

刘家思·著



曹禺戏剧的 剧场性研究

中国社会科学出版社





曹禺戏剧的 剧场性研究

刘家思 著

中国社会科学出版社



图书在版编目(CIP)数据

曹禺戏剧的剧场性研究/刘家思著. —北京:中国社会科学出版社,2010. 11
ISBN 978-7-5004-9140-8

I. ①曹… II. ①刘… III. ①曹禺(1910—1996)—话剧—文学研究
IV. ①I207. 34

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 185965 号

策划编辑 郭沂纹
责任编辑 纪 宏 郭沂纹
责任校对 李 莉
封面设计 四色土图文设计工作室
技术编辑 张汉林

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号

邮 编 100720

电 话 010—84029450(邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京新魏印刷厂

装 订 广增装订厂

版 次 2010 年 11 月第 1 版

印 次 2010 年 11 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16

印 张 31.5

插·页 2

字 数 550 千字

定 价 58.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社发行部联系调换

版权所有 侵权必究

序

田本相

八九年前，家思写信给我，提出要研究曹禺戏剧的剧场性，要我谈点意见。以我当时的感觉，以为这是一个对于曹禺研究甚至是对于现当代戏剧研究都可能有所突破和拓展的问题，在曹禺研究中，还没有引起人们重视，是很有研究价值的。于是，把我的意见告诉他，作为参考。将近十年之后，当我看到他的研究成果，洋洋数十万言，的确是下了工夫的，能够感受到他的良工苦心。

曹禺研究至今七十多年，一直是中国现代文学研究中的一个热点，成果很丰硕，要有新的突破是比较困难的，必须沉下心来，下大工夫才会有所前进。家思一直在做曹禺研究，他的第一本专著《苦闷者的理想与期待——曹禺戏剧形态学研究》，虽有所开拓，仍然有着初始阶段的某些弱点，而这部《曹禺戏剧的剧场性研究》，以一个崭新的视角，系统而深入地对曹禺戏剧进行了研究，是曹禺研究领域一个新的收获和突破。以往，对于曹禺戏剧的研究，主要是从文学的角度展开的，对其剧场性缺乏足够的重视，虽然有的学者在研究中提到过这个问题，但并没有脱离文学性的视角，只能说对这样的课题有所触及。而家思这部专著不仅目标明确，更以五六十万字的篇幅，分五编二十章（含引论），对其加以系统的论述，全方位地展示了曹禺戏剧的剧场性的魅力，以及曹禺戏剧文体剧场性的意义和价值，对曹禺所建立的可读可演的戏剧文体范式给予理论的概括，填补了曹禺研究中的一个空白。

在作者看来，曹禺是上个世纪30年代对剧场性表述得最透彻、最充分，

对剧场性与文学性的关系具有自觉认识的戏剧家。突出剧场性在戏剧文学创作中的地位 and 意义，是曹禺戏剧创作的一个重要的原则，也是他深谙戏剧艺术创作规律的体现。这成为曹禺戏剧创作成功的一个重要法宝。作者对曹禺戏剧营造剧场性的不同形态进行比较周密的考察，从整体上论述了曹禺戏剧的剧场性的特征，揭示了曹禺戏剧在文体上的创造性价值。

第一编论述曹禺戏剧情境的剧场性。情境是戏剧中的重要问题，以往的曹禺研究者很少专门关注曹禺预设情境的艺术匠心，家思不仅从象征性环境、紧急事件以及错综的人物关系等三个方面进行系统探讨，而且论述了郁热窒闷、紧张尖锐和情景交融的特征，阐释了曹禺戏剧情境的剧场性张力，给人以新的启示。

