

文学批评术语丛书

WENXUE PIPING SHUYU CONGSHU

阿诺德·P·欣克利夫 著
马海良 寇学敏 译

现代诗体剧



42751

文学批评术语丛书

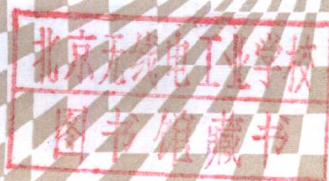
现代诗体剧

WENXUE PIPING

SHUYU CONGSHU

阿诺德·P·欣克利夫 著
马海良 寇学敏 译

昆仑出版社



200049278

新登字（京）119号

书 名：现代诗体剧

著 者：阿诺德·P·欣克利夫

译 者：马海良 寇学敏

出版者：昆仑出版社（北京西什库茅屋胡同甲3号）

（邮政编码100034·电报挂号6550）

排版者：北京海淀区海港印刷厂

印装者：华利国际合营印刷有限公司

发行者：昆仑出版社总发行

新华书店北京发行所经销

开 本：787×960毫米 1/32

印 张：3.25

字 数：56,000

版 次：1993年4月第1版

印 次：1993年4月北京第1次印刷

印 数：0,001—3,000

书 号：ISBN 7-80040-234-7/1·210

定 价：2.10元（膜）

（如有印刷、装订差错，可向本社调换）

到了现在这个时代，历史宿命论哲学再也阻挡不住我们对诗剧的需求了，我们相信一定有办法获得它。何况，人性对诗剧的渴望是永久性的。

T·S·艾略特

前 言

这本简单的小册子绝无取代丹尼斯·多诺休有关现代诗体剧的著作《第三种声音》之意，也不是用来与之竞争的，然而又确实起因于对那本书的疑问。依我看来，克里斯托弗·弗莱依一章就剧本而言，可谓适度、准确，但是就戏剧而言，则失之公平，甚至连诗体剧都要在那块被称为舞台的不洁净的地方为求生存而奋斗。事实证明对这次研究最为有用的书是乔治·斯泰纳的《悲剧之死》。抛开这本书的题目和主题不谈，较多诺休的著作更接近现代戏剧关于诗体的问题。

此项研究饶有趣味，广泛涉及剧本及戏剧。那些旁枝末节尽管十分有趣，但是我尽量与之保持距离。当然有人可以提出异议：现在诗体剧只不过是一条死胡同，要想真正认真对待它，除了尊重事实外，还要对它有信心。在现代戏剧中，韵文的作用确实让人怀疑，要下大气力才能使之得以保留，否则就要极不审慎地重新界定它的词义。幸运的是，在历史上，信心与事实常常乐于共存，特别是我们已经看清，诗体剧并不

是死胡同，而是一条沿途处处风景如画的光明大道。

阿诺德·P·欣克利夫

曼彻斯特，1974

目 录

前言	(1)
----------	-------

一、现代诗体剧	(1)
---------------	-------

二、剧院里的诗人	(21)
----------------	--------

三、宗教诗体剧	(41)
---------------	--------

四、T·S·艾略特	(47)
-----------------	--------

五、克里斯托弗·弗莱依	(65)
-------------------	--------

六、戏剧诗人	(79)
--------------	--------

七、诗剧	(88)
------------	--------

附：书目提要	(91)
--------------	--------

一、现代诗体剧

对这个标题要划上一个大大的问号。显然，“现代”这个词在其上下文中有各种不同的意思（试问一位古代历史学家所指的现代是什么意思！）但是在这里，为了达到争论的目的，让我们把现代看作是大英剧院二十世纪三四十年代时的情景。在更大规模的诗体剧争论中，这一界定看起来是至关重要的。甚至“戏剧”这个词，意思似乎很肯定，其实也令人难以捉摸。这听起来让人吃惊，但是当你想到《戏剧艺术》一书开列的从《阿伽门农》到《西方世界的花花公子》的名单，想到此书使得作者罗诺德·皮科克说出剧作家的意见个人倾向性太大了，因此“以我们所知道的戏剧这种形式表现的联想似乎偶然性很大，而且无足轻重”（102页），当你想到这些时，你就不会吃惊了。当我们转向诗体时，困难就更加剧了。由于术语太多，太混乱，批评起来很困难。有散文、诗体和诗这几个术语，通常我们能区分散文和诗体，但是我们要问诗指的是什么呢？这不是一个新问题。亚里士多德在《诗

