



全国高等学校重点规划教材

# 戏剧艺术概论

■ 主编 周安华

高等教育出版社





全国高等学校重点规划教材

---

# 戏剧艺术概论

---

XIJU YISHU GAILUN

---

■ 主 编 周安华

副主编 向 阳

---

高等教育出版社·北京

## 内容提要

本书是全国高等学校重点规划教材。

本书以戏剧观念变迁的考察为引,系统地介绍了在漫长岁月里,人类戏剧艺术从古典到现代的历史演变和发展,同时分析了戏剧性格塑造、冲突、情节结构、戏剧语言和戏剧风格的意义和价值,在此基础上,作者对悲剧、喜剧、历史剧和荒诞剧等戏剧类型予以了细致勾勒。并且从戏剧表演艺术等方面阐述了戏剧的剧场呈现,从而清晰而完整地描述了戏剧艺术的轮廓及其神奇的魅力。

本书可以作为高等学校相关的专业课、通识课的教材,也可以供社会上艺术爱好者参考阅读。

## 图书在版编目(CIP)数据

戏剧艺术概论 / 周安华主编. —北京: 高等教育出版社, 2014. 6

ISBN 978-7-04-033371-8

I. ①戏… II. ①周… III. ①戏剧艺术—高等学校—教材 IV. ①J8

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第090537号

策划编辑 张晶晶 责任编辑 张晶晶 封面设计 吴昊  
版式设计 吴昊 责任印制 蔡敏燕

---

出版发行	高等教育出版社	咨询电话	400-810-0598
社 址	北京市西城区德外大街4号	网 址	<a href="http://www.hep.edu.cn">http://www.hep.edu.cn</a>
邮政编码	100120		<a href="http://www.hep.com.cn">http://www.hep.com.cn</a>
印 刷	上海师范大学印刷厂		<a href="http://www.hepsh.com">http://www.hepsh.com</a>
开 本	787mm×1092mm 1/16	网上订购	<a href="http://www.landaco.com">http://www.landaco.com</a>
印 张	18.75		<a href="http://www.landaco.com.cn">http://www.landaco.com.cn</a>
字 数	518千字	版 次	2014年6月第1版
购书热线	021-56668419	印 次	2014年6月第1次印刷
	010-58581118	定 价	36.50元

---

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究  
物料号 33371-00

# 目 录

- 
- 导 论 百变魔方——戏剧观念的历史沿革 / 001
- 第一节 欧洲戏剧观念的变迁 / 002
- 第二节 中国戏剧观念的演进 / 009
- 
- 第一章 古典岁月——神和英雄的天地 / 017
- 第一节 戏剧艺术的起源与形成 / 018
- 第二节 古希腊、古罗马和中世纪戏剧艺术 / 020
- 第三节 文艺复兴时期的戏剧 / 025
- 
- 第二章 古典岁月——以歌舞演故事 / 033
- 第一节 中国古典戏曲的起源 / 034
- 第二节 戏曲的形成与宋金杂剧 / 036
- 第三节 宋元南戏与元杂剧 / 039
- 第四节 明清传奇 / 043
- 第五节 花部的兴起与京剧的形成 / 045
- 名作赏析 《牡丹亭》的戏曲意蕴 / 050
- 
- 第三章 价值重建与戏剧的历史性转型 / 055
- 第一节 古典主义、启蒙主义和浪漫主义戏剧 / 056
- 第二节 早期现实主义戏剧和自然主义戏剧 / 062
- 第三节 清末的戏曲改革运动 / 066
- 名作赏析 《艾那尼》：一面高扬的浪漫主义大旗 / 071
- 
- 第四章 多元的时代——西方戏剧的繁荣和发展 / 075
- 第一节 现实主义戏剧 / 076
- 第二节 现代主义戏剧 / 079
- 第三节 追求剧场表现的先锋戏剧思潮 / 084
- 名作赏析 尤金·奥尼尔的表现主义戏剧《琼斯皇》 / 090
-

