

厦门大学戏剧影视丛书

# 天地大舞台：周宁戏剧研究文选

Theatre Studies: A Selected Reader

周云龙 编选



厦门大学出版社

# 天地大舞台：周宁戏剧研究文选

---

Theatre Studies: A Selected Reader

周云龙 编选

厦门大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

天地大舞台:周宁戏剧研究文选/周云龙编选. —厦门:厦门大学出版社,  
2010.11

(厦门大学戏剧影视丛书)

ISBN 978-7-5615-3731-2

I. ①天… II. ①周… III. ①戏剧-文集 IV. ①J8-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 232753 号

厦门大学出版社出版发行

(地址:厦门市软件园二期望海路 39 号 邮编:361008)

<http://www.xmupress.com>

[xmup@public.xm.fj.cn](mailto:xmup@public.xm.fj.cn)

厦门市明亮彩印有限公司印刷

2011 年 2 月第 1 版 2011 年 2 月第 1 次印刷

开本:787×960 1/16 印张:24 插页:2

字数:380 千字 印数:1~2 000 册

定价:37.00 元

本书如有印装质量问题请直接寄承印厂调换

## 厦门大学闽江学者特聘教授基金资助项目成果

## 总序

随着厦门大学戏剧戏曲学博士点的成立和教育部行动计划项目的下达，出版厦门大学戏剧影视丛书不仅有了必要，而且条件日臻成熟。

这套丛书包括我校教师研究戏剧和影视的学术著作，有书即出，不因为追求“体系”而作茧自缚，目的是检阅科研成果，促进学术交流和学科建设。

有一个问题困扰着我们，这就是：综合性大学如何办好戏剧戏曲学专业博士点？在这方面，大陆高校中只有南京大学能为我们提供历史经验。然而，厦门大学的情况和南京大学有所不同。我们没有陈白尘先生那样在国内外享有盛誉的大剧作家，也没有董健先生那样德高望重的前辈学者。我们相对年轻一些，戏剧戏曲学硕士点创办才三年，就升格为博士点，经验不足，底蕴不足，力量单薄。

然而，我们有信心。我们的指导思想是扬长避短，办出特色。

首先，综合性大学有多学科交叉、互补的优势。以厦门大学而言，我们仅在人文学院内部就有中文、历史、哲学、新闻传播、社会学、人类学等相关学科；在学院以外还有台湾研究、东南亚研究两个国家级研究基地和美术、音乐硕士点。就连信息科学也可以和戏剧戏曲学实现学科上的交叉、互补。因此，我们完全可以在戏剧的多学科综合研究上下功夫，拿出成果。例如：我们已经完成或即将完成的戏剧思维研究、戏剧与宗教关系研究、戏剧人类学研究、戏剧意识形态研究、数码戏剧研究等课题，都带有多学科交叉研究的性质。而对于专业的戏剧院校来说，这是比较不容易做到的。

其次，充分发挥地域优势。福建是我国著名的戏剧大省，传统戏曲遗产极为丰富，莆仙戏、梨园戏是我国最古老的两大剧种，福建傀儡戏艺术享誉全球。我们即将完成的莆仙戏史论、福建傀儡戏史论研究，都是极富地方特色的课

题。我校所处的厦门市是海峡两岸文化交流的基地之一。1990年代以来,我们和台湾戏剧界同行的交流、合作不断扩大和加深。我校戏剧专业的教授们发表了一批研究闽台地方戏曲的论文,曾数次到台湾访问,参加海峡两岸歌仔戏、小戏研讨会,并应台湾同行的要求,协助培养戏剧戏曲专业的博士生。台湾的曾永义先生等专家教授,也曾经应邀到厦门大学讲学,受到师生的欢迎。在这方面,发展潜力很大,前景广阔。

我们还有一个优势,就是国内戏剧界专家们的大力支持。综合性大学和科研机构联合办学,一直是国家所提倡的;戏剧是一个实践性极强的专业,尤其有必要和社会联合办学。我校早在数年前就聘请了著名的戏曲史家廖奔、戏剧文化学家叶明生、闽台地方戏曲研究家陈耕等人担任兼职教授。他们除了上课外,还对学科建设提出了宝贵的指导意见,他们的论著成为我校科研成果的一个重要部分。

