

百家文库

记录古往今来世间百态
彰显中华大地万象更新

叙事戏剧的当代演进

XuShi XiJu De DangDai Yanjin

郑悦著

非外借

百家文库



以布莱希特与皮斯卡托为创始者的叙事戏剧

对20世纪西方戏剧的观念、结构乃至舞台呈现方式都产生了重大影响，它是一种政治的戏剧，又发展成为文献的戏剧，甚至后现代的戏剧

 中国书籍出版社
China Book Press

叙事戏剧的当代演进

XuShi XiJu De DangDai Yanjin

郑悦 著

百家文库

图书在版编目 (CIP) 数据

叙事戏剧的当代演进/郑悦著. —北京: 中国书籍

出版社, 2018. 10

ISBN 978 - 7 - 5068 - 7044 - 3

I. ①叙… II. ①郑… III. ①戏剧艺术—研究

IV. ①J8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 242316 号

叙事戏剧的当代演进

郑悦 著

责任编辑 张 文

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 中联华文

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号 (邮编: 100073)

电 话 (010) 52257143 (总编室) (010) 52257140 (发行部)

电子邮箱 eo@chinabp.com.cn

经 销 全国新华书店

印 刷 三河市华东印刷有限公司

开 本 710 毫米 × 1000 毫米 1/16

字 数 312 千字

印 张 18.5

版 次 2019 年 1 月第 1 版 2019 年 1 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978 - 7 - 5068 - 7044 - 3

定 价 85.00 元



目 录

CONTENTS

绪论 现代戏剧的叙事化倾向	1
第一章 从表现主义戏剧到叙事戏剧	17
第一节 戏剧美学观念的解放:表现主义戏剧的历史贡献	17
第二节 叙事戏剧的形成与发展——布莱希特与皮斯卡托	26
第二章 1956 之后:布莱希特的继承者们	45
第一节 “布莱希特戏剧”在英国的传播与接受	47
第二节 英国当代叙事戏剧发展简史	67
第三节 布莱希特之后:20 世纪 50—60 年代的叙事戏剧	83
第三章 阿登与达西:从主流戏剧到社区戏剧	110
第一节 从超然到愤怒,从主流到边缘——约翰·阿登的戏剧创作 历程	111
第二节 政治诉求·诗意关怀·英国形式——阿登与布莱希特	119
第三节 “社区戏剧”与“大众戏剧”——阿登夫妇的政治实验戏剧	146
第四章 1968 之后:叙事戏剧的演进与发展	157
第一节 “1968 运动”及思潮:质疑、反叛与“文化乌托邦”	158
第二节 “替代剧团”的十年(1968—1978):大众戏剧与政治剧场	169

第三节 叙事戏剧观念的发展:布莱希特融合阿尔托 186

第四节 叙事戏剧与叙事剧场的演进:“后布莱希特戏剧”与“后戏剧剧场” 208

第五章 凯若·邱吉尔:叙事戏剧发展样本 231

第一节 叙述式结构的发展——多重叙述、拼贴、并置 237

第二节 “历史化存在”的延伸——过去、现在、未来 252

结语 叙事戏剧与当代中国 265

附 录 274

参考文献 276

后 记 287

绪论

现代戏剧的叙事化倾向

21 世纪的观众似乎已经习惯了这样的一种戏剧叙事方法:当剧场沉入黑暗,舞台灯光亮起时,作为叙述者的演员缓缓走出,开始讲述自己的故事。当他介绍某一人物时,饰演该人物的演员登场亮相,他并没有迅速进入剧情,只是“展示”着自己所饰演的人物的一些性格行为特征。当叙述的前奏结束之后,叙述者化身成为另一个角色,随着剧情的发展,舞台上的所有人物或者从自己的角色中跳出对剧情发展进行评论抒情,继而重新跳进剧情进行故事的演绎;或者用内心独白对自己的行为进行反思……这种跳进跳出的叙事形式如今已经成为戏剧叙事的一种主要方法:打破了“第四堵墙”的限制,自然能够建立起一种对话交流的观演关系;打破了时空限制,舞台叙事进而变得更加灵活,剧场真正成为一个神奇的空间:观念、情感、真实、幻觉或者将其巧妙地融合为一体,或者在灵活的叙事中拆解、破碎、变形、爆裂,戏剧的叙事似乎和电影的蒙太奇一样神奇,同时,我们又能清楚地认识到,这是只能在剧场中才能尽情享受的与舞台上人物同呼吸共命运的共时体验。

