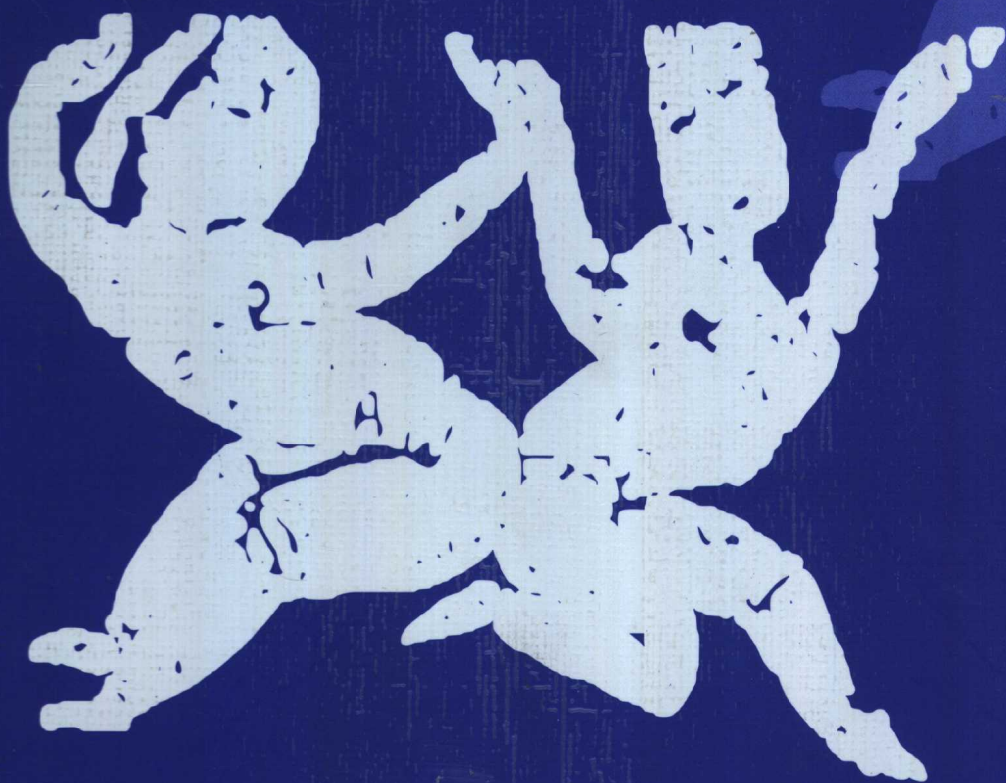


大戏剧论坛

THEATRE FORUM

北京广播学院

第1辑 影视艺术学院戏剧戏曲研究所



北京广播学院出版社

大戏剧论坛

Theatre Forum

主 编 周华斌
李兴国

副主编 路应昆
周靖波

北京广播学院
影视艺术学院戏剧戏曲研究所 编

编 委： 刘丽文
李兴国
杨 燕
苗 棣
周华斌
周靖波
施旭升
胡智锋
姚小鸥
路应昆
廖祥忠
(以姓氏笔划为序)

本期责任编辑： 周靖波

图书在版编目 (CIP) 数据

大戏剧论坛/周华斌, 李兴国主编. —北京: 北京广播学院出版社, 2003.10

ISBN 7-81085-231-0

I. 大… II. ①周… ②李… III. 戏剧-艺术理论-文集 IV. J80-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 093726 号

大戏剧论坛 (第 1 辑)

主 编: 周华斌 李兴国

副 主 编: 路应昆 周靖波

责任编辑: 范晓晶 郑建鹏

封面设计: 晓霞设计工作室

出版发行: 北京广播学院出版社

北京市朝阳区定福庄东街 1 号

邮编: 100024

电话: 010-65738557 65738538

传真: 010-65779405

网 址: <http://www.cbbip.com>

经 销: 新华书店总店北京发行所

印 刷: 北京中科印刷有限公司

开 本: 730×988 毫米 1/16

印 张: 14

版 次: 2003 年 11 月第 1 版 2003 年 11 月第 1 次印刷

ISBN 7-81085-231-0/N·122

定价: 28.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

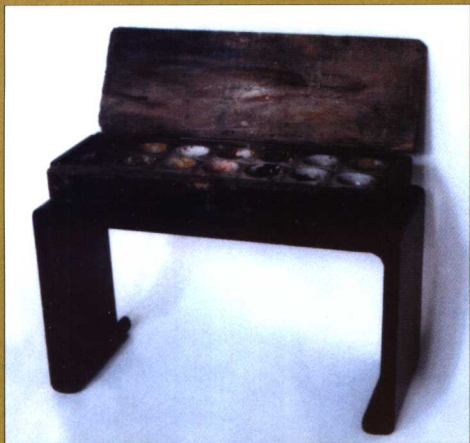
负责调换

汪鑫福绘制的京剧脸谱（一）

（参见《汪鑫福和京剧脸谱》一文）

中国艺术研究院戏曲研究所藏

曹 鹏 提供



传统戏曲化妆用的“彩匣子”



