



# 西方戏剧经典导读

INTRODUCTION TO  
WESTERN CLASSICAL DRAMA

钟鸣 著

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

# 西方戏剧经典导读

INTRODUCTION TO  
WESTERN CLASSICAL DRAMA

钟鸣 著



文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

## 图书在版编目(CIP)数据

西方戏剧经典导读 / 钟鸣著. —北京: 文化艺术出版社,  
2015.9

ISBN 978-7-5039-6024-6

I. ①西… II. ①钟… III. ①戏剧文学评论—西方国家 IV. ①I106.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第193319号

## 西方戏剧经典导读

著 者 钟 鸣  
责任编辑 毛 忠  
装帧设计 万政昊 姚雪媛  
出版发行 文化艺术出版社  
地 址 北京市东城区东四八条52号 (100700)  
网 址 www.whyscbs.com  
电子邮箱 whysbooks@263.net  
电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)  
(010) 84057691—84057699 (发行部)  
传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)  
(010) 84057690 (发行部)  
经 销 全国新华书店  
印 刷 国英印务有限公司  
版 次 2015年9月第1版  
印 次 2015年9月第1次印刷  
印 张 18.75  
字 数 270千字  
开 本 710毫米×1000毫米 1/16  
书 号 ISBN 978-7-5039-6024-6  
定 价 48.00元

## 绪言

在新旧文化最初交融的背景下，20世纪的中国舞台有着让人吃惊的历史。在舞台和现实的双重作用下，作为中国传统文化的重要载体，戏曲艺术以及扩大的舞台艺术开始接受并试图消化那些滚滚涌来的西方舞台文本及其背后2500年的戏剧文化。一方面，人们直接将这些文本进行翻译、介绍，并用与之相接近的“话剧”方式在中国知识界广泛传播；另一方面，在向教育正在普及的普通大众传播“先进文化”的时候，许多阶层的精英们似乎也在慢慢理解传统方式的价值，以及传统戏曲舞台对于普通民众的影响力。于是如何利用传统戏曲舞台的习惯与创造力，传播“欧风美雨”中的精神价值、美学思考，成为了一个很有现实意义的实验。在这个过程中，人们对于西方文化的心态在变化，同时，对于西方经典的理解也在变化。

李泽厚先生在其对中国历史文化的梳理总结中以为，中国20世纪上半叶的核心问题归结为两个词，即“启蒙”与“救亡”。历史的浮沉总是伴随着对于这两个不同概念的有意偏向。这一点其实也反映出了这个时代的知识界对西方经典的需求所在，由此带来的直接后果便是，文学艺术内在的美学诉求被大量自觉不自觉地替换成了政治、哲学甚至是道德诉求。这一似是而非的历史现象到了20世纪八九十年代以后，才得到了社会性的纠正与调整。尤其是“细读”这

一概念的引进，更是推进了这一潮流的发展。“文本细读”是现代文学批评里一个重要的批评词汇。最早是由20世纪20年代到30年代活跃于英国和美国的大学以及文学批评界的新批评派（The New Criticism）提出来的。新批评派的许多代表人物不仅有理论、有方法，甚至积累了大量的分析实例，为不同文化的人们进行类似的文学批评工作提供了可供仿效的范本。西方的这股将文学文本视作与外界完全隔绝的存在，是对其长期以来主流的政治、历史批评的某种反拨。它影响了中国近代文学批评史的发展变化。不过经历了80年代知识界的热情之后，90年代新的女权主义、新历史主义等等以哲学、社会学甚至人类学等方法研究文学艺术的思路再次蔚然成风。学术界在经历了一次次的“欧风美雨”的洗礼之后，对于文艺批评也开始走向成熟。不管是“老旧”的方法还是“新潮”的手段，分清楚文本内部研究与外部研究的差别与各自的优缺点，从而使之更好地为理解文本服务，越来越成为人们的共识。不知是不是由于这股“细读”之风主要兴起于文学领域，所以它的成果也主要集中在文学领域，或者其他艺术领域里的文本内容之中。相对来说，对戏剧艺术的文本的理解还是滞后于文学领域里批评的发展。更不用说，将新的戏剧文本研究成果与舞台实践进行对比和融合了。

