

FIFTEEN  
LESSONS  
戲劇藝術 OF  
十五講 修訂版  
DRAMA



香港中和出版有限公司

[www.hkopenpage.com](http://www.hkopenpage.com)

# 目錄

## 第一講

甚麼是戲劇藝術 .....	1
開場白 .....	2
第一節 戲劇的發生和起源 .....	5
第二節 戲劇的本質和特徵 .....	14
第三節 戲劇的文化意義 .....	32

## 第二講

戲劇藝術的分類 .....	45
第一節 戲劇分類的意義與方法 .....	46
第二節 舞台呈現的不同樣式 .....	54
第三節 劇情構成與題材選擇造成的不同樣式 .....	67

## 第三講

戲劇性 .....	81
第一節 戲劇與戲劇性 .....	82
第二節 文學構成中的戲劇性 .....	89
第三節 舞台呈現中的戲劇性 .....	104

#### 第四講

悲劇、喜劇、正劇 .....	113
第一節 三大戲劇體裁的由來及其發展趨勢 .....	114
第二節 悲劇與喜劇的基本特徵 .....	122
第三節 悲喜劇與正劇的基本特徵 .....	140

#### 第五講

劇本與戲劇文學 .....	149
第一節 戲劇裡的文學世界 .....	150
第二節 戲劇的情節與結構 .....	158
第三節 戲劇的人物和語言 .....	172

#### 第六講

演員與表演藝術 .....	183
第一節 「人」既是表現的對象又是表現的工具 .....	184
第二節 近代劇表演中的表現與體驗 .....	194
第三節 戲曲程式與角色創造 .....	206

#### 第七講

導演與導演藝術 .....	219
第一節 導演其人其事 .....	220
第二節 導演構思 .....	231
第三節 舞台調度與舞台形象 .....	241

#### 第八講

舞台美術 .....	253
第一節 舞台與舞美 .....	254

第二節 景物造型 .....	265
第三節 人物造型 .....	279

## 第九講

劇場與觀眾 .....	289
第一節 劇場是演戲和看戲的地方 .....	290
第二節 看戲是一種「集體經驗」 .....	300
第三節 劇場是民族文化的象徵 .....	309

## 第十講

戲劇的欣賞與批評 .....	321
第一節 戲劇文學欣賞 .....	322
第二節 劇場心理 .....	331
第三節 戲劇批評 .....	341

## 第十一講

戲劇的風格與流派 .....	355
第一節 戲劇風格的多義性 .....	356
第二節 戲劇流派是怎樣形成的 .....	366
第三節 中國戲劇的風格與流派 .....	375

## 第十二講

世界戲劇：從古典到現代 .....	387
第一節 東方戲劇的「古」與「今」 .....	389
第二節 西方戲劇：從古希臘到文藝復興 .....	400
第三節 西方戲劇：走向現代 .....	412

### 第十三講

中國戲劇：從古典到現代	431
第一節 中國古典戲劇	432
第二節 由古典向現代的轉型	444
第三節 現代戲劇的曲折歷程	449

### 第十四講

戲劇與影視	461
第一節 從早期的「影戲」說起	462
第二節 電視之「劇」	474
第三節 影視對戲劇的衝擊與促進	478

### 第十五講

戲劇與教育	489
第一節 戲劇教育與人的全面發展	490
第二節 校園戲劇與現代中國	497
第三節 在中外比較中看戲劇教育	506

後記	515
----	-----



第一講

甚麼是戲劇藝術

It's the oldest story -  
Masses are oppressed,  
Faces, clothes, and bla  
ALL distressed.  
Rich folks get the goo  
Poor folks get the woo

## 開場白

你喜歡看戲嗎？

你喜歡演戲嗎？

你喜歡寫戲嗎？

或者——

你想做戲劇的導演嗎？

你想做戲劇的評論和研究嗎？

或者——

你打算從事劇團的經營管理工作嗎？

你打算做一名懂行的、分管文化工作（包括戲劇）的政府公務員嗎？

對以上七個問題，全部做出否定的回答是不可能的。對戲劇，你可以不喜歡「演」、不喜歡「寫」，也可以不喜歡「導」、不喜歡「評」，但是你絕不可能不喜歡「看」。每一個人的身上，都有戲劇的「種子」和「根芽」，也就是一種出自本能和天性的「表演」和「觀看」的慾望。即使在大街上突遇一場紛爭，你也會下意識地駐足「觀看」一下，何況是舞台上藝術化了的演出呢！你可能不喜歡看某一種戲，但你不可能不喜歡看任何一種戲。不喜歡看京劇的，可能喜歡看話劇；這兩種戲都不喜歡的，很可能喜歡看自己家鄉的地方戲或現代歌劇、芭蕾舞劇、音樂劇，等等。總之，戲劇藝術這個人類文化創造的寶貴成果，是我們生活中不可缺少的一部分。在劇場裡流淚，在劇場裡歡笑，在劇場裡沉思……那是精神的陶冶、美的享受。戲劇藝術擴大了、優化了我們的生活空間，豐富了、詩化了我們的生活內容。在我們不斷改

