

当前位置: [网站首页](#) > [学术争鸣](#)



收藏文章



阅读量[1193]



## 人是戏剧的主人公——与谭霈生同志商榷

肖旭

由北京大学出版社出版的谭霈生撰著的《论戏剧性》一书，是当今剧坛一部少见的理论性较强、系统论述“戏剧性”的力作，其功绩自有评说。

戏剧的审美特性——“戏剧性”，是一个比较复杂、内涵丰富的理论问题，曾有多种论点，德国奥·威尔·史雷格尔有“戏剧行动(或动作)”说；美国贝克有“能产生感情反应”说；英国威廉·阿契尔有“能使观众感兴趣”说等等。这些“戏剧性”定义不无道理，但都过于笼统。我国戏剧理论家谭霈生则认为“戏剧性”是“在假定的情境中展开直观的动作；而这样的情境又能产生悬念，导致冲突；悬念吸引、诱导着观众，使他们通过因果相承的动作洞察到人物性格和人物关系的本质。”（《论戏剧性》319页）他将“戏剧性”概括为“戏剧动作”、“戏剧冲突”、“戏剧情境”三方面主要内容，并以这三方面来结构、统一戏剧场面。我们说这一定义基本概括了“戏剧性”这个审美概念的主要内涵，是比较准确的，但仍有偏颇之处。

笔者认为，“戏剧性”是以“戏剧动作”为中心，包括戏剧冲突、戏剧情境、戏剧场面、戏剧悬念等一系列因素的综合作用而构成的戏剧特有之美。因为，观众进入剧场所希望看到的，主要是有戏剧性的演出；若没得戏看，他们就会兴味索然，甚至半途而归。而戏剧性中的戏剧动作、戏剧冲突、戏剧情境，都是以“人”为核心的，它离不开人的性格这个基点。这是因为戏剧艺术是“人学”，是人的艺术，“人”是戏剧的主人公(剧本是人写的)。多年来，“人”的主体性处于消沉之中。剧本应写具体的人、典型的人，而不是抽象的人。因为，没有性格和思想的人，在世界上是不存在的。“能把个人性格、思想和目的最清楚表现出来的是行动。人的最深刻方面，只有通过行动才能见诸现实。”(黑格尔《美学》第一卷)戏剧的本体是演员的表演艺术，是人物的生动形象，是活人的艺术。戏剧的对象是人——观众。是人的内在和外在的世界，它的基本任务是帮助观众认识“人”自身；戏剧的本体是人——演员。如果离开了演员所创造的以人物的生活、命运、思想、情感、性格为主的形象，戏剧就必然失去了对观众的吸引和感染力。这样的戏剧又能给观众欣赏什么哪?所以，无论是现实主义、表现主义，还是象征主义手法，最终都要在“人”字上下功夫。戏剧中的“人学”要进入美学境界，有待心理分析的深化。庸俗社会学对戏剧创作影响最重者，正在于对人的心理世界简单化、庸俗化。我们的戏剧只有站在“人学”的美学高度，确立真正的审美意识，才能通过自己的作品，对人类认识自身做出贡献。诗人对宇宙人生，须“入乎其内”、“出乎其外”(王国维《人间词话》)，剧作家则是以体验“入乎其内”，以表现“出乎其外”。戏剧的生命在于直觉，而不在于分析。但它又恰恰需要给观众以巨大的哲学灌输，这是一个矛盾。艺术直觉并不完全是感性认识，也不纯是理性认识，而是介于二者之间的一种特殊的认识和心理能力。它具有经验性、功利性、直接性和情绪性等特点。戏剧中的直觉与生活中的直觉是不同的。戏剧的直觉是心灵的外部表现，即把藏在心里的东西“现”出来。写实戏剧(如话剧)是一种诉诸视听感官的真实感觉，一种直觉的真实感；而写意戏剧(如我国戏曲)则是一种诉诸理解和想象的真实感。另外，戏剧的直观性，并不只是戏剧演出的样式，至关重要是戏剧所特有的主体——活人的表演艺术。它是演员——这个活人去展现戏剧中那个活生生的人物，塑造出一个个鲜明的生动的形象，以此来揭示出剧本的主题思想和戏剧冲突的故事情节；在人物形象动作中形成完整、统一的演出形象结构。“人”是构成社会和家庭生活的种子，是创造形象的基础。因此，戏剧艺术就必须以生活中的种子作为再创造的材料。我们说，有演员、有观众，也就是有人在演，有人在看，在一定的时间和空间里，才能构成戏剧。由于和观众的直接交流所产生的亲切感，才使戏剧获得了独特艺术魅力。