除了戏剧戏曲,我们准备把我校在影视方面的某些成果,也选进这套丛书。理由是,在大众传媒日益发达的当代,影视已经成为戏剧艺术极为重要的载体和传播媒介,并反过来影响着戏剧的发展。戏剧戏曲学离不开影视研究。

我们清醒地看到,厦门大学毕竟远离中心城市,远离国内那些最有影响的剧院,这对于我校戏剧戏曲学专业的发展是不利的。这一局限性必然要在丛书里表现出来。我们恳切地希望国内外同行和广大读者予以批评指正。

**陈世雄 周 宁 郑尚宪**

2003年4月于厦门大学

## 编者前言

广义戏剧研究的起源与戏剧本身一样微茫难求，但从目之所及的最古老的研究来看，它往往可以（相对）独立于戏剧艺术，构建出种种令人目眩神迷的叙事。这些与戏剧平行的叙事同样和它们所处的时代息息相通，不离不弃，在多元与驳杂中追寻着可称之为“戏剧学”的学科合法性。收在这本文集中的每一篇论文，也都秉持了与我们这个时代面面相觑的品格，在“戏剧的书写”与“书写的戏剧”间的自由穿越中，传达着作者周宁先生个人的某种“意指实践”。

这本跨越了20年的戏剧研究论文集既显示了戏剧研究的可能性，也暗示了戏剧研究的不可能性。该文集本身就是一幅鲜活可感的知识地形图，它包括三大部分：20世纪80年代末，周宁先生在为“比较戏剧学”构建系统的理论与方法的过程中，提供了跨文化、跨社会的比较分析框架；90年代中期，周宁先生开始思考戏剧艺术中知识/权力的建构与解构机制，再次为戏剧研究领域提供了新的文化研究范例，大幅度地拓展并刷新了戏剧研究的“书写”语汇；随着全球化进程的愈演愈烈，本土与全球的复杂关系格局要求戏剧研究开拓新的视野与领域，寻求新的观念和方法，周宁先生对“世界华语戏剧”概念的论证、建构，对东南亚华语戏剧的深入研究，以及对西方戏剧理论史发展脉络的清晰梳理，在前沿勘探与学科建设方面都有着重要的

意义。该论文集所彰显的那种对戏剧艺术内在的幽微层面不遗余力的发掘姿态，依赖的是作者周宁先生个人丰厚的知识积淀：从叙述学、解释学到阿尔都塞的意识形态理论、葛兰西的有机知识分子理论，再到流散与认同，以及B.安德森的“想象的共同体”论述等，构成了该文集最基本的知识谱系。最好的写作，属于那种能给读者的思考路径以启迪，使读者的方法视野得以扩展，并形成具有重大意义的问题的作者。毫无疑问，该文集中不拘一格的理论范式，不仅为我们提供了行之有效的思维方法，使戏剧研究向着无限的可能性敞开，同时也提示了戏剧研究本身繁复多姿，任何书写语汇都无法穷其堂奥的事实。正是在对各种晦涩艰深的理论模式的驾轻就熟与自由切换中，周宁先生通过“戏剧的书写”呈述了戏剧研究的可能性与不可能性——这一充满张力的写作状况正折射着戏剧艺术本身的无边魅力。

