

戏剧艺术引论

张庚 著



文化艺术出版社

123/4

戏剧艺术引论

张 庚

文化艺术出版社

戏剧艺术引论

*

文化艺术出版社出版

新华书店北京发行所发行

文物出版社印刷厂印刷

*

开本 850×1168毫米1/32 印张 5 字数 110,000

1981年5月北京第一版 1981年5月北京第一次印刷

印数 00,001 — 5,600

书号 8228 013 定价: 0.65元

前 言

《戏剧艺术引论》是我从1938年到41年间在延安鲁艺戏剧系教书时的一份讲义。这份讲义曾于42年在延安初版，解放战争期间，东北解放区、山东解放区曾经翻印过，新中国成立后，这本书未曾重版过。文化大革命以后，普遍感到戏剧知识的读物十分需要，又十分缺乏，许多同志建议我将这本书拿来重新出版，我有些犹疑，原因是这本书写出来已经三十七年之久，恐怕内容已经过时了。但几位同志出于热心，把这本书拿来审阅了一番，认为这是一本研究戏剧原理的书，所涉及的内容是一些最基本的道理，这些道理在今天也还是戏剧创作和演出方面的带普遍性的规律。我自己也把它从头至尾校读了两次，觉得在今天这个出版界缺少戏剧基本理论书籍的情况下，特别十年以来，一些本属常识范围以内的道理被“四人帮”搅得混淆不清的情况下，年轻一代的戏剧学生十分需要读物，将这本书重印一下，未始不可以补救一时的书荒而尚不致引起不良效果。但究竟因为它是四十年代初写出来的书，时间的推移，不能不在书中留下若干痕迹。我必须趁这重版之际，在书的前面作一些说明，好帮助读者不致受这些历史痕迹的干扰。

所谓历史痕迹，大致有两个方面：一是经过了这些年。我对戏剧的认识和理解有了一些变化，作为本书的著者，我觉得有必要将我现在的见解告诉读者。好让读者去判断我这些年来

看法的变化，比起以前来是前进了还是后退了，是更近乎真实还是更远离真实。另一方面则是这本书的文字不好，不是那么明白通畅，而有些佶屈聱牙。这样一种文体是一种属于三十年代某一类理论文字所流行的文体，它的来源出于当时一些马克思主义理论著作的翻译，号称“硬译”的。当时的理论文章无形中受了这种硬译的影响，不自觉地去模仿它。这也是时代的烙印罢。在这次校读中，我随手将那些过于别扭的句子稍微作了些更改。但这也不能扭转这本书的文字的基本面貌，因为行文风格是和它的理论思路的逻辑密切相关的，其中文字上的结构方法，有可以改变得过来的，也有改变不过来的，而多数场合是改变不过来的。有人说，一本书既已写成，就有了它自己的生命和命运，我看这话是不错的。所以鲁迅先生对于自己年轻时代的文章不去强加修改，他说他不“自悔其少作”，我这次看这本旧稿也充分感到鲁迅先生的明智。

我现在专就第一方面，即今昔看法的差异方面提出两个问题来谈一谈。

第一个问题，对于表演艺术的看法问题。我在写这本讲义时，正是斯坦尼斯拉夫斯基体系介绍到中国来不久，那时我也和许多同辈的戏剧工作者一样，十分倾心于斯氏的理论，并试着用他的方法训练学员。因为新接触一种艺术方法，也好像走进了一个从来没有到过的新天地一样，对其中的每一件事都感到新奇、惊奇，也就容易神往而且着迷，却缺乏较深刻的理解，或者说，反而可能产生片面性的理解。这些年来，在自己和旁人的实践中进一步去体验和认识这个体系，比起刚接触它的时候，是变得能够冷静一些，能够进行分析一些问题了。比方我在谈演员艺术的一章中非常强调每一次演出都是一次艺术

