

ZHONGXI XIJU BIJIAO LUN

中西戏剧比较论

蓝凡著

学林出版社



ZHONGXI XIJU BILIAO LUN

中西戏剧比较论

蓝凡著

学林出版社

图书在版编目(CIP)数据

中西戏剧比较论/蓝凡著. —上海: 学林出版社,
2008.12

(艺术学林)

ISBN 978-7-80730-676-4

I. 中... II. 蓝... III. 戏剧—对比研究—中国、西方国家
IV. J805.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 113384 号



中西戏剧比较论

作 者——蓝 凡

责任编辑——曹维劲

封面设计——周剑峰

出 版——上海世纪出版股份有限公司

学林出版社(上海钦州南路 81 号 3 楼)

电话:64515005 传真:64515005

发 行——新华书店上海发行所

学林图书发行部(钦州南路 81 号 1 楼)

电话:64515012 传真:64844088

印 刷——上海叶大印务发展有限公司印刷

开 本——640×965 1/16

印 张——41

字 数——68 万

版 次——2008 年 12 月第 1 版

2008 年 12 月第 1 次印刷

印 数——2300 册

书 号——ISBN 978-7-80730-676-4/J·67

定 价——62.00 元

目 录

第一章 戏剧艺术原理	1
第一节 世界戏剧两大基本系统	4
第二节 表现形式层次——音舞性、程式性、虚拟性、叙事性	10
第三节 美学原理层次——美、情、神	33
第四节 观众心理层次——求美、情悦、入境、品味	44
第五节 哲学根源层次——宇宙、天人、礼乐	61
第六节 结语——飞天与安琪儿	76
第二章 戏剧形式美规律	81
第一节 问题的提出	84
第二节 中国戏曲的“一”生万物	86
第三节 “一”与“多”的辩证关系	94
第四节 “一”与“多”的戏剧内质	102
第三章 戏剧舞台表演特性	109
第一节 西方戏剧的再现性和中国戏曲的表现性	112
第二节 虚拟、虚拟动作、虚拟表演——虚拟表演概念的界定	114
第三节 虚拟表演的美学特征	125
第四节 戏剧舞台虚拟表演产生的由来	137
第五节 戏剧舞台虚拟表演特性的体认	146
第四章 戏剧舞台时空观	149

第一节	戏剧舞台的时间和空间	152
第二节	西方戏剧正观式的再现性舞台时空	156
第三节	中国戏曲反观式的表现性舞台时空	171
第四节	戏剧舞台时空比较的意义	185
第五章	虚拟表演和舞台时空成因	191
第一节	引子	194
第二节	哲学基础	195
第三节	历史基础	200
第四节	探索与借鉴	206
第六章	戏剧演唱风味	209
第一节	中国戏曲和西方歌剧的演唱	212
第二节	韵味与美声的内涵	213
第三节	韵味与美声的美学性格	217
第四节	美学价值和产生原因	238
第七章	戏剧表演体系	247
第一节	戏剧表演体系的提出	250
第二节	戏剧表演的体验和表现	251
第三节	“神形兼备”——中国戏曲表演体系的新界定	260
第四节	美学特征和原则	277
第五节	理论和实践意义	296
第八章	戏剧导演风格	301
第一节	导演与导演风格	304
第二节	导演风格内涵	307
第三节	导演风格主调	341
第四节	导演风格探讨的意义	355
第九章	戏剧结构观念	359
第一节	两种不同的戏剧结构美学观念	362
第二节	点线的艺术(中国戏曲)和板块的艺术 (西方戏剧)	367
第三节	戏剧结构的艺术手法	386
第四节	结构观念成因	406
第十章	戏剧语言性格	411

第一节	中西戏剧在语言上的性格差异	414
第二节	戏剧语言的三大外在性格特征	416
第三节	戏剧语言的内在性格特征	433
第四节	戏剧语言审美上的性格要求	443
第五节	中西戏剧语言比较的性格意义	468
第十一章	戏剧悲剧论	471
第一节	西方戏剧的悲剧与中国戏曲的苦情戏	475
第二节	悲剧性格——中国戏曲和西方戏剧在 悲剧性格上的五大差异	481
第三节	悲剧成因	526
第四节	悲剧建设	534
第十二章	戏剧喜剧论	537
第一节	喜剧与笑的戏剧	541
第二节	笑的对象——喜剧人物(角色)	550
第三节	笑的内涵——喜剧品貌	575
第四节	喜剧性格的历史成因	611
附录	中西戏剧发展比较简表	618
后记		640

