

百年中的难题、主潮、多元探求、智慧与失误

二十世纪中西文论史

A History of Chinese and Western Literary Theories
in 20th Century



第五卷 中国戏剧（上）

王鍾陵 著



海峡出版发行集团

THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP

福建人民出版社

FUJIAN PEOPLE'S PUBLISHING HOUSE



百年中的难题、主潮、多元探求、智慧与失误

二十世纪中西文论史

A History of Chinese and Western Literary Theories
in 20th Century

第五卷 中国戏剧（上）

王鍾陵 著



海峡出版发行集团 | 福建人民出版社
THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTION GROUP | FUJIAN PEOPLE'S PUBLISHING HOUSE

目 录

第一编 世纪初叶新、旧戏剧的冲突 / 1

第一章 戏剧本体论及三种戏剧类型的特征 / 3

亚里斯多德的摹仿论——亚里斯多德戏剧理论的要点——黑格尔对亚里斯多德理论的深化及其相异——黑格尔勾勒了演员艺术的发展过程——黑格尔戏剧理论的要点——亚里斯多德与黑格尔戏剧理论的内在矛盾及其局限性——“综合艺术”论及“以演员为中心的综合艺术”论——新的戏剧本体论——六种戏剧理论——中国戏剧的根本特征：像与不像的统一，写意与逼肖的兼融——行当——戏艺结合——所谓程式——强烈的剧场性——三分生——斯坦尼斯拉夫斯基提出“创作的自我感觉”的概念——演员必须善于说话和动作——体验的艺术——两项基础——最高任务与贯串动作——制造生活的幻觉——反对程式表演与剧场性——摹仿论戏剧观所遇到的困境——布莱希特与斯坦尼斯拉夫斯基歧向的两项原因——布莱希特反对演员与角色融为一体——观众与演员的关系也有了改变——戏剧性戏剧与叙述体戏剧的区别——对影视特殊性的总体性概括——表演上与话剧、戏曲的差异——影视叙事比话剧

与戏曲自由得多——在人与环境的关系上有了一些变化——剪辑——电影与电视的区别——电视剧的优势——在戏剧的三大种类中，都会产生许多不同的理论模式与艺术流派——二十世纪中国戏剧内在矛盾的四个层面——三种戏剧类型各自的优势及其内在矛盾——四个层面矛盾的交织

第二章 世纪初叶新、旧剧的互动及浑合新、旧的戏剧改良论 / 57

京剧的形成：京剧发展的第一个时期——1840至1917年：京剧发展的第二个时期——从徽班的集体制向名角挑班制转换——京剧票友、票房的广泛存在及其作用——海派京剧的形成——时事新戏的兴起——汪笑侬等人改良旧戏的两个特点——维新派与反清革命派的戏剧改良主张——话剧传入中国的两条路径——1907年为中国话剧运动的正式开端——春阳社与进化团——文明戏的兴盛及其特点——文明戏折向家庭剧——文明戏声誉颓堕——论及艺术，必以春柳为冠首——春柳陷于绝境——三种文明戏及其败落——话剧一步步地扎下根来了——冯叔鸾对于旧戏、新剧三个方面的批判——冯叔鸾统旧戏与新剧而言戏改——冯叔鸾从脚本、姿势、声调三方面论戏改——冯叔鸾维护旧戏的现实原因——新旧合流的批评现象——京戏受新剧影响——1913年梅兰芳在沪受到启发，返京后排演时装新戏——梅兰芳在京剧表演上求变革——梅兰芳重视学习、继承昆曲——梅兰芳对京剧的改革能够注意到中国戏曲的特点——梅兰芳将学画之所得注入到戏曲艺术中——一个多有票友的朋友圈子的支持——小结：梅兰芳成功的原因——梅兰芳、冯叔鸾对京剧革新所感到的困难

