

XIJU DE SHIJIE



# 戏剧的世界

——戏剧功能新探



GONGNENG XINTAN

出版社

# 戏剧的世界

——戏剧功能新探

高 荃 著

知 识 出 版 社

# 戏剧的世界

——戏剧功能新探

高盛 著

知识出版社出版发行

(北京阜成门北大街17号)

总店北京发行所经销 西安新华印刷厂印刷

开本787×1092 1/32 印张5.5 字数115千字

1990年7月第1版 1990年7月第1次印刷

印数：1—510

ISBN 7-5015-0393-1/J·36

定 价：2.50元

## 内 容 提 要

本书是一本学术性、知识性、通俗性兼容的戏剧理论读物。作者站在戏剧生态学的角度，针对中国戏剧的现实问题，描述了戏剧与人类本性，生产实践和社会活动的关系，戏剧艺术的范畴，功能特性及其生存方式，由此提出中国戏剧发展的关键在于重建戏剧生态环境的观点。

本书立论新颖，视野开阔，涉猎了新的理论问题，材料丰富有趣、叙述通俗生动，给读者一重新的戏剧天地，对发展民间群众戏剧活动尤有指导意义。本书适于大、中学生、教员、群众文艺工作者、戏剧理论工作者和爱好者阅读。

## 引 言

展望未来，固然可以获得奋进向上的力量，但也未尝不是逃避现实的一种方式。其间的分水岭则是面对现实的态度。

在严酷的现实面前，人们往往愿意沉迷于对未来的幻想，以求得心理上一时的慰藉。这种逃避主义倾向几乎是人类生而有之的习性，但却常常用堂皇的字眼加以掩饰，到头来幻想的破灭反而加深了人生的幻灭感。不着边际的幻想实则是对自己的不负责任，对事业的~~不负责任~~。因为现实是无可回避的。

然而自从80年代初，中国当代戏剧的危机~~开始~~表面化的那一天起，就有人轻易而匆忙地对未来作了~~乐观主义~~的预言：淡季过后，便是旺季。这种宿命式的预言，让人们面对困境而心安理得，把戏剧的命运交到冥冥上帝的手中。倘如一季按三个月计算的话，危机早该烟消云散，戏剧舞台早已是歌舞升平了。这样的预言家并不在乎现实的驳斥，他们的豁达大度令人惊讶。另有些戏剧改革家预言：中国戏剧在接受外来的现代主义戏剧之后，将在形形色色的舞台样式实验中重振旗鼓。屈指算来，从北京、上海两所戏剧学院排演荒诞剧至今，戏剧实验搞了十年，那些以样式变动激烈而自诩的演出却正在失去观众。从舞台到银幕、到画坛、到文坛，人们

开始戏谑地称这些现象为玩手法、玩技巧、玩观念。一遇困难，先吃定心丸，而不是充分地估计困难、分析困难，这种积习沿袭已久，祸害非浅。那些“戏剧危机必将过去”、“危机是发展的前奏”、“危机过后必将繁盛”之类的预言总显得脆弱、空泛。定心丸变成了空心汤团，吃多了，索然无味，形同嚼蜡。

因此，本书要做的，不是巫师式的预言，不是算命家式的自由臆测；而是以踏踏实实的态度，面对古今中外的戏剧现象，从大量的资料中去寻觅戏剧的本性，然后以此为参照系，看看中国当代戏剧究竟在哪里迷失？究竟失落了什么？今天，人们应该为它做些什么。

笔者以为，中国当代戏剧的危机主要不是创作的危机，创作不景气只是戏剧危机的表层现象。使中国戏剧陷于沼泽的深刻原因在于戏剧生态环境的严重失衡。

40年来，中国戏剧的生态环境在不知不觉中屡遭劫难。戏剧，原本是一种民间文化。职业化、宫廷化、精英化的戏剧是戏剧发展到一定阶段的历史产物，它们是在民间戏剧活动的发展过程中相继发生，逐渐分化出来的，它们立足于民间戏剧的基石之上。民间戏剧、通俗戏剧保护、支持了职业戏剧、精英戏剧，前者为后者探明、扫清了道路，培养了观众、输送了人材。但更重要的是，民间戏剧活动，使戏剧成为人们生命活动的组成部分，宣泄情感，表达思想，建立起特殊的人际关系、社会关系，疏通了不同阶层的心理联系通道，沟通了人心。戏剧的自娱性功能和条件远远未被今天的人们所认识，戏剧生态环境的问题也很少有人问津。其实，中国的戏曲、话剧原本有着悠久的民间文化传统。戏曲数百

