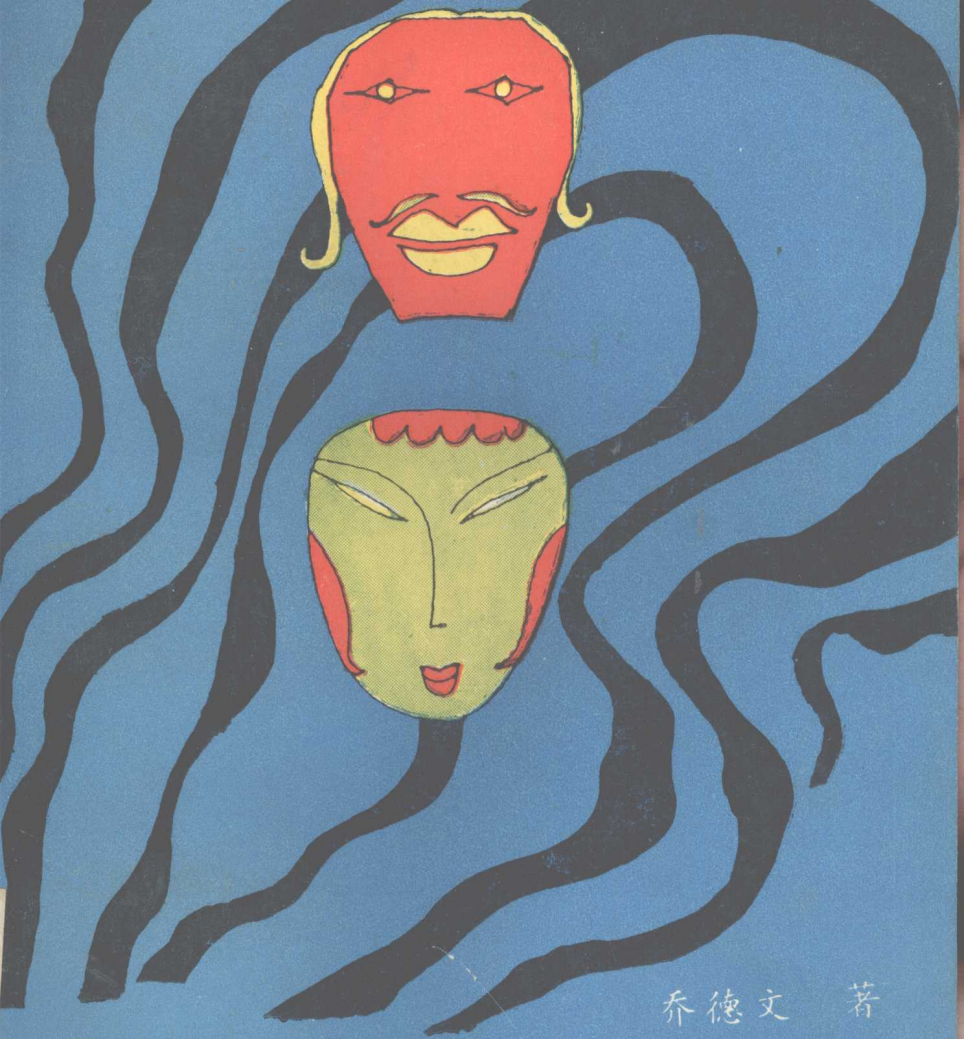




乔德文 著

东西方戏剧文化 历史通道

西方戲劇文化歷史通道

喬德文 著

湖南文艺出版社

[湘] 新登字002号

东西方戏剧文化历史通道

乔德文 著

责任编辑：李恕基

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路67号 邮码410006)

湖南省新华书店经销 湖南省长沙铁道学院印刷厂印刷

*

1991年12月第1版第1次印刷

开本：787×1092 1/32 印张：13 插页：2

字数：262000 印数：1—1,100

ISBN7—5404—0810—3

I·636 定价：4.40元

序

余秋雨

乔德文先生早年毕业于上海戏剧学院戏剧文学系，是我的学长。这些年来他静悄悄地躲在长沙，孜孜矻矻地进行着中外戏剧的比较研究，扎实的成果时有所见。前不久收到他的来信，说所写论文已可结集出版，这实在是一件可喜可贺的事。