第 一 章

戏剧艺术原理

内容提要

中国戏曲艺术是世界最古老的三大戏剧样式之一。

在长期的历史流迁演变过程中,它依托于中国古典哲学和文化的深厚背景,形成了极其独特的风格特征和完整体系,至今仍以自成一格的性格色彩鼎峙于世界剧坛上。

在广袤的大地飞向辽阔的苍穹,中外艺术家都创造了人类飞翔的形象。在西方是长着翅膀的安琪儿,在中国则是飞天。如果说,将西方戏剧喻之为长着翅膀的天使,那么,中国戏曲就是舞风飘带的飞天。这是两种迥相异趣的戏剧样式、体系和文化。

中国戏曲的艺术原理包括四个层次,即戏曲艺术的表现形式层次、美学的原理层次、观众的审美心理层次和哲学的根源层次。

戏曲艺术表现的形式层次,即它的音舞性、程式性、虚拟性和叙事性。

美学的原理层次是美、情、神,在一定意义上,它是对戏曲表现形式层次的再次抽象。

观众的审美心理层次分为求美、情悦、入境和品味。其独特性表现为:观众的审美心理(态度、方式等等)是作为戏曲艺术原理的一个有机组成部分存在的,观众与编、导、演同样也是戏曲艺术的创造者。在这种意义上,可以说,中国戏曲艺术是真正完全意义的剧场(观众)艺术,没有观众的欣赏,也就没有戏曲的舞台艺术。

哲学的根源层次表现为在宇宙认识、天人关系、礼乐本体上的齐物论、天人合一论和礼乐论。它们作为文化的思想基础,对中国民族传统戏曲艺术原理(性格)的铸造和完成发生了根本的影响。

当前,不断发展更新着的现代意识和相对稳定的民族文化所构成的新时期文艺坐标,为中国戏曲的发展和未来提供了广阔的前景。对中国戏曲艺术作更新角度、更高层次的探讨和研究,既是艺术实践发展的必然要求,也是人类思辨本身发展的逻辑要求。我们的研究,正是为中国戏曲的这种发展和未来提供理论上的依据。

艺术的科学在今日比往日更加需要,往日单是艺术本身就完全可以使人满足。今日艺术却邀请我们对它进行思考,目的不在把它再现出来,而在用科学的方式去认识它究竟是什么。

——黑格尔《美学》第一卷

魂兮归来。

——《九歌·招魂》

第一节 世界戏剧两大基本系统

- 古老文化
- 两大系统
- 性相原理
- 系统构架

中国悠久的历史和传统孕育了它独有的文化和艺术。

一些汉学家认为:“中国的文明充满着迷人的魅力,它从一种最广义的文化中汲取了其经久不衰的素质,这种文化源远流长,可以上溯到几千年以前,而且尽管它经历了深刻的变化,成为这个国家发展的动力,但至今仍然对这个国家的基本特点起着决定的作用。”^①

中国文化极其古老,是世界现存最古老的文化之一。也正是由于它的源远流长,以及内容上的无所不包、完整而独特的体系,才使它成为人类文明的代表之一。中国的戏曲艺术^②就是中国文化的一个突出代表。

中国戏曲艺术是世界最古老的三大戏剧样式之一,它与古希腊戏剧、印度古戏剧鼎足而立。

① [法]让-皮埃尔·勃克莱尔:《中国——古代文化的新生》,载联合国教科文组织出版的《文化——世界人民的交流》(中国文化专辑)。

② 见张庚《中国大百科全书戏曲曲艺》“中国戏曲”:中国的传统戏剧有一个独特的称谓:“戏曲”。历史上首先使用戏曲这个名词的是元代的陶宗仪,他在《南村辍耕录·院本名目》中写道:“唐有传奇。宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调。”但这里说的戏曲是专指元代杂剧产生以前的宋杂剧。从近代王国维开始,才把“戏曲”用来作为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的通称。

