

戏剧鉴赏

主 编 谭霈生

编撰人(以姓氏笔画为序)

陈 珂

周 泉

赵建新



高等教育出版社

内容提要

本书对戏剧作为综合艺术的构成元素进行逐一分析,论述了戏剧的特性,介绍了戏剧鉴赏和戏剧批评中的一些要领。同时,本书还讲述了戏剧的历史源流和重要的流派、思潮。本书内容充实,章节安排合理,叙述流畅,体例得当,既注重知识的传授,又注重行文的趣味性,理论方面深入浅出,案例分析准确精到,具有较强的教学针对性和可操作性。

可供高校艺术院校本专科中文、戏剧专业和同等学力使用,也可作为普通高等师范院校文化素质教育,特别是审美和艺术教育的教材,同时也可作为青年提高审美水平和艺术修养的自学读物。

图书在版编目(CIP)数据

戏剧鉴赏 / 谭霈生主编. —北京:高等教育出版社, 2004. 7

ISBN 7 - 04 - 015354 - 8

I. 戏... II. 谭... III. 戏剧 - 鉴赏 - 高等学校 - 教材 IV. J805

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 054096 号

策划编辑	张江艺	责任编辑	张江艺	封面设计	王 隼
责任绘图	朱 静	版式设计	王艳红		
责任校对	金 辉	责任印制			

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010 - 64054588
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800 - 810 - 0598
邮政编码	100011	网 址	http ://www. hep. edu. cn
总 机	010 - 82028899		http ://www. hep. com. cn

经 销 新华书店北京发行所
印 刷

开 本	787 × 960 1/16	版 次	年 月第 1 版
印 张	17	印 次	年 月第 次印刷
字 数	310 000	定 价	21. 50 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究



序 言

这本题名为“戏剧鉴赏”的书,乍看似乎是“名不副实”的。所谓“戏剧鉴赏”,乃是以具体的戏剧作品为对象的审美活动,然而,我们呈现给读者的却是一本史与论兼备的著作。这种“名不副实”,也正体现着戏剧鉴赏这种审美活动的复杂性。如果说,任何一种艺术鉴赏都是面对具体的艺术作品时的一种感性的精神活动,那么,它的过程中一定都渗透着感知、体验、想像、理解等综合的心理内容。也可以说,这种审美活动的内质,固然是感性,但是它却不能是“不用头脑的满足”。真正的艺术鉴赏应该以对艺术作品的理解为归宿,并在这一基点上获取审美的满足。所谓“理解”,在这一意义上,作为一个欣赏者,虽然不需要像批评家那样对艺术的语言、形式、结构以及创作的规律有精深的研究,却也不应以对艺术的无知为根基。林格伦说过:“不懂得艺术的语言,就不可能欣赏艺术,甚至不可能理解艺术。”这并不是对艺术欣赏者的苛求。对高等院校的学生来说,为求取全面素质的提升,完善人格的塑造,对多种艺术门类的欣赏,不仅具有特殊的意义,也应成为自觉的精神追求。为此,懂得艺术的语言,就显得更为重要。

本书讨论的对象是“戏剧鉴赏”,在艺术鉴赏的广阔空间中,这是一种特殊的鉴赏活动。简言之,针对戏剧艺术这一特殊的鉴赏对象,懂得戏剧艺术的语言、形式、结构,是更加重要的。

艺术鉴赏指的是对具体艺术作品的鉴赏,那么,对戏剧艺术而言,所谓“戏剧作品”的所指就不是单一的。一场戏剧演出,固然是一部戏剧作品,同时,我们也可以把一部剧本,认定为戏剧作品。在戏剧史上,历代剧作家的作品甚多,流传下来的也是数以千计。这些剧本原初的演出已成为逝去的往事,是无法复原的。如果它们能被今天的演出团体选中,我们就有可能把新的演出作为欣赏对象,这样,所谓“戏剧作品”也就是指对过去的剧本进行重新创造的成果。但是,这种机会并不是很多的。就大多数喜爱“戏剧”的鉴赏者而言,他们只能把留存的剧本作为鉴赏的对象。在这种情况下,所谓“戏剧鉴赏”也就只是阅读剧本。在鉴赏方式上,阅读剧本与阅读小说,具有同质性。正因为如此,有人把“戏剧鉴赏”归属于“文学鉴赏”,而且,“戏剧”也成为文学作品的一种样式。当然,这是不完全正确的。真正的“戏剧作品”应指一场戏剧演出。在重视剧本的年代,“剧本”被尊为“一剧之本”。但是,说到底,它也只是戏剧演出的基础,而



演出则是集体创造的成果。在这一创造过程中,已经融入了其他几种艺术成分。据此,真正的“戏剧作品”,乃是一种综合体,故称之为综合艺术。在这个综合体中,剧本只是演出的基础,多种造型艺术以及音响、音乐融入其中,发挥不同的作用,而演员的表演艺术则是本体因素。所谓“舞台形象”,是以演员的表演艺术为实体、为中心的,又融合多种艺术因素的特殊形象。欲求更好地鉴赏戏剧作品,首先应理解这一综合体构成的特殊性——这正是本书第一章所着重介绍的。

演员创造舞台形象,是在舞台上当着观众的面完成的,这就生成了戏剧艺术特殊的手段与形式结构。本书第二章以“戏剧的特性”为总体,分别对戏剧动作、戏剧情境、戏剧场面、戏剧结构等进行讨论,希望对读者鉴赏戏剧作品能有参考价值。

