

光未然戏剧文选

刘可兴 编

中国文联出版社

J80/21

丁巳年



光未然戏剧文选

刘可兴 编

中国文联出版社

1525663

(沪)新登字 302 号

责任编辑 徐 侗

封面设计 范一辛

比较戏剧学

——中西戏剧话语模式研究

周 宁 著

上海社会科学院出版社出版

(上海淮海中路 622 弄 7 号)

新华书店上海发行所发行

苏州印刷总厂吴县东山排版分厂排版 上海东方印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 8.375 插页 2 字数 205,000

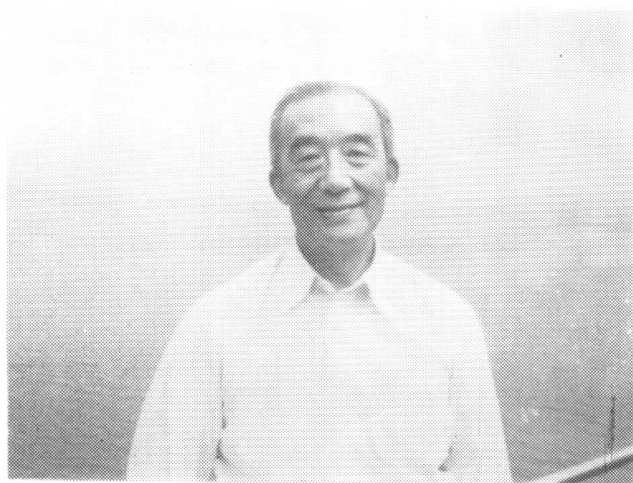
1993 年 10 月第 1 版 1993 年 10 月第 1 次印刷 印数 1—1 000

ISBN7-80515-822-3/I·92 定价:5.80 元



1988年在深圳。

一九八六年在密云水库。



三十年代中期的光未然。



名诗鉴赏辞典》撰写了几近一半的文字，以至于原主编将这位年轻人“破格”擢为主编之一。鉴赏辞典通常是应景文章，而周宁的这些诗歌赏析条目由于融合了英美“新批评”的解读方法，写来不落俗套。他还翻译了美国长篇小说《得克萨斯》。他主译了《20世纪世界文学百科全书》，这部英语世界权威性的文学百科全书，深入地展示了本世纪世界文学与文学理论的风貌，中译本400余万字，其翻译难度是可想而知的。近年来他还在《中国社会科学》、《文艺研究》等刊物发表论文近30篇。他总是一刻不停而又舒展自如地在做，他不夸夸其谈，决不像有的人能大“侃”而不稍作。

陈瘦竹先生对这位学生是寄予厚望的。周宁受过大学外文系训练，又攻读中文系文艺理论专业硕士学位，他曾致力于翻译西方当代美学理论，又具有文学理论思辨能力，而后选择中西比较戏剧学作为博士论文研究方向。我觉得，周宁的学历与陈先生当年的治学道路相仿佛，他应该是最能继承陈先生事业的。

比较文学与中西比较戏剧学在我国是新兴学科。从事这一研究需要精通中、外文学与语言。海外的比较文学学者大多集中在外文系，比较文学在中国80年代兴起则是从大学中文系开始的。一些中青年学者为了解决中国现代文学受外国文学影响这一令人瞩目的独特现象，开始从事影响研究。但是建设一门新学科并非易事。十年来中国新生的比较文学界做出了不少成绩，初步形成了一支队伍。这支由临时“转业”、“客串”而组成的队伍积极性高，但匆促上阵，准备不足，研究工作还停留于介绍概论与解决中西文学的某些具体现象的比较层面。而建设新学科，需要在大量的具体研究成果基础上，构筑起一套系统的学科理论与方法。对于中国比较文学来说，我认为主要是两方面的工作。第一，将西方现代新的研究方法加以改造，运用于解决中西文学比较的具体课题，取得丰富的成果；第二，将从西方兴起的比较文学理论与方法“中国化”，建设起适用于中西文学比较的系统的理论与方法，因为西方比较

文学思考与运用的对象是西方各民族文学与文化，而东、西方文学各自的巨大独异性则需要建立起新的理论与方法。

周宁的博士论文《比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究》，就是在这些方面做了出色的工作，如他自己所说：“我所做的，是中国比较戏剧学迈向理论系统化的第一步。”这是一部具有较高理论品位的比较戏剧学专著。

