



《戏剧艺术》论文选集

Selected Essays of THEATRE ARTS

(1978-2005)



《戏剧艺术》论文选集

SELECTED ESSAYS

OF THEATRE ART

主编：荣广润 夏写时



上海戏剧学院

序

时逢上海戏剧学院建校 60 周年，我们编辑了这本戏剧艺术学术论文选，文章选自学院学报《戏剧艺术》自 1978 年创办以来历年所刊之作，作为校庆 60 年的一份学术献礼，实际上，也是学院建校以来学术理论研究成果的一次集中展示，某种程度上说，是一个学术总结。

学院创办 60 年，培养了近万名艺术人才，并向社会奉献了许多优秀的戏剧艺术作品。承担了艺术人才培养中心与戏剧艺术创作中心两种社会功能。除此之外，学院还为社会作出了另一份重要贡献，即在戏剧艺术理论研究方面所作出的努力与成绩。通常戏剧学院作为一个表演艺术方面的专门学校，其侧重点总是在实践方面，而上海戏剧学院的办学特色之一，就是学术研究与艺术实践的比翼齐飞。学院历来就有一批学术与创作俱佳的艺术家的，远自熊佛西、顾仲彝，近至陈恭敏、余秋雨、胡妙胜。同时，学院还培育与吸纳了一批戏剧艺术理论的高水平学者。多年来，学院在中外戏剧史研究、戏剧美学研究、戏剧演出学研究等方面都作出了领先全国的研究成果，历年出版的学术著作数量之多、影响之大也在全国同类学校中领先。这一特色，同样反映在 20 余年出版的《戏剧艺术》上。《戏剧艺术》是学院汇集与发布教师及部分研究生理论研究心得与成果的学术载体。无论是在上世纪 70 年代末、80 年代思想解放、学术繁荣、成果喷涌的时候，还是在此后经济大潮冲击下社会浮躁、学术遭受冷落的困窘岁月，《戏剧艺术》从未随波逐流降低自己的学术品位，始终以发表学院教师与院外学者的理论成果为己任，而辛勤耕耘于学术园地的教师们也始终视学报为自己的精神家园。由此，当我们在校庆 60 年前夕集中回眸审视 100 多期数千篇学术论文时，长期累积而成的这一学术库藏之丰富之价值令我们惊喜不已。本书因为篇幅所限，只能每一位学者仅收录一篇代表之作，也许正由于此，精华荟集，最终呈现出来的是总体的学术智慧之光。

上海戏剧学院作为中国最高水平的戏剧专门学校之一，身上承担的社会责

任是十分重大的，国人及戏剧学院师生自身都把学院的目标定为“国内领先，国际知名”。实现与保持这一地位，学院需要全方位的努力，而学术研究是极其重要的一环。作为一所高等艺术学校，学科建设是核心任务，学科建设除人才培养、队伍组织外，科研成果与水平是关键。科研的新课题新发现是保证学院教学内容及时反映学科前沿成果从而具备高质量高水平的前提，同时，对艺术创作，艺术实践也将起指导与引领的作用。所以，在今后的发展中，学院必须继承与弘扬这一传统优势，努力在学术研究上实现新突破，取得新发展。

自2002年以后，上海戏剧学院由于原上师大表演艺术学院与上海市戏曲学校、上海市舞蹈学校的并入，已发展成一所涵盖、戏剧、戏曲、舞蹈、广播电视、艺术设计等多门学科的综合性高等艺术学校。近年，学院又新成立了创意学院，这样，我们所要完成的艺术研究任务就比以往更重，领域更宽了。戏剧戏曲学是学院的传统强项，但有个更上层楼的问题。这一学科的许多新课题，新领域，还远缺乏深入的研究，如大众文化语境及高科技快速发展条件下戏剧的生存发展规律、世界当代戏剧的发展、戏剧与高新技术的结合等等，都亟待我们去关注去钻研。而对于以往实践方面较强而理论相对薄弱的广播电视、舞蹈等学科，学院则更需要花大气力，组织学术队伍，推进理论研究，以求全院各学科水平的全面提升。

最后，我还要对《戏剧艺术》全体新老编辑人员表示感谢与敬意，是他们默默无闻、踏踏实实的组稿、审稿、改稿、编稿，让教师与学者们的学术论文以严谨、完备的面貌呈现于世人，他们的劳动是十分珍贵的。

荣广润

二〇〇五年十一月

目 录

谈“戏剧冲突”	顾仲彝	(1)
导演与舞台“设景”	吴仞之	(45)
论斯坦尼及其体系	郑雪来	(49)
论戏曲的表演艺术	张 庚	(65)
舞台创作技法	朱端钧	(78)
我国早期的话剧教育	赵铭彝	(92)
表演探索	赵 丹	(98)
如何繁荣话剧艺术	熊佛西	(139)
中国戏曲艺术特征的探索	焦菊隐	(140)
关于舞台行动分类	叶 涛	(157)
舞台艺术形象美感特殊性初探	徐闻莺 荣广润	(168)
中西悲剧观探异	乔德文	(176)
亚里斯多德的《诗学》	余上沅	(185)
梁启超的戏剧理论和创作	陈泗海	(207)
试论有关狄青小说和戏曲	陈汝衡	(219)
我怎样朗诵	舒绣文	(222)
当代戏剧观的新变化	陈恭敏	(226)
戏剧的起源和形成	吴光耀	(231)
论魏长生	孟繁树	(245)
叙事体戏剧与中国评弹	李家耀	(253)
论“母题”及其在戏剧中的地位	顾晓鸣	(261)
审美的认同与异趋	陈鸣树	(273)
——鲁迅论梅兰芳新探		
史剧关系新探	郭汉城 章诒和	(280)
元代知识分子命运三部曲	彭 飞	(287)
——读马致远《荐福碑》《黄粱梦》和《陈抟高卧》		
关于东方戏剧的几点认识	刘厚生	(300)
悲剧——解脱的艺术	朱国庆	(306)
台湾歌仔戏的发展与变迁	曾永义	(318)
中国话剧艺术对新马华语话剧运动的影响	王振科	(321)
戏剧 空间 结构	胡妙胜	(333)
中国戏剧中的“少女牺牲”原型	吴保和	(352)
论中国现存原始戏剧的表演形态	曹路生	(367)
《弥勒会见记》形态辨析	沈 尧	(390)

