

当代戏剧文本创作中的情境设定问题

高启光

(山东大学文艺美学研究中心, 山东 济南 250100)

〔摘 要〕自狄德罗提出“戏剧情境”这一概念以来, 戏剧理论家纷纷各抒己见, 这对人们了解把握戏剧艺术的本质具有特殊的意义。而对于戏剧创作者来说, 如何认识情境在戏剧中的地位以及如何设定情境, 是不可回避的一个重要话题。情境是戏剧行动的基础, 情境设定对提升戏剧作品质量起着决定性的作用。

〔关键词〕戏剧理论; 文本; 创作; 戏剧情境; 设定

〔中图分类号〕I23

〔文献标识码〕A

〔文章编号〕1002-3909(2014)05-0124-04

情境是戏剧行动的基础, 剧作家通过对情境的设定, 激发人物的心理活动, 促使人物采取行动, 进而完成戏剧的叙事。然而在现实中, 一些剧作者往往忽略了戏剧艺术中的情境环节, 导致许多作品的人物、情节、主题等无法达到观众的期待。因此, 重新认识情境设定在文本创作中的重要地位和作用, 是提升戏剧作品质量的一个有效途径。

一、戏剧情境理论的演变

公元前 4 世纪, 古希腊哲学家亚里士多德完成了人类文明史上关于戏剧艺术的第一本理论著述《诗学》, 详尽地为世人揭开了戏剧艺术的奥秘, 从此, 戏剧理论与剧场演出结伴而行, 共同见证了戏剧艺术的一次次变革。《诗学》诞生的意义, 不仅在于亚里士多德为后世提供了诸多理论的基石, 更在于它启发人们从本质上认识戏剧艺术的规律, 于是, 后人站在亚里士多德这位伟人的肩头, 从不同角度提出了各自的理论见解。在众多的戏剧理论中, 戏剧情境应当算是比较年轻的一个, 因为直到《诗学》诞生的 2100 多年之后, 法国的狄德罗才第一次提出了“情境”这个概念。他不满于当时的人们将戏剧严格地划分为悲剧和喜剧两种, 倡导创作第三种戏剧体裁, 即“严肃喜剧”(正剧)。狄德罗认为, 这种新的戏剧体裁不仅要在人物上区别于前两种, 而且其表现对象也要由人物性格转向情境:

一直到现在, 在喜剧里主要对象是人物性格, 而情境只是次要的; 现在情境却应变为主要的对象, 而人物性格则只能是次要的。一切情节上的纠纷都是从人物性格引出来的。人们一

般要找出显出人物性格的周围情况, 把这些情况互相紧密联系起来, 应该成为作品基础的就是情境……^{〔1〕}(P279)

这里, 狄德罗明显是在强调情境而有意弱化人物性格, 但他并不是否定戏剧要表现人物性格, 而是阐述戏剧创作的一个逻辑: 情境是展示人物性格的基础。狄德罗关于情境的论述并不太多, 有时候甚至也难以自圆其说, 但他提出的“情境”概念却为人们研究戏剧打开了一个新的窗口。真正把理论加以完善的则是德国的哲学家黑格尔, 在黑格尔那里, 情境是他艺术美学体系中最重要的重要组成部分。相比狄德罗, 黑格尔对情境的阐释就比较清晰而严谨了:

一般地说, 情境一方面是总的世界情况经过特殊化而具有定性, 另一方面它既具有这种定性, 就是一种推动力, 使艺术所要表现的那种内容得到有定性的外观。特别是从后一个观点看来, 情境提供给我们以广阔的研究范围, 因为艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境, 就是寻找可以显现心灵方面的深刻而又重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。^{〔2〕}(P254)

除了对情境的阐释, 黑格尔还将情境与动作、冲突等联系起来, 将情境摆到一个至高无上的地位。由此, 黑格尔建立了十分完善的关于“情境”的理论体系, 后人也只能在这一基础上修修补补, 未能有所突破。

就是这么一个年轻的理论, 很快就引发了人们对戏剧艺术本质的重新认识, 萨特就曾直言不讳地说“情境在我们的心目中是重于一切的”^{〔3〕}(P140), 并把他自己的戏剧称为“境遇剧”。那么, 应该怎样