更重要的是，周宁先生避开了将戏剧研究化约为符号游戏的“专业主义”陷阱，以一种“业余者”的书写姿态，为我们提供了一个阅读当下的角度。在这个意义上，该论文集恰似搬演了一出“书写的戏剧”，它掀开大时代的重重帘幕，对戏剧语言的叙事行为进行解码，从而使戏剧研究成为观念史、文化批判等实践不可或缺的组成部分。于是，我们从该文集的叙述脉络中可以看到类似于“什么是戏剧”的不断反思与追问，这在不同的认知前提下有着不同的解读：“戏剧”，可以是“真实”，可以是“幻觉”，可以是“摹仿”，还可以是“仪典”……在社会学、人类学意义上考察历史事件背后的某种文化心理时，“戏剧”竟可以是一种思维方法，“戏剧”舞台与“天地大舞台”互为指涉，重重帘幕与人心狂澜此呼彼应。说到底，“戏剧”是隐喻，否则何来剧场的狂热与案头的迷醉？！这种“书写的戏剧”使作者周宁先生显得不那么“专业”，频频逾越约定俗成的“陈词滥调”，在既定的知识领域之外，担当着一种萨义德意义上的“业余者”或“局外人”的角色和责任。该文集正是在这种对于文化批判的主动介入以及专业学者身份的突围中，彰显了其更值得珍视的意义和高远的学术眼界：它已远远超越了戏剧研究领域划定的边界范围，成为从“专业”介入“公共”的最佳典范。

最后，我想在有限的篇幅内对该文集的编选情况略加说明。该文集收入的论文的删节版几乎都在国内重要的学术刊物上发表过，收入时为了给读者呈现这些论文的原貌，编者尽量联系周宁先生找到这些论文的原版进行重新



编排,并在各篇最后注明发表的刊物与年期。该论文集的编排以各篇的发表时间为顺序,依据其理论资源的类型大致分为上、中、下三编。采用这种编排原则不仅是为了呈现周宁先生个人在戏剧研究领域的学术轨迹,更是为了梳理中国戏剧学学科建设的基本思路与脉络。本人学识浅陋,编选过程中必定有不当之处,当由本人负全部责任,同时恳请读者批评指正。

由于周宁先生的一贯谦谨,导致了该戏剧研究论文集的姗姗来迟。但是,该文集所隐含的思想洞见注定会与时代的链条环环相扣,又不落因时间流逝而带来的斑斑锈迹,所以,它的到来永远不会太迟。当然,还有那思辨的激情、细腻的论证、宏富的叙述和优美的辞采共同组构而成的属于周宁先生个人的书写品格,这一切同样令人无法忽视。编者和读者都必将为此而充满感激。

周云龙  
2009年9月7日

# 目 录

## 总 序

### 编者前言

## 上 编

观众与读者/3

歌·话·诗·白/15

视界结构与中西戏剧/35

中西戏剧中的叙述与对话/65

中西戏剧的时空与剧场经验/103

迈向中西比较戏剧学的起点/125

## 中 编

天地大舞台:义和团运动戏剧性格的文化启示/137

史诗剧场与残酷戏剧:现代剧场政体的意识形态批判/165

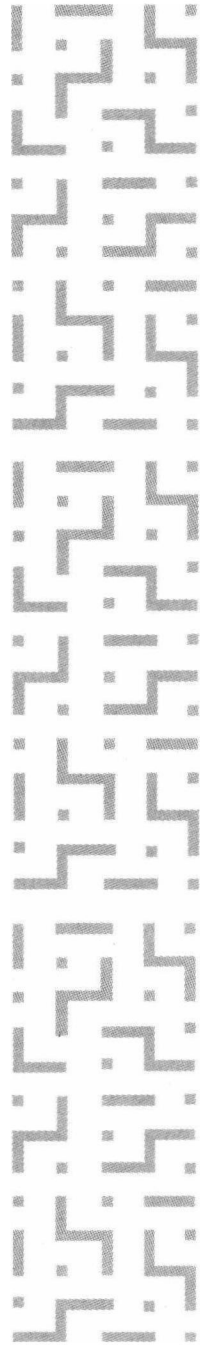
从历史构筑意识形态:中国现代史学与史剧的意义/179

## 下 编

东南亚华语戏剧研究:问题与领域/209

- 话剧百年：从中国话剧到世界华语话剧/231
- 西方戏剧理论：古典、古典主义与新古典主义/249
- 西方戏剧理论：浪漫主义与现实主义/269
- 西方戏剧理论：现代主义与后现代主义/307

