

# 谭霁生文集

## 论戏剧性

中国戏剧出版社

# 谭霈生文集

## 论戏剧性

中国戏剧出版社

图书在版编目 ( C I P ) 数据

谭霏生文集/谭霏生著. —北京: 中国戏剧出版社, 2005. 2

ISBN 7 - 104 - 01958 - 8

I. 谭... II. 谭... III. ①谭霏生一文集 ②戏剧一文集  
③电影—鉴赏—中国 ④电视—艺术—鉴赏—中国 IV. ①J8 - 53  
②J905. 2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 117835 号

谭霏生文集·论戏剧性

谭霏生 著

---

中国戏剧出版社出版  
(北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店北京发行所 经销

北京泰山兴业印务有限责任公司 印刷

2100 千字 880 × 1230 毫米 1/32 开本 85.25 印张

2005 年 2 月第 1 版 2005 年 2 月第 1 次印刷

印数: 1—1500 册

---

ISBN 7 - 104 - 01958 - 8/J · 841

全六册定价: 198.00 元

## 写在前面的话

丁 涛

《谭霏生文集》分为六卷本。

其中，《戏剧本体论》（第6卷）是首次刊印出版，其余的均为旧作。

《论戏剧性》的第一版由北京大学出版社于1981年出版，修订本在第一版的基础上做了一些补充，于1984年由北京大学出版社再版；本文集中的第一卷《论戏剧性》，是将再版的《论戏剧性》与另一册书《戏剧艺术的特性》合并而成一本。《戏剧艺术的特性》于1985年由上海文艺出版社出版。文集中的第二卷为《世界名剧欣赏》，于1983年由湖南人民出版社出版。第三卷为《电影美学基础》，于1984年由江苏人民出版社出版。《论影剧艺术》由湖南文艺出版社于1986年出版。《论影剧艺术》虽然独立成书，但实际上是本论文集，是出版社自己从发表在各类杂志上的散篇论文中编选辑录而成，以书的形式出版，故未标明各篇原载何时何处。此次又辑录了谭霏生教授从上一世纪80年代以来发表在各报刊杂志上的部分论文，结集为第四卷《谭霏生论文集1》与第五卷《谭霏生论文集2》。《论影剧艺术》一书合并于第四卷《谭霏生论文集1》中。新作《戏剧本体论》是在《戏剧本体论纲》的基础上扩充而成的。《论纲》曾于1988—1989年分四期连续发表在黑龙江《剧作家》杂志上。后中国戏剧出版社决定出版，小样已打出，因种种变故，终被退

稿。这一拖延就是十来年。这期间，谭霈生教授没有急于再出版，索性潜下心来反复思考和反复论证自己的理论观点，索性经受一下时间的沉淀与检验。此次《戏剧本体论》作为文集的第六卷出版。

谭霈生教授的学术思想可分为前后两个阶段，第一阶段的思想主要体现在《论戏剧性》一书中，而《戏剧本体论》则体现着第二阶段的主要思想，在《论戏剧性》之后发表的《戏剧艺术的特性》一书，可视为两个阶段的过渡。

《论戏剧性》是谭霈生教授的第一部重要专著，完稿于1979年，出版于1981年，这表明，有关“戏剧性”的思想产生并成熟于前20年，即粉碎“四人帮”之前。而“本体论”的思想形成于新时期，是《论戏剧性》思想的进一步发展与完成。可以说，从《论戏剧性》到《戏剧艺术的特性》到《戏剧本体论》，谭霈生教授完成了自己的独立的戏剧理论。谭霈生们是幸运的，就在他们进入不惑之年，终于迎来了一个可以发挥个人才华、成就自己学术的新时期。

