

当代戏剧论稿

荣广润 著

中国美术学院出版社



目 录

上 篇

当代戏剧论稿	荣广润
西方现代戏剧的哲理化倾向及其表现形式·····	1
论西方现代戏剧形象主体的内向化·····	14
论现代戏剧的立体复合结构·····	24
百老汇的音乐剧世界·····	41
英美音乐剧的两大奇才·····	45
西方音乐剧与中国地方戏曲·····	57
莎剧在今日英国	
——英国当代戏剧散记之一·····	74
从“边缘”走向中心的边缘戏剧	
——英国当代戏剧散记之二·····	82
“愤怒的青年”与他们的写实戏剧	
——英国当代戏剧散记之三·····	89
哈罗德·品特与英国的荒诞剧	
——英国当代戏剧散记之四·····	95
漫谈英国广播剧·····	100
在莎翁故乡看莎剧·····	113
安托南·阿尔托与残酷戏剧·····	119
英美戏剧市场印象及其启示·····	122
列宁格勒戏剧学院访问散记·····	131
《世界文学金库·戏剧卷》序·····	136

下 篇

舞台艺术形象美感特殊性初探·····	163
现代话剧的写实性与民族化·····	177
转型期戏剧的定位与魅力·····	190
俗、雅之间——漫论戏剧的通俗化·····	201
戏剧表演境界浅说·····	209
戏剧情境论·····	215
戏剧冲突·····	237
戏剧语言·····	251
准确把握人物关系·····	266
东方色彩的西洋喜剧·····	270
难演而又难得的《马》·····	272
扑朔迷离的《情人》·····	276
喜中见悲、怪中求深 ——评介迪伦马特的《罗慕路斯大帝》·····	278
越剧能演《哈姆雷特》吗·····	280
后记·····	283

西方现代戏剧的哲理化 倾向及其表现形式

戏剧作用观众的主要途径是什么?传统的戏剧的回答是:感情。自古希腊以来,戏剧历来强调的是以情感人。亚理斯多德在《诗学》中论述悲剧的效果时曾说:“我们不应要求悲剧给我们各种快感,只应要求它给我们一种特别能给的快感”,而“这种快感是由悲剧引起我们的怜悯与恐惧之情”^①。这一观点在两千多年戏剧发展史上一直占据统治地位。可是,从上世纪末开始,越来越多的戏剧家却再也不满足于自己的作品仅仅与观众发生感情的共鸣了,肖伯纳甚至下了这样的断言:“寓有议论的戏剧是现代戏剧,而仅有动人场面的戏剧则是过时的戏剧”^②。一百年来,西方戏剧家们在诉诸观众理智这一点上进行了大量的探索与实践,使得戏剧哲理化的倾向在世界戏剧变革的大潮流中保持着一个强劲的势头,同时创造了各种具体表现形式。他们的艺术实践对于我们今天戏剧观念的讨论是有借鉴与启示作用的。

易卜生的“讨论”技巧

西方现代戏剧的哲理化倾向是从易卜生开始的。

长期以来,我国戏剧界对易卜生的研究与评价是欠全面的。由于对他创作中期的“问题剧”以外的其它作品缺乏足够的重

视与研究，同时，对“问题剧”本身的研究也存在片面性，很多人以为易卜生的作品完全是亚理斯多德式的传统戏剧。其实，易卜生是一位富有革新精神的现代剧作家，所以被公认为“现代戏剧之父”。且不说他早期剧作鲜明的浪漫主义风格和后期剧作浓厚的象征主义色彩对西方现代戏剧的影响，即使是他的“问题剧”与亚理斯多德的理论也有不少重要的区别——最根本的区别就是他在剧本中引进了“讨论”的新技巧。

在《玩偶之家》第三幕后半部分，当娜拉与海尔茂收到柯洛克斯泰的第二封信之后，海尔茂自私地庆幸“我有救了！我有救了！”，娜拉则最后认清了海尔茂的面目，此时，易卜生特地安排了一大段娜拉与丈夫讨论自己在家中地位的戏。这是一场人生哲理的交锋，具有思辩的理性力量，肖伯纳对此作了高度的评价：

可是正是在末一幕的这一段落，女主人公出乎意料地（出乎那些蠢货的意料）停止了她的多情表演，说道：“咱们应该坐下来把咱们之间的一切事情讨论一下”。易卜生采用了这个新技巧，象音乐家说的，给戏剧形式增加这么一个新乐调，于是《玩偶之家》就吸引住了整个欧洲，并且在戏剧艺术上开创了一个新派。^③