第二编论述曹禺戏剧模式的剧场性。就个体而言，模式是一种认知和把握事物的方式，是个体经验与个性的结晶，但它融会着人类共同的心智因素，因此模式具有共感性和可承继性，但以往的研究没有重视曹禺的戏剧模式及其剧场性价值。作者论述了曹禺戏剧的传奇而现代的故事模式、激发兴趣与期待的锁闭的或开放的结构模式、生命扭结与对抗的冲突模式、二律悖逆与复调交响的主题模式以及自足性与活力性交互的话语模式，剖析了曹禺戏剧模式所具有的情绪控制力和情感冲击力，由此开掘出曹禺戏剧的剧场性的内涵。作者发表了一系列独到的学术见解，对于深入把握曹禺戏剧很有意义。

第三编论述曹禺戏剧人物的剧场性。在七十多年的曹禺研究中，人物一直是学术界关注的热点，研究的成果很多。作者侧重论述戏剧人物与剧场性的内在关联性以及曹禺为营造剧场性所呈现的独特性。他从人物配置和人物塑造等多视角进行了比较深入的探讨，揭示了人物的性格张力和命运魔力的剧场效果，提出了声像造势和镜像互补所具有的强劲的剧场意味。这种新颖的视角与见解，深化了对曹禺戏剧人物艺术的认识。

第四编论述曹禺戏剧技巧的剧场性。家思集中论述了曹禺戏剧中对于悬念、发现、对比、反复、夸张、闹剧、穿插、科诨等技巧的运用，揭示了曹禺在运用技巧时紧扣受众的心绪、把握其内在节奏、突出戏剧的场势、构筑接受心灵空间的特点，认识深刻，富于新意。

第五编论述曹禺戏剧的剧场性的特征及其文体意义。家思从整体和宏观上进一步探讨曹禺戏剧的文体价值，深入分析了曹禺戏剧的剧场性的具体特征，揭示了曹禺戏剧在中国现代话剧发展中所树立的诗化戏剧的艺术范式，

富于创见，这对于认知中国戏剧的民族审美图式，探索和选择戏剧发展方向，具有很强的现实意义。

当前，学术腐败弥漫学界，学术研究空前衰落。在这种语境中，作者能够潜心学术研究，是值得赞赏的。我相信，这个研究课题会引起大家的讨论兴趣，或可能由这样一个新的向度，将曹禺研究引向深入。

剧场性，既是一个戏剧理论的概念，又是一个具有实践品格的概念。作者对剧场性理论进行了比较深入的探讨，认为剧场性是戏剧对受众所拥有的现实审美裹挟力和剧场审美感知度的规定性，是一种支配受众的艺术强度。不仅存在于剧场表演中，更存在于戏剧文本之中。他指出，剧场性是戏剧文学的本质属性，是戏剧文学区别于其他类型文学的界限。戏剧文学创作的轴心就是剧场性。而文本的剧场性是剧场表演的剧场性的源头，优秀导演和演员往往能够展其所长，补其所短，强力彰显其效应。以往，人们习惯于将剧场性限定在表演阶段，存在认识上的偏狭。作者的这种理论思考突破了习见。这正是作者在曹禺研究中取得突破的理论基础。这种新的观念，对于促进中国戏剧理论的建构和戏剧创作的发展很有价值。最后，他提出了走向文本创作与剧场演出的双向繁荣的学术观点，具有很强的现实针对性。

当然，任何戏剧文本的剧场性，都是由剧场的实践而展现，而验证，而丰富的。因此，曹禺戏剧的剧场性，还可以从演出实践中，从其演出的历史中加以考察。在这方面，作者已经有了一些探讨，但是，还值得作者在今后的研究中进一步加以深化。我希望他能承担起这个新课题。