年来是上至皇亲国戚、下至黎民布衣的全民文化；话剧曾掀起过数次到民间去的运动。20年代，以学生青年为主体的爱美剧（业余戏剧）运动曾席卷全国，在抗日战争最艰苦的年代，在敌后根据地最偏远的地方，农民群众热火朝天地建立起村剧团，演自己的生活，唱自己的戏。然而曾几何时，在倡导戏剧为工农兵服务的同时，却表现出对群众自身戏剧活动的贵族式的轻视，工会、学生会组织的业余演剧活动成为花瓶摆设，终于连摆设也不要了。戏剧，全盘职业化，只在号称艺术宫殿的剧场中演出。这种在政府财力支持下的职业戏剧格局，不可避免地养成了艺术家脱离现实的“清高”，和真实的生活隔膜了，和人民群众疏远了。戏剧，对人民不再与生命血肉相关，而是自足自在的异物，于生活可有可无的存在。业余戏剧活动的消失，使人们内心情感的宣泄和思想表达的某种通道发生阻塞。人民大众中巨大的戏剧潜能埋藏在坚实的地壳中，找不到喷发的裂隙缺口。当戏剧成为人们生活中可有可无的东西时，戏剧之树就开始凋敝；当艺术家感到自己不被人们需要时，便从清高的峰巅，跌入自卑的谷底。他们惊恐不安地去巴结观众，甚至不惜亵渎自己心中神圣的艺术。苦恼，难堪的苦恼！

我们未来的戏剧，就要从这般严峻的困顿中走出来。如何走？有人主张搞严肃戏剧，提高质量，以精品求生存；有人以为只要深入写人，便可使戏剧再生；更有不少人认定，只有搞现代派戏剧，才可获得现代观众。笔者以为上述看法各有偏颇，对未来戏剧格局作了自己的构想。

毫无疑问，艺术需要精品，这是具有普遍意义的律条。但精品从何而来呢？靠越来越少的职业剧作家（剧作家队伍

流失现象日益严重)苦心孤诣地营造吗?这种生产效率太低,即便出了一两部叫得响的作品,也无补于挽回戏剧颓势。况且,艺术的价值并非仅在于创造精品的活动中。艺术,首先是作为人类宣泄情感、驰骋自由意志的方式而获得存在意义的。目前靠制造精品来振兴戏剧的想法并不现实,这至少有两点忽略:第一,这种想法忽略了中国戏剧目前所面临的特殊文化环境。文艺单纯服务于政治的局面正在改变,多元的艺术消费需求构成了不同以往的戏剧文化环境。对艺术的娱乐功能需求日甚,甚至要求直接的声色享受与发泄。艺术精品需要有深层的价值,艺术的深层价值是与对世界、对现实、对人生的认识深度紧紧联系在一起的。当人们对艺术品的内在价值的要求降低,更多地去追求官能享受的时候,那些去迎合这些审美要求的作品的艺术质量就会不可避免地下降。艺术和以艺术为职业的人们要生存、要存在就必须去满足这些要求,唯有如此,才能获取市场价值,转换成艺术再生产的资本。萨特曾经感叹:“对于饥饿的人们来说,文学顶什么用?”戏剧又何尝不是如此呢?为了求得戏剧和演员的生存,只好违心地降低艺术的尺码,去迁就迎合那些粗鄙的要求。许多艺术家为此扼腕叹息,为戏剧的前景、个人的命运惶惶不安。不要艺术,荒废专长,到社会生活正常化以后,将何以为生呢?然而,现实是将来的台阶,不过眼前的坎儿,又何谈将来?你制作的精品,并不一定为观众所接受。沈阳话剧团曾经同时排演了两出戏,一出是美国剧作家奥尼尔的名剧《榆树下的欲望》,演出受到专家们的极高评价,演员为此获梅花奖,但观众并不踊跃,经济入不敷出;另一出是根据台湾小说改编的《搭错车》,以歌舞见

长，艺术品位大大低于前者，但演出空前成功，始终在上万人的体育馆演出，演出场次突破一千五百大关，《榆树下的欲望》演出要靠这个戏的收入来补贴。面对这种现状，沈阳话剧团团长滋生了一种“悲壮感”。然而这正是当今中国的戏剧工作者面临的现实。传世的精品固然是人类创作的瑰宝，但是满足市俗消费的大量的是质量中庸之作。这现象不仅发生在戏剧舞台上，文学书刊、音乐茶座、大众舞厅又何尝不是如此呢？纵观我们整个经济生活，在名优产品不能大量生产的时候，正是那些非名优产品在满足着最广大的消费需求。