创造，而不能单把排演过程看作创造，更不能认为每一次演出只是把排演完了的东西拿来单纯地加以重复。初一看来，这段话也没有什么原则的错误，可是，如果能再回过头来说，排演过程无疑也是创造过程，而且是为以后每次演出打下深入角色的基础，基础打得好不好是大不相同的，这会影响以后每次演出对于角色体现的深浅，岂不就更说得全面些吗？回想起来，当时其所以没能这样说，还是由于想要强调每次演出必须是一次重新的体验。应当重新体验是对的，但在无数演员的创造实践中，并非每次都能很好地、即经常地生活在角色之中，有时却与所希望的相反，多数时间反而不易进入角色，那么，如果没有排练的扎实基础，戏要演好是很难的。我们希望演员能在舞台上很好地生活于角色之中，但如果排斥演员在舞台上的自我控制一面，或过于轻视这一面，恐怕也不合于广大演员舞台实践的实际情况，这对学习表演艺术的青年是一定没有好处的。

第二个问题，文学在戏剧中的作用问题。在这本讲义中，为了说明表演艺术是戏剧这个综合艺术的核心，对于文学在戏剧中的地位和作用说得不深不透。文学即剧本在戏剧中间居于一个特殊的地位，我们现在通俗的说法是“一剧之本”，是说得恰当的。是否因为这样肯定了剧本的地位，就会妨碍了表演艺术的中心地位呢？这一点，在编讲义的当时是没有把这问题弄清楚的。讲义中在谈到文学的作用时只说了它的两种作用，一是思想的明确表达，二是修辞中的形象创造；另外还进行辩论说，剧作者不是戏剧艺术的唯一创造者。这些话从字面上看来也说不出有什么不对，但对于剧作者是提供一个舞台艺术创造所从出发的根据这点并未着重说明，尤其对于一个剧本乃是剧作者的艺术创造，这种创造是通过剧作者的体验得来的，演

出集体特别是演员要演好一个戏，必须对于剧作者的生活体验有深刻的感受，有共同的体验。为此，就有必要到剧作者所描写的生活中去进行观察和体验，这一点是应当说清楚的。剧作者的经验，^力特别是一个具有生活深度的感情丰富的剧本，一定有剧作者对生活独特的体验做基础，如果导演和演员不下一番功夫去探索这种独特的体验，这样的戏是往往演不好的。当然，剧作者也有倾听演出集体以至个别演员意见的义务，如果认为合理，也不是不应当接受。总之，这两者的关系，必须从上面两方面同样来强调，如果只强调一方面，那就存在片面性，对于一个戏剧演出非常容易带来不好的后果。

在戏的排演中，剧作者与演出集体的关系常常是因具体的剧目而出现具体情况，其间关系是不能划一的。有的剧作者是初写剧本，对舞台不熟悉，有的剧作者本身就出自剧场，有的剧作者虽不熟悉舞台，但他熟悉生活，而且对生活有他深刻而独特认识，在这许多千差万别的情况下，都必须根据具体情况实事求是地合理地解决他们之间的关系，以利于艺术创造。因此，作为规律性来谈剧作者和演出集体的关系时，虽然无法对各种不同情况谈得详备无遗，却必须谈得全面。

我在写这本讲义时，其所以表现出这种片面性来，也是有原因的。在欧洲十九世纪后期到二十世纪初，导演艺术正是突飞猛进的时候，这期间出了好些有理想的导演，他们不大满意剧作者的社会地位高于剧团这样一种老传统，因为这妨碍他们希望与剧作者平等相处，只有平等相处才便于施展他们对戏剧艺术的理想，在这个背景之下产生了一些强调戏剧艺术的创造是由集体而不是单由剧作者所完成的理论。我那时也是受了这方面的影响的。

还有一件事必须说一说。我在这本讲义中有许多引文，多半是从日文和英文有关戏剧理论的著作中引用过来的，其中有的是作者的原著，但更多的是原著的译本和引文。当时我没有条件⁴¹去核对原文，这次校阅中，我很想核对一下，但在我这里，当时的这些书一本也没有了，特别是那些我所转引的人家的引文，想要找它们的出处也很难，因此，对于这些引文想要厘定一下也办不到，这是我所深深感到遗憾的地方。

在本书里，还收了一篇《什么是戏剧》作为附录。这篇文章本是正文《引论》的一个摘要，又是正文的通俗版。原来我在写成《引论》之后，感到全书行文偏于抽象的说理，文字也远非平易好懂，就下决心再写一篇篇幅小而基本包涵着《引论》内容的文字。为求通俗易懂，将引文和论证以及外国人的名字全部略去不用，而用谈话的口吻行文，并随时举一些当时读者所熟悉的例证帮助理解。这就是《什么是戏剧》一文的来由。此文最初发表在延安出版的通俗文艺刊物《大众文艺》（戏剧专号）上，后来又在重庆出版的《读书月报》上分期刊载。一九四六年，曾由东北文艺工作团第一团在大连出过一个单行本。

