

吴秋林 著

# 戏剧艺术概论

## 第一章 人类的戏剧艺术

- ▶ 第一节 西方的戏剧艺术
- ▶ 第二节 古印度的梵剧艺术
- ▶ 第三节 中国的戏剧艺术
- ▶ 第四节 日本的戏剧艺术

## 第二章 戏剧的起源、戏剧观、本质

- ▶ 第一节 戏剧艺术的起源概说
- ▶ 第二节 古希腊戏剧的起源
- ▶ 第三节 古印度梵剧的起源
- ▶ 第四节 古代中国的戏剧起源
- ▶ 第五节 戏剧观
- ▶ 第六节 戏剧的本质

## 第三章 戏剧的特征

- ▶ 第一节 西方戏剧的特征
- ▶ 第二节 东方戏剧的特征
- ▶ 第三节 东、西方戏剧特征的比较

## 第四章 戏剧的构成

- ▶ 第一节 剧本
- ▶ 第二节 表演（演员艺术）
- ▶ 第三节 音乐与音响
- ▶ 第四节 造型（舞台美术）
- ▶ 第五节 导演艺术

## 第五章 戏剧的种类和“流派”

- ▶ 第一节 西方戏剧的几个主要剧种
- ▶ 第二节 西方戏剧的流派
- ▶ 第三节 东方戏剧的种类

## 第六章 戏剧艺术的另一“角色”、社会功能、批评

- ▶ 第一节 观众，戏剧艺术的要素
- ▶ 第二节 戏剧的社会功能
- ▶ 第三节 戏剧的批评

## 第七章 戏剧的剧场

- ▶ 第一节 古希腊罗马戏剧的剧场
- ▶ 第二节 近现代欧洲剧场
- ▶ 第三节 东方戏剧剧场
- ▶ 第四节 中国戏剧剧场
- ▶ 第五节 东西方剧场文化及现代表现

# 序

邓康明

《戏剧艺术概论》一书是对戏剧艺术整体性的认识。作者主张从整体来看待戏剧艺术的历史和现状,面对人类艺术中所有的戏剧种类。它摒弃了过去一些戏剧艺术理论著述中“西方文化中心论”的倾向,全方位地、平等公正地对西方的戏剧艺术、古印度的梵剧艺术、中国的戏剧艺术和日本的戏剧艺术作了完整全面的论述。

作者认为,上述四种戏剧艺术,其内在的构成的丰富多样性,已使世界变得多姿多彩。但尽管如此,仍然没有(也不可能)将世界上所有的戏剧艺术概括尽净。比如孟加拉的“贾达拉”、柬埔寨的“巴萨剧”、越南的“嘲剧”以及中国称为“戏剧活化石”的“傩堂

戏”等等，当然更不用说现当代生发出的新兴的剧种。

继此，作者在第二章对戏剧的起源、戏剧观、戏剧的本质；第三、四、五、六章对戏剧的特征、戏剧的构成、戏剧的种类和“流派”、戏剧的功能以及戏剧批评等一一作了概述。而在最后一章（第七章）里，作者对戏剧的剧场：古希腊、罗马的剧场、近现代欧洲剧场、东方戏剧剧场、中国戏剧剧场以及东西方剧场文化的异同和现代表现等，各有详略的叙述。

总之，这本《戏剧艺术概论》广征博引，资料比较齐全，从出发点至终点，是能启迪读者的思考的。当然，本书的一些观点可能会引起一些推敲、商榷和置疑，这不足为奇，相反，若能激起一些争论和重视，却是令人欣慰的事情。

20世纪以来，人类随着对于客观世界和人类自身的认识的不断深化，必然引起各种观念，包括文学、戏剧、艺术观念的更新。在人类知识领域，各种学科相互切入、渗透、融合，各种边缘学科的勃兴已成为不可抗拒的趋势。过去那种孤立、割裂、封闭的状态必将被打破而已不可能存在。正如马克思早就预言过的那样，随着“一切国家的生产和消费都成为世界性的”，“各民族的精神产品”也“成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多民族和地方的文学形成了一种世界文学”（《共产党宣言》）。所以，我们认为《戏剧艺术概论》对戏剧艺术性的整体性认识，是该面对整个人类艺术中所有的戏剧种类（而不是其中的某几个剧

