



西方现代戏剧叙事转型研究

Narrative Transition of
Modern Western Drama

冉东平 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



西方现代戏剧叙事转型研究

Narrative Transition of
Modern Western Drama

冉东平 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

西方现代戏剧叙事转型研究 / 冉东平著. —北京: 北京大学出版社, 2017.8
(国家社科基金后期资助项目)

ISBN 978-7-301-28559-6

I. ①西… II. ①冉… III. ①戏剧研究—西方国家—现代 IV. ①J809.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 181635 号

- 书 名** 西方现代戏剧叙事转型研究
XIFANG XIANDAI XIJU XUSHI ZHUANXING YANJIU
- 著作责任者** 冉东平 著
- 责任编辑** 初艳红
- 标准书号** ISBN 978-7-301-28559-6
- 出版发行** 北京大学出版社
- 地 址** 北京市海淀区成府路 205 号 100871
- 网 址** <http://www.pup.cn> 新浪微博: @北京大学出版社
- 电子信箱** alicechu2008@126.com
- 电 话** 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62759634
- 印 刷 者** 三河市北燕印装有限公司
- 经 销 者** 新华书店
- 730 毫米 × 1020 毫米 16 开本 15.25 印张 265 千字
2017 年 8 月第 1 版 2017 年 8 月第 1 次印刷
- 定 价** 42.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金项目主要类别之一，旨在鼓励广大人文社会科学工作者潜心治学，扎实研究，多出优秀成果，进一步发挥国家社科基金在繁荣发展哲学社会科学中的示范引导作用。后期资助项目主要资助已基本完成且尚未出版的人文社会科学基础研究的优秀学术成果，以资助学术专著为主，也资助少量学术价值较高的资料汇编和学术含量较高的工具书。为扩大后期资助项目的学术影响，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室
2014年7月

序

“自有戏剧以来,它始终是自然的一面镜子。”“自然”是那么丰富多彩,“镜子”又是那么神奇瑰丽,戏剧成为西方文学中最重要的一个分支,众星灿烂、成果辉煌,我们想到酒神节上的希腊悲剧,想到环球剧场的莎士比亚,想到永远等待不到的戈多……这里有无数佳作名篇,从亚理斯多德的《诗学》开始,吸引了多少天才的思想家和理论家进行探索和思考。戏剧理论是一座巨大的美学宝库,是西方学术最重要的内容之一。

我也是这座宝库的探索者,20世纪80年代我做过亚理斯多德的悲剧理论,这是我进入学术殿堂的起步。90年代中期我在做一个新历史主义同莎士比亚戏剧的项目,其时南京大学外国文学研究所举办了一个讲习班,邀请我开新历史主义的讲座。授课时我认识了东平,知道了他在研究西方戏剧,从此,两位探索者因戏剧理论而结缘。

此后,除了在学术会议上常常见面外,东平又两度离开岭南热土,北上石城,来到南京大学随我做访问学者。他报考了博士,论文题目是《西方现代派戏剧叙事研究》,有多年苦读的基础,又广泛吸纳新知,他以很好的成绩取得博士学位。但是东平还是不满足,孜孜不倦,继续修订和补充这篇博士论文,又过去了差不多十年之久,才终于完成这部《西方现代戏剧叙事转型研究》。

为一部二十多万字的著作,从青春年少到渐生华发,东平花费了二十多年的时光,这正反映了东平的性格:认真、求实、不计浮名;不过从另一方面说,这也关系到论题的难度。他所研究的是西方现代戏剧叙事的转型,“西方现代戏剧”包含了许多流派、不同国家的众多作家;既然是“转型”,这就包含同古代戏剧的联系和区别,必须具备古代戏剧的丰富知识;研究“叙事”,又关系到近几十年来新起的叙事学,必须通晓现代叙事学的基本理论和批评实践。

面对种种难题,东平知难而上,他阅读了19世纪末期以来,西方现代和后现代戏剧的大量作品。他从清理传统和现代戏剧叙事理论入手,然后从不同角度进行剖析,分别从范式、功能和形态三个层面考察现代戏剧的叙事问题,把它同古典戏剧的叙事进行多层次的比较和对比,把现代戏剧叙事的文本形式和价值目标同理论的变革联系起来分析,把叙事中的语言媒介同剧场艺术、导演艺术和舞台呈现结合起来考察。他显示出开阔的眼界和丰富

