

小说化的戏剧——论“费加罗三部曲”的现代性

龙佳 史忠义

内容摘要：从剧作法的角度考察 18 世纪法国剧作家博马舍的“费加罗三部曲”，意味着探究古典主义衰落之际戏剧文体的变革。在文体渊源和原则上与戏剧相悖的小说，通过舞台说明与戏剧画面两种叙事性手段侵入三部曲戏剧文本：舞台说明对细节的关注营造出纷繁具体的舞台景象，画面描述则进一步使舞台说明汇零为整，构成静态的戏剧画面，形成画面叙事与戏剧行动并存的文本态势。这一变革的实质为：戏剧文体在探寻自身有效性的过程中不断突破自我边界，走出古典主义，趋向现当代戏剧写作。

“费加罗三部曲”由此展现出戏剧小说化的现代性本质。

关键词：戏剧小说化；“费加罗三部曲”；舞台说明；戏剧画面

基金项目：福建省社会科学规划项目“博马舍正剧观研究”（FJ2017B072）；“中央高校基本科研业务费专项资金资助”项目（20720171050）。

作者简介：龙佳，文学博士，厦门大学外文学院助理教授，研究方向为 18 世纪法国文学、法国戏剧；史忠义，中国社会科学院外国文学研究所研究员，研究方向为比较文学、中西比较诗学。

Title: The Novelization of Drama—On Modernity of the Figaro Trilogy by Beaumarchais

Abstract: To examine the Spanish Trilogy by Beaumarchais, an 18th century dramatist, in light of dramaturgy, means to study the reform of drama at the time of the French classicism crisis. The novel, whose gender origin and principle differ from those of the drama, penetrates the dramatic text of the Trilogy through two novelistic elements – the stage directions and the theatre tableau. In describing details, the stage directions create narrative environments that come within static dramatic tableaux in order to elaborate a new dramatic text in which the narrative tableau and the dramatic action would coexist. The essence of this reform of drama lies in that a dramatic genre, in search of its own legitimacy, goes beyond its limits and thus departs from classicism and aims at a modern and contemporary dramatic writing. That is how the modernity of Beaumarchais' Spanish Trilogy is achieved.

Key words: novelization of drama; the SpanishTrilogy; stage directions; theatre tableau

Projects: “A Study of Beaumarchais’s Conception of Drama,” sponsored by Social Science Planning Program of Fujian Province (FJ2017B072); the Fundamental Research Funds for the

Central Universities(20720171050).

Authors: Long Jia, Ph.D. in Literature, is lecturer at the College of Foreign Languages and Cultures, Xiamen University (Xiamen 361005, China). Her research area is French literature of the eighteenth century, French theatre. Email: longjia125@hotmail.com; Shi Zhongyi is professor at the Institute of Foreign Literature in Chinese Academy of Social Sciences(Beijing 100732, China). His research area is comparative literature, Chinese and western comparative poetics. Email: shizhongyi51@126.com

巴赫金在《小说理论》一书中把现代小说自由无拘的特点视作与其他文体区分开来的依据，指出：由于小说没有任何标准的灵活性质，“小说化意味着将这些文体从规则、僵化、夸张、停顿中解放出来，从一切阻碍它们发展、正将其变成过时形式的桎梏中解放出来”（Bakhtine 472）。由此首创“小说化”一词，用来指历史上小说体裁对其他文体的挽救。对于把规则内化为文体定义的戏剧体裁而言，小说化意味着摆脱僵化的古典主义；而在古典主义戏剧日渐衰落的18世纪法国，戏剧文体的小说化则演变成一个探寻戏剧形式有效性的本体论问题和实践问题。

