



# 东方·西方

从舞台到银幕

The Orient and The Occident—From Stage to Screen

李萍  
◆  
著



中国社会科学出版社

# 东方·西方

从舞台到银幕

The Orient and The Occident—From Stage to Screen

李萍  
◆  
著

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

东方·西方:从舞台到银幕/李萍著. —北京:中国社会科学出版社, 2013.11  
ISBN 978-7-5161-2654-7

I. ①东… II. ①李… III. ①戏剧研究—对比研究—东方国家、西方国家 ②电影—对比研究—东方国家、西方国家 IV. ①J8②J9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第104313号

---

出 版 人 赵剑英  
责任编辑 门小薇  
责任校对 王雪梅  
责任印制 戴 宽

---

出 版 社 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>  
中文域名: 中国社科网 010-64070619  
发 行 部 010—84083685  
门 市 部 010—84029450  
经 销 新华书店及其他书店

---

印刷装订 三河市君旺印装厂  
版 次 2013 年 11 月第 1 版  
印 次 2013 年 11 月第 1 次印刷

---

开 本 710×1000 1/16  
印 张 27.75  
字 数 356千字  
定 价 58.00 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联系调换  
电话: 010—64009791

版权所有 侵权必究

# 目 录

## 第一章 东方与西方

- 两种戏剧,不一样的魅力 ..... 1
- 一 两种戏剧交流的历史回眸与理性审视 ..... 2
- 二 东西方戏剧不同的艺术魅力 ..... 16
- 三 20世纪中国戏剧的蜕变:现代话剧的异化与归化 ... 28

## 第二章 不同文化磁场制约下中西悲剧的完满与缺失 ..... 46

- 一 城邦民主与多数意志——西方悲剧的诞生 ..... 46
- 二 链条断裂与时间缺口——中国悲剧迟到的繁荣 ..... 54
- 三 文明形态与道德坚守——文化的消解力量 ..... 60
- 四 执着终极追求与关注当下困境——世俗  
民间牵绊下的精神向度 ..... 72
- 五 形而上的生命哲学与形而下的生存之道——并不  
单纯的形式判断 ..... 85

## 第三章 不同文化磁场制约下中国喜剧迥异的选择与呈现 ... 93

- 一 喜剧理论的在场与缺席——泛喜剧化的中国选择 ... 93



## 二 喜剧缘起与精神之浇铸：

中国喜剧版图中的人性洞察 ..... 109

## 三 民间意愿植入与文人创作——双重

建构下的中国爱情喜剧 ..... 122

## 四 本土传统与西方影响交互作用——现代喜剧的

式微与进步 ..... 130

# 第四章 比较视域下戏剧个案分析 ..... 137

个案分析之一：曹禺戏剧世界随想 ..... 137

个案分析之二：对话莎士比亚与郭沫若 ..... 171

# 第五章 中美电影文化视域中影像呈现的不同维度 ..... 185

一 类型电影生存发展的现实悖论 ..... 188

二 类型电影——社会文化分析的最佳文本 ..... 197

三 中美电影文化比较 ..... 201

# 第六章 银幕上的“恶”之花

——中、美、日电影中暴力美学的比较研究 ..... 232

一 普遍人性的重要部分和戏谑化的暴力呈现 ..... 238

二 集体权威型社会下的暴力影像 ..... 247

三 饰以道德铅华和唯美形式的银幕暴力 ..... 255

## 第七章 中美类型片比较

- 西部片与武侠片 ..... 267
- 一 东西迁徙中的精神积淀与浪漫叙事——西部片的  
美国元素 ..... 267
- 二 行走江湖中的侠义建构与英雄本色——武侠片的  
中国风格 ..... 281

## 第八章 中国第六代电影与意大利新现实主义电影的比较 ..... 300

- 一 重新建构电影与现实的关系 ..... 303
- 二 追求真实呈现的记录风格 ..... 316
- 三 从边缘走向中心的普通人 ..... 319
- 四 掩藏于朴拙背后的技巧 ..... 323
- 五 审美疲倦与艺术终结 ..... 330

