

# 西方近现代诗歌史上的“戏剧化”诗学

胡苏珍

(宁波大学 人文与传媒学院,浙江 宁波 315211)

**摘要:**西方诗学中的“戏剧”美学传统,深刻影响了近现代以来的抒情文学,赫兹利特、勃朗宁、叶芝、庞德、艾略特和布鲁克斯等英美新批评诗家都从不同角度论述了抒情诗的“戏剧化”,主要集中体现于两个方面:一是抒情诗主体“角色”化、“面具”化,间离自我或走向他者;二是吸收“对立”“冲突”等“戏剧性”美学精神,使抒情诗歌充满互相矛盾和异质的经验和情思。这些都旨在丰富后起建立的正统“抒情诗”理念。

**关键词:**文类融合;抒情诗;戏剧化;新批评;燕卜苏;柯尔律治;布鲁克斯

**中图分类号:**I109 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2018)06-0100-08

和中国强大的抒情诗学传统相比,西方诗学以“戏剧”诗学为主导,“戏剧”美学概念涵盖了其他文类批评领域,因此,在西方近现代以来的抒情诗这一非叙事文类中,也融进了戏剧美学中的“面具化”“客观化”“对立冲突”“情境性”等审美原则。关于这一线索,目前国内学界虽有一些研究,但尚无系统梳理。这里有两条流脉:第一条流脉是1940年代袁可嘉最早打开的,他从西南联大英籍教师燕卜苏打开的英诗世界中,敏感地意识到了异域的“戏剧化”诗观,因而通过大量援引瑞恰兹、艾略特、伯克等人的诗学表述,进而提出了中国新诗的“戏剧主义”原则<sup>[1]</sup>。其中诸如艾略特的“客观对应物”理论,伯克所提出的写作是一场象征的“戏剧”行动,布鲁克斯所认为的诗歌内部如同戏剧的结构,这些“戏剧化”说法都被袁可嘉一股脑儿借来论证中国现代诗的“戏剧主义”方向。另一条流脉是1980年代以来,大量英美新批评诗学译著面世,“戏剧化”是其中的高频字眼,如艾略特的“戏剧化声音”、布鲁克斯的“戏剧化结构”、退特的“戏剧化张力”等。总之,由于中西诗学传统的差异,异域的多元“戏剧化”理论在转述、直译、借鉴中显得意义庞杂而生僻。近年来,研究者逐渐关注到异域单个诗人作品的“戏剧化”声音,如分析英国维多利亚时期诗人勃朗宁的戏剧独白诗<sup>[2]</sup>,发掘英诗批评家利维斯推崇的艾略特“非个性化”诗学的“戏剧化分离”<sup>[3]</sup>,描述叶芝通过面具这一“诗人的第二自我”<sup>[4]</sup>的抒情诗写作意图等。

上述译介和研究呈现了诗歌“戏剧化”诗学的概观,但也留下了一些问题。一是西方近代以来的抒情诗评论、写作中何以出现“戏剧化”术语?这背后其实关联着西方强大的戏剧诗学传统,值得探究。二是对不同的“戏剧化”指涉鲜有辨析。以布鲁克斯、伯克等新批评成员为例,研究中未区分“综合冲突”意味层面和泛化类比层面的“戏剧化”说法,而袁可嘉把庞德、艾略特等人的“意象化”“客观对应物”和伯克关于写作行为的戏剧行动等类比到一起,都纳入到他的“戏剧主义”诗学观之中,难免显得泛化,而后来的研究者基本追随这一源头,故需要甄别和厘清。三是未具体结合上下文辨明艾略特、瑞恰兹、布鲁克斯等异域学者论述抒情诗的“戏剧化”时是如何从戏剧诗学过渡到诗

收稿日期:2018-02-17

作者简介:胡苏珍,文学博士,宁波大学人文与传媒学院,副教授。

基金项目:教育部人文社会科学研究一般项目“新诗诗性标准争议问题研究”(14YJA751005),项目负责人:胡苏珍。

歌的,而笔者认为其中的逻辑分析很有必要。此外,更早的英国批评家赫兹利特的“非自我中心”说也被学界忽略。

结合上述问题,本文试图系统清理英美近现代诗坛的“戏剧化”论说,从西方诗学传统的内源性出发,分析异域近代以来的抒情诗话语中如何出现了“戏剧化”诗学,并集中论述关于诗歌文本内部机制层面的两种“戏剧化”诗学内涵:一是融合戏剧作者间隔自我的“代言”的言说方式,主张抒情诗主体“角色”化、“面具”化;二是吸收戏剧“对立”“冲突”的“戏剧性”美学精神,使物象、意义向度原本单纯的抒情诗歌充满互相矛盾、异质的成分,涵纳冲突性的经验、情感、态度和思想。这两层诗学思想的提出,时序一先一后,并非处于共时状态,其背后皆包含着西方传统“戏剧”美学在抒情诗文类的回响。

