

外国戏剧理论丛书

西欧戏剧理论

XI OU XI JU LI LUN

〔英〕 阿·尼柯尔著

徐士瑚 译

中国戏剧出版社

内 容 提 要

本书从历史发展的角度,对亚理斯多德至柏格森、梅特林克长达两千三百年的西欧戏剧进行了全面的综观。其中特别对戏剧观念、戏剧类型、戏剧冲突、表演手法、戏剧的普遍性等问题,以及悲剧、喜剧、悲喜剧等门类作了较详尽、系统的论述,并从剧院情况、时代条件等方面,对各时期的代表作家的艺术创作作了精辟的分析。

全书据史立论,结构严密,引证赅博,具有较高的学术水平。

责任编辑:张 榕

西 欧 戏 剧 理 论

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

文 字 六 〇 三 厂 印 刷

字数264,000开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张12 $\frac{1}{8}$ 插页2

1985年12月北京第1版 1985年12月北京第1次印刷
印数1—5,000册

书号 8069·805 定价 2.35 元

译者前言

本书译自阿·尼柯尔教授(Allardyce Nicoll)的《戏剧理论》(The Theory of Drama, George G. Harrap & Company Ltd. London, 1931)。为了醒目,根据本书内容,改称《西欧戏剧理论》。

尼柯尔教授(1894年—1976年)是英国戏剧界的权威,历任英国伦敦大学、伯明翰大学与美国耶鲁大学、匹兹堡大学文学教授;1951年—1961年任莎士比亚研究所主任,1945年—1966年兼任《莎士比亚学概观》编辑。

尼柯尔教授著作颇多,除本书外,主要尚有:《英国王政复辟时期戏剧史》(1923年)、《不列颠戏剧》(1925年)、《戏剧发展史》(1927年)、《莎士比亚研究》(1927年)、《英国舞台》(1928年)、《假面剧、滑稽剧与奇迹剧》(1931年)、《十九世纪早期戏剧史》(1930年)、《英国剧院》(1936年)、《电影与剧院》(1936年)、《世界戏剧》(1949年)、《英国戏剧史》共六卷本(1952年—1959年)、《意大利喜剧研究》(1957年)、《剧院与戏剧理论》(1963年)、《1900年—1930年的英国戏剧》(1973年)。

本书中,尼柯尔教授用历史发展的观点和科学分析的方法,对从亚理斯多德至柏格森长达两千三百年的西欧戏剧理论方面所有重要的问题——诸如:戏剧意义、类型、冲突、文体、手

法、评论、普遍性、悲剧与喜剧的精神等等——做了较系统、客观与详尽的论述，并阐明了自己的见解。这对于我们了解与研究西欧戏剧与戏剧理论颇有裨益。同时，作者还从戏剧理论、剧院情况、戏剧手法与时代条件等方面对于许多剧作，尤其对埃斯库罗斯、索福克勒斯、莎士比亚、德莱顿、莫里哀、易卜生、萧伯纳、梅特林克等人的剧作，进行了客观深入的艺术剖析。许多年来，剧本的艺术分析在我国受到忽视，从这点上讲，本书也是很有参考价值的。遗憾的是，作者谈英国戏剧较多，谈他国戏剧较少，也未涉及东欧各国的戏剧。其次，作者从纯美学观点出发，只论剧本的艺术性，很少阐述剧本的思想倾向。这是本书所不足之处。

为便于读者进一步研究西欧戏剧理论，译者根据原书所附索引，将本书中重要作家及作品按英语字母汇编成表，列于书后；原书并附有附录一、二，为读者提供了戏剧理论的参考书目。

本书注释多引自“万人丛书”的《古典文学小词典》、《英国文学传记词典》、《外国文学传记词典》、《牛津英国文学指南》以及尼柯尔的《不列颠戏剧》和他的六卷本《英国戏剧史》等书；此外，为了不致造成读者对若干概念的误解，在翻译中并参照了杨周翰、罗念生、徐继曾、张黎等同志所译《诗学·诗艺》、《希腊悲剧》、《笑》、《汉堡剧评》及廖可兑所著《西欧戏剧史》等，特此说明。

