

主 编：李万钧

中国古今戏剧史

下 卷

广东高等教育出版社

中国古今戏剧史

李万钧 主编

下 卷

本卷主要编写人

李万钧 高鸿

广东高等教育出版社

粤新登字 09 号

责任编辑：杨明新

封面设计：许晓松 孙 群

责任校对：余 整

中国古今戏剧史（下卷）

李万钧主编



广东高等教育出版社出版发行

福州建隆彩色印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 21 印张 518 千字

1997 年 8 月第 1 版 1997 年 8 月第 1 次印刷

印数：0001—1000 册

ISBN 7—5361—2070

I·148 上中下三卷总定价：120 元

目 录

第一章 比较视点下的中国戏曲与西方戏剧.....	(1)
第一节 关于源和流.....	(1)
一、中西戏剧起源于生活.....	(1)
二、源远流长与源远流而断层.....	(4)
三、中西戏剧发展的分期.....	(5)
四、中西戏剧发展的共性.....	(7)
五、剧场艺术	(20)
第二节 关于戏剧观	(23)
一、以动作、对白演故事与以歌舞演故事	(23)
二、首重结构与首重音律	(26)
三、戏剧的分类法不同	(34)
第三节 关于编剧法	(38)
一、结构的特色	(38)
二、悬念设置、心理描写、角色出场	(43)
第四节 关于表演体系	(50)
一、写实的表演美学与“假定性”的表演美学	(50)
二、虚与实的舞台艺术	(52)
三、自由的表演形式与程式化的表演形式	(59)

第五节 关于题材学与形象学	(70)
一、取材于生活和取材于书本	(70)
二、中西爱情剧的共性与个性	(74)
三、中西戏剧中的女性形象	(80)
第六节 关于戏剧批评与两种文化斗争	(87)
一、关于戏剧批评	(87)
二、关于两种文化的斗争	(88)
第七节 关于跨国借鉴与继承传统	(93)
一、关于跨国借鉴	(93)
二、关于继承传统	(94)
第二章 《闲情偶寄》与《宋元戏曲考》的世界地位	(96)
第一节 李渔的《闲情偶寄》	(96)
一、提倡笑的艺术	(96)
二、提倡对白的艺术	(99)
三、提倡动作的艺术	(101)
四、提倡结构的艺术	(105)
五、提倡体验的艺术	(107)
六、打通小说戏剧	(108)
七、李渔的“一事”非亚氏的“一事”	(113)
第二节 王国维的《宋元戏曲考》	(132)
一、提出戏曲四要素，为中国戏曲正名	(132)
二、从“歌舞”入手，抓出中国戏曲的音乐结构	(137)
三、少数民族音乐歌舞对汉族戏曲的巨大影响	(144)
四、以元曲为重点写出第一部中国戏曲史	(149)
五、从文本研究出发创立了中国的民族悲剧理论	(159)
六、弘扬传统“汉学”用事实去检验理论	(165)
七、“意境”说观照出中国叙事学的薄弱性	(169)

八、李渔与王国维	(172)
第三章 中国现代话剧的外来影响	(175)
第一节 欧阳予倩话剧的外来影响	(175)
一、欧阳予倩与日本新派剧	(175)
二、欧阳予倩与易卜生	(178)
三、欧阳予倩与王尔德	(180)
四、欧阳予倩与高尔基	(183)
五、欧阳予倩借鉴的特点	(186)
六、欧阳予倩话剧民族化特点	(187)
第二节 田汉话剧的外来影响	(192)
一、以外国作品为素材改编话剧	(192)
二、某些剧本创作构思的外来影响	(193)
三、田汉与易卜生、席勒	(195)
四、田汉与唯美主义、现代主义戏剧	(197)
五、田汉与莎士比亚	(203)
六、田汉话剧民族化特点	(204)
第三节 洪深话剧的外来影响	(210)
一、洪深与奥尼尔	(211)
二、洪深与易卜生	(214)
三、洪深与高尔基	(217)
四、借鉴西方剧场艺术,全面改革中国话剧舞台	(220)
五、洪深话剧民族化特点	(222)
第四节 丁西林话剧的外来影响	(226)
一、国内评论家对丁西林话剧外来影响的评论	(226)
二、丁西林与王尔德	(228)
三、丁西林与萧伯纳	(231)
四、丁西林与米尔恩、巴雷	(233)