## 一、文类分立与互渗:戏剧和抒情诗的交融

在常识中,“戏剧诗”“叙事诗”“抒情诗”三大文类的亲缘关系总是圈定在具体范围之内,戏剧文学大都围绕“摹仿”“动作”“角色”“表演”“冲突”“情境”“在场”“舞台”诸要素而展开,叙事文学由“事件”“人物”“环境”“情节”等构成,抒情文学则离不开“自我”“表现”“情感”等关键词。这样看来,戏剧类和叙事类有着内在的可通约性,而一般的抒情类诗歌则似乎与戏剧相去甚远。

在以分析性见长的西方语言中,文类自觉意识始终贯穿在批评史中。此处的“文类”(genre)概念,包含“文学的类型或种类”(type or species of literature)或“文学形式”(literature form)<sup>[5]</sup>,是“人们对某一文学类型(如诗歌)区别于其他文学类型(如小说)的文体特征的概括”<sup>[6]</sup>,也有人译为“文体”(style)。西方文类意识的发展线索体现了文类秩序的演变。在柏拉图时期,古希腊戏剧的黄金时代已过,《理想国》提出了史诗和悲剧的“叙述”形式的区别,褒史诗而贬悲剧。亚里士多德将悲剧纠正为“摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法”<sup>[7]</sup>,认为悲剧高于史诗。随着17世纪中叶掀起的颂诗热潮,抒情诗逐渐“时来运转”<sup>[8]</sup>,出现了蔚为大观的发展势头,“摹仿论”诗学开始给“表现论”诗学让出了一定空间,尤其是在经历了一场轰轰烈烈的浪漫主义文学运动之后,抒情诗发展到一定规模,自身的文类身份标志日益凸显。在德国,黑格尔系统地比较了史诗、抒情诗、戏剧体诗的各自特征,提炼出了抒情诗“感知心灵”“表现情感和思想”的一般性质,认为诗的出发点就是“诗人的内心和灵魂”,而“真正的抒情诗人就生活在他的自我里”<sup>[9]</sup><sup>190</sup>。与此同时,英国哲学家穆勒、意大利批评家莱奥帕尔斯更是在贬损史诗和戏剧诗的同时,将抒情诗提到了至高的地位。至此,史诗(叙事诗)、戏剧、抒情诗三大文类在西方各自获得了明确的身份标志。关于它们的概念,当代西方学者浦安迪结合前人理论作过较为精准的区分:叙事类文学“侧重表现时间流中的人生经验”,或“侧重在时间流中展现人生的履历”;抒情诗“直接描绘静态的人生本质,较少涉及时间演变的过程”;戏剧“关注的是人生矛盾,通过场面冲突和角色诉怀”<sup>[10]</sup>。

文学不可能因文类分立而封闭自身的发展,事实上,“文备众体”<sup>[11]</sup>的现象并不罕见。由于被确认的类型特征和该类型指涉的对象文本始终处于开放、矛盾的活动状态,常常是某一作品整体性归属于某种文类,但又局部存在着其他文类特征,比如诗化、散文化的小说,常常被人们划归散文,这就是典型的“文备众体”现象。仔细考察每一文类概念的发展,不难发现后面的定律。当文学样式逐渐发展出一些趋同性之后,往往就会相沿成习地实践并积淀为一种成规,进一步再由理论家提炼出某种实体化的定义。对于常态写作者而言,文类的范型意义是显而易见的,这些定义最后达到的是“符码”<sup>[12]</sup><sup>150</sup>般的控制力,约束着后来者的观察和认知。但对艺术探险者来说,文类之间借鉴贯通,文类特征相互转化,是追求文学创作最高艺术性的必要保证。富有创新个性的作者往往要寻求新的表现途径,必然再次实现新的创造,由此推动文类范式的发展。正如巴赫金所说,体裁的生命在于“总是既如此又非如此,总是同时既老又新”<sup>[13]</sup>。可见,文类先天具有互渗的特征,文类概念的确立常常包含着自我否定的因素,符码化和解符码的行为也就交替出现。抒情诗“戏剧化”就是一

种倡导文类互渗的话语。

概言之,“抒情诗”一般不看重外在完整的情节和人物形象,而是诗人作为言说主体出面,抒发自我内心感情,表达自己对自然、人生、历史的态度或关于宇宙、存在的哲思,故而区别于“叙事诗”。“自我主体性”被视为诗歌文类的标志性特征,无论是基于内心世界的冥思和幻想,还是外在世界触发的情绪和感受,都由诗人作为抒情主体表达出来。华兹华斯提出“诗是强烈情感的自然流露”<sup>[14]</sup>,这是他作为诗人对文类定义的现身说法。至此,抒情诗的自我主体情感特征已有了完满自足的艺术地位。

