

动作与戏剧性:谭霏生戏剧本体理论的基石

周宁 何颖*

内容摘要:戏剧是动作的艺术,戏剧的心理—动作本质是戏剧的戏剧性所在,而戏剧理论的核心问题就是戏剧性的问题。有关动作与戏剧性的论述,构成谭霏生戏剧本体理论的基石。谭霏生以“人”的因素为理论起点,探索戏剧的本体意义,提出“所谓‘戏剧的本体’也就是情境中的人的生命的动态过程。”他在“动作”本质论中加进了心理的内容,在“意志冲突”与“社会冲突”之外提出了“性格冲突”,分析了“情境”的不同形态,提倡再现与表现的融合,所有这些观点,不仅建立了谭霏生先生独特的戏剧理论体系,同时也推动了中国戏剧理论的建设。

关键词:动作 戏剧性 戏剧本体理论

中图分类号:J80 文献标识码:A 文章编号:1003-0549(2003)04-0031-09

Abstract: The art of theatre is the art of action. Tan Peisheng analyses the concept of psycho-action as the keystone of his ontological theory of theatre. With humanity as his historical and logical start-point, Tan explores the essence of theatre in terms of action, conflicts, “passion-situation”, reflection and expression, and constructs a creative and systematic theory of theatre.

Key words: action theatricality ontological theory of theatre

上世纪80年代初,谭霏生的《论戏剧性》出版,他有关戏剧本体理论的系统思考已经开始。《戏剧艺术的特性》又进一步,对话剧所涉及的诸多理论问题,诸如戏剧的本质特征、戏剧的构成要素等,他都进行了有创造性的研究。1988年,他的《戏剧本体论纲》在《剧作家》杂志上连载,谭霏生先生的戏剧本体理论基本完成。在80年代的戏剧观争鸣中,谭霏生的戏剧本体理论成为争鸣中最有深度与系统性的理论。他以“人”的因素作为本体理论研究的基点,深入到戏剧的内部去探寻戏剧的本体意义,提出“所谓‘戏剧的本体’也就是情境中的人的生命的动态过程。”[1](P.73)他在“动作”本质论中加进了心理的内容,在“意志冲突”与“社会冲突”之外提出了“性格冲突”,分析了“情境”的不同形态,提倡再现与表现的融合,所有这些观点,不仅建立了谭霏生独特的戏剧理论体系,同时也推动了中国戏剧理论的建设。在谭霏生的戏剧思想中,我们看到中国现代戏剧理论走向成熟的希望。本文只想就谭霏生有关戏剧的动作本质及其与戏剧性的关系的

*周宁,厦门大学人文学院教授,博士生导师。何颖,厦门大学人文学院戏剧戏曲学专业研究生。

思考,谈谈自己的看法。

—

戏剧是“综合艺术”,亚里士多德指出,戏剧是节奏、歌曲和韵文等媒介交替使用;日本戏剧家河竹登志夫认为,戏剧“兼有诗和音乐的时间性、听觉性,以及绘画、雕刻、建筑的空间性、视觉性,而且同舞蹈一样,具有以人的形体做媒介的本质特性。”[2](P.3)谭霈生认为,所谓“综合艺术”是指戏剧“综合了诗(文学)、音乐、绘画、雕塑、建筑以及舞蹈等艺术成分。”[3](P.6)但这种综合并非简单合并,各种成分必须服从于整体的特性,如结构主义者皮亚杰所言,“一个结构是由若干个成分所组成的;但是这些成分是服从于能说明体系之成为体系的一些规律的。这些所谓组成规律,并不能还原于一些简单相加的联合关系,这些规律把不同于各种成分所有的种种性质的整体性质赋予作为全体的全体。”[4](P.3)而戏剧的整体规律,也就是本质特征,该如何寻找?