## 第九章 银屏上的博弈: 爱情乌托邦与历史浪漫叙述的 审美互补效应

- 比较视野中的中韩电视剧 ..... 334
- 一 历史性与现实性的价值取向 ..... 338
- 二 公共情感与私人情感 ..... 354
- 三 女性叙述与男性情结 ..... 365


**第十章 张艺谋与金基德电影比较 .....375**

- 一 规矩制度下的历史人生 ..... 375
- 二 天人合一中的审美境界 ..... 394
- 三 形式和内容的两极探索 ..... 402

**第十一章 比较视域下的电影个案分析 .....408**

个案分析之一：陆川复合聚焦下的“南京”镜像 ..... 408

个案分析之二：质疑与颠覆

——关于《鬼子来了》去意识形态倾向的分析 ... 417

个案分析之三：理性与情欲：分裂叙事下的艰难选择

——《色·戒》之难 ..... 427

**后 记 .....437**

# 第一章 东方与西方

## ——两种戏剧，不一样的魅力

尽管在世界范围内，不同国家与地区繁盛着诸多种类的戏剧，但这里所说的两种戏剧，仅是指我们艺术视野中的两大戏剧形态——西方戏剧与中国传统戏曲，它们无疑是凝聚着东西方文化精髓的最具经典意义的戏剧形式。它们在生成源头和初期发展形态上表现出惊人的相似性，其原因在于文学艺术内在规律所具有的普遍性。正是在这一共性主导下，东西方虽拥有各自不同的民族文化背景与传统，却产生了本质相似的文化艺术现象，将这两者联结起来，而不是孤立分割，越来越成为一个巨大的诱惑，引诱人们跨越褊狭的制约，以更开阔的世界性的眼光重新打量这些文化艺术现象以及它们之间的关系。我们无论什么时候都渴望着文学独立，如此急切的渴望其实就已经昭示了这是一个极难达成的价值目标，因为文学无论何时都要受制于文学之外的政治、经济、文化、宗教、道德甚至是地理环境等诸多因素的影响，呈现出不同的选择，迥异的风貌与性格，自然也会具有强势与弱势之分。但是我们的文学世界构成原本就是多国家、多民族、多种文化艺术互相容纳、互相交叉、互相补充、互相映衬的，缺失了任何一方都会使它变得残缺而不完整。

中西方两大戏剧形态在相当长的时间里并行不悖，没有交互，直至18



世纪中国戏剧在物质形态的丝绸、瓷器之后作为文化载体输出到欧洲，才开启了中西戏剧交流的帷幕，而再一次的东学（戏）西进是贝托尔特·布莱希特对中国京剧的惊羨，进而将对其的理解和借鉴融入了他新戏剧理论的建构当中。20世纪发生的两次西风东渐的戏剧交流可视为我们敏感于传统戏曲先天不足与缺陷之后的主动学习行为，新文学先驱们完全摒弃了中国传统戏曲，直接“舶来”西方话剧形式，致使莎士比亚、易卜生、奥尼尔、契诃夫、果戈理、表现主义、荒诞派都对百年现代戏剧发展产生了巨大影响。但令人尴尬的是，两种戏剧的交流从一开始就处于不均衡的状态，这显然是与中西方戏剧的历史地位与成就的强弱有关。而今天中国话剧的衰落也逼迫我们重新考量百年前放弃差异、追求趋同选择的轻率与偏颇，因为没有差异，平等的对话交流就不会产生。

## 一 两种戏剧交流的历史回眸与理性审视

巨大的地理空间阻隔了东方与西方，使得无论是物质还是文化的交流都显得异常艰难。年轻的中国戏剧相逢古老的西方戏剧时已显现出了很大的差异性，时间与传统的力量雕塑出了两种戏剧不同的艺术形态。

