

从民族的文化到人类的史诗 ——话剧《茶馆》的德国之旅

王 凯 (Wang Kai)¹, 苏梦含 (Su Menghan)²

摘要: 作为中国话剧走出国门的首次实践,《茶馆》在德国的巡演取得巨大成功,其原因值得深入和全面探讨。关键个人、专业剧团和国家机构的多层推动以及作品与德国主流诗学的契合,为《茶馆》创造了良好的传播环境。剧本和表演中民族神韵和人类共性的融汇统一,是该剧在德国得到认可的内在潜质。而同传译者的再演绎则消除了语言隔阂,促进了观众对剧作的跨文化理解。《茶馆》的成功经验可为中国文艺国际传播提供有益借鉴。

关键词: 《茶馆》; 戏剧; 德国; 传播; 翻译

Title: Between National Culture and Global Epic: *The Teahouse* in Germany

Abstract: As the first international tour of Chinese modern drama, the tour of *The Teahouse* in Germany was a great success; the reasons for this deserve to be explored in depth and comprehensively. The multi-layered promotion by key individuals, professional theatre companies, state institutions, as well as the work's conformity with the dominant poetics in Germany, created a favourable environment for the dissemination of *The Teahouse*. The fusion of national characteristics and human commonalities in the script and performance was the intrinsic factor in the play's full recognition in Germany. The performance and reinterpretation by the simultaneous interpreter eliminated the language gap and fostered the audience's cross-cultural understanding of the play. These experiences of *The Teahouse* can provide a useful reference for the international dissemination of Chinese literature and art.

Keywords: *The Teahouse*; drama; Germany; dissemination; interpretation

作为中国话剧的首次尝试,《茶馆》走出国门的实践在中国话剧史上具有里程碑意义,而联邦德国即为该剧到达的第一个海外国家。1980年9月,北京人民艺术剧院剧团在德国曼海姆上演了这部作品,中国话剧首次出现在海外观众面前,演出结束后全场掌声雷动,观众齐声喝彩,向舞台抛撒鲜花;《茶馆》此行在西德的11座城市演出,在各地受到观众和戏剧界同行的热情追捧和高度认可(乌苇·克劳特,1983a)。德国之行的成功打响了《茶馆》和中国话剧走向世界的第一炮。

《茶馆》的赴德演出是中国文艺国际传播的成功典范,中德双方剧院提出和接受邀请、话剧成功在德国上演并广受青睐的过程可为其他优秀文艺作品“走出去”提供借鉴。学界业已注意到《茶馆》海外接受的研究价值(陈军,2015;于泽姣、董晓,2023),但已有的讨论聚焦于接受现象描述或剧本分析,疏忽了赴外演出的促成条件、剧组的表演方法、同声传译发挥的作用等与海外接受密切相关的要素。本文将更全面地考察《茶馆》在德国的传播与接受过程,尝试探索如下问题:《茶馆》的赴德演出有哪些推

¹ 王 凯 (Wang Kai) (通讯作者), 中国海洋大学外国语学院讲师, 研究方向: 德语文学、翻译学。电邮: wk@ouc.edu.cn。

² 苏梦含 (Su Menghan), 上海外国语大学德语系硕士研究生, 研究方向: 德语文学。电邮: smhdt@126.com。

动因素？《茶馆》剧本和表演是怎样满足观众的期待和接受需求的？又是怎样使观众克服语言障碍和充分理解的？

一、良好的传播条件：多层推动下的双向奔赴

《茶馆》的巡演是将中国文艺作品推广到海外的文化传播活动。作为一种跨越国界的社会活动和文化活动，文化传播的效果既与文本和舞台呈现的质量密切相关，又离不开一系列社会因素和文化因素的作用和影响。勒菲弗尔（André Lefevere）在解释文学翻译与传播时提出的赞助行为（patronage）和主流诗学（dominant poetics）两个概念（Lefevere, 1992, pp.11-40），可为我们考察《茶馆》在德国传播的促成条件提供借鉴。

