

国家重点学科戏剧戏曲学丛书


小说叙事与舞台交流

简论现当代小说的舞台剧改编

尹永华 著



The Narration of Novel and Stage Communication
On the stage adaptation of the contemporary and modern novel

 上海遠東出版社

The Narration of Novel and Stage Communication

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

小说叙事与舞台交流

简论现当代小说的舞台剧改编

尹永华 著

The Narration of Novel and Stage Communication
On the stage adaptation of the contemporary and modern novel

 上海远东出版社

图书在版编目(CIP)数据

小说叙事与舞台交流：简论现当代小说的舞台剧改编/尹永华著. —上海：上海远东出版社，2017

ISBN 978-7-5476-1263-7

I. ①小… II. ①尹… III. ①小说创作—文学创作研究—中国—当代
②戏剧创作—研究—中国—现代 IV. ①I207.42②J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 067327 号

小说叙事与舞台交流

——简论现当代小说的舞台剧改编

尹永华 著

责任编辑/王 萍 王锦云 装帧设计/李 廉

出版：上海世纪出版股份有限公司远东出版社

地址：中国上海市钦州南路 81 号

邮编：200235

网址：www.ydbook.com

发行：新华书店 上海远东出版社

上海世纪出版股份有限公司发行中心

制版：南京前锦排版服务有限公司

印刷：上海市印刷二厂有限公司

装订：上海市印刷二厂有限公司

开本：710×1000 1/16 印张：16.25 插页：1 字数：282 千字

2017 年 6 月第 1 版 2017 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5476-1263-7/J·106

定价：56.00 元

版权所有 盗版必究(举报电话：62347733)

如发生质量问题，读者可向工厂调换。

零售、邮购电话：021-62347733-8538

绪 论

作为读者或观众最耳熟能详的两种艺术体裁,小说与戏剧囿于专业特征及艺术表现方式的差别,长期以来,以不同的接受与审美特征,延伸着各自不同的艺术衍生道路。进入 21 世纪前后,因为科技介入,生活节奏以及审美心理等等因素的不同以往,在国内现当代小说界与戏剧界之间发生了一个引人注目的现象,即它们之间互为封闭的现象逐渐被打破,体裁和展现形式互为转换的现象日趋频繁。这样的两种艺术体裁转换并非仅作为一种表象,连贯一系列转换过程及其成果,所勾勒出的正是作为小说的叙事艺术与作为戏剧的舞台交流背后或隐或现的转换规律。

事实上,文学作品向舞台剧改编,在中外戏剧创作史上古已有之。作为与原创对应的一种舞台剧创作方式,在某些特定发展阶段,戏剧改编甚至一度成为一种主要的创作方法。所谓改编,顾名思义当然是在原有作品的基础上加工、归纳,使之不仅符合舞台演出的基本规范,具备舞台剧演出的基本要素,而且具有使舞台呈现质量提升的可能。当然,这里的原有作品可能是舞台剧之外的一切文学体裁,具体如古希腊的神话故事,中国诸如《山海经》以及历代朝野间传说。中国古代笔记小说以至古典小说名著更是戏剧改编的宝贵资源,历来都有非常成功的戏剧改编作品出现。延续中国几千年文学精神气运,中国现当代小说创作可谓丰硕繁盛,而小说作为戏剧改编的重要作品资源,如前所述,更是在现当代集中推出。

众所周知的是,小说艺术在读者接受过程中,首先必须通过读者平面化的阅读理解,然后借助于读者的想象力完成作品人物在读者思想意识之中的塑造,属于一种主观性的人物形象完成。与此对应,我们一般会认为,舞台艺术更加注重客观存在的人物形象,用人物动作及其交流语言(台词)来完成人物塑造,属于客观性的人物形象完成。其实在两者之间始终存在一个基础性的共同点,即两者赖以立足的文学本质,它的存在,正是小说艺术与舞台艺术之间千丝万缕关联的立足点。“剧目需包含有文学本质的深刻意蕴和美的内涵。我们常说要对题材进行

开掘,对你所描写的人和事进行分析,首先要让你自己觉得描写它是有价值和有意义的,然后通过形象的表现让人们去感悟它的价值和意义。”^①如此论述更是一个基点,以此支撑,小说艺术与舞台戏剧如同一枝并蒂莲,各自开得蓬蓬勃勃,又为两者的相互借鉴提供了充足的理由和无限的可能。

