

論“行事”的存在學差異 ——一種對“戲劇性”與“敘事性”之對象 形成機理的現象學考察

楊竣淇

摘要：《詩學》中以“事件—行動—情節”三方關聯所形成的“行事”結構可被視作既為戲劇，又為敘事進行了理論奠基，但同時也為後世在解釋“戲劇性”與“敘事性”相關存在論問題上留下了疑難，追問此疑難的根本樞機乃在於對“行事”進行存在學上的區分，即在一種現象學眼光所導引的“觀”中，視“戲劇性”為以“事之所行”為核心的“(事件)—行動—情節”顯現結構，而視“敘事性”為以“所行之事”為核心的“(行動)—事件—情節”顯現結構，這兩種顯現結構分別以“形成感”和“既往感”作為其原始體驗基底，並在此基礎上生就兩種相異的對象形成機理：以“事態”為現象的“去戲劇起來”的“戲劇性”表述，以及以“事實”為現象的“被敘事出來”的“敘事性”表述。

關鍵字：“行事” “戲劇性” “敘事性” 對象形成 存在學差異

On the Ontological Differences of “Action” ——A Phenomenological Discourse on the Formation Mechanism of the Objects of “Dramatic” and “Narrative”

YANG Junqi

Abstract: In Aristotle’s Poetics, the “praxical structure” formed by the interconnection of “event-action-plot” can be regarded as having laid the theoretical foundation for both drama and narrative. However, it also left perplexities for later generations in interpreting the ontological issues related to “dramaticity” and “narrativity”. The fundamental pivot for inquiring into these perplexities lies in making an ontological distinction regarding “praxis”. Specifically, from a “perspective” guided by a phenomenological vision, “dramaticity” is regarded as a manifestation structure of “(event)-action-plot” centered on “the enactment of the affair”, while “narrativity” is regarded as a manifestation structure of “(action)-event-plot” centered on “the affair that has been enacted”. These two manifestation structures take “sense of formation” and “sense of pastness” as their respective primordial experiential bases, and on this basis, give rise to two distinct mechanisms of object formation: the

【作者簡介】楊竣淇（1994-），中央戲劇學院戲劇學理論博士生，主要研究領域為藝術理論、戲劇美學、戲劇基礎理論、現象學、闡釋學。

“dramaticity” articulation of “dramatizing” with “state of affairs” as its phenomenon, and the “narrativity” articulation of “being narrated” with “fact” as its phenomenon.

Key words: “Praxis”; “Dramaticity”; “Narrativity”; Object Formation; the Ontological Differences

戲劇學研究的開山之作《詩學》於起首處就表明，對戲劇藝術與敘事藝術的區分，是詩學理論需要回答的“本質的問題”^{[1]27}，也是詩學研究所要探明的“首要的原理”^{[2]21}。亞里斯多德在確認“摹仿”作為兩者共屬的前提之下，還給出了一種細分方式：“從某個角度來看，索福克勒斯是與荷馬同類的摹仿藝術家，因為他們都摹仿高貴者；而從另一個角度來看，他又和阿里斯托芬相似，因為二者都摹仿行動中的和正在做著某件事情的人們。”^{[1]42}很明顯，前一個角度是從對象來看，而後一個角度則是從方式來論。此處已出現了亞氏所言的兩種種差，而餘下的另一種差——媒介，則在首章以對“節奏、話語和音調”等手段的說明早已論述之。後世延續這樣的“屬與種差”的思路來看待“戲劇性”與“敘事性”的區分問題，但囿惑於《詩學》要言不煩的行文，無疑也讓這一區分工作觸碰到了許多暗礁，尤其是在“動作”與“行動”二者間的關係問題上，並因不同的關係界定而勾連出諸如“‘drama’與‘theatre’之爭”“戲劇文本的‘戲劇性’與‘文學性’之爭”等諸多問題。加之《詩學》裏明言作為“對行動的摹仿”和“事件的組合”的“情節”是“成分中最重要的”^{[1]63-64}，於是戲劇中的“行動”問題長期被處理成一種“情節”問題，久而久之，“敘事性”於暗中悄然置代著“戲劇性”，所以也才釀就了諸如“現代戲劇藝術的發展傾向是遠離戲劇”^[3]的怪論。圍繞著“事件、動作、行動、情節”形成一個複雜的纏繞體，再次使得對戲劇與敘事予以區分成為解決“戲劇性”與“敘事性”的邊界裁定的重頭議題。實際上，亞里斯多德所給出的這種區分思路其實並非一條歧路，之所以會造成如今的混亂，乃在於我們對這些基本概念缺乏檢定，尤其是對這些基本概念相互間的勾連與促成的關係缺乏闡釋，故而才使某些理解成為了以訛傳訛的慣性認知。所以，欲圖裁定“戲劇性”與“敘事性”的邊界紛爭，首要工作便是查問我們理解過程中的遺漏，重新恢復概念原初所具有的那種活性，於是，工作的第一步便應是去梳證亞里斯多德在形成“事件、動作、行動、情節”這一論述整體時所秉持的概念邏輯。

