

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2014.06.022

■ 文学研究

论弗里尔历史剧的叙事伦理^①

李成坚

(电子科技大学 外国语学院,四川 成都 611731)

摘要:从当代爱尔兰剧作家弗里尔的两部历史剧《翻译》和《创造历史》来看,弗里尔历史剧具有历史叙述的想象性特征,剧作家的历史观与20世纪80年代“户外日戏剧公司”的文化政治诗学之间存在深层通约,弗里尔历史剧中“共融”的叙述伦理,对于反思历史剧中历史叙述之伦理尺度构建具有很大的人文意义。

关键词:弗里尔;历史剧;《翻译》;《创造历史》;叙述伦理

中图分类号: I106 **文献标志码:** A **文章编号:** 1672-7835(2014)06-0120-06

On Narrative Ethics in Brian Friel's Historic Plays

LI Cheng-jian

(School of Foreign Languages, University of Electronic Science and Technology of China, Chengdu 611731, China)

Abstract: By taking Brian Friel's two plays *Translations* and *Making History* as examples, the paper first summarizes Friel's imaginative narrative strategy in his history plays, and then points out the significant connection between the playwright's history viewpoints and the cultural politics of Field Day Theatre Company founded in the 1980s. After evaluating Friel's ethics in the idea of "crossing boarders", the paper aims at emphasizing the cultural significance of the construction of new criteria in the evaluation of history borrowing in historical plays.

Key words: Brian Friel; historical play; *Translations*; *Making History*; narrative ethics

自海登·怀特将意识形态要素介入历史学,元历史观主导了历史哲学领域的语言学转向,并引发新历史主义在文学理论界一场新的革命。新历史主义以历史的文本性和文本的历史性模糊了历史真实与文学虚构的传统界限,凸显文学作为权力政治之文化产物,具有参与意识形态形塑的能动功能。

如此,取材于历史题材的特殊文学类型(如历史剧)作为一种基于历史题材的文学创作,在新的理论关照下似乎可以走出“历史真实”和“艺术真实”的传统史学和文艺学论争的拘囿,以更为开阔的视野重新审视历史在文学中的再现方式和再现功能。

历史(事件)是一种文化符号,是一个群体的记忆共同体。它们作为社会的集体记忆,成为社会创制自身历史和文化的标志性产物,按照学者科恩的概念,即是一种内文化现象^{[1]231-233}。因此,对于历史再现的方式和功能实现从根本上触碰集体性的民族感受和价值观念,这必将引导我们超越史学或文艺学的学科局限,在更为广阔的伦理层次重新深思基于历史素材的文学创作的文化诗学功能。

本文试图以当代爱尔兰剧作家布莱恩·弗里尔(Brian Friel, 1939 -)的两部历史剧《翻译》(Trans-

① 收稿日期:2014-07-06

基金项目:教育部青年项目资助(09YJC79001)

作者简介:李成坚(1969 -),女,湖南湘潭人,博士,教授,主要从事爱尔兰文学与文化研究。

lations, 1980)和《创造历史》(Making History, 1988)为文本例证,展示弗里尔的历史观,将他的历史观置于爱尔兰20世纪80年代的文化政治语境下,探讨弗里尔在其历史剧中表达的“共融”的叙述伦理,最终考察这一叙述伦理于当代爱尔兰文化身份重建的人文意义。

一 历史的想象性叙述

在当今爱尔兰剧坛,布莱恩·弗里尔是最为重要、最具世界影响力的剧作家。自20世纪60年代成名至今,弗里尔在笔耕不辍的近50年里,以一贯的现实关怀,融入爱尔兰后殖民语境的文化身份反思,构筑起政治、历史、文化交织的戏剧空间。基于爱尔兰两大核心问题——“语言问题”和“身份问题”的历史剧《翻译》和《创造历史》无疑是弗氏文化政治诗学空间里的两例典型。