判 官



孟 良

焦 赞

程咬金

（此三枚为汪鑫福的岳父李质轩绘制）

汪鑫福绘制的京剧脸谱（二）



《铡美案》之包拯



《鸿门宴》之项羽



《穆柯寨》之孟良



《穆柯寨》之焦赞

汪鑫福绘制的京剧脸谱（三）



《草桥关》之姚期



《巴骆和》之鲍自安



《贾家楼》之程咬金



《打龙棚》之郑恩

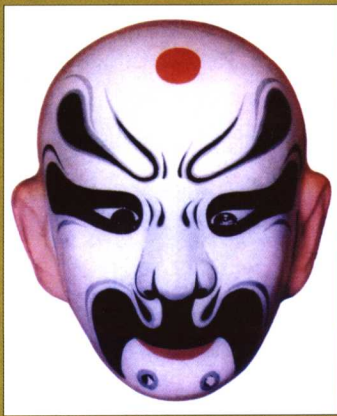
汪鑫福绘制的京剧脸谱（四）



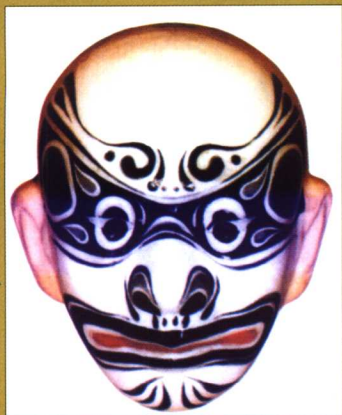
《青石山》之周仓



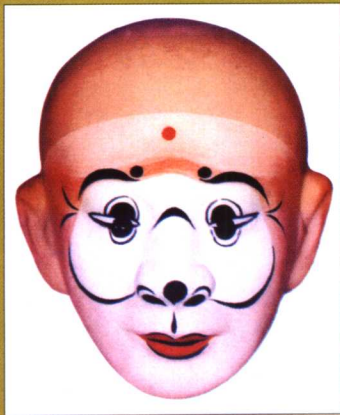
《草桥关》之马武



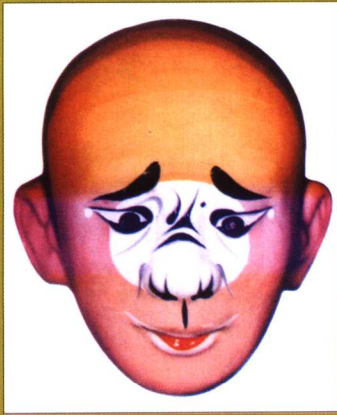
《醉打山门》之鲁智深



《闹府》之煞神



丑角脸谱



丑角脸谱

目 录

主编寄语	/1
二十世纪关于中国戏曲的跨文化研究	陈维昭/5
二十世纪早期的北大中国戏剧教学	李 简/14
成熟时期的中日戏曲比较	
——中国的四大南戏和日本的三大歌舞伎	[日]田仲一成/18
俄罗斯戏剧大师与中国戏曲	陈世雄/26
论斯坦尼体系对中国话剧现实主义的演剧体系的影响	马俊山/38
关汉卿考述	周华斌/49
存本南戏《宦门子弟错立身》与元代剧坛面貌	李季箴/72
《浣纱记》中“功成身退”折射的文化心理	刘丽文/90
上党祭祀活动的“供盞献艺”	黄竹三/97
传统戏江湖本的文化特征及其对地方戏曲发展的意义	
——以川剧聊斋戏为例	杜建华/106
汪鑫福和京剧脸谱	曹 鵬 周华斌/115
上海京剧奠基期的市场运作与评赏标准	林幸慧/125
《申报》创立与京剧在上海的早期发展	陈 波 姚小鸥/135
文人戏曲的“情”与“礼义”	路应昆/142
昆剧在台湾的现代意义	王安祈/151

