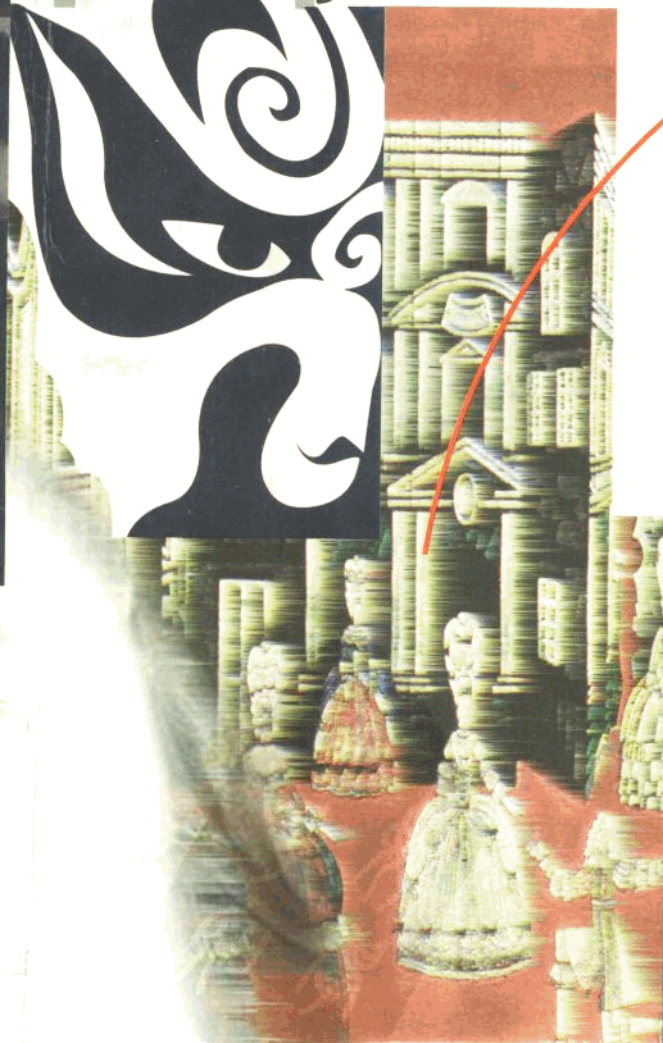


中外戏剧文学

胡健生 著

比较研究



新疆人民出版社

序 言

当健生君这部书稿即将杀青付梓之际,诚请我为之作序。一开始,我只是想先睹为快,继而待到读进去了,则深感豁然开朗,爱不释手。最后一不留神,竟被作者及这部书稿的人品与艺品所感动。“都云作者痴,谁解其中味”。掩卷唏嘘之时,不由得生发出不少感慨来。在此,仅随吾之兴之所至,顺手将以下这些读书随感式的一类文字记录下来,权充健生君这部学术著作的序言。

—

健生君的为人和为学确实实是值得称道的。在当今改革开放进入新的更高的攻坚阶段之时,在人的素质亟待提高之时,特别是在改革开放、社会转型、市场经济大潮波翻涛涌,文艺商品化、市场化、“写作生意经”、“李逵与李鬼之战”、“权术与学术之争”等话题十分热门之时,从学术与艺术的象牙之塔里面壁修炼多年而忽然向外一张望,“外面的世界很精彩,外面的世界很无奈”,真容易使人产生四面楚歌、斯文扫地的错觉。于是,在一片嘈杂浮躁的市声中,文化人们深深敏感到,人文社会科学包括戏剧这一类特别高雅的文学艺术领域,不知什么时候开始一下子出现了“危机”、“低谷”、“忧患”、“失落”、“尴尬”、“困惑”、“边缘化”等等症状。复杂疑难之病的病因往往是多方面的,其中当然也有一些舞文弄墨的文人骚客们自身的“无行”。诸如为了黄金屋而过分地急功近利、粗制滥造、趋时媚俗、同流合污、拜金主义、自虐自戕、弄虚作假制贩