第三章 “五四”时期的戏剧改良讨论及“爱美的”与“国剧”的两脉理论反响 / 102

中国戏剧发展的新起点——钱玄同对旧有文学秩序的颠覆及对写真写实的崇尚——钱玄同否定京戏的两项主要理由似是而非——钱玄同、周作人的“废戏”论——胡适文学进化观的四层含义——傅斯年所举中国旧戏五个缺点及其错误——傅斯年“过渡戏”方案的空想性——张厚载为旧戏辩护——当年争论的缺陷——宋春舫既反对废弃旧戏，也反对抹煞白话剧——欧阳予倩的戏改理论——汪优游演出《华》剧失败及引出的反思——宋春舫输入“小戏院”运动之观念——陈大悲提倡“爱美的戏剧”——进向写实主义——在易卜生影响下，问题剧一时兴起——为人生主张之融入爱美剧运动中——爱美剧运动对文明戏的演出作风有明显克服——《少奶奶的扇子》演出成功及其意义——陈大悲等人与“五四”派的区别——爱美剧与文明戏的不同——爱美剧运动的不足——蒲伯英提倡职业的戏剧并创办人艺剧专——二十年代中国戏剧的状态——周作人所设计的中国戏剧的三条路及其错误——受爱尔兰文艺复兴运动的影响，余上沅等人发起国剧运动——否定问题剧——重新评价旧戏——“话剧”概念的出现及被定义——中西戏剧之相异——进化论文艺史观的衰亡——对于戏剧本质的歧见——何谓国剧——国剧运动所导致的深层次进步——二十世纪中国戏剧发展的第一阶段

第二编 三四十年代新、旧戏剧的融合与兴盛 / 151

第四章 话剧的普罗化、职业化与京剧的雅化 / 153

中国戏剧史的第二个发展阶段——三条发展线索——三组

矛盾内涵的变化——初期话剧阶段的结束——爱美剧运动的下限是1930年——民众戏剧的革命化——文艺史在力量错综中的前进——戏剧正在走向社会学模式的中心位置——田汉文艺思想的起点及其所蕴含的内在矛盾——1929年前田汉的剧作：个体身世的感伤及对于艺术之灵的世界的追求——田汉转变方向，汇入新写实主义潮流——转变方向后的田汉剧作及其特点——话剧职业化及其产生的弊病——批评与告诫——话剧运动的双重任务——曹禺的艺术准备——曹禺戏剧的起点及其内蕴的矛盾——《雷雨》中诗、戏、真的关系——曹禺写作《日出》《原野》时的戏剧观及在相关剧本中的反映——平庸疲惫的《蜕变》——茅盾三问《北京人》——评论界对曹禺剧作的批评——曹禺剧作的两种类型及其核心——曹禺戏剧观的困境——曹禺剧本的模仿性过强——曹禺的艺术生涯与时代的关系——京剧发展第三时期的两项内容——名角之间的争锋：艺术块团之间的较量——生旦净丑全面发展——艺术史运动的原生状态——京剧雅化的两个方面——京剧艺术在国外得到高度评价——梅兰芳对自己从学艺到出国演出这一段发展过程的概述——梅兰芳、程砚秋所瞻望的融汇中西艺术于一炉的京剧发展方向——一个大的转折

第五章 话剧的大众化与旧戏的现代化 / 248

熊佛西的戏剧观及其农民戏剧实验——殷扬的批评——蓝衣剧团运动——“七七”事变后，话剧下乡所引起的在演出形式、剧本创作方式上的变化以及所起到的教育作用——李良材之甄别旧戏——抗战后兴起了改革旧戏的两股力量——民间文学源头论与正统论的文学史观之理论渊源——关于“旧瓶装新酒”的讨论——抗战剧运与国剧运动的异同——张庚对剧运新方向的概括与阐述——对秧歌的改造——对“歌剧”概念的三种意见——歌剧《白毛女》的成功——郑振铎反对京剧雅化——瞿秋白以“占有”论阐述两种文艺的关系——阶级占领舞台论的最初萌芽——

鲁迅对文艺雅俗关系的论述——宋云彬的泛化——严辰的“偷”论——光未然将“偷”论两线斗争化了——田汉对旧戏观点变化的过程——田汉的戏剧改革思路——延安：旧剧革命划时代的开端——1937年以后，中国京剧进入第四个时期——话剧表演艺术的两次大的转折——文明戏的表演方法——南国社本色的表演与袁牧之模仿的表演——冯叔鸾、陈大悲、洪深：表演理论逐步发展的过程——对欧美电影演员的摹仿——张庚、欧阳予倩、夏衍提出改进演出的意见——斯坦尼斯拉夫斯基体系的引进与吸收——戏曲的表演方式得到较多肯定——钱烈提出建立现实主义演出体系——正规化取得进展——集体导演制的出现

