

广义叙述学研究



中西方传统演剧叙述形态之比较^①

胡一伟

摘要：中西方传统演剧叙述形态是各有侧重的，了解中西方演剧叙述形态之异同，有助于深入其背后的文化根基，启发创造灵感并进行平等交流对话。从演出叙述者、时空、所用媒介等角度出发，审视中西传统演剧叙述形态之异同，发现造成中西传统演剧差异化的根本原因在于二者所基于的文化传统不一。在叙述者形态上，中西方传统戏剧在隐身与显身叙述方式上各有侧重；在情节的时间性结构上，中西方传统戏剧在点线型与板块型上各有特点；在被感知的叙述空间上，中西方传统戏剧呈现出神似与形似的逐步融合；等等。

关键词：戏剧演出 视觉文化传统 叙述者 以形传神

A Comparison of the Narrative Forms of Traditional Chinese and Western Theatrical Performances

Hu Yiwei

Abstract: The traditional narrative forms of Chinese and Western theatrical performances have their respective focuses. Understanding the similarities

^① 本文系国家社科基金青年项目“演示类叙述的数字化传播特征及价值内涵研究”（18CXW022）阶段成果。

and differences in narrative forms of Chinese and Western theatrical performances can help deepen the cultural foundation behind them, inspire creativity, and engage in communication and dialogue. From the perspectives of the performance narrator, time and space, and the media used, this paper examines the similarities and differences in the narrative forms of traditional Chinese and Western theatrical performances. It is found that the fundamental reason for the differentiation of traditional Chinese and Western theatrical performances lies in the cultural traditions they are based on. In terms of narrator forms, traditional Chinese and Western theatrical performances have different emphasis on both invisible and explicit narrative methods; in terms of the temporal structure of the plot, traditional Chinese and Western theatrical performances have their own characteristics in point-line and block types; in the perceived narrative space, traditional Chinese and Western theatrical performances present a gradual fusion of similarity in spirit and form, and so on.

Keywords: theatrical performances; visual cultural traditions; narrator; to convey oneself in form

比较中西方传统演剧叙述形态有助于深入其背后的文化根基，理解不同的叙述模式产生的缘由。周宁理解中西方两种传统的关系是：“两种传统的差异是最初交流的动机，影响往往是补偿性的，中西两种戏剧相互补充，启发创造的灵感，任何一方都从对方借贷并获得其缺少的、非我的东西，借以超越自身的规范与传统的限制。历时的影响研究与共时的平行研究相互印证，共同性使交流中的理解成为可能；差异性则使相互之间的影响与利用变成必然的要求。交流过程中出现的种种问题，又必须深入到两种传统的内在异同关系中寻找答案。”（周宁，1993，p. 2）据此，本文从戏剧演出的特点出发，分别从演出叙述者、时空、所用媒介等角度审视中西演剧叙述形态之异同。

一、框架叙述者：隐身与显身各有侧重

演出的叙述者为框架叙述者，随着叙述文本的展开，叙述主体被人格填充，形成人格—框架叙述者。在中国戏曲演出文本与西方传统戏剧演出文本中，叙述者人格填充的方式不一样，确切地说，在不同阶段、不同文化中叙

述者隐现的频率与方式有其差异。西方史诗（悲剧的形成）与中国讲唱文学（戏曲的形成）对中西方传统戏剧叙述模式的成形有很大影响。无疑，叙述者的隐现问题与之是有着密切关系的。本文先从西方史诗对西方传统戏剧叙述模式的影响说起。

从叙述文体、叙述话语角度上看，西方戏剧（悲剧）产生于史诗，戏剧文本的叙述方式亦脱胎于史诗。柏拉图与亚里士多德从文体类型或叙述形式方面作过相关论述：柏拉图在《理想国》第三卷中提到了两种叙述形式——“诗人都以自己的身份在说话，不叫我们以为说话的是旁人而不是他”的间接性“单纯叙述”，以及进入情节作为故事中的当事人的“摹仿叙述”（其极端形式是“把对话中间所插进的诗人的话完全勾销去了，只剩下对话”）。（柏拉图，1983，pp. 48-50）在柏拉图看来，在第一种叙述形式中，诗人是始终处于故事之外的，以合唱队的颂歌为代表；在第二种叙述形式中，诗人既讲述故事，又扮演了故事中的人物，以悲剧为代表，而史诗则“一部分用单纯叙述，一部分用摹仿叙述，但是摹仿叙述只占一小部分”，即将“摹仿和单纯叙述掺杂在一起”。（柏拉图，1983，p. 54）

