

戏剧的本性

——戏剧的一个结构模式

胡 妙 胜

在当前关于戏剧观念的讨论中，戏剧革新遭到的一个非难是，它违反了戏剧的本性和戏剧的规则。按理，既然是戏剧的革新，当然不能“革”掉戏剧的本性。如果真是这样的话，戏剧的革新就成了戏剧的灾难。不过，要正确判断我国目前的戏剧革新以及它在理论上的表述是否违反了戏剧的本性，就得阐明什么是戏剧的本性。遗憾的是自称坚决维护戏剧本性的同志似乎无意于阐明这个问题。也许，真的将这个问题说清了，人们会发现：实质上他们维护的并不是一切戏剧的本性，而只是戏剧的一种具体形态的本性而已。因此阐明戏剧的本性多少有助于这场戏剧观念的讨论。这是本文的出发点之一。戏剧是艺术的一种形式，艺术则是一种文化现象，因而制约艺术与文化的一般规律同样也制约着戏剧，这是不言而喻的。不过，本文并不侈想从宏观上分析戏剧现象，仅限于本体论的范围，讨论有的同志反复强调而又无意于说清的“戏剧作为戏剧的质的规定性”。

—

戏剧是什么？在阿里斯多德看来，戏剧是行动的摹仿，其“摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采取叙述法”^①。不过，对阿里多德来说，“人物的动作”并未超出诗的范围，所以他才说：“悲剧艺术的效力即使不依靠比赛或演员，也能产生”^②。阿里斯多德并没有将戏剧和文学区分开来。将戏剧仅理解为剧本的写作，这一偏见一直延续到今天。十九世纪后期，布伦退尔发现了一条戏剧规律，他将自觉意志作为戏剧的主要特征。他说：“戏剧的一般规律是由意识到自己的意志的行动来界定；戏剧的种类也由这种意志所遇到的阻力的性质而加以区别”^③。无疑，自觉意志以及由此而产生的冲突、危机对戏剧是极为重要的。但是，正如尼柯尔所分析的，意志、冲突、危机，“没有一件似乎能把戏剧同其它艺术形式区分开来”^④。‘它们也同样适合于《红与黑》或《安娜·卡列尼娜》。对戏剧本性的探究迈出重要一步的应是法国的萨赛，他在一百多年前就已提出“没有观众，就没有戏剧。”他开始不再在书房

里，而是在剧场内去寻找戏剧的本性。他将演员与观众的直接接触理解为戏剧的“本质”，戏剧“存在的一个必要条件。”由此可以“引出戏剧的全部规律”^⑥。不过，萨赛的表达在理论上是不严谨的。“没有观众就没有戏剧”那末，演员呢？人们也可以说“没有演员就没有戏剧。”萨赛所以单单突出观众，因为他企图从戏剧中找出一个最能表征戏剧本性的元素。在方法论上他摆脱不了原子论的影响。真正企图从元素之间的关系和结构来探明戏剧本性的，是波兰导演格罗托夫斯基。他将演员与观众看成戏剧唯一不可缺少的两个元素，并强调“没有演员与观众中间感性的、直接的、活生生的交流关系，戏剧是不能存在的。”^⑦但是，使人纳闷的是，为什么格罗托夫斯基后期的戏剧实验以失败告终呢？从他的类戏剧的实验中，我们不难发现，如果只强调演员与观众的活生生的交流，那末戏剧和游戏以及一般的人际交往的区别又在何处呢？看来，演员—观众的模式尚不足以完整地概括戏剧的本性。

传统的戏剧理论总是企图将作为整体的戏剧还原为它的各个组成元素，然后再从中找出为其他艺术所没有的元素，以此确定为戏剧的本性，这就是所谓原子论。最近在戏剧观念的讨论中，也有人反复强调“戏剧是以演员表演艺术为主导，为基础”的^⑧，似乎这就是戏剧“内部的质的规定性”。但是这条“规律”并不能将戏剧与电影、电视区分开来。难道，这两门艺术不是以演员的表演艺术“为主导，为基础的”吗？看来，企图从戏剧中寻找为其他艺术所没有的原子是徒劳的。系统论认为，整体不能还原为它的个别元素的和。因为，个别元素一经出现在整体中，它们相互之间还形成了各种关系。正是这些关系使整体产生为个别元素所不包含的新的质，这就是整体的特性。犹似一栋建筑物，我们不能将它还原为它的组成元素，即砖石、木料或门、窗、柱、墙。一栋建筑物的本质恰恰在于使砖石、木料或门、窗、柱、墙成为不同功能单元的组织结构。因此，戏剧的本性不在于它的个别元素，而存在于使这些元素发挥不同功能的整体结构之中。

我们称之为戏剧的文化现象，在整体上表现为一群人的活动。为了展开这样一项活动，必需具备以下几个要素：

戏剧活动至少要有两个参与者：一个是演员，另一个是观众。他们形成一个交往的群体。实际上，观众本身是一群人的集合。而演员，即使只有一个，也只是演出者集合出场的代表。不在场的演出者，如剧作者、导演、舞台设计者等必须委托演员出场才能和观众发生交往关系。

在戏剧群体内，参与者之间必须进行接触，换句话说，演员与观众必须同时在场。

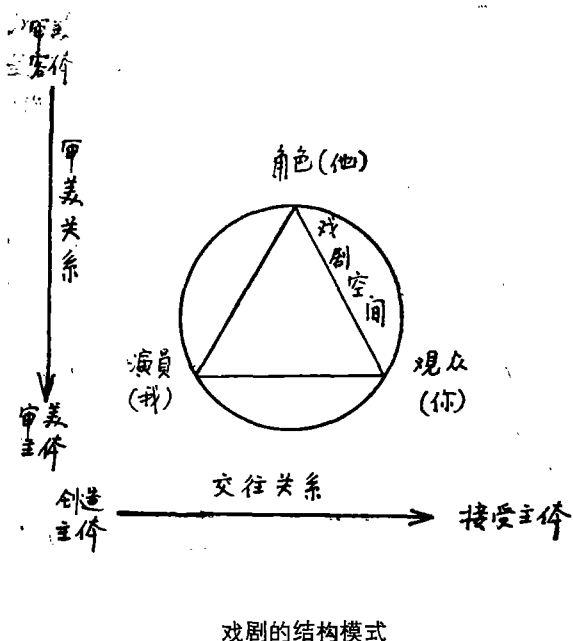
戏剧交往是在一定的情境内进行的。戏剧既然是一种活动，自然具有时间的维度。戏剧活动的延续性有其一定的长定。这也表明，戏剧群体是临时的。在戏剧活动中，演员和观众共同占有的空间就是剧场，它的空间结构是演员与观众的空间关系的组织。

戏剧交往的主要内容是信息交流。象日常对话一样，它总要涉及某个话题或主题。戏剧信息交流是传递作为审美对象的关于某个事件集合的消息。它们对演出者集合是已知的，对观众集合则是未知的。

