

藝 品



一九八八年 第二輯

(总第六輯)

艺 品

一九八八年 第二辑
(总第六辑)

·理论研究·

- 关于戏剧情境定式的探索(节选).....杨砚耕 罗萌 (1)
戏剧美学特征的新变幻.....吴乾浩 (25)
论戏曲艺术的动态平衡.....屈江吟 (39)
-

·艺术探讨·

舞台创作思维方式的嬗变

——对“探索戏剧”导演方法的美学透视.....康洪兴 (57)

主体的解放与艺术思维模式的变革

——兼览近年戏剧创作.....董子竹 (77)

戏剧创作中的心理反差.....韩春明 (95)

中国戏曲空白面面观.....张新建 (109)

试谈舞蹈创作中的两条借鉴之路.....王乃功 (125)

·艺术管理学·

-
- 调整艺术经济政策、深化管理体制改革的改革…………… 奚箐 (135)
-

·艺海溯源·

-
- 北宋目连戏辨析…………… 任光伟 (147)
中国戏曲旦角的寻踪…………… 刘爱华 (158)
南派京剧对辽宁京剧的影响…………… 胡 江 (164)
横笛源流考辨…………… 杨久盛 (172)
-

·创作谈·

-
- 谈二人转的人物塑造…………… 李 微 (183)
-

·舞台美术·

对立与渗透

- 试论话剧布景创作及其它…………… 韩健 (197)

洒满月亮光的荒原

- 《荒原与人》设计阐述…………… 周利友 (213)

- 杂技的舞台美术与杂技…………… 刘宝林 (220)
-

495301

·辽宁艺术家·

- 怀念阎述诗先生…………… 翟立林、翟杰 (231)
吴润令和他的撕纸画巨制《山河颂》…………… 张广熙 (236)

·导演谈导演·

寻求两种戏剧的结合点

——评剧《风流寡妇》的导演探索…………… 刘家荣 (241)

主 编	杨砚耕	编 委	王信威	李 微	责任编辑	周冰冰
副主编	任光伟		任光伟	安于田		王莉莉
	吴光宇		吴光宇	杨砚耕		

美术编辑 张广熙

戏剧情境定式的探索(节选)

杨砚耕 罗萌

一、艺术情境是艺术作品生命的摇篮

艺术情境，即艺术作品中客观情况与环境，或这种客观情况与环境同作品中人物的主观情感及关系相耦合而构成的特定氛围。它是艺术作品意蕴的载体与营养体。在有情节的艺术作品中，有时也是一种推动情节变化发展的契机和前提。

如果说，意蕴是艺术作品的灵魂，情境即是艺术作品的躯体，结构则是其骨架，情节是其衣饰。在表现情节的艺术作品中，情境稍隐其形，作为情节的依托，与情节共同展现着作品的意蕴和魅力。在表现情绪的艺术作品中，它则赤裸着作为目前人们习惯称之为意境的那种情境的别样形态，展现着作品的底蕴与魅力。

所以，在一定意义上说，艺术作品都该是有情境因而可见意蕴的。否则，就不能称是艺术作品。

我们这样主张，并非要在这里为艺术作品与非艺术作品界定一道分水岭。不。我们只想以此强调艺术情境之于艺术作品该有多么重要。

我们这样说的理由是不难验证的。

照相馆里的一般肖像照只有人物呆板的表情，没有任何意蕴的追求，便不能算是艺术作品；而仍是同一人的肖像照，经过一定匠心处

理后，呈现出某种意境和底蕴的魅力，那便成为艺术作品了。同样，直接拍摄的某种会场照片，只能是一般新闻照片而不是艺术作品。而在同一会场，有匠心与意蕴追求抓拍的某些能使照片呈现出特定环境中人物的特有情感与风采的镜头，那便是艺术作品了。

但愿这个极明了的例子已经证实了我们的说法。

那么，一个根本的问题便已十分明确：一切艺术创造活动，首要的应是艺术情境的创造。因为只有有了艺术情境，才可能展现作品的灵魂，否则，艺术作品便没有生命可言。对此，黑格尔曾做过这样的强调：

艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的有趣和真正意蕴的那种情境。

——《美学》第一卷252页（商务印书馆一九八一年版）

这里的“寻找”即是发现和创造。“最重要的”艺术情境的发现和创造。只有发现和创造出了艺术情境，才“可以显现心灵方面的深刻而重要的有趣和真正意蕴”。换言之，只有发现和创造出可以显现“有趣”和“意蕴”的艺术情境，该作品的意蕴与魅力才能有所依托，从而得到有机的展现——只有附着于躯体，灵魂才具有可感性。

法国启蒙运动领袖人物狄德罗在《和多华尔的谈话》中，对艺术情境的重要性谈得更为明确：

一直到现在，在喜剧里主要对象是人物性格，而情境只是次要的；现在情境却应变成主要的对象，而人物性格则只能是次要的。一切情节上的纠纷都是从人物性格引出来的。人们一般要找出显现人物性格的周围情境，把这些情境互相紧密联系起来。应该成为作品基础的就是情境……

——《西方美学史》上卷279页（人民文学出版社）

请看：“应该成为作品基础的就是情境”。这说明狄德罗对艺术情境在艺术创作过程中的首要地位是较为明确的。

综上所述，尽管提法可以不同，但道理是明确的：没有艺术情境

的载体与营养体的作用，艺术作品的灵魂——意蕴——便无法展现。因而也就不可能有艺术作品的生命可言。于是，我们便可进一步认定这样一个提法：艺术情境是艺术作品生命的摇篮。

二、艺术情境构造技巧，是一切艺术表现技巧序列机制中最首要与最基本的技巧

如果承认艺术情境是艺术作品生命的摇篮，那么，迄今为止，除音乐与诗歌创作外的各种艺术门类表现技巧理论便不能不重新排队——戏剧、电视剧、电影创作的首要问题不应再是如何制造冲突、展开冲突；小说创作的首要问题不应再是匆忙直奔人物形象的塑造与性格的揭示；说唱文学创作的首要问题不应再是情节的铺排与悬念的设置，绘画、摄影、雕塑乃至舞蹈等造型艺术创作的首要问题，也不应再是画面构图、取画角度、空间布局与场面造型等等……。有了创作动机——立意——之后，无论何种门类的艺术创作，都应象音乐与诗歌创作那样，首先去创造出承载这个立意的具体载体——情境或其别样形态——意境，而决不是其它。否则，作品的意蕴便无法得到艺术的展现，一切高超的创作技巧也都将是无本之木，成为缺乏契机的纯技巧的卖弄，因而也不会产生应有的艺术价值。

许多相当热闹的功夫片电影，其中有不少武打技巧设计可谓精彩之至，但由于多是为卖弄武打技巧而生硬穿插的，丢开情境也就等于丢开了意蕴，使作品没有了灵魂，于是便只能沦为一种高明的武术表演。而武术表演再高明，也仍算不得艺术，所以，这种设计技巧也不能称是艺术创造。

许多功利目的十分明显的电视剧作品，立意与主题之“深刻”是一目了然的。然而，由于创性者忽略了艺术情境的创造，使这些“深刻”的立意与主题没有了依托，结果变成了赤裸裸的道理宣传，那么，这种作品便只能称作以卖弄主题“深刻”为目的的宣传品，而绝非艺术作品。

许多蹩脚的文学作品，尽管标题后面醒目标明“小说”、“报告文学”等字样，文字也还顺畅，然而，由于作者完全无视作品艺术情

境的构造，只是一味地表述人物行为的流水帐，使人物除表层的行为故事外，根本看不到作品的深层意蕴，那么，我们也不能不认为它标题后面的“小说”、“报告文学”之类字样是值得怀疑的伪商标。

许多绘画作品构图新奇，色彩斑斓，线条极见功力，冷眼看去，颇为眩目，然而，也是因为忽略了艺术情境——它在绘画艺术中通常被称为意境——的构造，因而不能展现出应有的意蕴，也便只能算是没有灵魂的纯技巧游戏，不能算是真正涵意上的艺术作品。

许多层次不高的舞蹈作品也有同样问题，尽构满台丽人妖娆，舞影翩跹，服饰夺目，热闹非凡，但由于没有构造出一个足以展现该作品意蕴的艺术情境，一切美妙的舞汇、鲜艳的服饰、眼花缭乱的场面调度便都成为湍急的山洪，卷来滔天漫地，泻过便一波不兴。

.....

