

戏剧欣赏初论

宋宝珍

作者赐稿

-

在中国文艺学的基本框架中，戏剧一直占有重要的位置。尽管长期以来，由于封建文化意识的影响，戏剧及其从业者在中国历史上的地位受到贬抑，但是，从唐参军、元杂剧、明传奇，一直到京剧在清代的兴盛，戏剧的漫长发展轨迹表明，作为一种艺术形态，戏剧一直存在于中国的文化传统里，并且对民族的文化心态产生着潜移默化的作用。

在西方，与其它艺术形式相比较，戏剧的地位一直很高，人们甚至把它与最受推崇的古老艺术形式——诗歌并提，称为戏剧诗，剧院在人们的眼里具有神奇的魅力，狄德罗就认为，只有在那里，好人和坏人的眼泪才会流在一起。别林斯基指出：“戏剧诗乃是诗的最高品格和艺术的王冠”，而古印度人则认为，“一切语言艺术中，戏剧最美。”

我们今天所说的戏剧，与中国传统戏曲不同，它不以歌舞演故事，而是以语言艺术为载体，主要通过演员的对话、形体动作，辅以道具、布景等，当众创造真实的视觉效果。这种艺术形式，西方称为戏剧（drama），20世纪初叶传到中国后，曾有“新戏”、“文明戏”等称谓，经过一个时期的发展，直到1928年，经中国现代戏剧家洪深提议，欧阳予倩、田汉等人支持，才约定把这种现代艺术形式更名为“话剧”，即现代戏剧。它伴随着中国封建社会走向衰亡，中国社会迈向现代化的历史进程出现，至今已经走过了近百年的历史。在起初，它借鉴和移植了西方的演剧样式，而在后来的发展中，则与中国的文化传统建立了深厚的联系，从而实现了民族性、创造性的转化。

戏剧是什么？

戏剧与叙事文学有所不同，比如小说家笔下的人物，是一定要通过语言来交代其外貌模样的，而戏剧则用不着，角色往台前一站，外貌、形体、服饰甚至气质立即呈现在观赏者面前。戏剧也省略了背景和环境的交代，舞台上的布景、灯光可以很直接地把这些展示出来。叙事文学的载体是文字，而戏剧是把人物的行动按照实际发生时的样子，具体、生动、直接地演示出来，并且能多方面地展示角色的行动和情感状态。

关于戏剧的定义，古往今来，已经有了很多种不同的说法，drama 这个词源于希腊文，本身是指动作，行动，因此，亚里斯多德在谈到戏剧时说：悲剧是对严肃、完整、有一定长度的行动的模仿。总括地说来，戏剧是由演员在舞台上，以模拟性动作，以情感而非理智的力量，当着观众，展示人生中的矛盾和矛盾演绎的过程，表现有一定长度和内在完整性的生活状态，从而透视出身处其境的人物的主观心态和人性内涵。因此，戏剧中必不可少的元素就是剧本、演员、舞台和观众。而在特殊情况下，剧本可以没有，演员照样可以进行即兴表演；舞台也不一定正式，演员进行艺术活动的地方往往就成了舞台，因此，有人演，有人观，是戏剧存在的两大基本条件。

戏剧的历史已经相当久远，可上溯到公元前四五百年前的古希腊时期，当时人们出于娱神的目的在酒神庆典中演出悲剧，后来喜剧也加入进来，这就形成了人类历史上戏剧艺术最早的辉煌时期。就流传至今的古希腊悲剧而言，那的确是后人难以企及的范本。在戏剧产生之初，剧本与演出几乎是同时产生，那种祭神仪式中主祭与从众的关系，则慢慢演变为演员与观众的关系，因此，仪式性一直是戏剧的一个重要特点。但是，戏剧之所以成为艺术，还在于它来源于生活而与实际的生活存在着本质的不同，它不是生活的原生态的东西，而是人们在特定的地点以特定的人物摹仿和反映生活的方式。比如一个国王的加冕典礼、一个公主的豪华婚礼、一次大型的宗族祭祀活动，虽然也具有仪式性特点，包含了戏剧性因素，但因为这些不是模仿与反映生活的产物，缺乏戏剧的艺术属性，因此还不能算是戏剧。