善物質生活的同時，戲劇藝術使我們在精神上得到愉悅、慰藉、鼓舞、充實和提高。

作為一名普普通通的觀眾，你不一定要懂得戲劇藝術是甚麼，你只要去「感受」戲劇就可以了。但是，作為一名文化素質較高的公民，你看戲不僅是「看熱鬧」，而且還要「看門道」，這就需要多少知道一些有關戲劇藝術的知識和理論了。至於想進一步投身戲劇的人，或學編劇，或學表演、導演，或學戲劇評論、管理，儘管對他們來說首要的問題是藝術實踐，但掌握戲劇藝術的知識和理論也是十分重要的。空頭理論培養不出戲劇家，但戲劇家從不拒絕戲劇的知識和理論。再進一步說，戲劇的教育也並不僅僅局限在戲劇本身，它在人的素質教育中起著無可替代的重要作用。戲劇是一門綜合性、集體性很強的表演藝術，它不僅能提高人的藝術鑒賞能力和審美情趣，而且能鍛煉和加強人自我表達的能力、藝術思維的能力、宣講動員的能力、社會協調與人際交往的能力，等等。因此，在世界發達國家的教育和教學體系中，戲劇藝術是一門不可或缺的課程。

戲劇是一門很古老的藝術。例如西方古希臘戲劇，至少已有 2500 年的歷史；東方印度的戲劇，也有不下 1600 年的歷史；中國戲劇的歷史，如果按照學術界流行的說法，從 12 世紀末（時值南宋、金朝）算起的話，那也將近 1000 年了。在眾多類型的藝術——文學（詩）、音樂、繪畫、雕塑、建築、舞蹈、戲劇、影視之中，戲劇曾長期佔據首位，甚至一度有「藝術的皇冠」之稱，並一向是一個國家或民族文化發展水平的標誌。

戲劇又是一門老而未衰、至今仍未失去其生命力的藝術。由於科學技術突飛猛進的發展，人類文化活動的方式越來越豐富多樣。到了 20 世紀下半葉，直接在舞台上演出的戲劇已經不再是「藝術的皇冠」

了，它「僅僅是戲劇表達的一種形式，而且是比較次要的一種形式」<sup>①</sup>，似乎被新興的電影、電視等大眾文化「擠」到了藝術國度的邊緣，但是戲劇藝術自身在經歷了一系列回應時代的變革之後，又與人類一起健步邁入了 21 世紀，繼續活躍在我們的生活之中，教我們體驗生命的存在，教我們認識生活的意義。不喜歡看戲，是極其個別、極其特殊的現象。那種演戲與看戲的慾望，那種在「演」與「觀」中進行精神交流與互動的人性的要求，是永遠不會消失的。人類離不開戲劇，除非地球上只剩下一個人。

也許有人要說：「我們現在更多的是看電影、看電視，不大進劇場看戲了。」這是事實。但是，我們想在這裡告訴你的，也有兩個不爭的事實。第一，劇場仍然存在，湧進劇場看戲的觀眾不會從我們生活中消失。在我們中國，隨著人民物質生活的改善與精神文明的提高，一批新的、現代化的大劇院已經或正在興建；在許多發達國家，進劇場欣賞戲劇的演出，仍然被視為是一件十分莊重和高雅的事。第二個事實更加值得注意：看電影（尤其是看故事片）、看電視（尤其是看電視劇），也是看戲！電影、電視當然都是新興的藝術，它們各自都有一系列不同於戲劇（舞台劇）的藝術特徵，這是不言而喻的。但是，說到底它們仍然是戲劇藝術在科學技術時代的一種延伸或變形，離不開「有人演、有人看」這一最基本的「遊戲規則」。所以有一位英國導演說過這樣的話：從「戲劇的全部表達技巧所由產生的感受和領悟的心理學的基本原則」來說，電影、電視劇和廣播劇等「基本上仍然是戲劇」，只不

---

①〔英〕馬丁·艾思林：《戲劇剖析》（羅婉華譯）第 4 頁，中國戲劇出版社，1981 年。

過它們是「機械錄製的戲劇」而已<sup>①</sup>。同樣的意思，在《簡明不列顛百科全書》中也有所表達：「戲劇形式也擴展到歌劇、芭蕾、電影、廣播劇、電視劇等表演藝術門類之中。」<sup>②</sup>因此可以說，如果一個人對戲劇藝術缺乏基本的了解，那他也不可能很好地理解電影、電視等新興藝術。

這樣，當你坐在家中的客廳裡看電視劇的時候，或者當你坐在電影院裡全神貫注地欣賞著銀幕上那「銀色之夢」的時候，你還會覺得與戲劇無關嗎？

本書第一講，是對戲劇藝術的總論，先給大家一個總的印象。至於戲劇藝術所涉及的諸多問題，則將在以後的各講中分別講述。關於「戲劇」與「戲劇藝術」這兩個術語，在此略加說明。在本課程中，這兩個術語有時候通用，含義是相同的，譬如講看戲、欣賞戲劇，也就是欣賞戲劇藝術；有時候在修辭色彩上略有差別，因為戲劇是一門綜合藝術，它涉及導演、表演以及舞台裝置方面的諸多藝術門類，所以有時講「戲劇藝術」也就有強調「作為綜合藝術的戲劇」之意。