周访问排行 月访问排行 总访问排行

- 鲁迅和许广平犯有“通奸”罪吗？
- 现实主义还是色情主义？
- “一切好诗到唐已被做完”了吗？
- 不要把张爱玲和胡兰成混为一谈
- 论中西文人女性人体描写的审美特征…
- 文学如何向现实“说话”
- 新诗创世何劳胡适尝试
- 当代文学的若干问号
- 期待新的中国文学批评史
- 暧昧的“民间”：“断裂问卷”与90…

网友评论

[更多评论](#)

如果您已经注册并经审核成为“中国文学网”会员，请 [登录](#) 后发表评论；或者您现在 [注册](#) 成为新会员？

诸位网友，敬请谨慎网上言行，切莫对他人造成伤害。

验证码:

YBOX

尽管作者在“结语”(第323页)强调说：“戏剧艺术的对象是人，是人与人的关系，是人的生活命运。在戏剧创作中，生活的真实性，正是渗透在人物性格之中，渗透在人物之间的关系及其发展之中，渗透在各种人物的生活命运之中”，“都离不开人物性格这个基点。”虽如此，纵观其全书，这不能不给人以强弩之末的感觉。

戏剧动作、戏剧冲突、戏剧情境这三个特性之间，究竟是什么关系，是平分秋色，还是有主有从?该书也显得欠缺。

1、戏剧动作。按照亚里斯多德“摹仿说”来理解戏剧动作，他指出戏剧是一种摹仿。“悲剧是对于一个完整而具有一定长度的行动的摹仿。”(《诗学》)即戏剧是在摹仿行动中的人，关键在“行动”二字，而且是完整的，有一定长度的行动摹仿。他强调行动的完整性，行动在戏剧中构成了完整整体。亚里斯多德很强调事物的整体性、因果联系，以及戏剧创作中戏剧情节的重要性。对行动摹仿这一命题指出了戏剧的最本质特征，戏剧就是通过舞台行动来反映生活(“行动”与“动作”严格讲是有区别的，前者指摹仿对象，后者指摹仿手段。“行动”是指人的行为和动作。一个人的行为是受思想支配的，因此是有目的的；而要达到目的是以一系列的动作去完成的。为方便起见，我们这里将二者视为一也，下面均用“动作”一词)。纵观戏剧艺术，剧作家通过文字将故事写成剧本。这剧本在未经排练、演出和导演、表演、舞台美术及其它一切艺术手段形成完整的舞台形象演出之前，仅仅是文学剧本，属于文学范畴称之为戏剧文学，还不能称其为戏剧艺术。戏剧的“剧”，指的就是结构、冲突、情节、人物、主题、思想等，由这诸多元素构成了文学剧本之“剧”，称之为“剧作”；而“戏”是演出来的。所以没有演员去演，不能称其为“戏”，“演”则是动。戏剧是动作的艺术，没有“戏”也就没有可演的，没有动作便没有戏剧。只有通过导演把剧本用艺术手段在舞台上再度创造出来，通过演员的表演把文学剧本中的人物、思想、生活、事件冲突构成的故事情节，形象地、生动地在舞台动作中呈现出来，在有观众共同欣赏的合作中进行，那才是戏剧艺术。也可以说，这演员的表演属于基本的戏剧艺术。若再加上相应的舞台美术、灯光、布景、服装、化妆、道具等物质形象范畴，将这两大范畴综合在一起，统一在导演的总体构思之中，才能形成完整和谐的舞台演出形象，那才是真正的戏剧艺术。到这时，作家写作的社会意义才算全部完成。诗歌、散文、小说只是和读者见面；戏剧则必须同观众见面。戏剧具有一个更为复杂、更为延续的创作实践过程。剧本的真正价值不仅在于读起来动人，更重要的是演出来动人，比读时更为动人。这是因为演员在舞台上动作，舞台形象在假定的规定情境中有行动，其行为是受思想支配的，有目的性，动作则是以完成行为目的的外部活动，它是心理活动的形体动作的反映。这样可以说，戏剧动作是统一结构、展现人的心灵的基础和手段。戏剧媒介综合的结构核心是动作，舞台美术、服装音响等一切诸元素都因服务于动作而改变了自己的独立性质，进入戏剧媒介体的结构之中。人的心灵与心灵的交往、影响，正是人的性格的冲突和对抗所构成的戏剧动作。当然，这要深刻洞察，把握人的思想、感情、意志及所有心理活动的内容，才能理解、认识、体验、展现戏剧冲突所揭示的戏剧动作。所以戏剧动作又是内心的艺术，是性格化的必然产物。

