

戏曲史论丛书

戏剧人类学论稿

XIJU RENLEIXUE
LUNGAO

马也著



文化艺术出版社

戏曲史论丛书

戏剧人类学论稿

马 也 著

文化艺术出版社

(京)新登字140号

戏曲史论丛书

主 编：张 庚

郭汉城

执行主编：沈达人

苏国荣

责任编辑：侯作卿

戏剧人类学论稿

马 也 著

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店经销

北京冠中印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 10.125 字数 234,000 插页 2

1993年9月北京第1版 1993年9月北京第1次印刷

印数 0,001—1000 册

ISBN 7-5039-1185-9/Z·27

定 价：8.25 元

序

郭汉城

中国戏曲学的全面建立，是一项长期而艰巨的系统工程。也许需要两代、三代人的持续努力，或者更长的时间，才能逐步完成的。

张庚同志做了一辈子的戏曲研究工作。在他主持下，我们这个创作集体先后编写了“一史一论”（即《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》），这是这门学科的最基本的工作。前辈王国维、吴梅、周贻白等先生，已经为我们打下了很好的基础，我们是在他们研究成果的基础上继续工作的。

在史与论的关系上，过去一般认为“论从史出”。所以我们最先着手的是写《中国戏曲通史》。编写《通史》的工作在“文革”前的中国戏曲研究院时代，就已进行了好几年，并写出了初稿。由于当时左倾思潮的干扰，以及随之而来的长期的政治动荡，书写了出来，却一直不能出版。七十年代末八十年代初，才又重新组织了力量，这部史才得面世。自此以后，我们国家进入了一个平稳的年代，有利于学术研究工作的进行，于1987年写出了《中国戏曲通论》。在此之前，我们又与全国戏曲研究工作者一道，编写了《中国大百科全书·戏曲》卷；接着组织《中国戏曲志》的编写工作。《中国戏曲志》是按照分省立卷的具有全国性的巨大工程，已经接近完成。

假如说,《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国大百科全书·戏曲》卷、《中国戏曲志》,以及海内外专家学者们的这方面的著作、研究成果,都为建立中国戏曲学的基础投入了一砖一瓦,那么,今后需要做的工作还是大量的。

中国戏曲是一种独特的民族戏剧艺术,是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类艺术综合而成的,它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样,有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律,这在史论中只能提纲挈领地涉及,很难深入细致。这个任务只能在分史、分论中解决。

关于编写分史、分论,张庚同志设想得比较早。记得1983年的夏天,《中国戏曲通论》刚作为国家重点项目上马,编写人员集中西山某处讨论《通论》的总体构想,在讨论中大家已经谈到:等写完了《通论》,接着写分史、分论。因而在《通论》结束之后,达人和国荣建议组织力量编写一套“戏曲史论丛书”,以分史、分论作为这套丛书的重点。我和张庚同志觉得这符合我们原来的设想,就开始组织人力,在1988年初,通过论证立项,作为中国艺术研究院“8·5”计划的重点项目。这套丛书有如下12部:

傅晓航《戏曲理论史述要》

吴毓华《古代戏曲美学史》

刘彦君《栏杆拍遍——古代剧作家心路》

孙崇涛、徐宏图《戏曲优伶史》

武俊达《戏曲音乐概论》

陈幼韩《戏曲表演概论》

黄在敏《戏曲导演概论》

栾冠桦《戏曲舞台美术概论》

沈达人《戏曲意象论》

安葵《戏曲“拉奥孔”》

马也《戏剧人类学论稿》

苏国荣《戏曲美学》

以上 12 部专著的执笔人,除了武俊达、陈幼韩二位同志是院外的著名专家、徐宏图同志是外省的研究人员外,其他都是本院戏曲研究所的研究人员。一般来说,他们对本专业都有较长时期的研究和积累。经过几年的努力,终于都一一写出来了,而且达到了一定的学术水平,这是很可喜的事。书中有不少可取的见解,是积累了前人的研究成果,又有他们自己的丰富发展。当然,并不是这些见解都是那么成熟和正确。但我以为只要言之成理,就可以作为“一家言”来讨论。在学术问题上,只有本着“百家争鸣”的精神,才能不断地进步。我坚信在“百家争鸣”精神的鼓舞下,全国定会有更多更好、范围更广的戏曲史论及分史、分论著作出现。

