

话剧语言的滥觞与成熟

戏剧是语言的艺术。语言作为人类交流的媒介，在戏剧中是重要的手段和材料。

从某种程度上来说，戏剧的魅力就是语言的魅力。

陈曦 / 著



团结出版社

话剧语言的滥觞与成熟

陈曦/著



 中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

话剧语言的滥觞与成熟 / 陈曦著. -- 北京 : 团结出版社, 2013. 8

ISBN 978-7-5126-1979-1

I. ①话… II. ①陈… III. ①话剧表演—表演艺术—语言技巧—研究—中国 IV. ①J824.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第182548号

话剧语言的滥觞与成熟

出 版: 团结出版社

(北京市东城区东皇城根南街84号 邮编: 100006)

电 话: (010) 65228880 65244790

网 址: www.tjpress.com

E-mail: 65244790@163.com

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京俊林印刷有限公司

开 本: 880×1230 1/32

字 数: 168千字

印 张: 6.75

版 次: 2013年8月第1版

印 次: 2013年8月第1次印刷

书 号: 978-7-5126-1979-1/J.90

定 价: 25.00 元

(版权所有, 盗版必究)

绪 论

戏剧是语言的艺术。语言作为人类交流的媒介，在戏剧中是重要的手段和材料。从某种程度上来说，戏剧的魅力就是语言的魅力。亚里斯多德在《诗学》第六章中把语言看做是悲剧模仿生活的“媒介”，按照我们今天的理解，可以把他的这种说法理解成语言是反映生活的一种手段和工具。“在艺术所用的感性材料中，语言是唯一适宜展开精神的媒介。”¹在我国古代的文艺理论著作中，从声律、章句到炼字、丽辞都进行过极其细致的探讨。明代王骥德的《曲律》、清代李渔的《闲情偶寄》等书对戏剧语言的论述，也都十分详尽。李渔的“言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。”²就是说，剧中人物的语言（包括曲词道白）是表达人物感情的，人物性格和内心世界是要通过语言这种媒介表达出来。只有通过语言的刻

1[德]黑格尔著，朱光潜译，《美学》，第三卷，下册，商务印书馆1997年版，P240。

2赵齐平，周强，《中国文学史纲要》（四），北京大学出版社，1984年，P149-151。

画，才能收到“使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人”³的艺术效果。这说明我国历代的文艺理论家、作家和诗人对语言的功能和作用是十分重视的。

戏剧也是诗的艺术。中国传统戏曲以“曲”为本位，以唱为主，虽说被称作“词余”，与诗尊卑有别，但仍旧承担着“载道言志”的诗学功能。“曲”的文学意蕴加上唱腔处理、写意式的表演以及器乐伴奏，使传统戏曲具有了超越“具体戏剧动作的诗意”。⁴西方戏剧作为诗的一种，以代言体的形式模仿生活，与抒情诗、史诗并列，其诗学理念更是从亚里斯多德的《诗学》，贺拉斯的《诗艺》到别林斯基的“论诗的分类”，可谓代代相承。黑格尔赋予了西方戏剧崇高的文学地位，他说，“戏剧无论在内容上还是形式上都要形成最完美的整体，所以应该看作诗乃至一般艺术的最高层。”⁵可以说，戏剧作为“可以上演的诗”，⁶其诗性特征已得到古今中外戏剧研究者的普遍认同。

但是，戏剧的诗性本质论也导致了戏剧语言研究上的“泛诗性说”，顾仲彝在他的《编剧理论与技巧》一书中曾提出“戏剧语言的特性归纳起来可以分为以下三点来说

3 同2。

4[美]苏珊·朗格，《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986年，P426。

5[德]黑格尔著，朱光潜译，《美学》第三卷，下册，商务印书馆1981年版，P240-241。

6 同1，P363。

明：第一，戏剧语言必须富于动作性。第二，戏剧语言的另一特性是性格化。第三，戏剧语言的第三个特性是诗化。”从一般意义上来说，这样的认识是对的。但纵观话剧在中国一百多年的历史，一个不容忽视的现象就是在诗性本质的掩盖下忽略了在话剧演变发展过程中出现的语言形式变革。对于话剧语言从发生期到成熟期的文体形态研究，对于将话剧语言置于文体视角下，并针对其在不同时期、不同文化以及不同艺术流派的渗透影响下，语言的外在形式呈现出哪些时代特征和艺术特征等问题的研究，一直是比较薄弱的领域。