“伪学术”并以此作为晋身之阶；而近年来特别令人忧虑的是，腐败之风也以强劲的势头刮进了学术文化的大雅之堂，国魂、民族的良心、良知、良能直接受到严重的亵渎，国民中某些传统的劣根性则受到诱发刺激等等。学术道德面临挑战，学术品格有所下降，学术尊严有所损害，知识分子所特有的正直而高尚的学术情怀遭受蹂躏调侃……凡此种种，也绝非都是主观错觉和杞人忧天所致。知识分子的人格建设越来越成为一个紧迫性的令人痛心疾首的历史课题。佛教文化中有一位救世度众生的大菩萨称作地藏菩萨，曾发出这样的一个大愿：“我不下地狱，谁下地狱。”这，对于一位矢志不渝，憧憬着想要通过文化、学问、教育等而济世、兴邦、利人的学者来说，如果本身没有如此这般敢下“地狱”的牺牲奉献的大愿，他就别想名副其实地荣登学术成就的“天堂”。学术之道乃孤寂清贫远尘绝俗闹中取静之道，只求耕耘不问收获，望天上云卷云舒，任门前花开花落。不慕名利虚荣而淡泊，不染喧嚣浮华而宁静，视富贵闻达如过眼烟云，这才是真潇洒真风流真君子。而其结果，必因贫贱不能移而终有所成。健生君在既精彩又无奈的外部世界的诱惑与冲击之下，能躲进象牙塔像春蚕吐丝一样作茧自缚、自强不息、自得其乐，能在学术前沿阵地上破釜沉舟而背水一战，能耐得住孤苦寂寞而勇猛精进、厚积薄发，实乃难能可贵。用老百姓时下流行的一句俗话说，“真是一条汉子”！

健生君最初并非刻意要写这样一部书稿，而是由于系里教学任务之急需，作为外国文学教研室主任更是责无旁贷。他只好边研究、边广泛收集资料、边编撰讲义用于本科生课堂教学实践，接受广大学生的反馈和检验，不断地否定自我而精益求精，自有那么一股子“两句三年得”、“语不惊人死不休”和不尽精微、不致广大就不善罢甘休的憨劲。这样过了几年，才忽然想到试着往外投稿。结果一箭、两箭、三箭地箭无虚发，一发不可收。这些年下来，健生君已然在《外国文学评论》、《国外社会科学》、《戏剧》（中央戏剧学

院学报)等国家权威性核心期刊,以及《齐鲁学刊》、《岱宗学刊》、《齐齐哈尔大学学报》、《宝鸡文理学院学报》、《齐鲁艺苑》、《民族艺术研究》、《福建艺术》、《大舞台》、《当代戏剧》、《四川戏剧》、《剧作家》、《剧影月报》、《戏剧之家》、《戏剧春秋》等各类省级学报和戏剧艺术类刊物上,发表了外国文学、外国戏剧、中外戏剧比较研究等方面的大量论文。其声名影响亦随之鹊起,成为令人刮目的90年代成长起来的外国文学界、戏剧理论界、中外戏剧文学比较研究领域的一位颇有发展后劲的新秀。历经这么多年学术上的强筋健骨、积累蓄势,这部书稿既属水到渠成、瓜熟蒂落,同时又是作者思想理论上的一次检阅和质的飞跃。在许多时候、许多问题上,鱼和熊掌确难兼得。要说的话,早就可以出书了,但健生君却总想十年磨一剑,大器晚成。于是慎而又慎,拖了又拖,谨慎得近乎迂腐,谦虚得几乎到了使人落后的程度。庄子曰:“生也有涯,知也无涯。以有涯遂无涯,殆矣。”作为一位将毕生精神逍遥于文学艺术殿堂之上的文人才俊,狂妄狂傲之心固然不可有,然狂狷狂放之气亦当是绝不可无的。这,与老老实实堂堂正正做人,扎扎实实勤勤恳恳做学问之间,并非冰炭不同炉。大学问家钱钟书老先生曾夫子自道曰:“人谓我狂,不识我之实狷。”苏东坡为人处世和书法艺术的风格神韵,都已臻于“端庄杂流丽,刚健含婀娜”的境界,他本人亦曾讲过,“天真烂漫是吾师”。但同时又强调说:“古今成大事者,不惟有超世之才,亦必有坚忍不拔之志。”刘勰在《文心雕龙》中也曾忽发狂想,大谈“视通万里,思接千载”和“登山则情满于山,观海则意溢于海”云云。著名的大画家、出家人石涛谈到自己画山水时的心态:“吾写此纸时,心入春江水。江花随我开,江水随我起。”美国现代著名作家海明威也指出:“冰山在海里移动,很是壮观,这是因为它只有八分之一部分露出水面,而八分之七部分藏在水面以下。”总之,还是那句老话:“文如其人。”能否“雕”出一条龙来?这条龙又有怎样的形神气势,大都取决于作者本人拥有怎样一颗足

