

戏剧理论思想研究
周贻白

王雯 著

Zhouyibai
Xiju Lilun Sixiang Yanjiu

中国社会科学出版社

周贻白
戏剧理论思想研究



Zhouyibai
Xiju Lilun Sixiang Yanjiu

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

周贻白戏剧理论思想研究 / 王雯著. —北京: 中国社会科学出版社,
2015. 10

ISBN 978 - 7 - 5161 - 5546 - 2

I. ①周… II. ①王… III. ①周贻白 - 戏剧理论 - 研究 IV. ①J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 033746 号

出版人 赵剑英
责任编辑 曲弘梅
特约编辑 薛敏珠
责任校对 何又光
责任印制 戴 宽

出 版 **中国社会科学出版社**
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2015 年 10 月第 1 版
印 次 2015 年 10 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 11.5
插 页 2
字 数 200 千字
定 价 46.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话: 010 - 84083683
版权所有 侵权必究

目 录

绪论	(1)
第一章 “空场子”的戏剧审美论	(3)
第一节 《中国剧场史》的首创之功	(3)
第二节 中国剧场的审美特征——“空场子”	(15)
第三节 中国剧场的审美规范——“空的空间”与“虚的 实体”	(24)
第四节 随处作场——中国戏剧审美特征的现实基础	(27)
一 随处作场以演出的流走性为特征	(28)
二 随处作场是戏曲最一般的表演形式	(32)
三 随处作场是戏曲舞台尚“空”的现实基础	(36)
第二章 “场上搬演”的戏剧本体论	(41)
第一节 王国维、吴梅：戏曲文学本体论	(42)
第二节 齐如山：“有声皆歌，无动不舞”	(46)
第三节 周贻白：“非奏之场上不为功”	(50)
一 中国戏曲起源综合说	(52)
二 将地方戏研究纳入戏剧史	(56)
三 剧场观念贯穿其戏剧史著作	(62)
第三章 “案头场上并重”的戏剧史论	(72)
第一节 综合观照的戏剧史视野	(72)
第二节 穷其流变的戏剧史方法	(77)

一 戏剧元素的还原研究	(77)
二 戏剧本事的演变研究	(81)
三 戏剧声腔的流变研究	(83)
第四章 戏剧史中的戏剧观比较	(91)
第一节 文学与剧场:王国维与周贻白戏剧观比较	(91)
第二节 “物”与人:青木正儿与周贻白戏剧观比较	(113)
一 戏剧史观的本质差异:案头文学还是剧场艺术	(114)
二 物与人关系的理解差异:彼此隔阂还是相互推进	(118)
第五章 昆曲对地方戏的滋养	(121)
第一节 周贻白的昆曲新论	(121)
一 昆腔非魏良辅所独创	(122)
二 《浣纱记》开昆曲案头化之先河	(125)
三 昆曲为戏剧艺术的集大成者	(128)
第二节 花部与昆曲的关系	(130)
一 对昆曲剧本的直接征用	(131)
二 表演艺术上的直接承袭	(135)
第六章 非物质文化遗产保护意识	(149)
第一节 非物质文化遗产保护意识	(149)
第二节 对地方戏文化遗产价值的重视	(155)
第三节 对地方戏地域性特征的发掘	(158)
第四节 对当前非物质文化遗产保护的启示	(166)
结语	(172)

绪 论

自王国维于 1915 年正式出版第一部中国戏曲史——《宋元戏曲史》以来，戏剧界经历了“戏曲改良”、“国剧运动”等思潮的冲击，这些关于戏曲是否生存、如何生存和发展的讨论，为戏曲史的撰写带来了理论上、观念上的准备和变化。尤其是“国剧运动”，它们带给戏曲的不仅有剧场、剧场监督、布景道具等新的概念，而且有戈登·克雷、莱因哈特等几位剧场革新者的理论，更重要的是，它们带来的是异于王国维的理解戏曲艺术的新观念，尤其是剧场观念。这个观念弥补了王国维研究戏曲的体系、方法、视域上的不足，但在最初它并没有引起戏曲界人士的重视。

