

中西戏剧所表现的时间意识

郑传寅

戏剧演出必须接受时间的限制,但如何对待这一限制,中西戏剧艺术家采取了截然不同的态度。大体上说来,西方戏剧采取了被动适应的方式——通过限制剧情时间跨度的办法来适应演出时间的限制;我国古典戏曲则采取了主动超越的方式——化剧情时间为心灵视象,一句慢板五更天,既有对剧情时间的省略,也有对心灵瞬间的延展。

戏剧演出必然要接受时间的限制,时间拖延得很长的演出不仅会使观众感到厌倦,同时也会使演员不堪其苦——观众和演员都需要吃饭和休息。然而演出时间有限制并不等于对剧情的时间跨度也要作同样的限制,在这一点上,中西戏剧存在明显的差异。

一、以太阳的一周为限

亚里斯多德在其《诗学》第五章中说过这样一句话:“就长短而论,悲剧力图以太阳的一周为限。”对这句话的理解成为西方戏剧学界的一桩“公案”。有些学者认为,亚里斯多德所说的“长短”只是指悲剧的篇幅,“太阳的一周”指白天。雅典的酒神节用三天时间举行悲剧竞赛,分别由三个悲剧诗人的剧作参赛,这就要求悲剧诗人用演出的时间来限制剧作的长度——以能够在一天内上演完毕为限。可是更多的西方学者则认为,亚里斯多德这句话是指剧情的时间跨度不要超过一天,是对“时间一律”的具体要求。16世纪的意大利学者钦提奥和卡斯特尔维屈罗均持此见,卡斯特尔维屈罗在诠释《诗学》时指出:“表演的时间和所表演的事件的时间,必须严格地相一致。……事件的时间应当不超过十二小时。……不可能叫观众相信过了许多昼夜,因为他们自己明明知道实际上只过了几个小时;他们拒绝受骗。”^①

奉“三一律”为圭臬的古典主义戏剧理论家沙坡兰、高乃依、布瓦洛、拉辛等均十分重视剧情的时间限制,认为“太阳的一周”是剧情时间跨度的标准尺度,即使在不得已的情况下要突破它,也不能走得太远。高乃依是古典主义剧作家、理论家中敢于突破“三一律”的限制的人,他因此受到沙坡兰等人的指责。但他仍然十分重视“遵守24小时的规则”,请看他的论述:“时间一致的规则是以亚里斯多德的下面一段话为根据的:‘悲剧应当把事件延续的时间限制在一昼夜内,或者力求不过多地超出这个限度’。这段话引起了激烈的争论:是否应该以24小时为根据,不同的两种意见都有为数甚多的支持者。至于我自己,我发现有些题材很难容纳在如此短促的

时间片断中,所以我不仅让这种题材占用整整 24 小时,甚至还利用这一位哲人所制定的规则而少许超过这段时间,不受拘束地把时间延长到 30 小时。”^⑧布瓦洛在其《诗的艺术》第三章中嘲笑邻国西班牙剧作家维迦等人不遵守“以太阳的一周为限”的法则,轻蔑地称他们为“诗匠”:

庇里牛斯山那边诗匠能随随便便,
一天演完的戏里可以包括许多年:
在粗糙的演出里时常有剧中英雄
开场是黄口小儿,终场是白发老翁。^⑨

亚里斯多德的《诗学》写于古希腊戏剧的衰落期,他所说的“以太阳的一周为限”,即使是对悲剧剧情时间跨度的限定,对古希腊悲剧创作也不可能发生什么实际影响。《诗学》曾长期被埋没,直到文艺复兴运动兴起之后的 15 世纪末才开始对欧洲戏剧发生影响。“三一律”被一些人奉为“金科玉律”主要是 16 世纪至 17 世纪的事。19 世纪初期,“三一律”被浪漫主义文艺运动所推翻。也就是说,西方戏剧真正受到“三一律”的严重影响只是 16 世纪以后的两百多年时间。即使是在这短短的两百多年时间里,“以太阳的一周为限”的规则也未得到严格的贯彻,大多数剧作都要突破这一限制。然而,即使是没有受到“三一律”影响的古希腊戏剧和 18 世纪以来的西方戏剧所表现出来的时间意识却仍然与我国戏剧有明显区别。

表演的时间和所表演的事件的时间大体上相一致——这是西方戏剧所表现的时间意识的基本特征。正如卡斯特尔维屈罗所强调的那样,戏剧中所表现的事件“是在一个极其有限的地点范围之内和极其有限的时间范围之内发生的,这个地点和时间就是表演这个事件的演员们所占用的表演地点和时间。”^⑩

