

中国古代话剧

为您提供新视角

为您提供新视角

曹燕柳 著

敦煌文艺出版社



序一

张炳玉

“中国话剧认祖于欧洲”这是当代中国戏剧史界的结论，也是我国权威的戏剧史家的观点。然而，曹燕柳同志在《中国古代话剧》中却指出：“中国古代话剧从公元前七世纪末至公元十七世纪中叶，存在了2600年，这是谁也改变不了的凿凿可证之史，我们还有必要再越过地中海、爱琴海去认祖吗？”燕柳同志的观点是对传统结论的挑战，是对权威史家的大胆，是一种理论勇气。

曹燕柳同志之所以提出这样的命题，不是无中生有，不是危言耸听，不是哗众取宠，都不是！而是在他经过长期奋斗，搜集占有大量可靠论据的基础上，对其进行反复科学论理，认为中国话剧并非从本世纪初演外国戏剧才开始的，早在我国春秋时代，就有萌芽状态的古话剧表演，就有一位光耀后世的杰出的天才表演艺术家——优孟，他就是中国第一个古代话剧特型演员。优孟扮演孙叔敖的时间约在公元前597—前591年之间，而古希腊戏剧的第一个演员忒斯庇斯作“酒神颂”祭祀表演的时间为公元前534年。中国的优孟比古希腊的忒斯庇斯约早60年。特别强调的是优孟为我国史载的第一个运用体验的心理技术的演员，他能遵从创作意图，“为孙叔敖衣冠”而进入角色形象的创造。在这个问题上，一些史家既承认非歌舞的古优的表演的存在与发展，又不承认这是中国戏剧的一个源头，不肯给优人优戏自立门户，只把它贬低为“简单模仿”，这是不公正的，不符合中国戏剧历史发展的本来面貌。燕柳同志研究了前人和当代的研究成果，重新观照历史，为我们洞悉中国戏剧鲜为人知的秘密，打开了一扇新的门户，看到了一个全新的视角。

中国古代不仅有古话剧演员,还有古话剧剧本。曹燕柳同志在研究“敦煌石窟藏书”中发现,从戏剧特征的角度观察,有的所谓“变文”或“讲唱文学”的东西,例如:《茶酒论》,应是中国现存的最早古话剧剧本之一,该剧本系寓言剧剧本,描写了拟人化的三个角色,具备现代剧本构成的基本要素,是一个完整的独幕戏。除了《茶酒论》,“敦煌变文”中的《晏子赋》和《孔子项托相问书》同样是不可多得的中国最早的古话剧剧本。燕柳同志在研究“敦煌石窟藏书”中还发现,对讲唱文学、讲唱表演和古话剧应有区别、有界定,不能把古话剧的剧本和表演同讲唱文学、讲唱表演混为一谈。

总而言之,曹燕柳同志的厚作,从“优孟衣冠”开始,对中国历代话剧创作以及儒家对话剧发展的不利影响进行了深入研究,提出了自己独到的见解,打破了中国话剧“舶来”于欧洲的权威定论,可以看作为一家之言。《中国古代话剧》的出版,不仅对研究中国话剧之源头意义甚大,而且对贯彻“双百”方针,活跃学术空气,都将产生广泛而深远的作用。我还要说明,燕柳同志是我省艺术理论方面很有造诣的研究者,他不仅为人忠厚,做学问也很扎实,善于思考,严谨治学,一丝不苟,十年寒苦,终于获此独家立说。这种对待学问的难能可贵精神,我们应予大力提倡。

一九九七年八月草成

序二

白 鷹

《史记·滑稽列传》，引发了读者曹燕柳的无限激情，执意以世界戏剧史视角，拓宽中国戏剧艺术科学研究领域，进一步为中国戏剧艺术起源寻根，为中国古代话剧正名。五年来，曹燕柳怀着赤诚决心与毅力，全身心投入博览群书，重新攻读古今中外戏剧史论名著，严肃认真地梳理史料，潜心剖析，着力对中国古代戏剧表演艺术“优孟衣冠”的史实、地位、社会功效、评价、嬗变的轨迹，再作全方位的考察论证，是深化中国戏剧艺术史论研究，开拓古代戏剧文化具有特殊意义的一项基础工程。

