

# 论戏剧与小说的文体区别及沟通

陈军

《戏剧文学》2005年12期

-

摘要：戏剧与小说作为不同的文体，有不同文体的艺术规定性和基本风貌，小说不是戏剧，戏剧不是小说，二者之间有着明显的文体区别。但这种规定性也是相对的，不同文体之间可以交叉与沟通，因此在戏剧创作中也可以吸收小说的美学特点和文体优长。这种文体之间的沟通丰富了戏剧的自身存在，拓展了戏剧的创作空间。

关键词：戏剧小说文体区别沟通

关于戏剧与小说的文体比较，很多戏剧理论和编剧方面的专著都或多或少地谈及，但大多比较零碎和散乱，本文拟把这些只言片语的说法作一个整合，并作出自己的理解，以达到一个目的：即戏剧与小说作为不同的文体，有不同文体的艺术规定性和基本风貌，小说不是戏剧，戏剧不是小说，二者之间有着明显的文体区别。但这种规定性也是相对的，不同文体之间可以交叉与沟通，因此在戏剧创作中也可以吸收小说的美学特点和文体优长。事实证明：这种文体之间的沟通丰富了戏剧的自身存在，拓展了戏剧的创作空间。

下面我们首先来比较二者的文体区别，我想，要比较戏剧与小说的差别，有必要先谈一下戏剧这门艺术所受的文体限制。戏剧最通俗的定义：戏剧是由演员扮演人物、当众表演故事的艺术，和小说相比，戏剧受到种种限制：

一、时间的限制。小说故事在时间上应无限制，而戏剧的演出时间是有一定的，一般是二到三小时。所以，表面看来，戏剧故事的心理时间可以完全自由，实际上这种心理时间仍受到物理时间的制约，故事在舞台上的直观呈现一定要在二到三小时之内完成。作者对故事情节的支配必须考虑到舞台演出的需要，往往在人生的过程中，截取最短的片断，或是少数几个片断来表现。

二、空间的限制。小说或口述故事的叙述形式，在场地的变更上完全没有限制，戏剧的故事就不一样了，因为戏剧是把事件发生的空间直接在舞台上呈

现出来，舞台所能呈现的空间是有限的，不能太多。

三、表现媒介的限制。小说是用文字或语言来表现，表现的媒介物是文字或语言，而戏剧的媒介物是演员，或者说演员的身体和言语，正如黑格尔在《美学》中所指出：“戏剧表现所用的材料（媒介）就是活的人。”

[1] (p101) 演员这一媒介的特殊性还在于他既是创造的材料，又是创造工具，还是创造者这三位一体的统一。

四、情绪效果的限制。叙述的故事是提供给私人阅读的，阅读的方式可以完全自由，情绪也可以随意调节，但是观众走进剧场看一出戏的情形则不同，它是一种集体欣赏，正如美国戏剧家威尔逊在《论观众》中所说：“对观众来说，戏剧是一种集体经验”。[2] (p278) 戏剧的故事从一开始就引起观众的兴趣，并且要维持这个兴趣到戏剧的终结。如果观众一感乏味，他可以随时离开，这就会影响戏剧演出的现场效果。实际上情绪效果的限制是由戏剧欣赏环境的限制决定的，周宪教授在其博士论文《布莱希特与中国当代戏剧》中就指出：“戏剧是所有艺术样式中最具有现场效果和群体互动性的艺术样式，因其剧场性和活人面对面地交流，使得戏剧比其他任何艺术更具有直接性和大众性。” [3] (p3)

正是由于戏剧与小说所受的限制不一样，使得二者有着各自的艺术形态特征，二者的文体不同可以归纳如下：

一、容量不同：小说比较自由，不受时空限制，所以容量大，篇幅也比较长，而戏剧则要求情节单纯集中、不枝不蔓，追求舞台演出所要求的那种集中性和概括性。这一点黑格尔在《美学》中就曾说过：“戏剧在广度上比史诗要窄，戏剧不适合于扩展到史诗的广度，而戏剧只是突出生活冲动的一点场面。” [1] (p68) 贝克在《戏剧技巧》中也说：“选择和压缩是一切戏剧艺术的基础。” [4] (p19) 董健教授在《戏剧艺术十五讲》中进一步指出：戏剧“在舞台上露出的只是生活海洋中的‘冰山一角’，其高度集中、高度概括又不因这集中与概括而限于空洞、抽象，功夫全在这‘冰山一角’的选择及这一角与‘水下’深层之有机联系的建立上”， [5] (p121) 他还说：“长度、容量不同，还是比较外在和表面上的差异，最根本的不同在于戏剧的情节是由显在部分与潜在部分构成的，而史诗和长篇小说的情节则全是显在的”。