周宁提出，中、西戏剧存在着两种各自具有内在一致性的话语模式，一种是叙述性的话语模式，一种是展示性的话语模式。应该说，这一基本论点并非周宁首创。周宁的成功之处是，他以叙述学的研究方法，结合形态分析，对中、西戏剧的传统模式——从话语结构、类型到语词与动作之间的关系、时空与剧场经验以及戏剧文本的视界结构等——进行了系统的理论诠释。因此周宁的研究就同以往的中西戏剧比较研究不同，那些研究大多撷取某些现象、某一问题，缺少理论的系统性，是比较研究而称不上“中西比较戏剧学”。周宁不是找一些具体例证来证明何为叙述、何为展示。他以叙述与展示两个概念作为论文阐释的逻辑起点，从话语模式入手对戏剧模式的一系列问题作出系统化诠释。他成功地运用了叙述学的研究方法，从而提高了论文的理论品位。由于周宁这几年致力于西方新的美学与批评方法的译介，现代阐释学、接受美学、结构主义叙述学等被他吸收糅合进论述中。他所做的最有价值的工作，就是我在上文所提出的两点。一是将新的研究方法经过改造适用于中国文学现象的分析。在这篇论文中最明显的，是运用叙述学的研究方法将现代阐释学中的“视界”概念移用于探讨中、西戏剧话语的不同内在结构，他发现了西方“展示性”戏剧的多元视界结构与中国“叙述性”戏剧的一元化视界结构，这决定了两种戏剧的不同戏剧情境与戏剧性。这篇论文中像这一类关于中西戏剧模式具体构成的分析，总是被他说得既透彻又新颖。尽管有个别基本结论已被前人提出过，但是由于周宁运用了新的方法，实际上是开

拓了新的思维视野与方法，就比他人说得透与新。其二是将主要用于小说研究的西方叙述学与形态分析方法结合起来，经过改造运用于中西比较戏剧的系统性研究，从而使一直处于稚嫩状态的中西比较戏剧学开始具有理论品格。因此这篇博士论文被答辩委员会评为：“具有独特体系、富有理论深度、取得了突破性成果的论著。”

中国比较文学与比较戏剧学需要更多的理论新人。我希望本书的出版能推动更多的理论新著问世，推进新兴学科理论的“中国化”，建立起成熟的“中国比较文学”与“中西比较戏剧学”。

1992年9月3日于

南京大学戏剧影视研究所

导 言

戏剧是人类共同心灵的表现。当所有的日子与其辉煌、衰败一同沉寂在时间的深渊中，当山岳与森林、无尽的田园村落、浩瀚的大海将人类分隔在两半球、东西两个世界的时候，戏剧艺术以充满感性荣光的形象，复活了人类共同的回忆与梦想，孕育着真诚普遍的精神。在戏剧世界中，一个民族与另一个民族相互交流、相互理解、相互启发、滋养着智慧与想象，相互提供着创造的灵感。表现在戏剧交流中情思与艺术形式方面的某些共同性令人激动。同时，差异现象也是普遍的。不管是语言策略、情节结构、观感故事的角度，还是演出风格、剧场经验，中西戏剧两种各自呈现出连续性的艺术传统，尽管在两千多年的隔绝之后开始了交流，甚至相互利用，但似乎难以重合。不同戏剧传统之间的类同现象是人类共同精神的见证；其间的差异则体现了人类精神的丰富性。对同一文化类型内不同戏剧传统进行比较，“可比性”的基础往往是类同点，在跨越两大文化圈的中西戏剧比较中，戏剧这一共同的类型概念下存在的种种思想与艺术形式上的差异，就更惹人注目，更具有理论探讨的价值。民族戏剧传统的个性表现了总体戏剧的各个侧面，世界戏剧史的各个断层，以及戏剧诗学的各个范畴。

20世纪以来，没有哪一个民族可以像孤岛一样生存，无论东方还是西方，都不可能把自己封闭在自身传统中讨论戏剧问题。西方从叶芝、布莱希特到阿庇亚、阿尔托，以东方戏剧作为灵感，似乎是