《詩學》裏說，“悲劇是對行動的摹仿，而這種摹仿是通過行動中的人物進行的”，同時又說“情節是對行動的摹仿”，而“‘情節’指事件的組合。”進而又說，“事件，即情節是悲劇的目的”^{[1]63-64}。如此一來，亞里斯多德的提法不就正是坐實了“行動意味著情節，而戲劇正在於敘事”這樣的悖論嗎？兩版《詩學》的譯者都對這一混亂之事有所說明，陳中梅談及 *muthos* 一詞

的多義，既為“作品的‘情節’”，又相應是“praxis（‘行動’）的同義詞”，有時又是“‘悲劇’的同義語，有時則指作品的一般性內容”^{[1]198}；羅念生則在專文中對“行動”和“動作”予以釋義說，“亞里斯多德把詩（主要指史詩、戲劇詩）裏發生的主要事件稱為 praxis（……源出動詞 prattein……即行一件事的‘行’），意思是‘所行的事’。”而以“行動”“專指劇中發生的主要事件”。^[4]我們無法從詞源學和古典學的角度來界定這些論述是否妥當，但出於戲劇學的角度，我們至少可以獲得兩點認識：其一，“行動”並非戲劇之專利概念，而是與敘事藝術共有。《詩學》是從對象意義上談及戲劇與敘事的共屬，即都摹仿“行動中的人”^{[1]38}；其二，“情節”既指作品中發生的主要事件，而“情節”又摹仿“行動”，且是以組合“事件”的方式進行摹仿，那麼“事件”如何發生便成為關乎“行動”如何被摹仿的關鍵問題，“事件”、對“事件”的組合（“情節”）與“行動”之間便構成了一種動詞態的關聯，即“行一件事的‘行’”成為了分析樞紐，“行”一頭擔著事件的發生狀態，另一頭擔著行動的存在狀態，這兩種狀態的遇合才完整地說明了“情節”這一複合概念在“戲劇性”與“敘事性”中不同的處身狀態。綜上來看，從對象層面是無法對“戲劇性”與“敘事性”進行分別說明的，而我們作為樞機的“行”所涉及是兩者進行對象形成的機理問題，這或許才是我們尋獲解答的突破之處。為了便利其後的論述，我們以“行事”來指稱亞里斯多德以“事件—行動—情節”三方並駕而形成的論述思路，以此來探明戲劇與敘事這兩種藝術進行自身對象形成的機理。

一、“行事”與“行事”的存在論區分

《詩學》中有幾處論述，因其語焉不詳，致使學界對之有較為迥異的釋讀。第四章中說，荷馬“不僅精於作詩，而且還通過詩作進行了戲劇化的摹仿”，且又在第二十三章中說，“史詩詩人也應編制戲劇化的情節，即著意於一個完整劃一、有起始、中段和結尾的行動。”^{[1]148,163}此處需要說明的是，在陳中梅譯本中以“戲劇化”翻譯之處，羅念生則以“戲劇性”與“戲劇的原則”^{[2]30,96}譯之，而今人陳明珠則將之譯為“戲劇性地製作”與“有戲劇技藝的”，並解釋說“亞氏認為所謂‘戲劇性’，即‘有戲劇技藝的’與δράματα（戲劇）的δρᾶν這一特徵無關，而是屬於悲劇和史詩這些‘摹仿技藝’在情節構作方面的共同標準”，“《詩術》語境中談及ἐνέργεια（實現活動），涉及的是摹仿對象的問題，即所摹仿的行動；而談及δρᾶν（做動作），涉及的是摹仿方式的問題，指當下用動作來進行摹仿。”^[5]綜合以上譯注，筆者意識到，對於戲劇學研究而言，此處譯述所關聯的爭執與問題既舊又新：舊是在於陳明珠所極力達成的作為手段的“動作”與作為對象的“行動”的區分早已是戲劇學界的共識，這個對於古典學研究來說的大發現卻已然是戲

