



大学生文化素质教育（艺术类）系列教材 江苏省教育厅组织编写

周安华 主编

# 戏剧艺术 通论

南京大学出版社



八学生文化素质教育（艺术类）系列教材

江苏省教育厅组织编写

周安华 主编

# 戏剧艺术 通论

南京大学出版社

### 图书在版编目(CIP)数据

戏剧艺术通论/周安华主编. —南京:南京大学出版社, 2005. 3

ISBN 7-305-04378-8

I. 戏... II. 周... III. ①戏剧史—世界 ②戏剧—艺术评论 IV. ①J809.1 ②J805

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 114473 号

丛 书 名 高等学校文化素质教育(艺术类)系列教材

书 名 戏剧艺术通论

主 编 周安华

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093

电 话 025-83596923 025-83592317 传真 025-83328362

网 址 <http://press.nju.edu.cn>

电子邮件 [nupress1@public1.ptt.js.cn](mailto:nupress1@public1.ptt.js.cn)

经 销 全国各地新华书店

照 排 南京南林激光照排中心

印 刷 南京大众新科技印刷有限公司

开 本 787×960 1/16 印张 16.5 字数 359 千

版 次 2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷

印 数 1—5000

ISBN 7-305-04378-8/J·75

定 价 25.00 元

---

\* 版权所有,侵权必究

\* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购图书销售部门联系调换



## 周安华

1957年12月生，江苏盐城人。文学博士。南京大学中文系教授、戏剧戏曲学专业（含电影电视方向）博士生导师。担任中国话剧研究会常务理事、中国高校影视教育研究会副会长、中国视协电视艺术委员会委员、美国剑桥中心《美中社会与文化》编委、江苏卫视顾问等。主持国家、省部级社科项目多项。著有：《深沉悲怆的生命旋律——论中国当代悲剧》、《20世纪中国问题剧研究》、《青青艺术》、《幽默与言语艺术》、《现代影视批评艺术》、《电影艺术理论》等。曾获“中国话剧研究优秀著作奖”、“第五届中国电视金鹰奖”等多项奖励，及“江苏省十佳电视艺术家”称号。1998年赴美国BATES COLLEGE任客座教授，1999年赴新加坡南洋艺术学院学术交流、2002年赴台湾艺术大学任客座教授。

# 大学生文化素质教育(艺术类) 系列教材编委会

编委会主任 丁晓昌 张大良

编 委 (按姓氏笔画为序)

左 健 刘扬生 孙曙平

阮荣春 陈世宁 周安华

徐利明 康 尔 蒲亨强

策 划 康 尔

统 筹 王 伟 黄正明

## 《戏剧艺术通论》编委会

主	编	周安华			
副	主	编	贾冀川	袁联波	
编	委	俞为民	周安华	贾冀川	
		袁联波	王春枝	冯艳玲	
		李舜	林海洪	郑君	

# 总序

公共艺术教育,历史悠久,源远流长。早在春秋战国时代,先贤们就认识到,若要培养经国济世之才,就必须传授礼、乐、射、御、书、数之“六艺”。在这六门基础科目中,有一半内容属于公共艺术教育的范畴。西方的教育家,也十分重视公共艺术教育,在他们提出的博雅教育(liberal education)、全人教育(whole-person education)和通识教育(general education)等办学理念中,无一例外地非常看好公共艺术教育的功能。

在探索与推进文化素质教育的十年中,当代国人对于公共艺术教育又有了更新、更全面的认识:公共艺术教育,是实施美育的主要途径。具体说来,公共艺术教育,有助于提高教育对象的审美情趣、人文素养和综合素质;有助于培养教育对象的创新意识、创新思维 and 创新能力;有助于完善教育对象的健康人格,促进人的全面发展。在培养和造就高素质创新人才的系统工程中,公共艺术教育,已经并将进一步发挥不可或缺、不可替代的作用。

近年来,在教育部的积极倡导下,在我省教育行政部门的大力推动下,江苏高校的公共艺术教育得到了长足的发展。许多高校(如南京大学、东南大学等)早在十年之前就将公共艺术教育纳入了“跨世纪人才培养方案”,明确要求每一位在校大学生都应选修一定数量的公共艺术教育课程。有些高校还将艺术教育课程打造成了精品课程,开创了以第一课堂带动第二课堂的公共艺术教育模式,在省内外、海内外产生了很好的反响。随着素质教育的办学理念被越来越多的高校所接受,目前,公共艺术教育在江苏高校已经登上了全面推进、巩固提高的台阶。

