

浅析戏剧情节转折的模式和动力——以第十届中国戏剧节三个参展剧目为例

李海涛

作者赐稿

-

(一)

戏剧的情节，历来被看作是戏剧的重要艺术元素之一，甚至亚里斯多德在《诗学》中把它列为悲剧艺术的六个元素中最重要的一個。《诗学》中把“情节”定义为：“事件的安排”。^①

我们这里以第十届中国戏剧节三个参展剧目为例，来讨论“戏剧情节的转折”的模式和动力。这里，严格说来，应当使用《诗学》当中提到的“突转”的概念。所谓“突转”是指“意外的转变”。^②我们这里之所以“偷换”成“转变”，是因为，一来亚里斯多德所说的“突转”是就西方典型的“纯戏剧结构模式”而言的、一个比较复杂的概念（在情节的“突转”之前还要求有“发现”，而且，既要有远的原因又要出现近的原因）。这在西方戏剧作品中，尤其是采用古典主义“纯戏剧结构模式”的作品中是比较典型的（如莎士比亚的《俄狄浦斯王》、易卜生的《玩偶之家》）。二来，也是基于第一点原因，无论是中国现当代话剧还是在我国古典戏曲中一般都不是西方的“纯戏剧式戏剧结构模式”，除了极个别作品之外（如曹禺的《雷雨》）。我国古典戏曲则基本上属于“史诗式戏剧结构模式”^③，结构开放、时空自由、纵横开合、挥洒自如。

所以，当我们讨论我国戏剧的情节时，再生搬硬套地来使用“突转”的概念就显得有点儿不太合适了。于是，我们在这里使用“转折”来描述情节进展中的较大变化。需要说明的是，使用“转折”一词，只是不再强调“发现”以及引起“发现”的远、近原因的必要性，而更多的是就戏剧情节本身的发展趋势的变化而言的。这样既能够比较准确、客观地反映我国戏剧的实际情况，同时也为了避免与严格意义上的“突转”相混淆，更便于下文的讨论和叙述。

事实上，无论什么样的戏剧形式，无论何种戏剧结构，也不管东方还是西方，戏剧情节的展开都需要有高潮低谷、有波澜起伏，其发展趋势和走向都需要有所变化，那个“变化的关节之处”也就是戏剧情节的转折之处。尽管，有些戏剧作者提出了所谓“去情节”，但实际上，他们仍然无法完全摆脱情节。我们常说的“意料之外，情理之中”大多是出现在这种情节转折的地方。同时，这种关节之处也往往是剧情紧张之处、矛盾冲突由尖锐走向化解之时、人物性格彰显之节，所以倍加引人注目。由此可见，戏剧情节转折的重要性毋庸置疑，但却很少有人深入关注情节转折的模式和推动转折出现的动力。

我们知道，从物理学角度来说，一个物体原来运动状态的改变需要外物对它施以外力。那么，戏剧情节的发展和转折也和物理现象一样么？有些什么模式呢？它的动力又是从何而来？恰巧，这次在

苏州举办的第十届中国戏剧节中的三个剧目为我们提供了很好的参考个案。下面，我们分别以话剧《郭双印连他乡党》、新编晋剧《傅山进京》和音乐话剧《雁叫长空》为例，来探讨戏剧情节转折的模式和动力。

（二）

先说话剧《郭双印连他乡党》。这是一部人物生动、立体、可信，环境真实、感人的充斥着严酷色彩的现实主义戏剧。其中，主人公郭双印更像是一个具有悲剧意味的殉难者。

但是，当戏剧的大幕谢下之后，我们不禁要追问一句：郭双印死后的碾子沟将向何处去呢？有人说，这个问题不是这个剧本身所要和所能解决的问题。表面上看，这个回答能说得过去；但细细一想，其实不然。话剧的题目已经清楚地告诉我们了：《郭双印连他乡党》，把这句西北方言翻译成普通话就是“郭双印和他的乡亲们”。显然，乡亲们的出路和将来也是话剧应该关注的焦点之一。况且，如果不交待清楚碾子沟日后的去向，那么郭双印不计得失、任劳任怨、死而后已的目的何在呢？显然，他们的书记郭双印死后碾子沟的去向和乡亲们的命运是话剧必须直面回答的问题。也是继郭双印的死之后戏剧在情节上的又一重要转折。

那么，《郭》是怎么处理的呢？剧本利用剧中人告诉我们：“你们的《生态农业建设基金申请报告》经评审，认为规划合理，治理得当，已具备国家级生态农业基地的基础条件，决定划拨二十万元基金予以支持。”这个“转折”就好像天上掉下了一个大馅饼儿！这20万虽然在前面做了简单的交待，在开会时又由梁生茂（郭双印叫他“梁叔”）再三提醒他“地上有给村委会的信封”，可是依然没有令观众信服的出现和存在的坚实理由。似无源之水、无根之木，使得这关系全剧的第二次情节转折来得突兀、显得单薄，自然也就站得不牢、立得不稳，不得不让观众产生怀疑；使这出原本不错的话剧，至少在这点上着实打了个不小的折扣。同时，这20万也很容易让人联想到古典戏曲当中常见的“奉旨成婚”、“金榜题名”之类的窠臼……