历经几代戏剧史家皓首穷经，执著攻研中国戏剧艺术萌生发展进程，从源远流长的历史衍变，依次经历的艺术实践，探索研究形成的本原、基石与主体、演化发展的基本规律，撰文立论，作了系统的阐述，为中国戏剧艺术学科建设、为弘扬民族传统优秀文化，作出了卓越的突破性贡献，赢得世人赞誉。鉴于对中国戏剧起源问题，历世曾有戏剧史家向戏剧学术界提示：“周代‘优孟衣冠’奠定我国戏剧之现实方向，垂训极远。”“以科白为主的唐参军戏、宋杂剧、金院本即属古典话剧范围……”“戏曲本身，至迟春秋时已有，是社会上自然产生的东西，而用这二字（戏曲）来代表戏剧，则自明代以后小部分人的人为之事。”斯时诸说未能赢得学者、方家重视。就此，曹燕柳藉远古先秦以来文献与历代戏剧实践相印，援引前贤卓识，长年伏案鉴别，认真考查探索，存真求实，纵横研究比较，发奋著述，独辟蹊径，论题命名《中国古代话剧》，分列二十一章：为中国古代话剧正名、古代话剧种种及演化历程、古中国话剧的特色、优孟的戏剧表演艺术、优孟与古希腊演员表演艺术之

比较……。以创新见解阐释中国戏剧源头,古代话剧萌生实践历程及其本质特征、艺术形态、美学体系,论证“优孟衣冠”及以优孟为代表的中国古代戏剧表演艺术实践,为中国戏剧创始写下了开篇。半个世纪以来,时代变迁,社会进步,迭年发掘古来文物,屡有超绝发现,史学界学术界领域不时扩展,视野日益拓宽,历史观念相应更新升华。故曹燕柳以当代意识,运用全方位多元开放的研究方法及新的视角,探索民族戏剧文化本原,为中国古代话剧正名,属当代历史发展的必然,彰显民族传统优秀戏剧文化之必需。其著述虽系一家之言,却具有催人深化探讨中国古代戏剧文化内涵的积极意义,尤如引玉之砖,若征得学术界戏剧史家、学者赞同,对中国上古时期萌生的原始戏剧现象,列为戏剧史论研究的新课题,进行开拓性多层次的考察研究,为中国戏剧寻根溯源,作更深层探讨剖析,作出科学论证,赢得共识,获取探讨世界戏剧之最的研究成果,为中国古代话剧正名,为具有三千年悠久历史的中国古代戏剧跻登世界戏剧之最,作出相应的贡献。

曹燕柳出生于江苏水乡农家。自幼勤学,1959年考入中央戏剧学院高等艺术学府,专心攻读全部课程,刻苦钻研,善思多辨,五年毕业,即赴西北高原。几十年间,就其母校所授知识及其天资才干,潜心投入文艺事业,作出无私奉献。当其以《中国古代话剧》命题的专论向中央戏剧学院师友们作书面汇报,无疑是令人惊喜的可贵的佳事,故此特拙笔相荐。

一九九七年八月

目 录

序一	张炳玉
序二	白 鹰
绪论 为中国古代话剧正名	(1)
一 中国古代没有“时事新戏”吗? 中国古代没有 “生活化语言动作形态”的话剧吗?	(1)
二 什么是戏剧艺术的本质特征? 是剧本呢? 还 是表演呢? 抑或是综合的缺一不可呢?	(4)
三 戏剧表演——戏剧本质特征	(10)
四 古代戏剧起始的界定依据是什么?	(14)
五 扮演角色——戏剧表演的起点	(21)
六 剧本形式特征不能替代戏剧形式特征	(22)
七 什么是中国戏剧?“中国戏曲”是中国戏剧的 同义语吗? 认定古代戏剧只能依据歌舞化程 式化为准绳吗?	(24)
八 外国戏剧史家对中国古代戏剧如是说	(27)
九 为何定名为中国古代话剧?	(28)
十 本文回答:中国古代有话剧,而且是世界上最 古老的戏剧之一	(30)
十一 优孟是正史所载的历史人物,否定者似无确 据	(32)
十二 欧洲的写实表演是从何时开始的? 早于中国 吗?	(33)
十三 所谓“中国戏剧晚出”的命题能够成立吗?	(34)

