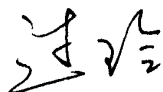


扬州大学学位论文原创性声明和版权使用授权书

学位论文原创性声明

本人声明：所呈交的学位论文是在导师指导下独立进行研究工作所取得的研究成果。除文中已经标明引用的内容外，本论文不包含其他个人或集体已经发表的研究成果。对本文的研究做出贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

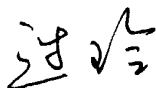


签字日期：2008年6月15日

学位论文版权使用授权书

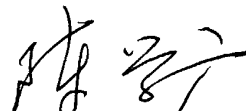
本人完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅。本人授权扬州大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。同时授权中国科学技术信息研究所将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务。

学位论文作者签名：



签字日期：2008年6月15日

导师签名：



签字日期：2008年6月15日

中文摘要

德尼·狄德罗生活的时代正值法国封建君主专制制度衰落，资本主义迅速发展，资产阶级力量日益壮大，自然科学取得了巨大成就的时期，受时代环境、个人经历及前人先哲的影响，狄德罗成长为一个重要的哲学家、文学家、出色的艺术批评家和美学理论家，他为戏剧、绘画和美学均建立了完整的理论体系，并成为“百科全书派”的组织者。本文主要总结狄德罗在戏剧理论方面的成就，并在此基础上力图有所创新，以丰富和推进学术界对狄德罗戏剧理论的研究。

本文共分上下两篇：

上篇：总结狄德罗的戏剧美学思想的主要内容，包括四个部分。第一部分：从时代背景和文化语境的角度切入，简略介绍狄德罗所处的社会背景，分析狄德罗戏剧理论的成因。第二部分：论述狄德罗的市民剧主张。狄德罗主张建立一种新的剧种——“市民剧”，并以“情境说”为核心。第三部分：在第二部分的基础上，主要论述狄德罗的“情境说”在其戏剧美学思想中的核心地位。“情境说”是以表现真实生活为基础；“情境说”要求把人物性格与情境之间的对比突出出来；“情境说”主张戏剧以情境作为主要表现内容和对象，“情境说”决定了演员表演的理想范本论。第四部分：具体阐释狄德罗的戏剧表演理论，归纳为演员表演的技巧、演员与观众的关系、演员的地位和职责三个方面。狄德罗的理论开创了西方戏剧表演理论研究的先河，具有不可低估的现实意义，并对日后的戏剧表演理论研究产生深远的影响。

下篇：着重从三个新的视角来研究狄德罗戏剧美学思想。第一部分：从思想特点和艺术特点两个角度切入，来分析狄德罗的戏剧理论具有的浪漫主义特征。狄德罗的戏剧理论，同时含有现实主义思想和浪漫主义因素。不过，狄德罗戏剧理论思想体现出的浪漫主义特征是戴着现实主义“镣铐”的，是为其现实主义思想服务的，因此我们不能称狄德罗是一个浪漫主义者。第二部分：从“人物性格与环境的关系”这一角度，来看狄德罗的戏剧理论对德国莱辛的影响。余秋雨认为二人的观点不是对立的，在此基础上，笔者进一步指出，二人关于“人物性格与环境”关系问题上

的观点是一脉相承的。第三部分：从“狄德罗对布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基两大体系的影响”这一角度来探讨狄德罗的戏剧表演理论。狄德罗最早从理论上涉及“第四堵墙”的实际概念，布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基关于“第四堵墙”的观点受到了狄德罗的影响，不过他们截然相反的主张正是代表着狄德罗观点矛盾的两个方面。另外，狄德罗对演员进行分派，这也为后世这两大戏剧理论体系提供了基础。

关键词：德尼·狄德罗；市民剧；情境说；戏剧表演理论；浪漫主义；“第四堵墙”

Abstract

Denis Diderot lived in a time when the French feudal monarchy autocracy system was in a decline, the capitalism was developing rapidly, the capitalist class was expanding, and the natural science was making great achievements. Diderot, affected by the epoch, his personal experience and the sages, grew to be an important philosopher, writer as well as an art critic and aesthetic theorist who enjoyed a renowned fame. He established a whole set of theory system for drama, painting, aesthetics and he was the organizer of "the school of encyclopedia". This thesis intends to summarize the achievements made by Diderot in the aspect of drama theory and make innovation on this basis so as to enrich and impel the further academic research.

This thesis is divided into two chapters.

The first chapter, summarizing the main context of Diderot's aesthetic ideas of drama, includes four parts in details. First part: introduce briefly the social background that Diderot lived and analyse the genesis of his drama theory from the aspect of social background and the context of cultural situation. Second part: Elaborate Diderot's proposition of drame bourgeois. Diderot advocated to establish a kind of new drama—drame bourgeois, with a core of "circumstances and plot theory". Third part: Mainly expound the core position of Diderot's "circumstances and plot theory" in his drama aesthetic ideology on the basis of the second part. Rooted on represent the real life, the circumstances doctrine not only demands to highlight the contrast between character and condition, but also assert the condition should be the main content and object in drama. Thus we can say the circumstances doctrine determines the ideal model for actors' display. Forth part: Concretely elaborate Diderot's drama performance theory which is divided into three main viewpoints, namely, actors' performing skills, the relationship between actors and spectators, actors' status and responsibilities. Diderot's theory initiates the research on Western drama performance, therefore has an important

realistic significance and exert profound impact on drama theory research in coming days.

Second chapter: Research Diderot's drama aesthetic ideology from three new visual thresholds. First part: Analyze the romantic characteristics of Diderot's drama aesthetic thinking from the features of thinking and art. Although Diderot's drama aesthetic includes both realism and romanticism, Diderot cannot be considered as a romantic, because the romantic description in his works is served for the realism. Second part: Research Diderot's drama theory's impact on the creative work of Lessing, Germany, from the aspect of "the relationship of humanity and environment". Yu Qiuyu thought the viewpoint for Diderot and Lessing is not contrary. On this basis, that is to say their points on "the relationship of humanity and environment" are coming down from one continuous line. Third part: Explore Diderot's drama performance theory from the perspective of the influence Diderot made the two big systems—Bulaixite system and Stanislavski system. Diderot was the first one to touch The fourth wall theory in practice, which influenced the viewpoint of Bulaixite and Stanislavski. However, Bulaixite and Stanislavski possess totally different point with Diderot, which is representative of Diderot's paradoxical aspects. Besides, Diderot's distinguishing to actors' sect provide foundation to Bulaixite system and Stanislavski system.

Key Words: Denis Diderot; drame bourgeois; circumstances and plot theory; drama performance theory; romanticism; the "fourth wall"

引 言

德尼·狄德罗 (Denis Diderot, 1713~1784), 18 世纪法国唯物主义哲学家, 美学家, 文学家, 百科全书派代表人物, 第一部法国《百科全书》的组织者和主编, 法国启蒙运动的三大领袖之一。

18 世纪的法国处于社会的转型期, 思想文化是激烈动荡的社会的反映, 社会的变动自然会在思想家敏锐的头脑中有所反映。由于狄德罗爱好广泛, 是一个百科全书式的人物, 角色的不同使得他看问题的方式和角度也不一样, 例如当他以哲学家身份看问题时, 常常理性多于感性; 而作为一个艺术家时, 他更注重情感的作用, 他的情感需要经过修饰、夸张和虚构。本文着重考察狄德罗的戏剧美学思想, 总结狄德罗在戏剧理论方面的成就, 并在此基础上力图有所创新, 以丰富和推进学术界对狄德罗戏剧理论的研究。

一、研究现状

鉴于狄德罗在法国启蒙运动中的重要作用及影响, 国外学者一直致力于狄德罗及其思想的研究, 并取得了巨大成就。《狄德罗全集》、《狄德罗哲学著作》、《狄德罗美学著作》、《狄德罗政治著作》、《狄德罗小说全集》、《狄德罗通信集》、《沙龙》、《谈狄德罗美学五讲》等都已经出版发行。不过由于语言的限制, 这些研究成果都无法找到。

值得庆幸的是狄德罗本人的大部分著作已被翻译成中文出版, 主要有《狄德罗哲学选集》(江天骥等译, 商务印书馆 1981 年出版的)、《狄德罗美学论文选》(徐继曾等译, 人民文学出版社 1984 年版)、《狄德罗文集》(王雨译, 中国社会出版社 1997 年版)、《狄德罗经典文存》(瑜青译, 上海大学出版社 2002 年版)、《狄德罗绘画论》(陈占元译, 广西师范大学出版社 2002 年版)、《怀疑论者漫步》(陶建平译, 三联出版社 1980 年版)、《拉摩的侄儿》(江天骥译, 商务印书馆 1981 年版)、《宿命论者雅克和他的主人》(匡明译, 人民文学出版社 1984 年版)、《修女》(段维玉译, 长江文艺出版社 2002 年版) 等。

国外学者的中文译著有《狄德罗传》（[苏]阿基莫娃著，赵永穆等译，三联书店 1984 年版）、《狄德罗传》（[法]安德烈·比利著，张本译，商务印书馆 1984 年版）、《狄德罗的思想和著作》（[法]亨利·勒费弗尔著，张本译，商务印书馆 1985 年版）、《狄德罗》（[英]彼得·弗朗斯著，严捷译，中国社会科学出版社 1992 年版）；此外涉及狄德罗研究的有《西欧戏剧理论》（[英]阿·尼柯尔著，徐士瑚译，中国戏剧出版社 1985 年版）、《启蒙哲学》（[德]E·卡西勒著，顾伟铭译，山东人民出版社 1988 年版）、《世界文明史》之第 11 卷《伏尔泰时代》（[美]威尔·杜兰著，幼狮文化公司译，东方出版社 1999 年版）、《18 世纪哲学家的天城》（[美]卡尔·贝克尔著，何兆武译，三联书店 2001 年版）、《西方哲学史》（[美]梯利著，葛力译，商务印书馆 2005 年版）等。

国内学者的著作有：《狄德罗的美学和文艺学思想》（周忠厚著，文化艺术出版社 1987 年版），另外，笔者也查找到二十多篇国内学者撰写的学术论文，内容涉及哲学、美学、伦理、教育等很多方面；此外涉及狄德罗研究的有《18 世纪法国唯物主义》（葛力著，上海人民出版社 1982 年版）、《戏剧理论史稿》（余秋雨著，上海文艺出版社 1983 年版）、《西欧戏剧史》（廖可兑著，中国戏剧出版社 1985 年版）、《无神论史话》（卿希泰著，四川人民出版社 1988 年版）、《18 世纪法国哲学》（葛力著，社会科学出版社 1991 年版）、《中国戏剧美学的文化阐释》（姚文放著，中国人民大学出版社 1997 年版）、《西方美学史》（朱光潜著，人民文学出版社 2003 年版）、《西方哲学史》（叶秀山，王树人主编，江苏人民出版社 2004 年版）等。

鉴于本文对狄德罗思想的研究主要集中在戏剧美学思想方面，所以对上述材料的参考和处理主要集中在与戏剧美学思想相关的著作上。同时，在总结狄德罗主要戏剧理论的基础上，论文还参考了《汉堡剧评》（[德]莱辛著，张黎译，上海译文出版社 1981 年版）、《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》（[俄]康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基著，郑雪来等译，中国电影出版社 1981 年版）、《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 6 卷（[俄]康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基著，郑雪来等译，中国电影出版社 1986 年版）、《斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特》（[苏]T·苏丽娜著，中平译，

北京大学出版社 1986 年版)、《论观众》([美]艾·威尔逊等著,李醒等译,文化艺术出版社 1986 年版)、《外国文学史》(郑克鲁等编,高等教育出版社 1999 年版)等著作,以它们为参照,进行交叉研究。

国内学者对狄德罗的研究特别是在文艺理论和美学方面,始于朱光潜。现代学术界对狄德罗的研究已近 50 年,涌现了大量著作和论文,内容涉及狄德罗的哲学思想、美学思想、教育理论、伦理思想等方面,研究已经达到了很高的水平。在文艺学、美学方面,周忠厚的《狄德罗的美学和文艺学思想》一书,从其生平时代、哲学思想、社会思想、美论、美感论、真实论、创作论、文体论、作家论、批评鉴赏论、文艺功能论等方面对狄德罗的文艺学、美学思想进行了比较全面的总结,是我们现在研究狄德罗文艺学、美学的重要参考文献。伴随着研究过程的深入,狄德罗在戏剧美学方面的地位愈见凸显,其戏剧美学思想也得到了更深层次的挖掘和研究,这方面的专论始于朱光潜。在《西方美学史》中,朱光潜对狄德罗戏剧思想中的市民剧和关于演员演剧的表演理论进行介绍和分析,将狄德罗的戏剧美学思想作为重要研究对象呈现在国内学者面前。而狄德罗的戏剧美学思想研究的集大成者则是余秋雨。余秋雨在《戏剧理论史稿》中,对狄德罗的《论戏剧诗》一文进行分析和梳理,着重论述其现实主义的戏剧原则,戏剧的社会道德教育功能,戏剧的布局、情节和性格,如何保持戏剧兴趣以及表演艺术和舞台美术等方面的问题,有很多精辟的见解。在学术论文方面,童庆炳、张玉能、张伟等很多学者对狄德罗的文艺学、美学思想进行了各自的论述,成果显著。笔者在这些研究成果的基础上,对狄德罗的戏剧美学思想进行总结,并谈了一点自己的见解,以期能丰富和推进学术界对狄德罗戏剧理论的研究。

二、论文研究思路和目标

本文拟在前人研究成果的基础上,从新的视阈对狄德罗的戏剧美学思想进行新的探究。

在已有的研究成果中,很多学者已经涉猎狄德罗戏剧理论这一研究领域,其中一些学者还对其戏剧理论进行过比较系统的研究,比如朱光潜的《西方美学史》、余秋雨的《戏剧理论史稿》。本文上篇在吸收国内外学者研究成果的基础上,主要

