

# 解构绝对 回归语言

## ——法国现代戏剧嬗变路径探析

龙 佳

---

**内容提要:**自19世纪末导演艺术诞生,无论在实践领域还是理论界,戏剧艺术的剧场性与文学性似已成为对立的两极。在文学性主导西方戏剧艺术近三个世纪后,剧场性是否已成为或将成为其新的本质?抑或二者兼具?在“后戏剧剧场”理论风靡、且面对国内戏剧界不同声音的当下,这一话题的提出具有必然性与必要性。本文试图从戏剧文本写作即剧作法的视角,探究19世纪末以来处于交流与融合中的法国现代戏剧嬗变路径,以期为文学性戏剧文本的写作提供某种参照,丰富当下关于戏剧本质的理论探讨。这场探究历经大致四个历史阶段:19世纪末、二战期间及战后、五六十年代、70年代至今。从佳构剧陷入瓶颈而提出戏剧形式的解构这一问题开始,到存在主义戏剧对保留纯粹形式的尝试,经由荒诞派对戏剧语言的质疑与消解,到最终回归文本,重建形式基础之语言,法国现代戏剧完成了自身的涅槃重生,以生机勃勃的面貌进入当代戏剧史。

**关键词:**法国现代戏剧 后戏剧剧场 语言 文学性

**作者简介:**龙佳,文学博士,厦门大学外文学院助理教授,主要从事法国文学、法国戏剧理论研究。本文系福建省社会科学规划项目“博马舍正剧观研究”(FJ2017B072)与“中央高校基本科研业务费专项资金资助”(20720171050)的阶段性成果。

---

**Title:** Drama or Post-Drama?: A Return Journey of Modern French Theatre

**ABSTRACT:** After the genesis of directing art at the end of the 19th century, the theatricality and literariness of drama went through increasing polarization in theory and in practice. After three centuries of literary domination, has theatricality finally become the

new essence of drama? Or will it ever be? Such questions are necessary at a time when theories of post-dramatic theatre become popular in China today, if with controversy. From the perspective of dramaturgy, this article discusses the evolution of modern French drama since the end of the 19th century, roughly dividing the trajectory into four periods. First, the crisis of well-made plays at the end of the 19th century led to the first challenge to conventional dramatic form. Then the existentialist theatre emerged during the Second World War and post-war years, which insisted on the conventional dramatic form despite its thematic innovation. In the 1950s and the 1960s, theatre of the absurd experimented with form so boldly that it tended to abandon language and deconstruct the concept of drama. Finally, from the 1970s to the present, contemporary French drama has achieved its rebirth after a return journey to language-based drama.

**Keywords:** modern French drama, post-drama theatre, language, literariness

**Author:** Long Jia <longjia125@hotmail.com> is a lecturer at College of Foreign Languages and Cultures, Xiamen University, Xiamen, China (361005). Her research areas are French literature and French dramatic theory.

DOI:10.16077/j.cnki.issn1001-1757.2018.02.015

## 序 言

斯丛狄 (Peter Szondi) 指出: 由于戏剧经典形式已无法容纳随时代变迁的现实生活内容, 原本有机统一在戏剧内部的内容与形式被迫分裂, 纯粹的戏剧或曰绝对戏剧因此遭遇了一场前所未有的危机 (13—15)。在戏剧文本写作的视域下纵观法国现代戏剧<sup>①</sup>的演变, 这场危机实质上是西方戏剧文本在逐渐打破亚里士多德—黑格尔经典戏剧范式之后, 对自身合法地位的质疑与困惑, 体现了再无主导戏剧理论或潮流引导的迷茫与尴尬。

