

论中西戏剧中的明暗场问题

马俊山

摘要：明暗场之成为“问题”是近代剧兴起以后的事情。西方戏剧的“场”是由布景、人物及其动作合成的舞台画面，而戏曲的“场”则仅仅意味着舞台。其中，布景之有无是两种戏剧体系的最大区别，它代表着两种截然相反的艺术时空观念。西方戏剧源于宗教仪式，地点固定，时间紧凑，动作性强，与造型艺术结合后发展出箱式舞台和写实布景，形成了有限的艺术时空观。而中国戏曲的发生是多元的，套曲、宾白、科介分担了戏剧的抒情、叙事和动作功能，三者相辅相成却不相统属，仍保留着各自的发挥余地，共同营造并维护着戏曲时空的无限性，同时也为戏曲创作的长篇化打开了方便之门。有限时空观源于西方的具体思维传统，而无限时空观则是中国整体思维方式的艺术体现。前者有较大的思维空间，创作在探索和求新中前行，而后者的思想是恒定的，戏剧艺术只能向伎艺性和精细化方向发展，京剧不仅是它的突出代表，而且是它的最后成果。

关键词：明暗场；布景；时空观；戏曲；话剧

中图分类号：J80 **文献标识码：**A **文章编号：**1004-9142(2008)06-0084-11

一、明暗场、布景与两种时空观

明暗场之成为“问题”是相当晚近的事情。据我所知，中国第一个论暗场的人是近代戏曲学家许之衡（1877—1935）。许一生著述甚丰，且为世人所重，与吴梅并称“南吴北许”。在其《作曲法·论传奇之结构法》中，许写道：“何谓暗场？盖此事为剧中应有之情节，而一一铺演，则觉其累赘，只须补述于道白中，根节自不遗漏，故谓之暗场也。……只用口述，不必实演，即用暗场也”，“凡

事实之近习见，近无谓者，均可以此法施之，一以免场子之陈旧，一可使局势之紧密”。[1](p.433)许之论曲，虽然总体上难脱清初李渔、毛宗岗等人以文论曲的思路，常以“文笔”、“叙事”等文章做法评论戏曲，但不同的是，许开始意识到戏曲中表演与叙述两种艺术成分的区别，而将暗场同“局势”（含结构、情境义）联系起来，并确定了暗场处理的原则，这不能不说是中国戏剧理论史上的一个颇为重要的进展。

向者论曲，或限于作家作品，或稍涉观众，但

收稿日期：2008-09-06

作者简介：马俊山，男，河北沽源人，南京大学中国现代文学研究中心研究员，文学博士。（江苏南京 210093）

* 本文系全国艺术科学“十五”规划2005年度课题《中国话剧舞台艺术发展史》（批准文号：05BB018）的阶段性成果。

无人理会演戏之时空限制也。明暗场问题，事关舞台和文学两个方面，是戏剧创作的难题，历代曲论何以不谈？就连“首重结构”的李渔都视若蔑如，而后起者如近人吴梅《中国戏曲概论》、王国维《宋元戏曲史》、赵景深《读曲札记》等之论结构，亦仅止于篇章结构。此乃情理之中的事情，因为中国戏曲本不存在舞台上下、剧场内外、过去现在的严格界限，自然也就谈不到明暗场的处理问题了。

明暗场的处理属于戏剧结构的范畴。通常所说的开放式、回溯式、串珠式、人像展览式等戏剧结构类型，主要是指情节结构，核心在于如何处理剧情与场面的关系：戏从何处开始，哪些实演给观众看，哪些口述让观众去想，实际也就是明暗场问题。实演是动作化的，语言也动作化了，口述则是纯语言性的，动作也化成了语言。由此看来，明暗场是戏剧与生俱来的问题，它潜藏在人类的一切戏剧活动里，只不过长期以来没有被人们充分地认识到，没有升华为自觉的理论观念而已。

明暗场问题是在近代剧(modern drama，或译“现代剧”)的幻觉型舞台观臻于成熟的背景中提出来的。众所周知，箱式舞台(或作“厢式舞台”)是近代剧创作、演出和接受活动的要件之一。箱式舞台一方面把观众同演区隔离，另一方面也把舞台从背景中划出，成为一个相对封闭的空间，因而便有了前台与幕后，以及幕线内外的关系问题。它不仅影响着剧作的构思和演出风格，也制约着戏剧的观演方式。许之衡早年曾留学日本，正当“新派剧”大兴，幻觉型舞台观猛烈冲击日本传统戏剧的“唯美主义”舞台观的时候。他是否从这两种戏剧类型的差异中受到过启发，从而悟出了明暗场问题，现在还不能妄下断语。但他如果去看戏，这样的可能总是存在的。而在他之前的曲论家则没有这种大开眼界的机会。

西方第一个正面探讨明暗场问题的人，据我所知是英国戏剧家阿契尔。阿契尔(1856—1924)生年比易卜生(1828—1906)晚，又比契诃夫(1860—1904)早，1912年出版《剧作法》一书，比较全面地总结了欧洲近代戏剧的艺术创作规律。作者认为，除了历史剧和《哈姆雷特》等少数例外，“莎士比亚经常的做法总是把剧中的全部行动放

在画面以内，很少或者根本不留下任何东西要让陈述性的补叙去表现”[2](p.83)。而易卜生“与莎士比亚的做法恰好成为尖锐的对比，简短地说，把全部行动置于画面以内的剧本在易卜生来说只是例外”[2](p.84)，如《青年同盟》、《人民公敌》等。伊丽莎白时代的舞台还没有写实性布景的限制，所以莎士比亚“有着宽裕得多的施展余地”[2](p.96)，可以完全不用补叙，而是按照物理时间的先后顺序，全以明场处理《奥赛罗》与《李尔王》之类情节错综复杂，历时悠久的题材。地点可以在宫殿、城堡、民居、街头、营地、乡野之间随意转换，自由得很。^① 易卜生就不同了，他的剧情只能在箱式舞台的狭小景观中展开，“在一幕戏中进行换景不但有其物质上的困难，而且必然有损于现代戏剧所要求的那种特有的幻觉状态”[2](p.116)，所以《玩偶之家》、《群鬼》、《野鸭》、《建筑师》等背景深远而又复杂的戏，都是从危机一触即发的关头(所谓“迟着手点”)开始的，时间地点高度集中，情节发展藏头而露尾，大量事件被推到了幕后。简而言之，莎剧的舞台时空是没有限制的，而易卜生则有很多限制。