然而,在 100 多年前的 19 世纪,幻觉主义舞台以及“第四堵墙”的剧场演绎法则还是西方戏剧的主流。写实主义戏剧代表着近代戏剧的最高级阶段,同时又是现代戏剧的起点:它在古典戏剧重视故事讲述的基础上完成了科学的进化,舞台上的主角未必是英雄与贵族,而是日常生活中的普通人,戏剧舞台演绎的正是这些芸芸众生的喜怒哀乐。然而,这个舞台世界中,观众只是观众,一切为了吸引观众的注意力,观众作为故事的完全接受者,是幻觉主义舞台的终极目标。

戏剧是否只是“娱人”之术,我们在舞台上看到的那些故事,是否已经代表了生活的全部?“第四堵墙”能否被打破,哪怕稍微开一小扇窗也好? 19 世纪主流商业戏剧的繁荣,如果同 21 世纪的娱乐形式进行类比,相当于热播的剧集、

跟风的综艺节目以及颇具影响力的体育赛事,大部分仅仅具有时效性,而非深远的艺术影响。戏剧从来都有无限可能,19世纪的戏剧将“封闭空间说故事”发展到了极致,同时也催生了戏剧叙事方式的突破与创新。

一、“纯化”与综合:戏剧文体的两次演进

德国文学理论家彼得·斯丛狄在专著《现代戏剧理论(1880—1950)》中开宗明义地提出,“现代戏剧艺术的发展倾向是远离戏剧,所以在观察过程中不能没有一个对立的概念。作为对立概念出现的是‘叙事的’,它刻画出史诗、短篇小说、长篇小说和其他题材的一个共同的结构特征,即存在着一个人们称为‘叙事形式的主体’或者‘叙事的自我’的东西”^①。“戏剧文本不同于叙述文本,叙述文本的交流结构是创作者叙述者人物形象隐含听众接受者,与此相比,戏剧交流结构没有中间层次,即仅仅由创作者人物形象接受者构成。因此,如果戏剧文本跳出由人物形象构成的情节层,出现了中间层次,就是叙事化的倾向。”^②如果从叙事学角度来理解的话,就是戏剧文本的结构出现了变化。彼得·斯丛狄随后列举了易卜生、契诃夫、斯特林堡、梅特林克、霍普特曼这些19世纪与20世纪之交的现代戏剧创立者的作品,比如易卜生的作品中真相是“内心的真相”^③,易卜生戏剧的主题“本质上是长篇小说的素材……只有借助于分析技巧才能登上舞台”。“斯特林堡试图将单个人的自我,尤其是自己的自我置于作品的中心,从而导致他离传统的戏剧结构越来越远。”^④梅特林克的“戏剧人物远不是发起者,也就是说不是情节的主体,从根本上说他们只是客体”^⑤。而霍普特曼的自然主义风格的社会剧,在斯丛狄的分析中,“无论如何它都破坏了戏剧形式的绝对性要求:戏剧人物代表着在同样情形下生活的千百人,戏剧人物所处的情境代表着由经济要素决定的同样情形。他们的命运是范例,是展示的手段,不仅表明超出作品的客观性,而且也同时表明了高高在上的展示主体,即诗人的自我。艺术品被夹在经验和主观创造性之间,明显涉及外在于它的东西,这不是戏剧艺术的形式原则,而是叙事艺术的

① (德)彼得·斯丛狄:《现代戏剧理论1880—1950》,王建译,北京大学出版社2006年版,第5-6页,“叙事的自我”英译为“Epic I”。

② 同上,第15-16页。

③ 同上,第22页。

④ 同上,第37页。

⑤ 同上,第53页。

形式原则。因此‘社会剧’是叙事性的,它本身是一种内在矛盾。”^①

在斯丛狄的界定中,戏剧的文体特征是相对“纯化”(pure)的,人物具有绝对主体性,由人物的主体意志推动着剧情的进展。剧作家只是创造人物的人。“戏剧只是对人际互动关系的再现构成,它只关心这个氛围里闪现的东西。

“这一切都表明,戏剧是一个自身封闭,但是自由的和随时重新规定的辩证事物。由此出发,可以理解它所有可描述的本质特征。

“戏剧是绝对的。为了能够保持纯粹性,即戏剧性,戏剧必须摆脱所有外在于他的东西。戏剧除了自身之外与一切无关。

“剧作家在戏剧中是不在场的。他不说话,而是创造交谈。戏剧不是写作出来的,而是被放置的。戏剧中的语句都是非结论性的,它们源自情境,也滞留于情境中,绝不能将它们理解为来自作者。戏剧只是作为整体才属于作者,而这一关系对戏剧作为作品存在不是本质性的。

