

# 论戏剧性的几个问题

谭霈生



武汉市文化局戏剧工作室

# 论戏剧性的几个问题

谭 霈 生

武汉市文化局戏剧工作室

## 前 言

一九八二年初秋，我们举办了《编剧读书会》，中央戏剧学院谭霈生老师应邀到会讲学。谭老师以自己丰富的教学实践和对戏剧理论的独到见地，讲授了编剧理论的若干问题，如同春风风人，使与会者深受教益，我们并景仰谭老师严谨的治学方法和循循善诱、诲人不倦的工作精神。

这本《论戏剧性的几个问题》，是为了满足戏剧工作者、尤其是从事编剧工作的同志自学戏剧理论的要求，根据谭老师此次讲学的录音及课堂笔记整理而成，为了便于阅读，我们进行了编目，仅作为一个较完整的笔记材料奉献读者。该书虽未经本人审阅，为使它尽可能忠于谭老师讲学的内容实际，我们曾尽力校勘。但因水平所限，不准确之处仍在所难免，欢迎谭老师和读者不吝赐教。

谨此之际，向为本市培养编剧人才尽力的谭老师深表敬意。向整理此稿的李元龙致谢。

武汉市文化局戏剧工作室

一九八三年五月

# 目 录

<b>第一讲、关于戏剧动作</b> .....	1
一、剧本主要写人.....	1
二、对戏剧艺术本质的几种认识.....	4
三、戏剧——动作的艺术.....	7
四、动作“起源于心灵”.....	9
五、“对话”能揭示人物内心活动.....	11
六、“独白”的作用.....	25
七、“旁白”也是揭示人物内心隐秘的手段.....	41
八、“音响”的使用.....	43
九、“停顿”也是动作.....	47
<b>第二讲、戏剧冲突</b> .....	53
一、对戏剧冲突的理解.....	53
二、社会矛盾与戏剧冲突.....	57

三、社会问题剧·····	58
四、关于性格和冲突的关系·····	73
五、戏剧冲突的处理·····	84
<b>第三讲、戏剧情境·····</b>	<b>98</b>
一、什么是情境·····	98
二、戏剧情境与人物塑造的关系·····	102
三、情境与事件、故事情节的关系·····	106
四、关于假定性·····	139
<b>第四讲、有关结构的问题·····</b>	<b>150</b>
一、戏剧结构的任务·····	151
二、结构的基础·····	153
三、布局·····	155
四、高潮·····	157
<b>结    语·····</b>	<b>161</b>

# 第一讲 关于戏剧动作

## 一、戏剧主要写人

戏剧艺术的提高是时代的要求，民族的要求。现在戏剧、电视、电影的发展不如小说。有人说戏剧艺术恢复到五十年代的水平就够了，我认为这种说法不能成立。现在的剧本，从思想上到艺术上比五十年代的剧本还要高，但观众还是不满意，要求戏剧艺术不断提高。这就给戏剧艺术提出个问题，我们能不能满足观众的要求？我觉得现在的电影、电视没有对戏剧构成压力。电影质量不高，电视剧很多属于“急救章”，演一下就完了。但就是这种情况，戏剧也面临着姐妹艺术的挑战。随着电视的提高，对话剧压力很大。戏剧的发展，面临问题很多，如体制问题、政策问题、创作思想问题……。

我觉得还有一个问题，就是戏剧的艺术规律。创作上违反艺术规律的现象是存在的。现在我们要编大百科全书，戏剧卷很难编。搞了一年多，在拟条目中，其中有一部份是剧目，到底能上那些？选择的标准，当然是思想艺术具佳，能够代表我们国家水平的作品，因为大百科全书是要给全世界看的，还在拟订编写计划时，很多国家都要求订货，很多国家还要翻译的专利权。所以，选择什么样的剧目就很难了。比如说，建国以来的剧目到底上那些？

