

20

世纪艺术文库·史述编

刘彦君 著

东西方戏剧进程



文化艺术出版社

导 言

如果说有哪一种艺术，在为人欣赏的时候，能够既提供思想与精神的陶冶与启迪，又满足你的全部感官需要，同时还使人产生某种参与感，那就是戏剧。

戏剧不像音乐，只诉诸于你的听觉，以节奏、旋律来组织声音和时间，使之成为与人类情绪有关的种种类型，从而使人们情感的共鸣需求获得满足。戏剧不像绘画，只感染于你的视觉，从人与空间的关系入手，用线条、质地与色彩来创造绚烂的构图，表现秩序与和谐、知觉与情感，使人们在赏心悦目的愉悦中去经验、去体认空间的关系。戏剧不像舞蹈，只以人类的形体动作为物质手段，通过不可分割的有韵律的活动，抒发人的内心情感及其起伏变化的节奏。戏剧不像语言，只经由文字的语音和含义，来传递生活与思想信息，从而作用于欣赏者的再创造性思维活动。

戏剧是一种独立的艺术，但又是融音乐、舞蹈、绘画、语言等艺术门类为一体的综合艺术。

古往今来，曾有多少人想给戏剧下一个准确的定义。亚里斯多德说，戏剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模

仿。汉密尔顿说，戏剧，乃是演员在舞台上以客观的动作，以感情的而不是理智的力量，当众表演的一场人与人之间的意志冲突。苏珊·朗格说，戏剧是一个没有完结的现实或事件，它以直接和形象的反映完成其对生活的摹拟。

以上定义，哪一个更接近戏剧本身呢？似乎都不能成为最后的、具有绝对权威性的结论。与戏剧的蕴含和它所提供的给人们的启示相比较，似乎这些定义都是不够充分的。戏剧没有向上述任何人整个地交出自己，它仍在等待着即将到来的无穷无尽的诠释。

只有一点是肯定的。走进剧场，每一个不同年龄、不同性别、不同身分的人，都会身不由己地受到它的感染和召唤。它使哲学家沉思，使艺术家幻想，使男人振奋，使女人动情，使老人伤感，使儿童愉悦。

人类戏剧是人类共通的精神和艺术现象，在任何人类文明中都出现戏剧，尽管其形态有着成熟与稚陋、精细与粗糙、形而上与世俗的区别。由于文化的作用，人类戏剧逐渐区分成为两大类型：东方戏剧和西方戏剧。它们的共生与异质，提供了人类戏剧内涵的丰富性。人类不同的戏剧形态之间又有着彼此不断的交汇与影响，其表现或隐或显地体现在一部戏剧历史的发展过程中。因而，一部东西方戏剧的发展史，同时也就体现了世界文明进程的某些特色。如果我们从这个角度去观察问题，一个理论构架就明晰地显现出来。

东方戏剧和西方戏剧都经过了其质朴的原始阶段，人类的初始思维是相通的。后来，西方戏剧在其特定文化制导下，开创出一条生动别致的路途，与东方戏剧日益分道扬镳。近代以后，西

方戏剧舞台又出现回归的趋势。总括西方戏剧的历史，我们可以看到明显的三阶段图式。东方戏剧所走过的路途不同，它始终保持了原初状态而渐近丰满。它的发展和演变，不像西方走否定之否定的路子，而采取继承与渐变的方式。其变化虽有形式转型，美学观念方面并不发生本质改变。因此，如果我们以东方戏剧和西方戏剧两者互为坐标来观察历史，就建立起一个独特的视角。

这是一本纵观人类文明史上发生过的主要戏剧现象的著作，它的内涵包括了东方戏剧和西方戏剧的主要类型，它们从起源一直到今天的发展演变过程，它们彼此之间产生的互相联系亦即它们之间所发生的交流和影响，以及它们不同美学品性的比较等。