论述狄德罗关于市民剧的主张，以及贯彻其中的核心——“情境说”。另外，针对狄德罗在戏剧表演理论的突出成就，本文对其有关表演的技巧、演员与观众的关系、演员的地位和职责等方面的内容给予充分的论述和总结。

下篇主要在上篇的基础上，从新的视角来看狄德罗的戏剧美学思想。其一，目前学术界普遍认为狄德罗是现实主义美学先驱之一，而没有看到他具有浪漫主义特征的一面，这一点在他的戏剧理论中体现得较为明显；此外，就戏剧理论中人物与环境的关系问题、对布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基两大体系的影响问题，本文都试图结合狄德罗的主要美学论文，并借鉴前人的研究成果，作出新的阐释，以此来丰富学术界对狄德罗戏剧美学思想的研究。

另外，关于舞美设计，狄德罗也有自己主张和看法。舞台美术的设计不仅仅是提供戏剧演出的环境，更重要的是体现剧作家力图描绘的情境，舞台设计是作为戏剧综合艺术中的有机组成部分而存在的，它是为揭示剧本主题、为在舞台上塑造典型的人物形象这个总目标服务的。不过，由于这需要结合具体戏剧的实际操作情况，属于戏剧实践的范畴，所以本文没有具体论及，特此说明。

上篇：狄德罗戏剧美学思想的主要内容

戏剧是一门有着悠久历史的艺术样式，在整个文学艺术殿堂中形式独特，自古至今都发挥着巨大的作用。戏剧兼有多种艺术成分，包括文学、音乐、绘画、雕塑、建筑、舞蹈等，是一门“综合艺术”。每一种艺术因素在综合整体中起着不同的、不对等的作用，更主要的是以演员的表演艺术居于中心、主导地位，它是戏剧艺术的主体。表演艺术的手段，即形体动作，是戏剧艺术的基本实现手段。因此，以演员表演艺术为本体，对多种艺术成分进行吸收与应用，构成了戏剧艺术的外在形态。戏剧演出是一种时间和空间相融、受舞台法则制约的特殊的集体艺术。戏剧艺术家们正是通过各种各样的戏剧表现形式把自己的观念、想法呈现于观众眼前。自古希腊戏剧家“悲剧之父”——埃斯库罗斯减少合唱队的抒情成分，给戏剧对话以首要地位，使两个剧中人物之间直接产生戏剧冲突，确立真正的希腊悲剧以来^①，戏剧艺术就在不断的发展变化，发展到 18 世纪的法国，狄德罗是戏剧理论研究最突出的理论家之一。而他的戏剧美学思想集中体现在他的《论戏剧诗》和《演员奇谈》两篇论文中。

一、狄德罗戏剧美学思想产生的历史文化语境

德尼·狄德罗 (Denis Diderot, 1713~1784)，18 世纪法国唯物主义哲学家，法国启蒙运动的三大领袖之一。美学家，文学家，百科全书派代表人物，第一部法国《百科全书》的组织者和主编。

任何人都不能超越他所属的时代而独立生活，其思想的产生都离不开他所生活的时代背景。狄德罗生活的时代正值 18 世纪的法国封建专制制度衰败，资本主义迅速发展之际。当时的法国是欧洲大陆上的典型封建专制国家，已经处于封建社会的末期，它的农业占统治地位，工商业发达的程度，也在欧洲大陆上首屈一指。但是，封建阶级统治的政府不断提高税收，加重了对企业的盘剥。全国关卡林立，阻

^① 廖可兑：《西欧戏剧史》，中国戏剧出版社 1985 年版，第 13 页。

碍了国内贸易的发展^①。一方面，社会矛盾不断激化，封建制度在经济、政治、思想文化等各个领域全面爆发危机；另一方面，资本主义快速发展，资产阶级迅速崛起。而当时的法国社会等级制度又异常森严，第一、第二等级为特权等级，即教士和贵族，全国土地的 2/3 被总人口不过 34 万的这两个等级的阶层占有，第三等级包括农民、工人、城市平民和资产阶级，处在社会的最底层。日益壮大和成熟的资产阶级对这种状况当然非常不满，他们不仅要求大力发展资本主义经济，而且更希望取得与他们的经济实力相当的政治权力和社会地位。他们所代表的资产阶级先进生产关系已经日趋成熟，能够彻底战胜落后的封建生产关系并取而代之，这符合历史发展和前进的客观规律。在进行反对封建统治的斗争中，资产阶级领导下的第三等级需要一种新兴的思想作理论上的指导——启蒙运动。狄德罗作为法国启蒙运动的三大领袖之一，其思想显然深深烙有鲜明的时代印记。

从戏剧文化角度来看，在法国戏剧舞台上，自 17 世纪以来，古典主义一直占统治地位。古典主义规定悲剧和喜剧之间有不可逾越的界线，古典主义悲剧主要都是以帝王和英雄为对象，表现他们的伟大和崇高，主题往往要求严肃而宏大，在关系到国家命运的重大冲突时，“责任”、“荣誉”与个人情感发生矛盾冲突，从而决定了英雄人物的悲剧命运。而古典主义喜剧是“卑下”的体裁，主要用来揭露第三等级的品德缺陷和荒唐可笑，以讽刺滑稽为特色。这就意味着封建贵族、特权等级、英雄豪杰独霸悲剧舞台，而第三等级只配在喜剧中充当小丑任人嘲讽。如上所述，18 世纪严酷的现实是封建贵族日益腐败，第三等级中的资产阶级日益壮大，他们不能容忍这种不合理的状态，因此，古典主义的审美情趣越来越受到冲击，资产阶级迫切要求戏剧能够反映他们的生活、思想。再者，启蒙思想家推崇理性，他们坚持用“理性的目光”去审视和衡量周围的一切，符合的就留存，不符合的就舍弃，这种情形反映到戏剧创作和戏剧理论方面，就要求作品必须符合“理性”，理论的研究要有利于开启民智。这时的剧作家大多数是启蒙运动家和社会活动家，他们从事戏剧创作，不仅是为了反映时代和生活，更主要的是评论时事、干预生活，宣传他们的启蒙思想，用进步的思想和文化开启人们蒙昧的头脑，从而为资本主义的发

^① 王宏志、严志梁主编：《世界近代现代史》（上册）人民教育出版社，第 42 页。

展扫清道路。作为启蒙运动领袖之一的狄德罗正是这种思想的贯彻者。

二、狄德罗的市民剧主张

作为一个启蒙主义者，狄德罗非常重视戏剧的作用。在社会矛盾日益激化的背景下，狄德罗要求用符合资产阶级理想的市民剧来代替 17 世纪为封建制度服务的新古典主义的戏剧，作为反封建斗争的武器。

在戏剧和戏剧美学发展中，狄德罗最大的贡献就是提倡并实践了市民剧，使戏剧适应了资产阶级的需要，成为启蒙运动的武器，因此，他也成为“正剧”的创始者之一。

从最早的时代起，人们就已经发现悲剧和喜剧之间存在主要差别，从而把悲剧与喜剧区分开来。狄德罗以前的戏剧分类，狭义专指以古希腊悲剧和喜剧为开端，在欧洲各国发展起来继而在世界广泛流行的舞台演出形式。“悲剧处理的是人们的逆境与不幸，为此目的，悲剧写崇高的人物；喜剧处理的是人们的快乐与欢笑，它写出身卑微的人。”^①这些想法上可追溯到亚里斯多德的《诗学》，向下一直延续到狄德罗提出“市民剧”之前。不过，并非是狄德罗首先想到打破悲剧和喜剧的界限的。早在文艺复兴时代开始就有人提出了打破古代悲剧和喜剧的森严界限，提倡悲喜剧，莎士比亚的不少戏剧就已有这种趋势；17 世纪末 18 世纪初，英国又出现了感伤剧；18 世纪 30 年代法国也出现了“流泪喜剧”。戏剧理论发展到狄德罗这儿是一个突破，他的主张不仅是要打破悲剧和喜剧之间严格的界限，更是要在悲剧和喜剧之间创造一种介于两者之间的中间戏剧，当时他把这种创新的剧种称作“严肃的戏剧”或“严肃的喜剧”，即市民剧。如果说悲剧给人的印象是悲壮的，喜剧给人的印象是明快的，那么，狄德罗所主张的“市民剧”给人的印象就是严肃的。

狄德罗独创地把戏剧系统进行这样的划分：“轻松的喜剧”、“严肃的喜剧”和“悲剧”。^②“轻松的喜剧，以人的缺点和可笑之处为对象”^③，也就是传统意义上的喜剧。我们所熟悉的莫里哀创作的喜剧，基本属于这类范畴。而悲剧从古希腊时期就倍受推崇，在戏剧史上地位卓然，是崇高的诗。对于悲剧，狄德罗认为“悲剧

^① 阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，徐士璜译，中国戏剧出版社 1985 年版，第 100 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 132 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 132 页。

一向以大众的灾难和大人物的不幸为对象，但也会有以家庭的不幸事件为对象的”^①。不过，狄德罗在悲剧对象上遗漏了重要的一点，不仅不幸事件可以成为悲剧对象，“恶”也可以成为悲剧的写作对象。黑格尔在论及悲剧时认为，“在一种动作的理解的表现中，纯然是反面的力量却不应作为必不可少的反作用的基本根源”，同时又不否定“恶”在悲剧中的作用：“一般地说，理想并不排除罪恶、战争、屠杀、报复之类题材。”^②虽然狄德罗遗漏了这重要的一点，但这并不影响他“市民剧”观点的独创性。另外，对于狄德罗的戏剧分类，英国的尼柯尔^③认为，狄德罗发现了四种主要形式：“快乐喜剧、严肃喜剧、家庭悲剧和伟人悲剧”^④，其中，“快乐喜剧”即“喜剧”，“伟人悲剧”即“悲剧”，那么余下的两个分类“严肃喜剧”、“家庭悲剧”就同属于正剧，即狄德罗所主张的“市民剧”。朱光潜也这么认为：“总名为‘严肃剧种’(Les genres sérieux)，其中又分‘家庭悲剧’和‘严肃喜剧’两种”^⑤。这种划分其实并不确切，因为描写家庭的悲剧和描写伟人的悲剧从本质上来说，是没有什么差别的。不过，这些无关紧要。重要的是，狄德罗推崇的“严肃的喜剧”，“以人的美德和责任为对象”^⑥。“任何戏剧作品，只要题材重要，诗人格调严肃认真，剧情发展复杂曲折，那么即使没有使人发噱的笑料和令人战栗的危险，也一定有引起兴趣的东西”，“由于这些行动是生活中最普遍的行动，以这些行动为对象的剧种应该是最有益、最具普遍性的剧种”^⑦。市民剧作为正剧的前身，它既不同于悲剧，又不同于喜剧，处于中间地带，它严肃地进行着美德的展示、对人的教育。也就是说，正剧剧作家的职责是对观众进行道德的说教，他们阐述的大道理“与悲剧中经常出现的那些形而上学的东西无关，却与普通的社会思想有关”^⑧。这与狄德罗这个启蒙主义斗士的身份也是相符的。

对于市民剧，狄德罗首先要求必须坚持现实主义主张，反映真实生活，为资产

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第132-133页。

^② 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，商务印书馆1982年版，第281、244页。

^③ 阿·尼柯尔（1874~1976），英国当代著名戏剧理论家，主要著作：《戏剧理论》（1931年）等十余部。

^④ 阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，徐士瑚译，中国戏剧出版社1985年版，第309页。

^⑤ 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社2003年版，第256页。

^⑥ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第132页。

^⑦ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第90页。

^⑧ 阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，徐士瑚译，中国戏剧出版社1985年版，第309页。

阶级利益服务，因此，狄德罗的戏剧观是现实主义的。“任何东西都敌不过真实”^①。作为启蒙运动的推动者之一，狄德罗推崇“理性”，追求自然和真实，他认为诗人“只要遵循自然的秩序”^②。在这里，狄德罗所说的“自然”并非仅仅指大自然，而是涵盖了人类社会生活的所有真实。“要演员的表演和道白都接近自然和实际吗？请你大声疾呼，要求人们把这场戏发生的地点如实地表现出来吧。”^③狄德罗在他的美学论文典籍中，用醒目的笔触不断书写着“真实”、“自然”等词。戏剧的题材要取自真实生活，戏剧的布局要贴近现实生活，戏剧的情节安排要以真实生活为依据，戏剧表演时演员的表演和道白要接近自然，总之，狄德罗要求戏剧包含的所有元素，宏观到布局、情节，微观到布景、语气，都应该追求自然，符合真实。不过需要强调的是，狄德罗所追求的“真实”和“自然”是“摒弃奇迹”^④的。“假使大自然从来不以异常的方式把事件组合起来，那么诗人超出一般事物简单平淡的一致性而想象出来的一切就会是不可信的了。但是事实并不如此。诗人怎么办呢？他或者是采纳这些异常的组合，或者自己想象些类似的组合。不过，在自然界中我们往往不能发觉事件之间的联系，由于我们不认识事物的整体，我们只在事实中看到命定的相随关系，而诗人却要在他的作品的整个结构中贯穿一个明显而容易觉察的联系。”^⑤据此，余秋雨这样总结：“撷取自然程序所容许的异常组合并揭示其中的必然联系，这就是戏剧艺术的秘密。”^⑥也就是说，戏剧吸收的基础是现实的，相比较于瑰丽的奇异，不如自然的平淡。不过，在此基础上，“诗人”（即戏剧家）需要给予“联系”；当戏剧情节平淡无奇时就用异常组合去“联系”，当情节过分异常时，就用平淡无奇去“联系”，其实这就是一个“损有余而补不足”的过程。所以，他是反对过分，追求平淡的自然的。“无论过分美化或是过分丑化，我都不能容忍。善与恶同样也可能被刻划得过分”，从这里还可以看出，他认为戏剧是要起到惩恶扬善的教化作用的。狄德罗强调的是把现实生活表现给观众，这并不仅仅是给观众欣赏的，最终目的是让观众关心生活，使蒙昧的头脑得到必要的启蒙。

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第131页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第161页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第209页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第157页。

