

浙江越秀外国语学院书系

哲学的叩问译丛

主编：史忠义

何谓戏剧

Qu'est-ce que le théâtre ?

[比]米歇尔·梅耶 著

鲁京明 译

史忠义 校

 辽宁人民出版社

何谓戏剧

Qu'est-ce que le théâtre ?

[[比]]米歇尔·梅耶 著

鲁京明 译

史忠义 校

版权合同登记号图字06-2018年第292号

图书在版编目(CIP)数据

何谓戏剧 / (比)米歇尔·梅耶著;鲁京明译;史忠义校. —沈阳:辽宁人民出版社, 2018.7

(哲学的叩问译丛/史忠义主编)

ISBN 978-7-205-08510-0

I. ①何… II. ①米… ②鲁… ③史… III. ①戏剧评论 IV. ①J805

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第169619号

何谓戏剧

Qu'est-ce que le théâtre ?

版权所有 侵权必究

出版发行:辽宁人民出版社

(地址:沈阳市和平区十一纬路25号 邮编:110003)

联系电话:024-23284320/010-88019650

传 真:010-88019377

E-mail: fushichuanmei@mail.lnpgc.com.cn

印刷者:北京时尚印佳彩色印刷有限公司

经销者:各地新华书店

幅面尺寸:130 mm×196 mm

字 数:84千字

印 张:4.375

出版时间:2018年7月第1版

印刷时间:2018年7月第1次印刷

责任编辑:凌 之

责任校对:王洪强

装帧设计:大名文化

责任印制:高春雨

如有质量问题,请速与印务部联系 联系电话:010-88019750

ISBN 978-7-205-08510-0

定价:38.00元

Qu'est-ce que le théâtre ?

©Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2014.

<http://www.vrin.fr>

目 录

第一章 戏剧的起源和性质	1
第二章 戏剧的社会和政治功能	14
戏剧与权力：从替罪羊到不合法的国王	14
作为对距离的表演的戏剧：笑与警示	22
第三章 戏剧相对于其他艺术的地位	28
第四章 从希腊和罗马戏剧到中世纪戏剧	35
希腊悲剧和喜剧	37
从新喜剧到拉丁悲剧和喜剧：从米南德到 塞内加	45
中世纪戏剧：长久的黯淡	49
第五章 文艺复兴末期戏剧的复兴	50
现代喜剧的诞生	50

现代悲剧的诞生	54
第六章 伊丽莎白时期的戏剧、西班牙巴洛克 戏剧和法国古典主义戏剧	58
莎士比亚	58
西班牙戏剧	62
古典主义戏剧	66
第七章 从18世纪的喜剧到浪漫主义：新主体 性的统治	74
从悲剧的死亡到正剧的诞生	74
浪漫主义结束的历史背景	78
第八章 现实主义的诞生	82
易卜生或现代现实主义之父	83
易卜生与契诃夫：与历史的两种互补关系	87
第九章 从皮兰德娄的现实主义到荒诞派戏剧 ...	93
文本与评论	99
文本1	99
评 论	103
文本2	115
评 论	120

第一章 戏剧的起源和性质

戏剧是对交锋的表演，人与人之间、统治者与被统治者之间、当权者与希望获得权力者之间的交锋；戏剧也表现远远超越了权力的人类的激情，但是激情使他们对立的程度与他们希望激情将他们凝聚在一起的程度同样强烈。戏剧表现的是受到阻碍的野心、失望的爱情，有时是最卑鄙的吝啬。以这样的风貌，戏剧会引发担忧或让人发笑。它凭着表演这唯一的事实建立了与观众之间的某种距离。观众可以观看而无被抛弃的感觉，他可以进入一个或另一个人物而不会因此感到受到所见事件的牵连。这样戏剧就是对世界和社会的反映：通过受邀观看戏剧，每个人都可以透过舞台上对抗的其他人看到一点自己的影子。这使他可以进行筛选，并通过那些可悲的和可笑的人的命运理解别人造成的困窘，而自己作为一个用心的观察者，可以避免这些困窘。

