



人的艺术：戏剧

陈建娜 著

REN DE YISHU: XIJU



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社



宁波学术文库

出版资助系列
CB04.201204

人的艺术：戏剧

陈建娜 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

人的艺术:戏剧 / 陈建娜著. —杭州:浙江大学出版社, 2012.3
ISBN 978-7-308-09700-0

I. ①人… II. ①陈… III. ①戏剧艺术—研究 IV.
①J8

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 034010 号

人的艺术:戏剧

陈建娜 著

责任编辑 吴伟伟 weiweiwu@zju.edu.cn

封面设计 十木米

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 11.25

字 数 190 千

版 次 2012 年 3 月第 1 版 2012 年 3 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-09700-0

定 价 33.00 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部邮购电话 (0571)88925591

前 言

在所有的艺术门类中,再没有比“戏剧”这个概念的涵义更为丰富和复杂的了。就像英国的戏剧理论家马丁·艾思林在《戏剧剖析》里说的那样:“我们可以把戏剧看做‘游戏本能’的表现:儿童做游戏,扮演爸爸和妈妈玩耍,或扮演牛崽和印第安人玩耍,从某种意义上来说,就是即兴戏剧。我们也可以把戏剧看做人类基本社会需要之一的表现(例如举行仪式的需要):部落舞蹈、宗教仪式、国家大典也都包含着强烈的戏剧因素。我们还可以把戏剧看做我们去观赏的什么东西……例如某位皇帝打了胜仗,凯旋进入罗马的场面就包含着戏剧因素……这些活动都不能被视为真正意义上的戏剧;但是,它们和戏剧之间的界限确实是无法准确划定的。”^①所以,当研究者提到“戏剧”这个概念时,他可能是指从社会学角度理解的人类的戏剧现象,也可能是从人类学角度阐释的人类的戏剧意识,或者从心理学角度去界定人的戏剧行为。这些都说明了戏剧艺术与人的生存有着千丝万缕的关系,这也是戏剧艺术保持持久而旺盛的生命力的原因所在。

单是从艺术学的角度,我们可以给戏剧作的界定是:戏剧是一种演员扮演角色表演故事给人看的艺术。从这个界定中我们可以看出,戏剧是最有“人气”的艺术门类,或者说戏剧唯一需要的一样东西,就是人的因素。首先,它以人本身作为艺术媒介,演员直接在舞台上表演;其次,它的艺术创作和艺术欣赏是同时进行的,一大批艺术家和工作人员在舞台上进行艺

① 马丁·艾思林:《戏剧剖析》,罗婉华译,中国戏剧出版社1981年版,第3页。

术创作的同时,台下是济济一堂的观众;最后,戏剧表演的是人生百态。所以,在研究戏剧的同时,其实我们已经在研究人的问题了。

有种种理由表明人类需要戏剧艺术,比如娱乐、情感交流、教化,等等。但最为重要的一个理由,根植于人类对戏剧的一种原始的深层的需要——戏剧是人类认识和欣赏自己的一面镜子。也就是说,戏剧以它特有的方式映照出了人类真实的面孔,希望和恐惧,美丽和丑陋。而认识自我是一个人永久的基本需要。所以,戏剧是人类深层次的永久的需要,借用美国剧作家阿瑟·密勒的一段话来表达:“在具有悠久的但经常被中断的历史的种种情况下,可以设想,戏剧及其演出肯定代表一种对深刻的社会需要的明确表达,而且这种需要超越了任何社会的特殊形式和任何特殊的历史时刻。”^①

本书的第一章写戏剧与神话——仪式之间的关系,神话——仪式是戏剧的历史起点和逻辑起点。在对这个问题的探讨中,我们已经可以隐约看到成熟形态戏剧艺术的种种特征。打个比方说,一株成熟的竹子有多少竹节,在它还是毛笋的时候就已经被决定了。戏剧也是如此,所以,对它的儿童期不能轻易放过。而且,从这里入手,我们才能真正把握人类需要戏剧的原因。接下去的几个章节,是试图以一出戏的演出和欣赏过程来安排其章节先后的,从剧场、观众到角色扮演,从演员演什么到观众看什么。这个过程同时也是从各个角度来探讨戏剧的基本构成和艺术性质的过程,顺便梳理一下戏剧理论史上的一些观点和看法。“戏剧中的人生”这部分,试图通过几部经典戏剧作品的解读,来考察人类生存中常见的几个戏剧主题:爱情、复仇和白日梦。本书的最后一章,通过比较研究的方法,对戏剧与舞蹈、电影和小说之间的界限作了一个划分,来印证之前对戏剧艺术作出的种种分析。说得简单一点,这本书就是要“把‘戏剧艺术是怎么一回事’这个问题讲讲清楚。