“戏剧鉴赏”是一种极其特殊的鉴赏方式。也可以说,正因为这种鉴赏方式的特殊性,不仅可以给予鉴赏者独特的满足,也使戏剧不能为其他多种艺术门类所取代。如果我们把“戏剧鉴赏”认定是一场戏剧演出为对象,那么,这种鉴赏方式的特殊性主要体现为两个方面:首先,如果说在很多艺术门类中创作者都是把一件已完成的作品呈现在欣赏者面前(如绘画、雕塑、小说、电影等),那么,在戏剧演出中,演员则是在观众面前完成艺术创造的过程。正是在这一过程中,演员与观众的现场直接交流,意味着鉴赏者直接参与创作过程。其次,把戏剧鉴赏者称为“观众”,这也意味着戏剧鉴赏是一种群体集体欣赏,在这一过程中,他们也是相互交流、相互影响的。第三章提出这些问题,正是为了探讨戏剧鉴赏的独特魅力,借以提升鉴赏者对这门艺术的兴趣。

本书第四章,乃是中外戏剧的简史。虽是简史,但是对中外戏剧史上重要剧作家及其代表作的简要介绍,也可以为喜爱戏剧作品的读者梳理出一条线索。

本书为集体编写,各章的执笔情况分别是:第一章由陈珂执笔,第二章由赵建新执笔,第三章由周泉执笔,第四章由以上三位分段执笔。

谭霈生

2004年3月15日



目 录

第一章	戏剧的构成	1
第一节	戏剧是一种综合艺术	1
第二节	演员——表演艺术	8
第三节	剧本	27
第四节	造型成分与音响	45
第五节	导演	51
第二章	戏剧的特性	64
第一节	戏剧动作	66
第二节	戏剧情境	87
第三节	戏剧场面	124
第四节	戏剧结构	137
第三章	戏剧接受 :观众、鉴赏、批评	144
第一节	戏剧接受的意义	144
第二节	戏剧观众	152
第三节	戏剧鉴赏	164
第四节	戏剧批评	190
第四章	戏剧简史	196
第一节	外国戏剧	196
第二节	中国戏剧	241



第一章

戏剧的构成

鉴赏戏剧,当然首先应该了解什么是戏剧?这个看似简单的问题,回答起来却不容易。从体裁上看,戏剧有悲剧、正剧、喜剧;从演出的时间长短上看,有小品(片段)、独幕剧(折子戏)、多幕剧、连台本戏;从题材上看,有历史剧、现代剧;从艺术表现形式上看,有话剧、歌剧、舞剧、音乐剧、哑剧、戏曲等;从构成上看,戏剧包括了舞蹈、文学、音乐、绘画、雕塑等艺术样式的特性。但是,无论戏剧多么复杂,我们只要从它的构成上入手,就可以找到一些规律性的东西,抓住它的要害。在本章节中,我们要从戏剧构成的诸要素中来概要地介绍有关解答这个问题的信息。

第一节 戏剧是一种综合艺术

在西方“戏剧”有这样两种词源:源自古希腊语的 drama——from dran(to do 做, to perform 表演、演出)以及 theater(或 theatre)——来自 theatron(剧院)——来自 theasthai(to watch 观看)——来自 thea(a viewing 注视、观看、场景)。drama 的含义相对来说比较好理解, theater 就有些特别。 theatron 这个名词是 theater 的希腊语前身,是指看喜剧表演的地方。那种地方跟看悲剧的地方不同,是闹哄哄的剧场,很平民化。 theatron 来自动词 theasthai,意指盯着、注视、观看——特别是作为观众在剧院观看。它们相同的词根部分来自 thea——注视、观看、场景。

在西方的戏剧和文学论述中, drama 一词的含义是指“供演出的文学形式”(a type of literature usually written to be performed); theater 一词的含义是指“剧本的演出”(the performance of this script)。它们的区别在于: drama 通常是指“为演出而作的文学剧本或台本”, theater 通常是指“依据剧本或台本的演出”。 theater 一词在现当代的戏剧论述中使用更为频繁,这是因为古代和传统戏剧论述中,对文学成分的重视往往超过对演出成分的重视。这种状况造成了一种历史倾向:戏剧的文学性是学者和理论家更为关注的对象,也成为戏剧理论和批评的中心。这种状况在现当代已经有所改观,“表演——演出”和“观众——观赏”作为戏剧的本质特征受到重视。由此, theater 一词也就开始广泛流行起来。



一、戏剧艺术的“综合性”

如果要去演戏,无论在城市还是乡村,总要去演戏的地方,或剧场,或戏台,或广场空地。到了那里,会有一群专门的人扮演各种角色来表演一个故事。如果仅仅是讲故事,那是说唱;如果仅仅是唱歌跳舞,那是歌舞表演;还有杂技、马戏等等……我们之所以一眼就能分辨出什么是戏剧,是因为戏剧的构成有它特有的要素。由于这些要素,构成了戏剧这样一种特别的艺术形式,使得戏剧与说唱、歌舞、杂技、马戏很不一样。