但是,文类自我否定的规律恰在此际呈现出来。在浪漫主义诗歌狂热的情感洪流中,赤裸裸的情绪爆发又将自身陷入了另一重矛盾境地。随着诗人主体自我的日益高扬,西方“戏剧”诗学传统凸显了它的位置,出现了诗歌“戏剧化”论说,旨在对抒情诗作出纠偏与规约。从文学源流看,希腊悲喜剧、莎士比亚诗剧既代表了各自所属时代的最高文学成就,又被后世尊为世界文学的成熟典范。黑格尔在并列论述戏剧(诗)、史诗(叙事诗)、抒情诗时,将戏剧作为艺术的“最高阶段”<sup>[9]240</sup>。戏剧文学的这种强劲力量,铸就了以“戏剧”说为中心的西方文论传统。正如厄尔·迈纳所说,“西方诗学是亚里士多德根据戏剧定义文学而建立起来的”<sup>[12]7</sup>。一本厚厚的《西洋文学批评史》<sup>[15]</sup>,印证了西方戏剧美学源远流长的传统,“摹仿”说、“行动”说以及“角色”“冲突”“情境”“结构”等戏剧要素,均从戏剧美学批评延伸到小说(史诗)等其他文类理论话语之中。当抒情诗中的“自我”出现膨胀时,传统的“戏剧”美学就直接进入到诗歌主张之中。

在三大文类中,戏剧文本由角色的对话、独白构成,作家创作完全虚拟人物的对话和动作,作家主体和人物间隔最远,因而,在抒情诗中虚构一种“不是诗人本人的声音”被一些诗人、学者当作克制主体自我情感的艺术通道。有了“戏剧化声音”,就会导致必然打破诗人抒发自我情感的言说模式,戏剧化角色或者是诗人的自觉“客体化”,或者完全不同于诗人,都杜绝了诗人直接表白的可能。而有了角色的庇护作用,诗人可以竭力隐藏自己的声音,巧妙、间接地表达自己的情思,或者角色的意识也可以不是作者意识的再现。另一方面,浪漫主义诗人陷入大量自然意象的“自动诗意”和浓烈的自我感伤情绪抒发模式,一些敏锐者迫切觉得诗歌应容纳世界更多的复杂矛盾本相,即增加诗歌情思内核的“戏剧性”。就这样,不同层面的“戏剧化”论说渗入非叙事的抒情诗文类,而且,这样的“戏剧化”不是自动指向诗中出现叙事性因素的那种表层戏剧化场景。

## 二、戏剧化声音:去自我中心的“面具”抒情

在目前国内少量且局限于个案的研究中,提及西方近代诗歌的“戏剧化”例子,除了英国维多利亚时期诗人勃朗宁,那就是现代主义诗人艾略特和叶芝了。但有资料表明,这一线索更远可以追溯到英国的赫兹利特(William Hazlitt)。赫兹利特本人从事莎士比亚研究,他在比较莎士比亚和华兹华斯之后,得出了“伟大创作必出自‘非自我中心’态度”的结论。他认为,莎士比亚最大的艺术成就在于对各类角色的创造,在这一过程中,“(莎士比亚)不是心灵可能成为一个自我中心者,他自己什么也不是,然而他是所有其他人曾经是、或他们可能成为的人”,莎士比亚正是完全去除了自己,化身为一切人,才登上了戏剧艺术的顶峰。华兹华斯被赫兹利特视为戏剧性创作的对立面:“所有偶然的变化的和个别的对照全都在情感的无尽连续中消失了,就象水滴消失在海洋中一样!一种热烈的理性的自我中心吞没了一切……华兹华斯先生心灵的明显的范围和倾向性正是戏剧性的反面。”<sup>[16]</sup>可见,在赫兹利特的话语系统中,创作主体进行“角色化”“戏剧化”的言说方式远胜于浪漫抒情诗的“自我中心”。这一见解也成为后来近现代诗人质疑自我言说方式的思想源头,尤其是艾略特,更是深受赫兹利特的影响。

进一步提炼、实践诗歌“戏剧化”的诗人是勃朗宁。在19世纪中叶的英国,工业革命带来的物质文明引发了人们对“上帝”的信仰危机,浪漫主义诗人建立的“天才”“灵性”等自我扩张神话面临

