

三大戏剧体系审美关系初探

康洪兴 著



J820.2

20

前 言

戏剧世界是一个生机勃勃、不断发展的有机体。它每天都在活动，每天都在创造，每天都在向新的生活领域突进，每天都在为赢得新的群众而进行繁忙的自我新陈代谢的运动。

戏剧世界从总体上反映着世界的面貌。人类的历史、现实和未来，人类社会的问题和成就、忧虑和理想，人类生活的各个角落的状况和风采，无不在戏剧里浓缩地表现出来。戏剧是一个民族的当众思考。“戏剧是提高国家水平最富有表现力和最有效的工具之一，是衡

量一个国家的伟大或衰落的温度计。”^①优秀的戏剧可以加强一个民族的敏感性，衰落的戏剧只能使整个民族变得粗俗麻木。戏剧是社会学、历史学、哲学的研究对象，或者说，人们运用这些科学来研究戏剧文化的内涵和表现。

戏剧世界是人类文化的宝库，是各类艺术精华荟萃之所在。戏剧最能体现一个民族文化的素质，戏剧集中地展示出一个民族的文学、音乐、舞蹈、美术、建筑的水平和成就。它综合了上述艺术的因素和手段，形成了自身的特质。戏剧是演员扮演人物当众表演故事情节。它是最直接、生动地与欣赏者在一起共同创造形象的艺术。它将人生表现于行动之中。悲剧和喜剧都是人生激烈的一刹那。当众展现的人物灵魂的活动，永远是一种冲击人心的力量。古往今来，无数杰出的剧作家、演员、导演、戏剧音乐家、舞台美术家创造了不朽的艺术珍品，它们永远是美学、艺术学、戏剧学深入研究的领域。与之相适应，编剧学、导演学、表演学、舞台美术学、以及对戏剧

① 费特列戈·加西亚·洛尔伽：《谈戏剧》，见《外国现代剧作家论剧作》第67页，中国社会科学出版社1982年版。

音乐、音韵、音响的研究、对舞台形体造型和戏剧舞蹈的研究、对剧场建筑和剧场管理的研究等等，都推动着戏剧的发展。

戏剧世界的历史有两千多年，它历尽沧桑，伴随着社会的、民族的经济、政治、军事、文化、道德、法律等诸因素的变化而兴衰浮沉，然而它始终在发展着。世界戏剧史，各国戏剧史，各个专业、各个剧种、各个流派的发展史，都可以总结出非常丰富、极有教益的经验。各个国家、各种戏剧类别的断代史，有助于我们对不同的社会条件、不同的民族素质的戏剧文化作横向的比较。卓有成就的戏剧团体和戏剧伟人，成千累万，他们各自的历史既能透视出其时代的特点，又凝聚着他们长期奋斗的艰辛和创造的光辉，对后世永远富有教益。

戏剧世界包罗万象，宏大而深邃。作为戏剧世界的成员，我们是否能够和应该对这个世界本身具有完整的、深刻的认识呢？我们还是戏剧世界的中国公民，我们当然要用马克思主义理论对人类戏剧文化进行科学的分析，吸收其精华，这无疑有助于我们对中国戏剧的历史、现状和未来产生较为清醒的认识。

中国是一个戏剧大国。中国戏曲有上千年的历史，三百多个剧种，两千多个剧团。它以歌舞为艺术语言，运用最富有中国民族文化特征的演出程式，达到表现剧情时间和空间、人物外部动作和内心世界的完全自由。其写意境界之高，表演艺术之精美，演出剧目之多，观众普及面之广，都是全世界所罕见的。中国木偶戏和皮影戏的历史更为悠久，其艺术色彩之绚丽和表演技巧之高超，也在世界上独树一帜。中国话剧是从国外引进的新的戏剧品种，由于它扎根于我国人民生活 and 民族文化的土壤之中，经过将近一个世纪的辛勤劳动和不断的自我更新，它已结出地道的具有中国特色的繁茂的艺术之花和果实。中国话剧的创作和演出，在世界上已达到相当高的水平。中国戏剧的艺术成果和艺术经验极为丰富，但理论研究却不够发达。我们以往的成绩无比辉煌，但今天戏剧的处境却很艰难。如何适应时代的变革，成了广大戏剧工作者十分困惑和忧虑的事情。我们需要加强戏剧理论的探索和戏剧艺术的创新，这是我们所面临的课题。建筑宏伟的大厦固然要从一砖一瓦干起，但如果没有精确美观的蓝图，一点一滴的具体劳动恐无济于事。对于戏