关于“现代性”，安托瓦纳·贡巴尼翁（Antoine Compagnon）在《现代性的五个悖论》中有一个大致的框定，即“现代的东西的特征”。所谓“现代的”意味着与传统决裂，“传统的”意味着拒绝被现代化。“从词源学上讲，传统是对一种模式或一种信仰的世代传承”（贡巴尼翁7）。因此，古典主义能够与传统共在，因为它试图维持传统。而现代性，则意味着对传统的背叛。从这个意义上说，法国18世纪剧作家博马舍创作的“费加罗三部曲”（包括《塞维勒的理发师》《费加罗的婚礼》和《有罪的母亲》^①）对于古典主义戏剧法则的背叛，以及后来对狄德罗建立的严肃戏剧规则的背离，构成了戏剧文体自身发展过程中的超越，可谓现代性特征之一；另一方面，三部曲的剧作法^②跨越两个世纪之后与现当代戏剧写作发展潮流暗合，则表明了其绝对意义上的现代性。

经典戏剧“费加罗三部曲”历来因三个剧本内容上的相互关联而得名。然而，在法国现当代戏剧写作发展趋向的视域下，内容上的联结远非“费加罗三部曲”经典性的完全展现，小说化的剧作方式形成了戏剧诗模式与史诗模式（即戏剧模式与叙述模式）在文本内部的对话与碰撞：叙事性元素舞台说明侵入戏剧文本，构成与剧情突变并存的舞台画面，戏剧文体因此在探寻戏剧形式边界的过程中走出古典主义，趋向叙事，推动自身的裂变式发展。“费加罗三部曲”由此展现出戏剧小说化的现代性本质。

一、舞台说明：叙事元素侵入戏剧文本

自亚里士多德建立戏剧模式与叙述模式相互对立的两极文体系统，动作摹仿的纯粹性成为戏剧文体自身的应有之义。于是，作为叙事性元素的舞台说明自然而然地被驱逐出戏剧诗领域。舞台说明的希腊语词源（didascalia）意为“戏剧诗人为演员所作的指示”（Rullier-Theuret 7），即为舞台表演提供的技术性注释。在弱化非话语文

本信息的强制要求下，舞台说明是纯粹的边缘文本，其说明性的特征消融了一切文体效果，使自身沦为对话的附属。然而，当舞台说明将读者变为剧作者的同谋，为读者最大程度的愉悦而存在时，它就要求读者的想象，而不再是对于无法表现之事的近似再现。于是，舞台说明进入了人物静默的内心世界，具有了描述内在情感、解释行为动机、暗示、象征事件等功能，参与戏剧情节的建构。是为表达性舞台说明^③。由于人物的内心无法具象化于舞台，剧作者只能通过小说手段而非戏剧手段，引导读者走进人物的内心世界。由此，舞台说明获得了某种文学性，其附属性地位逐渐弱化，倾向于成为一个通过阅读而进入的小说式独立文本。

三部曲中舞台说明数量之多已是显在的事实，而每个剧本中表达性舞台说明所占比例都近半。博马舍用“阿勒玛维华家庭的整个小说”（Beaumarchais 599）来指称整个三部曲。皮埃尔·弗朗茨教授则明确地指出了剧作家的良苦用心：舞台说明填补的是“叙事或小说”的位置，“博马舍将三部曲设定为小说模式并非偶然”（Frantz, « Naissance de la didascalie » 159）。

在《塞》剧中，扮成学士阿隆佐的伯爵成功地使霸尔多洛相信自己由巴斯勒派来给罗丝娜上音乐课；然而巴斯勒出人意料地突然到来让伯爵、罗丝娜和费加罗大惊失色（III. 11）。于是，三人通过“旁白”与“低声”结成同盟，形成密不透风的交流场，排斥并剥夺了巴斯勒意图说明的话语权，及时打消了霸尔多洛的疑虑。作为舞台说明的旁白形成了某种具有优先性的对话，建立了排斥第三者参与的交流空间。这个被娜塔莉·弗尔尼称为“旁白旋风”（Fournier 227）的场次有效地展现了人物行动背后的内心想法，构成了剧本中特殊的复调，在一定程度上铺设或呼应了情节片段，是剧作家构建曲折萦绕的复杂情节的有效手段。