阿契尔所谓的“放在画面以内”，大体相当于汉语的“明场”。原文有时用 bring the whole action within the frame of picture，有时用 the whole action comes within the frame of the picture，[3](p.98)其中有一个非常关键的字——frame(框架、轮廓、画框)，上引吴钩燮、聂文杞的汉译本略而未译，结果连原文所蕴含的西方拱框式舞台的历史演变过程，和美学特点等意思也给落掉了。因为“画面”为视觉艺术的一般概念，本身是没有历史和美学规定性的，但“画框”却是西方美术的特产，原义是油画的边框，用到戏剧舞台上，就是所谓的“拱框”。去掉这个字就很难说清楚莎士比亚和易卜生的舞台观到底有什么不同。其实二者的根本区别就在于这个 frame 之有无。为什么阿契尔不像中国人对“场”的理解那样，用 on stage 来表达明场的意思呢？

这和欧洲剧场建筑及舞台布景的发育过程有关。众所周知，古希腊戏剧的舞台上，除了三个门

^① 这也正是伏尔泰认为“有损规律，有损典雅和有损真实的地方”。语见伏尔泰《高乃依评论：〈贺拉斯〉》，中国社会科学院外国文学研究所编《莎士比亚评论汇编》(上)，北京中国社会科学出版社1979年版，第355页。

以外,是一无所有的。在喜剧中三个门代表三家人在悲剧里则中为王宫,左右通客厅和卧室。又因城市的地缘关系,左右门上场也代表着角色的身份和来路的远近。直到莎士比亚(1564—1616)时代,大致还是这个模样,不过城堡形的戏院子取代了古希腊开放式的公民剧场。这从一个游历伦敦的荷兰人 Johannes de Witt 1596 年所画的 Swan 剧院示意图中[4](p.74)可以清晰地看出来。拱框式的舞台和写实性的透视布景是 16 世纪在文艺复兴的故乡意大利发展起来的,17 世纪以后逐渐传布到欧洲各国。英国舞台使用意大利式的布景则是王政复辟(1660)以后重开戏院时候的事了。莎士比亚是根据开放式舞台的特点,为演出而编剧的作家,当时还没见过什么“画框”或“拱框”式舞台,所以也就谈不到受其限制了。

舞台上的“框”是意大利画家给装上的。^① 意大利式布景的最大特点是它的透视线。从早期绘在墙壁上的固定的后台布景(意大利工程师塞尔利奥 1545 年出版的《建筑学》中所收录的悲剧布景和喜剧布景,画面皆为意大利城镇的街头场景),逐步发展成由固定的远景(类似天幕)和可以转换的前景画片组合而成的现代复合布景,再配以画框式的台口^②,于是戏剧表演的舞台界面,在幕线外(观众席上)看起来就像是一幅幅近大远小的活动图画了。“拱框剧场以其画框式的舞台为特征,观众直接面对这个舞台,透过台口看着‘图画’。拱框式舞台的目标是制造幻觉:把房舍的空间置于台口以里,以便布景师创造出一堂外观极其逼真的布景来。它一般后部地方都挺宽阔,上部还有一块吊幕的空间,这就为复杂的场面转换和可视布景提供了可能。它还能创造出一种远视的效果,这是有利于某种戏剧的。同时,拱框式舞台也在演员和观众之间树起了一道栅栏”[5](p.322)。

不过,早期的定点透视线布景是纯粹的图画,既与人物行动无关,又游离于剧情之外。而且演员的移动还会造成同布景上的物体比例失调,进而破坏观众的舞台幻觉。布景与剧情的分离,以及演员和布景之间的这种别扭关系一直延续到 18

世纪,直到发明了成角透视线法以后才得以消除。18 世纪中叶以后的欧洲舞台,无论演员处于哪个演区,都宛若置身于布景当中,布景作为戏剧情境的有机部分支持着演员的动作,而观众从哪个角度看,都像是在欣赏油画。所以,我认为,将 *within the frame of picture* 译作“在画框(或拱框)之内”,才符合欧洲近代舞台观和舞美发展史。舞台的“画框”首先是一个美术概念,而加了框的 *scene* 也就和视觉艺术连在了一起,有了可见与不可见,即明场与暗场的区别。“戏剧的明场与暗场这对孪生概念,从一个特定的角度,为戏剧分析提供了一组非常便利的批评术语。任何戏剧,其样式或风格的特性及其相关意义,或许都取决于它在此二者之间保持平衡的特定方式”[6](p.15)。

莎士比亚使用的舞台单位是 *act*(幕)和 *scene*(场)。*act* 的原义是动作,*scene* 希腊文(*skene*)的原义是指舞台底部供演员换装用的棚帐,有三个门通向前台,演员由此出来后即在其前边做各种动作或朗诵台词,后来引申为场景。剧本中的 *scene* 则指搬演于舞台上的一场戏、一段情节,有时也指构成场景的布景、道具等。莎剧 *scene* 之繁多,比明清传奇有过之而无不及。其原因,就在于当时英国的舞台上还没有那个“框”的限制,也没有布景的累赘,其舞台形制、剧场构造以及观演方式跟中国古代戏曲差不多。

布景是西方近代剧创造戏剧情境的第一要素,其远源可以追溯到古希腊戏剧。因为古希腊戏剧多为参加竞赛而作,所以首先要考虑既定的舞台条件,根据固定的背景(后墙上的三个门、绘画等)和道具(如飞车、面具),设计故事,安排角色,构思动作,转换情境。随着近代舞台美术的成熟和幻觉型舞台观的全面胜利,文艺复兴时期戏剧台词中不可或缺的环境描写(如《李尔王》),逐渐被排挤出去,并外化作各种与布景有关的舞台提示。明场戏必须以布景为依托,在由一系列软幕、硬片、道具、灯光、音响等要素合成的视听空间中展开剧情,营造气氛,创造舞台幻觉。从莱因哈特首开“据史设计”,经过安图昂的“第四堵墙”理

^① 学术界普遍认为,最早用一个“台框”把舞台与观众席分隔开的是意大利锡耶那画家巴托罗莫·纳罗尼,时在 1506 年。

^② proscenium arch,最早见于帕尔玛的法尔利斯剧场。该剧场 1619 年建成,是世界上第一座有着写实布景的近代剧场。proscenium 一词源自古希腊语,由词头 pro-(前,向前),词尾-ium(设施)和词干 scen(剧场、舞台、场面、场景)三部分组成,原指舞台前部的设施; arch 原义是拱形建筑物,特指台口上方的拱框,现在一般英美理论著作多略而不用,只以前者代称拱框式舞台。