^⑤ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第157页。

^⑥ 余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1983年版，第344页。

在此基础上，他重视戏剧的道德教化作用。他进一步谈到“只有在戏院的池座里，好人和坏人的眼泪才融汇在一起。在这里，坏人会对自己可能犯过的恶行感到不安，会对自己曾给别人造成的痛苦产生同情，会对一个正是具有他那种品性的人表示气愤。当我们有所感的时候，不管我们愿不愿意，这个感触总是会铭刻在我们心头的；那个坏人走出包厢，已经比较不那么倾向于作恶了，这比被一个严厉而生硬的说教者痛斥一顿要有效得多”。^①在此，狄德罗明确地提出了戏剧应该具备的教化作用。相对于枯燥无味的说教，戏剧的优越性就突显出来了。在剧场中，凭借真实的剧本和演员的表演，寓教于“戏”，通过故事的情节、情境和剧中人物的性格的展现，与观众产生共鸣。也就是说，狄德罗对戏剧有宣扬德行的要求。他要求戏剧要在观众中产生道德上的效果，以社会真实内容为依托，打动观众，使观众信以为真，产生情感上的共鸣，从而达到教育大众的目的。“倘使一切模仿性艺术都树立起一个共同的目标，倘使有一天它们帮助法律引导我们热爱道德而憎恨罪恶，人们将会得到多大的好处！”^②这也是狄德罗作为一个启蒙主义者在文艺上的突出体现。

第三，狄德罗要求市民剧在戏剧语言上也有突破。古典主义为了迎合宫廷贵族的奢靡情趣，规定戏剧必须用韵文，以示贵族阶级情趣之典雅、谈吐之高贵。狄德罗对此不以为然，他指出戏剧在运用语言上也要打破等级的限制，取消散文、韵文之间人为的鸿沟。在狄德罗看来，“用散文写的悲剧，跟韵文写的悲剧完全一样，也是诗篇”^③。狄德罗还这样分析：

有时候我怀疑家庭悲剧是否可以用韵文写；也不知是为什么，我作了否定的回答。然而普通喜剧是用韵文写的；英雄悲剧是用韵文写的。有什么是不能用韵文写的呢！这个体裁（指家庭悲剧）是否要求一种我还不太了了的特殊风格？抑或是真实的主题和强烈的兴趣需要摒弃那种匀称的语言？人物的情况是否和我们的现实情况太接近，以致不能容许一种有规律的和谐？^④

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 137 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 138 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 161 页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 160 页。

正因为市民剧以第三等级的生活为主要写作对象，所以，狄德罗认为剧作家在创作剧本时，应当用生活化的散文来描写人物间的对话。

狄德罗不仅是一位戏剧理论家，还是一位戏剧创作者。他实践自己的市民剧观点，用散文的笔调创作了两部市民剧《私生子》（1757）和《一家之主》（1758）。不过，也正因为贯彻了自己的“市民剧”主张，使得剧本严肃地进行着美德的展示，流于道德的说教，所以，他的这两部剧作都不算成功，但他还是扭转了当时法国戏剧的风气，成功地将为封建宫廷服务的古典主义戏剧转到了市民剧。他的戏剧主张和创作实践后获得博马舍的支持，博马舍也发表了它的《论严肃剧剧种》（1767），还写了《塞维勒的理发师》（1775）和《费加罗的婚礼》（1781）等剧作来进行戏剧实践。另外，还受到了德国戏剧家、戏剧理论家莱辛的欢迎，并从理论上进行探讨，著有《汉堡剧评》（1769）等，也写了《爱米丽亚·迦洛蒂》（1772）等戏剧作品。这些剧作都成为了市民剧的典范。市民剧由此成为“正剧”，即今日之话剧的前身。狄德罗的《论戏剧艺术》等著作，为这一新型的剧种奠定了理论基础。他在论述市民剧的过程中，“情境说”是贯穿其中的核心。

三、狄德罗戏剧理论的核心——情境说

狄德罗美学思想的核心观点是“美在关系说”。“美在关系”是狄德罗在《关于美的根源及其本质的哲学探讨》（1752年）中提出的新颖观点。狄德罗依据唯物主义观点，提出了“美在关系”说。他认为“美”是一个存在物的名词，它标记着存在物共有的性质，这个共有的性质就是“关系”。这就是“美在关系”的含义。这一观点上承亚里士多德，下启车尔尼雪夫斯基，在西方美学史上有着重要的地位。

一切美的事物，都不能离开它所处的具体关系，而这种关系具有社会性。具体的美的事物所处的特定关系，是纷繁复杂的，但其中起决定性作用的关系，是社会关系，即美的社会性。将之与戏剧相联系，狄德罗用一个经典的例子——《贺拉斯》中的一句台词“让他死”进行了分析。在一场关乎祖国荣誉的战斗中，老人的两个儿子已经被敌人杀死，现在他所剩下的唯一的儿子在与三个杀死他的两个兄弟的敌人战斗，老人对女儿说“让他死”！这句本来不美也不丑的话由于情境和关系的作用，就变成美的了。如果我们再改变句子所处的关系，让它搬到意大利的舞台上，

从司卡班口中说出，司卡班的主人是个冷酷而吝啬的人，他们在路上遭遇几个强盗的袭击，司卡班逃走后，有人告诉他，他的主人也脱离险境了，他发出了抱怨，来人说，“他一个人对付三个人，你叫他怎么办呢？”司卡班回答“让他死”。在这样一个关系和环境中，“让他死”就产生了变化，成为逗趣诙谐的了。“让他死”这句话在不同的情境，也就是在不同的关系中，发生了变化。因此，“美总是随着关系而产生，而增长，而变化，而衰退，而消失”^①的。一切美，都不能离开它所处的各种关系，由于关系的改变，对象的审美属性也会随时发生变化。把“美在关系”学说具体运用到戏剧中去就是他在论戏剧时提出的“情境说”，可以说，“情境说”是其戏剧理论的核心。

首先，情境说是以表现真实生活为基础的。

狄德罗认为：“在艺术中，如同在自然界里一样，一切都是相互联系的，人们如果接近真实的某一方面，也就会接近它的很多别的方面”^②。换言之，狄德罗认为戏剧应该是表现真实的，并且其一切是互相联系的。如果我们从其中的某一方面接触到真实，那么我们会同时从许多其它方面接触到真实。戏剧中包含的所有元素必须以表现真实、自然为基础。任何创作都必须符合真理，符合历史的发展规律，任何一部作品都需要经过艺术创造获得自然的真实性。

狄德罗认为戏剧艺术，尤其是他所追求的市民剧，应该表现出自然的情境和真实，从而创造出戏剧的美来。他认为“只有建立在和自然万物的关系上的美才是持久的美”^③。“艺术的美和哲学中的真理有着共同的基础”，那就是真实的自然，“就是我们的判断符合事物的实际”^④。这是他坚持艺术摹仿自然的艺术观的一种体现，“摹仿的美是什么？就是形象和实体相吻合”^⑤。不过，他要求摹仿艺术不是对自然的简单抄袭，而是要求它更具有逼真性，使观众相信是身临其境。他说：“在自然中我们往往不能发觉事件之间的联系，……而诗人却要在他的作品整个结构中贯穿一个明显而容易觉察的联系。所以，比起历史学家来，他的真实性虽少些，而

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 29 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 77 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 114 页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 114 页。

^⑤ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 114 页。

逼真性却多些。”^①这里狄德罗显示出他过于理想化的倾向，但这种理想化更多地具有了自然的情境性和真实感，已经不全然是新古典主义式的抽象化了。把反映自然的情境，自然的相互关系、真实的关系放在首要地位，正是狄德罗的情境说的基础和根本观点，也是他高过以往主张艺术摹仿自然的美学家的地方。

其次，情境说把人物性格与情境之间的对比突出出来。

人物性格和情节是戏剧的两大主要成分。艺术家在戏剧创作中，根据主要人物的性格特点来决定情节的安排。因此，戏剧的最主要任务就是从矛盾冲突中突出人物性格，狄德罗的情境说就包含了戏剧冲突论的合理因素。

狄德罗非常重视人物性格，极力主张人物性格与他所处的情境的对比，所谓“人物的性格要根据他们的情境来决定”是狄德罗阐述性格与环境的核心理论，这一观点对“性格与环境”作了超越前人的研究。他把“美在关系”说运用到戏剧创作上，从个体和整体的关系，从关系的变革来论述人物和情境的关系。

受法国文化背景的影响，狄德罗在哲学上坚持唯物主义的立场，加之受当时法国革命的民族精神的影响，自然就易得出环境决定性格的结论。他认为性格和环境之间存在着一种不可分割的关系。狄德罗在《论戏剧体诗》第十三节“人物性格”一篇中开头就说：“人物性格要根据情境来决定。”^②在创作中，剧本的布局可能已经设计完成，但应该赋予人物怎样的性格，这应该由情境来决定。情境能够“有力地激动人心，并使之与人物的性格发生冲突，同时使人物的利害互相冲突”，他还认为，“情境要有力地激动人心，并使之与人物的性格发生冲突，同时使人物的利害互相冲突”，“真正的对比是人物性格和情境之间的对比，是不同的利害之间的对比”^③。在这里，“对比”一词其实包含了两种含义：一方面，狄德罗强调的情境与情境、人物性格之间的对比关系，是相互比较之意；另一方面，情境与性格之间的“对比”，其实是一种“对应”的关系，即什么的情境对应着决定着人物的性格。狄德罗认为情境对性格起着决定作用，而相反的，他却不重视甚至摒弃人物性格之间的对比。

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 157 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 179 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 179 页。

他之所以有这种观点，余秋雨这样分析：这种性格之间对比的弱点是“技巧外露”，“不真实”，“容易使这种正反对比模糊了作品想突出的基调”，并“徒然增加艺术上的困难”^①。在现实生活中，人物性格只是各不相同，并非是截然相反，剧作家的工作“是把所有的性格都加强起来”^②，性格本身没有好坏之分。戏剧必须要通过一些事件的组合来描写事物的一般秩序，因此，“性格和情境间的对比，利害和利害间的对比，却是随时都存在的”，“假如你写阿尔赛斯恋爱，就让他爱上一个风流的女子，如果是阿尔巴贡，就让他爱上一个贫苦的女子”^③，因此作为现实生活的反映，摹仿的戏剧，要通过性格和情境间的对比，表现出戏剧冲突。如果进行人物性格之间的对比，就会使戏剧的主题暧昧不明，也就达不到戏剧的主要任务。狄德罗借鉴绘画艺术的类比，这样阐述，“当诗人只能用不同的性格来突出他的角色的时候，他该用怎样的笔力来描绘他们啊，润色他们啊！假使他不愿平淡到象把白色的景色放在白色的背景前的画家那样，他就只好时时刻刻注意身份、年龄、地位及利害的不同；他决不会削弱一个人物的性格而着力于另一个性格，他的工作是把所有的性格都加强起来”，“愈是严肃的体裁”，“就越不宜容许对比”。^④这样说虽然有些绝对化，不过，他主张从人物的社会情境中去寻找戏剧冲突，而不是到人物的性格对比中去寻找戏剧冲突，这是现实主义美学理论对于抽象人性论的一种超越，是值得肯定的。同时，这种反对戏剧中的简单对比，主张情境与性格对比的表现方法，包含着戏剧冲突论的合理因素，对后来黑格尔的冲突论是一种直接的启发，也是易卜生和肖伯纳等人所倡导的“社会剧”的理论先声。

再次，情境说主张戏剧以情境作为主要表现内容和对象。

狄德罗在与多华尔的第三次谈话中，借多华尔的口说：“要搬上舞台的，说老实话，已经不是人的性格而是人的情境了。到目前为止，在喜剧里，性格是主要对象，情境只是次要的。今天，处境却应成为主要对象，性格只能是次要的。过去，人们从性格引出情节线索，一般是找些能烘托出性格的场合，然后把这些情景串起来。现在，作为作品基础的应该是人物的社会地位、其义务、其顺境和逆境等。依

^① 余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社 1983 年版，第 356 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 183 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 181、179 页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 182-183 页。

我看，这个源泉比人物性格更丰富、更广阔，用处更大。”^①狄德罗所说的情境，不仅仅指社会环境，而是一个总称，包括人的身份、地位，人的全部生活条件和社会处境。“每天都有新的情境在形成……我们在社会里每个人都有自己的处境，我们要和各种不同社会处境的人打交道”。^②在前面我们已经论述了狄德罗的真实观，即戏剧要以反映社会真实生活为基础，戏剧创作应以真实生活为基础。人的社会处境纷繁复杂，从情境“这块土壤里能抽出多少重要的情节、多少公事和私事、多少尚未为人所知的真理、多少新的情况啊”。正是有这变化万千的社会情境，才有了市民剧的表现内容和对象，成为不可或缺的组成因素。

以情境为主要对象的原因是很明显的。第一，狄德罗认为，人物性格是由情境来决定的。他认为：“人物的境遇愈棘手愈不幸，他们的性格就愈容易确定。”^③因此，戏剧应该以情境为主要的内容和对象。第二、狄德罗所说的情境不仅指人的身份、地位，而且包括人的全部生活条件和社会处境，并由家庭关系、职业关系和友敌关系等一系列社会关系组成。第三，他看到了人物间的利益关系，即“不同的利害之间的对比”^④，注意到了环境、社会关系与人物性格的密切关系，把人物、环境和利益联系起来，这是狄德罗比前人高明的地方。他主张在情境中塑造典型人物，这是狄德罗首先提出的。狄德罗能够从社会生活着眼，以此为基础来看待戏剧的内容，也反映了启蒙主义者环境决定论的普遍观点。

最后，情境说决定了他关于演员表演的理想范本论。

由于狄德罗倡导情境说，主张人物的性格是由其所属的情境决定的，在他看来：“最伟大的演员就是最熟悉这些外在标志，并且根据塑造得最好的理想范本最完善地把这些外在标志扮演出来的演员。”^⑤这里的“外在标志”就是“情境”。因此，狄德罗的情境决定论就使得他要求演员的表演不是凭一时的情感冲动，而是要经过理智的分析，把握住人物性格的外在标志，并由此在心中形成一个理想的范本，然后在每次表演中都遵从这个理想范本，把情境所确定的性格复现出来。

