



FTS

Frontiers of Theatre Studies

FTS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.51-59.

Print ISSN: 3106-8073; Online ISSN: 3106-8081

Journal homepage: <https://www.ftsjournal.com>

DOI: <https://doi.org/10.64058/fts260106ftcsn>



新世纪以来法国戏剧在中国的演出、翻译与研究

肖紫晴 (Xiao Ziqing), 李 纲 (Li Gang)

摘要: 新世纪以来, 法国戏剧在中国的传播从零散的文本引介转变为国家推动的多元文化实践, “中法文化之春”等平台的建立使其进入官方文化外交体系, 并通过戏剧节与高清影像技术拓展了传播渠道, 挑战并重塑了中国观众的观剧体验。在文本层面, 翻译与改编从过去的哲学思辨向日常生活回归, 更加注重舞台的可演性, 原版戏剧冷峻疏离的存在主义底色往往被更具亲和力的伦理温情覆盖, 而商业制作过程中的明星参与也进一步拓展了剧本意义。在学术领域, 法国戏剧研究逐渐独立于文学史框架, 转向剧场学与当代美学, 填补了荒诞派之后数十年的认知空白, 大众社交媒体的兴起则使批评权下放, 众声喧哗。异域戏剧的输入不仅是文化消费的对象, 更成为中国戏剧主体性建构的重要参照, 催生其在语言、身体与剧场观念上的无限可能。

关键词: 法国戏剧; 跨文化戏剧交流; 接受美学; 主体性

作者简介: 肖紫晴, 中南财经政法大学新闻与文化传播学院硕士研究生, 研究方向: 比较文学与世界文学。电子邮箱: xiaoziqing1747@163.com。李纲 (通讯作者), 中南财经政法大学儿童文学创研中心研究员, 研究方向: 英美文学、儿童文学。电子邮箱: 13206679@qq.com。

Title: French Theatre in China Since the New Century: Performance, Translation, and Research

Received: 01 Mar 2026 / Revised: 14 May 2026 / Accepted: 07 Jun 2026 / Published online: 30 May 2026 / Print published: 30 Jun 2026.

Abstract: Since the new century, the dissemination of French drama in China has evolved from fragmented textual introductions into a state-promoted multicultural practice. The establishment of platforms such as the “Croisements Festival” (Spring of Sino-French Culture) has integrated it into the official cultural diplomacy system. Meanwhile, communication channels have been expanded through drama festivals and high-definition screening technologies, fundamentally challenging and reshaping the viewing experiences of Chinese audiences. At the textual level, translation and adaptation have shifted from past philosophical speculations back to everyday life, placing greater emphasis on stage performability. The cold and alienated existential undertones of the original plays are frequently replaced by a more relatable ethical warmth, while the involvement of celebrities in commercial productions has further expanded the multifaceted meanings of the scripts. In the academic realm, the study of French drama has gradually broken away from the traditional framework of literary history, pivoting towards theatrology and contemporary aesthetics, thereby filling the cognitive gap concerning the post-absurdist decades. Concurrently, the rise of mass social media has decentralized critical authority, giving rise to a diversified public discourse. Ultimately, the introduction of exotic drama serves not merely as an object of cultural consumption, but as a crucial reference for the subjective construction of Chinese theatre, inspiring infinite possibilities in terms of theatrical language, physical expression, and conceptual frameworks.

Keywords: French Theatre; cross-cultural theatre Communication; reception Aesthetics; subjectivity

Author Biographies: **Xiao Ziqing**, Master’s student, School of Journalism and Cultural Communication, Zhongnan University of Economics and Law. Research interests: Comparative Literature and World Literature. E-mail: xiaoziqing1747@163.com. **Li Gang** (Corresponding author), Research Fellow, Children’s Literature Research and Creation Center, Zhongnan University of Economics and Law. Research interests: British and American Literature, and Children’s Literature. E-mail: 13206679@qq.com.