对于《茶馆》的赴德演出，多方主体共同参与了赞助行为，包括关键个人、专业剧团乃至国家机构和国家领导人。在华西德专家乌苇·克劳特（Uwe Kräuter）在整个活动的始末均扮演了关键角色。他于1974年来华，在外文出版社和《北京周报》担任翻译工作。在华期间，他与包括人艺演员和导演在内的北京文艺界人士交往密切，对中国文艺具有极大兴趣。1979年2月《茶馆》复排，克劳特多次观看演出，不仅本人被该剧的艺术魅力深深折服，而且还注意到在场的外国观众也同中国观众一样被打动，于是产生了将该剧介绍到德国的想法；他在北京人民艺术剧院与曼海姆民族剧院之间做了很多牵线搭桥的工作，例如为德方提供《茶馆》的故事梗概和德语文献中有关该作品的评论文章，最终促成了德方剧院对人艺的邀请（乌苇·克劳特，2010, pp.145-147, pp.151-152）。随后时任北京人艺院长曹禺致函曼海姆民族剧院，正式接受邀请，《曼海姆晨报》随即以《来自北京的热列祝贺》为标题将该函发表出来，欢呼这次演出是一次“轰动德国”的大事（乌苇·克劳特，1983a, p.4），从而为演出创造了良好的舆论基础。此后中德双方就演出组织的方方面面进行了反复沟通。实际上在20世纪70年代末，中国和联邦德国外交关系逐渐升温，双方先前已开展了乐团、歌舞团演出等交流活动，而《茶馆》赴德演出等活动的背后，有两国外交部等国家机构的推动和支持。1979年10月24日中德外长黄华与根舍签订了文化合作协定，协定中提到：“中国方面将在1980年派中国人民艺术剧院《茶馆》剧组在西德一些城市进行访问演出”（格哈德·罗德，1983, p.61）。联邦德国外交部为访问演出补贴二十七万余马克（汉斯·迈尔，1983, p.21）。中国党和国家领导人华国锋、胡耀邦则对这次活动给予高度重视和大力支持（乌苇·克劳特，2010, p.155, p.165）。合而观之，克劳特作为关键个人，起到各个环节和层面的串联作用，促成了赴德演出的成功；中德专业剧团的协作则从专业方面保证了演出的顺利进行和受众的跨文化接受效果；两国国家机构乃至国家领导人则以其公共性和权威性极大地促进了《茶馆》传播的进程。

《茶馆》剧本和演出的现实主义风格与德国当时主流诗学的契合，是该剧受到德国观众和戏剧工作者欢迎的重要原因。20世纪70年代，德国戏剧界普遍认为演出“是对剧本的现实意义的揭示”，戏剧工作者应该“对剧本及其作者所处的时代和思想环境进行全面而彻底的研究”；八十年代初期，德国最重要的几位导演秉持现实主义的原则进行舞台指导（廖可兑，2001, pp.683-684）。分析和审视社会现实成为当时德国戏剧的主流诗学，《茶馆》的巡演无疑为德国戏剧的发展提供了来自异国他乡的新素材。演出后德国媒体评价《茶馆》“这出戏的令人激动之处在于借助人物和茶馆面目的改变展示出了时代的变迁”（延斯·普吕斯，1983, p.66），并反思“在我们最好的戏中得到反映的充其量是一些社会问题，还没有反映历史的”（约阿希姆·弗里茨-范纳梅，1983, p.77）。目标国家的主流诗学影响着观众的审美标准和期待视野，制约着观众对异国话剧艺术效果和美学价值的接受程度。《茶馆》的传播既保留了来自源语国家别有异趣的艺术特质和诗学价值，又符合了目标国家观众的欣赏口味，从而得到良好接受。

二、叙述“记忆”的剧本：民族性与人类性的统一

剧本是“一剧之本”，优秀的剧本是《茶馆》演出成功的基础。一部作品若要获得海外观众的广泛接受，须让异域人士产生惊奇和感通：一方面以其民族特色引起好奇，另一方面以其思想内涵引起共鸣。

《茶馆》剧本兼具中国本土的文化气质和人类共通的审美趣味和思想内涵，既是民族的，又是世界的。剧本内容上的民族性给观众带来陌生感，形式和主旨上的世界性赋予观众熟悉感，使观众的期待视野和作品之间产生合适的审美距离，从而使作品的审美价值得到体现，在德国收获美誉。

《茶馆》对中国自清末至解放前特定社会环境的反映满足了德国受众感受中国历史和文化、拓展鉴赏视野的需求。茶馆是一个鼎盛于清朝的公共空间，聚集起了身份地位各异的形形色色人物，方便展示真实的旧时代中国社会文化。对于德国观众来说，观看《茶馆》的机会是宝贵的，因为“对大多数欧洲人来说，中国是个比月球还要遥远的地方，因而很少人能花钱访问中国，到那里亲眼看看”，“作为来自中国的话剧，肯定会吸引各阶层的观众”（乌苇·克劳特，1983a, pp.8-9）。演出后，各媒体纷纷表示“最关键的是通过演出看到了另一个世界的日常生活，否则我们只能从宣传中看到这一切”（吕迪格尔·萨雷尔，1983, p.74），“通过演出使我们对于一个完全陌生的民族及其历史有了了解”（延斯·普吕斯，1983, p.67）。十九世纪之后，中国被卷入列强纷争的中心，本就以其人文风尚的异质性、未知性和丰厚的思想底蕴带给德国人丰富的想象，二十世纪中国社会思想和制度的巨大变化更扩展了德国受众的想象空间。