在纪念曹禺先生百年诞辰之际，家思这部专著是对先生最好的纪念和最好的献礼！

目 录

序.....	(1)
--------	-----

引论 戏剧文本创作的轴心——剧场性.....	(1)
------------------------	-----

一 剧场性:戏剧文学的本质特征	(1)
-----------------------	-----

(一)文学性与戏剧文学	(2)
-------------------	-----

(二)戏剧文学与剧场性	(7)
-------------------	-----

二 剧场性理论的发展历程	(11)
--------------------	------

(一)国外剧场性理论	(11)
------------------	------

(二)中国剧场性理论	(20)
------------------	------

三 剧场性的内涵与外延	(29)
-------------------	------

(一)中外剧场性概念的检讨	(29)
---------------------	------

(二)剧场性的内涵与外延	(41)
--------------------	------

(三)剧场性的分类及其特征	(52)
---------------------	------

四 曹禺戏剧的剧场性研究现状	(58)
----------------------	------

第一编 戏剧情境与剧场性

第一章 象征性环境的残酷挤压与思想激活	(67)
---------------------------	------

一 时空背景宽泛化	(67)
-----------------	------

二 客观物象意象化	(72)
-----------------	------

三 音响效果修辞化	(77)
-----------------	------

四 生活场景工笔化	(82)
-----------------	------

第二章 紧急事件的逼人情势与心理支配	(89)
--------------------------	------

一 打破常态的危机	(89)
-----------------	------

二	环环紧扣	(94)
三	集束式背景	(97)
第三章	人物关系的交错纠结与精神牵制	(100)
一	网状交织	(101)
二	生命关联	(103)
三	不断“泄露”	(107)
第四章	郁闷紧张的气氛营造与主体感染	(111)
一	郁热窒闷	(111)
二	紧张尖锐	(114)
三	情景交融	(117)

第二编 戏剧模式与剧场性

第五章	传奇而现代的故事诱惑	(127)
一	畸形性爱	(128)
二	逃出监牢	(133)
三	长幼人生循环	(138)
四	悖谬与张力	(142)
第六章	激发兴趣与期待的有机构设	(147)
一	先声夺人	(149)
二	一线主导	(154)
三	场面控制	(157)
四	结尾感染	(166)
第七章	生命扭结与对抗的主体呼应	(173)
一	冲突的构成模式	(174)
二	冲突的形成模式	(178)
三	冲突的形态特征	(185)
第八章	二律悖逆与多向开放的复调交响	(199)
一	爱的自主性与奉献性	(200)
二	生的坚韧与死的决然	(202)
三	反抗的激烈与报复的紧张	(207)
四	理想的执著与现实的残忍	(210)
五	家的期待与心的飘零	(213)

第九章 艺术自足性追求与对话场景的活力生成	(217)
一 话语对抗	(219)
二 话语抢位	(224)
三 话语迁移	(229)
四 话语拙置	(232)
五 话语圈套	(235)
六 话语倾诉	(240)

第三编 戏剧人物与剧场性

第十章 立体放大与扭曲变形的奇妙效果	(253)
一 精干与放大	(253)
二 参差与对立	(258)
三 多维与立体	(265)
四 主体穿透和理想关涉	(271)
第十一章 性格描写与心灵开掘的艺术张力	(275)
一 偏执与极端	(275)
二 沉郁与矛盾	(282)
三 简单与自在	(289)
第十二章 命运展示与苦难呈现的剧场魔力	(295)
一 人生苦难的无力挣扎	(296)
二 展示悲惨的命运史	(301)
三 渲染传奇色彩	(309)
四 直观表现命运结局	(313)
第十三章 声像造势和镜像互补的感觉触动	(321)
一 声像造势的触动力	(321)
二 镜像互补的想象力	(331)

第四编 戏剧技巧与剧场性

第十四章 悬念与发现的势能营造	(345)
一 悬念的主体诱惑	(345)

二 发现的心理撞击	(351)
第十五章 对比与反复的场势谋划	(358)
一 对比的情感激发	(358)
二 反复的场势扩张	(377)
第十六章 夸张与闹剧的功效凸显	(388)
一 夸张的定式突破	(388)
二 闹剧的感知强化	(397)
第十七章 穿插与科诨的动感创设	(407)
一 穿插的动感控制	(407)
二 科诨的情绪调节	(416)

