



你就是角色

戏剧的接受和参与

高鉴 著

辽宁大学出版社

引 言

相声，成为大众的宠物。

在这样一个时刻，来谈论戏剧的魅力，是不是有背时之嫌呢？

不。不仅不背时，而且恰恰相反，正是时候。我们说正是时候，是因为我们感知到一个即将来到的时代。现在来认识戏剧的魅力和作用，能使我们站在新时代的门槛上，从容地迎接它的到来。

诚然，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显得生疏、淡远了。人们渐渐把戏剧当作身外之物，对它的生存与消亡持无所谓的态度，淡然处之。他们并不知觉，就在这种冷漠的态度中，丢失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乐趣，遮蔽了一抹生命的彩霞。

生命的遗憾是无法挽回的，唯一能救的办法就是不让这种遗憾发生。因此，我们要来认识戏剧。这样可以阻止某种遗憾的发生。

现代人要求的不仅是物质的享受和精神的消遣，日新月异的现代科学技术，使人的物质欲望越来越容易得到满足，它们也因此随之贬值。现代人更需求无限丰富的人生体验以扩展他有限的生命，要求迅速有效地传达他深刻而复杂的内心情感，在与他人的交流与分享中，使心灵变得纯净而轻盈，飞翔在自由的蓝天上。

面对现代人无限丰富的精神需求，相声显然不够用了，迪斯科和流行歌曲也日显单薄，人们不仅需要情绪的宣泄，而且要表现气象万千的内心宇宙。于是，戏剧那种擅长充分表现和传达人类最深刻的内在情感的潜质重新在现代社会的地平线上闪烁着星辰般的光辉。

这本书里，我们遵循着戏剧的物质媒介——传达形态——接受方式——生命行为的思路来介绍戏剧的特点和魅力。首先我们将戏剧作为纯粹的艺术品来考察。戏剧的美学特性给以观众奇特的审美感受，使他直接而真实地体现到无限丰富的人生，产生一种强烈的情感卷入。从而形成一种强大的动力，极易使戏剧成为一种参与的艺术。渐而，我们看到戏剧审美——这种参与特性，已经使它冲破了剧场的四堵墙，在人类社会生活的多方面发生着作用，成为人类的一种重要的生命行为。戏剧的最原始的本能又获得了新的生命。

对于即将到来的明天，作为一种生命行为的戏剧对人类有着尤为重要的意义。因为，作为一种单纯观赏的艺术品，在娱乐渠道网络立体化的现代社会中，戏剧已经无可挽回地失去了往日的繁兴盛世；但是，作为一种最深刻的自娱形式，戏剧越来越表现出它无限的潜质。近来，相声的地位正逐渐为小品所取代。小品以其强烈的戏剧性和简单易行的参与方式吸引了越来越多的人们。这是否暗示着一个大众化的戏剧时代已萌动生机呢？

面对“谁需要戏剧”的问题，荒诞戏剧大师尤温斯库的回答很简单：“每个人都需要。”人们为什么需要戏剧呢？

他说：“因为必须如此，因为戏剧是人的本质需要。”

目 录

引言

一、家族之争

- 1. 现代神祇 1
- 2. 戏剧罐头 6

二、戏剧之梁

- 1. 戏剧动作 13
- 2. 人体信息 17
- 3. 戏剧动作语汇 20

三、动作的魅力

- 1. 最短的感情通道 30
- 2. 画龙点睛 32
- 3. 蒙娜丽莎和梅兰芳的手 37
- 4. 罗丹的秘密 41

四、文学的异化

- 1. 戏剧兼并 48
- 2. 戏剧加速度 51
- 3. 戏剧摩擦力——冲突 54
- 4. 情节冲浪——激变 59

5. 戏剧起重机——情境	62
五、造型的异化	
1. 建构四维空间	67
2. 打野呵——实用功能	69
3. 复制自然——造景功能	72
4. 独抒性灵，不拘格套——表现功能	77
5. 视觉音乐——当代舞台造型一瞥	82
六、戏剧八音盒——音响效果	
七、奥卡姆剃刀——戏剧传达	
1. 身临其境——传达的具体性	97
2. 永恒的现在时态——传达的即时性	99
3. 亲身体验——传达的直接性	101
八、戏剧迷醉——戏剧审美的心理机制	
1. 在别人的故事里流自己的泪	105
2. 危险的游戏	107
九、人的魅力	
1. 走钢丝的艺术	116
2. 无限的人生	125
3. 心的飞翔	128
十、生命的行为	
1. 角色、角色感和社会角色	133
2. 角色、游戏和人类本性	141
3. 角色扮演和戏剧发生	144
十一、参与实践	

