



高|校|学|术|文|库
艺术研究论著丛刊

戏剧艺术与表演探究

任晶晶 著



中国书籍出版社
China Book Press



高|校|学|术|文|库
艺术研究论著丛刊

戏剧艺术与表演探究

任晶晶 著



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目(CIP)数据

戏剧艺术与表演探究/任晶晶著. —北京:
中国书籍出版社, 2017. 4
ISBN 978-7-5068-6169-4

I. ①戏… II. ①任… III. ①戏剧艺术
②戏剧表演 IV. ①J8

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 100309 号

戏剧艺术与表演探究

任晶晶 著

丛书策划 谭 鹏 武 斌
责任编辑 李 新
责任印制 孙马飞 马 芝
封面设计 马静静
出版发行 中国书籍出版社
地 址 北京市丰台区三路居路 97 号(邮编:100073)
电 话 (010)52257143(总编室) (010)52257140(发行部)
电子邮箱 chinabp@vip.sina.com
经 销 全国新华书店
印 刷 三河市铭浩彩色印装有限公司
开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16
印 张 16.75
字 数 217 千字
版 次 2018 年 5 月第 1 版 2018 年 5 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5068-6169-4
定 价 62.00 元

前言

当今世界戏剧呈现出全球化、多元化的趋势,要求戏剧艺术的从业者能在掌握戏剧古往今来发展脉络的基础上,具有世界性的眼光和现代意识,这样才能在发扬本民族优秀戏剧传统的同时,探索和创造能够走向世界的戏剧作品。

戏剧不止是一种艺术形式,也是一种表演艺术。表演是戏剧的核心,同时也是一门要求很高的职业。除了与生俱来的天赋——在舞台上、在观众面前表演时的镇静和权威,创造出令人信服的角色能力,还需要一定的技术和技巧。为此,笔者撰写《戏剧艺术与表演探究》一书,综合探讨中西戏剧发展,以及表演者如何进行戏剧表演实践等问题。

本书共分六章,第一章戏剧艺术基础,探讨戏剧的释义、类别,以及本质和特征;第二章至第三章论述中西戏剧发展沿革;第四章至第六章论述戏剧表演者如何用戏剧行动演绎角色。

本书在撰写中重点突出以下特色。

学术性。由于戏剧艺术的实践性、创造性一般先于理论研究的特征,因而对于当今世界舞台上鲜活的戏剧创作现状的研究成果一般都比较滞后。为此,本书在论述戏剧发展时紧跟时代步伐,论述西方戏剧发展时,分析了 20 世纪以来的戏剧,论述中国戏剧发展时,探讨了先锋戏剧等内容。

继承性。没有继承,就没有发展。继承中西方优秀戏剧文化传统,是发展戏剧创作与表演必不可少的先决条件。

生动性。书中有大量珍贵的剧照和戏剧活动的图片,不仅具有图文并茂的撰写风格,也是一本极具价值和趣味的戏剧研究

著作。

本书在撰写过程中参考和借鉴了众多专家学者的论文和著作,在此,对这些专家们一并表示诚挚的谢意。本人在撰写过程中,虽极力丰富本书内容,力求著作的完美无瑕,但仍难免存在井蛙之见,诚望有识之士,不吝赐教,不当之处,恳请同行指正。

作者

2017年3月

目 录

上篇 戏剧艺术理论	章正
第一章 戏剧艺术基础	3
第一节 戏剧的释义	3
第二节 戏剧的分类	5
第三节 戏剧的本质和特征	26
第二章 西方戏剧的发展	34
第一节 远古戏剧	34
第二节 中世纪的戏剧	46
第三节 文艺复兴时期的戏剧	53
第四节 17 到 19 世纪的戏剧	67
第五节 20 世纪以来的戏剧	85
第三章 中国戏剧的发展	97
第一节 中国戏剧的萌芽	97
第二节 宋代戏文与元代杂剧	105
第三节 明清传奇与昆曲	116
第四节 清代地方戏的兴盛	124
第五节 近代以来戏剧在中国的发展	132
第六节 先锋戏剧	136