无“情”之“恋”	陈 多	(400)
——《桃花扇》情爱描写得失新析		
戏剧与人性、人的本质	张传芳 张生泉	(413)
孤岛时期舞台美术考	丁加生	(422)
三个演剧学派的不同“性格化”方法	胡 导	(437)
契诃夫剧作一瞥	周端木	(449)
话剧表演艺术的新课题	徐晓钟	(460)
背后的艺术	戴 平	(463)
——论中国少数民族的背饰文化		
论鲁迅思想对曹禺剧作的影响	曹树钧	(474)
独幕剧戏剧小品探源	孙祖平	(484)
中国京剧之我见	王元化	(495)
明清“牢骚肮脏士”的抒怀写愤杂剧	沈炜元	(498)
《诈妮子调风月》臆解	宋光祖	(508)
记《单刀会》与祀神活动之关系	王安祈	(516)
文化视野中的越剧	余秋雨	(523)
谈戏剧舞台的音乐处理艺术	张仲年	(528)
《长生殿》曲意新解	金登才	(537)
西方音乐剧与中国地方戏曲	荣广润	(543)
风格化的社会抗议戏剧	刘明厚	(552)
——评日奈剧作		
法国日常戏剧流派的代表米歇尔·道区的理论与剧作	宫宝荣	(557)
中国话剧文体的嬗变及其文化意味	丁罗男	(570)
戏曲往事	夏写时	(595)
20 世纪中国戏剧:脸谱的消解与重构	董 健	(605)
戏剧的讨论	童道明	(617)
信息时代的图像	王邦雄	(624)
——舞台美术艺术设计教学随想		
论舞台想像	陈明正	(632)
表演纵横谈	张应湘	(647)
大型景观歌剧《阿依达》的设计及其戏剧空间观念	韩 生	(657)
熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义	孙惠柱	(663)
广场演艺服装设计导论	潘健华	(683)
论《才子牡丹亭》之女性意识	华 玮	(694)
中国艺术虚实论	叶长海	(706)
新时期戏剧的“综合”趋势与徐晓钟的探索	陈世雄	(722)
田汉的漂泊意识与南国社的波希米亚精神	张 军	(738)

谈“戏剧冲突”

顾 仲 彝

一出好戏必须有引人入胜的情节，鲜明生动的人物，性格化和动作性强的语言——这是人人知道的。但戏剧创作的最基本的最主要的特性或规律到底是什么？剧作者只要理解和掌握了这个特性或规律就可以基本上立于不败之地，并且其他问题也可以迎刃而解。这关键究竟在那里？这就是我们在这一章里所要解决的问题。

艺术包括绘画、雕刻、音乐、诗歌、戏剧等部门，在希腊神话里，是一母所生的同胞姐妹，有她们共同之处，也有各自的特点。她们有同一的基础，但又有各不相同的表现形式和方法，各自存在的目的和作用，她们有共同遵守的规律，又有各自特有的准绳。亚里士多德把戏剧看作诗的三个孪生姐妹之一，所谓抒情诗、叙事诗和戏剧诗。戏剧起源于劳动，最初的形式是和舞蹈，歌唱混和在在一起的。到后来才和舞蹈、歌唱分了家。古希腊到纪元前五世纪时才把合唱队和戏剧分成两起，交替表演。中国戏曲里歌和舞虽然至今保存在戏里，但处于戏的从属地位，为戏而存在。每一种艺术之所以能独立存在，必然有它单独生存的特性，艺术家必须了解和掌握这个特性，才能成为这种艺术的能手。所以他必须首先了解他所从事的艺术的基本特点或基本规律。由此而掌握住它的特有的表现形式；熟悉它的可能性和局限性，知道它与其他艺术的界限和区别，使他不至于把其他艺术的手段硬用在自己的艺术里，而把自己特有的艺术手法反而舍弃不用。

戏剧是综合性艺术，许多姐妹艺术如诗歌，音乐，舞蹈，绘画，是戏剧艺术中不可缺少的组成部分，但都为戏剧服务。叙事诗是戏剧最亲近的孪生姐妹，叙事诗发展成近代的小说，因此小说和戏剧有许多近似的地方。戏剧发展成电影，电影和戏剧更有不可分割的共同点。但戏剧不能代替小说，电影也不能代替戏剧，各自有它存在的形式、方法和作用，各自有它的特性，各自有它创作的法则和规律。看完戏之后，我们常常听见观众说，这一幕有戏，那一幕没有戏，有时又听说：这个戏紧张紧凑，戏剧性强，那个戏平铺直叙，戏剧性弱。什么叫做“有戏”，什么叫做“戏剧性”？“戏”和“戏剧性”是和戏剧的特性分不开的。那么戏剧创作的基本特性或规律到底是什么？

这个问题在欧洲剧坛上有各种不同的看法，但至今还没有得出最后一致的结论。这是有关戏剧创作的基本原则的认识问题，对指导创作实践有十分重要的意义，值得我们作较详尽的分析和研究。