20 世纪 30 年代是戏曲舞台表演登峰造极的时期，四大名旦在京城和中国各地受到追捧，而这一时期，也是一批戏剧研究者重写戏曲史的高峰期，如周贻白的《中国剧场史》、《中国戏剧史略》，卢冀野的《中国戏剧概论》，青木正儿的《中国近世戏曲史》以及徐慕云的《中国戏剧史》等等。那么，为什么这一时期大家争相重修中国戏剧史呢？周贻白的戏剧史著作与王国维的开山之作有什么不同呢？周贻白建立了怎样的戏剧史观念呢？这是本书所关注的主要问题。

近现代意义上的中国戏曲史的研究范式，建构于王国维所提出的“凡一代有一代之文学”的土壤之上。中国戏曲史的开山之作《宋元戏曲史》，主要将戏曲置于案头文学的价值观念体系中加以考察。由此，视戏曲为文学的一个分支就成为 20 世纪中国戏曲史研究的主导语境。卢前、吴梅、青木正儿等一批学者的加入和对王国维戏曲研究的深信不疑和逐步推进，一方面丰富了戏曲文学研究的成果，使戏曲文学研究成为戏曲研究的主流；另一方面，遮蔽了从 30 年代以来部分研究者对戏

曲舞台艺术的关注。这些或多或少地偏离了戏曲文学研究范式的研究者们,并没有受到学界充分的肯定和重视,如周贻白、徐慕云、徐凌霄、齐如山等。偶尔谈及的也只是他们的社会身份,却很少注意到他们的言论、著述所具有的学术意义。其中,周贻白的戏剧史研究颇具代表性。首先,他改变了王国维以来戏曲研究单一化的偏颇,将舞台表演、声腔流变、杂技装扮、戏剧文物等各个方面都纳入了戏曲研究的视野,拓展了戏曲研究的领域,开辟了戏曲研究多元化、多样性的思路和途径。其次,周贻白的戏剧美学观建构了与王国维的戏曲体系相比肩的理论系统。

周贻白一生致力于中国戏剧史的研究,而他的研究的最重要特点就是确立了中国戏剧史研究的新的理念——剧场观念。1936年,他写出了中国第一部《中国剧场史》。学术界对此书的评价,仅仅是将其视作在研究剧场方面具有首创之功。这种外在的评价显然是不到位的。该书的重要价值首先在于它在现代意义上最早提出了剧场观念,并将剧场艺术与剧场建筑相结合,将“人”(伶人)与“物”(剧场)还原于中国古典戏剧中。更重要的是,这种剧场观念一直贯穿于周贻白一生的戏剧研究之中。周贻白指出,以前的研究只是将“戏剧本身是什么”,即戏剧本体问题视为曲文的“附庸”,而他所要做的,就是要将戏剧本体的追问纳入到王国维光环笼罩下的戏曲史研究领域。在继承王国维等前辈的学术成果的同时,周贻白先后以七部中国戏剧史著述,初步奠定了剧场观念下的戏剧史研究的新格局。

与王国维的《宋元戏曲史》、吴梅的《中国戏曲概论》、青木正儿的《中国近世戏曲史》比较而言,周贻白不仅开创了新的剧场体系下的中国戏剧史的研究方式,而且还确立了包括舞台表演艺术在内的更广阔的剧场意义上的中国戏剧整体研究思路。这些新思路、新视野独立于王国维所开创的20世纪中国戏曲史研究的主流之外,对20世纪,尤其是20世纪80年代以来的剧场研究与戏曲文物研究起了先导作用。同时,也开启了21世纪以来倡导的非物质文化遗产保护的理论与实践工作的先河。

