

小 引

有人用几何方法分析戏剧。

德国戏剧家弗莱泰格有一个“五段三节”的戏剧金字塔公式 把一出戏的结构分成五段 介绍、上升、高潮、下落、结局；三节：首、身、尾。高潮在正中，在金字塔的顶点。这个公式只可以勉强用以分析欧洲风行的五幕剧，但有人以此去套各类话剧甚至戏曲，结果往往搞错。

美国戏剧理论家劳逊曾认为，戏剧的高潮一般处于全剧的八分之五处，有人又以此为公式加以证明和计算。已知：京剧《将相和》为二十四场，昆曲《十五贯》为八场，求证：二剧之高潮。证明：以八分之五分别乘以二十四和八得十五和五，所以上述二剧的高潮分别在第十五和第五场。证明过程和计算都无误，但结果（事实）多半是错的。

我引述这个有趣的故事（一个真实的故事），无非是想说明：产生于彼时彼地的话剧理论和公式，对于话剧来说尚不是灵丹妙药，何况绳之于此时此地的中国戏曲？借鉴研究话剧的理论是应该的，但那得首先从戏曲艺术自身的实践出发，从自己的艺术规律出发，从自己的特定历史传统出发。

有人爱用话剧的原则来改造戏曲，生搬硬套、削足适履。其结果正如毛泽东同志所指出的那样：中国的语言、音乐、绘画都有自己的规律，问题是没有多研究，所以讲不大出来。

当前人们争论戏曲的命运问题，我认为，对于戏曲的未来，随意猜测不行，悲观哀叹不行，瘸子打猎——坐山喊，更解决不了问题。要真正解决问题，第一步是认认真真地研究戏曲的历史——过去和现状，把自己的这一套真正搞透，这就是“推陈”。然后再判定去留，“以中国艺术为基础，吸收一些外国的东西进行自己的创造为好”。只有如此才能“越搞越中国化，而不是越搞越洋化”，才会“使我们自己的东西有一个跃进”^①。这就该是“出新”的工作了。

本书只是想在“推陈”问题上做点滴探讨。

以上引文均见毛泽东《同音乐工作者的谈话》。

第一章 中国戏曲艺术的时空特性

舞台时空问题是戏剧艺术的枢纽。不同的舞台时空特性会直接影响到戏剧艺术的表演形式和剧作形式。中国戏曲能以独特的表演体系鼎峙并影响世界剧坛，形成所谓东方式的戏剧美学学派，正是以其独特的舞台时空特征为基础的。如果我们想窥探中国戏曲那巍峨壮丽、琳琅多彩的美学宫殿的话，那么舞台时空特性将是打开这艺术圣殿大门的一把钥匙。

一 艺术作品与时间空间的关系

世界的存在，以时间和空间为其外壳。物质的存在形式就是其自身在时间和空间中的永恒的运动。任何物体的存在和发展，都必然占有一定的空间，经历一定的时间；没有时间和空间，物质的运动就不能存在，物质自身也便不复存在。时间是指物质运动的顺序性、间隔性和持续性，它是依次相继，永远向前流逝的；它具有不可逆转、不可重复的特性，因而是单线的、一维的。空间是指运动着的物质的伸张

性和广延性，物体在空间中呈现出自己的方位、体积和形状。抽象的空间（也即空间自身）其存在是三维的，但实际上的空间（客观空间）因其总是在时间中运动，所以它是四维的。

研究艺术作品的时空间特性，似乎比哲学中研究物质的时空特性有更多层次的。哲学的着眼点在于物质的存在形态，而艺术的着眼点却远不止于此。一切艺术作品与时间空间都要发生两方面的联系。第一是艺术作品自身存在的时空形态——长篇评书再长终有结尾，连台本戏再长也会散场；杂技艺术的空中飞人总不能飞向星际，马戏场中的奔马也不许驰出场外。就是说，一切艺术，及自身（材料、手段等形式因素的组合及其阵容），都要占有一定的时空间，同时也受到客观的有限的时空的限制；因而对它的欣赏也总要在有限的时空间中进行。这一点，任何艺术都毫无例外，其与哲学上物质存在的时空形态的性质是一致的。第二是艺术作品存在的时空形态与它所表现（内容）的时空的关系。例如某场戏曲的演出，作为供表演用的舞台时空间是极为有限的，场地不过方丈，时间不过几刻，但观众却可以感受到千载时间的进程，百里战场的景况。遗憾的是，艺术作品与时空间的这后一种关系，常常被美学家们所忽视，或将它与第一种关系混在一起，而笼统地去划所谓“时间艺术”、“空间艺术”的分类。事实上，既然第一种关系为一切艺术所共有，那么在艺术理论上经常发生分歧的、真正具有重大实际意义的倒是第二种关系。