《论戏剧性》从出版迄今，始终受到人们广泛的关注。该书最先的影响主要发生在戏剧创作界，不夸张地讲，《论戏剧性》几乎成为众多剧作家案头必备之书，也就是说，人们更多地是从“编剧法”的角度来对《论戏剧性》加以理解与接受的。确实，当时代发生巨变，当整个创作界面临着调整及转变创作路向的时刻，《论戏剧性》无疑为诸多困惑着的剧作家们提供了适时而有力的帮助指导。然而，这里存在着一个基点必须弄明白，即，《论戏剧性》是在何种意义上对当代创作实践产生着巨大的影响？可以确定的是，《论戏剧性》不是一部通常意义上的编剧技法，如谭教授本人在《再版后记》中所言，原本的意图就“不想写成一本包罗万象的‘编剧概论’”，“我写这本书的意图在于：围绕‘戏剧性’这个审美概念，从美学的角度探讨现实主

义戏剧创作的规律”。可见，对戏剧艺术自身的内在（而非外在）规律进行深入地研究，是谭教授给自己确立的唯一的理论使命。

置身于“以阶级斗争为纲”、“政治标准第一、艺术标准第二”的年代中，却将自己的探索目光转向艺术自身的规律，充分显示出探索者理论上的勇气胆识及艺术上的品位素养。回到艺术自身的内在规律的研究上来，这是具有时代意义的伟大转向。不要忘记，自梁启超于20世纪初发表《论小说与群治的关系》一文以来，整整一个世纪，中国现代文学艺术便被定格在了为政治服务的从属地位上。追寻艺术自身规律的目光，将谭教授引领出“革命——政治”化的主流话语的樊笼，不再受意识形态的拘囿，而返身回到戏剧文本（剧作）。于此，戏剧文本获得了独立自主的存在意义，戏剧文本成为直接的研究对象，“戏剧性”便由此处而被凸现出来。

谭教授的戏剧思想对我国创作界理论界的影响是具有方向性的、深远意义的影响，这已由20年的实践所证实。当年，新时期的戏剧面临着急迫的有待解决的课题：诸如从写政治、写路线、写政策回归到“写人”上来；寻找回艺术自身的独立品性；怎样写出真正的“戏”来，等等，而《论戏剧性》的问世，便以它那特立独行的体例而令世人耳目一新，为之一振，如春风雨露般恰好解了戏剧界的饥渴，滋养了人们的心田。谭教授将人们的视野引导到戏剧文本的内在结构构成上来，从结构的各基本要素入手，去追寻“人”的意义。《论戏剧性》要告诉人们的，用一句话总括起来说，就是：只有具有内在意义的戏剧的各构成要素，才称得上是有了“戏剧性”。具体到戏剧创作实践，《论戏剧性》首先对抗和动摇的，就是风行于我国创作界多年的权威性的“冲突论”定律。不难看出，这是一场真正的深刻的革命！然而，这场从根本上转向的革命却悄没声息地、不事张扬地

进行着，其实，这很正常，因为，这是戏剧自身的事，是发生在人的心灵深处的转变。

大概从1983年开始，最新的西方人文学科方面的译作大量面世，人们得以广泛地了解当今世界的方方面面……。得益于时代的开放，谭教授终于有机会弥补信息上的欠缺，阅读到西方戏剧方面的新作，特别应该注意的是，他花了大力气潜心研究现代派戏剧，因为谭教授意识到，现代派戏剧既是对自己的戏剧理论思想的挑战，也给了自己理论创新发展的一次大好机遇。1987年末，谭霏生教授在《人民日报》上发表了题为《关于戏剧本质的再认识》的论文，首次提出崭新的“情境论”的戏剧理论思想，后在《戏剧本体论纲》长篇论文中将这一思想加以阐述。

“情境论”是对包括现代戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对世界戏剧理论的进一步发展；但对我国戏剧界来说，则显得超前了些。因此，与对当年《论戏剧性》的态度不同，人们对“情境论”表现出的更多的是困惑不解，甚至是反对的意见，即使那些持赞同并追随“情境论”观点的人们，在接受理解和运用该理论时，也存在着极大的难度，甚至偏差。出现这种现象，实属正常。

就谭教授本人的思想而言，“情境论”既是《论戏剧性》的发展，也是它的完成。笔者曾于90年代初撰文认为，《论戏剧性》是部经典的“形式——结构主义”的著作，“索绪尔的一个十分著名的思想，即指出：语言的意义依赖于一个符号与其它符号的关系，而不依赖于它与外界事物的关系。在《论戏剧性》中，通贯着结构主义语言学的这个基本观点”<sup>①</sup>。众所周知，形式——结构主义是西方20世纪重要而强大的文化思潮之一，曾