肖伯纳在这儿归纳的“讨论”技巧，正是戏剧哲理化、诉诸观众理智的一种具体表现。这一技巧给观众提供了对娜拉的人生进行理性思索的机会，起着深化作品的思想内涵的作用，因而开拓了戏剧把握生活、表现生活的又一条新的途径。

由于对诉诸理智的戏剧效果的探索在易卜生的时代还刚刚开始，所以，从总体上说《玩偶之家》吸引观众的基本手段还是诉诸感情，观众对剧本主题的理解，对娜拉与海尔茂夫妻八年仍然如同陌路人的人与人之间关系的认识，主要还是从关心

娜拉命运的心理过程中获得的。观众为娜拉准备圣诞节礼物的轻松心情而高兴；为她被柯洛克斯泰要挟而担心；为她走投无路以至准备自杀而叹息；为她丈夫的自私无情而气愤；为她毅然离家出走而痛快。正是这一系列观赏过程中的情感活动引导着观众得出自己对生活的判断。因此，易卜生在剧本哲理化上迈出的第一步还是建筑在以情感人的基础之上的，“讨论”的目的则是把观众的感受进一步上升到新的理性高度。它超越了前人，但并未彻底改变前人的方向。

审美趣味的变化必然会引起剧本创作方法的变化。

易卜生的创新也对他剧本的艺术处理提出了许多新的要求。

首先是富于哲理意味与逻辑力量的精彩台词。从剧本的内容而言，易卜生的剧本写的主要还是人物的命运，即人物悲离合的遭遇，以此来唤起观众喜怒哀乐的共鸣。这一点与他的戏剧依然偏重于以情感人的基本审美特征是相吻合的。而与其的戏剧通过“讨论”来诉诸观众理智的新特点相一致，对话的论辩性、哲理性则提到了十分重要的位置，否则“讨论”就会变得软弱无力。易卜生在剧本创作中充分展示了自己的语言技巧。他笔下的人物对话，简炼而深邃，明快而有力，许多闪烁着理性光辉的台词，如《社会支柱》结尾时楼纳说的“真理的精神和自由的精神才是社会的支柱”，《玩偶之家》最后娜拉说的：“千千万万的女人都为男人牺牲过名誉”，等等，都已成为传世的警句而长久地留在观众的心中。它们除了象传统戏剧的语言一样担负着推进剧情、刻画人物的职能外，还对人生的哲理作出了高度的概括，这就有助于促使观众在观赏时思索人生，理解人生。

第二，处理好“讨论”与人物命运描写的相互关系，使它

们有机融合。在一个主要诉诸观众情感的戏剧中引进诉诸观众理智的“讨论”场面，这“讨论”与剧情的主要部分应该如何协调，直接关系到剧本哲理的艺术力量，故而颇费斟酌。牺牲“讨论”而迁就剧情，戏剧哲理化固然会无从谈起；不顾剧情而着意雕琢警句箴言，则又会导致枯燥说教的弊病——对易卜生“讨论”新技巧最推崇、并且身体力行最坚决的肖伯纳，在自己的作品中就竭力追求幽默机智的对话、“似非而是”的隽语，虽然他的台词的巧妙也令不少观众倾倒，但他的某些剧本甚至近半部作品都是这种说教，就造成了作品的概念化。理想的境界当然是“讨论”与剧情不着痕迹的统一。肖伯纳在理论上还是十分清醒的，他精辟地指出，应该做到“采用讨论方式，把讨论逐步发展，直到它复盖和渗透了动作，最后把动作吸收进去，把戏剧和讨论实际上合而为一”^①。《玩偶之家》第三幕夫妻“讨论”的场面正是与娜拉出走的戏剧行动紧密结合在一起的：“讨论”促使娜拉下定了最后的决心，出走本身又是“讨论”的终结，这样，理性的思考就具备了戏剧的魅力。

在戏剧的哲理化方面，易卜生的实践是重要的，但又是有限的，根本性的大突破，要等到他死后三十余年才出现。这便是布莱希特叙述体戏剧理论的问世。

布莱希特的“间离”效果

布莱希特的戏剧革新造就了一个崭新的演剧体系，他多方面的实践都是围绕使戏剧哲理化这一中心而展开的。他的审美理想是使戏剧能够帮助观众批判地认识世界，能动地改造世界。怎样实现这一点呢？根本的一条是要使观众在观赏戏剧时保持清醒的理智，打破舞台与观众间的感情融合，即让理性的思考

