



当代浙江学术文库
DANGDAI ZHEJIANG XUESHU WENKU

浙学

濮波著

SANYUAN SIBIAN

三元思辨

当代剧场的戏剧性、空间性和向度考察

戏剧既是「二元对立」也是「去二元对立」的场所。是我们的时代精神和文化最生动的载体。在二元对立的永恒向度之外，戏剧具有朝着一种阿尔托所言的在「再现」和「表现」之间永恒的混沌性逼近的气质和不确定性。这样的不确定性和深刻的混乱，让我们有必要采用「去二元对立」的思路建立通向戏剧本体理论之路径、意识和方法。



浙江大学出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

三元思辨

当代剧场的戏剧性、空间性和向度考察

濮波

著



浙江大学出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

三元思辨:当代剧场的戏剧性、空间性和向度考察 /
濮波著. —杭州:浙江大学出版社,2016.1
ISBN 978-7-308-15327-0

I. ①三… II. ①濮… III. ①戏剧理论 IV. ①J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 269322 号

三元思辨——当代剧场的戏剧性、空间性和向度考察

濮 波 著

责任编辑	余健波 吴惠卿
责任校对	张远方
封面设计	续设计
出版发行	浙江大学出版社 (杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007) (网址: http://www.zjupress.com)
排 版	浙江时代出版服务有限公司
印 刷	杭州日报报业集团盛元印务有限公司
开 本	710mm×1000mm 1/16
印 张	17
字 数	296 千
版 印 次	2016 年 1 月第 1 版 2016 年 1 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-308-15327-0
定 价	42.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行中心联系方式 (0571)88925591;<http://zjdxcbbs.tmall.com>

前 言

戏剧充满了二元对立,从镜框式舞台上演员和观众的设置到剧本中人物的爱憎矛盾;或从存在于黑暗之境对光明永恒的向往之主题开掘,到戏剧台词经由语言编织一说出口便是二元对立的逻辑结构一样,这样二元的戏剧世界也是对天地、日月、昼夜的永恒的摹仿。

可是,戏剧也是去二元对立的场所,是我们时代精神和文化最有活力的载体。在二元对立的永恒向度之外,戏剧具有朝着一种阿尔托所言的在“再现”和“表现”之间永恒的混沌性迈进的气质和不确定性。这样的不确定性和深刻的混乱,让我们有必要采用去二元对立的思路建立通向戏剧本体理论之路径、意识和方法。

彼得·布鲁克的《空的空间》给予我很大的启示——《空的空间》在结构上分为四个层次:神圣、世俗、僵化、直觉,分别进行论证。抽丝剥茧,或者用横剖面式的全景替代线性的历史陈述,这样的论述在结构上和内容上都是新颖的。它跳出了按照时间逻辑来进行戏剧探索和评论的窠臼。在体态上,四个章节不尽相同,体现了一种立体感和造型的错综美。这样的结构论述也带来问题意识,即从不同的空间角度切入对戏剧生态的评论,体现了一种由问题带起的论证精神。当今学界思维方式的变革,导致我们原先引以为荣的逻辑形构,如逻各斯中心—边缘造型、金字塔形构、梯形、螺旋状等的框架,正在受到一种新的形构的挑战。从这一点上来说,彼得·布鲁克的《空的空间》可谓永恒的结构简易大师。简易而呈现建筑美的这四个概念搭建,让戏剧学与哲学和形式美产生交融,也使得严肃学术和自由表达可以相结合。

从这个意义上来说,“戏剧性”、“空间性”再加上“向度”的三元论述和三元辩证,就是一次对亨利·列斐伏尔和彼得·布鲁克用问题意识进入论述场域的致敬,是对海德格尔和梅洛·庞蒂的注目——是一次三元辩证思想内核的摹仿,也是拉开了视野或者从不同角度观看一个事物的这样的理论维度之一



