

●
廖奔
著

东西方戏剧的

DONGXIFANGXIJUDEDUIZHUYUJIEGOU

对峙 与 解构



上海辞书出版社



廖奔

著

东西方戏剧的

DONGXIFANGXIJUDEDUIZHUYUJIEGOU

对峙与解构

样-书

上海辞书出版社



上海辞书出版社

图书在版编目(CIP)数据

东西方戏剧的对峙与解构/廖奔著. —上海:上海辞书出版社,2007. 6
ISBN 978-7-5326-2193-4

I. 东... II. 廖... III. 戏剧—比较研究—世界 IV. J805.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 031785 号

东西方戏剧的对峙与解构

上海世纪出版股份有限公司 出版、发行
上海辞书出版社

(上海陕西北路 457 号 邮政编码 200040)

电话: 021—62472088

www.ewen.cc www.cishu.com.cn

上海华业印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 13.5 插页 1 字数 224 000

2007 年 6 月第 1 版 2007 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5326-2193-4/J·108

定价: 26.00 元

如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换。

联系电话: 021—63812710

目 录

上篇：东西方戏剧格局的建构

导言·····	3
第一章 同源共构	
——东西方戏剧的文化渊源·····	6
一、样式概念：从仪式戏剧到三种古老戏剧·····	6
二、古老戏剧间的文化渗透与中国戏曲的中介·····	13
三、三种古老戏剧样式美学原则的同异·····	24
第二章 异质并生	
——东西方戏剧的分野·····	30
一、文艺复兴与西方戏剧观念的变更·····	30
二、东西方戏剧观念的分野·····	36
三、东西方戏剧美学性格的差异·····	45
四、东西方艺术思维特征差异·····	50
五、东方戏剧之间的性格差异·····	54
第三章 回归与互补	
——东西方戏剧的混融·····	58
一、近代戏剧文化史的开启·····	58
二、西方戏剧观念的二度反叛·····	68
三、东方的回应·····	74
四、一个混融的世界·····	78

下篇：中西戏剧文化互渗二千年

引言·····	85
---------	----

第一章 进程之一:汲取西域(中古以前)	86
一、西方戏剧艺术的东传	87
二、梵剧的东渐	91
三、西域乐舞与梵呗说唱对中原戏曲的影响	103
四、余论	111
第二章 进程之二:发散日欧(中古以后)	113
一、中国戏曲东传日本	113
二、中国戏曲西进欧洲	125
三、余论	136
第三章 进程之三:中西交汇(近现代)	138
一、中西戏剧各自向对方的注目和模仿	138
二、中西戏剧各自对自身的否定性审视	146
三、西方影响下的中国剧坛	149
四、西方戏剧对中国戏曲的思索	159
五、融合与汇流	165

附篇:文化互渗实例研究 ——东西方文化撞击中的梅兰芳

一、历史动因	169
二、西方剧坛的准备	171
三、东方神韵	172
四、智慧的启示	175
五、历史的跨越	178
六、西方坐标的定位	180
七、余言	183
参考书目	185
附录 一、宋春舫统计截至 1935 年汉译欧美剧作目录	193
二、田禽统计截至 1938 年汉译国外剧本目录	196
后记	212

上 篇

东西方戏剧格局的建构

导 言

今天世界上存在的或存在过的诸多戏剧样式,其生成有两个基本的、区分明确的来源:东方戏剧与西方戏剧——这里引出了一个具有历史纵深的概念:东西两大戏剧体系的并立。概念的界定既带有文化划分的意义,也含有传统的内蕴。从历史延伸来讲,西方戏剧对应于欧洲技术革命以来所建立起来的近现代工业文明,东方戏剧对应于传统文明。从文化范域来讲,西方戏剧勃生于基督教文化领地,东方戏剧繁衍于佛教文化圈域。历史与文化的交合作用,将世界戏剧定型为东西两大基本范畴,二者具有不同的传统渊源和艺术发展轨迹,形成不同的形式规则与美学风范。

与奠基于古希腊、罗马戏剧和中世纪宗教戏剧,逐步走向现代话剧、歌剧、舞剧三种形态分流,而以话剧这种以写实性为原则、以模仿生活为目的的舞台样式作为基本形态的西方戏剧不同,东方戏剧(印度梵剧、中国戏曲、日本能乐等)具有一致的诗、歌、舞混融而一的舞台艺术特征,其审美原则融写意性、装饰性与抒情性于一体,这些是它确立自身概念范畴的基本要素,尽管这一要素的内部构成方式以及实际操作规程,在东方戏剧种属内仍然歧异很大。