---

<sup>①</sup> 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990年第6期。

于50、60年代风靡一时。谭教授抓住并提出“戏剧性”，无疑将我国戏剧理论的研究提升到了20世纪世界学术的水准。《论戏剧性》的出版，标志着我国戏剧理论的研究从此走上了独立自主发展运行的轨道。因此，无论从哪方面来说，《论戏剧性》都是一部开先河之作。

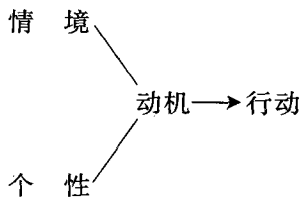
“《论戏剧性》从戏剧作品的表现手段和结构入手，即抓住形体动作和‘说话’，而‘说话’又包括对白、独白、旁白、沉默造成的停顿，以及音响等，并把动作与作品中的冲突、情境、悬念、场面等这些构成要素融合起来，阐述其中所表现出来的人物的内在生命意义和价值。总之，凡是内含着人物的心理、人物命运趋势的手段和构成要素，方能称得上具备了戏剧性。”<sup>①</sup>然而，《论戏剧性》的局限也正在于此，它的理论构架还停留在手段与构成要素上，缺少结构构成的“整体性”，而戏剧的实存，必定要以“有机的整体”形态而获得，那么，戏剧的“有机整体”是什么呢？谭教授告诉人们，它就是“情境”。所以，谭教授认为，戏剧的本质是“情境”；所以，他将自己的“情境说”定名为戏剧的本体论。

“众所周知，结构主义所要解答的问题是，整体与成分之间的关系，在认识过程中心理模式的作用，认识模式的可变性，模式与结构的不同与联系等。无独有偶，谭教授恰是从这些方面阐述戏剧情境的。”<sup>②</sup>戏剧的有机整体，必定是手段与目的、形式与内容、结构与功能的完整统一；从存在的角度把握戏剧，形式和形态则是戏剧艺术文本得以实现的现实性所在。因而，戏剧形式与戏剧形态便成为《戏剧本体论》一书的基点和核心问题。谭教授发现，“情境”是戏剧作品的完整的形式，是戏剧艺术独具

<sup>①②</sup> 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990年第6期。



的结构形态，是现实的戏剧语言存在。动作、悬念、冲突、场面等等这些构成要素在《戏剧本体论》中，是作为各个成分与情境的关系（也就是部分与整体的关系）加以研究和阐述的。而贯穿其中的逻辑模式，被谭教授表述如下：



谭教授还用“情境论”去重新解释艺术的“再现”与“表现”，以及导表演理论及观众接受等理论。总之，谭教授创立的“情境论”，是对包括现代派戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对戏剧本质的揭示，同时，也把以往所有有影响、有价值的戏剧理论包容于自身，使它们成为“情境论”的一个特殊情况，从而奠定了新戏剧理论的坚实而广泛的根基。

长期以来，谭教授一直大声疾呼并倡导“人学”，旗帜鲜明地反对为害文学艺术多年的“庸俗社会学”，力主戏剧应该回归人性，应该研究人性，抒写人性，表现人性，在这一方面，他是70年代末中国思想解放运动的先驱者之一。可以说，“人”的思想贯穿着他的理论思考的始终，但是，谭教授最值得人们重视的“人学”思想，还是他的“情境理论”。他指出：“在戏剧中，剧作家则是要寻求与个性相契合的环境，并把它定性化为具体的情况，使主体的命运与个性的潜能相一致。也就是说，剧作家应该为个性寻找能使之自满自足的情境。”谭教授所阐发的“人与情境相契合”的观念，已然不属于传统的人本主义范畴，中心点从人转到了“情境”。这使得谭教授的思想理论汇入到了现代文