次寻访。亨利·列斐伏尔空间性的三元辩证法的构建,让我们对戏剧这个永恒开放性的故事文本和身体文本的结合体产生了敬畏,并保持一种必要的陌生化效果。戏剧性、空间性和向度三者组成一面看待戏剧的三棱镜,在这个视觉里,戏剧呈现丰富的生态。在这个三元结构里面,人类知识结构的相对性、悖谬、混沌都找到了一种合法性的表达。因为在后现代的场景中,人类越来越呈现悖谬的本质。在离心、向心和混合的多种向度之间,在多样性和单一性之间,存在着疆域辽阔的第三空间和第三极、第三参照。

戏剧性、空间性和向度的结合,也组成了一个永远不能被阐述完整的圆球体,它的潜台词还有:只有罗列戏剧中所有的元素才有阐述意义。用戏剧性、空间性和向度的三元论述,最大可能地抓住了在最小的篇幅里把握戏剧复杂特性的机会。三元之角度,不仅可以获取每个横剖面,也可以拿起镜子,考察戏剧这个对象的存在之维和演变趋势,烛照它的过去、现在和未来之间的变量和矢量。从这个角度上看,三元思辨可能性无穷。

目 录

CONTENTS

上篇 戏剧性

第一章 戏剧性,一个混沌的概念	(3)
第一节 广义戏剧性的廓清	(8)
第二节 戏剧性的存在之维、之域	(10)
第二章 戏剧性的审美	(13)
第一节 广义戏剧性的审美之维	(13)
第二节 戏剧性的价值重点	(19)
第三章 戏剧性界限的消弭和反戏剧性	(22)
第一节 戏剧性界限的消弭	(22)
第二节 如何看待反戏剧性——对立的存在?	(26)
第四章 戏剧性在当代的嬗变和界定的困境	(30)
第一节 戏剧性混沌	(30)
第二节 戏剧性危机	(39)

中篇 空间性

第五章 戏剧空间性的审美、文化思考	(47)
第一节 戏剧空间性的历史探究	(47)
第二节 戏剧空间强化的多元探索	(53)
第三节 大胆假设:戏剧空间性发生的范畴	(60)
第四节 戏剧叙事的发生:时间性和空间性之对比	(61)



第六章 文本空间	(64)
第一节 戏剧文本空间的表现领域	(64)
第二节 文本空间的拓展趋势	(66)
第七章 雕塑空间——观演空间	(73)
第一节 单一的观演空间	(73)
第二节 复合的观演空间	(74)
第八章 符号空间(文本结构的空間)	(88)
第一节 文本结构空间的趋同性与差异性	(88)
第二节 符号空间	(91)
第九章 戏剧空间的趋势研究	(101)
第一节 戏剧空间叙事的新趋势:融合	(101)
第二节 戏剧空间叙事的新趋势:跨界	(103)
第三节 在后现代之后	(107)

下篇 向度:从二元走向三元

第十章 作为问题意识	(121)
第一节 何为向度?	(121)
第二节 向度也是学术增长点	(127)
第十一章 二元对立或超越的模式	(129)
第一节 主题的向度	(129)
第二节 情节的向度	(139)
第三节 人物的向度	(147)
第四节 动作的向度	(163)
第五节 语言的向度	(167)
第六节 结构的向度	(184)
第十二章 三元辩证	(189)
第一节 戏剧批评的向度	(189)
第二节 基尼系数和戏剧生态比较向度	(197)
第三节 中国成语、符号学和戏剧情境的相遇和背离	(210)
第四节 剧作家面临的三角形原型	(215)



第十三章 需要一种第三空间的戏剧·····	(222)
-----------------------	-------

附 录

附录一 戏剧还是仪式——谢克纳仪式戏剧《哈姆雷特：那是一个问题》 分析·····	(237)
附录二 庭院戏和横剖面——兼谈一种固定场景戏剧的后现代审美 ·····	(242)
附录三 戏剧学中的数字符号——数字和幕制、场景、节奏和人物设置的 结构对应·····	(252)
参考文献·····	(257)
索 引·····	(262)
致 谢·····	(264)

