



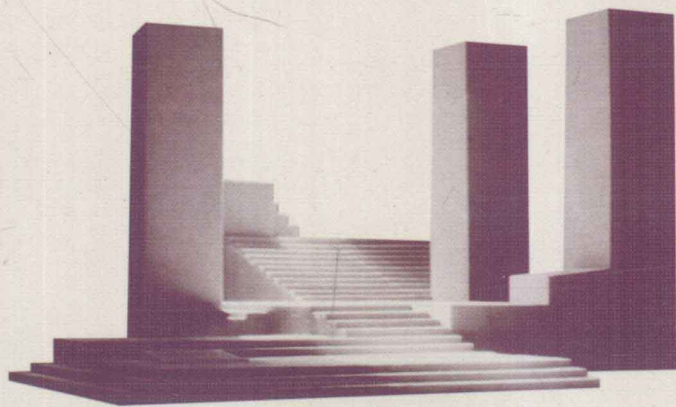
全国高等院校
艺术通识系列丛书



上海戏剧学院
规划建设教材

戴平 主编

戏剧美学教程



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE



全国高等院校艺术通识系列丛书

上海市教委教育高地建设项目



上海戏剧学院规划建设教材

戴平 主编

戏剧美学教程



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

戏剧美学教程 / 戴平主编. —上海: 上海书店出版社, 2011. 9

全国高等院校艺术通识系列丛书

ISBN 978-7-5458-0353-2

I. ①戏… II. ①戴… III. ①戏剧美学—高等学校—教材 IV. ①J801

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 030011 号

责任编辑 计 敏

技术编辑 丁 多

装帧设计 郦书径

戏剧美学教程

戴 平 主编

上海世纪出版股份有限公司

上海书店出版社出版

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

(200001 上海福建中路 193 号)

www.ewen.cc www.shsd.com.cn

上海印刷十厂有限公司印刷

开本 710×1000 1/16 印张 23.25

2011 年 9 月第一版 2011 年 9 月第一次印刷

ISBN 978-7-5458-0353-2/J·83

定价: 58.00 元

出版前言

“全国高等院校艺术通识系列丛书”是我们与上海戏剧学院、上海音乐学院、上海大学美术学院等共同发起，广邀全国艺术教育界名师编写的一套大型高等艺术通识教育读本，涵盖文学、音乐、美术、舞蹈、电影、戏剧、建筑等主要学科领域。

这套丛书的定位是“艺术通识教育”，力求推出一套高品位、高质量的艺术普及读物。其间艺术名家畅谈艺术人文，让青年学子犹如游学于高等艺术学府，亲炙名师教泽。这套书可以作为艺术院校与非艺术类院校大学生的选修课教材和课外读物。

教育家蔡元培先生认为美育可以“陶冶活泼敏锐之性灵，养成高尚纯洁之人格”。对于美育的作用，《礼记·乐记》亦早有记载：“乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王著其教也。”美育不仅能陶冶情操、提高素养，而且有助于开发智力，对于促进学生全面发展具有不可替代的作用。要尽快改变学校美育工作薄弱的状况，将美育融入学校教育全过程。我们这套丛书便是从这一理念出发，试图通过各个艺术领域的课堂，最终达到美育之功能。

这是一套开放性系列丛书，课题追求经典性、创新性、前瞻性、权威性和

可读性,其中既有原创选题,也有翻译选题。在这套丛书中,我们将以兼容并蓄、海纳百川之心态,让艺术课堂有别于传统课堂,呈现出开放、多元与包容之特色。我们将怀着“努力成为一代又一代中国人的文化脊梁”之情怀,努力使一堂堂精彩纷呈的知识传授,转化为纸上的艺苑风景线,使无缘身临其境的普通读者,也能了解当代校园艺术文化知识、思想与学术的发展,为促进高校和社会的互动、普及艺术教育、促进文化积累奉献力量。

“全国高等院校艺术通识系列丛书”将陆续出版,祈望艺术教育界和读者齐力支持,一起来努力创造一项宏大的艺术教育工程!