如果说, 雷曼 (Hans-Thies Lehmann) 通过引入“后戏剧剧场”的概念对西方戏剧重新进行了整体观照, 将戏剧本体内容与形式的矛盾解决明确地导向了剧场舞台; 那么, 在有关戏剧文本的合法性, 进而在戏剧本质的剧场性抑或文学性的问题探讨上, 素来引领潮流的法兰西戏剧也许提供了另一种参照。实际上, 法国戏剧界对戏剧本质的讨论与追问从未停息。从19世纪末佳构剧陷入僵局提出问题, 到二战期间及战后存在主义戏剧对保留纯粹形式的尝试, 经由五六十年代荒诞派对戏剧语言的质疑与消解, 到70年代至今戏剧回归文本后对语言的重视与重建, 骤变的时代内容所要求的某种相对恒定的有效戏剧形式是否存在? 戏剧之“本”是否仍然有存在的必要? 若有的话, 其生命力何在? 本文试图从戏剧文本写作即剧作法的角度, 考察处于交流与融合中的法国现代戏剧在嬗变过程中对这些问题的思考与探索, 以期为文学性戏剧文本的写作提供某种参照, 丰富当下关于戏剧本质的理论探讨。

### 一、问题的提出: 小说性主题的介入

作为浪漫主义戏剧方兴未艾的产物, 以迎合布尔乔亚观众趣味著称的佳构剧, 终于在19世纪末因空洞、矫饰和重复而陷入僵化。面对处于巅峰的小说文体面向多维度真实生活的开放性与表达能力, 苛刻的戏剧形式如何充实自身的内涵、承担丰富多样的现实性主题表达? 两种文体的天然亲近, 让戏剧思考通过文体借鉴来实现自身发展的问题。

实际上,对于法国剧坛而言,问题早已提出。毕竟,面临古典主义戏剧的式微,法国戏剧更早地遭遇了文体小说化的影响:“在历史上的某些时期——诞生布尔乔亚戏剧的启蒙时期,自然主义—象征主义的十字路口——戏剧形式经历变革和变动,既有的边界完成了蜕变”(Sarrazac 7)。可以说,在布尔乔亚意识形态表达的主题要求下,狄德罗创立的严肃戏剧理论正是解决其时戏剧内容与形式矛盾的一种尝试。而博马舍的正剧理论对狄德罗的继承与超越,及其系列剧作“费加罗三部曲”在实践层面的小说化,则确立了法国戏剧小说化的源头<sup>②</sup>。从戏剧发展史看,小说文体对戏剧文体的影响是决定性的。若是没有对小说主题与形式的有效借鉴,戏剧就无法自我突破。从内容上看,现实性的主题表达意味着日常、琐碎、重复;该主题内容与戏剧形式的有效结合,要求剧作者必须创造一种有别于传统戏剧的、崭新的叙事时空,使得剧作法由完全戏剧式的转变为叙事式的。例如,易卜生将“回溯”<sup>③</sup>作为统领剧本整体构作的技巧,将戏剧的当下与在场演变为对过往的回忆,通过回溯性的叙述将叙事性的情节嵌入剧本。于是,《群鬼》里阿尔文太太、欧士华的舞台展现只是各自故事的结局,他们的过去成为戏剧的情节并被逐步揭示。高超的戏剧技巧使纯粹的悲剧形式与日常世界的现实主题之间达成妥协,从而实现了小说对戏剧的渗透,戏剧文体重新焕发生命与生机。

遗憾的是,博马舍在理论与实践上的先锋式开拓,并没能被以斯科里布(Eugène Scribe)、萨尔都(Victorien Sardou)和小仲马(Alexandre Dumas Fils)为代表的法国佳构剧有效地继承。要等到1970年代,安托瓦纳·维泰兹(Antoine Vitez)把图尔尼埃(Michel Tournier)和阿拉贡(Louis Aragon)的小说节选不经任何改编搬上舞台<sup>④</sup>,才使法国剧坛感受到小说对传统剧作法的巨大冲击,戏剧小说化的零星式发展才最终实现为叙事化剧作法被认可。