2 西方现代戏剧叙事转型研究

的资料占有、对戏剧史和戏剧理论史的熟练掌握以及缜密的理论思维和文本辨析能力。我们看到了深厚的学养,也看到了可贵的创新。在一个宏大的课题面前,东平献给读者和中国学术界的,不是一种尽善尽美的成果,而是一部呕心沥血的著作;他没有穷尽全部课题的全部内涵,但是他走在这个领域的前列。

辛勤耕耘有了丰硕的收获。现在本书即将付梓,东平教授正在英伦访学,继续研究西方戏剧。美丽的英格兰!那是许许多多伟大戏剧家的故乡,我相信,艾汶河上的天鹅虽已远逝,但它留下的身影会给东平更多的灵感,我相信他会有更多的收获。

杨正润

2017年2月,黄浦江畔

前 言

西方现代戏剧^①叙事范式的形成可追溯到 19 世纪末,其转变是同整个西方现代思想文化观念的转向同步发生的。从亚理斯多德开始,经过布瓦洛、狄德罗、黑格尔等人形成的传统戏剧叙事理论在 19 世纪末期遭到了严重挑战;尼采、弗洛伊德、布莱希特、尤奈斯库、阿尔托、格洛托夫斯基、谢克纳等人的戏剧理论和表演体系为西方现代戏剧打下了理论基础。

叙事范式的转变与西方现代戏剧的生成息息相关。现代戏剧打破了从亚理斯多德到黑格尔所形成的戏剧“情节整一”的线性叙事,以及古希腊以来遵循的“摹仿说”原则,叙事范式呈现出多元化发展态势:其一,浓郁的哲理性、寓意性和主题先行的特点使现代戏剧的明叙事和暗叙事的范式应运而生,剧作家的主观意象通过有形的故事情节找到了艺术的外壳;明叙事为剧作家的哲理性沉思提供了形式的支撑,暗叙事的思想内涵深化了观念戏剧的主题。其二,戏剧性与叙事性叙事范式平行发展、互补共生;人物性格的冲突不再成为推动戏剧情节向前发展的动力,观念戏剧的戏剧性来源于意志和观念之间的冲突和碰撞所产生的力量。叙事性叙事弥补了戏剧性叙事的不足,力图通过调动一切叙事性因素来唤起观众的理性思考。其三,线性与散发性叙事常常交替出现。散发性叙事突破了传统戏剧的线性模式,使戏剧时空产生了立体的变化。在现代戏剧中,线性叙事是按照矛盾发展原则进行的,即矛盾的发生、发展、高潮、结尾;而散发性叙事则消解线性叙事原则,按照全方位进行,具有随意性、跳跃性、无序性、立体性的特点。其四,主体性与客体性叙事是一种相互融合的范式。剧作家力图将主观意象转变成有意味的艺术形式,主体性叙事遵循着非摹仿性、非理性的原则,强烈的主观意象成为戏剧的主要特色;而客体性叙事是一种“物”的叙事,是物化精神的象征;“物”具有形式的不确定性、扩张性、不可知性、不可抗拒性。主体性叙事与客体性叙事以非理性为基础,两者交替补充。其五,整一性与碎片性叙事是对立统一的叙事范式,也是剧作家理性与非理性叙事美学思想的艺术形式。碎片性叙事

^① 本书所指的西方现代戏剧,其研究范围主要限定在从 19 世纪末以来出现在西方戏剧舞台上的现代主义戏剧和后现代主义戏剧,而 20 世纪西方现实主义戏剧以及苏联社会主义现实主义戏剧不在本书研究范围之内。

动摇了传统戏剧“情节整一”的基础,剧作家强烈的主体意识力图突破情节的束缚,使传统戏剧结构在剧作家主体意识的冲击下出现松动,以此消解戏剧“情节整一”的影响。其六,意识流叙事与无意识叙事是运用人物意识自由流动作为叙事导向和方法的叙事。意识流叙事的叙事模式主要是通过人物的自由联想、内心独白、时序颠倒来表现现代人的心理活动,将理性和非理性戏剧要素糅合在一起。而无意识叙事虽然也将意识的自由流动作为主要形式,但充满着欲望本能,具有强烈的非理性色彩,形式上呈现无序混乱的状态。其七,导演制的建立使导演的创作意图和个性在舞台叙事中越加明显突出,传统的剧作家主导戏剧的状态逐渐被导演所取代;叙事主导地位的更替其实是一种西方戏剧美学思想原则的转变,是一种“再现”美学原则向“表现”美学叙事原则的转变。