1. 戏剧与生存实践 148
2. 戏剧与宗教 151
3. 戏剧与革命 159
4. 戏剧与心理治疗 166

十二、生存方式

1. 戏之初，性喜众 170
2. 当今世界的群众戏剧 178
3. 建立良性生态循环 183
4. 你就是角色 189

一、家族之争

1. 现代神祇

当戏剧的艺术魅力遭到普遍怀疑的时候，对电影、电视剧的赞美却与日俱增。称她们是工业社会艺术的结晶，运用最先进的科学技术手段武装到牙齿的艺术。影、视艺术匆匆赶到性急的理论家们赶搭起来的各种殿堂庙宇里去接受各类称号和加冕：

电影，是“新的拉奥孔。”

电影，“顿时成了艺术奥林帕斯山上受万众瞻仰的宙斯。”

电视，则是“一个叫‘雅典娜’的新的万能之神，”“‘全身披挂着’从电影宙斯的头颅里跳出来了。”

电视，是史前壁画在当代延伸的顶点。……

他们拾起艺术进化论的衣钵，制造出如下这个艺术进阶模型：

古希腊——雕塑时代；

公元前5世纪，希腊悲剧出现——戏剧时代；

16世纪的英国，莎士比亚出现——戏剧时代；

文艺复兴的意大利，艺术三杰的出现——绘画时代；

20世纪前半期——电影时代；

20世纪70年代后——电视时代。

然而，我们想提醒一下这些当代的新宙斯和新雅典娜的朝圣者，你们是否想到过电影和电视也是戏剧存在的一种方式呢？

这句话会触犯众怒的。电影、电视与戏剧分家、离婚已经成为一种时尚。一个纯粹的影视大导演必须声明：追溯三代，与戏剧无血缘关系。说影、视乃戏剧之一种，岂非是往纯正的血统身上泼污水，是想降低新神祇的品位吗？

他们从三方面来捍卫影、视艺术的独立性与纯洁性：

(1)影、视艺术基本的构成单位是画面，而戏剧则是人的动作。一部故事片是成千上万张静止的画面粘接起来构成的，或者说画面是故事片的最小单位，它是不可简约的，又是基本的物质。如果说戏剧的基本媒介是人和人的运动的话，那么影、视的基本媒介则是胶片、磁带和光影。人和物，哲学意义上的两极，岂容混淆？

由于强调电影的画面性，有人干脆直呼电影为“图像艺术”^①，表明它同绘画和其他造型艺术的深刻的、历史的和结构上的联系。前苏联的美学大家莫·卡冈深深赞同这一表述。他称电影为“造型艺术”，并特地为这一术语作了如下说明：

不是在它以造型符号系统进行工作（戏剧也以这种系统进行工作）的一般涵义上这样说，而是我们把绘画、书画刻印艺术、雕刻、艺术摄影称作“造型艺术”的那种较狭窄和较具体的涵义上这样说^②。

虽然表述过于拗口，不过意思是明白的，在多种门类的艺术成员中，电影与美术属类是近邻，具有血缘关系；与戏剧则

① H·勒梅特尔《艺术和电影》，巴黎，1956年。

② 莫·卡冈《艺术形态学》，中译本。

是远邻，查找不出什么血缘关系。在电影的档案袋里，插入这样的政审材料，恐怕是我们的读者始料不及的。不过这样一来，便可进一步证明，电影与戏剧既无海外关系，又无历史瓜葛，而可享有纯种新时代艺术之神的崇高地位。

法国电影美学家巴赞是电影的画面本体论的代表人物，他简洁明确地概括了这一观点：“纯粹的电影的独特性质，取决于尊重时间统一的照像。”

(2)蒙太奇论。戏剧艺术的内在涵义是产生于一系列连续不断的、有一定长度的动作之中。《梁山伯与祝英台》中强烈的反封建意识是通过男女主人公起承转合、错落有致的爱情行为渐次传达出来的。电影则不然，蒙太奇理论认为影、视艺术的语义产生于画面与画面的连接之中，画面不是最重要的，重要的是联系它们的方式。画面（镜头）只是素材，同一批镜头材料如果按照不同的序列粘接起来，便会产生不同的内涵。影、视画面的连接方法就是蒙太奇。蒙太奇在世人的眼里曾是一套神奇无比的魔术。