但是,将几桩不同而巨大的事变硬压缩在短短的几小时之内,不但会造成剧情的严重挤压,而且会令人难以置信。譬如,观众难以相信追究杀父之仇的人竟然在短短的几个小时之内又同意和仇人结婚。高乃依和沙坡兰都注意到了这种不大好克服的矛盾。沙坡兰在对高乃依的悲剧名著《熙德》进行批评时指出:“他将许多不寻常的事情包在 24 小时之内,为充实剧本五幕的内容,在如此短的时间之内,堆砌这样多的事实,未免缺少办法。但是,如果我们说,指出他在诗里加入了太多的动作,是有理由的指责,那么,说他不应让施曼娜在罗狄克杀死她父亲的一日之内允许同他成亲,理由便更为充足,因为这样的事情确实令人难信,不要说一位贞淑的姑娘,即使是一个不顾名誉、丧失人性的女人,在心里也是不会想干的。在这里,问题不在如何将几桩不同而巨大的事变硬压缩在短短的几小时之内,而在一日之内,将两种难以相容的思想,如追究杀父之仇以及同意和仇人结婚,产生在同一个人的头脑里面。照理来说,这两个概念是永久互相排斥的。西班牙作者在这里,在仇人的追究和结婚的同意之间,加入了几天的间隔,其触犯天理人情之处,还比较轻些;反之,法国作家,为了 24 小时规律的限制,不惜破坏自然规律,他本想对原作家的艺术疏忽的地方有所纠正的,不料反陷入更重大的错误。”^⑪

高乃依虽然也遵守“三一律”,但同时又清楚地意识到,如果过分追求“时间一致”,势必会损害剧情的可能性,并由此导致观众对事件可信程度的怀疑。怎样克服这一难题?西方剧作家在确保“演员表演的时间和所表演的事件的时间大体上一致”的前提下,采取了一些“变通”措施,旨在使戏剧既有较大的容量,又有“时间一致”的特点。

1. 跨度压缩

为了保证“时间一致”,西方剧作家很早就创造了一种“回顾式”结构——选取临近结尾的事件作为舞台正面表现的对象,通过回顾事件的前因以压缩剧情正面展开的时间跨度。

追求“时间一致”,有可能将时间跨度较大的事件排除在戏剧舞台之外,从而削弱戏剧反映

社会生活的能力。从戏剧所反映的对象来看,生活事件的发生发展总是有前因后果的。如果戏剧选取的事件缺少前因,戏剧冲突就会缺少动力,不可能在短短的几小时之内激化,这样的剧作不但平淡乏味,其社会生活容量也极其有限。为了既不损害剧作的社会生活容量,保证戏剧冲突有足够的内在动力,又不背离“以太阳的一周为限”的原则,古希腊戏剧家成功地创造了一种“回顾式”的戏剧结构。剧作家选取临近结尾的生活事件作为剧作情节的主干,将事件的前因作为推动剧情发展、激化戏剧冲突的内在因素而加以回顾,这既使错综复杂、历时久远的生活事件得以搬上舞台,同时,舞台上正面表现的事件又不枝不蔓、集中紧凑,大体上符合“以太阳的一周为限”的原则。古希腊悲剧名著《俄狄普斯王》就是典型的例子。如果从头至尾平铺直叙,《俄狄普斯王》不但要经常转换地点、场景,而且在时间跨度上必然是“开场是黄口小儿,终场是白发老翁”。索福克勒斯当然不会知道亚里斯多德所制定的“以太阳的一周为限”的规则,但令人惊奇的是,他似乎是自觉地遵守了这一规则。《俄狄普斯王》从主人公得到“神示”并决心追查凶手开始,到俄狄普斯弄清自己就是凶手并实行自我制裁结束,此前的事件融入主人公追查凶手的行动之中,成为这一行动一个又一个重要的“发现”,使时间跨度从40余年压缩为一天左右——剧作正面展开的剧情的时间跨度实际上大致符合“以太阳的一周为限”的原则。

在“时间一致”方面,《俄狄普斯王》并非只是古希腊戏剧的特例,尽管古希腊戏剧并非都采用了“回顾式”结构,但在压缩正面展开的剧情时间跨度方面则是基本上一致的。绝大多数古希腊戏剧作品正面展开的事件时间跨度均压缩在一天左右,只有极少数作品——如埃斯库罗斯的《报仇神》等,突破了“以太阳的一周为限”的原则,但其时间跨度也只有二至三天。古希腊戏剧中很少有“开场是黄口小儿,终场是白发老翁”的剧目。