选择一部小说进行改编,改编者在主观意识层面对于原著的态度也尤其重要。首先,原著一般归属于经典范畴,那么随之而来的一个问题是如何确定一部作品是否属于经典之作。显然,确定一部文学作品是不是经典,一代代读者长期的阅读积淀是最主要的因素。而对于小说改编环节,读者阅读的积淀作用甚至要大于改编者的诉求。当然,对于中国现当代文学而言,除了数量庞大的读者群,各类传媒的推波助澜,专业及业余评论家的声音以及各种文学机构的各类奖项鼓动都是外在条件。其中,作品的文学史地位和作品的流传价值是两个主要指标。

小说改编者面对以上错综复杂的态势,必须遵循一定的规律有所作为。对小说原著的虔诚态度及其忠实于原著的改编原则,还只是选项之一,而以解构主义的眼光在改编过程中重建名著的经典意义,反倒成为当代戏剧界一个主流选择。因此,这一驱使也为本书力证小说叙事与舞台交流之间的转换提供了内在张力。

与小说叙事相对应的是,一台正剧,尤其讲求矛盾冲突,即戏剧编剧理论所强调的戏剧冲突。关于戏剧冲突,理论家劳逊曾经有过类似“人间口角”^②之类的言论,但因为这个概念的“直观”和“通俗”,因而“也很容易被人望文生义地做机械的、表面的解释,把它理解成一种外部的、有形的、激烈的‘人间的口角’”。^③无疑,这是把戏剧冲突过于表象化浅层次理解了。上海戏剧学院从事艺术理论及戏剧理论研究多年的朱国庆教授曾指出:“那么,如何去研究戏剧冲突的最高本质呢?很明显,既然是‘最高本质’,就不能就戏剧论戏剧,而应将戏剧置于更为广阔的背景去思考。”^④本书以小说叙事与戏剧舞台呈现纵横比对进行架构,这一思考,可谓一个出发点。

本书的主要论述亦集中于此。聚焦 21 世纪前后小说改编戏剧的典范现象,小说作品在转换为舞台戏剧的过程当中,小说原作与舞台剧之间在语言、人物、情节、背景等各个环节的转换规律,两者之间思想情感的连贯性和一致性,文字叙事

① 李晓:《戏剧与戏剧美学》,四川人民出版社,1998年4月第一版,第302页。

② 约翰·霍华德·劳逊:《戏剧与电影的剧作理论与技巧》,中国电影出版社,1989年第一版,第213页。

③ 朱国庆:《戏剧冲突的最高本质》,见《艺术新解》,中国戏剧出版社,2005年3月第一版,第253页。

④ 朱国庆:《戏剧冲突的最高本质》,见《艺术新解》,中国戏剧出版社,2005年3月第一版,第253页。

以及心理表现如何突破束缚,形成舞台呈现的新脉络,尤其是小说中叙事性的矛盾冲突,如何在舞台上外化而不失内蕴。毕竟作为推动小说情节发展的冲突与推动舞台剧剧情发展的冲突,无论在制作者的呈现方式还是读者观众的接受方式上,均有着迥然不同的特质。

随着研究过程的推进,尤其是逐步条分缕析地比较两种艺术体裁各自的艺术特征,笔者同时发现,事实上本书的立论也必须是在客观诠释小说叙事与舞台戏剧性各自艺术特征的基础上展开。小说叙事作为一种艺术手段,其特征无疑是基于语言叙事技巧和故事结构铺陈这样两个层面,其艺术魅力首先倚重叙事者(作家)的故事叙述能力,其次则是接受者(读者)的间接想象能力。它有着自己的理论系统,这个系统强调一种内力驱动,着重探讨故事结构与叙述语言两者之间的内在关系。

而对于戏剧性的诸多界定中,最为众所周知的一个含义则是:“把人物的内心活动(思想、感情、意志及其他心理因素)通过外部动作、台词、表情等直观外现出来,直接诉诸观众的感官”(引自百度词条)。与小说的特征明显不同,戏剧艺术的表现特别强调矛盾对于人物和剧情外部行动的驱使。就此,可以看到小说与戏剧作为两种不同的艺术体裁,在其相似的特点之外尤为明显的不同之处。