《茶馆》填补了这一想象空间，使观众亲眼得见东方文化和中国历史，在德国观众的心目中塑造出了一种迷人的民族气质和一个立体的中国。

《茶馆》在形式上具有“叙事剧”（episches Theater）的特征，接近布莱希特戏剧体系，因而契合了德国当地观众的审美习惯和趣味。布莱希特是20世纪80年代前最受德国观众尊重和欢迎的剧作家之一，在70年代，德国每年上演的布莱希特作品在数量上已经超过了莎士比亚（奥斯卡·G·布罗凯特、富兰克林·J·希尔蒂，2015, p.661）。布莱希特对老舍戏剧创作的影响开始于后者1946至1949年的旅美期间，老舍在美国观看了大量布莱希特戏剧，并曾与布莱希特相谈甚欢，“这种影响因素的积淀，在老舍以后从事戏剧创作时，会潜移默化地融入作品中，促成其戏剧创作发生新的变化”（谢昭新，2021, p.60）。布莱希特的“叙事剧”强调戏剧的教育意义，其重要特征有每场戏可单独存在、观众置身于戏剧对面、使观众成为观察者等，而《茶馆》同样具有这些特点。例如在形式上，《茶馆》设置了角色大傻杨，他在每一幕戏正式开始之前、第二道幕还没拉开之时用数来宝的形式介绍本幕戏发生的背景，使得观众无形中与剧情拉开了距离，得到了审视戏剧的空间。作为曲艺形式的数来宝预设了观众的存在，因而大傻杨唱数来宝就是“打破第四堵墙”的行为。从内容上说，《茶馆》的三幕戏是戊戌变法失败、民国初年军阀混战和抗战胜利后国民党统治时期三个单独存在的历史切片，而不是一条连贯的故事脉络。这样写的目的是展示历史现实，避免观众沉浸在剧情中，情感占了理性的上风，无法深入思考作品的主题和意义。老舍针对“此剧的故事性不强”的评价，表示如果为增强戏剧效果而增强作品的故事性，“我的葬送三个时代的目的就难达到了”（老舍，1979, p.35）。“葬送三个时代”，也就是引导人们重新审视、不断反思解放前动荡的社会状况，避免悲剧的重演，思考对抗悲惨命运的办法，从而体现叙事剧的教育意义。因为《茶馆》的上述特点，德国人“一再将该剧和布莱希特戏剧的某些特点联系起来加以评论”（施伦克尔、舒雨，1991, p.104），喜爱布莱希特戏剧的观众们同样接受了来自中国的《茶馆》。

从主旨上说，《茶馆》表现出的战乱年代命运的弱小无常和人性的卑劣扭曲是镌刻在世界上所有民族历史基因里的，剧作中描写的历史事件唤醒了德国观众的集体记忆，赋予观众代入感，使他们跨越语言的障碍与角色共情。《茶馆》展现了中国旧社会的荒诞无常和小人物在动乱中的悲惨命运：穷苦人迫于生存无奈卖儿鬻女，群众遭受统治阶级及其爪牙的肆意掠夺，生意人几经“改良”但无法顺应荒谬的时代，最终只能落得自杀的下场。作品聚焦于几个小人物的生活体验和个人记忆，但恰恰是几个小人物

引发了观众的共情，激活了观众的集体记忆。《茶馆》巡演前后，对战争的反思和对社会的质疑在联邦德国文艺界是一个重要母题（李昌珂，2005），因此德国观众关于战乱和社会动荡的集体记忆保持在较为活跃的状态，容易在演出中被唤醒。文化记忆理论认为，集体记忆必由媒介唤起，媒介使个体在回忆中拥有一种集体的思维方式，使个人的想法与社会群体相连，甚至有可能对陌生经验进行阐释；承载了特定历史记忆的文本可以在接受活动中承担记忆媒介的角色（Astrid, 2017, pp.135-154, p.187）。《茶馆》就属于此类文本。德国媒体在观赏《茶馆》演出后评论，虽然《茶馆》中所展示的文化对德国观众来说“十分陌生”，但“就其人类的共性来看却又似乎是极其熟悉的境界：人们在战争、动荡、暴力和普遍的愚昧自欺中经受的苦难是相同的”（马尔蒂那·蒂勒帕波，1983, p.59）。“一个茶馆的掌柜，点头哈腰，竭力去适应不同的政治倾向，曲意与军警宪特和腐败的政客周旋，这是一个欧洲人很容易同自己本国的历史联系起来的人类经历。”（延斯·普吕斯，1983, pp.66-67）剧作者老舍先生既立足于本民族的集体记忆，又以战争和动乱为材料构建了人类共同的记忆场域，赋予了《茶馆》高度凝练的民族精神和值得全人类借鉴的反思价值。