作为一种宏观的视野和科学的方法，比较文学的研究首先兴盛于欧美，但这门学科的本质决定了它非把东方的文化现象卷入其内不可，而且这种卷入又必将导致对东方学者的卷入。从某种意义上说，没有中国学者的参与，世界规模的比较文学研究就会包含着一种根本性的缺憾。反过来，中国文化要在现代走向兴盛，没有一种国际性的自我体认也是不可想象的。即使不以体认中国文化作为研究归结，中华民族学术界也理应出一批能够从容俯仰品察各民族文化的通博学者。在我看来，“比较文学”这一复合名词的重心在于“比较”而不在于“文学”；这个“文学”主要也不是指与戏剧、绘画、音乐产生门类性划分的艺术样式，而应该着眼于文学现象背后因不同的国民语言衍伸出来的种族心理差异。因此比较文学研究必然会幅射到其他人文学科上来。

对包括中国戏剧在内的世界几种重要戏剧现象进行粗线条式的总体比较，中外都已有人做过。这种比较即便有时还相当浮泛，其意义和作用也已明显呈现。为此，至今世界上一切引人瞩目的戏剧思想和戏剧实践几乎都包含着比较思维的光彩。现在我们要从学术研究的角度把这项工作深入下去，就不能再满足于重复一些大家耳熟能详的著名结论了。应该切实地引进和采用一整套比较文学研究的具体规程和操作方法，甚至包括象法国学派那样极其强调实证的精确性原则，来克服我国当前比较文学研究领域泛泛而论的通病。泛泛而论必然导致武断，武断又会导致狭隘，这正好与比较文学的精神相悖。按我本人的接受心理，那些基于孤陋寡闻所产生的武断尚能容忍，而那些在比较的旗号下轻率地甩出一串串武断结论的文章则实在不堪卒读。因此，以我浅见，只要自认为已进入比较研究，就应该把事情做细做实。天马行空式的印象拼接，写写散文随感可以，却很难算得上学问，更难算得上比较文学研究。乔德文先生来信中批评自己做学问“死板而缺少灵气”，我想这也许正是他的优点，我甚至还想建议他更往前走一步，把论述建筑在更多的考据之上，而又把考据做得更加细密，换言之，不妨更“死板”一点。我多年前开始阅读欧美学者的一些比较文学论文时很不习惯他们对于细节精确性的迷醉，对于那些似乎已经到嘴边的结论的收敛，后来随着自己学术见识的增长，渐渐领悟到他们这样做的道理。比较文学研究是一个现代的系统工程，对任何局部的深入把握都能对整体作出切实贡献，相反，人人都对总体作一点浮泛的指手划脚只会造成系统的紊乱。宏观是微

观的组合，到处都是宏观最后也就失去了宏观。

我借乔德文先生的文章出版之际，谈一点对戏剧进行比较研究的粗浅看法，算作序言其实是很不合适的，请德文先生和读者原谅。

目 录

引 论	(1)
-----	-------

上 编

✓第一章 欧洲古典戏剧	(7)
-------------	-------

第一节 欧洲古典戏剧简论	(7)
--------------	-------

第二节 欧洲古典戏剧总体特征	(25)
----------------	--------

✓第二章 印度古典戏剧	(65)
-------------	--------

第一节 印度古典戏剧简论	(65)
--------------	--------

第二节 印度古典戏剧总体特征	(94)
----------------	--------

✓第三章 中国古典戏剧	(111)
-------------	---------

第一节 中国古典戏剧简论	(111)
--------------	---------

第二节 外域文化对中国戏曲形成之影响	(130)
--------------------	---------

第三节 中国古典戏剧总体特征	(153)
----------------	---------

✓第四章 日本古典戏剧	(175)
-------------	---------

第一节 日本古典戏剧简论	(175)
--------------	---------

第二节 中日古代戏剧文化源流关系	(212)
------------------	---------

第三节 日本古典戏剧总体特征	(262)
----------------	---------

下 编

第五章 中国戏曲的艺术形态.....	(274)
第一节 中国戏曲形态的结构原理.....	(274)
第二节 中西戏剧形态的发生发展.....	(298)
第六章 √中国戏曲的传统悲剧观.....	(317)
第一节 戏曲悲剧的创作特征.....	(320)
第二节 戏曲悲剧的审美特性及其悲剧观的 成因.....	(339)
第三节 √中西悲剧观探异.....	(359)
第七章 √中西喜剧传统与肯定性功能 多向视比	(385)