除了戏曲分史、分论以外,还须向建立戏曲交叉学科而努力。20 世纪是一个交叉学科、边缘学科大发展的世纪,它促使了自然科学、社会科学的迅猛发展。中国戏曲理论研究的进一步深入,必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题,不是在本学科的范围内所能解决的。其实,在以往的戏曲研究工作中,某些交叉学科已经进行,并取得了一定成果。如戏曲文物学,就是戏曲学与考古学的交叉;戏曲文献学,就是戏曲学与文献学的交叉;戏曲美学,是戏曲学与哲学的交叉等,它们已经成了我们重要的研究课题。其它如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗学、戏曲宗教学等等,都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。比如,当前大家都很关心戏曲在新的历史条件下应如何生存和发展的问題,这就牵涉到戏曲的生态结构、生态环境等等一系列问题;实际上是一个戏曲生态

学的问题。又如在当前的商品大潮中，戏曲应该如何适应商品经济的发展？戏曲的商品属性与物质商品又有什么不同？精神商品的特殊性何在？这些问题，都涉及到戏曲经济学的问题。现在观众究竟喜欢看些什么戏？尤其是青年观众爱看什么？如何在审美趣味上适应广大青年观众的爱好？这些，又是属于戏曲观众学的问题。这些问题的探讨、解决，将有助于戏曲的历史和现状研究的进一步深入，有助于戏曲学的建立。

从以上简略的、不完全的叙述中，中国戏曲学涉及的方面、问题都十分广泛，既要总结历史的经验，又要总结现实的经验。根据当前戏曲研究状况，我觉得现状的研究更应受到重视。理论研究一定要联系实际，尤其要联系当前创作、研究的实际。理论研究要有助于戏曲的发展，要善于从实践中总结一些具有规律性的、普遍性的、特征性的东西，升华为新的理论。这样的理论更具有生命力和时代感，更会受到大家的关心和重视。从这一意义上看，上面提到的“论从史出”的观点，还不是很全面的。理论应从历史和现状中出。如果我们以此来衡量这部丛书，有些做得全面一些，既联系到历史，又联系到现状；而有些为求例证的稳定性，则侧重于历史上规律性问题的探讨。对此，我们不强求一律。

理论研究还要建立在大量翔实的资料基础上。我认为这一套丛书在这方面是注意到了。至于对这些资料的认识、解释、融会贯通得如何，还要请读者和同仁们指教。

这套丛书中的某些著作，还运用了一些新的学科、新的方法，来探讨一些新的问题。我认为只要不是生搬硬套，也应受到欢迎。

研究工作应以个人研究为基础，个人研究与集体研究相结合。像“通史”、“通论”、百科、志书、集成一类等大型的综合著作，需要

组织具有各种知识的、较多的人员来集体完成。分史、分论比较专一，我们就采取个人研究的形式进行。

在规划本丛书的时候，我们除了邀请少数老专家撰稿外，大部分都请中青年研究人员来承担，意在通过这套丛书的写作，培养出一批具有实力的年富力强的研究人才出来，使今后戏曲理论队伍能够衔接得上。实际证明，我们的愿望基本上达到了。这是他们通过艰苦努力的结果。

这套丛书一直在以李希凡同志为首的院领导的关心、扶植和督促下完成的；院科研办公室给了我们很大支持，尤其帮助解决经费的困难；文化艺术出版社也在他们力所能及的范围内给了我们不少帮助，尽可能提早出版日期，我们都要很好感谢他们！

1993年3月1日

前 言

人类发展至今的一切艺术理论（人和人类对艺术的认识和看法）极其浩繁也极其简单。说浩繁不单是指理论观点的五花八门和著作的浩如烟海，还指个人对艺术的看法、趣味、选择的多杂性不确定性；说简单则是指它可以由三个问题及其相互关系进行高度概括：艺术是什么，艺术干什么，艺术如何繁荣发展。

人类发展至今的一切戏剧理论亦可作如上观，它所解决的便是这三者及其三者的相互关系：戏剧是什么，戏剧干什么，戏剧如何繁荣发展。

在任何一部著作中企图全面回答这三个重大问题及其相互关系，都可能因不自量力而失败，因此本论稿便先天地带有一种“实验”和“努力”的性质；它实际上充其量是一本论纲，或者说成是理论思考理论研究的提纲更为确切。

