提出，理當探討其觀念與實踐，才不致寫意概念的釐清自外於藝術實踐。

由此，這裡把目光轉向創作者。回顧1980年代，黃氏的觀念得到不少話劇導演的共鳴，這從1982年京滬話劇導演座談會[42]可見出。會中，話劇導演普遍同意，應打破易卜生劇作法、斯氏體系、幻覺主義戲劇一統的局面，發揮假定性，主張「藝術表現上的寫實與寫意、幻覺主義與非幻覺主義，創作方法上的現實主義與非現實主義」的並存。其中胡偉民的發言備受重視，他同意黃佐臨，認爲要突破寫實形式，便要倚重寫意手法，並承認生活和藝術的差異，發揮舞臺假定性。他指戲曲僅憑寫意手法便能創造深邃意境，因此認爲假定性是地道的「中國貨」、「中國戲劇藝術的精粹」。[43]

高行健的〈論戲劇觀〉[44]（1983），咸認爲是1980年代戲劇觀討論中影響最鉅的文章，[45]內容也延續〈漫〉文思路，但更廣泛梳理西方自十九世紀末安端（Andre Antoine）以來的各種嘗試，包括斯氏、克雷格、梅耶荷德、柯波、皮斯卡托、布萊希特、亞陶、葛羅托斯基，及法國的荒謬戲劇、太陽劇團和咖啡館的微型戲劇。不同的是，高氏還率先點出話劇過度重視戲劇語言文學，指只有發揮「劇場性」才能面對影視的衝擊。他也同意，戲曲有豐富的假定性、劇場性，是全能的表演，話劇應向戲曲學習。

上述的假定性和劇場性，恐怕是1980年代話劇人最常掛嘴邊的兩個詞，前者來自俄國，後者來自西歐劇場。當話劇人欲開拓寫實戲劇之外的可能性時，此二詞不僅是重要立基點，也被看作是戲曲的固有特質。其中，「假定性」（условность, suppositionality）[46]被看作是最重要的問題。[47]此源自俄文的美學和藝術理論術語“условность”（詞源有「約定、商妥」之意），該詞的大意是，藝術不將作品當作現實，藝術家根據其審美原則對自然生活作改造與變形，而非

42 該會邀集京滬兩地數十位話劇導演，爲期八天，80年代重要導演林兆華、胡偉民、徐曉鐘、王貴、張奇虹、陳顒等均出席，討論話劇創作和導演形式革新。〈本刊舉行導演座談會 暢談話劇導演藝術的創新與發展〉，《人民戲劇》1982年6期，頁3-4。

43 杜清源：《戲劇觀爭鳴集（一）》，頁217-222。

44 此文收錄於《戲劇觀爭鳴集（一）》，頁35-54。

45 田本相等編：《中國戲劇論辯》（上），頁455。

46 筆者撰寫博士論文時與系上通曉俄文的教授Lurana Donnels O'Malley討論，她建議英譯爲suppositionality。

47 杜清源：《戲劇觀爭鳴集（一）》，頁66；胡星亮：《現代戲劇與現代性》，頁22。

臺灣大學學術期刊資料庫

複製，故「假定性乃是所有藝術固有的本性。」[48]中譯名最初來自蘇聯導演奧赫洛普科夫（Nikolay Okhlopkov）的文章"On Uslovnost"（〈論假定性〉，堯登佛譯，張守順校），此譯名後來得到通用。這篇七十五頁的長文收錄在《戲劇理論譯文集》（1963），文中詳論假定性概念，輔以許多世界戲劇案例說明，其中包括以梅蘭芳演出及日本歌舞伎來說明假定性的表現。[49]黃覺（Huang Jue）曾詳細梳理此詞在俄國戲劇的發展與爭議，及此概念傳入中國後對話劇的影響與接受。其研究指出，中國社科院留俄學者童道明是最早提倡此理念者。童氏翻譯大量梅耶荷德文章，並撰寫不少假定性文章，論說梅耶荷德的假定性來源與戲曲有關。黃覺指出童氏和奧赫洛普科夫的文章，很大程度建構當時話劇人對梅耶荷德及假定性觀念的理解。[50]

而1980年代的假定性觀念又是伴隨梅耶荷德的譯介備受關注。這些譯介載明，梅耶荷德是俄國戲劇最先運用假定性觀念來解放舞臺和創造新戲劇的導演，並以東方傳統戲劇作爲假定性藝術的參照。1935年他在莫斯科看到梅蘭芳表演，將其視爲假定性藝術的重要啓發，並修改了當時正在排練的演出，最後演出海報上還註明獻給梅蘭芳，說明梅氏對梅耶荷德的確產生過影響。作爲梅耶荷德的學生，奧赫洛普科夫的〈論假定性〉，反過來又在1980年代對中國話劇人認識假定性上，發揮極大影響。[51]

根據童道明，許多中國話劇導演都是梅耶荷德的支持者，如王貴、林兆華、胡偉民等（他們也是經由上述譯介認識梅耶荷德）。童氏總結梅耶荷德對當時話劇導演有三方面的影響，一是利用假定性觀念與手段推倒第四面牆；二則藉其打破舞臺幻覺，凸顯舞臺現實和挖掘不同想像，提供更大創作空間；第三是梅耶荷德曾預言：「再過二十五年—五十年，未來戲劇的光榮將建立在這種藝術的基礎上。那時將出現歐洲戲劇和中國戲劇的某種結合。」[52]這段話很大影響當時的話

48 姜椿芳編：《中國大百科全書：戲劇》（北京：中國大百科全書出版社，1989年），頁189-190。

49 中國戲劇家協會研究室編：《戲劇理論譯文集》第九輯（北京：中國戲劇出版社，1963年），頁297-298、317。

50 Erika Fischer-Lichte, et al., eds., pp. 168-176。

51 童道明：〈梅耶荷德和中國〉，《戲劇》2019 年第1 期，頁66-74。

52 童道明譯編，格拉特柯夫（Alexander Gladkov）輯錄：《梅耶荷德談話錄》（北京：中國戲劇出版社，1986年），頁251-252。

臺灣大學學術期刊資料庫

劇導演，鼓舞他們試驗戲曲和西方戲劇的結合，[53]這也說明爲何話劇創作者普遍把假定性與戲曲聯繫起來。

劇場性的來源則不如假定性具體，可說是對西方非寫實劇場的大概印象。高行健是1980年代引入現代主義戲劇和新劇場觀念的關鍵人士，除上述的〈論戲劇觀〉（1983），同年他在《隨筆》連載六篇現代戲劇初探文章，討論戲劇手段、劇場性、戲劇性、動作與過程、時間與空間、假定性。他認爲戲劇是劇場裡的藝術，其魅力就在劇場性，即台上和台下、演員與觀眾之間的交流與感染，這是影視所沒有的，力主話劇在編劇、導演和演員上，都不應缺少劇場性。他認爲戲曲的表演技藝便是建立在舞臺假定性上，也不存在第四堵牆，而戲曲表演如亮相、自報家門、道白到唱段，皆具有台上台下豐富交流的劇場性。[54]高行健這些對劇場性的陳述，可說代表了當時話劇界的認知。

西方的劇場（theatre）和劇場性（theatricality）之詞意，實有其複雜性，且隨不同時代、地域而異。根據波斯特威特（Thomas Postlewait）和戴維斯（Tracy Davis）的研究，劇場性一詞雖源自劇場，但常被套用在生活的不同面向而具多重含義。受到柏拉圖以來的反劇場主義（antitheatricalism）影響，劇場性的傳統使用多是負面詞意（包括戲劇和生活層面），常被連結到虛假、僞裝、誇張、矯揉造作、表面功夫等意涵。此外，現今的藝術人文和社會科學領域，也在不同情境中援用此語，語意延伸到生活層面和不同學科而趨於複雜。即便在劇場領域，其意涵同樣令人困擾，有認爲它屬於後現代藝術；也有認定它萌生於現代主義並對立於寫實主義表現；或有主張寫實主義也是劇場性的類型之一。[55]

不過，劇場性確是在現代主義的實踐中獲得了正面意義，尤其是透過二十世紀以來許多導演，如萊茵哈特、梅耶荷德、瓦赫坦戈夫（Yevgeny Vakhtangov）、科波（Jacques Copeau）、匹斯卡托（Erwin Piscator）等的實踐，他們摒棄寫實主義表現，鍾情開發劇場的可搬演性（stagedness）和探索劇場本質，演員和觀眾關係也是他們劇場探索的核心之一。也正從此時，劇場性被賦予了美學的光環和正當性，寫實主義和劇場性也逐漸被描述爲兩種（對立的）

53　童道明：〈梅耶荷德和中國〉，頁72。

54　杜清源：《戲劇觀爭鳴集（一）》，頁35-54；高行健：《對一種現代戲劇的追求》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁1-41。

55　Tracy C. Davis and Thomas Postlewait, eds., *Theatricality* (Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2003), pp. 1-39.

臺灣大學學術期刊資料庫

現代戲劇傳統：寫實主義和非寫實主義劇場、再現和表現的風格。[56]高行健雖未說明其劇場性觀念從何而來，從他在1980年代的多篇文章及其作爲西方現代主義的重要引介者，自應是承接現代主義以來的劇場觀念。

承上可知，黃佐臨、胡偉民、高行健等創作者，追求在創作上打開各種可能，並設法具體化，因此對他們而言，寫意和假定性與劇場性的共性比差異重要。假定性觀念爲他們找到藝術與現實關係的新出路；劇場性觀念則提供開發劇場可搬演性和非劇本中心的視野，這兩個觀念有助開闊創作思考，而戲曲寫意手法則給予他們實現的手段。正因如此，強調假定性、劇場性和戲曲寫意手法，成爲該時期實驗話劇最主要的景觀之一，有不少被稱爲寫意的話劇劇本和演出應運而生，並引起一些學者探討和敘說其寫意特徵。筆者以爲，這些對話劇寫意特徵的分析更值得注意，也較能釐清1980年代寫意內涵，本文也是屬於此思路下的研究。

曲六乙是較早對寫意話劇提出富洞察力分析的戲曲學者。他在1982年已觀察到話劇的新劇本文體和舞臺表現，指出話劇《屋外有熱流》（1980）、《血，總是熱的》（1981）等的編劇法，不同於寫實型話劇的「團塊結構，時空固定，故事集中，結構嚴密」，是更接近戲曲劇本「線條結構，時空自由變幻，故事有頭有尾，恰似行雲流水一般」，故可稱之寫意型話劇。而《絕對信號》（1982）的結構則介兩者之間，有自由穿插、綴嵌的特點。他還指出，《絕》的導演運用中國古典藝術佈局的空靈手法，此空靈：

> 並非「空白」，而是要求在虛與實、疏與密、淡與濃的精巧佈局中，創造出一種特殊的藝術境界……導演巧妙地運用了「空靈」和「綴嵌」手法，在時空運用上便獲得了自由，並且創造出需要的意境。[57]

曲氏的寫意型話劇一詞，後來常被襲用泛指1980年代非寫實和受戲曲影響的話劇，而他指認寫意話劇有戲曲線性結構特徵的說法，看來也普遍被沿用。

丁羅男回顧1980~90年代戲劇文本變化的不同階段，認爲黃氏的寫意戲劇即是詩化戲劇，敘事方法是「線的流動」，發揮舞臺假定性，靈活表現時空，演出注入詩歌樂舞，以空蕩流轉的舞臺，創造詩化的節奏、韻味與意境，而《中國夢》、《蛾》（1989，車連濱編、肖致誠導）便屬於這種寫意戲劇。他還指出，

---

56 同上。

57 曲六乙：〈吸收、融化、獨創性〉，《人民戲劇》1982年12期，頁26-27。

臺灣大學學術期刊資料庫

1980年代下半出現新寫實主義的話劇文體，《狗兒爺涅槃》和《桑樹坪紀事》即是典型，均有寫實基礎，在敘述和表現上吸取中外的非寫實手法，融會寫實與寫意、幻覺與非幻覺、再現與表現、情與理的敘事體系。結構突破了傳統寫實在統一時空內開展情節，代以多重時空的片段組合，但各片段仍合乎生活邏輯，惟組合有不同變化，未必依據外部情節順序和邏輯，如《狗》的十六場即十六個片段，組合是依據狗兒爺的「情緒線」。[58]

研究話劇中國化著力甚深的胡星亮，概括話劇從三方面借鑒戲曲寫意：戲劇結構的時空寫意性、生活表現的動作寫意性、情理內涵的詩化寫意性，這三者也是戲曲寫意的主要特徵。[59]戲劇結構時空寫意性指，話劇吸取戲曲之舞臺時空自由的可變性與流動感，和以人物上下的「場」爲主之點線式結構。隨人物上下場，展現的戲劇時空具流動性，敘事可簡潔勾勒，毋須寫實話劇的環環相扣。現實和心理時空可互相轉換，使敘事和舞臺時空更自由和寫意。生活表現動作寫意性是指，汲取戲曲動作寫意性，以肢體虛擬化日常動作或創造舞蹈化表演，胡氏認爲此特徵普遍存在1980年代的寫意話劇演出，如《WM》、《狗兒爺涅槃》、《中國夢》、《桑樹坪紀事》等。在情理內涵詩化寫意性上，胡氏指寫意話劇類似戲曲，注重主觀情意和哲理詩情，具詩化寫意性，故界定「『寫意』的『意』，最終指向是戲劇內涵的主觀情意、哲理詩情。」[60]

從曲六乙、丁羅男、胡星亮的歸納，可摘綜1980年代寫意話劇的特徵要點爲：戲劇敘事的線性結構（有場次或無場次）、時空變換自由、具流動（暢）性、注重詩情與哲理、舞臺空間的留白（虛實相間的空間及空舞台運用）、抒情歌舞、動作虛擬化等。這些特徵與黃氏的寫意戲劇四個內外部特徵，重疊性頗高，除規範性（戲曲程式）外，其他幾乎皆在黃氏定義的範圍內。

雖說寫意話劇的特徵已被學者歸納出來，但仍存在問題。由於1980年代的話劇人認爲寫意概念與假定性和劇場性的觀念相近，討論時常互爲解釋，使它們逐漸同義，這導出本文開始提出的問題，即，以劇場性和假定性原則似乎也能創造寫意的弔詭邏輯，如此寫意戲劇的中國性是什麼？尤其當代話劇作品若去除表面可視的傳統文化符象後，話劇寫意美學是否還屬於特定（中國）文化的美學表

58　丁羅男：〈修復與重構：近20年中國話劇文體模式的演變〉，《藝海》2004年1期，頁36-42。

59　胡星亮：《現代戲劇與現代性》，頁238。

60　同上：頁243。

臺灣大學學術期刊資料庫

達？下文除了分析1980年代寫意話劇作品的舞臺美學建構，也試圖回答這些問題。

二、《狗兒爺涅槃》、《中國夢》、《桑樹坪紀事》之演出分析

此節從導演面向，分析1980年代三個具代表性的寫意作品：林兆華《狗兒爺涅槃》（1986）、黃佐臨《中國夢》（1987）和徐曉鐘《桑樹坪紀事》（1988）。基於有限篇幅，我從較能反映演出整體面貌的四個面向：劇本、舞臺空間設置、場面調度和表演，來考察這三齣戲的寫意舞臺美學建構。

