

XI JU XIN TIAN

戏剧

新天

李健吾著

上海文艺出版社

I053/8

戏剧新天

李健吾 著

首都师范大学图书馆



20756954



上海文艺出版社

756954

内 容 提 要

本书是著者建国三十年以来写的一些有关戏剧方面的理论和评析文章。

这些文章从编剧、导演、表演等各个不同角度，以随感、札记、评介、论文等不同形式就我国社会主义戏剧艺术的规律、特点及戏剧艺术如何借鉴、学习外国戏剧与中国传统戏曲等问题，进行了分析和探讨，提出了自己的见解。文章紧密联系戏剧创作、演出实践，论述细致，对读者学习戏剧创作，研究戏剧艺术有很多启发和帮助。

责任编辑：孟 涛

封面设计：朱展程

封面题字：周慧珺

戏 剧 新 天

李健吾 著

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海商务印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张9.5 插页1 字数235,000

1980年4月第1版 1980年4月第1次印刷

印数：1—9,000册

书号：8078·3125 定价：0.84元

目 录

社会主义是一首美丽的诗	(1)
戏剧的特征	(3)
社会主义的话剧	(19)
社会主义话剧的戏剧冲突	(55)
独幕剧——时代的尖兵	(61)
为社会主义的独幕剧鼓掌	(64)
“赵太后新用事……”	(68)
读《三块钱国币》	(72)
改编剧本	(76)
——主客问答	
于伶的剧作并及《七月流火》	(87)
《大榆林》和《小鬼凤儿》	(101)
看《同甘共苦》的演出	(107)
读《茶 馆》	(111)
看京剧《绿原红旗》	(113)
战 歌——看话剧《东进序曲》	(117)
风景这边独好	(119)
——谈话剧《英雄工兵》	
看《蔡文姬》的演出想到的	(123)
社会主义的人物抒情诗	(126)
——致佐临同志	

《甲午海战》与历史剧	(130)
社会主义的田园剧	(146)
——喜看《红色宣传员》的演出	
《刘三姐》——一首抒情的戏剧战歌	(148)
充满人民的乐观精神	(152)
——看高甲戏	
可喜可贺	(156)
——看晋剧青年演出	
精彩的小喜剧《打铜锣》	(159)
海派与周信芳	(162)
迎成都市川剧院	(165)
从《柜中缘》谈起	(169)
《秀才外传》剧本分析	(175)
社会主义花开早	(179)
——迎晋南蒲剧院青年剧团	
关汉卿《单刀会》的前二折	(183)
《窦娥冤》——丑的插入	(187)
《窦娥冤》——悲剧性	(188)
《陈州桌米》——喜剧性	(190)
现实与理想	(192)
——看《阴谋与爱情》的演出	
试谈导演莫里哀的喜剧	(195)
怎样训练一个演员演“阿尔巴贡”	(206)
拉杂说《大雷雨》	(210)
——看中央戏剧学院演出后	
喜看京剧现代戏会演	(214)
漫谈一些编剧技巧问题	(221)

舞台剧本改编为电影剧本	(237)
——两个外行人的漫谈录	
每个时代每个阶级对戏剧都有自己的要求	(250)
——漫谈电影《今天我休息》	
合理性	(255)
——写戏漫谈之一	
集中	(259)
——写戏漫谈之二	
第一幕	(265)
——写戏漫谈之三	
高潮	(271)
——写戏漫谈之四	
近代欧洲关于戏剧定义的一场论战	(277)
后记	(299)

社会主义是一首美丽的诗

从小喜欢话剧，剧团找不到女演员，自己年纪小，就扮戏里的姑娘。如今人已将近六十，摸摸白胡茬儿，觉得好笑。想想当时因陋就简的情形，想想管我的那位父执骂我不上进的情形，恍若隔世。再看看四十年后的今天，每一个省都有一个或者两个国家话剧剧团，每一个直辖市有两个或者三个话剧剧团的热闹情形，不用说四十年前，就是十二年前，自己也不敢做这么好的梦。我坐在台下看戏，怎么能不歌颂伟大的时代！幸福的时代！诗的时代！

