

论文学与剧场的辩证关系

陈军

2006年5期

—

尼柯尔在《西欧戏剧理论》中说：“在戏剧评论家迄今面临的一切问题中，最大的一个问题就是涉及戏剧与剧院之间的关系问题。”^{[1](p73)}文学与剧场、作家与剧院或者说诗与剧之间的关系问题应该说是戏剧艺术的基本问题，但就是这么一个基本的常识性的问题却在世界戏剧史上产生了不少理论上的混乱和实践上的偏向，而且这种混乱与偏向在今天更有愈演愈热的趋势。文学与剧场究竟是一个什么样的关系？为什么对这种关系的认识会产生种种错误的倾向？这种错误倾向的危害在哪里？又如何避免和克服这些错误？这些都是值得我们反省和思考的问题。

从世界戏剧及其理论发展来看，诗与剧在早先是不可分割、联为一体的，剧源于诗，诗离不开剧，亚里斯多德的《诗学》就把戏剧看成诗之一种，开创了后来西方文论的一个传统。继亚氏之后，19世纪德国著名美学家黑格尔在《美学》中也称戏剧为“戏剧体诗”，他说：“在各种语言的艺术之中，戏剧体诗是史诗的客观原则与抒情诗的主体性原则这二者的统一。”^{[2](p241)}他们虽然侧重戏剧的文学价值，但并没有否定戏剧艺术作品的表演价值。只是到了近代，人们对文学与剧场关系的认识产生了种种错误的偏向，他们把文学与剧场人为的分离开来，或强调文学而轻视剧场，如作者中心论；或强调剧场而放逐文学，如导演中心论、演员中心论，结果造成了理论上的混乱和实践上的偏向，这里，我们不妨对文学与剧场关系中这两种错误倾向作出批判性的反思。

一、强调文学而轻视剧场。这在一批对文学十分看重的学者和作家中有很大的市场。梁实秋在《戏剧艺术辨正》一文中说：“现今最流行的误解，以为戏剧是各种艺术的总合，以为舞台指导员、布景人、化妆者均与戏剧作者占同样之重要，同为戏剧上不可少之成分。殊不知戏剧之为物，固可演可不演，可离舞台而存在。”^{[3](p28)}他还说：“戏剧是戏剧，舞台是舞台，没有戏剧当然就没有舞台；没有舞台，则仍可演有戏剧。”^{[4](p41)}朱光潜在《悲剧心理学》中也有类似的说法，他说“……独自阅读剧本优于看舞台演出的剧，它既能避免由于用真人作媒介而产生的幻觉，也能避免对演员取批判态度。表演中一个笨拙的举动或朗诵中一个微小的失误，都会破坏全场的戏剧效果；阅读剧本却绝没有这样的危险。许多悲剧的伟大杰作读起来比表演出来更好。”^{[5](p48)}同样，美国戏剧家爱德华·阿尔比在《为什么读剧本》中也指出：“通过观赏表演看戏与

通过阅读剧本看戏，是不同体验吗？当然不同。那么前者是一种更完整、更圆满的体验吗？不，我并不这么认为。自然而然地，这些年来我读的剧本越多，在阅读剧本时将文本转化成表演的功夫就到家。尽管如此，我仍确信这么说是正确的：没有任何表演能超越一部优秀剧作本身，何况绝大多数的演出无论在心智还是表演上都不充分。”^{[6](p68)}而俄国唯美主义批评家尤·伊·艾亨瓦尔德则更是走向极端，他在1911年发表的《否定剧场》一书中认为，只有把剧本放在书桌上，灯下独自一人阅读，远避五光十色充满着喧哗与骚动的剧场，作者与读者的“两个灵魂才能在静穆、隐秘之中达到理想的融合。”他甚至坚持说：“剧场是艺术的一种虚妄而不正当的样式，一般说来，它并不属于高雅艺术的大家庭。”^{[7](p69)}在20世纪20年代的德国，当表现主义戏剧以“先锋”、“前卫”的姿态显示出追求舞台性的明显倾向时，其反对者就以强调戏剧的文学价值来与之抗衡，宣扬只有“供阅读的剧本”在艺术上才是完美的，而其舞台呈现则只不过是一种低级的“时间与空间交配的杂种”。^{[8](p69)}……以上种种说法都表现出对剧本文学的重视和不同程度轻视剧场的倾向。