- 论莎士比亚喜剧的狂欢性 胡志毅/166
- 奥古斯图·博亚尔戏剧理论述评 [美]珍妮·米琳、格雷厄姆·李著 施旭升、杨抒睿译/172
- 中国现代神秘戏剧解析 宋宝珍/187
- 浪漫主义还是新浪漫主义?
——田汉早期剧作与现代主义 郝明工/200
- 关于曹禺戏剧传播的研究 胡智锋/206
- 影视叙事文本特性初探 周靖波/212

主编寄语

社会科学和自然科学的研究从来有两支队伍：一支是纯粹研究机构的专职人员，一支是高等院校的教研人员。两支队伍并存互补。

我国这两支队伍的形成大约有半个多世纪了。就戏剧史(戏曲史)研究而言，一支归属于文化部，一支归属于教育部。由于传统的原因，以及体制上的原因，两支队伍的研究视角不尽相同。前者重场上，后者重案头。说重了，有些地方不大合拍。

文化部主管文艺，兼有三所专门培养戏剧戏曲人才的高等院校——中央戏剧学院、上海戏剧学院、中国戏曲学院，同时设有艺术研究院、所(含戏曲研究所)。除了这三所专门的戏剧戏曲院校以外，在一般大学里，戏剧被纳入“文学”学科门类。从“文学”的概念上说，戏曲属于“中国古代文学”，话剧属于“中国现当代文学”。

文本研究、文献研读固然重要，但是倘若走向极端，便与戏剧本体产生游离。被研究的文本未必都在场上演出过，就象现在的戏剧创作，文本数以万计，有的只演过一两次；有的尽管发表了，却从来不曾上演。就戏剧本体而言，有些文本不值得那么大动干戈。

戏剧戏曲学的学科建设需要与国际接轨，需要与时俱进。在国外，特别是欧美，综合性大学专门设有戏剧系，并不归属于文学系。他们重视戏剧的本体，重视戏剧的舞台表现。有的国家和地区在高中阶段就开设戏剧课，注重戏剧观赏和戏剧实践。戏剧是综合性艺术，人家注意将戏剧观演作为提高文明素质的重要措施，学生就学时期，“校园戏剧”往往成为热点。于是，国民的戏剧素质和观赏能力比较强，带动了整体戏剧艺术的提高。在我国，自古以来就看重礼乐文明，子弟们从小就练习“六艺”。礼乐也罢，戏剧也罢，确实是提高国民素质的重要一环。

戏剧在广义上属于视听文化。视听文化有各种形态、各种载体。

人们说，人生在世四个字：衣、食、住、行。其实还应该加两个字：视、听。所有文化都不外乎视听，没有视听，如庄子所说，只不过是一个不开窍的肉球，叫做“浑沌”。浑沌被打了几个洞，有了七窍。眼睛睁开了，耳朵张开了，开窍了，浑沌却死了。浑沌死，文明开。眼界打开，耳朵张开，人们进而希望有千里眼、顺风耳。所以，视听造就了文化，文明的开展有赖于视听。

视听所及，最初是图符和声音。所有民族最初的文字不外乎象形的图符、音符和意符，实际上是图画、声音(语言)以及思想的纪录符号。语言是思想的载体，文字是语言的载体，平面材料(岩石、泥陶、青铜、布帛、纸张)是文字和图画的载体。在某种意义上，载体的材料和工具

决定着文化艺术的形态特征。平面的文字图画,是静态纪录的原始文化和原始艺术。因载体、工具的不同,形态特征不同,造就了形形色色的原始艺术风格。

动态的视听艺术包括表情达意的乐舞和具有叙事性质的戏剧。乐舞、戏剧以人类自身的形体为载体,演出场所是它的空间载体,剧本是它的文字载体。不同的演员,不同的演出场所,不同的文字表述,都会影响到戏剧的形态和特征。或者说,不同的载体会造就不同的戏剧形态。但是作为戏剧,叙事性表演自古到今始终是它的艺术核心。不管何种载体的戏剧、何种形态的戏剧,都有它发生、发展、沿革、变化、甚至消亡的历史过程,也有它自身独特的风格和魅力,都值得研究。我们把它们都纳入“大戏剧”的视野。

二

将戏剧作为艺术学科来研究,始于二十世纪初。

在此之前,虽有古希腊亚里士多德《诗学》、古印度《舞论》涉及戏剧的本质——动作、语言及人物内心的模仿;又有十八、十九世纪的欧洲学者关于戏剧要素、戏剧情节构成的种种论述,但大部分将戏剧归属于诗歌、舞蹈、文学,而且较为零散,没有形成学术气候。

