

普通高中课程标准实验教科书

语文

选修

中外戏剧名作欣赏

教师教学用书

人民教育出版社 课程教材研究所
中学语文课程教材研究开发中心 编著
北京大学中文系 语文教育研究所

人教版®

人民教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

普通高中课程标准实验教科书语文(选修) 中外戏剧名作欣赏教师教学用书/人民教育出版社课程教材研究所, 中学语文课程教材研究开发中心, 北京大学中文系语文教育研究所编著. —2 版. —北京: 人民教育出版社, 2017. 7

ISBN 978-7-107-19061-2

I. ①普… II. ①人… ②中…③北… III. ①中学语文课—高中—教学参考资料 IV. ①G633.303

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 026520 号

普通高中课程标准实验教科书 语文 选修 中外戏剧名作欣赏 教师教学用书

出版发行 人民教育出版社

(北京市海淀区中关村南大街 17 号院 1 号楼 邮编: 100081)

网 址 <http://www.pep.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 ×××印刷厂

版 次 2007 年 2 月第 2 版

印 次 年 月第 次印刷

开 本 890 毫米×1240 毫米 1/16

印 张 5.75

字 数 141 千字

定 价 22.90 元

版权所有·未经许可不得采用任何方式擅自复制或使用本产品任何部分·违者必究
如发现内容质量问题、印装质量问题, 请与本社联系。电话: 400-810-5788

说 明

这套《教师教学用书》是《普通高中课程标准实验教科书 语文(选修)》的配套用书,目的在于帮助教师更好地领会教科书的编写意图,更好地掌握选修课的教学方法,全面提高学生的语文素养。这一册与《中外戏剧名作欣赏》相配套,供任课教师在教学中参考。

本书共七个单元,每个单元主要由以下五部分组成:

教学目标:简明扼要地提示本单元的教学目标,突出这一门选修课自身的科学性、工具性和人文性等特点。

教学设想:将单元教学目标具体化,根据课文的特点提示教学的思路、要点和方法,所提建议力求具有启发性、实用性和灵活性。

赏析举隅:因为课内每篇剧作后都有“赏析指导”,在此不做简单的重复,而是侧重从教学的角度提示教学的重点、难点。既有对作品的整体感知,也涉及思想内容、剧作风格等多个方面的特点。

探究与实践参考答案:主要说明各单元“探究与实践”的设题意图、解题思路和参考答案。教科书中的大部分题综合性很强,需要学生开阔思路,进行广泛深入的探究;许多题没有固定答案,需要学生充分发挥主动性和创造性,表达创造性的见解,本书在这些方面也作了一些指导。

参考资料:包括作者介绍、时代背景、剧作鉴赏与评价、作者写作或演员演出体会等。鉴于有些学校工具书、参考书不足,这一部分较为丰富,但只供教师备课参考,不求一一教给学生。

作为选修课的《教师教学用书》,本书力图引导学生将必修课上所学和平时自学所得运用其中,在必修课的基础上深化对语文课的理解,体验个性化的探究式学习,进一步增强语文素养;作为教师,要加强这一选修课的专业性学习,既深入地研读戏剧作品,扩大对作品的研究视野,又注意体验和积累欣赏、研究的方法,培养审美情操和审美能力,对学生起良好的示范、引导作用。

对于多数高中学校来说,开设语文选修课是新生事物。我们编写高中语文选修课的

《教师教学用书》也是初步的尝试。我们迫切希望广大教师把使用这套选修课教材中遇到的问题，以及对这套《教师教学用书》的意见和建议及时告诉我们，以便进一步修订与完善。

需要注意的是，本册教科书中所选的外国作品有些可能提及“上帝”“耶稣”“牧师”“《圣经》”“复活节”等宗教人物、典籍、节日，但并非宣传宗教教义，教学时要引导学生增强辨别力，消除不利影响。一是避免对这些内容做过多阐释，要使学生认识到，宗教本质上是唯心主义的，其基本精神是不科学的；二要做辩证分析，使学生能够扬弃糟粕，吸收作品中有利于文明进步的多元文化精华。

本册《教师教学用书》主编：徐葆耕、童道明；责任编辑：王润；审稿：黄成稳。

编 者

2017年6月

人教版®

目 录

第一单元 索福克勒斯与《俄狄浦斯王》	1
第二单元 莎士比亚与《罗密欧与朱丽叶》	9
第三单元 汤显祖与《牡丹亭》	21
第四单元 莫里哀与《伪君子》	31
第五单元 易卜生与《玩偶之家》	41
第六单元 曹禺与《北京人》	49
第七单元 老舍与《茶馆》	60
附录 中外戏剧发展的基本轮廓	70

人教版®

第一单元 索福克勒斯与《俄狄浦斯王》

【教学目标】

1. 通过研读俄狄浦斯的悲剧，感受剧中主人公的性格和不向命运屈服的精神。
2. 以《俄狄浦斯王》为例，了解西方戏剧的起源和主要特征。
3. 初步把握戏剧艺术的结构特点与“突转”的设置。

教学设想

一、通过“导言”的教学，学生从宏观上初步了解了什么是戏剧以及戏剧发展的概貌。这一单元，学生面对的是西方戏剧发展源头上的一座里程碑。“麻雀虽小，五脏俱全”。我们要做的第一步就是通过这“第一只麻雀”的“解剖”，让学生领略“西方的经典戏剧原来是这个样子的”。介绍应该简明，重点是戏剧的结构。

二、教学的重点应该是教材中选入的第三场和第四场。第三场的学习重点是关于戏剧的“突转”。把握“突转”的实质，不仅对戏剧欣赏具有很重要的意义，而且人们在进行日常生活的叙事时，也应该注意这方面的技巧。通过对第三场的朗读和讲解，让学生懂得，“突转”遵循的原则是既出人意料又在情理之中。教师可以旁征博引，说明“突转”的技巧普遍存在于人们的思维和语言表达之中。最好还能够让学生试编一些故事，尝试使用突转的技巧，在课堂上交流、切磋。

三、第四场的重点是“蝎子式的追问”，教材中有关章节对此阐述得较为详细。在引导学生讨论时，不妨把话题扯开一些，例如：“什么是命运？”可以引导学生结合自己或家人、亲戚、朋友的“命运”来认识：在古希腊戏剧中加以神秘化的所谓“命运”，本质上是人在处理与自然、社会、他人的关系中，经常出现的客观的异己力量；在人们没有充分认识和把握客观世界时，这种异己力量的出现以及它们对于人的支配是很自然的、不可避免的；随着人们对于客观世界的认识与把握，对于自身命运的支配权也愈益增加。对于命运，既不要采取不承认的态度，也不应该盲目悲观。再如“蝎子式的追问”如何深入？建议将“俄狄浦斯的态度”同“伊俄卡斯忒的态度”加以比较。事实上，这两种态度的分野在现实生活中经常看到，特别是当一桩灾祸发生了，其中可能涉及自己的责任时，“伊俄卡斯忒的态度”屡见不鲜，见惯不惊。但在“俄狄浦斯的态度”的观照下，便显出勇敢与怯懦的分界线。

四、北京人民艺术剧院曾上演过这部戏剧，有条件的话可以在课堂上观摩有关片段。

赏析举隅

一、关于《俄狄浦斯王》的主题。经典作品的主题往往是多元的。除了教材所介绍的“人与命运”这个主题外，还有与之相近的说法，如该剧表现了“愿望与后果的背谬”。这一提法也可以作为“人与命运”的另一种表述。关于俄狄浦斯的故事，还有这样一种解释——认为这是一个“替罪羊”的故事。在古代埃及，有这样一种风俗——如果今年发生了一种特别大的天灾，弄得庄稼颗粒无收，老百姓就会想：一定是我们犯了什么罪，上天降祸于我们。那么怎么办呢？他们就把一群羊赶到荒野里去，让这些羊代替自己，赎洗自己的罪过，这些羊就叫做“替罪羊”。希腊神话中的俄狄浦斯的故事，是“替罪羊”的神话原型之一。俄狄浦斯本身并没有罪过，他是一个很善良的人，但是为什么要给他这样的命运？——当他知道自己就是那个杀父娶母的元凶后，俄狄浦斯刺瞎了自己的双眼，到处去行乞，以此来赎洗自己的罪过——但是事实上他是没有罪的，他不过是一个“替罪羊”，即当一个地方瘟疫流行，庄稼不生长，妇女生育能力下降时，大家找出来的“替罪羊”。这样的角色在我们现在的人类生活中，还有没有呢？精神分析学家弗洛伊德还有“俄狄浦斯情结”的提法，认为男孩子都有杀父娶母的潜意识。详见资料中的《〈俄狄浦斯王〉与〈哈姆莱特〉》。

二、对于戏剧（剧本）总体结构的讲解，应贯彻“整体性原则”，即亚里斯多德所说的：“所谓‘完整’，指事之有头、有身、有尾。所谓‘头’，指事之不必然上承他事，但自然引起他事之发生者；所谓‘尾’指事之按照必然律或常规自然地上承某事者；所谓‘身’，指事之承前启后事。所以结构完美的布局不能随便起讫，而必须遵照此处所说的方式。”至于这一整体如何分段、以何方式连接或组合，则可以多种多样，不拘于一格。现代戏剧对于这一原则的反叛，在此处应该提及，也可留在讲《等待戈多》时再展开。需要强调的是，在肯定现代主义的艺术创新价值时，不能认为整体性原则已经过时。事实上，当代戏剧（及其近亲电影）在大多数的情况下依然遵循着这一古老的原则。从根本上说，不完整是绝对的，但我们在生活中看到的每一件具体事物又是完整的。一个人的生命有头有身有尾，一株植物、一栋房屋、一件事情也都是有头有身有尾的。可以说，完整性是自然造物的基本特性，它存在于从身体到身体之外的一切可感的常态事物之中。

三、“突转”是戏剧在情节上区别于小说、散文的最重要的特征之一。我们常说，戏剧是“动作的艺术”。动作中最富于戏剧特点的就是“突转”。亚里士多德说：“悲剧所以使人惊心动魄，主要靠‘突转’与‘发现’。”事实上，传统喜剧的戏剧性效果也在很大程度上是靠突转来实现的。《俄狄浦斯王》中报信人在道破俄狄浦斯的身世以安慰俄狄浦斯、解除他“娶母为妻”的恐惧时，却造成了相反的效果。亚里士多德以此为例，指出行动按照我们所说的原则在一个很短的时间里转向相反的方面，谓之“突转”。威廉·阿契尔在比较戏剧和一般叙事性作品时说：“戏剧的实质是‘激变’（erisis）。一个剧本在或多或少的程度上总是命运或环境的一次急剧发展的激变，而一个戏剧的场面，又是明显地推进着整个根本事件向前发展的总的激变内部的一次激变。我们可以称戏剧是激变的艺术。”中国戏剧家李渔也曾指出戏剧的突转的特征：“山穷水尽之处，偏宜突起波澜，或先惊而后喜，或始疑而终信，或喜极、信极而反致惊疑，务使一折之中，七情具备。”但是，必须注意的是，“突转”并不是作者可以全凭主观、任意设置的，它应该是剧中人物的性格冲突发展的必然的合乎逻辑的结果。单靠某种偶然、意外事件来编织“突变”，往往并不能达到理想的戏剧化的效果，或者力度很差或者令人感到虚矫。

探究与实践参考答案

一、悲剧具有怎样的特点？结合本剧谈一下你的理解。

关于什么是悲剧，从亚里士多德、黑格尔到近代的戏剧学家，都给出过关于悲剧的定义。但我们的讨论最好还是从作品的比较出发。例如把《俄狄浦斯王》《哈姆莱特》和《雷雨》放在一起，看看它们有什么共同的特征，再把《俄狄浦斯王》同《伪君子》放在一起看看他们有什么不同，这样得出的结论可能不像理论探讨那么完整，但是可能更接近悲剧的本质，留下的印象也会比较深刻。

二、每一位同学设计一个有“悬念”和“突转”的故事，比较一下，谁的悬念和突转设置得强烈而合理。

答案略。

三、希腊神话故事中有一则关于西西弗斯的故事，说宙斯惩罚西西弗斯，让他每天把山底下的石头推上山，一旦推上去后，石头又滚下来，便命令他再推上去，如此周而复始，昼夜不息。想一想西西弗斯的命运同俄狄浦斯的命运的悲剧性有没有相似之处？我们究竟应该怎样评价俄狄浦斯的性格？我们的生活里是否还存在着伊奥卡斯式的生活态度？

这也是一个启发思考的问题。不必追求一致的答案，也不可能有一致的答案。俄狄浦斯的神话和西西弗斯的神话都具有指向当代的暗喻性。俄狄浦斯回答的是如何对待“真相”，西西弗斯则是如何对待“希望”的问题。两者的共同点是不向命运屈服的勇敢精神。如能引导学生联系他们对当代生活的观察和个人体验来讨论，可能效果会更好。

参考资料

一、关于“突转”和“发现”（亚里士多德）

“突转”指行动按照我们所说的原则转向相反的方面，这种“突转”，并且如我们所说，是按照我们刚才说的方式，即按照可然律或必然律而发生的，例如在《俄狄浦斯王》剧中，那前来的报信人在他道破俄狄浦斯的身世，以安慰俄狄浦斯，解除他害怕娶母为妻的恐惧心理的时候，造成相反的结果；又如在《林叩斯》^①剧中，林叩斯被人带去处死，达那俄斯跟在他后面去执行死刑，但后者被杀，前者反而得救——这都是前事的结果；“发现”，如字义所表示，指从不知到知的转变，使那些处于顺境或逆境的人物发现他们和对方有亲属关系或仇敌关系。“发现”如与“突转”同时出现〔例如《俄狄浦斯王》剧中的“发现”〕，为最好的“发现”。此外还有他种“发现”，例如无生物，甚至琐碎东西^②，可被“发现”，某人作过或没有作过某事，也可被“发现”。但与情节，亦即行动，最密切相关的“发现”，是前面所说的那一种，因为那种“发现”与“突转”同时出现的时候，能引起怜悯或恐惧之情，按照我们的定义，悲剧所摹仿的正是能产生这种效果的行动，而人物的幸福与不幸也是由于这种行动。

.....

^①〔《林叩斯》（“Lynkeus”）〕是亚里士多德的门弟子忒俄得克得斯（Theodectes）的悲剧，已失传。^②〔琐碎东西〕大概指第16章第2段所说的项圈等物。“被‘发现’”即被认识之意。



“突转”与“发现”是情节的两个成分，它的第三个成分是苦难。〔这些成分之中的“突转”和“发现”，我们已解释过了。〕苦难是毁灭或痛苦的行动^①，例如死亡、剧烈的痛苦、伤害和这类的事件，这些都是有形的^②。

（选自《诗学·诗艺》罗念生译，人民文学出版社1984年版）

二、关于《俄狄浦斯王》（哲布）

（八）故事的前部：本部没有说起这故事的前一部分。索福克勒斯不像欧里庇得斯（Euripides）那样在开场时叙明故事的本源。诗人所想像的这故事的前一部分得在本剧的零星散漫处去寻找，再把这些片段连接起来，才能使我们完全了解这部作品。

忒拜国王拉伊俄斯（Laius）因为没有子嗣，跑去得尔福（Delphi）访问日神，到底他会不会绝嗣。日神答应给他一个孩子，但他自己却会死在那儿子手中。后来伊俄卡斯忒（Iocasta）真为他生下了一个儿子；三天之后，他就把他抛弃在喀泰戎山上。婴儿的足部钉上了一颗钉子，——即使这残废的婴儿没有死去，被人家发现了，那人也不至于收养他；这孩子后来竟因此取得了“俄狄浦斯”这个名字，这名字的本意就是“脚肿”。

伊俄卡斯忒亲手把这婴儿交与一个佣人，吩咐把他弄死。这人是拉伊俄斯家中所生的奴隶，因此很得主人的信任。拉伊俄斯每年叫他上喀泰戎山上去牧羊，从三月牧到九月。

他在那山上结识了一个牧人，这人是科任托斯（Corinthos）国王波吕玻斯（Polybus）的佣人。拉伊俄斯的佣人可怜那孩子，把他交给了这位科任托斯牧人，这人把他带到了他自己的祖城里去。那时候波吕玻斯和他的王后墨洛珀（Merope）也没有子嗣，便把这婴儿养为己有。科任托斯人都奉他做太子。他一直长到成人，从未怀疑过他是不是国王的血肉。

但是有一天一位客人在宴会里喝醉了，说俄狄浦斯并不是国王的亲生；这太子跑去问国王和王后，他们痛斥那醉汉，安慰了俄狄浦斯，但他觉得到处都有人在议论他，便决心亲自去访问日神。日神没有指明他的父母是谁，却说他会杀死他的父亲，讨娶他的母亲。

他便离开了日神的朝地，决定不再回到科任托斯故乡去。于是他向着东方走去，从福喀斯（Phocis）去到了玻俄提亚。

这时候拉伊俄斯正从忒拜城赴得尔福去访问他从前抛弃的婴儿到底死了没有。他没有带许多卫士，只带了四个随从。这五个人在福喀斯（Phocis）境内的三岔路上，逢着俄狄浦斯。他们起了口角，俄狄浦斯杀死了拉伊俄斯和他的三个随从。那第四个随从逃回忒拜城去，说是一大群强盗杀害了他们。这生还的人正是从前拉伊俄斯和伊俄卡斯忒打发去抛弃那婴儿的牧人。

忒拜人曾经寻求过这凶杀的线索，全然无效。国王驾崩不久，他们又遇着一件新的祸患。天后（Hera）打发了一个人面狮身的女妖来扰害忒拜城，这妖兽坐在城外的山上，传诵一道谜语，问什么动物有时两足，有时三足，有时四足，这东西脚最多时，最是软弱。凡是回答不出来的人，都被它处死了。忒拜人失望极了；就是忒瑞西阿斯（Teiresias）先知也无能为力。那流浪的俄狄浦斯却跑来道破了这谜语，他说是“人”，因为一个人生下地时是四只足，老来时加上一根拐杖，又变成了三只足。于是那妖怪便坠崖自杀了。那些感恩的人民把王位献给了这位救星，同时拉伊俄斯的寡后伊俄卡斯忒也嫁给

①〔苦难……的行动〕“苦难”是被动的，指人们遭受的苦难，但亚里士多德把它作为“行动”。 ②〔例如……都是有形的〕“突转”与“发现”是无形的，“苦难”是有形的。或解作“可见的”，意即在剧场上表演的。但古希腊悲剧很少表演苦难，一般是由报信人或传报人（报告室内或附近发生的事件的人）传达的。

了他。

正当俄狄浦斯登基时，那先前逃回来的仆人恰在城中。这人跑去跪在伊俄卡斯忒面前，攀着她的手求她把他送到那远方的牧场上去重操旧业。一个忠诚的老仆人只有这一点小小的恳求，王后立刻就准许了。

又过了十六七年，本剧的动作才开始。这期间伊俄卡斯忒生下了四个儿女。我们试看这剧尾的情节，想来那两个女孩不过才十二三岁。俄狄浦斯这时树立了一个强大的王基；凡是有什么患难，忒拜人总去求他。

这时候发生了一个很大的灾难：地面的果实朽烂了，原上的羊群病死了，妇人又不能生育，全城都发生了瘟疫。正当各处的祭台上冒着香烟时，正当空际充满了苦痛的呻吟时，一大群童子、青年和老祭司来到国王面前请求援助。本剧的动作就从这儿开始。

（九）本剧结构的分析：本剧的结构分作六部分，前五部分各分两段，与第六部分相合，共成十一段。

（1）开场白：俄狄浦斯国王上，忒拜人把他看得很高。他答应去寻找杀死拉伊俄斯的凶犯，拯救人民。

歌队进场时的道白：歌队祈祷天神，且悲痛他们所受的灾难。

（2）第一场：国王当众诅咒那不明的凶手。他听了克瑞翁（Creon）的话，把忒瑞西阿斯（Teiresias）先知请来。这先知起初不肯答话；后来因为挨了骂，才说俄狄浦斯自己便是那凶手。

第一支歌：歌队预言那不明的凶手就要受罪了；但因为缺少证据，他们不能相信先知所说的话。

（3）第二场：克瑞翁否认他曾经收买先知来控告国王。俄狄浦斯不相信他的辩驳。伊俄卡斯忒（Iocaste）王后出来止住了这场争辩，克瑞翁便退去了。国王告诉王后说先知控告他是杀死拉伊俄斯的凶手，王后劝他不必着急：虽是命运注定了拉伊俄斯会死在他的儿子手里，但那婴儿早就被弃在荒山里；并且拉伊俄斯已在那三岔路上被一大群强盗杀死了。

王后提起那三岔路时，俄狄浦斯便吃了一惊。

于是国王问起那肇事的年月、地点和拉伊俄斯的容貌与他的随从。这一切都使他相信他自己便是那凶手。

国王把他的故事告诉王后，说他怎样在科任托斯（Corinthos）被人嘲笑，怎样前去得尔福，怎样在福喀斯境内杀了人。但他还有一线希望：因为那逃回的佣人说拉伊俄斯是被一大群强盗杀死的，并不是被一个人杀死的。

国王要召见那生还的人，那人现在牧羊去了。

第二支歌：歌队咒诅那暴戾的行为，如像国王对待克瑞翁的行为；且咒诅那不敬神的行为，如像王后怀疑神示的行为。

（4）第三场：正当这时有一位信使从科任托斯跑来，说他们的国王波吕玻斯（Polybus）死了，他们要迎接俄狄浦斯去继承王位。伊俄卡斯忒和俄狄浦斯听了大喜，因为这证明俄狄浦斯杀害他父亲的神示并没有灵验。

但国王还畏惧那另一段神示，害怕讨娶他的母亲。

那信使听了这话，便说明波吕玻斯和墨洛珀（Merope）并不是俄狄浦斯的亲生父母。那信使早年替波吕玻斯牧羊时，在喀泰戎山上捡得了那婴儿时代的俄狄浦斯，把他带到科任托斯去。不，那不是捡来的，那是另外一个牧人送给他的。

但谁是那另一个牧人呢？信使说他是拉伊俄斯的臣民。



王后求俄狄浦斯不要再去追究这事。他说不论他的身世多么卑贱，他一定要追根到底。于是王后呻吟一声，奔了进去。

第三支歌：歌队高兴地说俄狄浦斯会变做一个忒拜人，他也许就是神明的种子。

(5) 第四场：那位忒拜牧人进来时，科任托斯的牧人便说，就是这人把婴儿送给他的。一步一步真相全明了。那婴儿原是拉伊俄斯的儿子，原是拉伊俄斯的王后把他交与那牧人的。俄狄浦斯这时恍然大悟，他也呻吟一声，奔了进去。

第四支歌：歌队在这里悲痛国王的败覆。

(6) 退场：这时一个宣告人从宫里出来说王后自缢了，国王弄瞎了自己的眼睛。顷刻间国王就扶着侍者出来了。他很动情地请求歌队里的老人们把他杀了，或是把他驱逐出境。

克瑞翁出来引他进去。克瑞翁答应了替他照顾那两个女儿；她们进来和父亲道别。俄狄浦斯要求克瑞翁把他逐出境外，但这事情必先要访问日神。

克瑞翁引俄狄浦斯进去时，歌队道出了那最后的话：不要说一个在生的人是幸福的，直到盖棺时才能这样肯定。

说起本剧的结构，我们应先注意诗人怎样处置这两条线索。他发明了那第二个牧人来作第二条线索。

(1) 那忒拜牧人曾经报告拉伊俄斯死在那三岔路上；王后曾经说及那肇事的时间，说及拉伊俄斯的容貌与随从。这一切可以证明俄狄浦斯杀了拉伊俄斯，不容俄狄浦斯再生疑惑；但他决没有想到拉伊俄斯就是他的父亲。这是第一条线索。

(2) 那科任托斯牧人又是一条线索，他说俄狄浦斯并不是科任托斯国王波吕玻斯与墨洛珀的儿子，好叫俄狄浦斯消除了杀父娶母的忧虑。

(3) 当这两个牧人相遇时，这两条线索便交叉在一起。这交点刚好发生在上面的一片高兴之后。现在证实了俄狄浦斯杀了父亲，娶了母亲。

(十) 亚里士多德(Aristotle)的批评：亚里士多德时常引用本剧，可见他把这剧当作悲剧的典型杰作。但他所提及的各点只是关于形式的普通分析，他并没有论及本剧特有的精华。他所提及的各点如下：

(1) 剧中的“发觉”做得很好，且由这“发觉”生出了一个“倒转”，即是俄狄浦斯发觉了他自己的身世，他的命运因而转变了。

(2) 这个倒转来得特别动听，因为那科任托斯的信使本是来替俄狄浦斯报告好消息的，哪知会把事情弄得更坏，因而生出了这个转变。

(3) 俄狄浦斯这样的人物最宜于作这种倒转的题材：因为他是一个光荣伟大的人物，虽不很公平良善；且因为他的倒转不是由一种罪恶里得来的，乃是由一种不自觉的错误里生出来的。

(4) 这故事使人听了发生怜悯与恐惧的心理。一切的惨剧，如婴儿被弃，拉伊俄斯被杀和伊俄卡斯忒自缢，都不曾使观众目睹，都是耳闻的。

(5) 如果本剧有什么不近情的成分，那决不在剧中的情节里，而在本剧开始以前的故事里。

亚里士多德在这最后一点里说起一个很可非难的地方，即是俄狄浦斯不知道拉伊俄斯的故事。俄狄浦斯本知道那前一个君主的名字，虽是克瑞翁把那个名字告诉他。他且知道拉伊俄斯是凶死的；但不知他究竟死在城里乡下，或死在外邦。他没有听说拉伊俄斯是被一群强盗杀死的，更不知道逃回了一个随从。他曾问及当时追究过这案子没有。伊俄卡斯忒嫁给他许多年了，这时才把拉伊俄斯所得的神示告诉他，好像是初次告诉他一样。俄狄浦斯这时才把他早年的遭遇告诉她。我们且不必管他怎样会提起他科

任托斯的父母的名字，好像怕伊俄卡斯忒还不知道；其实这不过是一个相连故事的引子。我们可以认为凡是俄狄浦斯所不知道的事情都是伊俄卡斯忒和宫里的人所不愿道及的。但这些过去的缄默明明是太过度了。这缺点的真正辩护便是坦白承认这个缺点。本剧里面的动作既然安排得这样好，此外一些题外的事情就是安排得随便一点，也不至于生出什么不快之感。好像一位雕刻家没有把支柱弄得光滑，在他想来这不至于影响一件最完美的艺术品。

（选自《罗念生全集》第二卷，世纪出版集团上海人民出版社 2004 年版）

三、《俄狄浦斯王》与《哈姆莱特》（弗洛伊德）

根据我累积的经验，在所有后来变为精神神经病患者的儿童的精神生活中，他们的父母亲起了主要作用。爱双亲中的一个而恨另一个，这是精神冲动的基本因素之一，精神冲动形成于那个时候，并且在决定日后神经病症状中起十分重要的作用。但是我不相信，在这个方面，精神神经病患者和其他正常人之间有明显的区别，也就是说，我不相信他们能够创造出某些对他们自己来说完全新鲜和独特的东西来。最有可能的是，由于他们夸大地表现了对父母亲的爱和恨的感情，他们才被区别开来。这种感情在大多数孩子的心理中却不那么明显，不那么强烈，对正常的儿童的偶然观察证实了这一点。

古典作品遗留给我们的一个传说证实了这一发现：只有我所提出的有关儿童心理的假设具有普遍的有效性，这个传说——它的深刻而普遍的力量令人感动——才能被理解。我所要论及的是关于俄狄浦斯王的传说和索福克勒斯的同名剧《俄狄浦斯王》。

俄狄浦斯是忒拜国王拉伊俄斯和王后伊俄卡斯忒的儿子，由于神警告拉伊俄斯说，这个尚未出生的孩子将是杀死他父亲的凶手，因此俄狄浦斯刚刚出生就被遗弃了。后来，这个孩子得救了，并作为邻国的王子长大了。由于他怀疑自己的出身，他去求助神谕，神警告他说，他必须离乡背井，因为他注定要弑父娶母。就在他离开他误以为是自己的家乡的道路上，他遇到了拉伊俄斯王，并在一场突发的争吵中杀死了他。然后他来到忒拜，并且解答了阻挡道路的斯芬克斯向他提出的谜语。忒拜人出于感激，拥戴他为国王，让他娶了伊俄卡斯忒为妻。他在位的一个长时期里，国家安宁，君主荣耀，不为他所知的他的母亲为他生下了两个儿子和两个女儿。终于，瘟疫流行起来，忒拜人再一次求助神谕。正是在这个时候，索福克勒斯笔下的悲剧开场了。使者带回了神谕，神谕说，杀死拉伊俄斯的凶手被逐出忒拜以后，瘟疫就会停止。

但是他，他在哪儿？在哪儿才能找到以前的罪犯消失了的踪迹？

戏剧的情节就这样忽而山穷水尽，忽而柳暗花明——这个过程正好与精神分析工作过程相类似——从而逐步揭示俄狄浦斯本人正是杀死拉伊俄斯的凶手，且还是被害人和伊俄卡斯忒的儿子。俄狄浦斯被他无意犯下的罪恶所震惊，他弄瞎了自己的双眼，离开了家乡。神谕应验了。

《俄狄浦斯王》作为一出命运悲剧为世人所称道。它的悲剧效果被说成是至高无上的神的意志和人类逃避即将来临的不幸时毫无结果的努力之间的冲突。他们说，深受感动的观众从这出悲剧中所得到的教训是，人必得屈服于神的意志，并且承认他自己的渺小。因此，现代剧作家们就靠着把同样的冲突写进他们自己发明的情节中去的方法，试图获得一个同样的悲剧效果。但是，当咒语或神谕不顾那些可怜的人的所有努力而应验了的时候，观众们看来并不感动；就后来的命运悲剧的效果而言，它们是失败了。

如果《俄狄浦斯王》感动一位现代观众不亚于感动当时的一位希腊观众，那么惟一的解释只能是这样：它的效果并不在于命运与人类意志的冲突，而在于表现这一冲突的题材的特性。在我们内心一定有某种能引起震动的东西，与《俄狄浦斯王》中的命运——那使人确信的力量，是一拍即合的；而我们对



于只不过是主观随意的处理——如（格里尔·帕泽写的）《女祖先》或其他一些现代命运悲剧所设计的那样——就不会所动了。实际上，一个这类的因素包含在俄狄浦斯王的故事中：他的命运打动了我们，只是由于它有可能成为我们的命运，——因为在我们诞生之前，神谕把同样的咒语加在了我们的头上，正如加在他的头上一样。也许我们所有的人都命中注定要把我们的第一个性冲动指向母亲，而把我们第一个仇恨和屠杀的愿望指向父亲。我们的梦使我们确信事情就是这样。俄狄浦斯王杀了自己的父亲拉伊俄斯，娶了自己的母亲伊俄卡斯忒，他只不过向我们显示出我们自己童年时代的愿望实现了。但是，我们比他幸运，我们没有变成精神神经病患者，就这一点来说我们成功了，我们从母亲身上收回了性冲动，并且忘记了对父亲的嫉妒。正是在俄狄浦斯王身上，我们童年时代的最初愿望实现了。这时，我们靠着全部压抑力在罪恶面前退缩了，靠着全部压抑力，我们的愿望被压抑下去。当诗人解释过去的时候，他同时也暴露了俄狄浦斯的罪恶，并且激发我们去认识我们自己的内在精神，在那里，我们可以发现一些虽被压抑，却与它完全一样的冲动。《俄狄浦斯王》结尾的合唱使用了一个对照：

请看，这就是俄狄浦斯，他道破了隐秘的谜，

他是最显贵最聪明的胜利者。

他那令人嫉妒的命运像一颗星，光芒四射。

现在，他沉入苦海，淹没在狂怒的潮水之下……

它给了我们当头一棒：对我们和我们的骄傲发出了警告，对从童年时代起就自以为变得如此聪明和无所不能的我们发出了警告。像俄狄浦斯一样，我们活着，却对这些愿望毫无觉察，敌视自然对我们的教训；而一旦它们应验了，我们又全都企图闭上眼睛，对我们童年时代的情景不敢正视。

在索福克勒斯的悲剧剧本中有一个十分清楚的迹象说明俄狄浦斯的传说起源于某个原始的梦的材料，这个材料的内容表明孩子与双亲关系中令人苦恼的障碍是由于第一个性冲动引起的。当俄狄浦斯开始因他对神谕的回忆而感到苦恼时——虽然他还不知道其中的意义——伊俄卡斯忒讲了一个梦来安慰他，她认为这个梦没什么意义，但是许多人都梦到过它：

过去有许多人梦见娶了自己的生母。

谁对这种预兆置之不理，

他就能过得快活。

今天像过去一样，许多人都梦见和他们的母亲发生了性关系，并且在讲述这事时，既愤恨又惊讶。这一现象显然是解释悲剧的关键，也是做梦的人的父亲被杀这类梦的补充说明。俄狄浦斯的故事正是这两种典型的梦（杀父和娶母）的想像的反映。正如这些梦在被成年人梦见时伴随着厌恶感一样，这个传说也必然包含着恐怖与自我惩罚。对传说过多的修饰，出现在《俄狄浦斯王》的令人误解的“修改本”中，“修改本”企图利用这个传说为神学服务（参见《释梦》中关于阐述梦展现过程中的梦的材料的部分）。当然，调和至高无上的神力与人类的责任感的企图，肯定是同《俄狄浦斯王》的这个题材无关的。

（选自《弗洛伊德论美文选》，知识出版社1987年版）

第二单元 莎士比亚与《罗密欧与朱丽叶》

【教学目标】

1. 通过《罗密欧与朱丽叶》的教学，领会爱情是一种美好的情感。
2. 初步了解戏剧的情境与冲突的关系以及“独白”在戏剧中的作用。

教学设想

一、关于文艺复兴及莎士比亚在世界戏剧史上的重要意义，我们有必要在进入《罗密欧与朱丽叶》的赏析之前，引导学生加以认识，了解它们产生的背景及要素。由于时间有限，系统展开文艺复兴历史或莎士比亚的生平是不可能的，概略的介绍则容易流于肤浅。较好的办法可能是由学生中的少数积极分子分头准备，在课堂上讲述一些文艺复兴时期的作家作品与小故事，然后，由教师进行总结，指出文艺复兴与莎士比亚在人类思想解放过程中的里程碑意义。

二、《罗密欧与朱丽叶》的讲授，从思想层面上讲主要是引导学生进行爱情观的思考。高中学生处于青春憧憬期，对于“什么是爱情”有着强烈的兴趣，也有不少来自社会的纷繁认识。要学生领会“爱是一种美好的情感”很不容易。首先应该使用多种手段（观看录像、倾听名演员的朗诵、听有关的音乐）创造一种氛围，使学生能够进入“月夜幽会”的诗一般的意境。这一点可能是教学能否成功的关键。学生只有沉浸于其中，才有可能进一步讨论一些观念问题。在讨论中也应该提醒学生，爱情仅是人类美好情感之一。年轻人不应该沉迷于“两个人的世界”，而要走向社会，在改造自然与社会的斗争中，获得更加博大多彩的精神体验。

三、本单元戏剧理论的学习有两个方面，戏剧情境的设置只需一般性了解，“独白”是其中的重点。“独白”是戏剧艺术中卓有特色的一种手段。除了讲解独白的假定性和多种形态以外，应该通过欣赏名家的朗诵和学生自己的朗诵，领会独白的感染力和表现力。

赏析举隅

一、如何对待爱情和女人，是欧洲文艺复兴时期的一个极其重要的人文主义课题。莎士比亚通过他的作品为后世留下了一系列具有温柔、美丽、善良、机智、热情、高雅等不同性格的妇女形象。他还依照审美规律探讨了爱情感受的多样性，如一见钟情时的触电感，男女之间的神秘感，接触中的喜悦、羞怯、误会、摩擦和性格撞击，思念的甜蜜和痛苦，爱情高峰时火焰般的狂烈，“月亮式的爱”与“太阳式的爱”，失恋的感伤和绝望，自我牺牲的骑士风度等等。马克思说，根据人们对待爱情的态度“可以判断人的整个文明程度”。莎氏的作品（包括中、后期的爱情作品）使人确认，性爱已经升华进入审美领域，人的情感已经变为“美的情感”。它们在读者与观众面前展现了一个充满近代意识的爱的伊甸园。莎士比亚笔下的那些优秀的青年男女，他们在爱情上表现出一种超脱于功利的忠诚不渝的美好感情。在《罗密欧与朱丽叶》中，家族的狭隘利益不能阻止他们的爱情；近在眼前的生命危险不能阻止他们相会；他们互相把对方幻化为人间最美好的偶像；他们把对方看作是自己身体里不可缺少的部分，没有了对方自己就失去了生存的意义；他们当得知对方已经离开人世时，自己毫不犹豫地追随而去。这种情感和精神不仅是对当时存在的封建势力和宗教禁欲主义的强烈冲击，而且在这一片灿烂纯洁的情感星空照耀下，现代社会中那种将男女之情降格为肉欲享乐和金钱权势等价物的丑陋本质也暴露无遗。

西方现代心理学家马斯洛认为，人生的幸福在于获得情感的高峰体验。这种高峰体验可能发生于父子女的天伦情感之中，也可能在事业获得成功或为正义而献身的时刻，也许在饱览自然、浪迹山水的那种“天人合一”的刹那。宗教学者布伯认为，这种体验只存在于人和上帝之间。总之，这是一种个体与他（她）周围的人、社会、自然融合为一种的自由感。情感的高峰体验可能是炽热的，也可能是虚静的（如苏轼的《明月几时有》），也可能是一种广阔而虚幻的哀愁，如一个人仰望星空，倾听来自宇宙的虚无缥缈的音乐，然而，更多的高峰体验是在两性缱绻的爱情之中。

莎士比亚在西方文学史上第一次生动而细腻地描绘了这种爱情的高峰体验，本单元所选的《罗密欧与朱丽叶·月夜幽会》便是这种高峰体验的动人描绘。罗密欧与朱丽叶在对话中所表现出来的“痴”字正是这种高峰体验的突出表征。人们应该珍视这种体验。如果被功利缠身，哪怕腰缠万贯，手握重权，也可能一辈子得不到这样的情感享受，进入不到这种高尚美丽的境界。

从另一方面说，“人生的意义在于五彩缤纷”。有志气的年轻人不应该把自己最好的时光都交给花前月下和两情相悦。更广大的自然界和社会中，有更加丰富多彩的精神和情感体验等待着我们去追求。走出两个人的精神小屋，人们会惊奇地发现，眼前展开的是一片何等美丽迷人的广阔星空。