一、引言

在世界戏剧艺术殿堂中，法国戏剧始终占据着一种近乎“审美立法者”与“先锋实验室”的双重核心地位，不仅是欧洲文学传统的重要载体，更是西方戏剧现代化进程中最为活跃的先行者，其历史演变轨迹甚至可以被视作世界戏剧观念转型的缩影。十七世纪让·拉辛（Jean Racine）、皮埃尔·高乃依（Pierre Corneille）与莫里哀（Molière）三足鼎立，法国戏剧以其严密的结构、理性的思辨与精湛的语言艺术，为欧洲乃至世界确立了关于戏剧结构、语言风格与道德功能的“古典法度”，使巴黎长期被视为欧洲文化的圆心。然而，法国戏剧在世界艺术史上的蓬勃生命力，更在于其拥有一种自我革新的内在冲动与打破陈规的无尽勇气。

十九世纪维克多·雨果（Victor Hugo）以《<克伦威尔>序》及《欧那尼》的演出为檄文，冲破古典主义美学的种种禁锢，解放自由与情感，引领了浪漫主义戏剧的风潮。随后，伴随着安德

烈·安托万 (André Antoine) 的“自由剧场”运动, 法国又成为自然主义与现实主义戏剧的主流重镇, 推动了现代导演艺术的诞生, 使戏剧重心从“案头文学”真正转向“场面调度”的剧场艺术。进入二十世纪, 法国戏剧更是现代主义与后现代主义思潮的绝对中心: 安托南·阿尔托 (Antonin Artaud) 的“残酷戏剧”理论颠覆了西方以对话为中心的“对白戏剧”传统, 强调身体、直觉与仪式的力量; 让-保罗·萨特 (Jean-Paul Sartre) 与阿尔贝·加缪 (Albert Camus) 的存在主义戏剧将哲学思考直接引入剧场, 探寻人类存在的永恒困境; 以塞缪尔·贝克特 (Samuel Beckett)、欧仁·尤内斯库 (Eugène Ionesco) 为代表的“荒诞派戏剧”则通过解构语言与逻辑, 完成了对传统戏剧形式最彻底的反叛。

以此观之, 法国戏剧在世界艺术史上的地位是极其特殊的: 它既是传统的捍卫者, 构建了严谨的古典美学大厦, 又是秩序的破坏者, 不断在废墟上重建新的戏剧观念。从莫里哀的嬉闹到贝克特的沉默, 法国戏剧始终保持着对人类生存境遇的敏锐捕捉与对艺术形式的极致探索, 反复打碎, 反复建立, 这种生生不息的艺术创造力, 使其影响远远溢出了欧洲的地理边界, 并在二十世纪的中国得到了声声回响。在东西方文化交流的宏大图景中, 法国戏剧与中国的关系绝非单向度的文学引进或剧目搬演, 而是一部跨越百年的现代性追求与审美范式转型的精神对话史。如果说中国现代话剧的诞生是异质文化冲击下的产物, 那么法国戏剧在其中便扮演着“催化剂”与“变奏者”的关键角色, 既是中国戏剧从传统戏曲向现代话剧转型的形式参照, 也是中国知识分子借以进行社会启蒙与思想解放的有力武器。

回溯二十世纪初中国话剧的草创时期, 以《茶花女》和莫里哀的古典主义喜剧为代表的法国戏剧主要作为一种“思想的内容”被接受, 其文本的社会批判功能被置于首位, 成为了中国早期话剧构建现代民族国家认同的重要思想资源。随着改革开放的到来, 贝克特、尤内斯库等作家的现代派戏剧在八十年代作为一种极具冲击力的先锋形式进入经历了历史创伤与信仰失落的中国戏剧界, 直接促成了中国先锋戏剧运动的勃兴, 法国戏剧从“内容的启蒙”转向了“形式的觉醒”, 成为中国戏剧探索本体独立性的重要参照系。进入新世纪以来, 随着全球化语境的深化与“中法文化之春”等交流平台的建立, 中法戏剧关系进入了“复调对话”的新阶段, 雅丝米娜·雷扎 (Yasmina Reza)、乔埃尔·波默拉 (Joël Pommerat) 等当代剧作家的作品被引进, 中国戏剧人开始尝试将法国文本置于中国的社会语境中进行本土化置换与再创造。至此, 法国戏剧在中国的传播与接受呈现出异于往昔的文化逻辑与美学特质, 于舞台演出、文本译介与学术研究等范畴皆以崭新的面相存在。