上海书店出版社

2010年10月

目 录

绪 论 / 001

第一章 戏剧的发生 / 018

第一节 巫术的孕育 / 018

第二节 游戏的滋养 / 024

第三节 社会表演的启示 / 032

第二章 戏剧的范式 / 039

第一节 历史的简要回顾 / 039

第二节 戏剧的本质和特征 / 047

第三节 作为文本到事件的戏剧 / 050

第三章 戏剧的表演（上） / 055

第一节 表演艺术的美学本质与特征 / 055

第二节 创造角色的艺术 / 065

第三节 真和美的辩证统一 / 072

第四节 源于不同美学观念的表演方法 / 081

第四章 戏剧的表演（下） / 096

第一节 多元化的表演艺术形态 / 096

第二节 从“角色扮演”到“身体说话” / 105

第三节 新观念新学科的诞生和传播 / 114

第五章 戏剧的导演（上） / 124

第一节 美在整体 / 126

第二节 美在思想 / 129

第三节 美在人物 / 131

第四节 美在形式 / 133

第五节 美在关系 / 135

第六节 美在人格 / 136

第六章 戏剧的导演（下） / 139

第一节 解释剧本 / 139

第二节 创建时空结构和视听总体形象 / 144

第三节 决定观演关系 / 151

第四节 创新艺术表现 / 155

第七章 戏剧的叙事与结构 / 164

第一节 戏剧的叙事 / 164

第二节 戏剧的结构 / 170

第三节 戏剧结构的嬗变和创新 / 180

第八章 戏剧的语言 / 189

第一节 戏剧语言的构成与特点 / 189

第二节 戏剧文体的嬗变 / 199

第三节 戏剧诗的诗性本质 / 206

第九章 戏剧的空间 / 216

第一节 什么是戏剧空间? / 216

第二节 演剧与场所 / 221

第三节 动作空间 / 228

第四节 审美空间 / 233

第五节 知觉空间 / 236

第六节 交往空间 / 243

第七节 小剧场戏剧的空间 / 249

第十章 戏剧的体裁 / 254

- 第一节 悲剧 / 254
- 第二节 喜剧 / 265
- 第三节 正剧 / 274
- 第四节 荒诞剧 / 279

第十一章 戏剧的形态 / 289

- 第一节 话剧 / 289
- 第二节 歌舞剧(歌剧、舞剧) / 293
- 第三节 音乐剧 / 303
- 第四节 戏曲 / 308
- 第五节 哑剧 / 312
- 第六节 偶剧 / 315
- 第七节 戏剧形态的新发展 / 318

第十二章 戏剧的观众 / 327

- 第一节 戏剧与观众的关系 / 327
- 第二节 为什么说“没有观众,就没有戏剧”? / 331
- 第三节 观众对戏剧的审美需求 / 336
- 第四节 戏剧审美的心理过程及特征 / 341
- 第五节 戏剧审美的现代性 / 347
- 第六节 看不见的参与——观众对戏剧本体的反作用 / 353
- 第七节 戏剧批评 / 358

后 记 / 364

绪 论

在中国,戏剧美学还是一门年轻的学科。20世纪80年代中期,在美学热方兴未艾之时,它依然是一个薄弱的分支。朱狄先生在1984年6月出版的《当代西方美学》一书中指出:“也许是由于许多戏剧美学家已经过多地把视线转向电影(甚至包括电视),因此西方当代戏剧美学的文章非常少见,一些有关西方现代流派戏剧的文章常常以介绍情节来代替理论论述,有时几乎是张剧作家作品目录。也许是由于理论总是要落在实践的后面,也许是现代派的戏剧理论在美学理论上很难加以总结,我们至今尚未在西方的权威性美学杂志上看到有关当代戏剧美学的有分量的论文。”^①

朱狄先生说的这一席话,已过去了二十七年。中国改革开放三十多年以来,除了政治、经济方面出现了翻天覆地的变化外,在思想、文化领域,也发生了巨大变化。随着传统艺术标准的逐步丧失,艺术分类已经面临更为困难的处境,它粉碎了每一种艺术以往所具有的、为多数人所认可的那种尺度和标界。西方形形色色的现代派、后现代派艺术作品纷至沓来,与其有关的各种艺术理论蜂拥而入,让国人眼界大开。美学得到了史无前例的普及,戏剧美学已经堂堂正正地登入中国戏剧的排练厅、舞台和戏剧院校的讲堂。黑格尔关于喜剧和美学关系的名言,正在逐步变成现实:“到了喜剧的发展成熟阶段,我们也就到达了美学这门科学研究的终点。”^②

