

表演·导演

BIAOYAN DAOYAN JICHU

程功恩 / 著

安徽文艺出版社

基础



内 容 简 介

戏剧导演、表演专业人员，其专业理论知识应包括专业基础理论、戏剧概论和对当前戏剧产生重要影响的二十世纪有代表性的戏剧学派的了解与研究，同时还应在戏曲与话剧、舞台剧以及影视剧的比较中，认识它们的关系和异同，以便掌握应用。这本书基本上包括了以上内容。

本书的作者长期从事艺术教育工作，总结了数十年课堂教学和舞台实践经验写成了这本书。这是一本实用性教材。它适合于地方艺术院（校）中的本科、专科、高职以及高年级中专的戏剧文学、导演、表演、群众文化等艺术专业教学使用，可根据不同的教育对象进行选讲；它同时适于在职的文化艺术工作者进修、培训作教材使用；对于文学专业类学生及戏剧爱好者学习戏剧，也具有一定的参考价值和资料价值。

攀登者的收获（代序言）

——我看《表演·导演基础》

郭 因

历时二十年，边从事戏剧导演的实践，边蒐集资料，边思考，边写成讲义，边教学，边修改；风晨雨夕，酷暑寒冬，灯下窗前，辛勤耕作，完成了一本《表演·导演基础》。著者程功恩是徽州绩溪人，他有一种忍饥耐渴，能在沙漠中负重远行的徽骆驼精神；他有一种执着地追求完善完美、“一犁耕到塄”的绩溪牛精神。正是这两种精神使他这本著作成为一本有丰富内容、有自己的思路与自己的见解的很有分量的专著。

这本专著谈了戏剧的源流与形式，戏剧艺术的基本特征，戏剧的要素和种类，戏剧表演艺术，戏剧导演艺术，国外有代表性的戏剧学派，一共九章。他根据中外历史论及了中外戏剧的交流与互渗，谈到了希腊悲剧、印度梵剧以及世界许多民族的戏剧，谈到了斯坦尼拉夫斯基、布莱希特、格洛托夫斯基等有代表性的国外戏剧流派，如此等等，由此可见他治学的广度。他谈论到了有扮无演无戏，有扮有演无戏，无扮有演有戏，有扮有演有戏种种戏剧表演与非戏剧表演的细微区别，如此等等，由此可见其治学的深度。他以许多小品的艺术分析，来谈论导演元素的训练与运用以及导演

的如何运用戏剧事件，如此等等，由此可见其治学的细致与具象。

功恩从安徽艺术学院戏剧导演专业毕业后便进入了排练场排戏，这使他一开始就能把所学的知识用于实践，以实践检验自己的知识，又从实践中丰富自己的知识与启迪自己的智慧。十年之后，由于既要继续进行导演实践又要走上讲台，他自感底气不足，遂进入上海戏剧学院导演系进修。在那里听了许多国内外一流专家的讲课，观摩了百部戏剧、电影、电视，吸收了大量的营养，学到了不少导演的本领和教学的方法。就在这时，为了便于就近向师友请教，他开始表导演教材提纲的拟订并开始了初稿的写作。他永远忘不了吴仞之副院长、薛沐、陈多等教授的谆谆教导。他还从无数的同学、同事、朋友那里得到了许多鼓励和指点。他更从徐晓钟教授等人那里学到了学术研究的执着精神，同时得到了许多切实的帮助。在书的后记中，他一一感谢了许许多多帮助过他的人，这是完全应当的，没有一批热心帮扶后生的前辈，没有一批总希望别人有所成就而并不心怀妒忌的同辈人，他的确难以写好这样一本书。

二十年辛若不寻常，一个不畏艰难困苦攀登者，终于收获了他花了二十年心血的第一个硕果。

至于书的价值究竟有多大，相信行家里手与广大读者自会有公允的评说。

2001年夏 于红尘绿屋

（郭因先生为著名美学家，安徽省艺术研究所研究员）

目 录

攀登者的收获 (代序言)	郭 因 1
--------------------	-------

第一章 戏剧的源流与形成

一、希腊悲剧	2
二、印度梵剧	5
三、中国戏曲	12
四、戏剧形成的规律	17
1、歌舞是戏剧的摇篮	17
2、神话传说、民间故事是戏剧的土壤	20
3、表演与剧本的结合使戏剧定型	22
4、剧场的诞生使戏剧有了生长环境	26
5、历史条件的制约作用	29