二、场域的重塑: 传播机制与媒介转型

戏剧, 作为一种具有强烈在场性的艺术形式, 始终是不同的文化间对话与碰撞的最前沿场域, 然而任何一种跨文化戏剧交流都不可能在真空状态下自然发生, 难免受制于特定历史时期的政治环境、经济资本、技术条件与文化习惯。二十世纪八十年代的法国戏剧引进主要依赖的是李健吾、柳鸣九等老一辈翻译家的个人志趣, 或是像孟京辉这样早期先锋导演的探索热情, 更像是一个遥远的、书本上的精神符号, 缥缈于知识分子的阅读与想象之中, 零散、偶发且边缘化。进入新世纪以来, 随着中国加入世界贸易组织以及中法全面战略伙伴关系的建立, 法国戏剧的传播迅速被纳入国家层面的文化外交体系, 国家力量、商业资本与高新技术协同参与, 推动其传播形态发生深刻转变: 法国

戏剧不再仅仅是被阅读的文学文本，而是经由官方制度化引进、戏剧节特殊空间与高清影像媒介共同建构，成为一种纷繁的文化景观。

新世纪法国戏剧在华传播的最显著特征，首先就体现为国家主体的介入与制度化通道的建立，2003年至2005年举办的“中法文化年”即可被视为这一转折的确切历史坐标。这次规模空前的文化外交盛事，扭转了此前单纯依靠民间交流资金匮乏、渠道单一的被动局面，正是从这一时期开始，法国戏剧的引进有了专项资金支持和官方背书，从以往偶然的文化漂流现象中挣脱出来，转向国家意志的体现。随之确立的自2006年起每年春季举办的“中法文化之春”艺术节，由法国驻华大使馆统筹，与中国各大剧院及地方政府合作，迅速成长为中国境内规模最大、历史最久的外国艺术节。

由官方主导的引进模式，不可避免地带有某种筛选标准，“中法文化之春”的选片策略体现了鲜明的“经典与当代并置”特征：一方面推崇古典传统，以法兰西喜剧院为代表的国宝级剧团成为重点关注对象，莫里哀、马里沃（Pierre Carlet de Marivaux）、拉辛等经典作家的作品被反复展演，符合中国主流观众对“法式文化”优雅的、理性的、充满贵族气息的期待视野。另一方面，由于长期以来受二十世纪八十年代翻译思潮的影响，中国观众提到法国现代戏剧，脑海中浮现的往往只有贝克特等“荒诞派”。为了改变这种滞后的认知，“中法文化之春”有计划地引进当代导演的作品，比如帕斯卡尔·朗贝尔（Pascal Rambert）与瓦日迪·穆瓦德（Vahid Mahdavi）等在法国当红的中生代导演，他们的作品关注移民、战乱、身份认同等现实议题，风格更加犀利和现代。此外，那些在法国本土话题过于激进，形式上可能冒犯观众的“边缘戏剧”，往往不会被纳入其中。

如果说官方剧院提供的是一种庄重的观演体验，体现了皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）所言的“正统文化的合法性”，那么新世纪兴起的各类国际戏剧节，则为法国戏剧尤其是先锋戏剧提供了一个更加自由的“异托邦”式的实验特区。所谓“异托邦”，米歇尔·福柯（Michel Foucault）称其可在一个单独地点中并列数个彼此矛盾的空间与基地。在我国，乌镇戏剧节、爱丁堡前沿剧展以及早期的北京国际青年戏剧节等新兴的艺术展演平台，承担着特殊的文化功能，可以将其看作临时性的独立文化场域，在主流文化秩序之外形成相对自足的艺术实践空间。在这些特定的时间和空间里，日常的商业票房压力、快餐式的文化消费逻辑以及主流大众的审美惯性被暂时悬置，法国先锋戏剧那些可能在常规剧场被视为挑衅与越界的表达获得合法地位，观众也会以一种狂欢化或朝圣般的心态来接纳戏剧中的洪流与声浪。