中西文化交流最早的使者非虔诚的传教士莫属，法国神父马若瑟在中国传教多年，他很有艺术见地地把《赵氏孤儿》译成法文传入法国，却只留对白，将其转译成了一部名副其实的西方话剧。《赵氏孤儿》的漂洋过海后来常被中国人津津乐道，视为中西文化一次成功的交流，其实这次所谓的文化交流连不平等的“文化奇观”都算不上。人们在不同文化的交流中大凡会采取两种立场：一为平等的文化立场，一种文化一旦自觉地向另一种文化学习（引进异质文化），大多是发现了自己文化的不足和诸多被压抑



的方面之后所采取的主动行为。二为非平等的文化立场，即文化强势者以俯视的姿态将异己的“他者”纯粹视为“奇观”。从这个角度来看，马若瑟若是为了向西方人介绍东方的“文化奇观”，应尽可能保持《赵氏孤儿》的原始形态才对，可是戏中诗一般的曲辞被尽数删除，因为在西方人眼中，对白与歌曲是不可以这样纠缠在一起的。虽然西方戏剧在古希腊悲剧中也有歌队咏唱，被尼采称为是“最古老”的戏剧元素，在古希腊悲剧中歌队的功能是“集音乐家、诗人、舞蹈家、巫师于一身”。最早的“悲剧本来只是‘合唱’，而不是‘戏剧’”。戏剧起源于祭祀，祭祀的对象——酒神仅存在于歌队的想象中，只可意会不可目睹，也就是说，酒神在悲剧最古老时期“并非真的在场，而只是被想象为在场”。直到神灵人物——戴着面具的酒神的登场，戏剧才真正产生，酒神用荷马的语言说话，尼采称之为“对白是希腊人的一幅肖像”，营造出日神的梦幻之境。如果酒神是自然生命力的象征，太阳神就是理性智慧的象征。“一方面进入酒神的合唱抒情，另一方面进入日神的舞台梦境，成为彼此完全不同的表达领域”。<sup>①</sup>从此，在古希腊悲剧里酒神精神与日神精神并举，激情与理智共存。但在后来发展的进程中，西方戏剧却逐渐将酒神因素驱除，古罗马时期的歌队就已成排场的点缀了。文艺复兴虽复兴了古希腊的传统却并未“复兴”歌队的传统，莎士比亚的戏剧中大量独白、旁白的普遍运用可视为对歌队的最后致敬。文艺复兴之后形成西方主流戏剧——话剧，而“话剧”二字，是洪深对西方无唱的对话艺术极为经典的汉语命名。

《赵氏孤儿》在欧洲的确一度很热络，故事多次被改编。或许是西方人从中看到了他们所熟悉的与《厄勒克特拉》如出一辙的暗算与复仇的叙

<sup>①</sup> [德]尼采：《悲剧的诞生》，载周靖波主编《西方剧论选》下卷，北京广播学院出版社2003年版，第391—394页。



事；或许就因为这是一个激荡着悲壮之情的故事，极其符合西方人的审美偏好；或许它所呈现的恶的气焰嚣张令人惊骇，对政治腐败的犀利批判牵绊住了西方戏剧家和批评家的眼睛，哈切特的《中国孤儿》确实成了罗伯特·沃尔波尔倒台的助推力量；<sup>①</sup>而最著名的改编本出自伏尔泰，他从中看到了道德理性的永恒与胜利，其力量之大甚至可令邪恶幡然悔悟；又或许这次“中国孤儿”的欧洲之旅就是西方对东方的一次成功窥视与猎奇，不过是借异域故事来释愤抒情罢了。显而易见，《赵氏孤儿》的法国遭遇昭示了西方以占有真理的优越感发出对不同于自己文化（艺术）的另一文化的褊狭评判，这或多或少会阻碍西方对于东方平等对话的可能和接纳多种声音的宽容。