够笔走龙蛇腾云驾雾的“文心”！而这种潇洒恣肆写一回的大境界，和学贯中西融通古今的大胸怀大眼光，从健生君这部著作中的内容与形式（诸如研究方法、构思框架、体例文风、思维方式、文化意识、理论武装的先进完善、学术制高点的攀登凭藉等），乃至于写作心态和思想理论解放的广度与深度等等来看，还都是有待今后强化与升华的。简言之，他本来可以做得更上层楼，因为作者的初衷不仅只是立足于外国文学这一学科，而且还有志于东西方戏剧文学的比较研究等。

还需要强调的一点是，中外戏剧艺术作为人类文明发展史上熠熠闪光、璀璨夺目的文化瑰宝，其挡不住的诱惑与魅力即在于它与其他相对独立较为单纯的文学艺术门类不同，属于一门集各种文学艺术形式于一身的高度综合化和复合型的艺术。它需要试图走近它、欣赏它的人们本身，就要首先具备一种综合性的知识结构和文化素养。因为它是融合了各种艺术所使用的话语方式、材料、手段等而完成艺术形象塑造与艺术传达过程的。它以演员的表演为主体，又需要其他艺术的配合，如导演、摄影、舞台美术、音乐、声响效果、舞台调度、场面设计、灯光、道具、服装、化妆、雕塑、建筑艺术等等；而其剧本本身又是像小说、散文、诗词歌赋那样可供案头阅读的文学作品。说到这里，不禁想起 20 多年前在上海戏剧学院读书时，我的恩师（后来任院长，辞职后又成为著名戏剧家、散文家）余秋雨先生就反复强调，要求我们搞理论专业的一定要懂创作，要懂表演和导演，要熟悉舞台美术中的各个部门、各个环节；强调剧本的生命是在舞台上，剧本不是单纯的案头文学。基于这样的一种教育观念，余秋雨老师带我们下乡下厂搞创作，带我们去剧团、电影制片厂、杂志社等开门办学；而我们每周的晚自习时间中，总要有二三次安排外出观摩各种艺术演出或画展等活动。现在回想起来，真是受益匪浅：它使我们具有了一种多维度的知识结构框架和较为健全的艺术感觉系统，不致于因为偏科而造成整体素质

方面的某些残废与畸形。之所以讲这样一番话,是基于两种考虑。其一,我觉得这部书稿基本上还是将戏剧艺术作为一种单纯的静止的案头文学来展开理论研究的,还远远没有把它还原到立体的舞台上去,真正作为一个综合性、复合型的活生生的艺术对象而做出全方位的审美观照。此或许为这部学术专著的美中不足之处。其二,这部学术专著不仅可作为中文系本科生外国文学、比较文学课程的教材,而且也可作为中文系写作课的教材,还可以作为大学生文化素质教育的教材。而用于课堂教学时,本书则呈现出一种“召唤结构”和“期待视野”的内在张力,有许许多多的可进一步借题发挥之处;如能再配合上视听音像资料与教学手段,亦即充实进中外古今戏剧文学和舞台艺术欣赏的丰富内容,相信它会成为一门既有广度深度,同时又情趣盎然生动活泼、备受学生们喜爱和欢迎的热门课程的。

二

接下来,我想再简要地指出这部书稿的几个显著特色:

其一,中国古代画论尤其是文人画论,曾将绘画称之为“雕虫小技”和“笔墨游戏”,认为它们是那些饱学多才的文人雅士在创作诗词歌赋之余偶尔玩玩,用于休闲解闷、饮酒应酬、作乐遣兴的东西。但与此同时,如王维、苏轼、赵孟俯、董其昌等文人画家们又十分强调技与道的关系,要求画家必须要有优良的文化修养,认为只有人品学问都高,才能使画品高,否则,只能使自己沦落为在狭隘的手工作坊中卖弄技艺的小手工业者而已(过去时代的那些民间画工们之所以社会地位卑下,其原因也与此有关)。他们还进一步把画家的技艺和学问划分为两种,亦即“自外而入的见闻之学”与“自内而出的心性之学”;由此,也就自然而然地将画家们划分为两

