戏剧演出中的叙述"空白"

胡一伟*

(南昌大学新闻与传播学院 江西南昌 330031)

摘 要:叙述"空白"无处不在,戏剧演出中的叙述"空白"多以时间的空间化结构呈现出来。具体来说,通过影响叙述频率、节奏的方式——展示舞台空间之"空"与"满",舞台演出之"静"与"动",将演出文本结构化,进而隔出叙述"空白"。舞台空无一物,无论是演出时间、叙述行为时间、被叙述时间持续或停止与否,均可呈现出叙述的"空白"。当舞台空间被道具等媒介占满,随着时间的绵延,人们也可以觉察出叙述的"空白"。这时,"符号文本的表达"在于表达意义,观者直观感受到其中"留白"之处,并对叙述"空白"予以填补。

关键词:叙述"空白";叙述时间;时间的空间性

叙述是人们感觉时间、整理时间经验的基本方式。被叙述情节展开之时,时间也随之延展,这是因为所有的叙述,都描述在时间流逝中发生的卷入人物的变化,使人们对时间的意识得到充实。① 受体裁的风格和篇幅、事件的可述性、各种叙述手法等方面的影响,连续的、延展的时间线常被割断。此时,叙述文本中往往会出现断点、空缺的现象,有时甚至以某种特殊的文本形态呈现出来,本文将其统称为叙述"空白"。

叙述行为时间的突然被打断、停顿以及被叙述时间的错乱、叙述频率前后不一致等叙述方式都可能会造成"空白"现象。但在不同体裁中,叙述"空白"的呈现形态各有不同。在戏剧演出中,叙述"空白"多以空间化结构呈现出来——通过展示空间之"空"与"满",舞台演出之"静"与"动",这些可作用于叙述节奏、频率,以及时间、空间结构的方面,让观者直观感受到其中"留白"之处。这是演出不同于小说文字等体裁在叙述"空白"上的呈现方式,也是本文以演出的时间入手来看叙述"空白"的一个原因。

^{*} 作者简介: 胡一伟 (1988—),江西南昌人,南昌大学新闻与传播学院副教授,四川大学符号学—传媒学研究所结约研究员

基金项目:本文系国家社会科学基金青年项目"演示类叙述的数字化传播特征及价值内涵研究"(项目编号: 18CXW022)阶段成果。

① 赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社 2013 年版,第 146 页。

一 何为叙述"空白"

叙述时间是个"伞形概念",其研究涉及对被叙述时间、叙述行为时间、文本内外时间差、时间的意向性等方面的讨论。在演出中,叙述时间较为特殊——演出的叙述时间不仅具有空间感,且叙述时段、被叙述时段、接受时段同时进行,这就使对叙述"空白"的讨论稍显复杂。一方面,我们可通过衡量被叙述时间,找出叙述"空白"。譬如,通过篇幅、时间空缺、意义这三种"度量"被叙述时间的标志来衡量,①其中,篇幅与时间不等值、两个时间中的省略或错位、意义的含混模糊都会造成叙述"空白"。另一方面,我们可根据情节时间性展开的空间结构以及演出场面中直观的空间之"缺失""不在场"来找出叙述"空白"。本文所谈到的"空白"主要是观演现场可以直接形成或感受到的——不论是情节时间性展开设想的"空白"结构还是考虑到演出场景划分、隔出片段预设的"空白",都需要被展示出来,让观者可以直接感知到。其中,"空白"涉及观演交流的过程,因此留白处并非固定不变。

但是,受中外文化的影响,人们对"空白"观念的理解有其不同。叙述"空白"的呈现形式,以及人们对叙述"空白"的感知也会随之变化。具体而言,中国批评理论中的"空白"是一个模糊而无限的概念,它与老庄的道家思想、魏晋玄学的"贵无"思想、禅宗以直觉把握心性的"顿悟"思想有极大关系。受其影响,"以无为本""空相"的观念渗入了书画、声乐、戏曲、文学等艺术领域,故而艺术其妙皆在"虚空""空无"。例如,在诗词方面,刘熙载指出"律诗之妙,全在无字处"^②,张炎强调"词要清空,不要质实;清空则古雅峭拔,质实则凝涩晦味"^③;等等。在声乐曲论方面,则老子"大音希声"的思想、嵇康的"声无哀乐论"亦是这一思想的贯穿;曲论家也受其影响,认为"曲不尽情为妙"^④,《牡丹亭》之感人,在于它"从无到有,从空摭实"^⑤。在传统书论、画论方面,时兴"计白当黑",而"留白"之妙又在于"实景清而空景现""位置相戾,有画处多属赘疣。虚实相生,无画处皆成妙境"。^⑥