毋庸讳言，从社会心理学和审美心理学的角度看，公众的审美趣味和观念是具有保守性，变化最慢的。如果艺术家们一古脑儿都去搞实验戏剧，而撇开通俗戏剧不管，那么戏剧也会被大众抛弃，这是合情又合理的。但许多艺术家似乎羞于或不屑于做戏剧的普及工作，以为掉身价，结果是对传统戏剧技巧的疏远和陌生。真想去拉观众进剧场了，却不具备制造强烈戏剧性的技巧。其实，艺术家在为大众服务的过程中，正可以磨砺技巧，增进对国民、民族、现实和人生的了解、认识，就能为艺术精品的创作打下扎实的基础。

第二，“精品救亡论”与我国戏剧所处的生态环境脱节。我国群众戏剧、民间戏剧的衰竭，引发了职业戏剧的萎缩，戏剧创作人才大量外流，队伍涣散，戏剧创作生产力急速下降，这些已是有目共睹的事实。在这种状况下，相当数量的精品又从何而来呢？少了母亲，哪来孩子呢？另一方面，群众戏剧活动退化造成了一大批观众的消亡，因此即便有个别精品问世，观众也寥若晨星，而难以获得蓬蓬勃勃的舞

台生命。近年来，《黑色的石头》、《桑树坪纪事》等话剧享誉甚高，称之为集探索戏剧之大成者，为探索民族文化心理之最佳者云云。然而，又有多少观众问津呢？这些精品匆匆登台，又匆匆离去，只在评论界激起一阵噼噼啪啪的水花，随之便快快离去，消声匿迹。它们的出现、存在和消失，似乎与公众无关。显然，精品不能救亡。要振兴戏剧，比制作精品更重要的是将戏剧转化为人民自身的活动。即使粗糙些、简陋些也无妨。改造荒芜了的土地，先要种些易于成活的苜蓿来滋养土地，当地力恢复了元气，才可望大面积精品丰收。

因此，我们的戏剧需要从宫殿走向平房，走向厂房、库房、校舍、田庄，从职业化走向非职业化，从高雅走向通俗，从城市走向乡间。这就是说，我们的戏剧面临着一个重建戏剧生态环境的问题。我们原先有过好得不能再好的良性循环的戏剧生态环境，专业戏剧有着极其厚实的群众土壤；然而曾几何时，戏剧被人为地拔高了，使它脱离了土壤，枯萎了。现在，我们不得不返回头来，花十倍的力气去掘地、去耕耘、去播种。这本小书就是一次小小的努力。

戏剧，作为一个名词，人们并不陌生；但是作为一门艺术，在许多人的生活中已经淡远了，生疏了，甚至已悄然隐逝。人们把戏剧当作身外之物，对它的存在与否抱无所谓的态度，淡然处之。他们并不知觉，就在这种冷漠泰然的态度中，他们丢失了某种极为可贵的人类生命活动的方式，放弃了人类应该享有的权利和审美乐趣，遮蔽了一抹生命的彩霞。

因此，在这本书中，我想告诉人们，戏剧冲动是人类的

一种天性，戏剧活动是人类生命活动中的重要组成部，戏剧是人类的一种生命行为。我想告诉人们，人类是怎样自觉或不自觉地生活在形形色色的戏剧氛围之中的。天地大戏台，戏台小天地，你会发现这句古谚包含了多少智慧，它多么贴切地描划了戏剧和生活的关系。我想告诉人们，戏剧因素是怎样溶化在人们的生命行为之中的。人们是怎样承担着各自的社会角色，在各种人际交往中充满了各色各样的戏剧因素。当然，生活中的戏剧因素还不是戏剧本身，我们要找出它们之间的界线，找出作为独立的艺术门类，戏剧魅力的所在。但正因为生活处处充满了戏剧因素，更能使人们看到戏剧艺术之根是深深扎在生活的厚土之中的。由此，我想提醒人们注意一个长期为世人所忽略的问题——戏剧的生态系统。由于戏剧艺术与人类生活的特殊关系，它的生态环境较之其它艺术也有很大的特殊性。最后，我们得出这样一个结论，中国戏剧的振兴必须重建它的生态环境，必须开展生气勃勃民间戏剧活动。而我们每一个普通人也会因为亲近了戏剧艺术而使自己的生命更充实、更丰满。

面对“谁还需要戏剧？”的讲题，荒诞派艺术大师尤涅斯库的回答很简单：“每个人都需要。”

然而，他们为什么需要戏剧呢？

“千百年来，人们都在要戏剧，没有理由改变这种状况。”他说，“因为必须如此，因为戏剧是人的本质的需要。”

