



您的位置： [专题研究](#) - [西方戏剧](#) - [正文](#) [\[返回\]](#)

二十世纪：悲喜剧的世纪

作者：罗晓帆 来源：个人存稿 时间：2009-3-23 9:26:31 浏览：15次

二十世纪：悲喜剧的世纪

刚刚过去不久的二十世纪，是世界戏剧舞台蓬勃发展的世纪，在这一百年中，世界戏剧发展极其迅猛，流派纷纭，创新频繁，真可谓是：城头变幻大王旗，各领风骚三五年。然而，仔细省察了所有的新流派、新变化之后，我们发现，在表面上喧嚣、热闹的舞台变幻之下，很重要的一个变化，就是占主导地位的戏剧本体形式，逐渐从以前的悲剧、喜剧这两大阵营的此起彼伏和互相对峙，转为悲喜剧一枝独秀。在今天的世界舞台上，我们越来越不容易看到以前的那种纯粹的悲剧和喜剧，相反，却总是看到悲剧因素和喜剧因素混合在一起，交融为一体；往往在应该看到悲剧的地方，却看到了喜剧，而在看到喜剧的时候，却感受到了悲剧的意味。二十世纪的戏剧舞台充满了变化和骚动，各种流派纷纭登场，标新立异，各领风骚。然而我们看到，几乎所有的戏剧新新一族，它们打出的旗号令人眼花缭乱，舞台包装穷极所致，但是在本体上却都可以归入悲喜剧的范畴。各种面貌迥异的悲喜剧，构成了二十世纪世界戏剧大潮的主流。可以毫无愧色地宣称：二十世纪正是悲喜剧的世纪。

这样的变化又是怎样造成的呢？

让我们回溯到戏剧之河的上游，看看悲喜剧的定义、源起和发展历程。

什么叫悲喜剧呢？

如果我们把悲剧性因素占主导地位的戏剧称为悲剧，而把喜剧性因素占主导地位的戏剧称为喜剧，那么，悲喜剧就是一种不悲不喜、或者亦悲亦喜的戏剧。不悲不喜，是说它既不被悲剧性因素所主导，也未被喜剧性因素所主导；亦悲亦喜，则是说它混杂了、或者融合了悲剧性因素和喜剧性因素这两种截然不同的戏剧性因素。凡是具有这样的特征的戏剧，我们就称之为悲喜剧。

在世界戏剧二千五百年的历史中，悲剧在很长时间牢牢地占据了舞台的中心位置，因为它表现的是贵族统治阶级的理想人物、理想情操，并予以神化，代表了统治阶级的主流意识形态。而喜剧一开始则是作为悲剧的对应而存在的，它反映的是主流意识所讽刺、贬斥的下层人物品行行为。文艺复兴时期以后，随着第三等级——资产阶级逐渐占据了社会政治舞台，封建贵族阶级再也产生不了自己的“悲剧英雄”，却无可奈何地成了喜剧舞台上的丑角人物，一向以下层市民和乡下人作为嘲讽对象的喜剧，开始对封建统治者的虚伪、无能、外强中干进行了辛辣的讽刺和嘲笑，喜剧成为新兴资产阶级的话语代表，逐渐取得了戏剧舞台的主导地位。

作为悲剧和喜剧之外的第三种戏剧形式：悲喜剧，虽然它的历史也可以追溯到古希腊时代的街头闹剧“萨提斯”剧，或者叫“羊人剧”，但是它长期以来只被视作民间杂耍之流，鲜被重视和提及。直到

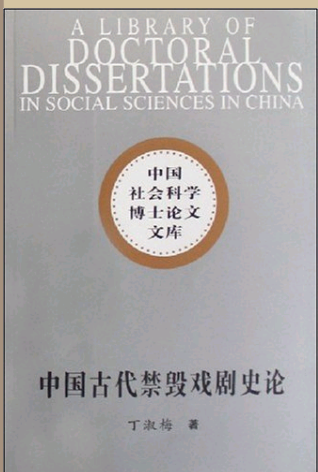
子栏目导航

- ▶ [皮影、傀儡、木偶戏](#)
- ▶ [华语戏剧](#)
- ▶ [学科建设](#)
- ▶ [百年话剧纪念](#)
- ▶ [仪式戏剧研究](#)
- ▶ [样板戏研究](#)
- ▶ [影视研究](#)
- ▶ [话剧研究](#)
- ▶ [京剧研究](#)
- ▶ [昆曲研究](#)
- ▶ [戏曲史](#)
- ▶ [戏剧发生学](#)
- ▶ [西方戏剧](#)
- ▶ [说唱艺术](#)
- ▶ [戏剧理论](#)
- ▶ [剧场、戏班、演员](#)
- ▶ [戏剧文化](#)
- ▶ [校园戏剧](#)
- ▶ [散曲研究](#)
- ▶ [地方戏研究](#)
- ▶ [当代戏剧](#)
- ▶ [文献文物](#)
- ▶ [杂剧研究](#)
- ▶ [明清戏曲](#)
- ▶ [宋元南戏](#)

热门图文



宝鸡市人民剧团《..