在这里,更值得一提的是近十年来,国内开设戏剧专业的大学已越来越多,一批有分量的戏剧理论著作相继出版,但比较完整地论述戏剧美学的教材则不多见。因此,编写一本联系戏剧表导演和创作实际、吸取国内外戏剧美学理论的新观点、新材料的戏剧美学教程,就成了当务之急。上海戏剧学院从20世纪80年代初就开设“美学”这门公共课,至今已三十年。有好几位教授陆续撰写了相关的文章和讲义,如今,把这些相关的文章和讲义整理成一本比较系统、完整的教材,既是刻不容缓,又是水到渠成的事。经过以上海戏剧学院教授为主体的六位专家的集体努力,历时三年多,终于完成。下面想再说几句开场白。

① 朱狄:《当代西方美学》,人民出版社1984年6月版,第486页。

② 黑格尔:《美学》第3卷(下),朱光潜译,商务印书馆1981年版,第334页。

—

戏剧美学是一门研究戏剧的美和审美的普遍规律的人文学科,是戏剧学与美学两者相互交错和紧密结合而形成的一门交叉学科。自然,戏剧美学也是具有哲学性质的理论学科。

戏剧美学以戏剧作为研究的主题,对其从哲学的层面上进行深层次的思考。它的研究对象,应当是戏剧审美活动中有关美和审美的一切规律问题。它比一般美学切实、具体,但比一般的戏剧理论要高一个层次,它不是一般的审美意识,而是表现为理论形态的审美意识,它要在艺术美的理论领域里论证戏剧美的特殊性;它不研究具体的写戏、演戏的方法和技巧,而是把戏剧艺术作为审美活动的一种表现形式来研究其本质和规律。余秋雨提出:“戏剧美学应该包括三个部分:以戏剧本质论研究戏剧美的本质特征(亦即戏剧美与其他艺术美的区别和联系);以观众心理学研究戏剧美的具体实现;以戏剧社会学研究戏剧美的社会历史命运。”^①我们基本赞成余秋雨对戏剧美学研究对象的论述,但认为应当补充演员表演心理的内容,即讨论表、导演艺术的美感问题。这是戏剧理论家过去较少涉足的一个领域。

作为戏剧美学的教材,它涉及戏剧的发生、范式、体裁、叙事、结构、形态、文体、语言、表演、导演、空间、观众和戏剧社会学等。许多戏剧理论专著也涉及上述问题,但戏剧美学的研究与一般戏剧理论研究之不同侧重于:一方面,它要把美学的血液注入到戏剧的体内,使戏剧理论的研究得以进入美学研究的轨道;另一方面,它又把戏剧之美回归到美学的麾下,使美的规律在戏剧审美活动的各个不同领域内得到印证和展开。

关于这两点,本书已初步达到目的。比如在《戏剧的导演》一章里,张仲年教授不是从导演的一般技巧和方法来研究这个问题,而是提出了导演美学是戏剧美学的核心这个重要的论点。他认为,导演美学的主要内涵应体现在如下六个方面:“美在整体”、“美在思想”、“美在形式”、“美在人物”、“美在关系”和“美在人格”。这样的论述,就把导演理论提上了一个新的美学台阶。

且看张教授怎样论述导演美学的一个重要内涵——“美在关系”。“关系”,在美学研究中是一个重要的概念,多样统一,实际上就是构成整体美的各个要素关系的和谐。张仲年教授提出:“导演处理各类艺术之间的关系,依据的是导演构思。导演构思是未来演出的蓝图。因此,高水平的导演构思,已经如交响乐的谱子一样,把各类艺术的配置作出了精细的安排。虽然在实际创作中,各位艺术家会提出不同的方案来修正、补充、发展导演构思,但是只要沿着主航道前进,河道再曲折,也许反而更能营造出艺术效果。譬如王延松在《雷雨》最初构思中,根据曹禺剧本中提示,只要求在舞台上出现一架合成器,演奏教堂圣乐。就像他在天津人民艺术剧院导演曹禺《原野》时,舞台右后部出现一位女大提琴手,在需要的时候演奏《安魂曲》一样。在跟作曲家金复载谈这个构思的时候,金复载建议干脆使用唱诗班。作曲家的建议随性而来却是个金点子,给导演一个惊喜,推动他在形式的创造上向前大大迈进了一步。”(图0-1、图0-2)一台演出在艺术方面的一致,往往是以整个演出团体在思想和美学方面的一致和相互团结为基础的。这样的分析,就把导演协调各方面的作用,提高到“美是关

