



您的位置：学人论戏 - 黄振林专栏 - 正文 [返回]

论对话装置在早期话剧文体成型中的作用和特点

11 | 191

作者:黄振林 来源:作者赐稿 时间:2007-8-26 18:10:38 浏览:703次

子栏目导航

- ▶ 谢伯淳专栏
- ▶ 厉震林专栏
- ▶ 杨孟衡专栏
- ▶ 苏琼专栏
- ▶ 刘祯专栏
- ▶ 胡开奇专栏
- ▶ 高益荣专栏
- ▶ 李时学专栏
- ▶ 刘家思专栏
- ▶ 陈吉德专栏
- ▶ 夏写时专栏
- ▶ 桂迎专栏
- ▶ 杨伟民专栏
- ▶ 陈友峰专栏
- ▶ 黄振林专栏
- ▶ 元鹏飞专栏
- ▶ 顾聆森专栏
- ▶ 吴敢专栏
- ▶ 李祥林专栏
- ▶ 车锡伦专栏
- ▶ 阎立峰专栏
- ▶ 马建华专栏
- ▶ 王晓华专栏
- ▶ 孙柏专栏
- ▶ 胡金望专栏
- ▶ 苏子裕专栏
- ▶ 胡德才专栏
- ▶ 伏涤修专栏

内容摘要：100年前，话剧通过日本这个驿站从欧洲移植过来，但我们并不熟悉它的艺术规制。特别是不能从文体角度充分理解对话和台词对话剧成型的结构意义。早期话剧在艰苦的艺术探索中，逐渐领悟和体认话剧文体的特点，促进了我国话剧文体的基本成型。

关键词：早期话剧 对话装置 文体

Abstract: A play was transplanted from Europe via Japan one hundred years ago, of which the principle of art was not familiar to us. Especially the function the dialogues play in the formation of a play couldn't be fully understood from the aspect of style. Through the hard investigation on the primitive play, the characteristics of the play style is gradually comprehended and recognized, which promotes the basic formation of Chinese Play style.

Key words: primitive play dialogue set formation of style

话剧的舞台符号和表意方式渊源于古希腊悲剧。它的原始发展形态，是逐渐剥离陈述故事的歌队，而增加情节演员，由歌队叙述故事到演员摹仿故事的转变。而摹仿的主要形式，就是通过对话和动作进行表演。2000多年前，亚里士多德在研究古希腊戏剧特征时说，“埃斯库罗斯首先把演员的数目由一个增至两个，并削减了合唱队，使对话成为主要部分。” [1] (p14) 他把索福克勒斯的《俄狄浦斯王》当作悲剧的范本。正象美国当代著名文论家J·希利斯·米勒所言：“这出剧没有通常意义的情节，所‘摹仿’的‘行动’几乎只是人们站在那儿交谈或吟唱。剧中所发生的一切全都是通过语言，通过问答形式的对话来展示。” (2) (P7)

100年前，话剧通过日本这个驿站移植到中国。人们并不熟悉它的艺术规制，不能认识对话在话剧内部构造中的特殊作用。只是摭拾时事、杜撰故事，设计和构造离

- ▶ 林婷专栏
- ▶ 陈军专栏
- ▶ 吴保和专栏
- ▶ 叶志良专栏
- ▶ 叶明生专栏
- ▶ 吴新雷专栏
- ▶ 康保成专栏
- ▶ 徐大军专栏
- ▶ 谢柏梁专栏
- ▶ 陈维昭专栏
- ▶ 苗怀明专栏
- ▶ 袁国兴专栏
- ▶ 赵晓红专栏
- ▶ 孙书磊专栏
- ▶ 朱恒夫专栏
- ▶ 徐子方专栏
- ▶ 陆林专栏
- ▶ 陈美林专栏
- ▶ 范丽敏专栏
- ▶ 刘水云专栏
- ▶ 苏涵专栏
- ▶ 车文明专栏
- ▶ 周宪专栏
- ▶ 李伟专栏
- ▶ 俞为民专栏
- ▶ 陈多专栏
- ▶ 孙惠柱专栏
- ▶ 刘淑丽专栏
- ▶ 吕效平专栏
- ▶ 黄仕忠专栏
- ▶ 王宁专栏
- ▶ 解玉峰专栏
- ▶ 田本相专栏
- ▶ 廖奔专栏
- ▶ 吴戈专栏
- ▶ 周宁专栏
- ▶ 周安华专栏
- ▶ 赵山林专栏
- ▶ 黄鸣奋专栏
- ▶ 陈世雄专栏
- ▶ 彭万荣专栏
- ▶ 周靖波专栏
- ▶ 施旭升专栏
- ▶ 宋宝珍专栏
- ▶ 王兆乾专栏
- ▶ 胡星亮专栏