中国古代著名的文艺理论家刘勰在《文心雕龙·知音》中提到，“缀文者情动而辞发，观文者披文以入情；沿波讨源，虽幽必显，世远莫见其面，覘文辄见其心”。对于“观”的理解，就中国古典文学作品而言，往往包含“看”和“听”两个方面。“看”是指通过文学中的文字符号，指向形象的理解；“听”是指结合文字音韵、句读、阴阳关系的变化，享受到的音乐感。相对于文学作品而言，戏剧似乎更能全面地体现刘勰的“观”中所蕴含的两个方面的审美功能。

戏剧是一门综合性的艺术，尤其中国戏曲以“歌舞演故事”，更是追求从文字叙述到舞台视听效果的精致转换。但是在这个转换过程中，是否准确而深刻地传达出了优秀剧本的精神内涵，剧本文字内容的动作性有没有完全体现为舞台上的戏剧性，是戏剧文学批评展开“细读”时必须考虑到的。所以，针对戏剧艺术中的文学性，它的“细读”工作和一般意义上的文学文本（小说、诗歌、散

文)的细读并不完全一样。从其内部而言,要挖掘的基本元素,不仅有主题、立意、人物性格,更有行动线索、编剧结构、舞台设计、表演学和导演学的内容,如果是戏曲舞台,还涉及舞蹈、音乐、程式等技术布局的问题;从其外部而言,要展开的领域,不仅有戏剧文化发展阶段的定位、剧作家个人的风格、舞台创作的传统与流派、文字到形象转换的实践经验,甚至还包括观众审美接受、剧院生态发展、戏剧批评史的内容。可以看出,戏剧中从文学到形象的研究工作,实际上是一个延续不断的完整的过程,它既是一个理论问题也是一个实践问题。

应该说,包括以上内部、外部范畴的考察是一个很有难度的工作,现在国内对于西方戏剧经典的批评研究工作,有关以上所涉及的领域仍然留有空间有待完善。但却更加激励我们继续探索戏剧艺术,这门人类非常古老的文化载体。把那些虽然年代久远但却成为经典的舞台形象,与我们现代生活联系起来,成为我们思考的理论与实践的资源——所以,对于西方2500年戏剧史的批评研究,我不打算重写戏剧史,而要从经典舞台形象的研究开始。目的在于,通过对这些艺术形象的梳理,在当代东西方文化不断对话、深度交流的背景下,既为中国当代舞台创作开拓新的资源,也使我们对于西方戏剧文化有新的理解。

研究舞台形象或艺术形象,首先是因为认识到艺术形象的传播在信息交流中的意义与价值。在信息与交通都不便捷,教育普及和印刷业尚未兴盛的时代,跨地域乃至跨文化的交流形式既稀少也单一,而且内容往往极不可靠。其实,2500年来,戏剧舞台作为民族或群体独立生活信息的重要载体,同时也完整地传达着富有特色的精神信息。它是一种古老而重要的信息传播与交流形式。所谓“高台教化”也能从另一个侧面说明这个问题。从信息传播的角度看,戏剧舞台与电影电视有相通之处:它们都是通过集中典型的艺术形象来完成。虽然艺术形象本身具有复杂性和多义性,对它的跨地域和跨文化的理解也会出现偏差、遗漏甚至误解。但相对于其他方式,具有艺术魅力的经典艺术形象,往往能够对民族生活与精神世界做出完整表达,即最适于拿来进行文化的对话。

西方经典戏剧的细读研究,严格来说,并不是要做剧本选读——虽然许多经典形象都产生于经典作品,但两者之间并不是完全一致——或者说并不是要

确定2500年的西方戏剧发展史中哪些是经典作品、哪些不是。它的价值和重点在于，选择最能表达民族文化生活内容与精神内容的经典主题和形象，以点带面、立足自身地进行深度挖掘。所以研究的方式很有可能以一个共同的主题串联许多不同版本的剧本和演出。这些主题和形象既有可能是“人有我无”，也有可能“人有我独”，这些都有可能成为一个跨文化戏剧研究的新的角度。对于前者，需要找到它的产生根源、反映的生活状态以及可能的贡献；对于后者，则要深刻比较两者在背景、结构等方面的差异性，各自处理的文化角度以及演变过程，这是我们面对这些精心选择出来的经典戏剧形象和戏剧文化现象的基本处理方法。

