

0041734

分类编号: _____
密 级: _____

单位代码: 10065
学 号: 07201003

天津师范大学

研究生学位论文

论文题目: 中西剧场文化比较初探
CUTRUAL COMPARISON OF
CHINESE AND WESTERN
THEATER

学 生 姓 名: 安婷 申请学位级别: 硕士

申请专业名称: 文艺学

研 究 方 向: 古代文论

指导教师姓名: 李逸津 专业技术职称: 教授

中西剧场文化比较初探

摘 要

剧场文化是整个戏剧艺术和戏剧文化的有机构成部分，涉及剧场结构、布局、观众剧场欣赏习惯等内容。剧场文化受戏剧艺术和文化其他部分的影响，但同时也受整个民族艺术及思想文化的影响，带有鲜明的民族文化特色。中国传统的戏剧形式是戏曲，西方戏剧则肇始于古希腊古罗马戏剧，并且一直到现在，西方的戏剧本质上仍受古希腊古罗马戏剧影响，带有古希腊古罗马戏剧的特性。中西方戏剧发展历史和传统艺术特色泾渭分明，戏剧艺术以及整个社会思想文化传统的不同造就了二者截然不同的剧场文化。

戏剧，尤其是戏剧发展的历史不仅决定了戏剧艺术的特性，也是剧场文化形成的重要基础，决定着剧场文化的某些特性。就中国而言，传统戏曲的形成很晚，是在融会了前代众多艺术形式的基础上发展形成的，具有很强的综合性及纯艺术性。这些在形成过程中积淀下来的艺术给予了中国戏曲剧场文化一定的影响。剧场是戏剧剧场文化形成的硬件基础，从内外两方面看，中国戏曲剧场的内部结构相对稳定，在漫长的历史中基本上是以相对简单的戏台（后期戏台越来越多地出现雕梁画栋，而就整体布局和舞台布景来说，传统戏曲的戏台仍是比较简单的），相对较小且固定的内部空间为主的；上古时代作为戏曲先声的各种艺术形式，其演出即带有强烈的“娱人”特点，而自从形成演剧风俗之后的相当长一段时间内，中国演剧场所大体上都是处于市集庙会、游艺娱乐类的场所，从魏晋南北朝到唐宋莫不如此，元以后杂剧正式形成，专门的演出场所亦应运而生，然而依然不改其商业、娱乐的特点，直到明清之际专门的剧场诞生之后，这种带有世俗娱乐性、平民性、宽松自由性特点的剧场氛围也依然保持着。剧场文化的一大集中且生动的表现就是观众在剧场中的欣赏行为习惯，中国戏曲观众观赏演出的时候有一个鲜明的特点，就是“喝彩”，喝彩的原因多种多样，表现也不尽相同。中国观众之所以形成这种独特的欣赏行为习惯，与戏曲自身的艺术特点以及中国追求形而上的传统哲学和文化土壤有着抹不掉的联系。

在西方，古希腊古罗马的戏剧形成得非常早，距今已经经过了两千多年的历史。古希腊戏剧起源于宗教仪式，兴盛于官方及半官方举行的戏剧节，从诞生之初，古希腊戏剧就确立了摹拟、关注现实和人生、注重思考形而上问题等严肃艺术的精神。西方戏剧受历史发展、社会思潮和文化流派的影响很大，从文艺复兴至今西方戏剧理论、流派层出不穷，不断涌现出新派别，开展新探索，究其原因，莫不与戏剧在西方艺术及社会文化中潮头浪尖的地位有关。西方剧场内部结构变化较为多端，从古至今，舞台位置从嵌入到突出到位于剧场中央，不同剧场不一而是，剧场空间亦比中国传统戏曲剧场要大，古典剧场还备有多达数层的包厢。相较观众文雅且略显拘谨的剧场欣赏行为，西方剧场文化的精华在于剧场设计布局，因为其中融会的是西方戏剧、文学艺术、思想文化发展的历程和精华。在西方社会文化语境中，戏剧处于一种较高的地位，起着反映社会人生及形而上哲思，唤起观众思考寻味的作用，自古即受统治阶层及主流意识形态推崇，故而观众在欣赏时保持的都

是严肃思考的状态。

中国戏曲和西方戏剧，二者截然不同剧场文化的形成取决于各自的戏剧传统及其自身所处社会历史文化环境，都有着各自的合理性及优劣短长，然而随意否定中国传统剧场文化，照搬西方剧场文化，也未必是合理之计。今天人们要做的，是全面正视自身传统，合理借鉴外来文化优秀之处，更好地做到发扬光大、传承创新。

关键词：剧场文化；戏曲；戏剧；文化

CULTURAL COMPARISON OF CHINESE AND WESTERN THEATER

ABSTRACT

Theater Culture is the whole theater arts and theater culture, the organic component involved in theater structure, layout, audience theater appreciation habits and so on. Theater Culture by the theater arts and culture in other parts of the impact, but also by the entire national art and ideas of cultural influences, with a distinctive cultural traits. China's traditional drama form of drama, Western drama is originated from ancient Greece, Roman theater, and one until now, a Western drama is essentially still the ancient Greek Roman theater impact, with the ancient Greek Roman theater features. Western theater history and traditions of artistic features clearly distinguished by Dramatic art, and society as a whole ideological and cultural traditions of different created two very different theatrical culture.

Drama, especially the dramatic history of the development not only determines the characteristics of dramatic art, but also an important basis for the formation of theater culture, determines the culture of some of the characteristics of theater. Case of China, the formation of traditional Chinese opera quite late in the findings derived from the previous generation on the basis of many art forms evolved, and highly integrated and pure artistry. These accumulated during the formation of art given to the Chinese opera theater culture, a certain impact. Theater is a drama theater and cultural formation of a hardware-based, from both inside and outside perspective, the internal structure of Chinese opera theater is relatively stable.

Theater, especially the dramatic history of the development not only determines the characteristics of dramatic art, but also an important basis for the formation of theater culture, determines the culture of some of the characteristics of theater. Case of China, the formation of traditional Chinese opera quite late in the findings derived from the previous generation on the basis of many art forms evolved, and highly integrated and pure artistry. These accumulated during the formation of art given to the Chinese opera theater culture, a certain impact. Theater is a drama theater and cultural formation of a hardware-based, from both inside and outside perspective, the internal structure of Chinese opera theater is relatively stable.

In the long history of basically a relatively simple stage (late stage appeared more and more richly ornamented, but the overall layout and the stage scenery, the traditional opera stage is still relatively simple), the relatively small and fixed The interior space-based; ancient times as a precursor to a variety of art forms, opera, its performance that is with a strong "and entertain the

people" feature, but since the formation of theatrical customs after a long period of time, the Chinese drama sites in general are in the market in temple festivals, fun entertainment places, from the Northern and Southern Dynasties to the Tang and Song has been true, Yuan was formally established after the dramas, special performances establishments should be Yun-born, but still has not changed its business, entertainment features, until the Ming and Qing dynasties after the birth of a dedicated theater, this kind of secular entertainment, the civilian nature, relaxed atmosphere of the stage is also freely shaped features are still maintained. Theater culture, a major focus and vivid manifestation of the appreciation of the audience in the theater behavior, Chinese opera performances, when viewers have a distinctive characteristic, that is "cheers", applause variety of reasons, performance is not exactly the same. The reason for the Chinese audience's appreciation of this unique behavior, and the art of opera's own characteristics as well as China's traditional pursuit of metaphysical philosophy and cultural soil with Mo Budiao links.

In the West, ancient Greece, ancient Rome's plays form very early, after two thousand years ago have been history. The ancient Greek drama originated in religious ritual, flourished in the official and semi-official at the festival, from the beginning of the birth of ancient Greek drama on the set of the simulations, attention to reality and life, focusing on the metaphysical issues seriously thinking artistic spirit. By the historical development of Western drama, social and cultural schools of thought a great impact, from the West since the Renaissance theory of drama, schools, and the constant emergence of new factions to carry out new exploration reason who did not and Drama in Western art and socio-cultural wave in the forefront of the status. Changes in the internal structure of the Western theater is more fold, since ancient times, the stage position of prominence from embedded into the theater located at the central, but rather different in different theaters, the theater space is also higher than larger traditional Chinese opera theater, classical theater is also equipped with up to several layers of of the box. Gentle and somewhat restrained compared to the audience to enjoy the theater acts, the Western theater's culture lies in theater design layout, because findings derived from a Western drama, literature and art, ideas and cultural development of the history and essence. In Western socio-cultural context, theater is in a higher position, since forward to reflect the community's life and the metaphysical philosophizing, inspire viewers to think ruminant role in ancient times that is affected by the ruling class and the mainstream ideology, respected and therefore I appreciate the audience to keep thinking of all serious condition.

Keywords: theater culture; operas; drama; culture

目录

绪论	1
第一章 中国戏曲剧场文化浅析	2
第一节 剧场文化形成的基础：中国戏曲简史	2
第二节 中国戏曲剧场文化的硬件因素：剧场	2
第三节 中国戏曲剧场文化的软件因素：观众	5
第二章 西方剧场文化浅析	15
第一节 西方戏剧简史	16
第二节 西方剧场文化的特色	18
第三章 中西剧场文化对比	22
第一节 中西剧场文化外部比较	22
第二节 中西剧场文化内部比较	24
第三节 中西剧场文化社会历史文化背景因素比较	27
结语	28
参考文献	29
致谢词	30

绪论

剧场文化是戏剧艺术系统的组成部分之一，其内涵包括剧场格局、剧场观剧环境氛围、观众在剧场内欣赏行为习惯等，它是在演员、观众、剧场和戏剧本身等各方的磨合、互动中，在戏剧的漫长发展过程中慢慢积淀形成的，又在各方的认可、维护和丰富补充中被延续。从某种意义上说，剧场文化是一种范式，一种无形的法则和标准，虽无强制力或硬性监督，却将影响渗透进入到戏剧演出的方方面面。

在世界范围内，中国戏曲是一个历史悠久且特色独具的戏剧种类，其戏剧结构、表演风格、审美标准等各个领域的特质均与西方戏剧存在巨大差异，自成体系，因而学界内亦有一种观点认为中国戏曲可与西方戏剧并列为世界戏剧两大基本系统。中国传统戏剧与西方戏剧的巨大差异同样也表现在包括观众剧场欣赏行为、审美心理等在内的剧场文化领域。作为戏剧、戏曲接受者的观众是剧场戏剧演出最根本的元素之一，也是剧场文化的缔造者和承载者，是戏剧研究，特别是戏剧剧场文化研究的重要对象。另外，中国传统剧场的格局也与西方剧场格局有着泾渭分明的区别，二者差异的背后是中西方悠久却同样差异巨大的剧场发展史和戏剧史。中西剧场文化的差异所折射出的，也是中国戏曲与西方戏剧乃至中国艺术、文化与西方艺术、文化存在何种差异。

因此笔者认为，可以将对戏剧、戏曲观众、剧场的相关研究作为一个突破口进行探究，兼而涉及剧场文化一些其他要素，做个整体上的归纳，尔后在此基础上进一步将中国戏曲与西方戏剧剧场文化作横向比较，对差异背后的个中奥秘进行初步探索，并寻求今日中国剧场文化发展应坚持的理念。

对中国戏曲剧场文化和西方戏剧剧场文化所进行的研究大多探讨散见于各类戏曲、戏剧研究文章和论著，这些研究不少是针对剧场文化的某一个或几个方面的。由于历史及文化原因，同西方剧场文化研究相比，中国戏曲剧场文化研究的相关资料较少，古代文献中虽有一些关于剧场文化的资料，却几乎没有对剧场文化的专门分析和论述，直到民国以后才陆续出现了一些以戏曲剧场文化中部分内容为研究对象的著作。西方戏剧理论著作虽然比中国戏曲理论著作更丰富、更讲求逻辑，但剧场文化研究方面的情况却与中国有些许相似。在现代主义戏剧之前，西方戏剧理论的研究对象更多地集中在戏剧本身，对整个剧场文化的研究论述并不多。不过，西方自古就有重视剧场建设的传统，从古希腊古罗马时期起就有不少剧场建筑方面的专著。十九世纪中期以后现代主义戏剧在西方兴起，整个西方戏剧及理论的关注对象也开始发生转变，其中就包括开始将注意力转移到剧场内部布局（实际上西方剧场内部布局也一直在随戏剧发展而发生变化，不过之前都被归入建筑方面的问题，没有更多地从戏剧艺术角度研究）及观众接受心理等方面。

现当代中国出现了一些对戏曲剧场文化的研究文章和著作，如刘景亮、谭静波的《中国戏曲观众学》、赵山林的《中国戏曲观众学》、周华斌、朱联群合编的《中国剧场史论》等。西方剧场文化研究方面，台湾学者林国源出版过一部以古希腊戏剧及剧场为研究对象的学术著作《古希腊剧场美学》，清华大学教授在《西方剧场史》一书中对西方戏剧剧场的发展沿革进行了一番细致的梳理。另外在一些研究中国戏曲和西方戏剧比较的著作中也有对中西剧场文化的论述和比较，如蓝凡的《中西戏剧比较论稿》，此书虽名为“论稿”，却对包括中西剧场文化在内的戏剧美学、文化方方面面的因素都做了深入的比较和剖析，并提出了很多有见地的观点。这些著作作为本文写作提供了丰厚的理论及材料支持。

第一章 中国戏曲剧场文化浅析

第一节 剧场文化形成的基础：中国戏曲简史

中国真正意义上的戏剧（戏曲）形成得很晚，先秦至隋唐五代的歌舞俳優、祭祀角抵等等，皆为戏剧先声。直到进入宋代，才先出现了诸如滑稽戏、傀儡戏、乐舞等带有戏剧表演因素的文艺形式，尔后宋杂剧、金院本等后世戏曲雏形才逐渐产生。直到元朝以后，真正意义上的戏曲——元杂剧才正式诞生，元杂剧同时也创造了中国戏剧艺术的第一个巅峰。元代中后期，由于各种原因，元杂剧开始衰落，南戏传奇兴起，到明朝时取代元杂剧成为剧坛主流。临川、吴江两派之争，昆山腔风格形成是明代戏曲史上最最重要的事件之一，昆曲（即昆山腔）对后世包括京剧在内的几乎所有戏曲剧种都有或多或少的影响，故被称为“百戏之祖”。清乾隆、嘉庆年间四大徽班进京，并与京腔、秦腔、昆腔、汉调等地方戏融合，后又逐渐融合道光年间兴起的西皮戏，京剧遂在此基础上逐渐形成，至清末民初定型并兴盛数十年。至此中国戏曲形态及艺术特色基本形成。

第二节 中国戏曲剧场文化的硬件因素：剧场

一、中国戏曲剧场基本布局

传统中国戏曲剧场有室内露天之分，然而无论室内还是露天剧场，戏台都是必不可少的组成部分。戏台多为“伸出式”，并高出地面一段距离。戏台上多有精美的雕梁画栋，露天戏台则有顶，整体类似亭、榭状。一些室内戏台上设有上、下场门，门上有“出将”、“入相”字样。室内剧场无专门设置的观众席座椅，台下观众席座位是一张张桌，每张桌围数把椅子的格局。以室内论，与西方剧场相比，中国传统剧场的面积要小许多。

二、中国戏曲剧场简史

中国古代最初没有特定的剧场。当生产力发展，进入农耕社会之后，戏剧因素转移到祭祀乐舞活动中并继续发展，彼时举行祭祀活动的场所有不少设在平原田野上，如今本《竹书纪年·帝启》中记载的“舞《九韶》于大穆之野”描述的就是夏代第一位国君启在原野上举行宫廷乐舞《九韶》的表演。

汉魏时期，中国仍然未出现真正意义上的戏剧，当时表演艺术的主要形式是“百戏”，其内容十分驳杂，至于当时的演出多在怎样的环境下进行，遗留至今的很多历史资料给了今人部分回答。如四川成都北郊羊子山1号东汉墓画像石就展现了一幅贵族家庭宴席中的厅堂演出场景：画面顶端垂下的帐幔标明了画中的场景是室内，画面上宾主分席而坐，几上列有酒具，地上置有食器酒鼎，列席者身后有婢女侍奉，宾主双方环绕的中间场地上，有数人在表演跳丸、跳剑、旋盘、掷倒、盘鼓舞、宽袖舞等百戏杂耍。另如河南唐河县针织厂汉墓画像石刻中一厅堂，柱头有一斗三升斗拱，厅堂上方有两个对称的望亭，厅堂内是表演场面，这是更加明确地刻画出厅堂演出的形象。汉代奢靡之风颇盛，达官显贵家庭多拥有倡优，在自己家中举行、观赏演出。《汉书·灌夫传》中记载丞相田蚡“所好音乐