引 论

世界自有戏剧这种艺术形态以来，它便一直作为各民族文化成就的一个重要标记，铭刻在人类文明史的标杆尺上。

每当我们闭目遥思，神游在想象所再现的历史幻象中，仿佛就能听到，看到，感觉到从古到今东西方戏剧舞台上演出的繁盛境况。无论是在古希腊阿库罗伯里斯山坡下的露天剧场，还是英国伊丽莎白时代的环球剧院，或者巴黎的法兰西喜剧院内；无论是在古印度河与恒河间大平原上，还是中国宋之温州、元之大都、明代的南方和清代的北京；或者是在日本、朝鲜、越南……等东亚、南亚各国；到处都盛开着这令人叹为观止的戏剧璀灿之花，到处都有这由人的智慧与劳动所创造的文明奇迹和壮丽景观。

显而易见，由于古代地理与文化的隔绝，东西方戏剧自然地形成了不同的体系。虽然就区域影响而言可分为三大古老戏剧文化圈，即西方的古希腊及其影响下的欧洲戏剧；东方的古印度及其影响下的东南亚戏剧和中国及其影响下的日本、朝鲜、越南等国戏剧。但还可以更简括些，如以形态特征为准，便能划成西方（欧洲）科白性戏剧与东方（亚洲）乐舞性戏剧两大主流，并因不同美学追求而体现为西方写实

求真与东方写意主情的两种审美意识和戏剧观。

在相当长的历史时期内，东西方的戏剧理论家们，似乎各自更专心致力于本民族区域的戏剧理论建树，彼此间尚无暇顾及或者还不甚了解。因为东西方思想文化的来往固然可溯源久远，但真正进行戏剧的交流却是在近代之后的事。毋庸置疑，集中对某一民族区域戏剧的发展规律和基本特征作纵深的钻探与总结，也是戏剧理论建设必不可少的一个环节。不过，随着时代的变迁，仅仅这种单体纵向的研究已经远不能满足现代戏剧理论拓展的要求。单体纵向研究着力于单一民族戏剧历史的进化实证和艺术本体的深层开掘，从而有它不可取代的作用和价值。但它在方法论上也明显存在着两个缺陷：一是缺乏对世界戏剧的总体品察；二是缺乏与其他民族戏剧互为对比参照的双向比较和多维视角；因此在论证过程中难以对研究对象把握科学客观的评判尺度。甚至由于民族的偏见和视野的狭窄，还会出现一些盲目与片面的误断。尤其在当前世界舞台东西方戏剧发生相互碰撞与融合的对向交流文化背景下，理论研究方法和思维方式的更新似乎比以往任何时候都显得更为迫切。“比较戏剧”——比较文学的一个分支——就是这样进入了戏剧研究领域，并日益展示其作为一种横向性、世界性、超民族跨学科的方法论所具备的优势。当然，在戏剧理论这个庞大的系统工程中，仍然需要对某一民族区域（特别是本民族）戏剧的纵向深入研究，同时还应探求与其他各种新学科、新研究方法的结合。何况，从某种意义上说，任何单体研究的切实成果，往往又是比较戏剧藉以生存与发展的基石，或者说至少可以把它转化

为比较研究操作流程的一个起点。

在东西方戏剧的比较研究中，至关紧要的是保持评判的客观性，避免重蹈“欧洲中心论”的复辙。所谓“欧洲中心论”，由来已久，这不仅指以偏概全，将一部欧洲戏剧史当作世界戏剧史；而且基于“欧洲文化优于其他一切文化”的种族优越感，某些西方学者往往以欧洲戏剧的艺术特征、审美思维、理论法则和价值观念为准，来观察与评判其他民族区域的戏剧现象，因不合或相左而持以贬否的态度。他们万难料到所贬否的有时恰是其他民族的戏剧所具之个性特色和独创精神，民族艺术的优秀传统和成就。“西方人自以为高于其他一切民族，这使他们在介绍不过是另一种文化的特点时，把它视为一种原始主义的痕迹。”^①

这种偏见与误断不仅在有关印度、日本等国民族戏剧的西方论著中屡见不鲜；而且即使象中国戏曲那样历史悠久、高度完美成熟的综合艺术形态也遭到极不公正的歪曲与丑化。

例如1866年法国人彼勒梯在《中国戏剧》一书中说：“我觉得在中国戏剧与我们的戏剧之间唯一的不同，……是婴儿的呀呀而语与成人言语之间的区别。”与之同观点的还有伦纳德·C·普郎哥，他认为中国戏剧尚处于“摇篮文化”时期。^②