“在与观众的关系中戏剧显示出同样的绝对性。正如戏剧对白不是作者的表述一样,它也不是对观众的讲话。观众更多的是戏剧交谈的旁观者:沉默、反捆着双手、被再现的世界的印象所震撼……观众与戏剧的关系只有完全分离和完全认同,没有观众进入戏剧或者戏剧对观众讲话。”^②而他对现代戏剧的“叙事化”的概括,指出了在19世纪后期这种“纯化”文体所面临的问题。“叙事化”似乎标志着现代戏剧中叙事者的出场,由他来“讲述”一个故事给观众听,在这一场域中,叙述者和观众可以形成相对的互动,闭合的“三一律”限制被打破,“第四堵墙”似乎也开了一扇门。

在戏剧本体论的研究领域中,戏剧体被认为与叙事体(以小说为代表)有着显著的区分。“所谓‘叙事’,指的是把一个或一系列事件向读者、听众叙述出来,对接受者来说,这就意味着把它作为已经完成的往事,它的时态是‘过去完成时’;而戏剧则是把发生在任何时间的事件,通过人物自身的动作直接呈现在观众面前,这就意味着无论是发生在若干年前的‘历史事件’,还是设想发生在若干年后的事件(在科幻题材中),只要用动作直接呈现在舞台上,对观众来说,都成为正在进行着的事件,它的时态是现在进行时。”^③

① (德)彼得·斯丛狄著:《现代戏剧理论 1880—1950》,王建译,北京大学出版社2006年版,第57页。

② 同上,第8—9页。

③ 谭霈生著:《戏剧本体论》,北京大学出版社2009年版,第174页。

谭需生先生的《戏剧本体论》在对“叙事”和“戏剧”提出以上区分后,引用了别林斯基对戏剧与叙事诗区别的阐述:“在叙事诗中,占优势的是事件;在戏剧中,占优势的是人。叙事诗的主人公是变故;戏剧的主人公是人的个性。”^①并以小说这一叙事性问题为例进一步论述:在小说中,人物或者只是作为事件的参与者,他们的个性只是赋予被叙述的事件以活的生命;或者外在的环境和偶然的变故制约着人物的行动和命运。就像黑格尔所说的:“史诗人物可以服从外在环境而不至损害他的个性,他的行动可以显示出环境情况的结果。”然而,在戏剧中却是另一个原则:“只有人物性格在起主导作用”。所谓“人是戏剧的主人公”,也正体现为这种“主导作用”。^②

这也是戏剧这一文学体裁从古希腊戏剧到近代戏剧的发展过程,戏剧的最终目的是塑造人物形象,并且通过对人物的塑造传递出作品的主题。“人作为戏剧的主人公”这一论断正体现出近代戏剧的本质特性,也是戏剧从古典到近代的演进中形态逐步完善的高级阶段。对“人”的主体性的强调促成了戏剧本体论研究领域无论是“摹仿说”“冲突说”,抑或“激变说”的形成,也都是对19世纪形成的“纯戏剧式结构”^③成因的解读。

“纯戏剧式结构”,是对编剧理论中的“锁闭式结构”(又称回顾式结构)^④的进一步完善与延伸,其特性在于戏剧进程紧凑,人物之间关系错综复杂,“往往围绕着一个处于全剧焦点的‘结’——或是重要秘密,或是紧急事件——展开冲突,不仅全剧是一个集中的冲突,大部分场面也都由人物之间的冲突来表现,将亚里士多德所谓‘行动的统一’表现得特别突出,剧中交代、发展、必须场面、高潮、结局各个层次较为分明,首尾贯通,浑然一体,全剧各部分一般不能随便增删,犹如规则匀称的建筑物,阿契尔在《剧作法》中将此比之为‘巴特农神殿’,其极端的表现就是时间、地点、事件的‘三一律’”^⑤。这一戏剧结构方式正是“三一律”规则发展的最高阶段,在19世纪达到成熟阶段。“佳构剧和易卜生式的一些剧作虽然看起来比较复杂,与其原型古希腊悲剧相去甚远,但其结构形式的美学原则则大体上