[5] (p127)

二、节奏不同。小说的主体语汇流程呈平辅状，速度比较缓慢，而戏剧则进展较快，呈跳跃状。阿契尔在其《剧作法》中说：“我们可以称戏剧是一种激变的艺术，就像小说是一种渐变的艺术一样，正是这种发展进程的缓慢性，使一部典型的小说有别于一个典型的剧本。” [6] (p32) 实际上，当亚里斯多德在《诗学》中说戏剧行动必须有开端、有中部、有结尾时，他所想到的，也正是显示这种节奏的必要性。狄德罗在《论戏剧诗》中对戏剧节奏有过一段形象的描述：“这是从山顶掉下来的一块大石头，速度随着下降而增长，由于遇到了障碍，它还到处跳跃。” [7] (p145) 戏剧节奏说实际上对戏剧情节结构提出了更高的要求，戏剧情节不仅要单纯集中，更要具有动作的一致性，情节的展开要能指向一个目标、一个意志、一个行动，要能“从高潮看统一性” [8] (p205) 。同时，情节的发展必须保持一定的张力和变化（节奏不是匀速的），这就需要戏剧中有冲突（动作与反动作），有悬念、突转和发现，有阿契尔所谓的“危机”和劳逊所说的“平衡的破坏”。否则情节一枝蔓，节奏就受影响。

三、叙述与展示的不同。这是由小说和戏剧两种文体的媒介决定的，小说的媒介是语言，以叙述为主，诉诸读者的智力和想象，而戏剧的媒介则是演员的身体和言语，以直观展示为主，诉诸观众的视觉和听觉。演员不能象叙述故事那样插入作者的观感、发表议论，戏剧作为一种代言体，更不能变相地把小说作者的叙述、描写放进人物的口中去说。所以高尔基在《论剧本》一文中说：“剧本（悲剧和喜剧）是最难运用的一种文学形式，其所以难，是因为剧本要求每个剧中人物用自己的语言和行动来表现自己的特征，而不用作者的提示。” [9] (p243) 叙述与展示的不同带来的另一个区别是小说倾向于表现过去时，而戏剧则表现现在进行时，英国戏剧理论家马丁·艾思林说：“……任何叙述形式都趋向过去已发生而现在结束了的事件，那么戏剧的具体性正是发生在永恒的现在时态中，不是彼时彼地，而是此时此地。” [10] (p10) 苏珊·朗格在《情感与形式》一书中也说过同样意思的话：“文学的模式是回忆的模式，而戏剧的模式则是命运的模式。” [11] (p356-357) 所以戏剧中表现过去发生的事件往往比较棘手，以前多靠人物叙述回顾，现在也有直接用舞台表演或播放电影来回顾了。

四、综合与单一、集体创造与个人写作的区别。戏剧是一门综合艺术，而

小说则是单一的语言艺术。王朝闻在《美学概论》一书中说：“综合艺术是戏剧的重要特征。戏剧艺术本身具备着语言、美术和舞蹈等各种艺术样式的因素，中国戏曲则还包括音乐、舞蹈等艺术种类的特点和因素。由于各种艺术的综合性质，戏剧艺术要遵循极为复杂的、互相制约的许多艺术部门的特征，它本身具备着多方面的审美价值。” [12] (p273) 此外，小说创作是寂寞的工作，具有私人化的特点。戏剧就不同了，一出戏的问世是编剧、导演、演员乃至观众共同作业的结果，就象一条生产流水线，缺一道工序都不行，集体智慧赋予一出戏以生命。