柏拉图从“叙述”这一概念，区分单纯、摹仿、混合叙述的三种文类，以强调诗甚于戏剧。但是，在古希腊悲剧中亦有歌队咏唱，也不能说纯粹就是摹仿叙述，仍没有完全脱离史诗的话语形态。亚里士多德则是反其道而行之，将悲剧置于史诗之上，因为摹仿只是种概念，史诗是叙述的摹仿，而悲剧则是“借人物动作”的摹仿，并不是叙述，其主要方式是对话——“埃斯库罗斯首先把演员的数目由一个增至两个，并减削了合唱歌，使对话成为主要部分”（亚里士多德，1962，pp. 14-15）。换言之，亚里士多德将叙述与摹仿（表演）视为一对相互否定的概念，它们是区分悲剧与史诗，或者说不同文本话语形式的一个标准。

实际上，柏拉图与亚里士多德二者观点之不一致，与他们所理解的叙述与摹仿、诗与戏剧的概念有关。戈德罗对柏拉图和亚里士多德就“摹仿/叙述”（*mimesis/diegesis*）之间关系的理解有过相关论述，而此处则就叙述话语交流模式或者说叙述者问题来补充促成二者观点不同的一个原因，即用语言叙述或摹仿人物时，叙述者和人物的功能容易被混淆。柏拉图为维护话语类型的纯洁性，要求诗人在诵诗时不能想象变成史诗中的人物，而是要始终作为诗人说自己的话，这样便不会再有摹仿，而只有纯粹的叙述。（柏拉图，1983，p. 49）因此，柏拉图反对“再现”或“摹仿”的诗，尤其是悲剧。

在亚里士多德《诗学》勾勒出的戏剧模式中，观众面前出现的都是虚拟

的剧中人物，这与柏拉图强调的诗人说自己的话完全不一样。叙述者（人物）是在对话着的，在虚构的时空中交流。此时，叙述者与人物同一（叙述者认同于人物）的情况，会让观众在幻觉中产生同情心理，以净化自己的情感。由此，我们会发现柏拉图与亚里士多德所说的“叙述者”“摹仿者”的功能是不一致的，史诗的叙述交流模式也是不同的。比如，柏拉图强调的是诗人与听众直接交流，诗人是叙述者的化身——作为旁观者或知情人，并非故事中的人物。而亚里士多德则认为叙述者既可以与观众交流，又可以转变为角色人物，与人物对话（叙述的中介叙述者没有了，直观形象是唯一的调节媒介，创造了剧场的时空连续体），即涉及了两个交流系统。这一交流模式对于史诗或悲剧来说均具有普遍性，因为古希腊悲剧与史诗之间，仍然存在着相当程度的文本形态的类同性，史诗朗诵伴随演示动作，已具有悲剧因素，且悲剧中大量的歌队叙述，又留存诸多史诗因素。

撇开柏拉图与亚里士多德在“叙述”上理解的异同，单纯来看“诗人”“表演者”在信息交流中的功能，它们为戏剧的叙述交流模式提供了三种方式，一是“表演者”仅作为叙述者直接对观众演示、交流；二是“表演者”仅作为剧中人物与剧中人物对话或直接交流；三是“表演者”既作为叙述者又作为剧中人物，时而与观众直接交流，时而与人物对话，沟通起虚构世界与现实世界。这三类方式在不同程度上揭示了叙述者隐身或显身的情况，而继古希腊戏剧之后，现代戏剧之前，戏剧演出叙述模式多采用叙述者隐身的方式，即叙述者显身的文体标记不明显，这则与中国戏曲不太一样。

