

浙东戏剧

第一期

杭州市文化局戏剧研究室编

浙东戏剧

PDG



艺术上最吸引人的东西，是对未知的生活经验、未知的世界、未知的情感的开拓。而对这种未知领域的开拓就是创造。

——王 蒙

文学史上留下的作品，都是具有历史责任感的作家写的。对生活冷漠的大作家是没有的。作家应该有时代的良心和诚挚的思考，要象鲁迅、巴金那样拥抱生活，拥抱艺术，关注时代。

——白 桦

我厌恶那些以紫夺朱的假大空的谎言。正如罗曼·罗兰说的那样：“我嘲骂‘理想主义的毒药’，那是为真正的理想主义复仇”。

——王允化

湖 边 谈 剧

目 录

编者的话	编 者	(1)
论戏剧观念新特点	王复民	(2)
学戏偶得	宣伟强	(18)
致友人书	老 盛	(42)
论会演	任 远	(52)
关于传统戏曲与当代意识的思考	赵遵生	(62)
给滑稽戏画像	宋善思 屠志新	(71)
“认真保存、大胆创新”		
——谈戏曲音乐改革	王与昌	(90)
谈《哈姆莱特》的语言艺术	孙晓泉	(94)
西湖古剧目汇考	钱鸣远	(108)

编 者 的 话

做戏剧研究，需要探索理论；搞戏剧改革，应有笔谈园地。我们因而编辑了这个小集子，并起名《湖边谈剧》。

现在第一期已编辑成书，共收入九篇文稿。其中《论戏剧观念新特点》、《学戏偶得》二文，都在戏剧理论、戏剧观念、戏剧发展趋势方面，提出了自己的观点，并有独到见解，是值得重视的。《给滑稽戏画像》，对滑稽戏这个特殊剧种的特点、风格和发展规律进行了专门的研究和论述，这在杭州市还是第一次；《谈‘哈姆莱特’的语言艺术》，对《哈姆莱特》这部巨著的一个方面——语言艺术特征进行了分析和探索；《西湖古剧目汇考》，共收集元明清剧目126个，有的作了简要分析。这些尝试都是比较有意义的，应予鼓励。但更多的文章，则是有关戏剧改革的论述，如《致友人书》，《论会演》，《关于传统戏曲与当代意识的思考》，以及《认真保存，大胆创新——谈戏曲音乐改革》等文，都从不同角度、不同层面对戏剧改革提出了自己的观点、意见和建议——它对当前的戏剧改革来说，都有一定的探讨价值。但本期文稿及其论点，都是一家之言，可以赞同，可以商榷，也可以争鸣，以活跃学术空气，以提高创作水平，以繁荣我们的戏剧事业。据此拈凑一副对联，以表达我们的心愿：

呕心沥血，播珠玉于剧坛；

拨沙淘金，献技艺于当代。

这就是我们的目的。希望大家关心支持，并多多惠稿。

但由于编者水平有限，谬误在所难免，敬请专家和同志们批评教正。

一九八八年十月

论戏剧观念新特点

王复民

在改革的时代洪流中，在各种旧观念急剧变革、新观念纷纷崛起的新时期里，一切有抱负、有胆识的戏剧工作者，都在以一种前所未有的开拓精神，从理论到实践进行着艰苦的探索和创新，随之而带来了一系列观念之争、主义之争、方法之争，呈现出一派自由、活泼的景象。

我以为，中外戏剧史上爆发的任何一次学术大论战、大兴衰都不是一种偶然的社会现象，更不是某些戏剧研究的专门家凭自己主观意志随意杜撰的。它的产生和发展始终是与迅猛的时代变革，急剧的生活流向，强烈的审美要求和审美变化紧紧联系着的。但是，当前的戏剧观念和创作方法之争比过去有一个很大的不同点：过去争论的双方或几方总有一个起码的前题，或局限在一定的范围内进行，比如哲学上共同遵循唯物主义观点，文艺学上共同遵循现实主义的创作方法，政治指导思想上共同遵循马克思主义的基本原理。即使有违背，那也是因学习不透、研究不深而造成的无意的失误和疏忽，现在却是大不同了。