解体,想象中的“自然”力量也失去了对精神的庇护能力。因此,从维多利亚时期开始,诗人逐渐改变浪漫主义诗歌的崇高“幻象”思维,冷静地逼视现实世界的真正境遇。勃朗宁从浪漫主义诗歌内部反戈一击,质疑浪漫诗人单一的抒情格局。他认为,浪漫诗人造成了想象世界对现实世界的抑制、自然对人的超越、一味的厌世和诗人自我的直接显示等局限,而这一切最根本的问题,在于诗中只有诗人自己的声音,即“诗人介入了诗”<sup>[17]</sup>。他反复用“戏剧性”一词命名自己的诗集,如《戏剧性抒情诗》《戏剧性浪漫传奇和抒情诗》《戏剧性代言人》《戏剧性田园诗》等,旨在探索诗人主体的戏剧化。和他同时期的丁尼生也有《尤利西斯》等戏剧独白诗,但都是直接传递诗人所推崇的理想。勃朗宁则在创作中将诗人形象抽身而出,虚构戏剧化独白人物,自己隐身于说话人的身后,诗人主体的情感态度、价值判断间接通过戏剧化角色传递出来。勃朗宁的许多诗篇折射了时代信仰的混乱,如《我的前公爵夫人》《忏悔室》《安德烈,裁缝之子》,就分别呈现了一个公爵的虚伪、冷傲、善妒,一个轻信教会的姑娘,一个颓唐的艺术崇拜者。最终,勃朗宁将“戏剧独白诗”发展为一种独特的品性。在严格的意义上,西方的“戏剧独白诗”是由一个显然不是诗人的人物在一个特定的情境及关键的时刻讲述整首诗;这个说话人对着一个或多个人说话,并与他们有互动,但读者只能从“独白者”的说话过程中知道听者的存在和他们的言行;诗人选择和组织诗中说话人语言的主要原则,是以一种更有趣的方式展现独白者的脾气和性格<sup>[18]</sup>。不过,勃朗宁“戏剧化”写作模式的出现,在当时很难遇合人们的阅读方式。从勃朗宁遭遇的大量误解、误读和批评来看,他所属年代的读者将抒情文类“直接表达诗人自己的思想和感情”这一定义持为正典。许多读者把诗中角色的虚伪言行、卑劣思想和诗人本人对号入座,责难诗人的道德感和社会意识。他的夫人伊丽莎白也和其他朋友一起劝他“丢掉面具,用最直接,最令人印象深刻的方式”<sup>[19]</sup>。于是,勃朗宁为了替自己辩护,不得不请读者调动他们阅读莎士比亚戏剧的经验,把诗中言说主体和诗人自我区分开来。借着莎士比亚的大师之名说服读者改变阅读方式,在勃朗宁可能实属无奈,但换个角度说,要求人们用阅读戏剧的方式对待自己的诗歌,这也说明了勃朗宁抒情诗中的“戏剧化”分量。

勃朗宁的影响最终以文学传统的形式体现出来。在他的启发下,哈代有《参加他的葬礼》《勿为我悼伤》等独白体诗作,且直接面向现代人的精神危机,如《堕落的姑娘》表现了工业文明对乡村社会的侵染,《农夫的直言》《告警》间接表达对战争的批判,《呀,你在掘我的坟?》折射出世人对逝者的冷漠遗忘。其他诗人的名篇如叶芝的“疯简”系列、庞德《诗章》中的部分、艾略特的《普鲁弗洛克的情歌》《桔叟》《一个女士的肖像》等,都采用了戏剧独白体式。借鉴前人的“戏剧抒情诗”提法,西方现代诗人纷纷在发展中提出了类似的诗学观念,他们的“主体戏剧化”观念分别体现为不同的术语。晚期的叶芝提出“面具”<sup>[20]</sup>论,将人的主动性品德视为“戴着面具”“做戏似的有意识的表演”<sup>[21]</sup>,主张诗人创造“第二自我”的特殊角色,在创作中将自己隐藏起来,换成傻瓜、老人、小丑、乞丐及玩偶等丑角的面目与读者对话。庞德则以“替身”<sup>[22]</sup>说提出让虚构人物代替诗人出场。艾略特更是旗帜鲜明,他除了在著名的《传统与个人才能》一文中表达对文学传统的尊重和“消灭自己的个性”等主张之外,更是直接亮出了自己对“戏剧化”的偏爱,“哪一种伟大的诗不是戏剧的?……谁又比荷马和但丁更富戏剧性”。艾略特还提炼出了“戏剧化声音”这一概念,他详细区分了诗歌言说者的不同声音,认为存在三种情形:一是诗人对自己说话(也可能不对任何人说话);二是诗人对听众(不论多少)讲话;三是诗人试图创造一个用韵文说话的戏剧人物时的声音,即“戏剧化声音”(dramatic voice)<sup>[23]</sup><sup>249</sup>。除了诗学观念,在创作中,艾略特许多诗作都借助角色的戏剧化实现了主体的间离和表达效果的微妙含蓄,如《荒原》中大量的戏剧式独白和对话,虽只是截取偶然出现的某一生活场景中人物的只言片语,但却间接传达了诗人对现代文明的感受和意识流动,比《普鲁弗洛克的情歌》更突出非个性化。

值得注意的是,主体戏剧化这一观念被1930年代英美新批评学者发展出“戏剧性处境”理论。新批评主张纯粹的文本内部分析,提出解读一首诗歌首先要把诗人个性和文本意义间隔起来,尤其

是布鲁克斯,他借鉴了前人“戏剧化声音”的理论,认为任何诗歌中的“我”,都应视为特定情境中的某一个体,而不再是诗人自己,抒情诗就是一个外在于作者的客观呈现,就是一种情境,“意义是一个情境戏剧化的特别的意思。总之一首诗,作为一种戏剧,包含了人类的情境,暗示着对于那个戏剧的态度”<sup>[24]</sup>。这种阐释方法具有一定的合理性,但不属于前辈严格意义上诗人主体“非我化”的“戏剧化声音”,而且将所有诗歌和诗人自我剥离的解读方法都带到了极致。

