

DONGXIFANG XIJU ZONGHENG



东西方 戏剧纵横

孙玫 著



作者简介

孙玫，1955年生于江苏扬州。少年时曾进专业京剧团学戏、演戏。1982年获南京大学学士学位。1985年获中国艺术研究院硕士学位，而后曾任该院助理研究员。1988年1月至1989年5月受中英友好奖学金资助，作为访问学者赴英国学习和考察，1990年3月作为中国戏剧家代表团成员赴印度考察，同年8月赴美国夏威夷大学攻读博士学位，历时五年完成学业获得学位。目前为新加坡国立大学中文系讲师。

除了本书外，作者亦有英文论文于美国和台湾发表，中文中篇小说在中国和美国发表。

责任编辑 / 醒 非
装帧设计 / 吴 捷

内容提要

本书为孙玫博士论戏剧文章的结集，内容涉及东方和西方戏剧的历史、现状、艺术特点、美学风格等方面。由于作者独特的经历，他对其研究对象，无论是中国还是中国之外的戏剧，都有直接的了解和具体的感受。作者曾受中国和美国学术方法的严格训练，因此，其视野开阔，学风谨严，分析入微，诸多观点发前人所未见。书中一些文章在发表后曾被权威性书刊转载。

ISBN 7-5399-0988-9



9 787539 909882 >

目 录

管窥中国戏曲的形成·····	(1)
“中国戏曲源于印度梵剧说”考辨·····	(9)
中国地方戏曲的始祖——南戏·····	(28)
试论关汉卿喜剧中的人物塑造·····	(34)
汤显祖爱情剧一解·····	(44)
论戏曲艺术的整体延续·····	(52)
论戏曲演传统戏·····	(65)
古典戏曲案头化的倾向和艺人的再创作·····	(82)
戏曲导演摭谈·····	(92)
试析戏曲演出的特殊交流方式·····	(105)
面向传统还是面向现实·····	(111)
戏曲艺术规律的自觉和发展 ——兼谈戏曲可以吸收外来因素升华到新境地 ·····	(114)
戏曲改革三题议 ——有感于《戏曲艺术的转折与发展》引起的 争论·····	(121)
从“一桌两椅”想到的·····	(129)

也谈外国人演中国戏·····	(132)
艺术规律之外的议论	
——访英归来谈戏曲·····	(134)
谈“戏曲需要保存”及其它·····	(139)
浅议戏曲片的艺术特点·····	(144)
话剧舞台动作也应具有形式美·····	(148)
恩格斯关于悲剧的论述·····	(151)
西方现代派戏剧掠影·····	(159)
三大戏剧体系述评·····	(163)
“三大戏剧体系说”和“三种古老戏剧文化说”商榷	
·····	(173)
从中国唐代大曲说到日本能乐的“序破急”·····	(179)
英国的“替换戏剧”·····	(182)
交汇点还是转折点	
——论瓦克坦戈夫·····	(186)
一个小人物伟大梦想的幻灭	
——重读阿瑟·米勒的《推销员之死》·····	(200)
英伦观莎剧·····	(205)
爱丁堡艺术节印象·····	(209)
访印观剧小记·····	(213)
后 记·····	(217)

管窥 中国戏曲的形成

戏剧艺术是一种综合艺术，它综合了文学、美术、音乐、表演等各种艺术因素，这一点对任何戏剧样式来说都是一样，而中国戏曲艺术的高度综合性则突出地表现在它的表演艺术上。它的表演艺术直接综合了音乐、舞蹈、雕塑、武术等一系列艺术形式的物质表现手段。中国戏曲以音乐的旋律演唱角色的语言，用舞蹈程式规范人物的动作，通过“亮相”来创造舞台上的“活雕塑”，直接把武术、杂技变成武打和特技表演。中国的戏曲艺术实质上是一种特殊的歌舞剧。

戏曲艺术之所以成为一种特殊的歌舞剧，这和它特定的历史有关。无论是东方，还是西方，远在人类的幼年即已出现诗、歌、舞三位一体的原始艺术。歌舞表演的出现远比戏剧艺术的萌生要早，在这一点上，中外相同。所不同的是，和西方相比，中国戏曲艺术正式形成较晚。在戏曲艺术正式形成的前夕，各种表演艺术已经蔚为大观，发展到相当成熟的地步。据《东京梦华录·京瓦伎艺》载，北宋时瓦舍勾栏中就有：小唱、嘌唱、般杂剧、杖头傀儡、悬丝傀儡、药发傀儡、讲史、小说、影戏、诸宫调、合生、说诨话等各种伎艺的表演。^①又据《武林旧事·诸色伎艺人》载，南宋时瓦舍勾栏中也有：演史、说经诨经、小