随着对外开放政策的不断扩大，文化艺术上也同时引进了许多过去从未接触过的观念、意识、方法、理论上的新课题，其中五花八门什么都有。即使有明显反马克思主义、反现实主义、反唯物主义的理论和方法，现在大家也都认识到了——不能一概采取排斥的态度。因为，即使在极左路线影响下早已斥之为“反动”的东西，实际上也还有其合理的内核。马克思主义也不是从资产阶级的政治经济学、形形色色的唯心主义哲

学、社会学的合理的内核中脱颖、改造而产生的吗？从这个角度讲也不无道理。但是，在称之为新观念、新理论、新方法崛起的新时期里，违背马克思主义的立场、观点和方法的理论也不少；不根据我国国情生搬硬套，赶浪头、学时髦的现象也比比皆是，因此，往往是精华与糟粕，“黄金”与“砂石”错综地交拌在一起，呈现出非常纷繁复杂的现象，很难一眼看清。这就更需要我们每个戏剧工作者加强学习，并有一个清醒的头脑去分析每篇争鸣的文章，看待每个“出新”的戏剧演出，来不得半点趋时盲从，人云亦云。

本着这个目的，下面分述三个问题，谈谈我对更新戏剧观念及对戏剧发展趋势的认识。

(一)

对戏剧文化引进史的简略回顾及反思

我以为，在中国近代史上，引进外来的戏剧文化大致有四次浪潮。第一次浪潮是“五·四”运动前后。那时帝国主义列强与封建势力相勾结，把中国社会推向半封建半殖民地的深渊，同时也促使了中国人民的觉醒和反抗。为了拯救国家，改造社会，努力把民族民主革命推向前进，一批先进的爱国知识分子首先把眼光投向西方。他们以西方的文化艺术思潮为楷模，发动了以资产阶级“科学”与“民主”为旗帜的新文化活动，点燃起彻底的反封建的火炬。因而引进西方先进文艺，就自然成为新文化运动效法的对象，由此进入了一个大破大立、除旧布新、无所顾忌、大胆引进的时代。比如在文学上，大量引进了海涅、歌德、雨果、惠特曼、罗曼罗兰等伟大作家的作品；戏剧方面，既有戏剧概论、戏剧史、编剧原理、表导演和舞台美术等方面的专著，也有剧场管理、舞台照明、化妆服装等技

术方面的论文。既有莎士比亚、易卜生、肖伯纳、奥尼尔、贝克、劳逊、王尔德等欧美现实主义、自然主义的戏剧作品和理论；也有戈登克雷、莱因哈特、梅耶荷德等导演革新派的主张。这次大量引进，使中国的旧文化、旧戏剧开了新生面，同时也影响了一代作家和艺术家，大大推动了我国文化艺术的大改革，大发展，大繁荣。与此同时，也带来了一些消极的后果——在“采用西法”“全盘西化”的口号下，对整个东方文化，包括我国民族文化遗产采取了怀疑和否定的虚无主义的态度，这恐怕也应当为今天引进外国文艺时引以为戒的。

第二次浪潮是在一九三〇年左翼作家联盟成立之后。那时，在党的领导下，一批革命的知识分子公开提出了“普罗”文艺的口号，眼光从西欧转向东欧，特别是已经建立了无产阶级政权的苏联。以鲁迅、瞿秋白、冯雪峰、茅盾、陈望道、郑振铎、夏衍等众多左翼作家和艺术家大量翻译了托尔斯泰、高尔基、法捷耶夫、考涅楚克等许多文学及戏剧作品。苏联（俄国）杰出的戏剧评论家和美学家车尔尼雪夫斯基、别林斯基、杜勃洛留波夫的作品也相继介绍到中国来。瓦赫坦戈夫和斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧理论和演剧体系片片断断被引进。

