

(第一册)

外国戏剧理论小丛书 MIRROR

戏剧节奏

[美]凯瑟琳·乔治著

LILUN XIAO CONGSHU
WAIGUO XIJU

Waiguo xijulilun xiao congshu Mirror
Mirror waiguo xijulilunxiao cong
shu waiguo xijulilun xiao congshu W
Waiguo xijulilun xiao congshu W
guo xijulilun xiao cong shu Wai
mirror waiguo xijulilunxiaocong
shu mirror waiguo xijulilun
xiaocong shu mirror waiguo
xiaocong xiao cong shu Wai
congshu cong

(第一辑) MIRROR · MIRROR



外国戏剧理论小丛书

戏剧节奏

[美] 凯瑟琳·乔治 著

张金全 译

中国戏剧出版社

Rhythm in Drama

Kathleen George

University of Pittsburgh Press-1980

内 容 提 要

《戏剧节奏》一书是美国匹茨堡大学戏剧系教授凯瑟琳·乔治女士的一部戏剧理论专著。此书以独特的见解，提出“节奏”这个与我们日常生活息息相关的命运，通过列举从古希腊、莎士比亚到易卜生、契诃夫以及贝克特和品特等名家的作品的精采片断，在理论上对戏剧节奏这个令人感到微妙的问题做了比较准确的描述和精辟的分析。

本书对戏剧理论工作者和舞台艺术实践者均有较高的阅读价值。

责任编辑：张 榕

〔美国〕凯瑟琳·乔治著
张全全 译

戏剧节奏

中国戏剧出版社出版

中国海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号

(邮政编码：100086)

新华书店总店北京发行所 经销

河北省徐水县印刷厂 印刷

787 × 1092 毫米 1/32 开本

148 千字 8 印张 2 插页

1992 年 4 月第 1 版 1992 年 4 月第 1 次印刷

印数：1—1,000 册

ISBN 7-104-00420-3/T·204

新登（京）字第 150 号

定价：10.00 元

“MIRROR”丛书

序

杨 知

戏剧理论,是对戏剧现象理性认识的结晶,又是引导戏剧冲破旧藩篱走向新发展的号角。戏剧理论的内涵,是对戏剧的发展规律、基本要素、艺术特征和社会功能等总体性问题的研究,以及对戏剧创作各个环节的深层的探索。戏剧理论的内涵,为戏剧的美学思想和创作法则提供了科学的阐释。因此,理论对戏剧的发展,无论在宏观上还是在微观上,都不惟具有认识价值,而且具有实践意义。

戏剧的发展进程表明,理论的力量是无可估量的,而戏剧对于理论的导向又是极其敏感的。这在戏剧发展的历史现象中,并不乏例证。

在欧洲,以古代亚里斯多德《诗学》为滥觞的戏剧理论长河,源远流长,推动着戏剧的发展。《诗学》一文,第一次科学地阐明了文艺的美学概念,震古烁今,两千余年一直影响着戏剧的美学思想和艺术形式的发展,享有“法典”的权威。中世纪是欧洲戏剧的黑暗年代。以人文主义为思

想武器的文艺复兴运动,震撼了整个欧洲,使人们在政治上精神上从中世纪宗教神权的统治下解放出来。古典文艺的再生及人文主义文艺理论的蓬勃发展,为文艺美学思想从古代过渡到近代架设了桥梁,也为充满人文主义理想的诗如意大利即兴喜剧,西班牙的维伽戏剧,特别是英国的莎士比亚戏剧等的出现开拓了道路。承其余绪,在开创启蒙运动中,近代戏剧理论先驱狄德罗、莱辛辈以其《论戏剧艺术》、《汉堡剧评》等惊世之作,打破了文艺复兴之后反映封建贵族意趣的新古典主义的桎梏,进而唤起浪漫主义的觉醒,使欧洲大陆的戏剧弥漫一种新鲜活跃的近代气氛:矫揉造作、浮靡纤巧的古典戏剧衰落了,真实自然、散发朴素世俗情调的市民戏剧跃然行世。在此后的两个多世纪里,百家迭起,风气大开,理论建树,枝繁叶茂,一个个戏剧新浪潮因势起伏而前,走向现代,走到今天。理论在戏剧发展中的作用,突出的标志在于创造出新的戏剧形式和孕育出代表新的戏剧形式的伟大戏剧诗人。被奉为近代戏剧之父的易卜生就曾自称他的创作得益于赫尔曼·赫特纳《论现代戏剧》的启迪甚巨。是赫特纳的理论使他意识到戏剧创作要去体察社会组织中的时代旋律,从而使他由一个浪漫主义作家转而从事批判现实主义的社会问题剧的创作,并以其典范之作,对世界产生巨大影响,为戏剧走向现代开了先河。往事辉煌,诸如此类,说明着理论的力量和戏剧的敏感,说明着戏剧的新事物因以生息、演进。