论,到斯坦尼体系成熟,写实布景已经成为近代剧不可或缺的“角色”,离开它,不仅会大大减少舞台艺术的魅力,甚至能使整个戏散了架,失去合理性。斯泰恩说:“安图昂首先逐步建造起其舞台背景,然后才在置好景的舞台上进行排练,好使布景部分地起到决定人物行为的作用。”[7](p.51)近代剧的作家也是如此,只不过戏的布景不是搭建在舞台上,而是写在每一幕(景)的开头,并始终浮现于脑海中的。详尽地描绘舞台画面和布景设置,也就成了易卜生以来近代剧本的一大文体特点。

中国戏曲舞台从来就没有“框”,也从未出现写实性的舞台美术,更谈不到布景。元杂剧之“折”,南戏和明清传奇之“出”,^①甚或京剧之“上下场”,与西方近代剧之“场”具有本质上的不同,而跟莎剧多少有些相像,主要是指演出片断或场所,不包含布景的意义。当然,这并不说是,戏曲就没有情境意识,只不过与西方近代剧不同罢了。如果说,西方近代剧的布景是先于人,并独立于人的客观存在,而戏曲情境就是文学化、主体化的。它内含在曲词和宾白里,被演员以语言和歌舞动作创造出来,随着剧情的变化而流衍变换。“它的特点是舞台上一脱离演员的表演,就没有固定的地点和时间存在”[8](p.125)。以《西厢记》第一本的楔子“惊艳”为例,张生由旅店到寺院,地点的转换是由店小二下场与小僧法聪上场的方式完成的。而后张生瞻仰寺院建筑,唱道:

【村里迓鼓】随喜了上方佛殿,早来到下方僧院,行过厨房近西,法堂北,钟楼前面。游了洞房,登了宝塔,将回廊绕遍。数了罗汉,参了菩萨,拜了圣贤。……正撞见五百年前风流业冤。[9](pp.69~70)

这种自述性的台词,包含着一连串的动作和景致,西方近代剧的舞台是根本无法容纳的。但这却正是戏曲创造情境的特点,经张生这么一唱,观众心里便不难想象出普救寺的大致情景,后边的戏也就有了依托。

砌末(道具)是传统戏中最重要的舞台装置,

但它本身并不构成一个完整的景观体系,更不表示固定的表演空间,而是表演的附庸,是为了使表演更能传情达意而设置的。上下场门之间的“台帐”、“守旧”,最迟自元代起即已广泛使用(见诸晋南赵城广胜寺应王殿元代戏曲壁画《太行散乐忠都秀在此作场》),直到梅兰芳、程砚秋,绵延700余年而未变,其上多绘饰一些常见的吉祥图案,与剧情并没有事实上的联系,其用意主要是为了遮掩后墙的丑陋,而非创造一个如实的表演空间。戏曲是摆脱了时间和空间限制的艺术。没有固定布景的“场”,实质上只是一个表演的场地——舞台。“做场”一词在宋代以来的文献,如陆游诗《小舟游进村舍·舍舟不归》,南戏《张协状元》,小说《水浒传》,以及《武林旧事》、《青楼集》中,即指打开场子表演。这倒比较接近于古典主义以前欧洲的舞台情形了。

写实性的固定布景对于戏剧创作来说,无疑是个无法摆脱的约束。它形同一道天然屏障,隔开了台前幕后,戏也便有了明场与暗场之分。虽然亚理士多德在论古希腊悲剧结构的发现与突转时,已经多多少少触及到了明暗场问题,但只有在写实主义的舞台美术完全成熟,并对戏剧创作形成规范的时候,明暗场的处理才真正成了大问题。换言之,没有近代剧,明暗场是不成其为“问题”的。

二、西方戏剧有限时空观的历史成因及其美学品性

为何西方戏剧能够发展出写实布景,而中国戏曲却不能?根本原因,一是中西戏剧的起源不同,二是艺术思维方式不同。

众所周知,西方戏剧的布景是舞台美术的一部分,其材料、技艺、构思等等,多出自文艺复兴以来的造型艺术。但戏剧与美术的这种结合,决非硬性的拼凑,而是以共同的有限时空观为基础的。可以说,布景既是西方戏剧有限时空观的产物,又是它的物质代表。

布景在西方虽然迟至文艺复兴时期才出现,但古希腊戏剧的演出场所始终是固定的,先于剧

^① 分别折、出是明以后的事情。明以前的戏曲文本并不分折、出,演出大概也是连续进行的。明人编选元曲,按自己的理解给作品分了折。

情而客观存在的。古希腊戏剧起源于酒神(狄奥尼索斯)祭典,大祭司逐步蜕变成第一个戏剧演员,而参加祭典仪式的群众,一部分演化为歌队,另一部分则成为纯粹的看客。祭奠酒神的场所是固定的,所以后来比较成熟的古希腊悲剧,其情节也都集中在一个很有限的地方,舞台上只有外景而无内景。通常,古希腊戏剧只有一个场景,或者在王宫前,或者在广场上,事件往往也只有一个,在很短时间内爆发并走向极端,时空处理得集中紧凑,所以剧本形制较为短小。《被缚的普罗米修斯》以奥林帕斯山为背景,《阿伽门农》、《俄底浦斯》、《美狄亚》的冲突都发生在王宫或住宅的前院,《安提戈涅》的剧情则展现于广场上。由此可见,卡斯泰尔维特罗所谓“地点的统一”并非是空穴来风,无中生有。它是由古希腊戏剧发生的场所和技术水平决定的。