这次引进浪潮，不仅大大推动了左翼文艺活动的蓬勃发展，创作了许多促进民主革命的进步文艺和戏剧作品，而且影响着众多青年作家和艺术家走上革命道路。

第三次浪潮实际是左翼文艺活动的继续，这是在新中国成立之后。

过去，由于我们党处在地下时期，因此左翼文艺家们引进的许多东西多半是从书本到书本，这样还招来很大的风险，受到严格的审查和禁闭。那么，建国以后情况大不一样了，不仅大量翻译了马克思主义的文艺理论及表现无产阶级英雄主义的

文艺作品，而且由书本转到具体的实践上来了。在向苏联“一边倒”的口号下，先后请来了一批批苏联专家（包括文艺理论家、导演家、表演艺术家、舞台美术家等）言传身教，著书立说。从此开始，我们的文艺戏剧一方面有了比较完整、科学的理论体系可循；另一方面也从多样化转向单一化，从多向思维转入单向思维，产生了从戏剧观念、创作方法、审美标准，乃至形式一统于天下的局面，形成了三十多年来的一贯制。所以，建国后除“文革”这段时间里，如果笼统地说我们是“闭关锁国，门户紧闭”的时期，那也是不确切的。事实上我们前所未有地引进了不少苏联及东欧许多国家的文艺理论及文艺作品，对我国文艺战线产生了积极的、深远的影响，但随之也给我们带来了另一个消极后果——造成了文艺家们从同一个角度去观察生活，用同一个标尺去衡量事物，以同一种观念遵循同一个思想轨迹，用同一个创作方法进行创作，使众多文艺作品陷入了一个模式，一付面孔，纯之又纯的公式之中。“左的思想影响，又使我们的文艺家虔诚地沉浸在狂热的理想主义和现代迷信的崇拜之中”。这是我所要说的第三次浪潮。

自苏共二十大召开至中苏关系破裂，接踵十年浩劫至粉碎“四人帮”，先后达二十多年之久，那真是一个地地道道的门户紧闭，与世隔绝的可怕时期。党的十一届三中全会，使我们的民族从现代的蒙昧中觉醒起来，亢奋起来，一旦从昏睡中睁开眼睛，首先使人怵目惊心的是经济的落后，物质贫困，进而喟叹我国科学技术的落后和文化艺术的凝滞。感至深，求至切，于是第四次引进浪潮以前所未有的广度和深度在全国范围内蓬勃兴起。其范围之广，问题之深，内容之丰，是过去任何一次不能比拟的。

(二)

关于“戏剧观”的提出和争鸣

随着各种戏剧理论和戏剧作品的大量引进，戏剧界出现了一个戏剧观念多元发展与交错更新的新局面。既有东方的，也有西方的；既有马克思主义的，也有非马克思主义的；既有唯物论，也有唯心论；既有现实主义的，也有非现实主义的，总之是混混沌沌的一片眼花缭乱的景象。“戏剧观”之争就是在这种背景下在全国范围内展开的。在争鸣中大大推动了戏剧创新的实践活动，其作用和意义是不可低估的。

“戏剧观”这个名词通常我们总以为是黄佐临先生于一九六二年发表《漫谈“戏剧观”》后产生的，其实，早在一九三一年十二月二十五日程砚秋先生就提出了，他在中华戏曲学校讲课时，就以《我之戏剧观》为讲演题目，并说：“现在颇有人忧虑二黄剧块要倒坏了，兄弟认为只要我们演剧的人有把握，确定了我们的合理的戏剧观，以始终不懈的精神干下去，二黄剧是不会倒坏的……”等等。当然，程砚秋所指的戏剧观与黄佐临所主张的戏剧观在概念上有很大的不同，内容也不完全一样。那么，黄佐临先生的戏剧观究竟是怎么回事，这就有必要追溯一下它产生的历史原由，并看看今日之发展。

