

学者书库·论丛

学者书库·论丛

学者书库·论丛

学者书库·论丛

学者书库·论丛

● 周 宁 著

比较戏剧学

——中西戏剧话语模式研究

● 上海社会科学院出版社

学者书库·论丛

学者书库·论丛

学者书库·论丛

学者书库·论丛

学者书库·论丛

周 宁 著

比较戏剧学

——中西戏剧话语模式研究

上海社会科学院出版社

(沪)新登字 302 号

责任编辑 徐 侗

封面设计 范一辛

比较戏剧学

——中西戏剧话语模式研究

周 宁 著

上海社会科学院出版社出版

(上海淮海中路 622 弄 7 号)

发行所 上海发行所发行

苏州印刷总厂吴县东山排版分厂排版 上海东方印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 8.375 插页 2 字数 205,000

1993 年 10 月第 1 版 1993 年 10 月第 1 次印刷 印数 1—1 000

ISBN7-80515-822-3/I·92 定价:5.80 元



周宁博士,男,1961年生,现供职于厦门大学中文系。主要译、著有《接受美学与接受理论》、《现象学与文学》、《得克萨斯》、《阅读活动》、《幽默广告》主编。译《二十世纪世界文学百科全书》、《外国名诗鉴赏辞典》、六卷本《中华智慧经典》以及《国人国风》丛书等。近年来在《中国社会科学》、《文艺研究》等刊物发表学术论文四十余篇。

序

朱栋霖

在今年6月15日举行的南京大学博士论文答辩会上，周宁的论文《比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究》，被专家们评为中西比较戏剧学中富有理论突破意义的新成果。不久，周宁告诉我，这篇博士论文将在上海出版。我想，如果他的导师陈瘦竹教授健在，他一定会欣然为序。我曾经协助陈瘦竹、叶子铭两位博导的工作，我想起三年来周宁在南京大学攻读博士学位的情况。

记得1989年春天我到南京，几位研究生告诉我当时流传在他们中间的一则佳话。一位从青海来的年轻人到南大中文系参加博士生复试，他事先已经联系好到南方沿海一所名牌大学的经济学院工作，他决定放弃这一工作而留下来攻读文学方面的学位。他说，“南京大学这地方远离金钱，是个做学问的地方。”当时经济浪潮已经开始冲击着大学校园，莘莘学子中已有坐不住阵脚的。因此这句淳朴得很可以的“佳话”，给我留下深深印象。

1990年春天，我从香港访学归来，由于协助陈先生培养博士生工作，就与周宁交往颇多。他确是位淳朴的青年学子，聪颖、勤奋而有书卷气。每次我去荟萃楼101室，总见他一个人静静地埋在一堆书籍与文稿中。他送我一堆书，都是他自己撰写与翻译的著作，这使我对周宁有进一步了解。他翻译的《接受美学与接受理论》、《现象学与文学》、《阅读活动》，都是接受美学、现象学、叙述学的代表作，要译好这些当代西方新理论需要较深的理论功底，而这些译本的问世也确曾在中国理论界发挥了很好的作用。他为《外国

名诗鉴赏辞典》撰写了几近一半的文字，以至于原主编将这位年轻人“破格”擢为主编之一。鉴赏辞典通常是应景文章，而周宁的这些诗歌赏析条目由于融合了英美“新批评”的解读方法，写来不落俗套。他还翻译了美国长篇小说《得克萨斯》。他主译了《20世纪世界文学百科全书》，这部英语世界权威性的文学百科全书，深入地展示了本世纪世界文学与文学理论的风貌，中译本400余万字，其翻译难度是可想而知的。近年来他还在《中国社会科学》、《文艺研究》等刊物发表论文近30篇。他总是一刻不停而又舒展自如地在做，他不夸夸其谈，决不像有的人能大“侃”而不稍作。

陈瘦竹先生对这位学生是寄予厚望的。周宁受过大学外文系训练，又攻读中文系文艺理论专业硕士学位，他曾致力于翻译西方当代美学理论，又具有文学理论思辨能力，而后选择中西比较戏剧学作为博士论文研究方向。我觉得，周宁的学历与陈先生当年的治学道路相仿佛，他应该是最能继承陈先生事业的。

比较文学与中西比较戏剧学在我国是新兴学科。从事这一研究需要精通中、外文学与语言。海外的比较文学学者大多集中在外文系，比较文学在中国80年代兴起则是从大学中文系开始的。一些中青年学者为了解决中国现代文学受外国文学影响这一令人瞩目的独特现象，开始从事影响研究。但是建设一门新学科并非易事。十年来中国新生的比较文学界做出了不少成绩，初步形成了一支队伍。这支由临时“转业”、“客串”而组成的队伍积极性高，但匆促上阵，准备不足，研究工作还停留于介绍概论与解决中西文学的某些具体现象的比较层面。而建设新学科，需要在大量的具体研究成果基础上，构筑起一套系统的学科理论与方法。对于中国比较文学来说，我认为主要是两方面的工作。第一，将西方现代新的研究方法加以改造，运用于解决中西文学比较的具体课题，取得丰富的成果；第二，将从西方兴起的比较文学理论与方法“中国化”，建设起适用于中西文学比较的系统的理论与方法，因为西方比较

文学思考与运用的对象是西方各民族文学与文化，而东、西方文学各自的巨大独异性则需要建立起新的理论与方法。

周宁的博上论文《比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究》，就是在这些方面做了出色的工作，如他自己所说：“我所做的，是中国比较戏剧学迈向理论系统化的第一步。”这是一部具有较高理论品位的比较戏剧学专著。

周宁提出，中、西戏剧存在着两种各自具有内在一致性的话语模式，一种是叙述性的话语模式，一种是展示性的话语模式。应该说，这一基本论点并非周宁首创。周宁的成功之处是，他以叙述学的研究方法，结合形态分析，对中、西戏剧的传统模式——从话语结构、类型到词语与动作之间的关系、时空与剧场经验以及戏剧文本的视界结构等——进行了系统的理论诠释。因此周宁的研究就同以往的中西戏剧比较研究不同，那些研究大多撷取某些现象、某一问题，缺少理论的系统性，是比较研究而称不上“中西比较戏剧学”。周宁不是找一些具体例证来证明何为叙述、何为展示。他以叙述与展示两个概念作为论文阐释的逻辑起点，从话语模式入手对戏剧模式的一系列问题作出系统化诠释。他成功地运用了叙述学的研究方法，从而提高了论文的理论品位。由于周宁这几年致力于西方新的美学与批评方法的译介，现代阐释学、接受美学、结构主义叙述学等被他吸收糅合进论述中。他所做的最有价值的工作，就是我在上文所提出的两点。一是将新的研究方法经过改造适用于中国文学现象的分析。在这篇论文中最明显的，是运用叙述学的研究方法将现代阐释学中的“视界”概念移用于探讨中、西戏剧话语的不同内在结构，他发现了西方“展示性”戏剧的多元视界结构与中国“叙述性”戏剧的一元化视界结构，这决定了两种戏剧的不同戏剧情境与戏剧性。这篇论文中像这一类关于中西戏剧模式具体构成的分析，总是被他说得既透彻又新颖。尽管有个别基本结论已被前人提出过，但是由于周宁运用了新的方法，实际上是开

拓了新的思维视野与方法，就比他人说得透与新。其二是将主要用于小说研究的西方叙述学与形态分析方法结合起来，经过改造运用于中西比较戏剧的系统性研究，从而使一直处于稚嫩状态的中西比较戏剧学开始具有理论品格。因此这篇博士论文被答辩委员会评为：“具有独特体系、富有理论深度、取得了突破性成果的论著。”

中国比较文学与比较戏剧学需要更多的理论新人。我希望本书的出版能推动更多的理论新著问世，推进新兴学科理论的“中国化”，建立起成熟的“中国比较文学”与“中西比较戏剧学”。

1992年9月3日于

南京大学戏剧影视研究所

导 言

戏剧是人类共同心灵的表现。当所有的日子与其辉煌、衰败一同沉寂在时间的深渊中，当山岳与森林、无尽的田园村落、浩瀚的大海将人类分隔在两半球、东西两个世界的时候，戏剧艺术以充满感性荣光的形象，复活了人类共同的回忆与梦想，孕育着真诚普遍的精神。在戏剧世界中，一个民族与另一个民族相互交流、相互理解、相互启发、滋养着智慧与想象，相互提供着创造的灵感。表现在戏剧交流中情思与艺术形式方面的某些共同性令人激动。同时，差异现象也是普遍的。不管是语言策略、情节结构、观感故事的角度，还是演出风格、剧场经验，中西戏剧两种各自呈现出连续性的艺术传统，尽管在两千多年的隔绝之后开始了交流，甚至相互利用，但似乎难以重合。不同戏剧传统之间的类同现象是人类共同精神的见证，其间的差异则体现了人类精神的丰富性。对同一文化类型内不同戏剧传统进行比较，“可比性”的基础往往是类同点，在跨越两大文化圈的中西戏剧比较中，戏剧这一共同的类型概念下存在的种种思想与艺术形式上的差异，就更惹人注目，更具有理论探讨的价值。民族戏剧传统的个性表现了总体戏剧的各个侧面，世界戏剧史的各个断层，以及戏剧诗学的各个范畴。

20世纪以来，没有哪一个民族可以像孤岛一样生存，无论东方还是西方，都不可能把自己封闭在自身传统中讨论戏剧问题。西方从叶芝、布莱希特到阿庇亚、阿尔托，以东方戏剧作为灵感，似乎是

与他们的艺术成就分不开的。而在中国现代话剧史、日本新剧以来的戏剧史中，西方戏剧的影响几乎是主流。大量的戏剧作品伴随着整体性的观念、批评理论一同传播，以至我们在讨论东方戏剧时，讨论的对象从文本到演出形式，都有浓重的西方色彩，而且，有关美学观念、审美惯例、理论范畴或批评方法，也是西方的。因此，具体历史范畴内的中西戏剧的交流关系，势必成为比较戏剧学中影响研究的重要依据与对象。18世纪中国的元杂剧《赵氏孤儿》传入欧洲，对西方戏剧观念产生了一定的影响；20世纪中国话剧完全是西方戏剧影响的产物。这种影响体现在作品、剧作家上，也体现在戏剧运动、思潮、类型演变过程中，前者如易卜生、奥尼尔与曹禺，《原野》与《琼斯皇》；后者如写实主义戏剧与中国现代话剧、爱尔兰民族戏剧运动与国剧运动等。剧作家与剧作家、剧本与剧本、演出风格与演出风格之间、创造与灵感之间，一系列跨国跨文化的可实证的交流关系（影响与接受），是近年来中国现代戏剧史与比较戏剧学研究的一个热点。

戏剧思维的惯例与价值尺度往往因时因地而异，文化语言、种族环境、风俗制度等等因素，都会造成不同的戏剧形式，从而为比较戏剧研究提供了诠释的语境与依据。

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。找出异同的现象，并不是中西比较戏剧研究的目的，关键还在探讨现象与现象之间的联系以及现象背后的某种必然的理由。任何一种戏剧传统，都是结构、功能与价值的整体，将不同现象按特定规律联系起来的，是特定的模式。只有发现中西

戏剧两种模式的本质，才能将具体比较研究中发现的一系列的异同现象串起来，提供系统的诠释，才能使实证材料的比较具有体系性与理论性。

比较不是理由，也不是目的。如果在比较戏剧学中只注意比较而忘记了戏剧学，那么，所谓的比较就成了一堆支离破碎的异同现象的罗列。理论的系统性不可缺失，中西戏剧传统的种种异同现象，标志着两种戏剧模式，而这两种戏剧模式的本质何在，它与具体异同现象之间的必然联系如何，是本书关注的问题。以往的研究已经揭示出中西戏剧传统中的许多共性与个性的现象，笔者尝试在这种种现象之间建立某种逻辑的统一性，因为只有探讨两种戏剧模式的逻辑统一性，才能将具体的比较研究提高到系统的戏剧学理论层次，才能对跨越中西戏剧传统的共同的戏剧诗学的建设有所贡献。

中西戏剧比较研究并不等于简单地将两种戏剧形式放在一起，或者将注意力投注于它们之间的亲缘关系，更不是研究戏剧外贸或发挥想象力将无历史联系的东西强拉硬扯到一起的智力游戏。这样实际上是将方法混同于目的。比较戏剧学的宗旨在于开拓戏剧研究的视野，使具体的研究具有普遍整体的世界主义意识，通过对西方戏剧的观照，与自身拉开一定的理解与诠释的距离，更深刻地认识中国戏曲传统的本质，通过对方的映照审视自己。同时，通过比较研究，还能增进对西方戏剧传统的理解，既通过理解对方来理解自己，又通过理解自己来理解对方，互为主观、互为批判。

中西戏剧的交流为我们的研究提供了历史的起点。交流中的影响、接受、模仿、变形，甚至误解与叛逆，提出了一系列涉及到双方戏剧传统的问题，从比较到戏剧学意味着从一般现象描述到系统理论的诠释。从18世纪《赵氏孤儿》传入欧洲，到20世纪中国舞台上演话剧，两种戏剧模式似乎都在差异的前提下试图了解对方，利用对方。这其中包含着客观的知识，也包含着主观的想象；

包含着理解，也同样包含着相当成份的误解。正是在这具体的交流过程中，一系列值得思考的戏剧问题不断出现，期待着理论的深入探讨，而从理论层次上系统地研究这些问题，又势必要涉及到两种戏剧模式的某些核心概念。在人类艺术的“想象博物馆”中，中西戏剧作为不同而又不可或缺的组成部分，在相互独立或相互交流的历史状态中，从不同角度建设着共同的戏剧诗学。然而，作为两种传统或模式，它们各自的核心概念是什么？那个系统的“阿基米德”点何在？

1735年，马若瑟的《赵氏孤儿》法译本登载在《中华帝国志》（简称《中国通志》）上，在这个中国戏曲的第一部西语译本中，曲辞全被省略了，原因大概是译者与当时西方普遍的戏剧观念认为“歌唱和说白不应该这样奇奇怪怪地纠缠在一起”。西方人接受中国戏曲的语境是西方戏剧，“欧洲人有许多戏是唱的；可是那些戏里就完全没有说白；反之，说白戏里就完全没有歌唱。”^①这是他们省略曲辞的根据，也是他们将中国戏曲称为Opera（歌剧）的根据。20世纪初中国戏剧界在对旧戏感到失望的时候，引进了西洋戏剧，又过了20年，洪深才为这种新剧找到一个能说明其主要特征的术语——话剧。西方强调中国的“歌”；中国强调西方的“话”，由此可见，在中西戏剧交流中，重要的不是对方是一种戏剧，而是一种不同于自我的戏剧，交流的任何一方都把对方当作非我的形式，或者说是自我的否定形式。

话剧无唱工，是对话的艺术，这是接受西洋剧的主要动机之一，也是建设新剧的起点。值得注意的是，近百年的中国话剧史中，对话却始终是一个薄弱环节。不仅20年代的观众“无法忍受三、四

① 伏尔泰的好友阿尔斯侯爵在《中国人信札》中评价《赵氏孤儿》，认为该剧有两个缺点，一是违反“三一律”；二是曲白相混：“歌唱和说白不应该这样奇奇怪怪地纠缠在一起。”参见《比较文学论文集》，北京大学出版社1984年版，第89—91页。

个小时的对话”^①，连80年代的剧作家也不堪设想“演员在舞台上，你说我说，从头到尾说来说去，真成了说话的戏剧了”。^②究竟是一种什么力量，阻挡中国戏剧家与观众将对话当作一种合理的审美形式，纳入自己的想象系统中？

新剧强调的是“话”，鲁迅说“以白话来兴散文剧”。然而，是否只要说话的剧就是话剧呢？早期文明戏多采用幕表制，大概是以为只要按故事情节即兴在台上说话，就是新剧了，果真如此？还是戏剧的话不同于一般的谈话？在台上谈话是话，讲演也是话，“文明戏”有成为“化装讲演”的倾向，难道讲演的话与话剧的话就没有区别？或许戏剧的对话具有其严格的文类规定性，它既不同于一般的日常谈话，又不同于史诗般的叙述或讲演。那么，在西方戏剧话语模式中，对话具有何种文类规定性？或者说，对话怎么才能具有戏剧性？中国为什么一方面有意识地将接受西方戏剧的选择重点放在对话上，另一方面又在无意识中误解西方的对话精神？中国人接受的选择与利用中的误解究竟是在一种什么语境或传统背景下进行的？戏曲语言结构中，对白性话语的功能如何？戏曲的话语结构，作为交流与接受的期待视野，是否影响着话剧的建设？

戏剧传统是交流的背景与前提。人们为了背叛传统而接受“非我”的戏剧模式，同时在接受中又无法摆脱传统视野的制约。传统并不是过去时间中客观的事件，而是一种先在的经验结构，是无数的文本在精神中整合积淀成的一种类型与形式的观念，一种“集体

① 1920年，《华伦夫人之职业》在上海新舞台剧场演出失败，宋春舫分析其原因时指出“……西戏剧本，往往以毫不相干之谈话开场，益令人无从捉摸。……‘你想区区六个人，在台上平平淡淡说四个钟头的话——第一幕开场，就是薇薇与波兰地，没头没脑地说了差不多三十分钟。第三幕华伦夫人与薇薇，要说一点钟话——看惯走马灯的旧戏的中国观众，见了这样的新戏，怎么教他们坐得住啊！’”

② 见《戏剧观争鸣集》（一），中国戏剧出版社1986年版，第44—45页。高行健在《新观众不爱看话剧的原因时让这蛋证的。

的意识形态”。两个多世纪中西戏剧交流过程中的种种问题，实际上都涉及到中西两种戏剧传统中的某些核心概念。为什么中国话剧的对话发展不完善，为什么误解西方戏剧的对话，这些问题，似乎都可以在中国戏曲缺乏对话机制的特征中找到传统的依据。我们在强调艺术的创造、转化的同时，也不能忽视历史与传统的连续性。

近现代中西戏剧的交流，几乎都把对方当作自身的否定面，但在历史上两种传统并不是没有类同的时候。古希腊悲剧中有大量的歌队咏唱，文本也是韵体，与中国戏曲的体制极为相近。那时的西方戏剧仍不能说是“话剧”，真正的“话剧”要到莎士比亚以后。如果以这种后来不复存在的类同性为思考的起点，那么究竟是什么因素使这两种传统分道扬镳了？除了各自戏剧模式中固有的动机之外，是否还有更为深远的文化素质在起作用？类同已成为历史，在差异的现实面前，相互之间的影响与利用是否会带来新的重合？

戏曲舞台上有声皆唱，为什么就显得自然而然？为什么西方戏剧的对话总是写得那么机巧，富于戏剧性？惯例之中有什么合理性？伴随着有声皆唱的语言，是无动不舞的表演，在充分审美化的语词与动作之间，究竟有什么必然联系？同样的问题也适用于西方戏剧中，对话与具体现实的表演动作，语默动静之间，是否也存在着某种必然的一致性？

对中国政教伦理颇有好感的伏尔泰，看到《赵氏孤儿》以后，也认为这不是一出“悲剧”，而是“一大堆不合情理的故事”。“悲剧”与“故事”之间，区别的重要尺度便是“三一律”。如果将“三一律”当作教条理解，它固然是荒诞的，如果当作一种理论总结，其中却不乏某些合理性，否则为什么直到今天，大部分西方戏剧的结构中，仍有“三一律”的影子。中国接受了西方戏剧的许多理论，几乎任何学说在中国这八十余年的话剧史上都能找到回声，唯独“三一律”，似乎

无人明确表示过肯定的态度，而中国最成功的话剧作品，却体现出“三一律”的精神，如《雷雨》。戏剧如果真没有某种由文类造成的内在局限，西方戏剧又何苦要把自己限制在封闭的时空结构中作茧自缚呢？相对而言，戏曲是开放结构，从杂剧到传奇，时空的自由似乎于戏曲于小说无差别，那么，戏曲作为独特的艺术门类，其时空结构的个性又体现在何处？如果时空的某种局限恰好符合戏剧艺术的审美要求，封闭的结构更能体现艺术魅力，又何乐而不为？在时空结构的差异背后，是一种什么戏剧观或世界观提供诠释与价值尺度？不同的时空结构又是如何创造剧场经验的？

