



数据加载失败，请稍后重试！



数据加载失败，请稍后重试！

戏剧概论

[日] 河竹登志夫 著

陈秋峰 杨国华 译

中国戏剧出版社 · 上海

内 容 说 明

本书作者是日本文学博士、早稻田大学教授，长期从事戏剧理论教学和比较戏剧学研究。本书是作者教学经验和理论研究的最新成果。他从人类戏剧实践活动出发，对东西方戏剧从比较学的角度进行了深入的探讨；论述了什么是戏剧、剧本与戏剧性、演技与演员、剧场与观众等重要理论问题，并用大量史料介绍了日本及世界戏剧的发展史概貌和理论研究近况，书末附世界戏剧年表。这既是一本教科书性质的戏剧概论，又是一本学术专著，内容全面扼要，论述深入浅出。

戏 剧 概 论

中国戏剧出版社(沪)出版

(北京东四八条 52 号)

上海书店发行部发行

江苏宜兴都山排版厂排版

上海东方印刷厂印刷

字数 226 千字 开本 850×1168 毫米1/32 印张 8.75

1983 年2月第1版 1983 年2月第1次印刷

印数 0001—5500 册

书号 8069·389

定价: 1.15 元

目 录

中译本序	河竹登志夫
前 言	(1)
第一章 什么是戏剧	(1)
一 第七艺术	
戏剧的定义(1) 第七艺术(3)	
二 本质要素	
三要素与四要素(3) 三位一体说及戏剧的根源体验(6) 近代戏剧体验的分化与综合(8)	
三 多种分类	
戏剧分类的多样性(10) 按时代分类(12) 按媒体分类(13) 按表现要素分类(14) 按戏剧情节开展分类(14) 按表现手法分类(15) 按戏剧动因分类(16) 按素材分类(16) 按主要场面分类(17) 按目的分类(17) 按剧场形式分类(18) 世界戏剧的两大潮流(18)	
四 戏剧功能	
戏剧的意义(20) 社会危害说(22) 现代戏剧的功能(23)	
五 戏剧学现状	
何谓戏剧学(24) 戏剧学的确立(25) 戏剧学的发展(26) 戏剧学近况(30) 日本的戏剧学(32)	
第二章 剧本与戏剧性	(34)
一 制约性与主体性	

	剧本的多样性及制约性(34) 从比较的角度看(36)	
二	剧本的地位与剧作家	
	剧本·戏剧·戏剧学(38) 剧作家的意识及态度(44)	
三	题材·主题·戏剧因素	
	题材及其选择(47) 主题(51) 戏剧性(55)	
四	戏剧学的双极性	
	反制约(58) 戏剧中的古典主义(60) 巴洛克戏剧(64)	
	戏剧发端的双极性及其相辅性(66)	
五	剧情的展开及场面	
	情节(70) 东西方戏剧在场景构成上的差异(73) 开端、发展与结局(75)	
第三章	演技与演员	(80)
一	演员的出现及分化	
二	演技论的地位	
三	流派与艺道	
	日本的演技论(84) “道”与“广场”(86) “流派”的确立(89) 形式的差异(90)	
四	再现还是表现	
	“花”同娱乐(92) 西方戏剧中的“真”(95) 美的造型(97)	
五	虚与实——神与形	
	典型与虚实(104) 典型的表现(105) 神与形(110)	
	形神合一(117)	
第四章	剧场与观众	(121)
一	作为创造者的观众	
	观众的作用(121) 观众的创造性参与(123)	
二	戏剧“场”的能动本质	

“场”的概念(127) 戏剧“场”的特点(131) 诱意
与解放(134) 戏剧“场”的要素与本质(136)

三 “花道”与“场”的双极性

两极(139) 从世界戏剧看“花道”(141) “花道”
的产生及其功能(143) 戏剧的“人化”与“花道”
(146)

四 垂直与水平

“花道”所产生的空间扩大与临场感(148) 与观众
的“垂直”关系(150)

