

# 戏剧表现的 观念与技法

林克欢 著

象征、隐喻、荒诞、拼贴  
间离、复调、悖论

舞台表现的无限可能性  
潜在于一切表现技法自身的  
多元状态中

# 戏剧表现的 观念与技法

林克欢 著



## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

戏剧表现的观念与技法 / 林克欢著. -- 北京: 北京联合出版公司, 2018.8

ISBN 978-7-5596-2129-0

I. ①戏… II. ①林… III. ①戏剧艺术—研究 IV. ①J8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 111008 号

Copyright © 2018 Ginkgo ( Beijing ) Book Co., Ltd.

All rights reserved.

本书版权归属于银杏树下 ( 北京 ) 图书有限责任公司。

## 戏剧表现的观念与技法

著 者: 林克欢

选题策划: 后浪出版公司

出版统筹: 吴兴元

编辑统筹: 陈草心

责任编辑: 李 伟

特约编辑: 施亚君 赵丽娜

封面设计: 7 拾 3 号工作室

营销推广: ONEBOOK

北京联合出版公司出版

( 北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 )

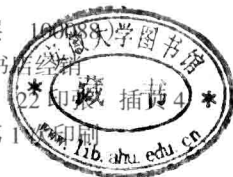
北京京都六环印刷厂印刷 新华书店经销

字数 273 千字 690 毫米 × 960 毫米 1/16 22 印张 插图 4

2018 年 9 月第 1 版 2018 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5596-2129-0

定价: 60.00 元



后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com  
未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容  
版权所有, 侵权必究

如有质量问题, 请寄回印厂调换。联系电话: 010-64010019

## 修订版前言

本书原是 20 世纪 80 年代我在中央戏剧学院导演系的讲课提纲，1993 年初版和 2005 年出中文繁体版时，均名为《戏剧表现论》。此后，我还在中国大陆、香港和台湾地区以及新加坡等国多所院校做过与此相关的讲座。从听课者那里我得到的最大教益是他们那种追本穷源的探究精神和急切地希望弄清技法与观念关系的求知欲望——这促使我更进一步去思索戏剧表现的诸多课题。

本书初稿写于 20 世纪 80 年代中后期，那是马森教授所说的“中国现代戏剧第二次西潮的探索期”<sup>①</sup>。受黄佐临老先生倡导“突破一下我们狭隘戏剧观”“放胆尝试多种多样的戏剧手段”<sup>②</sup>的影响，我讲课的内容大多集中在突破写实主义拘囿的舞台技法，其中列举了海峡两岸暨香港诸多舞台探索的实例。但在今天，写实与非写实、现代与后现代，其间的界限日渐模糊，技法的混用与互相的嵌入日渐增多，因此我改写了部分文字，并增加了一些章节，以求能更好地叙述今天舞台的变化。

我是一个在剧团生活和工作超过半个世纪的实务工作者。我的讲稿只提供一個粗略的研究方向，既无野心也不认为有可能建构一套完整的关于戏剧表现的理论。所以，将原来的书名改为《戏剧表现的观

---

① 马森：《中国现代戏剧的两度西潮》，台南：文化生活新知出版社，1991 年 7 月 1 日初版。

② 黄佐临：《漫谈“戏剧观”》，载《人民日报》，1962 年 4 月 25 日。

念与技法》，或许更合适。我希望，它不只是理论的表述，也能够具有潜在的应用价值。

与那些将技法当成雕虫小技的政治宣传家不同，马克·肖勒（Mark Schorer）在《作为发现的技巧》（*Technique as Discovery*）一文中说：“现代批评家已经向我们证明，谈论内容本身根本就不是谈论艺术，而是谈论经验；仅仅当我们谈论实现的内容，即形式，即作为艺术作品的艺术作品的时候，我们才作为批评家说话。内容，或经验，与实现的内容，或艺术，之间的不同在于技巧。”<sup>①</sup>所谓“有意味的形式”指的是形式本身便有意味，意义就在形式之中，也就是技法本身携带观念与意义。

意义的生产，涉及主体、语言、世界之间的复杂交织。叙述学的发展让人们认识到，不是情节的不同，而是叙述手段与话语形式的不同，才产生出不同的意义。近年来，叙述与扮演之所以成为当代戏剧表现最为关键的技法，正是因为它涉及话语形式的变化。