第六章 追求赢利与政治角力框架中电影意识的成长 / 323

二十世纪中国电影发展的两个层次的逻辑关系——世界电影时代的开始——中国电影的发端——新旧两派：明星与联华——电影业原初的勃生状态——《孤儿救祖记》：道德情节剧模式的凝定——取材在营业主义上加一点良心的主张——由于教育与营业的矛盾而产生的两类影片——二十年代的中国电影乏善可陈，但构筑出了一个电影市场——影戏——从“逼真”上肯定电影——对电影的特点有了初步的认识——电影文艺化的主张——自1930年《故都春梦》上映，中国电影进入第二个时期——1932年，中国电影的左转年——一股前进的潮流——中国电影界，成了政治力量的角力场——二十与三十年代中国电影相通性——后期旧派只有堕落可言——黄嘉谟的“软性电影”论——“软性”论在一些重要问题上与左翼立异——左翼对“软性”论的反击——三十年代左翼的简单化批评及其在四十年代的发展——三十年代成长起一批有成绩的导演与演员——从默片向着有声片过渡——电影摄制技巧的进步——对电影特性认识的提高——演员表演经历了克服文明戏习惯进而适应于银幕表演的过程——1940年，茅盾批评专向外国电影学习表演技巧的做法——情节片的代表

《一江春水向东流》与诗化电影《小城之春》——电影意识还处于电影是戏的思维框架之中

第七章 社会政治学模式兴起与确立期的剧作理论 / 364

社会政治学模式的要义——郭沫若历史剧创作的起点及其两组矛盾——《三个叛逆的女性》的缺点：将古人现代化、有恶俗情节——五幕历史剧《棠棣之花》对前期缺点的沿承及一些进步——二十世纪历史剧观的三个因素及其两个方面——强调尊重历史的论者——陈白尘反思了历史剧写作中主观妨碍客观的种种情况——欧阳予倩抓住要点的史剧观——强调意识作用的胡风史剧观及其逻辑发展的周钢鸣的史剧观——受到民族化、大众化影响的阿英的剧作法——四十年代郭沫若的史剧观：延续中有变化——《屈原》的优缺点及其成功的原因——《虎符》的缺点——《高渐离》是郭沫若四五十年代最糟糕的剧本——情节剧《孔雀胆》——《南冠草》的成就与不足——应如何写作历史剧——两部历史剧的创作、争论及反思——《上海的屋檐下》的优点与不足——“主题寄托”论及《一年间》并未实现作者的写作意图——枯燥、做作的《心防》——主题与题材不相符合的《愁城记》——不经意又犯了《赛金花》错误的《水乡吟》——《法西斯细菌》的成功及不足之处——《离离草》较好地达到了情理相融的现实主义——《芳草天涯》受到“非政治倾向”的批判——何其芳对王戎意见的批判——关于作家应如何选择题材与确定主题的争论——夏衍三四十年来剧本创作生涯的文艺史意义

第一编



世纪初叶新、旧戏剧的冲突

第一章

戏剧本体论及三种戏剧类型的特征

二十世纪中国戏剧领域空前复杂，比之前代，除了原有的传统戏曲外，话剧输入了，以后，又陆续出现了电影与电视，都在争夺观众。与散文、新诗、小说这三个领域相比，不仅传统文艺的力量，在戏曲领域中要大得多，具有征服魔力的光电怪物，也是其它领域所没有的事物。

话剧、戏曲、影视三种戏剧类型，在一个世纪中，都在随着时代走，因为各自特性上的差异，它们在相同或类似的走向中，又有着不同的具体态势。因此，要认识二十世纪中国戏剧史及理论史总的发展过程，就必须首先认识话剧、戏曲、影视三种戏剧类型各自的特性，才能明白它们各自优劣势之所在，才能理解它们之间的复杂关系之所由构成的根源，并进而理解为什么它们在相同的形势下会处于不同的态势中。