个档次品第。对后者则更加崇尚推重,认为它比前者要更有价值更加难得。所谓“心性之学”,就是指其学问来自于本人内在的心性和悟性,不是仅仅单靠从外面填鸭式灌输就能获取的。这当然需要学者平常要有一番体验、觉察、反思、感受、感悟的功夫。由此才能避免学风学识的漂浮浅薄,保证学问的扎实厚重和具有真知灼见。晚明李贽曾提出“才、胆、识”缺一不可的说法。读健生君这部书稿,其中有许多问题、许多地方稍不注意,就很容易流于人云亦云的泛泛而论或老生常谈。然而,作者却往往能老树新花、平中出奇地谈出自己个人的见地,字里行间使人时时赏心悦目,不断地用新的理论智慧的闪光点来刺激人们阅读的胃口欲望。所谓“学识”就是既有学问又有识见。识见即发现问题、解决问题的能力,以及由此而产生的个人独到的见解。我总认为“学识”比“学问”更重要。只有学问而无学识,人就会被一大堆知识、信息等等所奴役、所异化,蜕变为“书橱”或资料库,只能做一个平庸的教书匠和“书呆子”而已。做学问是画龙,而独到的识见才是灵魂和点睛之笔,“龙”才能因此而活起来,否则,就只能是做死学问、死读书,不能活脱、不能超越,缺少灵气和妙悟。这也是“知识型学者”和“创造型学者”之间根本不同之处。“六经注我”与“我注六经”,其间的高低、优劣、成败、得失等等,是绝不能在一个档次品位上相提并论的。一片未被开垦的处女地最能激起拓荒者在上面耕耘播种的热情,而步人后尘、拾人牙慧、投机倒把、“皮包公司”等等,只能不断地“克隆”复制出越来越多的文化垃圾,加重学术空气的污染;留给历史和后代的也不是宝贵的文化遗产,而只能是公害。当然话又说回来了,拥有“自内而出的心性之学”又谈何容易?它需要我们具备创造性思维的功底,以此才能使学术研究葆有鲜明强烈的个性特色与层出不穷的新意活力。这,也正是检验一部学术性著作含金量高低的关键标准。王国维曾说过:“古来新学问之起,大都由于新发现。”“新发现”是使学问走向高、精、尖、大、活等境界的源

头活水。没有识见,没有创造性思维,没有这样那样的新发现,一个人只能在学术殿堂里摸着黑盲目低效地爬行,那就连最起码的新的带有突破性的研究课题都提不出来,更谈不上去创造性地研究解决它,去通过论文著作的形式手段去表达它。健生君在这部书稿中,放在首位的并不是苦心孤诣地去构筑一种个人的理论体系框架,而是力求在对某些问题、某些作家、某些作品、某些创作现象、某些传统技巧等等的分析中见出新意,尤其重在为某些老大难问题的突破注入一种生命活力。这,是著者写作此书时一个十分显著的贯串全局的价值指向,也应当成为我们学术研究生涯的出发点和最终归宿。

其二,“海纳百川,有容乃大”。如同在现实生活中为人处世一样,做学术研究也必须有容人之量,非如此不能称之为“大人物”和“大学问”。健生君绝少小家子气,没有学术上的小农意识或小生产者观念,整部书稿氤氲流布着一种较为宽容大度的雅正气息和圆熟的科学态度。于书生意气、议论风生之中见出平实严谨,不少地方亦不失尖锐泼辣,但绝不故作惊人之语哗众取宠,绝不狭隘尖刻有失中庸之道中和之美。无限宽广的学术世界只能对一个宽广宽容、温柔敦厚的心胸敞开,狭窄偏执的人首先是自误,自己使自己误入划地为牢和井底之蛙的境地。而读健生君这部书稿,会令人产生五洲四海八面来风的感觉,在戏剧文化的大千世界中可谓“乱花渐欲迷人眼”。从古至今,从中到西,传统的、现代的、后现代的,各家各派林立,各种观念、学说、思潮、运动、风格、主义纷呈。作者不偏执于某一家门户,或囿于某一种成见和极端,而是力求站在更高更超越的学术制高点上对所有这一切进行鸟瞰,做出“散点透视”和“发散思维”;这样,就使自己在广大的学术领域里掌握了“制空权”,为自己开拓出了更为广阔的思维空间。健生君有志于做古今中外戏剧文学的比较研究这门大学问,他的兴趣不在于对面前的“百家”和“百花”做出非此即彼、厚此薄彼一类的裁决判断,