德国观众和中国演员在剧场中形成了共享社会动荡记忆和战争记忆的共同体。观众意识到自己与角色属于同一个经历了动乱和战争的人类共同体，由此形成了一个更大的集体记忆框架，这个框架是围绕荒谬世界中小人物的无常命运和扭曲人性形成的。世界并非一成不变，动荡和暴力难以预料，即便到今天，世界上还有很多地方的人民无法安宁地生活，甚至生命时刻受到威胁，因此这类集体记忆有超越时空的普遍意义，值得人们在观剧后思考，《茶馆》因而带给世界无尽的艺术魅力。

三、具有京剧韵味的舞台表演：特色性与共通性的交会

戏剧是舞台的艺术，在优秀剧本的基础上，人艺演员具有京剧特色的演绎，一方面展现给德国观众新奇而陌生的中式艺术风格和美学理念，引起他们的兴趣，另一方面运用语言之外的手段表征人物性格和命运，帮助观众跨语言理解戏剧情节。奠定《茶馆》演出风格的焦菊隐导演¹认为，话剧要“吸收、借鉴和消化戏曲的表演手法，要学习戏曲的艺术规律”（焦菊隐，1988, p.346）。在他的指导下，演员借鉴了京剧程式化的艺术方法体系。他认为程式化的戏剧表演能更好地为物形象塑造服务，程式表现的是从生活图景中抽离出来的典型人物形象、语言和动作，是观众、创作者、表演者在相互默契中共同认可的表现符号，观众只要见到某些程式动作，就能理解戏剧所要表现的内容（焦菊隐，2011, pp.215-216）。虽然语言不通，但不同的语言使用者拥有基本相同的生理、心理机能和生活常识，从而有跨越语言障碍而理解程式动作的可能。

概览《茶馆》演出，第一幕的演出奠定并集中体现了全剧程式化的表演风格。在茶客们喧闹的聊天声中和门外不绝于耳的吆喝声中，扮演常四爷的郑榕端着茶杯、颌首一笑、爽快地说出第一句台词“反正打不起来”，这一声中气十足、吐字清楚、腔由字生，能压住背景音。紧接着又说，“要真打的话，早到城外头去啦；到茶馆来干吗？”，说罢畅快地一口气笑出十个“哈”字来，这种连声高笑是京剧中老生的表演技巧。据观看了《茶馆》复排后首演的观众回忆，郑榕先生的台词念得酣畅淋漓、韵味醇厚，完全是当年“小叫天”谭鑫培的声响，老生嘹亮的话音和爽朗的大笑表现出了人物刚正不阿、大气凛然的特点（吴钢，2019, p.83）。随着对话的发展，善扑营的打手二德子要动手，先踹翻一条长凳，把一个盖碗撂在地下，又做了一个云手的动作，最后和常四爷四只胳膊架在一起，进行了一个亮相。这些动作略显夸张，并不是现实中善扑营便于实战的摔跤动作，而是从“打架”这个生活情境中抽象出来的特征，是

¹ 《茶馆》1958年首排导演为焦菊隐、夏淳，焦菊隐于1975年逝世，赴德演出由夏淳担任导演，延续了首排版本，演员基本为原班人马。

京剧中讲究的程式套路。即使观众听不懂二德子和常四爷之间发生的矛盾，也能从亮相中理解打斗的情节。这之后马五爷打了圆场，二人交锋结束。常四爷回到原处的动作器宇轩昂，有老生走“单步”时的影子，站姿呈外八字，走两步就稍停一下；迈步时腿打直，基本上不弯膝盖，以显示人物的从容不迫和气度不凡。扮演庞太监的童超，在塑造角色时也参考了京剧舞台上著名的太监角色，借鉴他们的语气语调、外表形态和“在舞台上的威风、派头”（童超，2007, p.112）。

