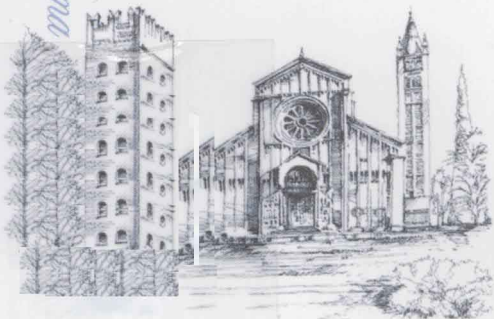


# 英美当代戏剧研究

北京理工大学出版社  
邱佳岭 著

*Research on  
Contemporary British  
and American Drama*



中国博士后科学基金资助项目

# 英美当代戏剧研究

邱佳岭 著

 **北京理工大学出版社**

BEIJING INSTITUTE OF TECHNOLOGY PRESS

版权专有 侵权必究

---

### 图书在版编目 (CIP) 数据

英美当代戏剧研究 / 邱佳岭著. —北京: 北京理工大学出版社, 2012. 6

ISBN 978 - 7 - 5640 - 5686 - 5

I. ①英… II. ①邱… III. ①戏剧研究 - 英国 - 现代②戏剧研究 - 美国 - 现代 IV. ①J805. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 036981 号

---

出版发行 / 北京理工大学出版社

社 址 / 北京市海淀区中关村南大街 5 号

邮 编 / 100081

电 话 / (010)68914775(办公室) 68944990(批销中心) 68911084(读者服务部)

网 址 / [http:// www. bitpress. com. cn](http://www.bitpress.com.cn)

经 销 / 全国各地新华书店

印 刷 / 北京国马印刷厂

开 本 / 880 毫米 × 1230 毫米 1/32

印 张 / 7. 5

字 数 / 175 千字

责任编辑 / 梁铜华

版 次 / 2012 年 6 月第 1 版 2012 年 6 月第 1 次印刷

责任校对 / 周瑞红

定 价 / 23. 00 元

责任印制 / 王美丽

---

图书出现印装质量问题, 本社负责调换

## 序 言

德玛斯特 (Demastes) 在其《混乱的戏剧》一书中讲道, 纵观西方思想发展史, 人类前赴后继, 追寻意义和有序, 且从未停息过。从早期认为有序和混乱之间存在着不可避免的相互作用, 到近代对理性逻辑的高扬, 秩序终于战胜了无序和混乱。回顾古希腊时期, 对有序的欲望全部凝结在亚里士多德的作品当中, 尽管遭受到挑战, 但随着现代西方社会早期对亚里士多德的重新发现, 这种欲望又开始复苏, 并在笛卡尔和伽利略等思想家的作品中有所体现。所以, 几个世纪前的亚里士多德所确立的因果逻辑的经验主义方法仍然是日常生活判断标准的最根本的基础。因果观使人类理所当然地认为自然界是由各种内在相互共同作用的产品组成的, 所以其相互作用导致所有自然事件都是可以预知的, 或者说, 人类依靠理性对世界的认知具有绝对合法性。

在 18 世纪后期, 牛顿 (Isaac Newton, 1642—1727) 又为西方世界带来了他们所期望的东西: 一个清晰、线性的自然行为蓝图。牛顿定理使整个人类社会, 以至整个宇宙澄明。正如亚历山大·蒲柏为牛顿所写的墓志铭表达的观点: “自然和自然法则隐藏在黑暗当中: 上帝说, 让牛顿诞生吧! 于是一切都被照亮。”

正当牛顿主义不断巩固其在文化思想领域的地位时, 18 世纪末期的浪漫主义运动, 发出了与其相对立的声音。可以说, 浪漫主义文艺思潮掀起了对理性质疑的序幕, 而更大的反拨和怀疑出现在 19 世纪和 20 世纪之交, 在 20 世纪 50 年代之后兴起的所谓后现代主义思潮中达到巅峰。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> The Theatre of Chaos, p. 6.