然而,问题在19世纪末已经提出。小说的介入首先意味着戏剧时空的改变,过去、现在与未来的连接轻易地把戏剧严格要求的当下性抛诸脑后;而对话则成为回忆的形式载体,也就消解了人际关系;最后,叙事的出现必然弱化甚至代替行动。尽管彼时法国尚无代表性的小说化现代剧本出现,但构成绝对戏剧的三个基本元素“当下”、“人际”、“行动”(斯丛狄66),即戏剧时间的当下性、人际对白与递进式情节已经开始遭遇威胁,戏剧叙事化的进一步发展将不可避免地动摇戏剧固有形式的整体框架。

## 二、妥协的尝试:境遇剧的探索

其实,在法国古典主义戏剧极致绚烂之时,突破性因素已经开始酝酿。狄德罗在《关于〈私生子〉的三次谈话》(1757)里应人物多瓦尔要求写作剧本《私生子》,剧本因而被嵌于谈话之中。这种“纹心结构”使“我”与多瓦尔的谈话构成了剧本《私生子》的元戏剧。元戏剧的形式使人物成为自我及自我生活的看客,展现其真实而多样的意识层次,因而典型人物的典型性格被消解,传统的人物结构被深刻动摇。

如果说,狄德罗开启通往元戏剧的道路仍然在亚氏框架下进行,皮兰德娄则是革命性的。通过把剧作者对剧中人物演戏要求的拒绝搬上舞台,《六个寻找作者的剧中人》(1921)里人物身份的双重性贯穿剧本始末:他们既是剧作者预设的人物,又是走出既定人物外壳抒发各自诉求的人物。这种假面与自我并行的双轨结构,就人物层面而言,表现了自我分裂,并隐喻性地展现了真实的人在意识与潜意识两个层面的矛盾。人物的双重自我突破了情节的整一,从根本上颠覆了戏剧结构:六个剧中人按剧作者既定故事出演的剧本情节被消解,而另一个

由元话语、元情境,即元戏剧形式构成的新剧本被建立,戏剧情节本身就是六个剧中人要求剧团将他们各自的故事实现为戏剧的整个过程。这种悖论式的双重结构成为戏剧叙事化“更高的发展阶段”(斯丛狄123),从整体上解构了绝对戏剧的美学形式机器,体现了亚里士多德—黑格尔戏剧体系的无效性。

然而,这场颠覆是否必要?彼时的法国剧坛似乎更倾向于思考这场颠覆的合法性。作为二战期间最引人注目的剧作倾向,萨特以存在主义哲学为背景的情境剧作出了某种回答。萨特认为,“如果人确实在一定的处境下是自由的,并在这种身不由己的处境下自己选择自己,那么在戏剧中就应当表现人类普遍的情境以及在这种情境下自我选择的自由”(《萨特文学论文集》489)。从剧作法的角度看,以设置某种人类经历中的共同情境而不是确立人物性格为出发点,萨特与狄德罗是一脉相承的。萨特的代表剧本《苍蝇》(1943)以埃斯库罗斯的“俄瑞斯忒斯三部曲”为情境框架,在关乎法兰西民族精神存亡的时代背景下,以自由选择的现代观念重新诠释古典悲剧剧本,引导法国人民全力以赴、真心诚意地投入自由道德的未来。那个特殊的年代显然更关注与当下联结更密切的主题内容,因此,《苍蝇》的上演是成功的。而另一方面,从剧本的意识形态角度看,二人也颇为一致:狄德罗以严肃剧为名,为创建布尔乔亚戏剧立法;萨特以“自由”与“选择”作为戏剧的基本创作理念,是“一种不反对把资产阶级戏剧的古典主义手法当作表现主义导演方法的现实戏剧”(萨特,《萨特研究》367)。可见,剧作家萨特是保守的,他要以摹仿现实真相的情境唤醒读者与观众的共情与思考,使其“坐卧不安”(狄德罗714),但仍然保留绝对戏剧的形式。然而时代已变,布尔乔亚戏剧如若仍然被视为某种意识形态的传播媒介,那么它就不能顺应戏剧文体自身的发展要求。而历史也已证明,哲学家狄德罗的严肃剧实践未能成功。