① 余秋雨:《戏剧审美心理学》,四川人民出版社1985年版,第399页。



图 0-1 王延松导演的《雷雨》

系”这个著名论断上来研究,比一般的讨论导演的作用要高出许多了。诚如苏联戏剧美学家阿·波波夫所指出的:“只有在整个演出里可以感觉到整个集体的活的精神,感觉到它的世界观的统一的时候”,所有的艺术因素才能发挥作用,“凝成一股统一的意向,成为观众无法抗拒的力量。”^①

戏剧美学应该指示未来,通过研究戏剧审美活动的本质特征和规律,来指导戏剧创作、演出实践,告



图 0-2 唱诗班

诉戏剧家们该怎么做和不该怎么做。用匈牙利著名电影艺术家巴拉兹在《电影美学》一书开头所说的话:“在地图上为未来的哥伦布画出尚未发现的海洋。”^②懂得戏剧美学的戏剧家,也能不断发现戏剧舞台上“尚未发现的海洋”。顾春芳副教授在她的“戏剧的表演”两章文字中,不再是言表演必称斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特,而是引用了1979年理查·谢克纳教授倡导的人类表演学理论,从原始部落仪式和后现代先锋戏剧这两种从时间上说是两

① 阿·波波夫:《论演出的艺术完整性》,张守慎译,中国戏剧出版社1982年版,第14页。

② 巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版社1986年版,第7页。

个极端的表演现象来探讨戏剧的表演,使她的论述很有新意。

戏剧美学应当综合吸收当代戏剧表演和导演的各种最新理论研究成果。首次提出“人类表演学”的美国当代戏剧理论家理查·谢克纳在论及《什么是人类表演学》时指出:“从理论上说,表演可以从以下四个方面来考察:存在(being),行动(doing),展示行动(showing doing),对展示行动的解释(explaining showing doing)。第一部分从哲学讲是最复杂的,being就是存在本身,存在的东西不断地发展变化,所以存在就是行动,存在的东西其实是一种运动,并不是静止的存在,人也是这样……总之,所有的客观存在都是存在,所有的存在都在行动中,凡是自我指涉的行动就是表演,我们中有一些人专门研究这些表演,就是人类表演学。”^①谢克纳在他的理论中提出了人类表演学的四个特点,或者说是四种方法:把人类行为作为研究对象;把“表演研究和表演实践”作为一个有联系的“整体”;采用“参与观察法”(participant observation)进行实地调查;主动参与社会实践和宣传。这一理论需要的是观察者的描述能力、分析能力和解读复杂事件的能力。

人类表演学作为一门新的学科,其研究和传播的意义和价值就在于启发和提供了一种新的认识世界、分析社会、研究人的行为的崭新的观念和方法;在于将戏剧和表演对于人类社会的意义从单纯的艺术领域中解放出来,进而关注广泛的社会生活乃至人类活动的所有领域,从艺术学拓展到了人类学和文化学更广阔的时间和空间里;在于试图把表演之于艺术家、之于观众的意义提升到了人类社会的整体,试图把表演之于戏剧、之于艺术的意义提升到了之于政治、经济、法律、教育、管理、服务、文化、心理等文明的各个角落;在于走出戏剧发展在艺术领域中遭遇的危机和困境,在于将戏剧转变成一种更能推动社会进步和文化发展的永不枯竭的理论甚至是生产力。顾春芳提出:“我们暂时还不能说人类表演学只有理论而较为缺乏实践的可行性,也许有一天,人类表演学家们所预言和希望的美好图景真的能够得以完成,这一戏剧史上有史以来最为庞大和富有刺激的‘导演构思’真的能够得以实现,那么,这些人类表演学的先行者和策划者将成为有史以来艺术史上最伟大的革新家。不过至少到目前为止,这一切不过是构想而已,伟大的革命似乎还在酝酿和排练之中。”这样的分析,是一种超前的研究,这样的研究,也增加了本书的学术含金量。

二

戏剧美学还有一个重要的研究方面,那就是戏剧与社会的关系,即从艺术社会学角度考察戏剧作为人类精神文明的一部分、作为审美意识的一种表现形式的起源和趣味、风格的演变,这种演变与社会、民族、时代的关系,考察戏剧的社会功能等。