二、关于独白的作用及演变，可参见节选的《关于独白的论述》一文，此处不再赘述。从上一个单元的学习中我们知道，古希腊的戏剧同史诗有密切关系。它的悲剧就是“舞台上的史诗”。这一诗的传统一直延续到近代才有所变化。诗剧的突出特点表现在对话与独白中，特别是抒情对话与抒情独白。从本单元节选的第二幕第二场和第三幕第二场中，我们看到，用诗的语言写出的独白，它的感染作用比一般抒情诗要高，原因在于抒情独白大都是在一定的戏剧情境下，矛盾冲突激化时迸发出来的，因此格外动人心弦。好的抒情独白常常成为全剧的“华彩唱段”，成为可以单独在舞台上演出的精彩节目。他们是人类语言宝库中的精品。建议学生不仅要朗诵这些段落，而且最好能做到背诵，这对于他们的写作是大有裨益的。

探究与实践参考答案

一、《罗密欧与朱丽叶》是一部诗意浓郁的爱情悲剧，剧中男女主人公的名字，几乎成了忠贞爱情的象征。对此，你怎么看？分析男女主人公的性格，发表自己的看法。

答案略。

二、联系这出悲剧发生的历史背景，谈一谈，在这两个人物身上，寄予了作者怎样的人文主义理想。

在欧洲中世纪的封建社会中，贵族阶级是社会的统治阶级。他们不仅拥有庄园（土地），而且依照不同的名衔享有不同的政治权利。贵族阶级对农民、城市平民的压迫、贵族之间的利益冲突，构成社会的主要阶级矛盾。在西方的史诗、小说、戏剧中，描写贵族生活及他们之间的矛盾乃是一个经久不衰的主题。《罗密欧与朱丽叶》故事的背景，就是中世纪欧洲频繁出现的贵族之间的争斗，剧中的蒙太古家族和凯普莱特家族就是两个经常发生械斗的贵族集团。戏剧通过它们之间的利益冲突如何残忍地扼杀了一对青年人的美好爱情，揭露了封建贵族制度的反人性的方面。剧作者通过罗密欧与朱丽叶的死以及两个家族的和解，显示了这样一种希望：美好生命被摧残的代价可以换来人与人之间的友好相处，使有情人皆成眷属。

三、有条件的话，观摩全剧的演出或分角色表演，体现戏剧演出的魅力。也可以从中选择一段你最喜欢的独白，在课堂上朗诵表演。

答案略。

参考资料

一、莎士比亚生平与作品（杨周翰）

莎士比亚，W.（William Shakespeare 1564—1616） 英国诗人、剧作家。

（一）生平 1564年4月23日出生于沃里克郡埃文河上的斯特拉特福镇。父亲约翰是沃里克郡的自耕农，1551年移居斯特拉特福镇，经营羊毛、皮革制造、谷物买卖等业；有人说他还当过屠户。1565年约翰任斯特拉特福镇的民政官，3年后被选为镇长。威廉是长子，曾被送到当地的文法学校学习拉丁文和古代历史、哲学、诗歌、逻辑、修辞等。13岁时，家道中落，可能曾辍学帮助父亲料理生意。1582年11月同邻乡富裕自耕农的女儿安·哈瑟维结婚，次年5月生女苏珊娜，1585年生孪生子女珠迪丝（女）和哈姆奈特（子），哈姆奈特11岁时夭折。

从1585至1592年期间，他的生活经历不详，但是后人有不少传说，例如说他当过乡村教师，又说他某贵族府邸当过差，又说他当过兵，而传说最广的是说他偷了附近贵族乡绅托马斯·路希爵士的鹿，逃往伦敦，时间一般推测在1586年前后。

1592年，剧作家、所谓“大学才子”之一的罗伯特·格林有一篇文章攻击当时的一些演员，告诫剧作家“不要相信他们；其中有一只暴发户式的乌鸦，用我们的羽毛装点自己，用一张演员的皮包起他的虎狼之心；他写了几句虚夸的无韵诗就自以为能同你们中最优秀的作家比美；他是个地地道道的打杂



工，却恬不知耻地以为举国只有他能震撼舞台”。“虎狼之心”是从莎剧《亨利六世》下篇中引来的一句话，而“震撼舞台”则是影射莎士比亚的姓氏（shake 意即震撼，spear 意为长矛）。可见莎士比亚在 1592 年已颇具名望。

从他离开家乡到 1592 年这一段时期，传说他曾在剧院门前为贵族顾客看马，逐渐成为剧院的杂役、演员、股东。他开始写剧多半是改编旧剧或同其他剧作家合作，稍后才独立创作。他在伦敦有同乡世交菲尔德，经营印刷出版业。莎士比亚发表的第一部作品《维纳斯与阿多尼斯》（1593）就是由菲尔德出版的。这部作品献给年轻的新贵族南安普敦伯爵。他的剧团从 1594 年开始一直受宫内大臣的庇护，称为“宫内大臣剧团”，1603 年詹姆斯一世登位又改称“国王的供奉”。他同当时一些新贵族如埃塞克斯伯爵颇有交往。他的剧团也到女王宫廷演出，夏季或瘟疫流行时期，则到外省演出。1596 年他帮助父亲申请并获得“家徽”（象征乡绅的社会地位）。据推测，他每年回家探望，1597 年在家乡购置了房产，1602 年又置了地产（127 英亩）。他一生的最后几年在家乡度过。1616 年 4 月 23 日去世，葬于镇上的“三一”教堂。

（二）创作 莎士比亚在二十多年间共写了 37 部戏剧，154 首十四行诗，两首长诗和其他诗歌。除了两首长诗《维纳斯与阿多尼斯》和《鲁克丽丝受辱记》是在他生前自己发表外，他的某些剧作则以四开本“盗印版”行世。这些“盗印版”是由剧团某些演员口授，或在演出时被人速记下来的。当时习惯是剧作家将剧本卖给剧团，剧团有处理剧本的全权；为了尽量垄断，剧团竭力防止其他剧团得到脚本，秘不发表，才出现了“盗印版”。莎士比亚的全部剧本是在他去世后由同团演员海明和康德尔搜集成书，1623 年用对开本发行，称为“第一对开本”，收了 36 出戏，其中有一半是他在生前没有出版过的。

作品写成的年代 当时剧目上演和出版都需要向政府登记批准，莎士比亚剧作的上演和出版日期都是有案可查的。但上演和出版日期同创作的时间不一定吻合，可以在上演之前一、二年或同年，也可能在上演后又进行了修改，才最后定稿。第一对开本的剧目不是按年代排列，而是按喜剧、历史剧、悲剧三类编排的。从 18 世纪后期，学者们如马隆就开始研究莎剧的创作年代，经过 200 年的探索，基本上取得一致意见，成为研究莎士比亚思想和艺术演变的较为可靠的依据（见附表）。

戏剧的分类 第一对开本把莎剧分为三类，此后学者们又进一步把有关罗马历史的剧本分出来，称为“罗马剧”，把后期喜剧分出来，称为“浪漫剧”或“传奇剧”。

戏剧的分期 1850 年德国学者盖尔维努斯研究莎士比亚艺术技巧的发展，根据对莎剧诗行的研究，把莎剧分为三个时期：1. 1590 至 1600 年，即历史剧和喜剧时期；2. 1601 至 1607 年，即悲剧时期；3. 1608 至 1612 年，即“浪漫剧”时期。1870 年英国学者道登和弗尼弗尔，也根据诗歌技巧和作品的情调把莎剧又分为四个时期，即把第一时期又分为：1590 至 1596 年，早期抒情时期；1597 至 1600 年，历史剧和喜剧时期。

（三）著作者问题 19 世纪中叶有些学者鉴于莎剧反映的知识面之广（涉及法律、历史、地理、政治、宫廷贵族的生活方式许多方面），文学成就之高，认为无论他的出身还是所受的教育，他都不可能写出这些作品，因而认为作者是培根；也有人认为是牛津伯爵爱德华·德·维尔，以至马洛。但是莎士比亚的剧本是由他剧团的两位演员收集的，同时代剧作家本·琼森还为此全集写了献诗，仅此一端就使怀疑派的理论不能成立。怀疑派完全忽视了一个作者向生活学习、向前人学习的潜力。

（四）作品简介 莎士比亚的全部作品的基本思想是人文主义或称人道主义，用他的语言说，就是“爱”。他的作品就是“爱”的观念多方面的表现。人文主义是新兴资产阶级反封建的思想武器。莎氏作品反映了新兴资产阶级的理想。他生活感受深，善于思考，艺术修养高，作品的形象性强；他吸收了欧洲各国的新文化、新思想，因而他的作品深刻而生动地反映了 16 至 17 世纪的英国现实，集中地代表了整个欧洲文艺复兴的文学成就。

长诗 莎士比亚最早的诗作是《维纳斯与阿多尼斯》，题材来源于罗马诗人奥维德的《变形记》，写爱情女神维纳斯追求青年阿多尼斯，但阿多尼斯不爱她，只爱打猎，在一次行猎中为野猪所伤致死。维纳斯十分悲痛。在阿多尼斯死去的地方，血泊中生出一种花，名为白头翁，维纳斯把它带回塞浦路斯岛。此诗主旨是说明爱情不可抗拒，文字绮丽。出版后风行一时，至1602年共出了7版，至1640年累计至16版。

《鲁克丽丝受辱记》取材于奥维德《岁时记》等作品，写罗马王政时期最后一个国王塔昆的儿子塞克斯特斯从战场奔回，奸污了同族柯拉廷纳斯的妻子鲁克丽丝，鲁克丽丝召回出征的丈夫，嘱咐他要报仇雪耻之后举刀自杀。最后，王朝被推翻，建立了贵族共和国。作者认为塞克斯特斯违背“荣誉”观念，新贵族应以此为鉴。作者又通过鲁克丽丝呼吁同情、怜悯与人道。此诗文字更为繁缛。

十四行诗 莎士比亚的十四行诗共154首，大约在6年间陆续写成，主题是友谊与爱情。这种从意大利传入的诗体多采取连续性的组诗形式。前126首写诗人同一贵族青年的友谊的升沉变化；127至152首写诗人对一“黑肤女子”的爱恋；最后两首结束。前17首，诗人敦促青年结婚，美好的事物应当传代而得到永生，反映了人文主义者对“人”的信念和对新贵族的希望。随后，那青年有时对诗人冷淡，有时垂青另一个诗人，甚至勾引诗人的女友，但诗人以友情为重，表现和解精神。诗人对“黑肤女子”倾吐爱慕，但她被诗人的至友拐走，诗人感到失望。在这些故事后面隐藏着丰富的思想内容——人文主义者对真、善、美的看法和理想，也反映出社会现实。这些诗虽然表现了对光明和未来的希望，但也表现出人与人之间的不和谐所引起的失望和焦虑。它们不仅仅是个人的抒情，也表达了一个时代。莎士比亚的十四行诗感情并不奔放，而是有节制，有思想深度，有分析说理，同时形象生动丰富，语言运用巧妙，诗句节奏感强。

历史剧 早期创作中的英国历史剧共9部，其中8部可以归纳成为两个四部曲。《亨利六世》上、中、下篇和《理查三世》；《理查二世》《亨利四世》上、下篇和《亨利五世》。此外有《约翰王》。新兴资产阶级从当时所处的地位，要求国家统一，改造封建王权，以利于本阶级的发展。16世纪90年代伊丽莎白女王政权虽仍巩固，但王权继承问题日趋迫切，国内外封建势力蠢蠢欲动，30年前凯特领导的农民起义记忆犹新。莎士比亚关心民族命运，既反对封建内讧，也反对农民起义，而主要反对前者，要求在一个开明君主的统治下，巩固国内和平与统一。这就是他写历史剧的主旨。

前四部曲中，《亨利六世》上篇写英国在英法百年战争中由于贵族不和而失利；中篇写国内贵族的纷争和平民起义，导向内战；下篇写红白玫瑰战争的封建内战，属于红玫瑰贵族集团的国王在内战中被杀。《理查三世》写篡夺王位的白玫瑰集团爱德华四世死后，同族贵族理查用狡诈、血腥毒辣的手段，登上统治宝座，很快为敌党所杀，结束了玫瑰战争。

约翰王虽然有反对天主教的一面，但他谋害了合法继承人，篡夺了王位，引起外患。

后四部曲写理查二世优柔寡断，听信宠臣，不能维持贵族间的平衡。他的堂弟利用时机夺去王位，自立为亨利四世。亨利四世由于王位来路不正，终日惴惴不安，虽然两次平复内乱，但太子不务正业，王位前途仍然令人忧虑。后来太子改过自新，继位为亨利五世。亨利五世用对法国战争解决了国内矛盾，夺回在法国的领地。在他身上，作者寄托了一个开明君主、民族英雄的理想。亨利五世改邪归正的转变过程反映出作者改造封建君主的思想。

根据古罗马故事写成的流血复仇剧《泰特斯·安德洛尼克斯》，写主人公顾全大局但仍不能避免内讧的悲剧。



喜剧 约从1593至1600年，莎士比亚写了10部喜剧和一部悲剧《罗密欧与朱丽叶》。这些喜剧各有特色。最早的《错误的喜剧》是根据罗马喜剧家普劳图斯的《孪生兄弟》而改编的，喜剧效果全靠人物彼此误认而造成。《温莎的风流娘儿们》则是以《亨利四世》中的福斯塔夫为中心的反映市民生活的喜剧。这个时期，绝大部分喜剧以爱情为主题，但《威尼斯商人》则超出此范围，而同样主题的《罗密欧与朱丽叶》却写成了悲剧。《驯悍记》虽然提倡婚姻自由，但也表现了作者男尊女卑的观点。《维洛那二绅士》写爱情的忠贞；《爱的徒劳》《无事生非》着重反对禁欲主义；《仲夏夜之梦》《皆大欢喜》则把爱情故事放在大自然的环境中，后者用大自然同宫廷的尔虞我诈作了对比。《第十二夜》通过次要情节，对清教徒的虚伪大加嘲讽。

《罗密欧与朱丽叶》写一对青年分属两个世代为仇的封建家族，两人一见倾心，但不能结合。他们求助于劳伦斯神父，神父私自给他们举行了婚礼，并安排他们逃离维洛那，但由于偶然的错误，两人先后殉情。双方家长鉴于世仇铸成错误而言归于好。这首颂扬爱情的赞歌具有鲜明的反封建意义。

《威尼斯商人》写商人安东尼奥为了帮助友人巴萨尼奥成婚，向犹太高利贷者夏洛克转借现金，夏洛克出于妒恨，假意不收借息，契约到期不还，可以割安东尼奥身上一磅肉。安东尼奥果然失期，开庭之日，巴萨尼奥的未婚妻假扮律师在法庭上击败了夏洛克。这出戏通过三条交错的故事线索，鼓吹仁爱、友谊和真诚的爱情。

悲剧 从1601至1607年，莎士比亚写了所谓“四大悲剧”、5部以希腊罗马故事为题材的剧本和两出“喜剧”。这一时期的剧作，思想深度和现实主义的深度大大增强。即使所谓“喜剧”，爱情也显露出阴暗的一面。《终成眷属》中的海丽娜对勃特拉姆的爱情，受到后者的社会地位观念的打击，但她却不择手段来达到目的。《一报还一报》（一译《请君入瓮》）里的安哲鲁执法犯法，把爱情作为交换条件。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》和《安东尼和克莉奥佩特拉》两剧中，作者对爱情和荣誉产生了怀疑。

《尤利乌斯·凯撒》反映了反对权力集中的斗争；《科里奥拉努斯》写的是罗马贵族由于骄横而导致背叛与灭亡。

莎士比亚的悲剧之所以伟大，在于它们具有高度概括意义。《哈姆莱特》是一出人文主义思想家的悲剧，父王被叔父杀害，母亲嫁了叔父，父王的亡魂要求他报仇。这样一个简单的事件，促使他考虑到整个社会和时代，发现“整个时代脱榫”了，决定担负起“重整乾坤”的责任。但他单枪匹马同黑暗势力较量，寡不敌众，最后失败。

《奥瑟罗》的主人公是作者创造的理想人物，他坦率，相信人而又嫉恶如仇，他受到玛基维里式的阴谋家伊阿古的摆布，杀死了心爱的妻子。

《雅典的泰门》写的是虚伪的友谊使泰门变成一个彻底的厌世者。

《李尔王》最富于哲学意义。许多人（包括托尔斯泰）认为李尔王分国土的情节是不可信的。但它的概括意义最强，它处理了权威与爱的矛盾；权威与社会正义的矛盾；“真诚的”爱同虚伪的爱的对比；人性与大自然的善恶问题。剧本主要写李尔王从一个有绝对权威的封建君主变为一个人文主义者心目中的“人”的过程，转变的媒介是同情。

《麦克白》的主人公是苏格兰大将，由于野心的驱使，杀死了慈祥的国王。在更广泛的意义上，剧本探索人性的善转变为恶的过程。麦克白是一个立过功的、有所作为的英雄，性格中有善良的一面，由于女巫和夫人的诱惑，他想干一番大事业的雄心变成了野心。一旦野心实现，必然引起一连串新的犯罪，最后导致灭亡。

莎士比亚写的悲剧是他对他那个时代的重大问题深入思考的成果，是新兴资产阶级思想最生动的形象的再现。

晚期创作 人文主义的理想同现实之间的矛盾是难以弥合的。莎士比亚晚期的作品都以宽恕和解为主题。《泰尔亲王佩里克利斯》（一般公认前两幕不是莎氏手笔）、《辛白林》和《冬天的故事》都是写失散、团聚；诬陷、昭雪、和解。晚期主要作品是《暴风雨》，情节比较集中。米兰公爵普洛斯彼罗被他弟弟驱逐，携带幼女米兰达逃往荒岛，他通过魔法掀起狂风，把那不勒斯国王、篡位的弟弟安东尼奥、那不勒斯王子等所乘的船摄到荒岛，宽恕了安东尼奥，恢复了爵位，王子同米兰达结了婚，一同回到意大利。普洛斯彼罗对待岛上的土生居民反映了资本主义的殖民过程。剧中也明确提出了人文主义者的理想国的主张。全剧以宣扬容忍宽恕告终。

《亨利八世》由几个片段组成，一般公认其中一部分是莎士比亚手笔，通过三个人物的悲剧，展示对新一代统治者的希望。

（五）历代对莎士比亚的评论 革命导师马克思和恩格斯在许多场合给予莎士比亚很高的评价，承认他在戏剧发展史上的重要作用。马克思在1859年4月19日写给斐·拉萨尔的信中批评了“席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒”的创作方法，提出“莎士比亚化”这一重要论点。恩格斯在同年5月18日给拉萨尔的信中称赞“莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性的完美的融合”，也批评了“为了观念的东西而忘掉现实主义的东西”的创作方法，赞许莎士比亚历史剧中“福斯塔夫式的背景”。

每个时代对莎士比亚的评论，都反映了那个时代的文学观点，也反映了莎士比亚作品的某些特点或侧面。莎士比亚的同时代剧作家本·琼森称他为“时代的灵魂”，但又批评他缺少“艺术”。这一评论定下了19世纪浪漫派以前批评的调子。17世纪中期以后到18世纪，在古典主义影响下，评论界都承认莎氏有天才，但毫无创作法则的观念。伏尔泰称他为“烂醉的野蛮人”。莎士比亚不仅不遵守“三一律”，而且在悲剧中掺杂喜剧场面。德国狂飙运动时期，莱辛和歌德突破了古典主义的束缚，从莎剧反映“自然”（现实）中获得启发。浪漫主义时期，评论界进一步看到了莎剧中的思想感情的深度，看到了莎氏诗歌的成就，特别对人物的分析感兴趣。这一时期的代表是德国的施莱格尔兄弟和英国的柯尔律治，到20世纪初期英国的布拉德莱而登峰造极。19世纪俄国革命民主主义评论家，以别林斯基、杜勃罗留波夫为代表，为开辟现实主义道路，着重指出莎剧真实地反映生活，特别是人物刻画深刻。从浪漫派以来，绝大部分的评论是肯定莎士比亚的。持异议的则有托尔斯泰；托尔斯泰也从现实主义出发，指出莎剧的情节不可信，人物写得成功的原因是他所根据的素材本身就好。

（选自《中国大百科全书·外国文学》，中国大百科全书出版社1982年版）

二、莎士比亚悲剧的意象（斯珀津）

据我所知，迄今还没有人注意到反复出现的意象在莎士比亚悲剧中所发挥的作用，它们能提高、发展、延续、重复悲剧中表达的感情，其作用颇像音乐中的赋格曲、奏鸣曲或瓦格纳的一出歌剧中重复出现的主题一样。

莎士比亚的全部作品，自始至终，部部都有一些起主导作用的意象。只是早期剧作中，比较浅显、程式化，有些意象则是从原来故事中得到启发而来的。但在后期剧作，尤其在伟大的悲剧中，这些意象的产生常常由主题的感情所决定，而且像在《麦克白》中，它们是微妙的、复杂的、千变万化的，但又十分生动、很有启发性，或如在《李尔王》中，它们是无处不在、无时不有的，甚至于不只在文字表示的图像中而且在个别单词本身也重复出现。



第二单元 莎士比亚与《罗密欧与朱丽叶》

当然任何读者都一定意识到莎士比亚的某些重复出现的象征性意象，例如贯穿在英国历史剧中的树和树枝、植树、斫树、拔出树根这类意象。读者也一定感到《李尔王》中野兽的意象或《罗密欧与朱丽叶》中火药爆炸的闪灭的意象对读者想像产生的效果，但直到最近几年我在研究莎士比亚意象过程中把每一剧本的每一意象都列表、分类、做卡片，数过三遍之后，这些主导的画面才真正引起我的注意。

我发现每一剧本都有一定类别的意象，而且这些意象大致也有一定比例。某些常见意象，如关于自然、动物和可以称为“日常”或“家庭”生活的，就容易尽先碰到。但在这种正常的意象之外，我还发现，尤其在悲剧中，某些成群的意象好像在某一个别剧作中表现得特别突出，并由于这些意象的内容特殊或数量特多，或二者都不平常，而立刻引起读者的注意。

好像莎士比亚在某一个别剧作影响下，就有一种意象或意象群浮现在他心中。现在我只想简单地从这些意象群的观点来考察一下莎氏的悲剧。

在《罗密欧与朱丽叶》中，莎士比亚把青年的美丽与炽热的爱情看成黑暗世界里耀眼的太阳光和星光。主导的意象是光，表现为各种形式：太阳、月亮、繁星、火、电、火药爆发的闪光和美与爱的折光。与此对照的是夜、黑暗、云、雨、迷雾和烟尘。

爱人都把对方看成光；在凯普莱特举行舞会的那个不幸的夜晚里，罗密欧第一眼看见朱丽叶时，他的赞叹中反映出他的强烈的印象是：“啊！火炬远不及她明亮！”对朱丽叶来说，罗密欧是“夜里的白昼”。对罗密欧来说，朱丽叶是东方初升的太阳，在他们的幸福迷恋中各人都把对方描绘成天上的明星，在发射灿烂的光芒，使天上的星星都自惭形秽。

恋爱双方的强烈感情竟使那些极其浮夸的比喻也显得很自然，成为热烈爱情的理直气壮的表现。

例如罗密欧捡起陈旧的牵强比喻，说天上两颗最灿烂的星星因为有事到人间，特请朱丽叶的眼睛来顶班；他猜想：

她的眼睛要变成天上的星，天上的星变成她的眼睛，那该出现什么情况呢？

要这样变：

她脸上的光辉会掩盖了天上的星，正像灯光在朝阳下黯然失色一样。

然后感情奔放而出，它强烈地体现出，不朽地表达了爱情改变一切的威力：

在天上的她的眼睛，会在太空中大放光明，使鸟儿误认为黑夜已经过去而唱出它们的歌声。

而且在呼吁黑夜光临时，朱丽叶使用的浮夸比喻甚至超过考里^①或克里夫兰^②最狂想时都不曾达到的境界。她把浮夸的比喻升华了，使它成为一个少女完美而自然的表现。对她来说，她的爱人不只发光而且是光的本身：

把我的罗密欧给我！等他死了以后，你再把带他去，分散成无数星星，把天空装饰得如此美丽，使全世界爱恋着黑夜，不再崇拜眩目的太阳。

罗密欧还未体会到真正爱情滋味的时候，他这样描述爱情：

爱情是叹息吹起的一阵烟，烟消云散了，恋人的眼里才有火星闪烁。

朱丽叶为奶妈迟缓而焦急，她认为恋爱的使者应发挥大自然的最美妙的作用，特别应像春天英国山坡上出现的阳光，有立即改造自然的魔力。她说：“恋爱的使者应当是思想，因为它比驱散山坡上阴影的太阳光还要快十倍。”两个恋人都提到恋爱的美会发出璀璨的光。朱丽叶在初恋中说，“恋人自己的美”能

①〔考里（Abraham Cowley，1618—1767）〕英国17世纪玄学派诗人，以夸张的意象比喻著名。 ②〔克里夫兰（John Cleveland，1613—1658）〕英国17世纪骑士派诗人。

发出光来，把一切照亮，后来罗密欧误以为朱丽叶死了，他注视着她身体说：

她的美貌使这一墓窟变成一座充满光明的欢宴的华堂。

没问题，我想莎士比亚在这个迅速而悲哀的美丽故事中看到的是一种几乎令人睁不开眼的明亮；它突然燃起，又瞬息即逝。他把九个月多月长的情节故意压缩为短促到几乎令人难以置信的五天。所以两个爱人星期天相遇，星期一结婚，星期二黎明分手，星期四夜里又在死亡中重逢。诗人不断强调在危险与毁灭陪伴中的迅急而光明的感觉。朱丽叶说他们的结婚：

太仓促、太轻率、太出人意料了，正像一闪的电光，等不及人家开一声口，就已消隐下去。

罗密欧和神父也在直觉地引用火药爆炸时急剧发光的意象（三幕三场；五幕一场）。其实，在罗密欧请求立刻结婚时，神父作的有名回答，已把本剧的整个行动简单地归纳在最后这些话里：

这种激烈的快乐将会产生狂暴的结局，正像火和火药的亲吻，在最得意的一刹那便烟消云散。

谁都不否认有诗意的老凯普莱特也在引用许多意象——其中也有些很美丽的——继续以光的概念，说明爱情、青春和美丽，以浮云蔽日说明忧愁与悲哀。他告诉帕里斯说，在舞会的夜里，帕里斯将在老人家里见到：

灿烂的群星翩然下凡，把黑暗的天空照亮。

当他看见朱丽叶哭泣，误认为是为了表兄提伯尔特的丧生而哭泣时，他的话语也引用光明窒息在黑暗中的同类自然意象，

太阳西下时，天空中落下了蒙蒙细雾；可是我的侄儿死了，却有倾盆大雨送他下葬。

在这种很明确的象征性意象外，我们还发现有灿烂的光、太阳光、星光、月光、日出、日落、星火、流星、蜡烛、火炬、突临的黑暗、云、雾、雨和夜共同形成这一剧作的图象背景或连续伴奏，并在我们心情上不禁增加了同样的光明瞬逝的感觉。

在亲王描写两个仇家相逢时，我们立即看到了这种图象背景：

你们为了扑灭你们之间怨毒的怒焰，不惜让殷红的流泉从你们自己血管里喷涌出来。

后来我们又遇到同样背景：那是在班伏里奥和蒙太古关于初升的太阳以及露、云的谈话中（一幕一场），随后在罗密欧关于爱情的定义（一幕一场）中，在方才引证的凯普莱特的话语中，在班伏里奥关于火的押韵格言（一幕一场）中，在罗密欧和茂丘西奥关于火炬、蜡烛、光、灯（一幕四场）的谈话中。还有舞会中灯火辉煌，火炬照耀（曾四次在一幕五场中强调过），罗密欧认为朱丽叶是“光明的天使”，她“给舞会带来荣光”：

好像天上长着翅膀的天使一样。

月照花园，劳伦斯神父从寺院里窥见朝阳，太阳融化了罗密欧吐向苍穹的怨气（二幕三场），光和影摇曳于朱丽叶在花园中倾吐的话语之间（二幕五场），茂丘西奥被刺身死的那一天带来了“黑色命运”，“满腔怒火”导致罗密欧向提伯特挑战，他们进行“闪电一般的”决斗，朱丽叶急切盼望黄昏早临并“迅速带来黑暗的夜”，微光荡漾，黑暗变为黎明，直到：

快乐的白昼翘首云雾弥漫的山巅，

于是形成了恋人离别的主题，临别时，罗密欧对朱丽叶所作的痛苦回答，指出了天亮和他们悲伤的对比：

天越来越亮，我们的心情却越来越黑暗！

到最后我们看见黑暗的墓地，那里只有帕里斯火炬的闪光而且很快就熄灭了，罗密欧带着火炬来临，二人之间发生迅速的格斗和帕里斯迅即死亡，坟墓再次黑暗了；但这里不是墓窟而是朱丽叶美貌照耀着的明灯，罗密欧关于“死前的闪电”所作的冷嘲，接着，不幸的恋人各寻短见，黎明时罹难的举哀人在一



第二单元 莎士比亚与《罗密欧与朱丽叶》

起集会，在阴霾满天的“昏暗的”和平中：

那太阳因悲伤而不肯抬头。

莎士比亚善于接受别人的启发，这在那些连续的意象里已表现出来了。他甚至从意料不到的地方，从布鲁克^①的呆板的打油诗中汲取营养；主要就是布鲁克用以描绘恋人相爱的那一行单调的诗句：

因为一方对对方就像地球对太阳。

布鲁克不断地把他们的爱情和两家的争吵比作“火”和“火焰”。开始，他说争吵是团“大火”，两家人“沐浴在伤口的血泊中”，亲王希望他能“熄灭燃灼在他们胸中的星星之火”。莎士比亚把这三个意象结合在已经引证的两行诗（一幕一场）里。

他还从布鲁克得到别个启示，例如强调舞会中火把的辉煌。罗密欧第一眼看到的朱丽叶是“突然点燃的火”，朱丽叶对罗密欧的头一个印象是：

在她眼里，他胜过众人，像耀眼的太阳胜过一颗星一样。

在描绘罗密欧第一次和朱丽叶谈爱时，布鲁克写道，

飞奔的火星和火红的闪光，受爱情的驱使，从你的美目中迸发出来，点燃了我身上有感应的每一个器官，看啊，我的痴情融化了，面貌憔悴了。

这几句描写被莎氏提炼为星星和朱丽叶眼睛换位的可爱的意象（二幕二场）。

但是莎士比亚虽从布鲁克的原作取材，却在选取之后能把几个传统的、明显的、价值不高的明喻变成瑰丽非凡的、连接的、协调的、连贯的意象，构成了一幅一瞬间光彩夺目的鲜明图画和气氛，有力地影响着读者的想像。

（选自《莎士比亚戏剧评论汇编》下册，人民文学出版社 1981 年版）

三、关于“独白”的论述（赵建新）

“独白，是角色在舞台上独自说出的话，它从古典悲剧发展而来，在文艺复兴时期的戏剧中使用十分广泛，是把人物的内心感情和思想直接倾诉给观众的一种艺术手段。往往用于人物内心活动最剧烈最复杂的场面。”^②

从表现形式上来说，独白可以分为有声独白和无声独白。有声独白是指演员把人物内心活动直接告诉观众；无声独白是指演员单靠表情和形体使观众获得想像的空间。就有无戏剧性而言，也可以把独白分为两类，一是说明、解释性的，用来叙述幕前和幕间发生的事情，几乎没有什么动作性；一是“思想的形象化”，或者说是“出声的思考”，这类独白如果运用得当，可以充分表达人物的内心活动和冲突，成为戏剧性动作，起到推动情节发展的作用。

作为人物自身独处时的自言自语，独白是人物性格的自我揭露。但到了近现代，独白这种比较成熟的戏剧表现手段却遭到了质疑。阿契尔认为，戏剧作为模仿现实生活的艺术，意在给观众造成生活的幻觉，“如果在一个绝对真实的房间里，我们看见一个人，他也在努力使自己变得同样地真实，而突然间却用很漂亮的语言对自己大声谈起自己的情感、动机或者希望来，我们就会扑哧一声从这个惯例掉进了另一个惯例里去，而且得到一种和真实感极不调和的感觉。”^③ 所以他认为，现代戏剧理应废弃独白。

^① [布鲁克 (Arthur Brooke, 卒于 1563)] 英国诗人，曾根据法国人译的意大利故事写了一首关于罗密欧与朱丽叶的诗，莎氏剧本以此为主要依据。 ^② 《中国大百科全书·戏剧》（中国大百科全书出版社 1989 年版） ^③ [英] 阿契尔：《剧作法》，吴钩燮、聂文纪译（中国戏剧出版社 1964 年版，第 314 页）

但是，任何一种艺术形式都不可能是对现实生活的真实模拟，都具有一定的假定性，只不过假定性的程度不同而已，所以我们不能简单地用自然科学的观点看待艺术的“真实”。如果说所有艺术都是戴着镣铐跳舞，那么戏剧无疑是戴的镣铐最重的艺术形式之一。它本来就受很多舞台规则的限制，表现手段极其有限，在这种情况下，我们更不能轻言放弃某种表现手法。对于任何一种有效的戏剧手段，都不能采取简单粗暴的态度，而应该以创作实践为依据，研究剧作家们运用它的经验，研究它潜在的性能，分析它随着戏剧艺术的发展有了什么发展变化。我们在谈到独白时，不应轻言放弃或者保留，而是要从剧本的创作实际出发，看作者用得是否得当，是否有助于性格揭示和剧情发展。

首先，在揭示人物内心隐秘活动、表现人物的内在冲突上，独白有着不可替代的作用。在莎士比亚的悲剧中，此类独白的运用达到了登峰造极的地步。在他著名的悲剧《哈姆莱特》中，除了第五幕之外，前面四幕中单是哈姆莱特的独白就有七次。第一次是在第一幕第二场，国王和王后安慰哈姆莱特之后，哈姆莱特发出了那段著名的“脆弱啊，你的名字就是女人”的独白。父亲的猝死、母亲的迅速改嫁使哈姆莱特改变了对世界的看法。明媚的阳光忽然之间变成了万里阴霾，他假意答应母亲的要求，而内心却郁结、苦闷、疑惑，这段独白便是此时哈姆莱特内心隐秘的自我揭示。同一场的第二次独白很短，是在霍拉旭告诉哈姆莱特鬼魂出现的事情后，此时他开始有所怀疑和警觉。同一幕的第五场，父亲的鬼魂告诉了哈姆莱特自己被害的真相，哈姆莱特有一次很长的独白。此时，他的震惊、愤怒通过独白表现出来，他第一次发誓要复仇。第四次独白在第二幕的最后一场，这也是本剧中哈姆莱特最长的一段独白。此时哈姆莱特的内心正在经受着炼狱般的折磨，他高高在上的思想和深刻敏锐的洞察力限制了自己的具体行动，为父报仇这样一种对他而言极其简单的事却显得沉重无比。他一方面把自己和几个伶人作比较，痛斥自己的迟迟不肯行动；同时又为自己开脱，担心是鬼魂在诱惑自己，计划用演戏来“发掘国王内心的隐秘”。如果说前面的独白仅仅是哈姆莱特内心隐秘活动的泄露，那么从这一幕开始，哈姆莱特的独白便不仅是在揭示内心活动，而且也成了展现其内心冲突的主要手段。此后哈姆莱特的独白在第三幕出现两次，在第四幕出现一次，每一次的独白无不摄人心魄、激情横溢，既披露了心灵世界，又揭示了内心冲突，不断推动人物关系向前发展，成为剧情的一个重要组成部分。

在莎士比亚的《李尔王》《麦克白》等其他悲剧中，在法国古典主义的悲剧中，在浪漫主义悲剧中，大量的独白俯拾皆是，成为塑造人物的一种重要手段。

其次，独白在有些剧作中还能起到结构布局的作用。例如在莎士比亚的悲剧《奥赛罗》中，主人公的悲剧虽是由伊阿古一手制造的，但作者的目的并不是让我们来欣赏伊阿古设计害人的伎俩，而是让我们来看主人公如何陷入这种伎俩之中，进而展现出其悲剧性格和命运的。作者不想让观众注意力集中在伊阿古的欺骗手段上，于是便想让伊阿古把自己的计划和盘托出，但伊阿古的计划是无法对别人讲述的，于是在第一幕结束的时候，作者便用独白的形式让伊阿古自己把计划讲出来。这样，整出戏就围绕着奥赛罗如何陷入伊阿古的阴谋计划这一悲剧命运来展开，使观众避免了把注意力过分集中于伊阿古如何实施阴谋诡计上面。

独白在现代戏剧中运用的方式也在不断发展变化之中。现代的剧作家们已经很少再用莎士比亚那种洋洋洒洒、一泻千里式的独白，而更倾向于易卜生式的自然、含蓄的人物独白。形式改变了，但功能并没改变，这种简短、自然、更符合生活真实的独白在揭示人物内心活动和冲突上依然起着独到的作用。在易卜生的《玩偶之家》中，林丹太太和海尔茂各有两次独白，而娜拉的独白在第一幕有四次，在第二幕有五次，在第三幕有一次，从次数上来说，要比哈姆莱特的独白还要多。我们来看第三幕中娜拉惟一的那次独白：



第二单元 莎士比亚与《罗密欧与朱丽叶》

（瞪着眼瞎摸，抓起海尔茂的舞衣披在自己身上，急急忙忙，断断续续，哑着嗓子，低声自言自语）从今以后再也见不着他了！永远见不着了，永远见不着了。（把披肩蒙在头上）也见不着孩子们了！永远见不着了！哦，漆黑冰凉的水！没底的海！快点完事多好啊！现在他已经拿着信了，正在看！哦，还没看。再见，托伐！再见，孩子们！

联系剧情我们得知，此时海尔茂已经把柯洛克斯泰的信拿在手里，娜拉想像着他正在自己的房间里看，知道大祸即将来临。虽然海尔茂此前信誓旦旦对她说，“我经常盼望有桩危险的事情威胁你，好让我拼着命，牺牲一切去救你。”但娜拉仍然想用自己的生命为代价独自承担起责任。于是她坚定信心，决定自杀。但她对海尔茂、对孩子们的爱又使她难以割舍，犹豫、彷徨、恐惧不停地噬咬着她……

艺术假定性的程度不同，造成了以莎士比亚和易卜生为代表的两种不同的运用独白方式。前者人物压力多来自自身，侧重精神思辨，语言华丽，激情四溢，后者压力多来自外部，侧重情感焦灼，语言朴实，半遮半掩；前者如江河决堤，一泻千里，后者似涓涓溪流，时断时续；前者似合唱，后者如低吟。总之，两种独白形式各有优势，我们不能轻言孰重孰轻，谁优谁劣。