五 同化与间离

舞台与观众的同化(153) 疏隔与间离(154)

第五章 日本戏剧史纲要……………(159)

一 日本戏剧的特征

历史及其样式的重叠性、并存性(160) 传统的形体
性(161) 祭祀性和式乐性(162) 歌舞性或综合性艺
术(162) “巴洛克”的剧场性(163) 戏剧的叙事特
点和主情倾向(163)

二 原始及大陆艺能输入时代(至八世纪)

原始艺能(164) 伎乐(166) 舞乐(168) 散乐
(169)

三 外来艺能日本化和中世纪武家艺能的确立(九至 十六世纪)

外来艺能的定居及日本化(171) 猿乐(173) 延年
(174) 武家艺能的确立(175) 田乐(175) 杂艺
(176) 座(177) 能乐(178) 狂言(179)

四 近代市民剧的产生与发展(十七至十九世纪)

人形净琉璃(180) 歌舞伎(185)

五 从近代迈向现代(十九世纪末到现代)

戏剧的改良时期(192)小剧场的近代剧主流时代

(197)现代戏剧探索时代(202)

第六章 世界戏剧史纲要.....(204)

一 戏剧的分布与历史特征

二 原始及古代艺能的盛衰(九世纪前)

原始艺能时代(206)希腊古典剧(207)罗马戏剧

(210)印度古代剧(212)中国古典戏剧(214)朝

鲜古代剧(216)

三 从中世纪到文艺复兴(至十六世纪中叶)

西方宗教剧的产生与发展(216)西方市民戏剧的崛起

(218)文艺复兴戏剧的新风(219)东方戏剧(222)

四 近代戏剧各种潮流(至十九世纪中叶)

“巴洛克”戏剧之花的开放(224)古典主义戏剧的确

立(231)由启蒙时期的革新向浪漫主义戏剧发展

(234)东方戏剧(237)

五 由近代向超近代发展(十九世纪末至今)

近代写实主义戏剧的形成与发展(239)探索反近代

或超近代的道路(244)东方戏剧和近代(249)

世界戏剧史年表.....叶长海译(255)

译后记.....(270)

第一章 什么是戏剧

一 第七艺术

戏剧的定义 在日本，“戏剧”一词的普及是明治以后的事情。明治之前称为“芝居”，这是由从平安末年到中世纪的这段时期里，因观众在寺庙庭院草坪上席地观赏盛及一时的“延年舞曲”而得名的。

戏剧一词，英语是theatre，法语是théâtre，德语是Theater^①，它们都始源于希腊剧的剧场(theatron)即“观看的场所”一语。狭义的戏剧概念，是指作为建筑物的剧场，因而，戏剧一词，通常是指剧场艺术。再者，戏剧也有剧本(drama)或戏剧艺术(dramatic art)之称，在这种场合则带有浓厚的戏剧文学色彩。

而且，在包括舞蹈、杂耍以及民间艺术的所谓“艺能”里，在剧场的、舞台的娱乐活动这一意义上，也使用“舞台表演艺术”(theatricals)或“舞台艺术”(stage art, Bühnenkunst)这样的术语。若把广为流传的民间音乐也包括进去的话，则就称之为“上演艺术”(performing art, Aufführungskunst)。

因此，通常给戏剧所下的定义是，它是“由演员扮演成剧本中的登场人物出现在观众面前、并在舞台上凭借其形体动作和语言所创造出来的一种艺术”。这一定义决不算错，但却说不上完善。

因为仅就如此，演员、剧本、观众和舞台等术语的概念尚未得以确定，况且也存在着与上述定义并不相符的戏剧。

^① 均为戏场或剧院的意思。

例如，谁也不会对业余戏剧、学校剧、木偶剧是一种优秀戏剧这一点提出异议，但这些戏剧中所用的“演员”术语，跟前面定义里的“演员”的概念则是两码事。岂但如此，更有人把演员同扮演者、剧本同脚本加以严格区别^①，存在着认为在日本传统戏剧里只有扮演者同脚本而并无演员和剧本之说。这样一来，“歌舞伎”、“文乐”（人形净琉璃）^②、“能乐”及“狂言”，就都不成其为戏剧了。