依据以上的两种关系，我们可以试探地对艺术进行这样四方面的分类：一、无情节的艺术。其本身虽然占有时空，但不存在情节时空问题。如书法、音乐、抒情诗、情绪舞、杂技艺术等。二、部分有情节的艺术。其本身虽然占有时空，但占有的时空不与情节时空发生关系，即用不着在场地上展现情节的时空环境。如评书、弹唱、相声、古代诸宫调等等。三、一般的造型艺术，如雕塑、绘画等，作品本身占有空间——雕塑占立体（三维）空间，绘画只占平面（二维）空间^①；有情节的绘画、雕塑，其情节空间虽然要表现出来，但却可以不与作品所占空间的大小相一致、相吻合——咫尺可绘千里，所谓“分人寸马”是也。就是说，情节空间与艺术品本身所占空间（有限的画面、材料如纸、绢、布和大理石等）的比例可大可小。在第一、第二两类艺术中，提供时空场地的目的只在于使艺术品本身得以放置和表现，够用就可以，艺术本身占有的时空与情节时空没有矛盾。在第三类艺术中，场地的大小与情节空间有矛盾，这种矛盾表现在两个相反的方面：一方面，情节空间（一般说来）要符合绘画“整一律”的要求，例

这里有两点需要说明：第一，黑格尔在其《美学》中认为绘画不占立体的三维空间，只占平面，可以挂（贴）在墙上；绘画的空间感是凭主观推断出来的，是观念性的。第二，我在文中只说绘画占有空间，没说“占有时空”，因为按莱辛等人的理论，绘画不反映时间，它只描绘一瞬、顷刻间的生活画面；至于绘画中的时间感觉，也是（欣赏者）凭主观理解，推断出来的。

如不同时空的情节不便于出现在同一画面中；另一方面，艺术家处理情节空间有其伸缩性，可以按其主观的比例来放缩。

比较特殊的是第四类——戏剧艺术。作品本身既占有时空，又要把情节时空（人物活动的环境）表现出来；提供的场地（舞台）不单是为了放置和表现艺术品（演员本身及其演出），还要把场地转化为戏剧情节中的时空环境。^①请注意，这种转化不同于第三类艺术中的放缩。

“放缩”的比例可大可小，而“转化”的关键在于活人（演员）上台。生活中的人和舞台上（艺术中）的人，其比例可看成是“1”，是相等的，因而要在舞台上展现情节时空，观众就会用同一个“比例尺”去衡量。这就不允许把生活中的时空环境在舞台上随意地放缩。正因为这个道理，想在舞台上再现超过客观舞台时空限制的环境（如万仞高山、百里江河）才是不可能的，也是不真实的。

各类戏剧艺术，其表演艺术自身存在的时空形态，即其在客观舞台时空上的性质是一样的（大约三个小时的舞台

戏剧艺术演出中的时空观念，是剧本提供的情节时空与客观的舞台时空互相调解、转化后的产物。本义此后凡“舞台时空”一词，前面若不加限定，则指转化后的戏剧艺术的时空，“客观舞台时空”指没有进行转化的原来舞台的时空。讨论舞台时空问题，概念易于重错相混，我认为舞台时空问题，应该研究这样三个方面：剧本情节时空、客观舞台时空，及其二者的调和、转化，即戏剧艺术（立体表演）的时空特征。

演出)，但是通过不同的艺术手段、手法传达（转化）以后的时空特性，即观众感觉当中的剧情中的时空观念（也即艺术的真实）却不尽相同。如何解决剧本情节时空的无限性与客观舞台时空有限性的矛盾^①，各种戏剧各有渠道。

