

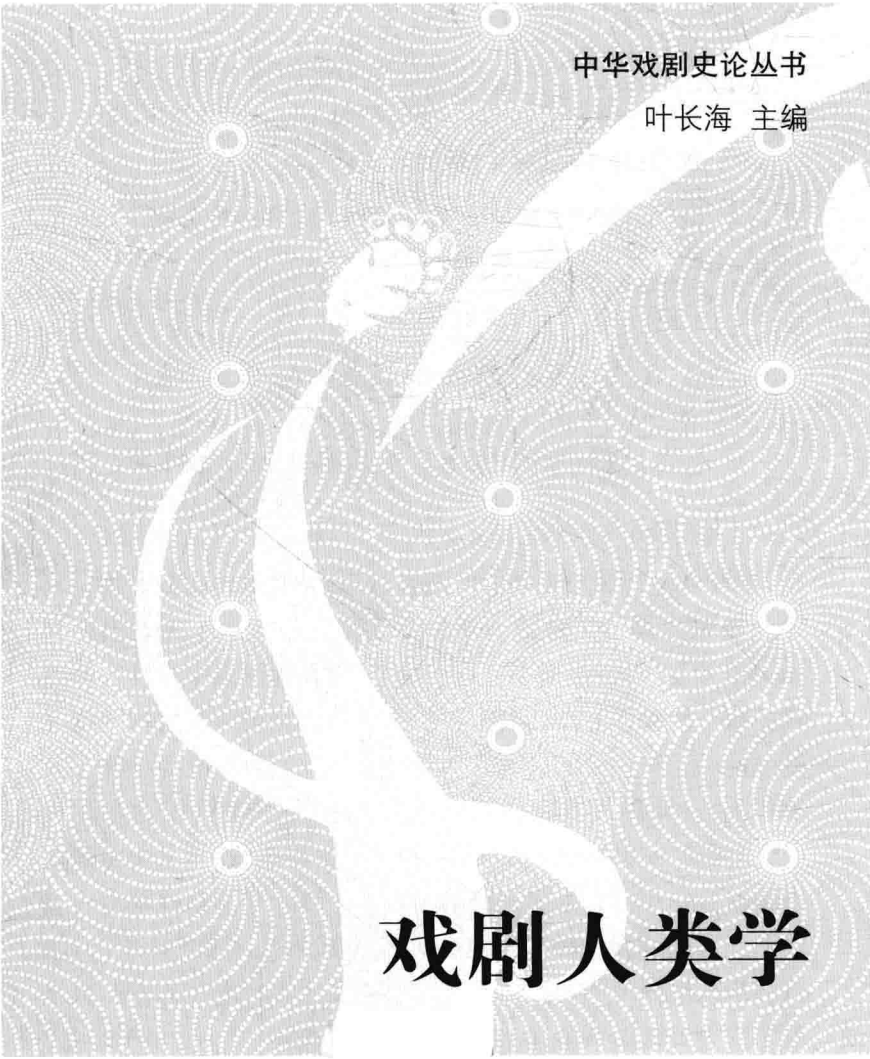


戏剧人类学

中华戏剧史论丛书

陈世雄 著

古籍出版社



中华戏剧史论丛书

叶长海 主编

戏剧人类学

陈世雄 著

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏剧人类学 / 陈世雄著. —上海: 上海古籍出版社, 2013. 8

(中华戏剧史论丛书)

ISBN 978-7-5325-6957-1

I. ①戏… II. ①陈… III. ①戏剧学—文化人类学—研究 IV. ①J80-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 172386 号

中华戏剧史论丛书

戏剧人类学

陈世雄 著

上海世纪出版股份有限公司 出版
上海古籍出版社

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.cc

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行经销

上海崇明裕安印刷有限公司印刷

开本 890 × 1240 1/32 印张 16 插页 3 字数 374,000

2013 年 11 月第 1 版 2013 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1—1,300

ISBN 978-7-5325-6957-1

I · 2718 定价: 58.00 元

如有质量问题, 请与承印公司联系

总 序

中华戏剧历史悠久、源远流长。它的历史形态从未断绝，但常变化出新，使之成为一种最为根深叶茂而又独具风貌的艺术门类。对中华戏剧的研究，已有许多成果面世，展示了中华戏剧在各个时代的风貌及在各有关元素、层面、领域的表现。现在是到了有必要亦有可能展开总结提高、深入开掘的工作，并在此基础上建立“中华戏剧史”乃至“中华戏剧学”的系统学科。《中华戏剧史论丛书》的编辑出版正是对此一时代需求的一种回应。