教材建设是教育的基础性工程,是优化教学内容、提升教学质量、提高办学效益的保证。江苏是教育大省,理当在教材建设方面走在全国的前列。由江苏省高校艺术教育研究会牵头编写的这套“文化素质教育(艺术类)系列教材”,填补了我省教材建设的一项空白,对于进一步推进公共艺术教育和文化素质教育的可持续发展,无疑将起到积极的、建设性的作用。

本套系列教材,有这样三个特点:

其一,编写者能够从素质教育的高度出发,重新审视、重新梳理人类丰厚的艺术遗产,将艺术发展史上最灿烂的精神钩沉出来,将艺术殿堂中最优秀的作品遴选出来,妥贴地编入教材,实现了优化教学内容的初衷。

其二,编写者注意吸收艺术学、文化学、教育学等领域最新的研究成果,并能在编定的过程中,自觉体现素质教育的理念、规律与方法,使得这套新编教材,不再是专业教材的“稀释”与“简化”,特别适合高等院校开展文化素质教育的需要,为提高教学质量提供了有力的保证。

其三,编写者大多为长期从事高校公共艺术教育、文化素质教育的专家、学者和骨干教师。对于教学的目标,他们了然于心;对于学生的需求,他们非常熟悉。因此,在编写过程中,能够做到叙述简明扼要,论述深入浅出,条理清晰分明,语言生动优美,具有较强的可读性。

素质教育任重而道远,教材建设也不可能一蹴而就。相信这套新编教材经过一段时间的试用和进一步的修订,能够成为深受广大师生欢迎的素质教育精品教材。

丁晓昌

2005年3月



# 目录

## 导论 百变魔方——戏剧观念的历史沿革

- 第一节 欧洲戏剧观念的变迁····· 1
- 第二节 中国戏剧观念的演进····· 9



## 第一章 古典岁月——神和英雄的天地

- 第一节 戏剧艺术的起源与形成····· 18
- 第二节 古希腊、古罗马和中世纪戏剧艺术····· 20
- 第三节 文艺复兴时期的戏剧····· 26



## 第二章 古典岁月——以歌舞演故事

- 第一节 中国古典戏曲的起源····· 33
- 第二节 戏曲的形成与宋金杂剧····· 36
- 第三节 宋元南戏与元杂剧····· 39
- 第四节 明清传奇····· 44
- 第五节 花部的兴起与京剧的形成····· 47



## 第三章 价值重建与戏剧的历史性转型

- 第一节 古典主义、启蒙主义和浪漫主义戏剧····· 51
- 第二节 早期现实主义戏剧和自然主义戏剧····· 58
- 第三节 清末的戏曲改革运动····· 63



## 第四章 多元的时代——西方戏剧的繁荣和发展

- 第一节 现实主义戏剧····· 67
- 第二节 现代主义戏剧····· 71
- 第三节 追求剧场表现的先锋戏剧思潮····· 77





## 第五章 骤变的时代——中国现代戏剧的探索和实践

- 第一节 中国现代戏剧在探索中形成 ..... 83
- 第二节 政治语境下曲折发展的中国现代戏剧 ... 88
- 第三节 新时期中国戏剧艺术的多元化 ..... 94



## 第六章 戏剧性格(灵魂):塑造与呈现

- 第一节 作为戏剧存在基础的性格(灵魂)..... 100
- 第二节 性格(灵魂)——动作中的塑造..... 103
- 第三节 性格(灵魂)——语言中的呈现..... 107



## 第七章 矛盾冲突对于戏剧的意义

- 第一节 没有冲突就没有戏剧..... 111
- 第二节 戏剧冲突的特点..... 115
- 第三节 戏剧冲突——疏离和颠覆..... 120



## 第八章 戏剧情节的艺术机巧

- 第一节 戏剧情节的观念..... 124
- 第二节 情节:起承转合的整一性 ..... 128
- 第三节 完满情节的体认..... 133



## 第九章 结构与戏剧风貌

- 第一节 戏剧结构——涵义、价值和特性 ..... 137
- 第二节 戏剧结构的文本类型..... 140
- 第三节 横向式结构和纵向式结构..... 145



## 第十章 戏剧语言:动作性、个性与抒情性

- 第一节 戏剧语言的动作性特征..... 150
- 第二节 戏剧语言的个性化特征..... 154
- 第三节 戏剧语言的抒情性特征..... 158



## 第十一章 写实与写意、再现与表现

- 第一节 写实与再现..... 163
- 第二节 写意与表现..... 168

第三节 写实与写意····· 173



## 第十二章 戏剧技巧的形式和种类

第一节 引领观众的向导——悬念····· 177  
第二节 突变的艺术——突转与发现····· 182  
第三节 偶然性因素的运用——误会和巧合····· 187