这篇文章虽是《引论》的一个摘要，但因行文浅显，却更加明显地看出我在《引论》中一些理论上的弱点来，强调表演艺术在戏剧中的地位，相对地显得剧作的地位说得不够。为了帮助读者便于对《引论》的理解，现在也一并收在这里。

著者

一九七九年九月二十日

在本书行将付印之前，由文化艺术出版社编辑部为我辛勤地查对了引文，我在此衷心感谢。但还有几条因找不到原著，无法查对，只好仍旧，这是很遗憾的。

著者

一九八〇年九月二十二日

D1212/03

目 次

第一章 演员的艺术	1
第二章 各种艺术在戏剧中的综合	22
第三章 戏剧的集体性和导演	38
第四章 剧作与整个戏剧艺术的关系	59
第五章 舞台美术的机能	79
第六章 戏剧与观众	94
总 结	112
后记	115
附录：什么是戏剧	116

第一章 演员的艺术

本书的目的

本课程的目的，是想把戏剧艺术作一个概括的鸟瞰。它想让读者对于现代戏剧艺术有一个整体的了解，它不是那些仅从哲学观点去解释戏剧的戏剧原理，也不是从著名剧作出发去研究戏剧思潮的课程，更不是对于戏剧中各部门在创作技术和别种一般认为必需的常识上加以说明，同时，它也不是一种给初级戏剧学生的入门书。而是把戏剧艺术作为一种意识形态，一个艺术整体来加以说明分析；尽量利用现代舞台上实践的结论，而非剧场外的论断，来说明作为艺术的戏剧的特点、条件、构造；说明综合艺术是如何综合起来，各部门艺术在综合艺术中的特殊作用；更说明作为集体艺术，戏剧创作集体的各部分，占据着什么特殊地位，它们各别的工作范围是怎样的等等。因此，在这课程中，我们要讲到演员、剧作、导演以及舞台装置的艺术，但都不是讲述它们的技术，而是说明它们在戏剧中的地位与任务，特别是说明由于戏剧所运用的艺术手段之复杂和共同创作的艺术家不止一个，于是不免在工作上运用错误的方法或超越自己的地位：这种说明，都是尽量举出剧场艺术上各种流派的见解以作例证并尽可能给予公正的批评，希望从实验成果上作出正当结论，最后我们还企图从剧场的另一种重要要素，观众，和戏剧的关系上来寻求戏剧的原理，想以之去扬弃那些哲学的烦琐的原理，并把这个结论当作全书的结

论。这便是本课程的企图。

戏剧艺术以演员艺术为中心

戏剧是一种创造手段复杂的艺术形式，就它传达思想的方法来说，是一种比较复杂的观念形态；要探求它传达思想的方法、途径，比起别的创造手段很简单的艺术来，无疑的是要麻烦些，但也不是不可能。有许多见解，常把戏剧艺术看成艺术中间一种非常特殊的形式，特殊到完全失去许多别种艺术所共同具备，而且凡作为艺术这一观念形态就必须具备的条件，而成为一种艺术的“变种”了。这种观点的来源，完全由于看到戏剧艺术创造手段之复杂，却又不知道从适当的地方着手去分析它的原故。

比方有这种观点，认为所谓戏剧艺术不外是剧作艺术而已。本来有了剧作，艺术业已完成，而演出之类，实在是它简单的延长，或者简直说是多余的延长。的确，从这样的观点来看，剧场里的事情，除解释成为多余而外，也实在不可能有其它更妥善的解释了。但从这种解释的镜头中所拍出来的戏剧艺术，是一个奇形怪状的东西，一个拖着长尾巴的文学作者，他的样子使我们记起了鳄鱼。实际上，这尾巴和身子的比例，比起鳄鱼来更要大得多；不难想象，在艺术的经济原则之下，而容许这种累赘的东西存在，真是奇事。这就只能把它解释成为艺术的一个“变种”，这“变种”是用不着遵守艺术的经济原则的。