实际上，经典都是人们熟悉的剧目，往往同时也是研究资料丰富，不断被人谈论、研究的话题。也许因为太熟悉或者早有权威的论断，经典也往往容易成为固有印象和主流声音的“牺牲品”——这并不是指主流的批评不正确，而是说先入为主的成见容易让人思想偷懒，而人云亦云。所以，往往“谈经典”反而会出现旧话题谈出新观点的现象。时下兴起的“百家讲坛”、“名师讲坛”等电视读书讲史类节目正是这个现象的突出体现。所以，那些面对经典的阅读与理解，看上去是做了所谓的翻案文章，其实乃是一种“不愤不启，不悱不发”的方式。

本人长期以来面对中国戏曲学院戏文系本科生及研究生讲授“外国戏剧”。深感一般性地“资料展览”似的介绍作家的时代背景、个人经历以及各部作品的主题思想、人物性格，往往较为浮泛，既难以真正切入戏剧活性的魅力，也难以调动阅读与观赏的兴趣，而抓住人物的性格层次、勾勒戏剧内在情节线索，以及将文本按人物进行“拆分”后重新“组装”的戏剧实验，可能更能够将这些经典作品中新鲜和当下感呈现在这些“90后”的年轻学子面前。目前，戏剧专业院校中使用的《外国戏剧》或《西方戏剧史》教材各有特点。如已故著名戏剧家廖可兑先生的《西欧戏剧史》（上、下，中国戏剧出版社），这套基本写于20世纪五六十年代的戏剧史教材，系统全面、较为权威，但因写作较早，偏重于面面俱到地梳理戏剧史的面貌，也就在细节论述与作品品味上有所欠缺。另外，如[美]布罗凯特著，胡耀恒译《世界戏剧史》（中国戏剧出版社），虽亦写于60年

代，但图文并茂，能将文学与剧场结合起来。但因为其定位于戏剧入门的普及型教材，所以对戏剧作品的分析，尤其是舞台呈现的分析较为粗略，更没有将戏剧跨文化的勾连关系纳入戏剧分析中。当然，近年也有不少戏剧导读或细读性质的丛书填补了一定的空白。如董健、马俊山的《戏剧艺术十五讲》（北京大学出版社），该书能兼顾知识性、普及性，又不忽视学科前沿的重要问题；阐述有着多元化的特点，并将最新研究成果“糅”进细读之中，颇为不易。但由于视角选择的缘故，并没有站在一个跨文化的角度去更开放地解读剧本，尤其在解读形象的意义、思考艺术形象的横向比较与纵向演化上没有深入开掘，而这正是本书的一个开掘点与实验场。当然，本书所做的各种戏剧分析与作品研究，也必然是站立在以上大家前辈开拓的戏剧高台、奠基的艺术园圃之内，积累浅见，管中一窥，以期能将教学的新思路与研究的新见解相融合，或许能贴进学生智识与兴趣一二，便是不费此心。

本书从西方戏剧史上选择了大部分中国读者比较熟悉的名家名作，比如《俄狄浦斯王》、《哈姆雷特》、《威尼斯商人》、《伪君子》、《玩偶之家》、《樱桃园》等作品，目标并不仅仅局限于介绍剧本中那些生活场景或者讲述一些历史故事，而是希望以一些全新的角度去重新挖掘那些熟悉的人物和行动，在不同的遭遇背后看到或隐或显的行动线索、形象发展乃至剧情中的“秘密”。在剖开解析的过程中，许多重要的结论看上去会挑战一般读者对历史人物包括剧作家的固有印象，比如在谈《威尼斯商人》里安东尼奥和夏洛克之间的对比时，把时代的变化与贵族、宗教关系的发展联系起来看两人之间的恩仇；或者在谈契诃夫的作品时，充分挖掘其不断被误解的“喜剧性”是如何体现在其作品中的。力求一切结论来源于剧本，重要阐释来源于舞台，从而引导读者、观众建立追问历史材料、观察人物细节、理解舞台规律的主动精神，让普通读者在轻松愉悦的阅读过程中领略“专业”戏剧研究追寻形象与真相的无穷乐趣。