剧工作者来说，无论是从事理论研究或艺术创作，全面提高戏剧文化素养，是当务之急。

我们一定要尊重戏剧传统和戏剧规律。艺术审美有其保守性的一面。一首名曲，一幅名画，一尊优秀的石雕，一部经典性的小说，反复欣赏，世代相传，成为不朽的珍品。一出名剧，同样如此，百看不厌，具有长远的保留价值。但是，艺术审美还有求新性的一面。如果世界上的文艺清一色地全都是以往时期的、看过多次的作品，一件新作也没有，恐怕人类的审美功能也会衰退，艺术也就死亡了。人类的艺术活动之所以不断延续和发展，就在于它联系社会生活，不断向新的领域探索和突进。当然，如果不重视艺术传统和规律，一味求新，那就会把艺术当作不断更换的流行时装，什么也保留不下来，这当然也同样扼杀艺术。

当前的问题是，我们的戏剧缺乏与新的时代相适应的活力。法国大文豪爱弥尔·左拉早在1874年就曾在《自然主义和戏剧舞台》一文中说过：“剧坛一向是墨守成规的最后堡垒。”^①由于戏剧是综合艺术和集体艺术，它当众表演的艺

① 见《外国现代剧作家论剧作》第6页，中国社会科学出版社1982年版。

术模式已为欣赏者所习惯，再加上它凝聚着民族文化传统之精华，要改变它是困难的。它的保守性和凝固性已经阻碍着其自身的发展和生存，只有改革和创新才有出路。

戏剧艺术要创新，要发展，就必须加强理论的探索和研究。我们要对戏剧世界有一个完整的认识，要对戏剧传统和规律进行历史的、系统的研究，要对戏剧的新观点和新方法进行科学的、深入的研究。当前，人们运用社会学、历史学、哲学、美学、艺术学的新观点和新兴学科如符号学、系统工程学、未来学等对戏剧进行研究，这是应该支持的。既然是探索和创新，就难免有偏颇和不完善之处，就难免有争议和辩论。学术观点和艺术流派的对立，只能通过友善的讨论来相互沟通。我们不可能把一切问题都加以解决，我们要学会尊重对方观点、作品的学术价值和艺术价值。无论双方如何对立，我们大家的目标只有一个：共同为发展我国戏剧事业而努力。团结、探索、创新、进步——这就是中国戏剧出版社编辑出版“戏剧文化探索丛书”的一点心愿。

王 正

1987年10月28日

目 录

第一章	对三大演剧体系在制导观众审美心理活动上的比较……………	(1)
一	在制导观众“观剧意识”上的比较……………	(3)
二	在激发观众审美心理机制的侧重点上的比较……………	(24)
三	在激活的几种具体心理功能上的比较……………	(49)
第二章	对三大演剧体系在观众审美“心理距离”上的比较……………	(77)
一	从演员、角色、观众三者的不同关系上对观众“心理距离”的比较……………	(84)
二	关于“距离度”的比较……………	(109)
第三章	对三大演剧体系在当堂反馈问题上的比较……………	(137)

- 一 反映在舞台与观众的交流方
式、交流渠道上的反馈比较… (143)
- 二 反映在观众参与的方式、特点
及自由度上的反馈比较…… (165)
- 三 反映在观众集体心理体验上的
反馈比较…………… (191)
- 四 反映在剧场性审美效果上的反
馈比较…………… (205)

第一章 对三大演剧体系在制导观众审美心理活动上的比较

戏剧艺术的重要特点之一，是活生生的，有血有肉的，有灵有性的演员直接登场进行表演，其作品直接由演员自己的肉体和精神体现出来，成为观众的审美对象；而作为审美主体的观众，不仅也是活生生的，有血有肉的，有灵有性的，而且也亲自临场，在同一剧场时间内与演员共处于同一个四维空间之中，共同完成戏剧艺术形象的创造任务。戏剧这种创作者、作品、欣赏者及其作品的创作过程和对作品的欣赏过程，共处于同一个时空的