化思潮的洪流之中。

在谭教授的理论体系中，《世界名剧欣赏》及《论影剧艺术》的重要性并不亚于《论戏剧性》及《戏剧本体论》。可以讲，世界经典剧作既是谭教授理论研究的对象，更是谭教授理论建构的立足点和不可或缺的组成部分，甚至可以看作是谭教授戏剧理论思想的诞生地。不妨回顾一下，谭霏生教授生于1933年，1952年（是年19岁）进入中央戏剧学院学习，5年后，即1957年毕业于留校任教，正赶上轰轰烈烈的“反右运动”……谭教授像他的同代人一样，是在一个接一个的政治运动中度过了自己最可宝贵的青春年华。幸运的是，1959年谭教授进入了由何其芳先生主持带班的文学研究班学习，该班为中国社科院文学所与中国人民大学中文系合办，后于1962年毕业于返回中戏任教。1976年粉碎“四人帮”时，谭教授已43岁。在此，回顾大家都有的共同境遇，无非意在提醒人们不要忽略，正是在那样的几乎与世界隔绝的、完全闭塞的、教条武断、极其狭隘的学术环境中，谭教授独立地走上了“形式——结构主义”的学术之路，完成了理论及方法的创新。这实在令人惊叹和敬慕——这几乎是个不可思议的奇迹！那么，奇迹是怎样被创造出来的呢？笔者认为，“奇迹”的策源地就是谭教授自身的卓越的艺术鉴赏力。当年，谭教授唯一可以凭依的，只有他自己的审美鉴赏力——审美判断力，是艺术鉴赏力而不是其它，促使谭教授迈出了决定性的关键一步，即将戏剧文本从社会意识形态中剥离了出来，使其获得了独立自主的存在。另一方面，依据着自身的审美鉴赏力，谭教授首先重新建构的是自己的阅读视界，拒绝了主流的权威批评模式和批评话语，并与之彻底决裂。于是，重新阅读世界名剧便成为理论研究的出发点和立足点。正是以这同一视点，谭教授对既往的戏剧理论（在当时条件下所能见到的）一一予以重新的梳理和扬弃。于是，《论戏剧性》由此而诞生，同时，《世界名剧欣赏》一书也由阅读笔记整理而成。

上一世纪80年代中，“主体性思想”、“形式更新”、“人学”曾是彻响在戏剧界上空的三个最强音，深究起来，莫不与康德哲学思潮有关<sup>①</sup>。而构成康德主体性美学的核心就是审美鉴赏力审美判断力。同思维与意志一道，审美鉴赏力是人的三大最基本的重要能力。在康德看来，首要的不在于去认识美的本质，而是应当追问主体是否具有欣赏与判断美的能力素质。反思文艺“极左”路线所造成的灾害，最深重的莫过于对人的审美鉴赏力的摧残与戕害了。“形式更新”与“人学”思潮同样也与康德密不可分。当然，提及康德，并非意指谭教授受康德思想的影响云云，而是提出一个重要的话题。说到此，有必要指出一个事实，即，长期以来很多人忽视了，谭教授其实是一位形式——结构的戏剧理论大师。

一位戏剧界的学者及其著述，能够引起了越来越多的戏剧之外的学界中人的兴趣和重视，绝非偶然，这说明，他的著述中有着时代所关注的共同的文化热点。越来越多的人们认识到，谭教授的著述中，除了戏剧的意义价值外，还具有方法论的、美学的、哲学的重大意义。今年（2003年）10月5—7日在京召开的“谭霁生戏剧理论研讨会”上，诸多与会者在自己的论文宣读中，对谭教授的理论思想进行了多层面多角度的阐释，已然充分认识到谭教授理论思想的多重意义。

受谭教授之托，为《文集》写了些话，放在前面，算是对《文集》出版的一些说明；以及对谭霁生理论思想的大致勾勒，谈不上评价。如若能对读者多少有所裨益，这番话就不算多余的了。

我想，《谭霁生文集》的出版本身就是意义。

---

<sup>①</sup> 1979年李泽厚先生出版了《批判哲学的批判——康德述评》一书。1981年召开了为纪念康德《纯粹理性批判》出版200周年的全国性会议。在会上，李泽厚宣讲了题为《康德哲学与建立主体论纲》的论文。新时期在我国出现并传播开来的“主体性”思想固然与上述事件有关，但深层次的原因应来自于时代精神内在的需要，康德对我国当代思想界的强大影响是显而易见的。这是很值得研究的现象。