就戏剧而言，从布莱希特到阿尔托、贝克特、格罗托夫斯基等欧洲大陆戏剧家及其戏剧理论和思想极大地颠覆着戏剧传统，特别是作为欧洲传统戏剧最具颠覆特质的布莱希特叙述剧和以贝克特为代表的“荒诞派”戏剧对传统戏剧有较强的冲击力。戏剧评论家布洛塞尔认为这是在欧洲戏剧界出现的两种非常不同，甚至对立的，反对传统自然主义戏剧模式的变革，即强调人是社会有机的组成部分，通过陌生化和间离效果使观众能够看到社会问题，进而在走出剧场之后，承担起改造社会的任务。布莱希特的非亚里士多德戏剧，或称之为叙述剧或史诗剧，与认为人生无意义，人类仅仅是社会的弃儿的荒诞派戏剧，这两种戏剧的变革不仅仅在于对戏剧的整个传统的颠覆，更在于对 19 世纪世界观的颠覆。启蒙运动使人们相信凭借理性，人类有能力对抗来自自然或社会的压力，而获得自身解放和社会进步。这种 19 世纪的世界观在布莱希特和贝克特等人看来不仅过时，而且有害。而自然主义戏剧模式的第四堵墙的传统正是这种世界观在戏剧模式层面的呈现。传统戏剧舞台上，人物被置于理想的微缩宇宙——房间中，遭遇各种道德危机。在房间之外，是剧作家有意识地与观众的同谋和默契，是占主导地位的意识或思想的表达。不论是坚守为艺术而艺术唯美主义信条的王尔德，还是认为戏剧是用来教育人民的萧伯纳，在舞台上无不呈现出资产阶级的生活模式。比如，围坐餐桌、吸烟、聊天的情景占据了戏剧画面的很大比例。或者说，传统自然主义戏剧从技术层面，或是从思想层面都被局限在资产阶级意识形态的阈限之内。剧中所触及的问题，或解决的办法都不能超出这个阈限。这个阈限在 20 世纪前半叶就被欧洲戏剧界所感知。他们发起了针对“房间”以及它所象征的隐蔽的事物的进攻。传统舞台技巧被打破。与此同时，传统道德伦理观念被抛弃。在荒诞派戏剧的诞生地，即法国的舞台上，房间被监狱、牢房、笼子所替代，人变成了没有主体性的可怜虫，被抛入一个毫无未来、毫

无希望、无意义的世界。而布莱希特的舞台展现了一个与社会历史相关联的社会场面。从某种程度上说，布莱希特从内部摧毁自然主义的传统，而荒诞派戏剧则是直接拒绝。<sup>①</sup>

就拿 20 世纪 60 年代英国戏剧界来说，尽管“海岛式”保守的英国戏剧传统对外来因素有着本能的抗拒，但布莱希特戏剧和荒诞派戏剧对英国戏剧的影响意义深远。此外，这个时期英国与其他欧美国家的戏剧交流很频繁。英国的导演到欧洲或美国访问、试验；奥德维克戏剧节迎来众多外国剧团。美国边缘戏剧团体给英国剧坛带来很大的影响。1966 年完成的剧作《我们》将彼得·布鲁克、格罗托夫斯基和约瑟夫·蔡金（Joseph Chaiken）带到一起。1967 年，蔡金的开放剧团访问英国，在皇家宫廷剧院上演了《美洲万岁！》。这次演出不仅带来了 20 世纪 50 年代后美国戏剧实践的最新成就和发展，而且大大促进了英国边缘戏剧的发展。源于美国，大多是侨居英国的英国人，如查理斯·马洛维茨（Charles Marowitz）、艾德·贝尔曼（Ed Berman）、吉姆·海恩斯（Jim Haynes）开创了另类戏剧，并很快将其本土化——英国化，具有了与受政府资助的主流戏剧长期并存的态势。到了 20 世纪 70 年代，边缘戏剧的影响已经大大提高。