（一）「蟬兒脫殼」的《狗兒爺涅槃》

1、劇本及其結構

《狗兒爺涅槃》的導演爲刁光覃與林兆華，但主要由林兆華執導。[61]該劇講述老農民狗兒爺的命運，此諢號來自其父親爲贏二畝地，打賭活吃一小狗而喪命。狗兒爺一生心願，是擁有土地和像仇人地主祁永年家那樣的「門樓」（宅院）。當衆人逃離戰亂時他卻獨留家園，還收割了地主的莊稼，但妻子命喪戰火，留下一幼子。後來狗兒爺在1950年代初新政府的土地改革中，分配到土地和祁永年的門樓，還娶了貌美寡婦和添置牲口，邁向他的理想生活。但緊接的極端合作化運動，私有土地與莊稼牲口，一夕歸公。對土地的執拗使他陷入瘋癲，妻子難忍而改嫁。瘋癲的狗兒爺離群索居，在無人的風水坡種植，由兒子兒媳送飯，他時清醒時瘋癲，創造自己的幻覺世界，與被打死的祁永年鬼魂談心、爭論。文革期間要割資本主義尾巴，狗兒爺被迫離開風水坡，他絕望脫口「眼時下，還不如解放前了呢！」。[62]文革後，土地門樓牲口回到他手中，但農民生活已不適合改革開放的新經濟時代，兒子與合作者密商拆門樓、農地轉作採石場，狗兒爺夢想再次破滅，傳統精神家園徹底喪失，於是他點火燒毀一生夢想的門樓。

---

61 文革後林兆華作爲導演新人，早期多與院內資深導演共同執導，隨名聲打開漸獲獨立性，《狗》劇仍與老藝術家刁光覃共同掛名。

62 林兆華回憶當時北京市委宣傳部指示此句要改，當時文化部長王蒙、錦云和林兆華皆認爲刪去可惜，遂以「過去」替代「解放前」。林兆華：《導演小人書：全本》（北京：作家出版社，2014年），頁422。

臺灣大學學術期刊資料庫

結構上此劇分16場，時空橫跨1940~80年代初的河北農村。第1場時空爲1980年代初，狗兒爺在燒門樓的當下進入回憶。第2～14場，倒敘了1940~80年代的狗兒爺生命歷程，除第4場短暫跳回1980年代，其餘是按時序發展的時空。而第15、16場則重回第1場將燒門樓的時刻。整體敘事邏輯爲：在狗兒爺燒門樓當下，他回溯了自己的一生，劇終回到戲劇起點。

劇本雖有多場次與時空跳躍的特徵，但大部分場景時空、事件與人物行動，仍是線性敘事、單一和寫實的戲劇時空，且採生活化語言，全劇有明顯的寫實基調，這是爲何丁羅男將此劇歸爲新寫實主義戲劇，而未劃歸在1980年代反叛寫實的戲劇文體類型。[63]全劇最明顯的非寫實表現，多出現在狗兒爺瘋癲的場次（第1、8-16場，共十場），因其瘋癲語言的敘述化傾向（自言自語），加上祁永年在第1、11、13場作爲幻影出現，使戲劇的現實時空疊合了狗兒爺的想像時空。但恰恰是這三場狗兒爺瘋癲後的大量獨白、及與祁的幻影對話，讓《狗》有鮮明的敘述化和意識流特徵，促使林兆華將全劇表現爲意識流的場面調度風格。

林兆華認爲，錦云寫此劇是受亞瑟米勒《推銷員之死》的影響，尤其是意識流手法的運用。北京人藝資深藝術家英若誠也持相同看法，認爲《狗》的劇作結構、人物、時空跳躍和暗示自殺等，皆與《推》相似。實際上1983年英若誠邀請亞瑟米勒爲該院導演《推》，錦云正巧在同年進入北京人藝。[64] 雖說如此，《狗》劇鮮活的土語、動人的農民形象和展現二十世紀農民與國家變遷糾纏的深刻度，令它成爲話劇史上最佳農村劇作之一。[65]

一般認爲《狗》表達了二十世紀中國的農民命運，如王元化認爲它的突破在於，表現出一個革命性和保守性的奇妙結合、和進步與反動立場轉換的農民，主角有反壓迫意識但無法逃脫封建主義；葉廷芳則指此劇從「生產力不可阻擋」角度表現小農經濟生產已成歷史，反映中國農民在二十世紀下半的命運。[66]並有

63 丁羅男認爲，80年代下半出現一些新寫實主義戲劇文體，以寫實爲基礎，注重人與環境的眞實描寫，但在敘述和表現方式吸取了非寫實手法，形成綜合文體，並指《狗》和《桑》是這類新寫實的代表作。〈修復與重構〉，頁39-40。

64 林兆華：《導演小人書：全本》，頁418；張星云：〈《推銷員之死》：80年代與「洋戲土演」〉，https://www.lifeweek.com.cn/h5/article/detail?artId=165919。

65 薛慧：〈1980年代農村題材話劇的敘事藝術〉，《呂梁教育學院學報》2021年3期，頁137-141；程雪蓉：〈一個人、一段歷史——評劉錦云劇作《狗兒爺涅槃》〉，《綏化學院學報》2011年2期，頁93-94。

66 王元化：〈關於電影戲劇文學的一些感想〉，《文藝百家》1987年4期，頁14-17；葉廷

臺灣大學學術期刊資料庫

文章討論《狗》的涅槃之意，有的指狗兒爺有封建小農意識，無法了解新時代價值，因此涅槃不了；有的則認爲狗兒爺燒門樓非爲重生和破執，而是出於極端對抗。[67]這些評論仍反映出現實主義戲劇的外部視角和社會問題劇的觀賞意識，忽略此劇在狗兒爺內在意識上著墨甚多，表現社會巨變下傳統農民精神家園的瓦解，展示主角的精神狀態更甚於社會批判。在演出節目單〈句號前的思索——編導的話〉中，對狗兒爺有令人玩味的表述：

> ……坎坷歷盡，人世艱辛備嚐，棄而不捨，數求不得，而終至未死。他不會死。他的忍耐力和生命力同樣驚人。他也沒有、也不會安安穩穩地、囫圇個兒地一步邁向天堂。所以就爲戲取了這樣一個怪模樣的名字——「涅槃」。旨在借這個幻想中的超越生死界線的佛家語，以表主人公的歸宿，更引申道出戲中串演的如蟬兒脫殼的那點兒淒淒然復欣欣然的意思。主人公生活過的那段時光逝去了，逝去不遠。戲，是留在結束這段時光句號之前的一點兒思索。[68]

文中將涅槃和「句號」連結的隱喻，指人也指時代，而「蟬兒脫殼」更多將狗兒爺燒門樓喻爲解脫之舉。但正如英若誠也點出劇末燒門樓有毀滅自我／自殺的意味，只是表現自殺在當時仍爲禁忌，有此意也不能明言，這使「涅槃」具有了多義性。值得注意的是，舞台演出和劇本在結局上有一重要差異，而這個差異足使劇本核心意涵有完全不同的解讀。劇本第15場是回到第1場狗兒爺點火燒門樓，第16場是大虎小夢救火和尋找不知去向的狗兒爺，相比第15場，第16場看似無足輕重，[69]但提供了開放性結尾。然而，舞台演出卻對狗兒爺的離去做了處理，林兆華將第15、16場精簡連成一氣（僅花兩分半鐘）並展示兩個重點，後者又比前者被表現的更多，一是狗兒爺燒門樓；二是救火台詞和推土機聲作爲背景，最終

芳：〈歷史在痛苦中前進——讚《狗兒爺涅槃》〉，《中國文化報》1986年11月5日，第二版。

67 劉平：〈狗兒爺的夢與農村改革〉，《博覽群書》2020年1期，頁25；孫中文：〈一代農民的終結〉，《上海戲劇》2002年11期，頁18；宋向陽：〈反諷的力量：錦云《狗兒爺涅槃》新解〉，《中國戲劇》2014年3期，頁62-63。

68 林兆華：《導演小人書：全本》，頁418。

69 英若誠在美國導演和翻譯此劇時刪除第16場，認爲此戲結束在第15場的高潮處即可。錦云著，英若誠譯：《狗兒爺涅槃：英漢對照》（北京：中國對外翻譯出版公司，1999年），頁211。

69 程至的：〈關於意境〉，《美術》1963年4期，頁25。

臺灣大學學術期刊資料庫

場面是，狗兒爺背著包袱、提著鋤地耙和瓦罐從左舞台出，行至台前轉向觀眾單腳跪地面天，抓捧一撮土放入瓦罐，再起身、步履蹣跚的走向右舞台，燈光漸暗，狗兒爺身影慢慢消失在黑暗裡。此安排使狗兒爺背包袱離去的身影比燒門樓更意味深長，意涵雖仍舊模糊，但自殺的意味不大，因狗兒爺的行爲看來並沒有放棄土裡刨食生活的意思，反倒像從「門樓」的枷鎖解脫出來的舉措，如此，劇名中之「涅槃」，便有編導所言的「蟬兒脫殼」、「淒淒然復欣欣然」的意味。

2、舞臺空間設置．導演文本／場面調度．演員

以下討論舞臺空間設置、場面調度和表演。《狗》劇爲空舞臺[70]設計，無實景，空間多留予表演所用。但舞臺也非空無一物，以局部懸吊景片示意地點，但景片描繪的並非近距離、寫實和立體的景物，而是遠景、半寫實、平面與示意性的，和具中國風味的繪畫風格，這些景片被交錯懸掛和局部打光，有些場景以天幕光影呈現出遠方的重山和雲朵，整體舞臺呈現出隱約虛渺、明暗和虛實交錯的空間感，這是中國藝術熟悉的傳統書畫空間風格。加上表現莊稼地、玉米地、遠方的重山和雲朵等地景片，合起來便是一幅中國山水畫展現大自然全景的樣貌。

場面調度方面，雖然劇本上大多還是寫實表現，但舞臺演出卻不同於劇本，林兆華從一開場便建立起全劇的意識流動和敘述化的舞臺表現，特別是把頭三場全改爲老年狗兒爺的回憶敘述，不像原劇僅第1場是老年狗兒爺的敘述回憶，第2場起即回溯壯年狗兒爺，這是劇本和導演文本（場面調度）最大差異，也正從此處，最能看出導演語彙和舞臺寫意表現，下面便以頭三場作爲分析對象。

劇本第一場爲1980年代初，老年狗兒爺因兒子將拆門樓，絕望而欲劃柴火燒門樓，老年祁永年幻影隨之出現，嘲笑他沒當過財主，狗兒爺反駁說當過，並進入回憶。這一場導演文本依循劇本呈現，舞臺前景（下舞台，近觀眾席）是老年狗兒爺與幻影的想像時空；遠景（左上舞台，遠離觀眾席）是兒子兒媳的現實時空，兩個時空或交錯或並置，呈現虛實同存的狀態。

劇本第2場描繪1940年代的壯年狗兒爺，在戰亂中不捨莊稼而留下收割，並把祁永年的芝麻占爲己有。但導演的場面調度刻意模糊場次間的斷點，在第一場

[70] 空舞台設計是把戲曲一桌二椅概念運用到話劇，這種傳統自五～六〇年代話劇中國化實踐已有。林偉瑜：〈一九五〇年代以來三代導演的話劇中國化實踐之連續性與變遷——以焦菊隱、林兆華、李六乙爲例〉，《戲劇研究》第32期（2023年7月），頁81-130。

臺灣大學學術期刊資料庫

末尾老年狗兒爺說當過財主時，大砲聲漸入，主角進入恍惚的回憶敘述，舞臺後方緩緩降下1940年代莊稼地的懸吊景片，形成第一場1980年代、第二場1940年代的時空疊合。在這場中，劇本原是第一場老年狗兒爺下場，改扮第二場1940年代壯年狗兒爺上場，但演出中第一場的老年狗兒爺並不下場，而是走向左下舞台開啓第2場戲，向觀眾敘述如何辛苦收割莊稼。

劇本第3場原是戰爭結束，祁回村向壯年狗兒爺討要芝麻，二人爭執，隊長李萬江帶來解放消息，徵收祁家土地平分農民，並應狗兒爺要求將祁家門樓分予他，緊接鄉親蘇連玉帶來狗妻喪命留下幼子的消息。但場面調度上，第3場仍延續第2場老年狗兒爺回憶敘述，但其餘人物轉換成壯年登場（含祁永年），劇本原是壯年狗兒爺和祁永年、李萬江的寫實交流對話的戲，但導演讓老年狗兒爺以敘述方式，表演上不和其他人物面對面交流，他們的區位多在狗兒爺身後，彷彿這些人是老年狗兒爺的腦中想像。此場末，原本蘇連玉應上場告知狗兒爺其妻死於戰火，但導演以話外音處理，表現爲主角意識中的聲音，他的表演不再現喪妻的痛哭，而是回首世事如夢的嘆息。嘆息聲中1980年代狗兒爺的左下舞臺漸暗，但上舞臺仍照亮1940年代莊稼景片，旋即第5場壯年蘇連玉的呼喚聲起，從右下舞臺上場呼喚狗兒爺，左下舞臺區燈亮，不到一分鐘狗兒爺已是壯年打扮，從1980年代的嘆息聲轉換爲1940年代的呼喚聲，此刻舞臺才眞正開啓寫實的倒敘時空。

承上可知，林兆華運用如音效、燈光、景片升降、敘述表演與聲音等，以和緩、流暢的節奏感將1-3場銜接爲一體。這種手法是延續林氏在《野人》（1985，高行健編劇）發展出來的場面調度風格：「流動的舞臺」，我曾將其定義爲是一種舞臺流動圖像的視覺風格，配合和緩、川流不息的韻律節奏來呈現。[71]《野》的劇情複雜多線交織，林氏採用演員形體、音效和燈光的銜接，以創造舞臺圖像的流動感；但《狗》僅有「一人一事」，因此手段相對單純，僅聚焦敘述表演、意識流動和時空變換來呈現人物和敘事的流動感。

這三場約15分鐘的舞臺呈現，有三點值得討論。第一是導演文本與劇本的差異，即導演將原劇第1、2、3場的1980年代、國共內戰、解放後等時空，一律化爲老年狗兒爺燒門樓當下的想像與回憶，並刪除第四場的1980年代時空事件（表一）。透過老年狗兒爺的敘述表演告訴觀眾發生什麼，而非再現的表演行動與事

[71] 同上註出處。

臺灣大學學術期刊資料庫

件，這將原劇的寫實表現轉爲非寫實的意識流表現，雖然第五場起導演遵循劇本時空，但主角仍以敘述表演來演示8至16場瘋癲後的狗兒爺，這便使全劇充滿意識流風格，消解原劇的寫實感。不僅如此，這樣的處理使劇本和演出顯現的戲劇動作有所不同。劇本主要回溯狗兒爺的人生歷程，戲劇動作是演示狗兒爺如何經歷多舛命運而走向瘋癲，觀眾看到的是發生事件中的人物；但導演文本把戲劇事件轉爲背景，戲劇動作主要是表達老年狗兒爺以當下看過往的後設姿態，以及他恍惚又清醒的精神意識狀態，觀眾看到的是人物怎麼看待所發生的事件。

表一　《狗兒爺涅槃》前五湯的劇本與場面調度時空差異比較

戲劇文本			場面調度／導演文本		
	時空	**風格**		**時空**	**風格**
第一場	80 年代+老年狗兒爺的想像時空	寫實與想像並置	第一場	80 年代時空+老年狗兒爺想像時空	意識流表現
第二場	40 年代時空+壯年狗兒爺	寫實	第二場	80 年代時空+老年狗兒爺回憶 40 年代	
第三場	解放後+壯年狗兒爺		第三場	80 年代時空+老年狗兒爺回憶解放後，但其他人物為解放後壯年打扮	
第四場	80 年代時空+老年狗兒爺的想像時空	寫實與想像並置	第四場	刪去第四場	
第五場	解放後+壯年狗兒爺	寫實	第五場	解放後+壯年狗兒爺	寫實