“回顾式”结构符合“三一律”的要求,与戏剧所要求的集中性相一致,能给人以真实感,故为后世的西方戏剧所重视。这一结构对我国现当代的戏剧创作亦有巨大影响,曹禺的《雷雨》采用这一结构,将两代人几十年的纠葛压缩成一天左右。然而,我国古典戏曲却一般不采用这一结构。在古典戏曲中,“开场是黄口小儿,终场是白发老翁”的剧作比比皆是。

2. 幕间省略

选取事件的结尾部分,压缩事件的时间跨度的作法,有它的长处,但这种方法又不是万能的,有些时间跨度较长的事件很难用“回顾”的方式进行压缩,包含巨大事变的事件若压缩在一天之内,就会令人难以置信。为此,西方戏剧家为了既给观众“演员表演的时间和所表演的事件的时间大体上一致”的感觉,又不使事件的发展、戏剧冲突的过程显得突兀、牵强,又创造了利用幕与幕之间的空隙省略事件时间跨度的方法。高乃依在其《论三一律,即行动、时间、地点的一致》一文中指出,假如一部剧作所选择的事件需要延续十小时,而舞台表演的时间只有二小时,那么,如何给观众“演员表演的时间和所表演事件的时间相等”的感觉呢?那就只有“使其中的八小时在各幕之间度过”。^⑥这样一来,事件的时间跨度虽然突破了“以太阳的一周为限”的原则,但剧作正面展开的剧情在时间上仍然给观众以“一致”的感觉——演员表演所占的时间和所表演的事件的时间基本上是相等的。

这一方法的创造和运用不仅减轻了剧作家组织戏剧冲突、结构戏剧情节和布局的难度,同时也增加了戏剧事件的可信程度,因而,被西方剧作家广为采用。西方戏剧中有大量作品采用了幕间省略法,往往第一幕与第二幕之间相隔数日甚至更长的时间,但场上演员表演的时间与所表演的事件的时间又是基本相等的。利用幕间省略事件的时间跨度,既需要剧作家通过剧中人物之口或字幕表进行提示,同时也需要观众去想象,幕间的几分钟甚至更短的时间在实际生活中就是斗转星移、时过境迁的巨大变化。

3. 模糊技巧

人物的活动既受制于空间,也受制于时间,但就人物行动与时间的关系而言,有时二者之间并无太明显的制约关系。这就给剧作家模糊剧情的时间提供了可能。古典主义戏剧理论家一方面主张遵守“三一律”,保持剧作的“时间一致”,但又深感限制过于苛严有损于剧作的可信程度,故有人主张略加松动。模糊剧情的时间,使观众不太注意人物活动的时间到底有多久,以致不清楚所表演的事件是否在“太阳的一周”之内。这一技巧实际上不只是在古典主义戏剧家的作品中普遍运用,此前和此后的西方戏剧亦有不少剧目有意模糊剧情时间——只点明人物活动的地点而绝口不提人物行动的时间。

二、一句慢板五更天

古典戏曲的演出活动同样要受到时间的限制,即使是连台本戏也顶多只能连演几天。但是戏曲舞台所表现出的时间意识却与同样受到演出时间限制的西方戏剧舞台迥异。如果说,西方古典戏剧所表现的时间意识是客观的、物理的,那末,我国古典戏曲所表现的时间意识则是主观的、心理的;西方古典戏剧虽然并不都遵循“以太阳的一周为限”的原则,但其表演时间与所表演的事件的时间是基本上一致的。我国古典戏曲舞台的时间则是时徐时疾、自由转换的非均衡性的流动过程,剧中生活事件的时间跨度通常不受演出时间的限制,二者之长度并不相等,三五分钟的表演可以是斗转星移。

1. 开场是黄口小儿,终场是白发老翁

西方古典戏剧追求表演的时间跨度和所表演的事件的时间跨度“一致”,正面展开的剧情多“以太阳的一周为限”。幕间省略、模糊剧情时间等技巧用于戏剧创作之后,西方戏剧中有些剧目所描写的生活事件在时间跨度上突破了这一限制,但“开场是黄口小儿,终场是白发老翁”的剧目仍然是很少的。即使有少数这样的剧目,也被认为是失败的、怪异的。对于那些时间跨度很大的生活事件,西方剧作家多半要按照“以太阳的一周为限”的原则去剪裁、压缩——选择临近结尾的生活事件,将其纳入“回顾式”的戏剧结构,借助剧中人对生活事件前因的回顾,以保证舞台上正面展开的剧情既有较大的生活容量和可信程度,又不偏离演员表演的时间和表演的事件的时间相一致的原则。