第二章 戏剧艺术的基本特征

一、综合性	35
1、戏剧艺术是第七艺术	35
2、以戏剧故事为基础的综合	37
3、以表演艺术为中心的综合	39
二、集体性	41

三、行动性	44
1、戏剧的本质	44
2、行动与动作	45
3、动作的作用	48
4、戏剧行动表现的直观性和连续性	51
四、舞台性	55
1、舞台的假定性	55
2、舞台空间、时间的制约	57
(1) 戏剧演出的长度制约	58
(2) 观众观赏的时间制约	59
(3) 舞台空间的物质性制约	60

第三章 戏剧的要素和种类

一、戏剧的要素	63
二、戏剧的种类	68

第四章 戏剧表演艺术

一、戏剧表演与非戏剧表演	81
第一类 有扮无演无戏	82
第二类 有扮有演无戏	84
第三类 无扮有演有戏	89
第四类 有扮有演有戏	92
二、戏曲表演与话剧表演	95
1、戏曲表演和话剧表演的共同特点	95
(1) “三位一体”的艺术	95
(2) 二度创作的艺术	96
(3) 一次过的当众表演	97

2、话剧表演与戏曲表演自身的特点·····	99
(1) 中国话剧表演艺术的特点·····	99
(2) 戏曲表演艺术的特点·····	102
A、形体、语言技术的表现特点·····	102
B、心理技术特点·····	110
三、影视剧表演与舞台剧表演·····	114
1、影视剧表演与舞台剧表演的共同特点·····	116
(1) 同是“三位一体”、二度创作的艺术·····	116
(2) 均在虚构假定的条件下进行表演·····	117
(3) 都要表演“真实”，力求“生活化”·····	120
2、影视剧表演与舞台剧表演的不同点·····	123
(1) 舞台表演是当众表演，影视表演是非当众表演 ·····	123
(2) 舞台表演是一次过连续性表演，影视表演是间 断性的非连续表演·····	126

已索 第五章 戏剧导演艺术(上)

——导演艺术的特点

一、导演艺术是在剧本创作基础上的再创造艺术 ·····	139
二、导演艺术是二度创作中起主导作用的艺术 ·····	149
1. 设计总体框架，确立形象目标·····	152
A、剧本分析·····	153
B、导演构思·····	158
2. 组织舞台行动，树立舞台人物形象·····	168

第六章 戏剧导演艺术 (下)

——导演艺术技巧

一、导演艺术类别及其代表性艺术家	184
二、导演元素的训练和运用	192
1. 导演元素小品之一：观察生活小品	198
2. 导演元素小品之二：事件小品	209
A、戏剧事件的基本概念	210
B、戏剧事件的作用	219
C、导演如何运用舞台事件	228
D、事件小品单元	254
3. 导演元素小品之三：	
画面小品、音乐、音响小品、空间处理小品	
.....	277
A、舞台空间	281
B、舞台调度	295
C、舞台调度与舞台空间	299

第七章 二十世纪的外国戏剧学派 (上)

——斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德

一、符拉基米尔·聂米洛维奇—丹钦柯	323
二、亚历山大·塔伊罗夫	324
三、瓦赫坦戈夫	327
四、斯坦尼斯拉夫斯基——梅耶荷德	333
1. 与文学巨匠的合作	337
2. 分歧与汇合	346
3. 评说梅兰芳	355

已索第八章 二十世纪的外国戏剧学派(中)

——布莱希特戏剧

- 一、第三戏剧学派的创立者——布莱希特 364
- 二、史诗戏剧(叙事体戏剧) 369
- 三、“间离效果” 378
 - 1. 间离效果的含意和用法 379
 - 2. 如何体现间离效果 382
- 四、布莱希特与中国 384
- 五、认识与思考 395

已索第九章 二十世纪的外国戏剧学派(下)

——格洛托夫斯基戏剧

- 一、贫困戏剧 402
- 二、类戏剧 409
- 三、源头戏剧 411
- 四、格洛托夫斯基戏剧的影响 414
 - 1. 推进小剧场艺术的发展 414
 - 2. 表演艺术需要过硬的基本功 415

后 记 419

第一章 戏剧的源流与形成

在人类的文化史上，戏剧从产生到现在，已经有两千五百多年了。虽然现代社会中的戏剧活动遍及全球，许许多多的国家都有了自己本国本民族的戏剧，然而对诸多的戏剧追根溯源，绝大多数国家戏剧都是从外国引进而加以发展的，寻根的最后结果，成为戏剧源流的只有三种：希腊悲剧、印度梵剧、中国戏曲。