在法国人领略了布莱希特的叙事剧旋风后<sup>⑤</sup>,萨特对布尔乔亚戏剧与布莱希特的戏剧进行了反思:“当代大部分剧本努力使我们相信舞台上发生的事情都是真的”,然而,布莱希特“与我们的古典主义戏剧家和古代戏剧家有一个共同点……被表现的事件自动揭露自己的不在场性……真实性融化在纯粹的表象之中;但是这些伪装却为我们揭示了支配人类行为的真正法则”(《萨特文学论文集》432—33)。萨特看到了布莱希特的叙事剧与自己的境遇剧的共同点,即清楚地呈现人的处境并引起观众的“觉悟”(435)。然而,他不明白的是,以现代人的眼光重新诠释古典悲剧的境遇剧,从根本上说,仍然沿袭着用当下的时代内容填充旧有戏剧形式的剧作法。而在戏剧的内容与形式之间已然腐朽的矛盾关系下,摹仿真实的假象越逼真,离真实就越遥远;戏剧形式与现实生活内容之间的差距只能不断加深。皮兰德娄对纯粹戏剧的背叛,在于通过刻意展现假象来揭示隐藏在模糊表象下的复杂多重的世界,在元戏剧的形式下寻求真实世界的维度;通过我与非我、自我与他人冲突的艺术体现,其戏剧获得了一种普遍的人性价值。如果说皮兰德娄自嘲地展现了现代戏剧内容与形式的矛盾,那么布莱希特则理所当然地把这一矛盾作为了其叙事剧剧作法的基础,即人与“第四堵墙”外的对话取代戏剧内部的人际对话,“以牺牲戏剧形式为代价”(斯丛狄105),实现二者矛盾的突破。古典主义的萨特则欲通过挽救布尔乔亚戏剧,以缝合传统戏剧的形式与内容。然而,戏剧文本的发展已经到了为保有自身而必须开放自身的悖论阶段,否则就会丧失其现代性,丧失与真实世界的有效联系。无限怀念纯粹戏剧形式的萨特,没有看到戏剧文体的这份担忧。

### 三、荒诞派的时代：消解文本话语

历劫二战,对理性主义的质疑已成为戏剧无可回避的主题。对战后兴起的荒诞派而言,剧本写作的关键已不再是与当代的现实问题发生联结,而是将人置于某种普遍、永恒的情境之中:“历史已经到达这样一个时刻,即人类应该开始思考,是否应该摆脱生存环境的束缚,自己选择生活道路。按照自己关于幸福的意愿,重新塑造自己的价值观念”(萨特,《萨特研究》3)。因此,与秉承存在主义哲学的萨特类似,人类荒诞的处境使荒诞派剧作者的思考源泉回归哲学。但不同的是,荒诞派作家们拒绝旧瓶装新酒的萨特式剧作法,因为在他们看来,通过宣扬某种意识形态观念来提供解决问题的办法,并不能从根本上实现人类自身的拯救。正如尤奈斯库(Eugène Ionesco)所言:“我没有拯救人类的愿望——想拯救它就等于杀害它——一切都是无从解答的。完善的结论只能是,把它如实地表现出来”(中国社会科学院外国文学研究所302)。于是,将迷失在大千世界中的人的绝望处境赤裸裸地搬上舞台,就成为必然。而这种绝望的情境构成了荒诞派戏剧的基本形式框架。