《翻译》以19世纪30年代的爱尔兰为历史再现场景。剧中,英国奥登兰斯地图测绘队的到来、国民教育体系的推行将读者/观众带回到19世纪爱尔兰文化转型的重要时期。测绘队以地图制作为名,以英语地名替代原来的爱尔兰地名;新型的国立学校普及英语,对教授盖尔语的传统学校——树篱学校(Hedge School)^①造成强烈冲击。二者在共同遮蔽盖尔语濒临灭绝的事实之时,同时彰显爱尔兰盎格鲁化的被殖民现实。

回望这段被殖民的历史,剧作家并没有通过宏大的历史叙述强调文化失落的苦痛。相反,弗里尔巧妙地以爱尔兰西北部唐尼戈郡一个小村庄里的树篱学校为中心,围绕语言问题,展现文化的冲突和政治的危机。树篱学校各学员之间存在着明显的语言分歧。老光棍吉米(Jimmy)精通拉丁语和希腊语,整日沉醉于古希腊辉煌的经典之中,在他看来,“那个充满古老传说的神祇世界和巴里比格镇每天的日常生活一样,都是真实可信的”^{[2]384}。校长休(Hugh)的大儿子马努斯(Manus)执着于爱尔兰语,甘于放弃自我的追求在树篱学校担任助理。然而,对于年轻的姑娘梅尔(Maire)来说,无论是拉丁语还是即将消失的盖尔语都是无用的、死的语言。“旧的语言只是现代和进步的障碍。”^{[2]400}她坚持学英语,为去美国准备。

树篱学校个体层面的语言之争映照出集体层面的文化冲突。旧的语言于个体而言或代表传统和历史,新的语言或代表实用、富裕和现代化。但巴里贝格村里英国测绘队工兵的进驻、新型“国立”学校(National School)的兴起预示着新的语言正借助国家机器和文化机制的建立和推广,以不可阻挡之势在英语标准化中实施文化殖民。最终,文化的冲突引发政治的对立。测绘队的军官约兰德中尉(Lieutenant Yolland)“意外失踪”,队长兰西上尉(Captain Lancy)暴怒,警告村民48小时内交出约兰德,否则将整个村庄夷为平地。显然,英国-爱尔兰人间的杀戮和战争一触即发。

然而,剧作家弗里尔并非意在再现19世纪30年代的历史“事实”。剧中,弗里尔一笔带过约兰德中尉失踪的原因,是因他与爱尔兰姑娘梅尔的恋情被村民萨拉(Sarah)发现并告发的缘故,也只是隐晦地道出暗杀约兰德的人是村里的唐内利兄弟(The Donnelly Twins)。剧尾更没有笔墨交代巴里贝格即将来临的现实灾难,以凸显殖民与反殖民的对立以及殖民的残暴。相反,弗里尔的历史叙述是想象性的。

《翻译》的故事场景——小村庄巴里贝格(Ballybeg)完全是一个虚构的地名,因而,在这一空间里发生和展开的行动自然呈现出想象的虚构本质,进而所有剧中的人物都无需进行一一的历史对照。想象的人物以无名的树篱学校为轴心,或坚守、或疏离。树篱学校的学员梅尔姑娘和英国上尉约兰德的爱情故事,无疑都是虚构的桥段。在这一充满想象的形式下,弗里尔重在再现爱尔兰重大历史/文化时刻人的各种精神状态。

剧中,马努斯执着于爱尔兰语。尽管他爱恋的姑娘梅尔热情地学习英语、即将奔赴美国;尽管他懂英语却固执地在英国中尉约兰德面前讲爱尔兰语,他放弃自我和自由,执着地在树篱学校教授爱尔兰

^① 因《惩戒法》(Penal Law),英国在爱尔兰禁止爱尔兰语和天主教教育,因而在17~18世纪的爱尔兰农村,地下的树篱学校(Hedge School)应运而生。学校因位于树篱旁(有的在露天或在谷仓里)而得名。

