

署名休休、博道人的题诗较长,不具引。

鸣晦和晦庐主人当系同一人,上述诗作皆作者应其请求而撰。有一页还有“癸丑年孟冬十月研戡沉几观”、“甲寅春仲佛鹤汀、沈力常、陈砚衡同观于红豆词馆,元博生书”的题字。看来鸣晦先生不但自己珍爱之,更遍邀友好观看,倩人题咏,颇为郑重其事,情况竟如同观赏古人字画般的庄重虔敬。可惜这些题诗者都用字号室名,姓名颇难稽考。惟陈砚衡,系名重一时的谭派研究专家,今多作“彦衡”,而红豆词馆则可能是皇室贵胄、京昆名票溥侗(字厚斋,号西园,人称红豆馆主)的书斋。

戏册的两篇跋文作者分别为齐如山和芸隐斋主,齐跋前文已引,是芷泉先生属题。芸隐斋主跋文云:“昔金松门先生有观剧诗,刘文清公书观剧册,游戏笔墨,传为佳话。当乾嘉时代,寰宇无事,上下熙熙。士大夫趋公之暇,往往藉丝竹陶情,东山遣兴,未有以某种戏报什袭藏之者。是册为昆曲名家钟鸣晦所收集,又得一时名流题咏,虽歌台绪余,于文化无关,然即事感时,亦可想见清季声伎之盛。乙亥春得自肆贾,当与长垣本华山碑并珍也。”

芸隐斋主、芷泉先生皆难详考,不知是否为同一人。据芸隐斋主跋文,则“是册为昆曲名家钟鸣晦所收集”,细绎文意,芸隐斋主似乎是后来得到了鸣晦先生收藏的这个册子。行文至此,好像这册戏单收藏装裱者的问题已经迎刃而解,然而果真是“昆曲名家”钟鸣晦所辑集吗?覆按文献,我们会疑问,清末民初,根本就找不出一个叫钟鸣晦的昆曲名家。但是,就鸣晦先生能广邀名流题跋这一点而言,他应是有了一定知名度的文人,绝非无藉藉名的普通人。笔者冥

思苦想,鸣晦和晦庐主人会不会是《清代燕都梨园史料》里《闻歌述忆》的作者“鸣晦庐主人”?《清代燕都梨园史料》是民国时张次溪蒐集整理的清代戏曲研究资料的汇编,而《闻歌述忆》为其中一种。极为凑巧的是,《闻歌述忆》专门记载作者痴迷谭鑫培、观看谭剧的经历。带着疑问翻阅原书,终于找到铁板证据:“嗣后英秀每在西四牌楼新丰市场庆升园演剧,首日演《硃砂痣》,与德霖配。每月演四日,或八日,皆择其拿手好戏,或艳丽得宜者。”鸣晦庐主人正是当日庆升园观剧的座上客。后文又云:“有余闲,遂将所收英秀戏单,装池成册……”他又遍请文人墨客为戏册题诗,多至数十人。细细研读《闻歌述忆》里的诗词,终于找到一首瞿龛的题诗和上文所引全同。鸣晦庐主人白云“数年冒寒犯暑,万辛千苦,好不容易得此六十余剧”,可知当日装订的戏册不止一本,而题诗撰跋者更多,然则我们今天看到的《辛亥庚戌剧目》已不是全帙。通过上文的考证,不难推断戏单的收藏装裱者就是撰写《闻歌述忆》的鸣晦庐主人。其人之真实姓名为王立录,民国九年出版之《最近官坤履历录》里有他的简历。王氏做过大总统秘书,是清末民初的著名藏书家,尤精版画之收藏研究。

《辛亥庚戌剧目》流传至今,已有上百年的历史,它之所以珍贵,在于系统记录了一代名伶谭鑫培在宣统年间演出的实录,同时还为研究旧时戏园生活、艺人流派发展和剧目变化以及社会文化娱乐状况等提供了重要史料,堪称戏曲的活页历史。

(拙文承北京大学吴小如先生审阅,谨致谢忱。)

(作者单位 中国人民大学国学院)