希腊悲剧：产生于公元前六世纪——前五世纪。

印度梵剧：产生于公元前后。

中国戏曲：形成于公元十二世纪。

由于这三种戏剧源流的影响，发展形成了世界上许多种民族戏剧，其中影响较大的有意大利歌剧、英国戏剧、德意志戏剧、法兰西喜剧、俄罗斯戏剧、西班牙戏剧、美国音乐剧、日本能乐……

作为一种戏剧的历史，公元前 160 年后希腊悲剧便告结束；印度梵剧生存了大约一千年，也已成为历史的化石；中国戏曲虽然姗姗来迟却发展至今。这三种戏剧的产生和发展，不仅影响到全世界各种戏剧的形成和发展，而且对人类文化史的延伸发挥了重要作用。

一、希腊悲剧

古希腊，作为人类文明光荣的发祥地之一，曾经创造了灿烂的古代文化，希腊悲剧是其一。希腊悲剧是在怎样的历史条件下产生的呢？首先是与当时的民主政治紧密联系着的。古希腊在公元前八世纪的奴隶制社会中，出现了城邦，每一个城邦控制着一座城市，建立起一个小国家，范围不大权力相当集中，实行的是奴隶制的政治经济管理制度，使工业和农业产生分离，推动了生产的发展，促进了经济的繁荣。在公元前五世纪的希波战争中，希腊人以强大的雅典海军一举击溃了波斯人，雅典城邦就此鹤立鸡群，成为全希腊的盟主和经济文化中心。雅典社会的内部斗争中，民主派首领伯里克里斯（公元前 500—前 429 年）获胜，他稳定了政治形势，壮大了经济实力，倡导文化重视戏剧，全面推动了社会的进步。这一时期，被后人誉为雅典历史上的“黄金时代”。

由于历史条件的限制，林林总总的大自然现象难以解释，古希腊不得不依赖于神，相信自然界的每种现象都是神在掌管。泛神论的古希腊人创造了各种神：掌管雷电的是神中之王宙斯，掌管光明和诗歌的是阿波罗神，掌握工艺的是雅典娜神，掌握各类艺术的是宙斯的各位女儿缪斯……因此神话在古希腊人的生活中就成为一种非常重要的精神需要。传说在公元前十二世纪出现了一位盲诗人荷马，他创作了荷

马史诗，内容是关于古希腊人崇拜诸神的故事，主要歌颂公元前十二世纪初特洛亚战争中的英雄，这些英雄也就成为人们心中的神，想必是荷马史诗对当时的社会太重要了，这个时代竟然被称作荷马时代，也称为英雄时代。这些史诗构成两部书，一部是《奥德赛》，另一部是《伊利亚特》，记载着古希腊的历史传说和神话故事。在古希腊人心目中，神的形象或与人同形同性，或半兽半人。

对神灵的崇拜往往是通过一种唱颂歌的方式，即一种宗教式的礼仪进行的。对酒神狄奥倪索斯的祭祀孕育了戏剧的形成。古希腊人认为：是酒神给农民带来了直接的利益，因此每年的播种和收割两个季节，农民们都欣喜若狂地载歌载舞颂扬酒神。到了公元前七世纪——前六世纪，这种颂扬活动已流行于城市，载歌载舞的群体活动逐渐规范，组建了合唱队，由队长出面颂扬酒神蒙受苦难造福人类的丰功伟绩；其间又出现了另一个演员，仿佛就是颂扬的对象，于是一问一答的当众表演形式产生了，也就是说戏剧的雏形显现了。从公元前 560 年起，雅典统治者庇斯特拉妥顺和民意，把这种酒神颂的活动固定成为一个全民性的节庆，由政府主办。从现在看来，这就是人类文化史上的第一个戏剧节。这种节庆带有比赛性质，由雅典城有威望的十位人士担任裁判，进行演出评比。参加比赛的剧作者必须带上三个悲剧和一个喜剧；整整演上一天。这样的比赛活动只有在雅典举办，才能称得上权威，因此希腊戏剧实际上是雅典戏剧。在频频举行的戏剧比赛中，推出了最优秀的悲剧作家，他们是埃斯库罗斯（前 525—前 456 年）、索福克勒斯（前 496—前 406 年）、欧里庇德斯（前 480 年—前 406 年），以及喜剧作家阿里斯

多芬（前 446 年—前 385 年）。恩格斯称埃斯库罗斯为悲剧之父，称阿里斯多芬为喜剧之父。这些剧作家都有传世之作，他们作品的题材已经远远超出了“酒神颂”，而是直接取之于荷马史诗。