从前写话剧的，只有那么几位，有时候没有剧本，急得什么也想搬演，可怜又都搬演不动。再看看解放以来，每一个剧团都有自己的剧作家，不属于剧团的不知道又有多少，而且没有一个例外，全是党培养出来的。过去就不同了，有些是党培养出来的，有许多是撞上来的，得不到正确的领导，随时准备自生自灭。他们（包括我在内）有一大堆问题摆在眼前，不知道怎么解决，只好默尔而息。

建国以来，一切有了根本的变化。我们做什么事都有了交心的地方。有新形势，有新问题。越学习，越看出了问题。看见了好东西，就想着要更好的东西。工作越来越细致，问题越来越深入。话剧并不例外。本来它就年纪不大，年事不如欧阳予倩高，多也只有丁西林年事那么高。忽然间一片繁华景象，怕是连自己也要为之眼花。可是它有战绩，党重视它，要它永远跑在时代前头，成为时代的号角，成为人民的轻骑兵。

它对自己也时时刻刻提出严格和更严格的要求。

这些年来，我常看话剧，也常读剧本。话剧是最善于反映现实

生活的艺术形式。我不能到处去生活，话剧就变成扩大我的眼界，加深我对生活的感受的一个最好的艺术形式。剧本的成功演出把我带到一种新的高度。我在享受中受到了教育。

我给自己也提出了一些问题。譬如说，话剧的话真就老是话剧吗？莎士比亚的诗剧，我们是看作话剧的。莫里哀写散文剧，又写诗剧，我们也是看作话剧的。不错，我们有新歌剧，有历史悠久的戏曲，可是诗剧到底不是歌剧，不是戏曲。的确，越朝现代走，繁复的生活在戏剧方面越适宜于散文对话来表现。但是我们的困难不在这里。我们的困难是新诗还很少在这方面有尝试。新诗本身有问题需要解决，新诗人不多朝这方面想，也十分自然。不过他们已经写出了大量的优秀的抒情诗、甚至于叙事诗、尝试试试戏剧诗，不也是一桩大好事吗？

同时，即使全写散文剧，我们也希望这里再多一些饱满的诗意。现实题材一样可以写得象诗一样美丽。历史题材就越发要重视这一点了。真正的诗意不在为人物翻案，而是让我们观众和读者活在人物的灵魂深处。是正面人物或者反面人物，属于历史问题，有重要的一面，不过对于我们更多的普通观众，首先和主要却是希望诗人深深感动我们。而感动我们，单靠紧张还不够。找戏，也不就等于轻视合理性。把没有可能聚在一起的人物也拉在一起，理性这一关先通不过。单靠嚷嚷，单靠刺激，也不够用。感情漂在浮面，进不到我们的灵魂深处。

我们也明白，舞台艺术的进展在帮助话剧的同时，也未尝不给它带来了一点点伤害。幕一拉开，云在浮游，日在降落，水在流动，花在争妍，鸟在喧叫，台上一片美景，口语自惭不如，诗人懒于费力和装置竞赛，观众也习惯于懒用想象。尽管这样，我们还是爱看提高我们的幻想的演出。因为幻想是诗意的向导。因为幻想是深入现实的力量。

我们要戏里有诗，因为说到最后，社会主义是一首美丽的诗。

戏剧的特征

川剧《萝卜园》里有一个有趣的场面（第七场），梁月英有话要问她的未婚夫，碍于礼法，不便当面问，又找不到屏风，于是一对种萝卜的老夫妻，就做了一个肉屏风，站在他们中间。这种幽默而又富有讽刺意味的具体安排，满足了双方，也满足了礼法。我们记得莎士比亚的《仲夏夜之梦》有一个非常逗笑的场面，几位手工业者庆贺公爵新婚，排练一出“最可悲的喜剧”，到宫廷献演。他们没有布景，于是异想天开，或者不如说，从实际出发，派定“一个人一手拿着柴枝，一手举起灯笼，登场说他代表月亮。”这还不够，又“让什么人扮做墙头；让他身上带着些灰泥粘土之类，表明他是墙头；让他把手指举起作成那个样儿，匹拉麦斯和雷斯佩就可以在手指缝里低声谈话了。”（第三幕第一场）我们笑话他们，不过他们做到了一点，而且问题的中心就在这里：他们对假屏风、假月亮和假墙头、尤其是手缝所代表的墙缝全有假戏真做的天真的信任，因而赋与它们以可信性。中国戏曲演员走的还要远，利用虚拟的动作，在观众的想象里建立实物的存在。这种迁就事实并改变事实的匠心，说明戏剧艺术一个基本情况：利用一切可利用的手段，创造它的假象世界。戏剧工作者的信赖迫使观众欣赏，以至于信赖。双方逐渐形成一种默契，认真承认制约关系的存在。

