

北京大学出版社



论戏剧性

谭霏生著

责任编辑：乔 默

封面设计：李 畅

论 戏 剧 性

(修订本)

谭 霁 生 著

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

新华书店北京发行所发行

北京永乐印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 10.25印张 260千字

1981年3月第一版 1984年4月修订第二版

1984年4月第二次印刷

印数：15,001—21,000册

统一书号：10209·67 定价：平装：1.50元
精装：2.60元

目 录

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	20
4. “独白”的力量	24
5. 不要排斥“旁白”	31
6. “独白”的发展	36
7. “戏”在“话”中	40
8. “音响”也可以成为动作	50
9. “戏”贵含蓄	54
二、关于戏剧冲突	61
1. 动作与冲突	62
2. 观众关注的是“人”	69
3. 医治雷同化的良药	75
4. 看一看《玩偶之家》第一幕	82
5. 真正的动力是什么?	87
6. 怎样理解“社会意义”?	97
7. “戏”在内心	102
8. 这里没戏可写吗?	109
9. 冲突——并非只是“正面交锋”	113
三、关于戏剧情境	121
1. 情境是重要的	121
2. 事件的作用	128
3. 最有活力的因素	136
4. 越具体越有力	142
5. 要丰富多变	146

6. 赋予动作以特殊的意义	152
7. 不能排斥偶然性	156
8. 当然不能滥用	161
四、关于戏剧悬念	169
1. 期待——一种艺术享受	169
2. 要对观众保密吗?.....	172
3. 不要指错了方向	179
4. 让观众期待什么?.....	188
5. 满足, 还是失望?.....	194
6. 《蔡文姬》的得与失	200
7. 还有另一种方式	206
五、关于戏剧场面	208
1. 一个容易忽视的课题	208
2. 要慎重选择	213
3. 明场和暗场	219
4. 在大幕闭上的时候.....	230
5. 一定要把戏写足	235
6. “戏”与抒情	246
六、关于结构的统一性	257
1. 重要的是动作的统一性	257
2. 李渔的主张是普遍规律吗?.....	262
3. 体现和图解只有一步之差	268
4. 看一看“磁石”的作用	275
5. 找到结构的中心	289
6. 时空观念是一成不变的吗?.....	296
7. 从高潮看统一性	309
结 语	317
再版后记	325

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？”^①德国伟大的诗人、剧作家歌德曾经愤怒地向“那些讲究规格的先生们”“宣战”，他发誓要“每天寻找机会以击碎他们的堡垒”。^②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。”^③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。在漫长的发展路程中，它反映的内容在变，表现形式也在发展变化。因此，涉及到“戏剧性”的不少问题，也不是凝固不变的。对我们来说，不断研究创作实践提供的新经验，在自己的实践中探索新的道路，以使话剧艺术能够更深刻地反映新的现实，满足观众新的欣赏要求，这是一个十分重要的课题。

由于工作的关系，我接触过不少初学写戏的同志。他们中的很多人，在学习和创作中，都是刻苦的，但有些同志却常常走错

① 博马舍：《论严肃戏剧》。引自《西方文论选》，上卷，第398页。

② 歌德：《莎士比亚纪念日的讲话》。同上，第454页。

③ 袁枚：《答沈大宗伯论诗书》，见《中国历代文论选》，（下），第151页。

了路。他们努力追求的东西，并不能达到预期的效果；他们对“戏剧性”刻意以求，写出的剧本却常常不能吸引读者、观众。这也说明，研究、探讨戏剧创作的特殊规律，搞清什么是真正的“戏剧性”，是有必要的。