戏剧与现实之间的区别在于，现实中发生的事情是不可逆转的，而在戏剧里它可以重新开始，重新模拟。

从古希腊时期开始，戏剧就分出了两大类型，即悲剧和喜剧。亚里斯多德认为，悲剧的主人公是模仿比实际生活好的人，而喜剧的主人公则是模仿比实际生活坏的人。悲剧给人的感受是悲悯和恐惧，而喜剧给人的感受则是滑稽与可笑。两种不同的艺术类型，分别满足人们两种不同的情绪表达的需要。

悲剧往往表现人的境遇从好到坏的变化过程，主人公由于受到主、客观条件的制约，愿望和追求难以实现，而在真与假、美与丑、善与恶的对立冲突中，主人公遭遇了他不应该遭遇的厄运，最后多以死亡或失败结束，因此造成了美的事物或有价值的事物的毁灭，从而使整个过程具有了象征性意义和严

肃、庄重、崇高的意味，使人们产生怜悯和恐惧杂糅的悲壮情绪，这便是悲剧。像古希腊索福克勒斯的《俄狄普斯王》、欧里庇德斯的《美狄亚》，英国莎士比亚的《哈姆雷特》、《李尔王》，以及中国现代剧作家曹禺的《雷雨》、《日出》、《原野》等，都可谓典型的悲剧作品。

戏剧的第二大类型是喜剧，喜剧是民间娱乐目的的体现，它不拘一格、表现灵活，往往通过内容与形式、动机与效果、主观与客观的矛盾，展示出人与事物滑稽、荒唐和可笑的一面，通过巧合、误会、夸张、变形等手法，引人发笑，并用笑声嘲弄、贬抑、揭露和否定假、恶、丑的东西。像古希腊阿里斯托芬的《蛙》、古罗马普劳图斯的《一坛金子》、英国莎士比亚的《仲夏夜之梦》、法国莫里哀的《达尔丢夫》、《悭吝人》等，都是典型的喜剧作品。

到了 18 世纪，悲剧与喜剧的严格分野已经逐渐打破，人们从实际生活出发，认为在悲剧和喜剧之间，应当还存在着一种中间态的戏剧，因此一种中和了悲剧与喜剧的特点，在情绪表达上趋于和缓的戏剧开始出现，这就是悲喜剧，或曰正剧。这种类型的戏剧以俄国契诃夫的系列剧作为代表，如《三姊妹》、《樱桃园》、《海鸥》等，契诃夫自己说，他的戏剧里既没有一个坏蛋，也没有一个天使。瑞士迪伦马特的剧作如《老妇还乡》等，也可归于这一类，因为他往往在喜剧中加入悲剧因素。此外，一些现代主义戏剧，如荒诞派的法国尤内斯库的《秃头歌女》、贝克特的《等待戈多》等，也属于悲喜剧范围。

在戏剧欣赏中，能准确把握戏剧的基本类型，是十分重要的事情，这直接关系到一个观众对作品的基本态度，影响着观赏者对戏剧的价值判定和审美取向。因为越是优秀的戏剧作品，它的主题、内涵和情绪氛围的表达便越加丰富和含蓄，这就需要欣赏者调动以往的生活积累和审美经验，做出比较切合实际的判断，否则就有可能造成南辕北辙的认识误差，戏剧欣赏也就无从谈起。

戏剧是一个有机整体

戏剧艺术是“假定性”的，“它来自生活但又是对生活的提炼与升华，与实际生活有一定的距离。准确地说，戏剧艺术是生活的象征，是一种审美创造，它比实际生活更典型、更精粹，因而也更美”，“戏剧艺术的最高境界，不是生活表面的摹本，而是对生活底蕴、神髓的深刻揭示与激荡人心的审美表

现。”（1）

无艺术，自然永远不能完美；无自然，艺术难以成立。好的戏剧留给欣赏者的印象应当是，不仅使人看见了生活本来的面目，而且让人感受到生活应当是什么样子。生活中会发生很多的事情，但多半不具有戏剧性，就是通常人们在生活中认为挺具有戏剧性的事情，其实也未必属于戏剧艺术的范畴。有些偶发事件，比如一个人走在大街上，被突然从天而降的一个花盆砸死，我们会说他遭遇了人生悲剧，但就艺术的意义而言，这不能算是真正的悲剧，因为事件本身缺乏具有一定长度的完整的过程。假如我们在戏剧中表现一个人，他总是渴望好运降临，却总是希望落空，厄运连连，最后，在他快要接近一个令他惊喜的目标时，却被意外降落的花盆砸死，那么这也许就能成为一个悲剧。