第一章

“空场子”的戏剧审美论

关于我国古代剧场的研究，长期以来偶见于报刊或在一些戏曲史著作中略有提及。直到1936年周贻白的《中国剧场史》一书出版，中国才有了较为完善的剧场史研究著作。学术界常以“首创之功”^①来称赞周贻白的《中国剧场史》。虽然因条件限制，该书“对古代剧场样式的演化和变迁的叙述，所缺方面殊多”^②，但周贻白在对创建戏曲剧场学科体系和挖掘剧场艺术内涵等问题上却作出了很大的贡献。本章将从“空场子”、“上下场”、“随处作场”等方面对周贻白所确立的剧场观念加以阐释。

第一节 《中国剧场史》的首创之功

20世纪初期，关于我国戏剧剧场研究虽有一些成果，但大都是只言片语，缺乏系统性。如郑振铎在1935年发表的一篇题为《中国剧场的变迁是怎样的？古剧里面有无“脸谱”和“武打”之类的成分？》的文章就谈到，由于中国戏曲研究中缺少演剧史的研究，使得研究剧场的变迁成为一件很难的事情。他说：“中国只有戏曲史，没有演剧史；只有记载伶工的事迹和技艺的‘伶史’，却没有舞台史。要想象一个中国剧场进展的情形，却是极不容易的事。在一堆堆的古书里，所可得到的

① 邓绍基：《中国古代剧场史》“序”，载廖奔《中国古代剧场史》，中州古籍出版社1997年版，第1页。

② 同上。

都只是一鳞半爪的记载。”^①由此可知，郑振铎较早注意到了戏曲史学研究上的缺憾：“只有戏曲史，没有演剧史”，也“没有剧场史”。这种偏颇即便在王国维等学者确立了戏曲学的学术地位后，直到1935年之前，还是没有得到应有的重视。而周贻白于1936年出版的《中国剧场史》，恰恰是对郑振铎所提出的问题的积极回应。由此可见，周贻白撰写剧场史有筚路蓝缕之功。这其中的难度既有资料搜集、爬梳、整理上的客观因素，也有历来只关注“曲史”、“伶史”的主观上的积习。周贻白在戏曲研究中的敏锐性和开创性可见一斑。

早在周贻白系统论述中国剧场史之前，已有一位日本学者对此有所涉及，这就是辻武雄。辻武雄（1868—1931），号剑堂，又号听花，庆应大学毕业，东亚同文会会员。他在中国住了二十多年，以“中国通”著称。他长期担任《顺天时报》的编辑，主持戏剧专栏。他常去戏院听戏，与许多京剧名角来往密切，写了大量有关京剧的评论。1920年4月，辻武雄出版了论述中国京剧的专著《中国剧》。该书是当时对京剧介绍得最为详尽的一本书，就是现在看来，也有一定的参考价值。

《中国剧》的第四部分以“剧场”命名，从“剧场所在地”、“剧场之外观”、“前台”、“后台”、“座位”、“附属房屋”、“新式剧场”、“剧场概评”、“布景与道具”、“剧场之组织”、“剧场与警察”十一个方面对中国剧场的基本知识和相关材料作了梳理。正如作者辻武雄在该书“凡例”中所提到的：“书系为初学而著。关于中国戏剧。仅提大纲。不涉细目。要在俾阅者藉此可领略剧道之概念耳。”而且，“书系就余脑海中所记忆者。拉杂写来。并不引用古书及各笔录等。挂一漏万。固所不免。阅者勿咎”^②。由此可知，辻武雄对剧场和京剧表演问题的关注是由于其个人兴趣所致和职业所需，但他并不深究这些问题的学术价值和理论内涵，而是侧重于对当时剧场概貌的介绍。因此，《中