奇完整的情节，通过动作和说话摹仿在舞台上。但并不懂得真正的对话，是从剧情中生长出来，并主导和牵引动作完成舞台情节。所以大量的“文明戏”的话剧脚本没有固定的台词，只是有情节大纲的“幕表”。演员根据“幕表”的提示，在舞台上即兴设计动作，编出台词。这种随机应变、脱口而出、没有经过任何锤炼和修饰的台词，欧阳予倩说，当时被称为“水词”，[3]（p219）即象春江流水一样匆匆而过，随意性很大。在日本的春柳社，演出的剧目几乎都是日本新派剧翻版。影响最大的是家庭伦理剧。典型剧目是《家庭恩怨记》。它通过陆军统制王伯良娶妓女小桃红后家破人亡的悲剧，折射出善恶相报的陈腐伦理观念。剧作中妓女淫贱、以色谋财；男人耽色、散财破家的道德教训后来直接影响了徐半梅创作的《母》等剧作。追求情节曲折离奇，故事一波三折，人物悲情感世，结局悲惨遗恨，几乎成为春柳社的演出模式。剧中过度使用误会、巧合、下毒、栽赃、陷害、装疯、枪杀、出家、投海等方法，构成春柳剧目的特色风景。而国内进化团的话剧演出，没有日本新派剧的濡染，以时事宣传为出发点，剧中穿插大量的鼓动性演说。注意借鉴传统戏曲的构剧方式，敷衍出“清廷腐败、国破家亡，别妻从戎，离散团聚”的情节模式。领军人物任天知最著名的两个戏《黄金赤血》和《共和万岁》，以辛亥革命为背景，表现革命者悲欢离合的故事。但人物庞杂，情节多头，且离奇怪诞，与情节无关的穿插性场面不少。和春柳演剧一样，对话意识十分薄弱。即使象亲人离散重逢这样的重头场面，作者也缺乏想象能力，更不知如何用对话来制造氛围，牵引场面。《黄金赤血》中梅妻与儿子小梅意外见面的场景，剧中仅使用说明文字：“小梅上街买花与梅妻相遇，先作种种惊诧，互说被难之事，演者可自由说白。”“演者可自由说白”，说明对话和台词是演员根据演出景况，即兴编排，与“幕表戏”相类似。而最著名的学生演剧要数天津南开学校新剧团。1909—1918年共编写了33个剧目。剧本编写的过程很特殊：“首由师生想故事，故事思好，再行分幕，然后找适当角色，角色找好则排演。剧词随排随编。迨剧已排好，词已编完。编完之后，再请善于词章者加以润色。”[4]（p4）他们有两个著名的本子《一念差》和《一元钱》，均是道德教训的故事。剧中也充满了陷害、敲诈、诱惑、绑票、奸盗、纵火、梅毒、自杀等刺激性的情节，房契、债券、金钱、手枪等成为敷衍情节的线索。但对话和台词水平很低，始终没有承载戏剧秘密和暗示情节走向。