第五章 骤变的时代——中国现代戏剧的探索和实践 / 095

第一节 中国现代戏剧在探索中形成 / 096

第二节 政治语境下曲折发展的中国现代戏剧 / 099

第三节 新时期中国戏剧艺术的多元化 / 105

名作赏析 《获虎之夜》的戏剧情境 / 111

第六章 戏剧性格（灵魂）：塑造与呈现 / 115

第一节 作为戏剧存在基础的性格（灵魂） / 116

第二节 性格（灵魂）——动作中的塑造 / 118

第三节 性格（灵魂）——语言中的呈现 / 121

名作赏析 《人民公敌》的人物塑造 / 125

第七章 矛盾冲突对于戏剧的意义 / 131

第一节 没有冲突就没有戏剧 / 132

第二节 戏剧冲突的特点 / 135

第三节 戏剧冲突——疏离和颠覆 / 139

名作赏析 《雷雨》中的戏剧冲突 / 143

第八章 戏剧情节的艺术机巧 / 149

第一节 戏剧情节的观念 / 150

第二节 情节：起承转合的整一性 / 152

第三节 完满情节的体认 / 157

第九章 结构与戏剧风貌 / 161

第一节 戏剧结构——涵义、价值和特性 / 162

第二节 戏剧结构的文本类型 / 164

第三节 横向式结构和纵向式结构 / 168

名作赏析 《茶馆》的结构艺术 / 173

第十章 戏剧语言：动作性、个性与抒情性 / 177

第一节 戏剧语言的动作性特征 / 178

第二节 戏剧语言的个性化特征 / 181

第三节 戏剧语言的抒情性特征 / 184

名作赏析 《樱桃园》语言的抒情色彩 / 189

第十一章 写实与写意、再现与表现 / 193

第一节 写实与再现 / 194

第二节 写意与表现 / 197

第三节 写实与写意 / 202

第十二章 戏剧技巧的形式和种类 / 207

第一节 引领观众的向导——悬念 / 208

第二节 突变的艺术——突转与发现 / 212

第三节 偶然性因素的运用——误会和巧合 / 216

名作赏析 《罗密欧与朱丽叶》的戏剧技巧 / 220

第十三章 崇高与滑稽的艺术 / 225

第一节 崇高、悲剧和巧合 / 226

第二节 滑稽与喜剧 / 229

第三节 悲喜剧和喜悲剧 / 234

名作赏析 《狗儿爷涅槃》的悲剧性 / 238

第十四章 超越生命——历史与历史剧 / 243

第一节 历史剧的基本特征 / 244

第二节 历史与虚构 / 247

第三节 历史剧与现实 / 251

第十五章 存在主义、荒诞派和后现代戏剧 / 257

第一节 存在主义戏剧 / 258

第二节 荒诞派戏剧 / 262

第三节 后现代戏剧 / 266

第十六章 戏剧表导演艺术 / 271

第一节 戏剧表演：表现—体验—间离 / 272

第二节 戏剧导演：戏剧舞台上的上帝 / 277

第三节 新异的后现代戏剧表导演艺术 / 282

参考文献 / 287

后 记 / 291

## 导论

# 百变魔方——戏剧观念的历史沿革

对于人类艺术而言，戏剧或许是最具变化性、最为复杂的艺术形态之一。随着社会和艺术自身的发展，不同时代的戏剧艺术会呈现出前代戏剧艺术所不具备的新特点。适应或包容这些新特点，戏剧观念自然也会不断发展变化，一部戏剧史在某种意义上就是一部戏剧观念的演进史。因此，只有对戏剧观念的历史沿革具有充分的认识 and 了解，我们才能真正把握戏剧艺术的本质，才能真正进入戏剧艺术的殿堂。

## 第一节 欧洲戏剧观念的变迁

在希腊神话中，酒神狄奥尼索斯是掌管万物生机之神，为了祈求和庆祝丰收，古希腊人在春秋两季都要举行祭祀酒神的活动，西方戏剧艺术就是由这种酒神祭祀活动逐渐演变形成的。伴随着戏剧艺术的发展，欧洲的戏剧观念经历了两千余年的历史变迁。从亚里士多德（Aristotle，公元前384—公元前322）（图1）开始，戏剧理论大师层出不穷。他们对戏剧的本质、功用、创作方法进行了多方面的探究，逐步建立起完备的戏剧理论体系，深刻地影响了西方戏剧艺术的发展轨迹。

古希腊戏剧是欧洲戏剧发展史上第一个高峰。正是基于当时出现的伟大的悲剧作品，亚里士多德给悲剧下了个定义：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；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。”<sup>①</sup>在上述定义里，亚里士多德首先指明悲剧是摹仿，这一基于人的摹仿本能和古希腊戏剧传统提出的观念影响深远。其次，亚里士多德确定了戏剧之所以是戏剧的基本特点，即戏剧是由人物的动作来表现的代言体，而不是叙述体，由此他确定了戏剧艺术与其他艺术门类相区别的特性。此外，悲剧的作用是借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶，“悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人”<sup>②</sup>，悲剧用韵文来摹仿，在悲剧成分中情节第一、性格第二等观点，都是基于当时悲剧创作状况提出的重要思想。

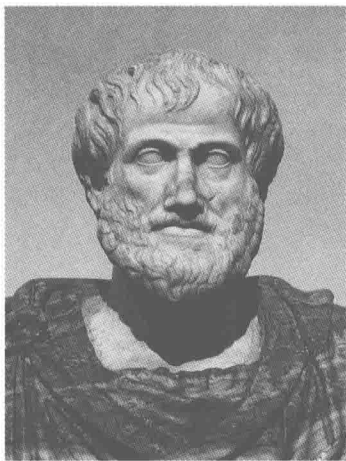


图1 亚里士多德肖像

也许由于当时喜剧地位低下，亚里士多德在《诗学》中谈到喜剧的地方很少。他仅指出，“喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人”<sup>③</sup>，后来他又对“坏”做了解释：“‘坏’不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。”<sup>④</sup>亚里士多德对戏剧性质的论述奠定了欧洲戏剧艺术发展的基础。

① [古希腊]亚里士多德、[古罗马]贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社，1997年版，第19页。

② [古希腊]亚里士多德、[古罗马]贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社，1997年版，第9页。

③ [古希腊]亚里士多德、[古罗马]贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社，1997年版，第8页。

④ [古希腊]亚里士多德、[古罗马]贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社，1997年版，第16页。