中华戏剧艺术涵蓄了中华民族历史发展过程中出现的各个时代、多个门类的艺术形式，乃是集诗、歌、舞、杂技、曲艺以及新出现的多种艺术样式的集合体。长期以来对中华戏剧艺术的研究，由于学业上的沿习或观念上的局限，存在着偏重案头文本而忽视场上演艺的倾向。本丛书则立足于还原戏剧艺术本来面目的“大戏剧”观念，注重作为“演出艺术”的戏剧的“立体性”研究，注重对多重艺术元素融合创新的历史总结，力求突破以往艺界与学界所习惯的戏剧研究框架和内部格局，从而拓展研究领域。这对于建立一门完整而又科学的戏剧艺术学，其意义不言而喻。

中华戏剧既是中华民族历代创造的结果,亦是世界文化交流的结晶。本丛书自然十分注重对各民族文化及世界文化交流的历史总结。因而,我们推动的研究可为当代戏剧艺术创造实践及艺术理论创新提供历史借鉴,亦可为进一步开展民族文化交流及国际文化交流提供历史经验及现实启示。

对中国戏剧历史研究具有开创性意义且影响最为深远的是一个世纪前王国维的《宋元戏曲史》(1913)。吴梅的《中国戏曲概论》(1926)及日本青木正儿的《中国近世戏曲史》紧随其后(1930)。此后较重要的著作有徐慕云的《中国戏剧史》(1938)、周贻白的《中国戏剧史长编》(1960)和《中国戏曲发展史纲要》(1979)、张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》(1981)、董每戡的《说剧》(1983)等。这些著作的问世,为中国戏剧史的研究奠定了非常坚实的基础,特别是对基本史料的开掘、对元明清名家名作的分析、对历代重要戏剧文化现象的描述诸方面,已取得相当丰硕的成果,其贡献十分巨大。此后,另有一些“戏剧史”或“戏曲史”亦各有特色,如《中国演剧史》(田仲一成,1998)、《中国戏曲发展史》(廖奔、刘彦君,2000)、《插图本中国戏剧史》(叶长海、张福海,2004)、《中国戏曲通鉴》(王永宽,2008)、《中国古代戏剧形态研究》(黄天骥、康保成等主编,2009)等。

与此有关的,尚有诸多方面的研究。其一是专门的文本、资料汇编或文献、文物研究,如《宋元南戏百一录》(钱南扬,1934)、《古本戏曲丛刊》(初、二、三、四、五、九集,1954—1984)、《善本戏曲丛刊》(1~6辑,1984—1987)、《方志著录元明清曲家传略》(赵景深、张增元,1987)、《宋金元戏曲文物图论》(山西师大戏曲文物研究所编,1987)、《全元戏曲》(1~12卷,王季思主编,1990—1999)等。其二是断代史的研究,如《宋金杂剧考》(胡忌,1957)、《唐戏弄》(任半塘,1958)、《元代杂剧艺术》(徐扶明,

1981)、《明清传奇史》(郭英德,1999)、《中国近代戏曲史》(贾志刚主编,2011)等。其三是剧种史的研究,如《昆剧演出史稿》(陆萼庭,1980)、《秦腔史稿》(焦文彬,1981)、《中国京剧史》(集体编著,上、中、下,1990—2000)、《中国藏戏史》(刘志群,2009)等。其四是对相关领域的研究,如《中国伶人血缘之研究》(潘光旦,1941)、《古剧说汇》(冯沅君,1947)、《说俗文学》(曾永义,1978)、《傩戏、少数民族戏剧及其他》(曲六乙,1990)、《戏曲美学》(陈多,2001)等。其五是对戏剧综合体中各艺术元素的研究,如《中国剧之组织》(齐如山,1928)、《戏剧表演论集》(阿甲,1962)、《昆曲格律》(王守泰,1982)、《戏曲舞台美术概论》(栾冠桦,1993)、《戏曲音乐概论》(武俊达,1993)、《戏曲优伶史》(孙崇涛、徐宏图,1995)等。此外,对有关中国戏剧史的一些专题(如中国戏剧的起源、中国传统戏曲的前途与命运)的讨论,对历代戏剧名家名作的研究,对戏剧理论史的研究,对各地方戏曲剧种的调查研究,对表演艺术家的评传等等,亦时出佳绩。