中国古代禁毁戏剧 ..



浙江大学黑白剧社2 ..

站内搜索

按关键字

立即搜索

相关专题

- 欧洲歌剧的兴起
- 古代喜剧
- 镜像摹仿和戏中戏一 ..
- “彭透斯的剧装”： ..
- 傻瓜的节庆——欧洲 ..
- 美国戏剧的良心—— ..

+ more

十六世纪意大利的戏剧家加里尼，才对这种活跃于乡镇大众的戏剧形式进行了理论上的概括，提出了“悲喜混杂剧”的主张，并得到了西班牙戏剧家维加的呼应，悲喜剧至此浮出水面。稍后于他们的莎士比亚，由于长期浸染于乡镇民众流动演出的实践经历，他的一些戏剧作品也较少受到悲剧或喜剧规则的束缚，带有悲喜混杂的特点。尽管如此，在很长一段时期内，悲喜剧这种戏剧形式依然被戏剧理论界抵制和忽视，甚至被称为“非牛非马的怪物”，它活跃于民间，衍生为各种深受普通大众欢迎的“情节剧”，却难以登上戏剧艺术的“大雅之堂”。

十八世纪资本主义社会秩序在欧洲全面确立以后，以伏尔泰、狄德罗为代表的资产阶级思想家、艺术家，为了在戏剧舞台上正面反映资产阶级的社会生活，提出了“正剧”或称“严肃喜剧”的戏剧主张，它不同于传统的悲剧，也不同于传统的喜剧，实际上包容了以前的悲喜剧的一些基本特点。西方一些艺术史论家，因此把狄德罗的“正剧”作为悲喜剧的正式注册。但实际上，由于狄氏的“正剧”并未能仔细研究民间“悲喜剧”（即情节剧）的丰富实践经验，在此基础上继续发展，法国“正剧”运动自身的艺术实践又很不成熟，因此，它远远没能反映出“悲喜剧”的主要个性特征和艺术魅力。

十九世纪写实主义成为欧洲文学主潮，同时也成为了戏剧的主潮，我们在文学史上所称的“自然主义”和“批判现实主义”，正是这一主潮的两个方面。它褪去了戏剧的浪漫色彩，使舞台上的“悲剧英雄”失去了头上的光环。写实主义将戏剧的题材从神话传说、浪漫故事转移到了芸芸众生的现实社会，艺术家们逐渐发现，他们很难用传统的悲剧、喜剧的固有样式，来表现生气勃勃的现实生活。于是，身处世纪之交的三个最伟大的欧洲戏剧家：易卜生、肖伯纳和契诃夫，在他们晚期的艺术实践中，不约而同地开始了对悲喜剧元素的尝试。

曾以社会问题剧著称的挪威戏剧家易卜生，说他自己的《人民公敌》：“它既有喜剧，也有正确的特性，或者居于两者之间。”他敏锐地看到了当时不登大雅之堂的悲喜剧，在反映现实社会生活方面比悲剧、喜剧更大的艺术张力，他向比他更年轻、刚刚崭露头角的肖伯纳推荐说：悲喜剧的潜力就在于它是一种比悲剧和喜剧都更加残酷和痛苦的戏剧形式。

在易卜生的启迪下，肖伯纳更加自觉地在作品中进行了悲喜剧因素的尝试，他把自己的戏剧作品分为“快意的喜剧”和“不快意的喜剧”，而所谓“不快意的喜剧”，就是带有悲喜剧涵义的尝试。

俄罗斯戏剧家安东·契诃夫的戏剧作品，被誉为“诗化的现实主义”，这种“诗化的现实主义”最主要的艺术特点，就是将悲喜剧因素混然交融于作品中。安东·契诃夫不再象以前的悲喜剧作家那样，有意识地将对比鲜明的悲剧因素和喜剧因素混杂排列，以造成观众的意外震惊，情绪跌宕。而是将悲剧性因素和喜剧性因素深深潜藏在一片看似平淡无奇的生活场景中，人们只有经过思索咀嚼，才能领会其中深藏的悲剧性和喜剧性。