了解一出戏上演的过程,也许对我们了解戏剧的构成很有帮助。在今天大多数情况下,一出戏的演出,首先需要一个人或制作单位,也就是我们常说的投资方。投资方在获取效益(包括社会效益和经济效益)的驱动下产生制作决策,这种决策往往是多重因素——从艺术到经济因素的综合结果。然后是选择剧本,这是剧作家的作品,被称之为“一度创作”,也就是一出戏的基础文本,就像交响乐的总谱。有了剧本,还要将剧本的文字变成舞台演出,这就需要有一个指挥,就是导演。导演首先要按照他的审美趣味解读剧本,想像出剧本“动”起来的样子——这里面包括了演出场地、人物、音响音乐、各种造型的效果等综合性的想像,被称之为“二度创作”。导演有了这二度创作的构思后,就要与制作部门讨论落实的细节,开始挑选角色,修改剧本,制作部门开始制定计划,组织各方面的演出制作人员。在制作预算的制约下,在导演的指挥中,全体人员一起执行具体的演出制作工作——演员的组织和排练,演出场地的形、光、色的设计制作,服装、化妆、道具的设计制作,音响音乐的设计制作。这个过程是一个艺术和管理既相互制约又相互促进的过程。如果说剧作家的创作还是个体的工作,那么到了二度创作的过程时,集体性质就成为这个创作过程的基本属性。这个过程的顺利与否,直接影响着整出戏的演出质量和艺术效果。最后,工作合成,彩排,正式演出开始。

一出戏就是这样制作出来的。这种综合性有十分古老的历史。人们通过大量的田野考察发现,在戏剧还处于原始状态时,这种综合性就已经存在。虽然这种综合还是一种形式上的综合,但是我们已经可以从中窥见戏剧中各种成分的融合杂糅的影子。

从这个过程中,我们可以看到,“戏剧是一种综合艺术”这一说法是有它的依据的。古今中外,有很多人对于戏剧着迷,研究的成果有一大堆。“戏剧是一种综合艺术”基本是一种主流的观点,但是在今天谈到戏剧的构成时,总的说来可分为两大见解:综合戏剧观与纯粹戏剧观。

综合戏剧观的见解比较主流。这种观点认为戏剧是多种艺术形式综合而成的一种独立的艺术样式。其构成的成分包括了舞蹈、文学、音乐、绘画、雕塑等。



这种综合,不是简单的构件相加,而是被历史坩埚熔炼后产生的新品种。就如大自然的杰作物种一样,一个新物种综合了别的物种的构件(基因),这些构件的组合根植其核心之中,难分彼此。其外在的样式虽然有共同之处,比如眼睛、鼻子、耳朵……但其内部的核心已然进化,已经不再具有可逆性,除非你能把时光倒流。戏剧也是如此。它有歌舞、文学、音乐、美术的构件,这些构件从戏剧的外部看仿佛都还有它们的影子,但在戏剧的内部,在它最关键的核心部分——表演艺术中,这些构件已然成为不可逆的、不可否定的核心要素。没有了它们的综合性,戏剧就不成其为戏剧了。比如歌舞的肢体语言和表现,比如文学的叙事和情节,比如音乐的节奏和渲染,比如美术的造型和色彩……正是这些综合于戏剧核心部分——表演艺术中的基因,奠定了戏剧之所以成为戏剧的特质。

“综合艺术”指的是由两种以上的艺术成分融合而成的一种独立的艺术样式。比如,音乐与诗歌都是特殊的艺术样式,而“歌曲”则是由音乐与诗歌融合而成的一种独立的艺术样式,我们可以将“歌曲”称为“综合艺术”。再如,我们也可以将“建筑”称为“综合艺术”,因为它融合了“绘画”与“雕塑”这两种造型艺术的成分。戏剧和电影也都是“综合艺术”,而且它们的综合成分要比歌曲、建筑等复杂得多。比如雕塑这一艺术形象,我们可以说它是在时间维度的某一点上凝固的“空间艺术”,而音乐则被称之为“时间艺术”。很显然,在这个意义上讲,戏剧是一种时间艺术和空间艺术综合的艺术。

正是这种艺术形象创造的多样性,造成了人们在鉴赏不同艺术形象时的不同方式。对那些在空间状态中创造的艺术形象,如绘画、雕塑等,我们主要通过视觉方式来鉴赏,所以又把它们称之为“视觉艺术”;对那些在时间状态中创造的艺术形象,如音乐、歌曲等,我们主要通过听觉方式来鉴赏,所以又把它们称之为“听觉艺术”;而像小说、诗歌这种完全是在虚拟的时空中创造的艺术形象,我们主要通过想像力来鉴赏,所以也可以把它们称之为“想像艺术”。在这个意义上讲,戏剧这种把视觉、听觉和想像综合一起创造的艺术形象,我们在鉴赏它时,需要视觉、听觉、想像(在戏剧场面以外的情节)一起做功。所以,我们可以把它称之为“视听综合艺术”。当然,这样的划分仅仅是一种粗略而简略的做法。比如“想像艺术”这种说法,其实每一种艺术形象都离不开想像,视觉艺术和听觉艺术也是在想像中的视和听,或者是在视和听中想像。没有想像就没有艺术,也没有艺术鉴赏。

艺术手段是塑造艺术形象的方式方法。如果说戏剧是一门综合艺术,那么,戏剧塑造舞台形象所使用的就不是单一的手段,而是多种手段的综合。

舞蹈、文学、音乐、绘画、雕塑这些艺术样式的表现手段都可以在戏剧中见到它们的影子。它们各自具有不同的艺术特性,用以塑造不同的艺术形象。可是,在戏剧艺术的综合体中,它们的独立性还存在吗?由它们融合而生成的戏剧究



