

中国大百科全书

戏剧

中国大百科全书出版社

北京·上海

1989.11

本卷主要编辑、出版人员

总 编 辑 梅 益
顾 问 姜椿芳
副 总 编 辑 赵仲元
编 委 王伯恭
主 任 编 辑 王德有

责 任 编 辑 赵舒凯
特 约 编 辑 谭霈生 李 钦 周培桐
编 辑 白 岩 常汝先 谢长朝 王静祥
郭富民 徐 进
图 片 编 辑 罗锡鹏 王静祥 来启斌
资料核对统一编辑 徐 进 常汝先 王静祥 谢长朝
索 引 编 辑 谢长朝 徐 进 蒋仲英

装 帧 版 面 设 计 张慈中 朱海琍
责 任 校 对 张永兴 姚秀丽

中国大百科全书

· 戏 剧 ·

中国大百科全书总编辑委员会《戏剧》编辑委员会

中国大百科全书出版社编辑部编

中国大百科全书出版社出版发行

(总社:北京阜成门北大街17号 分社:上海古北路650号)

新华书店经销 上海海峰印刷厂印装

开本 787×1032 1/16 印张 39.25 插页 28 字数 1,545,000

1989年11月第一版 1989年11月第一次印刷

ISBN 7—5000—0160—6/J·10

精装(乙)国内定价: 27.55元



中国大百科全书

中国大百科全书出版社

中国大百科全书总编辑委员会

主 任 胡乔木

副主任 (按姓氏笔画顺序)

于光远	贝时璋	卢嘉锡	华罗庚	刘瑞龙	严济慈
吴阶平	沈 鸿	宋时轮	张友渔	陈翰伯	陈翰笙
武 衡	茅以升	周 扬	周培源	姜椿芳	夏征农
钱学森	梅 益	裴丽生			

委 员 (按姓氏笔画顺序)

丁光训	于光远	马大猷	王 力	王竹溪	王绶琯
王朝闻	牙含章	贝时璋	艾中信	叶笃正	卢嘉锡
包尔汉	冯 至	司徒慧敏	吕 骥	吕叔湘	朱洪元
朱德熙	任新民	华罗庚	刘开渠	刘思慕	刘瑞龙
许振英	许涤新	孙俊人	孙毓棠	杨石先	杨宪益
苏步青	李 珩	李国豪	李春芬	严济慈	肖 克
吴于廑	吴中伦	吴文俊	吴阶平	吴作人	吴学周
吴晓邦	邹家骅	沈 元	沈 鸿	宋 健	宋时轮
张 庚	张 震	张友渔	张含英	张钰哲	陆 达
陈世骧	陈永龄	陈维稷	陈虞孙	陈翰伯	陈翰笙
武 衡	林 超	茅以升	罗竹风	季 龙	季羨林
周 扬	周有光	周培源	孟昭英	柳大纲	胡 绳
胡乔木	胡愈之	荣高棠	赵朴初	侯外庐	侯祥麟
段学复	俞大绂	宦 乡	姜椿芳	费孝通	贺绿汀
夏 衍	夏 鼐	夏征农	钱令希	钱伟长	钱学森
钱临照	钱俊瑞	倪海曙	殷宏章	翁独健	唐长孺
唐振绪	陶 钝	梅 益	黄秉维	曹 禺	董纯才
程裕淇	傅承义	曾世英	曾呈奎	谢希德	裴丽生
潘 菽	潘念之				

副主编 李 畅 田 文

成·员 王 韧

中国话剧史

主 编 吕 复

副主编 王永德 柏 彬

中国话剧作家作品

主 编 凤 子

副主编 晏 学 梁伯龙

中国话剧导演、演员、理论家、活动家

主 编 胡 导

副主编 冉 杰 罗锦鳞

亚洲、非洲戏剧

主 编 季羨林

副主编 刘安武 王爱民 崔亚南

俄、苏、东欧戏剧

主 编 汤萑之

副主编 王爱民 童道明 杨 敏

希腊、罗马、意大利戏剧

主 编 罗念生

副主编 吕同六 王焕生

法语、西班牙、葡萄牙、拉丁美洲戏剧

主 编 李健吾

副主编 萧 曼 王央乐 金志平 罗新璋

德语、北欧戏剧

主 编 廖可兑

副主编 张 黎 丁扬忠 石琴娥

英国、美国、澳大利亚、新西兰、加拿大戏剧

主 编 孙家琇

副主编 梅绍武 周培桐 李维时

戏剧编辑委员会

顾问 (按姓氏笔画顺序)

于 伶 马彦祥 阳翰笙 张 庚 陈白尘 罗念生
夏 衍

主任 曹 禺 黄佐临

副主任 (按姓氏笔画顺序)

刘厚生 孙家琇 葛一虹 舒 强 廖可兑

委员 (按姓氏笔画顺序)

凤 子 吕 复 刘厚生 汤萑之 阮若珊 孙浩然
孙家琇 杨村彬 李之华 李健吾 苏 堃 吴 雪
吴仞之 吴祖光 陈恭敏 季羨林 金 山 胡 可
胡 导 赵 寻 赵铭彝 夏 淳 徐晓钟 黄佐临
曹 禺 葛一虹 舒 强 廖可兑 谭霈生