二 话剧舞台时空的固定性

从公元前四世纪的亚里斯多德到公元十六世纪的（意大利）琴提奥和卡斯忒尔维特洛，再到法国古典主义作家

- ① 有人爱用“生活时空的无限性和舞台时空的有限性”来概括情节时空与客观舞台时空的矛盾，这值得研究。凡有两度创作的艺术，其第一度创作（如剧本），从来就不是“无限的生活”，而是经取舍了的有限的生活。搞第一度创作者要熟知第二度创作的限制；第一度创作是按第二度创作的规律（对第一度创作的要求限制）来进行的，决不会把无限的生活写进剧本。因此第一度创作中的情节时空就已经是有限的生活时空了，它基本是按第二度创作的要求来提供时空环境的。“生活时空的无限性”只存在于第一度创作的构思阶段，不存在于第二度创作中。

至于本文的“情节时空的无限性”，只是针对客观舞台时空的固定和有限性质比较而言。但由于各种戏剧的具体风格的不同，舞台时空特性也有差异。有的戏剧（如传统话剧）要求演出是生活的再现，其剧本情节时空必须严格以客观舞台时空为转移，因此在第二度创作的转化过程中，其矛盾就很小甚至没有，二者基本相吻合。有的戏剧（如传统戏曲），演出只是“借地生财”——借块场地来表演故事，而非再现生活，因而其剧本的情节时空可以大大超过客观舞台时空的限制。这样，二者转化起来就有困难，因此戏曲才采取了各种巧妙的转化办法。若知详情，请见正文。

们，“三一律”的戏剧理论完成了。“三一律”式的戏剧结构形式，对世界戏剧运动有着深远的历史影响。尽管当时及后代的戏剧家们，并没有完全恪守“三一律”原则，但其基本精神——为了舞台演出时情节（动作）的整一，必须强调剧本创作的空间、时间、事件的高度整一，这个积极的合理内核还是被人们继承下来了。

按“三一律”原则创作的戏剧，人们习惯上称之为“传统话剧”，布莱希特则称之为“亚里斯多德”式戏剧。这类戏剧在处理剧本情节时空与客观舞台时空的矛盾时，利用舞台时空有限和固定的特点，采取以景（时空环境）分场（幕）的办法，截取生活的横断面，把戏剧冲突集中到这个特定场景中来表现；把人物虽是人工地却要合乎生活逻辑地“调”到这里来表演；在解决生活时空的无限性与舞台时空的有限性这对矛盾时，并不把矛盾都推给舞台；很大部分都在剧本（第一度创作）中解决了——空间的转换和时间的跨跃多半在幕间压缩、切割了；它让剧本情节时空严格服从于舞台的时空，把舞台当做生活的一角（多半为厅堂、客室、卧房等）；在同一场的演出中，剧情地点不可改换，演出的时间要和情节的延续时间大体一致；其中某些流派更进一步地要求观众感到这不是舞台、剧场，而是生活本身；在这类话剧中，情节时空的无限性与舞台时空的有限性的矛盾，实际上已经不存在，因为二者已经合而为一——舞台就是环境。真正具有无限性的生活，真正具有无限性的情节——甚至连比较多变的、丰富

的、广阔的情节，在这类戏剧的舞台上是很难得到反映的。因而它就极力回避这类超越舞台限制的作品。“三一律”结构法则的优越性和局限性是同时并存的：得到了戏剧的高度整一性，却放弃了生活的从容自然和丰满性。它巧妙地不知不觉地躲过了那无限的时空，但也不能不露出人工的痕迹。因此杜勃罗留波夫才指责它：“事实上你们怎么能够强迫我相信在不过半小时之内，在一个房间里，或者在广场上的一个地点就有十个正需要的人一个接一个地到来，又正在这个时候这里正需要他们，遇到的就正是他们所需要的人，突然开始了需要的谈话，需要出去就出去，做了需要做的事，然后需要时他们又再次上场，生活里有这样的事吗？这象真实情况吗？”^①

莎士比亚戏剧演出的时空观念，与传统话剧相比，有不同之处也有相同之处。不同之处在于，它的时空环境变化频繁而且也不是生活环境的真实再现，多半是在舞台上的假定。伊丽莎白时期的剧场有着特殊的舞台装置，它是从旅馆剧场和斗兽场发展起来的。既不象古希腊和罗马的圆形剧场也不象戏曲的空舞台。它是一种‘程式化’的固定多种演区的建筑性舞台。除内外双重舞台之外，又有上下垂直双层结构（二层台和阁楼）。这种特殊的舞台装置在演出时有“对号入座”的性质：表现比较具体的环境如凉