### 三、戏剧性冲突:相反相异的诗思结构

矛盾、冲突、综合是“戏剧的要素”<sup>[25]</sup>,一般来说,抒情文类“不展现于戏剧冲突的运动”<sup>[9]208</sup>。但在现代英美诗坛,众多批评家高举“对立”“冲突”“矛盾”等“戏剧性”大旗,追求诗歌的综合美。这里的“戏剧性”不是依靠叙事文类那种由情节发展及性格冲突所造成的紧张力量,而是指向诗歌内在诗思经验的矛盾性、复杂性。

20世纪以来,经由英美新批评成员艾略特、瑞恰兹、燕卜苏、布鲁克斯、沃伦等人的倡导,“对立冲突”逐渐成为诗歌批评术语中的核心价值。在他们的主张中,优秀诗歌应该充满“对立”“正反”“冲突”的“异质性”成分,从而富有“戏剧性”意味。新批评这一批评话语系统是如何形成的,值得加以追溯。

从大致的踪迹看来,新批评派成员的“对立”“包容”等“戏剧化”观的提出并非一蹴而就,而是经过了从萌芽到推进的阶段性历程。虽然新批评派内部成员的归属一直存在争议<sup>[26]</sup>,但就本命题而言,除了第三阶段(1945年以后)的维姆萨特、韦勒克等致力于“意图谬误”说和文学史批评外,该流派发展的前两个阶段都贯穿着“冲突”“矛盾对立”“戏剧化”等提法。如第一阶段(1915—1930年)的艾略特、瑞恰兹、燕卜苏,尽管他们本人否认自己的新批评学者身份,但他们各自的“正反”和“对比”<sup>[23]7</sup>、“包容诗”<sup>[27]223</sup>、“矛盾对立”<sup>[28]</sup>等诗学思想直接启发了后来者,被追认为流派先驱也合乎情理。第二阶段(1930—1945年)为流派的形成期,布鲁克斯、沃伦等人先后论述了“戏剧化”“反讽”“悖论”“非纯诗”等概念,涉及的核心词汇也是“冲突”“对立”等。如沃伦就强调“杰出的诗歌须包含各种复杂的相互矛盾的因素”<sup>[29]157</sup>。作为新批评的后起之秀,布鲁克斯更是直接从前辈那里获得启发,在其著名的《现代诗歌与传统》一书中认为诗歌应包含“冲突”“对立共存”<sup>[30]</sup>,并提出了诗歌的“戏剧化”观念,包括“突转”“反讽的震惊”和“正反面的结合”等<sup>[29]189-224</sup>。在其代表性诗歌评论文章《叶芝的根深花茂之树》<sup>[29]437-454</sup>中,“戏剧化”和“对比”两个词汇呈现出交叉互动的状貌。

笔者还注意到,新批评派聚焦于诗歌矛盾性、冲突性的“戏剧化”观大部分源自于他们关于戏剧文类的审美积淀。作为该派先驱,艾略特在论及《复仇者的悲剧》时对一段戏剧台词的特殊效果曾这样评价:“这里有正反两种感情的结合:一种对于美的非常强烈的吸引和一种对于丑的同样强烈的迷惑,前者与后者作对比,并加以抵消。”<sup>[23]7</sup>显然,艾略特把两种相反感情的平衡看作由戏剧造成的“结构的感情”。这在很大程度上启发了布鲁克斯后来的“戏剧化结构”观。另一先驱瑞恰兹的“包容诗”“冲动平衡”论也源于他的“悲剧”阅读体验。他说:“还有什么比悲剧更能明显地说明‘使对立和不协调的品质取得平衡或使它协调’的说法呢”,“异常稳定的‘悲剧’体验几乎能够包容任何其他反应和冲动”,正是由于对悲剧的青睐,瑞恰兹根据“冲动平衡”效果对诗歌进行了等级划分,提出了具有非同寻常的异质性的“包容诗”远胜于平行的、没有冲突的“排斥诗”<sup>[27]220-227</sup>。西方修辞反讽和浪漫反讽理论的繁荣,包含“对立冲突”意义的“反讽”诗学也由此成为瑞恰兹的讨论命题。他认为,反讽使相反相成的各种冲动相互斗争、调和,达到一种平衡状态,因而,反讽经常是最好的诗的一种特质。瑞恰兹是从心理经验层面谈论对立调和的,此后在布鲁克斯等人那儿,“对立冲突”“反讽”指涉文本内部的意义结构。

从戏剧文类的定义和特征看,戏剧性的本质之一就是“对立和冲突”,新批评成员从戏剧审美中体察到“冲突”“对立”的价值,自然将它和诗歌审美原则联系起来。在西方,对立、矛盾是文化语汇

中的关键词,本来就属于哲学中的辩证法思维<sup>[31]</sup>。从赫拉克利特、芝诺到苏格拉底、柏拉图、亚里士多德,再到康德、黑格尔、马克思,都在不同层面发展了辩证法思想,强化了对立冲突的重要内核。文学是人类思维的折射,在哲学与美学联姻的文化变迁中,对立、冲突也成为阐释文学的普遍话语型构,并落实在戏剧(尤其是悲剧)这一具有强大传统惯性的文类上。和史诗、小说叙事文学相比,一般戏剧在高度集中的时空场合展开一段动作、情节的过程,必然呈现人与环境的斗争、不同力量的对立以及解决的结果,因此,对立、冲突是戏剧最基本的精神内核。当新批评学者重视诗歌中的矛盾冲突内涵时,其中的“化戏剧”动机不言而喻,而他们也的确从戏剧原则中吸收了一定的理论养分。

