

戏剧写作九谈

贵州省文化出版厅 编印

目 录

戏剧艺术的特征·····	皇甫重庆 (1)
题材与主题·····	朱理敦 (18)
戏剧冲突·····	李世同 (38)
戏剧动作·····	孙 仲 (56)
戏剧情境·····	朱理敦 (74)
人物塑造·····	关太平 (85)
戏剧结构·····	陈光余 (104)
戏剧语言·····	施伯平 (117)
戏曲唱词·····	皇甫重庆 (135)
后记·····	(153)

戏剧艺术的特征

皇甫重庆

尽管谁都会看戏，但要回答什么是戏剧这个问题，就不容易了。为给戏剧下定义，多少年来，无数文艺理论家、戏剧家打了多少笔墨官司，才得出一个被大多数认可的定论，这就是：“戏剧是由演员当众表演故事的一门综合艺术。”这句平而又平，淡而又淡，任何人都说得出口想得出的话，获得它是多么不易！

真理客观存在，但并不是马上就能被人们所认识。辩证唯物主义的认识论告诉我们，事物总是在实践、认识、再实践、再认识中逐渐认清其本质的。人们对戏剧的认识也是如此。历史上有不少戏剧家比较过戏剧与历史、戏剧与哲学的区别，这诚然是必要的，但这毕竟是艺术的外缘，我们需要掌握的是艺术的内涵。

在戏剧的起源时期，就存在戏剧与歌舞的区别。它们之间的界限不划清，戏剧的起源时间要么太前，要么又太后。在戏剧和诗歌并存文坛的古代，无论是东方还是西方，都有过区别二者的种种争论；到了近代，戏剧与小说的区别也引起过争执；当电影普及以后，戏剧与电影的区别也成了问题；如今又有了与电视剧区别的界限。

什么是戏剧呢？

如果仅强调一面，哪怕是极为重要的一面，都不能将戏剧的特征说明白。这不是故弄玄虚，不信请问：先说戏剧是综合性艺术行吗？不行。因为，这固然把戏剧与诗歌、小说、绘画区别开了，但电影、曲艺、歌舞、电视剧也有综合性呀。就连音乐它也综合了诗词、作曲、指挥、演唱、演奏。只说当众表演行吗？也不行。舞蹈、曲艺、杂技也是当众表演。戏剧性冲突，小说有，叙事诗也有。时、空限制，绘画艺术会更严一些。

尽管如此，戏剧的定义毕竟得出来了，并为大多数人所认可。“戏剧是由演员当众表演故事的一门综合艺术”，这个定义从三个方面把戏剧与其他艺术样式区别开来，这三个方面是：

A，一个有冲突的故事为基础；

B，以演员当众表演为中心；

C，多种艺术手段的有机综合。

其关键在于三者的紧紧相依，去其一就不能称之为戏剧。

一条定义，几种特点，这还不能把戏剧的内涵说清楚，还需要从以下几个方面阐述。

一、人民性是戏剧的灵魂。

任何艺术样式之所以诞生，能存在，有发展，就在于人民需要它，应用它，它是人类认识社会生活，改造社会生活的工具，这是人民性的关键所在。

1. 戏剧是传播知识，认识生活的重要工具。

诚然，其他文学样式，艺术样式都有传播知识，认识社

会生活的功能，不为戏剧所独有。但是，不识字的文盲，未入学的小孩，能看小说，读诗词吗？能看懂现代派的绘画？能听懂贝多芬、柴可夫斯基的交响乐、奏鸣曲吗？可是，无论古代现代、古人今人，却人人都能看戏，看懂戏。许多生活知识，社会知识，历史知识就是通过戏剧演出传播到人民中间去的，丰富了人们的精神生活，影响着人们的道德标准、伦理观念。戏剧传播知识，认识社会生活的功能，远远大过于其它艺术样式。在中国尤为如此。就连故事、评书、民间口头文学也难比拟。

2. 戏剧不会被垄断。因为它的主要工具是人（演员）。尽管封建社会有宫廷戏班，旧社会有“堂会”，只供统治阶级和少数有钱人观赏。但是，人——这个戏剧的工具却是人民自己拥有的。你不让看，我们就自己演，自己看，自己乐。历代人民群众都在不同程度上进行了戏剧活动，成了戏剧活动的主人。农闲时，过节时，庆祝一番，热闹一场。既是演员又是观众，既是创作者又是欣赏者，享受着戏剧艺术的乐趣。