五、丁西林与施尼茨勒、梅斯菲尔德·····	(235)
六、丁西林剧本民族化特点·····	(237)
第五节 曹禺话剧的外来影响·····	(242)
一、古希腊悲剧的影响·····	(242)
二、奥尼尔的影响·····	(245)
三、契诃夫的影响·····	(255)
四、易卜生的影响·····	(257)
五、曹禺话剧民族化特点·····	(260)
第六节 李健吾话剧的外来影响·····	(264)
一、李健吾和象征主义戏剧·····	(264)
二、李健吾和古希腊戏剧及法国古典主义戏剧·····	(269)
三、李健吾和莫里哀喜剧·····	(272)
四、李健吾话剧民族化特点·····	(276)
第七节 夏衍话剧的外来影响·····	(280)
一、夏衍与契诃夫·····	(280)
二、夏衍与狄更斯·····	(282)
三、夏衍与伊马鞑平及果戈理·····	(284)
四、夏衍与高尔基·····	(286)
五、夏衍与藤森成吉·····	(287)
六、《法西斯细菌》与《马门教授》·····	(291)
七、夏衍话剧民族化特点·····	(295)
第八节 陈白尘话剧的外来影响·····	(297)
一、陈白尘与西方戏剧家·····	(298)
二、陈白尘与果戈理·····	(302)
三、《岁寒图》与《马门教授》·····	(306)
四、陈白尘话剧民族化特点·····	(309)
第九节 于伶话剧的外来影响·····	(315)

一、于伶对外国戏剧的改编·····	(315)
二、于伶话剧的外来影响·····	(319)
第十节 郭沫若话剧的外来影响·····	(325)
一、郭沫若翻译的外国戏剧·····	(325)
二、郭沫若历史剧的外来影响·····	(325)
三、郭沫若戏剧民族化特点·····	(333)
第十一节 阳翰笙话剧的外来影响·····	(337)
一、阳翰笙与西方情节剧·····	(337)
二、阳翰笙与莎士比亚·····	(339)
三、阳翰笙与莫里哀·····	(343)
四、阳翰笙与契诃夫·····	(345)
五、阳翰笙戏剧观的外来影响·····	(349)
第十二节 老舍话剧的外来影响·····	(352)
一、西洋文学也是老舍的“老师”·····	(352)
二、老舍讽刺喜剧的外来影响·····	(353)
三、老舍话剧角色塑造的外来影响·····	(355)
四、老舍编剧法的外来影响·····	(358)
五、老舍戏剧语言的外来影响·····	(366)
第十三节 吴祖光话剧的外来影响·····	(370)
一、《风雨夜归人》的外来影响·····	(370)
二、《捉鬼传》的外来影响·····	(375)
三、吴祖光笔下的荒诞剧·····	(377)
第十四节 杨绛喜剧的外来影响·····	(383)
一、《称心如意》和《弄真成假》·····	(383)
二、杨绛喜剧的结构、语言、风格·····	(392)
第四章 中国新时期话剧的外来影响·····	(399)
第一节 八十年代初期借鉴的起步·····	(399)

一、《屋外有热流》	(399)
二、《血，总是热的》	(401)
三、《陈毅市长》	(403)
四、《路》	(404)
第二节 八十年代中后期借鉴的争新	(408)
一、高行健的系列实验戏剧	(408)
二、一批新形式戏剧出世	(423)
三、三部作品在借鉴外来手法上的特色	(443)
四、一部作品借鉴的失误	(477)
第三节 九十年代借鉴的特色	(485)
一、从借鉴的角度看八个获奖的作品	(485)
二、中国戏剧家两方面的反思	(520)
第五章 中国现当代戏曲的外来影响	(524)
第一节 概述	(524)
一、中国现代文学时期戏曲创作的外来影响	(524)
二、中国新时期戏曲创作的外来影响	(527)
三、新时期戏曲探索的突出成就	(529)
第二节 田汉、欧阳予倩戏曲创作的外来影响	(542)
一、田汉戏曲创作的外来影响	(542)
二、欧阳予倩戏曲创作的外来影响	(547)
第三节 魏明伦戏曲创作的外来影响	(554)
一、《潘金莲》的荒诞与理性	(555)
二、《中国公主杜兰朵》的意蕴	(561)
三、“魏明伦现象”对戏曲改革的意义	(564)
第四节 徐策戏曲创作的外来影响	(566)
一、自觉的借鉴	(567)
二、《红楼惊梦》的变化视点和主观阐释	(569)

