



艺术学

▶ 经典文献导读

INTRODUCTION TO
THE CLASSICAL TEXTS OF

戏剧卷

DRAMA

何辉斌 彭发胜◎编 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

艺 术 学

▶ 经典文献导读书

INTRODUCTION TO
THE CLASSICAL TEXTS OF

DRAMA

戏剧卷

何辉斌 彭发胜◎编 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术学经典文献导读书系·戏剧卷/何辉斌,彭发胜编著.
—北京:北京师范大学出版社,2010.11
ISBN 978-7-303-10844-2

I. 艺… II. ①何… ②彭… III. ①戏剧文学—文学欣
赏—世界—高等学校—教材 IV. ①J0 ②I106.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第039424号

营销中心电话 010-58802181 58808006
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子信箱 beishida168@126.com

出版发行:北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn
北京新街口外大街19号
邮政编码:100875

印 刷:北京联兴盛业印刷股份有限公司
经 销:全国新华书店
开 本:170 mm × 240 mm
印 张:23
字 数:312千字
版 次:2010年11月第1版
印 次:2010年11月第1次印刷
定 价:39.00元

策划编辑:马佩林 责任编辑:郭瑜 李洪波
美术编辑:毛佳 装帧设计:毛佳
责任校对:李茵 责任印制:李啸

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话:010-58800697

北京读者服务部电话:010-58808104

外埠邮购电话:010-58808083

本书如有印装质量问题,请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话:010-58800825

导论

戏剧诗是诗的最高发展阶段，是艺术的冠冕，而悲剧又是戏剧诗的最高阶段和冠冕。

——别林斯基

戏剧在西方文艺中占据了非常重要的位置。古希腊的亚理斯多德在《诗学》中把悲剧和史诗列为艺术的精华，并且断定悲剧高于史诗。他说：“显而易见，悲剧比史诗优越，因为它比史诗更容易达到它的目的。”^① 亚理斯多德的《诗学》全面地总结了古希腊文学的成就，也为后来西方文学的创作和研究定下了基调。两千多年后的黑格尔在总结西方艺术的时候，发现戏剧仍然居于最高的位置。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，所以应该看做诗乃至一般艺术的最高层。”^② 当然在黑格尔之后，随着现代小说的兴起，戏剧的地位开始有所下降。1922年，美国评论家威尔逊在评价《尤利西斯》的时候指出，这部作品“把小说提高到同诗歌和戏剧平起平坐了”^③。这就是说，到了20世纪初，小说的成就才可以和戏剧相媲美。虽然在《尤利西斯》之后，戏剧的地位还在下降，但纵观西方文艺两千多年的历史，戏剧的总体成就非常高，在大部分时间中占据了头把交椅的地位。由于戏剧创作很受尊重，戏剧批评也成为文艺批评的核心。车尔尼雪夫斯基曾说：“《诗学》是第一篇最重要的美学论文，也是迄至前世纪末叶一切美学概念的根据”；“亚理斯

① [古希腊] 亚理士多德：《诗学》，见《罗念生全集》，第1卷，115页，上海，上海人民出版社，2004。

② [德] 黑格尔：《美学》，朱光潜译，见《朱光潜全集》，第16卷，226页，合肥，安徽教育出版社，1990。

③ Edmund Wilson, “Review,” *The New Republic*, 5 July 1922.

多德是第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了两千余年”。^①以戏剧为核心的《诗学》奠定了戏剧学在整个西方文艺批评中的地位。认真学习戏剧学，不仅对于戏剧欣赏和创作大有裨益，而且对于学习其他艺术也大有好处。

中国戏剧的成就也非常高。中国戏剧可以分为两个阶段。古代的戏曲是一种很有特色的戏剧。王国维曾说：“楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗、宋之词、元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”^②以元曲为代表的中国古代戏曲，虽然也有很高的艺术价值，但和西方人所谓的戏剧(drama)很不相同，属于综合艺术。除了剧的成分之外，还有不少曲、舞、歌等成分。但不管怎么说，戏曲也有剧的成分，我们把这方面的内容也纳入了本书。国门打开之后，中国人开始译介西方戏剧，进而把戏剧和本国的文化结合起来，创作了不少优秀的作品，并称之为话剧。这种艺术样式也是戏剧的一个分支，本书也给予了一定的重视。