# 目 录

写在前面的话 .....	(1)
--------------	-----

## 第一部分 论戏剧性

前 言 .....	(1)
-----------	-----

一、关于戏剧动作 .....	(8)
----------------	-----

1. 戏剧——动作的艺术 .....	(8)
--------------------	-----

2. 动作“起源于心灵” .....	(15)
--------------------	------

3. “停顿”也是动作 .....	(21)
-------------------	------

4. “独白”的力量 .....	(26)
------------------	------

5. 不要排斥“旁白” .....	(33)
-------------------	------

6. “独白”的发展 .....	(38)
------------------	------

7. “戏”在“话”中 .....	(43)
-------------------	------

8. “音响”也可以成为动作 .....	(55)
----------------------	------

9. “戏”贵含蓄 .....	(59)
-----------------	------

二、关于戏剧冲突 .....	(66)
----------------	------

1. 动作与冲突 .....	(67)
----------------	------

2. 观众关注的是“人” ..... (75)
3. 医治雷同化的良药 ..... (81)
4. 看一看《玩偶之家》第一幕 ..... (88)
5. 真正的动力是什么? ..... (94)
6. 怎样理解“社会意义” ..... (104)
7. “戏”在内心 ..... (109)
8. 这里没戏可写吗? ..... (117)
9. 冲突——并非只是“正面交锋” ..... (121)

### 三、关于戏剧情境 ..... (129)

1. 情境是重要的 ..... (129)
2. 事件的作用 ..... (136)
3. 最有活力的因素 ..... (145)
4. 越具体越有力 ..... (151)
5. 要丰富多变 ..... (155)
6. 赋予动作以特殊的意义 ..... (161)
7. 不能排斥偶然性 ..... (165)
8. 当然不能滥用 ..... (170)

### 四、关于戏剧悬念 ..... (179)

1. 期待——一种艺术享受 ..... (179)
2. 要对观众保密吗? ..... (182)
3. 不要指错了方向 ..... (189)
4. 让观众期待什么? ..... (199)
5. 满足, 还是失望? ..... (205)
6. 《蔡文姬》的得与失 ..... (211)

---

7. 还有另一种方式 .....	(217)
<b>五、关于戏剧场面 .....</b>	<b>(219)</b>
1. 一个容易忽视的课题 .....	(219)
2. 要慎重选择 .....	(224)
3. 明场和暗场 .....	(230)
4. 在大幕闭上的时候 .....	(242)
5. 一定要把戏写足 .....	(247)
6. “戏”与抒情 .....	(260)
<b>六、关于结构的统一性 .....</b>	<b>(271)</b>
1. 重要的是动作的统一性 .....	(272)
2. 李渔的主张是普遍规律吗? .....	(276)
3. 体现和图解只有一步之差 .....	(283)
4. 看一看“磁石”的作用 .....	(290)
5. 找到结构的中心 .....	(305)
6. 时空观念是一成不变的吗? .....	(312)
7. 从高潮看统一性 .....	(325)

## 第二部分 戏剧艺术的特性

<b>前 言 .....</b>	<b>(334)</b>
<b>七、“戏剧”的定义 .....</b>	<b>(337)</b>
1. 对“特性”的多种解释 .....	(337)
2. 动作——“支配戏剧的法律” .....	(345)
3. 一种特殊的“直观艺术” .....	(358)

八、“综合艺术”与“纯戏剧” .....	(364)
1. 戏剧中的文学成分 .....	(366)
2. 戏剧中的造型艺术成分 .....	(385)
3. 戏剧中的音响和音乐成分 .....	(390)
九、情境——戏剧的中心问题 .....	(398)
1. 对“情境”的一般理解 .....	(398)
2. 情境与戏剧创作 .....	(405)
3. 情境与表演艺术 .....	(432)
4. 情境与观众 .....	(440)
十、戏剧的空间与时间 .....	(454)
1. 舞台空间的特性 .....	(455)
2. 舞台时间的特性 .....	(472)
3. 时空特性与戏剧结构 .....	(480)
十一、戏剧艺术的假定性 .....	(485)
1. “真实性”、“逼真性”与“假定性” .....	(485)
2. 舞台空间的假定性 .....	(492)
3. 话剧时间的假定性 .....	(497)
4. 戏剧情境的假定性 .....	(500)
5. 手法与人物 .....	(509)
结    语 .....	(516)
再版后记 .....	(524)