较之于西方，中国理论系统对文类的区分没有那么明确，故“词为诗余，曲为词余”之说绵延不绝。文类区分的意识始终没有在戏曲批评中形成一个必要的前提，文类变异中的传承关系反而更受重视。中国传统戏曲便是多种文类因素的融合，其中，讲唱文学或说唱类（包括鼓子词、诸宫调到弹词、评书）对戏曲形成的影响较大，这里主要从这一说唱类型讲起。以讲唱形式呈现的鼓子词、诸宫调、弹词、评书等叙述文本中的叙述者多为显身状态：

从鼓子词、诸宫调到弹词、评书，文本话语中的叙述者的功能是不可缺少的，叙述者以第三人称语式或说或唱，对于虚构的内交流系统与现实的外交流系统来说，“他”始终是一个中介性的调节者。说唱文学中，亦有说表之分，说即“出角色”的纯粹叙述，表则是“入角色”的摹仿了。在“入角色”的交流话语中，讲唱者成为“人物叙述者”。（周宁，1993，pp. 189-190）

可以说，讲唱类（曲艺）的叙述方式与西方的史诗类似，但讲唱类与中国戏曲在体裁上的区分远不如西方那么明显，即中国戏曲与西方传统戏剧的叙述方式、叙述者的隐现情况是不太一样的。首先，中国戏曲综合了多种艺术因子，既有舞蹈动作（亚里士多德认为这是一种“展示”行为，不是“叙述”），又有说唱的部分。这时，说唱者可作为“人物叙述者”显身。其次，中国戏曲中强调“代言体”体制，尽管在“谁”代“谁”“言”上的意见不一致，但它亦为叙述者显身提供了多种可能。对此，周宁从古典戏曲中的视角方面给出了进一步论述：

一元视界结构是中国戏曲的一大特色，少有的例外是一些纯娱乐性的喜剧，往往不入正统。在西方，一元性的视界结构集中表现在文艺复兴前的剧作中，莎士比亚之后，逐渐稀少。席勒主张戏剧的史诗性，他的某些剧作，尤其是《华伦斯坦》，明显有视界一元化倾向。（周宁，1993，p. 168）

这段话在某种程度上揭示了中国戏曲演出文本与西方传统戏剧演出文本中的叙述者视角以及显身情况是不相同的：中国戏曲偏于“一元视界”，叙述者经常作为旁观者显身评论；西方传统戏剧偏于“多元视界”，叙述者多为隐身状态，或需要借人物之口显身。因此，叙述者的隐现情况可以作为区分中西传统戏剧的一个标准。特别是在中国戏曲中，叙述者显身的情况形成了一定的文体标志，如演员上场的入场诗句、旁白、宾白，甚至可以从具有特殊形态的戏曲（如一人主唱的元杂剧等）来判断。

二、情节的时间性结构：点线型与板块型各有特点

演出叙述时间包括被叙述时间、叙述行为时间等，它密切关联着情节的时间性展开与空间结构、叙述节奏和叙述频率等问题。就被叙述时间而言，中国戏曲中的符号媒介与其自身追求的“戏曲意象”有直接关系，故其用以标示时间的符号与西方传统戏剧是有明显的风格差异的。由于戏曲意象的品格最起码要符合因事成象、题事示象、演事体象、审事味象这几个内涵（施旭升，2002，pp. 103-107），很多时候中国戏曲中标示时间的符号并不是为了点出确切的被叙述时间，而是作为了一种情感的象征，如，“春秋待续”并不是为了表达准确时间，反而是因情感贯注模糊了客观时间。若就叙述行为时间而言，受“三一律”的普遍影响，部分西方传统戏剧在叙述时段上不能持续太久，这则不同于中国戏曲连台本。比如，同为爱情故事，《罗密欧与朱

丽叶》前后只有五幕，而《娇红记》达五十出。若就情节的时间性展开及其空间化结构问题而言，也可看出中西方传统戏剧演出之差异。比如，中国戏曲倾向于史诗或讲唱文学（占据演出文本篇幅的主要是唱段），情节—时间逻辑、行为动作成为次要因素，因此，戏曲的叙述节奏相对舒缓，情节结构较为松散（一唱三叠，咏叹之间，节奏舒缓也在情理之中，形成开放式结构）。西方传统戏剧主张以动作为主，强调情节—时间逻辑，因此叙述节奏较快，结构紧凑（在“三一律”影响下的这种结构常被称为锁闭式结构）。