然而,只有中国戏曲迄今仍驰骋在占人口五分之一的舞台上。^①



公元2世纪制作的古希腊喜剧泥偶,人物动作形态极其夸张,人物的面部表情特征明显

中国戏曲又是当今世界戏剧两大基本系统之一。这就是以中国传统戏曲^②为代表的东方戏剧艺术和以欧洲话剧为代表的西方戏剧艺术。^③

① Peking Opera, name given to the popular and traditional theatre of China, perfected in Peking in the 19th century, though its roots go back to about AD 740, when the first dramatic school, known as the Pear Garden, was founded by the T'ang Emperor Ming Huang. A flexible and harmonious combination of recitation, mime, song, dancing, and acrobatics, Peking Opera drew its material from well-known myths and folk-tales and from history, and the libretto provided little more than a framework within which highly trained actors could display their skill. from *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, edited by Phyllis Hartnoll and Peter Found, Oxford New York, Oxford University press, 1992, p374.

② “中国戏曲是现在世界上唯一还活着的古老戏剧,它不仅仍在我们现在这个十亿人口的国家之内发荣滋长,而且对于东亚各国如日本、朝鲜、越南的戏剧都起着一定的影响,而形成了一个独立的戏剧文化系统。”(张庚《中国戏曲与中国社会》,载《中国戏曲通论》,上海文艺出版社,1989年,第1页)

③ The Chinese theatre, which since the beginning of the nineteenth century has consisted chiefly of the Peking opera, is, like the Japanese, designed mainly to afford great scope to the actor. Its productions are flexible and harmonious blend of dialogue, song, dance and acrobatics on subjects taken from national history, legends and fiction. From *The Theatre A Concise History*, Phyllis Hartnoll, Third edition, updated by Enoch Brater, p235. but it's so mistake to say that The Chinese theatre like the Japanese.



印度古代梵剧《小泥车》，盛行于公元4世纪左右。据传为苏达卡王所作。全剧共十幕，讲述一个婆罗门徒对一个妓女的爱恋故事：妓女为失位王子之友，屡遭邪恶王子逼迫。几致于死，后幸赖真命王子复国，乃得与其恋人缔结良缘。此剧为当代印度剧团为复兴古梵剧而进行的舞台演出

后人(尤其是当今西方的评论家)常常是怀着崇敬的心情来谈论中国戏曲艺术的巨大魅力,他们不但欣赏中国戏曲的惊人之美,并且对中华民族所创造的这种辉煌文化成果赞叹不已,将中国的戏曲艺术看作是整个中华文化的骄傲。“中国戏曲艺术比起西方戏剧艺术说来,历史虽然比较短,但是在艺术上却有极高的成就”。^①

中国戏曲是中国三百六十多个戏曲剧种的概括和总称。^② 在长期的历史流迁演变过程中,它依托于中国古典哲学和文化的深厚背景,形成了自己极其独特的风格特征和完整体系(表现形式、艺术风格、审美

① 叶秀山:《戏曲与美学》,载《叶秀山文集美学卷》,重庆出版社,2000年,第5页。

② 中国戏曲剧种是根据各地方言语音、音乐曲调的异同以及流布地区的不同而形成的各种中国戏曲艺术品种的统称。大多以地域语音和音乐为特色相区分,如川剧、秦腔、汉剧、闽剧、粤剧等地方戏曲剧种,也有以民族语言和音乐特色相区分的民族戏曲剧种,如藏族的藏戏,壮族的壮剧,傣族的傣剧,白族的白剧,侗族的侗戏等。在北京形成的汉族的京剧,因流布地域广,而被尊为中国的国剧。根据1983年版的《中国大百科全书·戏曲曲艺》所载,1982年的统计资料,中国的戏曲剧种共317种。

意识和审美观念)。无论是舞台时空、表演形态、剧本结构、语言性格,还是演唱风格、唱腔安置、表演体系、导演风格、舞台色彩、剧种个性等方面,中国戏曲都以自成一格的性格色彩,鼎峙在世界剧坛上。^①