需要指出的是,本书还隐含了一条线索,就是纯粹的戏剧艺术与人类现实生活的表演性之间的联系。研究戏剧,必然绕不过人类现实生活表演性这个问题,只要想想“角色”这个概念怎样从戏剧艺术中解放出来渗透到人类生活的各个角落,我们就知道戏剧与人类生活是怎样相互印证的。

不过,有一个遗憾。虽然,笔者一再强调了戏剧的现场表演性,它的真正的文本应该是一次完整的演出,但是因为戏剧表演与音乐的演奏一样是

^① 阿瑟·密勒:《阿瑟·密勒论剧散文》,陈瑞兰、杨淮生选译,三联书店1987年版,第118页。

转瞬即逝的,这样的文本就无法真正保存下来。所以,在研究这个课题的时候,更多的是看剧本,而不是亲身体会戏剧演出的神奇效果。剧本是戏剧的文字符号性质的文本,与真实的演出相比,它是死的,但它是一颗种子,具有再次复活的能量。正是大量优秀的剧作的存在,使我们得以想象和猜测那些精彩绝伦的演出。

陈建娜

2012年1月

目 录

第一章 生命的仪式	(1)
第一节 神话—仪式中的戏剧因素	(1)
第二节 从神话—仪式到戏剧	(7)
第三节 戏剧的仪式性	(13)
第二章 场的生成	(20)
第一节 剧场的游戏规则	(21)
第二节 观众	(27)
第三节 时间和空间	(32)
第三章 角色的粉墨登场	(43)
第一节 角色的诞生	(43)
第二节 扮演的艺术	(49)
第三节 表演人生	(56)
第四章 人类的悲喜剧	(66)
第一节 苦难的超越——悲剧	(66)
第二节 生命的狂欢——喜剧	(72)
第三节 含泪的微笑——悲喜剧	(78)
第五章 永远的悬念和期待	(85)
第一节 戏剧性	(85)
第二节 悬念和期待的产生	(91)

第三节 戏剧作为一面镜子	(97)
第六章 戏剧中的人生	(101)
第一节 复仇——《哈姆雷特》和《赵氏孤儿大报仇》解读	(101)
第二节 爱情——《西厢记》和《罗密欧与朱丽叶》解读	(110)
第三节 白日梦——《牡丹亭》和《女仆》解读	(117)
第七章 作为艺术的戏剧	(127)
第一节 戏剧与舞蹈的界限	(128)
第二节 戏剧与小说的界限	(140)
第三节 戏剧与电影的界限	(154)
参考文献	(168)
后 记	(170)

第一章 生命的仪式

人类学、艺术史和考古学的研究者通过各个角度的研究,得出了几乎一致的结论,戏剧诞生于神话—仪式,或者说戏剧与神话—仪式是一种共生关系。比如古希腊戏剧起源于酒神狄奥尼索斯祭祀,古印度梵剧产生于酬谢祈祷创世的“湿婆”,墨西哥戏剧诞生于原始人生殖崇拜的丰收神的祭祀活动,中国戏剧则渊源于宗教歌舞祭祀活动。这个结论表明,一方面神话—仪式蕴涵了戏剧的基本因素,另一方面也说明了戏剧所隐含的仪式性。通过对这种共生关系的追溯,可以使我们更加清楚地认识到戏剧艺术的本质和特性。也就是说,从戏剧与仪式之间那种深远的关系出发,我们必须承认戏剧从一开始就是与人类生存休戚相关的艺术,它的艺术形式几乎就是人类的一种生命仪式。就像威尔逊·奈特说:“伟大的戏剧有时不仅是供人娱乐的。我想称它为一种典礼或仪式,即用一种郑重的方式展示某种深刻涵义的结构。”^①戏剧,就是展示人类生命涵义的一种艺术结构。