第一节 戏剧创作的基本特性的几种说法

最早提出这个问题的是十九世纪末叶法国戏剧批评家布轮退耳⁽¹⁾，他在1892~1893年在巴黎奥迪安戏院作过两次学术演讲，又在1894年为《法国戏

剧与音乐年鉴》写了一篇序，提出了他对“戏剧规律”的独创意见。他首先对当时戏剧理论批评家喋喋不休的关于戏剧创作的“法则”的讨论表示反感；他们所谓“法则”都是些陈旧不堪、枝枝节节、可有可无的东西，例如他们讨论写剧本应该先有人物呢，还是先有情节和戏剧情境呢，要不要遵守三一律呢，悲剧性情节和喜剧性情节可不可以同时出现在一个剧本里呢？……这些问题的答案可以这样，也可以那样，都没有错；因为在古典戏剧名著里可以找到正反两方面的例子很多，例如，最后一个问题，希腊戏剧是把悲剧，喜剧分得很清楚，但在莎士比亚的剧本里却在悲剧里可以找到喜剧，喜剧里可以找到悲剧。他说他们的讨论毫无指导实践的价值，还要侈谈什么“新法则”，而对戏剧创作的基本特性，基本规律，却避而不谈。他在研究法国戏剧史的同时，就一直在找悲剧、喜剧、情节剧、闹剧或其他任何类型的戏剧所必须共同遵守的“主要特性”；终于他找到了，他称之为“戏剧的规律”。他的规律是：“戏剧是人的意志与限制和贬低我们的自然势力或神秘力量之间的对比的表现：它所表现的是我们之中的一个被推到舞台上去生活，去和命运作斗争，和社会戒律作斗争，和他同属人类的人作斗争，和自然作斗争，如果必要，还和他周围人们的感情、兴趣、偏见、愚行、恶意作斗争。”⁽²⁾他强调“人的自觉意志”是戏剧的主要动力，因此在剧本里的主人公必须是坚强的，刚毅不屈的，坚持到底的，主动的，意志坚定不移的。悲剧的主人公往往坚持到死，不肯屈服和妥协。他说小说的主人公，如果也是意志坚强的，那么这部小说就可以改编成戏剧。但一般小说的主人公都是随波逐流，随遇而安，被动的，受环境支配的人场。他举了勒萨日的小说《吉尔·布拉斯》⁽³⁾和博马舍根据这部小说改编的剧本《费加洛的婚礼》⁽⁴⁾作例子来对比。在小说里的主人公虽然也想很愉快地活下去，但他随波逐流，到处流浪，毫无一定的生活目的。但费加洛就完全不同，他有坚定的意志，坚决要达到他的目的，从公爵手里把女仆舒森娜抢了过来。博马舍把被动的小说主人公吉乐·布拉斯改成主动的有坚强意志的戏剧的主人公费加洛，是根据戏剧特性的要求而得到了成功。如果根据小说主人公的性格来写剧本，那么这部戏一定失败。按照这种说法，所谓“戏剧行动”不是一般的所谓运动（即变动），也不是外部的“骚动”，而是有一定目的的意志的活动。

布轮退耳进一步根据自觉意志的行动所遇到的各种各样的阻碍来规定戏剧的类型：如果那障碍是主人公的意志所无法胜过的，如命运，天意或自然规律，那么就是悲剧，而斗争结果可能是主人公的死亡，因为那主人公在斗争一开始就注定要失败。如果那障碍不是绝对不能胜过的，对方是社会的习俗和人类的成见，主人公有达到愿望的可能性——在这种情况下不一定以主人公的死亡来结束，那么就是正剧。如果障碍更小一些，斗争的双方势均力敌，例如两个人的意志互相对抗，那么就是喜剧。如果那障碍更卑小一些，仅仅是例如可笑的风俗习惯，那么就是闹剧。当然，很少有一种类型是纯粹单一地存在着的，有的类型介乎悲剧与正剧之间，有的喜剧含有闹剧的成分，有的闹剧又有喜剧的倾向。他接着说，戏剧的价值是以主人公的意志的性质的为标准的，这出

戏比那出戏好，是由于这出戏的主人公的意志力强于那出戏的主人公。

布轮退耳从这个理论出发，证明一个民族的戏剧最兴旺的时候，总是在这个民族的意志正在向外扩张的时期。古希腊人打败了波斯人之后，出现了希腊悲剧的黄金时代，西班牙人势力扩张到全欧洲，甚至于到新大陆时，西班牙的戏剧出现了许多世界性的伟大作家，如塞万提斯、维加、加尔台隆。十七世纪的法国在国内得到统一，国外威望提高，接着就是法国戏剧的全盛时期。英国在十六世纪打败了西班牙的海军，成为海上霸权之后，接着就是莎士比亚的戏剧黄金时代。“国家意志的伸张和加强，跟着来的一定是戏剧的繁荣与昌盛。”还有，历史上活跃的人物，如黎塞留⁽⁵⁾，孔蒂⁽⁶⁾，弗来特列克⁽⁷⁾，拿破仑，都是戏剧的爱好者。

最后，他作结论说：所谓“戏剧法则”常常是狭隘的，僵硬的，是一些清规戒律，迟早要被打破的，而他所提出的戏剧的唯一简单的“规律”是广阔的，丰富的，在应用上有伸缩性的，简单而普遍的，有很好效果的，并且根据经验和思考，这个规律还可以作进一步的发展和丰富。

以上是布轮退耳关于“戏剧规律”的主要论点⁽⁸⁾。他的论点虽然不够完整，但对以后的戏剧理论批评的发展起很大作用。

英国戏剧理论批评家威廉·亚却反对布轮退耳关于“戏剧规律”的理论。他于1912年出版了他的名著《剧作法》⁽⁹⁾，其中《戏剧性的与非戏剧性的》的一章专谈这个问题。他说：“它”（指布轮退耳的“戏剧规律”的定义而言——作者）“虽然引证了许多剧作的例子，但并没有树立任何真正的区别，任何真正的戏剧全部具备而任何别种故事创作形式所不具备的特征。许多世界上最伟大的剧作不符合这个公式，而大多数的浪漫小说和其他故事体裁倒很容易符合这个公式”。⁽¹⁰⁾接着他举了希腊古典悲剧《阿伽门侬》，《俄狄浦斯王》，莎士比亚的《奥赛罗》，《皆大欢喜》，易卜生的《群鬼》等为例子。他说这些戏的主人公的意志都是被命运摆布的，没有主动的争取什么，而是消极的回避命运或环境的支配，所以不符合布轮退耳“戏剧规律”所规定的“特定的意志力”的伸张的理论。他又列举了许多小说，如《鲁宾逊漂流记》⁽¹¹⁾，《克拉列莎·哈洛》⁽¹²⁾，《有绿色百叶窗的房子》⁽¹³⁾等，它们的主人公倒是主动的“排除种种的障碍”。他接着说“这种理论的拥护者，在形而上学的基础上，把意志看成人物人格的要素，又把意志看成戏剧艺术的要素，把它在戏里看成是人格的最高权力，看来用不着引用叔本华的哲学来批判这种理论。因为这是一个简单的心理上的真理，人类天性喜欢斗争，不论用棍子或剑的斗争，或是用舌或用脑的斗争。在中世纪最简单的戏剧里就盛行着夫妻之间的对骂，或两个饶舌者的争吵。这种争吵在莎士比亚的《裘里斯·凯撒》里，提高到布鲁图和卡西阿论战的高度艺术。不言而喻，这些都是富于戏剧性的好戏，这种有冲突的场戏，剧作家抓到了切不可随便错过。不能因为它没有“意志的冲突”就放弃或拒绝它，认为它们是“没有戏剧性的”。但也有许多没有冲突的场面的戏，例如《罗密欧与朱丽叶》中阳台一场戏，两人相互诉说爱慕之情，没有任何意志的冲突。可是我