转引自〔苏〕E·霍洛道夫《戏剧结构的两种类型》。李明琨译，载《戏剧艺术》1980年第四期。

台、城堡，就利用二层台和阁楼；宫殿、卧室就利用内台（内台同时又可放置道具）；表现一些不大具体的环境如街道、广场、野外、战场等，就要利用前台。前台是空台，在前台演出时主要靠演员的台词交待环境。①这不同于戏曲的虚拟表演，而是一种“假定”——一旦假定了，就要固定。在连续利用前台演出时，有时环境的迁换要靠演员的“上下场”来完成，但是演员必须严格按生活逻辑在这个假定的，然而又是固定了的环境中表演。《奥赛罗》第三幕第二场、第三场，交待的环境是塞浦路斯城堡前，它不可以象戏曲那样，同一台面既可以是这里又可以是那里（台上是帅府，但又可以当成野外，演员上场可以“趟马”）。因而奥赛罗在第二场中去看防务（另外一个地点），就必须下场；在第三场中，奥赛罗看完了防务，与埃古一同上场，这场上的地点仍是城堡前。

虽然莎剧的场景变化频繁，不如传统的三幕（或五幕）话剧稳定（因其多为一景），但这种频繁的变换，一部分是在建筑式舞台装置中“对号入座”（即事先提供了一个大体的环境），另一部分才是在空舞台上的变换。这种变换无论怎样频繁，在每一场戏中，舞台时空仍然是固定的，既不能中途迁换环境，也不能当场表现时空环

参见田文《莎士比亚剧场与莎士比亚戏剧的演出》，载《外国戏剧资料》1979年第四期；吴光耀《伊丽莎白时期的英国剧场》，载《戏剧艺术》1980年第二、第三两期（连载）。

境的连续流动（象《跑城》、《夜奔》）；而且演出的时间与情节的延续时间也基本相符。这样，我们就不能把莎剧的舞台时空看成是在空舞台上的流动，因为如上所述，第一，莎剧的表演主要还是在立体的实体空间中进行；第二，即使有部分的戏是在空舞台上演出，但在每一场中，环境还是固定的；第三，莎剧中的实物道具所具有的仍是它自身的性质：床就是床，宝座就是宝座（不同于戏曲中实物道具的性质），这种实物道具有固定环境的作用——一张桌子摆在那里，它不撤走，环境不会改变，但在戏曲里却可以随时（按需要）赋予那张桌子以不同的意义。基于这三点，可以说莎剧与传统话剧在时空观念上，其本质是一致的，只不过前者比后者灵活多变罢了，因而莎剧的场次稍加改动就可以用写实布景演出，而传统戏曲就很难做到。

从本世纪二十年代起，当代戏剧的各种流派蜂拥而起，它们与传统话剧的区别在于：充分利用现代化的舞台设施，尽可能地突破舞台时空的限制，要求更全面、更广阔地反映生活。但是当代话剧无论怎样千变万化，有两条是与传统话剧相一致的：一是要在舞台上设置环境，不管是尚实的尚意的、抽象的或具象的，总要提供一个可见的实在的设置；二是在每场戏中，环境是固定的。仅举几例分述如后：

布莱希特的“叙事戏剧”，比较彻底地挣脱了“三一律”的束缚，主张舞台环境的设置要服从于剧情（传统话

剧是剧情服从于舞台)。他的剧作有场景分散多变、时空转换灵活的特点。但是布氏的理论与他的剧作(实践)并没有完全对号,他的剧作决非象他在《街景》等文中所论,全是“叙述”出来的“过去式”。他的大部分剧作,每场戏的环境不但交待得十分具体、固定,而且演出时舞台上也实实在在地提供了这种环境,尽管是“破除幻觉”式的——实际上既已提供,又怎么能完全破除幻觉呢?他的《伽俐略传》和《大胆妈妈和她的孩子们》,前者分十五段(场),后者分十二段,都如前述。