3. 戏剧与人民生活紧密相连。人民可以进行戏剧活动。因此，戏剧一出现就同人民生活密切联系着。它反映了人民的痛苦，寄托着人民的愿望，表达了人民的爱憎。在中国戏剧的雏型时期（有人物有情节的歌舞），就开始扮演当时社会中流传的故事。例如唐代的《拨头》，南北朝时的《代面》、《踏摇娘》等节目。《拨头》是表演一个年青的西域胡人，其父被虎所伤，他上山寻父尸并寻虎报仇的故事。反映了人民与大自然的斗争，表达了人民战胜自然、征服自然的愿望和决心。《代面》是表演北齐兰陵王高长恭的故事。高长恭

长相英俊，自以为不能使敌人畏惧，常戴面具出战。人民把他树为英雄，就戴上面具表演他，赞美他。表达了人民对英雄的爱戴，对英雄的崇敬之情。《踏摇娘》表演的是一个妇女的不幸遭遇。她丈夫是一个酒鬼，每次醉后就殴打她，她无法，只有哭诉于邻里。故事反映了当时妇女痛苦生活，表达了广大妇女的希望和哀怨。

戏剧发展到元朝，不但思想性得到了深化和加强，艺术性也大大提高，形式日益完整，出现了《窦娥冤》，《西厢记》等一大批不朽的剧作名篇，形成了中国古典戏剧的昌盛时期。剧作的共同基调是广泛地反映了下层人民的生活，表现了封建社会中某些本质的事物，歌颂了广大人民群众对封建统治集团所进行的各种形式的反抗斗争。

到本世纪初，戏剧作为一种舆论工具，更加紧密地联系着人民的现实生活。一九〇六年冬，曾孝谷、李叔同、欧阳予倩等知识分子，在日本东京成立《春柳社》，演出了《茶花女》、《黑奴吁天录》、《热血》等具有民族民主思想的剧目，表达了中国人民要求改变帝制，反对列强瓜分中国的强烈意志。

抗日战争，解放战争时期，在党的领导下，广大戏剧工作者编演了大批反映中国人民革命斗争的剧目。如《兄妹开荒》、《放下你的鞭子》、《血泪仇》、《白毛女》等等，紧密配合了人民的革命斗争，在戏剧史上写下了光辉的篇章。

这些充分说明了戏剧从前就是和人民生活紧密相连的，没有人民就没有戏剧。人民性是戏剧的灵魂。

二、戏剧性强的故事是戏剧艺术的基础。

戏剧要有故事，这是人人都清楚的。看戏就是看故事。尤其是我国的观众，对故事的要求更加强烈。这是我们民族的欣赏习惯。但是，不是所有的故事都能成为戏，这往往被许多人所忽略。故事对戏剧固然重要，但更重要的还在于故事的戏剧性。没有戏剧性的故事是写不成戏的，即使勉强成篇也无人愿看。所以说故事的戏剧性乃是戏剧艺术的基础。那么，什么是戏剧性呢？“有戏”，“无戏”，往往是人们评价一出戏优劣的主要标准。这个“戏”就是戏剧性的缩写。对戏剧性问题，欧美的文艺理论家有各种论述。

十九世纪，德国浪漫主义理论家奥·威·史雷格尔在《戏剧艺术与文学教程》一书中论述说：“什么是戏剧性？在许多人看来，这个问题似乎很容易回答：在戏剧里，作者不以自己的身份说话，而把各种各样的人物引上场来。然而对话不过是形式的最初的外在基础。如果剧中人物彼此间尽管表现了思想和感情，但是互不影响对话的一方，而双方的心情自始至终没有变化，那么，即使对话的内容值得注意，也引不起戏剧的兴趣。”在史雷格尔看来，人物的对话，是戏剧形式“最初的外在基础”。只有剧中人物在对话中互相较量，互相影响，而导致各自的心情和相互关系的变化，才是有戏剧性的。

美国戏剧理论家贝克，曾对“戏剧性”一词进行过探讨。他说：“在日常用语中，‘戏剧性’这个词有三个意思：1.戏剧的材料；2.能产生感情反映；3.在剧场条件下完全可以上演的……只有第1、2两个定义才合乎戏剧性，而第3个