多于、以至取代感情共鸣。这一见解比易卜生当然彻底得多。他说：

“放弃感情交融对戏剧来说是具有决定意义的大事。在一切可以想到的实验当中，这也许要算是最为重大的一种”^⑤。

他探索着如何把戏剧的艺术享受建立在动情以外的基础之上，“有没有可能让求知欲去替代对命运的恐惧，让助一臂之力去替代怜悯呢？这样能建立起舞台和观众之间的新联系吗？它能够成为艺术享受的一种新基础吗？”^⑥他的回答是肯定的：“科学时代的戏剧能把辩证法变为娱乐”^⑦。而其基本手段就是制造“间离”效果。所谓“间离”效果有两方面的含义，一是造成剧情与观众的间离，一是造成演员与角色的间离。通过在这两方面拉开距离，就可以破坏舞台可能造成的生活幻觉，让戏剧艺术形象直接作用于观众的理性，变思考为艺术享受。

在创作实践中，布莱希特的叙述体戏剧呈现的是一种总体上诉诸理智、具体局部作用于情感的形态。他的作品从每一具体场次看，几乎都有人物命运、遭遇的变化，都有感情的描写。如《高加索灰阑记》，第一场，女仆格鲁雪几经内心的斗争，在尚未婚配、两手空空的情况下善良地担起了抚养孤儿的责任；第二场，格鲁雪历尽磨难，与追兵反复周旋，好容易平安脱险；第三场，在兄嫂家中抚养孩子又吃尽苦头，屈嫁一个装死的农夫，偏偏弄假成真；第五场，公堂上与总督夫人争子，最后遇上公正的法官才绝处逢生，获得幸福。这几段戏中，人物尝到的生活的酸甜苦辣都拨动着观众的感情。剧中第四场阿兹达克偶然当上法官的经历也是一波三折，颇能引起观众的感情反应。其它的剧本也莫不是如此。但是，从每一剧本的总体看，布莱希特却又能够利用一系列艺术手段，把这些片断“陌生化”，把观众的感情共鸣打断，使得他们的整个观赏过程以理性为主，感

情为辅。这在剧作方法上主要表现为以下两个特征。

其一，在结构的全局上，不象传统戏剧那样强调组织一个人物悲欢离合的完整故事，而是采用片断式的结构方式，有意打破行动的整一性与情节发展的逻辑性。为了使观众产生尽可能强烈的感情反馈，并使观众与剧中人物的感情尽可能自始至终地保持一致，传统戏剧的情节特别重视人物的命运遭遇，而且要求把这种动人的故事组织得因果分明，完整一致，起有悬念，迄有交代。亚理斯多德把它归纳为这样的要求，“里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节”^⑧。布莱希特的总体构思则完全不同，他要观众在看戏时保持冷静的分析态度，不致于从头到尾被剧中人物的感情所吸引，所以，他的剧本没有总的悬念，也没有贯串始终的中心事件，剧情的发展有时断时续，外加许多插曲，有时只是几个片断的并列，相互间也没有紧密的因果关系。《高加索灰阑记》全剧五场加一个楔子，大部分内容是格鲁雪的遭遇，可是第四场却又突然撇开前情，花开两枝，大段大段地写起法官阿兹达克的升迁沉浮来了。《第三帝国的恐惧与苦难》的二十四场戏干脆是二十四个独立的故事，互不相联，自成一体，只是统一于全剧内在的主题。这种碎片式的结构方式迫使观众不时地跳出剧情，批判地思索那些不相连贯的场面之间的内在联系，从而获得思考的乐趣。

其二，在剧情进展中，故意加入叙述性的因素，把剧本表现的生活内容“历史化”、“陌生化”。传统戏剧从追求移情作用的美学原则出发，力图保持与强化剧本的代言体表达方式，造成剧本内容强烈的真实感与生活化，以便产生观众恍惚置身其间的幻觉。布莱特则完全反其道而行之，他要让观众明明白白地知道舞台上的形象是人工扮演出来的，自己是在剧场中看戏，