三、《田姐与庄周》的人性深层心理开掘	(572)
四、《欲海狂潮》的接受、选择、借鉴和“驯化”	(577)
五、《死水微澜》多种舞台语言的开拓	(583)
第五节 《曹操与杨修》的外来悲剧观念	(589)
一、“心灵性冲突”的戏剧模式	(590)
二、“永恒正义”的存在构成悲剧冲突	(593)
第六节 罗怀臻戏曲创作的外来影响	(598)
一、戏曲悲剧理论的几个认识问题	(598)
二、历史悲剧创作的借鉴和探索	(603)
第七节 福建剧作家创作的外来影响	(615)
一、陈仁鉴戏曲创作的外来影响	(615)
二、郑怀兴戏曲创作的外来影响	(622)
三、王仁杰戏曲创作的外来影响	(632)
四、“武夷剧作社”的创作及追求	(639)

第一章 比较视点下的中国戏曲与西方戏剧

第一节 关于源和流

一、中西戏剧起源于生活

这是文艺发生学的问题。关于戏剧的起源，说法很多，或曰起源于摹仿，或曰起源于歌舞，或曰起源于巫，或曰起源于劳动，或曰起源于感情的表现和传达。这些说法都有其合理的一面，也都有其片面性。在这些命题后面，还有一个“为什么”的问题要解决。例如为什么要祭神？为什么要歌舞？为什么要劳动？这只有一个答案，这就是古代人对生活多方面的需要。生活包括多方面的内容，首先指劳动，劳动是人类生存的最主要的条件。但人类生活也包括宗教、战争、娱乐、饮食男女。说中国戏曲起源于中国古代人对生活的多方面的需要，是这些需要的艺术体现，西方戏剧起源于西方古代人对生活的多方面的需要，是这些需要的艺术体现，比只说中西戏剧起源于巫或起源于歌舞某一项，而将其他项排挤出去，要全面、客观得多。因为只强调某一项的说法，并不符合中西古老戏剧发生学的实际情况。

欧洲古希腊戏剧起源于酒神祭。悲剧是农民春种葡萄时赞美酒神的颂歌与祷告词的产物，由二者结合生成。悲剧希腊文原义为“山羊之歌”，因祭酒神时需用一只山羊作牺牲。农民跟随巫师，身

穿羊皮衣，模拟酒神随从——半人半羊神——绕神坛唱酒神颂歌。巫师则向农民述说酒神的事迹。最初只是歌舞，以后巫师和农民一唱一和，巫师变成歌队长，农民变成歌队，这就有了对白，有了戏剧的因素。到了伊加利亚的德斯比斯，又增加一答话人，专门和歌队长对话来轮流扮演各种角色，这就出现了第一个演员，有了戏剧的雏形。再后，这个扮演者脸上涂上马齿苋或戴上麻布面具，扮演就更为生动。最初单演酒神的故事，后来逐渐也演其他神或英雄的故事，羊皮衣也变成别的服装，扮演部分日益加多，歌舞部分日益缩小，就越增加了戏剧的成分。到了公元前五世纪，埃斯库罗斯加上第二个演员，轮流扮演不同的角色，情节变得更复杂，悲剧的形式就完成了。喜剧起源于农民秋收谢神的狂欢歌舞，“喜剧”希腊文原义是“狂欢游行之歌”。秋收后，农民对酒神表示感谢，举行狂欢歌舞，抬着酒神阳具游行，明显有性崇拜性质。歌队长穿插笑话，使大家发笑。希腊喜剧的形成也有一个过程，但连亚里斯多德也说他不了解这个过程。