则应是‘剧场性’。同时，第一个定义太抽象，可以不用。那么，‘戏剧性的’，就只专用于‘能产生感情反映’，那有各种混淆就一扫而清了。”从贝克的这段论述可以看出，什么是戏剧性？贝克的观点是，“能产生感情反应”。

英国的戏剧理论家威廉·阿契尔在《剧作法》一书中，用了整整一章的篇幅谈了“戏剧性与非戏剧性”的问题。他指出：“关于戏剧性的唯一真正确切的定义是：任何能够使聚集在戏剧场中的普通观众感到兴趣的虚构人物的表演。”阿契尔的这段话只说了戏剧的一种现象，并未接触到戏剧的实质。那么，戏剧的实质是什么呢？他认为是“激变”。这对戏剧是最有意义的定义。他说：“一个剧本，在或多或少的程度上总是命运或环境的一次急剧发展的激变。而一个戏剧场面，又明显地推进着整个根本事件向前发展的那个总的激变内部的一次激变。我们可以称戏剧是一种激变的艺术，就象小说是一种渐变的艺术一样。正是这种发展进程的缓慢性，使一部典型小说有别于一个典型的剧本。……剧作家处理的却是急剧惊人的变化，希腊人称之为‘突转’。”阿契尔的这个论断，触及到了戏剧性的实质。

法国戏剧家布伦退尔说戏剧性在于人物之间的“意志冲突”。认为戏剧故事里的人物要比小说人物的意志更坚强一些，欲望更迫切一些，所以冲突也就更尖锐，更有戏剧性。

阿契尔不同意他的说法，举了一些例子说明有的戏里的人物，意志还不如小说的人物强。他认为戏剧性在于“危机”。一部戏就是一种发展着的危机，骤然急变的危机。从此以后，在戏剧性问题上，就出现了两种观点。即“意志冲突”论和“性格冲突”论。直到今天，在我国尚有余波。

而日本戏剧家菊池宽在他所著的《戏剧论》一书中指出，戏剧性的症结在于“问题”。即在两种以上的选择可能之间所产生的令人焦急期待的悬置(悬念)。

以上种种立论、说法，各有各的道理。除一些非实质性的意见分歧之外，多数论点颇多相似之处。有的是从不同的角度(如方法和结果)谈了同一个问题，有的则可以互相补充，有的争论只是由于所持的概念、范畴没有统一。如果将它们综合、概括一下，那么戏剧性问题的轮廓就比较清晰了。那就是：

第一、冲突对于戏剧性的重要意义得到了公认；动作是冲突的基本元素；“问题”或称“悬念”是冲突的情势；“危机”是冲突的结果。

第二、无论“意志冲突”，还是“性格冲突”，无非是人与人之间发生于精神世界的有意义的冲突。

第三、冲突过程需要种种曲折性和紧迫性。

因此，对什么是戏剧性的答案，可以大致归纳如下：特定的人物在特定的环境中，由于各种精神世界与外在条件的差异而发生的冲突。这种冲突伴随着许多悬而未决、能够吸引人们期待的问题，顺沿着一条清晰的线索发展，一次又一次进入势均力敌、千钧一发的危险境地。又一次次地产生周折，步步逼紧，层层递进而引起激化。最后矛盾双方冲突进入高潮，产生激变。从而改变人物关系、人物命运，终于解决问题。还就是许多具有戏剧性的戏剧故事比较普遍的结构特点。

至于戏剧性的精确内涵，就让各派理论家们去续续争论吧。对于我们从事戏剧创作的人来说，只需吸取那继为多数

人认为的部份，对它有一个基本的认识就可以了。估计在这个问题上很难作出一个精确的定论。这是因为戏剧故事对戏剧性的要求是传统戏剧的观念。随着时代的发展，新的戏剧流派也相继发现。它打破了传统的戏剧观，有的公开声称是“反戏剧的戏剧”。西方荒诞派戏剧就是一例。在它的剧作中，就不存在什么故事的戏剧性，甚至连故事都没有——这是其一。其二，因为戏剧性固然为戏剧故事所不可少，但又非戏剧所独有，某些小说故事比戏剧故事更具有戏剧性。但是，戏剧故事对戏剧性的要求没有其他叙事性文学那样有取舍的自由。它不仅必须有戏剧性，而且力求处处有戏剧性，一处松懈不得。把其他叙事性作品改编成戏剧，一个必不可少的工作是把原先没有戏剧性的地方重新加工再造。