前此几百年的世界文明史是西方强势的历史，这种背景影响到现代学术格局的面貌。就戏剧这一对象的研究来说，以往西方出版过的所谓世界戏剧史，都是西方戏剧史或以西方戏剧为主干，即使留意到东方戏剧，也只占很小的比重，作为一种点缀。这当然是欧洲中心主义的世界图式在这一领域里的映现。即使是东方人写的同类著作，也仍然受到这种世界图式的框范。本书将把人类戏剧的不同分支作为具有平等价值的精神现象来进行并列论述，对于西方文化中的古希腊罗马戏剧、莎士比亚戏剧一直到现代戏剧，东方文化里的梵剧、戏曲、能乐及其历史延伸，进行等量齐观的注目，追索它们对于人类文化的共同建树，解释现代戏剧世界格局建立的导因，并根据共时性原则对不同时期的东西方戏剧作出比较。

西方戏剧从文艺复兴以后，在解析式思维方式的支配下，逐步把原始综合状态中的歌唱、舞蹈等艺术因素分离出去，使戏剧的表意符号除了形体运动之外，仅留下了语言。分离不等于说那

些被分离的因素排斥戏剧性，歌剧、舞剧的随之产生说明了这一点。于是，西方戏剧形成了话剧、歌剧、舞剧并举的状况。西方的戏剧著作，通常按照传统习惯，把歌剧、舞剧排除在外，而把歌剧划归音乐学科，把舞剧放在舞蹈学科，戏剧学类单指话剧。但是，难道歌剧和舞剧能够归为纯粹的音乐和舞蹈吗？它们既然是“剧”，难道不需要遵循一定的戏剧规则吗？更重要的是，对于习惯于观看和理解东方戏剧的人来说，将歌剧和舞剧排斥在戏剧之外是荒诞无稽的。反之，西方人常常感到对于东方戏剧的类型难以定义，例如他们就长期把中国京剧称作北京歌剧（Peking Opera），而不称作戏剧。事实上东方戏剧也确实大多包含了西方概念里的歌剧（opera）、舞剧（dancetheatre）和话剧（drama）的三重内涵。因此，当我们从东西方戏剧的整体视角来观察问题时，就不可避免地必须正视这一习惯性的观念差异。为了遵循对等原则，本书采取东方的综合戏剧的概念，将西方歌剧、舞剧都纳入观察的范畴。

舞台是戏剧生命的依托。作为舞台艺术的戏剧的历史不单单是文学的历史，因而我们的研究不仅仅以戏剧文学的成就为指归，而把更多的注意力投入到舞台艺术本身，对于诸如东西方剧场的变迁、舞台空间和技术的变化与发展、舞台各门类艺术手段的协调与配合，都投注了相当的注意力。

以上所谈，就是作者对于东方戏剧和西方戏剧作整体思考的主要观察角度及其含括范围，它支撑起本书的理论架构。

囿于个体的人在能力、眼界、知识积累方面的局限，加上作者本人的狭隘与偏视处处存在，不能对本课题的探讨深度抱有过的期望值。出色完成这样一个课题的基础，自然首先是接触和

处理巨量的原始材料，包括东方与西方，众多民族和语种，然后从中抽绎出归纳性的认识来，但这似乎是不可能的。然而，障碍并不意味着可以坦然地停止不前，跨越的企图和要求始终存在，首先是越过，然后再来修正姿势的美与协调感。迄今尚未有人从同一个出发点起步，这可以作为本书必要性的支撑。

目 录

导言	(1)
序曲 遥远的回声	(1)
第一章 戏剧的源起	(1)
第一节 巫术与戏剧	(2)
第二节 仪式戏剧的最初范型	(5)
第二章 四种戏剧样式	(10)
第一节 四种戏剧样式的递兴	(11)
第二节 四种戏剧样式间的文化渗透	(15)
第一部 爱琴海的激情	(23)
第一章 祭奠精神	(23)
第一节 希腊戏剧的源起	(24)
第二节 希腊戏剧兴起的历史文化背景	(27)
第三节 希腊悲、喜剧演出情况和形式区别	(32)
第四节 罗马对希腊戏剧的继承和发展	(41)