当然，情节时间性展开的空间结构类型并未能完全体现中西传统戏剧的本质区别，因为锁闭式结构在中国戏曲中时有一见，开放式结构在西方戏剧中亦不乏其例，但二者的结构内涵是不一样的。郭英德在研究中西戏剧文化时就已经指出中西传统戏剧在结构内涵上的不同：

戏剧文学的内在结构，可从结构的纵向发展与横向剖析两方面着眼。在纵的方面，中国古典戏曲是点线型结构，西方传统戏剧是板块型结构；在横的方面，中国古典戏曲是组合型结构，西方传统戏剧是溶合型结构。（郭英德，1994，p. 88）

尽管郭英德论及的是戏曲文学结构，但其情节时间性展开规律或者说场面的展开仍旧受此规律、受中西文化的影响。具体来说，中国戏曲点线型结构指“以点线串连的结构形式，将故事段落和情节事件打碎成无数的‘点’，再用‘线’将之纵向串连起来，让‘点’在‘线’上集中地顺序排列而发展，也就是说，戏曲的情节、冲突和场面都以点状的形式出现，并受线性排列的规范”，而西方传统戏剧情节时间性展开的结构是板块型的，亦即“采取板块连接的结构形式，将故事段落和情节事件凝缩、挤压成几个大的板块，让事件的错综、矛盾的纠葛集中在各个板块之中，以数个板块的逻辑接进来完成整个剧情的发生、发展和终结”。（郭英德，1994，pp. 88—89）

这二者都强调戏剧结构的集中性与整一性，但二者追求情节、事件集中的方式是不一样的：中国戏曲追求主线方面的集中，即“一线到底”，以纵向的“线”的延伸汇集各个“点”构成“面”；西方传统戏剧则追求纵横交织地集中于“面”（板块），以横向的“面”组接来构成“线”（情节展开的线性时间）的长度。

由此，中国戏曲在情节事件的安排布局上强调有头有尾，注重剧情发展的前因后果和波澜起伏，时常在贯穿文本的“线”上设置各种形式的“点”，如正场、过场、转场、吊场、大小场等，以形成点线分明的纵向发展形势。

该类结构正如明代戏剧家王骥德所说“如常山之蛇，首尾相应，又如鲛人之锦，不著一丝纰纆”（王骥德，1959，p. 132）。有时这种“一线到底”的单线结构经常组合在一起，形成多线结构，类似“花开两头，各表一枝”的情形，但它们没有改变单线结构的本质，即一种“变形”的单线结构。西方传统戏剧则善于将原本一线到底的情节进行切割，通过并置横向铺开，形成若干版的网状结构。各个板块之内的戏剧冲突朝纵横两方面拓展，各个板块的连接也是同时从纵横两方面进行的。而这种多条线索、具有复杂关系的网状结构恰恰是中国戏曲创作之大忌。清代戏剧家李渔就曾对戏剧结构提出了“立主脑”“减头绪”“止为一线到底，并无旁见侧出之情”，以使“三尺童子，观演此剧，皆能了了于心，便便于口”的要求，而那种“令观者如入山阴道中，人人应接不暇”的作品则难以传世。（李渔，1959，p. 18）

中西传统戏剧情节时间性展开的迥异结构与中西方在叙述时空观念上的差异有关。中国戏曲叙述模式基于自由的舞台时空观念，即演出是不受时空限制的，人物的活动也总是呈现“移步换景”的特点。在时间方面，中国戏曲作品里时间的长短，只需凭剧情发展和刻画人物的需要，并没有严格规定，杨绛也曾对中国戏曲在时间上的自由度作过相关论述——“因为没有时间的限制，故事不必挤在一个点上，幅度不妨宽阔，步骤就从容不迫，绰绰有余地穿插一些较长的情节”（杨绛，1964，p. 38），这样既可以加速剧情的发展，也可以放慢叙述节奏，达到“有戏则长，无戏则短”的效果。而在西方，有所限制的舞台时空观念潜移默化地支配着传统戏剧家的创作，即使有一些突破，但每场戏的被叙述时间和地点仍旧固定不变。