现在，让我们一起从戏剧和人的本质关系中，去开始我们思想的漫步吧。

# 目 录

|                |        |
|----------------|--------|
| 引言             | ( 1 )  |
| 一、戏剧, 生命的行为    | ( 1 )  |
| 1. 角色、角色感和社会角色 | ( 1 )  |
| 2. 角色、游戏和人类本性  | ( 9 )  |
| 3. 角色扮演和戏剧发生   | ( 12 ) |
| 二、戏剧, 人类生活的参预者 | ( 18 ) |
| 1. 戏剧与生存实践     | ( 18 ) |
| 2. 戏剧与宗教       | ( 22 ) |
| 3. 戏剧与革命       | ( 33 ) |
| 4. 戏剧与心理治疗     | ( 42 ) |
| 三、戏剧, 作为艺术     | ( 48 ) |
| 1. 临界点: 假定性    | ( 48 ) |
| 2. 人, 带来的问题    | ( 53 ) |
| 3. 人, 带来的魅力    | ( 59 ) |
| 四、戏剧的奥秘        | ( 66 ) |
| 1. 看戏, 看什么?    | ( 67 ) |
| 2. 一般人体语言      | ( 70 ) |
| 3. 戏剧人体语言      | ( 72 ) |
| 4. 动作的表现力      | ( 78 ) |
| 5. 动作的凝聚力      | ( 81 ) |
| 五、戏剧的生命力       | ( 90 ) |

|                       |              |
|-----------------------|--------------|
| 1. 简约性, 戏剧的生命形式·····  | (90)         |
| 2. 自由度, 戏剧时空·····     | (98)         |
| 3. 深刻的自娱, 内驱力·····    | (105)        |
| <b>六、戏剧的生存方式·····</b> | <b>(116)</b> |
| 1. 戏之初, 性喜众·····      | (116)        |
| 2. 包围百老汇·····         | (125)        |
| 3. 英国的外围戏剧·····       | (129)        |
| 4. 戏剧的生态平衡·····       | (133)        |
| <b>七、迎击挑战·····</b>    | <b>(142)</b> |
| 1. 戏剧的困境·····         | (142)        |
| 2. 在哪里失足? ·····       | (146)        |
| 3. 重建戏剧的生态环境·····     | (154)        |

## 一、戏剧，生命的行为

伟大的德国作家歌德在写自传体的《诗与真》一书时说，“诗”是一种最容易使人想起和再现“真实”的技巧。我敢说，在所有的文学艺术门类中，没有哪一种艺术象戏剧那样更接近于生活本原的面貌，更容易激发人们对生活的联想，更便于制造一个逼真真实大千世界的艺术幻境，因而也更经常地使人产生“误以为真”的欣赏错觉式的意识倒错；没有哪一种艺术象戏剧那样更直接地参预到人类的社会生活中去，更容易使人们混淆艺术和生活的界线，以致于人们常常误将戏剧当作生活，又把生活称作戏剧。古代中国，无论是乡村还是城镇，戏台的台口上几乎都贴着这样的楹联：天地大舞台，舞台小天地。类似的戏谚在外国也不鲜见。英国现代美学家爱德华·布洛是审美“距离说”的主要代表人物，所谓距离指人们在欣赏艺术作品时所必然具有的认知和情感上的心理距离，他认为在剧场演出的戏剧是最容易失掉这种心理距离的。

戏剧与生活的这种胶着状态恰如一枚硬币的两面，戏剧艺术的特性已经深深地渗入人类的本性之中。

### 1. 角色、角色感和社会角色

享誉世界的电影明星索菲娅·罗兰去参加她的影片《特

殊的一天》的首映式。

她走出汽车，警察排成双层楔形队伍为她开路。围观的人群高呼着“索菲娅！索菲娅！”从皇宫影院的台阶上挤下来，伸出手，越过警察的头，试图抓一下崇拜的明星。女明星听到自己的衣服被扯裂、撕碎的声音。

此时此刻，女明星产生了演戏的感觉。她写道：在电影里，“我扮演了一个墨索里尼统治罗马时期的、生活单调、被遗弃的、40岁左右的家庭妇女。现在，为了首映式，我穿上了一件吉普赛风味的、色彩鲜艳的新袍子，这就使我在银幕上扮演的角色和我今晚扮演的迷人角色之间形成分外强烈的对比。”她进一步感到，“我的灵魂好象已经出窍……，我犹如在电视里观看我自己。这种超脱了自我来观察自己的做法，在我一生中是行之有素的。”