从古希腊戏剧的诞生及发展的情况来说，古希腊戏剧是在古希腊人生活的各种需要中产生的。没有农民春种秋收葡萄，也就没有酒神祭，也就没有祭神的歌舞，古希腊人的悲喜感情也无从表现与传达。反之，只有春种秋收葡萄，而无其他各项，古希腊戏剧也产生不了。而劳动、祭神、歌舞、抒情四者是密不可分的，都是古希腊人生活的不同方面的内容。

中国戏曲同样起源于中国古代人对生活的多方面的需要。王国维认为它起源于巫。巫以歌舞娱乐鬼神为职业。先秦以降的古籍一直说楚人信鬼好祀，巫风甚盛。而祀必歌舞，这从《九歌》中可以明白看出。近人周贻白反对之。或曰中国戏曲起源于原始歌舞。《吕氏春秋·古乐》篇说“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰‘载民’，二曰‘玄鸟’……”这“葛天氏之乐”可能是中国最

早的戏剧。

同样的道理，中国古代人不会无原无故祭神，祭神是一种祈求，一种庆祝，总与中国古代人的生存有关，这首先也是畜牧业农业的需要。歌舞是娱乐，既娱神也娱人。中国古人也用歌舞来抒情。所谓“永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”。（毛诗大序）。中国戏曲的起源，亦与劳动、宗教、娱乐、人际感情交流不可分。

中国“戏剧”的字源说明戏曲起源于战争与劳动。“戯”，根据《说文》，乃“三军之偏也，从戈，虚声。”“偏”是古代战车，二十五辆四匹马拉的车叫做“偏”。“三军”乃春秋时国家部队的总称，有“上、中、下”、“中、左、右”之分，均以“中军”为主。“戈”，古时的武器。所以“戯”是古时打仗的战车，上面有拿着武器的战士。“勦”，“务也，从力，虚声。”“务”就是劳动，就是打猎，打什么，打老虎、野猪。“虚”就是老虎与野猪合成的字。打猎是要用力气的。“戯勦”的字源说明中国最早的戏剧是从摹仿战争、摹仿打猎的表演开始的。《说文》还写道：“戏始于斗兵，广于斗力，而泛滥于斗智，极于斗口。”

这至少可以为戏曲的起源加了一个观点，就是戏曲起源于战争。这是东汉许慎的观点。战争也是中国古代人生活一部分，而且是很重要的部分。战争与劳动分配有关，亦与歌舞有关。《九歌》中就有《国殇》，而《国殇》就是悼念与颂赞死去的战士，就是抒情。

以上说明，中西戏剧的起源由多方面因素决定，而这些因素又是相互关联的。只执于一端而排斥其他都是片面的。因为劳动、祭神、歌舞、战争、抒情都是同出于生活的需要，是密切联系在一起的。说中西戏剧均起源于生活，虽然比较笼统，但可避免片面性。生活有物质与精神两方面，中西戏剧源于生活就同时包括这两个方面，这就避免了机械唯物论与唯心论。

二、源远流长与源远而断层

拿中国戏曲和古希腊戏剧比较，则中国戏曲晚起一千多年。从“源远”这个角度说，是无法与古希腊戏剧相比的。古希腊戏剧繁荣于公元前五世纪，悲剧代表作家为埃斯库罗斯（公元前 525—公元前 456）、索福克勒斯（公元前 496—公元前 406）、欧里庇得斯（公元前 480—公元前 406）。喜剧代表作家为阿里斯托芬（公元前 446—公元前 385），还有米南德（公元前 342—公元前 292）。阿里斯托芬是旧喜剧的代表，米南德是新喜剧的代表。古希腊戏剧的成就绝对地居古代世界戏剧之最，主要根据剧本。三大悲剧诗人共有二百十二部悲剧及“羊人剧”，流传至今尚有三十二部悲剧。阿里斯托芬写过四十四部喜剧，流传至今的尚有十一部。米南德写过一百多部喜剧，但只存《恨世者》及《萨摩斯女子》，就是他的剧本失传得最多。古希腊留给现代人类四十五部完整的悲剧及喜剧，都是两千多年前的本子，这是世界上其他任何民族所无法比拟的。