与他们的艺术成就分不开的。而在中国现代话剧史、日本新剧以来的戏剧史中，西方戏剧的影响几乎是主流。大量的戏剧作品伴随着整体性的观念、批评理论一同传播，以至我们在讨论东方戏剧时，讨论的对象从文本到演出形式，都有浓重的西方色彩，而且，有关美学观念、审美惯例、理论范畴或批评方法，也是西方的。因此，具体历史范畴内的中西戏剧的交流关系，势必成为比较戏剧学中影响研究的重要依据与对象。18世纪中国的元杂剧《赵氏孤儿》传入欧洲，对西方戏剧观念产生了一定的影响；20世纪中国话剧完全是西方戏剧影响的产物。这种影响体现在作品、剧作家上，也体现在戏剧运动、思潮、类型演变过程中，前者如易卜生、奥尼尔与曹禺，《原野》与《琼斯皇》；后者如写实主义戏剧与中国现代话剧、爱尔兰民族戏剧运动与国剧运动等。剧作家与剧作家、剧本与剧本、演出风格与演出风格之间、创造与灵感之间，一系列跨国跨文化的可实证的交流关系（影响与接受），是近年来中国现代戏剧史与比较戏剧学研究的一个热点。

戏剧思维的惯例与价值尺度往往因时因地而异，文化语言、种族环境、风俗制度等等因素，都会造成不同的戏剧形式，从而为比较戏剧研究提供了诠释的语境与依据。

两种传统的差异是最初交流的动机，影响往往是补偿性的，中西两种戏剧相互补充，启发创造的灵感，任何一方都从对方借贷并获得其缺少的、非我的东西，借以超越自身的规范与传统的限制。历时的影响研究与共时的平行研究相互印证，共同性使交流中的理解成为可能；差异性则使相互之间的影响与利用变成必然的要求。交流过程中出现的种种问题，又必须深入到两种传统的内在异同关系中寻找答案。找出异同的现象，并不是中西比较戏剧研究的目的，关键还在探讨现象与现象之间的联系以及现象背后的某种必然的理由。任何一种戏剧传统，都是结构、功能与价值的整体，将不同现象按特定规律联系起来的，是特定的模式。只有发现中西

戏剧两种模式的本质，才能将具体比较研究中发现的一系列的异同现象串起来，提供系统的诠释，才能使实证材料的比较具有体系性与理论性。

比较不是理由，也不是目的。如果在比较戏剧学中只注意比较而忘记了戏剧学，那么，所谓的比较就成了一堆支离破碎的异同现象的罗列。理论的系统性不可缺失，中西戏剧传统的种种异同现象，标志着两种戏剧模式，而这两种戏剧模式的本质何在，它与具体异同现象之间的必然联系如何，是本书关注的问题。以往的研究已经揭示出中西戏剧传统中的许多共性与个性的现象，笔者尝试在这种种现象之间建立某种逻辑的统一性，因为只有探讨两种戏剧模式的逻辑统一性，才能将具体的比较研究提高到系统的戏剧学理论层次，才能对跨越中西戏剧传统的共同的戏剧诗学的建设有所贡献。

中西戏剧比较研究并不等于简单地将两种戏剧形式放在一起，或者将注意力投注于它们之间的亲缘关系，更不是研究戏剧外贸或发挥想象力将无历史联系的东西强拉硬扯到一起的智力游戏。这样实际上是将方法混同于目的。比较戏剧学的宗旨在于开拓戏剧研究的视野，使具体的研究具有普遍整体的世界主义意识，通过对西方戏剧的观照，与自身拉开一定的理解与诠释的距离，更深刻地认识中国戏曲传统的本质，通过对方的映照审视自己。同时，通过比较研究，还能增进对西方戏剧传统的理解，既通过理解对方来理解自己，又通过理解自己来理解对方，互为主观、互为批判。

中西戏剧的交流为我们的研究提供了历史的起点。交流中的影响、接受、模仿、变形，甚至误解与叛逆，提出了一系列涉及到双方戏剧传统的问题，从比较到戏剧学意味着从一般现象描述到系统理论的诠释。从18世纪《赵氏孤儿》传入欧洲，到20世纪中国舞台上演话剧，两种戏剧模式似乎都在差异的前提下试图了解对方，利用对方。这其中包含着客观的知识，也包含着主观的想象；