语,忠诚于传统。校长休的小儿子欧文(Owen)则不同于他的哥哥马努斯。他向往巴里贝格以外的现代生活,一早便离开家乡到英国学习英语、享受他的自由。他以测绘队聘请的翻译身份回到家乡。起初,他认为他的工作即是语言的简单转换。然而,随着其反向的“传统重建”工作推进,他意识到语言的替换不能简单地英语化,而是将爱尔兰性保存^{[2]420},他最终回归爱尔兰传统,“明白我身处何处”^{[2]445}。对校长休而言,面对不可逆转的英语优势,他最终决定教梅尔“够用”的英语去国立学校任教。但他意味深长地说:“我们必须学会这些新地名……我们必须明白我们身处何处。我们必须学会如何使它们为我们所有。我们必须用它们建设我们的新家园……不是字面的历史、或所谓历史“事实”塑造了我们,塑造我们的是体现在语言中的过往意象……我们不能停止更新这些意象,因为一旦停止更新,我们就会固化不前。”^{[2]444-445}

无疑,《翻译》中的历史记忆是极具演绎性的。也正因此,《翻译》里意图再现的19世纪爱尔兰文化转型的历史真实受到史学界的批评。有史学家指出,剧中测绘队工兵扛着刺刀工作有违历史真实。事实上,地图正名的英语化工作多是由爱尔兰语言学者协助完成的,以最大可能接近爱尔兰源头,当时的树篱学校也同时教授英语^{[3]35-36}。因而,史学家肖恩·康诺利(Sean Connelly)批评:“《翻译》严重歪曲了事实和19世纪文化变化的根源,这种歪曲已经大大超越了历史事实不准确的错误范畴。”^[4]

8年后,弗里尔的另一部历史剧《创造历史》问世。《创造历史》的英文标题(Making History)无疑凸显了历史的可复叙性。在沿袭了《翻译》的想象性叙述策略中,弗里尔更清晰地道出了他的历史观。

《创造历史》基于真实的历史人物,以1603年金塞拉之战(1601~1603)为时间轴心和盖尔文化秩序失落的历史背景,再现16世纪末重要的盖尔领袖休·欧尼尔(Hugh O'Neil)的从1591~1611年间的最后20年。此20年,于英国,是多铎王室盛极且危机潜伏的时期,是多铎王朝变更斯为图亚特王朝的时期;于爱尔兰,是传统的盖尔秩序失落、新教英国殖民者在爱尔兰获得决定性胜利的时期。

于欧尼尔个人而言,更是充满矛盾的岁月。他出生于一个爱尔兰天主教教廷,但却在英国长大,操着浓重的上层英国口音,被英女王伊丽莎白赐封爵位。因而,《创造历史》以两幕剧围绕核心历史事件——金塞拉之战,从欧尼尔因宗教问题引发的婚姻受阻和不幸到反抗英国王室再至失利后流亡罗马的凄凉岁月,再现一个身份多重、处于摇摆和分裂的人物形象,因而,欧尼尔被誉为爱尔兰历史上最神秘的人物之一^[5]。

如《翻译》一样,《创造历史》的历史叙述仍是想象性的。影响并决定爱尔兰政治走向的金塞拉之战是虚化的,剧中并无战场的具体描述,相反,剧中的场景几乎是在室内^①,讨论代替了行动。剧中人物彼得·隆巴德(Peter Lombard)既是天主教大主教,又是一名历史学家,正计划以欧尼尔为中心,将欧尼尔抗英事件记入历史。面对爱尔兰反抗的失利、欧尼尔在罗马流亡期间的潦倒与绝望,隆巴德决意将欧尼尔塑造成一名爱尔兰民族英雄,因为在隆巴德看来,“历史是一种叙述……想象和信息一样重要……历史在重述前应该创造。”^{[6]257-258}