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 107 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 108 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 179 页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 179 页。

^⑤ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 326 页。

情境说是以表现真实生活为基础的。同样的，演员的理想范本也是以现实生活为依据，是要有真实性的，这也体现了他的唯物主义思想。关于“理想的范本”，狄德罗在《演员奇谈》这篇论文中从许多不同的角度进行了论证，其核心还是在于他的情境说。关于“理想的范本”在下文还会专门论述。

狄德罗以“情境说”贯彻其“美在关系”的核心思想，成为其戏剧理论的线索，具体到戏剧表演理论，则可归纳到演员表演的技巧、演员与观众的关系、演员的地位和职责三点上体现。这些观点主要集中在其《论戏剧诗》和《演员奇谈》两篇论文中，而他的这两篇论文也是西方戏剧表演理论的开山之作。

四、狄德罗的戏剧表演理论

（一）表演的技巧

狄德罗重视戏剧的作用，希望以市民剧为武器，用理性的光辉启迪人们蒙昧的头脑。那么在剧场中，单纯凭借剧本是无法打动观众的，只有借助演员准确到位的演出，才能把剧作家的意图呈现给观众。因此，狄德罗十分重视戏剧演员的才能和技巧。

1、演员应该重视理智还是情感

狄德罗在《演员奇谈》中有这样的观点：演员一方面是要把他所扮演的人物的情感淋漓尽致地表现出来，另一方面，他却不应该亲身感受到剧中人物的情感，要保持理智。狄德罗在创作中重视情感的作用，却在表演中注重理性而排斥情感，这便成为演员的矛盾所在。狄德罗认为演员在表演过程中，会碰到理智与情感的单选题，在二者之中，他强调理智，而轻视情感在表演中的作用，主张用理智指导情感。他认为演员在扮演一个角色时，并不需要在内心活动中成为那个人物，并不需要亲身感受那个人物的情感。

作为启蒙运动的斗士，狄德罗是一个易动感情的人，他崇尚自然，要求文艺必须表现强烈的情感，进而感动人，教化人。但是相对于演员，要求却截然相反：演员需要的“不是自然而是艺术，不是强烈的情感而是准确的判断力”^①。在他看来：“依靠自然禀赋的演员偶尔演得十分精彩，一般情况下往往演得一塌糊涂”，“凭感

^① 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社 2003 年版，第 260 页。

情去表演的演员总是好坏无常……他们的表演忽强忽弱，忽冷忽热，忽而平庸，忽而卓越，今天演得好的地方明天再演就会失败，昨天失败的地方今天再演却又很成功。”^①听任情感驱使是演员的禁忌，这样的演员不会取得成功。而伟大的演员需要“很高的判断力，……他必须是一个冷静的、安定的旁观者，……要求他有洞察力，不动感情，掌握模仿一切的艺术，或者换个说法，表演各种性格和各种角色莫不应付裕如”^②。演员在舞台上可以表现得热情洋溢、不能自己，但这并非感情的自然流露，而是理智控制情感，进行调度的结果。狄德罗所推崇的演员克莱蓉、嘉理克、勒·刊、卡尧都是这种表演理论的实践者，狄德罗谈到勒·刊一边演戏一边看到一位演员掉下一只金刚钻耳环，就用脚把它踢到后台去了，这表明勒·刊在演出时，并非进入忘我的感情陶醉境界，而是由理智指导、理智控制其整个演戏过程的，这也正是他受到狄德罗推崇的原因——“理性”。

在狄德罗心目中理想的演员应该保持理智，那么他所要求的理智的实质是什么呢？关键就在于他着重指出的“理想的范本”。

2、理想的范本

他在《演员奇谈》这篇对话体论文的开头就指出了：“在行文最明白、最确切、最有力的作家的笔下，文字也不过是，而且只能是表达一种思想、一种感情、一个念头的近似的符号，而这些符号的意义需要动作、姿态、语调、脸部表情、眼神和特定的环境来补足。”^③正是情境补足了符号的意义，因此，“理想的范本”的内在依据是“情境说”。所以，狄德罗的理想演员所要摹仿的“理想的范本”就是正确地处理了情境与性格的关系而由各种外在标志固定下来的模式。他在《画论》论表情的那一章中也明确指出，“每种生活状况都有它固有的特点和面貌”，“在社会中，每一阶层的公民都有它的特性和表情：手艺人、贵族、平民、文人、教士、官员、军人都是如此”^④。这就是他对理想范本的说明，也是情境决定论的必然结论。

情境决定人物性格，那么演员应该如何把握呢？狄德罗自己就提出了这个问

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 279，281 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 280—281 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 279 页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 393 页。

题，“只有自然而没有艺术，怎么能造就伟大的演员呢？”^①演员在表演过程中，运用理智控制情感是解决问题的一个方面，而另一方面，他提出演员演出时需要有“理想的范本”这一主张。

演员演出需要有“理想的范本”，这就会使演出与剧本产生区别。狄德罗指出，范本有三种：自然造成的人，诗人塑造的人和演员扮演的人。自然造成的人比诗人塑造的人小一号，诗人塑造的人又比演员扮演的人小一号，后者是三个范本里最夸大的。^②伏尔泰看克莱蓉（狄德罗最推崇的演员）演他的一出戏，不由喊道：“这出戏真是我写出来的吗？”狄德罗用这样一件事来说明演员的理想范本可以高过诗人的理想范本，因为在实际表演过程中，已经经过了演员自己对角色的个体的体验和创造性的处理。

他认为，最伟大的演员就是“根据塑造得最好的理想范本最完善地……扮演出来的演员”^③，他们在表演时，“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”^④。狄德罗在谈到克莱蓉如何塑造剧中人物时，这样写道：“到了第六场演出，她就已把她表演中的一切细节以及角色所说的每句话都记得烂熟了。毫无疑问，她自己事先塑造出一个范本，一开始表演，她就设法遵循这个范本。毫无疑问，她在塑造这个范本的时候要求它尽可能的崇高、伟大、完美。但是这个范本是她从戏剧脚本中取来的，或是她凭想象把它作为一个伟大的形象创造出来的，并不代表她本人……由于刻苦钻研，她终于尽可能地接近了自己的理想。这时万事俱备，她就坚决地守定那个理想不放，只需要一套练习和记忆的工夫就行。”^⑤演员事先研究剧本，揣度剧中人物的心理及其外在表现方式，先在心目中把这个人物的形象塑造成“范本”，而后在无数次的观察、练习中不断揣摩、改进，最终形成一个“理想的范本”，于是每次表演时，只需要把这个塑造好、练习好的“范本”不断重复表演就可以了。“一切都在变，一切都在过渡，只有全体是不变的。”^⑥演员在练习中，并不是一成不变的固守着“范本”，而是在一次又一次的形象塑造中

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 279 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 342 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 326 页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 281—282 页。

^⑤ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 282 页。

^⑥ 狄德罗：《狄德罗哲学选集》，商务印书馆 1959 年版，第 143 页。

不断变化使其趋于完善、接近“理想”，当“范本”成为“全体”，最终定型为“理想的范本”时，演员以后的表演就只需要“像镜子在不同的时候反映同一事物一样，前后丝毫不差地复现出来”^①。

就我们现在看来，近代文艺心理学研究表明，演员们确实分两派：“表现派”（强调理智）和“体验派”（强调情感），朱光潜先生称为“分享派”（分享剧中人物的内心生活）和“旁观派”（旁观自己的表演）^②。这两派其实都有演技超群的优秀演员，并不是只有理智主导的演员才是成功的演员。另外，“理想的范本”确实必须具备，但是一成不变的以理智加以控制地表演，这会使演员的演出成为机械化的活动，缺乏新意，缺少生气。在戏剧表演的领域中，我们还是强调现实主义和浪漫主义的结合，演员需具备善解人意的情感，同时又需得到理智的引导，使二者相辅相成。“理想的范本”不可缺少，同时也应该再创造，“在每次表演中须获得新的生命”^③。

不过，在狄德罗之前，欧洲没有出现过完整的表演理论，狄德罗成为欧洲戏剧史上第一位系统提出表演理论的理论家，这是非常值得肯定的。

（二）演员与观众的关系

戏剧是一门综合性艺术。黑格尔指出，戏剧无论在内容上还是在形式上都要成为最完美的整体，所以应该看作诗乃至一般艺术的最高层^④。作为组成戏剧整体的一部分，“观众”必不可少。戏剧必须是由演员直接面对观众进行表演，表演时面对观众，诉诸观众的审美心理和欣赏需要，因此，“观众”是研究戏剧表演理论不可缺少的一个环节。

在观众和演员之间，究竟应该以哪个为核心，即“观—演”关系中心确定的问题。对于这一问题，狄德罗强调以“演”为中心，忽略“观”的存在。他持“角色—演员”中心论。他主张，演员在表演中应充分以演出为轴心，而不应该迎合观众，观众在表演中只是次要的，有时甚至可以忽略不计。“无论你写作还是表演，不要去想到观众，只当他们不存在好了。只当是舞台的边缘有一堵墙把你和池座的观众

^① 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社 2003 年版，第 262 页。

^② 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社 2003 年版，第 264 页。

^③ 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社 2003 年版，第 265 页。

^④ 黑格尔：《美学》第 3 卷下册，朱光潜译，商务印书馆 1982 年版，第 240 页。

隔开，表演吧，只当幕布并没有拉开。”^①这是西方戏剧表演理论中所谓“第四堵墙”一说的滥觞。^②他指出，在戏剧理论中，演员关心的不是“假使你做这个或那个，你会这样或那样地感动观众”，而是“假使你做这个或那个，在你的人物之中就会出现这样或那样的情况”^③。演员在表演过程中，完全沉浸在他的想法、他喜欢的表演手法中，而不去理会观众的心理世界。他用他的理智保持着艺术创造的自律性，他严格恪守“理想的范本”，从一而终地对待他扮演的每一个角色。他认为，演员唯有如此，才能再现自然的真，上升到一个较高的水准。

尽管狄德罗自己是持这样一种观点，但是从他的只言片语我们不难发现他的矛盾之处。虽然他强调的是演员以“演”为中心，而忽略“观”的存在，但有时他还是要求演员要兼顾观众的感觉。他在《演员奇谈》中多次涉及“观众”。例如：

你知道反复排演的目的何在？就在于在才能高低不同的演员之间建立平衡，以便出现一个统一的整体行动。如有一个演员出于骄傲拒不接受这种平衡，结果总是整体的完美受到损失，观众的乐趣大打折扣。^④

强调的重点最后落在了“观众”上。演员的一切表演最终目的是给观众欣赏，他们反复排练、建立“范本”、依样演出，最后的一切全由观众接收，由此可见，观众对演员的影响其实是非常大的。

又如：

她（克莱蓉）随意躺在一张长椅上……在回想她的梦境的同时，她在听着自己，看着自己，判断自己，判断她在观众中间产生的印象。^⑤

按照狄德罗对演员的要求，演员在按剧本进行排练的过程中，需要以理智控制情感，以冷静的头脑构想“理想的范本”，并用练习和记忆使之固定，但是到最后，他还是把衡量的权力交到“观众”的手中。

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 176 页。

^② 姚文放：《中国戏剧美学的文化阐释》，中国人民大学出版社 1997 年版，第 319 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 175 页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 294 页。

^⑤ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 283 页。

在所有的艺术门类中，恐怕没有哪一门艺术比戏剧与观众的联系更为紧密了。经由剧作家的创作——形成剧本，通过演员的创造再现——形成演出，最后在观众中产生影响——形成效应，这样才称的上是一个完整的戏剧流程。在实际的操作中，任何人都不能忽略“观众”这个环节所产生的影响。也正因为如此，虽然狄德罗在自己的主张中严格摒弃“观众”，但是，他还是不能脱离观众而仅仅去谈演员的技巧，因为演员的技巧再高超，没有观众的欣赏，一切都是无意义的。因此，在演员与观众的关系中，狄德罗留给我们的答案注定是矛盾的。

（三）演员的地位与职责

与狄德罗同时期的莫里哀仅因拒绝脱离剧团生活，就不能当选科学院院士，著名女演员莲库符列尔由于演员的身份，被剥夺了按基督教习俗下葬的权力。狄德罗反对当时的这种潮流，他反对当时对演员的轻视和忽略，而且十分重视演员的地位和职责，称演员这一职业是自己“喜爱并且敬重的一种职业”^①。

在狄德罗看来，当时的社会风气太虚假、太腐化，作为启蒙主义斗士的他选择以戏剧作为武器感化人、启迪人，但是演员的实际生活状况又使他不禁要为他们争取他们应得的权利。他曾经思考过这样的问题：“如果演员都是正人君子，如果他们的职业备受尊重，那么戏剧对于良好的趣味和社会风气会产生什么影响。”而他的回答也坚定：“演员的职责是对聚集在一起的人讲话，让他们受到教育，得到娱乐，改正缺点；一个民族如果重视这种职责，给演员以他们当之无愧的荣誉和报酬，就不会产生这种情况。”^②

一个完整的戏剧流程应包括剧作家的创作、演员的创造再现、在观众中产生影响。在观众中产生影响也就是要在社会上形成效应。演员作为剧作家和观众之间的中介体，承担着道德教育的使命，使观众感受真善美、钦慕德行。“当演员的人有罕见的才能，对社会确实有益；他们抨击可笑的事物和恶习，最雄辩地宣扬正直和德行；他们是才子用力惩罚恶人和狂人的棍棒。”^③我们从中可以体会到，狄德罗希望演员能受到社会的重视，希望通过演员的表演，力图用其产生的艺术效应来启蒙

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 318 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 322 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 318 页。

思想、为社会的现实斗争服务。

这里，狄德罗作为启蒙运动的领袖，看到了戏剧对于社会风气、道德风尚的改造作用甚至是肩负反封建的使命，是非常有道理的。但是，他过分夸大了演员的职责和戏剧对社会的影响，是他的局限所在。