们不能说它“没有戏剧性的吧，然而这些场面的焦点并不是一场意志的冲突，而是意志的一种狂喜的和谐一致。”他就这样否定了“意志冲突”或任何冲突是戏剧创作的特征。

他主张“危机”（或译作“转机”）是戏剧的要素或特征。他说：“一部戏是在命运或环境中或快或慢地发展着的危机，而一场戏剧性的情境就是危机中的危机，清楚地把戏剧情节推向前面发展。”他说小说与戏剧的区别就在于情节发展的快与慢，小说所描写的是事物的逐步变化，成长也罢，衰退也罢，而戏剧则表现事物的危机中的骤然变化。“戏剧可以称之为危机的艺术，正如小说是逐渐发展的艺术。”他说希腊的戏剧，正象贺拉斯所指出的，描绘了希腊史诗中的最高点，而近代戏剧表现了近代生活经验的最高点，剧情发展的一连串的危机，一个比一个紧张，并且带有或多或少的感情激动。可能的话，同时揭示出人物的性格⁽¹⁴⁾。

到1914年布轮退耳的《戏剧的规律》英译本在英国出版时，英国戏剧家亨利·阿瑟·琼斯⁽¹⁵⁾为它写了一篇序言，他基本上同意布轮退耳的论点，驳斥了威廉·亚却，提出了自己的看法。他首先分析了亚却所引以为没有坚强意志的被动的主人公的性格：例如，《阿伽门依》，《俄狄浦斯王》的主人公，亚却认为他们是受命运摆布的没有自己意志的纯粹被动的人物。琼斯则认为这两个剧本不能作为一般的例子，因为希腊戏剧是宗教性的，希腊剧作家在观众中所要引起的是宗教性的崇敬的感情，不是戏剧性的效果。⁽¹⁶⁾但他对莎士比亚《奥赛罗》的主人公的看法，却与亚却完全相反，亚却认为奥赛罗是被对立面人物摆布的，被动的，没有坚定的追求什么的意志的。琼斯认为不然，“奥赛罗在后半部剧本里一直在斗争着，如果不直接跟埃古斗争，他就跟埃古一手捏造的证据所形成的层层缚住他的罗网进行着顽强的斗争，跟他自己的怀疑、猜疑和惧怕作斗争，跟他家庭的幸福和军事名誉即将崩溃的感觉作斗争。奥赛罗绝对不象阿伽门依和俄狄浦斯是个被动的人物。”琼斯又说明莎士比亚的《皆大欢喜》也不是没有意志冲突的，不过这冲突是采取语言的方式，罗萨琳与鄂兰陀之间的冲突，罗萨琳与西莉霞之间的冲突，罗萨琳与试金石之间的冲突。并且戏里有很好的对比的性格。“他认为喜剧的戏剧冲突不可能象悲剧那样的尖锐和深刻。《罗密欧与朱丽叶》，在阳台上的一场戏，他承认抒情成分比戏剧成分多。但也不能说完全没有冲突，恋爱场面还是有冲突的，男女双方各自争取主动，争取做恋爱的主人而避免做恋爱的俘虏。”由此可见，戏中恋爱场面是戏剧性的，因为他们暗中都在证明一种冲动要在自我牺牲中取得主动权。

不过，琼斯认为布轮退耳的理论是有片面性的。如果按照布轮退耳的理论来结构一个剧本，那会产生什么效果呢？“一部戏从头到尾展览着一连串人们意志的冲突，用行动来表演，从开幕到闭幕，一点安静的场面也没有。这就成为粗糙猛烈的情节剧，结果牺牲了人物塑造。戏里只有不可能存在的英雄和不可能存在的坏蛋。……行动进展得这样猛烈、迅速，显然在生活里是不可能有的。而这样的戏就失去了它的主要目的——给生活一个真实的反映。对生活显然不

真实、虚假，就使我们失去兴趣。并且，这样的戏一定单调，没有变化，因此使观众感到厌倦。最成功的情节剧下定有丰富的‘喜剧穿插’，在‘喜剧穿插’里意志的冲突就缓和下来。但是，就在成功的‘喜剧穿插’里，有时也有机智的冲突，或幽默的冲突，或仅仅是斗嘴。”