在《罪》剧中反复出现的“双层首饰匣”则像一个巨大的秘密之源，在情节突变中发挥了至关重要的作用，引导着剧情的走向。一边是伯爵夫人在首饰匣夹层里精心保存着她与薛侣班之间的通信。这些书信既是伯爵夫人痛苦和愧疚的来源，也记录着她的心灵和情感旅程。在某种意义上，这些书信成了她的圣物。另一边则是一直对夫人与薛侣班之间的暧昧关系心存疑虑的伯爵对伯爵夫人进行试探：他把夫人手镯上自己的肖像换成了“薛侣班的肖像”，重新打造了一个一模一样的手镯偷偷放入首饰匣。而在贝雅尔的设计下，替换手镯的行为引出了让伯爵确认夫人与薛侣班偷情的证据：藏在夹层里的书信。如果把以上场次里的对话去掉，我们会看到余下的舞台说明已经构成了一份小说提纲：

伯爵从口袋里掏出镶钻的手镯。

他用手遮住眼睛。

贝雅尔拿着首饰匣。

伯爵拿出首饰匣里的手镯

伯爵替换成新打造的手镯。贝雅尔佯装阻止。两人各执首饰匣一边争抢；贝

雅尔巧妙地使匣子内层打开，用愠怒的语气说道（：“啊！匣子弄坏了！”）

伯爵看着（内层打开的匣子）。

贝雅尔作反驳状。

伯爵迫不及待。他拾起跌落的纸张。

贝雅尔作情绪激动状。他站到一边。伯爵拿着信，读了起来。贝雅尔偷偷地望伯爵，内心窃喜。

伯爵狂怒。

伯爵作高傲状。

贝雅尔作卑躬屈膝状。

伯爵瘫坐在扶手椅里。（I.8）

表达性舞台说明来自人物角色，与对话相伴，参与剧本情节发展的进程，要求读者自行阐释剧本，形成了小说式的阅读。表达性舞台说明与戏剧对话之间形成的张力，足以构成一种对话的叙事化，催生着新型的审美形式，使剧本摆脱古典主义戏剧的美学观而具有新型的现实氛围。如果说舞台说明的零星散布构成了萦绕整个对话文本的永恒画外音，那么它以聚合形式出现而达到的饱满状态则使自身从内部对话的硬性要求中脱离，构成了明确而具有真实感的舞台画面。戏剧文本中舞台说明的发展在画面审美形式里达到了顶峰状态，戏剧文本的小说化倾向得到进一步深化。

二、戏剧画面：画面中包含行动的进展

1719年，杜波斯神甫在《对于诗和绘画的批判性思考》一书中宣称戏剧演出与绘画艺术的评判标准一致（Dubos 396），贺拉斯的名言“诗就像画”（Horace 268）再次进入戏剧批评界的视野。1757年，“画面”（tableau）^④一词被狄德罗作为严肃剧理论的基石正式用于戏剧领域。作为来自修辞学领域的专有名词，“tableau”本义为“通过绘画而形象化”（Frantz, *L'Esthétique du Tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle* 4）。狄德罗以传统戏剧技巧“剧情突变”为对照，对“tableau”作出如下定义：“一个表现为行动，而且突然改变人物状况的意外事件，是剧情突变。剧中人在舞台上或坐或立，情态如此自然、真实，如被画家忠实地描绘出来，在画布上也会使我喜欢的，这就是戏剧性场面（les tableaux sur la scène）”（狄德罗 46）。“戏剧画面”（tableau dramatique）一词的诞生使戏剧与绘画艺术重新缔结真正的联系，回应了当时戏剧观众对发展舞台美术的诉求。从此，“画面”作为新的戏剧美学概念进入西方戏剧理论史，反映了18世纪下半期戏剧理论与实践领域的深刻变动。

以亚里士多德的《诗学》为基础，深受笛卡尔主义影响的法兰西古典主义诗学传统将人从感觉中抽离，通过诉诸于智性理解来达到戏剧之美。这种建立在人与其本质永远相符的人性概念之上的戏剧美学，到了18世纪，被经验论和感觉主义所动摇。语言的世界不再是人的神力表现，而深深植根于感官世界。《论聋哑人书简》里堵耳看戏的经验远非无聊的泛泛之谈，它以实证性的方式验证了感官理解的强大功能；同时