不可否认，英国在哲学上一直有较强的经验主义和实用主义传统，反映在文学创作上，特别是戏剧领域，则表现为传统自然主义的源远流长。因此，英国没能够成为戏剧潮流的诞生地。但是，随着起源于德、法等国各种激进的戏剧思想和形式登陆英伦，以及国际戏剧交流活动的频繁，英国出现了很多风格迥异的优秀剧作家，诸如哈罗德·品特、埃德华·邦德以及书中探讨的剧作家汤姆·斯托帕德。这些优秀的剧作家以其不同的戏剧形态，从不同的视角切入，形成了与传统戏剧迥然不同的戏剧形式。习惯上，品特早期剧作被称为“威胁喜剧”，被

<sup>①</sup> The Theatre of Chaos, p. 22 - 36.

界定为荒诞派戏剧范畴。品特的剧作具有深刻的英国戏剧传统的印记。他的剧作在情节结构上带有客厅剧的痕迹，在人物和创作素材的选择上，大多集中在社会中下层人士的日常生活。所以，品特戏剧所反映问题的指涉也较具体，它不同于贝克特、尤内斯库剧作那种抽象和强烈的象征性特色。而邦德的作品，无论是关注当代社会问题的写实作品，还是取材莎剧、希腊悲剧的非写实性的作品，其核心一致——揭露现代社会问题，探讨改变的途径。邦德认为，作家的作品应该是斗争的一部分，所以作家的职责不仅是写问题剧，还要写含有问题答案的作品<sup>①</sup>。他曾经公开声称他的戏剧是说教性的，或者说是理性剧场<sup>②</sup>。邦德的戏剧在形式上大大突破了英国传统自然主义戏剧模式，尽管邦德始终把舞台当做评论社会问题的论坛，始终关注时下社会、政治问题。斯托帕德戏剧不同于邦德对现实的关注，而是与现实保持距离，对现代人所面对的严肃问题进行形而上的思考。事实上，斯托帕德戏剧在形式上突破了英国传统的戏剧形式，有机地吸纳了荒诞派戏剧、布莱希特史诗剧的风格，更在内容上超越了其同时期戏剧对时下社会问题、政治问题等形而下的关注。它打破了传统自然主义戏剧概念的束缚，广泛地吸收欧美戏剧的新成果，形成了既不能用布莱希特式戏剧，也不能用荒诞派戏剧来界定的斯托帕德式的戏剧风格——文人剧。斯托帕德文人剧尽管没有“愤怒的戏剧”明显的激进情绪或激情，但其对新的戏剧形式的实践和形而上的精神探究决定了其艺术和思想价值。

除了上述剧作家外，当代英国剧坛拥有着令人无法忽视的女作家群，其中最值得一提的有凯罗·丘吉尔和萨拉·凯恩。

---

① 王岚，陈红薇：《当代英国戏剧史》（北京大学出版社，2007），第62页。

② Malcolm Hay & Philip Roberts: "Edward Bond; A Companion to the Plays" (Theatre Quarterly publications, 1978), p. 74.



丘吉尔的创作实践长达数十年。在这数十年的戏剧创作中，其戏剧形式的变化随着其戏剧创作的不断成熟而愈加多样，愈加具有颠覆性。与其他女剧作家相同，丘吉尔戏剧对女性表现出了格外关注。丘吉尔以其神来之笔将不同时代的女性人物和事件聚集到她的戏剧中。在《位居人上的女子》中，丘吉尔让不同时期，甚至是文学作品中的虚构人物聚首，以现代人的视角来重新审视历史事件背后的意义。或者说，历史书写中的权力关系，传达出她独特的女性主义声音。