劇學研究長久以來的理論基底；而同時這一問題依舊嶄新，因為我們滿足於亞氏所告訴我們的“悲劇‘借人物的動作’（手段）來達成對行動（對象）的摹仿”的觀點，就好似這一對像是既有的、現成的，卻從來不追問這一對像是如何得來的。於是，長久以來就令戲劇學研究把焦點放在對對象的某種本質的靜態描述之上，通過描述形成知識，從而造就出一門戲劇認識論。但我們或否太過急切，急切得令我們忘了一個更需要釋明的問題：借用一種康德式的表述，在追問“對對象的認識如何可能”之先，我們是否該問問“對象如何可能”的問題呢？戲劇本體論若以戲劇認識論的形態存身，難道這不正意味著我們長久以來便遺忘去追問戲劇的存在問題嗎？要言之，若我們關心戲劇之存在，那麼戲劇藝術如何具有自身對象便是命懸一線的存在論問題，即我們無法從“什麼”（Was）的維度來區劃“戲劇性”與“敘事性”，因為亞氏正是從“什麼”的意義上告訴我們，戲劇與敘事擁有同樣的摹仿對象；那我們祇能從“如何”（Wie）的維度才能釋清其間的交織與區分，但這一“如何”問題並不單是關於手段、方式的說明，因為這其間最吃緊之處乃在於表明對象顯出自身並持守自身的存在狀態，即“存在所處的情形如何？”（Wie steht es um das Sein?）^[6]即是說，我們不承認有一勞永逸地被給定的對象，那無非是怠惰的思維為自身營造的自欺的幻象，我們認為存在會自身結構化，會在情形中自我現身，而“戲劇性”與“敘事性”並非首先意味著對象的對象性，而是戲劇與敘事在自身藝術發生中的存在情形，更進一步說，作為對象性的“戲劇性”與“敘事性”乃是於這種存在情形中派生而來的，我們不能再捨本逐末地向對象“進逼”，以為這般“敲打”便能“拷問”出一種對象性出來，而是要深入到存在的一種自我“給出”（es geben）^{[7]78}之中，對象的出現無非是展現了一種人與存在相遇交會的特殊情形，但我們需要明晰的是，是因為我們入於一種體驗情態之中而擁有了某種可被對象出來的感受，而不是藉由某種實物性的對象才可能達成體驗。如海德格爾所言，“對象性的東西、被認識的東西，本身是疏遠的，是從本真的體驗中被提取出來的。”^{[7]83}這無疑是在提醒我們，在我們理論化“戲劇性”與“敘事性”之前，或許有必要質樸地回到我們對戲劇、敘事的原初體驗感之上，即是嘗試回答這一問題：我們何以能言，此時正“戲劇著”或是正“敘事著”？這一點，正是筆者欲以辨明的“行事”的存在論差異的起始處，即“行事”與“行事”的存在論區分。

筆者在“行事”一詞上使用了不同位置的著重號，以“行事”指稱戲劇中的由“事件—行動—情節”三方所形成的原初體驗的感受結構，而相應以“行事”來指稱敘事中的由“事件—行動—情節”三方所形成的原初體驗的感受結構。這種對不同著重位置的標明，其意義何在呢？重點號傳達了我們感受結構的重心所在，即是說在戲劇中，我們為“行事”的“事之所行”所居有，

而在敘事中，我們則為“行事”的“所行之事”所居有。如此一來，我們便勘破了亞里斯多德留給我們的第一個謎團，即便戲劇與敘事都以“行動”作為其摹仿鵠的，但不同的感受結構卻“給出”了不同的對象形成的情形。於是，進一步來說，我們此處的釋讀任務便在於說明“事之所行”與“所行之事”的差異所在。為此，我們須從“有戲”說起。