后现代主义戏剧、后戏剧剧场之说，歧义丛生，或说后现代性是对现代性的彻底反叛与断裂，或说后现代主义其实只是后期现代主义，彼此各执一词，着眼点并无交集。我不准备加入这一论争，而宁愿相信后现代思维或后现代意识之说。在我看来，观念、价值的根本分歧，关乎因信称义、向死而生的信仰，关乎人从何处来又向何处去的大哉问，关乎上帝（神、道）、存在、终局真理之类的第一义的不同认识。所谓荒诞，关键在于上帝之死与逻辑之衰。没有了“上帝”这第一义，其他所有各种各样的意义，都成了平起平坐、可以替换的价值。所谓颠覆，所谓消解，都是对第一义的质疑，对第一义的否定。然而，颠覆、消解之后，一地鸡毛。当代人又承受不了生命之轻，不论积极或

---

<sup>①</sup> [美] 马克·肖勒：《作为发现的技巧》，载华莱士·马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社，1990年2月第1版，“导论”第2页。

消极，走向虚无是必然的结果。

在尼采看来，第一义（最高价值）的消失，令世界变成一个表象和错觉的寓言，真理只能以寓言性质来认识，而虚无主义被当作远离最高价值与形而上学的思想方法，不断地释放其潜在的活力。

充满悖论的是戏剧的泛化，全面介入政治、商业、新闻、广告……的扮演与叙述，恰恰是因为作为认识论、方法论的虚构获得了前所未有的重要性与尊严。

2016年5月30日

## 前 言

舞台小世界，世界大舞台。

一切戏剧都是表现性的世界模型。

一切模型都是人工制品。

一切人工制品（艺术品）都是以有限的秩序去表现无限纷繁的世界。

一切舞台表现都深深地植根于我们对感情生活的需要，都在于探寻模型表象背后的意义。

戏剧表现的是人及人生存于其中的世界。人的生命状态和生存处境始终是戏剧关注的中心。即使是与宇宙自然、与神、与冥冥之中的命运、与超验的未知事物那种难以言说的交感，其终极关怀仍然是现实的人生和未来的生存条件。戏剧扮演自然也可以用来自娱或心理治疗，但伟大的、能拨动千百万人心弦的戏剧，肯定是那些表现生命的躁动、宇宙的微茫，让人领略人生况味与宇宙深境的作品。

戏剧呈现的不是实在的世界，而是虚构的世界模型。前戏剧，那种尚未从巫祭仪式、宗教仪式中剥离出来的戏剧性扮演，那种人与宇

宙自然的神秘交感，对原始人来说，是实实在在的有着明确功利目的的实践性存在方式，是人类第一次尝试借此把握、改善自身生存处境的措施，是对影响人、干预人的神秘世界的反影响、反干预。尽管主观与客观、存在与意识在当时可能是混沌未分的，但这种戏剧性扮演，必须借助某种超脱尘俗生活形态的仪式化与超脱日常心理状态的狂迷，才能获得某种神性的魔力。戏剧从浑融性的巫祭仪式脱胎出来成为一门独立自主的艺术，正是以与实践性、日常性剥离为代价。戏剧艺术不再是一种实践性的生命存在，而是一种虚幻性的生命存在。

## 二

艺术表现，是一个古老而艰深的课题。不同的艺术样式，因其构成因素与物质媒介的差异，表现的形态与特性差别极大；概念的歧义、含混与暧昧，也加大了讨论的难度。

贝奈戴托·克罗齐（Benedetto Croce）认为，事物触到感官，心灵抓住它的完整形象，便是直觉。这个完整形象的形成即是表现，亦即是艺术。在克罗齐看来，表现纯粹是一种心灵活动，是一种与传达无关、只在内心完成的工作。

R. G. 柯林伍德（Robin George Collingwood）继承、发展了情感表现说，确立了一切表现活动都是广义的语言的命题。他认为，艺术就是想象活动。通过想象，主体把无意识的情感提升为自觉的情感，从而使情感获得表现。柯林伍德否定艺术是艺术家个人情感自我表现的观点，或许还包含一定的合理性，但他又进一步否定艺术与现实生活的关联性，那么，他所指的“情感”，就成了一种近乎玄妙神秘、无从知晓的哑谜了。