第二是一氣呵成的轉場銜接，是配合意識流的手段。林氏透過演員的敘述與聲音的接續、景片與燈光的銜接轉場，創造川流不息的節奏感，建立舞臺上一切是隨狗兒爺想像而出現的意識流風格。此毋需「實」的呈現不同年代之人、事與行動，演員邊敘述邊表現情感和局部演示等，以相對「虛」的方式來表達故事，重點在展現老年狗兒爺時瘋癲、時想像、時回憶的複雜微妙狀態。林氏談及當時思考如何把16場戲一氣呵成走完，排練中他要求演員開場一路往下不停，跟隨他的口令走戲「叫你們跑就跑……」、「繞圈跑！跑大圈！喊台詞……」、「……村長上……狗兒爺上」把各場串在一起。景片則是「隨著戲的發展變換，就跟拉洋片似的！有流動感，也好玩，像夢境，既實又虛，是狗兒爺心裡的物像」。[72]

[72] 林兆華：《導演小人書：全本》，頁419。

臺灣大學學術期刊資料庫

第三點與前兩點緊密相關，即狗兒爺的敘述表演，是奠定意識流風格的關鍵。林氏要求主演林連昆以表演雙重結構[73]的方式表演，透過敘述化的表演將對話轉爲敘述。對話是此時此刻的狀態（是寫實表演所追求），敘述化表演則將當下轉爲過去來講述，這讓表演也介於虛和實之間，既是人物又不完全處在當下的狀態，林氏解釋這是一種接近評彈說唱和戲曲演員的狀態，演員與人物總處在一種似與不似之間。[74]

這裡以兩例說明上述第二、三點，一是第5場壯年狗兒爺與蘇連玉商議去桃村娶寡婦，兩人起身邊跑邊說台詞，同時桃樹景片降下，馮金花已在場上，此轉場不過15秒，這是戲曲中常見的邊圓場邊說唱來轉換時空的做法，此亦創造舞臺行動的流動感。二是，第3場原是壯年狗兒爺訴說割莊稼的辛苦，以及祁永年回來向他討要芝麻，但導演讓老年狗兒爺向觀眾回憶講述這些對白，而非與祁永年寫實對話。敘述讓狗兒爺能展現複雜的精神狀態，包括：落入追憶往事的興奮、部分呈現1940年代事件當下情感、老年狗兒爺飽經折磨的苦澀感，觀眾獲得一種從現在看過去的歷史感視角。

承上，我將《狗》的演出描述爲：以空舞臺設計爲基礎，透過虛實相間的布景，「留白」出一定空間，以利演員創造想像空間。場面調度以時空自由變換和川流不息的流動舞臺手法，一氣呵成展現狗兒爺的生命歷程與意識狀態，並以敘述性表演（在似與不似之間的虛實狀態）來表現，而這些特徵全與戲曲美學密切相關。林氏在1980年代與高行健有多次合作，深受其劇作中現代派意識流表現的影響，但他表示，他呈現意識流、時空變換及流動性的手法皆來自戲曲。[75]

對照前文綜述的寫意戲劇特徵，《狗》在線性結構和時空變換的寫意性上較明顯，但較少有生活表現的動作寫意性（抒情歌舞、動作虛擬化）和情理內涵的詩化寫意性（詩化語言和舞臺詩化意象）。然而，此劇也有兩處是1980年代寫意論述中未曾提及的，一是表演上納入戲曲內在的敘述表演，二是類似戲曲度脫劇的結構模式和文化精神（結論再述）。話劇汲取戲曲表演時，多聚焦在虛擬動作作爲內心外化的表演手段，而較少注意戲曲表演的內在狀態，《狗》將戲曲敘

[73] 林兆華的表演雙重結構指既是演員又是人物的雙重狀態，參考林偉瑜：〈「怎麼說」·「說什麼」·「說是什麼」——中國當代劇場導演林兆華的導表演美學〉，《戲劇學刊》11期（2010年1月），頁269-327。

[74] 林兆華：《導演小人書：全本》，頁420。

[75] 林偉瑜：〈一九五〇年代以來三代導演的話劇中國化實踐之連續性與變遷〉，頁97。

臺灣大學學術期刊資料庫

述化表演轉化於話劇，開闢戲曲表演現代轉化的另種渠道，既虛且實的敘述表演（著重表現意識而非行動），具眞實情感但毋須寫實演繹外部行動，也是寫其意而非寫其實的表演。其角色與演員的關係不僅與斯氏體系相左，也和1980年代流行採用布萊希特的敘述和社會性姿態表演（gestus acting）來疏離演員和角色，有很大區別，因爲林氏意在，藉戲曲敘述表演中演員與人物間若即若離的狀態，來達到更高表演境界，而非布氏表演的社會批判性。

（二）《中國夢》——黃佐臨寫意戲劇觀的完全實踐

1、劇本及其結構

《中》劇本結構爲9場（含〈序〉），各場有題目（似傳奇齣目），內容跳躍，片段組合拼湊出主角故事。戲劇語言採多種敘事方式，如直接講述、角色旁白、第三人旁述、倒敘、回憶、夢境等混合手段。劇本設定三人分飾八角，女主角明明、John（美國律師，和其他白人角色）、麥克（香港人，和其他中國人角色）。開場〈序〉，明明和John向觀眾自報家門，表明欲藉此演出說服明明重回表演事業，麥克上場解說三人扮演的角色，隨後展開回溯明明的故事。

有四分之一美國血統的明明，成長備受歧視，父母於文革自殺，她下鄉中國山區，遇見世代在河流放排的志強，彼此心生愛意，純樸山區生活是明明最美好的記憶，然志強卻命喪湍急的河流。明明曾懷抱藝術夢，但屢屢受挫直到被挖掘成爲電影明星。之後美國的外祖父接其赴美，她試圖在美國發展表演事業，但發現自己的表演被看作異國情調，當被知她有美國血統，便被認爲不夠中國而遭拒。於是她放棄表演，開設餐館，變身成功女商人，但她始終有身份困惑，無所歸屬。明明與懷有中國夢的美國人John交往，John常描繪《莊周夢蝶》與〈逍遙遊〉的境界，引起明明嚮往。幻境中，她回到中國遇見到穿西裝的志強魂靈，發現新建水壩導致河流乾枯無法放排，美好自然不再。她與渴望現代化和擺脫貧窮的志強爆發激烈爭論，志強拋下「給我們寄美金來，別帶教訓」，令她在價值衝突下進退失據而痛苦。終場，明明被John闡釋的「道」與〈逍遙遊〉的精神感染，結局翻轉爲她要John辭職專心鑽研中國哲學，由她經營餐館應付經濟問題，讓John的心靈逍遙自在。

《中》劇最初以英文寫成，編劇爲孫惠柱和費春放，黃佐臨以口譯於上海

臺灣大學學術期刊資料庫

人民藝術劇院排演，導演爲黃佐臨、陳體江與胡雪樺。[76]黃氏刪去部分腳色，僅由兩位演員出演，由男演員1人飾5角。而胡雪樺另導英文版，於紐約、波士頓上演，仍由三位演員（1女2男）分飾八角。兩版差異極大。不同於《狗》的農村題材和土語風格，《中》表達都會人的精神困境、中／西與傳統／現代的文化認同與價值衝突問題，語言是精英式、中英夾雜的當代語彙。黃氏認爲《中》是「充滿對比的劇本」，包括有美國夢的中國女孩VS.有中國夢的美國漢學家、杜威實用主義VS.莊子哲學、經濟落後渴望現代化的中國VS.工業化美國的精神缺憾等。[77]吳戈亦指，劇本在人物關係結構布置了「文化種性和文化秉持者的錯置」。意即，明明的藝術夢在美國幻滅轉而追求物質，但又心懷故土；John不滿美國的越戰、政客和銀行家，嚮往莊子哲學的逍遙自在；中國深山的志強渴望現代化，希望汽輪船取代竹筏。[78]

劇本標明「八場寫意話劇」，意在將當時熱議的寫意戲劇觀付諸實踐，除了「場」的結構，舞臺指示也載明諸多表現手法，有四點來自戲曲和布萊希特的影響：一是人物直接對觀眾說話，揭露演戲現實。二是人物經常跳出戲外，以旁白、說書人、演員身分向觀眾說話，打破幻覺，強調理性成分。第三，人物經常進入內心世界，表達內在情感。第四，劇本有大量形體或舞蹈的指示。或許是1970年代末起，中國實驗劇作已有諸多形式突破，《中》劇本引起的討論較少，吳戈便指出，對此劇「評價一致首肯的還是舞臺形式」[79]，尤其是寫意舞臺表現。

2、舞台空間設置．優動學．導演文本／場面調度

《中》的空舞台設計比《狗》徹底，僅有一斜傾的圓形平臺、兩側走道和圓形天幕，以燈光投射如月光、河邊夜色、電影院等氛圍。部分場次在舞臺兩側懸掛的白色彈力帶，供演員運用作爲象徵上下場門出入，或表達內心的糾結與情感，如明明以彈力帶纏繞全身，形成美人墜入蛛網的意象。[80]《中》的演出是黃佐臨寫意戲劇觀的一次全面實踐（尤其是四個內外部寫意性），在本文的三個戲

76 從各種文獻來看，黃佐臨是主要導演。

77 黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，頁540。

78 吳戈：〈《中國夢》和『跨文化交流與東、西文明對話』〉，《民族藝術研究》2006年5期，頁9。

79 同上，頁12。

80 黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，頁454。

臺灣大學學術期刊資料庫

中，《中》依賴技術設備的程度最低，更集中在演員表演，演員是創造寫意性的主要來源。因此以下分析聚焦在表演上，選取最能代表此劇表演特點的片段，包括〈序〉、第2場〈山區（中國）〉、第3、4、5場之片段，。

〈序〉有戲曲「家門」和「開場」的性質，兩位演員上場向觀眾自報家門，一搭一唱說明演出的內容和各自出演的角色，如「第一場是我和明明相識後的第一次約會，那是在一個獨木舟俱樂部」、「請觀眾原諒這光禿禿的舞臺」等語，[81]演員點出當下演出的現實，意在打破第四面牆。

第2場是接續第一場結尾對話而來，即第一場末明明向John敘說山區放排的回憶，但John忽跳出角色向觀眾說明何謂放排，由此進入第二場故事，回溯明明文革時在山區遇見放排人志強。原劇第二場許多部份以舞臺指示載明要以肢體動作表現劇情，因此這場在表演上展現最多黃氏的內外部寫意性特徵，可說是實現其寫意戲劇觀最具代表性的場景，亦有評論認爲這是全劇最出色的段落。[82]第二場，舞臺圓形天幕呈現藍色月光，悠揚音樂伴奏下志強表現優美的放排身段，隨音樂加快，明明奮力在急流中放排，動作顯示她無法駕馭竹筏，志強出手相助但質問女人怎能放排，明明不服，忽大風來襲兩人試圖穩定。整場演出基調是對白伴隨大量形體動作的表演，特別是模擬在河流上放排，包括撐竹篙、綁竹筏、推竹筏、跌倒、平穩航行、遭遇湍流和雷雨、鑽木取火、烘乾衣物等，類似戲曲身段，但甚少挪用戲曲程式，演員表演是融合啞劇式表現和現代舞動作而來，是該劇演出最受注目之處。

黃氏將此種形體表演稱爲「優動學」。他指戲曲表演比斯氏體系和布萊希特技巧更具表現力，惟話劇演員缺乏戲曲演員的嚴格訓練，因而採西方現代舞的eukinetics概念，並譯爲優動學。此源於他在英國留學時上過eukinetics課程，課程副題爲「身體的語言」，即「身體的每一部分都要會說話，而不僅僅靠一張嘴。」他定義優動學是「優美動作學問，是現代舞的辭彙，由內心出發，經過提煉，優美化的外部動作」，[83]「它既不是戲中的程式化身段又不是芭蕾的抽象。它必須從生活出發但更須要美感」，黃氏認爲這種方式爲此劇摸出一條新路來。[84]

81 這裡的台詞來自《中》演出影像，與原劇本有差異。

82 吳戈：〈「國劇」、「寫意戲劇觀」與《中國夢》〉，《香港戲劇學刊》2007年7期，頁340。

83 黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，頁453、541。

84 同上，頁454。

臺灣大學學術期刊資料庫

除了優動學，《中》的形體表現也有默劇和寫實表演的無實物練習等的痕跡。例如第3場明明到美國外公家，外公舉辦晚宴，將明明介紹給親友。兩位演員以無實物／默劇方式表演，如參觀不同房間、和看不見的賓客招呼、親吻、擁抱等模仿動作；又如第四場，演員模擬開車路況及電影中的猩猩表演等；第5場爲明明的獨腳戲，演繹餐館開張的各種情境，雖無唱打，但唸作俱佳，包括數來寶似的介紹餐點、點餐、招呼客人、應付電話、衛生檢查未過、勒令關門等，高效精簡表演情節，並在場上解扣瞬間變化服裝，變身成功女老闆，諭示時空已多年後，小餐館已成高級餐廳。

上述的舞臺表現有三點值得注意：導演文本對劇本的更動、肢體運用的特性、場景的銜接。首先，導演對台詞有不少更動，一是中文版僅有兩位演員，需刪除部分情節；二是，原劇本常安排人物跳出角色，用意是實驗布氏的疏離效果和打破幻覺，但黃氏卻大量刪除這類安排。如第1場中三位人物一段指涉演戲現實的對話（篇幅長僅引部分）：

> John　第一場是在我那個獨木舟俱樂部。划獨木舟是從美洲土著印地安人那兒學來的一種運動。那是我和明明的第一次約會……
>
> 明明　請你們原諒這光禿禿的舞臺——這是美國，什麼都要錢。第一次演出，我沒捨得……
>
> John　別說這個，一會兒她在這上面表演起來，你們馬上就會看到中國戲劇的魔力。那看不盡的湖光山色、詩情畫意，會讓你們忘了這是在一個美國破劇場裡。（麥可上：遞給他一把槳。他笨拙而饒有興致地模仿起中國戲曲的划船舞蹈）

黃氏將上述長達十幾行台詞全數刪去，僅保留畫線處，挪到前場〈序〉的結尾。如此，第1場即聚焦在明明和John在划船俱樂部之事，並不跳出角色和打破幻覺。另，第2場原劇本也安排多處讓人物旁白或轉爲評論身分打破幻覺，如明明懷念志強歌唱時，插入男演員上場評論，結尾解說明明文革後去處等，這些製造疏離效果的台詞不僅均遭導演刪除，只聚焦在明明與志強的情感，並用燈光強化幻覺。由此可見，黃氏雖採戲曲自報家門和說書人的手段，但仍希望觀眾沉浸於人物情感而非疏離，打破幻覺的自報家門、旁白和說書人手段，多使用在〈序〉和結尾。這意味，縱使黃氏強調其寫意戲劇觀是斯布梅的綜合，實際上不願過多運用布氏手法，使觀眾疏離戲劇和人物情感。

這裡進一步檢視黃氏如何實踐寫意戲劇觀。從演出來看，確實有嘗試結合斯

臺灣大學學術期刊資料庫

布梅體系以創造寫實和寫意混合的戲劇手法，結合情況大致爲：仍可看到部分斯式體系的心理寫實表演；少部分採布氏的社會性姿態表演和疏離手段，包括優動學動作、對觀眾講述或說書人身分；但梅蘭芳代表的戲曲體系是形構場面調度和表演的最主要原則，包括空舞臺、虛擬動作原則、抒情和詩意氛圍的營造等，表（二）所列，是黃氏四個寫意內外部特徵在《中》的展現，除了語言寫意性受限於原劇的生活對白，以及流暢性上不如《狗》徹底，因場次間仍中斷換場，僅以音樂銜接，但仍代表黃氏主張的寫意戲劇觀獲得高度實現。

表二　黃佐臨之寫意戲劇觀四個內外部特徵在《中國夢》場面調度的展現

		定義	場面調度展現			定義	場面調度展現
四個外部特徵	流暢性	連續不斷不換景，有速度、節奏、蒙太奇	不明顯	四個內部特徵	生活寫意性	創作源於生活，提煉更高之物	故事情節來自生活，但並不集中表現事件動作，而是強化象徵意涵
	伸縮性	不受時空限制	舞台裝置無特定時空舞台空間，隨演員表演變化		動作寫意性	更高意境的動作	優動學：抒情、優美的舞蹈化身體動作
	雕塑性	突出人，具立體感	突出表現人物內在，而非事件，事件常以敘述替代		語言寫意性	詩體語言	不明顯，原劇語言非詩化語言
	規範性	指程式化	大量優動學動作		舞美寫意性	超越實際環境的高度藝術性設計	空舞台設計