角色的出场同样借鉴了京剧的“亮相”方式。常四爷、松二爷、秦二爷等主要人物的出场，都采用了“亮相”的方法，尤其是秦二爷的出场，手拿马鞭，身披锦缎长袍，往大门里的台阶上一站，“全是长靠武生的派头”（吴钢，2019, p.83）。正如《法兰克福总汇报》所评论的，“有时人物的出现也采用艺术性的手法，用颇具匠心的舞台动作，甚至来一个‘亮相’，以突出角色。这可以说是具有现实主义艺术风格的人艺向京剧表演手段的借鉴”（格哈德·罗德，1983, p.64）。演员郑榕在分析《茶馆》对于西方观众的艺术感染力时也表示，话剧表演因借鉴了戏曲的表演方法而变得节奏紧凑、丰富多彩，更立体鲜明地呈现出角色性格（1983, p.106）。

总言之，《茶馆》中演员的语言和形体动作发扬了中国戏曲程式化的传统，对于德国观众富有异域特色和艺术魅力，同时又有助于观众理解戏剧情节和人物特征，甚至使观众“不用借助翻译也能一目了然”（阿诺尔德·佩特森，1983, p.48）。在特色性与共通性的交互作用下，《茶馆》的演绎收获了德国观众的认可和喜爱，成为中国话剧海外演出的成功范例。

四、高质量的同声传译：演员与观众间的纽带

《茶馆》是一部富有语言魅力的话剧，剧本翻译和译者再演绎相结合的同声传译是观众理解和欣赏作品的关键。如何在帮助观众理解的同时保证话剧本身的特色和感染力，是翻译能否成功的关键所在。译者乌苇·克劳特先生为此做了充分的准备，在多次观演《茶馆》后，就和朋友霍勇合作将《茶馆》剧本译成了德文。在翻译与修改的过程中，克劳特更加精准地掌握了剧情的逻辑、节奏的张弛、角色的性格和台词的特点，为同声传译的成功奠定了基础。

从体裁上说，戏剧翻译与其他文学体裁的翻译有所区别，首先要注意保留作品的视听性。戏剧作品不仅是文字艺术，也是视听艺术，演员的对白离不开动作、音调、节奏、停顿等多种因素的配合。戏剧台词最好富有音律美和节奏感，使观众听起来有起有落，抑扬顿挫。老舍先生本人也说：“观众要求我们的话既有思想感情，又铿锵悦耳；既有深刻的含义，又有音乐性；既受到启发，又得到艺术的享受。”

（老舍，1961, p.47）《茶馆》每幕开头大傻杨所唱的数来宝就体现了中国传统曲艺的韵律美，克劳特在翻译时保留了并韵形式，将数来宝“按德文韵律译出，并按大傻杨的音调和速度唱出来”（乌苇·克劳特，1983b, p.137）。比如下面一段翻译：

（我）大傻杨，打竹板儿，一来来到大茶馆儿。

大茶馆，老裕泰，生意兴隆真不赖。（老舍，2019, p. 91）¹

Ich bin der »Dummkopf« Yang und geh' von Haus zu Haus,

Vielleicht bekomm' ich hier nun doch 'mal einen Schmaus.

Dies große Teehaus, Yutai genannt,

Welch' blühend' Geschäft, bei allen bekannt. (Lao She, 1980, p. 99)²

¹ 本文所引《茶馆》原文均来自本书，下文仅用括号中数字标明引文所在页码。

² 本文所引《茶馆》译文均出自本书，下文仅用括号中数字标明引文所在页码。

这段翻译不仅成功地再现了原文的意义，而且再造了原文的节奏感和韵律性，给观众艺术的享受。克劳特对大傻杨的再演绎取得了出乎意料的效果，他的翻译“很受观众欢迎”，观众对大傻杨的开场“报以热烈的掌声”（林毅，1983, p.39）。再比如第三幕中，小刘麻子走进茶馆，告诉王利发沈处长要霸占茶馆的消息时说：“我一说，处长说好！他呀老把‘好’说成‘蒿’，特别有个洋味儿！”（81）为了保留原文通过相似读音造成的幽默效果，也为了体现原文中的“洋味儿”，译者把“好”译成德语的“gut”而把“蒿”译成外来词“good”，并在同传时“注意念得有风趣”（乌苇·克劳特，1983b, p.141）。此外，译者在同声传译时尽可能与演员说话的快慢保持一致，这样观众的感受会更自然：他的做法是成功的，因为演出后经常有观众对他说，“看了演出他们才知道，中国话的语音并不是混乱不堪，而是有着与感情相一致的旋律的，听起来似乎很熟悉”（同上，p.137）。

戏剧翻译还必须体现戏剧语言的动作性。戏剧语言的动作性是指戏剧语言“绝大多数情况下用于表达人物行动的愿望，表达对其他人物情绪或动作的反应，促使他对他人的动作采取进一步的行动，同时也能够让戏剧观众对人物之间的关系、剧情的发展，通过人物的语言，做出准确可靠的判断”（孟伟根，2012, p.65）。《茶馆》台词中最富有行动性的一段当属常四爷和二德子对峙的情节，这一段通过对话体现人物性格、推进人物下一步动作。常四爷和二德子都用了“管”这个动词，分别是：