苏珊·朗格（Susanne Langer）将艺术定义为人类情感符号的创



造。艺术作品是内在生命的符号，这种内在生命就其本性是不可描述、不能转译的。苏珊·朗格进一步认为：“一件艺术品就是一件表现性的形式。”<sup>①</sup>“艺术没有使各种成分组合起来的现成符号或规律，艺术品不是一个符号体系，它们永远是未定的，每一作品都从头开始一个全新的有表现力的形式。”<sup>②</sup>艺术语言不同于一般人类交流的口头语言或文字语言，这是没有疑义的。问题是，艺术作品不可能只是一套无意义的记号，在排斥了一切语言学构架之后，这种对“不可言说”事物的言说，如何为他人所理解呢？“难以捉摸”的感觉，又如何被他人所感受呢？这些他人难以理解的表现性形式，何以能成为携带审美意义（她称之为“活力内涵”）的载体呢？倘若每一件艺术品都从头开始一个全新的表现形式，艺术表现必然是无数彼此无涉、无法穿透的私人神话。我认为，任何表现形式都是一个不断生成的系统。艺术活动、艺术创造，不管投身于其中的艺术家自觉或不自觉，都存在着某些技巧及传统惯例（程式）的影响和限制。如果要使艺术品不至于成为全然主观、不可交流的东西，它必须有他人能够读解的语汇与句法。

再者，苏珊·朗格认为：“艺术形式与我们的感觉、理智和情感生活所具有的动态形式是同构的形式。”“形式与情感在结构上是如此一致，以至于在人们看来符号与符号表现的意义似乎就是同一种东西。”<sup>③</sup>即使人们能够同意苏珊·朗格的假设，艺术形式的确以某种方式植根于我们心理本性的深处，也仍然无法解释艺术结构的无限复杂性。可

---

① [美] 苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社，1983年6月版，第13页。

② [美] 苏珊·朗格：《心灵：论人类情感》。载苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、周发祥译，中国社会科学出版社，1986年8月第1版，第12页。

③ [美] 苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社，1983年版，第12页。

以说，表现性形式越抽象，涵盖面就越大，现实性就越稀薄。当艺术品的表现性仅仅停留在“生命的基本形式”，停留在生理性、生物性层面时，其可能负载的意义就微乎其微了。

### 三

艺术家与美学家的重要区别在于，艺术家是实践者。他不仅要认识美，还要借助物质媒介与艺术形式来表现美。语词、线条、色彩、音调、节奏、韵律……不只是他的技巧手段的一部分，而且是艺术表现本身不可或缺的要素。戏剧是一种时空复合的视听呈现，丝竹杂陈，载歌载舞。音乐、舞蹈、美术等非推理性因素与台词（文学语言）交相迭现，活生生的演员表演，表情、语调、体态、手势等微妙变化……使舞台呈现显得异常复杂。表演者与观赏者的同时在场，使得即兴性和充分利用观众的偶发性反应，成为演出有机的、往往是十分生动的组成部分。

戏剧演出固然要借助感性的物质媒介，但感性材料本身什么也不能说明。感性材料要获得艺术生命，要变成戏剧家智慧和激情的承载物，必须借助一定的表现形式与结构方法，必须淡化其物理内容，强化其审美内容，或将其物理内容直接转换为审美内容，并在整体结构中获得其表现力。正如恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer）所指出的：“艺术确实是表现的，但是如果没有构型（formative），它就不可能表现。”“每一种艺术创造中我们都能发现一个明确的目的论结构。”<sup>①</sup>

戏剧演出借助感性的物质媒介和各种艺术形式，建构起无限多样的世界模型。这些世界模型既不是戏剧家在外部世界所见之物的复制

<sup>①</sup> [德] 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社，2013年6月版，第180、181页。

品，也不是他们内心之物的复制品，而是一种以已有的戏剧样式、剧场形态、表现方法为参照系的表现性构型。它由外部的客观现实所引发，凝聚着戏剧家的主观情感、思想、意志，又引发观众的思绪与思索，成为戏剧家的内在现实与外在现实、戏剧家的心灵与观众的心灵相互沟通的中介物。由于演剧活动是在观众的直接参与下形成的，戏剧演出的整体形象实际是一种戏剧艺术家与观众共同完成的构型。

戏剧的表现不可能是一种随心所欲的创造，它从来都依赖已有的戏剧程式与舞台惯例，依赖于观众的观赏习惯。即便是标榜反传统的实验戏剧、先锋戏剧、小剧场戏剧，若不以已有的传统模式和惯例为参照系、为对立面，也无法反叛，更无法创新。而所谓剧场的回归，实际是以一种较为久远的传统来对抗现在流行的传统。

新的舞台表现大抵包括两个方向：一是使已有的舞台表现方法精致化，在不断完善的过程中使其登峰造极、臻于极致；一是挖掘已有媒介、手段与舞台表现的新的可能性，大胆采用新的媒介与新的舞台表现形式。