总之，中西传统戏剧在情节时间性展开及时间“空间化”方式上截然不同，如郭英德所总结的“（中国）古典戏曲作品采用了抒情式的‘天地人我庐’的结构形态，时间、空间的表现和转换都极为自由，情节推进采取了‘累累乎端如贯珠’的‘分明而联络’的点线型结构形式，并在分合自如中追求结构的有机整体性”，而西方戏剧结构受到西方艺术结构观的影响，刻意以一个象征着完美的整体的艺术品，来与现实生活相观照，形成了一个封闭结构，仿佛“笼盖在一个穹行的庞大屋宇之中，与外界完全隔绝”。（郭英德，1994，pp. 98）

三、被感知的叙述空间：神似与形似的逐步融合

戏剧演出的叙述空间主要涉及物理空间、舞台布景所展现出的空间、演员肢体动作诠释出的空间、观演的感知空间等。无论是物理空间还是主观空

间都与中西方文化传统有着密切关联，这里先通过 20 世纪以来中国戏曲在美国的接受情况来说明中西方传统戏剧在观演空间上的不同。

早在 19 世纪中期，美国人就看到了修铁路的华工所演出的原汁原味的粤剧，尽管他们对这种完全陌生的戏剧样式莫衷一是、褒贬不一。欧美戏剧家对中国戏剧感兴趣之处涉及表演形式，对有些人来说甚至是完全转向了表演形式（Lei, 2006, pp. 1-2）。1925 年起，由德国人克勒邦得改写的《灰阑记》以及据此而来的英国版、美国版被陆续推上舞台，它们并不像《赵氏孤儿》那样仅仅在文本上做文章：先锋派大导演马克斯·莱茵哈特（Max Reinhardt）喜欢打破现实主义束缚，在该剧的演出形式上动了很多脑筋，竭尽全力使之看上去像“中国戏”；美国导演甚至采用了当时正在学西方的中国戏剧家努力要改革掉的所谓旧戏舞台的“陋习”——检场人在百老汇舞台上出现并融入演出中，剧评家认为那已经成了“美国观众最熟悉的中国戏剧形象”（Watts, 1941），“（剧场的）东方气氛简直不可抗拒。到处都燃着香，检票员穿着黑绸睡袍，门厅里供着茶，锣声响起，无处不在的检场人打开一个绿色麻布做的幕布，演员……宣布演出开始……”（Waldolf, 1941）。许多美国人对中国演剧方式产生兴趣还要早些，他们在《灰阑记》这个相对正宗的中国戏之前就领略过戏曲的独特演出方式。早在 1912 年，百老汇就上演了一部被编剧和导演称为“按中国仪态演出的中国戏”《黄马褂》，其实那两位剧作家哈利·班里莫（J. Harry Benrimo）和小乔治·黑泽腾（George C. Hazelton）从未到过中国，他们在戏剧生涯中也只编导过这一个“中国戏”。该剧的原创剧情是他们根据自己对中国的想象编出来的，演出形式则参考了他们能找到的各种资料。戏开场前，检场人来到大幕前面敲三下锣，然后“说书人”上来介绍剧情。角色陆续上场以后，检场人还不时上来检场，布置道具。（Hazelton, et al, 1997）

从上述西方观众对中国戏剧中“检场人”的观剧反应，以及西方演剧刻意模仿中国戏曲舞台上的“陋习”，可推知中西方传统戏剧演出在观演空间上的区别，即中国戏曲中没有明确的舞台区域或演出区域的划分，而在西方传统戏剧中，观演之间是存在一定的距离的。

另外，人们对舞台空间的感知也会受到中西方视觉文化的影响。我们知道，演出中最为直观的叙述“空白”是留给观者一个空的空间、空的舞台，即通过单一的视觉媒介形成的“空白”。而在不同文化背景下，人们对视觉上的“空白”的理解是有差异的，它可以是无一物的空台，可以是有物似无物的虚空，甚至可以是被填满的空间，这一差异与中西方在视觉艺术方面的差