	十四 中国古代话剧始于公元前七世纪末叶·····	(36)
	十五 “古代话剧”一词,不是本文作者的创造·····	(36)
第一章	古代话剧名称种种及演化历程 ·····	(39)
一	优及优戏时期·····	(39)
二	两个演员假官戏阶段·····	(40)
三	多人演出之杂戏、杂剧阶段·····	(42)
四	名实不副的所谓“参军戏”·····	(46)
五	关于不能随意乱称的“滑稽戏”之名称·····	(53)
六	金元明时代的“院本”之名·····	(59)
七	关于明官中的“过锦之戏”·····	(60)
第二章	古中国话剧的中国特色 ·····	(61)
一	优人在古代宫廷中的地位·····	(63)
二	古优进行戏剧表演的时代环境·····	(68)
三	上古中国戏剧的舞台·····	(70)
四	古优戏剧表演的独特方式·····	(73)
第三章	优孟的戏剧表演艺术 ·····	(82)
一	楚庄王及其人其事·····	(82)
二	优孟《葬马》之戏登场·····	(86)
三	孙叔敖其人其事·····	(87)
四	“优孟衣冠”的开台登场·····	(91)
第四章	优孟与古希腊演员戏剧表演艺术之比较 ·····	(102)
一	古中国与古希腊早期戏剧表演·····	(102)
二	古希腊关于戏剧表演的理论·····	(104)
三	古希腊的第一个演员忒斯庇斯与古中国第 一个演员优孟之比较·····	(108)
四	古希腊和古中国关于戏剧特征的认识比较 ·····	(110)
五	所谓的“俄赛里斯受难剧”是否是戏剧史 上最早的戏剧?·····	(116)

六	古希腊戏剧表演是生活化的吗?	(118)
七	面具表演的美学特征	(121)
第五章	秦汉魏晋之话剧	(124)
一	战国及秦代	(124)
二	两汉时代	(126)
三	三国时代:二人演出的《许胡克伐》剧登场 ..	(126)
四	两晋南北朝时代之话剧	(127)
第六章	隋唐五代之话剧	(131)
一	隋及初唐的角抵戏	(131)
二	中唐时期的《刘辟责买》剧	(133)
三	《弄孔子》戏登场	(134)
四	多角戏剧《崔公戏妻》的登场	(134)
五	晚唐的谐语戏	(136)
六	五代时期讽刺戏	(138)
七	唐代宫廷的优谏与优笑	(143)
第七章	敦煌石室藏书中的古话剧剧本	(147)
一	《茶酒论》	(147)
二	《晏子赋》	(152)
三	《孔子项托相问书》	(155)
第八章	宋代古话剧	(161)
一	北宋时代——从“杂戏”到“杂剧”	(161)
二	南宋——宋杂剧繁荣期	(171)
三	唐宋古话剧的分类	(182)
第九章	金代古话剧	(186)
一	金代著名演员刘耍和及其演出情况	(186)
二	上皇院本是专指与宋徽宗有关的戏吗?	(190)
三	金院本源于北宋杂剧	(191)
第十章	元代古话剧	(193)