早在一九五九年，黄佐临在现实生活的感召下，在大量的艺术实践中深深体会到：“在社会主义祖国一日千里的澎湃形势下，在丰富多彩的广阔的生活背景里，再也不能满足于陈陈相因的戏剧观念和因袭的戏剧表现手法”。为了更好地在戏剧舞台上表现这一磅礴的现实世界，执着地去追求一种诗的意境、宏伟的场面和深刻的哲理，于同年八月发表了《关于德国戏剧家布莱希特》长篇论著，首先向传统的、以斯坦尼斯拉夫

斯基“体系”为核心的戏剧观念进行了勇敢的挑战，并身体力行排演了《胆大的妈妈和她的孩子们》、《一千零一天》等具写意精神的戏。接着，于一九六二年四月的广州会议上，向全国戏剧界发表了震聋发聩的“哲理性高深，戏剧观广阔”的长篇讲话——《漫谈“戏剧观”》。在这篇具有宣言性的讲话中，他公开提出了“写意戏剧观”的明确主张。在他看来，“企图在舞台造成生活幻觉的第四堵墙的写实的表现方法，严重地限制了我们的创造力”。因此，一方面必须从中国古典戏曲的美学原理及写意精神中吸收营养，另一方面也要从布莱希特戏剧学派去学习借鉴。因为，它们虽然一个在东方，一个在西方，而在戏剧观上却有着惊人的一致，都极力主张时空灵活、不拘外部形态的逼真，着力于人物塑造，讲究艺术本身的美学价值等等写意性。

但是，由于那时思想和现实条件尚未成熟，所以黄佐临的呼喊和主张并未引起社会和文艺界的高度重视。沉石一掷，泛起几片小小的浪花又复归平静。但也可以证明，关于戏剧观的争论在那个时候已埋下了基因。

随着我国对外开放政策的扩大，戏剧的“危机”感又大为激发了广大戏剧工作者要求改革和创新的热情。为求戏剧的生存和发展，为改变建国以来规范一律的单调、划一的戏剧状况，迫使许多戏剧家又不得不把眼光投向广阔的世界。于是，不仅布莱希特重新引起了戏剧界的关注，而且还大量地引进了过去列为禁区的各种西方戏剧流派，如：当代瑞士戏剧家迪伦马特，法国存在主义戏剧大师萨特，美国象征主义戏剧家田纳西·威廉斯，欧洲表现主义先驱、瑞典戏剧家斯特林堡，波兰杰出的戏剧巨匠格罗托夫斯基，荒诞派鼻祖尤奈斯库等等的理论和作品。与此同时，什么实验戏剧、咖啡戏剧、贫困戏剧等

等戏剧样式也相继介绍到中国来。在各种戏剧观念的指导和影响下，我国戏剧舞台上相继上演了《绝对信号》、《加俐略传》、《肮脏的手》、《等待多哥》、《热铁皮屋顶上的猫》等等形态各异，观念不一的戏剧；外国导演（如美国的阿瑟密勒）及外国戏剧团体（如德国柏林剧团来华演出《屠夫》……）先后来华执导和演出。在这种引进外来的活跃空气里，一方面使我国戏剧界大开了眼界；另一方面也打破了整个戏剧界的平静，出现了一个从思想观念到体现方法上纷呈繁复的局面，因此由“戏剧观”的研讨而引起的争论是不可避免了。

为了使这场学术争鸣引向纵深，率先由上海《戏剧艺术》编辑部于一九八三年第四期开辟专栏，进行讨论。专栏编者按说：“著名导演艺术家黄佐临发表《漫谈戏剧观》二十年了。为了纪念这篇重要文献的发表，我们从这一期开始，辟专栏就戏剧观问题展开学术探讨和争鸣”。“他针对标榜写实的机械摹仿论，提出了‘写意’的主张”；“我们认为既然戏剧观应该广阔，是否就只能有写实与写意两家，形成截然的对峙？我们欢迎大家著文参加辩论……”，同期，发表了马也的题为《戏曲的实质是“写意”或“破除幻觉的码”？——就戏剧观问题与佐临同志商榷》一文，之后，论家蜂起，各抒己见。