为了保证戏剧交往的进行，演员与观众必须共享一套规则。这既包括戏剧的信码，也包括一般的文化信码。

最后，戏剧活动是艺术活动，因此观众不仅关心由演出者发出的关于某个事件集合的语义信息，同样也关心传递信息的感性形式本身，它们可以提供审美的信息。

演出者、观众、他们之间的接触、他们共享的一套规则、戏剧活动的情境、信息以及信



息的形式，以上七个因素是任何戏剧活动不可缺少的，其中任何一个都会影响戏剧交往的进行。

戏剧的本性并不体现在其中的某个元素上，而是取决于这些因素相互关系。我们将戏剧的整体结构的模式图示如下：它是由演员、角色、观众构成的三角形结构，其外圆表示戏剧空间。三角形底下的横线表示两个主体之间的交往关系，其左侧的竖线表示主体与客体的审美关系。戏剧的本性存在于这两种关系的交织之中。三角形结构包含着三组二元对立的关系，即：

演员——角色

角色——观众

演员——观众

二

演员——角色，这组二元关系可以理解为戏剧演出的创造者——戏剧演出的作品；艺术创造的主体——艺术创造的客体；信息的发出者——信息的体现者两者的关系。

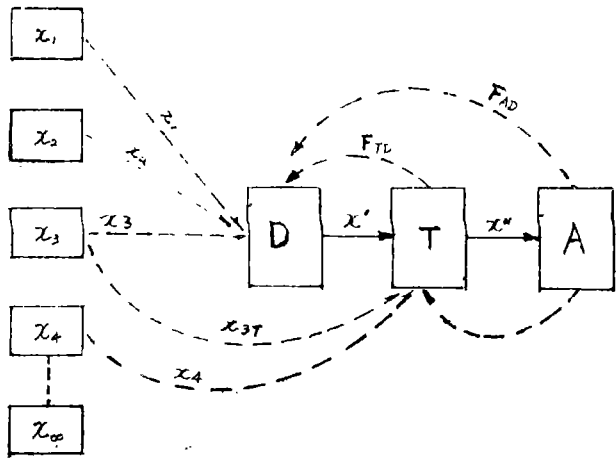
演员，这里代表整个演出者集合，是创造的主体。传统的戏剧理论对于演出者的主体性没有给予足够的重视。通常认为：戏剧演出是二度创造。戏剧的一度创造是剧作。二度创造以一度创造为基础，剧作是戏剧演出的思想和艺术基础。演出者的任务是按剧作者的本意解释剧本，并用戏剧演出的信码将剧作者企图传达的意义传送给观众。对于演出者来说，最重要的原则是“忠实于原著”，任何程度的偏离原著的自由都是不足取的。如果剧作家尚在，他对自己作品的解释就成为判断演出的忠实性的唯一标准；如果剧作家是故人，可由研究该剧作家的学术权威作为他的代言人。这样，演出者仅仅充当剧作家与观众之间的传话人、翻译。演出者的主体意识只是服从剧作者的意识。戏剧演出成了一头怪物，脑袋是剧作者的，手脚是演出者的。戏剧成为文学的附庸和装饰。

从创造的过程来看，毋庸置疑，二度创造是以一度创造为基础的。但是从本体论的角度来看，剧作象表演、舞台美术一样，只是戏剧的一个子系统，或因素。当剧作具有独立的审美价值时，它并没有进入戏剧的大门，只是文学的一种形式。当它成为戏剧的一部分时，它也随之失去了自己的自主性。换言之，其他戏剧系统的创造主体必然和剧作的创造主体处于相互作用的关系中。双方通过交流形成集体的主体意识。因此，演出者不应失落自己的主体意识，不应使自己仅仅成为剧作者的传话人、翻译。戏剧演出不仅展示剧作者与现实客体的关系，成为他的主观世界的表现。戏剧演出同样展示演出者与剧作者主体间的关系，以及演出者与现实客体的关系，也是他自己的主观世界的表现。

戏剧演出与剧作的关系是一个编码过程，而与观众的关系则是一个译码的过程。通过编

码——译码，戏剧演出传递给观众的意义，与剧作者在编码时所欲传送的意义已不可能完全重合，只能部分重合。我们可以将韦斯特利——麦克利恩的传播模式稍加改造产生一个戏剧交流模式，如图所示：

戏剧创造是一个两级信息传递的过程，即剧作者——演出者——观众（D—T—A）。剧作者的剧本写作是在主、客观相互作用的基础上，从他所接收到的全部外界环境的讯息（ x ）中选择他意图传送给观众（A）的讯息（ $x_1 \cdots x_\infty$ ）。选择是主体对外界环境的认识和审美感受。这样在信息编码中必然包含着他的意图、思想、感情、个人风格，总之他的个性的全部丰富性。这样讯息（ x ）经过剧作者（D）的选择、加工、编码为讯息 x' 而传递给



D=剧作者 T=演出者 A=观众

观众（A）。自然，剧作者（D）在完成这项工作时必须超前考虑观众（A）的期待，并接收来自观众（A）的反馈（ F_{AD} ）。上述 D—A 的信息传递只是剧作的交流模式。在戏剧交流中，观众（A）收到的剧作者（D）发出的讯息是经过演出者（T）的译码与重新编码的。演出者（T）传给观众（A）的讯息（ x'' ）是从由剧作者（D）传来的讯息（ x' ）和他从自己的经验范围内的讯息（ x ）中抽取的讯息（ $x_{3T} \cdot x_{4T}$ ）经过选择、加工而加以编码的。这里的一部分讯息（ x_{3T} ）和剧作者传来的讯息是重合的，表示他们之间存在着共同的经验；还有一部分讯息（ x_{4T} ）是和剧作者的讯息（ x' ）是不重合的，表示主体间的差异以及主体经验的不可重复性。这样，最终传给观众的不完全是剧作者打算传给观众的讯息（ x' ），而是经过演出者的解释、加工和重新编码的讯息（ x'' ）。因而讯息（ x'' ）包含着演出者的意图、思想、感情、个人风格，也展示了演出者个性的丰富性。在这两级传递中，同样，剧作者要接收演出者（T）的反馈（ F_{TD} ），而演出者（T）也要接受观众（A）的反馈（ F_{AT} ）。

由此可以了解戏剧信息的构成：一、演出者与剧作者的经验重合而产生的信息。这样的重合多半在外延层面上即故事、情节、性格等。在外延层面也可以产生不重合，如增删某些情节、人物、台词，改变剧作关于剧情发生的时间、地点的提示，甚至改变剧本的结构或增加序幕、尾声等。二、由于演出者与剧作者的经验不重合而产生的信息。此种不重合多半发生在内涵层面。由于演出者的文化背景、价值观念、世界观与剧作者不同，必然对同一性格、事件作出不同的解释。三、以上是就语义信息而言的，如果从审美信息来说，戏剧演出与剧作是两种不同的信息形式，它们彼此是不能移译的。剧本中只有台词的审美信息保留在演出中。而且由于受到其他系统的影响（如语调、表情、手势、动作），它们也发生了变形。审美信息更充分地显示出演出者的个人语型。以上戏剧信息的构成显示了演出者的主体性。因此，戏剧演出实质上是剧作者与演出者的对话，这是两个主体之间的相互作用和交流。演出者不应是剧作家的传话人、翻译。当代戏剧革新的一个突出表现是演出者的主体意