与18世纪的那次东学（戏）西进相比，更值得一提的应该是20世纪贝托尔特·布莱希特建构“间离戏剧”理论时对中国京剧艺术的借鉴，这是一次具有平等意义的主动学习。布莱希特是因背离西方戏剧传统而名声大噪的，中国京剧亦随之声名远播。亚里士多德可谓是建构西方“模仿说”传统的鼻祖，他在《诗学》中就是将史诗与悲剧进行比较之后认定，悲剧要比以叙述见长的史诗“更高，也更受重视”。他也曾称赞荷马，但那是因为“在史诗诗人中唯有他知道一个史诗诗人应当怎样写作。史诗诗人应尽量减少用自己的身份说话，否则就不是模仿者了”<sup>②</sup>。从此奠定了“模仿说”在西方艺术传统中的正统地位。而布莱希特却正是想从亚里士多德不看好的非“模仿”的“叙述的因素”来肯定史诗的价值，这无疑是他成功化解了“影响的焦虑”<sup>③</sup>，于前人艺术成就的空疏地带开拓发展的创造性探索。

① 陈伟：《西方人眼中的东方戏剧艺术》，上海译文出版社2004年版。第68页。

② [希腊]亚里士多德：《诗学》，载伍蠡甫主编《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第55—78页。

③ [美]哈罗德·布鲁姆：《影响的焦虑——一种诗歌理论》，徐文博译，江苏教育出版社2006年版。

1935年，布莱希特在苏联恰逢梅兰芳率团访问演出，有幸看到了独具魅力的东方戏剧，让他大开眼界。原来在远东中国隐藏着这样不同于西方的戏剧形式，这一奇异的相逢注定要把他塑造成为西方戏剧的创新大师。虽然在1928年的《三毛钱歌剧》中他就已经开始了一种让歌舞回归、当场进行布景换装的“间离”实践，但是我们依然可以毫不夸张地说，正是中国的京剧艺术令布莱希特的理论框架趋向清晰和完善，因为“间离”理论在西方戏剧世界中获得的支持是极其微弱的。

“间离”理论的全部价值就在于要让观众从对“模仿”情景的沉迷中摆脱出来，将当下置换为历史，由被动接受趋向超然静观，把深陷沉迷转变为理性审视。不再“我与哭者同哭，我与笑者同笑”，而要“我笑哭者，我哭笑者”。<sup>①</sup>正像萨特在《作者，作品和公众》一文中所说：“我以为布莱希特想摧毁的，是参与关系……这就是多多少少把自身等同于剧中被害的英雄的形象或情人的形象”，“参与，这就是与形象保持一种几乎是肉体接触的关系，因而就不能认识这个形象”。<sup>②</sup>为了达成这一价值目标，布莱希特在他的戏剧中时刻提示观众不要受戏剧情境的支配和控制，刻意破坏传统戏剧苦苦追求的身临其境之感，通过演出创造新的观众。这些观众是在剧终后开始演出的演员，是在生活中把已开始的演出最后演完的演员。“布莱希特想用间离效果在观众与演出之间建立一种新的关系：批判的和能动的关系”。<sup>③</sup>布莱希特所追求的与传统戏剧将“不信”搁置，竭尽全力让观众把舞台上所呈现的一切都当作真正的现实加以体验完全背道而驰；正是这种彻