下篇 戏剧表演实践

第四章 戏剧演员的素质	143
第一节 演员的总体素质	143
第二节 演员的创作素质	151
第五章 演员的表演技巧	173
第一节 声乐技巧	173
第二节 演员形象	196
第三节 形体动作	199
第四节 舞台表演	205
第六章 分析剧本与塑造人物	224
第一节 演员对剧本的分析	224
第二节 把握演员与角色的关系	241
第三节 演员行动的体现	243
参考文献	257

第一章 戏剧艺术概论

上篇 戏剧艺术理论

在戏剧艺术的发展过程中，世界各国在不同的历史时期创造了丰富博大的戏剧艺术。其风格各异、变化多样，充分显示了创造者的聪明才智及不同的风俗民情。为此，上篇界定戏剧艺术，阐述戏剧艺术的起源、类别及本质特征，同时，对西方戏剧和中国戏剧的发展流变进行详尽论述。

第一章 戏剧艺术基础

戏剧是从哪里来的？戏剧究竟起源于何处？应该说，诸如此类对于戏剧起源的追问，乃是与对戏剧本质的探究结合在一起。因为事物的本质总是和它的本源结合在一起的，对某一事物起源的探索实际上也便是对该事物本质的追问。在这个意义上，可以说，理解戏剧的起源对于我们把握戏剧的本质将有着十分重要的启示意义。或者说，对于戏剧起源问题的探讨，也便成为我们具体思考戏剧理论问题的一个重要的起点。

第一节 戏剧的释义

我们所知的戏剧学研究设立的基本问题通常是：戏剧是什么？

这个问题的讨论内容必然会归结到本质范畴。而本质一旦被严格定义，就很容易党同伐异。亚里士多德再世，肯定不愿意把布莱希特的作品看作是戏剧诗；黑格尔恐怕也难认同《等待戈多》居然是一出戏；而狄德罗看了“后剧场戏剧”后的反应更是难以预料。可以说，历史上任何一种对于“戏剧是什么”的解说和界定，都可以在今天已有的戏剧实践中找到其证伪，除非我们根本就无视现实舞台上所发生的事情。看来试图设定放之四海而皆准的“戏剧”定义，常常以跑马占地开始，以画

地为牢告终。

戏剧学试图回答“戏剧是什么”，很容易把研究的主体搞成研究的客体。这样，戏剧研究者就变成了党同伐异的戏剧创作的仲裁人。面对自己提出的“戏剧是什么”这个问题，研究者的答案往往就变成了“我喜欢的戏剧作品是什么？”其中的判断标准当然不会是实事求是的。

20 世纪初，戏剧学在中国和外国几乎同时创立，关注的问题也几乎相同。早期戏剧学学者关心的问题不是后来专家热衷的“戏剧是什么”这个问题，而是一个具体的然而对于学科领域的廓清至关重要的问题：戏剧和文学有什么不同。

戏剧作为一门综合艺术和文学的关系是紧密而久远的，和音乐、舞蹈、身体动作的关系或许更甚。但我们称之为戏剧的那个东西，究竟和这些姊妹艺术的区别在哪里呢？自问自答是学者案头上的长项，但舞台毕竟是舞台。所以，我们何不先看看舞台上在做什么，怎么做的，以后再对做的究竟是什么进行学理上的探究，而不必一开始就斤斤计较“戏剧的本质是什么”这样一个空疏的问题，或者“戏剧和姊妹艺术的不同何在”这样一个老问题。归根结底，戏剧和戏剧学，亦如历史和历史学，如同身体与身影，如同一切主体和主体凝视的对象，虽然密切相关，但毕竟不是同一件事。

为戏剧定义，戏剧实践者与戏剧史论家有着不同的路径。通常，戏剧史家取归纳法，理论家有时偏好演绎法，而实践者则以自己的实践宣布“戏剧是什么”。他们对“戏剧是什么”这个问题的回答是造戏剧出来给大家看；如若造不出来，至少是努力用“观念更新”颠覆旧的戏剧根基。^①