表明了可在可视的舞台演出中语言功能的次要地位。没有话语，眼之所见的舞台呈现仍然有效；加上话语，舞台表现则强化文本效果。所见不能代替所读，但所见可以激发、推进文本的印象。于是，剧本语言让位于演员与观众的感官，可视的演出超越了语言的修辞。戏剧逐渐离开了智性理解，借由个体感觉来评价。舞台画面胜于笔头文本以及口头语言：“对动作的描绘使作品增添魅力〔……〕你看对动作的描绘给台词以何等的力量，何等的意义，还有何等的感染力！无论人物是在说话还是沉默不语，我总觉得他就在眼前；而他的动作比他的语言更打动我的心”（狄德罗 198）。画面效果激发并强化感觉、情感。幻觉来自感觉，幻觉的实现要求整个舞台演出与观众的全身心投入，于是，戏剧情感和个体经验的总和构成了戏剧幻觉。在这个视角下，幻觉是凝聚着巨大情感爆发力的能量，戏剧画面因而成为具有真实性能量的概念，而非呈现真实的概念：正如摹仿从来不是消极的反映，画面也不意味着所呈现之物的客体性。由此，传统的摹仿概念被颠覆，画面成了舞台幻觉的新概念。戏剧画面组织了一种全新的幻觉氛围，这一幻觉体验建立在一个悖论之上：它极尽可能地将观众排除于表演之外，却是为了打动观众的内心深处，深刻地感动观众，强烈激发其想象力进而俘获观众。

从表面上看，戏剧画面并无意取代古典主义诗学里的任何领域，它只是对既有规则的附加。然而，无论在理论还是实践层面，它的出现都打破了古典主义系统的和谐。这就需要剧作者走出旧有的戏剧写作框架，尝试建立新的动态平衡。令人遗憾的是，严肃剧作者往往把画面置于行动尚未开始的幕、场开头，将画面与行动完全隔离开来，因为画面不可避免地意味着减缓、甚至悬置行动，与古典主义戏剧对渐进式发展的行动要求相背离。

博马舍不满足于在古典主义的戏剧构作框架下修补、增添，他对狄德罗提出的戏剧画面美学进行了大胆探索和创新改造，由此形成了“19、20世纪整个喜剧的剧作模式”（Frantz and Balique 96）。安娜·于贝斯菲尔德（Anne Ubersfeld）高度评价博马舍对于戏剧画面的应用：博马舍开创了一场视觉革命，而这恰恰是那些思想正统的评论家对19世纪戏剧横加指责之处：他们顽固地用经典古典主义作家的“思想之作”来反对“视觉之作”（Cité das De Jomaron 386—388）。

《费》剧中“西班牙谈话”的场面是夏尔·凡·路（Charles André Van Loo）的油画“西班牙谈话”的立体呈现。人物相对静止的状态让戏剧画面的图像感更加清晰可辨。“伯爵夫人坐着，看着曲谱听他唱。苏珊娜站在沙发后面，从主妇头上看曲谱，开始试弹。小侍从武士站在伯爵夫人面前，两眼下垂。这个场景就是依照方璐的画刻成的木刻‘西班牙会话’”（II. 4）。然而，表面的静态只是假象。在这里，以情色表现为特点的洛可可画面凝聚着饱满的情感张力，强烈预示了伯爵夫人与薛侣班之间不伦关系的展开，蕴藏着戏剧行动的向前推进。薛侣班饱含深情的咏唱强化了其柔弱、忧伤的气质，软化了伯爵夫人的道德防备心，两人情感发展的暗线由此肇始。如果说这幅浪漫忧伤的画面弱化了伯爵夫人和薛侣班偷情和乱伦的不道德性，两人得以在精神上互通而靠近，

那么接下来的画面进一步呈现了暧昧的状态，推进了行动的进程：苏珊娜坐在伯爵夫人旁边，为薛侣班“把帽子戴上”，“整理领子”，伯爵夫人“卷起薛侣班的袖口”并“解开丝带”。在这幅赤裸裸的情色画面中，人物已不需要动作；情感的能量积聚至顶点状态，几欲迸发，只能用相对的静默维持原态。至此，博马舍实现了狄德罗心心念之的戏剧画面效果：“对动作的描绘使作品增添魅力〔……〕你看对动作的描绘给台词以何等的力量，何等的意义，还有何等的感染力！”（狄德罗 198）