事实上,东方戏剧和西方戏剧严格分野式的概念界定,只具备近代意义。在人类戏剧的诞生和演变史中,当世界长期在自然宗教的文明过程中徘徊,很长的时限内是无法作类似区分的。不要说被一些欧洲人视为“东方”的东北非,曾经进入古希腊和罗马的地中海文明圈(指古埃及文化),埃及更早的俄赛里斯(Osiris)祭仪或许还是希腊酒神狄俄尼索斯(Dionysus)祭仪的先声,从而对古希腊戏剧的孕育与形成起了先导作用。即使是小亚细亚的广袤原野,与古希腊和罗马戏剧文化的渊源关系也有目共睹:希腊酒神狄俄尼索斯信仰即于公元前13世纪左右从小亚细亚传入,希伯来文明中的《旧约全书》里也包含有戏剧剧本(《约伯记》),而公元前4世纪统治希腊的马其顿国王亚历山大大帝的强力,不仅使希腊戏剧文化的覆盖圈包容了整个中亚细亚,而且延伸到北印度。于是,我们视野中作为东方戏剧最早

渊源地的印度,其戏剧的原始基因中,就打上了西方文化的痕迹!说明这一点,是为了明确:近代确立的东方文化和西方文化的对应范畴,仅仅是带有历史时段性的概念——它根基于人为宗教(基督教、佛教、伊斯兰教以及儒教等)的兴起及其文化范域的划定。这一认识有助于我们对于东西方戏剧比较基点的确立。

中国戏曲的形成发展在世界上也并非孤立的文化现象,在它的进程中贯穿着与世界戏剧的文化对流与互渗。总体来说,中古以前世界戏剧文化呈现出自西向东渗透的明显趋势(主要是受宗教文化流向的支配),中国戏曲文化性格的塑造承受了这种趋势的影响,它同时又将自己的本原信息发散到东南周边地区,影响了那里的戏剧生成。

东方戏剧和西方戏剧经历了近似的原始质朴与混融阶段——人类的初始思维是相通的。然而,西方戏剧早在古希腊时期即已奠定异质的文化因子,当它遇到了文艺复兴的适宜气候,在其特定文化的制导下,便逐渐开辟出一条生动别致的路途,其舞台行为方式日益抛弃了假定性原则,日渐走向模仿真实的方向,尽可能地逼近自然生活情状成为它的终极法则,这使它与东方戏剧,甚至与它自己的过去划出了明显的界线。从此,西方戏剧与东方戏剧分道扬镳,走向不同的方位,在审美原则与舞台形式上拉开了距离。东西方戏剧在戏剧观念上形成对抗状态。近代以后,西方的科学主义与技术至上原则在孕育出强大工业文明的同时,也将人的精神历程引入现代焦灼与彷徨,装腔作势的仿真舞台无法解除人们的精神焦渴,戏剧不得不寻求对自身手段的超越。在一片嘈杂的现代声嚣中,戏剧通过象征主义、表现主义种种手法,改变了惯常的运行轨道。西方戏剧舞台开始出现回归的趋势,走向全面的假定性,走向自身传统的历史深处,走向东方戏剧。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,它的历程基本保持衡定性,它的原则精神从一开始奠定就没有发生变化,它的发展采取继承→扬弃与稳态渐变的方式,虽有形式转型,美学观念方面并无本质性变异。因此,如果我们以东方戏剧和西方戏剧互为坐标来观察历史,就建立起一个独特的视角。

需要指出的是,19世纪中叶之前,由于东西方文化各自处于自在发展阶段,东西方戏剧之间的界限也壁垒分明,它们基本上可以划归具有不同审美指向的两种本质相异的艺术样式。19世纪中叶特别是20世纪以后,世界文化的格局出现复杂化趋势,其调整大体上呈现出两种势能:一种是呈强势面貌的西方文化对东方的落差性渗透,另一种是东方文化民族意识的崛起及其抗争,以及西方现代主义思潮