① 别林斯基著:《诗的分类和分科》,见《别林斯基选集》第3卷,上海译文出版社1980年版,第14页。转引自《戏剧本体论》第176-177页。

② 谭需生著:《戏剧本体论》,北京大学出版社2009年版,第177页。

③ 这一提法见孙惠柱《第四堵墙:戏剧的结构与结构》,上海书店出版社2010年版,第13页。

④ (苏)霍洛道夫著:《戏剧结构》第二章,顾仲彝《编剧理论与技巧》中对此有详细介绍,中国戏剧出版社1981年版,第165页。

⑤ 这一提法见孙惠柱《第四堵墙:戏剧的结构与结构》,上海书店出版社2010年版,第20页。

是相通的。这类最古典的戏剧形式可以名之为‘纯戏剧式结构’。”^①

与“三一律”规则相对立,被称为“开放式结构”或者“史诗式结构”的另一种戏剧文体样式,正是在时间、空间与事件上沿用了史诗、小说等叙事文学的方式,或者从头到尾原原本本讲述一个故事,或者将一群人一段时期或者多段时期的生活状态展示在戏剧舞台上。类似古典文体中的“史传式”,“可以较为自如地展现各方面冲突和准备的结果,而不一定以冲突的正面表现为主。”“莎士比亚还有许多有别于这种形式的传奇式剧作,在结构开阔这一点上是一样的,不同点在于没有明确的主人公,似乎更不讲究行动的整一性,但有较强的故事性”^②。

在斯丛狄指出的“戏剧的危机”中,19世纪“纯戏剧式结构”中突出强调的人物性格、人的主体性、人的“自觉意志的发挥”的特性反而被人主体性的逐渐丧失所取代。对人与自我本体的强调逐渐转化为对人与世界关系的研讨中,叙事性的因素,正是把“直接展示”人的境遇,转化为“间接讲述”人的故事,在这“讲述”的过程中寻找戏剧的主题,探索对人的重新认知。

由此可见,从19世纪开始,随着社会的发展,戏剧体本身也随之发展与变化。如果将戏剧文体的演进历史进行简单梳理的话,不难看出戏剧文体在从古典到近代的演进中,经历了一个从“综合”到“纯化”的过程,而到了19世纪,又经历了从“纯化”到“综合”的新的发展历程。

从亚里士多德开始,理论家们就一直通过比较“戏剧体”优越于“史诗体”的种种特征,证明“戏剧体”是相对高级的文学体裁。亚氏本人以“摹仿说”为理论基础,对戏剧的形式进行了自己的界定。他对当时比较流行的“史诗”和“悲剧”两种文学体裁进行了认真的比较研究,但最终认为悲剧是更高级的文学形式。史诗本身有很多优点:比如“只用一种格律,并且只用叙述的方式。”“无须顾及时间的限制”^③在叙事上具有一定的灵活性;采用穿插式结构方式,在叙事容量上具有优势;而“悲剧只能表现演员在戏台上表演的事,而不能表现许多同时发生的事。史诗的摹仿通过叙述进行,因而有可能描述许多同时发生的事情……由此可见,史诗在这方面有它的长处,因为有了容量就能表现气势,就有可能调节听众的情趣和接纳内容不同的穿插”^④。同时,亚氏十分推崇诗人荷马,认为他的《伊利亚

① 孙惠柱著:《第四堵墙:戏剧的结构与解构》,上海戏剧出版社2010年版,第21页。

② 同上,第24页。

③ (古希腊)亚里士多德著,陈中梅译:《诗学》,商务印书馆1996年版,第58页。

④ 《诗学》,商务印书馆1996年版,第168页。

特》和《奥德赛》“最大限度地分别摹仿了一个整一的行动”^①。

然而同史诗相比,亚里士多德认为悲剧这一艺术形式更有“综合性”和“凝练性”,综合了史诗和抒情诗的所有优势,同时能够更集中体现严肃作品的审美功能,他提出了悲剧优于史诗的四个方面:其一,它具有史诗所有的一切。其二,有一个分量不轻的成分,即音乐(和戏景),通过它,悲剧能以极生动的方式提供快感。其三,悲剧能在较短的篇幅内达到摹仿的目的(集中地表现比费时的、“冲淡”了的表现更能给人快感……)。其四,史诗诗人的摹仿在整一性方面欠完美……比如说,如果一部作品由若干个行动组成——正如《伊利亚特》和《奥德赛》便是由许多这样的、本身具一定规模的部分组成的——便会出现整一性方面欠完美的情况……^②“如果悲剧不仅在上述方面优于史诗,而且还能比后者更好地取得此种艺术的功效(它们提供的不应是出于偶然的,而应是上文提及的那种快感),那么,它就显然优于史诗,因为他能比后者更好地达到它们的目的。”^③他甚至在此基础上对史诗诗人提出了要求:“诗人应该尽量少以自己的身份讲话,因为这不是摹仿者的作为……荷马的做法是,先用不多的诗行做引子,然后马上以一个男人、一个女人或一个其他角色的身份表演。人物无一不具性格,所有的人物都有性格。”^④他甚至建议将悲剧的结构方式运用到史诗创作中:“史诗诗人也应编制戏剧化的情节,即着意于一个完整划一、有起始、中段和结尾的行动。这样,它就能像一个完整的动物个体一样,给人一种应该由它引发的快感。”^⑤