这里，需要说明的是，“悲剧”这个名词的概念是怎样产生的？它的含义是什么？“悲剧”在希腊文中是“特拉戈狄亚”，意思是“山羊之歌”，因为酒神颂的表演者，起初是依照羊人打扮，顶羊角披羊皮，并且比赛中获奖的奖品也是山羊。亚里斯多德在《诗学》第六章给悲剧下的定义是：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿。”因此，悲剧的含义准确的说是重在严肃而不光是悲。

亚里斯多德（公元前 384—前 322 年）出生后，悲剧已经走向没落。他虽然没能目睹希腊悲剧的鼎盛，但是对于希腊悲剧所走过的道路是作了深入了解和研究的。因此，他的文艺理论著作《诗学》，是以美学的观念对希腊悲剧进行的最权威的评论和阐述。正如车尔尼雪夫斯基所说：“亚里斯多德是第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了二千余年。”^①这个评价毫不过分，如今我们要了解和研究希腊悲剧，《诗学》便是一部不可多得的经典著作。

公元前四世纪——前二世纪，希腊历史上称为希腊化时期，北方的马其顿部族统一了希腊，亚历山大国王雄心勃勃，以战争的手段扩大了希腊的疆土，囊括了古罗马，又远征到波斯、印度。亚历山大是亚里斯多德的学生，受到亚里斯多德的哲学和文化艺术乃至戏剧观念的影响是很自然的。亚历山大喜爱希腊悲剧，远征的军旅中携带着表演希腊悲剧的团体，这门古老的戏剧艺术也就伴随着盔甲和长矛从

欧洲传播到亚洲，影响着当地民族戏剧的萌生，罗马戏剧的出现就是一个典型。但是罗马的戏剧有别于希腊悲剧，这是因为罗马的贵族与下层人都热衷于喜剧，没有生搬硬套古希腊悲剧，而是结合本国民意民情创造了罗马喜剧。但是不可否认罗马喜剧有对希腊悲剧的继承。古罗马的学者贺拉斯（公元前65年—公元8年）对亚里斯多德的哲学思想和戏剧观念有很深入的研究。贺拉斯说道：“如果希望你的戏叫座，观众看了还要求再演，那么你的戏最好是分五幕，不多也不少。……也不要企图让第四个演员说话。”^②这番话现在看来显得刻板武断，但是却在戏剧的时间性与空间性同观众的关系上继承了希腊悲剧的成果，也继承了亚里斯多德的理论。诚然，贺拉斯对戏剧的研究也有自己独到的建树。贺拉斯赞赏的“五幕三人”的演剧法则，居然袭用了数百年，直到十九世纪易卜生戏剧时，才彻底冲破。

古罗马灭亡以后，欧洲进入了中世纪的黑暗时代，希腊悲剧、罗马喜剧因备受摧残走向衰落，但是其影响是永不可灭的。当欧洲出现文艺复兴时，古希腊悲剧和罗马喜剧又再次受到人们的青睐，被教会文化堵塞了数百年的希腊悲剧之泉，又重新涌出清流，流淌在人类文明的历史长河之中。

二、印度梵剧

印度，是东方的文明古国，在古老广袤的土地上，曾经创造了一种民族戏剧——印度梵剧（即印度古剧），闪烁着

多姿多彩的东方文明之光。

古剧，顾名思义，它是古老的戏剧，在希腊悲剧之后五百年，即公元前二世纪——一世纪出现，约在公元十一世纪匿迹。如今印度流行的是从西方借鉴而加以发展的现代戏剧，与古剧没有血缘关系。印度古剧又称印度梵剧，梵剧是梵文戏剧的简称。梵文是佛教使用的语言和文字。这就非常明白地告诉我们：梵剧即印度古剧，与佛教有着多么紧密的联系。