第五编 曹禺戏剧的剧场性特征及其文体意义

第十八章 曹禺戏剧剧场性的特征	(437)
一 整体性与仪式性的统一	(437)
二 表现性与张力性的统一	(441)
三 规定性与开放性的统一	(444)
四 交流性与抒情性的统一	(448)
五 民族性与世界性的统一	(452)
六 时代性与审美性的统一	(456)
第十九章 剧场性与曹禺戏剧的文体范式	(461)
一 雅俗兼备的审美定位	(462)
二 悲喜交织的审美形态	(466)
三 诗化戏剧的审美取向	(470)
结语 走向文本创作和剧场演出的双向繁荣	(476)
主要参考文献	(478)
跋	(485)
后记 无法说完的话题	(490)

引 论

戏剧文本创作的轴心——剧场性

一 剧场性：戏剧文学的本质特征

自从王国维给戏曲提出“以歌舞演故事”的概念之后，国内学术界对于什么是戏剧似乎已经有了统一的认识，谁也不会再去争议戏剧这个概念应该包括剧本和演出这两个环节的内涵了。人们都知道，剧本是为演出而创作的，剧场演出是戏剧创作的目标，剧本是戏剧演出的基础和根本。但是，对于戏剧文学的本质特征是什么？学术界并没有深究，更没有形成一致的看法。

戏剧文学对于戏剧来说是极其重要的。没有戏剧文学，戏剧就失去了源力。在文明戏阶段，人们一度忽视了戏剧文本，专重于舞台表演，最终导致了没有根基的文明戏走向没落；爱美剧时期，经过反思后的戏剧家们认识到了戏剧文本的重要性，提出“中国戏剧要想在世界文艺中寻一个立锥之地，应该赶紧造成编剧本的人才，创造几种与西洋相等或较高价值的剧本，这才算真正的创造新剧”^①的理论主张，深刻地认识到“剧场中的生命之源就是剧本，没有剧本就没有舞台，没有戏剧”，^②“好演员离不开脚本”^③。因此，在爱美剧时期，戏剧文本在戏剧中的基础地位已经得到确立，戏剧文学的创作得到发展。然而，20世纪80年代以后，戏剧界为了应对影视艺术带来的冲击，先锋性实验戏剧被提倡，大多淡化剧本创作，注重导演、演员以及舞美工作者等对于剧场的控制性和操纵性，以期戏剧找到生存之境。然而，这种做法并没有使中国戏剧摆脱低迷的状态；相反，还在一定程度上使中国

① 明梅（汪仲贤）：《与创造新剧诸君商榷》，《戏剧》第1卷第1期，1921年5月31日出版。

② 陈大悲：《编剧的技巧·绪言》，《戏剧》第2卷第1期，1922年1月31日出版。

③ 陈大悲：《爱美的戏剧》，上海书店1992年版，第24页。

戏剧遭到了社会的质疑，更加丧失了社会位置。这种情形再次表明，戏剧文本在戏剧中的基础地位是不可动摇的，中国戏剧要发展，首先必须重视戏剧文本的创作。

但是，并不是任何戏剧文本都能够并适合演出。遇到不好的剧本，“任是谁也演不出好戏剧来”，“戏剧文学和舞台艺术，有最密切的一点，就是‘剧本的选择’”^①。到底怎样的剧本才是好的剧本呢？“剧本的选择”应该持什么标准呢？爱美剧时期没有解决好这个问题，许多剧作家都没有找到问题的症结。因此，当时出现了一个不可忽视的现象，就是大多数创作仅仅是一种戏剧文学，剧场的演出效果并不好，甚至有些剧本无法排演。后来有不少戏剧文本都是这样，作为文学作品去阅读欣赏是好的，但是要搬上舞台排演则有一定难度甚至是非常难的。夏衍的《上海屋檐下》无疑是一部好的戏剧文学作品，是经典性的，但是要搬上舞台，就给导演和演员留下了很多困难。这正是这部经典作品诞生以来舞台演出少的关键所在。矛盾的《清明前后》也是这样。其原因，表面上看，也许是因为剧作家缺乏剧场经验所致，导致创作的东西与剧场排演有隔膜；从深层或本质上看，恐怕是剧作家对戏剧文学的特征缺乏全面、深刻的认识所造成的。戏剧家只有把握了戏剧的基本特征，深入认识了戏剧的本质，才能创作出有剧场生命力的戏剧作品。