① 郑振铎、傅东华编：《文学二周年纪念特辑 文学百题》，上海书店1981年版，第409页。

② 辻武雄：《中国剧》，北京顺天时报社民国九年（1920）版，第69页。原文为繁体字，这里改为简体字，但原文标点不变。

国剧》的出发点是而非学术的，且在写作方式上也比较随意，既不注重材料典籍的征引考证，也不尝试探讨和发掘中国戏曲艺术的舞台表演观念或戏剧理论思想，而仅仅是以自己的所见所知所思所感勾勒出中国戏剧的概貌。他对中国的剧场研究，也主要是一些知识性的介绍和现象的记录。因此，与其说辻武雄是在研究中国戏剧剧场，倒不如说他是在撰写“剧场见闻录”或者“剧场回忆录”更恰当一些。当然，作为最早集中论述中国剧场的著作《中国剧》，它对周贻白的《中国剧场史》的写作还是具有一定的启发和引导作用的。

1936年周贻白《中国剧场史》一书出版，从此中国有了体系较完善的剧场研究著作。学界常以“首创之功”称赞这部书显然是恰当的。

中国戏剧源于古代歌舞是整部《中国剧场史》的立论基础之一。“歌舞”作为周贻白确立中国剧场研究基本范畴的前提，这样也就避免了完全照搬西方的“剧场”观念的做法，而是仅以之为参照。在周贻白之前，宋春舫曾在《戈登·克雷的傀儡剧场》一文里介绍过19世纪末期欧洲戏剧所经历的两次革命：一是易卜生提倡的剧本写实，一是戈登·克雷倡导的剧场革新。戈登·克雷反对写实主义，主张舞台布景要追求写意性和象征性，舞台上的各种艺术手段要彼此配合形成一种完整的综合艺术。“五四”新文化运动时期，为了介绍和推广西方话剧，胡适将《新青年》5卷6号创办成“易卜生专号”，集中介绍了现代戏剧之父易卜生及其剧作。宋春舫是谈论戈登·克雷的剧场革命的第一人。他指出，戈登·克雷才是西方现代剧场的主导者之一。^①余上沅在《国剧运动》“序”里也说：“近来戈登·克雷，来因哈特等，又做过多少试验，发表过多少理论”^②，可是国内戏剧界对于“外国已有的成绩，又不肯去（其实是不能去）详细的参考。这样的苍蝇碰天窗，戏剧哪有出头的希望”^③。可以说，国内最早关注并试图引进西方剧场观念的

① 参见《宋春舫论剧》第1集，中华书局1923年版，第5页。

② 余上沅：《国剧运动序》，载余上沅主编《国剧运动》，新月书店出版社1927年版，第4—6页。

③ 同上。

是宋春舫和余上沅。他们在西方剧场革命经验的启发下，一方面提醒大家要警惕重蹈欧洲戏剧绝对写实主义改革的覆辙，主张创造中国自己的戏剧；另一方面又建议戏曲研究者抛开写实的剧本，“一直走到‘艺术的运动’那一条路上来”。^①所谓“艺术的运动”，指的是戈登·克雷所倡导的剧场改革。即将戏曲革新的重点从剧本的改编创作转移到剧场，转移到舞台艺术的呈现上来。

宋春舫、余上沅两人对西方剧场革新的反省和对国内戏剧运动的思考，为戏曲剧场研究提供了建设性意见。然而，受到当时话剧职业化运动蓬勃发展的影响，两人主要以话剧为中心探讨了戏剧源流、舞台电学、光学、声学以及剧团管理等方面的问题，而对戏曲剧场性的思考却几乎没有。周贻白能够在时代主导思潮之外聆听到关注剧场的微弱的呼声，并独辟蹊径地开始思考戏曲的剧场性问题，可以说他是独具慧眼的。

有研究者评价周贻白“在中国古代戏剧被正式作为一门学科研究的早期，就开始了对戏剧规律的探讨，并取得了可观的成就”^②。这是十分中肯的。我们从《中国剧场史》以及周贻白的一些相关论文中就能感受得到这一点。