我們是否曾訝異過，為何一種緊張的期待感會被稱之為“戲劇性的”，卻從未被指稱為“敘事性的”？這或許並非純然是一種用語的偶然。當我們理論性地檢定作為戲劇藝術特性的戲劇性涵義之時，我們不得不從此出發。人們在使用“戲劇性”一詞時，“在這種奇怪的、意外的和感到震驚的情況下，承認他們所發現的某種東西就是戲劇藝術作品的主要成分。”^[8]迪倫馬特也指出，“沒有一種特殊的緊張氣氛，即一種特殊的情景的補充就沒有戲劇性對話。”^[9]朗格也曾藉摩根的《戲劇幻象的性質》一文指明，“幻象就是懸念形式”，“在一齣戲劇中，形式本身沒有價值，只有形式的懸念才有價值。”^[10]施塔格爾則將“戲劇式風格”指明為“緊張”，並且認為“緊張”源出於一種“預感”、一種“憂心忡忡的期待”^[11]^{120,144}。這種關於“戲劇性”與“緊張”“懸念”“期待”“意外”“預感”等心理張力的關係的論述不勝枚舉，就連劇論鼻祖亞里斯多德也在《詩學》裏以對“發現”與“突轉”的論述暗示出這種關係的預存。這不禁令人好奇，為何人們對戲劇體驗有著這樣出奇一致的心理指征？“懸而未決”是如何構成了人們對“戲劇性”所共具的心理期待的？我們看到，這恰好就是“行事”在“事之所行”意義上的重音落處，即是說這種因一切“懸而未決”而促就的期待來源於在“行事”中“事之所行”的尚且懸欠。這也就意味著，我們由“戲劇性”所凝聚的心理張力的根本指向乃在於，我們並不知道“後事”如何，因為若“行事”不止，為“行事”所引動和造就的“事之所行”依舊在形成其效應，我們對“懸而未決”的期待則是呈露出一種對“事之所行”的效應的完全展現的渴望。以此來論，我們以“戲劇性”所描述的感受結構則表現為期待與效應的同構，或可對這種同構命名為“形成感”，這種“形成感”既可描述作為日常語義的“戲劇性”體驗，亦可描述作為審美經驗的“戲劇性”體驗。細緻來說，“形成感”所標畫出的同構意味著，期待與效應並非並列平行的，而是交織生成的，亦即是說，效應在期待中成形，而期待則因效應成形而具有一種經驗，“形成感”的感受內核便在於于“形成”中“成形”與“經驗”的同時性。所以，於“戲劇性”中，我們自源初便就是一個參與者，這種參與並不是從外在手段上對觀演空間的拓展，而是從本源處，當我們使用“戲劇性”進行判斷之時，我們便已經無可選擇地參與進這種“形成”了。無怪施塔格爾在言及戲劇的“緊張”之時說，“緊張由‘部分’的不獨立所引發。每一個‘部分’都使自身或讀者感到不

足。……到了結尾才什麼也不再缺少，急躁的心情才被平息。”^{[11]137}言及“形成”，就是要看到人事物尚在生成中難以被言說、把握的不確定性，也是人事物之本質的暫時缺位，我們在這種“形成感”中翹首企盼的乃是不能止息的變化，但我們絕不將這種對變化的期待理解為某種已然在未來現成之事物在物理時間的流逝中的自然到場，而是未來之物事仰賴於我們對自身的“先行”，仰賴於在這種“先行”中，過往之已然與未來之尚未相互作用而為當下綻開一種境遇，這種境遇便是期待與效應共構的展開空間，它即使現在成為可能，也使對現在的超越成為可能，亦即是說，在“戲劇性”中，“行”是對“事”的一種超越，“事”是一種引發，引發“行”對“事”之現存的超越。我們或可進一步地說，“形成”所及之處，對象便在期待與效應的共構中尚付闕如，我們于“形成感”中的體驗便是一種對“對象隱寂”、甚至是對“無對象”的體驗。對這種“形成感”的如此把握，或許是我們能從本源處對“戲劇性”予以恰切把握的奧義所在。