戏剧美是社会发展的产物。戏剧美的创造同时代、民族、地域、群体的审美风尚有着不可分割的关系,它是和社会审美心理相对应的,同时又在社会的变动中产生流变。戏剧美学要善于在社会历史的背景下研究剧场中的变化。

普列汉诺夫说过:“生产力发展的任何特定的阶段必然地引起在社会生产过程中人们的

① 谢克纳:《什么是人类表演学》,孙惠柱译,原载《戏剧艺术》2004年第5期。

一定的结合,即一定的生产关系,亦即整个社会的一定的结构。而既然有了社会的结构,就不难了解,它的性质将一般地反映于人们的全部心理之上,反映于他们的一切习惯、道德、感觉、观点、意图和理想之上。习惯、道德、观点、意图和理想必然地应该适应于人们的生活式样,适应于他们的获得食料的方式(用别舍尔的话来说)。社会心理永远顺从它的经济的目的,永远适合于它,永远为它所决定。”^①戏剧是社会的戏剧,戏剧活动作为人类的一种目的性行为,根植于社会生活之中,经过剧作家的创作、舞台的演出,又回到社会生活之中。戏剧出台之后,经受观众的品评、观众的参与,戏剧便顺利地进入了社会的自控系统之中。戏剧美的变化,同样离不开社会的历史命运,离不开社会的经济、政治情况的变化。

话剧《于无声处》在“文革”结束后上演,引起了巨大的轰动,这和当时的社会历史背景是分不开的。它成功塑造了一系列具有深厚思想内容而又个性鲜明的典型人物,尤其是成功塑造了欧阳平这个不畏强暴、敢于为真理而献身的英雄形象。它通过这个典型形象,反映了时代的脉搏,喊出了时代的声音,倾吐了人民的感情,说出了人们想说而没有说出的话,推动了政治领域的拨乱反正,加快了为“天安门事件”平反的进程,因而从上海工人文化宫的业余演出开始就受到人们的热烈欢迎,继而迅速在全国普遍开花。然而,时隔三十年后再演,青年观众对“文革”时期的政治环境已恍如隔世,导演苏乐慈便提出,重排此剧要突出一个“情”字:亲情、爱情、友情(图0-3)。京剧《廉吏于成龙》一出世,就引起了新老观众的欢迎,该剧自2002年11月首演至今,在全国各地巡演近百场,场场爆满,屡演不衰。2009年又从舞台到银幕,观众数量和影响力呈现几何级数增长。这也是因为该剧融古贯今、切中时弊,表达了当今人们呼唤清官的心声,在观众之中引起了广泛而长久的共鸣。这出戏在艺术上经过不断的加工,越来越成熟,成为新时期的经典性的保留剧目。

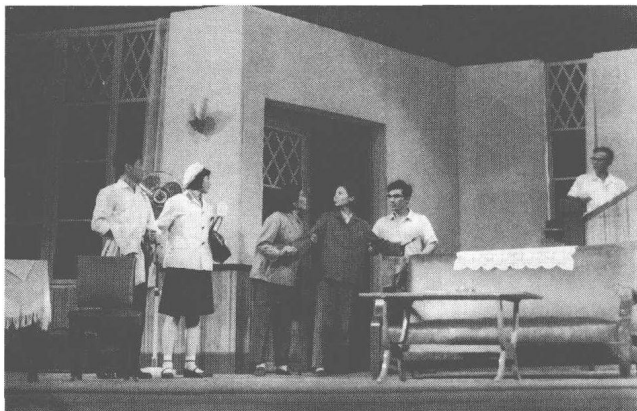


图0-3 苏乐慈导演的《于无声处》(1978)

因此,研究戏剧美,一定不能离开对社会和历史的研究。人们对戏剧美的观念的变化,同样不能离开社会的政治、经济和科技的发展、生活节奏、价值取向、审美风尚的变化。

三

研究戏剧美的本质,有一个问题值得注意:即要重视对观众的研究。严格地说,戏剧社

① 普列汉诺夫:《论一元论历史观之发展》,《普列汉诺夫哲学著作选集》(第一卷),生活·读书·新知三联书店1959年版,第715页。

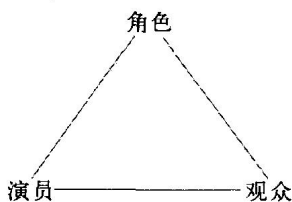


图 0-4

会学的实质,也是对不同时代的观众审美心理的分析。本书的第十二章——《戏剧的观众》,侯宏教授对这个戏剧美学的重要法则,提出了比较深刻的见解。

当代著名舞台美术理论家胡妙胜提出:“我们可以为戏剧下一个最为简单的定义:戏剧是演员在观众面前扮演角色。”^①这个定义把戏剧与观众的关系,作了简洁明了的解释和精辟的论述。