之所以写这样一部颇有纯理论之嫌的著作，不只是因为到目前为止在我国尚未见有关艺术人类学或戏剧人类学的著述问世，而且对这方面的研究似乎也未引起足够重视；更为主要的是，用斯坦尼斯拉夫斯基的话来说，这部论稿是一种“从自我出发”——因而也便是从实际出发的产物。十多年来我国艺术发展过程中的各种观念之争，在我个人头脑中有一个相似的缩影；所有的论争也在我个人身上摆开了战场。我一直没能解开艺术的“是什么”与“干

什么”的关系，这就使我在戏剧观大讨论中不能不带有理论思维的片面性。而且这种片面性并不总是朝向一面，经常是两极跳跃。

1986年5月，在珠海召开的全国戏剧美学研讨会上，围绕着戏剧发展规律问题有两种观点在激烈争论。一种观点认为，戏剧有其不依人的主观意志为转移的客观规律，违背这个规律不但创作会失败，戏剧也难以发展；“文革”时我国戏剧的种种问题恰恰出在违背艺术规律上。另一种观点认为，戏剧既然是由人创造的，所以戏剧规律也是由人创造由人改变的；实际上并不存在一种不依人的意志为转移的艺术“规律”问题，强调艺术的客观规律性和规则性，对艺术创造和发展只能是一种束缚和桎梏。

实际上，上述两种观点在我个人内心已经争论了很多年，艺术“规律”的这种矛盾性已经困扰并使我痛苦了很多年。在珠海会议上我一方面认为后一种观点更有害，因为我们多年来吃够了否定艺术发展有独立的自身规律性的苦头；但另一方面我也感到了这种观点的某些合理性，实质是感到了我个人观点的片面性。当让那个“矛盾着的我”充分展开的时候，就出现了一个看似奇怪实则正常的现象：在文章和讲课中，我时而认为艺术本无规律可言，功能大于本质，变化就是艺术发展唯一的规律；时而认为，艺术与物质自然界一样，存在着不依人的主观意志为转移的（甚至是永恒的）规律规则和本质，本质大于功能。在对中国戏曲的看法上也是矛盾的，时而认为戏曲难以挽救，时而认为戏曲尚处于“史前时期”，方兴未艾；时而认为戏曲是中国人的麻木剂麻醉剂（在喜剧的方式中永恒地肯定自身），时而认为戏曲是人类完善阶段上的“未来艺术”，等等。

我在翻阅旧稿和笔记时，到处所见都是那“矛盾着的我”。于是我产生了一个“统一自我”的奢望。

我知道,这“统一自我”决非是我个人的外在统一,因为“我”的矛盾实质是艺术理论自身的矛盾现象在我个人观念中的反映。因此这“统一自我”的任务,除非一种体系式的理论思维方式、体系式的理论研究结构是不可能完成的——我不是说本书是体系性的,而只是说要解决那个矛盾非采用体系式的研究过程不可。于是我在以后的研究中便有意地让对立的观点作极端的充分的发展和铺张,再努力找出它们各自的合理性;而最难的是如何把这对立的两极辩证地、逻辑地、合理地以理论思维的形式联接起来。

我一直没有找到可以沟通矛盾两极的中介。一方面是过去学得极熟的马克思主义的关于客观规律的原理,一方面总感到这个放之四海而皆准的真理,确实难以完全用来解释艺术的规律问题。后来我转向了哲学人类学和一些边缘学科的研究,在那里我得到了多方面的启发。

如果在研究文化史艺术史过程中,始终能把对人(类)的研究作为其内在贯串线,也即把人类学本体论贯串于文化史艺术史的研究过程中,我们便会发现:文化或艺术的“存在”与地球或宇宙等自然物理世界的“存在”性质并不一样;后者可以完全脱离并先于人类而存在,而前者却不。文化或艺术的存在是人类存在的“影子”;离开人类学本体论的文化或艺术的本体论是不存在的。如果说文化或艺术有其本体论的存在方式的话,那么这种本体论结构形态从终极的意义上说,归根结底是派生的而非绝对独立或绝对意义的“物自体”(康德);而且,这种本体,实质上乃是发展着的事物的暂时中止和定格,我们对这中止和定格进行分析、定性、定义,就称之为那种事物的本体存在,称那“是”什么。只有在人类学本体论大前提下才有可能谈文化或艺术的本体论问题。文化或艺术本体论是人类学本体论的一部分。如果把人类学本体论分成两部分:

人类精神(人类自由意识和人类主体意识)本体论和人类精神外化外在的物质凝定形式的本体论,那么文化或艺术本体论就是这后者。人类精神本体论类似于康德的不可知的“物自体”(的存在),它具有某种超验的先验的——“在”或“是”——的性质;而文化或艺术本体论,实质是人类精神的实体化。因而,文化或艺术的本体论相对于人类精神本体论而言又可称之为“实体论”。文化或艺术本体论结构形态是人类精神本体论的折射。人类精神本体论和文化艺术本体论如同一枚硬币的两面,它们同步同构;这枚硬币就是人类学本体论。

于是第一,文化或艺术是一种存在。这种存在具有它自身的独立性、规律性和本质属性,即它不是无本质的而是有本质的存在。第二,这种存在和这种存在的规律性、本质属性又不同于客观物质世界的那种不依人的意志为转移的规律性和本质属性。就是说,马克思主义的关于自然世界的规律性理论不能完全照搬进艺术中来;艺术发展的规律性不能与自然物理世界的规律性完全等同。艺术是一种特殊的“存在”,它有独特的本体论意义。承认第一点即等于承认了艺术本体论的唯物主义前提,这可以避免艺术理论(和艺术观)中的唯意志论、唯我论、不可知论、相对主义、世代主义和庸俗社会学;承认第二点即等于承认了艺术本体论的辩证法精神,它强调的是这种本体论的独特性(有规律的运动、变化和历史上地发展),这可以避免艺术理论(和艺术观)中的机械唯物论。

文化或艺术本体论的全部独特性便在于:它确实是一种可以离开人(个人、团体甚至某一时代)或人的感觉、意志的具有自律性的客体,但它又不是离开人类的先在或绝对存在。我们可以说文化或艺术的存在不依个人主观意识意志为转移,但却不能说它的存在不依人类意志为转移,因为人类是实际地参与到文化和艺术

的创造、生成和发展过程中的。“电子和质子的存在……并不依赖它们是否被知觉到；相反，我们有充分理由相信它们在宇宙还没有一个知觉者以前就已经存在了无数的年代”^①。就是说相信有一个离开知觉主体而独立的外在世界，相信有一个先于人类认识而存在的物质本体论，这是一切自然科学的基础^②。但是艺术却不具有这种“存在”，它也不具有电子和质子那样的本体论意义。文化或艺术的“存在”——它的本体论结构形态——是人类精神（精神的功能需求）历史运动和历史积淀的结果。在文化或艺术领域中，纯粹的“物自体”、纯粹的先验的永恒不变的“世界本原”，也即纯粹的本体论是不存在的。艺术的“是什么”与艺术的“干什么”，并不具有地球或电子那样的明显的分离和独立性质，而是高度统一的：它是什么，它就能干什么，反之它能干什么，它就是什么。从历时性角度说，艺术的能“干什么”（功能）决定了它的“是什么”（本体结构）；只是在漫长的历史运动过程中，“干什么”的功能属性逐渐积淀成了它“是什么”的本体属性，而且使这种形态学本体结构产生了它自身的特殊的稳定性和规律性。从共时性角度说，艺术的“是什么”又决定了它的“干什么”；艺术的所有功能属性都必须以它已有的现存的“是什么”的本体结构合规律地显现；不但功能要通过结构本体发出和传达，而且结构本体就是功能，此时结构与功能化而为一合而为一。换言之，从历时角度看艺术，是“功能大于本体”，从共时角度看艺术，是“本体大于功能”；功能与本体的辩证运动，便构成了艺术发展史的全过程。

就是说，艺术（或戏剧）的本体论不能不是功能性的本体论和历史性的本体论，而艺术的功能性或历史性本体论也就是艺术的

① 罗素《人类的知识》，商务印书馆 1983 年版第 14 页。

② 参见《爱因斯坦文集》，商务印书馆 1976 年版第 392 页。

人类学本体论。艺术的形态学本体论只是它的人类学本体论的——“定格”处理的外显形态；它的运动、变化、发展是受着人类学本体论的内在方面——人类精神本体的运动、变化、发展——的驱动的。