狗马田宅，所爱倡优巧匠之属”；成帝时期，“贵戚五侯定陵、富平外戚之家淫侈过度，至与人主争女乐。”（《汉书·礼乐志》）。类似记载在史书上屡见不鲜。此外，殿亭式演出也是达官显贵家庭演出百戏的形式，只不过是表演场所由室内（厅堂）迁移到外面庭院中而已。山东省微山县出土的汉画像石里有大量这样的场景：画面中刻有一座堂屋，主人坐在正中，宾客列席两旁，堂屋前面的庭院中有伎人在表演乐舞百戏。四川郫县东汉墓出土的石棺宴饮百戏石刻画面则更为复杂一些：画面正中刻有一座重楼，底层有五人列席宴饮，伎人表演则在楼旁一侧空地上。很明显，表演所处的场地应是楼前庭院。在江苏徐州、内蒙古和林格尔出土的东汉画像石、汉墓壁画中也有对这种场景的刻画。除却前两种，广场式演出的情况则稍有不同。在广场上的演出多是王公贵族所举办，吸引大量民众观看，目的大多是为炫富扬威，帝王尤其如此。《汉书·武帝纪》记载，汉武帝喜欢在广场上举办大型的百戏演出，元封三年（公元前108年）春举行的一场百戏汇演“三百里内皆观”；三年之后，武帝再次举办百戏汇演：“夏，京师民观角抵于上林平乐馆”。然而据文献记载，与戏剧、戏曲发展密切相关的戏台却是形成于汉代。台在中国产生得很早，但早期的台大多用于阅兵等政治军事活动，不用于表演。台被用于演出的文献记载始见于汉代，《汉书·郊祀志下》记载：“（王）莽篡位二年，兴神仙事，以方士苏乐言，起八风台于宫中，台成万金，作乐其上。”最后一句点出了王莽筑这座“八风台”是用于演出作乐。另外，汉代郭宪《洞冥记》卷一中有这样的记载：“武帝起招仙之台于明庭宫北。明庭宫者，甘泉之别名也。于台上撞碧玉之钟，挂悬黎之磬，吹霜淩之簾，唱来云依日之曲。使台下听而不闻管歌之声。”然而这座台演出的用途是娱神而不是娱人，所以会“使台下听而不闻管歌之声”。

六朝隋唐时期的百戏演出和演出场地较前代有了比较大的发展，这一轮的发展与佛教、寺院兴盛有着很大的联系。寺庙演出的本来目的是娱神，同时以演出的方式吸引群众，招徕香客，扩大佛教和寺院的影响，演出百戏、成为观戏场所则是一种“意外”的发展结果。在《洛阳伽蓝记》中有多处对寺院演出百戏情况的记载，如对景乐寺演出的描述：“至于大斋，常设女乐；歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为至天堂。及文献王薨，寺禁稍宽，百姓出入，无复障碍。后汝南王悦复修之。悦是文献之弟，召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞扑殿庭，飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总萃其中：剥驴投井，植枣种瓜，须臾之间皆得食。士女观者，目乱睛迷。”唐朝以后，寺院演出的形式依然被保留下来，或有所发展，这些从当时衍生出的演出场所名称也可以看出来，如“歌场”、“变场”、“戏场”之分。其中，“歌场”是表演歌舞的场所，唐人段安节《乐府杂录》中有这样一段记载：“后周士人苏葩，嗜酒落魄，自号中郎，每有歌场，辄入独舞。”从这段资料中可以看出“歌场”是一种可随意出入并参与表演的游乐场所。根据当时社会历史情况分析，“歌场”应多为寺庙里的演出场所。“变场”是寺院里举行俗讲、说唱变文的场所变文是僧人以佛教赞咏的形式讲说佛教故事，始于六朝，至唐时更加盛行于寺院中。“戏场”即“市场戏处”，指都市中演出百戏歌舞杂技的，人们休憩娱乐时可以随意游逛的地方。一个城市里可有多处“戏场”，据宋人钱易《南部新书》中记载唐代都城长安“（戏场）多集于慈恩。小者在青龙，其次荐福、保寿。尼讲盛于保唐，名德聚之安国。士大夫之家入道，尽在咸宜”。此处所言“慈恩”、“青龙”、“荐福”、“保寿”等皆为寺院名，都是当时著名的“戏场”，可见唐代“戏场”大多设于寺院内。“戏场”内演出的节目有舞蹈、音乐、杂技等。在唐代敦煌壁画中可以发现许多设在寺庙大殿前用于表演歌舞的露台，而唐代宫廷中已出现专门用于歌舞表演的舞台，崔令钦《教坊记》中有“内妓与两院歌人，更代上舞台唱歌”，其中明确地提到了“舞台”。唐代宫廷行傩演出允许官员家属和平民进宫，演出时，皇帝坐在大殿内观看，官员大臣位列两旁观看，官员家属在露台周围看棚内观看，平民百姓站在四周观看，相关记载见于段安节《乐府杂录·驱傩》：“以晦日于紫宸殿前傩……其朝寮家皆上棚观之，百姓亦入看。”故宫太和殿

前露台格局与此非常相似。另从唐代敦煌壁画中可发现在民间还有另外一种“看棚”：莫高窟445窟北壁盛唐时壁画《弥勒变》左前方有一幅宴饮歌舞场面，描绘主人用屏风围起一个场子，优人在中间表演歌舞，宾客坐在一旁凳子上饮酒观看的场景。这种看棚已经形成了一套完整的观演环境，奠定了剧场形制的雏形，同时开启了瓦舍勾栏的先河。

宋元时期是中国古代戏剧、剧场发展史上的一个重要时期，在这两个朝代，真正意义上的戏曲由产生到成熟、兴盛，专门的剧场出现并风行一时。究其原因，乃是由于经济社会的发展，商业、都市日益繁荣，特别是市坊界限被打破，市场营业时间、地点不再受限制，从而给市民娱乐场所的发展“松了绑”。此外商业经济繁荣、都市发展也催生了市民阶层，为戏曲、剧场提供了观众。宋元时建于城镇中的商业性游艺场所叫做“瓦舍”，瓦舍里设置的演出场所叫做“勾栏”。据文献记载，宋元两代瓦舍勾栏已遍布全国多数地区的城镇，一些较大、经济较发达的都会甚至设有不止一处瓦舍勾栏，如《东京梦华录》中记载北宋时汴京共有桑家瓦子、中瓦、里瓦、朱家桥瓦、新门瓦、州西梁门外瓦、保康门瓦、州北瓦、宋门外瓦子等九座瓦舍，南宋临安瓦舍的数量，据各类史料记载综合判断大约有二十余座。瓦舍中勾栏数量多寡、大小不一，且各自有名称，如《东京梦华录》卷二记载，汴京“中瓦子莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大”，其中“莲花棚”、“牡丹棚”等即是勾栏之名称。根据现存史料分析，勾栏是一种接近于蒙古包式的全封闭近圆形棚木结构建筑。从勾栏多以“棚”命名即可推测出它是木质建筑，而元人陶宗仪《南村辍耕录》卷二十四中一则对勾栏倒塌事故（“勾栏压”）的描述也从侧面透露了一些关于勾栏建筑结构特性的信息：“至元壬寅夏，松江府前勾栏邻居顾百一者……有女官奴，习讴唱，每闻勾栏鼓鸣则入。是日入未几，棚屋拉然有声。众惊散。既而无恙，复集焉。不移时，棚压。顾走入抱其女，不谓女已出矣，隧毙于颠木下……”从中不难看出勾栏建筑的木质、封闭特征。勾栏开有一门，内里有戏台用于演出，戏台后部有戏房。戏台上设有乐床，《蓝采和》杂剧第一折写钟离权闯入勾栏，登上戏台“做见乐床坐科”。乐床本用于放置乐器，勾栏演出发展过程中演变为艺人演奏乐器时的座位，山西稷山县马村五号金墓杂剧雕砖中有勾栏演出女艺人坐乐台演奏乐器实物。勾栏中观众席分为神楼和腰棚，二者都设有坐席。现在一般认为神楼是居中正对戏台而位置稍高的看台，腰棚则是从戏台开始向后逐渐升高、对戏台形成三面环绕形式的看台，同时“三面环绕”也从侧面印证了勾栏整体构造呈圆形的观点。《噪淡行院》中“靠棚头的先虾着背”一句夸张地形容观众席最后一排观众弯着腰看戏的姿势，正间接表明了勾栏观众席的座位是上升的。曾经有人认为勾栏观众席中有站席，但通过对相关资料的分析和考察，尚找不出有力支持这一观点的证据。观众席中还有一类离戏台很近的作为，称为“青龙头”，是勾栏观众席中最上等的座位，“青龙头”的具体位置现待考，不过依古代“左青龙”之说，“青龙头”可能在戏台下左侧。

笔者认为，今日的戏曲欣赏习惯、剧场文化等是在明、清两代开始奠定的。从明朝末年起，酒馆戏园出现，至清朝初期兴盛于一些都会中。进入清乾隆年间，酒馆戏园开始向茶园剧场过渡，之后茶园剧场逐渐兴盛，成为中国戏曲剧场（即戏园）的主流。追溯历史，酒楼茶馆演唱出现得都比较早，且同是兴盛于宋元时期，但当时这种演唱的目的并不是完全的表演，而是为饮酒助兴。明中后期勾栏衰落，酒楼演出遂取而代之。明天启年间的《慈溪县志》中有对当时有戏曲演出的酒楼布局的描述：“东西廊皆有酒楼……宋元以来皆为戏台，歌鼓之声不断。台之四面皆楼，楼前商泊云屯，往往于楼上宴乐。”从这段较为模糊的记载中依然可以推断出来，慈溪县酒楼戏院的格局大约为中间有戏台，四面酒楼环绕，客人可以一边饮酒用餐一边向下看戏。内蒙古呼和浩特市无量寺公中正仓正厅现存清代初期“月明楼”图较为详尽地摹画了酒楼戏园的一种格局：大厅两侧围有楼廊，并有楼梯，楼上楼下皆有客人用餐，正面楼上有戏曲演出；大厅中立有多根立柱用以支撑屋顶，无桌席，两旁客人有的背对演出而坐，厅内还站有一些人。从细节判断，这两种酒楼戏园尚不是专门为演出的酒楼戏园，但到清乾隆时期前后，酒楼戏园确实有了进一步的发展，演戏

的职能进一步强化。根据大约产生于雍正、乾隆年间的鼓词《月明楼》中的描写，“月明楼”中的戏台上有写有对联的四根前柱；戏台后部有南木格扇，上面绘有山水；戏台两旁有悬挂红缎的上下场门；戏台周围有木制栏杆围绕；戏台上方悬挂照明用纱灯；戏台旁边挂有写着供奉戏班名字的木牌。这种戏台布局已是相当专业，接近后来的茶园剧场，甚至完全相同。同时，乾隆年间也是剧场发展史上的又一个转折时期：它既是酒楼戏园最为兴盛的时期，也是酒楼戏园向茶园剧场过渡的时期，从前面所述“月明楼”的例子以及同时代其他一些资料中可以发现，走到鼎盛的酒楼戏园已经出现了向茶园剧场过渡的倾向。

随着酒楼戏园的发展达到顶峰，其内在问题也开始暴露：酒楼环境过于嘈杂，一边用餐一边演戏，用餐者分心二用，不太容易做到更专心地欣赏戏曲表演，戏曲欣赏的效果受到很大影响。于是，酒楼演戏越来越不能适应公众欣赏戏曲的要求。而与此同时，茶园以其仅供应清茶点心，环境较为安静，更适合于戏曲欣赏而渐渐重新走入人们的视野，后发展成为专门的戏园。清代张际亮《金台残泪记》中有云：“听歌而已，无肆筵也，则曰‘茶园’。”《梦华琐簿》中亦认为：“今戏园俱有茶点，无酒饌，故曰茶楼。”从以上两段中可以看出，在当时人们的观念中，凡看戏不设酒席的地方就叫茶园，茶园等于专门的戏园，茶园剧场的形式已基本奠定。茶园剧场的结构多为一座方型或长方形全封闭式大厅，厅中靠里一面建有戏台，厅中心为空场，墙的三面甚至四面都建有二层楼廊，有上下楼梯。嘉庆年间包世臣《都剧赋序》中对茶园内部格局的描述“其地度中建台，台前平地名池，对台为厅，三面皆环以楼”即是对这种格局的形象说明。茶园戏台设有一定高度的方形台基，向大厅中央伸出，可供三面观演。台基前部立有两根角柱或四根明柱，与后柱支撑起木制添加藻饰的天花或藻井。有些台板下埋有大瓮，天花藻井和大瓮都是用于声音共鸣的。戏台超乡观众的三面设有雕花矮栏杆，柱头雕作莲花或狮子头式样。台顶前方悬挂园名匾。戏台后壁柱间为木版墙，两边开有下场门，通向后面的戏房。茶园戏台与神庙戏台相比并无更多特别之处，而茶园剧场在建筑上有重大发展，就是对观众席位进行了精心地设置和安排：茶园剧场把观众席和戏台都囊括在一个整体封闭的空间内，营造了相对神庙剧场露天环境而言更好的环境。此外茶园剧场观众席出现了按照设置区域和舒适程度严格区分的等级标准（如“官座”、“散座”、“池座”等），用以区别收费。至此，中国传统剧场格局基本定型。

进入晚清民国以后，随着国门被迫打开，西方文化传入，一批吸收了西方剧场特色的剧场在一些开埠城市涌现。同治之后上海陆续兴建戏园，新建的戏园既仿照北京戏园式样，又接受了西式剧场影响，在设备有所更新，如使用电灯照明等。进入本世纪，上海剧场开始突破传统茶园的形制，借鉴了西方剧场、舞台形制的新式剧场陆续出现。1908年上海第一家拥有新式舞台的戏院在南市十六铺开始营业。新式舞台取消了旧式戏台前的两根角柱，变伸出式台口为镜框式，只保留一个半圆形外凸的台以区别完全的镜框式舞台。此外，新式舞台还仿照日本剧场样式设置了转台。新式剧场的革新不仅限于舞台形制等硬件设施，还包括对旧式茶园剧场习俗的革新，如废除剧场里的泡茶、扔手巾、要小费等习俗，改观众临时进场找座为事先售票，使得剧场内部环境更加适合集中精神观赏演出。之后，上海旧式茶园剧场逐渐被淘汰，新式戏院也开始出现在其他城市。

第三节 中国戏曲剧场文化的软件因素：观众

一、中国戏曲观众的审美行为习惯

观众是戏剧演出的接受者，是剧场中最为活跃、主动性最强的要素，也是剧场文化最有力的缔造者和传承者，观众在剧场中观剧的习惯、行为也在很大程度上构成了剧场文化

一部分。中国的戏曲观众在剧场中的行为方式和习惯与西方戏剧剧场中的观众（包括由西方传入的话剧、歌剧等舞台演出形式在中国剧场中的观众）有着泾渭分明的区别，且自成规则。其中最明显的区别就是，中国的戏曲观众在剧场观看演出时并没有那么“安静”，而是有各种各样的动作、声音，这些动作、声音多是对舞台上的演出做出的反应。简言之，中国戏曲剧场的观看氛围更加自由，观众的“叫好”是中国戏曲剧场的一大特色。

刘景亮、谭静波在《中国戏曲观众学》一书中认为，戏剧剧场是一种特殊的信息交流场，剧场中的人在交流中所使用的沟通工具与现实生活中所使用的沟通工具有较大不同，并据此将剧场中所使用的“沟通工具”划分为“语言系统”和“非语言系统”两部分。按这种标准，剧场沟通的语言系统有唱词、道白、观众低声交谈所使用的话语、叫好或叫倒好。非语言系统则包括语言系统的辅助系统，如发音的声调、音质、音高、停顿，以及哭、笑、咳嗽等；以及动作系统（如举手投足、面部表情、手势、体态等）和物质系统（如道具、服装、灯光、舞台美术、剧场布置等）^①。笔者非常赞同这种定义及划分，同时也将借鉴这种划分方式研究戏曲观众的行为特点，将戏曲观众在剧场观剧过程（即审美接受过程）中的反应行为同样划分为非语言系统和语言系统。

（一）中国戏曲观众审美接受中的非语言行为

中国观众在观看戏曲演出时，并不会如西方观众观看话剧、歌剧时那样正襟危坐，而是经常伴随着一些“小动作”。这些非语言反应总结归纳起来大致有以下两种：

1、打拍子。看戏过程中，一些观众会随着伴奏音乐的节奏打拍子。打拍子的动作有手放在大腿上、轻轻顿足、点头、轻拍掌等。

2、跟唱。演员演唱时，一些观众会在台下跟唱，或者有些时候并没有演员演唱，也有观众会随伴奏音乐的节奏哼唱。当然，无论是跟唱还是哼唱伴奏音乐，声音一般都是比较小的，不至于影响邻座观众欣赏台上的演出。

现实的戏曲剧场演出中，这两种情况可能单独在某一位或某些观众那里出现，又或许会同时出现。值得一提的是是在一些老戏迷的说法中，观赏戏曲演出不是“看戏”，而是“听戏”，这个说法不仅颇有几分耐人寻味，更是揭示了戏曲观众的一种非语言性观赏习惯——一些非常熟悉且喜爱戏曲的老观众在观赏戏曲演出时，甚至会闭上眼睛单听演唱演奏，或随之打拍子，或轻声哼唱。这就是所谓“听戏”的最高境界。

（二）中国戏曲观众审美接受中的语言行为

顾名思义，所谓“叫好”即指表演精彩的时刻，观众以语言方式大声表示赞美。在中国戏曲剧场接受中，“叫”的特性表现得非常鲜明，且叫好时观众大多会高呼“好”！“叫好”一词概括得非常形象。现代戏曲剧场演出环境下，尽管鼓掌也是观众表示褒奖的一种重要方式，但叫好的习惯依旧保留了下来。

依照前文所述刘景亮、谭静波的划分方法，观众的“叫好”被归入剧场交流的语言系统中。笔者认为，“叫好”乃是中国戏曲观众、中国戏曲剧场文化的一大特色。演出中，观众叫好的方式并不完全一致，原因更是多种多样，故可以分别讨论。为说明问题，分析过程中笔者将列举一些相关剧场实例。

1、戏曲观众在一些特定情境下的叫好

笔者划分“特定情境”的标准是与演出精彩程度无直接关联，或不在演出进行过程中（尤其是演员在台上表演过程中）。有两种情况可归入此类。

（1）演出结束时。一场演出结束，演员谢幕，台下观众掌声震动的同时夹杂着几声叫好

^①刘景亮，谭静波. 中国戏曲观众学[M]. 北京：中国戏剧出版社，2004. 103.