异性相似，或者说视觉艺术方面的差异性影响着戏剧演出空间的呈现。具体来说，西方戏剧与其作画方式一样，观照客观对象；东方则观照人本身，以其为中心调配整个演出。注意，中西方演员在舞台上的支配作用并不是在同一个意义层面上而言的。西方戏剧中的支配作用是基于西方摹仿论提出的，指演员需要依照对现实事物的摹仿再现规定情景，以便让观众对应性地、限制性地只“看见”某种视像，接受且相信舞台上所发生的事件。尤其是在演员中心论中，观众只需要接受，而没有自由发挥的余地，更不用谈人精神之自由贯通、化入虚空。在中国戏曲中，故事的时空情景虽需要演员通过唱念做打等方式呈现出来，但演员的动作，表现的时空意义并不具有对象性和实体性（在场的真实物化情景）。因此，观众可以尽情地发挥其想象力，自由地感受、领悟戏剧的意境。

顾明栋从中西戏剧表演传统及其背后的哲学美学根源出发解释了此类现象的产生，他提道：

中西戏剧表演美学思想都深受各自哲学思想的影响，西方受到亚里士多德的对现实事物的模仿以及柏拉图式的对事物本质的模仿这两种理念的影响，强调模仿的逼真，其后又受到笛卡尔主客体分离的哲学观念的影响，强调模仿的若即若离，因而产生以希腊古典戏剧为开端的斯坦尼斯拉夫斯基体系和布莱希特体系。而中国戏剧传统起初与西方体系并无多大差别，也强调模仿现实，以形传神，但后来由于形象论的哲学思想探索的不断深入，转而不单单追求形似，而追求神似，直至最后形成以“离形得似”为理想的写意性艺术表现形式，从而产生了不同于西方的戏剧表演艺术。（顾明栋，2015）

同样，这种思想也作用于接收者方面，正如欧洲观众观看戏曲时因那些在舞台上跑上跑下的工作人员感到不快，中国观众却对此视若无睹一样。

四、非特制媒介：以虚写实与以实写虚的呈现旨归

中西传统戏剧演出文本中，媒介方面的差异最为明显，如从不同时代风格的服装、脸谱、妆容等方面直观二者之不同。本文从语言（语体）、舞台形象（布景道具）、肢体动作（程式动作）这三个较为直观的方面比较中西传统演剧在使用媒介上的差异。

在语体方面，中西传统戏剧演出显示出了两种艺术思维方式。就西方传统戏剧所用语体形式来说，除古希腊戏剧外，无论是韵体诗、无韵体诗还是

散文体，都是以“说话”的形式直接表现出来的。“说话”虽然形式多样（对话、独白、旁白），但均发生在人物之间（人物与人物的直接交流），故中国戏剧家习惯将其称为话剧，与歌剧、歌舞剧相区别。中国戏曲却始终保留着两种语体形态——曲词和宾白，其中，曲词是变化较少、较为稳定的语言，宾白则变化较大，演员可以即兴增减，所以曲占主要位置，白为宾。这类区别，或者说曲之所以在戏曲中占据主导地位，是由于情感抒发上的需要，即曲词有利于展现人物内心世界，它出现的形式是“歌唱”而不是“说话”，足以造成明确的“间离效果”，让观者与读者以旁观者身份逐步进入人物的内心世界。对此，清人孔尚任有言：“凡词曲皆非浪填，胸中情不可说、眼前景不可见者，则借词曲以咏之。”（孔尚任，1986，p. 256）换言之，中国戏曲语言是有明确分工的，宾白以组织戏剧行动为主，词曲以展现人物内心世界为主，这又与西方传统戏剧中语言融合了组织戏剧行动、展示人物性格的功能相区别。此外，西方传统戏剧中所用的语言熔铸着人物外显或内心隐藏的感情以及人物内心情感冲突；中国戏曲中所用的语言继承了中国诗歌传统的表达方式，往往会形成意在言外、含蓄蕴藉的表意效果。

在舞台形象方面，中西传统戏剧演出是殊途同归地追求逼真传神，也均强调真切感人（这里的“真”指情真意切，并非真假之真）。譬如，冯梦龙在《墨憨斋新定洒雪堂传奇》结尾收场诗中明确地说道：“谁将情咏传情人，情到真时事亦真。”（梅孝己，1955）明末清初戏剧家袁于令则进一步提出“真情假戏”之论：