# 上篇





## 观众与读者

剧场中心论与剧本中心论,是戏剧界长期以来不同观念争论的焦点。在戏剧本体论层次上,它涉及戏剧是戏(theatre)还是剧(drama)这一本质定义。在创作论上,它确定了剧作家与导演的不同权威。在欣赏论中,它又将接受者分为观众与读者。戏剧作为人类情感交流的一种独特形式,是剧作家、导演、演员、观众、读者共同参与创造的过程。剧本中心论者,强调的是戏剧的语言交流层面,即剧作家、剧本、读者之间的关系。剧场中心论者,强调的是戏剧综合造型交流层面,即导演、演员、演出、观众之间的关系。我认为,在戏剧这一艺术门类中,并存着作为综合艺术的剧场艺术与作为文学的剧本文学。在剧场观众面前演出的是剧场艺术,在书斋阅读的是剧本文学,戏剧可观可读,接受形式不同,都为审美活动。不管是剧场演出的戏剧,还是案头阅读的戏剧,没有观众与读者的参与,都是无法实现的。艺术存在于具体的审美活动中。在作为一种情感交流形式的戏剧活动中,观众与读者是关键的一环。没有观众的剧场是不可设想的,没有读者的阅读,剧本不过是一堆死寂的印刷或书写符号。因此,当我们探讨剧场艺术与剧本文学的本质时,对观众与读者——不同读者类型的接受活动差异的研究,无疑能够为我们揭示剧场艺术与剧本文学的审美机制的本质提供一个理想的视角。本文拟对观众与读者,以

及作为读者的导演、演员、批评家的接受活动的差异进行一番比较分析。

戏剧是人类情感的一种交流形式。就交流的直接形式而言，剧场艺术是观众与演员的交流，剧本文学则是读者与剧本的交流。前者是人与人的，后者是人与符号的。前者是反馈性的对称的交流，后者则是主观调节性的不对称的交流。

剧场艺术最大的特点为它是感知性、活生生的，演员与观众之间直接对称的交流形式。在剧场同一的空间中，观众与演员同时在场，观众意识到演员，演员也意识到观众。观众与演员同时放弃自己作为审美主体的社会个性，“无私地”进入共同的艺术世界。演员的演出影响着观众的情感想象，观众的反应也作用于演员的舞台创造。观众席上的反应——欢呼或屏息、理解的微笑或同情的泪水，会调动演员的积极性，促进演出效果。同样，观众的冷漠或误解，也会提醒演员修正自己的演出，重新调节交流取向，积极地适应观众的审美视野。剧场内演员与观众间形成对称和谐的交流场，二者把情感会通在剧情之中，互为参照，相互调节。极端的例子，演员甚至可以走入观众席，观众亦可以将积极参与的程度提高到参加演出，观众成为演员，戏剧成了集体仪式，古老的宗教经验借助戏剧的现代形式在人们心中复活。西方当代“生活剧院”的创作便是这方面富于代表性的尝试。观众从观看到彻底参与，舞台与观众席的界限消除了，艺术与生活的界限也消除了，戏剧成为一次公众集会形式。至于这种艺术探索的得失，我们暂且不加评论。我们关心的是它夸大性地说明了剧场艺术对称性交流的特点。戏剧评论家华尔特·凯尔曾这样论述演员与观众的交流：

这并不是指我们是在表演者的面前，而是指他们是在我们的面前，意识到我们，对我们讲话，为我们工作，同我们一起工作，直到我们之间建立起一条往返巡回的线路为止。而这条线路又不是机械地建立起来的，它

是一条流动的、不可预测的线路,它的推动力、它的爆裂声和它的亲密朋友随时都在变化着,我们的在场、我们的反应方式又飞回到表演者那里,并且每个夜晚都会使他的表演改变到某种程度,有时竟达到了惊人的地步。我们是些斗士,使演出、晚会和情绪交织到一起。我们是些做游戏的伙伴,在共同建造一座建筑物。<sup>①</sup>