古罗马戏剧大量摹仿古希腊戏剧，其戏剧观念的创新自然也不多。其时，摹仿说仍然支配着戏剧创作，西赛罗认为戏剧是“生活的摹本、习俗的镜子、真实的反映”<sup>①</sup>。贺拉斯（Horace，公元前65—公元前8）在《诗艺》中提出了一些戏剧艺术应该遵守的规则，如残酷的情节不必在观众眼前演出，一部戏不多也不少分成五幕，这些原则对戏剧创作具有很大指导作用。贺拉斯在《诗艺》中提出的“寓教于乐”的思想是对戏剧观念的巨大贡献，“寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望”<sup>②</sup>。这既是对戏剧艺术价值的论述，在某种意义上又是对戏剧艺术本质的解释。

古罗马帝国灭亡之后，欧洲进入了漫长黑暗的中世纪，亚里士多德几乎完全被人遗忘。教会排斥和轻视一切非宗教的文化，戏剧艺术自然也不能幸免。古希腊和古罗马戏剧传统被摧残殆尽，奇迹剧、神秘剧、道德剧等描写宗教故事、传达宗教思想的戏剧大行其道，宗教成为戏剧艺术必须加以反映和表现的唯一内容（图2为古希腊剧场）。



图2 古罗马圆形剧场

## 二

文艺复兴使欧洲戏剧艺术再一次走向辉煌，戏剧观念也涌现出一些新论点。亚里士多德在15世纪被重新发现，人们在表达对这位古圣先贤无限崇敬之时，却在对他的经典著作《诗学》误读的基础上，阐发出了影响深远的“三一律”。文艺复兴时期最伟大的文艺理论家之一卡斯特尔维屈罗（Lodovico Castelvetro，1505—1571）这样说：“表演的时间和所表演的事件的时间，必须严格地相一致。……事件的地点必须不变，不但只限于一个城市或者一所房屋，而且必须真正限于一个单一的地点，并以一个人就能看见的为范围。”<sup>③</sup>在这之后漫长的历史岁月里，“三一律”成为戏剧创作不能违反的金科玉律。

相对于古希腊的命运悲剧，莎士比亚（William Shakespeare，1564—1616）以自己创作的伟大悲剧作品，开创了“性格悲剧”这一新的悲剧形态。悲剧主人公的行动不再受制于不可预知的命运，而取决于自己的性格。悲剧主人公在困境中仍表现出高贵的尊严，勇于直面厄运，并战斗到最后一息。即便是罪恶的，他们也坚守自己的信念，高贵地死去。莎士比亚既注重揭示人物丰富的社会性，又注意表现人物的个性，发掘人物心灵的隐秘，展示他们思想和心灵的巨大冲突，从而为世界戏剧史留下了一系列光彩夺目的典型形象。

这一时期，意大利兴起了一种具有强烈社会讽刺功能的即兴喜剧。它没有剧本，演员根据一个剧情

① [古罗马]西赛罗语，见阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社，1985年版，第23页。

② [古希腊]亚里士多德、[古罗马]贺拉斯：《诗学·诗艺》，人民文学出版社，1997年版，第155页。

③ [意]卡斯特尔维屈罗语，见《亚里士多德〈诗学〉的诠释》，见伍蠡甫：《西方文论选》（上），上海译文出版社，1979年版，第194页。

大纲,临场编造台词进行即兴表演,夹杂有音乐、舞蹈,甚至杂技等。角色除了青年男女恋人外,还有戴着面具的仆人、潘塔龙、博士和军人等定型人物,这一戏剧类型也被称为假面喜剧(图3)。即兴喜剧是在意大利民间戏剧基础上发展而来的,其独特的演出形式可以说极大地丰富了戏剧艺术的内涵。



图3 意大利假面喜剧演出场景

17世纪,古典主义戏剧兴起。古典主义,在内容上强调拥护王权、崇尚理性,在形式上强调严格遵守“三一律”。关于“三一律”,古典主义戏剧的重要代表人物高乃依(Pierre Corneille, 1606—1684)专门著文《论“三一律”,即行动、时间、地点的一致》,并结合自己的创作实践对其加以阐述。古典主义的理论家布瓦洛(Nicolas Boileau, 1636—1711)在他的《诗的艺术》中指出:

要用一地、一天内完成的一个故事从开头直到末尾维持着舞台充实<sup>①</sup>。

这样将“三一律”设定成了不可僭越的戒律后,戏剧艺术的发展受到了严重的束缚。

然而,一成不变的规则毕竟无法压制戏剧艺术在新的时代出现的新的生机,质疑“三一律”的声音不时出现。与布瓦洛为首的崇古派相对立的厚今派在激烈的“古今之争”中提出,“想永远用一套老规矩来衡量新作品,那是很可笑的”<sup>②</sup>,“我们应该把脚移到一个新的制度上去站着,才能适应现时代的趋向和精神”<sup>③</sup>。英国人德莱顿(John Dryden, 1631—1700)则更大胆地宣称:“仅仅提出亚里士多德曾经这样说过,是不够的;因为亚里士多德只是从索福克勒斯和欧里庇德斯那里汲取了他的悲剧模式。如果他能看到我国的悲剧,就很可能改变他的意见的。”<sup>④</sup>由此,我们隐约觉察到了新兴的启蒙运动的讯息。