声，或者是叫好声此起彼伏，这种情况看上去类似于话剧、交响乐等演出结束后观众报以热烈掌声，即是褒奖，又是礼节，只不过中国戏曲观众把礼节的形式“规定”在了口头上，且这种“礼节”看上去更亲切，更平民化一些。但实际不然，在戏曲剧场中，这种“礼节”是有条件的，倘若演出仅仅是中规中矩，毫无特色或亮点的话，那么观众报以的就仅仅是出于礼节的掌声了。口头叫好须是对表演发自内心的欣赏与褒奖，绝非带有规范性的礼节可以完全涵盖的。

有时一些深受观众喜爱的优秀演员谢幕，观众会高声叫好或直接高呼“再来一个”等。2009年7月30日晚笔者在天津大剧院观看京剧折子戏演出，最后一折有著名演员孟广禄参演。演出结束，孟广禄谢幕时，台下几乎所有观众起立鼓掌叫好，一些观众高呼“再来一个”，甚至有观众直接大声点出戏名。在全场观众盛情之下，已卸了一半妆的孟广禄重返舞台，清唱一曲以飨观众。

(2) 某位演员上场时。此种叫好方式有专门词汇，称为“碰头彩”或“碰头好”。不是所有演员出场都能有这种待遇，可以赢得碰头彩的演员必须是在表演上有一定造诣，在观众中有一定声望的演员，其性质大类滑冰、艺术体操比赛中的印象分。碰头彩的喝彩方式也小有讲究，有些是在演员一上场的时候，也有些是在演员上场的亮相动作后，还有一些时候知名的演员即将登场，却并不采用直接亮相的方式登场，而是先在后台或其他一些观众暂时看不到的地方起板，开唱，未见其人，先闻其声（需要说明的是，这种“未见其人先闻其声”的方式未必全是噱头、架子，不少是表演上的安排），唱腔一起，台上虽未见人，台下却已经叫好声一片。更有甚者，演员上场前鼓点胡琴声响起，台下就已经叫好声一片了，当然，这是只有著名表演艺术家才能享受到的待遇了，如当年梅兰芳先生出场前，观众就会以此种方式欢迎。

2009年9月14日晚，优秀青年演员孙丽英在天津中华剧院演出折子戏《游六殿》。她饰演的刘清提并不直接登场亮相，而是在布景城墙后先起板开唱，尔后在布景后站起亮相。布景后唱腔一起，尚未见她本人，台下已是彩声四起。

2、戏曲观众对演员演唱的叫好

戏曲剧场演出中，能博得观众最多叫好声的还是演员的演唱，然而对这类情况的分析却是最无从下手的：从观众反应角度讲，当欣赏到自己认为精彩的唱段，观众的反应是叫一声“好”，很少有其他叫好方式；从考察分析角度讲，引起观众对演员演唱叫好的原因很简单，又很复杂，且能够完全从观众角度分析的内容很少。

观众为演员的表演喝彩叫好是因为赞赏演员的演唱（在戏曲，特别是京剧中，主要是为演唱的唱腔精彩），然而怎样的演唱是精彩的演唱？无论是专业研究者、著名演员还是资深观众都会给出相类似的答案。认定一段演唱精彩与否，需从以下几个角度综合考察：

(1) 发声吐字。这两点是戏曲演唱的最基本要求。演员在台上演唱，必须让观众听得清，声音要洪亮，吐字要清楚，最好可以“远近可闻，要使坐在最后排的观众，也能够听得清楚，特别在念快白、唱快板和用低腔的时候，也要能一字一韵不漏地送进观众的耳朵里”（著名豫剧表演艺术家常香玉语）^①。这些看上去是根本不必谈的要求，做到却未必如此简单，按照一些演员、戏迷票友的说法，这两点是“工夫活”。为数不少的票友及一些工夫还不够扎实的专业演员在台上演唱时，难免会出现让听者感觉声音小、“细若蚊鸣”，造成这种现象的原因之一就是通常说的“丹田气”不足。依照此种观点，演唱发声不是完全依靠嗓子，要使声音洪亮浑厚，必须要“丹田气”十足。

(2) 发音。戏曲演唱的发音与现实生活中有很大差别，甚至可以说是两个不同的系统，比如京剧演唱主要遵循的是“中州韵”和“湖广音”，另外吐字念字的音高、声音长短、节奏等亦迥异于现实生活中的谈话。以发音为例，除语言学、音韵学上的“五音”、“四声”以外，京剧业内还流传着一些演唱中单个字发音的要求规范，即“十三辙”、“尖团字”等，

^①蓝凡. 中西戏剧比较论稿[M]. 北京: 学林出版社, 1992. 240.

这些规则相辅相成，共同构成了京剧演唱的发音吐字规则，后世对此亦有颇多研究整理。“中州”指现在河南省一带，“中州韵”则是以北方话为基础的音韵系统；“湖广”指古代行政区划，大致相当于今天湖南湖北一带，“湖广音”即以这一区域方言语音为基础的发音方式。“十三辙”是划分韵母，指导演唱发音“归韵”的标准，共十三种，故得名^①。其他如“尖团音”、“上口字”等皆与此有关，并有音韵学基础。这套发音系统比较复杂，然而只有熟练掌握，才能准确演绎出京剧唱腔的韵味。

以上两点是演唱方面最基础的要求。关于京剧演唱方面的要求与讲究还有很多，非常具有研究价值，梨园行内及学术界对此也有不少经验总结和研究论著。不过这些与本文所关注的问题没有更大的关系，故不作更细致陈述。

(3) 声情并茂。依照上述标准，倘若一个演员演唱时嗓音洪亮，吐字清楚，发音唱词唱句合乎要求规范，是否就可以说这个演员演唱得精彩，能够博得观众掌声和叫好声了吗？显然不是的，即便是不懂京剧的人也可以明白，仅有这些是不够的。如果这些是技术上的要求，是“硬件”，那么唱出味道、感情乃至个人特点，声情并茂则是“软件”。著名京剧表演艺术家程砚秋在《戏曲表演艺术的基础——“四功五法”》一文中对京剧演唱的声腔讲究进行了一番论述分析后指出：“……但是，这里还有一件事最重要，应当提醒注意，那就是我们一定要为剧情而唱，决不可老记住某一句花腔在台上随时卖弄。”笔者接触过很多京剧爱好者，当被问到怎样的演唱才是精彩，值得叫好的演唱时，他们多数人的回答惊人地一致：有“味儿”。京剧唱腔之“味”，基础是洪亮悠扬，字正腔圆，必要条件则是声情并茂，融情入声，若要出“戏味”，二者缺一不可。另外，声腔的高低起伏、抑扬顿挫本身就带有形式美感，演员演唱时对这些形式的安排处理也可形成独特的艺术美，受到广大观众的赞赏与喜爱，京剧中的不同流派很大程度上就是以声腔来区别的。

值得一提的是，有时候演员精彩的念白也会博得观众的掌声乃至叫好。

分析到这里就遇到了本节开始处所言的尴尬局面：对观众审美接受的研究偏转成了对京剧演唱技巧、声腔等的介绍和分析，而这些艺术规律并不应该归入观众审美接受研究范围内。这就是戏剧，尤其是戏曲、京剧艺术的特色了：戏曲演唱评判标准的形成过程是一个漫长的、互动的过程，一方面是一代代戏曲艺人的不懈努力钻研、改进革新，另一方面，也是广大观众的欣赏口味、审美取向在有形无形中左右着这个进程。然而当这套标准基本稳定下来之后，却表现出合二为一的特性——它既是观众评判演员演唱的标准，又是表演艺术本身遵循的标准、培养训练演员表演的要求，也就是说，戏曲的表演者和接受者都认可这一标准，它成为了一种戏曲文化。表面上看，这套艺术法则是戏曲演唱的艺术特性，属于戏曲艺术自身范畴，但实际上，它也已经内化为观众欣赏评判的标准。戏曲观众在欣赏过程中，期待的就是达到这种艺术标准的效果，如果演员的演唱达到了，那么观众就会报以赞赏。

新的问题又出现了：观众表达欣赏赞美的方式不止叫好，那么到底在什么情况下观众才会叫好呢？毕竟演员演唱“嗓音洪亮，吐字清晰，唱腔声情并茂”这样的描述过于泛泛，而观众鼓掌叫好往往是因为某个点。通过观察，笔者认为演员演唱时，观众一般会在以下时刻叫好：嗓音高亢，即“放高腔”，而且声情并茂时；声音未必很高，唱腔却优美婉转，韵味十足时；唱一字曲折迂回数次而嗓音依旧圆润不露窘态时。以上这几种情况大多出现在一句末尾。

即便是这样，观众对戏曲演员演唱叫好更深层的原因仍不是戏曲声腔、表演艺术能完全解释的，需要从另一个角度去探寻。对这个问题的深究，笔者将在后面的论述中展开。

3、戏曲观众对演员动作表演的叫好。此处“动作”的归类是相对于演唱的，严格地说，“动作”包括截然不同的两种，一种是虚拟性、程式性的舞台动作，另一种是武打动作。性质不同，观众的评判标准自不会相同。

^① 卢文勤. 京剧声乐研究[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1984. 83-85.

(1) 对虚拟性及程式性动作的叫好。这种情况在实际的戏曲舞台演出中相对较少，因为观众的欣赏焦点更多地集中在演唱上，程式动作表演相比之下没有那么多艺术上的“讲究”和期待点。然而，动作程式化虚拟化毕竟是京剧的一大标志性特色，包含了独特的审美价值，同时虚拟化和程式化这种高度抽象的表演方式也并不完全排斥演员自身的发挥与创造，所以一些精彩的虚拟性程式性动作还是会博得观众叫好的。例如2009年9月14日晚，中华剧院演出折子戏《访鼠测字》，其中娄阿鼠的一段表现内心紧张的踢腿蹲行夸张动作，台下便有观众叫好。还有些时候，演员利落的身段也会博得观众叫好。

(2) 对武打动作的叫好。相比唱腔的繁复讲究，观众对武打动作的欣赏更为简单直接，不甚懂得京剧唱腔的人都可以大略欣赏。戏曲舞台上的武打动作不完全像真实的武术动作，而是和其他戏曲舞台动作一样具有着较大的虚拟性和表演性，因此，戏曲舞台上武打动作的审美标准也与真实的武术动作相类似之中又有着些许区别。比如，真实的武术动作更讲究刚劲有力，而戏曲中武戏的审美趣味却有倾向于轻盈、写意甚至武打双方“配合”的一面，像翻跟斗、打旋子等动作，做的时候要干脆利落，落地时要轻，声音越小越好。同样是2009年9月14日晚中华剧院的折子戏专场，上演武戏《九龙杯》时，中间数段演员利落轻盈的连续空翻动作便赢得了观众的掌声喝彩声。其他如一些高难度、惊险、观赏性强的动作（比如从高处翻下、《三岔口》中的虚拟摸黑对打动作）成功完成后，观众也会报以好声。

4、戏曲观众对乐队伴奏的叫好。有时在京剧演出中，台上演员并没有演唱，只有伴奏，台下观众却鼓掌叫好，这可以说是中国戏曲观众，特别是京剧观众特色独具的叫好了——他们在为乐队伴奏叫好。观众这种叫好的目的性一般很强，可能是为二胡的精彩演奏叫好，也可能是为司鼓到位的鼓点叫好，从方式上就可以看得出来，倘若是为胡琴叫好，观众会在台下喝彩道“好胡琴”或“好弦儿”，或者单就喊一个字“弦”，倘若是为司鼓叫好，观众则会直呼一声“鼓”，等等。类似情况随观众而定，仅仅可以归纳情况，而无绝对之规。

有趣的是，一些观众对某类伴奏乐器有特殊癖好，他们甚至可以忽略演出中其他的因素单欣赏一样。笔者的外祖父酷爱京剧，在收集资料阶段，笔者曾听他讲过一段旧事：五十年代中期天津某场京剧演出，演员演唱非常精彩，观众报以满堂彩，然而在满场叫好声中却夹杂着一声倒彩。原来这位喝倒彩的观众是不满意“鼓老”（即司鼓）的表现，而非针对演唱。

5、反向情况：喝倒彩。观众的语言反应，不仅有对精彩表演报以喝彩表示赞美、欣赏，也有对不成功的表演喝倒彩表示批评。相声大师侯宝林的作品中有这么一个小桥段：某人看“蹭戏”（不花钱看戏），阴错阳差登台跑龙套，四个龙套上舞台，台上本该一边站两人，结果他站错位置，导致站成“一边一个一边仨”。台下观众哄然：“那打旗的错喽！”虽然这是喜剧艺术的虚构，但艺术来源于生活，这段情节也揭示了京剧观众叫倒好的方式和原因之一。引发观众倒彩的原因多为唱腔错误、程式动作不合规范等。

观众喝倒彩的原因自然是演出不够成功，但也并非把前述喝彩的原因简单地倒过来分析，因为观众的行为习惯有随时代发展而变迁的趋向。今天戏曲演出时的观众较之几十年前，喝倒彩的现象少了很多，一般的表演差强人意尚不能招致倒彩，只有出现比较严重的问题时才会出现倒彩。

二、中国戏曲观众审美行为习惯的成因（一）

中国戏曲观众的审美行为习惯缘何形成？其根源何在？从戏曲艺术自身寻求，中国戏曲审美的特色很大程度上由戏曲本身艺术上的特色决定，艺术上的独到之处不仅标志着自身的存在，与它物相区别，也往往是自身魅力之所在，吸引着一代又一代的受众。

尽管存在一些异议，但时至今日，虚拟性和程式性已经成为戏曲公认的艺术特色。虚

拟性和程式性二者有着密切的内在联系，前者在一定程度上决定了后者。戏曲的虚拟性和程式性几乎在戏曲艺术的各个层面上都有所体现。

(一) 戏曲的动作。与现实生活中和其他类型的舞台艺术相比，戏曲舞台上的动作，无论何种，都具有鲜明而强烈的虚拟性和程式性：做开门、关门的动作时不需要舞台上真有门，只需模拟出动作来即可；划船并不需要真把道具船搬到舞台上，模拟出划船的动作来就可以；纳鞋底并不用手上真拿一个鞋底用针缝，全部动作可以在没有任何相关道具的情况下完成；武打戏并不是“真打”，而是具有相当的表演成分；不同的角色在舞台上走路的姿势都不尽相同，而且动作与现实生活中有很大的区别；此外还有不少动作与现实生活中的反差很大，如手指向某一处，戏曲表演的规矩是“上指下绕，下指上绕，左指右绕，右指左绕”，生动形象地描述了这一类动作的要领，即做的时候双手作先从相反方向绕个圆形，最后绕回该指的方向；还有一些动作是现实生活中根本不存在的，在戏曲舞台上却成为一种必要，如演员，尤其是主要演员上台，通常有一个“亮相”动作，与此类似，下场也会有一些动作上的规定，等等……此类例子不胜枚举。

关于“虚拟”，相关论述有很多，且讨论的“虚拟”多指动作表演方面的虚拟。著名京剧表演艺术家荀慧生认为，虚拟表演“就是演员在舞台上不借重实物而用手势、动作来表现和模拟生活中的一种活动”。著名戏剧理论家焦菊隐在《中国戏曲艺术特征的探索》一文中认为：“虚拟动作的主要意义，就是所有客观的东西，都使它通过人物的表演显示出来。观众通过角色的表演，承认客观东西存在，演员用他自己的生活经验再把它加以补充，务使观众信服。”蓝凡在《中西戏剧比较论稿》一书中提出，虚拟表演的基本内涵应该是在虚掉了角色的对象时，依靠表演者的手势和人体动作，通过模拟来还原这一被虚掉的对象，同时，观众通过演员的形体动作感知其对象的存在。戏曲舞台上动作表演的虚拟性是一种艺术的省略，是对生活体验的高度概括和总结，演员表现“虚拟”，观众接受“虚拟”的共同基础就是人们在现实生活中的经验，对生活中同一外在动作，体验过的人会有相同或相近的印象和体验。戏曲演员在舞台上通过虚拟的动作表演还原了对现实生活中某一动作的体验，观众在观看中则通过自己的生活体验去领会，将演员的表演再度还原成自身对该动作的体验，演员的体验越细腻真实，将体验转化为表演的能力越高，表演就越精彩，从而观众就越能从中找到共鸣。^①

然而这还远不是问题的全部，如此解释戏曲舞台上动作的虚拟表演就会流于一般，因为其他类型的舞台艺术中并非没有虚拟性的成分，只是相比之下，戏曲舞台上动作的虚拟性更多，而且是和程式性紧密结合在一起的，戏曲动作表演虚拟性的最大特色正在于此。稍加留意就不难发现，同是动作表演上的虚拟，戏曲动作的虚拟并非完全将现实生活中的有关动作照搬到舞台上，仅仅是略去了道具，而是带有很强程式性的动作表演。程式性特点在戏曲动作表演中表现为同一动作，不同的演员在不同的戏剧中几乎是按照操作规程来做的，动作的造型、程序差异很小，几乎如出一辙，有经验的观众一看便知表现的是什么动作，而且戏曲中的程式性动作都是艺术化地归纳、表现了生活中动作的标志性特征，具有很强的舞蹈性。比如前文提到过的“指”的动作，戏曲舞台上表现这一动作时手的造型就带有近似“兰花指”的特性，且十分婉转柔和，带有舞蹈动作的特征。另外，如前文所归纳，还有不少戏曲舞台上的动作不是虚拟动作，只是单纯的程式动作，像前面提到的“亮相”、“下场”、“圆场”等都属于此类。单纯程式性动作和虚拟动作的区别在于，虚拟动作在现实中有原型，是现实生活中存在的动作的虚化、抽象化表现，单纯的程式性动作则是现实生活中不会出现的，只存在于舞台表演中。

在戏曲艺术的动作表演层面，虚拟性和程式性的关系可概括为：虚拟性决定程式性，因程式性本质上就是一种对现实的提炼和虚拟、夸张表现；虚拟性又通过程式性进一步表现出来，形成有别于其他戏剧形式中的虚拟性。

^①蓝凡. 中西戏剧比较论稿[M]. 北京: 学林出版社, 1992. 138-142.