反觀敘事，別林斯基曾藉李斯特所言指出，“歷史的東西，在敘事詩中被敘述；在戲劇中被預見或者被創造”，進而敘事在於“通過外部的形相來表達事物，通常是講述：這是什麼事物，以及事物是處於怎樣的情況。”^[12]施塔格爾也說，在敘事中，關注被“深入到過去的事情中去”，佔據主位的情緒感受不是在“回憶”而是在“記憶”。“在記憶中，時間的以及空間的間隔距離始終保持著。遙遠的事變成當前，乃至出現在我們的眼前，因此也就站在我們的對面，並且作為另一個奇妙的、更偉大的世界。”^{[11]73}這兩種論述極為精到地指明了我們對“敘事性”的體驗結構。若說我們在“戲劇性”中對期待瞭解“事之所行”的“後事”如何有著無可饜足的需求，那麼在“敘事性”中，我們則對“所行之事”的“故事”如何造就了當前世界抱有極大興趣。在述及這一特徵之時，我們已經注意到，人類對自身及其世界的好奇與驚訝有著兩種方向相反的指針：在戲劇中，我們欲求超越被過往造就的現存而將興趣聚焦於行動在未來到來中的自我說明；而在敘事中，我們好奇我們所棲居的生存世界的來處與源因，我們去關於我們自身生存的記憶中尋覓答案，所以我們貪婪地探聽“故事”，企圖從敘述者的娓娓道來裏傾聽出那被蘊藏在久遠劫來中的命運罡力從遙遠處傳來的聲音。所以有說，“敘事式詩人問：從何而來？……對這個問題的回答把被問到的事像拋錨似的固定在一塊土地上。這塊土地便是既往，它，自成一體，靜止不動，無以改變。”^{[11]75}所以，相比於“戲劇性”所凝注的“形成感”，“敘事性”則展露自己為一種“既往感”。在敘事中，我們信賴敘述者，我們甘願藉他的視角去看待事物，這實則是信賴“故事”本身，是信賴“故事”所天然具有的“既往感”，是對這種“既往感”所天然稟有的堅實的確定性能為我們供給答案的相信。“懸欠”恰好在“敘事性”中是缺席的，一切已是實在，“敘

事性”的“行事”所具有的“所行之事”使“行”在“事”前，“行”所構成的“事”成為給定予我們的生活世界，所以，我們能夠看出，在“敘事性”中所具有的熱情是相對於“先行”的“回溯”。

至此，我們討論了兩種“行事”類型因其重心互異而形成的不同的原初體驗結構。對“戲劇性”的“事之所行”與“敘事性”的“所行之事”的存在論區分，戴維斯在他對《詩學》的解詁中有一種比較恰切的總括式說明，悲劇意味著“行動中的言辭”，而史詩則意味著“言辭中的行動”，這恰是對我們此處所談及的“事之所行”與“所行之事”之間的存在論差異的點明，而戴維斯又更進一步地說，“在史詩中，詩作事件的型相（eidetic）順序並不同其發生（genetic）順序。而悲劇，因其必須使二者一致，就得給人一個幻象，好像時間序列是一個明白易解的序列。”^[13]戴維斯從古典學、哲學的角度談到了亞氏在《詩學》中對理性與行動予以詮釋的隱微寫作，但他以“型相”與“發生”提出來時間性問題，對我們戲劇學的研究來說，無疑使得此重要問題從另一維度被端至前臺：在對“戲劇性”與“敘事性”進行批判之時，我們如何回應“詩作”與“詩”、“作品”與“作”、“結果態”與“過程態”、作為物與世界的“藝術”與作為物化與世界化的“藝術”之間的關係呢？因為，我們不遺餘力地期圖從原初體驗結構上對“戲劇性”與“敘事性”進行存在論區分，就是為了避免將此二者的差異理解為某種實物間的、靜態的對象性差異，而是要從一種“型相”與“發生”之間的動態關係層次對二者予以分別說明，祇有這樣我們才能真正觸及到“對象何以可能”的問題，也才能從真正原初處對此二者予以顯明。

二、“行事”于對象形成上的存在論區分

在對“行事”予以原初體驗結構的區分之後，我們初步具有了“戲劇性”與“敘事性”在對象形成機理上的時間向度：在“戲劇性”中，我們以“行”向未來的“先行”而達至對“事”之現在的超越；在“敘事性”中，我們以“事”之現在作為基點而“回溯”到過去之“行”對現在的造就的尋覓之中，兩者在“形成感”與“既往感”的表述中展開向度的差異十分分明。亞里斯多德認為“事件—行動—情節”三方關聯為悲劇與史詩所共同具有，而我們以“行事”指稱這一共性，同時以不同的重心落點描述出“戲劇性”與“敘事性”的結構差異，但我們的最終任務乃在於釋清這二者的存在狀態，即勘破這樣一個謎團：亞氏所指明的為悲劇與史詩所共具的“事件—行動—情節”三方關聯如何以及為何會形成兩種不同的樣態，“戲劇性”與“敘事性”在對象形成模態上的存在情形是怎樣的？祇有嘗試追問這個疑難，或許才能為對對象形成機理的追問尋獲一個有價值的基點。在前，我們已經探討過“行”與“事”在這兩種對象形成模態中的不同