作为第四届天津曹禺国际戏剧节暨第七届林兆华戏剧邀请展最重磅的剧目之一，2017年朱利安·戈瑟兰（Julian Gunther）执导的史诗级作品《2666》在中国的演出，便是这种独立文化场域的典型例证。这部改编自智利作家罗贝托·波拉尼奥（Roberto Bolano）同名巨著的作品，演出时长达到了令人难以置信的12个小时。在常规的中国商业院线或以晚会式观演习惯为主导的主流剧场中，这样挑战生理极限的超长剧目几乎不可能有立足之地。然而，戏剧节这一“异托邦”暂时切断了外部社会的线性时间，将剧场转化为一个具有极强仪式感的封闭时空，使得《2666》在天津大剧院的演出中创造了场场爆满、一票难求的文化奇观。长达一整天的观演过程中，观众在剧场内进食、休息、甚至短暂睡眠，随后又被舞台上的音乐与影像唤醒。这种极端的身体在场体验，恰恰需要“异托邦”式的庇护，以此推翻传统话剧以情节为驱动的时间逻辑，将剧场转化为一个共同呼吸、共同

衰颓的能量场。也只有在戏剧节提供的排他性异质空间中，法国当代戏剧那种强调绵延、沉浸与时间流逝的后戏剧美学才能存活，进而给中国青年一代导演的创作观念留下或深或浅的印痕。

不容忽视的是，在新世纪法国戏剧在华传播的所有变量中，最具当代性也最具悖论色彩的，莫过于数字化影像技术的深度介入。2015年，新现场高清放映品牌经北京奥哲维文化传播有限公司引入中国，提供话剧、音乐剧、歌剧、舞蹈、音乐会、纪录片等多种舞台艺术门类的高清影像内容，其合作厂牌包括英国国家剧院现场、俄罗斯高清舞台影像、法兰西喜剧院、日本新感线剧团等。自此，戏剧传播的场域从实体剧场拓展至数字屏幕，观众坐在北京、上海等地剧场的大银幕前，便可观看到来自巴黎的《大鼻子情圣》、《恨世者》、《罗密欧与朱丽叶》等剧目的现场录像，碰撞出新鲜的审美体验。

按照瓦尔特·本雅明（Walter Bendix Schoenflies Benjamin）的理论，艺术作品的机械复制往往会导致其“此时此地”之独特性的丧失，即原作“光晕”的消散。然而，在法国高清戏剧影像于中国的接受实践中，我们必须将该理论置于跨文化语境进行辩证延展：在这里，机械复制并未单纯导致审美降级，反而催生一种奇特的“在场悖论”与新的跨文化“光晕”。中国观众虽然缺席于数千里外的现场，剧场肉身感丢失，但通过4K高清摄像机的多机位调度与特写镜头，他们却获得了比现场前排观众更为清晰的视觉特权。语言的隔阂以及精力的有限可能会使在现场的异国观众忽视掉表演的诸多细微处，而在镜头的放大之下，原本转瞬即逝的身体细节被定格并赋予了极高的展示价值，中国观众可以更直观地领略到法国古典主义表演学派对语音、语调和身体控制的严苛要求与极端强调。另外，高清影像也起到了教科书般的普及作用，它打破了地理和经济的阻隔，让艺术走下神坛，使得更多的观众有机会从剧场中获得。值得一提的是，经过剪辑、筛选后的“完美演出”也剔除了一次性现场表演可能出现的失误与偶然，通过影像了解法国戏剧的中国年轻一代受众，也许会建立起一种比法国本土观众更为纯粹、甚至被浪漫化了的法兰西经典情结。