## 第十三章 崇高与滑稽的艺术

第一节 崇高、悲剧和巧合····· 191  
第二节 滑稽与喜剧····· 195  
第三节 悲喜剧和喜悲剧····· 200



## 第十四章 超越生命——历史与历史剧

第一节 历史剧的基本特征····· 204  
第二节 历史与虚构····· 209  
第三节 历史剧与现实····· 213



## 第十五章 存在主义、荒诞派和后现代戏剧

第一节 存在主义戏剧····· 218  
第二节 荒诞派戏剧····· 223  
第三节 后现代戏剧····· 228



## 第十六章 戏剧表导演艺术

第一节 戏剧表演：表现—体验—间离····· 234  
第二节 戏剧导演：戏剧舞台上的上帝····· 239  
第三节 新异的后现代戏剧表导演艺术····· 244

## 主要参考文献

## 后 记



对于人类艺术而言,戏剧或许是最具变化性、最为复杂的概念之一。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和了解,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,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。从亚里斯多德(Aristotle,前384—前322)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,亚里斯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,亚里斯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

<sup>①</sup> [古希腊]亚里斯多德、[古罗马]贺拉斯:《诗学、诗艺》,人民文学出版社,1997年版,第19页。

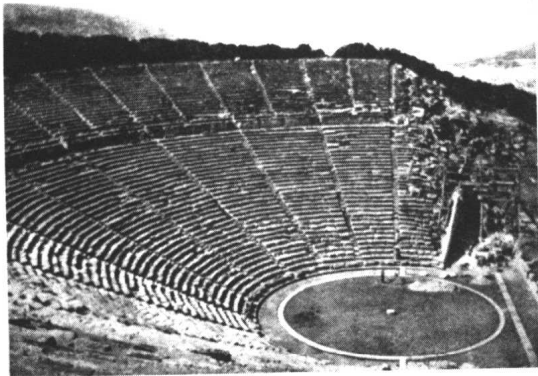


图1 古希腊剧场

远。其次,亚里斯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>①</sup>悲剧用韵文来摹仿、悲剧成分中情节第一性格第二等等观点,都是基于当时悲剧创作现状提出的重要思想。

也许由于当时喜剧地位低下,亚里斯多德在《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>②</sup>后来又对“坏”解释道:“‘坏’不是指一切恶而言,而是指丑而言,其中一种是滑稽。”<sup>③</sup>亚里斯多德对戏剧性质的论述奠定了欧洲戏剧艺术发展的基础。

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。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>④</sup>贺拉斯(Horace,前65—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>⑤</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。

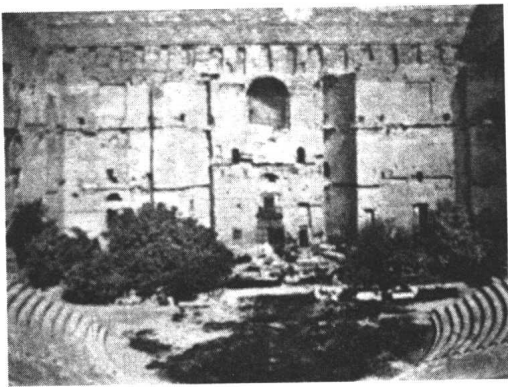


图2 古罗马剧场

西罗马帝国灭亡之后,欧洲进入了漫长黑暗的中世纪,亚里斯多德几乎完全被人遗忘。教会排斥和破坏一切非宗教的文化,戏剧艺术自然也不能幸免。古希腊和古罗马戏剧传统遭摧残殆尽,奇迹剧、神秘剧、道德剧等描写宗教故事、传达宗教思想的宗教戏剧大行其道,宗教成为戏剧艺术必须加以反映和表现的唯一内容。

① [古希腊]亚里斯多德、[古罗马]贺拉斯:《诗学、诗艺》,人民文学出版社,1997年版,第9页。

② [古希腊]亚里斯多德、[古罗马]贺拉斯:《诗学、诗艺》,人民文学出版社,1997年版,第8页。

③ [古希腊]亚里斯多德、[古罗马]贺拉斯:《诗学、诗艺》,人民文学出版社,1997年版,第16页。

④ [古罗马]西赛罗语,转引自阿·尼柯尔:《西欧戏剧理论》,中国戏剧出版社,1985年版,第23页。

⑤ [古希腊]亚里斯多德、[古罗马]贺拉斯:《诗学、诗艺》,人民文学出版社,1997年版,第155页。

## 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。亚里斯多德在15世纪重新被发现,人们在表达对这位古圣先贤无限的崇敬时,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(Ludovico 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>①</sup>在这之后漫长的岁月里,“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,勇于迎接厄运,并战斗到最后的一息。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,还有带着面具的仆人、潘塔龙、博士和军人等定型人物,因而这一戏剧类型也被称为假面喜剧。即兴喜剧是在意大利民间戏剧基础上发展而来的,其独特的演出形式极大丰富了戏剧艺术的内涵。