戏曲情节或许山重水复，但结局总是柳暗花明；西方戏剧经常始于困惑且终于更深的困惑，斯坦恩甚至说伟大的剧作都是个谜。曲作家的智慧在于出面为观众指点迷津，观众的智慧在于领悟；西方近现代剧作家更喜欢藏匿起自己的智慧，让人物为自己的个性辩护，让观众诉诸自己的理性与想象，从复杂的文本意识形态中建构出自己的真理。声音与沉默、全知或局限的视界，如果不是一两位剧作家偶然的选样，那么不约而同的前提是什么？戏剧交流是一种意识活动，感知与想象的视界问题，是一个重要问题，剧作者在剧中处于一种什么样的意识位置？在同一事件面前，不同人物的感知角度有何不同？全知的还是局限的？中西戏剧家对两种视界结构是否有所偏爱，两种戏剧传统中视界结构的典型形式，是类同的，还是差异的？如果呈现出不同的趋向，那么不同的原因何在，两种戏剧模式中，究竟是什么概念作为各自的逻辑前提，造成两种传统的差异，造成交流中理解的必要与误解的可能？

跨文化的戏剧交流中，误解与偏移的形式是必然的。一种戏剧模式与其产生的文化心理结构有着整体性的联系，从一种文化与戏剧传统中移植到另一种文化戏剧传统中，很难保持其原有的样态。造成这种歪曲，除经济、政治、宗教、哲学、语言等文化社会方面的因素外，是否更主要的还有中西各自戏剧传统本身的内在原

因？中国话剧最初接受西方戏剧的态度可谓诚恳，“如其要中国有真戏，这真戏自然是西洋派的戏”，“只有兴行欧洲式的新戏一法”，甚至不惜被说成“欧化”，钱玄同、周作人的观点在“五四”时期是具有代表性的。尽管如此，接受与移植的结果仍是改造与偏离。这种变形如果是不可避免的，那么，必然的原因到何处去寻找呢？迄今为止，我们多从戏曲与话剧的断裂或相互否定角度上理解中国戏剧史。实际上戏曲作为一种艺术形式的衰微，并不意味着传统戏剧观念的衰微，创新在很大程度上是对既定结构的背景与突前关系的调整。传统中固有的某些潜在因素附着在外来形式上突出了，而另一些曾经明显的因素退隐到潜在状态中。交流不可能是客观的。传统是交流的先决因素。

要想理解中西戏剧现代交流中的种种选择与改造，就必须理解塑造或以先在结构决定种种交流现象的传统。具体的交流史提出了种种疑问，关于中西戏剧的平行比较又发现了一系列的差异，从文类规范到语言形式、表演风格与时空经验。如果我们的研究尝试在这些方面做出有效的解释，就只有深入中西戏剧的传统模式之中，寻找历史与逻辑的必然。

本书的研究重点，在于中西戏剧传统模式的比较。传统并不是过去的存在，它一直延伸到现在，制约着不同民族每一次戏剧创造活动。传统也并不是一套明确的教条，而是或显或隐体现于戏剧创造活动与文本中的具体的、实在的东西。因此，我们的分析阐释将始终以文本为基础，力图从示范性的解读中揭示具有一般意义的规律，并将这些规律与总体的模式相互印证。

戏剧是一种仪式化的交流活动。不同民族戏剧中的种种审美特征，归根结底是由其话语模式决定的。从一般意义上讲，剧本是一剧之本，有什么样的文本就有什么样的演出。话语指的是用于交流的言语活动。剧作家、剧本、观众构成一个外在的交流系统，它是现实时空中的。剧中人物之间的对话构成内在的话语系统，其

存在形式是虚构的。特定的戏剧话语模式，首先表现在这两个系统之间，两个系统中不同因素之间的关系上。有的戏剧注重外交流系统，文本中的剧作家、舞台上的演员直接与观众接触，近乎于史诗或讲唱文学的话语形式。有的戏剧则注重内交流系统，通过人物之间的对话，将剧情展示出来，不管是剧作者还是演员，都尽量避免出面直接加入交流。前一种话语形式我们称为叙述，后一种我们称为展示。

一部戏剧，或者一种戏剧传统的典范之作的文本中，叙述因素占有相当大的比例，那就可以说这出戏剧或这种戏剧传统是叙述模式的。相反，如果展示因素占文本信息方式的主要部分，那就是展示模式的。西方戏剧理论的奠基之作是《诗学》，在这部著作中，亚里士多德一再从本体意义上强调戏剧与史诗的文类区分，而这种区分的尺度就是叙述与展示，因为柏拉图早在《理想国》中就已提出“单纯叙述”与“摹仿叙述”，前者是“诗人在说话”，后者是“当事人自己在说话”。^①

从话语形态角度看，叙述模式假设戏剧的主要信息是剧作者与演员作为叙述者或暗隐的叙述者讲述并转述给观众的，文本主要是叙述者的话语。展示假设戏剧的大部分或全部信息是剧中人物的对话中自然表露出来的，剧中人物不与剧外观众直接对话，文本的主导性话语是人物的话语。

叙述一段故事与展示一段故事毕竟不同。在这两个概念中，我们不仅看到史诗或一般叙事文学与戏剧的文类区分，还看到中西戏剧话语模式的区分。从一般规范意义上讲，史诗到传奇到小诗，都属于叙述文类，而戏剧则属于展示文类，这是文类概念的逻辑起点。同时，中西戏剧的话语结构都产生于叙事文学（讲唱文学与史诗，口头的与书面的），戏剧与叙事文学之间，文类的逻辑关系又呈

① 《诗学》第三章，人民文学出版社1982年版；《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社1983年版，第47—54页。

现出其历史的维面，逻辑的起点与历史的起点统一了。从叙事文学到戏剧，也就是从叙述到展示，二者的区分在西方戏剧史上一直是创作与理论的关注的焦点。从古希腊到19世纪，西方戏剧逐渐清除戏剧中的叙述因素，完成了一个展示自足化的过程。20世纪出现了逆反现象，布莱希特要在戏剧中恢复叙述因素，他的反叛对亚里士多德以来的西方戏剧传统是致命的，因为展示一旦成为戏剧性的话语本质，叙述就意味着本质性的否定。

扬绛在《李渔论戏剧结构》一文中指出：“……我们传统戏剧的结构，不符合亚里士多德所谓戏剧的结构，而接近于他所谓史诗的结构。李渔关于戏剧结构的理论，表面上、或脱离了他自己的戏剧实践看来，尽管和《诗学》所说相似相同，实质上他所讲的戏剧结构，不同于西洋传统的戏剧结构，而是史诗的结构——所谓比较差的结构。”^①如果说亚里士多德为西方戏剧传统建立了某种模式规范，李渔则为中国戏曲总结了一种文类的规范。以展示与叙述（悲剧与史诗）作为一对相对的概念，在此范畴中，中国戏曲更近于史诗，它重视外交流系统中演员与观众的直接对话，注重以抒情化的陈述表达大部分情节，它忽视内交流系统中人物的对话表现的戏剧性以及戏剧性的直观形式。

从话语体制上看，中国戏曲同样源于叙事文学，或者说是讲唱文学。然而，与西方戏剧不同的是，戏曲史上一直没有一种明确的文类意识，诗余词余，八百年间话语模式变化不大，元杂剧、南戏到明清传奇，精雅化、案头书斋化的倾向加强，与之相应似乎叙述因素也在加强。民间各地方剧种中，展示因素相对重要，但主导性交流仍是在叙述中完成的。戏曲叙述与展示因素兼备综合的艺术特色，使它形成一种迥异于西方戏剧传统的话语模式。

在中西两种戏剧传统之中，种种差异并不是孤立的现象，其中必然具有某种历史的连续性与逻辑的统一性。模式意味着整体，它

^① 《比较文学论文集》，第66页。

由诸种话语因素之间特定的结构与价值秩序构成。在一种戏剧话语模式中,总存在着一个最基本的概念作为原始动机或统型力量,它组织了该模式内部的诸种特色,使其成为一个具有个性与整体性的系统。在中国戏曲模式中,这个基本的概念是叙述;在西方戏剧模式中,它是展示。正是在叙述与展示这一对互为非我、又互为补偿的矛盾概念中,中西戏剧呈现出各自的模式个性,以及相互交流的根据与影响利用的可能。

叙述与展示为我们比较研究中西戏剧模式的差异与具体的交流,更加深入地探讨中国戏剧传统的特色与内在统一性等问题,提供了诠释的核心概念与前提。

比较是相互观照,同时也是反思自身的过程。中国戏曲作为一种差异形式,为理解西方戏剧传统的个性提供了参照系统;而在西方戏剧这一“非我”的艺术形式面前,戏曲也更能显示出自身的个性与风格。以中国戏曲传统为期待视野,西方戏剧是“话剧”,它最不同于中国戏曲的方面恰恰就是交流中最具个性的方面。戏曲合歌舞演故事,在西方人的审美期待中,更近似于歌剧,所以在西文中戏曲被称为 Opera (歌剧)。发现与总结现象并不难,关键在于进一步的诠释。西剧何以白话,戏曲何以歌诗,除话语体制内在的原因外,文化与审美传统在多大程度上起着决定性的作用?戏曲的歌诗形式是由叙述原则决定的。从历史上看,西方戏剧早期也是诗剧,但其中已潜在着散文化的因素,近代散文剧(话剧)的昌兴体现着传统的必然。戏曲则不同,八百年间歌诗化的倾向不断加强。从文本话语角度看,诗体功能明显是外交流系统的,旨在加强讲唱感染力。诗体形式是语言自指涉的,并不像话语中的散文化语言塑造性格。话语的诗体本身既是符号,又是符号所指的讯息。戏曲不是要通过诗体表现剧中人物的性格或完成内交流系统中的对话,而是要在叙述中让台下听戏的人为剧作者的天籁文章叫绝。展示性话语的主体是人物,而叙述性话语则是叙述者或

诗人本人的。戏曲总脱不了诗词之余的命运，它在很大程度上是在叙述一段故事，为了美化叙述的形式，不仅诗是理想的手段，唱也能加强外系统中的交流力量，它与诗的审美功能相同。过去我们只在描述戏曲不同于西方话剧的歌诗特征，却没能从理论上提供其形态特征的必然性。

戏剧的交流首先是语言的交流，书面的或口耳之间的，都以语词为基础。叙述与展示的区别，体现在语言结构上，就是叙述与对话的区别。叙述的话语关系体现于外交流系统中剧作家/演员与观众/读者之间；对话的话语关系则在于剧中人物之间。戏曲以叙述为主，动作与性格都是叙述出的，演员既是代言的人物又是外在的叙事者。话剧依靠人物之间的对话将动作与性格展示出来。中西戏剧在话语体制上的重大差异就是“代言性叙述”与“戏剧性对话”的差异。戏曲中对话成份少，而且相对于西方戏剧而言，缺乏直接展示冲突的对话，戏曲中的冲突是作为情节叙述出来的。西方戏剧对话的内在逻辑在于理性的辩证与冲突，甚至可以说戏剧的冲突同时也是对话中语词的冲突。西方戏剧崇尚冲突性的对话是西方逻各斯中心主义与辩证对话的语文与文化传统造成的；中国文化传统中讲究议而不辩，缺乏对话文体以及文化中潜在的对话精神，为戏曲的非对话性找到了诠释的语境与理由。

舞台上的演员，是把脚下这块地方当作某一虚构的幻觉空间，如客厅、花园等故事发生的具体场景，还是当作向观众交流的具体的物理性的舞台，意味着展示与叙述两种话语决定的两种表演方式。如果当作展示性的幻觉空间，那么，配合对话的一切行为动作都要具体化、现实化；如果舞台只是个演员借以叙述的现实空间，任何逼真的表演都是不必要的。叙述话语已假设虚构故事的不在场性，戏曲表演的充分虚拟性与程式性都是顺理成章的惯例。舞蹈化的戏曲表演功能，并不体现在内交流系统中，而是像诗体语言一样，旨在外交流系统中舞台形象的美化。从戏剧的话语模式角

度看,表演的虚拟化与程式化的问题,都属于语词与动作两个交流层面之间的关系范畴,这种关系可以有有机同一的;也可以是自主互补的。展示性的西方戏剧一般要求语词与动作的同一性,而在充分叙述化的戏曲中,曲辞宾白与舞台动作层面并不一定是同一关系,更多的时候它采取一种自主互补的形式。动作象征化、虚构化,台词中对动作的叙述细致,但表演中却简化、抽象化为程式性的动作,而且无须具体的道具。叙述的动作是一个自主的系统,舞蹈化的表演动作是另一个相对自主的系统,二者分立却互补,因为戏曲的表演毕竟不可能彻底脱离曲辞宾白意义的规定性。

叙述与展示制约着中西戏剧的两种表演风格,也创造了两种时空经验结构。戏曲唱念性的叙述话语由语言符号与指涉对象两部分构成。其舞台时空具有双重意义,一方面它是故事发生的时空;另一方面它又是叙述的时空。前者需要将舞台通过舞美设计转化为故事现场;后者作为叙述的现场,只需一个空空的场地台子就行了。西方戏剧以展示为主导原则,这就必须假设舞台是故事发生的现场,它应通过种种手段,完成现实舞台向虚构故事场景的转换。叙述不受现实时空的限制,语言可以调动虚构的时空,这种语言调节的时空自由是展示性的戏剧所无法达到的,用现实的动作与场景摹仿或再现故事,就必需使虚构的内交流系统与现实的外交流系统在时空中获得近似甚至同一。展示的幻觉不像叙述的境界那样可以完全想象,它必须落在实处,正是展示话语的这一前提,导致了“三一律”、写实的布景道具与现实主义的幻觉剧场。

“三一律”的三个一致,限制了戏剧的情节与时空结构,究其原因,仍在于展示性的话语。展示性的话语假设虚构与现实的同一,虚构时空中的情节不能离开现实时空中的动作、有血有肉的人物与有质有地的场景。舞台上既要求符号的实在,又要求符号所指的实在。坐在现实时空的剧场中的观众不能“凭空”想象,在两三个小时之内,他们要观看虚构的故事在现实舞台上“真实地”发生。

观众与演员共处于同一的时空中，就像在现实世界中一样，否则就失去了展示所必要的“真实性”。在戏曲传统中，“三一律”似乎很难理解。对于在相当程度上保留或者维持着叙述话语机制的戏曲来说，“三一律”根本就没有产生的可能。既然有叙述的调节机制，戏剧也可以像史诗那样时空自由，可演的演出来，不可演或不必演的讲叙出来，符号所指的虚构世界与观众所处的现实时空毕竟有虚实之分，何必同一？

戏剧的交流首先是一种审美经验，而交流的话语模式不同，也会造成经验结构上的差异。人的意识与经验都是视界内的，视界规定了经验的内容。叙述与展示的话语模式造成的中西戏剧传统的差异，体现在视界结构上，就是一元与多元视界结构的差异。叙述性的话语将视界规定在叙述者的视角内，视界结构趋于一元，而展示性的话语则假定人物差异视界的价值，视界趋向于多元结构。

中西戏剧在几乎相互隔离的状态中，各自完成了自己独特的戏剧模式。西方戏剧家发现中国戏曲的时候，好像唤醒了深藏在他们心中的一个久远的梦，梅兰芳让他们豁然开朗的艺术素质，恰好是他们在两千年戏剧史中久违了的东西——叙述因素。而在一种综合叙述与展示因素的戏曲话语模式中沉缅了七百年的中国艺人与大众，同时又为西方纯粹展示化的“话剧”所惊异、激动。20世纪是世界戏剧史上的一个终点，同时也是一个起点。中国引进了西方话剧，西方出现了布莱希特的“叙述剧场”。未来戏剧模式选择的范畴，似乎在历史中已经预示了。不论是研究西方现代实验戏剧，还是研究中国现代话剧或话剧模式的演变，叙述与展示两种话语模式都可为其提供理论坐标。叙述与展示这一对概念，是本书研究的出发点。本书通过这一对前提性概念下的比较研究，试图揭示出中西戏剧模式的异同，并将这两种戏剧传统作为互补的形式，纳入世界戏剧的整体格局中，从而可以认识到，不论东方与西方，历史还是现在，叙述或展示是两种最基本的话语类型，它们共

同构成“意象的博物馆”中世界戏剧的总体面貌。

比较戏剧学的研究不能仅仅是罗列种种异同现象，这样做等同于瞎子摸象，所谓挂一漏万就不能算是自谦之辞了。一种戏剧传统，本身就意味着一种具有逻辑与历史的一致性的精神创造过程，只有将分立零散的异同现象联系起来，才能发现其内在的逻辑模式以及该模式中蕴含的基本概念。黑格尔的理论大厦建立在“理式”这一基本概念上，由此概念出发去解释人类的精神活动，从历史到哲学到美学。马克思研究资本主义经济制度，也是从“商品”这一基本概念开始，由商品而货币而价值而剩余价值，理论的系统性体现在基本概念的逻辑演绎上。可以这样说，没有逻辑的系统性就没有理论，一两点精辟的见解是智慧的闪光，它可以震撼人心却难以具有严密的科学价值。多年的中西戏剧比较研究，发现了许多异或同的现象，却还没有对两种戏剧传统进行系统的理论探讨。诸多现象——诸如歌剧与话剧，写实与写意的表演风格、开放与锁闭的时空结构等——之间到底具有什么必然联系？传统是不同民族精神创造活动的统一体，它具有历史的延续性与逻辑的统一性，中西戏剧比较研究，必须抓住两种传统的内在的系统质，或者说是模式中的基本概念。笔者的研究就建立在叙述与展示这一对基本概念上。笔者发现，在叙述与展示的概念中，包含了中西戏剧传统历史与逻辑的分歧点与同一性，其中涉及到的种种戏剧创造过程中的异同现象，都可以以这两个概念为基本假设得到合理的解释。

我不敢说我的研究取得了前所未有的成绩，至多只是提出了比较戏剧学中的几个新课题，某些新范畴，并试图给予系统性的解释，力求寻找到中西戏剧传统的内在逻辑的规定性。

我只能说，我所做的——在前人已取得与后人将要取得的成就之间——是中国比较戏剧学迈向理论的系统化的第一步。一切，仅仅是尝试！

目 录

序.....	朱栋霖
导言.....	(1)
第一章 歌·话·诗·白.....	(1)
1 歌与话:交流或误解.....	(1)
2 话语功能决定文体	(5)
3 诗或白:谁的话语.....	(15)
4 走入审美语境的诠释	(19)
第二章 中西戏剧中的叙述与对话.....	(25)
——从文本到文化的解读	
1 叙述与对话:文本解读.....	(26)
2 对话与冲突:从文本到传统的解读.....	(42)
3 对话精神:从文本到文化的解释.....	(58)
第三章 语默动静之间	(72)
1 语词完成行为	(72)
2 无动不舞	(78)
3 戏剧语词与动作的关系模式	(82)
4 表演:具象与抽象.....	(88)

第四章 中西戏剧的时空与剧场经验……………(93)

- 1 “三一律”与西方戏剧的绝对时空 ……………(93)
- 2 相对时空观与戏曲开放的时空结构 ……………(98)
- 3 疯狂或理性:西方剧场经验中的幻觉与反
 幻觉 ……………(105)
- 4 幻觉与意境:戏曲传统中的剧场经验……………(111)

第五章 话语类型与情节结构……………(117)

- 1 从主题到结构 ……………(118)
- 2 快与慢或锁闭与开放 ……………(123)
- 3 传统、诠释的语境与对象……………(132)

第六章 视界结构与中西戏剧……………(137)

- 1 视界结构与戏剧性 ……………(137)
- 2 戏剧话语的多元视界结构 ……………(146)
- 3 趋向一元的视界结构 ……………(159)

第七章 从叙述到展示:文类与中西戏剧传统的

话语特征……………(172)

- 1 叙述与展示:文类规范的确立……………(172)
 - 1.1 《家》从小说到戏剧的启示……………(172)
 - 1.2 叙述与展示的话语类型……………(180)
 - 1.3 史诗、悲剧 ……………(185)
 - 1.4 讲唱文学、戏曲 ……………(189)
- 2 文类的互渗:戏剧展示性规范及其偏移……………(192)

第八章 剧本与剧场:戏剧的概念及其研究的观念

与方法……………(200)

1 争端与辨析	(208)
2 合理的方法	(207)
3 剧本意识与剧场意识	(215)
4 交流：在剧场在案头	(219)
主要参考书目	(232)
后记	(238)

第一章 歌·话·诗·白

1 歌与话：交流或误解

1735年，巴黎耶稣会教士杜赫德编辑的《中华通志》出版，其中第三卷登载了马若瑟的《赵氏孤儿》法译本，这是中国戏曲在西方的第一个译本。值得注意的是，这个译本中删去了全部的曲辞，只注明“此处某角吟唱”。杜赫德在《中华通志》中介绍中国戏曲的体例时断定，中国戏曲中的歌唱，每出现于人物感情激动时。这种解释令人想起半个多世纪以后毕滋华斯为诗歌下的定义：“强烈感情的自然流露。”1741年，英国人哈切特(William Hatchett)的改编本《中国孤儿》问世，他在这出诗剧中加入的十几支歌曲，确实出现在人物感情激动的时候。