戏剧动作的内部因素，一种观点认为是“意志”，人的意志决定人物的动作；另一种观点认为“性格”，人的性格决定人的动作(其实两者是统一的，无论意志冲突，还是性格冲突，都是人体的有机作用)。有人认为，意志只是一种理性的观念，而性格才是活生生的感情实体。重感情，轻理性，这正是戏剧艺术。二者本质区别，在于戏剧的崇高理想，并不是为了展现某种意志观念而存在，它是以塑造鲜明生动，具有独特性格的艺术形象为宗旨。性格化的动作正是实现戏剧这一崇高的理想的主要桥梁。因此真正的戏剧动作应是性格的动作，“行动该为性格存在”。自古以来在动作中呈现性格是戏剧公认的职责。

意志既然是一种理性的观念，所以它在戏剧中，只能决定于人物“做什么”，却决定不了“怎么做”。在实际生活中也是这样，两个人共同要做某件事情，意志可以说是一致的。但由于性格的不同，各有各的计谋和心术，各有各所采取行动的特殊方式，必然就会不同；而一出戏的主要发展运动过程，恰恰是在于“怎么做”，而不在于“做什么”。哈姆雷特“做什么”是明确的：惩办凶手，为父报仇。但构成这部伟大悲剧的主要情节，是这位年青的丹麦王子实现这种意志所表现出来的迟疑、踌躇，一次次失去了复仇的大好时机，最后竟同凶手一起同归于尽。可以这样说，丰富有力和鲜明独特的戏剧动作取决于性格。相反，并不是来自意志。史雷格尔说：“人之所以这样或那样的行动，都归结于性格。性格不确定，行动便没有动机”。(《戏剧艺术与文学教程》)因此戏剧动作的魅力，就是性格魅力的直接体现。唯有性格，

才能给戏剧的肌体注入新鲜的活力。这动作是性格及性格发展的必然产物。只有遵循这一美学原则，才能赋予行动以典型特殊的意义，才能具有艺术的感染力量；也只有依据动作的性格逻辑，才能塑造出具有独特性格的人物形象。

戏剧动作是戏剧的动机指导的结果。戏剧动作有鲜明的特征，它从来不是无意识的，盲目的，紊乱的，而是在动机的指导下有意识、有目的的进行的。“人物的行为必须从他们的‘动机’产生出来，行为是动机的根本，是基础。”（贝克：《戏剧技巧》）不能仅仅把动作的过程理解为“做什么”和“怎么做”，还要看到人物“为什么”这样做？即人物动作的潜在心理动机。否则动作就失去了意义。没有动机的作为，为动作而动作，构不成真正戏剧性的动作。从审美角度看，再热闹也得不到思想的升华与生活的启迪，也不能引起艺术上的美感和共鸣。如果，人物动作的心理动机不明确，揭示不深，挖掘不透，既起不到刻画性格、推进情节的作用，同时也不能鲜明而准确的表达剧本的主题。人物动作的心理动机，起码应具备三个特点：(1)动机必须是具体的、独特的、富有个性色彩的，(2)动机主要不是说出来的，而是通过鲜明的性格与独特的人物命运所体现出来的；(3)动机应在含蓄中体现鲜明。