毫无疑问,理论的力量,只有当它顺应前进的社会发展趋势,代表健康的社会审美心理时,才能赋予戏剧的发展以无限生机。

戏剧形态、戏剧潮流以至戏剧理论本身的形成与发展,从根本上讲都是决定于社会的经济发展的,是和整个社会意识形态的发展联系在一起的,上述种种只是从现象上观察一下理论的功能所在,了解一下理论对戏剧革新与进步的认识价值和实践意义。

中国是个名副其实的戏剧大国。在世界戏剧之林巍然独树一帜足为民族骄傲的中国戏曲,以较完整的艺术形式出现,就已有八百余年历史。中国话剧,作为一种引进的外国戏剧形式,在将近百年的时间里,以其民族化现代化的成就,已经成为堪与戏曲并驾齐驱的大剧种。外国戏剧形式的引进,也使西方戏剧理论从亚里斯多德到易卜生以至种种现代理论与思潮不可避免地在中国产生巨大影响,所及不仅在于话剧,亦且在于戏曲,在中国戏剧的革新与发展中,不能低估这种影响的力量与作用。当然,另一方面也要看到,传统深厚的中国戏剧,其理论方面的建设尽管未能与其无比丰富的作品同步发展,也无法与历史悠长、卷帙浩繁的欧洲戏剧理论等量齐观,但自明代以来,我国也已有数百余年较为系统的戏剧理论研究的历史,前贤所述,其见知博大,演论精深者,亦足与西方戏剧理论的传

世之作交相彪炳,是我国戏剧宝库的重要遗产。值得注意的是,中国戏曲艺术及其理论从本世纪初期开始已经逐渐走向世界,并发生了空前的影响。当西方戏剧界惊奇地发现中国戏曲竟然早已进入他们探索未及的艺术堂奥,并创造出如此精妙绝伦的表现形式时,许多人的兴趣转向中国,并且无论在理论研究上还是在艺术创新上都直接地接受了她的影响。人类精神需要和思维逻辑的同一性,决定了人们在戏剧的活动中也产生着相通的因素,因而不同地域之间的相互影响、彼此渗透,就为势所难免。现在,这种交流在人们脑中日益走向自觉,并因而出现在比较戏剧这门新兴的学科。这是一种十分有用的学科,应当有意识地使之发展与完善,为创造人类共同的戏剧财富发挥作用。

时代在前进,戏剧要创新。我国社会主义戏剧的新发展期待着更加活跃的理论研究和更加深入的美学探索。我们的戏剧理论工作,除了对我国戏剧成就进行科学总结并进一步探赜索隐之外,还需拓宽艺术视野旁征博采,从外国戏剧的理论与实践、当代与历史的艺术经验中汲取有益的东西。我国广大戏剧工作者对了解外国戏剧的历史与现状表现了浓厚的关注兴趣。在冲破过去几十年自我封闭的理论窒息之后,一经开放,这种需求也随之而愈加迫切。有鉴于此,我们作为戏剧出版工作者无疑要向自己提出这样的要求:为当代的戏剧理论研究做出应有的努力和贡献。作为一种使命,我们决定首先翻译出版这套“外