三、文本的变形：翻译策略与本土化重写

场域的重塑为法国戏剧进入中国搭建好外部的舞台，确立了其在中国的合法性与可见度，而当具体的剧本真正跨越语言的藩篱，进入中文语境的内部时，更为隐秘而微妙的变形便发生了。在比较文学的视野中，文本的跨文化迁徙从来不是一次毫发无损的物理位移，而是充满误读、改写、协商与重构的动态过程，即所谓的“翻译总是一种创造性的叛逆”。（埃斯卡皮，1987，p.137）剧本不同于小说或诗歌，它天然地指向舞台，指向当下的观众，因此，新世纪以来法国戏剧文本在中国的演变，绝非简单的语言转换，它鲜明地体现了中国文化主体如何根据自身的社会发展阶段、审美趣味以及商业逻辑调整翻译策略，对异域文本进行“创造性叛逆”，从而生成新的意义。

回溯二十世纪八十年代至九十年代，中国戏剧界对法国戏剧的引介带有强烈的启蒙色彩与精英主义倾向，彼时，被翻译家和先锋导演们奉为主臬的，是萨特、加缪的存在主义戏剧，以及贝克特、尤内斯库的荒诞派戏剧。这种选择逻辑是历史性的，刚刚走出特殊历史时期的中国知识界，急于借助深邃的哲学思辨，来反思历史创伤、重建主体精神。因此，那一时期的法国戏剧很大程度上是作为一种“形而上”的哲学教条被阅读和排演的，观众走进剧场，期待的是在《等待戈多》的沉寂漫长中体悟人类生存的终极荒谬，或者在《禁闭》中领会“他人即地狱”的艰涩命题。然而，进入二

十一世纪，特别是2010年以后，随着中国城市化进程的极速推进与消费社会的全面崛起，读者的阅读趣味与观众的观剧心理皆随之转换。法国戏剧的选材重心从宏大的哲学叙事回归到了微观平实的日常生活，以雅丝米娜·雷扎、弗洛里安·泽勒（Florian Zeller）、让-吕克·拉夏尔斯（Jean-Luc Lagarce）为代表的“新布尔乔亚戏剧”或“心理现实主义戏剧”成为了引进的热点。

这种题材选择的代际更迭，并非法国戏剧本身的全部真相，法国本土依然有大量关切政治、移民和后殖民议题的激进创作，而我国文化场域则在主动筛选、寻求共通性和契合点的过程中抽丝剥茧，将目光落向都市生活的诸多现场——客厅、卧室、养老院，把中产阶级光鲜生活下的权力博弈、婚姻危机、代际裂痕以及个体孤独，悉数摊开在追光灯之下。以雅丝米娜·雷扎在中国出版界与演出市场引发持续二十年轰动的喜剧作品《艺术》为例，在那块著名的、昂贵的、却又仿佛空无一物的白色画布面前，雷扎为我们置放了一面巨大的镜子，映照出某种超越国界的、属于新兴中产阶级共有的焦灼与失落。那抹白色，既是无限的可能，也是绝对的荒芜，像极了我们当下社会中那些被过度包装的概念与符号，由此而引发的争吵越过了艺术本身，锐利地指向我们在五光十色中惊慌失措、摇摇欲坠的身份认同。相比之下，诸如贝尔纳-玛丽·科尔泰斯（Bernard-Marie Koltès）这样在法国当代戏剧史上地位极高，但语言风格晦涩，题材涉及暴力、权力交易、边缘群体与后殖民反思的剧作家，虽然也被翻译引进，却始终难以进入大众商业演出的核心视野。

当这些被选中的文本进入翻译环节时，翻译的策略也顺势完成迭代与优化，传统的戏剧翻译，往往被视为文学翻译的一个分支，译者更在意的是如何忠实地还原原著的语法结构、修辞特色和文学性，力求复现其异国情调与书卷气。但在新世纪，演出成为核心目的，以“舞台性”和“可演性”为主导的翻译观念更合时宜。法国戏剧，尤其是承袭了莫里哀传统的喜剧，往往喜欢使用严密的逻辑辩论、复杂的长句以及机智的双关语，如果原封不动照搬这些法式句法，演员在舞台上极易出现“气口”不对、说话拗口的现象，观众的听觉接收也会产生延迟，导致喜剧节奏的崩塌。在新世纪的译者们中，许多人本身便身兼学者与戏剧实践者的双重身份，有着丰富的剧场经验，如宁春艳、宫宝荣等。译者们开始有意识地挣脱单纯的语言转换者角色，在从事翻译工作时不再仅仅通过词典来审视词义，代之在脑海中直接预演舞台，重构语言节奏与身体性，为演员搭建一个能够让语言站立起来的支点。