识的觉醒。这集中反映在导演意识的觉醒上。导演是演出者集体的主体意识的体现者。对导演来说,一次演出是一次发现。如果一个导演不能从一个剧本中发现新的东西,那末,他的演出决不会有独创性。而导演只有用自己的眼光来观察、理解剧作所反映的世界,他才能有所发现。

角色,这里既指演员创造的虚构人物,又作为整个戏剧演出作品的表征。

一个剧本,如果只是为了阅读,而不是为了演出而写作的,它就不是戏剧作品,只是文学作品。一个为演出而写作的剧本如果没有在舞台上演出,它只有潜在的戏剧价值。如果一个剧本演出了,它产生真正的戏剧价值,但作为文学的剧本已不复存在,舞台上出现的是由演员扮演的角色的世界。所以史雷格尔写道,剧作家“他要求故事中的每一个角色都由一个活人来扮演,这人的性别、年令、外表,都力求符合他虚构人物的条件,甚至具有那个人的全部特点……”。此外,扮演他想象中人物的演员必须穿着合乎他们的身份、时代、国情的服装,一半为了求其更逼真,一半因为服装也表示个性的特征。最后,剧作者要把这些角色放在与剧中情节发生的地点有些相似的场所,因为这也有助于使剧情显得明白;他把他们放在一个景里。上述这一切使我们有了剧场的概念”^⑧。戏剧最明显的特征是活人扮演角色。

戏剧借言语、声调、表情、动作、空间、色彩、形状、音响、音乐等物质的感性形式,显示一个供审美知觉观照的虚构世界。就符号学的意义上来说,戏剧作品是一个记号系统。记号的本质性在于,它只表示而不是代替被表示的对象。因此,角色的世界完全是虚构的,是一种符号性的意象,或者用苏珊·朗格的术语,是一种“幻象”。在戏剧记号系统中动作是最基本的。苏珊·朗格认为:“每门艺术都有自己特定的基本幻象,这种基本幻象便是每一门艺术的本质特征”^⑨。如绘画创造纯粹的视觉空间,音乐创造纯粹的听觉时间。那末,戏剧的基本“幻象”是什么呢?劳逊说:“一出戏就是一个动作体系”^⑩。戏剧的基本“幻象”是处于时间、空间统一连续体中的动作。演员扮演角色实质上是演员以现实的动作记号创造一个虚构人物的动作“幻象”。角色“他们没有象你我一样的肉体存在,他们只存在于我们的想象之中”^⑪。舞台上的哈姆雷特或林黛玉都是一种想象的存在。演员尽管将角色演得很逼真,但不是真的。演员表演的动作区别于现实人物的动作在于:一、促使人物行动的条件、情境是虚构的;二、演员扮演角色是为了给人看的;三、演员扮演角色是有意识的,他对角色前景的细节都早已成竹在胸。可见,角色只是一个符号性的意象。

戏剧作品既然是一个记号系统,角色也不过是一个记号的集合,那末戏剧为什么能产生为其他艺术所不及的“以假乱真”的幻觉呢?这又要归结到表演艺术的特性了。表演艺术的特殊性在于,创造的主体与客体是不可剥离的。泰依洛夫早就指出:“唯有表演艺术,无论是创作人、材料、工具,还是艺术作品本身,全都有机地结合在同一客体之中,彼此无法分开”^⑫。在表演艺术中,创造者——创造的物质媒介——创造的作品这三者是一体的。梅耶荷德写道:“演员既是组织者,又是被组织者(即艺术家和材料)。演员的公式可以这样表明: $N=A_1+A_2$ 。这里的N是演员, A_1 是制定计划并命令把构思付诸实现的设计师, A_2 是演员的本身,是把设计师(A_1)所派给的任务予以实现的执行者。”^⑬川剧表演艺术家康芷林对演员的矛盾说得更为透彻和明白。他说:演员一身艺,千古一剧情;既是剧外人,又是剧中人;剧外和剧中,真假一个人。”^⑭演员是创造的主体,这是剧外的现实,他用自己的身体作为材料创造剧中的角色,这是“幻象”。所以马丁·艾思林说:“正是在演员身上,真实与假象这两种因素才结合在一起”^⑮。由于戏剧的虚构人物是由真人扮演的,他不仅是具体可见的,而且是有

血有肉的，具有强烈的真实感，从而使戏剧成为最具直观性的艺术。由创造主体与客体的不可分离性这一点又派生的其他的特点。演员的创造过程和创造的结果是同一的。创造过程一结束，作品也就随之消失。因此观众在欣赏演出的同时也真正参与了创造过程。由此产生的另一个特点是，对演员艺术来说，每次演出都是新的创造。每次演出的创造都不一律。在演出艺术中，即兴创造成为一个可贵的因素。

在电影艺术中，人与物通过摄影机成为同质的，它们都是影象。在舞台上，人与物是异质的，人是主体，物是客体。因而在戏剧记号的等级秩序中，人——角色无疑成为据支配地位的因素。舞台是以角色为中心的，其他记号系统的创造必须围绕角色的创造。我们有必要区分演员与角色两个不同的层面。演员作为演出创造者并不成为其他创造者的中心。演出者集体的组织者是导演。但在舞台的虚构世界中，角色无疑是它的中心。这不等于是说，戏剧的其他因素不重要。应该承认角色的虚构世界不只是演员创造的，而是全体演出者集合的创造产品。剧作家自不必说，他参与了角色的创造。以舞台美术来说，化妆和服装创造了角色的视觉形象，舞台设计创造了角色的动作空间，它们都对角色的创造作出了贡献。由于演员出场参与和观众的直接交流，观众总将荣誉的花环往演员的脖子上套。但对演员来说，他应该意识到，他只有作为演出者集合的代表才能问心无愧地接受荣誉的花环。