戏剧需要对生活中的素材加以提炼和加工，发挥剧作家自身的艺术创造性。中国明末清初的戏剧理论家李渔提出，戏剧应当“立主脑”、“密针线”、“减头绪”，（2）即不让戏剧因为散了形而失了神。曹禺先生在上个世纪 80 年代也曾经对场面芜杂的多场次戏剧提出批评，认为这是编剧不去裁减素材，不用功、不努力的表现。这些见解，都是为了提醒编剧应当充分认识戏剧完整性的重要。

对于戏剧所表现的内容而言，一桩不可能发生而成为可信的事，比一桩有可能发生但却不那么可信的事更可取，但戏剧的情节不应当由不近情理的事组成，如果一件事情表面看来不近情理，但随着剧情的发展它却显示了自身的合理性，那么即使这是一件荒诞不经的事，也是可以用作戏剧素材的。比如莎士比亚的《威尼斯商人》中安东尼奥为成全朋友，向犹太商人夏洛克借钱，契约规定，借了钱若还不上，就从借钱人身上割下一磅肉来。这看起来有些荒诞，但是在情节展开的过程中，莎士比亚让人们了解到，犹太人在信奉天主教的国度里，从来都处在被蔑视、被欺压的地位，甚至在他们向他借钱的时候，也没有忘记侮辱他，因此，作为犹太人，夏洛克的报复心是由来已久的，是十分刻毒的，但却有着真实的显示原因和心理依据。

我们说，戏剧是以一个完整体向世人传达它的寓意的，“完整”的意思不是指戏剧结构的封闭，也不是指戏剧矛盾单一发展的线性模式，更不是指剧中人物关系的简单化，而是指所有的戏剧因素都要符合内在统一的要求，彼此之间存在着严密地有机的联系，共同表达着对戏剧主导意味的阐释。

英国戏剧理论家马丁·艾斯林指出：“一个作品的整个结构，决定于众多因素的极微妙的平衡；所有这些因素，都必须对整个格局起作用，同时又完全是互相依存的。一个极平静的场面，在另一个平静场面之后也许会显得令人腻烦；而在一个极喧闹的场面之后，就会是个受人欢迎的调剂场面了。前后关系是决定一切的：在恰当的前后关系里，一个几乎难以觉察的手势可能起排山倒海的作用，一句简单的话可能变成最崇高的诗句。这就是戏剧的真正的奇迹，它真正的诗意。”（3）

一出好的戏剧，其中的每个场面，每个人物，甚至于每个细节，都不是可有可无的东西，一定是在总体的戏剧情境中起着必不可少的作用。契诃夫曾经指出，如果一出戏在开场时出现了一把枪，那么在戏剧结尾时，它就应当打响。荒诞派戏剧表面看来，语言成为了意识的碎片，情节也没有了环环相扣的逻辑关联，人物的性格也没什么发展，这是不是就说明这类戏剧没什么完整性可言了？其实并非是这样。比如对于《等待戈多》，你尝试一下，去掉剧中的一个角色，或减少一个场面，回头你再看，就会发现这个戏出问题了一一内在的节奏无从谈起了，原来的意味失去了。

好的戏剧，其自身的存在，就已经建立了内在因素的微妙平衡，这平衡的打破有时候是致命性的。我本人特别不赞成对经典名著的肆意改动，因为，随意的解构或将名著当成任意发挥的素材，其结果是名著与篡改后的作品的两败俱伤：名著自身丧失了完整性，这会对那些不了解名著的人造成认识上的误会；而经改编后的作品，由于无法摆脱名著构思的束缚，自身也很难获得富有创意的自足的整体效果。比如，让我们想象一下，《窦娥冤》里的窦娥死后平静入土，不再化作鬼魂复仇了；《秦香莲》里的秦香莲也以宽大为怀，不再要求处死忘恩负义的夫君了，那么这样的戏还能给观众留下什么印象呢？