给戏剧情境下一个定义呢,这似乎是一个历史遗留问题。笔者认为:所谓戏剧情境,是指在戏剧作品中以人物心理为依据,联系前史,围绕人物孕育深刻的矛盾冲突并因之产生未来规定动作,从而揭示剧作主旨的具有假定性、与人物情绪相互作用的特殊具体的动态环境^[4]。这个界定虽然未必能获得所有人的认可,但不可否认的是,情境作为戏剧中的一个基础性环境,这个环境是假定存在的,由剧作家虚构而成,它的存在决定了人物动作能否展开、戏剧叙事能否进行,一旦脱离了情境,人物及其动作也就失去了意义。换句话说,戏剧叙事的所有要素,必须建立在情境的基础之上才能够成立。

二、情境在戏剧文本创作中的作用

众所周知,戏剧文本创作是一种独特的文学创作形式。它的独特性表现在两个方面:一是戏剧叙事必须紧紧围绕人物的行动展开。剧作家要将人物的内心活动外化为可视的戏剧动作,并将此组织成有戏剧性的情节;二是戏剧文本只有在舞台上才能获得生命力。也就是说,戏剧文本创作的直接目的是为舞台演出提供脚本,而不是供人们进行阅读。一个剧本只有同时满足以上两个条件,才能称得上是戏剧文本。对于剧作家来说,一方面,戏剧文本创作是一个“从无到有”的过程,即剧作家是将原本不存在的事件呈现为戏剧文本;另一方面,又是一个“从有到有”的过程,即戏剧创作不可能凭空而来,它的形成和艺术想象必定带有生活的影子。所以,无论是“从无到有”还是“从有到有”,剧场是检验戏剧文本是否成功的惟一标准。

由于剧场的特殊性,当观众走进剧场的一刹那,其实就默认了假定性的存在,也就默认自己进入到一个戏剧性的情境。但构成戏剧性情境的不只是戏剧文本的情境,还应包括导演、演员等所构建的舞台情境,它们共同形成一个整体性情境。正如余秋雨所说“戏剧的整体性情境由两个部分组成,一是剧本所提供的戏剧性情境,二是由演员、导演、舞台设计师根据剧作情境所创造的舞台气氛和舞台节奏,前者是基础,后者则是前者存活的条件,两者缺一不可。”^{[5] (P50)} 所以,戏剧文本的情境直接决定了剧场演出的质量,这既是指舞台演出是否流畅,也是指观众能否从演出中获得艺术快感。普通观众常常用“好看”或者“不好看”来评价一台演出,“好不好看”一般是指该作品的情节是否生动、人物形象是否鲜活、主题是否深刻等,至于为什么“好看”或“不好看”,普通观众是不作深究的。而如果是一位戏

剧批评家,就要仔细追究原因了。由于动作是戏剧演出最直观的形式,所以情节、人物、主题等所有的问题都可以归结到动作身上,由此可见情境在戏剧文本创作中的重要作用。具体来说,情境在戏剧文本创作中具备如下作用:

1. 为人物的行动提供动力

我们一直说戏剧是行动的艺术,行动是人物心理活动的外化,实际上是在强调人物形象在戏剧中的核心地位。古往今来,戏剧理论家曾提出过数种理论来概括戏剧艺术的本质,如“摹仿说”、“激变说”、“冲突说”等,但没有哪一个理论家能抹杀人物形象的地位。相反,理论家越是争论,就越不得不承认人物形象是戏剧创作的起点和终点。在剧作家那里,塑造生动鲜活的人物形象始终是最基本的任务;在观众那里,人物形象则具有永恒的吸引力。而要想使剧本中的人物具有独特的个性,就要让人物具有某种特殊的心理活动,那么,人物的心理活动又从何而来?答案是“情境”。在戏剧中,这个逻辑表现为:人物产生动机,从而产生目的,进而付诸行动,即动机→目的→行动→性格。情境的意义正在于为人物的心理活动提供动力,激发人物作出戏剧行动,在行动的过程中展示其个性气质。易卜生的《玩偶之家》为人们奉献了一个非常独特的女性形象——娜拉,她性格的独特性来自于一个动作:决然离开丈夫海尔茂的怀抱摔门而去。娜拉的这个行动具有非常明显的动机,她看穿了丈夫虚伪的面孔,决心走出家门,拒绝继续做他的玩偶。显然,娜拉的出走不是偶然的,在戏剧开头易卜生就竭力营造一种情境,将娜拉置放于一个进退两难的境地,然后通过一系列的人物事件一步步加剧娜拉的危机感,“逼迫”她作出了最后的选择。这个特定的选择也成就了戏剧史上的不朽之作。