如果说,契诃夫以对白形式下人物的各自发言以及独白消解了对话的意义,从而实现纯粹戏剧形式的开拓,完成从现实主义到现代主义的跨越;那么,在这场对人类处境形而上的积极探索中,荒诞派形式革新的着眼点仍然在于剧本语言,只不过以看似更为消极的方式进行。《等待戈多》里爱斯特拉冈和弗拉基米尔在无可救药般颠三倒四的对话形式中,既无法与他人交流也不能自我交流,实际上以自我放逐的方式选择了孤独。贝克特通过无效的对话来表现语言的破碎和解体,隐喻式地展现了现代社会中矛盾重重的孤独个体的身份焦虑。实际上,面对一个已经变得荒诞的世界,消解话语已经成为唯一有尊严的抵抗方式。因为,“人的尊严就在于他面对完全没有意义的现实的能力;没有恐惧、不抱幻想地自由地接受它——以及嘲笑它”(艾斯林297),而荒诞派提供的接受方式则是,通过表现语言的不可交流性去感受平常事物的荒诞性,由此超越荒诞。于是,人物的话语了无生趣、毫无逻辑,沉默亦是常态。由此带来剧作法层面的巨大变革:作为交流工具的语言的无效性消解了人际关系,机械化的话语导致了机械化的人物。而这恰恰是荒诞派重构戏剧内容与形式统一的努力,即通过荒诞的语言展现荒诞的图景,来“试图获得其基本假设与表达基本假设的形式之间的统一”(艾斯林8)。

著名剧评家蒂博达(Jean-Pierre Thibaudat)的总结一语中的:戏剧语言的普遍性危机导致了这场1950年代的剧作法革命(9)。尤奈斯库则借《秃头歌女》(*La Cantatrice chauve*)进一步直言剧本对沦为陈词滥调的语言的嘲讽,也是对戏剧本身的嘲讽(中国社会科学院外国文学研究所302)。然而,嘲讽的目的仍然在于对真实世界的寻求:“要使我们的生活与我们的文化重新建立接触,使它重新变成一种活的文化。要达到这一点,……打破我们的语言,以便能够把它重新组合起来,重建与‘绝对’,……与‘多重真实’的接触;重要的是‘重新使得人们看到他们自己的真实面目’(转引自艾斯林284)。荒诞派是真诚的。在继布莱希特旋风后,导演潮流成为法兰西剧坛主导的年代,他们坚持剧本写作并立足作为写作之本的语言进行探索革新,深刻自觉戏剧文体肩负的使命,尤为难能可贵。而历史也证明,荒诞派的努力是卓有成效的。一方面在于荒诞派是战后戏剧文体发展的唯一可能出路(Lagarce 141);另一方面则在于,通过对作为基本表达工具的语言的放弃,荒诞派宣布了人际交流的不可能,以温和而决绝的方式消解了布尔乔亚式的剧本写作,同时将形式变革的焦点导向语言本身,为下一阶段的文本回归潮流铺平了道路。

此时,那个继皮兰德娄之后理应提出的问题,终于为法兰西剧作家们所正视;而值得欣慰

的是,这一次,问题的指向更加明确:戏剧语言的形式机器被瓦解之后,如何重建语言?

#### 四、戏剧回归文本:重建语言

荒诞派戏剧以质疑、解构话语本身换取的自嘲式存在,终究不能给戏剧文体带来自我生长的持续驱动力。因为,一切从根本上进行反对的姿态都有可能最终从根本上被反对与颠覆。对于1968年五月风暴后法国剧坛主导性戏剧话语的缺失,当代著名剧作家拉夏尔斯(Jean-Luc Lagarce)一针见血地指出了戏剧语言对于重建戏剧文体秩序的根本重要性:“需要重新启动语言,赋予其崭新的生命”(Tackels 264)。那么继贝克特之后,如何写作?