第一节 神话—仪式中的戏剧因素

在人类学的研究中,神话和仪式被认为是一个相互交融的体系,仪式

^① 《莎士比亚与宗教仪式》,引自《莎士比亚评论汇编》(下),杨周翰译,中国社会科学出版社1981年版,第411页。

是神话原始刺激的产物,神话就是仪式的内容。比如人类学家爱德华·泰勒就把仪式置于“神话”的范畴来看待,他将神话分成“物态神话”和“语态神话”两种。前者实际上就是指仪式,而后者就是对物态神话的存在所作的解释。美国的博厄斯认为仪式就是对神话的表演。默里、赫丽生等研究者也都将神话和仪式视为原生性的共存体。所以,简单地说,仪式就是对神话的表演,而神话就是对仪式的解释。

例如,希腊的酒神祭祀就是以酒神狄奥尼索斯的神话为支撑的。关于狄奥尼索斯的神话有几个不太一致的版本,但基本的情节是相同的。狄奥尼索斯是宙斯的儿子,他的母亲大概就是大地女神塞墨勒。因为她要求宙斯以真面目示她,结果被雷电击死。宙斯将她腹中六个月大的胎儿缝进自己的大腿。在宙斯的大腿里长成以后,狄奥尼索斯诞生了。他在出生后即被送往倪萨山,由神女在山洞中抚养成人。狄奥尼索斯在正式成为酒神前经历了种种磨难。当他还是孩子的时候,曾被叛逆的泰坦诸神追杀,宙斯把他变成公牛,但仍被砍成碎块,仅剩心脏(也有说是生殖器)没有被吃掉,因而得以复活。当狄奥尼索斯成年以后,由于赫拉对他母亲的嫉妒转化为对他的仇恨,就将他变成了疯子,并迫使他四处漫游。他在疯狂中杀了许多人,也创造了许多奇迹。如从地下引出葡萄酒泉、牛奶泉、蜂蜜泉等,他还教会人们种植葡萄并用葡萄酿酒。在他的漫游途中,与他相伴的有精灵、羊人和狂女。这个神话,在酒神的祭祀仪式中被象征性地搬演了一遍。祭祀在春秋两季举行,象征着狄奥尼索斯的两次重生和旺盛的生命力;在祭祀过程中,有一些人装扮成精灵、羊人和狂女,其他参加祭祀的人们抬着象征狄奥尼索斯的巨大的生殖器模型,载歌载舞,一路游行,隐喻狄奥尼索斯四处漫游的生活,而歌队演唱的“酒神颂”则歌颂了酒神的种种奇迹,赞美其旺盛的生命力;这中间还有崇拜者把山羊撕碎的献祭仪式,显然是对狄奥尼索斯被泰坦诸神撕碎情节的表演。

跟世界其他地区的神话一仪式类似,酒神祭祀中狄奥尼索斯最重要的死而复生的情节是人类对生命的思考和渴望的结果。人类来到这个世界上,他首先要面对的就是关于生命的问题,死亡的恐惧和不安,始终是他的心头大患。而神话一仪式就是人类在大自然冬来春去生生不息的启发下,对生命问题思考的结果。大自然既然能够死而复生,那么人类也可以用死

亡来换取新的生命。^① 根据原始思维中的相似律,在仪式中把神死而复生的故事摹仿一遍,那么参加仪式的人群也就能够得到与神类似的不死的神力。所以,在神话—仪式的创造之中,存在着一种生命情感的动力。神话—仪式思维所创造的世界,实际上是原始人通过爱和恨、恐怖和希望、欢乐和悲哀等情感和幻想创造的一个特定的世界。德国哲学家卡西尔说:“神话的真正基质不是思维的基质而是情感的基质。神话和原始宗教决不是完全无条理的,它们并不是没有道理或没有原因的。但是它们的条理性更多地依赖情感的统一性而不是依赖于逻辑的法则。这种情感的统一性是原始思维最强烈最深刻的推动力之一。”^②正是由于对不死的强烈渴望,使人类坚信通过与神的融合和认同,与神一起经历一次死亡和复生,就能够达到自身的神圣性和不朽性。

因此,神话—仪式成了人和神之间的一种沟通方式。通过与神的交通,早期的人类得到了关于生命永恒的担保,就像尼采所描述的那样:“因为在酒神秘仪中,在酒神状态的心理中,希腊人本能的根本事实——他们的‘生命意志’——才获得了表达。希腊人用这种秘仪担保什么?永恒的生命,生命的回归;被允诺和贡献在过去之中的未来;超越于死亡和变化之上的胜利的生命之肯定。”^③