正因为中国批评理论中的"空白"研究无所不涉,"空白"理论显得较为模糊。表现在:在诗论中则指没有用语言明确提到的事、物;书画理论中主要为不着笔墨之处;在曲论中既代表虚空的形象,又指戏曲中的不语之事。但是,其"空白"的深层内涵

① 赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社 2013 年版,第 148 页。

② 刘熙载:《诗概》,载《清诗话续编》,上海古籍出版社1983年版,第2347页。

③ 陈良运:《中国历代词学论著选》,百花洲文艺出版社 1998 年版,第 208 页。

④ 陈继儒:《〈琵琶记〉评语选辑》,载秦学人、侯作卿编《中国古典编剧理论汇辑》,中国戏剧出版社 1984 年版,第 108 页。

⑤ 沈际飞:《〈牡丹亭〉评语选辑》,载秦学人、侯作卿编《中国古典编剧理论汇辑》,中国戏剧出版社 1984年版,第 90 页。

⑥ 笪重光:《画筌》,载《艺林名著丛刊之四》,北京市中国书店1983年影印本,第9页。

都指向了宇宙万物的终始"有"与"无",指向古代哲学的"空相"。纵使人们并没有从符号形式的角度对"空白"思想进行表述,或者说人们并未对"空"这种符号形式予以命题,或进行清晰的表述,可是,"空"的内蕴——意义在场、符号不在场,符号在场、意义不在场,应该有物时的无物等思想在中国古代批评理论中得到了集中而充分的阐述。

西方当代批评理论中的"空白"则指通过破坏某种联系或一个整体,实现一种潜 在的联结,多为一种"可见"的形态。波兰美学家罗曼・英伽登(Roman Inganden)、 德国接受美学家沃尔夫冈・伊瑟尔(Wolfgang Iser)和姚斯(Hans Robert Jauss)、法 国新小说家阿兰・罗伯-格里耶 (Alain Robbe-Grillet) 等,就曾站在不同的立场对文 本结构中的"空白"问题进行了系统研究。譬如,英伽登对"空白"的讨论,是建立 在将艺术作为一种"意向性客体"的基础之上的,这种"意向性客体"是包含若干 "不确定性的点"的一种"图式结构",由此,它与日常生活中的"真实客体"和独存 于人脑中的"理想客体"是有所区别的。①继英伽登之后,伊瑟尔从文学语言特征入 手,对"空白"在文学阅读中所起的作用和特性进行了论证分析。伊瑟尔视"空白" 为文学交流的一种基本结构——"存在于文本和读者之间的相互作用的一种基本成分"。 由于文学作品中含有诸多"不确定性"因素,即"空白",形成了"召唤结构",它在 指导并制约接受者的观念化活动之时,也可促使接受者于不同立场来观察文本的结构 层次,最终将文本的视野转化成文本的审美客体。③罗伯-格里耶认为唯有"空白"才 能再现"真实":因为真实的世界是一个谜,是支离破碎的,是"由一些没有缘由的并 列的时间构成独立的,它们的突如其来的方式偶然地、无缘无故地不断显现出来,因 而更加难以捉摸"④。因此,文本中的省略、缺陷、矛盾、破碎是真实性文本的一种常 态,它们也都属于罗伯-格里耶"空白观"的范畴之内。

虽然上述三位对"空白"的考察角度不太一样,但都在西方传统理论模仿论与有机整体论的影响之下从文学文本出发,具体而系统地研究了文本自身的"空白"结构和功能,并强调了接受者的参与填补作用。

不可否认,中外批评理论在"空白"方面的考察是各有侧重的——中国古代批评理论偏于从哲学角度思考"空白"的意蕴,西方则重于从文体学、形式论角度考察"空白"的结构功能,但两方均从叙述主体、文本、接受者三方考察了文本自身的"空白"结构,以及填补"空白"的活动。思考意蕴或是填补"空白",均在某种程度上与叙述文本的两个叙述化过程相互印证,即把人物、事件组合成文本的一次叙述化过程

① [波]英伽登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷等译,中国文联出版社 1988 年版,第 50-52 页。