我们在不少戏剧理论著作中，都读到过这个词。可是，人们却从不同的角度去解释它，各有各的说法，莫衷一是。这里不妨先引述一些有代表性的论点：

德国十九世纪浪漫主义理论家奥·威·史雷格尔在《戏剧艺术与文学教程》一书中说过：“什么是戏剧性？在许多人看来，这个问题似乎很容易回答：在戏剧里，作者不以自己的身分说话，而把各种各样交谈的人物引上场来。然而对话不过是形式的最初的外在基础。如果剧中人物彼此间尽管表现了思想和感情，但是互不影响对话的一方，而双方的心情自始至终没有变化，那么，即使对话的内容值得注意，也引不起戏剧的兴趣。”他认为戏剧的魅力，来源于“行动”。他指出：看戏所以是“有趣”的，是因为“在戏里可以看到人们在朋友或敌人的往来中互相比较量”，“以各人的见解、情操、情感互相影响，断然决定他们的相互关系。”^①在他看来，人物的对话，是戏剧形式的“外在基础”；只有剧中人物在对话中互相比较量、互相影响，而导致各自的心情和相互关系的变化，才是有“戏剧性”的。这里涉及到对话的“动作性”，涉及到“戏剧行动（动作）”，对这些问题的具体含义，我们在后面还要详细讨论。

美国戏剧理论家贝克，曾经对“戏剧性”一词进行探讨，他说：“在日常用语中，‘戏剧性的’这个词的意思有三个：（1）戏剧的材料；（2）能产生感情反应的；（3）在剧场条件下完全可以上演的……只有第一、二两个定义才合乎‘戏剧性’，而第三个则应该

^① 引自《古典文艺理论译丛》第11册，第229—230页。

是‘剧场性’。同时，第一个定义太抽象，可以不用。那么，‘戏剧性的’，就只专用于‘能产生感情反应’，那么各种混淆也就一扫而清了。”^①一句话，“戏剧性”，就意味着“能产生感情反应”，这就是他的结论。可是，如果我们认真讨论这个结论，就会由此生发出一系列新的问题：剧作家究竟靠什么“产生感情反应”呢？为了得到观众的“感情反应”，剧作家应该注意哪些问题呢？剧作家同小说家、抒情诗人都要使读者、观众“产生感情反应”，他们的工作又有什么区别呢？诸如此类的问题，都有待明确回答。

英国的威廉·阿契尔在《剧作法》一书中，用一章的篇幅专门讨论“戏剧性与非戏剧性”的问题。他指出：“关于戏剧性的唯一真正确切的定义是：任何能够使聚集在剧场中的普通观众感到兴趣的虚构人物的表演。”这个定义未免过于抽象了。可是，他认为：“任何进一步限制‘戏剧性’一词含义的企图，都只不过是表现了这样一种看法，那就是：认为某些表演形式将不会使观众感到兴趣；而这种看法却常常会被实践所否定。”^②美国另一位戏剧理论家劳逊，认为阿契尔的这些话是“实用主义的老调”^③。可是，我们如果正视创作实践提供的复杂情况，就不能不承认阿契尔的这种“老调”是有道理的。假如有人认为一个剧本的某种处理方式，是具有戏剧性的，就匆忙做出结论说：不这样处理就不会产生戏剧性；这种论断，十有八九要被新的创作实践所推翻。

请看，对“戏剧性”一词下了定义，大都过于笼统；再进一步限制这个词的含义，又难免失于武断。我们的戏剧理论家们在这里遇到了困难。

-
- ① 贝克：《戏剧技巧》，余上沅节译。
 - ② 见阿契尔：《剧作法》，第42页。
 - ③ 见《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，第160页。

尽管如此，人们却在广泛地使用这个概念。在生活中发生了一件事，它充满了巧合，出人意外，令人震惊，就会有人说：“这真是戏剧性的！”两个人分离多年，忽然在十分偶然的情况下不期而遇，有人又会称之为“戏剧性的会见！”人们在街头观看一场争吵，有人逐渐失去了兴味，又会说：“走吧，没戏了！”甚至，人们在读小说、看电影时，如果感到枯燥无味，也会失望地说：“没戏！”至于在文学评论、电影评论中使用“戏剧性”这一概念，把它作为评价作品的标准，更是不乏其例。总之，“戏剧性”一词，已经远远超出戏剧创作的领域，而渗入其他的艺术样式及生活的各个角落。人们在生活中使用这个词，并不需要对它进行科学考察，往往只凭自己的某种感觉；这样，在很多时候，已经离开了它原来的含义，要对它做出明确的、统一的解释，更是十分困难的。把“戏剧性”作为生活用语进行讨论，不是本书的任务。