狄德罗的戏剧表演理论中，大多存在着观点矛盾、表述绝对的偏颇之处，究其原因，18世纪的唯物主义者往往是形而上学的，狄德罗也难逃窠臼。不仅是在演员理智与情感的把握问题上，还有在演员与观众关系、演员的地位与职责等理论问题上，他都生硬地将紧密相连的范畴分开，并且观点、表述都过于绝对。不过，正由于狄德罗第一个提出戏剧表演理论，给后代的表演理论起到了重要的铺垫作用，以后的戏剧家才有可能在戏剧这块宝地中挖掘出新的矿藏。

下篇：从新的视阈看狄德罗戏剧美学思想

一、狄德罗与浪漫主义

狄德罗是资产阶级现实主义美学的先驱之一，他对戏剧、表演艺术、绘画、雕刻、音乐等方面都有创造性的见解。他主张艺术要追求自然，他说：“自然所创造的一切都是正确的。”^①他劝青年画家走到生活中去，到教堂、街道、公园、市场各处去观察具有各式各样感情的人物的动作；劝作家注意现实生活，到乡村去，到茅屋里去，访问住在那里的人，看看他们的床铺、饮食、房屋、衣服。只有以真实的社会生活为基础，才能创作出具有启蒙思想的作品。他反对古典主义的狭隘的美学观点和清规戒律，要求艺术民主化。他明确提出，戏剧是反封建斗争的有力武器之一，强调戏剧的教化功能。他主张用代表资产阶级愿望、体现启蒙精神的严肃市民剧来代替为封建宫廷服务的古典主义戏剧。他认为剧作家要关心社会上发生的重大问题，戏剧要起教育民众的作用。他的理论大大促进了欧洲现实主义戏剧的发展。

根据上文的论述可见，目前的研究都是把狄德罗与现实主义者划上等号，这本身没有偏颇之处。不过，狄德罗的某些戏剧理论中，其实包含着“浪漫主义”的特征。作为欧洲文学中的一种文艺思潮，浪漫主义产生于18世纪末到19世纪初的资产阶级革命和民族解放运动高涨的年代，是1789年法国大革命催生的产物。它在政治上反对封建专制，在艺术上与古典主义相对立，属于资本主义上升时期的一种意识形态。启蒙运动直接影响下的法国大革命带来了激烈的思想文化碰撞与斗争，直接促进了19世纪浪漫主义文学的产生。因此，我们可以说启蒙运动在政治上为法国革命作了思想准备，在文艺上也为欧洲各国浪漫主义运动作了思想准备。作为法国启蒙运动的领导者之一，狄德罗的戏剧理论中也包含着浪漫主义的萌芽。

从思想特点来看，狄德罗反对古典主义的清规戒律，追求自然，并要求文学贴近生活而高于生活。他说艺术家不能满足于反映生活，必须对生活表示自己的意见。上文谈到市民剧时，我们已经充分认识到狄德罗作为一个现实主义者要求戏剧要坚

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第77页。

持现实主义，反映生活。但是狄德罗并没有仅仅停留在现实的基础上，而是看到超越真实之上的“浪漫”。让我们来读这样一段文字：

一般说来，一个民族愈文明，愈彬彬有礼，他们的风尚就愈缺乏诗意；一切都由于温和化而失掉了力量。自然在什么时候为艺术提供范本呢？是在这样一些情景发生的时候：当儿女们在垂死的父亲床边扯发哀号；当母亲敞开胸怀，指着哺育过他的双乳恳求她的儿子；当一个人剪下自己的头发，把它撒在他朋友的尸体上；当他托着朋友尸体的头部，把尸体扛到柴堆上，然后搜集骨灰装进瓦罐，每逢祭日用自己的眼泪去浇祭；当披头散发的寡妇，因死神夺去她们的丈夫，用指甲抓破自己的脸；当人民的领袖在群众遭遇到灾难时伏地叩首，痛苦地解开衣襟以手捶胸；当父亲抱着他出生的儿子，高高地举向上天，指着婴儿起誓，向神祇祈祷；当儿子在长期离开父母以后又重新聚首时，他的第一个动作就是抱住他们的膝盖，匍匐在地上等候祝福；当人们把饮宴看作祭献，在开筵以前或席终以后在杯中注满酒浆祭奠土地；当人民可以和领袖交谈，领袖倾听他们并回答他们的问题；当人们看到一个人头缠布条跪在祭坛之前，一个女祭司把双手在他头上伸开，向天起誓，举行着赎罪和受洗的仪式；当那些被魔鬼附体，受着魔鬼折磨的女预言者，口吐白沫，目光迷乱，坐在三足凳上，呼号着预言性的咒语，从魔窟阴森森的底里发出悲鸣；当神祇渴欲一饮人血，必待看到鲜血流淌才安定下来；当淫乱的女巫手持魔杖在森林里徜徉，引起了沿路遇到的异教徒的恐怖；当另一些淫妇无耻地脱光了衣服，看到随便哪个男人走来，就伸开双臂把他抱住，满足淫欲，等等。

我不说这些是好风尚，可是我认为这些风尚是富有诗意的。

诗人需要的是什么呢？是未经雕琢的自然，还是加过工的自然；是平静的自然，还是动荡的自然？他喜欢纯净肃穆的白昼的美呢，还是狂风阵阵呼啸，远方传来低沉而连续的雷声，或闪电所照亮的上空中黑夜的恐怖？他喜欢波平如镜的海景，还是汹涌的波涛？他喜欢宫殿的冷落静默，还是漫步在废墟之中？喜欢人工建筑的大厦，人工栽种的园地，还是茂密的古森林和荒岩间的野穴？喜欢平静的湖水、池塘、清泉，还是下泻时通过岩石折成数段，咆哮声远远传至在山上放牧的童子耳边的奔腾澎湃的瀑布？

诗需要的是巨大的、野蛮的、粗犷的气魄。^①

这段文字是狄德罗在《论戏剧诗》一文中对“风尚”的阐释，整个段落在我看来就是两个字——浪漫。狄德罗认为的风尚有好坏之分，不过他不仅仅局限于此，而是超越好坏之上去品位它的诗意，而这诗意，其实就是浪漫。

启蒙主义者追求理性和真理，“理性崇拜”是启蒙运动的思想核心和文学创作的思想基础。这是因为人的觉醒、反封建盲从的社会进步，以及近代科学知识的获得，这所有的一切都有赖于人的理性思维。他们认为，封建统治黑暗腐朽，是因为由自然法则规定的“理性”被封建专制和教会的歪论所蒙蔽，人们的头脑变得愚昧和混乱。因此，要用“理性”去“照亮”人们的头脑，把“理性”作为检验一切真理的标准，“宗教、自然观、社会、国家制度，一切都受到了最无情的批判；一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权利”^②。在戏剧方面，他们以“理性”的旗帜来对抗法国贵族宫廷中盛行的古典主义之风。狄德罗作为一个启蒙运动的领导者之一，当然也以“理性”作为自己思想的大旗。不过，他自己也没意识到，他所需要的“风尚”其实蕴涵着丰富的浪漫主义的特色。作为一个诗人，作为一个剧作家，题材的内容理当来源于现实生活，但是除此之外，需要的更应该是“巨大的、野蛮的、粗犷的气魄”，就单纯从现实主义的角度来考察狄德罗，显然是不全面的。

在狄德罗与多华尔的第一次谈话中，他这样说到：“要如实地表述事物，而我却发现有好几件事具有虚构的性质。这种性质只能使剧场里的观众信服，因为在剧场里可以说存在着幻觉和相因成习的掌声。”^③在剧场中按照现实生活如实的照搬并不是狄德罗的本意，他所认为的戏剧还不能离开虚构的创作。“在社会上，事件由一些小枝节串连而成，它们会使小说更为逼真，但却会使戏剧作品丧失全部意义”，现实的平铺直叙不仅不会为戏剧作品增色，反而会抹杀其存在的全部价值，“戏剧只表演真实生活中特殊的片刻”^④，这些片刻必须是“巨大”、“野蛮”、“粗犷”的片

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第205-206页。

^② 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版，第404页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第44页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第45页。

刻,特殊的富有浪漫主义的片刻,这样才能吸引观众,这才是狄德罗所追求的戏剧。也正因为此,狄德罗虽然反对过分,但却要求强烈而震撼,追求“巨大”、“野蛮”、“粗犷”的诗意。这不仅“出自于对法国贵族沙龙和宫廷中所弥漫的那种苍白、虚假、疲塌、做作、平庸的格调的憎恨和摒弃”^①,更是为后来1789年法国的血色革命,乃至19世纪的浪漫主义思潮作了铺垫。

再者,从民主主义的立场,抨击封建制度的罪恶现象。作为一个启蒙主义的斗士,狄德罗的理论和作品中都闪烁着理性的光辉,以民主主义为立场,抨击旧封建和教会的统治,成为浪漫主义的前驱。狄德罗以自然和无神论为武器,对传统教会的批判达到了激烈的程度,他的理性崇拜和渴望参加现实斗争的倾向,他的作品也具有鲜明的哲理性和政论性。他的《拉摩的侄儿》(1762-1764)塑造了一个集“高傲与卑鄙、才智和愚蠢”于一身的典型人物。他是腐烂的封建制度的产物,是以“恶”的形式表现出来的在封建社会内躁动的资产阶级的化身,除此之外,作品还蕴涵丰富的辩证法思想,马克思恩格斯称这部作品为“辩证法的杰作”^②。而19世纪浪漫主义文学的思想特点之一,是“从民主主义的立场(积极浪漫主义),或者从留恋旧制度的立场(消极浪漫主义),抨击封建制度或者资本主义的罪恶,揭露现实的黑暗和不合理现象”^③,以此来评价,狄德罗可称的上是积极浪漫主义的先行者。

再从艺术特点来看,浪漫主义文学惯用对比和夸张,大力提倡想象,而狄德罗也非常推崇想象的作用,并在自己的美学论文中对“想象”做了大量的阐释。以想象作为其实践戏剧理论的主要手法,是其浪漫主义特征的集中体现。

狄德罗在《百科全书》中写的“天才”词条说:“什么是天才?广博的才智,丰富的想象力,活跃的心灵这就是天才。天才陷于他所留意的事物包围之中,它不是在回忆,而是看见;不只是看见,而且受到感动:在那寂静、阴暗的斗室里,它观赏那悦目而富有的田野;怒吼的狂风使它全身冰凉;烈日烤炙它,暴风雨使它畏惧。心灵往往喜爱这些转瞬即逝的感受,它们给予心灵无比珍贵的快感。”^④天才作家的笔杆需要借助丰富的想象力,但是在这里,狄德罗所追求的形象是有这样一个

^① 余秋雨:《戏剧理论史稿》,上海文艺出版社1983年版,第361页。

^② 《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社1972年版,第59页。

^③ 郑克鲁等编:《外国文学史》,高等教育出版社1999年版,第153页。

^④ 狄德罗:《狄德罗文集》,中国社会科学出版社,1997年版,第380页。

前提的：“艺术中的美和哲学中的真理有着共同的基础。真理是什么？就是我们的判断符合事物的实际。模仿的美是什么？就是形象与实体相吻合。”^①如何去实现“形象和实体相吻合”，狄德罗首推“想象”，通过浪漫的“想象”去实现艺术美。在文艺领域，文学艺术创造是一种天才的能力，他所强调的这种特殊思路就是想象。狄德罗非常重视发挥想象的作用，他说想象“是一种素质，没有它，人既不能成为诗人，也不能成为哲学家、有思想的人、有理性的生物，甚至不能算是一个人”^②。

对于剧作家来说，创作剧本需要想象。对于生活中客观存在的美，艺术家需要通过自己的想象、形象思维对它进行感知、虚构、再创造，从而形成戏剧作品中的美——这就是狄德罗所追求的在艺术中摹仿美。对于摹仿，狄德罗提出了“真实”和“逼真”两个概念。真实即客观的自然或历史，而逼真是指艺术家运用想象、构思重建自然、美化自然，使自然获得艺术上的真实性。正因为有这种逼真性，才给事物以生命，给思想以色彩，才能产生生动感人的作品，才能创造出艺术典型。拉摩的侄儿就是这样一个典型，他既具体又抽象；生活于时空中，又不属于特定的时空。“布局按照想象构成，台词则应该依据自然”^③，狄德罗的戏剧理论，同时含有现实主义思想和浪漫主义因素。

对于演员来说，对角色的把握、定型都需要借助想象的作用。前面我们谈到过，狄德罗认为，最伟大的演员就是“根据塑造得最好的理想范本最完善地……扮演出来的演员”^④，他们在表演时，“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”^⑤。他强调的是演员对角色的理智把握。狄德罗在谈到克莱蓉如何塑造剧中人物时，这样写道：“到了第六场演出，她就已把她表演中的一切细节以及角色所说的每句话都记得烂熟了。毫无疑问，她自己事先塑造出一个范本，一开始表演，她就设法遵循这个范本。毫无疑问，她在塑造这个范本的时候要求它尽可能的崇高、伟大、完美。但是这个范本是她从戏剧脚本中取来的，或是她凭想象把它作为一个伟大的形象创造出来的，并不代表她本人……由于刻苦钻研，她终

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 114 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 161 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 146 页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 326 页。