1929年，英国世界戏剧史家谢欧顿·契尼的评价也不高：

① 引自〔法〕米丽耶·德特利《法国人对中国戏剧的认识》（节译），《中国比较文学通讯》1991年第1期第16—17页。

② 见伦纳德·C·普郎哥《东方戏剧与西方戏剧》第40页。

“中国戏剧还是只能跻身于通俗剧、老套的报导剧，或歌剧院唱文之列。”^①

十九世纪中叶曾任法国驻华公使的德·布尔希隆公然声称中国戏曲的唱法是“猫叫”，他在《关于中国的戏剧演出》中甚至妄断“中国人没有艺术感。”^②

而英国的波耳则在另一个端点（中国戏曲的来源）上表现了他的“欧洲中心论”偏向，如他之《支那事物》（Things Chinese）一书所捕风捉影的：“中国剧的理想完全是希拉的，其面具、歌曲、音乐、科白、出头、动作，都是希拉的。……中国剧的思想是外国的，只有情节和语言是中国的而已。”^③

幸好，并非所有的西方人都是如此狂妄与无知，象伏尔泰、歌德以及近现代的戏剧大师布莱希特、梅耶荷德、斯坦尼斯拉夫斯基等人就从不同角度给予中国戏曲以极高的评价。

显然，东西方民族在漫长的岁月中，都曾以无比杰出的才智与创造力，按照自己所喜爱的审美方式构建了足以引起本民族自豪的优秀戏剧文化传统，并由此汇合成全人类戏剧文化的精髓和财富。因而，我们只有跨越历史时空，超脱民

① 转引自于漪《浅说中西戏剧传统之交融》，《比较戏剧论文集》，中国戏剧出版社1988年版。

② 见《法国人对中国戏剧的认识》（节译），《中国比较文学通讯》1991年第1期第17页。

③ 转引自许地山《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》，《中印文学关系源流》第22页，湖南文艺出版社1987年版。

族区域的界限，置身于世界戏剧的总体品察中才能完成对本民族戏剧的自我体认。其中，既要立足于各民族戏剧的本体，承认它们存在着文化心理、民族心态、审美意识和思维方式的差异以及表现形态的区别；又要树立全球意识，承认它们同为人类情感体验形式与生命形式的内在联系和作为戏剧形态所具有的共通规律，以及各民族戏剧互相借鉴、阐发、交融互补、同炉共冶的发展道路。总之，必须通过各民族戏剧的互为视角、互为对比参照，在探寻彼此的契合与歧异中，达到沟通东西方戏剧文化历史通道的最终目的。这正是本书写作的宗旨。

本书体例呈上下编框架。上编一至四章，着重对东西方最具代表性的欧洲、印度、中国、日本^①等四大古典戏剧进行史论研究，年限大致截至古代（封建社会基本结束）为止。论述以单体纵向发展（起源、主要流派和剧种、主要成就、外域影响与联系）为经；总体特点横向比较（发生发展特征、艺术特征、美学特征、人文背景和思想特征）为纬；影响比较与平行比较交错结合，力图构成对世界古代戏剧的历史整体观照。下编五至七章，以东方乐舞性戏剧的典范——中国戏曲为主体，在戏剧形态、悲剧、喜剧等文类的分解剖析中进行中西戏剧的比较研究。其中，侧重于对中国民族戏剧文化的特殊性和独创性的肯定，试从中外戏剧发展的比较与联系中，科学论证它在世界戏剧的重要地位、作用和

① 日本古典戏剧的发生发展是一种特殊的历史现象，它的外域影响较重，但又确实成功地经过了日本化，成为民族性鲜明的艺术，在接受区域影响的民族（国家）中具有特别典型的价值和世界性意义。

价值，以增强对本民族优秀戏剧传统的自豪感。同时，中西比较也大体上反映了东西方戏剧之异同。最后需要说明的是，我这种体例与论述上对东方戏剧，尤其是中国戏曲的重心倾斜，丝毫不意味着在总体评判时可以背离比较戏剧的客观性原则；更不是对“欧洲中心论”的矫枉过正，再来发明一个“东方文化中心论”。