译者限于水平，译文中疏漏与不妥之处在所难免，尚祈读者不吝指正。

徐士瑚

一九八三年一月二十一日于北京

序 言

这本书从某些方面来说，是出版于一九二三年的《戏剧理论入门》的修订本。不过，既然我在修订时完全重写了原文，同时，又将原文篇幅扩充过半，因此，我觉得给现在这本书起一个新的书名是合适的。本书主要增加了戏剧通论和论悲喜剧两个部分。

我着手写这部戏剧理论著作时，主要目的在于对这个题目提供一般性的指导或介绍。我尽力删除一些不必要的细枝末节，只限于讨论一些主要问题；而讨论这些问题时，我既依据较早期的戏剧理论，也依据近代的戏剧实践。很明显，象这样一个范围广阔的题目本来可以写成许多卷册的。不过，我相信，写这样一部单卷头的书，对于切望从事戏剧理论研究的人说来，可能更有裨益。书末附有两个书目，供读者做进一步阅读参考。我并始终在全书中力求指出一些主要的问题；分析这些问题，则是学习戏剧理论者的职责。因为，在着手评论一部具体的剧本时，他必须首先解决这些问题。

借此机会，我想对我的同事F·E·布德博士表示谢意，因为，他曾盛情地校对过本书的校样。我想向B·H·克拉克先

生表示铭感之心,因为他的《欧洲戏剧理论》对我撰写本书帮助很大。

阿拉戴斯·尼柯尔

于伦敦大学东伦教学院

目 录

第一章 西欧戏剧理论

第一节 戏剧理论史概述	1
一 亚理斯多德与希腊戏剧	2
二 贺拉斯与罗马戏剧	7
三 中世纪的戏剧评论	8
四 文艺复兴时期的评论与新古典主义评论	10
五 新思想的轮廓	16
六 浪漫主义评论	18
七 近代的评论	21
第二节 戏剧的意义	22
一 摹仿理论	23
二 布伦退尔的“规律”	28
三 萨塞的理论与萧伯纳的实践	30
四 幻觉问题	34
五 戏剧性的主要成分	36
第三节 戏剧的常规惯例	40
一 三一律	41
二 行动整一性	53