盖剧场即一世界，世界只一情人。以剧场假而情真，不知当场者有情人也，顾曲者尤属有情人也，即从旁之堵墙而观听者，若童子，若瞽叟，若村媪，无非有情人也。倘演者不真，则观者之精神不动；然作者不真，则演者之精神亦不灵。兹传之总评，惟一真字，足以尽之耳。（秦学人、侯作卿，1984，p. 183）

真情实感是戏剧真实感的源泉，亚里士多德不仅从艺术创作的过程发掘了情感的重要性，也对“情真”何以使“事真”做了很好的解释，如“被感情支配的人最能使人们相信他们的情感是真实的，因为人们都具有同样的天然倾向，唯有最真实的生气或忧愁的人，才能激起人们的忿怒和忧郁”（亚里士多德，1962，p. 56）。可见，情感是连通实在世界与虚构世界，使得虚构变成“真实”的一个通道。

尽管中西传统戏剧理论对情感之于戏剧（真情与假戏）的理解是一致的，

但中西传统戏剧家却采用了不同的艺术方式，这就导致了中西传统戏剧演出在舞台布景、服装道具方面的差异。具体而言，中国古代戏剧家是从“诗言志”观念出发，形成以形传神的艺术传统，在虚实结合中达至真假统一；西方传统戏剧家则从摹仿论出发，形成了逼真写实的传统，侧重从直观感受上求得逼真以达真假统一，即“前者重心理学意义上的情绪、感觉、氛围的真实，后者重物理学意义上的形态、质量、频率的真实；前者重神似而多虚，后者重形似而多实”（郭英德，1994，p.126）。在与人物有关的虚拟程式中，中西传统戏剧演出中所呈现出来的人物行动更是不同。虽然任何舞台艺术都离不开虚拟程式动作，但西方传统戏剧演出侧重真实自然的舞台表现方法——重实轻虚，中国戏曲则讲究虚拟写意的程式表现方式——重虚轻实，而后者更接近戏剧的原初状态和本质特征。我们可以从戏曲的整套程式来比较中西传统演出中的虚拟程式。

(1) 关于行当程式。它是一种人物类型，也包蕴着一定的人物性格评价，然而，它也未必是一成不变的，如生行当可以扮演陈世美等忘恩负义的小人，丑行当可以刻画程咬金等诙谐的正面人物。此外，戏曲行当各自有其相应的程式动作和造型，以助于人物性格的呈现。与西方戏剧演员直接扮演某一角色截然不同的是，在中国戏曲中，行当是演员与角色的中介，角色归属于某一行当，演员即以这一行当的艺术程式来扮演角色。

(2) 关于动作程式。西方戏剧中的虚拟程式动作重形似，演员的程式动作既依附于实际存在的景物，又着重于对人物日常生活的模拟。在中国戏曲中，虚拟动作主要用以展示人物行为以及表现景物，并不依附于周围的环境。同时，中国戏曲中的程式动作是“充分地音乐化、舞蹈化和主观化的，往往或超脱生活动作的应有形态，或对生活动作的应有形态进行抽象的符号化，从而形成种种特定的动作程式。戏曲动作程式，既源于生活，又高于生活；既是生活动作的摹形传神，又是舞台形象的内心写照，同时也传达了演员的观念意绪”（郭英德，1994，p.141）。

(3) 关于造型程式。与追求形似逼真一样，西方传统戏剧中的人物形象也力求形体逼真。而在中国戏曲演出中人物形象则突出神似（离形得似），进而规范出一定的程式，如把角色面貌脸谱化，不同行当有不同面部妆容，同一行当因其角色的外貌和精神状态的差异，在妆容上也有所不同。另外，戏曲演出的服装也是一例，它是按照角色年龄、性别、身份处境抽象为规约符号的。

(4) 关于环境程式。这一点实际上与前一点谈的演出空间相关，再论则

是为了强调演出空间及环境依旧属于演出的媒介，且它发挥着巨大的作用。由前可知，中国戏曲的舞台是写意的空间，它是通过演员动作呈现出来的，如，越剧《梁山伯与祝英台》“十八相送”中，一路景色是随人物的行止、心理而不断变化的。固定的环境程式（一桌二椅、台帐、门帘）以及程式化的动作、造型等，通过以虚写实的方式将有限的舞台时空变为无限，这与西方传统戏剧中用描绘的方式来反映角色周围的物质环境迥异。