^① [德] 舒勒，哈勒著；李亦男译. 表演艺术基础 [M]. 北京：中国戏剧出版社，2015

第二节 戏剧的分类

一、悲剧

(一) 悲剧的概念

悲剧乃是戏剧艺术之冠冕。千百年来，悲剧一直作为戏剧史上最重要的戏剧类型而受到人们的推崇，成为西方艺术谱系中一种最为高端的戏剧艺术形式。

什么是悲剧？这是一个古老而常新的问题。悲剧在古希腊被称为“山羊之歌”，乃是起源于一种古老的酒神祭奠仪式。悲剧（tragedy）一词，在希腊文中，就是由“山羊”（tragos）和“歌手”（oidos）两个词组合演变而来。可见，古希腊悲剧的最初形态不过是一种人体羊首神的乐舞合唱，一种希腊人借以鼓动群众激情、激发民族意志的精神仪式。而随着古希腊酒神祭奠仪式中的所谓“替罪羊”变成了“替罪人”，着重展现“人”本身的命运和追求，希腊悲剧才随之而产生。

悲剧从古希腊的酒神祭奠仪式中孕育、诞生以来，经历了一段漫长的历史旅程。最初，古希腊人将它从对神灵顶礼膜拜的祭坛转向为人们所喜闻乐见的剧坛，使其成为一种张扬理性精神、揭示人生命运的经典性的艺术。在历经了漫长的中世纪的沉寂之后，经过文艺复兴、古典主义对于中世纪基督教原罪意识的汲取和古希腊精神理想的继承与张扬，西方的悲剧艺术得到了进一步的丰富、完善和定型。随后的浪漫主义的兴起、现实主义的鼎盛，则使得悲剧的表现方式得到更多的自由，表现领域得以进一步的拓展，特别是悲剧的重心逐渐转向表现日常生活和小人物的生活命运等方面。在此基础上，20 世纪以来

的现代悲剧更是从探索人生命运与宇宙秘密的大问题而转向对于人的内心世界的探求，转向对现代人的生存境况的哲理思考。而且，随着东西方文化的交融，文化的隔阂在逐步地得到消解，悲剧更成为一种世界性的文化现象，乃至经过不同民族文化传统的浸染而表现出不同色调的悲剧艺术来。

所以，悲剧从来就不是一成不变的，而是有着丰富的历史具体性。既然如此，是否就意味着悲剧就没有它的本质规定性了呢？如果回答是否定的，那么，悲剧的本质规定性又是如何体现的呢？

亚里士多德对于“悲剧”的最初也是最为经典的定义是：“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿；它的媒介是经过‘装饰’的语言，以不同形式分别被用于剧的不同部分，它的模仿方式是借助人物的行动，而不是叙述，通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄。”这里，最为重要的应该是“行动”一词。“行动”的希腊文也可理解为“献身”，献身即牺牲；所以，悲剧并不只是表现一个悲惨的故事，而总是体现为某种包含着奉献与牺牲的行动。正如亚里士多德所指出的，悲剧所模仿的主要不是人的性格，而是人的行动和牺牲；所以，悲剧中没有人的行动和牺牲精神，则不成其为悲剧。悲剧本质上是对于那些灾难和死亡的超越，这也就是黑格尔所谓的“永恒正义”的胜利，或者尼采所谓的“酒神精神”的价值体现。对此，鲁迅也曾有过一个著名的论断：“悲剧是将人生有价值的东西毁灭给人看。”所言也就是从价值论的角度对悲剧精神和审美超越性的一种积极的肯定。

（二）悲剧效应

就审美效果而言，悲剧的感染力的根源究竟何在？悲剧何以能够给人一种崇高的悲剧美感，或者说一种悲痛之中的审美愉悦？对此，古今学者曾有广泛深入的论述。其中，朱光潜的《悲剧心理学》就是在现代心理美学的视野中对于悲剧的美感效

应进行了历史的梳理和全面的考察；而其逻辑起点则仍离不开亚里士多德的悲剧美感学说。

如前所述，亚里士多德强调，悲剧“通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄”；他认为，好的悲剧不只是给人单纯的生理感官方面的刺激，它更能激发人的心理共鸣，还能给观众以思想上的启迪。所以，归纳起来，悲剧的审美效应大体上不外乎两个方面：一方面是观众因目睹悲剧主人公的失败或过失而产生怜悯和同情；同时，另一方面，更因失败的惨痛而产生恐惧和震惊。这两方面的情感体验在悲剧的观赏中交织共生，并且进而使人们的情感郁结得到宣泄。悲剧的审美愉悦也就产生于这两种复杂的情感形式的紧张运动和心理宣泄当中。