一九二四年,梅耶荷德在排演《拿下欧洲!》和喜剧《森林》时,大胆地采用了电影化手法,把独幕剧《拿下欧洲!》分解成类似电影一样的十七个场景,而在《森林》的第一幕中,两个演员不下台,几乎周游了全省,舞台时空变换十分灵活。在《拿下欧洲!》中,舞台上采用了“平行推进法”:一个演区是柏林咖啡馆,来客正喝酒跳舞;两步远的另一演区,进攻柏林的法国军队的两个军官正在谈话,类似电影的蒙太奇对列,加强了情境的紧张性。^①

这种电影化的舞台时空处理主要利用了三种东西:一是用灯光分割演区;二是用幻灯字幕交待地点;三是采用九块“活动墙”的舞台装置代替实景和道具(日本访华话剧

^① 参见〔苏〕A·费甫拉列斯基《戏剧的电影化》,载《外国戏剧》1981年第一期,意道明译。

团演出的《文那啊，从树上下来吧！》采用了类似的装置)。这种活动的墙可以迅速地组合成各种象征性的环境，加上灯光和幻灯字幕的配合，可以在很短的时间内变换舞台时空。

本世纪四十年代末，继奥尼尔后的美国另一著名戏剧家阿瑟·密勒的名剧《推销员之死》，在很大程度上吸收了荒诞派剧作的技巧，其舞台时空的变换也采用了以灯光分割演区的手法，时而纽约，时而波士顿，时而现在，时而过去；台上需要演纽约，则用灯光把另一演区的波士顿隐去；把精神几近崩溃、生活走投无路的老推销员威利的各种幻觉、回忆也都鲜明地展现在舞台上。

以上几例虽然都有舞台时空多变的特点，但每个场面总要有实物环境，每个场面的时空都要相对固定，这两点是共同的。采用电影化手法，最大优点在于把场面分得多而且细；但是分得再多再细，终不是电影。即使是电影，它的整体结构可以不受“三一律”制约，但每一个画面（也即最小的场面单位）却仍然要受着空间整一律的约束。就是说，利用电影化手法虽然可以把现实对象打碎成几大块，但这打碎的场面仍然具有相对独立存在的意义。用灯光明暗变换，用幻灯字幕，用“活动墙”等手法，只是加快了换景速度。利用类似“蒙太奇”式的“平行推进法”，其本质意义乃是两个舞台的对列或两场戏的对列。这些与戏曲的舞台装置、舞台时空观念是有着明显的区别的。

至于超现实主义戏剧如《奥尔菲》^①，荒诞派戏剧如《犀牛》^②，其时空环境的变换则远不如前述几例频繁，多半为固定的写实装置。其舞台时空观念距传统话剧实是不远。荒诞派的荒诞性并不一定表现在时空观念上。

总括以上的各类话剧，舞台上都要提供一个每场相对固定的实物环境。区别在于：传统话剧舞台上时空间环境是稳定而少变（一景的戏也可以说是不变）的，莎剧、布剧是多变的，采用电影化手法的戏剧则可以看成是“组接”的。

然而中国戏曲的舞台时空观念，则以一种异于各类话剧的面目出现。它是运（流）动的，而且只有戏曲才称得上是运（流）动——因为即使是电影，除了“运动镜头”以外，其场面、空间、画面，也只是“组接”而并非运（流）动。

三 戏曲舞台时空的运动性

中国戏曲在处理情节时空与舞台时空这对矛盾时，与传统话剧相比，有一个基本不同点，即它不是以“再现”

① 此剧剧本载《外国戏剧资料》1979年第三期，〔法〕让·科克托编剧，金志平译。

② 此剧剧本载《外国戏剧资料》1980年第一期，〔法〕尤金·尤涅斯克编剧，肖曼译。

为最高原则，因而它的情节处理可以不必象传统话剧那样，必须巧妙地躲开三一律舞台时空的严格限制；甚至可以说戏曲是采用了一种傲慢的态度，它几乎无视舞台对它的限制，它重视的是观众的默契、承认和支持。它只是借用了一下舞台——借舞台以表演人物，而非用舞台再现环境。舞台对于情节来说，只占从属地位。这就是人们所说的戏曲舞台的时空自由的特性。