① [德]布莱希特：《娱乐戏剧还是教育戏剧》，载周靖波主编《西方剧论选》下卷，北京广播学院出版社2003年版，第574页。

② [法]萨特：《作者，作品和公众》，载程正民、曹卫东主编《20世纪外国文论经典》，北京大学出版社2004年版，第339页。

③ [法]阿尔都塞：《皮科罗剧团，贝尔多拉西和布莱希特》，载程正民、曹卫东主编《20世纪外国文论经典》，北京大学出版社2004年版，第405页。



底的背离奠定了布莱希特开辟戏剧理论新大陆的历史地位。

从此，真实与否不再是戏剧追求的唯一价值目标。布莱希特抛开“模仿说”，将一切都置于一个被“叙述”的状态下，就如同荷马那样的叙述状态。“叙述”，这是布莱希特戏剧理论的又一关键词。但叙述的目的依然是为了达成一种“间离”的效果，拉开观众与舞台之间的审美距离，始终保持一种客观审视的理性态度。他说“舞台开始了叙述。丢掉第四堵墙的同时，却增添了叙述者。……演员也不完全转变为被表现着的角色，而是同它们保持一定的距离，并且毫不含混地要求观众也采取批判的态度”<sup>①</sup>。布莱希特一反西方戏剧现实主义再现论的金科玉律，完全放弃斯坦尼斯拉夫斯基注重体验的表演准则，不把制造真实场景引人入胜使观众完全沉浸到戏剧情景中作为戏剧追求的终极目标，反而还要阻止观众被滥情所诱惑，布莱希特把这样的戏剧命名为“史诗剧”。布莱希特所刻意追求的审美距离不仅体现在演员的表演上，不再强化观众不在场的假定性，而且在演员与观众之间刻意保持一种双向反馈，打破“第四堵墙”理论所生成的封闭的无交流状态。更重要的是舞台所呈现的故事也必须远离当下此刻，不似传统戏剧无论多么久远的故事都被处理为现在时态，将过去与现在的时间沟壑填平，呈现一种当下的真实时刻。而是以精心经营的距离感成功打破观众单向接受者地位而对舞台上呈现的一切保有一种理性的凝视和艺术的审美。这一刻意的追求在布莱希特的戏剧创作中表现得尤为突出：他完全无视“三一律”的时空大限，故事素材都毫无例外地被“史诗”化，空间流转自由不羁，以突显戏剧故事的被叙述性，《四川好人》、《大胆妈妈》、《伽利略》莫不如此。《高加索灰阑记》虽将情节设置于当代，表现苏联两个农

<sup>①</sup> [德]布莱希特：《娱乐戏剧还是教育戏剧》，载周靖波主编《西方剧论选》下卷，北京广播学院出版社2003年版，第573页。

庄为了一处山谷的归属发生争端，但戏剧的主体却以戏中戏的方式回到了格鲁吉亚遥远的过去，上演两位母亲争夺一个女儿的古老故事，其故事资源可追溯到中国杂剧《包待制智勘灰阑记》演出现场，当地农庄的庄员们也参与其中，有效达成了“间离”的目的。

布莱希特的戏剧创作远不及他的理论成就，但毋庸置疑的是，他在西方单调的戏剧元素中融入了丰富的表现手段——面具、歌曲、韵文、面向观众的旁白和脱离情节之外的直接交流，成功消解了戏剧的真实幻觉的神秘性。布莱希特虽然在西方传统艺术中找到了史诗作为他新理论的载体，但我们依然从理念到形式看到中国传统戏曲对他的影响与启示，然而如此明显的借鉴却在萨特与阿尔都塞的阐述中被轻易地彻底屏蔽掉了。

由此可见，西方对于我们的理解比我们对他们的理解要简陋得多，也贫乏得多，他们无法放弃强势文化所形成的既定模式作为评价一切的标准。这或许就是昆德拉所说的弱势文化的一种优势吧，因为弱势的地位所以对文化的相异性的解读要更为深刻。“要么做一个可怜的、眼光狭窄的人”，要么成为一个广闻博识的“世界性的人”。<sup>①</sup>然而，我们戏剧传统不如西方深厚却是不争的事实，也是亟待我们给予理性审视的，在我们的戏剧于公元14世纪成熟时，西方的戏剧已走过近两千年的历史，这一时间的天堑不是靠紧跑几步或“舶来”借鉴一下就可跨越的。