由自身精神窘境所激发的对东方思维优长的注目。两种势能的起始有着时间差,先是西方文化东渐的势头形成,其后在与东方文化的交接碰撞过程中,促动了东方的觉醒,同时也引发了西方文化的反思意识。这两种势能的交合作用支配了整个20世纪。在它们的先后和长期作用下,东西方戏剧于演化中出现了彼此倾听→吸纳→新的生成的实践,其结果虽然未能泯灭将东西方戏剧分离的终极特征,但足以构成左右21世纪戏剧趋势的力量源。中国戏剧的未来将受到这种趋势的有力支配。

第一章 同源共构

——东西方戏剧的文化渊源

一、样式概念:从仪式戏剧到三种古老戏剧

祭祀仪式戏剧出现在原始人类各个文化区域 埃及祭祀戏剧的最早发生 三种得到完善发展的古老戏剧样式:古希腊戏剧、印度梵剧、中国戏曲 三种样式兴衰时间坐标

现代戏剧发生学的理论,是伴随着 19 世纪以来文化人类学的发展而奠定的。从英国学者泰勒(Edward B. Tylor,1832 ~ 1917)注重研究人类初始宗教现象、美国学者摩尔根(Henry Lewis Morgan,1818 ~ 1881)开辟对现存原始文化的考察途径开始,经过数代人的修正补充,已经形成理解原始文化的种种观念性理论,尽管这些出自不同学派的理论在立场上歧异纷呈,但它们所共同倡导的一个理性原则却成为现代人解读原始文化的钥匙:原始人类具有不同于现代人的特殊思维方式,他们运用交感巫术的观念解释世界并指导自己的实践。^[1] 一百多年来,众多的考古学

[1] 19 世纪后期以来,西方人类学家开始了对于原始部族的巫术和宗教仪式的深入研究,并取得极大的成果。他们对澳洲、非洲、美洲土著居民中停留在原始氏族社会的部落进行了大量的实地考察,从而得出种种关于人类初级阶段宗教与文化现象的结论,富有启发性。其中,苏格兰人类学家詹姆斯·弗雷泽(James G. Frazer,1854 ~ 1941)依据达尔文进化论的图式,认为所有人类社会都必须经过相同的进化阶段,因而现存原始部落就是文明人类必然的过去,他的理论的完整表述,体现在他影响广远的著作《金枝》里。然而,这种文化进化理论的基础是欧洲文明优胜论,它因为忽略了各异质文化都有自己独立发展与进化历史的事实而造成很大缺漏。

家、人类学家、艺术史家依据这个原则,对于分布全球的原始遗迹和现存蒙昧部落进行了大量的考察,对于艺术起源与戏剧起源形成种种有说服力的假说,其中原始思维支配下的巫术模仿说成为最具影响力的结论。^{〔1〕}依据这种理论,人类戏剧最初发轫的动力导源于原始宗教意识,意即在交感巫术意识支配下人类产生有目的的模拟行为,这种行为构成人类戏剧的原始雏形。

原始人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。^{〔2〕}在这种思维方式支配下,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。当他们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,艺术与戏剧开始萌发。尽管这些活动的动力是原始人类巫术和宗教热忱的凝聚,但是其形态构成却具备装扮表演的意味:或是通过规定的形体动作与节奏重现生产和战争场面,或是通过仪典服饰、仪典用语、仪典器具等外部符号,以及一整套完备而复杂的动作程式系列如跪拜、祈祷、献祭、歌舞等,来传达一种内在的精神信息。

20 世纪 20 年代以后,又有功能派代表人物波兰人类学家马林诺夫斯基(B. Malinowski, 1884 ~ 1942)等人提出新的理论,用归纳法取代演绎法,发展了综合调查方法,在对现存原始文明进行大量考察的基础上,认定每一种人类文化都是独特的,都具有与其他文化不同的独特起源和发展轨迹,因此,如果用现存原始部族状态来解释所有人类文明的过去,势必误读文明的起源,但它们具备重要的参考作用。马林诺夫斯基的认识更接近事实,人类文化确实具备各种异质形态。以后文化心灵学派的法国代表列维·斯特劳斯(C. Levi-Strauss, 1908 ~ ?)又开辟了新的研究途径,他在研究了原始部族的亲属关系与神话之后,揭示出原始思维的整体性及其神学与巫术的内涵,从而为我们理解原始人的思维方式提供了一把钥匙。参见庄锡昌、孙志民编著《文化人类学的理论构架》,杭州:浙江人民出版社,1988 年。