但是，古希腊戏剧随着古希腊罗马的灭亡而消亡了。留给后世的只是伟大的陈迹。从四世纪到十五世纪，希腊受东罗马帝国及基督教教会统治。十五世纪后希腊被土耳其人占领，直到 1828 年始获独立。自古代文学繁荣后，希腊文学一蹶不振。十六、十七世纪期间，希腊一个大岛克里特岛因威尼斯人将之从土耳其手中夺回，曾有过一个希腊语文学复兴的短暂时期，但 1669 年土耳其人重新占领该岛，希腊语文学复兴又告中断。其间有一些戏剧，多半受意大利和罗马喜剧的影响，与古代戏剧不可同日而语。因此，古希腊的戏剧传统自中世纪以降在希腊本土就中断了，就谈不上什么“流长”了。如果说“流长”，只能说希腊戏剧对他国戏剧的影响，如对古罗马，对文艺复兴以后的欧洲，作为本土文化，它并不“流长”。

中国的戏曲则不同，中国自元曲起始有“真正的戏曲”，这是王国维说的，因为元曲已包含中国戏剧所必须的四要素：歌舞、对白、

故事、代言体。元朝的兴亡年代是1279—1368年，所以中国之真正有戏曲比古希腊晚了一千多年，故从“源远流”上说，是无法与古希腊相比的。但中国戏曲自元曲之后，并无中断过，元曲、宋元南戏、明清传奇、地方戏，代代相传。虽然元曲也“死”了，传奇也“死”了，昆曲也“死”了，但以歌舞演故事为主要特征的戏曲，时至今日，仍然存在，一直是“活”着的。这就与古希腊戏剧大不相同了。我们不能说现代希腊戏剧还是古希腊戏剧，我们却完全可以说中国现代的地方戏仍然是“戏曲”。因此，作为本土文化一部分，中国戏曲从来不间断，是称得上“流长”的。它与古希腊戏剧的影响恰恰相反。中国戏曲对外没有多大影响，但在本国，却根深蒂固，很有延续的生命力。

至于将中国戏曲与西方其他国家如英、法、德、俄等国的戏剧相比，则无论从“源”或“流”方面比较，中国戏曲都比这些国家要“远”，要“长”。元朝历史不到百年，而杂剧与南戏大发展，名家有关、马、郑、白，还有作《西厢记》的王实甫。据不完全统计，元朝杂剧作家有二百多人，杂剧六百多本，流传至今的尚有一百六十本左右。元曲与古希腊戏剧是世界戏剧史两座高峰。中国戏曲大发展时，欧洲英、法、德、俄等国的文化还处在“中世纪”时期，这些国家还只有神剧及民间戏剧，十分粗糙，既无名家，亦无多少名作。英国的莎士比亚（1564—1616）、西班牙的维加（1562—1635）还要等好几百年才出世，更不要说法国的莫里哀（1622—1673）、德国的歌德（1749—1832）了。所以，从“源远流长”四个字来说，欧洲英、法、德、俄这些国家的戏剧是不能与中国的戏曲相比的。

三、中西戏剧发展的分期

西方戏剧的发展过程可分为九个时期，即古希腊戏剧、古罗马戏剧、中世纪戏剧、文艺复兴时期戏剧、十七世纪古典主义戏剧、十八世纪启蒙主义戏剧、十九世纪初期浪漫主义戏剧、十九世纪中后

期批判现实主义戏剧、西方现当代戏剧。倘若要细分，则二十世纪前，还有唯美主义戏剧、自然主义戏剧。西方现当代戏剧还可以分出不少流派，如象征主义、表现主义、存在主义、荒诞派等等。