所谓“自由”，主要是针对三一律再现性舞台时空观念的严格规范也即不自由说的。自由与不自由是相对而言，凡对三一律再现性舞台观念有着程度不同突破的戏剧，例如莎士比亚戏剧、布莱希特戏剧、近代当代戏剧，都可以说获得了程度不同的自由。

从舞台时空自由与不自由的角度说，在所有戏剧艺术中，中国戏曲当属最自由之例。

我这里所要说的戏曲舞台时空的运动性，与“舞台时空自由”，都是从不同角度和层面来把握、理解戏曲舞台时空特征的。二者有联系又有区别。“时空自由”的范围较大，而“运动性”则较小。自由的不一定是运动的，但运动的一定是自由的，自由是针对不自由说的（因为依三一律看来，连剧情场景多变，时间跨度大也属自由之例），而“运动”主要是针对“静止”和“固定”说的。①所谓

舞台的“静止”和“固定”是相对而言，从哲学角度看，一切物质都在四维空间中运动，但物理学的运动却离不开相对的静止。探讨戏剧艺术的舞台时空观念，不能使用哲学的普遍运动的概念。

“运动”，是“自由”特性的一种具体表现形态，它限定了是一种什么样的“自由”。再现性舞台必然是静止、固定的，而戏曲舞台时空的运动性，关键在于它不再现可视环境。这种运动性，我想通过一个问题的两个侧面来说明：运动地表现时空环境和表现时空环境的运动。

（一）运动地表现时空环境

话剧舞台上主要是靠演员以外的舞台设施提供了一个角色活动的环境。它是一个实实在在的、具有物理学意义的、可以感受得到的客观实体。在传统戏曲舞台上，客观的物理学意义上的环境并不存在——不是视觉感官可以感受得到的客观实体。举凡各种时空环境，大的如山川河海、军营战场、村庄道路，小的如卧室厅堂、茅屋小店、船舱阁楼，以及各种自然环境：风雪雷电、阴晴冷暖、昼夜星空等等，都不是实体的再现，而多半靠虚拟表演来显现。例如《秋江》的水上行舟、《夜奔》的星夜赶路、《白马坡》的登山、《乔老爷奇遇》的乘船、《杀惜》的楼上楼下、《大祭桩·路遇》的泥泞道路等等，舞台基本是空的，水、船、山、楼、路，客观上都不存在，只是通过角色的运动——虚拟的身段表演加上观众积极想象力的配合，才感到这一切的存在。

除了这种角色运动——虚拟表演以外，也有唱做念舞几种手段联合起来共同表现环境的。《野猪林·山神庙》

的“大雪飘飘扑人面，朔风阵阵透骨寒，彤云低锁山河暗……”，其环境的表现有唱又有做。《辕门斩子》中杨宗保“离了穆柯寨，来此是宋营”，其环境表现有念又有做。《挑滑车》的战场则是高宠一面登山远望唱曲牌、一面靠战场上的厮杀（舞）来显现的。无论是唱还是念，总要伴随着角色的运动——虚拟表演在内。

戏曲舞台上环境的确定是以人（角色）为转移的。环境多半“带”在角色身上。角色是运动的，环境也总是运动的。没有角色在场上的活动，台上只是一个抽象的空间。

《闹天宫》中，二郎神率众天将追赶孙悟空，空舞台上是天宫；下一场孙悟空上场就是花果山，二郎神又追到花果山来开打。同一台面，前一场是天上，后一场便是地下。在此前有一场戏，台中一桌，上有四盘蟠桃，代表瑶池盛会。孙悟空从上场门上，按下云头唱：“望瑶池祥云笼罩，见苍松翠柏荫交。”同一台面既是这里又是那里；孙悟空此处的环境还不是瑶池，而是天上的某处所在。这个环境是孙悟空上场时“带”出来的；环境的具体性主要是角色赋予的，并非舞台本身所有。应该说，戏曲的运动表演，首要的乃是在运动中刻划角色性格，表现角色情感，与此同时，人物活动的场景和环境也就被表现出来了。

《大祭桩·路遇》既表现了黄桂英及其婆母二人到法场去的急切心情，也表现了道路泥泞难行的环境，而且写难行的环境也还是为了表现特定的人物的的心情、性格。