种),是全球多样文化种类中戏剧的艺术概论,这个基本的出发点是正确的。这就避免了以偏概全的弊端。

长期以来,中国历史与世界历史的研究基本上是隔绝的。同样,文化的研究,特别是中外文化诸多问题的研究,更有明显的不足。西方学者撰述的关于世界文化史著作,多数是以西方文化中心论作为主线,将东方文化(主要指中国和印度文化)作为西方文化的陪衬。正是基于此,作者在本书的“绪论”中强调,“欧洲文化中心论观念的形成和浮泛,以及负面意义上的强势话语,也深深地植入我们的文化和文学艺术中”。并特别指出,“这种情况在艺术中则表现得更为严重,特别是那些覆盖性极强的艺术门类更为如此”。

过去大多数同类著述中,让读者看到的基本上是“自亚里士多德以来两千多年的”情况如何如何,真是“言必希腊”。更由于我们对近百年来西方现代戏剧缺乏系统的历史考察,一些著述让人们只恪守一个易卜生而不知还有其他。

我们认为,任何一个国家,不论时间怎样推移,他总是以本国的文化为主体;吸收外来文化,必须与本国的文化相结合;以纯粹的外来文化作为自己的主体,达到文化的高峰,这在世界文化史上还找不出先例。事实上,世界上四大文化体系中,中国、印度、阿拉伯文化都出现在亚洲。如果研究文化、研究艺术、戏剧,撇开了中国、印度、阿拉伯和其他国家、地区,绝对是不行的。

世界文化的格局必然是多元的,这是世界上存在这么多民族,有几千种语言,有各自不同的文化习俗等所决定的,这也和世界经济的多极化相适应。世界范围内多元文化的发展不但是符合历史需要,也是客观存在,这使得人类可以面向世界从不同的文化形态中相互学习吸收、取长补短,共同走向 21 世纪。

1999 年 10 月 9 日

# 目 录

序 .....	邓康明	(1)
绪 论 .....		(1)
第一章 人类的戏剧艺术 .....		(10)
第一节 西方的戏剧艺术 .....		(11)
第二节 古印度的梵剧艺术 .....		(22)
第三节 中国的戏剧艺术 .....		(27)
第四节 日本的戏剧艺术 .....		(35)
第二章 戏剧的起源、戏剧观、本质 .....		(45)
第一节 戏剧艺术的起源概说 .....		(46)
第二节 古希腊戏剧的起源 .....		(54)
第三节 古印度梵剧的起源 .....		(58)
第四节 古代中国的戏剧起源 .....		(62)
第五节 戏剧观 .....		(72)
第六节 戏剧的本质 .....		(78)
第三章 戏剧的特征 .....		(86)
第一节 西方戏剧的特征 .....		(87)

第二节	东方戏剧的特征 .....	(95)
第三节	东、西方戏剧特征的比较 .....	(105)
<b>第四章</b>	<b>戏剧的构成 .....</b>	<b>(110)</b>
第一节	剧本 .....	(111)
第二节	表演(演员艺术) .....	(127)
第三节	音乐与音响 .....	(141)
第四节	造型(舞台美术) .....	(150)
第五节	导演艺术 .....	(160)
<b>第五章</b>	<b>戏剧的种类和“流派” .....</b>	<b>(167)</b>
第一节	西方戏剧的几个主要剧种 .....	(168)
第二节	西方戏剧的流派 .....	(173)
第三节	东方戏剧的种类 .....	(187)
<b>第六章</b>	<b>戏剧艺术的另一“角色”、社会功能、批评 .....</b>	<b>(211)</b>
第一节	观众,戏剧艺术的要素 .....	(212)
第二节	戏剧的社会功能 .....	(226)
第三节	戏剧的批评 .....	(234)
<b>第七章</b>	<b>戏剧的剧场 .....</b>	<b>(245)</b>
第一节	古希腊罗马戏剧的剧场 .....	(246)
第二节	近现代欧洲剧场 .....	(251)
第三节	东方戏剧剧场 .....	(256)
第四节	中国戏剧剧场 .....	(263)
第五节	东西方剧场文化及现代表现 .....	(267)
<b>后 记</b>	.....	<b>(273)</b>