写作,首先是创造某种语言。而摒弃文学性语言的戏剧只能自我孤立:“在过去三十年里,戏剧切断了与文学界的联结;由此造成了也许是意料之外的后果,那就是戏剧与整个文化大陆分隔了。二者之间经历了不和或者说决裂,戏剧自我放逐,最后变成了一座孤岛”(Thibaudat 14)。戏剧脱离文学只能造成自身的矮化与退化,当代著名剧作家维纳威尔(Michel Vinaver)恰当地总结了20世纪七八十年代法兰西戏剧界在戏剧写作上的共识。如果将“日常戏剧”<sup>⑥</sup>写作的出现视为重新缔结戏剧与文学性之间可能、有效关联的探索性尝试,并由此促成了戏剧回归文本的浪潮;那么,杜拉斯(Marguerite Duras)与萨洛特(Nathalie Sarraute)的戏剧创作也许提供了真正的文学性文本回归的范例。因为,字词成了“意义与情感的唯一载体”(Bradby 388)。

杜拉斯认为,戏剧里最重要的是说话的行为,而不是人物性格(Bradby 350)。于是,《萨瓦纳湾》(*Savannah Bay*, 1982)就是两个女人对过往的交叉叙述构成的故事剧本。回忆或记忆的不确定带来对情节线性逻辑与固定意义的颠覆,外显为零碎的、片段式甚至独白式的话语链,由此形成的多义性语言世界营造了某种诗意流动的氛围。善于混淆文体边界的杜拉斯把新小说的叙事氛围带进了戏剧文本。以展现客体情境为目的的杜氏戏剧,要求主体性语言形式积极参与情境的构建,来实现戏剧内容与形式的契合。只是,杜拉斯的戏剧写作已不是完全意义上的“剧本”,正如她为《印度之歌》(*India Song*, 1973)标注的副标题:“文本,戏剧,电影”。

与杜拉斯类似,萨洛特的戏剧写作与小说写作之间也没有明确界限。她对语言的探索在于,挖掘言语发出之前人物细微、隐秘而复杂的心理世界,来呈现普遍意义上人类心理真实的主题。以毫无交流功能的流畅对话为假象,萨洛特构建了以内心独白或者内心自我对话为实质的“潜对话”。剧本《为了一些鸡毛蒜皮》(*Pour un oui ou pour un non*, 1982)中被名之以“H1”和“H2”的人物只不过是“语言的载体”(Bradby 356),身份定位全然无效,因为剧本的主题与形式都从日常话语生发出来。借由对主体意识“前语言”状态的深层次考察来触及人的真实存在,萨洛特开启了某种全新的剧作法,深深启发了20世纪八九十年代诸如科尔代斯(Bernard-Marie Koltès)、拉夏尔斯、诺瓦里纳(Valère Novarina)、科尔曼(Enzo Cormann)等代表剧作家。

回归文学性文本写作,实际上意味着重新界定戏剧语言的作用。此后,法国当代剧作家们对此进行了孜孜不倦的探索。90年代,以连贯或交错等各种形式出现的独白在戏剧写作上占据了重要地位,由此出现了所谓“自我的戏剧”(Bradby 529)。这一现象首先表明了剧作家对自身独立自足地位的强烈要求。同时,他们普遍接受了戏剧的、叙事的、抒情的等各种言说形式的混合,在自由叙述中寻求戏剧的诗性维度。由此带来对诸如重复、独白、歌队、元戏剧等古老戏剧手段的革新。例如,剧本《我在家等待下雨》(*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne.*, 1994)以层层交迭的独白式倾诉讲述了被父亲驱逐的弟弟的回归:五个女性角色的声音此起彼伏,相互应和,相互交织,重复演变,蕴涵着饱满的情感张力,谱成了一曲

咏叹调般的多声部歌队合唱。同时,零散的生活片段从尘封的记忆里一一显露,在不断变化的时空里段段闪现,拼贴成一幅幅流动的诗意映像。充满音乐性与图像性的语言构筑了一个巨大的诗意场域,让人沉浸于强烈的诗意体验中。无论进行阅读还是观演,该剧的价值都在于其文学性的语言。因为,只有文学性文本才具备聚合强大情感凝聚力的能力。