直至一九八五年底发表了上海戏剧学院院长陈恭敏的文章，一九八六年《戏剧报》发表了中央戏剧学院戏文系教授谭沛生两篇对峙的文章之后，使这场争论推向高潮，有关详细情况不一一介绍了。

纵观戏剧观念之争表现出以下二个特点：

（1）争论的问题早已越出了佐临所界定的《戏剧观》的范围。涉及对戏剧本性（戏剧与政治、戏剧与生活）、戏剧与观众诸关系的认识，尤其是涉及对戏剧变革与创新潮流的不同认

识与评价。

(2) 概念的纠缠加剧了理论的混乱。尽管问题繁复，理论混乱，但观念更新已成为文艺界、戏剧界、电影界乃至美术、音乐界共同讨论的热门的话题。它实际是社会的经济结构从封闭走向开放，民族精神状态由凝滞走向流动，以及整体社会价值观念的转变所带来的审美把握、审美感受的深刻变化，由此迎来了戏剧观念和创作方法上的新变化。

(三)

当今戏剧发展的新趋势

从总体上说，当前的戏剧正在从封闭走向开放，从划一走向多元，从单调走向多样，从表层走向深层，从信奉一种方法放眼各种方法。

从观众审美定势来看，他们喜新恋旧、逆反心理、节奏加快、慕名而趋、首次效应、小群体等等。这些特征构成了今天戏剧发展的整体趋势。具体来说表现在以下几个方面：

(1) 由写实转向写意。

写实戏剧观力求在舞台上创造一种逼真的生活外貌来揭示生活的本质。如大到布景的建筑结构，小到每件大小道具都要求酷似生活的原形。演员应当生活在角色的规定情境中，在舞台所筑起的“四堵墙”里真实地去感受、体验、思考、行动，不允许有任何表演的痕迹，由此引起观众对舞台上发生的一切产生信以为真的幻觉，受到强烈的感染。写意戏剧观不拘泥于生活外貌的逼真。认为外部真实有时往往是事物的表象，而内部真实才是生活的本质。因此允许改变外部的逼真性，甚至主张失真、变形、和生活的自然形态保持距离。比如一个房间可用一个象征性的框架来表示；一颗大树乃至森林，可以用一块布

条或几块布条来代替；仅有的舞台，可以用象征和暗示的方法表现出不同地点、环境和时间，时空灵活。正象在我们传统戏曲中一个马鞭代替一匹马，两面旗帜表示一辆车，跑几个园场表示行千里路，三五个兵丁取代千军万马。胡伟民同志在排演《再见吧，巴黎》一剧时是这样处理的：（“文革”中，一对孪生姐妹，父母双双被捕入狱后在家中重逢。两人百感交集……）如何表现主人公所处环境？他没有把精力化在推敲这是哪一级干部，该住什么规格的房子，当然也没有去琢磨门窗的格式，地板的花纹，因为生活的本质不在这里。从生活的本质着眼，当时主人公的眼睛里只有一样触目惊心的东西——大字报。他和舞美设计一起选择了这样一个方案：让层层叠叠的大字报包围这对孪生姐妹，在能够转动的三棱柱上布满了“勒令”、“揪出”、“砸烂”、“万岁”、“打倒”之类残片标语，这是人物在此时此地最典型的生活环境，她们俩就是在这种压力下痛苦地相会、生活着。大字报既是“状物”的，更是言情的，既是客观的，更是主观的。使这场戏收到了以写实方法不易收到的艺术效果。

总之，写意的方法虽然失去了生活的原形，摒弃了生活表象的真实，然而却更好地表现了内容，更典型地概括了客观环境和人物心理，因此也就更深刻地揭示了生活的本质。俄国表现戏剧大师梅耶荷德曾经说过：“以少言多，这就是艺术的本质所在。拥有巨大的财富而又实行最巧妙的节约，这就是艺术家的一切。画一枝盛开的花可以表现出整个春天，画一百枝花不一定表现出春天”。我想道理也就在于此。