## 绪 论

戏剧艺术是一种多重艺术因素构合的艺术,故而它是一种最容易受到某一构合因素趋向力影响的艺术种类。而且戏剧艺术的构合从历史缘起之时,就不是我们现今一般戏剧理论理解的“综合”。这一“综合”理论认为:戏剧是人类多种单纯性艺术发展到一定历史阶段之后的综合,即表明它是融合了许多艺术门类的要素,并成为一种独立于所有艺术种类的艺术。确实,从表象上看,戏剧艺术是可以融合所有艺术种类的物质形式要素和受其内容要素影响的开放性的艺术种类,并且这种开放性至今仍在。从单纯到复杂,从一种结构走向多重结构,从一种物质形式要素的应用到多重物质形式要素的应用,自然是一般的从艺术到艺术的线性发展史,这样的理论认识我想它完全揭示了单纯性艺术种类的艺术发展历史和它们的种类特性。如音乐、绘画等,即这种线性艺术发展史理论是为了表述单纯性艺术种类而言的。但这对戏剧艺术恐怕就不是这么回事了,因为利用前面的理论,我们可以从艺术物质形式的性质来决定艺术的种类,规范对此门类艺术的基本认识,可在戏剧艺术上你却是怎么也行不通的。就戏剧艺术可面对的物质形式要素而言,就不可能只是规定性的一种和多种,并且更没有规定性的“综合配比”,即我们没有能力去规定各个不同文化艺术背景下的



戏剧的所谓综合和综合形式。况且,戏剧艺术作为人类文化高度结构化的产物,自然受到来自文化深层次的比其他任何一种艺术更深刻的影响,即戏剧艺术的诸因素趋向力并不仅仅是艺术的物质形式本身,而深入到了文化本体,国家、地区、民族、时代、结构方式的诸多非艺术的因素,也进入了戏剧艺术的融合,而这样的戏剧艺术就不能用线性的综合来表达了。

综合在某种意义上是基于艺术种类物质形式性质的理解,在不仅仅是这一层意义上“综合”的戏剧艺术来说,这一说法就不合适了。这个意义上的戏剧艺术,从种类上它超越了或部分超越了某一单纯性艺术的物质性,比所有的艺术门类更少受那种物质规定性的影响和束缚,更趋向于结构性的意义,或者说文化结构性的意义。故而,戏剧艺术的融合各艺术种类因素的性质,我以为应该是“构合”的,而不是“综合”的。综合在理论上的理解多是平面的线性的,没有结构层面的内涵,可戏剧艺术的组合结构,在戏剧艺术的生发中是相当重要的。这样,综合的线性理论认识形成的戏剧理论认知模式,必然是僵化的,也就很难承认戏剧艺术的多样性,同样也认识不到文化因素的趋向力在戏剧艺术构合中存在的合理性,也就更无法理解文化在戏剧构合中的重要性。

这样的认识大概是这部戏剧艺术概论著作的理论基点。

从这个基点而言,我们面对的是全球多文化种类中戏剧的艺术概论,而不是某一种单一戏剧种类的艺术概论。本来,这一说明纯属多余,但从现今的戏剧艺术理论,特别是中国的戏剧艺术理论的现状来说,又是必要的。

本世纪初,随西方工业文明而来的西方文化,对东方和中国形成了文化上的“压差”,这种“压差”自然促进了中国文化的嬗变,使中国的文化向着符合现代工业发展情景的方向发展。这无疑是一种符合历史发展规律的良好动因。这在文学艺术上也是如此,不可否认,我们的现代语言、现代文学、艺术、现代文学艺术理论等相