与前人的研究不同的是，在《中国剧场史》中周贻白以剧场为核心来探索“戏剧的全部”。^③他将中国的剧场分为“剧场的组织”、“剧团的组织”和“戏剧的出演”三部分。^④其中，“剧场的组织”又细分为剧场、舞台、上下场门、后台等四个方面；“剧团的组织”则包括剧团、脚色、装扮、砌末、音乐等五项内容；“戏剧的出演”则囊括了唱词、说白、表情、武技、开场与散场六种表演。它们共同构成了“戏剧的全部”。显然，这里所说的“戏剧”绝对不是曲律、曲谱、文辞等组成的戏剧文学，而是由演员、剧场、舞台表演等共同呈现的剧场

① 《宋春舫论剧》第1集，中华书局1923年版，第56页。

② 刘丽文：《论周贻白先生在中国戏剧史上的地位与贡献》，载傅晓航、周华斌主编《场上案头一大家》，知识出版社2000年版，第40页。

③ 周贻白：《中国剧场史》，商务印书馆1936年版，第1页。

④ 周贻白：《中国剧场史》“目次”，商务印书馆1936年版，第1—2页。

艺术。周贻白初步框定了中国剧场系统的各构成要素和彼此关联。

在1983年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷中,“剧场”主要被理解为戏剧的演出场所。因为在“戏曲剧场”词条下,我们看到的是露台、庙台、草台、氍毹、勾栏(鬼门道、戏房)、查楼和畅音阁^①,这显然是对剧场建筑演变的例举和解释。此外,“戏曲剧场”与“戏曲的舞台美术”、“戏曲音乐”、“戏曲导演”以及“戏曲表演”等概念并置,说明它并不包含舞台美术、音乐、表演等方面的内容。将这些与周贻白所构建的剧场体系相对照,我们可以发现,周贻白对剧场的理解与《中国大百科全书》的解释是不同的。《中国大百科全书》中的“剧场”基本等同于剧场建筑,而周贻白《中国剧场史》中的“剧场”直接指向的是戏剧的整体、全部。由此可见,周贻白是站在戏曲的立场上,以戏曲独有的艺术构成和审美特征为准绳对“剧场”这一由西方引进的概念作了中国化的重新诠释。在这个诠释的过程中,周贻白坚持以戏曲语汇来建构戏曲剧场系统,维护与保证了戏曲剧场体系的独特性。

例如,在“砌末”一节中,周贻白提到中国古代戏台上曾经出现过舞台布景一类的装置。之所以在论述“砌末”时借用“舞台布景”这个概念,是因为周贻白想为读者澄清一个事实,即对于中国戏剧而言,“舞台布景”只是一个新名词,但并不是新事物。“舞台布景”在中国古代戏剧中归属于“砌末”,这些砌末可简可繁,形式自由。戏曲舞台上的砌末常以简陋示人,但历史上也曾有过繁复、宏大的砌末设计和安排。对此,周贻白以明代张岱的《陶庵梦忆》中关于“刘晖吉女戏”的记载作了证明:

刘晖吉奇情幻想,欲补从来梨园之缺陷。如唐明皇游月宫:叶法善作,场上一时黑魑地暗,手起剑落,霹雳一声,黑幔忽收,露出一月,其圆如规,四下以羊角染五色云气,中坐常仪,桂树吴