“于是我们看到如果布轮退耳的规律是正确的，有用的，如果戏剧真是意志力的斗争，那么三倍重要的是，这种斗争必须时常隐藏在行动的下面。如果戏剧行动常常是紧张的，明显的，表露的，戏剧作家又放弃那细致的真实的人物塑造，他将写出一部粗鲁，猛烈的戏，不断的嘈杂不安，吵吵嚷嚷，高声喊叫，不给观众一点变化的安静的插曲，由于戏的单调无变化，观众会感到厌倦和烦躁。最主要的，这样的戏不能给生活真实的反映。……所以，一部戏里的意志冲突必须常常隐藏在行动的下面。就象一条江河有时在地下流，地面上看不到，但水还是不断地流。或者，有时意志冲突完全隐藏起来，好象一所房屋墙内的铁制的带子，实际上起支撑房屋的作用，但外面看来是一垛砖墙，铁带子一点也看不出来。我们只有把砖拆下，才能看到里面的铁带子。……不仅如此，有时按照故事的需要，意志冲突不一定老在敌对两人之间一贯到底，有时可以分散在其他敌对人物之间交错复杂地进行意志冲突；或者在主流之外，还可以有各种支流——例如在次要人物之间的意志冲突，次要人物和命运、环境、或社会规律之间的冲突。还有，许多戏剧性不十分强的东西也能在舞台上吸引观众的注意和娱乐观众——漂亮的脸，舞蹈，华丽的布景，歌唱，展览等等。莫里哀⁽¹⁷⁾和康格瑞夫⁽¹⁸⁾常常用歌唱和舞蹈来娱乐观众，吸引他们的注意力。”

琼斯指出了布轮退耳的理论的片面性和局限性，又提出了他自己的修正补充意见之后，他回过头来对亚却的理论作了一些批评。他说亚却的理论是自相矛盾的：他一面反对布伦退耳，但另一面他自己的理论又基本上和布轮退耳是一致的。这主要有两个方面：第一，琼斯说布轮退耳的理论虽然还不完全是真理，但至少“布轮退耳是在摸索中，在蹒跚地走向建立戏剧普遍规律的道路。”这一点亚却自己也赞同的，他在文章中说：“冲突是生活中最富于戏剧性的要素之一，所以在许多剧本——可能是大多数的剧本——里，实际上是采用这种或那种斗争形式的”，他还说：“一场意志与意志的面对面的斗争，无疑的，是戏剧中最紧张的形式之一。”第二，亚却的“危机说”的新理论，事实上一点也不新鲜。其实质和布轮退耳的理论是一致的。用“危机”二字来概括戏剧剧本是不够全面的。“危机”是戏剧冲突的结果；不是戏剧冲突的全部过程，所以琼斯主张在“危机”前面加“悬念”二字。他说，“如果亚却先生允许我们在“危机”前面加“悬念”那么戏剧的基本要素的公式是‘悬念，危机——悬念，危机——悬念，危机’，这是戏剧规律的最简单的叙述法。如果我们不坚持人类意志的自觉的努力——这种自觉的意志的努力虽然在剧本中是常见的，但事实上并不象布轮退耳所设想的所有剧本都是一样存在的，并且是全能的——如果我们扩大布轮退耳的戏剧规律为‘冲突酝酿，冲突爆发——冲突酝酿，冲突爆发——冲突酝酿，冲突爆发’，那么我们得到同样的简短的戏剧规律的另一种说

法。”所以，布轮退耳和亚却对戏剧基本规律的看法是一致的：“生活最简单的要素是斗争，……因此，表现生活的戏剧的基本要素是某种形式的斗争。”

最后，琼斯对戏剧的普遍规律作如下的定义：“戏剧产生于一个剧本里的某人或某些人，自觉的或不自觉的，面对着敌对的人，或环境或命运，进行斗争。当观众知道引起斗争的障碍是什么，而台上的人物自己却不知道，那斗争总是比较紧张的，如剧本《俄狄浦斯王》。戏剧就这样产生了，并且继续下去，一直到台上的人物也知道了那障碍是什么：当我们看着在人物身上所引起的肉体的，心理的和精神的反应时，这戏剧就一直持续下去，当这种反应消退时，戏也就松弛下去，当反应完全中止时，戏也就完了。这种人物对障碍的反应最强烈的时候是那障碍以另一人的意志的形式出现的，并且两人的意志力量几乎是势均力敌。”他又说一部戏是“一连串的悬念和危机，或者是一系列正在逼近的和已经猛烈展开的冲突，在一系列前后有关联的、上升的，愈发展愈快的高潮中不断出现。”⁽¹⁹⁾

1919年美国哈佛大学戏剧教授贝克⁽²⁰⁾的《戏剧技巧》一书出版，他代表着另一部分欧美戏剧理论家，对戏剧的规律或戏剧的要素有完全不同的看法。他的主要论点概括起来说：冲突不是戏剧的普遍规律，动作和感情才是一切好戏的基础。

他说戏剧的历史证明：戏剧从一开始就以动作为主。最原始的戏剧只有动作，没有语言和诗歌，例如阿留申岛上的土人演出打猎，一个土人扮演猎人，另一个人扮作鸟。猎人用手势表现他遇到那只漂亮的鸟，非常高兴，扮演鸟的人表示害怕，设法逃避，猎人弯弓打鸟，鸟倒地而死，猎人大乐，跳起舞来，后来他想起不该打死这只漂亮的鸟，便又哀悼起来，忽而死鸟站了起来，变成一个美女，投入猎人的怀抱⁽²¹⁾。古希腊悲剧起源于“民谣舞蹈”，它是说白，音乐和摹拟动作的综合；后来以说白为主的发展为史诗，以音乐为主的发展为抒情诗，而以动作为主的发展为戏剧。戏剧是以动作表现思想的艺术⁽²²⁾。中世纪的神秘剧和奇迹剧仍然以动作为主，对话很少，即少量的对话也是用来说明动作的。在莎士比亚时候，观众仍然喜欢看富于动作性的汤麦斯·德克⁽²³⁾，希荷特⁽²⁴⁾等剧作家的戏，虽然他们的人物刻划和对话都写得很差。也许有人要问：拉辛⁽²⁵⁾，高乃依⁽²⁶⁾“和英国复辟时期的喜剧怎么又以人物刻划和对话为主呢？贝克说：我们得记住他们的剧本是主要为宫廷写的，不是演出给广大群众看的。戏剧史证明专重人物刻划和对话的戏剧只有一个很短时期为少数人服务的，而富于动作性的戏剧是在长时期为广大群众服务的。现代的电影把一切都服从于动作。动作是剧本的中心。