因此,在他目睹欧尼尔罗马流亡的潦倒而绝望的日子和经历的失败后,他将欧尼尔刻画成“一个无比光荣、纯粹、忠诚之人……一个如上帝般的王子”^{[6]339},因为他认为“此刻是爱尔兰需要一个英雄的时刻”^{[6]334}。有趣的是,剧尾以欧尼尔和隆巴德各自自说自话的形式,戏剧性地以两种冲突的欧尼尔形象结束。如隆巴德所言,“一段历史都存在多种叙述的可能”^{[6]267},《创造历史》的结尾,在历史真实和叙述需要的两个向度上展开。忠实和背叛在史学真实和故事虚构的冲突层面上交合混杂,这是弗里尔在艺术处理时最为聪明的做法。

弗里尔重新想象历史的模式,在《翻译》到《创造历史》两个剧本中清晰可见。“我们看到的历史是书写的历史……我很高兴,我忠于叙述”^{[7]48},在弗里尔,历史即是叙述。

① 《创造历史》由2幕4场组成。第1幕中的场景都是在欧尼尔的房间里(O'Neil's house in Dungannon),第2幕的第1场在北爱尔兰帝龙郡的斯培林山脉(The Sperrin Mountains),第2场在罗马的宫殿里(Penitenzieri Palace)。

二 历史叙述中的文化认同构建

不可否认,弗里尔两部历史剧中的历史实际上是一种“阐释”(interpretation)的历史^{[3]40}。剧作家意图展现的不是历史的处境,而是历史的“不确定性”,以及历史不确定中的冲突。事实上,弗里尔的想象性叙述策略并非孤例,读者在当代爱尔兰诗人谢默斯·希尼(Seamus Heaney, 1939 - 2013)的诗歌里同样可以看到类似的处理。希尼的沼潭诗(bog poem)以爱尔兰典型的地貌特征沼潭里发掘的尸体为历史考察点,通过想象隐喻爱尔兰周而复始的宗教和历史纷争。也许,正是因为这一想象性叙述策略的暗合,剧作家弗里尔和诗人希尼——原本在两条平行线上的两人在 80 年代的“户外日戏剧公司”(Field Day Theatre Company)聚合了。

户外日戏剧公司由弗里尔和演员斯蒂芬·瑞(Stephen Rea)在北爱尔兰的德里(Derry)创建。尽管该公司最终在 1994 年宣布解散,但从该公司的选址到艺术指导委员会人员的构成,从上演的剧目到户外日出版社名义的出版物,无不体现出浓烈的文化政治色彩。1980 年,户外日戏剧公司总部选址德里(Derry, 又称 Londonderry)。作为北爱尔兰的第二大城市,德里的地理位置非常特殊。在东西向上,德里形成东部城市和西部乡村的分野;在南北向上,德里则分离英属北爱尔兰和南方共和国。德里既是不同区域的分界,又可谓各种差异的交汇。此外,德里作为北爱尔兰天主教徒最为集中之地,是 1972 年北爱尔兰著名的“血腥星期天事件”(Bloody Sunday)的发生地,是“爱尔兰社会问题的缩影”^{[8]13}。户外日戏剧公司作为一个艺术团体,组建了 6 人组的艺术指导委员会。除弗里尔和瑞两位创建人外,委员会成员还包括诗人希尼、诗人汤姆·泼林(Tom Paulin)、文学评论家谢默斯·迪恩(Seamus Deane)和音乐教师大卫·汉蒙德(David Hammond)。有趣的是,6 人组委员会成员中,3 人是天主教徒,另 3 人则为新教徒。无疑,德里的地理位置和戏剧公司艺术委员会构成中暗含的混杂和多元,成为“摆脱北爱尔兰人惯于单一的身份窠臼”^{[9]68}的隐喻,为后来研究者提供了饶有趣味的隐性佐证,审视户外日戏剧公司显性的文化主张:构建一个新的文化空间,消除“人为”而非“地理”的边界、实现文化的共融^{[8]17}。为此,“第五省”概念被提出。