在谭霈生看来,研究一门艺术的特性,应当首先把握它所特有的艺术手段。戏剧中所包含的艺术手段是多种多样的,只是比重有所不同,谭霈生认为,戏剧的基本特性是由占中心地位的艺术手段所决定的。那么这种中心艺术手段是什么?“作为戏剧艺术的中心要素和根本要素的,是演员的表演艺术。”[3](P.11)“而由演员完成的舞台动作正是塑造舞台形象的基本手段”。[5](P.17)因此,动作就成为了戏剧的基本特征。虽然戏剧中的“各种综合艺术成分都有自己的表现手段。然而,它们却必须服从演员的表演动作这个最基本的表现手段。”因为在戏剧的各个组成要素中,“剧本,乃是动作的提供者;演员,乃是动作的直接体现者和完成者;各种造型及音响成分,乃是动作的辅助者,……而导演,则是动作的组织者。”[3](P.137)这样,整个戏剧活动都是以动作为核心进行的,任何环节都不能脱离动作而存在。

对动作的强调从亚里士多德就开始了,他认为戏剧就是用“动作”摹仿“行动中的人”。马克思对此也认同,他说,“正如亚里士多德所说,动作是支配戏剧的法律。”[6](P.264)劳逊把“动作性”看作是戏剧的基本要素。苏珊·朗格认为戏剧中“任何身体或内心的幻象都统称为‘动作’,而由动作组成的总体结构就是以戏剧动作的形式展示出来的虚幻的历史。”[7](PP.354-355)

在现代演剧理论中,动作更是不可或缺的表现手段,斯坦尼斯拉夫斯基认为“动作、活动——这就是戏剧艺术、演员艺术的基础。”[8](P.98)梅耶荷德也认为,“动作在戏剧表演创作中,是一种最有力的表现手段。”另外他还说,“舞台动作的作用,比其他戏剧成分的作用更重要,丢掉语言、服装、脚光、边幕、剧场建筑,只留下演员及其精巧的动作,戏剧依然不失为戏剧……”[9]波兰导演格洛托夫斯基也把演员的个人表演技术看作是戏剧艺术的核心,对角色的创造是通过“一系列的示意动作”完成的,他觉得“对于我们来说,一个示意动作,不是一般的

姿势,而是基本上完整的表现形式。”[10](P. 8)通过以上人物的论断,我们可以看出,动作在戏剧中的作用是至关重要的。

谭霏生因此得出了他的结论,“戏剧,就其本质来说,是动作的艺术。”[11](P. 10)但我们有必要对这句话本身再进行推敲,因为本质是隐藏于现象之中的东西,并不能被人们的感官直接所认识,而动作作为一种表现手段,只是一种外在的形式,而形式与本质的概念是截然不同的。如马克思所言,“如果事物的表现形式和事物的本质直接合而为一,那么一切科学就成为多余的了。”[6](P. 923)所以说,戏剧本质上“是动作的艺术”这句话,并非字面上的意思那么简单。既然本质通过现象表现出来,而戏剧的现象又表现为动作的形式,那么戏剧的本质必存在于动作之中,因此,所谓动作,必然有其更深层的含义。

谭霏生认为,动作必须具备一些必要的特征,才能成为戏剧的表现手段,他把戏剧动作的特征归结为两点。首先,“任何一种动作都具有艺术的直观性,……然而,任何一种具有直观性的动作成分,同时必须具有非直观的揭示性;也就是说,直接作用于观众视觉和听觉的动作,应该而且必须能揭示人物非直观的心理内容。”[5](PP. 19 - 20)

戏剧动作必须具有“艺术的直观性”,这是由戏剧的舞台表演形态所决定的。谭霏生将动作分为四种类型,分别是“外部动作或形体动作、言语动作、静止动作和音响动作”,其中外部动作和静止动作“可以直接作用于观众的视觉”,言语动作和音响动作可以直接“作用于观众的听觉”,这样戏剧动作就将强烈的视听效果传达给观众。

但只有直观性还不够,戏剧动作还必须揭示剧中人物的心理,让观众体会到。在中国古典戏曲中,有一些“做”、“打”的内容,完全与人物的心理活动无关,只是纯粹的艺术表演动作,给观众以感官的审美享受。而在话剧中,则一举一动都与人物的心灵相关,反映着人们的内心活动情况。贝克认为,“人物的行为必须从他的‘动机’产生出来。”[12](P. 77)也就是说戏剧动作必须具有心理的原因,不能凭空产生。洪深也提到,“戏剧的摹仿人生,不只是摹仿了外表的浅薄的人事,悲欢状态而已;更须表现人的心理。凡是好的戏剧,都是能够很深刻地表现心理的。”[13](PP. 53 - 54)