因此，给戏剧下一个简洁明瞭而又完整的定义，是相当困难的。这有以下几个原因：

第一，由于戏剧几乎有着与人类社会同样悠久的历史，具有遍布于所有民族、人种之中的社会广泛性以及千差万别的形态，因此难于从中抽取出共同的本质特性。

第二，由于戏剧的构成要素是多方面的，而且它与浩瀚的社会活动或实际生活有着密切联系，故而难以象其它领域研究那样对它作“纯粹培养”般的处理。

第三，由于戏剧是由人的形体所创造的刹那间的 一 次 性 艺术，所以也难以对它作历史的实证科学的研究。

鉴于上述困难，因此以戏剧本身作为研究对象的戏剧学，较之其它艺术产生得晚，也是不无缘由的。然而，这些困难之处，对于戏剧来说正是极为本质的问题，也可以说不同于其它艺术领域的戏剧的独特本质，就潜藏在这些难点之中。

可是，戏剧变化发展的急剧性，在本世纪里，特别是在战后尤为显著。例如被称之为“反戏剧”的一批戏剧，连传统戏剧所不可缺少的行为一贯性都打破了。

这样，随着戏剧本身概念的变化，现在是到了重新提出“什

① 日语的“俳優”与“役者”同有“演员”之意，“戏曲”与“脚本”同有“剧本”之意，但两者亦各有别。

② 净琉璃，是一种以三弦伴奏的说唱曲艺或说唱故事。人形，即木偶。人形净琉璃，是配之以木偶演出的一种净琉璃。

么是戏剧”这一问题的时候了。就戏剧的定义而言，也并非简单地求得一成不变的一般公式，而是必须站在对戏剧史以及各种戏剧的具体现象作广泛实证研究的立场上，对它作多角度的考察。

第七艺术 在古希腊，一提起五大艺术，指的是诗、音乐、绘画、雕刻及建筑。在当时，尚未专门设立戏剧领域。悲剧同喜剧作为剧诗，与叙事诗一起同属于“诗”的范畴。

到了近代，除了以上五大艺术之外，相继产生了舞蹈和戏剧。因而戏剧也就成了第七艺术。到了现代，加上电影、广播、电视这些借助机械力的再生艺术，便形成了人类的十大艺术。

其中第八艺术以下则另当别论，而戏剧却兼备了从第一到第六的各种艺术样态的一切要素。它兼有诗和音乐的时间性、听觉性，以及绘画、雕刻、建筑的空间性、视觉性，而且同舞蹈一样，具有以人的形体作媒介的本质特性。换言之，戏剧是一种凭借人的形体、即在“演员·剧本·观众·剧场”这“四次元”的世界实现戏剧性，通过视觉和听觉来感染人的能动艺术（详见第四章）。上面所提及的“什么是戏剧”这个问题，是戏剧最为本质的问题，戏剧与舞蹈的不同之处也正在于此。关于这一点，我在以下“本质要素”这一节中加以论述。

二 本质要素

三要素与四要素 如前所述，戏剧是一种由多种要素构成的复合艺术，构成戏剧的必不可少的基本要素，是演员、剧本（或作者）及观众三者，人们称之为戏剧三要素；再加上戏剧得以实现的物理空间即剧场，便成了戏剧四要素。

这些要素，虽说都是缺一不可的，但戏剧最本质的要素是演员。这里所说的演员，不只限于职业演员，还泛指把自身变为剧

中人、成为戏剧创造媒体的人，或者是与此相当的他者（如木偶戏中的木偶）。如同绘画中的画布与画具，文学中的语言与文字一样。

戏剧在以人的形体为媒介这一点上与舞蹈有相通之处，由此也产生了它同造型美术和文学等艺术形式不同的瞬间的一次性特点。

然而从原理上讲，舞蹈可以凭着演员的舞姿给观众以某种艺术感受，但舞蹈演员未必要扮演成特定的人物，也不必在舞姿形态变化的同时去追求戏剧性情节。可戏剧却不然，戏剧演员扮演剧中人物和表演戏剧性情节是戏剧艺术所必不可少的。而包涵和规定这一点的，无非是作为戏剧第二要素的剧本。