2. 制造紧张激烈的矛盾冲突

没有冲突就没有戏剧,这是业界的一个共识,任何的戏剧情节、节奏的变化都是围绕着冲突来做文章的。“大家都会同意,一切悲剧都有某种冲突存在——感情的冲突、思想方式的冲突、意志的冲突、目的的冲突、人与人之间的冲突、人与环境之间的冲突、或者人与自己的冲突;按照不同的情况,出现一种冲突、几种冲突,或者全部冲突。”^{[6] (P187)} 冲突的意义不仅在于使得戏剧叙事的气氛变得紧张激烈、情节跌宕起伏,还在于让人物的性格气质在戏剧冲突中得以完整展现。曾有学者按照冲突的形式将戏剧情境分为三个类型:(1)传统式戏剧的情境类型,

(2) 契诃夫式情境类型,(3) 荒诞派戏剧情境类型^[7]。按照冲突与情境的关系来讲,仅就契诃夫的戏剧作品而言,我们就可以看到冲突与情境是一种创造性的结合。所谓“创造性结合”,是指契诃夫打破了传统戏剧叙事的方法,将戏剧情境生活化,进而将戏剧冲突内向化。但是,生活化、内向化并不与假定性、动作性相矛盾。以《海鸥》为例,在这部作品中,情节似乎并没有呈现激烈的矛盾冲突,但仔细加以思考就会发现,其中的矛盾是蕴藏于人物的内心世界,并导致主人公特里波列夫的最后自杀。特里波列夫是个处处不得志的青年,先后经历了作品被嘲笑、心上人远走他乡等等挫折,当他看到妮娜回到故乡,往日的情景再度浮现在眼前,残酷的现实让特里波列夫的梦想如此不堪一击,他只能用猎枪了结自己的生命,也了却了自己永远无法实现的梦想。透过波澜不惊的故事情节,坐在剧场里的观众隐约感受到潜藏在主人公心底的内在挣扎,这种感受随着舞台上的一声枪响而达到高潮,观众此时才意识到,契诃夫戏剧中的情境并不是没有冲突,而是他刻意制造了一种十分隐蔽、却更加高级更加深刻的冲突。契诃夫作品的例子印证了一个道理:不存在不含有冲突的情境,区别只在于冲突的外向或内向而已。至于戏剧的悬念、结构、对话等要素,既然与人物、动作、冲突等脱离不开,那它们自然也要受到情境的影响和制约。

三、戏剧文本创作中的情境设定

小仲马在谈论戏剧创作时曾说过这么一段话:“剧作家在设想一个情境时,他应该问自己三个问题:在这个情况下我该做些什么事?别人将会做些什么事?什么事是应该做的?谁不觉得这种分析是必要的,谁就应该放弃戏剧,因为他将永远不会成为一个剧作家。”^{[8] (P222)}而在实际创作过程中,剧作家要问自己的恐怕不止这三个,还应该包括:故事发生在什么时间?什么地点?哪些人参与?他们是什么关系?他们之间发生了什么事?最后怎样了?等等。归纳起来,剧作家要设定一个戏剧情境,始终离不开三个要素:环境、人物关系、事件,由于这三者都必须要有戏剧性,能引发特殊的戏剧效果,所以通常人们都在三者前面缀上“特定”二字。

1. 特定的时空环境

戏剧家安排情节发生、发展的背景,绝不应该是信手拈来,而应该是深入思考的结果,从而赋予时空环境具体的指向和意义,这样发生的情节才具有了深刻性。简单来讲,某些情节只有发生在特定的时