十九世纪末、二十世纪初,欧洲出现非文学化的戏剧运动,“综合戏剧”的观念比较通行。在德国,1899年有学者普罗而斯(Robert Proelles)发表《关于戏剧学的问答》一文,提出“戏剧学”的学术概念。1902年,赫尔曼(Max Hermann)用文献学的方法研究戏剧史,著为《剧场艺术论》。同年,赫尔曼指导成立戏剧史学会,陆续刊行戏剧史研究丛书40卷。1904年,廷格(Hugo Dinger)在《作为科学的戏剧学》一文中主张戏剧与文学区别,视之为一门有独立观念的规范学科。1923年,德国柏林大学成立了戏剧学研究所。

在美国,1903年,贝克(George Pierce Baker)在拉德克利夫学院(Radcliffe College)首开剧作课。1913年又在哈佛成立演剧研究室。其学生中,包括后来被称为美国戏剧之父的奥尼尔(Eugene O'Neill, 1888-1953)。1914年,卡内基技术大学创办戏剧专业。1925年,贝克又在耶鲁大学创办戏剧学院。到四十年代,戏剧教育已经为美国大多数大学所接受。六十年代,美国大约有1500所大学开设戏剧课程。大多数综合性大学设有戏剧系、表演艺术系和设备相当的剧场。^①

相比之下,中国戏剧史研究的起步倒也不晚,但是,在相当长的一段时间里没有形成学科规模。

世纪之交,庚子赔款(1900)前后,西方式的公共图书馆、大学堂、医院等开始在北平设立。西洋及东洋的文化艺术形态和学术观念随即在中国产生影响。民国初年,在北京学部图书馆担任编辑的王国维(1877-1927)著有《宋元戏曲考》(又名《宋元戏曲史》,1912),被视为中国戏曲史学科的开山之作。

当时,西洋式的“话剧”尚未形成,王国维尽管吸收了一些西方的戏剧观念,注意到优伶“扮演”和“故事”情节是戏剧的核心,对“戏剧”和“戏曲”加以定位,但是他的研究方法主要是梳理文献资料,进行历史性的考证。更大的力气花在曲牌曲目的稽考、曲词的评析和意境、格律、声腔(南北曲)的阐述等方面。与其说探索戏剧规律,不如说与“国学”、“曲学”的关系更为密切。以此为始,二十年代起,有大学开始设置戏曲课程,亦重在曲学——当时的大学并不专门培养

^① 参见李道增、傅英杰《西方戏剧·剧场史》(下卷),第175-185页,清华大学出版社1999年4月第1版。

戏剧或戏曲人才,只是为了提高学生的国学修养。譬如,戏曲家吴梅(1884-1939)先后在北京大学、中山大学、中央大学、金陵大学开设过戏曲理论课,著有《顾曲麈谈》(1916)、《中国戏曲概论》(1926)、《元剧研究ABC》(1929)等专著,其重点即在“曲学”。吴梅的弟子卢前(卢冀野,1905-?)也在大学讲授戏曲,著有《明清戏曲史》(1935)、《中国戏剧概论》(1936)等,同样如此。这种以“曲”为主的国学视角,不同于西方的戏剧学科,与当今归属于“艺术学”的“戏剧戏曲学”也有较大的距离。

然而西方的戏剧理论毕竟随着“新剧”在中国的流行而产生影响。1928年,新剧界同仁们将新剧定名为“话剧”(即英语 Drama),以区别于传统戏曲。两种戏剧形态并行不悖,成为近现代中国戏剧史上的两大支脉。自三十年代起,采用“综合艺术”观念来探索和研究中国戏剧史历程的,有周贻白的《中国剧场史》(1936)、《中国戏剧史略》(1936)、《中国戏剧史》(1953)和董每戡的《中国戏剧简史》(1949)等。

中华人民共和国成立以前,除了少数有识之士组办的伶工学校和社团式的“艺术学院”(如南国艺术学院、鲁迅艺术学院、华北联合大学文艺学院)以外,传统戏曲基本上是以师徒相传和科班的方式传授表演技艺。正规大学里不设戏剧专业,不培养戏剧演员和编导人员,只将古代的戏曲文本视为文体,纳入“元明清文学”。直到五十年代,才有中央戏剧学院和上海戏剧学院两所高等戏剧院校成立,同时又有专门性研究机构如中国戏曲研究院以及各地中专、大专层次的戏曲学校的设立。通过政府机构和社会人士的共同努力,戏剧学、戏曲学的专业建设和学科建设渐渐形成规模。