可以延伸的是,首先,就制作工具层面而言,在相当长的时期里,小说创作所使用的基础工具还是以各种文字为主,此外便是作为文字成形的书写文具即笔墨以及作为其载体的文具稿纸,还有作为传播的书籍等。随着技术的日益更新,迄今也最多更新了作为书写的工具(如电脑),作为传播的工具(如网络),等等。在这个意义上,戏剧与小说就迥然不同了。戏剧除了拥有以上工具之外,最鲜明也是其最主要的一个特征,便是制作者必须为戏剧演出提供一个作为呈现载体的舞台,这是小说的纸张所完全不能承载的。此外,作为观众欣赏戏剧演出的剧场与舞台联结为一体,是不可分割的关系。在此基础上,相应的舞台美术包括服装化妆、灯光、音效等等配套技术支撑亦必不可少。后面,就它们不同的艺术效果而言,“小说起作用于读者的想象,通过视觉把文字投射到大脑,经过想象来完成人物形象;而戏剧则完全是由演员扮演角色来表演故事,形成舞台幻觉,通过视觉与听觉起作用于观众的理智与感情”。^①

实际上这就是作为本书主干之基架,并且是本书无以回避的在小说叙事与戏剧叙事中探寻对应点的努力。无论是小说叙事还是戏剧叙事,毫无疑问,它们均

^① 曹路生:《漫谈戏剧改编》,戏剧艺术资料(广州),1983年第9期,第50页。

必须面对各自完整的作品,只不过小说叙事面对的作品(即小说)自始至终以纯文本的形式展现,而戏剧叙事面对的作品则必须是在平面化剧本之上,通过二度创作构建出舞台呈现。因此,尽管它们呈现形式迥异,却拥有多个共性因素,即叙事主体与接受主体各自创作方式下所构筑的时空环境,各自赖以完成叙事的情节衔接,各自均具有的平面化阶段的作者视界、立场以及营造的氛围特征。这些都在相当大的程度上构成可供本书解析的完整肌体。

除了理论梳理,本书更集中以两部文学作品——《长恨歌》《金锁记》及其对应的两位作家王安忆、张爱玲在以上现象中的表现为脉,综合一段时间以来同类案例,从小说与戏剧互为改编角度出发,以此立论,试图在两种艺术体裁互为支撑互为资源的基础上,找寻两种艺术表现形式互为转换促进的创作规律。

罗兰·巴特^①也曾经论及叙事理论,他以为所谓叙事不过是在人类语言出现之后,人们经历了文明启蒙的洗礼才出现的一种古老的文化现象。因为这种现象具有超越文化超越历史的特征,当然它也具有足以超越艺术体裁的特点。也因此,在技术层面的创作规律探讨之外,本书在聚焦于现当代戏剧舞台小说叙事向舞台呈现转换之现象,以及中西方戏剧舞台呈现的文学资源性现象探讨的同时,也试图以“互文性”概念,进一步诠释当代小说叙事向舞台戏剧呈现转换过程中文学性与戏剧性之间的过渡、兼容关系。期许借此探讨文学创作的小说叙事与戏剧演出的舞台交流之间以及小说叙事、戏剧舞台呈现互文关系背后所蕴含的创作规律,并尽力触摸与之相关涉且更为深广的文化意义。

^① 罗兰·巴特: Roland Barthes, (1915—1980), 法国文学批评家、文学家、哲学家和符号学家。

目 录

绪论 / 1

第一章 小说叙事中的戏剧性 / 1

- 第一节 小说叙事与舞台戏剧性的关系 / 1
- 第二节 小说叙事传统与舞台表现的演变 / 20
- 第三节 小说《长恨歌》的叙事性与戏剧性基础 / 35
- 第四节 小说《金锁记》的叙事节奏对舞台交流的激发 / 55

第二章 文学叙事能力与戏剧冲突技巧 / 76

- 第一节 《长恨歌》叙事风格与戏剧舞台节奏 / 77
- 第二节 从《长恨歌》小说人物到舞台动作线梳理 / 92
- 第三节 《长恨歌》叙事氛围的戏剧性 / 108
- 第四节 小说情节与戏剧场景的关系 / 122

第三章 从小说改编看文学作品的戏剧资源性 / 139

- 第一节 从小说叙事语言到舞台剧本台词 / 139
- 第二节 从小说故事线索到舞台动作贯穿 / 157
- 第三节 阅读想象的间接性与现场交流的即时性 / 180
- 第四节 从互文性看小说与戏剧的文本转换关系 / 194