各分支学科编写组

戏剧概论

主 编 刘厚生

副主编 谭霈生

剧本创作

主 编 李之华

副主编 陈恭敏

导演、表演艺术

主 编 舒 强

副主编 何之安 徐晓钟 叶 涛

成 员 曹其敬

舞台美术、剧场建筑

主 编 孙浩然

前 言

《中国大百科全书》是我国第一部大型综合性百科全书。

中国自古以来就有编辑类书的传统。两千年来曾经出版过四百多种大小类书。这些类书是我国文化遗产的宝库，它们以分门别类的方式，收集、整理和保存了我国历代科学文化典籍中的重要资料。较早的类书有些已经散佚，但流传或部分流传至今的也为数不少，这些书受到中国和世界学者的珍视。各种类书体制不一，多少接近百科全书类型，但不是现代意义的百科全书。

十八世纪中叶，正当中国编修庞大的《四库全书》的时候，西欧法、德、英、意等国先后编辑出版了现代型的百科全书。以后美、俄、日等国也相继出版了这种书。现代型的百科全书扼要地概述人类过去的知识和历史，并且着重地反映当代科学文化的最新成就。二百多年来，各国编辑百科全书积累了丰富的经验，在知识分类、编辑方式、图片配备、检索系统等方面日益完备和科学化。今天，百科全书已经在人类文化活动中起着十分重要的作用，各种类型的和专科的百科全书几乎象辞典那样，成为人们日常生活的必需品。

一向有编辑类书传统的中国知识界，也早已把编辑现代型的百科全书作为自己努力的目标。本世纪初叶就曾有人试出过几种小型的实用百科全书，包括近似百科型的辞书《辞海》。但是，这些书都没有达到现代百科全书的要求。

中华人民共和国成立之初，当时的出版总署曾考虑出版中国百科全书，稍后拟定的科学文化发展十二年规划也曾把编辑出版百科全书列入规划，1958年又提出开展这项工作的计划，但都未能实现。

直到1978年，国务院才决定编辑出版《中国大百科全书》，并成立中国大百科全书出版社，负责此项工作。

因为这是中国第一部百科全书，编辑工作的困难是可想而知的。但是，由于读书界的迫切要求，不能等待各门学科的资料搜集得比较齐全之后再行编辑出版；也不能等待各学科的全部条目编写完成之后，按照条目的汉语拼音字母顺序，混合编成全书，只能按门类分别邀请全国专家、学者分头编写，按学科分类分卷出版，即编成一个学科（一卷或数卷）就出版一个学科的分卷，使全书陆续问世。这不可避免地要带来许多缺点，但是在目前情况下不得不采取这种做法。我们准备在出第二版时，再按现在各国编辑百科全书一般通行的做法，全书的条目不按学科分类，

而按字母顺序排列,使读者更加便于寻检查阅。《中国大百科全书》第一版按学科分类分卷,每一学科的条目还是按字母顺序排列,同时附加汉字笔画索引和其他几种索引,以便查阅。

《中国大百科全书》的内容包括哲学、社会科学、文学艺术、文化教育、自然科学、工程技术等各个学科和领域。初步拟定,全书总卷数为80卷,每卷约120~150万字(包括插图、索引)。计划用十年左右时间出齐。全书第一版的卷数和字数都将超过现在外国一般综合性百科全书,但与一些外国百科全书最初版本的篇幅不相上下。我们准备在第二版加以调整和压缩。

《中国大百科全书》按学科分卷出版,不列卷次,每卷只标出学科名称,如《哲学》、《法学》、《力学》、《数学》、《物理学》、《化学》、《天文学》等等。

全书各学科的内容按各该学科的体系、层次,以条目的形式编写,计划收条目10万个左右。各学科所收条目比较详尽地叙述和介绍各该学科的基本知识,适于高中以上、相当于大学文化程度的广大读者使用。这种百科性的参考工具书,可供读者作为进入各学科并向其深度和广度前进的桥梁和阶梯。

中国大百科全书出版社,除编辑出版《中国大百科全书》之外,还准备编辑出版综合性的中、小型百科全书和百科辞典,与专业单位共同编辑出版各种专业性的百科全书,以适应不同读者的需要。

《中国大百科全书》的编辑工作是在全国各学科、各领域、各部门的专家、学者、教授和研究人员的积极参加下进行的,并得到国家各有关部门、全国科学文化研究机关、学术团体、大专院校,以及出版单位的大力支持。这是全书编辑工作能够在困难条件下进行的有力保证。在此谨向大家表示诚挚的感谢,并衷心希望广大读者提出批评意见,使本书在出第二版的时候能有所改进。

《中国大百科全书》编辑部

1980年9月6日

凡 例

一、编 排

1. 本书按学科(知识门类)分类分卷出版。一学科(知识门类)辑成一卷或数卷,或几个学科(知识门类)合为一卷。

2. 本书条目按条目标题的汉语拼音字母顺序并辅以汉字笔画、起笔笔形顺序排列。同音时按汉字笔画由少到多的顺序排列,笔画数相同的按起笔笔形一(横)、丨(竖)、丿(撇)、丶(点)、㇀(折,包括乚、乚、乚等)的顺序排列。第一字相同时,按第二字,余类推。条目标题以拉丁字母开头的,排在汉语拼音相应字母部的开头部分;条目标题以希腊字母开头的,按希腊字母的习惯发音,分别排在汉语拼音字母部的相应位置。