天才剧作家凯恩在她短暂的一生中留给读者5部优秀剧作：《摧毁》（1995）、《菲德拉的爱》（1996）、《清洗》（1998）、《渴求》（1998）和《4.48 精神崩溃》（1999）。当代苏格兰著名剧作家戴维·格雷戈说，她的5部剧“毫无顾忌地拓展了英国现实主义戏剧的前沿，每一部戏都是她戏剧艺术探索中新的第一步”<sup>①</sup>。英国当代剧作家邦德更认为凯恩的剧作是“面对不可能改变的”，她所做的，正如古希腊人和莎士比亚所做的，是改变现实，而不是与现实的游戏。凯恩的作品通常也被称为“直面戏剧”——直面这残酷的人生。然而，正如萨拉·凯恩自己所讲，“在我看来，这些戏剧似乎从来不是关于暴力和残酷。当戏剧是关于在爱和希望尚存的情况下，如何继续爱和希望时，这两者（暴力和残酷）就纯属偶然了”。也就是说，在舞台上暴力和性的背后蕴涵着凯恩深厚的人文关怀。如果我们将凯恩剧作的舞台风格视为横坐标，其深刻内涵作为纵坐标，其对文本之下的文本的关注不仅使凯恩剧作在舞台的处理、人物的性格塑造等方面都具有了独特的风格，而且使作品具有不同层次的深厚的内涵。这不仅体现在暴力和性舞台的处理上最大限度仪式化，也体现在非线性的故事逻辑线索，使得舞台演出可以脱离写实主义的轨道。如此，舞台上的暴力和残暴的场

---

<sup>①</sup> 转引自胡开奇编译的《萨拉·凯恩戏剧集》。



面具有了陌生化的效果，拉开了与观众的心理距离。此外，凯恩戏剧中暴力和残暴的意象具有多重隐喻，淡化了暴力本身的特质。正如邦德所说，她面对的是不可改变的。她从现代人最黑暗、隐蔽的领域——情感切入，探索现代人的困境和实现救赎的可能性<sup>①</sup>。

与英国相比，美国当代戏剧的状况就活跃多了。欧洲荒诞派戏剧达到高潮后，阿尔比在接受记者采访时曾经说过，人们在百老汇看到的那些东西根本不是戏，只是一些批量生产的产品，它们只能使人沉醉，或者沉睡，无法叫人惊醒和清醒。20世纪60年代，阿尔比以其《动物园的故事》震动了美国剧坛，尽管这部戏的表现形式依旧是传统模式。阿尔比成为美国外百老汇运动的领军人物。在阿尔比之后，山姆·谢泼德成为美国后现代主义戏剧的代表剧作家，成就了美国式的后现代主义戏剧。从20世纪60年代开始，直到七八十年代，外百老汇戏剧运动在后现代主义文化思潮的影响下，开启了美国戏剧的新时代。外百老汇运动，以及接下来的所谓外外百老汇运动，颠覆了美国百老汇一统天下的格局，新剧作家纷纷出现。除了为中国学者和戏剧爱好者较为熟悉的谢泼德、大卫·睿比，黑人作家奥古斯特·威尔逊，喜剧作家西蒙、库夏纳以及一批优秀的女剧作家，诸如贝斯·亨利、温迪·华瑟斯坦等，美国剧坛也涌现出一批“另类”剧作家。冠之以“另类”，因为他（她）们以边缘人群的面目出现，比如女性主义剧作家葆拉·沃格尔，以及荒谬的戏剧创始人鲁德曼。沃格尔戏剧不仅从形式上颠覆了传统戏剧模式，而且在内容上也对传统伦理观念提出了挑战。各种禁忌被打破，各种在黑暗中沉没的边缘人群在她的戏剧中发出声音。鲁德曼戏剧一直被视为同性恋戏剧。因为最初他的戏剧观众多为同性恋人群，而舞台上也以演员与角色的性别倒