乔治·巴朗迪尔（Georges Balandier）^①已经说过，统治者热爱戏剧，因为统治者应该永远登台表演，让人知道他是谁，展示他的力量、他的与众不同，提醒那些应该服从于他或忠实于他的人们，在他们之上存在一种随时准备袭击下来的非物质差异。权力是群体及其同一性的反面、对立面，它也许就是群体存在和内聚的条件，无论如何，它代表着集体性，即使由于它独一无二的性质使它脱离了集体。因而它需要展现自己的力量，从希腊的奥林匹克竞技到凡尔赛的壮丽，从斯大林目光下庆祝胜利或革命的阅兵到7月14日的阅兵式，权力都在展现自己的差异。如果说戏剧喜欢表现权力、权力的弊病和它的激情，权力这边却一直喜欢戏剧、支持戏剧或者仅仅框定戏剧的背景。它在戏剧中发挥着重要作用。英国的伊丽莎白使莎士比亚富有，而路易十四则长期支持拉辛和莫里哀。有那么多作品，观众应该在其中区分好的差异与坏的差异。这并不容易：群体，由于其祖国或民族的身份，很少喜欢那些看似脱离其成员的法律的东西，哪怕（仅仅）是因为应该有人来制定法律。好的和坏的差异脱离了群体并通过定义本身（象征性地）违背了它的同一性。怎样才能知道哪种差异是合法的，哪种是不合法的呢？起初这种混淆似乎是

① G. Balandier, *Le pouvoir sur scène*, Paris, Fayard, 2006.

形式的：差异就是差异。但是疑团终究要解开，而欺诈最终以导致不合法权力垮台的可悲结果告终。这就是悲剧在莎士比亚那里的意义：一开始，李尔王弄错了女儿们对他所说话语的本意，他为此付出的代价就是他的王国和精神健康；在第二阶段，他那位做出正确回答的女儿为他报了仇，秩序得以恢复，即使他一开始并没有看到这一点。哈姆雷特最终成功地向他母亲揭穿了混淆局面和背叛行为：他母亲嫁给了杀夫仇人。总之，隐藏在假象背后的矛盾以激化告终，遮蔽在冠冕堂皇言语中的东西最终在冲突和失败的本意中结束，一旦隐喻被揭穿为骗局、揭穿为无效的回答。但是喜剧也避免不了要揭露谜团，只是由于（喜剧的）价值不再是根本性的价值，如正确的权力，对生命的尊重或血缘关系，人们会嘲笑那些上当受骗的人。骗子以被骗告终，被戴了绿帽子的丈夫最终发现了舞台上和观众席里尽人皆知的事，即老头喜欢的姑娘是他儿子的未婚妻，或者女仆人就是女主人假扮的，为了验证一个男人的感情是否专一，权力本能地导致他滥用其男主人的权力。这一切都说明，当历史加速运行时，有些人把群体的基本价值变成了简单的隐喻，不再严肃对待，而那些没有发现历史镌刻在它所挖掘的所有真谛上面的这些加速运行的人们，因此而落后于变化。一些人希望一切都不同，以便通过局势的改变论证他们新的野心终究变得可能，而另一些人继

