



走在戏剧过道上

洪友和 编著

走在戏剧过道上

洪友和 编著

峻峰企

T 339.073 / 1

封面设计：蔡岳龙

走在戏剧过道上 洪友和编著

出版：峻峰企业

印务：SEI DON PRINTERS
Blk 2001, Bukit Batok Ind, Park A.
St. 22, #03-26/30 Singapore 2365

国际书号：ISBN 981-00-5251-0

定价：S\$7.00

日期：1994年 2月

~~T 339.073 / 1~~

谨以此书深切缅怀

张峻峰先生

序

郑有国（戏剧与电视表演导师）

我来新加坡已经八年了，八年来，参加戏剧界的活动并不算多，但每每都会碰上友和。

他给我的印象是：谦逊、有礼、话不多，通常都是坐在一旁静听别人谈论，偶尔插上一两句话，细想之，颇有见地。

他要出书了，而且是本戏剧理论方面的书，刚知道时，是有些意外，读了他的一些选稿之后，这意外就变为惊喜了。

他约我写序，我想我并非适当的人选。但读了部分文稿之后，我倒是自愿地为他“叫卖”了。

这是本不错的戏剧理论书，每篇独立成章，介绍了戏剧界的许多重要问题，这本书可以帮助读者进一步探讨戏剧艺术。

友和在戏剧理论方面的知识是蛮全面、蛮扎实的：说他全面，是他的文稿中，从十九世纪现实主义戏剧的斯坦尼学派，直到近代的象征主义、表现主义戏剧等等，都涉及到了；说他扎实，是他介绍多种重要的戏剧问题的文章，字数虽然不多，但却能抓住要点，并有忠恳的评述。

读了他的文稿之后，也有小小的遗憾，遗憾的是，友和运用理论、分析、论述我们新加坡戏剧现状的文章似乎少了

一点。

新加坡华语戏剧，目前正处于低潮时期，前路茫茫，极须理论工作者去研究、探索，找出方向。

前此，已有人在报章上找问题、寻出路。更有人在不断地进行一些试验性的演出。这都是十分可贵的。

但，就整个华语戏剧界来说，研究探讨的气氛是薄弱的，华语戏剧的困境并没有根本性的改善。

华语戏剧界存在的问题很多，都是极值得争鸣的。理论也只有在争鸣中才能发展。为此，报章应为争鸣提供园地，“剧协”也应有计划地组织一些专题研讨会，例如：

在当今电视时代，舞台表演的出路是什么？是否找准了？找对了？

在进入到高级的物质享受的社会里，戏剧艺术还有没有作用？如果有，其作用该体现在何种形态中？

等等等。

在我国，从事华语戏剧工作是极其艰苦的，绝大多数人参与演出活动都是业余玩票性质的。其中钻研理论的人，就更不多见了。友和在繁重的工作之余，能自修、自学，并能结集出书，其精神确实令人感动。希望今后能在多种场地，看到友和探讨新加坡戏剧的文章。



3-11-93.

目 录

序

郑有国

(一) 戏剧综合篇

戏剧艺术的实质和特征	01
戏剧艺术的三度创作	11
一出话剧是怎样排演起来的	18
话剧的假定性	27
逼真性·真实性·假定性	32
“戏剧观”的由来	36
“生活幻觉”与“破除生活幻觉”	39
“有戏”与“无戏”	44
滑稽·幽默·讽刺	48
舞台节奏初探	53
改编漫谈	58
舞台设计与装置	62
舞台美术与演出的关系	68
从现实主义戏剧杰作的上演谈开去	73

(二) 演出·观众篇

观众为什么踏入剧场看戏	81
能拒观众于门外吗	85
演出的任务与意义	88
表演·观众·距离感	97
戏剧演出和观众参与	102
关于实验剧与即兴剧的演出	109