这当然只能当作一种笑话来看，这只说明着分析工作所着手的地方是完全错误的，在我们对于戏剧艺术的各方面都还没

有深入去了解之前，不应当随便抓取了某一方面，掂拾了一些现象，即从此下手去分析，以至立刻进行归纳，而得出结论说，它是这样或那样，这决不会得出正确的概念的。在戏剧艺术这一个复杂形式中，我们首先应当用剥笋的方法，去掉外皮，看它中心是什么样子。那就是说，什么是戏剧艺术最中心的东西，而别的东西，却只是从这中心发展出来的，没有这中心，戏剧艺术也就不存在；假使我们发现了这个的时候，我们对于戏剧艺术进一步的分析才成为可能。

戏剧艺术是综合艺术，从各种艺术借用了创作手段，这些手段经过适当的安排就形成了戏剧艺术。这种安排是围绕着一个中心的，这中心是演员的艺术。

戏剧艺术中间，从历史的和地域的比较来看，有着各种各样的形式，各种形式在其所采用的艺术手段上是常常有许多差异的，它们或者缺乏这一要素，或者缺少另一要素，但有一种要素，就是演员的要素，是无论在什么形式中都存在着：中国宋代的“杂剧”，金元的“院本”，近代的文明戏，十六、七世纪意大利的“即兴喜剧”，都是没有剧本的；中国旧剧，听说还有莎士比亚（William Shakespeare）^①时代的戏剧都不用布景，至少是很不重要；近代话剧中音乐的要素完全以一种偶然性而存在；中国的旧戏，以及时代稍前的欧洲戏剧并没有固定的导演人；唯独演员的演技，在任何一种戏剧形式中却不可缺少，如果哪一种“戏剧”中间没有了演员，如傀儡戏、灯影戏，那它已经不属于戏剧艺术范围之内了。

可见演员的艺术是戏剧艺术的必要部分。

^① 莎士比亚（1564—1616）欧洲文艺复兴时期英国杰出的戏剧家。

然而，必要的是否也就是中心的呢？我们且来看一看：戏剧艺术所赖以存在的东西，或者说，它所独有的东西，乃是演员的演技，观众所注意集中的是舞台上的动作（广义的），所以很明显的，观众并非为了单独欣赏布景的美或台词的美等等而来，而是由于这些东西通过了演员这才对于观众发生兴趣。无疑的，从这点来看，可知演员的艺术是戏剧艺术的中心。

因此，当我们找出了演员艺术的特点和规律之后，我们就可以说，找出戏剧艺术最基本的特点来了。因为一切其它艺术手段，都是通过它而且为了它而存在的，不能不受它的特点的影响。

所以，要寻求戏剧艺术的规律性，必须先从演员艺术着手。

演员艺术的特点

凡是一种艺术，不可缺少两个条件：要有至少一个创作者和若干创作的材料和工具，即创作手段。创作者和创作手段，没有其中任何一项，就不能创造艺术品。绘画必然有一个画家和他的画笔，还有他的画布和颜料，文学作品必须有作家和他的纸笔，而他必须驱使语言来从事表现。而演技呢？创作者无疑是演员，可是他的创作手段是什么呢？很明显的，并非道具。演员是不能用道具玩许多小花样来完成艺术的，因为那是魔术家的事；同时也不是服装，因为光靠服装来完成“艺术”的应当是时装表演或化装跳舞会。他所赖以完成他的艺术创造的，不是别的，而是他自己，他整个人：他的身体、声音、内心的感情……，这就是说他拿他自己来创造艺术。如科克兰

(Constant Coquelin) ①所说的一样：画家把人物的肖像画在画布上，而演员却画在自己身上（我们也必须补充说：和他心里）。这就是创造者和创造手段的合而为一，这种情形，应当说是演员艺术的一个特点。

因为演员是用他自己的“人”来作为创造手段，所以跟着来了第二个特点。别的艺术，总是创作完成之后才拿去给人欣赏；小说、诗歌要等完篇之后才能读，画要等画成了才能够展览；这就是说，这些艺术，创作有独立的创作阶段，欣赏有独立的欣赏阶段，各自不相混同，在创作的时候，绝对不容欣赏，而欣赏之时，却也绝对无再创作的可能了。可是演员艺术却不同，它不能在房子里创作完成以后再让人来欣赏，同时又不能在被人欣赏之时而自己置身事外，不去从事创作（表演）。相反地，他一面创作一面被人欣赏，他一开始创作，人家就开始欣赏，当他创作完毕，欣赏也就完毕。我们可以说，演员艺术，它的创作过程和欣赏过程是统一的，简单点说，创作过程就是欣赏过程。