这部经典文献导读总共分为以下四个部分。

一、戏剧本体论

什么是戏剧的本质特点呢？不同的人有不同的回答。本书选择了八篇文章，从八个方面回答了这个问题。

亚理斯多德认为戏剧和别的艺术样式相比，最为本质的特点在于特殊的情节。他在《诗学》中把情节视为悲剧的第一要素。他说：“一出悲剧，尽管不善于使用这些成分，只要有布局，即情节有安排，一定更能产生悲剧的效果。”^③我们所选的章节论述的就是戏剧的情节问题。亚氏认为，好的戏剧情节应当聚焦于一人一事。后来有人把亚氏所谓的“一事”发展成为一套复杂的理论，称之为行动的整一性；还把《诗学》中的某句话解释为时间的整一性，即一部戏剧只能表现一天中发生的事情。有些人甚至还在这两个整一性的基础上，加上了地点的整一性，即一部戏剧的情节必须在同一个地点发生。

① [俄] 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，129页，北京，人民文学出版社，1957。

② 王国维：《宋元戏曲考》，见《王国维文集》，第1卷，307页，北京，中国文史出版社，1997。

③ [古希腊] 亚理斯多德：《诗学》，见《罗念生全集》，第1卷，37页，上海，上海人民出版社，2004。

三者合在一起构成了三一律，是西方戏剧的金科玉律。虽然亚里斯多德自己没有直接提出三一律，但许多成功的古希腊悲剧，如《俄狄浦斯王》等，展现的都是一天一地发生的一件事。三一律受到许多人的推崇，也被许多人批评过。杨绛在研究戏剧理论时曾说：“这样一个紧凑而集中的故事，如果把地点分散，时间延长，就会影响它的整一性。亚里斯多德尽管没有制定规则，把一个悲剧的时间限于一天，地点限于一处，他只是要求一个悲剧演一个完整而统一的故事，可是由于希腊悲剧的紧凑和集中，他所谓的故事的整一，基本上包含了时间和地点的限制。”^① 杨绛的论述较为中肯。我们不能把三一律当做绝对不可改变的教条，但也不能完全否定其积极作用。了解戏剧情节的构成是学习西方戏剧学的首要问题。仔细阅读亚氏的情节论，并关注一下后人的相关论述，对于掌握戏剧的本质很有意义。

德国著名戏剧理论家莱辛则把性格塑造看做戏剧最为根本的特征，他说：“我们把事件看做某种偶然的、许多人物可能共有的东西。性格则相反，被看做某种本质的和特有的东西。前者我们让作家任意处理，只要它们不与性格相矛盾；后者则相反，只许它清清楚楚地表现出来，但不能改变；最微小的改变都会使我们感到抵消了个性，压抑了其他人物，成为冒名顶替的虚假人物。”^② 曾经被亚里斯多德列为悲剧第二要素的性格，却被莱辛当做比情节更为重要的成分。他的《汉堡剧评》非常关心性格塑造这一问题。我们所选的两章，探讨了性格的真实性、一致性、目的性和普遍性，触及了性格研究的一些重要问题。当然性格是非常复杂的，涉及人性的方方面面，是极其丰富的，而且充满变化，历来颇受剧评家的重视，虽然难以找到统一的答案。如果剧作家不认真地描绘性格，其作品往往就会变为肤浅的情节剧。可见性格对于戏剧非常重要，没有性格的戏剧难以上档次。

冲突是戏剧的又一重要特征。黑格尔在《美学》中断定“充满冲突的情境特别适宜于用作剧艺的对象，剧艺本是可以把美的最完满最深刻的发展表现出来的”^③。他还说：“但是戏剧的动作并不限于某一既定目的不经干扰就

^① 杨绛：《李渔论戏剧结构》，见《杨绛作品集》，第3卷，132页，北京，中国社会科学出版社，1993。

^② [德]莱辛：《汉堡剧评》，张黎译，177页，上海，上海译文出版社，1988。

^③ [德]黑格尔：《美学》，朱光潜译，见《朱光潜全集》，第13卷，250页，合肥，安徽教育出版社，1990。

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。”^①黑格尔认为，任何一种理想在现实中总是片面的，总会引起与相反势力之间的冲突，但这两种力量最后必然在对抗中和解，走向更高阶段的统一。黑格尔把各种冲突加以分类，认为那些纯粹由于自然的状况引起的冲突不是艺术表现的对象，只有人的自觉意识造成的冲突才适合于戏剧艺术。应该说，没有冲突的戏剧是几乎无法想象的。黑格尔的《美学》很好地阐述了这个戏剧学的根本问题，他的冲突说当然在戏剧理论史上占有一席之地。

法国戏剧理论家布轮退尔对前人的这些解释都不太满意，认为他们都没有找到戏剧的真正本质。戏剧的本质是什么呢？他说：“戏剧是人类意志与限制我们轻视我们的神秘力或自然力发生冲突的表现；戏剧就是将我们中间的一个人，活生生地丢到舞台上，对天命，对社会律，对他的同胞，甚至必要时还对他自己，对他周围的人群的野心、权益、偏见、愚昧以及恶意，实行斗争。”^②布轮退尔认为戏剧的起因在于人的自觉意志，情节的展开只是理想和阻力之间的斗争。阻力越大，冲突越激烈，戏剧性越强。他在《戏剧的规律》中对意志冲突说做了系统的阐述。虽然历来的理论家都把戏剧行动看做自觉的选择的结果，但没有人把意志提到这么高的层面上论述。布轮退尔提出了一种颇具特色的戏剧观，值得我们仔细地读一读。