易卜生之后，人们对独白这种戏剧表现手法的探索更趋于深入和丰富。在奥尼尔著名的表现主义剧作《琼斯皇》中，通篇八场戏，中间六场全部是琼斯与各种幻象的“对话”。说是对话，但对话的对象全部是主人公潜意识的产物，并不真实存在，实际上仍旧是独白。作者把幻象与独白交织在一起，来展现主人公精神濒临崩溃时的潜意识活动。在阿瑟·米勒的《推销员之死》中，作者用了类似电影中的“溶入”法，使主人公威利在思虑重重中不断回忆起的人以幻象的形式出现在舞台上，让威利与之对话、交流，实际上这是人物内心分裂的直观再现，是他自我斗争的舞台呈现。所以，我们也把它看作是一种独白。

（选自《戏剧鉴赏》，高等教育出版社 2004 年版）

人教版®

第三单元 汤显祖与《牡丹亭》

【教学目标】

1. 通过对《牡丹亭·游园》的研读，了解在“理”（封建礼教）与“情”的冲突中，“情为何物，一往而深”的内涵，珍视人与人之间的真情至爱。
2. 初步了解中国戏曲的美学特征，引发学生欣赏这一文化瑰宝的兴趣。

教学设想

一、由于大多数学生对中国古典戏曲不熟悉，缺乏欣赏的兴趣，本单元首先要解决的问题是引发学生对中国戏曲的好奇心。在说明联合国教科文组织何以把中国昆曲列为“人类口述非物质文化遗产”的意义之后，最好就直接播放昆曲《游园惊梦》或白先勇策划、苏州昆曲剧院演出的青春版《牡丹亭·惊梦》。也可以请一两位懂行的人与学生座谈，说说昆曲何以让他们着迷。

二、在引导学生了解该剧的人文内涵时，可以把该剧同《罗密欧与朱丽叶》比较：两者都是言“情”。《罗密欧与朱丽叶》展开的是“情”与“仇”（家族）的冲突；而《牡丹亭》则是“情”与“理”的冲突。这个“理”是封建旧礼教之“理”。“情”在与“理”的斗争中，突出地表现出了超越生死的顽强和坚韧。

三、在欣赏的过程中可以随时介绍一些中国戏曲在程式与行当方面的知识。这一方面，不宜脱离剧作本身做系统介绍，否则学生可能会觉得繁琐而枯燥。最重要的介绍点应该是中国戏曲与中国抒情诗的关系，结合“游园”指出其中的抒情诗成分及其为戏曲增添的动人光彩。课内关于“牡丹亭意象”的论述，可以作为一个典型例子加以详尽解剖。

赏析举隅

一、在《牡丹亭》产生的历史环境中了解剧作的意义。汤显祖所生活的明代万历年间，是中国历史上的一个重要的年代。其时，东南半壁自明代中叶发展起来的商品经济，从繁荣走向衰颓。张居正的政治改革振兴一时，很快又跌入低谷。都市的出现和经济上的富裕造就了一批“富人”，过度的享乐欲望刺激了消费文化的发展，政治上不得志的文人转向文化创造，戏曲空前繁荣。在这种形势下，占据统治地位的宋明理学越发显示出它“存天理灭人欲”的压抑作用。以王阳明为代表的心学崛起，强调对心性及人生意义的探索，肯定个人主体的意义，因而引发了个人欲念与官方意识形态的进一步冲突。对汤显祖有很深影响的泰州学派是源于王学而又卓然独立的一个“异端”，其代表人物王艮主张“能否解决百姓日用”为衡量“圣人之学”的标准。他还说，“立本”必先“安身”，而“安身”就是吃饱穿暖。李贽比王艮走得更远，他认为：“穿衣吃饭即是人伦物理，除却穿衣吃饭，无伦物矣。”他公然反对三纲五常和“存天理灭人欲”的说教，强调人类的一切活动都出于自私的驱动。泰州学派的兴起，反映了正在成长中的市民意识，具有反封建的启蒙意义。深受泰州学派影响的汤显祖在他的作品中展示了社会的巨大变迁、理学与勃然兴起的个体意识的冲突，在戏剧舞台上展开了被压抑的个体想像空间，他们的憧憬与挫折，艺术地显现出一种追求个体幸福“九死而不悔”的奋斗精神。

这种以情抗理的精神，同欧洲文艺复兴时期以“原欲”的天然合理性来对抗基督教的禁欲主义有某种相似。只是欧洲文艺复兴的初期，原欲以赤裸裸的面貌出现，直到莎士比亚时期，才升华为美的情感。而在以汤显祖为高峰的中国明代戏曲中间，经过文人的精心修饰，肉体享乐已经得到升华，带上了一种超越肉体、超越功利的哲理色彩。正如汤显祖在谈到《牡丹亭》时所说：“情不知所起，一往而深。生者可以死，死者可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。梦中之情，何必非真？天下岂少梦中之人耶？必因荐枕而成亲，待挂冠而为密者，皆形骸之论也。……嗟夫！人世之事，非人事所可进。自非通人，恒以理相隔耳！第云理之所必无，安知情之所必有耶！”

二、领会中国戏曲的抒情性特征。我们在观赏中国戏曲的时候，常常感到它同西方戏剧的一个很大的不同点，就是“慢”。西方戏剧从古希腊时候起，就有严格的时间限定。当时，要求一个下午要演出三部戏剧，每一部的时间不能超过一个半小时。后来，虽然有所延长，一般也不会超过三小时。在这个有限的时间内，戏剧需要完成一个曲折动人的故事的全过程，因此，就有了“紧张性”。“紧张性”构成了西方戏剧的特点之一。中国的戏曲是市井生活的产物，起初只是一些抒情诗词的唱段，而后逐渐发展成故事的片断，尔后，由于文人的介入，故事越加完整，抒情段落越加精致。在这个逐渐完善的过程中，抒情段落始终占据着重要的位置。相对而言，戏剧的总体布局、故事的起伏跌宕显得不那么重要。为某些精彩的抒情唱段而牺牲剧情的紧张性，是中国戏曲中常有的事。因此，我们在欣赏西方戏剧和中国戏曲时侧重点应该有所不同：在西方戏剧的欣赏中，我们要着重它的总体布局、情节和人物性格冲突；而在欣赏中国戏曲时，应该更重视细部的精微赏析，特别是一些经典唱段，它们是中国戏曲的精华之所在。

《牡丹亭》是中国戏曲中戏剧性比较强的一出戏。它有“爱得死去”“爱得活来”和“爱的完成”三部分，勾勒出这部戏的大起大落。但是，把这个完整而动人的故事从头到尾演完需要十个小时以上。白先勇策划的新版，也要演三个晚上（每晚两个半小时左右）。对于现代人而言，要把它从头看到尾，是很困难的。而且，由于时间的拉长，戏剧的进程就比较缓慢，缺少欣赏西方戏剧的那种紧张性。20世



纪60年代以来的革命现代戏，大大压缩了演出时间，从而使紧张性大为增加。但是，对于传统戏曲怎么办？设想把《牡丹亭》压缩到三小时以内，这肯定是很不妙的。因为必须牺牲许多精彩的抒情唱段和舞蹈。至今还没有人敢于做如此的尝试。从另外一个角度说，我们是否必须像西方戏剧那样把紧张性放在第一位来考虑？中国戏曲经常以“折子戏”的形态演出。也就是说，如果你只看其中的一部分，并不会因为情节的短缺而感到无法欣赏。原因就在于，它不以情节的起伏取胜，而是以抒情性见长。对于中国戏曲的欣赏，总体结构和情节故事是重要的，但更重要的是在这一整体语境中的细部结构、语言、音乐和动作等等。这是中国传统戏曲欣赏中的一个极其重要的问题。

这就要求我们掌握“细读法”。所谓“细读法”并不是沉湎于个别细节，而是通过总体与局部、背景与细节的反复循环，寻找细部的多种意义。

三、体味中国戏曲中抒情段落的“意境”。王国维先生说：“元曲最佳之处，不在思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之曰：有意境而已矣！”（《宋元戏曲史》）西方戏剧基于主客二分的哲学理念，在抒情的部分往往是直抒胸臆，用喻讲究间离效果和戏剧性张力；而中国文化传统较为强调天人合一，影响到诗歌和戏剧的抒情部分，比较重视创造物我两通的艺术化境，“羚羊挂角，无迹可求”。在《牡丹亭》中，杜丽娘的春闺幽怨，都是在赏花过程中，与感叹花的命运渗透在一起。牡丹、芍药、梅花与青春少女的情怀交融无间，构成脍炙人口的“牡丹亭意象”。

探究与实践参考答案

一、对比莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶·月夜幽会》与汤显祖的《牡丹亭·游园》，想一想，“月夜”和“春花”在表现人间情爱方面各起了什么作用？

月夜与春花，作为两部戏里情境的构成部分，对剧情都起到了强有力的烘托作用，它们都令人联想到剧中所要表现的那种美好的爱情。但是又有所不同：在《罗密欧与朱丽叶》中，作者仿佛并不重视月亮作为纯洁少女的情感的意象作用，他为了突出戏中主人公的主体意识，有意识地表现罗密欧或朱丽叶同“月亮”的间离，甚至用贬低月亮这一意象的手法，突出主人公的美好情怀（例如朱丽叶阻止罗密欧向月亮起誓：“不要指着月亮起誓，它是变化无常的……”“那么我指着什么起誓呢？”“不用起誓吧！或者要是你愿意的话，就凭着你的优美的自身起誓，那是我所崇拜的偶像，我一定会相信你的。”）在这个例子中，朱丽叶把月亮同罗密欧的身体对立起来，而强调她更相信罗密欧的身体。这是西方把自然与人看作二元对立的观念的一种美学表现。而中国的传统美学是天人合一的，情与景的交融无间，在《牡丹亭》中表现得十分出色。这是两部戏剧的区别点之一。

二、当代昆曲艺术家曾多次出演《牡丹亭》，他们精湛的演技、优美的唱腔与本剧相映成辉，给人以极大的艺术享受。有条件的话不妨找一些磁带、光盘来欣赏，体会其中的美。

答案略。

三、以《牡丹亭》为例，并查找有关资料，说说“生、旦、净、末、丑”各行的区别及其所饰演的人物主要特征。

关于生旦净末丑各行当的解释，可以参考《中国大百科全书·戏曲·曲艺》卷。这个题目容易陷入繁琐。对于完全不了解中国传统戏曲的同学来说，难度较大。如果时间不够，可以结合杜丽娘和柳梦梅只讨论一下“旦”和“生”中的“闺门旦”和“巾生”的特点。

四、你知道中国的昆曲为何被联合国教科文组织命名为“人类口述非物质文化遗产”吗？尝试课后



搜集昆曲的起源和发展的有关资料，然后在课堂上作报告或组织讨论。

关于昆曲的起源和发展的一般性资料，在有关中国戏曲史的著述中都可以查到。建议使用白先勇策划的《姝紫嫣红牡丹亭》（广西师范大学出版社）这本书。关于昆曲何以被联合国教科文组织列为“人类口头非物质文化遗产”，该书也有一些说明。

参考资料

一、《牡丹亭》文献选录

牡丹亭题词

（明）陈继儒

吾朝杨用修长于论词，而不娴于造曲。徐文长《四声猿》能排突元人，长于北而又不长于南。独汤临川最称当行本色。以《花间》《兰畹》之余彩，创为《牡丹亭》，则翻空转换极矣。一经王山阴批评，拨动髑髅之根尘，提出傀儡之啼哭。关汉卿、高则诚曾遇如此知音否？张新建相国尝语汤临川云：“以君之辩才，握尘而登皋比，何渠出濂、洛、关、闽下？而逗漏于碧箫红牙队间，将无为青青子衿所笑！”临川曰：“某与吾师终日共讲学，而人不解也。师讲性，某讲情。”张公无以应。

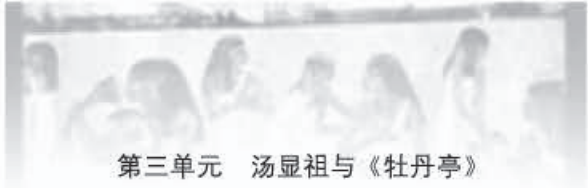
夫乾坤首载乎《易》，郑卫不删于《诗》，非情也乎哉！不若临川老人括男女之思而托之于梦。梦觉索梦，梦不可得，则至人与愚人同矣；情觉索情，情不可得，则太上与吾辈同矣。化梦还觉，化情归性，虽善谈名理者，其孰能与于斯！张长公、次公曰：“善。不作此观，大丈夫七尺腰领，毕竟罨杀五欲瓷中。”临川有灵，未免叫屈。

《晚香堂小品》卷二十二

批点玉茗堂牡丹亭词叙

（明）王思任

火可画，风不可描；冰可镂，空不可斡。盖神君气母，别有追似之手，庸工不与耳。古今高才，莫高于《易》。《易》者，象也；象也者，像也。其次则五经递广之，此外能言其所像人亦不多。左丘明、宋玉、蒙庄、司马子长、陶渊明、老杜、大苏、罗贯中、王实甫，我明王元美、徐文长、汤若士而已。若士时文既绝，古文、词、诗歌、尺牍，玄贵浩鲜，妙处伙颐。然稟胎江右，开乳六朝，赅槽粉肉，响屐板袍之意，时或有之。至其传奇灵洞，散活尖酸，史因子用，元以古行，笔笔风来，层层空到。即若士自谓一生“四梦”，得意处惟在《牡丹》。情深一叙，读未三行，人已魂销肌栗；而安顿出字，亦自确妙不易。其款置数人，笑者真笑，笑即有声；啼者真啼，啼即有泪；叹者真叹，叹即有气。杜丽娘之妖也，柳梦梅之痴也，老夫人之软也，杜安抚之古执也，陈最良之雾也，春香之贼牢也，无不从筋节穷髓，以探其七情生动之微也。杜丽娘隽过言鸟，触似羚羊，月可沈，天可瘦，泉台可瞑，獠牙判发可狎而处；而“梅”“柳”二字，一灵咬住，必不肯使劫灰烧失。柳生见鬼见神，痛叫顽纸；满心满意，只要插花。老夫人智是血描，肠邻断草；拾得珠还，蕉不陪槃。杜安抚摇头山屹，强笑河清；一味做官，半言难入。陈教授满口塾书，一身襁气；小要便益，大经险怪。春香眨眼即知，锥心必尽；亦文亦史，亦败亦成。如此等人，皆若士玄空中增减圉塑，而以毫风吹气生活之者也。然此犹若士之形似也。而其立言神指：《邯郸》，仙也；《南柯》，佛也；《紫钗》，侠也；《牡丹亭》，情也。若士以为情不可以论理，



死不足以尽情，百千情事，一死而止，则情莫有深于阿丽者矣。况其感应相与，得《易》之咸；从一而终，得《易》之恒。则不第情之深，而又为情之至正者。今有形一接，而即殉夫以死，骨香名永，用表千秋，安在其无知之性不本于一时之情也？则杜丽娘之情，正所同也，而深所独也，宜乎若士有取尔也！至其文冶丹融，词珠露合，古今雅俗，泚笔皆佳。沛公殆天授，非人力乎！若夫绰影布桥，食肉带刺，冷峭打世，边鼓挝人，不疼不痒处，皆文人空四海、坟五岳，习气所在，不足为若士病也。往见吾乡文长批其卷首曰：“此牛有万夫之稟。”虽为妒语，大觉烦心。而若士曾语卢氏。李恒峤云：“《四声猿》乃词场飞将，辄为之唱演数通。安得生致文长，自拔其舌！”其相引重如此。予不知音律，第粗以文义测之，虽不能为周公瑾，而犹不至如马子侯。僭加评校，以复两张、新汤之请，便即交付一语。若士见改窜《牡丹》词者，失笑一绝：“醉汉琼，筵风味殊，通仙铁笛海云孤。总饶割就时人景，却愧王维旧雪图。”持此作偈，乞韦驮尊者永镇此亭。天下之宝，当为天下护之也。天启癸亥阳生前六日，谿菴居士王思任题于清晖阁中。

著坛刻《清晖阁批点牡丹亭》卷首

二、捕捉爱情神话的春影（张淑香）

汤显祖的《牡丹亭还魂记》传奇敷演备受礼教约束的太守之女杜丽娘怀春慕色的故事，她因情成梦，因梦成痴，又因痴而亡。然而死犹未已，一灵不灭，继续在死亡里追寻到梦中情人柳梦梅，最后又还魂复活回到现实世界，排除困难，有情人终成眷属。这个剧作，经过四百多年的流传，在舞台上愈演愈烈，艳彩精光，无戏伦比。

这个幽奇绚丽的爱情故事，从古到今，倾倒众生，令人如醉如痴。它当时甫一出现，立即掀起剧坛的旋风，沸沸扬扬。明清以来，改本续书屡出不穷，其他评点、转引、模仿者，更是不胜枚举。而在明清妇女界造成的热烈反响，尤为惊人。传说中俞二娘、金凤钿、冯小青、商小玲等这些多情女子都因《牡丹亭》感伤殉曲以死，更使戏里戏外，不知凭添多少传奇外的传奇，成为古典剧坛的奇事异象。

明代沈德符《顾曲杂言》所谓“家传户诵，几令《西厢》减色”的说法，正说明《牡丹亭》的问世标记着古典戏剧的一个重大的里程碑，从此中国文学才真正产生了一个不朽的爱情故事，足与莎剧《罗密欧与朱丽叶》中西辉映。

近代以来，透过《牡丹亭》在西方的表演传播，已造成国际盛况。清代戏曲家李渔说是《还魂》之作才使汤显祖得以传名；而在昆曲已被联合国宣布为全人类文化遗产的今日看来，作为“昆剧之母”的《牡丹亭》也使中国戏剧得以世界扬名，意义尤为重大深远。

那么，是什么原因造成《牡丹亭》如此跨时跨代的轰动奇迹，邀致跨国跨文化的专宠殊荣？《牡丹亭》的魔力究竟在哪里？汤显祖透过《牡丹亭》到底传达了什么重要的讯息，足使世代的人为之动心动容？对于这个答案，历来说法不可胜数，正足以说明这个作品的涵蕴丰富，叩之无尽。但异中有同，说到《牡丹亭》的魅力，众说不约而同都归结到汤显祖《牡丹亭题词》中“情至”的言谈：

天下女子有情，宁有如杜丽娘者乎！梦其人即病，病即弥连，至手画形容，传于世而后死。死三年矣，复能溟莫中求得其所梦者而生。如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。……第云理之所必无，安知情之所必有耶！



这一段话一再被引用作为了解汤显祖思想与《牡丹亭》主题的锁钥，这是不错的。只是这段话说得实在精省，多数人只知其然而不知其所以然，对《牡丹亭》的了解始终只在入乎其中的人物与情节中兜圈，乃无法同时产生另一种出乎其外的鸟瞰式的全盘视野，以作为内缘视角的支援，扩大我们对这个作品的感知意识。如果一旦我们愿意转移观视的角度，就会发现入口原来近在眼前。换言之，既然《牡丹亭》是一个爱情神话，那么就从神话的观点去解读它，应该是合理又自然的道径了。

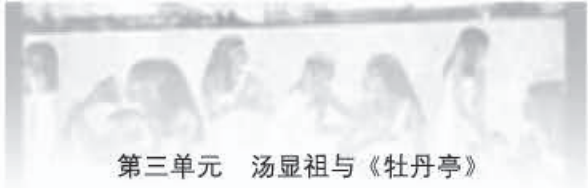
杜丽娘的至情能量创造了《牡丹亭》超越生死的爱情神话，她的爱情之旅，实是一种灵魂的冒险。我们若透过神话大师乔瑟夫·坎贝尔的神话论述来了解这个美丽的爱情神话，便可以发现其中隐喻的深层结构讯息。神话原是人通向内在生活、发现自我之钥，也是寻求自我与现实社会和谐指南。在《牡丹亭》故事中，杜丽娘由生活在精神的荒原、接受自然的情色启蒙、经历梦境而到死亡与复活的过程，已构成英雄历险的神话原型完整模式。它与成长危机的原型冒险具有相同的涵义，比喻青春期的心理转化与精神成长。

杜丽娘在面临少女适婚年龄的人生重大门槛之际，花园游春的打破禁忌，开启了被礼教封闭的心灵，自然之美与爱带来“情”的启蒙，唤醒她的灵魂，使她发现了自我所失去欠缺的自然生命。在姹紫嫣红与断井颓垣的对照并呈中，她深深意识到生活在礼教荒原的生命危机。而已然被唤醒的灵魂是不会再甘于沉睡的，她接着在一场春梦中再度经历“性”的启蒙。杜丽娘的情欲启蒙，显然是礼教压抑下心理与生理的爆发，却激引她通往发现与追寻自我之路。有了这番花园之梦的内在体验，从此杜丽娘再也不是原来的杜丽娘了。

她感受到爱情是大自然的恩赐，人类最美妙的经验。原来真正的爱情是一种内心的触电，一种致命的掳获感，而且真爱只为那特定的人鸣响。这就是她梦中的亲身体验，对她而言，梦中之爱完全是真实的与惟一的，因为那正是心中所爱，无可比拟。从此她拥有了自己的爱情，拥有了自己的感觉，也拥有了自我的个体意识，一个内在的世界。灵魂之爱的体验是无可取代的，她是再也不可能安于父母与社会的制约安排了。但在礼教垄断的荒原上，是开不出生命热烈的情花的；得不到真爱的满足与希望，杜丽娘的生命，似乎真的在荒原上枯萎了。她为思念梦中之爱而病而死，看似玄虚，底里隐藏着看不见的存在的真实，这就是“理”无“情”有。

在神话中，死亡是冒险的英雄寻找灵魂之泉常常必须付出的代价，从反面看杜丽娘之死可视为对于荒原的抛弃，自我保存之道。死亡是完全走向内在，在死亡中杜丽娘保全了她的爱情，她的感觉，她的经验。所以写真的自画像留下了美丽生命的线索与信念。死亡在这种情境下乃变成通往内在自我肯定的考验，也是从危机与困境逃遁的出口。在相对的意义下，死亡又是冒险追寻的入口。像所有的历险英雄一样，她必须进入不测的黑森林，降到地狱——黑暗的深处，与毒龙搏斗，杀死心中的恐惧，增强信心与勇气。所以它以深情通过地狱的审判，再度确认肯定梦中之爱，并且获得追寻真爱柳梦梅的自由。通过这一心理转化的杜丽娘，开始展现行动的能力。在找到柳梦梅之后，她变得主动而大胆。爱情追寻的结果，完成了性的结合，实现了爱的满足，杜丽娘终于寻找到她生活中欠缺失落的爱情，克服了生命的危机，但这还不是她历险之旅的终点。

在神话中，与心中所爱结为一体是一种神圣的仪式，意味着更进一步的心理与精神转化，也是杜丽娘为跨越门槛回生的必经之路。杜丽娘必须在爱情中重新复活诞生，从黑暗走入光明，归返曾经使她窒息而死的世界。因为获得真爱就是获得生命，爱情的本质是向阳的生机，是福赐、和谐与光明。一如多数追寻神话中复活归返的英雄，杜丽娘在寻找到爱情的圣杯之后，也必须超越欲望与恐惧，解放个人之爱的偏执，扩大自我的人性人格，从狂野的热情中化生出慈悲，将爱的福赐带回世界，为枯涸的荒原注入活力与生机，为现实创造和谐与光明。这是爱的救赎，英雄冒险的真正目的。真爱的精神不是排斥与



自闭，而是接纳与开放，必须能够包容所生活的世界，这就是杜丽娘必须死而复生的意义，非如此不能成就情至的最高生命境界。它的神话意涵是青春期的内在心理转化成功，跨越成人婚姻的门槛，与对新世界的精神意识的觉醒。所以复活后的杜丽娘，显现心脑合一的成熟人格，展开由柳梦梅代理的寻父之旅，即意味着爱情寻求回归父亲所象征的社会精神秩序，创造个人与社会的二度和谐。

但死固难，生亦不易。在英雄冒险的最后这段旅程，杜丽娘还必须继续奋斗，为自我爱情争取存在的合法性。先婚后奏构成另一重崎岖，但却是英雄再度必须通过的险径，因为杜丽娘必须以自己的信心勇气独立完成理想之爱的追寻与结合，以个人的方式，而非妥协，挑战传统教条专制，赢取社会的承认，才能真正彰明至情真爱的胜利。惟有如此，杜丽娘的爱情历险才到达真正的终点与理想。

神话纯粹是情感的产物，是诗与梦的同源，也是人类内在共通的语言。神话使人了解自己的存在，帮助人渡过生命危机，解放人的思想，在个人与社会间建筑桥梁，维持生命平衡。神话实在是人类的永恒故乡，尤其是美丽的爱情神话，更是所有人性共同的梦想。这种潜隐的永恒的神话辉芒，应该就是《牡丹亭》神秘魅力的来源，叩动无数心灵的呼唤。从神话的入口阅读《牡丹亭》，的确更能契应此剧作深远的精神意义，了解“情至”高阔博厚的生命境界。

《牡丹亭》杜丽娘的故事，如汤显祖在《题词》中所言，是有所本的。其中有关离魂、还魂、人鬼恋等奇情异事，受到志怪文学传统莫大的影响。而最直接的渊源是来自《杜丽娘慕色还魂》的话本故事。不可否认，《牡丹亭》剧中的多数重要关目、主要人物、题诗与宾白，都从这篇话本采来。不过偏向志怪幻奇趣味的朴实话本只是胚芽，全靠汤显祖以“情灵”生命相灌注，以“意趣神色”相授受，才得以脱胎换骨，摇身一变变为艳冠百戏的警世杰作。

汤显祖创作的《牡丹亭》展示了两个特点，一是表现穿透生死的至情生命活力，一是因此形成契应神话原型的完整模式与意涵。话本的杜丽娘故事初胚虽然已累积了若干长久以来的灵异积淀，并无法真正显现神话的遒光。惟有经过汤显祖的至情再造，《牡丹亭》才能够将之发展提升为与神话秘义内气潜通的有意味的形式，大放异彩。这的确得力于汤显祖“情至”的观念所开拓出来的生命视境。

“情”是汤显祖的人生思想与戏剧创作的核心。汤氏在宋明理学与拟古流风当道的时代，特立独行，以情立说，强调“人生而有情”，“世总为情”，“情”才是生命的本质真源。他的“贵生”之说，就是主张在“情”的此一感性本质与价值上，尊重生命，解放人性，重视个体。而从他的“情观”推及创作，戏曲正是人情感于幽微而自然生发的啸歌与动摇，故感动人心莫过于戏曲。他之创作玉茗堂四梦，莫非“为情作使”。尤其《牡丹亭》一剧，更是真正体现他“情至”之作。所以他能洞察杜丽娘存在中的死亡，死亡中的存在，以及再生的机意。

爱情本为人类最激烈而又最精微的经验，它的深刻性会激发出生命全部的原力能量，启发人感情、心智与性格的成长。爱情的追寻，与其他人生理想的追求无异，同样足以表现崇高的人性精神，成就生命大事业。但传统礼教规范是一种偏重社会功能与服从理法权威的统一专制，个人生命与爱情全遭漠视压抑，视为洪水猛兽，青春被阉割。“存天理，去人欲”的二元对立使人的感性与理性失去生命内在的联系，造成精神失血与死亡，这才是人类最大的危机。汤显祖在当时理法称霸的现实社会，高唱“情至”的浪漫异调，深意正在于以“惟情”的生机灌溉“惟理”的危机。只有至情能够带来爱的救赎。

从《牡丹亭》神话解读透视汤显祖的情观，由杜丽娘所体现出来的情感境界，实呼应了中国文学抒情传统的内在精神。抒情美重视个人感知生命的活动，肯定主观的内在经验之独立自足，并以内化的感性经验所形成的心境观照为美感的价值与意义。所有伟大的抒情诗人，莫不是因为他们所流露在生活感受中的个人内在情性气质与心灵的丰美而为世人赞颂。

汤显祖笔下的杜丽娘，即被赋予强烈的个人生命感与自觉意识。她的梦里梦外，生生死死，死死生



第三单元 汤显祖与《牡丹亭》

生，莫非为情。她的一切活动都缘于她对自我与世界的感知以及对个人情感经验的肯定坚持。情是她的生命原力能量的核心，所以她的真情冲破梦幻，她的深情渗透地狱，她的至情征服人间。她的爱情冒险旅程，乃展现出吾情一以贯之的整体经验意义与精神风格。她的情不是偏狭的，而是活性的，所以才有发展与成长生机。遂在自我肯定个人的情感价值之际，更能涵泳世界，扩充情感与心智的辽阔视域，成就洋溢英雄特质的生命境界。这种浓缩个人与世界于二度和谐的情感模式，形成具有内在统一性与完美性的生命境界，其本身即体现了一种文化的理想，抒情美所追求的极致之美。

作为一个剧作家，汤显祖之发现与重塑杜丽娘，正是慧眼识英雄。而杜丽娘的情至精神境界，也彰显着汤显祖的抒情灵视的慧觉与他的文化理想。汤显祖“情至”思想的特色，不在于“情”“理”对立，而是以“情”注“理”，创造人性与文化的完整和谐。《牡丹亭》在瑰丽幽奇的抒情意境中，融合了荒唐滑稽的欢快气息，诗意与谐谑、崇高与低俗的风格杂糅统一，正足以喻示汤显祖理想中的有情世界，是一种丰厚活跃的喜剧视境。

《牡丹亭》的神奇魅力，来自其内涵冥合神话秘义与抒情理想的交响。基于这种体会，“青春版”的整编，主要目的就是再现原作的此一艺术精神，以掌握爱情神话的脊骨与经营其发展的抒情节奏为首务。在语言方面，也绝不轻易改动，以完全保留本来面目为原则；有时为了剪接连贯的需要，容或略有移动修饰，也只在微许之间，并不影响原貌风格。

《牡丹亭》原作 55 出，在情节结构上，主次线索分合交织，由一而二而四，逐渐再聚变为二为一，交错中脉络仍见分明。“青春版”的整编，为了配合三场演出全本故事，删为 27 出，平均分上、中、下三本。第一本从《训女》到《离魂》，除了因应情节进行的需要，增加《言怀》与《虏谍》两出过场，基本上完全保留既有《牡丹亭》一本表演版的典范与精华，敷演杜丽娘慕色而亡的情事。

第二本从《冥判》到《回生》，杜府开始分线发展，但主轴在叙述杜丽娘死后追寻到梦中情人柳梦梅而再生还魂的经历。这是爱情发展实现的重要阶段。第三本从《婚走》到《圆驾》，二线复合，主戏在演出杜柳新婚与寻求全家大团圆的周折过程。如此安排，上中下三本，从“爱得死去”“爱得活来”到“爱的完成”，终于征服世界，可说将爱情神话的主脊，凸显得非常清晰。这三层结构串联，白先勇先生美其名为“梦中情”“人鬼情”“人间情”，更足以彰着爱情活力出入梦幻死生的奇迹与其精神提升的进程。

在大体结构的通贯显豁之外，剧本整编还重视每一本的独立内容与效果的经营，考虑到三场都必须做到好戏连台的相关问题。如第一场戏主要是继承传统，已经过千锤百炼，自然精彩。第二场是男女主角人鬼相恋的罗曼史，也当然充满情趣。到了第三场，我们也力求精彩到底，加强新婚燕尔之情与团圆之前的曲折戏剧性，使张力在结尾高处也能凝聚不散。因此，为了达致这种效果，从部分到整体，都需要形成有机联系，使主从、轻重、浓淡、冷热、显隐、远近、高低的调配应合都显得曲线玲珑有致、气韵生动。于是，配合舞台表演，我们所做的安排与考虑有几点值得一提。

首先是增加柳梦梅的戏份，使与杜丽娘的戏份接近；故而在第二、三场中，男主角有吃重的演出，尤其将《拾画》设计为男游园，以与女游园相互呼应。其次是具有神话仪式意义的《离魂》与《回生》都透过舞台设计加以强调，造成视觉特写的神奇效果。再次是配合灯光与身段设计，着意在《婚走》制造一种春江花月夜的浪漫唯美氛围，载歌载舞，庆贺新婚。接着的《如杭》也注重表现新婚甜蜜喜悦的情浓。此外，《冥判》的重排，相信也足使人耳目一新。

最后，在整体的编排上，我们也注意到，潜伏的战争危机这条分线，其实是与爱情神话这条主线相对相呼的，足以自成意义，并非只为杜宝的异动服务而已。战争与爱情的相对，唤起托尔斯泰《战争与和平》的联想，益加烘托出在战火阴影下人间情爱的光泽辉润，弥足珍贵。而李全夫妇的最后抉择，竟



为了爱情而放弃战争，则又微妙地呼应了爱情的主线。爱情与战争在情节结构上若即若离的回荡，饶有微意，引人思味。

剧本在整个戏剧表演活动中只是开始的起步，编剧的观念与理想，以至对于整体美学风格的视野，则有待舞台表演的体现。参与青春版《牡丹亭》的编剧工作，从开始到定稿，剧本不断一改再改，集体讨论往往到深夜才散。又由于牵涉到与舞台表演的互动，隔海沟通，使工作变得更加复杂难缠，好像没完没了。最后的定稿，是经过双方多次磨合的版本。由享受的观众变成幕后的制作参与者，才实际体验到戏剧表演事业背后的艰难多磨，从准备的千头万绪到真正公演，这期间不知投入了多少人的心血与时间，真是一戏得来不易。但正如汤显祖所说的甘于“为情作使”，大家一心一意只想打造出一出梦想中的《牡丹亭》，又何怨何悔！在这种热情的召唤下，相信青春版《牡丹亭》必能将昆剧秾丽、优雅、空灵、精致、洗练与沉着的特点呈现在观众面前，让大家再次醉入古典文化惟情惟美的好梦。

（选自《姹紫嫣红牡丹亭》，广西师范大学出版社 2004 年版）

三、“牡丹亭意象”乃杰出创造（朱栋霖）

汤显祖以横溢才华、生花妙笔创造了一组有着丰富内涵与审美意蕴的“牡丹亭意象”。这组戏曲意象以杜丽娘梦中之“牡丹亭”为主体，包括杜丽娘梦中之湖山石边、牡丹亭畔、芍药栏前，柳枝、梅树，以及杜丽娘为真、柳梦梅拾画玩真之妙笔丹青。“牡丹亭意象”是杜丽娘惊梦、与柳梦梅幽会激发爱情的环境，环境的姹紫嫣红、诗情画意烘托出两人爱情。它又象征与赞美了杜丽娘青春的美丽与爱情的美丽丰盈、富有生命力。牡丹国色天香、雍容华贵，芍药娉婷娇娜、风姿绰约，自唐至明代一直被誉名为名花双绝，清香流溢艳压群芳。亭名牡丹，栏为芍药，正是以其姹紫嫣红的风姿意象让人想像杜丽娘青春的美与丰盈，她的爱情艳异丰满、富有生命力。

而湖山石边，一湾流水，更显风流婀娜多姿。与牡丹亭、芍药栏同时出现的是柳枝、梅树，是杜丽娘柳梦梅爱情的信物，也是杜丽娘、柳梦梅梦中爱情的寄托。柳枝、梅树，同牡丹、芍药都是历来诗人爱咏之物，这些意象早就浸润了丰富的诗意诗性，“人约黄昏后，月上柳梢头”，“杨柳岸晓风残月”，“疏影横斜”与“暗香浮动”，“红绽雨肥梅”，“郎骑竹马来，绕床弄青梅”，“妾弄青梅凭短墙，君骑白马傍垂杨”。许多细节呈现的戏剧意象都是风雅之至，像梦中幽会于“牡丹亭畔”，“芍药栏前”，“湖山石边”，而那书生手执垂柳半枝，情邀以诗赏柳。牡丹、芍药、湖山石、柳枝、梅树这些意象构成的戏剧总体意象浸润着丰盈诗意。

牡丹亭意象又成了戏剧动作的依托与生发者。它托物寓情，连连生发剧情，又细针密线前后勾连，使杜丽娘的内心动作像波澜起伏、绵延不绝，呈现出一个意象丰满、诗情浓郁、多姿多彩的戏剧世界。杜丽娘首次惊梦于牡丹亭，再次寻梦于后花园时那些梦中意象都翩然而至，一处处寻觅梦中境、情中物，一阵阵欢喜激动。她忽然心动于一株依依可人的梅树：她愿死后“守的个梅根相见”。她自描春容，手中“垫青梅闲厮调”，题诗“不在柳边在梅边”。她伤春而死，哭嘱“葬我于梅树之下”，将春容画卷藏在湖山石边。直至柳梦梅拾画于石边，她回生于梅根之下。哪怕杜、柳人鬼幽媾，两人的饮酒果也是青梅数粒，以见“酸子情多”。

层层叠叠的意象共同构成了这个意蕴丰富、审美独特的“牡丹亭意象”。而牡丹亭意象最早起于梦中，因梦生情，因情而成为现实，由虚生实，由实再生情。正是汤显祖在《牡丹亭题词》中所说的：“情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。”它是汤显祖“情”之理念的戏曲与美学的呈现。这是汤显祖的杰出创造。在汤显祖之前，有《琵琶记》《荆钗记》以一物（道具）勾连全剧，在汤显祖之



第三单元 汤显祖与《牡丹亭》

后又有《玉簪记》《桃花扇》《长生殿》以一簪一扇一殿创造戏曲意象、串连剧情、寄托寓意。但是像《牡丹亭》那样选取一系列道具、物品、布景来创造一组富有诗意、审美意蕴的戏曲意象，生发剧情，深化寓意，以“牡丹亭意象”演绎“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生”的“情”学观，这是汤显祖的成功，以致“《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减色”。——今日《牡丹亭》已成昆剧的代指与象征，而汤显祖也被公认为真正足与西方莎士比亚媲美的东方戏剧家了。

（选自《姹紫嫣红牡丹亭》，广西师范大学出版社 2004 年版）

人教版®

第四单元 莫里哀与《伪君子》

【教学目标】

1. 通过对达尔杜弗这个人物的分析，引导学生憎恨伪善，远离伪善，认识真诚的可贵。
2. 了解什么是喜剧和喜剧中“揶揄”的手法。
3. 了解喜剧人物的“扁平”特征。