为什么动作那样重要呢？，因为动作是激动观众感情最快的手段。俗话说“事实胜于雄辩”，就是说“动作比语言显著”。要知道一个人的性格，最好的方法不是知道他想怎么做，而是看他在危急的时候怎样本能地自然地做些什么。所以，演员与观众之间的“感情交流”是任何好戏的公式。在大多数观众说来，动作是头等重要的，就是对于特别重视性格刻划和对话的人们来说，他们所重

视的性格刻画和对话。也必须由动作来为他们准备道路。

所谓“动作”有各种不同的性质差别：(1)纯粹外部动作。例如情节剧里的许多动作，是为动作而动作，虽然也可能引起观众的兴趣，但不一定能引起感情。(2)性格化动作，即能说明人物性格的动作，能引起观众的兴趣，并激发观众对这人物的爱憎感情。(3)帮助剧情发展和说明剧情的动作，例如《罗密欧与朱丽叶》的开场一段戏，两家仆人和次要角色相互殴斗，公爵出来阻止，这个富有趣味的行动使观众看了之后马上明了两家仇恨之深，预示剧情的发展；并也说明了部分人物的性格。(4)内心动作，这是动作中非常重要的一种，它能说明性格，推动剧情发展，并且使观众明了人物的内心活动，激起观众深厚的感情。例如《哈姆雷特》的著名独白“是活还是死”，说明主人公的苦痛心情，决定他的命运，预示剧情的发展方向，揭露了他的灵魂深处，深深地感动了观众。(5)静止动作，或停顿动作，静止或停顿有时比很多动作更能说明问题，例如一个老人坐着一动也不动，房子起火了，火越烧越逼近这位老人，我们虽然不熟悉这位老人，但通过对他家属的同情，也深深地同情他，这种静止动作常常能引起观众极其强烈的感情反应。总之，动作不能仅仅理解为外部动作(即第一种动作)，而主要的是第二、三、四、五、六种动作，并且有时一个动作同时包括好几种不同的性质，兼而有之。

动作虽然被一般人认为是戏剧的“中心”，但感情才真正是剧本的“要素”。剧本之所以成为剧本，是因为它能在观众中创造感情反应。这个反应是剧中人物的感情所引起的，或者是剧作者由于观察了这些人物所得的感情所引起的。假使我们不与作者一同对剧中人物感到有趣，藐视，轻蔑，或者道义上的愤慨，而对剧中人物的愚行和邪恶情绪产生共鸣，那么，讽刺喜剧又如何可以存在呢？一切伦理正剧之所以有力量，都是由于它能使观众的态度与作者对剧中人物所抱的态度相一致。在观众中所激起的感情不一定和剧中人物的感情相一致。它们往往适得其反：剧中人物愈严肃，喜剧效果愈大。例如莫里哀的《醉心贵族的小市民》中第一幕第二场对茹尔丹的描绘，他一本正经，观众却笑不可抑。总之，有戏剧性的东西可以对观众引起相同的、类似的、或者甚至于相反的感情。

贝克对布林退耳的戏剧的规律的意见是：冲突只能包括戏剧的一大部分，但不能包括它的全部。

总而言之，准确传达的感情，是一切好的戏剧最重要的基础。感情是通过动作、性格刻画、和语言来传达的。⁽²⁷⁾

反对以动作为戏剧的中心的理论可以在比利时剧作家梅特林克⁽²⁸⁾的言论里找到代表性的发言。他在《日常生活中的悲剧性》⁽²⁹⁾一文里。提倡“静止的戏剧”，他认为戏剧的任务是写出人物的心理活动，不是外在的动作。他说道：“许多事实证明：心理动作比形体动作要高尚得多；可是不可否认的，心里动作却被压制了，甚至于大大的减少了，结果兴趣仅仅或完全在于个人和宇宙的斗争中。我们不再是和野蛮人在一起了，不再是为了原始的热情而烦躁了，这

些不再完全是值得注意的事了；人是在安静的状态中，我们才有时间去观察他。在我眼前展开的生活不再是猛烈的特殊的时刻，而是安静的生活。几千万条生活法则比我们原始热情更有力量更可贵，而这些生活法则是静穆的，明智的，动作很缓慢的，所以只能在半明半暗的曙光中，在我们生活的安静的时刻里，才能看见它听见它。”接着他举希腊神话作例子。他说我们对悲剧的兴趣并不在于目睹狡猾和忠贞的斗争，爱国和骄傲的斗争，而在这些之外的，是更高尚的生活。他说：“诗人必须在普通生活之上加一些什么东西，而加些什么是诗人的秘密，我也不知道。这样才能在普遍的生活中突然显示出伟大的光辉，显示出人在他的心灵和命运前俯首贴耳，显示出无穷尽的爱。显示出引起无限恐怖的悲惨境遇。”总而言之，他主张戏剧的特点是揭露人的神秘心灵的奥妙，而不是任何形体的或内心的动作。

美国进步的戏剧作家和理论家约翰·霍华德·劳逊⁽³⁰⁾于1936年出版并于1949年重订出版《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，一书，他在书里肯定和发展了布轮退耳的“戏剧规律”的理论，批评了亚却、琼斯和梅特林克的论点。他把布轮退耳的人的意志冲突扩大为社会性冲突。他说：“由于戏剧是处理社会关系的，一次戏剧冲突必须是一次社会性冲突，我们能够想象人和人之间的，或者人和他的环境——包括社会力量或自然力量——之间的戏剧性斗争。但我们要设想一出只有各种自然力量互相对抗的戏，可就很困难了。”他又说：“戏剧性冲突也是以自觉意志的运用为根据的，没有自觉意志的冲突一定是完全主观的，或者完全客观的冲突；由于这样一种冲突不会牵涉到人与人，或人与环境发生关系时的行为，它就不会是一种社会性冲突。”他对戏剧冲突律作了如下的定义：“戏剧的基本特征是社会性冲突——人与人之间，个人与集体之间，集体与集体之间，个人或集体与社会或自然力量之间的冲突；在冲突中自觉意志被运用来表现某些特定的，可以理解的目标，它所具有强度应足以导使冲突到达危机的顶点。”