对于以上这些说法，我们当然应该看到其中所含的正确的合理一面，比如说强调剧本的独立价值，其在文学史上的存在和地位，强调阅读剧本和观看演出是不同的体验，二者不能互相代替等，然而其偏颇之处也是不言而喻的。剧本当然可以阅读，可以在文学史上存在，但剧本不止于阅读，不止于在文学史上存在，它还应该演出，应该在演出史上存在，强调一面而忽视另一面都是偏颇的。美国著名戏剧理论家马修士在1923年出版的一本戏剧论著中说：“戏剧作家，无论其为真正诗人，或逢场作戏，其写戏时盖无不望其排演，由演员扮演，在剧场中举行，有观众注视；是故其所写之戏剧，亦总是自觉或不自觉的被彼时彼地之演员剧场与观众所影响、所支配。”^{[9](p29)}哈密尔顿在《论戏剧》中说：“剧作家创作戏剧时，要受三个影响的束缚，为一般艺术家如诗人、小说家等所无。各时代剧场的物质设备对于剧的构造和形式有很大的影响。观众有意识或者无意识的要求，对于剧作家的描写、内容、题目也是一个重大的决定力。最后，演剧者——优人——的范围和限制，使剧作家的最大努力——性格创造，也受到极大的影响。”^{[10](p70-71)}也就是说，剧作家写作，除了观众的因素外，最重要的是考虑到舞台演出的需要（这是戏剧文体的特殊要求，有人把戏剧写作称为“戴着镣铐跳舞”）。比如要注意到时空的相对集中，要把剧本限制在一定长度之内，以使每次戏剧演出最好不超过两至三小时，作者有时还在剧本中写舞台提示，作者写作时更是如李渔所说“以身代梨园”等，这说明剧本的写作不以阅读和文学史上的存在为最终目的，同时也期望演出和在演出史上存在，二者不能偏废，因此一部文学剧本必须同时具备文学性和剧场

性。史雷格尔说：“很显明，戏剧诗的形式不是通过叙述，而是通过对话来体现它的行动的，因而它要求剧院作为它的必要的补充……人人看得见的演出形式对戏剧来说是必不可少的……，一个剧本必须从两点上来衡量——剧本表达诗意的程度，剧本适于演出的程度。”^{[11](p73-74)}所以梁实秋把戏剧和舞台分为两谈的说法是站不住脚的。而俄人尤·伊·艾亨瓦尔德的“否定剧场”的看法及前引德国人之见更是一种偏激的表现。至于朱光潜、爱德华·阿尔比等人所抱怨的演出不如剧本阅读效果好，这倒是可能的，尤其对于他们这些思想比较深邃、情感比较强烈、想象比较丰富的学者和作家来说，这种情况就更常见，但正象观赏演出的体验不能代替阅读体验一样，反过来说阅读体验也不能代替观赏演出的体验，就大多数观众来说，阅读效果不如欣赏效果的情况大量存在，更有阅读和演出俱佳的情况存在，不能把特定范围和条件下形成的特殊的戏剧规律，上升为戏剧的普遍规律，这会犯以偏盖全的错误，总之，强调文学性而否定剧场性是一种画地为牢的做法，是片面的、错误的。