戏剧视角、戏剧语言、戏剧节奏、戏剧时空、戏剧结构等是戏剧中基本的、稳定的、能够改变叙事走向并具有功能性的元素,是不可或缺的戏剧成分。在舞美上,叙事视角呈现多维的、立体的、动态的、开放多元的趋势,布景、灯光、服装、道具、音响等作为相对独立的叙事要素参与整个戏剧的叙事。在语言上,由于戏剧的观念性、哲理性,语言有一种逐渐摆脱人物性格的倾向,不再起着塑造人物性格的作用,成为飘浮在人物性格之上的叙事现象以及剧作家主观感受的艺术媒介;语言的观念性、狂欢化、能指与所指的分离也改变了戏剧语言客观反映现实的功能。在节奏上,由于剧作家和舞台导演观念的转变,西方现代戏剧呈现出多种戏剧节奏并存的现象,除传统的戏剧节奏以外,还有静止戏剧、狂欢化戏剧等多种叙事节奏。在时空观念上,现代戏剧打破了传统的时空观;时空的象征性、写意性、符号性给戏剧创造了假定性的时空,心理时空取代了写实时空,用戏剧时空的模糊性、流动性来突破传统戏剧的多种限定。在结构上,西方现代戏剧具有鲜明的观念性色彩,体现出剧作家的主观意识,使戏剧结构带有强烈的写意性、开放性,形成循环结构、戏中戏结构、链条式结构等模式。

叙事范式的转变使现代戏剧的叙事形态应运而生,具有动态性、整体性、观念性的特点。在现代戏剧叙事转型中,静止戏剧、悲喜剧、境遇剧、狂欢化戏剧、叙事体戏剧、独白型戏剧、文献戏剧等开始形成,它们不仅仅是戏剧的物质形态,也是剧作家和舞台导演的精神形态。

目 录

第一章	导 论	1
第一节	传统戏剧叙事理论的发展脉络	3
第二节	现代戏剧叙事理论研究综述	18
第二章	叙事范式论	44
第一节	明叙事与暗叙事	45
第二节	戏剧性与叙事性叙事	54
第三节	线性与散发性叙事	61
第四节	主体性与客体性叙事	68
第五节	整一性与碎片性叙事	77
第六节	意识流叙事与无意识叙事	84
第七节	剧作家叙事与导演叙事	92
第三章	叙事功能论	104
第一节	多维舞台视角	104
第二节	叙事语言功能的转变	117
第三节	多重叙事节奏	124
第四节	写意性的叙事时空	133
第五节	叙事结构	142
第四章	叙事形态论	151
第一节	静止戏剧	151
第二节	境遇剧	163
第三节	狂欢化戏剧	174
第四节	悲喜剧	183
第五节	叙事体戏剧	195
第六节	独白型戏剧	209
第七节	文献戏剧	217
参考书目	229

第一章 导 论

叙事是一种意义的表述,它不仅仅是作家表述意义的方法,也是一种范式;戏剧叙事是一种舞台的叙事,通过舞台诸多叙事要素来对意义进行表述;戏剧的舞台叙事是一种综合性表述意义的叙事活动,它涉及叙事观念、叙事视角、叙事功能、叙事方法、叙事形态等诸多范式问题,因此戏剧叙事是剧作家和舞台导演表达观念、传递思想的艺术载体和方法,是一种戏剧意义的表达。戏剧叙事的研究具有重要的学术意义,它能够改变传统分析戏剧的格局,使戏剧研究具有一种开阔的学术视野,让戏剧纵向发展的观察与横向融合的比较成为可能,也使研究者更加清晰地了解戏剧内部各个叙事要素之间互动、传承、冲突和融合的运行机制,探寻剧作家、导演的叙事观念是如何通过不同的叙事形式表现出来,以及戏剧各个要素在运动状态中的内在动力和深层次原因。

舞台叙事包括语言叙事和非语言叙事。在传统戏剧中语言叙事是戏剧的基础,但在现代戏剧中语言的地位和功能发生了变化;由于戏剧的观念性、哲理性,语言塑造人物性格的功能弱化了,有一种逐渐摆脱人物性格的倾向,成为飘浮在人物性格之上的叙事现象以及剧作家主观感受现实的艺术媒介;戏剧语言的观念性、狂欢化、能指与所指的分离也改变了传统戏剧语言反映现实的叙事功能。在现代舞台的叙事中,语言不是唯一的叙事载体,舞台叙事还存有非语言叙事,语言叙事只有同非语言叙事共同努力才能完成整个戏剧的叙事活动。