我对于西方戏剧经典的研究还有一个远期目标，即探讨“中国戏曲舞台上的西方经典”。中国戏曲演绎西方经典文本，从20世纪初冯子和根据小仲马的《茶花女》改编演出京剧《二十世纪新茶花》（1909）算起，已有百年历史。20世



纪中最有代表性的中国戏曲改编西方经典的两次高潮，是1986年中国首届莎士比亚戏剧节和1994年上海国际莎士比亚戏剧节，推出了一系列的作品。不过仍然是以改编莎士比亚的作品为主，也有了一些奥尼尔、布莱希特等欧美现代戏剧名家的作品移植。21世纪初（1999—2009），在中国戏曲舞台上出现了改编演出西方经典的第三次高潮。戏曲改编西方经典形成了一种更为开放与多元的态势。无论在选择对象的题材上，还是作家作品的风格类型上都更加多元化，不仅有传统的莎士比亚等西方悲剧作品的改编，也有浪漫主义、象征主义甚至荒诞派的作品，它们标志着这种跨文化改编进入了一个新的阶段。

随着这种东西方跨文化戏剧活动的推进、加深，人们对于戏剧文化的认识越来越广阔：相对于传统时代的创造，人们在认识自身的时候，有了更多的维度和参照；同时，人们在认识异域文化现象、经典形象的时候，也有了一个更牢固的自我认同的支撑点。

目前，国内已经出了很多谈论品读西方经典戏剧作品、作家和重要戏剧现象的书籍，但普遍存在着三个倾向：一是比较多地立足于为综合性大学的中文系学生所用的作家、作品介绍、解读。它们往往围绕着主题、立意、性格等偏向文学性的内容展开，而对于舞台形象创造的规律、舞台表现的方式以及西方戏剧文化、理论的发展如何融入到西方经典戏剧作品的解读中来，缺乏更多更好的实践运用。二是对于许多经典戏剧作品的解读，运用的思想资源和舞台实践并没有随着不同时代所赋予的新的意义、新的理解而有新的开拓。对很多具有一定模糊性和不确定性的内容的阐释，都还停留在原有的水平上，尤其缺乏对经典作品现实意义新的开掘角度的定位。三是随着戏剧文化进入21世纪，东西方戏剧交流越来越频繁，认识和改编西方经典，使之成为自身戏剧文化中的营养元素，也变得越来越有现实意义。全面、更好地理解这些西方经典戏剧作品，无论对于一般读者还是对于戏曲专业的学生，都有很大的帮助——而他们将会是新一轮跨文化戏剧交流的主力军。

鉴于以上三个原因，促使我需要以跨文化戏剧交流和舞台改编为认识的起点，对西方经典戏剧作品做一次有选择性的细读。把这些一个个的经典作品和

戏剧现象放在西方戏剧文化、戏剧理论发展史的背景下，结合舞台表现与东西方戏剧的差异性，深入地进行一次西方经典戏剧作品的导读工作。这将是为许许多多有关跨文化戏剧交流研究迈出的第一步，也是非常重要的一步。

当然，要对2500年的西方戏剧经典主题和形象进行准确的归纳和有概括性的选择，这个过程很有可能产生遗漏和疏忽。同时，在进行跨文化的研究中，如何立足于自身看待西方戏剧的成果，如何将其他文化系统中的戏剧思维、戏剧思想、戏剧习惯进行准确的剖析，并消纳在自己的戏剧文化思考范畴之内，为我所用，于我有益，这既需要有相当的储备，更要有开阔的视野。