前苏联大导演普多夫金和他的搭档库里肖夫在创建他们的蒙太奇理论的时候做过一些十分有趣的实验，效果令人惊异。他们给一个叫莫兹尤金的演员拍了一个毫无表情的脸部特写镜头。然后，在同一个镜头上分别组接了三个不同的画面：

第一组，脸部特写→放在桌上的一盆沙。

第二组，脸部特写→躺在棺材里的一具女尸。

第三组，脸部特写→摆弄玩具的小姑娘。

于是，奇迹出现了：

当我们把这三组镜头向不知内情的观众放映时，结果是惊人的。公众对演员的演技反应强烈。他们称道他对于被遗忘了的一盆沙沉思的表情，看到他瞧着死去的女人的伤痛深为感动，又赞赏他望着游戏中的小姑娘时淡淡的笑容。但我们知道，在这三种情况下，演员的表情是完全一样的。

于是，将一组人物从房檐上跳下的镜头按完全相反的序列组接起来，就出现了从地上跃上房顶的景象，崭新的语义出现了，大侠飞檐走壁的神话，自此成为现实——人造的现实。

于是，按照镜头拼接的不同方式、不同目的和不同效果分出了名目繁多的蒙太奇。剪刀，被供奉在这个城堡的祭坛上。电影的一切魅力来自这把剪刀。当然，剪刀与戏剧是毫不相干的。剪刀的寒光，令戏剧望而生畏。

于是库里肖夫公然声称：把演员表演的场景拍摄下来之后，电影艺术工作尚未开始——这仅仅是材料的准备。导演把这些片段的影片进行连接的时刻，才是电影艺术的开端。

因此，从创作方法的角度来看，电影与戏剧也是井水不犯河水的。

(3)从接受的角度看，影、视艺术的欣赏方式与戏剧也大相径庭。

首先，戏剧观众观看舞台是全景式的，舞台上发生的一切，一览无余、尽收眼底；影、视则不然，它们把对象切割成许多画面，时而全景时而局部地展现。

其次，戏剧观众与欣赏对象之间的距离是固定的，在看戏

的过程中，他不可能老是变换座位；而影、视艺术则灵活多变，虽然观众与银幕的距离是固定的，但由于摄影机或摄像机在拍摄过程中是运动的，离拍摄对象忽远忽近、忽前忽后、忽左忽右，因而观众观察影像时，实际感受到的距离和视角是不断变化的，这样就可以十分细致地观察对象，也可以俯瞰全景，欣赏是在运动过程中完成的，这就较比戏剧静态的欣赏方式远为丰富而更具活力。

再次，戏剧观众对象的把握是选择式的。观众注意的焦点容不下偌大一个舞台，舞台虽然是全景式的呈现，但是观众总是看他所想看的事和物，在欣赏过程中，他必有选择。导演虽然可以用诸种手段，通过舞台调度和灯光运用来突现某一事物。但是把注意力的焦点投向何处的主动权是掌握在观众手里的，他的注意力很可能被布景中逼真的树叶所吸引，却忽略了正在嚎啕大哭的女主人公。戏剧观众能够自由地选择他所想观察的事物；影、视观众对事物的观察却没有这种自由权，他不能按照自己的意愿去接触对象，他的观察序列是导演替他安排好了的，看一个明代大花瓶，先是全景——近景——特写，还是特写——近景——远景，导演说了算，观察角度的变幻也同样如此。摄影机代替了观众的眼睛，观众也就只能被动地接受摄影机运动方式了。当然，在大多数情况下，放弃这种主权是观众心甘情愿的事。

这样，在整个欣赏过程中，戏剧与影、视的欣赏方式又出现了巨大的差异。影、视之神血统的纯洁性，再一次得到了证实。

剪辑台上的剪刀，终于剪断了现代影视艺术与戏剧老祖

母的脐带。

2. 戏剧罐头

不过在观众看来问题很简单,看影片或电视剧就是看故事和表演,故事越曲折,内涵越丰富,表演越精彩,就越过瘾、越好看;画面拍得好看与否、角度选得如何,这都不是第一位的问题,只要演得好,故事有趣,这些方面弱一些,是可以将就的。在制片商眼里,问题也很明白,一部影片的号召力与明星的魅力休戚相关,观众对明星的崇拜到了不可思议的地位。所以在一部巨片的制作预算中,给明星的酬劳往往是天文数字,是那些议员,乃至总统所望尘莫及的。