## 第一節 戲劇的發生和起源

戲劇的發生和起源，這兩者互有聯繫，又有區別。講「發生」，是從人的本性以及人與客觀現實的關係，來探討戲劇這一藝術現象是如

---

①〔英〕馬丁·艾思林：《戲劇剖析》（羅婉華譯）第4頁，中國戲劇出版社，1981年。

②《簡明不列顛百科全書》第8卷第496頁，中國大百科全書出版社，1986年。

何產生的；講「起源」，則是從人的社會文化活動的實踐，去尋找這一藝術現象最早的歷史源頭。如果說「戲劇產生於人對客觀現實動作的摹仿」，這就是講的戲劇的「發生」；如果說「戲劇的源頭是人類早期的祭典儀式」，這就是講的戲劇的「起源」了。前者是共時性的，主要是一個美學理論問題；後者是歷時性的，主要是一個藝術歷史問題。例如，我們講戲劇的「發生」，就要講人的本能、慾望和人之為人的社會性意願中那些「戲劇的要求」——如自我表現與觀看他人的要求即「演」與「觀」的要求啦、遊戲娛樂的要求啦，等等，並探討這些要求如何與現實生活相聯繫，客觀地轉化為戲劇藝術的一些要素。而如果要講戲劇的「起源」，則要講人的上述本能、慾望和人之為人的社會性意願，在哪一個歷史階段上、以何種方式和形態最早形成了戲劇藝術的原初狀態（或曰「萌芽」）。不過，「發生」與「起源」這二者也不能完全分開來看。在理論上探討「發生」問題，其觀點、方法必然要影響到對「起源」的看法；同樣，對「起源」問題的不同觀點及其所據的史料，也會改變對「發生」問題的看法。沒有無視歷史的理論，也沒有離開理論視野的歷史。因此，最好的方法應該是：以戲劇「發生」研究的理論深度去尋找戲劇藝術的真實起源，以「起源」探索的歷史眼光與扎實史料來論證戲劇藝術的發生。

現在就照此原則，來講戲劇的發生與起源。

首先從人的本能與慾望談起。第一，人有摹仿的本能與慾望；第二，人有以摹仿為基點的表演的本能與慾望；第三，人有觀看他人表演的本能與慾望。戲劇的發生就與這三種本能和慾望有關。亞里士多德的《詩學》第一章，「循著自然的順序，先從本質的問題談起」，所談

正是史詩、悲劇、喜劇、音樂等藝術「總的說來都是摹仿」<sup>①</sup>。整個人類歷史的童年時期與一個人的童年，頗有相似之處。因此，從兒童的某些摹仿，可以窺見古代人類摹仿的目的和意義。李白有詩曰：「郎騎竹馬來，繞床弄青梅。同居長乾里，兩小無嫌猜。」形容男女兒童天真無邪地相嬉戲的成語「青梅竹馬」即由此而來。在這裡，「騎竹馬」、「弄青梅」都是兒童的遊戲。男孩把一根細竹竿騎在胯下，表演騎馬的動作。這是對現實生活中騎馬的摹仿，此其一。這是以摹仿騎馬為基點的表演，此其二。這次表演不是私下進行的，至少有一個「觀眾」——那個女孩，或者還可能有其他在場者觀看，此其三。「弄青梅」，雖然其具體內容已不可考，但在此詩所出的唐代，「弄」就是戲耍的意思，所以此「弄」亦不出「摹仿」、「表演」、「觀看」三端。為甚麼說男孩「騎竹馬」是表演呢？在人的本能中，有隱蔽自己某些方面的要求，又有公開自己的某些方面以強化他人對這些方面的了解的慾望。進入文明社會以後，這兩種要求和慾望的社會內容更加豐富、複雜，其表現形式也更加多種多樣。在公眾面前「亮」出自己，公開自己，現在叫「作秀」（來自英語 show），由於手勢、語言等手段的幫助，這種「作秀」被強化，以突出表現「作秀」者的意志與願望。這已經帶有一些表演的意味了，但還不是表演，因為「作秀」者只是加重了自己的「色彩」，並沒轉換成另一個人或物的形象。表演，就是表演者以自己的形象（包括形體、動作、語言、服飾等）表現出另外一個形象，而他（或她）又不會在本真實體上變成他（或她）所扮演的對象。這樣的表演，是戲劇的第一個元素。「騎竹馬」的男孩，至少已經把自己想像成一位騎著駿馬奔馳的青壯年漢子了，而他胯下的竹竿，則是一匹馬的象徵。如果說

---

①〔古希臘〕亞里士多德：《詩學》（陳中梅譯註）第 27 頁，商務印書館，1996 年。

這裡的形象轉換還不太明顯、不足以說明表演的性質的話，那麼另一種流傳至今的兒童遊戲「扮家家」，則更加有力地說明了人類本性中摹仿、表演、觀看這三種慾望的意義。在這一遊戲中，小男孩扮新郎，小女孩扮新娘，這是兩位主角，另外還有男女兒童分別扮演新郎、新娘的陪伴者以及抬轎子、吹喇叭的，等等。無疑，這是兒童對成人世界的摹仿，在摹仿中每一個表演者都發生了「身份」的轉換——小男孩成了「此情此景」中的「新郎」，小女孩則是「戲」中的「新娘」，其他人也一一發生「身份」的轉換。