对于戏剧欣赏来说，细节的体会固然重要，但整体的把握才是更为重要的。要做到比较准确地理解一台戏剧，必须对戏剧的一般规律有所掌握，此外，戏剧发展至今，出现了很多流派，如古典主义、浪漫主义、现实主义、表现主义、象征主义、未来主义、荒诞派戏剧、后现代主义等等，每一种流派有其不同的艺术主张和审美特征，这就要求戏剧鉴赏者不必拘泥于某一种固有的鉴赏方式，而应该从自我的审美感受出发，调动审美经验，把戏剧演出当成一个超功利的、自在圆满的审美对象，在直觉关照中，感受其中动态的形象画面

和情绪氛围，让自由的心灵与戏剧的情境相沟通；在综合思考中，认识戏剧内在结构的有机性、戏剧情节的合理性、人物心理动机和外在行为的可信性，戏剧主题的深刻性，从而达到审美愉悦的目的，并实现情操的陶冶。

戏剧欣赏需要发挥欣赏者自身的主观能动性，西方戏剧理论家有一种说法，叫做“有一千个读者就有一千个哈姆雷特”，说的就是欣赏者由于生活阅历、知识水平、个人修养、审美素质的不同，所造成的带有必然性的欣赏差异。承认这种差异是必要的，但是，艺术形象还是有其固有特征和审美价值的，你理解的哈姆雷特可以和别人不一致，但是如果你说哈姆雷特跟麦克白差不多，恐怕就比较荒谬了。

我们说戏剧是一个有机整体，还包含着这样的意思，戏剧中综合了很多其它艺术成分，比如文学、音乐、舞蹈、绘画、灯光、布景、造型、装置等等，因此，人们称戏剧是“综合的艺术”。综合是什么意思呢？中国现代戏剧家熊佛西有一个很形象的比喻，他说：综合之意，“其中应该含有‘配合’与‘调和’的意思。配与调都非易事，非天才莫属。譬诸烹饪：虽然油、盐、酱、醋、葱、蒜、椒、姜，各样的佐料都应有尽有了，假如你的那位尊厨缺乏配合与调和的天才与训练，恐怕仍难做出佳肴。”（4）

现代科技的发展，已经为舞台的各种辅助因素的展示提供了便利条件，但是在戏剧中，演员的表演与情境的构成始终是主导因素，其它因素应当处在恰当与适宜的位置，如果其它因素对于演员的表演和情境的构成没能起到积极作用，比如，在剧场看戏的时候，我们有时会感到布景过繁过重，搞得人眼花缭乱，反而让人顾不得角色了，这就是通常所说的“景压人”现象。如果出现了这样的现象，就说明这台戏的舞台布景是不成功的。

关于戏剧的

时空

关于戏剧的时空问题，大家知道，中国传统戏曲具有写意性特点，以鞭代马，安步当车，在舞台上跑上一圈就等于跨越了千山万水，舞台上站立了几个兵卒，就等于集合了千军万马。

现代戏剧具有写实性特点，特别是自然主义、现实主义戏剧得以发展之后，人们往往以在舞台上创造出真实的生活幻境为能事，这就出现了镜框式舞台的第四堵墙，也出现了舞台布景的真实化倾向，观众看戏的时候，仿佛是隔

着透明的第四堵墙审视别人的生活状态。但是，所谓现实主义也不是那么写实的，所谓真实，只有在它有利于表现人生状态及其内在意韵的时候，在它有利于把观赏者带入审美境地的时候，它才具有意义。戏剧从来都不可能是实生活的照搬，它应当是最具有审美意趣，最能显示人性深度的一段生活的集中再现。

戏剧的存在，与人类本性中的游戏性、娱乐性有关，这样讲，不是说戏剧是人们无聊时的消遣，而是要强调戏剧对于人类生活的重要性。

娱乐性特征决定了戏剧时空的假定性，欧洲古典主义戏剧时期，人们提出了戏剧的“三一律”原则，即要求戏剧所发生的时间、地点、情节要特别集中，不应当让一个角色出场时还是黄口小儿，闭幕时便长出了胡须。但是，后来，戏剧所表现的时间、空间跨度越来越大，舞台有限的时空必须被打破，三一律也就成了陈规陋俗。