他对于布轮退耳的理论有一点不能同意：“布轮退耳认为，意志的强度是戏剧价值的唯一考验，‘辨别剧本优秀的标准，应视意志发挥量的巨大与否，机会成分是否较少和必然性是否较大。’我们不能接受这种机械的公式。第一，我们根本无法测定意志的发挥量。第二，斗争是相对的而不是绝对的。必然性只是环境的总和，并且——如我们所已经看到的——是一种随社会条件而变化多端的量。它是一种量，也是一种质。我们对意志的性质以及和意志的性质对立的力量性质二者的概念，决定我们对冲突的深度和广度的评判标准。最高级的戏剧艺术并不在于表现了最巨大的意志和最绝对的必然性之间的冲突。一个软弱的意志的苦闷的斗争——设法和一个不友好的环境取得协调——也可能含有一出富有力量的戏剧的要素。但是，无论意志如何软弱，它必须具有足够持续冲突的强度。……要求于意志的必须强度是它在将动作带动爆发点时所需要的强度，在个人和环境之间产生力量对比的变化时所需要的强度。”

劳逊驳斥亚却的论点，但在驳斥中也对布轮退耳的论点作了补充和发展。

亚却反对布轮退耳主要的是指“特定的意志力”这个概念，他提到一些他觉得其中并没有什么真正的意志的冲突的戏，例如《罗密欧与朱丽叶》的阳台一场戏，他认为它是“意志的一种狂喜的和谐一致。”并没有丝毫冲突。劳逊认为“亚却把两种不同的冲突混淆起来了：一种冲突是人与人之间的冲突，另一种冲突是一种自觉的特定目的跟别人或社会力量相对立的冲突。当然，《罗密欧与朱丽叶》中阳台一场所含有的‘意志的冲突’，并不是舞台上的两个人之间的冲突。假如硬要剧作家把他的艺术局限于表现个人间的口角，那是荒谬的。布轮退耳从未认为这样的直接对抗是必需的。相反的，他告诉我们说，戏剧表现‘人类意志的发展，克服天命，命运或环境所造成的意志的障碍。’又说：‘立定一个目的，导使一切都趋向它，努力使一切和它一致，这就是所谓‘意志’。难道罗密欧和朱丽叶不是立定了一个目的，努力于‘使一切和它一致’么？他们确知他们的要求，意识到他们所必须面对的困难。在《罗密欧与朱丽叶》中一对悲惨的爱人也正是如此”。劳逊对《俄狄浦斯王》和《群鬼》也作了同样有力的驳斥。亚却说：“俄狄浦斯王根本没有斗争。他的所谓斗争，即他拼命想逃开命运的魔掌却反而深入歧途等等，都是过去的事情，在悲剧的实际进行中，他只是在过往的错误和无意的犯罪的一次又一次的揭示中痛苦地挣扎着而已。”⁽³¹⁾ 劳逊驳斥道：“亚却忽略了《俄狄浦斯王》和《群鬼》中的一个重要的技巧上的特点，两剧应用的都是在危机上开幕的技巧。这必然就决定动作的一大部分是回想的。但这并不是说动作是被动的（无论是在回想部分或采取决定性措施的部分）。……俄狄浦斯决不是一个被动的牺牲者，戏开场时他已经发现了问题，并且自觉地要努力解决它。这使他和克瑞翁（俄狄浦斯王的舅父与舅兄）发生了一次激烈的意志冲突。然后伊俄卡斯忒（俄狄浦斯王的母亲与妻子），意识到俄狄浦斯王的意向是什么，她面临了一个可怕的内心冲突，她试图警告俄狄浦斯王，但是他拒绝放弃他的意愿，他要不顾一切探明他自己的身世。当俄狄浦斯王面对惊心动魄的真相后，他做了一件自觉的行为：他刺瞎了自己，在他和他的两个女儿——安梯贡和依丝梅——在一起的最后一场中，他仍然不能不正视那桩使他家破人亡的恶事的意义；他考虑着将来，考虑着他的行动对他的孩子所将引起的后果和他自己的责任等。”

他对《群鬼》的看法是：“《群鬼》是易卜生对个人的和社会的责任最生动的研究。爱尔温夫人的一生为了要控制她的环境而进行的一场漫长的、自觉的斗争。奥斯伐尔德并没有服从他的宿命，他竭尽他全部的意志力量来反抗它。戏的结尾表现出：爱尔温夫人必须下一个可怕的决心，一个使她的意志紧张得几近燃点的决心——她必须决定要不要杀死她的亲生的，已经疯狂的儿子。”

劳逊对亚却的“危机”论的看法是这样的：“‘危机’理论无疑是丰富了我们关于戏剧性冲突的概念。的确，我们可很容易地举出一场并不达到危机程度的冲突，在我们的日常生活里，我们连续不断地处身于这样的冲突中。但是一场不能达到危机程度的斗争是没有戏剧性的。然而我们也不能满意亚却所谓‘戏剧的本质是危机’。一次地震是一个危机，但它的戏剧性意义却在于人类的反应

和行为。……当人们被卷入一些导向危机的事件时，他们并不是袖手站在一边眼看着高潮来临的。人们要求使事件的发展符合自身的利益，使自身从已经可以部分预见的困难中解脱出来。自觉意志的活动——寻求出路——也就是要创造使危机加速到临的条件。”

劳逊对琼斯的意见比较简单，他认为琼斯对戏剧的规律所下的定义⁽³²⁾，认为这是剧本结构的定义，而不是戏剧原理的定义。它告诉了我们许多关于结构的知识，特别是他提到了“上升的和发展愈快的高潮”。“但是这定义并没有提到自觉意志，因此它也没有阐明那些赋予高潮以社会意义和情绪意义的心理因素。自觉意志被运用到什么程度，是什么样的自觉意志，它是如何发生作用的……这些便是决定各个戏剧情境的意义的因素，……能够构成戏剧性的那种意志必须趋向一个特殊的目的。但是意志所选择的目的必须是充分现实的，足以使意志对现实发生某些影响。我们在观众席上必须能理解这个目的，和它的现实的可能性。剧中所运用的意志必须来自一种与观众相符合的对现实的感觉。”⁽³³⁾