我国古典戏曲对待舞台表演的时间限制,不是象西方戏剧那样被动地适应,而是主动地超越,亦即把演员表演的时间和剧情的时间跨度区分开来,台上表演的时间虽然只有几小时,所表演的生活事件的时间跨度却可以是数十年。在我国古典戏曲剧目中,“以太阳的一周为限”的剧目很少,接近这个标准的剧目也不太多,“开场是黄口小儿,终场是白发老翁”的剧目倒是相当的多。试以元代剧目为例说明之。

元代戏曲剧目——特别是元杂剧一般都是短剧,每剧搬演的时间多半不会超过二小时,但剧情的时间跨度却都比较大。譬如,《赵氏孤儿》、《刘文龙》、《荆钗记》、《白兔记》、《牧羊记》、《窦娥冤》、《看钱奴》、《墙头马上》、《梧桐雨》、《秋胡戏妻》、《琵琶记》等剧目,均正面表现了数年乃至数十年间的生活事件,其中有的剧目表现了两代人的生活经历。

舞台表演的时间是那么短,而生活事件的时间跨度又是那么长,戏曲是如何解决这一矛盾的呢?

2. 多种省略方式

西方戏剧通常以幕间省略的方式解决表演时间短与生活事件时间跨度长的矛盾。我国古

典戏曲采用上下场结构,时间的省略也就借助演员的上下场来完成。譬如,《秋胡戏妻》第一折写秋胡新婚次日请丈母来家中吃谢亲酒,正当劝饮之际,勾军人来到,将秋胡抓去当兵。第二折紧接着写秋胡被抓去当兵十年之后,秋胡妻梅英庄上的财主李大户贪恋梅英美色,以逼梅英父母还债的恶劣手段并制造“秋胡当军去吃豆腐泻死了”的谣言,企图逼梅英改嫁给他。剧作家完全不顾忌生活事件时间跨度太大的问题,而且大力突出这一跨度在剧情发展上的作用和意义。秋胡做了军官之后衣锦还乡,在自家的桑园碰见一位美丽的采桑女,她就是久别的妻子梅英。可是,由于分别多年,秋胡不知道面前的女子就是久别的妻子梅英,故上前挑逗、调戏,梅英也不知闯进桑园的狂徒就是她日思夜想的丈夫,因而又气又怕,极力躲避,坚决反抗。

我国古典戏曲还创造了场上省略的方法,剧作家通过演员的演唱、动作对与剧情发展关系不是太大的时间跨度作大胆的省略,这就是戏曲艺术家所概括的“一个圆场百十里,一句慢板五更天”,通过演员数分钟乃至数十秒钟的表演让观众相信,时间已流逝数十小时乃至数日。这样的例子不胜枚举。譬如《救风尘》第三折写赵盼儿精心打扮,从汴梁出发到郑州去解救落难姐妹宋引章:

[丑扮小闲挑笼上][诗云]钉靴雨伞为活计,偷寒送暖作营生;不是闲人闲不得,及至得了闲时又闲不成。自家张小闲的便是。平生做不的买卖,止是与歌者姐姐每叫些人,两头往来,传消寄信都是我。这里有个大姐赵盼儿,着我收拾两箱子衣服行李,往郑州去。都收拾停当了,请姐姐上马。

[正旦赵盼儿上,云]小闲,我这等打扮,可冲动得那厮(指花柳惯家周舍——引者注)么?

[小闲做倒科]

[正旦云]你做甚么哩?

[小闲云]休道冲动那厮,这一会儿连小闲也酥倒了。

[正旦唱]

[正宫·端正好]则为他满怀愁,心间闷,做的个进退无门。那婆娘家一涌性无思忖,我可也强打入迷魂阵。

[滚绣球]我这里微微的把气喷,输个姓因,怎不教那厮背槽抛粪!更做道普天下无他这等郎君。想着容易情,忒献勤,几番家待要不问,第一来我则是可怜见无生娘亲,第二来是我惯曾为旅偏怜客,第三来也是我自己贪杯惜醉人。到那里呵,也索费些精神。[云]说话之间,早来到郑州地方了。小闲,接了马者。……