一部中国现代话剧史，既是话剧艺术发展史，也是话剧艺术革命史。文学艺术的变革总是以思想形态的革命为先导，反过来又通过更为彻底的文学内容革命，形式革命对思想形态的变革起促进作用，并在客观上造成新的文学形式的发生和演变。“五四”的新文学革命运动，虽兴起于胡适提出的反对文言文，提倡白话文，但他的所谓“八不主义”的改良主张，主要还是侧重于文学形式的“改良”，即“文学工具上的改良”，并不能完全满足新文学革命运动的思想需要。鲁迅敏感地觉察到这个问题，在1918年写给钱玄同的《渡河与引路》信中十分明确地指出：“倘若思想照旧”，即使用白话文写作，“便仍然换牌不换货”，

“所以我的意见，以为灌输正当的学术文艺，改良思想，是第一事。”⁷并且自豪地称他在“五四”时期的作品是“遵命文学”，“不过我所遵奉的，是那时革命先驱者的命令，也是我自己愿意遵奉的命令，决不是皇上的圣旨，也不是金元和真的指挥刀。”⁸鲁迅在谈到自己怎样做起小说来，又曾明白地说过：“这里我必得记念陈独秀先生，他是催促我做小说最着力的一个。”“说到‘为什么’做小说罢，我仍抱着十多年前的‘启蒙主义’，以为必须是‘为人生’，而且要改良这人生。”⁹事实上，“为人生”的文学思潮，不只是鲁迅的主张和实践，也是文学研究会所积极倡导的文学革命主张。正如文学研究会的创始人之一茅盾当时在《新旧文学评议之评议》一文中所强调的那样，文学应当有“表现人生指导人生的能力”。不过，在“五四”时期，“为人生”的文学，虽是有影响的思潮，却不是唯一的思潮，而是与“为艺术”的浪漫派、唯美派思潮分庭抗礼，各呈异彩。应当承认，无论是文学研究会的写实主义，创造社的浪漫主义，以至新月派的唯美主义，他们的口号是“为人生”还是“为艺术”，它们或者与文学革命运动有着紧密的联系，或者远离文学革命，以至与文学革命相对立，

7 鲁迅，《渡河与引路》，《鲁迅全集·〈集外集〉》，人民文学出版社，1981年。

8 鲁迅，《南腔北调集·〈自选集·自序〉》，《鲁迅全集》，人民文学出版社，1981年。

9 鲁迅，《南腔北调集·我怎么做起小说来》，人民文学出版社，1981年。

但它们却都是同一历史环境里的产物，并各自代表了“五四”新文学运动的一个方面，对反对旧文学，确立新文学，起到了不同程度的推动作用。总之，正是由于新文学运动在运动之初便竖起了文学革命的思想大旗，才使得所谓的现代白话文学从内容到形式得以构建，并开始发生多元性的变化，最终完成了各种文学体式从近代文体向现代文体的转型。

对中国文学从近代到现代形式革命的思想意义的探讨同样适用于戏剧这一艺术体式从近代向现代的文体转变分析上。中国近代先进的知识分子处于欲借文学之力“改良群治”和“开启民智”的目的，激烈抨击传统的戏剧文学观念。他们认为：“欲先善国政，莫如先善风俗，欲善风俗，莫如先善曲本。曲本者，匹夫匹妇耳目所感触易入之地，而心之所由生，即国之兴衰之根源也。”¹⁰中国话剧文体形式正是在这种要更新传统戏曲古典形态，并确立新的戏剧形态的文体观念嬗变的过程中应运而生的。传统文体意识中，戏曲作为“词余”被拒之于文学大门之外，这种状态严重阻碍着戏剧文体发展，造成了晚清戏曲陷入不可逆转的败落之势。随着国门的洞开，外国戏剧的影响，加之政治社会的要求，以及中国传统戏曲自身发展的内在规律