上 编

第一章 欧洲古典戏剧

第一节 欧洲古典戏剧简论

欧洲古典戏剧在世界戏剧史上占有相当重要的地位。在人类三大古老戏剧文化之中，它以古希腊戏剧为代表，因而起源和成熟最早，历史最为悠久。不仅如此，欧洲古典戏剧曾经出现多次高峰，产生过许多震撼世界的伟大剧作家和作品，并形成独立、完善、统一的戏剧体系，因表现形态的科白性特征，我们统称为西方科白性戏剧，与中国、印度、日本为代表的东方乐舞性戏剧遥相呼应。

欧洲戏剧的摇篮——希腊及罗马

欧洲戏剧的发祥地在希腊，希腊是世界四大文明古国之

一，曾有过伟大光辉的文化和历史。古希腊戏剧是世界上最古老的戏剧，早于公元前五世纪即已在奴隶主民主制和发达的经济、科学、文化环境中成熟，形成世界戏剧文化的第一个高峰。希腊戏剧起源于原始祭祀宗教仪式歌舞。它的产生又与希腊神话、史诗关系密切。古希腊崇拜酒神狄俄尼索斯^①，每年民间播种、收获季节便举行盛大节庆，这便是酒神祭典。其中表现酒神事迹的歌舞——酒神颂歌（山羊之歌）逐渐演变为悲剧演出；祭祀游行中演出的狂欢歌舞、即兴滑稽表演则演变为喜剧^②。这种源的分流自然形成严格划分悲、喜剧类型界限的习惯，以至成为欧洲古典戏剧的一个重要特点。

公元前546年，庇西特拉图执政，酒神祭典被引入雅典定为国家大典。从公元前六世纪末开始，“酒神颂歌”经过不断加工改造，逐渐成为一种能直接扮演故事的戏剧诗体（最初的悲剧），戏剧性因素显然大大增强。公元前443年僭主伯利克里斯在进行政治、经济改革同时，也非常重视文化建设。特别是鼓励戏剧活动（建剧场、每年举办三次戏剧竞赛），使之成为全体自由民的政治论坛和文化生活大事。

希腊悲剧取材于神话史诗，由史诗发展而来，故叫“戏

①有人认为狄俄尼索斯是由小亚细亚色雷斯带回希腊的异邦之神。也有人认为酒神祭典是公元前2500年古埃及俄皮杜斯宗教仪式队列行进中表演奥赛利斯受难故事的翻版。这些都有待进一步考证。

②酒神颂歌，因歌队披羊皮，戴羊角，故曰“山羊之歌”（Tragoidia），悲剧（Tragedy）一词即来自此；喜剧（Comedy）一词则来自“狂欢游行之歌”（Komoidia）。

剧诗”。悲剧诗人借以表达自己的思想感情，反映现实矛盾。主人公为神或英雄（曰“英雄悲剧”），主题反映神、人与命运的悲剧性冲突（又称“命运悲剧”），风格严肃、崇高、悲壮、恐怖。初期演出体制为一个题材用诗体写成“三联剧”形式外加一个“萨提洛斯”^①笑剧，后“三联剧”演变为三个独立情节的悲剧。希腊悲剧有固定的结构程式（开场、进场、一系列戏剧场面和合唱歌、退场），显然保留了酒神颂歌的合唱成分，歌队成为作者的喉舌。

希腊悲剧的最高成就代表为三大悲剧诗人：埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯。

埃斯库罗斯（公元前525？—456），生活在雅典奴隶主民主制形成时期。恩格斯称之为“悲剧之父”、“有强烈倾向的诗人”^②。他的剧作充满爱国热忱，歌颂民主精神和民主制的胜利，否定旧传统和专制寡头政治。悲剧格调高昂，主人公都具有巨人式的坚强意志和雄伟气魄。传说是他在悲剧中增加了第二个演员，并运用服装、面具、高底靴，使悲剧真正成为独立艺术形式。他共写过九十部悲剧和萨提洛斯剧，生前得奖十三次，死后得奖十五次。主要悲剧作品七部，除《波斯人》取材现实外，余皆来自神话，如《乞援人》《七将攻忒拜》《阿伽门农》《奠酒人》《报仇神》等。代表作

①萨提洛斯（Satyrus），即“羊人剧”，以萨提儿，西来克斯等酒神侍从为主角，表现滑稽、讽刺、调笑内容或牧歌气氛，向神表示敬仰、赞美之意。

②恩格斯《致敏·考茨基》，见《马克思、恩格斯、列宁、斯大林文艺论著选讲》第283页，春风文艺出版社1981年版。