二、强调剧场而放逐文学。应该说，前面分析的强调文学而否定剧场的所谓“作者中心论”早已过时，这种论点已很难被人接受，接替它的是“演员中心论”和“导演中心论”。这就从一个极端滑向另一个极端，即强调剧场而放逐文学。这股贬斥文学的戏剧思潮自二十世纪初以来逐渐兴起、蔚然大观。其理论渊源最早可追溯到二十世纪三十年代法国戏剧理论家安托南·阿尔托的“残酷戏剧”理论，其盛行则在二十世纪后半期，世界剧坛相继出现了格洛托夫斯基的“贫困戏剧”、布鲁托的“空间戏剧”、谢克纳的“环境戏剧”以及贝克和玛丽娜领导的“生活戏剧”等，具体说来，这股思潮的理论主张和实践追求不外两个方面：1. 取消剧本，以形体动作代替有声语言，强调演出的自由和自发性。格洛托夫斯基说：“没有服装和布景，戏剧能存在吗？是的，能存在。没有音乐配合戏剧情节，戏剧能存在吗？能。没有灯光布景，戏剧能存在吗？当然能。那么没有剧本呢？能，戏剧史上证明了这一点。在戏剧艺术的演变中，剧本是最后加上去的一个成分。”^{[12](p22)}阿尔托则从原始的巴厘戏剧中看到了形体动作的独特魅力，认为这才是“纯戏剧”，因而否定语言戏剧。阿尔托说：“舞台是一个有形的、具体的场所，应该将它填满，应该让它用自己具体的语言说话……我所指的有形的具体的语言，只有当它所表达的思想不受制于有声语言时，才是真正的戏剧语言。”^{[13](p32)}阿尔托把形体动作也看成戏剧语言之一种，称为形体语言，主张用它代替过去盛行的有声语言。总之，取消剧本，让演员摆脱有声语言的束缚和限制，其目的就是为了削减剧本的文学

性，而突出导表演的中心地位和能动作用。2. 不重视作品的精神内涵，而注重演员的表演技能和对观众的感官刺激。阿尔托非常愤慨地责问道：“谁说戏剧生来是为了澄清性格，是为了解决人的、感情的、眼前的、心理的种种冲突——正如我们当代戏剧所充斥的那样呢？”^{[14](p36)}他还说：“观众最初是通过感官来思想的，而普通心理剧则首先着眼于观众的理解力，这是十分荒谬的。”^{[15](p81)}阿尔托实践了从各种途径来对观众感官进行刺激的方法，使观众达到一种颠狂和痉挛状态，他进而比拟音乐治疗，提出对观众身心的戏剧治疗作用。格洛托夫斯基则对演员的形体表演进行了十分艰辛的训练和实验，二者都主张取消戏剧文学的人文内涵，希望通过演员的肉身表演来召回观众。值得一提的是，这股贬斥文学的戏剧思潮在我国也不乏其例、很有影响。例如清末以降，以京剧为代表的中国传统戏曲就日益表现出表演技术化和文学贫困化的倾向（在演技和唱腔方面发展到烂熟的程度，而文学性却日渐式微）。到了新时期，以高行健为代表的探索戏剧和以孟京辉为代表的先锋戏剧都不同程度地表现出反文学、反语言的倾向。

很显然，这股贬斥文学的戏剧思潮与二十世纪反理性的后现代思潮的影响有关，同时也受到相对原始的东方戏剧的启发以及在影视挑战面前对戏剧特质的寻找与重视有关。它在丰富戏剧的表现手段、拓展戏剧的表现空间、重视观演关系以及发挥导表演的创造性方面都是极有价值的，但其存在的问题和缺陷也是明显的，以下我们针对它的两个表现来进行一番辩正。

20世纪贬斥文学的戏剧思潮表现之一是：取消剧本，以形体动作代替有声语言，强调演出的自由和自发性。这当然有其可理解的一面，它强调了导演、演员的二度创作对一部戏剧完成的重要性。但问题是：取消剧本，以形体动作代替有声语言，而强调演出的自由与自发性，也就否定了一切的先在性和可约束性，这又如何衡量演员表演的妥当性和高超性？如果我们看别林斯基的戏剧评论和莱辛的《汉堡剧评》，就会发现他们对演员的表演和导演构思的评价很多都是结合剧本来谈的。实际上，取消剧本，并不说明编剧不重要，不过是剧作家的重要与责任已经部分或全部地转移到了导演和演员身上（董健教授在《戏剧艺术十五讲》中特别提到了四种“转移”情况，可参看^{[16](p124)}）。同时，我个人认为，导表演不能代替作家，不是所有的导演和演员都具有剧作家的素质，“闻道有先后、术业有专攻”，毕竟导演和演员的艺术思维与剧作家