^⑤ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 281-282 页。

于尽可能地接近了自己的理想。这时万事俱备，她就坚决地守定那个理想不放，只需要一套练习和记忆的工夫就行。”^①演员事先研究剧本，揣度剧中人物的心理及其外在表现方式，先在心目中把这个人物的形象塑造成“范本”，而后在无数次的观察、练习中不断揣摩、改进，最终形成一个“理想的范本”，于是每次表演时，只需要把这个塑造好、练习好的“范本”不断重复表演就可以了。“一切都在变，一切都在过渡，只有全体是不变的。”^②但在，实际练习与操作中，演员并不是一成不变地固守着“范本”的，其中仍需要借助想象的作用。“就象一个雕刻家忠实地按照丑陋的模特儿刻成雕像，里面也有自然的真实那样。人们称赞这种真实，但觉得整个作品贫乏可厌”^③。如果演员单纯以生活中的原型去塑造形象，虽然真实，却无法将角色塑造得“崇高、伟大、完美”而富有“诗意”，那么，如果演员在塑造“理想范本”的过程中，加入自己的想象，情况就会不同。演员想象的才能究竟是什么？“她（克莱蓉，狄德罗推崇的女演员）的才能在于虚拟一个伟大的幽灵，然后天才地模仿这个幽灵。”^④“人们把感情丰富、细腻看作演员这一行的首要品质”^⑤，狄德罗认为，演员在表演时排斥感情，但是在对角色的实际把握过程中，感情确实发挥着很大的作用，没有感情的演员是无法进行伟大的想象，无法通过想象去塑造伟大的形象的。演员们在塑造“理想的范本”时，根据想象，审时度势地进行反复的修改，在一次又一次的想象作用下不断变化使其趋于完善、接近“理想”，当“范本”成为“全体”，最终定型为“理想的范本”时，演员以后的表演就只需要“像镜子在不同的时候反映同一事物一样，前后丝毫不差地复现出来”。所以，在演员的表演中，在“理想范本”的定型过程中，也丝毫不能离开想象。

对观众来说，也不能离开想象。在与多华尔的第三次谈话中，狄德罗有这样一段描述：

叙述中的其他形象也大都是这样：万弩蔽空，日色无光，三军骚动，遍地鲜血，
年轻公主胸脯上插着匕首，狂风怒吼，天外雷声隆隆，头上电光闪闪，大海咆哮，浪

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 282 页。

^② 狄德罗：《狄德罗哲学选集》，商务印书馆 1959 年版，第 143 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 309 页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 314 页。

^⑤ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 319 页。

沫横飞。诗人描绘了这一切，而观众在想象中看到了这一切，但艺术并不是把这一切摹仿出来。^①

剧作家通过现实的基础，想象的加工，创作出剧本，演员通过不断的想象形成“理想的范本”，并通过表演呈现给观众，而这些都需要观众想象的参与才能最终实现其价值。在剧场中，观众的想象参与更能够使观众了解戏剧情节和人物性格，形成共鸣。离开剧院以后，戏剧的教化作用仍然发挥着作用，因为“想象是人们追忆形象的机能”^②，观众通过想象回味、追忆戏剧情节，使自己在很长一段时期内都能引以为戒，从而起到启蒙主义者所希望的提升大众道德素质的作用。

因此，我们说，狄德罗的戏剧理论兼具现实主义的特征和浪漫主义的因素是一点都不为过的。那么，我们为什么不能将他称为一个浪漫主义者呢？众所周知，浪漫主义的特点是强调创作的绝对自由，要求突破文学描绘现实的范围，而这对处于法国大革命前期，肩负启蒙任务的狄德罗来说，显然是超越了他所处的年代的。我们可以这样归纳，狄德罗作为一个现实主义者所具备的浪漫主义因素和 19 世纪浪漫主义的最大不同之处在于，他的浪漫是需要“镣铐”的。“演员与自然的关系就类似奴隶与镣铐的关系：奴隶学习怎样戴着镣铐自由行动，一旦他习惯了戴着镣铐生活，他既感不到镣铐的重量，也不觉得行动受到限制。”^③相应地，狄德罗的浪漫主义也一样，他的戏剧思想所体现出的浪漫主义特征必定是戴着现实主义这个“镣铐”的，他的浪漫主义只能是为现实主义服务的。

不过，狄德罗以激情洋溢的想象说营造了剧场所需要的“热辣辣的气氛”^④，这超越了他所处的时代，在现实主义的一片汪洋大海中，驶出了浪漫主义的小船。

二、狄德罗与莱辛——人物性格与环境的关系

狄德罗写过两部正剧：《私生子》（1757）和《家长》（1758）。他着重从人物的社会身份（商人、工人、法官等）或家庭关系（父子、夫妻等）来刻画性格，注意人物性格和客观环境的联系。狄德罗非常重视人物性格，主张人物性格要与他所处

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 105 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 161 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 335 页。

^④ 余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社 1983 年版，第 361 页。

的情境形成对比，所谓“人物的性格要根据他们的处境来决定”是狄德罗阐述性格与环境的核心论点。这一观点我们在前面已经进行了论述。

莱辛（Lessing, 1729~1781），戏剧家、戏剧理论家，德国启蒙运动中的代表人物。他的名著《拉奥孔》，论述了诗与画之间的界限，而他的《汉堡剧评》和《文学书简》，则与狄德罗交相呼应，丰富了市民剧的理论。莱辛的戏剧理论深受狄德罗的影响。

上文我们已经论述过，狄德罗重视典型人物性格的塑造，指出性格和环境之间存在着一种不可分割的关系，情境对性格起着决定作用，应该赋予人物怎样的性格，这应该由环境来决定。受狄德罗的影响，莱辛也十分强调环境的作用，同时，他思想的基础也是现实主义的。“剧中人物所表达的思想必须符合他的既定性格……只要它在艺术上是真实的，只要我们承认，这样的性格，在这样的情况下，处在这样的激情中，只能做出这样的判断，也就够了。但是另一方面，这种艺术真实又必须接近绝对真实。”^①莱辛深受狄德罗戏剧理论的影响，他们对戏剧理论的落脚点全在于真实上。“我们不应该在剧院里学习这个人或者那个人做了些什么，而是应该学习具有某种性格的人，在特定的环境中做些什么。”^②莱辛不仅看到了人物性格和环境之间的必然联系，同时也追求戏剧的社会道德教化功能。

在《汉堡剧评》的第 18、19、32 等篇中，莱辛指出人物性格不应脱离历史环境，必须刻画出特定环境中特定人物应有的性格，即性格和环境要有内在联系。性格刻画要追求“内在的真实性”。一个真实可信的戏剧性格并非是指生活中实际存在过的性格，而是指在戏剧中通过艺术加工创造出来的取得了真实性的性格，这个性格与他所处的环境的关系必须搭配得起来，即这个环境应该是根据性格的需要重新创造出来的一个特殊的整体，而性格也要体现出环境的影响。莱辛认为，应该“设法这样来塑造他的人物性格；他将设法让那些使性格活动起来的事件，合情合理地、一个接着一个地发生出来；他将设法按照每一种性格准确地来测度热情；他将设法使这种热情按部就班地表现出来。这样，我们到处都可以见到最自然、最有秩

^① 莱辛：《汉堡剧评》，商章孙等译，上海译文出版社 1981 年版，第 14 页。

^② 莱辛：《汉堡剧评》，商章孙等译，上海译文出版社 1981 年版，第 101 页。

序的进程”^①，剧作家在把人物性格塑造出来之后，会反作用于环境，使推动人物行动的一系列事件都顺着符合人物性格的必然秩序发展，并且用人物的性格去测定他们的情感，并使之表现出来，这时呈现给观众的才是最自然、最真实、最寻常的。莱辛不仅看到了环境对性格的决定作用，还看到了性格对环境能动的反作用，并以理论的形式加以固定。

那么我们再来看狄德罗，狄德罗能够从社会生活着眼，以此为基础来看待戏剧的内容，这里当然反映了启蒙主义者环境决定论的普遍观点。学术界一般认为狄德罗并没有看到人物性格对环境所起的能动的反作用，体现了他形而上学的倾向。那么，以戏剧理论影响着莱辛的狄德罗是否完全忽略了性格对环境的反作用呢？答案显然是否定的。

让我们看狄德罗在《论戏剧诗》中举的这样一个例子：

一个父亲有两个孩子，一男一女。女儿暗中爱上了住在她家的一个年轻人。儿子迷恋着在附近见到的一个不知名姓的姑娘。他企图诱惑她，但没有成功。他改换装束住到她家的近旁，用了个假名，穿着借来的衣服。别人以为他是个平民，是个手艺人。他假装白天要做工，只在晚上去看他所爱的人。但是他的父亲非常留意家里的事情，于是发现他儿子每天晚上不回家。这种情况表明出现了越轨行为，因此他忧心忡忡，等候他的儿子。

剧本由此处开始。

以后怎样呢？结果发现那个姑娘完全配得上他的儿子，同时发觉女儿所爱的青年，正是他心目中的乘龙快婿，于是就把她许给了他；他就此办成了两门亲事，但这是和他妻舅的意思相左的，因为他的妻舅别有意图。

为什么女儿要暗暗地爱上那个青年呢？

为什么她所爱的青年就住在她家？他在这里是做什么的？他是怎样一个人物？

儿子所爱的这个不知名姓的姑娘究竟是谁？她怎样会落到穷困的境地？

她是哪里人？她出生在外省，为什么到巴黎来了？是什么事情使她呆在这儿？

那个妻舅又是个什么样的人？

^① 莱辛：《汉堡剧评》，商章孙等译，上海译文出版社1981年版，第168页。

他在这个家庭里怎么会有权威？

为什么他要反对家长认为合适的两门亲事？

戏剧既不能在两个不同的地方展开，那个不知名姓的年轻姑娘怎样得以进入这个家庭？

父亲是怎样发现他女儿和那个住在他家里的青年相爱的？

他为什么不愿意透露他的意图？

那个不知名姓的姑娘是怎样使他中意的？

妻舅设置了什么障碍来反对他的计划？

这两门亲事是怎样冲破障碍而实现的？

在诗人拟定提纲以后有多少东西还没有确定啊！但是这里已经有了梗概和基本内容。他就应当据此分幕，并确定任务的数目，他们的性格以及每场的主题。^①

看到这里，我们不仅可以看到这出戏剧的大概剧情，而且，重要的是，剧情的发展顺着戏剧的情境变化着，并且，随着环境的确定，人物性格随之也浮出水面。狄德罗用十八个问号设定了该剧的环境，再由此环境决定出戏剧人物的性格应该是如何的。随后他接着阐述：

我看这个提纲对我是合适的，因为那个我准备着重刻划其性格的父亲非常不愉快。

他不同意他儿子看中的那门亲事；他女儿也好象在逃避他想给她定的亲事。由于彼此都有难言之隐，使他们不能互相倾吐真情。^②

原本设定的故事情节父亲“就此办成了两门亲事”，设计到这里，为什么父亲反而“非常不愉快……不同意他儿子看中的那门亲事，他女儿也好象在逃避他想给她定的亲事”呢？其实，戏剧家在创作时，所用的题材是相通的，大家都可以利用，但是剧作家却可以各自发挥自己的想象去处理一切。于是，狄德罗这样设定故事：父亲关心儿女的终身大事，而儿女似乎也都找到了心仪的对象，但由于缺乏沟通与交流，两辈人之间发生冲突。剧中人物的性格已经由此情境而确定，确定性格后的

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 150-151 页。

^② 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 151 页。

戏剧人物的发展却没有依据作家的主观意向，而是随着人物性格自身而发展，性格确定后安排的所有情节、环境都必须符合其性格特点。父亲会“不愉快”，“不同意儿子看中的那门亲事”；女儿“也好像在逃避他想给她定的亲事”，他们彼此间难言之隐这样一种情况正是由人物自身的性格来决定的，在这里，狄德罗已经有意识地用人物的性格来决定戏剧的环境，只是他没有以理论固定而已。这出戏经由环境决定出人物的性格，再以性格影响环境、情节的发展后，那么这出戏基本就能这样确定下来：

这样我的剧中人的数目就可以确定了。

我对他们的性格也不再有所犹豫。

父亲的性格应该符合他的身分。他应该是一个善良、审慎、坚定而慈祥的人。处在他一生中最苦恼的时刻，应当足以使他展示整个的心灵。

儿子应该个性很强。热情越是违背理智，就越要让它不能自由发展。

他的情妇应该越可爱越好。我把她塑造成一个天真无邪、贤淑贞静、多愁善感的孩子。

那个舅爷是我的提线人，这个思想狭隘而充满偏见的人物，他应该心肠硬、意志弱、心眼坏、讨厌、狡猾、无事生非，正是家庭中的祸根、父亲和孩子们的冤孽、每一个人的对头。

瑞墨衣是怎样的人呢？他是一家之主的一个朋友的儿子。这位朋友的事业失败了，丢下这个毫无生计的孩子。这位家长在他朋友亡故之后把这孩子带到自己家里，把他当亲生孩子一样抚养。

赛西勒一心以为他的父亲绝不会把她嫁给那个人，就拒他于千里之外，有时候还用冷酷的态度对待他；瑞墨衣由于赛西勒的这种举止，而且还深怕得罪作为他恩人的家长，便约束自己，不敢逾越礼防；但双方都不能把这假象维持得天衣无缝，以致情感还是忽而在谈话中，忽而在行动中流露出来，不过这种流露总是含糊而不充分的。

因此，瑞墨衣的性格应该坚定、沉静、而且略显含蓄。

而赛西勒应该是高傲、活泼、稳重和善感的混合体。

这种掩饰感情的做法约束了两个情人，也欺骗了家长。他的意图为这种伪装的反

感所干扰，使他不把她许配给一个对她不表示任何好感，而又好象为她所厌恶的人。

父亲说：我让我的儿子由于得不到她所心爱的女子而痛苦，这还不够吗？难道还要折磨我的女儿，把她许配给她所不爱的人？

女儿说：爸爸和舅舅为了兄弟的恋爱已经够烦恼了，哪能再去火上添油，想他们说出我那会引起大家反感的心理话？

由于这样处理，女儿和瑞墨衣之间的情节应该还是比较隐蔽的，不应妨害儿子和他情人之间的情节，而且只应激怒舅父和增加父亲的忧伤。

如果我能把这两个人物写得如此关心那儿子的爱情，以致顾不上他们自己的感情，那么我就会获得出乎意料的成功。他们的感情问题不再分散观众的注意，而只会使她们出现的各场更加激动人心。