过去“千万不要忘记”、“降龙伏虎”、“洞箫横吹”等戏，当时演出效果都很好。现在就很难介绍这样的剧目了，说弄一百四十八元买料子服，是资产阶级争夺青年一代，现在的观众不能接受，主题不能成立。“降龙伏虎”的主题仔细分

析一下，那是把共产主义风格和科学态度对立起来，现在不行。甚至像“丰收之后”这样的剧目，选起来都很困难，因为不符合现在的政策。有人讲，建国之后十几年的创作剧目都不能代表我们国家水平吗？确实很少，实际情况就是这样。这几年，不管怎么讲，戏剧是在发展，但有一种情况不能否定，戏剧观众对戏剧的热度在消退，粉碎四人帮时，靠什么激发观众？总理逝世后，一出现总理形象，观众就热烈鼓掌，“丹心谱”中讲了几句观众的心理话，针砭时弊的话，观众就鼓掌。观众的注意力转了，这是现实，掌声存在危机，这种共鸣很短暂。有些剧目，当时评价很高，现在演没人看，甚至象“报春花”这样不错的戏。建国以后到文化大革命以前，这几年的剧目在戏剧史上，究竟能留下多少，会不会是空白？现在很难讲，需要时间检验。这几年，生命力很强的剧目不是很多。

这里有一个什么问题呢？我觉得现在一个戏创作和演出后，评论文章基本上是赞扬，真正应该总结什么经验？现在的戏剧评论没有做这方面的工作，戏剧评论工作对推动戏剧创作起很大作用，现在都是政治评论，文艺评论没有研究艺术规律。“血，总是热的”新华社发的评论，仅仅说了这个戏的剧中人努力干四化，反映了中国人民的心声。艺术评论是创作的朋友，总结创作经验和教训，帮助观众提高艺术欣赏水平，这一切我们评论工作都没有做到。所以，戏剧评论没有威信，这样就使得创作中遇到的问题得不到解决。

马克思引用过这样一句话：“书，都有自己的命运。”我觉得每个剧目，也都有自己的命运，它不受作者的主观意志的约束，不受艺术评论的约束，甚至连评奖也影响不了它，决定命运是艺术规律。

艺术规律主要一点，涉及到这么一个问题，文艺主要问题

在哪儿？这几年，有个口号提的很响，“文学是人学，剧本是写人。”这句话经过考证，是高尔基说过的。主要写人，现在的剧目薄弱环节就在于没有写真实的人。说这个戏不真实、虚假，不在于事件，不在于手法，主要在人物上，人物不真实，其他方面真实都不行。事件是生活中不可能发生的，但人物是真实的，这是剧本真实的基础。很多名著提供了这样的范例，莎士比亚的很多戏是这样，现在一些流派的很多戏也是这样。虚假的造成不在于大家不承认这个口号。

为什么“人学”的口号喊了几年，“人学”的问题还没有落实？还是薄弱环节？这里有两个问题：一，到底什么是“人学”？二，“人学”指的是什么？意味着什么？口号是空的，需要创作的各个环节真正落实“人学”的原则。光有想法不行，从构思到体现各个环节都落实，这样“人学”才落实到人物形象中去。

我们讲冲突，讲情节，不能离开“人学”来讲，要落实：A，什么是人学。B，在创作的各个环节怎么贯彻“人学”这个原则。

我主要讲的是怎样把人物写好，不单独谈写人，讲从手段、冲突、到每一个环节怎么写人。

有人说“写人”过时了，应该强调现代派。我认为不管什么流派，要看国情、传统和基础。搞现代派的国家，都是现实主义高度发展的国家，他们认为要创新。苏联也搞流派，但基础是现实主义，俄罗斯文学艺术有雄厚的基础，他们也认为要创新。我们中国，从戏剧史来看，现实主义精神在创作中没有发展，很多接近古典主义，强调理性、共性。我们现在是迫切需要发展现实主义。