西方戏剧何以如此分期，与其文化背景大有关系。古希腊戏剧是古希腊文学一个组成部分，它的源头是神话，素材绝大部分来自荷马史诗，它又是用诗写的。它绝对地是希腊正统文化一部分。中世纪戏剧分两条河流，一是神剧，一是民间喜剧。神剧是主流，因基督教是国教。后来，神剧衰落，民间喜剧兴旺，乃至取而代之。以后西方戏剧的发展，无不与文化思潮、文学流派的迭变有关。由于西方戏剧与西方文化圈的文化大背景有极密切的联系，文化思潮、文化运动、文学流派发展了，其戏剧跟着也变化了。因此，上述九个时期的戏剧是清晰的。西方文学史、戏剧史也多是这样讲的。

中国戏曲的生成发展变化壮大却与中国大文化背景没有多大关系，倒是与艺术（音乐、舞蹈、杂技、武术等）有极密切的关系。中国戏曲从来不是正统文学，它被正统开除了。中国文化的正统是经，是史，是诗，是文，这是尽人皆知的事。中国汉代有所谓“百戏”，这就是音乐、舞蹈、杂技、武术等等的综合艺术，当然也包括原始的戏曲表演在内。从汉到唐，中国的诗歌几经变化，从赋到五言诗到近体诗，散文则有韩柳等提倡的古文运动，所谓“文起八代之衰”。但所有这些变化、运动与戏曲毫不相干。中国戏曲非常滞慢地自生自长，到唐代，出现了大量的“歌舞戏”与“参军戏”，进入一个戏剧即将成熟之阶段。经过宋杂剧、金诸宫调的变化，至元代才形成了元曲。这其时，宋朝又有复古运动，不仅在散文领域，还在诗歌领域，但这些亦与戏曲无什么关系。中国戏曲从唐之“大曲”发展到金之“诸宫调”再发展到四折一楔子的元杂剧，主要的原因与音乐有关。戏曲音乐结构变化了，戏曲就向前发展了。从元曲到传奇，从传奇到地方戏，无不如此。从中国的文化思潮、文化运动、文

学流派的变迁更迭去找戏曲的分期的原因是找不到的。若从戏曲与其他艺术之关系，特别与音乐唱腔之关系去找原因，一找就找到了。王国维就是第一个人从音乐结构入手，整理出中国戏曲一条极清晰的发展线索，亦即分期线索。换句话说，西方戏剧的分期首重内容，什么“文艺复兴”、“古典主义”、“启蒙主义”、“浪漫主义”等等，都指内容。古典主义戏剧与启蒙主义戏剧有何不同？因为内容不同，形式也有不同，但西方戏剧的形式，从文艺复兴起，到现代派戏剧兴起止，变化是不大的。也有些变化，主要不是结构的变化，是语言的变化，从诗剧变成“活剧”了。中国戏曲的分期首重形式，这形式主要是音乐结构。大曲之变为诸宫调，诸宫调之变为元曲，元曲之变为传奇，传奇之变为地方戏，关键是音乐结构变了。地方戏以板式结构代替了传统的曲牌联套结构，就与杂剧、传奇迥然不同。至于内容，中国戏曲绝少变化，都是写古人古事，题材绝大部分从书本中来。三国戏、水浒传，杂剧有，传奇有，地方戏也有。

四、中西戏剧发展的共性

1. 基础在农村，发展在城市，提倡在宫廷

中西戏剧的基础都在农村，这是不言而喻的，因为戏剧活动大体上是从农业劳动开始的。但中西戏剧同样发展于城市，经统治者提倡而繁荣。古希腊戏剧在雅典得到大发展，雅典就是当时希腊三百个城邦中最大的一个城邦，被称为“希腊中的希腊”。雅典的统治者——工商业奴隶主贵族——要以戏剧为教育手段，巩固奴隶民主制度，兴建可容万人的露天剧场，用每年举行两次评比发奖的方法鼓励悲、喜剧作家从事戏剧创作。市民看戏不收钱。老弱病残者还发给看戏津贴。中世纪的神剧由教会提倡而兴起，又由教会禁止而衰落。莎士比亚时代，英国女王伊利莎白就很重视戏剧事业，她自己也很爱看戏，莎氏的剧团就为她演出过。其时伦敦的戏剧业大发展，有九个固定剧场。伦敦是欧洲产生固定剧场的第一个城市。十