在最初的神话—仪式中,神只是一种想象性的在场,或者称为缺席在场,因为神是人类幻想的产物,必然是虚无缥缈的。对着冥冥中的神灵祈祷,先民们的心中不免会产生疑问,那位高高在上的自由自在的神是否真的听到了他们的祈祷声?所以,为了让参加仪式的人确信神的存在,逐渐地出现了神的代言人,他们就是祭司、巫师和萨满。然后,从神的代言人发展到直接扮演神的存在,使参加仪式的人们确信神真的降临到他们当中。这个时候,祭司、巫师和萨满等人的重要职责,就是扮演神,把神的语言和动作表演出来给其他人看。所以,从这个意义上来说,他们就是最早的“演员”,只不过他们是固定地重复地扮演同一个角色。那么,是什么使这样的扮演行为得到了承认?祭司和神灵之间是如何实现身份的转变的?

面具在这个过程中功不可没。根据原始人的局部代替全部的思维原则,面具——神灵的头面——就是神的全部,我们平常用“见面”来表达“见

① 参见易中天:《艺术人类学》,第7章和第13章,上海文艺出版社2001年版。

② 恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第104页。

③ 尼采:《偶像的黄昏》,周国平译,湖南人民出版社1987年版,第124页。

到某个人”的意思,就是这种原始思维的遗留。戴上了面具的祭司,从外表看就已经不是他本人了,而是神的形象。更何况,这位“神”手舞足蹈,能说会道,所涉及的都是人们心目中最关心的事情,如此神明,显然就是神本人在说话了。从祭司的立场来说,面具的暗示和隔绝使他能够更容易地进入到与平日不同的状态,一种迷狂的状态。在这种状态中,祭司将自我暂时悬置起来,想象自己进入神的状态。所谓“入神”大概就是从这里引用过来的,忘却现实的自我存在,沉迷到一个想象的境界中。在这种入神状态中,祭司用语言和行动模仿了心目中神灵的语言和行为,以表现神灵的在场。祭司所表演的神,实际上就是平日里人类想象和期待的神,所以人们不会想到这是祭司惟妙惟肖地扮演了想象中的神,而是认为神真的降临了。与神同在的激动,使参与祭祀的人们更加迷狂,这种狂热的气氛又进一步影响了祭司,使 he 对自己的扮演更加自信、更加自如。如此,在神话—仪式中形成了一个互相反馈的情感体验,并最终共同体验到神圣、庄严的情感。而这正是神话—仪式的最终目的,通过与神的交流,人类克服了死亡的恐惧,获得了生存的信心和勇气。

所以,面具的使用即扮演角色是神话—仪式戏剧化的关键,虽然这样的说法并不是特别科学,因为最初并没有戏剧的概念。但是从后面往前看,戏剧的诞生在这里走了关键性的一步,正如尼采在《悲剧的诞生》中所说的:“酒神,这本来的舞台主角和幻象中心……在悲剧的最古老的时期并非真正在场,而只是被想象在场。也就是说,悲剧本来只是‘合唱’,而不是‘戏剧’。直到后来才试图把这位神灵作为真人显现出来,这一幻象及其灿烂的光环可以有目共睹。于是便开始有狭义的‘戏剧’。”^①使幻象有目共睹,这其实就是戏剧最基本的存在方式。

从上述的论述中,我们已经可以确认神话—仪式所蕴涵的几个重要的戏剧因素。首先,神话—仪式提供了戏剧的内容,讲述生命的故事。前面我们已经说过,仪式其实就是对神话的表演,参加仪式的人们通过种种手段和方式将神的神迹尤其是他死而复生的故事重演一遍,以期获得永恒不死的神性。所以,仪式并不是简单地对动作的复制,它的每一个程序、动作都有其固定的意义,都是对神话的复述。而且这些意义往往都是跟人类对生命的深层渴望相联系的。这几乎就是现成的戏剧剧本,就像卡西尔说的