空环境中才具有戏剧性,同时,某些特定的时空环境蕴藏着特殊的情节,人物在环境中的行动又反过来被环境所影响。所以,时空环境的设定是情境设定的第一步。巴尔扎克在《人间喜剧·前言》里曾说:“佩特洛尼乌斯写罗马人私生活的段落,与其说令我们的好奇心感到满足,倒不如说是把它刺激的更加兴奋;巴特莱米神甫观察到史学界的这一大片空白,于是倾注了毕生的精力,通过《小亚纳卡尔西斯漫游希腊记》来再现希腊的风土人情。”巴尔扎克对巴特莱米神甫的称赞,就在于后者在作品中通过对具体时空环境的描述,增加了叙事的可信度,满足了观众的观赏心。在戏剧文本创作中,剧作家同样应该完成这样的工作。首届“中国戏剧奖·曹禺剧本奖”的获奖作品《郭双印连他乡党》是近年来不可多得的话剧作品,该剧讲述郭双印放弃县城生活,回到家乡带领群众发家致富的故事。该剧一开场就为观众描述了这样的时空环境:现代,陕北某山沟里的碾子村,狂风卷着黄沙吹过贫瘠的土地,每家每户都一贫如洗,村里的账本上只有几毛钱,因为贫穷没有人敢当村支书,村民只有在村里死人时才能在葬礼上吃上一碗面……。通过这样细致的展现,观众了解了剧作发生的特定时空环境,而随着剧情发展观众进一步发现,比物质更贫瘠的是碾子沟村民们的精神世界,二者胶着渗透,成为横亘在郭双印面前的一道山梁,也构成了强烈的戏剧冲突。试想,如果剔除戏剧对特定时空环境的设定,那么这个戏就很容易陷入一般意义上塑造清官形象的套路,而有了这个设定,人物的行动就有了特殊而具体的意义。

2. 特定的人物关系

“特定的人物关系,是构成戏剧情境的最重要的因素。也是最有活力的因素。”^{[9] (P87)}人是社会动物,是各种社会关系的总和,人不可能独立存在于社会。在戏剧中同样如此。剧作家要经常通过人物关系的设定及变化来引发情节的变化,比如,如果把《雷雨》中复杂的人物关系任意抽离一种,那么这个作品就很难产生现在的剧场效果。所以,剧作家在安排人物的同时,往往会为这个人物安排相应的对手或伙伴,这样一来情节才能够展开。一个高质量的戏剧情境理应为人物之间建立起多种联系,并且,这种联系存在着变化的可能性,这样,人物的行动就能产生相应的变化,情节也会随之改变。像梨园戏《董生与李氏》,剧作的主要人物有三个:董生、李氏、彭员外,该剧故事讲述董生欠彭员外一笔钱,彭员外临死前担心自己死后李氏改嫁,他找来董生撕

掉了欠条,要求对方替他监视李氏,董生被迫答应,却在监视李氏的过程中喜欢上了李氏……。该剧最为精彩的一场戏是《登墙夜窥》,董生的这个夜窥李氏的过程竟然有十几个动作、十几处心理变化,编剧就是用这种细腻的笔法,将一个独特的书生形象展现在观众面前,而造成董生心理活动变化的,就是他与李氏、彭员外之间的复杂关系。

3. 特定的事件

事件在情境中的重要性,体现在它的发生会迅速引发人物心理、人物关系、人物行动的变化,促使戏剧故事的走向发生转折。典型的例子就是《日出》中“小东西”的出现及被抓,这个事件引发了主人公陈白露对自身状态的重新认识,随后的故事都与此有关。由于事件与情节具有直接的联系,所以剧作家在情境设定时一定要制造一个有戏剧性的事件,它必须能够引起一连串的反应,否则就无法达到良好的剧场效果。在2013年中国“十艺节”上演出的秦腔《西京故事》,就是一个很好的范本。这个戏剧作品情境里最重要的一个事件,是农民罗天成的儿子被房东儿子嘲笑,这看似一个非常不起眼的细节,但却起到了剧作导火索的效果,引爆了儿子与父亲的激烈矛盾,使原本平静的情节陡然紧张起来。这再次说明,事件在情境中具有牵一发而动全身的作用,环境的设定、人物关系的确立必须要由事件引发才能在作品中得以呈现。