学》一书中特别提到荷马和恩培多克勒^①同被称作诗人，但是除了都运用格律这一点相同以外，他们之间毫无共同之处：“前者确实是当之无愧的诗人，另一位则不是诗人，而是生理学家。”（人人版，翻译，托马斯·脱宁，6页）。十九世纪之前，诗这个问题并不是真的很急迫，诗体也只具有普通意义，只是到了十九世纪，浪漫主义运动赋予诗以专门的意义之后，这个问题才真的很急迫了。它促使人们越来越认识到很多显然是用散文写的作品却常常产生诗的效果。对亚里士多德来说，悲剧要用诗体写，因为诗体的形式很自然，抑扬格是最口语化的；看来很明显基于这一事实，我们的普通谈话常常用的是抑扬格诗体；很少用六韵步组成的诗体，而且只是在我们一反平时说话的动人音调时才用这种诗体。（出处同上，11——12页）。

但是当谈话没有自然地用抑扬格时会是什么情景呢？二十世纪是散文的时代，是散文进一步汲取诗的技巧，如果还不算是诗体的时代，但是一些剧作家却恢复用不自然的诗体写作，真令我们困惑。

因此，我们的术语太多。丹尼斯·多诺休在《第三种声音》这本书中是用“诗剧”、“诗体剧”、“散文剧”、“戏剧性诗体”、和“戏剧性诗”开始他的现代诗体剧研究的，并且在第三页试图区分诗剧和诗体剧。他

① 恩培多克勒 (Empedocles, 490——430BC)，古希腊哲学家、诗人、医生，持物话论观点，认为万物皆由火、水、土、气4种元素所形成，动力是爱和憎，爱使元素结合，憎使元素分离。——译注

指出 T·S·艾略特似乎把这两个词当作同义词了——这就可以解释那些批评家之所以会把他的剧当作诗剧的原因。艾略特的诗是用散文写的，却是用诗体印刷的。事实上多诺休认为诗体剧是“纯技术用语”

至于对剧本的质量或整个剧的质量根本没有意义。诗体剧不同于“诗剧”，在应用上完全是个中性词。

可能如此，也可能并非如此：批评术语还从来没有比作为中性词应用时更具有感情色彩。然而我们必须承认，多诺休先生所说的是正确的。他说把易卜生·萧伯纳和辛格^①的剧作看作诗剧是合乎惯例的“和恰如其分的”，他们的剧作显然不是诗体剧。而且他们显然没有用诗体写作，因为诗体正如约翰·阿登^②说的：

是用韵律的形式表述思想，用韵脚或不用韵脚以及相同的手段，通常包含不只一种主要意义。换言之，我们用被韵律和韵脚强化了词汇及形象的联想来提醒我们，超过

① 辛格（沁孤）（Synge, 1871—1909），爱尔兰剧作家、爱尔兰文艺复兴运动代表人物，作品有悲剧《骑马下海人》、喜剧《峡谷阴影》及《西方世界的花花公子》等。——译注

② 约翰·阿登（John Arden, 1930—），英国当代戏剧家。——译注

和超出这些词的表面意义的联想几乎是无边无际的；然而散文中的每个词只有它所表达的意义，再没有任何别的意义了。

（在利兹英全国学生联合会戏剧节上的演讲，《新戏剧杂志》印刷，
2卷，1961年4月3日）

最后一句关于散文的评论是不幸的，但是它提醒我们目前诗剧和诗体剧之间的争论，最初起于关于韵文与散文各自优点的争论上。乔治·斯泰纳在给人以启迪的《悲剧之死》的第七章中，回顾了两千年中悲剧及悲剧诗体一直是不可分割的，韵文给人一种重大时刻来临的感觉，它的形式是令人难忘的。（确实如此，不妨亲眼看一看电视广告中韵文的应用）。当这种手段把具有强烈悲剧色彩的世界与普通存在的世界区分开来时，韵文变得既简化又复杂。说它简化，是因为它揭开了材料偶然性的问题：正如斯泰纳一针见血地指出的那样，浴室具有悲剧色彩仅仅是因为亚加米农在里面被害。因此韵文并不是用来表现卑下行为的或就此而言是用来表现喜剧的。在现代诗体剧中，韵文一直是用来表现这两者的。不，韵文与穿着高底鞋，戴着大面罩说话的演员很相配，与生活、言谈和思想都高于真正生活、强于真正生活的角色很相配。

然而英国剧院很少完美过。我们知道莎士比亚用散文和韵文来表现人物、环境或基调要求，虽然对于那些要求他通常是按社会习俗行事的，保留散文体用

于表现农民和喜剧。那个时代的观众习惯于韵文，认为把高尚的文体用在出身高贵的人物身上是很自然的，然而我们看到高乃依^①在《安德洛墨迪批判研究》（1650）一文中指出：

J'avoue que les vers que l'on récite sur le théâtre sont présumés être prose; nous ne parlons pas d'ordinaire en vers et sans cette fiction leur mesure et leur rime sortiraient du vraisemblable...