荀子说过这样几句话：“名无固宜，约之以命，约定俗成谓之宜，异于约则谓不宜。名无固实，约之以命，约定俗成谓之实名。”（《荀子·正名篇》）作为艺术，戏剧最受制约。它的出现、它的发

现、它的特征，实际上只是各种情况相互制约和相互影响的相辅相成的结果。这种结果或者具体成就，是戏剧艺术在约定俗成的社会实践的基础上逐渐明确起来的。

制约关系大致可以分成五类：首先是经济制约，其次是工具制约，再次是条件制约，又次是阶级社会生活制约，最后是政治制约。分成五类，并不等于把它们对立起来，同时我们也不会平等对待这些制约关系。我们更不会就音乐、歌唱、舞蹈、诗词以及演技这一类表现工具做专门性的探讨。那决不是我们力所能及的。我们只是为了探讨戏剧的特征才谈到这些本身就是艺术的表现工具。我们提出一项条件制约，并不妨碍另外四项转化为条件。我们将根据实际情形，分别加以考虑。

我们先从经济制约看起。经济制约对戏剧的影响，正如基础对一切上层建筑的影响一样，不言自明。戏剧的蓬勃发展，和全民物质生活的改善有密切关系。全民在这里有两种内容：一种是国家性的，由统治阶级的政府部门负责解决戏剧演出的各种问题，有的是谢神性的，例如古代希腊，规定十个部落的奴隶主分担开销，有的是宫廷娱乐性的，例如唐朝的教坊，自然是由国库开支；一种是社会性的，在民间成长起来，随时可能被政府有关演出的部门吸收，例如古代希腊的喜剧，或者曾经由教坊搬演的《踏摇娘》，就题材和最先搬演的情况看来，应当先在民间出现。戏剧的全面发展，只有人民有足够的经济能力参予戏剧的全面活动，才能走上稳定的道路。统治阶级的贫困促使古代希腊戏剧衰亡。中国戏剧从宋、元以来的盛况决不是宫廷的爱好所能单独决定。由于人民之间一般生产和商业交往的繁荣，身份下降的剧作家，不得不适应他们的欣赏而这样做，就必然为自己赢得若干进步意义，部分地突破统治阶级意识和道德准则。欧洲戏剧能从文艺复兴时期走向一个新的兴盛的阶段，市民收入的增长不能不说是一个重要因素。

分幕的话剧在中国是一种舶来形式。我们追寻话剧在欧洲的根源，就会发现古代雅典由于战争失败带来的商业萧条与农业减产是促使它出现的一个重要因素。我们知道，一出悲剧或者一出喜剧的人物，有三四位演员也就分担下来了，可是一个歌舞队的成员，即使从最初的五十人减到后来的二十四人，就形势危殆的雅典来说，对奴隶主（从公元前四〇六年起，每次演出的开销改由一个部落的两位富裕奴隶主分担）逐渐成为一种勉为其难的义务。悲剧开始走上没落的道路。喜剧开始蜕变。到公元三八八年为止，也就是到阿里斯托芬的《财神》为止，歌舞队仅仅限于几次舞蹈。贫富关系在这期间特别紧张。阿里斯托芬晚年给我们留下的两出喜剧，恰好都是讨论贫富问题的作品。他的祖国才挣脱斯巴达的锁链，又落入马其顿的囚槛。新型喜剧出现在马其顿统治全希腊的期间（公元前三三八年以后）。歌舞队的使用变成偶然现象。幕替代它的间隔作用。五幕形式开始凝定。罗马共和国时期喜剧诗人如普鲁塔斯的作品，有三分之二由演员歌唱，和中国戏曲相仿，舞蹈成份逐渐退出描绘世态的喜剧。漫长的岁月又毁灭了歌谱。诗体剧取歌体剧而代之。多年来散文体又有取而代之的趋势。话剧传统就是这样在欧洲演变成的。戏剧演出从国家政权支持下降到自己支持自己（也就是说靠门票收入支持），剧团自然就要考虑经济因素。成员就非精选和减少不可。