戏曲最初在西方的传播，是在误解中进行的。首先，戏曲以曲辞为主，宾白为辅。中国古代戏曲选集中，有宾白不全的，如《元集古今杂剧三十种》，但独不见略去曲辞不记的。曲辞是戏曲文本的主干，而西方人在最初的介绍中却删去了。这是误解，误解的根据似乎是西方戏剧中相当于宾白的对话一直是文本的主要话语，而歌辞则可有可无、古有今无。其次，所谓人物感情激动时则歌唱，也是西方最初的戏曲传播者异想天开的论断。戏曲的曲辞作为主导性话语形式，随时出现于文本的任何地方，并不一定非在感情或剧情激动时分。对于戏曲来说，重要的不是何时出现曲辞，而是何时出现宾

白。因此在古代戏曲理论中,没有人论述何处该唱不该唱,倒是有人讲过何处该白不该白,“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。若叙事,非宾白不能醒目也。使仅以词曲叙事,不插宾白,非独事之眉目不清,即曲之口吻亦不合。”^①西方人最初关于中国戏曲的知识,全然是西方戏剧传统视野内的,他们无法超越历史先验形式的限定,交流中任何诠释的前提,都在西方戏剧的既定模式之内。

维科在《新科学》中提出,人们只能理解人们自己创造的、经验过的东西。既定的传统构成接受的背景与前提,西方人是在西方人的戏剧观念框架中理解中国戏曲的。在西方戏剧模式中,对话始终是主导性话语形式,歌唱从来都是戏剧中的点缀,而且在戏剧史上,歌唱的成份没被加强,反而不断被削弱。不论是古希腊悲剧中的合唱歌队,还是莎士比亚戏剧中的歌曲,作为一种辅助性的抒情形式,确实出现在剧情激越的时候。18世纪的西方人根据他们自己的戏剧传统理解戏曲,或者说是误解戏曲,他们对中国戏曲的“知识”中,夹杂着一定程度的虚构或想象。他们无法“客观”,一些关于戏曲的“真知卓见”,似乎是通过“想当然”获得的。

关键不是误解或理解,而是为什么理解或误解,误解与理解了什么。

中西戏剧交流,首先意味着将对立互补的艺术形式纳入本民族的戏剧传统中,使之获得借鉴的充分有效性,如果他民族戏剧中的某些因素无法纳入自己的既定审美结构中,就只能拒绝、省略,或进行想象的改造。20世纪初西方戏剧形式通过日本传入中国的时候,接受的过程同样包含着理解与误解两种成份。

中国戏剧传统对西方戏剧的理解与误解,主要集中在对话问题上。戏曲以唱为主,西方戏剧几乎全是说,最大的差异往往意味

① 杨恩寿:《词余丛话》,转引自《中国古代编剧理论初探》,湖北人民出版社1984年版,第179页。

着最大的借鉴可能性，因为二者是互为否定的。当人们对戏曲感到失望的时候，西方这种“既无唱工，又无做工”的新剧形式恰好用来自来克服旧戏。戏曲将生活的细节全部抽象化了，而西方戏剧从表面上看来却在舞台上尽量再现生活的原貌，这种差异是最可利用的，对于要将舞台变成“普天下人之大学堂”的功利主义戏剧观念来说，明明白白地说话似乎是最有效的形式。然而，奇怪的是，对西方戏剧最初的译介却省略了对话。郑正秋先生编的《新剧考证百出》中收入的33个西洋剧本的“翻译”，只有故事梗概（事略），场次，没有译出对话。省略了对话就等于省略了戏剧的本体特征，这其中自然存在着某种误解或想象的虚构。在这个时代投身于戏剧建设运动的先驱们看来，新剧只说不唱，无“工”可言，人物的对话犹如日常生活中的谈话或政治演讲，只要在台上说话，就是新剧无疑了，殊不知戏剧的对话毕竟不同于一般的谈话，经过艺术加工之后，对话更凝炼、更集中、更具有冲突性。将戏剧对话等同于现实生活中的谈话，这是一种误解；另一种误解在于将对话等同于叙述。“文明戏”大多采用“幕表制”，剧本中没有对话，由演员临场发挥，而且台词中经常出现大段的演讲辞。在西方近现代戏剧模式中，对话是内交流系统中人物之间的交流，剧中人物与剧外观众之间类似政治集会的演讲或教堂授课是违反戏剧惯例的。交流中人们最感兴趣的是他民族戏剧中与我差异度最大或对立的形式，而最容易造成误解的也是这种完全非我的形式。

对于西方戏剧而言，对话是文本的主体，而中国的翻译在最初阶段却将“主体”省略了，这与一百多年前杜赫德省略曲辞的情况是一样的。在中西戏剧交流的相互理解与利用的过程中，真正的知识总伴随着想象的虚构，任何一方对对方的诠释，都包含着特定语境造成的偏差，他们一方面在掌握关于对方的知识，另一方面又要在其中加入一些以利用为目的的主观想象性的解释。曲辞与对话分别代表两种戏剧传统各自的话语特征，它们是一对互为非我的

概念,在这一对概念中,包含着最大的误解的可能,当然,也包含着最大的利用的可能。

当西方人用 Opera(歌剧)称中国戏曲的时候,中国人也终于为西方戏剧找到一个恰当的命名:话剧。命名意味着第一概念,在西方人眼里,中国传统戏曲是歌唱的戏剧;在中国人看来,西方戏剧是说话的戏剧。从拒绝到接受,在诸多的艺术特征中,西方人最初忽视的是曲辞,后来作为非我特征强调的也是曲辞;中国人最初忽视的是对话,后来作为非我特征强调的也是对话。戏剧交流的过程,既是了解对方的过程,也是通过对方的眼光来观照、审查自身的过程。法兰克福学派思想家哈贝马斯曾提出“互为主观”论,在交流过程中通过对方的诠释理解自己的形象,不仅是自我认识的可靠方式,还是突破不同艺术文化传统,建立跨越差异的共同诗学的必由之路。

在中西戏剧交流的互为主观的认识过程中,我们找到歌与话这一对基本概念,它们互为否定,从而构成中西戏剧模式比较的核心问题之一。

歌与话的差异是从表演角度上讲的,它们在文本形态中的对应物是诗体的曲辞与散文体的对话。戏剧文本的话语结构是决定性因素,一出戏如何演,决定于文本的特征。诗体可吟唱,散文体则无论如何不能,中国戏曲的文本就无法根据斯坦尼斯拉夫斯基的体系去排演。歌与话的区别本质上是诗与散文的文体区别。曲辞与歌、声文之别,其实一也。刘熙载主张词曲合一:

词曲本不相离,惟词以文言,曲以声音耳。词、辞通。《左传》襄二十九年,杜注云:‘此皆各依其本国歌所常用声曲。’《正义》云:‘其所作文辞,皆准其乐音,令宫商相和,使成歌曲。’是辞属文,曲属声,明甚。古乐附有曰辞者,有曰曲者,其实辞即曲之辞,曲即辞之曲也。襄二

十九年《正义》又云：‘声随辞变，曲尽更歌。’此可谓词、曲合一之证。^①

表演中是歌，写在文本中则是诗；表演中是话，写在文本中则是散文，中西戏剧“歌”“话”之别，归根结底是文体的区别。而我们关心的是，为什么中国戏曲以诗为主要文体，西方戏剧则以散文为主。

2 话语功能决定文体

戏曲中曲辞与宾白的语言功能何在，也就是说，戏曲人物在什么时候白，什么时候唱？唱与白的主要功能是表现人物性格，还是叙述某种事件或情感？曲与白何者更多地运用于外交流系统、何者运用于内交流系统，文体的差异究竟会造成何种意义上戏剧模式整体的差异？

文本分析是诠释的依据。在戏曲中，大凡人物抒发胸中之喜悦或怨怒，摹状目前之场境，讲叙一段零丁飘摇或荣华亨通的身世遭遇时，人物的语言多以诗体的曲辞为主，这类话语的直接接受对象往往是外交流系统中的观众，每当大段曲辞出现的时候，或者没有剧中人物作为听者；或者有剧中人物在场，却假设他们听不到，或者唱辞提供的信息对他们已是已知的，而且不构成交流效应。相反，宾白往往是剧中人物之间的对话，交流的直接主体与受体都是剧中人物。例如《牡丹亭》“闺塾”一出，旦贴上场唱：“（旦）素妆才罢，款步书堂下，对净几明窗潇洒。（贴）昔氏贤文，把人禁杀，凭时节则好教鹦哥唤茶。”话语交流的意向性受体既不是丽娘与春香，也不是陈最良，而是唱给观众听的。接下便是散文体的白，“（旦）先生万福。（贴）先生少怪！（末）凡为女子，鸡初鸣，咸盥漱栉

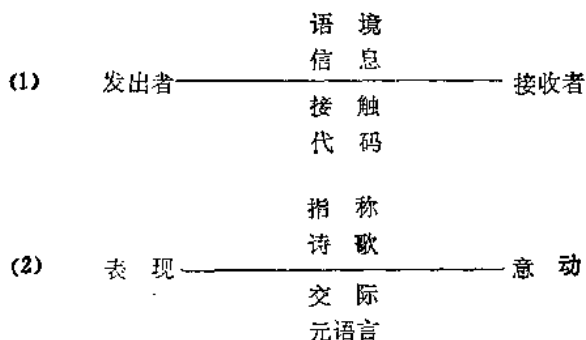
^① 刘熙载：《艺概·词曲概》，《中国古典戏曲论著集成》第九卷，中国戏剧出版社1982年版，第122—123页。

并，问安于父母。日出之后，各供其事。如今女学生以读书为事，须要早起。（旦）以后不敢了。（贴）知道了，今夜不睡，三更时分，请先生上书……”这段对白的交流发生在剧中人物之间。当然，白有韵白与俗白之分，诗体的韵白，主要的交流功能也在于剧中人物与观众之间。陈最良上场白：“吟余改抹前春句，饭后寻思午晌茶。蚁上案头沿砚水，蜂穿窗眼啮瓶花。”此时场上只有陈最良一人，除观众外别无听者。戏曲中的曲辞与韵白代表的诗体话语，主要功能体现在外交流系统的叙述，散文体一般用于剧中人物之间的对白。我们只是在普遍意义上做如是总结，正如一切规律都难免例外，在戏曲中有时也会出现诗体的对话与散文体的叙述。

叙述话语与诗体形式之间，具有某种必然的联系，从西方戏剧的话语体制演变来看，诗体的消失与史诗性叙述结构的退隐几乎是同步进行的。古希腊悲剧中的歌队咏唱、莎士比亚戏剧中的独白、拉辛笔下崇高的台词，不管是双行体还是素体，叙述的话语总伴随着韵律。文艺复兴之后，西方戏剧逐渐加强展示性，戏剧文本成为纯粹的人物间的对话，随之诗体也被散文化了。无论是韵文还是散文，都包含着特定的语言功能，文体就是信息。就戏剧而言，用诗体的地方用散文，就不足以叙事抒情；用散文的地方用韵文，对话就显得矫揉造作。在西方戏剧逐渐散文化的趋势背后，原始的动因是“摹仿”观念。戏剧是摹仿的艺术，既然摹仿，真实或逼真性就势必成为一种艺术尺度，戏剧语言摹仿现实语言，理所当然就是散文。莫里哀先生的《醉心贵族的小市民》中的茹尔丹，不是惊讶地发现：多少年来他一直说的是散文。

文体便是信息。诗体与散文体分别强调话语的不同功能：叙述或对话。叙述表现的是外交流系统中的信息描述与说明，话语的主体是演员，而对象是观众。对话的功能则体现在剧中人物之间的关系上。一般来说，对话倾向于散文，叙述倾向于诗体，文体是由话语功能决定的。

雅克布逊在《语言学与诗学》一文中提出言语活动的六种因素,信息的发出者、信息、接收者、语境、接触、代码,这六种因素对应着交流过程中话语的六种功能,表现、指称、意动、诗歌、交际、元语言。这六种因素与六种功能的实现过程可图示化为:



不同的言语因素决定着不同的语言功能,尽管同一句话会同时包含几种信息功能,但其中总有一种是主导性的。表现功能确定的是信息与发出者之间的关系。它表现发出者对对象的态度,喜爱或厌恶,期望或失望,话语的主要信息功能在于说明话语主体。与表现功能紧密联系又经常为人们使用的是指称功能,指称功能确定信息与它所指对象的诸种关系,其根本问题在于为指称对象建立真实、客观的信息。意动功能强调的是信息与接受者之间的关系,其有效性在于获得接收者的反应。诗歌功能将指称过程本身当作对象,强调信息与其自身之间的关系,亦即语言的审美机制。交际功能表示传播意识,肯定、维持或中止传播。元语言功能的目的在于指出接受者所不理解的符号的意义,信息的指向在于编码本身。

从语言学角度研究中西戏剧话语的诗体与散文结构,首先面临的是文体的信息功能与话语类型的关系问题。戏曲中的大部分

信息是叙述性的，而西方戏剧则是通过对话展示出来。叙述过程基本上是指称过程，它强调的是符号与符号所指对象之间的关系，与之相反，对话强调的是表现功能和意动功能，人物怎么说，说什么，目的一在于表现人物的性格，二在于指令作为接收者的人物的行为。表现与意动功能不会将自身转化为对象，只有叙述，才需要加强符号本身的吸引力，强调其指义过程。指称与诗歌功能大多体现在外交流系统中，表现与意动在内交流系统中，而交际功能与元语言功能则同时出现在戏剧的两个交流系统中。一部戏剧或一种戏剧模式，有不同功能的侧重，如戏曲话语以指称与诗歌功能为主，到话剧中就成为辅助性功能，主导性言语功能在于表现与意动功能。一段台词之中的不同语句，也有言语功能方面的不同侧重，而且同一句台词中，也可能同时叠置几种言语功能。文本的分析可以说明问题。

信息功能着重在语境的指称性的台词，主要涉及语词与故事之间的指代关系，台词的有效性全在于叙述是否为故事提供了真实的或逼真的感知形式。就戏曲而言，不仅上场诗、下场白，题目正名是纯粹指称功能的台词，而且剧中人物许多叙述性的唱白，也都以指称功能为主。指称功能成为戏曲话语中的主导性功能。几乎从任何一个戏曲选本中选出的著名片段，都是指称功能的言语居多，这是由叙述结构决定的。彻底的叙述性话语中唱白的指称功能只限于外交流系统，其信息在内交流系统中是多余的。比如《桃花扇》“却奁”中在小旦上下场之间，末角唱“步步娇”，叙述侯李风流情缘，在台上没有任何听者，而且信息显然是剧中人物已知的，现在不过是说给观众听。另一种情况是，叙述中话语的指称功能同时在内外两个交流系统中实现，指称内容不仅是观众所期待的，也是剧中人物期待的。当侯方域问杨文驄“为何这样周旋”时，杨答：“羡你风流雅望，东洛才名，西汉文章。逢迎随处有，争看坐车郎。秦淮妙处，暂寻个佳人相傍，也要些鸳鸯被、芙蓉妆；你道是

谁的，那南邻大阮，嫁衣全忙。”这段指称性功能的信息，回答了剧中人物的疑问，也向观众交待了事件的由来。指称功能具有双重意义，但仍是叙述性话语中的。

如果说指称功能侧重于外交流系统，那么意动功能则侧重内交流系统；前者在叙述性的戏曲话语中占的比重较大，后者在展示性的西方戏剧中完成主导性话语功能。

在言语的六种功能中，只有意动性功能在戏剧性的对话中运用得最多，说服与反抗，警告与违背，认定与辩解之间的张力关系与对立冲突的激烈程度，在很大程度上决定着对话的戏剧性，言者与听者的意动指令与反抗之间的冲突越强，相互之间越想影响对方的观念、行为，意动功能赋予对话的戏剧成份就越多，它直接关系到用言力量与用言效果。意动性话语之间，有指令与被指令的从属关系，亦有反指令的对抗关系。意动性话语功能直接具有行为性，意动的行为完成与否，直接导致剧情的变化。西方戏剧的高潮中，对话的言语功能几乎全是意动性的。莱辛《爱米丽雅·迦洛蒂》第五幕第七场，爱米丽雅不断劝说父亲奥多雅多成全她以死保全贞节的愿望，奥多雅多则劝导女儿不要轻生，

爱 父亲，为了上天的缘故，千万不要这样做！——凡是罪人所有的一切，我这条生命都有了。——给我，父亲，你把这匕首给我吧。

奥 孩子，这不是头发上的别针。

爱 那么就让别针变成匕首好了！——对我都是一样的。

奥 说什么？事情已经到了这个地步吗？你不要这样！你想一想。你只有一条生命可以断送。

爱 我也只有一个贞操可以断送！

奥 这贞操是超过了一切暴力的。——

爱 但是它不能超过一切诱惑。……请你给我。我的父

来，请你给我这把匕首吧！

奥 假如我现在把它给你——拿去吧！（递给她）

爱 就去吧！（正欲拿匕首来刺杀自己，她的父亲又从她手里把它夺过来。）

奥 你瞧，你下手得这么快！不，这不是你的手应当使用的东西。

爱 真的，我应当使用一根别针……

奥 呵，我的孩子！——

爱 我的父亲，假如我猜中了你的意思呢？——不过，不，你也不愿意我猜中。你为什么还要踌躇呢？——（她一面扯碎玫瑰花一面沉痛地。）从前有一个父亲，他为了要把女儿从羞辱中救出来，他把最好的一柄钢刀插进了她的心窝——他第二次给了她一个生命。但是一切这样悲壮的行为都是从前的了！这样的父亲现在再也没有了！

奥 现在还有，我的孩子，现在还有！（一面说，一面刺杀她。）

这段对话是全剧的高潮，几乎每一句话都有明确的意动目的，都导致最后悲剧性行为。若以指称性话语叙述这个过程，直接的戏剧性就差多了。无外是她请求父亲允许她自杀，而父亲在一时激动中杀死了女儿。然而，展示的戏剧性通过意动性对话达到了更强烈的效果。爱米丽雅不断重复“给我匕首”、“我的父亲”，简洁独立的语句不断加强肯求的意动功能，所有的台词都指向同一指令，跟贞操相比，死亡算不了什么，贞操无法抗拒暴力，死亡是唯一的反抗，即使没有匕首，依旧无法制止她自杀，何况此时给她匕首是善的，做父亲的如果拒绝这种要求，就是亵渎女儿的贞节，就是道德上的堕落。尽管奥多雅多一再重复相反的指令，最终仍被激动，自

已刺死女儿。悲剧高潮是通过言语的意动功能的不断强化完成的。

意动功能一般出现于戏剧内交流系统的对话中，意动是对话双方双向的。当然，在某些“教育剧”或问题剧中，意动性功能也尝试用于外交流系统的说教中。

从一般意义上讲，叙述性的戏曲话语强调指称性功能，展示性的西方戏剧着重发挥意动功能，甚至将意动功能作为对话的动力。指称性功能与意动性功能，标志着叙述与展示两种戏剧话语的两极，也标志着中西戏剧模式在话语功能方面差异的根据。其他四种功能，都可以在这两极之间找到其坐标。

如果通过言语的指称性功能，将剧情叙述出来，那么在符号交流的过程中，符号本身就是实在的一切，符号之外虚无，交流的所有内容都依存于抽象的符号中，直观的动作或者是不存在的，或者是游离于有机构成之外的。在这种情况下，符号不再是传播工具，而成为传播的对象，增加符号本身的吸引力或美感力量，清辞丽句，韵律节奏，语言的音乐化就成为必要的手段，言语的诗歌功能突出了。诗歌功能在叙述性的话语中使信息指向其自身，将观众的注意力吸引到语言的结构与构成成分上，以暂时中断语义过程来突出符号的实在性。戏曲的诗歌功能不仅表现在曲辞的诗化上，即使宾白，亦与日常的话语不同，有特殊的腔调，抑扬顿挫，亦诗亦白。戏曲语言的诗化特征决定于叙述话语的指称功能。

西方亦有诗体剧，戏剧中的诗体台词，从话语功能上讲，与中国戏曲是相同的，即加强外交流系统中叙述的感染力。诗歌功能完全是在外交流系统中实现的，诗歌功能并不说明剧情中的任何问题，它是剧作家面向观众表现诗才。于是我们发现，词曲语言的雅俗，往往不是以剧中人物的身份为准的，因为任何一个人物在现实性或逼真性的基础上也不会出口便是诗句。戏曲中常有小厮丫环，雅言韵语，不合人物声口，经常为后人指责为违背人物性格的规定性。实际上这里存在着不同前提下的误解，诗歌功能是附加

在指称性的叙述话语上的,所谓诗歌是剧作者的诗才表露,而不是假设为人物的话语。

诗歌功能体现在外交流系统中的叙述性话语中。一方面诗歌功能加强了符号的可触知性与感染力;另一方面,它又系统地破坏了符号与所指,叙述与叙述对象之间所谓“自然明显”的联系,诚如雅克布逊指出,诗歌功能“加剧了符号和对象之间的基本对垒”,^①叙述一方面借助诗歌功能加强审美的感性力量;另一方面诗歌功能又在破坏叙述指称的“清晰度”,阻碍指义过程,造成含混。指称与诗歌功能之间的矛盾对立,也能够说明中国戏曲的一大特色。戏曲融抒情与叙事为一体,在两种文类的话语特征之间,在诗歌原则与叙事原则之间寻找平衡。与西方戏剧比较起来,戏曲的情节过程缺乏连续性与整一性,不仅时常插入的抒情成份打断戏剧性节奏;而且诗体本身就影响叙述虚构的逼真性。正是由于戏曲的指称功能与诗歌功能的必然联系与固有矛盾,才造成中国戏曲在比较中显得亦诗亦剧,不诗不剧。

诗歌功能附属于外交流系统中叙述性话语,它确定指称性符号的审美力量,并不表现话语主体的特征。而在意动功能的对话中,话语一方面确定某种指令及其完成的效果;另一方面又表现话语主体的意志、意图与性格。爱米丽雅的刚烈性情从她的话语风格中体现出来。若要逼真地表现一个人物的性格,就必须强调话语的表现功能,使用符合人物声口的性格化语言。现实中没有人用诗讲话,塑造性格的语言选择,也不应该是诗体,除非要表现某人物有不正常的诗癖。本·琼生曾说,“语言最能表现一个人,以言知人。语言产生自每个人物的内心深处,他的思想之中。没有什么东西比语言更能映照出人的本相。”^②戏剧对话中使用诗的语言,不仅展示意动功能所导致的行为;还展示表现功能所提供的关于

① 《结构主义和符号学》,上海译文出版社1987年版,第86页。

② “The Works of Ben Jonson”(Oxford,1925—1952)Vol Ⅳ,P.625.