而是对它们进行客观冷静调和折衷的比较和求同存异兼容并蓄的研究,以求触类旁通和做出平心而论。而最终目的则十分明确,这就是酿出自己的“蜜”,亦即建构个人的一套学术网络——人类戏剧文化(或曰:中外戏剧文学)中的技术理论体系。例如这部书稿中所囊括进去的许多重要的技术理论:“停叙”、“悬念”、“停顿”、“戏中戏”、“发现”、“突转”、“巧合”、“误会”、“道具”、“幕后戏”,以及像“幕后人物”、“尴尬妻子”、“妓女”、“亡国女”、“怪吝人”之类中外戏剧史上几种比较特殊的典型人物的塑造技巧,如此等等。这些都是极为重要的“戏眼”、“戏骨”之所在。正是有了这一“技术理论体系”作为治学的立足点和支点,健生君在面对古、今、中、外“百家”与“百花”而容纳“百川”之时,尽管“吞吐量”十分巨大,然却不失章法不乱方寸阵脚,且能做到由博返约,以简驭繁。

其三,在总体构思与写作风格上,这部书稿恰到好处地处理和把握住了理论阐释与感性领悟之间的关系,使人在阅读过程中时刻感受到一种“诗意的栖居”的生命体验或精神快感。一位学者在著书立说时能够深入浅出、平易近人,避免单纯或枯燥的理论说教,而能将每部作品中蕴涵着的情与理充分发掘出来并加以升华,然后再像“随风潜入夜,润物细无声”的春雨那样,潜移默化地播洒进读者的心灵深处,这的确颇需要一番于细微处、于不经意处见精神的过硬功夫。不呆板、不板着面孔、不学究酸腐气,寓深沉凝重于生动活泼之中,所思所言犹如“嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘”一般既活蹦乱跳又掷地有声。这就要求写书的人能够集学者、理论家、批评家、鉴赏家、哲学家、诗人等多种素质气度于一身。我个人始终认为,无论是理论研究,抑或是文艺评论,或艺术欣赏,在其实践过程中,既需要理性光芒的烛照,又需要感性体验的煊和与发酵。尤其是对于那些专门把作家、作品、理论争议、实践问题、创作现象、观念方法等等作为自己研究对象的理论家们来说,应当做到“日神精神”与“酒神精神”兼而有之。就好比伊甸园里的两颗

禁果树(智慧树和生命树),二者少了谁都会导致其心智、人格发育的畸形、变态。就此意义而言,那种“来自理性的直觉”对我们的理论家们便显得更加弥足珍贵,它使得理论家们艺术直觉的触角,在显得有些刺眼的理性智慧的阳光照耀下,不致于萎缩和丧失其灵敏度。而蹩脚的理论家却往往总是难以避免坠入自设的(或传统习惯的、或极端理性主义的、或伪科学主义的、或模式化的、或逻辑的、概念的、教条的)陷阱囹圄而不能自拔。这里面隐伏着一种深刻严峻冷酷无情的“悖论”。由此,我们就不得不承认卡尔·马克思所说的“感觉能通过自己的实践直接成为理论家”、“人的一切感觉和特性的彻底解放”,的确属于一种很高很大的境界。看健生君这部书稿,能感觉到他对这种境界很是心向往之。他力求把理性与感性、把形而上与形而下,把哲理思辨与体验感悟、把解析与欣赏,把深度与生动、把庄重与活泼,把紧张艰辛的思考与精神的逍遥等等这些看起来矛盾对立的东西,统一协调在一部书稿的整个写作过程中,而且结合得那样好,使我们在阅读时丝毫不觉得“累”。我常常想,理论家或批评家、评论家们应当重新塑造自己的职业形象,或者最起码要添加进一些更丰富的光色效果,比如说,要把板着脸孔教训人变成笑脸相迎“微笑服务”(所谓“含笑谈真理”是也);再比如平易近人啊,和蔼可亲啊,可亲可敬啊,礼贤下士啊,恩威并重啊,刚柔并济啊,外圆内方啊,内圣外王啊,等等。面对计划经济体制向市场经济体制的改革转轨,我们不能还是操着一口“官腔”,摆着一副正襟危坐颐指气使的“官架子”,仍旧不改“官商”的习气作风。另外,我们搞理论的如果只知道把丰富多彩变化万千的、无比细腻微妙甚至妙不可言的种种感性体验都统统概括为一堆抽象的理念教条(这实在是一种很残忍的“审美感觉的剥夺”),那么,文学艺术的大千世界将会变得多么枯燥乏味,而因此尽失其风姿绰约令人魂牵梦绕、风情万种令人心醉神迷的诱惑魅力。这,绝不是理论家的胜利,而是令人沮丧和扫兴的失败。我在读健生