上篇



戏剧性



第一章

戏剧性，一个混沌的概念

正如哈贝马斯主张的“现代性是一项未完成的事业”一样，戏剧性也是一个未完成的观念。

然而什么是戏剧性？戏剧性是否为戏剧所独专？这些探讨戏剧性本质的论述在亚里士多德的《诗学》中尚未出现。《诗学》昭示了悲剧六要素。在这六个要素里面，情节是最重要的。情节本身有三个要素：反转、发现和灾难。第一个要素反转的定义：“突转是行动的发展从一个方向转至相反的方向，我们认为，这符合可然或必然的原则。”^①亚里士多德不仅提出了三一律原则，也体察入微，认为在戏剧里若要有引起怜悯的剧情，就需要一些戏剧手段，而与人物初始的美好愿望和诉求相反就是其中一种。他举出的《伦丘斯》例子中，伦丘斯被带去执行死刑，但结果杀他的刽子手反而被杀了。《水浒传》里的武松和林冲也一样，在被人陷害的时候能反制人，这是英雄的超能力，是戏剧性的种子之一。另外两个情节要素：发现，是从不知到知；灾难，是一种引起别人怜悯的毁灭性行为。我认为，虽然戏剧性这个概念没有被点明，但三者里面均孕育了戏剧性的种子——一种逆向的力量。

布瓦洛的《诗的艺术》延续了古典主义的理性，延续了亚里士多德的整一论述：“剧情发生的地点也需要固定……要用一地、一天内完成的一个故事，从开头直到末尾维持着舞台的充实”，明确三个整一（Three Unities）是戏剧之本（戏剧区别于其他艺术的本体性质）。这整一性质，哪怕从今天的角度来讲，对大部分戏剧也依然适用。因为，今天我们谈戏剧与现代艺术如电影、装置、展览、绘画之区别，舞台上当场发生、当场结束的这个属性，确实是它最为本体的特征之一。如果我们对这个说法有保留的话，是因为后现代的艺术环境，已经

^① [古希腊]亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，北京：商务印书馆，1996年，第89页。



允许产生艺术在任何样式之间的联姻了,连戏剧之定义都可能有被颠覆的危险(在本书第四章我将谈到)。

但是,谁也没有说过戏剧性就是三一律、反转、突转、发现和灾难这样的话。

真正的“戏剧性”一词,较早出现在黑格尔《美学》第三卷中:“真正的戏剧性在于剧中人物自己说出在各种旨趣的斗争以及人物性格和情欲的分裂之中的心事话。正是在这种话中抒情诗和史诗的两种不同的因素可以渗透到戏剧里面而达到真正的和解。”^①

但戏剧性是什么,黑格尔也没有提及。在近现代,无数戏剧理论家试图给“戏剧性”下定义,但莫衷一是。戏剧性的定义还与每一种语言中赋予其的词汇有关。英文中 theatricality 和 dramatism 两个词语都表示戏剧性。德文中,戏剧性则是形容词 dramatisch。无独有偶,两名德国学者在现代方面都做过相应的论述。

德国学者奥·威·史雷格尔说过:“什么是戏剧性,在许多人看来,这个问题似乎很容易回答:在戏剧里,作者不以自己的身份说话,而把各种各样交谈的人物引上场来。然而对话不过是形式的最初的外在基础。如果剧中人物彼此间尽管表现了思想和感情,但是互不影响对话的一方,而双方的心情自始至终没有变化;那么,即使对话的内容值得注意,也引不起戏剧兴趣。”^②而德国戏剧理论家弗莱塔克在《论戏剧情节》里所下的定义是:“戏剧性就是那些强烈的、凝结成意志和行动的内心活动,那些由一种行动所激发起的内心活动;也就是一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望和行动所经历的内心过程,也是一个行动的形成及其对心灵的后果。”^③