基于“摹仿说”和“情节整一论”角度,悲剧显然要优越于史诗;而史诗相较于悲剧,松散的结构方式、过多的人物和事件势必会冲淡整体审美效果。既然艺术摹仿现实,“整一性”又是一种至高的美学原则,文艺复兴之后推崇戏剧文体的纯化或者绝对化,也顺理成章。悲剧从诗的范畴中独立出来,这是文学体裁形成与完善的必然阶段。

值得一提的是,古希腊悲剧经历了一位演员从歌队中分离出来、两位演员形成对话、三位演员构成戏剧性事件这一发展历程,歌队最初的地位是不可或缺的,它的存在相当于“叙述者”或者“旁观者”的身份,与剧中人物对话,甚至代表观众

① (古希腊)亚里士多德著,陈中梅译:《诗学》,商务印书馆1996年版,第191页。

② 同上,第191页。

③ 同上,第191页。

④ 同上,第169页。

⑤ 同上,第163页。

的立场参与讨论,发表观点。到了古希腊戏剧的后期,随着戏剧情境与情节的完善,歌队的地位渐渐式微。古希腊悲剧的体裁本身就是从“包含叙事化因素”到逐渐排除“叙事化因素”,这恰恰标志着独立的、纯化的戏剧文体本身的成熟与完善。

古希腊时代之后,在漫长的中世纪甚至文艺复兴时期,叙述与戏剧中的扮演、代言之间并没有完全地割裂开来,中世纪的宗教戏剧更多的是用仪式和写意的方式表达人对《圣经》的理解,中世纪戏剧人物众多,场景宏大,延续时间长,是当时民间生活的仪式与狂欢;文艺复兴时期的西班牙和英国戏剧情节繁复,线索杂冗,时间地点灵活多变,增添了剧情的传奇色彩,极好地体现出“诗人的眼睛在神奇狂放的一转中,便能从地上看到地下,从地下看到天上”^①的雄心壮志。在这些戏剧形态中,很难将叙述和行动完全割裂开来,在莎士比亚的戏剧中,叙述者的出场非常自然,《罗密欧与朱丽叶》中开场就有类似自报家门的对剧情的介绍,《亨利五世》中出现了致辞者,《冬天的故事》后半段中,时间作为致辞者出场,“我令少数人欢欣,我给一切人磨难,善善恶恶把喜乐和惊忧一一宣展;让我如今用时间的名义驾起双翻……我既有能力推翻一切世间的习俗,又何必俯就古往今来规则的束缚……如今我再要提说全然新鲜的情由,让陈旧的故事闪烁着灿烂的光流”^②。戏剧诗人本身作为戏剧情节的讲述者,以全方位的视角呈现一个娓娓道来的故事,真可谓“天地大舞台,舞台小世界”。

文艺复兴后期,这种综合化的体裁遭到了很多理论家的质疑与批判:卡斯特尔维特洛在《亚里士多德〈诗学〉疏证》中进一步发展了亚里士多德对叙事体和戏剧体的划分,对二者的差别作了十分详尽的规定:“戏剧体是原来有事物的地方就用事物来表现,原来说话的地方就用说话来表现。它和叙事体有如下的不同:(一)戏剧体用事物和语言来代替原来的事物和语言;叙事体则只用语言来代替事物,对于说话也是用转述来代替直述。(二)在地点上,戏剧体不能像叙事体一样绰有余裕,因为它不能同时表现出几个相距很远的地方,叙事体则可以将海角天涯连在一起。(三)戏剧体的时间局限也比较大,因为叙事体可以把不同时间串连起来,戏剧体就做不到这点。(四)叙事体能处理可见和不可见的、可闻和不可闻的事物,而戏剧体只能处理可见、可闻的事物。(五)叙事体在有关情感方面不能