《傅山进京》是新编晋剧。这本戏反映的是素有“三晋第一名士”之称的傅山和康熙皇帝斗智斗勇的故事，彰显了文人士大夫对独立精神和品格的坚守。剧中，傅山和康熙的对立与矛盾紧紧围绕着“进不进京、进不进宫和下不下跪”三个环节次第展开，而剧情的核心和高潮显然在“下不下跪”的处理上。跪，则傅山前面的所有努力都将前功尽弃，自己的气节也荡然无存，只能在身后留下千古骂名；不跪，康熙肯定不会善罢甘休，不但傅山性命难保，甚至还会殃及他人，牵连无辜。

似乎在这里双方僵持住了。情节的转变，也就发生在这里。剧作者妙就妙在设置了冯溥，这样一个既是降臣、又从心眼儿里对傅山有几分敬重、骨子里尚存着一丝文人气节的、略微带有些许“科诨”色彩的、复杂的中间人物。他在傅山与康熙之间起到了微妙的调节和平衡作用（这个关系多少有点儿像电视剧《宰相刘罗锅》中刘墉、和绅与乾隆之间的“三角关系”）。最关键的这个情节转变，

就是依赖于他在朝堂之上那关键的一拉。于是，在众人的马虎眼下，也就算是傅山“伏阙谢恩”了。冯溥这一拉，既是冯溥灵机一动的妙法，也是康熙就坡下驴的梯子，当然，傅山也乐得个稀里糊涂、顺水推舟（尽管有几分哭笑不得）。而此时，观众对傅山命运的关切与期待，也随着这巧妙的“一拉”获得了巨大的欣赏满足，那份先前为傅山命运牵肠挂肚般的紧张感也得到了空前的释放。作品所要反映的文人士大夫的独立精神和“和而不同”的思想理念也随之自然而然地表达了出来。顺便提一句，这个转折的处理比之原来剧本的处理要好得多。（原作是，“冯溥急中生智，指使两个年轻官员猛然架起傅山，强制他下跪。傅山跌倒在地，众人惊慌。”然后“老太监会意，高声地说：‘皇上有旨，傅中书谢恩已毕！’”）④

我们注意到，在这部戏里戏剧情节转折的关键，不同于《郭双印连他乡党》中那从天而降20万的是，这“一拉”完全是剧中人物的自我行为，这一戏剧动作和戏剧动作的发出者是作为一个戏剧中的因素直接参与戏剧情节发展的。换句话说，这一戏剧动作是来自戏剧内部而非外部的。

下面，我们来看音乐话剧《雁叫长空》。话剧以五个红军女战士为主要塑造对象，着重刻画了她们被队伍“留下”之后历尽千难万苦，最终赶上大部队的故事。乍一看，这部话剧把“戏份”都集中在了五个女兵的苦难经历上了，似乎在情节上并没有明显的、关乎全剧的“转折”。

实际上，这部话剧并没有、也不可能排斥情节的“转折”。（我们前面已经说过了，任何戏剧作品都需要情节的起伏变化。）我们仔细分析一下戏剧的进展就可以看出，在五个女战士完成追上大部队这个最终结果之前，她们面临了至少四次选择，即，执行完“任务”之后选择是否追赶大部队，田寡妇怀孕后选择是否等她，田寡妇自杀后选择是否继续前进，弹尽粮绝、桥被炸之后遇到那个农民选择谁留下来……（实际上，我们从另外一个角度来看，长征不也是一次艰难的、历史性的“选择”么？）这里我们需要特别指出的是，正是在这一次次的选择过程中，完成了全剧情节的、大的“转折”。也就是说，作者在这里把一次性的“转折”化解、分解为若干次的、具体的“选择”的形式，而并没有排斥转折；反过来，正是一次次小的、具体的“选择”才共同构成了全剧情节的大“转折”。

（三）

纵观这三部戏剧作品，恰恰为我们很好地提供了戏剧情节转折的两种模式以及戏剧情节转变的两种动力来源。

就戏剧情节转折的模式而言，《郭双印连他乡党》和《傅山进京》采用了较为普遍、明显而直接的、一次性的转折模式，这种模式一般是由一个关键的戏剧动作而引起的；《雁叫长空》则提供了另外一种不常见的转折模式，这种模式把常见的情节的一次性转折化解、分解为若干次、小的转变（剧中表现为“选择”），从而由这些小的、若干次的转变共同构成全剧情节的、大的转折。前者，一般

是“纯戏剧式结构”或者接近“纯戏剧式结构”的戏剧（在我国则多为后者），如前面提到的《玩偶之家》和《雷雨》；而后者，则倾向于采用散文式、史诗式的戏剧结构作品，如《茶馆》。当然，这只是就一般情况而言，二者也不是那么楚河汉界，泾渭分明的。