在现代戏剧中，舞台的假定性被极大地发挥着作用，比如在戏剧《万水千山》中，“闻所未闻的”红军两万五千里长征的故事，被集中在不到三个小时的舞台时空中，做了概括、典型、凝练地表现，在艺术上充分发挥了“以小衬大”，“以少胜多”的效果。又比如贝克特的《等待戈多》，戏剧开场时，两个流浪汉的活动场景中，有两棵光秃秃的树，可是在戏剧快要结束的时候，这两棵树的树梢上出现了几片叶子，这是预示着时序由冬到春的转换吗？恐怕也未必需要那么坐实地去理解。在《等待戈多》中，剧作家通过景物的微妙变化说明，在物换星移、沧桑变换的过程中，人们等待的对象从来没有来，连它存在不存在也似乎是难以确定的，因此，人们的等待除了空耗时光之外，便是只能印证人生的无奈。因此，舞台的时空除了表明人物活动于其中的自然时空之外，多半还具有象征性的诗意特点，它是为了烘托人的情绪氛围、构筑戏剧情境而存在的。

在观赏戏剧的过程中，一定要注意戏剧时空的转换，否则就比较难以理解戏剧情节的发展。在舞台上，时空的转换主要通过幕与幕之间的场景转换来完成，比如《日出》的第一幕、第二幕的场景是大饭店，而到了第三幕，场景变了，接下来的事情就发生在新的环境，一个下等的小妓院里。舞台有时也利用暗转，即灯光暗淡后实现场景的变换。有时则利用剧中人的台词，交代幕与幕之间已经发生了的事情，点明虽然景物无甚变化，其实已经是经过了若干

年，角色已经处在新的时空中间了。

了解戏剧时空的转换，目的还是为了对戏剧的情节发展和整体意韵有一个清醒、准确的印象。

关于戏

剧动作

有人说：戏剧是动作的艺术。亚里斯多德认为，戏剧模仿的对象是行动，而模仿的方式则是动作。整场戏剧演出，其实是一个动态的过程，人物从出场到演出结束，一直处在矛盾冲突中，随着情节的发展，其心态、情感、性格等等通过各种动作得以展现。人们欣赏戏剧表演，在很大程度上也是欣赏表演者恰如其分的动作所引发的美感，以及由动作的有机构成所创造的总体艺术韵味。

戏剧动作大体分为看得见的外部动作和看不见的内心动作两种，舞台上，但凡模仿人生的手段，都与戏剧动作相关。

在戏剧舞台上，观众通常会看到角色的出场，他们的打斗，肢体的活动等等，这一般属于“外部动作”，外部动作外显于形体，具有直观性、形象性特点，观者可以看得见。有时候，我们无法用肉眼看到角色的动作，但是，却能感到其内心的活动，并由此引发了他的情感变化或情绪波澜，这就是“内心动作”，内心动作作用于心理，观众看不见但感受得出。应当指出，外部动作和内部动作不是可以截然划分的，因为人类的肢体要受大脑的中枢神经控制，而戏剧是情感的艺术，因此，有些外部动作往往是内心动作的外化，而内心动作则是外部动作的依据。

有的戏剧理论家认为，戏剧当中角色所说的语言也是动作的一种，并称其为“言语动作”，这是因为，戏剧的语言不是客观的叙述，而是带有角色主观色彩和心理内涵的话语表达，这其中既是一种对话语行为的模仿，也是一种角色主观意图、心态情感的显露。故可以看成是戏剧动作之一种。

还有一种戏剧动作叫做“静止动作”，这似乎是一个奇怪的叫法，虽然舞台上的角色既没有外部动作，也没有语言表达，形体好像在某一时刻在某一种状态中定了格，这仍然是动作，它虽然持续的时间很短，但由于它与戏剧的情节或者角色的内心动作有密切关联，因此我们称其为“静止动作”。比如大征战时的间歇，激烈辩驳后的停顿，大惊恐后的发呆，都可以看作是静止动作。

静止动作仿佛是一首乐曲的休止符，如果运用得好，可以取得言有尽而意无穷的效果。

戏剧动作与生活中一般形态的动作不大相同，这是因为它首先要有艺术的美感，要有艺术的提炼和加工，做到既真实、自然、又优美、生动。比如，生活中有人痛失自己所爱的人，内心的悲苦无法言说，就会痛哭不已，大放悲声。但是，在舞台上，这样的行为虽然很真，但是不美，而美是艺术的原则，因此，舞台处理就要含蓄，有韵味，重情境，既要传达人物内心最真实的悲痛，又要保持观众欣赏艺术的正常心境，显示出艺术创造的美学韵味。