① 尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,三联书店 1986 年版,第 34 页。

“神话的世界乃是一个戏剧般的世界——一个关于各种活动、人物、冲突力量的世界。”^①事实上古希腊最初的悲剧就是关于神的戏剧，如《被缚的普罗米修斯》、《俄瑞斯忒亚》、《美狄亚》等，都直接来自神话故事。而且，这戏剧性的故事是以人类的情感为基质的。著名的“剑桥学派”的赫丽生说，仪式和戏剧都开始于复制，但并非首要地为了复制。这种复制根植于一种强烈的冲动，即通过再现和创造所希望的实物或行动来表达出强烈的内心情感或愿望。“奥息里斯的艺术与仪式的共同来源是举世都有的、深切的愿望：但愿那看来是死的自然能复活起来。”^②所以，戏剧从神话—仪式中获得了它诞生的初衷，满足人类对生命的强烈愿望和期待。

其次，神话—仪式具备了戏剧最基本的艺术呈现方式，即活人扮演虚拟的角色。美国的保罗·康纳顿指出：“仪式不是日记，也不是备忘录。它的支配性话语并不仅仅是讲故事和加以回味，它是对崇拜对象的扮演。”^③正是这种扮演行为，使神话—仪式具有了形成戏剧的关键性因素。为此，朱狄在其著作《原始文化研究》中指出：“祭祀仪式对戏剧的起源所提供的最重要的东西并不是构成戏剧形式上的东西……而是它教给创造‘角色’，一个和自己不同的人，并进入到角色的内心世界中去，用角色的言辞代替自己的言辞，用角色的行动代替自己的行动，而这一些都是在祭祀仪式中所要解决的心理要素。”^④祭司与神灵之间的这种扮演关系，形成了戏剧艺术中极为重要的角色意识，即一个虚幻的人物借助人的身体得以复活，以语言和行动真实地展现在人们面前。虽然，在神话—仪式中只出现了一个角色，但是这种角色意识却是至关重要的，因为戏剧的艺术本质就在于它的扮演行为。为了使角色栩栩如生，戏剧采用了化装、道具等手段，而这就是最初祭司所戴的面具和其他神物。扮演角色，是戏剧区别于其他表演性艺术的本质特征。

再次，神话—仪式规定了戏剧表演和欣赏中的戏剧心理，即有意的自欺。也就是说，在神话—仪式中，参与仪式的人都必须让自己确信，戴上了面具的祭司或萨满已经不是平时的那个凡夫俗子，而是他们心中的神，他

① 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第98页。

② J. E. 赫丽生：《艺术与仪式》，引自叶舒宪选编的《神话—原型批评》，陕西师范大学出版社1987年版，第79页。

③ 保罗·康纳顿：《社会如何记忆》，纳日碧力戈译，上海人民出版社2000年版，第81页。

④ 朱狄：《原始文化研究》，三联书店1988年版，第517页。

所说的话就是神的语言,他所做的动作就是神的指示。这是不容怀疑的。因为一旦怀疑,这神话—仪式就无法进行下去了。这种有意的自欺心理,就是戏剧艺术中的假定性原则,就是确信舞台上出现的是角色,而不是演员本人,角色身上流出的是鲜血,而不是番茄酱。没有这条假定性原则,戏剧也是无法进行的,因为如果始终记得戏剧演出是虚假的,那么戏剧就变成某种荒唐可笑的事情了。有意的自欺,是戏剧在演员与观众之间发生的必要的心理基础。

最后,人们在神话—仪式体验到了共同的情感,从而达到情感的一致性。这也是戏剧所要达到的目的。从这个角度说,神话—仪式是一种集体共享行为,人们在一个公共空间里通过一些特定程序、道具和行为来体验共同的情感。这是神话—仪式最重要的功能之一,让参与其中的成员体验到集体的力量和情感。这种集体感能够减轻个人内心的恐惧和焦虑,使人产生类似马斯洛需要理论中所提到的爱和归属情感,这种归属感让人产生平和和幸福的感觉。而戏剧也是类似的情感集体共享的行为,戏剧演出中的集体体验是戏剧区别于其他艺术的一个重要特征。正像尤利乌斯·巴普所指出的那样:“戏剧的本质机能,可以在作为未开化民族共鸣巫术的原始戏剧中看到,这是一种想要凭借恍惚状态来克服生活不安的社会性的全体体验。”^①因此,马丁·艾斯林提出仪式和戏剧之间的联系就在于这种反馈的三角影响的集体体验,在神话—仪式中是从神/祭司到参加仪式的人们,以及人与人之间;在戏剧中是从演员到观众,从观众到观众。这种集体体验是戏剧的情感功能。