应该用理性的目光去评判剧中的一切。为此，他从剧本创作开始，就加入各种叙述方法，来打破代言体，打破剧情的生活幻觉。歌队介绍剧情的咏唱，报幕员作为局外人对剧情的评判，真实历史图片、文献制造的幻灯字幕，以至电影、歌舞等等，都是他常用的工具。《高加索灰阑记》不仅安排了一个楔子，由人物交待剧情的由头，而且在剧情进展中还有歌队不时出面介绍剧情，并在演出同时评述人物的行为。这些叙述手段的加入，一方面加强了剧情的割裂感与结构的片断式特点，一方面突出了剧情的假定性，打破了舞台画面的生活幻觉，通过这两方面的途径，观众情感的反应被打断，理性的思索就上升为戏剧鉴赏的主要形式了。

品特的“模棱两可”与 荒诞派的“直喻”

在戏剧哲理化方面走得最远的大概莫过于荒诞派的戏剧家了。布莱希特的“间离”效果虽然把诉诸理智提到了第一位，但他在实践中并未排斥观众在某些片断、局部的情感介入，而只是要求打断它们，破坏它们。然而荒诞派戏剧却要让观众自始至终都陷入一种理性的欣赏状态，通过思索把握剧情，理解剧情，进而认识生活的哲理。显然，这与传统的戏剧审美要求是相反的——难怪，尤奈斯库要把自己的荒诞剧称作是“反戏剧”。

那么，这是一种怎样的审美心理历程呢？

我们不妨先把英国荒诞派剧作家品特的剧本《情人》^⑨、尤奈斯库的《秃头歌女》与易卜生的《玩偶之家》作一番比较。

这三个剧本的主题都有某些相似之处，它们都不同程度地

涉及到同一个思想：在西方中层社会规范下的夫妻之间缺乏相互沟通与了解，处于一种不正常的生活状态之中。在《玩偶之家》中，娜拉经过一场家庭危机发现自己八年来实际上只是与一个陌生人生活在一起，夫妻之间毫无了解可言。如前文所述，观众接受这一思想是目睹娜拉的生活遭遇，感情上受到感染的结果；同时，剧本中的“讨论”又使这种感受更加理性化了。这当中，情感的因素是占第一位的。观看《情人》与《秃头歌女》的情况则与此完全不同。

《情人》基本上是一出两个演员的戏（另有一个出场仅一、二分钟的送奶人），写的也是一对夫妻的生活。幕启时，丈夫理查穿上整齐笔挺的西装吻别妻子去伦敦上班，劈头第一句话便问妻子：“你情人今天来吗？”妻子萨拉回答说情人将在下午三点来，理查说了一句祝妻子下午愉快后离去。下一场是傍晚，理查回家，询问妻子与情人相会是否愉快，是否想到他正在办公室卖力工作。萨拉在回答过得愉快的同时反击说自己知道丈夫不在工作而与他的情人在一起，理查承认是有一个女的，但那不过是一个妓女。第二天，理查又离家上班去了，下午，萨拉换上性感的服装等待情人。果然，情人来了，不过事情很蹊跷，从外貌看，来人就是理查，但他却没穿西装，没戴领带，穿的是便装皮夹克，而且萨拉称他为马克斯；说他不是理查，他又是由同一个演员扮的。两人相见后，忽然又不断变换身份，一会儿理查/马克斯变成了搭救萨拉免受奸污的公园管理人，一会儿萨拉又被他称为玛丽、多洛丝。最后两人终于一起消失在桌子底下。晚上六点，理查穿着西装回家，他提出维持了十年的萨拉情人一周几次来家中幽会的安排必须结束，他自己也摆脱了那个妓女。他愤怒地取出了萨拉与情人幽会时玩的小鼓，但又不自觉地陷入了下午马克斯在公园与女子幽会的样子。萨拉