多个戏剧动作的相互关联，就会形成戏剧场面。比如曹禺先生的悲剧《雷雨》，其中有一场很著名的戏就是“喝药”：

周朴园：说，请母亲喝。

周冲：（拿着药碗，手发颤，回头，高声），爸，您不要这样。

周朴园：（高声地）我要你说。

周萍：（低头，至冲前，低声）听父亲的话吧，父亲的脾气你是知道的。

周冲：（无法，含着泪，向着母亲）您喝吧，为我喝一吧，要不然，父亲的脾气是不会消的。

周朴园：（冷峻地）繁漪，当了母亲的人，处处应当替孩子着想，就是自己不保重身体，也要替孩子做个服从的榜样。

繁漪：（四面看一看，望望朴，又望望萍，拿起药，落下眼泪，忽而又放下）哦，不！我喝不下！

周朴园：萍儿，劝你母亲喝下去。

周萍：爸！我——

周朴园：去，走到母亲面前！跪下，劝你的母亲。

[萍走至繁前。]

周萍：（求恕地）哦，爸爸！

周朴园：（高声）跪下！（萍望繁和冲，繁泪痕满面，冲身体发抖）叫你跪下！（萍正向下跪。）

繁漪：（望着萍，不等萍跪下，急促地）我喝，我现在喝！（拿碗，喝了两口气得眼泪又涌了出来，她望一望朴园的峻厉的眼和苦恼的萍，咽下愤恨，一气喝下）哦，天哪！（哭着，由右边饭厅跑下。）

在这一段戏中，括号里的文字，除了声音提示外，基本上全是外部动作，但是，每一

个外部动作，都有着丰富的心理内涵，顺应着人物的心理逻辑，显现着人物间微妙的情感联系，也烘托着彼此间的矛盾与危机。周朴园与小他许多的续妻繁漪之间，存在着感情的隔膜，在戏的发展中，观众慢慢知道，其实此时繁漪与继子周萍之间已经发生了超越人伦的爱情。周朴园不明真相，他怀疑繁漪有病，让她喝药，但繁漪却认为自己没病，因此根本不需要喝药。在这段对话中，我们发现周朴园的语气由克制的平淡渐变为粗暴的命令，态度则由表面的威严渐变为内心的激烈反映，两个儿子越是劝他别逼母亲喝药，越是激发了他强横地要压倒对方的性情，他一意孤行，肝火大盛，以至不惜采取种种令繁漪尴尬的方式逼其就犯，以显示他在家中的绝对权威。而周萍与周冲无奈的哀求，正反映着他们内心强忍的悲愤和惶恐的心境，但是即便如此，他们也不敢申辩一声，而是迫于父亲的威势，战战兢兢地劝母亲服从。甚至在周朴园命令周萍跪下的时候，他也不敢不从，这反衬出周朴园在家中的冷酷无情和霸道专横。而繁漪先是与周朴园默然相对，这已经反映了他们之间的冷漠关系，直至看到自己的儿子周冲被烦躁的父亲和由此造成的紧张气氛吓呆了，甚至自己所爱的人也被逼无奈，要毫无自尊地当场下跪时，生性高傲的繁漪为了自己所爱的人才不得不趋向妥协，被迫服从，但是强烈的委屈和内心的反感，却让她泪流满面，以至愤然转身离去，以这种方式表达忍无可忍的悲愤和毅然决然的抗议。

戏剧动作的设置，首先必须要符合人物的身份、心理和性格，一个性格沉静的人处在平和的心态下，一般不会有大幅度的形体动作；一个活泼顽皮的青年，若是一行一动都中规中矩，观众看了也不会觉得顺眼；其次，戏剧动作必须符合戏剧的整体风格并显现艺术效果，悲剧主人公的动作要求庄重、典雅，即使像李尔王那样在暴风雨中咆哮，也不给人以过分和轻狂之感，反而会令人生出悲悯之情；相反，喜剧主人公的动作就需要不同程度的夸张变形，哪怕是主人公像达尔丢夫一样假装道貌岸然，那种“假”的痕迹，“虚”的成分，也要有所显现；再者，戏剧动作之间要有因果关联，做什么？为什么做？怎样做？这是戏剧动作的必要的分解步骤，在舞台上动作之间不是相互孤立的，而是不断过度，彼此联系，整场演出实际上是由动作组成的有机的动态系统的合