在学术领域绝对没有一劳永逸的事情。就在布轮退尔陶醉于自己刚刚找到的戏剧规律的时候，英国的理论家阿契尔就在《剧作法》中对他进行了批评。他指出，《阿伽门农》中的主人公并不比落入蜘蛛网的苍蝇更有自觉的意志；《罗密欧与朱丽叶》中罗密欧与阳台上的女主角的对话与其说显示了意志的冲突，倒不如说显示了意志的融合。他觉得很多优秀的戏剧人物都不如《鲁滨孙漂流记》等传奇小说那么富有自觉而顽强的意志。可见意志说有着明显的局限性，不是万能的规律。相比之下，把戏剧的本质看做“激变”（Crisis）更为合适。“激变”（Crisis）这个词语也可以译为“危机”，指的是事件发展到最关键时刻的剧烈变化。这个观点与亚里斯多德的情节观以及后人提

^① [德] 黑格尔：《美学》，朱光潜译，见《朱光潜全集》，第16卷，227页，合肥，安徽教育出版社，1990。

^② 引自《戏剧定律》，见《陈瘦竹戏剧论文集》（上），41页，南京，江苏教育出版社，1999。

出的三一律基本上是一致的，都要求剧作家聚焦于最后时空中的急剧变化，只是各自的论述方式和角度不同。当然在阿契尔之前还没有人明确地提出激变论，所以他的著作还是颇有独创性的。

关于戏剧的本质，尽管前人已经有了这么多的精彩论述，但学术创新不会因此停止。美国理论家贝克认为在性格、对话、动作等戏剧要素中，动作最容易打动观众，是最为本质的成分。在他看来，作为希腊戏剧源头的民谣舞蹈主要包括三个要素：说白、音乐和摹拟性动作。只有当摹拟性的动作战胜了说白和音乐，戏剧才能产生。他还考察了英国古代的戏剧、中世纪的戏剧、未开化民族的戏剧、小孩子初次所创作的戏剧，发现动作都是它们得以产生的基础。在高度文明化之后，戏剧动作仍然是吸引观众的核心要素。情节剧、电影如此流行，很好地说明了这个问题。虽然任何优秀的戏剧都难以离开动作，但好的戏剧还在展示动作的同时，注重性格塑造、语言锤炼等，否则就会成为廉价的肥皂剧。动作问题在古希腊的时候人们就已经提出，但贝克的论述更为系统和深入，值得人们阅读。

以上诸种戏剧观都是欧美理论家根据西方戏剧的特点提出来的，虽然都很有见地，但如果用于解释中国传统戏曲或者别的非欧美戏剧，可能会遇到一定的难度。他们所提出的问题，未必是这些戏剧关注的问题。有没有一种更具普适性的欧洲戏剧理论呢？当然有，法国剧评家萨赛的理论就有这个优点。他断定，别人的戏剧理论都经不起推敲，都是可有可无的，只有他的理论是颠扑不破的，那就是：“没有观众，就没有戏剧。”在他看来，观众才是戏剧的最核心要素。他的理论的提出，的确让人耳目一新，是对法国古典主义的各种条条框框最有力的批判。而且他的观点可以将世界上任何一种戏剧融进去，具有超强的包容性。当然，我们如果细读他的文本，也可以找到一些西方中心主义的偏见。

以上七种戏剧观都来自西方。作为一个东方文明古国，我们当然也有自己的戏剧以及相关的理论。王国维在《宋元戏曲考》中很好地总结了中国戏剧的特点。在本书的选读之中，王国维第一次比较专业地运用了西方戏剧的观点和方法评价中国戏剧。他认为中国戏剧情节拙劣，思想肤浅，人物的性格自相矛盾。但他同时指出了中国戏剧的优点，把元剧看做最为自然之文章，其最佳之处在于有意境。他提出的“自然”、“意境”等概念丰富了戏剧学的内容。王国维既引进西学，又能够从本国文学的特点出发，肯定本身的优势，

显示了良好的学术功力。他的《宋元戏曲考》是第一部专业而系统地运用西方戏剧理论重新评价中国戏曲的著作，也是最为权威的中国学术著作之一。但他在中西化合方面也不是完全没有问题。细读这部著作的文本就会发现，在他用西方戏剧学评价中国戏剧的地方，结论往往是否定性的，而在他从本国固有的特点出发进行探讨的地方，结论往往是肯定的。如果西方的观点只能帮我们看到我们的戏剧不是什么，只能得到否定的结论，这种理论在中国的应用价值是可疑的。