戏剧与观众在同一时空的互动交流,是戏剧审美的重要内容。用接受美学的观点来论证观众的需求问题,说明戏剧在演出过程中,台上台下具有活生生的感情回馈。这种回馈不仅可以使台上的演员和台下的观众喜怒哀乐与共,而且可以使台下观众的感情产生一种传染性。这也就是英国著名戏剧理论家马丁·艾思林在《戏剧剖析》一书中提出的三角形回馈作用的理论。他指出:“从历史上说戏剧和宗教是密切相关的;他们的共同根源是宗教仪式。仪式的本质是什么,仪式和戏剧之间有什么联系呢?二者都是带有从演员到观众、从观众到观众的这种反馈的三角影响的集体体验。”他说:“如果观众有反应,演员就会为这种反应所鼓舞,而这转过来又会引起观众越来越强烈的反应。这就是舞台与观众之间的著名的回馈作用。”^②

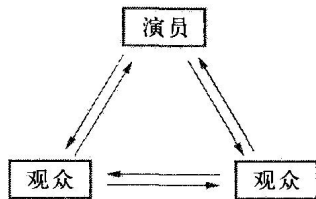


图 0-5

戏剧与观众的“当堂回馈”、“三角回馈”,其实就是互动交流,是人们在生活中每天都会运用的最为基本的交流方式。平时生活中互动交流往往是自然而然的,不经意的,而戏剧与观众的交流是精心构思的,是艺术的、审美的交流。演戏总是要有人看才行。没有观众看戏,演出活动就无法举行。观众是戏剧发生、发展、完成的一个必不可少的条件。从信息论和系统论的理论模型来看,戏剧活动是一种信息的组织、传递与接受的过程。它至少由三个基本因素组成:戏剧信息系统、戏剧信号系统和戏剧接受系统。缺少了戏剧接受系统,这个模型就不能成立,戏剧演出活动便难以进行。



图 0-6 谷亦安导演的《皮尔·金特》
(上海戏剧学院草坪上演出)

美的创造总是以美的接受为前提和目的的。但是,不同的观众对戏剧的需求是不一样的。更何况,时代的发展,信息的流通,交往的便捷,价值取向的变化,使人们的审美情趣不断地发生变异。因此,对戏剧家来说,经常不断地了解观众的需求,是组织创作、安排演出所不可