这一切，无不因为作者没能把艺术情境看作艺术作品生命的摇篮，因而，也就没能充分重视艺术情境构造这一艺术创作最首要与最基本的问题所致。

相反，古今中外所有成功的艺术作品，无一不是充分重视艺术情境构造的范例。

达·芬奇著名壁画《最后的晚餐》，首先构造了一个可充分展示所有人物心态的特定氛围——告别晚餐的聚会场面，这无疑是个绝妙的艺术情境，也正是因为有了这个绝妙的艺术情境作为载体，才使得这幅画的丰厚意蕴得以集中而充分的展现，成为举世公认的艺术珍品。

古典文学名著《红楼梦》中，使得整部作品底蕴得以升华的黛玉之死一回，所以那么感人至深，也正是因为作者精心构造了个宝玉娶亲的特定背景氛围——一个以喜映丧，以红衬白的艺术情境，也正是这个具有鲜明反差效果的艺术情境，在这里发挥了极具强力的展示意蕴的功能。因而才使林黛玉的魂归离恨天产生那么巨大的悲剧力量。

《三国演义》中，许多最精彩的章节，如“刘玄德三顾茅庐”、“张翼德鞭打督邮”、“关云长义释曹操”、“诸葛亮空城退敌”及《水浒传》中“景阳岗武松打虎”、“乌龙院宋江杀妻”、“闹花灯

李逵劫法场”、“风雪夜林冲上梁山”等等，也无一不是因为作者首先构造了个极好的艺术情境，因而使这些章节成为作品中最为闪光的亮点之一。

同样，连年获奖的许多短篇小说，如《分场上》、《小镇上的将军》、《拜年》、《八百米深处》、《打鱼的和钓鱼的》、《不仅仅是留恋》、《同船过渡》、《船过青浪滩》、《陈奂生上城》、《女大学生宿舍》、《野狼出没的山谷》……等，也都是在作品艺术情境的构造上具有明显独到之处，因而才得以榜上标名的。

电影作品例子就更多。苏联影片《两个人的车站》、《湖畔奏鸣曲》、《这里的黎明静悄悄》；法国影片《巴黎圣母院》、《罗拉·蒙苔丝》、《女银行家》；美国影片《金色的池塘》、《卡萨布兰卡》、《现代启示录》；日本影片《远山的呼唤》、《追捕》、《幸福的黄手帕》等等，都是充分重视艺术情境构造的成功范例。

我国近年电视剧部分获奖作品如：《今夜有暴风雪》、《凯旋在子夜》、《长江第一漂》、《大年初一》等，也都是重视艺术情境构造的代表作。

可见，无论何种门类的艺术创作，凡能把艺术情境构造当成作品生命摇篮对待，从而把其放在一切表现技巧首位认真花费力气的艺术家，其作品理所当然都会取得不同程度的成功；反之，结果也必然相反。

那么，让我们在大量事实面前，承认与肯定一条迄今为止尚未得到普遍承认与肯定的艺术创作的基本规则：艺术情境构造技巧是艺术表现技巧序列机制中最首要与最基本的技巧，因而艺术情境构造技巧的研究，是一切艺术创造工程中最首要的课题。

三、符号化定式是总结与借鉴艺术情境构造成功技巧的最佳选择

既然长期以来我们并未明确与承认艺术情境构造技巧是一切艺术表现技巧序列机制中最首要与最基本的技巧，因而对艺术情境构造技巧的研究也一直是薄弱的，这当然是个很大的遗憾。