苏联导演拉波泊将舞台动作与生活动作做了一番比较,“在现实生活中,我们常常下意识地动作着,不知道决定我们行动的原因,我们所追求的目的——但是在舞台上,我们必须知道我们要做些什么,而且为什么要这样做。”[14](P. 20)生活中的动作常常是漫不经心的,而戏剧动作则以表现人物的心灵为目的,这是戏剧动作与生活动作的区别所在,戏剧动作必须要有鲜明的目的性,要能够传达出人物的内心世界的活动过程。

拉波泊将舞台动作分为三要素,即“做什么”、“为什么做”和“怎样做”,谭霏生就这三要素分别从外部动作、言语动作和静止动作这三种动作类型做了具体解释。在外部动作中,“做什么”就是要求演员在剧本的动作提示中,“把它体现

为具体的舞台动作”；而“为什么做”就是要演员体验人物在动作中的心理动机；“怎样做”就是要赋予这种心理以“特殊的动作方式”。

在言语动作中，三要素体现为“说什么”，“为什么说”和“怎样说”，“说什么”指的是剧本中的台词；“为什么说”指的是人物话中“潜在的心理动机”，也就是所谓的“潜台词”；而“怎样说”指的是“演员说台词时特有的方式”，包括“语调、面部表情以及其他必要的辅助性的形体动作”。演员的任务就是要深入人物的心理，发掘台词背后的潜台词，以适当的方式表现出来。谭霈生认为潜台词尤其重要，因为它暗含着人物的心理动机，所以“台词的动作性是强是弱，并不取决于声音的力度，而主要是在于潜台词的深度和厚度。”

除了外部动作和言语动作，还有静止动作，在戏剧中虽然会出现这样的停顿场面，但动作的停顿并不意味着内心活动的停止，相反，它往往蕴涵着丰富的心理动作，这就要求演员“把握住人物在那一瞬间的内心独白……，并将其通过静止的体形及面部表情传达给观众。”^[5] (PP. 20 - 23)

动作的直观性是戏剧艺术的外部特征，它呈现的是事件的现在时，一系列当下的事件将人们的注意力最大限度地集中，同时激起人们强烈的感情反应，如席勒所说，“史诗、长篇小说、短篇故事，凭它们的体裁，把人物的行动移到远方，因为在读者和进行行动的人物之间，横插进来一个叙述者。但是谁都知道，远方的事情或者过去的事情是削弱印象和削弱人们的关切和激情的。而现在的事实则使之加强。一切叙述的体裁使眼前的事情成为往事，一切戏剧体裁又使往事成为现在的事情。”^[15] (P. 98)

除了直观地反映心理，谭霈生认为戏剧动作还应具有第二个特征，他说，“真正的戏剧动作，决不能只是彼此无关的一堆沙砾，而应该具有因果相承的内在联系，在各种因果关系中持续发展，成为一个有机的整体。”^[5] (P. 25)

这实际上是关于动作的完整与统一的问题，亚里士多德在《诗学》中就强调过戏剧对于“行动的摹仿”要“完整”，要有头有尾有中部，动作前后衔接自然，才能构成好的情节结构，对于动作的整一性原则，亚里士多德有一段详细的论述，“一个整体就是有头有尾有中部的东西，头本身不是必然地要从另一件东西来，而在它以后却有另一件东西自然地跟着它来。尾是自然地跟着另一件东西来的，由于因果关系或是习惯的承续关系，尾之后就不再有什么东西。中部是跟着一件东西来的，后面还有东西要跟着它来。所以一个结构好的情节不能随意开头或收尾。”^[16] 劳逊也认为动作处于“不断的发展过程中”，而且“必须从别的动作中生发出来，必须引起别的不同的动作。”^[17] (P. 218)