我们以这三部戏剧作品为例来讨论，不仅仅在于对情节转变模式的概括，更重要的是从中可以窥见戏剧情节转变的动力来源。

正如我们在开头提出的问题，戏剧情节的转变也和物理学意义上运动状态改变的动力来源一样么？显然，答案是否定的。因为，作为一种以舞台呈现为最终表现方式的艺术样式，戏剧情节的产生、发展和转折，是有其自身作为特定艺术样式的内在规律的。

总的来说，推动戏剧情节转折的动力不外乎来自两方面：戏剧内部或者戏剧外部。那么，这“内”与“外”的界限如何判断呢？我们认为，问题的关键是，取决于作为这一动力来源的“主体”（施动者）是否作为一个必不可少的戏剧因素直接参与到了戏剧情节展开的全部或部分进程之中。如果，这一“主体”是戏剧进程中的一个不可或缺的戏剧因素，那么，这一“转折”就是戏剧情节推进的合理延伸之后的必然结果和自然展现，观众就会由衷地信服；反之，这一“主体”若是外来的，强加给戏剧和观众的，甚至是从天而降的，那么戏剧情节推进的可信度就会大打折扣，观众自然会摸不着头脑……

纵观这三部戏，《郭双印连他乡党》中的那个20万恰恰就是强加戏剧和观众的，那个“主体”当然更没有直接参与到戏剧情节之中。相反，另外两部戏剧，都很好甚至是巧妙地利用了戏剧内部自身因素来作为情节转折的动力来源。这样对比的结果是，后者就是真实可信的，前者则无疑自己给自己戴上了虚无缥缈的枷锁，使观众坠入云雾笼罩的谜团。其实，我国古典戏曲理论家已经注意到了这个问题，清代李渔在谈到古典戏曲结构的“收煞”时就曾一针见血地指出：“最忌无因而至，突如其来，与勉强生情，拉成一处，令观者识其有心如此，与恕其无可奈何者，皆非此道中绝技，因有包括之痕也。”^⑤这里的“无因而至”、“突如其来”不正是指作为外在戏剧因素和力量强加的结果么？

由此看来，戏剧情节转变的动力来源不同，无疑观赏效果是大不一样的。戏剧内在的、自发的、作为戏剧因素直接参与的动力来源，才是真实可信的。

继续考察下去就会发现，作为来自戏剧内部的动力来源也是有细微区别的。仍然以这三部戏剧中的《傅山进京》和《雁叫长空》为例来说明问题。这两部戏剧中戏剧情节的转变的动力不尽相同。

《傅山进京》中“跪不跪”这个关键情节的转变，表面上看是仅仅是冯溥的“一拉”；实际上，这“一拉”并不仅仅是冯溥一人完成的（他也没有这般“能量”）。而是冯溥、傅山和康熙，甚至包括所有大臣共同完成的。首先，这一拉是有铺垫在先的，作为铺垫，在前面的情节中傅山、康熙已经有了几个“回合”的较量，这里只是较量的最终结果；其次，这一拉是需要配合的，需要较量双方的

“默契”，甚至包括大臣们的眼色；第三，这一拉的结果是剧中各方力量妥协的结果，就是剧中所谓“和棋”。当然，也是各个人物性格发展的结果，只是，相比较前者而言这一点是居于次要地位的。所以说，《傅山进京》情节的转变主要是人物之间复杂关系互动的结果。而另一部《雁叫长空》在情节转变上则主要是人物性格变化的结果，人物关系在情节转变中（包括主题）的作用显得并不明显。具体地说，就是指五个红军女战士在极端艰苦的战争状态下的信仰坚守反映在性格上，进而折射到行动上，才最终获得了全剧的情节转变。而相比之下，与她们之间的相互关系以及她们与大部队之间的关系并不紧密。

由此，我们看到了，即使是来自戏剧内部的动力来源也可分为两类：要么，主要依赖人物之间关系的互动；要么，主要来自人物性格发展的推动。当然，需要进一步指出的是，二者之间只是主次之分，并不相互排斥。而这两种动力来源都是真实可信的，因为，它们来自戏剧内部而非外在强加的。

注释：

①【古希腊】亚里士多德：《诗学》，罗念生译，人民文学出版社，2002年1月，第一版，第18页；

②【古希腊】亚里士多德：《诗学》，罗念生译，人民文学出版社，2002年1月，第一版，第19页；

③孙惠柱：《第四堵墙——戏剧结构的结构与解构》，上海书店出版社，2006年8月第一版，第35页；

④郑怀兴：《傅青主》，载《剧本》2006年，第10期，第17页；

⑤【清】李渔：《闲情偶寄·词曲部下》，杜书瀛评注，中华书局，2007年9月第一版，第95页；

苏

州大学 06 级戏剧戏曲研究生李海涛