今天，当我们意识到这个重大疏忽之后，便不能不竭尽全力来弥

补这一文艺理论研究方面不该出现的缺欠。

当然，我们只能从近乎于零的起点做起。

我们首先需要找到一个总结前人经验的好办法，以便对艺术家们创造艺术情境的成功经验加以总结，从中找出规律性的东西。

我们首先把目光投向艺术发生学领域。

在古今中外众多理论体系中，有一种理论引起我们的注意，这就是美国著名哲学家、美学家与符号学代表人物卡西尔关于“艺术可以定义为一种符号的语言”这一著名主张，他认为：

一切人类的文化现象和精神活动，如语言、神话、艺术和科学，都是在运用符号的方式来表达人类的种种经验，概念作用不过是符号的一种特殊的运用。符号行为的进行，给了人类一切经验材料以一定的秩序；科学在思想上给人以秩序；道德在行为上给人以秩序；艺术则在感觉现象和理解方面给人以秩序。符号表现是人类意识的基本功能，这种功能，对于理解科学结构固然不可缺少，对于理解神话、宗教、语言、艺术和历史的结构同样重要。

——转引自苏珊·朗格《情感与形式》译者前言3页
(中国社会科学出版社1985年版)

卡西尔这些见解是很可嘉的。特别其“符号行为的进行，给了人类一切经验材料以一定的程序”的发现，尤能给人以催发性启迪，为将纷繁无序的艺术情境构造技巧的序化提供了通往彼岸的摆渡之舟。

当然，卡西尔的精彩见解还不止于此，请看《情感与形式》译者前言中的另一段介绍：

卡西尔认为人类制造的信号——符号使得意识内容自我分化为一个更为持续的结构，符号同时接连了意识的流动，并为其加上了某种模式。就象康德的概念和范畴，符号不是反映了客观世界，而是构成了客观世界。

——同上

这里，不仅道出了符号的抽象序化功能——“使得意识内容自我分化为一个更为持续的结构”，而且，也道出了符号的构造功能——

“符号同时接连了意识的流动，并为其加上了某种模式”，因而，“符号不是反映了客观世界，而是构成了客观世界”。这也即说符号化了的意识内容，不是某种客观世界的简单被动的凝定与映照，而是对某种客观世界更具活力的主动的构造。为了将卡西尔的这一论断理解得更明晰，我们不妨引用一段卡西尔理论的继承与发展者、美国另一位哲学家、美学家与符号学代表人物苏珊·朗格的话。她在将卡西尔的符号行为换言为艺术抽象之后说：

艺术抽象得到的仍然是具体的某物，然而这个某物却包含了比现实某物多得多的内容，包含着一种普遍的意义。对于这个某物，人们绝不会把它看成象真的“日杂物”一样的平庸无奇，屡见不鲜，因为它将强烈地透露着人类的情感。这就是说艺术抽象所要达到的目的是创造一个既不脱离个别，又完全不同于经验中个别，比经验中个别更具普遍意义、容纳更多意味的东西。……

——苏珊·朗格《情感与形式》译者前言19页（中国社会科学出版社1985年版）

紧接着，苏珊·朗格还说：

符号性的形式，符号的功能和符号的意味全部溶为一种经验，即溶成一种对美的知觉和对意味的直觉。

——同上

显然，苏珊·朗格比卡西尔论述得更为具体详尽。

按照卡西尔——苏珊·朗格符号学理论走向，艺术情境构造技巧若要变无序为有序，似乎并不很难。只要将其符号化也即定式化，问题便可迎刃而解。

这一结论是否靠得住呢？

我们可以做些验证：

中国画作为举世倾倒的画苑奇葩，历代名家积累技巧颇为丰繁，为了总结其间章法规律以示范后来者，清人沈心友独出心裁主编了《芥子园画传》，将历代名家丹青技法按山水、兰、竹、梅、菊、花卉、翎毛、人物等项条分缕析，抽象为各种定式。进而，再分别总结出表

现各种题材的常用基本规则，这就使《芥子园画传》具有了显而易见的工具书意义，因而得以广为行世，成为丹青界一座入门金桥。以此验证卡西尔——苏珊·朗格符号学使经验序化的论断显然并不为谬。

中国地方戏曲多达360余种，其表演技巧也是十分丰富的，总结其中规律，似也非易事。然而，历代表演艺术家只以“唱、念、做、打”，“手、眼、身、法、步”九字，概括出“四功五法”要领，并以“起霸”、“趟马”、“走边”、“卧鱼”、“圆场”、“蹉步”、“出手”、“抖袖”、“绉髯”、“刀花”、“枪花”等定型化的程式，便极完美地将纷繁无序的戏曲艺术表演技巧抽象出基本之序来。以此验证卡西尔——苏珊·朗格符号学使经验序化的论断，也能证其不谬。