那么，戏剧文学有什么主要特征呢？戏剧文学靠什么与其他文学区别开来呢？著名戏剧理论家周贻白指出：“戏剧本为上演而设，非奏之场上不为功。”^② 余秋雨更明确地指出：“任何戏剧作品，都是为了演给由若干人组成的一群观众观赏的，这就是戏剧作品的真正本质，这就是一个剧本存在的必需条件。”^③ 戏剧文学既然首先是为演出而创作的，其本质内涵显然已经超越了作为一个文学类别的层面了。全面审视戏剧流程，尽管可以给戏剧文学找出诸多特征，但最主要的是文学性与剧场性。文学性与剧场性是戏剧文学创作两个不可或缺的要害，但剧场性尤为重要，它显示出戏剧文学作为戏剧的本质，是戏剧文学创作的轴心。

（一）文学性与戏剧文学

众所周知，传统意义上的文学通常指诗歌、散文、小说和戏剧四类。之

① 陈大悲：《爱美的戏剧》，上海书店1992年版，第24—25页。

② 周贻白：《中国戏剧史·自序》，中华书局1953年版，第1页。

③ 余秋雨：《戏剧审美心理学》，四川人民出版社1985年版，第178页。

所以将它们统称为文学，是因为它们同时具有作为文学的一些共同特征和属性，概括地说就是文学性。显然，戏剧文学也具有文学性。

20 世纪以来，对于文学性的探寻是一个热门话题，它是对文学是什么的本质追问，中外文学界和理论界长期以来都广泛关注着这个问题。“文学”一词，中国比西方更早出现。在《论语·先进》中有这样的话：“德行：颜渊，闵子骞，冉伯牛，仲弓。言语：宰我，子贡。政事：冉有，季路。文学：子游，子夏。”这是“文学”一词最初在文本中出现；在西方，“文学”（literature）一词在英语中 14 世纪才出现。然而，无论中西，“文学”在其早期的含义中，都不是指现代意义上的“文学”，英语中是泛指一切文本材料；而中国在魏晋之前都是泛指一切古代文献。^①随着人类思想的发展和进步，认识的深化和成熟，“文学”一词经过长时间的演变，才拥有现代的意蕴。

然而，对于什么是文学，学术界和文学界至今没有统一的认识。其根本原因在于人们在考察文学的本质时，往往从文学存在整体的某一个方面或某一个角度去探讨，以寻求新的阐释，获得一种新的突破，因而得出了不同的结论。当人们从作家与读者指向作品的关系着眼，就提出了文学的主体性本质，文学表现作家的主体性存在，也表现读者的主体性存在，文学是入学；当人们从作品指向作家与读者的关系着眼，就考虑到文学的功用或价值本质；当人们从以作品为中介的作家与读者或读者与作家的关系着眼，就看到了文学的主体间性本质，文学是在作家与读者、读者与作家，以及读者与读者之间展开的一种对话和交流；当人们从作品指向世界的关系着眼，就得出文学是对社会生活、对世界、对历史的反映的结论，从而揭示文学的历史性本质；当人们把目光只是投向作品本身时，就可能出现两种情况，一种是看到在文学作品中开启、呈现出来的虚拟性文学世界，看到文学世界中的虚拟形象，从而认识到文学的虚拟性、形象性本质；另一种是专注于作品的形式构成，认为文学的本质在于文学的形式，即“文学性”——“使一部作品成为文学作品的东西”。^②如此种种，不仅深化了对于文学本质的认识，而且显示了文学自身的活性与文学学科的活跃，也使文学学科的研究得到了拓展。