君这部书稿时,总有一种冲动,那便是渴望把该书稿中所涉及到的古今中外许多名篇佳作,再酣畅淋漓地过把瘾似地博览一遍,在那个世界里面,有着永远取之不尽用之不竭的艺术美感享受的宝藏。

其四,这部书稿具有一种善于洞隐烛微开掘生发的学术品格,这一点,从全书中所涉及到的创作论、作者论、作品论、接受论等等各个环节都全方位地充分显现出来。卡尔·马克思曾指出:把某个作家实际提供的东西和只是他自认为提供的东西区分开来,是十分必要的。该书在这个“十分必要”的工作上的的确确下了一番十二分的工夫。从作品所传达出来的意义世界、所表述出来的客观世界,到剧作者特定的话语系统及其形式技巧等等,健生君都竭尽思辨智慧,运用解剖刀一般的犀利笔触去条分缕析,对作品文本中的所指与能指阐释开发得十分到位,包括那些非理性的、潜意识层面的东西。这要比那种通常所谓的印象式评论来得深刻有力,使人在阅读过程中情不自禁地产生出类似于庖丁解牛时,由于其将“目视”与“神遇”二者结合的天衣无缝而导致的游刃有余纵横捭阖、痛快且又沉着的愉悦之感。健生君在这部书稿中,对那些原著所作的带有强烈个性而又入情入理的解读与剖析,则更是令我们别有另外一番美妙的滋味在心头。当代解释学美学的代表人物如伽达默尔、海德格尔等人,已经对作者—作品—读者或评论家之间的相互关系进行了远远超过传统解释学的精彩详尽的论述,而其中有所谓“作者死了”的理论,这是否应当理解为是指原作者一经让自己的作品问世,其对作品的“专利权”、“继承权”、“监护权”,或者说是作品自身的“生存权”及其“生命价值”、“生存质量”就都全盘移交托付给了广大读者观众和评论家们了。是读者观众和评论家们通过自己创造性的欣赏和评论(亦即“重新体验”、“问答逻辑”、“再创作”、“继续创作”等),再次赋予作品以第二次生命活力;只有历经这一番“起死回生”、“死去活来”的锤炼再造,一部作品的创作过程才真正归于完整圆满。这,对理论家的功底、智慧、勇气

等都是一种考验。健生君是这么想的,也是这么做的,而且做的效果十分理想。许许多多剧作以及其中所描绘出来的形形色色的世界,里面林林总总的人物、故事、场面、细节等等,都在健生君这部书稿中变得更加鲜活起来。对“本文”亦即原作品所做出的任何一种新的解释,都仿佛能使其返老还童,重新焕发青春靓丽的风韵。可见,从最起码的意义上讲,理论家的新解释,确实对原作品具有类似于美容按摩乃至养生长寿的保健功能。

其五,这部书稿的又一大特色,是基础研究与应用研究二者结合得比较好。对于人文社会科学的研究来说,这二者怎样结合的问题在解决和把握的难度上则更大,有其特殊的复杂性,颇像计算机硬件与软件的关系。基础研究更偏重于基本理论建设,以“自上而下”的思维方式为主,所追求的是学理上的探索与创新,以及观念论的、认识论的突进。而应用研究则更关注于对基本艺术实践过程中的规律与特征进行概括总结,更贴近作品与作家的实证性解释,以“自下而上”的思维方式为主,必须通过对古今中外大量作品例证做出反复的考察、求实求精求细地打捞捕捉、筛选过滤、解构重组、比较提炼等等,以此达到基本技法理论体系上的建构。它着重于解决和处理创作实践中的技术性、方法论一类的问题。从这个意义上而言,健生君这部书稿又具备近些年来在国内外崛起的“技术美学”这门新兴学科的某些特质。从这部书稿中,我们可以充分看到,只有以基础研究中的思想理论创新作为先导,才能使应用研究摆脱繁琐和思想的爬行而走向旨趣的高远,境界的提升。