我早想把父亲作为剧中的主要人物。假使我选择儿子、或朋友、或舅父作为主人公的话，提纲可以不变，而全部插曲就都要更动了。^①

由此可见，狄德罗在处理人物与环境的关系时，虽然强调环境对人物性格的决定作用，但他还是有意识地、或多或少地依据人物的性格来安排戏剧的情境。所以，认为狄德罗没有看到人物性格对环境所起的能动的反作用，有形而上学的倾向，这样的观点是很武断的。实际上，他已经依稀看到了人物与环境之间的相互作用，超越了他的时代，并为莱辛以理论系统地提出“人物决定论”铺平了道路。

狄德罗和莱辛对于人物性格的重视，一般有这一提法，狄德罗主张人物性格和其所处环境的对比，提出“人物的性格要根据他们的情境来决定”的观点；莱辛则相反，强调了性格超越环境的稳定性。从这个不同点出发，很多理论家把两人说成是各执一词的对立人物，对此，余秋雨认为“各有侧重是事实，但并没有形成对立”^②，两人都认识到性格与环境不可分离，这是相同点，另外，既承认环境对性格的决定作用，又承认性格一旦确定，就具有稳定性，这是可以统一的。因此，余秋雨认为狄德罗和莱辛“两人是分别论述了这个问题中两个互相依存的方面”^③。对于性格和环境关系问题的探索，狄德罗和莱辛的研究是亚里斯多德以来的一个高潮。在我看

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第151-153页。

^② 余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1983年版，第387页。

^③ 余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1983年版，第387页。

来，余秋雨的观点是相当确切而中肯的。不过，在他的见解的基础上，我认为：

首先，我们必须承认，狄德罗和莱辛同为启蒙运动的斗士，对于戏剧的基本观点是相互呼应的。他们对于性格与环境的基本看法不但不矛盾，并且是相通的。

其次，无论是狄德罗或是莱辛，他们的性格与环境的观点都是比较完整的。狄德罗主张性格由环境决定，同时他也是强调性格的稳定性的。同时，他也指出：“人们可以用同一个题材和同样的人物制订出无数的布局。但是人物一经确定，让他们说话的方式就只有一个。依照你为他们安排的处境，你的人物有这些那些事情可说，但是既然处在各个不同境况下的还是那些人，他们就决不会说出自相矛盾的话来”^①。那么，据此得出的结论是——性格比环境更稳定。狄德罗不仅提出了环境决定论，他也认识到了性格的相对稳定性。莱辛也是一样，他重视性格的稳定性，而这又是以性格由环境决定为基础的。因此，两人的观点是以基本相同的观点为基础的“各有侧重”。

所以，我认为，我们可以这样说，狄德罗与莱辛，虽然生于不同国度，但是心灵相通，在“人物性格与环境”的关系问题上，莱辛深受狄德罗的影响，他们的观点是一脉相承的。

三、狄德罗对布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基两大体系的影响

现代西方戏剧界存在着两种截然不同的关于戏剧的观念，一派是斯坦尼斯拉夫斯基，他以现实主义为旗帜，要求以真情实感，千方百计吸引观众进入戏剧；另一派是布莱希特，他主张提醒观众，戏只是戏，观众、角色、演员相互间必须保持一定的距离，提出了著名的“间离理论”(Verfremdung)，又称“陌生化方法”。他们都是在现实主义戏剧表演理论发展过程中的出现的杰出代表。

斯坦尼斯拉夫斯基(1863~1938)，俄国演员，导演，戏剧教育家、理论家。他的一生都与戏剧有着密切的关系。14岁就在家庭业余剧团舞台开始演员生涯，后逐渐完成了从业余演员向专业演员的过渡。1897年6月斯坦尼斯拉夫斯基同聂米罗维奇·丹钦科举行了历史性的会见，决定创建新型的剧院——莫斯科艺术剧院。1898年10月莫斯科艺术剧院以首演斯坦尼斯拉夫斯基执导的历史悲剧《沙皇费多

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第146页。

尔·伊凡维奇》宣告成立。一个月后，斯坦尼斯拉夫斯基与丹钦科联合执导的契诃夫名剧《海鸥》获得轰动性成功，标志着一个新的现实主义戏剧流派的诞生。就如斯坦尼斯拉夫斯基后来总结所述：“如果说历史世态剧的路线把我们引向外表的现实主义，那么，直觉和情感的路线却把我们引向内心的现实主义。”《海鸥》之后，斯坦尼斯拉夫斯基又执导了很多著名的戏剧，如契诃夫的《万尼亚舅舅》、《三姊妹》、《樱桃园》等，并担任了其中重要的角色。他写作了自传《我的艺术生活》、《演员自我修养》等，对自己的戏剧体系作了总结，并以“形体动作方法”丰富了以内心体验为核心的戏剧体系，成为世界一大戏剧体系的奠基人。由于表演和导演的丰富经验，他主张戏剧要以真实的感情打动观众，引起观众共鸣，要与观众融为一体。斯坦尼斯拉夫斯基的学生萨多夫斯基就曾说过“演员和角色之间要连一根针也放不下”。这种“进入角色”的理论和布莱希特要求演员与角色之间应该保持距离（“间离”）迥然不同。

布莱希特（1898~1956），德国剧作家、戏剧理论家、导演、诗人。他创作了《巴尔》、《夜半鼓声》、《城市丛林》、《人就是人》等二十多部剧作，并写了《表演艺术新技巧》、《戏剧小工具篇》、《戏剧小工具篇补遗》、《中国戏剧表演艺术的间离方法》、《论实验戏剧》等戏剧理论著作。他的戏剧理论是在20~30年代与资产阶级“为艺术而艺术”的思潮作斗争中逐步形成的。他要求建立一种适合反应20世纪人类生活特点的新型戏剧——史诗戏剧。而布莱希特戏剧理论的最基本特征是，主张演员和角色之间、观众和演员之间、观众和角色之间必须保持一定的距离。

布莱希特和斯坦尼斯拉夫斯基在艺术观上大体是一致的，他们都是现实主义者，但在戏剧观上却是完全对立的。那么，作为西方重要的戏剧理论家、戏剧表演理论的奠基人的狄德罗对他们产生了什么影响呢？

（一）观众与“第四堵墙”

其一，狄德罗对演员这样说：“无论你写作还是表演，不要去想到观众，只当他们不存在好了。只当在舞台的边缘有一堵墙把你和池座的观众隔开，表演吧，只当幕布没有拉开。”^①狄德罗提到的这“一堵墙”就是西方戏剧表演理论中“第四堵

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第176页。

墙”的滥觞。

“第四堵墙”是一个戏剧术语。在镜框式的舞台上，一般写实的布景只有三面墙，通过人们的想象，位于舞台台口的那道实际并不存在的“墙”，被视为“第四堵墙”。“第四堵墙”，是适应戏剧真实再现生活环境、表现常人生活的要求而产生的。它萌芽于文艺复兴时期，孕育于启蒙运动时期，完善于 19 世纪下半叶的戏剧演出中。最早使用“第四堵墙”这个术语的是法国戏剧家让·柔琏，而最早从理论上涉及“第四堵墙”实际概念的正是 18 世纪法国的狄德罗。

狄德罗认为，剧本虽然是为演出给观众欣赏而创作，但演员在表演时应该忘却观众，在观众和演员之间形成一面看不见的墙，让演员只将全部兴趣系于人物，无需与观众交流、沟通，这面墙的作用是试图将演员与观众分开，使演员忘记观众的存在。这其实对布莱希特的“间离效果”理论是有影响的。布莱希特在其《戏剧小工具篇》一文中指出：“演员一定不应该分担他所扮演的角色的感情，也就是说，演员要能够而且往往是必须体验另外一种感情”^①。而且布莱希特“演剧方法上的一切特征，都说明了是为着使观众保持必要的清醒头脑，以对待舞台上发生的事件”。^②也就是说，这堵墙对演员来说，是不透明的，它“间离”了演员与观众；但对于观众来说，这堵墙又是透明的，它要使观众看到演员的表演，清楚剧情的发展。不过，对于“第四堵墙”，狄德罗又提出了“不守密法”。

其二，尽管狄德罗主张以“一堵墙”隔离演员与观众，“观众只是不知情的旁观者而已”^③。但他同时又追求“不守密法”。“如果说让剧中人在舞台上对事情茫然无知，对结局毫未料及的话，那么应该将内情透露给观众，让观众对一切了如指掌，而这样做完全是为了提高观众的兴趣，因为假如观众对剧中的一切都猜测不透，那么他们的兴趣就只能与剧中人相当，但是如果他们了解比剧中人更多的东西，以知情人的身份旁观剧中人在不知情的情况下会如何行事，他们便会兴趣倍增”。^④他打了这样一个有趣的比方：

^① 转引自[苏]T·苏丽娜：《斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特》，中平译，北京大学出版社 1975 年版，第 37 页。

^② 中国戏剧出版社编辑部编：《论布莱希特戏剧艺术》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 11 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 171 页。

^④ 姚文放：《中国戏剧美学的文化阐释》，中国人民大学出版社 1997 年版，第 321 页。

由于保密，诗人为我布置了片刻的惊奇；可是，由于把内情透露给我，他却引起我长时间的悬念。

对于在霎时间遭到打击而表现颓丧的人，我只能给予一刹那的怜悯。可是，如果打击不立刻发生，如果我看到雷电在我或者别人头顶上聚集而长期地停留在空际不击下来，我会有怎样的感觉？^①

这对剧作家和演员都提出了要求，剧作家必须巧妙设计整出戏剧，而演员更应以自己的表演解除悬念，将内情透露给观众，同时，得假装自己处于不知情的状态，从而提高观众的兴趣，即“人物关系对观众公开、对剧中人保密，进展途程和结局将现未现，让观众在充分感受之中又有所期待”^②。这里，狄德罗的矛盾之处在于，一方面，观众只是旁观者，不参与戏剧，应该与演员隔离；而另一方面，作为启蒙主义者，他看重戏剧对大众的教化作用，因此，为了使戏剧能起到教化大众的目的，戏剧就必须在实践中提高观众的兴趣，因为，假如观众对剧中的一切都一无所知，那么他们丝毫不能产生共鸣；但如果他们了解到比剧中人更多的情况，那么他们就能以知情者的身份成为戏剧的“第三者”，虽然不参与戏剧表演，却知道剧中人在不知情的情况下将如何行事，他们会兴趣倍增，自然而然地引起共鸣。

斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特关于“第四堵墙”的观点都受到了狄德罗的影响，不过他们对于“第四堵墙”的主张是截然相反的，其实他们代表着狄德罗的矛盾的两个方面。从观众的角度出发，狄德罗一方面强调观众是旁观者，应该与演员隔离，那么，这堵墙是必须存在的；另一方面，狄德罗又提倡“不守密法”，重视观众对戏剧的兴趣，那么，这堵墙又必须毁掉。斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特两大体系的观点由此派生。斯坦尼斯拉夫斯基提倡“形体动作方法”，演员塑造形象的时候靠的是自身的形体训练和心理培养，不需要观众的参与和加入，他要求演员想象存在着“第四堵墙”，并强调有那么“一堵墙”隔开观众和演员，让演员以其自身的思想情感体验剧中人物的性格，这样演员和角色才能合而为一，才有可能引观众入戏。因此，斯坦尼斯拉夫斯基想象存在“第四堵墙”隔开观众与演员，使演员生活在角

^① 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第171页。

^② 余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1983年版，第360页。

色之中来把握剧中人物。相对地，布莱希特极力主张打破“第四堵墙”，原因在于它阻断了舞台和观众之间的交流。不过，狄德罗在这个问题上反应出的矛盾，布莱希特找到了解决的方法——运用“陌生化”手法，“把习以为常的对象表现为反常的，变成意外的，并以此使观众感到惊异——这就是布莱希特‘陌生化’方法的任务”^①。对于演员，布莱希特反对演员生活在角色之中，他认为演员的任务是表演人物。所以，拆掉“第四堵墙”，演员在表演过程中才能直接跟观众产生交流，才能检验自己的形体动作是否能表达剧中人物的内心世界。“在舞台和观众之间不存在一堵无形的墙，演员要明确一个观念，他的表演面向观众，并接受观众的检验。”^②因此，只有废掉第四堵墙，才能使观众以清醒的头脑知晓舞台上发生的一切。

总之，虽然狄德罗关于“观众”、“第四堵墙”的理论存在很多矛盾之处，但我们要看到，狄德罗比斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特早出生近 200 年，他作为一个戏剧理论家，其实早已为他们准备好了巨人的肩膀，为以后的戏剧理论体系奠定了基础。

（二）演员的分派

与“第四堵墙”相联系的是演员的分派问题。狄德罗把演员分为两大类，一类是“依靠自然禀赋的演员”^③，另一类是“冷静”、“安定”、“有洞察力”、“不动感情”^④的演员。这样的分类对后世戏剧理论关于演员的流派分类的影响是深远的。而斯坦尼斯拉夫斯基正是关于演员分派理论的集大成者。我们现在将演员分为两个流派：“表现派”（强调理智）和“体验派”（强调情感），这种提法主要的理论来源就是斯坦尼斯拉夫斯基。斯氏将演员分为三个流派：“体验艺术”派、“表现艺术”派、“匠艺”派。“体验派”——演员“在舞台上创造活生生的人的精神生活，并通过舞台艺术形式反映这种生活”，“角色的一切情感、感觉、念头都应该成为演员本人活生生的、跳动着的、情感、感觉和念头”^⑤。“表现派”——演员“体验和自然地体现每一个角色，只不过不是在舞台上当着观众的面进行，而是在家里自己单独进

^① 转引自[苏]T·苏丽娜：《斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特》，中平译，北京大学出版社 1975 年版，第 64 页。

^② 中国戏剧出版社编辑部编：《论布莱希特戏剧艺术》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 139 页。

^③ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 279 页。

^④ 狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 281 页。

^⑤ 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，郑雪来等译，中国电影出版社 1981 年版，第 515-516 页。