剧本文学在阅读中完成的交流,缺乏剧场的对称性。读者与剧本的交流,是非对称的,单向调节的。读者面对的是文字符号构成的文本,剧作家“暗隐”于剧作文本之中,作为文本中作者同情的视点,读者至多只能接触到被文本改造过的剧作家,更何况由于时空的阻隔和历史中审美视野的不断变化以及文化传统背景的差异,特定剧作家与读者之间的交流存在着许多中介环节,剧作家无法“在场”调节剧本以适应交流与读者的期待,剧本由于语言的自主性特征与文学表达的“意图谬误”,也无法准确地传达剧作家的主观意图。剧作家对剧本意义的权威,不仅流失在历史中,还流失在表述中。剧作家无法调节交流中的剧本,读者若没有参考材料,也无法掌握剧作家的意图。因为我们通常所讲的“作者的意思”,不过是读者在阅读中加入主观成分双向构建的剧本意图,是具体阅读的产物。任何阅读,作为一种主体积极参与创造的过程,都不可能完整地复现假设的作者的意图,因为剧作者本人若没有明确在某处谈论过他们剧作的意图,我们就无法求诸那个所谓的“作者的意图”。

那么,难道阅读中意义生成的准则在于阅读本身或在读者主观之中吗?难道剧作家无法直接参与交流就意味着读者的阅读是随意性的意义创造活动?如果这样,戏剧交流岂不成为主观的情感与意义游戏?我们认为,剧本尽管无法积极地调节自身以适应交流,内在却具有一种调节的可能性,它可以适应读者从不同期待视野进行的具体化的阅读。用接受美学家伊瑟尔的话说,文本是留下相当空白的“召唤结构”,剧本中未定的意义空间,恰好能给读者以一定的接受选择。由此可见,剧本文学中剧本进入交流时的自身调节能力,并不是积极主动的,而是依靠一种允许相当程度上的接受选择的开放结构。

与人与人之间直接的剧场交流不同,剧本文学的交流是人与文本(符号)间的。由于文本的相对确定性,读者必须更为主动地调节自身的期待去实现

<sup>①</sup> [美]艾·威尔逊等著,李醒译:《论观众》,文化艺术出版社1986年版,第8页。



文本。阅读的交流是不对称的。剧本与读者间失去了意图的调节语境，读者也无法直接检验自己对剧本的理解与阐释是否恰当正确。

剧本在未经阅读前，只是作为死寂的印刷符号而存在，即所谓“潜在的本文”。前阅读的剧本具有一定的意义规定性，如基本的剧情、人物，但剧本并没有告诉我们一切，暗示、象征、隐喻，人物与人物之间的微妙关系，人物性格组合的多重性，主题与背景之间潜在的协调，都要由读者自己去想象补充。读者都有自身的个性，它是由社会生活实践与美学素养决定的。我们称这种在阅读中体现出的个性为期待视野。剧本的规定性未必在任何时候都能与读者的期待视野相吻合，尤其是那些富于独创性的剧本，交流的不对称性就更大。既然文本无法自发积极地调节，那就只有读者单方面主动调节自身的期待视野。这是剧本文学接受的不对称性的最明显的表现。

交流的不对称性决定了剧本文学接受过程的另一主要特点：相对而言，剧本文学的接受比剧场艺术的接受更具主体性。读者投入于戏剧交流的主观成分往往比观众要多。读者总是相对主观地读剧本，剧本作为潜在的文本，其规定性只是相对的，空白结构留下的巨大的想象余地都需要读者的创造性“填充”。观众易于牺牲自我去体验演出，置身于“忘我”的感情异化状态中。而读者面对潜在可能的文本，总是有意识或无意识地更多地用自己的主观观念与人格去改造或构建文本，在空白结构中想象地构筑内在形象与情境。尽管存在非对称性，但由于剧本的空白结构留下的想象空间较大，读者便可以在适当调节自身接受视野的同时发挥主观创造力，将剧本内化为想象的审美经验世界。剧本比演出许可了更多的接受自由，这是戏剧文学非对称性交流决定的一个接受特点，也是在非对称条件下交流得以完成的基础。

## 二

在戏剧这一审美交流活动中，剧场中上演的戏剧与阅读的剧本具有不同的审美形式，从而决定了各自独特的接受心理过程。