贺拉斯在《诗艺》里要他的朋友写戏“最好是分五幕，不多也不少”，证明话剧的五幕形式，长久以来，已经变成一种类似规则的东西，才养成了人们对事物绝对化的看法。有集体性质的戏剧艺术，时刻受到它的牵制。

戏剧艺术不但有集体性质，而且是综合艺术。工具制约在这里起着一种特殊的协调作用。戏剧反映社会生活，不但内容要具体化，而且形式要整体化，自然就要等待被它当作表现工具使用的

各个艺术部门相当成熟，才能出现。在各个艺术部门本身还没有发展到一定程度，特别在主要部门方面还没有取得发展的可能时，决定戏剧出现的机会，就会姗姗来迟。整体化在这里还包含有构成现实的客观样式的意思，所以即使作为表现工具使用的各个艺术部门、尤其是主要部门发展到一定程度的时候，也要等待表演者利用这些部门提供的表现工具造成形象(现实的客观样式)本身的契机。而且这种形象必须分成对立统一两个以后，构成戏剧基础的情节，才能在二者互相推动之下向前开展，反映生活的具体面貌。因为一个形象即使可以构成独角戏，但是环境上的假设和心理上的自白过于滞重，只能反映个人的一时情况，难以生动地说明事件在阶级社会中的因果关系。对话的重要性在于它不但建立性格，而且推动行动，行动又从而明确性格。对话对客观存在起决定性作用。剧作者必须善于利用对话，并发掘对话的意义，以便通过阶级人物(最好是通过有性格的人物)与他们之间的社会交往与生产关系(最能说明这种关系的是事实上的对立与形式上的对比)，使不言自明的矛盾与冲突有进一步提高人物活动的的能力。戏剧之所以姗姗来迟，显然还有其自身的艺术要求。

对话进行的客观形势促使对话在反映社会生活中成为戏剧的基本手段，并成为戏剧进入文学园地的独特形式，因为对话是和一切文学作品一样用语言写成的。为了取得直接反映社会生活的力量，也为了直接打动广大观众(包括各阶层，甚至被统治阶级的成员)起见，口语的使用在这里占有优越的位置。

而语言与因之而生的动作，是历史地从歌唱与舞蹈的协作中取得和谐的形式。它们有鲜明的节奏，容易促成观众对假象产生强烈而又美好的感受。社会生活在这里早已取得精炼的理想的艺术存在形式。扮相的拟真在建立可信的情况下辅助歌唱和舞蹈回到社会生活中来。在提炼社会生活的时候，它们为自己不断创造并积累许多可靠的历经考验的规矩和程式。在完成取信与取悦

的双重使命的同时，这些规矩和程式逐渐构成观众认识戏剧假象的习惯条件。

如果认为歌唱和舞蹈不符合社会生活的实际，那么，应当承认对话（即使出之以口语）的持续性与逻辑性也不尽符合社会生活的实际。对话受到性格与结构的双重制约，具有社会生活的样式，不等于就是日常生活中的对话。

在戏剧靠拢广大观众以后，口语——生活语言显出了它的优势。它协助人物在行动里取得生活中应有的感情，同时也成为广大观众理解剧情的媒介。古代滑稽戏和近代滑稽戏，由于重视现实题材的使用和生活形象的构成，就不得不特别重视口语对话、甚至到了放弃歌唱的地步。同时动作倾向于重视细节，增加个性在特定情况下的流露。它们（歌、舞、科、白）的美好无间的配合形成整体反映社会生活的表现工具。

中国戏曲是这种范例的最卓越的具体说明。

欧洲戏剧在近代（从文艺复兴起，主要是在文艺复兴以后）的分裂进展，显然是各别艺术部门突出发展与强调的结果。

戏剧是综合性的表演艺术，各别艺术部门必须通过或者凭借演员的存在取得丰盈的生活面貌与更高的精神揭示。演员的才能与社会实践、知识修养是戏剧能否完成本身要求的有决定意义的支柱。

不过演员到底只是个体存在。近代社会生活的复杂化与阶级斗争的尖锐化（首先通过剧本来反映），加以利用科学成就日甚一日地制造舞台效果的自然趋势，迫使导演在协调过程中负担起建立戏剧整体艺术的总任务。

各个艺术部门的综合使用，我们必须说，最后依然要受经济与社会支配。宗教节日在一些国家是促使戏剧出现的主要原因。但是宗教一旦发觉它很快被人民掌握，成为反映世俗生活的有力的手段，就把它逐出庙堂，在乡镇和城市流浪。坏事变成好事。戏