比如：我国古代著名叙事诗《孔雀东南飞》，就故事的整体来说是具有戏剧性的，但它用的是叙述的方法。许多重要关节没有深挖、展开，这就没有戏剧性了。诗中描写女主人翁刘兰芝嫁到婆家后辛苦操劳仍被婆婆嫌弃的情况，只写了六句三十个字：

鸡鸣入机织，
夜夜不得息。
三是断五匹，
大人故嫌迟。
非为织作迟，
君家妇难为。

这是整个故事矛盾冲突的基点。写成戏当然不能如此平淡。欧阳予倩根据这首诗改编成了一场充满戏剧性的好戏：

刘兰芝病了两天后支撑着去挑水，恶婆婆嫌她挑得慢，嫌她这两天布织得少，还嘲笑她挑水时摘野花戴。在婆婆的讥讽嘲弄下，刘兰芝趁婆婆不注意悄悄把花取下丢掉，婆婆发现后竟伪充弱者，哀求媳妇原谅：“你头上的花哪里去了？……你分明是取下了的。贤德的媳妇啊，我没有说甚么，我说你漂亮还不好吗？你何苦与我怄气？我是苦命糊涂的老太婆，你就原谅我吧！少时我儿子仲卿回来，请你在言语之中为我留一点余地啊！”这些话比打骂还凶，逼得刘兰芝不能不下跪。这场冲突，有滥用封建家长威势和追求美好生活（以刘兰芝采花戴为象征）的意志对垒，有虚伪狠毒与善良温顺性格的对比，几度递进，动作性强。使观众产生一种关切感。六句诗变成一场具有戏剧性的戏，由此可看出叙事作品与戏剧作品的主要区别。

戏剧故事还有一个明显的特点，那就是集中和凝炼，这大大加强了戏剧性。清代剧作家洪昇的《长生殿》一剧中“进果”一场戏，是根据晚唐诗人杜牧的名作《过清华宫》写的。诗云：

长安回望绣成堆，
山倾千门次第开。
一骑红尘妃子笑，
无人知是荔枝来。

二者写的是同一回事，发的是同样的感慨，戏中也用了这首诗，但那只是一段不起眼的唱词而已，构成这出戏的主干却是一个虚构的故事：杨贵妃生日前夕，两个送荔枝使臣的马在路边踏坏了一家农民赖以生存的庄稼，踩死了一对瞎

子夫妻中的一个；到了换马的驿站一看，存马都为了送荔枝跑死了，只好拿可怜的驿卒出气。尔后，杜牧的诗才由驿卒唱出来。洪昇把使臣踏坏庄稼，踩死瞎子的地方安排在驿站附近，就使两个场面的地点集中了。随着地点的集中时间也集中了，让两个片断集中在一起，两个使臣又正好碰在一起，瞎子正好出现，碰到的又是这样一个马都死光了的驿站。这样集中表面看来是偶然的，但都有典型性和合理性，这就是戏剧故事所需要的集中。这种集中不是凑合，而是通过那些能体现必然性的偶然性的运用来达到的。这大大加强了事情的严重性。因此，也极大地加强了感染力。

戏剧故事的戏剧性，一般从冲突中取得，由集中而得到加强。

从以上论点我们可以看到，故事对戏剧固然重要，但更重要的还在于故事的戏剧性，这是戏剧的基础，没有这个基础，戏剧就不成其为戏剧了。

三、演员全身心的当众表演是戏剧艺术的中心。

这是戏剧的另一基本特征。

有的剧本故事性很强，故事也很有戏剧性，然而，却很难将它搬上舞台付诸演出，只能供人读，人们称它们为“案头剧”。这种情况往往连那些声名卓著的大作家也不难免。原因可能多种多样，但其中极为重要的一条，往往就在于他们对戏剧是“演员当众表演”这一特性缺乏了解。戏剧的其它成份，包括文学剧本在内，只有在表演中方能获得真正的生命。没有演员的当众表演，就没有艺术。

要理解戏剧的这一特征，首先必须了解戏剧表演的两大

特点。一是创作者与创作工具的统一，演员以自己的全部心灵和身体作为创作工具；二是创作过程与欣赏过程的统一，戏剧的整个演出过程，既是欣赏过程也是不断创作的过程，既是认识又是实践，与观众不断交流是创作过程中一个必不可少的内容。这就要求剧作者在创作中，必须时刻考虑到舞台、演员、观众，和剧场中的气氛。所以，一些老一辈的戏剧家常常教导初学者，要熟习舞台，熟习演员，熟习整个二度创作过程。对剧作者来说，这是一门很重要的基本功。《巴山秀才》、《四姑娘》的作者魏明伦同志的创作实践，很能说明这个问题。