那么，本书要讨论的“戏剧性”，究竟指的是什么呢？

欧·林格伦在《论电影艺术》一书中指出：“如果电影拍得没有电影味，那就不是名副其实的电影。”他认为：“一部影片有多少电影味，是衡量这部影片作为电影艺术作品的质量和严肃性的尺度。”他还说：“一部影片只要放映了几分钟，观众就会本能地和强烈地感到它的电影味有多少，就象人们能够‘感受’到一幅画怎样使用色彩造型，‘感受’到一座精心设计的建筑物的规模和比例的相得益彰，‘感受’到一部精彩的剧本的戏剧性。”^①在他看来，“电影味”这个概念，指的正是电影艺术的特性。同样，他所说的“精彩的剧本”所具有的“戏剧性”，也正意味着它发挥了戏剧艺术的特性，使人感受到它确实是一部“名副其实”的戏剧。这样说，也还比较笼统。可是，艺术的特性，包含的内

^① 均见《论电影艺术》，第170页、171页。

容却是具体的；某种艺术的特性，主要指的是它反映现实生活的特殊表现手段。小说家、电影家、戏剧家以及诗人、画家、音乐家等等，都要竭力使读者、观众（听众）对自己的作品“发生兴趣”、“产生感情反应”；他们要获得这样的效果，就需要深刻地理解不同艺术样式的特殊表现手段，熟练地运用这些表现手段。所谓“小说味”、“电影味”、“诗味”以及“音乐性”、“绘画性”、“戏剧性”，就是由不同艺术特有的表现手段形成的，它们标志着不同艺术的特性，是由艺术特性所产生的，它们分别概括了某种艺术给人的特殊感受。

正因为如此，要搞清“戏剧性”一词的具体含义，首先就要回答：戏剧艺术特殊表现手段是什么？在这方面，戏剧与小说、电影等等，有哪些共同性，又有哪些特殊性呢？

已故的文艺评论家侯金镜在回答“‘戏’是怎么回事”这个问题时说：“把人物性格用明确洗炼的舞台动作（性格的动作性）表现出来，就产生了区别于其他文学形式的‘戏’的因素（人物在台上一再剖白自己和互相介绍之后，再一齐来充当扮演故事的工具，这怎么也不是‘戏’）。”^①前面摘引过奥·史雷格尔关于“戏剧性”的那段话，实质上也包含着这样的意思。他们的话是有道理的。可见，“戏剧性”一词，直接关系到如何理解、掌握和运用“舞台动作”（戏剧动作）的问题。

不过，在戏剧创作中，戏剧动作并不是孤立的问题。首先，戏剧动作和戏剧冲突是不可分割的；其次，如何运用戏剧动作，充分发挥它的效能，又关系到“戏剧情境”、“戏剧悬念”等等；要从剧本的一个局部或全局来检验戏剧动作的完整性、统一性，又涉及到“戏剧场面”、“结构的统一性”等等问题。这些问题，各自包含的内容很多，其中有一些又涉及到文艺理论的基本范

^① 见侯金镜：《‘戏’和‘戏’的停滞和中断》一文。

畴。本书只是试图从“戏剧性”这个角度探讨这些问题。在探讨时，拟从中外古今部分剧作提供的实践经验出发，这就需要较多篇幅引述一些剧本的内容，却不准备对剧作的社会意义作出全面评价，这不是本书的课题。书中对已往理论著作、评论文章中的某些观点，提出不同看法，目的在于探讨。