行动与造型 西方戏剧中的文学性

阎立峰

亚里士多德在《诗学》中开宗明义:“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿,它的媒介是经过‘装饰’的语言,以不同的形式分别被用于剧的不同部分,它的摹仿方式是借助人物的行动,而不是叙述,通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄。”他继而强调:“悲剧必须包括如下六个决定其性质的成分,即情节、性格、言语、思想、戏景和唱段”,其中“情节是悲剧的根本,用形象的话来说,是悲剧

的灵魂。性格的重要性占第二位……悲剧是对行动的摹仿,它之摹仿行动中的人物,是出于摹仿行动的需要。”^①一般看法是,亚里士多德的上述论断奠定了西方剧诗说的传统——即视戏剧为文学的一个分支。然而事实上,剧诗说即使为亚氏的本意的话,也只处于《诗学》的显性层面。如果深入到亚里士多德的论证过程将会发现,《诗学》的隐形层面触及后来被莱辛所澄清的诗与画、或时间艺术(叙事艺术)与

空间艺术(造型艺术)的关系问题。

首先来看亚氏的情节性格说。亚里士多德对于情节(行动)的定义是:“情节是对行动的摹仿,这里说的‘情节’指事件的组合。”^②既然是事件的组合,就会有时间上的前后承续——叙事,这也是以语言为媒介的叙事体裁之基本属性。至于“性格”在亚里士多德看来倒非悲剧所独有:“所谓‘性格’指的是这样一种成分,通过它,我们可以判断行动者的属性。”“既然悲剧是对行动的摹仿,而这种摹仿是通过行动中的人物进行的,这些人的性格和思想就必然会表明他们的属类”^③。

显然亚里士多德倾向于将性格界定为人的属性或品格的符号,呈直观、袒露的静止状态,这应该是性格一词的本初意义。就此性格涵义讲,那么艺术中的性格要素,并不必然以时间维度的延展为前提(也就是说只具有空间性),即它可以不受线形的叙事逻辑的制约,从而也不必表现出前因——性格的来由、形成和后果——性格的发展、完成,并且该性格概念在文学和造型艺术(如绘画、雕塑)这两个领域可以通用。进而言之,亚里士多德似乎在告诫不要将造型功能视作悲剧艺术的特征,否则就会混淆作为时间艺术的悲剧同专以摹仿人的形体为业的空间(造型)艺术的界线。那么,什么才是悲剧等叙事类艺术的特征呢?亚里士多德的答案是:对行动的摹仿。至于对于人物性格(形象)的展示在古希腊时期缺乏时间维度的造型艺术就可以完成,并且做得更好。

由此看来,历来对亚里士多德的“情节性格说”的读解与他的本义是相违的。误读是因为采用后来在叙事文学中涵义大大扩展了的“性格”一词,取代《诗学》中原本针对造型艺术(至少是时间艺术跟空间艺术所共有)的古典的“性格”概念。当然单就概念展开追本溯源不是目的,我理解,《诗学》的情节性格说至少包含以下几方面的意思:1. 亚里士多德的“情节高于性格”的判断是以如下事实为依据的:情节是属于时间性的诗(文学)的要素,而形象、性格则为时间性艺术和空间性艺术所共有;2. 悲剧是通过动态的情节来再现现实,绘画等空间艺术则通过静态的性格(形象)造型来再现现实;3. 既然情节是对行动的摹仿,而性格是人物的形象造型,那显然,行动中的人要远比静态形象的人更真实、更丰满,通过情节所再现的生活,要远比通过瞬间现象所呈现的生活片段更完整;4. 情节摹仿的是时间流程中的行动,因此情节型的叙事艺术要经受生活经验的检验。至此便接近了亚里士多德悲剧论的核心——即情节行动

的合理性和艺术性等问题。联系到性格的造型本义,那么亚里士多德几乎排除了空间性的造型手法在悲剧中的运用,以防止其对情节功能的僭越。对此的解释只能是,依靠形象和戏景来制造怜悯和恐惧是违背自然的,因而也是缺乏艺术性的。