教学设想

一、《伪君子》是本教材中唯一的一部传统喜剧。应该通过教学让学生对“什么是喜剧”有一个初步的了解。“有关资料”中摘选了《中国大百科全书》中的一段，可供参考。在解释这个问题时，宜将喜剧与悲剧相比较。鲁迅关于“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看”的说法虽不能作为定义，但却抓住了讽刺喜剧的内核，可以提供给学生思考。讽刺与幽默是人的智慧的最高表现，即使是“正喜剧”也需要借助讽刺与幽默。事实上，悲喜剧精神是人对待人生的两面：对于有价值的东西的毁灭表示愤怒、悲伤和沮丧，就是一种悲剧的态度；对于生活中无价值的东西被揭露感到高兴，就是喜剧精神。喜剧中往往包含着悲剧的底蕴；悲剧也渗透着乐观的因素。到了现代，悲喜剧交相混杂，不仅有悲喜剧，还有荒诞剧、黑色幽默等错综复杂的美学形态。一个喜剧艺术家可能心底是极其悲哀的。在介绍莫里哀的一生时，应该指出这一点。莫里哀后期的作品中，悲哀色彩日益明显，从《恨世者》可以看出。我们可以把《恨世者》当作《伪君子》的姊妹篇来读。前者是揭露伪善者的可憎，而后者却道出真诚者的孤独。从现代喜剧艺术家卓别林身上我们也可以看到同样的悲喜互渗。

二、掌握“揶揄”的手法是本单元学习的重点。在弄清什么是喜剧之后，就要进一步讨论喜剧的手法。这个问题的答案也是多种多样的。可以把重点放在对于“揶揄”的研讨上。弄懂“嘻笑之怒，甚于裂眦”的道理。课内举了道丽娜对达尔杜弗的一段话作为例证，可以细心研究。另外，坏人也可以对好人实施揶揄，如达尔杜弗对艾耳密尔说：“我已经把他（指奥尔贡）摆布到这步田地：看见什么，不信什么。”还不妨离开教材，要求学生对于某一种生活中常见的丑恶和愚昧，写一段揶揄性的台词。在学习中应该提醒学生对待恶人与有某种瑕疵的好人应该使用不同的语言。例如，对待达尔杜弗和奥尔贡的揶揄应该是不同的。对于好人的瑕疵进行揶揄应该有“厚道”作为底蕴。出于个人恩怨而对人尖酸刻薄是不可取的。

赏析举隅

一、关于伪善。在善与恶的交战中，“伪善”是一个不可缺少的中介。从这个意义上说，只要存在着善与恶的斗争，就有伪善存在，就有达尔杜弗式的人物。在同伪善人物的斗争中，人们意识到，大密斯那种直来直去、当面揭穿的办法在道德上是好的，从策略意义上说却是愚蠢，往往把自己置于尴尬境地。对付伪善的办法之一是“伪善”——这是人们在长期斗争中积累的宝贵经验。当全家人都被置于达尔杜弗奸诈的鹰爪之下时，奥尔贡的年轻妻子终于想出了一个反败为胜的办法，即剧本第二个令人叫绝的“突转”，这是一个圈套：她约达尔杜弗来幽会，而让愚蠢的丈夫钻在桌子底下偷听。这回达尔杜弗果然中了圈套，居然厚颜无耻地让艾耳密尔用“实实在在的好处”来满足他的情欲。当艾耳密尔假意说这样做会得罪上帝时，达尔杜弗竟说：

“如果您自己有上帝和我的爱情作对，去掉这样一种障碍，在我并不费事，您大可不必畏缩不前。”

“不要害怕，满足我的欲望吧！”

“眼见为实，耳听是虚”，奥尔贡终于醒悟了。这个圈套是戳穿骗子的决定一环。这种手法就戏剧技巧而言是常用的，在法文中叫“Les contre lemps”，也就是“请君入瓮”之意。在中国传统戏曲乃至现代舞台、银幕上依然是百用不厌。过去是把人藏在柜子里、桌子下，现代则使用录音机、录像机录下实情，以戳穿伪善者的假面。

“以‘伪善’对付伪善”不仅是莫里哀的艺术技巧，而且是他所不能不取的生活哲学。他深知写作《伪君子》鞭挞圣体会的奸诈之徒是一件多么危险的事，因此，他是极其小心谨慎的，努力表明他绝不是反对教士，而只是反对伪教士：“材料需要慎重，我竭尽所能，仔细从事；为了保持人对真信士应有的尊重和崇敬，我尽量把真信士和我要刻画的性格区别开来；我没有留下模棱两可的东西，我去掉可能混淆善恶的东西；我描画的时候，也只用鲜明的颜色和主要的特征，人一接触，立时认出他是一个真正、地道的伪君子来。”剧本中特设一个人物克莱昂特（奥尔贡的妻兄）多次出场正面阐明真教士与伪君子的区别。显然，莫里哀为自己定下的这一条“界限”，也许是出于道德上的真诚，更多的可能是防范圣体会的攻击。无论出于什么动机，这种“界限”，把人物性格单一化、表面化了。正如我们前面所指出的，伪善源于基督教义的悖逆自然人性，伪善的产生同基督教义有着不可分割的联系。谨守着真教士的界限，表明莫里哀不认识或不敢正视伪善与基督教的必然联系，而只能把它当作一种“恶德”来加以鞭挞。为了不让圣体会的恶徒抓住辫子，惟恐人们把真假混淆，他“没有留下模棱两可的东西”，“只用鲜明的颜色”。这种内含恐惧的对单一性的追求，使达尔杜弗的性格更加趋于单一和肤浅。

莫里哀在戏剧冲突已经解决（用骗局使奥尔贡认清了达尔杜弗的丑恶嘴脸）后，又突起波澜，让达尔杜弗以“秘密文件”相要挟。在危急万分之时，由于国王明察，使奥尔贡一家获救，骗子伏法。从戏剧艺术的内在发展来看，这是一个“蛇足”，但作者这一安排的用意是良苦的：他需要路易十四的保护和恩宠，特别是在他预感到这部作品将会受到圣体会的抨击时。

事情果如莫里哀所料。《伪君子》刚试演了前三场，圣体会就敏感地意识到这是指向他们的，便怂恿路易十四的母亲出面禁演。路易十四不能不以“圣上对宗教一向特别情重”为由，下令《伪君子》暂时不要公演。莫里哀也不能不说“达尔杜弗之流，暗中施展伎俩，赢得圣上的恩意。他（指攻击莫里哀的教堂堂长卢莱）看也不看我的喜剧就把它说成魔鬼的制作，把我的脑壳说成魔鬼的脑壳，我是一个装



扮成人，有肉身子的魔鬼，一个自由思想分子，一个应该作为借镜、处以极刑的不信教的人。拿火把把我烧死赎罪，还太便宜了我。这位狡猾高尚的人，抱着惻隐之心，不肯就此罢休：他不愿意我得到上帝的赦免，一心一意要把我打入地狱，而且毫不犹豫。”为了争取上演，他不能不改头换面，剧名改为《骗子》，主人公改名巴女耳弗（Panulphe），着交际家而不是教士的装束。

二、关于“扁平”人物。在如此众多的敌人的围攻之下坚持对伪善的斗争是非常感人的。但莫里哀不可能超越他的时代。众多的法规也有形无形地影响着他。他不可能逃脱道德说教和劝善性艺术的窠臼，在人物塑造上也不可避免地遵循着古典主义的类型说或定型说。他的全部艺术才华不是集中运用于发掘人物的深度，而是歌颂美德、鞭挞恶德，人物常常成为某一种品德的形象载体。例如达尔杜弗是“伪善”的同义语，而阿巴公（《悭吝人》的主人公）则是“吝啬”的代名词。英国小说评论家福斯特（E. M. Forster, 1879—1970）称这种围绕着单一概念或品质塑造出来的人物为“扁平（flat）人物”，或叫“象征（type）人物”或“两度（two dimensional）人物”。莫里哀笔下的这类人物易辨、易记，具有惊人的鲜明性和生动性，然而与此相关的缺点就是肤浅和单调。俄国著名批评家别林斯基赞美莫里哀的《伪君子》有针砭现实的勇气，却批评他笔下人物的浅薄：“一个能够在伪善的社会面前狠狠地击中虚伪这条多头毒蛇的人，就是伟大的人物！《伪君子》的创作者是会被遗忘的。”但是，“达尔杜弗这个人那么缺少计谋，他只能欺骗一个人，而那还是因为这个人是一个蠢货，真的，要是和莎士比亚《奥赛罗》中的伊阿古相比，那就‘小巫见大巫’了。”普希金也曾把莎士比亚笔下的人物同莫里哀的相比较：“莎士比亚创造的人物不是莫里哀笔下的只有某种热情或恶行的典型，而是具有多种热情、多处恶行的活生生的人物；环境把他们形形色色的多方面的性格展现在观众面前。莫里哀笔下的悭吝人只是悭吝而已；莎士比亚笔下的夏洛克却悭吝、敏捷，怀复仇之念，抱舔犊之情，而又机智灵活。莫里哀笔下的伪君子追逐自己恩人的妻子，是假仁假义的，接受财产的继承权是假仁假义的，要一杯水是假仁假义的。莎士比亚笔下的伪君子以虚假的严厉态度宣读判决书，但他却是公正的，他处心积虑地借对一名绅士的判决来为自己的残忍作辩解；他用强有力的引人入胜的诡辩而不用杂以虔诚和殷勤的可笑态度勾引童贞少女。”

悲剧、正剧、喜剧对人物塑造的要求是不同的，悲剧人物往往是复杂型，而喜剧人物宜为单一型。这种单一型的人物，英国小说家福斯特称其为“扁平人物”，他将复杂性格的人物称之为“圆形人物”。两种类型的人物在文艺作品中各有其存在的价值，无问轩輊。我们可以效法普希金，将中国文学中的伪善人物如《三国演义》中的曹操同达尔杜弗比较，也会认为曹操更为深刻有力，但曹操属正剧人物。在喜剧范畴里则不能如此塑造。从这个意义上说，“扁平人物”也可以不朽。

探究与实践参考答案

一、鲁迅先生说，悲剧就是把有价值的东西毁灭给人看，喜剧就是把无价值的东西撕破给人看。你怎样理解？结合学过的剧作谈谈你的看法。

鲁迅的这一说法见之于他的《坟·再论雷峰塔的倒掉》，“教学设想”中谈到的有关意见可供参考。

二、达尔杜弗的主要性格特征是什么？你在生活中或其他文学作品中是否也看到过类似的人物或行为？说说他们的共同点。

达尔杜弗的主要性格特征就是伪善——这是一种深入骨髓的伪善，就是不自觉其为伪善的伪善，能够把伪善当作真实的一种伪善。达尔杜弗是一个在伪善中如同鱼儿在水中游泳那样自如的人。这种老练



第四单元 莫里哀与《伪君子》

的伪善家在我们的生活中也时而会看到。

三、《伪君子》在初演时，许多观众觉得它十分有趣，而某些教会人士却怒不可遏，一点也不觉得可笑。为什么？生活中的一些事情，有些人觉得可笑，另一些人却觉得可悲、可怒，这又是为什么？

诸如《伪君子》这样的讽刺喜剧，往往带有很尖锐的现实指向性。观众在开始时，可能不会马上意识到这种指向性，所有的观众会一起笑，一旦某些人意识到矛头是指向自己或自己所属的社会集团时，他们会立即收起笑容，转喜为怒，并对剧作者发动疯狂的抨击。这是由社会上不同阶层的人们具有不同的“利益”决定的。果戈里的《钦差大臣》初演时的经历同《伪君子》极其相似。这部引发了无数笑声的喜剧，最终导致果戈里无法回归自己的祖国。

四、有兴趣的同学，可以结合自己的生活体验，创作一个喜剧小品（也可以组成小组进行创作），在课堂上进行观摩演出。

答案略。

参考资料

一、莫里哀简介（李健吾）

莫里哀（Molière 1622—1673），法国古典主义时期著名剧作家。生于1622年1月15日。本名让-巴蒂斯特·波克兰，莫里哀是他参加剧团以后用的艺名。他的父亲让·波克兰是挂毯商和宫廷室内陈设商。外祖父克洛塞也是挂毯商。两家可能都有作坊。宫廷陈设商有机会接近国王，每当国王出巡，他们先行一步，布置行宫。莫里哀15岁时取得他父亲的职位的继承权。据说1642年，莫里哀曾经为路易十三去过南方纳博讷布置行宫。莫里哀10岁丧母，外祖父经常带他去看闹剧、喜剧和悲喜剧，使他从小就喜爱戏剧。

1635年，他在贵族学校克莱蒙期间，法国文坛出了一件大事。在首相黎塞留推动下，成立了法兰西学院。文艺理论家布瓦洛当了院士，曾劝说莫里哀放弃演丑角这个行当，莫里哀谢绝了他的好意。莫里哀去世后，据说路易十四曾问布瓦洛：在他统治期间，谁在文学上为他带来最大的光荣？布瓦洛回答：“陛下，是莫里哀。”莫里哀虽非学院的院士，但学院在大厅里为他立了一尊石像，下面写着这样的话：

“他的光荣什么也不少，我们的光荣少了他。”

莫里哀是法国现实主义喜剧的首创者。他的喜剧提出了各种严肃的社会问题，向后人提供了当时的风俗人情。“现实主义”这一提法最能说明他的战斗精神。他又是法国唯物主义喜剧的第一人，他以滑稽突梯的形式揭露封建、宗教与一切虚假事物。他不卖弄技巧，而能使喜剧在逗笑中负起教育观众的任务。

1643年路易十四登基，当时他才5岁，由国母摄政。莫里哀在这一年同十几个青年，特别是贝雅尔一家兄妹，签订合同，组织“盛名剧团”。1649年6月28日，在一位公证人的文件里，他第一次用莫里哀这个后来举世闻名的名字签字。他把宫廷室内陈设商的继承权转让给他的兄弟，成为一个被教会驱逐出教的“戏子”。但是他们的演出完全失败，剧团出面人是莫里哀，债主把他送进监牢，拘押了三五天，由父亲作保，应许分期偿还债务。剧团宣告解散，他和贝雅尔兄妹几个人参加了另外一个剧团，离开巴黎，到西南一带去流浪了12年。这位学生出身的有产者，放弃产业，放弃荣誉，放弃现成的社会享受，到人民中间扎了根，摆脱书生气，仗着他的人品与才具，锻炼成为一个戏剧事业活动家，成为受



团员爱戴的剧团领导。他学习人民喜爱的闹剧，学习靠演技取胜的意大利职业喜剧。西南各省原为孔提亲王统治，他于1653年从巴黎监狱出来，跟黎塞留首相的后继人马萨林的侄女结婚，成为剧团的保护人。

1655年，莫里哀在剧团的根据地里昂，上演他的诗体喜剧《冒失鬼》，剧情轻快，风格清新，这次演出标志着喜剧正式诞生。1656年，他在贝济耶上演他的诗体喜剧《爱情的埋怨》，同样得到好评。可是剧团的保护人孔提亲王却变成一位“虔诚”的信士，1657年5月，他正式声明不再做剧团的保护人。他后来还以信士的名义攻击莫里哀的喜剧。他可能是莫里哀所接触的最早的一位伪君子。但是剧团的名誉蒸蒸日上，国王的兄弟出面支持剧团。1658年10月24日，剧团在巴黎宫廷演出，莫里哀和路易十四见面，国王把罗浮宫剧场拨给莫里哀剧团。

但是道路并不平坦。1659年11月18日，他的《可笑的女才子》只演了一场，受到阻挠，便停演了。这时国王不在巴黎，很可能贵族中有人捣乱，经过疏通，终于在12月2日继续演出。票价提高了一倍，观众如旧。1660年，国王三次观看演出，还赏了剧团3000法郎。舆论改口，莫里哀在巴黎站住了脚。

1661年，马萨林去世，国母不再摄政，路易十四集政权于一身。在英国资产阶级进行革命的年月，法国出现典型的君主专制。政府靠卖官鬻爵来增加收入，官吏有继承权与转卖权，成为长袍贵族。路易十四自比太阳，骄奢豪华，穷兵黩武，唯我独尊。莫里哀在路易十四早年有所作为的时期，为了争取他的保护，不得不博取他的欢心。1660年，莫里哀在他的兄弟去世后就继承了宫廷室内陈设商的职位。没有路易十四的保护，他就斗不过剧团周围的鬼蜮伎俩，所以不得不以路易十四做靠山。

当时罗浮宫改建门廊，剧团没有了剧场。幸而有国王兄弟从中帮忙，要求把黎塞留用过的王宫剧场赏给剧团使用，得到路易十四的同意。从1661年6月24日上演《丈夫学堂》起，直到最后的《没病找病》止，莫里哀的喜剧都是在这里演出的。他在《丈夫学堂》里提出女子教育问题。剧中描绘兄弟两人分担教养两个孤女的义务，但严加管教的方法遭到失败。同年8月17日，他参加财政总监福该举行的盛大游园会，上演他的新作《讨厌鬼》。它写一个人要赴爱人的约会，不断受到各种相识者的打搅。戏自然而有趣。接着莫里哀又创作了五幕诗体喜剧《太太学堂》。这是性格喜剧，也是社会问题喜剧。他批判了修道院教育妇女的权利：女孩子在修道院待了13年，17岁出来，成了一个什么也不懂的“白痴”。路易十四从此把莫里哀看成喜剧作家，每年津贴他1000法郎。

嫉妒的人们不放过莫里哀，用种种流言蜚语来中伤他。他写了《〈太太学堂〉的批评》来回答。他在这个戏里谈到他的喜剧理论，他揶揄无理取闹的“侯爵”与装模作样的“学究”。敌对的剧团接着上演攻击莫里哀的戏。他当即用《凡尔赛宫即兴》一戏来取笑对方。他正式宣告：“侯爵”是当代的丑角。他在《达尔杜弗》的序中说：“人容易受得住打击，但受不了揶揄。人宁可做坏人，也不肯做滑稽人。”莫里哀攻击一切不合理的现象，特别是攻击经院哲学和经院医学；他攻击官方一再禁止而愈来愈烈的高利贷；他攻击富商不择手段的上升欲望；他特别攻击天主教的危害多端的良心导师。他居然敢在天主教的国家攻击天主教，天主教把他当作“魔鬼”看待。事情发生在1664年5月12日，他把受到宗教界激烈攻击的《达尔杜弗》前3幕演给路易十四看。这惊动了国母，激怒了路易十四的师傅和巴黎大主教佩雷菲克斯。在天主教的压力下，路易十四传诏给莫里哀，停止公演《达尔杜弗》，等全剧写完了再作决定。同年11月，莫里哀第一次在路易十四的弟媳的别墅里演出了全剧五幕。直到1666年，国母去世，顽固派失去靠山，形势才逐渐好转。第二年，路易十四口头上应允解禁，但他随即率领大军北征，这事又搁了下来。莫里哀把戏的题目改成《骗子》，人物的服装也作了改变，在8月上演，但是第二天，代理国政的巴黎最高法院院长又禁止继续公演。随后，巴黎大主教张贴告示，禁止教民阅读或者听别人朗



第四单元 莫里哀与《伪君子》

诵这出喜剧，并以取消教籍相威胁。直到1669年2月5日，教皇颁发“教会和平”诏令，各种教派停止活动之后，莫里哀才得到这戏解禁的正式通知。他恢复《达尔杜弗》的面貌，正式和群众见面。从1680年法兰西喜剧院成立起，到1960年止，这出喜剧演出2 654场，还不算其他剧团的演出和国外的演出。在法国剧作中，它的演出占第一位。

莫里哀在《达尔杜弗》禁演期间，还写了许多其他喜剧作品。为了表示反抗，他上演他的《石宴》（或名《堂璜》）。其中“穷人”一场戏，是讽刺笃信之士的。他在外省还充分了解了孔提亲王的假冒伪善的浮浪生活，他在宫廷也见惯了那些目中无人、自以为是的权贵人物，这些都被他写进戏里，他把西班牙传说中人物写成法兰西贵族。演出的第二天，莫里哀取消了“穷人”这场戏，压低了全戏的调子。连续15场，场场客满。路易十四不希望莫里哀加深宗教界对他的仇恨，暗示他把戏停演了。

为了表示宠信莫里哀，国王向他兄弟把剧团要过去，改成“国王剧团”，每年津贴6 000法郎。

1666年6月4日，上演他的五幕诗体喜剧杰作《愤世嫉俗》。这是一出精致的贵族世态喜剧，受到法兰西学院院士、文艺理论家布瓦洛在《诗艺》中的特别称赞，被看作莫里哀的最高成就。就语言艺术来说，他把宫廷社会的虚伪和嫉妒写到淋漓尽致的地步，但情节单薄，没有力量吸引普通观众。他在这里创造了两个人物：男主人公阿耳塞斯特和寡妇赛莉麦娜，她爱在背后评头品足，说朋友的坏话。阿耳塞斯特恨这个社会，要她抛弃这种虚妄生活，而女方却割舍不下她所诽谤的社会。他们分了手。阿耳塞斯特是喜剧人物还是悲剧人物，后人为之一直争论不休。观众不甚欢迎这出戏。莫里哀马上换了一出性质不同的闹剧，背景放在农村，主人公是一个樵夫，吃尽当光，成天打老婆。老婆生了气，把他说成是名医，于是就被无知的乡绅请去给他忽然变成哑巴的女儿看病。樵夫成全了哑女的爱情。这是莫里哀著名的《屈打成医》。它的上演纪录仅次于《达尔杜弗》。

莫里哀在1668年写成题材不同的三出喜剧：《昂分垂永》《乔治·当丹》和《吝啬鬼》。《昂分垂永》明写天帝尤皮特，实际影射路易十四。《乔治·当丹》是庆祝路易十四凯旋的，在凡尔赛宫演出。

《吝啬鬼》和《昂分垂永》一样，题材是旧有的，他加入新矛盾，让矛盾激化了。卢梭认为这是败坏人伦的坏戏。歌德在1825年5月12日同埃克尔曼的谈话中说：德国人演这出戏时把父子之间的冲突改成亲戚之间的冲突。这出戏证明金钱被神化后所起的巨大破坏作用，即使是温情脉脉的家庭关系。吝啬在这里变成一种绝对欲望。

怀着一种喜悦的心情，莫里哀接着写了两出独具一格的喜剧-舞剧《浦尔叟雅克先生》和《贵人迷》。两剧都由路易十四宠爱的意大利人吕利谱曲。前者写一个外省的土财主到巴黎同一位小姐结婚。但小姐早已另有情人，一群男女流氓起来反对他的奢望。土财主把祸害他的人当作救命的大恩人，在落荒而逃时，还依依难舍地和他告别。《贵人迷》写巴黎一位大富商妄想当贵人，被人耍弄，还自以为乐，当不成本国贵人，就做土耳其的假贵人。

1671年，莫里哀写了一出闹剧《司卡潘的诡计》。背景是意大利的那不勒斯。剧中主人公司卡潘原来是意大利职业喜剧的一个定型人物，胆小怕事。莫里哀完全改变他的性格，他爱打抱不平，为此常服劳役，他把性命置之度外，而且睚眦必报，老爷说他坏话，他把老爷装在大口袋里臭打一顿。他不再是小丑了。“下等人”在莫里哀的笔下有了奇异的光彩。

1672年，他完成了喜剧《女学者》。他讽刺妇女在科学上不能取得成就。他的目的是要人不做那些好高骛远、不切实际的事。

这期间，野心勃勃的音乐家吕利当上了皇家音乐学院院长，对一般的商业演出在乐器上有所限制，莫里哀不能和他进行合作。莫里哀觉得路易十四不肯支持他了，他写的《没病找病》本来预备进宫廷献演，也打消了这个念头。他在演出3场之后，感觉异常疲惫，他对他的夫人和一位青年（由他培养后来

成为大演员的巴隆)讲:“我这一辈子,只要苦、乐都有份,我就认为幸福了,不过今天,我感到异常痛苦。”他们劝他身体好了再主演,他反问道:“你们要我怎么办?这儿有50个人靠每天收入过活,我不演的话,他们该怎么办?”他不顾肺炎,坚持继续演出,勉强把戏演完,夜里10点钟回到家里,咳破血管,就与世长辞了。这一天是1673年2月17日。

他的去世震动巴黎。天主教不给他行终敷礼,也不给他坟地。莫里哀夫人只得向国王请求。路易十四认为巴黎大主教有些过分,可能引起人民公愤。最后,大主教勉强批准了出殡,限制在天黑以后,把他埋葬在一个小孩子的墓地。据说,后来再找莫里哀的坟头就找不到了,因为早已让教会挖掉,不知把骸骨抛到什么地方去了。

歌德说:“莫里哀如此伟大,每次读他的作品,每次都重新感到惊奇。他是一个独来独往的人,他的喜剧接近悲剧,戏写得那样聪明,没有人有胆量想模仿他。”歌德又讲他自己“从青年时期就读、就爱莫里哀,我一生向他学习了许多东西。我每年一定要读他几出戏,好叫自己保持一种经常和美好事物的接触。我不仅喜欢他的完整的艺术手法,还喜欢诗人那种可爱的自然、高尚的心灵”。

歌德的谈话对了解莫里哀有很大帮助。欧洲整个18世纪的喜剧都是从他这里派生出来的。丹麦的霍尔堡、英国的谢里丹、意大利的哥尔多尼等人,都因师法莫里哀而见称于世,但是形象总不及他那样高大。

莫里哀的戏剧作品的特点是把生活写透,把矛盾写透,把性格写透。他特别重视自然面貌,接近观众。他所创造的每一个人物,无论资产者、贵人、农民、少爷、小姐、佣人、流氓,无论什么样的人,都用合乎各自地位的语言。他的主要人物都有阶级性格做底子。据说,布瓦洛给他起了一个“静观人”的外号,他的敌人也说他有爱观察的习惯。一般人认为他远在资产阶级革命前100多年,就点起了资产阶级革命之火。总之,像他那样勇敢的喜剧作家,后来的喜剧作家和他一比,资产阶级的烙印反而深了,也胆怯得多了。所以法国人说起他来,总爱用“无法模仿的莫里哀”来评价他。

莫里哀不仅是一位杰出的剧作家,一位出众的导演,还是一位成就极高的优秀演员,他还培养了一代群星灿烂的表演艺术家。他是法国戏剧历史上贡献卓越的戏剧家,也是整个欧洲戏剧事业发展的推动者。

莫里哀的戏剧作品,在各国广泛翻译出版,经常演出,中国也早就翻译出版了他的不少著名喜剧,《吝啬鬼》(一译《悭吝人》)、《达尔杜弗》(一译《伪君子》)等剧,常在中国舞台上演出。

(选自《中国大百科全书·外国文学》,中国大百科全书出版社1982年版,有删节。)

二、什么是喜剧?

喜剧,是和悲剧同样历史悠久的戏剧体裁。一般地说,喜剧的主要内容是嘲笑、讽刺丑恶和腐朽的事物,肯定美好、进步的事物。喜剧的结局,或者是丑恶事物的失败,或者是正面力量在斗争中取得胜利。在喜剧创作中,一般是充满了偶然性事件,充满了误会、巧合,运用夸张的手法和幽默、诙谐的台词。喜剧的特殊力量是通过笑引起观众对反面事物的鄙视、警觉,从而产生消除这种现象的要求。亚里士多德认为:“喜剧是比较坏的人的摹仿,然而‘坏’不是指一切恶而言,而指丑而言,其中一种是滑稽。”黑格尔认为喜剧指写的是“破坏自身的,微不足道的,虚伪的,矛盾的”事物。马克思则认为,喜剧性在于人们“愉快地同自己的过去诀别”。由于剧本的内容和表现手法不同,喜剧又分为“情节喜剧”“性格喜剧”“生活喜剧”“抒情喜剧”“讽刺喜剧”“闹剧”等。喜剧也是一个发展的观念。在古希腊时期,喜剧分为三个时期:早期喜剧以阿里斯托芬为代表,主要内容是批评雅典政治中的弊病,抨击某些权势人物,大多为政治讽刺剧;在公元前416年,雅典法律规定不准在喜剧中讽刺个人,因此阿里斯托芬的喜剧创作转为批评宗教、哲学和文学中的问题,这是中期喜剧的特点;古希腊后期喜剧创



作以米南德为代表，主要内容是家庭生活和爱情故事，后称世态喜剧。15 世纪的欧洲流行一种“闹剧”（又译“笑剧”），是喜剧的一种独特样式。文艺复兴时期喜剧的代表作家主要有英国的莎士比亚和西班牙的维加。莎士比亚的喜剧有的取材于古代和民间传说，有的写“幻想”的世界，大多以爱情故事为题材，剧中充满了幽默的情趣、生活的欢乐和浪漫主义抒情色彩，有人称之为“快乐的喜剧”。维加的喜剧题材也十分广泛，主要是描写中小贵族和市民阶层的现实生活，嘲讽、抨击封建道德和等级偏见，同时又维护君权。16 世纪中叶以后，在意大利流行一种由职业旅行剧团在民间演出的喜剧，没有固定的剧本，由演员在舞台上即兴编词表演，故名“即兴喜剧”；演出时除男女青年主人公外，其他角色都戴假面，因此，又名“假面喜剧”。这种喜剧，人物都是定型的，甚至都有固定的名字，演出是程式化的，并常常穿插舞蹈、音乐、哑剧等成分。17 世纪法国古典主义喜剧的代表作家是莫里哀。他继承了法国中古闹剧、英国人文主义喜剧和意大利即兴喜剧的传统，并创造了自己独特的风格。莫里哀喜剧的主要内容是讽刺、抨击僧侣、贵族、高利贷者、江湖骗子、醉心贵族的小市民及其他丑恶的现象，并歌颂下层人民的智慧和善良的品行。莫里哀在创作中也崇尚“理性”，不过，他认为理性的标准是人道和正义。他的喜剧不仅有反封建、反教会的内容，而且具有浓郁的生活气息。18 世纪是欧洲喜剧创作的繁荣时期，法国的博马舍和意大利的哥尔多尼是启蒙运动时期喜剧最重要的作家。在 18 世纪的意大利，即兴喜剧已经变得庸俗鄙陋，流于形式主义；哥尔多尼对即兴喜剧进行改革，强调反映现实生活，废除假面，把定型人物改为个性人物，并固定台词。哥尔多尼喜剧的主要内容是讽刺贵族阶级的愚蠢、丑恶，赞扬下层人民的智慧和善良。哥尔多尼在创作中注重人物性格的塑造，他称自己的喜剧为“性格喜剧”；同时，他的作品充满生活的情趣，又称“风俗喜剧”。博马舍在喜剧中着重针砭时弊，抨击权贵，并宣传启蒙思想；他的作品结构严谨，情节紧凑，人物性格生动，语言机智风趣，并充满了乐观精神。在 19 世纪以后，欧洲的喜剧创作大多属于批判现实主义的范畴，最重要的作家有俄国的奥斯特洛夫斯基、果戈理等。在现代和当代戏剧中，喜剧创作的风格愈来愈趋于多样化。

（选自《中国大百科全书·外国文学》，中国大百科全书出版社 1982 年版）

三、关于“扁平人物”（福斯特）

17 世纪时，扁平人物称为“性格”人物，而现在有时被称作类型人物或漫画人物。他们最单纯的形式，就是按照一个简单的意念或特性而被创造出来。如果这些人物再增多一个因素，我们开始画的弧线即趋于圆形。真正的扁平人物可以用一个句子表达出来。例如“我永远不会抛弃米考伯^①先生”。这是米考伯夫人说她不会抛弃米考伯先生的话。她没抛弃丈夫，确实做到了。也许还可以举一例：“我务必隐瞒主人家的贫困，即使编造谎言也在所不惜。”在《兰墨摩新娘》一书中有个名叫巴德斯东的人，说起话来与众不同，但这句话已把他刻画出来了。他是为了这句话而活。他没有欢乐，没有一般家仆常有的各种私欲和痛苦。无论他干什么，去哪儿，不管他撒了谎或打破盘子，都是为了隐瞒主人家的贫困。这不是他固定不变的意念，因为他这个人就没有什么可以固定的意念。他本身就是意念，他目前的生命即从这个意念的边缘发射而出现，或者从这一意念同小说中其他因素撞击出的火花中产生。或再举普鲁斯特为例。在他的作品中有许许多多扁平人物如巴玛公主或兰格兰汀，这两人都可用一个简单句子描绘殆尽。巴玛公主说：“我务须小心谨慎，做个善良的人。”她就是个凡事都谨小慎微的人，而其他比她复杂的人物便很容易感到公主的善良了。这是她处事谨慎必然导致的结果。

扁平人物的一大长处是容易辨认，他一出场就被读者那富于情感的眼睛看出来。而一般肉眼只注意

^①〔米考伯〕狄更斯的《大卫·科波菲尔》中的一个人物。



反复出现的专用名词罢了。在俄国小说中，这类人物很少出现，如果出现的话，那是非出现不可的。一个作家如果想竭尽全力去扣动读者的心扉，扁平人物对他是十分有用的。原因是这类人物不用重新介绍，不会离开正道，以致难以控制。它自成气候，宛似早已安排在太空或繁星之间的光环那样，不管放到什么地方都会令人满意。

第二个长处是他们事后容易为读者所记忆。由于他们不受环境影响，所以始终留在读者心中。他们不随着环境而变动，这更显出其性格是令人放心的。即使他们所在的那本小说会销声匿迹，但他们仍然不被人遗忘。如《依凡·哈林顿》一书中的女伯爵就是一个不错的小例子。现在，让我们将记忆中的她和贝克·夏普^①对比一下吧。我们已记不起那位女伯爵做过什么、经历如何了。但对她的身材，对她惯用的词句仍历历在目。如说什么“我们以父亲为荣，但又必须不露出对他的怀念。”她丰富的幽默感全部出于此语。她是个扁平人物，而贝克·夏普却是个圆形人物。她也是个性格人物，但我们不能一言以蔽之地去概括她，但从记忆所及，知道她跟许许多多侧身其中的大场面有连系，而且这些场面还使她有所改变。也就是说，我们要回忆起她来是不容易的，因为她就像月亮那样盈亏互易，宛如真人那般复杂多面。我们大家都在追求永恒的东西，即使阅历很深的人也如此，在一般人看来，这也是艺术创作的主要原因。我们都希望看到经久不衰的、人物始终如一的作品，以作为逃避现实的寄托，这就是扁平人物受到青睐的原因。

同样道理，那些只将眼睛盯着日常生活的评论家们——他们用的是我们上星期的目光——则对这种处理人类本性的方式十分恼火。他们争辩说，如果不能用一句话把维多利亚女皇概括的话，还保留米考伯夫人干吗？我们最出色的作家之一诺曼·道格拉斯先生就是这样的评论家。现在，我引用他的一段强烈反对扁平人物的话。这段文字引自他写给劳伦斯^②的一封公开信上。当时他正跟劳伦斯展开论战，两军对垒，互不相让，使我们这些人大有不知所措之感。他在一本描写一位挚友的传记中，埋怨劳伦斯以“小说家的笔触”歪曲了人的形象，而且还进而解释“小说家的笔触”的含义：

依我看，“小说家的笔触”产生于对一般人的内心深处的复杂性缺乏了解。它为了文学的目的，只从男性或女性中选出两三种最引人注目的，因而也是十分有用的特性成分，而将其余的成分放置一旁。任何与选取的特性成分不合的东西都给删掉，务必删掉，因为不这样做，就站不住脚。要充分占有材料，然后将一切与所需材料不合的东西扔掉。这样做，他们有个似是而非的为“小说家笔触”辩解的借口：它只取其所好，而弃其所不好而已。事实上，他们这么做，也许是对的，但选取得太少了。作家所说的也许是事实，但并不是人生的真象。“小说家的笔触”原来如此，它把人生歪曲了。

由此可见，“小说家的笔触”对写传记无疑是不行的，因为人生并不如此简单，然而它对写小说则有其地位。通常一本构思复杂的小说不仅需要扁平人物，也要有圆形人物。他们之间的不协调反而使人生显得比道格拉斯先生所描绘的更为真实。狄更斯就是一个突出例子。他所写的人物几乎都属扁平一类，差不多每个人物都可用一句话加以概括，但又令人感到具有人性深度。也许是狄更斯的强大生命力使他笔下的人物动了起来。他们也借助于他的生命力而使自己宛若真人。这简直像玩魔术似的。我们任何时候都可以从旁将皮克维克先生看作薄如唱片的扁平人物，可是我们从来没从旁看过。皮克维克十分机敏，教养有素，常常显出处事稳重的风度。他在那所女子学校的表现，看来比莎翁笔下的那位温莎堡的福斯塔夫毫不逊色。狄更斯的部分天才在于：他创作的易于被我们识别的各种类型的、漫画式的人物，其所产生的效果既不枯燥乏味，又显现人性的深度。那些不喜欢狄更斯的人最好设想一下，这么一

① [贝克·夏普] 英国作家萨克雷《名利场》中的人物。

② [H·D·劳伦斯 (1885—1930)] 英国著名作家、诗人和评论家。



位写作不高明的人，为什么竟能跻身于当代伟大作家之列？从他创造出各类人物的成果看：扁平人物的作用要比那些苛刻评论家说的要大得多。

再以 H·G·威尔斯为例。威尔斯所写的人物，除了奇普斯以及在《唐·邦盖》中的那个姑母外，都像照片中的人物那么扁平。但照片上的人物是那么英姿勃勃，以致使我们忘了相片上人物的复杂性，只要将它撕掉或卷起便无法看见了。威尔斯笔下的人物委实是不能用一句话加以概括的，而要经过深入的观察。他不创造类型人物。然而他笔下人物的脉搏跳动却很少发自本身，是作家那双灵巧、有力的手使他们活动起来的，从而使读者产生错觉。像威尔斯和狄更斯这些高明但还不完美的小说家都是善于转移视线的能手，他们能通过小说中生气勃勃的部分去带动缺乏生气的部分，从而使各式人物行动自如，言之成理。他们跟那些直接运用素材的名作家不同。理查逊、笛福、简·奥斯汀等构思精细、词斟句酌地进行创作。他们的作品不一定伟大，但都是孜孜不倦地完成的。在小说中，他们连触摸纽扣和铃子声响这样的细节都不放过，对人物的控制就更不必说了。

不过我们必须承认，在成效方面，扁平人物是不如圆形人物的。但要取得喜剧性效果时，扁平人物就大有用场了。一个严肃的或悲剧性的扁平人物是容易惹人厌烦的。这样的人物一出场就高喊：“报仇！”或“我的心为人性沦落而悲痛啊！”诸如此类的陈词滥调，就令人心情沉重了。有位当代的知名作家写了一本传奇小说，故事是根据一个苏普斯农民的一句话构思的，他说：“我定要锄掉那株金雀花。”原来是，有个农民种了株金雀花，后来说要把它锄掉，结果锄了，只此而已。这与有人说“我永远不会抛弃米考伯先生”不同，因为我们对那农民老是那么一套感到厌烦，因而对他是否已把金雀花锄掉毫无兴趣。要是他把那些公式化的话同人的其他各种素质连系起来并加以分析的话，那就不再令人感到厌烦了。那句公式化的话并不能说明他这个人，但却反映了他无法摆脱那种想法。也就是说，他已由扁平人物转变成圆形人物。惟有圆形人物才能在某一段时间内扮演悲剧角色。它除了不够诙谐，有点别扭外，还是能使我们有所感动的。