其实，在日常生活中，人们常常会产生强烈的角色感，感到生活就是一部戏，自己则在演戏。有些特殊的场合中，角色感分外明显，譬如，在与恋人一起外出的时候，一方往往要努力克制自己胆小懦弱的性格，而表现出骑士和男子汉的气概；另一方则往往要咬住点舌头，免得过于粗俗的话语出口，竭力扮演出一个纯情少女的形象。在婚礼上，你演新郎还是新娘、候相还是司仪，行当分明，不可错扮。新婚恋人往往通过各种行动去完善自己的角色行为，争取公众对他们主角地位的认可并满足自己人生中难得几回的主角感。于是，他们象真正的演戏那样，从化妆、着衣时起就开始进入角色，表现出与平时大不一样的风度和气度来。为了强调这种主角位置，酒过三巡后，一对新人要频频更衣换装，酒宴前后要车接车送兜兜风，坐在车上的感觉与政府首脑阅兵并

无二致，不同的只是扮演的角色不一样罢了，他们都自觉到公众对他们一举一动的监测，都感到有另一个自我在时刻注视自己的行为，使其符合规范，都决心尽善尽美地完成自己的角色塑造任务。

而角色一词，原是戏剧的专用术语，它指戏剧作品中的人物。一般来说，由戏剧文学剧本提供原型，最终由演员的扮演创作将其完成。但即便没有剧本，靠演员即兴表演创造的人物同样可称角色。角色，又俗称为角儿，演什么角色常叫做取角儿。由于在我国的戏曲艺术中，演员演出的角色相对稳定，总这某一类角色，因此“角儿”一词又引伸为对演员的指称，对某一演员的演出捧场，称之“捧角儿”，要将某一演员从戏班子里拉出来参加别的班社，则谓之“挖角儿”。

在我国古典戏曲中，剧中人物叫做脚色，同时也将戏剧中根据不同的性别、年龄、身份、性格等因素划分的人物类行称为脚色，如男性脚色的称谓有生、末、净等，老年男子称老生、青年男子叫小生，性格粗放的男子划作花脸（副净），女性脚色多称旦，其中又可分出老旦、花旦、武旦、刀马旦等等。演员一般专演某一类脚色，形成了分门别类的不同行当。行当和脚色常可通用，譬如旦脚也可叫旦行。戏曲脚色的发展经历了一个由简而繁、由粗而细的过程，唐代参军戏只有“参军”和“苍鹘”两个固定脚色，到了宋代，杂剧演出已有四或五名脚色了，他们分别叫做末泥、引戏、副末、副净和装孤。以后经过元杂剧、明传奇艺人的创造，脚色类型越分越细，形成了近代戏曲以生、旦、净、末、丑五类行当的表演格局，而每一个行当中，又有很细的划分。

这个过程可以看作是一个向现实生活不断逼近的过程，脚色类型多了，就更易于表现生活中的各色人等。在晚清和民国初年，出现了文明戏，这是在西方戏剧影响下产生的中国话剧的雏型，它的脚色分派更繁细了，文明戏先将脚色分为“能”、“老生”、“小生”、“旦”、“滑稽”五大部，在生类中又分激烈、庄严、寒酸、潇洒、风流、迂腐、龙钟、滑稽等八派；旦类分为哀艳、娇憨、闺阁、花骚、豪爽、泼辣等派。这种脚色分派制一方秉承了中国传统戏曲的美学原则和技巧手段。一方又表现出强烈的叛逆倾向，脚色的细目化本身就是对行当制的挑战。在现代戏剧中脚色的模糊含义（个性与类型的含混），终于为角色的概念所取代，角色一词是对个性化人物的认可和强调。当然，这种人物的前提是戏剧的，或者说是虚构的。

角色感则是指主体方面的心理状态了，它是发生在演员身上的一种心理现象。戏剧表演是一种非常特殊的艺术创作方式。在艺术创作中，一般是用身外之物——文字、画布、颜料、石头、金属去塑造艺术形象，或者用自己的肉身或嗓音直接表现自身的情感，象舞蹈、歌唱。但是戏剧表演却把自身的躯体、声音作为物质材料，去表现另一个非我的人物。这样舞台上的戏剧人物就成为主体（演员）、对象（剧作提供人物）和创作成果（舞台形象）三位一体的东西。在表演中的演员也就处于一种极其特殊的心理状态之中，一方面他时时意识到自己的存在，这是一个真自我，另一方面他因为深入地研究、理解了角色。能够十分真切地体会到角色的具体的思想情感，这种体验虽然以“假定”为前提，但是由于体验的真切和深刻，常常会使演员达到“忘我”的程度，暂