常四爷：花钱喝茶，难道还教谁管着吗？（12）

Was geht es dich an, wenn ich hier anständig meinen Tee bezahle?（18）

二德子：你管我当差不当差呢！（12）

Was geht es dich an, ob ich Kaiserlicher Ringer bin oder nicht?（18）

译者此处重复使用主从复合句、问句甚至完全相同的两个主句，不惜破坏德语通常情况下避免词语和句子结构重复的一般规范，营造出针尖对麦芒的效果，戏剧情节就在这种针锋相对的气氛中连贯地推进下去，将角色情绪推向高潮，刻画出常四爷耿直豪爽、二德子性情火爆的人物形象，方便观众理解故事情节、接受人物性格。

在文本翻译的基础上，克劳特在同传时注意考虑观众对戏剧情感的捕捉和理解，作为幕后演员将翻译和演出合而为一。巡演前，德国方面认为组织翻译组分配角色朗读译文会使不同演员的声音分散观众看戏的注意力，因此建议由克劳特一人进行翻译（乌苇·克劳特，1983b, p.134）。这使戏剧效果和情感色彩的再现难度增加，给克劳特带来了挑战。每场演出开始前，他首先建议观众用一只耳朵听自己的翻译，另一只耳朵欣赏演员们的对白和音响效果，希望观众在理解译文的同时感受原本的舞台表现（同上，p.136）。演出中，译者担任幕后的演员，译者的声音支配受众的观剧体验，译者与舞台演出的配合水平决定了观众对剧中感情色彩的把握程度。克劳特努力去掌握细微的感情尺度，注意观察舞台上的演出和观众的反应，调整自己的演出状态，在反响效果好的地方有意识地运用语调的升降，突出戏剧化效果（同上，p.138）。而这些技巧都离不开充分的准备。《茶馆》复排之初，克劳特就对其抱有浓厚的兴趣和饱满的热情，准备同声传译的过程更增进了他和剧本的感情。在访问演出前，他反复观看演出20余次，大多数是在后台，与演员、导演、音响师等剧组人员打成一片，并做到了“对整个剧情的起伏跌宕，对全剧进程的张弛节奏，对各个角色的命运遭际，乃至台词的隽永幽默，演员的一举一动，简直如数家珍”（陈宪武，1983, p.147）。他以专业的态度、饱满的热情和丰富的表现力，实现了成功的翻译，获得了德国媒体的一致好评。《莱茵-内卡报》称赞：“通过他的翻译这出戏的味道不仅丝毫没有减少，甚至有所增强。”（马尔蒂那·蒂勒帕波，1983, p.60）通过同声传译，“陌生的语言几乎不再成为观众和演员之间的障碍，观众热烈的反映和长时间热情的鼓掌就证实了这一点”（安内特·施罗德，1983, p.69）。

五、结语

中国话剧走出国门首次实践的成功是多种因素共同作用的结果。其中赴外演出的组织是基础，关键个人、专业剧团和国家机构均为巡演的顺利举行贡献了力量，《茶馆》本身与目标地区主流诗学的契合更推动了其传播。《茶馆》带给德国观众的“异”与“同”两方面体验紧密相连、相互成就，构成了该剧独特的艺术价值。剧本兼具民族性和人类性的跨文化特色赋予了它经久不衰的美学价值；借鉴了京剧表演方法的舞台表演既展现出中国戏剧艺术的独特魅力，也借由程式动作表达了人类共通的动作和情感。高质量的同声传译则跨越了语言障碍，尽可能地将该剧的表演形态和意蕴内涵展示出来。上述各因素于《茶馆》德国巡演的成功中缺一不可。

《茶馆》在德国传播的成功，为中国艺术作品“走出去”提供了有益借鉴，而其中尤为重要的是其将民族文化发扬成为人类史诗的文化意义。正因《茶馆》生动鲜活地描绘出解放前中国的社会风情，真实地反映了中国在特定历史语境下的社会问题，凝聚了来自中国的集体记忆，才激发了德国观众的兴趣，使其主动寻找与之共鸣的个人记忆，最终使全人类的记忆和超越了民族精神的人类共通情感在德国的剧院里完成了会合。

基金项目：本文受教育部人文社会科学研究青年基金项目“基于人名和称谓翻译的儿童文学汉译规范演进研究”（项目编号：19YJC740077）资助。

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest.