历史上,爱尔兰岛曾被划分为四个省:阿尔斯特省、莱因斯特省、蒙斯特省和康奈驰省,并没有所谓“第五省”的现实存在。因此,想象中的“第五省”旨在超越旧有的边界意识,建立一个覆盖整个爱尔兰岛的新的文化空间。一定程度上,“第五省”概念类似于后殖民理论家霍米巴巴中的“第三空间”,以一个新的杂合空间消除原有对立的二元。但“第五省”概念还有其独特的爱尔兰语义,“Coiced”一词在爱尔兰语中代表“省”,同时又恰巧是“第五”之义。尽管户外日戏剧公司并没有一个明确而正式的团体纲领,但“第五省”的喻意表征了户外日成员们的文化政治态度:实现整个爱尔兰的文化融合和政治统一^{[10]194}。1981 - 1985 年间,户外日出版社出版的杂文系列,正是户外日文化政治观的详细图解^[11]。因此,作为户外日戏剧公司成立后的首个剧目,《翻译》何尝不失为一场跨越边界的文化努力呢?剧本的英文标题“Translations”以复数的形式,展现了剧中人物跨越的多种尝试。

尽管爱尔兰姑娘与英国中尉约兰德跨越政治边界的恋情失败了,但两人在爱尔兰地名的语音复现中找到了共鸣,一心向往英语的梅尔和倾慕爱尔兰文化的约兰德在彼此的语言 - 文化间跨越,构成全剧最浪漫和温情的一幕。哥哥马努斯对传统的执守和弟弟欧文最初对传统的背弃构成截然相悖的两种选择类型。最终,马努斯因卷入约兰德失踪案,被迫远走他乡,走向被动的跨越;欧文在反向的传统反观中,最终自觉回归传统。当然,校长休在长久的迷惑与挣扎后,最后跨越内心的障碍,决意在新的文化现实中葆有传统。无疑,休是弗里尔的代言人,道出了剧作家对于跨越的认识:“它促使着人们改变自己的行为,跨越过去,进入新的时代。在这个新时代里,各个阵营不再那么敌对,经年的分界也不再那么明显,长久的纷争不复存在。”^{[12]6}“回顾历史的唯一意义在于明白当下的由来和此刻的位置”^{[13]614},弗里尔在《翻译》首演后如是说,无疑,《翻译》是户外日戏剧公司“跨越边界”的文化政治主张的艺术诠释。

自 1980 年后的 12 年间,户外日戏剧公司先后推出了 12 部戏剧,展开全岛乃至欧美巡演。这 12 部戏剧虽取材不一,但无不围绕爱尔兰文化政治中的核心话题展开艺术的再现。1984 年的两台戏剧:泼林的《放肆之举》(The Riot Act)和德里克·马洪(Derek Mahon)的《开心时分》(High Time),以鲜明的希

伯诺英语(Hiberno-English)凸显爱尔兰语言/文化之杂合特征。1986年托马斯·克罗伊(Thomas Kilroy)的《两次穿越》(Double Cross)、1988年弗里尔的《创造历史》和1989年特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)的《圣人奥斯卡》(Saint Oscar)分别以爱尔兰平民、民族英雄和文学大师为对象,呈现爱尔兰人的身份困惑。1987年戏剧家斯蒂沃特·帕克(Stewart Parker)的《彭提克斯》(Pentecost)则是以1974年的北爱尔兰工人委员会罢工的历史事件再现爱尔兰的宗派纷争和对抗。1990年,希尼的《特洛伊的弥合》(Cure at Troy)在古希腊悲剧的借用中、在北爱尔兰和平进程开始的黑暗前夜,表达弥合历史创伤的希冀。对于户外日戏剧公司的黄金12年,爱尔兰戏剧历史研究学者莫瑞高度评价:“在12部戏剧中,《翻译》、《两次穿越》和《彭提克斯》可谓近25年来爱尔兰最好的戏剧,而其他作品对于研究现代爱尔兰戏剧都是至关重要的”,“户外日戏剧公司在爱尔兰政治和戏剧发展的不确定期间,带来了兴奋和希望。”^{[14]222}