契诃夫认为现实生活中，悲剧因素和喜剧因素是交融在一起、浑然难分的，从不同的视角可以得到截然不同的感受。某一件事，对甲是悲剧，而对乙则是喜剧，观众可以同时获得悲剧和喜剧两个方面的感受。这种思想启示了现代戏剧。

十九世纪最后的三位戏剧大师不约而同地把艺术探索的锋芒指向悲喜剧，预示了二十世纪悲喜剧的崛起。

二十世纪的前半期，是世界戏剧舞台的“星云爆炸期”，一方面，传统的悲剧形式迅速退潮，以至于戏剧史论家惊呼“悲剧死亡了！”传统的喜剧形式也退入客厅、流于感伤、逗趣，成为无病生吟、顾影自怜的迟暮美人。另一方面，各种标新立异的戏剧主张、戏剧流派走马灯似的亮相于世界舞台，超现实主义戏剧、达达主义戏剧、表现主义戏剧、象征主义戏剧、存在主义戏剧、梅耶荷德戏剧、布莱希特戏剧、质朴戏剧、残酷戏剧、愤怒戏剧，以及稍后的黑色喜剧、荒诞派戏剧，层出不穷，短短的几十年中涌现出来的新戏剧流派，超过了此前两千年世界戏剧史上的流派总和。从形态上看，这些风起云涌的新戏剧流派，在戏剧主张、戏剧观念上各不相同，舞台表现形式更是五花八门、勾心斗角，往往从一个极端跃到另一个极端，但是它们却有一个不约而同的共同点，就是都不再遵从传统的悲剧或喜剧的规范和分野，为我所用地将悲剧的因素或者喜剧的因素容纳到自己的流派中，没有禁忌，也不循规则。瑞典戏剧家斯特林堡把他自己的剧作《债主》称为悲喜剧；爱尔兰戏剧家奥凯西则称自己的《银杯》是一部“悲喜剧”。意大利戏剧家皮蓝德娄发现了“自嘲”，在他的《亨利四世》中，将当代英雄和小丑划上了等号。他非常喜欢马基雅维里的自白：“如果我常常欢笑和歌唱，这是因为它是我不得不为我的痛苦

泪水提供一个出口的唯一方式。”德国戏剧家布莱希特以“间离效果”的方式，将悲剧性和喜剧性用理性调合在一起；荒诞派戏剧创造了“直喻”的方式，从表面的荒诞喜，直指深层的悲剧性哲理，荒诞派戏剧的大师贝克特说：“没有比不幸更可笑的了。”继之而起的黑色喜剧，则更是要将笑声后面的“绝望和幻灭”赤裸地展示给观众。所有这些标新立异的新戏剧流派，实际上正是从各个方面对悲喜剧的内容和形式进行了创新、补充和扬弃，在它们的共同合力下，当代悲喜剧的总体轮廓逐渐地在世界舞台上明晰起来了。

当代悲喜剧不属于当代世界舞台上任何一个戏剧流派所独有，也没有一个新戏剧流派可以声称它最典型、最完善地体现了当代悲喜剧的全部特点，它是一个自由的戏剧体系。

但是，这个“自由的戏剧体系”也是有自己的基本规范的，没有规范，就无从体现本质。归纳起来，当代悲喜剧大致有这样一些基本特点：

首先，当然是它具有很大的包容量，能够自如地包容悲剧因素和喜剧因素共存于其中，并且各自都能够得到自由的展示，相互间融洽相处，相得益彰。它是一种多元的戏剧。

其次，当代悲喜剧是一种平等的戏剧，舞台上的人物既不是高于我们，需要仰头去看的“英雄”，也不是低于我们，可以带着优越感去看的“下人”，而是和我们有着一样的七情六欲，一样的人格尊严，一样的心理逻辑，可以和观众互动、交流、共鸣的普通人。因而成为一种人性的戏剧。

第三，当代悲喜剧是一种兼具理性和情感，并且有控制的保持了理智与情感的平衡的戏剧。同时在理智和情感的收放控制之中，形成了极大的戏剧性张力。

第四，当代悲喜剧不再满足于在舞台上讲述一个动人的、或者有教益的故事，而是力图表现更深层的社会真实、更抽象的人类处境，所以是一种更深刻的情境戏剧。

第五，当代悲喜剧不象以前的悲剧、喜剧那样，拥有一个基本固定的结构框架，它的形式框架是动态的、多变的，正因为如此，所以它才能涵盖二十世纪的多种不同的戏剧流派，多种舞台样式，并继续涵盖正在形成和出现的新形式、新流派。它是一种“活的戏剧”。