包含着理解，也同样包含着相当成份的误解。正是在这具体的交流过程中，一系列值得思考的戏剧问题不断出现，期待着理论的深入探讨，而从理论层次上系统地研究这些问题，又势必要涉及到两种戏剧模式的某些核心概念。在人类艺术的“想象博物馆”中，中西戏剧作为不同而又不可或缺的组成部分，在相互独立或相互交流的历史状态中，从不同角度建设着共同的戏剧诗学。然而，作为两种传统或模式，它们各自的核心概念是什么？那个系统的“阿基米德”点何在？

1735年，马若瑟的《赵氏孤儿》法译本登载在《中华帝国志》（简称《中国通志》）上，在这个中国戏曲的第一部西语译本中，曲辞全被省略了，原因大概是译者与当时西方普遍的戏剧观念认为“歌唱和说白不应该这样奇奇怪怪地纠缠在一起”。西方人接受中国戏曲的语境是西方戏剧，“欧洲人有许多戏是唱的；可是那些戏里就完全没有说白；反之，说白戏里就完全没有歌唱。”^①这是他们省略曲辞的根据，也是他们将中国戏曲称为Opera（歌剧）的根据。20世纪初中国戏剧界在对旧戏感到失望的时候，引进了西洋戏剧，又过了20年，洪深才为这种新剧找到一个能说明其主要特征的术语——话剧。西方强调中国的“歌”；中国强调西方的“话”，由此可见，在中西戏剧交流中，重要的不是对方是一种戏剧，而是一种不同于自我的戏剧，交流的任何一方都把对方当作非我的形式，或者说是自我的否定形式。

话剧无唱工，是对话的艺术，这是接受西洋剧的主要动机之一，也是建设新剧的起点。值得注意的是，近百年的中国话剧史中，对话却始终是一个薄弱环节。不仅20年代的观众“无法忍受三、四

① 伏尔泰的好友阿尔央斯侯爵在《中国人信札》中评价《赵氏孤儿》，认为该剧有两个缺点，一是违反“三一律”；二是曲白相混：“歌唱和说白不应该这样奇奇怪怪地纠缠在一起。”参见《比较文学论文集》，北京大学出版社1984年版，第89—91页。

个小时的对话”^①，连80年代的剧作家也不堪设想“演员在舞台上，你说我说，从头到尾说来说去，真成了说话的戏剧了”。^②究竟是一种什么力量，阻挡中国戏剧家与观众将对话当作一种合理的审美形式，纳入自己的想象系统中？

新剧强调的是“话”，鲁迅说“以白话来兴散文剧”。然而，是否只要说话的剧就是话剧呢？早期文明戏多采用幕表制，大概是以为只要按故事情节即兴在台上说话，就是新剧了，果真如此？还是戏剧的话不同于一般的谈话？在台上谈话是话，讲演也是话，“文明戏”有成为“化装讲演”的倾向，难道讲演的话与话剧的话就没有区别？或许戏剧的对话具有其严格的文类规定性，它既不同于一般的日常谈话，又不同于史诗般的叙述或讲演。那么，在西方戏剧话语模式中，对话具有何种文类规定性？或者说，对话怎么才能具有戏剧性？中国为什么一方面有意识地将接受西方戏剧的选择重点放在对话上，另一方面又在无意识中误解西方的对话精神？中国人接受的选择与利用中的误解究竟是在一种什么语境或传统背景下进行的？戏曲语言结构中，对白性话语的功能如何？戏曲的话语结构，作为交流与接受的期待视野，是否影响着话剧的建设？

戏剧传统是交流的背景与前提。人们为了背叛传统而接受“非我”的戏剧模式，同时在接受中又无法摆脱传统视野的制约。传统并不是过去时间中客观的事件，而是一种先在的经验结构，是无数的文本在精神中整合积淀成的一种类型与形式的观念，一种“集体

① 1920年，《华伦夫人之职业》在上海新舞台剧场演出失败，宋春舫分析其原因时指出“……西欧剧本，往往以毫不相干之谈话开场，益令人无从捉摸。……‘你想区区六个人，在台上平平淡淡说四个钟头的话——第一幕开场，就是薇薇与泼兰地，没头没脑地说了差不多三十分钟。第三幕华伦夫人与薇薇，要说一点钟话——看惯走马灯的旧戏的中国观众，见了这样的新戏，怎么教他们坐得住啊！’”