(三) 表演艺术篇

剖析·设计·体验与体现	115
表演·内心独白·潜台词	118
表演的境界	123
“爱角色”是非谈	129
走火入魔——匠艺式表演	133
喜剧表演的特点	136
“即兴表演”小议	140
谈演历史剧	143
两种表演艺术理论之比较	146
程式化表演——戏曲艺术	152

(四) 戏剧家精粹篇

亚里斯多德与《诗学》	157
“三一律”的得与失	161
梅特林克与象征主义戏剧	165
皮蓝德娄与怪诞剧	172
萨特与境遇剧	177
迪伦马特与悲喜剧	181
布莱希特与叙述体戏剧	186
格洛托夫斯基与质朴戏剧	190
写在奥尼尔诞辰一百周年	194
焦菊隐导演学派	201
戏剧理论中的两颗明珠	206
斯氏表演体系概述	212

后记

227 - 229

戏剧艺术的实质和特征

戏剧的定义

戏剧是艺术的一个分支。如按各门艺术的发端，演变以至定型的前后排列，戏剧一般被称为第七艺术，在它之前的六门艺术为：舞蹈、音乐、绘画、雕刻、建筑和文学。

戏剧基本上是由演员扮演角色，在特定场所当中表演故事的一种艺术。从上述对戏剧的解释与概括中，人们已经可以归纳出构成戏剧的四大要素：即剧本、演员、剧场和观众。当然，以这样的观念和要求来理解戏剧，那至少是戏剧趋向完整化、规范化的发展阶段。戏剧在发轫之初，可以预见是极为简单、粗糙的。有人如果有意识地从你的面前走过，那就意味着他们已进行某种表演活动，诚然，具备了表演者和观赏者，戏剧基本上就算完成任务。在最古老的戏剧表演中，确实就只有演员和观众。直到二十世纪的今天，人们仍旧可以这样断言，没有其他要素和条件，戏剧仍然有其立足之点，但若是没有演员和观众，却绝对构不成戏剧。看来，戏剧的四大要素中，只有剧本是在发展嬗变中逐步获得确立与肯定。中国文明戏就因只有提纲而没有固定的台词而闹笑话，以致

后来各剧团都要求有明确和文学价值的演出脚本。至于剧场，泛指可供表演的场地。虽然远在二千多年的古代希腊便在可容纳一万人以上的固定剧场内演出悲剧或喜剧，但剧场始终随着演出的样式，要求或条件的不同而更换场地，如中国抗日战争时期广泛涌现的“街头剧”或“活报剧”就干脆在街头或广场演出。

表演艺术的特点

表演艺术，一般指以演员的舞台表现为核心的艺术，因而，表演艺术又称演员艺术。以演员作为创作手段的艺术样式，计有戏剧、音乐、舞蹈、朗诵、电影、电视、杂技等。至于虽具有戏剧表现形式的木偶或皮影因不以演员为中心，故只属于戏剧表演的一个分支；魔术虽有表演者，但又缺少表演的特点，同样难以归入表演艺术的范畴，而表演艺术，从狭义讲，专指包括话剧和戏曲的戏剧艺术。

表演艺术在创作手段的运用方面与其他艺术如美术、建筑、雕刻、文学等绝然不同。比如绘画，画家只能用画家身外的笔、纸、颜料等去作画，画家作画的过程，不受时间与空间的限制；文学也一样，作家是以语言、文字作为创造艺术形象的手段，小说、散文等作品需要经过读者的阅读过程才能展现艺术特性；表演艺术则不然，演员必须依赖演员自身（人）、运用人的各种表现手段，如手势、眼神、姿态、声音等去塑造人物形象，形象的塑造又需要在有限的空间和时间内进行。演员一方面是创作的主体，一方面又是各种表

现手段的体现者，同时又是创作的成品，演员具有集创作者、创作手段和创作成品于一身的艺术特点，三者的完美结合才算完成创作目的。演员艺术的这些特点足以说明它与其他艺术有着不尽相同的本质特征。