竟有什么独特性?要回答这些问题,我们首先需要搞清楚这些艺术样式本身主要是依靠什么艺术手段来表现的。

舞蹈:肢体动作或造型、节奏、音乐。舞蹈的艺术手段通常是人的肢体和着音乐有节奏地移动,用规定的或即兴表演的身姿、步伐和手势来表现人的心灵活动。

文学:语言和文字(口头的和书面的)。文学的艺术手段是用语言和文字形象化地表现人和人的历史。

音乐:声音、节奏或节拍、旋律、和声、音色。音乐的艺术手段是把声音通过节奏、旋律、和声和音色加工合拍,作出连续的、统一的、有感召力的乐曲。

绘画:二维平面、色彩、明暗、线条、构图。绘画的艺术手段是用笔等工具,以墨、颜料等色彩材料,在纸、纺织物、墙壁等表面上画图或创造其他可视的形象。

雕塑:三维空间、材料、造型。雕塑的艺术手段是把各种材质(例如泥、石头、青铜或木头),用手、凿子或其他工具,按照三维空间的形式塑造成型。

这些不同的艺术样式,凭借其不同的艺术手段形成各自的审美特性。这些审美特性融合在戏剧中,形成了戏剧这一综合艺术的特性。在古希腊,戏剧是继诗、音乐、绘画、雕塑、建筑和舞蹈之后生成的一种新的艺术样式。戏剧不仅在生成的时间顺序上要迟于前六种艺术样式,因而被称为“第七艺术”,而且,它在生成时还吸收了前六种艺术的表现手段,为它所用,正如河竹登志夫所说:“戏剧兼备了从第一到第六的各种艺术样态的一切要素。它兼有诗和音乐的时间性、听觉性以及绘画、雕刻、建筑的空间性、视觉性,而且同舞蹈一样,具有以人的形体作媒介的本质特性”。^①

不过,在确认戏剧“兼备”其他艺术成分的同时,我们必须强调,所谓“兼备”并不是拼加或拼凑,而是通过戏剧表演产生了全新的融合。这是一个非常有趣和复杂的现象。对此,我们在后面还要加以说明。在这里,首先要回答的问题是,这么多种原本独立的艺术样式的哪一点被融合而产生了戏剧。这一点我们将在以后的章节中从不同的视角加以讨论。

戏剧的艺术形象构成的综合性可以在以下几个方面得以体现:

戏剧中的舞蹈成分:舞蹈表演者和表演者当众表演的艺术手段使舞蹈和戏剧在原始时期就是一对孪生姊妹。肢体语言的模仿性、象征性和虚拟性是戏剧不可或缺的表现手段。由于舞蹈本身就是一种综合艺术,除了至关重要的文学成分,舞蹈可以说已经包含了戏剧表演的各种艺术手段:肢体、节奏、声音等等。

戏剧中的文学成分:语言文字所造成的想像——虚拟的无限性使文学从一开始就成为人类表达和传承人和人的历史的重要手段。人物、叙事性和抒情性、

^① [日]河竹登志夫《戏剧概论》,中国戏剧出版社1983年版,第3页。



节奏、对话、结构布局、环境背景等都是文学中司空见惯的艺术手段。这些手段进入戏剧中所带来的质的飞跃成为戏剧从宗教祭祀和原始表演中脱胎换骨的要素。

戏剧中的音乐成分 :声音、节奏、旋律、和声等艺术手段除了为戏剧演出烘托气氛以外 ,人类天生的音乐感还为戏剧带来了对时间维的本能把握——延展、停顿、倒错、隐没、重叠等等。这是音乐的天然属性。在歌剧、舞剧和音乐剧中 ,音乐和歌曲的成分更是至关重要。

戏剧中的造型或空间艺术成分 :包括绘画、雕塑和建筑的艺术手段在戏剧中体现为布景、灯光、道具、服装、化妆这样一些构成成分。事实上 ,只要戏剧一开演 ,无论如何必不可少的就是一个空间。这个空间再怎么简陋也是被人为挑选和创建的 ,即便是依托于自然环境中 ,这一空间也是被人为“ 戏剧化 ”了的。

归纳一下 ,可以说 ,戏剧构成是文学、造型艺术、音乐及演员表演艺术等多种成分的综合。

这是一种从回答“ 戏剧是什么 ? ”这个问题出发 ,通过戏剧的构成 ,来探讨戏剧作为一种综合艺术而得出的观点。

戏剧综合说还有另外一种说法 ,是将不同的戏剧剧种和其他艺术样式综合起来的综合说。德国的瓦格纳就提出过这样的综合说。这种戏剧的综合 ,基于瓦格纳希望将话剧、歌剧和芭蕾舞剧综合一起的设想 ,试图搞出一种新剧种——他将其称之为“ 乐剧 ”。这种乐剧就是这种综合说在瓦格纳的戏剧实践中的产物。20 世纪初在美国流行的歌舞剧也有这样的性质。还有英国戏剧家当时倡导的“ 交响戏剧 ” ,欧洲德语地区出现的“ 全体戏剧 ” ,均可纳入这种理论的框架内。应该说 ,20 世纪中后期开始在全世界流行的音乐剧 ,也有这种理论的影子——戏剧、舞剧、歌剧、现代舞、古典交响音乐、现代黑人音乐和拉美音乐 ,再加上宏大壮观的建筑灯光置景等等 ,一股脑地杂糅在一起 ,具有很强的观赏性。