续耕耘那些老生常谈的字面意义，然后在对抗的冲击下，才意识到他们已经不再了解现实存在，不知道那些差异此后将会影响他们的过时信念的稳定一致性。那位丈夫不再是一个真正意义上的丈夫，那个多情老头也通过其年龄之真实，发现他不再拥有其谋略的手段，这一切都引人发笑。但是王子或国王，或者想成为国王的人，以为最终一切都可以做，因为他觉得他可以从有利于自己的角度重新阐释群体的基本价值，抽空它们的内容，让这些价值转而为其的野心和激情服务，历史已经开始为他这样做的事情不会让人发笑，而让人担忧。它让人害怕，需知历史永远允许这类危险的重新阐释，疯狂的野心离灾难并不遥远。戏剧正是对各种可能的交锋的叙事，或多或少“色情的”交锋，通过那些常常代表着旧与新的人物，他们并非必然覆盖面对恶的善，而仅仅覆盖那些可能的混淆和可利用的混乱，当历史加速运行时，它们结合在一起，那些没有看到这一点与看得过分清楚的人们一样用它们来对付别人。戏剧表演提供的距离创造了判断所需的时空距离，可以让人们有所意识。历史在加速运行时，使各种老旧回答成了问题，正是由于这个原因，戏剧是对影响我们生活的这种日益增长的问题性的表现，后者经常把我们投入种种选择的不确定性中，投入寻觅一位天命的解决问题的高手，麦克白或皮洛士自以为就是这样的天命高手。戏剧质疑顺理

成章的事物并让我们意识到问题；戏剧表演的距离使然，这使我们避免了自己本身过于受到质疑的感觉。通过悲剧结果和喜剧结果区分出自这些结果的好的差异和坏的差异，用中国皮影的方式勾画出应该引导我们、呼唤我们、指引我们的东西。

总而言之，戏剧通过混淆和对质而区分一些越来越具有塑形意义而非字面意义、准备接受持续再阐释的回答，有可能把人们一般理解为正义、自由、尊重生命的东西视为过时的答案；这些答案此后具有问题属性并有可能被喜欢冒险、无法无天、践踏最基本价值的君王们所绑架；应该为了这些最基本的价值而斗争，看到它们重新被社会所遵守。悲剧冲突可以破除谜团并对历史加速运行进程中造成的差异进行筛选。历史把它藏匿在其隐喻中的本义凸显出来，隐喻这些修辞名分藏匿的种种差异将体现在悲剧冲突中。或者戏剧揭示差异，而不掩盖它，即使有些人经过各种努力仍然看不见差异，他们亦因为这种形态而引人发笑。戏剧给人教育和启发，当一切发展过快时，它昭明在哪些方面不能上当受骗。幸好，权贵垮台了——人民乐意看到他们垮台，即使今天在民主时代——而其他人，像我们一样的人，喜剧中的人物，最终认识到他们的错误和他们的天真，有时自我觉醒了，或者没有觉醒，例如阿里斯托芬（Aristophane）著名喜剧《马蜂》（*les Guêpes*）

里的斐罗克莱翁（见罗念生译：《云马蜂》上海人民出版社2006年版），由于他想像以前在专制制度下那样审判人，最后疯了，他拒绝新的差异，拒绝回到他拒不接受的民主。

戏剧，通过这样区分为悲剧和喜剧，区分为雄心勃勃的历史阐释者和对变化一无所知的人，似乎准备接受人们对其构成元素或推动其演进要素的简单阅读。事实绝非如此。戏剧发展史中交织着三种逻辑，它们不仅保证了戏剧的涌现和发展，而且保证了其征程上相继出现的形式。因而触及戏剧的所有复杂性并非易事，或者并不像人们想象的那么简单。与所有艺术门类一样，戏剧的发展也与其他文学形式和艺术形式相关联。这类形式从来都不是孤立产生和绽放的。它们根据其他形式的变化而变化，后者或衰竭或走在前头。戏剧未能脱离这个规则。它时而繁荣，时而缺乏新意，随时代而发展，有时享有很高的地位，在索福克勒斯时代达到巅峰，17世纪再度达到鼎盛。为什么会这样？依据何种逻辑？本书的目的之一就是回答这个问题，另一目的是要反映主导戏剧形式演变的复杂的合理性。