講到表演，還有一點非常重要，那就是：表演者與觀看者之間存在著一種自然而然的「契約」，承認這種形象的轉換並不是本真實體的轉換，僅僅是表演而已。這叫「約定俗成」，又叫「假定性」。梅蘭芳演戲，一個大男人，扮演的卻是天女（《天女散花》）、趙豔容（《宇宙鋒》）、虞姬（《霸王別姬》）、楊貴妃（《貴妃醉酒》）、林黛玉（《黛玉葬花》）這樣的女子，不論觀眾是否知道梅蘭芳本人的真實性別（當然大部分觀眾都是知道的），「觀」與「演」的關係靠了「約定俗成」（「假定性」）而是暢通和諧的，這才叫表演。如果沒有這一個前提，即使發生了形象的轉換，也不會是表演。譬如在實際生活中，有人為了某種目的而男扮女裝（或女扮男裝），如果要裝得好、裝得像，也得藉助某些表演的手段，但對不知底細的「觀者」來講，那只能是一種蒙騙而不是表演。上述兒童的「扮家家」遊戲，其「觀」與「演」之間的「契約」是存在的，所以它是一種表演。至於歷史記載的「優孟衣冠」，雖然摹仿絕妙，達到了以假亂真的程度，但因缺了「觀」與「演」之間的「契約」，便不能認為是一種藝術的表演。<sup>①</sup>

---

①〔西漢〕司馬遷：《史記·滑稽列傳》。

現在要問：人類把摹仿、表演、觀看這三種本能與慾望表現出來的目的與意義是甚麼呢？

第一，為了娛樂。這娛樂，包括肉體上的快感與心理上、精神上的愉悅、欣喜、滿足感等等。

第二，有所寄託。這寄託，在不同社會歷史時期和不同文化環境中是各不相同的。或者是個人的意志，或者是族群的企望，或者是宗教的理想，或者是政治的需求，等等。

仍以「扮家家」為例。這一兒童娛樂的遊戲，其娛樂性之強，是很明顯的。這裡既有肉體上的快感——運動、呼叫、互相協調的各種姿勢等使他們盡情釋放多餘的精力，渾身感到舒坦，又有心理上、精神上的愉悅、欣喜和滿足感——瞬間覺得自己長大了，而且，在扮演成人角色的戲劇性情景之中，他們朦朧地憧憬著自己未來婚姻的幸福和美好。兒童遊戲中的寄託並非有意為之，這寄託與追求心理、精神層面上的愉悅是一而二、二而一的事，很難分開來說。即使是成人的戲劇，作者自覺地有所寄託，也只有滿足了人在心理上、精神上的愉悅的前提下，其寄託才能達到目的。否則，「劇意」再高也無人領教，故有「寓教於樂」之說。

以上我們講了人類的摹仿、表演、觀看這三種本能和慾望，又講了這三者之所以表現出來的兩個目的與意義——一是為了娛樂，二是有所寄託。這個「3+2」就構成了戲劇藝術得以發生的全部心理基礎。

運用這個原理，我們來探尋戲劇藝術的起源。

普遍的說法是，戲劇起源於古代祭神的儀式，因為在舉行這種儀式的時候，人的上述三種本能和慾望及其兩個目的與意義當中的每個戲劇的元素，都已經初步產生了。中國古代著名的祭神儀式「八蠶」、「儺」、「雩」等，就很能說明儀式是戲劇的源頭——至少是源頭之一。



彝族虎圖騰舞

「蠟」讀 zhà，意為求、索。在豐收之年的十二月（農曆），把與農業生產有關的神、人、物一律當做神靈請出來，為他們慶功，向他們致謝、致敬，同時也意味著祈求來年更好的收成。儀式共有八段，故曰「八蠟」。第一段，祭祀的是神農氏這位最大的農事之神；第二段，被請來受祭的是古代一位主管農業的官員——「司嗇」；第三段，祭祀培育良種的「百種」之神；第四段，登場的神靈是「田峻」——田間生產管理者；第五段，「田峻」所住的地頭房舍——田間管理的一個具體的標誌，也搬上了祭壇；第六段，迎的是貓與虎，因為貓捉田鼠，虎食野豬，均有功於農；第七段，受祭的是水庫與河流上的堤壩；第八段，是農田灌溉的水渠來接受人們的敬意。<sup>①</sup> 在這一儀式之中，有兩個角色值得注意：一個叫「屍」，是所祭神靈的替身，實際上是一位不說話的扮演者；一個叫「祝」，一位說話的扮演者，他一會兒是人——祭儀當中說唱贊詞的人，將人間的話傳給神，一會兒是神的替身，將神的話傳給人間。這一「屍」一「祝」，便是演員的萌芽。顯然，在整個「八

<sup>①</sup>「八蠟」之祭的記載，見《禮記·郊特牲》。

蠟」之祭中，有農事活動的摹仿，有在摹仿基礎上的表演——蘇軾說「葛帶榛杖，以喪老物，黃冠草笠，以尊野服，皆戲之道也」<sup>①</sup>，也有眾多的觀看者——孔子的學生子貢觀「蠟」，說：「一國之人皆若狂。」<sup>②</sup>就此一儀式的目的與意義來說，一是