对于戏剧动作的统一问题，中国的曲论家也有类似的论调。王骥德对情节的要求是，“勿太蔓，蔓则局懈，而优人多删削；勿太促，促则气迫，而节奏不畅达；勿令一人无着落，勿令一折不照应。”^[18] (P. 170) 李渔则提出了“立主脑”、“减头绪”、“密针线”，强调“一人一事”，“一线到底”，“每编一折，必须前顾数折，后顾数折。顾前者，欲其照应；顾后者，便于埋伏。”此二人类似的观点其实都是强调情

节的完整与统一问题,在这一点上,中国戏曲与西方戏剧的原则是一致的。

谭霏生认为动作的发展过程必须要有一个时间的限度,同时在这个限度内实现动作的完整与统一。生活中的动作是无始无终的,散漫且时断时续,而戏剧动作则必须要有一定的时间内形成连贯而完整的统一体。但谭霏生并不认同李渔的“一人一事”观,他借用狄德罗的一句话来表明他的看法:“只要动作保持统一,任何复杂化的手法我都不加反对。”〔19〕(P. 213)他承认全剧有一个主人公,一个中心事件,动作容易统一,但并非是惟一的结构方式。他举了一些例子来说明,在莎士比亚的《威尼斯商人》一剧中,三条线索并行发展,一是安东尼奥与夏洛克的一磅肉交易,一是巴萨尼奥与鲍细霞的爱情故事,一是杰西卡与罗兰佐之间的爱情关系,三条线索有机地结合在一起,形成了动作结构的完美统一;《茶馆》一剧中,几个人物的命运及其相互之间的关系,通过一系列的事件贯穿起来,也构成了动作的统一性;在《霓虹灯下的哨兵》一剧中,众多人物汇聚在一个特定的环境中,每个人物相对独立的动作线,它们共同构筑成一个完整的动作体系,同样实现了动作的统一性。

谭霏生认为话剧比起中国戏曲有更为广阔的生活内容可以取材,因此在动作统一的前提下,应该探索多种多样的结构方式。但无论采取怎样的情节布局手法,其最终的目的都应该是为了实现戏剧动作的完整与统一。现代戏剧家熊佛西在论戏剧时也尤其强调动作的统一,这一点从他大三一律的看法中可以看出,他说:“我以为时间和地点的限制可以打破,动作的限制万万不可打破。内外的动作应该一致。一个剧本的好坏,就看它的动作是否统一。”〔20〕(P. 78)

动作的统一是戏剧动作组织的一种原则,它在有限的舞台时空中讲述出一个完整的故事,从西方戏剧的源头——古希腊的悲喜剧开始,一直到今天依然保持着。我们可以认为它是传统戏剧不可或缺的因素,但是自19世纪后期出现的现代戏剧却将这种原则打破了。在西方一些象征主义、表现主义以及荒诞派戏剧中,情节的因素淡化了,戏剧动作也变得散乱无章。如荒诞派戏剧基本上摒弃了“情节”的因素,而主张采用一种环形结构,头尾相连,戏剧开始的地方也就是结束的地方,没有情节,也就无所谓因果与联系,无所谓统一与完整。

在这类剧作中,荒诞的主题表现为荒诞的形式,动作支离破碎,无法理喻,剧中仿佛不是在讲故事,只是在表现一些人物内心的情绪。这时观众也不再关心剧中讲了什么故事,而把所有的注意力都集中到体会人物的心理活动中去了。虽然现代戏剧在形式上违反了传统规则,但我们不能说它们就不是戏剧,只能说是在形式上发生了变形,我们虽看不到一个完整的故事,但一样可以通过剧中人物的零乱的动作体会到人物的内心,洞察他们的心理。从谭霏生对戏剧动作所归纳的两点特征来看,以直观的动作反映人物心理这一点是始终不变的,从传统戏剧到现代戏剧,无论在形式上发生了怎样的变化,其手段和目的是不变的,它们是戏剧动作的根本;而动作的整体性与统一性这一特征在现代戏剧中显然就不存在了。所以我们可以将他的观点简化一下,所谓戏剧动作就是直观地表现