中国戏剧虽大器晚成，但作为戏剧的古老源头——傩戏却要绵长得多。孔子曾说“乡人傩，朝服立于阼阶”<sup>②</sup>。说的是古代乡人在举行迎神以驱逐疫鬼的仪式时，主人穿上朝服站立在东面的台阶上。《论语·乡党第十》所陈说的多是乡人世俗之事，对“乡人傩”所隐含的一种庄重敬畏之

① 转引自高兴的《另一种色彩的东欧文学》，载《花城》2012年第1期，第201页。

② 《论语·乡党第十》，山西古籍出版社1999年版，第106页。



情，与孔子的“敬鬼神而远之，可谓知矣”的儒家正统神鬼观迥异<sup>①</sup>。同时说明“傩”这种原始祭祀仪式应在周时就已盛行，或者更早。它作为农耕文明在南方进入稻作时期巫文化的产物已有上万年的历史，“‘傩’的特定含义就是以‘稻神崇拜’为核心”，“以戴上傩面具‘充傩’为形式；歌舞娱神以祈求农事丰收、人畜兴旺为内容主旨；以‘赶鬼驱疫’为手段”的原始宗教文化形态。虽说戴面具是一种世界现象，以面具来区分凡人与神灵，如西方的酒神。但日本的傩文化的确是从中国传入的，日本不仅是一个岛国，而且还是一个“稻国”，形成了日本戴假面的艺能，如最著名的“能乐”就是戴面具的祭祀舞蹈，“能”的日语读音即为“傩”。<sup>②</sup>在孔子时代还挺严肃庄重的“沿门驱疫”逐渐融入了娱人的戏剧成分，娱神与娱人的功能渐次分离，产生了以娱人为主导的宫廷歌舞与民间歌舞。正所谓“百戏之源，南北秧歌”，由原始的祈福驱鬼的宗教意蕴逐渐转化为男女以歌舞调情、生殖崇拜的世俗意义。“秧歌”明显具有南方稻作文化的特征，顾名思义，是农人在插秧时节的歌唱和答，却在中国南北广布，东北、西北、华北也都有秧歌，尤其是陕北的秧歌还成为催生出中国的民族新歌剧的沃土，奠定了中国戏曲载歌载舞的基本形态。

同时，歌舞似乎也是具有普遍意义的世界形式，因为歌舞是人类最原始、最率真的情感表达形式，早在语言文字产生之前就是，在语言文字产生之后依然是。而我们传统戏剧中“净”的称谓来自佛教，即行脚僧沿门唱经教化，是乡人傩与佛教仪式结合的产物，与其他戏剧角色最大不同就在于“净”的涂面化妆，似“傩”戏中的面具，毫无疑问就是它“上承民间驱傩，婆罗门以及参军戏的传统，下开戏剧中净脚涂面化妆的先河”<sup>③</sup>。

① 《论语·雍也第六》，山西古籍出版社1999年版，第61页。

② 林河：《中国巫傩史》，花城出版社2001年版，第461—464页。

③ 康保成：《傩戏艺术源流》，广东高等教育出版社2005年版，第199页。

而且“沿门驱疫”的流动仪式也决定了中国戏曲舞台“空空如也”的独特形态，所有的物质空间并非真实呈现，也无法真实呈现，而是靠人物的行为虚拟出来的，形成中国戏曲迥异于西方现实主义的写意性美学传统。男女调情、生殖崇拜的世俗内容也惯性影响了中国戏曲的题材偏好，在我们的舞台上帝王将相凤毛麟角，英雄传奇寥寥无几，大半壁戏剧江山都被“才子佳人”所占据。