至于话语中的情节是什么时候发生的?有没有发生?人物弟弟是否存在?这些传统意义上的戏剧构成要素已经不再必需。“剧本写作实际上消融进了文本性中:行动、冲突、情节、故事、时空都难以区分了,就好像这些元素已不复存在,或者至少被重新定义或表达了”(qtd. in Bradby 542)。在某种程度上,帕维斯(Patrice Pavis)的总结适用于当代法国的大多数剧本。毕竟,剧作家们终于明白,走出对话独裁、典型化人物、人际关系独尊等传统藩篱的束缚,走出试图提供任何一种答案的迷思,保持文学性文本的开放性,以叩问的方式面向真实的心灵世界,剧本的生命力才有可能得以延续。《我在家等待下雨》这一反亚里士多德的剧本,恰恰悖论式地验证了剧作法的开山之作《诗学》对好剧本的判断:不依靠表演,只是读读也能发挥它的力量,产生艺术效果(亚里斯多德88)。

### 结 语

这场被斯丛狄名之以“危机”的剧作法历史上的转折,在某些评论家看来,似乎并没有解决之道,并将导致剧本的消亡(Guénoun 83—85)。然而需要指出的是,这种“剧本死亡论”仍然是以谨守亚里斯多德—黑格尔戏剧体系为前提的。而戏剧文体的发展恰恰首先要求突破自身固有形式,在此基础上寻求各种可能性。

作为拥有深厚戏剧传统以及不懈创新精神的戏剧大国,法国历经古典主义的盛衰、启蒙时代的变革、浪漫主义余绪佳构剧的困境、观念戏剧的探索、荒诞派的激进,最后以回归文本本质,探索文学性而重建戏剧语言的姿态进入当代戏剧进程。法国现代戏剧这一嬗变历程,为戏剧文本合法性的自证提供了某种富含意义的具体参照。它首先体现为一种建立新型戏剧文本写作范式的漫长探索。这场探索的结果表明,历经时代变迁,保持开放性的文学性语言才是戏剧文本生命力之所在;而文本的开放性并不排斥包括戏剧的、叙事的、抒情的、论辩的等等各种文体风格的交汇与融合。因为,戏剧意图探索、对话、叩问的真实心灵世界必然是丰富、充实而善感的。具有生命力的戏剧文本自然预示着剧场,要求剧场性的呈现来实现完成自身的各种可能。正如法国著名导演谢罗(Patrice Chéreau)的黄金搭档、当代法兰西剧坛最负盛名的剧作家科尔代斯的自述:“戏剧文本不应该必然只是作为演出的素材而存在,而要能被阅读,就像读小说……这正是我努力去做的”(Koltès 47—48)。

### 注解【Notes】

- ① 文中所提“现代戏剧”的历史起点参照斯丛狄在《现代戏剧理论:1880—1950》一书中的论述,即始于1880年。
- ② 参见拙作《再谈正剧——试论博马舍对狄德罗的承继与超越》(《戏剧艺术》2017年第4期);《小说化的戏剧——论“费加罗三部曲”的现代性》(《外国文学研究》2018年第2期)。
- ③ 即“回到先前的事件”。歌德与席勒在《论史诗和戏剧诗》一文中对两种诗体进行了划定:递进式的技巧使行动前进,更适合于戏剧;层退式的技巧具有史诗的特点,使行动远离目标,犹如回溯。参见: *Correspondance entre Goethe et Schiller*, révisée, annotée, accompagnée d'études historiques et littéraires par M. Saint-René Taillandier, vol. 1, Charpentier, 1863, 394.