人物的心理,我们可以认为这就是谭霈生所认为的戏剧动作的本质特征,那么他的戏剧本质也可以由此推断,那就是以“心理—动作”为本质。

二

戏剧的心理—动作本质是戏剧性所在。戏剧性是谭霈生戏剧本体理论中的核心问题。戏剧性就是最能体现出戏剧特性的东西,它使戏剧成为戏剧。然而什么是戏剧性?在谭霈生的戏剧理论中,动作是构成戏剧性的最根本的东西,他对戏剧性的探讨,也是从动作开始。

在戏剧中,虽然一举一动都是反映人物心理的,但并非所有的动作都具有戏剧性。从外部动作来看,谭霈生认为富有戏剧性的外部动作至少要有两个条件,“其一,它应该是构成剧情发展的一个有机部分,又推动剧情的发展。……其二,观众能够通过可见的外部动作洞察人物隐秘的内心活动。”[11](PP. 15 - 16)他举例《哈姆雷特》第五幕中,哈姆雷特和雷欧提斯比剑那一场。外部动作激烈,扣人心弦,而且直接关系到戏剧的结局,观众看着二人比剑,也能感受到场上人物内心的较量,因而这一场戏是极富戏剧性的。至于一些现代戏剧,情节晦暗不清,就使得外部动作在情节上的戏剧性大大减弱了,但观众还是能够从有限的动作中,体会到剧中人物的心理活动。

36

再来看言语动作。在言语动作中,最重要的是对话,那么怎样的对话才算是富有戏剧性的?谭霈生认为对话至少要体现为三点:第一点,就是要具有“非直观的‘揭示性’,即:能够揭示人物隐秘的思想、感情、意志和意识等等心理内容。”[3](P. 147)依照谭霈生的动作本质论的内涵来看,这是一切戏剧动作的根本,对话也不例外,潜台词中就常常蕴涵着丰富的心理内容。

除此之外,戏剧性的对话还具有自身的特点。谭霈生在第二点中提到,“‘对话’乃是人物之间相互交往的一种形式,戏剧性的对话要求能够给予听话者以一定的冲击或影响。”假如两个人的对话对双方不产生任何“冲击或影响”,则只是一般意义上的对话,没有戏剧性。就像史雷格尔所说,“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。”[21](P. 229)劳逊认为,“抽象的或谈谈一般的感受和想法的对话是没有戏剧性的”,而“对所说的话的唯一考验是看它是否具体,有无实际的冲击力,能否使人紧张。”[17](P. 217)别林斯基也谈到,“戏剧性不仅仅包含在对话中,而且包含在谈话的人相互给予对方的痛切相关的影响中。举例说,如果两个人争吵一件什么事情,这里还不但没有戏剧,并且也没有戏剧因素;可是,当吵架的人互相都想占对方的上风,力图损伤对方性格的某一方面,或者触痛对方脆弱的心弦的时候,当他们在争吵中表露出他们的性格,争吵的结果使他们处于一种相互间新的关系中的时候,这就已经是一种戏剧了。”[22](P. 84)

所以,“冲突或影响”在戏剧性的对话中是必要的。谭霏生认为“冲击”一般表现为“冲突”,冲突性的对话常常具有强烈的戏剧性,他举了几个例子,如《玩偶之家》中第三幕娜拉与海尔茂最后的一场对话,《日出》中李石清与潘月亭的两次对话,都因为冲突而使戏剧性获得了充分的体现。同时他提到,在有些戏剧对话中,虽然人物之间没有冲突,但能够给对方各自的心情带来影响,那么也能够富有戏剧性,如《罗密欧与朱丽叶》中阳台相会的场面,田汉的《关汉卿》中关汉卿与朱帘秀的两次对话,都深刻地影响到双方的心理,同样是充满戏剧性的。

戏剧性的对话是剧情的一部分,它不能孤立地存在,应当推动剧情发展,因而谭霏生认为戏剧性的对话还应具有第三个特点,即“对话,无论是具有冲击力的,还是具有影响力的,都会推动对话双方相互关系的发展变化。”这也是一种自然而然的结果,富于冲击力与影响力的对话使各自的心情发生变化,无法再保持对话前的心理,人物在心情转换的过程中,相互之间的关系必然发生变化,或者更对立了,或者更亲密了,这些都体现在戏剧性的对话中。