3. 各学科(知识门类)卷在条目分类目录之前一般都有一篇介绍本学科(知识门类)内容的概观性文章。

4. 各学科(知识门类)卷均列有本学科全部条目的分类目录,以便读者了解本学科的全貌。分类目录还反映出条目的层次关系,例如:

戏剧表演艺术.....428

 演员.....467

 演员与角色的矛盾.....468

5. 学科(知识门类)与学科(知识门类)之间相互交叉的知识主题在有关学科卷中均设有条目,例如“田汉”、“曹禺”在《戏剧》卷和《中国文学》卷均设有条目,但释文内容分别按各该学科的要求有所侧重。

二、条目标题

6. 条目标题多数是一个词,例如“演员”、“角色”;一部分是词组,例如“舞台交流与适应”。

7. 条目标题上方加注汉语拼音,多数的条目标题附有对应的外文,例如 ^{yanyuan} 演员 (actor)。无通用译名的纯属中国内容的条目标题,例如“戏曲”、“春柳社”,一般不附外文名。

三、释 文

8. 本书条目的释文力求使用规范化的现代汉语。条目释文开始一般不重复条目标题。

9. 较长条目设置释文内标题。标题层次较多的条目,在释文前列有本条释文内标题的目录。

10. 一个条目的内容涉及其他条目并需由其他条目的释文补充的,采用“参见”的方式。所参见的条目标题在本条释文中出现的,用楷体字排印,例如“角色在剧本中所处的情境”;所参见的条目标题未在本条释文中出现的,另用括号加“见”字标出,例如“在孕育未来演出的形象和形式时,导演通过‘演出的形象种子’使综合艺术的各种因素、各个部门,在统一的

形象和热情中发挥各自的创造职能(见演出总体形象)”。

11. 条目释文中出现的外国人名、地名,不附原文。外国人名和著作名一般在“内容索引”中注出原文。释文中的外国人名,在姓的前面加上外文名字的缩写,即名字的第一个字母,例如 B. 琼森。

四、插 图

12. 本书在条目释文中配有必要的插图。

13. 彩色图汇编成插页,并在有关条目释文中注明“(参见彩图插页第××页)”。

五、参考书目

14. 在重要条目的释文后附有参考书目,供读者选读。

六、索 引

15. 本书各学科(知识门类)卷均附有全部条目的汉字笔画索引、外文索引和内容索引。

七、其 他

16. 本书所用科学技术名词以各学科有关部门审定的为准,未经审定和尚未统一的,从习惯。地名以中国地名委员会审定的为准,常见的别译名必要时加括号注出。

17. 本书字体除必须用繁体字的以外,一律用《简化字总表》所列的简化字。

18. 本书所用数字,除习惯用汉字表示的以外,一般用阿拉伯数字。

戏剧

谭 霏 生

在现代中国,“戏剧”一词有两种含义:狭义专指以古希腊悲剧和喜剧为开端,在欧洲各国发展起来继而在世界广泛流行的舞台演出形式,英文为 drama,中国又称之为“话剧”;广义还包括东方一些国家、民族的传统舞台演出形式,诸如中国的戏曲、日本的歌舞伎、印度的古典戏剧、朝鲜的唱剧等等。

戏剧的起源

戏剧作为人类文化的一个组成部分,与其他文化成分有着紧密的联系。无论是欧洲的戏剧,还是东方某些国家的民族戏剧,起源都可以追溯到古代的祭祀性歌舞。

欧洲戏剧发端于古代希腊祭祀大典上的歌舞表演。古代希腊每年春冬两季都要举行祭祀酒神狄俄尼索斯的大典。在春季举行祭典时,有人化装成酒神的伴侣羊人萨提洛斯,众人载歌载舞,颂赞酒神的功绩,称为“酒神颂”。在冬季举行祭典时,人们化装成鸟兽,狂欢游行,称之为“狂欢队伍之歌”。到公元前6世纪末,阿里翁在表演酒神颂时,临时编唱诗句以回答歌队长的问题,主要内容是叙述酒神的事迹。泰斯庇斯则开始在酒神颂的歌舞中加进一个演员,由他轮流扮演几个人物,并与歌队长对话,这可以认为是最初的戏剧因素。古希腊悲剧的创始人埃斯库罗斯(公元前525~前456)把演员增至2人,逐渐减少了歌舞叙事的因素,增加了戏剧的因素,并使之在演出中居于主导地位。至此,戏剧作为一种独立的艺术样式已经成型。在公元前6世纪,“狂欢队伍之歌”在希腊本部的墨加拉发展成滑稽戏;可以看作是原始的喜剧。公元前487年,雅典在祭祀大典上正式上演喜剧。当时的喜剧只有3个演员,歌队的作用亦不象在悲剧中那么重要,在希腊喜剧的发展过程中,歌队的作用也愈来愈小。