七种西方戏剧观揭示了西方戏剧的主要特点，虽然有的地方相互矛盾，但往往只是角度不同，并非正确与错误的关系。从目前我们所知道的情况看，这七种观点不但在西方具有重大的影响，也在世界其他地方广泛运用，具有一定的普遍性。王国维的戏剧观加入了中国的元素，为世界戏剧舞台增添了色彩。当然，戏剧是很复杂的，还有很多专家从别的角度论述戏剧，如话语模式、悬念、情境等。遗憾的是，我们无法把这些理论全部包括进来。

二、悲剧喜剧论

在《诗学》中亚里斯多德只讨论了悲剧和喜剧，而且从整个戏剧的历史看，悲剧和喜剧是最为重要的两个剧种，所以我们在这本书中只选择了关于悲剧和喜剧的文献。

什么是悲剧？第一部分的《诗学》选读对这个问题已经有了很好的回答。亚氏之后，人们还在不断地探讨这个问题，但这个领域的基本基调已经由亚氏定下，大多数学者都视《诗学》为悲剧的宝典。文艺复兴之后，西方出现了很多解释《诗学》的著作，形成了声势浩大的新古典主义潮流。德莱顿的《悲剧批评的基础》在众多的新古典主义悲剧论著中占有一席之地。德莱顿从亚里斯多德的著作中吸取了不少有意义的内容，同时还从文艺复兴之后的著作中寻找灵感，既有传承又有创新。他在悲剧的目的、情节、性格、模仿、情感等重要方面都提出了独到的见解。和其他新古典主义者一样，德莱顿的特点在于试图用理性来主宰世界，希望为文艺找到明确的法则。这种行为走过头了就容易成为死板的教条主义者。但不管怎么说，古典主义的悲剧批评有着自身的价值。韦勒克曾经这样说：“但是基本上新古典主义的目的是正确合理的。它力图发现文学、文学创作、艺术作品的结构以及读者反响这几个方面的原理或‘规律’，或者说‘规则’。否定这样一种尝试的必要性会产生

十足的怀疑主义，造成一团混乱，终而流于整个理论上的无所作为。”^① 我们应当认真地掌握德莱顿的新古典主义悲剧理论，但不要视之为教条。

虽说关于悲剧的论著汗牛充栋，但在现代主义作家和理论家梅特林克出现之前，人们并没有从根本上否定西方的悲剧传统。梅特林克的《日常生活的悲剧性》是一篇颠覆性极强的论文。传统的悲剧都描写那些崇高而伟大的事件，而梅特林克把眼光转向了日常生活；传统悲剧人物都出自皇室和贵族，而梅特林克把笔触转向了普通人；传统悲剧展现的是轰轰烈烈的悲壮行动，而梅特林克却创造了“静态剧”；传统悲剧都和剧烈的冲突和强烈的情感分不开，而梅特林克要求观众安静下来听命运的低语。梅特林克的理论给西方文艺翻开了崭新的一页。他不仅是新理论的倡导者，还积极地将理论运用于戏剧创作。他的剧作非常成功，曾于1911年获得诺贝尔奖。

悲剧是西方戏剧的皇冠，西方人曾经在不同的历史时期把悲剧艺术推向高峰，给人们带来了巨大的审美价值。但“日中则昃，月盈则食”，一种艺术样式在达到顶峰之后往往就会衰落下来，甚至消亡，悲剧也难以避免这样的命运。20世纪有不少西方学者都在感叹悲剧已经死亡了，他们还试图探索悲剧死亡的原因。斯坦纳是这一类学者中最有影响的人物，他在1961年出版了一部《悲剧之死》，在学界引起了巨大的反响。最近他又撰写了一篇名为《重新思考“悲剧”》的文章，进一步讨论悲剧之死这一话题。他认为，悲剧是一门非常稀有而精致的艺术，它在古希腊达到顶峰，在莎士比亚和拉辛的作品中偶而闪现，而后便逐渐衰亡，如今人们已经无法创造出那种曾经扣人心弦的悲剧了。当然，也有人持相反的观点，认为悲剧没有死亡，也不会死亡，只是形式在改变。悲剧是西方艺术夜空中最璀璨的星星，其陨落或者变化，都会引起人们的极大关注。如此复杂而重大的问题不可能非常轻松地解决掉，人们的讨论还会继续下去。

看了三篇关于西方悲剧的选读之后，人们自然会问，中国有没有悲剧呢？关于这个问题，许多中国学者，如王国维、鲁迅、胡适等，都曾经讨论过，直到今天仍然有人在思考。国学大师钱钟书先生的《中国古代戏曲中的悲剧》对这个问题提出了深刻的看法，值得我们一读。钱钟书用正统的西方悲剧理论把