非语言叙事在现代戏剧的舞台叙事中,同语言叙事一样起着非常重要的作用,舞美中的布景、灯光、道具、服装、音响等作为独立的叙事要素在舞台上越来越发挥着重要的作用,形成多维的视域。舞美的诸多叙事要素在同戏剧语言、戏剧节奏、戏剧时空、戏剧结构等的合作中共同发挥着功能作用,推动着戏剧形态向前运动。从舞台剧的艺术特性来看,西方现代戏剧更倾向于非语言叙事,这同戏剧追求剧场性、形体语言,以及逐渐摆脱传统戏剧重文学性等倾向是一致的。客观地讲,非语言叙事弥补了现代戏剧在语言叙事过程中逐渐被弱化的状态,填补了许多叙事空间,从而使西方现代戏剧同传统戏剧拉开了距离。

2 西方现代戏剧叙事转型研究

西方现代戏剧叙事转型研究涉及叙事观念等诸多范式问题。从19世纪末到20世纪西方现代戏剧的叙事范式是在整个西方思想文化转型的背景中逐渐产生的,是在诸多叙事要素的冲突、融合等运行机制的发展中形成的,因此叙事范式的转变成为西方现代戏剧生成的先决条件。从西方戏剧的发展规律来看,任何现代思想观念的发展总是在传统思想的基础上形成的,现代戏剧在摒弃传统现实主义叙事观念和模式的同时,仍然与其有着千丝万缕的联系,譬如:在叙事模式上现代戏剧没有摆脱从头到尾的叙事态势,许多戏剧同传统戏剧一样仍然保留着用故事事件引导出戏剧情节的叙事方法;戏剧的假定性、戏剧悬念、舞台幻觉、幕的划分仍然在舞台上使用;虽然现代戏剧充满着浓郁的观念色彩,但绝大多数戏剧仍然将现实和社会生活作为戏剧表现的主要内容。

尽管上述情况的确存在,但这并没有改变西方现代戏剧作为一种独立的叙事艺术所具有的艺术特性。现代戏剧打破了传统戏剧一贯遵循的“摹仿原则”,许多剧作家以主观感受真实性原则^①来衡量戏剧;散发性原则突破了传统戏剧线性叙事模式,使戏剧叙事呈现出随意性、跳跃性和无序性的特点,以此来消解戏剧“情节整一”原则;戏剧的碎片性叙事使剧作家力图摆脱戏剧情节的束缚,使传统戏剧结构在剧作家主体意识的冲击下出现松动,动摇了戏剧是一个有机整体的叙事观念;观念性戏剧的戏剧性来源于观念与意志之间的冲突,而不是像传统戏剧那样将人物性格的冲突作为戏剧发展的动力;叙事性戏剧力图用叙事性代替戏剧性,陌生化效果代替感情共鸣,调动一切叙事性因素来唤醒观众的理性思考,对戏剧的内容进行反思;现代戏剧提升了舞台道具的地位,强调“物”的客体性叙事和物化精神,强调主体性叙事的重要性以及客体性叙事的相对独立性。内心独白成为剧中人物表现意识和无意识自由流动的重要手段;西方现代戏剧的舞台叙事逐渐成为以导演为主体的叙事,对声光电的追求、对舞台空间概念的重新界定、对演剧理论的大胆创新使得传统剧作家主导戏剧的地位逐渐被现代导演所取代。

由于剧作家、舞台导演独辟蹊径从戏剧的各个叙事要素入手进行探索,使得叙事范式和叙事理论层出不穷;现代叙事观念、叙事手法和叙事范式的

^① 主观感受真实性原则严格区别于现实主义真实性原则。西方现代作家承袭并发展了叔本华与尼采的唯意志论、柏格森的直觉主义、克尔凯郭尔有神论存在主义等非理性哲学思想,将人的存在作为主体存在本身,认为非理性的心理本能才是人的最真实的存在;他们在文艺创作中将笔触深入人物内心深处,触及理性意识之外的非理性领域,对下意识、潜意识、怪诞的联想、痛苦的意念以及噩梦般的幻觉加以开拓性的描写;主张作家通过作品将人的主观意向、欲求、情致等表现出来,从而来表达自己的哲学思想以及个人的主观感受,创造出一种用主观感受真实性来反映现实的新型作品。