一、关于戏剧动作^①

1. 戏剧——动作的艺术

文学是语言的艺术。文学作品的第一要素是语言。剧本是文学作品的样式之一，它的基本的构成因素也是语言。打开一部话剧剧本，绝大部分篇幅都是人物的对话。

各种不同的文学样式虽然都是语言的艺术，但是，剧本和小说、散文、诗歌等相比，又有其特殊性。这种特殊性，首先就是对语言的特殊要求。有关“戏剧性”的问题，也正是从这里开始的。常常发生这样的情况：一个对小说、散文、诗歌创作具有丰富经验的作家，写起剧本来，并不那么得心应手，甚至会屡屡失败，原因正在于不熟悉剧本对语言的特殊要求。

剧本对语言的特殊要求，一般地说，有两个方面：

第一，在剧本中，塑造人物的基本手段，仅仅是依靠人物自身的台词，而不能象在小说中那样，可以由作者出面用叙述、议论的语言，暗示读者应该怎样理解人物，甚至给读者解释人物隐

① 话剧艺术源于西方。我国话剧艺术理论中的某些概念，多是从西方戏剧美学中翻译而来的。“戏剧动作”一词就是如此。对这个词，有人译为“戏剧动作”，有人译为“戏剧行动”。我国的戏剧理论、戏剧评论中，有人用“动作”一词，有人则用“行动”。目前，有人主张应该用后者，有人则主张应使用前者。“动作”和“行动”这两个概念，最早见于亚里斯多德的《诗学》。在这部著作中，两者的含义是不同的。该书第六章在解释悲剧的定义时说：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”，“摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法”。（罗念生译）很明显，这里所说的“行动”，指的是戏剧“摹仿”的对象，亦即戏剧作品的内容。而“动作”则是指“摹仿”的方式——手段。本书将根据这样的含义使用“行动”和“动作”这两个概念。在涉及到戏剧艺术的表现手段时，一律用“动作”。

秘的思想活动和行为动机。这是剧本创作的难处。正是考虑到这种特殊的限制，高尔基认为剧本“是最难运用的一种文学形式”^①。

在读长篇小说时，我们会经常看到这样的语言：

凤姐虽然如此之忙，只因素性好胜，惟恐落人褒贬，故费尽精神，筹划得十分整齐，于是合族中上下无不称叹……合族中虽有许多妯娌，也有言语钝拙的，也有举止轻浮的，也有羞口羞脚不惯见人的，也有惧贵怯官的，越显得凤姐酒爽风流，典则俊雅，真是“万绿丛中一点红”了，——那里还把众人放在眼里？挥霍指示，任其所为。^②

在小说中，作家常常用这样的语言暗示自己对人物的看法，画龙点睛地表现人物的性格特征。在巴尔扎克的小说中，作家常常用这样的语言直接告诉读者应该怎样理解作品中的人物。例如，在《欧也妮·葛朗台》中，介绍葛朗台这个暴发户、守财奴的性格特征时写道：

讲起理财的本领，葛朗台先生是只老虎，是条巨蟒；他会躺在那里，蹲在那里，把俘虏打量个半天才扑上去，张开血盆大口的钱袋，倒进大堆的金银，然后安安宁宁地去睡觉，好象一条蛇，吃饱了东西，不动声色，冷静非凡，什么事情都按部就班的。^③

这种形象的比喻，能够引起读者的联想，加深对人物的理解。这样的提示，是生动的、精辟的。可是，在剧本中，这种提示的语言，却没有容身之地。作家对人物形象的构思，只能通过人物自