一切真正成功的剧作家，如莎士比亚、莫里哀、奥尼尔、关汉卿、汤显祖、李渔、田汉等等，他们都非常熟悉舞台，他们本身就是演员、导演，长期生活在剧团，知道演员爱演什么，观众爱看什么，才写出伟大不朽的剧作。

我们清代戏剧家李渔，积累了丰富的舞台经验，他在《闲情偶寄》中公开声称“传奇之设，专为登台”。他写的戏剧就非常适合舞台、剧场需要。有人曾把他的剧作与清代的另一剧作家蒋士铨的剧作作过比较，“蒋氏戏曲中的道白作得典雅，是一些好‘文’；笠翁戏曲中的道白作得精警，是一些好‘戏文’。蒋氏的上场诗在风趣上下笔，是一些好‘诗’；笠翁的下场诗在字眼上着眼，是一些好‘戏文’。”剧本是供上演用的，而不是放在案头读的，那就不能写出好诗，好文而满足，而必须力求写出好戏文来。文学界人士对戏剧界有一种看法，认为戏剧的文学性不高，这显然是一种误解式的偏见。他们往往是从案头的角度看剧本，而不是从演员、观众、舞台角度，这是他们不了解戏剧“剧场性”这

一特征所造成的误解。剧场观众成千上万，年龄、教养、性格、爱好、知识范围各异，要使他们都能在剧场中看好戏，看懂戏，爱看戏，这远不是文学性所能做到的。小说、诗词可以翻来复去地细细读，慢慢看，而戏却不能打断重演重看，这固然要求观众留心在意，更主要的是作者要把意图、事情交待清楚，最忌讳含糊不清，因为它是一遍过的，受到时间的限制。

表演艺术除了上述两个特点外，还有如下两个特点：表演艺术需要演员不断地再创造；戏剧表演是以语言和动作为其创作手段。

小说、诗歌、绘画等文学艺术样式，一经定稿后，可以由不同的读者在不同的地点、时间欣赏，作者已无能为力。表演艺术则不同，要使观众在欣赏中要不断地，一次又一次地再创造。每次演出都处于再创造的状态之中，它总是新鲜的，生动的，不可能每次都一样。在反复的演出中，不断有新的发现，新的理解，新的创造，出现新的光采。

戏剧表演是以语言和动作为其创作手段，小说等叙事性文学也是用语言，人物的动作是靠语言来描述的。那么二者的语言有何区别呢？高尔基说过：“剧本是文学中最困难的一种形式，其所以困难，是因为戏剧要求每个剧中人物用语言和行动表现出自己的特征，而不用作者的提示。”剧本之所以“最困难”，主要由于下列原因。

第一、小说可以允许作者以叙述的方式，介绍情况，描述环境，刻画人物，甚至作者可以直接发表议论。剧本就不行，它的语言只限于台词（唱词、对白、独白，旁白等），作者不能出来说话，剧中的舞台指示。观众是看不到的。

第二、小说的篇幅不受限制，可以写成短篇、中篇和长篇。戏剧受到演出时间的限制，篇幅不能过长，演出不能超过三小时。否则，观众、演员都受不了。这就要求戏剧语言比小说的语言更精炼，更准确，内涵更丰富。

第三、小说是看的读的，戏剧是演的，一遍过的。这就要求戏剧语言要清楚、明白、不含糊。同时，对白不能太长，要有逻辑性、动作性、形象性。

要使剧本符合演员当众表演这一“剧场性”的要求，比语言更大的困难是人物的心理刻画。心理刻画是一切成熟的、以人物为描写对象的文艺作品的显著标志。对小说之类的叙事性作品来说，都各有方便的刻画办法。而戏剧则十分难办，戏剧虽有独白的方法，但这种方法不是万灵药，只能偶尔用之。现实主义戏剧要求典型地、直观地再现生活，滥用独白会造成生活与戏剧之间人为的隔膜。因此，斯坦尼斯拉夫斯基在他排演的戏剧中，将独白这种戏剧中常用生活中不常见的形式取消了。其理由就是独白破坏了重造生活幻觉。从历史上看，一般成功的戏剧人物的内心刻画，不是靠独白来达到的（尽管在大师手中，独白往往也会起到积极的作用），而是通过戏剧行动和途径来完成的。戏剧要求“可见性”、“立体性”，要尽量使不可见的内容让观众亲闻目睹，在台上讲述故事，介绍剧情观众就坐不住了。