引發關係，現在需要考察的是，這兩種不同的引發關係會怎樣構成情節，其會為我們指明“戲劇性”與“敘事性”的對象形成的機理嗎？所以，現在我們的追問重心落在了“事件—行動—情節”三方間的構成性運作上。

我們注意到，戴維斯指出了兩種時序——事件的發生順序與形象順序，在戲劇中，這兩種時序是一致的，而在史詩中卻並非一致。如何理解這種區分和論斷呢？這裏涉及的恰好是藝術的兩重語義——作為行為及其過程態的藝術活動與作為製品及其結果態的藝術作品。將之放在亞氏的語境中，則指的是摹仿的兩重語義——“摹仿之運作”與“摹仿之作品”。戴維斯敏銳地察覺到，我們無法簡單地分離摹仿的“行動本身”與“行動製品”，“Mimêsis[模仿]首先意為模擬（mimicry），但也是表現（representation），兩者皆作為行動也作為產品。”“事物如何被模仿，始終是模仿的真正對象，……模仿這模仿行動本身，瓦解掉製品和活動間的區別，這意味著描述出行動特有的要素。”^[14]這聽起來實在有些不可思議，但若我們把“摹仿”視作一個動詞、一種活動，這未必不可思議。進一步來說，若我們將“戲劇”與“敘事”也首先視作一個動詞、一種體驗活動、一次藝術思維的生發，那麼作為存在論意義上的兩種概念——“戲劇性”與“敘事性”，也不再單只意味著作品的對象性結構，而是成為構成藝術活動全過程的意識運作方式。如此，我們追問對象形成機理，其實就在於追問意識在活動過程中的專注方式，二者具有一種實難解離的同一性。戲劇詩人專注於“讓戲劇發生”，而敘事詩人專注於“讓敘事發生”，藝術過程中的活動性使對象得以“對”起來^①，借用一種海德格爾式的表達，“戲劇戲劇化”，“敘事敘事化”，但我們需要警惕的是，同是“讓發生”，戲劇與敘事卻有著十分不同的存在情形。直白來說，之於戲劇，此結構揭示為“去戲劇起來”（to dramatizing），而之於敘事，則是“被敘事出來”（to be narrated），這是闡釋大衛斯所說的“型相”與“生成”兩種順序之關係的根本樞機所在，囿於篇幅與主題，此處暫先指明，具體說明裏好另待專文論述。但於此期圖重點解釋之處在於，我們以“戲劇性”與“敘事性”來討論戲劇、敘事之存在，就是要看到，裏有在這種“在起（出）來”、“讓發生”的意義上，我們才能不預設對象，然後對之進行表象（Vorstellen），而是視對象為一結果，僅祇專注、切身於過程的展開結構，召喚存在親臨。如此，或許才能真正揭櫫藝術的原發性，才能避免藝術僵死為一種實體概念。所以，亞氏所說的“摹仿”，並非徑直

^① 施塔格爾曾談到過這種對象觀：“所有一切正在發生的事都成了 Gegen-stand.” “‘對象’即對面站立著的事物。”（見《詩學的基本概念》，中國社會科學出版社 1992 年版。）海德格爾的論述更為精到：“如若我們把一個獨立之物擺在我們面前，無論在直接的感知中，還是在回憶性的想像中，這個獨立之物就可能成為對象。然而，物之物性因素既不在於它是被表像的對象，根本上也不能從對象之對象性的角度來加以規定。”（見《觀入存在之物》，《不萊梅和弗萊堡演講》，商務印書館 2018 年版。）另外，整本《康德與形而上學疑難》幾乎都在討論“讓對象化”——“對象何以可能”的問題。（見《康德與形而上學疑難》，商務印書館 2021 年版。）

意味著一種再現活動、表像活動，因為我們在“摹仿”之前，尚不具有對象，而是要在戲劇地“摹仿”中、在敘事地“摹仿”中讓對象自行“給出”。這種理解之下，構成我們追問樞機的便不再是去問“摹仿什麼”，也不祇是簡單地問“如何摹仿”（方式），而是要問“摹仿如何能使對象自行給出”、“摹仿如何能使不同的對象類型于形成中顯現自身”。