亚里士多德的论断在西方戏剧发展史上意义重大。众所周知,原始形态的戏剧,都是造型形象发源于戏剧情节。前者在舞台上,体现为面具、服饰、厚底靴等人物性格和戏剧情境的象征符号,以及程式化、类型化的人物言行。由于剧作家的意图和剧情信息,难以凭借合理的行动(情节)传达给观众,于是就额外地借助静态的空间造型以标明人物,臧否善恶,揭示主题。亚里士多德对悲剧中形象(性格)功能的抑制和对戏景的排斥,都表明他是用忠实于生活的原则要求悲剧的,目的使悲剧这一艺术形式脱离造型状态,向叙事性的文学升华。此外,亚里士多德所谓情节(行动)高于性格,其背后隐含的价值判断是:在对现实的摹仿上,作为时间艺术的悲剧要优于空间性的造型艺术。原因虽然没有给出,但起码有了追问的线索——是否与作为生命本身的行动相比,形象仅仅相当于生命的抽象概念。

随着艺术的发展,亚里士多德本初意义上的性格概念已分化为叙事意义上的性格(时间性、动态)和美术意义上的形象(空间性、静态),并且由于两者分属于不同的媒介,它们之间的共源关系也几乎被淡忘,可是血脉的暗流未断。古希腊以降,造型艺术也一直以摹仿生活(现实)为其职责,但这种摹仿,终究是形象,而非叙事、性格。且因为曾是一家,则容易被有人有意或无意地混淆。这一切,有待于德国人莱辛出来澄清了(当然莱辛的观点受到英国经验主义美学的影响)。

莱辛《拉奥孔》的副题为“论画与诗的界限”,诗代表叙事类的文学,画代表造型艺术。他接受了亚里士多德一切艺术都是摹仿的定义,着重于诗与画的特殊规律的探讨。莱辛从媒介属性的角度,阐明了动作情节与形象造型的确切区别,并将它们分别划归以语言为媒介的叙事文学和以物质为媒介的造型艺术这两个不同领域。莱辛认为“美是造型艺术的最高法律”^④。然而“绘画的理想是一种关于物体的理想,而诗的理想却必须是一种关于动作(或情节)的理想”。“诗人们不得不让最勇敢的人痛苦流涕,因为剧场不是格斗场……悲剧的主角一定要显示情感,表现他们的苦痛,让自然本性在他身上发挥作用”^⑤。

莱辛继承了亚里士多德诗摹仿行动的观点,认

为以动作情节的冲突发展为对象,重在表情和显出个性的诗,才是摹仿艺术的正宗,而戏剧正是诗的最高形式。他对摹仿说的发展之处,在于确证了画限于其非时间性的媒介特征,不能再现处于时间维度之中的人及其行动;画的造型功能——形象,只能作为美的快感的载体,而与情节、个性等叙事因素无涉。

由此可见,《拉奥孔》的诗与画分界说,并非如通常所认为的,源于莱辛对诗的偏爱。该说法忽视了莱辛立论的核心点:即在艺术(广义的)宣称要摹仿现实的情况下,是通过事物来描写行动(换言之,是脱离行动描写事物)——如寓意画和描绘诗,还是通过行动来描写事物——如恪守行动整一性准则的话剧和史诗。随之而来的问题是:摹仿型艺术,其“行动优先原则”的根据何在?

所谓行动,即客观事物的存在状态和人的行为方式。行动是生活的意义所在,生活就是由各种各样品质的人的行动所构成,因此是行动而非静止抽象的“品质”——形象,才能体现出生活的完整意义。恩斯特·卡西尔说过:“空间和时间是一切实在与之相关联的构架。我们只有在空间和时间的条件下才能设想任何真实的事物。”^⑥以此标准衡量,应该说语言/时间艺术的对象——行动,与空间造型艺术的对象——物体,都只有在固有的时空限定的格局中方可获取意义。然而如莱辛所强调的,鉴于媒介的不同,两者的时空属性迥异。比如,造型物体在失去了时间维度而以“一顷刻”的形象被展示时,无论这一瞬间多么“典型”,它实质已经从生活的链条上滑落,它的空间环境也变得模糊,有堕入时空黑洞之嫌。当然某些追求写实的造型艺术如现实主义绘画,它的形象及所处的环境背景也是高度具体的,完全可以“忠实”地再现行动中的某一具体时刻。但这类绘画对于时间的超越,毕竟是反自然的。试图借艺术中的“一个点”来再现生活中的行动全程,悖谬之处还不在于量的不对称,而是与生活原生态相比,独立于时间链条的“一点”欠缺一个可供有效解释自身存在的时间流程,以证实形象及所负载的意义,确如自己所宣称的那般“逼真”。