② [德] W. 伊瑟尔:《审美过程研究——阅读活动:审美相应理论》,霍桂恒、李宝彦译,中国人民大学出版社 1988 年版,第 266 页。

③ 同上书,第269-276页。

④ 陈侗等主编:《罗伯-格里耶作品选集》第3卷,湖南美术出版社1988年版,第204—205页。

中,文本本身就存在空白;而通过接受者的理解、想象等填补"空白"的二次叙述化过程则说明了接受者的参与、交流功能。换言之,叙述文本中的"空白"无处不在,有必要对其形成与表征予以分析。

二 "空白"之形成

在演出文本中,叙述"空白"可以是演出场面中的某个"空符号",由演出场景中某物的缺失或被"标出"而形成;也可以是情节时间"空间化"结构中的"空白面",由某事件反复上演或省去不演,情节冗余或由打断造成的"空缺"形成。其中,叙述"空白"的呈现与时空形态,以及与二者的参照关系有一定关联,在演出时空呈现鲜明对比的情况之下则更甚。譬如,舞台上空无一物,音乐响起而演员并未出场,此时,无人物行动的展示空间仿若"凝固",而时间却在不断绵延的场面容易使人们感知叙述的"空白";主场演员的运动/静止与作为背景的群众演员的静止/运动即展示空间内的动静对照,以及时间凝缩、骤然停滞也可以促成叙述"空白"的形成。当然,这里所论的时空包括纯粹的、绝对的物理时空,以及被叙述情节中具体标明的时空等。因为空间的呈现是离不开行动的。所以,有时它还可经由演出的运动与静止(包括意识行为的运动和静止)、展示空间内的空与满、被叙述时空以及叙述行为时空与日常生活时空的比照体现出来。也就是说,演出的情节结构、演出场面的空间构成和呈现状态、展示空间内的运动状态都可作用于人们对时间的直观感受,从而影响叙述"空白"的呈现。

(一) 日常行为时间/时段与叙述行为时间/时段

受西方传统戏剧的写实传统影响,西方传统戏剧的时空十分具象、明确,且要符合日常生活中的惯常行为。具体而言,西方传统戏剧中,每一幕的空间场景是固定的,故事展开的时段或叙述频率,与台下观众在现实生活中历经的时段几乎等值。后现代戏剧则跳脱了西方戏剧传统,使得日常行为时空与叙述行为时空不相对应。特别是在时间方面,社会日常行为的展开与叙述行为的展开所用的时间/时段之间往往会出现时间差。然而,在中国传统戏剧中,这二者之间的时间差异早就存在。受中国传统戏剧对意境、传神方面的影响,传统戏剧的舞台时空无限自由——在时空意义的传递上,似乎没有固定规则。

对此,导演阿甲论戏曲表演时,就曾举例说明戏曲舞台时空的这种特点:

一趟马百十里,驰骋沙场数十回合,在舞台上同场表演,都是常见的事。如果说,几十里的路程只要跑一个圆场,那么几十里路的跑落时间只要几秒就行了。^①

① 阿甲:《戏曲表演论集》,上海文艺出版社 1962 年版,第 126 页。

西方传统戏剧舞台时空的有限性是具体到每一幕的,而对于戏曲中的每一场戏而言,其舞台所表现的时间、空间仍是不确定的,即西方传统戏剧舞台时空受限,而中国传统戏剧的舞台时空较为自由。但在后现代戏剧中,西方戏剧的舞台时空受限的情况则有极大改善,时空变化较大。^①

当然,上述比较主要是就每一场次中日常行为展开的时间与叙述行为展开的时间 而言的。因为在西方传统戏剧中,换幕也可以起到转换时空的作用。这与中国传统戏 剧演出中的多场次划分——场与场之间出现的时间断点或跳跃,换场时带来的空间转 换具有同样效果。所以,这里论日常行为时空与叙述行为时空之间的差异与联系是就 某一演出场面、某一场次中的时间与空间而言的,二者之间的关系主要有如下三种。

一是相对于实际日常生活行为所展开的时空而言,叙述行为时空是凝缩了的。这一类情况在演出中较为普遍,也最易被人们所理解。由于演出场地、观看时间和演出效果等方面的限制,表演的时间以及空间不得不加以压缩、简化。特别是在故事发生地相隔甚远、空间开阔的情况下,为了让情节更为紧凑以便集中观者注意力,更好地演述故事,导演事先会对时间与空间进行一定的处理,或根据演出等方面因素采取不同的修辞方式或叙述策略。"一个圆场万水千山,四个龙套千军万马"便属于时空场面被压缩这类情况。舞台上对旅途中各种景象的呈现也随时间的压缩而简化。