绘画作品并非总陈列在博物馆里，雕塑也不是。人们创造它们为了构成寺庙、房屋和教堂的一部分。戏剧也是如此：其特殊性在于它与文学、音乐、歌剧搭界，有些人

甚至肯定，绘画作为景致，在戏剧没有达到这个高度时，统摄着艺术，反之亦然。历史似乎离奇地支持了他们的观点。这说明在某些时期，戏剧非常强大，其他时期则不是这样。因而现代悲剧的黄金时期处于1590~1690年之间，始于英国的莎士比亚和马洛（Marlowe），继之以西班牙的洛佩·德·维加（Lope de Vega）、蒂尔索·德·莫利纳（Tirso de Molina，第一部《唐璜》的作者）、卡尔德隆·德·拉·巴尔卡（Caldéron de la Barca），并由法国的莫里哀、高乃依和创作了《爱斯苔尔》（*Esther*）及《阿达莉》（*Athalie*）的拉辛完成。这并非偶然。悲剧的消失有利于正剧：从君王和贵族过渡到资产阶级。这里有观众的问题，也有时代的问题。

相反，在其他时期，则是绘画或音乐主导着艺术舞台，而戏剧由于很少更新，变成了次要形式并在例如小说或诗歌面前隐退。例如在基督教盛行的中世纪，很少有独创性的戏剧，不论是喜剧还是悲剧。原因很简单：耶稣死后，搞笑必犯亵渎罪，就好像任何故事都比不上该事件潜在的悲剧性和戏剧性。总之，戏剧被基督教世界放逐，直到文艺复兴末期，它才随着人文主义及社会缓慢的但却渐进的世俗化而重新涌现。

事实上，倘若我们切近观察，三种“逻辑”主导着审美创作。我们已经看过，第一种逻辑关涉艺术形式的并列

和互补：绘画、雕塑、文学、建筑，在不同的历史时期，与一种或另一种因符合时代需要的创作广度而统摄其他艺术的形式共存。其次，我们观察到一种民族类型或社会政治类型的逻辑，它使例如戏剧在某个地域最好地表达了人们对艺术的期望，而在其他地域更多的却是绘画或歌剧。最后，第三种“逻辑”类型与另外两种逻辑类型交织，这就是我称之为艺术的历史性，它导致一种艺术的塑形性随历史的加速运行而增加，其回答的同一性揭示为一种愈来愈具隐喻性和塑形性的同一性，以至于忠实意义的现实不被再现，也无法通过这种艺术被再现。于是需要一种现实主义的、具有表现力的新艺术，例如意大利的歌剧，当绘画变得过于塑形（“矫揉造作”）不再再现任何东西时；或者电影，当歌剧自身相对于带有更伟大运动之印记的历史现实而变得过于静态和做作（倘若不了解剧本，谁能听得懂唱词？）时。正是这三种逻辑使得艺术领域的阐释变得如此复杂：各种艺术之间的审美互补性、与民族之“基础结构”的关系（英国的浪漫主义首先由诗构成，如雪莱[Shelley]、拜伦[Byron]、华兹华斯[Wordsworth]或济兹[Keats]的诗作，不像在法国，主要由戏剧构成，如雨果[Hugo]或仲马[Dumas]的剧作）及现实主义形式与塑像形式并存的必要性，为了同时表述现实，在现实的同一性中（它就是它，忠实意义上的此或彼）和其真谛的变化中