第四章 《长恨歌》《金锁记》上溯的小说改编传统 / 201

- 第一节 中国传统小说的戏剧改编呼应 / 202

2 小说叙事与舞台交流

第二节 西方小说戏剧改编的舞台魅力 / 215

第三节 中外戏剧舞台的戏剧改编 / 222

第四节 作为舞台呈现资源的经典文学作品改编 / 233

结语 / 245

记忆的冰凉与叙事的温热(代后记) / 248

参考文献 / 250

第一章 小说叙事中的戏剧性

小说叙事学指向明确,它的特定目标当然是小说叙事艺术,小说叙事学原本是对小说的叙事技术、叙事结构进行分析的理论。通过对叙事艺术的梳理,对小说写作进行叙事研究,不仅是小说艺术研究的一种新思路,也有助于对小说文体特征的认识。而戏剧性却不尽存在于舞台戏剧当中,即使在小说叙事当中,也会时时感受到其存在的影子。

一般而言,可以认为戏剧性就是指作品中人物那些强烈的、能够凝结成意志和行动的内心活动,包括由人物外在行动所激荡起来的内心活动即人物的行动对于人物意识的影响,以及因为个人的或其他人的行动在意识当中所引起的影响。虽然行动和激烈的感情活动本身并不具有戏剧性,但它们串接起来却能够蕴含丰富的戏剧性。戏剧艺术的任务并非表现一种孤立存在的激情,而是表现一种导致行动的激情,这种激情又能导致进一步的行为,这一点与小说叙事以及诗歌叙事均有所不同。

戏剧艺术的任务也并非表现一个事件本身,而是表现事件对人们心灵的影响,这样,它就给予戏剧性一片适宜生长的肥沃田地。但是,因为单纯的小说叙事学理论本身存在着诸如难以界定疆域等等不足,且对小说叙事核心概念的界定还不够清晰等,因此,探讨小说叙事中特定存在的戏剧性,并进而以两种艺术体裁的借鉴、交流、融合为路径,无疑具有借力发力之效果,借此期许开辟一片更广阔的研究新领域。

第一节 小说叙事与舞台戏剧性的关系

作为两种并行不悖的艺术体裁,小说与戏剧均通过感官审美体验,分别愉悦各自的读者或者观众,就这个角度而言,广义的戏剧性也可以纳入美学的一般范

畴。由字面含义更深入一层理解,也可以认为戏剧性是戏剧的特性在作品中的具体体现,主要指那种在假定情境中人物心理的直观外现。

舞台上戏剧性无疑是立体呈现的,以外部动作、台词、表情等因素把戏剧人物的思想、感情、意志以及潜意识等内心活动,通过直观感知的方式外现出来,其特征是直接诉诸观众的感觉器官。在戏剧作品中,人物的心理活动都受到情境的规定和制约,即在戏剧作品中,每一个情境都充满着特有的假定性。其中最不可忽视的两个因素是舞台戏剧动作和特定的情境,它们正是体现在戏剧作品中因果性链条的核心环节。

而与舞台戏剧性既互为依存又遥相呼应的小小说叙事,在方法论层面上更多地则是指在小说作品中用于创造出一个故事传达者(或者称之为叙述者)形象的一套叙事技巧;同时在客观性的工具论层面,指的则是那种最为基础性的,特定起到工具作用的文字方法。小说叙事性本身所具有的特征是其在形式上呈现平面化状态,这种特征使得它的作品呈现必须借助于读者的思维和想象,这与戏剧观众在剧场感知戏剧性所带来的视觉直感相比较,自然只能属于一种间接性审美。

如果把借助工具的程度当做一把标尺,那么,作为我们这个时代反映生活的两种艺术体裁,迄今为止对于技术(工业、自然科学)依赖程度最小,而能生动表现我们所置身生活最为直接的形式,依旧还是小说和戏剧。小说和戏剧不像电影那样,需要借助声、光等理化技术,也不像电视,需要借助强大的电子录播及传递装置设备,小说和戏剧甚至连今天最具普遍性的网络设施都非必需。人的因素(作家、编辑、编剧、演员,至多包含导演、舞美等),几乎就是小说和戏剧与读者或者观众见面的全部决定性因素。

刘再复先生曾经以整体直观的态度对小说发展做了一次梳理,他在其中发现,包括中国小说创作在内的世界小说发展,都不约而同地经历了大致相同的三个发展阶段,概括起来:“(1)生活故事化的展示阶段;(2)人物性格化的展示阶段;(3)以人物内心世界审美化为主要特征的多元化展示阶段。”^①当然,刘再复先生的阐述侧重于小说进化发展,但我们依然可以从小说发展的大体趋向中看出几个关节点的所在,正如再复先生解析其中第一个阶段所言,“在这个阶段中,小说作