第二章 悲剧和喜剧	(48)
第一节 悲剧之父——埃斯库罗斯	(48)
第二节 最伟大的悲剧家——索福克勒斯	(60)
第三节 舞台上的哲学家——欧里庇得斯	(67)
第四节 希腊喜剧	(71)
第五节 罗马喜剧和悲剧	(75)
第三章 宏伟的剧场建筑	(80)
第一节 圆形启示录	(80)
第二节 罗马剧场的贡献	(83)
第四章 幽灵, 在空中飘荡	(87)
第一节 中世纪宗教戏剧	(88)
第二节 血与火的刺激	(93)
 第二部 东方之光	 (95)
第一章 东方戏剧	(95)
第一节 东方戏剧思维特征	(96)
第二节 东方戏剧性格特征	(99)
第二章 印度梵剧	(103)
第一节 历史演变	(103)
第二节 舞台特征	(111)
第三节 马鸣跋娑首陀罗迦	(116)
第四节 迦梨陀娑和他的《沙恭达罗》	(122)
第三章 中国南戏和杂剧	(132)
第一节 中国戏剧的起源与发展	(132)
第二节 南戏和杂剧的舞台特征	(136)

第三节 关汉卿的成就	(142)
第四节 王实甫与《西厢记》	(152)
第五节 高明与《琵琶记》	(160)
第四章 日本的能和狂言	(166)
第一节 能乐的历史源流	(166)
第二节 能的演出特征	(173)
第三节 世阿弥对能乐的贡献	(179)
第四节 狂言	(184)
第五章 东方剧场	(190)
第一节 梵剧剧场	(190)
第二节 中国的神庙戏台与瓦舍勾栏	(194)
第三节 能乐剧场	(200)
 第三部 欧洲戏剧的复兴与全盛	(204)
第一章 复兴的戏剧	(204)
第一节 文艺复兴与戏剧复兴	(204)
第二节 戏剧观念的变迁	(211)
第三节 戏剧类型的形成	(216)
第二章 足尖上的梦——舞剧	(221)
第一节 舞剧的兴起	(221)
第二节 法国的骄傲	(225)
第三节 柴可夫斯基与俄国的三大芭蕾	(233)
第三章 旋律的符号——歌剧	(241)
第一节 歌剧的诞生	(241)
第二节 18 世纪的乐坛	(250)

第三节 19 世纪的歌剧创作	(258)
第四章 语言的大厦——话剧	(268)
第一节 概述	(268)
第二节 莎士比亚和《哈姆雷特》	(271)
第三节 古典主义的兴起和莫里哀的成就	(287)
第四节 启蒙运动的兴起	(291)
第五节 易卜生的崛起	(301)
第五章 镜框人生	(314)
第一节 新式剧场的出现	(314)
第二节 争奇斗艳的机械布景	(325)
第三节 旋转的舞台	(329)
 第四部 东方戏剧的绵延	 (343)
第一章 中国传奇	(343)
第一节 传奇的兴起	(347)
第二节 形式的变迁	(351)
第三节 汤显祖的历史意义	(361)
第四节 南洪北孔之高峰	(368)
第二章 日本木偶净琉璃和歌舞伎	(368)
第一节 净琉璃和歌舞伎的诞生	(368)
第二节 近松门左卫门和他的创作	(371)
第三节 净琉璃和歌舞伎的流变	(376)
第四节 歌舞伎的演出形式	(381)
第三章 中国地方戏	(386)
第一节 众多声腔剧种的产生	(386)

第二节 地方戏的舞台特征	(389)
第三节 京剧的形成	(394)
第四章 东方剧场的变迁	(398)
第一节 中国庙会	(398)
第二节 中国戏园	(401)
第三节 歌舞伎剧场	(404)
 第五部 现代戏剧思潮涌起	(408)
第一章 西方现代戏剧流派	(408)
第一节 现代主义的反叛	(408)
第二节 象征主义话剧	(411)
第三节 表现主义话剧	(414)
第四节 存在主义话剧	(418)
第五节 荒诞派话剧	(421)
第二章 舞台空间的革命	(425)
第一节 舞台设计的革新	(425)
第二节 剧场建筑的革命	(433)
第三章 东方戏剧的裂变	(440)
第一节 西潮东渐与东方戏剧之厄	(440)
第二节 日本新剧运动	(443)
第三节 中国的戏剧改良	(446)
第四节 印度与其它亚洲戏剧	(450)
第四章 东方舞台的倾斜	(455)
第一节 剧场的改造	(455)
第二节 戏剧观念的动荡	(460)