全世界戏剧舞台上演之剧目无法数计，其中故事情节更是千变万化，若要将剧作家们构造的剧情统综而合之，从中概括出固定套路来，显然不易。意大利的葛契、德国的歌德与席勒等名家均曾致力于此，但都半途而废。后来，法国的乔治·波尔蒂几经努力，从一千个剧本中高度抽象出“求告”、“援救”、“复仇”、“捕逃”、“灾祸”……等三十六种剧情模式，基本上完成了葛契、歌德与席勒的未果探索。这一事实似也可为卡西尔——苏珊·朗格符号学使经验序化论断不谬的佐证。

此外舞蹈表演如芭蕾的舞汇也是将变化无穷的动作概括抽象为诸如“大跳”、“猫跳”、“托举”、“倒踢紫金冠”等符号化舞汇，再进一步应用于创作实践。

除上述艺术创作中的各种符号化定式外，生活中其它方面以符号定式使经验序化的例子更是不胜枚举：如古代军事学经验中的“远交近攻”、“隔岸观火”、“瞒天过海”、“暗渡陈仓”等三十六计；中医方剂学中的“三黄汤”、“四苓散”、六味地黄丸、十全大补丸等传统配方；围棋奕艺中的“大斜”、“倚盖”、“雪崩”、“大压梁”等诸多定式；桥牌中挤牌中的“移花接木”、“倒转乾坤”、“坚壁清野”、“过河搭桥”等叫牌妙法；麻将牌中的“海底捞月”、“杠上开花”、“二龙戏珠”、“步步登高”等数十种玩法；甚至毛线编

织的衣帽饰物，也有许多如“对称柳叶”、“双拧麻花”、“连环凤尾”、“单排鱼骨”等凝聚着构成学组合经验的诸多定式流行针法……

…

综上所述，卡西尔——苏珊·朗格符号可使经验序化的论断不仅不谬，且适用域是宽泛的。因而，探索艺术情境构造技巧经验的序化，我们也不妨照此办理。

当然，不容否认，艺术创造工程既是一种创造，就不能不首先排斥任何形式的凝固，否则，便会产生公式化、雷同化等对艺术创造的干扰因素。而符号化定式虽可用艺术情境构造经验序化，但也有导致上述弊端的可能。

然而，有趣的是定式化的《芥子园画传》行世以来，中国画技法的嬗变与出新不是停止，而是更加层出不穷。

戏曲表演的程式化形成以来，中国地方戏曲艺术品种，不是越来越僵死、消亡，相反，倒是越发展越多。

乔治·波尔蒂的《三十六种剧情》模式问世后，世界剧坛、银幕、荧屏上新作品并未见到公式化、雷同化大肆泛滥，直至今日，戏剧、电影、电视剧出新佳作一直迭出无尽……

可见，各种符号化的定式，虽然因为模式的凝固可能带来的公式化、雷同化等弊端，但并不一定必然带来这些弊端。符号化与公式化、雷同化并不具有必然的因果关系。符号化的定式只相当于生活语言的成语化，交通工具的牌号化，建筑材料的预制件化，钢材生产的型号化……有了成语只会丰富一个民族语言的表现力，而不会导致该民族的语言贫乏；有了交通工具的牌号，也不必担心所有坐过同一牌号车子的人都会变得千人一面；有了建筑材料的预制件，也不会导致所有的建筑物都变成同一模式；钢材生产的型号化也绝不会妨碍将定型钢材派作千差万别的用场……

总之，道理是极清楚的：符号化的定式模式，是总结前人经验、启迪后人入门的最有效也是最科学的方法之一，只要能科学借鉴而不是教条照搬，其工具价值与参考价值便是应该得到充分肯定与张扬的。

刘勰在《文心雕龙·通变》篇中有个非常精辟的见解：“夫设文之体有常，变文之数无方”。借用这句话的观点，也可以说，符号化定式艺术情境虽有常序，变化应用却无定法。这其中的道理，有如陆游在“天机云锦用在我，剪裁妙处非刀尺”，两句诗中所道出的为文真谛。所以，只要应用者能象刘勰主张那样“设情以位体”、“酌事以取类”，“权衡损益、斟酌浓淡，首尾圆合，条贯统序”便可做到“笔区云谲，文苑波诡”，永不与公式化、雷同化相近。