一	元杂剧崛起,院本(话剧)还存在吗?	(193)
二	元代院本之剧本	(194)
三	元代院本中出现的“间离效果”	(201)
四	宋杂剧(话剧)与元杂剧的表演渊源关系	(202)
五	傀儡戏与元杂剧有无瓜葛?	(202)
六	元杂剧——金院本、傀儡戏、诸宫调三合一	(205)
七	《永乐大典戏文三种》是元剧而非宋剧	(207)
第十一章	明代话剧	(209)
一	明代民间的“笑乐院本”	(210)
二	明代官廷的“过锦之戏”	(212)
三	明代著名演员——阿丑	(215)
四	“过锦之戏”其内容和形式及剧目	(217)
第十二章	中国古代传统对明清戏剧的影响	(221)
一	丑角在清代戏剧界中的特殊地位	(221)
二	清末有个刘赶三	(222)
三	戏曲传奇剧本开表现中国当代政治 题材戏剧之先河	(224)
四	戏曲时装新戏——现代话剧诞生的助产士	(225)
第十三章	壮烈进谏 后世楷模	(228)
一	夹谷冤案开戒杀仇人	(228)
二	唐代仇人遭劫	(229)
三	剖腹明心的壮烈	(230)
四	雷海青与成辅端	(231)
五	为民请命前仆后继	(232)
第十四章	古代帝王与演剧	(235)
一	唐中宗策划的“鬻卖戏”	(235)

二	粉墨登场的后唐庄宗·····	(236)
三	今所知唯一扮演“苍鹘”者——杨隆演·····	(238)
四	宋真宗为(演)杂剧·····	(238)
五	宋徽宗扮“参军”·····	(240)
第十五章 中国古代关于古优表演的论述·····		(242)
一	司马迁高度评价优人·····	(242)
二	最早请求禁戏者·····	(243)
三	苏轼对优孟表演艺术的认识·····	(244)
四	宋代对优人的褒与贬·····	(244)
五	元代胡紫山先生的戏剧表演美学观·····	(246)
六	第一部为演员立传的《青楼集》·····	(249)
七	元代汇集的《优语录》及序·····	(250)
八	古代关于演员体验角色的记载·····	(251)
第十六章 古代话剧表演艺术的美学特征·····		(252)
一	中国古代话剧的美学特征·····	(253)
二	魏晋戏剧的美学背景·····	(255)
三	“不平则鸣”——唐宋戏剧的美学特色·····	(261)
四	中国古代话剧的基本美学形态特征——写实 ·····	(262)
第十七章 中国古代表演艺术与西方表演艺术之比较·····		(264)
一	欧洲文艺复兴后戏剧表演表现方法的演变 ·····	(264)
二	自然主义表演——欧洲写实表演的开端·····	(266)
三	现实主义体验派——“斯氏体系”的诞生·····	(268)
四	中国特色的写实表演始于优孟·····	(269)
五	以愉悦观众为目的:中国魏晋时开始的戏, 古希腊悲剧中加演的“羊人剧”·····	(271)
六	东西方不同的滑稽表现方式·····	(272)
七	东西方弄臣不一般·····	(273)

八	东西方喜剧产生的背景大相径庭·····	(275)
九	古罗马的哑剧与宋代的哑杂剧·····	(278)
十	古代东西方演员有相似的命运·····	(279)
十一	古罗马时代的杰出表演艺术家·····	(280)
十二	中世纪开始复苏的欧洲戏剧——宗教剧 ·····	(281)
十三	文艺复兴:意大利即兴喜剧的繁荣·····	(282)
十四	中国宋金时代商业化戏剧与意大利假面 喜剧之比较·····	(287)
十五	东西方喜剧人物类型比较·····	(288)
十六	西方戏剧表演发端于宗教祭祀,中国戏 剧表演启始于优笑·····	(291)
十七	欧洲古代戏剧:从程式类型化走向写实; 中国古代戏剧从写实走向程式化·····	(292)
第十八章	东西方古代戏剧交流·····	(294)
一	关于回鹘文《弥勒会见记》(哈密本) 的文体与首抄年代·····	(294)
二	《赵氏孤儿》在欧洲·····	(301)
第十九章	儒家与古优·····	(305)
第二十章	古代话剧与现代话剧间的渊源·····	(316)
一	想回避而未能回避掉的问题·····	(316)
二	“话剧来自西方”这一观念是中国人主动 寻宗认祖的结果·····	(317)
三	中国现代话剧(新剧)在特定的时代政治风云 中诞生,新剧继承了中国古代话剧“为民代言” 的传统·····	(318)
四	西方写实戏剧及其理论对新剧的影响不占主 导地位·····	(319)
五	中国现代话剧接受西方的戏剧理论是二十世	