〔1〕 参见弗雷泽《金枝》、马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》、列维·布留尔《原始思维》、格罗塞《艺术的起源》、奥斯莱特《神圣舞蹈——民俗比较研究》、卢米斯·哈夫迈耶《野蛮人的戏剧》、弗兰西斯·爱德华《仪式与戏剧》、朱狄《艺术的起源》等著作。

〔2〕 参见[英]弗雷泽《金枝》,徐育新等译,北京:中国民间文艺出版社,1987 年。

当这类表演作用于人的感官和心灵,人们会产生情绪的激动和生理快感,经过岁月的沉淀,快感会转化成心理愉悦,这就是原始的美感。美感一旦产生,反过来又会支配表演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,其感受系统绝不仅只是一套被动的、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。在这种审美感受的反作用力的刺激下,作为巫术或宗教仪式的模仿表演开始了它的艺术化过程——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,戏剧就正式产生了。换句话说,戏剧是原始宗教巫仪艺术化、审美化的结果。

戏剧现象是与人类原始文明所共生的,当人类产生交感巫术观念时,体现这种观念的载体之一的原始戏剧表演就产生了。因此,如果忽略人类文明各个分支在时间流程中的差异,仅着眼于其自然地域分布的范围,我们就可以说,戏剧是人类各种文明所共同拥有的现象。无论从地中海到东瀛列岛或好望角,从太平洋和大西洋的此岸到彼岸,我们都能够发现原始型祭祀戏剧的痕迹,它出现于人类各个文化区域,成为人类原始文化的一个重要组成。^{〔1〕}

以上重点从现存蒙昧文化中来追寻人类文化的原始踪迹,即使单纯由真正史前史的视点进行观察,仍然能够得出近似的结论。现代考古学、古文字学、文献学和历史学对于人类史前文化的发掘,同样揭示了许多原始戏剧的痕迹。上古时期埃及的阿比多斯(Abydos)节日庆祝仪式,是我们可能考察到的、最早的祭祀戏剧雏形,它至少经历了三千年之久的演变。

在地中海南岸那块被尼罗河淤积成的肥沃三角洲里,至今矗立着为古老的埃及文化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自然与丧葬之神——俄赛里斯的不朽幽灵,

〔1〕 欧洲所谓的“地理大发现”之后,众多的冒险家、传教士、殖民者、旅行家从欧洲涌向世界各个角落,他们在各地看到了许多蒙昧部族的原始摹拟表演。以后考古学家、文化人类学家、艺术史和戏剧史家出于科学研究的目的,到北美、非洲、澳洲、南亚的许多原始部落里从事调查,同样观察到普遍存在的原始戏剧现象。这些人我们留下了众多的笔记、手稿和著述,证实了人类原始文化中戏剧现象的泛化。

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茔神的帮助,神奇地使之复活并获得永生。^[1]于是,每年的俄赛里斯神生日祭仪,以及历任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。它的仪式过程逐渐添加对于神明生活的模拟,并提炼出一定的情节和主题,通过人物装扮和表演将这些内容体现出来。^[2]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

〔1〕 俄赛里斯神是体现自然力的神明,他是尼罗河之神。在整个埃及历史上,俄赛里斯神与赖神——太阳神这两个宇宙间最伟大的力量,互相交替地占据着主宰和至尊的地位。对俄赛里斯神的敬奉源于人类最初的自然崇拜心理,它体现植物的生长和尼罗河对于生命的繁殖力,而俄赛里斯的经历则包含在一则有趣的传说里。据说在远古时代,他是一个仁慈的统治者,教民农耕及其他手艺,并授之以法。后来遭到他的兄弟、邪恶的赛托的暗害,尸体被剁成肉块,分散到各地。他的妻子、也即他的姊妹埃西斯到处寻找这些肉块,然后把它们拼合起来,他的尸体神奇地复活了。生还的俄赛里斯神夺回了他的王国,继续维持了一段时间的仁政后,又到了地狱,成为阴间的最高审判官。他的遗腹子荷拉斯长大后成为勇士,杀了赛托,报了杀父之仇。在这个故事中,俄赛里斯的死亡和复活象征了尼罗河涨落的自然规律:它在每年的秋天降落,到了来年春天则洪水泛滥。不仅如此,人们还在俄赛里斯死亡和复活的经历中,寄寓了永生不死的期待和愿望。既然俄赛里斯能够战胜死亡,那么,人们只要笃信并虔诚地供奉这一神明,也必然能得到他所赐予的长生不死的恩典。当然,其条件是,必须像俄赛里斯一样,保持住完整的尸体,也就是千方百计地防止阳间遗体的消灭。这种来世观点的产生,不仅使举世闻名的金字塔——巨型墓葬建筑以及稍后一些的大型神庙建筑开始纷纷破土动工,尸体制成木乃伊的技术大为发展,而且使人们对俄赛里斯神的供奉和祭祀活动蔚为大观。