最后，我还有必要提及一下黑格尔给戏剧所作的美学定位，从中也能看出戏剧与小说的区别。黑格尔把诗分成三类即叙事诗（史诗或小说）、抒情诗和戏剧诗，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。” [1] (p241) 这是从哲学高度指出了小说与戏剧的分别，即戏剧除了具备史诗的客观实体性因素以外，它还具备人物行动的主体性因素。实际上，黑格尔还是突出了戏剧是“活的人”表演这一特征。

以上我们具体分析了戏剧与小说文体的不同。从中不难看出：戏剧与小说有着各自的文体界限，有这种文体要求的一些法则和基本稳定的样式特征，从这点出发我们就能明白作为戏剧基本法则的“三一律”或所谓亚里斯多德式“戏剧体戏剧”是有它存在的理由的，狄德罗在《关于〈私生子〉谈话》一文中就指出：“三一律是不易遵循的，但却是合理的。” [13] (p45) 从读者或观众接受角度来说，正是由于戏剧这一文体有自己特定的结构形态特征，人们亦产生了对戏剧文体的特殊期待和一些约定俗成的看法，比如情节的相对集中，戏剧性的冲突，人物的行动性、情节发展的“高潮说”……等等，正是人们有了这些思维定势，所以往往对一些突破戏剧法则的新型戏剧产生误解和怀疑，例如，当契诃夫把《海鸥》剧本送给莫斯科皇家剧院的领袖演员连斯基看时，连斯基就回了他一封信，大意是请求他别再写剧本了，说他完全不是一个写剧本的人。这是因为契诃夫的剧本和人们常识中的剧本不一样，他背离了当时普遍接受的“戏剧法则”，即他的戏剧不追求情节的曲折紧张和外在行动的强烈夸张，而追求戏剧事件的生活化和剧本的内在抒情性，这就难怪以演那种情节性强、冲突激烈、内容空洞、讲究明星演员个人表演的戏见长的连斯基不能接受和理解他的剧作，事实上连契诃夫自己也不自信。同样的情形也发生在

老舍身上，老舍的《龙须沟》在文体上进行了大胆的突破和创造，表现在它没有一般剧本里的巧妙布局，也没有强烈紧张的外部动作，而是以人带事、多人多事，有的只是一片真实的生活。写完以后老舍非常没有把握，他说：“在我二十多年的写作经验中，写《龙须沟》是个最大的冒险” [14] (p246) 。为此，他也曾经胆怯地问焦菊隐导演：“这还象一出戏吗？” [15] (p20) 后来是焦菊隐导演肯定了这一新型剧本，并在舞台上成功地演绎了它，才使老舍吃下了“定心丸”。《茶馆》出来以后，包括李健吾在内的很多学者都指责《茶馆》的“非戏剧”倾向，他们以传统的戏剧法则来衡量它，认为其结构有毛病，李健吾在指责《茶馆》的结构缺陷时说：“叫做三幕其实不如叫做三场，因为它们只是真实地、生动地反映了三个场面。幕也好、场也好，它们的性质近似画卷，特别是世态画卷。甚至于一幕之中往往也有这种感觉。在说明动荡时代与公寓生活上，这是一种社会相。毛病就在这里，本身精致，像一串珠子，然而一颗又一颗，少不了单粒的感觉。单粒的感觉，就戏剧来说，显然属于致命的遗憾。我们希望个个场面能成为一种动力，形成前浪赶后浪的气势，不止于绚烂的画面（平面）的感觉。” [16] (p45) 这才有了老舍的辩解：“我的写法多少有点新的尝试，没完全叫老套子捆住。” [17] (p542) 等等，这种在写作中因突破戏剧文体界限而受到误解和抱怨的例子还有很多，这里不再赘述。

