

论

戏剧性

Lun Xijuxing

谭霈生
著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



家
長
必
讀
的
100
個
教
育
故
事

ISBN 978-7-301-15811-1



9 787301 158111 >

定价：35.00元

论

戏剧性

Lun Xijuxing
谭霏生 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

论戏剧性 / 谭霏生著. —北京: 北京大学出版社, 2009.10
ISBN 978-7-301-15811-1

I. 论… II. 谭… III. 戏剧—艺术理论 IV. J80

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第167631号

书 名: 论戏剧性

著作责任者: 谭霏生 著

责任编辑: 谭 燕

封面设计: 奇文云海

内文设计: 海峰书装

标准书号: ISBN 978-7-301-15811-1/J · 0254

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 邮编: 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuart@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752025

出版部 62754962

印 刷 者: 北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

690毫米×980毫米 16开本 20.75印张 278千字

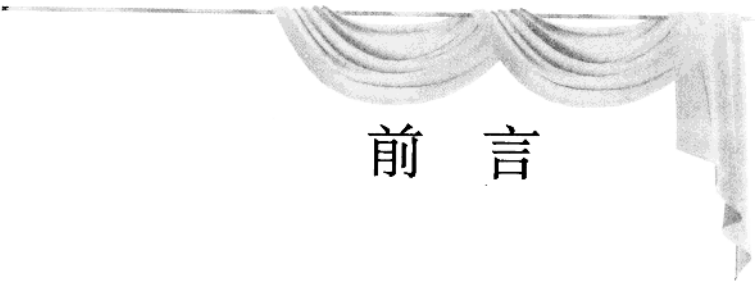
2009年10月第1版 2009年10月第1次印刷

定 价: 35.00元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn



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，到剧场里一起度过一个晚上，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，观众是难以忍耐的。一出没有“戏”的戏，观众看不下去，也就难以达到宣传的目的。

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“那些讲究规则的先生们”“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，这也绝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，绝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。在漫长的发展历程中，它反映的内容在变，表现形式也在发展变化。因此，涉及“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，

[1] 博马舍：《论严肃戏剧》，引自《西方文论选》上卷，上海人民文学出版社1963年版，第398页。

[2] 歌德：《莎士比亚纪念日的讲话》，同上书，第454页。

[3] 袁枚：《答沈大宗伯论诗术》，见《中国历代文论选》（下），中华书局1963年版，第151页。

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19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，作者不以自己的身份说话，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：看戏之所以是“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。这里涉及对话的“动作性”，涉及“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”一词进行了探讨，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’，而第三个则应该是‘剧场性’。同时，第一个

〔1〕《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第229—230页。

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”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了“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，如果我们正视创作实践存在的复杂情况，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：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。

由此可见，对“戏剧性”一词下的定义大都过于笼统；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。

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，出人意料，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

〔1〕 贝克：《戏剧技巧》，余上沅节译。

〔2〕 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第42页。

〔3〕 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第160页。

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，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，这个词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。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，就像人们能够‘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

[1] 参见林格伦：《论电影艺术》，中国电影出版社1987年版，第170、171页。

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，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：戏剧艺术的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：“把人物性格用明确凝练的舞台动作（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〕}前面摘引过的奥·威·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，包含的内容很多，其中一些还涉及文艺理论的基本范畴。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。书中对以往的理论著作、评论文章中的某些观点提出了不同看法，目的在于探讨。

〔1〕 参见侯金镜：《‘戏’和‘戏’的停滞与中断》一文，载《解放军文艺》，1957年，总第72期。

目 录

前 言 / 1

第一章 关于戏剧动作 / 1

1. 戏剧——动作的艺术 / 2
2. 动作“起源于心灵” / 8
3. “停顿”也是动作 / 14
4. “独白”的力量 / 18
5. 不要排斥“旁白” / 24
6. “独白”的发展 / 29
7. “戏”在“话”中 / 33
8. “音响”也可以成为动作 / 43
9. “戏”贵含蓄 / 47

第二章 关于戏剧冲突 / 55

1. 动作与冲突 / 57
2. 观众关注的是“人” / 64
3. 医治雷同化的良药 / 69
4. 看一看《玩偶之家》第一幕 / 76
5. 真正的动力是什么? / 82

6. 怎样理解“社会意义” / 91
7. “戏”在内心 / 96
8. 这里没戏可写吗? / 103
9. 冲突——并非只是“正面交锋” / 107

第三章 关于戏剧情境 / 115

1. 情境是重要的 / 116
2. 事件的作用 / 122
3. 最有活力的因素 / 130
4. 越具体越有力 / 137
5. 要丰富多变 / 140
6. 赋予动作以特殊的意义 / 146
7. 不能排斥偶然性 / 150
8. 当然不能滥用 / 155

第四章 关于戏剧悬念 / 163

1. 期待——一种艺术享受 / 164
2. 要对观众保密吗? / 167
3. 不要指错了方向 / 173
4. 让观众期待什么? / 182
5. 满足, 还是失望? / 188
6. 《蔡文姬》的得与失 / 194
7. 还有另一种方式 / 200

第五章 关于戏剧场面 / 203

1. 一个容易忽视的课题 / 204
2. 要慎重选择 / 208
3. 明场和暗场 / 215
4. 在大幕闭上的时候…… / 225
5. 一定要把戏写足 / 230
6. “戏”与抒情 / 242

第六章 关于结构的统一性 / 253

1. 重要的是动作的统一性 / 254
2. 李渔的主张是普遍规律吗? / 259
3. 体现和图解只有一步之差 / 265
4. 看一看“磁石”的作用 / 272
5. 找到结构的中心 / 285
6. 时空观念是一成不变的吗? / 292
7. 从高潮看统一性 / 305

结语 / 313

后记 / 320

第一章

关于戏剧动作





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。常常发生这样的事情：一个在小说、散文、诗歌创作方面具有丰富经验的作家，写起剧本来却并不那么得心应手，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，一般来说有两个方面：

第一，在剧本中，塑造人物的基本手段仅仅是人物自身的台词，而不能像在小说中那样，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，我们经常会看到这样的语言：

凤姐虽然如此之忙，只因素性好胜，唯恐落入褒贬，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，越显得凤姐洒爽风流，典则俊雅，真是“万绿丛中一点红”了，——哪里还把众人放在眼里？挥霍指示，

〔1〕高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社1958年版，第243页。



任其所为。^{〔1〕}

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，作家也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，好像一条蛇，吃饱了东西，不动声色，冷静非凡，什么事情都按部就班。^{〔2〕}

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。把剧本中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和，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

〔1〕《红楼梦》，人民文学出版社1964年版，第159—160页。

〔2〕《欧也妮·葛朗台》，傅雷译，人民文学出版社1978年版，第7页。

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，但却不是作者出面描述，而是使用人物自身的语言，括号中的“舞台指示”则是对人物自身动作的说明。

第二，剧本的语言更富有动作性。小说中人物的语言无疑也应该有动作性。但比较起来，对语言的这种要求在戏剧中苛刻得多；可以说，它是戏剧语言首要的、基本的特性，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

〔1〕《鲁迅书信集》下卷，人民文学出版社1976年版，第665页。