但是 ,我们在这里所说的戏剧是“ 综合艺术 ” ,并不是指这些特殊的剧种。这里讲的戏剧“ 综合艺术 ”说 ,主要是为了针对另外一种戏剧观——纯粹戏剧观而言的。

二、另一种戏剧观——纯粹戏剧观

戏剧理论家对“ 戏剧的综合性 ”有不同的看法 ,在多数理论著作中 ,一般是强调戏剧的综合性 ,注重戏剧构成的多种因素。但是 ,在现当代戏剧家中 ,却出现另一种截然对立的说法 ,有人试图否定传统的“ 综合论 ” ,强调戏剧的“ 纯净 ”性。也可以说 ,这是现代戏剧在电影电视的巨大压力下产生危机之后 ,戏剧家们对戏剧艺术进行反思时的一种探索。电影电视是大工业高科技的产物 ,在各种



技术条件上有先天的优势,这种状况在今天的数字化时代更是如此。而戏剧天生的局限性在与其争夺观众的竞争中处于劣势。这种压力就如当年照相术发明后对传统造型艺术——写实主义的绘画和雕塑造成的后果一样,迫使那些使用传统手段的艺术家们寻找新的表现形式和表现方法。实际上,在我们看来,这是两种不同的认知角度,对象还是一个——戏剧。这种不同的认知角度,是人们对戏剧认知进一步的探究。对人们回答“戏剧是什么?”这样的问题有很大的帮助。当代波兰著名导演耶日·格罗托夫斯基(Jerzy Grotowski)认为戏剧的定义应当从“戏剧必不可少的是什么”这一问题出发,来寻找戏剧的根本属性。剔除服装、布景,去掉剧情的音乐配合,不要灯光效果,戏剧会怎么样?戏剧还存在吗?回答是肯定的。由此他得出了这样的结论:“我们可以就此给戏剧下这样的定义,即‘发生在观众和演员之间的事’。其他都是补充品——也许是需要,但毕竟是补充品。”他把这种排除其他辅助因素的戏剧称之为“贫困戏剧”(Poor Drama,也译为“穷干戏剧”)。很显然,他认为“当前的戏剧”过于“富裕”或“阔气”(rich),其上附加了太多的东西。这位在20世纪60年代出名的导演深感电影电视对戏剧造成的巨大冲击,对戏剧的危机感使他发出这样的感慨:“戏剧必须承认它本身的局限性。它若是不能比电影富裕,那么,就让它贫困吧!”^①根据他强调戏剧本体因素这一角度,我们也可以把“贫困戏剧”称之为“纯戏剧”。所谓“纯”,指的正是“本体”被突出呈现。

这一理论显然是基于这样的基本思路:戏剧最后不可再分割的是什么?其追求的是事物的“端”——即代表该事物基本属性的分子状态,因为再往下分割,该事物就不成其为该事物了。

关于“端”《墨经》讲:

端,体之无序而最前者也。(《经》)

端,是(题,草木初芽),无同也。(《说》)

“端”是本原的、初始的、独一的、“无同”的,其对应的概念为“终”、“同”、“多”。很显然,这是看事物的又一种角度。但是,倘若戏剧只是演员和观众的两个要素,那么,任何具有表演属性的样式都可以被认为是“戏剧”。比如:表现人体运动技巧的体操表演,展示人体各种操控技能的杂技杂耍表演,它们都具有演员和观众这两大要素,可它们显然不是人们心目中的戏剧。

那么,什么是戏剧不可或缺的元素呢?根据上述思路我们再增加一些元素如何呢?于是有人补充一个元素:剧本。这就是构成戏剧的三要素说:演员、观

^① [波兰]耶日·格罗托夫斯基《戏剧的新约》,《外国戏剧》1980年第4期,第24页。



众及剧本(作者)。可戏剧实践又给这种说法以一击——没有剧本的戏剧过去存在,现在存在,今后也会存在。在16世纪中叶,意大利人创造出“即兴喜剧”这样一种特殊的戏剧种类,一直广泛流传到17、18世纪。“即兴喜剧”的特点之一就是“没有固定的剧本”,在演出之前,只拟定一个简单的剧情大纲,由演员在舞台上即兴编台词和表演。中国现代戏剧在初创时期也有“文明戏”采取“幕表制”的形式,演员上台现编现演。今天一些前卫的戏剧创作者也很提倡这种没有剧本的戏剧演出。可见三要素说也有不适之处。另外,还有人提出四要素说:演员、观众、剧作者及剧场(演出场所)作为戏剧构成的不可或缺的因素。但我们发现这样的思路与“三要素”说也没有本质的区别。很显然,无论是“三要素”还是“四要素”,都是希望找到戏剧最根本的本质属性。

类似思路的还有英国的彼得·布鲁克。他说:“我可以选取任何一个空间,称它为空荡的舞台。一个人在别人的注视之下走过这个空间,这就足以构成一幕戏剧了。”^①事实上,中国古代戏剧从民间生发伊始,就是在田间地头、空荡荡的自然空间中演出的。但如果说“一个人在别人的注视之下走过这个空间,这就足以构成一幕戏剧了”,那恐怕也太“贫困”了些。这样的“戏剧”似乎很难存活,但其中透露出的探究精神却给人们一种启示:纯粹的戏剧到底是什么?

如果上述有关戏剧纯粹性的说法能够成立,如果人们认为戏剧可以没有剧本、布景、灯光、音乐、服装、化妆、道具等“附加物”而存在,戏剧的“综合艺术”的特性还存在吗?