(二) 戏曲的演唱、念白和语言。在这一层面，虚拟性和程式性特征更鲜明地表现在演唱和念白方面，且更偏重于呈现程式性特色，不过毋庸置疑，戏曲的语言也和现实生活中所使用的语言有较大差异。谈到这里，需要稍微辨析一下念白和语言的概念，以便于展开后面的论述。笔者认为，语言实际上是戏曲台词、唱词的语言结构、风格等特性，更侧重书面性，念白则是将台词以表演的方式“说”、“念”出来，更侧重于表演性特征，二者交汇于台词。

戏曲的语言风格与古文有几分近似。众所周知，无论哪一个时代的古文作品，其语法结构、语言方式都是一致的，使用的都是先秦两汉时代的语言，即上古汉语。先秦古文是言文一致的，文章使用、记录的是当时人们口语的特性，后来的古文创作沿袭了先秦语体，而现实生活中语言却随时代发展产生了变化，于是便出现了言文不一致现象。然而古文作为一种特定的文学语言表达方式依然存在，并且这种言文不一致也成为了它作为一种特定表达方式的标志性特征。与此类似，戏曲的语言也具有文白互现（至少在京剧中，文言更多一些）的特点。多数戏曲产生于明代，基本定型于清代中后期，因而其中口语化的语言多带有近古汉语的特征（此类语言多出现在部分角色的念白中，也有的念白语言风格与现今口语无异），而相当多的戏曲作品经由文人创作或改编、加工，又使相当数量的语言带上了文言色彩。戏曲从基本定型到现在大约经历了一个世纪的历史，其间政治、社会文化风云变幻，语言亦不可能“独善其身”，然而时至今日，戏曲的语言大体上仍保持了文白互现的特色，相对独立于生活语言风格之外。这样，对观众而言，首先在心理上就形成了一种与现实生活相区分的距离感、虚拟感。

戏曲演唱、念白方面的规则讲究多且复杂，除却前文中提到的“中州韵”、“湖广音”、“十三辙”等基础规则，具体到表现方面还有其他一些。无论从表演角度还是欣赏角度说，演唱都是戏曲艺术的重中之重，单从最基本的技术角度分析，就包括咬字吐音和“交代”字音两方面。咬字吐音要做到准确、清晰，必须先牢牢把握住诸如“五音”（唇、舌、牙、齿、喉）、“四声”（即阴阳平、上、去四声）及“尖团字”等方面的规则要领并融会贯通，而后则是“交代”字音上的问题。戏曲演唱中，不少字的字音都会不同程度地出现延长转折，这就要求有一种技术控制转音。“交代”即指这种发音控制技术，具体做法是将字音分解为字头、字腹、字尾三个部分，运用出声、转声、收声的技术和气息运用的技巧，使每个字都能准确地收声、归韵，最终达到整个唱段的字真句明，做到“真、圆、紧、纯、畅、重”。技术层面之上还有艺术、情感层面，无论是京剧还是其他戏曲的演唱中，都有高低、长短、曲折变化的讲究，有时一个字、一个音可以唱到“九拐十八弯”的程度，有时又铿锵有力，抑扬顿挫；同时，戏曲演唱的最高标准是做到“融情入声”，唱出感情、情味，将演唱技巧感情化。总体而言，戏曲演唱复杂且特殊的规则构成了程式性，“融情入声”要在遵守演唱规则、技巧的基础上，才有戏曲的特性，才是戏曲演唱。

戏曲念白的咬字吐音规则大类于演唱，同时，与现实生活中的对话和话剧中的对白相比，戏曲念白不仅夸张，而且明显地带有接近于音乐性的节奏。不过需要注意的是，京剧念白的情况需一分为二地探讨，因为在京剧中，念白有两种情况：一种是按戏曲念白表现方式表述的念白，另一种表现方式则接近现实生活中的口语，多出现在丑角的念白中。

(三) 戏曲的场景、时空、道具服饰等。传统戏曲舞台上的场景设置非常简约，很多时候一张桌子、一两把椅子、一扇屏风、一座纸制假山就可以构成剧情所提示的场景，无论是皇宫衙门还是客栈民家，都可以用一桌一椅的布置表示。更有甚者，一些表现室外的场景，如路上、野外行军等，台上不需要任何场景布置，完全是通过演员的“走过场”或其他类型的表演，甚至无需任何用于特别提示的表演就可以表示。与场景相同，戏曲表演中的时空转换也非常之“节约”。戏谚有云“一个圆场百十里，一段慢板五更天”，即形象地描述了这种高度虚拟式的时空转换方式。

在前面对场景、时空的论说中已经部分提及，戏曲的道具并不需要做得很逼真，具备

形态，能让观众看出所代何物即可。很多时候，在诸如话剧等戏剧形态中需要道具辅助甚至无法辅以适当道具表现的地方，在戏曲表演中却不需要道具，只需演员用表演暗示，或是用简单的道具加表演就可以了，如在一些戏中，表现开门、关门、进门、出门不必在舞台上立一道门或门框，只需演员的动作表演就可以暗示门的存在（前文已经谈到过，戏曲舞台上的很多动作都带有相当的程式性和虚拟性，与现实生活中的动作也并不同，是艺术化、舞蹈化了的舞台表演动作，比如开关门的动作）；又如在表现水上行舟的戏中，并不需要真的把水和船搬上舞台，仅以演员划动一把船桨即可表示。还有最具典型性的“马鞭”，戏曲舞台上的道具马鞭代表的是马，人执马鞭即表示骑马，鞭一挥，即表示行进千里，如此高度虚拟的表现方式是中国戏曲所独有的。

戏曲的服饰十分华美繁复，然而程式性、虚拟性也是不可或缺的特征。仔细观察一下不难发现，在戏曲舞台上，无论戏中主人公身处什么朝代，其戏装都是“整齐划一”的——春秋战国时的皇帝与唐朝的皇帝着装可以相同，汉代的少妇与宋元的少妇打扮可以一致（青衣）。戏曲服饰的一大特征就是以角色及角色民族（如少数民族角色着装中带有毛毡等）区分，而与角色所处的时代无关。这种完全忽视时代背景规范，正是戏曲高度虚拟特性的表现。

三、中国戏曲观众审美行为习惯的成因（二）

除了从戏曲艺术自身寻求原因，戏曲观众审美行为习惯的成因还根植于更深层次的传统文化艺术。但若厘清个中关系，以便更细致地探求戏曲观众审美行为背后的文化心理因素，则需要先费一些口舌探讨一下戏曲艺术与传统艺术、艺术的关系。

戏曲艺术是中国所特有的戏剧艺术形式，也是博大精深、源远流长的中国文化艺术的一个小小分支，一种特殊的表现形式，它的根在文化艺术，一些本质性特色形成的根源也需要到文化艺术中去探求。同时，文化艺术影响的不仅仅是戏曲艺术本身，还有观众的审美心理、欣赏行为等，进而是整个戏曲剧场文化。如果说戏曲自身发展的历史和中国社会历史的一些特点催生了戏曲及其剧场文化一些外部特征的话，那么中国文化和艺术等“软因素”则是滋育了戏曲和剧场文化与审美相关的一些内部特征。

文化艺术因素中，对戏曲艺术和剧场文化影响最大的是传统美学和哲学观念。中国传统美学观念中，最具标志性和影响力的概念或许非“意境”莫属。意境观植根于中国传统哲学文化中，贯穿了中国所有的艺术门类，并深深沉淀于中国人的审美意识中，成为中华民族特有的美学概念。“意境”这一概念背后，是中华民族写意抒情的美学观。^①

“意境”观念始于“写意”、“意象”。笔者认为，“写意”的倾向早在中华文明发轫之时就凸显了：汉字从初创阶段就确立了表意的基本特性，后历经数千年发展变化，这一特性始终未发生本质性改变。汉字保持表意特性的原因之一，可能也包括中华民族数千年来对“写意”美学、文化观念的认同。

对写意美学观念的初步发掘和探讨自先秦时代就开始了，尽管当时的探讨还不是一种对美学和艺术自觉的探讨。《易传》中即提出了“象”“物”关系问题并加以探究。《易传》认为“象”是对“物”的模拟，“易象”即“观物取象”的结果；《易传·系辞》篇中认为“易象”对客观事物的模仿不只是停留在表面上，还包括了对事物内在本质原理的描摹。

“易象”概念启发了后世的“意想”概念，同时，《易传》在讨论“象”“物”关系时还提出了著名的“言、象、意”关系问题，从而启发了后世对“言不尽意”问题的研究，对这一问题的研究又间接开启了对“意象”、“意境”、“写意”等诸多相关概念的归纳和发掘研究。同在先秦时代，庄子也对类似的“言意关系”问题有所阐发。道家对“言”是否能尽“意”问题的回答是否定的，老子认为“知者不言，言者不知”，庄子则在此基础上进一

^①童庆炳. 文学概论[M]. 武汉: 武汉大学出版社, 2000. 205-207.

步强调语言文字的局限性，指出语言文字是暗示人们领会“意”，起象征作用的工具。《庄子·外物》篇中说：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌。蹄者所以在兔，得兔而忘蹄。言者所以在意，得意而忘言。”尽管对《外物》篇是否庄子所作学术界看法不一，但很多学者依然认为此种“得意忘言”的观点基本上符合庄子的思想。“得意忘言”论即是对“言不尽意”问题的解决方案，具体而言就是利用语言可以表达的方面，借助各种艺术手法启发接受者发挥主观能动性去获取更加广阔的“言外之意”。^①

先秦时代对“意象”问题的探讨虽然不是专门关于文学艺术的，也未如后世般细致深入，却为整个写意美学和文化观念奠定了基调，后世“意象”、“意境”等相关观念无不源于这个理论起点。

魏晋时代被称为“文学的自觉时代”，不仅文学意识渐渐独立，而且出现了一系列极有价值的文学理论、评论著作，这些著作中有不少包含了对言、象、意关系问题的论说。特别是在这一时代玄学的兴起推动了哲学、美学等的发展，也推动了对“意象”及相关问题探讨的进一步深化。王弼在《周易略例·明象》篇中继承并发展了《庄子·外物》篇中的“得意忘言”论，一方面提出“尽意莫若象，尽象莫若言”，另一方面又认为“得意在忘象，得象在忘言”，辩证地论述了言意关系。这种思想启发了后世文学家、艺术家对言外之意、文外之旨的追求。南朝之后，随着佛教的兴盛以及玄佛合流，对“言不尽意”问题从理论角度的论述研究比前代更盛，如刘勰《文心雕龙·隐秀》篇中将“隐”的特点归纳为有“文外之重旨”，有“义生文外”的艺术韵味，钟嵘《诗品序》中提出“文已尽而意有余”等。此外南朝佛学理论兴盛还带来了对另一个重要命题的探讨，就是“心物”（或“神物”）关系。佛学形神关系论认为“神为情之根”，即“情”是“神”的具体体现，人的情感能与“物”产生交感作用，在“情”与“物”的交感之中，“神”得以借“物”凸显。这种观念迁移到文艺领域，就成了强调“物”是传达“心”的工具，强调借外物表现内心思想情感的理论观点和实践。笔者认为，“言意”与“心物”之间存在着些许微妙的关联：言不尽意，有“言外之旨”、“象外之趣”是表现，“心物交感”在一定程度上则是支持“言外之旨”的内在动力和机制，前者是主体感受向客体的映射，后者是通过相对有限的客体去拓展更加广阔的、展现于主观世界中的丰富映象，二者相互交融，为“意境”观形成进一步奠定了基础。

特别值得关注的是在魏晋六朝时期，对“意”的追求开始向文学之外的其他艺术领域扩散，较突出者如绘画、书法等。这一点可见诸当时各类理论、评论及相关著作，如宗炳《画山水序》中的“旨微于言象之外者，可心取于书策之内”，梁武帝萧衍在《观钟繇书法十二篇》中提到的“字外之奇”以及包括顾恺之“以形写神”论在内的绘画形神关系论等，甚至在前文中提过的玄学重要著作《周易略例》中都有“重画以尽情，而画可忘也”之类的观点。

中唐之后直至宋末，意境理论开始细化成形。僧皎然在《诗式》和《诗议》两部专门诗论著作及散落在其诗文等其他作品中的文艺理论观点中，不仅有如“采奇于象外”之类的对意境核心特征的描述，也有对诗歌意境创造、风格划分等问题的论说。晚唐司空图对诗歌意境的美学特征有更深入的探讨，提出了诸如“味外之旨”、“韵外之致”之类继承发展前代意境观的精辟观点，并指出诗歌意境可以创造出一个无形的艺术空间，这个空间可以供读者用自己的想象和创造去填充，去丰富。南宋末年严羽《沧浪诗话》中提倡诗歌“惟在兴趣”，要有含蓄且韵味无穷的意境，并描述这种意境的艺术特征为“羚羊挂角，无迹可求”。严羽此语广为后人所引用。尽管这些关于意境的探讨都是针对诗歌的，但其内容和标准是普适的，可以推而广之到整个文学和其他艺术领域。^②

明中后期至清初，意境观念的发展进入了集大成时期。一方面，传统意境观的精华内

^①张少康，刘三富. 中国文学理论批评发展史（上、下）[M]. 北京：北京大学出版社，2004. 67-76.

^②张少康，刘三富. 中国文学理论批评发展史（上、下）[M]. 北京：北京大学出版社，2004. 341-346.