（我认为戏剧中用的韵文应当改作散文；平常我们并不用韵文说话，如果不这样认识的话，韵律和韵脚就会与真理相违背……）

作家诸如丰特内卢和拉·莫梯抗议韵文的专制。1722年拉·莫梯开始创作散文悲剧，尽管由于缺乏才华，并没有显示出散文应有的力量。因此这种争论并非近期才有，多诺休专门在第一章对这个问题作出“中立的概括性研究”，从拉·莫梯说到斯丹达鲁（他在十九世纪二十年代期间反复强调悲剧只有用散文体写才能生存下去），易卜生和威廉·阿切尔到近期诗人及批评家的言论，如伊娃·温特兹认为在戏剧中韵文

① 高乃依（Corneille，1606—1684），法国剧作家，法国古典主义悲剧奠基人，擅长运用戏剧场面揭示人物内心冲突，剧作有四大悲剧《熙德》、《贺拉斯》、《西拿》、《波里耶克特》等30余部。——译注

已经死亡。这是个自然属性的问题。亚里士多德可能坚持认为在谈话中用抑扬格韵律是自然不过的事情，可是后世则持异议。韵文有自己的节奏、句法和选词，怎么能和它的谈话对象——听众的普遍语言有什么联系呢？多诺休援引辛西欧、卡斯梯鲁弗特、高乃依、德莱顿和维克多·雨果的话为他们自己的信仰辩护，但是没有说明任何问题。

因此我们须谨记，戏剧不同于抒情诗，不是主要用词语做文章：词语是在事件及人物的形成过程中出现的。亚里士多德指出既然是诗人，那么诗人（或“制造者”）应该是情节的制造者而不是韵文的制造者，因为他模仿和所模仿的都是情节。这就导致了我们对另一对词的混淆：剧本和戏剧。

让我们首先解决韵文和散文这个中心问题，使这一问题成为戏剧的首要问题的是：易卜生。然而这里还有其它问题。我们必须明确易卜生有哪些业绩，人们评论他有哪些业绩及两者的后果是什么。看得更全面一些，这一切都意味着什么。从易卜生写给请他作序的露西，渥尔夫的著名的信中可以很容易地总结出易卜生对诗体剧的观点：

序言当然得用韵文写，因为这是常规。但是我不为这一惯例能够永久化而作出努力。韵文对戏剧艺术危害最大。一个真正的舞台艺术家，上演的全部节目是当代戏剧，应该连一行诗也不愿意从她的嘴里说出。把韵

文用于最近将来的戏剧中，达到值得一提的程度是不可能的，因为将来剧作家的目的几乎可以断定是与之不相容的……在过去的七、八年中，我几乎连一行诗也没有写，全神贯注地写真实生活中说的直接了当、简单平易的语言，这是艰难得多的艺术。

（书信选编，1883年5月25日217—218页）

易卜生向“艰难得多的艺术”奋进，既不省时也不省力。迈克尔·梅厄在企鹅丛书中用了900多页的篇幅节译了易卜生的言论，对易卜生向“艰难得多的艺术”奋进的历程作出详尽的描绘。易卜生写韵文具有非凡的才能，特别是押韵诗，用什么韵律都能写，他和韵文决裂是缓慢而审慎的。易卜生试图描写的行为动作散文这种形式来写是非常自然的，同时这也意味着与他所处的时代的戏剧动作及演员决裂。对于那种戏剧，喜剧还可以用散文体写，但是悲剧一定要用诗体写，如果有悲剧可以写操着街头语言的市井小民的想法，演员和观众都会感到是荒唐的。易卜生开始只把散文局限于农民及下层人物，但是在《觊觎王位的人》一书中有要创造一种活的、口语化语言的痕迹。梅厄认为“买只狗，我的老爷”这行文字是现代散文戏剧的开端。（《易卜生》221——222页）。《青年团》（1869）是易卜生首次尝试全部用现代口语对话写的剧本，论述“现代生活中力量与摩擦”的问题。（给黑格尔的信，1868年10月，《书信选编》，75页）剧本是