戏剧记号的意义有三个层面：第一层，物质的能指即记号的感性形式。这是现实的层面，具有审美的信息。第二层，所指——外延即感性形式呈现的现实世界的意象，如情节、人物、情景等，这是再现的层面。第三层，是由外延层产生的思想感情，这是表现的层面。由此，戏剧形式不单是再现和表现的手段，它本身由于提供审美信息而成为艺术直观的组成部分。我们看过越剧《白蛇传》后为什么还愿意看京剧或川剧的《白蛇传》呢？尽管它们提供的语义信息是大同小异的，但吸引我们的是它们可以向我们提供不同的审美信息。艺术记号所以不同于其他记号，因为记号的感性媒介本身就是有生命的结构整体，或者说“有意味的形式”。舞台的虚构世界也是形式的王国，戏剧家也是形式的创造者。所以主张符号论美学的卡西尔说：“伟大的画家向我们显示外部事物的各种形式；伟大的戏剧家则向我们显示我们内部生活的各种形式”^⑩。一次创造就是形式的一次发现。当观众进入剧场后，他就以戏剧家的眼光看待世界，似乎他从来没有以这样独特的方式来感知和观察这个世界似的。卡西尔甚至说：“孩童是用事物作游戏，艺术家则是用形式作游戏，用线条和图案，韵律和旋律作游戏”^⑪。看来，你要成为戏剧家，就不能将“形式创新”理解为一种贬词。

三

角色—观众，这是戏剧接受的过程。它和演员—角色关系呈逆向的运动。如果说演员—角色是编码过程，那末，角色—观众是译码的过程。编码与译码是戏剧信息交流统一过程的两个不可分离的方面，缺一不可。但传统的戏剧研究关心的只是信息发出者一极，很少注意信息接受者的一极，因而忽略了接受的主体性。戏剧知觉被简单地归结为演出作品平板的镜象。根据过时的刺激—反应的心理模式，接受者似乎是一张白纸，它们复印由演出者给予的信息。其实，作为审美活动，演出作品只有为它的观众所知觉时，它才能成为审美的对象，记号只有在接受者的意识中产生意义时才有价值。正如杜夫海纳所说：“审美对象只有在欣赏者的意识中才能完全成为审美对象”^⑫。他认为，为了完成审美对象，我们不可处

于消极被动状态：艺术不是单纯的静观。我们应当积极投入对象本身，甚至达到心醉神迷或出神入化的程度。观众在译码过程中只有掌握演出者在编码中所采用的信码时，他才能从记号中译出演出者所欲传达的意义。这样，只有演出者与观众处于共同的经验范围内，记号的意义才能为双方所共享。没有观众的经验，演出记号是没有意义和价值的。因此，观众应该成为演出作品的共同创造者。

我们将戏剧的接受称为戏剧知觉，它已超越纯心理学的知觉，是一个包括知觉、想象、思维在内的多层次结构。当观众破译演出者物化在本文(记号系统的总和)中的戏剧信息时，演出本文必须通过观众的观念、感情、全部的生活经验与戏剧经验的过滤，才能将所传递的信息重建在意识中，卡西尔说：“如果不重复和重构一件艺术作品籍以产生的那种创造过程，我们就不可能理解这件艺术品”^⑩。所以戏剧知觉不是反映，而是重构。戏剧知觉与戏剧作品的层次相对应，也可以区分以下三个层次：一、感知演出本文的物理刺激，并确定它们的意义。二、经过重构，在想象中再现或具体化演出的虚构世界，这就是人物、事件、情景的意象。三、对此作出自己的解释与评价。戏剧知觉不仅依赖演出本文客观的物质媒介，也取决于接受者的主观条件。正如科林伍德所说的：“一切知觉都依赖于过去的经验，我们总是借助于对比我们现在和过去的经验、才确定我们感知的东西是这还是那……”^⑪。知觉的主观因素不仅包括过去的经验，还包括诸如需要、情绪、价值观念和态度这样一些重要的因素。观众个体准备接受戏剧演出的完整的心理状态就是期待水平。期待在心理学上称为定势，即意识先于知觉的准备状态。它使主体可以根据以往的经验给行为以定向。审美定势既包括象兴趣、戏剧经验、文化修养这类持久的因素，也包括关于演出情况的预示，演出评论等暂时的因素。观众对演出的知觉、解释、评价就是由客观的演出本文和观众的期待水平两者接触所产生的应力和张力所决定的。

戏剧接受的一个复杂的心理现象是：观众象演员扮演角色一样也具有二重性。观众接受的二重性在于：他一方面用角色的眼睛看舞台的虚构世界，另一方面又用他自己的眼睛看这个世界。这一现象首先是由苏联著名心理学家维戈茨基阐明的。他说：“主人公是悲剧中的一个点，作者迫使我们从这个点出发去考虑所有其他人物和一切事件。……作者是在两个方面观察悲剧的：一方面，他用哈姆莱特的眼光去看一切，而另一方面，他用自己的眼光去看哈姆莱特，悲剧的每一个观众同时既是哈姆莱特，又是旁观者”^⑫。这种二重性与演员创造的二重性相对应。观众用角色的眼光看一切，他就和角色认同，体验着角色的情感，从而产生共鸣。观众用自己的眼光看角色，他就和角色对立，在理解上评价与解释一切，从而产生思考。戏剧接受必须在这两者之间保持动态的平衡。所谓动态的平衡是指两者在平衡中比重可以不同。这既取决于客观的本文的性质，如布莱希特运用间离效果强化观众作为旁观者的意识；同时也取决于接受者的主观条件、观众的类型，如有的观众容易与角色认同，有的则较为冷静，善于判断。因此，戏剧接受可以说处于双倍的两重性的复杂关系中。

接受美学将作为创作主体的产品的作品与经过接受主体知觉和解释的作品区分开来，前者是作为结构整体的物质的能指系统，称为本文，后者是本文在接受主体的意识中生成的意指系统，称为作品。因此真正的演出作品应该是演出本文在观众意识中产生的虚构世界的意象。纳乌曼说：“当作品还没有被人在欣赏过程中玩味之前，它还不能成为社会意识和个人意识不可分割的一部分(作品正是这种意识的物化的反映)。它的存在还不充分，它还不是‘成品’，还只是作为一个潜在的作品而存在着”^⑬。因此，戏剧作品必须由观众参与。本文是封闭的，

不变的，作品是开放的，可变的。在作品中，本文和观众的独特经验发生交流，因而每个观众都创造自己的林黛玉、阿Q、四凤。一部《哈姆莱特》在不同的时代和不同的观众交流，由于观众参与创造，它才具有永恒的价值。这就显示出创造主体与接受主体的交流和共同创造。

四

演员—观众，这是戏剧群体的交往关系。演员—角色，以及角色—观众两组关系连接起来构成演员—角色—观众，即信息发出者—信息体现者—信息接受者的系统。这是信息交流的模式。显然，这一模式对电影、电视和其他艺术都是适用的，尚不足以描述完整的戏剧本性。而三角形底边两端的演员—观众关系表示戏剧信息交流的独特性。戏剧是在群体活动中实现信息交流的。社会交往除了信息交流外，还包括人际的接触和相互作用。演员—观众关系揭示的正是交往的活动方面。应该说，电影或电视的拍摄是一种活动，看电影或看电视也是一种活动。但是在电影和电视中，创造者和接受者双方并没有组织在共同的活动中，因而双方并没有形成群体。但是戏剧不同，一次戏剧演出是一次将创造者与接受者组织在一起的协调的活动。在戏剧活动中，参与者都有组织共同活动的责任，彼此必须制定共同的活动形式与规则，以此校正自己在相互作用中的战略。演员—观众关系正是执行这一共同活动的群体的结构。