翻译只是文本变形的第一道关卡，当剧本进入商业制作环节，它将经历更为细致彻底的本土化重写。新世纪以来，随着央华戏剧、上海话剧艺术中心等民营或改制剧团的崛起，购买法国热门商业剧本版权，邀请中国明星主演，打造年度大戏，已成为一种成熟的商业模式。在这个过程中，原版剧本往往只被当作叙事容器，实际被填充进去的则是中国本土的情感底色、道德伦理与社会困境。例如由老戏骨金士杰主演的话剧《父亲》，便用中国传统的伦理情感去置换原版戏剧中的存在主义底色。弗洛里安·泽勒的原著剧本通过打乱时间线和变换场景来模拟阿尔茨海默症患者混乱的主观视角，冷峻、客观、疏离甚至近乎偏执，试图探讨的是记忆丧失后“自我”的消亡，以及肉体衰老朽坏的难以挽回，带有一种本体论式的恐惧。中文版的处理将重点落在了“子欲养而亲不待”的伦理悲情上，父亲角色沾染着浓厚的文人风骨，渴望亲情回归，整体显得尤为悲天悯人。

不仅在文本情感层面，商业制作中的“明星制”同样是对法国戏剧原貌的一种“创造性的叛逆”。为了票房保障，一些法国戏剧的中文版会邀请影视明星领衔主演，明星本人的公众形象与文

化资本会不可避免地渗透进剧本的角色塑造中，这不仅是表演方式的替换，更是对文本原初意义的解构与商业重塑。例如，法国原版《庞氏骗局》的核心是揭示二十世纪初金融资本运作的历史荒诞性，但在中文版中，制作方邀请蒋雯丽反串出演男主角庞兹，这一大胆的选角策略产生了强烈的间离效果，将跨文化翻译中的“叛逆”推向极致。观众的注意力难免从对金融历史的反思，被蒋雯丽的性别反串与明星光环分走。明星的介入使得戏剧文本变成了一种奇特的娱乐载体，中国观众在剧场中消费的既是原汁原味的法国戏剧文本，也是明星的在场感与本土商业奇观。这种“创造性的叛逆”虽然可能削弱了原剧的批判锋芒，但却成功地将法国题材嫁接到了中国大众文化消费的广阔市场之中，吸引大量非传统戏剧观众走进剧场。

四、自我的确认：学术研究与大众批评

当一切最终汇聚于剧场的“此时此地”以及随后漫散开去的舆论涟漪时，我们便已经抵达跨文化交流最核心、最动荡、最灼人之处，审美观念迎面相逢，学术话语对质交锋，大众评断沉浮起落。我们费尽周折地去观看他者，归根结底不过是为了在混沌的阴影中真正辨认出我们自己。新世纪以来的这二十五年，法国戏剧对于中国而言，早已不是单纯的引进对象或学习范本，长久的对望中，中国戏剧人所凝视的，不仅仅是异域风景，更是万千面相中的最本真，是自身深处的欲望、匮乏、焦虑、迷茫与冲动。这种相伴相生起始于排练场内身体与语言的微小冲突，在学界对法国戏剧理论的借鉴、阐释与再解读中流转，借助大众传媒行至千里，直至尽数凝结为中国戏剧界对于“我们是谁”以及“我们当以何种方式言说”的持续追问。