目前，在我国戏剧领域里虽然写实与写意并存（也应当允许并存！）然而有更多的有识之士正在运用写意的手法进行着大胆的开拓和创新，并取得了可喜的成绩，创造了许多好的戏

剧演出。这是很值得注意的一个发展趋向。

(2) 从情化走向理化。

戏剧素来以情动人取胜，有情者为上品；然而当代戏剧观念的一个明显变化已从情化转向理化，即淡化以感情去打动观众，强化让观众进行哲理性思考。其根本的理由是：戏剧这一形式的本身就是以创作过程中同时并存着观众的剧场意识为一大特征的；而“以情动人”是以最大程度压抑观众的剧场意识为终极目标的。即观众在看戏时完全被剧情内容所俘虏，跟着演员一同喜怒哀乐。这样就大大地抑制了观众的剧场意识，使他们始终处于一种消极、被动的接受之中。为解放观众的剧场意识，让观众在看戏时苏醒起来，活跃和亢奋起来，必须给观众以更多哲理性的思考，使他们的头脑始终保持清醒状态，不要掉进感情的旋涡里去。因为随着戏剧场面的展开，有多少空白要他们迅即填补，有多少是非要他们当堂判断，这是一种让你无法袖手旁观的忙碌的戏剧状态。在这种情况下，演员和观众之间的信息吞吐量大大增加，心理距离感大大缩小了，由此观众更积极地参予了共同的创造，在思考中获得了极大的审美乐趣。（我以为情与理都应允许，不要以此排它）。

(3) 强化创作者的主体意识。

创作主体意识论者认为，我们过去的文学戏剧作品之所以充斥着公式化、概念化、模式化的弊端，主要是在“工具论”、“配合论”的口号下，完全失去了创作者的主体意识所致。著名戏剧电影家瞿白音同志生前曾对这种现象提出了尖锐的批评，结果连他的《创新独白》一起遭到了“共诛之”、“共讨之”的厄运。他说：当今戏剧电影之水平所以不高，主要是“一心拔高，两面夹攻，三心二意，四面楚歌，五马分尸，六神无主，七拼八凑，九九归一，十分概念”。当然，这是在极

端左倾时期所造成的不正常现象，但也可以说明，创作一旦失去了创作者的主体意识，是不可能创作出真实、生动、深刻的作品来的。

当前，一大批具有开拓精神的艺术家正萌动着主体意识的觉醒，他们以对社会独特的理解，对生活特有的分析和观察力，对艺术特有的概括和体现方法进行着艰苦的创作。他们坦率地在作品中充分表达自己对客观生活的主观意志、意念及态度。因为现代文明不断呼唤主体意识的觉醒，这是对人类自身命运沉重的反思。文学艺术的一个重要特征是，客观现实总是要通过艺术家本身的思想、意念、感情、态度来折射和反映的。因此，艺术永远是表现自我。只有强化艺术家的主体意识，才能产生发自作者肺腑、感之作者心灵的真实之作，独特之作。

当然也可能产生“毒草”，那也是这个作者主体意识的反映，必须改造自己的世界观，提高对社会和生活的科学认识。

这一点，恐怕也是观念上的一个变化。

(4) 从规则走向不规则。

“三一律”是欧洲古典主义戏剧的创作规则，这个规则沿袭至今已有很长的历史了。早在布莱希特之前的西欧浪漫主义作家们曾反对过，歌德说：“我没有片刻犹豫地拒绝了有规则的舞台。……我跳向自由的空间，这时我才觉得有了手和脚。现在我知道了这些讲规律的先生们在他们的洞穴里对我加了多少摧残，并且还有多少自由的心灵在里边蜷曲着……”。现代戏剧理论反对这一规则的就更多了。企图否定“三一律”戏剧规则的根本理由是，它是以人为的情节铺排，巧合的人物聚散，规则的起承转合的矛盾，凝滞的时空环境，严重地束缚了戏剧表现广阔生活、深刻揭示人物内心世界的手脚，因此竭力

