

● 文学批评术语丛书 ●

论戏剧与戏剧性

S·W·道森 著 艾晓明 译

3
93

论戏剧与戏剧性

S·W·道森 著 艾晓明 译

昆仑出版社

新登字（京）119号

书 名：论戏剧与戏剧性

著 者：S·W·道森

译 者：艾晓明

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）

排印装：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：4.5

字 数：83,000

版 次：1992年2月第1版

印 次：1992年2月北京第1次印刷

印 数：00,001—10,000

书 号：ISBN 7—80040—224—X/I·200

定 价：2.60元

（如有印刷、装订差错，可向本社调换）

目 录

前 言	1
一. 戏剧、剧院与现实	5
二. 语言与情境	23
三. 行动与张力	43
四. 戏剧性反讽	55
五. 人物与观念	65
六. “呈现”：现代批评与戏剧性	99
七. 戏剧与小说	113
注 1: 合式	121
注 2: 命运	123
注 3: 行动、情节与结构	126
注 4: 赫兹利特和济慈	128
注 5: 合作	131
附: 参考书目	132

前 言

批评术语——是否仅有一种？我们必须正视这个问题。约翰逊^①是一位伟大的批评家，我们可以从他那里学到很多东西，但是要进入他的术语来从事探讨却是要调动文学和历史的想象力的劳动，由此我们涌出这样一种强烈的意识，即我们不能在他的术语里表现我们自己。即使是在时代上与我们如此接近的阿诺德^②，也使人不能不认识到，无论在“诗是人生的批评”中所强调的东西是多么有价值，但我们在用到这句话时却不能不加引号。我们须把从约翰逊或阿诺德那里得到的东西转换成我们自己的术语，现代英语批评的术语。

这种术语就是我们在谈论文学时所采用的字词和语汇；它是我们相互理解的条件，它是从现代批评的

-
- ① 约翰逊(Samuel Johnson, 1709—1784)，英国启蒙运动时期的著名作家、文艺批评家，18世纪后半期古典主义文学的杰出代表。
——译注
- ② 阿诺德(Matthew Arnold, 1822—1888)，美国19世纪诗人，评论家。——译注

传统中演变而来的。当然，这个“我们”，引起了一些难题，因为决定什么是现代批评的主要传统，这本身就是一个不能回避的批评判断。批评术语（作为我们阅读约翰逊和阿诺德的结果，对这一点就能看得更清楚了）决不仅仅是一套描述性用语，因为它包含着标准、价值和偏爱。一个如“巧喻”这样沿用了几个世纪的批评术语，它的意义随着某一时代占统治地位的文学偏好而改变着，当然，这决不“纯粹”是文学偏好。其它词语，“戏剧”和“戏剧性”也在其中，在普遍被接受的传统内，它们从几乎完全是中性的描述语（戏剧=剧本，戏剧性=剧本的特征）发生变化，其含义或者带有强烈的赞可、或者表示尖锐的责难。阅读现代批评给人特别强烈的印象是，“戏剧性”这个形容词常常是用于批评文学作品而不是用于批评戏剧作品，如人们谈到乔叟的戏剧性反讽，“作为戏剧诗的小说”，邓恩诗中的戏剧性语言等等。在现代批评用语中，我们发现这个术语和其它与之有着密切联系的术语其用法如此宽泛，假使约翰逊能转世来检视现代批评，他也一定会发现它从开始就令人困惑不解，正如我们发现他自己对《利西达斯》的田园诗模式所作的鉴定——“松弛、鄙俗，因而令人厌恶”——一样叫人迷惑不解。

以“客观”的方式写到现在批评传统，我们就会遇到如人类学家在试图分析文化时所面临的同样的问题，他是这个文化的一个组成部分，他与之共有它的语言。尤其是我们开始意识到概念的相互依存关系，

即维特根斯坦^①在某些地方所称之为的“命题的网”。在现代批评中，“戏剧性”是和其它一整套术语——如“情境”、“反应”、“张力”、“具体”和“呈现”——必不可少地联系着，而且（历史地说）空前地强调反讽和隐喻的极端重要性。魏姆沙特和布鲁克斯在他们的《文学批评简史》中，甚至于想在所有这一切中发现他们所称之为的诗的戏剧性或“戏剧家的”理论（尤见于书中第673—675页）。

要追溯这一整套概念的发展，尽可能地弄清楚关于文学的假定和其中隐含的文学的创造性的方式，势必要牵涉到整个现代批评史的范围，要对诸如T·S·艾略特、G·威尔逊·奈特和F·R·利维斯这样的一些批评家有什么相同和不同之处作出检验。这样一种研究当然是有价值的，但它不应属于现在这套丛书。我对自己提出的任务要简单多了。我作一个自然的假定，“戏剧”、“戏剧性”和相关的术语通常所指的文学特质正如传统所理解那样，是以某种本质的方式内在于戏剧的，我从这一假定开始，并试图表明在我们对戏剧的反应中固有的东西是什么。然后我进行了简要的讨论，特别是举出F·R·利维斯的批评著作为例，阐明这在现代批评中的用法。