剧得到尽可能全面反映阶级生活的机会。统治阶级的干予不会因而终止。也正因为这样，娱乐性从来没有脱离阶级斗争的事业而独自存在。戏剧在中国从一起始就有世俗性质。即使宫廷加以占有，然而也只有回到民间，能为人民的财富所养育的时候，这朵五颜六色的大花才会盛开。所以各个艺术部门在戏剧这里会合，从来不是单纯的技巧性的会合。从有观众那一天起，人民的需要就构成戏剧出现的必然动力。另一方面，各个艺术部门、特别是作为表现工具的主要艺术部门，如果在发展上过于参差不齐的话，无论题材上怎样力求全面反映阶级生活，无论舞台上怎样力求整体反映阶级生活，都会形成相应的技术困难。

所以象中国这样先有百戏而后有戏曲，是一种莫大的便利。决定它们在戏曲里地位的高低的，不是它们本身(虽然大有关系)，而是它们反映阶级生活能力的强弱。使用在这里不是平等性的合作，而是选择性的配合。对某一艺术部门没有偏爱的观众，戏剧能接近生活样式，能表现内心活动，能暗示精神世界的开展，就受欢迎。要达到这些要求，就不得不重视综合关系的创造性能。中国戏曲在这方面曾经达到绝高的成就。只有在某一艺术部门以其独特的技术条件形成表现上的绝对手段的时候，特殊的戏剧种类才能出现，例如哑剧、歌剧、舞剧以及剧本仅有提纲的意大利职业喜剧等等。

促成戏剧的一切事物都可以说成条件，不过这种漫无止境的推论，会使我们陷入莫知所从的困境，所以我们还是加以限制，只从有直接关系的环境着手。我们首先想到演出的场合：观众的存在和演出的地点。任何种类的表演艺术，都有表演的场合。只是在戏剧这里，由于具有反映生活的整体的要求，场合的作用就自然显得分外重要。

我们很少想到舞台对戏剧的影响。由于它的自然存在，我们

往往忽视它的制约关系。我们说舞台，不如说演出的地点，因为这里有两种形式：一种稍高于近处观众，远处的观众都能看到；一种和观众成一平面，或在大厅上，有“堂会”与“宴乐”的性质，或在广场上，观众环立如堵。我们一般把前者说成舞台，不过即使面面都是观众，情形极为亲密，一般说来，都象固定的舞台一样，演员必须选择一面，加以固定，作为“现身说法”的基本方向。这种假设是表演艺术和观众取得直接联系的关键。它负担一种决定了解演员动作的方向的任务。固定的舞台加强方向的固定，并起间隔作用。这种间隔作用实际上是保护戏剧假象的一种手段。装置（进入现代，装置建立起来的拟真境界越来越需要保卫）要求仅仅把整体化的拟真部分在观众面前显露出来。

面向观众对戏剧整体化起重要的制约关系。

欧洲现在有两种戏剧流派，正好反映演出和观众的两种关系。一种流派对舞台的间隔作用表示反感，要演出在观众中间发生，完成密契无间的戏剧效果。它要观众参与它的创造，强调感情的潜移默化作用。一种流派还嫌舞台本身形成的间隔作用不够，想出种种手段削弱自己努力建立起来的假象的持久的感染力，要间隔作用在观众的意识上明显化，唤起理性的认识与批判的能力。这两种针锋相对的现代欧洲戏剧流派，一种强调感性，一种强调理性，无意之中，从两个相反的角度（客观现实的延展与主观存在的觉醒），完成了同一效果，就是有意识地削弱假象的作用。

不管怎么样，舞台的存在给戏剧带来不可忽视的影响。它象画幅的框架那样把观众的视线集中在假象方面，也象框架那样切断和汪洋大海似的现实的联系，规定了人物在主题要求下的活动的幅度。这种适当的间隔或者保护作用，对假象的建立，形成一种自然的形势。我们应当承认，舞台上整体化的形象并不完全和生活一致。最自然主义的演出，在它自以为“自然”的时候，无形之中，也默默接受舞台的制约。没有人在歌唱中生活，没有人在舞蹈中