^① [美] 韦勒克：《近代文学批评史》，杨岂深、杨自伍译，第1卷，15页，上海，上海译文出版社，1987。

中国古代戏曲，特别是被王国维看做世界大悲剧的《梧桐雨》和《窦娥冤》评估了一遍。他的结论为，这些作品不符合西方悲剧的起码规定，无法称为悲剧，主要问题如下：性格单一、缺乏自由意志、悲喜混合、充满宿命论、无法冲破森严的等级制度、大团圆的结局。钱先生的确指出了古典戏曲中的一些问题，但他的所有标准都原封不动地来自西方。以这样的方法研究中国戏曲，还没有达到真正圆通的地步。难怪他晚年曾经表示，他对这篇早年的论文不太满意。

悲剧是西方艺术的核心，关于悲剧的论著特别多，影响也特别深远。莎士比亚专家布斯（Stephen Booth）曾断言：对悲剧定义的研究“是所有的非宗教定义探求中最为持久而广泛的。”^①面对这么多的悲剧论著，我们这本篇幅有限的课本只能选择4篇，分别论述古希腊悲剧、新古典主义悲剧、悲剧的革新和悲剧的消亡。悲剧消亡论和中国没有悲剧的观点有一点是相同的，都主张悲剧的标准只能来自古希腊或者新古典主义时代的欧洲，超出这个标准以外的就不是悲剧。如果把悲剧看做是发展变化的，甚至是多元的，那么现代西方有现代的悲剧，中国古代也有自己的悲剧。悲剧创作和悲剧研究应该走出教条主义和西方中心主义，否则就是自掘坟墓。

亚理斯多德在《诗学》中提到喜剧，但没有展开，他的戏剧学实际上只是悲剧学。他所开创的传统在西方一直延续下来，后来的戏剧学专家也往往只重视悲剧，不重视喜剧。所以西方的喜剧论相对较单薄，相关论著的数量和质量完全无法和悲剧论相提并论。柏格森的《笑——论滑稽的意义》是一本专门讨论喜剧的著作，比较有创新价值。柏格森认为，喜剧的本质在于滑稽。舞台上的滑稽是怎么引起的呢？喜剧欣赏看到的是“一个自动运行的机械装置”，是“模仿生命的机械动作”，而不是生命本身。柏格森对滑稽的看法颇有新意，但他对喜剧也有一定的成见，认为喜剧低于悲剧，是“介乎艺术与生活之间的中间物”。关于喜剧的讨论虽然较少，但也不完全是坏事。在这个领域教条主义也较少，几乎没有人提出喜剧的死亡或者中国没有喜剧之类的问题。

除了悲剧和喜剧之外，还有悲喜剧、正剧等。而且每一种类型内部又有很复杂的分类。如果读一读英国戏剧理论家尼柯尔（Allardyce Nicoll）的

^① Stephen Booth, *King Lear, Macbeth, Indefinition, and Tragedy*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 81.

《戏剧理论》(*The Theory of Drama*)，将受益匪浅。

三、戏剧流变论

一般的人都认为西方戏剧起源于古希腊。但最近也有人提出了完全不同的看法。布赖恩·汉森从生命诗学的角度重新阐释了戏剧的起源。他的论文《戏剧的史前阶段——一条道路的六个转弯》从生命进化的角度探索了戏剧的悠久历史。他的基本观点为，只要表演者和观众都意识到，当前的行动是一种有意的伪装，就有了表演共识，戏剧就出现了。要达到这样的目的，所需的智力相当于7岁孩子的水平。科学家相信，一百万年前人类的祖先就已经有了这样的智力。这些发现完全改变了人们对戏剧起源的看法。他在这篇文章中还讨论了史前戏剧的另外五个方面的问题。整篇论文以生物学、进化论、考古学等为支撑，是自然科学与人文学科相结合的典范。

经过漫长的史前阶段之后，文明社会的戏剧首先是在古希腊繁荣起来的。关于古希腊的戏剧，亚里斯多德的《诗学》当然是最好的著作，我们这里不再另外选择文献。到了文艺复兴之后，新古典主义流行，德莱顿的《悲剧批评的基础》具有一定的代表性，我们也不选择别的论著。古典主义后来慢慢地僵化，走向教条主义，所以崇尚自由的浪漫主义应运而生。雨果的《〈克伦威尔〉序》是浪漫主义戏剧的重要文献。他首先批评了教条化的三一律。虽说三一律的提出有着自身的积极意义，但如果毫无弹性地把戏剧限制为一天之内在同一地点发生的一件事情，当然是思想僵化的表现。雨果认为这是“一个鞋匠给大小不同的脚做同样大小的鞋”，用中国话来说就是削足适履。雨果还批评了古典主义过于重视规则、典范的习惯，认为这样创造出来的戏剧“好像是古典主义的老树干上末尾第二个分枝，或者不如说，好像从腐朽之中繁殖出来的一种珊瑚，它是衰亡的先兆而非生命的象征”。^① 书法家李北海曾说：“学我者拙，似我者死。”浪漫主义者要反抗古典主义也是这个道理。离开了典范和法则，诗人应该向自然和灵感学习。但戏剧不能像平面镜一样地简单反映现实，而“应该是一面集聚物像的镜子，非但不减弱原来的颜色