“文明戏”时代的话剧演出，编剧者为了改善舞台面貌，增加舞台气氛，刻意安排穿插性的表演，如类似于伴舞、伴奏等，加上刺激性的场面，如打斗、凶杀等，以取悦观众。尽管基本上是对白体表演，但均是物理时间内叙述故事，没有任何隐含的戏剧背景。舞台上有很多直观的“点头会意”，“耳语”，“以目示意”等潜藏戏剧情节因素的动作，但所有的戏剧对白没有一句潜伏戏剧背景，暗示人物关系或情节走向，台词只是动作的辅助说明和必要补充。后来，出现了《新剧杂志》、《剧场月报》、《戏剧丛刊》等专门刊载话剧剧本和剧评的刊物，徐半梅、包天笑，刘半农、吴我尊、陈大悲、周瘦鹃、孙玉声等文人编剧出现，技巧更加圆熟，但主要是指善于运用戏剧道具承载情节秘密，暴露剧情关系，如利用日记、便条、特殊信物暴露人物感情秘密和生死去留；在情节关系上更加注重转折和回旋，比如人物生死音讯的反复验证和确认。尽管语言和台词开始逐渐雅驯，但人物对话关系依然松弛。与春柳进化相比，没有本质上的进步。正如欧阳予倩所说，“文明戏即令有剧本，也是照旧戏或传奇的方法来组织，专以敷衍情节为主。”[5]（p57）

“爱美剧”（amateur，业余的）运动是探索话剧艺术规律并促使中国话剧文体基本成型的重要时期。从国外考察或专攻戏剧归来的宋春舫、汪优游、蒲伯英、陈大悲、洪深等人，深受欧洲或日本新剧的影响，熟悉西方话剧的表演体系和运作过程。从模仿欧洲话剧的演出方法，到构思本土话剧的剧本写作，诞生了汉语话剧的雏形。汪仲贤在创作剧本《好儿子》的“序”中说，“直译的西洋剧本，不合于中国排演。朋友们都劝我自编几种出来，以备实用。我试了几次，自己看看总觉得不入眼，屡屡把稿本撕去，这是我第三次的试作。”[6]（p122）这时的话剧依然不懂得截取生活横断面和从紧急事变中提炼冲突，场面的穿插，情节的取舍，时空的切换水平也比较低，但大都通过借鉴欧洲情节剧的方法，并使用欧洲情节剧常用的屏风、厢壁、契约、债单、电话、信件、毒药、手枪等布景和道具组织戏剧冲突。舞台上过度使用血缘纠葛，命运错位；男女私情，调包误会等冲突集中、矛盾多头的情节和偷听、偷看，意外暴露剧情的手段和方法，来集中剧情关系，强化戏剧冲突。但话剧的艺术魅力，在于运用台词指涉和关联戏剧矛盾，牵引和勾连剧情人物关系；在于人物对话暗示复杂的戏剧背景，设置揪心的戏剧悬念。这牵引和悬念诱导观众产生对剧情发展的特殊期待。台词在“吞吐”戏剧矛盾时的含蓄性，隐蔽性，指代性，延展性，决定了它在“埋伏”戏剧冲突时有其他舞台手段不可替代的功能。而台词潜在意味的成功装置，是早期话剧初步获得艺术“感觉”的起点。早期话剧史上有深远影响的田汉的话剧《获虎之夜》，在情节安排上克服了“文明戏”线性情节模式的弊端，截取生活横断面，提炼安排了一个精巧突转的悲剧性构思。即猎户魏福生在山上装置铁铳，准备晚上猎捕老虎，为女儿莲姑买嫁妆。意外的是，虎没打中，莲姑的私恋情人黄大傻却被铁铳击成重伤，不治身亡。而在话剧文体上的重大进展，是田汉开始建立台词和对话承载戏剧内涵，设置悲剧悬念，酝酿戏剧矛盾，扩大情节张力的重要功能。《获虎之夜》几乎没有更多可以展开的人物背景和情节线索，田汉不失时机地让剧中人多角度渲染在山上装猎捕虎的危险性，提醒防止“机关”意外伤人。这些都是利用对话装置对悲剧作重要而含蓄的铺垫，给观众预留了某些重要期待和心理悬念。陈大悲的著名话剧《幽兰女士》历来被人们理解为知识女性反抗封建包办婚姻的故事，实际上剧作家借鉴了欧洲家庭剧血缘纠葛的情节套路，安排的是命运多舛的亲姐弟团圆的故事。20多年前公馆老爷与公馆听差调包换子，使两个无辜少年的命运发生了荒唐互换。陈大悲除了象欧洲情节剧一样，利用屏风躲藏和偷听逐渐暴露人物的真实身份外，更主要的是，反复通过人物对话渲染和暗示人物关系的秘密，把台词和对话作为影射和关联幕后剧情的重要手段。台词对剧情的辐射作用，伏笔作用，暗示作用逐渐建立起来。丁西林的《压迫》通过对话演绎了一个关于租房子的妙趣横生的故事。从戏剧文体角度看，这幕杰出的短剧没有任何离奇的情节，也没有复杂的人物关系，甚至人物身份都是拟代的。围绕“租房”还是“退房”的争执，房东和房客都走向了逻辑的片面和极端。丁西林让房东和房客在租房的规则上绕圈子，由汉语语义概念上的“固守——偏离”，“本义——歧义”中生发一系列戏剧矛盾，牵引着智慧的交锋和较量。丁西林在台词中大量使用按照逻辑推理和逆向推理设置的对话关系，使戏剧人物不断走向身不由己的尴尬。而用“掐头去尾”法安排的对话，比如“你结了婚没有”？“我做你的太太怎么样？”虽然突兀，但内在逻辑关系明确，内涵界定清晰，使戏剧巧妙旁逸而又滴水不漏。从话剧文体角度看，《压迫》至今都是难以企及的高峰。