人们如此喜爱明星,爱看他们的什么呢?是他们美丽的脸庞和匀称的肢体吗?是他们的美丽可以满足人们生理的和本能的需要吗?如果是这样,那只需多多翻印美人玉照,多多印制那些满是丽质倩影的挂历,让那些妩媚笑靥从早到晚陪伴着崇拜者,不就解决问题了吗?事实并不如此,今天世界的每一个角落都登满了美人照,而且刊有美人的画报也早于电影问世以前就已出现了。但这并未能妨碍电影的出现,并未能替代了人们对影、视的需要。而且,更为奇怪的是,有些使观众着迷的明星并不漂亮英俊。漂亮,并不是明星成功最重要的因素。

那么,令无数影迷倾倒的是明星的风度吗?他们举止潇洒、仪态万方,确实光彩动人。然而,要论举手投足的万种风流,在时装模特儿身上恐怕能得到更集中的体现,她们三围适度、姿态步履受到极严格的训练。扑朔迷离的光彩中,对倩影款款行来,裙钗婆娑,玉坠摇曳,飘飘欲仙……然而人们并

不满足于这姿色,身影流光飞彩的世界。影、视明星在公众心目中的地位要比时装模特儿崇高得多;在他们看来,一个选美比赛的佼佼者 and 时装表演的成功者,只是刚刚拥有了问鼎明星的敲门砖、问路石,只是向着明星梦迈出了第一步……。

那么,人们是想看一看影星在晚会上抛头露面,看他们简单地比划两个小节目,听他们训练并非有素的嗓子细声细气地哼一段,或者扯开哑嗓门喊一声“妹妹你——”吗?绝不是。明星露面只是满足了公众的好奇心,适应了他们心中的神秘感,但是明星无与伦比的地位绝非靠此建立起来的。何况,相当数量的一部分明星在各种晚会上的表现败绩累累,完全失去了往日在银幕、荧屏上的风采。不过,人们并不因为这些失败而不需要明星。

既然人们看明星,并不仅仅是看他们的容貌、丰姿,乃至一般的表演,那么看的是什么呢?

看明星在表演一个故事。

请注意,当我们深入到影、视艺术的根本特性中去的时候,就开始接近了戏剧艺术最古老、最经典的定义。2500年前,古希腊先哲亚里士多德赋予戏剧这样的概括:

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿;……摹仿的方式是借人物的动作来表达……^①。

这里有两大戏剧要素:首先是动作。在许多的艺术媒介物

① 亚里士多德《诗学》。

中,戏剧用以传达内在情感信息的,主要的不是色块、线条、青铜、乐音、歌声,甚至也不仅是漂亮的容颜和姣好的身材,而是人的动作。人们来看故事片、电视剧,就是看这些活灵活现的人物的动作,这就是为什么光有漂亮脸蛋不一定能成为大明星的道理。然而,动作也并不是人们一般的行动,琐屑的、散乱的、偶发的原始型态的生活动作并不构成戏剧,而是那种经过仔细提炼、悉心安排、具有内在逻辑意义的有一定长度的、构架完整的系列动作才是戏剧,这就引出了戏剧的第二要素——情节。情节规定了动作,失去情节依托的动作同样构成不了戏剧。对于一个普通观众来说,情节的魅力是巨大的,一部情节拙劣的片子,哪怕演员名气很大,也往往难以引起观众的兴趣,使之坚持看到片终;而一部故意削弱情节性(尚未见过全然根除情节性)的探索片也常使绝大部分老观众觉得味同嚼蜡,情趣索然。这也正是为什么时装模特儿永动机般地行走扭动着,却仍然当不了影、视明星的原因。

第一个在现代美学意义上给中国戏曲下定义的,是清末学者王国维,他说:

戏曲者,谓以歌舞演故事也^①。

这几乎是亚里士多德戏剧定义希腊版本的中译本。短短十来个字中,也已包容下戏剧的两大要素:动作和情节。只不过这动作,在中国被歌舞化了。这两大要素是缺一不可的。他

① 王国维:《戏曲考原》,载《王国维戏曲论文集》。

下的定义，言简意赅；而下面却颇花费一段文字来作补充：

古乐府中，如焦仲卿妻诗、《木兰辞》、《长恨歌》等，虽咏故事，而不被之歌舞，非戏曲也。《柘枝》、《菩萨蛮》之队，虽合歌舞，而不演故事，亦非戏曲也。……演故事者，始于唐之大面、拨头、《踏谣娘》等等^①。