“我的一生都在为了两件事情而奋斗。我竭力使这个痛苦而迷惑的民族继续过他们未被殖民之前的生活。这种生活虽然没有物质上的富足,但也能让人的生活有保障并有自己的尊严。我通过承认并尊重那些从史前就开始被保持的习俗与仪式来保护人们的传统生活。与此同时,我试图让欧洲那奇异的生活方式渐渐进入人们的视线,带他们慢慢熟悉新的评价与信仰系统。这两件事情几乎是互相抵消,很难同时进行。但必须得有人来尝试,因为一个民族与文明的形成不是来自命运或偶然,而是源于由意志支配的行为。”^{[6]299-300}这是《创造历史》中欧尼尔临终前的回顾。剧中,欧尼尔所呈现的双面神形象是文化身份分裂的代表,是爱尔兰性矛盾和多重的隐喻。“自辛格以来,我们的剧作家都提高了声调,以获得英国的接受和认可……尽管如此,我想这种情况将首次发生改变……我们开始自我的对话,这远比被美国或英国偷听到来得更重要”^{[3]5},对弗里尔而言,历史记忆之根的挖掘和裂缝的发现是跨越他性的边界、构建新的爱尔兰文化认同的起点。

三 历史叙述的伦理尺度

就本质而言,历史剧是在过往和现在的两度空间里,架起剧作家(导演)和观众之间的对话。对话是形式,诉说方为内核,“古为今用”始终是历史剧创作力图实现的功能目标。

作为戏剧的重要种类,历史剧有着悠久的历史。回顾英国文艺复兴时期历史剧创作的巅峰时代,莎士比亚的历史剧从《理查二世》到《亨利五世》,莎士比亚在其历史剧中鲜明地抒发他谴责昏君、彰显明君、反对割据、拥护中央王权的政治理想,最终为英格兰中心主义意识形塑服务。

回顾20世纪上半叶爱尔兰的民族戏剧之路,1902年叶芝与格里高利夫人合作的独幕剧《胡里痕的凯瑟琳》以1798年爱尔兰民族自治运动这一历史时刻作为戏剧场景,将重大历史事件植入爱尔兰经典故事,以激发观众的民族主义意识。以《胡》剧为起点的爱尔兰民族戏剧运动,作为爱尔兰文化复兴运动的一部分引发爱尔兰风起云涌的民族独立运动浪潮。

当代,在海登·怀特元历史观的理论关照和新历史主义政治文化诗学的理论批评下,对于历史剧的讨论已超越了文学和史学的限域。基于历史题材的文学作品,已然成为社会文本的有效组成,文学作品对于历史如何再现、如何叙述、如何记忆,都已经消解了还原“史实”的可能性和必然性,历史叙述的方式深层上是特定的历史态度、观念和意识形态的表达,以实现重塑的功能。同一历史事件具有多种叙述的可能。叙述话语最终以公共话语的形式,沉淀为一种集体记忆。

根据认知心理学家罗杰·尚科(Roger Schank)的观点,历史故事(知识)来源的途径不外乎五种:官方的、编造的、直接经历的、间接获得的和文化共有的^{[15]30},因而,以集体记忆形式留存下来的历史故事中,必然伴随着遗忘,因为记忆是具有选择性的。记忆、回忆和遗忘是人类基本的生理机能,但它并不类似于物理的储存器,可以随时随地人工调取而不改变什么。回忆什么或者遗忘什么,是一种文化现象,关涉历史主体在时间意识中的情感。基于历史素材的文学作品,历史被重新叙述的过程,即是经历了主体意识筛选后的记忆形式,文学作品以其固化形式以期形成相对稳定的集体记忆。因而,在文学与历史的整理“立场”中,在个体与社会、社会权威和他异权力的作用立场中,展开新旧的交锋,诉说活的历史