① 见《高尔基文学论文选》，第243页。

② 见《红楼梦》，第159—160页。

③ 见《欧也妮·葛朗台》。

身的语言（对话、独白、旁白）体现出来。

曹禺的四幕话剧《家》，是根据巴金的同名小说改编的。把剧本的某些场面和小说中相应的章节对比一下，可以更清楚地理解小说语言和戏剧语言的不同。小说第三十六节的开头，写陈姨太借口所谓的“血光之灾”要瑞珏迁到城外去分娩，在场诸人有的随声附合，有的虽不以为然，也只好同意。这一段用的都是叙述性的语言。接下去是写觉新和瑞珏的态度：

……他们要觉新马上照办，他们说祖父的利益高于一切。这些话对觉新虽然是一个晴天霹雳，但是他和平地接受了。他没有说一句反抗的话。他一生就没有对谁说过一句反抗的话。无论他受到怎样不公道的待遇，他宁可哭在心里，气在心里，苦在心里，在人前他绝不反抗。他忍受一切。他甚至不去考虑这样的忍受是否会损害别人的幸福。

觉新回到房里，把这件事情告诉了瑞珏，瑞珏也不说一句抱怨的话。她只是哭。她的哭声就是她的反抗的表示。但是这也沒有用，因为她没有力量保护自己，觉新也没有力量保护她。她只好让人摆布。

这里仍然是作家出面叙述、议论。

在剧本第三幕的结尾处，陈姨太提出这个残酷的要求时，瑞珏是在场的。在场人物的态度，都是在对话（人物自身的语言）中表现出来的。最后，轮到觉新、瑞珏表态：

陈 （阴沉）大少爷？

新 （望一望低着头的瑞珏，转对克明，苦痛地）三爸，您看——（克明毫无勇气地低下头来。新转对周）母亲，您——（周氏用手帕擦着眼角。新缓缓转头，哀视着瑞珏，——）

珏 （哀痛中抚慰着觉新）不要着急，明轩。（对陈姨太，沉静地）我就搬。（转对周氏）城外总可以找，找着房子的。

这里，同样表现了瑞珏和觉新在事变关头复杂的内心活动，但却不是描述，而是人物自身的语言，括弧中的“舞台指示”，也是人物自身动作的说明。

第二，剧本的语言要更富有动作性。小说中人物的语言，也应该有动作性。比较起来，对语言的这种要求在戏剧中要重要得多；可以说，它是戏剧语言首要的、基本的特性，这是关系到“戏剧性”的首要问题。

鲁迅曾经说过：“剧本虽有放在书桌上的和演在舞台上的两种，但究以后一种为好。”^①不能拿到舞台上演出的剧本是不成功的。恩格斯批评拉萨尔的历史剧《弗兰茨·冯·济金根》时说：“由于道白很长，根本不能上演，在做这些长道白时，只有一个演员做戏，其余的人为了不致作为不讲话的配角尽站在那里，只好三番两次地尽量做各种表情。”^②恩格斯在谈到塑造人物形象问题时告诫拉萨尔：要使人物的“动机”更多地通过剧情本身的进程，“生动地、积极地、也就是说自然而然地表现出来，而相反地，要使那些论证性的辩论（……）逐渐成为不必要的东西。”^③恩格斯指出：“这个标准是区分舞台剧和文学剧的界限。”为了使剧本能够成为适合剧场上演的舞台剧，我们应该研究这种区分的标准。这个标准正关系到戏剧艺术的特性。

戏剧，就其本质来说，是动作的艺术。

黑格尔曾经说过：“能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。”^④从这个意义上说，在文学作品中，表现人物性格最有力的手段是动作，戏剧如此，电影如此，小说也是如此。这样，似