说、影戏、唱赚、小唱、鼓板、杂剧、弹唱因缘、唱京词、诸宫调、唱耍令、唱《拨不断》、说诨话、舞馆百戏、撮弄杂艺、傀儡、角抵、蹴球、合笙等等。^②戏曲史前期各种表演艺术种类繁多，但是不外乎为三大类：歌舞表演、滑稽表演和说唱表演。而瓦舍勾栏中各种伎艺的同时并存，是它们互相吸收、融合，最后形成戏曲这一特殊歌舞剧的先决条件。

但是，这几大源流为什么能够归于统一，综合成戏曲艺术呢？长期以来戏曲史家们、戏曲理论家们一直在努力探索这一问题，也取得了一些进展，然而至今尚无令人十分满意的答案。这些不同的艺术形式能够综合在一起，原因相当复杂，在这篇短文里，笔者仅仅从人们的审美心理的角度来观察其对戏曲艺术形成的推动作用。

研究戏曲史的人们在探讨戏曲的形成时，总是要涉及到“东海黄公”、“踏摇娘”、“兰陵王”、“拨头”等歌舞表演。这些已为治戏曲史的人们所熟知的事实，表明了一种倾向：在歌舞表演中，演故事的成分一直在不断增长。社会生活的发展，首先，为艺术形式提供了较以前更为广泛、丰富的表现对象。而艺术形式自身也存在一定的发展规律，它总是不断积累、不断成熟，越来越能够表现更为复杂的内容；同时，人们（包括创作者和欣赏者两个方面）的审美要求也在发展变化之中，随着人们认识能力的不断提高，他们对艺术品的情节性要求越来越强烈。从无情节到有情节，从情节简单再到情节较为复杂，这也是人类艺术发展史某一阶段所必然出现的现象。

到了宋代，宋舞中情节化的倾向更为明显。如果说“东海黄公”等歌舞表演还只是表现了某些生活片断，而宋代的歌舞却能表现比较完整的故事了。宋·史浩《鄮峰真隐大曲》所载

《剑舞》表演了汉代“鸿门宴”的故事和唐代张旭、公孙大娘的故事。宋·洪适《盘洲集》所载《降黄龙舞》和《南吕薄媚舞》是根据真人真事和传奇故事创作的情节性舞蹈，前者表演前蜀妓女灼灼的故事，后者表演“郑六遇妖”的故事。但是，如果我们仔细观察《剑舞》就会发现其中竹竿子，舞者虽有唱、念，而其文词基本上是抒情性的，还不是叙事性的，这多少影响了它的表现力。歌舞表演长于抒情，所以它总是先和抒情性的文学因素相结合，而在以后才和叙事性的文学因素相结合，然而只有当它和叙事性文学因素结合以后，才能表现比较复杂的事件，如果仅靠歌唱和舞蹈是很难实现这一点的。

我国的叙事文学兴盛得较晚（这也是导致我国戏曲艺术正式形成较晚的重要原因之一），像《孔雀东南飞》、《木兰辞》等为数不多的叙事诗，其篇幅都比较短小，体制浩大的叙事诗（这里所说的叙事诗是从广义上来理解的），是到唐代以后才出现的，这主要是指说唱文学的出现。说唱表演是一种特殊的表演艺术，它不同于上述其它表演艺术的一个重要标志在于：它是以语言为自己的主要艺术表现手段。尽管说唱文学带有口头性的特点，但是它毕竟已是一种文学形式。文学是语言的艺术，语言本身并没有形象性，但是它具有描述形象、唤起人们的形象感的功能。因为，人的表象经常是和言语、词联系着的。“人掌握词所标志的东西必须以自己获得的直接印象为依据。词只是通过它同人直接感知的事物发生的联系，才对人具有意义。”^③词并不是孤立地存在于人们的头脑中，而是常常伴随着有关的表象一起存在，所以，文学能够运用语言，通过描写、叙述、比喻、暗示、象征等等手法，在人们的头脑中引起某种视觉和听觉形象，表现生活和人的思想情感的各个方面及其发展