随着新世纪中法合作深度的增加，一种全新的“导演中心制”跨国合创模式渐渐取代简单的版权买卖，法国导演直接进驻中国，执导中国演员排演法国剧作。这使得差异从抽象的文化层面直接具象化为排练场内身体与语言的此消彼长，长期以来，中国戏剧教育与创作实践深受苏俄斯坦尼斯拉夫斯基体系的影响，无论是学院派还是主流院团，都强调“体验”、“再现”与“生活化”。演员习惯于挖掘台词背后的“潜台词”，在停顿中填充情感，相信“此时无声胜有声”，语言不过冰山一角，同时揣摩人物的心理动因，在舞台上设立一个逻辑严密的“第四堵墙”。然而，以帕斯卡尔·朗贝尔、乔埃尔·波默拉为代表的法国当代“语言剧场”的观念却完全相反，在他们看来，语言不是表达情感的工具，语言本身就是行动，是暴力的实体，是射向对方身体的子弹，他们反心理、反再现甚至反情感滥用。

在2016年6月“中法文化之春”及“第七届北京南锣鼓巷戏剧节”首演成功之后，帕斯卡尔·朗贝尔便与北京蓬蒿剧场合作，亲自来华执导了他的代表作《爱的落幕》中文版。这部剧作的形式极端而纯粹：空荡荡的舞台，一男一女，一次完整争吵中双方的话被剥离开来，各自单独呈现。在排练过程中，导演要求演员摒弃多余的情感修饰以及那些为了让观众看懂而添加的微表情和停顿，避免用肢体动作去图解台词，保持高强度的、不间断的语言输出，让词语重重砸在舞台之上，掷地有声。这些新的尝试迫使演员在不适中放弃他们最擅长的情感体验，转而去寻找一种非写实的、更具雕塑感和爆发力的身体状态，最终达到的舞台效果是惊人的，语言的物质性力量得到了成倍的放大，直抵真理。

法国戏剧无法只停留在剧场，势必步入学术研究的视野与大众批评的舆论场。在二十世纪八十

年代，比起剧作家，萨特和贝克特常被视为思想家，他们的存在主义戏剧和荒诞派戏剧更像是西方现代主义哲学在中国的变体，学者们热衷于挖掘其中的人道主义危机与异化主题，以回应当时中国知识界对于主体性重建的渴望。2000年以后，随着宫宝荣、宁春艳等一批具有留法背景的学者归国并活跃于科研一线，以及上海戏剧学院、中央戏剧学院等专业院校科研力量的增强，国内对法国戏剧的研究不再从属于外国文学史的叙事框架，成为戏剧学领域内的专门研究方向，日益成熟与独立，研究重心也开始从文学与哲学转向剧场学与美学。

这一时期的学术研究首先体现在对研究对象的代际更新与填补空白上，中国对法国戏剧的认知是存在着巨大的时间断裂的，在荒诞派之后几乎有长达半个世纪的盲区。学界将贝尔纳-玛丽·科尔泰斯、让-吕克·拉莫里斯、雅丝米娜·雷扎以及乔埃尔·波默拉等当代剧作家的作品陆续系统引入中国，探讨这些作家如何继承并反叛荒诞派传统，重构语言与动作的关系，特别是科尔泰斯笔下的边缘人书写和雷扎的中产阶级社会心理分析，成为了比较文学与戏剧文学专业硕士、博士论文的高频选题。这种研究重心的转移，标志着中国学界开始关注法国戏剧的“当下性”，将其作为正在发生的鲜活文化现象加以剖析。与此同时，研究方法论从“文本中心”转向“舞台中心”，力图揭示法国戏剧如何通过导演的二度创作将文本转化为一种总体艺术，纠正了以往仅从剧本台词出发的文学式研究弊端，促使国内学界开始关注舞台空间、身体语言、面具与多媒体等非文本要素，为我国“后戏剧剧场”的实践提供了重要的理论依据。但这种研究取向在极大地丰富了中国戏剧理论视野的同时，也隐约显露出一种“理论焦虑”，且容易将法国戏剧过度理想化为一种纯粹的美学乌托邦。