言语主体的信息。在戏剧台词中，只有强调话语的表现功能的对话，才与人物性格有关。

表现功能实现于话语信息与话语主体之间的关系中，剧中人物说什么，怎么说，确定了人物的性格内容，它是展示性话语的必要属性。在中西戏剧话语中，表现功能在创造戏剧性人物方面，具有不同的特色。表现功能可以通过说什么叙述出来，这种情况下表现功能就趋向于指称功能；也可以通过怎么说表现出来，表现功能是附加在意动功能上的，属于内交流系统中的对话。独白性的台词将表现功能转化为指称功能。《琵琶记》“中秋赏月”，牛氏感到“人月双清”、蔡伯喈则感到“月中都是断肠声”。二者的台词没有风格上的差异，个性是通过台词中叙述出的心境身世表现的。中国戏曲倾向于用叙述的指称功能取代表现功能。与之不同的是，充分展示化的西方戏剧更强调对话中的表现功能，强调话语形式与话语主体之间的关系，人物的性格通过“怎么说”展示出来。德国著名戏剧理论家F·海布尔指出：“当剧作家想通过人物的语言刻划人物性格时，千万不要让他们直接表白心曲。剧中所有的台词都应是对话，只有这样才能更丰富更有力地表现他们的内心世界。”①

言语的六种功能中，指称、诗歌、意动、表现功能在中西戏剧文本中有不同的侧重。一定程度上叙述化的中国戏曲，充分发挥了确定外交流系统信息关系的指称与诗歌功能；倾向内交流系统展示自足的西方戏剧，侧重言语的意动与表现功能，意动功能强调动作，表现功能强调性格。除此四种功能之外，交际与元语言功能在中西戏剧模式中可以同时出现于两个交流系统中。剧中人物的对话要求不断保持或加强话语间联系，因此内交流系统中的交际功能常伴随着意动功能，尤其是在对话中断续起的时候，交际功能最明显。再者，交际功能有时也会从附属信息成为主导信息，借交际功能的受阻与挫败表现人类生存状况中精神的隔膜。在《等待

① Sämtliche werke edt. R. Bubner (Stuttgart, 1971) Vol II, P. 341.

戈多》中，交际功能被赋予主题暗示意义，弗拉季米尔与爱斯特拉冈的对话在指称与意动意义的空洞之外，突出纯语言的交际功能，借此超越孤独的存在境遇。

〔长时间沉默。〕

弗拉季米尔 说话呀！

爱斯特拉冈 我在想哩。

〔长时间沉默。〕

弗拉季米尔 （苦恼地）找句话说吧。

爱斯特拉冈 咱们这会儿干什么？

弗拉季米尔 等待戈多？

爱斯特拉冈 啊！

〔沉默。〕

弗拉季米尔 真是可怕！

与交际功能相同，元语言功能亦体现在两个交流层次上，它将信息的重点放在诠释信息的符码本身，加强理解的准确性与透彻性。在内交流系统中，它可以表现为一个人物对另一个人物解释某一句话或某一个词；在外交流系统中，它可以向观众强调某一句话的意义，而且在同一段台词中，元语言功能可能同时具有叙述性指称与展示性意动两方面的意义。《桃花扇》“却奁”李香君唱段中“要与他消释灾殃，要与他消释灾殃”的迭句，表示语言对语言自身意义的强调，其交流指向既是剧中侯方域，也是剧外观众。

在一段戏、一部剧本或一种戏剧模式中，对上述六种言语功能有不同的侧重。一般来说，具有叙述结构的戏曲以话语的指称功能为主，相应注重诗歌功能；而充分展示化的话剧以意动与表现功能为主，为了表达某种剧情中虚构的意志，表现人物的性格，具有一定意义透明度的散文成为合理的文体。就戏剧话语而言，交流

中的交际与元语言功能对以指称功能为主和以意动功能为主的台词具有同样重要的意义,因为不管是内交流系统还是外交流系统,交流过程与理解诠释的顺利进行同样不可偏废。但交际与元语言功能不涉及剧本文体的选择。

我们在雅克布逊提出的言语功能的范型中分析戏剧文本,试图为文体的选择提供必要的依据。叙述性的文本以指称功能与诗歌功能为主,审美化的诗体语言形式成为必然的选择。展示性的对话文本以意动功能与表现功能为主,散文是理想的媒介。文体的选择并不单纯是剧作家的好恶或时代趣味问题,它有着深刻的戏剧模式中的动机,叙述性与展示性决定着诗体或是散文。

3 诗或白;谁的话语

著名莎士比亚研究学者马克·范·多伦在其1939年的论著《莎士比亚论》^①中谈到《理查二世》时指出,理查二世最终大权旁落,江山覆灭,真正原因在于他的诗人气质;诗人从事政治本身就是悲剧。多伦的论据在于文本中文体的变化,他注意到《理查二世》自第三幕第二场以后,台词的诗化倾向越来越严重,最后几乎成为诗剧。多伦的观点具有一定的代表性,但正确与否,还有待考查。我们从剧中发现,几乎所有导致理查二世失势的原因,都集中在第一、二幕,到第三幕开始时,理查二世已作出了一系列错误的决定,这些决定导致他最后的失败,而语言的诗化倾向是在第二幕以后,这就说明理查二世政治上的失败与他的诗人气质无关。这是可商榷的问题之一。另外,如果文体的变化与人物的性格特征有必然的关系,那么在剧中一定被表现出来了,可我们在剧中确实找不到诗体的性格暗示意义,那么,诗体是否跟人物性格有关,或说明人物的诗人气质?

^① "Shakespeare", New York, 1939, P. 89.

话语与主体的一致性假设话语是主体的人格印证或反映，所谓言为心声，听其言可知其人。多伦的判断正是建立在这种前提上。然而，戏剧的交流与一般交流活动的不同恰在于交流中存在着两个交流主体，一是现实中的剧作者，二是虚构中的人物。如果是叙述，它的主体是现实中的剧作者，如果是对话，则是虚构中的剧中人物。在具有叙述结构的戏剧模式中，话语主体可能是剧中人物，也可能是剧作者；在展示自足的对话结构中，剧作者退隐，于是话语的主体就只有剧中人物了。如果将叙述结构中剧作者的话语当作人物性格的印证，就只能造成误解，因为此时人物的功能只是暗隐的剧作者的化身。多伦的误读恰在于此，诗体是外交流系统中叙述的形式，它是对指称功能的强调，并不是人物话语的属性。第三幕以后，理查二世不仅失去了掌管别人自由的权力，还失去了自身的自由，为了直接唤起观众对这位失落的君王的同情，莎士比亚着重表现绝境中理查二世的内心生活，大段的诗体的独白取代了短暂的对话，诗歌功能也相应出现，加强了叙述的审美感染力，此时的诗体，并不是理查二世的，而是莎士比亚的，诗体的语言形式没有表现人物性格的功能。

在戏剧文本中，叙述者话语的主体是剧作者，展示性话语的主体是人物。在展示性的戏剧模式中，话语的主体只有人物，语言具有了表现功能。性格成为戏剧中的重要因素，而人物性格又力求逼真，参照自然是现实中的人，现实的原则在某种意义上说就是戏剧的原则，现实主义与自然主义正是强调这种类比性的产物。在现实中，谁也不会用韵文说话，如果有人用韵文，那他就是诗人或有诗人气质的人。出于这种戏剧观念，多伦误解了《理查二世》，傅斯年也曾指责中国古典戏曲“扮不像人的人，说不像活的话。”多伦用展示性的戏剧原则解释叙述结构的戏剧，傅斯年用同一原则要求戏曲，二者的偏颇是显而易见的。一种戏剧模式包含着一种尺度，它只能规范这一种范式内的戏剧，如果拿它去衡量其他模式

的文本，就失去了有效性，造成误解。

戏剧原本是艺术，虚构何必非真？为什么现实中人说的是俗语，而戏剧中就不能以诗代文，以歌代言？即使在西方戏剧史上，将戏剧文本的话语完全当作人物的话语，通过话语的表现功能塑造人物的惯例，也是近现代的产物。不论是古希腊悲剧还是法国新古典主义时期的悲剧，所有的人物用同一种诗体讲话，如果从表现功能角度理解诗歌功能的叙述，在语词与人物性格之间寻找同一性，那岂不所有的人物都有一样的性格了。一种戏剧范式有一种尺度与前提，戏曲不能以诗之美要求话剧，现实主义也不能将自己的原则强加给古典主义范式下的文本。诗体戏剧中大段大段优美的叙述性台词，遵循的是美学与修辞学原则，它的功能在于外交流系统中的艺术感染力，没有塑造性格的表现功能。

诗体伴随着叙述。在叙述成份较多的戏曲与西方古典主义戏剧中，诗体是一种理想的言语形式，戏剧家们将戏剧语言本身的艺术性当作自觉的美学追求。现实主义、自然主义戏剧的出现意味着戏剧范式的改变，新范式封闭了内交流系统，台上台下的直接叙述成为非戏剧性的话语，随着叙述因素的消失，诗体也成为一种不自然甚至不可忍受的文体，戏剧语言应如现实语言。易卜生在创作了《培尔·金特》、《布朗德》等浪漫主义诗剧后，很快便放弃了这种诗体形式，以现实主义的对话赢得了世界声誉。新的戏剧原则要求剧作家必须极力避免赋予剧中人物的对话以任何外在的审美结构，让虚构框架内的虚构人物像现实生活中那样使用日常语言，不能容忍人物语言中任何审美性的修辞。左拉就认为，现实主义以前的舞台上，充满语言的矫饰风格，“古希腊演员的念白，是对着青铜的传话筒讲演；路易十四时期的演员，说话带种夸张的朗诵腔”，而“最好的舞台语言，是提炼得最好的口语”。^①哈罗尔·品特更清楚地概括了话剧的语言特色：“人物具有个性素质，创作并

^① 《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版，第15页。

不是要强加给他们一些他们的个性中所不具备的东西，迫使他们说一些不合他们口吻的虚伪的语言，我的意思是迫使人物说一些他本人不会说的，或永远也不能说的非个性的语言。”^①

现实主义以心理真实为尺度，人物的语言成为人物个性的产物与表征，言语形式与风格的差异恰好塑造人物不同的个性。20世纪初西剧东渐的时候，现实主义戏剧正如日中天，对于最初的从事新剧运动的中国戏剧家，现实主义戏剧非常幸运地成为西方戏剧传统的代表。不管怎样，如果仅根据现实主义范式理解西方戏剧传统，“话剧”这一命名就有以偏概全之嫌。实际上在西方戏剧史的相当长的一段时间内，戏剧不是话剧而是诗剧或半诗半话的剧。甚至现实主义阵营中的大师肖伯纳也曾表白：“我决不是你们所说的再现主义者或现实主义者。我永远坚持古典主义传统，我认为，剧作家必须让舞台人物以某种有意识的自知与语言表达艺术……以及一种摆脱现实限制的自由，这种限制使剧作家都变成了天才的小鬼。正是在这一点上，才见出我（或莎士比亚）与留声机、电影的区别。”^②

诗体与散文的区别，是不同戏剧范式在舞台语言上的具体表现。如果从中西戏剧比较的角度看，西方戏剧的发展过程中体现出一种散文化的倾向，20世纪尽管仍有诗剧作家出现，如T·S·艾略特，克里斯托弗·弗赖伊，但他们的戏剧才华已不足以力挽狂澜，用“话剧”称呼西方现代戏剧，仍是名副其实的。中国的戏曲传统一直到今天，仍保留着诗体形式，从某种意义上说，如果取消了诗体，戏曲不再以特定的审美化的曲牌行腔吟唱念白，戏曲也就不成其为戏曲了。在戏曲这种充分叙述化的综合艺术中，诗体话语具有其功能的合理性。

戏曲以韵文为主要文体，从历史上看，诗化的趋势不但没有逐渐减弱，反而得到加强，不断精美化。诗体的话语功能，明显是外

① A·K·Kennedy "Six Dramatists in Search of a language", "Studies in Dramatic Language", Cambridge, 1975, P. 172.

② "Shaw on Theatre" ed. E. J. West. (London, 1958) P. 53.

交流系统的，它旨在加强讲唱的审美感染力。张生或红娘，唐明皇或白娘子，不同的性格身份，一样的清辞丽句，雅俗之分也是诗体系统之内的。曲的诗性语言的交流功能与表现功能无关，仅限于外交流系统中的语言的自指涉的美学意义。诗化的语言本身既是符号，又是符号所指的信息。诗句清唱不是要通过话语表现剧中人物的性格或加强虚构剧情中的交流机制，而是要台下听戏的人为剧作者的天籁文章叫绝。展示性戏剧中台词的主体是剧中人物；叙述体戏剧中台词的主体则是暗隐的剧作者的，正因为这一点，中国戏曲总脱不了“诗余词余”的命运，文类概念模糊。戏曲在很大程度上是在叙述一个故事，为了美化叙述的形式，不仅诗词是理想的手段，唱也能加强外系统中的交流力量，它与诗的审美功能相同。

过去我们一直在现象描述上比较“歌”与“话”两种戏剧话语模式的区别，却没有为其形态特征提供合理的诠释理由。戏剧中的诗体究竟具有什么合理性，在何种戏剧话语模式中，它能比散文更有效地表现戏剧性？从交流体制角度看，充分叙述化的戏剧话语中，精雅的诗体形式恰好是戏剧叙事抒情的完美媒介，它的功能大多体现在表达戏剧诗人的感慨与情思上，它能创造一种诗境，充分发挥语言在音韵声音上的魅力，使戏剧的感染力跨越剧场物理时空与虚构时空，直接打动观众的感知与想象。戏剧中的诗体叙述，往往更适应于表现浪漫的情思与普遍的哲理，诗体就意味着一定的抒情与抽象。在这种戏剧中，人物的个性并不重要，重要的是他们所代表或象征的丰富的情感与普遍性的观念。中国古典戏曲、古希腊悲剧、20世纪表现主义戏剧，凡是使用诗体的，大多具有抒情与哲理化的主题特征。

4 走入审美语境的诠释

比较戏剧学研究，并不等于简单地将不同国家、民族的戏剧语

动放在一起比较，或者将研究的注意力全部投注在民族或国家之间戏剧的亲缘关系上，这种形式实际上是将方法混同于目的。比较戏剧学的宗旨在于开拓戏剧研究的视野，使具体的研究具有结构整体的意识，既了解非我民族的戏剧艺术形式，又通过与对方的比较更深入地观照我国传统的戏曲艺术形式，同时还能在比较中发现人类戏剧共同的规律，以建立理论思考的新范畴。戏剧文本的文体问题，就是中西戏剧一个共同的理论命题。中国的戏曲从来都是以诗体的曲辞为话语的主导形式，就目前看来，诗白韵散的文体区别是中国戏曲与西方“话剧”的最主要的区别。然而，我们也不能忽略另一个事实，所谓诗、歌、舞综合一体的戏剧艺术形式，也并非中国戏曲所独专，至多只能说戏曲将这种诗剧形式当作戏剧的主导且唯一形式保存至今而已。在西方戏剧的源头上，古希腊悲剧在话语体制的很多方面，与戏曲具有相似之处，诗体且不说，而且歌舞俱全。古代演剧的实况已不可复现，如今我们看到的只是文字形式的剧本。比较文学学者乌尔利希·韦斯坦因指出：“遗憾的是，希腊悲剧在任何一种意义上都是一种总体艺术品，这一点今天已不大为人所理解。今天我所看到的希腊悲剧，只不过是当时近似歌剧的各种剧本的歌词。欧里庇得斯的《俄瑞斯忒斯》中现存有两行附有乐谱的台词，可以证明上述事实。”^①古希腊悲剧是诗体，这种诗体一直到莎士比亚、高乃依、拉辛，甚至早期的易卜生。如果纯粹从时间上看，西方戏剧在两千多年的历史中，绝大多数时间是以诗剧为主的。尽管现代是散文剧的天下，但仍有那么几位在戏剧中感到诗的灵感召唤的艺术家或诗人，如叶芝、T·S·艾略特、克里斯托弗·弗赖伊。

历史的现象并不难发现，总结概括似乎也不能体现理论的智慧。在中西戏剧文体演变的比较中，一个关键的问题似乎是，西方诗剧为什么自然转化为散文体的“话剧”，而且那么彻底，这其中内

^① 《比较文学与文学理论》，辽宁人民出版社1987年版，第108页。

在的变异基因是什么？中国的“话剧”不是土生的，实际上是近代移植西剧的产物。在戏曲自足发展的七百多年历史中，并没有明显的散文化倾向，其必然原因何在？

西方戏剧彻底的散文化完成于19世纪，而其潜在的基因，却一直可以追溯到亚里士多德。

人常说舞台小世界、世界大舞台，然而世界与舞台究竟有什么关系呢？一类戏剧总是将舞台变得离现实世界很远很远，在时间上它可能是古代帝王、英雄的故事；在空间上可能是异国背景。生活与戏剧，一是脚下沉重的步履；一是头顶轻盈的梦。戏剧不过是通过声色俱全的感性世界，将观众带入审美的幻境。这种戏剧并不是复现现实的，它要表现人对世界与自身的欲望、理想、观念，它同样关心社会中产生的问题，但是以幻想的形式。另一类戏剧则追求舞台与现实世界的同一性。西方近现代科学思想与实证主义哲学对戏剧的最大影响就是现实主义戏剧，这种戏剧的追求是尽量缩小舞台与世界之间的距离，在舞台上创造“现实的幻觉”。语言、动作，甚至布景、道具、服装都要求跟现实生活中一模一样，现实主义戏剧的理想是戏剧的彻底现实化，这当然也包括戏剧交流的主导性媒介——语词结构。散文是日常生活的语言，自然也是戏剧艺术的语言。

现实主义戏剧就流派历史而言，是19世纪之内的事，然而，就该流派的渊源而言，又一直可以追溯到亚里士多德的摹仿说。亚里士多德坚信物质世界的真实性，将悲剧定义为“摹仿”，这其中已暗示出戏剧艺术与现实的近似趋向。也就是说，当西方戏剧仍是诗体时，西方戏剧观念中已潜在了散文化的因素，摹仿现实包括摹仿现实的语言——散文。古典主义戏剧时代过后，古希腊艺术传统的断裂使中古戏剧再重头开始，世俗化的倾向为文艺复兴戏剧的散文因素做了准备。莎士比亚仍用诗体，但散文化已比较明显，莎士比亚的天才在于将散文与诗在戏剧话语中结合得如此完美，

以至后人无法企及。这也是叶芝、T·S·艾略特、克里斯托弗·弗赖伊最大的遗憾。新古典主义尽管不能享有莎士比亚那么辉煌的声音，但不论是高乃依还是拉辛，在戏剧的诗的造诣上，无疑是后人难以攀比的。然而，新古典主义也讲摹仿，布瓦洛的《诗艺》中仍将“逼真”当作一个核心概念，诗剧中的散文因素仍潜在于传统之中，传统就意味着一致性，从古典主义的摹仿到新古典主义的逼真到现实主义的“真实的幻觉”，这其中的源流关系仍是比较清楚的。