东方民族戏剧的历史比欧洲戏剧要短。印度戏剧起源于公元前1世纪以前,民间迎神赛会上的表演,被看作是民族戏剧的萌芽。到2世纪,印度已经出现了第一部戏剧理论著作《舞论》,标志着戏剧艺术已臻成熟。中国戏曲艺术的血缘,可以追溯到上古时代的歌舞、巫覡等多种成分。到周代宫廷的仪式性歌舞,已有模仿性的戏剧因素。作为戏曲中演员艺术的前身,则包括上古时期祈神降福的巫覡以及后来的优伶。到了唐代,古时的歌舞已发展成小型的歌舞戏,周秦以来的俳優表演已发展成参军戏。前者仍以歌舞为主,但已有对人物的摹拟及较完整的情节,后者则以对人物的摹拟和简单的情节为主,也掺和了歌舞的成分。一般认为,中国戏曲发展成完整的、独立的艺术样式,是12世纪宋代的永嘉杂剧,又称“南戏”。在日本,古代人借助面具装扮成天神或恶魔,祈求丰收和生殖后代,这种原始艺“能”可以看作是戏剧的胚胎。在12世纪前后形成的猿乐,加进了杂技、歌舞的成分,主要仍然是用于农村的祭祀活动。到中世纪后期创立了能乐与狂言,前者以歌舞取胜,后者则更注重对话与动作,但也都具有浓重的祭祀性。

歌舞与戏剧有血缘关系,但是,欧洲戏剧与东方的民族戏剧,在发展过程中,情况迥然

不同。在欧洲戏剧(以古希腊戏剧为开端)形成和发展的过程中,歌舞成分逐步减少,而戏剧性的因素却逐步增强并成为主导因素,最终发展成以外部形体动作和对话为基本手段的戏剧形式。而东方的民族戏剧,则多是在戏剧性成分逐步增强的过程中,大量的歌舞成分被保留下来,形成了歌舞抒情性与戏剧性相融合的艺术特点。后者可以中国戏曲艺术作为范例。东、西方戏剧的这种区别,构成人类戏剧文化的两大支脉。

把古代人祭祀性的仪式看作戏剧的起源,说明戏剧与原始宗教的关系十分密切。无论是原始社会人们对图腾的崇拜和对动物的摹拟,还是古希腊人装扮成羊人萨提洛斯并进行表演,以及日本人在寺院仪式上的表演,都包含着当众摹拟的成分,而这恰恰是构成戏剧的最重要因素。即使在现代戏剧和当代戏剧中,由演员当众(观众)摹拟(扮演)角色,仍然是戏剧艺术的基本特质。如果把戏剧演出看作一种仪式,它与祭祀性仪式的一致性还在于:演员与观众、观众与观众的三角反馈集体体验的形式。当然,祭祀性的仪式虽然与戏剧演出具有相似性,但它本身毕竟不是真正的戏剧艺术,从前者到后者,有一个发展的过程,在这中间,戏剧艺术的本质,是逐步发展完善并被人们逐步认识的。

戏剧的本质

公元前4世纪,亚里士多德在《诗学》中已经表述了对戏剧本质的认识。在他看来,一切艺术都是模仿,戏剧也是模仿,是对人的行动的模仿。两个世纪以后,印度第一部戏剧理论著作《舞论》中也提出同样的结论:“戏剧就是模仿”。而且,东西方古代戏剧理论对戏剧模仿方式的界定,也有近似的观点。《舞论》中把戏剧的模仿方式界定为:“语言和形体动作和内心的表演”。《诗学》在界定史诗与戏剧界限时则认为:史诗是用叙述法,而戏剧则是用动作来表达。亚里士多德对戏剧本质的界定可以概括为:戏剧是用动作模仿人的行动(或曰“行动中的人”)。这一定义具有多层含义,对后世不同时代的理论家有着深刻、广泛的影响,人们或者接受它,或者丰富、发展它,或者修订它。其中涉及如下几点含义:

① 亚里士多德所说的“用动作来表达”,指的是演员的表演艺术,它已涉及戏剧艺术的本体。在古代祭祀性的歌舞中,已包含着演员的摹拟性表演,而戏剧本身的形成过程,也是演员表演艺术逐步成熟并居于主导地位的过程。

② 把“人的行动”作为模仿的对象,指明了戏剧作品内容的特点。《诗学》中的这一观点也被后世所接受,并列出一条定义:“戏剧是行动的艺术”。但这只是对戏剧作品对象的一种解释。黑格尔则认为,戏剧的主要对象不是实际行动而是内心情欲的表现。在他看来,尽管戏剧把人的行动直接呈现在观众眼前,然而,每一个行动又源于主体的内心生活,都是主体内心生活的外现。戏剧与小说、抒情诗的不同在于:它是小说的客观性与抒情诗的主观性的调合(或曰融合),它的基本对象是主人公内心生活外现为行为的过程。现代戏剧的明显趋向是:作品内容的内心化,即人物内心生活深层的直接外现。

③ 戏剧用“动作”模仿人的行动,这是从表现手段这一角度界定戏剧的特性。按照亚里士多德的原意,“动作”主要是指演员的形体动作(外部动作),它正是戏剧形成的基础。可是,即使在古希腊悲剧和喜剧中,形体动作也并不是唯一的手段,它还包含着大量的诗体对话。据此,有人又把戏剧的表现手段归之为动作与对话。实际上,“动作”作为戏剧的表现手段,它自身的内涵也愈来愈宽泛。在近代戏剧理论中,也有人把外部形体动作之外的其他手段归属于“动作”,象“言语动作”(对话、独白)、“静止动作”(停顿、沉默)等。作为戏剧特殊语言的动作,