然而，不管怎么去追问文学是什么，不管人们对于文学的见解有多少差异，我们都必须把握构成文学的两个向度：一是形式向度，一是内涵向度。

① 参见周小仪《文学性》，《外国文学》2003 年第 5 期。

② 陈吉猛：《文学本质研究的六个向度》，《安徽教育学院学报》2005 年第 2 期。

任何人都不能否认文学所拥有的这两个最基本的内容。就形式而言,文学是一种语言艺术,它以言语作为表达媒介,是一种美的形式;就内涵而言,文学是人学,其主要表现对象是人,人是文学的主体存在。文学主要表现人的生活、人的行为、人的思想和感情、人的处境和命运、人与自然、宇宙的关系等等,它是作家对人的主体审思和探寻的结果。因此,无论是从作家维度、读者接受维度还是文本存在的维度看,文学都是人学的客观存在,文学的起点和归宿始终都是人,它不仅以人的个体生命关怀与生存观照、人类的价值审察和终极追问为己任,而且不断对人的存在和人类自身发展问题进行深入的探索。文学世界所要建构的是人类的精神家园。这已经被中外文艺理论界的诸多学说所证明。^①因此,简而言之,文学是不同历史时期的作家以一种富于艺术张力的优美语言对人生状况进行独特书写,对人类、自然和宇宙进行主体性探寻,以期为人类创造可以永久栖息的精神家园和理想世界而形成的审美文本。正是这样,文学总是蕴涵着多重话语性,而且会因时代、民族、国家和创作主体的不同而呈现出不同的风景。在这里,文学性是最重要的,这是一种本质要素。

何谓文学性呢?自20世纪20年代俄国的形式主义批评家、结构主义语言学家罗曼·雅柯布森提出文学性就是“那种使特定作品成为文学作品的东西”^②的概念以来,文学性一直成为20世纪中外学术界探讨的重要课题,进行了广泛而深入的探讨,但至今仍争论不休,没有统一的认识。就西方学者的探讨而言,对“文学性”的种种定义,就有形式主义定义、功用主义定义、结构主义定义、文学本体论定义和涉及文学叙述的文化环境的定义等多种类型,谁也不能赢得学界的共识。后来,保尔·里科尔提出“把文字固定下来的任何语言形式都叫做文本”,这个“文本定义”被西方大多数学者所接受。^③应该说,他们的定义都存在不同情形的偏失。罗曼·雅柯布森的形式主义定义,虽然他认为文学性是“那种使特定作品成为文学作品的东西”具有很强的概括力,但是他(及其同类)却将文学性主要局限于作品的语言

① “文学是人学”的命题在我国文学理论界曾经得到长时期的探讨,1957年钱谷融先生依据高尔基把文学叫做“人学”的建议写作了长篇论文《论“文学是人学”》(《论文学是人学》,人民文学出版社1981年版);1985—1986年刘再复先生在《文学评论》上发表长篇论文《论文学的主体性》,对“文学是人学”作了进一步的理论阐发;1985年前后,“文学是人学”的命题在我国文学本体论思潮中的文学人类学本体论、文学的生命本体论、文学的非理性本体论那里得到了极度的张扬。

② 转引自周小仪《文学性》,《外国文学》2003年第5期。

③ 参见史忠义《“文学性”的定义之我见》,《中国比较文学》2000年第3期。

层面，仅仅停留在形式感的把握上，忽略了文学作为一种存在所具有的更本质的内容，显然比较狭隘；保尔·里科尔提出的“把文字固定下来的任何语言形式都叫做文本”的定义则又未免太宽泛。的确，我们要给文学性下一个谁都可以认同的定义，就文学本身的张力而言，这实际上是难以达到的目的。其实，我们也无须这样做，我们要做的是要去把握“使特定作品成为文学作品的东西”的内核，把握了这种内核就把握了文学性，就能够对文学形成了基本的认识。可以说，构成文学性的因素很多，但是起主导作用的因素则只是其中的几个因素，许多因素的作用并不明显，这正像树叶不是一棵树一样。