三 印象整一性	63
---------	----

四 戏剧规则问题	65
----------	----

第四节 戏剧评价	68
----------	----

一 戏剧理论上的困难	69
------------	----

二 剧院与戏剧	73
---------	----

三 道德伦理问题	80
----------	----

四 戏剧技巧	83
--------	----

五 文 体	95
-------	----

第五节 戏剧的形式	99
-----------	----

一 悲剧与喜剧	100
---------	-----

二 情节剧与闹剧	102
----------	-----

三 戏剧冲突	108
--------	-----

四 普遍性	117
-------	-----

第二章 悲 剧

第一节 悲剧的普遍性	122
------------	-----

一 男主人公的重要性	122
------------	-----

二 超自然现象的采用	126
------------	-----

三 命运感	131
-------	-----

四 悲剧的嘲弄	135
---------	-----

五 对自然现象的拟人化	136
-------------	-----

六 次要情节	137
--------	-----

七 男主人公的象征主义	139
-------------	-----

八 外在象征主义	143
----------	-----

九 遗 传	145
-------	-----

第二节 悲剧精神147

一 怜悯与恐惧147

二 悲剧的调剂151

a 净化理论151

b 崇高的庄严气概153

c 崇高品质之感155

d 普遍性之感162

e 富有诗意的效果164

f 一切皆空165

g 恶意的快感167

第三节 悲剧文体170

一 悲剧中的抒情成分170

二 无韵诗与有韵诗173

三 无韵诗与散文174

四 富有诗意的散文175

五 节奏的普遍性177

六 韵文用作悲剧的调剂178

第四节 悲剧的男主人公181

一 男主人公的重要性181

二 悲剧性的缺陷183

三 无意识的错误与未加思虑的愚蠢184

四 有意识的错误186

五 男主人公的软弱无能与野心187

六 无缺陷的男主人公188

七 受到两种思想支配的男主人公190

八 由境遇引起的缺陷	191
九 男主人公在悲剧中的地位	192
十 两个男主人公	193
十一 无男主人公的悲剧	194
十二 女主人公	197

第五节 悲剧类型199

一 希腊悲剧的特色	199
a 合唱队与三一律	200
b 舞 台	203
二 伊丽莎白时代早期悲剧	201
三 马 洛	211
四 莎士比亚	216
五 英雄悲剧	219
六 恐怖悲剧	220
七 家庭悲剧	221

第三章 喜 剧

第一节 喜剧的普遍性223

一 超自然成分	223
二 阶级象征主义	227
三 次要情节	230
四 外部象征主义	235
五 文体与对自然现象的拟人化	236

第二节 喜剧精神237

一 戏剧的分类	237
---------------	-----

二	正剧和喜剧的区别	239
三	讽刺和喜剧	243
四	喜剧的社会方面	247
五	喜剧性的源泉	249
六	不一致性	252
七	幽默	255
八	由形体特征引起的笑	258
九	由人物性格引起的笑	260
十	由情境引起的笑	262
十一	由风尚、举止引起的笑	266
十二	由语言引起的笑	268
十三	风趣话	271
十四	喜剧中的幽默	273
十五	讽刺	275

第三节 喜剧的类型

一	闹剧	277
二	浪漫喜剧(幽默喜剧)	278
三	情绪喜剧(讽刺喜剧)	284
四	风俗喜剧(风趣喜剧)	289
五	文雅喜剧	294
六	阴谋喜剧	297

第四章 悲喜剧

第一节	关于悲喜剧的理论	301
第二节	悲剧与喜剧的掺合	302

第三节	感伤喜剧	305
第四节	感伤剧的理论	308
第五节	感伤喜剧的特征	311
第六节	现实主义问题	313
第七节	“正剧”所产生的印象	315
第八节	结 论	318
本书中重要作家及作品中外文对照和索引		321
附录一:对阅读戏剧理论著作的建议		349
附录二:对阅读戏剧的建议		359

第一章 西欧戏剧理论

第一节 戏剧理论史概述

从古希腊时代欧洲戏剧艺术开始出现到我们今天，戏剧理论都是许多最杰出的文学评论家和哲学家所从事研究的一个课题，其原因是不难找到的。在所有文学类型中，戏剧既是最特殊、最难捕捉的类型，又是最引人入胜的类型。戏剧是和整个戏剧表演的物质领域——包括它的拥挤的观众和普遍的感染力——紧密联系在一起，并以之为转移的。戏剧还与它所产生的那个民族的潜在意识密切相连。戏剧能够以如此广泛、如此不同的形式，与属于远隔的时代和不同风土的民族进行交流；戏剧的目的和鉴赏力是这样地具有社会性，它既易于下降到插科打诨、滑稽取闹的最低地步，又易于灿烂辉煌地上升到富有诗意的、灵感的、最壮丽的高度，因而它便毫无疑问地成为人类才智所能创造的一切文学作品中最富有情趣的作品了，这是所有各个时代的人们都已认识到的。而且，各个时代的人们都在探索戏剧艺术的秘密。这种艺术既能容纳涂白脸的杂技小丑，也能容纳丹麦王子；既能演出于最俗不可耐的乡村戏棚，又能登上最高雅的古雅典的戏剧神殿。