故而，西方传统戏剧与中国戏曲在媒介运用上的区别在于，西方传统戏剧重形似而力求逼真（多用像似符号），中国戏曲则重神似而力求传神写实（多用指示或规约符号）。

以上论述简要地从四个方面试着对中西传统演剧进行大致的比较，得出中西传统演剧不同的根本原因在于二者所基于的文化传统不一，如在演出形态上，西方传统戏剧以摹仿论为基础，中国戏曲以写意神似为基础；而理论逻辑点上，中国传统戏剧观念是以戏剧艺术与演出、戏剧艺术与观众的关系作为出发点的——戏剧艺术的审美品格与舞台演出性和观众观赏性紧密地互相勾连，也正是舞台演出性和观众观赏性，构成戏剧与他种文艺样式的本质区别。西方传统戏剧观念则是以戏剧艺术与生活关系作为出发点的——戏剧是对生活的摹仿，它必须真实地再现（反映）生活的本来面貌。因此，对真实与自然的标榜成为西方传统戏剧观念的旗帜，尽管不同的戏剧家所说的真实与自然的内涵大有差异。

引用文献：

- 柏拉图（1983）. 柏拉图文艺对话集（朱光潜，译）. 北京：人民文学出版社。
- 顾明栋（2015）. 从模仿再现到离形得似——中西表演艺术差异之哲学与美学根源. 文学评论，3，48—55.
- 郭英德（1994）. 优孟衣冠与酒神祭祀：中西戏剧文化比较研究. 石家庄：河北人民出版社。
- 孔尚任（1986）. 桃花扇凡例. 古本戏曲丛刊五集（古本戏曲丛刊编委会，主编）. 上海：上海古籍出版社。
- 李渔（1959）. 闲情偶寄·卷一·词曲部·结构第一·减头绪. 中国古典戏曲论著集成（中国戏曲研究院，主编）. 北京：中国戏剧出版社。
- 梅孝己（1955）. 墨憨斋新定雪雪堂传奇. 古本戏曲丛刊二集（古本戏曲丛刊编委会，主编），北京：商务印书馆。
- 施旭升（2002）. 中国戏曲审美文化论. 北京：北京广播学院出版社。
- 王骥德（1959）. 曲律·卷三·论套数. 中国古典戏曲论著集成（第4册）（中国戏曲研究

院, 主编), 北京: 中国戏剧出版社。

亚里士多德 (1962)。诗学·诗艺 (罗念生, 译)。北京: 人民文学出版社。

亚里士多德, 贺拉斯 (1962)。诗学·诗艺 (杨周翰, 译)。北京: 人民文学出版社。

杨绛 (1964)。李渔论戏剧结构。文学研究集刊 (第 1 册) (文学研究集刊编辑委员会, 编)。北京: 人民文学出版社。

秦学人, 侯作卿编 (1984)。中国古典编剧理论资料汇编。北京: 中国戏剧出版社。

周宁 (1993)。比较戏剧学: 中西戏剧话语模式研究。上海: 上海社会科学院出版社。

Lei, D. (2006). *Operatic China: Staging Chinese Identity across the Pacific*. New York: Palgrave, 2006.

Hazelton, G. C., Benimo, J. H., Williams, D. (1997). The Yellow Jacket. In Williams, D (ed.), *The Chinese Other, 1850-1925: An Anthology of Plays* (pp. 229-300). Lanham, MD: University Press of America.

Watts Jr, R. (1941). The Theatres: Charm and the Chinese, *New York Herald Tribune*, March, 27.

Waldorf, W. (1941). The Circle of Chalk, *New York Post*, March, 26.

作者简介:

胡一伟, 博士, 南昌大学新闻与传播学院副教授, 硕士生导师, 多伦多大学访问学者, 四川大学符号学—传媒学研究所成员, 研究方向为传播符号学、演示叙述学、文化研究。

Author:

Hu Yiwei, Ph. D., associate professor and master's supervisor at the School of Journalism and Communication, Nanchang University. Additionally, she has been a visiting scholar at the University of Toronto, member of ISMS research team. Her primary research areas encompass communication semiotics, performative narratology, and cultural research.

Email: huyiwei312@163.com