## | 目 录 |

绪 言	1
第一章 《俄狄浦斯王》: 政治叙事	1
一、“命运”的儿女	1
二、奇特的上场	2
三、宫廷变故	5
四、逃跑的牧羊人	10
五、人类与真相的关系	12
第二章 亲情与苦难:《安提戈涅》解读	17
一、两种解释	17
二、“英雄儿女”	19
三、“王室后裔”	25
四、亲情的链条	28
第三章 《哈姆莱特》“谜局”	32
第四章 《威尼斯商人》: 另一种文化叙事	51
一、财富与爱情	51
二、玩笑与复仇(夏洛克的义)	63

三、可有可无的第五幕 .....	69
四、不受欢迎的安东尼奥? .....	72
第五章 古怪老人的古怪故事:《李尔王》叙事特色 .....	81
一、李尔老人 .....	81
二、幻觉与游戏 .....	86
三、第三种叙事 .....	92
第六章 一妇两夫:罗密欧与朱丽叶 .....	97
一、巴里斯的作用 .....	97
二、“姑娘的父亲” .....	105
三、朱丽叶的两场戏 .....	112
第七章 《暴风雨》:与声音有关的殖民 .....	117
第八章 《吝啬鬼》:阿尔巴贡的难题 .....	132
附:为戏而生的莫里哀 .....	144
第九章 《樱桃园》:象征现实主义与新喜剧 .....	160
第十章 《玩偶之家》:女人·家庭·社会 .....	179
一、出走与解放 .....	180
二、处境与性格中的差别 .....	185
附:易卜生创作简论 .....	198
第十一章 孩子归谁:《灰阑记》中的老问题与新方法 .....	208
附:布莱希特创作简论 .....	225
第十二章 《等待戈多》:并不“荒诞”的解读 .....	240
附:荒诞派戏剧:在致敬与叛逆之间 .....	270

## 第一章 《俄狄浦斯王》：政治叙事

### 一、“命运”的儿女

古希腊文明的精神以理性与感性极度发达张扬而著称，他们同时在精神的两个向度上都取得了令人瞠目其后的成就。其戏剧艺术可以说是众多表现当中以高度理性思维驾驭丰富的感性素材最好的形式之一。比如埃斯库罗斯的《波斯人》、《被缚的普罗米修斯》等，都能让人在流畅的故事或神话中得到澄明的理性力量。但是相反的问题马上又会提出来了：著名的索福克勒斯的《俄狄浦斯王》悲剧中，那种“压倒性”命运之感，无论如何都让人的理性不舒服。苦难再次因为不可逃避而成为一种证据：这似乎是一篇讲述命运与意志相搏的故事。

著名的戏剧翻译家罗念生先生在自己翻译的《俄狄浦斯王》的“译本序”里也强调了这一点。他认为：“剧中的冲突是人的意志和命运的冲突。俄狄浦斯命中注定会杀父娶母，他竭力逃避这不幸的命运，但终于杀父娶母，受到命运的摧残。”<sup>①</sup>

和一般的“命运”观点不同，罗先生认为在曲曲折折的人生进程里，俄狄浦斯王的个人行为得到了突出的表现。“诗人所强调的是人的坚强毅力和积极行动，

---

① [古希腊]索福克勒斯：《悲剧二种》，罗念生译，人民文学出版社1961年版，第16页。

他认为命运是可以反抗的”。<sup>①</sup> 也就是说不是一般地表现了一个被命运摆弄的现象，而是反抗命运的精神。但是不管是顺从倒霉还是不屈毁灭，两个观点的眼光和重心仍然是一样的，只不过是“命运”主题的不同版本。

关于俄狄浦斯王故事的创作史，与二千年后的浮士德博士一样，在戏剧家们拿来进行艺术思考之前，早已在民间传播。三大悲剧家之一埃斯库罗斯就在索福克勒斯之前创作了同一题材的三部曲，只是没有流传下来。埃斯库罗斯的三部曲按照时间顺序来讲述忒拜的命运。索福克勒斯则放弃使用叙事手法来展现这些互不相连的事件。<sup>②</sup> 那么我们会问，是不是正如德国戏剧理论家斯从狄所暗示的，只是因为叙述结构与布局的不同，才导致了两个伟大的悲剧作家写的同一个人物的作品不同的命运呢？就故事/素材本身来说，其实它的走向与内容就已然是一个“造物弄人”的框架。任何人只要是以这个故事为创作的蓝本，只要保持基本的情节不变，保留神喻，保持“杀父娶母”的基本情节和最后悲惨命运的结局不变，那么那种巨大的“命运感”也必将来临。但关键在于各个剧作家处理“相同命运”的方式不同，精神不同，追求的价值千差万别，这种差异性是导致剧本不同命运的要害。那么，索福克勒斯究竟在埃斯库罗斯的“命运”之外，加进了什么东西呢？