② 见《戏剧观争鸣集》（一），中国戏剧出版社1986年版，第44—45页。高行健在分析观众不爱看话剧的原因时谈过这话的。

的意识形态”。两个多世纪中西戏剧交流过程中的种种问题，实际上都涉及到中西两种戏剧传统中的某些核心概念。为什么中国话剧的对话发展不完善，为什么误解西方戏剧的对话，这些问题，似乎都可以在中国戏曲缺乏对话机制的特征中找到传统的依据。我们在强调艺术的创造、转化的同时，也不能忽视历史与传统的连续性。

近现代中西戏剧的交流，几乎都把对方当作自身的否定面，但在历史上两种传统并不是没有类同的时候。古希腊悲剧中有大量的歌队咏唱，文本也是韵体，与中国戏曲的体制极为相近。那时的西方戏剧仍不能说是“话剧”，真正的“话剧”要到莎士比亚以后。如果以这种后来不复存在的类同性为思考的起点，那么究竟是什么因素使这两种传统分道扬镳了？除了各自戏剧模式中固有的动机之外，是否还有更为深远的文化素质在起作用？类同已成为历史，在差异的现实面前，相互之间的影响与利用是否会带来新的重合？

戏曲舞台上有声皆唱，为什么就显得自然而然？为什么西方戏剧的对话总是写得那么机巧，富于戏剧性？惯例之中有什么合理性？伴随着有声皆唱的语言，是无动不舞的表演，在充分审美化的语词与动作之间，究竟有什么必然联系？同样的问题也适用于西方戏剧中，对话与具体现实的表演动作，语默动静之间，是否也存在着某种必然的一致性？

对中国政教伦理颇有好感的伏尔泰，看到《赵氏孤儿》以后，也认为这不是一出“悲剧”，而是“一大堆不合情理的故事”。“悲剧”与“故事”之间，区别的重要尺度便是“三一律”。如果将“三一律”当作教条理解，它固然是荒诞的，如果当作一种理论总结，其中却不乏某些合理性，否则为什么直到今天，大部分西方戏剧的结构中，仍有“三一律”的影子。中国接受了西方戏剧的许多理论，几乎任何学说在中国这八十余年的话剧史上都能找到回声，唯独“三一律”，似乎

无人明确表示过肯定的态度，而中国最成功的话剧作品，却体现出“三一律”的精神，如《雷雨》。戏剧如果真没有某种由文类造成的内在局限，西方戏剧又何苦要把自己限制在封闭的时空结构中作茧自缚呢？相对而言，戏曲是开放结构，从杂剧到传奇，时空的自由似乎于戏曲于小说无差别，那么，戏曲作为独特的艺术门类，其时空结构的个性又体现在何处？如果时空的某种局限恰好符合戏剧艺术的审美要求，封闭的结构更能体现艺术魅力，又何乐而不为？在时空结构的差异背后，是一种什么戏剧观或世界观提供诠释与价值尺度？不同的时空结构又是如何创造剧场经验的？

戏曲情节或许山重水复，但结局总是柳暗花明；西方戏剧经常始于困惑且终于更深的困惑，斯坦恩甚至说伟大的剧作都是个谜。曲作家的智慧在于出面为观众指点迷津，观众的智慧在于领悟；西方近现代剧作家更喜欢藏匿起自己的智慧，让人物为自己的个性辩护，让观众诉诸自己的理性与想象，从复杂的文本意识形态中建构出自己的真理。声音与沉默、全知或局限的视界，如果不是一两位剧作家偶然的選擇，那么不约而同的前提是什么？戏剧交流是一种意识活动，感知与想象的视界问题，是一个重要问题，剧作者在剧中处于一种什么样的意识位置？在同一事件面前，不同人物的感知角度有何不同？全知的还是局限的？中西戏剧家对两种视界结构是否有所偏爱，两种戏剧传统中视界结构的典型形式，是类同的，还是差异的？如果呈现出不同的趋向，那么不同的原因何在，两种戏剧模式中，究竟是什么概念作为各自的逻辑前提，造成两种传统的差异，造成交流中理解的必要与误解的可能？

跨文化的戏剧交流中，误解与偏移的形式是必然的。一种戏剧模式与其产生的文化心理结构有着整体性的联系，从一种文化与戏剧传统中移植到另一种文化戏剧传统中，很难保持其原有的样态。造成这种歪曲，除经济、政治、宗教、哲学、语言等文化社会方面的因素外，是否更主要的还有中西各自戏剧传统本身的内在原