西方戏剧最终的散文化是传统中早已注定的。摹仿现实当然要摹仿现实的语言。

从戏剧与现实的审美关系来看，有两种戏剧。一种戏剧力求创造出一种超越现实的审美世界，这个世界是理想化的，也是陌生的。另一种戏剧则为观众提供一个熟悉的世界，它在很多方面都与现实相似，甚至可以说是现实的断片。近年来人们在研究中西审美传统的差异时指出，西方艺术重再现，中国艺术重表现。这种总体性的概括多少是有道理的。中国艺术，从诗到戏曲，一直是以表现为基本的美学原则。戏曲与诗都是梦幻的世界，它存在却不实在；真实却不现实，它创造的是一个符合我们的希望、理想，我们感觉应该如此的世界。出于这一艺术宗旨，创造与交流的媒介语言，也势必要在相当程度上审美化，使它超越于现实与客观的日常语言之上。对于中国戏曲来说，不论是内容还是语言形式，重要的不在于它是否与现实相同或相似；而在于它令人感到亲切、感到希望、感到存在的尊严与美。对于表现原则，没有比诗体更合适的语言形式。节奏与韵律使语言超脱于琐屑的日常生活，向音乐的境界升华。中国人惯于用戏曲寄托人生的梦幻与理想，一切理之所必无，安知情之所必有！生愿不遂死愿结，何必人生非梦中呢？戏曲八百年中无散文化倾向，也是由戏曲的审美观决定的。

中国的散文剧（话剧）是移植的产物，戏曲自身并没有散文化发展的潜在因素。原因之一是戏曲话语的叙述性原则；之二是戏

曲的审美观念。最后，中国文学中强大的诗歌传统也是其中一个必然的原因。文类互渗是较为普遍的现象。翻开一部中国文学史，从先秦的诗骚到汉赋，唐诗、宋词、元曲，两千年来中国人似乎一直以诗为文，以诗立教。诗为正宗，甚至散文也带有韵文色彩，汉赋中有韵，骈文中同样讲究声律音韵。诗歌传统从内容上影响了戏曲的抒情性；从形式上影响了诗体，词为诗余，曲为词余。对于中国戏曲来说，最富诗意的地方也恰恰就是最富戏剧性的地方。

中西戏剧史上诗体戏剧都是一种普遍的戏剧形式，尽管在两种传统中它的表现形式与发展线索不同。比较研究可以使不同戏剧传统相互观照，并在获得对方知识的同时了解自己。然而这种研究的兴趣只是历史的，通过比较思考戏剧学普遍的理论问题，才能从历史进入逻辑。诗体与戏剧的关系究竟是什么？它一方面增强戏剧演出与创作的表现力，另一方面是否也能促进或深化观众或读者的审美体验？总有那么一些东西，那么一种微妙纤细的情感，那么一个激动人心的时刻，是散文所无法表达的。当表演动作提供给观众视觉的美感时，吸引人们听觉的就只有富于音韵节奏美的诗句了。在西方的散文剧或话剧传统中，也有人把话说到极端：优秀的戏剧总是诗剧，至于散文剧，不过是写走了样的小说。

从戏剧艺术的交流意义上来说，戏剧语言一般具有两种功能：一种功能是现实层次上的，戏剧语言尽量保持与日常语言的一致，通过再现现实的语言来再现现实性的人物性格。这种功能是指涉性的，它强调语言与世界的关系。另一种功能在于发挥语言本身的魅力，以音乐性打动观众，交流人类心灵中难以言说的精神生活。实现前一种语言功能的是散文，后一种是诗。完美地结合散文与诗的魅力，使之在戏剧中完美地表达人类的情思，也许是戏剧语言追求的一个目标。中国戏曲发展了戏剧中诗性语言的潜力，西方戏剧则充分开拓了散文的表现力。而中西戏剧大师，往往是实现

了戏剧语言这两方面潜力的高手,从关汉卿、汤显祖到莎士比亚。大师的成就在艺术史上是难以逾越的高峰。很多人都认为,最伟大的诗人经常是蹩脚的戏剧家。1936年T·S·艾略特在一次广播讲话中还说:“诗人写戏无异于自毁。用音韵声律悦耳的诗句来弥补戏剧动作的不足,不仅徒劳,还会适得其反,诗会阻碍动作的发展。”^①

完美地融合诗与散文的表现力,不仅是戏剧研究的课题,也是多少代戏剧家努力的方向。

^① The Language of Modern Drama. Rowman & Littlefield, Totow. N. J. 1977.) P. 142.

第二章 中西戏剧中的叙述与对话

——从文本到文化的解读

黑格尔曾说：“……全面适用的戏剧形式是对话，只有通过对话，剧中人物才能互相传达自己的性格和目的，既谈到各自的特殊状况，也谈到各自的情致所依据的实体性因素。”^①如果将对话理解为剧中人物之间相互交流的话语，黑格尔的论断就具有一定的局限性，它不仅不能用来说明中国戏曲，用于古希腊悲剧甚至莎士比亚戏剧，也不恰当。许多歌队咏唱与独白、旁白，都不是人物之间的“互相传达”，而是剧作者/演员与观众的直接交流，我们称为叙述。从文本形态学上讲，戏剧文本是用来交流的话语，而交流的话语形式有两种，一种是叙述，其话语关系体现于剧作者/演员与观众之间，即现实的时空之间；另一种是对话，它的话语关系表现在虚构时空中剧中人物之间。

我们曾从“言语境况”(Speech Situation)角度将戏剧的话语交流区分为两个系统：一是剧中人物之间的内交流系统；一是演员与观众之间的外交流系统。内交流系统中的话语称为“戏剧性对话”；外交流系统中的话语称为“代言性的叙述”。代言性叙述与纯粹的叙述不同，代言性叙述是人物的话语，纯粹的叙述是叙述者(故事之外)的话语。代言性叙述与戏剧性对话又不同，戏剧

^① 《美学》第三卷(下)，商务印书馆1981年版，第259页。

性对话也是一种代言形式，但它的意义不在于叙述外在或内心的动作，而是要通过言语的相互作用完成某种动作。在戏剧性对话中，剧中人物之间保持着我与你的直接交流关系，观众只是旁听者，演员与观众构成我与他的间接交流关系。在代言性叙述中，演员与观众组成话语中我与你的关系，演员向观众直接表白。相反在剧中人物之间，却呈现出我与他的关系。这两种话语交流模式，为中西戏剧传统的文本比较提供了逻辑起点。戏曲与西方戏剧（普遍范式意义上）的差异，不仅存在于文体形式上，或韵或散、或说或唱，还表现在戏剧话语交流的结构与功能上。

1 叙述与对话：文本解读

《西厢记》乃千古名篇，佛殿奇逢，月下联吟，席上赖婚，长亭送别又是其中名段。将《西厢记》当诗读，清词丽句，自然是好文章。如果当戏读呢？当作人物的对话、独白或旁白，《西厢记》的话语结构就会成为我们注意的对象。“惊艳”一段，张生莺莺一见钟情。张生与莺莺之间没有一句对话，主导性动作都由张生叙述出，功能类似于独白。张生以第三人称称呼莺莺，将她当作描述的对象介绍给观众，而不是剧情中交流的对象：

〔元和令〕颠不刺的见了万千，似这般可喜娘的庞儿罕曾见。只教人眼花缭乱口难言，魂灵儿飞在半天。他那里尽人调戏，羞着香肩，只将花笑拈。

〔上马娇〕这的是兜率宫，休猜做了离恨天。呀，谁想着寺里遇神仙！我见他宜嗔宜喜春风面，偏、宜贴翠花钿。

〔胜葫芦〕只见他宫样眉儿新月偃，斜侵入鬓云边……未语人前先腴腆，樱桃红绽，玉梗白露，半晌恰方言。

〔么篇〕恰便似呖声莺声花外啭，行一步可人怜。解舞腰

肢娇又软，千般袅娜，万般旖旎，似垂柳晚风前。（重点号系引者所加）

张生这一席唱辞，期待中的接受者并不是剧中的任何一个人物，而是台下的观众。元杂剧一二角主唱的体制，从根本上限制了对话的发展。张生与莺莺的戏是透过张生的视界叙述出来的。从“惊艳”到“联吟”，二人的感情进一步发展，月下联吟，却有墙里墙外之隔，不仅戏曲体制限制了对话，具体动作的场景也阻碍对话，主要情节依旧由张生叙述：

〔末云〕料想春娇厌拘束，等闲飞出广寒宫。看他容分一捻，体露半襟，拜香袖以无言，垂罗裙而不语。似湘陵妃子，斜倚舜庙朱扉；如玉殿嫦娥，微现蟾宫素影。是好女子也呵！

〔调笑令〕我这里甫能、见娉婷，比着那月殿嫦娥也不恁般撑。遮遮掩掩穿芳径，料应来小脚儿难行。可喜娘的脸儿百媚生，兀的不引了人魂灵！

〔末云〕听小姐祝告什么？……小姐倚栏长叹，似有动情之意。

……

〔末云〕我虽不及司马相如，我只看小姐颇有文君之意……（重点号系引者所加）

隔墙对诗，是张生与莺莺的首次直接“对话”，张生吟“如何临皓魄，不见月中人”，是兴；莺莺酬和“料得行吟者，应怜长叹人”，是答。直接的对话暗示感情关系的进展，冲破了语言禁忌也冲破了伦理禁忌。张生破门而入，惊飞了莺莺，对话中断，然而仅在这一句交流之后，双方就已经是“口不言心自省”，默契自在其中

了。

白马解围之后，崔夫人席上赖婚。张生、莺莺喜冲冲地来到，不料老夫人说了一句，“小姐近前拜了哥哥者！”情境突变之下，张生：“呀！声息不好了也！”莺莺：“呀，俺娘变了卦也！”红娘：“这相思又索害也！”一人一句，各述心事，彼此间却无交流。动作的场景已提供了对话的可能性；人均在场。但这一折中，张生莺莺间仍无对话，主要的戏剧动作，是莺莺叙述中的，这第二本是莺莺的主唱。有趣的是，这一折中莺莺与张生的唱白，大多是按照旁白的惯例设计的，它假设在场的剧中人都听不到在场的叙述。张生与莺莺之间没有对话，而且他们各自的唱白也假设是“侧坐”的崔夫人听不到的。张生与莺莺“咫尺间如间阔”，他们之间的话语关系依旧是我与他。夫人劝酒，张生云“小生量窄”，莺莺一旁唱，

〔折桂令〕他其实咽不下玉液金波。谁承望月底西厢，变做了梦里南柯。泪眼偷淹，酩子里湿香罗。他那里眼倦开软瘫做一垛；我这里手难抬称不起肩窝。病染沉疴，断然难活。则被你送了人呵，当甚么喽罗。（重点号系引者所加）

张生莺莺西厢幽会，事发后崔夫人勉强为二者成婚，并逼张生上朝取试。长亭送别是高潮戏。如果说前三段情节中对话因素薄弱，是因为封建伦理的禁忌，男女不能直接交往，那么现在已是夫妻之间了，对话应当名正言顺。然而遗憾的是，这一折中对话因素仍未占话语的主导地位，只是比前三段稍多了一些。临别时千言万语，半是叙述，半是对话，掺杂于唱念之中，不管怎样，一部《西厢记》，五本二十五折中，就算此一折对话因素多了。莺莺上场后大段的抒情，加上其中穿插配角间的对白，已占去全折篇

幅的一半以上,到最后近三分之一处,莺莺才对张生说:“张生,此一行得官不得官,疾便回来。”接下去就是五个回合的对话:张生“金榜无名誓不归”;莺莺与张生互赠诗诉别;莺莺嘱咐张生“到京师服水土,趁程途节饮食,顺时自保揣身体。荒村雨露宜眠早,野店风霜要起迟!鞍马秋风里,最难调护,最要扶持”;张生问“有甚言语嘱小生咱”,莺莺又让他不要“文齐福不齐”,不要“停妻再娶妻”,不要“一春鱼雁无消息”,“金榜无名誓不归”,不要恋上“异乡花草”久栖迟,张生信誓:“再谁似小姐?小生又生此念。”《西厢记》中张生与崔莺莺之间对话最多的一段,也不过这几句。

戏曲中曲辞为主、宾白为辅,曲辞大多是叙述抒情,宾白中又不仅是对白,戏剧话语中,对话远远不是主导性话语因素。元杂剧不重宾白,又一二角主唱,更限制了对白的发展。从某种意义上说,元杂剧仍处于戏剧的雏形阶段,离开传统的讲唱文学并不很远,它们之间的差别只是纯粹的叙述与代言性的叙述之间的差别。张生莺莺,一见钟情,全是张生眼中叙述的动作,月下联吟、琴挑,一是张生的叙述,一是莺莺的叙述,对话的因素只见于和诗与后面那一句对白中。长亭送别一折中对话因素最多,也不敌其中大量的叙述。张生与莺莺是《西厢记》的主角,而主角间的对话还不如主角与配角之间的多。元杂剧表现动作、塑造性格,并不是依靠对话的展示,通过语词的相互作用反映人物的存在状况,而是依靠语言的象征行为,直接叙述给台下的观众。元杂剧的话语在很大程度上处于外交流系统中。

在莎士比亚戏剧与中国戏曲中寻找可比性,可有许多依据。对《罗密欧与朱丽叶》和《西厢记》进行“主题评述”性的比较,国内早已有人做过。笔者在此注意的是两个文本在话语模式上的示范意义。《罗密欧与朱丽叶》中也有相应的三段戏:一是罗朱二人在化装舞会上一见钟情;二是罗朱在阳台一场中互诉衷情;三是夜晚

成婚后临晨的泣别。首先，两对情人都是一见钟情，爱情发生的地点都具有某种超现实的意味。《西厢记》中普救寺是“琉璃殿相近青霄，舍利塔直侵云汉”的“盖造非俗”、“幽雅清爽”的胜境，爱情萌生于“寂寂僧房人不到，满阶苔衬落红花”的殿上，真是“别有天地非人间”。罗密欧与朱丽叶相识在化装舞会，化装暗示着非现实性。其次，张生、莺莺墙里墙外互诉衷情，罗密欧与朱丽叶则一在花园里，一在阳台上，窗里窗外，而且两对情人都以“偷听”开始。最后，张生与莺莺“昨夜成亲，今日别离”，罗密欧与朱丽叶也是夜晚成亲，天明别离。两部戏的主要情节场景都很相似，但表现剧情的话语形式却不同。《罗密欧与朱丽叶》中的抒情性绝不亚于《西厢记》，然而抒情的诗句却是按对话形式结构的。《西厢记》以叙述为主导性话语，《罗密欧与朱丽叶》却是对话。

罗朱在化装舞会上一见钟情，抒情性的对话被安排在一首商籁诗体中。在这难得的一刻，二人的强烈感情流露，抒情的诗体似乎是自然而然的。初睹朱丽叶芳容的一刹那，罗密欧也有一段类似张生的诗体独白，连基本口吻都相似，“啊！火炬远不及她的明亮……/她是天上明珠降落人间……/我从前的恋爱是假非真，今晚才遇见绝世的佳人！”有趣的是，张生的倾诉没有被台上的任何人物听到，属于纯粹的独白，而罗密欧则立即被在场的提伯尔特听到，“听这个人的声音，好像是一个蒙太古家里的人。”罗密欧的“独白”也被安排在对话的格局之中，而且罗朱二人的对话很快就开始，将这一场戏推向一个小高潮。

罗密欧（向朱丽叶）

要是我这手上的尘污
亵渎了你的神圣的庙宇，
这两片嘴唇，含羞的信徒，
愿意用一吻乞求你宥恕。

朱丽叶 信徒，莫把你的手儿侮辱，
这样才是最虔诚的礼敬；
神明的手本许信徒接触，
掌心的密合远胜如亲吻。

罗密欧 生下了嘴唇有什么用处？

朱丽叶 信徒的嘴唇要祷告神明。

罗密欧 那么我要祈求你的允许，
让手的工作交给了嘴唇。

朱丽叶 你的祷告已蒙神明允准。

罗密欧 神明，请容我把殊恩受领。（吻朱丽叶）

这一段对话是用典型的英国商籁诗体结构的，全诗十四行，分三个四行体和一个双行体，韵律为 abab cdcd efef gg。在具体的演出中，观众被激情所感染，很难注意到商籁诗体，因为诗性因素已被消融在对话结构中。对话双方相互作用，“信徒”一词成为话语交换的契机，重复出现。罗密欧的四行诗对称着接下去的朱丽叶的四行诗，然后又是人各一句。以上对称的形式暗示着二者关系的平衡，罗密欧进一步地表示热情，使用了两行诗，结束了第三个四行体。朱丽叶半推半就半明半暗地说“你的祷告已蒙神明允许”，罗密欧在受领殊恩的一吻中结束了这首商籁诗，最后一个双行体由罗朱二人分享。

在《西厢记》中，尽管我们一再在诗的叙述中寻找对话的影子，但对话仍不能突出于叙述。在《罗密欧与朱丽叶》中，我们一再提醒注意对话中的诗体，但诗体还是遮掩不住对话的冲动。前者以叙述为主导话语形式，后者以对话。

阳台与婚别两场，随着感情的成熟，浪漫与诗句越来越少，代之以一种更直接、更朴实的对话。诚如 T·S·艾略特注意到：“前面僵硬、造作的诗句逐渐让位给朴实自然的语言，这种日常对话

般的台词在戏剧中获得完美的诗意。”^①第一次见面对话的诗体形式，好似化装舞会的面具，二者之间仍保持着一定的现实距离。到阳台月下话情，二人的关系进一步密切，对话中一再出现的我与你或我们的称呼，不仅表明对话中的直接合作的话语关系，还暗示着感情的亲密，

朱丽叶 我虽喜欢你，却不喜欢今天晚上的密约；它太仓卒、太轻率、太出人意外了，正像一闪电光，等不及人家开一声口，已经消隐了下去。好人，再会吧！这一朵爱的蓓蕾，靠着夏天的暖风的吹拂，也许会在我们下次相见的时候，开出鲜艳的花来。晚安，晚安！但愿恬静的安惠同样降临到你我两人的心头！”（重点号系引者所加）

这一场开始是罗密欧的独白，独白中罗与朱的话语关系是我与她，仅在这一段中，罗密欧称呼朱丽叶就用了十四个“她”字：“但愿她知道我在爱着她！她欲言又止，可是她的眼睛已经道出了她的心事。待我去回答她吧；不，我不要太卤莽，她不是对我说话……”朱丽叶的独白是想象中的对话，话语关系成为我与你，“只有你的名字才是我的仇敌；你即使不姓蒙太古，仍然是这样的一个人……”两段独白之后，就迅速转入对话，令人紧张的情节展示在戏剧性的对话中。对话在起伏的节奏中进行，乳媪不断呼唤，朱丽叶两进两出，话语主体处于一种特殊的张力关系中。第三幕第五场朱丽叶卧室临别前的对话，更近乎于现实口语，语言脱落铅华，诗意的比喻减少，对话中的话语合作关系更加紧凑。在前半部分对话中，罗朱二人紧扣“天亮”这一时间主题。朱丽叶不忍别离，“你现在就要走了吗？天亮还有一会呢。那刺进你惊恐的耳膜中

^① “On poetry and poets”. London, 1957. PP. 87—88.