这里细细辨别,可以发现,奥·威·史雷格尔原来意在说明“代言体”的性质只是戏剧的主要存在方式,并不是戏剧性的本质。举一个最简单的例子,木偶表演也是代言,但我们可以说所有木偶表演都是戏剧吗?而按照字里行间的猜测,史雷格尔认为戏剧性应该是戏剧人物之间交互影响之后生成的新情境、新对话。史雷格尔似乎已经要撬开黑箱,对关键部位进行点穴——这样一种性质才是戏剧性。这是在戏剧性这个概念之争初露端倪以来比较完整和科学的解释,因为他点明了变化和兴趣两个维度。变化是指情境的变化,兴趣是指观众的兴趣。但是,由于采用了否定的句式,离一个定义在范式和精准性上似乎都还有差距。

① [德]黑格尔:《美学》(第三卷下册),朱光潜译,北京:商务印书馆,1997年,第257页。

② 转引自谭需生:《论戏剧性》,北京:北京大学出版社,1984年,第3页。

③ [德]弗莱塔克:《论戏剧情节》,张玉书译,上海:上海译文出版社,1981年,第10页。



弗莱塔克基本上是从接受的角度来谈戏剧性的，认为行动的生成才是戏剧性之本，这是清晰的地方。但弗氏模糊的地方在于，他说出了戏剧性出现的范围：内心活动，但是没有框定戏剧性的本质。也就是说定义的外延很大，按照他的逻辑，战争、体育似乎也是戏剧性的体现。这就给这个定义罩上了一层令人疑惑的穹顶，让人有种戏剧性依然在漂移当中之感。戏剧性难以界定，戏剧性之本质（是冲突还是情境、激变？）飘摇无定。在这个模糊的视域中，学者甚至对戏剧性是否为事件带入，还是它本身就是人类精神的原型先置；是经验还是无意识；戏剧性是否为戏剧所独具；戏剧性是包含在整体的戏剧中，还是可以拆解在一个个情节和细节单位中；戏剧性可否为诗歌和所有的艺术作品借鉴等的这些子问题，都有了各种更模糊的理解和众说纷纭之理由。戏剧性本身模糊，更妄论电影、绘画、小说、展览、木偶等其他艺术和生活场景之于戏剧性的关系演绎，那样就显得没有依靠了。

因此，无论亚里士多德还是黑格尔，从史雷格尔、弗莱塔克到阿尔托，都试图道出戏剧性之滥觞或者规律，来为剧本的构架找到理性的把握。同时，在为戏剧之舞台的神圣存在找到更多的合法性之时，戏剧性混沌也始终伴随。

在国内学界研究“微观戏剧性”或者“戏剧学范畴内的戏剧性”，最有影响的当数谭需生教授的《论戏剧性》和董健教授的《戏剧性简论》，两者的阐述，对回归戏剧自身的审美本性起到了一定作用。“为什么一些戏剧作品引人入胜，一些作品却乏善可陈？什么才是戏剧性？”对于这些问题，谭需生和董健教授均围绕“戏剧性”这个审美概念，从美学的角度阐释戏剧艺术自身的规律，继而戏剧艺术的构成要素，诸如戏剧冲突、戏剧情境、戏剧悬念、戏剧场面等，逐一探讨。通过探讨戏剧性的性质和它与非戏剧性的界限，从而建构了一种戏剧性本体主义的视野，也在中国短暂的戏剧学历史上，将戏剧文本从意识形态中剥离出来，使其获得了独立存在的价值。

但是也有学者提出了异议。上海戏剧学院的年轻学者李伟就找出了前者论述中的一些缺陷：“他关注的主要是戏剧文学意义上的戏剧性，而没有关注戏剧舞台呈现意义上的戏剧性；再者就戏剧文学意义上的戏剧性而言，他所讨论的更多的是戏剧性的构成要素与实现技巧，而对戏剧性本身的内涵则阐述不够。”^①

按照我的观点，文本的戏剧性和舞台的戏剧性是戏剧性在两个范畴发生的同一种性质。前者是在作为戏剧文学的作品里出现的，如同其他文学样式包含的这个特征一样；后者是指戏剧在舞台上演出时所具有的性质。按照逻