（在那里，原本之所是与现在已不完全相同）捕捉真实，这证明历史变化造成的真谛已经成为隐喻性的和塑形性的，现实本身把这种变化展现为先前存在形态的某种问题化，需要通过语言的塑形性如实捕捉。在法国，当浪漫主义1848年终结时，就像在所有其他地方一样，戏剧不再是一种优越的艺术形式，它让位于小说，经常是同一批作家的小说，例如雨果和仲马，但也让位于绘画，绘画因而行将经历它最大的变革之一，印象主义。在德国，如人们所知，浪漫主义首先表现在音乐方面。现实主义来得稍晚一些。正是这三重逻辑，审美互补的**共时性**，一种主导艺术代替另一艺术或者在一种新形式下发生演变的**历时性**，以及**民族性**，它们使艺术史包括戏剧史难以破解，因此在一些人看来，好像没有任何历史的合理性。同时，天赋，例如莎士比亚、易卜生、雨果的天赋，也变得无法解释了：这是“天赋”之谜，这是能够表达上述三重逻辑聚合在一起的唯一语词，把新颖归结为纯粹的个性。我丝毫没有贬低伟大创造者之作用的想法，甚至没有把他们压缩为他们国家或他们那个时代之代言人的想法，但是他们表达了他们的时代，同样也表达了他们的国家，通过与先前决裂，通过艺术形式的创新，读者和观众恰恰因此而重新汇聚其中。天才乃是在此处或彼处知道根据历史应该去表述什么的人，以别样的方法去表述并表达别的东西。例如塞万提

斯（Cervantès）尝试过戏剧，但他不擅长戏剧，他碰到了洛佩·德·维加无数具有革新意义的剧作，而无法与之相媲美。为了能够说出他力求表达的东西，他于是创造了一种新的文学形式——小说，我们知道他的《堂吉珂德》包含许多悲剧和喜剧片段，但是作品却无法归入悲剧或喜剧，因为在戏剧中经过交锋而化解的冲突（英雄的失败，喜剧中的笑声）在小说中，丝毫没有改变堂吉珂德继续冒险的决心。相反，伏尔泰18世纪时还在写悲剧，似乎人们还处于古典时期，而他认为因此就在后人眼中赢得了伟大悲剧家的不朽称号只不过是个诱饵，因为在他活着的时候，法国旧君主专制体制末期的资产阶级文人世界中没有任何人还对君主和国王的战功感兴趣。天才不存在于历史的时差中。悲剧家塞万提斯有可能从我们的记忆中消失，如同悲剧作家伏尔泰已经经历过的那样。

由此产生了我们的问题，这一次，它特别涉及戏剧：在哪些关键时期出现了戏剧的转向、重大的革新和变革为新形式？相继出现的大批作品补充了其他艺术领域中发生的事情，如果脱离了其他艺术领域，它们就无法理解，一如文学内部的其他文学形式，它们的演进规定着戏剧、它可能的优先性和它所采取的形式。戏剧与歌剧的竞争，与小说或历史的互补性，不再被忽视，而应该囊括进来以反映戏剧的历史，尤其是自文艺复兴以来的戏剧史。现代戏

剧，希腊戏剧或罗马戏剧也以它的方式，超越我们刚刚提到的诸因素的这种游戏，回应了一种历史的逻辑，那就是各种价值日益增加的问题性的历史性逻辑：夫妻、家庭、宗教、社会、经济生活和职业生活（例如，我们想到了阿瑟·米勒[Arthur Miller]的《推销员之死》[*La mort d'un commis voyageur*]）、善、恶，这就把戏剧变成了交锋和失败的卓越的表达方式，相对于一个所有人都以为越来越问题累累的世界。或者用一句话来说：戏剧反馈到旧与新的冲突，旧与新的冲突体现在人物和他们的态度中。

凭借这些不同的、现在将相互交织的逻辑，我们将能够以不同于描写和并置剧作及作者的方式来解释戏剧史，按那些方法有可能会用天才的偶然性因素或时代氛围，或者还用激情、原初地域的习俗或冲突来解释作品和作家的承继，而不了解自身处于运动中的其他艺术领域。戏剧从来不是以独立于其他艺术门类的方式自行发展的。各种艺术包括文学在内，它们的路径要丰富得多，它从多种结构维度汲取养料，人们称之为审美的互补性，但也从社会政治条件中汲取营养，它们使某种艺术形式在这里而不是在那里占支配地位，而使另一种艺术形式更多的在那里而不是在这里居统摄地位。因此，让我们再次使用上边已经举过的例子，当歌剧长期在意大利舞台上居于上风时，戏剧却主导着法国的舞台。这是因为什么呢？