的,不是云雀,是夜莺的声音……那是夜莺的歌声。”罗密欧的回答构成语义的对立:“那是报晓的云雀,不是夜莺。瞧,爱人,不作美的晨曦已经在东天的云朵上镶起了金线……”朱丽叶依旧据痴情而争:“那光明不是晨曦,我知道;那是从太阳中吐射出来的流星……”而当罗密欧终于为痴情所动,“让我被他们捉住,让我被他们处死;只要是你的意思,我就毫无怨恨。我愿意说那边灰白色的云彩不是黎明睁开它的睡眼,那不过是从月亮的眉宇间反映出来的微光;那响彻云霄的歌声,也不是出于云雀的喉中。我巴不得留在这里,永远不要离开。来吧,死,我欢迎你!因为这是朱丽叶的意思。怎么,我的灵魂?让我们谈谈;天还没有亮哩。”一激之下,朱丽叶醒悟了:“天已经亮了,天已经亮了;快走吧,快走吧!那唱得这样刺耳、嘶着粗涩的噪声和讨厌的锐音的,正是天际的云雀……现在你快走吧;天越来越亮了。”“天亮”像咒语一样贯穿在二人的对话中,成为话语内在联系的关键词。从这段对话中我们可以看出,对话的任何一方都不能独立,话语的意义生成于语词的相互作用中。不管是朱丽叶还是罗密欧,痴以为黑暗或天明,判断的真伪本身并不重要,重要的是痴断或明断对对方的情感作用。

戏剧性对话是通过言语行为探讨意义,剧中人物与人物直接交流的一种话语,它通过语言的交换展示动作与人物,以及人物与人物之间的关系。《罗密欧与朱丽叶》一剧基本上是以对话结构其主导性话语的。相反,《西厢记》以及以《西厢记》为代表的中国元杂剧中,戏剧性的对话因素仍相当薄弱,它只完成了从讲唱文学到戏剧的文类转化的第一步,即代言化。人物自己站出来讲叙自己的故事,人物与人物之间,一般只有语言所表述的内容的关系,如张生的叙述中讲到莺莺,语言形式上却没有相互作用,张生说什么、怎么说不影响莺莺的表达。当然,我们并不是说元杂剧中并没有对话因素,只是说对话成份少,不足以结构整体话语的交

流形式。比较而言，当两方逐渐以对话为戏剧的主要话语形式的时候，元杂剧起码还保留着大量的代言性叙述因素，对话在文本中只起辅助作用。莎士比亚是西方戏剧史上承前启后的巨人。威廉·贝肯先生认为，莎士比亚甚至是“非常中国式的”，他与中国古典戏曲的相似程度，甚至超过了他与西方现代戏剧相似。^①的确如此，在舞台意识、戏剧主题、诗体、时空结构等方面，存在着许多相似。然而，最根本的，话语的交流形式却不同。尽管独白、旁白、开场白、告别辞等出现于莎士比亚戏剧中远比易卜生、奥尼尔的戏剧中多，但对话仍是莎剧的主导性话语，这便是他与中国戏曲的最大差别。

代言性叙述与戏剧性对话，决定着两种不同的交流模式。在《西厢记》中，动作与人物性格的发展过程，大多是由人物以自家声口向观众叙述的。莺莺性格从懦弱到勇敢，故事情节从殿上惊艳、月下联吟到白马解围、赖简闹简，从赖婚成婚、长亭送别到功成团圆，几乎都从不问人物视界叙述出，对话展示只起辅助作用。我们了解的莺莺是张生描述的，而张生则是莺莺描述的。一部《西厢记》，从头到尾，文体风格没有明显的变化，人物代言的叙述似乎同于作者的叙述。叙述的话语功能在于叙述对象的指称过程，所谓“说一人、肖一人”，是指描绘得维妙维肖。张生将莺莺的音容笑貌描述得淋漓尽致，莺莺将自己内心的苦闷、失望、幻想、情欲倾诉得细腻委曲，不管是说别人，还是说自己，性格都是叙述的内容。在戏曲中，重要的是代言者叙述的故事情节，公子落难或小姐痴情，代言者本身并不重要。西方戏剧文本中，每个人物都以其个性标志的名字出现，哈姆莱特或福斯塔夫，而戏曲本子中却只有旦上生下生唱旦云之类。所谓生旦是角色类型，叙述并对话的代言者。他们的性格跟话语没有关系，或者说他们的性格在戏曲中并不重要，重要的是发生在他们身上的事。因此他们怎

^① 参见《青海戏剧》，1991年第1—2期，《莎士比亚是非常中国式的》。

么说没关系，关键是说了什么。“花面丫头，长脚髯奴，无不命词博奥，子史淹通”，^①这已成了戏曲的一个普遍特点。后人多以为这是缺点，那是他们从对话塑造性格这种戏剧观念出发得出的结论。柯勒律治曾说古代悲剧是动作的悲剧，现代悲剧是性格的悲剧，这一区分也可用于中国戏曲与西方近现代戏剧之间。叙述描述事件，对话展示性格。

代言性叙述的文本中，单位话语因素之间的功能关系体现在叙述的连续性上，对话则要求单位话语因素之间相互作用，它表现价值与意志的交换，在对立与同一之间，对话产生意义并建立其逻辑的内在统一性。尽管有许多人指出莎士比亚的语言中仍保留着相当的叙述或歌队因素，但不容否定的是，莎剧中的主要人物性格、动作冲突，都是在戏剧性对话中展示的。《罗密欧与朱丽叶》一剧中，罗密欧前后的语言风格就有明显的变化，一开始时他的台词中充满了当时矫揉造作的绮丽怪诞的套语，诸如“爱情的叹息”、“智慧的疯狂”、“沉重的轻浮”、“严肃的狂妄”、“整齐的混乱”之类，而越到后来，他的台词就越朴实无华。文如其人，对话风格的变化暗示着罗密欧的成熟。若从戏剧性动作来说，最紧张的场面也是由对话之中的冲突展示的，如上引第三幕第五场中，剧情的紧张与罗朱二人对话的紧张是分不开的。戏剧性的对话将戏剧的内容都包容在言语的相互作用关系中，观众从外面“旁听”这个自足的世界的声音。而代言性叙述则将戏剧的内容当作描述的对象，直接讲给观众听。

在莎士比亚身上，我们看到西方戏剧话语的历史与未来。在他庄重的诗行、独白旁白、歌曲以及开场白、收场白或历史剧、《暴风雨》中，我们看到古希腊悲剧的影子。在哈姆莱特与霍拉旭、麦克白与夫人、奥瑟罗与伊阿哥的对话中，我们读到易卜生、肖伯纳甚至贝克特。莎士比亚包容古今，同时也是古今的分水岭。而

^① 凌濛初：《谭曲杂劄》。

莎士比亚身前后，西方戏剧话语的最大变化就是从叙述到对话。

存在主义哲学的先驱基尔凯郭尔论及古今悲剧时曾说：

人们很容易注意到现代悲剧与古典悲剧的不同。古代悲剧的特点在于，动作不仅是人物性格的产物，动作不能完全纳入主体的意义范围，动作本身就有某种苦难的含义。因此，古代悲剧并没有强调对话到无所不包的地步，将剧情全部纳入对话。古代悲剧中独白与歌队占有相当的地位，与对话同在。不管歌队是更近乎于史诗的质感，还是抒情诗的灵性，总之它不是塑造个性的，而且独白也具有许多抒情因素，无法纳入动作与环境之中。在古代悲剧中，动作本身就具有史诗因素，它是动作，同时也是事件……现代悲剧中主人公成为悲剧的主体，我们感兴趣的是他生活中某些特定的问题，观其言行而知其人格。现代悲剧完全表现于环境与对话中，没有比具体的对话与场景更直观的了。因此，现代悲剧中既找不到史诗的因素，也没留下史诗的遗迹。”^①

基尔凯郭尔天才的洞察力使他在易卜生出现之前，就发现或预见现代悲剧与古典悲剧的区别。对于古典悲剧来说，对话只是诸种话语形式之一，犹如中国古典戏曲的体制，而在现代悲剧中，对话成为唯一的形式。在古典悲剧中，人物通过代言的叙述与对话为我们表述一段苦难，而在现代悲剧中，人物则通过对话展示受难者的形象。

古希腊悲剧产生于原始宗教仪式。当埃斯库罗斯将演员增加到两个的时候，真正意义上的戏剧才诞生。对话至少要在两个以

① "Tragedy: Vision and Form", Corrigan, PP. 454—455.

上的演员之间进行。埃斯库罗斯写作《奥瑞斯提亚》三联剧的时候，索福克勒斯又增加了第三名演员。然而，这时期人物之间语言相互作用意义上的对话才刚刚开始，一切仍很幼稚。抒情性、神话性的颂诗大量涌现于埃斯库罗斯的剧本中，除了歌队之外，每一个人物都占据大段独白性的诗句，一段接一段地往下朗诵。一个人物与另一个人物台词之间的关系，并不是语义与逻辑的对立统一，而是内容与形式上的排比，甚至不同人物的台词压同一韵脚。

歌长 她吩咐他来的时候要配备如何？

保姆 你说“如何”？请你再说，我听不明白。

歌长 我说，要他带着卫兵还是独自个？

保姆 她吩咐他带一队卫兵手执干戈。

歌长 你不要把这话告诉这可恶家伙，就说叫他独自个来，用不着惊愕……

（《奥瑞斯提亚》）

代言的体制仍没有摆脱叙述的因素。如果说史诗朗诵是诗人一人在叙述，那么埃斯库罗斯的悲剧似乎是让事件的参与者各自登场去叙述这段故事，间或也摹仿对话。埃斯库罗斯的悲剧在话语模式上与中国古典戏曲的相似已不言而喻了。

在埃斯库罗斯的悲剧中，代言性的叙述因素多于戏剧性对话，此其一；其二，即使是对话，也缺乏交流的直接性。著名学者 H·吉多曾经注意到，“人们往往会得到这样的印象，埃斯库罗斯的人物似乎总是在相距十五码或二十码之外讲话，而且他们常常不是相互对话，而是直接对观众讲话。”^① 人物独白与歌队咏唱作为叙述因素已无须赘言，值得我们分析的是其对话的“间接”结构。《莫

^① “Greek Tragedy: A Literary Study”, London, 1939, P. 106.

酒人》(《奥瑞斯提亚》三联剧之二)“祭陵”中伊蕾克特拉激励奥瑞斯提斯为亡父报仇，兄妹之间的对话本应是极富戏剧性的，但埃斯库罗斯却在二者之间安排了歌队这一中介因素，使对话失去直接性，伊蕾克特拉讲给歌队，歌队再转述给奥瑞斯提斯，他们之间是第三人称的我与他的关系，与歌队则是第二人称的关系，

伊蕾 你讲了我父亲如何被害，
我躲在一旁，无能为力，
忍辱在黑暗的角落里偷泣，
欢乐再无缘，痛苦沉沉无边际。
你听了，请铭刻在心里。

歌队 愿这些话
深入你的耳朵，默默埋在心底。
过去已逝去
你渴望知道，未来尚可期。
你且听着，勇敢上战场，凯旋归故里。¹

奥瑞 我对你说，父亲，爱与你同在。

伊蕾 我热泪盈眶，恳求兄长。

从兄妹见面到筹谋复仇，二百多行的台词中，对话始终是通过歌队的中介进行的。这种相当程式化的惯例就是所谓的“轮流对白”(Stichomythia)，人物以一种对称排比的修辞程式轮流对一个问题进行回答，一部戏从头到尾几乎没有文体上的变化，不管男女老少，自由人还是奴隶，都以一种规整对称的三音步抑扬格诗体讲话。

古希腊悲剧，尤其是埃斯库罗斯的悲剧，在今天看来大多是不易上演的案头剧，其中歌队咏唱与轮流对白平分文本，像戏剧，又像史诗。对话是内交流系统中自足的话语，交流主体与直接对象都是台上的人物。然而在埃斯库罗斯的悲剧中，对话也含有明显

的叙述倾向，人物的台词总是一大段一大段的诗句，几令人忘记这是在对话，有时表面上是人物间的对话，实际上却是一种事件由两个人分别说给观众听。台上的演员是双重身份的，既是剧中角色，又是剧情之外的诵诗者；台下的观众也有双重身份，既是戏剧观众，又是史诗听众。这种情况在中国戏曲中也比比皆是，对话成为一种虚设的形式，用来联系不同人物的叙述。《琵琶记》“中秋望月”一出，贴、生、净、丑四个角色均有唱白，但各人唱白之间，对话关系却很薄弱。贴白：“玉作人间秋万顷，银葩点破琉璃。”净接白：“瑶台风露冷仙衣，天香飘到处，此景有谁知？”净贴念白之间，只有语义递接，没有相互作用，净白以问句终，接下的丑白却不作答而另外起兴：“未审明年明夜月，此时此景如何？”生上场后，贴生贴生、净丑净丑依次各两段唱辞，严格对称，尽管话语形式组织彼此相关，但仍好像是各说各的。贴生唱白语义相对，但冲突没有表现在话语形式上，像戏剧性对话那样。作为一种原始形态的戏剧，古希腊悲剧与中国古典戏曲在话语结构上有很多相似之处。诗体形式是最明显的，然后就是大量的叙述。相对于歌队来说，对白反倒成为次要因素。

埃斯库罗斯剧作中歌队咏唱的功能与数量绝不亚于剧中人物的对话，这种体制在戏剧的始创阶段是顺理成章的。但到索福克勒斯参加悲剧比赛时，情况就有所不同了，他一方面在悲剧中增加对话因素，另一方面设法将歌队咏唱纳入对话结构中。索福克勒斯也根据同一段故事写了悲剧《伊蕾克特拉》，但话语结构的设计显然不同于《奠酒人》。兄妹在祭陵时相见，然后就是一组组直接的对话：

伊蕾 您为什么这样看着我，先生，为何悲伤？

奥瑞 我几乎感觉不到我自己的痛苦。

奥瑞 我看出你忍受着莫大的痛苦与悲伤。

伊蕾 我的悲伤你很难看得深入。

奥瑞 可怜的姑娘！当我看着你的时候，我多么同情你。

伊蕾 那你就是唯一同情我的人。

奥瑞 是，我漂泊四方，能够体察到你的痛苦。

伊蕾 你不是我的亲族吗？你这不是回家！

奥瑞与伊蕾处于直接的对话关系中，“痛苦”与“悲伤”等关键词将对话连接起来，构成话语交流的整体。索福克勒斯的文本已不同于埃斯库罗斯，而这种变化，仅仅发生在二十几年内，《奥瑞斯提亚》上演于公元前458年，《伊蕾克拉特》上演于公元前429年。

二千五百年前，埃斯库罗斯在半圆形剧场上演悲剧的时候，未来的西方戏剧，起码还有两种模式可供选择。如果西方人亦有崇古尚道的癖好，《奥瑞斯提亚》中崇高的诗句与精美的歌队合唱就会保持至今，今天中西戏剧传统的话语形式就不会有如此之大的差异，西方戏剧也可能拥有一种类似于中国戏曲的话语类型。然而，历史的选择恰好相反，索福克勒斯之后，西方戏剧开始了一种文本对话化的“运动”。歌队咏唱在戏剧中越来越显得不伦不类，到古罗马时代，歌队已完全成为一种排场性的点缀。咏唱歌辞一旦不唱了，加入对话之中，就成为一种独白。当文艺复兴“复兴”古代戏剧时，歌队却没获得再生。从莎士比亚到拉辛，戏剧中的代言性叙述因素，只保存在独白与旁白中，这也许是对逝去的歌队因素的某种纪念。

独白假设独白者在没有剧中人物作听者的场景中“孤独地”朗诵一段有一定长度的台词。旁白是剧中人物虚拟在场的其他人物听不到而直接对观众讲的一段台词。独白与旁白，从话语功能上讲都是代言性叙述。莎士比亚《暴风雨》最后普洛士帕罗的收场白

是一段著名的独白。这段收场白共二十行，前九行的话语主体是剧中人物，那个被放逐、兴法术的公爵。独白的内容是剧情中的事，他的魔法，他与仇敌相互谅解，他将要回到那不勒斯，独白的场景是那个虚构中的荒凉小岛。公爵一方面对不在场的剧中人说：“全凭你们，把我在岛上监禁/还是放我到那不勒斯。”另一方面又好像说给台下的观众，因为台上毕竟没有其他人物。他这九行独白从交流形态上看是双指向的：假设的听者有内交流系统中不在场的剧中人与外交流系统中在场的观众。然而，到第十行上，独白者的身份似乎变了，或者说具有了双重身份：既是剧中人物普洛士帕罗，同时又是演这个角色的演员。独白的受体是双重的：剧中人与观众；独白的主体也是双重的：剧中人与演员，而独白话语本身都是一语双关的。

求各位帮帮忙，多鼓几下掌——
你们喝声好，便把我的帆吹饱，
否则我就达不到我的目标——
那是讨诸位喜欢。我是再没有
精灵好驱使，没有魔法和符咒，
我的下场只落得伤心苦恼；
除非依靠向上天祈求祷告。
祈祷有一股力量，直冲天堂，
慈悲的上天便把过失原谅。

你们有罪过希望能得到宽饶，
愿你们也宽大为怀，不和我计较。

这段收场白中，既表述了普洛士帕罗作为剧中人的虚构命运，又暗示出台上演员现实中的艺术命运，甚至我们还可以从中领悟到更深的意蕴，独白者同时有三重身份：人物普洛士帕罗、演员、剧作

者莎士比亚。这段收场白似乎是莎士比亚告别剧作生涯的收场白,《暴风雨》是莎士比亚的最后一部剧作。

旁白与独白一样,在话语功能上属于代言性叙述。当克劳狄斯旁白:“涂脂抹粉的娼妇的脸,还不及掩盖在虚伪的言辞后面的我的行为更丑恶”时(《哈姆莱特》),他是假设在场的波洛涅斯与奥菲利娅都听不见,说给观众的。独白与旁白作为一种戏剧中史诗歌队的遗迹,沟通台上虚构剧情与台下现实观众两个时空间的直接交流渠道。代言性叙述是非幻觉性的,因为台上粉墨人物一旦直接对台下讲话,他就成了现实时空中的演员,破坏了舞台幻觉。如果谁想假设观众不在场,设立“第四堵墙”,那么最不能容忍的就是直接向观众致辞的代言性叙述因素——从歌队到独白、旁白。

拉辛之后,很快就有人出来反对这种“原始的、幼稚的形式”。莱辛首先发难,然后就是易卜生这位主张“全或无”的北欧戏剧之神,他毫不犹豫地在他后期剧作中排除独白与旁白,还有诗体。他开创的现实主义戏剧范式,要给剧场中的“千头怪物”(观众)以真实的幻觉。隔着“第四堵墙”,台上虚构的人物就只能跟其他虚构人物对话了。代言性叙述因素被取消了,戏剧话语成为纯粹自足的对话体,如同黑格尔曾预言,戏剧唯一的存在形式就是对话。

这时候的西方戏剧,已经离中国戏曲相去甚远,离埃斯库罗斯,也同样遥远。

2 对话与冲突:从文本到 传统的解读

易卜生与埃斯库罗斯的戏剧体制已相差很远。从话语形态上看,两千多年西方戏剧发展史造成的最大差别就是,当初如此重要的歌队咏唱不见了,逐渐消失的还有独白与旁白,高贵的诗体被散

文取代，不同人物之间的对话越来越多，以致贯穿戏剧文本的始终。戏剧话语成为对话的自足体。“纯粹化”了的戏剧树立了一种典范模式，即戏剧是对话的艺术。与之不同的是，中国戏曲最终也没有完全对话化，尽管我们发现，从元杂剧到明传奇到清末地方剧种，对话的因素逐渐增多，但仍摆不脱合歌舞讲故事的讲唱文学的基因。所以，当西方戏剧通过日本在本世纪初传入中国时，中国观众称这种“非我”的新剧种为话剧，说话对话的剧。

中国戏曲与易卜生代表的西方现实主义戏剧体制大异其趣，却可以拿到古希腊圆形剧场去演出，因为戏曲毕竟与埃斯库罗斯的悲剧在话语模式上有着某种“惊人的相似”，都有咏唱与念白，有代言性叙述与典雅庄重的诗句，有叙述者的解释介绍（上场诗，题目正名），有人物的自我介绍（家门），大量的情节由代言者叙述出来。八百多年的戏曲艺术史，很难找到某些“革命性”的变化，“改良”只是默默的、细节局部的。因此 20 世纪的中国戏曲往往具有现实与历史的双重意义，现实意义在于仍有广大群众喜闻乐见这种技巧精美的艺术；历史意义在于戏曲是戏剧原始形态的活化石，难怪西方人看过梅兰芳的表演后最大的收益是理解了希腊古剧，^① 历史活在现实中。

我们还是愿意乐观地寻找戏曲传统中缓慢增加的对话因素，尽管这种变化往往不易察觉。

从叙述体到代言体，并没有完成从讲唱文学到戏剧的文类演变的全过程。叙述话语是由一个超越的叙述者从故事之外向观众讲叙故事，而代言体却是让人物从故事之中以自家声口向观众讲

① “看了梅君的做工、表情，使我联想到希腊的古剧。因为在古书中，常有议论希腊古剧的地方，但是文字虽然能懂，他写的意思却往往不太明瞭，这回看过梅君的表情、做工及戏中一切规矩以后，使我这些年看不懂的书，完全了解了。大概中国剧一切的组织法，与希腊古剧有许多相同的地方。”转引自《西方人看中国戏剧》，施叔青著，台联经出版事业公司六十五年四月版，第 72 页。