过程。说唱文学虽然还只是一种初级形态的文学样式，但在当时，它毕竟是一种前所未有的文学样式。它既不是仅仅描写某生活片断，也不是只能反映某一简单的故事，而是以广阔的社会生活中的具体事件和人物性格为对象，可以对事件发展过程中的细节和人物内心的思想变化进行详细的叙述和直接描写。这种对复杂社会生活的概括力和表现力，正是歌舞表演所缺乏的。但是，另一方面，从欣赏者的审美心理来看，说唱表演主要是通过语言来调动听众、观众的想象（在说唱表演中表演为辅，说唱文学的作用占据主导地位），从而在他们的头脑中产生一系列形象。这种形象和造型艺术的形象相比，是非直观的，有着很大的随意性，不如造型艺术的形象清晰、确定。其长处是有利于欣赏者发挥自己的想象力，去补充、丰富形象；其不足是难以把握。所以，人们对说唱表演有一种具象要求，希望其中的故事能够直接由人来扮演。而说唱表演中本身已包含了表演艺术的成分，这就为它和其它表演艺术的结合提供了一种可能。

滑稽表演则既包含了造型艺术的因素，又包含了语言艺术的因素。当然，其造型艺术的因素还很简陋，准确地讲只是一种装扮表演，其语言艺术的因素也还处在萌芽状态，极为简单，往往是插科打诨，并没有完整的情节、复杂的结构。不过它可以在这个基础上不断吸收歌舞表演和说唱文学的某些手段来充实自己。从古代俳优的滑稽表演到“参军戏”，再发展为宋杂剧，正是走过了这样一条漫长的道路。到了宋代，杂剧已经大量地吸收了各种表演技艺。郑振铎指出：“所谓宋代的‘杂剧’，乃是歌舞戏一类的东西；其歌词则被称为‘杂剧词’。这种歌舞戏，是以四人或五人组成之的。他们演唱故事，但往往以‘滑稽唱

念，应对通遍’为尚；也有不演故事而全为嘲弄，或象《天下太平羹》之全为颂扬王室之歌舞的。”^①宋杂剧短小而滑稽，往往夹在队舞中和百戏同台演出，观众看久了队舞会感到沉闷单调，穿插杂剧，可以活跃气氛，这大概有点类似日本在演出“能乐”时中间要穿插“狂言”一样吧。这种同台演出的机会，为杂剧进一步吸收其它表演技艺提供了可能。

需要是创造的直接动力。观众的审美需要是三大表演艺术综合的推动力。歌舞表演为说唱文学的具象化提供了大量舞台表演手段，说唱文学为歌舞表演准备了丰富的故事内容和人物形象，以文学的方式提供了未来舞台形象的蓝本，而从滑稽表演发展而来的宋杂剧则为它们的融合提供了具体的途径。在较长的历史过程中，这些表演艺术在各种因素（本文只观察了其中一种因素）的作用下，终于从不统一到统一，渐渐地被综合成一种新的舞台艺术——戏曲。任何一项艺术形式，一旦被引入综合艺术之中，就不再是原来意义上的独立的艺术了，必然会相对地失去它本来的独立性，变质换形，而服从于一个总的前提。戏曲这一综合艺术也是如此，它不是许多艺术形式的简单拼凑，而是从属戏剧性之下的有机结合，交融为一个整体，各种艺术因素成为综合艺术中不可缺少的元素，在戏剧性的统一要求下发挥各自的特点。尽管在一开始，戏曲艺术内部的各种因素是非常不统一的。

在这种统一的过程中，原说唱表演所起的作用必须引起足够的重视。虽然它的历史比歌舞表演、滑稽表演的要短，但是如果如果没有它的出现，也就不会有中国戏曲的正式形成。说唱表演当时最主要一种形式就是诸宫调，它拥有一种规模巨大、变化复杂的长篇小说、音乐结构，善于表现以前任何一种艺术形

式也难以表现的广阔的场景和复杂的情节。郑振铎指出：“元杂剧是承受了宋、金诸宫调的全般的体裁的，不仅在支支节节的几点而已；只除了元杂剧是迈开足步在舞台上搬演，而诸宫调却是坐（或立）而弹唱的一点不同。我们简直可以说，如果没有宋、金的诸宫调，世间便也不会出现着元杂剧的一种特殊的文体的。”^⑤青木正儿亦在《中国近世戏曲史》第三章第二节中，从剧本长度、乐曲联套、剧本结构等方面，论证了诸宫调对于南戏形成所起的重要作用。此外，我们还可以从北杂剧和南戏统一化程度的高低，进一步看出说唱文学在各种伎艺综合为戏曲时所起的重要作用。北杂剧是直接从金院本和诸宫调发展过来的，它在文词结构、音乐结构和整个体制上都同诸宫调有着密切的联系，在各种艺术因素的综合过程中，说唱文学的因素占了主导地位。所以，北杂剧结构整齐，剧本的文学性也高。南戏是宋杂剧和其它各种传统表演形式的混合，在诸种艺术因素中说唱文学未占主导地位，因此，早期南戏拼凑的痕迹较重，统一性差，剧本的文学性也弱些。只要看一下早期南戏《张协状元》的剧本，就可以清楚地看到：此剧分场很碎，人物上、下场较乱；各种表现手段综合得不好，尤其是缺乏表现人物内心活动的歌唱；至于念白很多是属于插科打诨性质的，与剧情联系不紧密，有时还会影响主要戏剧冲突的顺畅发展。