要认识话剧、戏曲、影视各自的特性，又要先认识整个戏剧的本体性，所谓本体性，即戏剧之所以为戏剧之所在。显然，后者是前者的前提，前者只是对于后者的特殊性的显示。正如亚里斯多德在《诗学》的开头第一节所说，应“依自然的顺序，先从首要的原理开头”^①。

^① 《诗学》，罗念生译，人民文学出版社1962年12月第1版，第3页。

回顾人类戏剧理论发展的过程，可以清晰地看出，戏剧观有一个从以文学为中心向着以演员为中心转移的过程。虽然近代以来的戏剧观已是演员中心论占了主导地位，然而，亚里斯多德的摹仿论及黑格尔的冲突论仍然有着重大而深刻的影响。从整个人类戏剧理论史上说，摹仿论与冲突论无疑是两种最为重要的理论。因此，本章拟先对摹仿论及冲突论作较详细的分析，再论及演员中心说的产生，并在这一基础上，试图提出一种新的戏剧本体论。然后，再以这一新的戏剧本体论为理论基点，对以京剧为代表的中国传统戏曲的主要特征作出新的概括，对两种最有代表性的话剧理论——斯坦尼斯拉夫斯基体系及布莱希特学说作出评述，并对影视的基本特征作一些说明。在完成以上的论述以后，本章将从新的戏剧本体论及由三种戏剧类型各自的特性所形成的优劣势之比较上，来对二十世纪中国戏剧史的内在矛盾作出概括。

二

亚里斯多德说：“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。”^①他认为人和禽兽的分别之一，就在于人最善于摹仿，人从孩提的时候起就有摹仿的本能。人最初的知识就是从摹仿得来的，人对于摹仿的作品总是有一种快感，就是因为他们一面在看，一面在求知。在上述意见中，我们不难看出，摹仿论的基础，是求知的认识论。

亚里斯多德给悲剧下的定义是：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”；“摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶”^②。除了“严肃”一词，专门适用于悲剧外，这几句话，是亚里斯多德戏剧理论要义之所在：完整、有一定长度，是对于戏剧结构的要求；行动，指出了戏剧的主要成分；而不采用叙述法，则划开了戏剧与史诗的主要区别；怜悯与恐惧，说的是观众看戏时的情感活动；得到陶冶，则是讲的戏剧的社会功能。

既然戏剧是以动作来摹仿行动，那末，如本书第四卷新诗编第一章第一节所已引，亚里斯多德在他所列构成悲剧的六个因素——情节、性格、言词、思想、形象与歌曲——中，认为“最重要的是情节，即事件的安排”^③，那就是必然的了。对此，他说得很清楚：

① 《诗学》第3页。

② 同上书第19页。

③ 同上书第21页。

“因为悲剧所摹仿的不是人，而是人的行动、生活、幸福”^①，这样，性格的地位就只能往后退：“悲剧中没有行动，则不成为悲剧，但没有‘性格’，仍然不失为悲剧。”^② 亚里斯多德还更彻底地说，人们“不是为了表现‘性格’而行动，而是在行动的时候附带表现‘性格’。因此悲剧艺术的目的在于组织情节（亦即布局）”^③。组织情节，被抬到了悲剧艺术目的的高度。于是，情节占了悲剧之基础与灵魂的地位，性格占了第二位，思想则只能退居于第三位，这也不奇怪，亚里斯多德所说的“思想”，不过是“使人物说出当时当地所可说，所宜说的话的能力”^④，它不是指的整个剧本的思想性、哲理性。能力的表现即为语言表达，自然更要靠后一些，占第四位。其余的两个成分，歌曲最为悦耳。“‘形象’固然能吸引人，却最缺乏艺术性，跟诗的艺术关系最浅；因为悲剧艺术的效力即不倚靠比赛或演员，也能产生；况且‘形象’的装扮多倚靠面具制造者的艺术，而不大倚靠诗人的艺术。”^⑤ 从以求知的认识论为基础的摹仿论上产生的亚里斯多德的戏剧理论，虽然其核心是以动作摹仿行动，却置演员于最末的地位。甚至说，悲剧艺术的效力不依靠演员也能产生。这几乎是一种排斥表演的理论。这一理论自然同希腊表演艺术的幼稚状态有关。希腊演员都戴假面具，而完全不用面貌表情。所以，亚里斯多德才说“‘形象’的装扮多倚靠面具制造者的艺术”。亚里斯多德对于表演的轻视，在《诗学》第十四章开头一段话中也表现了出来：“恐惧与怜悯之情可借‘形象’来引起，也可借情节的安排来引起，以后一办法为佳，也显出诗人的才能更高明。情节的安排，务求人们只听事件的发展，不必看表演，也能因那些事件的结果而惊心动魄，发生怜悯之情”^⑥。而依靠装扮者的帮助，就显得诗人比较缺乏艺术手腕。显然，亚里斯多德的戏剧理论，是以文学为中心的，在文学中又是以事件的组织，亦即情节的安排为中心的。