第六，当代悲喜剧具有鲜明的当代性。当代悲喜剧尽管在题材上林林总总，舞台形式无奇不有，但是它却是以当代人的视角反映生活、以当代人的意识提炼题材，处处渗透出当代的审美情趣，并反映出当代的哲理高度。它是一种在骨子里流淌着当代血液的戏剧。正因为如此，一些前卫的艺术家在将古典悲剧或喜剧搬上二十世纪的舞台时，常常有意识地将经典的悲剧、经典的喜剧解构为悲喜剧，以获得当代性。

以上这些方面，就为当代悲喜剧勾勒出了一个粗线条的基本轮廓。

在阐述了悲喜剧的历史发展和二十世纪当代悲喜剧的现实状况之后，我们再来看看当代悲喜剧之所以能够成为二十世纪戏剧大潮的深层原因，即当代悲喜剧的社会的、美学的、艺术的原因。

从社会学的角度看，十九世纪以后，以欧洲为代表的西方社会逐渐从贵族等级社会转为以资产阶级为主导的平民社会，是悲喜剧取代悲剧或喜剧主导地位的前提。传统的悲剧和喜剧，都是等级社会的产物，悲剧反映的是头上戴着光环的、贵族化的人物，戏剧的视角是仰视的，而喜剧则往往以卑微的、有缺陷的人物作为舞台主人公，它带给观众的是一种优越感的俯视角度。当艺术家开始以一种以平等的视野反映社会生活，塑造和日常生活中的我们非常接近的舞台人物时，观众观看他们在舞台上的所作所为，既不需要仰视，也不必俯视。而是平等地看待他们，正因为如此，他们的行为、遭遇、命运和喜怒哀乐，反而在我们的心灵深处激起了更大的共鸣。而对于舞台人物的理解，同情，消解了悲剧与喜剧的森严壁垒。失去了悲剧英雄和喜剧小丑，我们所看见的，只能是悲喜剧了。

二十世纪的另一个重要特征，是单一价值体系的瓦解，社会价值观念趋向多元化。传统的悲剧和喜剧，都是以一种统一的社会主流价值为基础的，并由此而主导剧场中的崇敬或嘲笑。失去了统一的价值观念，我们就不知道面对某种舞台动作行为时究竟是该哭还是该笑，因为不同的角度、视野、价值观念，会对于同一个舞台行为产生截然不同的感受和反应。今天的观众已经能够理解：所谓的庄重严肃，或者滑稽可笑，都不是绝对的，也不是永远不变的。旧时代一些庄严的礼仪制度，今天不是已经变成了可笑的陋习了吗？因此当上个世纪中二次世界大战导致西方正统的价值观念分崩离析之时，西方的文论家就发出了“悲剧死亡了”的惊呼。当代戏剧在放弃了充当“说教者”和“主导价值体现者”的同时，

不可避免地就选择了悲喜剧。

二十世纪艺术家逐渐将艺术的笔触集中到人性的表现上，对人的复杂性的认识全面深化。在传统的悲剧和喜剧中，往往都是把复杂的人简单化，抽取人物性格或心理的某一方面予以强化，在舞台上表现出来，在悲剧中表现的，往往是人性中崇高、坚强的一面，而在喜剧中，则将人物渺小、卑微、与周围环境格格不入的一面展示出来。二十世纪戏剧艺术家力图全面地把人物的全部复杂性在舞台上展示出来，让观众看到和日常现实生活中一样普通、平凡而亲切的舞台人物。而为了达到这一目的，自然就摒弃了单一的喜剧性人物或单一的悲剧性人物。

二十世纪随着科学的发展，人们对社会、对人的命运的认识更加深刻、更加全面，辩证思维深入人心。“祸福相倚”，“欢乐和痛苦互相转化”，“胜利和失败都只有相对的价值”等辩证观念，已经成为当代人的共识。而传统的悲剧、喜剧中常常体现出来的那种孤立的、静止的、非对即错的思维方式，逐渐被当代的社会审美意识所扬弃。此外，当代悲喜剧还强调了任何事物或状况都具有双重性，一切善与恶都有它们普通的一面：勇敢可以是偶然的，骄傲可以是可耻的，爱情可以是兽性的，报复可以是邪恶的，正如胆怯可以是被理解的，贪婪可以是伤心的，自私和卑微的虚荣可以是可笑的。这种带有辩证思维特点的当代悲喜剧自然就更多地被当代舞台所选择了。