References

- 阿诺尔德·佩特森（1983）：“老舍的《茶馆》——社会的熔炉——一出高水平的话剧”，史燕生译。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》（46-51）。文化艺术出版社。
- [Petersen, A. (1983). "Lao She's *Teahouse*: A Melting Pot of Society - A High-level Drama" (Shi Yansheng, Trans.). In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 46-51). Culture and Art Publishing House.]
- Astrid, E. (2017). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. J.B. Metzler Verlag.
- 安内特·施罗德（1983）：“活生生的中国出现在勒弗库森”，史燕生译。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》（68-69）。文化艺术出版社。
- [Schröder, A. (1983). "China Appeared in Leverkusen vividly" (Shi Yansheng, Trans.). In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 68-69). Culture and Art Publishing House.]
- 奥斯卡·G·布罗凯特，富兰克林·J·希尔蒂（2015）：《世界戏剧史》，周靖波译。上海三联书店。
- [Brockett, O. G., & Hildy, F. J. (2015). *History of the Theatre* (Zhou Jingbo, Trans.). Shanghai Joint Publishing.]
- 陈军（2015）：“论《茶馆》在国外演出的接受”，《南京师大学报（社会科学版）》（06）：137-142。
- [Chen Jun (2015). "Reception of Cha Guan's Overseas Performance". *Journal of Nanjing Normal University (Social Science Edition)* (06): 137-142.]
- 陈宪武（1983）：“谈话剧的同声传译”。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》（144-150）。文化艺术出版社。
- [Chen Xianwu (1983). "On Simultaneous Interpretation in Theatre Play". In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 144-150). Culture and Art Publishing House.]
- 汉斯·迈尔（1983）：“从公务到义务——关于北京人民艺术剧院在西德访问演出的一些事实、印象和回忆”，史燕生译。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》（16-34）。文化艺术出版社。
- [Meyer, H. (1983). "From Official Duty to Voluntary Labour: Some Facts, Impressions, and Memories of the Beijing People's Art Theatre's Performances in West Germany" (Shi Yansheng, Trans.). In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 16-34). Culture and Art Publishing House.]
- 焦菊隐（1988）：“话剧和戏曲要互相借鉴”。在《焦菊隐文集·第4卷》（345-346）。文化艺术出版社。
- [Jiao Juyin (1988). "Modern Drama and Traditional Chinese Opera Should Learn from Each Other". In *Collected Works of Jiao Juyin* (Vol. 4, pp. 345-346). Culture and Art Publishing House.]