戏剧活动的情境是结构化了的。这就是说参与者知道在这样的情境中该如何行动。他期望别人如何行动，也知道别人期望他如何行动，这种集体规定的期待，社会心理学借用了戏剧术语，称之为“角色”。例如一个人在生活中要扮演父亲、丈夫、教师、业余音乐家等不同的角色。扮演“父亲”这个“角色”就要求一个男人在与其子女的关系中具备某种行为，俗话说“象父亲的样子”。这就是对“角色”的期待。社会的各种功能是由各种角色来完成的。在戏剧群体中也需要参与者执行不同的功能，扮演不同的“角色”。演员与观众就是戏剧群体结构中两种不同的功能和“角色”。人们对演员的期待是扮演虚构世界的一个成员，他的扮演是给人看的，人们对观众的期待是作为虚构世界的一个特许的旁观者。他是看人表演的。演员与观众对立的功能，或“角色”是戏剧活动的内部结构，如果演员与观众扮演同样的“角色”，戏剧活动就改变了性质。六十年代以来，西方实验戏剧的一个共同的目标是打破演员与观众的界限。如果这指的是完全不分演员与观众，这个目标肯定是达不到的，达到了戏剧也就不存在了。如果这是指演员与观众的功能彼此有些渗透，或者只是在某个局部打破界限，这是可以做到的，如在江苏省话剧团演出的《爱的徒劳》中的舞会场面，演员邀请观众一起跳舞。观众偶而兼了一个角色，直接参与了戏剧事件，但他的自我意识依旧是观众。只要虚构世界的创造依旧存在，加强演员与观众的现实交往正是戏剧独有的魅力。

戏剧是以演员与观众各自意识到双方在场为特点的。这是戏剧与电影的一个重要区别。著名电影导演巴赞不同意这个看法。他说：“断言银幕绝对无法让我们产生演员‘在场’的感受，那是不正确的”^②。他的理由是银幕与镜子相似，镜中的影子反映了被映入镜中的实物的在场。同理，银幕只不过是一面具有延时作用的镜子，仿佛有一层水银涂面把影象如实地保存下来。显然，这样的理由是缺乏说服力的。镜中影象所以使人意识到被映入镜中的实物的在场，正由于镜面反映的对称性。镜象随实物的在场而出现，随实物的不在场而消失，能保存

影象的就不是镜子了。镜象一有延时性，在场意识也就消失。其实，在实践中这个问题不难解决，在电影院里为什么一待影片结束，观众就向后走，而在剧场里，一待演出结束观众就向前拥。道理很简单，银幕上的演员是幻象，观众并未意识到演员的在场，影片放完，幻象就从银幕上消失，所以影迷们不会向银幕走去，而是掉头向出口走去。舞台上的演员是实在的，观众意识到演员的在场，所以戏演完，观众就涌向台口，看看谢幕的演员。如果我们将戏剧看作演员与观众参与的群体性活动，就可以认清在场概念的本质。在场意识的产生正是由于演员与观众双方的空间接触。

由于演员与观众都意识到对方的在场。这样，任何一方的存在和行为都会对另一方产生影响，双方处于相互作用之中。社会心理学早就注意到，他人在场这一事实本身就会影响个体的效绩，或是积极的促动，或是消极的干扰。社会心理学家莱兹曼说：“意识到别人在看我们，这会影响到行为的每一个组成部分”^②。任何一个演员都可以作证，在排练场和在有观众的剧场里的表演是不一样的。甚至剧场的满座与不满座都会影响他的表演。而且在剧场里，观众不只是单纯的在场。观众在看戏的同时也在和演员进行交流。观众厅的鸦雀无声或充满嗑瓜子声，会意的微笑或不满意的哄笑都作为反馈的信号对演员的创造起着校正与调节的作用。除了演员与观众的相互作用以外，观众之间也存在着相互作用。戏剧的对象是作为集体的观众。戏剧经验是一种集体的经验。一个集体具有不同于组成这个集体的单个成员的新特征。在集体中所有人的思想感情是一致的，从而形成一种集体意识。个人的行为在集体中获得了强化。例如在剧场里，开始鼓掌、喝采的总是少数人，然后引起全场的掌声和喝采声。这就是集体内的模仿和感染的作用。戏剧作为群体活动其目的就是使整个群体产生共同的思想感情，达到体验的一致性。戏剧使群体的成员体验到将他们作为群体结合在一起的力量。这正是戏剧与仪式相似的地方。马丁·艾思林说：“仪式的本质是什么，仪式和戏剧之间有什么联系呢？二者都是带有从演员到观众，从观众到观众的这种反馈的三角影响的集体经验”^③。象仪式一样，戏剧也是聚集群众，使之产生共同体验的手段。因此戏剧在艺术中是最为社会化的。怪不得历史上政治家都特别看重戏剧，使它成为政治斗争的工具。

戏剧群体由于相互作用必然形成共同的活动形式、规则或惯例。所以萨赛认为从演员与观众的关系中可以“引出全部的戏剧规律”。这样说也许有些夸大。但我们至少可以承认，一切剧场性的规则或惯例都是由此而来的，例如舞台空间与舞台时间的限制。一场演出必需压缩在一定的时间内，今天的戏剧演出一般不超过三小时。戏剧动作必须在一个有限的、固定的空间内进行。此外，在演出过程中，演出者必须要持续不断地抓住观众的注意。在舞台与观众之间必须保持应有的张力。观众感到疲劳，这是戏剧的大忌。最主要的是，观众一参与戏剧活动，他的知觉就会发生变化。他会用另一种眼光观注舞台上发生的事件。这就涉及最主要的游戏规则，或者说戏剧框架的问题。所谓框架就是认知结构。人们通过它来确定某种行为的类型和意义。戏剧框架决定了戏剧参与者对正在进行的活动的性质，他们各自所扮演的“角色”的理解。由此产生他们的定势和期待。一个观众一进入剧场，就会自动地透过戏剧框架去知觉舞台事件，也就是说，将它看作是由演员扮演的，是假的。由此产生的心理机制是柯勒律治所说的“自愿暂时停止怀疑”。换句话说，正因为观众知道舞台的虚构世界是假的，所以才有可能激发他的想象力，积极投入共同的创作活动。如果一个观众没有建立戏剧框架，他就无法将戏剧事件与现实事件区分开来。这样，舞台事件的剧场性就会使他失去信念和真实感，他不相信台上的人会这样说话和行动。台上的悄悄话为什么要说得那么响，连他也听

见了。这样他就无法与角色认同。如果舞台事件模仿得和生活中的事件一模一样，这个观众又会作出非审美的反应，如看到台上发生谋杀事件，他就会去喊警察。这样，由于不遵守规则，戏剧交往就无法进行，戏剧交往的进行依赖于演员与观众共享一套规则。其首要的规则是，双方必须对戏剧是什么有一个共同的概念。