〔2〕 大约在公元前19世纪、中王朝时期的埃及十二王朝——被历史学家们称为历史上第一个民主王国的时候,关于俄赛里斯死而复活的神话已经被演绎成戏剧性的表演。传说中俄赛里斯的逝世地阿比多斯地方,每逢俄赛里斯神节都举行盛大的祭仪,祭仪最重要的内容就是进行俄赛里斯生平事迹的表演。这些表演的片段场景,我们可以从今天保存在柏林博物馆的古埃及十二王朝的伊克尔诺弗特石碑碑文,以及石碑浮雕上的场面中看到。碑文记载,俄赛里斯神节祭祀活动由序曲、游行、主人公死亡与复活的模拟几部分内容组成。序曲为一系列的宗教仪式,然后开始由众多僧侣、侍从、信徒和战士簇拥神像游行。游行队伍浩浩荡荡,在前面开路的是一个带着豺狼面具的人,他装扮的是韦帕瓦维特神,后面则是乘坐一条被称为“纳希梅特”的船上的、威严无比的俄赛里斯,这条船由众多的侍从簇拥着前进,后面追随着大批的战士和信徒。这支队伍在行进途中受到了模拟敌人的袭击,发生了战斗,战斗以敌人的失败告终。后来就是俄赛里斯的死亡。死亡场面不在群众面前展开,但所有参与者都和俄赛里斯之妻埃西斯的扮演者一起失声恸哭。这大概是规模很大的群众性哀悼活动,因为古希腊历史学家希罗多德曾经记载过,公元前5世纪时在布西利斯举行俄赛里斯祭祀仪式时有数万人号啕大哭(参见[希腊]希罗多德《历史》,王嘉隽译,北京:商务印书馆1959年版,第303页)。后来,埃及知识和魔法之神托特乘船取走了尸体,将俄赛里斯葬在离阿比多斯的俄赛里斯神庙一英里许的北

俗戏剧接近了吗?尽管它的主要构成仍然是宗教仪式,但由于其过程中具备丰富的戏剧因子,我们把它视为最初级的戏剧似乎并不过为勉强。

埃及的俄赛里斯祭仪毕竟只是戏剧的原始雏形,它的发展受到种种外在条件的制约,我们没有看到它在本土的衍生物遗留下来——它在走向真正戏剧的路途中夭折了。而另外一些同样从原始祭仪中产生的戏剧形态,却跨越了历史的障碍,发展成为成熟的戏剧样式。

人类历史上曾经发生过多种多样的戏剧形态,其中一些始终停留在比较原始的状态,一些则过渡到了较为高级的完善状态,一些曾经长期伴随了特定文化繁衍过程的始终,一些则如自然磷火般迅生迅灭。如果按照戏剧教科书的原则进行选择,执行一种较为谨严与精密的标准,去寻找那些高度发展了的、有着完善形态的、对于人类现存文明产生了更直接影响的戏剧现象,^[1]我们就会将目光投向三种纯粹的人类戏剧样式——古希腊悲剧喜剧、印度梵剧和中国戏曲。从人类戏剧众多的形态和样式里单单抽绎出这三种样式来,是因为只有它们真正从远古走来,而脱离了原始状态,进入纯审美形态,并且自成渊源,各自经历了长期的生命过程(或中途有打断与变异),而保持了长久的历史传统,因而也对于某个文明的精神创造产生了深远的影响。那些始终停留在原始状态,或者即生即灭,或者干脆就是这三种古老戏剧样式的变异和衍生、至少受到其重大影响、因此不具备完整而独立