然而，音乐与舞蹈是不是同样具备上述特点呢？歌唱家与舞蹈演员虽然也是以自身的手段去进行创作，但他们所运用的手段毕竟是极小的一部分，如歌唱家仅仅以音调、音量、运气去表达歌词内容；舞蹈员运用身段、舞姿去营造意境，但他们在舞台上仅能塑造某种人物类型，而演员们则是通过整个身心去创作人物形象，这里，演员心灵的体现在创作中至关重要，而舞台上呈现的人物绝不是某种类型，而是具有丰富思想、情感特点的形象，这些形象比起歌唱家和舞蹈员所创作的类型要复杂、深刻得多。再有，表演艺术是“一次过”的时空艺术，它的创作过程和欣赏过程是同步进行的，创作一旦结束，欣赏马上停止，当大幕拉下时，角色便不复存在，演员又回到创作的起点。演员的舞台表演不象举行画展或阅读文艺作品那样可以随心所欲，不需要受到应有的制约。

戏剧是一门综合艺术

戏剧这门艺术与舞蹈、音乐、雕刻、绘画、建筑、文学等姐妹艺术之间截然不同的一个特点，即戏剧是多方接纳与吸收姐妹艺术的特长，并加以溶化、综合、使之变成戏剧独特的表现手段和语汇；而被综合后的各艺术门类一旦溶入戏剧同时将失去它们本身的独特性，这些艺术单元将不分彼此，

共同为戏剧在舞台上创造丰富多彩的人物或形象服务。

不论艺术史家们是从感知方式将艺术分为视觉、听觉和想象等三大类，戏剧无疑是包容视觉（布景、服装、表演）、听觉（音响及效果）、想象（文学脚本）等艺术；如果从艺术形象的存在方式加以划分，则有时间、空间等艺术，而戏剧仍然是兼而有之的时空艺术，戏剧包括时间艺术（音乐、文学）、空间艺术（绘画、雕塑）；即使依据反映生活的方式分为表现艺术和再现艺术，戏剧还是两者并重，戏剧始终是表现艺术（音乐、舞蹈）和再现艺术（绘画、剧本、表演）的结合和统一。总之，戏剧是一门除了溶汇姐妹艺术外，还综合表演、导演、舞台美术、技术等后形成利于制造舞台情境，塑造人物形象的艺术，更概括来说，戏剧是以演员的表演为中心，以其他艺术门类相配合的一种表演艺术。

戏剧是以表演艺术为中心

戏剧艺术自创建的那一天起，就是一种在舞台上进行交流的活动形式，这种活动即便承认是由一大群工作人员在相辅相成，通力合作下得以完成任务的，但主宰这一活动的人，即不是剧团领导、导演、舞台设计师或其他人，而是长期操纵和占领舞台的急先锋——演员。演员在舞台上到底担负什么任务呢？明显地，演员主要以创造活生生的角色形象为己任，创作角色形象又非倚赖演员的十足热情、坚定信念和精湛演技不可。这种创造性的表演将演员与舞台合二为一，人们也一贯将演员在舞台上的表演或体现，通称为表演艺术。

为什么人们要如此强调演员的表演或将表演艺术摆在戏剧艺术的第一位呢？其实，道理很简单。试想，舞台上如果只让别的部门展示或表演，观众根本不感兴趣，原因是，布景、道具甚至音响效果都是没有生命的，而剧团领导、导演或舞美设计师虽以决策人的身份参与演出，但他们毕竟只能藏身幕后，而在台前与观众进行交流的就只有演员，戏剧在滥觞之初，不正是只需要“演员”和“观众”就能完成演出任务吗？如果说戏剧演出至今还能保有其无限艺术魅力，归根结底是它以活生生的“人”去吸引观众，叫观众心驰神往。戏剧在引起情感的直接交流和共鸣这样的反馈作用是电视电影远远无法逾越的。