用散文写的，“赋予剧本强烈的现实主义色彩”。（给乔治·布兰代斯的信，《书信选编》，84页）。正如威廉·阿切尔指出的，易卜生批评生活要更接近现实，“为了达到那个目的，他需要一种比诗体更灵活的手段”（引自梅厄，311——312页）。让一个运用诗体驾轻就熟的人放弃这种得心应手的手段，去采用一种限制他的手段并非易事，但是正如他写给弗鲁·海伯格的一封信中说的那样——这封信是用韵文写的：散文用来表达思想，韵文用来表现梦幻。继史诗《布朗德》（1866）和《培尔·金特》（1867）之后，这两部史诗奠定了他作为诗体戏剧家的声望，他用散文写了下一部史诗《皇帝与加利利人》（1873），对这一决定，他在1874年1月15日写给埃德蒙·戈斯的信中辩护道：

你说戏剧应当用韵文写，并且可以从中受益。在这里我不敢苟同。如同你所留意到的，戏剧是用最现实主义的风格写成的。我要创作的戏剧应该反映真实生活。我想给读者造成这样一种印象。即他正在看的戏剧就是实际发生过的。如果用韵文写，就会与我的初衷相违背，使我的目的落空。许多我有意编入剧本中的普普通通、微不足道的小人物，如果让他们都用相同的韵律说话，他们就会变得模糊不清，难以区分。我们再也不生活在莎士比亚时代了……一般说来，对话一定要与作品基调整理想的程度相适应。我

的新剧作不是古代意义上的悲剧。我所要描写的是人，因此我不会让他们说“神的语言”。

《书信选编》(144——145 页)

剧本思想而不是视觉形象方面的进展是缓慢的但是有两件事情对其有所帮助：易卜生的同仁边尔生^①用散文写了两部关于当代主题的戏剧，易卜生认定这两部作品是真正现实主义的现代戏剧——《破产》、《编辑》——其二是 1876 年梅宁金剧团^②首领上演了易卜生自己的戏剧《觊觎王位的人》。他们的演出使易卜生看到制作与表演技巧都在锤炼，将会与其剧本要求相符。第一个有这样要求的剧本是《社会支柱》，(1877)奠定了他未来作品的风格，这部剧是用散文创作的，主题是临时性的，场景在挪威。这出戏剧表现出各个人物之间言谈话语鲜明的区别，这一点是他对现代戏剧的贡献之一。在写给威斯康星大学斯

① 边尔生(比昂松)(Björnson, Björnsterne, 1832——1910)挪威诗人、剧作家、小说家，尤以戏剧创作成就突出，诗作《是的，我们永远爱此乡土》，被用作挪威国歌歌词，获 1903 年诺贝尔文学奖。——译注

② 这个剧团对表演和制作技巧产生的影响很可能和易卜生的戏剧一样大。剧团成立于 1874 年，演技部分来自当代英国舞台，特别是来自查理·基恩的方法。灯光和布景的革新(认真注意了细节的准确性)伴随由一名导演，取这个词的现代意义，首次导演了一次集体演出。剧团首领非常擅长导演群众场面。安托万和斯坦尼斯拉夫斯基都观看了这个剧团的演出，这样得以把这个剧团的影响更广泛地带入二十世纪的剧院。

堪的纳维亚语教授拉斯穆斯·B·安德森的一封信中，易卜生强调对话应该做到：

尽量接近普通的日常谈话。所有谈话的措词和曲折变化形式只应该在书本中出现，在戏剧中应该非常小心地加以避免，特别像在我这样的戏剧中，因为我的戏剧的目的是要使读者或观众感到在阅读或观看演出时，确实在体验一部分真实生活……

（《书信选编》211页）

与《愤怒的回顾》十分相似，这部剧使年轻人看清“戏剧带给我们的是虚假和华而不实”（引自梅厄，454页）第一次显露出一个创造性艺术的新世界已经到来，因为我们第一次感到自己面对着同时代的人，我们能够相信他们；也第一次感到自己面对着充满我们时代整个社会的批评运动。（出处同上，455页）。《群鬼》（1881）可能是用日常散文体写的有关中产阶级人民的第一部伟大的悲剧，这点我们容易淡忘，因为我们现在看这部剧就像个古装戏。

梅宁金剧团首领向易卜生展示了一种表演新风格的可能性。真实的人物，说着平常的语言，这要求表演要有限度，而不是追求气势宏大、口若悬河的表演风格；因此伯恩哈特和欧文都不欢迎易卜生，但是杜丝很欢迎，她在《来自大海的女人》中饰埃莉达，取得巨大成功。然而值得注意的是普通的语言，截然不