严格的摹仿论，应是排斥想象的，但亚里斯多德的戏剧理论，恰恰是强调想象的：“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。历史家与诗人……两者的差别在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃的对待；因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。所谓‘有普遍性的事’，指某一种人，按照可然律或必然律，会说的话，会行的事”^⑦。这是承认了合乎情理的虚构的必要性。这种对于“普遍性”

① 《诗学》第 21 页。

② 同上。

③ 同上。

④ 《诗学》第 23 页。

⑤ 同上书第 24 页。

⑥ 同上书第 42~43 页。

⑦ 同上书第 28~29 页。

的强调,虽然带有着与史诗的亲缘关系:史诗乃是一个表现全民族原始精神的传奇故事,却是使得戏剧作为一门艺术脱离了自然主义的摹仿,而可以高于日常的事件与人物:“喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人,悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人”^①。“刻划‘性格’,应如安排情节那样,求其合乎必然律或可然律”^②。摹仿论承认了虚构的作用,然而其对于创造性的强调,也为表现论留下了发展的空间。

在《诗学》中,还有两个因素,强化着对于日常事件与人物的超越:“悲剧所摹仿的行动,不但要完整,而且要能引起恐惧与怜悯之情。”^③所谓完整,就是说事件要有头、有身、有尾,并且要有紧密的组织,“任何部分一经挪动或删削,就会使整体松动脱节。要是某一部分可无,并不引起显著的差异,那就不是整体中的有机部分”^④。因为“不能引起恐惧或怜悯之情”,所以要当心“不应写好人由顺境转入逆境”,“不应写坏人由逆境转入顺境”,“不应写极恶的人由顺境转入逆境”^⑤。亚里斯多德的戏剧理论,强调对于观众的情感打动,如上面的引文所说,这是为了使观众得到陶冶。正是出于陶冶、净化观众情感的目的,他对于描写人物性格的要求,第一点,并且作为最重要之点的,就是“‘性格’必须善良”^⑥。

要之,摹仿论,对情节的极端重视,对结构有机性的强调,情感性,功能论,对演员表演的轻视,诗人的职责在于描述可能发生的事:这些便是亚里斯多德戏剧理论的一些要点。

三

黑格尔的“冲突论”与亚里斯多德的“摹仿论”既有沿承,又有明显的区别。

黑格尔的戏剧理论从属于他的诗的理论,而诗的理论又是对各门艺术的体系所作论述中的一个部分。《美学》第三卷上下两册,分为建筑、雕刻和浪漫型艺术三个部分,后者中又有绘画、音乐与诗三类。黑格尔对诗的论述,分量最大,占去了整个的第三卷下册。黑格尔说,诗,“是把造形艺术和音乐这两个极端,在一个更高的阶段上,在精神内在领域

① 《诗学》第8~9页。

② 同上书第49页。

③ 同上书第31页。

④ 同上书第28页。

⑤ 同上书第37、38页。

⑥ 同上书第47页。

本身里，结合于它本身所形成的统一整体”^①。诗，一方面能如音乐一样地表现主体的内心生活，另一方面又能如雕刻与绘画一样表现客观世界的具体事物，“而又能比任何其它艺术都更完满地展示一个事件的全貌，一系列事件的先后承续，心情活动，情绪和思想的转变以及一种动作情节的完整过程”^②。因此，在黑格尔看来，诗是艺术的最高峰。