^① 刘再复:《性格组合论》,安徽文艺出版社,1999年1月第一版,第33页。

品的重心是动作性很强的故事情节。”^①虽然此刻作品中人物还不过是展开故事情节工具,或者干脆就认为人物还只是故事的载体,但“整个作品发展的动力是故事情节,这个时期的作品也刻画了一些人物的性格,但这些人物的性格多数都带有神奇性和传奇性的特点,都不是社会生活中平常的、普通的、真实的人,他们只是生活中的特例”。^②在这里,动作性、故事情节以及作为它们承载体的人物,成为这一阶段小说发展的几个基本要素。

某种程度上,刘再复先生对于小说这一阶段发展要素的阐述,对应了近现代戏剧理论成体系时期对于戏剧要素某种约定俗成的界定。1919年,在美国哈佛大学主讲戏剧理论与创作的贝克教授出版《戏剧技巧》一书,此书后来成为东西方戏剧学院的经典教材。在书中,贝克教授的观点明确,他认为戏剧发展的历史证明,戏剧从一开始就以动作为主。他说最为原始的戏剧就是完全以动作支撑,甚至不强调语言或者诗歌等此前公认的古典戏剧要素。^③他还以著名戏剧理论家马休斯在其著作《戏剧发展史》中的论述例证,如阿留申岛上的土人以戏剧形式表演打猎,一个土人扮演猎人,另一个土人则扮作鸟。猎人在表演中用手势表现他遇到那只漂亮的鸟,神采飞扬的样子,扮演鸟的土人则表现害怕,想要设法逃跑。扮演猎人的土人用弓箭射中了漂亮的小鸟,鸟倒地死亡,猎人兴高采烈手舞足蹈,但是随后他又觉得不应该打死这只鸟,便又开始哀悼起来。后来,躺在地上的鸟又站了起来,原来小鸟并没有死,不仅活了过来而且变作一个美女,投入到猎人的怀抱。

这是贝克教授论述中动作在戏剧发展中的重要性体现,事实上,动作性在西方戏剧发展史上一直保持着此种程度的重要性,这一点,我们不仅可以在西方中世纪时代的神秘剧和奇迹剧舞台上比较普遍地看到,甚至,西方中世纪舞台之后,动作性日益在各个历史阶段的戏剧理论中得到进一步阐述。在中国现代戏剧理论发展中同样如此,如早年上海戏剧学院顾仲彝教授认为,“即使在莎士比亚时代,观众仍然保持浓厚兴趣,热衷于欣赏的戏剧,依旧是富于动作性的汤麦斯·德克,以及同样重视动作性的希赫特等剧作家的戏剧。”^④

顾仲彝教授还在他的理论中进一步界定了所谓“动作”的几种不同性质差别,

① 刘再复:《性格组合论》,安徽文艺出版社,1999年1月第一版,第33页。

② 刘再复:《性格组合论》,安徽文艺出版社,1999年1月第一版,第34页。

③ 【美】乔治·贝克:《戏剧技巧》,余上沅译,中国戏剧出版社,2004年1月版。

④ 顾仲彝:《谈戏剧冲突》,《戏剧的理论与实践》,参见上海戏剧学院编《〈戏剧艺术〉论文选集(1978—2005)》。

从中我们也可以或隐或现地察觉到小说与戏剧动作推进的某些联系与区别,顾仲彝教授概括如下:(1)纯粹外部动作,例如情节剧里的许多动作,是为外部动作,虽然可以引起观众的兴趣,但不一定能引起感情共鸣;(2)性格化动作,是能够说明人物性格的动作,能够引起观众的兴趣,并且可以激发观众对人物的爱憎感情;(3)帮助剧情发展或者说明剧情的动作,既有预示剧情的作用,又兼具说明一部分剧中人性格的作用;(4)内心动作,这是动作中非常重要的一种,它不仅可以说说明人物性格,具有推动剧情发展的作用,并且能够使观众明了人物的内心活动,激发起观众深厚的感情共鸣;(5)静止动作,或者又称之为停顿动作,静止或者停顿有时候比运用很多动作更具有说明作用。^①