---

<sup>①</sup> 转引自胡开奇编译的《萨拉·凯恩戏剧集》。



置为特色。也因此，鲁德曼戏剧一直不为戏剧界所关注。但是，随着全球多元文化语境的形成，以及对不同民族和种族文化尊重程度的提高，对诸如同性恋等少数人群关注和关怀的程度也在日益提高。在此文化语境下，鲁德曼戏剧被重新评价和研究。他的戏剧不再被看做单纯的同性恋戏剧，而被视为一种不同于任何现有戏剧形式的新的戏剧形式。这些戏剧的出现和影响不仅大大拓宽了戏剧艺术边界，更极大地拓展了自文艺复兴以来形成并不断发展的人文精神和关怀的内涵。新的美学观念、各种新技巧，取代了传统戏剧美学观念和技巧。新的特点大大拓展了戏剧表现的空间和深度。从剧场性来看，新的观演关系被进一步加强。布莱希特叙述因素的导入，使演员与观众直接对话成为可能，改变了传统剧场的观演界限。总之，美国当代剧场找到了更广泛、更深刻的切入社会的切口。这个切口或者小，或者大，但是都是在新的的高度上统一了戏剧的艺术性与社会性<sup>①</sup>。

纵观 20 世纪 50 年代后期开始的英美当代戏剧实践，美国戏剧较英国戏剧更具开拓精神和创新性。与此同时，尽管英国戏剧没有美国、法国和德国等国戏剧具有首创性的开拓性，但是，其对传统的继承与对新的形式的包容使英国当代戏剧具有了与其他欧美戏剧比肩的可能性，并确定了英国当代戏剧在欧洲的地位。

---

<sup>①</sup> 周宁主编的《西方戏剧理论史》（下）（厦门大学出版社，2008），第 944 - 946 页。

# 目 录

第一章 汤姆·斯托帕德 .....	1
第二章 托尼·库夏纳与查理斯·鲁德曼 .....	31
第一节 托尼·库夏纳 .....	31
第二节 查理斯·鲁德曼 .....	38
第三章 英国当代女剧作家 .....	49
第一节 凯罗·丘吉尔 .....	49
第二节 萨拉·凯恩 .....	63
第四章 美国当代女作家 .....	82
第一节 贝斯·亨利 .....	82
第二节 葆拉·沃格尔 .....	96
结语 .....	110
附录 1 艾玛·薇普之谜 ——一部廉价惊险戏剧（1984 年） .....	112
附录 2 温柔警察 .....	169
参考文献 .....	215

## 第一章



# 汤姆·斯托帕德

汤姆·斯托帕德，英国当代剧作家，其作品与哈罗德·品特的“品特式”剧作具有同样的独特性，通常被称做“斯托帕德式”。斯托帕德式戏剧的最大特质就在于其文人剧的特征。在半个多世纪的漫长的戏剧创作历程中，尽管斯托帕德戏剧创作在不同阶段从形态到内容上都有明显不同，其剧作的丰富性使得人们对2001年斯托帕德为世人呈现了《乌托邦彼岸》后还会给我们带来什么形态的戏剧充满了猜测，但是，其选材、结构、精神探求所体现出的厚重的历史文化感是其一贯的特征：文人剧的特征。

从1967年《罗森克兰兹和吉尔登斯敦已死》到《乌托邦彼岸》，斯托帕德的创作持续了近半个世纪。在其漫长的创作生涯中，其戏剧创作风格尽管都可以用“文人剧”来概括，但是，在戏剧结构、戏剧情节上都有显著不同的风格和呈现模式。从结构上来说，其早期戏剧多呈现出与荒诞派戏剧较浓厚的血缘关系，呈现出诸多荒诞派戏剧特色。从《每个男孩都该宠爱》后，就选材而言，世俗题材逐步增多，情节进展中写实的成分亦增多。总体而言，从《每个男孩都该宠爱》到《黑夜与白天》，再到《真情》，其写实的风格愈来愈明确，或者说，呈现出向传统自然主义戏剧靠拢的趋向。不过，在《每个男孩都该宠爱》和《黑夜与白天》中，依然存在非写实的编剧技巧，而到了《真情》，这些非写实的编剧技巧几乎淹没在情感戏中了。此后，从20世纪90年代的《阿卡狄亚》《爱的发明》，直到