实际上，各种艺术形式的界限，并不是一道铜墙铁壁。莱辛的《拉奥孔》一书是专门研究“画与诗的界限”，从题材、媒介、心理功能、艺术理想等方面突出地指出画和诗的分别，但也没有抹煞画和诗的联系。同样，戏剧与小说也有它文体相通的一面，比如都符合亚里斯多德的“摹仿说”，都具有“客观原则”，都要用故事、性格描写和对话等共通要素来写作（小说可以说是戏剧的近邻）。所以，别林斯基在《诗歌的分科和分类》一文的最后指出：“虽然所有这三类诗歌，都是作为独立的因素，彼此分离地存在着，可是，当出现在个别的诗歌作品里的时候，它们相互之间不是经常划着明显的界限的。相反，它们常常混杂在一起而出现，因此，有的按照形式来看是叙事的作品，却具有戏剧的性质，反之亦然。” [18] (p23) 事实上，一些有革新精神的剧作家都善于将小说的美学因素和艺术方法融汇到戏剧领域里来，从而突破传统的戏剧规则，莎士比亚如此，契诃夫如此，布莱希特如此，老舍亦如此。莎士比亚的

戏剧结构吸收了小说叙述的线性特征，一反古希腊戏剧所遵守的“三一律”模式，而采取“开放式”戏剧结构，大胆的突破了戏剧的时空限制。契诃夫则是用小说的方法来写剧本，他在写给苏沃林的信中说：“剧本我已经写完。强劲的开始平静地结束——违反戏剧艺术的一切法规。象一部小说。”

[19] (p16) 苏联作家米哈依尔·罗申就认为：契诃夫之所以能写剧本是因为他小说风格十分简洁，没有拖泥带水的描写。[19] (p14) 可以说，正是由于契诃夫的戏剧与小说文体上的沟通，才使得他的戏剧成为苏联前所未有的崭新的艺术形式，并由此促发斯坦尼斯拉夫斯基对舞台导表演体系的变革。而布莱希特标举“记叙性戏剧”（又称“史诗剧”），实际上是把更明显的小说因素注入了戏剧之中，使得戏剧不仅限于展示和表演，而可以象小说一样的叙述，布莱希特的戏剧常常在舞台上增加一个叙述人，通过他来交代时代背景，介绍故事情节，并对舞台上发生的人和事做适当的评价和议论，从而达到他所追求的间离效果。同样，老舍所谓“新的尝试”也是把小说的优长带到戏剧中来，众所周知，老舍是以一个小说家的身份改行写戏剧的，作为一种“前结构”，其小说思维必然对其戏剧创作产生影响，正是小说对他戏剧创作的影响和冲击才使他“没有完全叫老套子捆住”。王新民在《中国当代话剧艺术演变史》一书中就认为老舍的戏剧是一种“小说体戏剧”，其文体特征是：人物第一、重人物性格塑造而弱化“冲突”、多人多事、没有贯穿始终的冲突等[20] (p73-86)。陈瘦竹在《论老舍剧作的艺术风格》一文中也明确指出这一点，他说：“这样一种结构形式，足以扩大舞台容量，开拓形象的深度，在反映生活的丰富性和多样性上，能使戏剧接近小说，而比小说更鲜明突出。”

[21] (p1611) 以上种种都证实了莱辛的一句名言：“不是规则创造天才，相反，天才始终都可突破规则。”[22] (p2) ，应该指出，戏剧与小说文体沟通的意义和价值是明显的，这种文体之间的沟通较好地克服了戏剧文体的局限性，丰富了戏剧的自身存在，拓展了戏剧的创作空间，更加充分地发挥了作家的创造才能，同时也让读者强烈地感受到艺术探索的无限多样的可能性。莎士比亚、契诃夫、布莱希特、老舍等作家的成功都有力地证明了这一点。当然，从其他艺术中吸收营养是可以的，却不能丧失自己的艺术本性，而且吸收不是模仿，不是生吞活剥，而是要经过消化，经过再创造。