2010年湖南城步苗族自治縣的傩戲演出

追求娛樂——「若狂」之中主要是娛樂的成份，所以孔子說這是「百日之勞，一日之樂」<sup>③</sup>，二是有所寄託——既是對以農為主的生活的體驗，從而肯定了耗費在艱苦農事中的生命的價值，又是祈求未來的生產豐收、生活幸福。這樣說來，「八蠟」的儀式，不就是戲劇藝術的源頭嗎！「傩」、「雩」也是類似的祭典儀式，前者驅疫，後者求雨。其他如狩獵、戰爭等，也有相應的祭典儀式。在這些儀式中，不僅有「屍」、「祝」在其中表演，而且有歌舞以助其興。這些均為戲劇藝術悠久歷史的源頭之水。

講到「祝」，就必須說一說「巫」，兩者在古代是相通的，故古籍中有時呼曰「巫祝」或「祝巫」<sup>④</sup>。「祝」在祭祀時，以其言語和舞姿溝通神與人，「巫」、舞同音，善舞之「祝」就是「巫」（女曰「巫」，男曰「覡」）。《說文解字》上說：「巫，祝也，女能事無形以舞降神者也。」

①〔北宋〕蘇軾：《東坡志林》。

②《孔子家語·觀鄉》。

③ 同上。

④ 如《韓非子·顯學》曰：「……此人所以簡巫祝也。」《史記·滑稽列傳》曰：「……與祝巫共分其餘錢持歸。」

「巫」一方面扮演迎神者的形象，而在把神迎來之後，她就是神靈形象的扮演者了。根據專家的研究，今傳楚辭《九歌》，就是詩人屈原在楚王祭神儀式中為「巫」所寫的唱詞（也可能是從民間唱詞改編而來的）。這些生動、優美的唱詞，有的是對祭祀氛圍的渲染，有的是對所祭神靈形象的描繪，有的是對神靈的扮演者——「巫」的神采、服裝與動作的刻畫。所以王國維說，這裡面有「後世戲劇之萌芽」<sup>①</sup>。

比「巫」晚出的表演者是「優」。不同之點有三：「巫」以漂亮女子為之，善於歌舞，「優」則以身材異常矮小的男子（侏儒）為之，善於滑稽調笑，此其一；「巫」的職能是迎神、扮神、溝通神與人，「優」的職能則是為人逗樂子，其始是專在皇帝身邊提供笑料的小丑，此其二；「巫」的情調、風格出之以「莊」，「優」則出之以「諧」，前者是後世悲劇、正劇角色的濫觴，後者則是喜劇、鬧劇角色的祖先，此其三。王國維在探尋中國戲劇之源頭時，不僅找到了「巫」，也發現了「優」，故有「後世戲劇，當自巫、優二者出」<sup>②</sup>之說。這裡還應該補充說明的是，「優」的出現，從娛神轉向娛人，這是人類早期戲劇文化的一大進步。「優」所代表的人的「喜劇性」追求，在歷史上的出現要比「悲劇性」追求晚一些，就像嬰兒先會哭後會笑似的，這也是全世界人類早期戲劇文化的共同規律——古希臘的喜劇也是比悲劇晚出的。同時，「優」的出現，也說明古人在「表演性」的追求上開始擺脫祭神儀式的限制，更注意動作的「人間性」與「生活化」，這從楚國優孟扮演已故宰相孫叔敖的逼真，就可以看得出來（見《史記·滑稽列傳》）。但「優」離戲劇表演藝術仍有一步之遙，因為他的表演與觀者之間，尚未完整

---

① 《王國維戲曲論文集》第6頁，中國戲劇出版社，1957年。

② 同上。



狄俄尼索斯雕像

地建立起戲劇藝術所必不可少的那種觀、演之間的「契約」即「假定性」。當楚莊王看到優孟所扮演的活靈活現、十分逼真的孫叔敖時，他並不知道這是扮演的，還以為是宰相真的復活了呢。因此，優孟是天才的摹仿者，但還不是一個以摹仿為基點的表演者。上述的「屍」、「祝」、「巫」也缺乏自覺的「假定性」，它們與「優孟衣冠」的故事一樣，只能證明戲劇還處於胚胎期。

人同此理，國同此情，世界各國的戲劇藝術也大都是起源於祭典儀式的。如古希臘的戲劇（包括悲劇和喜劇），就是起源於對酒神狄俄尼索斯（Dionysus）

的祭典儀式。酒神不僅代表著豐收，還隱喻著一種醉酒一般的精神的放鬆與愉快。對酒神的祭典與上述「八蠟」的不同之處是：後者一祭多神，前者只祭一神。不過，兩者相通之處也是很明顯的：都是以歌舞表演或贊詞溝通神人、祈求豐收，並為眾人提供一個娛樂的空間。觀「蠟」之眾「皆若狂」，於「百日之勞」後得「一日之樂」，正是人從日常生活之累與理念束縛下解放出來的一種「酒神精神」的表現。