在擁有了探基思路之後，回至對“戲劇性”與“敘事性”的存在論差異的追問裏，我們發現，亞氏確實從方式上區分過兩者：悲劇“借人物的動作來表達”^{[2]36}，而史詩則依靠敘述。但對荷馬的評述，“既可憑敘述——或進入角色，此乃荷馬的做法”，^{[1]42}卻又立馬使依靠方式這種區分辦法顯得有些無力。我們甚至誇張些問，既然可以以人物的口吻進行動作性扮演，那荷馬的“敘述”是否也能算作一種動作方式呢？此處，除了展現出“戲劇性”與“敘事性”之間原初便具有的某種親熟性以外，還暴露出了從手段、方式意義上的“如何”上進行存在論區分的無力。真正需要被解蔽的乃是意義之形象何以生成問題上的“如何”，它也是一種方式，但並非是一種認識論意義上的方式，而是一種直覺方式，它使得某種東西在審美直觀中為我們所尋獲。我們在“形成感”與“既往感”的說明中已經暗示出這一疑難的思考指向：在“戲劇性”的期待中，我們並不關心事件本身，而僅僅將之作為一種契機，相反，我們觀望於事件所構成的效應，我們記得曾有說“沒有事件，沒有事件的連鎖，即沒有戲劇。”^[15]“事件的連鎖”所指的是事態的生就，事件是我們在戲劇中窺望事態的跳板，事件是命運暗中的行動，但它卻從深處引動了人的自我行動，人的行動便是為了極力窺破這冥冥之中的擺置與因由，以期對自身予以一種生存論上的闡明。所以，當事件不斷累積發酵，其中的秘密越是在顯明中為我們所已知，其間所營構起的未知——事態，便越是趨於隱匿自身而勾起我們的想象，“戲劇性”竭力拉扯著這種“未知的已知”，即尚未完全展開其效應的事態，它賺足了我們的期待，它讓我們為一種未知在已知中的懸停與延宕而焦急。正是這種情感趨向決定了，“戲劇性”的存在情形顯露為“（事件）—行動—情節”^①，故而在戲劇中，所謂的“情節”自陳為“事態”，在“事態”裏，“戲劇性”將自己顯現為一種事之趨勢，而這趨勢恰就是我們於戲劇活動過程中領受到的審美對象的自行給出，給出之際我們無法全身而退，我們總是在與之際遇之際已然被之居有，就連荷馬，當他發現感受到這種張力的時分，他也不得不棄用敘述而“進入角色”，以這種“戲劇化的摹仿”^{[1]48}來顯示人的行動與命運暗中的行動的並聯。另一方面，於“敘事性”而言，事件的始末細節，這些始末對事物的造就，

① 在此處予以一種符號使用方面的意義說明，筆者使用“（）”（加括弧的方式）與括弧內對文字的“—”（加刪除號的方式），欲圖暗示出這一存在情形的“顯隱”情況，處於括弧中的乃是隱沒自身的要素，意即，在“戲劇性”中，事件隱沒自身而化為行動以顯為外在的情節；同理，其後論述的“敘事性”則是行動隱沒自身而化為事件以顯為外在的情節。

哪怕是對那些旁逸斜出的相關性的說明，在敘事裏也是足以能調動我們的興味的。施塔格爾談到敘事詩人既將可變的事物指給人看，又極為強烈地想要以同一性“克服人和事物的匆促已逝性”，故而“敘事詩人每走一步總要站住，從固定的立場出發觀看一個固定的對象。”^{[11]73,75,91} 在這可變與不變之間，什麼才能滿足“敘事性”留駐事物之中的需求？是事實，我們在“敘事性”中滿心期待的，便是對事實的瞭解，是對那些構成我們當下生存境況的隱匿在暗處的必然性事實的揭蔽。所以，亞氏所確立的三方關聯，在“敘事性”則展現為“（行動）—事件—情節”。若說在戲劇裏，事件是行動的推手，而行動直接構成作為事態的情節的話，那在敘事中，過往的行動是當前事件現出的必然因，它成為了無可更改的、決定人類命運的既定事實，事件以揭蔽與顯明這一事實的方式構成情節，情節在敘事中則表現為對事實的敘說，這一敘說所形構的“敘事性”期待便顯現為由“已知的未知”所形成的張力，即我們對瞭解那些已然在施加著效力的未知事實的焦渴。事實是決定論的，在敘事中，人無可回避地承認自己是弱者，在翹盼和憂心中傾聽著天命置送的聲音。所以，“敘事性”所蘊藏的是一種事之效力，它是一種自隱，是天命竭力顯明自身的行動，卻是人之命運必然接受的事實，於是，諸神便是早期的敘事藝術中無可充替的象徵。從這一意義上才能認定“敘事性”所具有的客觀原則，我們作為天命置送的接受者祇能安於做一個和敘事詩人一樣的靜觀者。如上所論，我們才對“戲劇性”與“敘事性”各自如何能夠達以對象形成作出了一番說明。