要使剧本符合剧场性的要求，最困难的还在于作者不能直接说话，除了有限的舞台指示，任何叙述、描绘、议论、抒发都是不允许的，仅借剧中人的口来表达作者的意见，也不是好办法。离开了演员的表演，剧作者的任何意图都无法体现。

四、各种艺术样式的有机综合是戏剧的独特手段：

人们都知道戏剧是综合艺术，也都把综合性作为戏剧艺术的基本特征。但是，综合不是凑合。我国现代戏剧家教育家熊佛西先生，早在二十年代就说过：“近来很多人误会，综合的意义，他们以为‘综’就是‘总起来’‘合’就是‘合拢去’。其实这是很大的误解……我们称戏剧为综合艺术，是指它用文学、音乐、绘画及其他艺术当媒介，而成另一种独立的艺术”。熊老这段话，简明地概括了戏剧综合性的实质。

戏剧的综合性表现在戏剧的完成过程中，“一方有事，八方呼应”，十八般武艺各尽所能。一个付诸上演的戏，必然是多种艺术成份综合的结果，也是各门类艺术家们的心血结晶。著名的话剧《茶馆》，老舍先生以他那支足以称为社会解剖刀的大笔，为这个戏提供了一个优秀的文学基础。但是，当舞台的帷幕拉开以后，那就不光是笔在起作用了。戏中所反映的各个时代的房舍、门窗、器具，茶馆的各科陈设、张贴那样真实、细致地一一呈现眼前，时代气息扑面而来；教堂的钟声，茶馆里特有的盘盏声，街上的军号声，留声机里洋人的笑声，学生游行示威的歌声……这些都使人身临其境，仿佛又回到那个动荡时代；而演员的举手投足、眉眼话语又再造了那个年代特有的人物形象。这一切都是各门类艺术有机综合的结果，才真实地再现了当年的生活幻境，各部门都以特殊的生命力参加了整个艺术创造。这种艺术效果，不是单项艺术样式能达到、能比拟的。

综合这一特点，并非戏剧所特有。比方建筑，就综合了雕塑、绘画等几种艺术样式；歌曲是音乐和诗的结合物；舞蹈

是音乐、美术、雕塑等的综合等等。这些艺术所运用的艺术手段虽不象戏剧那么多，但不可否认它们也是综合艺术。可是，戏剧的综合却有别于其他艺术样式的综合特点。其他艺术样式的综合，都有一个不可少的前提，这就是他们必须具有某种共同的特性，赖以传达感情的通道必须相同。艺术在传达感情时利用的通道有两条：一条是空间通道，大多通过视觉诉诸于感情，凡走此道称为空间艺术；另一条是时间，大多由听觉来传达感情，走这条路的称为时间艺术。通常是同一通道的可以互相综合，而成为一种新的艺术样式。比如：绘画和雕塑同是空间艺术，综合而成建筑。音乐与诗歌同是时间艺术，综合而成歌曲。不同类的就不能综合，音乐与绘画、雕塑与诗歌就不能综合，因为他们传达感情的通道不同。也许有人要问：诗并非空间艺术，为什么在中国画上能同绘画综合呢？这是因为画上的题诗已变成另外一种空间艺术——书法，已改变了诗原来的时间通道，成了视觉艺术，所以它能同绘画结合。

以上原则到了戏剧中，似乎就被推翻了，音乐、美术、诗歌、舞蹈全都结合在一起了，为什么呢？这是因为戏剧中加进了演员这个媒介的缘故。演员艺术在时间、空间上都是不自由的，他必须借助时间与空间这两条通道来传达感情，它既是时间艺术又是空间艺术。戏剧之所以能综合时、空这两条通道，就因为有了演员这个中介。不同通道的艺术加入到戏剧中来，其老原则仍旧不变，并不能直接综合，而是通过演员才综合为一体的。空间艺术，由于演员有空间特性，它们结合了。时间艺术，由于演员也有时间特性，故而也结合了。