因？中国话剧最初接受西方戏剧的态度可谓诚恳，“如其要中国有真戏，这真戏自然是西洋派的戏”，“只有兴行欧洲式的新戏一法”，甚至不惜被说成“欧化”，钱玄同、周作人的观点在“五四”时期是具有代表性的。尽管如此，接受与移植的结果仍是改造与偏离。这种变形如果是不可避免的，那么，必然的原因到何处去寻找呢？迄今为止，我们多从戏曲与话剧的断裂或相互否定角度上理解中国戏剧史。实际上戏曲作为一种艺术形式的衰微，并不意味着传统戏剧观念的衰微，创新在很大程度上是对既定结构的背景与突前关系的调整。传统中固有的某些潜在因素附着在外来形式上突出了，而另一些曾经明显的因素退隐到潜在状态中。交流不可能是客观的。传统是交流的先决因素。

要想理解中西戏剧现代交流中的种种选择与改造，就必须理解塑造或以先在结构决定种种交流现象的传统。具体的交流史提出了种种疑问，关于中西戏剧的平行比较又发现了一系列的差异，从文类规范到语言形式、表演风格与时空经验。如果我们的研究尝试在这些方面做出有效的解释，就只有深入中西戏剧的传统模式之中，寻找历史与逻辑的必然。

本书的研究重点，在于中西戏剧传统模式的比较。传统并不是过去的存在，它一直延伸到现在，制约着不同民族每一次戏剧创造活动。传统也并不是一套明确的教条，而是或显或隐体现于戏剧创造活动与文本中的具体的、实在的东西。因此，我们的分析阐释将始终以文本为基础，力图从示范性的解读中揭示具有一般意义的规律，并将这些规律与总体的模式相互印证。

戏剧是一种仪式化的交流活动。不同民族戏剧中的种种审美特征，归根结底是由其话语模式决定的。从一般意义上讲，剧本是一剧之本，有什么样的文本就有什么样的演出。话语指的是用于交流的言语活动。剧作家、剧本、观众构成一个外在的交流系统，它是现实时空中的。剧中人物之间的对话构成内在的话语系统，其

存在形式是虚构的。特定的戏剧话语模式，首先表现在这两个系统之间，两个系统中不同因素之间的关系上。有的戏剧注重外交流系统，文本中的剧作家、舞台上的演员直接与观众接触，近乎于史诗或讲唱文学的话语形式。有的戏剧则注重内交流系统，通过人物之间的对话，将剧情展示出来，不管是剧作者还是演员，都尽量避免出面直接加入交流。前一种话语形式我们称为叙述，后一种我们称为展示。

一部戏剧，或者一种戏剧传统的典范之作韵文本中，叙述因素占有相当大的比例，那就可以说这出戏剧或这种戏剧传统是叙述模式的。相反，如果展示因素占文本信息方式的主要部分，那就是展示模式的。西方戏剧理论的奠基之作是《诗学》，在这部著作中，亚里士多德一再从本体意义上强调戏剧与史诗的文类区分，而这种区分的尺度就是叙述与展示，因为柏拉图早在《理想国》中就已提出“单纯叙述”与“摹仿叙述”，前者是“诗人在说话”，后者是“当事人自己在说话”。^①

从话语形态角度看，叙述模式假设戏剧的主要信息是剧作者与演员作为叙述者或暗隐的叙述者讲述并转述给观众的，文本主要是叙述者的话语。展示假设戏剧的大部分或全部信息是剧中人物的对话中自然表露出来的，剧中人物不与剧外观众直接对话，文本的主导性话语是人物的话语。

叙述一段故事与展示一段故事毕竟不同。在这两个概念中，我们不仅看到史诗或一般叙事文学与戏剧的文类区分，还看到中西戏剧话语模式的区分。从一般规范意义上讲，史诗到传奇到小诗，都属于叙述文类，而戏剧则属于展示文类，这是文类概念的逻辑起点。同时，中西戏剧的话语结构都产生于叙事文学（讲唱文学与史诗，口头的与书面的），戏剧与叙事文学之间，文类的逻辑关系又呈

① 《诗学》第三章，人民文学出版社1982年版；《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社1983年版，第47—54页。