从更加内在的动机来看,新批评提出“对立平衡”“包容诗”“戏剧化”等概念,首先针对的是“纯诗”和“浪漫主义诗歌”的纯粹性。从文类本体观念出发的人,往往自觉维护诗歌语言、韵律等美感的纯粹性,如桑塔耶那认为“诗歌是一种为了语言、为了语言自身的美的语言”<sup>[32]8</sup>,爱伦·坡坚持“语言的诗是韵律创造的美”<sup>[32]13</sup>。但在新批评派看来,“纯诗”理论过于单纯。他们反对诗歌对题材、意象的自动诗意摄取,认为一首诗个别成分的魅力和美感,与整体的美感不能等同。布鲁克斯曾质疑:“是莎士比亚的‘在狂风中飘游的婴儿’富有诗意,而他的‘人生是一个愚人所讲的故事’中的傻瓜却没有诗意吗?”<sup>[29]189</sup>对于许多19世纪以来的模糊诗意,新批评学者读出了其中的惰性。如对于詹姆斯·汤姆森的《葡萄树》中的“爱情的酒是音乐,/爱情的华筵是歌;/当爱情坐下就席,它坐得很久”,退特直接批评其中的惯习:“爱情的酒照样可以是‘歌’,爱情的筵席照样可以是‘音乐’。”<sup>[29]111</sup>他认为这些诗句读来似乎很美,但却显得空泛无力,他明确表示“最出色的抒情诗的确是‘戏剧性的’”<sup>[29]144</sup>。在表现对象上,新批评认为一切相反相异的成分都能进入诗歌,主张“凡是在人类的经验可获得的東西都不应被排斥在诗歌之外”<sup>[29]181</sup>。这种非浪漫诗意的趣味,决定了他们的诗歌批评取向。在正面批评中,新批评成员几乎一致地根据“对立平衡”原则鉴赏16世纪末的玄学诗和自己所属年代的英诗,如退特评价多恩的诗。这些诗歌大部分都不能称为“美”,它们富含强烈的对比、突兀的转换,给人惊奇和震撼。

有意味的是,新批评各家的“对立冲突”论都共同经过了一道中介,即柯尔律治的“想象论”。他们近乎一致地在自己的文论中推崇柯尔律治关于“想象”的同一段话语:“它调和同一的和殊异的、一般的和具体的、概念和形象、个别的和有代表性的、新奇与新鲜之感和陈旧与熟悉的事物、一种不寻常的情绪和一种不寻常的秩序,永远清醒的判断力与始终如一的冷静的一方面,和热忱与深刻强烈的感情的一方面。”<sup>[33]62</sup>柯尔律治作为诗人,他根据自己的创作经验,提出“想象”具有调和各种相反事物的“智慧”(intellect)。他的观点本身是一个比较性陈述,目的是区别诗歌的“想象”和“幻想”。他提出,第二位的想象充满活力,可以“溶化、分解、分散,为了再创造”<sup>[33]61</sup>，“尽力去理想化和统一化”<sup>[33]61</sup>;而幻想则“只与固定的和有限的东西打交道,只不过是摆脱了时间和空间的秩序的拘束的一种回忆”<sup>[33]62</sup>。作为引证,他评价弥尔顿“有高度的想象力,而考利很会幻想”<sup>[33]60</sup>。柯尔律治反感那种听凭自然感觉、天马行空的创作方式,主张综合的创造。他的诗学思想除了来自广泛而深刻的哲学宗教思想和统一感性理性的思维习惯之外,也离不开莎士比亚戏剧的影响。他发现,莎剧色彩绚烂的文学世界是一个对立统一的有机整体,具有高度综合、平衡、创造的想象力,这一认识反过来也强化了柯尔律治的诗歌表现力。他的这一主张,直接启发了新批评的相关诗学思想。在多数浪漫主义诗人中,只有柯尔律治获得了新批评派的好评。不过,新批评虽然承接了柯尔律治的“对立调和”论,但两者分别处于现代主义和浪漫主义文学潮流中,必然存在美学转向和差异。柯氏作为浪漫主义者,仍保留了对自我、诗意、天才的高度认同,而到了新批评学派,则主张诗歌直抵现代经验的矛盾、复杂性。

新批评对冲突、对立等复杂意义的追求,根源于他们自觉对现代文明内在矛盾的关注。艾略特最早具有这种现代自觉性。他说:“我们的文化体系包含极大的多样性和复杂性,这种多样性和复



杂性在诗人精细的情感上起了作用,必然产生多样的和复杂的效果,诗人必须变得愈来愈无所不包。”<sup>[23]32</sup> 布鲁克斯在定位“反讽”结构时,也尖锐地指出了现代社会日益被商业化、大众化的简单片面的阅读习惯,他因而倡导进入诗歌最复杂的矛盾的深处。由此看来,新批评希望通过诗歌尖锐、复杂、错综的“戏剧化”特质,提高现代人对文明、存在状况的深刻认知和感受,他们的诗学不仅是“形式主义”分析,还连接着较深的现代人文情感内涵。