有表演者，有觀看者，給人娛樂，有所寄託，這就是戲劇的發生，這就是戲劇藝術的源頭。

## 第二節 戲劇的本質和特徵

戲劇是一種文化現象，是人類眾多的文化活動的方式之一，因此，它必然與文化的本質和特徵密切相關。

戲劇是一個藝術種類，是人類眾多的藝術創造的方式之一，因此，它不可能脫離藝術的本質和特徵而存在。在以上兩點的基礎上，戲劇本身的本質和特徵才會得到準確的把握和認識。

這樣一來，講戲劇的本質和特徵，實際上就是講文化和藝術的品性，是如何在戲劇中表現出來的。

「文化」是甚麼？定義非常之多，但有三點是各種解釋都不能迴避的。

第一，文化不是大自然界本來就有的客體，也不是父母基因遺傳下來的東西，它是由人類製作、創造出來的。獸皮、樹葉，不是文化；而經原始人將其連綴成衣，儘管簡陋，已是文化（物質文化）。自然之聲，不論是風聲、雨聲、雷聲，還是鳥聲、獸聲、人聲，都不是文化，但經過人的藝術加工，形成有節奏和旋律的聲音，就是文化（精神文化），所以中國古代的美學家認為「聲成文，謂之音」<sup>①</sup>。這就是說，高低清濁不同的「聲」，經過人的加工、創造，才變成了屬於文化範疇的「音」（相當於我們今天所說的「音樂」——music）。

第二，人類創造出文化來，是人之為人的本性的表現，其目的是為了改善人的生存環境與生存狀態。物質文化產品是用以改善人的物質生活的，也就是從吃、穿、住、行等所需物質條件的豐富性與多樣

---

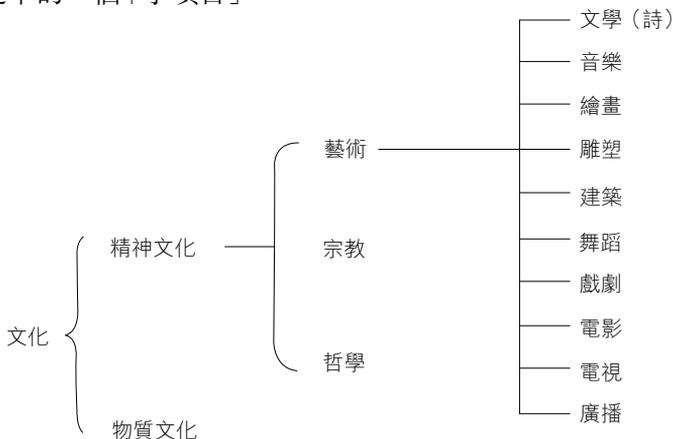
①《禮記·樂記》。

性上，不斷優化人的生存環境與生存狀態。精神文化產品是用以改善人的精神生活的，也就是從精神活動（如對自由、幸福的思考、追求與想像，對靈魂的慰藉、充實與鼓舞等）的豐富性與多樣性上，不斷優化人的生存環境與生存狀態。

第三，人類精神文化運作的根本特徵，是它的非強制性，也就是說，精神文化功用的發揮，靠熏陶、靠濡染、靠滲透，一句話，靠「化」。《易經》上說：「觀乎人文，以化成天下。」「文化」一詞由此而來，並與西方的 culture 相對應。很清楚，文化來自「人文」又面對「人文」，而其作用是「化成」天下。不是「打」、「壓」、「逼」、「迫」，而是「化成」！這個「化」字真是動態畢現、妙不可言，把文化對人的強大的感化——非強制性作用，全都渲染出來了。「文化」，這是一種巨大而又無形的精神力量，被我們看到和感到的，只是它的物質外殼。

無疑，這三條文化要義，在戲劇藝術中均有體現——當然是通過戲劇自身的特徵體現出來的。

現在從文化說到藝術。藝術是文化之下的一個「子項目」。人類的精神文化，主要存在於三個領域——藝術、宗教、哲學，而戲劇又是藝術之下的一個「子項目」：



精神文化的三個領域，互有分工又互有聯繫。一方面，我們可以說，哲學管思維，宗教管靈魂，藝術管情感；另一方面，我們也會發現，藝術的內涵常常通到哲學與宗教問題上，而哲學之「思」、宗教之「靈」又常常閃爍著「詩性」的光芒——也就是通到藝術上去了。戲劇既然是藝術的一個門類，它也就離不開藝術的一般特徵。比如藝術給人以美感，這一美感是通過生動的形象和真摯的情感激發起來的，而美感的核心效應是滿足人對自由與幸福的追求與想像，從而使人產生愉悅。音樂如此，詩歌如此，小說如此，戲劇也如此。

至此，我們可以進入對戲劇藝術自身本質與特徵的闡述了。從本質上講——

戲劇是一種文化；

戲劇是一種藝術；

戲劇是由演員直接面對觀眾表演某種能引起戲劇美感的內容的藝術。

當代波蘭導演耶日·格洛托夫斯基用層層剝筭的認識方法找到了戲劇藝術的核心。他說：「經過逐漸清除被證明是多餘的東西，我們發現沒有化裝，沒有別出心裁的服裝和佈景，沒有隔離的表演區（舞台），沒有燈光和音響效果，戲劇是能夠存在的。沒有演員與觀眾中間感性的、直接的、『活生生』的交流關係，戲劇是不能存在的。」<sup>①</sup>因此，他認為「演員的個人表演技術是戲劇藝術的核心」<sup>②</sup>。此話有理，亦頗片面。這位導演是受了比他年長 54 歲的法國導演雅克·科波