的文学构思并不相同。随着社会分工越来越细，那种百科全书式的通才越来越少，很多人都只能成为某个部门的专门家。这里我还想澄清一个误解。即有些戏剧在即兴演出以后也有一个舞台记录，也就是演出本。所以一些导表演包括一些学者都认为他们不是不要文学而是非常重视文学的，有文字记录为证！这就把演出本和文学本混为一谈，而没有注意二者之间实质性的区别：文学本注重文学的精神内涵，而演出本顶多是一个剧本舞台处理的技术实录；文学本追求永恒性，而演出本则是一次性的；文学本是一种个性化的创作，而演出本是一种技术性的操作。所以苏联导演托甫斯托诺戈夫在《戏剧的即兴创作》一文中，告诫人们不要采用别的剧院的演出本，他说：“当有人要求允许把我们创造的《静静的顿河》在其他剧院的舞台上演出时，我回答说，我并不反对，但是要预先警告，这未必有什么意义。我们的舞台改编本只是预先考虑为我们剧院用的，它与在大话剧院演出的主题思想和形象有着紧密的联系，它对别的演出来说可能不是有机的。要不准确地按我们一样演出，要不放弃这一舞台改编本，重新写一个新的演出本，否则非驴非马。”^{[17](p54)}众所周知，戏剧（剧本）是文学的一环，在古希腊均名之为诗，有抒情诗、叙事诗和戏剧诗。进入文艺复兴之后，一部文学史便成为诗，小说与戏剧鼎足三分的局面，只要翻一翻世界各国文学史，不难发现该国戏剧所占比重为何？我们可以想象没有了莎士比亚的英国文学史会是怎样的单薄与无力。取消了剧本，也就取消了戏剧在文学史上的存在与地位（同样，取消有声语言也是放逐文学的标志）。而这种存在与地位是不可抹杀的，尼柯尔说：“伟大剧作的大部分力量就在于它们的诗，这里用的是诗这个字的一般涵义，以适用于一切富有想象的创作；并且，正是它们的这些优美的诗才使它们经历了漫长的岁月——从创造它们起，直至今日——作为充满生气的东西被保存下来。”^{[18](p78)}歌德评论莎士比亚时也说：“莎士比亚的名字和功绩是属于诗的创作史的领域，要是我们把他的功绩全部放到舞台上说的话，这是对过去和未来时代的一切舞台诗人的一种不公平的办法。”^{[19](p297)}这都说明戏剧文学的重要性。

20世纪贬斥文学的戏剧思潮的另一表现是：不重视作品的精神内涵，而注重演员的表演技能和对观众的感官刺激。这里首先要明确的是：戏剧是伎，还是艺？伎带有技术性，艺有很多精神层面的东西，有伎才有艺，但光有伎没有艺，品位就低。如果戏剧是艺的话，就不能没有文学的参与，即在作品中表现

人文精神、生命内涵和对生活的独特理解与发现。缺少文学的戏剧将有沦为技术化的趋向。同时，戏剧是否仅作用于观众的感官直觉？回答也是否定的，布莱希特就曾提出戏剧要作用于观众的理智，不赞同共鸣说，他说：“观众不该被人从他的世界诱入到艺术的世界，不该被人诱骗，相反，他应该被带到现实世界，并怀着清醒的理智。”^{[20](p639)}黑格尔也说过：“尽管如此，艺术作品却不仅是作为感性对象，只诉之于感性掌握的，它一方面是感性的，另一方面却基本上诉之于心灵的，心灵也受它感动，从它得到某种满足。”^{[21](p44)}从戏剧的功能定位来说，戏剧除了情感渲泄和娱乐功能以外，还有认识功能和教育功能（布莱希特就强调戏剧的宣传教育作用）。从观众的欣赏接受来说，观众的欣赏既包括视听享受，也包括因剧中主题、人物、情节等而带来的精神愉悦（现在的先锋戏剧都在强化观众的物理参与，把观众拉进剧场，突出观演之间的互动。其实，在我看来，精神参与比物理参与更重要）。观众的鼓掌也分为两种：既为表演技能而鼓掌，也为剧中的情节而鼓掌。只偏重感性而轻视理性的进一步发展必将滑入宗教和神秘主义的泥淖（格洛托夫斯基晚年就大搞所谓“艺乘”，一种类似印度瑜伽的东方神秘主义的套路）。