以上，基本可以看作是本书的理论设想。当然我很清楚，这设想在一本论纲式的书里是很难完成的。凭心而论，我进行了艰苦的准备。对几百万字的笔记进行了消化才动笔。但由于我不能再无视出版社的一再宽限，因而写作是突击式的。这个论稿的最大问题便可能是它的粗糙性。我敢于肯定自己不是一个图省事走捷径的作者，因而我苦苦设计了全书的理论框架和论证方法。我尽量不搞成专题式的论说，尽量以一种新的理论思维方式使全书产生内部的自身的组织勾连。我对自己设定的一些基本范畴（例如“本体论”、“功能论”、“发展论”、“双线发生论”、“甜美而有用”、“自由与人化”等）试图着作一些纵的及横的血肉展开，并尽量使范畴的逻辑层次明朗化。作为贯串全书的核心范畴是“演员演故事”这个五字三节定义。按照我原来的构思，准备对“演员演故事”这个核心范畴进行逻辑的和历史的多层面展开：逻辑展开构成戏剧本体论，历史展开构成真正的戏剧人类学（顺便研究观众学），逻辑与历史的辩证展开构成戏剧功能论和发展论（顺便研究创作论）。但是写到中途由于篇幅和准备程度的限制，对有些问题不得不放弃了。

因此只能说，我作了一次戏剧理论研究的新的努力。值得自慰的一点是，尽管我知道我的观点和论述一定有漏洞和错误，但我回答了我自己。本书的写作动机实实在在出于一种自我反省、自我批判；它以作者自身理论观点的矛盾和断裂作为研究的实际对象和出发点。书中所批判的一些观点其实不是别人的，它们实际

上都是我自己的。这是一本关于戏剧理论方面的自我搏斗、自我解决、自我回答的书。

就我现在所能认识到的程度而言，我过去的自我矛盾和自我断裂产生于艺术理论（和艺术观）的片面性。恰恰是“片”和“面”——使我把本来不能分开的完整统一的一枚硬币或一张纸，非从中间人为地劈开而成为两“片”和两“面”。我看见了这一片上的这一面就忘了那一片上的那一面；看见了不同的两片上的两面，而不知它们原来是（人类学本体论的）统一的有机的不可分割的一“片”上的两面。“两面”是事实存在，而“两片”是我硬劈开的；将不能分开的“一片”分成“两片”之后，就使原来在一起的“两面”随着“两片”的分离而人为地分离了。

当然，现在完成的这种自我统一，既可能是不成功的也仍然可能是“悲剧性”的——恰恰可能的是到了明天，“矛盾的对立的我”又再度出现，或者读者在读此书的过程中就已经看出了我的新的矛盾性和“片面”性了。

没有办法的是，人的文化本性注定他总是个复杂的矛盾体；时时、处处、里里、外外，总是矛盾的。矛盾的解决和统一总是阶段性的局部性的暂时性的。矛盾的彻底性还表现在，连想解决矛盾本身也是矛盾的：思考越不深入时，矛盾越少越小，思考越深入时矛盾就越多越大；知识积累越少的时候，越自信越绝对越敢说越敢写，知识积累越多时，越不自信越相对越不敢说越不敢写。如同盘子的周边，已知的未知的都是它；盘子越大，未知和矛盾就越大。越不想解决矛盾时反而没有矛盾，越想解决矛盾时就越难以解决；人类真真是个悲剧性存在。然而若想没有矛盾没有悲剧，就只能让“盘子”缩回到零点。

——因此，我又被困惑——难道，“白板”或“白痴”的动物式无

文化状态果真才是人类的自在自由和幸福状态？

马 也

1990年9月21日于北京无遮观

目 录

序.....	郭汉城 (1)
前 言	(1)

第一编 戏剧本体论:关于戏剧的存在方式——

戏剧“是什么”的问题	(1)
------------------	-----

第一章 本体论角度的戏剧的定义.....(3)

第一节 定义的必要性.....	(4)
-----------------	-----

第二节 本体论角度的戏剧的定义:“演员演 故事”	(6)
-----------------------------------	-----

第二章 “演员演故事”(五字三节公式)的逻辑

展开	(13)
----------	------

第一节 关于“演员”.....	(14)
-----------------	------

第二节 关于“演”.....	(15)
----------------	------

一 关于“用什么”演	(15)
------------------	------

二 关于中国戏曲的“用什么”演.....	(19)
----------------------	------

三 关于“如何”演	(23)
-----------------	------

第三节 关于“故事”.....	(25)
-----------------	------

一 “故事”与“情节”	(25)
-------------------	------

二 “故事”与“剧本”(戏剧文学).....	(26)
------------------------	------

三 戏剧文学与戏剧性	(29)
------------------	------