理运行。

在观赏戏剧演出的时候，我们还应当注意，由于大、小剧场的不同，演员所采用的戏剧动作的特点略有不同。大剧场的演出与观众之间形成了观演距离，为了让坐在后排的观众也能看清表演，那么戏剧动作的幅度就适当大一些，表演的程度重一些；而在小剧场中，观演的距离被打破，演员是在“当众生活”，因此表演的痕迹就淡得多，力求自然、真实、生活化。

戏剧情境与戏剧

欣赏

在谈到戏剧的仪式化的时候，实际上我们就已经触及到了戏剧的一个重要特征，那就是情境。戏剧情境是戏剧存在的基本要素，它透过情节发展所形成的戏剧场面和人物境况显示出来，是一种包含了情绪色彩的艺术氛围。

18世纪法国美学家、戏剧理论家狄德罗提出了情境的基本概念，他认为在过去的喜剧中，在戏剧当中起决定作用的往往是人物的性格，而在严肃剧中，情境应该成为戏剧的主要表现对象。黑格尔在有关戏剧的论述中，认为戏剧动作在本质上是要引起冲突，“戏剧诗是以目的和人物性格的冲突，以及这种斗争的必然解决为中心”，而情境是与引起冲突的戏剧动作紧密地联系在一起。英国戏剧理论家马丁·艾斯林认为，戏剧不仅是人类真实行为的具体模仿，也是人们依照想象所设计的人在各种情况下的境遇，大多数戏剧的构成涉及到这样的前提：“如果怎么样，事情会怎么样，处身其中的人会怎么样——”因此，可以说，戏剧是人推想其在特定的情境中行为的可能性的有效方式，剧院则是人类灵魂和人性的实验室。存在主义戏剧家萨特对戏剧情境也十分注重，他提出了“情境剧”的概念，也有人称其为“境遇剧”，他认为人类的行为总是与其所处的具体的环境相关，在他的戏剧中，人物往往让处在极端情境中，胜负难定，生死攸关，因此每个人都被情境规定的命运所牵制，但是又要靠自我的行为选择去展示性格特征和人性内涵。

戏剧情境的构成，主要包含下列三种因素：戏剧人物处身其中的富有情绪感染力的时空环境，对主人公命运发生重要影响的戏剧事件——情况，有定性的人物关系。

比如，萨特有一个著名的情境剧，叫做《死无葬身之地》，这个戏的大的时空背景是，二次世界大战即将结束，法国人民的反法西斯斗争即将取得胜

利，德国法西斯在法国建立的傀儡政权已成累卵之势；而戏剧人物所处的具体时空却又是，几个游击队的战士不幸成为了傀儡政权的军事力量——民团的俘虏，被关押在一间囚室里，他们虽然已经看到了胜利的曙光，但刽子手的屠刀却横在了眼前。主要的戏剧事件是，绝望的敌人要不遗余力地在几个游击队员身上发泄对自身处境的不满，取得报复的快感，因此，这就决定了游击队员们的命运：在肉体被摧毁之前，他们注定面临肉体和精神的双重折磨。这种势不两立的敌对的人物关系，从一开始就没有任何调和的余地，因此胜与负、生与死、妥协与抗争、卑鄙与高尚的冲突就十分尖锐的形成了。但是，敌人的凶残到底到了怎样的地步，每一个身世不同、性格各异的游击队员又将怎样经历生死考验，他们最后的结局如何，这是整个戏剧的悬念。它引导人们关注着人物的命运，情为之动，心为之牵，在精神历程中，感受戏剧艺术对自我庸常生命的强烈震撼。