国戏剧理论小丛书”，并以现当代外国戏剧理论著作为主，以补过去很长一段时间由于盲目排外而带来的外国戏剧引进的空白。我们出版这套丛书，坚持“洋为中用”方针，宗旨在于为社会主义戏剧文化建设服务。我们取名“MIRRCR”，意在参考与借鉴，据以循名责实，使它真正能够成为一面于读者有益的“镜子”。

参加这套丛书编辑工作的，有萧曼、张榕、刘国彬、郝一星等同志。

1992年3月

序

鬼魂在这儿。鬼魂在这儿。它消失了。

——《哈姆莱特》第一幕第一场

节奏之于我们，犹如哈姆莱特的鬼魂之于守夜的卫兵，常常令人费解，难以捉摸。我们寻觅它时，它不露面。我们谈别的事时，它却出现了——但转瞬即逝。节奏就其本质来说是富有魅力的，然而它象鬼魂一样，并非呼之即来。让它在该出现于我面前时出现，我就称心如意了。在它出现之后，我不想喝令它开口，把它给吓跑，而是尽量多跟着它走，直到看不见其踪影时为止。我希望自己的观察对其他跟着鬼魂走的人会有裨益。

本书的第一章是对为描绘节奏而努力过或对戏剧节奏的特性关注过的艺术家、批评家和美学家的概述。对于许多读者来说，这篇材料肯定是似曾相识。但是，它确实起着开阔我们关于节奏问题的视野的作用。接下去的各章包括对于节奏（在不同场合下体现自己时）的旨在影响我们情感和知觉的各种方式的看法。

目 录

序	
第一章 导言	1
第二章 开放性场景:节奏中的 涵义	19
第三章 声音、单词和短语的重 复	34
第四章 讲话人的交替和台词的 长度	77
第五章 语言策略的重复	90
第六章 态度的模式化	111
第七章 风格	126
第八章 单一场景	146
第九章 多场景舞台	174
第十章 全景舞台	183
第十一章 有限的场景递进	194
第十二章 象征性姿态	213
第十三章 各种节奏的相互关系	226
第十四章 节奏与数字:几点随想	239
译后记	246

第一章

导 言

节奏是一个极难把握的概念。哲学家和美学家同它纠缠不休，可其实还是甘拜下风。与此同时，艺术家和艺术批评家一直有意无意地使用这个词，甚至漫不经心地用它来描述一部作品或其中一部分的效果。节奏(rhythm)确实是一个为戏剧工作者所常用的词。演员和导演在一场戏的节奏上下功夫；他们议论契诃夫戏中的节奏；戏剧批评家也用节奏的效果来形容某些场戏。有那么一些人往往把这个词用得相当准确：他们却并不打算界定它，考虑它的审美特性，阐发它的哲学内涵。不过，对这个词用得不够准确的时候还是够多的。在有些使用者看来，这个词与速度(tempo)是一个意思。理查·波列斯拉夫斯基觉察到了节奏和速度常常被混为一谈，于是他把节奏列为他头六讲的最后一讲。他对这两个概念做了一个绝妙的划分：

倘若莎士比亚给这两位分派角色，他就会这样写道：

节奏——艺术之王子

速度——王子之庶出兄弟^①

只要对节奏特别留意,谁都会象波列斯拉夫斯基那样,发现节奏远比速度更为复杂。速度只是个时间快慢的问题,而节奏则是一种有组织的完整模式。

波列斯拉夫斯基对于节奏的讨论古怪而又风趣,这同他的表演课的其他内容一样,颇具诱惑力量。在风趣的背后则是他多年来对节奏这个课题的深思熟虑。他认为,他的定义(他认为此定义适用于所有艺术)仅仅是个开端。节奏即是:

一件艺术品中所包含的各种不同要素的有次序、可衡量的变化——所有这些变化递进般地刺激观赏者的注意力,并毫不偏离地引向艺术家的最终目标。^②

这是个相当好的开端,因为它促使我们思考了什么是节奏,也促使我们识别什么不是。波列斯拉夫斯基通过将焦点集中于变化和递进上,把更为常见但用处不大的对音步的考虑就放弃了。音步是两位戏剧艺术家——康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基和亚历山大·狄恩——的定义的基础;他们谈到“等距的单位”和“节拍与重音”,但却难以把这个定义

① 《演技头六讲》(Acting: The First Six Lessons, New York: Theatre Arts Books, 1963), P. 112.