值得特别指出的是,近年来《中国戏曲志》巨编在全国全面展开调查研究,十余年间(1990—2000)出全30卷。这对于我们全面了解全国各地、各民族的戏剧历史及现状提供了前所未有的极大的便利。近年还出版了许多规模较大的工具书,如《中国曲学大辞典》、《古本戏曲剧目提要》、《中国昆剧大辞典》等,对于了解戏剧学的艺术门径及前人的研究成果,从而继续深入展开研究也都大有帮助。

以前的所有研究成果,为我们“新的”研究提供了重要的启示,使今后的研究比以往的研究有更高的基础。在展开新的戏剧研究的时候,对于前人的研究成果,我们将十分注意学习、提炼,吸收其学术精华,而对于前人认识上的一些局限,则尽可能予以克服。

这里即以王国维《宋元戏曲史》为例。王国维的《宋元戏曲史》出,开启了戏曲研究的一代风气,并形成有关中国戏曲史的一些主流观点。这些观点传播广远,影响深刻,其学术价值与理论意义不可低估。但由于时代的前进和学术的发展,一些概念的涵义因时而变,某些主流观点亦不时受到挑战。这里试举数例,略予阐说。

一、关于“戏剧”与“戏曲”的概念。已知“戏剧”一词始于唐代,“戏曲”一词始于宋代,但开始出现时的含义与今天大不相同,此后其义亦常有各种变化。王国维笔下的“戏剧”主要指演出艺术,“戏曲”主要指剧本文学,故称无剧本的为“上古至五代之戏剧”,称有剧本的为“宋元戏曲”,并认为“真戏剧必与戏曲相表里”。时至当代,我们所称“戏剧”或“戏曲”都是指演出艺术,不过,通常以“戏剧”为全称(包括戏曲、话剧、歌剧、木偶剧等等),而以“戏曲”为特称(特指中国传统的“以歌舞演故事”的戏剧)。本丛书的“戏剧”即是一个全称。

二、关于中国戏剧的起源与形成。以往主流派意见认为中国戏剧起源于上古而形成于宋元。这一派观点细分之又有形成于两宋、宋金、金元等之别。近数十年来有不少学者对此说提出异见,遂有形成于先秦、汉代、北齐至唐代诸说。“先秦说”又有两派,其一证之以古优如“优孟衣冠”,其二证之以《诗经》、《楚辞》。“汉代说”主要证之以《东海黄公》,称此为中国最早的戏曲剧目。“北齐至唐代说”主要证之以《踏谣娘》,称此为中国第一出略具规模的歌舞剧。

三、关于“成熟戏剧”的标志。王国维因循西方近代文学观念,主张戏剧之是否成熟,其标志在于有无剧本。而这正是中国戏剧形成于宋元一说的理论依据。但由于对“剧本”的认识有异,于是就有了唐代是否有剧本,《诗经》、《楚辞》是否有部分剧

本因素等等问题的争论；近年又有了吐火罗文《弥勒会见记》是不是剧本的讨论。但已有不少学者指出，有无剧本并不是戏剧是否成熟的惟一标准，不能把幕表戏体制下的中国戏曲、外国的即兴喜剧等戏剧类型排除在成熟戏剧之外。现代有些戏剧流派甚至主张剧本并不是戏剧的必要条件。有人则认为戏剧的最根本生命力在于它的“剧场性”，在于人与人的当场的“活的交流”。

四、关于“叙事体”与“代言体”。王国维认为“真戏剧”除了必须有剧本之外，其体裁则必须为“代言体”而非“叙事体”。所谓“叙事”，主要指扮演者以与角色有一定距离的叙事者身份进行表演；“代言”则主要指表演者以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物。曲艺表演总是以叙事体为主，而以代言体为辅。至于戏剧，由于它的艺术特征即是扮演人物、表演故事，所以一般多是以“代此一人立言”的代言体方式进行表演。但中国戏曲并非只限于使用代言体表演方法。元杂剧以及后世戏曲中的“自报家门”和某些引子、上场诗、旁白、独白等，都包含有以叙事者身份介绍戏剧内容的叙事性质；曲文唱词也同样有属于叙事性质者。上世纪三十年代以来，德国戏剧家布莱希特提出“非亚里士多德”式的“史诗剧”，又称为“叙述体戏剧”。在他的戏剧中常有“歌唱者”之类人物出现，以达到他所追求的“陌生化效果”。布氏把戏剧看作是“讲一段故事”，有似于中国说唱那样的“叙述体”。此类戏剧新观念，已与西洋传统写实主义戏剧大相径庭，而与中国“写意性”戏剧精神相通了。中外戏剧实践的新探索，戏剧观念的新突破，都为我们深入认识中国传统戏剧提供了新的视角。