关的一系列的体系,都是在这种变化中成长起来的……我们几乎从骨子里就深受这种历史文化的影响。但是,不良的微妙的欧洲文化中心论观念的形成和浮泛,以及负面意义上的强势话语,也深深地植入我们的文化和文学艺术中,特别是我们理论中的肤浅和僵化,又放大了这种浮泛和负面影响。历史往往形成一些不可思议的现象,欧洲文化中心论理论在欧美已为他们自己所放弃,而强调各种不同文化的认同与利用的时候,欧洲文化中心论反而在中国的理论界得到加强。这种情况在艺术中则表现得更为严重,特别是那些覆盖性极强的艺术门类更为如此。戏剧艺术就是这样的门类。

本世纪初,我们在西方文化的强势话语下,多出于政治的、革命的目的,接受了西方的话剧艺术,并很快地覆盖了当时中国的戏剧——戏曲。于是,中国的戏剧理论就在这并非纯粹为了艺术的话剧艺术的实践中建立了起来,而当时的西方话剧自己却已经发生了嬗变,易卜生的社会问题剧早已是他们戏剧的一种过去时的形态了。也就是说,当我们接受、传播、发展当时的西方话剧艺术时,一方面并不是当时的完整意义上的西方话剧,只是某种形态而已;另一方面并没有意识到也不去留意西方话剧艺术的发展性,使我们的话剧艺术的传入一开始就呈一种边缘文化的积淀状态。这种状态又由于意识形态的影响,受到文化的隔断,以及斯坦尼斯拉夫斯基写实戏剧理论的负面强化,更显得保守和滞后。

这种戏剧艺术的历史实践,本身就先天不足,而建立在此基础上的戏剧理论,就更加苍白和混乱。但同时这一理论又很自信,在不理解或不愿理解非话剧剧种的构合意义的情况下,又把话剧理论的建设作为一般的规范所有戏剧艺术种类的艺术理论来建设,即用话剧的艺术理论来解释戏剧艺术的本质、特征等等。如此大致造成了这样的理论形象:话剧是戏剧艺术!这样的理论形象带来的混乱是可想而知的,不要说我们得不到对戏剧艺术的正确认

识,连基本的戏剧艺术的历史常识我们都要丧失了。正确的常识应该是话剧艺术只是戏剧艺术的一个种类!

正是要廓清这种迷茫,我们的这一戏剧艺术概论最先要面临的就是对戏剧艺术的整体性的认识,从整体来看待戏剧艺术的历史和现状,让我们的戏剧艺术理论面对的不只是一种戏剧(话剧),而是人类艺术中所有的戏剧种类。

也许每一种文化都会带来一种戏剧艺术的构合方式,产生一种有别于其他戏剧艺术的戏剧,同时也产生一种戏剧的“游戏规则”,并且这些规则都是特定的、合理的,也是其他戏剧规则基本不可替代的,故而,每种戏剧艺术种类都是戏剧艺术理论不可忽视的。

文化人类学发生学派的理论认为,文化的相似性是由于人类不同的文化处于相同的发展阶段而带来的。人类戏剧的发生的诸因素形成的阶段大致是相同的,这就是原始社会的群体性的祭仪活动,正是这种人类神话阶段的祭祀,为戏剧的起源作了社会文化心理的、戏剧表演内容的、表演形式的种种准备。但是,并不是每一种文化都于此构建它们的戏剧,使它们的“神的游戏”构合成“人的游戏”的,世界上有近5000种语言,但它们从单纯性艺术到复杂结构艺术的发展趋向是很不一样的。

希腊人的神话最为发达,故而他们也最早地构合了他们的“人的游戏”,成为人类戏剧最早成熟的形态,而其他文化背景下的种族,戏剧构合的发生就相对晚一些,但他们也很快地构合了自己的“人的游戏”——戏剧。这里有稍后于古希腊的古代印度的梵剧;有受梵剧启发而构合的中国戏剧;也有受中国唐代散乐文化的影响和孕育,加之日本本土发展起来的诸多戏剧因素而构合的能乐等。正是这四种戏剧构成了人类戏剧历史的总的格局,也是我们戏剧理论应客观面对的世界戏剧的整体。