四、戏剧文本创作中情境设定应注意的问题

自上世纪80年代以来,我们一直在说戏剧危机。笔者觉得,这个危机不是说剧作生产数量或演出数量的危机,而是戏剧作品质量的危机。的确,目前就社会接受度而言,戏剧似乎早已被影视、小说等抛在了身后。面对这种危机,我们不禁反思,戏剧艺术到底在哪些方面出现了问题?问题自然是多方面的,但归根到底是我们的文本创作出现了困境,它又首当其冲地表现在剧作家对情境的设定上。

1. 情境设定的“失常”

所谓的“常”,就是常识、常情、常理。一个剧作中的情境必须要符合这三者,才能够被观众接受,但我们的剧作家常常就在这三个方面犯下致命错误。以秦腔《柳河湾的新娘》为例,乍一看,这个戏的故事足够精彩,情境足够曲折,尤其是英雄人物瑞轩深夜回家这场戏,感人至深。但是,仔细回味就会发现很多问题。比如,一个男人外出抗战、生死不明,他潜回家来只做了两件事:一是把艰巨任务转交给妻子,二是刻意回避父母。他把地下党组织反围剿

的重要计划交到一个手无缚鸡之力的女人手里,而这个女人没有受过任何专业训练,没有一丁点的革命斗争经验,从这里我们丝毫看不出瑞轩这个久经沙场的军人的头脑。更关键的是,他宁肯相信自己的一夜新娘柳叶,也不肯相信对自己有养育之恩的亲生父母,不肯出门相见,给妻子怀孕留下了偷情的话柄,以致妻子最终丧命于族长的严酷家法。以上这些行为,于情、于理、于常识都说不过去,其根本原因,还是剧作家在设定情境时没有考虑周全。

2. “戏剧”思维的弱化

戏剧之所以成为戏剧,肯定与其它艺术有着根本区别,这里一个首要标志,就是戏剧是在相对封闭的时间空间内讲述一个相对集中的故事。这就需要剧作家形成一种良好的“戏剧”思维,利用戏剧的假定性原则,有限制地铺展故事。由此,戏剧的情境应是相对集中,或者说是要高度压缩的。但是,目前一些剧作家常常用影视思维去设定情境,使剧作呈现出一种散乱无章的状态。比如前些年在上海演出的非常火爆的话剧《撒娇女王》,该剧的故事就分别发生在北京、上海、香港、台北,分别展示了生活在那里的四位女主人迥然不同的情感遭遇。由于时间和空间的散乱,使该剧看起来更像是四个小品的组合,或者是影视片断的拼凑。而以这样的思维创造出来的作品绝不是少数,不得不促使剧作家予以反思。

参考文献:

- [1]朱光潜.西方美学史:上[M].北京:人民文学出版社,1963.
- [2][德]黑格尔.美学:第1卷[M].北京:商务印书馆,1982.
- [3][法]让-保罗·萨特.制造神话的人[A].外国现代剧作家论剧作[C].北京:中国社会科学出版社,1982.
- [4]高启光.关于戏剧情境的再思考[J].齐鲁艺苑,2008,(1).
- [5]余秋雨.戏剧审美心理学[M].成都:四川人民出版社,1985.
- [6][英]布拉雷德.黑格尔的悲剧理论[A].古典文艺理论译丛:第8册[C].北京:知识产权出版社,2010.
- [7]孙红.论戏剧情境类型的发展变化[J].戏剧艺术,1988,(4).
- [8][美]约翰·霍华德·劳逊.戏剧与电影的剧作理论与技巧[M].北京:中国电影出版社,1981.
- [9]谭霈生.戏剧艺术的特性[M].上海:上海文艺出版社,1985.

作者简介:高启光(1957—),男,山东大学文艺美学研究中心博士生,山东艺术学院副院长、教授,研究方向为戏剧美学。

责任编辑:王敏