五

包围三角形的圆形表示戏剧空间。它是戏剧存在不可缺少的条件。作为群体的交往活动，戏剧必须有活动的场所。演员与观众在交往活动中共同占有的空间就是戏剧空间，即剧场。作为演员与观众相遇的地方，剧场不一定是一栋建筑物，任何可以进行戏剧活动的场所都是剧场。自然，并不是任何一块自然形态的空间都可作为剧场。戏剧空间的本质在于：它是演员与观众交往的组织形式，是他们的相互关系的空间组织。法国戏剧学者丹尼斯·巴勃莱说：“如果戏剧仅限于舞台，它就会死亡。戏剧活动首先是，而且最重要的是每个人以不同方式参与在其中的行动。这个行动所占的地方是感受、接触与活生生交流的场所，是从中产生活生生表现的场所”^⑨。剧场是有目的、有组织的空间，其目的就是组织演员与观众的活生生的交流。过去，我们在论述戏剧时很少涉及剧场，多半以为它属于建筑学与戏剧关系不大，它只是容纳戏剧活动的建筑物或容器。其实戏剧与剧场是不可分离的，因此在英语中，这两者都是同一个词(Theatre)。剧场的结构不是建筑学的问题，而是戏剧美学问题。戏剧空间的结构不仅影响信息的传递，而且影响演员与观众的交往，以及观众的参与方式。观众的参与可分为空间接触、心理接触和动作接触。空间接触指演员与观众处于同一空间中；心理接触指演员与观众在思想感情上的交流；动作接触指观众以动作参与戏剧的进程。戏剧空间通过安排空间接触的方式影响心理与动作的接触。例如演员与观众的空间距离，距离小有利于演员与观众的现实交往，距离大有利于创造虚构世界的幻觉。在演员与观众的界线方面，演区与观众区壁垒分明，强化了演员与观众的对立，如果两者相互渗透、界限模糊则有利于观众的积极参与。此外，观众区的集中有利于增强观众的集体意识，分散则有利于加强观众的自主意识。在现代的戏剧演出中，戏剧空间已成为演出的美学因素。戏剧革新已不再局限于舞台而冲向整个戏剧空间，多样化的戏剧需要多样化的戏剧空间。格罗托夫斯基的戏剧实验突出的正是这一点：“我们拆除了从舞台到观众席上的全部设备：在每次演出中，为演员和观众设计新的空间。因而，表演者和观众关系的无限变化就是可能的了”^⑩。近几年来，我国戏剧已开始有意识地探索，适合于特定演出的戏剧空间，如《卡萨布兰卡》(哈尔滨话剧院)、《爱的徒劳》(江苏省话剧团)、《搭错车》(沈阳市话剧团)等。

在戏剧空间中划出一块作为表演场所的小天地是具有重要的美学意义的。角色的世界是一个虚构的世界，这个世界是以记号系统作中介传达给观众的，因此，舞台作为表演场所不仅是演员活动的空间，它本身还具有符号学的价值，它已不再是自然形态的空间了。巴赞对舞台作过这样的分析：“戏剧本质上不会与大自然相混，不然就会消融在大自然中，而不复存在。戏剧是以在场双方的相互的自觉意识为基础的，所以戏剧需要与外部世界相对立，这就如同游戏与现实相对立，默契与冷眼旁观相对立，礼仪与日常习俗相对立一样。服装、面具或面部化妆、语言风格、舞台脚光或多或少实现了这种区别，不过，这种区别最显著的标志就是舞台，舞台的建筑的形式可以千变万化，但是，终归是为了确定一个特殊的空间，一个

实实在在地或潜在地区别于大自然的空间”^②。舞台上的世界与周围现实是异质的，所以舞台与观众区的界限是必要的。舞台是一个围起来的空间，舞台的界限标志着舞台上发生的事属于另一个虚构的世界。这样观众就会在舞台的周围建立戏剧的框架，他会用另一种眼光来观看舞台上的事物。我们可以使演区与观众区相互渗透、重叠、但最终并不能完全抹掉演区与观众区的界限。我们可以拆掉一堵墙（镜框台口），填平一条沟（乐池）。但线依旧存在，即使这条线在不断变化着。

如果说，空间是戏剧存在的条件，那末，我们对舞台设计的本质应该有新的理解。按通常的理解，舞台美术是被综合在戏剧中的美术，这就是说，舞台美术对戏剧来说是外来户。其实不然，服装、化妆、演员的声调、表情、动作一样也是扮演角色的因素。它们和表演艺术是共存的。至于舞台设计，它的基本功能是组织空间，而空间是戏剧艺术存在的条件，因此它的本质深深扎根于戏剧的本性之中。格罗托夫斯基的质朴戏剧企图取消一切多余的东西，只存下演员与观众。但是他依旧少不了戏剧空间的布置，每次演出“要为演员与观众设计新的空间”，这就是舞台设计。过去我们习惯于将舞台设计理解为意大利舞台的布景，那种布景确实是综合在戏剧中的绘画，但它并不能说明舞台设计的真正本性，应该说，从中国戏曲的一桌二椅至意大利皮宾娜家族的透视画景都是对舞台空间的一种设计。自然，将舞台设计理解为戏剧本性的一个要素并不排斥综合现象的存在。舞台设计可以借用各种造型手段，绘画、建筑、雕塑、实用装饰艺术、电影、电视等等。但它们只是丰富了舞台设计的表现手段，并不体现舞台设计的本质。今天的舞台美术革新所以取得值得注意的发展，就是因为我国抛弃了意大利布景的概念，而从戏剧中发现了自己的本性。

六

根据演员、角色、观众三者的相互关系的不同，可以区分为三种不同的戏剧类型。

上述的三角关系可以用人称代词来表示，那就是“我”、“你”、“他”。“我”和“你”是戏剧活动的参与者、戏剧主体。他们彼此的人称代词可以互换。对创造主体来说，“我”是演员，“你”是“观众”；对接受主体来说，“我”是观众，“你”是演员。“他”是角色，是虚构世界的主体，在现实活动层面，是“你”与“我”信息交流的中介，审美活动的对象、客体。著名苏联导演奥赫洛普柯夫认为，斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧，要演员忘记观众的存在；梅耶荷德的剧场要演员象丑角一样对着观众表演；他对这两者都不满意，他追求的是演员将观众当作演员一起参与演出^③。如果用人称来描述这些戏剧类型，它们就是第三人称式的、第二人称式的和第一人称式的。