人类最早成熟的戏剧自然在古代希腊,古希腊的悲剧、喜剧和

它的戏剧精神仍然是今天西方戏剧的灵魂。西方文艺复兴时期及之后的戏剧,完全继承发展了古代希腊的戏剧,它们是一脉相承的,但古代希腊的戏剧,并不能等同于今天的西方戏剧。古希腊戏剧应该是人类戏剧宝贵的艺术财富,也是戏剧理论经典的认知对象。西方戏剧是古希腊戏剧的继承发展,更是一种新的发展。它以意大利的歌剧、法国的舞剧、英国的话剧,建立了声音叙事的王国、形体抒情叙述的梦、语言的表述大厦等新的戏剧天地。由此可见,西方戏剧的含义也不仅仅是话剧。这些,自然是人类戏剧艺术的极重要的组成部分,因为工业文明是世界性的,而在这种文化背景下成长起来的西方戏剧也是世界性的。这样的西方戏剧肯定值得戏剧理论特别关注,但它绝不能覆盖人类戏剧的历史和现状。

古希腊的戏剧兴盛于公元前6世纪,以其经典的悲剧和喜剧形式,在希腊延续了300多年后,其后它的果实为古罗马所继承,继续繁衍了600年后,在公元4世纪时走向了湮灭。也就在公元前4世纪时,同样古老的古代印度文化中,也孕育构合了自己的戏剧,并且在公元前后达到了自己的兴盛阶段,拥有与古希腊剧作家同样伟大的剧作家和作品。这也是人类戏剧艺术的定数,在古希腊罗马的辉煌的戏剧被基督教等神性因素所扼杀之后,古代的东方印度梵剧却高扬着人类戏剧的旗帜,达700年之久,直到12世纪时,又因伊斯兰神性文化的扩张及其他原因,才走向了衰竭,终至灭绝。

在古代印度梵剧灭亡前的数个世纪里,古代的中国的文化中,也在构合自己的戏剧艺术。构合中它自然受到了古代印度梵剧的影响,古代印度的佛教文化对中国的文化影响至深,而戏剧的影响也就是它的一个方面的表现。公元12世纪时,中国的戏剧又以自己特有的构合形式,走向成熟,又奇迹般地张扬着人类戏剧艺术的大旗。

13世纪时,日本的戏剧——能乐也走向了成熟,也在东方的

戏剧艺术中占有特定的地位。但是,日本能乐的构合却不是以中国戏剧的成熟形态对它的影响和启发而缘起的,而是日本接受了中国唐代的散乐文化,并结合自己文化中固有的多种戏剧因素发展孕育而成的,故而能乐是一种独具日本文化特色的戏剧艺术。

在这四种古代的戏剧艺术中,古希腊戏剧在现代西方戏剧中得到继承和发展;古代印度的梵剧却已灭绝;中国的戏剧延续至今,并演化为多种形态,成为典型的东方戏剧的代表;日本的戏剧以能乐为主导,至今仍生生不息,有多种形式表现。在这四种古代人类戏剧中,又正好形成了两个不同表现的戏剧艺术系统:一是以古希腊、罗马戏剧、现代西方戏剧为一线的西方戏剧;二是以古印度梵剧、中国戏剧、日本能乐为主的东方戏剧。它们都有各自不同的美学特征表现,前者重写真、写实,后者重写意、抒情,完全是两种不同的哲学思想和思维方式背景下的艺术产物。

这就是人类戏剧艺术的历史和现实,我们在拨开一系列的迷雾、误解,以及错误之后,平等地对待这些戏剧,从理论上认真阐释和理解人类的戏剧,应该是我们认识人类戏剧的真实而全面的面目之后的首要任务。

戏剧是什么?对戏剧的本质探寻,是所有戏剧艺术理论都必须面对的题目,正是对戏剧本质的认知,导引了戏剧艺术的发展。对戏剧本质的认识,与戏剧的起源关联密切,因为戏剧的构合初始的状态,直接影响这一戏剧种类的美学品格和理论认知,即起源决定了这一戏剧艺术的生存发展状态和本质意义。