众所周知，舞台上的一切原本是“假戏真做”，而演员在表演时又完全可达致“以假乱真”、“戏假情真”、而观众更是“信以为真”，以至在一些演出中出现观众对舞台上发生的事件进行干预和评判，观众的这种“忘我的冲动”和“一丝不苟的干预”，正说明了戏剧演出中那些活灵活现和真实可信的表演对观众的欣赏情趣和效果起着决定性的影响。戏剧演出当然离不开如剧本、舞美、导演或其他技术支助，但这一切最终必须是为演员的表演服务的，离开了演员的表演，这些综合艺术中的各类因素将毫无用处，可以这样确认，一个演出的成败关键取决于演员演技的精湛或贫弱。有人说，没有观众，就没有戏剧，看来，没有演员，戏剧同样难以成形，表演艺术无论在过去或将来，仍然是戏剧艺术的核心，这是毋庸置疑的事实。

戏剧艺术的实质和特征

每一门艺术都有一定足以显示其内容和实质的特征。小说以各种叙述手段来展示社会生活；音乐以音符、旋律和节奏烘托应有的意境与气氛；舞蹈则以动作、姿态和表情诱发人们的审美情趣，而戏剧的特征又是什么呢？概括来说，戏剧艺术的主要特征有以下几方面：

（一）综合性：戏剧和其他艺术最根本的不同点是它综合文学、舞蹈、音乐、美术、导演、表演、布景、服装等各艺术门类。个别艺术门类在被综合、溶化后会自然失去它们原有的独立性，比如舞蹈，已不再是单纯地表现舞姿或韵律；音乐同样不直接诉诸于情感的表达；美术则不以画面、色彩、构图来产生造型感，它们在戏剧中到底扮演怎样的角色和担负什么任务呢？简言之，戏剧艺术唯有通过演出才能达到目的和完成任务。因此，各艺术门类最终只为戏剧中最重要的表现手段——演员的表演服务。演员在舞台上以塑造活生生的人物形象为目的，所有艺术门类便是要竭尽所能去辅助、衬托、营造、突出人物形象所需要依附的情境和气氛。试想，演员在空荡荡的舞台上进行表演肯定不如有了音响效果和各种舞台装置那样容易发挥想象力和进入角色的规定情境。各艺术门类是基于这样的效能而彼此分工合作的：文学为演出提供脚本；音乐为烘托人物所处的情境；舞蹈加强演员的形体和情感的表达；美术的功能则更大，一切舞台装置都离不开美术设计，导演则领导整个综合体，去落实演出任务。看来，戏剧是一门综合性很强的艺术，综合的目的是为演出提

供足够的条件，为整个演出不分彼此地贡献力量。

（二）集体性：各艺术门类经汇集和综合后，是否肯定能很好地完成演出任务呢？事实上，这里存在着矛盾，甚至是对立的难题，即各部门可以不服从任何一方，而各持己见，各走极端，这样往往造成表面是合作，实质是闹分裂的局面。那么，要由谁来化解各部门的矛盾和冲突而最终完成演出任务呢？看来，这需借助于整个演出的统筹人——导演，才能很好地化干戈为玉帛。导演是演出集体的组织者，协调者和指挥者。他的任务是协调一切工作，使演出各部门都按即定方针进行工作，导演首先要明确认识到，戏剧艺术归根结底是一种表演艺术，因而，为舞台上的演员服务就成了这个集体全力以赴的奋斗目标。解决了这个关键问题，个别才能溶化入集体，分歧才能获得解决。戏剧艺术是一个创作的整体，这整体需在统一的思想下进行分工合作，做到步伐一致地奔向演出目标。然而，各部门与导演之间的合作经常还可能出现各持一端的情况，如果过于强调“导演中心论”，往往造成导演独断独行，很难与工作人员磋商、讨论。所以，导演最好能采用民主集中制处理大局，一方面发扬民主精神，一方面使集体得到集中统一。