^① 李伟：《试说两种“戏剧性”》，载于《欲采频花不自由》，上海：上海百家出版社，2009年，第250页。



辑,假如戏剧性存在,这两个范畴的戏剧性应该均在同一个概念的藩篱里,即戏剧性是共性。

2008年,在《江海学刊》上,发生了一次戏剧性之争辩。表面上看,是戏剧性的概念探讨,实质上是对“戏剧性的发生范畴”的一次结构之争。争论诱因为南京大学的董健教授在《戏剧性简论》中指出戏剧性分成并列关系的“文学构成中的戏剧性”和“舞台呈现中的戏剧性”两种之界定。学者张时民不认同这种分类,认为“(这种分类方法)的内涵揭示存在着论述矛盾。这种论述矛盾源于对两种戏剧性关系构成的误认。其实这两种戏剧性之构成关系并不表现为一种并列关系,而是一种更为复杂的构成关系。二者间的构成表面呈现为一种包含与被包含的关系,其内在呈现则表现为‘舞台呈现中的戏剧性’,实质上是‘文学构成中的戏剧性’的舞台实现的关系。只有重新确认两种戏剧性的构成关系,才能使‘舞台呈现中的戏剧性’内涵得到正确揭示,从而全面理解戏剧性的内涵与本质。在明确这两种戏剧性的确切内涵的基础上,应当用‘戏剧性’和‘剧场性’定义这两种戏剧性”。^①

时任南京大学教授的董健驳斥道:“20世纪90年代以来我国戏剧文学的颓败之势,使得我们更加有针对性地坚持戏剧性的两分法,即把戏剧性分为‘文学构成中的戏剧性’和‘舞台呈现中的戏剧性’两种。在当代戏剧中守护人文精神,就是要首先捍卫戏剧的文学性。鉴于此,不能同意张时民博士将‘文学构成中的戏剧性’作为‘子集’包含于‘舞台呈现中的戏剧性’之中的观点。这一观点在客观上助长了忽视戏剧文学的倾向。两种戏剧性的关系不是‘包含于和包含’,而是‘内在’与‘外在’、‘无形’与‘有形’、‘灵魂’与‘肉体’的‘二元对立、辩证统一’的关系。”^②

两位学者这种包含与被包含,以及内在与外在的关系之争,触及了戏剧性作为一种属性的存在之维,道出了戏剧性这个概念自身具有的边界模糊和指向混沌的事实。张时民的观念背后潜藏着类似安托南·阿尔托的以在场性取代戏剧性的策略,承认戏剧性充满了混沌和不确定,董健教授的二分法则维护了戏剧文本和表演文本的差异性。这实际上是戏剧性的疆域之争。

就像英国的文学批评家 T. S. 艾略特认为的“界定定义诗歌的尝试”必定失败一样。戏剧性倒成了研究戏剧的理论家最大的困惑,笔者也曾思考“戏剧性的混沌”这个问题,得出的结论也是勉强的。但是在探询戏剧性之滥觞或者

① 张时民:《关于戏剧性的构成——与董健先生商榷》,《江海学刊》,2008年第3期。

② 董健:《再论戏剧性——兼答张时民博士的质询》,《江海学刊》,2008年第5期。



形成的心理轨迹的时候,则充满了学术本身的乐趣和探寻真理的快感,充溢着所谓的“艺术正义”。

让我们回到起点,人们在试图揭开戏剧性的帷幕之时为什么会产生混沌?实际上,戏剧性作为戏剧的审美特征之一,总是被提到一定高度,然而区别是:其他戏剧特征,诸如剧场性、假定性、综合性指向比较明确,戏剧性则相对模糊,容易混淆。它们的关系本身也错综复杂,交杂在一起,如假定性本身包含在戏剧性中,或者其他性诸如剧场性和综合性本身就含有戏剧性因素等,戏剧性和其他戏剧的特性之间界限模糊。因此戏剧性是什么的问题在实验戏剧和传统戏剧掺杂交汇的今天,反而显得难以回答了。它再也不能被固定的僵化的定义去把脉,界定它的疆域,再也不能被更多外延的阐述和诠释去形容、描述。