再从艺术观念上看，当代悲喜剧的出现，体现了人类对于悲剧性和喜剧性的认识的深化。我们知道，所谓悲剧性和喜剧性，都不是现实生活中的原生态，而是人们从日常现实生活中提炼出来的两种不同的艺术因素。二千五百多年前的古希腊人发现了生活中的悲剧性因素和喜剧性因素，分别形成悲剧和喜剧。当时的艺术家认为，悲剧有必要保持悲剧性因素的纯粹，假如喜剧的因素进入悲剧中，就会消解悲剧性，减弱悲剧的艺术魅力；反之，对喜剧也是这样。悲剧性因素和喜剧性因素融汇后，会减弱各自的艺术感染力，互相抵消，而不是相得益彰。十六世纪以后，人们开始认识到，在现实生活中，悲剧性因素和喜剧性的因素往往是混杂在一起密不可分的，因此在戏剧中把两种因素混杂在一起，更加符合生活的真实，同时又进一步认识到，悲剧因素和喜剧因素放在一起，不一定是减弱各自的艺术魅力，也可能是互相对照而加强了各自的艺术魅力。于是产生了瓜里尼的“悲喜混杂剧”和雨果的“对照原则”，后者成为十八世纪浪漫主义戏剧的一个主要的艺术特征。而到了二十世纪，戏剧艺术家对悲剧性和喜剧性的认识产生了一个革命性的飞跃，他们不再把悲剧性和喜剧性看作是彼此独立的元素，而是努力去把握它们之间更加广泛的联系和相互转化。艺术家在创新探索中逐渐认识到：悲剧性和喜剧性，并不是绝对的、一成不变的，一个舞台行为对于不同的视角、不同的对象，不同的背景，可能造成悲剧性的感受，也可能完全相反。同时，悲剧性和喜剧性，在舞台情节的发展过程中，在观众认知层面的变动中，又是不断变动着的，喜剧性会转化为悲剧性，悲剧性也会转化为喜剧性。就如同自然中阴阳相生，寒暑相续，一种化学元素转化为另一种化学元素一样。此外，艺术家们还发现：对喜剧性的层面继续深挖下去，就会得到悲剧性的感受，而从悲剧性的层面继续开掘，就会获得喜剧性的意蕴，表明不论悲剧性还是喜剧性，在深层次的基础上本来就是共通和一致的。正是这一些从二十世纪舞台创新探索中所凝聚的认识，形成了当代悲喜剧的基本构架。

以上我们阐述了悲喜剧在二十世纪取代悲剧和喜剧，成为当代世界戏剧主潮的客观现状，并简略的分析了形成这种现状的社会的、哲学的、艺术的原因。今天，当我们站在二十世纪的终点，再次回眸这一从二十世纪的土壤中拔节而起，迅速蔓延成长，成为世界舞台主导戏剧形式的当代悲喜剧，可以给它一些什么样的判断和结论呢？我想：

它是一种我们迄今所知最有包容性的戏剧，能容纳不断产生的新的价值观念，具有开拓新的戏剧领域，适应新的戏剧观念的能力。

它是一种更客观、也更理性的戏剧，适应文化素质较高的人群，以及更广泛的地域人群的审美需求。

它是一种促使人们反省和思考的戏剧，而不仅仅是简单地讲一个故事，或灌输一段教化。它第一次把戏剧性寄寓于理性的反思中。

它能融洽地适应正在不断变化的当代社会，并随着社会审美思潮的变化而前行。

最后，或许有人会问，二十世纪已经过去了，在我们正面临着二十一世纪，还会是一个悲喜剧的世纪吗？

二十一世纪才刚刚开始，现在来断言二十一世纪的主流戏剧形式会是怎样的还为时过早，但有一点是可以肯定的，未来的戏剧主潮，必然是在二十世纪的戏剧主潮——悲喜剧的基础之上的一个发展，而决不会是建立在其它的基础之上。

(戏剧研究——国内第一家戏剧研究学术网站)

[返回](#)

[打印](#)

责任编辑：祝融

相关信息

- 论莎士比亚悲剧的象征性
- 《原野》中的浪漫主义与自然主义
- 悲剧的神秘性与抒情性之消融
- 过渡、神话与民族的仪式——延安戏剧的现代性时空运动
- 论曹禺前期戏剧的仪式性

Copyright © 2002-2003 [中国戏剧网] Finish All Rights Reserved

地址：厦门市海韵园科研楼（2）201

联系电话：0592- 传真：： Email：

页面执行：93.750毫秒

[xx\[xx.Net\]](#) 网络技术支持

闽ICP闽备06011007