除去运用程式化的动作,还可以通过舞台道具不断重复摆放、灯光音乐等视听媒介的反复运用,频繁凝缩叙述时空。譬如,赖声川的《让我牵着你的手》^②一剧,由于二人通信与见面的举动均是在同一舞台空间甚至同一布景中完成的,观众往往会模糊二者是在通信还是处于见面的状态中,即容易模糊时空场景的转换。但随着时间的流转,演出组工作人员频繁的"犯框"行为(上台移动或重新摆放台上原有的桌椅)以及演员念出信件上的时间等行为将时空场景的瞬间转换不断标示了出来,显示时间与空间跨度大之余,也将契诃夫一生最绚烂最辉煌的爱情呈现在了观众眼前。由此可见,日常生活中的昼夜更替等与所述故事或演出主题无太大关联的细节经常被省略不演,因为它们在"次可述"^③的范围之中。这就在无形中缩减了叙述行为时间/时段,使日常行为展开的时间/时段与其发生差异。

二是相对于日常生活行为展开的时空而言,叙述行为展开的时空是延伸了的。较之于第一点,第二点的情况也十分普遍寻常。为了明晰主题,表演会通过重复叙述、夸张等方式,让观众反复回味、过目不忘。此时,重复、夸张等修辞方式就使叙述行为时空被扩展了。对于一般日常生活而言,它是少有的;在叙述中,不必叙述的事件

① 这可能与当代西方哲学的非实体主义转向有关,其转向的思想背景主要来自东方,来自周易、道家和佛学的现代诠释。所以从中西思想根源上挖掘二者在"空白"观念上的区别与联系,是不无道理的。

② 该剧讲述了剧作家安东·巴普洛维奇·契诃夫和欧嘉长达6年的恋情,800封情书、4年的两地遥遥相思,剧中二人的见面与信件往来贯穿了契诃夫对爱情、对戏剧的理念。

③ 赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社 2013 年版,第 174 页。

被反复展示出来,看似无关的片段、事件所展开的时间被延长也是不多见的。先从"夸张""夸大"的修辞方式来论。范钧宏论戏曲的结构时就曾提到"夸张"这一修辞方式,并以京剧《穆桂英挂帅》的表演为例说明。其中,穆桂英用十几分钟的大唱段道出其刹那间的内心情绪,就属于对日常生活行为时间的极大延长。元杂剧中,一人主唱的大段唱述占据了叙述行为时间,因此也是延长叙述行为展开时段的一种方式,而音乐剧、歌剧亦是如此。

除了通过唱出人物内心或者通过音乐旋律对叙述的辅助作用延长叙述行为时间的展开,演员的动作、面具等演示媒介也会作用于叙述行为时空。这在哑剧和默剧中最为典型,譬如在西班牙默剧《安德鲁与多莉尼》中,演出的面具以及动作幅度都是被饰以了夸张的手法的——面具是巨大的,动作幅度夸张,由于舞台的表现性、巨大的面具带来的表演难度和对人物性格的描绘,舞台动作被放慢,叙述行为时间被延长。又如,川剧《薛宝钗》"凤姐受死"一幕中,通过派黑白无常抓凤姐,多人来回抬举以及西方元素和川剧变脸、喷火等杂技手段的融入,不仅将受刑这一过程淋漓尽致地呈现了出来,还巧妙地把其罪恶之深重一并托出。比之于日常生活中进行受刑的时间,叙述时段是被延长了的。

三是相对于日常生活行为展开的时空而言,叙述行为时空在篇幅比例上等长、等大。演出与小说等记录类体裁不一样,受观众注意力持续时间等方面的限制,叙述行为时段不宜与日常生活行为展开的时段等值,但是在篇幅比例上可以等比。有时,就多幕剧中的一幕,或某个场面来说,日常生活行为展开的时段可以与叙述行为展开的时段等值。就时段等长或等比的情况而言,破吉尼斯世界纪录的戏剧演出可以作为其中的一个典型。然而,受到观众观看等方面的限制,这类情况远没有前两类情况普遍。