叙故事。就话语的叙述性而言，它们是相同的。当每一个人物现身向观众表白，诸如小生姓甚名甚、家世遭逢，此时此刻，眼中所见、心中所想、手中所做，这仍是一种叙述文学的变体。不论在元杂剧还是明清的传奇中，这种独白性的代言叙述一直占文本的很大比重，曲辞多抒情之作，念白亦有叙述，对话的因素尽管逐渐已有增加，但远未成为唯一的形式，甚至很难说是主导形式。元曲初脱讲唱文学不久，诸宫调等文体的遗迹犹在。一本限于一、二角主唱，其他角色只有白，这就基本上排除了唱辞中的对话因素。曲为主、白为辅，《元槩古今杂剧三十种》中，有的本子宾白不全，有的全无宾白，何况宾白中也不全是对白。对话因素基本上处于宾白之中，而宾白处于元曲中的次要地位，由此可见对话在文本中身份的轻重。从元杂剧到明清传奇，戏曲话语上的主要变化之一，就是对话因素的增加，这一迹象为许多研究者所忽视。一二角主唱变成有角皆有唱，唱辞与唱辞之间，具备了相互交流的可能，与此同时，曲作家们开始经营宾白。臧晋叔编《元曲选》的时候，将《元槩古今杂剧三十种》中缺失或不全的宾白全补上了，这体现了一种戏剧价值观。当然，对传统的研究还得以文本为基础，戏曲话语结构的演变，往往见于创作于不同时期的剧本的一些细枝末节中。我们以孟称舜的《节义鸳鸯冢娇红记》作为典范性文本。《娇红记》与《西厢记》具有母题传承的关系，与《罗密欧与朱丽叶》也有类似。《娇红记》的创作年代与《西厢记》前后相差三百年，与《罗密欧与朱丽叶》大概也相差几十年，一是明末天启、崇祯年间，一是1595年。

在《娇红记》中，我们选出相应的三个段落：“会娇”一出表现申纯、娇娘一见钟情；“拥炉”表现定情，一往而深；“泣舟”则是生离死别，这三段戏与前而《西厢记》、《罗密欧与朱丽叶》中的各三段戏在题旨上相对应。我们将在具体的文本分析中寻找《娇红记》的话语特征。

“会娇”一出写申纯与王娇娘在王家初识并一见钟情。整出之

中，申娇之间没有对话，只不过是“一个待眉传雁字过潇湘，一个待眼送鱼书到洛阳”，娇娘娇态，申纯风流，亦形亦神，都从对方口中道出。与《西厢记》不同的是，殿会惊艳全是张生叙述中的莺莺，而“会娇”中申生与娇娘相互观照，二者都有唱辞，各抒其情。申娇二人四段唱构成两组，一来一往，平衡对称，令人想起古希腊悲剧轮流对白的格局。

〔生〕 呀，这妹子长的凭般好也。

〔玉交枝〕暮见天仙来降，美花容云霞霓裳。天然国色非凡相，看他瘦凌波步至中堂。翠脸生春玉有香，则那美人图画出都非谎。猛教人魂飞魄扬，猛教人心迷意狂。

〔旦〕 申家哥哥好一表人材也。

〔前腔〕神清玉朗，转明眸流辉满堂。他虽是当筵醉饮葡萄酿，全不露半米儿疏狂。淹润温和性格良，尽风流都在他身上。不争他显峥嵘，珠宫画廊，也不枉巧温存，锦帏绣床。

〔生〕 〔前腔〕可人模样，天生就，春风艳妆。（他妹妹，我哥哥，）则是侧身偷眼低低望。想他是年少娇娘，蓦然间翠靥红生两颊旁。怕道不关情，怎便把春情扬？猛教我神飞醉乡，猛教我魂飞翠乡。……

〔旦〕 〔前腔〕停杯相向，言笑处，风生画堂。（他那壁，我这壁，）偷睛两下频来往。爱他个年少才郎。虽然阻隔筵前花数行，则乍相逢早已私相傍。敢一样神飞醉乡，敢一样魂飞翠乡。

这段戏虽然依旧是“我见他如何如何”之类的叙述老套路，但比《西厢记》的进步在于提供了相对称的视角与唱辞，代言性叙述具有

了对话话语的二重性，然而在话语单位之间，只有文体与内容类同排比，却无语言的相互作用，申纯的唱白并不必然在逻辑上导致娇娘的唱白，在戏曲惯例中，此时娇娘并没“听见”申纯所讲，反之亦然。

《西厢记》中张生莺莺之间无甚对话，并不全是礼教所障，因为长亭泣别一折，夫妻之间就不应有语言禁忌了，但对话仍不多。《娇红记》“会娇”一出，申娇二人眉眼传情，心照不宣，其中似乎有作者匠心在，礼教禁严，男女授受不亲。申娇的唱白类似于旁白，申纯的唱白若让娇娘听到，娇娘一定以为疏狂，娇娘的唱白让申纯听到，申纯也会以为放浪，最不堪设想的是让娇娘父母听到，当众“渲淫”，大逆不道。他们的唱白，很多只以观众为接受者。艺术的惯例很难做理性的理解，否则就显得荒诞。人物在“有声地思想”，而他们的表白只有外交流系统中的观众才能听到。以观众为直接接受对象的话语，当然不是对话。

“会娇”钟情，“拥炉”定情，所谓“拥炉相对，诉尽两心愁”。这一出中申娇的曲白，对话成份居多，这是《西厢记》中未曾见过的。申纯急于表白，娇娘却欲吐还体，一再试探，对话安排可谓巧妙。申纯故意将一枝梨花掷于娇娘面前，于是以梨花为题，引起曲白相间的对话：

〔旦〕 兄为甚弃掷此花？

〔生〕 花泪盈晕，知其意何在？故弃之。

〔喜梧桐〕将好花，折在手，未识花心可也得似人心否？撒下花枝，和你两休休。你果若无情呵，免为你添傴僂。从今后再不、再不向花间走。

〔旦〕 东皇故自有主，夜屏一枝，以供玩好足矣，兄何索之深也。

〔前腔〕花泪盈，花枝瘦。知他也为关情，害得这伶

打瘦。人面花容，一样两悠悠。还怕道人心不似
花容久，风吹的零落、零落在黄昏后。

〔生〕 幸蒙见诺，无得翻悔。

〔旦笑云〕 诺什么？

〔生〕 姐姐自想。

以梨花喻人，申纯想诱发娇娘表白自己的感情，娇娘复用梨花隐喻，暗示自己的深意与顾虑。而当申纯理解了言外之意，一语点破的时候，娇娘又故作无知。这就完成了对话的第一个回合。娇娘邀申纯拥炉共火，

〔旦〕 兄衣厚否？恐寒威相进呵。

〔金梧桐〕春寒翡翠衣，独坐销清昼。怕你客中人，
容易伤春瘦。

〔生〕 我客衣常苦单，您相念情何厚。则我这寸断柔肠，
你可还也相怜否？

〔旦〕 何事断肠？妾当为兄谋之。

娇娘问寒暖，又是一语双关，申纯再诉衷情，娇娘又佯装不知。一热一冷、一急一慢，这是第二个回合。既然娇娘故问“你断肠为甚，索与从头剖”，申纯就再无顾忌，将自己的衷情一古脑全倾诉出来，先以愁病取怜，复以西归相要，对话达到高潮，剧情也达到高潮。娇娘也一吐深情，信誓旦旦，“只要两下心坚，事终有济。若事不济，妾当以死相谢。”

这一出中对话成为话语的主导因素，申纯与娇娘的话语关系完全是我与你的关系，而且剧情的发展与高潮完全体现在对话的语言相互作用中，观众成为局外的旁听者。有人注意到《娇红记》脱胎于《西厢记》，但就话语体制而言，二者之间差异大矣！《娇红记》

代表的明清传奇，比元杂剧使用的对话结构要多，而且在剧中某些场景将其作为展示剧情的主导因素。这一特点在明清的传奇作品，诸如《牡丹亭》、《桃花扇》、《长生殿》、《风筝误》等中均可见到。“拥炉”中申娇的对话关系，甚至类同于《罗密欧与朱丽叶》中化装舞会上罗朱二人那段商籁诗体的对话。

《娇红记》全剧的高潮在“泣舟”一出。申娇一对生死情人，经过种种误会、磨难、离别之后，在江舟上短暂相会，生离死别之际，一字一行泪，一句一断肠，其中曲辞与宾白仍以对话结构为主，但已与“拥炉”不同，在二人的对唱对白中，有规律地加入合唱，表示抒情的小高潮。随着对话语言中抒情性的加强，越往后合唱出现得越频繁，以致让人感觉到，抒情的叙述因素淹没了对话的形式。申娇的对话终于四句合唱的三次重复：

〔旦扯生衣介〕妾昔与郎泣别几次，只今日一别，便是永别了。

〔川拔棹〕今日个生离别，比着死别离情更切。（愿你此去，早寻佳配，）你为我这数年间露柳风花，数年间露柳风花，误了你那一生的，一生的锦香绣月。

〔合〕一声声，肠寸绝。一言言，愁万叠。

〔生〕姐姐果为小生而死，小生断也不忍独生了。

〔前腔〕掌上珍珠似我心上结，岂料今为了千古别。誓和你共死同生，誓和你共死同生，怎再向别人，别人行同欢共悦。

〔合〕一声声，肠寸绝。一言言，愁万叠。

〔旦〕今生自是休了，只不知来生再得相会也否呵？

〔前腔〕今日生离和死别，恰正似花不重开月永缺。我不能教与你，我不能教与你做的片晌夫妻，刚博得个三生话说。

〔合〕 一声声，肠寸绝。一言言，愁万叠。

戏剧性的对话终又复归于讲唱文学性的叙述。如果从戏曲文本的整体上说，即使是明清传奇，甚至清末地方剧种，对话也没成为主导性话语因素。戏曲自始至终在综合代言性叙述因素与戏剧性对话因素，自元至清，如果说话语体制上有变化，也是两种因素多少的比例问题，总的模式依旧。

“拥炉”中的对话发展得很完全，但在“泣舟”中却半途而废，原因在于：“泣舟”中对话的双方不存在意志或价值或视界上的差异，话语的合作关系失去了矛盾的动力性机制，心相通，言相同，对话的形式成为一种无意义的摆设，于是对话也就自然消解了。在对话性话语结构中，两种或两种以上视界内价值与意志的冲突，是对话发展的原动力。没有意见的不合，也就没有对话的合作。戏剧对话的语言交换中体现着价值与意志的交换，对话者之间有共同的关心，相异或相对的立场。在对话中，或者一方战胜一方，或相互妥协趋同，或相持不下彻底分裂，这三种情况都会造成对话的终结，因为它已完成了一个逻辑过程。“拥炉”一出中对话始于申娇对爱情的共同关心与对对方心思的隔膜，一旦这种隔膜消除，互相了解了爱慕之情，对话也就结束了，行其所当行、止其所不得不止。“泣舟”中一开始就心相印、言相通，对话缺乏交流的张力，终于叙述或合唱，也是自然而然的。

中国戏曲对话性话语因素薄弱，除了缺乏文类的自觉外，在很大程度上还有另一方面原因，戏曲中不注重提供差异的视界，价值与意志的冲突，正面人物代表着不可动摇的权威价值，而反面人物一上场就先“自我批判”，这是总体上的原因，局部来说，戏曲很少提供人物之间价值与意志之间的直接冲突场面，当然也没有体现这种冲突的对话。《琵琶记》中“中秋望月”一出，蔡伯喈与牛氏心境不同，出言相左，但仍是各说各的，各唱各的，似乎他们

与头上的一轮玉月，脚下的一群观众的关系，都要重于他们之间的关系。这不是对话，而是代言性叙述，因为不同人物的话语之间没有明确重要的相互作用功能，交流实现于角色与观众之间。

戏曲从元杂剧到明清传奇，文本中的对话因素有所增加，但不管怎样，还远远没有取代代言性叙述因素。从功能与结构两方面讲，戏曲文本仍以代言性叙述为主导，对话穿插其间，这也许是中西戏剧话语的本质区别。戏曲不重对话，也不重不同人物话语之间的相互作用、冲突，一段叙述与另一段叙述之间的联系，只是所叙述的剧情发展的联系，代言性的叙述体制不过是同一段故事，由参与者大家分着说，依旧是书会遗风。《琵琶记》可谓中国戏曲的典范之作，我们取“风木余恨”一出作文本。蔡伯喈、赵五娘、牛小姐上场唱六句，完全是代言性叙述，直接向观众表白人物的心境（“伤心”）、周围的环境（“满目故人疏”、“郊墟尽荒芜”、“惟有青山，添得个坟墓”）以及动作（“恸哭无声长夜晓，问泉下有人还听得无？”）。接下八句念白，生、旦、贴一个角色一段，完成第二个叙述循环。然后才有两句对白：“〔生〕夫人，此处便是爹妈坟墓……〔旦、贴〕正是如此。”以后又是三个角色依次递接的三段唱辞，从话语形态上看，你我相称，似乎是对话性的。然而值得注意的是，对话只有一方在场，另一方则是虚拟坟墓中的死者（爹妈）作听者，他们不但无法回答而且也无法谛听，于是对话实际上又成为独白，交流的直接指向仍是观众。这出戏中唯一一段完整的对话到张太公上场才出现，一人几句应酬语之后，就是四句题目，总结了这一出的要旨。全出以代言性叙述始，以叙述终，中段加入对话因素，也微薄且形同虚设。

具体的戏剧文本，在我们的研究中，并不是诠释与分析的最终目的，符号学的方法旨在透过具有代表性、示范性的文本分析，揭示不同戏剧话语类型的一般结构或传统模式。若说中国古典戏曲在代言性叙述与戏剧性对话因素之间综合平衡，那也不是量的意

义上的，因为从元杂剧到明清传奇，叙述因素在话语模式中的比重一直大于对话因素，更不必说一些只供案头阅读的作品。这使我们不得不思考戏曲的文类问题，如果按西方戏剧理论的范畴，戏曲不算是纯粹的戏剧，至多只是一种原生形态的戏剧与史诗的综合体。而在中国，戏曲的文类意识在古代也不明确，诗余词余之说，只重传承古脉，不重另立门类。这一点在戏曲话语体制上也可以看出，代言性叙述既区别于纯粹叙述的讲唱文学，也区别于纯粹对话的西方近现代戏剧。

比较的意义在于相互印证，中国戏曲中对话发展不完全，主要的原因之一是戏曲话语中缺乏相互之间的语言相互作用，即使在一些对话中，也缺乏必要的对立与冲突的逻辑结构，这就使对话失去交往回合的原动力。莎士比亚的戏剧以对话为主导，其中冲突机制已获得充分的发展。从话语角度看，两种态度，两种声音，两种言谈方式相互碰撞，相互作用，最终或合或分，这才是戏剧对话的辩证法，戏剧的冲突完全寓于对话的冲突之中。在西方戏剧史上，对话的发展一直以对立冲突为动力，对话首先是意志与价值借助语词的角逐。

《麦克白》中，麦克白夫人在得知邓肯王要来城堡的那一刻，就动了杀机。当麦克白告诉她邓肯“预备明天回去”时，她阴险地说，“太阳永远不会见到那样一个明天。”刺杀邓肯前，她发现麦克白动摇，就以一种强撼的、魔鬼般的意志鼓励他，第一幕第七场麦克白夫妇之间紧张的对话，完全是意志的迫压与诱惑过程：

麦克白 啊！什么消息？

麦克白夫人 他快要吃好了；你为什么从大厅里跑了出来？

麦克白 他有没有问起我？

麦克白夫人 你不知道他问起过你吗？

麦克白 我们还是不要进行这一件事吧。他最近给我极大的尊荣；我也好容易从各种人的嘴里博得了无上的美誉，我的名声现在正在发射最灿烂的光彩，不能这么快就把它丢弃了。

麦克白夫人 难道你把自己沉浸在里面的那种希望，只是醉后的妄想吗？它现在从一场睡梦中醒来，因为追悔自己的孟浪，而吓得脸色这样苍白吗？从这一刻起，我要把你的爱情看作同样靠不住的东西。你不敢让你在行为和勇气上跟你的欲望一致吗？你宁愿像一头畏首畏尾的猫儿，顾全你所认为生命的装饰品的名誉，不惜让你在自己眼中成为一个懦夫，让“我不敢”永远跟随在“我想要”的后面吗？

麦克白 请你不要说了。只要是男子汉做的事，我都敢做；没有人比我有更大的胆量。

麦克白夫人 那么当初是什么畜生使你把这一企图告诉我的呢？是男子汉就应当敢作敢为；要是你敢做一个比你更伟大的人物，那才更是一个男子汉……

这段对话中最引人注目的是麦克白夫人一系列咄咄逼人的问句。连续六个问句层层逼近，穷追不舍，每一个问题都比前一个更刺激，更令麦克白难以回答。当麦克白被逼到山穷水尽的地步，吐出“只要是男子汉做的事，我都敢做”时，麦克白夫人仍不肯罢休，她要彻底摧毁麦克白的价值观。“畜生”(beast)一词很关键。麦克白讲的“男子汉”的意义是男儿血性，基本上仍属于人性范围内的勇敢的意义，而麦克白夫人却要将男子汉血性中的兽性赤裸裸

地提出来，她要求的不是一个正常男子汉的属性，而是低于正常男子汉人性内涵的兽性与比正常男子汉“更伟大的”那种残暴与野心的内容。麦克白只承认勇敢的人性，麦克白夫人却要极端化到残暴的野性、兽性。在二者的对话中，麦克白夫人始终坚持一种意志，一种声音，而在麦克白的语句中则反映出两种意志的斗争。麦克白夫人的语言具有符咒般的魔力，最终降服了麦克白。

冲突性的话语关系同样体现在奥瑟罗与伊阿哥的对话中。在奥瑟罗与伊阿哥之间，对话成为纯粹的戏剧性动作。从第三幕开始，断断续续的对话过程通过场景的烘托，不断加强语词之间的作用，伊阿哥从暗示、佯装的猜测一直到明白说出，语言本身就成为一种折磨或毁灭的动作，欲吐不吐，小声咕哝，重复或提问，他的语言一点一点地将混乱与分裂的因素催眠般地输入奥瑟罗的头脑，奥瑟罗害怕相信这一切但又渴望听想得详细，害怕承认这是事实但又不得不相信，伊阿哥关于通奸场景的暗示立即在奥瑟罗头脑里唤起具体的形象。奥瑟罗逼着伊阿哥说出他知道的苔斯德蒙娜与卡西奥之间的“丑恶行径”，伊阿哥用谎言摧毁奥瑟罗的意识，犹如将毒药灌到他耳朵里。如果说麦克白夫人用富于煽动性的语言使麦克白分裂矛盾的意识统一为行动的意志，那么，伊阿哥则用一系列的谎言摧残奥瑟罗统一的意识，使其分裂、陷入疯狂。伊阿哥编造语言的目的就在语言——谎言本身，语词之间的相互作用成为相互折磨，成为悲剧的动力。随着对话的进行，奥瑟罗的语言越来越混乱，而伊阿哥则越来越清楚明确。一开始他只是试探性地说他听见卡西奥“在睡梦中嚷道”他们的私情，然后又进一步地暗示、启发奥瑟罗充满嫉妒的想象力，

伊阿哥 您真的这样想吗？

奥瑟罗 这样想，伊阿哥？

伊阿哥 什么！

私下里亲嘴？

奥瑟罗 这不是正当的行为。

伊阿哥 两个人，她跟她“朋友”，衣裳剥光，一张床上，
睡了不止一个钟头却没有一点坏念头？

奥瑟罗 剥光了衣裳，
睡在一张床上，却不起坏念头？

伊阿哥，这分明在跟魔鬼假正经。

.....

伊阿哥一旦确证奥瑟罗对他的话确信不疑，就把卡西奥在睡梦里
嚷变成了更确凿的“他说过”

伊阿哥 不瞒您说，他说他已经——我不知道
他已经干了些什么事。

奥瑟罗 什么？什么？

伊阿哥 在一张床上——

奥瑟罗 跟她睡在一床？

伊阿哥 睡在一床，睡在她身上，随您说好了。^①

奥瑟罗 (受了最后一击)睡在一床！睡在她身上！——说
睡在一床，也许我们是在说别人——可是，睡在
她身上！混蛋，气死我了！（神志昏乱了）……

伊阿哥的语言具有邪恶的魔力，最终毁灭了奥瑟罗与苔丝德蒙娜，
导致悲剧。《奥瑟罗》是语言造成的悲剧，所有的冲突都由对话引
起，又由对话完成。

莎士比亚的戏剧创作开拓了冲突性对话表现的可能性领域。

① 在英文中，睡(lie)一词有两种意义，一是睡，二是说谎，莎士比亚在故意使用
含混手法，一语双关，富于主题暗示意义。苔丝德蒙娜与卡西奥“睡在一起”是
伊阿哥的谎言，“睡在她身上”(lie on her)令人联想起另一种语义：“说关于
她的谎”。

所谓戏剧性的对话，从某种意义上说就是冲突的对话。易卜生进一步发展了对话的戏剧性功能，使对话成为戏剧文本的基本存在形式。

作为一种惯例，易卜生戏剧的冲突总是置于对话交流的冲突中。主要人物之间通过对话，一方迫使一方坦白某种“隐私”，这个隐私是戏剧的契机性奥秘，隐私在对话中的暴露过程，也就是剧情的发展过程，一旦该人物被迫道出隐私，冲突白热化，戏剧达到高潮。对话成为戏剧动作与性格的核心。《娇红记》“拥护”申纯与娇娘在对话中探寻对方的内心隐密，《俄狄甫斯王》中俄狄甫斯追问牧人的秘密，导致悲剧发生，而易卜生则将对话的这种普遍的形式发展为戏剧对话的主导形式，构成戏剧性动作、结构与风格特征的核心。对话的交流存在着某种禁忌，打破禁忌所带来的面对“真相”的颤栗，是剧情中最扣人心弦的一部分。如果说莎士比亚的戏剧冲突表现在对话中说了什么与如何说之间，那么易卜生戏剧对话的冲突则体现在说与不说之间。

《群鬼》第二幕欧士华对阿尔文太太透露了自己在巴黎的发病过程：“妈妈，有件事我一定得告诉你”、“我不能再瞒下去”。阿尔文太太急忙追问，“瞒什么？什么事？”“你把事情从头到尾告诉我。”欧士华的坦白导致悲剧冲突的开端。当阿尔文太太发现欧士华与女佣吕嘉纳调情时，她感到自己埋藏了几十年的隐密也不得不吐露出来：“现在我可以说话了……现在我可以说话了。我的儿子，让我把实话全部告诉你……”欧士华的病是他堕落的父亲的遗传，吕嘉纳与欧士华原来是同父异母的兄妹，语言的禁忌一旦打破，真相大白，吕嘉纳飘然而去，绝望的欧士华转向他母亲，

欧士华 现在到了要你救我的时候了。

阿尔文太太（高声喊叫）我！

欧士华 不是你是谁？

阿尔文太太 我!我是你母亲!