三、“综合性”别论

从上面谈到的两种不同的戏剧观点中,我们可以看出,综合戏剧观从戏剧特性的“终”、“同”、“多”入手来剖析戏剧,而纯粹戏剧观则从戏剧“端”、“独”、“寡”的角度切入。应该说,两者都有其合理性。但是,无论是从开端还是从终结来看,戏剧最中心的要素或根本的要素,是演员的表演艺术。这是双方都不能否认或剔除的。

我们再从这个根本的要素仔细探究进去,就会发现,戏剧的表演艺术本身就是一种综合艺术。

首先,戏剧的表演必须向观众呈现人物的一段历时性经历。在这段经历中,各种事件的发生,与其他人物之间的相互影响,都是难以避免的。对事件及其进展的组织,对人物子体系的建构,可以归属于“情节结构”,如果一出戏的演出,有完整的剧本作为基础,情节结构的任务由剧作家去完成;如果演出没有完整的剧本作依据,那么,剧作家的这一任务则由演员或导演去完成。一般地说,评价

① 萧曼《访当代英国著名导演彼得·布鲁克》《外国戏剧》1981年第4期,第16页。



一个剧本时,情节结构是否成功,是重要标准之一。对没有剧本的演出,我们也不会放弃这一标准。

其次,演员的表演是在时空中推进的表演,这是一个连续的造型过程。这种造型性,即使在没有布景、化妆、服装等造型艺术的辅助下,也应该体现在演员的表演艺术之中。表演的写实风格也好,表现风格也好,肢体语言和内心情感一定是在某一时空流程中展开的。舞蹈的重要属性——肢体语言,音乐的重要属性——节奏、起伏、强弱,都会在这里得到体现。尽管戏剧表演可以不要音乐的伴奏或配合,他的步态和身姿中也一定是有节奏、起伏和强弱的。这个人此时此刻的心态情感,也一定会在其步态身姿中有某种本能的外显——耶日·格罗托夫斯基是非常推崇“本能”的。他说:“本能就是能量的‘跳动’,就是能量的外射……是‘生活中的’这个生活景象。”^①跳动也好,外射也好,生活景象也好,那里面一定受到了肢体表现及其音乐性的制约。所以,肢体语言和动作的音乐性,看来也是戏剧表演中不可或缺的东西。戏剧表演在其诞生之时就与舞蹈和音乐以及造型艺术有不解之缘。或者不如说,戏剧是人的戏剧,戏剧这种存在的形式离不开其先天的综合性。即便是最“贫困”的戏剧,只要我们认为它还是戏剧,其构成的外部形式和内部状态,都无法做到单一性。这是戏剧开端时就被造物埋下的基因。戏剧受到电影电视胁迫的危机不在这里,一些成功的音乐剧让人们重新进入剧场就是明证。

通过这样的分析,我们可以发现,从内外两个角度来看戏剧的构成都会得出戏剧是综合艺术的结论:从戏剧构成的外部来看,文学、舞蹈、音乐和造型艺术是一种显性的综合,我们可以称之为戏剧的“外在综合”;从戏剧构成的核心表演艺术来分析,文学性、节奏性和造型性的兼备,我们可以称之为戏剧的“内在综合”。

谈到这里,我们可以为戏剧的构成进行一句话的小结:戏剧是一种综合艺术,其主导是戏剧表演艺术,其中蕴含了文学、舞蹈、音乐和造型艺术的特征。

第二节 演员——表演艺术

表演是演员在演出空间中利用自身作为材料,通过身姿形体、语言动作、情绪意识等手段,展现人物性格(the representation of a character)的一门艺术。戏剧表演是戏剧演出最中心最重要的组成部分。戏剧表演具有一次性、流动性、完整性的特点。一次性就是不可重复性,流动性表达出戏剧表演的即兴化特点,完整性是相对于影视表演的间断性而言。戏剧表演还具有当众表演的即时性、互

^① [波兰]耶日·格罗托夫斯基《戏剧是环球旅行》,项龙译,《戏剧》2003年第2期,第23页。



交性和生动性。戏剧表演与观众之间的,系是□时的,演员与观众之间□于□同实时地相互刺激、交流的c□之中,由此b生出生动而鲜活的审美趣味。

戏剧表演的这些独特性,使戏剧表演成为戏剧的主l因素。演员与观众也被人们认为是戏剧艺术中□为重要的构成要素。观众评价的好坏成为一出戏剧作品演出成□与□的标□之一,演员也由此成为戏剧演出的中心。

一、戏剧及戏剧表演的萌芽

当代戏剧理论界有人认为,无论在中国还是在西方,戏剧及戏剧表演都是从宗教祭祀活动中逐□演化过来的。但很遗憾的是,在这一漫长的过程中,□了一些零星的文字记载和有□的考□材□,中间有不少p节已经被时y湮灭了。由于那个活生生的过程我们已无法复[,因此大多数戏剧理论都以文献]□作为论说的基本>据。近年来随着人类文化学的□□g作的展I,人们对戏剧的发生、起源以及形成的过程有了更深入的了解。戏剧的发生、起源和形成是完全不同的+念。其中,戏剧表演以及表演的主体——演员,作为戏剧□基本的要素,其发生、起源和形成是人们,注的焦点。这些有价值的□□g作近年也在中国取得了重要的成果,对我们形象地、感性地认识戏剧现象,特别是戏剧表演现象,具有很高的价值。

(一) 中国的“傩”与“优”