- ▶ 马俊山专栏
- ▶ 董健专栏
- ▶ 郑传寅专栏
- ▶ 郑尚宪专栏
- ▶ 邹元江专栏
- ▶ 刘平专栏
- ▶ 胡志毅专栏
- ▶ 陆炜专栏
- ▶ 朱栋霖专栏

热门图文



头顶四两青纱人呼 ..



山西师范大学戏曲 ..



古老的昆剧又过节 ..

站内搜索

按关键字

立即搜索

相关专题

- 论弦索南下和剧唱海 ..
- 媒介变革时代的戏剧 ..
- 百年中国话剧艺术观 ..
- 论英法喜剧与中国现 ..
- 百年话剧舞台：如何 ..

正如德国戏剧评论家曼弗雷德·普菲斯特所认为的，话剧文体类型学的开端，可以追溯到柏拉图《理想国》第三卷中对“叙述”与“再现”两种方式的区分。柏拉图的区分依据是看诗人是否以自己的身份说话，是否允许人物出面说话。根据这个“话语标准”，他提出了以下的分类方法：“头一种是从头到尾都用摹仿，象你所提到的悲剧和喜剧；第二种是只有诗人在说话，最好的例子也许是合唱队的颂歌；第三种是摹仿和单纯叙述掺杂在一起，史诗和另外几种诗都是如此。”[7]（p3）这是西方最早的对悲剧与史诗文体类型区分的思考。成熟后的西方话剧完全以人物对话为根基，确保了对话在戏剧中的主导地位。黑格尔客观地说，西方戏剧在发展过程中，“全面运用的戏剧形式是对话。只有通过对话，剧中人物才能互相传达自己的性格和目的，既谈到各自的特殊状况，也谈到各自的情致所依据的实体性因素。这种针锋相对的斗争促使实际动作向前发展。”[8]（p259）欧洲戏剧到了易卜生时代，戏剧情节基本包容在人物对话的相互作用之中。有人总结说，如果说莎士比亚的戏剧冲突表现在对话中是“说了什么”和“如何说”之间；那易卜生戏剧冲突则表现在“说”与“不说”之间。“说”与“不说”成为暴露还是保持戏剧秘密的唯一关键；而“这样说”与“那样说”又成为规定情节走向的重要分野。相互制约的人物对话关系，推动着剧情的发展。从汉语文体的演变历史中可看到，汉语的对话体发育很早。《论语》、《孟子》都是典型的对话体，它反映了汉民族原初的思维方式。但由于中国戏曲尊崇高度假定的舞台审美观，充分考虑观众的“场在”意义和双向交流，角色经常从戏中“跳”出来，然后又“跳”回去，观演之间的交流功能特别强大和活跃，影响了锁闭型回还叙事结构的形成。人物对话呈团块状态，缺乏流贯性，使得对话机制难以生成和延续。戏曲的歌舞性和话剧的口述性形成两种截然不同的舞台机制。早期话剧先驱在艰苦的探索中，逐渐领悟话剧独特的文体构造，催生了话剧文体的成型和规范，清晰地显示出早期话剧在文体成型过程中的基本特点。