“经过反思,最初在感觉、直观、表象中的内容,必有所改变,因此只



关于日与月的争斗,1843年欧洲的一幅有关中国戏剧的绘画,体现了在欧洲人眼中的中国戏曲的印象

有通过以反思作为中介的改变,对象的真实本性才可呈现于意识前面。”^②所谓中国戏曲艺术的原理,即是从哲学——美学的角度,对中国戏曲进行抽象的“本质”思考(反思)。换言之,也就是从中国戏曲艺术的现象形态上思辨其特殊的本质特征,借用中国古代哲学名词,就是探索中国戏曲的“性相”。^③

何谓中国戏曲艺术的本质特征?对于这个问题,长期以来,众说纷纭。

① 所以在一些外国人眼里,反而更易看出中国戏曲与西方/欧洲戏剧的差异:“中国传统戏剧的一切因素几乎都有它自己的特色。它的剧本有自己完全独特的戏剧结构原则;它的舞台美术装置、服装和化妆都有自己的固有的规则;它还有自己的独特的表演法则。最终,就是中国观众看了戏所获得的享受也具有完全独特的性质。”([苏联]谢·奥布拉兹卓夫《中国人民的戏剧》)

② [德]黑格尔:《哲学全书》第一部,转引自《西方哲学原著选读》(下卷),商务印书馆,1982年,第388页。

③ 性相,从佛教中转来。《大智度论》三十一:“性言其体,相言可识。”“性”是事物内在的本制裁,如火的热性;“相”是事物外观的表现,可以识别,如火的焰相。

如张庚在《试论戏曲的艺术规律》一文中认为,中国戏曲的特点是程式性、综合性、集中性、简洁性和舞台时空的超脱性,其后又在《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷的“戏曲的起源与形成”一文中改定为综合性、虚拟性和程式性。^①阿甲在《再论生活的真实和戏曲表演艺术的真实——关于现代戏继承传统和发扬传统的问题》一文中提出:“中国戏曲的表现特点是:它主要是用分场和虚拟的舞台方法,通过唱、做、念、打,作为自己艺术手段的一种特殊的戏剧表现方法。”黄佐临在《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》一文中,比较了梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特三位戏剧大师后提出,中国戏曲的传统特征是流畅性、伸缩性、雕塑性、规范性的四种外部特征和生活写意性、动作写意性、语言写意性、舞美写意性的四种内在特征。^②焦菊隐在《中国戏曲艺术特征的探索》一文中认为,中国戏曲

① 我认为,综合性应该是包括中国戏曲在内的很多艺术类型的特征,如舞蹈、电影,以及西方的歌剧等。谢·奥布拉兹卓夫在《中国人民的戏剧》一书中说:“中国传统戏剧与欧洲戏剧的区别,不仅在于欧洲戏剧分为只歌唱的歌剧,只说话的话剧及只跳舞的舞剧,而中国戏剧则同时又唱、又说、又有舞蹈;也就是说,不仅在于中国戏曲是一种综合性的艺术,因为欧洲的轻歌剧毕竟也是一种综合性的戏剧艺术形式。中国传统戏剧的最根本的特点是在于它这个综合体中包括着一些为欧洲戏剧所根本没有的因素和表现手段,而这些因素和表现手段不仅在演员的表演中,就是在剧本的戏剧结构中都是具有决定性作用的因素。”这种说法无疑是对的。