通过上述不同角度的辨证推敲，我们可以大胆地确认这样一个结论：符号化定式是总结与借鉴艺术情境构造成功技巧的最佳选择。

四、戏剧情境符号化定式，是开启艺术情境符号化定式之锁最合适的钥匙

探索艺术情境构造经验的符号化定式既然是最初的尝试，可资借鉴的资料也是凤毛麟角。当我们的目光从所及之处收拢时，除部分音乐、诗歌以及绘画、摄影、舞蹈等理论中的意境理论外，所获的直接涉及情境的有关文字几乎无不来自戏剧理论范畴。这除了说明其它艺术门类的理论家们过去对情境注目甚少，同时也说明戏剧理论界对情境的研究与探索已有一定基础。

对于音乐、诗歌以及绘画、摄影、舞蹈等艺术门类理论中的意境理论，这里不拟予以过多关注，只想指出：意境作为一个约定俗成的理论概念其涵概是笼统的。因为它既包括了创作者的主观思想动机立意及其所包容的底蕴也即意蕴，又包括了这种意蕴的载体——作品中客观物象显现的情况与环境也即情境。这便使其由于涵概过于宽泛而难于勉强做狭义理解，简单当成情境的换言概念看待。至于我们在前述文字中曾把意境称做情境的别样形态，那是因为在《现代汉语词典》里，“意境”是做“文学艺术作品通过形象描写表现出来的境界和情调”解释的。这其中的“境界”和“情调”，本质上也即“情”与“境”的耦合体，因而我们认为，它本来是情境概念的别种提法。然而，如上所述，在以往约定俗成的使用中，它的内涵事实上已大于“情境”概念的内涵，包含着意蕴与情境这两个方面，使其成

为与意蕴化合了的“复方制剂”，便已不是纯粹的“单方”形态的情境，故称其为情境的别样形态——也即与意蕴复合化了的形态。所以，音乐、诗歌以及绘画、摄影、舞蹈等艺术门类理论中的意境理论，既有情境理论的成分，又不完全是情境理论，这就使我们不能将其牵强附会为正宗地道的情境理论，从而一并请入正位就座。

于是，已有的毫无杂质的情境理论，便只剩下戏剧情境理论了。

我们别无选择。探索艺术情境的符号化定式，只能从戏剧情境定式入手。

然而，很快我们就发现，从戏剧情境定式入手的被动选择，其实正是一种最佳方案。这种认识的理由有三：

其一，戏剧作为一门综合艺术，它不仅具有其它艺术门类所少有的自身品格与质的规定性，同时，也兼具有诸如电视剧、电影、诗歌、小说、散文、说唱文学、绘画、音乐、舞蹈、雕塑以至摄影等所有艺术门类的多元特征。也就是说，戏剧虽只是一种艺术样式，却具备了所有艺术样式的不同成分，因而，研究艺术情境符号化定式，从戏剧情境入手也即是从最有代表性的一个艺术门类入手，这自然是最佳方案。

其二，戏剧情境理论既然已有一定积累，我们的探索便有了现成的攀缘之梯与摆渡之舟，搭在诸位古今中西先哲宽大的肩上登攀，毕竟可以省许多力，又何乐而不为？

其三，据有关资料记载，当年意大利的葛契、德国的歌德、席勒，法国的波尔蒂等，在探索将全世界已有剧目情节抽象为固定套路时，也曾试图对戏剧情境进行分类定式，但都未成功。这便为我们后来者留下了一道几个世纪未有结果的诱人课题。如果我们在探索艺术情境符号定式的同时，也能顺便将这一课题一并完成，岂不一举两得？

综上所述，我们的认识便从一个被动的层次跃入一个新的积极的高度。从而得出一个执拗的认识：戏剧情境符号化定式，是开启艺术情境符号化定式之锁最合适的钥匙。

五、戏剧情境理论溯源、梳理、熔铸、补残、及廓清（略）

六、戏剧情境定式法及其有关絮语

当我们做完戏剧情境理论溯源、梳理、熔铸、补残特别是廓清这些工作后，也便做完戏剧情境符号化定式最基本与最关键部分的工作，在我们终于获得了对戏剧情境这一概念的全息轮廓与总体认识后，戏剧情境定式工作所剩的步骤便只有进行符号化定式的一些具体环节了。