在静止动作中,同样蕴涵着丰富的戏剧性,谭霏生认为,剧中的“停顿是否具有戏剧性,正是取决于人物在这一瞬间心理活动的内容。”而且正如戏剧动作前后充满了因果联系一样,“停顿”也应成为“一系列因果相承的动作中的一个环节”,“要使‘停顿’具有真正的戏剧性,当然应该遵循这个原则,在一系列动作中为它作好准备。”[11](P. 20)

在谭霏生看来,无论是外部动作、言语动作还是静止动作,要使它们具有戏剧性,心理内容是不可或缺的,它在剧情的发展变化中发挥着至关重要的作用。

外部动作和言语动作都是戏剧性外现的一种表现方式。在现代戏剧中,有一种追求“内在戏剧性”的倾向。如象征主义剧作家梅特林克试图在剧中反映出一种“没有动作的生活”,并把这种戏剧称为静剧,他极力提倡“心理动作”,要让戏剧性体现在剧中人物的沉默中。然而没有强烈的外部动作做依托,单纯的静止动作又能制造出多少戏剧性的效果呢?在一系列激烈的外部动作之后的静止,或是酝酿着激烈外部动作的静止,都可以让观众感受到静止的力量,体会到其中所蕴涵的人物丰富的内心。但是自始至终都以静止动作来表现,只能让人体会到一种诗或哲学的意境,舞台仿佛是一个凝固的时空,无动无声。

谭霏生认为虽然在梅特林克的一些剧中,“仍然不乏有力的外部动作”,但他同时也指出,“由于作家片面强调表现人物的内心生活,忽视必要的外部动作,往往造成剧情进展过于缓慢,剧本气氛沉闷,”从而“大大削弱了应有的戏剧性。”[11](P. 16)

同样是追求“内在戏剧性”,契诃夫就没有梅特林克走得那么远,虽然他强调“一个人的全部意义和戏都在内心,不在一些外部的表现。”[23](P. 528)但他的剧中也并不缺少外部动作,他的目的并不在于追求外在戏剧性,而是运用这些手段来集中表现内心的戏。谭霏生提到,在契诃夫的剧中有很多“停顿”的场面,在这些“停顿”中,就充满了很多内心的戏,同样是静止不动,在梅特林克的剧中,人

物的内心活动“大幅度减少”,而契诃夫却将它化为“内心活动丰富、强烈的一种特殊表现形式”,谭霈生认为,这时也“正是‘内在戏剧性’表现得最为明显的时刻。”[3](P.177)

对此,焦菊隐也有相同的看法,他说“契诃夫的‘停顿’,不是沉默,不是空白,不是死了的心情,相反地,是内心生活中最复杂、最紧张的状态所必然产生的现象。”[23]

“外在戏剧性”和“内在戏剧性”是两种在理论与实践上都截然对立的倾向,哪一种才是合理的呢?谭霈生认为“真正的‘戏剧性’”应该力求这两者的统一”,这也是由“戏剧动作”的本性——直观性与非直观性的统一所决定的。他援引了德国戏剧理论家弗莱塔克为“戏剧性”下定义的一段话:“所谓‘戏剧性’,就是那些强烈的,凝结成意志和行动的内心活动,也就是一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望和行动所经历的内心过程,以及由于自己的或别人的行动在心灵中所引起的影响;也就是说,意志力从心灵深处向外涌出和决定性的影响从外界向心灵内部涌入;也就是一个行为的形成及其对心灵的后果。行动和激烈的感情活动本身并不具有戏剧性。戏剧艺术的任务并非表现一种激情本身,而是表现一种导致行动的激情,戏剧艺术的任务并非表现一个事件本身,而是表现事件对人们心灵的影响。”[24](P.10)