¹⁰ 转引自朱德发，《中国五四文学史》，山东文艺出版社，1986年。

限制，改变传统戏曲的语言形态，成为当时的戏剧变革中最重要，也最艰难的任务。

十九世纪末期，面临着被西方列强瓜分、吞并的威胁，为了鼓吹革命、提倡民主、开启民智，传统戏曲被资产阶级维新派和革命派当作宣传国家思想的武器来教育民众，但是当时的戏曲形式无法承载如此多的思想内容，需要对唱词、念白做大幅的调整。戏曲内容的更新必然要求戏曲形式也做出相应的变革，在这种情况下，改变传统的戏剧语言形态，期待一种新的戏剧形式的出现，使之能够更好地为宣传国家思想服务，成为当时戏剧发展最急迫的需要，也直接促成了晚清戏曲改良。在这场戏曲改良运动中，戏曲语言的改革，尤其是对唱腔的改革，对戏曲偏重曲律的形式主义的打破，以及在改革过程中自觉不自觉地产生的对西方演剧形式的误读，体现出了中国传统戏曲向现代话剧过渡时的复杂性和矛盾性。为了要抨击时政，呼吁变革，改良戏往往将时事入曲，这就势必要冲击旧戏的语言习惯，使其渐渐从程式化的非日常生活语言逐渐转向日常的生活化语言，用激烈的、更容易说明问题和表达情感的演说代替旧戏中的文言唱词说教。但是，“唱”还是“白”始终是困扰着戏曲改良者的一个核心问题。传统戏曲用说白来叙事，用演唱来抒情的文体形式令当时的戏曲改良者在缺

乏对西方戏剧本质认识的情况下很难做出取舍。他们虽然朦胧地意识到了“说白”可以取代唱词，说白不仅可以叙述，也可以抒情，只是不知道该如何取代，才不至于出现所谓的“非说白所能尽”的情况。一些戏曲改良者“在一个相当长的时间里总是打算从旧的戏剧传统中蜕变出新的东西来，结果发现这种努力是很不成功的”（张庚语），一些打着“文明新戏”旗号的改良戏曲，虽然思想上新式的，符合了社会呼唤变革的需要，但是从演剧形式上仍旧无法摆脱旧戏的影子，无法完全承载新戏的内容。如梁启超在1902年创作的《新罗马》，即以中国戏曲形式来演出外国历史故事，为了逼真，戏中甚至用了日语、英语，被时人评说“将紫髯碧眼儿被以优孟衣冠”。在戏曲改良运动陷入穷途末路之际，一些有识之士开始探索取法西方戏剧来建立新的戏剧文体，开始了戏剧“移植”的道路。有人主张“采用西法”，有人提倡莎士比亚的悲剧，主张中国的戏剧“必以悲剧为之”。1907年，随着中国留日学生在日本新派剧影响下成立的“春柳社”上演《黑奴吁天录》，再到“春阳社”和“新剧同志会”等许多话剧团体在国内相继成立，中国现代戏剧文体的创建终于拉开了序幕，从戊戌政变后开始的旧戏改良演变成了中国早期话剧运动，戏剧文体朝着由以“歌舞演故事”的程式化语言表达方式

逐渐向着以说白为主的方向发展。

1918年6月《新青年》“易卜生专号”的出版，标志着现代话剧进入了文体规范的确立时期。鉴于戏曲改良运动的历史经验和教训，一些激进的新剧倡导者们，如胡适、傅斯年、欧阳予倩、周作人等人一致主张以西方戏剧为参照彻底否定传统戏曲的文体革命。其中以欧阳予倩的主张最为具体：“剧本文学为中国从来所无，故须为根本的创建。其事宜多翻译外国剧本以为模范，然后实行仿制。不必故为艰深，贵能以浅显之文学，发挥优美之理想。无论其为歌曲、为科白，均以用白话，省去骈俪之句为宜。”¹¹

8

伴随着上述意见的提出，新文学运动的响应者们开始大量译介外国近代作家的剧作和理论。《新青年》、《新潮》、《少年中国》、《小说月报》，以及现代第一个戏剧月刊《戏剧》上都成为宣传外国剧作和理论的重要阵地。据不完全统计，五四时期出版的外国戏剧集多达76种，剧本151部。对外国话剧的大量借鉴和摹仿，为现代戏剧文体的最终确立奠定了关键性的基础。1919年，胡适所作的第一部现代话剧《终身大事》问世，它标志着兼有叙述和抒情两种体式的“白而不唱”的新戏剧形式开始在中国的戏剧舞台上出现，标志着一种新的戏剧语言、戏剧文体的创建，是现代化剧

¹¹ 欧阳予倩，《予之戏剧改良观》，《新青年》5卷4号，1918年10月。

语言转型中的重要里程碑。必须指出的是，这种创建是在将西方戏剧的文体规范以极端革命的方式强行“移植”过来的，新的戏剧文体——话剧的引入者们虽然反对旧戏的体式，但大都有较深的传统文学修养，并且由于对西方戏剧的认识上也存在着片面性和具体操作上经验的缺乏等原因，造成了新文体中有很深的旧戏印痕，“食洋不化”是这一时期戏剧文体建构的主要缺陷，特别是在语言形态上，文白混杂、半文半白的现象很突出，普通话和方言混用，大量嵌入外文单词和西洋句式，说中国人听不懂的中国话，几乎成为当时的一种普遍现象。