和心灵史,发挥重塑功能的文化力量。无疑,文学作品中重新想象的历史服从叙述的需求,是特定意识形态和文化政治立场的表征。同一历史事件可以不断被想象、被叙述和演绎,产生共鸣,形成社会和文化认同的流转功能。

然而,历史作为一种叙述在消解了“还原真实”的可能成为“不可靠叙述”后,新的尺度亟待建立。然而,历史叙述的评判新尺度又该遵循什么样的原则呢?笔者以为,伦理尺度:对他性(他者)的体验和尊重应该成为判断历史叙述的新价值尺度。历史回望中的记忆抑或遗忘,无论方式和内容如何变化,都应该是对历史事件中涉及面的双(多)向度考量和尊重,不应是对他性情感的违拗和践踏。因此,以伦理尺度为参照,审视弗里尔历史剧的人文价值,其接受度则一定程度上成为伦理尺度验证的重要考量因素。“与弗里尔以前的戏剧接受不同,《翻译》赢得了评论界和观众的一致好评,且不分区域(北爱尔兰、都柏林、英国)。”^{[8]51-64}对于爱尔兰而言,其经历的英国/爱尔兰政治冲突、新教/天主教宗派冲突都成为爱尔兰痛苦的历史记忆,构成难以弥合的历史创伤。“我们面对两个文本:过去和现在。彼此都是从他的角度阅读审视对方,彼此都无从回避”^{[7]25},《翻译》和《创造历史》以历史事件和历史人物的回顾,并非舔舐历史的物理创伤,哀叹传统的消失、完整性的消逝,而是透过语言困惑和身份困惑,呈现人的心理现实和对历史理念、逻辑所做的哲理思辨。

爱尔兰作为一个曾经历经苦难的后殖民时代的国家,历史记忆成为戏剧舞台上重要的书写素材,以重现民族历史创伤。弗里尔的历史剧通过舞台表演形式,构建民族、政治和文学的通融性,一定程度上,共融的文化理念中体现了对多样化的包容和兼顾,在伦理的层面上遵循了对他性的尊重,因而,对当代爱尔兰性的构建、爱尔兰文化身份重建等问题具有积极的形塑作用。

参考文献:

- [1] Cohen, Paul. *Speaking to History: The Story of King Goujian in the Twentieth - century China*[M]. California: University of California Press, 2009.
- [2] Friel, Brian. *Plays One, Translations*[M]. London: Faber and Faber, 1996.
- [3] Grene, Nicholas. *The Politics of Irish Drama* [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- [4] Connolly, Sean. *Dreaming History: Brian Friel's Translations*[J]. *Theatre Ireland*, 1987(13):43.
- [5] Morgan, Hiram. *Making History: A Criticism and a Manifesto*[J]. *Text and Context*, 1990(Autumn):61.
- [6] Friel, Brian. *Plays Two, (Making History)* [M]. London: Faber and Faber, 1999.
- [7] O'Malley, Aiden. *Field Day and the Translation of Irish Identities*[M]. Macmillan: Palgrave, 2011.
- [8] Richtarik, Marilynn. *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980 - 1984* [M]. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- [9] Steinberger, Rebecca. *Shakespeare and Twentieth - Century Irish Drama* [M]. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008.
- [10] Richards, Shaun. *The Cambridge Companion to Twentieth - Century Irish Drama*[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- [11] 李成坚. 翻译中的文化政治——希尼《迷途的斯威尼》译本意涵的文化解读[J]. *外国文学*, 2008(6):106 - 107.
- [12] Friel, Brian. *Some Discussions of Key Ideas*[M]. London: Faber and Faber, 2005.
- [13] Kilberd, Declan. *Inventing Ireland*[M]. London: Jonathan Cape, 2002.
- [14] Murray, Christopher. *Twentieth - Century Irish Drama: Mirror Up to Nation* [M]. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- [15] Schank, Roger. *Tell Me a Story: Narrative and Intelligence*[M]. Evanston: Northwestern University Press, 1995.

(责任校对 朱正余)