值得进一步指出的是：自古希腊以来，世界戏剧的发展一直处于对亚里斯

多德式戏剧的固守、膜拜和突破、超越之中。一方面亚里斯多德式“戏剧体戏剧”仍继续存在和发展着，并出现了三个高峰：古希腊戏剧（如索福克勒斯《俄狄浦斯王》等）、十七世纪古典主义戏剧（以法国为代表，如莫里哀《伪君子》等）、十九世纪易卜生的社会问题剧（如《玩偶之家》等）；另一方面亚里斯多德式“戏剧体戏剧”也不断被突破和超越，“三一律”中时间一致和空间一致早在文艺复兴时期就被突破，亚氏所说的“悲剧的主人公必须是帝王将相”也早已被戏剧实践所否定，悲剧和喜剧两种美学定位也不再独立而可以交融，出现了狄德罗所倡导的“严肃戏剧”，戏剧也可以叙述，产生了布莱希特的“叙述体戏剧”，后现代戏剧则出现了反情节反动作的戏剧（不是取消动作，而是反传统戏剧动作）……世界戏剧就在亚里斯多德式戏剧（“戏剧体戏剧”）和非亚里斯多德式戏剧（“非戏剧体戏剧”）的两极之间发展着。当今戏剧的发展似乎更在两个方向上展开：1. 纯化。越来越突出戏剧的本体特性，而抛弃非戏剧的成分和因素。最典型的是格洛托夫斯基的“贫困戏剧”，他采用否定法，最后不能否定的是演员与观众，强调观演之间的直接交流，而主张去掉编剧、舞美、灯光等其他艺术成份。2. 杂交。戏剧向各种艺术吸收营养，如小说、电影、曲艺、杂技等……以丰富自身的存在。这种杂交除了文体上的互渗以外，还有现实主义、现代主义乃至后现代主义等不同美学风格的戏剧杂交融合。应该说，这两种方向都有各自独特的价值，也有自身存在的偏颇，前者力求张扬自己的艺术个性，却有表现手段单一之嫌；后者追求戏剧的多元化和丰富性，但也有丧失戏剧本体特性的可能，戏剧艺术应是在二者的张力下向前发展。

#### 参考文献：

- [1] [德]黑格尔. 美学：第三卷下[M]. 北京：商务印书馆，1997.
- [2] [美]艾·威尔逊. 论戏剧[A]. 世界艺术和美学：第2卷[C]. 北京：文化艺术出版社，1983.
- [3] 参见周宪教授博士论文. 布莱希特与中国当代戏剧[M]. 未出版.

- [4] [美]乔治·贝克. 戏剧技巧[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1985.
- [5] 董健、马骏山. 戏剧艺术十五讲[M]. 北京: 北京大学出版社, 2004.
- [6] [英]阿契尔. 剧作法[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1964.
- [7] [法]狄德罗. 论戏剧诗[A]. 狄德罗美学论文选[C]. 北京: 人民文学出版社, 1984.
- [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, 1978.
- [9] [苏]高尔基. 论剧本[M]. 高尔基文学论文选[C]. 北京: 人民文学出版社, 1960.
- [10] [英]马丁·艾斯林. 戏剧剖析[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1981.
- [11] [苏]苏珊·朗格. 情感与形式[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1986.
- [12] 王朝闻. 美学概论[M]. 北京: 人民出版社, 1981.
- [13] [法]狄德罗. 关于《私生子》谈话[A]. 狄德罗美学论文选[C]. 北京: 人民文学出版社, 1984.
- [14] 老舍. 《龙须沟》的写作经过[A]. 老舍全集:第十七卷[C]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [15] 焦菊隐. 导演的艺术创造[A]. 焦菊隐文集: 第三卷[C]. 北京: 文化艺术出版社, 1988年版.
- [16] 李健吾. 读《茶馆》[J]. 人民文学, 1958(1).
- [17] 老舍. 答复有关《茶馆》的几个问题[A]. 老舍全集:第十七卷[C]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [18] [俄]别林斯基. 诗歌的分类和分科[A]. 别林斯基选集: 第三卷[C]. 上海: 上海译文出版社, 1982.
- [19] 童道明. 戏剧笔记[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1993.
- [20] 王新民. 中国当代话剧艺术演变史[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2000.
- [21] 陈瘦竹. 论老舍剧作的艺术风格[A]. 陈瘦竹戏剧论集: 下[C]. 南京: 江苏教育出版社, 1999.
- [22] [德] 莱辛. 汉堡剧评[M]. 上海: 上海译文出版社, 1981.



本文系江苏省教育厅社科基金项目《论老舍与北京人艺的互动关系》  
(04SJB750012) 的阶段性研究成果。

《戏剧文学》2005 年 12 期

厦门大学图书馆