② 梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特三位现实主义大师,运用的戏剧手段却各有巧妙不同。梅兰芳是中国传统戏剧最具代表性最成熟的代表,这种传统戏剧同西方戏剧区别甚大——确实根本不同。依我的看法,我国的戏曲传统有着下列四大特征:(1)流畅性;它不像话剧那样换幕换景,而是连续不断的,有速度、节奏和蒙太奇。(2)伸缩性;非常灵活,不受空间时间限制,可作任何表现。(3)雕塑性;话剧是把人摆在镜框里呈平面,我国传统戏曲却突出人,呈立体感。(4)规范性(通常称“程式化”);意思是约定俗成。大家公认,这是戏曲传统最根本的特征。我认为把生活原封不动地搬上舞台如若不是可厌也是不可能的。坦白告诉观众,演戏便是演戏。为此我们创造了一整套规范,打破了时间空间的限制,使生活可以更崇高、更驰骋自由地呈现在舞台上。梅兰芳艺术的伟大之处就在于他把这四种特征发挥到臻于完美的地步。/总括地说,除了前述的四种外部特征之外,我国传统戏剧还有以下四种内在特征:(1)生活写意性,就是说不是写实的生活,而是源于生活,又是对生活加以提炼、集中、典型化。创作不应当仅仅是来自生活,而应当是提炼过的高于生活的东西。(2)动作写意性,即一种达到更高意境的动作。(3)语言写意性,即不是大白话,而是提炼为有一定意境的艺术语言,达到诗体的语言。(4)舞美写意性,不是实际的环境,而是达到高度艺术水平的设计。这四种我称之为内在的特征,再加上前述的四种外部的特征,就是我国优秀传统戏剧风格的主要条件,梅兰芳正是我国这种戏剧风格的大师。(黄佐临《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》,原文为英语,刊登于新世界出版社出版的《京剧与梅兰芳》一书,后由梅绍武译成中文,刊登于1981年8月12日《人民日报》)

“从艺术形式、表现手法讲,有三个特点:第一,程式化;第二,虚拟化;第三,节奏化”。张赣生在《中国戏曲艺术原理》一文中则提出,中国戏曲艺术的四项基本原则是观众中心论、坦白承认是在演戏、表现形式的程式化、戏是生活的虚拟。^①对中国戏曲本质特征的这几种意见,虽然各不相同,但都是试图从总体上来把握和描述出中国戏曲的艺术特征与性格,它反映了我们对中国戏曲特征探讨的艰难与不易。

其中,有些对中国戏曲特征的描述,仍然可以引发我们的进一步思考。例如:“分场不分幕”、程式性、节奏性等等,讲的是戏曲表现的形式层次;雕塑感、集中性等等,讲的却是戏曲美学的原理层次;坦白承认是在演戏等等,讲的又是观众的审美心理层次。又如写意性,实质上讲的是中国戏曲艺术的总的表现风格。再如大家都讲综合性,其实,综合性是戏曲艺术的存在形态,而不是对戏曲艺术的抽象思考,而流畅性应该是一切艺术最基本的存在形态,因而,很难说是戏曲的特征和原理。

我认为,如果将中国戏曲的舞台呈现,编剧(戏曲台本的创造者)、导演(舞台的排演者)、演员(舞台的演出者)和观众(戏曲艺术的接受者)作为一个大系统,对中国戏曲进行整体的考察,那么,中国戏曲艺术的原理就可分为四个层次,即中国戏曲艺术表现的形式层次、美学的原理层次、观众的审美心理层次以及哲学的根源层次。

不过话要说回来,我在这里对中国戏曲艺术原理的总结和诠释,充其量也只能算是一种探索性的意见罢了。

当然,作为一个系统之内的这四个层次,它们只是论述的侧面和角度不同,而不是对立的断裂层(如从另一种角度考察,又可将中国戏曲艺术这个大系统分成若干个支系统来研究,譬如表演系统、导演系统、戏曲音乐系统、舞台美术系统、剧本创作系统等等)。

^① 儒学大师钱穆早就说过:“中国戏剧,扼要地说,可用三句话综括指出其特点,即是:动作舞蹈化,语言音乐化,布景图案化。换言之,中国戏剧乃是由舞蹈、音乐、绘画三部分配合而组成的。此三者之配合,可谓是人生之艺术化。”(钱穆:《中国京剧中之文学意味》,载《中国文学讲演集》)王元富《国剧艺术辑论》认为,“写意、夸张,以及自由、片断的特性”是“国剧艺术的独有特色”,可以看作是另一比较通行的说法。(王元富:《国剧艺术辑论》,中国台湾黎明文化事业股份有限公司,1980年)

第二节 表现形式层次

——音舞性、程式性、虚拟性、叙事性

- 舞意音律
- 拟形摄神
- 因心造境
- 嘴说腿跑

作为中国戏曲艺术原理的初级(外形式)层次,是中国戏曲的表现形式层次,即它的音舞性、程式性、虚拟性和叙事性。“唱、做、念、打的基本表演方法是在长期的实践中形成的。这是一种带有科学性的综合。”^①