在戏剧起源的问题上,我们看到人类最早的戏剧因素的发生都与宗教的仪式和神话传说相关联,其中最早的例证是公元前2500年在古埃及关于俄赛里斯的复活永生的故事“表演”。

在传说中俄赛里斯逝世的地方叫阿比多斯,每年都要在这里举行的俄赛里斯神节活动,为人类戏剧的出现创造了许多方面的基本潜质,从精神到社会文化心理以及形式都有一种构建人类戏

剧艺术深层次结构的作用。这一“成果”在古代希腊的关于酒神的节日中得到继承,并且在公元前7世纪时开出了人类最美丽的戏剧艺术花朵。这种基于地中海文明圈的戏剧艺术的起源、发展状态是比较明晰的,是“神的游戏”到“人的游戏”的典型范式。

在古代印度梵剧的缘起中,又有它特定的神性色彩,以至于其戏剧的起源都有一个美丽的神话传说,充分表现其戏剧艺术缘神的结构意义。中国的戏剧艺术的起源是复杂而多样的,它最大限度地体现了中国戏剧艺术的开放性,它几乎包含了中国文化艺术能出现的所有的表演因素。日本能乐的起源也有诸多复杂的因素,有包括唐散乐在内的多波次的中国艺术表演的传入,也有本土的戏剧表演因素的融合。日本能乐不但是美丽奇异的,而且还是极专制的。

在这样的人类戏剧艺术面前,人类会怎样看待他们的艺术呢?不管你如何看,恐怕有一点最为一致,即每一种戏剧的背后都会有自己的与众不同的戏剧观。

古希腊的戏剧观是围绕着他们的悲剧和喜剧的戏剧实践而建立的,其戏剧观也就是闻名于世的,“悲剧是对于一个严肃、完整,有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是语言,具有各种悦耳之音,分别在剧的各部分使用;摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法;借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶”<sup>①</sup>。这个戏剧观对人类戏剧的影响是不言而喻的,但他们只认定符合此观念的戏剧才是他们认为的戏剧,从来也没有认为人类其他文明中的戏剧也应该是他们自己应有的那种样子。

梵剧是东方最古老的戏剧,公元前后它还有戏剧方面的专著《舞论》出现,但是它没有一个比较明确的戏剧界定,它的戏剧的通常定义只是一种边缘模糊的综合舞台表演形式,在这种形式中可

---

① 《诗学》(《诗艺》)第19页,人民文学出版社,1962年。

以有众多的包容。这与东方讲究艺术的整体和谐精神是相符的，它在保存艺术原始质的基础上发展了有机整体的艺术观念。

中国的戏剧观念孕育期很长，明代的王骥德的《曲律》中才有相对规整的戏剧定义，但仍以近代王国维先生的“必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意始全”最为全面。

对戏剧本质的认识，是戏剧理论建设的一个基点，戏剧的许多概念都是由此生发开去的。故而世界各地的戏剧理论家，对回答什么是戏剧的本质，倾注了最根底性的力量。笔者在此书中也是这样做的，我以为的戏剧的本质是一种表演性质的叙事。表演是戏剧表现的基本形式，而叙事又是戏剧的基本目的，没有叙事的表演不是戏剧，没有表演的叙事只是史诗、传说、故事……故我的戏剧本质的定义是：“戏剧是一种带规定性的当众表演的叙事。”

特征是事物的外部表现。东西方戏剧的外部特征上有许多是相同的，如艺术的构合特性、代言体表演、舞台形式、观众等方面，都表现了人类戏剧的共同特性。东西方戏剧的特征表现上的差异性也是明显的，主要表现在以下几个方面。西方戏剧从内部寻求自己的特征表现，东方戏剧从外部表现上寻求自己的特征；故而西方戏剧多从“情境”、“冲突”、“激变”等戏剧艺术内在运行的方面去发现戏剧的特征，而东方戏剧就从自己鲜明的外在形式中表现了自己的特征。正因为如此，西方戏剧的特征表现有多义性的解释，不过，西方戏剧在强调戏剧性这一点上，是诸种特征说都要肯定的。东方戏剧的特征表现就明朗得多，大致总结为音舞性、程式化、虚拟性等，基本没什么可争议的。