## 二、奇特的上场

在戏剧发展史上，索福克勒斯的贡献之一是把演员的人数从两个增加到了三个。具体来看，《俄狄浦斯王》里面出场的几个重要角色有：俄狄浦斯、克瑞翁、伊俄卡斯忒、先知忒瑞西阿斯，以及牧羊人和报信人（歌队长有时充当民众）。有意思的是，如果以对事实的了解和揭示作用来看，从克瑞翁往后，场上轮番

---

① [古希腊]索福克勒斯：《悲剧二种》，罗念生译，人民文学出版社1961年版，第16页。

② [德]彼得·斯从狄：《现代戏剧理论（1880-1950）》，王建译，北京大学出版社2006年版，第15页。

上场的这一批人都有着实际的作用，而且都和真相有关联。先知隐晦地预言着真相，王后、牧羊人和报信人都分别说出了一部分事实，最后发现这些事实是可以拼合在一起的。俄狄浦斯王是真相的受害者与追寻者。只有克瑞翁，看上去他和真相最没有什么关系。其实他很早就出场了，但在剧中的作用和意义却都很模糊，甚至仅从追查真相的角度看，完全可以把这个人物拿掉。因为先知在预告真相，而其他人都各自掌握着一部分事实，只有克瑞翁手里没有一点事实，只不过一开场带来了一个神谕——这好像只是一个报信人应该做的事情，为什么用在了他身上呢？如果只为了这个目的，又何必专门设计一个人物来做这件事呢？在一出以真相的揭示为巨大戏剧动力的戏里，一个与真相似乎毫无关系的人戏份却并不少（在剧的第二场里有一大半是克瑞翁与俄狄浦斯的争吵戏）。当然有可能是因为这样可以通过对比刻画出俄狄浦斯王暴躁多疑的性格，并且通过这样的戏加强紧张的气氛。难道这么一点作用足以让索福克勒斯增加一个角色吗？其剧作素以结构复杂、紧凑、完美著称，“在古代被认为戏剧中的典范”（罗念生语）的索福克勒斯，怎么可能仅仅觉得需要加强气氛和情绪就牺牲情节本身的连贯与流畅？我们知道，亚里士多德通过分析希腊悲剧而总结的戏剧要素中，情节是放在性格之前的（悲剧的六个组成部分，依次是情节、性格、思想、语言、歌唱、造型）。

情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂；“性格”则占第二位。悲剧是行动的摹仿，主要是为了摹仿行动，才去摹仿在行动中的人。<sup>①</sup>