（选自福斯特《小说面面观》，花城出版社 1984 年版）

人教版®

第五单元 易卜生与《玩偶之家》

【教学目标】

1. 通过易卜生与《玩偶之家》的教学，引导学生正视现代社会中家庭及女性问题的重要性，强化尊重人、尊重女性的社会意识，倡导女性自尊、自爱、自信、自强。
2. 了解“戏剧事件”对推动人物性格的冲突和发展的意义。
3. 以该戏的结尾为例，认识近代戏剧和社会生活的紧密关系，以及由此带来的戏剧形式和表现手法上的革新。

教学设想

一、易卜生是西方现实主义转向现代主义的最重要的戏剧家之一，对他做一些全面的介绍还是必要的。在介绍易卜生时，应该突出以下三点：第一，他在浪漫主义、现实主义和现代主义三种戏剧思潮中都具有重要意义；第二，他拉近了戏剧与生活的关系，首创了“社会问题剧”，显示了戏剧对生活的干预作用；第三，他在现代戏剧的革新上有重要的贡献。

二、《玩偶之家》选段的赏析是本单元的重点。《玩偶之家》被称为“现代妇女的解放宣言”，因此，不能不讲它的社会意义。可以考虑突出两点：第一，娜拉对于男权社会的叛逆。在《玩偶之家》以前，写妇女争取解放，大都局限于反对封建婚姻，争取同自己理想的男子结合；《玩偶之家》突出了男女平权的问题，塑造了敢于反抗男权社会的独立自主的女性形象；第二，娜拉的出走引发了关于女性在当今社会如何获得自由解放的一系列问题，至今还能够引发人们的争论和思考。

三、本单元艺术技巧的学习着重领会“事件”在戏剧中的作用。也是希望通过这个侧面认识戏剧区别于小说、散文、诗歌的重要特征。

赏析举隅

一、关于《玩偶之家》的思想内涵，我们至少可以从以下两个方面去解读。

这部戏从首演到现在，所引起的最强烈的震撼在于，它尖锐地提出了现代家庭中妇女的权利问题，即它对于女性在家庭中的“奴隶”状态的质疑。关于这个问题，所选资料中胡适的文章有很好的说明，可以参考。在西方，从古希腊的悲剧《美狄亚》开始，就关注女性在婚姻中的平等和自由问题。截止到易卜生以前，艺术家所关注的婚姻中的悲剧因素可以概括为三种类型：一是由于父母的权力造成男女婚姻选择上的不自由；二是由于封建门第观念造成婚后的不和谐乃至衍生悲剧；三是法律和习俗要求妻子必须保持忠贞，而丈夫可以寻花问柳的这一社会不公正。易卜生提出的问题却超越了这三条，他极其尖锐地揭露了在人们司空见惯的日常生活里现代妇女的奴隶处境，可谓振聋发聩。因此，人们认为，易卜生的《玩偶之家》是“现代妇女的解放宣言”。现在应该提出的是：这个社会命题在当代有没有过时？据说，该剧近年在美国演出时，海尔茂、娜拉的有些台词常引起观众的哄笑，觉得太过时、太滑稽了；还有的观众质疑娜拉抛开三个孩子出走是否道德。还有，如果灾祸降临时海尔茂采取“我是男子汉大丈夫”慨然担当的态度，是否就万事大吉了？在中国，男人要求女人顺从是以男子在危难时对女子的保护作为交换的。如果有了这个前提，男权主义是否就变成了好东西？这些问题令我们深思。中国有的剧院上演时曾将海尔茂改成中国人，娜拉嫁到了中国，结尾是娜拉离开中国返回挪威。这一改动将原剧本的女权与男权社会的冲突转换为中西文化的冲突，这样做是否妥当值得讨论，但剧本也提出了中国的男权主义是否比西方更甚的问题。在当代西方社会，还出现丈夫抛弃妻子、儿女、不负赡养责任的“海尔茂出走”的问题，而且越来越突出。其结果是“娜拉”（妻子）生活艰难、孩子得不到父亲的爱和指导，这实际上是男权主义的另一种表现形态，也很值得讨论。

《玩偶之家》还有一层意思，就是通过主人公娜拉的亲身经历，揭示出浪漫主义的爱情观念已经死亡。前面讲过的《罗密欧与朱丽叶》《牡丹亭》分别显示了中国和西方的浪漫主义爱情观念。这一观念可以用黑格尔的下列话语描绘：

“在这种情况下，对方就只在我身上活着，我也就只在对方身上活着；双方在这个充实的统一体里才实现各自的自为存在，双方都把各自的整个灵魂和世界纳入到这个同一里。”

也就是说，作为恋爱的双方自己都活在对方的身体里和对方的精神世界里，如果失去了对方，不说是最大的不幸也得说是一个很大的不幸。剧中的娜拉也是这种爱情观念的笃信者。由这种信念出发，娜拉认为，在海尔茂遇到生命危险时，自己应该全力以赴不惜生命，同样，在自己遇到危难的时刻海尔茂也会挺身而出，慨然把责任承担起来，就像自己对待他那样。但是，事实无情地击碎了这种梦想——她自己所醉心那种“奇迹”并没有出现，海尔茂一连串的怒骂，不仅使娜拉从所谓“爱情”的幻象中苏醒过来，而且从根本上动摇了那种曾令她舍身、使她快乐的生活观念，她不再相信“奇迹”。这个社会，包括自己的家庭中自己所倾心的那种爱情已经没有位置。所谓奇迹，也只是一种不可能发生的幻象。意识到这一点，对于娜拉而言，几乎是致命的，这是精神支柱的崩塌。娜拉没有去自杀，但是她的灵魂中赖以支撑的精神支柱却已死亡。当娜拉准备离开海尔茂时，再次提到“奇迹”：海尔茂问：“娜拉，难道我永远只是一个陌生人？”娜拉答道：“托伐，那就要等奇迹中的奇迹发生了。”海尔茂问：“什么叫奇迹中的奇迹？”娜拉说：“那就是说，咱们俩都得改变到——哦，托伐，我现在不相信世界上有奇迹了。”海尔茂在娜拉已经走出门后依然念叨着“奇迹中的奇迹……”但是海尔茂显然不懂也无法领会这种浪漫

的观念，但是他没有意识到，正是他所代表的中产阶级的社会观念消灭了这种“奇迹”。《玩偶之家》结局，看起来是娜拉的胜利，其实，是海尔茂的胜利。资本主义的生产关系把所有精神、情感都加以物化，在这种情况下，黑格尔所描绘的那种浪漫主义爱情观念的死亡是不可避免的。

有人认为，浪漫主义的爱情观念是一剂“毒药”，它妨碍人们理性地处理男人和女人的关系，容易给感情带来伤害，因此，它的“死亡”是好事。这个问题值得讨论。浪漫主义的爱情观念实际上是人的理性和性欲之间的“中介物”，它一方面把性欲提升为一种美的情感，另一方面使得理性带上感情的柔性色彩。浪漫主义爱情观念的消亡，使得人们在处理男女之间的“爱情”时，只剩下实用理性和性欲这样两极。这种状况是好还是不好？是人类的进步还是倒退？是很值得深思的。

二、易卜生的戏剧是西方戏剧史上，继莎士比亚、莫里哀之后的又一座艺术高峰。他对戏剧艺术的贡献是多方面的。戏剧是一种剧场艺术，它要求在一个相当的时间（譬如两小时左右）内，把剧场的观众牢牢地吸引住，让他们兴味盎然地从事欣赏活动。因此，易卜生以前的戏剧，大多以一个观众并不熟悉的、充满传奇或激变的故事为戏剧的核心。易卜生则把当时社会的“日常生活”搬上了舞台。《玩偶之家》剧本的开头描述故事发生的时空环境时写道：“一间屋子，布置得很舒服很雅致，但并不奢华。后面右边，一扇门通到门庭。左边一扇门通到海尔茂书房。两扇门中间有一架钢琴。左边中央有一扇门，靠前一点，有一扇窗。靠窗有一张圆桌，几把扶手椅和一只小沙发。右墙里靠后，又有一扇门，靠墙往前一点，一只磁火炉，火炉前面有一对扶手椅和一张摇椅。侧门和火炉中间有一张小桌子。墙上挂着许多版画。一只什锦架上摆着瓷器和小古玩。一只小书橱里放满了精装书籍。地上铺着地毯。炉子生着火。”这段描述，看起来很平常，但在易卜生时代的戏剧创作上有着革命性的意义。在以往的戏剧中，故事发生的时空环境往往与平常百姓的日常生活距离甚远。《玩偶之家》的大幕一开启，观众看到的不是王宫，不是奇山异水，而是生活中随处可见的“小康之家”。幕启时娜拉买圣诞树、吃甜食，以及海尔茂对娜拉“乱花钱”的责备都令观众感到似曾见过。接下来出现的客人如林丹太太、阮克医生等也不带任何传奇色彩，是许多家庭都可以看到的平常人物。英国著名作家肖伯纳在论及莎士比亚与易卜生的区别时说：“在易卜生开始写剧本的时候，剧作者的技术已经收缩为只是布局设景的技术。他们的理论是，布局越新奇，戏剧越好。易卜生的看法恰好相反，他认为布局越家常平凡，戏剧越有趣味。莎士比亚把我们自己搬上舞台，可是没把我们的处境搬上舞台。例如，我们的叔叔轻易不谋杀我们的父亲，也不能跟我们的母亲合法结婚；如果不遇见女巫，我们的国王并不经常被人刺死而由刺客继承王位；我们立券借钱时也不会预测割肉还账。易卜生补做了莎士比亚没做的事。易卜生不但把我们搬上舞台，并且把在我们自己处境中的我们搬上舞台。剧中人的遭遇就是我们的遭遇。”也就是说，易卜生在设置戏剧的情境时，力求接近人们的日常生活，让看戏的人感到熟悉亲切，容易同剧中人认同。这是易卜生在设置戏剧情境时与他的前辈之不同，也是他对现实主义戏剧的重要贡献。

三、易卜生的戏剧情境虽然平凡，并不意味着戏剧没有波澜起伏和戏剧冲突。如果没有柯洛克斯泰以公布娜拉伪造签证的事相要挟这个突发事件，娜拉的家庭可能永远不会爆发冲突，这个家庭就会平静地存在下去。从这个意义上说，突发的“事件”在戏剧性的构成中具有重要意义。在这一点上，易卜生同他的前辈（如莎士比亚、莫里哀）没有本质上的不同。而同契诃夫以及一些现代主义戏剧家有区别。关于戏剧事件如何推进人物性格冲突的展开和发展，教材中已经做了较为详细的分析。在讲授中应该说明，不是随便什么事件都可以构成推动戏剧进展的因素，只有那些能够引发“性格和意志冲突”的事件才具有戏剧意义。

探究与实践参考答案

一、剧中的“娜拉”为什么出走？对此，你怎么看？同学之间讨论一下。

对于娜拉何以出走，学生可以根据剧本很容易地作出解答。但对这一行动的看法很可能见仁见智，如果围绕现实生活中诸如“干得好不如嫁得好”之类的观念讨论，可能更会将问题引向深入。

二、剧中人物海尔茂与娜拉分别具有怎样的性格？他们之间冲突的焦点是什么？自选角度，写一篇戏剧短评。

答案略。

三、本剧结尾的戏剧动作是一声门响。此处的门仅仅是一扇门吗？其中蕴涵怎样的深意？谈谈你的理解。

可以考虑从两个方面研究该戏结尾的意义：一是社会学的角度，分析“关门一响”的实际意义和象征性意义以及由此引发出来的“娜拉走后怎样”的思考；二是戏剧学的角度，可以把该戏结尾同其他一些戏的结尾对比研究，看看戏剧结尾一共有几种模式，《玩偶之家》的结尾的特殊意义在何处。

四、鲁迅曾经写过一篇文章《娜拉走后怎样》，谈到在当时的社会条件下，出走的娜拉只有两条出路：堕落或是回来。如果放在现代社会，她出走后会怎样？试着以剧本的形式为她设计一个结局，同学们之间比较，看谁设计得更合理更巧妙。

在中国现当代文学史上，有诸多妇女“出走”的形象，诸如胡适《终身大事》中的田亚梅、鲁迅《伤逝》中的子君、茅盾《虹》中的梅女士、叶圣陶《倪焕之》中的金佩璋、杨沫《青春之歌》中的林道静，等等。可以结合她们出走后的不同命运来研究“娜拉走后怎样”这一课题，然后再结合当代生活设计“出走的命运”的剧本提纲，可能思路会更为开阔。

参考资料

一、易卜生主义（胡适）

我们且看易卜生写近世的社会，说的是一些什么样的老实话。第一，先说家庭。

易卜生所写的家庭，是极不堪的。家庭里面，有四种大恶德：一是自私自利；二是倚赖性、奴隶性；三是假道德，装腔做戏；四是懦怯没有胆子。做丈夫的便是自私自利的代表。他要快乐，要安逸，还要体面，所以他要娶一个妻子。正如《娜拉》戏中的海尔茂，他觉得同他妻子有爱情是很好玩的。他叫他妻子做“小宝贝”“小鸟儿”“小松鼠儿”“我的最亲爱的”等等肉麻名字。他给他妻子一点儿钱去买糖吃，买粉搽，买好衣服穿。他要他妻子穿得好看，打扮的标致。做妻子的完全是一个奴隶。她丈夫喜欢什么，她也该喜欢什么：她自己是不许有什么选择的。她的责任在于使丈夫欢喜。她自己不用有思想，她丈夫会替她思想。她自己不过是她丈夫的玩意儿，很像叫化子的猴子专替他变把戏引人开心的。（所以《娜拉》又名《玩偶之家》）丈夫要妻子守节，妻子却不能要丈夫守节，正如《群鬼》（Ghosts）戏里的阿尔文夫人受不过丈夫的气，跑到一个朋友家去；那位朋友是个牧师，狠教训了她一顿，说她不守妇道。但是阿尔文夫人的丈夫专在外面偷妇人，甚至淫乱他妻子的婢女；人家都毫不介意，那位牧师朋友也觉得这是男人常有的事，不足为奇！妻子对丈夫，什么都可以牺牲，丈夫对妻子，是不犯着牺牲

什么的。《娜拉》戏内的娜拉因为要救她丈夫的生命，所以冒她父亲的名字，签了借据去借钱。后来事体闹穿了，她丈夫不但不肯替娜拉分担冒名的干系，还要痛骂她带累他自己的名誉。后来和平了结了，没有危险了，她丈夫又装出大度的样子，说不追究她的错处了。他得意扬扬地说道：“一个男人救了他妻子的过犯是很畅快的事！”（《娜拉》三幕）

这种极不堪的情形，何以居然忍耐得住呢？第一，因为人都要顾面子，不得不装腔做戏，做假道德遮着面孔。第二，因为大多数人都是没有胆子的懦夫。因为要顾面子，故不肯闹翻；因为没有胆子，故不敢闹翻。那《娜拉》戏里的娜拉忽然看破家庭是一座做猴子戏的戏台，她自己是台上的猴子。她有胆子，又不肯再装假面子，所以告别了掌班的，跳下了戏台，去干她自己的生活。那《群鬼》戏里的阿尔文夫人没有娜拉的胆子，又要顾面子，所以被他的牧师朋友一劝，就劝回头了，还是回家去尽她的“天职”，守她的“妇道”。她丈夫仍旧做那种淫荡的行为。阿尔文夫人只好牺牲自己的人格，尽力把他羁縻在家。后来生下一个儿子，他母亲恐怕他在家学了他父亲的坏榜样，所以到了七岁便把他送到巴黎去。她一面要哄她丈夫在家，一面要在外边替她丈夫修名誉，一面要骗她儿子说他父亲是怎样一个正人君子。这种情形，过了十九个足年，她丈夫才死。死后，他妻子还要替他装面子，花了许多钱，造了一所孤儿院，作她亡夫的遗爱。孤儿院造成了，她把儿子唤回来参预孤儿院落成的庆典。谁知她儿子从胎里就得了他父亲的花柳病的遗毒，变成一种脑腐症，到家没几天，那孤儿院也被火烧了，她儿子的遗传病发作，脑子坏了，就成了疯人了。这是没有胆子，又要顾面子的结局。这就是腐败家庭的下场！

（选自《胡适文存》第一集，黄山书社1996年版，有删节。）

二、娜拉（艾·赫斯特）

“我的上帝，《玩偶之家》是多么美的一出戏”——当瑞典戏剧评论家斯丹·塞兰德谈到挪威国家剧院的访问演出时，这是他激动地说出的第一句话。该演出于1939年春在斯德哥尔摩举行——据称是“戏剧”史上最伟大的成功。

“观众不仅疯狂地喝彩，还用脚跺地板，并且把椅子摇得嘎嘎作响。”在赫尔辛基，演出激起同样的轰动；在奥斯陆，演出竟达上百次之多，而且把剧院从声誉不佳和经济拮据导致的不景气中挽救出来。

这一巨大成功给批评家们提出了问题，即使它得助于一个独一无二的演员阵容，首先是托蕾·塞盖尔克，那也是因为演员和导演需要某些能够有所凭依的东西，某些他们能够为之效力的东西。谁会想到，一出上个世纪的倾向剧能够产生如此直接、如此令人着迷的效果？《玩偶之家》得以产生的那种特殊环境早已不复存在，而它所涉及的问题对于大多数人来说也已化为尘埃了。况且剧本还有着明显的艺术上的缺陷——尽管如此，它的生命力经久不衰，以一种独特的魅力，不断获得新的成功。不可否认的时代特点与不容忽视的有效期之间的这种荒谬的矛盾现象，要求得到一种解释。以下我们就试图进行这种说明。

首先，这出戏的效果是通过主人公娜拉产生的；成败与否全在于她的表演。《玩偶之家》很特殊的是一出主角戏，而且几乎是一出女主角戏。支撑全戏的是一种情感，它集中于一个人，并且单独从她那里迸发出来。基于这个原因，娜拉·海尔茂在欧洲的保留剧目中成为一个传统的角色；不断有世界上最优秀的演员在这个角色身上检验她们的才能。自从1879年夏天，当她在意大利的阳光下从她的大师的头脑里诞生以来，娇小的律师夫人已经飞遍了全世界的舞台，用她的小杏仁饼和她的塔兰泰拉舞置几代剧院观众于她的小脚面前。究竟是什么给她以这种活力和永久的魅力？答案并不是即刻就能找到的。从它本身的主题或形式来看，《玩偶之家》并不至于算作伟大的艺术。戏发生在一个富裕的中产阶级住宅的四堵墙内，描写的是日常生活当中某一特定的时间里的冲突。全戏归结为一个号召，号召改变社会，更准确地说——号召改革婚姻。就其本身来说，这也许不无道理，社会和婚姻需要不断改革，但是一种精神上



的高度飞跃看起来在这个框框里并没有表现出来——没有任何东西可以使这个剧超过其他社会剧。

“有两种精神法律，两种良心，一种是男人用的，另一种是女人用的。他们互不了解；但是女人在实际生活中被按照男人的法则来评判，仿佛她不是一个女人，而是一个男人……”

在我们今天的社会里——这个社会完全是一个男人的社会，法律是男人写的，起诉人和法官都是男人，他们从男人的立场出发判断女人的行为方式，在这样的社会里，一个女人不可能忠实于自己。

（剧中的妻子）伪造签名，而且这是她的骄傲；因为她是出于对丈夫的爱，为救他的命而这样做的。这个男人却以平常人的全部正直站在法律的土地上，用男人的目光来看待这件事。”

显然，丈夫和妻子在这个问题上必须分手。如果律师海尔茂了解到真相，在他看来，他的婚姻就是建筑在一种欺骗上，因而完全被褻渎了。相反，对他的妻子来说，这个婚姻是建立在一种爱情的基础上，这爱情是如此强烈，以至她敢于迎击一切，而这种爱情恰恰是通过应受惩罚的行动而赢得了它存在的权利。

正如人们在一位像易卜生这样的作家那里所期待的一样，两人之间出现了一道任何人都无法逾越的鸿沟。娜拉表现出她内在的力量和勇气，她从发生的事件中得出结论：在思想的离异之后，她也实行了行动上的分道扬镳。她决定离家出走，依靠自己的力量去发展她的个性。

或许我们可以就此留步了，以便试探性地详细考察戏的主题的耐久性和它的范围，以及所谓男人和女人之间观点上的矛盾。对娜拉的行为和戏的教育意义进行探讨，以便可能找到解决冲突的另一种在人性 and 艺术上更为令人满意的方法，也许会是令人感兴趣的。但是这已经有过无数遍了，却从没有得到预期的成果——发现戏的核心。在这类无休止的讨论之后，娜拉的神秘的魔力一直还是个谜。这个谜我们要来解，而在更周密的研究的同时，谜底之所在也就清楚了。现在我们必须首先回到那个场面：柯洛克斯泰以揭发骗局相威胁，娜拉慢慢地不得不认识到，他真会说到做到。

冲突的发展表明，内在的情节走上了一个新的完全出乎意料的方向。灾难越靠近，就越显示出，它对娜拉来说不意味着是一种可怕的威胁。这不仅是一个失败和耻辱的问题，而且涉及某些其他的本质问题：揭发就预示着将要出现一些奇迹——它一笔勾销了一切失败，使其他任何喜悦都黯然失色。柯洛克斯泰的揭发会破坏她的家庭，结束她幸福的家庭生活，但是与此同时，却向她允诺了某些伟大得多的东西——这正是她整个一生中一直悄悄地几乎不自觉地期待着的：她的丈夫将要出于对她的爱，不假思索地独揽罪责。就在这个时刻，她的生活完美无缺了，因为这样才完全符合她的期待，她就在最大的程度上享受到了爱情——那种了解一切，宽恕一切的爱情。这时候她的心灵将融入一种极乐的感觉中，这是一种在尘世预先品享天国的快乐。

等待着娜拉的是如此巨大的幸福，以至她避开了它，但是同时，在她内心深处又被它吸引着。她的一部分身心竭尽全力摆脱这种幸福，拖延和阻拦这个决断。她用一只手推开这苦酒，仿佛她并不了解它奇迹般的功能。结果是娜拉的外在的神经质的自我与她深沉的固有的情感之间的一种激烈的争斗。

即使当她再也看不到出路以后，当柯洛克斯泰给海尔茂的那封揭发一切的信已经就在信箱里，而娜拉确切地知道，海尔茂将在什么时间拆读它——即使这时候，她也不能对幸福抱有希望。“谁看到耶和华，谁就得死。”娜拉悄悄地预感到，她将会这样，因为一种如此巨大的幸福是她的情感所无法承受的，而且会把她撕得粉碎。出于这个原因，她决定比揭发先行一步，宁愿在海尔茂得知真情以前去死。

娜拉回答林丹太太的话，以及她在第二幕结束时的独白，正是出自这种自相矛盾的感觉。她说：“现在奇迹将要发生了！”

林丹太太：奇迹？

娜拉：不错，是个奇迹，克利斯替纳，可是非常可怕，千万别让它发生。”

过了一会儿她平静了些。她整个人都处于一种狂喜的状态，她只希望结束。这时她又对林丹太太说：

“你不该管这件事。其实，等着奇迹发生也很有意思。”

她看看表，并且计算时间：

“现在是5点。到半夜里还有7个钟头。到明天半夜里再加上24个钟头。那时候跳舞会已经开完了。24加7？还可以活31个钟头。”

娜拉·海尔茂的生命的高潮是等待奇迹发生的这31个钟头。在这一生中她没有获得过更大的幸福。

然而奇迹根本没有发生。发生的完全是另外一些娜拉从未想到过的事情：来自她丈夫的粗暴、蛮横的攻击，为了他，她曾不顾一切，而他现在只考虑自己，谴责她的行为，甚至赶走她。在他处于失去资产阶级名望的危险的时刻，品行端正的律师海尔茂感到他的要害被击中了。他丧失了理智，红了眼——他的云雀转眼间变成了一个精神上的怪物，必须不惜一切代价使它不能为害——当然是以一种不会引起任何轰动的方式。

这一切正是发生在娜拉一心一意准备迎接奇迹降临到她头上的时刻。毋需是一位伟大的作家，也会知道事情的下一步如何：娜拉死了。她也许会放弃尘世的幸福，但她不会放弃对生活的梦想，对奇迹的梦想。一次地陷埋葬了她，把她永远地碾碎了。

现在我们也也许可以停下来了，因为现在，我相信，我们有了找到娜拉生活的动力，娜拉这个人物的诗情的前提了。

首先，我们现在知道了，是什么点燃了娜拉心中的喜悦，使她成为一个尘世间的幸运儿：这就是对于总有一天会到来的奇迹的梦想。这个梦在海尔茂家日常生活的表层下面过着它自己的令人着迷的生活。它是云雀的固有的生活环境，是赋予娜拉力量和毅力的秘密泉源，使她能快快活活地勇于忍受辛劳和忧虑——唱啊，跳啊，让她内心的幸福反照一切，反照到她身边的一切。这种期待把她的生活变成了一种圣灵降临的状态，而她本人对生活中一切悲惨的事情变得毫无知觉了。

迈进这个本是这个世界以外的恩赐的世界，她是以伪造的债务为代价的。对娜拉来说，借1200塔勒比起救她的丈夫的性命那种道德上的满足，完全是两码事。这不仅给了她一个幸福的家庭生活、自信和骄傲，同时给了她一些更珍贵的东西：她永远得到了在梦幻的黄金世界里，在对奇迹的信赖中生活的权力。

主人公的这种诗意给我们提出一个新问题：易卜生自己与娜拉是一种什么关系？特别是：作为50岁的作家，他赋予娜拉的这种年轻明朗的幸福感是从哪里得来的？

我们马上就发现，易卜生是多么喜爱她。除培尔·金特外，在他全部的人物画廊中，没有任何人物像她这样，哪怕近似也好，描写得如此可爱。“本来她叫埃勒娜拉，但是她的父亲对她如此之爱，以至只称她为娜拉”——据说出自易卜生本人之口的对名字的这个解释，不仅在一定程度上道出了她与她的父亲之间的关系，而且也说出了与她心灵的创造者的关系。每当易卜生想到娜拉的时候，最温柔的话就向他涌来：她是小松鼠、唱歌的小鸟、云雀，而当她完全轻率的时候，他称她是金翅雀——这些话听起来有些可疑，而且提醒我们必须为娜拉担忧。然而他的语言里流露出的是什么样的喜悦啊！人们在谈论可爱的孩子时就是这样的。

即使娜拉再一败涂地，她也从未失去她的妩媚的魔力，那妩媚是易卜生亲切地围绕着她编织的。并不是说她就完美无缺了。从某些方面看，她还像个孩子一样没有发展；她在丈夫背后偷吃杏仁饼，并且随口撒谎。对一个成年妇女来说，她对商务上的想像惊人的天真，她对借款和冒名顶替所持的轻率态度，使玩偶的名字看来并非完全不公正。在与林丹太太的关系上，她简直是可怕的利己主义，她自满自



第五单元 易卜生与《玩偶之家》

足得令人吃惊，径直对她可怜而憔悴的青年时代的朋友冲口而出，炫耀她的漂亮和幸福。她一心只有自己的小天地，假如涉及“陌生人”或者“无聊的社会”，她就会流露出讥讽的不屑一顾的表情。对柯洛克斯泰，她则摆起架子，俨然以派头十足的刚上任的经理太太的身份出现。“您，我丈夫手下的人？”“柯洛克斯泰先生，如果一个人在别人手下做事，”她直截了当地对他说，“他一定是一个坏律师”。

离开上下文，这些引文就会相当讨人嫌，在实际生活里我们就会谴责她。但是对娜拉却不存在谴责的问题；所有这些根本不会有损于她，除了其他的本质的东西以外，这些都不值一提。仿佛易卜生想要试一试，他能够让她承担多少道德上的缺陷，而又不让她失去一丝一毫他的或者我们的同情。为了不至于怀疑她是谁和她在哪儿，剧中对她进行了道德上严肃的考查。

（选自《易卜生评论集》，达姆斯达特 1977 年版，有删节。）

人教版®

第六单元 曹禺与《北京人》

【教学目标】

1. 了解曹禺“诗化戏剧”的艺术特征。
2. 认识戏剧人物性格的展示与戏剧主题思想的关系。
3. 理解曹禺关于《北京人》是喜剧的说明，从而拓宽学生对于喜剧类型的认识。

教学设想

一、启发学生认识《北京人》的独特性。比如，与本教材所选的其他剧目相比，《北京人》的舞台指示对于物质环境的设计与描述是最详尽的。古希腊戏剧、莎士比亚戏剧、莫里哀戏剧对于戏剧行动发生的时间、地点的交代都非常简洁。到了易卜生、契诃夫的戏剧里，舞台指示对于环境的描写开始花较多的笔墨，但《北京人》的舞台指示不仅在篇幅上超过了它的戏剧先辈，而且对于音响效果的诗意营造，也是前无古人的。老师在指导学生诵读第三幕第一景愫方与曾瑞贞的那一大段精彩戏剧对白时，一定要提醒学生注意：这段戏一直是在一个特殊的音响背景下进行的——“由远远城墙上断续送来未归营的号手吹着的号声，在凄凉的空气中寂寞地荡漾”。从曹禺写出的富于情感色彩与诗意情调的舞台指示里，让同学们感受到曹禺的诗化戏剧的美质，同时也感受到《北京人》的独特戏剧风格。

二、曹禺的上演最多、也最为人知的剧作是《雷雨》，可以让同学把《北京人》与《雷雨》作一番比较。剧作者在《北京人》中已经不像在《雷雨》里那样刻意地追求戏剧场景的险峻与浓烈了；再联系曹禺在谈《北京人》时也暗示过的“契诃夫影响”，把《北京人》与契诃夫的《三姐妹》也作一番对照，理解为什么人们乐于把这两部剧作相提并论，而且认为曹禺的借鉴是创造性的借鉴，诚如曹禺自己所说：“不是照搬模仿，而是融入，结合。在这种融入结合之中，化出中国自己的风格，化出作家自己的风格，总之，是引出新的创造来。”

三、《北京人》的独特性还表现在愫方这一人物形象的独特性上。研究者们都认为愫方是曹禺笔下最美的一个女性形象。然而，这个人物也有其明显的“弱点”——她性格上有逆来顺受的软弱性，不过曹禺把这种“软弱性”又表现为人性的至善。今天的人们会如何看待愫方的这种分明经受过封建家庭束缚的性格呢？这是个可以探讨的问题。又如，该如何评价愫方在第三幕第一景里对曾瑞贞的那段由衷的倾诉：“他（即曾文清）走了，他的父亲我可以替他伺候，他的孩子我可以替他照料……连他所不喜欢的人我都觉得该体贴，该喜欢，该爱……”但终归要让学生们相信：愫方最后的毅然与瑞贞一起出走是可信的，愫方这个近于理想主义的女性形象是可信、可亲、可敬的。

赏析举隅

一、《北京人》的喜剧底蕴

在戏剧评论界，曾有一种相当流行的看法，以为《北京人》是一出“凭吊往昔”的悲剧。曹禺却用明确的语言说明他写的是一出礼赞青春的喜剧。他说：

“有人曾说《北京人》是作者唱出的一首低回婉转的挽歌，是缠绵悱恻的悲剧，是对封建社会唱的一首天鹅之歌。这些说法我都不同意。我觉得《北京人》是一个喜剧……我觉得喜剧是多种多样的……我说《北京人》是喜剧，因为剧中人物该死的都死了，不该死的继续活下去，并找到了出路，这难道不是喜剧吗？”

曹禺认为喜剧有多种样式。有莫里哀的喜剧样式，但这并不是唯一的样式。曹禺把《北京人》的喜剧性与莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》的喜剧性相提并论，他说：“我觉得《北京人》是一个喜剧，正如我认为《罗密欧与朱丽叶》是喜剧一样，《罗》剧中不少人死了，但却给人一种生气勃勃的青春气息，所以是喜剧。”

因此，要理解《北京人》的喜剧性，主要并不是着眼于剧中的像江泰这样的曾有喜剧性性格特征的人物，而是应该着眼于全剧的“一种生气勃勃的青春气息”的精神升华。

我们要认清貌似悲剧的喜剧底蕴。比如瑞贞与曾霆的协议离婚，表面看来是让人感伤的事件（曾霆毕竟也是个品性不错的男孩儿呀），但仔细一想，他们的离异给他们都带来了重新生活的可能。再如，曾文清的死，乍一看来也是件悲伤事，但实际上这正是曹禺所说的“剧中人物该死的都死了，不该死的继续活下去，并找到了出路”的喜剧性底蕴，因此曾文清的死也不啻是一个“人间喜剧”。

尽管《北京人》的调子有些忧郁，但曹禺说这种忧郁的调子是他“对那个时代的感受”，并不影响整个剧本蕴含的生气勃勃的青春气息。

曹禺对于《北京人》是个喜剧这一观点的坚持，有助于我们找准对这个剧本思想意蕴作整体把握的角度。与其说《北京人》是对旧的、沉沦中的昨日的“北京人”的一曲挽歌，毋宁说是对于新的、成长中的明日的“北京人”的一首赞歌。剧本揭露了封建大家庭的黑暗，但更反衬出了勇敢地从这个封建泥潭中挣脱出来的新的青春生命的光焰。因此，《北京人》里占主导地位的情绪是淡淡的欣喜，是深蕴的乐观主义。

二、《北京人》中的新人形象

《北京人》的乐观主义的高潮是瑞贞与愫方的最终离家出走，这对应着全剧的最后一句舞台指示——“远远传来两声尖锐的火车汽笛声”。她们乘火车上哪儿去了呢？曹禺后来说：“我清楚地懂得她们逃到什么地方去了，那就是延安。但是，我没有点明。”这就是《北京人》中的新人的形象高度。

瑞贞是最早觉悟的。她受的是新式教育，容易接近革命思潮。在戏开幕之后，她已经下定了走出这个封建家庭的决心。她的戏剧行动的一个重要内容，就是劝说愫方与她一起出走。

愫方是曹禺笔下最美的一位女性形象，在这个形象里注入了他的极大的精力与情感（曹禺承认在愫方的形象里有他妻子方瑞的影子）。曹禺用诗一般的语言描述了愫方的“典型环境中的典型性格”：

“见过她的人第一个印象便是她的‘哀静’。苍白的脸上恍若一片明静的秋水，里面莹然可见清深藻丽的河床，她的心灵是深深埋着丰富的宝藏的。在心地坦白人的眼前那丰富的宝藏也坦白无余地流露出来，从不加一点修饰。她时常幽郁地望着天，诗画驱不走眼底的沉滞。像整日笼罩在一片迷离的秋雾

里，谁也猜不着她心底压抑着多少苦痛与哀怨。……她温厚而慷慨，时常忘却自己的幸福和健康，抚爱着和她同样不幸的人们。然而她并不懦弱，她的固执在她的无尽的耐性中时常倔强地表露出来。”

仅仅用“善良”二字来形容愫方的好心肠还不够，至少要在“善良”前面加个“太”字。她太善良了，以至于会这样真情投入地去爱那个不成器的曾文清，会那样逆来顺受地去照拂那个虚伪而暴戾的曾皓，这些我们不一定能认同的愫方的行为，却又是她那真诚忘我与以德报怨的美德的一个反映，她的似乎是有局限性的地方反倒显示她的博大。因此，《北京人》一剧导演蔡骘当年在对愫方作形象分析的时候，说了这样的话：“你不能不承认，即使你不同意她的生活态度，却不能不赞扬她的善良品质。”而曹禺说得更为明确：“人都说愫方傻，她怎么能爱上文清这个‘废物’？她不是傻，是她心地晶莹如玉，是她忘记了自己。”

然而，美丽善良的心灵是最容易接近真理的阳光的。愫方终于也觉醒了，而愫方的觉醒，使这样生长在黑暗山谷中的幽兰吐露出沁人心肺的芳香。

三、关于诗化戏剧

如果把《北京人》与《雷雨》《日出》等剧相比较，评论者们都会指出，《北京人》有更高的文学性。

曹禺在谈论《北京人》的时候，说了一句很值得注意的话：“现实主义的东西，不可能那么现实。”我的理解是曹禺在这里说到了戏剧的诗化的可能。

《北京人》第一幕里北京猿人黑影的出现就是一个曹禺自己提及的实例：

“曹禺同志谈到古人论诗，说诗有‘赋、比、兴’。就《北京人》里猿人的黑影出现的情节论，这种安排就好比是起了诗中的‘兴’的作用。”

《北京人》中有不少具体的、具象的东西是可以为抽象提供可能的，从剧本开头的“鸽哨声”到剧本结尾的“火车汽笛声”，这里蕴含着接近于诗的象征意味。

而《北京人》中最令人难忘的音响效果当是第三幕第一景的“号声”。请看曹禺是如何在舞台指示里对它形容的：“在苍茫的尘雾里传来城墙上还未归营的号手吹着的号声。这来自遥远，孤独的角度，打在人的心坎上说不出的熨帖而又凄凉，像一个多情的幽灵独自追念着那不可唤回的渺若烟云的以往，又是惋惜，又是哀伤，那样充满了怨望和依恋，在薄塞的空气中不住地颤抖。”

就是在这“像一个多情的幽灵”般的“号声”的声响背景下，曾瑞贞和愫方进行了心贴心的交谈——

愫方 ……（忽然扬头，望着外面）你听，这远远吹的是什么？

曾瑞贞 （看出她不肯再谈下去）城墙边上吹的号。

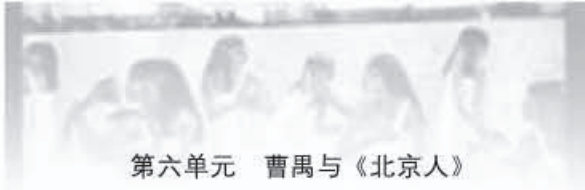
……

愫方 （眼里涌出了泪光）是啊，听着是凄凉啊！（猛然热烈地抓着瑞贞的手，低声）可瑞贞，我现在突然觉得真快乐呀！（抚摸自己的胸）这心好暖哪！真好像春天来了一样。（兴奋地）活着不就是这个调子吗？我们活着就是这么一大段又凄凉又甜蜜的日子啊！（感动地流下泪）叫你想忍不住要哭，想想又忍不住要笑啊！