上述三点就日常生活中行为展开的时空与叙述时空的比较,实际上是通过不同场景中行为展开的时段进行比照的。由于叙述行为的时间性展开必然伴随空间的扩展,且叙述行为时段与被叙述时段是共时的,所以前文取用叙述行为时段进行比照。而日常生活中行为的展开,是卷入了人物的变化的,也可理解为日常生活叙述。那么,在满足虚构世界与实在世界之相互通达,以及同一阐释社群内观者所具有的观看心理或先验/经验想象力等情况的前提下,社会生活中的日常行为展开所占用的时段与演出中的叙述行为所持续的时段是可以进行比照的。其中,二者之间不同的关系均可以说明叙述"空白"的存在。三种关系并非只单独存在于一出戏中,有时是混杂的。

(二)"空"的空间

在演出中,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"。在不同文化背景中,人们对视觉上的"空白"的理解有其差异,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。由于演出空间之"空白"现象与绘画、视觉图像中的"空白"现象最为相近,这里将先从绘画艺术中的"空白"论讲起。

英国当代著名的艺术批评家 E. H. 贡布里希(E. H. Gombrich)就曾从观赏心理学的角度来论此类"空白"现象,他称其为"空白屏幕"。在他看来,"空白"的形成,首先需要提供给观者一个观看"屏幕"(一块空白或不明确的区域),以便观者进行心理投射;其次,需要让观者确知怎样填补遗留的空白,以便对"屏幕"进行投射。①贡布里希对"空白"的理解是基于西方模仿再现传统的,他在肯定文本中的"空白"之余,还强调了观者所具备的先验的或经验的想象力,一种必备的模仿能力。②贡布里希观赏希腊瓶画《运动员》时的描述,可用来说明采用焦点透视方式是如何填补空白的——他以裸体运动员为中心,运用想象填补其周围阴影空白之空间。概言之,贡布里希所"见"之"空白屏幕",也就是焦点透视学意义上的"空白",是经由模仿想象复现实际对象物的一个"窗口"。"空白"的背景是复现真实对象物所参照的"上下文",即可以对应性地"见"到它的真相。

中国书画艺术中的"空白"空间显然与西方焦点透视下的"空白"不一样。中国艺术中的"空白"空间不像西方主客分离式地还原未呈现的实物,而是体现了人与自然一气贯通的宇宙自由精神的流动整体。对此,曾任大英博物馆东方绘画馆馆长的 L. 比尼恩(Laurence Binyon)也发现了其中的差异。在他看来,东方艺术之"空白"空间是贯穿了一种自由精神的:

自由精神随着永恒精神之流一同流动,宇宙是一个自由自在的整体。这就是中国风景画艺术的灵感。这也是中国人所独有的运用绘画构图中空白处的秘密所在。^③

接着,他还以8世纪末期的一幅中国《听琴图》为例,具体阐述了"空白"的内在精髓:

很难想象在哪一幅西方绘画作品中空白的空间能象这里的空间具有如此深长的意味:人们所说的几乎要比人物本身的意义更有深长之味。这空白的空间似乎充满着一种谛听的寂静。你会感到这位艺术家为了表现出这些空白之处的感染力,他对此是作了深入细致的思考的。可以说,这是把空间精神化了。^④

比尼恩的描述恰与清初画家恽南田所评论的"寂寞无可奈何之境界,最宜入想"有

① [英]E H. 贡布里希:《艺术与错觉: 图画再现的心理学研究》,林夕等译,杨成凯校,浙江摄影出版社 1987年版,第 246-247页。

② 据此标准,中国书画中的"留白""空白"便被贡布里希视为"笔墨不到的表现力",而这则与"中国艺术的视觉语言有限"有关,实际上,中国绘画多为散点透视,西方多为焦点透视,二者所"见"的方式会造成"空白"形态各异。

③ [英] 劳伦斯·比尼恩:《亚洲艺术中人的精神》,孙乃修译,辽宁人民出版社 1988 年版,第 49—50 页。

④ 同上。

其相通之处——都强调了"含蓄"与"寂静"的精妙之处。不仅如此,他们都指出了东方书画艺术中"大化虚空"的精神所在,即人们对自由精神虚空的领悟是非对象性的。这与贡布里希分析的,观者必须先"开启"心理投射,才能再现真实对象物截然不同。

中西文化在视觉绘画方面的差异,同样影响着戏剧演出。比尼恩注意到了中国戏曲中的"留白"之处,并将其与西方戏剧相比照。进一步指出了东西方戏剧之间本质的差异: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。应注意的是,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"作用是基于西方模仿论的基础上提出的,指演员需要依照对现实事物调查模仿再现规定情景,以便于让观众对应性地、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由演员通过唱、念、做打等方式呈现出来,但演员的动作、唱出的时空意义并不具有对象性和实体性。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。这二者之间的比照与前文论贡布里希的"空白屏幕"和东方艺术之"空白"空间二者之间的差异是相近的。