地点的固定与情节的紧凑、时间的集中密切相关。创作时必须首先确定故事发生的地点,然后把所有的情节都集中在一个固定的场景上,包括过去发生的故事和异地发生的事件。所以,地点的固定不仅意味着空间的压缩,同时也要求把过去活化为现在,时间转化为空间。大量的补叙和报信人这个角色是必不可少的。《阿伽门农》表现的是一个凶杀、复仇、篡位的主题。为何王后卡珊德拉要杀死凯旋归来的英雄国王?冲突的原因是一层层补叙出来的:近因是阿伽门农在出征前曾经杀子献祭,其母决心“叫他赔偿孩子们的性命”。但仇恨的第一粒种籽却是很久以前种下的——阿伽门农之父曾经煮食过埃癸斯托斯兄弟的肉体,在阿伽门农远征期间埃便占有了王后,并策划了整个凶杀复仇的阴谋,并成为新的统治者。该剧结构的巧妙之处是把谜底保持到剧终,直到埃癸斯托斯最后退场时才道破真相。《俄底浦斯》同样包含着一个两代人的故事,现在的贯穿行动是追查杀死老王的凶手,而当事人的每一次补叙,以及报信人对外地情况的一次次通报,都使剧情更显紧张:一方面有助于查明事实真相,另一方面却与主人公的主观意愿背道而驰,最终仍难免落入一个弑父娶母的定数中。补叙的作用:一是把暗场内容引入明场,把过去的、异地的故事集中到现时当地,从而大大扩张了舞台的容量;二是为现在的行动提供前史,使之有根有柢,合情入理,真

实可信;三是不断输入新的戏剧因素,激化矛盾,使明暗场交相发现,互相促进,推动剧情发展;四是不停地制造悬念,使剧情更具吸引力。就连《美狄亚》这种正面表现爱情原则(美狄亚“情感胜过理智”)同世俗原则(伊阿宋“同王室联姻”)冲突的作品[11](p.307、322),开场时仍然少不了保姆对前史的补叙,否则美狄亚的杀子行动将变得不可理解。最后报信人登场,把暗场发生的事件报告给伊阿宋,同时也告诉了观众。补叙沟通了过去与现在,报信人则把异地发生的故事引进当下的冲突,使有限的舞台空间能够容纳更加深邃广阔的生活内容。

文艺复兴,复兴了古希腊文艺中的人文主义精神,但古希腊戏剧对欧洲各民族戏剧的发展到底产生了哪些影响,还是个有待进一步研究的问题。1495年,也就是文艺复兴中期,欧里庇德斯的意大利文译本在佛罗伦萨首次出版,1502年,索福克勒斯,1518年,埃斯库勒斯,但直到1585年古希腊悲剧《俄底浦斯》才在维琴察搬上意大利舞台。[12]古希腊戏剧的普遍上演和广泛影响,是17世纪以后,新古典主义时期的事情了。文艺复兴时期意、法、西、英等国的戏剧,更多是在中世纪各地方的宗教戏剧与世俗剧的基础上发展起来的。所以,布罗凯特说,“许多伊莉莎白时代戏剧的特色很可能衍自中世纪戏剧。这些特色包括:早始点情节布局的组织不够紧凑,且含括的时间颇长,地点也相当多;同一剧本中严肃与轻佻并存,有意于道德的说教”等[13](p.127)。莎士比亚的剧作,基本都是从头到尾的顺序/叙结构,时间跨度有时长达几十年,而且常常以整个英国、法国或意大利作背景,地点在几个城市间变换,场景切割细碎,一会儿在宫廷,一会儿在荒野,一会儿在小酒店,一会儿又跑到两军对垒的营帐里去了。如《终成眷属》、《亨利四世》上下篇、《李尔王》等,在作家得到时空转换的自由的时候,剧作的篇幅也失去了限制。难怪乎那些理性十足的新古典主义者不大买莎士比亚的帐了。所以,如何把莎剧搬上现代舞台至今仍是一个世界性的难题。莎剧常用的明场顺序/叙结构颇象是中国戏曲,篇幅也大致相当,但实演时间可能比戏曲要短,因为它毕竟没有唱工。

中西戏剧时空观念的分歧,大约是从新古典

主义时期走向极端的。法国新古典主义,一方面从古希腊戏剧中引申出三一律,同时经拉辛之手引进了意大利式的彩画布景,二者的结合自然而然就产生出莫里哀《答丢夫》这样凝练集中的戏,五幕剧只有一堂布景:一个房间,一张桌子。莫里哀时代“最重要的变化是用有助于悲剧地点一致性的一元化布景(布景很简单,通常只代表一个地点)取代了神迹剧直到世俗剧所使用的多元化布景(一个场景代表不同的地方)”[14](p.54)。18世纪以后,无论是意大利的哥尔多尼、法国的博马舍,还是英国的菲尔丁、德国的席勒等,在剧本开头先介绍一番布景要求,已经成为戏剧创作的惯例。离开了布景的依托,戏将无法进行下去;这在莫里哀以前是不存在的。舞台空间(地点)的集中,布景的运用,无疑对戏剧的情节结构提出了新的要求:必须减少明场戏的比重,把大量的关目推到幕后。可以说,正是新古典主义戏剧,为写实性布景的运用和幻觉型舞台观的长足发展奠定了坚实的基础。

以雨果为首的浪漫主义戏剧击败并取代了新古典主义戏剧,但却完整地继承了它的时空处理原则。诚如布罗凯特所说:“坚持布景和服装必精确地据史而作的却是浪漫主义剧作家,尤其是雨果和大仲马两人。”[13](p.272)在雨果的《欧那尼》、《克伦威尔》等剧本中,“幕”(act)与布景(setting)紧密联系在一起,不仅意味着一段动作,而且具有空间的规定性:同幕不换景,空间被布景所固定。继之而起的浪漫主义佳构剧,更把这种有限时空的舞台观推到了极端:剧情全部集中于客厅,明场戏被压缩在很短的时间内,动作真正局限在四堵墙中间了。虽然“第四堵墙”的概念直到1903年才在安图昂的《布景漫谈》中出现,^①但此前小仲马、拉毕虚、斯克里布、萨尔都等人的作品,绝大多数都是这种在四堵墙内进行的所谓“客厅剧”。近代剧在思想上诚然是佳构剧的叛徒,但其舞台时空观念却完全继承了佳构剧的遗产,从《玩偶之家》、《群鬼》、《华伦夫人之职业》等客厅剧的回溯式结构上,不难看到佳构剧时空观的深刻影响。

以布景为基础的箱式舞台,是一个相对封闭的空间。在其走向成熟的过程中,演员穿透幕线

与观众直接交流的形式——旁白逐渐被淘汰,动作全部收缩到剧情中,地点更加集中,暗场戏徒增,剧作篇幅缩短,但对场景的描绘却越来越细致,如易卜生、肖伯纳等,远非莎士比亚以前的剧作那样简单,一笔带过。在明暗场的处理上,易卜生、肖伯纳、契诃夫、奥尼尔、阿瑟·米勒等近现代剧作家,都极善于利用暗场扩张戏剧背景,制造紧张空气,转换戏剧情境,可以说深得古希腊戏剧之精髓。