那么，作为文学性最本质的内核是什么呢？我们必须从文学性的组织结构形态来探讨其内核。笼统地说，文学性就是文学作品对于社会人生深刻的认识、把握与表现，是揭示人生世相本来面目的特征。它是以形象和典型作为内核的，以语言为外在表现形态的。任何事物都具有自身的组织结构形态。这种形态特征，我们可以区分为显在的结构形态和内在的结构形态。显在的结构形态彰显一种外在的特征，内在的结构形态内潜的是一种本质性特征。外在的特征是动态的、易变的和多色调的，内在的特征是稳固的，甚至是恒定的。文学性的组织结构形态也存在外显与内潜两种组合因素和构件。在这里，外在的因素是易感的，内在的因素则是需要体验的。文学是社会生活的主体化映现，它通过具体感性的艺术存在来表现作者独到的观感。它所使用的工具是语言，传播的媒介是形象和意象。其话语形态是个性化的，往往千姿百态。从叙述、描写到意象、象征，再到结构、功能以及审美处理技巧等等都是个体话语形态的重要内容。这是文学性的一种外在构件，它会因时代不同、作者不同和地域不同而发生各种变化。文学性既存在于话语形态之中，更存在于人类的精神原型之中。人类的精神原型是共性的，它存在于人类的情感心理和思维图式之中。任何时代的文学、任何地域的文学、任何民族的文学，不管创作主体的差别多大，话语形态的个性化多强，文学始终都是在审美的状态下进行人类情感与心灵的对话，是对主体灵魂与人类精神的抚慰与关怀。任何一部优秀的作品，独具特色的、优美的话语形态背后都是以人类的精神为依托的，蕴藉着情感的普遍升华。这正是文学性的内核。有了这种内核，文学始终都有着强劲的生存依据，这正是文学能够在人类发展的历史长河中生生不息的重要原因所在。毫无疑问，文学性的内核表现为情感性和审美性。文学尽管还具有想象性、文化性、艺术性等等，它们也在

一定程度上构成文学性的不同侧面，但它们都不是构成文学性本质内核的因素。如果缺乏审美性和情感性，文学就成为一种空话。当然，情感性和审美性作为文学性的内核，是与其外在的构件为载体的。正是这样，单纯的一张借据不能成为文学。但是，如果一张借据融入一种优美的话语形态之中，并承载一种情感的力量，或反映一种心灵的真实，或暗示一种精神的底色，或隐喻一种生命的走向，它就具有了文学性，能够成为文学。

我们认识了这一点，也就可以理解戏剧被列为文学范畴的理由了。戏剧虽然是综合艺术，但就戏剧文本来说，它首先是一种语言艺术，而且是一种优美的情感化、艺术化形式。戏剧文本的内核是以人类生存状况与命运为基点，以建构人类的精神和价值为主导的。在戏剧中，人的存在和苦难，身体与精神、灵与肉、生理与心理、意识与无意识、感性与理性、思想与行为等主体的知、情、意、行构成了戏剧表现的主体。从价值哲学的角度说，戏剧文本最终是一种价值体系的建构。正如韦克勒所指出的“文学的本质是价值”^①一样，它是“一种由特殊符号负载的综合性价值系统”^②。所以，萨特说：“虽然文学是一回事，道德是另一回事，我们还是能从审美命令的深处觉察到道德命令。”^③但是，我们在上文中已经指出，这种价值的归宿点是人，是以满足人的主体需要和实现人的主体性价值意义为前提的，是以人的审美快感的形成和心灵的促动为前提的。作为文学的一个类别，戏剧呈现的是一种主体心灵的对话和交流。它是一种关于人的生命存在和生存经验的交流，是一种关于人类的终极和价值的对话。人成为戏剧文学世界的主体构成。正如托尔斯泰所指出的：“艺术是人与人之间相互交际的手段之一”，“艺术起源于个人为了要把自己体验过的感情传达给别人”。^④因而，戏剧拥有了强劲的文学性。戏剧的文学性不仅体现在这种艺术的内核上，还表现在它的外在的优美形态之中。戏剧语言、戏剧场景、戏剧形象乃至戏剧的艺术技巧都蕴涵着文学性，“它存在于话语从表达、叙述、描写、意象、象征、结构、功能以及审美处理等方面的普遍升华之中”^⑤。这是毋庸置疑的。