当代,戏剧性与其他的新兴艺术门类如电影之间的本体之辩论,让“戏剧性是戏剧之唯一还是叙事艺术的通用性质”以及“这种通用性质如果有,是否是万能的编剧和表现参照”之类争论依然没有定论。但在开放式的辩论中,戏剧性作为戏剧、影视乃至叙事艺术的审美特征之一,已经被提到一个敏感的层次。

它是表演空间(社会表演的任何场合——规定和未规定的场所——具有社会参与仪式特征的任何场所——均具有舞台可能性的任何场合空间:比如可以是澳门2009年戏剧展演的山间丛林)里的一个“不明飞行物”,一次没有完结的“与心灵的交媾”,是剧场里一次恒久的颤动,更是一个极易雾化的固定形式物。类似演播室里的干冰,当虚拟和欺骗视觉的活儿完成,它就全身隐退,飘逸成气体逸出人们的知觉,连形状也不再具有。

客观地说,电影和戏剧的本体性本身就你中有我,中国第一部电影就是录制戏剧《定军山》,是戏剧的银幕影像化。可以说,电影有一部分脱胎于戏剧,于是在其后的发展中就始终存在“要否挣脱襁褓,强化电影主体性”的问题。电影界曾经有过是否要“去戏剧化”的争论。业界人士担心电影过度依赖戏剧,会让电影成为戏剧的附庸。国外,电影与戏剧也是难舍难分的,戏剧滋养了电影,但电影又具有自身强大的主体性特征:影像、时空。在电影的发展进程中,形成两种审美之趋势,一种是不断强化戏剧性,一种是不断强化影像本身和时空流动的魅力特征。如世界电影潮流曾经提倡“纪录”与“真实”,原因就是传统意义上的戏剧性电影头尾连贯,容易走向模式化。著名导演文德斯就表态他完全排斥故事,因为在他看来故事除了带来谎言之外别无意义。这里的故事,是指有头有尾,前后呈现冲突和高潮的传统戏剧性故事。但纪录也好,新浪潮也好,这些先锋,到最后都汇入了电影美学的多元化结构中。当下



好莱坞,高扬具有真实性冲击力的纪录色彩电影(如《女巫布莱尔》),突出故事性的情节片,以及突出戏剧性的喜剧片、黑色幽默片依然多元并存。此外,在当代纪录片中,我们看到了“情景再现”与“模拟现场”的做法,连纪录也朝着叙述、回忆、表演过渡和延伸,突破了原先的艺术界限,戏剧性因子不断加强,在审美中,原先有一点水火不容的纪录性、真实性与戏剧性也适度融合在一体现了。

戏剧性与电影结合,已经成为当下的存在(说明戏剧性是一种艺术的普遍属性,何必框定在戏剧里面?西方的电影门类之一就是 drama,意思是剧情片。凡剧情片都需要讲究亘古的戏剧法则)。但戏剧性和电影可以结合得多深?它们的联姻可以走得多远?或者,怎样使得它们的交融可以获得审美的最大化?以及,戏剧和电影的主体性是否阻断了观众对两者进行混合欣赏的审美情绪?如果有人说,戏剧就是戏剧,电影就是电影,这种坚持是否最终导致了我们的审美精细化?这些都值得商榷。而疑惑的焦点,我认为是对戏剧性这个概念的模糊造成的。戏剧性概念不清,在不同语境也影响对它的发扬和节制,因而也无法“驯服”它。

这就是当今戏剧和其他艺术空间里的戏剧性之诡异和神秘之端。

就个人而言,我偏重于这样的观念:在当今思想日益开放的学术环境里,如果突破戏剧性之概念的狭义藩篱,走向广义,更可以看出戏剧性之表现的广阔空间。戏剧性不仅体现在戏剧、影视作品中,而且还可以体现在任何叙事作品和装置艺术中;戏剧性也有悖论,不仅是人类情感的原型,而且随着时代的变更又出现了变体,研究它可以使我们对待戏剧性的态度更加客观。