三、中国戏曲无限时空观的形成与戏曲文学的长篇化

中国戏曲的审美特性是什么?王国维说是“以歌舞演故事”,张庚说是“剧诗”,王元化说是“虚拟性、程式化、写意型”等等,分歧主要集中在两点:1. 表现的对象是情节还是情绪;2. 表现手段是虚拟性的歌舞,还是写实性的动作。其实,中国戏曲艺术的最大特色就是情绪与情节齐备,歌舞与戏剧并存,任何定于一尊的说法都可能有悖于事实。因此,我认为,首先应该从这四大要素的关系中去理解和把握戏曲的审美特性。

戏曲就是戏与曲并列,情节与情绪双行。在不同作家的笔下会有不同的侧重,但基本不存在体用或主从关系。正是这种艺术成分的不相统属,才使戏曲的时空处理完全失去约束而表演化,自由化了。剧作篇幅逐渐拉长,是其必然结果。张庚等《中国戏曲通史》认为,北曲(杂剧)篇幅较短,是封建城市生活的诸多限制造成的。而南曲发生于农村,农民观众时间较为充裕,所以传奇篇幅特长。此说不无道理,但王实甫《西厢记》杂剧5本20余折,又该作何解释呢?恐怕戏曲篇幅渐长的主要原因还在于它自身的结构与功能。

戏曲中之套曲是诗和音乐的结合,本性是抒情的,而任何形式的抒情都须将情境化为心境,从而剥夺事件、背景、人物的客观属性。叙事性的诸宫调套曲与说话、歌舞、杂耍等伎艺遇合后,原有的叙事功能逐渐让渡于更加方便灵活的宾白,而诗与音乐的抒情功能却得到了极大的发挥。关汉卿剧作中,无白或科白极简陋者,如《双赴梦》、《调

^① 有资料证明,类似的思想可能出现得更早。狄德罗《论戏剧艺术》中即有此意思,后来让·于连也曾谈到过这个问题,但都没有形成明确的理论概念。法国人对这个问题的重视,可能跟其哲学传统有一定关系。

风月》之类，往往套曲的叙事性很强，而曲白较齐全者，曲就更多地用于抒情了，如《救风尘》、《玉镜台》等。这种差别是否反映了创作时间的先后，现在尚无法断定，但叙事与抒情功能的消长变化则是显而易见的。从董解元《西厢记》诸宫调到王实甫《西厢记》杂剧，套曲功能分化的路线更为清晰可辨。如王西厢中脍炙人口的长亭送别一折（第四本第三折），以【端正好】（“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。……”）开始的一套曲子，将景致、行人、动作统统化入人物心灵，由远及近，先倾诉后叮咛，一曲紧似一曲地活画出莺莺锥心刻骨的离愁别恨。诸如此类的情形，王西厢中俯拾皆是，以后的杂剧传奇中亦屡见不鲜，而在这之前的董西厢中却难得一遇。套曲抒情化，诚然给了演员以极大的便利，得以包罗万象，“超越时空”，“充分表达出人心内在之自由”，^[15](p.90)但因此也消除了将自然景观转化为写实布景的可能性和必要性。这种抒情化、主体化了的自由时空观，也为以后戏曲情节随意明场化开辟了道路。

相比之下，在西方，自然美的发现是文艺复兴时期的事情。所以，莎剧如《罗密欧与朱丽叶》、《李尔王》等，包含着大量与自然景致有关的抒情段落。这在古希腊戏剧中是很罕见的。古希腊戏剧，特别是悲剧，也有强烈的恩怨亲仇，抒情色彩浓重，但内容多与神祇有关。而后起的古典主义戏剧，则借助于意大利布景，又将文艺复兴引入戏剧中的自然因素挤压了出去，变成了布景。西方戏剧从此走上了一条同东方戏剧截然相反的道路：只能在布景给定的有限空间中行动了。突破布景的限制是20世纪以后的事情。

“说话”艺术对中国戏曲的影响是个难以说清的问题。因为宋元时期的勾栏瓦舍是个唱曲、说话、相扑、杂耍、皮影、傀儡等各种民间伎艺杂凑的地方，故不免互相取法，互相包容。《梦粱录》“伎艺”条所谓傀儡之“话本，或讲史，或作杂剧，或如崖词”，胡忌先生认为“讲史”是指内容，而“杂剧”则指“所演傀儡戏出以滑稽的形式，应用诙谐的说白。‘或如崖词’者，则是应用唱的形式”。^[16](p.62)这是杂剧及说唱艺术对傀儡戏的影响。而戏曲在形成过程中，所受民间伎艺的影响就更加庞

杂了。如上述赵令畤《会真记》，于每章叙事之后例有“奉劳歌伴，再和先声”的套话，显然是说话和唱曲初始遇合时，作者为转换表现手法所留下的痕迹。至于说唱性的董西厢中，大量的卖关子故作惊人之语，更是说话手法的直接运用了。

其实，说话能与套曲及各种杂伎表演结合，还有更隐蔽的原因，那就是这些文体、伎艺具有互补性。中国的叙事文学，从唐传奇开始就不时插入一些诗词韵语，或抒情或状物或造势或调剂气氛，至元明话本几成定则，近代弹词、说书仍沿用不辍。而诸宫调虽为套曲，实则以叙事为主，间有说白，又好似说与唱、韵与散比例颠倒了的说话。至于其它各种杂伎表演，如滑稽、相扑等，同样得穿插些砌口、诨话或韵语，以吸引看客。一般说来，套曲侧重抒情，以唱的形式表现人物的内心活动，宾白的主要任务是点清关目，推动剧情，而科诨则善长以滑稽性的动作或言语调剂场面的冷热节奏，给观众以娱乐。这些文体和伎艺，在表现对象上各有侧重，在表现形式上又能互相包容，合为一体则可以扬长避短优势互补，所以在勾栏瓦舍中孕育出戏曲这种综合程度最高的古典艺术，是再自然不过的事情。

