

# 谭霈生文集

## 戏剧本体论

中国戏剧出版社

# 谭霈生文集

## 戏剧本体论

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—文集 ②戏剧—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·戏剧本体论**

**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无声息地、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。

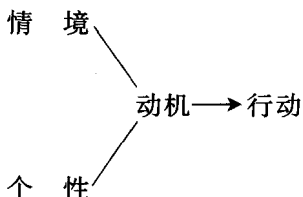
“《论戏剧性》从戏剧作品的表现手段和结构入手，即抓住形体动作和‘说话’，而‘说话’又包括对白、独白、旁白、沉默造成的停顿，以及音响等，并把动作与作品中的冲突、情境、悬念、场面等这些构成要素融合起来，阐述其中所表现出来的人物的内在生命意义和价值。总之，凡是内含着人物的心理、人物命运趋势的手段和构成要素，方能称得上具备了戏剧性。”<sup>①</sup>然而，《论戏剧性》的局限也正在于此，它的理论构架还停留在手段与构成要素上，缺少结构构成的“整体性”，而戏剧的实存，必定要以“有机的整体”形态而获得，那么，戏剧的“有机整体”是什么呢？谭教授告诉人们，它就是“情境”。所以，谭教授认为，戏剧的本质是“情境”；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导者之一。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，谭霁生教授生于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。

## 前 言

中国戏剧在进入 20 世纪 80 年代以后，一方面是不断地在探索中求取进步，另一方面，戏剧界又不时地被危机感压迫着。作为戏剧危机的潜在要求和积极后果，则是对戏剧本体的求索。戏剧界的有志之士已经感觉到，中国戏剧之所以在一度兴旺之后屡遭观众的冷落，根本原因似乎在于本体的失落。80 年代初逐步发展的“形式革新”的热潮，其中也潜在着追寻戏剧本体的愿望。与戏剧实践上“形式革新”的热潮相伴随，关于戏剧观念的讨论，一度成为戏剧界的热门。在讨论中出现了两种截然对立的观点：一是格外重视“形式”本身的价值，认为只要着眼于这一命题，就可以自然完成“内在意义”的变革；二是更强调戏剧作品内质的深化，认为中国戏剧的痼疾在于对人的把握与表现方面的种种桎梏，试图从这一命题出发去寻求戏剧本体的回归。戏剧的实践正在证明，这两种主张表面上似同水火，实际上却应是相辅相成。戏剧以人为对象、为目的，如谈戏剧的本体，自然不能脱离这一基点；每一种艺术都是一种特殊的形式结构，戏剧作为一种艺术，它的本体构成自然也包含着它的形式结构。在戏剧观念的论争中各执一端的两种观点，应该是互生互补，在向滞碍戏剧进步的保守阵地的冲击中结成同盟。尽管两种观点在论争中针锋相对，但 80 年代的戏剧实践却给人一种印象：对表现形式的追求，与对内在意义（在于对人的本体的把握）的开掘，已在分股合流。一批新的作品，为关于戏剧本体的求索，已

经提供了实践的根据。

拙作《论戏剧性》在1981年由北京大学出版社出版以后，曾经听到对该书的种种议论。《中国戏剧年鉴》（1982）发表了刘幅君介绍该书的文章，其中提到：“稍感不足的是本书对当代中外戏剧的新情况、新问题、新经验涉及较少。”在我看来，该书确实存在这一弱点，而且也并非只是“稍感不足”，可以说是大大的不够。该书出版于1981年，但却是在1979—1980年间写成的，在当时，对国外当代戏剧的介绍才刚刚开始，并不具备研究的条件。而中国的戏剧，处于刚刚结束了十年动乱的空白期，虽有大量新剧目演出，但无论是作品的内在意义，还是外在形式，也还没有提供更丰富的新问题和新结构。两年后，出版社要再版《论戏剧性》，我借此机会对初版本做了修订。我在《再版后记》中写道：“我自己很清楚，现在所作的修改和补充，距离读者的希望还很遥远。其原因有二：一是我个人的才力有限，而这种局限性在两年多的时间内是难于克服的；二是再版修订的幅度毕竟是有限的，如果打乱原来的章节做‘大手术’，那恐怕要变成另一本书了。”修订本在1984年出版，对刘幅君所提出的不足之处，虽稍有弥补，但未能完全解决。

《论戏剧性》一书从把握戏剧艺术的基本手段入手，阐明它的本性，并进一步从戏剧作品的构成要素（诸如“冲突”、“情境”、“悬念”、“场面”等等）去追寻戏剧性与非戏剧性的界限。在某种意义上，这些命题也触及到戏剧的本体——它们都是戏剧的形式结构的局部；对一个个局部的探讨，并不就是从总体上完成对戏剧本体的追寻。所谓“本体论”，指的是对存在本身的探讨，亦即探讨对象的本质的学说。戏剧本体论，正是把戏剧视为一种独立自足的存在的实体，探讨它自身的本质和基本特征。要完成这一重大课题，把握这一艺术样式特殊的表现手段，固然是重要的，但更需要进一步研讨像戏剧的本质，戏剧的形