誠然，筆者以“行事”作為統領概念，對“戲劇性”與“敘事性”的存在論分殊予以論述，這其間不僅受啟於海德格爾以來的現象學闡釋學傳統，同樣還在不同程度上汲取了奧斯汀在《如何以言行事》中的對“施行話語”與“記述話語”的區分智慧，以及伊拉姆在《符號學與戲劇理論》中的相關論述同樣給予筆者諸多啟示。但是，文藝美學所談及的“行事”，與語言學、實踐哲學等多領域所論述的“行事”存在概念差異，為了顧及這種差異，同時也為了凸顯戲劇學與敘事學在研究思路與方式上的獨特性，筆者並未過多使“行事”偏移由“事件—行動—情節”三方所構成的整體語境框架，這是本文自限其論域的用心所在。筆者欲圖尋覓出一種並不徑直從對象物出發、且留駐於對象物之中的追問道路，亦即是說並不首先承認我們已經具有了某種現成的審美範疇，然後以之去夾問事物以求逼出一個對象物來。若必需某種形而上學的術語來自述，毋寧說，筆者反倒想問，審美範疇如何而來？這或許是去追問“對象如何可能”時所必經的迂回。筆者深知，關於此一疑難，無論多少文述都祇意味著起步，無論給出怎樣的答案都難以逃脫人之言說的形而上學本性。但或許，我們祇能形而上學地“答”，卻並不意味著我們必然祇能形而上學

地“問”，去“問”著“思”，“思”並不追求去形成知識，正好像我們對“戲劇性”與“敘事性”之存在論差異的“思”根本談不上給出了知識一樣，而是力圖使“思”成為一種直觀，為真理的自行設入供給一個場域，而並不是將“思”僅祇當作一張捕獲現成事物與現成解釋的獵網。

【參考文獻】

- [1] 亞里斯多德.詩學[M].陳中梅,譯注.北京:商務印書館,1996.
- [2] 亞里斯多德.詩學[M].羅念生,譯注.上海:上海人民出版社,2004.
- [3] 彼得·斯叢狄.現代戲劇理論(1880-1950)[M].王建,譯.北京:北京大學出版社,2006:5.
- [4] 羅念生.羅念生全集(第八卷)[M].上海:上海人民出版社,2004:200-203.(重點號乃引者所加)
- [5] 陳明珠.“動作”還是“行動”?——亞里斯多德<詩術>的“戲劇性”論述[J].藝術學研究,2022(4).
- [6] 海德格爾.形而上學導論[M].王慶節,譯.北京:商務印書館,2017:39.
- [7] 海德格爾.論哲學的規定[M].孫周興,高松,譯.北京:商務印書館,2015.
- [8] 阿·尼柯爾.西歐戲劇理論[M].徐士瑚,譯.北京:中國戲劇出版社,1985:37.
- [9] 迪倫馬特.戲劇問題[M]//伍蠡甫,主編.現代西方藝術美學文選·戲劇美學卷.瀋陽:春風文藝出版社,1989:60.
- [10] 蘇珊·朗格.情感與形式[M].劉大基等,譯.北京:中國社會科學出版社,1986:357.
- [11] 埃米爾·施塔格爾.詩學的基本概念[M].胡其鼎,譯.北京:中國社會科學出版社,1992.
- [12] 別林斯基.別林斯基選集(第三卷)[M].滿濤,譯.上海:上海譯文出版社,1980:9、37.
- [13] 戴維斯.哲學之詩——亞里斯多德<詩學>解詁[M].陳明珠,譯.北京:華夏出版社,2012:178、187.
- [14] 戴維斯.哲學之詩——亞里斯多德<詩學>解詁[M].陳明珠,譯.北京:華夏出版社,2012:11-12.(“模仿”即為“摹仿”——引者注).
- [15] 瑪·克尼別爾.在動作中分析劇本和角色[M]//中國戲劇家協會研究室.戲劇理論譯文集第一輯.北京:中國戲劇出版社,1957:42.