在某种意义上,中国戏曲艺术原理的这种初级层次,可以说也就是对戏曲的综合存在形态所作的科学性的一种抽象分析。

一、音舞性

音舞性是中国戏曲艺术表现形式上最基本和最重要的特征,在一定意义上,可以说中国戏曲的程式性和虚拟性都是由此而生发出来的——建筑在音乐舞蹈基础上所表现出来的特性。

音舞性,通俗地说,也就是常话讲的“载歌载舞”。换言之,用歌舞以演故事,一开始就是形成中国戏曲特征的根本因素(也是区别于西方

^① 阿甲:《谈谈京剧艺术的基本特点及其相互关系——为了研究现代京剧的改革》,载《文艺研究》1981年第6期。

话剧的最本质特征)。所以中国戏曲史家王国维^①说:“我国戏剧,汉魏以来,与百戏合。至唐而分为歌舞戏及滑稽戏两种。宋时滑稽戏尤甚,又渐藉歌舞以缘饰故事。”^②“戏曲者,谓以歌舞以演故事也。古乐府中,如《焦仲卿妻》诗、《木兰辞》、《长恨歌》等,虽咏故事,而不被称之歌舞,非戏曲也。[拓枝]、[菩萨蛮]之队,虽合歌舞,而不演故事,亦非戏曲也。”^③在王国维看来,“后代之戏剧,必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全。”^④中国戏曲理论家齐如山^⑤在《中国剧之组织》一文中更认为:“中国剧即古时歌舞,但古时歌舞简单,戏剧则较复杂多矣。中国剧乃由古时歌舞嬗变而来,故可以歌舞二字概之。”唯其如此,京剧表演大师梅兰芳^⑥认为:戏曲“是建筑在歌舞上面的。一切动作和歌唱,都要配合场面上的节奏而形成它自己的一种规律。前辈老艺人创造这许多优美的舞蹈,都是根据现实生活中的动作,把它进行提炼、夸张才构成的歌舞艺术。所以古典歌舞剧的演员负着两重任务,除了很切合剧情地扮演那个剧中人之外,还有把优美的舞蹈加以体现

① 王国维(1877—1927),中国近代戏曲史家和文史学者。字伯偶,号静安,又号观堂。浙江海宁人。他的中国戏曲史研究,开近代戏曲史研究的风气,对后世影响甚大,辛亥革命以后,以清遗老自居。1913年起,转而从事中国古代史料、古器物,以及甲骨文、金文等的考订和考释。生平著作六十二种。戏曲和词曲研究著作主要有《宋元戏曲》(即《宋元戏曲史》)、《曲录》、《人间词话》等。

② 王国维:《宋元戏曲考》,载《王国维戏曲论文集》,1984年,中国戏剧出版社,第108页。

③ 王国维:《戏曲考源》,载《王国维戏曲文集》,中国戏剧出版社,1984年,第163页。

④ 王国维:《宋元戏曲考》,载《王国维戏曲论文集》,1984年,中国戏剧出版社,第29页。

⑤ 齐如山(1875—1962),中国戏曲理论家。河北高阳人。早年曾留学西欧,归国后致力于戏曲工作。1931年与梅兰芳、余叔岩、清逸居士、张伯驹、傅芸子等组成北平国剧学会,并曾设立国剧传习所,编辑出版了《戏剧丛刊》、《国剧画报》,论著有《中国剧之组织》、《京剧之变迁》、《国剧身段谱》等,合称《齐如山剧学丛书》。1962年病歿中国台湾。

⑥ 梅兰芳(1894—1961),中国著名京剧表演艺术大师,京剧“四大名旦”之一。名澜,字畹华,原籍江苏泰州,生于北京。擅演青衣、花旦、刀马旦三种旦角各脚色的剧目,并同王瑶卿一起,把三种旦角的表演艺术特点融为一体,创出了京剧的“花衫”行当。代表剧目有《宇宙锋》、《贵妃醉酒》等。著有《梅兰芳文集》、《梅兰芳演出剧本选集》、《舞台生活四十年》等。