既是把人的行动直接呈现在观众面前的手段,也是人物内心生活外现的手段。在这种意义上,马克思所说“动作是支配戏剧的法律”这句话,可以从某一角度概括戏剧艺术的本质。

在19世纪以后,对戏剧本质的研讨出现了众说纷纭的局面。以下几种观点具有代表性:

“观众”说 法国戏剧理论家F. 萨赛在1876年针对戏剧的本质这一命题,强调说:不管是什么样的戏剧作品,都是为了给观众看的,它是戏剧的必要条件,也是戏剧的本质所在。在他看来,戏剧艺术的一切器官都必须以观众欣赏为前提,并与之相适应,“没有观众,就没有戏剧”。在后世的戏剧构成说中,有所谓“四要素”(剧本、演员、观众、剧场)、“三要素”(剧本、演员、观众)、“二要素”(演员、观众)等说法,它们都不否认观众这种要素。萨赛给戏剧下的定义可以简化为:借助于一系列“约定俗成”的东西给观众造成真实的幻觉。所谓“约定俗成”,指的是“假定性”。它是一切艺术固有的本性。戏剧艺术在长期发展进程中,逐渐形成了假定性的特殊表现范围和表现方式,如处理舞台空间的假定性方式等。“假定性”的含义在于对生活的自然形态进行变形与改造,使形象与它的自然形态不相符。在戏剧艺术中,诸方面的假定性程度唯一的限度就是与观众之间的“约定俗成”,它正是凭借这种约定,使观众获得真实的幻觉,以实现审美的目的,在当代戏剧中,也有人在强调“假定性”这种固有本性时,否定造成“真实的幻觉”的必要性。

“意志、意志冲突”说 19世纪末,法国戏剧理论家布伦退尔在名为《戏剧的规律》的著名论文中,把戏剧的对象说成是人的意志的“公开展示”。他认为:舞台就是人的自觉意志得到公开展示的场所,而剧中人物源于自觉意志的行动必然要遇到阻碍,它来自自然力量或神秘力量,主体要反抗阻碍,与之进行斗争,就会发生冲突,因而他又把“意志冲突”看作戏剧的本质。这种观念受到很多戏剧理论家的赞同。美国戏剧理论家H. 劳森则用“社会性冲突”作为“意志冲突”的补充,他认为:由于戏剧是处理社会关系的,而人的自觉意志又必须受社会必然性的制约,因而真正的戏剧性冲突必须是“社会性冲突”。他把戏剧的实质归之为“自觉意志在其中发挥作用的社會性冲突”。由“自觉意志”引申出来的“冲突”说,作为阐明“戏剧本质”的一种观念,在戏剧理论的发展中居于十分突出的地位。这种观念可以用一句名言来表述:“没有冲突就没有戏剧。”

“激变”说 当冲突说在欧洲戏剧理论界广泛流行的时候,英国戏剧理论家W. 阿契尔却对这种观念提出质疑。他认为:尽管冲突是生活中最富于戏剧性的成分之一,而且大部分剧本也是以一种冲突为主要对象,但是,如果把冲突看作是戏剧必不可少的东西,特别是主张冲突必须产生在意志与意志之间,显然是一种错误。他举出《罗密欧与朱丽叶》中“阳台相会”一场戏,认为它的要旨并不在于意志的冲突,而是“意志的极度融合”。他通过对戏剧与小说的比较,认为小说是一种“渐变”的艺术,而戏剧则是一种“激变”(crisis,又可译为“危机”)的艺术,后者所处理的是人的命运或环境的一次激变,因此得出结论说:“戏剧的实质是‘激变’。”尽管“激变”说本身也并不完善,因而受到很多理论家的反对,但它也有不少拥护者。

“情境、实验室”说 早在18世纪,法国美学家D. 狄德罗就曾把“情境”看作戏剧作品的基础。黑格尔在谈到戏剧的特性时,也曾把“情境”与“冲突”联系在一起,强调“情境”的重要性。这种观念,在现代戏剧中又得到广泛发展。存在主义哲学家、剧作家J.-P. 萨特把自己的剧本称之为“情境剧”,并把戏剧的对象说成是人在情境中的选择行为。B. 布莱希特则把戏剧看作是一种科学的方法,他认为:剧院乃是检验人类在特定情境下行为的实验室。这种观念也从一个特定的角度界定了戏剧的本质。戏剧的对象是人,每一个戏剧作品都是把单个人置于特定的

情境之中,给予一定的条件和刺激,使其把定向化的内心生活处理为行动,以完成自我表现的过程。因而,戏剧不仅是对人的行动的最为具体、直观的艺术模仿,也不仅仅是对人的内心生活直观外现的艺术方式,它也是用以想象人所面临的具体情境的最具体的艺术形式。自古以来,戏剧作品多是通过个人的命运探索人类的命运,在具体的作品中,人物的命运只是个性与情境的契合。这种对戏剧本质的认知,可以被看作是人类戏剧实践经验的总结。

所谓“戏剧的本质”,乃是戏剧艺术自身规律的内核。人们对对象内在规律的认知,不是一次完成的,认知不断深化与完善的过程,推动戏剧理论不断发展,在其过程中,对“戏剧的本质”会形成不同的认识,直到今天,对这一问题的研讨还有待进一步深化与完善。