	纪三十年代。新剧表演的根扎在中国大地上， 是中国古代话剧的复萌.....	(321)
第二十一章	题外的话.....	(325)
后 记		(329)

绪 论

为中国古代话剧正名

— 中国古代没有“时事新戏”吗？中国古代没有“生活化语言动作形态”的话剧吗？

中国话剧史家对话剧艺术来自于“引进”仍深信不疑，1990年出版的《中国话剧通史》（葛一虹主编）在绪言中写道：

我们认为，中国话剧是上世纪末叶在时代的变革潮流中产生的，这比过去通常的说法要早若干年。1840年鸦片战争之后，帝国主义列强入侵……有志之士乃群起谋求救国救民之道，戏剧界中亦不乏有心人，他们响应时代的召唤，对传统戏曲进行改革，编演了摆脱歌舞化的戏曲形态的“时事新戏”，无唱工、无做工，穿着时装，那就应该说是具有生活化语言、动作形态的话剧的雏形了。稍后，上海的学生受外国侨民和教会学校演剧的影响，模仿西方演剧样式编制了新戏在学校的内外演出，继之，1907年又有我国旅日学生组织的春柳社在东京较具规模的演出，他们所演的戏受到日本新派剧的影响，而日本新派剧是效法西方戏剧而形成的。这样一种新的戏剧艺术形态，也就是话剧在中国大地上渐次演进而成。

上引之文把中国话剧的起源作了一番条理清楚的阐述，时间的上限在1840年的鸦片战争之后，并把话剧的主要特征列出：非

戏曲歌舞化的“时事新戏”，具有生活化的语言和动作形态。

中国当代话剧的近祖——欧洲自然主义、现实主义戏剧。当代中国话剧其写实的生活化语言和动作形态的表演源于欧洲似乎也无争议，1907年在日本东京的中国留学生李叔同、曾孝谷、欧阳予倩等演出了《茶花女》、《黑奴吁天录》成为中国现代话剧之嚆矢，也是定论。

但是，古代中国从没有以对话为主的、无唱工、无做工、穿时装的戏剧吗？

中国古代的戏剧中，有没有“具有生活化的语言、动作形态”的表演？

古代中国有没有以现实生活为题材的戏剧？

有的，有的，什么都有的。

但是权威的论著都说：中国古代只有戏曲，没有话剧，中国话剧认祖于欧洲。

不仅中国话剧以洋自居，连土生土长的中国戏曲，也有欲学步者，董每戡先生感慨地说：

元人一本四折的杂剧……前人以为元人天才的发明创造，有些“妄自菲薄”的人，更认为它导源于印度、希腊，好像咱们中国人就没有那样的智慧和能力，实则都是错误的，凡一种新的文体形式，固不会从天而降，却不必定要到外国去找娘亲，在本国不见得就找不到它的渊源。”

（董每戡《说剧一七》）

董先生之论甚是！不仅中国戏曲元杂剧四折一楔子不需到希腊悲剧中的“三联句”（三部曲）去寻根，就是中国现代话剧又何必远涉重洋去认祖呢？

在西方被称之为 Drama 的演剧形式，给华夏古老的戏剧文化带来了巨大的冲击，但是，中国这支自成体系的戏剧文化当中却没有一个能与这种艺术样式准确对应的语汇，戏剧工

作者与翻译家从它的表象出发,谓之以“话剧”,而这一名称,却使多少人对 Drama 形成了一场误会,中国早期的戏剧艺术家、活动家汪优游看了一场名为《官场丑史》的戏后,似乎发现了一个新天地,“这样穿时装的话剧,既无唱工、又无做工,不必下功夫练习,就能上台表演,自信无论何等角色都能扮演,对新剧大感兴趣(《我的俳優生活》、《社会月报》第一卷连载,1934年)这种以为只要说话,不需要其他技巧的误解,影响了人们几十年。话剧创作伊始,很多人只注意讲话,而不及其他……不仅国人对一部分蹩脚的话剧不大欣赏,就连研究中国戏剧艺术的西方学者也对源自于他们故乡的戏剧不能认同,往往在叙述中将中国话剧称为 Spoken drama(spoken 意为“讲话的、说话的”)。

(毛小雨《中国式话剧:一个世纪的梦》)

主动去认祖,人家不归宗入谱,实是又为何?