从说唱文学直接转化而来，和说唱文学有着血缘关系的戏曲文学，在许多方面继承了说唱文学的特点。其中最突出的一点是，戏曲文学虽然已是代言体，但是它依然保留了说唱文学中叙述体的特点，这不仅仅体现在许多具体手法的运用上，如角色的“自报家门”、“上下场诗”和经常通过剧中人之口叙述剧情发展，还体现在整个剧本的结构上，采用所谓“有话则长，

无话则短”的方式结构故事，安排情节就像在说唱文学中一样，并不受现实生活中时间、空间的具体形态束缚，“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，这种结构方式为戏曲表现宽广的生活天地带来极大自由，并在此基础上形成了我国戏曲独特的舞台时空表现方法。

另一方面，又由于各种表演艺术在进入戏曲艺术之前，已经形成了自己独特的物质表现形态，并达到了相当高的艺术水平，具有独特的欣赏价值和感染作用，所以它们的物质表现手段不可能被舍弃，而是被改造后合理地吸收了，由原来非戏剧性的表演艺术，逐步演变成戏剧性的表演艺术，并保留下去。如，周贻白经过考证后，就曾指出：“北宋时代那些‘抱锣’、‘硬鬼’、‘舞判’、‘哑杂剧’，以及‘蛮牌’、‘变阵’、‘七圣刀’之类，都是中国戏剧表演动作上的一些根源。比方‘舞判’一项，直到今天还可以在舞台上看到（《钟馗嫁妹》，《九莲灯·火判》）。”^①

戏曲艺术就是这样一种特殊的歌舞剧，它在整个发展过程中一直保存了它从母体里带来的歌舞性因素。这种歌舞性因素和戏曲的戏剧性因素互相制约，在不同的历史条件下各有消长，从而使得戏曲这一特殊的歌舞剧，在不同的历史阶段呈现出不同的舞台演出面貌。

注：

①见〔宋〕孟元老撰，邓之诚注：《东京梦华录注》中华书局1982年版132—133页。

②见〔宋〕四水潜夫辑：《武林旧事》西湖书社1981年版105—114页。

③曹日昌主编：《普通心理学》（上册）1980年版91页。

- ④郑振铎：《中国俗文学史》（下册）1928年版 35 页。
- ⑤郑振铎：《中国俗文学史》（下册）1928 年版 154 页。
- ⑥周贻白：《中国戏剧与舞蹈》，《周贻白戏剧论文选》1982 年版 108 页。

1984. 5.

（原载《曲苑》第二辑，江苏古籍出版社 1986. 5.）

“中国戏曲源于 印度梵剧说” 考辨

关于中国戏曲的起源，历来众说纷纭。在这种种理论中，有一种可称之为“梵剧说”。依照这一派的观点：中国戏曲是在印度梵剧的影响下产生的。本文将对这一理论的出现和发展进行考查，同时也将对这一理论本身加以分析和评论，以澄清一些似是而非的看法。笔者希望本文能够为对“梵剧说”感兴趣的研究者提供一份简明可靠的参考。



迄今所知，最早系统地将中国戏曲和印度梵剧进行比较研究的学者是许地山先生。二十年代，许先生在《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》^①一文中，先用近全文二分之一的篇幅考查了中古时代中国与印度、伊朗以及阿拉伯国家在水陆两方面

的交通状况和西域歌舞传入中国的情形，然后指出：“中国戏剧变迁底迹如果不是因为印度底影响，就可以看作赶巧两国底情形相符了。”^②接下来，他从三个方面来论证他的观点。

首先，从傀儡戏看印度的影响。许先生介绍了古代印度傀儡戏的情况，然后指出：“今日福建泉州底傀儡戏还很有名，其原始想与印度底拟傀儡有关系。”^③他的证据是，泉州有一种傀儡叫做“布袋”，方音为 bodai，和梵语傀儡的发音“补吒利”（puttali）相近。