在学院派的精英化阐释之外，大众批评领域欣欣向荣，随着豆瓣、微博、抖音、小红书以及微信公众号等自媒体平台的兴起，戏剧批评的权力从专业剧评人下放到了每一位购票入场的普通观众手中。在如此庞大而驳杂的舆论场中，法国戏剧无处遁形，遭遇了更为严格甚至是粗暴的审视。一方面，是以中产阶级趣味为核心的共情与追捧，戏剧的形式或技巧可能得不到足够的重视，观众直接将剧情投射到自己的生活经验中，借以宣泄私人情绪，这未尝不是一种物质丰裕后精神困顿的表现。另一方面，则是“看不懂”与“审美对抗”，中法两国戏剧文化的时差会使部分观演者困惑：戏剧到底是讲故事的艺术，还是体验的艺术？我们应该在剧场里返璞归真，还是脱胎换骨？法国戏剧以一种“闯入者”的姿态，将这些原本潜伏的问题铺陈开来。

五、结语

中法戏剧在新世纪共生共荣，一次次向戏剧的边界探看，在不间断地对话中寻求生机。对于处于转型期的中国剧坛而言，法兰西没有成为一种隔岸观火的异国经验，它带来的是一种兼具破坏性与再生性的美学力量，近乎决绝地撕裂现实主义叙事的稳固平和，簇拥着中国创作者去尝试与碎片、静默、诗性以及非逻辑的身体表达面对面。最终，所有的理论分析与脉络梳理，都要回归到戏剧最赤诚最精深的力量，有关“人”的神圣与庄严。无论山海如何遥隔，无论技术怎样迭代，无论有多少种声音争执不休，人类在面对孤独、衰老、爱与死亡时都是一样的，平等地感到欢愉、困惑及恐惧。当场铃响起，当大幕落下，当灯光熄灭，艺术在黑暗中睁开眼来，一切众生都在生命的丰盈中同频震颤。这种相辅相成的交流势必不会到此为止，我们期待未来更多共同创作的面世，看到东方的气韵与西方的理性在方寸舞台间流光溢彩。戏剧是人类古老的避难所，是乱流中不动声色的神殿，在这里失落过的，也会在这里重又升起。

基金项目：本文系国家社会科学基金重大项目“百年来中外戏剧交流史文献整理与研究”（项目编号：22&ZD285）的阶段性成果之一。

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

ORCID

Xiao Ziqing ^{ID} <https://orcid.org/0009-0001-7866-2237>

Li Gang ^{ID} <https://orcid.org/0009-0006-5888-7195>

References:

埃斯卡皮（1987）：《文学社会学》，王美华，于沛译。安徽文艺出版社。

[Robert, Escarpit(1987). *Sociology of Literature*, translated by Wang Meihua, Yu Pei. Anhui Literature and Art Publishing House.]

宫宝荣（2001）：《法国戏剧百年》。生活·读书·新知三联书店。

[Gong Baorong(2001). *A Century of French Theatre*. SDX Joint Publishing Company.]

侯琦斌（2025）：“新世纪以来法国戏剧在中国的接受与再创作”，《文艺争鸣》(03): 135-139。

[Hou Qibin(2025). “Reception and Recreation of French Theatre in China since the New Century.” *Contention in Literature and Art*(03): 135-139.]

Mons, Amélie&Taylor-Batty, Mark&Brater, Enoch(2024). *Spectatorship and the Real in French Contemporary Theatre*. Bloomsbury Publishing Plc.

宁春艳（2023）：“西方肢体表演探析：哑剧、默剧的发展及其在中国的接受”，《戏剧艺术》（01）：47-61+186-188。

[Ning Chunyan(2023). “An Analysis of Western Body Performance: Development of Pantomime and Mime and Their Reception in China.” *Theatre Arts* (01): 47-61+186-188. DOI: <https://doi.org/10.13737/j.cnki.ta.2023.01.013>]

皮埃尔·布尔迪厄（2015）：《区分：判断力的社会批判》，刘晖译。商务印书馆。

[Pierre, Bourdieu(2015). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, translated by Liu Hui. The Commercial Press.]

周建强（2025）：“检视‘泛娱乐化’视域下的当代话语狂欢和众声喧哗”，《现代传媒研究》（02）：235-246。

[Zhou Jianqiang(2025). “Examine the Carnival of Contemporary Discourse and the Uproar of the Crowd from the Perspective of ‘Pan-Entertainment’.” *Modern Media Studies*(02): 235-246. DOI: <https://doi.org/10.64058/MMS.25.2.07>]