①〔波蘭〕耶日·格洛托夫斯基：《邁向質樸戲劇》（魏時譯）第 5 頁，中國戲劇出版社，1984 年。

② 同上書，第 9 頁。

(Jacques Copeau) 的啟發而得出此論的。科波曾言：「戲劇的本質就在精光的舞台上也可以充分表現。一切舞台的裝置、舞台設備都完全是第二義的戲劇內容。」<sup>①</sup>但格氏之言與科波大異其趣。他在層層剝除所謂「多餘的東西」時還說過，沒有劇本，戲劇也能存在。<sup>②</sup>他的「質樸戲劇」是排斥戲劇文學的，所以他講「核心」只強調「表演技術」而忽視了我們在上文中所說的「引起戲劇美感的內容」。而科波卻決無排斥文學之意。演員與觀眾之間那種感性的、直接的、「活生生」的交流關係，決然離不開由劇作家、導演、演員所把握到的「引起戲劇美感的內容」，這一內容是通過演員的「表演技術」才得以物化在舞台上並產生其效果的。戲劇藝術的本質就是這種「演」與「觀」的交流關係。由這一本質產生出戲劇的一系列特徵，現分述如下。

一、任何藝術都是藝術創造者的一種「言說」，從言說的方式來看，戲劇是史詩的客觀敘事性與抒情詩的主觀抒情性這二者的統一。

黑格爾說：「戲劇無論在內容上還是在形式上都要形成最完美的整體，所以應該看做詩乃至一般藝術的最高層。」「戲劇應該是史詩的原則和抒情詩的原則經過調解（互相轉化）的統一。」<sup>③</sup>這就是說，一方面，當戲劇把一種完整的動作情節直接擺在觀眾的眼前，並表現著客觀存在的歷史內容時，它是帶有史詩那樣的客觀敘事性的；但是另一

① 轉引自〔日〕岸田國士：《戲劇概論》（田漢譯），《田漢全集》第 19 卷第 548 頁，花山文藝出版社，2000 年。

② 〔波蘭〕耶日·格洛托夫斯基：《邁向質樸戲劇》（魏時譯）第 22 頁，中國戲劇出版社，1984 年。

③ 〔德〕黑格爾：《美學》（朱光潛譯）第 3 卷下冊第 240—242 頁，商務印書館，1981 年。

## 後記

2002年4月，《名家通識講座書系》編委會的執行主編溫儒敏教授到寒舍來訪。他知道我多年在大學講授戲劇歷史與理論方面的課程，熱情約我撰寫其中的《戲劇藝術十五講》。我當即慨然應允，覺得整理講義舊稿總比重新寫起來要快一些，故表示這年10月可交稿。孰知一旦著手做起這件事來，問題不少，進展緩慢。過去授課的對象主要是中文系的本科生和研究生，如今要面對更大範圍的讀者，我必須盡最大努力解決兩個難題：第一，既要有知識性、趣味性、普及性，又不能忽略學科前沿的一些重要問題，在講述基本知識和基本理論問題時，必須把最新研究成果順其自然地「糅」進去；第二，既要追求一種盡可能通俗化的表達方式，又要保持大學講義的思維特徵和語言風貌，不能寫成坊間流行的那種科普讀物。這樣，在寫作上就往往頗費斟酌，嘗了不少躊躇不前之苦，交稿時間便不得不推遲了一年多。至於現在拿出來的這本教材，到底對這兩個難題解決得如何，我自己心中也沒底，希望同行專家和讀者給我指正。

我所在的南京大學中文系，歷來重視戲劇藝術的教學與研究。在這裡，可以說已經形成了一個薪火相傳、一脈相承的戲劇學的傳統。這個戲劇學，包括中國本土文化的戲曲之學和受西方文化影響而形成的話劇之學兩大部分。一些先輩學者與戲劇家，如吳梅、陳中凡、盧前、錢南揚、吳白匄、陳白塵、陳瘦竹等，分別在這兩個方面的教學與研究上做出過卓越的貢獻。我或者讀過他們的書，或者聽過他們的

課，或者因工作和師生的關係而與之多有過從，在戲劇學這個領域裡受他們的教誨之多是一言難盡的。

20世紀60年代我做研究生時，陳中凡先生是我的導師。他老人家雖然研究的重點在傳統上，但對西方戲劇理論和話劇亦有濃厚興趣，而且還嘗試過話劇劇本的寫作，對現代戲劇運動更是十分關注。「文革」之後，戲劇研究室恢復，陳白塵任主任，我做副主任。這位陳老是著名話劇作家，在戲劇歷史與理論的研究上也頗多建樹。他雖然研究的重點在話劇方面，但對中國戲曲之學亦頗為重視——他教導學生從戲曲中吸收營養，滋補話劇創作，他自己也是這樣做的。