① 见莎士比亚名剧《仲夏夜之梦》,转引自孙惠柱《第四堵墙——戏剧的结构与解构》,第26页。

② (英)莎士比亚著,朱生豪译,何其莘校:《莎士比亚全集传奇卷诗歌卷》(上),译林出版社1998年版,第238页。

像戏剧体那样强烈地‘打动’听者。(六)叙事体对许多事物,甚至于与情感有关的事物,讲述起来,也比戏剧方法的表现更好、更充分。”^①但是,卡斯特尔维特洛又进一步从自己的“真实”观念出发,对叙事体与戏剧体进行了区分:“叙事体可以在几小时里讲述许多小时发生的许多事件,也可以用许多小时来讲述几小时里发生的少数事件。这都是戏剧体做不到的,因为戏剧应该是原来的行动需要多少小时,就应用多少小时来表现。因此既然悲剧和喜剧都属于戏剧体,它们演出的时间当然不能超过观众的方便,表现的时间也不应多于演出所需的时间里可能发生的事件。”^②这一论述中似乎可以见到“三一律”的雏形。“表演的时间和所表演的事件的时间,必须严格地相一致……事件的地点必须不变,不但只限于一个城市或者一所房屋,而且必须真正限于一个单一的地点,并以一个人就能看见的范围。”“在一个极其有限的时间和极其有限的地点之内完成的主人公的巨大命运转变,比起在一个较长时间和范围较大的地点完成的幸运转变来,它要奇妙得多。”^③

由此可见,布瓦洛的这一论述,被后世称为“三一律”规制的这段诗篇,

“剧情发生的地点也需要固定、说清。

比利牛斯山那边诗匠能随随便便,

一天演完的戏里可以包括许多年,

在粗糙的演出里时常有剧中英雄,

开口是黄口小儿,终场是白发老翁。

我们,对理性要服从它的规范,

我们要艺术地布置着剧情发展,

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充实。”^④在当时的文艺理论大环境下提出并由此成为戏剧规则顺理成章。叙述者作为不符合规制的存在,逐渐退出了戏剧舞台。“叙事”的方式大量存在于小说等记叙性文学作品中,而戏剧的结构要求就是以时间、地点固定为前提的“整一性”。

① 转引自孙祖平主编《编剧规则语录》,文汇出版社2011年版,第3页。

② 同上,第3页。

③ 同上,第4页。

④ (法)布瓦洛著:《诗的艺术》,见《西方文论选》(上)第297页,转引自《编剧规则语录》,第4-5页。

从戏剧结构发展规律来看,“三一律”规制是对亚里士多德“整一性”理论的高度凝练。尽管从创作上对诗人(剧作家)起到了一定限制作用,但也敦促了他们在有限范围内进行戏剧性无限开掘的尝试。

就算在“三一律”规制的鼎盛时期,对它的质疑似乎也没有停止过,德国文豪歌德在1797年写信给席勒并提出了自己的疑问,通过研究荷马史诗《伊利亚特》和《奥德赛》,他怀疑作家是否能用叙述的方法来写作悲剧题材。席勒回信说,你当前所从事的主要区分两种体裁的工作,诚然是十分重要的,但你一定会同意我的看法,既然应该从艺术作品中排除一切与它的题材相陌生的因素,那么也必须能容纳一切与这种题材相适应的因素。^①

而歌德在1797年的《史诗与戏剧》一文中写道:天才悲剧的行动只需要很少空间……作为法则,戏剧家把自己严格地限制在一个单独的点上,史诗诗人则有更多运动的自由而且地点范围也大得多。^②这样的结论与亚里士多德当初对戏剧诗的研究得出的结论颇有相通之处。席勒给歌德信中提到的“区分和纯洁两种体裁的工作”,暗示了歌德在美学观念上对古典主义的复归。他的代表作《浮士德》思想深邃,内容庞大,人物众多,虽然采用了“戏剧体”形式,然而庞大的叙事容量使得这部剧作诞生之后很少被全部搬上舞台。他也许“把它们当史诗看待了”^③。而席勒本人的戏剧作品往往借助英雄传奇表达作者对时代精神的理解,在结构上更接近莎士比亚的风格。

德国戏剧理论家莱辛则对体裁的“纯化”提出了自己的质疑:当时有些戏剧评论家认为,“让主要人物把在戏的行动之前发生的一切都直接叙述给听众”的方法是“非常显眼的缺点,它破坏了几乎只能以新颖和惊异为基础的剧本的一切公认的准则”^④。莱辛则认为从观众角度讲,事先知道了与人物有关的一切,反而能够引起观众的惊奇和对人物命运的关注,这比片面追求悬念的故弄玄虚更加能表现出戏剧艺术的魅力。他由此高度评价了欧里庇得斯的开场白:“在艺术批评家看来,作家若不以巧妙的骗术使我获得对于过去的和未来的事件的必要的认识,而

① (苏)T. 苏丽娜著:《斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特》,北京大学出版社1986年版,第61页。