特点，是非剧场艺术所没有的。正是这个特点，决定了戏剧在审美对象与审美主体之间产生独特的审美关系。而独特的审美关系，会使审美主体形成独特的审美心理。

纵观人类戏剧活动，演剧的观念、方法、流派丰富多彩。其中，斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和中国的戏曲艺术，是为世界所公认的三大演剧体系。这三大体系，虽然都是戏剧艺术，但是在演剧的美学原则、表现方法上是有差别，甚至有很大差别的。这种差别，使每一种流派给观众提供的审美方法也有所不同。而审美方法的不同，在引发主体的审美心理上也必然会有所差异。

这就是说，从总体上看，戏剧艺术与非剧场艺术相比，在引发欣赏者的审美心理方面，是不相同的。具体到戏剧艺术本身，比如世界所公认的三大演剧体系，由于向观众提供的审美方法的不同，因此，在使观众产生何种“观剧意识”上，在激发观众审美心理机制的侧重点上，在一些具体的审美心理环节上，都会出现或显著、或细微的极其微妙的差异。本章就想在戏剧艺术所形成的独特的主客体审美关系这个大前提下，对

斯氏、布氏、中国戏曲三大不同的演剧体系在如何制导观众审美心理方面，作一番具体的比较研究。

一 在制导观众“观剧意识”上的比较

所谓“观剧意识”，乃是观众在剧场演出这个特定时间空间里，被某种戏剧表演方法和演出方式所规范的观剧心理，一般人们把它称之为“剧场心理”或“剧场意识”。但是，通常人们观看一般的歌舞演出和观看电影等欣赏活动，也是在剧场里进行的。他们在欣赏时，也会产生某种剧场意识。这种剧场意识，与观看戏剧时产生的剧场意识，在本质上是不同的。所以我们认为，对观赏戏剧来说，采用“观剧意识”这个说法更确切些。“观剧意识”，是戏剧在与观众的审美关系中使观众产生的多种审美心理活动中最基本的一种。无论观众之间的欣赏水平差别多大，只要他们共处在同一个剧场空间，受着相同的表演方法和演出方式的制约，都会产生一种被规范了的大抵相同的观剧心态。在观众整个审美过程中，“观剧意识”一旦形成，便处于相对稳

定的状态，它能在一定程度上影响别的审美心理活动。在戏剧史上，凡是戏剧大师，要想形成自己独特的体系、流派，都无不要与观众在“观剧意识”上建立起某种特定的默契关系。斯坦尼、布莱希特和梅兰芳，都不例外。因此，研究“观剧意识”，对于研究不同演剧方法、流派在形成与观众之间不同的审美关系上有着某种特殊的意义。

自有戏剧以来，任何戏剧样式都要求观众既在一定程度上成为参与者，又在一定程度上成为旁观者。但是，不同的流派和体系，在这两者之中，其侧重点是不尽相同的。因此，相对而言，观众的“观剧意识”不外乎分两种：一种是参与者意识，另一种是旁观者意识。就其侧重点而言，中国戏曲艺术要求观众确立的是“参与者”意识；斯氏、布氏戏剧要求观众确立的基本上都是属于“旁观者”意识。但即便基本属于同类，内中亦有很大差别。

如果再作具体考察和分析，“观剧意识”又可分为两个层次：一是每个观众之作为观众的“自我意识”；二是观众群体在共同观剧过程中形成的特定的“群体意识”。观众作为“参与

者”或“旁观者”，在“自我意识”和“群体意识”上是不一样的。即使同属于“旁观者”或同属于“参与者”，在具体演出方式方法中，观众的“自我意识”和“群体意识”的表现也是很不一样的。

下面，我们就从观众的“自我意识”和“群体意识”两个方面，对斯氏戏剧、布氏戏剧和中国戏曲在观众“观剧意识”上进行一番比较：

第一、在“自我意识”方面的比较。

从演剧体制上来讲，斯氏的方法是一种制造“第四堵墙”的封闭式的演剧方法。这堵墙对演员来说是不透明的，对观众来说是透明的。正是这堵假设不透明又假设透明的“墙”，把演员与观众隔开。演员要装作不知道“墙”外有人在观看。这种表演方法只允许演员（角色）之间进行交流和适应，绝对不允许演员（角色）与观众发生直接交流。观众则好似通过“钥匙孔”偷看到了室内人们的“日常生活”。在这种演剧体制中，观众显然成了舞台上人与事的旁观者。按理说，这样的观众，他的“自我意识”（即清醒地意识到自己是一名观众，是在剧场看戏的心理）应该是很强的。但事实却不然。正如斯氏自己所