撇开内容上的互相借用不说，单就表现形式而论，戏曲宾白中的自报家门，上下场诗，题目正名，以及人物每次上场时的反复申说身世（虽《窦娥冤》亦不能免），无所不知的叙述角度和有头有尾的线型结构等等，绝大多数，或只能是取自说话。特别是开玩笑^①、说诨话，更是说话艺术的惯伎。就连戏曲文本不可或缺的副末开场，亦与话本小说的得胜头回有异曲同工之妙。说话与唱曲在勾栏瓦舍中遇合，积极后果是科白嵌入套曲，戏与曲合为一体，抒情中有了冲突，动作中有了情节，因而极大地拓展了戏曲的艺术表现力。但是，由于说话与套数源出两端，本质上不相统属，甚至互相抵牾，所以也极易造成叙述过度膨胀，人物常作蚍蜉于主线之外的“枝词游说”，和纯粹游戏性的插科打诨。徐慕云就认为：“元曲虽超越古今，其宾白及穿插，固不及明清作家之佳也。”^[17](p.55)如《梧桐雨》开场时的楔子之类，常将有关人物的生平事迹悉数概述，既不合情理又无必要。而

^① 即“使砌”。据胡忌先生考证，“使砌”是元代习见伎艺之一。见胡忌《宋金杂剧考》，上海古典文学出版社1957年版，第261页。

《汉高祖濯足气英布》中“借剧中人吊场以敷说剧情”,则“又见杂剧布局之草率”。[17](p.55)其实,这都是戏曲文体初成时,随意运用说话艺术以照顾观众的欣赏习惯造成的。

说话对戏曲的影响当然不止于科白,即使曲词有时亦做叙事之用。杂剧如王西厢第三本第一折起首,红娘所唱之【点绛唇】、【混江龙】二曲,撮要复述了前三本的邂逅、解围、许婚、赖婚等主要关目。继而一曲【油葫芦】,借红娘的口吻,夸张地描写了莺莺张生相思的苦态。最妙的是下面的两曲:

【村里迓鼓】:我将这纸窗儿洞破,悄声儿窥视。多管是和衣儿睡起,罗衫上前襟褶。孤眠况味,凄凉情绪,无人伏侍。觑了他涩滞气色,听了他微弱声息,看了他黄瘦脸儿。张生呵,你若不闷死多应是害死。

【元和令】:金钗敲门扇。[末云]是谁?我是个散相思的五瘟使。……①

润纸、窥视、敲门等一系列动作,本来作科介处理即可,但王西厢却加以第一人称叙述,室中所见更转从第三人称视角做细节描写(叙事学认为描写属扩展叙述),这种在动作之上再加叙述或描写的艺术处理,不仅无形中加大了剧作的篇幅,而且侵蚀着戏剧的动作本性,极易使戏剧走入文学化、案头化的歧途。由此可见,王国维所谓“元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言”[19](p.67)一说,只能说大致如此,实际上各种表现形式与艺术功能的分野并非那么绝对,这是由说唱文学的遗传秉性造成的。

明清传奇多文人制作,可口诵而难以实演,与曲词及宾白的过分叙述化有直接关系。就连李渔这样极其重视舞台演作和戏剧结构的剧作家,都难以摆脱戏曲这种与生俱来的“说话”的危险。《风筝误》是他的代表作,其中《惊丑》、《婚闹》、《逼婚》、《诧美》等动作性较强的场次,现在还活跃在京剧、昆曲和各种地方戏舞台上。而像首出《巍末》,尾声《释疑》之类纯交代性场面,或叙述性的《糊鵝》、描写性的《冒美》等出,却都湮没无闻了。

《冒美》是《鵝误》与《惊丑》之间的过场戏,情节完全可做暗场处理,但作者却拉出两个仆人对各自主人的恋爱情态作了一番夸张的描述,平添了一场明戏,既稀释了剧情,又增加了篇幅。其手法、情调极像上述红娘的那曲《油葫芦》。看起来,叙述导致剧情明场化,是传奇篇制扩张的又一重要原因。

在西方近代剧中,演员出戏或行动逸出幕线,以及单纯说明性的叙述,通常都被看作是不合情理的艺术败笔。这是由近代戏剧角色的功能仅限于扮演人物所决定的。人物只能在情境允许,而又不至于破坏观众既成舞台幻觉的前提下,做少量补叙,内容必须与现在的行动紧密相关。而在戏曲里,舞台前无大幕,后无布景,几把简单的桌椅,既可为公案,又能作床铺,还可当城池峰峦,任凭演员根据剧情的需要坐卧跨越。在这种无限时空里,角色透过台口与观众逗眼非但不犯禁忌,而且是重要的表现手段,即使公然出戏为本剧“按喝”(吹嘘),亦不为过。

这是因为戏曲角色的功能一般都是双重的:既是明场上被表现的具体人物,又是暗场关目的叙述者。情节有时在行动中,有时又在叙述里,叙述是否必要,是否合理,自有一套道理。如纪君祥《赵氏孤儿》里的屠岸贾与程婴,作为戏中人,屠之陷害忠良,程之救孤换儿等等暗场活动都是不可告人的秘密,若以话剧手法处置,就只能暗示而不得明说。但在戏曲里,角色同时又是叙述者,一开场就是屠岸贾的大段自述,第四折又是程婴的长篇复述,叙述把所有的暗场情由都明场化了。这些叙述行动,在近代剧看来也许不合情理,但却符合中国戏曲的时空处理原则。而像《幽闺记》、《风筝误》、《桃花扇》之类人物众、头绪繁、历时久、地点多的剧作,采取以明场为主的开放式结构,诚然可为角色的抒情演唱提供较多的机会,但叙述的膨胀与篇幅的扩张也是难以避免的。尼柯尔说:“正因为戏剧本身所展示的是生活的集中,所以,就时间与地点来说,一定程度的限制对戏剧家的写作大有裨益。”[18](p.53)相比之下,戏曲的无限时空结构就不如近代剧的有限时空结构那样集中厚实,发人深思了。

① 据王季思校定本,曲文与隋树森编《元曲选外编》所收暖红室本略有出入。

四、具体思维与整体思维的艺术分野

美国著名戏剧理论家威尔逊教授在其《戏剧经验》一书中写道：“通观戏剧史，我们可以发现一些基本的戏剧形式出没。在西方文明中，一种形式出现于公元前5世纪的希腊，在17世纪的法兰西有所变通，又重现于19世纪晚期的挪威。我们将讨论的这种戏剧可以简称为‘高潮型’戏剧。另一种相对的形式，莎士比亚是最好例证，可以称之