生活,即使说的是口语,也没有两个人不断在交谈。任何种类的艺术,在反映生活的时候,都有自己的“约定俗成”的特殊手段,同时又创造性地利用一些条件,突出自己的有别于众的特色。戏剧由于整体化过程的艰巨,并特别具有综合表现的性质,在这方面不但没有什么两样,而且由于情形复杂,要求只有更严格。

由于舞台空间有一定的限度,整体化过程只能在可能的范围内进行,有些事物不能按照本身的面貌在舞台上出现,即使有经济条件也不能在舞台上出现,而阶级生活与人物性格所反映于情节上的逻辑又势必非出现这些事物不可,演出就只有两条道路好走:一条是缩小场景,尽量使不能出现的事物在场景之外,也就是说,在观众的想象之中出现;这是一种胆小的现实主义,如果可以这样说的话。这里有符合阶级生活面貌的一面,更有舞台制约的一面。但是还有胆大的现实主义。这是一条不成文法的“约定俗成”的道路,尽量让可能在观众面前出现的事物在场景之内出现。例如观众爱看交战。戏曲里大量出现交战,莎士比亚的诗剧里也经常出现,但是都不能把战争如实搬上舞台。现代戏剧(主要是话剧)可以说是把战争如实搬上舞台了,原因是装置上和效果上利用了现代科学的成就;即使这样,就整个战场和战争全局来说,在舞台空间的限制下,也只能极其局部地而又符合行动逻辑地限于一点。在莎士比亚的《理查三世》的第五幕第三场里,敌对的帅营面对面扎在一个舞台上,只能说是为了冤魂向敌对的主帅说话方便,只能说是一种出于不得已的因陋就简的安排。敌对的主帅也不能骑着战马在舞台上驰骋、冲刺。中国戏曲接受舞台的制约,采用象征手法,如马鞭,如酒杯,借一代全,或者加强动作的特定性,如手式,如姿态,借虚喻实。无论是虚拟手法,无论是象征手法,都是现实选择和舞台限制相得益彰的妙用。庞大、笨重和难以驾驭的事物,由于本身过于吸引观众注意,妨碍观众深入主题要求,并阻挠演员动作,模糊造型的鲜明性,在戏剧中也就必然要遭遇落选的命运。

克服或者不如说利用舞台空间给戏剧艺术带来的困难，实际上就包括从观众角度考虑问题在内。我们知道，观众注意中断一次，兴趣也就中断一次，而且为了观众的利益（这里还牵连着主要演员的体力所能支持的限度），也为了行动向各方面进展起见，就非交换场景，经常中断注意不可。最适宜的中断应当是情节在发展上自然告一段落。闭幕是一种最自然不过的间隔作用。观众利用这个机会提高理性活动（并且主要演员同时得到短暂的休息）。古代无幕可落，剧作家为结构付出了可尊敬的心血，因为他们害怕舞台上出现无理由的空白。只有折与折之间、幕与幕之间的空白，观众才乐意接受。在行动紧张进行之中出现的空白，如若本身缺乏戏剧兴趣，观众不会加以原谅。莎士比亚可以说是善于处理空白的剧作家。《麦克佩斯》第二幕第三场著名的敲门那场戏是一个杰出的例子，它来在麦克佩斯正好杀死国王之后，敲门引起观众种种的猜疑。而出场的却是要去开门的门房。门房的独白在这里富有内容。

剧作家、还有演员与导演，面对着观众的存在，必须严肃考虑这种实际影响。我们已经说过观众决定演出的方向。回头我们在另一个地方还要谈起观众给戏剧带来的精神制约、就是政治制约。任何种类艺术的工作者重视作品与社会之间的相互影响。文学作品（和表演完全无关的文学作品）的读者，一般说来，是零散的，反应不会象面对面的集体观众那样气势汹汹。表演艺术不同了，通过活人（表演艺术家）表现，观众的反应是直接的。由于压力来自集体存在，表演艺术家（活人）就要觉得“来头”很大了。必须在一个时间内满足全体观众。这种客观情况迫使演出，在一定的时间内，应当尽可能丰富、尽可能集中。由一个角色主唱到底的元曲，先就在演出方面限制住了自己的长度。传奇可以放长，因为演员轮流在各折负担主唱的任务。

不仅舞台和观众的存在迫使戏剧集中，而且就剧团的财力和人力来说，就演员本身来说，尤其是行动规律和主题思想来说，都