戏剧归属于文学是传统“国学”、“曲学”之惯例。在文学领域里,相关课程和研究主要遵循王国维和吴梅等前辈的路子,重在提高文学修养,侧重于戏剧的文本研究和文学性研究。文科专业不培养编导和演艺人员,因此与舞台演出关联不大。实际上,正如前文所述,戏剧与文学的区别,是二十世纪初西方戏剧学者们讨论和解决过的问题。严格意义上的戏剧学,理应归属于艺术学科,重在戏剧本体和艺术形态的研究——其中包括文本、剧本。

三

二十世纪八十年代以来,在国家教育部门确定的硕士、博士研究生专业目录中,“戏剧学”称“戏剧戏曲学”——“戏剧”与“戏曲”并称,显然考虑到了话剧(西方式现当代戏剧形态)与戏曲(传统的民族化戏剧形态)并存发展的客观情况。实际上,话剧、戏曲以及歌剧、舞剧、木偶剧、皮影戏等均属于戏剧范畴,虽然形态上有较大差异,却遵循同样的戏剧规律。

“戏剧戏曲学”的学科范畴基本如下^①:

1、学科宗旨:

- 对戏剧戏曲理论及历史的考察和研究。
- 上自古希腊、罗马、印度及中国古代戏曲的理论与实践,下至当代世界各种戏剧流派,并用以指导创作实践。
- 它以哲学、美学的研究成果为指导,与音乐学、美术学、电影学、广播电视学等邻近学科互相参照、相互推动。

2、博士生培养目标:

^① 据国务院学位办公室、教育部研究生办公室《授予博士硕士学位和培养研究生学科专业简介》,高等教育出版社1994年4月第1版。

·坚实而深厚的戏剧戏曲学基础理论,较深入地了解现代戏剧戏曲学科的发展方向和国际学术前沿。

- 以戏剧创作活动的历史、流派、美学特征及艺术规律为主要研究对象。
- 能够从事高等院校和科研机构的教学及研究工作。

3、学科研究范围:

- 中外戏剧历史与理论;
- 中国戏曲历史与理论;
- 导演学;
- 表演学;
- 舞台美术历史与理论;
- 戏剧美学;
- 戏剧文学;
- 表演艺术;
- 导演艺术;
- 舞台美术设计及技术等。

可见,我国的“戏剧戏曲学”正在与国际性的“戏剧学”研究接轨。

戏剧是人类文明不可或缺的组成部分,在所有民族的文明史上俱皆存在。用“大戏剧”的观念来观照戏剧,其形态和内涵多姿多彩。我国的戏曲源远流长,被称作世界上三种古老戏剧文化(希腊悲剧、喜剧;印度梵剧;中国戏曲)之一。即便如此,作为中国传统戏剧形态的“戏曲”毕竟难以涵盖古今所有的戏剧现象。戏剧是动态的,活性的。多样化的戏剧形态和戏剧语言不仅存在于各个国家和民族的历史中,更存在于科技发达的当代社会。戏剧一向以广场和剧场为载体,在世界戏剧史上,原始的和原生态的戏剧大抵发端于仪典,表演者曾经使用假面,也运用木偶、皮影等材质。如果说假面剧、木偶剧、皮影戏属于戏剧范畴的话,那么以银幕、荧屏为载体,以胶片、电子声像为手段的电影故事片、动画片、广播剧、电视剧也可以纳入戏剧范畴。

二十世纪以来科学技术的发展,为戏剧提供了新的载体和媒体,同时带来了新的视听语言和表现技巧。然而,在电影故事片、动画片、广播剧、电视剧中,情节的编排(编剧)依然不可缺少,表导演依然不可缺少,美术、音乐、音响等场面制作手段依然不可缺少。换句话说,作为戏剧四要素的演员(含表导演)、观众、剧场(含银幕、屏幕载体)、剧本其实一个也没有少。戏剧是个博大的母体,各种戏剧形态自具特色,却不曾离开过戏剧的总体规律,不能完全摆脱母体赋予的营养和遗传因子。

那么,作为“综合艺术”的戏剧,作为“时空艺术”的戏剧,作为“视听艺术”的戏剧都需要研究。戏剧的文学性,戏剧的表演性,戏剧的观赏性,戏剧的时代性都值得关注。古代的戏剧和当代的戏剧,中国的戏剧和外国戏剧,现场的戏剧和镜像的戏剧,纪实的戏剧和虚构的戏剧都在我们的视野之内。惟其如此,戏剧才称得起一门学问,戏剧创作才能博采古今中外之长,呈现人类的睿智,创造出无愧于时代和民族的文化艺术业绩。