- ④ 指维泰兹 1973 年在巴黎万森纳城堡 (Château de Vincennes) 导演的剧作《星期五或原始生活》( *Vendredi ou La vie sauvage* ), 根据图尔尼埃同名小说改编; 以及 1975 年在阿维尼翁 (Avignon) 导演的剧作《卡特琳娜》( *Catherine* ), 根据阿拉贡小说《巴塞尔的钟声》( *Les Cloches de Bâle* ) 改编。
- ⑤ 1954 年, 布莱希特领导的柏林剧团 (Berliner Ensemble) 首次到法国演出《大胆妈妈和她的孩子们》, 让法国人领略到另一种写戏和演戏的方式。次年, 布莱希特亲自率剧团赴巴黎演出《高加索灰阑记》。在罗兰·巴特 (Roland Barthes) 和著名戏剧评论家贝尔纳尔·多尔 (Bernard Dort) 的评介下, 法国剧坛刮起布莱希特旋风。
- ⑥ 兴起于 70 年代的“日常戏剧”运动标志着法国戏剧向剧作家、向文本回归, 对 20 世纪后 25 年的戏剧文本写作产生了很大影响。代表人物有: 雅克·拉萨尔 (Jacques Lassalle), 让-保罗·温泽尔 (Jean-Paul Wenzel), 米歇尔·道区 (Michel Deutsch)。

### 引用文献【 Works Cited 】

- Aristotle. *Poetics*. Trans. Luo Niansheng. Beijing: People's Literature Publishing House, 2002.  
[ 亚里士多德:《诗学》, 罗念生译, 北京: 人民文学出版社, 2002 年。 ]
- Bradby, David, and Annabel Poincheval. *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007.
- Diderot, Denis. *Selection of Diderot's Works*. Ed. Luo Peng. Beijing: Yanshan Publishing House, 2008.  
[ 狄德罗:《狄德罗精选集》, 罗芄编选, 北京: 燕山出版社, 2008 年。 ]
- Esslin, Martin. *Theatre of the Absurd*. Trans. Hua Ming. Shijiazhuang: Hebei Education Publishing House, 2003.  
[ 马丁·艾斯林:《荒诞派戏剧》, 华明译, 石家庄: 河北教育出版社, 2003 年。 ]
- Guénoun, Denis. *Lettre au directeur de théâtre*. Le Revest-les-Eaux: Les Cahiers de l'Égaré, 2000.
- Institute of Foreign Literature in Chinese Academy of Social Sciences, ed. *Essays by Foreign Modern Playwrights on Dramatic Texts*. Beijing: China Social Sciences Publishing House, 1982.  
[ 中国社会科学院外国文学研究所编:《外国现代剧作家论剧作》, 北京: 中国社会科学出版社, 1982 年。 ]
- Koltès, Bernard-Marie. *Une part de ma vie: Entretiens (1983-1989)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- Lagarce, Jean-Luc. *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2000.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Poétique du Drame moderne: de Henrik Ibsen à Koltès*. Paris: Seuil, 2012.
- Sartre, Jean-Paul. *Literary Essays by Sartre*. Trans. Shi Kangqiang, et al. Hefei: Anhui Literature and Arts Publishing House, 1998.  
[ 让-保罗·萨特:《萨特文学论文集》, 施康强等译, 合肥: 安徽文艺出版社, 1998 年。 ]
- . *Sartre Studies*. Ed. Liu Mingjiu. Beijing: China Social Sciences Press, 1983.  
[ 让-保罗·萨特:《萨特研究》, 柳鸣九编选, 北京: 中国社会科学出版社, 1983 年。 ]
- Szondi, Peter. *Theory of Modern Drama*. Trans. Wang Jian. Beijing: Peking UP, 2006.  
[ 彼得·斯丛狄:《现代戏剧理论: 1880—1950》, 王建译, 北京: 北京大学出版社, 2006 年。 ]
- Tackels, Bruno. “Jean-Luc Lagarce, philosophie au creux du plateau (l'exemple de Nous, les héros)” . *Problématiques d'une oeuvre*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2007. 261-273.
- Thibaudat, Jean-Pierre, and Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF). *Théâtre français contemporain*. Paris: Cultures France, 2006.

(责任编辑: 朱雪峰)