值得注意的是,作为对“对立冲突”内涵的顺延,新批评成员布鲁克斯提出了诗歌结构的“戏剧化”,明确将戏剧化和张力结合起来对结构进行描述:“一首诗的各个部分之间存在着某种有机的相互的联系”“一首诗像一出小小的戏”“诗中所作的陈述语——包括那些看来象哲学概念式的陈述语——必须作为一出戏中的台词来念……它们的修辞力量甚至它们的意义都离不开它们所植基的语境”<sup>[29]224</sup>。显然,“戏剧化结构”是从比喻意义上提出来的。在布鲁克斯看来,诗的结构是极为复杂的。诗的各种因素相互作用,形成交织纷繁的张力,这种张力由命题、隐喻、象征等各种手段建立起来,又像戏剧中的各个角色相互冲突,最终达成诗的总体效果。因此,诗的统一取得是经过戏剧性的过程,而不是一种逻辑性的过程;它代表了一种力量的均衡……就像戏剧性的结论被证明那样而得到“证明”。布鲁克斯强调了诗歌表现过程的重要性,他的“戏剧化结构”论几乎凝合了“伪陈述”“有机整体”“语境”等诗学术语的全部内涵,是一种比较泛化的“戏剧化”诗观。

此外,西方现代“戏剧化”论还有伯克(Kenneth Burke)提出的文学作为“象征行动”的“戏剧化”说。伯克在《文学形式哲学》一书中认为,文学作品是人生障碍的表现和象征性的解决,作家在现实中具有无法解决的矛盾,故通过创作来化解和调和,因而文学是一场象征的“戏剧行动”<sup>[34]</sup>。严格说来,伯克这一“戏剧行动”理论是一种泛象征论的批评,不具有文本意蕴形式本体阐释的价值,但1940年代袁可嘉的“新诗戏剧化”说,也囊括了伯克的理论。

当然,以新批评的“对立冲突”说而论,它并非纯粹、专门的诗歌批评话语,新批评派成员倾向于形式逻辑意味,最后把所有包含“对立冲突”的意义逻辑机制都囊括进诗歌领域,诸如悖论、反讽、张力都被视为诗歌的本质特征。这一偏激做法逐渐受到质疑。尤其是布鲁克斯无限放大“反讽”论,有西方学者曾指出,象征、隐喻等所有多义的事物被说成了“反讽”,布鲁克斯应当为这种倾向的产生负部分责任<sup>[35]</sup>。因此,对于西方的各种“戏剧化”诗学,我们必须谨慎甄别各自内涵。

#### 四、结 语

在强大的“戏剧”诗学传统下,西方近现代诗歌用“戏剧化”来反拨浪漫主义的直抒胸臆,带来了诗歌的丰富性。“戏剧化声音”是基于对自动化的感伤自我或破坏性自我的警惕,也基于对更广大的生命主体意识的想象,倡导诗人在部分文本中,像剧本作者那样将自身人格、形象间隔起来,通过虚构“角色”的言说,间接地表达自己的情思经验或他人的生命意识,从某种程度上说属于一种“非个性化”写作,必然带来抒情形象的丰富。而倡导“戏剧化”冲突性诗思,能突破那种单纯的情绪、闪念、感悟式写作,在非叙事诗中建构隐性对立冲突的力量与情境,传递自我的复杂情感态度,传达几种相互矛盾的经验,或表现对文明、人性等事物矛盾纠结的几种智思,使诗歌容纳相互异质的“大量的意识状态”。英美近现代诗坛这一显性存在对中国新诗产生了较大影响。卞之琳、袁可嘉、陈东东、西川等人都表达了“戏剧化”诗学观,具体内涵和异域颇为接近,即提出在抒情诗中借鉴角色、冲突等戏剧文类因素。卞之琳、穆旦、张枣等优秀诗人还成功地创作了不少富有“戏剧化”意味的抒情诗。因此,梳理西方“戏剧化”诗学的渊源和内旨,对探讨新诗中的“戏剧化”现象能提供本源和基础价值,更复杂细微的“戏剧化”内涵和文本实践还值得深入源语言中挖掘和辨析。

当然,诗歌“戏剧化”观念及文本实践是一种历史的、动态的、有限定的文学现象,不能拟设成一种“本体”的方向或方法。在国内近年盛行的日常生活写作中,“戏剧化片断”似乎成了一些诗兴欠缺的写作者的救命稻草,片断性对话文本流于随意地说东道西,没有起到丰富或延展诗境的任何效

果。“戏剧化”不是衡量诗歌文本好坏、高低的必备要素,正如小说创作并不一定必须诗化,“戏剧化”只是为实现某些情思表达所采取、选择的诗学观或具体策略,因而不能作为本体性普及的写作原则与手段。无论是否融合了戏剧或小说等文类因素,诗歌创作主要有两个评价标准,一是精神层面的独特发现,一是语言的新发明,“戏剧化”是否成功,最终也落在这两个维度的检验上,中西诗歌同此机杼。