#### 四

戏剧表演艺术历来存在两个彼此对立的学派：表现派与体验派，各自产生过并将继续产生众多杰出的表演艺术家。它们对情感体验与舞台表现的强调各有所侧重。它们的对立，不仅涉及表演艺术本身，也涉及一系列不同的戏剧观念与舞台原则。

作为体验派艺术的杰出代表，康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavsky）要求演员在每一次演出和每一次重演时都要去感受、体验角色的情感。他要求演员与角色同一，要求人（角色）和人（演员）的内心与形体的有机元素汇流，在每一次演出中“创造角色的

人的精神生活”<sup>①</sup>。他承认表现派是艺术，不是艺匠。他正确地指出了表现派注重剧场性，注重舞台手法，注重显而易见的舞台形式，注重观众的感受的特点。但斯氏囿于学派的偏见，认为表现派不能达到在舞台上创造人的精神生活的目的，而只能在某种程度上接近这个目的，并把表现派艺术贬为次一等的艺术。

戈登·克雷（Cordon Craig）关于“演员与超级傀儡”的提法，或许确实过分，也因此至今仍然存在许多对它的责难与误解。但他关于演员必须站在他的角色之外、必须运用想象和理智来控制他的直觉和天性的意见，却极为宝贵。此后兴起的表现主义戏剧的表演方式，梅耶荷德（Vsevolod Meyerhold）对“有机造型术”的探索，贝尔托特·布莱希特（Bertolt Brecht）关于表演的间离技巧的试验，都一再证明了表现派艺术的生命力。

## 五

在现代戏剧史上，20世纪初还产生过一场短暂的表现主义戏剧运动，涌现出奥古斯特·斯特林堡（August Strindberg）、弗朗茨·魏特金（Franz Wedekind）、恩斯特·托勒尔（Ernst Toller）、格奥尔格·恺撒（Georg）、卡雷尔·恰佩克（Karel Capek）、沃尔特·哈森克勒费尔（Walter Hasenclever）、尤金·奥尼尔（Eugene O'Neill）、爱尔默·莱斯（Elmer Rice）等一批剧作家和《一出梦的戏剧》（*A Dream Play*）、《鬼魂奏鸣曲》（*The Ghost Sonata*）、《青春的觉醒》（*Spring Awakening*）、《群众与人》（*Masses and Man*）、《从清晨到午夜》（*From Morn to Midnight*）、《万能机器人》（*Rossums' Universal Robots*）、《人

<sup>①</sup> [俄] 斯坦尼斯拉夫斯基：《体验艺术》，载《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，郑雪来、汤蕪之、姜丽、孙维善译，中国电影出版社，1981年11月版，第516页。

们》(Every man)、《毛猿》(The Hairy Ape)、《加数器》(The Adding Machine)等优秀剧作。

表现主义戏剧家把自己看作传统艺术的叛逆者和新的美学观念的拥护者。他们弃模拟，重表现；不重客观写实，重个人主观感受。剧作往往以一个有复杂内心活动的主角为中心，因此观点是极度主观的，呈现出来的也往往是一些刻意扭曲的心灵或事件；情节常常破裂成各种插曲或偶发性事件，戏剧陈述往往取代传统的戏剧性冲突；台词有时是抒情性的长篇独白，有时是电报式的断续语句，其功能在于唤起情感而不在表意；面具常常用来表现人物的内心世界或作品的抽象主题。他们常常着眼于人性中共同的东西，常常以抽象化或类型化的舞台形象代替个性鲜明的人物，期望超越个性的外壳，直达人的深在的灵魂。

表现主义戏剧的舞台演出，摒弃了复制现实表象的自然主义、写实主义式的布景陈设，改用各种阶梯和平台组合，发展了一种高度变形的舞台形态：倾斜的门窗、墙壁，不成比例的布景、道具，情绪化的大胆用色，漫画化、木偶式的夸张动作，静场与停顿往往被延长到超出常规时间长度，使大多数演出都蒙上一层怪诞、梦幻的色彩。

表现主义戏剧流行的时间极短，但它那种将事物的本质从具体细微的外部形态剥离出来的方法、梦幻式的随心所欲的时空切换、多种视觉媒介的大胆运用、对人复杂的内心世界的关注，以及将内心活动加以形象化的直观表现，影响了一代又一代戏剧家，尤其是戏剧导演。