① 《鲁迅书信集》，下卷，第665页。

② 《马克思恩格斯选集》，第四卷，第343页。

③ 同上，第344页。

④ 黑格尔：《美学》，第一卷，第270页。

乎仍然不能明确小说和戏剧的界限。不过，这个界限是清楚的。小说也用动作表现人物的性格，但却往往是对动作的叙述、描写，读者通过这些叙述、描写的文字，通过自己的想象，在眼前浮现出人物的动作。而戏剧把动作作为表现人物性格的基本手段，指的则是人物自身的动作，是人物动作在舞台上的直观再现。一位优秀的小说家，熟练地掌握了文学语言的性能，对人物动作的描写、叙述，可能达到绘声绘色的境界；尽管如此，它给读者的感受，也不象戏剧的直观体现那样具体，那样直接。可以说，通过演员的表演，把人物的动作在舞台上直观再现出来，使观众获得直接、具体的感受，这正是戏剧区别于小说的一个最基本的界限。不过，我们在谈论这个界限时必须指出，小说和戏剧这两种不同的文学样式，在长期发展过程中，不可避免地会相互影响，用彼之长，补己之短。在某种风格的小说中，常常可以读到这样一些段落：作家不用叙述、描写，只写人物的对话，而这些对话又基本符合戏剧的要求——相互影响，相互较量，等等。如果有一位导演把这些段落搬上舞台，并不困难，甚至不需要改动。可是，这样的例证也不能否定这条界限。其一，在小说中，这样的段落再多，要把它们构成完整的生活图景，作家也不能不借助于叙述。叙述，是小说的基本手法之一，而戏剧却根本排斥叙述。其二，我们不是常常把小说中这种段落，称之为“戏剧性”的场面吗！

戏剧与小说的这条界限，并不是由理论家们主观拟定的。它来源于一个人所尽知的常识：剧本是供演出用的。剧作家塑造的人物形象，只有通过演员的表演才能变成生动、鲜明的舞台形象；也只有通过演员的表演，才能把人物的生活、斗争在观众面前直观地再现出来，产生特殊的艺术力量。剧作家在剧本中所写的东西，如果不能搬上舞台，不能获得直观的再现，就毫无价值。而演员扮演角色，使剧本塑造的人物形象在舞台上活起来，主要靠的是人物自身的动作。话剧在发展进程中，曾经形成不同

的表演流派，诸如“体验派”、“表现派”等等。各派对演员创造角色的过程各有不同的主张。但是，他们都承认：动作是表演艺术的基础。“体验派”的大师斯坦尼斯拉夫斯基直接了当地说：“在舞台上需要动作。动作、活动是戏剧艺术、演员艺术的基础。”^①另一位俄国著名导演、“表现派”的领袖梅耶荷德同样认为：“动作在戏剧表演创作中，是一种最有力的表现手段。舞台动作的作用，比其他戏剧成份的作用更重要……”^②英国的舞台艺术革新家戈登·克雷对表演艺术也有自己的主张，但是，他同样强调：“观众来到剧场，不是为在两小时里去听上万字的台词，而是去看行动的。”^③中国戏曲艺术，在长期的发展过程中，形成了独特的风格和完整的表演体系。在这个体系中，动作——程式化动作，不仅是塑造人物形象的手段，也是创造舞台环境的手段。在戏曲舞台上，就连舞台的时间与空间，也不依靠舞台美术的效能，而是依靠演员的程式化动作，启发观众的联想，形成具体的舞台环境。正如阿甲所说：“舞台上一脱离演员的表演，就没有固定地点和时间的存在。”^④

正因为如此，在戏剧演出十分活跃的古希腊时期，人们称演员为行动者，称剧场为行动的场所。亚里斯多德从古希腊戏剧实践中总结出自己的戏剧主张，指出：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，……摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法。”^⑤此后，欧洲的许多戏剧理论家都赞同这个观点。贝克在谈到“戏剧的要素”时说：“如何赢得观众的同情呢？通过剧中的所行所为；通过性格描写；通过剧中人物的语言；或者通过二者或三者的结合。”他

① 引自《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，第二卷，第56页。

② 引自孙德馨译编：《梅耶荷德论演技》。

③ 转引自《焦菊隐戏剧论文集》，第12页。

④ 见阿甲：《生活的真实和戏曲表演艺术的真实》。

⑤ 见《西方文论选》上卷，第57页。