开始吃了一惊，随后也不由自主地趋向理查，剧本在理查说的“你这可爱的妓女！”的台词声中结束。这是一个戏剧情节与人物身份都不确定的剧本。品特使用了一种他特有的“模棱两可”（ambiguity）的技巧，展示了一幅真假莫辨、扑朔迷离的荒诞的画面。剧中的情人究竟是马克斯，还是理查本人？幽会一段戏的女主人究竟是萨拉，还是理查的那个妓女？不得而知。因此，评论家认为这个戏至少存在着三种可能性：1. 情人是马克斯，不过是由同一个演员分别演两个角色而已；2. 情人是理查本人，只是他换了装束；3. 这一切不过是作者安排的人物身份变换的一场游戏。而且，这三种可能性都不可能得到一个肯定的最终结论。观赏这个戏，观众始终处于一种探究、分析、判断、思考的心理状态，他们根据各个戏剧场面设想着剧情的各种可能性与背后的含义，这种设想刚刚建立起来，新的、具有多义性的场面又会立即将其否定，于是，又需要推测一种新的可能……这样，模棱两可的舞台形象引起的完全是观众理性的活跃。而通过这种思考，观众同样可以体会到西方中层社会准则下夫妻关系的不正常，人与人之间生活与精神的隔阂。

尤奈斯库在《秃头歌女》中表达上述主题时使用的方法在实质上与品特是相同的，但更直接一些。他运用“直喻”的手法，让生活的本质直接以直观的形式呈现在观众面前。剧中有一对互不相识的男女同时前去访问一个朋友的家庭，但在交谈中，他们逐渐弄明白了，两人原来是坐同一辆火车到达伦敦的，并且都是从曼彻斯特出发的，在曼彻斯特又住在同一条街、同一幢房子、同一个房间，还睡在同一张床上，两人都有一个孩子，孩子的眼睛都是一只红一只白。也就是说，他们原来是一对夫妻，马丁夫妇！这里，夫妻——陌路人，西方社会里人与人的心灵无法沟通的主题同样是十分清楚的。但剧本并未描写

人物的生活遭遇以感染观众，而只是由一组荒诞的形象来促使观众通过推理领悟人生。

从以上例子可以看到，虽然荒诞派戏剧家细分起来还各有不同的创作特色，但无论是品特的“模棱两可”还是贝克特的“直喻”或尤奈斯库的“纯粹戏剧性”，它们在戏剧哲理化上都表现出一些共同的特征。

首先，在情节上，完全抛开传统戏剧中展示人物命运的合乎情理的完整故事，而只写人在不同情境中的生活状况，或者人的存在的本质状态。由于要求自始至终启发观众对生活的深层思考，因此，荒诞派无论从剧本的整体还是局部都不安排能够打动人的逻辑分明、因果互联的戏剧情节，而只是把他们所理解的人类生存的荒诞状态加以具象化。《秃头歌女》并不写马丁夫妇的日常生活场面，更不去编撰两人关系的传奇故事——因此观众不可能在情感上卷入。剧本展示给我们的只是他们相处的一种不合逻辑的状态：明明是天天生活在一起的夫妻，却互不相识，这看来荒唐，却发人深省——观众会去悟解个中的道理。这正如尤奈斯库自己所归纳的：“在《秃头歌女》里没有行动，可以说，只有在一个空间里的戏剧职能活动。”⁴

第二，在表现方式上，普遍采用直观而又内涵丰富的舞台形象。于是，直喻、象征、变形等技巧就成为主要的手段。尤奈斯库在论述剧本创作时认为：“戏剧家就是写戏，他的戏只是提供见证，不进行说教”⁵。既要诉诸观众理智，又不能在台词中直接讲道理，所以，一种特殊的戏剧语言，即直观的、能引人联想、促人思考的舞台形象就受到特别的重视，而且这些形象往往是经过夸张变形的。尤奈斯库这样谈论自己在几个剧本中使用的技法：

设想一下，已经消失了的这样一种精神状态、语言以及它

们的魅力都明显地为物体、资产所代替，于是：无数的蘑菇在阿美戴和玛德莲娜的住宅里滋生；一个尸体以等级比数也在那里膨胀，把房客挤了出去；在《责任的牺牲者》里，当咖啡端到三个人的面前时，数以百计的杯子山积起来；在《新房客》里，家具首先堵塞了大楼的各个楼梯，继而把整个舞台堆得一片狼藉，最后把来到这里租赁房屋的人埋葬起来；在《椅子》里，舞台上堆满为看不到的客人准备的几十把椅子；在《雅格》中，几个鼻子出现在一个年轻女孩儿的脸上。”^②

这里，变形的物体、道具、怪诞的舞台画面起着直喻的作用，通过它们，观众可以找到物体背后的象征意义，也得到理智上大彻大悟的快感。当然，由于荒诞派对世界的认识十分悲观，有着很大的局限，我们不可能完全接受他们的人生哲学，但荒诞派戏剧特有的对观众的作用，却是值得我们研究的。