对于中国戏曲起源，其萌芽虽也追溯到驱鬼祭神的原始乐舞，“巫之事神，必用歌舞”。王国维在他的《宋元戏曲史》（1912年）中就试图建构起“古之巫”与中国戏曲的源流关系。<sup>①</sup>但由于农人先民的现实性气质性格和“子不语怪、力、乱、神”<sup>②</sup>的儒家神鬼观人为阻断了二者之间的有机联系，不能像西方戏剧那样从酒神祭祀径直走向悲剧、喜剧，而是延宕了十八九个世纪之后才趋向成熟。直至20世纪80年代，湖南的戏剧工作者发现在湖南乡间流行的“傩戏”，一种形态原始的宗教艺术形式，引发研究者趋之若鹜，甚至还将对“傩”的文化研究延伸到文学艺术的领域，如从“傩”文化的角度解读屈原难解的诗，为屈原研究在儒家爱国主义研究路径之外另辟蹊径，以为“三闾大夫”、“左徒”就是楚国的“巫官”，屈原是楚国的国家级大巫。《九歌》是带有浓厚傩戏色彩的中国戏曲之源，《湘君》、《湘夫人》就是表现男神与女神的爱情故事。<sup>③</sup>继王国维之后再次连接傩与中国戏曲的关系。

中国文学（艺术）传统中叙事性的缺失，娱乐精神被压抑，亦是造成中国戏剧发展迟滞的重要原因。叙事传统的缺失说到底依然是娱乐精神被压抑所造成的，虽然中国文化素有“乐感文化”的性质，正如荀子在《乐

① 王国维：《宋元戏曲史疏证》，马美信疏证，复旦大学出版社2004年版，第1页。

② 《论语·述而第七》，山西古籍出版社1999年版，第71页。

③ 林河：《中国巫傩史》，花城出版社2001年版，第553—585页。



论》中说“乐者，乐也，人情之所不能免也。故人不能无乐……故人不能不乐”<sup>①</sup>。原始宗教祭祀在以音乐、歌舞取悦神灵的同时，也衍生了自娱的快乐功能。但中国文化同时又是一种以规范、秩序为核心的礼制文化，礼一旦与乐形成对立，乐必然受制于礼。因为礼为正统，高居庙堂，乐为边缘，蛰伏民间，那么，与乐感文化相通的戏剧必然备受压抑。不仅是戏剧，这种被压抑的状态在我们的文化艺术中是一个普遍的存在，极具娱乐精神的小说也被刻意排斥。由于自由的永久缺失使得压抑与束缚成为常态，我们越来越醉心于“带着镣铐跳舞”的“填词”游戏，诗有格律的束缚，词有词牌的制约，小说必须要纳入章回的框架模式之中，戏曲则有既定的唱腔曲牌和动作程式的约束，只能在相对狭小的空间里挥洒创造的才情。所以，中国戏曲的成熟与首次繁荣恰好是礼制第一次遭受巨大冲击的蒙元统治时期，在游牧民族铁骑腰刀长驱直入之下走向“礼崩乐坏”的时期就是明证。

对“乐感”（娱乐精神）的排斥还是王朝知识分子主观选择的结果，因为在他们的诗歌观念里，似乎叙事不具有咏物抒怀同等重要的美学意义，诗歌的本质就只是抒情，而非描摹。所以《诗经》时代才没有产生荷马英雄史诗般的长篇叙事诗。正如荷马史诗并不排斥抒情一样，中国的《诗经》亦不拒绝叙事，如“氓之蚩蚩，抱布贸丝。匪来贸丝，来即我谋”，就以极其简洁的诗歌语言描述了一对男女相识的经过，甚至那个负心男子当时的音容笑貌都鲜活逼真如在眼前。但在历代诗人的刻意选择与推动下，中国诗歌的叙事冲动越来越孱弱，逐渐走向长于抒情写意而短于摹仿写实，最终定位为诗人极其个人化、主观化、非娱乐化的抒情工具。从长于

<sup>①</sup> （战国）荀子：《乐论》，载霍松林主编《古代文论名篇译注》，上海古籍出版社1986年版，第29页。