② 歌德著:《史诗与戏剧》,转引自孙惠柱《第四堵墙——戏剧的结构与解构》,上海戏剧出版社2010年版,第34页。

③ 孙惠柱著:《第四堵墙——戏剧的结构与解构》,上海戏剧出版社2010年版,第34页。

④ (德)莱辛著,张黎译:《汉堡剧评》,上海译文出版社2002年版,第249-250页。

是利用一个与行动无关的至高的神明,并让这个至高的神明直接面向观众说话,从而使戏剧体裁和叙述体裁混杂在一起,是非常不成体统的……人们最终会怎样看待体裁的混杂呢?在教科书里人们尽量准确地把它们区分开来,但是,如果有一位天才为了达到更高的目的,把多种体裁集中于同一部作品里,人们便会把教科书抛诸脑后,而却探讨是否达到了这种更高的目的……难道因为骡子既非马又非驴,就不成其为最有用的野兽了吗?”^①

理论家们逐渐意识到戏剧文体与史诗文体自产生以来就相依相存的关系,黑格尔的戏剧美学观就采取了“折衷”的方式:“戏剧应该是史诗的原则和抒情诗的原则经过调解(互相转化)的统一。这里的‘调解’‘互相转化’,就是说内心活动必须导致外部行动(转化为外在的、叙事的因素),而外部行动(包括语言、动作等外在因素)也必须激起心灵的反映(转化为内在因素)。”^②而戏剧中的“叙述”因素还是要通过戏剧行动揭示出来,以维护戏剧布局的完整性,这样的戏剧观念一直延续到19世纪。纯戏剧式结构标志着自亚里士多德提出“摹仿说”之后,戏剧作为“动作的代言体”的形成。正如别林斯基所言:“戏剧的动作应当集中在单独一种兴趣上,再没有其他的兴趣。在长篇小说里,某一个人物只能占有一个地位,与其说由于实际参与了发生的事件,倒不如说由于具有独特的性格;在戏剧中却不应当有一个人物不是它的前进和发展的过程所必需的。动作的单纯、简要和一致(指基本思想的一致),应当是戏剧的最主要的条件之一;戏剧中一切都应当追求一个目的、一个意图。戏剧的兴趣应当集中在主要人物身上,戏剧的基本思想就是在这个主要人物的命运中表现出来的。”^③“戏剧把史诗和抒情诗调和起来,既不单独是前者,也不单独是后者,而是一个特别的有机的整体。一方面,戏剧的动作范围不是与主体毫不相干的,相反的是从它那里起始,又回返到它那里的。另一方面,主体在戏剧的存在具有着完全不同于抒情诗中的意义:它已经不是那集中于自身的感受着和直观着的内心世界,已经不是诗人自己,他走了出来,在自己的活动所造成的客观现实世界中自己就成了直观的对象,他分化了,成了许许多多人物生动的总和,戏剧就是由这许许多多人物的动作和反应构成的。正是由于这样,戏剧不允许史诗地描绘地点、事件、情况、人物——这些全部应当摆在我

① (法)莱辛著,张黎译:《汉堡剧评》,上海译文出版社2002年版,第250页。

② 陈世雄著:《三角对话:斯坦尼、布莱希特与中国戏剧》,厦门大学出版社2003年版,第373页。

③ 别林斯基著:《戏剧诗》,《古典文艺理论译丛》第137页,转引自《编剧规则录》第175页。

们的直观面前。”^①别林斯基高度综合了亚里士多德、黑格尔等哲学大家的理论，他的理论与编剧理论中“冲突论”“意志论”等可谓异曲同工。

彼得·斯丛狄观察到的现代戏剧的危机正是在文体内部的“绝对性”的危机，故而他提出了“相对性”的折衷方案：“戏剧的当下性(1)是绝对的，原因在于它没有时间性的前后关系：‘戏剧不知道时间的概念。’‘时间的统一意味着脱离时间的进程。’人际(2)在戏剧中是绝对的，原因在于除它之外，既没有内在于人或者外在于人的。当戏剧在文艺复兴时期将自己限定于对白，它就选定‘间际’氛围作为它唯一的空间。事件(3)在戏剧中是绝对的，原因在于事件有别于心灵的内在状态和客观外在状况，它作为唯一的统治力量为作品的活力提供了基础。”^②这三个要素作为主体或者客体进入关系之中，难免会被“相对化”，而闭合性戏剧结构要求否定主客体的分离，所以，现代戏剧的内容与形式上产生了矛盾，“现代戏剧的形式和内容之间的紧张关系源于下述矛盾，即一方面在形式上主客体以对白的方式融为一体，另一方面在内容上它们之间却彼此冲突。‘叙事性戏剧艺术’的产生方式正是内容性的主客体关系凝结为形式。”^③戏剧文本的主体性参与这一特质使戏剧中只为展示人物性格与情节的基于对行动的“摹仿”的对话体发生变化，闭合的时间与空间限制被打破，戏剧的功能不仅仅限于“摹仿”一个外部行动，而加入了自我展示的成分。这一潜在的变化为“讲故事给别人听”的“叙事自我”的出场增加了合理性。事实上，无论是表现主义、皮斯卡托的政治轻歌舞剧、布莱希特的叙事剧、布鲁克纳的蒙太奇、皮兰德娄的戏中戏、奥尼尔的内心独白、桑德·怀尔德的叙述式结构以及阿瑟·米勒的类似电影式闪回的意识流手法。这些戏剧结构方式中，原有的“史诗”中叙事的手段与“戏剧”的重新融合，并逐渐将心理描写的成分扩大，实际上也是现代文学、艺术叙述方式演进的需要。随着时代的发展，现代戏剧艺术必然会融合新兴的小说的叙事特征，更易于表达叙事主体意识，同时扩充叙事容量，将单一的“行动整一律”进行适度扩充，变得更易于表达大场景以及历史化的故事。