2、戏剧冲突。“‘没有冲突就没有戏剧’的说法也是不全面的”，但这一观点是正确的。因为“戏”是演出来的，得有演员去演；戏没得演，还不能称其为戏，只是戏剧文学。“戏剧冲突”当属戏剧文学范畴。这冲突是构成剧本的根本因素。近来流行一种观点，认为“戏剧冲突”并不是剧作的必要手段。诚然，在社会发展的不同时期，“冲突”会有变化。但是在所有时代里，冲突曾经是而且现在同样是剧作的基础。正是在冲突之中才能最鲜明的表现人物的性格、作品的思想意义。因此，每种艺术都需要发展自身的特长，不然就不足以维系自己。戏剧和其它艺术的联系是暂时的、有条件的；而发展自己则是永远的、无条件的。戏剧只能是戏剧。那种无冲突论的创作浪潮，在五十年代就出现过，已经经过了历史的检验。至于中世纪的宗教剧、道德剧、奇迹剧，以及当代日本的佳构剧、欧洲的史诗剧、叙事剧、哲学戏剧、理性戏剧、贫困戏剧等等，都离不开戏和剧。不过“冲突还不是动作，它只是包含着一种动作的开端和前提，所以它对情境中的人物，只不过是动作的原因，尽管冲突所揭开的矛盾可能是前一个动作的结果。”（黑格尔：《美学》）作为一剧之本的“剧本”，只是戏剧的一半，不是戏剧的全部。因为剧本只是戏剧艺术进行创作的基础、素材，而不是全部。戏剧有它自身存在的价值，那就是通过导演、表演、舞台美术等手段所创造出来的舞台形象的演出，把剧本提示的生活，以形象的舞台手段还原于生活，并对生活有自己的理解、感受，以独到的鲜明的艺术手段，加深、加强剧作者所提示的生活，而这戏剧冲突的提出、发展、激化(或转化)、解决的过程，总是通过事物内在的运动和斗争来刻画人物与人物的关系变化，体现剧本的思想内容。平时人们看戏读剧本，首要的是看“有戏”、“没戏”，而有、无戏的着跟点，往往是戏剧冲突。生活矛盾与戏剧冲突是有着密切联系的，但又有所区别。生活矛盾是戏剧的基础，但不是所有的生活矛盾都能够成为戏剧冲突。矛盾具有它的普遍性，可有的矛盾能造成冲突，有的则不能。物质文明的发展，往往超过精神文明的发展。物质福利在增长，而精神文明并不能迎头跟上，这种脱节现象现已发生。许多人精神生活匮乏，内心空虚，那些广泛存在的消极现象不能不使剧作家们而忧虑，但又不能全部暴露之。剧作家和戏剧只能在有所侧重观察生活时，积极地、包括运用讽刺手段，为创造生活而斗争。所以剧作家在结构剧本时，就要在众多矛盾中提炼出能够构成戏剧性的冲突。像席勒的《阴谋与爱情》的矛盾冲突就很有戏剧性。戏剧冲突主要表现在人与人之间的意志冲突；而戏剧情节则主要看戏剧冲突的安排。脱离了人与人之间的意志冲突，生硬地去编造所谓的戏剧情节，就不能形成戏剧性的冲突。因为冲突在剧本中不是抽象存在的，而是存在于人物之间。另外，戏剧冲突也离不开社会性，也就是要有社会性的戏剧冲突。《阴谋与爱情》所揭示的就是平民阶级与封建贵族阶级的两个阶级的矛盾。应当说它是当时德国最有典型意义的社会冲突，并且代表着一个时代的社会本质。席勒巧妙地用悬念的艺术手法，以封建专制的残暴统治者为代表与平民阶级思想道德的反抗，构成了典型的社会冲突；又以人与人之间的意志冲突、性格冲突构成了曲折的戏剧冲突，而成为一部不朽的世界名著。

3、戏剧情境。是由戏剧冲突所造成的戏剧事件组成的。“情境和它的冲突，一般是激发行动的原因。”（黑格尔：《美学》第一卷）情境在很大程度上是一种客观环境的刺激和逼使的结果，是属于戏剧动作的外部因素。同时，情境、冲突、事件又是循环发展的，三者之间是互为因果，相互联系、制约、作用、推动，对立统一的辩证关系，三者是不可分割的有机整体。没有事件便没有戏剧。剧本的故事情节，总是以一个主要事件和一系列伴随着人物与人物、人物与环境的对立冲突的发生、发展过程，能够塑造人物，体