在博马舍笔下，戏剧画面摆脱了只能被置于幕场开头的刻板处境，开始走出严肃剧构作的框架。无声画面与对白相交替的复杂画面丰富了画面的形式，进一步打破了僵硬、刻板的二维静态画面形象，为整体画面赋予了动感。这个大胆革新的观念后来被尤奈斯库（Eugène Ionesco），让·热内（Jean Genet）和阿达莫夫（Arthur Adamov）再次运用。通过戏剧画面来助力行动，推动情节，博马舍为 19 世纪末兴起的导演艺术开启了各种可能性的大门。

与被冠以喜剧之名的《塞维勒的理发师》和《费加罗的婚礼》两部剧作取得的成功形成对照，博马舍曾坦言：两部喜剧的创作只是为最后一部正剧《有罪的母亲》作出铺垫（Beaumarchais 600）。他把《罪》剧视为“描绘内心痛苦的画面，这些痛苦割裂了无数家庭”，而他要从“描绘、突出那种在所有人的精神状态中都有的东西”（Beaumarchais 601）。对于绘画的参照以及对于小说文体的借鉴，在剧作家的戏剧理念里产生了互相交融的效果，令他再次想到狄德罗的创见：“狄德罗把理查逊的作品与所有被我们称为“历史”的小说相比，他为这位公正深刻的作家欣喜若狂，高喊道：‘人类心灵的画师啊！只有你才从来不说假话。’多么崇高的赞美！我也还在尝试成为人类心灵的画师；但是岁月和风霜已让我的画板枯涸。《有罪的母亲》的读者应该感受得到！”（Beaumarchais 602—603）

《罪》剧中伯爵夫人应儿子雷昂要求准备向伯爵求情。她“独自，单膝跪在扶手椅上”祈祷，等待伯爵到来。布尔乔亚家庭生活物件“扶手椅”带来俗世生活的气息，“单膝”则进一步割裂了宗教仪式的完整感。因此，伯爵夫人的基督教祈祷形式下是解决家庭冲突的世俗要求，既面向上帝，更面向伯爵。然而，默然等待的静态画面就像暴风雨来临前的平静，自我强迫性的祈祷也难以控制强烈的情绪涌动。应约前来的伯爵焦虑、烦躁，心理痛苦呈渐强趋势：一开始他“缓慢地踱步”，然后“步调加快，沉默”，“更加躁动”。神经紧张的伯爵夫人“慌了神”，“不知所措”。随着伯爵如洪水般滔滔不绝的控诉，伯爵夫人“抬起胳膊”，“陷入了绝望，想要站起来”，完全被情绪所控，失去理智的伯爵暴力地把夫人“按在椅子上”，伯爵夫人“筋疲力尽”，“神志不清地发出断断续续的乱语”，“十指紧扣开始祈祷”，伯爵继续“读信”，夫人“紧闭双眼，惊慌不安”，想通过“不断地祈祷”来躲避心灵的责罚。随着伯爵逐渐揭开伯爵夫人与薛侣班偷情并诞下雷昂的真相，伯爵夫人终于无法自持，心理情绪状态几近癫狂：“痉挛”“昏厥”“颤抖”“拜倒”“窒息”“谵语”“窒息”^⑤。戏剧对话与画面动作的完美融合渲染出激情饱满的能量画面，将情节推向高潮。这一戏剧性场面，

正是伯爵夫人畏惧的双重“末日审判”^⑥：等待上帝以及伯爵对她的判决和赦免。至此，戏剧与绘画艺术的效果完全交融，形成了全新的戏剧画面美学符号。

无论是“西班牙谈话”的静态，还是“家庭矛盾爆发”的喧闹，抑或各种大小或忧伤或欢乐的气氛的塑造，三部曲中话语与动作的交叠营造出了静态画面与动感行动融合的新型美学形式。一方面，确保了行动的持续，剧情的进展；另一方面，充分发挥了戏剧画面营造饱满情绪和氛围的优势。两方面相辅相成，构成了和谐统一的灵动画面。由此，“费加罗三部曲”的戏剧画面摆脱了刻板、二维的静止印象，博马舍实现了对于狄德罗笔下严肃剧式画面的超越，成功地实践了狄德罗对于理想画面的论述。

