

# 戏剧表现论

林克欢

文·艺·新·学·科·建·设·丛·书

ISBN 7-5004-1179-0/I·124

定 价：8.50 元

## “文艺新学科建设丛书”总序

二十一世纪的蹑蹑足音在日益迫近：这是一个逼人进取、催人变革的时代。中国人在努力加速自己的步伐，争取与世界先进潮流同步进入那个比本世纪更加辉煌的时代，我们的社会生活，包括经济、政治和意识形态都正经历着由浅至深的历史变动。这场变动既借助于世界潮流的推动，也在影响着世界潮流的前进。

这又是一个人类文化财富迅猛增殖的时代，是精神和智慧高扬的时代。人的思维之树植根于丰腴的生活沃土之中，同时向外在宇宙和内在心灵两个方向伸展。众多的自然科学、社会科学和人文科学领域在彼此渗透、交叉和融合，互相补充、互相启迪，无数块新的学科园地正在开拓中。

在这样一个世界和中国都日新月异的年代，文艺学这门以人类心灵的创造物和演进史为研究对象的科学，显得分外活跃，更新迅速，是很自然的。我们在借鉴邻近的自然、社会、人文科学的思维成果时，找到观察文艺活动的新的审视点和坐标系，窥探到了过去未曾领悟到的东西。无数的文艺遗产，从典雅的古典杰作到惊世骇俗的当代性探索，都焕发出了新的奇光异彩。科学的发展启示人们，要揭示文艺现象的本质和特征，如同其他学科一样，也必须不断更新研究方法和理论观念，填充那些急需补救的空白，培育那些幼稚的边缘课题。于是，我们想到担起筹划“文艺新学科建设丛书”这样一项科学的和历史的任务。

所谓“文艺新学科”，是个尚带尝试性的设计蓝图。“新”，是指有别于我国过去惯常的文艺研究模式，试图吸收和融汇其他学科，诸如符号学、心理学、文化人类学、思维科学、语言学、系统论、信息论等领域的有用成果，或借鉴国外当代文论的观念与方式，对我国的文艺研究有所开拓、推动者。即使我们的努力耕耘由于历史和科学的更进一步发展而变成为陈旧，也是值得洒下汗水并额手称庆的，因为毕竟填补空白、接续环节是科学的必要程序。这项筚路蓝缕的工作，包括两个基本的方案：

一是翻译和介绍国外在开拓文艺研究新领域方面的著名与有代表性的论著，或文艺与其他学科交融而成的边缘研究方面的成功之作，是为“译著系列”，旨在打通国外文艺研究信息的渠道；

二是出版我国学者，尤其是中青年文艺研究者有开创性的、甚至是尝试性的研究成果，提倡自成学说，创建或补救我国所欠缺的文艺研究学科和课题，是为“论著系列”，旨在提倡百花齐放，独成一家之言，鼓励开创性思路。

我们这套“文艺新学科建设丛书”的参与者主要是些中青年学者，其不成熟的一面，是难免的。我们期待着老一辈学者的指导与扶持，使这项美和科学的设计日臻完美。

“文艺新学科建设丛书”编委会

一九八六年春

# 目 录

引 言.....	( 1 )
----------	-------

## 上 篇

第一章 扮演与扮演性.....	( 13 )
(一) 扮演与替代原则 .....	( 13 )
(二) 扮演性与假定性 .....	( 19 )
(三) 扮演性与剧场性 .....	( 27 )
(四) 扮演的可能性 .....	( 34 )
第二章 仪式与仪式化.....	( 42 )
(一) 仪式与戏剧 .....	( 42 )
(二) 作为舞台表现的仪式化 .....	( 51 )
(三) 僵化的仪式：无意义的意义 .....	( 57 )
(四) 想象的仪式：形式即内容 .....	( 65 )
第三章 共享与共享空间.....	( 76 )
(一) 剧场的失落与回归 .....	( 76 )
(二) 被动参与和主动参与 .....	( 81 )
(三) 环境戏剧与戏剧环境 .....	( 88 )
(四) 外在参与和内在参与 .....	( 95 )
第四章 取消表现的表现意识.....	( 105 )
(一) 政治宣传剧：双重的反叛 .....	( 105 )

(二) 偶发戏剧: 设计与即兴 .....	(114)
(三) 类戏剧: 起点还是终点 .....	(122)
(四) 现代戏剧之后 .....	(128)