容在不断的重复中得以强化和升华，如胡应麟提倡“神韵”，讲求言外之意、韵外之致，叶燮《原诗》中对含蓄意境等审美特征和理、事、情之间关系的阐述；另一方面，对意境的划分也更加细致，“划分”这一趋势一直延续到清末民初。

从萌芽到最终形成，“写意”、“意境”理论贯穿了整个中国美学及文化史。尽管对“意境”理论的探讨主要在诗歌、文学领域，但由于它的根源是中华民族更深层次的“写意”美学及哲学观，故二者可以合力，深刻影响中国各个艺术门类和中国人的审美心理，具体到戏曲，这两种影响都有鲜明的体现。戏曲虽然在传统上属于比较通俗的文艺形式，但“写意”“意境”观念对文艺的影响是全方位的，无论何种文艺形式，且很多时候，越是通俗的文艺形式越能体现出一个民族最深层次的美学追求和文化心理。就戏曲艺术本身而言，其审美特性几乎无处不体现对“写意”、“意境”美的追求。以存在于戏曲艺术各个层面的高度虚拟性和程式性特征为例，无论是虚拟的动作和唱腔、虚拟的道具还是虚拟的舞台时空都是在追求对超越外在形体的“神”的把握和表现——外在的、高度凝练了现实中原型标志性特征的虚拟可被视为“形”，那么戏曲所追求的就是“形”所代表的、象征暗示的“神”。观众通过舞台上抽象简化的“形”，依靠自身的审美体验、想象和经验，在意识和情感中去寻求广阔且无形的“神”，这种以形求神，简化外形突出神韵的方式正是写意美学观的表现，也暗合了对“意境”、对“神”的追求。在戏曲观众，除了对这种“神”的追寻与欣赏以外，还包含了特有的中国式审美心理的其他表现，以及在此基础上形成的戏曲审美心理和行为。无论是意境的产生还是寻求“韵外之致”，都需要主观作用的积极介入，任何一对写意美学观念内的矛盾相互作用都需要这样主观投射于客观的内在动力，但同时，这种主观介入又是一种审美层次上的介入。这就使得中国人在进入审美状态时存在两种极具特色的心理，一是主动性，一是距离性。中国戏曲观众在观赏过程中的主动性和参与性都远远强于西方戏剧观众，这既表现在心理上，也表现在行为上，前文所述对“神”的追求是心理上的主动参与。而通过虚拟之“形”追求“神”之前还有一道实际上不可或缺的程序也需要主动参与，就是还原被虚拟者的现实原貌，尽管这个过程快得几乎可以被忽略。对此，《东方戏剧美学》一书中曾有一段专门论述：“东方戏剧一般是通过虚拟、象征的程式化表演来反映生活的，它的戏剧美完全是建立在观众积极配合，即主动发挥自己的想象力的基础上，并通过演员用歌舞表演故事的艺术形式表现出来的。”虽然这段话是对整个东方戏剧艺术特色的概括，但其中描述的特性与中国戏曲艺术的特性完全吻合，而且确切地说，中国戏曲的虚拟化和程式化不仅限于表演，观众会在观赏过程中用自己的审美想象和生活经验去添满被虚拟的一切。另外一种主动性表现在观赏行为上，就是前文用了大量篇幅搜集整理的关于“喝彩”行为的种种表现。某种程度上，正是由于审美心理上的无限接近和积极主动参与，使得台上台下构成了一种“物我两忘”、水乳交融的欣赏气氛。乍看上去，“距离”与“主动参与”是相互矛盾的，然而笔者认为，“距离”恰恰是写意美学观的内在要求，是与审美的主动参与相辅相成的。写意美学观作为一种追求形而上的美学观，其所追求的形而上、意境等目标本身就与完全的现实有一定距离，并且在进入审美过程中，由于追求“韵外之致”，故而格外强调审美对象的审美属性，要求以完全审美的、不带功利色彩的眼光去看待审美对象——若要做到这一点，就要与审美对象拉开一定距离。中国戏曲观众观赏演出的时候，内心的审美意识非常明确，他们很清楚他们看的是戏，“戏是假的”，他们是在欣赏，在审美，而不是把戏当成现实，这与西方戏剧观众有很大不同。既然台上的一切都是虚拟、虚构的，那么观众就理所当然地专注并陶醉于对表演艺术本身的审美中。在与戏曲演出保持距离的纯粹审美中积极投入大量的审美想象和热情，其审美心理上的高潮就是表现于外的“喝彩”，其他欣赏中的外在行为也是这种审美心理的外化。戏曲艺术自身和观众审美双方共有的这种特性也影响了戏曲剧场的布局，中国传统剧场不甚重视布局和布景等，千百年来格局变化不大，正与“写意”这个特征息息相关。

然而，要探究戏曲观众的审美心理和行为，仅有“写意”、“意境”还是不够的，它们提供了一切产生的基础，却不能完全解释更细一些的问题。不过，更细一些的问题，其根源依然与它们有关。倘若问戏曲观众他们看戏时欣赏的是什么，为什么而喝彩，观赏经验丰富的老戏迷多会回答“味儿”，戏要有戏“味儿”，一个字，涵盖了对包括唱腔、动作在内的所有戏曲舞台表演因素的审美评判标准。当然，这是普通观众约定俗成的说法，不过一个“味”字，背后是怎样的美学内涵？

有趣的是，戏曲观众选择这个字恐怕并非偶然，甚至可以被视为一种文化上潜意识的凸显。“味”在传统美学理论中也是一个历史悠久且比较重要的观点，早在春秋战国时期，《左传》、《乐记》等著作中就开始将“味”与音乐的艺术美联系在一起；魏晋南北朝时期，陆机在《文赋》中有“阙大羹之遗味，同朱弦之清犯”的评论，初次将“味”这个概念引入文学评论，刘勰《文心雕龙》中也数次提及“味”，而钟嵘则第一次明确将“滋味”这个概念作为衡量诗歌艺术的标准。此后“味”这个概念日益深入人心，晚唐司空图在其诗论中延续了钟嵘对“滋味”的探讨，并有所发展，开始了对“味外味”的探讨。笔者认为，“味”与“写意”、“意境”论本就存在着千丝万缕的联系，这种内在联系经由对“味外味”这个问题的探索得以浮出水面：某种程度上，“味”是构成“意境”的基石，是意境艺术美的内在要求，中国人对“意境”的追寻中少不了品“味”。在“写意”美学文化的影响下，中国艺术或多或少都存在有“唯美”倾向，因为写意艺术发展到一定程度，就会出现越来越多相对固定的意象和表达方式等，而当遇到这些意象和方式，接受者也因自身长期的审美接受经验而无需解释就自动理解其背后涵义。这样就会发展出对艺术形式的审美，而程式就是这种发展所带来的结果之一。有“写意”则必有“求意”，对写意型艺术的欣赏过程就是“求意”的过程，接受者在通过具体景象或外在形式体会其“韵外之致”的过程中，所获得的艺术美感就是“味”。此外中国传统美学理论中时常出现的另一个概念“韵”，其原理也与“味”有异曲同工之处，故有“韵味”一词。如前所述，戏曲是一种高度虚拟化、程式化的艺术形式，它之所以在各个方面都有着复杂的程式，与它自身这种写意的艺术风格有着直接的关系。戏曲程式背后，是经过沉淀、浓缩了的现实和情感之美，是高度抽象的形式之美，与西方戏剧相比，中国的戏曲更具有音乐、绘画等艺术形式的特色，是一种“形式”审美艺术，而中国一代又一代的戏曲观众就是在沉醉与距离中，欣赏着戏曲包括唱腔、念白、动作等等各类程式中的规则与变化之美，品味着其中的情味与韵味。

中国戏曲宽松、互动的剧场文化形成也与中国戏曲、剧场的发展史有密切关系，历史为戏曲剧场文化的形成提供了外在条件。通过回顾戏曲及戏曲剧场的历史不难发现，戏曲自诞生之时起就是一种较为通俗大众的艺术形式，而且传统戏曲剧场不少带有浓重的商业色彩，并在一定程度上具有“游乐场”的自由特性，这就决定了它具有很强的娱乐性和参与性，也决定了观众在戏曲剧场文化中的重要地位。

第二章 西方剧场文化浅析

西方戏剧剧场文化和中国戏曲剧场文化几乎是两种模式，特点倾向完全不同甚至相反，这一点在戏剧发展历史、戏剧艺术特点、剧场发展史及特色等方面都有所体现。西方的剧场文化与戏剧发展的历史，与剧场建设史关系更密切，如果不系统地了解西方戏剧史，就不能比较深入地了解西方剧场文化形成的根源。另外，如果说中国戏曲剧场文化的特色偏重显现于剧场内观众的行为及观演交流互动，那么西方剧场文化的特点就更加偏重于剧场的布局和建设，以及剧评剧论。

第一节 西方戏剧简史

西方戏剧的开端是古希腊、古罗马戏剧。古希腊戏剧起源于酒神祭祀，在当时，这是一个由政府举办的全国性的节庆活动。祭祀活动中的一个重要组成部分是合唱酒神赞歌，按照传说，酒神曾漫游世界，并有半人半山羊的随从跟随，故合唱队扮成半人半山羊的模样。合唱队有一名队长，当合唱队停留在酒神神坛前，队长便开始讲述有关酒神的神话故事，合唱队则报以赞美酒神的歌唱。后来，合唱队增加了一名演员，其所描述的故事扩大到关于酒神以外的神话，并与合唱队有问有答，于是悲剧在此基础上逐渐形成。古希腊喜剧亦起源于酒神祭祀，由于酒神祭祀是盛大的全国性节庆，期间人们也会举行宴会和喜庆的歌舞游行表演，这便是喜剧衍生的源泉。在希腊文中，悲剧的原意为“山羊之歌”，喜剧的原意为“狂欢游行之歌”。亚里士多德在《诗学》中归纳说，悲剧起源于“酒神赞美歌”的序曲，喜剧起源于“下等表演”的序曲。古希腊戏剧以悲剧闻名，其题材多取自神话及英雄传说，然而剧中角色“人”的因素却非常明显，内容经常表现人的自由意志与被注定的命运之间的矛盾冲突及人的抗争。古希腊悲剧的结构形式相当完整严密，按照亚里士多德在《诗学》中的总结，悲剧表现的是一个完整而具有相当广度的事件，有头，有身，有尾。悲剧通常以“开场白”为起始，然后是合唱队的“进场曲”，接下来有三到五个戏剧场面和三至五首“合唱歌”，最后是“退场”，合唱队亦随之退场。古希腊的喜剧多取材自现实生活，语言偏生活化，结构较悲剧松弛，创作方法也比悲剧要自由一些。古希腊在戏剧理论方面也有所建树，前文所谈到的亚里士多德在《诗学》即诞生于这一时代。确切地说，《诗学》是一部文艺理论著作，不过其中对戏剧艺术，尤其是悲剧艺术有不少精辟的阐述。《诗学》一书对后世西方戏剧艺术影响深远，学界内有一种观点，认为一部西方戏剧理论史，就是《诗学》以及对《诗学》的解释，此言虽有夸张成分，却有其合理之处。古罗马戏剧大多继承、模仿古希腊戏剧，且加之其他社会政治经济文化因素影响，各方面成就皆不如古希腊戏剧。然而古罗马戏剧依然有自己一定的特点，并有所成就，推动了戏剧的发展。古罗马时期贺拉修斯的《诗艺》是继《诗学》之后西方古代又一重要文艺理论作品，其中也包含一些对戏剧艺术探讨。^①

进入中世纪以后，包括戏剧在内的各类文化艺术都经历了近千年发展缓慢甚至相对停滞的低谷期。在漫长的中世纪，封建教会把持着一切，教会文化在文化领域占绝对统治地位，所有非宗教的文化都遭到排斥和破坏，戏剧所受到的破坏尤其严重。然而戏剧也并未因此在欧洲绝迹，从中世纪早期开始，欧洲各地农村都会在本地节日期间举行包括戏剧歌舞演出在内的游乐活动，虽遭到教会当局打压却依然延续，后来随着城市兴起，戏剧演出活动流向城市，出现了职业演员和街头卖艺。为了加强宗教的影响力，与民间戏剧竞争，教会创造了自己的宗教戏剧用以宣传宗教思想。宗教戏剧由教会唱诗演化而来，最初题材为表现耶稣诞生和复活，分别于圣诞节和复活节表演，情节非常简单。刚开始宗教戏剧的演出场所集中在教堂内，后来则搬到了教堂外，而且，宗教戏剧的取材范围逐渐扩大到了整个《圣经》故事，情节也开始复杂化，并出现了越来越多的对现实生活的反映。随着离开教堂走向民间以及自身的发展，宗教剧日益走向宗教的反面，与宗教渐行渐远，最终分道扬镳。之后，沿着宗教剧的余波，欧洲戏剧继续向前发展，并相继出现了奇迹剧、神秘剧、道德剧等戏剧形式。欧洲中世纪的戏剧是在教会镇压的夹缝中，在民间世俗生活的土壤中艰难延续的。

文艺复兴是欧洲历史上一次重大转折。在文艺复兴时期，“人性”开始复苏，以“人性”代替“神性”的呼声日渐深入人心，古代优秀的科学、文化艺术传统得以被重新发现和恢复，同时一批新的文明成果得以诞生，戏剧艺术也在这场复兴中得以恢复与发展。意

^①廖可兑. 西欧戏剧史(上、下)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2002. 125-128.

大利以文艺复兴著称，然而意大利文艺复兴时期在戏剧方面却没有非常突出的成就，主要成就都集中在研究古代戏剧理论和发扬古代戏剧文化精神方面。与此相反，文艺复兴时期的西班牙和英国虽然没有非常系统的戏剧理论，却诞生了一批影响深远的作家和作品，并为欧洲戏剧、剧场文化发展做出了突出贡献。文艺复兴时期的西班牙戏剧以大众戏剧为主导，人文主义剧作家在作品中大胆反映现实，向生活和民间取材，且敢于突破束缚创作的种种清规戒律。这一时期，西班牙涌现了维迦、塞万提斯、科尔德隆等优秀剧作家以及鲁达等在戏剧创作、表演、剧团建设等方面均有所建树，全面推动戏剧发展的人物。十五、十六世纪，随着戏剧的发展和逐渐繁荣，西班牙剧院建设有了重大进展，先是出现了较为简陋的露天庭院剧场，尔后又又在马德里出现了公共剧院，到十六世纪，西班牙的戏剧演出事业繁荣一时。文艺复兴时期是英国戏剧史上的黄金时期，与西班牙类似，这一时期的英国也是创作不拘一格，名家名作辈出，剧场获得突破性发展。最初，英国的人文主义作家们受文艺复兴思潮影响，希图藉戏剧传播人文主义思想。经过约半个世纪的发展，英国逐渐形成了自己的人文主义戏剧风格，他们多从本国历史文化、社会生活中选取创作素材，在创作中也不完全受“三一律”等古典原则的束缚。在人文主义精神和相对自由的戏剧文化精神滋养下，莎士比亚等著名剧作家崭露头角，创作出一批名垂世界戏剧史的佳作。自1576年伦敦建成第一个剧院之后，各类剧院开始大量出现，仅伦敦，知名剧院就有“寰球”、“玫瑰”、“天鹅”等七八家之多。伦敦有宫廷剧院、私人剧院和大众剧院三种不同的剧院，其中大众剧院对英国戏剧创作和剧场艺术的发展贡献最大。^①

文艺复兴后直到十七世纪末叶是欧洲戏剧的古典主义时期，最具代表性的是十七世纪的法国古典主义戏剧。古典主义戏剧（包括整个古典主义艺术）主张反映真实生活，强调理性，排斥感情，并为排除戏剧创作中的个人主义和自由主义倾向而提出了一整套创作法则，如严格按照三一律创作剧本，不能把悲剧和喜剧混合在一起等。这一时期的著名古典主义剧作家有高乃依、拉辛、莫里哀等。在戏剧发展出现新风向的同时，舞台艺术有了较大发展。值得一提的是，古典主义原则虽然在古希腊时期就存在，但真正被归纳总结为清晰的理论和法则还是在这个时期。古典主义戏剧推动了西方戏剧发展的进程，然而也留下了清规戒律束缚创作等不良影响。

十八世纪，欧洲掀起了继文艺复兴之后的又一次思想文化运动——启蒙运动。法国的启蒙戏剧是在启蒙运动的影响和与古典主义戏剧的矛盾中逐渐发展成熟的，法国的启蒙主义者将戏剧作为宣传启蒙思想和揭露社会问题的工具，伏尔泰、狄德罗、博马舍等最负盛名启蒙戏剧家同时也是思想家、政治活动家。其中，狄德罗被誉为法国启蒙戏剧的创始人，他建立了一套完整的戏剧理论，并以自己的创作实践身体力行。狄德罗认为，戏剧应该是进行社会教育的工具，因而戏剧必须打破古典主义各类法则的约束，真实地反映社会生活，这一观点是对整个启蒙戏剧特色的精辟概括。然而启蒙主义戏剧中的人物容易被刻画为抽象的道德符号，这是一个不小的缺陷。十八世纪七十年代，德国产生了著名的狂飙突进运动，是为启蒙运动在德国的延续与发展。从十八世纪五十年代起，在莱辛等启蒙思想家和艺术家的努力下，德国戏剧就开始进入一个全新的阶段，重新走向繁荣。莱辛不仅从事剧本创作和剧院工作，还建立了一系列的戏剧理论。继莱辛之后，德国剧坛上掀起的狂飙突进运动又将德国戏剧带入了另一个新的发展阶段。参与狂飙突进运动的一批青年知识分子中，涌现了瓦格纳、歌德、席勒等日后名垂德国文坛的文学家、艺术家。他们不仅进行剧本创作，还建立自己的创作理论，要求创作自由，打破创作上的各种清规戒律。不过对启蒙戏剧，他们的态度是不一致的。狂飙突进运动持续的时间虽然很短，却为德国乃至世界文学戏剧史留下了宝贵财富。

十九世纪是西方戏剧史上一个风格流派纷繁复杂多变的时期，先后有浪漫主义、批判现实主义和内部流派驳杂丰富的现代主义戏剧登上历史舞台，不同风格相继引领欧洲剧坛

^①廖可兑. 西欧戏剧史(上、下)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2002. 233-236.