- 焦菊隐 (2011): “守格·破格·创格”。在《焦菊隐戏剧论文集》(210-232)。华文出版社。
- [Jiao Juyin (2011). “Preserve, Break, and Create”. In *Jiao Juyin's Essays on Drama* (pp. 210-232). Huawen Publishing House.]
- 格哈德·罗德 (1983): “作为历史焦点的茶馆”，史燕生译。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》(61-64)。文化艺术出版社。
- [Rode, G. (1983). “Teahouse as a Historical Focus” (Shi Yansheng, Trans.). In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 61-64). Culture and Art Publishing House.]
- 老舍 (1961): “对话浅论”，《电影艺术》(01): 46-48。
- [Lao She (1961). On Dialogue. *Film Art* (01): 46-48.]
- 老舍 (1979): “答复有关《茶馆》的几个问题”，《文艺研究》(02): 34-35。
- [Lao She (1979). “Answers to Questions about *Teahouse*”. *Literature & Art Studies* (02): 34-35.]
- Lao She (1980). *Das Teehaus mit Aufführungsfotos und Materialien* (U. Kräuter & Huo Yong, ed. and trans.). Suhrkamp.
- 老舍 (2019): 《茶馆》。北方文艺出版社。
- [Lao She (2019). *Teahouse*. The North Literature and Art Publishing House.]
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- 李昌珂 (2005): “二十世纪七十年代联邦德国‘新主体性’文学管窥”，《北京大学学报(哲学社会科学版)》(02): 99-108。
- [Li Changke (2005). “A Study on the New Subjectivity Literature of FRG in the 1970s”. *Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)* (02): 99-108.]
- 廖可兑 (2001): 《西欧戏剧史》。中国戏剧出版社。
- [Liao Kedui (2001). *History of Drama in Western European*. China Drama Publishing House.]
- 林毅, 整理 (1983): “《茶馆》剧组赴欧演出归来——中央人民广播电台采访记”。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》(35-40)。文化艺术出版社。
- [Lin Yi (Ed.) (1983). “The *Teahouse* Cast Returned from Europe: An Interview by China National Radio. In U. Kräuter” (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 35-40). Culture and Art Publishing House.]
- 吕迪格尔·萨雷尔 (1983): “来自中国的‘大胆爸爸’——北京人艺演出老舍的《茶馆》”，史燕生译。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》(72-74)。文化艺术出版社。
- [Sarel, R. (1983). “‘Father Courage’ from China: The Beijing People’s Art Theatre Performed Lao She’s *Teahouse*” (Shi Yansheng, Trans.). In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 72-74). Culture and Art Publishing House.]
- 马尔蒂那·蒂勒帕波 (1983): “东方舞台上的奇迹”，史燕生译。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》(57-60)。文化艺术出版社。
- [Tielepape, M. (1983). “Miracle on the Oriental Stage” (Shi Yansheng, Trans.). In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 57-60). Culture and Art Publishing House.]
- 孟伟根 (2012): 《戏剧翻译研究》。浙江大学出版社。
- [Meng Weigeng (2012). *Studies on Drama Translation*. Zhejiang University Press.]
- 乌苇·克劳特 (1983a): 《〈茶馆〉在西欧》，胡光译。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》(3-15)。文化艺术出版社。
- [Kräuter, U. (1983a). “*Teahouse* in Western Europe” (Hu Guang Trans.). In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 3-15). Culture and Art Publishing House.]
- 乌苇·克劳特 (1983b): “联系演员和观众的纽带”，史燕生译。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》(133-143)。文化艺术出版社。
- [Kräuter, U. (1983b). “The Bond between Actors and Audience” (Shi Yansheng, Trans.). In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 133-143). Culture and Art Publishing House.]
- 乌苇·克劳特 (2010): 《穿越界限：一个德国人在中国 35 年的传奇》，龚迎新译。中国青年出版社。
- [Kräuter, U. (2010). *Crossing Boundaries: A German’s 35-Year Legend in China* (Gong Yingxin, Trans.). China Youth Publishing.]
- 施伦克尔, 舒雨 (1991): “老舍和布莱希特”，《外国文学评论》(02): 104-111。
- [Schlenker & Shu Yu (1991). “Lao She and Brecht”. *Foreign Literature Review* (02): 104-111.]
- 童超 (2007): “庞太监创造过程追记”。在刘章春编，《〈茶馆〉的舞台艺术》(106-113)。中国戏剧出版社。
- [Tong Chao (2007). “Recollections of Creating the Character of Eunuch Pang”. In Liu Chunzhang (Ed.), *The Stage Art of “Teahouse”* (pp. 106-113). China Drama Publishing House.]

吴钢（2019）：“话剧《茶馆》中的京剧元素”，《中国戏剧》（02）：82-83。

[Wu Gang (2019). "Peking Opera Elements in the Performance of the Drama *Teahouse*". *Chinese Theatre* (02): 82-83.]

谢昭新（2021）：“论老舍对布莱希特的接受与创新——兼及《茶馆》与《四川好人》之比较”，《民族文学研究》（02）：59-67。

[Xie Zhaoxin (2021). "On Lao She's Reception and Adaptation of Brecht: A Comparison between *Teahouse* and *The Good Person of Sichuan*". *Studies of Ethnic Literature* (02): 59-67.]

延斯·普吕斯（1983）：“老好人，小市民，造反者”，史燕生译。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》（65-67）。文化艺术出版社。

[Prüss, J. (1983). "The Good Men, the Petty Bourgeois, and the Rebels" (Shi Yansheng, Trans.). In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp. 65-67). Culture and Art Publishing House.]

于泽姣，董晓（2023）：“经典与时代的对话——《茶馆》在苏联及当代俄罗斯的传播与接受”，《欧亚人文研究（中俄文）》（01）：79-85。

[Yu Zejiao & Dong Xiao (2023). "A Dialogue between Classics and the Times: The Dissemination and Acceptance of *Teahouse* in the Soviet Union and Contemporary Russia". *Eurasian Humanities Studies* (01): 79-85.]

约阿希姆·弗里茨—范纳梅（1983）：“中国近在咫尺——北京人民艺术剧院在弗赖堡演出”，冯玉珠摘译。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》（77-79）。文化艺术出版社。

[Fritz-Vannahme, J. (1983). "China Is Close – The Beijing People's Art Theatre in Freiburg" (Feng Yuzhu Trans.). In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp.77-79). Culture and Art Publishing House.]

郑榕（1983）：“《茶馆》的艺术感染力”。在乌苇·克劳特编，《东方舞台上的奇迹》（103-107）。文化艺术出版社。

[Zheng Rong (1983). "The Artistic Appeal of *Teahouse*". In U. Kräuter (Ed.), *Miracle on the Oriental Stage* (pp.103-107). Culture and Art Publishing House.]