倘若单纯从戏剧空间的角度来看,亦是如此。我们可以从彼得·布鲁克(Peter Brook)在国际戏剧界被广为关注的专著《空的空间》讲起。该书呈现了布鲁克迈向"空的空间"的不同阶段,即由于布鲁克曾不同程度地受到了东方艺术思想,或者说受禅宗等观念的影响,他追求空间的空灵之感,他所设想的舞台空间是"像露天剧场一样的空荡荡的空间,是一种未受经验与意识影响的空白(tabula rasa),一个不装任何东西因而具有一些可能性的空间的追求" $^{\oplus}$ 。

此后,布鲁克重新审视了戏剧的定义,将排除万物和杂念的"空"作为戏剧舞台的根基。他迈向"空的空间"的第一步就是采用"减化(pruning-away)原则"或称"极减主义"(minimalism),即去掉舞台上的一切奢华的装饰,将戏剧工具减少到它的最基本需要,以创造一种极减的戏剧。"减化"并不是为了营造出如同布莱希特和贝克特戏剧中为了集中观众的注意力,凝视着舞台上放置的"空白"空间,而是为了更好地回到戏剧的本质,使戏剧又从零开始。②通过减化物质空间,消除文化影响后,布鲁克更注重这个空间带来的"空灵"的艺术风格。因为"他的空的空间是一种仪式化的空间,在这个空间中的物体、动作和形象作为仪式化符号显现一种真正的精神领域;空间本身也充当着一种无形的符号,意味着某种极重要的东西被表达"。③可以说,布鲁克所提倡的富于张力的"空的空间"在某种程度上揭示了叙述"空白"存在的可能性。即其对舞台空间的减化是"留白"的一种主要方式,而由其衍生的舞台定格、慢

① 周宁主编:《西方戏剧理论史》下册,厦门大学出版社 2008 年版,第 1100 页。

② 同上书,第1101页。

③ 同上书,第1102页。

动作、静场等方式,同样可以促成叙述"空白"的形成。

当然,对舞台空间之"空"、对戏剧本质进行思考的不止布鲁克一人,如阿尔托的残酷戏剧,格洛托夫斯基的质朴戏剧、"艺乘"等都有所涉及。他们所思考的空间之"空"多受到东方道家、禅宗、佛家等思想的启发,置身于"空虚的空间"中,崇尚"无""空白",就像海德格尔所说的一样:"无"(Nichts)是万有涌现的背景。

有意思的是,在中国艺术思维中,"空"与"满"、"黑"与"白"、"无"与"有"是相互转化的。布鲁克在迈向"空的空间"所进行的舞台物质性存在的减省,以脱去社会文化因素之时,忽略了不同文化下观者自身的减省功能,或者说集中注意力的倾向。有时,即便不省掉一些舞台装饰,但观者似乎并没有注意到,在他们看来,多采用道具的舞台空间仍会是"空的空间"。

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, 他写道:

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。①

同样,这种思想也作用于接受者方面,正如欧洲观众观看戏曲时对那些在舞台上 跑上跑下的舞台工作人员感到不快,而中国观众却对此视若无睹一样,即叙述"空白" 形成与转化和阐释社群密切相关。

上述从视觉角度对"空"的空间之比较,则是为了从中找出能够促成叙述"空白"的几种可能性。最为直观的方式就是留出空无一物的空台,或者将舞台极减化。其中,通过演出场面的"动"与"静"之比对,如静场、定格场面、慢动作都是呈现叙述"空白"的一类方式。它们与"空符号"类似,均涉及是否"在场"问题。而注意力不在场、意义不在场、物不在场都可能造成叙述"空白"发生变化。