### 三

18世纪,欧洲兴起了一场伟大的启蒙运动。启蒙运动的领袖之一、百科全书式的巨人狄德罗(Denis Diderot, 1713—1784)对戏剧艺术进行了深入的阐述,深刻思考了戏剧艺术的形态和美学原则。他在著名的《论戏剧艺术》一文中打破长期以来形成的悲剧和喜剧严格区分的传统,提出了“严肃喜剧”这一新的戏剧形态。这种形态区别于以人类德性方面的缺点和可笑性为主题的愉快喜剧,也区别于以家庭的不幸事件、人类的灾难和大人物的不幸为主题的悲剧,而是“以人类的美德和本分为主题”<sup>⑤</sup>。这种戏剧样式不是悲剧和喜剧的简单杂糅,而是建立在真实、自然地反映现实生活的现实主义美学原则之上,对普通市民喜怒哀乐的描述。狄德罗理论的积极响应者和实践者、伟大的剧作家博马舍(Pierre-

① [法]布瓦洛:《诗的艺术》,见伍蠡甫:《西方文论选》(上),上海译文出版社,1979年版,第297页。

② [法]圣·厄弗若蒙语,见《朱光潜美学文集》第四卷,上海文艺出版社,1984年版,第208页。

③ [法]圣·厄弗若蒙语,见《朱光潜美学文集》第四卷,上海文艺出版社,1984年版,第208页。

④ [英]德莱顿语,见阿·尼柯尔:《西欧戏剧理论》,中国戏剧出版社,1985年版,第15页。

⑤ [法]狄德罗:《论戏剧艺术》,见伍蠡甫:《西方文论选》(上),上海译文出版社,1979年版,第347页。

Augustin C. Beaumarchais, 1732—1799) 在“严肃喜剧”的基础上进一步提出了“严肃戏剧”概念,他说:“严肃戏剧的根本目的,是要提供一个比在英雄悲剧中所能找到的更加直接、更能引起共鸣的兴趣,以及更为适用的教训;并且,假定其他一切都相同,严肃戏剧也能给予一个比较快喜剧更加深刻的印象。”<sup>①</sup>狄德罗的“严肃喜剧”和博马舍的“严肃戏剧”堪称后来占领整个剧坛的“正剧”的先声。

狄德罗还深入研究了欧洲戏剧理论家很少注意的演员表演问题,在《演员奇谈》一文中,他描绘了理想的演员:“他表演时凭思索,凭对人性的钻研,凭经常摹仿一种理想的范本,凭想象和记忆。……一切都事先在他头脑里衡量过,配合过,学习过,安排过。”<sup>②</sup>在狄德罗看来,演员表演一方面要把所扮演人物的情感淋漓尽致地表现出来,另一方面又要保持冷静和清醒,能够控制感情,做到恰到好处。狄德罗的主张被19世纪法国演员柯格兰阐发为“表现”,逐渐成为和“体验派”相对立的一个戏剧表演学派。

启蒙运动很快由法国波及到德国,被称为“德国新文学之父”的莱辛(Gotthold E. Lessing, 1729—1781)(图4)的戏剧理论巨著《汉堡剧评》随即诞生。莱辛同古典主义展开了激烈的斗争,他特别反对高乃依的古典主义悲剧,而对莎士比亚表示崇高的敬意。莱辛提出了建立“市民戏剧”的主张,认为“市民戏剧”应当描写中产阶级以及和他们所处的环境接近的市民阶层,而不是时间和空间都离他们很远的王公贵族,因为“王公和英雄人物的名字可以为戏剧带来华丽和威严,却不能令人感动。我们周围人的不幸自然会深深侵入我们的灵魂”<sup>③</sup>。遗憾的是,莱辛未能完成建立“市民戏剧”的历史任务,这一任务是由歌德和席勒完成的。莱辛对表演艺术的阐述也十分深刻,他认为演员的表演艺术是一种处于造型艺术和诗歌之间的艺术,是被观众观赏的迅速变幻的绘画,“美必须是它的最高法则”<sup>④</sup>,故演员的表演不能有任何令人耳目不悦的东西。



图4 莱辛肖像

19世纪初,伟大的德国哲学家黑格尔(Friedrich Hegel, 1770—1831)在其《美学》中阐述了他的戏剧观,其论断深刻地影响了世界戏剧艺术发展进程。黑格尔将戏剧放在艺术领域中最高的位置,他说:“戏剧无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体,所以应该看作诗乃至一般艺术的最

① [法]博马舍:《论严肃戏剧》,见伍蠡甫:《西方文论选》(上),上海译文出版社,1979年版,第399页。

② [法]狄德罗:《演员奇谈》,见王雨等:《狄德罗文集》,中国社会科学出版社,1997年版,第255页。

③ [德]莱辛:《汉堡剧评》,上海译文出版社,1998年版,第74页。

④ [德]莱辛:《汉堡剧评》,上海译文出版社,1998年版,第30页。

高层。”<sup>①</sup> 因为在他看来，语言是唯一适于展示精神的媒介，而在各种语言艺术中，戏剧又是史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则的统一。