① [美] 雷内·韦克勒：《批评的概念》，张金言译，中国美术学院出版社1999年版，第64页。

② 李青春：《文学价值学引论》，云南人民出版社1995年版，第5页。

③ [法] 萨特：《萨特文学论文集》，施康强等译，安徽文艺出版社1998年版，第114页。

④ 伍蠡甫、胡经之：《西方文艺理论名著选编（中）》，北京大学出版社1986年版，第411—413页。

⑤ 史忠义：《“文学性”的定义之我见》，《中国比较文学》2000年第3期。

（二）戏剧文学与剧场性

当我们从共性的层面去思考和认识了文学与戏剧文本共通的属性和特征之后，还必须注意戏剧文学与其他文学体裁的差异性，这是它之所以与其他文体能够共存的内在依据。文学之所以区分为诗歌、小说、散文和戏剧等类别，就是因为它们各自又都有着稳定而本质化的独特属性。然而，对于各文体之间的差异，学术界常常有意无意地淡化了。也正是这样，人们对于戏剧文学的研究总是习惯于从大一统的文学的视角去展开，而忽视了戏剧文学自身的独特性。戏剧文学之所以成为戏剧文学，显然表明它除了拥有文学性之外，还具有作为戏剧的独特性与本质特征。如果它没有自己内在的本质特征，就没有必要称之为戏剧文学，而笼统地称之为文学就足够了，或者是归为小说等文体中即可。戏剧文学虽然属于叙事艺术，但它与小说却有显著差别，乔治·贝克对此早已作了论述。^①那么，戏剧文学作为“戏剧”的本质特征是什么呢？如前所述，是“剧场性”。

在英语中，表述“戏剧”的单词有两个，一是“theatre”；二是“drama”，前者是由古希腊语 theatron（即观看的场所）演变而来的，Theatre 包含剧、戏剧、戏剧文学；剧场、（古希腊、罗马的）露天剧场；剧院；剧团；观众；戏剧效果；戏剧表现手法等多种含义，甚至还可以指讲堂、实验室、电影院、活动场所、战区、战场之类。后者 Drama，包括戏剧文学、戏剧艺术的含义，尤其指某一出戏剧、剧本、戏剧事件、戏剧场面、戏剧效果等。在西方，称 Theatre 的戏剧史包括场上演出，称 Drama 的戏剧史则侧重于剧本文学。尽管如此，但它们都包含着戏剧的两个本质特征，即文学性与剧场性。可以说，Theatre 显示了一个现代意义上的戏剧概念的完整内涵，是指作为剧场艺术的戏剧，包含了戏剧从文本编创到剧场演出的不同阶段和全部环节的含义；而 Drama 则是指作为文本的戏剧，带有浓厚的文学色彩，更多的是指戏剧的第一个阶段。显然，Theatre 的词义内涵比 Drama 大得多，几乎包容整个戏剧范畴，更加明确地指喻了戏剧艺术以剧场演出为最终表现形态的本质特征；但 Drama 也指喻了戏剧必须要有戏剧效果的剧场性内涵。因此，无论从哪一个词来说，剧场性和文学性都成为构筑戏剧艺术的坚实基础，决定着戏剧的成功与失败。

^① 参见乔治·贝克《戏剧技巧》第一章，余上沅译，中国戏剧出版社2004年版。