总之，与强调文学而否定剧场一样，强调剧场而放逐文学也是一种跛足的艺术，其根本危害在于：它将导致戏剧艺术走向表演技术化、核心思想贫困化的歧途。正是因为此，董健教授在《中国戏剧现代化的艰难历程》中呼吁：

“召回戏剧文学——戏剧舞台除了种种物质的表现手段，还必须靠文学负载其精神。”^{[22](p8)}

以上我们主要分析了文学与剧场关系中的两种错误倾向，强调文学而否定剧场与强调剧场而放逐文学都是一种艺术的偏至。所谓“作者中心论”、“导演中心论”、“演员中心论”都对都不对。在第一度创作即剧本的写作过程中，当然剧作家起着决定作用。在第二度创作中，导演无疑是把一出戏搬上舞台的总指挥，功不可没。而一出戏只有通过表演才能以物质的可视可听可感的形式呈现在观众面前，自然又是以演员为中心了。所以这三论都是有一定道理的，但其根本的缺陷在于形而上学倾向，以自我为中心而否定其他，把导演、作者、演员三者对立起来而不是联系起来考虑问题，这种孤立的、单一的、排他性思维对于戏剧这样一门以综合艺术和集体创作为本体论要素的艺术来说，其错误可以说是致命的。苏联著名导演格·托甫斯托诺戈夫说：“剧院的灾难恰恰是从把戏剧艺术赖以生存的三大支柱——剧作家、导演、演员——互相对

立而开始的，真正的剧院是戏剧艺术的这些基本创造者的和谐结合。”^{[23](p138)}实际上，作者、导演和演员之间并不构成实质性的对立和冲突，三者是可以统一的。苏联戏剧家格·尼·古里叶夫在《导演学概论》一书中指出：“如果总想争论什么是戏剧中最主要的，那也是十分不必要的烦琐的考证。重要的是要弄清楚，剧作家、导演和演员的主要作用都是在什么地方、什么时候、以什么方式表现出来的。这样我们就会看到，每一个人在演出的一定阶段上各有主要的意义，在演出中完成着不同的任务。”^{[24](p42)}从系统论的观点来看，戏剧是一个复杂的动态系统，它包括戏剧创作、演出、接受的整个过程，其中作者、导演、演员、观众都是一种互相联系、协调综合的关系。系统论有一条首要的原则，即整体性原则，整体高于单个性，也大于各部分之和。这也许是对三种“中心论”观点的一剂清醒的良药。