在中国的今天,农历正月□五前e,如果我们有机会到山西沃县任庄,也X还能有幸亲V目睹当地的傩——一种来自远□的迎神a鬼的祭祀活动,从中可以看到一些有趣的戏剧现象。

傩——傩 nuó,名/,形□。从人,□□。本义:如舞\$般的行走□□(the steps of a dance)。《□·卫风·□竿》:“巧笑之傩,佩玉之傩。”特别使用于□代迎神a鬼(瘟神)的祭祀活动(an ancient festival to exorcise the devil causing any plague)。《论语·L党》:“L人傩,朝{而□于阼阶(阼 zuò,名/:大堂前&面的台阶)。”有,“傩”的一些/汇有:“傩祓”——祓 fú,动/《说文》:祓,□恶祭也。《尔雅·释天》:祓,祭也。a□疫鬼,祓□灾邪。“傩逐”——a□疫鬼仪式中所R的歌;傩鼓”——a□疫鬼仪式中敲击的鼓。

任庄的傩举行三天。在这三天祭祀活动中,有几场表演特别值得一看,那简直就是活生生的戏剧和戏剧表演发生之时的原生风貌。在这N□可以看到>然活着的原J戏剧及表演在;间宗教祭祀仪式中的形□。在这几场表演中,《坐e土》和《攀~》这两场演出的形□更为□朴,原J风貌保存较为完□。山西师范大学和山西沃县任庄1989年联合摄[了录像]□。《中华戏!》总第□辑(1988年第二辑)发表过由当地农;X世旺珍藏的《扇鼓神i》本子。据考证,这一;间祭祀活动起J于北宋时□,完成于□代,其中的基础骨干部分有□代L



人傩和家族傩的遗孑。山西古迹、古物的保存较多,沃县地处山西南部,这里曾经是中原傩祭祀和古代戏剧演出最活跃的地区之一。我们有理由相信这里的傩具有其原生状态。这里面有关史学方面考证考据的工作有待专家去进一步解决,我们感兴趣的是这场表演中透露的与表演有关的信息。

在这一祭祀活动中,一共有12个男性祭师,被称之为“神家”,全部由本村的青壮年男性扮演。其中的傩神——“马马子”,必须是属马的男性。这些神家身穿羊皮——这一点跟古希腊宗教仪式中合唱队身穿羊皮相似,手持一种特制的“扇鼓”——像团扇一样的鼓,边缘嵌有小铜镲,可以分别发出鼓声和镲声。击鼓用彩鞭。各场演出中的人物都由祭师们轮流扮演,跟随着祭祀活动的进程穿插展开。

在整个祭祀活动的三天中,第一天从正月十四开始,是以祭坛请神驱灾为主的傩。以游村、入坛、请神、收灾为活动的四大组成部分。第二天是正月十五,这是一个很重要的日子,当天活动主要是《下神》、《添神》、《吹风》、《打仓》和《攀道》的演出。第三天主要表演《猜谜》、《采桑》和《坐后土》,到黄昏后开始进行最后的祭祀仪式——送后土娘娘神位上鳌山观看人间烟火,举庄欢庆,敲锣打鼓,点放焰火,直到半夜,最后将心满意足的后土娘娘神位送回龙山脚下的后土庙。大家焚香叩头,转回时不准发出响声,更不能回首后望——或是怕带回灾难,或是怕对娘娘不敬。至此,全部祭祀活动结束。

下面是这几场演出的文字性描绘:

《打仓》:东、西、南、北、中五个方向粮仓的驱鬼祈福。五个仓神由五位祭师扮演,另一位祭师扮演神灵来驱鬼祈福。每到一仓各有对唱,对演,对舞。唱词幽默生动,农耕生活气息浓郁,民歌风格的吟唱伴以鼓点节奏。每一段对唱最后都以驱鬼除邪的一句唱词作为结尾:“请,请,请出庙门,正月十五把香焚。”这场表演相对世俗化,但具有很强的民间农家特色——祈求丰收,远离祸灾。这种为农耕生活祈求太平和祝福的观念、风俗和特点,在成书于汉代的原始道教的著作《太平清领书》(《太平经》)中可以窥见。

《攀道》:两个人在道路上攀谈论道。攀 pān,动词,形声字,从手,樊声。本义为:拉,牵,引。《攀道》中的人物一个叫“胡沦”,一个叫“憋天”。胡沦——胡论,胡抡,胡说八道。憋天——吹牛吹破天。这是两个胡说八道的家伙胡吹乱侃的表演。二人的表演从一只“蚂扎扎”——蚱蜢开始,你来我往,大话越说越没边没沿,体现着狡诘、机智、无赖、乐天的乡土本色。表演中那些幽默滑稽的对白和对唱,有点像典籍所记载的唐代参军戏的味道,民间味十足。表演者有身姿表演,有口头语的说白,有韵白,有下里巴人话,如“放屁”之类,有调侃,妙语连珠,是很典型的曲艺表演。这场表演已经很明显有了非神话的人物——世俗人物的出现,也有了一些原始的人物个性化的塑造。



《采桑》:古代典籍有记载的历史故事。有三个人物——齐王,大臣晏婴,丑女无盐。地点为桑树园。桑树园在民间和古代都有“野合的场所”的意思。这场表演的故事是:齐王与大臣晏婴去打猎,射中一只鹿,鹿逃进桑园,二人追进。桑园中有丑女无盐。无盐将鹿藏起,齐王索要,无盐不给,二人比武,齐王打不过无盐。最后晏婴出面说和,齐王娶无盐。这一场的表演已经很有些戏剧化的影子了。其中无盐的扮演者的表演很有趣,从中可以看出后来反串(男扮女)角色的雏形。无盐的表演者有乡村女孩的调皮撒娇,还有女侠的勇敢大气;对话机智幽默,唱词内容也更具人物性格特色,已经初具人物个性化特征。齐王和晏婴的个性也有不同程度的显现。晏婴在劝解齐王和无盐的争斗时,用词有分寸,符合人物身份。这场表演中的人物已经具有戏剧化的代言方式了。齐王与无盐之间的争斗有好几个层次的转折,彼此互不相让,你来我往。那个被形容为“母夜叉”的小女子无盐甚至有调戏齐王的意味,很大胆,很生活化,有一股乡土本色的泼辣劲。表演者还做出些女性身段,尖着嗓子发音等等——这都是别的表演中所没有过的。