戏剧的形态

在古代希腊,一般将艺术划分为五类,即音乐、绘画、雕塑、建筑与诗,戏剧被划归诗的范畴。实际上,戏剧兼备诗(文学)、音乐、绘画、雕塑、建筑以及舞蹈等多种艺术成分,并逐渐被认定为一种独立的艺术种类。由于它兼有多种艺术成分,实属一种“综合艺术”。

每一种艺术都有特殊的表现手段,它构成了形象的外在形态。从这一角度考察戏剧艺术,它的外在形态较之其他艺术显得复杂得多。

作为一种综合艺术,戏剧融化了多种艺术的表现手段,它们在综合体中直接的、外在的表现是:

文学——主要指剧本;

造型艺术——主要指布景、灯光、道具、服装、化妆;

音乐——主要指戏剧演出中的音响、插曲、配乐等,在戏曲、歌剧中,包含着曲调、演唱等;

舞蹈——主要指舞剧、戏曲艺术中包含的舞蹈成分,在话剧中转化为演员的表演艺术——动作艺术。

在戏剧中,多种艺术因素及其表现手段起着不同的作用,它们在综合整体中的地位不是对等的。在上述多种艺术成分中,演员的表演艺术居于中心、主导地位,它是戏剧艺术的本体。表演艺术的手段——动作,是戏剧艺术的基本手段。其他艺术因素,在戏剧艺术的综合体中被本体所融化。剧本是戏剧演出的文学基础。但是,剧本作为一种文学形式,它的基本手段是语言(文字),而剧本中的语言除了环境的提示和动作的提示之外,主体部分是言语动作——台词,台词的作用则是为演员的表演艺术提供基础;同时,剧本的本性并不在于叙述性而是在于戏剧性,它的结构形式要受舞台法则的制约,具有自己的特性。剧本虽然可以象小说那样供人阅读,但它的基本价值在于可演性。一部只供阅读而不能演出的剧本,可能是好的对话体文学作品,而不是好的戏剧作品。戏剧演出中的音乐成分,无论是插曲、配乐还是音响,都是演员表演艺术的辅助成分,它的价值仅在于对演员塑造舞台形象的协同作用,自身的独立价值已经融化于戏剧价值之中。戏剧演出中的诸种造型艺术成分,如布景、灯光、道具、服装、化妆,从不同的角度为演员塑造舞台形象起到特定的辅助作用。以演员表演艺术为本体,对多种艺术成分进行吸收与融化,构成了戏剧艺术的外在形态。

任何一种艺术形象都有特殊的存在形态,比如,音乐被称为“时间艺术”,绘画、雕塑被称为“空间艺术”,而戏剧则是一种时间与空间的综合艺术,同时,戏剧行动的时间与空间,又都受舞台法则的制约。

戏剧演出的综合性,使它成为一种特殊的集体艺术。一次戏剧演出,一般都需要剧作家、演员、音乐家、舞台美术家以及舞蹈家等的集体合作,他们在集体劳作中分别担负着不同的任务。为了使集体的创作成为一个整体,就需要有一个集体的领导者,这就是近代被定名为导演的人。他的任务一方面是组织、领导这个集体,另一方面是进行导演艺术的创造。导演艺术不同于表演、造型、音乐、舞蹈等艺术因素,它不以物化形态直接呈现在观众面前,而是在一个思想和一个创造意图的指导下,在剧本所规定的生活情境里把各种艺术因素结合在一起。导演艺术是一种特殊的,只有在集体综合艺术中才有的艺术。

戏剧的历史概况

在世界范围内,戏剧是一种古老的艺术门类,作为人类文化的一个部分,它的发展总是与其他文化成分的发展相伴随,并受到诸如政治、经济、哲学、心理学以及文学的影响。同时,不同的国家、民族又有自己的文化传统,戏剧作为这一传统的组成部分,其发展进程又往往呈现出特殊的轨迹。因此,所谓“戏剧的历史”也必然不是一统的。面对世界戏剧发展的错综纷杂的状态,我们至少必须对西方戏剧与东方戏剧分别进行考察。

古希腊戏剧在两千多年以前从祭祀性歌舞逐步发展形成以后,它的漫长的历史进程已经汇入人类文化历史的长河,成为其中的一个组成部分。西方戏剧的历史可以分为:古希腊罗马戏剧、中世纪戏剧、文艺复兴时期戏剧、古典主义时期戏剧、启蒙运动时期戏剧、19世纪戏剧、现代戏剧和当代戏剧。

古希腊戏剧是人类戏剧的童年时期,也是它的第一个繁荣期,为后世留下了众多的悲剧和喜剧作品。著名悲剧作家有埃斯库罗斯、索福克勒斯(约前496~前406)、欧里庇得斯(约前485~前406)。著名喜剧作家有阿里斯多芬(约前446~前385)、米南德(约前342~前291)。在古代罗马,戏剧创作和演出很繁荣,主要剧作家有普劳图斯(约前254~前184)、泰伦提乌斯(约前190~前159)。