不過，黃氏的形體運用還有其他複雜因素。首先，1950年代蘇聯專家帶來斯氏的形體動作方法，影響不少導演把戲曲程式動作轉化在話劇表演，作爲內心外化的手段，[85]黃氏自然也受形體動作方法觀念的洗禮，《中》雖取道優動學而未直接挪用戲曲程式，但思路相同。其次，黃氏深受阿甲的樣板戲及其戲曲程式觀念影響，曾盛讚阿甲最精通寫意戲劇觀，並以他的觀念說明生活與程式應互相滲透，既要突破程式又須受其規範。[86]三是，梅耶荷德和葛羅托斯基的身體實踐很大影響1980年代話劇。尤其1986年，林兆華曾邀一位葛氏女弟子至北京人藝進行形體和聲音訓練，上海人藝曾派員參加，回去後將這些練習運用在《中》的排練，黃氏當時稱「很見效果」。[87]

85　林偉瑜：〈一九五〇年代以來三代導演的話劇中國化實踐之連續性與變遷〉，頁85-86。
86　黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，頁397。
87　北京人民藝術劇院編：《北京人民藝術劇院：建院六十周年紀念1952-2012》（北京：北

臺灣大學學術期刊資料庫

總言之，黃氏是1980年代寫意戲劇的主要論述者，《中》的演出顯示他試圖貫徹長年倡導的寫意戲劇觀，而其實踐也符合當時對寫意話劇的想像。

（三）《桑樹坪紀事》——向表現美學拓寬

1、劇本及其結構

此劇改編自朱曉平的桑樹坪系列中篇小說：《桑樹坪紀事》、《桑塬》、《福林和他的婆姨》，從知青朱曉平「我」的局外視角講述在西北山區插隊的經歷。劇本則改以村隊長李金斗作爲貫穿人物，表現文革時桑樹坪李姓宗族的三個故事。結構上全劇分三章22場（含〈序〉與〈尾聲〉），時間註明1968~9年前後。

〈序〉中，桑樹坪村逢雷雨來襲，村民敲鑼欲趕雷雨至隔壁陳家塬村，兩村村民對罵，結果雷雨大降衆人鳥獸散，著現代服裝的歌隊上場詠唱《桑》的主題曲與舞蹈。第一章講述隊長李金斗帶領村民，向黨派估產幹部爭取少徵收糧食，金斗哀求但遭幹部侮辱騎在胯下，未經世事的「學生娃」朱曉平與黨幹部爆發衝突，而爭取到豐厚口糧，村民歡天喜地。之後金斗到人力市場僱麥客割麥，工於心計的金斗低價得手，衆麥客進駐桑樹坪。期間麥客榆娃與金斗死去大兒子的妻子彩芳互戀相約出走。爲省聘金，金斗早已多次勸彩芳嫁與次子未果，發現兩人戀情後，召村民打斷榆娃腿，彩芳只得留下換取情人逃走。第二章聚焦瘋子李福林娶妻之事。年近三十的福林，家貧遲遲未娶親而犯瘋病，到處追趕女人，父母想借娶親治其瘋病，金斗建議他們將十二歲女兒月娃賣到甘肅，支付迎娶鄰村青女的費用。月娃與福林感情至親，福林得知月娃被送走後大鬧，之後更遷怒打罵和虐待青女，青女欲訴請離婚但被單位所拒，在一次村民惡意捉弄下，福林當衆脫去青女褲子，青女終至瘋癲。

第三章，金斗帶領宗親假稱外姓人王志科爲殺人嫌疑犯，意在奪取他已逝妻子李福綿祖輩的房產。金斗苛扣志科和八歲兒子的口糧，使其萌生去意，但不捨無人照料妻墳，金斗假意提供旅費，被志科識破堅決留下。金斗遂糾衆誣告志科反革命，聯手圍捕他入獄。另方面，支部書記通知金斗，公社將召開大會，各村

京出版社，2012年），頁246；黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，頁548。

臺灣大學學術期刊資料庫

須提供豬羊牛招待縣城的「腦系們」（領導），命令買下桑樹坪老牛「豁子」宰殺來吃，此違背村民珍視耕牛的傳統，眾人無力違抗，只好悲憤中展開長達五分鐘的獵殺豁子之舞，老牛臨死的聲聲哀鳴，象徵桑樹坪的悲劇。〈尾聲〉中雷雨來襲，金斗搶救飼料失去一腿。他拄杖再度哀求彩芳嫁與次子不成，便撂話逼她成親，彩芳絕望跳井自殺。劇末，金斗悶坐井邊抽菸，流下無聲眼淚。

《桑》劇也被看作寫意的散文式結構，[88]但相比《狗》和《中》，《桑》劇編寫的更爲緊密。即便三章各有獨立事件與人物，但每章敘事和時空集中，並從第一章起鋪陳第二、三章的人物和事件關係，團塊結構質性濃厚，三章可說是三幕。導演徐曉鐘解釋，原小說欲從「小桑樹坪」觀照「大桑樹坪」，讓這個小村如同中國的活化石，象徵中國遠古文化和農民的千年命運，表現他們既堅苦卓絕、卻又閉鎖愚昧與封建。文革中，他們更是在三條繩索的綑束中生存：封建主義的愚昧、極左路線、物質貧困等的交織中互相殘害。此劇是要從他們的命運反思中國五千年文化，並折射改革的迫切。[89]因此《桑》的現實性極強，尤其在反封建和政治批判上，延續先前無產階級話劇的某些質性，故有評論點出，從《桑》的「整體框架和主導精神來看，無疑依然是一部革命現實主義的創作。」[90]惟其內容不教條和有深刻性，獲極高評價，甚至被視爲1980年代實驗戲劇的總結性作品。[91]

2、舞台空間設置．導演文本／場面調度．再現與表現美學

此劇舞臺是三個作品中最複雜者。設有大型圓盤斜面機械轉臺（直徑14米），[92]轉臺上有兩面布景，一面象徵黃土地的斜坡空舞臺，臺中以彎曲坡地線條勾勒八卦陰陽圖形；另一面（斜坡高處背後下方）是寫實的窯洞屋。圓臺周邊

88 郭玲玲：〈話劇《桑樹坪紀事》寫意導演手法當議〉，《劇作家》2013年4期，頁107-108。

89 徐曉鐘：《向「表現美學」拓寬的導演藝術》（北京：中國戲劇出版社，1996年），頁274。

90 王敏：〈生活、哲理、詩情與美的形式：試論話劇《桑樹坪紀事》的導演藝術〉，《文藝理論與批評》1988年4期，頁86。

91 匡映輝匯輯：〈創作、演出、評論資料〉，《中國戲劇年鑒》（北京：中國戲劇年鑒社，1989年），頁101-107。

92 陳文勇：〈構建一座連接寫實到寫意的「金的橋樑」——評話劇《桑樹坪紀事》的兩度創作〉，《湖南醫科大學學報》2008年5期，頁126-128。

臺灣大學學術期刊資料庫

有斜坡小徑作爲窯洞與黃土地間的通道，舞臺旋轉時人物經小徑通向另一面，以實現換景與時空轉換。《桑》的設計是虛和實兩分的空間結構，與《狗》的虛實交混空間及《中》的全然空舞臺，空間感相當不同。

《狗》和《中》都是劇本先出，林兆華和黃佐臨都對劇本進行刪節，也較少遵從舞臺指示。但《桑》的劇本和演出相對高度一致，舞臺指示多被實現，這是因爲《桑》劇改編原即是導演意念和構想的產物。徐氏自述創作之初，便意圖「通過一台戲的演出（甚至包括劇本創作）表述自己這幾年對戲劇發展的思索」，希望：繼承現實主義戲劇、更高層次學習中國傳統美學、吸收現代派有價值的成果，因而此劇「是按我所確定追求的美學原則，在統一的構思下由陳子度、楊健和小說原作者朱曉平三位年輕同志執筆的」。[93]根據其創作紀事，徐氏主導改編過程，他帶創作團隊至陝西麟游縣考察，率演員至桑樹坪村體驗生活，再進行小品練習，過程中劇本九度易稿，排練完成才定稿。[94]

《桑》的場面調度特徵包括：時空轉換和場景銜接、大量歌舞（抒情）、象徵意象營造（徐氏稱之「詩化的意象」）、表演（寫實表演與布萊希特的姿勢論）等方面。下面分析最集中呈現這些特徵的第一章第6場，並增述前後場次的銜接手法。此場的場面調度概述如下：第五場末，榆娃對彩芳心生情愫，向到唐井打水的老村民打聽彩芳，但被質疑打聽目的，榆娃轉移話題問唐井由來，獲知是唐太宗時留下，老村民離去後，場外幫腔唱：「高高原上一口井，先人留下到如今；要問井深有多少，一十六丈沒有個盡。」暗喻桑樹坪與古老文化的連結，歌聲中燈漸暗並轉臺，鑼鼓聲疊入，片刻燈亮，舞臺已轉至窯洞，第六場由此開始。

第6場場面調度可分兩個時空塊（spatiotemporal block）。[95]第一個是戲劇現實時空，金斗與村民們圍聚窯洞前。由於豐收，金斗應村民要求組織戲耍《芙奴傳》同樂，眾人推擅唱曲的榆娃和彩芳分扮胥塤與陶芙奴，演唱兩人初見鍾情的戲，過程中榆娃和彩芳互露情愫，爲戲中戲。第二個時空塊是榆娃和彩芳的心理時空，唱戲中兩人亮相四目交接一刻定格，燈光忽暗僅剩「追光」聚焦兩人的相視，場上從現實時空轉入二人內心世界。伴隨抒情音樂，兩人順轉臺小徑走向黃

93 徐曉鐘：《向「表現美學」拓寬的導演藝術》，頁271。

94 匡映輝：〈創作、演出、評論資料〉。

95 關於時空塊，參考林偉瑜：〈中國當代戲劇中的靜止與凝視——從《萬尼亞舅舅》與《櫻桃園》看李六乙的「靜止戲劇」〉，《戲劇研究》27期（2021年1月），頁45。

臺灣大學學術期刊資料庫

土地，如戲曲圓場完成物理和心理空間的轉換，接下來透過短短六個對話，交代二人情愫增長與相約出走。音樂中一對男女舞者上場跳愛情雙人舞，榆娃和彩芳加入舞蹈表現愛意，傾刻村民拿鋤頭上場環繞逼近兩人，兩人從愛情沉浸的雙人舞到驚恐相依，與村民的圍繞反向對峙，眾人一擁而上圍毆榆娃和彩芳，第六場嘎然結束。此段時空是模糊的，包含的戲劇行動亦多，時空跳躍快速，從萌生愛意、相愛歷程、約定、村民發現與圍毆，若採寫實手法需花長時間才能完成，但透過兩人肢體互動、舞蹈與場面調度，在四分鐘精簡完成，且從第6到第7場不中斷，眾人圍毆榆娃時，抒情音樂驟停，金斗登場（第7場開始）說道，看他還敢不敢偷人，暗示圍毆是金斗指使。

上述場面調度有四個關鍵。首先是全劇運用大量歌舞抒情和渲染場面。實際上全劇22場僅5場無歌舞，手法有：歌隊歌唱（或加舞蹈）、主題音樂（或加舞蹈或形體意象）、場外幫腔、人物唱地方歌謠、戲曲表演、民俗儀式等。歌舞功能有二，第一是詠唱《桑》劇主題。是歌隊跳出情節外的詠唱，歌詞節錄如下「中華曾在黃土地上降生，這裡繁衍了東方巨龍的傳人……歷史總是提出這樣的疑問，東方的巨龍何時才能猛醒……」多在重大事件發生後詠唱此歌，如榆娃遭斷腿離去、青女被扯褲子、志科遭圍捕、村民圍殺豁子牛、彩芳自殺等。主題歌常伴隨舞蹈編排，除了渲染人物情感的功能，亦有類似希臘悲劇歌隊展現倫理性的力量，[96]和評價劇中的人事物。第二是詠唱地方山歌來暗喻人物遭遇，如「五五麼好端陽，原上麥子黃。收麥麼蒸饃饃，婆姨進洞房」，點出農村最重要之物，也暗喻農村女人如物般的存在。又或，榆娃一語雙關問到唐井「你們這搭的井眞深啊！」村民唱山歌回應「高高原上一口井，先人留下到如今；要問井深有多少，一十六丈沒有個盡。」此爲從作家視角評價農村和中國千年文化。

第二關鍵面向是場面意象的營造，此爲《桑》劇導演表達意念的核心，並與歌舞緊密結合。徐曉鐘認爲，導演應該把握整體演出的哲理內涵，他稱爲「演出的形象種子」。形象種子需凝煉成蘊含哲理和詩意的象徵形象，透過視聽覺詩化的呈現，並且應是深刻和多義的，他又稱此爲「詩化的意象」，可作爲戲劇隱喻的媒介體以誘發觀眾思考。[97]徐氏將《桑》的形象種子概括爲：「一群盲獸被圍

[96] 孫月：〈《桑樹坪紀事》歌隊意義再探〉，《大舞台》2021年3期，頁20-25。
[97] 徐曉鐘：《向「表現美學」拓寬的導演藝術》，頁104-126。

臺灣大學學術期刊資料庫

獵又參與圍獵，或參與圍獵復被圍獵」，[98]這在演出中的具體化，包括：村民對彩芳和榆娃捉姦場面化爲圍獵、衆人圍繞哄騙月娃、青女在村民圍觀下被脫去褲子、衆人批鬥和圍捕王志科、全村圍殺老耕牛等，而營造這些詩化意象的主要手段便是歌舞。

第三是時空轉換和場景銜接的流暢性。導演以轉臺、燈光變換、轉場音樂、表演、歌舞等實現時空轉換和場景銜接，使場次接續緊湊。就此，《桑》演出具有黃氏之寫意外部特徵的流暢性／銜接性。前述提及第6場第二個時空塊，便在四分鐘內完成多個事件和轉場，時空變換自由、手法精簡，人物的現實和內心時空轉換自如，這也是1950~60年代焦菊隱主張吸收戲曲的圓場和「有話則長無話則短」之精神，[99]惟徐氏手法較焦氏時期成熟許多。《桑》運用轉臺變換時空並結合人物心理變化和抒情，創造情感與時空同時流轉，雖是與戲曲圓場效果異曲同工，但轉臺創造的巨觀視野和意象是傳統戲曲難以企及的。然而從另一角度，此也反映出《桑》更依賴技術設備，不似《狗》和《中》著重實現戲曲表演「景在演員身上」的特性，更多以演員表演完成時空轉換。

最後是《桑》的表演——結合再現與表現美學。如同黃佐臨，徐氏亦主張結合斯、布和戲曲，但論述方式不同。他捨棄寫實和寫意的說法，而以再現與表現來表述。他認爲新時期導演藝術是從再現（寫實）向表現美學傾斜，表現美學是指能包容假定性美學，依照內在眞實、非幻覺的演劇觀、表現藝術的表演（與體驗藝術相對）、並從總體上掌握寫意美學。他主張兼容並蓄的結合現實主義戲劇、戲曲和現代派（特別是布萊希特），融合再現和表現美學。[100]雖說如此，但《桑》的場面調度和舞臺空間結構，虛實分治傾向多於虛實融合，即非寫實手法、歌舞、象徵性的場面調度多發生在斜坡舞臺面，寫實調度多在窯洞屋面。前述第6場的兩個時空塊也印證此點，第一個時空塊發生在窯洞前，以寫實表演展現村民收成後唱戲耍的戲劇現實行動；第二個時空塊發生在斜坡，以獨白、歌舞等非寫實手段，聚焦展現人物內心、營造抒情和圍獵意象的象徵意義。儘管本文的三位導演，均屬不同程度的結合再現與表現的手法，但黃、林傾向弱化、甚至不惜打破斯氏體系塑造人物的觀念，表演上更大膽融入戲曲或其他表現性手段，