回溯至刘再复先生的论述,我们也可以界定出小说叙事模式的基本概念,即小说叙事模式是指在小说作品中用于创造出一个故事传达者(或者称之为叙述者)形象的一套叙事技巧以及起工具作用的文字方法。再回溯中国小说的叙事传统,直到“五四”时期引进西方文学潮流之前,在西方小说创作方法与中国小说发展融合以前,传统中国小说历经采用限制叙事的笔记体、以史传笔法记人物行状的纪传体、全知角度叙事章回体等写作方法,基本上采用的都是连贯叙事写法。尽管“五四”时期的小说理论家对叙事理论还普遍持淡漠态度,但是至少叙事理论中的倒叙、插叙等最为基础的叙事方法已经为人们所思考,叙事方法与小说家的主观情绪及政治思想观念更切实地结合了。“五四”新文化时期百舸争流的小说创作,实际上也为各种小说叙事提供了一场实地演练,第一人称叙事在这个时期以日记体、书信体创作形式备受青睐,因为它符合那个特定时代重抒情的潮流。

可以说文学艺术界的时代潮流在这一时期起到了默默的遴选作用。当第一人称叙事的单调热烈让读者逐渐生出审美疲劳的时候,第三人称叙事审时度势般地应运而生,讲求纯客观叙事的第三人称叙事技巧,追求的是作品的真实感和客观性,长处是很容易让作家在结构以及审美意蕴上有更广阔的发挥。因此,叙事技术正式进入中国小说创作,直到一系列的作品和相应理论体系落地本土多年之后,纵观中国现当代小说创作与发展历程,我们还是可以总结出叙事模式的几个大致种类:第一人称客观叙事模式,第一人称主观评述叙事模式,第一人称主观叙事模式,第三人称客观叙事模式,第三人称主观评述叙事模式,第三人称主观叙事模式等。

^① 顾仲彝:《谈戏剧冲突》,《戏剧的理论与实践》,参见上海戏剧学院编《(戏剧艺术)论文选集(1978—2005)》。

回到叙事本身,我们既然要探究小说叙事,当然不能离开作为主观载体的叙述者。一般而言,如同布斯在《小说修辞学》^①中所描写的那样,尽管小说中的“叙述者”常常会被用来指代作品中的“我”,但是,作品中的这个“我”与隐含在作品中的艺术家的形象很难是同一个。那么,一个要面对的问题也就来了:究竟叙事的含义是指小说艺术中的一种全局性创作技术,还是本身也可以被当做基础性文法学习中的一种修辞手法?这个区别带来的是两种截然不同的效果,前者与可能被改编为戏剧剧本的整体节奏和风貌有着必然联系,后者则更多地是提供基础性支撑。所以,搞清楚作为创作技术的叙事和作为基础性修辞的叙事之间究竟是什么样的内在关联,对于寻求小说叙事与戏剧改编之间的关联,具有路径入口的作用。

针对于叙事艺术的发展,叙述者从根本上而言,是不能够等同于文本作者的。叙述者与文本作者最明显的区别在于,他只是作者通过综合技术创造出来,并进而被各方都接受了角色。但是,这里还必须注意的一个问题是,他与作品对应的“叙述人物”和“叙述者”之间也存在着本质区别。就作品而言,叙述人物是故事名义上的叙述者,叙述者则是故事的实际控制者。叙事作品中的叙述者们既不是作为隐含作者的叙事主体,也不是某个被叙事主体虚构出来的常常一出现就显得十分亲切的叙述人物。在所有对叙述者的划分中,区别“可靠叙述者”与“不可靠叙述者”显得比其他的划分更为重要。所谓的“可靠叙述者”也就是能够代表隐含作者发言的,因而他对故事所作的描述与评论,总是能够被我们视为对虚构的真实所作的权威阐发与评价。“不可靠叙述者”则相反,他的所言所为不能不使读者产生怀疑。

而所谓戏剧性原本则是美学范畴的一种,本意是指戏剧的特性在作品中的细微连贯体现,若针对特定戏剧作品而言,则具体指戏剧舞台上假定情境中人物心理的直观外现。如果仅就主观层面进行描述,所谓戏剧性,可以说就是那些强烈的、凝结成意志和行动的内心活动,是一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望和行动所经历的内心过程,或者由于自己的或别人的行动在心灵中所引起的影响。再从互为关照及其发生发展的立场看,戏剧性的作用在于作为一种戏剧作品中人物之间相互影响、相互较量的原动力存在,它也是一个行为的形成及其对主观意识所产生的后果反映。我们可以意识到的是,行动和激烈的感情活动本身并不具有戏剧性,也就是说戏剧艺术的任务并非表现一种激情本身,而是表现一种导致行动的激情,这里的激情又足以导致进一步的行为发生。