有人说，现实主义的路子会很窄。这要看对现实主义怎样



理解，比如有人说迪罗马克的“贵妇还乡”是荒诞派，但是迪罗马克多次说，他是现实主义的。再如阿根廷作家库塞尼（“中锋在黎明前死去”的作者）他写的“一磅肉”这个戏看起来是荒诞派，事件本身是不能发生的，事件是非现实主义的，可人物是现实主义的，检验剧本是否是现实主义，主要看人物。

我们发展现实主义，应该广泛借鉴各种流派的表现手段来丰富现实主义。荒诞派是荒诞不经的，但是他是**有体系的**。表现派、象征派、主要借鉴他们的手段，而我们的观众是需要现实主义的。我广泛介绍各种流派和新经验，目的是打开路子。

我认为戏剧美学主要包括这样三个问题：①表现手段。②戏剧艺术中心——情境。③表现方式——假定性。

周扬说，搞创作要“间隔论”，就是说一个事件发生不要马上写，要过一些时候再写，我是同意这个观点的。

戏剧表现手段和潜力到底是什么？有人讲“戏剧艺术的危机，在于不可能深入人的内心世界”这是不对的，这些理论都建筑在一个前提上，对戏剧艺术的表现潜力没有充分的认识。

## 二、对戏剧艺术本质的几种认识

对戏剧艺术本质的几种认识（这离不开创作手段和特性）国内外有六种说法：

A. 亚里士多德的观点，认为艺术的童年理论是具有真理性的。他说：“戏剧是对一个事件的摹仿（或摹拟）”他是指对事件的摹仿，或对行动的摹仿。他还说摹仿的方式不是叙述，而是用行动来表达，与小说的介限划分就在于小说的基本手段是叙述，戏是用动作去摹拟一个事件。

戏剧到底是行动的艺术，还是动作的艺术？这是在戏剧界

引起久久争论的问题。导演和作者对这个问题的看法也不一样。亚里士多德指出：行动是剧本摹拟的对象、是内容，也就是事件，事件是人的行动构成的。我要干什么呢？我的行动构成事件，这是剧本的内容，而表现手段是动作，用动作去摹拟事件（行动）。行动、动作是不同的概念范畴，一个是内容，一个是表现手段，有如文学的语言。

动作是完成行动的一个个具体的动作。戏剧艺术的本质是用动作去摹拟事件。

B.狄德罗认为歌剧艺术的本质在于情境，他认为情境就是人物关系。艺术美就是自然关系、社会关系、家庭关系构成的。他说：“过去的戏剧强调动作跟情境，我提出一种严肃剧”（即正剧，以前的戏都是悲喜剧）。他又说：“我提出这种剧是情境，这比人物性格还重要。”他的观点是有一定道理的。剧本的构思是从人物开始，人物不成熟很难写。可是人物酝酿差不多，情境很重要，提供充分表现性格的条件是情境，否则，构思是空的。要写性格，就要把这个人物投入到一定的关系中去。

C.戏剧艺术的本质是冲突，持这种观点的代表人物，有黑格尔、劳逊、布伦退耳等。布伦退耳说：“没有冲突就没有戏剧”或“没有争斗”。黑格尔说：“各种错综复杂的戏剧冲突是戏的中心。”劳逊说：“每一个冲突都应该是社会冲突。”

D.戏剧艺术的本质是激变。阿希尔的《剧作法》中写到：“小说是渐变的艺术，而戏剧是激变的艺术，激变与情境有关。”他认为易卜生“玩偶之家”里娜拉的出走是环境和事件的激变。

以后我要讲，很多戏证明他们上述的观点是不能成立的。如“云蔽的星”这个剧本，就没有激变，而“罗密欧与朱丽

叶”“阳台”一场戏也无冲突。

多少年来，人们在戏剧理论著作和评论文章中不断地重复一句话：“没有冲突就没有戏剧”。毛泽东同志在矛盾论中说：“一切事物中包含的矛盾方面的相互依赖和相互斗争，决定一切事物的生命，推动一切事物的发展。没有什么事物是不包含矛盾的，没有矛盾就没有世界。”文学作品是生活的反映，作家在反映生活时，当然不应该回避生活中的矛盾，而是要真实地、历史地、具体地反映生活中到处存在着矛盾现象，并对它作出艺术的评价。