改变使得许多现代戏剧的叙事形态应运而生,这些戏剧叙事形态不仅仅是戏剧的物质形态,也是剧作家和舞台导演的精神形态。

第一节 传统戏剧叙事理论的发展脉络

从古希腊亚理斯多德开始一直到 19 世纪的黑格尔,西方传统戏剧已形成了一个完备的戏剧叙事理论,并在叙事观念上有一种传承精神,这就是沿着亚理斯多德所认同和倡导的“摹仿说”^①和戏剧“情节整一”^②原则向前发展,因此这种叙事观念成为后来贯穿整个西方传统戏剧叙事理论的一个美学原则。在西方戏剧发展史上,“摹仿说”作为戏剧创作的指导思想影响西方戏剧长达两千年之久,这种以摹仿现实为宗旨的叙事范式使剧作家关注的目光投向了客观的外部世界。客观外界在剧作家的眼睛里自始至终是一种被审视、被思索的对象,戏剧就像一面反映客观外界的镜子,时时刻刻呈现出客观世界的状态。“摹仿说”在西方源远流长,从古希腊的“艺术摹仿自然”、莎士比亚的“镜子说”、狄德罗的“美在关系”、黑格尔“一般世界理论”和“伦理实体”等都表现出一脉相承的理论特点。同样,亚理斯多德的戏剧“情节整一”叙事原则也从戏剧叙事理论方面为“摹仿说”提供了具体的艺术模式,并直接影响了 17 世纪法国古典主义戏剧对“三一律”原则的制定,以及后来黑格尔的悲剧冲突理论的形成,这都为西方戏剧叙事理论提供了依据。

一

古希腊戏剧理论家亚理斯多德(公元前 384—公元前 322)在《诗学》的第 6 章中为悲剧进行了界定:“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动

① “摹仿说”是古希腊文论中的基本理论范畴,是“再现说”的雏形。“摹仿说”是古希腊的传统理论,最早可追溯到赫拉克利特、留基伯和德谟克利特那里。在柏拉图之前“摹仿说”有朴素的唯物主义性质,但到了柏拉图这里发生了变化,因为柏拉图“摹仿说”的哲学基础是“理念论”,其文学理论具有客观唯心主义性质。亚理斯多德的“摹仿说”具有唯物性、辩证性和发展性,是赫拉克利特以来“艺术摹仿自然”的发展,并与后来莎士比亚的“镜子说”、狄德罗的“美在关系”、车尔尼雪夫斯基的“美即生活”一脉相承。

② 亚理斯多德的戏剧“情节整一”源于毕达哥拉斯学派提出的“美在整一(和谐)”的思想。亚理斯多德“情节整一”的戏剧观点是“美在整一(和谐)”的思想在戏剧中的具体体现,也是亚理斯多德“有机整体论”的具体运用。正如他在《诗学》第 8 章中指出:“情节既然是行动的摹仿,它所摹仿的就只限于一个完整的行动,里面的事件要有紧密的组织,任何部分一经挪动或删削,就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无,并不引起显著的差异,那就不是整体中的有机部分。”

的摹仿。”^①从亚理斯多德的悲剧定义中我们可以看出戏剧是行动的摹仿,从古希腊的美学传统来看亚理斯多德的“摹仿说”具有承前启后的作用。“摹仿说”作为一个艺术范畴并非亚理斯多德首创,而是古希腊的传统观念。根据亚理斯多德的《论世界》的记载,赫拉克利特就有艺术摹仿自然的说法,留基伯和德谟克利特也谈到过人由于摹仿天鹅和黄莺等鸟类的鸣叫而学会了唱歌。“摹仿说”在柏拉图(公元前 427—公元前 347)之前具有朴素的唯物主义性质,到了柏拉图这里有新的变化,柏拉图在《理想国》卷十集中探讨了“摹仿性诗”的“本质真相”,但“摹仿说”在柏拉图的思想中却成为其客观唯心主义“理念论”的组成部分。就“摹仿说”而论,亚理斯多德的摹仿理论具有唯物主义成分,亚理斯多德没有像柏拉图那样将摹仿高高悬置在空中,而是将戏剧艺术尽量贴近现实生活使其具有创造性。玛丽·克雷格斯认为:“亚理斯多德的艺术不是一个摹仿者,而是一个创造者,这种创造能力让艺术家在亚理斯多德的世界里要比在柏拉图的《理想国》中那些受怀疑的诗人更能成为一个重要的角色。”^②“对亚理斯多德来讲,艺术家是重要的,因为艺术要求在一个没有秩序和混乱的自然世界里建立秩序。”^③