我国著名戏剧家黄佐临于1980年在《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》一文中写道:

这里我想唤起大家注意一个问题,那就是说这个企图在舞台上造成生活幻觉的“第四堵墙”的表现方法,仅仅是话剧许多表现方法中的一种,在二千五百年戏剧发展史中,它仅占了九十四年(指1887年3月30日法国自由剧院的成立——引者注)而在这短短的九十四年内,戏剧工作者也并不是完全采用这个方法,可是,它的影响很大,以致有些人似乎只认定这是话剧唯一的创作方法。

黄先生之说甚是!今已110年(1887—1997)的“第四堵墙”表演的历史不能概括整个欧洲戏剧史,也不能把只符合于这一理论及其表现方法,作为戏剧(Drama)唯一衡量是否是戏剧(话剧)的标准。那么,Drama 又是什么呢?

二 什么是戏剧艺术的本质特征？是剧本呢？还是表演呢？亦或是综合的缺一不可呢？

亚里斯多德说：“悲剧是行动摹仿，而行动是由某些人物来表达的。”（《诗学第六章》）

悲剧是一个行动的摹仿，摹仿这个概念就使悲剧有别于其他单靠叙述或者描写的艺术。在悲剧中，个别的事件在其发生的瞬间，必须作为现在的事情，直接陈诸观众的想象力和感官之前，不容第三者插入。史诗、长篇小说、短篇故事，凭它们的体裁，把人物的行动移到远方，因为在读者和进行行动的人物之间，横插进来一个叙述者，但是谁都知道，远方的事情或者过去的事情是削弱印象和削弱人们关切和激情的，而现在的事实则使之加强，一切叙述的体裁使眼前的事情成为往事，一切戏剧体裁又使往事成为现在的事情。

席勒：《论悲剧艺术》（古典文艺理论译丛）第6册）

直观性，是戏剧最主要的特点，但仅有直观还不够。贝克说：“人物的行动必须从他的动机产生出来，行为的动机是根本，是基础。”

亚理斯多德曾批评滥用动作的演员：

有的演员以为不增加一些动作，观众就看不懂，因此，他们扭捏出各种姿态，例如拙劣的双管箫吹手摹仿掷饼就扭来转去，演奏《斯库拉》乐章就把歌队长乱抓乱拖……他们演得太过火了！

《《诗学》》

古希腊戏剧演出时,由于其面具罩着看整个头,所以主要情感是通过演员的声音来表达的。要求演员音色好,声音洪亮,女角由男演员扮演的,不使用假嗓子,只有喜剧不说话的美女由女奴隶扮演,不戴面具。亚里斯多德又说:

整个悲剧艺术的成分必然是六个……(即情节、性格、言词、思想、形象与歌曲——引者注)……六个成分里,最重要的是情节,即事件的安排……

情节乃悲剧的基础,有似悲剧的灵魂。“性格则占第二位”。

亚里斯多德如此推崇情节,是强调戏剧的故事和结构的重要性。因此,我们不妨称之为“情节说”。

古罗马著名的戏剧理论家贺拉斯(公元前65—前8年),他在《诗艺》一书中更强调“观众”的重要:

178. 请你倾听一下我和跟我一起的观众要求的是什么。

如果是一出毫无益处的戏剧,长老的“百人连”就会把它驱下舞台,如果这出戏毫无趣味,高傲的青年骑士便会掉头不顾,寓教于乐,既劝谕读者,又合他喜爱,才能符合众望。

高乃依(1604—1684)在《论戏剧的功用及其组成部分》一文中说:

虽然亚里斯多德认为诗文戏剧的唯一目的是要合乎观众的心意……亚里斯多德说:不能要求戏剧诗篇给我们各种快感,只能要它给我们一种它特别能给予的快感。

对于古代第一位戏剧理论家的理论之认识,什么是戏剧中的最重要的?已经产生了几种见解。什么是戏剧,这一看起来简单,