其次，从皮影戏看印度的影响。许先生认为影戏是从南印度流传至东南亚，然后到中国。他否定了中国的影戏之源头可以追溯到汉武帝时代的说法，“旧传齐少翁为汉武帝设帐会李夫人为中国影戏之始，这话证据不确。”^④但是，许先生并未具体阐述他否定此说的理由，而中国的影戏是否为东南亚影戏影响下的产物？这也还是一个悬而未决的问题。例如，美国学者詹姆斯·布兰登在《东南亚戏剧》一书中讨论东南亚影戏的起源时列出了三种说法：“本土产生说”、“印度传入说”、“中国传入说”。^⑤他列出的第三种说法和上述许先生的说法正好相反。更有中国学者江玉祥认为：“中国的影戏不是舶来品，它就诞生于中国传统文化的土壤里。……形成时间大约在唐代开元、天宝以后。”^⑥

复次，从一种民俗看印度的影响。许先生介绍了印度的一种似戏非戏的“讶哩罗”（Yatra），即每于节日期间将所祭祀的神的事迹扮演出来游行，以鼓为前导。他指出中国南方也有这种风俗，叫做“讶鼓”，而在福建叫做“迎阁”，可能是“讶鼓”的转音。笔者认为，由于佛教传入中国，印度文化对中国民俗的影响是广泛而深远的；但是，在运用上述材料来讨论印

中戏剧关系时，不可避免会遇到难以克服的两个难点。一是，有无比较确凿的论据来证明讶鼓是从诃哩罗衍化而来？二是，讶鼓这种民俗活动和戏曲演出之间是何种关系？因为，从历史上来看，民俗活动和戏曲演出之间有一种双向影响的关系。换言之，也存在一种戏曲活动影响民俗的可能性。

许先生论文的第四部分“梵剧与中国剧底体例”是其文章的重点。在这一部分，他从文心和文体上对印度梵剧和中国戏曲进行比较研究。概括说来，他认为二者在下列各方面存在相似之处：

- 一、没有纯正悲剧，凡事至终要团圆。
- 二、取材于传说，并加以发挥。
- 三、在文心上有五步发展（起首、努力、成功底可能、必然的成功、所收底效果），在文体上也有五步与之相应（种子、点滴、陪衬、意外、团圆）。
- 四、宾白雅俗参杂，一般上，上等人说雅语，下层人物说俗语。
- 五、歌舞乐三种常常插入宾白之间，脚色可以男扮女，或女扮男。
- 六、开演前有打鼓、试乐器和敬神等活动，然后是宣布剧情。
- 七、有许多事情不直接在台上表演，如杀人。
- 八、用剧中人的叙述等手法来交待剧情的发展，在时间上产生跳跃。
- 九、脚色行当的划分。

许先生的比较研究有助于人们拓宽视野。然而，他的不少观点值得商榷。例如，把梵剧和戏曲中没有纯正悲剧的现象作为一个特点列出来，进而由这一特点来探寻梵剧对戏曲的影响。许先生实质上是认为：在古代戏剧中存在一个普遍性的规律——纯正悲剧，如果一种戏剧文化中没有纯正悲剧，那它便是特殊的现象。然而，事实是希腊戏剧中的纯正悲剧是特殊现象，其它国家的戏剧中大都存在非纯正悲剧。显然，许先生是用古希腊戏剧文化中悲剧、喜剧分开的模式作为衡量一切戏剧的标准。他行文时，已流露出这样的意思：“印度戏剧掠掉希拉悲剧最重要的动因，每剧都含着一个人生很深沉的悲痛为人事所不能为力底。”^②

又如，剧情取材于传说也不是梵剧和戏曲所特有的现象，而普遍存在于其它国家的古典戏剧中。古希腊悲剧多取材于神话，莎士比亚的剧作也多取材于前人的作品或传说。实际上，只有自觉或不自觉地以现代戏剧作为尺度，才会觉得“取材于传说”是梵剧和戏曲的特有现象，并进而推论戏曲中的这一现象可能是从梵剧中来的。

此外，用五步法来概括中国古典戏曲的情节结构，似乎有些牵强。而许先生列出的第五和第八点也不是梵剧和戏曲的特产。至于其他几点，后来被同样持“梵剧说”的郑振铎先生所沿袭并发挥。本文将在下一章对其进行分析，此处不赘述。

统观许地山先生的论文，他基本上运用两种方法进行研究。一是通过对比，列出印度梵剧和中国戏曲的一些相似之处。二是努力寻找印度梵剧影响中国戏曲的途径和媒介。问题在于，即使是列出了一些印度梵剧和中国戏曲的相似点，也很难据此断言前者就一定影响了后者。东方民族相近的文化传统、民族习