以上罗列了西方现代戏剧哲理化的几种表现，从中我们不难看出一个从以情感人为主向着重诉诸理智发展的趋势，这一趋势反映着戏剧家对生活的认识与对戏剧艺术本身认识的深入。创作实践也有力地证明，戏剧诉诸理智不仅是可能的，而且是戏剧艺术手段日趋丰富的表现，它有助于满足观众审美趣味多样化的要求，有助于扩大戏剧表现生活的领域。随着社会主义文明程度与人们文化素质的提高，观众对戏剧哲理化的要求必然会不断增加。

现在有些同志担心，戏剧的哲理化倾向会不会带来剧本的概念化，会不会堕入“图解概念”、“耳提面命”的泥沼。其实，这是两个不同范畴的问题。我们大概都不会把《伽利略传》、《高加索灰阑记》这样的戏斥之为枯燥说教的，但这两个剧本正是明明白白实践了布莱希特要求观众理性思考的理论的。看品

特的《情人》这样的戏，观众肯定会获得步入迷宫一般的欣赏乐趣的，而它的吸引力就在于极大地调动了观众的推论与判断。问题在于表达哲理的手段是否高明，是否符合戏剧的艺术规律，也在于表达的哲理是否是真正的人生的真理。约翰·加斯纳说得好：“议论剧如果出自蠢人之手，结果必将沉闷乏味，如果出自过时的思想家、或者根本不是思想家而是世家俗辈之手，则不论其怎样滔滔不绝地以花样翻新的语言装点自己的思想，写出来的仍将是过时的货色”^③。可见，哲理化倾向本身是不该受到指责的。

注释：

① 亚理斯多德：《诗学》，第43页。

② 转引自《〈外国现代剧作家论剧作〉导论》，第4页。

③ 《易卜生戏剧的新技巧》，引自《文学研究集刊》（三），第277页。

④ 同上，第289页。

⑤ 《谈实验戏剧》，引自《外国戏剧》1984年第2期。

⑥ 同上。

⑦ 《戏剧小工具篇》，转引自《外国现代剧作家论剧作》第119页。

⑧ 《诗学》，第28页。

⑨ 《情人》，作者哈罗德·品特，1963年9月18日首次搬上伦敦艺术剧场舞台。

⑩ 引自《外国现代剧作家论剧作》，第304页。

⑪ 转引自《荒诞派戏剧家·前言》，第31页。

⑫ 尤奈斯库：《出发点》，转引自《外国现代剧作家论剧作》，第169页。

⑬ 《〈外国现代剧作家论剧作〉导论》，第5页。

论西方现代戏剧形象主体的内向化

西方现代派戏剧的出现是对西方二千多年戏剧传统的反叛，也是现代人对戏剧美的本质、功能以及创造方法重新探索大胆实验的产物。这种探索与实验是全方位的，其中突出的一个问题是如何认识与把握戏剧艺术中的形象主体，即戏剧主要以什么为对象？戏剧家解剖生活的手术刀该伸向何处？从古希腊戏剧全盛时期到现代戏剧流派此长彼消的二十世纪，西方戏剧家笔下的形象主体越来越趋于内向化，经历了一个历史的发展过程。

西方戏剧对形象主体最早的结论是由天才的亚理斯多德作出的，他在《诗学》中提出，情节是悲剧的灵魂。他总结出构成悲剧的六大要素：情节、性格、言词、思想、歌曲、形象，在这六个要素中，他认为情节是占第一位的：“情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂，‘性格’则占第二位”，又说：“悲剧的目的不在于摹仿人的品质，而在于摹仿某个行动。”这一观点是对戏剧基本规律的重要发现，作为人类第一部系统完整的戏剧论著，一下子就把情节与动作视作戏剧特性，是一个了不起的概括。但它也有片面之处，即只强调了戏剧的外在形态，忽视了戏剧艺术的主体形象——人物。以后，随着人类对戏剧艺术本性的不断再认识，戏剧家们越来越重视对人物的描写与刻划。文艺复兴时期的巨人莎士比亚对世界戏剧艺术的一大贡献是他把人物性格的刻划放到了最重要的地位，他的 37 部剧本不仅充满情节的生动性与丰富性，而且完全是一幅不朽的艺术典型人物的画