98 同上，頁116。

99 焦菊隱：《焦菊隱文集》卷三（北京：文化藝術出版社，2005年），頁4。

100 徐曉鐘：《向「表現美學」拓寬的導演藝術》，頁104-126。

臺灣大學學術期刊資料庫

但徐氏較鮮明的虛實兩分，顯示他更多保留寫實表現和斯氏體系表演，或說較多以寫實戲劇爲根基，再吸收某些非再現手法創造新的表現。

此亦從徐氏的自述得到印證。他表示《桑》大多遵循創造現實幻覺的手法，當需處理象徵性和希望觀眾思索時，便在部分片段置入布氏疏離效果和社會性姿勢論的手段，以產生敘述體戲劇的疏離效果，賦予歷史反思意涵。例如，和金斗爭取口糧時估產幹部卻將他像牲口般騎在胯下，以引發觀眾思索。又如，表演上徐氏要求演員在表演中評價角色，他主張演員既是劇中人，需眞摯體驗角色，但有時可與角色間離、評價角色，如飾金斗的演員，在劇中表現三次不同的虛假痛哭，即是批判金斗的心計和無賴。但爲了不過於理性，徐氏效法戲曲情理交融的美學觀，增加人物情感表現和借歌舞音樂抒情渲染，讓觀眾在思索的同時也產生情感共鳴。[101]

這裡總括《桑》的演出特徵爲：戲劇文體有線性結構表徵，但分幕的團塊結構仍鮮明。透過虛實兩分的舞臺空間結構和轉臺調度，同時實現戲劇現實和心理時空的轉換和場景銜接，以大量歌舞兼具（戲曲）抒情和布氏疏離效果功能。戲劇語言表述多爲寫實對話，惟在表達人物心理時空時以敘述和獨白處理，但演出最核心的場面意象和演員表演，除斯氏根基外，較多受布氏的疏離效果和社會姿勢性表演的影響。[102]如此看來，《桑》汲取戲曲的寫意表現，主要是在運用圓場原則、戲劇時空和人物心理時空的自由轉換、場景銜接的流暢性和樂舞抒情。而相較《狗》和《中》強調實現戲曲以表演創造一切，《桑》的核心表演方法和舞臺意象構成，主要是斯氏體系和布氏理論。

結論

（一）《狗兒爺涅槃》、《中國夢》、《桑樹坪紀事》的寫意舞臺美學建構

承前述分析（整理如表三），此三劇的寫意舞臺美學建構可概括爲：除戲劇文學有不同程度的時空跳躍和著重人物內心意識，三劇的場面調度均發揮戲曲空

101　同上，頁275-276。

102　徐氏書中也談及有意實踐布氏理論，同上，頁271-286。

臺灣大學學術期刊資料庫

舞臺原則、圓場之時空轉換和表現心理時空的特性，但運用功能已多於戲曲，例如戲曲主要運用空舞臺和圓場來精簡情節展現、時空轉換和兼具人物抒情，但由於話劇強調思想意義，這些轉化的戲曲手段也成爲戲劇思想和導演意念的載體，包括用來創造舞臺象徵意象，或藉圓場呈現一全觀視域之下的人物情感／意識流轉／物換星移等感受。三齣戲的語言表述均交替使用對白和多種敘述方式（旁白、獨白、幫腔、說書人等），有利自由切換戲劇現實時空和人物意識時空，這使演員與角色的關係不同於斯氏體系，更趨近戲曲中演員與角色並存的雙重性。除了《狗》，另兩個作品都大量使用虛擬和舞蹈化動作，正如戲曲身段既能描繪景物，亦有抒情和審美效果。

表三　《狗兒爺涅槃》、《中國夢》、《桑樹坪紀事》與寫意相關之展現

	《狗兒爺涅槃》	《中國夢》	《桑樹坪紀事》
劇本文體	16場次的片段結構，經歷時空約半世紀。	序+8場次的片段結構，經歷時空1960-80年代。	三章+序與尾聲（22場），經歷時空1年，仍具「幕」的團塊結構質性。
舞台時空與敘事結構	時空跳躍與不同時空並置，意識流的非寫實感，多為線性敘事。	時空來回跳躍，非寫實、非線性敘事。	時空跳躍性小，寫實感鮮明的線性敘事。
語言表述	對白、獨白	對白、獨白、旁白和說書人	對白、獨白、幫腔、歌隊
舞台設置	虛實交混：空舞台設計與局部景片的留白效果	有虛無實：空舞台設計	虛實兩分：轉台與兩面設計（一面寫實、一面空舞台）
時空轉換	人物心理時空（意識流）為主，心理時空與戲劇現實時空交錯並行。	人物心理時空為主，戲劇現實時空為輔。	戲劇現實時空與事件發展為主，人物心理時空鑲崁插入其中。
場景銜接	流動舞台調度一氣呵成，去除分場。銜接手段有：人物不下場、台詞、音樂和燈光銜接。	每場中斷，無銜接，人物下場。	章與章之間中斷，章內場次有銜接，包括：轉台、歌謠、人物上下場緊湊。
歌舞（形體）	無	大量默劇、舞蹈化動作表演	多場歌舞編排
表演	有斯氏體系基底，但更強調表演的敘述狀態（如戲曲之演員與角色的雙重狀態）。	有斯氏體系基底，一人分飾多角，更強調戲曲唱念作打，低程度採布氏陌生化效果。	斯氏體系為主要方法，多次插入布氏社會性姿態表演和歌舞抒情。
戲曲元素	空舞台、圓場原則、時空自由轉換、表演狀態	空舞台、圓場原則、時空自由轉換、唱念作打的虛擬性	空舞台、圓場原則、時空自由轉換、幫腔、歌舞抒情
現代主義戲劇及其他西方影響	意識流	布萊希特、優動學、葛羅托斯基	布萊希特

臺灣大學學術期刊資料庫

整體而言，三個戲均有寫實（再現）和非寫實（表現）的結合手法，惟比重不同。因中國話劇導演和演員絕大多數受斯氏體系訓練，三戲皆有寫實導表演的基底，端看導演保留多少。在運用非寫實表演和導演手法上，《狗》受到現代主義文學的意識流影響，但手法全以戲曲的時空轉換、節奏性和敘述表演來表現，完成流動舞臺的場面調度；《中》充分發揮戲曲之景在演員身上的表演和優動學（少部分葛羅托斯基）觀念，表述語言上部分受布氏影響；《桑》的導表演有較多布氏影響，而僅在時空轉換、銜接流暢性和抒情性等較多看到戲曲影響。

（二）寫意——是手段還是精神本質？

上述分析結果，看來頗符合黃佐臨、曲六乙、丁羅男、胡星亮對寫意戲劇的主張和歸納：劇本線性結構、空舞臺及虛實布局、時空變換、流暢性、抒情歌舞、動作虛擬化、注重詩情與哲理等。然而這仍令人產生一疑問，即這些歸納似乎僅止於表現形態和手法層面，而甚少觸及精神層面。儘管胡星亮談到寫意之「意」是主觀情意與哲理詩情，但未說明其實質內涵，他雖舉出一些作品作爲說明，[103]但看來似乎只要創造了意義和詩意便是哲理詩情。如此，寫意之「意」可以是任何哲理詩情，毋須文化獨特內涵，代表他所界定的寫意之（中國）文化特性，仍舊是指手法而非（精神）內涵。

我以爲，單從表現形態和手法來認識話劇寫意美學，將難以區分戲曲的寫意表現，與西方戲劇的象徵、非幻覺戲劇、假定性、劇場性等的表現差異，因爲它們在手法上確具有共性。尤其一旦事涉西方劇作或不適用傳統文化符號的都會題材，寫意手段難以採用戲曲符號或傳統文化元素，而去除了可視的文化符號之寫意手法，與西方的非寫實和強調劇場性的舞臺表現，自然差異不大。

這類質疑在國劇運動時期曾被提出。當余上沅提出中西戲劇的「重寫實」和「重寫意」之差異、並主張連結寫意與寫實創造中國的新國劇時，同爲國劇運動成員的熊佛西卻在〈寫意與寫實〉（1929）表示，藝術本質並無寫實寫意之別，反對以寫意和寫實區分戲曲和西方戲劇。熊氏指西方戲劇亦有詩意和寫意表現，並認定中西戲劇主要是藝術程式的差異。[104]只是，從話劇人欲以戲曲美學創造具

103　胡星亮：《現代戲劇與現代性》，頁242-245。

104　佛西：〈寫意與寫實〉，《大公報》，1929年4月5日，版次15，《全國報刊索引》，https://www.cnbksy.com/v2/。

臺灣大學學術期刊資料庫

中國美學主體性的現代戲劇之角度來看，熊氏的觀點意味著，話劇中國化僅能從戲曲程式／特定文化符號入手，但這種方式的問題就如上述所說，若無鮮明的戲曲／文化符號，中國性便無從顯現，正如1950~60年代焦菊隱的話劇中國化作品，運用許多戲曲手段，雖創造濃厚中國風格，但僅能用在傳統題材，換言之，這種話劇中國化的路徑，有當代化的侷限。

回到黃佐臨，雖然他也試圖說明寫意的精神，但說不清楚。黃氏曾表示，話劇民族化不是從形式考量，認爲戲曲的實質並非程式，寫意才是。不過，他提出的四個內外部寫意性仍屬表現形態層面。而他也以中國畫家關注精神與本質而非表象，來解釋寫意是中國藝術的基調，他曾陸續以“essentialism” 、“intrinsicalistic theatre”、“ideographics”等嘗試翻譯寫意。[105]1979年黃氏接待訪華的亞瑟米勒（Arthur Miller）時，便以“intrinsicalistic theatre”稱寫意戲劇，並解釋「我們必須找到內在的眞實，找到事物及其聯繫以及情感的本質，並把它從非本質的東西中分離出來。」但米勒似懂非懂。[106]儘管黃氏說不清寫意本質，但可知他的寫意並非僅指手段。

不過，袁聯波的看法值得注意。他批評，許多話劇寫意特徵的說法模糊了話劇與戲曲的區別，而1980年代的寫意話劇僅是一種文化策略，話劇人意在藉此更新戲劇觀念，既已達使命，不該再高舉充滿歧異的寫意大旗，應回歸深刻的「現實主義精神」。[107]雖然袁氏保守的戲劇觀認爲現實主義才具深刻性，但他提出一關鍵見解：話劇的寫意僅以局部因素存在，即一般被歸納的時空自由、結構和舞臺的虛化或語言詩化，僅是表演虛化的衍生特徵，而非戲曲寫意特性本身（尤其這些特徵也存於西方戲劇）。他認爲，戲曲寫意的根本屬性是「表演的虛化」，即「通過虛擬化的舞臺表演，戲曲能夠獲得國畫般的『氣韻生動』，具有近乎阿恩海姆〔Rudolf Arnheim〕所說的那種『推動我們自己的情感活動起來的力』」。[108]換言之，寫意之眞義是氣韻生動產生的力，但他認爲話劇的寫意，僅有寫意的衍生特徵，而缺乏創造寫意的氣韻生動之力。這裡袁氏觸及了寫意的內

105 黃佐臨：《我與寫意戲劇觀》，頁315-6、420-1、543。劉思遠（Siyuan Liu）提到寫意有多種翻譯，包括presentational, essentialist, imagistic, suggestive等，但尚未有一共同譯法。Erika Fischer-Lichte, et al., eds., pp. 202-208.

106 孫惠柱、龔伯安：〈黃佐臨的戲劇寫意說〉，頁8。

107 袁聯波：〈從「寫意戲曲」到「寫意話劇」〉，頁106。

108 同上，頁105。

臺灣大學學術期刊資料庫

在，只是對表演虛（擬）化如何產生氣韻生動之力的闡釋，仍未盡清晰，尤其世界上以表演虛化爲基礎的型態並不少（如西方啞劇和亞洲傳統劇場），倘若氣韻生動之力是戲曲獨特的寫意內涵，恐怕非單純來自表演的虛化。

（三）從寫意到意境

然而，袁氏所言戲曲具氣韻生動的力是有道理的。宗白華在〈中西戲劇比較及其他〉（1961）談到，中國戲曲和中國畫的雷同之處便是氣韻生動，要點在於「動」，即「站在最高位，一切服從動，可以說，沒有動就沒有中國戲，沒有動也沒有中國畫。動是中心。」[109]「動」的概念也存在上述三個戲，但均已經現代轉化，例如《中》和《桑》使用大量肢體來表現事、景和情，《狗》雖然無舞蹈化動作，但場面調度透過人物移動、聲音、光影、景片等的流動銜接，更是從人物的「動」轉化爲場面的「動」。

不過，光是「動」不足以說明氣韻生動的內涵，因爲這還是從型態、而非精神內涵來理解寫意。在中國古典美學領域，與寫意最相關的，應屬「意境論」，它涉及中國詩畫藝術的表現及內在本質與精神。二十世紀的意境美學在受到西方哲學影響後，進入了現代發展階段，隨不同時期的西方思潮，意與境的內涵亦有變動，並促使二十世紀意境論對新（現代）意境的探求。當對照二十世紀意境論的發展階段特徵與變化，[110]可發現與各時期的話劇寫意論說若合符節，代表話劇寫意觀念，應該也是意境傳統在西潮影響下的產物之一。根據古風，文革後到2000年是意境研究的黃金期，並蔓延到各領域，包括古代文學與美學、當代文藝與美學及部門美學（詩歌、繪畫、園林）等理論，這些形成了現代意境研究的學科建構。就此而言，本文當屬意境研究在部門（話劇）美學的展現。古風還指出當代意境研究的困境，其中三點與前述話劇寫意研究情況近似，一是意境意涵和術語的泛化，與某些相關詞的關係被無限擴大，而無所不包。二是意境的西化，受西潮影響常以西方觀念解釋，導致意境本質有被西方學說消解的風險。三是，古人多結合文藝作品談論意境，但當代意境研究卻有脫離文藝作品和審美經驗的

109　林同華編：《宗白華全集》卷三，頁394-396。

110　古風：《意境探微》（上）（桃園：昌明文化，2018年），頁23-40；肖鷹：〈意與境渾：意境論的百年演變與反思〉，《文藝研究》2015年11期，頁5-17。

臺灣大學學術期刊資料庫

傾向，落入泛論，[111]這些也應合本文前述的討論。

因此探究意境論內涵將有助釐清話劇之寫意。這裡先看宗白華討論的意境。宗白華是二十世紀中國現代美學意境論的奠基者之一，其多篇意境文章對本文啓發甚鉅，這裡從他的觀念出發，再探話劇寫意美學的精神內涵。宗白華在〈中西畫法所表現的空間意識〉和〈中國詩畫中所表現的空間意識〉指出，[112]中國畫以書法爲本，注重顯現筆法（不似西畫筆觸往往隱沒在形象的寫實中），故其空間構造也根植於書法的空間表現力。中國書畫皆通於舞，如張旭之草書來自公孫大娘舞劍，吳道子則是觀裴將軍舞劍，於是也有了類似樂舞的節奏藝術及力線律動的空間感。當用筆得法，便能「成功一個有生命有空間立體味的藝術品」，故一幅好字「就是生命之流，一回舞蹈，一曲音樂。」[113]宗氏將此空間感，類比於戲曲的「毫無佈景，單憑動作暗示景界」，猶如八大山人畫魚，白紙上寥寥數筆勾點出一條生動的魚，別無他物卻「滿紙江湖，煙波無盡」。就是這種中國畫的造境手法形構了「靈的空間」，此亦來自書法。