所谓剧本，通常是指以对话为主体，加上指定场景和规定人物上下场及人物动作（舞台指示）的那种文体。然而这里所说的剧本，是一种内蕴着戏剧性的、靠着演员的表演才使戏剧赖以成立的原始形态。它未必象近代剧本那样用文字使之固定化，即便是即兴地添加情节，那也未尝不可。也有人把它称作是无形剧本。

随着戏剧从原始的、即兴的低级阶段朝着高级阶段分化发展，剧本逐渐脱离原始形态而被文字固定下来，从而成为一种文学体裁。因此，完成了的剧本，具有为演员提供情节或作为上演台本的性质（戏剧性），同时也具有独立的文学作品的性质（文学性）。我们把这叫做剧本的两重性。

这一意义上的剧本，在西欧，产生于公元前六世纪前后的希腊戏剧；在日本，萌生于平安末期的“延年”而确立于十四、五世纪的“能乐”之中。然而剧本的变化发展过程，也并非绝然地按年代顺序划分的，各种戏剧都有其各自固有的特点。例如“歌舞伎”的诞生晚于“能乐”，但它最初出现的是口头形式而并非是完成了的剧本。这是一个创造即兴戏剧的年代，差不多到了元禄前后，才开始由专门的作家创作剧本。再如给近代、现代

欧洲戏剧的确立以重大影响的即兴喜剧(ommedia dell'arte),其产生远远溯于古希腊戏剧,它是十六、七世纪出现的新戏剧,但也是一种只有纲要式剧本的即兴戏剧。

由此看来,作为戏剧基本要素的剧本的含义相当富有伸缩性,但其重要之处在于它内在本质的戏剧性。

“劇”这个字眼是由“虎”、“豕”及表示利器的“刂”复合而成的,表示两匹猛兽或猛兽那样凶猛的对立双方龇牙格斗的情景。即相继表现出人类同其它事物——命运、神灵、境遇、他者、社会邪恶势力、潜藏在自身之中的相反的特性等——的矛盾和对立,一面互相交锋,一面不断地产生出种种行动,直至到达结局。这一完整的过程,就是所谓的戏剧行动。

在被称为“反戏剧”的先锋派戏剧里,不存在古典意义上的那种戏剧行动(如亚里士多德在《诗学》里所下的定义那样,有“开端、发展和结局”的由一个主人公一贯到底的戏剧行动),但可以把必然具有的笼罩在现代人身上的那种无可名状的不安、危机感和绝望感之类看作为戏剧冲突。在人们的求生本能及企求美好生活的愿望全然不受阻碍的世界里,戏剧就不复存在。

第三,观众又是戏剧所不可缺少的因素。如果舞台演出是好的,观众就表现出感动的神态;如果舞台演出是坏的,观众就显露出一不满的情绪。观众的这种反应,成为回波又反转过来影响舞台、左右戏剧效果。也就是说,观众不单单是被动的旁观的鉴赏者,而且是积极地参与戏剧创造的因素。从“歌舞伎”观众席上发出的“成田屋的!”“音羽屋的!”^①“再来一个!”等一片喝采声,以及通常所说的“扔坐垫”、喝倒采那种毫不客气地表示观众不满情绪的举止,可以说是极好的例子。

即使在西方的近代剧和现代剧里,观众也被看作是戏剧所不可缺少的要素。例如法国著名演员路易·儒韦在他《喜剧的回

^① 旧剧演员的家的堂名。

想》这一著作中曾论述道：观众席是一个有着数千双眼睛的巨大生物体，因而戏剧的生命仅仅在于它“能否合乎观众的口味”。在日本戏剧里，最早自觉地认识到观众重要性的，恐怕要算是世阿弥了。他在《花传书》及其它秘传书中，一再提到如何使观众的注意力集中到舞台并使他们参与戏剧创造的问题。