首先，从动作敷衍情节到对话结构情节的转变。辛亥革命的失败，使文明戏失去了维系生命的精神内核，松散浅薄的幕表演剧方式土崩瓦解。“爱美剧”时期的话剧家开始汲取“文明戏”挫败的教训，注重借鉴欧洲话剧文体的结构规律，思路开始从故事情节设计逐步转移到人物对话的设置，这抓住了欧洲话剧最本质的特性。通过人物对话来结构情节网络，势必要把最核心的戏剧内容“埋藏”在台词当中，然后通过人物对话和对话牵引的动作“发射”戏剧信息，逐渐形成台词对剧情的伏笔和暗示作用。当早期话剧家认识到对话装置应该对剧情有相当的承载和指涉作用时，台词就不再是随意性的单向度陈述性语言，而应是双向度甚至多向度的诗性语言。所谓诗性语言，即人物对话关系是一种特殊的语象关系，它必须包涵着隐藏人物关系和暗示戏剧走向的潜台词。

比如陈大悲《幽兰女士》：

幽兰：你准知道他是老妈子的儿子吗？

珍儿（丫环）：我很疑惑。为什么他的眼睛活象我们老爷，他的鼻子和嘴又象我们太太。

又如田汉《获虎之夜》：

福生：装好了吗？

屠大：装好了。

福生：山上没有人走吗？

屠大：这时候有什么人走到那样的岭上去！

前者是对人物身份秘密的一种暗示，后者包含的戏剧悬念是猎虎的机关装置有可

能伤人，都是为戏剧发展作渲染和铺垫的。从利用动作性很强的情节设计和使用刺激性很强的布景道具，逐渐过渡到利用台词和对话运载和潜伏戏剧矛盾，制造和引导戏剧悬念，这是早期话剧文体成型的重要标志。

其次，从减少动作场面到增加对话场面的转变。戏剧场面是综合台词、对话与时空而形成的基本戏剧元素，是最完整的戏剧单位。若干戏剧场面的组合与流动，便形成一个戏剧单元。“文明戏”在对话功能没有充分发掘前，动作场面非常突出。任天知的《黄金赤血》和《共和万岁》上场人物都达40——50人之多，革命党的演讲，优伶演出，难民流浪，将士出征，民众游行等，场面庞杂浩大。加上借鉴情节剧的经验，多用悲悯惨烈的决斗、投毒、暗杀、殉情、跳海等动作场面。而“爱美剧”以问题剧为主，易卜生、肖伯纳、莎士比亚、高尔基等戏剧大师的构剧方式逐渐消解了“文明戏”剑拔弩张的构剧形式，用对话组织戏剧场面的意识逐渐成熟。特别是在表演体系上，陈大悲、洪深、欧阳予倩主张按戈登·克雷生活化、自然化原则设计舞美，戏剧场面更加接近原生态的时空。而消除大幅度动作后的对话场面逐渐上升为舞台中心，诗性语言逐渐形成。郭沫若在早期话剧《卓文君》中设计的一个场面，卓文君和丫环红箫深夜等候司马相如的琴声：

文君：你听，不是琴音吗？

红箫：……不是，是风吹得竹叶儿玲珑呢！

文君：是从下方来的？

红箫：……是水摇得月影儿叮咚呢！

文君：是从远方来的？

红箫：……不是，不是，甚么声音也没有呢！啼饥的鹤声也没有，吠月的犬声也没有。

应该说，这是没有任何动作的场面，但对话渲染的诗意气氛异常浓烈。同样，洪深借鉴奥尼尔《琼斯皇》创作的《赵阎王》，有一大段面对各种幻觉人影的独白，真实表现了人物特定的心境，完全靠独白创造出非常富有特色的幻觉效果，把戏剧推向了高潮。我们在洪深《中国新文学大系·戏剧集》的“导言”中，看到他收集和引证的田汉关于《获虎之夜》演出成功的珍贵记载：“最成功的要算上海艺术大学学生在四川路青年会馆的那一次。相互的背景和化妆，舞台上息了一切近代的灯光，而代以柴火。对着那熊熊大火，每一个农民的面孔都生动起来。同时从魏福生的谈易四聋子打老虎到黄大傻的谈在细雨天的晚上遥望莲姐窗上的灯光，几乎每一句话都给了观众甚大的铭感，直到现在我也觉得那回是我很得意的演出。”[9]（p51）可以想象，是由对话和台词支撑的若干戏剧场面，流淌着话剧的特殊韵味。