17世纪,古典主义戏剧兴起。在内容上,古典主义强调拥护王权、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>②</sup>

这将“三一律”设定成了不可僭越的戒律,戏剧艺术发展由此受到了严重的束缚。

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,

<sup>①</sup> [意]卡斯特尔维屈罗语,见《亚里斯多德〈诗学〉的诠释》,伍蠡甫主编:《西方文论选》(上),上海译文出版社,1979年版,第194页。

<sup>②</sup> [法]布瓦洛:《诗的艺术》,伍蠡甫主编:《西方文论选》(上),上海译文出版社,1979年版,第297页。

“想永远用一套老规矩来衡量新作品，那是很可笑的”，<sup>①</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>②</sup> 英国人德莱顿(John Dryden, 1631—1700)则更大胆地宣称：“仅仅提出亚里斯多德曾经这样说过，是不够的；因为亚里斯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>③</sup>从中，我们隐约觉察到了启蒙运动的讯息。

### 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，深刻地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惯例，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>④</sup> 这种戏剧样式不是悲剧和喜剧的简单杂揉，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绘。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 Augustin C. Beaumarchais, 1732—1799)在“严肃喜剧”的基础上进一步提出了“严肃戏剧”，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轻快喜剧更加深刻的印象。”<sup>⑤</sup>狄德罗的“严肃喜剧”和博马舍的“严肃戏剧”堪称后来占领剧坛的“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，凭经常模仿一种理想的范本，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>⑥</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。这一主张被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)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

① [法]圣·厄弗若蒙语，转引自《朱光潜美学文集》第四卷，上海文艺出版社，1984年版，第208页。

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

③ [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。

④ [法]狄德罗：《论戏剧艺术》，伍蠡甫主编：《西方文论选》(上)，上海译文出版社，1979年版，第347页。

⑤ [法]博马舍：《论严肃戏剧》，伍蠡甫主编：《西方文论选》(上)，上海译文出版社，1979年版，第399页。

⑥ [法]狄德罗：《演员奇谈》，王雨等编译：《狄德罗文集》，中国社会出版社，1997年版，第255页。

“市民戏剧”的主张,认为“市民戏剧”应当描写中产阶级这样的和他们所处的环境接近的市民阶层,而不是时间和空间距离他们都很远的王公显贵,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>①</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>②</sup>所以演员的表演不能有任何令人耳目不悦的东西。

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的发展进程。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高层。”<sup>③</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,由于戏剧冲突造成的戏剧内在的丰满性,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>④</sup>显然,这与后来的“体验说”十分接近了。



图3 莱辛的《爱米丽雅·伽洛蒂》

#### 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

① [德]莱辛:《汉堡剧评》,上海译文出版社,1998年版,第74页。

② [德]莱辛:《汉堡剧评》,上海译文出版社,1998年版,第30页。

③ [德]黑格尔:《美学》(第三卷)下册,商务印书馆,1995年版,第240页。

④ [德]黑格尔:《美学》(第三卷)下册,商务印书馆,1995年版,第276页。



30年代前后的法国汇集成了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、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>①</sup>在雨果看来,戏剧艺术不应当是对生活真实的复制,而应该是对生活真实的提炼和升华。《欧那尼》的创作

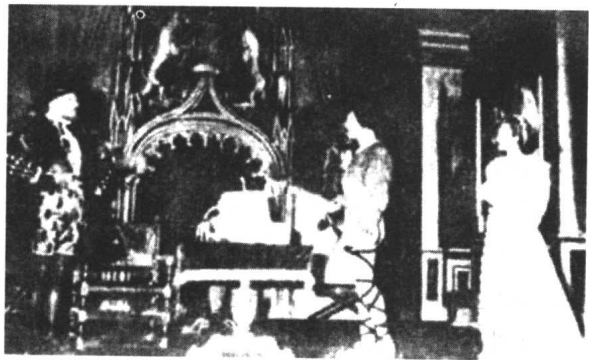


图4 《欧那尼》演出剧照

贯彻了雨果的这些戏剧理论主张,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。

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理、易卜生、契诃夫、肖伯纳等等。与此相对应,现实主义戏剧理论也趋于成熟。别林斯基(Vis-sarion 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>②</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,凡是我们在哪里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>③</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,从而强调了戏剧艺术应当原原本

① [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。

② [俄]别林斯基:《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》,伍蠡甫主编:《西方文论选》(下),上海译文出版社,1979年版,第377页。

③ [俄]车尔尼雪夫斯基:《艺术与现实的美学关系》,伍蠡甫主编:《西方文论选》(下),上海译文出版社,1979年版,第409页。