总结以往的经验，把戏剧观众的本质之处上升到理论的，是德国戏剧学家尤利乌斯·巴普和阿图尔·库切拉。前者在其《戏剧社会学》一书中竭力主张，观众不只是一种形成戏剧的“物质条件”，而且是“能动地参与演员演技”的要素。后者在他的《戏剧学纲要》一书中作了戏剧的根本要素是“姿势表现”（Mimik）这一著名论断，并指出演员同观众本来就是同一“姿势表现”的体验者。加藤卫在《戏剧的本质》中补充说道：与演员所作的“可视的姿势表现”相反，观众是在心理上进行“不可视的姿势表现”，观众不单是“物质的支持者”，而且是“创造的支持者”。

关于演员与观众之间从这种直接的交流和融合所产生的创造性的时空问题，本书还要在第四章中作详细论述，而正是在这一点上，显示了戏剧同其它艺术样式的本质区别。即便是同一表演艺术，戏剧同凭借机械力而获得再生的电影、电视剧的差别也在于此。同把剧本囿于舞台之中、隔绝舞台同观众联系的现代写实剧和电影艺术相抗衡，现代新戏剧所努力追求的，无非就是用观众同演员之间生气勃勃的直接交流来恢复其创造性的时空。

戏剧的第四个要素是剧场。从原则上讲，即使没有豪华的剧场，只要有一个可供演员演出和观众观看的空间就行了。在原始戏和民间艺能演出时，要是有一个祭坛和围着放置供品的圆圈，以及向四方祈祷的洁净的一席之地，便是上上大吉了。在神乐及其它民间艺能中所谓的“舞处”就是如此。现代圆形剧场等建筑物，可以说是这种最简朴的剧场形式的复活吧。

三位一体说及戏剧的根源体验 如前所述，演员、剧本（或

作者)和观众相互保持密切的关系而构成戏剧。这三者之所以密不可分,可以认为它们原本就是一个整体,只是在发展过程中才一分为三罢了。这个所谓的“三位一体说”,大致成了现代戏剧理论的基本原则。

戏剧是由极其朴素的舞蹈,或是对姿势及手势的模仿发展而来的,其起源尚可追溯到人类刚刚开始社会生活的远古时代,并且它的产生同宗教仪式有着密切联系。

例如希腊戏剧是由对自然神狄俄尼索斯感恩戴德的圆舞合唱演变而来的。被看作是日本古代“艺能”记录的《古事记》、《日本书纪》中所记载的天钿女命的岩户舞,是高天原民族崇拜太阳的祈祷舞蹈。此外,在现时仍流传于日本各地的民间艺能和世界上一些尚未开化民族的原始戏剧里,也可看到同样的原始体验或原理。

这种原始舞蹈,是人们为确保和增加作物产量,驱赶死神、病魔以及消除自然威胁,祈愿征战胜利和恋爱成功,酬谢安居、企求乐业而作的。此时,歌舞者们浑然一体,都处于忘我状态。这种原始舞蹈,成为人们招请神明并与之同化的有力手段。所谓演员,就是指靠“演技”即歌和感情姿势来“招请”神明的人。人们把这种忘我、同化的状态叫做“神悬”^①,把这种因得到神灵共鸣而可有利地诱导神灵意志的原始行为称作是共鸣巫术。正是在这种虔诚的无意识的演剧境况之中,才潜藏着戏剧根源的原始体验。

当然,在这种原始体验中,是并无观众演员之分的。对此加以最恰当的理论概括的,是尤利乌斯·巴普。他说:

戏剧的本质机能,可以在作为未开化民族共鸣巫术的原始戏剧中看到。这是一种想要凭借恍惚状态来克服生活不安的社会性的全体体验。也是在无意识的自我变化形态之中被

^① 即神灵附体的意思。

发现的。在这种原始体验之中,演员、作者和观众三要素浑然一体。

另外,他还说,这三要素虽则会随着社会的发展而发生分化,但即便在当今戏剧中,作为共鸣一体化的功能理应存在于根源之中的,是“演员、作者和观众在根源体验上的三位一体”。