亚理斯多德《诗学》的“摹仿说”具有方法论的特点。首先,他强调戏剧在反映现实时具有辩证性和动态性,《诗学》第 9 章中谈到“诗人的职责不在于描述已发生的事,而在于描述可能发生的事,即按照或然律或必然律可能发生的事”^④。其次,这种摹仿具有可知性、完整性和叙事的线性范式,“悲剧是对于一个完整而具有一定长度的行动的摹仿(一事物可能完整而缺乏长度)。所谓‘完整’,指事之有头、有身、有尾”^⑤。戏剧是一个整体,即有头、有身、有尾,三位一体,有机地统一在一起。“特别是文学要求对一个事件有一个独特的叙事方法,所以用文字描写的要有开头、中间和结尾。对亚理斯多德来说,艺术与文学要完成自然界留给人们的一个不完整的写作过程。自然界仅仅给我们表现了一个事件、现象、感性的经验(像看见李子树盛开那样);而艺术则通过创作一个秩序来理解这些事情和经验,并提供给我们一种意义。”^⑥从事件的发展过程来看,戏剧遵循着矛盾发展的规律,矛盾的发展和

① [古希腊]亚理斯多德:《诗学》,罗念生译,上海世纪出版集团,2006年,第30页。

② Mary Klages, *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*, London, New York: Continuum, 2006, p. 16.

③ Ibid., p. 17.

④ 亚理斯多德:《诗学》,罗念生译,上海世纪出版集团,2006年,第39页。

⑤ 同上书,第35页。

⑥ Mary Klages, *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*, London, New York: Continuum, 2006, p. 17.

情节的叙事呈线性叙事向前推进,展现出一种从头到尾的运动发展态势,直到结局。再次,摹仿具有审美特性和因果关系,“悲剧所摹仿的行动,不但要完整,而且能引起怜悯与恐惧之情。如果一桩桩事件是意外的发生而彼此间又有因果关系,那就最能[更能]产生这样的效果”^①。最后,摹仿是以舞台叙事为基础的,在这里亚理斯多德特别强调戏剧情节是戏剧叙事的基础。因为戏剧是一门综合性的艺术活动,其叙事方式不同于史诗,而是通过戏剧舞台来完成,这其中包含着戏剧的叙事观念、叙事视角、叙事语言、叙事动作、叙事音响效果等多种叙事要素,以此构成戏剧叙事的整个运动状态。

戏剧“情节整一”的叙事原则同亚理斯多德的“摹仿说”形成有机的联系,并同戏剧矛盾的发展态势相一致。亚理斯多德在《诗学》中从戏剧叙事的角度将戏剧划分成六个要素,即情节、性格、言词、思想、形象和歌曲,“六个成分里,最重要的是情节,即事件的安排;因为悲剧所摹仿的不是人,而是人的行动、生活、幸福[(幸福)与不幸系于行动];悲剧的目的不在于摹仿人的品质,而在于摹仿某个行动;……因此悲剧艺术的目的在于组织情节(亦即布局),在一切事物中,目的是至关重要的”^②。亚理斯多德在分析戏剧的六个戏剧要素中最推崇的是情节,“情节乃悲剧的基础,有似悲剧的灵魂。”^③可以说亚理斯多德抓住了舞台戏剧的最关键的要素,即情节。从戏剧叙事的角度来讲,古希腊悲剧的情节是戏剧中最活跃的因素,同时也是戏剧的叙事基础,无论戏剧的场面多么壮观,人物的心灵多么复杂,都要将其锤炼成一个完整的行动,“行动的整一是古人第一戏剧原则”^④。一部戏剧从矛盾的发生、发展、高潮、结尾,尽管同人物命运有直接关系,但人物命运的变化是伴随着情节的变化显示出来的。“如果有人能把一些表现‘性格’的话以及巧妙的言词和‘思想’连串起来,他的作品还不能产生悲剧效果;一出悲剧,尽管不善于使用这些成分,只要有布局,即情节有安排,一定能产生悲剧的效果。”^⑤在古希腊悲剧形成的初期,由于戏剧人物的性格大多固定不变,面具被广泛地使用,语言华丽而缺乏动作性,那么这些静止的戏剧要素靠什么来连接呢,实际上主要靠戏剧情节,因为“戏剧动作是激起观众感情最迅速的方法”^⑥。剧作家必须依靠整一的戏剧情节和动作来布局以产生戏剧性,所以亚理斯多德说:“悲

① 亚理斯多德:《诗学》,罗念生译,上海世纪出版集团,2006年,第40页。

② 同上书,第31页。

③ 同上。

④ George Pierce Baker, *Dramatic Technique*, Boston: Houghton Mifflin, 1919, p. 121.

⑤ 亚理斯多德:《诗学》,罗念生译,上海世纪出版集团,2006年,第31页。

⑥ George Pierce Baker, *Dramatic Technique*, Boston: Houghton Mifflin, 1919, p. 21.