① 胡妙胜:《阅读空间——舞台设计美学》,上海文艺出版社 2007 年版,第 7 页。

② 马丁·艾思林:《戏剧剖析》,罗婉华译,中国戏剧出版社 1981 年版,第 19 页。

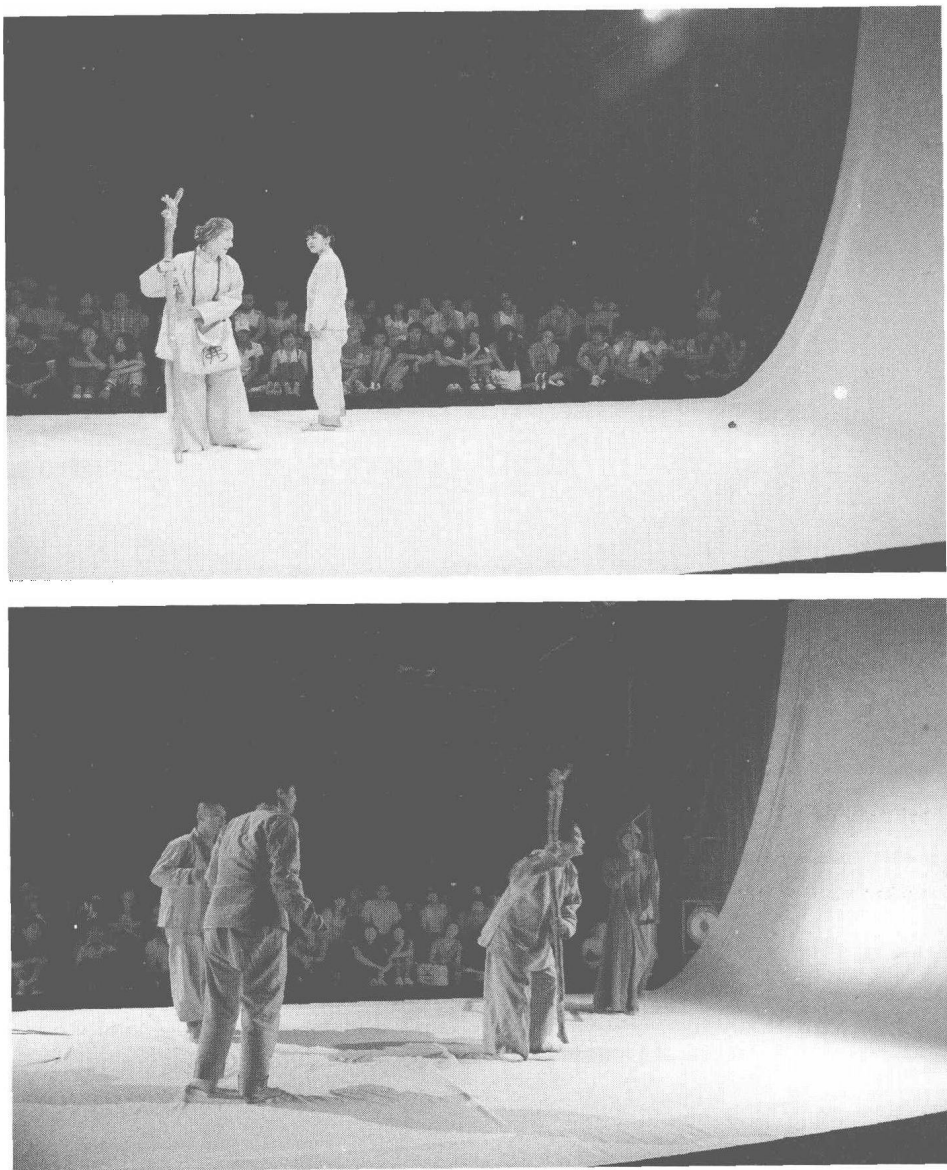


图 0-7 何雁导演小剧场戏剧《原野》

缺少的条件之一,也是在新的历史条件下戏剧赢得观众的重要条件之一。

观众是谁也替代不了的、最有权威的终审裁判官。观众是最伟大的、最无情的批评家。他们是主宰一出戏得失成败的命运之神。从观众席里爆发出来的春雷般的掌声,可以使一出戏名扬千古。梅耶荷德认为,对于一个戏的演出来讲,观众乃是继剧作家、导演、演员之后第四个创作者。他把观众的剧场意识看作是在戏剧演出中起决定性作用的充满创造活力的因素:“一旦观众对舞台上发生的事件有了反应,剧院就开始存在。”某些现代派剧作家试图打破“没有观众,就没有戏剧”的常规。尤奈斯库扬言:“艺术作品存在于自身之中,我构思的

完全是一种没有观众的戏剧。”但他的这种理论不过是在口头上说说而已的。《秃头歌女》、《椅子》(图0-8、图0-9)等荒诞派名作之所以盛演不衰,说明他的创作还是很看重观众的反

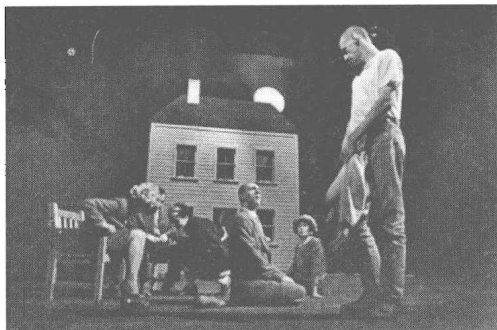


图0-8 《秃头歌女》

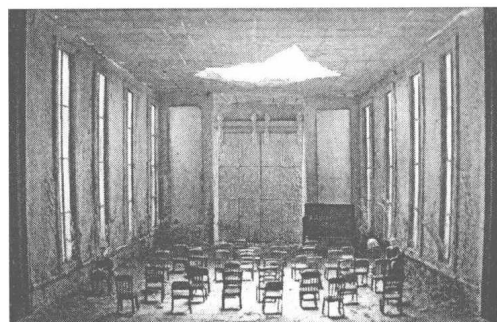
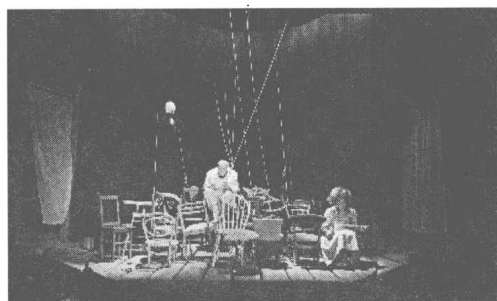