同样，美人照不是戏剧，时装表演不是戏剧，通俗歌曲、迪斯科不是戏剧；那么，故事片、电视剧呢？

它们不是，它们是光影画面啊，它们与绘画、雕塑才是同属！然而，就在此处驻足，未免太有点水而过的蜻蜓作派了。其实，真正应该追问一句的是：这些光影画面的内容究竟是什么？记录暖气锅炉的操作规程、介绍四川名厨红案白案拿手绝活的影、视片算不算得故事片、电视剧？介绍寄生虫由口入肚、孵卵化虫生命过程的片子算也不算？答案不言自明。

影、视艺术片的光影画面，是以表演故事的演员的动作为主要表现对象的。观众要看的，首先就是演员表演的故事。一般艺术片也都以概括剧情的标题和主人公姓名命名。没有演员的表演就没有故事片和电视剧，那只是一些和影、视艺术片无关的光影画面。换一句话说，没有戏剧就没有影、视艺术。戏剧，实际上是影、视艺术的核心。影、视艺术是戏剧在现代科学技术物质基础上的再生形态。对影、视的迷恋，实际上依然是对戏剧的钟爱。戏剧艺术在现代社会中又增添了一种新的生

^① 同前。

命形式,古老的法则与新兴的物质在时代的加速器中相撞,放射出炫目的光彩。艺术生命中融入的新物质自然带来了新的特性、表现力、表现手段和魅力。但这些新的因素并未能改变戏剧艺术的根本性质、未能颠覆它的君主地位。相反,这些光影画面独特的表现力、摄影机的运动性、蒙太奇手法的魔幻性只有在戏剧古老、简朴而永恒的法则下才得以统一,凝结成完整的艺术。

所以,不是影、视艺术消灭了戏剧;而是戏剧通过影视获得新生,赢得了更多的观众,更紧密地融入了人类的生活。

戏剧,是不死的。

也正是戏剧与影、视的现实关系,使许多经院美学家受尽了磨难,使他们的“本体论”理论捉襟见肘,他们不得不承认:“电影理论方面的另一个中心争端是试图区别电影艺术不同于一切其它艺术的独特性质。……但这一争端也在一大堆含糊其词的定义和站不住脚的推论中不了了之。”^①而那位将电影归于绘画同属的卡冈,在论及戏剧与影、视关系的时候也不得不后退了一步,忍痛扔下了电视,将她送回到戏剧的怀抱,他说:“电影综合体的基础是造型的,而电视综合体的基础是表演的”。^②他对这个结论的证明,在我们今天看来也颇显荒唐。他说电影中有动画片、木偶片,足见它是与绘画同属造型艺术的。而“可以断言,彩色电视也将没有独立的动画片(不过,它当然可以放映电影制片厂新拍摄的动画片胶卷)。”^③所

① 吉·麦斯特:《什么不是电影?》。

② 莫·卡冈《形术形态学》。

③ 同前。

以“电视艺术趋向于戏剧演出，而不是电影，因为它不是造型艺术。”^①卡冈是在1972年写下这些话的，我们不能不对他的洞察力、预见力表示怀疑，同时也对他构建的电影性质的模式表示怀疑。

真理总是朴素的。戏剧正具有这种朴素和沉静。在这种纪念碑式的力量面前，那些喧嚣着判决戏剧死刑的理论，先行消亡了。

马丁·艾思林是一位在中国戏剧理论界颇有影响的当代戏剧理论家。他有长期的戏剧和电台工作的实际经验。他根据自己的切身体会写道：

不管怎么说，有一个极为重要的基本事实必须强调，因为这个事实显而易见，却一直遭到忽视，……这个事实就是，戏剧（舞台剧）在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式，而且是比较次要的一种形式，而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧，不论在技术方面可能有多么不同，但基本上仍然是戏剧，遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和心理学的基本原则。

尽管多种戏剧形式在技术和美学上有所不同，它们归根到底都是戏剧^②。

摄影机、摄像机把演员的表演固定下来了，拷贝和磁带则给了戏剧新的包装，成为戏剧罐头，这种特殊的精神罐头，在

① 同前。
② 马丁·艾思林《戏剧剖析》。