所以，正如悲剧反映不幸和灾难，却又从根本上反抗和超越了它，悲剧美感离不开“怜悯和恐惧”，更是从根本上对这种“怜悯和恐惧”加以宣泄。英国学者斯马特认为：“悲剧全在于对灾难的反抗。陷入命运罗网的包围中的悲剧人物奋力挣扎，拼命想冲破越来越紧的罗网的包围而逃奔，即使他的努力不能成功，但在心中总有一种反抗。”因此，悲剧给人的体验就决不仅仅是悲惨和悲哀。亦如阿瑟·密勒曾经指出的那样：“悲剧不仅给我们带来悲哀、同情、共鸣（甚至畏惧），而且还超越悲剧，给我们带来知识和启迪。悲剧之所以被称为是一种更令人意气风发的意识，是因为它使我们觉察到人物原本可以达到却没有达到的境地。因而悲剧是和对人类抱有某种适当的希望分不开的。也正是由于闪现出这种较为光明的可能性，才把悲惨中所包含的哀婉提高到了悲剧的境界。”

由此可以说，悲剧的体验既是一种困惑，也是一种觉悟，是因觉悟而产生的困惑。而且，悲剧中对宇宙、对人类命运的底蕴和根本领悟越深，困惑可能也就越大。或者说，悲剧的体验越强烈、越深沉，人们对于悲剧的冲突及其选择的可能性的理解也就越丰富。某种意义上，还有可能如卢卡契所指出的：悲剧永远只是一场游戏，是关于人及其命运的游戏；上帝便是

这场游戏的观众。他的言语和动作都从不介入演员们的言语和动作，只有他的眼睛在看着他们。悲剧体验中的这种“上帝的在场”，也正显示出悲剧的崇高特质以及其虔敬的观演特性。

所以，从根本上说，悲剧的艺术魅力，既不单纯是心理学的，亦不完全是伦理学的，甚至不是纯粹审美性的；悲剧的审美价值和效应乃是源于一种生命本体论，源于人对于生命存在的本质的直观、领悟和敬畏。而且，悲剧体验本质上是超越性的；只有当一个饱含着热情、生命和价值的精神主体，面对不可抗拒的命运或力量并与之抗争而失败牺牲时，只有当一个卑微弱小的生命知其不可为而为之时，才会有着可歌可泣、英勇悲壮，才会产生出一种悲剧性的崇高和壮美来。

悲剧的艺术表现根本上离不开人的行为、性格、心理以及由此而体现的某种群体和民族的精神意志甚至集体无意识。在亚里士多德所提出的“悲剧六成分”中，人的行为和性格虽然不是最主要的，但却依然是不可忽视的；而到了黑格尔的悲剧美学中，悲剧性格的意义则得到了充分的强调。他认为：悲剧应该表现活生生的人物，应该体现出人物性格的丰富性、统一性和坚定性；性格应该“是理想艺术表现的真正中心”，同样也是悲剧美感魅力的核心。

那么，悲剧人物（主人公）究竟应该具有什么样的性格特征呢？古往今来的悲剧作品中又有哪些类型的悲剧人物呢？

确实，诚如亚里士多德所言：悲剧总是“倾向于表现比今天的人好的人”。所以，从本质上讲，悲剧一般都是表现“好人”受苦受难，面临厄运。但是，作为悲剧主人公，他们又不是“好”到极致，完美无缺；相反，在他们的行为和性格当中又往往有着一些不可克服的缺陷和过失，不十分善良，也不十分公正；他们之所以走向灾难或死亡，正是由于他们自身所犯的一些过错所致。也正因为如此，他们的牺牲或走向悲剧结局才会既令人同情、怜悯，又使人扼腕叹息、充满悲愤、令人震撼。