所以,如果我们从戏剧的角度来考察,神话—仪式实际上就是一种仪式戏剧或戏剧仪式。苏轼的文章记载了中国的这类仪式戏剧,并对其中的戏剧性因素作了准确的分析:

“八蜡”,三代之戏礼也。岁终聚戏,此人情之所不免也;因附以礼义,亦曰不徒戏而已亦。

“祭”必有尸。无尸曰“奠”……今“蜡”谓之“祭”,盖有尸也。猫、虎之尸,谁当为之?置鹿与女,谁为当之?非倡优而谁?“葛带榛杖”,

^① 转引自河竹登志夫:《戏剧概论》,陈秋峰等译,中国戏剧出版社1983年版,第7页。

以丧老物；“黄冠”、“草笠”，以尊野服：皆戏之道也。^①

文章中的“戏礼”就是我们所说的仪式戏剧，在这个祭祀活动中，有倡优扮演猫虎的神像和神灵，有服装道具“葛带榛杖”、“黄冠”和“草笠”等，又有“置鹿与女”等情节，这是一出完整仪式戏剧。西方中世纪出现的宗教戏剧，表演基督的受难和复活，其实也是属于仪式戏剧。

不过，仪式戏剧毕竟还是仪式与戏剧的混合体，还不是真正的戏剧艺术。只有真正摆脱神的控制，最终从神话—仪式中脱胎而出，戏剧才能成为一门独立的艺术。

第二节 从神话—仪式到戏剧

在前一节的分析中，我们已经知道在神话—仪式中蕴涵了基本的戏剧因素，包括戏剧表演的内容、戏剧的艺术手段、戏剧的心理基础以及戏剧的情感功能。应该说，有了这些基本的戏剧因素，完整的戏剧可谓呼之欲出。不过，这里还需要完成两个关键的步骤，角色/演员的诞生和观众的独立，因为演员、角色和观众是戏剧的三个基本要素，只要具备了这三个要素，戏剧的基本框架就确立了。

先来看角色的诞生。在神话—仪式中，对神灵的扮演行为是由祭司、萨满们完成的，他们是原始意义上“演员”，而神灵就是原始意义上的“角色”。不过，神灵虽然是出现在神话—仪式中的最重要也是最早的“角色”，却还不是戏剧意义上的角色。在戏剧意义上，角色不仅是演员以自己的人工体为艺术媒介扮演的虚拟人物，而且必须是处于某种对话关系中的角色。也就是说，在一场戏中，没有单独的角色，一个角色总是要与另一个角色发生关系。如果从戏剧性的角度说，也只有在出现了两个角色之后才真正有戏可唱，才有戏剧性对话、冲突，才能真正构成一出戏。从这个意义上来，苏珊·朗格说当两位艺术家从合唱队中走出来的时候，既不是向神祈祷，也没有同信徒说话，而是相互交谈着，他们创造了一种诗的幻象，于是戏剧

^① 《东坡志林》，卷二，转引自陈多、叶长海：《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社1987年版，第52页。

就在这种宗教礼仪中问世了。^① 因为戏剧基本的艺术表现手法就是角色与角色之间的对话,这一点区别于史诗的叙述手法。虽然在古希腊戏剧(歌队的叙述)和中国戏曲(唱词)中,叙述还是重要的表现手法,但对话却是必不可少的。哑剧虽然没有语言性的对话,却还是有动作性的对话的。

换一个角度来说,角色的真正诞生,是需要有另外一个角色来确证。就像马克思所说的那样,那个名叫保罗的人知道自己是个人,是因为有那个叫彼得的人跟他一样,而彼得知道自己是个人,是因为那个约翰是人。同样,在戏剧演出中,必须有第二个角色的出现,来证明另一个角色的存在和真实性。为什么这个演员在舞台上就不是他自己本人而是一个世界上并不真实存在的角色,是因为有另一个角色也是以借助演员的身体出现在舞台上的,既然你是真的角色,那我也是真的角色。一个角色对自己自说自话是不足信的,必须有另一个角色来映衬、说明、印证这个角色,所以必须有第二个角色的产生。这样,当一个角色以演员扮演的方式出现在舞台上而被另一个角色认可(准确地说应该是被观众认可),那么角色的扮演就已经成了戏剧的被默认的规则,角色理所当然地诞生了。在希腊文中,演员一词是“hypocritēs”,原意是“答话者”,这也说明了戏剧必须是发生在两个角色之间的。不过,在希腊悲剧中,最早因为只有一个演员,所以是歌队长充当了另一个“答话者”,跟演员扮演的角色之间形成戏剧性的问答。所以,事实上,戏剧扮演的艺术形式是在第二个角色出现后才能够确立起来的,因为这个时候戏剧角色才真正诞生。