诗又分为史诗、抒情诗与戏剧体诗三种。史诗描述一个本身完整的动作以及发出动作的人物，而抒情诗则与史诗对立，它表现的是主体的内心世界，戏剧体诗是史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者经过调解即互相转化的统一。因此，在黑格尔的体系中，戏剧“应该看作诗乃至一般艺术的最高层”^③。黑格尔的戏剧理论，便是在说明戏剧体诗与史诗、抒情诗之间的联系与区别的基础上建立的。

史诗和抒情诗的结合论，已然回答了戏剧体诗在什么时代才可以成为一个主要诗种而发挥作用的问题。因为这样一种结合，“在本质上须假定正式史诗的原始时代以及抒情诗的独立的主体性都已过去”，要达到这样一种结合，“人的目的，矛盾和命运就必须已经达到自由的自觉性而且受过某种方式的文化教养，而这只有在一个民族的历史的发展的中期和晚期才有可能”^④。

亚里斯多德戏剧理论中的“动作”或曰“行动”概念以及对于事件、情节完整性的要求，构成了黑格尔戏剧理论的基础；而黑格尔区别于亚里斯多德的地方，便在于他将“动作”概念引向于冲突论，亦即将亚里斯多德笼统所说的“有一定长度的行动”，深化为许多行动的交互作用。与此一致的是，黑格尔还将对于事件、情节的完整性的要求，深化为冲突产生、转化和解决的全部过程。黑格尔说：“戏剧的动作并不限于某一既定目的不经干扰就达到的简单的实现，而是要涉及情境，情欲和人物性格的冲突，因而导致动作和反动作，而这些动作和反动作又必然导致斗争和分裂的调解”^⑤。

黑格尔对于亚里斯多德戏剧理论中的“动作”这一概念，还作了一层深化，即强调了它是主客体的融合。在黑格尔看来：在戏剧里，具体的心情总是发展成为动机或推动力，通过意志表现为动作，达到内心理想的实现。这样，主体的心情就使自己成为外在的，亦即将自己对象化了，从而转向了史诗的现实方面。然而，这种外在的显现却不只是出现在客观世界里的一个单纯的事件，其中还包括着主体的意图和目的。动作所产生的后果是由主体的自觉意志造成的，同时又对主体性格及其情况产生反作用。主体既是现实的基础，

① 《美学》第3卷下册，朱光潜译，商务印书馆1981年7月第1版，第4页。

② 同上书第5页。

③ 同上书第240页。

④ 同上书第243页。

⑤ 同上书第242页。

又将现实吸收进来,这正是戏剧体诗中起作用的抒情诗的原则。只有这样,动作才能成为戏剧的动作。主体与他的意图、目的所面对的现实融成一片,“使它成为他自己的一部分,要在其中实现自己,欣赏自己,而且以整个人格对凡是由自我转化于客观世界的一切负完全责任”^①。

从对“动作”的这样一种深化出发,情节与事件不再具有亚里斯多德所认为的最重要的地位了,“戏剧的主要因素不是实际行动而是内心情欲的展现”^②。由此,戏剧与史诗在叙述方式上便有了明显的区别:“它不把许多事件互相外在并列起来,也不把它们看作过去的事,它运用了抒情诗的原则,以集中的方式描写情感和思想在现在时的生展,而且由剧中人物亲口说出来”^③。而比起抒情诗来,戏剧则是使各种人物在他们的行动中同时将内心活动表现出来。

对亚里斯多德戏剧理论的此种改变,黑格尔虽然未将之挑明白说,却是相当自觉的。他的整部《美学》都是陈述精神在艺术的各种发展阶段与不同类型及各种门类中如何愈益体现自我的过程,因此,他对于亚里斯多德所说的情节在戏剧中有着灵魂般的地位的否定,还有更深一层的原因:“戏剧的主要因素不是实际动作情节,而是揭示引起这种动作的内在精神,这不仅涉及发出动作的人物及其情欲,情致和决定的互相影响和调解,也要涉及动作在斗争中和结局中所带有的普遍意义的性质”^④。相当于亚里斯多德所说戏剧六成分中的“思想”,被提到主要因素的位置。不过,这已不是亚里斯多德所说的“思想”了,在亚里斯多德那里,“思想”这个题目更应属于修辞学研究的范围:“‘思想’包括一切须通过语言而产生的效力,包括证明的反驳的提出、怜悯、恐惧、忿怒等情感的激发”^⑤。而在黑格尔这里,内在精神,亦即一种普遍的精神力量,它既表现在个别人物的情欲与行动中,也体现在斗争过程及其结局中。