主张超脱三一律的规则，给时空以更大的自由，淡化情节，以跳跃式的场景结构和意识流的不规则方法来表现现实空间、幻觉空间、心理空间、回忆空间的交错进行，这种不规则的舞台表现方式其根本目的是为了更好地塑造人物形象，揭示人物的深层心理；这种舞台表现的不规则性，目的是更好地为了整体的规则。进而他们提出了“连贯性中断结构法”。即在局部不连贯中看到整体的连贯，在整体连贯中允许局部的不连贯。看起来是片片断断荒诞不经的，但实际又是顺理成章的。

比如《血·总是热的》主人翁罗心刚，他一心想把凤凰丝织厂的产品搞上去的拼搏和改革的积极行动是连贯全剧的。但具体场景、事件、人物的设制和展现都是不连贯的，它通过审判会为“跳板”一忽儿在街道，一忽儿在办公室，一忽儿在工人家里，一忽儿在法庭，这种结构法时空灵活，进出自由，不受限制，但时时处处都为了揭示罗心刚的积极行动，并在行动中表现他的深层心理。犹如电影中的蒙太奇组接方法，实际它也是连贯性中断结构法，并未按故事情节的连贯性来叙述，而是在镜头的跳跃、中断中来表现整体的连贯性。舞台美术家胡妙胜同志对这种结构法作了很好的比喻，他说：“写意的舞台上通常用一扇门，一扇窗或一堵墙来暗示整个房间，这种效果好象是打碎一只碗，再把它的一块残片孤立地放在舞台上，这就是不连贯性，但通过孤立的残片，可让欣赏者在创造性想象中又还原于连贯的，这是写意戏剧在形象构成上的特征”。总之，从规则转向不规则，是现代戏剧潮流明显的趋向，也是写意戏剧观在具体方法上的运用。

(5) 主题倾向抽象化。

生活是繁复的，人对社会生活的洞察、判断、认识、理解也是各不相同的（特别是在社会大变革时期！）因此，当一个

戏剧作品展现在观众面前的时候，既有创作者自身对生活的态度，以及他所要努力表现的思想内容、呼唤的真理，贬抑的丑恶；也有观众自己对生活的不同理解所持有的不同态度。所以，一个戏剧作品既要反对主题先行，也应反对在作品中让人物作总结性发言来阐明主题。切忌对观众耳提面命的、一揽无余的说教，这是对观众极大的不尊重，也是艺术最大的不民主。为此，现代戏剧竭力主张让观众看完戏后可感而不可言传，模棱多义，让他们各自回去自己思想，自己得出结论，总之，给他们以充分的思考和理解的自由。要做到这一点，主题只能抽象、朦胧而不可具体，并通过譬喻或象征的手法来提醒和暗示观众，诱导观众在如何理解和认识生活上尽可能与创作者达到同步一致，即使不一致也不要紧。

(6) 人物倾向非英雄反英雄。

戏剧创作应当遵循辩证的规律，才不至于违背生活，才会有更深的哲理性，才能更多地引起人们对复杂生活现象的深刻的思考。

因此，辩证地表现英雄人物，还英雄人物为普通人，是当前戏剧创作又一个明显的特征。他们认为英雄人物固有他值得大大颂赞的英雄行为，但也有他自身的苦恼和弱点，那种赋英雄以崇高、完美的光环，以他超人的觉悟和思想行为来教育观众的传统英雄观必须扬弃。既要写英雄人物的优点，也不忌讳写他的缺点，这样的戏剧作品才更真实，更具说服力。写好英雄人物（即普通人）的目的不是为了树一个千篇一律的榜样，而是通过这个人物，表现出人身上所具有的复杂的辩证关系，提出公开的论战，引起人们哲理性的思考去达到了解和认识复杂的人和社会。

比如，布莱希特笔下的加俐略，他有不倦以求的科学精