《坐后土》:这是个古代神话传说。人物七个:后土娘娘(大地之母),名叫“王成”(为什么叫“王成”?)的接引者(“接接”),以及后土娘娘的五个儿子。故事是这样的:后土娘娘想召见自己的五个儿子,可是第五个儿子由于没有自己的“江山日期”,心中不满,不愿意来见母亲。后土娘娘想出的解决办法是叫其他四个儿子从自己的季节中各拿出18天来,凑成72天,送给小儿子。这个消息由接引者传达,并由他去接引“五千岁”——季夏(或长夏)来团聚。这是有关中国古代哲学中“阴阳五行”的通俗演绎版。有趣的是在这一神话传说故事中祭师们的表演——对话,问答,说唱,祭师与人物间的过渡,合唱与对答,叙述体和代言体的变化,都是踩着鼓点跳进跳出的。表演者的身姿还比较原始,人物还没有符合其身份的表演特征。但是步态中已经有很明显的中国戏曲圆场的方式——走几圈代表千山万水,比如“接接”这个人物先向后土娘娘请示,到四方接引她的儿子们的过场就是用圆场的步态表示走了很远的路。在这场表演中,可以看到一些原始戏剧表演的萌芽状态。其中最为重要的是人物代言体的使用,整个表演中粗糙而简略。正是这些粗糙的和简略的状态,使我们能够体察和感受到那种来自远古的戏剧及戏剧表演的萌芽。下面截取《坐后土》中最后的一段,从中可以看到演出的原始风貌(原手抄记录本没有人物,只有对话和唱词,人物和括号为笔者所加):

五千岁:圣寿无教(疆)!

后土娘娘:平身。他们同来拜寿,你为何不来朝何(贺)?

五千岁:娘娘无我江山日期,因此不来朝何(贺)。



后土娘娘 :罢么 ,我想每年春夏秋冬四季 ,他们各占一季 ,如(无)你江山日期 ,因此不来朝何(贺) 。我想每季拨者(出)一十八天 ,共是七十二天土王日期(予你) ,你实受屈罢 !

五千岁 :多谢娘娘。

齐唱 :后土所生五个郎 ,东南西北共中央 ,大郎二郎占春夏 ,三郎秋节冬四郎 ,惟有五郎无日期 ,每季十八是土王 ,弟兄五人分卜久(拨就) ,千年万载永安康。

后土娘娘 :拜寿一卑(已毕) ,你们各归明山。^①

这几场表演中的祭师看得出没有经过任何科班训练 ,平时也是地道的农民 ,但这些表演的套路、身形和说唱是长期练习而成的。任庄的锣鼓队据说也是周围乡村中最好的 ,锣鼓经(谱)也是祖传下来的。祭祀活动中的队形穿插、场面调度、鼓点节奏、先后程序等都相当复杂。全部的表演和演唱都依据古传的《扇鼓神谱》而来 ,在锣鼓点子伴奏中进行 ;说辞和唱词使用方言 ,唱词以上下句的吟唱方式演唱 ,完全没有汉唐以来丝竹管弦域外乐器的参与 ,是比较地道和典型的汉民族原始祭祀驱鬼的雩。

通过以上粗略的描绘 ,我们大致可以感受到那种田野乡村祭祀活动中的戏剧及表演的发生状态。近些年来 ,大量的有关中国古代戏剧和戏剧表演起源的考古和田野工作取得了很多成果。人们有理由相信 ,古籍史料记载中的专业演员——优 ,就是从类似任庄的原始祭祀活动中产生的。有关“优”的历史资料和论述表明 ,大约是在西周末年(前9世纪—前8世纪) ,出现了“倡优”与“俳优” ,两者都是以乐舞戏谑为职业的表演艺人。《史记·滑稽列传》中记载了宫廷表演艺人的活动事迹 ,楚国的演员“优孟”可以说是中国专业演员有史籍可查的第一人 ,其重要性不言而喻。

楚相孙叔敖知其贤人也 ,善待之。病且死 ,属其子曰 :“我死 ,汝必贫困。若往见优孟 ,言‘我孙叔敖之子也’。”居数年 ,其子穷困负薪 ,逢优孟 ,与言曰 :“我 ,孙叔敖子也。父且死时 ,属我贫困往见优孟。”优孟曰 :“若无远有所之。”即为孙叔敖衣冠(优孟装扮成孙叔敖) ,抵掌谈语(向孙叔敖儿子学习孙叔敖生前的言谈举止)。

岁余 ,像孙叔敖 ,楚王及左右不能别也。庄王置酒 ,优孟前为寿。庄王大惊 ,以为孙叔敖复生也 ,欲以为相。优孟曰 :“请归与妇计之 ,三日而为相。”庄王许之。

^① 许世旺《扇鼓神谱》,《中华戏曲》1988年第二辑,第74~75页。