一 亚里斯多德^①与希腊戏剧

众所周知，对戏剧形式诸基本要素的一切认真研究，都是以亚里斯多德的《诗学》^②为依据的。在过去各个时代中，这部著作都被人看作是一部教科书——文艺复兴时期的人们曾不加批判地、虔诚地崇敬它；在近代，人们又以批判的态度对它予以评价和讨论。不言而喻，我们现在已经超越了那样一个阶段，在那阶段中，人们把这位希腊哲学家的一言一语几乎看成神的示意。他的话，谁也不能背离，他的话，每一个诗人都必须遵从。然而，今天我们或许比我们的祖先对亚里斯多德的天才理解得更为真实，钦佩得更为深切。这是由于，我们能认识到他的局限性，所以更能鉴赏他的思想力量，而当我们分析了有关他在他那个时代所处的历史地位以及当时戏剧所经历的兴衰这一方面的某些主要的事实之后，我们就更可以最恰如其分地揭示出他的局限性来了。

亚里斯多德生于公元前384年，死于公元前322年，活了六十二岁。他构思并撰写《诗学》一书究竟在他一生中的哪个确切的时期，我们实在无法确定。不过，如果我们认为这部著作最后的形成是在公元前330年左右，那或许差不太多。截至这一年，雅典悲剧已发展到了它的顶峰，并已呈现出一些明显的衰微征兆；衰微乃是任何种类文学在其成长与发展过程中不可避免的现象。很明显，拥有直至那时为止尚未显示过的对人物性格深

① 亚里斯多德(公元前384年——公元前322年)，古希腊著名哲学家，形式逻辑、西方美学的奠基人。——译注

② 《诗学》原名《论诗的》，意即“论诗的艺术”，应译为《论诗艺》。——译注

刻刻画巨大能力与才华的埃斯库罗斯（公元前525—公元前456年）继承了亚里恩^①（公元前约600年）和弗里尼克库斯^②（活跃于公元前511年—公元前472年间）留下的悲剧雏形，并在亚理斯多德前的150年左右为希腊悲剧奠定了坚实的基础。埃斯库罗斯曾于公元前499年赢得悲剧奖，此后，他又为希腊舞台贡献了大约七十部悲剧，但传到后世的却只有七部。他的后继者索福克勒斯（公元前496年—公元前406年）则是一个更为典型的希腊人物。他虽然缺乏埃斯库罗斯所拥有的粗犷的庄严，但他的作品却更加成熟、更富于和谐的艺术性。继索福克勒斯之后，是欧里庇得斯（公元前485年—公元前406年），他表现出更多的人道主义精神，而较少宗教气息，他把悲剧从那时为止所保持的高贵境界下降到普通人类生活的水平。这三位希腊悲剧家的悲剧中都存在着美。可是这种美，在他们三人之后，似乎就消失了。因此，亚理斯多德于公元前330年写《诗学》时，摆在他面前的剧本，都是希腊所能提供的最优秀的、最富于灵感的悲剧作品。而在他同时代的戏剧家中，却没有产生什么崭新的或生气勃勃的剧作。年轻的诗人们都把古老的悲剧当作他们写作的楷模。此时，希腊戏剧的创新精神似乎已经衰亡。看来，早期的这三位大悲剧家，似乎已把严肃的戏剧家所能探索到的每一件事物都探索殆尽了。而谈到喜剧却多少有所不同。很明显，喜剧的成长是比较缓慢的，在雅典人的心目中，喜剧被贬低到一个低下的地位。史学家习惯于把希腊的喜剧成就划分成三个部分，分别称之为：“旧喜剧”、“中期喜剧”和“新喜剧”，却略去了古代多里斯的“滑稽剧”不谈，而希腊喜剧家阿里斯托芬（公元前445年—公元