## 六

我们在这里所说的舞台表现，不是指狭义的表现派，也不是特指表现主义戏剧，而是指在摆脱了虚假的模仿说的负累与拘囿之后，广

义的“非幻觉化”<sup>①</sup>的各种表现方法，称之为泛表现主义也未尝不可。它从现代主义运动中借鉴了大量的技巧和方法：象征主义的隐喻和现代寓言，表现主义的大胆变形和类型化，超现实主义的怪诞的潜意识；也从荒诞派戏剧的荒诞，布莱希特戏剧的间离，弗里德里希·迪伦马特（Friedrich Dürrenmatt）戏剧的佯谬，彼得·哈克斯（Peter Hacks）、海纳·米勒（Heiner Müller）等人的组合戏剧的拼贴……吸取了大量的养分；还从戏剧的源头捡回游戏、节日游艺、仪式化等表现形式与艺术精神。

20世纪的戏剧创作，在现代主义戏剧、布莱希特戏剧、荒诞派戏剧、质朴戏剧之后，再也没有出现一个具有世界影响的新的戏剧流派，但它们所留下的大量极为宝贵的艺术经验，无不渗透到当代美学之中，泛表现主义已成为当代戏剧家普遍使用的舞台技巧与表现方法。它影响了形形色色的当代戏剧家，培育了一个十分庞大的剧作家群和导演艺术家群，形成一种与传统的自然主义、现实主义戏剧迥然不同的舞台呈现，甚至渗透到当代现实主义戏剧创作和演出风貌之中，有力地推动了戏剧观念的变革与当代戏剧的不断更新。

## 七

一切舞台表现都与情感及语言的性质有关。

一切舞台表现都是一种深度模式。

戏剧借助演员和各种物质媒介所表现的，是与物质存在不同的东

---

<sup>①</sup> 戏剧不能没有幻觉，但在演出与观赏的过程中，幻觉与清醒、同化与间离，两者都是同时存在、彼此渗透或相互替换的复杂过程。这是戏剧心理学的重要课题。这里的“非幻觉化”，是指对那种将戏剧当成生活的替身、把制造酷似生活的幻觉当作首要任务的舞台呈现的反拨。

西，即意义。

表现必然趋于意象、象征、寓言、神话……其不确定的丰富性或半透明性，使它拥有一个敞开的、不断延展的意义域，能够经受住不同时代、不同地域观众的各种解释。

其实，从更宽泛的意义上说，一切戏剧都是表现性的。自然主义、现实主义戏剧以模拟生活外观为手段，但它所要揭示的，是深藏于生活外观底下更深一层的真实。这种对深层真实的揭示，借助的恰恰是再现性手段的某些表现性功能。近年来日渐兴起的后现代主义戏剧，有意模糊生活与艺术、演员与观众的界限。

界限的消失，故事性、主体性、真实性的消失，历史感的消失……使一切都显得荒诞与没有意义，但这并没有真正导致深度的消失，“无意义”其实就是其深在的“意义”。

正像人无法定义一样，戏剧也无法定义。“舞台表现”可以说只是一种美学假说。笔者在《舞台的倾斜》一书的后记中写道：“艺术及其观念，将永远处于创造之中，变化之中，永远从已知走向未知，从今天走向未来。”<sup>①</sup>舞台表现的无限可能性，潜在于一切表现技法自身的敞开状态中。

---

① 林克欢：《舞台的倾斜》，花城出版社，1987年12月版，第240页。

# 目 录

修订版前言 .....	4
前 言 .....	7
第一部分	
第一章 扮演与扮演性 .....	3
扮演与替代原则 .....	3
扮演性与假定性 .....	10
扮演性与剧场性 .....	17
扮演的可能性 .....	24
反串·胡撇·越界表演 .....	31
第二章 仪式与仪式化 .....	40
仪式与戏剧 .....	40
作为舞台表现的仪式化 .....	49
僵化的仪式：无意义的意义 .....	57
没有神话的仪式 .....	65



<b>第三章 共享与共享空间</b> .....	72
剧场的失落与回归 .....	72
被动参与和主动参与 .....	78
环境戏剧与戏剧环境 .....	85
外在参与和内在参与 .....	92
<b>第四章 取消表现的表现意识</b> .....	103
政治宣传剧：双重的反叛 .....	103
偶发戏剧：设计与即兴 .....	113
类戏剧：起点还是终点 .....	121
现代戏剧之后 .....	128

## 第二部分

<b>第五章 舞台意象</b> .....	137
意象呈现 .....	137
意象群 .....	144
意象叠加 .....	151
意象与象征 .....	158
离实写意 .....	166
整体意象 .....	172
原始意象与潜沉意象 .....	181
<b>第六章 舞台间离</b> .....	187
间离的含义 .....	187
间离的可能性 .....	194
表演的间离 .....	202