欧洲的中世纪大致指5~15世纪之间1000年左右的漫长历程,它是封建专制统治的历史时期。在这期间,戏剧创作和演出以宣传宗教观念和道德说教为基本内容。其中,“宗教剧”是从教会仪式中的唱诗发展起来的,多以宣传宣讲教义为目的。宗教剧的一个变种是奇迹剧,在各种传奇性的情节中渗透着宗教和道德的宣传。主要取材于耶稣和圣徒传奇故事的神秘剧,也可以看作宗教剧的变种。道德剧的主旨是从抽象的道德说教转向对于社会道德的批判,它流行的国度甚广,时间也很长。在中世纪流行的笑剧则以表现世俗生活和辛辣的社会讽刺为特征。愚人剧也以讽刺著称,它是从民间戏剧发展而来的,后又流入城市。这一时期留下的传世之作极少。

欧洲14~16世纪,为文化发展史上的一个重要时期。在这一时期,发源于意大利的强大的资产阶级人文主义运动,很快席卷欧洲各国。作为资产阶级的思想解放运动,它从反对封建专制、教会权威和禁欲主义的历史要求出发,肯定人的价值,赞美人的理性和智慧,提倡人对现世幸福的追求和个性自由。人文主义运动推动了文学艺术的高度繁荣,也在戏剧史上形成了第二个繁荣期。这一时期的欧洲戏剧以英国和西班牙为主流,主要剧作家有英国的C.马洛(1563~1593)、W.莎士比亚(1564~1616)、B.琼森(1572?~1637),西班牙的L.de鲁埃达(1505~1565)、L.F.de维加·伊·卡尔皮奥(1562~1635)等。其中莎士比亚的大量剧作成为世界戏剧宝库中的珍品,属于它们以后所有的世纪。

到17世纪,欧洲戏剧进入了古典主义时期。“古典主义”既是戏剧史上的一个重要流派,又是一个历史时期的标志。在文艺复兴时期,法国的戏剧并没有充分发展,但是,到了这一时期,它却成为古典主义的旗帜。当时,法国是统一的等级君主制的典型国家,高度的中央集权要求文学艺术服从它的权威,为它的利益服务。首相不仅直接干预文学艺术,而且通过御用工具法兰西学院制定各种方针政策和创作规则严格约束作家和艺术家。法国古典主义戏剧就是在这种政治环境中发展起来的。同时,欧洲文艺复兴时期的人文主义思潮,对这一时期的法国剧作家也有深刻的影响。古典主义戏剧作为一个流派的主要特点是:强调理性,强调人物表现人类的本质;悲剧与喜剧界限分明,不能混杂;提出“三一律”作为戏剧创作的金科玉律;强调结构严谨与语言的质朴典雅。这一时期的代表性剧作家有P.高乃依(1606~1684)、J.拉辛(1639~1699)、莫里哀(1622~1673)等。

18世纪是欧洲从封建主义向资本主义过渡的时期,代表新兴资产阶级利益的思想家向封建意识形态发起全面批判的强大运动,在宗教、哲学、伦理学、政治学、经济学、法学、史学、美学等各个领域进行思想启蒙,这就是欧洲历史上有名的启蒙时代。这一时期是自然科学和社会科学全面发展,成果辉煌的新纪元,戏剧艺术在法国、德国、意大利、英国都有不同程度的发展。在法国,启蒙戏剧是在与古典主义的艰苦斗争中发展起来的。启蒙运动的主将狄德罗(1713~1784)根据历史的要求提出建立市民戏剧、严肃喜剧的纲领,并亲自参加创作实践。著名剧作家P.de博马舍(1732~1799)则为这种新兴戏剧提供了实践的范例。在德国,康德、费希特、黑格尔的哲学和美学,对文学艺术的发展提供了理论指导。在戏剧创作方面,G.E.莱辛(1729~1781)成为德国民族戏剧的创始人。到70年代,著名的狂飙突进运动推出了伟大的剧作家J.W.von歌德(1749~1832)与J.C.F.席勒(1749~1805)。英国启蒙戏剧的成就远不象文艺复兴时期那样辉煌,道德的批判和宣传,使大量剧作带有说教的色彩。喜剧作家菲尔丁(1707~1754)、O.哥尔德斯密斯(1730~1774)和R.B.谢里丹(1751~1816)可以作为代表。在意大利,长期流行的即兴喜剧的传统,造就出著名的启蒙剧作家C.哥尔多尼(1707~1793),他的喜剧作品甚丰,对后世也有很大影响。

在19世纪,欧洲戏剧分为两大流派:浪漫主义戏剧与现实主义戏剧。

浪漫主义作为一个戏剧流派,是与古典主义相对抗的。法国大革命的冲击、启蒙思想的影响、古典哲学的理论准备,是浪漫主义戏剧的历史条件和思想基础。浪漫主义戏剧的主要特征是:①偏重主观的内心生活表现。正如黑格尔所说,它的“真正内容是绝对的内心生活,相应的形式是精神的主体性”。它强调的是对内心情感的抒发,偏重对理想的追求。表现在人物形象塑造上,它往往赋予主人公以某种品格并把它理想化,通过曲折离奇的情节和对照的手法,造成强烈的效果。②反对创作上的种种规则,强调创作自由。欧洲浪漫主义戏剧的开创者是法国的V.雨果(1802~1885),他的剧作《爱尔那尼》被称为浪漫主义戏剧的代表作。此外法国的维尼(1797~1863)、A.de缪塞(1810~1857)、大仲马(1802~1870),德国的H.von克莱斯特(1777~1811),英国的浪漫主义诗人拜伦(1788~1824)和雪莱(1792~1822)也写过一些剧本。俄国A.C.普希金(1799~1837)的浪漫主义诗剧则是俄国戏剧史上的精品。浪漫主义戏剧作为一个流派,其存在的时间是短暂的,但是,它的基本精神却影响到20世纪的某些流派。