剧中没有行动,则不成为悲剧,但没有‘性格’,仍然不失为悲剧。”^①戏剧的“情节整一”是将多线索的故事情节锤炼成一个完整的行动,按照矛盾的发展规律来编排戏剧,只有这样才能产生惊心动魄、震撼人心的戏剧效果,使戏剧情节跌宕起伏、峰回路转。

亚理斯多德对戏剧“情节整一”的认识并不是孤立的,而是将“情节”放回到戏剧中来分析。在《诗学》中,亚理斯多德认为戏剧情节所叙述的事情应符合事物的发展规律,做到情节的偶然性与必然性的统一。这种情节的偶然性与必然性在亚理斯多德戏剧理论中是要求戏剧情节要采用“发现”和“突转”的叙事方法,并认为这种方法是戏剧成败的关键。亚理斯多德对情节的论述是对毕达哥拉斯学派提出的“美在整一(和谐)”思想的继承和发展,以及要求戏剧在叙事过程中应符合秩序、整一、匀称、和谐一体的“情节整一”叙事原则。

亚理斯多德的《诗学》在西方戏剧发展史上有着极其重要的地位,“亚理斯多德的《诗学》在西方传统中是第一部详尽准确评述文学批评的著作”^②。他第一次从戏剧叙事的角度为后人阐述了戏剧是什么,如何运用各种叙事功能和方法来完成一个行动的摹仿,真正做到戏剧矛盾发展时的“情节整一”原则;同时声明戏剧的叙事是用人物的动作、语言、舞台音响等要素来完成,而不是像史诗那样采用叙述的方式,仅仅局限在语言的叙事活动中。亚理斯多德的《诗学》为后人指明了理论方向,对欧洲戏剧的发展产生了深远的影响。

二

如果说亚理斯多德的“摹仿说”与戏剧“情节整一”美学原则在西方戏剧萌芽时期为叙事理论和舞台实践指出了发展方向,17世纪法国古典主义戏剧则将这种戏剧观念进一步深化,尤其是在舞台实践上竭力将时间、地点和故事情节三大戏剧要素高度集中在一起,使戏剧在处理矛盾冲突时更加集中、规范、有效,并在极短的时间内完成整个戏剧动作。

法国古典主义戏剧在戏剧叙事观念上继承了亚理斯多德的“摹仿说”,但摹仿的内容并没有像古希腊戏剧那样仅仅停留在对神话、传说以及史诗素材的摹仿上,而是使戏剧的内涵更具有强烈的政治性、观念性和时代色彩。法国古典主义的政治性和观念性成为戏剧向前发展的动力和方向,一切叙事方法必须遵循“理性”的创作原则,即主题先行原则;为王权服务,歌颂国王是衡

^① 亚理斯多德:《诗学》,罗念生译,上海世纪出版集团,2006年,第31页。

^② Mary Klages, *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*, London, New York: Continuum, 2006, p. 14.

量一切文艺的标准。我们知道在亚理斯多德的《诗学》中,“思想”在戏剧六个要素中仅排第四位,而且仅局限于道德、伦理和修辞方面,在《诗学》第6章中亚理斯多德这样写道:“‘思想’是使人物说出当时当地所可说,所宜说的话的能力,[在对话中]这些活动属于伦理学或修辞学范围;旧日的诗人使他们的人物的话表现道德品质,现代的诗人们却使他们的人物的话表现修辞才能。”^①17世纪的法国古典主义戏剧所处的环境与古希腊戏剧完全不同,它所面对和歌颂的是法国君主制度以及稳固的中央集权,因此歌颂王权、歌颂国王成为法国古典主义戏剧的主旋律和政治任务。具体到戏剧中就是每位剧作家必须遵守法国古典主义的理性原则,正如布瓦洛(1636—1711)在《诗的艺术》(1674)中说:“首须爱义理;愿你的一切文章,永远只凭着义理获得价值和光芒。”^②按照布瓦洛来看,对于艺术家最重要的是热爱理性,用理性来使自己的作品获得光芒和价值。法国古典主义者多半是笛卡儿哲学的信徒,“尊重理性”是布瓦洛戏剧美学的基本思想原则,布瓦洛认为只有将这种理性原则贯穿在戏剧的始终才能使作品有意义。“你心里想得透彻,你的话自然明白,表达意思的词语自然会信手拈来。”^③“情节的进行、发展要受理性的指挥,绝不要让冗赘的场面淹没了剧本的主题。”^④法国古典主义戏剧所坚持的理性原则使欧洲戏剧叙事理论发生了变化,原来亚理斯多德的《诗学》将“情节”放在首位,而现在却将戏剧的“思想”,即理性放在戏剧的首位。尽管这样,法国古典主义戏剧仍然没有脱离“摹仿说”的艺术传统,以及用故事情节来反映现实的叙事范式。