应该说，亚里士多德对于希腊悲剧的看法是很准确的。那么用对比来刻画人物性格的说法显然有些张冠李戴了——索福克勒斯不太可能按照现代人对性格的理解来安排他的剧本。

其实克瑞翁的奇怪之处并不仅仅在于他这个角色的价值与位置，更使人疑

① [古希腊]索福克勒斯：《悲剧二种》，罗念生译，人民文学出版社1961年版，第36页。

惑的还有他的行为以及俄狄浦斯王对他的态度。

首先，克瑞翁的上场就很不一样。当忒拜城陷入“血红的波浪里颠簸着，抬不起头来；田间的麦穗枯萎了，牧场上的牛瘟死了，妇人流产了，最可恨的带火的瘟神降临到这城邦”<sup>①</sup>，而俄狄浦斯王正率领人们苦苦等待他将神谕带回之时，他却“戴着一顶上面满是果实的桂冠”而来。这是观众通过祭司的眼第一次“看到”克瑞翁。他这个形象可不是一个匆匆忙忙风尘仆仆的信使，倒像是刚刚踏春野游回来的公子。他一见到焦急地上前打听消息的俄狄浦斯，似乎特别高兴，高声地说：“好消息！告诉你吧：一切难堪的事，只要向着正确方向进行，都会成为好事。”<sup>②</sup>——这话听起来很奇怪：如果神谕是要他告诉人们应该去寻找凶手，那么也只是说了一半啊，连凶手是谁都不知道，什么时候能够查出真凶更不可知，为什么要激动地喊出“好消息”了？接下来的用词也不妥，“一切难堪的事”，追凶为什么叫“难堪”？什么样的追凶会让人难堪，让谁难堪？

这样的话当然让俄狄浦斯王听了一头雾水，“你的话既没有叫我放心，也没有使我惊慌”。<sup>③</sup>克瑞翁并没有一上来就把神谕说出来，而是说一段莫明其妙的话，似乎在卖关子，等他说出第二句话时，我们几乎可以肯定他确实太卖弄了——他居然这个时候要俄狄浦斯王做一个选择：“你愿意趁他们在旁边的时候听，我现在说；不然就到宫里去。”<sup>④</sup>老国王拉伊俄斯死了，这是众人皆知的事实，为他惩凶这是正义的事情，并不是什么宫廷的秘密，这样的选择是不是有些多此一举。在明明知道俄狄浦斯不可能不让他把神谕当众说出来的情况下，他的这种做法按照现在的行为理解就是“做秀”。然而即使说出第三段话，他也没有直接把神谕说出来。他说“福玻斯王分明是叫我们把藏在这里的污染清除出去”——“怎样清除？那是什么污染”，<sup>⑤</sup>难怪俄狄浦斯王会有这样一问。可问题是，克瑞翁真得像他说出的话一样糊涂吗？他这样的时刻这样的行为不怕惹恼性情急躁已经火烧火燎的君王吗？显然从第二场中他与俄狄浦斯王的对话和

① [古希腊]索福克勒斯：《悲剧二种》，罗念生译，人民文学出版社1961年版，第67页。

②③④⑤ 同①，第69页。



争吵来看，一旦涉及自身的利益与信誉，克瑞翁都表现得相当灵敏，反映迅速、争锋相对。那么在这一开场，他对着众人反反复复地强调“难堪”、“清除污染”，是有所指吗？真有暗示吗？如果有，此时的俄狄浦斯王也好，听众也罢。并不知道真相如何，也根本听不懂他的含义，那有什么用呢？

……为天神报复这冤仇，这不仅是为一个并不疏远的朋友，也是为我自己清除污染；因为，不论杀他的凶手是谁，也会用同样的毒手来对付我的。<sup>①</sup>

这是俄狄浦斯王在完全知道了神喻之后对人们宣布的话，看来大家包括俄狄浦斯王都认可了克瑞翁对这件事情的基本价值判断。也就是说，克瑞翁通过这样一种不寻常的上场为将要发生的事在人们的心里定下了一个基调：难堪、污染以及必须清除。<sup>②</sup>

### 三、宫廷变故

克瑞翁的行为并不是没有引起俄狄浦斯的半点怀疑，而且很有可能在这件事发生前就已经有所警觉。因为第一场先知忒瑞西阿斯不肯说出凶手，恼怒的俄狄浦斯马上作出的第一个判断居然是“这是克瑞翁的诡计，还是你的”。单从这段文字来看，这句话确实显得突兀，这一场里和开场里，并没有克瑞翁与俄狄浦斯王之间关系的详细交待和激烈的戏剧动作。为什么当遇到有人“诽谤”自己时，俄狄浦斯王会首先怀疑克瑞翁呢？显然，这里透露出了人物之间戏外的关系。而这也许是一条埋藏得很深的线索。对我们而言，关键是这条线索能

① [古希腊]索福克勒斯：《悲剧二种》，罗念生译，人民文学出版社1961年版，第71页。

② 通过文后分析可知，这里的难堪、污染其实并不是指乱伦，只是指谋杀国王并占有了王位。