第三节 民族戏剧的复兴	(464)
参考书目	(470)

序曲 遥远的回声

第一章 戏剧的源起

人类聪慧的光芒，最先闪烁在欧亚非大陆连接的版块上吧？何以它孕育了最为久远的文明呢？

把耳朵贴向这块土层，你也恰恰可以听到戏剧逐渐接近的步履声。

在地中海南岸那块被尼罗河淤积成的肥沃三角洲里，至今矗立着为埃及引为骄傲的金字塔群，那些四千多年前就存在的神秘而庞大的石质堆积，不断向我们发出宗教臆语般的暗示：这里不是古埃及人的坟墓，而是他们永久的住宅。

在这些巨大遗迹间隐秘飘荡着丧葬之神——俄赛里斯的不朽幽灵。他是苍天女神和地神之子，曾经创立了农业和文化方面的种种丰功伟绩，但被妒忌的弟弟杀死。他悲痛欲绝的爱妻得到坟墓神的帮助，神奇地使之复活并获得永生。于是，每年的俄赛里斯神生日祭仪，以及历届埃及法老死后尸体移入金字塔的典礼，

都要模拟俄赛里斯死而复活的过程，这种由人扮演而纯粹存在于精神世界里的人间奇迹，不是已经和世俗戏剧接近了吗？

第一节 巫术与戏剧

戏剧是人类最古老的艺术形式之一。它伴随着人类的产生而产生、发展而发展。

人类自她产生之日起，就开始从事三方面的生产活动：人口生产、物质生产和精神生产。任何人类历史的首要前提无疑是有生命的个人的存在，因而人口的增殖是人类生产活动的最重要内容。没有人，也就没有历史。物质生产是人类为了满足自己和后代的肉体需要——衣、食、住、行及其它维持生命所必需的物质而进行的劳动，这种劳动是一切历史的基本条件。精神生产则是人们为了满足自己精神文化需要而进行的意识性生产。人们在与环境的冲突与斗争中，逐渐产生了感受与认识，人们把自己对客观世界的这种感受、体验、态度和理想加以符号化、对象化、审美化，就形成了精神产品，它是人类文明的独特产物。戏剧，就是人类精神产品中重要的一类。

在远古时代，人类的劳动生产率十分低下，人们从自然界所能索取的生活资料如野兽、果实等十分有限和匮乏。而雷击火烧、洪水泛滥、地震雪崩等自然灾害对人类的侵害则是极其频繁的。洞居穴处、茹毛饮血的原始人类面临的最大问题是生存问题。面对命运的强力摆布，原始人的思维里产生了“灵”的意识，进而，他们祈求“灵”的庇护，举行虔诚的宗教祭祀活动来取悦于神灵，在这种带有审美娱乐意义的活动中，最早的艺术以

及戏剧就产生了。

原始人有着不同于现代人的独特思维方式，由于对周围的一切所知甚少，面对着一个陌生而强悍的自然界，原始人想象一切存在物都有着自己的神秘属性，即万物都有“灵”。太阳的起落、四季的循环交替、自然灾害的发生，在他们看来都取决于一种神秘的、人力无法抗拒的“灵”的力量。他们的世界是一个现象与观念的联合体，其中既有自然界的一切现象，又有存在于他们幻想之中而以为无处不在的神灵的魅影，他们让这些东西包围着自己的现实存在。与此同时，原始人一边虚幻地歪曲地理解世界，一边又主观地在他们自己与外部世界之间设置了同样虚幻而歪曲的关系。他们认为，事物的结果可以影响原因；凡是接触过的物体在脱离接触后仍然可以继续互相发挥作用。^①在这种思维方式支配下，原始人开始热衷于摹仿巫术和交感巫术活动。