由时间性自然又引出历史性的概念。行动的历史性,是说以行动作为摹仿对象和摹仿手段的诗(戏剧、史诗)是他律的,必须得到艺术接受者的移情心理的配合(移情心理来自生活经验);形象的非历史性,反而赋予了造型艺术以自律的特权,这也是莱辛将造型艺术驱逐出“真”的王国的原因。另外,既然形式的美感是造型艺术的最高追求,那么它的价值便

与历史性和时间性无关。

《诗学》的“情节”、“性格”之别,与《拉奥孔》的“诗”、“画”之辨,实质反映了长久以来艺术在摹仿现实时的两种基本方式或风格——行动(叙事)跟造型(形象)——的对立。对立涉及时间与空间、叙事与造型、行动真和造型美等等,根本上,则是两种艺术精神的冲突,换言之,是推崇行动还是推崇造型。换一个角度看,行动与造型形象的对立,也就是事物的经验存在与外加的先验“本质”的对立。

当然《拉奥孔》的观点并非专门针对戏剧而发,莱辛所说的诗包括史诗和戏剧体诗两种。综观西方戏剧史,亚里士多德的摹仿说以及黑格尔的将戏剧看作诗乃至一般艺术的最高层的提法,虽然都明确指出了戏剧的文学属性,但真正能对文学性戏剧提供有力辩护的,当属莱辛的诗、画对立说。莱辛之说澄清了整一的戏剧动作(情节)与以形象来表达主题的造型手法的区别,强调行动的第一性原则而否定戏剧的目的在于创造造型美,从而使戏剧向文学的方向发展——即以行动还原生活之流,避免空间形象、造型符号之类非文学手法对戏剧情节的替代和对整一的行动链条和叙事幻觉的破坏。戏剧的文学性就体现在整一的戏剧情节之上。

最后一个是西方戏剧(话剧)跟媒介材质(语言、人体)的关系。文学作品(包括史诗、戏剧和诗歌)的语言可粗略分为韵文和散文两种。韵文是指物质材料本身起作用的语言,如诗歌语言和抒情语言,音乐性为其主要诉求。西方戏剧的语言首先属于散文,即语言材料仅仅作精神 and 观念的符号而消融掉了它的物质属性。另外,按照剧作家要面对的精神性媒介——动作与形象的不同,语言又可分为脱离动作的造型语言,以及为戏剧所追求的最高层次的动作语言。总之,戏剧之所以采用语言作为媒介,是因为语言可以准确无误地对应于客观事物的自然状态,所以话剧的文学性就体现为动作,而与作为媒介的语言形式无关。

当然戏剧(包括西方戏剧和东方戏剧)的复杂之处还在于,它要经历剧本(dramatic)和剧场(theatrical)两个阶段,因此又牵涉到演员的形体媒介问题。在这方面,话剧的传统是,动作以语言为介质或者以演员为介质其实并无区别,因为演员跟语言一样,除了化身为行动之外也“不起作用”。以系统性和科学性著称的斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系这样规定:“所有演出的主要任务就是要在舞台上传达出作家的思想、情感,他的理想、痛苦和喜悦。”“我们就把这个目标——

这个吸引着一切任务,激发演员一角色的心理生活动力和自我感觉诸元素的创作意向的基本的、主要的、无所不包的目标叫做“作家作品的最高任务”^⑦。

既然戏剧的文学性并不取决于它的摹仿媒介——语言和人体,而是体现在它的摹仿对象和方式——行动及行动的整一性上面,那么剧场演出阶段的戏剧仍属于广义的叙事文学范畴。只是戏剧的艺术性何在?尤其当黑格尔排除了外在物质材料之于戏剧的价值,认定了剧诗的纯观念性质后。我以为,戏剧的艺术性同其他叙事类体裁的艺术性并无二致——除了动人心灵的情节动作和角色性格之外,很难想象一部剧作会因为语言的诗意和舞蹈的优美而为自己赢得艺术性的声誉。戏剧的生命在于行动而非造型,而行动的生命在于真实而非形式。