斯坦尼斯拉夫斯基的演剧方法要求演员忘记观众的存在，真正地体验角色的情感，从而达到演员与角色自然地融为一体。斯坦尼斯拉夫斯基在谈到他自己扮演《人民公敌》中斯多克芒的角色的体会时说：“角色的形象和热情有机地变成我自己的了，或者相反，更准确地说，我自己的情感变成斯多克芒的感情了”^④。这就是说，演员与角色合二而一了。由于演员化身为角色就忘记了观众的存在。而观众也产生了幻觉，以为角色不是由演员扮演的，而是角色本人的存在，结果观众也忘记了演员的存在。演员不仅忘记了观众的存在，由于他自己的情感变成角色的感情，从而也忘记了自己作为演员的存在。观众由于以角色的眼光看待舞台事件，也忘记了自己作为坐在剧场里看戏的观众的存在。由于演员与角色认同，观众与角色认

同，演员和观众都与角色——“他”认同。所以这种戏剧类型可以称为第三人称式的。在这种情况下，观众的心理机制主要是移情，主要是从情绪上，而不是从理解上对演员的表演作出反应。将这种模式扩及整个戏剧系统就产生诸如三一律、幻觉性布景以及第四堵墙的导演处理等这类的规则和惯例。

在梅耶荷德以及布莱希特的戏剧中，演员对着观众表演，丝毫不掩饰舞台上角色的扮演、事件、情景的剧场性。“梅耶荷德剧院的演员毫不隐讳地(承认他)在台上就是表演……”。这个剧院的演员在自己表演的每一瞬间，都把舞台形象本身与给观众表现这一形象的表演者，划分得很清楚……”^⑧。布莱希特更是直截了当地说：“演员一刻都不允许使自己完全变成剧中人物。”“演员不应该让他的观众误认为不是他而是想象的人物站在舞台上……。”“既然无意把观众引入一种出神入迷的状态，他自己也不可以陷入出神入迷的状态”^⑨。由于演员将观众知觉为观众，观众也将演员知觉为演员。演员作为创造主体从观众心目中的自己，意识到自己是角色的扮演者。观众作为接受主体从演员心目中的自己，意识到自己是享有特权的旁观者。演出是在“你”——“我”对立的基础上进行的，角色——“他”的幻觉削弱了，因而可称为第二人称式的。双方的对立意识导致心理距离的扩大。此时起作用的心理机制是反省，正如布莱希特所指出的：“将观众推向知解力的水平”^⑩。双方都从理性上理解自己与对方。这种模式扩及整个戏剧就产生诸如演员跳入与跳出角色、叙述者的评论、旁白、三一律及第四堵墙的打破、非幻觉性布景等规则和惯例。

六十年代西方的实验戏剧要求观众扮演角色，积极地卷入戏剧事件，企图打破演员与观众的界限，美国的生活剧院企图通过演员与观众的现实对抗，使观众作出反应，从而不自觉地卷入戏剧事件，例如让演员挑起与观众的争论甚至侮辱他们。曾流行一时的“机遇”剧也希望通过折磨观众，从而使偶发事件与戏剧事件结合起来。“观众幻想使自己参加到动作中来，这种想象的合作对他们来讲是不够的。‘观众’的整个概念是令人作呕的；沉陷于一种刻板的戏剧场面中达两小时之久的人是不自然的。……演员所做的一切，除非积极地让观众卷进来，否则便不会有任何重大意义”^⑪。格罗托夫斯基的平行戏剧或类戏剧企图“寻求的是一种不分创作者与作品，不分演员与观众的艺术。”这种艺术没有故事情节，只有真实的活动，活动的场所是真实的环境；活动的内容为歌唱、作乐、节奏、即兴表演、声音与形体等。在这些戏剧活动中，演员将观众当作与自己一样的角色扮演者，观众也将演员当作与自己一样的游戏的参与者。彼此成为扮演同一“角色”的戏剧活动参与者，演员与观众的界限模糊了。此时演员与观众既不认同于角色——“他”，又不彼此对立，而是他们彼此认同，因而是第一人称式的。在这种情况下，观众既不移情于角色，又不在反省中思考，而是象仪式或游戏一样，通过实际活动激发自己的情绪与本性。

这三种戏剧类型，在理论表述上可能各趋极端，但在实践中必须在三角关系中保持必要的平衡，否则就会违反戏剧的本性。演员与观众彼此既不能完全认同于角色，也不能完全对立，更不能完全打破彼此的界线。但是在保持三角关系的平衡中，突出其中不同的方面，那是可能的，因而戏剧的不同类型也是应该并存的。

七

从戏剧的三角模式中我们可以看到，戏剧的本性体现在二条线或二种关系的交织中。主

体——客体的垂直线表示审美关系。在演员——角色——观众的信息交流中，角色的世界既是交流的中介，又是审美活动的客体。如果只强调演员——观众的交往，忽视角色——审美对象，就会混淆一般的社会交往与戏剧交往、现实与艺术的区别。这正是导致格罗托夫斯基后期的戏剧实验失败的主要原因。主体——主体的水平线表示社会交往的关系。戏剧不同于其他艺术的特殊性就在于它将创造主体与接受主体组织在共同的活动中，达到主体间体验的一致性，这是阿里斯多德模式所忽视的。正是电影与电视的发展突出了戏剧的这一独特性质。

戏剧的本性自然是一切称之为戏剧的现象的本性。因此上述的戏剧模式只能是一种抽象，一种共时性的结构。对于具体的戏剧来说，除了它的共时性外，还具有历时性，当我们从历时性的角度来观察戏剧时，我们不能不注意到：戏剧是一个不断变化的发展过程，它处于稳定与变异，传统与革新的矛盾运动之中。

戏剧的历时形态，它的具体构型取决于它和周围环境的相互关系。戏剧系统是开放的，它与它的环境（艺术系统、社会系统、文化系统）保持输入与输出的交流。戏剧接受环境的影响，又对环境施加自己的影响，它们之间形成一个相互依赖的网络。戏剧的具体构型，它的结构与功能取决于这样的网络，当戏剧的一种形态处于稳定状态时，它具有自我保持和自我修复的能力，以维持它的元素和关系的特殊构型。戏剧稳态的制度化就表现为常规的规则体系。但是，戏剧的周围环境是不断变化的，环境中任何一个新行为的产生都会对其他的系统构成挑战，其结果是激发其他系统的创造性行为给予应战，从而形成新的平衡。所以，戏剧在变化着的环境中不仅具有修复自己的能力，也能自己创造自己，即戏剧系统在应付环境变化的挑战中演化出新的结构与功能，从而形成新的构型，也就是戏剧的革新和变异。戏剧革新表现为对传统规则的违反，然后通过新规则的创造趋向于制度化，从而又成为常规的戏剧。