这一场戏是《北京人》里的华彩乐章。和《雷雨》不同，《北京人》里最动人的戏剧场景，不是剑拔弩张的激烈冲突性场景，而是表现经过心灵碰撞之后心灵得到进一步升华的抒情性场景。

而决定着《北京人》的诗情基调的最重要的因素，是曹禺塑造的愫方这个永远向往着美的女性形象。所以蔡骘导演有理由说：“如果《北京人》是诗，那么这首诗的灵魂是愫方。”

《北京人》是一出有点儿“契诃夫味道”的戏。契诃夫戏剧给予曹禺的启发是，戏不必写得那样



“张牙舞爪”，戏可以在平易中见深邃；戏不必写得那么“像戏”，戏可以散文化。而曹禺的《北京人》，在做戏剧“散文化”的尝试中，达到了诗的境界。

探究与实践参考答案

一、曹禺是怎样刻画“北京人”形象的？剧作者为什么要把几十万年前的“要爱就爱，要恨就恨”的“北京人”与像曾文清那样怯弱、无能的“北京人”对立起来？曹禺心目中的新的“北京人”是谁？

曹禺在《北京人》第二幕中，通过人类学家袁任敢的一段台词，刻画了“北京人”的形象：“那时候的人要爱就爱，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，不怕死，也不怕生。他们整年尽着自己的性情，自由地活着，没有礼教来拘束，没有文明来捆绑，没有虚伪，没有欺诈，没有阴险，没有陷害……”曹禺用五十万年前的“北京人”形象与曾文清那样的现代“北京人”对立起来，是要强调一个题旨：再也不能像曾文清似地浑浑噩噩地生活下去了！于是曹禺在剧中着力塑造了两个新的“北京人”——愫方和曾瑞贞——的形象，把全剧结尾在她们奔向光明的离家出走上。

二、对《北京人》的舞台指示中的音响效果作一番梳理，探寻一下它们的含义，比如，指出哪一些是属于生活气氛的烘托，哪一些是属于诗意的象征，哪一些是人物精神状态的外化等等。

第二幕开头那段舞台指示里“漫长的叫卖声”当属生活气氛的烘托，曾霆诵读“秋声赋”的声音和深巷传来的“木梆打更的声音”颇具诗意，而“水在壶里呻吟，像里面羁困着一个小人儿在哀哭”，便分明是人物精神状态的外化了。但《北京人》里最有名的一个音响效果出现在第三幕第一景里——“室内一切渐渐隐入在昏暗的暮色里，乌鸦在窗外屋檐上叫两声又飞走了。在瑞贞说话的当儿，由远远城墙上断续送来未归营的号手吹着的号声，在凄凉的空气中寂寞地荡漾，一直到闭幕”，这个一直延伸到闭幕的号声，既是生活气氛的烘托，又是人物精神状态的外化，而且不失为一种诗意的象征。

三、《北京人》公认是曹禺一出颇有点契诃夫戏剧味道的戏。试着对照契诃夫《三姐妹》第四幕和曹禺《北京人》第三幕的相关段落，体会曹禺所追求的“寓深邃于平淡之中”的诗化戏剧的妙处。

曹禺在契诃夫的《三姐妹》里，体悟到了“秋天的忧郁”。《北京人》里的时令也在秋天，其中也有“秋天的忧郁”。特别是从第三幕“由远远城墙上断续送来未归营的号手吹着的号声，”的舞台指示开始，到愫方与曾瑞贞的最后出走，剧情的悲喜剧因素的交织，达到了诗意盎然的程度。——就如愫方说的：“听着是凄凉啊！可瑞贞，我现在突然觉得真快乐呀！……活着不就是这个调子吗？我们活着就是这么一大段又凄凉又甜蜜的日子啊！”愫方对于曾文清的幻灭（所谓“天塌了”），从绝望中生发出新的希望。戏里没有什么特别张扬的情绪表达，但读者与观众分别感受到了剧中人物的精神升华。

四、有戏剧表演兴趣的同学可以在《北京人》里选一些可供诵读的台词，有感情地进行朗读。比如，男同学不妨带感情地诵读一下人类学家袁任敢的那一段关于“要爱就爱，要恨就恨”的“北京人”的台词；女同学则可以尝试着两人一组诵读第三幕中愫方和瑞贞的那段在“号声”伴奏下的抒情对白。

学生可自主进行。

参考资料

一、曹禺谈《北京人》

创作总是有现实生活依据的；但是，它又不是简单地按照现实那个样子去写。创作也是复杂的，这其中有着许多似乎说不清楚的因素在起作用。当你写作的时候，真是“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里”，那些生活的印象，人物、场景、细节等等都汇入你的脑海之中，在化合，在融铸，在变化，是在创造新的形象、新的场景、新的意境。

我写《北京人》时，记忆不仅把我带到我的青年时代，而且带回到我的孩提时代。那是非常奇怪的，不知怎么回事，那些童年的记忆就闯入我的构思之中。譬如第三幕，愫方和瑞贞谈着知心话，在瑞贞说话的时候由远远城墙上断续传来未归营的号手吹着的号声，在凄凉空气中寂寞地荡漾，一直到闭幕。我为什么这么写，这个印象是有生活根据的。在我六七岁的时候，父亲到宣化任镇守使。我一个人非常寂寞，就常常走到城墙上坐着，经常听到那种单调的却又是非常凄凉的号声。偌大的宣化城，我一个小孩子，知道自己没有了亲生的母亲，心情是十分悲凉的。听到那号声似乎是在呜咽，在哭泣。号声引起的是伤痛，是心灵的寂寞和孤独。我写这一幕时，这种生活的印象和感受便进入形象思维之中，化入这场戏的意境和氛围之中。它当然和我童年的生活有联系，但又不是我那时生活印象和感受的简单重现。

人们总爱问我，你剧中的人物是写的某某人吧？碰到这种发问，我总是不以为然。我常说，我十分熟悉我剧中的人物，但这并不等于说我写的就是生活中熟悉的某个人。《北京人》中的曾皓这个人物，就有我父亲的影子，但曾皓毕竟不是我父亲的再现。我对我的父亲的感情也是很复杂的，我爱他，也恨他，又怜悯他。他是很疼爱我的，他盼着我出国留学。那时，家境逐渐欠佳，他就对我说：“为了你留学，我再出去奔一奔，赚点钱！”曾皓的台词也有类似的话，就是从父亲那里借来的。还有，曾皓发现文清还偷着抽大烟，于是便跪在文清面前，求他不要再抽了。这个细节也取自我的父亲。我父亲这个人总是望子成龙，他看我的大哥不争气，便恨他。我大哥也抽鸦片烟。有一次，我父亲对我说，“你哥哥又抽大烟了，我就给他跪下，求他！”像这些，我就说曾皓有我父亲的影子。但是，我的家和曾家不大一样，我的父亲也和曾皓不一样。曾家这个封建官宦的世家，曾经是炫耀几代、气象轩豁的望族，而如今却是家道衰微，内里蛀空，徒有其表了。这个家庭，我是有生活依据的。我认识这样一个家庭，它的主人就颇有曾皓的遗老之风，原先在北平也是颇有名气的官宦人家，现在败下来了，手中还有点钱，便还摆着阔绰的架势，每天去中山公园吃茶聊天。他家少爷、姑娘不少，外表看上去，都是知书明礼的，一到夜晚，少爷们就把家里的东西偷出去卖。曾家的住宅，小花厅的格局，诸如装饰摆设，都和我认识的这一家有点关联，但是，又不全是这一家的。《北京人》中的北平的秋天景象和生活习俗，我是根据剧情费了些思索的。像白鸽的哨响，还有奶妈送给文清的鸽子，北京胡同里的水车的“吱扭扭”的声音，剃头师傅打着“唤头”的声响，我有的用来作为渲染刻画典型环境，有的就融入人物的创造。

至于思懿、愫方、文彩、瑞贞这些妇女形象，我记得曾经同你谈过，我很熟悉她们。特别是像愫方这样秉性高洁的女性，她们不仅引起我的同情，而且使我打内心里尊敬她们。中国妇女中那种为了他人而牺牲自己的高尚情操，我是愿意用最美好的言词来赞美她们的，我觉得她们的内心世界太美了。说到这里，还可以插入一段故事。大概是1957年，中央广播电视剧团演《北京人》，周总理去看戏了。散场后，他请剧团把第三场“天塌了”那场戏重演一遍。总理看完后就问导演说，台词中“把好的送给别



人，坏的留给自己”这句，是不是新给愫方加的？导演说，原来的本子上就有。总理说，那就好。在那黑暗的年代里，我就是这样理解愫方这些妇女的，我没有夸张。人都说愫方傻，她怎么能爱上文清这个“废物”？她不是傻，是她心地晶莹如玉，是她忘记了自己。只有“天塌了”，她才能改变她的看法。她跟着瑞贞走了，毅然决然地走了，的确是“天塌了”。她总是向往着美好的未来的，离开这个家，也说明她对美好的前途的憧憬和追求。思懿这个人是招人恨的；她的性格虽然奸险，她也有她的难处。她为人惹人嫌恶，但这个“家”是她支撑着。

生活的感受终于化为舞台形象，或者写到剧本里，是要经过许许多多的过滤、透视，经过蒸腾，或是说是发酵才能实现的。这里，既有思想的，也有感情的、心理的因素。在《北京人》中，我不只一次提到耗子。我为什么会写耗子？曾皓老是把儿孙比作耗子：“活着要儿孙干什么哟，要这群像耗子似的儿孙干什么哟！”我在北方生活，也看到过耗子，印象不深。抗战期间到了四川江安，江安的耗子好大哟，耗子成了灾。我准备写历史剧《三人行》，把搜集来的资料放到抽屉里，想不到资料与一部分稿子被耗子啃啮成了碎片，那是费了不少心思得来的。有一次，耗子竟然钻到我的棉袍子里，吓了我一跳。因之，我就对耗子格外憎恶。吴祖光同志为此曾写过一篇《鼠祟》，他说的是实情。但是，一旦我把耗子写入《北京人》里，就不是我那时对耗子的憎恶所能概括的了，可以说，是那时对耗子的认识，对耗子的厌恶的一种延伸、升华。它含蓄着更多的东西，但又不是直接说出来的。你说耗子是象征什么隐喻什么，说什么都可以，那就任凭群众去联想了，也任凭评论家去分析了。我写的时候，倒没有想得那么多。

我总觉得现实主义的东西，不可能那么现实。在这个戏里，瑞贞觉悟了，愫方也觉醒了，我清楚地懂得她们逃到什么地方去了，那就是延安。但是，我没有点明。她们由袁任敢带到了天津，检查很严，又是在日本占领的地区。这样写，不但要写到日本侵略军，当然把抗战也要连上了。这么一个写法，戏就走了“神”，古老的感觉出不来，非抽掉不可。这个戏的时代背景是抗战时期，但不能那样写，一写出那些具体的东西，这个戏的味道就不同了。这点，我和有些人的主张是不大一样的。现实主义当然要写时代，但不一定把那个时代的事都写进去。写对时代的感受，我很佩服我的师辈茅盾先生，时代感写得很准确，政治是个什么情况，经济是个什么情况，都写进去了。这个戏是在四川江安写的，写的是北平。要明写，袁任敢带瑞贞走，他是有路子的，他自己可能就是共产党人，或者是靠近党的人士，他装傻就是了。甚至连江泰也知道瑞贞是接近共产党或进步人士的。我不能这样写，我也不愿意这样写，更不能把这些都写个透底。如果这样，我就觉得这样的戏失去了神韵。说得明白些，戏就变了味，就丝毫没有个捉摸劲儿，也就没有“戏”了。说到底，我的体会是，坚持现实主义创作路子，并不是说都按现实的样子去画去抄。我还是那句话，现实主义的东西，不可能那么现实。

《北京人》里的瑞贞去的是延安，我没有指明。但在我的剧本前面，我引了唐朝诗人王勃的两句诗：“海内存知己，天涯若比邻。”这是隐喻共产党的朋友们的。那时，我已经见过周恩来同志了，他不单是作为一个长我一辈的南开学长，更是作为一个革命家来关心一个年青作者的。从政治上指点着前进的方向，生活上也给予我无微不至的关怀。国立剧专也有党的支部，当然是不公开的。我知道谁是共产党员，我不说，我心中明白。我的学生方瑄德、梅朵等都是党员，他们每天都到我家里来。从他们身上我受到启示和鼓舞，他们同我讨论着我的作品，那么坦诚那么友爱。我总是怀念江安那些十分清苦但却充满令人温暖的师生情谊的生活。我家的房东，他的大儿子和大儿媳，都是共产党人，都是我家里的常客。我就生活在这些共产党人身边。可以说，写《北京人》是党影响着我。

我曾说过，我喜爱契诃夫的戏剧，受过契诃夫的影响。《日出》还不能说有契诃夫的影响，《北京人》是否有点味道呢？不敢说。但我还是我。契诃夫那种寓深邃于平淡之中的戏剧艺术，确曾使我叹

服。像他的《三姐妹》，每次读了都使我感动。在苏联莫斯科艺术剧院，我看过演出，更迷恋着他的艺术。但是，只能说是受点影响。我以为学某某艺术家，学是学不像的。契诃夫的戏剧，中国是演不出来的，就是演得出，也没有很多人看，学外国人的好的东西，是不知不觉的，是经过消化的。不是照搬模仿，而是融入，结合。在这种融入结合之中，化出中国自己的风格，化出作家自己的风格，总之，是引出新的创造来。我说《北京人》受点影响，但我还是那句老话，我写作时，也没想到我是在学习那位大师。

（选自《曹禺论创作》，上海文艺出版社 1986 年版）

二、《北京人》导演杂记（蔡骥）

一 “诗”与“戏”

我极爱《北京人》，认定这出戏是剧作家曹禺最成熟的作品。1941 年夏，当我终于得到排演机会，兴致勃勃地去向曹禺师请求同意时，他却劝我放弃这个打算。他说《北京人》是出“关门戏”。

《北京人》是出“关门戏”?!——我觉得不太有把握了。但我仍然坚持要排，老师扭不过我，只好同意。此后几天我不断思索如何避免这种可怕的后果，不由得想起多年前曹禺师的一席话。

1943 年冬天，某个夜晚，在重庆。我从剧场后台陪曹禺师回家。当时我正热心于契诃夫，写了个带“契诃夫味儿”的剧本，话题便落在“契诃夫风格”上，曹禺师给我浇了点冷水，劝我“不要学契诃夫”。他说中国人看戏的习惯是“有头有尾”，他认为莎士比亚比契诃夫更易于被中国观众接受。当时我脑子正发热，那肯放弃我的爱好！15 年后，面对《北京人》演出的成败，我不能不考虑一下中国观众的“习惯”了。“《北京人》有点契诃夫味儿”，这是我的看法。这出戏通篇笼罩在诗一样的意境中，剧本第一页对曾家花厅所做的那番描述，就是一幅意境深远的油画。戏未开始，那发自蓝天白云中的冷冷鸽哨声，已把读者带入 20 世纪 30 年代初的“北平曾家”。以后的戏更像抒情诗一样，沁人心脾。这气息，我在契诃夫的剧本中是闻到过的。

但是，仔细思索，《北京人》和《樱桃园》究竟不同。别的不说，那味道的浓淡便大有区别。我重读了《雷雨》和《日出》，回忆起那些令人窒息的戏剧场面，繁漪吃药、四风发誓、周萍与四风会面、周朴园令周萍认生母以及黄省三哀告、小东西自缢、李石清与潘月亭生死搏斗、陈白露自杀等。再读《北京人》，觉得其中也不乏如此浓烈的场面。如瑞贞哭诉、愫方说嫁、文清与愫方夜会、曾皓中风、愫方信念的破灭与出走、文清服毒等等。看来，《北京人》的味道不淡，只不过它的表达方式比较含蓄。尖锐的矛盾冲突“埋藏”在不那么尖锐的日常生活中，再加上封建礼教掩盖了人物的真情实感，给表现带来了困难。

曹禺是戏剧大师。他的戏剧风格可以用几句话概括，即：交织谨严的生活逻辑，轮廓清晰的人物形象，紧张尖锐的戏剧冲突和真实生动、耐人寻味的台词。抒情也是曹禺风格的一部分。《雷雨》《日出》《家》都有许多抒情的场面，《北京人》则是作者的最高成就，整出戏像诗！“诗”“戏”交融、浑然一体。《北京人》是“诗”又是“戏”。在我写导演计划以前，有点偏向于“诗”，很想把它这种“诗味儿”排出来。后来，我在《导演计划》中这样提醒自己：

……不应该因为《北京人》一剧有新的特点，就放弃或忽视作者固有的风格。从第一幕起，就应该让它在正确的节奏上进行。作者在开幕时已拉满了弓，箭在弦上，一触即发。如果忽略了这一点（即没有把每个角色的内心处在拉满弓的状态），那么必将失去这出戏的内在力量。但另一方面，又不能忽略它的诗一样的调子。要在那些压得人透不过气的矛盾冲突中，突出作者有意安排的微笑



第六单元 曹禺与《北京人》

的场面、大笑的场面、欢快的场面、充满幽默与讽刺的场面、以及沁人肺腑的抒情场面……使全剧在节奏上有多种变化。

这些想法对于后来的排演，确实起了作用。我时常警惕自己，不要偏向这边或那边。

二 诗魂——愫方

愫方是个复杂的艺术典型，是在封建束缚下成长起来的、中国式的善良妇女的化身。她温柔、纯洁、真诚、富于同情心，多才多艺、情操高尚、吃苦、耐劳、勇敢、肯于自我牺牲，优美。读完剧本，掩卷抒怀，这些潜台词便源源而出。也许可以这样说：愫方是曹禺历来创造的最成功、最优美的典型。没有愫方，《北京人》将失去光彩。如果说《北京人》是诗，那么这首诗的灵魂是愫方。

愫方在《北京人》中有什么意义呢？

我觉得，作者在理性上，在《北京人》中提出并暗示了一组“新人”形象，其中包括反抗性很强的瑞贞，无拘无束的袁圆，脚踏实地的袁任敢，还有并未出场的瑞贞的同学们以及吸引瑞贞投奔光明的革命者。但从感情上说，作者捧出的理想人物是愫方。愫方在生活中的态度很难为现代中国人所苟同。她知恩报恩、守本分、不强取、有高尚的道德情操。她还“以德报怨”“逆来顺受”。后来更在这种自我道德完成中悟出了要“把好的送给别人，坏的留给自己”的人生哲学。所有这些，你都难以加以肯定或否定。你不能不承认，即使你不同意他的生活态度，却不能不赞扬她的善良品质。作者在第三幕第一景的戏中，含泪把愫方推到理想的峰巅，然后在“天塌了”的情节中使她的幻想破灭。她“出走”了。很显然，“破灭”了的是愫方对封建制度的错误认识，被否定的是愫方性格中的消极因素，而不是“理想”本身。愫方是带着她业已升华了的形象出走的！作者有意让瑞贞做愫方形象的补充。她拉了她一把，一道出走，上了火车。

《北京人》演出后，周总理风趣地说：“愫方到解放区是个很好的保育员。”（我们听到这句话都笑了）作者知道后补充说：“她可能穿上了军装。”是的，我要说的正是这句话。愫方在革命队伍中，不论干什么，都将发出热和光。她的情操与品质和革命的要求一致。她是金子！

我喜爱愫方的品质，把她说成是《北京人》的灵魂，不知道是不是“过”了？不过我不想回避这个问题，导演《北京人》时，我的目标之一，就是尽力把愫方的“美”显示出来。我相信这样做是对的：观众确实都爱愫方。

（选自《〈北京人〉导演计划》，中国戏剧出版社 2004 年版）

三、《北京人》的演出（冯亦代）

曹禺先生写的剧本中，我最喜欢《北京人》。不仅由于剧本中的诗的语言和诗的情调，而且由于剧作者的写作技巧在这个剧本里已经到达圆熟的峰巅；但主要吸引我的，却是剧作者透过剧情，对于生活所表达的强烈鲜明的爱憎。在曾家那间曾经煊赫一时、如今已显灰颓的小花厅里，生活被幽囚着。一代人追忆昔日繁华，眼前只能等候死日的来临；另一代人痛心于少年时的错着，无可奈何地缅想那逝去的岁月和残破的梦境；再一代人则不甘心于死气沉沉的禁锢生活，抱着冲向新天地去的企望。可是生活的羁绊，却使这些可怜虫群集在这间小花厅里。难道人们就不想迈进一步去呼吸一下清新空气，享一下人间幸福？不过冲出这一生活的重重障碍却需要无畏的勇气，要明白这一点，却也不是件易事，正如曾霆所说的“这明白是多难哪”！剧作者真替他们感到气愤，他借学者袁任敢的话，对于这孱弱的一代人，痛加谴责。袁任敢告诉大家“北京人”曾经如何生活，他说：“这是人类的祖先，这也是人类的希望。那时候的人要爱就爱，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，不怕死，也不怕生……”对比之下，像小耗子

样生活着的人真该愧对祖先！但是剧作者却没有就此失望。让卑怯者烂在土里，霉在屋里，让勇敢者跑出这囚笼似的小花厅走向宽广的生活去。他对生活的信心也感染了我们，因此对曾皓、思懿、江泰、文彩之辈我们无所顾惜，而对文清、愫方、瑞贞、曾霆却寄以无限的同情。……

从演出里，我们看到了导演对于原作的潜心体会之处。在舞台上，他抓住了气氛的要求，加以适度的渲染。一面是陈腐衰亡所列下的严阵——垂死的挣扎，在无望中寻求希望；一面则是新一代和新的生活对这座封建堡垒的进攻。他强调了老一代旧生活的执着的固守，也就显出了新的力量更为勇猛，更为狂野。

（选自1957年4月23日《人民日报》）

四、登上峰巅（田本相）

一部杰作的诞生，决不是一时感情冲动的产物，更不是对现实进行即兴速写的结果。譬如地震的爆发，是漫长的地壳运动中产生着强大的地应力，而这种强大地应力的长期集中又造成巨大弹性应变能，在岩石中积聚着、蕴蓄着，直到岩石再也不能支撑自己，便爆发了地震。创作也是这样，也要经历这样一个积聚、贮蓄的过程。愈是优秀的作品，愈是经过长年的积累、观察、思考和孕育，《北京人》就是这样。

关于《北京人》的素材来源，曾有过种种猜测。曹禺就此也陆陆续续地回答过我所提出的一些问题。他说：

我写《北京人》主要取自我的老同学孙毓棠的外祖父徐家。1930年暑假，我和孙毓棠一起参加清华大学的考试，就住在他的外祖父家里。毓棠的外祖父也可以说是清朝的遗老，那时他做着中山公园的董事。每天，他都去中山公园喝茶、聊天，过着清闲的生活。徐家的少爷、小姐不少，但是，家都破败了，夜晚，经常有人把家里的东西偷出去卖。虽然，已经失去了徐家祖辈的荣华富贵和家运旺盛的繁荣，但是徐家的陈设，仍然是十分讲究的，处处都是古色古香，即使房屋的构造、格局，都能看出昔日的威严，栋梁上也留着过去金碧辉煌的痕迹，就像我在《北京人》中所写的。当然，也不都是取自徐家，像曾皓，就有我父亲的影子。^①

《北京人》的写作，也可以说是“杂取种种人”。不过，他一向最醉心的还是写出人物性格，特别是写出人物的灵魂。《北京人》就是要写“活人”，“有灵魂的活人”，能“抓牢”读者观众灵魂的活人。他是这样说的：

你问我《北京人》是怎么写出来的？这是很难用几句话说明清楚的，甚至连我自己也说不清楚。不过那时有一种想法，还是要写人。一切戏剧都离不开写人物，而我倾心追求的是把人的灵魂、人的心理、人的内心隐秘、内心世界的细微的感情写出来。这个戏中的人物，大都在生活中有着他们的原型，或者说影子吧。我说曾皓就有我父亲的影子，也有别的人的。我曾看到一位教授，他和一个年轻的姑娘有一些感情上的瓜葛；我看出他是在剥夺别人的感情，这件事曾经使我感触很深。我就是由他的灵魂，引起联想，开掘了曾皓的卑鄙的灵魂，把他内心深处的卑鄙自私挖出来。这个教授并没有多少故事，也没有什么惊险热闹的东西。那时，我还碰到一个女孩子，年龄稍大些了，没有出嫁，住在姨夫家里。当然，这个姑娘不像愫方那样，但有些相似吧！就这样把曾皓和愫方连在一起了。

我曾对你说过徐家，那的确是一个大家庭，他家的宅院是一个套院连着一个套院，真是深宅大

^① 曹禺同笔者谈话记录，1982年5月26日。

院。但的确败落了，不知怎么就又被耗子连起来了。这个家就是被耗子咬空了。徐家的少爷、小姐赌博，抽鸦片烟，把家中的东西、古董玩物拿出去变卖，这些少爷就有曾文清的影子，他懒得要死，成天无所事事。守着家，吃、偷、拿、玩，是废物，典型的废物，真像耗子。但是，这些少爷，没有曾文清那样的文雅。对这些人之所以印象深刻，这同我的大哥也多少有些关系，曾文清身上也有我那位大哥的影子。我那位大哥，是学法律的，抽鸦片烟，一辈子什么事也没做成。大概我的父亲也是恨铁不成钢，有一次，父子冲突起来，父亲把大哥的腿踢断了。结果，大哥出走了，从天津跑到东北哈尔滨，过了一冬天，又回到天津来了。他大概也是混不出什么名堂又回来的。但是他又不敢回家。后来，还是母亲把他找回家里。大哥依然故我，恶习未改，他有一次抽鸦片烟又被父亲看到了，父亲就跪倒在他面前说：“我是你的儿子，你是我的父亲，我求你再也别抽了！”这些，我都写进去了。^①

还有一次曹禺带着很深沉的感情，谈到愫方的塑造：

愫方是《北京人》的主要人物。我是用了全副的力量，也可以说是用我的心灵塑造成的。我是根据我死去的爱人方瑞来写愫方的。为什么起名叫愫方，“愫”是她取了她母亲的名字“方素悌”中的“悌”，方，是她母亲的姓，她母亲是方苞的后代。方瑞也出身于一个有名望的家庭里，她是安徽著名书法家邓石如先生的重孙女，能写一手好字，能画山水画，这都和她的家教有关。她是很文静的，这点已融入愫方的性格之中。她不像愫方那样的具有一种坚强的耐性，也没有愫方那么痛苦。但方瑞的个性，是我写愫方的依据，我是把我对她的感情、思恋都写进了愫方的形象里，我是想着方瑞而写愫方的。我把她放到曾家那样一个环境来写，这样，愫方就既像方瑞又不像方瑞了。方瑞的家庭和愫方的家庭不完全相同，她的妹妹邓宛生和她性格不一样，是很开朗的活泼的，当时是一个很进步的学生。袁圆的性格也有她妹妹的影子。没有方瑞，是写不出来愫方的。^②

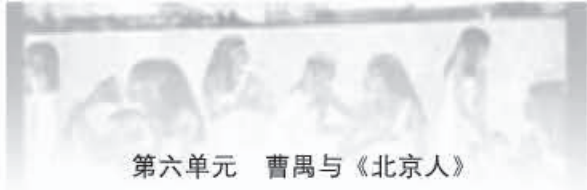
曹禺的剧作，有他独到的艺术经验。但是，倾心于人物，也可以说是历来剧作家所关心的。特别是杰出的剧作家大都由于写了名垂千古的人物而留传后世。但是，这样的成功秘诀，并不见得都能为人得到，有人知道却不去做或者不能做到，这就是差别和距离。在中国的剧作家中，肯于为此而呕心沥血的剧作家并不多见。在生活中，他留心的是人，引起爱憎的也是人。他不是冷静地客观地去写人，他的爱憎，他的痛苦和苦闷都揉进他的人物里。他对方瑞的爱，写成他的愫方，但是，愫方中也有他自己的时代的苦痛。愫方的孤独，也凝聚着他的孤独感，那从小就有的孤独感。他说：

《北京人》中的号声，是我在宣化生活中得来的，那时天天听到号声。每听到这种号声，说是产生一种悲凉感，不是；感伤，也不是；是一种孤独感。我童年常有这种孤独感，这种印象是太深太深了，就写进愫方的感受之中，写到戏的情境之中。^③

不知是谁说的，作家笔下的人物都有着他自己，他写的每个人物，写的是别人，也是写着他自己，曹禺也是这样。他谈到江泰时说：

江泰是根据我在抗战时在四川的一个小城里，遇到的一个法国留学生作为原型而写出来的。这个法国留学生和他爱人住在他老丈人家里，是一个乐天派。每次见到我，都是东拉西扯，谈得兴高采烈，不像江泰那样满腹牢骚。我父亲还认识一个法国留学生，是研究科学的。在那个时代，搞科学的人是很不得志的，他不会做官，很失意，常常和我父亲在一起穷聊。江泰这个人物就是取材于这些生活中的人物，其中当然也包括我的某些幻想。

① 曹禺同笔者谈话记录，1982年5月28日。 ② 曹禺同笔者谈话记录，1982年5月24日。 ③ 曹禺同笔者谈话记录，1983年9月14日。



第六单元 曹禺与《北京人》

思懿这个人物在生活中也有原型，这种人我见得很多。印象最深的是某个学校的校长夫人，嘴很刻薄，但不是那么凶残。剧中其他人物如瑞贞和曾霆也是我在生活中见到的人物。我有一个朋友，他的哥哥三十六七岁，就有一对十七八岁的儿子和儿媳，他们叫我叔叔，这对小夫妻缺乏爱情，儿媳经常回娘家去，后来，我听说一个自杀了，一个病死了。我没有把瑞贞和曾霆写成这样，因为我不忍心这样写他们，那样写就太残忍了。我写瑞贞，让她从那个大家庭挣扎出来。^①

他说，他的人物都有原型，并不等于他全然按照这些原型去写。他很讲究人物的孕育，讲究人物的创造。

（选自《曹禺传》，十月文艺出版社 1991 年版）

人教版®

^① 曹禺同笔者谈话记录，1983 年 9 月 14 日。

第七单元 老舍与《茶馆》

【教学目标】

1. 认识《茶馆》的艺术价值。它不仅是老舍的戏剧代表作，而且是中国 20 世纪下半叶唯一一部得到公认的戏剧经典之作，同时也是“京派话剧”的典范之作。
2. 领悟戏剧语言的艺术魅力，如戏剧台词的性格化、动作性等。
3. 了解《茶馆》与传统话剧的区别，从而认识戏剧的创新特性。

教学设想

一、把握“茶馆”结构上的创新。

《茶馆》三幕戏，截取了三个旧中国反动时代的横断面。第一幕是戊戌政变失败之后的清朝末年；第二幕是袁世凯死后的军阀混战时代；第三幕是抗战胜利后国民党反动统治行将崩溃的时期。其目的是不写这些历史事件本身，而是着重反映在这些历史事件发生之后，中国社会生活和群众心理中引起的波澜。

《茶馆》在结构上的另一创新，是没有沿用以“一人一事”为情节发展主线的传统戏剧结构法，它没有贯串全剧的主要戏剧情节，而是巧妙地借助茶馆这个平台，用一张张人物速写汇合成一幅幅社会剪影，构建一个个戏剧片段，用这些茶馆里各色人物个人生活上的变迁，反映社会的变迁。

二、体会《茶馆》语言的特点。《茶馆》语言魅力被人交口称赞，老舍自己也有自信，他说：“我有一些旧社会的生活经验，我认识茶馆里那些小人物。我知道他们做什么，所以也知道他们说什么。以此为基础，我再给这里夸大一些，那是润色一下，人物的台词成为他们自己的，而又是我的。”这个经验对学生们也有启发。因此不妨建议有兴趣的同学，在阅读《茶馆》第一幕之后，也根据自己的生活经验，动笔写一些类似生活小品似的场景断片，努力用性格化的语言（即台词）勾画他们熟悉的人物，作为他们平时作文训练的一种补充。

三、抓住人物的动作、语言等，分析不同人物的个性特点。《茶馆》中人物众多，性格、身份各异，但在剧中都活灵活现，给人以鲜明的印象，显示了作者高超的艺术表现力。学习要注意深入分析，认真体会。

赏析举隅

一、从第一幕说开去

《茶馆》共三幕，本单元选录了完整的第一幕和第三幕的尾声。

《茶馆》第一幕，被曹禺被誉为“古今中外罕见的第一幕”。本单元教学的一个重点，可放在解释为什么《茶馆》的第一幕是“罕见的第一幕”？

首先，可以提及作者的“大茶馆小社会”的构思。茶馆是个三教九流的聚会处，可容纳各色人物。这样就出现了两个在世界戏剧史上罕见的情形：一是人物众多，在《茶馆》第一幕里光是有台词的人物就有 22 个；二是人物杂陈，在《茶馆》第一幕里，社会身分殊异的人物——上至在宫廷内当太监总管的权力人物、吃洋教的小恶霸，下至卖耳挖勺的老人、卖亲生女儿的穷人——同处一个舞台空间。而更不同凡响的是，所有这些人物都被剧作者描写得面目分明，让人难忘，从整体上呈现出了一幅时代的色彩斑驳的图案。

老舍又是如何驾驭这样的人物众多的舞台结构的呢？这里涉及他的所谓“招之即来，挥之即去”的编剧手法。

在这一幕里，有好几个仅仅出现在第一幕而又分量不小的戏剧人物，老舍需要他们出场，是因为通过他们的舞台亮相，可以鲜明地反映出剧本所表现的当时中国社会的本质特征。

然而，尽管像马五爷、庞太监这样的人物都属于“招之即来，挥之即去”的，但这些人又都能给观众与读者留下深刻印象，这又是什么原因？一个重要原因是：老舍善于以一当十地选择让人物亮相的情节。第一幕的时代背景是戊戌变法失败，顽固派取得了“胜利”。怎么来表现这个腐朽的“胜利”呢？老舍选择了“太监娶媳妇”这个情节。反动派的腐朽与荒唐通过庞太监的腐朽与荒唐得到了充分的揭示。另一个重要原因是，老舍非常善于用语言（角色的台词）来塑造人物。老舍的台词是性格化的台词，是有行动性的台词。经典性的例子，便是第一幕马五爷的三句台词——“二德子，你威风啊！”“有什么事好好地说，干吗动不动地就讲打？”“我还有事，再见！”在剧本的人物表里，马五爷是“吃洋教的小恶霸”。这号人物有多大的能量呢？正在欺侮常四爷的“善扑营当差”的地痞流氓，一听到“二德子，你威风啊！”这话，连忙过去请安，低声下气地说：“马五爷，您在这儿哪？我可眼拙，没看见您！”老舍先生让马五爷只说短短的三句话，就把这个吃洋教的小恶霸的气焰表现了出来，也把压在中国人民头上的帝国主义这座大山强调了出来。

这里要作个解释：“洋教”是过去中国人对天主教会的一种俗称。天主教传入中国后，社会上出现了一类依靠教会势力谋生甚至作威作福的人，这种人便被称作“吃洋教的”。在 19 世纪末 20 世纪初的中国，一般老百姓怕二德子这样的在善扑营（清王朝豢养摔跤手的地方）当差的流氓打手，而这些流氓打手又怕像马五爷这样的“吃洋教的”假洋鬼子，这就是那个时代的中国社会的本质特征。

有行动性的语言，也有助于对于人物性格的揭示，因此这样的台词也是性格化的。焦菊隐导演在分析老舍的性格化台词时，就举了《茶馆》第一幕发生在刘麻子与松二爷之间的一段戏：

刘麻子……松二爷，（掏出个小时表来）您看这个！

松二爷（接表）好体面的小表。

刘麻子 您听听，嘎登嘎登地响。

松二爷（听）这得多少钱？

刘麻子 您爱吗？就让给您！一句话，五两银子！……松二爷，留下这个表吧，这年月，戴着这么好的洋表，会教人另眼看待！是不是这么说，您哪？

松二爷（真爱表，但又嫌贵）我……

刘麻子 您先戴两天，改日再给钱！

焦菊隐导演对这段戏作了这样的评述：“从松二爷一共两句零一个字的台词里，看到一个多么既好体面而又多么寒伧的人。他爱极了这只小表，但又舍不得买，也没有力量去买。剧本上虽然写着刘麻子让他戴两天，可是，事实上，他一定是一声不响地把表递回去了。”

老舍的语言技巧，同样也表现在剧中人物之间的台词交锋中。改良派的秦仲义与顽固派庞太监狭路相遇。秦仲义说：“庞老爷！这两天您心里安顿了吧？”庞太监回答说：“那还用说吗？天下太平了：圣旨下来，谭嗣同问斩！告诉您，谁敢改祖宗的章程，谁就掉脑袋。”秦仲义与庞太监之间的台词交锋构成了一个完整的戏剧冲突，反映了那个时代的社会冲突的侧面。

《茶馆》第一幕没有一个完整的情节，但从戏一开场王利发与唐铁嘴之间的对白开始，戏剧性冲突就接连不断，而冲突又都是散点的，并不集中在一两个人物身上，这种编剧法也实属“罕见”。传统的编剧观念，在欧洲有“行动一致律”，在中国有李渔所说的“立主脑，减头绪”。但《茶馆》的第一幕却以头绪纷繁见长。传统的编剧观念要求营造所谓“缘起—展开—高潮—结局”的贯串情节线索。但《茶馆》没有一以贯之的贯串性情节，在第一幕里也没有沿用以“一人一事”为情节发展主线的情节性结构法，而是巧妙地借助茶馆这个平台，用一张张人物速写汇合成一幅幅社会剪影；用一段段戏剧冲突，构成一个个戏剧片段，来反映这个时代的本质内容。

二、《茶馆》尾声的独特艺术魅力

刘麻子的扮演者、著名演员英若诚对《茶馆》尾声的艺术魅力，有这样一段描述：“第三幕结束时，三个老头撒过纸钱后，两个老头走了，就剩下了王掌柜一个人。一个老头，站在台上，没有一句台词，这样处理在话剧中是少见的。我们其他演员都在幕边上等着谢幕，真是大气都不敢出。那么大的剧场，一千多观众，鸦雀无声，一动也不动，真是了不得的事，这不是常见的现象。”

王利发的扮演者于是之也对这个结尾的艺术效果有个体会：“关于这个结尾和这个戏的高潮还有很多争议，但我觉得它是高潮。这个感觉是在舞台实践中得到的……这戏本来可以不维持下去了，但观众非听这三个老头说什么不可，而且非常安静地等待着。我猜观众的心理，是要听听他们到底怎么总结自己的一生，这个戏到底怎么结束。我认为也就是老舍敢于这么写这个高潮，就是加上沈处长的戏，高潮也是在这儿。”