黑格尔戏剧思想的核心是“冲突论”。他认为宇宙中永恒的力量或神性的东西分化成为由个别人物所肩负的具体特殊目的，这些特殊目的又引导出个别人物不同的具体特殊动作，从而导致矛盾的冲突和对立。结果是对立各方的片面性都被否定，从而显出永恒正义的胜利。基于“冲突论”，黑格尔对“三一律”提出了自己的见解。他认为，由于戏剧冲突造成戏剧内在的丰满性，因而必须拓展动作发生的时间和空间，即应当从严格的时间和地点的整一性中解放出来。而动作（情节）的整一性，则由于动作引起冲突的本质以及动作必须是一个完整的运动过程，因而成为不可违反的法则。

与狄德罗一样，黑格尔也十分重视演员表演，但他对演员表演的看法与狄德罗截然不同。黑格尔强调：“他（演员）应该渗透到艺术作品里整个人物性格里去，连同他的身体形状、面貌、声音等等都了然于心，他的任务就是把自己和所扮演的人物融为一体。”<sup>②</sup> 显然，黑格尔的观点与后来的“体验说”十分接近了。

#### 四

启蒙运动和轰轰烈烈的法国大革命在思想文化领域所导致的思想解放浪潮，在 19 世纪 30 年代前后的法国汇集成声势浩大的浪漫主义运动。浪漫主义运动的领袖雨果（Victor Hugo, 1802—1885）在他著名的《〈克伦威尔〉序》中深刻地批判了古典主义，系统地阐述了浪漫主义的创作原则。他认为作家应当富有想象力，而且想象高于一切；戏剧创作形式应当是无拘无束的，古典主义的“三一律”、严格的体裁区分都应当予以废除；应当描写具体的事物，不描写抽象的东西；应该表现个性，不表现所谓人类的共性；应该重视感情，不要强调理性；应该描写新鲜的不平常的生活现象，不描写平庸乏味的生活现象；悲剧和喜剧、善和恶、丑和美、庄严和滑稽、崇高和怪诞、光明和黑暗等等可以混合在一起，不一定要截然分开；剧作家应当向民间汲取营养，创造生动有力和丰富多彩的语言。

《〈克伦威尔〉序》还对欧洲源远流长的摹仿说进行了深入的阐释。雨果认为戏剧不应当是一面普通的、又平又亮的反映自然的镜子，因为这种镜子是缺乏色彩的，反映的只是事物可怜的、轮廓不鲜明的影像。“戏剧应该是一面集聚物像的镜子，非但不减弱原来的颜色和光彩，而且把它们集中起来、凝聚起来，把微光变成光彩，把光彩变成光明。”<sup>③</sup> 在雨果看来，戏剧艺术不应该是对生活真实的复制，而应该是对生活真实的提炼和升华。雨果的《艾那尼》（图 5）的创作贯彻了他的上述戏剧理论主张，它的成功上演标志着浪漫主义最终战胜了古典主义。但激情往往不能持续太久，浪漫主义只维持了短暂的繁荣，很快它就被现实主义所取代。



图 5 《艾那尼》剧照

① [德] 黑格尔：《美学》（第三卷）下册，商务印书馆，1995 年版，第 240 页。

② [德] 黑格尔：《美学》（第三卷）下册，商务印书馆，1995 年版，第 276 页。

③ [法] 雨果：《〈克伦威尔〉序》，见《雨果文集》（17），河北教育出版社，1998 年版，第 68 页。

现实主义在 19 世纪中期前后逐渐汇成巨大的洪流，仅现实主义代表剧作家就有果戈里、易卜生、契诃夫、肖伯纳等。与此相对应，现实主义戏剧理论也趋于成熟。别林斯基（Vissarion G. Belinsky, 1811—1848）曾提出：“我们要求的不是生活的理想，而是生活本身，像它原来的那样。不管好还是坏，我们不想装饰它，因为我们认为，在诗情的描绘中，不管怎样都是同样美丽的，因此也就是真实的，而在有真实的地方，也就有诗。”<sup>①</sup> 车尔尼雪夫斯基（Nicolai G. Chernyshevskii, 1828—1889）将现实主义传统加以发展，提出了“美是生活”的著名论断：“任何事物，凡是我们在里面看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的。”<sup>②</sup> 车尔尼雪夫斯基以此为基点，通过否定悲剧中的命运观念、否定悲剧中的必然性，强调了戏剧艺术应当原原本本地表现生活的本来面目。

马克思（Karl Marx, 1818—1883）和恩格斯（Friedrich Engels, 1820—1895）通过对拉萨尔的剧本《弗兰茨·冯·济金根》的批评，对现实主义戏剧理论进行了新的阐发。马克思认为拉萨尔剧本的最大缺点是“席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒”<sup>③</sup>，而强调应当更加莎士比亚化，恩格斯也持同样的观点。在马克思和恩格斯看来，剧作家在创作时不应当只注重抽象的观念，而应当注意描写复杂的社会背景和塑造丰富的人物性格。恩格斯还谈到悲剧性冲突的问题，他指出悲剧性冲突源于“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现”<sup>④</sup>，这一论断揭示了导致悲剧的社会根源。后来，恩格斯将这些观念进一步升华，他指出：“据我看来，现实主义的意思是，除了细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”<sup>⑤</sup> 这可以说是对现实主义文艺理论的高度概括。