2003年9月27日

二十世纪关于中国戏曲的跨文化研究

○ 陈维昭

关于中国戏曲的跨文化传播问题,可以分两个维度进行考察:一是中国戏曲向国外传播;二是外国文化向中国传播,在此过程中影响了中国戏曲的形成。前一个维度的研究比较单纯,没有引发多少争议,因为它不是贬损民族尊严,而是激发民族自信心,剩下的问题主要在于史料的发掘、梳理。本文着重探讨后一个维度的问题。后一维度的研究则面临着种种疑难、误区与限制。造成这种研究困境的原因很多,择其要而言之有二:一是民族主义心理,二是在概念的使用上缺乏科学性。

一、中外文化关系与二十世纪学术新视野

文学渊源研究是在二十世纪初“文学史话语”在中国诞生之后才显示出非同寻常的意义来的。然而,二十世纪初,这又是一个独特的历史时刻,在这个历史时刻,中华民族从未如此深切地体验到中国文化作为一种弱势文化臣服于西方文化之下。尽管一些中国文化精英们坚守着国粹,但是,这种坚守本身便意味着不能无视西方强势文化的存在。在这种民族心理笼罩下,一方面,有人把某些中国文艺形式视为由外国“输入”,另一方面,更多的人则难以接受这种观点。更有甚者,在二十世纪五十年代,这种外国输入说曾经被指责为“民族虚无主义”。

中国文化的历史演进过程从来就不是在一个自我封闭的环境中进行的,它自身内部各地域文化之间存在着跨地域传播;它与周边国家、民族之间存在着跨文化传播。从这个意义上,我们可以说,中国文化的演进过程是一个跨文化传播的过程。

一个直接的原因使中国的学术界不仅不能回避外国文化对中国文化的影响,反而使中国的学术界更深刻地认识到,外国文化,尤其是印度文化,对东汉以来的中国文化产生了深远的影响。这个直接原因就是1900年敦煌文献的被发现。这一发现,掀开了二十世纪中国学术的新篇章,中国文化与西域文化的关系成为学术界关注的焦点。西域文化对中国戏曲的影响也成为戏曲研究界的热门话题。1917年,蔡元培由欧洲归来,任北大校长,创设新课程“印度哲学”,此后,中印文化传播成为学术界关注的热点之一。梁启超、胡适、陈独秀、许地山、陈寅恪、向达、汤用彤、季羡林、金克木、周一良等在印度哲学、文化、中印文化交流等方面的研究作出过重要贡献。

陈垣于1923年作《元西域人华化考》^①，该书被誉为中国现代史研究的开拓性著作，旨在证明元代“西域人之同化中国”。其中卷四“文学篇”设有“西域之中国曲家”一节，考证贯云石等十六名以创作戏曲而名世的西域人，并指出：“元时贵介，西域人特多，此西域人所以在元朝文学界中占有重要地位也”。该文最初发表于《国学季刊》，在当时的学术界产生了巨大的影响。

郑振铎在讨论中国文学研究的新途径的时候指出，研究中国文学所受的外来影响，这是文学研究新途径之一。他说：

……只要略略的考察一下，便可知我们的文学里，有多少东西是由外面贩卖来的。最初是音韵的研究，随了印度的佛教之输入而输入。而印度及西域诸国的音乐，在中国乐歌上更占了一大部分的势力。其后，佛教的势力一天天的膨胀了，文艺思想上受到了无穷大的影响。……我们往往有一个疑问：在宋元之前，为什么中国没有发生过戏剧和小说的大作品？为什么这些重要的作品，直到了宋，元之时，才突然的如雨后的春笋般的纷纷产生？许多文学史家对于这疑问都没有注意过。最近，有一部分人用文学的眼光去研究印度的文学，尤其是她的小说与戏曲，于是才发现他们的戏曲与小说，其体裁与结构，与中国的有惊人的共同之点。……^②

贺昌群的《元曲概论》^③从音乐的角度探讨了印度戏剧对中国戏曲的影响：

近来研究史学的人，渐渐因外国学者研究的影响和各处图书文字的发现，始展放他们的眼光于各种史料中注意外来势力的影响，同样的也影响到文学史的研究上。

（第一章）

研究元曲的渊源是复杂的缜密工作，因为元曲产生的时期，正当外来民族入主中国的时代，绵亘几百年，在音韵和语言上都不免受许多的影响。这可看南北朝和唐代佛乘流入中国后，中国音韵和语言都因此有所变更，——是相类的一桩事件……。