《茶馆》的尾声的确是全剧的高潮，不仅是全剧的人物情感渲泄的高潮点，也是全剧的戏剧性冲突的高潮点。在这之前，《茶馆》中的戏剧性冲突都是在这一个人物与那一个人物之间展开的，如秦二爷和庞太监之间的冲突。《茶馆》的结尾是三个老头的自奠，三个老头之间并没有什么矛盾，但他们的相聚却构成了全剧的戏剧冲突的高潮点。三个老头的结局，显示了一个道理：三个老头——一个曾经一心想当良民的茶馆掌柜，一个一心想“实业救国”的实业家，一个一心想自食其力的劳动者，都没有了活路，都有理由诅咒这个黑暗社会（而不是某个人）了。于是，戏剧冲突的性质变成了三个老头与整个旧社会的冲突。

听听三个老头的这三句台词：

秦仲义 ……别人不知道，王掌柜你知道：我从二十多岁起，就主张实业救国。到而今……机器都当碎铜烂铁卖了！全世界找得到这样的政府找不到？我问你！

王利发 ……人总得活着吧？我变尽了方法，不过是为活下去！……为什么不叫我活着呢？

我得罪了谁？谁？皇上，娘娘那些狗男女都活得有滋有味的，单不许我吃窝窝头，谁出的主意？

常四爷 ……我爱咱们的国呀，可是谁爱我呢？……

最值得注意的是，《茶馆》头号主人公王利发，这个最初胆小怕事的王掌柜，到全剧结尾的时候成了个什么都不怕的王掌柜了，原因是他觉得他非死不可了。连死都不怕了，还会有什么顾忌呢？老舍让观众看到了王掌柜从“一定要活着”到“非死不可了”的思想变化的全过程，也让演员有了充分发挥自己才情的机会。看到王利发的结局，就会想到戏的开局。

王利发按着父亲遗留下来的老办法，“多说好话，多请安，讨人人的喜欢。”王利发在第一幕里表现出的“精明”有时几近于“油滑”。而在第二幕里，王利发一个劲儿地贴“莫谈国事”的字条，但“国事”不断找上门来，和特务兵痞的每一次照面，虽然表面上依然满面堆笑，委曲求全，但在内心里已经逐渐积累起不平。到第三幕，当他使出浑身解数，想在“改良”中突围，结果反遭暗算，茶馆要落入贼人之手，他就决心把家人送到解放区，而自己以死相拼。

揭示王利发的性格命运对揭示《茶馆》的主题思想有直接的意义。一个本想当顺民、老老实实挣钱过日子的中国人，都不能见容于这个旧社会，这个旧社会是没有继续存在的理由了。

不要忽略《茶馆》结尾透露出的人生滋味。三个老头奇迹般地相聚到一起时，有一小段因花生米引起的对话：

常四爷 我这儿有点花生米，（抓）喝茶吃花生米，这可真是个乐子！

秦仲义 可是谁嚼得动呢？

王利发 看多么邪门，好容易有了花生米，可全嚼不动！多么可笑！……

尽管“多么可笑”，但“有了花生没有了牙”的窘境却是人生的一个最普遍性的尴尬处境。因此，这些台词也成了一句常常被人引用的警句。

探究与实践参考答案

一、《茶馆》上世纪80年代出国演出，搬上西欧舞台，大获成功。有外国观众反映说：“《茶馆》使我们懂得了中国为什么爆发革命，而这场革命又为什么在1949年获得了那样伟大的成功。”想一想，外国观众看了这出并非正面表现中国革命的《茶馆》之后，为什么会有这样的反应？

外国观众的这种反应，说明了《茶馆》的艺术构思获得了成功。老舍说起《茶馆》的创作构思时曾强调了他的“以小见大”的潜在题旨：“这就是说，用这些小人物怎么活着和怎么死的，来说明那些年代的啼笑皆非的形形色色。”扮演王利发的演员于是之在人物塑造时，也着眼于这个小人物命运的啼笑皆非，无奈与荒诞：“这个人一直没想过死，他总觉得自己是可以的，等到发现自己非死不可了，也觉着自己的死是可笑的。”有思辨能力的外国观众看明白了《茶馆》的最有爆炸力的含义：如果像王利发这样一个一心想当社会的顺民的人都不能存活在这个社会，说明这个社会也没有再存活下去的理由了。

二、曹禺评价《茶馆》第一幕说：“这第一幕是古今中外剧作中罕见的第一幕。”你怎样理解这一评价？

曹禺熟知古今中外的剧作，所以他的这一评价有权威性。曹禺为什么要特别说起《茶馆》第一幕呢？因为“写戏的人都知道，最难的是第一幕”。而《茶馆》第一幕又是那样的不同凡响。老舍首先放弃了扭结核心戏剧事件的编剧老规矩，不追求编织完整的情节故事，而是以刻画人物，广泛反映社会风

貌为目标，“设法使每个角色都说他们自己的事，可是又与时代发生关系”，“无关紧要的人物一律招之即来，挥之即去。”这样的编剧方法，是属于散文化的编剧法，这在老舍是个创举。那么《茶馆》第一幕要表现什么样的社会情状呢？老舍在《谈〈茶馆〉》一文中说：“那时候的政治黑暗，国弱民贫，洋人侵略势力越来越大，洋货滚滚而来（包括大量鸦片烟），弄得农村破产，卖儿卖女。有些知识分子见此情形，就想变变法，改改良，劝皇帝维新。也有的想办实业，富国裕民。可是，统治阶级中的顽固派不肯改良，反把维新派的头脑杀了几个，把改良的办法一概打倒。戏中的第一幕，正说的是顽固派得势以后，连太监都想娶老婆了，而乡下人依然卖儿卖女，特务们也更加厉害了，随便抓人问罪。”老舍说的这些内容在戏里都得到了生动的表现。吃洋教的马五爷、庞太监都是属于“招之即来，挥之即去”的人物，但老舍对他们的形象刻画又是那样的入木三分。这就充分展现了老舍的语言艺术的能量。曹禺说《茶馆》第一幕戏按它的丰富内容而言，“可以敷衍成几十万字的文章”，但第一幕除去舞台指示和标点符号，老舍总共才用了三千一百零三个字，而且光有台词的人物就有22个之多。这样的舞台艺术景观的确是古今中外剧作中罕见的。

三、老舍在《对话浅论》一文中讲述自己写戏剧人物对白的心得：“在写话剧对话的时候，我总期望能够实现‘话到人到’。这就是说，我要求自己始终把眼睛盯在人物的性格与生活上，以期开口就响，闻其声知其人，三言两语就勾出一个人物形象的轮廓来。”同学们不妨各自试着把剧中的“话到人到”、“开口就响”的精彩台词找出来，并且说明它们的妙处所在。

比如马五爷与二德子的两句对白：

马五爷（并未立起） 二德子，你威风啊！

二德子（四下扫视，看到马五爷） 喝，马五爷，您在这儿哪？我可眼拙，没看见您！（过去请安）

二德子是地痞流氓，正在向常四爷寻衅，但吃洋教的马五爷端坐茶馆一角，“并未立起”，只消说一句“二德子，你威风啊！”就让二德子“威风”扫地，赶紧过来向马五爷请安。短短两句对白，就把马五爷的不可一势的自我感觉表现出来了，从而也展现了老舍要表达的“洋人侵略势力越来越大”的晚清社会现实。

再如庞太监出场时与秦仲义的语言交锋：

秦仲义 庞老爷！这两天您心里安顿了吧？

庞太监 那还用说吗？天下太平了：圣旨下来，谭嗣同问斩！告诉您，谁敢改祖宗的章程，谁就掉脑袋！

讲维新的秦仲义见到保皇派庞太监说：“庞太爷！这两天您心里安顿了吧？”这是表面好像在恭维他，骨子里是在嘲讽他。庞太监听出了对方话里的刺儿，便索性把他的保皇气焰发作出来：“那还用说吗？天下太平了：圣旨下来，谭嗣同问斩！告诉您，谁敢改祖宗的章程，谁就掉脑袋！”老舍通过这两句对白，在生动展示人物性格的同时，也把当时的最重要的政治冲突——保皇派与维新派的冲突，表现了出来，把当时的最重要的政治信息——顽固派得势，维新派失败，其首脑人物之一的谭嗣同被杀害——传达了出来。

此外，在《茶馆》第二幕里，还有一些著名的性格化台词，如唐铁嘴说的“大英帝国的烟，日本的白面儿，两大强国侍候着我一个人”；松二爷说的“我饿着，也不能叫鸟儿饿着！”都是“开口就响”的台词典范。

四、北京人民艺术剧院演出的《茶馆》有两个版本，一个版本把戏的结尾结在王利发准备上吊自尽，另一个版本照老舍原作结在沈处长的两声“好（蒿）！”上。你们更愿意接受哪一个演出版本的结尾？理由是什么？

这两个结尾各有千秋。把戏结尾在王利发准备上吊自尽上，可以把戏的悲剧色彩渲染得更浓烈。把戏结尾在沈处长的两声“好（蒿）！”上，则有利于强调这个戏的悲喜剧风格。

参考资料

一、答复有关《茶馆》的几个问题（老舍）

《茶馆》上演后，有劳不少朋友来信，打听这出戏是怎么写的等等。因忙，不能一一回信，就在此择要作简单的答复：

问：为什么单单要写一个茶馆呢？

答：茶馆是三教九流会面之处，可以多容纳各色人物。一个大茶馆就是一个小社会。这出戏虽只有三幕，可是写了五十来年的变迁。在这些变迁里，没法子躲开政治问题。可是，我不熟悉政治舞台上的高官大人，没法子正面描写他们的促进与促退。我也不十分懂政治。我只认识一些小人物。这些人物是经常下茶馆的。那么，我要是把他们集合到一个茶馆里，用他们生活上的变迁反映社会的变迁，不就侧面地透露出一些政治消息么？这样，我就决定了去写《茶馆》。

问：您怎么安排这些小人物与剧情的呢？

答：人物多，年代长，不易找到个中心故事。我采用了四个办法：（一）主要人物自壮到老，贯串全剧。这样，故事虽然松散，而中心人物有些着落，就不至于说来说去，离题太远，不知所云了。此剧的写法是以人物带动故事，近似活报剧，又不是活报剧。此剧以人为主，而一般的活报剧往往以事为主。（二）次要的人物父子相承，父子都由同一演员扮演。这样，也会帮助故事的联续。这是一种手法，不是在理论上有何根据。在生活中，儿子不必继承父业；可是在舞台上，父子由同一演员扮演，就容易使观众看出故事是联贯下来的，虽然一幕与一幕之间相隔许多年。（三）我设法使每个角色都说他们自己的事，可是又与时代发生关系。这么一来，厨子就像厨子，说书的就像说书的了，因为他们说的是自己的事。同时，把他们自己的事又和时代结合起来，像名厨而落得去包办监狱的伙食，顺口说出这年月就是监狱里人多；说书的先生抱怨生意不好，也顺口说出这年头就是邪年头，真玩艺儿要失传……因此，人物虽各说各的，可是又都能帮助反映时代，就使观众既看见了各色的人，也顺带着看见了一点儿那个时代的面貌。这样的人物虽然也许只说了三五句话，可是的确交代了他们的命运。（四）无关紧要的人物一律招之即来，挥之即去，毫不客气。

这样安排了人物，剧情就好办了。有了人还怕无事可说吗？有人认为此剧的故事性不强，并且建议：用康顺子的遭遇和康大力的参加革命为主，去发展剧情，可能比我写的更像戏剧。我感谢这种建议，可是不能采用，因为那么一来，我的葬送三个时代的目的就难达到了。抱住一件事去发展，恐怕茶馆不等被人霸占就已垮台了。我的写法多少有点新的尝试，没完全叫老套子捆住。

问：请谈谈您的语言吧。

答：这没有多少可谈的。我只愿指出：没有生活，即没有活的语言。我有一些旧社会的生活经验，我认识茶馆里那些小人物。我知道他们做什么，所以也知道他们说什么。以此为基础，我再给这里夸大一些，那里润色一下，人物的台词即成为他们自己的，而又是我的。唐铁嘴说：“已断了大烟，改抽白面了。”这的确是他自己的话。他是个无耻的人。下面的：“大英帝国的香烟，日本的白面，两大强国伺候我一个人，福气不小吧？”便是我叫他说的了。一个这么无耻的人可以说这么无耻的话，在情理中。同时，我叫他说出那时代帝国主义是多么狠毒，既拿走我们的钱，还要我们的命！

问：原谅我，再问一句：像剧中沈处长，出得台来，只说了几个“好”字，也有生活中的根据吗？

答：有！我看见过不少国民党的军、政要人，他们的神气颇似“孤哀子”装模作样，一脸的官司。他们不屑与人家握手，而只用冰凉的手指（因为气亏，所以冰凉）摸人家的手一下。他们装腔作势，自命不凡，和同等的人说起下流话来，口惹悬河，可是对下级说话就只由口中挤出那么一半个字来，强调个人的高贵身份。是的，那几个“好”字也有根据。没有生活，掌握不了语言。

（选自《剧本》1958年5月号）

二、焦菊隐排演《茶馆》第一幕谈话录

〔整理说明〕焦菊隐导演排《茶馆》时，没有长篇的谈话或报告。他的导演意图，是通过分析剧本和人物，以及在排练过程中对演员的启发和诱导来体现的。现将他排演第一幕时的部分谈话按剧本顺序重新加以整理，并根据演员及舞台美术设计者的回忆，对当时的情况作了一些补充。

《茶馆》第一次排练是在1958年，北京人艺的演员每当谈起那一次排练的实践，仍然充满着创作的喜悦和兴奋心情。

剧本完稿以后，老舍先生按照老习惯，仍由他自己向导演和演员们朗读。一边读一边解说，并示范剧中人物的音容笑貌和举止动作。文学剧本的魅力，一下就攫住了舞台艺术创作者的心。特别是第一幕，写的是清末戊戌变法那年的事，老舍先生通过他特有的精炼而幽默的语言，把人们带到了60年前的茶馆生活中，那些形形色色的生动人物形象，引起了他们的浓厚兴趣和创作欲望。导演和演员们一边倾听，一边赞叹，大家都感到这的确是具有老舍先生特有的艺术风格、展示北京历史生活风貌的精品。

剧本的主题思想是“埋葬三个旧时代”。根据主题的要求，焦菊隐先生对演员们作了这样的提示：

这出戏共三幕，每幕是一个历史时期，都是统治阶级即将垮台的时候。他们穷凶极恶，貌似强大，但只不过是灭亡前的“回光返照”而已。表现那些旧势力的代表人物时，一定要明确他们的这种本质。

第一幕开始排练之前，他作了如下的谈话：

第一幕表现清朝末年黑暗统治下的社会生活。当时，政治极端腐败，封建统治阶级依附帝国主义，中国沦为半殖民地。有的知识分子如谭嗣同、康有为、梁启超等，也想变法维新，但遭到顽固派的打击残害。当时，社会的主要矛盾是中国人民（包括常四爷这样的爱国旗人以及爱国的资产阶级人物，如秦二爷）与帝国主义的矛盾。虽然也有统治者与被统治者、剥削者与被剥削者的矛盾以及统治阶级内部的矛盾，但都服从于中国人民同帝国主义的矛盾。

一幕里的裕泰大茶馆，正是生意兴隆、高朋满座的时候。维持这样一家大茶馆的是当时的有闲阶级。这些人多半是靠吃钱粮过活的旗人和有钱人家的子弟。他们过着饱食终日无所用心的安逸生活。脑子“油”而且懒，避免接触社会上的大问题而把生活兴趣寄托在小玩艺儿上。如玩鸟的，对鸟饲养得十分周到，就像松二爷说的：“自己饿着，也不能让鸟饿着。”每天一大清早就到清静地方遛鸟；提笼架鸟的姿势也十分讲究，轻轻摇晃笼子，幅度适中，让鸟有一种晕晕乎乎的舒服感觉。遛够了之后再回到茶馆。有的玩油葫芦，也像对待心爱的宝贝一样十分仔细；有的对鼻烟壶或是腰带上的小玩艺儿发生兴趣，也能花上大半天功夫琢磨欣赏。他们不爱伤脑筋，但嘴不停，没话找话，废话极多。像老舍先生在舞台指示中所说的，他们能从大蜘蛛成精谈到煎熬鸦片烟的方法；从京剧演员的唱腔谈到某人的玉扇坠或鼻烟壶。异想天开，每人都可以谈一大套，而且都有新的玩艺儿可以炫耀。总之，不论玩什么，都能自得其乐。这些人的生活态度是“自扫门前雪”，对周围的事并不真正关心。有时也有反应，如听见鸽子叫，也会注意，猜“哪是红脖儿的……”但这种兴趣也只是出自“自得其乐”。他们之中，多数是活一天，算一天，混日子。生活节奏缓慢。泡茶馆，能泡上一整天，吃饭的时候才回家，吃了再来；有的

叫碗烂肉面就当午饭。这些人还有一个特点，就是礼节繁多。一家人，晚辈见长辈，一天之中，见一次面请一次安；在茶馆，喝茶之前，必对周围茶馆（不论是否相识）让茶，双手举起盖碗，十分恭敬；闻鼻烟也要让；熟人见面，必打千问安，一面请安一面问好，甚至问到对方家里养的小猫小狗。看起来，他们之间的关系十分亲切，实际上是漠不关心。

第一幕中各式各样的人物，都是在这样一种生活气氛中烘托出来的。

（选自《〈茶馆〉的舞台艺术》，中国戏剧出版社 1989 年版）

三、演王利发小记（于是之）

过去，我们在焦菊隐先生指导下排戏，如排《龙须沟》时，他要求我们都做笔记，记体验生活时的体会，以及对自己角色的想像，记完后都要交给他看。我们写得不整齐，东一笔西一划的，焦先生都认真地看，仔细地批，哪些是需要继续深入体会的，哪些是可以不必考虑的，批的字都写得工工整整。《龙须沟》演出后，大家都比较认真地做了总结。焦先生不仅自己做了导演总结，还指导我们写总结，并帮我们改正写错了的字和不通顺的句子。那次工作的收获是很大的，难忘的。

《茶馆》1958 年、1963 年两次演出，由于和当时社会上的气氛不太适应，没演多久就赶紧收了，没有进行过总结。如第二次演出时，正遇上要“大写 13 年”，我们那时几乎连头也抬不起来，哪里还想得到要做总结呢？

现在，只能记下些过去排练中的零碎体会和当前演出中想到的问题。

我以为，一个演员应当有能力把自己的角色组织起来，使主题表达得更有力、更丰富。比如第二幕，王掌柜除了按照剧本的规定接待各种人以外，我为他加了一个动作：把“莫谈国事”的标语一张张地贴起来。我以为这是一个有助于揭示主题和表现人物的动作。尽管他标语贴得那么认真，“国事”还是横冲直闯地进了他的茶馆，终于逼得他开不了张以至活不下去。这样，改良主义是没有出路的这一思想，就表达得更充分了。

演员的创作是很有意思的。困难起来像是碰上“鬼打墙”，怎么也突不破；顺利的时候，思想就比较活泼，许多事可以触类旁通。还说这个贴“莫谈国事”的动作吧。贴东西手上就难免粘上浆糊，就不能叫它碰在自己的衣服上，于是两只手就只好挖掌着，这是一；二，这种姿势，这种挖掌着手走路的步态又引起我想到我小时的邻居，一位在小学校里摇铃的老人，增加了我对角色的信念；三，我对这位老人渐渐想得多了，他身上的勤俭、麻利和虽贫穷、低微而又十分讲究整洁的各种特点，又反过来丰富了我的王掌柜。我由衷地感到演员一定要是个关心生活、热爱生活，善于很细致地观察、体验生活的人；粗枝大叶、潦草肤浅地对待生活不行，要“多情善感”。生活里的一些细节，常常可以极大地帮助演员获得角色的可贵的自我感觉。

我还想不自量力地说一个艺术上的含蓄的问题。这是我在这次演出中想到的。这是一个理论问题，我肯定说不好，但还要说。这些年在林彪、“四人帮”极左路线的影响下，话剧表演被糟蹋了。剑拔弩张，大喊大叫，虚张声势，一味鼓噪，而且非如此不算有“革命的激情”。对于这种表演，观众是不欢迎的，演员自己也是不满意的。希望我们的理论家、美学研究工作者多多讲讲这方面的问题。

我想谈两点认识，请同志们指正。第一，含蓄是艺术的本性，没有含蓄，就没有艺术。不错，艺术品是给人听，叫人看的。但艺术欣赏的特点却绝不只是听清楚、看明白了就算完事的。一件好的艺术品，它必然会引起人们的想像。观众看戏，只有他们的想像力被你的表演调动起来，他才会感到满足。你所表演的人物，引起他对生活的想像越多，也就越觉得过瘾，有味道。所以，那种把尽人皆知的道理说个没完的剧本，那种故作多情的激昂或痛苦的表演，都是观众所不喜欢看，不喜欢听的，因为你堵塞

了他的想像。再好的东西，弄得太多了，也是令人败兴的。千万别把观众弄累了。我常想，无论多好的人物画，画家也只有画出那人物的一个极短暂的瞬间。但是，看这种画却能够叫我们通过这一瞬间想像出所画人物的一生。演员要学这种本领。演员的概括能力越强，就越能表现得精炼，观众的想像力也就越容易调动起来。

第二，含蓄，我总觉得是实际生活里本来就有的。往往认真研究一下生活本来的逻辑，表演就可以含蓄些。譬如，王掌柜决心把他的儿媳、孙女送去解放区的一段戏，既是生离，又是死别，是可以感人的，演起来也常常会不由自主地落泪。究竟怎么演？一字一泪，哭腔悲调地演，还是另外的演法？研究一下生活吧。王利发这时一定不愿意哭，他要控制住自己，并在亲人面前装作轻松，当儿孙们欲哭时，他甚至还要申斥，为的是要他们迅速逃出这灾难的虎口。因此，这个悲剧的小片段，就不能直接去演那个“悲”，而要多演那个对“悲”的“控制”，甚至强作欢笑。这么演就可以较含蓄些，也可能更感人些。但这并不只是一种什么“手法”，而是生活本身就是这样的。三个老头撒纸钱的片段也是如此。王利发在这个片段里有对旧制度的控诉，有对自己的谴责，而且这控诉和谴责又是在他自尽的决心已定之后。怎么演？控诉、自我批判，再加上向老友们的诀别，这些内容加在一起还不能演成一场低沉压抑、苦不堪言的戏啊！仔细研究一下王利发这个人吧。此时此刻，他有一个隐蔽着的感情，用我们的话说，这是他一辈子思想最解放的时刻：他用不着再向人请安、作揖、陪笑脸了，再无须讨什么人的喜欢了，对于自己的房东，甚至可以加以奚落了，自己也敢于坦然说出自己的不是，并指名道姓地骂国民党了。这时候，他感到他一辈子从来没有过的痛快。这个片段至王利发上吊自尽，是一段悲剧，但同样不能直接演那个“悲”。认真研究人物和生活本身的逻辑，便会找到新鲜的色彩，使这场戏显得曲折一些，含蓄一些，因此也就可能更感人一些。

含蓄，不是“瘟”，不是无动于衷、平淡，而是更强调，更浓烈，然而也更像生活。

我开始就谈，这个戏没有总结过。这篇《小记》实际上是记下了一个自己没有想清楚需要继续学习的问题。好在《茶馆》还将继续演下去。王利发的创造也还没有完成。我就这样把一个不成熟的角色和一篇不像样的短文一并献在观众和读者的面前，请大家批评指正。期望在同志们的帮助下使自己的表演渐渐地有些长进，那时候也许能够写出一篇较清楚的总结来。

1979年

（选自《〈茶馆〉的舞台艺术》，中国戏剧出版社1980年版）

四、五光十色的“茶馆世界”（谢昭新）

老舍解放后以戏剧创作为主，从1950年到1966年，他先后写了《方珍珠》《龙须沟》《春华秋实》《茶馆》《女店员》等。《龙须沟》和《茶馆》是老舍剧作中最有代表性的作品。《龙须沟》写于1951年，是当代第一部成功的革命现实主义剧作。作品通过解放初期北京人民生活的变迁，满腔热情地歌颂了新社会。1957年，老舍完成了他最成功的名作《茶馆》。这部剧充分发挥了老舍的创作个性，具有高度的艺术价值和思想意义，不但在国内引起强烈的反响，而且以浓郁的民族特色在国际上赢得了极大声誉。1980年，《茶馆》在西德、法国、瑞士等国演出时，轰动了欧洲，称它是“带着中国民族风味的艺术”，是远东的戏剧奇迹。

老舍在谈到他写作《茶馆》的构思时说，在文艺创作要百花齐放的号召下，“我写了《茶馆》……从内容上看，《茶馆》写的是旧社会”，“从形式上看，我大胆地把戏曲与曲艺的某些技巧运用到话剧中来，略新耳目。”老舍还说他写《茶馆》的主要目的，就是要“参与埋葬旧时代的战斗”（《老舍剧作选》自序）。《茶馆》一共三幕，三幕刻画了三个可诅咒的时代。第一幕的时间是1898年，即戊戌变法

失败后的晚清末年；第二幕写的是军阀混战的民国初年；第三幕写的是抗战胜利后解放战争爆发前夕的国民党反动统治时期。三幕戏犹如三帧风俗画卷，描绘了半封建半殖民地旧中国三个黑暗、病态、荒诞的社会发展片段，从历史的纵向和横向概括了 50 年社会历史发展过程和种种人物命运的变迁。它深刻地揭示出，在半封建半殖民地的旧中国，一切所谓的改良主义、个人奋斗、“实业救国”的道路都是行不通的。在《茶馆》的背后，一场光明与黑暗、正义与邪恶、新生与腐朽，正在进行着反复的较量，新的时代正在旧时代的没落中孕育着，发展着。

《茶馆》描绘了一个五光十色的“茶馆世界”，老舍说：“一个大茶馆就是一个小社会。”剧中一共写了七十多个人物，出场人物就有五十多个。有的是贯穿全剧的人物，有的是过场人物，有的是映衬人物，有的是情节发展需要而设置的人物。剧作家描写的重点是放在五花八门的市民阶层人物上的。裕泰茶馆的掌柜王利发善于经营、谨小慎微，虽然有着买卖人的自私，为人却还本分。为了在那个社会里求得自己的一席生存之地，他苦心改革自己的经营方式，使之跟得上社会风气的流变。他“作了一辈子顺民，见谁都请安、鞠躬、作揖”，但最后他还是没能争得自己的生存，被那个社会逼上了绝路。常四爷是一个“旗人”，是属于享有“铁杆庄稼”（吃皇粮）特权的一类人。他性格耿直、刚强，富于强烈的正义感和爱国心。面对清朝的腐败，他激愤地说：“大清国要完！”因而坐了牢。他参加过义和团的反帝战斗，后来成为一个自食其力的卖菜人。和“作了一辈子顺民”的王利发不同，他“一辈子不服软，敢作敢当，专打抱不平”。他“只盼国家像个样儿”，但结果是“一事无成”！最后他说的一句充满感愤的话，对他的性格作了生动的总结：“我爱咱们的国呀，可是谁爱我呢？”王利发的房东秦仲义，原是一个掌握着相当家产的血气方刚的阔少，后来主张“实业救国”，成了一个立志维新的资本家。但由于半殖民地半封建社会的反动统治，尽管他惨淡经营几十年，最后还是彻底破产。他在“事业”失败后自我嘲讽地说：“应当劝告大家，有钱哪，就该吃喝嫖赌，胡作非为，可千万别干好事！告诉他们哪，秦某人七十多岁了才明白这点大道理！他是天生来的笨蛋！”在老舍笔下进入茶馆这个“小社会”的，还有当时各种各样的人物：狠毒奸诈的清宫太监、吃洋教摆威风的教士、旧军阀的官兵和警察，以及那些从清朝一直混到国民党统治时代的侦探、打手、流氓、人贩子、相面的等种种社会渣滓，经受着生活熬煎的旧艺人、小摊贩、厨师、小学教员等下层市民。此外，还有流入城市的破产农民，他们在农村被逼得走投无路，而流入城里后的命运更加悲惨，如贫农的女儿康顺子被卖给太监为妻，那个不合理的社会残忍地埋葬了她的青春。总之，众多的人物形象，活现出一个叫人窒息、激人愤怒的黑暗社会。与解放前那些暴露黑暗的作品相比较，《茶馆》增加了一些新的东西，比如写了学生运动的兴起，康大力到北京西山参加了游击队，透出未来的一线光明。全剧结尾，三个老头撒纸钱“祭奠自己”，既是对他们各自悲惨身世的感叹，也是象征性地为旧社会送终。剧本在埋葬黑暗的同时，也蕴含着只有社会主义才能救中国的潜台词。

《茶馆》采用人像展览式的戏剧结构。剧本以茶馆为舞台，在三个历史断面上对社会世态进行展览性的描绘。全剧不是以一人一事为主要线索构成贯穿始终的情节，而是以人物带动故事，把众多人物的生活片段巧妙地同作品的主题罗织在一起，组成若干幅时代的剪影，从更广阔的背景上反映了纷纭复杂的阶级关系和社会风貌，表现了鲜明的时代特征和社会心理。全剧的整体冲突是人民与旧时代的矛盾，因此剧情发展的动力不在舞台上的戏剧冲突，而在茶馆外大社会的风云变幻。剧中的每个人物都成为独立的故事线。主要人物王利发、常四爷、秦仲义等从青年写到老年，次要人物刘麻子、唐铁嘴、吴祥子等则采用两代相承的写法，每个人都说自己话，做自己的事，而又都与时代发生深刻的联系。所以，以刻画人物取胜是《茶馆》艺术结构的生命所在。

（选自《中国文学名作欣赏》，科学出版社 2000 年版）

【附录】

中外戏剧发展的基本轮廓

在文学的领域里，戏剧曾经占据过最为显赫的地位。

1841年，俄国文学评论家别林斯基（1811—1848）在《诗的分类》一文中，在对记叙体、抒情体和戏剧体这三大文学体裁的特点作了对比分析之后，称“戏剧诗乃是诗的最高品格和艺术的王冠。”

这里所说的“诗”，是“文学”的泛称。别林斯基这席话说明，在19世纪欧洲现实主义小说创作引人注目地崛起之前，戏剧在有文化史知识的欧洲人心目中的特殊地位。

—

翻检欧洲几门主要语言的外来语字典，你会发现一个有趣的现象：凡是与戏剧艺术相关的一些基本词汇，如戏剧、剧院、舞台、序幕（或开场）、悲剧、喜剧……它们的词源都来自古希腊语。仔细一想，也不足为怪，因为欧洲戏剧文明的发祥地就在古代希腊。历来的戏剧史家也总是把古希腊的戏剧发生史，当作世界戏剧文明的源头加以考察，并从中归纳出一个带普遍规律性的真理，那便是：戏剧起源于民间歌舞和祭祀礼仪。

相传古代希腊的农民在收获葡萄的时节，要举行歌舞狂欢活动，把酒神狄俄尼索斯当作丰收之神加以崇拜，称作“酒神颂”。在进行这次祭祀仪式的时候，由50个男子组成歌队，环绕酒神的祭坛唱赞美歌。慢慢地这酒神颂由单纯的歌咏演变为歌与诗的对话，即由一个人出来即兴地口占诗句来回答歌队长的提问，出现了鲜明的戏剧因素。到了公元前534年，一个名叫泰斯庇斯的雅典人首次把一个演员引入“酒神颂”的表演之中，这个演员可以轮流扮演几个人物和歌队长对话，戏剧性因素进一步得到加强。但严格意义上的戏剧，普遍认为是从埃斯库罗斯（公元前525—公元前456）开始的。因为他把演员人数增加到两个，有了两个演员，就有了真正的舞台交流，因此后人把埃斯库罗斯称为“悲剧之父”。埃斯库罗斯传下七出悲剧，其中最著名的就是《被缚的普罗米修斯》。

“悲剧”按古希腊文原意是“山羊之歌”。一说这是因为在戏剧节的头一天要杀一只山羊给酒神当祭品；一说是当时表演悲剧的时候，歌队队员们都身披山羊皮作羊人打扮。不管哪一种说法，都说明这人类最古老的戏剧演出是和祭祀礼仪密切相关的。

古希腊戏剧的全盛时期在公元前五世纪。有古希腊三大悲剧诗人之称的埃斯库罗斯、索福克勒斯（公元前496—公元前406）和欧里庇得斯（公元前485—公元前406）都是在这个世纪里展现了他们的戏剧才华，他们的以希腊神话、英雄史诗为素材的戏剧名作直到今天还吸引着观众。

古代希腊为什么有如此灿烂的戏剧文明？现代学者大都肯定古代希腊戏剧的繁荣与雅典的民主政治有关。在公元前五世纪的希腊，尽管还存在奴隶制度（奴隶是战俘以及被占领区的居民），尽管还存在财富不均的社会现象，但平民，特别是成年男子已经享受了相当的平等政治权利。这种雅典式民主政治制度，有利于人民群众用集体方式来表达与交流自己的思想与情绪，这给需要群体观点参与的大规模的

戏剧活动的开展创造了条件。保留至今的可容万人的古希腊露天剧场遗址，还能让今人想像到当年戏剧演出的盛况。

二

人类历史上的三大古典戏剧——古希腊戏剧、印度梵语戏剧和中国古典戏剧，都是在各自的民族文化土壤上生成的，因此也带有各自的民族文化心理特征。

与古希腊戏剧和古典梵语戏剧相比，中国古典戏剧更具有世俗的内容。同样是反抗暴虐的悲剧主人公，埃斯库罗斯的普罗米修斯是个神话人物，而关汉卿笔下的窦娥是个普通民女。而且可以想像，关汉卿写出的这样一部感天动地的大悲剧，可能有现实的生活依据，而通过戏剧的形式把对天地间不公的怨恨之情尽情地发泄了出来。他笔下的窦娥在戏的结尾含冤赴刑时，唱出了在那个时代可以听到的反抗与控诉的最强音：“为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！”王国维在《宋元戏曲考》一书中对《窦娥冤》和《赵氏孤儿》有很高的评价，称“即列之于世界大悲剧中亦无愧色也”。

但在元人的杂剧中对后世影响更大的当属王实甫的《西厢记》，它在明、清两代流传极广，而五四以后，进步的中国评论界更是把它作为与封建正统文学相对抗的反封建文学的典范加以肯定，郭沫若在《西厢记艺术上之批判与其作者之性格》一文中，称赞《西厢记》“是有生命之人性战胜了无生命的礼教的凯旋歌，纪念碑。”

《西厢记》的思想上的突出意义是在于以爱情自由的精神来挑战封建礼教的束缚。它的戏剧冲突是在一对恋人莺莺和张生以及帮助他们相爱的丫环红娘与阻挠他们相爱的老夫人之间展开的。而《西厢记》的文采更是让人称道。如《酬简》一折开头写张生急不可耐地等待莺莺来幽会，用了“风弄竹声，只道是金珮响，月移花影，疑是玉人来”等诗句，就把张生的急切心情生动地描画了出来。

中国古典戏剧中与《西厢记》构成双璧的，是明人汤显祖的《牡丹亭》。汤显祖是一位举起“至情”的大旗的戏剧家。他在《牡丹亭记题辞》中写道：“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生，生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”《游园惊梦》能在中国舞台上久演不衰，也是因为“至情”之感人至深。《红楼梦》的《西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心》（第二十三回）里，多情的林黛玉意外听到《牡丹亭》的几句“艳曲”，便“不觉心痛神驰，眼中落泪”，也可想见《牡丹亭》摇动封建时代青年男女心旌的力量。

三

在世界范围内，戏剧文明的发展是不平衡的，但也是令人惊奇地带有连贯性的。

在古希腊戏剧全盛期的两个世纪之后，出现了古罗马戏剧的繁荣。古罗马戏剧以喜剧为主，受古希腊“新喜剧”影响的痕迹十分明显。但在普劳图斯（公元前254—公元前184）的喜剧作中已经注入了罗马平民喜闻乐见的情趣。他的喜剧代表作《一坛金子》写一个名叫欧克利奥的老头找到一坛金子后的吝啬多疑，是欧洲文学中吝啬鬼形象系列中的第一人。

在古罗马戏剧兴盛两个世纪之后，又有印度古典梵语戏剧的兴起。

梵语戏剧的起源有几种说法。有一种说法是认为印度梵语戏剧的产生是受到了古希腊戏剧的影响。这种说法未必可信。古典梵语戏剧既没有古希腊戏剧不可或缺的歌队，也缺乏悲剧精神，但却具有较之



希腊悲剧更多的时空自由。

梵语戏剧的头号杰作是诗剧《沙恭达罗》。作者迦梨陀婆的生卒年代已不可详考，但学者们推测他生活的年代不会晚于公元五世纪。

《沙恭达罗》是一部充满东方韵味的戏剧。迦梨陀婆把国王与沙恭达罗的爱情故事演绎得委婉曲折，充满诗情画意。国王与沙恭达罗的第一次相遇，由小鹿引领，是在恬静的密林深处；而国王与沙恭达罗母子的最后重逢，又是在一个一尘不染的神仙世界。《沙恭达罗》早在1789年便译成英文，随后又转译成多种欧洲文字，是第一部获得世界声誉的东方戏剧。

印度梵语戏剧到公元12世纪已经衰微，而就在这个时候，中国的元曲正在走向繁荣。

这就引出了一个令学者关注的问题——中国戏曲较希腊悲剧与印度梵语戏剧晚熟的原因何在。比较成熟的看法是同时从经济与文化的角度来加以考察，这样就能发现，商品经济发展的迟缓与早期叙事文学发育不完全，都是造成中国戏曲晚熟的重要原因。但尽管如此，中国戏曲还是与希腊悲剧、梵语戏剧构成了世界的三大古典戏剧。

中国戏曲为世人所知是在1755年，这一年法国作家伏尔泰（1694—1778）把纪君祥的元杂剧《赵氏孤儿》改编成了《中国孤儿》，把《赵氏孤儿》的“搜孤救孤”的情节，放进了法国古典主义悲剧的理智与感情的戏剧性冲突的框架之中。1989年，中国导演林兆华别出新裁，把纪君祥的《赵氏孤儿》与伏尔泰的《中国孤儿》放在同一个剧场里同时演出，显示了中西方两种文化的对峙。