所谓戏剧规则，大体上有三个层面。在第一层面上的规则体现了戏剧的本性，它是不变的。也就是我们描述的戏剧的三角关系。打破这些规则，戏剧就向非戏剧转化。所以，戏剧革新的目标绝不会去打破这些规则。正如陈恭敏同志所说：“革新中的戏剧仍然还是戏剧，而不会从根本性质上变成另外的东西。象活人当众扮演角色，演员与观众的活生生的交流，这些基本特征总还是要保留下来吧！”^⑤事实上，到目前为至，我国的戏剧革新还没有一个企图违反戏剧本性的实例。空喊什么违反了戏剧本性，只是杞人忧天罢了，或者是故意吓唬人。反过来说，任何戏剧实验，只要它符合这些规则，即使你不赞成，也得承认它是戏剧。情节可以强化也可以弱化；性格可以复杂也可以单一；结构可以整一也可以多声部式的；感情可以压倒理性；理性也可压倒感情；表演可以下意识也可以有控制；戏剧可以纯之又纯；也可以综合音乐、舞蹈、绘画甚至电视、电影、杂技、冰上舞蹈等成为“富裕的”戏剧。在第二层次是构成具体戏剧形态的规则。它们是可变的，但在一定的历史与文化的关联域中具有相对的稳定性，如十九世纪现实主义戏剧的规则：细节的真实、三一律、第四堵墙、自觉意志与冲突、镜框舞台等等。完全打破这些规则，这就不是十九世纪现实主义戏剧了。但我们不能认为打破这些规则就是违反了戏剧的本性。在第三层面的是个人规则，即个人的风格与技巧，如郭沫若剧作中的长篇独白、李默然扮演李尔所运用的声腔、节奏，戏曲的“流派”等。这一层面的规则不仅是可变的，而且是极不稳定的，只有模仿者才愿意遵守这些规则，如戏曲的所谓流派，以遵守个人规则来培养和评价青年演员，自然这些新秀都成了她们的老师的复制品。

当一种戏剧形态的一套规则为较多的人掌握时,它就成为常规、惯例、传统。它们形成人们的思维定势,藉以确定什么是戏剧。但是,“这里的危险”,正如杜夫海纳所说:“是用作品应该是怎样的这个预先确定的概念去衡量作品,在这种情况下,任何创新都可能被埋没或被排斥”^③。维护既定的规则体系是为了保持既定构型的简单再生产。既然不允许有任何打破规则的创新,自然不会有什么进步。静态的均衡是衰败的征兆。因此一个严格遵守规则的时代,只能是戏剧衰落的时代。贺拉斯的功绩在于“制造规则”,所以尼柯尔说:“正是由于这个缘故,罗马也没有产生象希腊那样伟大的戏剧”^④。现在不是有人主张戏剧要回到贺拉斯吗?如果真的回到了贺拉斯,戏剧就进入衰败的时代。传统只有在变异中才能保持自己的延续性,不违反既存规则,任何革新行为都不可能发生。正是在这种意义上,可以说革新就是犯规。打破旧规则不等于否定任何规则。革新不仅意味着打破旧规则,也意味着创造新规则。维特肯斯坦曾说过:“当我们进行工作时,我们就在制造规则”^⑤。生产一个创新的作品,其实也在制造新的规则。打破旧规则并不意味着打破所有的规则。我们已经说过,在戏剧本性层面上的规则是不能打破的。再说,戏剧是依赖演出者与观众共享一套规则来实现信息传递和人际交往的。如果所有的规则都打破了,戏剧就会失去它的可交流性。因此,一部革新的戏剧作品既不能遵守全部规则,也不能打破全部规则。它总是要遵守一部分规则,打破一部分规则,创造一部分规则。而且,新与旧也不是绝对的。所谓传统并不是单一构型的规则体系。它本身就是不同构型的集合。当我们打破现下占主流地位的戏剧构型的某些规则时,也许就在一个高级阶段上恢复某种更为古老的戏剧构型的某些规则。当新规则尚不为多数人所分享时,它被理解为反常。不过,观众在看戏的同时,也在学习戏剧规则。一旦新的规则为多数人掌握时,反常变成了正常。此时新规则又进入传统的行列。革新是无止境的,可以化腐朽为神奇,新奇的东西也可以变为陈旧。戏剧只有在动态的平衡中才能发展。十九世纪现实主义经典戏剧所体现的某些规则,如果妨碍了今天的戏剧家表现新时期的新内容,它们为什么不能打破呢?将一种具体的戏剧形态的规则当作戏剧的永恒的规则加以维护,这是历史上反对戏剧革新者武库中的常规武器。但是,革新正在发生,这是任何人也难以逆转的!

注释:

- ① 亚理斯多德:《诗学》19 页
- ② 同①24 页
- ③ 阿·尼柯尔:《西欧戏剧理论》28 页
- ④ 同③30 页
- ⑤ 《古典文艺理论译丛》11辑 254~255 页
- ⑥ 耶日·格罗托夫斯基:《迈向质朴戏剧》9 页
- ⑦ 谭霈生:《戏剧观念与戏剧规律》、《戏剧》1986 年第 1 期
- ⑧ 同⑤231 页
- ⑨ 苏珊·朗格:《艺术问题》77 页
- ⑩ 约翰·霍华德·劳逊:《戏剧与电影的剧作理论与技巧》214 页
- ⑪ 《世界艺术与美学》第 4 辑 418 页
- ⑫ 《俄罗斯名家论演技》191 页

- ⑮ 同⑫162 页
- ⑯ 胡度:《川剧艺诀释义》21 页
- ⑰ 马丁·艾思林:《戏剧剖析》86 页
- ⑱ 恩斯特·卡西尔:《人论》188 页
- ⑲ 同⑯209 页
- ⑳ 《美学文艺学方法论》下 633 页
- ㉑ 同⑯189 页
- ㉒ 科林伍德:《艺术原理》
- ㉓ 列·维·维戈茨基:《艺术心理学》251~252 页
- ㉔ 鲍列夫:《美学》319 页
- ㉕ 《世界艺术与美学》第 3 辑 293 页
- ㉖ 《世界艺术与美学》第 2 辑 279 页
- ㉗ 同⑮19 页
- ㉘ 丹尼斯·巴勒莱:《阿披亚与戏剧空间》
- ㉙ 同⑥10 页
- ㉚ 同㉘301~302 同
- ㉛ 诺里斯·霍登:《苏联演剧方法论》
- ㉜ 同⑫113 页
- ㉝ 同⑫176 页
- ㉞㉟ 《外国现代剧作家论剧作》104~105 页
- ㊱ 《世界艺术与美学》第 5 辑 281 页
- ㊲ 陈恭敏:《当代戏剧观念新变化》、《戏剧艺术》1985 年第 3 期
- ㊳ 杜夫海纳:《美学与哲学》169 页
- ㊴ 同③8 页
- ㊵ 同㉞106 页

我院上演两出外国名剧

法国贝克特的名剧《等待戈多》被我院戏剧研究所与导演理论进修班首次搬上中国舞台。该剧导演陈加林期望通过这次演出,增进我们对西方世界的了解,对我们戏剧观念的更新与戏剧事业的繁荣产生积极的影响。该剧在我国首次公演,引起戏剧界的关注和兴趣。观众对演员在该剧的表演尤表赞赏。

另外,本院 84 级学生演出了美国著名作家田纳西·威廉斯的名剧《热铁皮屋顶上的猫》。该剧导演为张应湘。(影)