^① 参见《中国大百科全书·戏曲曲艺》“条目分类目录”,中国大百科全书出版社1983年版,第11页。

刚，白兔捣药。轻纱幔之内，燃赛月明数株，光焰青黎，色如初曙，撒布成梁，遂蹑月窟，境界神奇，忘其为戏也。^①

可见早在明代已有了今天所说的舞台布景，只是这些为了增强剧场效果的装置并不如现代西方戏剧中那样司空见惯而已。这一方面是因为戏曲因陋就简的传统，另一方面则是由于其“求其象而不问其真”^②的美学旨趣，使得舞台上除了桌椅以外的装置大都寓于演员们的程式化表演和观众们的想象之中。事实上，舞台布景在古代是砌末的一部分，只是近代受到舶来的话剧舞台样式的冲击，“舞台布景”、“道具”等新概念的应用比“砌末”等戏曲传统术语的使用要频繁一些。又如元杂剧中称动作为“科”，宋元南戏中称为“介”或“科介”，皮黄剧中又称之为“做工”，而周贻白则将之统称为“身段”。“身段”这一称谓，既全面概括了不同时期中国戏剧中的表情动作，又显示出了它与舞蹈之间的渊源关系，便于人们了解和研究。而这些对于传统戏曲剧场观念的维护、巩固和发展是有利的。显然，周贻白借用这些新名词不是为了顺应时代思潮、随波逐流，而是为了通过这些新名词回归旧传统，以返本知新的方式建构戏曲剧场体系。

除此之外，周贻白还将音乐归在“剧团的组织”之下，虽然没有具体谈及声腔、声乐、器乐、曲谱等方面的内容，但他突出强调了“场面”的价值。而关于音乐的详细内容，周贻白则在后来的《中国戏剧史长编》中作了仔细的论述。^③通过与《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷中剧场相关条目的比较，我们不难发现周贻白的《中国剧场史》

①（明）张岱：《陶庵梦忆 西湖梦寻》卷5《刘晖吉女戏》，上海古籍出版社1982年版，第49页。

② 周贻白：《中国剧场史》，商务印书馆1936年版，第86页。

③ 周贻白所著的《中国戏剧史长编》，实际上是将1936年出版的《中国戏剧史略》和《中国剧场史》两本书合二为一的扩充本，目的是为了在戏剧史中贯彻其剧场观。因此，他对戏曲音乐的研究不再局限于“场面”，而是将之与舞台表演、声腔流变、程式动作等结合起来分析。例如，第三十节“剧场的沿革与扮演”中，就既有中国戏曲与西洋歌剧中歌唱与音乐伴奏不同关系的区分，又有昆曲与皮黄在倚声和调的不同乐器及各自曲牌的辨析等等。参见周贻白《中国戏剧史长编》，上海书店出版社2004年版，第580—583页。

一书所做的对中国戏曲剧场的研究是立足于戏曲自身的优良传统的系统而又全面的归纳与构建。

除了探讨古剧场自身的问题以外，周贻白还从时间、地域上将中国剧场置于世界剧场发展的历史长河之中加以考察。首先，他认为戏曲与话剧是两种不同的艺术系统。在《中国剧场史》“凡例”中周贻白指出：“本书所述，纯就中国戏剧固有的事物立言。故截至今代的皮黄剧而止，话剧虽为后起之秀，但因别具渊源，自当另文详述，不涉本书范围。”^①由此可见，周贻白是从源流上严格区分了中国戏剧（实即“中国戏曲”）与舶来的话剧。他说，中国戏剧是中国“固有的事物”，它源于中国古代的歌舞；而话剧则是“五四”以后由西方传入的，不仅在时间上晚于中国戏剧，而且根本就属于另一系统。因此，在周贻白看来，话剧和戏曲泾渭分明，不能混为一谈。

其次，“凡例”中虽然提到“截至今代的皮黄剧为止”^②，但《中国剧场史》实际上已超出了这一时限。在谈论新式剧场时，周贻白甚至追溯了当时人气很盛的上海戏园，指出上海戏园从最初的草率到后来仿京式戏馆，近代又掺和了欧美剧场建筑设计的元素，由此电影场与剧场形制相似、无明显区别。从这里又可以看出，周贻白虽然将戏曲与话剧区别开来，但对于一些戏园的欧化趋势却并不回避。他将这些客观事实如实地记录在戏曲剧场的发展历史中，较完整地呈现了中国剧场沿革与发展。