或同时存在。浪漫主义是在真正意义上取代古典主义的戏剧流派，像启蒙戏剧一样，浪漫主义戏剧也反对古典主义的创作法则，要求创作自由，反映社会现实，不过浪漫主义与古典主义最根本的区别在于强调个人感情的重要性，在作品中建立想象和虚构的“诗的王国”——表现对现实的反感和对理想的憧憬。司汤达在写于1824年的《拉辛与莎士比亚》一书中提出了浪漫主义戏剧的基础理论，即艺术必须展现自己的时代精神和民族特征，满足时代要求和人民的需要，自由地表达思想感情。浪漫主义在欧洲以英、法、德三国最为发达，而从总体上说，浪漫主义风潮持续的时间比较短暂，很快就被现实主义取代。现实主义，特别是批判现实主义力求深入细致地反映现实生活，创造典型环境中的典型性格，揭露和批判现实生活中的阴暗面。值得一提的是，法国自然主义戏剧作品取得了很大的现实主义成就，如左拉和贝克的作品。十九世纪后期，法、德两国几乎同时出现了自由剧院和自由舞台，开启了后世实验剧院的先河。

现代主义是一个横跨十九、二十世纪的艺术流派，自十九世纪后期产生之后，以自然主义为先声，相继出现了象征主义、表现主义、超现实主义、荒诞派等风格流派，这些在戏剧领域无一没有相对应的反映。由于流派复杂，作家众多，这里仅作简要介绍。早期象征主义大师梅特林克，强调在现实世界中，一切都有象征意义，精神世界是“最高的世界”，只有心灵能达到，因而他在戏剧创作中所表现的特点就是只在观众面前传达登场人物的情绪，揭示生活内部的意义，表现内在的精神。最早出现于法国，盛于德国的表现主义被认为是最完全的自我中心艺术，在表现主义戏剧中情节人物都不占重要地位，语言占有压倒一切的优势，作者主要藉此表达自己内在的情感。荒诞派戏剧同样不注重故事情节和人物塑造，创作者所要表现的是他们对人类的看法等思想内容，让观众自己去理解、思考、解释。进入二十世纪以后，西方剧坛上还出现了残酷戏剧、存在主义戏剧、叙事戏剧、愤怒的戏剧等众多新流派。西方戏剧这种多元并存的状态一直延续到现在。

第二节 西方剧场文化的特色

一、西方戏剧剧场文化外部特性

（一）西方剧场基本布局

西方剧场内部布局并无固定模式，但多数都是最前方一面墙为舞台，舞台面积较大，背景可设置布景，两侧通往后台。观众席设有成排座椅，池座面积大，可容纳较多观众。一些剧场还有呈环绕状的二、三层观众席，并设有包厢。不少建于几百年前的老剧场内部装饰华丽精美。具体的变化格局，历史，很难三言两语描述清楚，加之与戏剧、文学、思想、社会文化发展关系紧密，故留待后文描述。

（二）西方观众剧场表现

与中国戏曲观众相比，西方观众在剧场中的各种“动作”要少得多，故而可资描述的特点也要少得多。在西方，观赏戏剧被视为一种高雅的艺术享受，观众往往会盛装前往，在观剧过程中最突出的礼节就是保持安静，不随意言语动作，只有在演出结束的时候才报以掌声。

二、西方戏剧剧场发展简史

较之相对庄重拘谨的观众审美行为，西方剧场发展的历史则要丰富多彩许多。

西方剧场的发展大致经历了五个阶段：第一、古希腊、古罗马时期；第二、文艺复兴时期；第三、巴洛克时期；第四、19世纪至20世纪初期；第五、20世纪中期至今（现代）。

还有一些时期特点不甚鲜明，在历史上标志性不是很强，下文中亦会稍做介绍。

古希腊时期的戏剧可被视作整个西方戏剧发展的肇始，古希腊戏剧不仅在艺术上达到了一个后人很难企及的颠峰，也在某些方面奠定了西方戏剧的传统，包括剧场文化、剧场传统。

古希腊最早的剧场已无实物资料考证，有学者估计最早的演出场地约在公元前550年至公元前500年出现于雅典，该表演场地出现在市集广场中，一些文学作品中可以看见相关描述。大约公元5世纪至4世纪之间，雅典卫城南麓山坡建成了一座大型永久性剧场酒神剧场，此剧场后来多次被用作戏剧竞赛场地。由于酒神剧场经历过多次改建，现已难于考证其最初形态。后来学者多认为场地后面有一堵很长的挡土墙，观众席设在山坡上，随着观众数量增加而扩建。至于表演场地形状则有些许争议，有学者认为应是圆形，也有学者认为是长方形。另外学界对于该剧场的景屋形态也有很多猜测。景屋原是供演员化妆、更换面具服饰用的，后逐渐转变为演出的背景，实际上景屋起到了布景的效果。一种设想认为酒神剧场景屋是一幢简单的、正中设有一个门的小屋，门后有背景墙，沿墙又筑有一排房间，朝向酒神庙的南面又筑起一排柱廊。另一种设想则认为景屋是一座长条型的建筑，两侧伸出两座门廊，正中为正门，两侧为副门，伸出的两翼之间的廊道为平屋顶。平屋顶上亦可表演诸如神或英雄人物升天或下凡的情节，正中的大门内亦可表演，若有需要还可以用带轮子的车台将演员从门后推到门前表演。两侧门廊地坪比正中廊道稍低，但仍保持连续性。此剧场格局比较具有代表性，同时代其他一些剧场格局亦与此剧场类似。

到了普化时期，由于对视线效果的关注和几何的发展，古希腊剧场的观众席逐步走向完整的几何型。在经过又一场改建之后，酒神剧场内座席全部由木凳更换为石座，观众席整体布局呈半圆形包围着舞台。舞台呈圆形。这种布局形态基本奠定了古希腊剧场的形态，后来很多古希腊剧场都大致上沿用了这种形态，如经改造扩大后的埃雷特里亚剧场、普化时期的埃皮达鲁斯剧场、小亚细亚普里恩剧场等。

公元前3世纪古罗马兴起，罗马人在吸收外来先进优秀文化成果的基础上形成了自己的文化艺术，其中，戏剧方面古罗马积极引进传承了古希腊的传统，很早就引进了古希腊的喜剧和悲剧。古罗马的戏剧演出有很多在官方规定的纪念各种神明的节庆中，还有一些是在战争胜利的庆功会上、达官显贵举办的宴会上等其他性质的庆典上演出。与古希腊不同，古罗马的戏剧演出不只是崇敬酒神，而是与多神崇拜联系在一起。而与古希腊相似的是，古罗马的永久性剧场出现得比戏剧晚得多。古罗马的第一座永久性剧场庞培剧场于公元前55年建成，此剧场今已不存，根据一些专家学者的复原想象图，庞培剧场观众席布局为半圆形，自上而下呈阶梯状排列，舞台为半圆形，后有雕刻拱形壁龛的后墙。罗马人在半圆形场地沿观众席的一面砌了一圈大理石矮墙，以便于演出海战、水上芭蕾或角斗。这种设置被称为“罗马屏障”。根据现代保存下来的古罗马时期剧场来看，当时的剧场建筑多为此种布局。

公元前1世纪，维特鲁斯著《建筑十书》是这一时期剧场建筑方面的巨著，对日后产生深远影响。

公元6世纪罗马帝国灭亡，中世纪开始开始，西方戏剧发展进入了一个漫长的停滞期。由于宗教势力的强烈阻碍，戏剧演出活动遭到钳制，剧场停建，不过民间集市上、街头巷尾的杂耍、游吟等活动依旧存在，某种意义上，这些活动传承了一些戏剧因子，使得戏剧传统并未完全湮灭。中世纪戏剧因素还有另一种存在方式，就是宗教剧。约在公元9、10世纪，欧洲的宗教活动进一步发展，如在一些宗教节日会举行盛大的游行，其中就包括装扮成圣经中的人物模拟圣经中的故事等，后来这些典故模拟发展成为短剧，在每年的复活节和圣诞节也出现了在教堂里的小型戏剧式演出或场景。尽管这种演出活动的目的是宣传宗教教义，但客观上，广大民众对于戏剧式的演出场景非常感兴趣。后来宗教剧演出发展成为“宗教剧”。最初，中世纪的宗教礼拜式戏剧表演是在教堂中的，教堂的甬道可作

为演出空间，在一侧设置景屋，前面场地供表演。后来戏剧搬出教堂走向室外，表演场地设置的焦点被集中到景屋、场景设计上。根据保存下来的资料记载，演出场地应该大多设 在一些诸如集市广场之类较为开阔的地方，例如 1583 年在卢森举行的复活节演出即是以集市广场作为演出场地。此外，中世纪民间一直留存下来的世俗小戏表演大类于今天的街头卖艺，并不需要刻意的剧场和复杂的布景，很多甚至不需要布景。

进入文艺复兴时期后，戏剧复苏，对戏剧艺术的探索、剧本创作和剧场建设开始了又一轮高潮。文艺复兴初期即 15 世纪到 16 世纪初的戏剧演出注重舞台布景，当时的布景风格有两点对后来的舞台布景发展产生影响：一是与绘画、雕刻、建筑艺术相结合，二是用柱子把一座座景屋联结起来，有别于中世纪景屋呈分散状的布局特点。从 1493 年出版的泰伦提乌斯戏剧集里的插图中可以明显地看到上述这些风格。然而文艺复兴舞台布景革命远没有止步，绘景代替立体景屋是下一步趋势 1508 年在意大利费拉拉上演的《卡莎利亚》使用了透视绘景。1513 年在意大利乌尔比诺演出的《卡兰德里亚》的绘景在此之上更进一步，用透视法绘成的背景非常逼真。

意大利维琴查的奥林匹克剧场是目前保留下来最早的文艺复兴剧场建筑之一。这座剧场的布局与古罗马剧场风格有几分接近，但还是接受了透视法的影响，呈现出新气象，如观众厅为半椭圆形，环绕一个浅乐池，这样可以使观众席的视线更好一些；舞台台面呈窄长条形，与罗马剧场舞台形制类似；舞台背后由舞台后墙围合而成，后墙上雕有精致的古典柱式和壁龛券洞。然而更能代表文艺复兴剧场发展主流的剧场是规模较小的萨比奥乃塔剧场，此剧场半圆形排列的座席对着一个没有台口的舞台，两侧有斜放的边景。文艺复兴剧场另一大标志性发展是出现了镜框台口。同一时期，英国出现了露天剧场（公共剧场），西班牙出现了庭院剧场，此二者的共同点是都由舞台、舞台后景屋状的后墙、环绕周围的包厢式座席、围绕其中可供观众站立看戏的院落式空间。

17 世纪初至 18 世纪末被称为巴洛克时期，这一时期歌剧的产生促使剧场的发展跃向一个新的高度。巴洛克时期的剧场风格趋于精致华丽，舞台呈内嵌式，剧场内三面环绕着多层包厢，观众厅很多选择了钟形、前方形后半圆形布局。这一时期，剧场布景透视画法进一步发展，剧场设计者开始关注剧场的声学效果，

19 世纪至 20 世纪初的欧洲无论是政治、经济、社会还是文化领域都是风起云涌，剧场发展的历程同样如此。由于受启蒙运动的影响，一些建筑师开始将平等的理念贯彻到剧场设计中，主要表现为力求使歌剧院中的观众在视听条件上能享有更加平等的待遇（具体表现包括如将观众厅改为小包厢的形式等）。因为这个原因，当时建筑风格上出现了一种新的流派，即新古典主义学派，此流派反对过于富丽繁琐的装饰，倡导多运用一些几何形的结构，营造简约、返璞归真的风尚。这既是思想的新风尚，也是审美的新风尚。然而实际上，彼时建成的不少著名剧院建筑仍然具有富丽堂皇的风格，如维也纳国家歌剧院、巴黎国家歌剧院等。19 世纪中后期欧洲出现了剧场革新风潮，真正为剧场建设带来了新气象。革新风潮代表人物、德国著名音乐家瓦格纳主导建设了拜罗伊特节庆剧场，此剧场观众厅采用扇形平面、阶梯状排列。这种设计使得剧场内所有观众都能拥有很好的视听条件，鲜明地体现了设计者民主、平等的理念。拜罗伊特节庆剧场被认为是打破马蹄型多层包厢观众厅模式的剧场，真正引领开创了 19 世纪至一战之前剧场建筑风格的新潮流。同一时代，西方剧场的灯光照明、消防安全、舞台机械化等方面也有了很大进步。

进入 20 世纪以后，特别是二战之后，剧场建筑内外设计，如外部造型、内部布局进一步简约化、多样化、现代化，更加注重视听效果。剧场内部格局方面，中心式舞台再度兴起，并出现了半中心式舞台、多功能剧场、“无约束性实验剧场”等造型新奇的舞台、剧场设计。所谓“无约束性剧场”即不提供任何固定的舞台和观众席布局，只提供一个简单的空间，以满足戏剧实验所需的各种难以确定的舞台和观众席的空间布局形式。同时，舞台技术也进一步发展，如电声系统、机械系统的运用等。近二三十年来出现了一些剧场

建筑风格向古希腊传统剧场、莎士比亚时期剧场回归的趋势，另外也出现了多功能剧场重新向专业化剧场回归的趋势。

西方戏剧剧场走过了数千年的发展历程，划出的是一条不断发展、革新变化的轨迹。从古希腊、古罗马时期到现在，不同时期的剧场形制变化巨大。而且西方戏剧剧场还有一个显著的特征，即剧场形制特征随戏剧发展变化而变化，二者紧密相关。直到今天，西方剧场发展依然延续着不断革新变化的轨迹。

三、西方剧场文化形成原因

可以说，西方的剧场文化与中国正好是相反的。从外在可见因素说，西方戏剧观众在剧场内观剧过程中的接受行为非常简单，而剧场布局、舞台建设方面的变化却非常丰富，表演风格、方式也流派众多，且这些变化多与戏剧及文艺、哲学理论、时代风潮关系密切。为什么西方剧场文化会形成如此特色？综合前文所罗列的西方戏剧及剧场发展史，并参考西方戏剧理论史，笔者认为可从以下三方面考察西方剧场文化形成发展的根源。

社会历史因素。几乎从诞生之日起，西方戏剧和中国戏曲在各自所属的文化体系中的地位就很不一样。在古代希腊，戏剧的繁荣是与当时的民主政治分不开的。在民主派伯里克利执政期间，雅典文化事业取得了巨大成就，他非常重视戏剧创作和演出活动，据说当时为鼓励人们看戏，他开始实行“观剧津贴”。另外对古希腊戏剧发展有着重大意义的酒神祭祀也是由政府举办的节庆活动，其政治意义不言而喻，并且在庇西士特拉妥执政期间，雅典政府开始在酒神节庆中举办悲剧竞赛会，公元前五世纪以后又出现了喜剧竞赛。雅典政府重视戏剧竞赛，重视戏剧发展，将戏剧作为有力的宣传教育工具，而官方主办的戏剧竞赛对戏剧艺术，特别是悲剧的发展也起了极大的推动作用。官方对戏剧的态度，某种程度上也反映了精英阶层和知识分子对戏剧的态度，古希腊官方对戏剧的态度也为后世留下了深远影响，尽管在后来的历史进程中，戏剧也曾几度被视为低俗卑贱之物，但最后总有重量级文学艺术家从理论、创作方面为其“平反”，将其再次推向崇高的地位。在西方文化传统中，戏剧是严肃的高雅艺术，是文艺领域最具根基性的文艺形式之一。自文艺复兴后，西方各种由社会变迁引发的思潮几乎无一不在戏剧中有所反映，如法国古典主义的进程与建立君主制，扫除封建割据的进程几乎是一致的，古典主义对艺术的根本要求即是为国王效忠，为君主专制政治的利益服务，反映到戏剧中，就是严格按照三一律创作剧本，排斥自由主义、个人主义等不合规范的倾向，排斥感情，倡导理性等特点。又如同样在法国，启蒙主义的这种倾向比古典主义还要明显一些。启蒙运动兴起的背景是资产阶级更为彻底的反对封建统治运动，启蒙主义戏剧理论的奠基人狄德罗认为戏剧应该是进行社会教育的工具，而包括他本人在内的知名启蒙戏剧作家同时也都是思想家、政治活动家。后来的浪漫主义、现实主义等也或多或少有这种倾向。现代主义诸流派虽然在表面上与现实和社会政治关系不大，实际上却表达着对现实、对人生更深层次的思考，是社会历史发展到一个全新阶段后的产物。^①几乎可以这样说，西方社会每经历一次大规模的社会政治思想变动，戏剧都会站在风口浪尖。这些都决定了西方戏剧对思想内容的重视，观众看戏欣赏的重点自然也会落在这些因素上。

思想文化因素。西方戏剧总是站在社会历史的风口浪尖上，包括社会主流意识形态将戏剧视为最重要的艺术形态，除却艺术是现实的反映之外，更深层次的原因在于西方美学及哲学理论。从古希腊柏拉图开始，西方美学、哲学就确立了一个延续至今的纲领性观点：摹仿说，即艺术是对现实的摹仿。不过柏拉图在《理想国》中对诗，也包括对戏剧，从摹仿意义上持有否定态度。后来的亚里士多德从理论上反驳了柏拉图对诗、对戏剧的否定，他在《诗学》中依旧认同摹仿是诗的本质：“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管

^①廖可兑. 西欧戏剧史(上、下)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2002. 140-145.

箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。”同时亚里士多德也为悲剧下了定义：“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿的方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”讨论悲剧的情节时，亚里士多德通过分析肯定了摹仿的真实性：“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。”^①因此可以确定，诗摹仿具有普遍性的事，因其“可信”及“合乎情理”，不仅是真实的，而且比历史更真实，既然诗的摹仿是真实的，那么诗就具有政治和教育的基本功用。这些自然也适用于戏剧。“摹仿说”确立了西方戏剧重摹仿性和故事性的特点，因而也就不难理解为何西方戏剧总是站在社会历史的风口浪尖上，以及西方社会主流意识形态重视戏剧的原因了。另外《诗学》中也对悲剧的道德意义，即“卡萨西斯”的宣泄与净化功能有所探讨。《诗学》不仅是西方戏剧理论的奠基之作，同时也影响了整个西方戏剧理论，后世几乎所有的戏剧理论基本上都没有偏离《诗学》所设定的理论和思维框架。并且，《诗学》所提出的理论在影响戏剧理论和戏剧之余，某种意义上也确立了西方戏剧容易总结或确定理论，且容易受理论影响的特点——既然是具有最高摹仿品格，具有政治、教育及“净化”功能的艺术形式，那么为了确保这种品格，将功能发挥得更好，就必然会与理论产生交互影响作用。^②此外，笔者还有一种看法：无论是由摹仿说延伸出来的政治及教育功能，还是更具体的“净化”说，对观众而言都有一点共通之处，就是引导——通过戏剧中的一切引导观众接受启发教育，引导观众的心灵实现“净化”，引导观众思考。这在无形中确定了观众在剧场中作为完全接受者的定位，即便是在近几十年来产生的诸类重视与观众沟通，发挥观众主动性的戏剧流派中，这些因素也多少有所遗存。

戏剧艺术自身的发展。前面所述“摹仿说”等观点属于纲领性理论，既然西方戏剧受文艺哲学理论风潮影响明显，那么影响所及除了剧作思想内容本身以外，就是剧场布局、舞台设置了。

第三章 中西剧场文化对比

中国戏曲与西方戏剧，这两种戏剧形式从历史发展沿革、社会文化背景到艺术特征都有着鲜明的差异，剧场文化亦是如此。中西剧场中最为活跃的因素——观众的行为方式、审美习惯即存在巨大反差，行为习惯的差异折射出的是观众审美心理、审美取向，乃至于中西方艺术、哲学、文化的差异。其他诸如剧场结构等因素也存在着鲜明反差。

第一节 中西剧场文化外部比较

从最直观的行为角度说，中国戏曲观众与西方戏剧观众在剧场中的观赏习惯及其他一些行为习惯即差异巨大。中国戏曲剧场中的观看氛围相对而言比较宽松，观众在观看过程中可以随演员的演唱、音乐伴奏的节奏以各种方式打拍子，小声跟唱，可以鼓掌、喝彩，可以低声议论几句，这些小动作在中国戏曲剧场中被视为欣赏的一部分，是被允许的。在西方戏剧剧场中这些行为则被视为不文明礼貌，西方戏剧观众观看演出时非常安静，多数情况下只有在演出结束时才报以掌声，倘若演出精彩，则是以热烈、经久不息的掌声表示赞许，如中国戏曲观众一般喝彩的情况并不多。西方戏剧观众观看戏剧时穿着一般都会非

^①周靖波. 西方剧论选——从诗学到美学[M]. 北京: 北京广播学院出版社, 2003. 31-34.

^②周宁. 西方戏剧理论史(上、下)[M]. 厦门: 厦门大学出版, 2008. 85-91.

常正式、庄重，不少讲究的传统风格剧场甚至有衣帽间；中国戏曲观众进入剧场看戏则无此习惯。

从剧场内部布局以及环境角度考虑，传统上演出戏曲的剧院规模相对较小（当然这一情况到民国、解放以后有些变化，不过原始环境对观众欣赏习惯的形成起很大的作用），剧场小、舞台小，能容纳的观众也比较少（相比西方）。西方剧场则相对较大，自古希腊时期便有能容纳上万人的大型剧场，后世也不乏能容纳上千上万观众的剧场。中国传统戏曲剧场内部空间多为方型，观众席都多是平面的（“勾栏”的情况比较特殊。本文主要关注的是明清特别是清以后定型的戏曲剧场故此特殊情况忽略不计），舞台在剧场最前方，台下摆放一个个小桌，每个桌四周围绕座椅数把，看戏时观众围坐桌边。西方戏剧剧场在漫长的戏剧发展过程中则经历了更多的发展与变化，从最初古希腊时期的圆形剧场，到后来出现半圆型剧场，再到后来出现内部方型的剧场，很多大剧场的观众席被设计为阶梯状，且舞台形制、舞台与观众席位置关系等变化较为灵活多样，特别是到十九世纪末二十世纪初以后至今，西方戏剧剧场的内部布局并没有非常统一的标准。中国传统戏园有些有二层供达官显贵观戏，但始终未出现如西方剧场的包厢，特别是环绕剧场的多层包厢。西方戏剧剧场风格自文艺复兴以来的主流传统是富丽堂皇，欧洲现存的许多同时期的古剧场都佐证了这一点，而进入十九世纪末特别是二十世纪以后，大量内部装潢简约的现代剧场问世，另一种风潮形成。相比之下，中国传统戏曲剧场尽管有雕梁画栋及精美设计，整体上却并无西方古典剧场般华丽繁复的装饰，而且风格较为稳定，变化不大。此外，西方戏剧剧场重视舞台布景、灯光等，传统的中国戏曲剧场则在这些方面则不甚讲究。以上种种差别从双方剧场发展史上就可见一斑。

在中国，上古时代戏剧萌芽于原始巫术和原始宗教仪式。原始先民的宗教巫术活动中包含大量的摹仿性仪式歌舞活动，故多会选择山林空地、崖壑坝坪等易于制造巫术氛围的自然地形举行。进入奴隶制社会以后，祭祀仪式活动仍多选取自然环境进行。汉魏时期盛行的“百戏”表演包含了歌舞、竞技、角力、杂耍、俳优等诸多表演形式，与今天的杂技有些类似。这种演出不需要固定的表演场所，观众在演出活动中占更加主要的地位，而当时演出的主要观众也正是达官显贵。从古代文献和保存至今的大量文物资料中可以看出，汉魏时期的“百戏”表演活动主要是在厅堂、殿亭、广场等三种场合举行的，即不是在专门的演出场所进行的。总的来说，汉魏时期尚未形成真正意义上的剧场。魏晋南北朝时梵乐及其演奏法自印度传入中国，寺院便在举行大小宗教仪式时进行表演，吸引民众参与。后来，佛教音乐演出中揉进了百戏演出，寺院也逐渐成为民众观看百戏演出的主要场地。当时寺院演出的场地情况没有更多的史料记载，不过据相关专家推测，演出可能多在大殿前的露台上举行，也有因演出规模较大而在庭院中演出的。唐代的演出场所多了一些，在文献中经常出现的相关名称有“歌场”、“变场”、“戏场”等，这些演出场所亦都与佛教寺院有关。根据史料记载，这些设在寺院或都市市集中的演出场所内氛围宽松活跃。宋元两代，都市经济繁荣，戏曲产生、兴盛，在当时演出戏曲的场所主要是勾栏瓦舍，不少都市中勾栏瓦舍不止一处。瓦舍勾栏中汇集的表演形式十分驳杂，小唱、杂剧、傀儡、讲史、小说等等不一而论，亦不受太多限制，演出哪种伎艺需要由市场规律调节。而且，每场演出的伎艺也不局限于专门的哪一种，多为各种伎艺混杂。还有一点值得注意：瓦舍内除了勾栏以外，还有其他商业形式。《东京梦华录》中载：“瓦子中多有货药、卖卦、喝故衣、探博、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。”即表明瓦舍里还存在饮食店、酒店、刻书作坊等各种杂品零售商业，这种形式颇有些类似于今天的游乐场和休闲购物中心的合体。明中后期，酒楼戏园开始出现，之后酒楼戏园在欣赏环境方面的弊端逐渐暴露，清代以后开始向茶楼戏园过渡。茶楼戏园可以说是传统中国戏曲剧场的最终定型。

据记载，古希腊最早的表演场地有木板凳或木头搭起的看台，比这个表演场地稍晚出现的拥有石砌小看台的一些市集表演场地今天仍然可以看到，如在伊卡拉（Ikaria）酒神祭

坛旁的一处梯形表演场地，坡地一端筑有挡土墙，与广场连接起来，挡土墙一侧以土填平作为表演场地，坡地上作为观众席。观众席上安有木凳，荣誉席可能为石砌。现今发掘年代最早的希腊永久性剧场之一是位于阿提卡的 Thorikos 剧场，专家推测它经历过两个阶段的扩建：最初观众席为安放在山坡上的木板凳，面对一矩形的表演场地，到了公元前 5 世纪，此剧场改为从山石上凿出坐席来代替木板凳，两翼向前环抱，并扩大了表演场地，最前面一排坐席的正中石凳上刻有标记，用以区分每个座位的宽度作为荣誉席。荣誉席是专为主祭师及长者设置的。表演场地的一侧建有一座酒神庙，庙与观众席之间留有一条通道作为歌队入场通道。神庙对面的表演场地另一侧建有一座祭坛。从这些例证中可以发现，从古希腊时期开始，西方戏剧剧场就具备了两大特征，即布局变化灵活多端，与宗教或上层意识形态紧密结合。中世纪西方戏剧发展陷入停滞，但宗教剧的发展在某种意义上奠定了后世戏剧布景的方式。文艺复兴后，随着戏剧的复苏，剧场文化发展的又一个高潮到来，这一轮高潮带来了两大剧场建设方面的成果，一是舞台布景设计，二是建筑设计，另外近代意义上的公共剧场也开始出现。17、18 世纪的巴洛克时期剧场建设趋于富丽堂皇，这在一定意义上也标志着戏剧在西方社会文化中的崇高地位。19 世纪到 20 世纪，西方剧场建设随戏剧风格流派的狂飙突进而更加多样化，更具艺术上的实验性和探索性。这一趋势一直持续到今天。

剧场结构与观众欣赏行为习惯都是剧场文化组成因素中看得见、摸得着的因素，前者是“硬件”、“外部”，后者是“软件”、“内部”，看似前者对后者形成发展起影响制约作用，实际上二者关系并非如此单向，而是相互依存相互作用。但当观众的行为习惯稳定下来之后，就成为了一个独立的规则体系，一种相对稳定的内在意识，不完全随外界变化而变化。观众欣赏行为习惯似乎是一个“终端”，所有关于剧场文化的因素彼此撞击、融汇，彼此影响、作用，最终汇合到几个点上表现出来，包括集中地表现在观众的欣赏行为习惯上。

第二节 中西剧场文化内部比较

剧场观剧气氛、观众欣赏习惯等这些剧场文化的“软件”、“终端”并非凭空而来。对观众欣赏习惯这一“终端”影响最大的应该是戏剧观，尤其是戏剧美学观念。众所周知，中国戏曲的一大艺术特色即是虚拟性，并由虚拟性衍生出程式性、舞蹈性这些艺术特色，时空虚拟、场景道具虚拟、演员表演动作虚拟，这个原则贯穿了整个中国戏曲舞台艺术。虚拟就是对真实的高度概括和抽象，体现一种象征美、形式美。欣赏形式美即对观众的审美想象力提出了更高的要求，观众无需看到真实的事物场景便可以想象、意会发生的一切。同时，虚拟性作为戏曲艺术的基本特征也受到观众的认可（实际上虚拟性这一艺术特征某种意义上也是戏曲的创作者、表演者与接受者的共识）。对艺术虚拟性的欣赏，或者说对艺术虚拟性的突出造就了中国戏曲观众这样一种审美心理：走进戏院观赏演出的时候，他们意识中的一面很清楚——他们是来看戏的，戏是假的（中国戏曲演员也有类似心理，表演的时候他们也很清楚地意识到自己是演戏给观众看的，也不是要“当真”）。对戏曲虚拟艺术特性的表现和产生根源，前文以有详细论述，此处不再赘言。与中国的戏曲相反，西方传统戏剧观念却非常重视现实性，重视模拟、再现现实中的一切，因而表现在舞台上，就是从背景、道具，到时空场景安排、演员表演，无一不极力接近生活现实，以把生活中的场景逼真地再现于舞台上为最高标准。同样，“摹仿说”也是西方文学艺术理论的一大根基，为各方所接受，并被奉为圭臬。从古希腊时代起，西方先贤就已经开始对这个命题及其内涵进行研究和论述了，如亚里士多德给悲剧下的定义就是“悲剧是对一件辉煌的、完整的、有相当长度的行为的模仿，语言雕琢，其不同部分各别使用不同种类的藻饰，不用叙述题材，而以怜悯和恐惧促使类似这些情绪的净化”。文艺复兴时期意大利斯卡利格

继承并一定程度上发展了亚氏的观点，在其《诗学》一文中，斯卡利格援引了上文所引的亚里士多德的观点，并加以充实和表述：“悲剧是对知名任务的不幸遭遇的模仿，它使用表演的形式，描写悲惨的结局，而且用动人的韵语来表现。”在这篇文章中，斯卡利格也旗帜鲜明地肯定了戏剧的模仿性：“悲剧，正如喜剧一样，是模仿现实生活的……”并且斯氏在文中还强调了一点，即表演在戏剧中的重要性：“……但是，正如哲学家们所说的，这两者并非悲剧的本质，悲剧的唯一本质的成分是表演。”实际上，不止悲剧，任何戏剧形式都离不开表演，自然，早期戏剧表演的风格也是以模仿现实为主。这些观点，只是西方摹仿论海洋中的一束浪花，同时期及以后还有众多精辟观点。因此，在这样一种观念影响下的观众自然会把戏剧表演是否逼真，是否符合现实作为衡量戏剧好坏的标尺，观看时会完全沉浸在戏剧的情节、人物的性格、喜怒哀乐中，如果演员的表演能顺利地把观众带入到这种体验中去，就是表演的成功。相比之下，中国戏曲观众对虚拟的欣赏，实际上已经拉大了艺术欣赏的心理距离，留下一个神秘的空间。

在“虚拟性”美学原则的大前提下，很多差异产生了。虚拟性衍生程式性，中国戏曲观众对程式性元素，诸如唱腔、念白、动作等津津乐道，如某一流派的一出戏，在故事情节、表演程式都已经被观众烂熟于心的情况下，依然为观众热烈追捧。笔者认为，中国戏曲观众对戏曲艺术的欣赏更加侧重于形式层面，戏曲的形式层面已经发展成了具有相对独立审美价值的系统，其中唱腔和念白尤为观众所重视，换言之，观众“听”的就是这部分。这些在西方戏剧观赏中是不可想象的，西方戏剧重在表现情节、人物性格，重在表现思想，通过故事、人物进行反思，而西方的戏剧观众在欣赏戏剧作品的时候，最看重的也是这些。前文已经分析过，西方的戏剧观众在看戏剧演出的时候，会将自己置身于戏剧的情境当中，去体会剧中人物的经历和情感波动，水平高一些的观众则在观看的同时进行思考，看完演出之后，更有一个明显的思考过程，去反思作品中蕴涵的深意。相比西方戏剧观众，中国戏曲观众对戏曲演出的欣赏方式更像是欣赏音乐、绘画作品的方式——音乐、绘画作品也是以形式传达美感，很多都并不直接表现某种思想或对现实的思考（当然对现实的表现还是有的，特别是西方绘画，这也是与戏曲欣赏最大的区别。音乐直接表现现实的情况更少一些，这也是由艺术形式表现上的特点决定的），观赏者大可以通过形式直接析离出美感，进行一种对形式的审美。

在不同的文艺指导思想、美学观念影响下，产生出的是不同的审美心理。如笔者前面所提到的，观看戏剧时，观众与演员表演、戏剧剧情之间是有心理上的距离的，这就是审美的距离。西方戏剧观众与所观看剧作的心理距离非常小，几乎可以说是非常贴近，传统上是越“感同身受”，越接近零距离越好，最好可以感同身受角色的体验，戏剧的情节。然而另一方面，西方戏剧观众的审美心理距离又是很大的，从效果上说，贴近投入情感的“感性”是为了欣赏之后的“理性”，是为了从中得到诸如对现实、对人生等等的思考。现代的“间离说”其实并未真正拉大审美心理距离，“间离”的不是情感体验，而对由戏剧故事内容所传达出意味的思考却并没有减少（实际上反而加深了），思考仍然是基于故事，基于戏剧作品本身的。或者说，“间离”在一定意义上是更加突出、强化了西方剧场文化中的“理性”一面。相比之下，中国戏曲观众的欣赏聚焦点相当程度上脱离了剧情，如一出戏在故事情节、中心思想乃至对自动作观众都已耳熟能详的情况下，依然能几十年长盛不衰，这就是由于观众欣赏的焦点主要不在内容上，而是更偏重于形式本身的美。戏曲的形式美已经成为一种共识，无论是表演艺术家还是学术界研究者都敏感地意识到了这一点，如梅兰芳先生曾经说过：“中国的古典歌舞剧（应该指戏曲），和其他艺术形式一样，是有其美学基础的。忽略了这一点，就会失去了艺术上的光彩……在舞台上的一切动作，都要顾到姿态上的美。”另一位京剧大师程砚秋也认为戏曲艺术基本上是“给观众一种美的感觉的艺术”，故而“每一个身段，如一抬手、一举足、一个探身、一个退步”都“必