#### 参考文献:

- [1] 袁可嘉. 新诗戏剧化[M]//论新诗现代化. 北京:读书·新知·生活三联书店,1988:23-39.
- [2] 蒙雪琴. 时代的镜子——罗伯特·勃朗宁非个性化戏剧独白[J]. 四川师范大学学报(社会科学版),2008(1):82-86.
- [3] 熊净雅. 从利维斯对艾略特诗歌的批评看利维斯的诗学观[J]. 外国文学研究,2013(5):40-46.
- [4] 王珏. 隐居幕后的真意——论叶芝中后期抒情诗中戏剧化呈现的意图及策略[J]. 解放军外国语学院学报,2009(4):103-107.
- [5] 王一川. 文学理论[M]. 成都:四川人民出版社,2003:153.
- [6] 陶东风. 文体演变及其文化意味[M]. 昆明:云南人民出版社,1994:7.
- [7] 亚里士多德,贺拉斯. 诗学·诗艺[M]. 罗念生,杨周翰,译. 北京:人民文学出版社,1982:19.
- [8] M·H·艾布拉姆斯. 镜与灯:浪漫主义文论及批评传统[M]. 郇稚牛,张照进,童庆生,译;王宁,校. 北京:北京大学出版社,1989:12.
- [9] 黑格尔. 美学:第3卷下册[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1979.
- [10] 浦安迪. 中国叙事学(浦安迪讲演)[M]. 北京:北京大学出版社,1996:6.
- [11] 林荣松. 传统的认同与超越——鲁迅小说文体新论[J]. 晋阳学刊,1995(6):75-80.
- [12] 厄尔·迈纳. 比较诗学——文学理论的跨文化研究札记[M]. 王宇根,宋伟杰,等译. 北京:中央编译出版社,1998.
- [13] 巴赫金. 陀思妥耶夫斯基诗学问题[M]//钱中文. 巴赫金全集,第5卷 诗学与访谈. 白春仁,顾亚铃,译. 石家庄:河北教育出版社,1998:140.
- [14] 华兹华斯. 抒情歌谣[G]//刘若端. 十九世纪英国诗人论诗. 北京:人民文学出版社,1984:6.
- [15] 卫姆塞特,布鲁克斯. 西洋文学批评史[M]. 颜元叔,译. 台北:台北志文出版社,1982.
- [16] S·W·道森. 论戏剧与戏剧性[M]. 艾晓明,译. 北京:昆仑出版社,1992:128.
- [17] 汪晴. 译者前言[M]//勃朗宁诗集. 汪晴,飞白,译并撰文. 深圳:海天出版社,1998:32.
- [18] ABAMS M H.A glossary of literary terms[M].New York:Harcourt Brace College Publishers,1989:48.
- [19] DAMROSCH D.The Longman anthology of British literature:Vol 2[G].New York:Longman,2003:307.
- [20] YEATS W B.Autobiographies[M].London:Macmillan,1955:152.
- [21] YEATS W B.Essays[M].London:Macmillan,1924:497.
- [22] 董洪川. 庞德与英美现代主义诗歌的形成[J]. 外语与外语教学,2006(5):34-38.
- [23] T·S·艾略特. 艾略特诗学文集[M]. 王恩衷,编译;樊心民,校. 北京:国际文化出版公司,1989.
- [24] BROOKS C.Understanding poetry[M].Beijing:Foreign Language Teaching and Research Press,2004:267.
- [25] 阿·尼柯尔. 西欧戏剧理论[M]. 徐士瑚,译. 北京:中国戏剧出版社,1985:108.
- [26] 吴学先. 燕卜苏早期诗学与新批评[M]. 北京:高等教育出版社,2002:34.
- [27] 艾·阿·瑞恰兹. 文学批评原理[M]. 杨自伍,译. 南昌:百花洲文艺出版社,1992.
- [28] 威廉·燕卜苏. 朦胧的七种类型[M]. 周邦宪,王作虹,邓鹏,译. 杭州:中国美术学院出版社,1996:337.
- [29] 赵毅衡. “新批评”文集[G]. 北京:中国社会科学出版社,1988.
- [30] BROOKS C.Modern poetry and the tradition[M].Chapel Hill:The University of North Carolina Press,1939:61.
- [31] 陈本益. 新批评派的对立调和思想及其来源[J]. 四川大学学报(哲学社会科学版),2004(2):89-92.
- [32] 沈奇. 西方诗论精华[G]. 广州:花城出版社,1991.
- [33] 柯尔律治. 文学生涯[G]//刘若端. 十九世纪英国诗人论诗. 北京:人民文学出版社,1984.
- [34] BURKE K.The philosophy of literary form[M].Berkeley:University of California Press,1973:8.
- [35] D·C·米克. 论反讽[M]. 周发祥,译. 北京:昆仑出版社,1992:47.

责任编辑 韩云波

网 址:<http://xbjbjb.swu.edu.cn>