博马舍在戏剧的形式框架内扩大叙事元素的含量，撰写大量以演员的表演和舞台的呈现为目的的舞台说明，就剧作法层面而言，直接体现了戏剧文体对以叙事为主导的小说文体的借鉴。大量舞台说明对细节的关注营造出了纷繁具体的舞台景象，使舞台说明汇零为整，构成了一个个静态的戏剧画面。完整的戏剧行动被画面的介入割裂，呈现出“行动-画面”交替的局面。戏剧画面与戏剧行动的并存、交织在扩大剧本呈现容量的同时，改变了传统的以对话为主导的戏剧文本态势，叙事体成了“费加罗三部曲”中的新常态。

“费加罗三部曲”不是小说，而是小说化的戏剧。戏剧文体的小说化，在三部曲中体现为：以摆脱古典主义为起点，通过借鉴并有效运用小说文体的叙事性元素，使之与戏剧文体的动作性结合，不断突破自身的文体形式边界。小说化的“费加罗三部曲”从根本上摆脱了古典主义诗学的重重束缚，推动了戏剧文体自身的裂变式发展，动摇了绝对戏剧的存在之基，成功地重塑了戏剧文体自身。另一方面，舞台说明与戏剧画面的出现，在客观上推动了文本性落实为剧场性。在导演艺术尚未诞生的18世纪，剧作家博马舍兼顾文本与舞台及其互动关系的戏剧理念，体现了一种导演自觉。他对于法国古典主义剧作法的超越，揭开近代戏剧的新篇章，无疑具有划时代的革命性和现代性。

戏剧文体的边界何在？尼采把柏拉图视作戏剧文体的掘墓人，批评柏拉图试图在哲学对话的掩盖下，用平庸的叙事诗来代替戏剧（Nietzsche 283）。然而，追求纯粹戏剧形式的哲学家尼采有所不知，现当代戏剧写作的常态，恰正是戏剧文体的叙事化以及各种言说手段的不断融合，呈现出史诗、戏剧诗、抒情诗的交迭、越界与相互渗透的基本面貌。正如法国文学史专家米歇尔·里乌尔（Michel Lioure）所言：“从18世纪至今，正剧逐渐吸取了戏剧体裁的所有种类和所有基调”（qtd. in Ubersfeld 386）。无疑，“费加罗三部曲”小说化的戏剧构作方式，暗合了现当代戏剧写作发展潮流。历史证明，戏剧叙事化写作方式的出现，为恢复戏剧的诗性维度，阐释人的真实世界开辟了各条道路。

注解【Notes】

①为避免重复，在下文中如无特别说明，三个剧本分别简称为《塞》《费》和《罪》。不适宜使用简称的情况则用全称。

②关于欧语词“dramaturgie”的翻译，目前业界尚未统一，可见“戏剧构作”、“剧作艺术”、“编剧理论”等中文译名。在本文中，该词意为博马舍写作戏剧文本“费加罗三部曲”的方法，故采用其在18世纪的含义，译为“剧作法”。

③弗朗索瓦兹·辉里耶·特莱在《戏剧文本》一书中将剧本中的舞台说明分为内部舞台说明与外部舞台说明，内部舞台说明指对话里对舞台的提示；外部舞台说明指外在于对话文本的舞台说明，包括表达性舞台说明，用于对舞台表演做出指示（Rullier-Theuret 14）。

④本文中关于狄德罗美学观点的直接引用均出自《狄德罗美学论文选》，狄德罗著，张冠尧 桂裕芳译（北京：人民文学出版社，2008年）。在不同语境中，“tableau”一词又译为“场面”、“画面”、“图画”等。笔者将客观上作为美学概念的“tableau”译为“画面”，力图传达狄德罗将该词引入戏剧领域的用意：“画”点出戏剧与绘画艺术的联系，“面”取自戏剧艺术领域的常见术语“场面”，表现戏剧舞台上人物相对静止的状态，与剧情突变的动感节奏相对。