2000年后创作的《乌托邦彼岸》，斯托帕德的作品保持着向传统自然主义戏剧靠拢的态势。但是，这段时期的创作风格不同于之前的戏剧。对于20世纪70年代后期和80年代的戏剧，家庭生活与日常生活相关的话题是主要题材，或者可以统称为世俗题材，比如《每个男孩都该宠爱》以斯托帕德同时代的苏联持不同政见者遭受的非人待遇为蓝本，《黑夜与白天》反映的是新闻报道自由以及爱情、欲望和家庭的关系，而《真情》则是关于何谓真情，以及对婚姻与爱情的整合的戏剧性探讨。这些戏剧从选材到情节安排，都更接近对涉及社会生活和日常生活准则、道德讨论的世俗题材剧。而从90年代后的《阿卡狄亚》开始，尽管家庭生活依旧是戏剧情节发展的线索，但更多涉及远远超出日常生活常识的内容。《阿卡狄亚》展示了19世纪初期从古典主义到浪漫主义过渡时期的社会文化状态。《乌托邦彼岸》围绕从巴枯宁到赫尔岑的家庭生活，展示了波澜起伏的19世纪中期欧洲政治、文化景象，对影响着随后百余年世界政治格局和文化进程的政治文化思想进行了精神追溯。与70年代至80年代的戏剧相比，90年代后的戏剧选材更广泛，其历史文化底蕴更深厚。

当代美国史学家、社会学家沃勒斯坦认为当前正处于一个“极其重要的两歧状态下”。也就是说，我们业已形成的知识结构存在危机，这表现在现代人对历史体系和知识结构的不确定性；同时，沃勒斯坦也指出，尽管如此，这不意味着虚无地看待这个世界，而是再一次探讨那些经过几个世纪的时间成功地把自己变为人们所接纳和认知的常识的基本概念，审视世界知识的重组<sup>①</sup>。在《知识的不确定性》一书中，沃勒斯坦在批驳后现代理论否定一切的虚无主义的同时，也指出了将19世纪末20世纪初就已经开始的对现代文明的反思统统归结为后现代理论

---

<sup>①</sup> 沃勒斯坦：《知识的不确定性》（山东大学出版社，2006），第33页。



成果的不准确性。的确，对源自于文艺复兴，特别是18世纪的启蒙运动，构成我们现代文明的各种思想和概念的反思早在20世纪现代主义运动就已经开始，只不过在20世纪50年代后，各种常被统称为后现代理论的出现对现代文明的反思更加深刻，涉及的层面更加广泛。尽管在当代语境下，对后现代主义理论褒贬不一，但是，后现代主义推动的对权威的质疑和挑战，对固有的、自明观念的再审视已经融入时代精神。本文无意于对后现代理论展开讨论，只是借助于后现代主义理论家们的观点来阐述斯托帕德戏剧中所探讨的严肃话题。

对严肃问题的哲学思考是斯托帕德戏剧作为文人剧的一个重要特征。斯托帕德戏剧，无论是看似戏谑的拼贴剧，还是结构上戏仿“侦探推理”，素材上取材日常生活，形式上类似佳构剧的戏剧，或是取材于重大历史事件和人物，看似政治色彩浓重的戏剧都从不同的视角对现代人精神生活进行严肃思考和探求，特别是对被视为自明的诸多概念的再思考和探究。可以说，斯托帕德戏剧所体现出的探索精神是继古希腊戏剧以来对人类所面对的基本问题思考的延续。