总之，正如俄国戏剧家乌·哈里泽夫在《作为文学之一的戏剧》中所说：“戏剧有两个生命，它的一个生命存在于文学中，它的另一个生命存在于舞台上。”^{[25](p40)}我国古典戏曲理论家王骥德也把“可演可传”作为戏剧评价的双重标准。任何把文学与剧场对立起来二分式的做法都是缺乏整体眼光和辩证思维的。实际上，文学与剧场不是根本对立的，而是一种双向互动关系，文学影响着剧场，剧场也影响着文学。当然，在具体操作中，文学与剧场并不总是和谐一致的，更多的情况是二者处于一种矛盾冲突的状态，经过相互斗争、相互磨合的复杂的动态过程，最终才能达到二者和谐统一的理想状态。也就是说，在文学性和戏剧性之间实际上存在着内在的张力，成就伟大戏剧的途径就在于剧作家和导表演艺术家的良性互动，在于高水平创作与高水平演出的相得益彰。这对作家创作和导表演艺术水平的提高都有重要意义。这里我们可以以中国当代戏剧史上杰出剧院北京人艺为例，一方面，没有曹禺、老舍、郭沫若等这些杰出的剧作家为北京人艺所奠定的坚实的文学基础，这个国家级艺术殿堂是构筑不起来的，所以北京人艺又把自己亲切地称为“郭老曹剧院”；但另一方面，正是由于北京人艺的卓越演出，才充分发挥了曹禺、老舍、郭沫若剧作的全部光辉，并使它们获得了不朽的舞台生命。二者可以说相辅相成、共生共存。而具体到剧作家与导表演的关系来说，则应该是它的创作自由与依附性之间的对立统一。剧作家有他独立创作剧本的自由，但他心中必须有舞台，要熟悉剧院，虚心接受导表演的建议和指导，其剧本的舞台生命也依赖于导表演的艺术处理。同样，导演和演员也有自己阐释剧本的自由，可以有自己的艺术创造和艺术追求，但仍必须以剧本创作为基础，所谓“二度”就是指一种约束性，一种依附于一度创作的约束性。过分的自由和过分的依附都不是一件好事。最后，我们更要清醒地认识到作家个性和剧院风格的形成之间的内在一致

性，要从形成独特个性的作家创作和独特风格的演剧流派的战略高度去认识文学与剧场互动的价值与意义，这对戏剧创作和剧院发展都是至关重要的。就世界戏剧来说，独特个性的作家总是与独特风格的剧院紧紧地联在一起，例如席勒与西德曼海姆民族剧院、莫里哀与法兰西喜剧院、契诃夫与莫斯科艺术剧院、莎士比亚与英国环球剧院、老舍与北京人民艺术剧院等，以致于提到一方马上便想到另一方。可以说，在他们那里，作家与剧院、文学与剧场或诗与剧是互为依存、互相成就的。

参考文献：

- [1][11][18] [英] 尼柯尔. 西欧戏剧理论[M]. 北京：中国戏剧出版社，1985.
- [2] [德]黑格尔. 美学：第三卷下册[M]. 北京：商务印书馆，1997.
- [3] [4]梁实秋. 戏剧艺术辨正[A]. 余上沅. 国剧运动[C]. 新月书店,1927.
- [5] 朱光潜. 悲剧心理学[M]. 合肥：安徽教育出版社，1997.
- [6] [英]爱德华·阿尔比. 为什么读剧本[J]. 新剧本,2002(6).
- [7][8][16][25]董健、马俊山. 戏剧艺术十五讲[M]北京：北京大学出版社，2004.
- [9]梁实秋. 浪漫的与古典的文学的纪律[M]. 北京：人民文学出版社，1988.
- [10] [英]哈密尔顿. 论戏剧[M]. 上海：上海世界书局，1931.
- [13][14][15][法]安托南·阿尔托. 残酷戏剧及其重影[M] . 北京：中国戏剧出版社，1993.
- [12] [波兰]耶日·格洛托夫斯基. 迈向质朴戏剧[M]. 北京：中国戏剧出版社，1984.
- [17] [苏]托甫斯托诺戈夫. 戏剧的即兴创作[J]. 戏剧艺术,1986(2).
- [19] [德]歌德. 说不尽的莎士比亚[A]. 莎士比亚评论汇编：上册[C]. 北京：中国社会科学出版社，1979.
- [20]余秋雨. 戏剧理论史稿[M]. 上海：上海文艺出版社，1983.
- [21] [德]黑格尔. 美学：第一卷[M]北京：商务印书馆,1997.
- [22] 董健. 中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾[J] . 文学评论,1998(1).
- [23] [苏]格·托甫斯托诺戈夫. 导演是一项职业[A] . 童道明. 现代西方艺术美学文选·戏剧美学卷[C] . 春风文艺出版社、辽宁教育出版社,1989.
- [24] [苏]格·尼·古里叶夫. 导演学概论[M]. 西安：陕西人民出版社，1983.