行,或者是在小型排演中进行”,演员的“创作应当在家里进行,而到了舞台上,就应该去表现创作的结果”^①。“匠艺派”,顾名思义,演员“在舞台上报告一个角色,就是按照一种一成不变的舞台表演形式,准确无误地宣读角色的台词”^②。斯氏首先排斥“匠艺”,由于其因循守旧、缺少革新,“匠艺”根本就不是艺术。其次,对于后两派,斯氏推崇“体验派”,他以普希金的一句话为旗帜:“在规定情境中的热情的真实和情感的逼真——这就是我们的智慧要求于戏剧作家的东西”。^③他强调的核心就是以情感“体验”角色。而这正好是狄德罗所排斥的。

上文我们论述过,狄德罗对两派演员有明显的倾向性:

有一个事实证实了我的意见:凭感情去表演的演员总是好坏无常。你不能指望从他们的表演里看到什么一致性;他们的表演忽强忽弱,忽冷忽热,忽而平庸,忽而卓越,今天演的好的地方明天再演就会失败,昨天失败的地方今天再演却又很成功。但是另一种演员却不如此,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。他总是始终如一,每次表演用同一个方式,都同样完美。一切都事先在他头脑里衡量过,配合过,学习过,安排过。他念起台词来既不单调,又不至于不协调。表演的热潮有发展,有飞跃,有停顿,有开始,有中途,有顶点。在多次表演里,他的腔调,他的位置和他的动作每每总是一样的;如果这次和上次有什么不同,总是这次比上次更好。他不是每天换一个样子,而是一面经常准备好用同样的精确度、同样的强度和同样的真实性,把同样的事物反映出来的镜子。^④

狄德罗推崇理智型演员,并排斥用感情表演的演员,在狄德罗否定的这块领域里,斯氏挖掘出了新的理论,发现了以情感体验角色对于表演艺术提高的巨大作用。这正是在狄德罗戏剧表演理论的基础上发展形成的。而斯氏排斥的“表现派”和“匠艺派”,也正是狄德罗推崇的理智型演员。理智型演员的第一步工作:研究剧本,

^① 斯坦尼斯拉夫斯基:《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》,郑雪来等译,中国电影出版社1981年版,第503-504页。

^② 斯坦尼斯拉夫斯基:《斯坦尼斯拉夫斯基全集》(第6卷),郑雪来等译,中国电影出版社1986年版,第43页。

^③ 转引自斯坦尼斯拉夫斯基:《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》,郑雪来等译,中国电影出版社1981年版,第515页。

^④ 狄德罗:《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社1984年版,第281-282页。

揣摩剧中人物的心理及其外在表现方式，独自体验角色，在揣摩角色的过程中，在心目中把这个人物的形象塑造成“理想的范本”——斯氏“表现派”的特点；第二步工作：不断揣摩、改进而形成“理想的范本”后，演员每次表演时，只需要以理智控制，把这个塑造好、练习好的“范本”不断重复表演就可以了——斯氏“匠艺派”演员的特点。也就是说，斯坦尼斯拉夫斯基是以“旧瓶装新酒”，将狄德罗推崇的理智型演员的特征一分为二，逐个加以否定，在此基础上，提出自己“体验派”的主张。

而之后的布莱希特，则在狄、斯二人基础上，重新将演员分为“体验”、“表现”两派，并提出与狄德罗类似的主张。布莱希特主张运用一切艺术手段来破除幻觉，怕演员和观众都过于感情用事，从而失去理智，不能以一个冷静清醒的头脑去领会剧作家所要说的话，不能抱着一个批判的态度去感受剧本的思想性、哲理性，去探索事物的本质。这与狄德罗推崇“不动感情”的理智型演员是一致的。

综上所述，狄德罗推崇理智型的演员，排斥情感型演员，这点我们在上文中也已经论述过。虽然狄德罗的主张在演员中并没有得到普遍的赞同，还是有很多人任由感情进行表演，并以此为豪。比如莎拉·邦娜在她的《回忆录》里叙述她在伦敦表演拉辛的《裴德若》悲剧的经验说：“我痛苦，我流泪，我哀求，我痛哭，这一切都是真实的；我痛苦得难堪，我淌的眼泪是烫人的，辛酸的。”^①所以，狄德罗太过绝对化，过分强调理智的控制，每次的表演都以“理想的范本”进行复现，难免使戏剧缺少生气。以我们现代的眼光来看，还是应该把现实主义和浪漫主义结合起来，创造理智与情感并重的形象。不过，在理论上，狄德罗关于演员分派这一理论对以后的斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特两个体系的理论产生了重要的影响。斯坦尼斯拉夫斯基对狄德罗的思想进行了批判的继承，基本是处于其对立面；而布莱希特则是直接受到狄德罗的影响。

^① 转引自朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社 2003 年版，第 263 页。

结 语

18 世纪的法国，由于那场轰轰烈烈的启蒙运动而在世界文化史上占据了重要的地位，这是一个人才辈出的时代，伏尔泰、孟德斯鸠、卢梭的名字早已为人所熟知和传颂。狄德罗是百科全书派的领袖、杰出的美学家和思想家、市民剧的首倡者。他是一个思想丰富、成就斐然、饶有趣味的人物，狄德罗具有伏尔泰式的理性主义，又具有卢梭式的浪漫情怀，从这个角度看，狄德罗是 18 世纪法国启蒙运动中最具代表性的人物。作为法国启蒙运动的领袖之一，恩格斯称赞他是为了“对真理和正义的热诚”，“而献出了整个生命的人”。^①

在戏剧美学思想方面，他提出了市民剧的主张，并构建了比较完整的戏剧理论体系。一方面狄德罗大胆地对传统戏剧分类质疑，在传统悲剧和喜剧之间寻找一种介于中间的剧种——市民剧，并以“情境说”为贯穿其中的核心。无疑他是现实主义的代表人物，理性是其思想内核，同时，他特别强调想象的作用，使他的现实主义思想同时兼具浪漫主义的特征。另一方面狄德罗的戏剧表演理论为以后不同的戏剧表演体系的确立奠定了理论基础。他的戏剧表演理论对后来的布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基两大体系产生深远的影响。

狄德罗是西方戏剧史上的理论先驱者，他为西方的戏剧理论的发展做出了不可磨灭的贡献。狄德罗曾经这样说过，“多少作家只是在他们故去后很久才获得他们应得的声誉。这几乎是所有天才的命运：他们不为他们的时代所理解。”尽管狄德罗在当时已经获得了他应有的声誉，但在今天，我们仍有必要重读狄德罗，充分发掘他戏剧美学思想的理论价值，进而为我们今天的戏剧理论发展提供借鉴。

^① 《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社 1972 年版，第 228 页。

参考文献：

- 1、[法]狄德罗：《狄德罗文集》，王雨译，中国社会科学出版社 1977 年版。
- 2、[法]狄德罗：《怀疑论者漫步》，陶建平译，三联出版社 1980 年版。
- 3、[法]狄德罗：《狄德罗哲学选集》，江天骥、陈修斋等译，商务印书馆 1981 年出版的。
- 4、[法]狄德罗：《拉摩的侄儿》，江天骥译，商务印书馆 1981 年版。
- 5、[法]狄德罗：《狄德罗美学论文选》，徐继曾等译，人民文学出版社 1984 年版。
- 6、[法]狄德罗：《宿命论者雅克和他的主人》，匡明译，人民文学出版社 1984 年版。
- 7、[法]狄德罗：《狄德罗经典文存》，瑜青译，上海大学出版社 2002 年版。
- 8、[法]狄德罗：《狄德罗绘画论》，陈占元译，广西师范大学出版社 2002 年版。
- 9、[法]狄德罗：《修女》，段维玉译，长江文艺出版社 2002 年版。
- 10、[苏]阿·阿·阿基莫娃：《狄德罗传》，赵永穆等译，三联书店 1984 年版。
- 11、[法]安德烈·比利：《狄德罗传》，张本译，商务印书馆 1984 年版。
- 12、[法]亨利·勒费弗尔：《狄德罗的思想和著作》，张本译，商务印书馆 1985 年版。
- 13、[英]彼得·弗朗斯：《狄德罗》，严捷译，中国社会科学出版社 1992 年版。
- 14、[德]马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》，中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局译，人民出版社 1972 年版。
- 15、[俄]康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，郑雪来等译，中国电影出版社 1981 年版。
- 16、[德]黑格尔：《美学》，朱光潜译，商务印书馆 1982 年版。
- 17、[英]阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，徐士瑚译，中国戏剧出版社 1985 年版。
- 18、[俄]康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 6 卷，郑雪来等译，中国电影出版社 1986 年版。
- 19、[德]E·卡西勒：《启蒙哲学》，顾伟铭译，山东人民出版社 1988 年版。
- 20、[美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，中国社会科学出版社 1998 年版。
- 21、[美]威尔·杜兰：《世界文明史·伏尔泰时代》，幼狮文化公司译，东方出版

- 社 1999 年版。
- 22、[美]卡尔·贝克尔：《18 世纪哲学家的天城》，何兆武译，三联书店 2001 年版。
- 23、[美]梯利：《西方哲学史》，葛力译，商务印书局 2005 年版。
- 24、[苏] T·苏丽娜：《斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特》，中平译，北京大学出版社 1975 年版。
- 25、[德]莱辛：《汉堡剧评》，张黎译，上海译文出版社 1981 年版。
- 26、[美]艾·威尔逊等：《论观众》，李醒等译，文化艺术出版社 1986 年版。
- 27、[德]贝·布莱希特《布莱希特论戏剧》，丁扬忠等译，中国戏剧出版社 1990 年版。
- 28、葛力：《18 世纪法国唯物主义》，上海人民出版社 1982 年版。
- 29、余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社 1983 年版。
- 30、伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，上海译文出版社 1983 年版。
- 31、中国戏剧出版社编辑部编：《论布莱希特戏剧艺术》，中国戏剧出版社 1984 年版。
- 32、廖可兑：《西欧戏剧史》，中国戏剧出版社 1985 年版。
- 33、朱立元：《黑格尔戏剧美学思想初探》，学林出版社 1986 年版。
- 34、周忠厚：《狄德罗的美学和文艺学思想》，文化艺术出版社 1987 年版。
- 35、章海山：《西方伦理史话》，辽宁人民出版社 1987 年版。
- 36、戴平：《戏剧——综合的美学工程》，上海人民出版社 1988 年版。
- 37、佘荣本：《笑与喜剧美学》，中国戏剧出版社 1988 年版。
- 38、卿希泰：《无神论史话》，四川人民出版社 1988 年版。
- 39、葛力：《18 世纪法国哲学》，社会科学出版社 1991 年版。
- 40、佘荣本：《悲剧美学》，江苏文艺出版社 1994 年版。
- 41、王春元：《审美之窗》，人民文学出版社 1995 年版。
- 42、王宏志、严志梁主编：《世界近代现代史》，人民教育出版社 1995 年版。
- 43、姚文放：《中国戏剧美学的文化阐释》，中国人民大学出版社 1997 年版。
- 44、郑克鲁等编：《外国文学史》，高等教育出版社 1999 年版。
- 45、姚文放：《文学理论》，江苏教育出版社 2000 年版。

- 46、佘荣本：《文艺学美学范畴研究——论悲剧与喜剧》，南京大学出版社 2002 年版。
- 47、朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社 2003 年版。
- 48、叶秀山、王树人主编：《西方哲学史》，江苏人民出版社 2004 年版。
- 49、门青：《走进“三个林荫道”——解读德尼·狄德罗》，《兰州教育学院学报》2000 年第 3 期。
- 50、许艳华、孙熙国：《论狄德罗对 17 世纪欧洲哲学的继承和超越》，《中共济南市委党校、济南市行政学院、济南市社会主义学院学报》，2001 年第 3 期。
- 51、张锡金：《狄德罗人权思想论要》，《青海社会科学》，2002 年第 2 期。
- 52、周泽军：《王夫之与狄德罗认识论的比较研究》，《青岛大学师范学院学报》，2003 年第 3 期。
- 53、张伟：《浅议狄德罗美学、文艺理论的哲学思想》，《安徽警官职业学院学报》，2005 年第 1 期。
- 54、许涛：《张载气论和狄德罗异质元素说的比较研究》，《菏泽学院学报》，2005 年第 4 期。
- 55、童庆炳：《审美是人生的节日》，《三峡大学学报》（人文社会科学版），2005 年第 5 期。
- 56、张玉能：《以“美在关系”为中心的狄德罗美学思想体系》，《云梦学刊》，2005 年第 6 期。
- 57、王洪斌：《狄德罗启蒙思想的综合考察》，湘潭大学硕士毕业论文。

致 谢

时光荏苒，如白驹过隙。回首三年读研时光，要感谢的人太多太多。首先，我要感谢我的导师陈学广教授，本文从论文选题、资料搜集、起笔撰写、反复修改直至最后定稿，陈老师都给予悉心指导；在平时的学习和工作中，也经常给予无微不至的关怀，在这里，我要由衷地说声感谢。同时，三年的读研期间，有幸得到姚文放教授、佘荣本教授、古风教授、张宏梁教授、苏保华副教授、赵彦芳副教授的精心指导和无私帮助，他们拓展了我的学术视野，丰富了我的专业知识，在此，一并表示感谢。

此外，我还要感谢所有在生活、学习、工作中关心、帮助我的老师、同学和朋友们，感谢他们对我的支持和帮助，感谢他们带给我的三年难忘的快乐时光。

最后，我要感谢母校扬州大学七年来对我的教育和培养，这儿的一花一树、一草一木都将成为我最美好的回忆。衷心祝福这个菁菁校园永远郁郁葱葱！

发 表 论 文

- 1、《日本建筑及其美学特征》，载《湖北广播电视大学学报》2007年7月，第71-72页，署名为：过玲。
- 2、《关于当代审美文化》，载《中国美学年鉴》（2005），河南人民出版社2007年版，第161-169页，署名为：蔡敏、过玲。
- 3、《惊破红楼梦里心》，载《扬州文学》2007年第4期，第32-33页，署名为：过玲。