巴普的这一主张,在方法论上虽则与库切拉略有所别,但其结论可以说同他的观众论大致相同。这种基于同亚里士多德的感情净化说处于同一水平线上的思考方法,成了贯串西欧戏剧理论的主流。只是到了现代,布莱希特以其间离效果(Verfremdungseffekt)^①的理论来同共鸣或同化作用的戏剧观相抗衡而引起了人们的关注。

近代戏剧体验的分化与综合 东西方在本质上一致的这种戏剧体验,逐渐分化为观众和演员,接着又产生了专业戏剧作者,剧场也随之发达起来,最终演变成为我们今天所说的戏剧。而且,随着人类社会向着近代和现代演进,舞台装置、照明及音响效果等戏剧辅助要素也明显地分化并发达起来。曾经由头牌演员所指挥和创作的戏剧,也随着专业化、分工化的进程而产生了综合统一演技及各种要素的必要,这项工作就是导演,从事这一工作的人便是导演者。

在西方,确立导演职能的是德国的梅宁根公爵葛尔库二世。英国的戈登·克雷则把导演的权限无限制地扩大,从而在理论和实践两方面确立了近代戏剧的地位。另外,苏联的康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基也形成了独特的戏剧体系。在日本,坪内逍遙、松居松叶、小山内薫、岛村抱月等人在明治时代也着手于这方面的实践,但能使导演职能明确地在戏剧创造中占居一定位置的,则是一九四二年筑地小剧场以后的事了。

戏剧之所以常常被人们称作是综合艺术,这是因为它包含

^① 原文为“异化效果”,此处译为“间离效果”,也可译为“陌生化效果”。

着演员和作者(或剧本),当然还包括从舞台美术、照明、音乐以及音响效果到观众、剧场等各种要素,它是一个以形体艺术为基础,同文学、音乐、绘画、雕刻、建筑这五大艺术样式所组成的统一整体。

可是重要的是,戏剧并非是这些要素简单相加的总和,作为既是有机地包含着各种艺术要素,又是完全独立而全新的单一艺术的戏剧,不能不是一种创造。可以说,戏剧不是各种艺术要素的混合,而是一种依靠化合的综合艺术。然而,也有人认为综合艺术这一术语容易发生混淆,主张把戏剧称为单一艺术。

可也有人认为“综合艺术”一词包含极其明确的特定戏剧形态,这就是理查·瓦格纳所提倡的“综合艺术论”(Gesamtkunstwerk)。

西欧在文艺复兴之后,表演艺术大致分化为靠演员的台词和动作来表演的所谓“科白剧”^①、在歌唱和音乐方面极度发达的歌剧、以及强调发展舞蹈与注重形体表现的戏剧舞蹈即芭蕾。虽然它们各自都有很高的艺术性,但瓦格纳却不以此为满足,而提倡只有把这几种表演艺术再度加以综合,才是未来理想的舞台艺术,并把它命名为综合艺术。

这是一种由诗歌艺术(Ticht kunst)同音乐艺术(Tonkunst)和舞蹈艺术(Tanzkunst)三者综合而成的艺术。从这一点出发,取其三者的开头字母,也有把这一综合艺术称之为“三T主义”或“三T艺术运动”的。瓦格纳为实现这一综合艺术而亲自作过努力,创造出了杰出的“乐剧”(Musikdrama)。而以英国约翰·盖依的《乞丐歌剧》为先驱,自本世纪中叶以来在美国迅速发展起来的歌舞剧和美国剧作家保罗·格林所提倡和尝试的“交响戏剧”,以及自克洛岱尔以来从法国波及到德国和其它地区的“全体戏剧”等现代剧种形式,从理论上讲,也可以看作是瓦

① 即为话剧。