《救风尘》第一折说得很清楚,赵盼儿和宋引章都是汴梁城中的歌者,宋引章年幼无知,被周舍骗娶到了郑州。赵盼儿出发的地点显然是汴梁。从汴梁到郑州至少有140里,即使是坐汽车也得几个钟头。赵盼儿骑马,小闲挑担,即使马不停蹄,也得两天才能走到。可是赵盼儿只唱了两支曲子就“早来到郑州地方了”,事件的时间跨度足有几十个小时,而表演这一事件所用的时间顶多只有几分钟。又譬如《西厢记》写张生于二月上旬来到普救寺,与崔莺莺一见钟情,经许多“间阻”与波折,两位青年终于在寺中自主结合。其事为崔老夫人所察,她见木已成舟,只好不得已而求其次,逼张生离开莺莺上朝取应。这中间到底经历了多少个日日夜夜,剧本并未明言。直到第四本第三折长亭送别,我们才知道张生已在普救寺呆了半年多时间,他离别莺莺时已是暮秋时节。《西厢记》中的时间分布、流逝是非均衡性的,长亭送别之前,崔张爱情发展的时间跨度是模糊的,事件时间跨度的省略显得比较隐蔽。剧作家之所以让张生与莺莺相逢于仲春、分别于暮秋,主要不在于考虑事件发展的可能性与可信程度,而在于表达情感的需要,崔张

爱情发生于盛春,益见其美;有情人泣别于暮秋,倍增其悲。

3. 心灵瞬间的延展

西方古典戏剧舞台的时间大体说来,是独立于人之外的均衡而无限的流,带有较强的客观性,它制约着剧中人的行动。西方戏剧艺术家往往从客观可能性方位要求、衡量戏剧剧情的时间。我国戏曲剧目中的时间则带有很强的主观性,它不是独立于主体之外的均衡而无限的流,而是与主体生命律动紧紧关联的心理过程。在古典戏曲舞台上,不是时间制约人物的行动和事件的发展,而是人物控制着事件时间的或疾或徐的律动、流逝。戏曲舞台上的时间带有鲜明的主观随意性,它时而奔如迅雷,时而又静同止水。除了上文谈到的时间省略之外,戏曲舞台时间意识的主观性还表现在时间的延展上——心灵的瞬间可以延展为数十分钟甚至更长时间的舞台行动。戏曲长于抒发人物的情怀,最常见的情形是:当矛盾冲突达到尖锐化程度,戏剧冲突进入高潮之时,剧作家往往让事件的发展速度减慢甚至“暂停”,用大段的演唱或表演动作抒发人物的内心感受,瞬间的心理活动可以延展为长时间的精彩表演。所有的古典戏曲剧目都不同程度地存在着这种“时间延展”,特别是那些以梦境为描写对象的剧目更是如此。

戏曲舞台的时间意识与梦境的时间意识极为相似,它经过了心灵的改塑,主观色彩极浓。梦有飞越时空限制的特殊功能,几分钟做完的梦却可以“思接千载”,跨越很长的时间,也就是说,心灵的瞬间可以得到奇迹般的延展。弗洛伊德在其《梦的解析》一书中曾援引剧作家波佐的一个梦说明梦的内容的时间跨度与做梦所用的时间相距甚远。某个傍晚,波佐想要去观看他自己创作的剧本的首场演出,但他疲倦到了极点,以致当大幕拉起的时候,他就开始打瞌睡。在睡梦中他“看完”了他写的五幕戏的全部,以及各幕上演时观众们的情绪表现。在戏演完后,他高兴地听到热烈的鼓掌和高叫他的名字,突然他醒来了,但他无论如何不能相信自己的耳朵和眼睛,因为戏不过才演到第一幕的头几句话。也就是说,他睡着的时间实际上不会超过两分钟,而他的梦——“心灵的时间”却将其延展为几小时。我国古典戏曲所表现的时间与波佐所做的这个梦极为相似,它不是客观时间的逼真再现,演员表演的时间和所表演的事件的时间相距甚远,它是一种“心灵的视象”,即经过心灵改塑的非均衡性的心理过程,其中既有对物理时间的省略,也有对物理时间的延展。

注 释:

- ①④ [意]卡斯特尔维屈罗:《亚里斯多德〈诗学〉的诠释》(中译本),《西方美学史资料选编》(上卷),上海人民出版社1987年版,第283—284页。
- ②⑥ [法]高乃依:《论三一律,即行动、时间、地点的一致》(中译本),《戏剧理论译文集》第8辑,中国戏剧出版社1960年版。
- ③ [法]布瓦洛:《诗的艺术》(中译本),《西方美学史资料选编》(上卷),上海人民出版社1987年版,第422页。
- ⑤ 转引自余秋雨:《戏剧理论史稿》,上海文艺出版社1983年版,第223—224页。

(本文责任编辑 张炳煌)