虽然戏剧(话剧)以语言为媒介,然而该语言却是观念的语言而非物质的语言,是叙事的语言而非抒情的语言,是行动的语言而非描绘的语言,是语言消失的语言而非语言凸显的语言。剧场阶段的媒

介——演员的形体亦是同理。当语言(包括演员形体)只是摹仿的载体和再现行动的工具时,剧作家的创造性就不是体现在形式层面,而是体现在创作并结构故事的能力上面。如此方可解释话剧在以语言为媒介的剧本阶段和以演员形体为媒介的剧场阶段,所具有的一贯的行动性品格,以及京剧尽管有着悠久的历史文人参与的历史却改变不了它的文学性不足的特性。

①②③ 亚里士多德《诗学》陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第63—65页,第63页,第63页。

④⑤ 莱辛《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1979年版,第14页,第177、29—30页。

⑥ 恩斯特·卡西尔《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第54页。

⑦ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷,林陵、史敏徒译,中国电影出版社1959年版,第406页。

(作者单位 厦门大学新闻传播学院)

明清文人心态与唐侠女形象的嬗变

陆学莉

在中国文学史上,侠女形象第一次大量出现并且绽放异彩是在唐朝。到了明清,侠女形象又再度兴盛起来,文人掀起改编唐侠女作品的热潮。从作品数量看,明清戏曲小说关于唐侠女形象的改编作品至少在二十五篇之上。从作家数量看,据不完全统计,有近二十位作家对唐侠女形象进行过改编。其中既有著名文人学者,如蒲松龄、王士禛、王夫之等;也有名不见经传的作者如写《卫女》之汤用中。从文体来看,明清时期各种叙事文学样式都有以唐侠女为原型的改编之作,白话小说如《蔡瑞虹忍辱报仇》、《侯官县烈女歼仇》、《李公佐巧解梦中言 谢小娥智擒船上盗》、《二奇合传》第八回《谢小娥智擒群盗》等;文言小说如明冯梦龙《情史》中的《申屠氏》、《红拂妓》、《荆十三娘》,蒲松龄的《侠女》、《庚娘》、《商三官》;戏曲明杂剧如凌濛初的《北红拂》、冯梦龙的《女丈夫》、明传奇如张凤翼的《红拂记》以及清杂剧如王夫之的《龙舟会》、尤侗的《黑白卫》等,均为有关唐传奇的改编作品。

中国古代文学批评一向强调学的社会功能,

纵览中国古代文学作品,无论诗歌、散文,还是小说、戏曲,都不同程度地体现着教化的意图。教化思想深深扎根于古代文人、学者的心灵深处。随着封建礼教意识的逐步强化,作为中国封建社会统治最后时期的明清时代,是推进儒家文化最成熟的时期。明清统治者注重文学教化手段,以程朱理学作为控制国人的根本思想。明代统治者独尊朱熹学说,明确钦定以伦理纲常为根本特点的程朱理学作为官方哲学,为封建专制制度的合理性、永恒性寻找理论依据。清统治者在统治思想方面与明代一脉相承,竭力推行教化观念。康熙在《学校论》中谈道,治天下之道“尚教化以先之”。尤为值得一提的是:明清两代都大肆倡导女教,女教即妇教——要求妇女必须遵守的行为道德规范。明太祖就命儒臣修《女戒》,而后永乐、洪熙、宣德诸朝都非常重视弘扬女教。各级地方政府都积极地向朝廷呈报本地女子的奇节异行,大树贞节牌坊,当作美德大肆宣扬。在这种社会环境熏陶下,文人形成了强烈的教化心理,就成为传播与实践教化思想的主力军。理想型侠女嬗变模式以“慧眼+妇