像希腊悲剧一样，印度梵剧的产生也必然有一块文学的基石。希腊悲剧创建是在荷马史诗的基石上，印度古剧厚实的基石是史诗《摩柯婆罗多》。“摩柯婆罗多”意译是“伟大的印度”。这部史诗产生于印度奴隶制社会的上升阶段，是这一时期哲学思想与文化艺术的结晶，于公元前四世纪——前三世纪在民间口头流传，公元一世纪成书。史诗的作者说法不一，一说广博仙人，一说民间艺人苏多，还有的说是苏多父子，也有的说广博仙人与苏多是一个人。人们称颂这部诗作是“东方的荷马史诗”，苏多被冠之“东方荷马诗人”。这部长诗的篇幅有几十万行，三十多万句，论篇幅是迄今为止，仅次于中国青海的古代诗歌《格萨尔王》的第二部长诗。它的内容分成历史传说和神话故事两部分。印度古代歌舞有法曲和神乐，在祭神时由女巫演唱。古代歌舞与历史传说、神话故事的巧妙结合，便构架起一座培育印度古剧的摇篮。从二十世纪在南印度发现的十三个印度古剧的剧本来看，就有六本故事出自于史诗《摩柯婆罗多》；这里还必须提及古印度梵文颂诗《梨俱吠陀》，这是一部对《摩柯婆罗多》有重大影响的宗教文学。“据有关学者考证，《梨俱吠

陀》中的阎摩和阎密，以及补卢罗婆婆和优哩婆湿的爱情对话即梵剧的萌芽。《梨俱吠陀》中着力描述了主神帝释天即佛教护法神的生平事迹。他与其它诸神为梵剧提供了生动的人物雏形。”^③。半神话性的历史传说、英雄行迹和恋爱故事是史诗的主要素材，是梵语文学的宝库，同时也是萌生梵剧的取之不尽、用之不竭的创作源泉，伟大的剧作家迦梨陀娑创作的梵剧《沙恭达罗》就一个非常明显的例子。沙恭达罗的故事取自于史诗《摩柯婆罗多》，迦梨陀娑把这个故事编成了一部七幕喜剧，剧情是：印度古代豆扇王国王杜虚扬达与苦行僧的女儿沙恭达罗在森林里邂逅，两人一见倾心，国王把戒指作为定情物送给了沙恭达罗。一个偶然的事件，沙恭达罗得罪了大仙人，大仙人诅咒沙恭达罗要被国王抛弃。沙恭达罗在一次向水祈祷时，戒指不慎落水而丢失，当沙恭达罗带着孩子去见国王时，国王矢口否认与沙恭达罗的关系，声言自己是一国之君怎么可能爱上一个苦行僧的贫女。后来有个渔夫打到一条鱼，鱼肚里有枚金戒指，爱情的信物又重新回到沙恭达罗手中，沙恭达罗带着戒指去见国王，国王看到这枚戒指时记忆恢复，与沙恭达罗母子团圆，他们的孩子便是印度历史上最伟大的皇帝。这部剧作为剧作家迦梨陀娑带来了极高的荣誉。世界上许多国家都曾经上演了来自印度史诗中的这个戏。亚里斯多德曾经称颂希腊悲剧《俄狄浦斯王》是希腊悲剧的典范，戏剧中的荷马。印度人也非常自豪地夸赞道：“诗歌中最优美的是英雄喜剧，《沙恭达罗》在英雄喜剧里总得数第一。”

梵文中“戏剧”的名字是 *nataka*（那吒迦），其意是由诗歌来叙述一件吉事；那吒迦也是舞蹈的意思，可以说印度

古剧是在舞蹈的基础上产生的。约在公元二世纪，印度出现了一部总结戏剧经验的理论著作《舞论》，作者相传是婆罗多牟尼，又称婆罗多仙人。因为“舞”在梵文中为“戏剧”的词源，因此《舞论》实则为《戏剧论》，全书三十七章。这是一部诗体（歌诀式）著作，全面论述了戏剧艺术的各个方面。从书中内容之广阔可以推测到当时的戏剧活动已经具有了相当的规模，达到了成熟的地步。什么是戏剧？《舞论》这样回答：

我所创造的戏剧具有各种各样的感情，以各种各样的情况为内容，模仿人间的生活（第一章 112 节）。

这种有乐有苦的人间的本性，有了形体等表演，就称为戏剧（第一章 119 节）。

戏剧将编排吠陀经典和历史传说的故事，在世间产生娱乐（第一章 120 节）。

这些论述反映了戏剧的本质，很有见地。在论述若干表演时，一些论句体现了作者的观赏观念，论著中这样论述戏剧表演状态：

戏剧中的味相传有八种：艳情、滑稽、悲悯、暴戾、英勇、恐怖、厌恶、奇异（第六章 16 节）。

而如何去表现这些状态呢？如果用色彩来体现，《舞论》认为：

艳情是绿色，滑稽是白色，悲悯是灰色，暴戾是红色（第六章 43 节）；

英勇是橙色，恐怖是黑色，厌恶是蓝色，奇异是黄色（第六章 44 节）。

表情，对于表演艺术来说，至关重要。表情如何展现？