(我国有郑君里译本,名为《演技六讲》,中国电影出版社 1980 年版)

——译注

② 同上.

同戏剧中任何具体的东西联系起来。^①

波列斯拉夫斯基用“各种不同的要素”这个短语来说明节奏的领域十分宽广。情况也确实如此。这个定义的其他重要概念是：艺术中的变化是有次序的，而非杂乱无章；这些变化具有某种递进的过程，这种递进又依次将观赏者引向正轨；在节奏递进的末尾是艺术家的最终目标。总之，当我们阅读亚里斯多德论行动，斯坦尼斯拉夫斯基论体验的理论时（因为两人都谈到递进的变化），波列斯拉夫斯基反而使我们对是否高理解这个课题更远了产生怀疑。它至少容易使人弄清亚里斯多德所讨论、斯坦尼斯拉夫斯基所推崇的有次序、可衡量的变化，而用不着对戏剧文学中的一场戏进行音步的统计。

后人对节奏的研究都是对波列斯拉夫斯基定义的基本立足点的良好检验。例如：法国美学家雷蒙·贝耶 1953 年发表了一篇文章，题为“节奏的实质”。他在文章中讨论、而非界定了节奏。贝耶更多地涉及了视觉的、而非时间的艺术。他的讨论表明，节奏在情感上触及了我们，它归根结底是一种情感的力量。观赏者在艺术客体面前，没有多少个人的存在可言：“必须把审美客体视为人与物的一种

① 见斯坦尼斯拉夫斯基 (Constantin Stanislavsky)《创造角色》(Building a Character, New York: Theatre Arts Books 1964). P. P. 177 — 178; 狄恩 (Alexander Dean)《戏剧导演基础》(Fundamentals of play Directing, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965) P. 234.

奇怪的复合,一种率先出现并就其本质来说不可分离的凝聚。”观赏者为艺术所征服,或用贝耶的话说,甚至还会为之有些心醉神迷。而这种征服观赏者并使之产生情感上的变化的力量就是节奏。每个审美客体都不相同,征服的程度也不一样,但它们都具有这样的特点:“不论我们会想到何等优雅的客体,交替的风暴和宁静所产生的起伏是建立在对重点的抵消转移基础之上的。”^①

贝耶关于交替的风暴和宁静的思想很重要,因为它不仅是对变化的一种表达(这种表达使我们想起了波列斯拉夫斯基的定义),而且也是对特殊变化的一种表达(这种变化能够轻易地在观赏者身上产生情感的作用)。紧张(tension)和松弛(release)这样的词可以轻易地取代风暴(storm)和宁静(calm)——好几位理论家都发现,交替的紧张和松弛是节奏的根本。罗杰·赛申斯把节奏称为“音乐的首要因素”,他解释说:

基本的节奏事实并非仅仅是交替的事实,而是一种特殊类型的交替的事实;从我们作为独立的人存在所做的第一个动作时起,就对这种交替非常熟悉。我们吸气,庆祝自己的存在;要想使存在成为现实,那就得吸气。吸气是积蓄的动作,紧张的动作,这种紧张尔

① “节奏的实质”(The Essence of Rhythm),载苏珊·朗格编《艺术沉思录》(Reflections on Art, New York; Oxford Univ. Press, 1965) P.P. 187—191.