# 第一部分 论戏剧性

## 前 言

一出戏演完了，当你随着人流涌出剧场的时候，常常听到这样的议论声：“不错，真有戏！”或者是：“我都要睡着了，没戏！”

是的，“有戏”或“无戏”，正是观众评价一出戏的标准之一。千余名职业不同、年龄不同、爱好不同的观众，到剧场里一起渡过一个晚上，他们共同的也是最基本的要求，就是有“戏”可看。如果在三个小时中没“戏”可看，观众是难于忍耐的。一出没有“戏”的戏，观众看不下去，也就难于达到宣传的目的。

那么，究竟什么是“戏”？我们通常所说的“戏剧性”究竟涉及到一些什么问题？剧作者为了获得真正的“戏剧性”，应该注意一些什么问题？

有人会说，剧作家并不是先要从理论上搞清这些问题才去写戏。这也许是对的。鲁迅在《我怎样做起小说来》一文中说过：他在写小说之前，曾经看了不少短篇小说，却没有读过一部“小说作法”之类的东西。他是反对这类东西的。类似“剧本作法”之类的书也是有的。在戏剧领域中，成文或不成文的法规，自古有之，一直不断，甚至比其他领域还要多一些。但这类法规，对剧作家的创作实践未必有多少用处。把生动活泼的创作实



践过程，制造成一些僵死的规则，只能束缚作家的手脚，对初学写作的人特别有害。法国著名的剧作家博马舍，在为“严肃戏剧”（即“正剧”）辩护时，曾经激动地质问那些“规则”的制造者们：“规则在哪个部门的艺术里曾经产生过杰作？难道范例的作品从最早不就是规则的基础吗？难道不就是这些规则颠倒了事物的自然秩序，对天才来说，成为断然的障碍吗？假使人类都奴隶似地服从了前人制定的迷惑人的、狭隘的清规戒律，他们还能在艺术和科学上取得进步吗？”<sup>①</sup> 德国伟大的诗人、剧作家歌德曾经愤怒地向“那些讲究规则的先生们”“宣战”，他发誓要“每天寻找机会以击碎他们的堡垒”。<sup>②</sup> 戏剧历史表明，真正有成就的剧作家，都是敢于突破成规、勇于创新的。但是，这也决不是说，剧作家就不需要认真研究戏剧创作的特性，不需要去掌握有关戏剧创作特殊规律的基本原则。人为的规则，是无用的；规律，却应该研究、掌握。上述那些问题，正是关系到戏剧创作的特性，关系到戏剧创作特殊规律的一些基本问题。

对于初学写戏的人，学习先辈的成功经验，是有益的。但是，学习、研究优秀剧作家给我们留下的财富，决不意味着把他们的实践经验，当成永世不变的法规。我国文艺理论家袁枚曾经说过：“变尧舜者汤武也；然学尧舜者莫善于汤武。”“变唐诗者宋元也，然学唐诗者，莫善于宋元。”<sup>③</sup> 学和变是辩证的统一。不学，就谈不到变；不变，就难免流于食古不化。学，应该是为了变。食古不化，学古不变，都不利于创作的发展。话剧在我国只有几十年的历史，在外国却经历了几百年的路程。在漫长的发

---

<sup>①</sup> 博马舍：《论严肃戏剧》，引自《西方文论选》上卷，上海人民文学出版社1963年版，第398页。

<sup>②</sup> 歌德：《莎士比亚纪念日的讲话》，同上，第454页。

<sup>③</sup> 袁枚：《答沈大宗伯论诗术》，见《中国历代文论选》（下），中华书局1963年版，第151页。