（引论）

在戏曲研究领域，不少研究者往往把中印文化关系与中国戏曲的源流问题联系在一起。中国的戏剧迟至十二世纪才出现成熟的戏曲形态，而且一经定型便成为剧作家们共同遵守的铁定律，也就是说，成熟的戏曲形态的出现给人以“崛起”之感。王国维说：“楚词之作，《沧浪》、《凤兮》二歌先之；诗余之兴，齐、梁小乐府先之；独戏曲一体，崛起于金元之间，于是有疑其出自异域，而与前此之文学无关系者，……”^④中国戏曲究竟是诞生、成熟于中国文化的温床中，还是由其他文化的输入而形成？中国戏曲究竟是中国文化自身历史演进的产物，还是跨文化传播的结晶？这是二十世纪的戏曲史研究者所必须回答的。但是，这一问题的探索却面临着重重困难。

造成后一维度的研究之困难的主要原因则是研究者在概念使用上的随意性。关于中国戏曲与外国文化的关系，贺昌群有一种明确的表述。贺昌群的《元曲概论》从音乐系统上考察元曲与印度的思想和西域的音乐关系，他说：“我们自然不得不说元曲的兴起，是完全出自异域；但我们不能不说元曲的兴起是受有异域的影响”。（引论）一些研究者是在“源流”的意义上理解

① 陈垣《元西域人华化考》，《国学季刊》1923年第1卷第4期。

② 郑振铎《研究中国文学的新途径》，《小说月报》1927年《中国文学研究号》。

③ 贺昌群《元曲概论》，上海商务印书馆1928年。

④ 王国维《戏曲考原》，《国粹学报》1908年第5卷第1期。

中国戏曲与外国文化的关系。这方面有代表性的是王国维。

在王国维从事《宋元戏曲史》的撰写之前已经有人认为中国戏曲是由外国输入的,波耳甚至说:“中国剧的理想完全是希腊的,其面具、歌曲、音乐、科白、出头、动作,都是希腊的……。中国剧底思想是外国的,只有情节和语言是中国的而已”。^①此后,戏曲形成过程中的跨文化传播的问题转化为中国戏曲究竟是“源自”中国本土文化,还是“源自”外国文化的问题,转化为中国戏曲与外国文化的关系究竟是“支流”与“源头”的关系,还是“渊源”的关系问题。

在二十世纪的戏曲研究史上,王国维最早对这一问题作出回应。一方面,他认为中国戏曲的源头只能是中国本土文化,另一方面他又承认,中国戏曲的形成与西域文化在中国的传播有着密切的关系。中国文化中自有戏曲的土壤,自有戏曲艺术某些要素的最早源头;而外国戏剧对于中国戏曲成熟形态的定型有着关键性的作用,这也是不必回避的事实。

二、许地山与影响研究

另一些研究者,则从影响的角度理解中外戏剧关系,如许地山。

第一篇正面探讨印度戏剧与中国戏曲的渊源关系的文章是许地山的《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》^②。他认为中国小说受伊朗文学的影响比受印度文学的影响大。

人们在探讨二十世纪的戏曲起源说时往往列有“外来说”或“外国输入说”,并把许地山列为“外来说”或“外国输入说”的首倡者。

事实上,在许地山的这篇文章中,许地山自始至终并未说过“中国戏曲起源于(或‘出于’、‘源自’)印度”、“中国戏曲完全由外国输入”之类的话。他在作出大胆而合理的新说过程中一直非常小心地作出必要的限定。在中国文学与印度文学、伊朗文学的关系上,许地山使用的判断是“影响”、“关系”等。他说:“我初时很肯定宋元底戏剧和小说受了印度伊朗文学的影响很大,从文体上比较起来,两方固然有许多相同之点;但是两方文学互相影响底史实,我还找不出许多来”。“我很怀疑中国小说受伊朗文学底影响比受印度底大”。“因为我手里所关于两方面底史实不够,故不敢准说我们底歌舞受印度、伊朗底影响到什么程度;但从比较的研究所得的结果看来,我觉两方相互的关系很显然”。纵观全文,许地山是在从事关于中外文学的渊源研究,而不是文学、艺术(包括戏曲)的起源研究。

他认为:“中国文化与近西诸国底关系可以说自通西域以后,甚或在前就有了底。最古的影响便是波斯天文学里底五行思想;其次是突厥历法底十二支生肖;最大的便是印度底宗教思想。自汉朝以后,通近西诸国底道路已经有好几条,最主要的,陆路是有名的天山路,水路是南海”。