再次，通过关注外来舞台风气对国内剧场的影响，寻求戏曲与其他国家戏剧在艺术审美上的互通性。如效法欧洲的马蹄式舞台在清末出现于上海后又风行南北，模仿日本的转动舞台于民国初年出现于上海、汉口、长沙等城市。又如话剧布景在新式舞台上流行并对戏曲上下场程式产生影响等等。周贻白对这些现象进行了认真思考。值得注意的是，针对当时逼真的布景、装置与虚拟的程式化表演并行于舞台的状况，周贻白表现出了他的忧虑。他说：“上下场门固未尽废，但自布景之法大

① 周贻白：《中国剧场史》“凡例”，商务印书馆1936年版，第1页。

② 同上。

行,即非加层的建筑,实际上已不止两个场门了。”^①也即是说,作为戏剧演出枢纽的“上下场门”,受到了外来舞台建筑风气的冲击,这将直接干扰戏曲舞台上演员的上下场,场面的安排以及程式化表演。由此可以想见戏曲在当时的被动处境。周贻白还将戏剧脸谱与古希腊面具加以类比,认为其共同点在于“每一种戏剧的演出,决没有绝对写实的,多少要带一点夸张和强调”^②。即古希腊的面具也是取夸张的形式并突出色彩,它们与中国戏曲脸谱具有艺术审美上的共通性。中国戏剧中所用杂物旧称“砌末”,或写作“切末”。周贻白在提到这一术语时指出,受近代日本剧场的影 响“砌末”常被称作“道具”。他认为依据“砌末”指的是零碎杂物的意思,称之为“小道具”应该更恰当些。由此可见,周贻白的剧场研究既不盲目崇外也不故步自封,他不但从时间上将剧场的研究扩展到近代,而且也将中国戏剧置于世界戏剧的版图上予以思考,其筚路蓝缕之功是不可磨灭的。不难发现,在《中国剧场史》之后出版的相关著作中,在建构中国剧场体系方面基本上没有超出周贻白所勾画的研究范围。

周贻白的《中国剧场史》在新的“剧场”观念的基础上,初步确定了中国剧场的基本形式和审美特点。他在《中国剧场史》“凡例”中指出:“本书意在说明中国剧场各方面的演进,每一事物俱详究其源流,不作空泛的叙述。”^③也即周贻白或参考文献记载,或根据场上、民间的流传,在深入探究剧场每一事物的基础之上梳理了中国古剧场在各方面的演进。

周贻白对“剧场”的理解不局限于我们今日所说的“供演出戏剧、歌舞、曲艺等用的场所”^④,而是以西方的“Theater”为参照。这个源自古希腊的词语原意就是“看”。这个词沿用至今,“包括着戏剧、

① 周贻白:《中国剧场史》,商务印书馆1936年版,第24页。

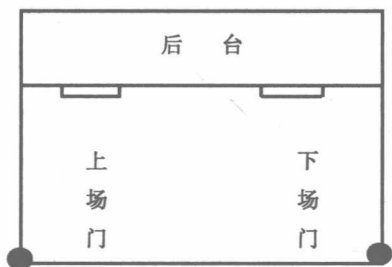
② 同上书,第65页。

③ 同上书,“凡例”,第1页。

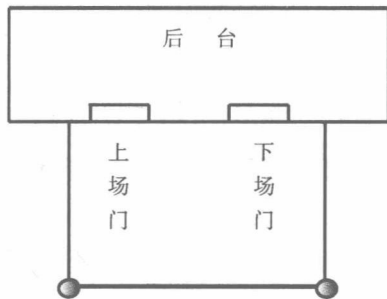
④ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编:《现代汉语词典》,商务印书馆1983年版,第615页。

剧团、舞台、客座，及其他关于戏剧的各方面”^①，也即是“戏剧的全部”。“Theater”奠定了《中国剧场史》的研究范围，但是并没有扰乱周贻白对中国剧场溯源的思考。在确认剧场发源地的问题上，周贻白基于中国戏剧源于歌舞的事实，认为在戏剧产生之前，歌舞演出的地方就是剧场的前身。从汉代百戏之场到唐代歌舞故事场，戏剧的轮廓初具，剧场建筑才略显其形。宋代的勾栏则是中国最早的剧场，宋元以后最普通的剧场一般是神庙，清代出现了正式售卖客座（营利）的茶楼、戏园。正是在这种条分缕析、追本溯源的基础之上，周贻白提出了中国戏剧艺术的三个主要特征。