^① [法] 雨果：《〈克伦威尔〉序》，见《雨果论文学》，柳鸣九译，64页，上海，上海译文出版社，1980。

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。”^① 雨果揭示了古典主义的症结，提出了浪漫主义的新主张，为西方戏剧学书写了崭新的一页。

虽说浪漫主义纠正了古典主义的一些偏差，但这一流派的末流又陷入了另外一种片面的追求之中，那就是过于强调灵感和主观性，结果内容显得空洞。在这样的情况之下，现实主义和比较极端化的自然主义成了一种纠正时弊的良药。法国作家和文艺批评家左拉是自然主义理论的倡导者和实践者。他主张用孔德的实证主义、吕卡的遗传论、贝尔纳的实验医学等自然科学的比较客观的方法来医治浪漫主义的主观化的毛病。他的《戏剧中的自然主义》是这一流派的重要论文。他认为，传统的剧作家“只把戏剧作为纯然是一种精神的娱乐消遣，一种机智的空谈诡辩，一种遵守某种法则的平衡与对称的艺术”，而自然主义“要把戏剧弄成对生活的研究与描绘”。^② 左拉的理论有一定的价值，但由于他太重客观性和科学性，走到了另一极端，几乎取消了人的主观能动性，把人看做大自然这部机器的一个螺丝钉，陷入了悲观的机械决定论，没有产生太大的影响。

当现实主义和自然主义走向极端之后，西方戏剧界出现了一股以反现实主义为主要目的的现代主义艺术思潮，主要包括梅特林克的静态戏剧、叶芝的新诗剧、斯特林堡的表现主义戏剧、布莱希特的叙事剧等。两千多年的西方戏剧的一个最大的特点在于模仿现实，创造一种真实感。为了达到这个目的，演员往往尽量化身为剧中人物，观众也尽量和人物合二为一。这么根深蒂固的传统可不可以颠覆呢？德国的现代主义戏剧大师布莱希特就有这个勇气和能力。《布莱希特论戏剧》一书体现了他的戏剧观。他把自己的戏剧称为“叙事剧”，和亚理斯多德以来的戏剧性戏剧相区别。他的戏剧的目的不是共鸣，不是让观众、演员和人物融为一体，而是让他们保持一定的距离，并理性地审视所发生的事情，以便产生一种陌生化的效果。在1935年的时候，布莱希特曾经在莫斯科观看过梅兰芳的演出，发现中国戏曲有一种陌生化的特点，并深受启发。他后来还成功地把中国戏曲的一些手法运用到现代戏剧。

^① [法] 雨果：《〈克伦威尔〉序》，见《雨果论文学》，柳鸣九译，62页，上海，上海译文出版社，1980。

^② [法] 左拉：《戏剧中的自然主义》，见朱雯等编选：《文学中的自然主义》，上海，上海文艺出版社，1992。

布莱希特的戏剧创作和理论创新在西方学界产生了巨大的影响，是反传统的现代主义戏剧的杰出代表。他的理论和剧作传到中国后影响力非常大。很多戏剧界的人士因此变得自信起来，希望好好地挖掘本土戏曲的优点，使之在当今世界上重新焕发青春。中国戏剧界在 20 世纪 80 年代的时候还出现了一个布莱希特热。

现代主义在刚刚出现的时候当然很激进，但随着岁月的推进，又出现了比现代主义更加激进的思潮，那就是后现代主义。后现代主义戏剧主要活跃于第二次世界大战前后。后现代主义非常复杂，在戏剧领域主要包括阿尔托的残酷戏剧、贝克特的荒诞戏剧、格洛托夫斯基的质朴戏剧等。《残酷戏剧：戏剧及其重影》是阿尔托的戏剧论文集。阿尔托在他的论文中把欧洲的传统，包括离他最近的象征主义都批评了一遍，并且提出，文学是以线性的语言形式记录的，受到单向的时间的约束，但舞台“首先是一个需要填满的空间，是一个发生事情的场所”，没有必要让空间艺术受制于时间。他积极提倡“空间诗”（poetry in space），以区别于“语言诗”（poetry of language）。他把自己的戏剧叫做残酷戏剧，主要目的在于表现现代人的不自由的状态。阿尔托的创新力度非常大，以至于作品一时无法被人理解。在各种挫折面前，身体本来就不好的阿尔托最后被送进了精神病医院。他的一生比较短暂，并且充满痛苦，属于典型的天才的悲剧。