自然主义戏剧的积极倡导者左拉（Emile Zola, 1840—1902）的戏剧思想中也渗透着很多现实主义的精神。他说：“我期望剧作家在舞台上能塑造出取自现实生活、经得起推敲、有血有肉、不说假话的人物。”<sup>⑥</sup> 左拉要求剧作家运用科学的方法去探索社会、研究人物的生理遗传等主张在欧洲舞台上产生了深远的影响，法国戏剧家让·柔琏提出：“演员必须表演得好像在家里生活一样，不要去理会他在观众中所激起的感情：观众鼓掌也好，反感也好，都不要管；舞台前面必须有一面第四堵墙，这堵墙对观众来说是透明的，对演员是不透明的。”<sup>⑦</sup> 这里的“第四堵墙”成为“体验派”表演理论中一个重要的术语，是“体验派”演员表演的一个基本原则。在现实主义和自然主义的影响下，安托万（Andre Antoine, 1858—1943）的自由剧院、奥托·布拉姆的自由舞台、格莱因的独立剧院先后在巴黎、柏林和伦敦建立，上演易卜生、左拉、托尔斯泰、斯特林堡、霍普特曼等人的剧作，对戏剧艺术的发展产生了积极的影响。

## 五

以叔本华、尼采、柏格森、弗洛伊德等为代表人物的非理性思潮的兴起，是 19 世纪一个重要的

① [俄] 别林斯基：《论俄国中篇小说和果戈里君的中篇小说》，见伍蠡甫：《西方文论选》（下），上海译文出版社，1979 年版，第 377 页。

② [俄] 车尔尼雪夫斯基：《艺术与现实的美学关系》，见伍蠡甫：《西方文论选》（下），上海译文出版社，1979 年版，第 409 页。

③ 《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社，1972 年版，第 340 页。

④ 《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社，1972 年版，第 346 页。

⑤ 《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社，1972 年版，第 462 页。

⑥ [法] 左拉：《自然主义与戏剧舞台》，见《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社，1982 年版，第 7 页。

⑦ [法] 让·柔琏语，见余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社，1983 年版，第 493 页。

精神文化现象。这股思潮强烈地反对建立在理性基础上的西方传统文化，强调人的自由意志、个性、主观性、情感、本能、欲望与无意识，主张通过非理性的思维方式（如直觉）认识世界与人生，从而恢复人的创造力与生命力。

在非理性思潮影响下，象征主义戏剧、表现主义戏剧、超现实主义戏剧和未来主义戏剧等新戏剧流派相继出现，它们各自具有鲜明的特征。象征主义戏剧是指通过创造笼罩全剧的整体性象征传达戏剧意蕴的戏剧，它无意于反映现实生活中的种种社会问题，而是通过创造种种象征体来激发观众的自由联想，表现对人的本质的思考，对人生的价值和意义的探寻。表现主义戏剧则通过对人的情绪和感受进行夸张、歪曲和变形以及设置离奇的剧情来揭示人的内心世界，强调表现人物的内心活动、直觉和梦幻，内心独白、梦境、假面具、潜台词是其重要的表现手段。超现实主义戏剧主张超越现实，表现人的无意识，反对只注重表面的细节真实；强调凭个人的直觉、幻觉进行自由联想，不受任何约束地进行创作，由此形成了怪诞风格。未来主义戏剧强调彻底摧毁导致传统戏剧死亡的手法，通过调动观众的情感，把观众和舞台连接在一起，让表演走到观众当中、走到剧场当中去；强调表现快节奏的、片断式的、美好而紧张的现代生活，突出速度和运动。

对于戏剧艺术来说，19世纪末以来，成就最大的并不是戏剧文学，而是剧场艺术。伴随着近代科学技术在剧场的大量应用，灯光、布景、照明越来越复杂，曾经十分简陋的剧场日益成为一个不断膨胀的庞然大物。著名导演戈登·克雷（Edward Gordon Craig, 1872—1966）说：“剧场艺术既不是表演，也不是剧本，既不是布景，也不是舞蹈，但它却包括了构成这些东西的全部因素：动作——是表演的灵魂；台词——是剧本的躯干；线条和色彩——是布景的心脏；节奏——是舞蹈的精髓。”<sup>①</sup>这就需要有一个统领并整合剧场所有成分的角色，专制导演出现了。斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、阿尔托、格洛托夫斯基、彼得·布鲁克、谢克纳等伟大的戏剧导演成了戏剧艺术的主宰，而戏剧文学逐渐沦为剧场艺术的附庸。



图6 斯坦尼斯拉夫斯基肖像

斯坦尼斯拉夫斯基（Konstantin S. Stanislavsky, 1863—1938）（图6）创立了影响深远的斯坦尼斯拉夫斯基体系，其核心是演员体验角色。为了把握好角色，演员必须设身处地生活在剧作家为角色规定的情景当中，感其所感、思其所思，最终达到摆脱自我，完全与角色融为一体，甚至确信“我就是角色”的地步。布莱希特与斯坦尼斯拉夫斯基相反，他提出“间离效果”，要求演员和角色时时保持