第三，从动作牵引对话到对话牵引动作的转变。话剧舞台上对话和动作的关系，是互为依托和表里的关系。但话剧的语言是原发性的，动作是继发性的。曼弗雷德·普菲斯特说：“在已知的戏剧和表演程式中，只有戏剧角色的语言才能规定每一个重要的动作。行动和事件只不过是口头表达的变种，而非与后者同样重要的独立的符号传送渠道。”[7]（p23）作为话剧艺术的本质特征，对话担纲着舞台的主体。即话剧必须依靠特殊的对话机制和完整的对话流程，运载该剧的核心情节，推动戏剧矛盾的激化和高潮的形成。“文明戏”虽然完全用对话表演，但对话和台词仅仅是动作的浅薄注解，也没有形成统一流贯的对话关系。“五四”之后的“爱美剧”作家已经注意到组织完整的对话关系在舞台上的极度重要性。戏剧角色不仅是动作的主体，更是语言的主体。当对话设计成为制约和牵引动作的前提条件时，台词就必须被赋予一种特殊的价值功能。那就是对剧情的指涉性和制约性。对话不仅是配合动作完成对事件的陈述，而且应该是引导动作牵引剧情的发展。连续的对话形成对话链，组成话剧特殊

的运行轨迹，动作在这个轨迹上运行，组成一系列舞台场面。而场面的连贯性形成情节的发展。这种意义上的台词，就不仅仅是因事说话，它在某个特定时刻，甚至看起来没有什么陈述实指意义，比如惊讶，感喟，叹息等表情符号，但在整个舞台运作中，依然处于一种特殊的语象关系中。洪深在《中国新文学大系·戏剧集》中选编的18个剧本，逐渐能看到这种对话机制和轨道对动作的牵引性，动作在逐步服从或服务于对话，对话的强大功能逐渐凸现出来，进一步促进着早期话剧文体内在机制的规范和成型。

参考文献：

- (1) [古希腊]亚里士多德：《诗学》，罗念生译，见亚里士多德，贺拉斯《诗学·诗艺》[M]，北京人民文学出版社，1982年版
- (2) {美}J. 希利斯·米勒：《解读叙事》，[M]，申丹译，北京大学出版社2002年5月版
- (3) 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》[M]第六卷，上海文艺出版社，1990年版
- (4) 王为民选编《中国早期话剧选·序》[M]，北京 中国戏剧出版社，1989年版
- (5) 欧阳予倩：《谈文明戏》，《欧阳予倩全集》[M]第六卷，上海文艺出版社，1990年版
- (6) 汪仲贤《好儿子·序》，洪深选编《中国新文学大系·戏剧集》[M]，上海良友图书公司，1936年版
- (7) [德]曼弗雷德·普菲斯特：《戏剧理论与戏剧分析》 周靖波、李安定译，[M]北京广播学院出版社，2004年版
- (8) [德]黑格尔：《美学》第三卷（下），朱光潜译，[M]北京 商务印书馆，1985年版
- (9) 洪深：《中国新文学大系·戏剧集》（序言）[M]上海良友图书公司，1936年版

(戏剧研究——国内第一家戏剧研究学术网站)

[返回](#) [打印](#)

责任编辑：yang

相关信息

- 2003年话剧舞台扫描
- 2003年一季度首都话剧舞台回眸
- 检讨2002年的话剧舞台（一）
- 戏剧，离不开生活的滋养——看话剧《北街南院》有感
- 夏季观剧絮语

联系电话：0592- 传真： ； Email：

页面执行：93.750毫秒

xx[xx.Net]网络技术支持

闽ICP闽备06011007