在此空間意識中，古代山水畫家（如宗炳）不用他們早已知曉的固定視點的透視法原則，宗白華分析，西畫崇尚締造透視空間，由近而遠，層層推出；中國畫偏向上闊下狹，先見遠山，再由遠至近，漸返畫家流連盤桓的水邊林下，這種看似不合科學和透視法的畫面，卻別具生命流動性，能託「不動的形象以顯現那靈而變動（無所見）的心」，可「以一管之筆，擬太虛之體。那無窮的空間和充塞這空間的生命（道），是繪畫的眞正物件和境界」。[114]在這種一管筆擬太虛體的空間構造中，紙面的「空白」對中國畫家極其重要，因爲倘若讓物的底層黑影填滿物體的面，空白便消失，就無法「直接地在這一片虛白上揮毫運墨，用各式皺文表出物的生命節奏」。宗氏將此空白，連結到　莊子之「虛室生白」和「唯道集虛」[115]的心境和道境，並認爲中國的詩境詞境，亦重視創造在空間中蕩漾的「空中點染，搏虛成實的表現方法」。此太虛之體的結構，蘊含無窮空間和在其中的生命（道），這才成就了空靈動蕩的意境結構，而這種空間意識和意境結

111 古風：《意境探微》（上），頁40-48。

112 林同華編：《宗白華全集》卷二，頁141-148、420-441。

113 同上，頁144。

114 同上，頁147。

115 同上，頁369-370。「虛室生白」和「唯道集虛」都是強調排除雜念，獲得虛靜與空明的心境和道境。

臺灣大學學術期刊資料庫

構，是普遍存在於中國古代藝術。

宗氏還指出，中國詩畫還有「以大觀小」、「折高折遠自有妙理」的空間意識，亦即以全體來看和組織各部分，用心靈之眼籠罩全景，把全部景界組成一幅氣韻生動、有節奏、和諧的畫面。他舉稽康之言「目送歸鴻，手揮五弦，俯仰自得，游心太玄」，認爲中國詩畫家是用「俯仰自得」的精神欣賞宇宙，在大自然節奏中「游心太玄」。而這「俯仰自得」的態度，節奏化、音樂化了中國人的宇宙感，故中國詩畫的空間意識，也以俯仰的心靈之眼來看空間中的萬象。[116]

不僅如此，此空間意識背後還依于中國人最根本的宇宙觀，即「是《周易傳》上所說的『一陰一陽之謂道』」，詩畫的空間感和空間境界便「憑藉一虛一實、一明一暗的流動節奏表達出來。虛（空間）同實（實物）聯成一片波流，如決流之推波。明同暗也聯成一片波動，如行雲之推月。」[117]這意味著，虛（空白／空間）和實（實物）聯手才能產生空間中的力。如此說來，所謂氣韻生動，是來自中國藝術特有的空間意識，用筆法在空白上創造有節奏和韻律感的靈動空間，以太虛之體創造的無窮空間、道和以大觀小的全幅景象，而這樣的空間意識裡，還有陰陽之道、虛實相間產生的波流之力在作用著。

更有甚者，根據肖鷹，在意境研究最豐碩的1980年代，「境生象外」、「虛實結合」成爲界定意境的總結性論述，並確認中國古代藝術的意境形成，與老莊、佛教的哲學美學密切相關。[118]葉朗便主張，意象是情景交融，是任何藝術都有的特徵，但意境卻是特殊的意象，其獨特性是「境生於象外」，其基礎是老莊美學，不是任何藝術作品都能產生意境：

> 「意境」不是表現孤立的物象，而是表現虛實結合的「境」，也就是表現造化自然的氣韻生動的圖景，表現作爲宇宙的本體和生命的道（氣）。這就是「意境」的美學本質。意境說是以老子美學（以及莊子美學）爲基礎的。離開老、莊美學，不可能把握「意境」的美學本質。[119]

116　同上，頁420-423。
117　同上，頁434。
118　肖鷹：〈意與境渾：意境論的百年演變與反思〉，頁11-12。
119　葉朗：《中國美學的開展》（上）（臺北：金楓發行，1987年），頁165。

臺灣大學學術期刊資料庫

（四）《狗兒爺涅槃》、《中國夢》、《桑樹坪紀事》的空間意識與意境

這裡進一步從意境論角度，重論本文三個戲的空間意識、構造及精神面。在空間意識和構造上，首先，三個作品皆高度反映宗白華所說之中國詩畫的空間意識和構造原則。包括運用彷如空白紙面的空舞臺設計，讓演員表演（及局部布景）作爲筆法勾勒戲劇世界。《狗》創造了山水畫全幅概念，以空舞臺、局部景片與燈光和演員的意識流表演等手法，虛實相間、以大觀小的形構一全幅的山雲景觀的農村景象，指向的是狗兒爺／傳統農民腦中的理想家園，而非只是寫實的農田莊稼。《中》的舞臺幾近「空白」，某些場景以象徵明月的圓形影幕作爲演員表演的背景，暗喻宇宙／天與人的關係，空間表現也是以心靈之眼籠罩全體的概念。《桑》亦同，以黃土高原和古代石雕作爲空舞臺基底，人物在這些歷史沉積物上生活。這三個作品，人與景物的比例全不依寫實，並有虛實相間、以大觀小、折高折遠自有妙理的特性。

其次，戲劇是時間與空間的藝術，節奏化和音樂化的空間感本是戲劇所固有。這三個戲來自戲曲的節奏感和音樂性清晰可見，即黃佐臨所說外部寫意性之銜接性與流暢性中的速度節奏。《狗》的流動舞臺場面調度，即有受戲曲啓發的川流不息的節奏感和流暢性。場景銜接的流暢性也見於《桑》，徐曉鐘運用轉臺銜接場景和轉換戲劇與人物心理時空，創造時空與人、事、情感的同時流轉，這不僅和戲曲有極深的親緣關係，也如宗白華說的中國詩畫的空間感，透過陰陽、虛實、明暗的流動節奏聯成一片波流。

最後，這三戲多少蘊含了佛道老莊的思想或精神意向，《狗》和《中》最顯著，《桑》較隱微但仍有跡可循。《狗》和《中》都有類似戲曲佛道劇或度脫劇的結構模式，並有佛道老莊的意涵。中國古代禪宗、佛、道教在普及化過程也滲透到文藝和戲曲，元雜劇以來出現大量宗教意味的佛道劇和度脫劇，容世誠曾以人類學的啓悟理論（initiation）和通過儀式（rite of passage），討論戲曲度脫劇的結構和特徵。他指，度脫劇常呈現出「捨離—啓悟—回歸」或「啓悟—回歸」的結構，反映在戲劇便是「現實—虛幻—現實」或「虛幻—現實」的過程。人物通過啓悟歷程和經歷痛苦試煉，獲得智慧，最終超越自我得到啓悟。啓悟過程中，死亡是再生前的必經歷程，通過死亡才能重獲新生，「夢境」則是啓悟過程中慣用於啓導人物的手段（此與中國哲學有關，如莊子〈齊物論〉），故度脫劇

臺灣大學學術期刊資料庫

常表達「人生如夢，夢如人生」傳統哲學思想，當劇中人從「夢中醒來」，便有從夢境「清醒」過來、從無知到「醒悟」的意涵。[120]

《狗》和《中》不僅結構上均展現「現實一虛幻一現實」的過程，內容也涉及佛道老莊的意涵。傳統佛道劇和度脫劇的遁入空門、悟道成仙、長生不死，當然不再是當代戲劇表現的內容，但展現人物的啓悟和超／解脫卻仍是有的。《狗》從1980年代主角欲燒門樓的當下，見到死去地主魂靈，勾引出狗兒爺如夢似幻的回憶，他以喃喃自語的意識流回溯自身的生命足跡，戲末回到燒門樓當下，應合了「現實一虛幻（回憶）一現實」的結構。而這種結構還蘊含另一層次的虛實相間（人生的眞實與虛幻），主角透過回憶一生（彷若一場夢），最後燒掉原來看得比生命還重的門樓。前文提到，此劇編導將燒門樓喻爲「蟬兒脫殼」，並欲藉佛家語「涅槃」象徵主角的歸宿，且正如上文對結局的分析，《狗》劇本雖是一開放性結尾，但舞台演出卻在結尾處安排狗兒爺背著包袱帶鋤地耙和瓦罐，跪地帶一撮土離去，猶如從「門樓」的枷鎖解脫出來，並繼續生活下去，使此劇的「涅槃」確有編導所言之「蟬兒脫殼」的「淒淒然復欣欣然」的意味。

《中》也有類似的結構和隱喻。劇本亦有「現實－虛幻（幻想與回憶）－現實」的結構，開始的〈序〉是明明和John在演出當下時空，向觀眾自報家門和說明演出，明明表示這「還說不上是一齣戲，不過是一些片斷，從我的生活和我的夢中揀來的」，戲末又回到戲開始的時空。明明經過八場戲回溯生命歷程的痛苦和困惑，在第八場獲得啓悟，啓悟她的正是莊子思想。John在劇中多次討論莊子哲學，辯證中國夢和美國夢的眞實與幻象，並引莊子〈逍遙遊〉和莊周夢蝶，以表演雙人滑水來象徵〈逍遙遊〉，開導明明的兩難與身分認同困擾。而該場的圓形背幕投射如日似月的黃光，John身穿八卦陰陽服盤坐，解說明明之名如日月相伴相協，是謂陰陽之道，進而衍伸莊子之說等。《中》雖是三劇中唯一的都會題材，但傳達老莊、《易經》的意涵最明顯。

《桑》雖承繼較多現實主義戲劇的批判現實傳統，但仍有些許跡象。劇本的舞臺指示把黃土高原空舞臺面描述爲：「……它只能像一個神秘莫測的太極八卦，靜靜地盤臥著」，而實際的空舞臺面也以彎曲坡道象徵太極陰陽曲線，意味

120　李惠綿：《戲曲新視野》（臺北：國家出版社，2008年），頁167-242；容世誠：《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》（臺北：麥田出版社，1997年），頁223-262。

臺灣大學學術期刊資料庫

太極陰陽的文化意識是黃土高原沉積物的一環，也是桑樹坪百姓千年來的生活根基。但除了此隱約象徵，因《桑》更多著力在反映現實、批判性和情感性內容，讓太極八卦意象止於「神祕莫測」的模糊狀態。

1950年到文革結束前，唯物論和唯心論之間的激烈鬥爭，使藝術家多年來小心的迴避了老莊佛道思想。因此，當這三個1980年代寫意話劇代表作多少都傳達了老莊佛道，除了顯露出隱微的時代精神渴望，也代表1980年代話劇寫意舞臺美學的建構，不僅有學者概括的寫意表現形態和手法層面，也初顯中國意境論的精神內涵。

但正如程至的反對將意境泛藝術化，他認爲並非所有藝術作品都有意境「……意境只是某種藝術作品的意境，而不是所有藝術作品中共同的不可缺少的要素」。[121]葉朗更指出，意境是特殊的意象，其基礎是老莊美學。這裡嘗試回答本文所提出的幾個關於話劇寫意，包括：寫意戲劇的中國性之基礎是什麼、去除可視的文化符象，話劇寫意美學是否仍是一種特定（中國）文化的美學表達、以及寫意是手段還是本質等問題。我認爲，在實際話劇創作中的寫意，應該存在**兩種層次**，一是在技術手段和表現層面，以戲曲或中國傳統藝術元素來創造寫意感受；另一是在空間意識和精神層面能表達意境者，這種意境的內涵通常與中國古代哲學有一定聯繫，特別是老莊佛道禪。有的寫意話劇作品之寫意性多展現在戲曲手段上，但未觸及中國傳統意境的精神意涵；而某些作品則除了戲曲寫意手段外，還蘊含了意境的精神內涵；但也不排除這兩種層次在某些作品可能是模糊、不易論斷的。無論如何，話劇寫意的中國性應主要從這兩個層次而來，任一層次都可單獨使其表達具中國性，但在兩層次皆無的情況下，既不採用可辨識的文化手段和符號，也無有中國意境的相關意涵，而僅有中國情節內容，大概很難稱其是具有寫意美學的話劇。

根據前文三個作品的分析來看，它們除了很大發揮戲曲寫意手段，也都多少展現意境論推崇的空間意識、構造及精神面。不過，這些話劇的寫意手段和意境內涵只是單純的返回傳統嗎？當然不是，不論是傳統的寫意手段和意境意涵都有了當代化的表現。前述已論，此三劇的寫意手段均結合戲曲和西方戲劇資源轉化爲當代表現；而其內容所蘊含的老莊佛道精神意向，也有當代意境的內涵變化。實際上，意境的當代化也是二十世紀意境論的要點之一，古風考察意境從上古到

121 程至的：〈關於意境〉，頁25。

臺灣大學學術期刊資料庫

現代的發展，認爲意境是不斷發展的動態美學範疇，[122]意境內涵變化是從古代的人與自然的審美關係，轉變爲現代的人與人、和人與社會的關係。古代詩人藉大自然意象表達意境，如天地日月、山河風雲、草木花樹、鳥獸蟲蟻，意境「就是人與自然的『融會貫通』」，脫離自然意象，難以成詩。[123]由於中國二十世紀上半的戰時狀態和馬克思主義文藝美學影響，促文化軸心轉向社會人事　，火車輪船、工廠煙囪、槍機鋤頭等則成爲工業社會下人之情感的意象，「『意』由詩人之情變爲『人民之情』，『境』由風花雪月變爲『人民之事』」。[124]雖然1980年代重新確認了意境的老莊佛道禪等精神基礎，但無論如何，這些精神基礎之於現代都會，不會同古代農業社會一樣。

本文三個案例所表達的佛道老莊，和傳統戲曲裡擺脫紅塵和遁世的去世俗化傾向不同，《狗》、《中》、《桑》的佛道老莊非但不是隱遁之意，反而是提供人物在歷史和世事困局中，擁有心境超脫的自我癒合功能，使之不致絕望而能繼續存於塵世。而它們都是後文革時期作品，內容或可視爲是對文革（創傷）的反應，惟不同於西方二戰後荒謬主義劇場對上帝的懷疑，文革雖使人們的憧憬幻滅，但話劇中可見其轉向佛道老莊尋覓可能的精神出路，這讓我們想起，重建門樓無望的狗兒爺，仍獨自背起包袱和鋤具艱苦邁步前行。

最後，正如肖鷹點出，葉朗是以「境生於象外」來定義中國美學的意境，意即必須「要突破具體的『象』，因爲『象』在時間和空間上都是有限的，而『道』是無限的」，此一界定說明意境的本質是以表現宇宙本體生命（道）爲目的。本文的三個作品，雖然時空轉換比過往自由，但現／寫實主義和斯氏體系還是1980年代話劇的主要根基，時空表述傾向具體／象，當然仍是有限的，即便有戲曲寫意手法和老莊佛道精神，但相較日後1990年代以來的寫意話劇創作（例如林兆華和李六乙的作品），在戲劇時空之有限性上已有很大突破，如林氏有「無時空戲劇」的嘗試，李氏則主張時空的無限性，兩人從1990年代起的作品有更濃厚的老莊佛道禪的思想，因此在意境之空間意識和構造的表現，進入另一層次，並經常棄絕具體的空間意識和構造，甚至連敘事也虛化了，舞臺集中展現表演者及其意識，而他們的創作觀念雖來自戲曲，但可辨識的戲曲符號極少。[125]這意味

122　古風：《意境探微》（上），頁162。
123　同上，（下），頁335-336。
124　同上，（上），頁25。
125　林偉瑜：〈一九五〇年代以來三代導演的話劇中國化實踐之連續性與變遷〉，頁117-123。