在最近几十年中，西方戏剧有什么特点呢？雷曼在 1999 年出版了一本名为《后戏剧剧场》的书，探索了 1970 年以后的戏剧的一些新特点。他把古希腊以来直到 20 世纪前半期的两千多年称为戏剧剧场时代，把 1970 年之后的岁月称为后戏剧剧场时代。戏剧剧场强调的是文本和叙事，演员是剧场的中心，主张把观众引入情节的梦幻时间之中；在后戏剧剧场，文本只是和动作、音乐、视觉等平起平坐的要素之一，观众的自主性得到了凸显，主张让观众从剧情的时间中走出来，直接面对剧场的现实时间。西方人在戏剧诞生两千多年后才开始从以剧本为中心的戏剧走出来，开始重视剧场演出，但在古代中国，剧场一般都是比剧本重要的要素。如果他们在接触到中国戏曲的时候就认真地向我们学习，也许不会等到 1970 年之后才走出以剧本为中心的传统。雷曼对当代西方戏剧的研究很有深度，已经引起了戏剧界的重视，他的著作已经被译成了多种外国语。

中国古诗云：“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”人们要对当代的戏

剧做出评价是比较难的，因为我们还处于这个时代当中。但不是所有的人都会知难而退的，总有勇敢而有洞见的人站出来挑战难题。加拿大的学者克里斯托弗·英尼斯撰写了一篇名为《千禧年后的主流——时代的记录》的论文，认为最近几年的戏剧主流为文献记录戏剧。他在文章中研究了几部在当代英国具有重大影响的作品：马克思·斯塔福德-克拉克和罗宾·索恩斯合作的《和恐怖分子对话》（2005）、戴维·黑尔的《灾难临头》（2004）、斯托帕德的《摇滚》（2006）。他认为这些戏剧“建立了真实性和现实主义的新标准”，属于文献记录戏剧。他所采用的这个术语是否经得起考验，文献记录戏剧会不会在历史上成为这个时期的主流，还有待于时间的检验。但英尼斯的学术勇气非常值得我们尊重。

这些选读大致上可以把西方戏剧史的主要流变勾勒出来，但如果要深入了解，还有很多的文献要看。至于中国的戏剧流变，大体上可以分为两个阶段：中国古代戏曲、中国现代话剧。关于戏曲部分，读者可以参阅王国维的《宋元戏曲考》，我们这里不再另外选择文献。中国的话剧在早期只是对西方戏剧的模仿，独创性不是很大。在逐步成熟之后，人们开始探索自己的特色，黄佐临的《漫谈“戏剧观”》就是一篇这样的文章。但这篇论文侧重于舞台表演，所以放到了本书第四部分。

四、表演论

西方戏剧学一直以剧本为核心，不太重视舞台演出。直到20世纪重量级的理论家才开始把目光转向舞台表演。在这些人当中，现实主义戏剧理论家和导演斯坦尼斯拉夫斯基的影响力最大。他的著作主要包括《我的艺术生活》《演员创作角色》《演员自我修养》等。本书从《演员自我修养》的第二部中选取了具有总结性的《“体系”图》，大体上体现了斯氏的理论体系。斯氏的理论的核心是体验，要求演员创造“内部舞台自我感觉”，设身处地地生活在表演情境之中，完全与角色融为一体。他的著作既有理论家的深度和广度，又与现实经验的丰富性和可靠性联系在一起，因为他既是一个深刻的思想家，又是一个经验丰富的著名导演和演员。斯氏不但在苏联的戏剧舞台上举足轻重，而且是西方世界公认的杰出理论家。由于当时苏联和我国都属于社会主义阵营，他在我们国家的影响更是深远，在相当一段时间内是戏剧表演的唯一权威。他的理论在五四前后就传到了中国，他的全集已经全部翻译过来。

他的影响力是如此之大，以至于中国话剧一度几乎完全斯坦尼斯拉夫斯基化，没有多少自己的特色。但物极必反，接着人们就开始思考民族化的问题了，写了不少批评文章，以减少简单的模仿，体现了一种影响的焦虑。