在這樣一個學術傳統的影響下，我的戲劇教學與研究也力圖走一條「融會中西」的路子。按照這條路子，我總是以「話劇—戲劇二元」結構的眼光來看中國現當代戲劇的生態狀況，並用這樣的眼光來組織我的戲劇教學。錢鍾書先生說過：「東海西海，心理攸同；南學北學，道術未裂。」我是非常服膺此言的。我總覺得，我們應該更多地去探尋人類在文化創造上的相通和共同之處，而過於強調其相別、相異之處，則往往是一種文化封閉心態的表現。也只有看清了那些相通、共同之處，研究其相別、相異之點才有積極意義。1905年，王國維大聲疾呼「當破中外之見」，正是出自他那種先進的、開放的文化心態。我接觸中西戲劇史料，總是對那些相通、共同的東西更敏感，也更感興趣。比如，當我知道中國古代的大型歌舞劇《武》，在表演時唱者與演者是分開的，我首先想到的是古希臘戲劇的歌隊與演員也是分開的，這是由「中」想到「西」。當我看到古希臘祭祀酒神狄俄尼索斯而產生了戲劇，立即會想到中國古代被蘇東坡稱為「皆戲之道」的「八蠟」之祭，這是由「西」想到「中」。至於像中國明代的湯顯祖、英國伊利沙伯時代的莎士比亞與日本江戶時代的近松門左衛門，這三位天才的劇

作家，他們雖然時代相同或相近，但相隔萬里，互不知曉，異地開花，色香各異，然而他們在以戲劇藝術探討和表現人性上，其深刻性與豐富性是多麼相通、相似啊！色香雖異，其光輝耀眼則一。這就更值得我們著重去考察人類文化的共同性、普遍性（universality）了。

因此，我認為學習和研究戲劇藝術，必須打破「中外之見」，超越一切文化上的「藩籬」，敢於面對古今中外全人類的戲劇文化現象提出問題、討論問題。我們這一門課，主要不是為了培養編、導、演、舞美等方面的戲劇專門人才，也就是說，主要不是為了進行專業技能的訓練，而是為了對各個專業的學生進行文化素質教育，讓選修這門課的人在學到較為豐富和系統的知識與理論的基礎上，提高對人與社會、人與藝術的觀察、分析能力，確立先進的文化價值觀，養成真正的人文關懷的情結，從而使自己的人格更高尚、思維更活躍、個性更鮮明，直至在人格修養上吸納某種「藝術氣質」，成為情感豐富、懂得「美」的全面發展的當代新人。這樣一來，我們這門課在講述戲劇的一些基本問題時，不像國內已有的教材那樣，講話劇就只講話劇，講戲曲就只講戲曲，且多有門戶之見；我們是將兩者統一、融會起來的。比如舉例，可以從莎士比亞跳到湯顯祖，也可以從京劇跳到西方話劇。儘管我們並不忽視戲劇的民族性特徵，但更看重全人類戲劇文化中那些共同、相通的東西，尤其是其中那些經過歷史的考驗而顯示出很高價值的東西。

本書十五講，有十三講是講述戲劇藝術的基本理論與相關知識的，還有兩講分別介紹中國和世界戲劇的簡史。這種結構法主要是受了日本戲劇學家河竹登志夫《戲劇概論》的啟發而來的。準確把握歷史、理論、現實這三個維度的「互動」關係，是講課時必須加以注意的。有關中外歷史的兩講，不一定在課堂上講授，可以讓學生自學，

以史為鑒，加深對理論問題的理解。但教師在講授理論問題時，應時時聯繫歷史。有關基本理論的各講，我們並不把話說「滿」，只是提出一個路子，給講課者留下充分的「講授空間」，他可以結合實際和自己的體會，向學生講授。為方便展開討論，每講之後均附有思考題和參考書目。

本書的第一至五講與第十二、十三講，是我根據自己 1980 年以來給本科生、研究生開課的講義整理加工而成，第六至十一講與第十四、十五講，則是由馬俊山教授執筆，最後由我改定的。馬俊山是在現當代文學和戲劇的研究已有很好成績之後來跟我讀戲劇學博士的，2002 年以優異成績畢業，獲博士學位。我為了盡快向出版社交稿，經編委會同意，特邀他參與寫作。他謙虛好學、認真負責，為使全書風格統一，下了不少工夫，我對此是很感激的。

董健

2003 年 10 月 20 日

於南京大學現代文學中心

### 第三版修訂附記：

本書出版後，作者曾委託使用它作教材的廈門大學、河南大學等高校戲劇戲曲學和戲劇影視文學專業的同人們進行過認真、仔細的審讀，發現了不少行文表述上的錯訛與脫漏。2006 年出第二版，作者據此做了一些必要的修訂，但由於挖版的限制，修改幅度不大。2008 年

台灣出繁體字版《戲劇藝術的十五堂課》，也曾做過少許修訂和潤色。

本版的修訂主要在三方面：一是對文字做了一些調整，核對、落實了一些年份和數字，統一了全書的註釋格式；二是擴充了電視劇和戲劇批評的內容；三是調換了全部插圖。修訂工作是在董健先生的指導下，由我具體負責的。由於本人才疏學淺，再加上時間有限，這個版本一定還存在這樣那樣的問題或錯誤，希望有關專家和讀者繼續給予批評指正。

馬俊山

2012年2月1日

於南京大學中國新文學研究中心