本丛书十分关注当代戏剧实践中出现的新现象、新问题，十分关注近期来戏剧观念的变化，亦努力关注在研究中选取行之有效的新视角、新方法，以期别开中国戏剧研究的生面。基于

此,本丛书着重刊布近年来的最新研究成果,同时,亦着意选择前辈学者于上世纪八九十年代出版但因故未能广为传播的、至今依然具有创新意义的学术著作,予以重版刊行。希望能于数年间形成中华戏剧史论研究的新系列。

叶长海

2012年10月16日

目 录

绪 论	1
一、戏剧人类学学科现状	1
二、戏剧是人的自我实验	11
三、戏剧人类学的学科定位与研究方法	22
四、本书的主要特点	29

第一部分 在仪式与戏剧之间

第一章 仪式、戏剧与意识形态	33
一、从叙事体到代言体的艰难转变	35
二、欧洲戏剧与宗教的复杂关系	38
三、中国戏剧发展的滞后与制度化禁戏的关系	51
四、中国戏曲史的重要一页：从民间目连戏到宫廷目 连戏	60
五、民间目连戏与民间意识形态	72

六、小结	79
------------	----

第二章 戏曲中的“以戏代仪”与“仪中带戏”现象

.....	80
一、莆仙目连戏的“以戏代仪”现象.....	83
二、莆仙目连戏超度亡灵仪式的分析	94
三、打城戏的“仪中带戏”现象	98
四、道教的“打天堂城”	109
五、超度仪式的废弃与空洞化对目连戏、打城戏的 影响.....	116
六、小结.....	120

第三章 回归仪式：西方戏剧人类学与戏剧

治疗学.....	124
一、叶夫列伊诺夫与俄罗斯的戏剧人类学、戏剧 治疗学.....	125
二、阿尔托的“戏剧宗教化”思想	134
三、格洛托夫斯基与戏剧的仪式化：从“类戏剧”到 “源头戏剧”	140
四、格洛托夫斯基：在久远的时代里探求戏剧的 源泉.....	143
五、“参与戏剧”与“客观戏剧”：格洛托夫斯基走向 实践人类学	152
六、“艺乘”：格洛托夫斯基晚年的探索	161
七、小结.....	166

第二部分 类型、典型与人的谱系

第四章 类型化,还是个性化

——论中国戏曲脚色行当与西方戏剧的角色类型

问题	171
一、问题的提出:从“典型”的人类学意义谈起	171
二、西方戏剧的角色类型体系	175
三、西方话剧角色类型从简单到繁复的历史演变	179
四、中国戏曲脚色行当从简单到繁复的历史演变	186
五、西方话剧与中国戏曲对角色类型的不同要求	190
六、角色行当体系在西方与中国的不同命运	197
七、20—21 世纪之交关于“脸谱主义”和戏曲人物 类型化的论争	204
八、类型化、个性化与现实主义问题	208
九、角色体制、情节模式与“人的自我实验”	212
十、小结	217

第五章 从拉赫美托夫到“样板戏”英雄

——论“新人”舞台形象的人类学意义

一、“新人”的概念与新型的“人的谱系”	221
二、造就一代“新人”的艰巨性	229
三、1920—1930 年代苏联剧坛关于“新人”的论争	233
四、“样板戏”英雄的神化	244
五、《乐观的悲剧》与《杜鹃山》	252
六、小结	259

第三部分 演员身体与人的谱系

第六章 程式化,还是生活化

——18 世纪末到 19 世纪中期中国戏曲与西方

戏剧的不同走向	263
一、西方戏剧中曾经存在千百年积淀而成的表演程式	264
二、1782: 席勒奋起批判表演艺术的程式化	267
三、对中国戏曲程式化的共识	272
四、对中国戏曲程式性的几种解释	274
五、戏曲的高度程式化与清王朝的高度极权化	283
六、以语词为中心和以表演为中心的差别是西方戏剧与中国戏曲走上不同道路的重要原因	288
七、从“八股文”到“身段八要”	292
八、在与印度《舞论》的比较中看《梨园原》的特点	294
九、小结	306

第七章 演员身体与人的谱系

一、从身心二元论到回归身体	310
二、人的谱系——角色类型、脚色行当的划分	317
三、模仿,还是体验——中国戏曲与西方话剧的演员训练方法问题	322
四、身体: 斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德分歧的一个焦点	331
五、梅兰芳版《汾河湾》的革新意义	335