四

一般认为：君士坦丁堡1453年落入奥斯曼土耳其人之手，标志着欧洲文艺复兴运动的开始。

文艺复兴是一个需要巨人也产生巨人的时代。天字第一号的戏剧巨人当是英国剧作家莎士比亚（1564—1616）。发源于意大利的文艺复兴运动，它的对于人的价值的肯定，它的礼赞人的理性与力量的人文主义思想，只有在莎士比亚的戏剧中才获得了最高的体现。

哈姆莱特在同名剧本里有这样一句独白：“人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么优美的仪表！多么文雅的举动！在行为上多么像一个天使！在智慧上多么像一个天神！宇宙的精华！万物的灵长！”还有什么比这样的“人的礼赞”更振奋人心！

“巨人”的面影，叠印在莎士比亚的那些著名的悲剧主人公的形象里。即便是像理查三世那样“邪恶的”人物，死到临头还高喊“我愿以我的王国换一匹马”，使我们不能无视他的“巨人”般的冥顽。如果说，构成古代希腊悲剧的戏剧冲突的，是强有力的人与神之间的冲突，那么构成莎士比亚戏剧冲突的，是强有力的人与人之间的冲突。

莎士比亚的戏剧创作并没有在他生前得到充分的评价。但自本·琼生在1623年预言莎士比亚“属于所有的世纪”之后，莎士比亚戏剧的全人类意义一再地被凸现出来。

世界上第一个对莎士比亚戏剧作出深入分析的，是德国作家歌德（1749—1832）。他在1795年写了部长篇小说《维廉·麦斯特的学习时代》，小说主人公维廉·麦斯特参加一个剧团，这剧团准备上演莎士比亚的《哈姆莱特》，维廉·麦斯特对于哈姆莱特这个人物进行了分析，他以为揭示此剧题旨的，是哈姆莱特在第一幕第五场里说的这一句台词：“这是一个颠倒混乱的时代。唉，倒霉的我却要负起重整乾坤的责任！”于是，歌德通过维廉·麦斯特之口作了如下的评述：

“我以为这句话是哈姆莱特全部行动的关键，我觉得这很明显，莎士比亚要描写：一件伟大的事业担负在一个不能胜任的人的身上。……一个美丽、纯洁、高贵而道德高尚的人，他没有坚强的

精力使他成为英雄，却在一个重担下毁灭了，这重担他既不能拿起，也不能放下……”

20 世纪是个艺术思潮与艺术流派层出不穷的时代。但几乎任何一种流派、任何一种色彩的艺术家都可以和哈姆莱特结盟。信仰现实主义的人们乐于引证哈姆莱特说的“自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然”，标榜现代主义的人们也乐于做《莎士比亚与存在主义》一类的文章。

20 世纪是个比以往任何一个世纪更为进步但也更为复杂的世纪。我们这些已经站在新的世纪之交的文明人，肯定会比前辈们更乐于咀嚼哈姆莱特对他的好友霍拉旭说的这句话：“天地之间有许多事情，是你们的哲学里所没有梦想到的呢！”

当然，他们会更被这一段永远吸引着人类良知的哈姆莱特的著名独白所吸引：

“生存还是毁灭，这是一个值得考虑的问题，默然忍受命运的暴虐的毒箭，或是挺身反抗人世的生涯的苦难，通过斗争把它们扫清，这两种行为，哪一种更高贵？”

关于这段独白的字面含义，研究者们的看法也有分歧。有的认为，“生存”就是“活着”，“毁灭”就是“死去”，有的则联系下边一个分句却以为，“妥协”，即“默然忍受命运的暴虐的毒箭”才是“毁灭”，而“斗争”即“挺身反抗人世的生涯的苦难”，乃是“生存”。

学者们可以继续论争下去。这也是“说不尽的莎士比亚”的应有之义。不必争论的是，莎士比亚在这里指出了一个人生的永恒真谛：每一个不随波逐流的人都回避不了“存在还是毁灭”的选择，这是人类的永恒选择。于是哈姆莱特与我们不再人天相隔了。早在纪念莎士比亚诞生四百周年的 1964 年，法国作家阿拉贡（1897—1982）就写了篇题为《莎士比亚、哈姆莱特与我们》的文章，响亮地说出了一个很多人想说的发现：“在每个人身上都有自己的哈姆莱特。”这是莎士比亚及其《哈姆莱特》能永远具有时代精神的根本原因。

五

文艺复兴运动之后出现的古典主义，在 17 世纪的法国成为主流的文艺流派。它的代表人物与文艺复兴运动的推动者们一样，把复兴古希腊古罗马文化的古典精神作为自己的奋斗目标。但古典主义者是依照他们自己的艺术需求来理解古代的希腊文化的。如果说文艺复兴运动是复兴古希腊的人文主义精神，那么古典主义者却把形式上的“整一性”，以及情感对于理智的服从视为古典精神的核心。以法国两位剧作家高乃依和拉辛为代表的古典主义作家的悲剧作品，恰好体现了这种理性至上的古典主义原则。

高乃依的代表作是《熙德》（1637）。它的剧情很能说明古典主义悲剧的特点：贵族青年罗狄克和施曼娜相爱。他们的父亲都是国王的重臣。施曼娜的父亲出于嫉妒当面侮辱了罗狄克的父亲。受辱的父亲要求罗狄克为他报仇雪耻。罗狄克在荣誉（理智）和爱情（感情）的抉择中选择了前者，他杀死了恋人的父亲。这又引起了施曼娜的内心矛盾——是为父报仇还是同情恋人。正当这时，国家遭到摩尔人的入侵，罗狄克率兵抗敌，得胜还朝，国王作主最终促成这对恋人的婚姻。

从这个戏剧内容可以发现，古典主义戏剧最重要的特征是在戏剧冲突的设置上：理智与情感的冲突以及理智最终战胜情感。古典主义戏剧崇尚理性，但为了表现理性的胜利的辉煌，也把与理性冲突着的感情表现得十分强烈。这使得古典主义悲剧在表现人的心理活动上有所突破。

法国 17 世纪的另一位戏剧名家是喜剧家莫里哀（1622—1673）。他的喜剧艺术的重要源泉来自平民世界——法国的民间笑剧和意大利的假面喜剧都给莫里哀提供了艺术的养料。创作了《达尔杜弗》（1664—1669）、《唐璜》（1665）、《恨世者》（1666）、《悭吝人》（1668）等剧作的莫里哀，是当之无愧的



古典主义喜剧大师。他的剧作在思想上追求避免极端的“合理中庸”，在艺术上追求“在针尖上建造殿堂”的精巧。

因为追求避免极端的“合理中庸”，所以莫里哀的嘲讽的锋芒指向了思想行为偏执的嗜癖型的人物，他们或是极端的虚伪，或是极端的恨世，或是极端的吝啬。而在塑造这些否定性的性格极端时，莫里哀也显示了高度浓缩的艺术概括力。

但严格地说，莫里哀笔下的“性格”与其说是鲜明的人物性格，毋宁说是一种极端的人类天性，这与莎士比亚创造的“性格”是大异其趣的。19世纪俄国诗人普希金（1799—1837）就曾指出：“莫里哀笔下的吝啬鬼仅仅是吝啬，而莎士比亚笔下的夏洛克（《威尼斯商人》中的人物）既吝啬，还机敏，还有报复心理，还有儿女情长，还不无幽默感……”

六

欧洲的18世纪有“启蒙主义世纪”之称。“启蒙主义”代表着封建社会处于危机时期的进步的意识形态。它从英国发端，在法国蔚为大观，继而在德国与“狂飙突进”运动汇成强大的反封建主义思潮。恩格斯曾高度评价席勒（1759—1805）的向封建暴君宣战的剧本《强盗》（1783），甚至认为席勒的另一部名剧《阴谋与爱情》（1784）是德国第一部具有鲜明政治倾向性的戏剧。当《阴谋与爱情》在德国问世的时候，法国舞台上正在演出博马舍（1732—1799）的喜剧《费加罗的婚礼》（1784）。代表第三等级平民百姓的机智勇敢的费加罗与代表封建特权阶层的伯爵的冲突，乃是法国大革命前夜的社会冲突的缩影。

启蒙主义者中不少是思想家。他们的理论思维长于形象思维。这在法国启蒙主义代表人物狄德罗（1713—1784）身上表现得尤为明显。他创作的剧本《私生子》（1757）和《家长》（1758）并不十分成功，但他为这两个剧本写的两篇戏剧论文——《关于〈私生子〉的谈话》（1757）和《论戏剧诗》（1758），却是他除《演员是非谈》（1770）之外的重要戏剧论著。

狄德罗崇尚理性与德行，强调戏剧的教化作用。他主张“寓于作品中的教训必须强有力而带普遍性”（《关于〈私生子〉的谈话》）。他也相信戏剧能够起到这样的劝善目的。他确信：“只有在戏院的池座里，好人和坏人的眼泪才融汇在一起。”（《论戏剧诗》）。

狄德罗崇尚真实与自然，由此引出了他的最具创造性的关于建立介于悲剧与喜剧之间的“严肃戏剧”（正剧）的理论设想。他在《关于〈私生子〉的谈话》中写道：

“一切精神事物都有中间和两极之分。一切戏剧活动都是精神事物，因此似乎也应该有个中间类型和两个极端类型。两极我们有了，就是喜剧和悲剧。但是人不至于永远不是痛苦便是快乐。因此，喜剧和悲剧之间一定有个中心地带。”

这个“中心地带”就是左右逢源于悲剧与喜剧之间的“严肃剧”，即我们所说的“正剧”。总之，“正剧”的概念首先是由狄德罗提出来的。

狄德罗在《演员是非谈》里，则从理性至上的立场对演员的表演艺术发表了看法，他认为演员创造角色先应该有个“理想的范本”，然后保持冷静地在舞台上重复这个“范本”，这是表现派表演理论的奠基之作。

18世纪欧洲戏剧理论的另一个高峰，是由德国民族戏剧的奠基人莱辛（1729—1781）以及戏剧论著《汉堡剧评》（1769）树立起来的。与狄德罗相比，莱辛的戏剧观念更为开放。比如，对于法国戏剧家比较赞赏的“三一律”，莱辛就睿智地认为不必拘泥于这个人造的法规，他说：“有的人听任规则摆

布；有的人确实重视规则。前者是法国人干的；后者似乎只有古代人懂得。行动整一律是古人的第一条规则；时间整一律和地点整一律仿佛只是它的延续，古人对待后者并不像对待前者那样严格。”莱辛与后来的戏剧学家一样，只承认“三一律”中的“行动整一律”是古人，即古代希腊人重视的规则。

《汉堡剧评》中最引人注目的理论创见，是莱辛提出的“市民悲剧”的理论。这是在反对封建王权的民主思想支配下提出来的。莱辛说：“王公和英雄人物的名字可以为戏剧带来华丽的威严，却不能令人感动。我们周围人的不幸自然会深深侵入我们的灵魂；倘若我们对国王们产生同情，即是因为我们把他们当作人，并非当作国王之故。”这样，莱辛打破了只有王公贵族才能充当悲剧主人公的成见，将悲剧更趋平民化与现实化。这是莱辛对于欧洲戏剧健康发展的一个贡献。

七

19世纪之前，欧洲的戏剧文化中心主要在西欧。到了19世纪，东欧诸国的民族戏剧纷纷崭露头角。相对而言，波兰较早进入浪漫主义的文艺发展时期，密茨凯维奇（1798—1855）的诗剧《先人祭》（1832）就是一部浪漫主义的戏剧杰作。

19世纪上半叶是欧洲浪漫主义戏剧的繁荣期。浪漫主义在本质上具有争取自由、反抗压迫的革命性特征。密茨凯维奇的《先人祭》就包含着强烈的反抗沙俄民族压迫的思想意识。欧洲浪漫主义戏剧的主要代表人物雨果则把浪漫主义理解为“艺术中的自由主义”。他在给《克伦威尔》（1827）一剧写的序言中写道：“在这个时代，自由就好像光明一样地到处风行。”

19世纪也是一个由浪漫主义向现实主义演进的时代。戏剧的现实主义，就其原本的意义而言，那就是把戏剧内容转向对于社会生活的真实反映，并且努力让读者或观众感觉到在剧本中展现的和他们在日常生活中所感受到的是一致的。

19世纪俄国现实主义戏剧的成就令人瞩目。最重要的代表人物是阿·奥斯特洛夫斯基（1823—1886）。他的戏剧代表作是《大雷雨》（1860）。俄国文学评论家杜勃罗留波夫（1836—1861）说：“我们从奥斯特洛夫斯基的作品中，可以看到，无论什么地方，他总是把忠诚于现实生活的写实放在首要地位。”这就是说，在杜勃罗留波夫和奥斯特洛夫斯基的理解里，戏剧的现实主义就是把戏剧内容转向对于社会生活的真实反映。

戏剧现实主义的进展也伴随着对于生活真实背景的细致再现的执著。欧洲戏剧史家早已注意到，挪威剧作家易卜生（1828—1906）是欧洲第一个在剧本的舞台指示中对物质环境作详细描述剧作家。

试比较莎士比亚的《奥赛罗》、奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》以及易卜生的《玩偶之家》的第一幕开场的舞台指示——

《奥赛罗》：“威尼斯。街道。”

《大雷雨》：“伏尔加河南岸上的一座公园；伏尔加河对岸是一片乡村景色。舞台上两把长椅和几丛花木”。

《玩偶之家》：“一间屋子，布置得很舒服雅致，可是并不奢华。后面右边，一扇门通到门厅。左边一扇门通到海尔茂书房。两扇门中间有一架钢琴。左墙中央有一扇门，靠前一点，有一扇窗。靠窗有一张圆桌，几把扶手椅和一只小沙发。右墙里，靠后，又有一扇门，靠墙往前一点，一只瓷火炉，火炉前面有一对扶手椅和一张摇椅……”

这种细致入微的室内景物描写，是易卜生的整体现实主义追求的一部分。1891年英国戏剧家肖伯纳（1856—1950）发表《易卜生主义的精髓》，在说到易卜生的现实主义时指出：“他不但把我们拿到舞



台上去,更进一步,把在我们自身这样的环境里的我们拿上舞台去;所以舞台上所发生的事,同时也发生在我们自己身上。”

易卜生是最早被隆重介绍到中国来的外国戏剧名家。1921年潘家洵在胡适的鼓励下就把《娜拉》等剧本译成了中文,潘家洵在介绍易卜生的文章里说:“《娜拉》剧的第三幕后半段可以抵得一篇妇女人格独立宣言书。”的确,在五四之后,不少中国妇女是在娜拉的影响下与旧家庭决裂的。

胡适在1921年发表的《易卜生主义》一文则指明了易卜生的现实主义的一个特点:仅仅给社会指明病象而不开药方。胡适这样写道:“易卜生是聪明人,他知道世上没有‘包医百病’的仙方,也没有‘施诸四海而皆准,推之百世而不悖’的真理。因此,他对于社会的种种罪恶污秽,只开脉案,只说病状,却不肯下药。但他虽不肯下药,却到处告诉我们一个保卫社会健康的卫生良法。”

八

随着19世纪末的临近,各种文艺流派应运而生。首先以引人注目的姿态出现于欧洲剧坛的是象征主义戏剧流派。它的代表人物是比利时剧作家梅特林克(1862—1949)。在中国,梅特林克主要作为《青鸟》(1907)的作者闻名。但作为象征主义戏剧流派代表的地位,早在他于1890年写作《不速之客》和《群盲》时就确立了。在这些剧本里,人成了不可知的神秘力量的牺牲品。

也在创作这些剧作的时候,他的象征主义的美学思想也成熟了,这集中反映在《日常生活中的悲剧》一文里。梅特林克认为,戏剧的美妙是在于它能表现人与神秘的精神世界独处的瞬间。因为沉默较之喧闹更具丰富的戏剧内涵。他写道:“我越来越相信,一位老年人,当他坐在自己的椅子上耐心等待的时候……他纵然没有动作,但是,和那些扼杀了情妇的情人、打赢了战争的将领或维护了自己荣誉的丈夫相比,他确实经历着一种更加深邃更加富于人性和更具普遍性的生活。”梅特林克在这里提出了所谓“静态戏剧”的观点,他呼吁戏剧家把戏剧动作来个“向内解”,把更多的戏剧的外部动作解化为内部动作。他的这个戏剧观念对后来的欧洲现代戏剧也产生了影响。

几乎与象征主义戏剧流派并驾齐驱的,是自然主义戏剧流派。它的代表人物是法国的左拉(1840—1902)。左拉首先是个自然主义小说家,但正如他在《自然主义与戏剧舞台》(1874)一文中说的,他“期望发端于小说的演变,在戏剧中得以完成。”他把自己的自然主义小说《戴爱丝·拉甘》(1867)改编成了同名自然主义戏剧,他把“探索自然,解剖人类,描摹人生”确定为自然主义戏剧的美学原则。而为了真实地描摹人生,他主张追求舞台环境的生活逼真感,他说:“今天,自然主义的兴起,对布景的准确程度,要求越来越高了。”

左拉的这些艺术主张,在他的忠实追随者安图昂(1858—1943)的舞台实践中得到了完全的体现。安图昂于1887年在巴黎建立“自由剧场”。在刻意追求舞台生活幻觉的基础上,安图昂第一次刻意地在舞台上树立起了演员能感觉到,但观众看不到的所谓“第四堵墙”。现在剧场演戏开始时关闭剧场灯光的做法也是从安图昂的“自由剧场”开始的。安图昂是世界上第一个真正意义上的戏剧导演。

左拉的自然主义戏剧理论对瑞典剧作家斯特林堡(1849—1912)产生了直接的影响。

自然主义戏剧的一个美学特点是,作者在社会的原因为之外,也努力从心理学、生理学的角度来探寻人的行为逻辑。斯特林堡在给他的自然主义戏剧杰作《朱丽小姐》(1888)写的序言中指出:“我对朱丽小姐的悲剧性遭遇用这样一些情况去解释:母亲的性格;父亲对姑娘的不正确的教育;她自己的天性和未婚夫对这个软弱退化的头脑的影响;更直接的原因是:仲夏节之夜的节日气氛……”

斯特林堡写过一篇戏剧论文《论现代戏剧与现代剧院》(1889),透露了他不想受陈旧教条束缚的自

由思想：“‘不准把行动放在过去’这条戒律已从现代美学里勾掉。一切禁令全部作废，决定艺术形式的只有趣味的要求，现代精神的要求。”

斯特林堡在这里提到的“不准把行动放在过去”的戒律，就是我们在上文提到的别林斯基曾归纳出的戏剧的“即时性”，这就为 20 世纪广泛引用的时空交错手法开了绿灯，而且也因创作了像《鬼魂奏鸣曲》（1900）这样奇诡神秘的戏剧，而开了 20 世纪大行其道的表现主义戏剧的先河。

九

欧洲剧坛经历了 19 世纪末的象征主义与自然主义的洗礼之后，使得 19 世纪中叶在欧洲达到高峰的现实主义戏剧传统很难再原封不动地保持下去。现在，越来越多的欧洲戏剧学者同意这样一个观点：19、20 世纪之交从事戏剧创作的俄国作家契诃夫（1860—1904）是一位承前启后的戏剧大家，或者说是一位开创戏剧新纪元的人物。

较早点明契诃夫戏剧创新特征的是俄国作家高尔基（1868—1936），他在 1898 年就指出：“《万尼亚舅舅》和《海鸥》是新的戏剧艺术，在这里，现实主义提高到了激动人心和深思熟虑的象征。”如果没有 19 世纪的现实主义传统的孕育，同样的，如果没有 19 世纪的象征主义和自然主义的戏剧新潮的滋润，契诃夫就不可能写出像《海鸥》（1896）、《万尼亚舅舅》（1897）、《三姐妹》（1901）、《樱桃园》（1904）这样地把现实主义提升到了巨大的象征意境里的戏剧。

契诃夫是位艺术综合大师。他把 19 世纪下半叶露头的象征主义和自然主义跟现实主义嫁接，他也把诗的抒情性融入戏剧的机体里。也就是说，契诃夫把他那个时代的艺术现实主义的精华吸收到自己的现实主义的艺术机体里，从而实现了对于现实主义的超越。正由于契诃夫实现了这一大跨度的超越，现代欧洲的戏剧评论家们乐于把契诃夫戏剧视为贝克特（1906—1989）的《等待戈多》（1952）式的先锋派戏剧的先声，视为 20 世纪现代戏剧的开端。

契诃夫不仅对于艺术具有现代意识，他对生活的认识同样具有现代精神。他不愿用绝对化的眼光看待人与事，他扬弃非此即彼、非黑即白的简单化判断。契诃夫说：“我要独树一帜：在我的剧本里既没有一个魔鬼，也没有一个天使。”这构成了契诃夫戏剧的一个重要的现代特征：契诃夫戏剧中的戏剧冲突不是表现为剧本中的这个人物和另一个人物之间的冲突，而是这一群剧中人物与包围着他们的社会环境之间的冲突，而从契诃夫戏剧开始的“人与环境的冲突”，也正好构成了 20 世纪现代戏剧的戏剧冲突的基本内涵。

契诃夫的戏剧里总有一股抒情的暖流洋溢着，他笔下的那些可爱的剧中人物都在憧憬着什么，期待着什么，这“期待”的题旨也是具有时代精神的。

契诃夫的戏剧像莎士比亚的戏剧一样，是当今世界舞台上演出最多的经典剧目。英国导演彼得·布鲁克和德国导演施泰恩都以导演契诃夫戏剧出名。施泰恩认为导演契诃夫的戏，应该让现代观众感觉到契诃夫的那些戏剧人物对于他们是并不陌生的，甚至是很亲切的。也是为了达到这样的让现代观众亲近契诃夫戏剧的目的，彼得·布鲁克主张随着时间的推移应该有新的契诃夫戏剧的译本来适应新的戏剧观众。

2004 年是契诃夫逝世一百周年。这一年中国国家话剧院以“永远的契诃夫”为题旨，推出了首届国际戏剧季。这个戏剧季以中国国家话剧院演出的契诃夫戏剧处女作《普拉东诺夫》（王晓鹰导演）开幕，以契诃夫绝命作《樱桃园》（林兆华导演）闭幕。这标志着中国对于契诃夫戏剧的接受进入了一个新阶段。



十

契诃夫去世之后三年，易卜生去世之后一年，也就是1907年的初春，一群在日本留学的中国学生组织春柳社首演《茶花女》，主演茶花女的是李息霜，就是后来的弘一法师李叔同。中国的戏剧史家一般都把1907年作为中国话剧运动的肇始，但中国话剧的真正成熟是在五四运动之后。

1957年纪念中国话剧诞生50周年的时候，田汉写了篇题为《中国话剧艺术发展的径路和展望》的文章，他给五四以后的中国话剧创作的成就作了这样的描述：“……五四以后便进入新民主主义剧运初期，这一时期出现了郭沫若的《聂莹》、丁西林的《压迫》、田汉的《获虎之夜》、洪深的《赵阎王》等。到了40年代更出现了曹禺的《雷雨》《日出》，和夏衍、于伶、陈白尘等许多优秀作家的作品。”这个描述应该是很周到的，只是遗漏了刚刚被打成“右派”的吴祖光的名字，他的《风雪夜归人》（1942）理应“榜上有名”。

今天，当我们回顾中国话剧的将近一百年的历史时，曹禺的中国话剧第一人的历史地位越来越显得明晰。曹禺是与欧洲戏剧联系最为紧密的中国剧作家，也是最有中国气魄的戏剧大家，也是最富人文精神的中国戏剧家，他不愧是中国现代戏剧运动的一座高峰。

借鉴与独创在曹禺的艺术创作发展中获得了辩证的统一。契诃夫，还有莎士比亚、易卜生、奥尼尔非但没有削弱，相反强化了曹禺的创作个性。《北京人》公认是曹禺的一部有点“契诃夫味道”的剧作，但这种已经化入曹禺的中国情调中的所谓“契诃夫味道”，也只能说是“如镜中花，如水中月，如羚羊挂角无迹可寻”了。因此曹禺一次在谈论《北京人》的时候说：“我喜爱契诃夫的戏剧，受过契诃夫的影响，但我还是我。”

中国20世纪后半叶的戏剧经典之作当属老舍的《茶馆》（1958），这部以一家茶馆的兴衰反映中国半个世纪历史风云的剧作后来到很多国家演出过，获得极大成功。有的外国观众说看了《茶馆》就知道中国为什么要发生革命。《茶馆》的演员表演艺术的成就更是令外国同行称赞。乌克兰导演列兹尼科维奇看过《茶馆》后认为，像于是之这样的表演功力只有老一辈的莫斯科艺术剧院的演员们才能达到。但于是之常常把自己称作焦菊隐的学生，说他的舞台表演得益于焦菊隐提倡的“心象说”。

关于“心象说”，焦菊隐说过一句很浅白的话：“你要想生活于角色，首先要叫角色生活于自己。”意思是说，要创造角色，就首先要培植出一个可以感知到角色外部形象特征的“心象”。因此，演员对于角色的包括眼神、手势、步态等在内的表现性外部特征，都需下大力气，通过反复练习造型出来。“心象说”是焦菊隐在学习推广斯坦尼斯拉夫斯基体系的过程中提出来的，当焦菊隐脚踏在中国戏剧文化的沃土上接受斯氏体系的时候，他就必然地要把中国传统戏曲美学的精神贯注其中，在斯氏体系的强调“深刻体验”的同时，把“鲜明的体现”也突出出来。焦菊隐的“心象说”是中国戏剧家的一个具有民族审美精神的演剧理论，也是北京人民艺术剧院演剧学派的一块理论基石。

十一

20世纪一批有影响的欧洲戏剧家的名字，是和只有到了20世纪才广泛流行的流派称谓“表现主义”联系着的，如意大利剧作家皮兰德娄（1867—1936）、美国剧作家奥尼尔（1888—1953）、田纳西·威廉斯（1911—1983）、捷克剧作家恰佩克（1890—1938）、德国剧作家布莱希特（1898—1956）、瑞士剧作家杜伦马特（1921—1990）……

关于表现主义戏剧，并没有一个得到公认的解释，各个与表现主义有瓜葛的剧作家之间也并没有互相协调的观点。但无疑他们的作品从内容到形式都在不同程度上偏离了19世纪的现实主义传统，然而，这种“偏离”并不是“偏离”生活本身，而恰恰是为了更深刻地反映现实，因为这些剧作家确信，再用照相式的写实手法已经无法观照这个越来越难以把握的时代了。他们中一些剧作对人的“潜意识”的发掘，则分明受过弗洛伊德精神分析心理学的影响。而一切对于戏剧表现常规的突破，则体现了他们对光怪陆离的现代社会的一种独特审美把握。

杜伦马特认为“我们的世界就像引向原子弹一样地引向怪诞荒唐”，因此“我们可以从喜剧中获得悲剧因素”，他的《老妇还乡》（1956）就是一部现代悲喜剧的典范之作。

奥尼尔承认他的《毛猿》（1922）是表现主义戏剧。在这个戏里，司炉工列队走路的场面，也象征着作为机器奴隶的人的组织化行为。而《琼斯皇》（1924）中的惊心动魄的鼓掌，成了表现主义戏剧舞台效果的经典。

在非现实主义的表现上，恰佩克走得更远。他的剧本《母亲》（1938）中，鬼魂与活人可以同时登台，但《母亲》又是一部很严肃的反法西斯主义的捷克名剧。

皮兰德娄的《六个寻找作者的剧中人》（1921）则是一部怪诞的“戏中戏”，扑朔迷离则有时几乎分不清哪是“戏”哪是“生活”，哪是“真”哪是“虚”，哪是“本相”哪是“面具”。但作者正是通过这样奇异的表现形式，深刻揭示了现代社会的“人与面具”的冲突。

表现主义在上世纪20年代的德国曾成为热门话题和争论的焦点。布莱希特站在拓宽现实主义的艺术表现的可能性的立场上，参加了这场争论。他在1938年写的一篇文章里向那些不肯用发展的眼光看待现实主义的理论家质疑道：“请不要带着不容争辩的神气宣布，描写一间屋只有一种方式是正确的，请不要把蒙太奇当作异端加以革除，请不要把‘内心独白’打入另册！请不用老人的声望压制青年人！请不要只准许艺术技巧发展到1900年，从那以后就不能再发展了。”

布莱希特是个真正提出了新的戏剧理论体系的戏剧家。把他提倡的戏剧称为记叙性戏剧（史诗剧），或叫非亚里士多德戏剧，以区别于以亚里士多德理论为依据的传统欧洲戏剧。根据亚里士多德的理论，文体有记叙体（史诗）、抒情体和戏剧体之分，从亚里士多德到别林斯基的欧洲文艺理论家都有这种所谓“诗的分类”的文体严格区分的观念。布莱希特提倡记叙性戏剧，就是要把本来认为不可混淆的文体壁垒打破，把记叙性因素引到戏剧中来，这就从根本上动摇了千百年来的欧洲传统戏剧观念。布莱希特曾经用列表对照的方式来表明他主张的记叙性戏剧与一般戏剧的不同：

一般戏剧	记叙性戏剧
1. 乃是一种行为。	1. 乃是一种记叙。
2. 吸引观众于行为。	2. 置观众于旁观者的地位。
3. 麻痹观众的主观能动性。	3. 刺激观众的主观能动性。
4. 激发观众的情绪。	4. 促使观众作出决定。
5. 让观众身临另一境界。	5. 向观众表现另一境界。
6. 让观众置身于事件的漩涡中。	6. 把观众和事件间离开来，并促使他考察。
7. 引起观众对事件结局的兴趣。	7. 引起观众对事件进程的兴趣。
8. 面向观众的情感。	8. 面向观众的理智。

从以上的对照表中，我们可以看出，记叙性戏剧通过强化记叙性因素动摇了亚里士多德的“诗学”体系；通过“刺激观众的主观能动性”、“把观众和事件间离开来”等手段与主张观众与演员共同体验的斯坦尼斯拉夫斯基表演体系划清了界限。



与此同时，布莱希特提出了“陌生化效果”（“间离效果”）的方法，强调指出戏剧家应该站在更高的理性立场来对他们要反映的对象进行“陌生化”处理，使观众对习以为常的现象产生新的印象并作出新的思考。布莱希特认为戏剧必须使它的观众“惊讶”，“惊讶”之后才能“刺激观众的主观能动性”，才能促使他思考，才能收到戏剧的更大的劝善效果，而陌生化效果（间离效果）正是达到使观众惊讶的有效手段。那么什么叫“陌生化效果”呢？布莱希特曾经举过一个最通俗的生活事例加以说明，他说小学生见惯了衣冠楚楚的老师，突然在游泳池里见到了赤裸裸的老师，这就产生了令小学生“惊讶”的“陌生效果”。

布莱希特不仅是个成功的戏剧理论家，同时也是个成功的戏剧实践家，他创作的《伽利略传》（1938—1945）、《四川好人》（1939—1940）、《高加索灰阑记》（1944）等，连同他的记叙性戏剧理论一起影响着世界戏剧的进程。

十二

1950年是欧洲戏剧发展史上的又一个里程碑。这一年的5月11日，法国剧作家尤奈斯库（1912—1994）的一出名叫《秃头歌女》的戏在巴黎“夜游人剧院”上演。这个戏写两对英国夫妇在起居室里没完没了而且是前言不搭后语的对话，没有传统意义上的戏剧动作和人物性格。两年之后的1953年1月5日，贝克特（1906—1989）的《等待戈多》又在巴黎上演，获得巨大成功，成为荒诞派戏剧的经典之作。几年之后，荒诞派戏剧的这两位主将又相继获得文坛的最高褒奖：贝克特于1969年获得诺贝尔文学奖，尤奈斯库于1970年当选为法兰西学院院士。这意味着以“叛逆者”面目出现的荒诞派戏剧，在它诞生不到十年的时间里，就得到了欧洲主流社会的认可。

然而，尤奈斯库、贝克特当年推出自己的《秃头歌女》《等待戈多》的时候，并没有以“荒诞派戏剧”相标榜。“荒诞派戏剧”这个称谓，是美国斯坦福大学教授、戏剧理论家马丁·艾斯林提出来的，他在1961年写了本研究贝克特、尤奈斯库等新派剧作家创作的专著《荒诞派戏剧》，从此这个称谓得到了普遍的承认。

马丁·艾斯林在《荒诞派戏剧》中对这一戏剧新潮作全面阐述之前，先给读者转述了尼采所著《查拉图斯特拉如是说》的一段开篇：

尼采的查拉图斯特拉准备下山布道时，在森林中遇到了一位年迈的圣者。圣者邀请他留下与他作伴，查拉图斯特拉便问圣者要在森林中作些什么，对方回答说：“我写作诗歌并将它吟咏出来，而当我作曲时，我边笑，边哭，边唱——我这样赞美上帝。”查拉图斯特拉谢绝了圣者的挽留，继续走他下山的路程，一边对自己的心儿说道：“这可能吗？这位圣者老人在森林里还没有听到上帝已死的消息呢。”

写到这里，马丁·艾斯林笔锋一转，顺势引出了他要广泛论述的本题：

《查拉图斯特拉如是说》初版于1883年，从那时起，相信上帝已经死了的人大大增加了……但即便经历了两次可怕的世界大战之后，依然有人试图接受查拉图斯特拉学说中的基本思想。他们寻觅着一条道路，立足于这条道路，就可以带着尊严面对一个已经解体、已经变得荒诞的世界。荒诞派戏剧就是这种努力的一个实例。

因此，荒诞派戏剧旨在使观众意识到人类在宇宙中的神秘莫测的荒诞处境。然而，人类对于自身荒诞处境的认识却在人类第一次思想启蒙之后就产生了。所以加缪（1913—1960）在他的哲学随笔《西西弗斯神话》中说：“自思想被承认的那一刻起，荒诞就成为一种激情。”荒诞派戏剧的兴起与欧洲存在主



义思潮的流行有密切的关系。

“荒诞派戏剧”也有“反戏剧”的称号，主要是因为在对“戏剧动作”这个最核心的戏剧要素的认识上，荒诞派戏剧与传统欧洲戏剧完全对立。荒诞派戏剧作者完全置“缘起—展开—高潮—结局”的传统编剧模式于不顾，把“戏剧动作”弱化到了几乎没有“戏剧动作”。贝克特的《等待戈多》是公认的荒诞派戏剧的经典之作。它写两个流浪汉在一片荒地上对一个不明身份的名叫戈多的人的等待。等了“也许有 50 年了”，但终于没有等来。此剧的结尾是这样的——

爱斯特拉冈 嗯，咱们走不走？

弗拉季米尔 好，咱们走吧。

[他们坐着不动。]

嘴里说是要走，但“他们坐着不动。”既没有人去，也没有人来。这种荒唐的“等待”，说尽了人生的无奈，也曲尽了存在主义式的绝望。

到了 20 世纪结束的时候，荒诞派戏剧也已经成为戏剧的经典，而不再是现实的活跃着的戏剧流派，但它对于未来戏剧能产生的影响应该是可以预见的。

人教版®

附录

普通高中课程标准语文教材及配套教学资源

1. 学生及教师用书 选修

语文（选修）中国古代诗歌散文欣赏	教师教学用书
语文（选修）中国现代诗歌散文欣赏	教师教学用书
语文（选修）外国诗歌散文欣赏	教师教学用书
语文（选修）中国小说欣赏	教师教学用书
语文（选修）外国小说欣赏	教师教学用书
语文（选修）中外戏剧名作欣赏	教师教学用书
语文（选修）影视名作欣赏	教师教学用书
语文（选修）新闻阅读与实践	教师教学用书
语文（选修）中外传记作品选读	教师教学用书
语文（选修）语言文字应用	教师教学用书
语文（选修）演讲与辩论	教师教学用书
语文（选修）文章写作与修改	教师教学用书
语文（选修）先秦诸子选读	教师教学用书
语文（选修）中国文化经典研读	教师教学用书
语文（选修）中国民俗文化	教师教学用书

2. 配套教学资源

(1) 自读课本

语文读本 1 你的微笑

语文读本 2 一朵午荷

语文读本 3 生命进行曲

语文读本 4 人生的智慧

语文读本 5 珍贵的尘土

(2) 同步解析与测评

语文 1-5（必修） 同步解析与测评

(3) 新教材新学案

语文 1-5（必修） 新教材新学案

(4) 多媒体教学资源

语文 1-5（必修） 录音带（每册 2 盘）

语文 1-5（必修） 教学投影片

<http://www.pep.com.cn>（人教网 高中 语文）

3. 其他图书

(1) 学生学习用书

- * 古诗词诵读精华（共3册）
- * 古代散文诵读精华（初中卷、高中卷）
- * 现当代散文诵读精华（小学卷、初中卷、高中卷）
- * 现当代新诗诵读精华
- * 演说词诵读精华
- * 格言警句诵读精华
- * 儿童诗诵读精华
- * 现当代旧体诗词诵读精华
- * 中国历代名句名篇 300
- * 文言文选读

（2）教师学习用书

- * 叶圣陶教育文集（1-5卷）（叶圣陶）
- * 刘征文集（1-5卷）（刘征）
- * 张志公语文教育论集（张志公）
- * 实和活——刘国正语文教育论集（刘国正）
- * 顾黄初语文教育文集（上、下册）（顾黄初）
- * 构建语文教育的立交桥（庄文中）
- * 国际中小学课程教材比较研究丛书·本国语文卷（朱绍禹 庄文中主编）
- * 思索·探索——章熊语文教育论集（章熊）
- * 中学生言语技能训练（章熊 张彬福 王本华）
- * 导读的艺术（钱梦龙）
- * 我和语文导读法（钱梦龙）
- * 于漪语文教育论文集（于漪）
- * 我和语文教学（于漪）
- * 语文课程的基础研究（苏立康主编）
- * 中学语文点拨教学法（蔡澄清）
- * 语文教学艺术与思想（李元功）
- * 中学生写作例话（谷震需）
- * 中学语文教学体系新探（张大文）
- * 中学语文学思一体教学法（郑如鹏）
- * 中学主体性作文教学研究（王寿山）
- * 新课程语文教学论（潘新和）
- * 大语文教育论集（张国生 丁之凤编）
- * 语文人生（程翔）
- * 逻辑与语文教学（吴格明）

邮购电话：010-58759310/11/16/17/18

门市电话：010-58759302/64044211/10

邮购地址：（100081）北京市海淀区中关村南大街17号院1号楼人教希望读者服务有限公司

我们与收入本书的作品的作者进行了广泛联系，得到了他们的大力支持。对此，我们表示衷心感谢。但仍有部分作者，未能联系上。烦请作者与我们联系，以便支付稿酬。

人民教育出版社版权处

地址：北京市海淀区中关村南大街 17 号院 1 号楼

邮编：100081

电话：(010) 58758861 58758863

人教版®