最后,值此千禧年喜临门之时,再说一点希望和祝愿的话。

一开始就有一个较高的起点,一开始就走对了路子,这是可喜可幸的事。虽然说,力量或实力来自于历史的积累,但我还是希望健生君不自我陶醉于已经取得的成绩,在学术气度和眼光上更加博大和高瞻远瞩,进一步精心设计新的蓝图。“道在静中”,同时也在动中。学术上的挑战往往同时就是学术发展上的大好机遇,或

使用以“立”为主的肯定性思维模式,或使用以“破”为主的否定性思维模式,或“破”与“立”(分别以“摧毁”或“建构”为旨归),两者互用互补,顽强地在一些颇具前瞻性、挑战性、争议性、开拓性乃至破坏性、颠覆性、革命性、风险性、批判性的重大学术课题上筚路蓝缕,一意孤行。并且一如既往始终牢牢坚守自己那一片“内在的心灵自由的空间”(爱因斯坦语),始终保持着那样一种登泰山而不敢小天下的雍容大度、清高雅逸的学术情怀,因为卑微浮躁的心灵与狭隘市侩的胸襟,不可能承受或开发一种伟大而深沉的思想理论或科学学说。总而言之,在科教兴国、尊重知识、尊重人才业已成为不可逆转的历史潮流的喜人大背景之下,以更加饱满的激情,向更高更远的境界发起勇猛冲刺。“向前走吧,沿着你的道路,鲜花将不断开放”(泰戈尔语)。

不惟写序,更在倡导一种好的学风和人品,所以罗哩罗嗦地说多了一点。就此赶快打住。

王建高

1999年12月30日~2000年1月3日

于新千年与新世纪伊始之吉日

目 录

序 言	(1)
第一章 论中外戏剧中的“停叙”	(1)
第二章 论中外戏剧中的“悬念”	(18)
第三章 论中外戏剧中的“停顿”	(43)
第四章 论中外戏剧中的“道具”	(65)
第五章 论中外戏剧中的“戏中戏”	(88)
第六章 论中外戏剧中的“发现”与“突转”	(114)
第七章 论中外戏剧中的“巧合”与“误会”	(138)
第八章 论中外戏剧中的“怪吝人”	(170)
第九章 论中外戏剧中的“幕后人物”	(196)
第十章 论中外戏剧中的“妓女”	(214)
第十一章 论中外戏剧中的“亡国女”	(241)
第十二章 论中外戏剧中的“尴尬妻子”	(275)
后 记	(286)

第一章 论中外戏剧中的“停叙”

一、何谓“停叙”？

叙述从广义而言,即是一种交流或通讯,指传送者通过某种媒介向接受者传递某种信息。文学叙述的媒介则是语言文字,其传递的信息即为文学作品中具体描绘的许多大大小小的虚构性事件。由此我们可以说,通常人们所谓的“故事”,便是由从叙事性作品中提取出来、并按照一定逻辑关系(如因果律等)和时间顺序重新排列组合的一系列事件构成的。根据故事发生、持续的时间与文本(即作品)叙述故事所用篇幅多少之间的关系,我们可以从理论上划分出三种叙述类型:其一为均速叙述,指故事发生、持续的时间与文本叙述故事所用篇幅在单位上匀称对等。例如故事发生、持续的时间为10小时,文本便分出10章(或节),各章(或节)叙述每一小时内发生的事件内容。其二为加速叙述,指文本以较少篇幅叙述发生、持续时间较长的故事。如人物几年乃至几十年的生活经历与遭际,被寥寥数行概介性语言一笔略过。加速叙述若加速至极限点,就会变成“零叙”,亦即某些故事因微不足道、不足挂齿而在作品中被略而不提。其三为减速叙述,指文本耗用较多篇幅来叙述发生、持续时间较短的故事。如人物不过须臾瞬间的意识闪念,文本却耗费了数页甚至几十页篇幅深挖精掘、细细道来。减速叙述若减速至极限点,便成为“停叙”,意即停下来叙述,此时故事时间完全滞固不动,惟有文本在花费篇幅进行叙述。这里,我们不妨打个比方:如同一辆正在行驶中的汽车因有人搭车或