从这段话中,结合他自己的分析,谭霈生总结了三点来说明戏剧性在戏剧中是如何体现的。首先,“单纯的外部表现及单纯的内心活动,都不具有戏剧性,而真正的戏剧性恰恰在于这两者的辩证统一。”其次,“‘戏剧性’不在于直观展现某一行动过程,而恰恰在于人物所以产生某个行动的内心过程。”最后,“‘戏剧性’不在于直观表现某一事件的过程,而恰恰在于某一事件对剧中人物内心所激起的影响。”[3](P.179)

我们可以看到,在谭霈生对戏剧性所做的描述中,动作的内外统一是根本,戏剧性不能脱离动作或人物的内心活动而单独存在,这也是他对戏剧动作本质的要求。在直观与非直观的统一中,他更侧重非直观的一面,因为动作作为表现手段,它只是展示出人物的外在面貌,人物更深层的心理活动则要透过动作本身去寻找。戏剧性的目的也不在于仅仅表现人物的行动,而是行动背后人物的内心变化发展的过程。

戏剧与其他艺术形式的区别也正在于此,文学、绘画、雕塑、建筑等都可以有与人无关的内容,比如表现风景、静物、动物或是其他非生命体等,而戏剧则始终都是以人为主体,在戏剧中出现的一切艺术成分必须要对反映人的心理发挥作用,从这个意义上来说,戏剧是充分人性化了的艺术,它所表现的是人在这个世界上的遭遇。

谭霈生的戏剧本体理论也正是基于此,作为戏剧本质的动作要以反映人的心理为目的,戏剧性来源于戏剧动作,是以直观的动作表现人物内心的变化,与戏剧动作的一举一动不同,戏剧性表现为一个过程,在其中,人物进行紧张而激

烈的心理交锋或相互影响,使观众真正感受到戏剧所带给人的巨大冲击力。

参考文献:

- [1] 谭霈生. 戏剧本体论纲[J]. 剧作家, 1989年第1期.
- [2] 河竹登志夫. 戏剧概论[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1983年.
- [3] 谭霈生、路海波. 话剧艺术概论[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1986年.
- [4] (瑞士)皮亚杰. 结构主义[M]. 倪连生、王琳译. 北京:商务印书馆, 1996年.
- [5] 谭霈生. 戏剧艺术的特性[M]. 上海:上海文艺出版社, 1985年.
- [6] 马克思恩格斯全集(第12卷)[M]. 北京:人民出版社, 1962年.
- [7] 苏珊·朗格. 情感与形式[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1986年.
- [8] 斯坦尼斯拉夫斯基全集(第2卷)[M]. 北京:中国电影出版社, 1962年.
- [9] 孙德馨译编. 梅耶荷德论演技[J]. 外国戏剧资料, 1979年第3期.
- [10] (波兰)耶日·格洛托夫斯基. 迈向质朴戏剧[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1984年.
- [11] 谭霈生. 论戏剧性[M]. 北京:北京大学出版社, 1981年.
- [12] 贝克. 戏剧技巧.
- [13] 洪深. 洪深戏剧论文集[M]. 天马书店, 1934年.
- [14] 拉波泊. 演剧教程[A]. 戏剧艺术的特性.
- [15] 席勒. 论悲剧艺术[M]. 北京:人民文学出版社, 1963年.
- [16] 亚里士多德. 诗学[M]. 北京:商务印书馆, 1996年.
- [17] J. H. 劳逊. 戏剧和电影的理论 and 技巧[M]. 北京:中国电影出版社, 1989年.
- [18] 陈多、叶长海选注. 中国历代剧论选注[M]. 长沙:湖南文艺出版社, 1987年.
- [19] 谭霈生. 戏剧的特性和戏剧结构的特性[J]. 剧本月刊, 1957年12月号.
- [20] 熊佛西. 写剧方法[A]. 写剧原理[C]. 现代戏剧家熊佛西.
- [21] 史雷格尔. 戏剧性及其他[A]. 古典文艺理论译丛(第11册)[C]. 北京:人民文学出版社, 1966年.
- [22] 别林斯基选集(第3卷)[M]. 上海:上海译文出版社, 1980年.
- [23] 契诃夫戏剧集.
- [24] 弗莱塔克. 论戏剧情节[M]. 上海:上海译文出版社, 1981年.

(文字编辑 赵志勇)