理想和现实的关系可以追溯到苏格拉底和亚里士多德。无论是苏格拉底的模仿说，还是《诗学》中亚里士多德对悲剧艺术的阐释，都从不同的角度涉及理想与现实、艺术与生活的关系问题。现实世界的不完美激发了人们对理想世界的想象。传统戏剧中理想与现实有着泾渭分明的界线。对现实的不完美的揭示，表达对理想的殷切希冀是众多艺术作品所涉及的主题，就如莎士比亚戏剧中所表现的对爱情、友情、正直、勇敢、忠诚等等崇高的情感和行为的赞颂，对与之相反的虚假、恶劣、丑陋情感和行为的抨击。再如萧伯纳通过剧中人的辩论，直接把自己的理想表达出来。理想与现实的关系的探寻是斯托帕德戏剧的重要内容。在创作《跳跃者》时，斯托帕德曾经说过他要创作一部以学术术语来阐释关于伦理问题的戏剧，但是他同

时又表示他对哲学家，或者学术了解甚少。于是，他给自己制订了一个庞大的阅读计划，为的是确保戏剧中所说的话、所传达的内容是深刻的，而不是停留在哲学系一年级学生的普遍认知水平。从斯托帕德的话中，至少我们能做下述推测，即斯托帕德对伦理问题的阐释试图超出人们广为接受的伦理价值观念的阈限。所以，在其剧作中，理想不再是一个自明真理或实体性的概念。理想与现实没有如传统文学作品中常见的那样，以二元对立的形态出现在作者虚构的时空中；相反，理想的历时性的特征，作为历史的产物的特质更明显。或者说，传统理想的神圣化光环被消解。

给理想去魅早在易卜生和霍普特曼的剧作中就已经出现。前者如《培尔·金特》，后者如《沉钟》。剧中人物无不是执著于理想，也无不是以最终的惨败告终，而剧中人物所坚持的理想在剧中表现得似乎很荒诞离奇。所有这些使人不禁怀疑这些理想所包含的自明真理的可靠性。不过，作者依旧给了其主人公以悲剧英雄般的豪迈。从作者对人物的最终处理可以看出，易卜生和霍普特曼对理想与现实的关系的理解依旧遵循传统，没有超出传统的阈限。而斯托帕德戏剧中对理想与现实的关系的探讨却很大程度上超出了传统的诠释。

《跳跃者》中，从某种意义上说，乔治·穆尔与阿尔奇分别代表了理想与现实。以阿尔奇为代表的现实是这样的状况：地球上，激进党刚刚建立一个冷冰冰的政体；月球上，一位宇航员为了保命而无情地将自己的伙伴抛弃在月球上。乔治·穆尔的妻子，曾经是音乐剧女星，现在不能吟唱有关月亮的浪漫歌曲，她几乎精神崩溃，隐隐约约还与邪恶的阿尔奇有染，而阿尔奇很可能是被枪击的跳跃者的谋杀者。因为他知道本来代表自己一方的麦克菲已经倒戈。他轻而易举地处理了麦克菲的尸体，说服了前来调查的警探放弃调查，与知情者达成妥协，并且除掉了不听调遣的新任主教。在《尾声》一场中，只用了一