在悲剧的早期阶段，悲剧的主人公主要都是一些神祇；继而才是一些具有高贵血统的王公贵族。因为悲剧所模仿的不是普通的人，不是人们日常生活中的常态与惯性，而是人的牺牲和奉献。悲剧的内容侧重从国家生活、宗教生活和伦理生活中撷取惊心动魄的场景，表现激烈的感情、崇高的思想、伟大的人格和不朽的精神。从而，悲剧主人公往往名声显赫，受人景仰，因此当他们面临苦难、遭受厄运时，自然很容易引起人们的“怜悯和恐惧”。这种情形，一直延续到17世纪古典主义的悲剧。到了18世纪启蒙运动时期，狄德罗、莱辛等提倡建立“市民剧”，但仍强调作为悲剧主人公的高贵的品质、“与众不同”的性格等。19世纪批判现实主义的兴起，悲剧开始更多地关注下层民众的生活苦难，悲剧主人公才逐渐演变为现实生活中的普通人，甚至是一些现实中的“多余人”，属于灰色的小人物。悲剧主人公的社会角色和内在性格的演变，体现了悲剧艺术从张扬神性到揭示普遍人性的发展进程和历史趋向。悲剧也因此而足以成为人类不断探索“自我”的十分有力的艺术形式之一。

基于以上的认识，我们大体上可以把悲剧人物归为以下几类。

其一是一些英雄人物。在古希腊，悲剧主人公总是高高在上的英雄人物、大人物、王公贵族，如欧里庇得斯的《美狄亚》中，主人公是高贵的公主，索福克勒斯的《安提戈涅》的主人公是王子和公主，所以，在原初的意义上，悲剧所表现的更多的是“英雄时代”的事件。比如，《安提戈涅》中的安提戈涅为埋葬哥哥而做出了自我牺牲，这都是在一种广阔的意义上把自己供上了祭坛；《希波吕托斯》中的希波吕托斯也成了爱神嫉妒心的牺牲品。悲剧英雄，往往都是按照巨人的尺寸来塑造的，是人们需要加以仰视的对象。他们遭受苦难，可能是由于他们的“过错”造成的，但面对苦难，他们不是妥协，而是抗争，锲而不舍，勇于承担，从而战胜痛苦，超越苦难，充满牺牲精

神，甚至把个人生死置之度外。没有牺牲和奉献，就不成其为悲剧。故而，悲剧所反映的生活事件也必然是严肃的、崇高的。英雄悲剧源于古代神话，后来又发展到表现社会的政治生活。它常常撷取表现政治斗争、民族战争等重大题材；冲突的双方为不同政治力量、不同政治集团的代表；正义与邪恶，壁垒分明。主人公禀赋高贵，将国家、人民的利益看得至高无上，为此不惜牺牲自己的爱情、亲人和生命。如古希腊悲剧《被缚的普罗米修斯》、中国的古典悲剧《赵氏孤儿》等。

其二是正直、善良的普通人。他们由于内在或外在的原因而面临着厄运或苦难，可能起而抗争，也可能横遭摧残，但是，他们并不屈服。莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》中的主人公是家族仇恨的祭品；纪君祥《赵氏孤儿》中的韩厥、程婴、公孙杵臼等人为救孤儿不惜献身；关汉卿《窦娥冤》中的窦娥在与社会恶势力的较量中勇于牺牲。他们都属于这一类的悲剧主人公。

其三是一些生活中的灰色人物。这一类型的悲剧人物甚至很难用正面人物或反面人物来界定。他们可能属于某个没落的社会阶层，其人性已经被异化，他们不是没有理想，但是多耽于幻想而缺少行动，往往为痛苦、迷惘所折磨，精神疲弱，甚至充满迷惑；其结局不免毁灭或不幸。这类悲剧人物，如周萍（《雷雨》）、曾文清（《北京人》）等，虽然在他们身上已经消弭了悲剧人物所特有的崇高，但是并没有失却悲剧人物的牺牲品性。

其四是某些现实中的“罪人”。这类悲剧中的“罪人”，或许并不完全属于道德伦理评价中的“坏人”，但确实是由于他们自身的“罪恶”而导致一种悲剧性的结局。按理说，罪人犯罪，导致毁灭或死亡，受到惩罚，这是罪有应得，何以会产生使人“怜悯和恐惧”的悲剧效果呢？其实，这正是一种“悲剧中的恶”的体现。亚里士多德虽然也曾指出悲剧的根源在于悲剧人物的“过失”或者“错误”，但他是否认“罪人”能成为悲剧主人公的。车尔尼雪夫斯基则指出：邪恶与罪行也可直接构成悲