后通过呼气动作而得到松弛。^①

因此,在波列斯拉夫斯基、贝耶和赛申斯看来,节奏在很大程度上是有次序的变化的产物。节奏具有使观赏者产生种种变化的力量。但这些变化是怎么个有次序法呢?怎么个象波列拉夫斯基所说的“可衡量”法呢?波列斯拉夫斯基把根斯勃勒的《蓝色少年》中蓝色的种种变化称为可衡量的,因为它们曾经得到衡量或创造,虽然要再创造它们几乎是不可能的。代替他所说的可衡量的(measurable)更好的词也许是可感知的(Perceptible)。贝耶集中论述了艺术的不可衡量方面。这个方面具有“一种数量上的(尽管是无意识的)完美。我们无法知道这些数量,但它们同节奏相对,而节奏不是快感的基础。节奏学水平以其对情感的衡量,乃是数学主义和享乐主义的交叉点”。节奏是“艺术的实质”,因为“个别与一般的审美容体以适当的节奏作用于我们的是能量流动的独一无二的公式”。^②

节奏在观赏者身上产生的仅仅是情感的变化(系风暴和宁静这样的词的涵义一样)呢?还是艺术中的节奏也能产生其它的东西——知觉、思想、问题?答案似乎在于节奏定义的范围到底有多大。它的领域变得愈宽广,它的力量也就变得愈大。肯尼斯·伯克和贝耶持有相同的看法,

① 《作曲家、演奏家和听众的音乐体验》(The Musical Experience of Composer, performer, Listener, New York: Atheneum. 1967), P. P. 11—12.

② 贝耶:《节奏的实质》. P. P. 196, 193, 201.

认为观赏者处于一种梦幻之中,而艺术家则是巫师或梦幻的制造者。伯克使用节奏这个词时谨小慎微,不过他常常谈及它的概念。艺术家是强有力的。“他的血液、大脑、心脏和肠子的操纵者,它们在我们睡觉时,向我们各种欲望的雏形发号施令。”^①经常出现的问题是:首先,艺术客体中的变化要清晰或可感知到什么程度?其次,观赏者要对这些变化清醒或意识到什么程度?贝耶的观赏者心醉神迷,伯克的观赏者沉入梦乡,而波列斯拉夫斯基的观赏者则正递进般地_为艺术中的变化所刺激。唯一明智的答案是:我们无法知道这种刺激力何时终止,无法知道自己了解某些事情的方式,无法知道自己下意识地感知到什么程度。我们只能猜到我们能感知或衡量的原则在一定程度上作用于我们所不可能有意识地去衡量的东西;而且感知力在意识界之上和之下都会产生。

苏珊·朗格象罗杰·赛申斯一样,从人类生理学的角度来描述节奏。她在心跳和呼吸中发现了交替的紧张和松弛,这些是人体节奏非常基本的例子。朗格的理论同其他人的理论的重要区别在于:她认为节奏不仅仅由紧张和松弛构成,同时也由相互依存的(interdependent)紧张和松弛构成。交替的过程是相互依存的。“当我们将吸进的

① 肯尼斯·伯克(Kenneth Burke):《倒叙》第二版(Counter - Statement, LosAltos, Cal: Hermes Publications, 1953), P. P. 36—37.

气呼出时,我们就形成了身体对氧气的需要,这是动因,所以也是新的呼吸的真正开始”,而且“心脏的扩张为收缩做好了准备,反之亦然。”朗格对节奏的主要界定便是基于这个准备的理论:

节奏的实质是通过一个先前事件的结束来为一个新事件做准备。一个有节奏地运动着的人,用不着丝毫不差地重复一个动作。但他的动作必须具备完整的姿态,这样大家方能感到开始、目的和完成,并在动作的最后阶段看到另一个动作的条件和产生。节奏是以先前的紧张的消逝来达到新的紧张的建立的。紧张根本用不着持续相等的时间,但是酝酿新的转折点的情境则必须在其前者的终结中有所体现。^①

朗格从自然和人造物这两个方面来考察节奏,以有助于解释艺术中的节奏。她把手表的滴答声或钟摆的晃动描述为具有等量的节奏之物;弹起来的球为具有不等量的节奏之物;而给人印象尤为深刻的是波浪的持续或规律的起伏。她用起伏的波浪的例子解释了一个重要的概念:“每个前浪是由于后浪所形成;通过吸收,它实际上又反过来加快了前浪的后退。这两件事之间没有分界线。然而,起伏的波浪正象人们所能希望发现的那样,肯定是一个事件

① 苏珊·朗格:《情感与形式》(*Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953), P. P. 126—127。