讨论戏剧的构成是对戏剧艺术各门类艺术构合关系的理解和认识，它能充分表现戏剧构合艺术的根本性质。

剧本是一剧之本，但它实际上是戏剧艺术中文学依托的具体表现。表演构成实际就是演员艺术，它是戏剧的构合中心，戏剧诸方面构成都是以它为重点而服务于它的。并且，它的存在性质决

定了其他构成成分在戏剧中的地位。音乐的戏剧构成在西方话剧并不显著,只比音响效果的意义大一些,而音乐之于东方戏剧,则是一个根本性的“语言方式”。造型包含多方面,有布景、道具、灯光、服装、化妆等,统称为舞台美术。这些构成在东西方戏剧中的作用和地位是不一样的。布景、道具、灯光对西方戏剧是很重要的,它们要为戏剧制造情境,为表演提供“依据”;服装、化妆对东方戏剧也是很重要的,它们也要提供角色的依据和象征。导演是现代戏剧艺术的产物,它也是一门艺术,但它是戏剧艺术构成的构成,是一种有力量的表现,有现代艺术生产的组织化的意味。不过,导演艺术在东方程式化的戏剧中似乎有些格格不入,因为程式化带来的规定性表演过程是事先就明朗化了的。

种类和流派的研讨在戏剧艺术中也是重要的,但它们多是一种过去时代的既定知识,是戏剧艺术基础知识积累的一个方面。

讨论戏剧艺术的观众,以及戏剧艺术的社会功用、戏剧批评等都是戏剧理论边缘的,在今天又显得十分重要的问题。戏剧艺术中的观众是所有艺术中最为特定的、参与性最强的观众,他们的存在,使戏剧艺术中发生了其他艺术中很难发生的情景,即艺术家的创造和观众欣赏创造的现场融合、叠加,并互相激荡推进,最终共同完成艺术的创造。这也是戏剧艺术的根本魅力。社会功用是戏剧艺术理论认识的传统方式,似乎过去的传统的功用说已不能完全解释今天戏剧的功用了。戏剧批评是一门促进戏剧艺术发展的学问,历史的和现在的它都以一定的方式存在着。剧场是过去的戏剧艺术理论绝少谈到的,但这个“建筑”对戏剧艺术的影响是不容忽视的。



## 第一章 人类的戏剧艺术

在一开篇就描述人类戏剧艺术的历史和现状,本身就是对过去在西方文化中心论阴影中产生的戏剧理论的一种背叛,因为只有这样的确认才能使人们认清人类戏剧的完整面目,从而避免理论上的以偏概全。人类戏剧从古希腊的历史中完成了自己基本成熟的形态之后,不同形态的人类戏剧就从不同的文化背景中不断地孕育了出来,构成一幅斑斓的戏剧艺术历史画卷。在这一历史画卷中,最辉煌的当然是古希腊、罗马戏剧和继承了古希腊戏剧基本精神的近现代西方戏剧,随后是同样伟大的古印度梵剧,以及后来的中国戏剧(戏曲)和独特的日本戏剧(能乐)。

我们在后面将主要展示这四种戏剧的面貌。就这四种戏剧艺术而言,其内在构成的丰富性和多样性,已使世界戏剧变得多姿多彩,纷繁复杂,但它们仍没能总括世界上所有的戏剧艺术的表现。我们不说现今新兴的剧种如何,就其古老的戏剧种类而言,已知的没有纳入我们叙述的古老戏剧种类就有孟加拉的“贾达拉”;柬埔寨的“巴萨剧”;越南的“嘲剧”等等。“贾达拉”的历史一般认为可以追溯到古代雅利安人的祭祀仪式;“巴萨剧”是柬埔寨的传统戏剧,大约产生于公元10世纪,是吴哥王朝初期的产物;“嘲剧”的起