似乎有点相似,其实截然不同:亚里斯多德说“诗所描述的事带有普遍性”,是相对于他认为历史是叙述个别的事而说的;但在黑格尔那里,内涵为普遍的精神力量的一些用语,在他的理论中则具有根源性的意义。黑格尔认为:“人的目的,斗争及其终局是以内在的普遍的力量为根据的”^⑥。每一个动作后面都有一种情致在推动它,这种推动的力量可以是精神的,伦理的和宗教的,例如正义,对祖国,父母,兄弟姊妹的爱之类。这些人类情感和活动的本质意蕴如果要成为戏剧性的,就必须分化成为一些不同的对立的目的,这

① 《美学》第3卷下册第245页。

② 同上书第253页。

③ 同上书第254页。

④ 同上书第256页。

⑤ 《诗学》第65~66页。

⑥ 《美学》第3卷下册第247页。

样，某一个别人物的动作就会从其他发出动作的个别人物方面受到阻力，因而就要碰到纠纷和矛盾，矛盾的各方面就要互相斗争，各求实现自己的目的。“真正的内容，真正普遍发生作用的动力所以是一些永恒的，自在自为的（绝对的）伦理的力量，是生动的实在界中的一些神，总之，它就是神性和真理”，“是在社会中作为人类个性的内容和目的，作为具体存在物而号召行动的处在运动中的神”^①。所谓“神”，即是说的自在自为的、绝对的精神力量。

我们可以看到一个有趣的现象，上文已说到，亚里斯多德的“动作”或曰“行动”概念，为黑格尔的戏剧理论提供了基础，而黑格尔通过对这一概念的深化，恰恰否定了作为“行动的摹仿”的情节在戏剧中的基础地位。

既然不同个人间对立的目的，乃是普遍的精神力量的分化，那末，被普通眼光所视为由黑暗、偶然和混乱统治着的东西，对于诗人却应显示为绝对理性在实在界的自我实现。这样，“戏剧的任务就是解决或消除这些在不同的个别人物身上各自独立化的那些精神力量的片面性。这些片面的精神力量在悲剧里以敌对的方式彼此对立，在喜剧里则直接由它们自己互相抵消来取得解决”^②。黑格尔认为，悲剧纠纷的结果只有一条出路，对立面作为对立面而被否定，亦即争端的片面性被消除，而在冲突中企图否定对方的那些行动所根据的不同的伦理力量，得到了和解。“合唱队所代表的一切神都同样安然分享祭礼的那种世界情况，又恢复了”^③。这样，悲剧的结局才不是灾祸和痛苦，而是精神的安慰。“个别人物的遭遇的必然性才显现为绝对理性”^④。而“喜剧性一般是主体使自己的动作发生矛盾，自己又把这矛盾解决掉，从而感到安慰，建立了自信心”^⑤。

黑格尔的冲突和解论，特别是悲剧和解论，与亚里斯多德“借引起哀怜和恐惧来使这种情感得到陶冶”的艺术功能论有明显的区别。黑格尔反对死守着哀怜和恐惧这两种简单的情感，要求站到内容的原则立场上来分析问题，他以为人应感到恐惧的不是外界的威力及压迫，而是伦理的力量，而真正的哀怜是对受灾祸者所持的伦理理由的同情。黑格尔要求在单纯的恐惧和悲剧的同情之上还要有调解的感觉。悲剧应通过揭示永恒正义而引起这种感觉。

虽然黑格尔的戏剧理论十分强调普遍精神，但他同时也注意到了“普遍人类的目的和动作必须以诗的方式加以个别具体化为有生命的实际存在”^⑥。他反对抽象旨趣的人格化以及表面的个别具体化，前者简直不会产生效果，后者则会产生寓言式的人物形象。他要求的是心情、性格与动作、目的互相协调的整体，写出真正有生气有个性的人物。

① 《美学》第3卷下册第247页。

② 同上书第248页。

③ 同上书第310页。

④ 同上。

⑤ 《美学》第3卷下册第315页。

⑥ 同上书第264页。