臺灣大學學術期刊資料庫

著，運用戲曲手段愈來愈不明顯和更徹底的當代化，但對意境（內涵）的追求日益濃厚。換言之，當我們從1990年代後的寫意話劇創作回看，可知1980年代的寫意美學舞臺構建有過渡性質，其性質是寫實與寫意的混合，對寫意的探索多著力在戲曲寫意手段和表現形態上，而對意境的追求則是處於初發階段。

臺灣大學學術期刊資料庫

從寫意到意境：1980年代中國寫意話劇的舞臺美學構建

林偉瑜
國立臺南大學戲劇創作與應用學系教授

中國話劇經歷了革命現實主義戲劇獨佔的1950~70年代後，在1980年代「改革開放」的旗幟下，西方現代主義爲首的非寫實劇場觀念和技巧紛至沓來，對話劇創作者的衝擊，堪比五四時期的西方寫實主義。但不同於五四知識分子的喜「新」（劇）和厭「舊」（戲曲），1980年代話劇人在接受新西潮的同時，欲構建本土美學之主體性的意識高漲，如何融入傳統（戲曲）成爲話劇人的思考重點。話劇導演黃佐臨於1960年代提出的寫意戲劇觀，在文革後成爲熱議焦點，許多話劇導演也投入寫意舞臺實踐，其中林兆華的《狗兒爺涅槃》（1986）、黃佐臨的《中國夢》（1987）和徐曉鐘的《桑樹坪紀事》（1988），被公認是該年代寫意舞臺實踐的代表作。雖然寫意逐漸被視爲是話劇中國化的核心，但其實質涵意卻因中西、古今觀念的混雜而難辨。在許多情況下，「寫意」幾乎等同「非寫實」或「象徵」，並廣泛地與：抒情、詩意、意象、非幻覺、假定性、劇場性等勾連嫁接，以致被譏爲是「無邊的寫意」。

爲使話劇寫意觀念的釐清能落地於創作實踐，本文聚焦1980年代話劇寫意舞臺表現的重要實踐者（導演）及其作品，從導演和具代表性作品入手，掌握此時期寫意舞臺美學的特徵與內在精神。除了回顧寫意話劇發展、論述及案例分析，也試圖回答以下問題：話劇人將寫意美學視爲話劇創造中國性和主體性的出路，但寫意戲劇論說混雜了現代主義戲劇、假定性、劇場性等外來觀念，成爲非寫實表現的代名詞，許多表徵與西方非寫實劇場相近，此造成一弔詭景況，即意味著透過西方的劇場性和假定性手段，也可創造寫意戲劇，如此寫意戲劇的中國性之審美基礎又爲何？尤其當演出都會題材或西方劇作時，難採用鮮明的戲曲符號和手段，

臺灣大學學術期刊資料庫

更難辨識中國話劇寫意美學和西方非寫實劇場的差異，本文也探問，去除表面可視的傳統文化符象後，話劇寫意美學還是一種特定（中國）文化的美學表達？

關鍵字：黃佐臨　寫意話劇　《狗兒爺涅槃》　《中國夢》　《桑樹坪紀事》

臺灣大學學術期刊資料庫

From *Xieyi* to *Yijing*: Constructing Stage Aesthetics of *Xieyi Huaju* in the 1980s

Wei-yu LIN

Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

After the Cultural Revolution, spoken theatre (*huaju*) in China embraced the concepts and techniques of modernism and non-realist theatre. The impact on *huaju* practitioners in the 1980s was comparable to the shock experienced when Western realism first entered China during the May Fourth era. Unlike the May Fourth intellectuals, however, who eagerly embraced the "new" (Western theatre) and rejected the "old" (traditional *xiqu*), the *huaju* practitioners of the 1980s, while absorbing new Western trends, also sought to establish a sense of indigenous aesthetic subjectivity. The integration of tradition (*xiqu*) thus became a central concern. The concept of *xieyi huaju*, first proposed by director Huang Zuolin in the 1960s, became a heated topic of debate after the 1980s and inspired many directors to engage in *xieyi* practices. Among them, Lin Zhaohua's *Uncle Doggie's Nirvana* (1986), Huang Zuolin's *China Dream* (1987), and Xu Xiaozhong's *Stories of Mulberry Village* (1988) are recognized as representative examples of *xieyi huaju* in the 1980s.

Although *xieyi* gradually came to be regarded as central to the Sinicization of *huaju*, its meaning became increasingly blurred. In many cases, *xieyi* was treated almost synonymously with "non-realism" or "symbolism," and was widely associated with lyricism, poetry, imagery, non-illusion, *jiadingxing* (suppositionality), and theatricality—leading some to mock it as "boundless *xieyi*."

To clarify the meaning of *xieyi*, this paper focuses on the above mentioned works and directors in the 1980s. By reviewing its history, discourses, and case analyses, the paper seeks to identify the features and inner spirit of *xieyi huaju* at the time while exploring the following questions: *Huaju* practitioners often regarded *xieyi* as a path toward achieving the Chineseness and subjectivity of a theatre form originally imported from the West. Yet *xieyi* discourses were themselves deeply infused with and borrowed from imported concepts such as modernist theatre trends, *jiadingxing*, and theatricality. As a result, the meaning of *xieyi* frequently overlapped with these imported notions, sometimes to the point of being interchangeable. This paradox

臺灣大學學術期刊資料庫

raised the question: if *xieyi huaju* could also be created through Western modes of theatricality and *jiadingxing*, then what constituted the specifically "Chinese" quality of *xieyi*? This question became especially pressing in the productions addressing urban subjects or Western plays, where the use of overt *xiqu* symbols was improper, making it harder to distinguish *xieyi* aesthetics in *huaju* from Western non-realist theatre. This further leads to the inquiry: once visible traditional symbols are removed, can the aesthetics of *xieyi* still retain a distinct Chineseness in *huaju* expression?

Keywords: Huang Zuolin *xieyi huaju* *Uncle Doggie's Nirvana* *China Dream* *Stories of Mulberry Village*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目 Reference

丁揚忠等譯：《布萊希特論戲劇》，北京：中國戲劇出版社，1990年。Brecht, Bertolt. *Bu lai xi te lun xi ju* [Brecht on Theatre]. Translated by Ding, Yangzhong et al.. Beijing: China Theatre Press, 1990. (in Chinese).

丁羅男：〈重提「戲劇觀」〉，《戲劇藝術》2003年3期，頁4-10。Ding, Luonan. "Zhong ti 'xi ju guan'" [Revisiting "views on drama"]. *Theatre Arts*, 2003, no. 3, pp. 4-10. (in Chinese).

丁羅男：〈修復與重構：近20年中國話劇文體模式的演變〉，《藝海》2004年1期，頁36-42。Ding, Luonan. "Xiu fu yu zhong gou: jin 20 nian zhong guo hua ju wen ti mo shi de yan bian" [Repair and reconstruction: The evolution of Chinese spoken drama stylistic modes in the past 20 years]. *Yihai*, 2004, no. 1, pp. 36-42. (in Chinese).

丁濤：〈「戲劇觀討論」40年之一瞥〉，《戲劇》2021年1期，頁1-10。Ding, Tao. "'Xi ju guan tao lun' 40 nian zhi yi pie" [A glimpse into 40 years of "views on drama" debates]. *Drama*, 2021, no. 1, pp. 1-10. (in Chinese).

王元化：〈關於電影戲劇文學的一些感想〉，《文藝百家》1987年4期，頁14-17。Wang, Yuanhua. "Guan yu dian ying xi ju wen xue de yi xie gan xiang" [Some thoughts on film and dramatic literature]. *Wenyi Baijia* [Literature and Art Contention], 1987, no. 4, pp. 14-17. (in Chinese).

王敏：〈生活、哲理、詩情與美的形式：試論話劇《桑樹坪紀事》的導演藝術〉，《文藝理論與批評》1988年4期，頁84-91。Wang, Min. "Sheng huo, zhe li, shi qing yu mei de xing shi: shi lun hua ju sang shu ping ji shi de dao yan yi shu" [Life, philosophy, poetic sentiment, and forms of beauty: On the directing art of the spoken drama "Sangshuping jishi"]. *Theory and Criticism of Literature and Art*, 1988, no. 4, pp. 84-91. (in Chinese).

中國戲劇編輯室：〈中外戲劇家眞摯的交談〉，《中國戲劇》1956年第4期，頁34-35。Editorial Office of Chinese Theatre. "Zhong wai xi ju jia zhen zhi de jiao tan" [A sincere dialogue between Chinese and foreign theatre artists]. *Chinese Theatre*, 1956, no. 4, pp. 34-35. (in Chinese).

中國戲劇家協會研究室編：《戲劇理論譯文集》第九輯，北京：中國戲劇出版社，1963年。Research Office of the Chinese Dramatists Association, ed. *Xi ju li lun yi wen ji* [Translated anthology of theatre theory]. vol. 9. Beijing: China Theatre Press, 1963. (in Chinese).

古風：《意境探微》（上、下），桃園：昌明文化，2018年。Gu, Feng. *Yi jing tan wei* [Exploring artistic conception (yijing)]. vol. 1 & 2. Taoyuan: Changming Culture, 2018. (in Chinese).

〈本刊舉行導演座談會　暢談話劇導演藝術的創新與發展〉，《人民戲劇》1982年6期，頁3-4。Anonymous. "Benkan juxing daoyan zuotanhui changtan huaju daoyan yishu de chuangxin yu fazhan" [The journal held a directors' symposium: Discussing innovations and developments in spoken-drama directing]. *People's Theatre*, 1982, no. 6, pp. 3-4. (in Chinese).

田本相：〈論黃佐臨先生的「寫意戲劇觀」——爲中國話劇百年紀念而作〉，《南開學報》2007年第6期，頁22-27。Tian, Benxiang. "Lun huang zuo lin xian sheng de "xie yi xi ju

臺灣大學學術期刊資料庫

guan” —— wei zhong guo hua ju bai nian ji nian er zuo” [On Mr. Huang Zuolin’s “xieyi view of drama”—Written for the centennial of Chinese spoken drama]. *Nankai Journal* [Philosophy, Literature and Social Science Edition], 2007, no. 6, pp. 22-27. (in Chinese).

田本相、宋寶珍、劉方正主編：《中國戲劇論辯》（上、下），南昌：百花洲文藝出版社，2007年。Tian, Benxiang, Song, Baozhen, & Liu, Fangzheng, eds. *Zhong guo xi ju lun bian* [Debates on Chinese theatre]. vol. 1 & 2. Nanchang: Baihuazhou Arts Press, 2007. (in Chinese).

田佳：〈「寫意戲劇觀」及其爭鳴〉，《文化藝術研究》2013年1期，頁127-134。Tian, Jia. “‘xie yi xi ju guan’ ji qi zheng ming” [The “xieyi view of drama” and its controversies]. *Cultural and Arts Research*, 2013, no. 1, pp. 127-134. (in Chinese).

北京人民藝術劇院編：《北京人民藝術劇院：建院六十周年紀念1952-2012》，北京：北京出版社，2012年。Beijing People’s Art Theatre, ed. *Bei jing ren min yi shu ju yuan: jian yuan liu shi zhou nian ji nian 1952 - 2012* [Beijing People’s Art Theatre: 60th anniversary commemorative volume (1952-2012)]. Beijing: Beijing Publishing Group, 2012. (in Chinese).

曲六乙：〈吸收、融化、獨創性〉，《人民戲劇》1982年12期，頁26-27。Qu, Liuyi. “Xi shou, rong hua, du chuang xing” [Absorption, transformation, originality]. *People’s Theatre*, 1982, no. 12, pp. 26-27. (in Chinese).

宋向陽：〈反諷的力量：錦云《狗兒爺涅槃》新解〉，《中國戲劇》2014年3期，頁62-63。Song, Xiangyang. “Fan feng de li liang: jin yun gou er ye nie pan xin jie” [The power of irony: A new interpretation of Jin Yun’s “Uncle Doggie’s Nirvana”]. *Chinese Theatre*, 2014, no. 3, pp. 62-63. (in Chinese).

余上沅：《國劇運動》，上海：上海書店出版社，1992年。Yu, Shangyuan. *Guo ju yun dong* [The National Theatre (Guoju) Movement]. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 1992. (in Chinese).

匡映輝匯輯：〈創作、演出、評論資料〉，《中國戲劇年鑒》，北京：中國戲劇年鑒社，1989年。Kuang, Yinghui, comp. “Chuang zuo, yan chu, ping lun zi liao” [Materials on creation, performance, and criticism]. *China Theatre Yearbook.* Beijing: China Theatre Yearbook Society, 1989. (in Chinese).

肖鷹：〈意與境渾：意境論的百年演變與反思〉，《文藝研究》2015年11期，頁5-17。Xiao, Ying. “Yi yu jing hun: yi jing lun de bai nian yan bian yu fan si” [Interpenetration of meaning and realm: A century of evolution and reflection on yijing theory]. *Literature & Art Studies*, 2015, no. 11, pp. 5-17. (in Chinese).

吳戈：〈《中國夢》和『跨文化交流與東、西文明對話』〉，《民族藝術研究》2006年第5期，頁4-20。Wu, Ge. “*Zhong guo meng* he ‘kua wen hua jiao liu yu dong, xi wen ming dui hua’” [*China Dream* and “intercultural exchange and dialogue between Eastern and Western civilizations”]. *Ethno-Arts Studies*, 2006, no. 5, pp. 4-20. (in Chinese).

吳戈：〈「國劇」、「寫意戲劇觀」與《中國夢》〉，《香港戲劇學刊》第7期，2007年1月，頁337-344。Wu, Ge. “‘Guo ju,’ ‘xie yi xi ju guan’ yu *Zhong guo meng*” [“National theatre,” the “xieyi view of drama,” and *China Dream*]. *Hong Kong Drama Review*, no. 7, Jan. 2007, pp. 337-344. (in Chinese).

臺灣大學學術期刊資料庫

胡妙勝：〈寫意戲劇觀的意義與特徵〉，《戲劇藝術》1984年第2期，頁11-14。Hu, Miaosheng. “Xie yi xi ju guan de yi yi yu te zheng” [Significance and characteristics of the xieyi view of drama]. *Theatre Arts*, 1984, no. 2, pp. 11-14. (in Chinese).

胡星亮：〈融會貫通：話劇與戲曲的藝術整合——論新時期中國話劇的發展趨勢〉，《戲劇藝術》1999年第4期，頁5-16。Hu, Xingliang. “Rong hui guan tong: hua ju yu xi qu de yi shu zheng he —— lun xin shi qi zhong guo hua ju de fa zhan qu shi” [Integration and synthesis: The artistic integration of spoken drama and xiqu—On development trends in the new era]. *Theatre Arts*, 1999, no. 4, pp. 5-16. (in Chinese).

胡星亮：《中國話劇與中國戲曲》，上海：學林出版社，2000年。Hu, Xingliang. *Zhong guo hua ju yu zhong guo xi qu* [Chinese spoken drama and Chinese xiqu]. Shanghai: Xuelin Publishing House, 2000. (in Chinese).

胡星亮：《現代戲劇與現代性》，北京：人民出版社，2007年。Hu, Xingliang. *Xian dai xi ju yu xian dai xing* [Modern drama and modernity]. Beijing: People’s Publishing House, 2007. (in Chinese).

李惠綿：《戲曲新視野》，臺北：國家出版社，2008年。Li, Huei-Mian. *Xi qu xin shi ye* [New perspectives on xiqu]. Taipei: Guojia Chubanshe (National Publishing House), 2008. (in Chinese).

李楊：〈擴大戲劇藝術的張力與內涵——重審新時期的「戲劇觀」討論〉，《百家評論》2022年6期，頁111-116。Li, Yang. “Kuo da xi ju yi shu de zhang li yu nei han——zhong shen xin shi qi de ‘xi ju guan’ tao lun” [Expanding the tension and connotation of dramatic art—Reassessing the new-era “views on drama” debate]. *Baijia Pinglun*, 2022, no. 6, pp. 111-116. (in Chinese).