（三）时空性：戏剧可说是“一次过”的艺术。所谓“一次过”，即指戏剧演出只能在固定的时间和有限的空间里进行艺术创作。艺术中的绘画与雕塑允许在长时间和间断性的斟酌与研究后才进入创作过程，它们是不受时间限制的空间艺

术；音乐和文学需要在时间的流淌中完成创作舞台形象，故称时间艺术，而戏剧则包容时间、空间等因素，一出戏一般以演出三至四小时为限，篇幅过长的脚本仅能供阅读而不适合搬上舞台。早在古希腊的亚里斯多德就提出，悲剧是“对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”，可见当时的演出已受到时间的制约；戏剧受空间的约束更是显而易见，千军万马、山崩地裂等情景绝不可能在舞台上展现，中国戏曲则例外，戏曲演员可借助于虚拟表演给予表现。戏剧演出受时间和空间的制约主要视演出场所而定，即使古希腊半圆形，可容纳一万几千名观众这样偌大的舞台，同样还得迁就场景和表演的需求。因而，在种种限制下，传统的戏剧演出都力求场景与情节的高度集中，于是，一出戏的矛盾冲突就要求异常尖锐、激烈，从而很快将剧情推向高潮。有鉴于此，古典主义戏剧理论便特别推崇以遵循时间、地点、情节三者高度集中的“三一律”创作原则。“三一律”对于制造戏剧冲突与高潮无疑起一定的促进作用，但它同时也大大地束缚剧作家的创作自由。戏剧的创作路向是随着社会文明和科技昌盛而有所改进，今天不少戏剧已尝试打破受时、空限制的藩篱，利用电影手段将各类场景给予再现便是一例。无论如何，戏剧即使在演出空间上找到创新的路子，但“一次过”的时间制约还是永远存在的。

（四）假定性：戏剧演出是依靠什么东西来吸引观众，而令他们百看不厌呢？有人说是故事情节，有人认为是演员的演技，也有人相信是追求“以假乱真”的意境。看来，第一和

第二种偏好不无道理，但我们不禁要问，剧情也好，演技也罢，应该以什么做为观赏的“中介”或“桥梁”？显然，其中的“中介”或“桥梁”便是戏剧中的另一特性——“假定性”。中国戏曲之所以好看、耐看，关键在于他们在假定性的运用上达到炉火纯青的地步。戏曲舞台上的场景变化完全借助于演员的假定或虚拟表演，演员在台上走一圈就是翻山越岭，演员往桌子上一站，就代表登高远眺；演员的几个手势和身段就说明进门或出门。有人认为，戏曲中一切都是虚假的，所以容易“以假乱真”，而话剧舞台上一切看来都是真实的，又如何能达到“真假难分”呢？其实，“假定性”的实质或内涵主要是指舞台上的一切装置，表演不可能和现实一模一样，它毕竟是演出者“假定”出来的，这些“假定”的东西又是被观众所接受和默认为的。比如，舞台上的“第四堵墙”便是这种“假定”的运用的有力佐证，观众透过“假定”的“第四堵墙”才能一睹表演的风采；又如，舞台装置中的布景、道具、灯光等同样处处以“虚中有实，实中有虚”的手段加以表现，否则，“太真”或“太实”反而失去观赏的乐趣和效果；话剧演员的表演更是如此，演员在舞台上不能“真哭”、“真笑”，如果“真哭”、“真笑”不已，戏不但无法演下去，观众也会感到别扭、累赘。演员只需要演得“适可而止”或“恰到好处”，才能引人入胜，以至叹为观止。可以这样认为，戏剧舞台上的一切都应力求创造多种多样的“假定性”为己任，因为观众不论知识水平或文化修养如何千差万别，他们踏入剧场就是为了欣赏和获得审美享受，“太真太实”反而令他们乏味、腻烦，只有“半真半假”、“真真