艺术虽然都是以情动人，但是人们欣赏戏剧演出时的感受，与欣赏其它文学作品或影视作品有所不同。人们阅读文学作品的过程，是一次个体的独立的审美活动，它靠调动阅读者的审美经验，透过语言符号，在想象的空间里，实现自我的情绪体验和审美愉悦；而人们欣赏电影、电视，虽然也能在直观的形象画面中，得到真切、自然的艺术美感，但是在观赏者与观赏对象之间，毕竟隔了一层银幕或荧屏，观演双方是无法实现情绪的直接交流的。然而，当人们坐在剧场里欣赏戏剧艺术时，实际上，欣赏者与观赏对象之间就处在了一个共同的时空里，剧情的发展给人以“正在发生”的真实感，演员直观的表演与观众微观的心理感应互动，彼此的情感相互感染，交互作用，形成了一个共同的心理环境——特定的“情绪场”，这个“场”的概念，在物理上是封闭的，在心理上却是开放的，这是戏剧情境赖以生成的基础。

在戏剧的欣赏中，观众的情绪参与常常显得十分重要，“从本质上讲，观众不是戏剧单纯的享受者和旁观者，而是那种与作者、演员合作，一起创造戏剧的参与者。演员的表演、作者的剧本，都需要观众创造性的参与才得以存在。”观众的本质在于“在演员的表演之中，看到自己内心世界的展现。”

(5)

在契诃夫的剧作《樱桃园》的结尾中，旧日的贵族郎涅芙斯卡雅和弟弟嘎耶夫，无奈地卖掉了祖业樱桃园，这象征着旧生活的一去不返，而他们内心的

依恋却那么的明显。姐弟心绪复杂，默然无声，处于仓皇无助的情绪中，这时，窗外传来了“咚咚”的伐木声，新兴的暴发户正用利斧在砍樱桃树，这声音在他们听来简直惊心动魄，因为昔日的记忆和憧憬，都将随着樱桃树的倒地，不可避免地消失。作为观众，你不是站在旧贵族的立场去惋惜那过去的好时光，而是这样的戏剧情境，调动了你关于自己的满怀留恋的情绪记忆，它让你想到很多不忍舍弃的事物，最后因为种种原因而被迫舍弃了，这种无奈的心绪，不忍的情感，对于很多人都是具有普泛意义的。

关于戏剧欣赏的态度，有人主张，要抛掉自我的意识任情绪完全地进入戏剧情境，也有人主张，戏剧欣赏应当是一种理性的认知行为，个人的情绪不应当受戏剧情境所控制。其实，这两种态度都未免极端。比如欣赏戏剧达到了忘情的地步，有时就会背离艺术的审美原则，发生艺术与现实相混淆的事情，举一个例子：20世纪40年代解放区上演歌剧《白毛女》，观者中有朴实的农民，缺乏戏剧审美经验，看着看着，就把戏剧当成真事了，于是就冲上舞台，非要打死欺压穷人的黄世仁不可。这样的情绪介入未免太过火。那么，完全不动感情的欣赏戏剧行不行呢？恐怕也很难做到，因为戏剧是主情的艺术，你不可能面对罗密欧与朱丽叶的爱情悲剧毫不动心，毫不在意，像面对实验室的标本一样，如果真是如此，你也没必要进入剧院去看戏了。正确的欣赏戏剧的态度，应当是既有情绪感悟也有理性认知，强调情绪感悟，是因为戏剧的审美过程总是伴随情境的展示过程而进行，超脱于情境之上的戏剧欣赏，可能与艺术的美感相隔甚远；而强调理性认知，是因为戏剧在情境之中还包含了更丰富的内涵，这就需要欣赏者透过剧情，认识戏剧主题的深刻性、对其揭示人性的深度、反映生活的广度、艺术价值的高度、人文内涵的幅度等等，有一个基本的把握。

关于戏剧欣赏，有一个说法，就是“外行看热闹，内行看门道”，其实没有天生的内行，只有看得多了，把握了戏剧欣赏的基本规律，积累了丰富的鉴赏经验，那么对于戏剧艺术就比较容易看出优劣得失了，所得到的印象也就比较合乎实际了。

注释：（1）焦尚志：《论戏剧欣赏与戏剧批评》，《戏剧文学》2002年第3期。

- (2) 李渔：《李笠翁曲话》，中国戏剧出版社 1959 年版。
- (3) [英国]马丁·艾斯林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社，1981 年版。
- (4) 熊佛西：《戏剧究竟上什么》，《古城周刊》，第 1 卷第 6 期，1927 年。
- (5) [日本]河竹登志夫：《戏剧概论》，中国戏剧出版社，1983 年版。

厦门大学图书馆