那么，戏剧文体的“综合化”趋势，是否就违背了戏剧的本质特征呢？

答案当然是否定的。在《戏剧本体论》中，谭霈生先生引述了桑德·怀尔德的

① 别林斯基著：《戏剧诗》，《古典文艺理论译丛》第137页，转引自《编剧规则录》第9页。

② (法)彼得·斯丛狄著，王建译：《现代戏剧理论 1880—1950》，北京大学出版社2006年版，第67页。

③ 同上，第72—73页。

一段论述:桑德·怀尔德本人是一位剧作家,又是长篇小说家。“许多剧作家都曾对舞台上缺少一个讲述者惋惜不已——要是舞台上允许有这样一个讲述者,他就可以运用他的力量,按照他的观点,去分析人物的行为,去干预并进一步提供过去的事实,提供在舞台上所看不到的同时发生的情节,并进而指出剧情的道德寓意和强调其重要性。在戏剧发展史上的某个时期,这个讲述者曾以合唱队、序幕、尾声或评论者的形式出现,但是毋庸置疑,戏剧缺少讲述者这一事实不但从反面增进了剧作家的才能,而且也给戏剧这一形式增添了额外的活力。”^①情境是戏剧不可或缺的本质特征,它不仅包含人物、事件,也包含了戏剧发生的环境,包括外部环境和心理状态,现代戏剧文体的演进中,在叙述方式中将叙述者和观众吸纳进来,而戏剧情境这一本质因素并未因此丧失,而是重新吸纳了在文体纯化过程中被“丢弃”的叙事性因素,经历了一次综合化的过程而已。

二、“叙事戏剧”:20 世纪西方戏剧的特殊形态

英文中“叙事戏剧”一词为 Epic Theatre,来自德语 Das Epische Theatre,这一提法据说是 1924 年 5 月 26 日,皮斯卡托在“人民舞台”首度执导阿尔封斯·巴歇特的戏剧《旗帜》时为这部作品冠以的副标题。就戏剧文本而言,这部作品并没有以一个事件为中心展开戏剧冲突,而是采用了全景式的叙述方式,后世很多戏剧理论家都以此作为“叙事戏剧”的诞生日。事实上,在《旗帜》演出之前,慕尼黑小剧院上演了由布莱希特根据英国剧作家马洛的《英皇爱德华二世的生平》改编的同名戏剧,这部作品奠定了布莱希特“叙事戏剧”的基础。^②值得一提的是,两位创始者皮斯卡托和布莱希特最初的作品也奠定了他们对各自“叙事戏剧”观念的不同理解:“皮斯卡托的用意在于赋予现存戏剧的自然主义和表现主义形式以一种新的明晰性,从而得以给戏剧冠以突出的社会性与道德性的目的。而最重要的是,舞台应成为广义上的一种政治性力量。”^③而布莱希特戏剧主要观念是陌生化(包括客观化叙述)与历史化,他在每个场次都加上副标题的结构方法,使他的戏剧更注重事件叙述过程并且在这一过程中引发观众的理性思考。

对 Das Epische Theatre 这一术语的译法,20 世纪 50 年代初黄佐临先生将其

① 谭霈生著:《戏剧本体论》,北京大学出版社 2009 年版,第 183-184 页。

② 陈世雄著:《现代欧美戏剧史》(下),文化艺术出版社 2010 年版,第 1047 页。

③ (英)J. L. 斯泰恩著,刘国彬等译:《现代戏剧的理论与实践》,中国戏剧出版社 2002 年 1 月版,第 685 页。