六、表情、身段与行当的细化	342
七、空间中的身体	345
八、小结	350

第八章 男芭蕾、男旦、“女形”的性别与美学问题

.....	351
一、从男芭蕾说起	352
二、“中性美”辨识	356
三、梅兰芳	361
四、“女性化的苦斗”：男旦和女形的特殊训练	364
五、“跷”与男芭蕾硬鞋尖的不同功能	368
六、“跷”的废弃与男芭蕾硬鞋尖的运用	372
七、小结	375

第四部分 面具、傀儡与戏剧

第九章 人、面具(脸谱)与戏剧

一、面具在戏剧中的最初应用：从中国到朝鲜、日本	379 380
二、“圣物”的世俗化：古希腊、罗马戏剧中的面具	382
三、“怪诞”风格的弱化	386
四、戏曲脸谱的人类学意义	392
五、从中世纪到 19 世纪上半期欧洲的面具现象	402
六、20 世纪欧洲导演与剧本创作中面具的运用	409
七、梅耶荷德戏剧实验中面具的运用	413

八、面具在戏剧教育中的运用	417
九、戏曲的现代化与脸谱功能的退化	420
十、面具在不同文化形态中的功能与意义	421
十一、小结	426

第十章 人、傀儡与戏剧

——东西方傀儡戏比较研究	428
一、从俑到傀儡	429
二、“活动菩萨”与“活动宫庙” ——“以戏行仪”的莆仙傀儡目连戏	433
三、欧洲傀儡宗教剧流动性舞台的“全剧各景同时 设置法”	444
四、后现代主义与欧洲傀儡艺术	456
五、傀儡模仿人,还是人模仿傀儡	468
六、小结	478

余言 从西方戏剧人类学反观中国戏曲的主体性

.....	480
一、从“前表现性”反观“一戳一站”与中国戏曲表演的 基本原理	481
二、从“跨文化戏剧”看中国戏曲的主体性问题	490
三、小结	499

绪 论

一、戏剧人类学学科现状

戏剧人类学是运用文化人类学方法研究戏剧,同时又透过戏剧研究人类文化的一门交叉学科。

虽说人类学作为一门学科已经有了数百年的历史,戏剧人类学却是一门新兴的学科。人们常常引用高尔基的一句名言:“文学就是人学”;可是,很少有人说“戏剧就是人学”。其实,戏剧作为一门直观地展现人的行动的艺术,它的“人学”印记应该是最鲜明的,它和人类学这一学科之间的联系,也应该是最密切、最直接的。在上个世纪,俄罗斯导演叶夫列伊诺夫、法国导演阿尔托、波兰导演格罗托夫斯基和英国导演布鲁克等人相继提出了带有鲜明的人类学色彩的戏剧思想,可是,作为一门学科的戏剧人类学,却是到了上世纪下半期才在西方逐步形成的,首先是在美国出版了几种具有戏剧人类学性质的著作。

但是,美国学者在这里所说的“戏剧”在概念上是极其宽泛

的,他们的“戏剧人类学”实际上是“表演人类学”。例如以研究戏剧人类学和从事“环境戏剧”实验而著称的理查德·谢克纳教授就说过,他所说的戏剧“已经远远超越了理性的以及以讲话为中心的(戏剧文本)运作方式”,而是指广义的表演;他从事的“表演研究”是“一个带有广泛基础的新学科,而不是仅仅研究戏剧或演剧。表演研究从事的是探索从戏剧、舞蹈、音乐到仪式、运动游戏以及日常生活的表演(角色扮演)整个表演范畴”。^①他所说的“角色”在概念上也是极为宽泛的,指的是广义的角色,包括日常生活中的各种各样的角色,远远超越了戏剧角色的范围。谢克纳在这方面的代表作是1984年出版的《在戏剧与人类学之间》(*Between Theater and Anthropology*)一书,此外有《表演的意义——戏剧和仪式的跨文化研究》(*By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*)、《仪式的未来——论文化与表演》(*The Future of Ritual: Writing on Culture and Performance*)等论著。

美国的维克多·特纳教授从事的表演人类学研究也有相似的特点。他在这方面的著作主要有《表演人类学》(*The Anthropology of Performance*)、《仪式的过程》(*The Ritual Process*)等。

“表演”的范畴被大大地拓宽了,涉及人类生活的方方面面,因此,表演研究实质上也是对人类本质的研究。这就需要社会科学和自然科学多种学科的介入。在一篇题为《何为表演理论》的文章中,谢克纳列举了表演的六个方面及其与之相关的学科:

① [美] 理查德·谢克纳:《环境戏剧》,曹路生译,中国戏剧出版社,2001年版,第6页。