<sup>①</sup> [英] 戈登·克雷：《论剧场艺术》，文化艺术出版社，1986年版，第2页。

距离，甚至经常跳出角色对角色进行评论或批判。

阿尔托（Antonin Artaud，1896—1948）倡导残酷戏剧，残酷戏剧不再以对白式的听觉语言为基础，它要求通过演员肢体的动作、舞台上布景灯光的视觉形象、声响的听觉效果直接冲击观众的感官，猛烈地袭击观众，将观众吞没，演出要像瘟疫一样具有毁灭性的冲击力量，从而引起观众在肉体上、精神上 and 道德上的巨变。

格洛托夫斯基（Jerzy Grotowski，1933—1999）主张质朴戏剧，他曾说过这样一段著名的话：

没有服装和布景，戏剧能存在吗？是的，能存在。

没有音乐配合戏剧情节，戏剧能存在吗？能。

没有灯光效果，戏剧能存在吗？当然能。

那么没有剧本呢？能；戏剧史上证实了这一点。在戏剧艺术的演变中，剧本是最后加上去的一个成分。<sup>①</sup>

格洛托夫斯基运用排除法将不是必不可少的戏剧成分一一排除，只剩下演员与观众，他的质朴戏剧思想就是围绕着如何发挥演员的表演艺术和设置独特的观演关系而展开的。和格洛托夫斯基相似，彼得·布鲁克（Peter Brook，1925—）提出著名的“空的空间”的概念。他说：“我可以选取任何一个空间，称它为空荡的舞台。一个人在别人的注视之下走过这个空间，这就足以构成一幕戏剧了。”<sup>②</sup>

格洛托夫斯基在质朴戏剧之后，探讨了各色人等在一起进行交流的所谓的“类戏剧”；谢克纳（Richard Schechner，1934—）在环境戏剧之后，继续探讨所谓的“戏剧人类学”，提出：“街道就是舞台。”<sup>③</sup>他专注于探讨环境戏剧，将戏剧中的演员表演和观众融为一体，试图恢复戏剧的宗教仪式功能。戏剧艺术的外延日益扩大，传统意义上的戏剧距离格洛托夫斯基这些观念创新者已经越来越遥远了。

## 第二节 中国戏剧观念的演进

中国戏剧的萌芽很早就出现了，但是直到宋元时期，中国戏剧才趋于成熟，有关戏剧的理论也才逐渐发展起来。与欧洲戏剧理论大师惯于通过抽象、概括、推理来建立完备的理论相比，中国的戏剧理论家们多是在鉴赏式的漫评、经验式的总结中透出星星点点的理论光彩。直到清代的李渔，相对完备的戏剧理论框架才开始出现。而进入19世纪末，随着西方戏剧的引入，中国戏剧观念才有了新的升华。

元代的胡祜通（1227—1293）针对演员的表演提出了所谓“九美”说：

一、姿质浓粹，光彩动人；二、举止闲雅，无尘俗态；三、心思聪慧，洞达事物之情状；四、语言辩利，字句真明；五、歌喉清和圆转，累累然如贯珠；六、分付顾盼，使人解悟；七、

① [波]格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，中国戏剧出版社，1984年版，第22页。

② [英]彼得·布鲁克：《空的空间》，中国戏剧出版社，1988年版，第3页。

③ Richard Schechner, *The Future of Ritual*, New York: Routledge, 1995, p.45. 原文是：The street is stage.



导论 百变魔方——戏剧观念的历史沿革

一唱一说，轻重疾徐中节合度，虽记诵闲熟，非如老僧之诵经；八、发明古人喜怒哀乐、忧悲愉佚、言行功业，使观听者如在目前，谛听忘倦，惟恐不得闻；九、温故知新，关键词藻，时出新奇，使人不能测度为之限量。九美既备，当独步同流。<sup>①</sup>

胡祇遹关于表演的“九美”，涵盖了演员的形体素质、风度气派、演唱技巧等诸多方面，表明其时的戏剧表演理论已达到了一定水平。

杨维禛（1296—1370）继承了“诗教”传统，十分看重戏剧的感化和教育作用，他在《朱明优戏序》中说：“百戏有鱼龙、角抵……吞刀、吐火、抗鼎……等伎，而皆不如俳優侏儒之戏，或有关于讽谏，而非徒为一时耳目之玩也。”<sup>②</sup>元末高明在《琵琶记》的开篇词中更是提出：“不关风化体，纵好也徒然”，“休论插科打诨，也不寻宫数调，只看子孝共妻贤”。正是由于强调感化与教育作用，朱元璋甚至将《琵琶记》与“四书五经”并提。

元代最重要的戏剧理论是周德清（1277—1365）在《中原音韵〈正语作词起例·作词十法〉》里提出的北曲创作理论。首先，在用韵方面，周德清彻底打破历来正统格律诗文辨字用韵遵循“切韵”系统的习惯，而将中国北方当时实际通行的语音声调作为辨别字音平仄的标准。其次，他主张戏剧创作要严守曲律，即所谓“先要明腔，后要识谱，审其音而作之，庶无劣调之失”<sup>③</sup>。对音律的强调后来逐渐成为中国戏剧一个重要传统，一些经典名作往往出自谙熟音律的大家之手。

总体上看，元代的戏剧理论家们对戏剧艺术的探索是停留在比较浅的层面上。元杂剧从形成到繁荣是一个短暂的过程，理论家们还未来得及总结和这一艺术现象，它的高潮就已经过去，蒙元王朝也很快走向衰亡。