这首要的任务落到了廓清戏剧性上。

第一节 广义戏剧性的廓清

我们追本溯源,发现前人在定义戏剧性的时候往往偏狭地把它与“戏剧本体”的词汇运用结合得很紧密,这种狭隘,具有“在戏剧中去勾勒戏剧性本意”的风险。这加重了定义戏剧性的困惑。威廉·阿契尔在《剧作法》里也困惑地说:“我们在用戏剧性这个词汇时,究竟指的是什么?”^①

戏剧性不同于戏剧的概念,戏剧性相对比较抽象,当它和戏剧的特征(假定性、综合性和剧场性)放在一起时,我们会发觉它们之间的某些界线是相

① [英]威廉·阿契尔:《剧作法》,吴钧燮、聂文纪译,北京:中国戏剧出版社,2004年,第26页。



对模糊、容易混淆的。它们的关系本身也错综复杂,交杂在一起:如假定性本身包含在戏剧性中,或者其他性,诸如剧场性和综合性本身就含有戏剧性因素等。戏剧性和其他戏剧的特性之间界限模糊。

在美学上,戏剧性之戏谑、张力、激励、突发,和假定性之虚拟、剧场性之仪式感或是综合性之杂沓,都是人类情感原型中具备的元素,一旦现实中有这些激发物,这些情感就会被带动,引起共鸣。人类具有接受戏剧性和其他维度情感体验的需要。

我认为,戏剧性体验与人类理智和情感的原始渴求(所谓净化和同情的需要)有关,还与人类大脑中的一种娱乐本性需求有关。这无意中契合了亚里士多德的诗学见解和康德的先验哲学。

在电影中,到底是真实的震撼给你的冲击大,还是虚拟的戏剧性色彩给你的诱惑大?没有定论。一部电影的感染力由许多层面组成,真实性和戏剧性一直是电影感染力的两个维度。在《文德斯论电影》一书中,我们看到,虽然一些新浪潮电影导演摒弃“过多的戏剧性”,追求所谓的逼真与生活的原汁原味,但实际上戏剧性从来没有走出过电影。客观地看,戏剧性不是虚假的代名词,电影必须真实也是一个伪命题。真实与真实感是两回事。真实是事实,而真实感未必完全来自没有虚构的材料。而且我们去电影院,未必一定去窥视真实,更多的可能是去感受剧情和情景带动自身的心理感应,达到放松、感动、同情、怜悯和认同的目的。电影中的戏剧性和真实性交织在一起带给观众这些体验。

说冲突是戏剧性的表现之一无疑不会错,但把戏剧性框定在冲突中无疑又是错误的。一个例子是《罗密欧与朱丽叶》中的阳台会一场,充满了戏剧性的情境,内容并没有强烈的冲突,而是和谐与两情相悦的融合。

事实是,戏剧性是一个很广泛的概念,不断动态发展,拿它只与戏剧化、戏剧本体、戏剧定义互相比较,容易剑走偏锋。过去,我们总在戏剧的范畴内讨论戏剧性,如戏剧性与其他“性”息息相关的分析,大致的说法归纳如下:其一,如果说假定性解决的是使戏剧既能克服其时空局限又能营造舞台真实感的问题,戏剧性则要解决如何让戏剧更好看,更吸引人的问题。它们互相彰显对方;其二,相对于戏剧性,剧场性、综合性则更加焕发出了时代的气息——如舞台效果的展现,从丰富的奢华到简约的陌生,随意驰骋调配,音乐、舞蹈、仪式甚至合唱队的加盟和变体的绵延发展,使得戏剧的观赏超越单一的艺术类型和单一的审美思维的局限。

戏剧性在各种表述中愈加模糊,它们挣脱单一的僵化轨迹,而朝向限界的虚无和概念的混沌进发。因此无论是主观唯心者界定的表象的混杂,还是客观唯物