文学作品中的冲突，是生活矛盾的艺术反映。仅从这个意义上来说，任何叙事性的文学作品，都离不开矛盾冲突。但是，人们并不说“没有冲突就没有小说”，而是把冲突作为剧本的特性问题，“戏剧冲突”甚至成为公用的专用名词。这又是为什么呢？要真正解答这个问题，还需要从戏剧艺术的特性谈起。

阿契尔把戏剧称为“激变的艺术”，他甚至说：“一个剧本，在或多或少的程度上总是命运和环境的一次急剧发展的激变，而一个戏剧场面，又是明显地推动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，”他认为“戏剧的实质”就是“激变”。（引文见阿《剧本法》32、33页。）我觉得，仅从这个角度解释“戏剧的实质”并不全面。尽管如此，把这一点看作是戏剧区别于小说的界线之一，还是有道理的。剧作家当然有权处理人物在瞬息间发生的“激变”。问题仍然在于，他必须能够揭示出这种“激变”外因和内因。一个人物的性格中，可能包括着很多因素。在一般情况，性格中的某种因素显露的比较突出，其他因素潜在着，并不明显；在特殊条件下，外因具备了，这些原来潜在的因素就会充分显露出来。

E.认为戏剧的本质是干预。如萨特称为的“醒悟戏”。

F.另外一说，戏剧的本质是“对照说”，美丑、善恶、真假的对照，这是雨果的观点。

现代派、反戏剧派的观点是“主要靠道具说话，靠场面的直喻来表现。如荒诞派的一个剧本“死尸长了”用“死尸”的形象象征西方社会高度发展的物资文明。

### 三、戏剧——动作的艺术

我们说决定一个样式特性的不是表现内容，而是表现的手段。音乐用旋律、节奏、音调，美术用色彩、线条，文学用语言文字。戏是综合艺术，有音乐、美术、舞蹈。但是有中心、有从属，每一种形式在综合艺术中都改变了自己的本性，舞美、音乐是辅助手段，因为没有布景和音乐也能照样演戏。剧本在戏中也没有独立性，没有剧本，也照样演戏，如“哑剧”、“即兴剧”。

综合艺术的中心，是表演艺术，不是导演、文学、舞美、音乐。戏剧的特点是舞台形象的塑造，剧本只是提供基础，其他的形式都是辅助手段。决定戏剧的特性是表演艺术，这是它的独特表现手段，而不是用文学的手段，要不然不会出现这样的情况：写小说的大师常常写不好戏。这不是因为小说和戏剧的时空观念不同。

演员的创造手段，主要是动作，这一点，各种各样的表演体系都不否认。

动作是作家写剧本的手段。有的说剧本是文学，文学的表现手段是语言。对的，但剧本是一种特殊的语言，这种语言离开不了动作。戏曲的表现手段是唱念做打。一般认为做打

是动作，唱念是不是呢？也是的。汤显祖的剧本很难演，是因为他的文学性很强，动作性差。

话剧这是中国的概念，是一九二八年洪深先生提出来的，外国叫戏剧。所谓戏剧，不是歌曲、戏曲，原来有的叫爱美剧、新剧。这个话剧概念一经提出，紧接着一个理论出来了“话剧者，话也。”于是乎那时满台都是话剧正声化装演说，剧本是看不完的话，舞台上是不完的话，老舍先生说“话剧”是“话锯”，所以说话剧这个概念不一定科学。希腊悲剧不完全是话，有歌有舞。歌队是希腊戏剧构成的因素。

对话剧中的“话”怎么认识？现在有很多说法，一位有名的导演这样说：“对导演来说戏剧是行动的艺术，对剧本作家来说是语言的艺术。”他这里从导演的角度来解释戏剧。作家与导演的矛盾也正在这儿。