现主题思想的戏剧事件构成的。事件是构成生活、思想、艺术的基础，是剧本情节的骨架；事件又总是作为戏剧冲突的产生、发展变化的根据和动力而出现的。戏剧事件是剧中规定情境的主要因素，是舞台动作的动因、推动力。它是生活事件戏剧化、典型化的艺术集中再现，是激起推动舞台动作，引起激化戏剧冲突，促使人物关系与矛盾冲突的发生发展，由渐变到突变，由量变到质变，进入新的“情境”（或“质态”），乃至改变人物的生活道路或命运的客观事物、现象。可以说，戏剧事件是戏剧冲突的产生与发展的外在表现形式，戏剧冲突是戏剧事件的内在本质内容。戏剧事件的起、承、转、合，总是反映着冲突的发生、发展、激化、解决的运动变化，由量变到质变的过程。我们认为，情境与动作的关系是，没有戏剧情境就没有戏剧动作，因为任何动作都必须产生于特定的戏剧情境之中。现实生活是这样，舞台动作也是这样；所不同的，仅仅是生活中的规定情境是现实的，舞台上的规定情境是虚构的。这样，情境越具体，动作就越清楚；情境越尖锐，动作就越积极；情境越丰富，动作才越富有热情、活力、生命力。但是戏剧的任务不在于把事件的过程叙述清楚，而在于写人，在于塑造人物性格，在于揭示人物的内心世界，在于展示人物独特的生活道路和命运。戏剧情境带来的悬念是人们对作品中人物命运发展变化的一种期待心理，它又反映了社会上一切事物发展的必然规律。造成“悬念”得有两个条件：一是造成悬念的前提，也就是全戏的或每场的规定情境必须揭示清楚；另一个必须引起观众的同情。没有这两个条件就造不成悬念，也就抓不住观众的心，或者即使造成了，观众也冷漠以待，无动于衷，那也起不到悬念的作用。总之，人是戏剧的主人公；而戏剧的审美特性则是戏剧的动作性——戏剧动作。戏剧性主要来源于人、人物的性格、关系、命运、经历等等。

由于戏剧导演、演员、观众是戏剧演出三位一体的主体结构，那剧作家在总体结构时必须坚持这三位一体的主体结构——表现心灵的戏剧动作。它既是戏剧主体思想的体现者，又使戏剧冲突成为客观存在，使情节得以展开，构成一个个场面，成为结构的内容。剧作家还必须要深刻地理解人物，琢磨人物，深入到人物的心灵深处，洞察各种人物的内心隐秘。这就是现实主义戏剧艺术的道路。

现实主义艺术反映社会生活是能动的，戏剧人物是自主的，决不是某种口号、政策、思想的被动宣传员。他们有自己的生活方式，自己的命运，他们是活生生的人。当然不否认，在他们身上积淀着社会、时代的深刻影响。但必须着力于人物性格的塑造，使冲突双方都具有丰富生动的个性和动作性。通过他们之间的冲突，揭示具有普遍意义的问题，艺术地体现社会理想，揭示社会矛盾。

现实主义戏剧艺术不在于戏剧演出的样式，而在于戏剧艺术的创作方法。最终，观众最被吸引的、最被感染的、最被激动的，是戏剧中的人物性格所揭示的社会和他个人的道路、命运。而这一切则是由演员所创造的视觉形象的戏剧动作和听觉的语言动作，注入观众的意识之中，共同呼吸着。

戏剧的出路，只有从戏剧性去找，不能把零星的手法当作戏剧摆脱困境的主要办法，或当作一种方向来对待，这只能把戏剧送回它的历史前期，最后导致戏剧消亡。正确态度应是在坚持戏剧性的原则下，根据丰富的生活内容，广泛吸取或为戏剧所用的其它艺术之长，创造出多种形式的话剧、歌剧、戏曲来。