当然我们可以说，创作过程就是欣赏过程的艺术决不止一种，舞跳、歌唱、器乐的演奏，都是具有这个特点的。我们并不想否认这个事实，我们承认这个特点并不是演员艺术所独有的特点，但这并不妨碍它成为其特点之一，因为它对于演员艺术乃至戏剧艺术的形式和创作方法起了决定的作用，决定其采取某种独特的姿态出现。那么为什么同样的特性会产生不同的作用呢？因为问题决不在于一个孤立的特性；所谓特性，是互相关联着的，演员艺术的两个特性，本是一种不可分的本质的

① 科克兰（1841—1909）法国著名喜剧演员。

两种表现。如果我们把两个特性合起来看，就可以看出那独特的地方来了。也许这样说，仍旧可能有人怀疑，以为就第一个特点看来，也有许多艺术与之相同；其中如歌唱和舞蹈，尤其是在两个特点上完全相同，所以很有理由来否认这两个特点可以表明演员艺术独特的本质。

关于这点，的确有稍微详细申述一下的必要。演员艺术的第一个特点，创造者与创造手段的合而为一，它的情形和舞蹈歌唱是很不相同的。歌唱者和舞蹈者诚然可用他们自己的一部分作为创作手段，但需注意的是那只是一部分，而非他的整个人。当声乐家表演的时候，他是运用他的感情通过声音来表现形象的，他的身体并不担负任何表现的义务，虽然他的身体也显现在听众的面前，但这和艺术的直接表达是没有关系的；舞蹈的情形也和歌唱相似，舞蹈者的声带不负任何表现的义务。可是演技就不同了，一个演员在舞台上是要运用他的整个人来表现的，即使他在舞台上动的很少，或者简直不动而光说话，我们一定要认识他的不动，决没有把他的艺术变质为朗诵，因为这“不动”，也是一种艺术的表现，决不是与艺术无关的。同样，没有话的演员在舞台上所表演的，决不是舞蹈一类的艺术，而本质地仍是演技的艺术。由此可知默剧演员的艺术，也仍是演技的艺术，因为不仅仅他的“默然无言”正是语言的另一方面的表现，而且他的“无言”的外表决没有告诉观众他的发音器官是瘖哑的，或者备而不用的，刚刚相反，观众一点不感到他是没有说话，而是随时觉得他可以发出语言来的。在这一点上，所谓哑剧，就本质地是另外一回事了。

所以演员艺术的特点是由于创作者用他整个的自我作为创造手段，因而也使得它的创作过程和欣赏过程合而为一的。

困难一

但几乎是同时，成为这艺术特点的东西，也恰恰就是使得它创造上成为困难的东西。

凡是属于艺术创造的事，总和科学研究的事有一个本质上的区别，那就是说，艺术的创造，是通过艺术家的感情和体验，然后走向形式，这才完成的；而科学家却无需乎这种体验。虽然文艺创作中也有概念，科学文章中也有形象，但这只是一些部分的现象上的事情：有，是可能的，特别对于艺术创作说，几乎是不可避免的，但是，科学中的形象是偶然的，不必要的，而文艺中的概念，是只有通过了创作者的感情的体验才有它艺术上的地位。艺术家的观念、思想，必须通过形象，而形象的创造，决不是单纯理性上的事。如果艺术家不去感觉，不让第一个所要表现的细微过程得到自己感情的许可，认为真实的话，那么即使是如何具有事物的真实外形，它也决不会获得任何艺术上的价值；在文章上它可以是单纯的新闻记事，在造型的范围内是普通的照像……；这些上述的东西，和真正的小说、肖像画是根本不同的东西。

当然，艺术家所从自身中唤起，而让他所接触的现实从中滤过的情感，无疑地是阶级的产物。但是这个阶级的产物却有它自己的特性。它不象那些道德的、法律的、科学的概念，具有更其客观的意义，共同的形式，成为一些相当明确的标准；相反地，它是更其个人的、主观的。我们也可以说，它正是这样一种产物，是许多这些天然的客观标准，为阶级关系所限制地，但是多少偶然地通过实际生活，在个人身上的混合，这混