## 下 篇

<b>第五章 舞台意象</b> .....	(137)
(一) 意象呈现 .....	(137)
(二) 意象分析 .....	(144)
(三) 意象叠加 .....	(151)
(四) 象征意象 .....	(158)
(五) 离实写意 .....	(166)
(六) 整体意象 .....	(172)
<b>第六章 舞台间离</b> .....	(182)
(一) 间离的含义 .....	(182)
(二) 间离的可能性 .....	(188)
(三) 表演的间离 .....	(195)
(四) 歌舞队 .....	(201)
(五) 布莱希特戏剧在中国 .....	(210)
<b>第七章 荒诞·悖论</b> .....	(222)
(一) 荒诞的主题与荒诞的技巧 .....	(222)
(二) 情境与选择 .....	(227)
(三) 荒诞与嘲笑 .....	(235)
(四) 悖论与无从选择 .....	(243)
<b>第八章 复调·拼贴</b> .....	(252)
(一) 复调结构 .....	(252)
(二) 剧作的组合 .....	(263)
(三) 舞台的拼贴 .....	(271)

## 引 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。

### 一

戏剧表现的是关乎人以及人生存于其中的世界。人的生命状态、人的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，但伟大的戏剧，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，让人领略人生的况味与宇宙的深境的作品。

戏剧呈现的不是实在的世界，而是虚构的世界模型。前戏剧，即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，是以巫术把握改善人的

生存处境的第一次尝试，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足的艺术，正是以与实践性、日常性剥离为代价的。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，也加深了讨论的困难。

克罗齐认为，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。<sup>①</sup>

科林伍德发展了情感表现说，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。<sup>②</sup>科林伍德否定艺术是艺术家个人情感的自我表现，或许还多少包含一定的合理性，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·朗格将艺术定义为：人类情感符号的创造。艺术作品

---

① 详见《美学原理》，人民文学出版社。

② 详见《艺术原理》，中国社会科学出版社。



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”，“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>①</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，都存在着某些受技巧和传统惯例（程式）影响的先天限制。如果要使艺术品不至于成为全然主观的、个人的、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>②</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。

---

① 《艺术问题》，中国社会科学出版社。

② 《心灵：论人类情感》。

### 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)交相叠现，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。正如卡西尔所指出的，“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

---

<sup>①</sup> 《人论》，上海译文出版社。

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。即便是以反传统为标榜的实验戏剧、先锋戏剧、小剧场戏剧，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将其推到登峰造极的极致；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综合。

#### 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。他们对情感体验与舞台表现的强调各有所侧重。他们的对立，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。

斯坦尼斯拉夫斯基作为体验派艺术的杰出代表，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)的内心和形体的有机元素的汇流，“在每一次演出中创造出角色的人的精神生活”。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。但斯氏宥于学派的偏见，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。<sup>①</sup>

戈登·克雷(Gordon Craig)关于“演员与超级傀儡”的提法，或许确实过份或偏颇，引起了许多至今仍然存在的责难与误解。但他的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，梅耶荷德对“有机造型术”的探索，布莱希特关于表演的间离技巧的实验，都一再证明了表现派艺术的生命力。

## 五

在现代戏剧史上，本世纪初还产生过一个短暂的表现主义戏剧运动，涌现出斯特林堡、魏特金、托勒、凯撒、恰佩克、哈森克莱韦尔、奥尼尔、爱尔默·莱斯等一批作家和《一出梦的戏剧》、《鬼魂奏鸣曲》、《青春的觉醒》、《群众与人》、《从清晨到午夜》、《万能机器人》、《人们》、《毛猿》、《加数器》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。他们弃摹拟，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，因此视点极度主观的，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，作者所作的戏剧陈述往往取代了传统的戏剧性冲突。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

---

<sup>①</sup> 详见《表现艺术》、《体验艺术》，收入《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》一书中。

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乎正常的时间长度，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利用，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，影响了一代又一代的戏剧家、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宥之后，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，贫困戏剧的贫困化，布莱希特戏剧的间离，迪伦马迪戏剧的佯谬，培特·哈克

---

<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，是一种同时存在、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。

斯、海纳·米勒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。

本世纪的戏剧创作，在现代主义戏剧、布莱希特戏剧、荒诞派戏剧、贫困戏剧之后，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，培育了一个十分壮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，甚至影响、渗透到当代现实主义戏剧创作和演出的风貌，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、现实主义戏剧以摹拟生活外观为手段，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。”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。





# 上 篇