须讲究姿势美观”。^①甚至现实生活中不美的，甚至是反面人物的动作和声态，在戏曲舞台上都可以理所当然地作美化处理，如荀慧生曾经举例说过：“舞台上的钟馗、周仓等是最粗犷的形象，但他们的表演中可以看到许多旦角的身段，因此他们在舞台上丑中带美，粗中有细，给观众的仍是美感。”这些是表演一方、业内人士的观点。在剧场文化中，观与演的关系、侧重点也是相辅相成的，观众的欣赏侧重点，审美心理的聚焦点也在这里，前文对戏曲观众欣赏点配合实例的研究与分析即证明了这一点。另一方面的心理距离是对戏剧艺术本身的认识，前文分析“虚拟性”与“摹仿说”的时候提到中国戏曲观众意识里很清楚“戏是假的”，拉大了的审美距离也定义了中国人心目中的戏剧观念，存在这种审美心理距离作基础，观众才会保持相对独立于剧情之外的欣赏心态，才有可能出现跟随音乐节奏打拍子、跟唱、叫好等行为。因此，如前文已经论述过的那样，中国戏曲观众为了达到寻求艺术形式美的目的，才会在纯形而上欣赏层面保持着相当的投入度和热情，而这样一种沉醉的心态，才会为滋生诸如叫好喝彩等行为提供土壤。如果说西方戏剧观众的“感性”与“理性”之间可以被理解为一种递进的关系，那么中国戏曲观众则是在审美心理和情感距离的远与近、融入与间离之间保持了一种微妙而神秘的平衡。将西方戏剧观众的贴近或间离，中国戏曲观众的保持距离若即若离这两种反差鲜明的戏剧审美距离再溯回至审美观、艺术观，特别是戏剧艺术观层面，不难发现这就是中国戏曲艺术与西方戏剧艺术在美学追求上的重大区别，即中国戏曲求“美”，西方戏剧求“真”。

关于戏曲或戏剧接受方式，笔者另有一点想法，即中国戏曲观众欣赏接受行为对戏曲艺术的一些作用。相比之下不难发现这样一个情况：西方戏剧理论史、评论史几乎是与西方戏剧发展史相伴相生的，戏剧理论著作众多，针对某一部、某一类戏剧的评论层出不穷，有些时候重要的戏剧乃至文学艺术理论就出自一篇剧评。从很早的时候起，人们就可以通过对一部部戏剧的评论总结出评判戏剧艺术水平的标准。而且严格地说，在相当长的一段历史时期内，西方戏剧评论的主要对象都是剧作的思想内容、情节结构安排、人物刻画等剧本艺术因素，对表演艺术的评论和研究出现得比较晚。笔者据此认为，西方传统上对戏剧艺术的研究更侧重于剧本艺术，即文学因素，近世西方戏剧界对表演因素的关注虽大幅提升，但从根本上说，评判表演艺术的标准依然与传统的摹仿观、现实观有着千丝万缕的联系。在这种戏剧文化体系中，观众的所思所感一定程度上可以通过剧评体现出来。中国戏曲本身产生形成就比较晚，加之其他客观原因，相对完整的戏曲理论出现得更晚。然而传统上，中国戏曲艺术最特色独具的部分在于其虚拟、求神韵的表演，表演艺术因素强于剧本艺术因素。对这一部分，古代的戏曲理论虽有所涉及，却多为只言片语，直到二十世纪以后学术界才慢慢开始有人涉足，并且，对于戏曲表演中形而上的美，迄今学术界仍未提出更多更细致的审美标准，对这个问题的研究仍处于起步阶段。显然，在这种情况下，无论剧论还是剧评都不容易发挥像在西方戏剧中那样的作用。这个时候，观众的反应在一定程度上就具有了特别的意义。笔者认为，中国戏曲观众的喝彩行为在剧场文化中部分地承担了评论的功能。这种评论是直接的、偏感性的，且限于剧场这个特定的环境中，然而这种最直观的对艺术的评论又是被演员所认可的，有经验的演员在表演过程中甚至可以知道观众大概会在何时何处叫好，显然，观众完全随心所欲的胡乱喝彩是不会产生这种效应的。中国戏曲的剧场文化是在数百年历史中，经由表演者、观众不断磨合互动形成的，一旦形成，就产生一种场效应，进入这个“场”之后就要遵守其中的规则。在戏曲剧场这个“场”中，观众实际上充当了即时评论家的角色，而表演者对观众的这一身份亦是认可的，于是乎二者之间形成了一种关乎审美的默契——剧场演出中，观众对演员（无论是扮演角色的演员还是伴奏员）表演艺术中的各关键环节给予最质朴、最直观的评价，双方之间无需更多言语或其他方式的交流，观众的喝彩成为了一种特殊形式的“戏曲艺术评论”。

于是乎笔者得出一个有趣的结论：西方戏剧观众的接受反应更偏理性，更偏向思想的

^①董凡. 中西戏剧比较论稿[M]. 北京: 学林出版社, 1992. 68-70.

形而上，比较而言，观众对戏剧意韵思考玩味的最高表现就是系统成文的评论；中国戏曲观众的接受反应更偏感性，更偏向艺术的形而上，观众对戏曲表演各个层面艺术美的评论都以最直接的方式表现出来。尽管戏曲观众的喝彩是一种原始、质朴的评论，与真正意义上的评论相比缺乏了系统性、深入性和准确性，但这种在特殊环境下的独特“评论”，其审美接受心理方面的种种意义却值得人们思考一番。

第三节 中西剧场文化社会历史文化背景因素比较

同时，戏剧发展的外因，即戏剧产生发展的土壤、社会文化背景、戏剧发展史等，也对剧场文化起很大的作用。严格起来划分，戏剧文化产生的社会历史文化背景应该属于戏剧文化的内部因素，不过笔者认为，这些因素更应该是滋生并推动剧场文化产生的因素，比戏剧文化内外之分更加广阔。从总体上说，西方戏剧产生于古希腊酒神祭祀，从一开始便带有某种宗教性、神圣性。在历史发展进程中，古希腊酒神祭祀演变成为盛大的节日庆典，期间由政府组织悲剧竞赛会，具有较高的地位。从古希腊时期起，西方戏剧就确立了通过戏剧故事情节表达对现实、对人生命运思考的艺术特性，这也奠定了西方戏剧在整个文学体系中有着基石般的作用。而在中国，戏曲自诞生之日起就具有强烈的商业性、通俗性、娱乐性，并没有像西方戏剧那样崇高的社会文化地位，戏园是一种娱乐场所，人们看戏的目的是为了消遣，自不会有如西方观众那般的严肃心态，有这种相对自由放松的环境，才会衍生诸如叫好之类的欣赏习惯。

关于戏剧的起源，目前学界内比较得到公认的说法是戏剧起源于古代宗教和祭祀。从现有的历史资料来看，无论是西方戏剧还是中国戏剧的发展历程都与该说法相吻合，不过两种戏剧后来的发展道路却大不相同。这背后有着复杂的社会历史原因，其中影响最大的因素是二者在各自所处社会文化系统中不同的地位。

目前为各方公认的西方戏剧鼻祖是古希腊戏剧，亦有学者研究认为古希腊戏剧最古老的根源是古埃及的阿比朵准受难剧，这一记载于伊凯尔涅费特碑的祝典剧表现的是古埃及主神欧西瑞斯死而复活，此祝典剧内容中带有颇多仪式性内容，其中部分仪式性内容与后世悲剧中的仪式性因素较为类似。^①到了古希腊时期，祭祀、节庆，特别是全国性节日渐兴起，戏剧逐渐从中萌芽，最初的戏剧基本上是宗教祭祀仪式、歌舞游行，全民参与性很强，基本没有演员观众之分，后来这些逐渐发展成为有情节有内容有主题思想的戏剧。古希腊政府将戏剧作为一种重要的宗教及国民文化教育活动，在节庆或其他一些重要时间会举办戏剧竞赛，并且在一些古希腊执政者执政期间，戏剧被当作一种国民福利，受到政府资助补贴。同时，在古希腊哲学艺术理论中，戏剧理论、对戏剧艺术的研究占有很重要的地位。从资料中不难看出，自古希腊时期起，早期戏剧在西方社会生活及文学文化领域就具有了很高的地位：在社会生活领域，戏剧（尤其是悲剧）被主流意识形态视作教化启迪、陶冶性情、提高素养的高尚艺术形式加以推崇倡导；在文学文化领域，戏剧被视作正统的、深刻表现现实和人生文学艺术形式。戏剧在西方社会文化体系中的崇高地位自古希腊时期起就已经奠定了，此后虽有波折，但时至今日，这一观念在西方仍深入人心，西方社会、文学及思想史上的历次变动中戏剧都走在风口浪尖，数百年来西方社会一直视观赏戏剧为高雅行为等，莫不受此观念影响。

在中国，戏剧的萌芽同样起源于从“娱神”到“娱人”的演变。戏曲的前身有歌舞、俳优戏、角抵百戏、杂耍、参军戏、傀儡戏等等诸多艺术形式，归纳起来，这些艺术形式大多是民间娱乐游艺活动，或者是宫廷内、王公贵族家中的娱乐活动。这两者看似有民间宫廷高下之分，但笔者认为其本质上有一点却是共同的，即表演的目的更强调“娱人”，

^①林国源。古希腊剧场美学[M]。台湾：书林出版有限公司，2000。83-84。

在乎取悦观众，演出的性质决定了其基本特征。再看民间演出场所的更替：从魏晋六朝、隋唐的寺庙，宋元的瓦肆勾栏到明清的酒楼茶馆剧场，无不是民间世俗娱乐消闲之所，尽管在最初保留着一些宗教场所的外壳，但实质上早已世俗化，后来则更加彻底，演出场所本身就带有强烈的游乐场、休闲消费场所特征。从这样一种休闲化、娱乐化、商业化环境中滋养出的剧场文化，其观演关系定然与殿堂型剧场文化中的不同，观众对戏剧演出，对表演者不是仰视的，而是平视甚至俯视的。而在中国传统文学文化体系中，戏曲处于很低的地位，历来为封建正统文人所不屑，这与戏剧在西方的崇高地位形成了鲜明对比。

不同的土壤滋长出不同的发展道路和结果。西方戏剧观众在剧场文化中处于一种“仰视”、“接受精神洗礼”、“被灌输”的地位，剧场文化庄重典雅；中国戏曲观众在接受过程中与表演者形成了平等交流互动的关系，剧场文化较为灵活热烈。

结语

在西风东渐的背景下，中国接受了很多西方戏剧文化的影响，包括剧场文化，如自民国时代起涌现的西式戏院，对文明观剧的强调（因为这个原因，现在戏曲演出中叫倒好的现象大大减少）等。相互学习取长补短本是发展自身的强有力武器，接受西方影响后的中国剧场确实有一些方面有了改进，如前面所言民国时西式兴建西式剧场，不倡导嘈杂的旧式茶园剧场，这一举动既改善了剧场环境，又改善了观剧条件，有利于观众集中注意力关注演出；又如解放后更加积极倡导剧场文明，主张不喝倒彩，尊重演员劳动和人格等。这些举动客观上起到了帮助提高观众素质和艺术修养的作用。然而目前中国戏曲界、学界最应该注意的是吸收优秀外来戏剧文化之余发掘整理自己的戏剧文化，了解中西方戏剧文化，包括剧场文化间的差异。笔者认为，现阶段中国戏曲界、学术界在这一点上做得有很大欠缺，具体表现在以下两点：

照搬西方戏剧理论，生硬对照中国戏曲，并对中国戏曲艺术特性妄加评论。笔者曾经看到过这样一些观点，认为中国戏曲的情节艺术始终非常幼稚，丢失了戏剧精神中最宝贵的东西，还认为“思想性、情节性”等艺术特性薄弱使得中国戏曲缺乏“戏剧性”，从而不是完整意义上的戏剧。显然，这些观点是在用西方戏剧理论的标准“套”中国戏曲，将西方戏剧理论奉为圭臬，放之四海皆准。那么反过来看，是否也可以这样认为：西方戏剧剧场观众元素相对薄弱、沉寂，演员与观众之间互动相比中国戏曲不够积极，一些戏剧艺术“距离感”、意蕴不足，场景、道具、表演太接近生活了些，也可以被视作剧场艺术性差，进而被认为不是完整意义上的戏剧艺术呢？

忽视，甚至鄙视中国戏曲剧场文化的传统和特性。这种观念不仅存在于不少学界人士当中，一部分观众甚至也持此种看法，他们认为，诸如叫好、跟唱等行为（特别是前者）是粗俗、不懂礼貌的行为。文化或规则的传播过程中，普通民众会不自觉地向知识界靠拢，而身为学者，对自己祖国传统民俗文化如此误解，不由得让人遗憾。不消说，这还是近百年来中国各界各领域“唯西方马首是瞻”的余波，其影响不仅限于戏曲领域。殊不知一种文化习惯既然形成并得以传承下来，定然有其缘由所在，历史和人民的选择也遵循着类似自然进化的法则，合情合理，优胜劣汰。用单一刻板的标准，简单粗暴地否定，而不是塌下心来做一些认真细致的考察研究工作，显然不是“拿来主义”应有的风范。

一种事物只有保持自己的标志性特征才能延续下去，要做到发扬光大国粹，了解并尊重戏曲艺术自身优良传统和特性是必须的。惟其耐心细致地探求传统戏曲剧场文化的特性及其深植于传统文化土壤中的根源，客观全面地研究西方剧场文化的特点与其社会历史文化的微妙关系，加以纵横对比，方能更加清楚地照见我们自身，更好地保留我们戏曲剧场

文化中的优秀传统，改进、优化我们的戏曲剧场文化、戏曲文化。这种方式，不仅是对戏曲剧场文化、对戏曲，对传统文化中其余部分也同样。

参考文献：

1. 蓝凡. 中西戏剧比较论稿[M]. 北京：学林出版社，1992.
2. 王国维. 宋元戏曲史[M]. 湖南：岳麓书社，1998.
3. 廖可兑. 西欧戏剧史（上、下）[M]. 北京：中国戏剧出版社，2002.
4. 周宁. 西方戏剧理论史（上、下）[M]. 厦门：厦门大学出版，2008.
5. 林国源. 古希腊剧场美学[M]. 台湾：书林出版有限公司，2000.
6. 刘景亮，谭静波. 中国戏曲观众学[M]. 北京：中国戏剧出版社，2004.
7. 赵山林. 中国戏曲观众学[M]. 上海：华东师范大学出版社，1990.
8. 张少康，刘三富. 中国文学理论批评发展史（上、下）[M]. 北京：北京大学出版社，2004.
9. 周靖波. 西方剧论选——从诗学到美学[M]. 北京：北京广播学院出版社，2003.
10. 童庆炳. 文学概论[M]. 武汉：武汉大学出版社，2000.

致谢词

三年研究生生活一晃而过，回首走过的岁月，心中倍感充实，当我写完这篇毕业论文的时候，有一种如释重负的感觉，感慨良多。从开始写作至本论文最终定稿，总共花费了我一学年以来所有的业余时间。虽说完成这样一篇论文的确不是一件很轻松的事情，但我内心深处却满含深深的感激之情。感谢天津师范大学为我们提供的这次学习机会，感谢文学院所有的任课老师，是你们让我能够静静地坐下来，在知识的海洋里吸取更多的营养，从而能够为自己进一步地加油充电。通过论文的撰写，使我能够更系统、全面地学习有关文艺学新型的、先进的前沿理论知识，并得以借鉴众多专家学者的宝贵经验，这对于我今后的工作、学习和研究，无疑是不可多得的宝贵财富。

本论文是在导师李逸津教授的悉心指导下完成的。导师渊博的专业知识，严谨的治学态度，精益求精的工作作风，诲人不倦的高尚师德，严以律己、宽以待人的崇高风范，朴实无华、平易近人的人格魅力对我影响深远。不仅使我树立了远大的学术目标、掌握了基本的研究方法，还使我明白了许多待人接物与为人处世的道理。本论文从选题到完成，每一步都是在导师的指导下完成的，倾注了导师大量的心血。在此，谨向导师表示崇高的敬意和衷心的感谢！本论文的顺利完成，离不开各位老师、同学和朋友的关心和帮助，在此感谢赵利民教授、刘顺利教授等老师的指导和帮助。

此外，我还要感谢我的父母，特别是我的母亲。在我写作论文的这一学年中，每逢遇到问题，或心生焦虑、茫然，总是母亲不疾不徐的安慰与鼓励让我重新振作精神坚持下去。亲爱的母亲，虽然我不曾说过，但我在心里一直以您为荣，我也会努力，用自己的坚持让您以我为荣，因为那是我的梦想，您的心愿！