戏剧形式的变革是中国现代话剧史的突出现象。不论这种变革是产生于内部，还是由外部引进，其最终的结果是由传统的东方戏剧形式作为唯一到出现了西方戏剧形式。从传统戏曲改良到现代话剧的文体确立这一过程中，作为戏剧外在形式的语言革命无疑是最彻底的，经历了滥觞期的初级形态（早期话剧）——过渡期的典型形态（浪漫主义诗剧）——成熟期的完美形态（诗化现实主义戏剧）这样一个变革的历程。本文尝试从文体角度对变革最彻底的语言进行研究，以戏剧文体学中的话语分析方法为维度，将微观研究渗透到话剧史的宏大叙事中，通过对不同时期

话剧语言的形式分析，在历时的基础上对戏剧语言进行共时研究，探寻在不同文体形态下戏剧语言呈现出的不同面貌，对话剧语言从诗歌倾向到诗化风格的转变，从诗歌体到散文体再到对话体的转变进行梳理，透过实质看表象的不同呈现，既是戏剧艺术本身的需要，是戏剧文体学发展的需要，也是当今戏剧史研究领域的新课题。

目 录

绪论·····	1
---------	---

第一章 戏剧语言类型与特征分析·····	001
----------------------	-----

第一节 戏剧对话中的两对变数·····	005
---------------------	-----

第二节 话剧语言中的“诗情”与“诗意”·····	032
--------------------------	-----

第二章 早期话剧： 从“程式化”语言向“模拟化”语言的转变···	038
-------------------------------------	-----

第一节 “多倾向”与“无规律”中的蓬勃生机·····	039
----------------------------	-----

第二节 早期话剧语言在中国现代话剧发展中的作用···	052
----------------------------	-----

第三章 浪漫主义诗剧：

抒情性语言向戏剧性语言的转变····· 055

第一节 浪漫主义诗剧的“诗情”体现····· 057

第二节 个人情感体验在戏剧语言上的表现····· 066

第三节 戏剧对话机制内的主观抒情····· 070

第四节 话剧加唱：节奏化的叙述性抒情····· 075

第四章 现实主义戏剧：

对话机制的确立与话剧语言的成熟····· 082

第一节 从“易卜生主义”说起····· 082

第二节 现实主义戏剧中“诗意”语言的诗化要素····· 088

第三节 易卜生——契诃夫——奥尼尔式的戏剧语言·· 104

第五章 “复调”戏剧：

以曹禺和夏衍戏剧作品为例····· 115

第一节 “复调”在戏剧语言研究中的引入····· 115

第二节 人物之间对话中的权力关系“复调”····· 122

第三节 人物内心中的“我”的“复调”对话·····	148
第四节 曹禺接受史上的矛盾现象·····	171
第五节 曹禺晚期作品中“复调”的缺失·····	179
第六节 夏衍作品中的情感储蓄型“复调” 与哲理型“复调”·····	185
结语·····	194
后记·····	199
参考文献·····	201

第一章 戏剧语言类型与特征分析

正像克罗齐在《美学》里说的那样：“一座山、一首诗、一支歌，对于人是美丽的，当然他的感觉是表现在里面的时候，至于我们说它将什么表现给他，或他在它里面表现了什么，这是没有分别的。严格说来，所表现的不是语言，而是应用语言或是懂得语言的人。”¹²作为戏剧艺术的主要材料的戏剧语言，作为戏剧文本得以转换成舞台文本的媒介和手段的戏剧语言，在展开戏剧情节、表现戏剧冲突、塑造人物形象等方面对戏剧艺术的整体展现有着其他戏剧成分无法替代的作用。可以说，离开了戏剧语言，戏剧艺术就失去了形式上的依托，整个戏剧活动无法得以展现。研究戏剧语言，表面上看似乎是语言学内容，实际上还是在探讨语言与戏剧的关系，语言与人的关系，戏剧与人的关系等，属于艺术的范畴。当文学与语言，艺术与语言产生了关系时，从戏剧的语言入手，来审视戏剧的发生、发

¹² 转引自《小说与戏剧》，蒋伯潜，蒋祖怡著，1997年，上海书店出版社，P7。