我认为戏剧对导演、作家和演员来说，都是动作的艺术，作家是动作的提供者、导演是动作的组织者，演员是动作的体现者，这样矛盾就可以消除了。

还有一种说法戏剧的表现手段有两个：“台词和动作”这样讲对不对？欧阳予倩老院长也讲过：“演员表演有两根支柱：台词和形体动作。”如果把台词和动作做为两个并列的表现手段，可能造成对台词的误解，也可造成对动作的误解。这样就把台词理解为动作以外的东西，写台词就不能考虑动作了，而动作也只剩下外部动作了。

如果说导演是动作的艺术，那不是只抓外部动作就行？构成剧本的大量篇幅和主体内容的就是台词（戏剧和歌剧中还有唱词）。动作的重心在台词，如果台词没有动作，那剧本中的动作就微乎其微了。剧本中除了时空、人物和心理情绪、外部动作的提示，所有的都应是动作。我认为戏剧艺术本身是动作

的艺术。

要问戏剧创作表演的基本手段也是动作。戏剧的语言不同于抒情诗、小说、戏剧语言本身就是动作。

情境离不开动作，情境只是为动作提供条件，特定的人物进入特定的情境，动作就开始了。离开了动作，情境的性能在那儿呢？情境是产生行动的推动力。

戏剧冲突，是生活中矛盾斗争的反映，是内容，各种各样的矛盾必须通过动作直观体现出来，否则冲突就不叫冲突，所以戏剧冲突离不开动作。

情节是用动作直观体现人物关系的发展变化。

戏剧结构的任务是组织动作，戏剧结构的基础是悬念，悬念离不开动作，或者说通过直观动作来展示性格。

候金镜说：“戏，就是性格的动作化。”

△ 没有冲突，可能有戏，但没有直观动作就没有戏。

#### 四、动作“起源于心灵”

戏剧的表现手段是动作。

按我们平常的概念，眼睛可以看到的活动叫动作，这是生活中的一般用语。

戏剧的动作，包含内容很丰富，由于戏剧表现手段的不断丰富发展，每一种表现手段的潜力也在逐渐被人们所发现。

有的说动作分外部、内部、语言的、还有更多的分类，如解释性的动作等等。这样分不能说不可以，但是准不准确：内部指什么？外部指什么？内部动作是人看不到的，外部动作是表现出来的，戏剧艺术要求直观再现，内部动作是非直观的，非直观的东西要求在舞台上表现出来，行吗？所以说动作不

能并列。

戏剧要求，内部的东西要找出外部的体现，外部的东西要找到内部的依据。

形体动作是外部动作，观众只能看到直观的表现。比如哑剧，很难表现丰富的社会生活，但哑剧的特点是形体和肌肉的表现力很强。

作为戏剧艺术表现手段，不能是纯外部的。观众看排球比赛，并不要求运动员打出内心，打出性格。唯独看戏，戏中的开打，要打出内心，舞蹈要舞出内心。

电影界有一派理论说：“电影的性能就是记录外部现实的运动。”、“电影手段的最高表现是追赶”。

我们说外部动作是直观的，要通过直观的外部动作去引导观众去洞察非直观的内心。

好电影也是通过外部动作的运动，揭示人物的内心。我们现在有些电影学习外国电影中的慢动作。可人家是揭示内心活动的慢动作，我们的慢动作是掩饰人物内心的空虚。

我们要提高观众艺术欣赏水平；必须要写出思想内容深刻的、有感染力的作品，必须刻画内心世界非常丰富，非常复杂的人物形象。马克思说：“作家不光是创造作品，也创造观众。”观众是要引导的。