首先需要解决的，自然是对戏剧情境大体数字的估计。

十八世纪末，意大利的葛契在试图将全世界已有剧目的剧情概括成若干模式的同时，他也曾打算对戏剧情境的种类做个归纳，以求与情节模式一样，形成固定套路应用创作实践。最后他得出与情节模式数字相同的估计数字——三十六种。

十九世纪，德国的歌德和席勒二人认为葛契的估计不确，想求证一个比葛契更多的数字，但最后的结论还不如葛契的多。

1951年，法国的艾丹·苏里奥出版《二十一万种戏剧场面》一书，将全世界已有剧目中由戏剧情境形成的各种场面做了广泛的统计。按照谭霈生“每一个新的场面（特别是重点场面）都有具体的情境”的说法，艾丹·苏里奥统计的各不相同的二十一万种戏剧场面，实际上也包括着二十一万个戏剧情境中的具体情境。

三十六种之说的根据我们无缘得知，不便妄议。而按我们为戏剧情境这一概念所下的如前定义，即便指总体情境而言也是远远不够的。因为自古希腊悲剧、羊人剧、古罗马假面喜剧、即兴喜剧始，葛契之前，不包括东欧与东方戏剧，仅西欧各国便还有许多诸如中世纪宗教剧（包括奇迹剧、神秘剧）、道德剧、笑剧；文艺复兴时期的各国人文主义戏剧；意大利田园剧和即兴喜剧，西班牙的“奥托”和“斗篷与剑”剧；英国的宫廷戏剧和大众戏剧；法国的正剧与佳构剧……等诸多戏剧流派，光剧目也不止万千，情境又岂能只有三十六呢？

至于二十一万种之说，按我们对戏剧情境的认识，倒是较为接近的。然而，严格计数怕也还太少。因为事实上戏剧情境是个无法数计

的复杂系统。与全世界有多少人就有多少张不同面孔一样，有多少剧目就有多少总体情境，及数倍于总体情境的具体情境，它们的数字与天上的星星、地上的花朵一样多，因而任何具体数字怕都会失于偏狭而难称精确。

这就是我们对戏剧情境大体数字的认识。

既然世界上诸多剧目中的戏剧情境数字如此多不胜数，我们又该如何对其进行符号化定式呢？

这便进入戏剧情境定式化的第二步——抽象。

关于抽象，林兴宅曾做过较为精当的解释，他说：

所谓“抽象”就是通过“求同法”（即在一类事物当中抽取共同的因素）和“求异法”（即在一类事物当中抽取不同的因素）来把握现象当中比较稳固的本质的或规律的方面。因此，“抽象”是一种扬弃。一方面抽取现象之间一般的，必然的，规律性的东西，一方面舍弃个别的，偶然的，非规律性的东西。

——《艺术生命的秘密》（《当代文艺探索》1985年第2期）

抽象既然是通过求同与求异来进行某种扬弃，问题便简单了许多。尽管世界已有剧目中的各类情境无法数计，可经过抽取其间“一般的、必然的、规律的东西”，再舍弃其间“个别的、偶然的、非规律性的东西”之后，便得到一种蒸馏与提纯，从而浓缩为可计之数。那么，这个可计之数到底是多少呢？我们在查阅过一切可以查阅到的古今中外戏剧剧本之后，按照上述抽象原则，初步抽象出八百到一千种左右不同样式的戏剧情境。当然，我们不认为这已毫无遗漏的概括了世界已有剧目中的所有戏剧情境，不。我们只认为这仅是世界已有剧目中一些常见的戏剧情境样式。或者更确切地说，这只是我们所能见到的世界已有剧目中一些常见的戏剧情境样式。它没能包括那些不常见者。但我们认为，它们基本上是可以体现世界各流派剧作家们构造戏剧情境的常用手法的。因而我们也乐意认为八百至一千这个数字对三十六和二十一万是个较为妥贴的折衷。