在这一简短的研究中莎士比亚是个中心，因为他是我们最伟大的戏剧家，也因为他的剧本一般都是可

^① 维特根斯坦(Ludwig wittgenstein, 1889-1951),著名哲学家,与罗素同为现代西方哲学中逻辑实证主义的奠基人。——译注

以得到的，但是最主要的是因为我相信，只有参考莎士比亚，现代批评的传统才能被理解。值得考虑的是为什么约翰逊或阿诺德的批评是有毛病的。

我从正文和书目中引用的那些出版的著作中获益匪浅。非常感谢我的学生、同事和朋友们，还有那些在业余剧院与我共事多年的人们，特别要感谢戴维·西姆斯、伊恩·罗宾森和安妮·萨姆森，他们的谈话和著作对我大有裨益。我对已故的J·D·江普教授的感激之情，感谢他的理解和好意，这想必与所有了解他的人相同的。我的妻子给我的帮助是如此之多，载入自传是唯一恰当感激方式了。

一、 戏剧、 剧院与现实

1

否则一位伟大的王子囚于狱中

有人也许会说，任何人都知道何谓一个剧本。孩子们在家庭和学校的经验表明，他们很早就从显然是本能地“扮演”成人的各种活动和关注中发展出“一个剧本”的概念。对少年进行的启发想象力的工作已经显示出这些活动，即写作、上演剧本及作种种即席表演的教育价值。另一方面，教师们的经验又表明，终于能进展到象读小说一样津津有味并心领神会地阅读剧本，这种孩子所占的比例毕竟是很低的。一般来说，通过观看演出来欣赏剧本似乎是最普遍的，阅读剧本则是一项深奥的活动。心领神会地阅读剧本，这种能力更主要是依赖于事先就了解一个剧本的演出是怎么回事。这一切似乎都在强调演出的重要性。

语言文学最伟大的批评家之一约翰逊在《〈莎士比亚戏剧集〉序言》中说：“一场戏剧演出就是伴随着增强或减弱其效果的道具，由演员来背诵一本书。”我们对此能有何解释？约翰逊的定义当然并非详尽无遗；

但在特定的讨论中自有它的价值，并且表达了他为自己特殊的目的所要求作出的强调。然而，象“演出”、“背诵”和“道具”这些词却很难使我们回想起在一场成功的演出中所看到的莎翁某一剧本的经验。实际上，仅是“一本书”就引起不少问题，尤其是，指哪一类的“书”呢？当然不是指任何种类。相反，指的是某一特殊种类的书，一个剧本。如果书不是戏剧性作品，演出也不会是戏剧性的。要决定什么是戏剧，什么是戏剧性，就牵涉到书籍；也就是说，批评标准最终是文学的标准。

开始任何关于戏剧的探讨都不可避免地要陷入显而易见的矛盾。在研究剧本的这一特质时，我当然首先要将戏剧文学作为文学来看待，但是，我所要说的还完全有赖于以下理解，即一个剧本在演出中是什么样的情形；剧本的特性向来如何并将继续如何，这是由它们上演时的种种条件所决定的。我们不能回避这一矛盾的事实，即一个未上演过的剧本在某种意义上仍然是未完成的，尽管这个剧本的任何一次演出都可能相当不忠实于它的精神和意义，以致完全无助于我们对它的理解。关于剧本的意义和解释的辩论使我们回到苏珊·朗格所说的话：“剧本里的台词是一个优秀的导演或演员所需要的唯一指南”^①。在阅读剧本时，我们通常总是不知不觉地将自己置身于舞台监督^②和

① 苏珊·朗格：《情感与形式》，第315页。

② producer 有为演出出资的演出者、戏院老板、舞台监督等意，根据上下文，这里将它译为舞台监督。——译注

他的全体演员的位置，而关于一个剧本的批评讨论如果没有在某种意义上大致地考虑到演出，就不可能丰富我们的理解。这并不是意味着任何聪明的读者都能创作或在剧中表演；但另一方面，无论是具有表演天才还是有戏剧舞台监督的种种娴熟技巧都并不等于说，这样就有评论戏剧的资格，正如演员和舞台监督者们日常发表的言论所证实的那样。我们所能说的是，舞台监督和演员总是被迫去回答一些既非读者想到亦非读者愿意知道其答案的问题。例如，一个读者也许自以为他已经理解了某一特定的演讲辞，但需要他亲自表述出来时，他就会恍然大悟；置身于重音、声调和姿势都必须通过想象来决定的位置上，这即使不能使他的理解更敏锐，至少也会使他意识到自己的愚钝。事实上还可能走得更远，因为在表演一篇戏剧台词时，读者从那些身体的限制和情感抑制中解放出来，而这些东西常常把他对一部文学作品的反应仅仅限制在理智的层面。戏剧文学所要求的共鸣不仅是心灵的，而且是整个身体的，所以，只有在演出中，（尽管演出也许受到冷落）整部剧作才实现了自身。这种说法还须加以更严谨的探究，在此仅举一例来说明已足矣。请想想麦克白在剧中第5幕第5场的著名独白：