交通堵塞之故戛然而暂停;虽然汽车已不再移动,但它又显然不是完全静止(停止)的。因为司机并未熄火,汽车发动机仍在“突突”运转,故而必定还在消耗着一定数量(公升)的汽油,就如同文本还在花费一定的篇幅仍然在进行叙述那样。“停叙”堪称西方叙述学理论中的一个重要概念术语,同时也是与本文内容最密切相关的关键词。当然,无论是使用均速、加速还是减速叙述,在剧作家那里都应当是依循所表现内容的具体需要而定的。

事实上,如果换一个角度来看,上述所谓文本篇幅的多少,其实也就是语言文字的疏密约繁问题。因此,加速叙述与减速叙述又分别可以用“约叙”与“密叙”相称谓。在“密叙”区域内还存在一种“平叙”,即故事发生、持续的时间与文本叙述所用篇幅达到吻合日常生活时间节奏的协调一致性,特指文学作品中的人物“言语”(具体就戏剧而言,即包括独白与对话的所谓“台词”。这是因为,尽管舞台上的人物对话虽带有一定的表演成分和色彩,而与日常生活中人们的说话不能完全等同;但大体说来,一个人在舞台上说“台词”同他于日常生活中谈话在时间节奏上是协调一致、相差不大的)。当然我们不能绝对化,因为人物之“言语”只有处在故事发生、持续的时间进程中,方可属于“平叙”;倘若它处在故事发生、持续的时间中断为零的阶段,那么就不能再笼统地称之为“平叙”,而只应算做“停叙”了。

叙述是叙事性作品中最重要、最重要的艺术手法、技巧之一,而戏剧既然为叙事性作品中最主要的种类、体裁之一,其必然也就离不开叙述。戏剧通过舞台人物的行动与对话搬演世态人情,台词一般说来在剧本中占据着大部分篇幅(当然要求这些台词应尽量富有某种“动作性”)。所以,戏剧总体上采用的是一种“平叙”。剧本中还有简短的舞台提示、布景说明、“话外音”、剧情概介和出场人物介绍等,则属于“约叙”;而篇幅较长未被打断的人物独白,则可算做“密叙”。以上几种叙述手段、技巧在中外戏剧创作中被经常性

地使用,并不给人以多少陌生感。那么,“停叙”在中外戏剧创作中是否也得到使用?其使用情况又如何呢?本章这里拟以“停叙”视角为切入点,就有关中外戏剧中的“停叙”问题,展开一番深入的理论探究。

二、“停叙”在中外戏剧中的运用

(一)中外戏剧话语模式及相关问题

由于中国戏剧(戏曲)与西方戏剧(话剧)分别属于截然不同的世界两大戏剧体系,因此在探讨本课题之际,很有必要将中外戏剧的话语模式及相关问题作一个简要的比较。戏剧作为剧作家、演员与观众之间的仪式化交流,其交流话语不外乎两种方式:其一,叙述。其话语关系体现于剧作家、演员与观众之间,处在现实的时空中。其二,对话。其话语关系体现于剧中人物之间,处在虚构的时空中。此两种话语交流方式,包含了与之相对应的两个交流系统:之一为台上台下、演员与观众之间、虚构时空与现实时空之间的外交流系统。该系统的话语遵循叙述原则,亦即由剧情之中的人物或者超出剧情之外的演员,直接向观众进行铺陈叙说。之二为台上虚构时空内剧中人物之间构成的内交流系统。该系统的话语遵循对话原则,并且此对话必须设置于自足自给的恍如现世的戏剧“幻觉”中进行——亦即假设存在“第四堵墙”,把虚构世界与现实世界截然划分开来,尽最大限度地阻断内、外两个交流系统之间可能存在着的沟通渠道,严格追求内交流系统的封闭自足,让台上人物真实地“生活”。由此,我们可以很清楚地找出叙述与对话这两种话语交流方式最鲜明突出的差异性:叙述中信息的发送者与接收者是外交流系统中的演员和观众,而对话中的施与者和接收者则为内交流系统中的人物,正像评论家松迪在《现代戏剧理