为‘片断型’戏剧。高潮型，片断型，或二者的结合，交替主宰着西方戏剧的结构，戏剧史几乎全部如此。另一种新近的样式是，戏剧片断汇聚在一起，但却没有明显的联系。残酷戏剧的样式则更加现代。总而言之，建立在仪式或范型上的戏剧结构是既旧且新的。”[3](p.166)他认为，花样翻新的各种现代派戏剧，在结构上仍不脱这两种类型及其结合后的变体。两种基本戏剧类型可做如下的比较：[3](p.179)

高 潮 型	片 断 型
1. 迟入戏，直奔高潮	剧情开始相对较早，且经过一系列发展片断
2. 历时短，可能只几小时，多数为几天	历时久，几周、几个月，甚至几年
3. 包含几个固定的、扩展了的场景，譬如三幕剧，每幕是一个长场景	许多短而碎的场面，有时长短交替
4. 地点固定，一间屋或一幢房	可能包容整个城市，甚至几个国度
5. 人数严格限制，通常不超过6到8人	人物众多，有时有几打
6. 情节直线发展，时有副线或对比情节	几条行动线索，如两条平行，或严肃剧中穿插喜剧性场面
7. 行动线索不脱因果链条，人与事紧密结合成一个在逻辑上常常是不可避免的发展序列	场面互相对照。一事多因或无明显原因，但是出自某种关系或情景

其实，这两种戏剧类型，不仅可以大致概括西方戏剧史，也给我们分析比较中西戏剧，提供了某些重要的思路。日本著名戏剧学家河竹登志夫说：“从表现形式来看戏剧的话，它大体可以区分为古典主义戏剧和非（反）古典主义戏剧两大潮流”，“这两种潮流，基于人类戏剧设想的两大类型——逻辑的、收敛的及直觉的放纵的二元性，世界戏剧的历史，可以看作是这两大潮流相克消长的历史”。[19](p.18,19)他对这两种戏剧形态的历史和美学分析，与威尔逊的上述界说基本相同。他认为，包括日本和中国在内的东方戏剧，多数可以归入非古典主义一类，也就是威尔逊所谓片断型的戏剧。因为《戏剧经验》是一部理论著作，研究对象又是西方戏剧，所以，既不可能深入探讨这两种戏剧的成因和演变史，又没有必要对东方或中国戏剧说些什么。但若对中西戏剧稍有经验，便不难感到二者之间最醒目，也是最基本的区别，就是舞台时空的有限与无限。这种经验，也许正是《戏剧经验》的作者所缺少的。

艺术中的时空观，建立在作家把握客观世界的认知路线和思想方法之上，具体表现为作品以某些比较恒定的方式与策略，重组题材的物理时空，并形成一定的结构类型。二者互为表里。从认识方法看，有限时空观遵循的是在有限中探索无限，由具体走向抽象，从而超越有限的束缚，走向永恒的思想路线。亚斯贝斯在《悲剧的超越》中说，人总要不断地探索，力图走出生存的地平线，看清它后面的那种更大的“统摄力”。但人终归无法翻越死亡这座最后的高峰，所以最终还是望不到那种左右人命运的力量。这就是人的悲剧，也是古希腊悲剧的特性。古希腊悲剧是对人的生存极限的探索与挑战：通过表现个别人的苦难来抗议人类的苦难，以个人的死亡来抗拒人类的死亡，追求大写的人的完美与永恒。亚氏的深刻之处在于，他已经意识到古希腊悲剧中，包含着一种从有限生命出发的思想方法。可以说，希腊悲剧是有限时空观的代表，其主要特点是：1. 固定的地点与场景，极其有限的人物，是思考的起点；2. 所有

历时性的情节都须压缩、转化为空间性的场面，以空间表达时间，动作是主要的表现手段。所以，莱辛在《拉奥孔》中阐述的造型艺术把情节转化为画面，寓动于静，以小见大的审美方式同样适用于古希腊戏剧。

从思想文化背景来看，中世纪是抽象的人（上帝）与具体的人严重分裂，并统治世俗之人的特殊时期。所以，中世纪的戏剧必然以神意为最高题旨，敌视和排斥肉身。对上帝自下而上的证明就是神迹剧，自上而下的宣喻就是宗教剧。而古希腊和文艺复兴以后西方的思想文化主流，是从有血有肉的个人出发，去探索和表现人类的本性、命运与前景的。因此，近代剧的思想方式，也必然是从有限中探求无限。但这个无限之为无限，本质就在于它极其丰富多彩，无际无涯，而非某一个或一种特殊的有限，无限仍然是具体的，个别的。黑格尔和马克思、恩格斯的典型理论，以近代小说、戏剧为依据决非偶然，而是有着坚实的认识论基础的。

产生中国戏曲的思想文化背景，与近代西方大不相同，而比较接近欧洲中世纪。其特点是道德至上，从无限俯瞰有限，由整体返观部分，把一些抽象的道德观念，如忠（《精忠旗》）、孝（《琵琶记》）、节（《秋胡戏妻》）、义（《救风尘》）等等化为形象。但这个无限是单一，是绝对，而不是西方近代的多样或相对。中国的戏曲、绘画、小说、诗歌等，无不具备这种居高临下，以大统小，包罗万象，总归绝对的思想文化品性。严格说来，中国戏曲的情节结构只有一种，那就是悲欢离合大团圆，同时也是一种绝对的道德训诫。善恶昭彰，循环回报，在劫难逃的思想，无论来自本土（儒、道教）还是“西方”（佛教），都已深深地浸入戏曲创作，成为一定的思想模式。五四前后的文化反叛与革新，特别集中于对大团圆的批判，现代最伟大的作品也多数具有反团圆的悲剧品格，如《阿Q正传》、《雷雨》等，确实是一种值得深思的思想文化现象。

中国戏曲的无限时空观，集中反映了这种先一般后具体的思想方法。套数与说话等伎艺结合以后，虽然抒情、叙述、表演功能在歌唱、宾白、科介间进行了新的分工，但原有伎艺的思想文化品格丝毫没有改变。劝善惩恶的主题和大团圆的结局是亘古不变的，需要作家做的只是使故事的