……明天，明天，再一个明天，一天接着一天地蹑步前进，直到最后一秒钟的时间；我们所有的昨天，不过替傻子们照亮了到死亡的土壤中去的路。熄灭了吧，熄灭了吧，

短促的烛光！人生不过是一个行走的影子，
一个在舞台上指手划脚的拙劣的伶人，登场
片刻，就在无声无臭中悄然退下；它是一个
愚人所讲的故事，充满着喧哗和骚动，却找
不到一点意义。①

要怎样朗诵这段独白才能充分表现出它内含的意蕴？它表达了冷漠的极致——绝望；“明天”这个词已经被剥夺了它通常所带有的期待或潜在趋势的韵味，因此，在整个第一行里，我们由毫无意义的重复所获得的感觉引起声调的逐渐降低。声调的降低（如果我们完全沉浸在这段诗中）导致手臂相应下垂，这样，到诗行终了时，臂膀软弱无力地垂下，手指向“踱步”前行的地面。同样，那种对“我们所有的昨天”势如破竹的扫视的姿势再一次导致手臂倾斜指向地面即“死亡的土壤”。通过这种分析后，这整段台词就意味着指向光亮或完满的一系列绝望的姿势（第一个“明天”，“所有的”，“照亮”，“烛光”，“故事”），所有这些词又引出软弱无力的下降的姿势，同时头也低下，“踱足”，“土壤”，“阴影”，“舞台”（它们实际上都处在手所指向的下方），还有“找不到一点意义”。以上这些仅是粗略的提示，但它们有助于理解在舞台上某个演员用这些词获得某种效果、而另一个演员只

① 译文转引自《莎士比亚全集》第8卷，第386页，人民文学出版社，1988年。以下莎剧引文均参照这一版本译出，凡转引的译文只注页码，不另注出版社名和出版时间。——译注

是照本宣科这之间的区别。(虽然,由于提示的被动性质,这种处理方式也可能被误解;事实上,一个演员是以语言介入戏剧的最积极的合作者。)

任何人只要有过在一部拙劣的翻译剧本里表演的经验,都会理解这种感觉,他会觉得言不由衷——语言那充沛的生命活力在翻译过程中已大大消失。例如,有什么人能把这段话翻译出来并能在翻译中传达它充沛的戏剧生命力、富于表情的直觉、还有动作和手势?

Que ces vains ornements, que ces voiles me
pèsent!

Quelle importune main, en formant tous ces
nœuds,

A pris soin sur mon front d'assembler mes
cheveux?

Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me
nuire.

(Racine, *Phédre* I, iii)

拉辛^①的作品特别难译;一个最好的英文译本是这样译的:

这些虚有其表的珠宝、这些面纱多么

① 让·拉辛(Jean Racine, 1639—1699), 17世纪法国古典主义悲剧继高乃依之后第二个代表作家。——译注

沉重地压迫着我！

是谁的手如此多事竟要重新梳理我的

头发，从我的额头编结发辮？

所有这些千方百计地阻挠着我，令我

忧伤，所有这一切。①

除了节奏减缓，在第一行中造成一种灾难临头的效果外，这节诗中的激情只是减弱为一种烦躁。费德拉完全被敌意的、迫在眉睫的境况围困，这种感觉正是戏剧演出所要发掘呈现的（费德拉②确实是从这一边转到那一边，为的是在自己的处境中找到出路）。演出要通过象“结”这样一些词，通过“前方”（front）“集结”（assembler）（她身陷重围，四面楚歌）等军事意义上的暗示，还有最后一行中强化着这种暗示的持续的短“i”音来传达费德拉的感觉。但“结”（noeuds）虽然有好几种意思，却没有“编结”（braiding）的意思。原文中的这一段要求女演员完全投身于它的动作和含意

① 约翰·凯恩罗斯(John Cairncross)译，见《费德拉与其它剧作》(Phaedra and other plays)，企鹅丛书，哈蒙德斯沃斯，1963。