⑤本段中的舞台说明皆出自《罪》剧第四幕第十二场。

⑥语出《新约圣经》中的“启示录”。指世界终结之前，上帝对世人进行的审判。凡信仰上帝和耶稣基督并行善的人皆可升入天堂，不得救赎者则被丢入硫磺火湖中永远灭亡。

引用作品【Works Cited】

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

[Bakhtine, Mikhaïl. *Questions of Literature and Aesthetics*. Paris: Gallimard, 1978.]

Beaumarchais. *Beaumarchais Oeuvres*. édition établie par Pierre Larthomas avec la collaboration de Jacqueline Larthomas. Paris: Gallimard, 1988.

[Beaumarchais. *Beaumarchais: Works*. Ed. Pierre Larthomas and Jacqueline Larthomas. Paris: Gallimard, 1988.]

安托瓦纳·贡巴尼翁：《现代性的五个悖论》，许钧译。北京：商务印书馆，2005年。

[Compagnon, Antoine. *Five Paradoxes of Modernity*. Trans. Xu Jun. Beijing: The Commercial Press, 2005.]

De Jomaron, Jacqueline. *Le Théâtre en France: du Moyen âge à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1992.

[De Jomaron, Jacqueline. *The Theatre in France: From the Middle Ages to Our Days*. Paris: Armand Colin, 1992.]

狄德罗：《狄德罗美学论文选》，张冠尧 桂裕芳译。北京：人民文学出版社，2008年。

[Diderot. *An Anthology of Diderot's Aesthetic Essays*. Trans. Zhang Guanyao and Gui Yufang. Beijing: People's Literature Publishing House, 2008.]

Dubos, Abbé. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. T. 1. Paris: Pierre-Jean Mariette, 1740.

[Dubos, Abbé. *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music*. Vol. 1. Paris: Pierre-Jean Mariette, 1740.]

- Fournier, Nathalie. *L'Aparté dans le théâtre français du 18th siècle au 20th siècle*. Louvai: Peeters, 1991.
[Fournier, Nathalie. *The Aside in the French Theatre: From the 18th to the 20th Centuries*. Louvain: Peeters, 1991.]
- Frantz, Pierre. *L'Esthétique du Tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: PUF, 1998.
[Frantz, Pierre. *Aesthetics of the Tableau in the 18th Century Theatre*. Paris: PUF, 1998.]
- . « Naissance de la didascalie ». *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Textes réunis par Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui et Tijane Salaaoui. Bordeaux: PUB, 2007. 159-72.
- [---. "The Birth of Stage Directions." *The Stage Direction Text Standing the Test of Reading and Stage Performance*. Textscomp. Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui and Tijane Salaaoui. Bordeaux: PUB, 2007. 159-72.]
- Frantz, Pierre and Florence Baliq. *Beaumarchais: Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable*. Paris : Atlante, 2004.
- [Frantz, Pierre and Florence Baliq. *Beaumarchais: the Barber of Seville, the Marriage of Figaro and the Guiltymother*. Paris: Atlante, 2004.]
- Horace. *Œuvres*. Paris: GF Flammarion, 1967.
[Horace. *Works*. Paris: GF Flammarion, 1967.]
- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Trans. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1977.
[Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Trans. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1977.]
- Rullier-Theuret, Françoise. *Le texte de théâtre*. Paris: Hachette supérieur, 2003.
[Rullier-Theuret, Françoise. *The Theatre Text*. Paris: Hachette supérieur, 2003.]
- Ubersfeld, Anne. « Beaumarchais: une révolution dramaturgique ». *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron. Paris: Armand Colin, 1992. 386-89.
- [Ubersfeld, Anne. "Beaumarchais: A Dramaturgic Revolution." *The Theatre in France*. Ed. Jacqueline de Jomaron. Paris: Armand Colin, 1992. 386-89.]

责任编辑：杜娟