句“谁来把他除掉”，穆尔就被跳跃者们拿下了。总之，这是一个独裁者的象征。他剔除一切与其相左的人与事，而不受道德的羁绊。与阿尔奇相对立的是道德教授乔治·穆尔。他不是跳跃者，也就是说，他不与阿尔奇为伍，或听从阿尔奇的调遣。他的声音成为全剧中抗议阿尔奇的唯一公开的声音。他具有一人抵万夫的勇气、力挽狂澜的豪迈。从人物的设计上看，阿尔奇与穆尔似乎成为现实与理想的代言人。围绕伦理问题的探讨，《跳跃者》从表面上看来似乎有着明确的肯定与否定的判断，然而当我们审慎地考察人物的行为和故事发展时，我们就发现剧中所表现的理想与现实并不是泾渭分明，非此即彼。作为理想的代表，穆尔不仅不能担此重任，而且其所信奉的理想也不明晰。斯托帕德将他塑造成古怪、迟钝、书呆子的形象。对妻子的呼救他置若罔闻，而与以阿尔奇为代表的对手的较量中，他又不堪一击。更糟糕的是，他的推理的基础却是敌对方的逻辑思维。所以，他的失败不仅从一开始就注定了，而且也使人怀疑其所信奉的理想的可靠性和合法性。从另一方面来看，尽管有如上文所述的现实的残酷、丑陋，但是作为象征人物的阿尔奇的机智、高效与穆尔的无能形成了强烈的对比。理想与现实的关系不再如传统戏剧中所表现的形态，诸如理想的真、善、美，现实的假、恶、丑。理想与现实的矛盾变得难以调和。

《黑夜与白天》中围绕人物间，特别是关于两性之间错综复杂的关系展示了新闻自由的理想与现实的冲突。新闻报道自由的概念对于伦敦西部的观众或百老汇的观众来说是一个没有什么悬念的概念，或者说这是一个深入人心的理想和真理，但是在剧中这个真理性概念被击破了。故事被安置在刚刚独立，处于独裁者专制统治下的津巴布韦，有其特殊寓意。新闻报道自由，这个源自于西方的概念与独裁者玛吉巴的新闻报道无自由可言形成对照。宽泛地说，来自英国的记者瓦格纳和米尔恩与津巴布韦独裁总统分别代表了新闻自由与不自由的对立双方，



尽管瓦格纳带着不尽如人意的市侩气。新闻报道自由的理想在剧中由摄影记者格思里和米尔恩分别道出。格思里说，“我到过很多地方。人们对彼此做可怕的事情。但是，在一些地方，人们对事情一无所知就更糟糕了。真是这样。消息是光。消息，不论是关于什么的消息，它本身就是光”。米尔恩也说过，“不论事情是如何的不完美，如果你拥有新闻自由，任何事都是可纠正的，而如果没有，任何事都是隐藏的”。斯托帕德自己也承认说米尔恩有着与他相同的对新闻报道自由的想法。尽管如此，尽管这条如警句般的话语具有无可挑剔的公益性，也被文明社会普遍接受，视之为真理和理想，然而，事实却是这个理想并非具有先验性。这一点从人物的塑造和情节上体现出来。

剧中，导致瓦格纳与米尔恩冲突对立的因素涉及对劳资双方不同的态度。这无疑是斯托帕德对新闻报道中存在非客观性因素的暗示。新闻报道不仅承受着投资方、印刷工会的干预，还必须承受着来自政府各项规定的限制。这一点在米尔恩与瓦格纳的冲突中表现出来。因为在瓦格纳看来，米尔恩是工贼，所以报界就没有必要刊发他的报道。瓦格纳和米尔恩的冲突极其讽刺地回应了格思里的“消息就是光”——这是一束不知经过了多少次折射而失去其原有形态的光。

与格思里与米尔恩关于新闻报道自由的话语相对应的是记者米尔恩的行为。乍看起来，米尔恩应该是新闻报道自由理想的化身。他没有参加工会，也没有瓦格纳的不合游戏规则的阴谋。从他与露丝的对话中可以看出，他近乎天真地执著于自己的理想，只身奔赴随时处于战争状态的非洲国家，为的是让世界知道那里的状况。最后，以身殉职。然而，当我们仔细品味剧中细节，我们就会发现这位理想人物本身有诸多的疑问。

首先，对于米尔恩这个人物的塑造很难分辨出斯托帕德的立场。剧中，斯托帕德让这两位风格迥异、观念相悖的记者米尔恩与瓦格纳在观点和态度上听起来都有根有据，或者说，都具有合