——原注。

② 《费德拉》是拉辛的代表作品，取材于希腊神话故事，描写雅典国王离家半年杳无音信，传说他已死亡。王后费德拉爱上国王前妻之子希波吕托斯，并向他倾吐了爱情，但遭到拒绝。正在此时国王突然回国。费德拉陷入深深的烦恼和苦闷，她因嫉妒而诬陷王子引诱母后，后又受良心责备而服毒自杀。作品借古讽今，通过刻划费德拉的复杂性格和心理表达了对现实的不满和彷徨苦闷的情绪。——译注

里；而这段译文尽管是很“忠实”的，却提供不了什么帮助，有时甚至起妨碍作用。

并不是每一个对戏剧文学感兴趣的人在气质上都倾向于实际地参加戏剧活动，也不是每个人都能够经常如愿以偿，去观赏戏剧经典作品的演出。然而，实际中的“剧场人士”（‘man of the theatre’）也并非总是有利，他们非常容易受到诱惑，去为追求某种特别的剧场效果这一目的努力，这些效果是强加于剧本而不是从剧本中产生出来的。一旦只考虑效果，一旦认为观众只是一大批情感可被撩拨的观察者，当这种意识占支配地位时，剧本就只是被看作手段而不是目的了。舞台性的思考与戏剧性的思考相反，它在本质上是机械的。例如，我们来看看德莱顿^①在谈到他的《一切为了爱情》时说的一段话：

剧本构思中最大的错误似乎是在奥克泰维娅这个人物；虽然我可以利用一个诗人的特权，在亚历山大港介绍她，但我却没有充分考虑到，她对她自己和孩子们的同情却破坏了我所安排的对安东尼和克莉奥佩特拉的同情；而他们相互之间的爱情是建立在罪恶之上的，当美德和无辜受到它的压迫时，势必降低观众对他们的喜爱。虽然在某种程度

^① 约翰·德莱顿(John Dryden, 1631—1700)，17世纪英国文学中古典主义的杰出代表，诗人、剧作家和批评家。——译注

上我为安东尼辩护，把奥克泰维娅的离开写成纯属自愿，但最初布局的力量仍然存在；而要将怜悯平分就象将一条河分割成许多支流一样，这样做就减缓了原来河流的力量。

德莱顿也许能讨论一座水力发电站了。确实，他的戏剧论文尽管旁征博引，偶尔也公正无私，但在英国戏剧史上却标志着一场严重的退化。复辟时代英雄剧的整个理论是文学性与戏剧性稀奇古怪的混合，还有对“赞美”的明显强调，以此作为严肃戏剧的目的。它属于这样一个时代，当时，戏剧为效果而效果的倾向实际已侵占了舞台，并开创了此后百余年的一个时期，在这一时期所上演的莎士比亚悲剧全都用的是在我们看来删改得残缺不全、乃至荒唐可笑的本子。我们必须明白，约翰逊博士对莎士比亚悲剧作出的著名抨击，他之愿意以同样的口气讨论艾迪生^①的陈腐剧本《卡托》，就是出现在这样的环境里。（约翰逊的著名主张是艺术回归自然，但是他所能看到的只是《卡托》何其缺乏戏剧性；在《艾迪生生平》中他批评《卡托》说：“……它的对话是一首诗而不是一出戏，只是以优雅的语言写成的一系列感触，而不是再现自然的情感或人生中也许可能发生的状况”。）

考察一系列剧本，还有所谓“令人惊异和富于想

^① 约瑟·艾迪生(Joseph Addison, 1672—1719)，18世纪启蒙运动时期英国著名散文作家。——译注

象力”的演出效果的负担，这想必是令人乏味的，演出效果应是专门负责“剧场”的人最先要关注的。显然，仅仅作为演员，作为读者，在讨论戏剧时很容易受到某些限制。然而，理想的戏剧评论家一方面要将谨慎的批评关注投向文本，同时要尽可能密切地关注实际演出的需要和潜能，他应该将这二者结合起来。

2

……………如同镜子一般忠实地反映自然

关于戏剧，最常发生又最少获益的争论是集中在戏剧“幻象”的本质。亚里士多德将戏剧置于模仿艺术之中，这在文艺复兴时代引起了这样一种观念，即认为观众在某种意义上是被诱骗去相信舞台上所发生的事乃“实有”之事，故而戏剧实际上应该尽量受到“真实生活”的可能性和或然性的限制。这一点导致了时间和地点统一律的规定，这些统一律的极端形式就是将行动持续的时间限制在演出持续的时间内，将剧中地点限制在与舞台大小相同的某一地域。这里篇幅有限，不能去深入探讨这一观点所带来的混乱和矛盾，其中许多在德莱顿的论文中十分明显；约翰逊在《〈莎士比亚戏剧集〉序言》中以数页篇幅轰毁了整个荒谬结构：“把任何戏剧再现都当作现实本身，这是不对的；认为戏剧寓言在素材上总是可信的，或者，在某一时刻它是可靠的，这也不正确……有人会问，