杜清源編：《戲劇觀爭鳴集（一）》，北京：中國戲劇出版社，1986年。Du, Qingyuan, ed. *Xi ju guan zheng ming ji (1)* [Collection of “views on drama” debates (I)]. Beijing: China Theatre Press, 1986. (in Chinese).

金宏宇、李玫琦：〈舊劇革新的多重可能性——歐陽予倩話劇本《桃花扇》的前世今生〉，《黃岡師範學院學報》2006年5期，頁76-81。Jin, Hongyu, & Li, Meiqi. “Jiu ju ge xin de duo zhong ke neng xing——ou yang yu qian hua ju ben *tao hua shan* de qian shi jin sheng” [Multiple possibilities for reforming traditional theatre—The past and present of Ouyang Yuqian’s “The Peach Blossom Fan” (spoken drama script)]. *Journal of Huanggang Normal University*, 2006, no. 5, pp. 76-81. (in Chinese).

沈煒元：〈戲劇觀論爭及其評價〉，《戲劇藝術》2011年1期，頁37-48。Shen, Weiyuan. “Xi ju guan lun zheng ji qi ping jia” [The “views on drama” debate and its evaluation]. *Theatre Arts*, 2011, no. 1, pp. 37-48. (in Chinese).

佛西：〈寫意與寫實〉，《大公報》，1929年4月5日，版次15。《全國報刊索引》，https://www.cnbksy.com/v2/。Xiong, Foxi. “Xie yi yu xie shi” [Xieyi and realism]. *Ta Kung Pao*, 5 Apr. 1929, p. 15. (in Chinese).

林兆華：《導演小人書：全本》，北京：作家出版社，2014年。Lin, Zhaohua. *Dao yan xiao ren shu: quan ben* [Director’s picture-book: Complete edition]. Beijing: Writers Publishing House, 2014. (in Chinese).

林同華編：《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，1994年。Lin, Tonghua, ed. *Zong bai*

臺灣大學學術期刊資料庫

hua quan ji [Complete works of Zong Baihua]. Hefei: Anhui Education Press, 1994. (in Chinese).

林偉瑜：〈「怎麼說」·「說什麼」·「說是什麼」——中國當代劇場導演林兆華的導表演美學〉，《戲劇學刊》第11期，2010年1月，頁269-327。Lin, Wei-yu. (2010). "'zen me shuo' · 'shuo shen me' · 'shuo shi shen me' — zhong guo dang dai ju chang dao yan lin zhao hua de dao biao yan mei xue" [How to Perform · What to Perform · What is Performance Itself—Directing-Acting Aesthetics of Chinese Contemporary Theatre Director-Lin Zhaohua]. *Theatre Journal*, no. 11, Jan. 2010, pp. 269-327. (in Chinese).

林偉瑜：〈中國當代戲劇中的靜止與凝視——從《萬尼亞舅舅》與《櫻桃園》看李六乙的「靜止戲劇」〉，《戲劇研究》第27期，2021年1月，頁37-86。Lin, Wei-yu. "Zhong guo dang dai xi ju zhong de jing zhi yu ning shi— cong *wan ni ya jiu jiu* yu *ying tao yuan* kan li liu yi de 'jing zhi xi ju'" [Stillness and gaze of contemporary theatre in China— a study of Li Liuyi's "static theatre" through his *Uncle Vanya* and *The Cherry Orchard*]. *Journal of Theater Studies*, no. 27, Jan. 2021, pp. 37-86. (in Chinese).

林偉瑜：〈場面調度·表演事件——歐陸劇場表演分析的兩大取向及其侷限〉，《戲劇研究》第30期，2022年7月，頁139-188。Lin, Wei-yu. "Chang mian diao du · biao yan shi jian — ou lu ju chang biao yan fen xi de liang da qu xiang ji qi ju xian" [Mise-en-scène · performance event—approaches to performance analysis and their limitations]. *Journal of Theater Studies*, no. 30, July 2022, pp. 139-188. (in Chinese).

林偉瑜：〈一九五〇年代以來三代導演的話劇中國化實踐之連續性與變遷——以焦菊隱、林兆華、李六乙爲例〉，《戲劇研究》第32期，2023年7月，頁81–130。Lin, Wei-yu. "Yi jiu wu o nian dai yi lai san dai dao yan de hua ju zhong guo hua shi jian zhi lian xu xing yu bian qian — yi jiao ju yin, lin zhao hua, li liu yi wei li" [The continuity and transitions of the Huaju by the three generations of Huaju directors since the 1950s—the case of Jiao Juyin, Lin Zhaohua, and Li Liuyi]. *Journal of Theater Studies*, no. 32, July 2023, pp. 81-130. (in Chinese).

季玢：〈重提「戲劇觀」的意義〉，《四川戲劇》2008年4期，頁71-72。Ji, Fen. "Zhong ti 'xi ju guan' de yi yi" [The significance of revisiting "views on drama"]. *Sichuan Drama*, 2008, no. 4, pp. 71-72. (in Chinese).

高行健：《對一種現代戲劇的追求》，北京：中國戲劇出版社，1988年。Gao, Xingjian. *Dui yi zhong xian dai xi ju de zhui qiu* [In pursuit of a kind of modern drama]. Beijing: China Theatre Press, 1988. (in Chinese).

姜椿芳編：《中國大百科全書：戲劇》，北京：中國大百科全書出版社，1989年。Jiang, Chunfang, ed. *Zhong guo da bai ke quan shu: xi ju* [Encyclopedia of China: Theatre]. Beijing: Encyclopedia of China Publishing House, 1989. (in Chinese).

孫中文：〈一代農民的終結〉，《上海戲劇》2002年11期，頁17-19。Sun, Zhongwen. "Yi dai nong min de zhong jie" [The end of a generation of peasants]. *Shanghai Theatre*, 2002, no. 11, pp. 17-19. (in Chinese).

孫月：〈《桑樹坪紀事》歌隊意義再探〉，《大舞台》2021年第3期，頁20-25。Sun, Yue. "*Sang shu ping ji shi* ge dui yi yi zai tan" [Re-examining the significance of the chorus in *Sangshuping jishi*]. *Great Stage*, 2021, no. 3, pp. 20-25. (in Chinese).

臺灣大學學術期刊資料庫

孫惠柱、龔伯安：〈黃佐臨的戲劇寫意說〉，《戲劇藝術》1983年4期，頁7-8。Sun, Huizhu, & Gong, Boan. “Huang zuo lin de xi ju xie yi shuo” [Huang Zuolin’s theory of xieyi in drama]. *Theatre Arts*, 1983, no. 4, pp. 7-8. (in Chinese).

容世誠：《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》，臺北：麥田出版社，1997年。Yung, Sai-shing. *Xi qu ren lei xue chu tan: yi shi, ju chang yu she qun* [The anthropology of Chinese drama: ritual, theatre and community]. Taipei: Maitian Chubanshe (Rye Field Publishing), 1997. (in Chinese).

徐亞湘：〈新中國劇社來臺演出考辨分析〉，《戲劇研究》19期，2017年7月，頁83-110。Hsu, Ya-hsiang. “Xin zhong guo ju she lai tai yan chu kao bian fen xi” [Analysis of the New China Troupe Performance in Taiwan]. *Journal of Theater Studies*, no. 19, July 2017, pp. 83-110. (in Chinese).

徐曉鐘：《向表現美學拓寬的導演藝術》，北京：中國戲劇出版社，1996年。Xu, Xiaozhong. *Xiang biao xian mei xue tuo kuan de dao yan yi shu* [Directing art broadened toward expressive aesthetics]. Beijing: China Theatre Press, 1996. (in Chinese).

袁聯波：〈從『寫意戲曲』到『寫意話劇』〉，《學術月刊》2008年9期，頁103-106。Yuan, Lianbo. “Cong ‘xie yi xi qu’ dao ‘xie yi hua ju’” [From “xieyi xiqu” to “xieyi spoken drama”]. *Academic Monthly*, 2008, no. 9, pp. 103-106. (in Chinese).

陸煒：〈我們今日的戲劇觀問題——也談「重提『戲劇觀』」〉，《戲劇藝術》2003年第4期，頁4-12。Lu, Wei. “Wo men jin ri de xi ju guan wen ti—ye tan ‘zhong ti xi ju guan’” [Our contemporary problem of “views on drama”—Also on “revisiting ‘views on drama’”]. *Theatre Arts*, 2003, no. 4, pp. 4-12. (in Chinese).

程至的：〈關於意境〉，《美術》1963年第4期，頁24-28。Cheng, Zhide. “Guan yu yi jing” [On yijing]. *Art Magazine*, 1963, no. 4, pp. 24-28. (in Chinese).

程雪蓉：〈一個人、一段歷史——評劉錦云劇作《狗兒爺涅槃》〉，《綏化學院學報》2011年第2期，頁93-94。Cheng, Xuerong. “Yi ge ren, yi duan li shi—ping liu jin yun ju zuo *Gou er ye nie pan*” [One person, one history—On Liu Jinyun’s play *Uncle Doggie’s Nirvana*]. *Journal of Suihua University*, 2011, no. 2, pp. 93-94. (in Chinese).

郭玲玲：〈話劇《桑樹坪紀事》寫意導演手法當議〉，《劇作家》2013年4期，頁107-108。Guo, Lingling. “Hua ju *Sang shu ping ji shi* xie yi dao yan shou fa dang yi” [On *xieyi* directing techniques in the spoken drama *Sangshuping jishi*]. *Playwright*, 2013, no. 4, pp. 107-108. (in Chinese).

張余主編：《余上沅研究專集》上海：上海交通大學出版社，1992年。Zhang, Yu, ed. *Yu shang yuan yan jiu zhuan ji* [Collected studies on Yu Shangyuan]. Shanghai: Shanghai Jiao Tong University Press, 1992. (in Chinese).

張美芳：〈戲劇『寫意』析疑〉，《戲劇》2004年第2期，頁45-57。Zhang, Meifang. “Xi ju ‘xie yi’ xi yi” [Clarifying doubts about theatrical “xieyi”]. *Drama*, 2004, no. 2, pp. 45-57. (in Chinese).

張星云：〈《推銷員之死》：80年代與「洋戲土演」〉，https://www.lifeweek.com.cn/h5/article/detail?artId=165919。Zhang, Xingyun. “*Tui xiao yuan zhi si*: 80 nian dai yu ‘yang xi tu yan’” [*Death of a Salesman*: The 1980s and the localization of foreign plays]. *Life Week*. (in Chinese).

臺灣大學學術期刊資料庫

童道明：〈梅耶荷德和中國〉，《戲劇》2019年第1期，頁66-74。Tong, Daoming. “Mei ye he de he zhong guo” [Meyerhold and China]. *Drama*, 2019, no. 1, pp. 66-74. (in Chinese).

童道明譯編，格拉特柯夫（Alexander Gladkov）輯錄：《梅耶荷德談話錄》，北京：中國戲劇出版社，1986年。Tong, Daoming, trans. & ed. *Mei ye he de tan hua lu* [Conversations with Meyerhold]. Beijing: China Theatre Press, 1986. (in Chinese).

黃佐臨著，江流主編：《我與寫意戲劇觀》，北京：中國戲劇出版社，1990年。Huang, Zuolin. *Wo yu xie yi xi ju guan* [My relationship with the xieyi view of drama]. Edited by Jiang, Liu. Beijing: China Theatre Press, 1990. (in Chinese).

陳文勇：〈構建一座連接寫實到寫意的「金的橋樑」——評話劇《桑樹坪紀事》的兩度創作〉，《湖南醫科大學學報》2008年5期，頁126-128。Chen, Wenyong. “Gou jian yi zuo lian jie xie shi dao xie yi de “jin de qiao liang”—ping hua ju *sang shu ping ji shi* de liang du chuang zuo” [Building a “golden bridge” connecting realism and xieyi—On the two-stage creation of *Sangshuping jishi*]. *Journal of Hunan Medical University*, 2008, no. 5, pp. 126-128. (in Chinese).

陳世雄：《三角對話：斯坦尼、布萊希特與中國戲劇》，廈門：廈門大學出版社，2003年。Chen, Shixiong. *San jiao dui hua: si tan ni, bu lai xi te yu zhong guo xi ju* [A triangular dialogue: Stanislavski, Brecht, and Chinese theatre]. Xiamen: Xiamen University Press, 2003. (in Chinese).

焦世宏、劉向宏：《焦菊隱》，北京：中國戲劇出版社，2007年。Jiao, Shihong, & Liu, Xianghong. *Jiao ju yin* [Jiao Juyin]. Beijing: China Theatre Press, 2007. (in Chinese).

焦菊隱：《焦菊隱文集》卷三，北京：文化藝術出版社，2005年。Jiao, Juyin. *Jiao ju yin wen ji* [Collected works of Jiao Juyin]. vol. 3. Beijing: Culture and Art Publishing House, 2005. (in Chinese).

葉廷芳：〈歷史在痛苦中前進——讚《狗兒爺涅槃》〉，《中國文化報》1986年11月5日，第二版。Ye, Tingfang. “Li shi zai tong ku zhong qian jin—zan *gou er ye nie pan*” [History advances through pain—In praise of *Uncle Doggie’s Nirvana*]. *China Culture Daily*, 5 Nov. 1986, p. 2. (in Chinese).

葉朗：《中國美學的開展》，臺北：金楓發行，1987年。Ye, Lang. *Zhong guo mei xue de kai zhan* [The development of Chinese aesthetics]. Taipei: Jinfeng Chubanshe, 1987. (in Chinese).

劉平：〈狗兒爺的夢與農村改革〉，《博覽群書》2020年1期，頁23-26。Liu, Ping. “Gou er ye de meng yu nong cun gai ge” [Uncle Doggie’s dreams and rural reform]. *Book Review*, 2020, no. 1, pp. 23-26. (in Chinese).

錦云著，英若誠譯：《狗兒爺涅槃：英漢對照》，北京：中國對外翻譯出版公司，1999年。Jin, Yun. *Gou er ye nie pan: ying han dui zhao* [Uncle Doggie’s Nirvana: English–Chinese bilingual edition]. Translated by Ying, Ruocheng. Beijing: China Translation & Publishing Corporation, 1999. (in Chinese).

蔣洪利：〈兩次「戲劇觀」論爭的再審視及其當代啓示——以場域理論爲視角〉，《戲劇》2021年1期，頁11-20。Jiang, Hongli. “Liang ci ‘xi ju guan’ lun zheng de zai shen shi ji qi dang dai qi shi——yi chang yu li lun wei shi jiao” [Re-examining two “views on drama” debates and their contemporary implications—From the perspective of field theory].

臺灣大學學術期刊資料庫

Drama, 2021, no. 1, pp. 11-20. (in Chinese).

薛慧：〈1980年代農村題材話劇的敘事藝術〉，《呂梁教育學院學報》2021年3期，頁137-141。Xue, Hui. "1980 nian dai nong cun ti cai hua ju de xu shi yi shu" [Narrative art of rural-themed spoken drama in the 1980s]. *Journal of Luliang University*, 2021, no. 3, pp. 137-141. (in Chinese).

韓健：〈經典的魅力——淺議《狗兒爺涅槃》〉，《當代戲劇》2017年5期，頁16-18。Han, Jian. "Jing dian de mei li—qian yi *gou er ye nie pan*" [The charm of the classics—A brief discussion of *Uncle Doggie's Nirvana*]. *Contemporary Theatre*, 2017, no. 5, pp. 16-18. (in Chinese).

Chen Zen, Sophia H., editor. *Symposium on Chinese Culture*. New York: Paragon Book Reprint Corp, 1969.

Davis, Tracy C. and Thomas Postlewait, editors. *Theatricality*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.

Fischer-Lichte, Erika, et al., editors. *The Routledge Companion to Performance-Related Concepts in Non-European Languages*. London: Routledge, 2024.

臺灣大學學術期刊資料庫