口。这时俄赛里斯的儿子荷拉斯已经长成,经过一场激战,他歼灭了敌人。俄赛里斯重新获得了生命,并回到神庙当上了阴间的主宰。这种从庙宇抬着神像上街游行的大规模宗教活动,不仅在阿比多斯存在,在埃及其他有大神庙的城市里也同时举行,因为俄赛里斯神节祭仪的活动在埃及是全民族性的。这种活动大约从公元前 2500 年到前 550 年的两千年间,每年都要举行一次(参见[美]马戈特·贝托尔特:The History of World's Theatre, New York, 1972, 第一章)。

[1] 黑格尔(G. W. F. Hegel, 1770 ~ 1831)曾经对于“戏剧”下过一个定义,他说:“戏剧是一个已经开化的民族生活的产品。事实上它在本质上须假定正式史诗的原始时代以及抒情诗的独立的主体性都已过去了。戏剧之所以要把史诗和抒情诗结合成一体,正是因为它不能满足于史诗和抒情诗分裂成为两个领域。要达到这两种诗的结合,人的目的、矛盾和命运就必须已经达到自由的自觉性而且受过某种方式的文化教养,而这只有在一个民族的历史发展的中期和晚期才有可能。”(黑格尔:《美学》,朱光潜译,北京:商务印书馆,1981年,第三卷下册第243页。)黑格尔的说法立足于古希腊戏剧,因此他得出成熟戏剧产生于独立的史诗时代与抒情诗阶段之后的结论。从东方戏剧的情形来看,由于历史和文化背景的差异,并不都是如此(例如中国没有独立的史诗阶段)。但是,他对于戏剧的成熟与民族文化的高度发展紧密相关的见解,却具有直接的启发性。

品格的戏剧样式,我们暂时忽略掉。

迄今为止历史提供给我们的迹象表明,人类最早的成熟戏剧形态非公元前6世纪在古希腊诞生的悲剧和喜剧莫属,它们始自酒神狄俄尼索斯的祭祀活动,逐渐从祈神歌队和羊人舞蹈中分化出戏剧演员来,并由专门演出酒神事迹的戏剧转而插演其他内容的悲剧与喜剧。〔1〕古希腊戏剧已经具备了我们对于戏剧理解的全部要素与含义,即它是由角色进行装扮、模拟现实生活情境、代言体的舞台表演形式,它的演出已经脱离宗教仪式的羁绊而成为纯粹的人类娱乐与审美活动。古希腊戏剧造就了一批伟大的剧作家并产生了众多的戏剧文学剧本,为后人留下丰厚的文学遗产,它还通过哲人之口传述了最早的戏剧定义及其一整个理论体系,它甚至用雄伟的剧场建筑向人类宣告了自己的世纪性繁荣。古希腊戏剧延续了300年,其后被古罗马悲、喜剧接引过去,继续繁衍了600年,于公元4世纪走向湮灭。在中世纪长期隔断、仅有教堂宗教戏剧维系一线余脉之后,终于又在16世纪经过文艺复兴运动的重新发掘,实现了三百余年的辉煌,构成完善的西方戏剧体系。

人类文明中诞生的第二种古老而成熟的戏剧样式是印度梵剧(Sanskrit theatre),它出现于公元前4世纪,从对世界保护神毗湿奴(Viṣṇu)及其第八化身黑天(Kṛṣṇāa)的祭祀仪式中发展而来,由颂神歌曲和拟神行为逐渐演变成为戏剧,〔2〕

〔1〕 亚里士多德《诗学》第四章说:“悲剧是从临时口占发展出来的。悲剧如此,喜剧亦然,前者是从酒神颂的临时口占发展出来的,后者是从下等表演的临时口占发展出来的……后来逐渐发展,每出现一个新的成分,诗人们就加以促进;经过许多演变,悲剧才具有了它自身的性质。”(《诗学》,罗念生译,北京:人民文学出版社,1961年,14页。)亚氏在这里明确指出了希腊戏剧始自酒神祭仪,并约略叙述了其发展历程。