(三)"停滞"的时间

从视觉角度论舞台空间中"留白"的可能之后,还可以从听觉角度论演出时间中 "留白"的可能。此处所指的时间"停滞"主要是由节奏、叙述语流、音乐等按照时间

① 顾明栋:《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》2015 年第 3 期。

线性延展的听觉文本的突然变化所造成的停顿、断点,以及通过场面定格、静场、慢动作等趋于静止无声的演出场面状态造成的时空停滞感。

其中,较为细微的叙述"空白"时常通过语言媒介传递出来,如在语调、语音上发生转变,或是语流上突然停顿。品特的戏剧便属于这一类,其人物性格多变,但仅从剧本台词中是看不出来的,唯一可以辨认的就是演出时,人物交谈过程中直接呈现出来的语调。当然,人物语调的变化是经过了一个循序渐进的过程——它们通常在一个微弱的威胁性音符上打住。如在每个停顿之后,人物都会进行一种还原,以回到前面的叙述语流上去。不仅如此,品特还加强了停顿的频率,这使对话变得比人们期望的还短,以弱化冲突,带给人旧事未酬的感觉。而从全局的形式意义上来说,剧中频繁的停顿形成了一种有规律的节奏。它为后面的行动做了铺垫,也托出了全局的节奏模式。可以说,品特戏剧中由语调带来的停顿是形成叙述"空白"的一种方式,其所能达到的叙述效果亦是叙述"空白"的功能之一。

演出场面中的沉默也是形成叙述"空白"的一种典型方式。品特亦有其论述。品特把他对沉默(他将沉默视为停顿的一种)的运用看作他们与声音的联系:

有两种沉默。一种是无言的沉默。另一种也许是说了一大堆话。这种话讲的是一种闭锁在其下的语言。那是连续不断与之关联在一起的。我们听见的话是对我们没听见的话的一种显示。这是一种必要的回避,一种激烈、狡猾、痛苦或冷嘲的烟幕,这种烟幕使另一种沉默原封不动。当真正的沉默降临时,我们仍然处于附和、但却近乎赤裸的地位。研究台词的一种方式,就是宣称它是遮掩赤裸的一种远远不变的策略。^①

品特从两个不同的层面——无言与连续不停地说话,对沉默进行了辩证的理解,亦如"空"与"满"、"有"与"无"一样,它们都可以形成叙述"空白",也可以向相反的方向转化。其作品《微痛》便体现了品特这一思想的独到运用。该剧的第一部分就"置入"了多处沉默,它们随着戏的继续,以两种相仿的方式重复着:具有奇怪、可怕形象的火柴贩子一言未发,是个代表沉默的人物;爱德华和弗劳拉两人对火柴贩子说了一大堆话,则代表了不停说话的另一方。火柴贩子的无言与爱德华和弗劳拉不停地说话恰恰就是品特所描述的沉默,他们彼此谁也听不见谁的话。

当然,他们的无言和不停地说话是短暂的,是在一个演出场面中的,因此可以形成两种不同风格的叙述"空白"的强烈对比。本文认为该场面体现了"有声"与"无声"相互转化的意味,即同一场面中人物的不停说话,甚至于某一场面中歌队的插入或者说戏曲某一场面中喧闹不停的锣鼓声,在观者听来都可能是"无声"的(听不到

① Sunday Times, London, 1962 年 3 月 4 日。参见[美]凯瑟琳・乔治《戏剧节奏》,张全全译,中国戏剧 出版社 2006 年版,第 37—38 页。

⁽C)1994-2021 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

的)。而品特没有对此展开深入论述,仍旧侧重于增强无声的停顿,以在更大的形式中体现戏剧节奏。这就使爱德华和弗劳拉最后在火柴贩子持续的沉默中分离,该剧在沉默中终止。正如凯瑟琳·乔治所说:

倘若沉默的次数在戏的开始就不断增加,那它们就增加到这样的地步:舞台时间的最后三分之二也可看成是以沉默为主了,这种沉默被爱德华和弗劳拉之间冲突的短暂爆发所强调。^①

可见,在品特的戏剧中偏向以无声的停顿呈现叙述"空白"。

值得一提的是,戏剧作品中沉默的人物有很多。如贝克特《等待戈多》一剧中的幸运儿,《美好的日子》中的威利,莎士比亚《哈姆雷特》第一场中的霍拉旭、第二场中的哈姆雷特及鬼魂,契诃夫《三姐妹》中的玛莎及她们所有的伙伴等都是沉默或"安静"的人物。这类人物符合吉赛尔·布莱雷定义的一种沉默类型,即期待的沉默。这类沉默持续时间不长,也并非贯穿全剧,且他们在其各自开场中的沉默往往给予了"音乐的许诺"。因为在布莱雷看来,沉默既位于音乐之前,又紧随音乐之后,同时围绕着音乐。这也就是说,沉默是与音乐相联系的,与音乐相交替的,而它们之间的交替可形成节奏,在戏剧中亦是如此。