第一，中国剧场源于空场子。周贻白将中国古戏台归纳为四种基本形式，并绘图^②（见下图）予以说明。这四种形式虽由神庙戏台总结而来，但它们却囊括了私人宴舞台和内廷戏台的所有形式。



第一式（图1）



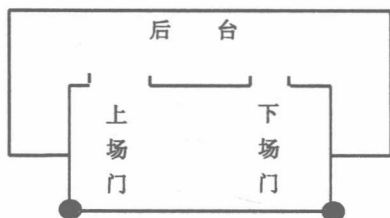
第二式（图2）

从四类古戏台的平面图可以看出：不变的是三面开口的方形舞台面和上下场门的设置，而变化的是后台面积的扩大和客座逐渐包围舞台的趋势。由上图二还可以推测出，由于后台的扩大使得演员在中心、观众四面围观的观演形态发生了改变，即由四面变成了三面观看。而四面围观的观演形态我们在《诗经》里还能感受得到。如《诗经·陈风》所载：“坎其击鼓，宛丘之下。无冬无夏。值其鹭羽。”^③“宛丘”即指四

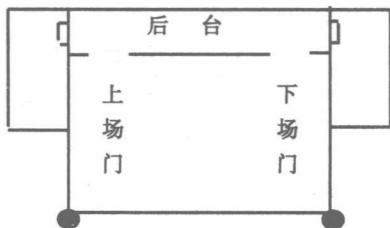
① 周贻白：《中国剧场史》，商务印书馆1936年版，第1页。

② 同上书，第14—15页。

③ 程俊英、蒋见元：《诗经注析》，中华书局1991年版，第364页。



第三式 (图3)



第四式 (图4)

周高、中间低的地形。这首公元前7世纪的民歌，记载了陈国百姓不论季节，借着高低错落的地形地貌观演舞蹈的事实。又如唐人常非月的诗《咏谈容娘》：“举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人簇看场圆……”^①显然，这些民间歌舞都是依自然地形而在空场子上表演的。直到临时性的看棚出现之后，戏曲的观演场所才逐渐固定化、建筑化。周华斌的《中国古戏楼研究》一文，将传统演剧场所归纳为四类，即“撖地为场（流动型）”、“开放性广场（庙会、露台）”、“封闭型厅堂（堂会、宴乐）”和“专业化剧场（勾栏、乐棚）”。^②这四种类型在一定程度上反映了中国古代戏曲舞台的发展规律及其特点。但是无论中国的传统演剧场所如何变化，千百年来，戏曲演员都可以随处作场，并不受不同表演场所的限制。即演员们有舞台可以表演，没有舞台也可以表演。而且表演场所不论开放或封闭，演员们也都可以自由地进行程式化演出。例如，无论是在勾栏、堂会或露台、道旁演出，对于演员的自报家门、圆场、起霸、打出手等等程式化表演都并无损益。这些就足以证明中国戏曲的演剧场所其实就源于“空场子”。

第二，戏曲上下场是场上搬演最关键的技巧。周贻白认为上下场是戏曲研究者所必须钻研的一项技巧。中国各地方戏剧能够同台献艺，在舞台方面“首先决定于上下场”。^③从编剧工作开始，上下场的安排便

① 《全唐诗》卷6《咏谈容娘》，中华书局1960年标点本，第2125页。

② 周华斌：《中国古戏楼研究》，载周华斌、朱联群主编《中国剧场史论》上卷，北京广播学院出版社2003年版，第87—107页。

③ 《周贻白戏剧论文选》，湖南人民出版社1982年版，第184页。