①【美】韦恩·布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社,1987年版。

这里其实已经涉及了戏剧艺术最基本的任务,即戏剧艺术的任务并非表现一个事件本身,而是表现事件对人们主观意识的影响。如果把戏剧性与冲突联系在一起,认为戏剧性就在于表现紧张、深刻的矛盾冲突,那么所谓“没有冲突就没有戏剧”,就是这种观点的通俗的表述。相比较而言,用以表达激烈的内心情感活动是抒情诗的事情,而描述一件件打动人心的事件则是叙事的任务。

二

据此,小说与戏剧这样两种艺术体裁,在各自所具有不同形式的动作性之外,它们之间到底还具有多少相似与相异之处呢?首先,它们通过各自作品表现的对象往往都是人或者人与人之间的关系,人物是构成这样两种艺术体裁作品的中心环节,塑造人物形象始终是它们表现生活最主要的手段。其次,则是它们对于故事叙述相对严格的要求,即成功的小说、戏剧作品,要求务必使故事发展跌宕起伏、出人预料,同时它们也都要求必须具备符合逻辑发展的故事线索。再则,尽管运用方式不同,语言依然是这样两种艺术体裁表现生活、塑造人物最主要的基础工具。

叙事手法无疑成为小说作品和戏剧作品创作过程中所依赖的最主要的程序性技术,即使具有各自不同的作品呈现方式,但两种不同作品之所以能够成为作品本身,在客观成因上至少应该具有两个主体因素,即叙事者主体与接受者主体,以及各自不同创作方式下所构筑的作品的时空环境和各自作品赖以完成叙事的情节衔接,还有各自作品均具有的平面化阶段的作者视界、立场以及营造的氛围特征等。

小说和戏剧的相似或者相同之处,对于本文的一个重要意义,是它们在一定程度上构成了小说之所以能够改编成戏剧的基础,也因为这些要素,“排斥了其他形式如交响乐、山水画、抒情诗等改编成戏剧的可能,它们只能给人以启发、联想,成为创作的触发点,冲动点,而不能直接改编成戏剧作品。”^①小说《长恨歌》中,文字的王琦瑶在文字的上海里弄、公寓出没,传递给读者的是平面基础上的想象空间。而话剧《长恨歌》则不然,必须有一个演员扮演的活生生的王琦瑶,在立体的舞台上让观众视听器官有所见有所闻,在严格的现实主义舞台上,王琦瑶使用的香水化妆品等的气味,也都是传递进入观众器官的信息之一。舞台上的王琦瑶,与观众完成的是现场的直接交流。就此而论,可谓小说和戏剧的《金锁记》情况亦然。

因此,作为两种不同的艺术体裁,小说与戏剧在其相似的特点之外,不同点毕竟更为明显。首先,就工具意义而言,小说创作所使用的工具除了文字,便只有稿

^① 曹路生:《漫谈戏剧改编》,戏剧艺术资料(广州文化局主编),1983年第9期,第50页。

纸书籍,最多加上作为书写、通信工具的电脑及网络即可。而戏剧则在拥有以上工具之外,最明显也是其最主要的特征,便是必须提供戏剧展示的舞台、剧场以及相应的舞台美术包括服装化妆、灯光、音效等等配套技术支撑。另外,就它们不同的艺术效果而言,“小说起作用于读者的想象,通过视觉把文字投射到大脑,经过想象来完成人物形象;而戏剧则完全是由演员扮演角色来表演故事,形成舞台幻觉,通过视觉与听觉起作用于观众的理智与感情。”^①这是具有条分缕析意义的一个界定。

那么,同样以文本形式存在的小说和戏剧剧本究竟有什么区别?我们可以简单地理解为小说是一种由作者主观性出发而且不断强化作者主观性的纯粹性文字创作,可以说是作者根据自己的生活阅历和知识积累对作品中的艺术形象展开想象,经过丰富和整理后的成果。而“戏剧剧本”的重点目标则在于强化作者想象中的形象,其作品中的形象最终是经过导演、演员、音乐、服装、道具、舞美、灯光、化妆等众多创作者合力“包装”打造出来的。就文本层次而言,与小说相比较,戏剧剧本只能算是半成品,当然,这个表述并不是表示戏剧剧本就容易写作。事实上一个优秀的编剧在进行创作构思时,其身份超越一般的文字书写,就像一个系统工程师,已预构了包括服装、舞美、灯光、人物造型等等的整个场景。