诚然,布莱雷对沉默这一"留白"方式的理解,与品特的阐释是不一样的。这是因为布莱雷是从音乐角度来审视沉默的功能的。具体可从他对两种沉默类型的区分来看:一种是必须保持"空白"的沉默,另一种是必须填满了的沉默。布莱雷将介于已经得到表达的诸曲调之间的沉默称为"空白"的沉默,这主要由于它的功能是分离,"目的在于使即将消逝的曲调可以终止并靠自身来结束"。②这一类沉默与品特《微痛》中将爱德华与弗劳拉分离的停顿手法类似,起到隔断终止的作用。必须填满了的沉默,则是前面说到的期待的沉默。它不代表终止,而是需要通过人们的想象被填满,就像乐声之静水深流一样。因为沉默中包容了音乐,它便提供了音乐终将需要的空间或自由,甚至"释放"声音。因此,这一沉默是带有诸多的可能性的沉默,是代表着自由、灵动的沉默。

其实,从听觉角度论叙述时间中的"空白",与叙述"空白"在"空"的空间中呈现的方式类似,都具有转化、辩证性。即单一演出场面中的短暂无声(包括台词、语调、乐声上的停顿和风格转换)和持续出声(包括人物连续不断的说话,喧闹的锣鼓、舞台上歌队声乐的持续)都容易带来时间的"停滞"之感,但停顿与持续、"无声"与"有声"之间又会相互转化。

短暂无声带来时间"停滞""停顿"感之后,"有声"会接续而来。而持续的无声

① [美] 凯瑟琳・乔治:《戏剧节奏》,张全全译,中国戏剧出版社 2006 年版,第 38 页。

② [美]布莱雷:《音乐与沉默》,载[美]凯瑟琳·乔治《戏剧节奏》,张全全译,中国戏剧出版社 2006 年版,第 106 页。

却又可能蕴藏着"有声",就像布莱雷提到的沉默包蕴着声音,为声音提供了展开的空间。而在两种转化的情况中,声音依旧在持续着,时间也依旧延绵。所以会有白居易在《琵琶行》里形容声音短暂停顿时的词句:

冰泉冷涩弦凝绝,凝绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生,此时无声胜有声。

这与英国诗人济慈(Keats)在《希腊古瓮颂》中所说"听得见的声调固然幽美, 听不见的声调尤其幽美",都是同一道理。^①

另外,在视觉角度来看"空"的空间与从听觉角度来看"停滞"的时间之探讨中,形成叙述"空白"的多种情况也会有所重合,即主要表现在场面定格、静场、慢动作等趋于静止无声的演出场面状态造成的时空停滞感方面。许多作品往往在热闹的场面中,动作快到极重要的一点时,忽然万籁俱寂,现出一种沉默神秘的景象。譬如,莫里斯・梅特林克(Maurice Maeterlinck)《青鸟》中夜深人静,主角安然入睡的场面则贯穿了"口开则灵魂之门闭,口闭则灵魂之门开"^②,起定格之效。

综上所述,演出的空间形态之"空"与"满"、演出时间之"静止"与"流动"均可以呈现出叙述"空白"。然而,演出场面里形成叙述"空白"的因素是可以相互转化的,即演出空间造成的"空"与"满",演出时间造成的"动"与"静"均可能促成"空白"现象,具有辩证性。这与演出中视觉与听觉以及对时间与空间在场与否的感受有关。具体来说,日常生活中,一般人们"看/听"不见的都是无形的"大象"、希声的"大音",而"看/听"得见的都是有形的媒介物、有声的"喧嚷"。但是,受演出体裁等方面的影响,"看/听"得见与"看/听"不见能够相互转化。也即"看/听"不见的"大象""大音"可以"看/听"得见的"有形""有声"为前提,但又不拘于"看/听"得见的"有形""有声"之"看/听"不见的"有形""有声"之"看/听"不见的"有形""有声"之"看/听"不见的"有形""有声"之"看/听"和是将"有形""有声"之"看/听""虚无"化为"看/听"不见的空符号。这就是说,在看与听以及对时间与空间的感受上是具有双向性的,这在丰富"空白"形成的可能性之时,也说明了两类叙述"空白"的作用,即在文本中需要被受述者填补的叙述"空白"和起隔断作用的叙述"空白"。

① 朱光潜:《无言之美》,北京大学出版社 2005 年版,第6页。

② 同上书,第6-7页。