角色的诞生,同时意味着演员这个职业的诞生。因为,任何角色都必须以演员的身体作为载体,脱离了演员的身体,那角色就永远只能是一个幻象,就永远只是剧本中的虚构人物,而不是舞台上的角色。在戏剧表演中,演员与角色之间的关系并不像在神话—仪式中祭司与神灵之间那样固定,而是一种更为自由的关系。一个演员可以扮演不同的角色,不仅是在不同的戏里,甚至在同一场戏中也可以自由地转换角色。雅典人忒斯庇斯于公元前534年首先采用的第一个演员就可以用更换面具的方式轮流扮演几个角色。到了埃斯库罗斯,增加了第二个演员。在戏剧艺术史上,这是非常有历史意义的一个举动,就是因为这一点,埃斯库罗斯被誉为古希腊悲剧的创始人。

① 苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社1986年版,第373页。

再来看观众的独立。在神话—仪式中,祭司、萨满们的卖力表演表面上看是为了取悦那唯一的“观众”——冥冥中的神灵,但事实上却是为了满足其他参加仪式的人对神的想象和渴望,也就是说,娱人实际上比娱神更为重要。所以,那些参加仪式的人群才是神话—仪式中真正的“观众”。但是,由于他们自身也直接参与了仪式活动,身陷其中,自然无法以一种超然的态度来欣赏其中的扮演活动,所以,他们也还不是戏剧意义上的观众。随着历史的发展,人类对自身和世界的认识越来越清楚,对那些神话—仪式的功能产生了更多的怀疑和质问,这样神话—仪式渐渐失去了它原有的神圣地位,而渐渐演变成类似“迎神赛社”那样的民间节庆。与此同时,表演和观看也渐渐分划为两个区域,彼此之间有了一定的距离,这种距离的出现是把戏剧作为一个对象来欣赏的前提。这样,参加仪式的部分人群渐渐地演变为观看仪式的人群。由于历史的延续性,他们在观看的过程中,对祭司在仪式中扮演的某些情节仍然会心有所动,但是已经不会完全沉迷当中。他们更多的是以一种旁观者的姿态来欣赏这种表演。也就是说,观众在情感体验与扮演的真相之间达到了某种平衡,既为某些事情感动,又对这种扮演保持了一种审美观照的态度。这个时候真正的观众也就诞生了。

当然,从参加祭祀活动的人发展到戏剧的观众,这之间有一段比较长的历史。我们也许可以考察一下古希腊戏剧中的歌队。从一定意义上,我们可以把古希腊戏剧中的歌队,看做是从参加仪式的人群发展到戏剧观众的一个中间阶段。我们知道,“悲剧”一词在希腊文中的意思是“山羊之歌”,就是说最初的古希腊戏剧是直接从事羊人打扮的歌队演变而来的。所以,这歌队的前身就是酒神狄奥尼索斯的祭祀中的歌队,就是追随着酒神狄奥尼索斯四处周游的羊人。在酒神祭祀仪式中,羊人歌队载歌载舞,是酒神仪式的直接参与者。由于酒神祭祀与古希腊戏剧之间亲密的关系,这羊人歌队就直接进入了古希腊戏剧中。在戏剧中,歌队成员最初大概有五十人,后来削减到十二人,但歌队始终是整个希腊戏剧不可或缺的组成部分。

美国戏剧史家布罗凯特在《世界戏剧艺术欣赏——世界戏剧史》中,把歌队的作用概括成六个方面:(1)它作为剧中的一个角色表示意见,提出建议,有时还威胁阻碍剧中事件。而几乎成为定律的是,它总是站在主角这一边。(2)歌队经常设立剧本的道德构架。它可以表露作者的观点,定下