进程尽可能曲折多变，把一般演义为具体。传奇之“奇”，其实就是具体或殊相。套曲的功能由叙事转向抒情后，情境化入诗中，彻底失去了可视可感的客观属性，同时也失去了对剧情和动作的约束力，剧情可以在心物、生死、天地、人神间自由舒卷，无奇不传，越离奇越好，创作终归成为驰骋主观想象，抒写胸中云烟的文学活动。而“说话”演变为宾白，限制不是增多反而更少了。戏曲角色成了全知的叙述者，一开场就从我、从头说起，中间可以自由转换视角接着说，而不管是否与别人的行动重叠（如王西厢第二本的楔子，小僧法聪“说如前了”，就是重复一遍张生的吩咐），是否支离罗唆，直至大团圆，形成有头有尾类似话本的顺叙/序结构。能够包容并适应这种思想方法的艺术，是不能有时空限制的，有限制，人物就不能随意唱歌或“说话”了。

无限时空观好像给了中国戏曲以极大的表现的自由，但其思想天地却非常有限而不自由。它只能不断地在演作伎艺和娱乐性上下功夫，尽量把暗场戏拿到明场来实演，在那个足可包涵一切的思想牢笼里翻跟头、耍把式。而善于在有限时空里做道场的西方戏剧，明场戏后边却有着一个无比广大的暗场，作家可以把自己对生活的独特感受与理解灌注到明暗场的处理中，引导观众走出有限的舞台时空，进入更加广阔的思想空间。“最好的状态是，戏剧空间所呈现的正是剧作家所要表达的哲学立场。因此，就戏的主题和结构来说，它就是很重要的了。而对一个戏的空间意识，特别是对其暗场观念的剖析，则能够直接把我们引向戏中最深奥的问题”[6](p.15)。艺术的辩证法就是这样，相同的无限就等于绝对的有限，而不同的有限倒是真正的无限。

中西戏剧时空观的差异，归根结底是由不同的思想方法造成的，利弊得失也只能相对而言。在各自的发展史上，中西戏剧都曾吸收了其它艺术形式的精华，但总起来讲，西方戏剧的整合程度要高一些，而中国戏曲内部的各种艺术成分，则多所参差、重叠甚至于仳离、抵牾，这无疑影响了它的整体艺术质量。

近代以来，中西文化交流日益频繁，两种戏剧形态的碰撞、渗透、借鉴与融合，原有艺术边界的拆除，戏剧观念的演变等等，都是不可避免的。戏

曲艺术对梅耶荷德、布莱希特的影响，人所共知，就不用说了。特别值得一提的是，西方近代剧自本世纪初引进中国以后，经过与本土戏剧传统的反复碰撞砥砺，艺术形态发生了很大变化。化用戏曲的无限时空观构思作品，设计舞美，取得了很多宝贵的经验。从上世纪 40 年代中后期的《浮生六记》、《丽人行》，“十七年”的《蔡文姬》、《激流勇进》，到 80 年代《野人》、《桑树坪纪事》、90 年代《恋爱的犀牛》、《暗恋桃花源》，本世纪《两只狗的生活意见》等，写意性的无限时空观已经成功地融入话剧，成为中国话剧民族品格的重要内容。

解放后的戏曲创作（特别是现代戏），多改转场为定场，运用写实布景装置舞台，力图为表演提供一个确切的规定情境，以改变传统戏横行斜出的格局，如黄梅戏《天仙配》、评剧《花为媒》、豫剧《朝阳沟》、京剧《智取威虎山》等，极大地提高了戏曲艺术的有机化、整体化程度，艺术效果也是很好的。戏曲改革，虽然时常落入话剧加唱的窘境，但在我看来实在是势在必行，不可避免的事情。问题和缺憾总会有的，关键在于我们如何处置。例如以二道幕代替检场，改转场为定场，怎样与戏曲固有的程式化表演谐调起来，就需要在艺术实践中逐步完善和解决。

全球化时代的中国戏剧，应该更具包容性，更适合现代人的感知方式。毕竟，高度有机化的现实生活已经很难再放进随意拼装的传统戏曲形态当中去了，当代观众需要新型的戏曲艺术，这种艺术只能是在创作和演出实践中，通过不断调整创新才能逐步培育出来。重新阐释本世纪初许之衡提出的明暗场问题，对于深入理解中西戏剧审美的特长与局限，重建当代中国戏剧，也许是不无裨益的。

参考文献：

- [1] 许之衡.作曲法·论传奇之结构法[A].秦学人,候作卿.中国古典编剧理论资料汇编[C].北京:中国戏剧出版社,1984.
- [2] 阿契尔.剧作法[M].吴钩鑒,聂文杞译.北京:中国戏剧出版社,1964.
- [3] William Archer. *Play-Making, A Manual of Craftsmanship*, New York: Dodd, Mead & Company, 1928.
- [4] Stanley Wells. *Shakespear Studies*, Edited, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- [5] Edwin Wilson. *The Theatre Experience*, New edition, New York: McGraw & Hill Press, 1991.
- [6] Hanna Scolnicov. *Theatre space, theatrical space, and theatrical space without*, James Redmond. *The Theatrical Space*, edited, Cambridge: Cambridge university press, 1987.
- [7] J. 斯泰恩.现代戏剧的理论与实践(1)[M].北京:中国戏剧出版社,1982.
- [8] 阿甲.生活的真实和戏曲表演艺术的真实[A].阿甲.戏曲表演论集[C].上海:上海文艺出版社,1979.
- [9] 王季思.中国十大古典喜剧集[Z].上海:上海文艺出版社,1982.
- [10] 亚理士多德.诗学[M].陈中梅译.北京:商务印书馆,1996.
- [11] 古希腊悲剧经典(上)[Z].罗念生译.北京:作家出版社,1998.
- [12] Peter Burian. *Tragedy adapted for stage and screens: the Renaissance to the present*, P. E. Easterling. *Greek Tragedy*, Edited, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- [13] O. G. 布罗凯特.世界戏剧艺术欣赏[M].胡耀恒译.北京:中国戏剧出版社,1987.
- [14] P. 哈特诺尔.简明世界戏剧史[M].李松林译.北京:中国戏剧出版社,1986.
- [15] 钱穆.中国京剧中之文学意味[A].翁思再.京剧丛谈百年录(上)[C].石家庄:河北教育出版社,1999.
- [16] 胡忌.宋金杂剧考[M].上海:古典文学出版社,1957.
- [17] 徐慕云.中国戏剧史[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [18] 阿·尼柯尔.西欧戏剧理论[M].徐士瑚译.北京:中国戏剧出版社,1985.
- [19] 河竹登志夫.戏剧概论[M].陈秋峰,杨国华译.上海:中国戏剧出版社,1983.

(责任编辑:素微)