许地山谈到了吕德在吐鲁番找到梵文剧本一事,他考察了梵剧在中国留下的痕迹,他说:“外来的歌舞,虽多自天竺边境诸国输入,而其表示梵剧进化底程序却很显然。中国戏剧变迁底陈迹如果不是因为印度底影响,就可以看做赶巧两国底情形相符了”。他引述皮锡尔(Pischel)教授的话说,傀儡是剧中最古最原始的,这不特印度,即如埃及,希腊也是如此。“今日福

① J. Dyer Ball, Things Chinese. 许地山《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》,《小说月报》1927年《中国文学研究号》。

② 许地山《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》,《小说月报》1927年《中国文学研究号》。

建泉州底傀儡戏还很有名,其原始想与印度底拟傀儡有关系”。

接着,许地山进一步从文心和文体上进行比较研究。有歌剧性质的中国戏曲,其剧曲采用宫调曲牌联套形式,因而与中国的韵文传统有关。而在中国的韵文传统变迁之中,印度文化同样产生了巨大的影响。许地山说:“我们特别要问底问题是在诗与词当中经过底历程。怎么词曲会起于唐,盛于宋?这与戏剧底发展有什么关系?”

三、郑振铎与输入说

有一些研究者则从文体的角度考察这一问题,从而断言,以韵散结合为特征的中国戏曲只能是由外国(印度)输入,如郑振铎。从戏曲的艺术要素看,早在上古时期,中国文化中就出现了歌、舞、扮演、故事等戏曲因素,中华民族一开始就具备了虚拟真实的能力,王国维等研究者即是这样理解戏曲源流问题的。

许地山的“域外说”(“梵剧说”)充其量是一种渊源说,如剧情的进行方式等都不属于戏剧的要素,即使梵剧乃至西亚的音乐对中国音乐的某种体制产生重大影响,但是,中国戏曲的音乐因素仍然可以在中国上古时期找到源头。换个角度说,我们一方面承认中国戏曲的源头萌生于中国上古时期,另一方面,我们应该承认,外来文化(尤其西亚)对中国戏曲的艺术体制的形成具有重大的影响。周贻白说:

……中国戏剧虽然具有歌曲和舞蹈的成分,但以表演故事而言,则在隋、唐、五代之前早已存在,甚至在印度的佛教未传入中国之前,已有具体表现。至于用元代杂剧或元、明南戏——传奇和梵剧作比较,事实上那些杂剧、南戏——传奇,本身自具源流,无论是剧情进行方式以及开场问答、打通、楔子、宣布剧情,都有其一定来历,其间曾经过一些变迁,才发展成为杂剧或南戏——传奇的那一套形式,决不是在元明时代一下子就从印度的梵剧搬了过来。换言之,中国戏剧的内容和形式,在中国戏剧尚未成为杂剧或——传奇一类体制之前,已经具有相当的基础。其中主要部分,完全是在中华民族自己土壤里逐渐生长起来,决不是由一种既成形式的“点点滴滴”传流过来,然后才配合中国的民情风俗而成为表演故事的中国戏剧。它在某些方面,也许来自歌舞,也许来自杂技,但这些歌舞和杂技,并不都是外来的东西,即或有些外来事物的掺杂,事实上这类具有外来成分的歌舞和杂技,其本身早和中国的东西相互结合,有机地形成中华民族自己的风格了。因此,即不论故事表演而专谈歌舞和杂技,其传自西域一说,也是很难令人信服的。

从“扮演故事”的戏剧定义(而不是“合歌舞以演故事”)的角度去溯源,也可以溯出于傀儡戏。周贻白认为:“孙楷第这一说,基本上和许地山的看法是相同的,只不过把梵剧源出傀儡,直截了当地用中国例子来加以阐发。梵剧的源流虽或与印度的傀儡戏有关,但中国戏剧的内容和形式既非直接由印度梵剧搬来,其发展过程也不是走的同一途径。因此,中国戏剧之由真人扮演,系模仿傀儡戏而来,无论在理论上或事实上,都是站不稳的”。

周贻白在综合上述各说(包括王国维巫覡说)的时候,以“形成”的概念去检讨、评判其他“起源”说。他说:“综上述各说,虽然各持一见,其间却有一个共同之点,那便是把中国戏剧的形成看得极为单纯,只要把某一相近的事物作为固定的因素,从而与后世戏剧中某一点资为联