式、戏剧的形态以及与此有关的问题。

戏剧作为一种独立存在的实体，它自身的本质和基本特征应该是可以认识的。但是，作为一种艺术样式，它的内质和外在工作形式，既有稳定的因素，又有变异的成分。因而，对它的认识也就不能僵化。对前述问题的研究，应属于戏剧美学的基础问题。这种研究作为一个学科，主要对象是戏剧的本质和基本特征，对它的任何一点认识都是从艺术实践中得来的；艺术家的创作实践都是充盈着创造性的探索，从而不断提供新的现象，新的经验和问题，要求纳入理论的视野。对上述课题的研究，如果忽视了对这些新现象、新结构、新问题的求索，把过去某个时期出现的杰作当成永恒性的典范，把从那些作品中概括出来的戏剧主张当成不变的法则，认识就会僵化。进入 20 世纪以后，不断出现新的戏剧流派，确实提供了极为丰富的经验和问题，它们当然应该成为研究的对象，使我们能够在更开阔的理论视野中完成对戏剧本体的思考。

研究戏剧的本体，需要的是切切实实的工作，更需要正视真理的勇气。本书将要讨论的对象，有的是早已形成被公认为权威性的结论，有的则是中外戏剧家们提出的新的观点；我对它们大胆质疑，既不只是因为前者为“旧”，也不只是因为后者为“新”。对任何一种理论观点进行肯定或否定，唯一的标准是科学性。当然，面对永无穷尽的认识对象，所谓“科学性”也只能是相对而言。我当然无意把它作为一面大旗，以掩盖自己认知的谬误。我所能做到的，只是以科学性为目标，在迈向它时尽自己之所能。

# 目 录

写在前面的话 .....	(1)
前 言 .....	(1)
<b>第一章</b> .....	(1)
一、几种重要的观念 .....	(1)
1. 摹仿——动作说 .....	(2)
2. “观众”说 .....	(7)
3. “激变”说 .....	(12)
二、“冲突说”的批判 .....	(16)
1. 布伦退尔的节奏 .....	(17)
2. 阿契尔与劳逊的歧异 .....	(22)
3. “冲突律”在中国 .....	(39)
4. 现代戏剧的挑战 .....	(52)
<b>第二章 戏剧的形式</b> .....	(88)
一、从萨特的存在主义戏剧谈起 .....	(94)
二、戏剧的逻辑模式 .....	(112)
1. 关于情境 .....	(119)

2. 关于动机 .....	(122)
3. 动机与人格 .....	(133)
三、为“情境”定位 .....	(142)
1. 情境与动作 .....	(143)
2. 情境与悬念 .....	(155)
3. 情境与冲突 .....	(160)
<b>第三章 戏剧的形态 .....</b>	<b>(189)</b>
一、叙事与场面 .....	(191)
1. 戏剧与叙事 .....	(192)
2. 戏剧场面——情境的集中性、完满性 .....	(205)
二、情境的运动形态与结构类型 .....	(214)
1. 集中于主线路的运动形态 .....	(219)
2. 链条式的运动形态 .....	(225)
3. 并列交错的运动形态 .....	(231)
三、情境形态的嬗变 .....	(239)
1. 戏剧情境与戏剧的假定性 .....	(240)
2. 易卜生与莎士比亚 .....	(245)
3. 变形与怪诞 .....	(254)
4. 人类普遍处境的戏剧化 .....	(262)
<b>第四章 戏剧中的再现与表现 .....</b>	<b>(272)</b>
一、模仿与再现 .....	(272)
二、“表现论”与戏剧中的表现 .....	(278)
三、再现与表现的融合 .....	(297)
<b>结 语 .....</b>	<b>(312)</b>



# 第一章

自有戏剧以来，就有不少戏剧理论家、美学家把“戏剧的本质”作为一个重要命题进行研讨。在19世纪，这一命题几乎成为欧洲戏剧理论界关注的中心，然而，对它的回答却是众说纷纭，莫衷一是。如果我们把对这一命题的回答看作是戏剧观念的重要内涵，那么由此也可以划分出不同的戏剧观念，它们对后世都有程度不同的影响。为了完成对戏剧本体的追寻，有必要对这些观念进行反思。所谓“反思”，一方面是肯定其合理性，同时也要追寻其局限性；两相比较，应以后者为重。对前人的主张进行反思，并非要借以证明自己的睿智，而是让历史在时光流逝中显露其原色，让我们的认识得以揭开一切遮蔽，尽可能地接近存在的本质。

当然，这项任务是相当艰巨的。

## 一、几种重要的观念

在戏剧史上，一种戏剧观念的提出，其时间上可能或早或晚，其响应者可能或多或寡，然而，它们的真正价值却要不断经受创作实践的检验。在这一意义上，每一种观念都有自己的命运。说到底，它们的价值只能取决于其潜在的真理性的。据此，我们拟从戏剧史上撷取几种重要的观念分别加以剖析，追寻各自的