在小说中,你可以依靠文字用纯粹的叙事段落、叙事章节来平面化地表现人物的生活生长、思想脉络、行为动作、发展结局等等。小说情节不仅发生在作者的意识当中,也发生在小说人物和读者的意识当中。而与之对应,一部舞台剧是在舞台物理空间的规定范围之内,通过舞台上人物的戏剧动作、对话台词来阐述戏剧人物思想、感情,演绎戏剧剧本中规定的情节和事件。戏剧涉及的是戏剧性行动的语言,戏剧剧本涉及的是外化情境,是观众的视觉器官可以感知的具体翔实的细节,一把剧中人坐下来的椅子,一个剧中人爬上爬下的扶梯,一面带有窗子的墙壁等。戏剧剧本总是通过外化的场景表达剧情的发生,而且它就发生在戏剧结构的来龙去脉之中。

就像作家马多克斯·福特谈及自己的小说创作经验时所言:“必须常常把你的注意力放在你的读者身上,这就构成技巧!”^②确实,马多克斯·福特作为经典小说家,他言简意赅地点明了小说写作技巧最奥秘的那一部分,即在整个小说的写作过程中,所谓小说创作技巧,更多的就集中于对读者阅读心理的把握。这一点,对于戏剧文本的写作同样适用,但是,对于整台戏剧呈现而言,它还只是非常

① 曹路生:《漫谈戏剧改编》,戏剧艺术资料(广州文化局主编),1983年第9期,第50页。

② 【美】韦恩·布斯:《小说修辞学》,华明等译,1987年版,第99页。

内在的那一部分。

可以做如下分析,对于一篇或者一部小说的写作而言,小说作家借用对于读者想象的想象,通过自己的思维与创造,寻找最为合适的表现形式,表达自己想象中的内容。这个过程,我们可以形象地理解为小说的创作过程,而所谓小说的叙事结构,就是小说家在这一过程中所体现出来的技术和专门的训练。

小说写作中的想象、技巧、结构以及形式,在这里显现了它们内在的逻辑。想象和结构是工具,借助于写作技巧,呈现出小说形式。

为了获取作为沟通作者和读者之间介质的小说表现形式,小说作家不得不借助于甚至依靠自己在小说创作过程中的结构能力。结构能力在此其实属于本论著阐述的另一个层次的小说叙事能力,也可以理解为叙事能力在实践操作层面就表现为结构能力之一种。而且在一系列综合因素之后,作者对于小说的结构能力又可以转化为小说作品的呈现形式。

在小说创作领域,作家们经常讲求的所谓写作技巧,其宗旨也无非就是服务于小说作品的结构与形式,所谓技巧纯熟的小说作家,事实上也就是指结构能力和叙事能力娴熟的作家。小说作家讲求技巧的每一个步骤,也都在事实上成为叙事能力的一个环节。而就叙事能力的结构技巧层面而言,作家对其无尽地追求,目的异常明确,就是试图以最合适的作品形式与读者进行沟通。的确,这里的一个必要条件是作家应该尽可能了解读者的心理期许,了解读者心理的环节或许不是很外化,但却是不可回避的,其作用甚至可以认为是寻找最佳小说结构形式的基本前提。这也是就叙事学研究而言,作为小说叙事的结构前提与戏剧舞台呈现显著区分的一个地方。

与此相应的是,作为戏剧舞台呈现的系列准备,在文本层面上需要了解观众主观欲求自然是一个前提,但在此外,作为技术层面的演出环境包括剧场、舞台、服装、灯光以及化妆的要求,也都是必不可少的前提。我们先从小说结构形式的一个自然前提,即了解读者主观欲求说起,当然有研究者认为这个前提出于其基础意义,几乎可以看作是一种无意识的行为,但它的确是选择最恰当小说结构形式无以回避的前提,实际上它的作用是整个步骤都难以取代的。因此,所谓了解读者主观欲求,看似简单的一个前提,但却是以小说作者的阅历、经验以及技巧等诸多因素作为基础,并且具有无以回避的重要性。因此,如何了解读者,了解到何种程度,是以引导的立场还是迎合的立场进行?区别和效果的不同显而易见。

同样显而易见的,是作者的主观态度在这里的作用。多年前风靡一时的零度写作只是作者态度的一个选项,而且更加接近理想状态。作为意识集中聚集的形