〔2〕 传为古印度仙人婆罗多牟尼所作的《舞论》,对于印度戏剧的源起进行了神话性的阐释:大梵天要求婆罗多仙人创造一种既能够被看见、又能够被听见,可以被所有种姓(阶级)所共同分享的表演艺术——“戏剧吠陀”。他从已经存在的四种“吠陀”(Veda,用古梵文写作的颂神和宗教诗歌)里各自取出一样成分,即从《梨俱吠陀》里取出吟诵,从《娑摩吠陀》里取出歌唱,从《夜柔吠陀》里取出表演,从《阿达婆吠陀》里取出情味,以之合成“第五吠陀”,要婆罗多们去为世人表演。第一次的戏剧演出在因陀罗天神的节日——旗帜节举行。(参见英文本 The Nāṭyaśāstra, ascribed to Bharata-Muni. Translated by Manomohan Ghosh, 2nd edition, Calcutta: Granthalaya Private Limited, 1967.) 穿透虚无缥缈的神话云雾,人们从中却可以得到一点有关印度戏剧起源的历史信息:戏剧的表演与吠陀祭仪息息相关。吠陀本集是婆罗门祭司们为了祭祀的需要而编订的,举行祭祀时要有祭司念诵和吟唱吠陀里的颂诗、祷词和咒语,邀请众神降临,然后行祭。

于公元前后达到大盛,在创作上产生了马鸣(Aśvaghoṣa,约一二世纪人)、跋娑(Bhāsa,约二三世纪人)这样的大戏剧家,在理论上产生了婆罗多牟尼(Bhārata)《舞论》(Nāṭyaśāstra)这样具备完整体系的经典戏剧著作。以后又经历了几百年的延续,提供了迦梨陀婆(Kālidāsa,约四五世纪人)《沙恭达罗》(Śakuntalā)这样的名著和一大批梵剧剧本,在公元12世纪走向衰竭。也就是说,正当欧洲戏剧辗转摸索于中世纪黑暗孔道之时,印度梵剧接过了人类戏剧繁盛的旗帜,并将其继续高扬了700年。只是到了12世纪以后,伊斯兰教势力侵入,迫于其压力,梵剧走向了衰绝。

中国戏曲孕育于另外一种特殊的文化土壤,因此它尽管在公元前2世纪已经脱离了原始巫祭——雩、雩、蜡以及《九歌》祭仪,但其后很久都在初级形态中徘徊,一直到印度梵剧临近衰竭之时的12世纪初叶,才走向了体制与结构上的成熟,并实现了其初次辉煌,以众多戏剧家的作品,以及民间的广泛演出为标志,承接了人类戏剧繁盛的接力棒。中国戏曲具有极其顽强的延伸力和繁衍力,它迅速地在中国大地上形成了与各地民俗文化和地域文化紧密结合的舞台形式,因而能够随时变化为各种地方声腔剧种,使其生命在民俗文化的土壤中保持生生不息。当16世纪欧洲戏剧出现复兴之机,中国戏曲也实现了其传奇阶段的辉煌;当欧洲戏剧进入古典主义和浪漫主义时期,中国戏曲则进入了它的地方戏阶段,更广泛地深入了民间。中国戏曲这种顽强的生命力延伸,支撑着它一直走入了近代和现代。

古希腊悲剧喜剧、印度梵剧、中国戏曲这三种成熟的古老戏剧样式,从习惯性的地理位置看,一种出现于西方,两种出现于东方,它们在后世被划归于不同类型的戏剧形态,形成西方戏剧与东方戏剧的对垒。出自古希腊戏剧先祖的西方戏剧,最终和属于东方戏剧体系的印度、中国戏剧,在舞台性质上越来越大地拉开了距

而戏剧表演同样是在天神的节日——祭祀日进行,表演的手段也由吠陀祭仪和祭司经验而来,对于祭司吟诵唱念和模仿动作的延伸,印度早期梵剧的内容也有许多与吠陀本集有关。这些表明了印度戏剧起源与原始宗教祭祀的关系。又,牛津大学东方文化教授 A. A. MacDonell 经过研究认为,梵剧的演出形式与毗湿奴和黑天祭祀的仪式很接近,说明二者之间有着联系。中国学者许地山指出,印度最早的剧本就是表现黑天事迹的,其段落在古代典籍中有遗存,见于钵颠伽利(Patanjali)的著作《摩诃婆沙耶》(Mahabhashya)中,钵颠伽利约公元前2世纪到公元1世纪间在世。并见许地山《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》,《小说月报》第17卷号外,1927年6月。