外部动作是揭示人物内心的手段。如“哈姆雷特”中哈姆雷特和雷欧提斯当众比剑的场面，外部动作丰富而猛烈，气氛紧张，扣人心弦。这里的外部动作直接关系到戏剧情节的结局。

人们在理论上可以把外部动作和内心活动看成是两种不同的东西，实际上，它们的界线并不那么绝对。黑格尔说，动作“起源于心灵”。如果不把“心灵”神秘化，这句话是正确的。人的任何有意识的动作，都是由内心的某种意愿产生的，

它是人物思想感情、心理状态的直观外现。当然，从根本上说，人们的内心活动也不是凭空产生的；人们处于特定的环境中，遇到某种情况，或者由于和其他人物的交往（矛盾、反感、同情等等），因而产生了特定的思想感情，心理状态，才会有这样那样的动作。正因为如此，剧作家要赋予人物特定的外部动作，就应该弄清它的心理根据，并让观众通过它洞察人物的内在的思想感情、心理状态，了解人物的意愿。这是使外部动作具有戏剧性的又一重要条件。

斯坦尼在阐述演员技巧的问题时，曾经用过“形体动作”这个概念，但是他并不认为这个概念是完善的。他在解释这个概念时说过：“在每一个形体动作中，只要这形体动作不是机械的，而是充满内心活动的，那末其中就藏有内心动作、体验”。可以设想，观众在剧场观看哈姆莱特和雷欧提斯当众比剑的场面时，如果不能通过猛烈的外部动作洞察人物内心的隐秘活动，那同在体育场观看一场击剑比赛又有什么区别呢？要知道，我们最有才能的演员，在击剑技术方面大概也不如专业运动员来得娴熟！在舞台上，人物的外部动作，如果没有内心活动作为依据，就只能像一把缚制的玫瑰，徒有其形。

## 五、“对话”能揭示人物内心活动

一位戏剧家在指明区分舞台动作与生活动作的界限时说过：“在现实生活中，我们常常下意识地动作着，不知道决定我们行动的原因，我们所追求的目的——但是在舞台上，我们必须知道我们要做什么，而且为什么要这样做。”（贝克著：《戏剧技巧》。余上沅节译）在舞台上生活，总是会作这样那样的动作，如果观众并不了解这些动作都是为了什么，看不清它



为何而起以及可能引起什么后果，也就不会对它发生兴趣，更不能激起强烈的感情反映，这样，戏剧性就不存在了。舞台上每一个细小动作都是精选的，都要揭示人物细微的内心活动。

“《北京人》中愫方看鸽子就是这样。谁也不怀疑如下一段对话（动作）的目的性。

愫方（哀伤地）不，他是个孩子，他有一天就会对你好的。唉，瑞贞，等吧，慢慢地等吧，日子总会有尽的。  
曾瑞贞（立起摇头。沉缓地）不，愫姨，我等不下去了。  
我要走，我已经等了两年了。

在特定情况下，有些人物的动作看起来是下意识的，目的是潜在的，但也是明确的。在同一个剧本中，曾文清离家出走前，把愫方比作陈奶妈送他的那只鸽子，并说，他走以后，愫方就要“孤孤单单地困在笼子里，等、等、等到有一天——”他劝愫方同自己一起振翅高飞。愫方不肯走，留下来替他守护这只鸽子。第三幕，曾文清走了，愫方一个人在这间小花厅时，忽然看见桌上那只鸽笼，不觉伸手把它举起，凝望着那里面的白鸽子。这里，她的意向、愿望潜藏在动作中；她默默地凝望着鸽子，心里是在思念着流落在外的曾文清，在为他祝福。曾文清回来了，愫方满腔希望都破灭了。第二场，两个人见了面。在这次尴尬的会面中，双方都有难言之隐。曾文清无颜面见愫方，只想避开她，愫方用两声沉重的呼唤，叫住曾文清，却没有向他倾诉自己的绝望、痛苦、怨恨，只是“不觉地望着笼里的鸽子”，潜藏在内心深处复杂的意向、愿望，体现在这个“不觉”的动作之中，通过动作，让观众看到丰富的非直观的东西，内涵很丰富。