① 亚里恩，大约活跃于公元前七世纪中叶，希腊抒情诗人。——译注

② 弗里尼克库斯，希腊悲剧诗人。——译注

前 385 年)的许多巧妙手法似乎正是汲取自多里斯人的滑稽剧。旧喜剧活跃的时期大约是在公元前 470 年—公元前 390 年间,阿里斯多芬堪称旧喜剧的最杰出的代表。旧喜剧大多带有政治色彩,它沉湎于描写夸张的、非现实主义类型的人物与事件,它完全是一种驰骋想象力的产物。旧喜剧后来让位给中期社会喜剧,而新喜剧形式则几乎可以称之为风俗喜剧,它在米南德(公元前 342 年—公元前 292 年)的笔下发挥了别具一格的特色,但这种喜剧直到公元前 320 年前后才开始发展起来,一直繁荣到公元前三世纪中叶;后来,它和悲剧一样,也逐渐消亡了。

因此,亚理斯多德对于希腊的戏剧作品无法给以充分的评价。他生活的那个时代使他不能充分认识到他的国家的喜剧精神的价值及其发展的可能性。因此,在他的《诗学》中,大部分论述的只是悲剧与史诗——这是他生前在希腊发展得最好的两种文学形式——他几乎很少涉及喜剧。因而,可以这样说:亚理斯多德有关戏剧性质的论述,即使只局限并应用于他本国的文学,也决不可以看作是包罗万象的和最终的结论。

此外,还有一点也很明显,他的评论,从更广阔的观点上看,必然往往具有一种纯粹局部的价值。许多世纪以来,直到十八世纪后期,他的论述始终被人看成是最后的定论,或为评论家据以做出判断、戏剧家据以创作剧本的“准则”;而对于他论述中的局部性与临时性却很少有人察觉。当然,在戏剧实践中,象莎士比亚那样的人,对亚理斯多德的《诗学》和评论界一些他的后继者们的论著都是全然不予重视的。但是,只有到弗朗梭·奥日艾^①和德莱顿^②的时代,我们才能发现,某些从事理论探讨的

① 弗朗梭·奥日艾(1600 年—1670 年),法国文学批评家。——译注

② 德莱顿(1631 年—1700 年),英国诗人、戏剧家。——译注

评论家敢于提出这样的意见：如果亚理斯多德知道戏剧艺术方面的种种新发展，他是有可能修改他的观点的。他们的这个意见，尽管今天看来既显而易见，也十分重要，但在他们身后有很长一段时间，还是完全为人们所忽视了。

因此，我们在阅读《诗学》时，必须经常记住：《诗学》的著者生活在公元前四世纪，他对于以后浪漫主义戏剧所取得的辉煌成就一无所知；即使就雅典戏剧繁荣的这个范围而言，他对后来的米南德喜剧也无从了解。此外，我们还必须更进一步地发出警告：流传到我们手中的《诗学》并不是一部象马修·阿诺德^①或乔治·梅瑞狄斯^②那样的评著。不仅原文本身可能由于讹误，因而疑难之处很多，而且整段整段的原文也已被判定是伪造的和篡改过的。很可能，我们今天所知道的《诗学》，只不过是更大的一部完整的书卷的一个部分；也许只是他的某个学生在学园内的“荫凉小径”上听他讲课时的笔记。我们记住这些，或许就能够解释清楚，为什么《诗学》中有一大部分的内容显然都是些细枝末节。这些技巧、场景、情节方面的细节很可能适合于大部头的书；因而，它们出现在我们今天看到的这部《诗学》中，就显得篇幅过多，很不相称。

当时，亚理斯多德确是巍然独树一帜的。因为，在这个范围里，从希腊时代保存下来的著作中，尚未有一部著作能接近于他对戏剧与史诗所进行的科学的、公允的和较有鉴赏力的研究。当然，他那个时代的许多作家也曾讨论过文学问题；不过，那些讨论或是完全出于偶然，或是和宗教与哲学方面更大的问题有关

① 马修·阿诺德(1822年—1888年)，英国诗人、批评家。——译注

② 乔治·梅瑞狄斯(1828年—1909年)，英国小说家、诗人。——译注