说的：“令人奇怪的是，舞台和观众之间这样隔开不是为了分离，反而是使观众和演员接近。”①

斯氏之所以要假设演员与观众之间有“第四堵墙”存在，目的并非要强化观众观剧的“自我意识”。恰恰相反，他是要削弱和抑制观众这种“自我意识”。有了这“第四堵墙”作掩盖，他就可以利用表演、布景、灯光、服装、道具、音响等一系列艺术手段，在舞台上制造出逼真的生活幻觉，让观众把舞台上发生的一切都信以为真地当成实生活本身来看待。为了使制造这种生活幻觉的效果达到乱真的程度，从而使观众产生“认同”心理，斯氏总是力求把剧情发生地点的物质环境具象化到逼真的地步。比如在他导演的《奥赛罗》一剧的第一幕中，为了制造威尼斯水城的逼真环境，竟把真船搬上舞台，并装上轮子使其能滑动；用鼓风机往麻布口袋里吹风造成水的波浪；再在锡做的空心船桨里灌上水，使其在摇动时发出冲击的水声。②在时态处理上，斯氏

① 《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，第467页。
中国电影出版社1981年版。

② 参见斯坦尼斯拉夫斯基《〈奥赛罗〉导演计划》一书，第9—10页。中国电影出版社1981年版。

要求把舞台上发生的事件都必须按“现在进行时态”处理，使观众感到眼前发生的一切仿佛就是此时此地正在进行的那样，从而产生犹如亲自耳闻目睹的感觉。在表演上，则要求演员必须“化身为角色”，即运用一系列心理技术，使演员“从自我出发”，“进入到角色中去”，达到角色内在“情感的真实”。他在《体验艺术》一文中这样说：“对于观众的活生生的人的机体来说，没有什么比演员本身活生生的人的情感更有感染力了。观众只要感觉到演员的敞开的心灵，窥视它，认识到他的情感的精神真实及其表露的形体真实，他马上就会倾心于这种情感的真实，无法控制地相信在舞台上所看到的一切。”^①可见，在表演上，斯氏是要求演员用活生生的人的情感去打动观众的情感，从而使观众对舞台上的人和事产生共鸣。上述这一切方面综合在一起所构成的舞台形象，就会使观众完全“倾心”、“无法控制地相信”舞台上的一切都如同实生活一样是真的。这样，观众便自然而然地产生身临其境的感觉，“忘掉了自己作为苛求的审判官的

① 《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，第527

页。中国电影出版社1981年版。重点号系斯氏所加。

角色”，①完全被舞台“同化”了。这种演剧效果，就是布莱希特在谈到“戏剧性戏剧”的观众观剧心理时指出的：“我与哭者同哭，与笑者同笑。”②观众与舞台上的人物“同哭”、“同笑”，就是“忘我”的表现。心理学认为：人的意识其中有这样一个鲜明的特点，即“明确认识意识中固有的主观和客观的区别，也就是关于人的‘我’和‘非我’的区别。”③观众出现“忘我”的表现，也就是他意识中的“我”和“非我”的界限被模糊了。这正是斯氏希望达到的最佳观剧境界。而观众的“我”和“非我”界限的模糊，也就是“自我”意识的削弱。由此可见，斯氏的演剧方法，是通过弱化观众的“自我意识”，来实现抑制观众的观剧意识的。

布莱希特的演剧体制，是否承认“第四堵墙”的存在的，或者说是要打破、取消“第四堵墙”

① 《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，第527页。中国电影出版社1981年版。

② 布莱希特：《娱乐戏剧还是教育戏剧》，载《戏剧理论译文集》第9辑。中国戏剧出版社1963年版。

③ [苏]彼得洛夫斯基主编：《普通心理学》，第31页。人民教育出版社1981年版。重点号原有。