## 二

明代前期，严厉的文化专制政策和文人对戏剧艺术的普遍轻视，使得戏剧创作和戏剧理论批评活动显得十分寂寥。只有一些皇亲贵胄在躲避权力斗争漩涡时耽于声色之乐，从而成为戏剧创作和戏剧理论批评活动的重要骨干。

朱元璋的第十七子朱权（？—1448）是当时戏剧理论批评方面的代表人物，他主要的戏剧理论著作是《太和正音谱》。朱权作为皇家成员，首先强调戏剧反映社会、粉饰太平的功用，“讴歌鼓舞，皆乐我皇明之治”<sup>④</sup>。这当然是偏狭有害的观念。不过他有关戏剧风格流派的阐述却是很有价值的。他先根据内容将杂剧分为十二类：① 神仙道化；② 隐居乐道；③ 披袍秉笏；④ 忠臣烈士；⑤ 孝义廉节；⑥ 叱奸骂谗；⑦ 逐臣孤子；⑧ 钹刀赶棒；⑨ 风花雪月；⑩ 悲欢离合；⑪ 烟花粉黛；⑫ 神头鬼面。上述对杂剧的分类尽管不甚合理，但这种类型研究方法是朱权的创举，对后世影响很大。朱权还根据作品的语言风格将乐府体式分为十五家：丹丘体、宗匠体、皇冠体、承安体、盛元体、江东体、西江体、东吴体、淮南体、玉堂体、草堂体、楚江体、香奁体、骚人体、俳優体。其中丹丘体的豪放不羁，江东体的端谨严密，东吴体的清丽华巧确实揭示了不同戏剧之风格的一些特点。

明代中期，中国社会发生了一些重大变化，东南沿海一带手工业和商业的繁荣导致资本主义萌芽的出现，思想文化领域以王艮、李贽为代表的叛逆者对程朱理学展开了深刻的批判，这都推动和刺激

① [元]胡祇遹：《黄氏诗卷序》，见叶长海：《中国戏剧学史稿》，上海文艺出版社，1986年版，第37页。

② [元]杨维禛：《朱明优戏序》，见叶长海：《中国戏剧学史稿》，上海文艺出版社，1986年版，第55页。

③ [元]周德清：《中原音韵》，见中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1980年版，第231页。

④ [明]朱权：《太和正音谱》，见中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社，1980年版，第11页。



了明中期文学艺术的发展。

这一时期，戏剧界一个重要事件是昆山腔的兴起，昆山腔的开创者魏良辅（生卒年不详）留下了一部重要的曲论专著——《曲律》，对戏剧演唱方法和演唱技巧作了深入的探索。魏良辅在《曲律》中提出的“三绝”、“五不可”等对演唱艺术颇有实际的指导意义。“三绝”指：①“字清”，即发声准确、字音清楚；②“腔纯”，即唱腔纯净不杂；③“板正”，即节奏稳练而不失分寸。“五不可”，即不可高、不可低、不可重、不可轻、不可自主意，要求高低缓急，清浊适度。

曲坛怪杰徐渭（1521—1593）在戏剧创作方面提出了十分重要的“本色论”。所谓本色，简单地说就是要做到“宜俗宜真”。“宜俗”是指通俗易懂，反对雕章琢句、艰深难解；“宜真”是指真挚感人、真性自然流露。徐渭从地域特点出发对南北曲的风格进行了比较，颇有见地，“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善于鼓怒也，所谓‘其声嗷杀以立怨’是已；南曲则纤徐绵渺，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也，所谓‘亡国之音哀以思’是已”。<sup>①</sup>

明代著名思想家李贽（1527—1602）在其戏剧专论《杂说》中比较《拜月亭》、《西厢记》和《琵琶记》时，提出了著名的“化工说”：“《拜月》、《西厢》，化工也；《琵琶》，画工也。”<sup>②</sup>“画工”是指人为努力而创造的工巧；而“化工”则是指情感的自然爆发和真实叙写，浑然天成。李贽的“化工说”实际上强调作品的内在精神重于外在的形式之美，这对后代的戏剧创作和戏剧理论都产生了深远影响。

经过明代中期的发展，戏剧观念的革新到明万历年间达到了高潮。著名的汤、沈之争就出现在这一时期。汤显祖（1550—1616）主张音律要服从情辞，他在《答吕姜山》一信中说：“凡文以意趣神色为主。四者到时，或有丽词俊音可用。而时能一一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞进拽之苦，恐不能成句矣。”<sup>③</sup>意趣神色是以“情”为核心的内容、风格和精神。汤显祖非常重视“情”，他在《牡丹亭》（图7）里提出：“情不知所起，一往而深。生者可以死，死者可以生。”为了能够传达情辞，当有人改动他的剧本时，他甚至提出：“彼恶知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。”<sup>④</sup>



图7 《牡丹亭》剧照

① [明]徐渭：《南词叙录》，见中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社，1980年版，第245页。

② [明]李贽：《杂说》，见李贽：《焚书 续焚书》，中华书局，1975年版，第96页。

③ [明]汤显祖：《答吕姜山》，见《汤显祖集》（二），上海人民出版社，1973年版，第1337页。

④ [明]汤显祖语，见陈多、叶长海注释：《王骥德曲律》，湖南人民出版社，1983年版，第227页。