图0-9 《椅子》

应的,也是十分注重剧场效果的。“存在于自身之中”的作品不等于没有观众。一个观众也没有的戏剧,究竟有多少存在价值呢?戏剧背离了观众,观众也会背离戏剧。

这种回馈的三角影响的集体体验在看电影和电视时是不会产生的。当代德国戏剧理论家曼弗雷德·普菲斯特在《戏剧理论与戏剧分析》中正确地指出:“电影从生产到接受之间有时间上的延宕,这是它与戏剧的不同。这里没有谈及观演之间的互动;而正是这种互动使得舞台上的现场表演扣人心弦,为别的形式无法替代。”^①如果一个人在屋子里看电视,一般是不会纵声狂笑的,而看电影同样也无法同银幕上的演员进行感情交流,当然也较少有喜怒哀乐的传染性。因此,纵然电的力量是那样神奇,促使人们发明了电影、电视和电脑,但是,从总体上看,戏剧的生命力是不会枯竭的,戏剧是不会消亡的。电视吃不掉戏剧,网络文学的勃兴也不能逼迫戏剧退出舞台。

戏剧美学之所以要重视观众的作用,是因为观众也在参与创造。戏剧作为一件艺术品的存在,既不能脱离创造的主体——演员,又不能脱离审美的客体——观众。一个人从剧场外走进剧场内,他的“身份”就起了变化,变成了审美的主体。戏剧欣赏活动不是消极的接受,审美主体在受到艺术形象感染的同时,又驰骋自己的想象力,给艺术形象以补充和再创造。著名话剧表演艺术家于是之说过:“观众看戏,只有他的想象被你的表演调动起来,他才会感到满足。你所表演的人物,引起他对生活的想象越多,也就觉得越过瘾,有味道。”高明的戏剧家必须紧紧抓住观众心理上的“力场”——增加流向舞台的“矢量”。演员的表演,剧作家的剧本,都需要观众的参与才得以存活。从这个意义上说,唯有完成了观众参与这个戏剧活动的第三层次的拓展,戏剧美的创造才能得以最后完成。

20世纪70年代初,法国剧作家姆努什金领导的太阳剧社根据阿尔托的残酷戏剧理论创作了话剧《1789年》(图0-10)。1970年底在米兰演出立即一炮打响,并迅速在法国产生了巨大的影响,一部戏改变了太阳剧社的命运。这部被评论家认为其地位堪与贝克特的《等待戈多》(图0-11)媲美的杰作,观众参与创作的广度与深度也是史无前例的。

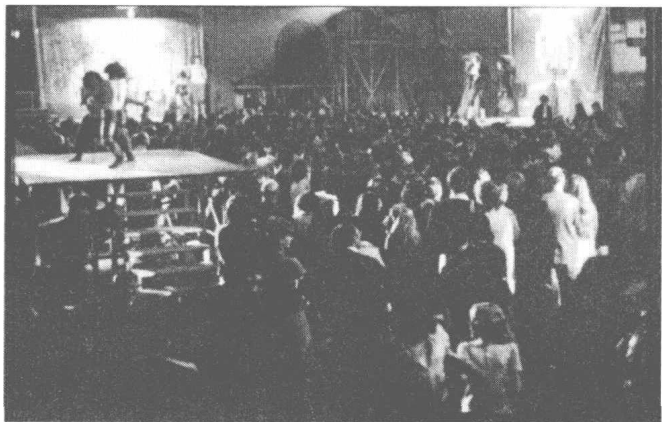


图 0-10 姆努什金(左),《1789年》(右)

① 曼弗雷德·普菲斯特:《戏剧理论与戏剧分析》,周靖波、李安定译,北京广播学院出版社2003年12月版,第31页。