现实主义作为一个戏剧流派,有两种不同的界定。有人认为它源远流长,可以涵盖古希腊戏剧、文艺复兴时期戏剧、启蒙时代戏剧、19世纪现实主义戏剧;有人则把它界定为19世纪30年代以后取代浪漫主义而形成并发展起来的戏剧流派。尽管前一种说法所提到的不同

时期的戏剧作品也都具有现实主义的特征，但作为一个流派，则应取第二种含义。这个流派在很多方面是与浪漫主义相对立的。比如，它更重视客观性，强调按照生活的全部真实性和本来面貌再现现实；它更重视细节的真实，强调再现完整的人，重视人的个性特征，以真实地再现典型环境中的典型性格为显著标志。从19世纪30~40年代起，资本主义已经在欧洲很多国家取代了封建主义，而资本主义社会的种种矛盾和问题也日益显露出来。在这一时期形成并发展起来的现实主义戏剧，具有冷静的洞察社会生活和明显的社会批判性质，因而也被称为批判现实主义。在欧洲，现实主义剧作家有挪威的H.易卜生(1828~1906)，法国的小仲马(1824~1895)，英国的萧伯纳(1856~1950)、J.高尔斯华绥(1867~1933)等。在俄国，现实主义戏剧从30年代以后出现了繁荣的局面，著名剧作家有H. B.果戈理(1809~1852)、A. H.奥斯特洛夫斯基(1823~1886)、Л. H.托尔斯泰(1828~1910)、A. П.契诃夫(1860~1904)、M.高尔基(1868~1936)等，他们的作品在戏剧史上享有特殊的声誉。

19世纪后半叶，在欧洲实证主义哲学和实验心理学的影响下，出现了另一个戏剧流派——自然主义戏剧。这个流派在强调客观地、真实地再现现实生活方面，与现实主义戏剧有共同性，但是，它却更强调用实验的方法去研究与表现人的精神生活，强调从生理与病理的角度去发掘人的本能。法国的E.左拉(1840~1902)是自然主义小说和戏剧的倡导者和代表性作家，德国的G.豪普特曼(1862~1946)、瑞典的A.斯特林堡(1849~1912)等，也一度受其影响。

19世纪末以后，世界戏剧进入了现代和当代阶段，这两个时期的分界可以第二次世界大战为标志，但是，也可以把这个将近一个世纪的戏剧，统称为现代戏剧。概括地说，这一时期呈现多种流派交错纷呈、相互竞争又相互吸收的复杂局面。一方面，19世纪的现实主义戏剧在新的历史时期被广泛继承和发展着，它本身并存着多种风格；另一方面，诸如象征主义、表现主义、未来主义、超现实主义、存在主义、荒诞派等等流派先后出现，这些新流派的诞生，有其深刻的社会原因，又受到现代哲学、现代心理学的深重影响。它们作为一种美学思潮的产物，既有某种共同的特征，又各有其特殊性。这些新的流派，大都是以现实主义的对立形象出现的，但却又给予现实主义很大影响，而属于这些流派的某些戏剧家又自称为“真正的现实主义”。这一时期，还有一个值得提到的现象，美国戏剧在19世纪以前一直是比较落后的，但是，在这一时期却有后来居上之势，出现了一些举世闻名的剧作家。属于现实主义的剧作家有美国的C.奥德兹(1906~1963)、L.海尔曼(1905~)、A.米勒(1915~)、T.威廉斯(1914~)、W.英奇，被誉为美国现代戏剧之父的E.奥尼尔也写过大量现实主义的剧作；爱尔兰的A.格雷戈里夫人(1852~1932)，德国的F.沃尔夫(1888~1953)、B.布莱希特(1898~1956)，意大利的L.皮兰德娄(1867~1936)，瑞士的F.迪伦马特(1921~)等，也可以列入现实主义剧作家的行列。象征主义是从诗歌扩展到戏剧的，它强调凭借艺术家的直觉创造的象征形象表现世界和人自身，因而，内容本身的神秘性和象征性以及与此相适应的象征手法就成为这种戏剧作品的基本特征。这种戏剧流派以比利时的M.梅特林克(1862~1949)为代表，爱尔兰的J.辛格也属于这一流派。表现主义作为文学艺术的流派，于20年代初至30年代之间盛行于欧美诸国，它源于绘画，是对印象主义的反拨。表现主义戏剧强调“剥掉人的外皮，以便看到他们深藏内部的灵魂”。在人的潜意识的心灵中发掘原始性的本质。这派戏剧的显著特点是：对人的潜意识的发掘并通过多种方式把它戏剧化。表现主义戏剧有影响的剧作家是德国的G.凯泽(1878~1945)、E.托勒尔(1893~1939)，捷克斯洛伐克的K.