原始人相信，在巫术仪式中通过行为摹仿可以实现巫术施行者所希望达到的任何目的。用死者生前的器物随葬，他在幽冥之中就继续使用；医生将绳子的一端系在病人病痛的部位，用嘴在另一端吸吮，就可以抽出血液以解除病人的病痛；出征前杀牲祭祀，就可以带来战争的胜利；观察龟甲上被火烤出的裂纹，就可以预测一次行动的成败；阐释一个人梦中的情境，就可以判断这个人在生活中会遇到什么吉凶祸福……摹仿巫术和交感巫术产生的原理，在于人类具有观念联想、思维类推的能力。“当人类的智力还很低下时，人类已在自己的意识中联想那些亲身经历过的事件，并将这些联想与实际联系起来，但是他们本末倒置，错误地得出结论：意识中的联想必然牵涉到现实中相似的事物。于是人类试图发现、预测，并通过我们现在看来只具有理想意义的方

法来引发事件。”^②但是，当原始人类在实践中发现巫术并不总是成功时，他们又开始用祈祷、祭祀的方法去求得神灵的谅解和恩赐，于是，原始宗教的祭祀仪式便应运而生。

就在这些巫术摹仿和宗教仪式祭礼中，艺术与戏剧的萌芽开始萌发。尽管这些活动的动力是人类巫术、宗教热忱的凝聚，但是其形态构成却都具有表演的意味，或者是通过规定的身体动作重现生产和战争场面，或者是通过仪典服饰、仪典用语、仪典器具等外部符号，以及一整套完备而复杂的形体动作系列如跪拜、祈祷、献祭、歌舞等，来传达一种内在的精神信息。宗教仪式所用的繁琐装束，并不是为了娱乐，也不是为了满足个人的趣味，而是按照预定的程序制作，其目的是突出仪式场面的庄严与神圣；仪式的参与者们全都具有预定的说话格式，至少具有初步的仪式语言；他们还都拥有一整套专用的仪式器具：铃、车、刀、叉、旗等，这些东西各有其预定的功能。仪式参与者的形体动作也都有预定的表演程式，其举止仪态、甚至面部表情都要随时遵循欢欣或忧郁的严格规定。构成仪式背景的，或者是摹画出各类神灵图像的岩壁，或者是雕刻出各种怪异形像的图腾柱，或者是弥漫着神秘气息的祭坛。于是，神秘莫测的表情，色彩斑斓的服饰，奇形异状的道具，神圣的队列图案，共同构成仪式的重要内容。而将全部这些有意味的形式组合成一个有机动态过程的，则是有节律的仪式程序。

当由上述内容组成的仪式作用于人的眼睛、耳朵和心灵时，人们感受到的不仅仅是情绪上的激动，而且会有一种生理上的快感。经过漫长岁月的沉淀，这种生理快感会逐渐转化成心理愉悦，这就是原始的美感。美感一旦产生，反过来又会支配仪式中

各种成份而加强其艺术化程度。因为对于每一个心智健全的人来说，其感受系统绝不只是一套被动的、机械的反应器官，它是包含着感觉、心理、思维、情感等一系列多样化功能的，自觉的、能动的、富有想象力和创造性的精神活动机制，它时刻都在对统一、和谐、韵律和对称等美的形式和意义进行着积极的探寻和追求。

在这种审美感受之反作用力的刺激下，作为巫术或宗教仪式的构成成份、原本为一体的形、体、色、音、语言等诸多因素开始分化，并开始了艺术化和专门化的过程。在这个过程中，仪式中的巫歌、符咒、神谕等成为了诗歌的原始形态；而跪拜、祈祷、献祭或摹仿神灵动作的动态组合则成为舞蹈的开端；作为仪式背景的图腾和岩画，一方面是原始人带有装饰意味的线条和图形之发展，另一方面则成为现代意义上的美术的雏形；而仪式中人们祈祷或诅咒时发出的声音、以及摹仿自然界各类神灵的声音，被纳入有规律的韵律后便成为音乐的起源……当不再是巫术或宗教仪式所体现的观念内容，而是观念内容的表现形式成为人们关注的直接对象时，艺术就正式产生了。戏剧，则是这一切专门化发展的艺术因素的总和，换句话说，戏剧是原始宗教巫仪艺术化、审美化的结果。

第二节 仪式戏剧的最初范型

从戏剧产生的角度来说，古代埃及阿比多斯的节日庆祝仪式，是我们可能考察到的、已发展到一定规模的戏剧雏形。它至少经历了三千年之久的演变。在此期间，它的仪式过程逐渐添加