舞台表演，作为艺术的一个分支，能和现代科学技术相结合吗？美国著名导演和戏剧理论家布莱尔肯定地回答了这个问题。她在2006年发表了一篇论文，名为《意象与动作——认知神经科学和演员训练》。她认真地研究了认知神经科学的最新成果，认为认知神经科学既有科学的一面，又富有弹性，可用于指导戏剧排练。有关神经模式、心理结构、身体图式、记忆、激情、情感、意象流的理论都要求演员不断地熟悉戏剧的每一个意象，并结合动作不断地练习，使戏剧内化于演员的身体中，以便达到最理想的效果。她把斯坦尼斯拉夫斯基看做最伟大的导演，并且是他的追随者，但她又超越了她的老师。她以现代科学为依据解释了许多当年斯氏还不知道的演出背后的道理；她更加注重身体的训练，倾向于由外而内的训练方式，而斯氏的方法基本上是由内而外的，首先关注的是心理体验；她主张角色的扮演因人而异，因时间地点等条件而变化，没有作为绝对权威的原型，而斯氏在这一点上基本上和她相反。布莱尔很好地把现代科学和舞台艺术结合了起来，给舞台艺术开创了一条很好的道路。

相对于不重视舞台演出的西方戏剧学，中国的戏曲学历来非常重视具体的演出。但在话剧进入中国之后，人们开始盲目迷信西方的理论，甚至排斥传统的演出技巧和理论。在长时间地模仿西方人之后，人们终于认识到了独创的重要性。如何才能进行创造呢？其中一个有效的途径就是回到本国的历史中去，挖掘可利用的资源。著名导演黄佐临写的《漫谈“戏剧观”》就是一篇探讨如何把话剧演出中国特色的论文。他在这篇论文中总结了布莱希特和斯坦尼斯拉夫斯基的导演艺术，并把他们和梅兰芳的演出艺术相比较，充分肯定了梅兰芳的演出的中国特点和艺术价值，认为它不但体现了传统戏曲的优点，也为中国现代话剧提供了非常有用的方法。他把吸收了传统戏曲的优点的戏剧叫做“写意剧”，以区别于西方人的，特别是斯坦尼斯拉夫斯基的写实戏剧。这篇发表于20世纪60年代的文章，在80年代引起了强烈的反响。陈恭敏、胡伟民、高行健、童道明等热烈地讨论了戏剧观这一话题，并出版了厚厚的两卷本的《戏剧观争鸣集》。他们重新审视了易卜生、斯坦尼斯拉夫斯基、阿尔托等外国剧作家和戏剧理论家，积极地从本国的传统戏曲中挖掘

有用的东西，并创造性地提出了戏剧的“剧场性”和“假定性”这两个重要问题，使话剧具有了明显的中国特色。

五、本书的编写原则

第一，这是一本导论、导读、选读、注释和建议阅读书目相结合的教材。导论对戏剧的本质、种类、流变和演出这几个问题做了提纲挈领的说明，并且阐述了所选文献的理论价值和历史地位，是整本书的编写纲领。每一篇导读介绍了作者的生平、重要著作、学术观点和理论贡献，并且以深入浅出的语言解读所选文献，指出学术意义和影响。所有的选读都是戏剧学中的重要论著，通过阅读这些文献就能够对戏剧学形成一个总体的概念。大部分注释是原文的译者提供的，有利于文献的理解和阅读。编者建议的阅读书目对于想进一步探讨相关问题的读者具有指导意义。将这五个部分相互参照，有利于有效地阅读和掌握全书。

第二，以剧本文学为中心，同时兼顾别的要素。剧本文学是西方艺术的核心，也是理论争鸣的焦点，相关论著在质和量两个方面都占有绝对优势，较多地选择这方面的文献是非常自然的事情。除了剧本之外，导演和表演也很重要，所以我们也筛选了三篇文献。此外，戏剧必须有观众，所以也选择了萨赛的那篇论述观众的文章。随着戏剧与文学的逐步分离，应该说导演、表演和观众已经成为戏剧的更为本质的要素，以后的戏剧学可能会更加重视这三个方面。但值得注意的是，当戏剧慢慢地和文学分离之后，这门艺术的地位也在下降。从这个角度来说，剧本的文学性再次受到重视也不是完全不可能。除了这些要素之外，戏剧还应包括舞台美术、服装设计、照明等，但这些都是技术性和操作性的，理论性比较弱，所以这里没有选择相关文献。

第三，经典与前沿结合。戏剧是西方艺术理论的最为古老的问题，我们不可能不重视经典文本。戏剧艺术也是发展的，国内人士不一定知道最新的动向，所以我们选了几篇最近几年才出现的文献。阅读经典文本，读者能够大致上掌握戏剧的特点，体会到戏剧的分量；阅读最新的文本，能够体会到戏剧的发展前沿，感知到戏剧的生命力。

第四，旧译、重译与新译结合。最为经典的文本一般都已经有了译文，所以我们直接使用前人的翻译成果。少数经典文献的翻译不是很理想，所以进行重译。不少新的发展动向，还没有人译介，我们也加以重视，并组织人员