法国古典主义戏剧在叙事上沿用了亚理斯多德的叙事理论,其叙事范式的基本走向同古希腊以来的传统戏剧一样呈现出线性发展态势。法国古典主义戏剧在叙事观念与叙事方式上是一致的,即在古典主义理性原则的指导下戏剧艺术形式的整齐划一,这同亚理斯多德的戏剧“情节整一”叙事理论是一脉相承的。“三一律”原则是法国古典主义戏剧遵循的艺术原则,“三一律”原则的核心内容就是要求戏剧的情节、地点和时间三者高度集中、统一。每部戏剧必须做到故事情节单一,事件始终发生在一个地点,故事时间要在一昼夜(24小时)之内完成。虽然说评论家对“三一律”原则在西方戏剧发展史上存有较大的分歧和争论,但作为一个艺术原则,它在西方戏剧理论和舞台实践中曾起过积极的规范作用。首先,法国古典主义戏剧的“三一律”原则在

① 亚理斯多德:《诗学》,罗念生译,上海世纪出版集团,2006年,第32页。

② 伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选读》,北京大学出版社,1985年,第182页。

③ 同上书,第186页。

④ 同上书,第208页。

故事地点的论述上丰富了亚理斯多德的戏剧理论,对戏剧“情节整一”起到了规范作用和理论支撑。古希腊戏剧对戏剧空间的概念是比较笼统和模糊的,乔治·贝克说:“行动的整一是古人第一戏剧原则,时间整一和地点整一仅仅是前人的推论结果,当歌队在戏剧中需要表现危机之时,古人很少严格地遵循时间与地点整一原则。”^①在古希腊,由于舞台技术条件比较落后,舞台上没有大幕布景,只有非常简陋的场景布置,场与场之间只能用歌队的演唱来连接,没有像现代戏剧那样能够形象具体地展现出戏剧的空间。剧情发生地点是一个大致的范围,这种范围一般比较大,因此亚理斯多德在《诗学》第24章中只能笼统地说:“悲剧不可能摹仿许多正发生的事,只能摹仿演员在舞台上表演的事。”^②虽然欧洲戏剧到了莎士比亚时代舞台的条件大大改善了,但舞台上还不能满足展示具体的写实性环境,演员只能利用戏剧的台词、象征性的场景以及简单的道具来显示舞台空间的转换。因此法国古典主义戏剧以戏剧原则明确将戏剧地点固定下来,这为当时和后来戏剧的发展找到了理论的依托点。其次,古希腊戏剧对时间的观念也是模糊的,亚理斯多德在《诗学》第5章也仅仅从侧面有所论述:“悲剧力图以太阳的一周为限。”^③依据有关资料判断,亚理斯多德的“悲剧力图以太阳的一周为限”,是指古希腊戏剧节比赛中每位参赛者应将参赛的三出悲剧和一出萨堤洛斯剧在一个白天内演完,在这里一天不是指戏剧的内部时间而是指观众的观剧时间。亚理斯多德认为戏剧情节的长度应以容易记忆为限,《诗学》在第26章中强调了时间的意义:“还有一层,悲剧能在较短时间内达到摹仿的目的(比较集中的摹仿比被时间冲淡了的摹仿更能引起我们的快感,试把索福克勒斯的《俄狄浦斯王》拉到《伊利亚特》那样多行,再看它的效果)。”^④亚理斯多德在这里强调戏剧的内部时间应尽力缩短在一个合理的长度,使戏剧在短时间内达到摹仿的目的。

法国古典主义戏剧之前,戏剧理论家对戏剧的时间并没有在理论上给出一个比较明确的定义,许多人只是根据亚理斯多德《诗学》中一些句子来推测戏剧的内部时间应该是一个什么样子。由于西方戏剧的写实性,它要求戏剧的舞台时间也应具有写实性,这种艺术的需求与这种需求实际上在舞台上不能得到满足的矛盾直到文艺复兴时期才引起戏剧理论家的注意。情节、地点和时间的整一律虽然说不是法国古典主义戏剧首次提出来的,但是法国古典

① George Pierce Baker, *Dramatic Technique*, Boston: Houghton Mifflin, 1919, p. 121.

② 亚理斯多德:《诗学》,罗念生译,上海世纪出版集团,2006年,第85页。

③ 同上书,第28页。

④ 同上书,第99页。