第二节 戏剧冲突是戏剧创作的基本特征

根据上节所述关于戏剧基本特征的论争看来，大多数理论家都同意戏剧冲突是戏剧的特征，只有贝克说感情和动作是戏剧的要素，但他并不否认冲突包括在大多数的剧本里，虽然不是全部。可是动作就包含着冲突的意义在内，没有矛盾冲突就不会有行动，动作是矛盾冲突的具体表现。至于感情，那是文学艺术的共同要素，艺术作品必须用形象来感动人，不是用说教来说服人；所以艺术作品必须有感染力，而要作品有感染力，那么作品里必须有充沛的感情。戏剧比小说或诗歌要有更强烈的感情，更快更直接的感染力，那也是事实，但以感情作为戏剧艺术的主要特性那是不能令人信服的。至于梅特林克提倡所谓“静止的戏剧”，那是资产阶级没落流派的主观唯心主义的标新立异的产物，是不值得一驳的，甚至于在他自己比较出色的几部戏里也批驳了自己的谬论。以上各家论点都各有长短，但都不够全面，有待我们加以补充和发展。

“戏剧冲突”这一理论在布轮退耳之前早已有之，不过布轮退耳把它特别强调出来，提高到“基本规律”的高度来看它，那不能不归功于他。在欧洲“戏剧”一词(希腊文 *dpama*，拉丁文 *drama*，英文同)原来的意义就是“动作”。亚里士多德在他的《诗学》里一再强调在戏剧里动作的重要性。他说：“悲剧是对一个严肃、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感情得到陶冶。”⁽³⁴⁾ 这里他说明戏剧唯一的表达形式是动作，不是叙述，因为动作才能唤起观众的悲悯和畏惧的感情，如用叙述就不可能。他接着说：“悲剧是行动的摹仿，而行动是由某些人物来表达的，这些人物必然在‘性格’和‘思想’两方面都具有某些特点[这决定他们行动的性质(‘性格’和‘思想’是行动的造因)所有的人物的成败取决于他们的行动]，情节是行动的摹仿(所谓‘情节’，指事件的安

排), ……”⁽³⁵⁾接着他说明悲剧要具备六个成分:“情节、性格、言词、思想、形象与歌曲。六个成分里,最重要的是情节,即事件的安排,因为悲剧所摹仿的不是人,而是人的行动、生活、幸福、[(幸福)与不幸系于行动];……因此悲剧艺术的目的在于组织情节(亦即布局),在一切事物中,目的是最至关重要的。……因此,布局乃悲剧的首要成分,有似悲剧的灵魂;其次是性格。……悲剧摹拟动作,主要为了这个理由,它才摹拟在行动的人。……”⁽³⁶⁾英国的亚里士多德学者浦卷教授⁽³⁷⁾对亚里士多德的“动作”学说作如下的解释:“戏剧的涵义不仅包括完整的、显著的、有目的性的事件(动作),并且含有冲突之意。”他又说:“我们不妨把亚里士多德的话略加修改:悲剧的灵魂,不是布局,而是戏剧冲突。”⁽³⁸⁾

十八世纪法国大作家和批评家伏尔泰在一封信里说道:每一场戏必须表现一次争斗⁽³⁹⁾。稍后,法国启蒙时代文艺理论家狄德罗在他的《论戏剧体诗》里谈到戏剧情境,他说:“戏剧情境要强有力,要使情境和人物性格发生冲突。让人物的利益互相冲突。不要让任何人物企图达到他的意图而不与其他人物发生冲突,让剧中所有人物都同时关心一件事,但每个人各有他的利益打算。”⁽⁴⁰⁾他接着举例说明他所要求的情境和人物性格的冲突,亦即他所谓“对比”如果你写一个守财奴恋爱,就让他爱上一个贫苦的女子。……这是一个贫富悬殊的对比。两人出身不同,人生观不同,对同一件事的利害计较就不同,由此而生的情境就是戏剧的情境。”⁽⁴¹⁾十九世纪初德国文艺批评家希勒格尔在他的《关于戏剧艺术和文学的演讲稿》里,他说道:“悲剧从事于人们的道德自由问题,而这个问题是由人和他自己的肉体冲动的斗争中表现出来的。”英国作家柯勒列治曾经说过:在悲剧里不应有偶然的成分,因为“在悲剧里人的自由意志是第一元素”⁽⁴³⁾,歌德在《威廉·梅斯脱》里说道:小说的主人公可以是被动的,一出戏的主人公必须是主动的,因为“一切事情都反对他,他或是扫清他前途上一切障碍,或是成为它们的牺牲品。”⁽⁴⁴⁾

直接对布伦退耳的理论有巨大影响的是他同时代的哲学家黑格尔。黑格尔的哲学和美学,其基调虽然是唯心的,但他用辩证法(对立统一)来分析艺术美的一些规律,却有极其精辟独到之处,尤其他对于“情境”和“动作(情节)”的分析,对戏剧冲突的理论有很大的关系。例如他在《美学》第三章《冲突》一节中,他谈到戏剧情境时说:“内在的和外在的有定性的环境,情况和关系要变成艺术所用的情境,只有通过这情境所含蕴的心情或情绪才行。另一方面我们也可以看到:情境在得到定性之中分化为矛盾,障碍纠纷以至引起破坏,人心感到为起作用的环境所迫,不得不采取行动去对抗那些阻碍他的目的和情欲的扰乱和阻碍的力量,就这个意义来说,只有当情境所含的矛盾揭露出来时,真正的动作才算开始。但是因为引起冲突的动作破坏了一个对立面,它在这矛盾中也就引起被它袭击的那个和它对立的力量来和它抗冲,因此动作与反动作是密切联系在一起的。只有在这种动作与反动作用的错综中,艺术理想才能显示出它的完满的定性和动态。”⁽⁴⁵⁾英国理论批评家布拉德莱把黑格尔关于悲剧的