欧士华 正因为你是我母亲。

阿尔文太太 你的命是我给你的!

欧士华 我没叫你给我这条命。再说,你给我的是一条什么命?我不希罕这条命!你把它拿回去!

悲剧的高潮令人惊心动魄,随后的下落动作展现在断断续续的破碎的对话中,零乱的语句、声调平缓的重复,默默的低语或尖声的喊叫,最后不协和的声音终于归于寂静,“太阳、太阳”,剧终。

易卜生的对话始终像是在逼人忏悔,这在他的主要作品,尤其是后期作品中,表现得尤为明显。《玩偶之家》、《罗斯莫庄》、《建筑师》、《小艾尔夫》,都涉及到一个契机性秘密,并围绕着这一契机性秘密结构对话与剧情,戏剧的张力在于说与不说的冲突。

易卜生的对话模式在西方现代戏剧中得到不断的发展。尤金·奥尼尔在《长日入夜行》中以四个人物之间的对话,建立起存在与语词的同一性,尤其是最后蒂龙与埃德蒙的对话,以相互诅咒、吵闹始,以相互忏悔与信任终。蒂龙的忏悔追述了自己早年生活的坎坷与现在的忧虑,埃德蒙开始理解并同情父亲,他的忏悔表现为白日梦般的碎语,詹姆斯则是一味的自责。语言是存在的形式,这不仅是西方哲学的命题,也是西方戏剧的前提。语言的相互交流是冲突,无法交流也是冲突。忏悔在理解中将人物置于戏剧性的灾难中,而无法忏悔则使人物陷入孤独,依旧是说与不说的课题。

现实主义剧作家是些创造巴别塔的巨人,他们想通过语言的合作达到天堂。^①上帝的惩罚随后就到,20世纪一些现代派剧作家,尤其是荒诞派,突然发现语言不通,对话无法进行。现实与戏剧中的人物似乎都被绝望地锁在语言的牢房里。马丁·布伯曾说话

① 据圣经传说,巨人们想建造一个巴别塔,爬到天上,上帝惩罚他们,让他们忽然间彼此语言不通。

言交流是存在的形式，而一些戏剧家却认为无法对话是存在的荒诞形式。在世界大舞台和舞台小世界，“一切现实和一切语言都似乎失去彼此之间的联系，解体了，崩溃了”。^①阿尔比的《动物园的故事》将对话当作孤独的存在状态中人的毁灭形式，人与人无法语言沟通。杰利一方渴望倾诉或忏悔：“让我告诉你，我为什么去……唔，让我告诉你一些事情吧”，彼得另一方却无法忍受对方的表白，说与不说的的问题变成听与不听的问题。交流不断被误解或冷漠挫败，对话成为一种侵略，其中只有冲突，却没有话语的合作。杰利的台词越来越长，其中一段竟达八个汉字印刷页之多，对话似乎成为独白，彼得越听越不耐烦，越愤怒：“我不想谈这些事”、“你为什么要对我说这些”、“我不想再听下去了”。说或不说，或者根本无法言说；听或不听，或者根本无法理解。从易卜生到荒诞派，尽管他们对对话从本体哲学到戏剧观众上信任与怀疑的态度不同，但都把对话的问题当作戏剧的核心问题，他们有共同的前提：即对话是戏剧存在的基本形式。荒诞派的对话结构发展到易卜生的反面，易卜生假设，悲剧发生于对话的完成，忏悔道出真相。而贝克特等人假设，悲剧发生于对话的失败。如在《等待戈多》中，爱斯特拉冈说，“咱们暂时别说话，成不成？”弗拉季米尔一再乞求，“别告诉我！别告诉我！”

爱斯特拉冈 （温柔地）你是要跟我说话吗？（沉默。爱斯特拉冈往前迈了一步）你有话要跟我说吗？（沉默。他又往前迈了一步）狄狄……
弗拉季米尔 （并不转身）我没什么话要跟你谈。

（《等待戈多》）

“我没什么话要跟你谈”，这不仅是关于人类存在状况的反思，也是

① 欧仁·尤涅斯库：《出发点》，《外国现代剧作家论剧作》，第168—169页。

关于戏剧文本话语形态的反思。荒诞派戏剧若再往前走一步，在话语模式上就会从相反方向接近中国戏曲了。贝克特有一次曾对马丁·艾斯林谈到，他的剧本可分三部分：合唱、叙述、无语的沉思！

3 对话精神：从文本到文化的解释

从西方戏剧的创作实践中可以总结出戏剧对话的三种范式性特征。首先，对话作为表演与阅读的符号，是戏剧交流过程中虚构的内系统中封闭的话语，对话明确所指是人物与人物之间的对话，观众与读者永远是对话的旁听或旁观者，任何参与总难免审美距离的间隔，观众既不能加入对话，或肯定或否定，也不能改变对话，他们只能接受。其次，戏剧性的对话不同于一般的谈话，它必须具有对立冲突与相互合作之间的张力。一方面对话者的意志意见相互冲突，另一方面双方又都想改变对方，因而必须将对话在某种话语合作的基础上进行下去，对话的张力就体现在这离合的两种冲动之间。最后，戏剧的对话具有一种结构的整体性，一种存在于具体的对话单位后面的符号，它提供了对话的规则，并使对话以一种层层递进的逻辑进行。

《伪君子》第一幕第一场，帕奈尔夫人上场叫仆人快走，儿媳欧米尔随出，帕奈尔夫人：“站住吧，别远送啦”，欧米尔问她为什么这么快就出来了，她说她“看不惯这里的派头儿”，“这是一个叫花子窝”。这段话引起丁桃丽娜、达米斯、玛丽亚娜、欧米尔、克雷央特的反驳冲动，但帕奈尔夫人咄咄逼人的气势使他们无法应对，甚至没有插话的机会。直到这一场的对话进行到三分之一处，达米斯提起答尔丢夫时，大家的话才多起来，语调也逐渐加强，冲突越发激烈，帕奈尔夫人有失去优势的危險。每个对话者的话语单位都越来越长，直到桃丽娜的一大段话讲完，帕奈尔夫人感到忍无可忍，爆发出一阵恼羞成怒的高声叱责，对话上升到冲突的高潮便嘎然

而止。连续两个断句之后，帕奈尔太太说不下去，打了仆人一个耳光怒气冲冲走了，第一场结束。戏剧的文本就是对话，对话就是动作。从这一场的对话过程中，我们可以明显感受到冲突、高潮、上升动作与下落动作。对话的节奏随着冲突的加强越来越紧凑，仅从语言形式上也可以看出对话中个人的话语单位越来越长，句式越来越复杂，起初每人只是一两句，接下便是三四句、五六句，直到最后帕奈尔夫人的一段台词是全场最长的一段。这一场的对话构成一个统一的整体，不断加强的节奏令人想起德彪西的《包列罗舞曲》。

如果分析这一场对话的构成，我们首先发现对话是建立在双方意见冲突的基础上，对话的过程也是冲突加强的过程。其次，对话的进行中包含着某种逻辑递进的关系。我们根据对话主题的变换将这一场对话分为四个阶段。第一段欧米尔问帕奈尔夫人为什么那么快走，帕奈尔夫人说看不惯。看不惯什么？它完成了一组对话又导入下一组，看不惯他们的生活作风。众人听了老夫人的话试图反驳，又被她的强词一一堵回去，争辩的主题是生活原则问题。她最后说克雷央特“你不停地宣讲一些关于生活的格言，但那些格言是正人君子根本不应该遵循的”，自然引出下一组关于“满口格言”的“道德君子”答尔丢夫的争论。由达尔丢夫的美德辩到答尔丢夫的丑闻，又转入第四个阶段，说闲话的达甫奈夫人出现在话题中，这一个回合是关于达甫奈夫人为人的争论。对话双方的冲突逐渐加强，双方谁也无法执己以非人，最后对话的合作关系在冲突的高潮中崩溃，这一场结束了。从每一段对话中我们都可以找出三种因素：一是发起对话的因素；二是承接对话的因素；三是启发更深一层对话的因素。语言学家维利斯·艾德蒙逊曾经提出构成对话的三种话语因素，一种是相互作用的动作(interactional act)；一种是相互作用的动机(interactional move)；还有一种是相互作用的转机(interactional turn)^①。对话的逻辑

^① “Spoken Discourse: A model for analysis”, Longman, 1981.

机制在于对话的对立语义与主体之间的动力性冲突关系。相互作用的动作指对话中最小的言语单位，它构成对话的基本因素，却不构成对话的逻辑。相互作用的动机是对话赖以进行的逻辑因素，一问中包含着对话的动作，有针对性的回答中才包含着对话的动机。然而，仅有动作与动机，只能构成简单的问答。戏剧性对话是系统过程性的，是由几个问答回合组成的逻辑递进的话语系统，因此在动作与动机之外，还应包括推进对话层次的转机因素。达米斯说：“您那位答尔丢夫先生当然很高明……”，这是对话的动作，柏奈尔夫人接道：“他是一位道德君子”，承接了话题（动机），同时又转递入下一个话题（转机）：“大家都应该听他的话”，于是又引起达米斯的进一步反对：“什么！我难道就任凭这个一味说短道长的教会假虔徒在我们这里擅作威福吗？”由此可见，完整的戏剧性对话不仅应该具有冲突性，还应具有内在的逻辑过程性，这一特征体现在具体的对话单位中，也体现在一段对话的整体中，在《伪君子》第一幕第一场的对话中，我们同样发现了这三种因素的四次转化。

戏剧性的对话不同于一般的谈话，它是冲突性对话。如果意志意见相投合，一问一答相符，谈话也就结束了。可以说没有冲突就没有戏剧性对话，冲突作为一种差异性的张力，推动对话的逻辑发展，从而造成富于戏剧性的动作。在西方戏剧史上，对话的机制也是逐步发展完成的。埃斯库罗斯的悲剧中几乎找不到纯粹的对话，相反是简单的问答与长篇的叙述。在文本形态上，柏拉图的对话录甚至比埃斯库罗斯的悲剧更近乎于西方近现代戏剧。从莎士比亚到易卜生，对话的机制逐渐完善，从而形成现有的西方戏剧的对话规范。

如果将西方戏剧的对话规范与中国戏曲的话语模式相比较，首先一点不同是，西方戏剧是对话结构的，而戏曲则是代言性叙述与对话的综合结构。因此，戏曲的意义符码不能归结为语词相互

作用的辩证结构，代言性的叙述基本上是一种象征性的语言，它按叙述的时间先后安排情节，代言性只表示叙述视角的多元性，一段叙述与另一段叙述之间，只有先后顺序的连贯性，没有辩证对立的统一性。代言性的叙述假设戏曲话语内外两个交流系统同时开放，在不同的时间段上，话语的主体可能是剧中人物，也可能是演员；而对象可能是剧中人物，也可能是剧外的观众，观众是听者也是旁听者。

其次，戏曲文本的曲辞宾白，即使具有对话因素，也不同于西方近现代戏剧的对话，有韵无韵诗体散体且不说，更重要的还在于话语内在机制的差异上。我们在此的比较只是一般意义上的，当然难免原则之外的“例外”。在西方戏剧模式中，两人或多人之间的简单的谈话并不具有戏剧性，戏剧性的对话要有冲突，这就要求，一、对话的参与者必须有共同关心的主题；二、对于共同主题具有不同的或对立的意见，相互冲突；三、对话双方在起点上必须具有语义与语境上同等的地位，否则一方从一开始就是错的，理屈辞穷，只有询问却无招架论辩之功，另一方执理非人、长篇大论，把对话变成叙述性的议论或教训。在西方戏剧规范中，完整的戏剧性对话机制起码具有以上三个条件。而在中国戏曲中，对话往往缺乏真正的冲突，或者有了冲突，也很快趋合，异口同声，失去了存在的必要。戏曲从表面形式上也给人物提供了表达自己意见的机会，然而他们各自表达的意见经常是一致的，即使有不一致，也是在既定的价值系统中一错一对，无法平等冲突。《琵琶记》“风木余恨”中各角所见所想，所念所唱，如出一口，无外乎是荒野孤坟，伤心难忍，孝意未遂，空余遗恨。全出虽有对话的格局，却无对话的实质。尽管戏台上有共同的话题，且粉墨人物各说各的话，但彼此之间并无冲突，或冲突性不强。若说《琵琶记》这一出从剧情上讲就没有冲突，那么我们还可以举一段有冲突的戏。《桃花扇》“却奁”中，面对阮大诚的引诱，香君与侯生的反应明显相反，

原本在此可以期待一段富于戏剧冲突性的对话，谁知侯生竟觉悟得快，容不得对话，一句不争便弃暗投明。

中国戏曲中的对话总是流产，曲作家似乎全不好辩。有些对话的发端具有冲突性，却没有持续冲突的辩证逻辑结构，无法深入发展。《西厢记》“考红”一段大概是冲突色彩较浓的对话，老夫人问红娘知罪否，红娘答“不知罪”，冲突很明显，既有相互作用的动作，又有相互作用的动机，只是相互作用的转机缺失了，于是对话只好半途而废。当老夫人问“谁著你和小姐花园里走来”，对话形式上的冲突已经结束，红娘与老夫人处于审问与辩解的问答关系中，对话双方在语境上处于不平等的地位，一问一答，老夫人只问不答，红娘只答不问，尊卑主宾的关系尽在其中。话语的顺序就是话语主体的顺序，不平等的对话关系使对话失去双向作用的意义，成为问答。

西方戏剧的话语文本建立在戏剧性对话上，中国戏曲则以代言性叙述作为主导性交流因素，而且对话因素中亦有叙述化的倾向。在对话性话语中，言语的功能呈现在对话主体之间的冲突关系与对话的行为意义上，而在代言性叙述中，言语的功能则在于符号与所指的关系。戏曲中叙述者的话语与剧中人物的话语交织在一起，而在西方对话性戏剧中叙述者的话语完全消失，人物与人物交流的话语成为戏剧文本的主导性语词轴，它与动作本身构成一种辩证关系，每一句戏剧性的对话既表现了某种语义，又完成了某种行为，诚如杜伦马特所说：“如果说对话产生于某种戏剧性环境，它也同样会创造出一种戏剧性环境。戏剧性对话规定了动作及其延续的形式，它创造了新的戏剧性环境，而从新的戏剧性环境中又产生出新的对话。”^①中国戏曲中的对话，一则没有构成戏曲文本的主导因素；二则在逻辑结构上亦与西方不同，对话大多是问

① “Writing on Theatre and Drama”, (London, 1976) P. 75.

答式议论，不注重冲突性，对话主体之间也没有达成平等制衡性的前提关系。

差异已经明确，关键是两种不同的话语模式是否可以找到某种深入阐释的参照系统？差异如何形成？是什么因素使然？传统就是某种必然，传统中的任何艺术现象都不是偶然出现的，它是所谓民族文化——心理结构的折光。我相信，一个民族总是以一个同样的智慧模式结构他们的语言、思考他们的哲学、经营他们的社会、创造他们的艺术的，这就是文化的统一素质或性格，在文学艺术文本与文化形态之间，往往存在着同构关系，或如维特根斯坦所说，一种“家族类似”关系。

文本的特征与差异，也是文化的特征与差异。相对于西方戏剧而言，戏曲的对话机制不发达，与中国的语文传统和文化精神是一致的。《庄子·齐物论》中说：“六合之外，圣人存而不论；六合之内，圣人论而不议，春秋经世，先王之志，圣人议而不辩。”庄子为语言设立了三重禁忌：天地之外的事存而不论，天地以内的只论说不评议，先王治世的史实只评议不争辩。事理存在于天地之间，不辩自明，所谓“大辩不言”，“言辩而不及”。既然“物无非彼，物无非是”，又何必执于争辩，“以是其所非而非其所是”呢？“道通为一”，应该放弃是非争执，“是亦彼也，彼亦是也。彼亦一是非，此亦一是非。”天地不言，大道自明，儒家宗师孔子也说：“君子无所争。”（《论语·八佾》）

议而不辩。中国语文与中国文化都不善于论辩式的对话，这是传统。或许春秋战国时有过“百家争鸣”的盛世，有过齐国稷下自由论辩的美好时光，但这一切如今已保存在史书的回忆中。庄子与惠施辩论鱼之乐可知不可知，本该有一番精彩的对话，谁知却半途而废，争论在简单的回合中就停止了。名家虽有争辩却后继乏人。争辩就意味着冲突，冲突是“偏狭之见”，也是一种不愉快的经验，如果掌握或自以为掌握了真理，那么不辩亦真理在握；如果

不据真理，辩证亦无济于事。真理处于言形之外，不辩自明。

对话一旦抽空了冲突辩论的内涵，就成为一种问答，没有两种意志与意见的冲突，只有宾主之间、弟子师儒之间起兴式的提问与议论式的回答。《论语》与其说是对话录不如说是问答录，门生的提问只是铺垫，关键在孔子的回答。问答双方旨意合同，几个字的问换来一长串的答，对话变成了议论。意见如果不合，圣人也不好辩或不屑于辩，不争也罢。卫灵公问孔子对陈国动武的事，孔子不同意却也不想执己以非人，“俎豆之事则尝闻之矣，军旅之事，未之学也。”中国历史上，即使在先秦，也很少有柏拉图那样善于对话并具有蓬勃的对话精神的思想家，当然也没有索福克勒斯那样的戏剧家。公孙龙子、孟子的著作中对话争辩色彩较浓，但前者不入正统，后者又曾忏悔：“予岂好辩哉？予不得已也。”（《孟子·滕文公》）

不辩已成为文化传统。两汉间贾谊、扬雄的赋中，《盐铁论》、《白虎通》中虽有对话体，但已名存实亡，完全是虚设的形式，章学诚对此颇有微词，“理之易见者不言可也，必欲言之，直书其上可也，作者必欲设问，则已迂矣……”^①章学诚的《文史通义·匡谬》是中国文论史上仅有的论对话体的文字。先秦诸子文本中的对话语录体，直到宋明理学的诸子语录中仍有出现，但同样是起兴问答的设问体，一方只有提问之职却无辩论之能，另一方则只顾宣讲而用不着去理解对方或修正自己，话语只是单向作用的，恰如章学诚指出，“问者必浅而答者必深，问者有非而答者必是。”^②从汉到宋明，一直如此。对话是双向相互作用的话语，而语录体则是单向作用的话语。

不辩有不愿辩，亦有不让辩。语言是文化的存在方式，文以载道，发生在外在共同世界中的语言的物质形式对应着内在的精

① 章学诚：《文史通义·匡谬》。

② 同上。

神生活。中国语文史上对话文体走向衰亡的过程，恰好是文化史上思想自由论争走向意识形态专制的过程。先秦尽管有人说不好辩，但先秦无异是中国文化史上论辩最繁荣的时期。汉赋尽管总离不开问答或设问，但毕竟已是形存实亡。春秋战国之后，秦皇焚书，楚项焦土，汉武帝又罢黜百家，独尊儒术。正统经学逐步控制了日益贫困的思想，“法度”已立，多元变成异端，相安存在都不能容忍，还怎么谈得上争辩。真理是既定的，意识形态化的。漫长的意识一体化神话这时已经开始，到宋明又得到进一步加强，它从文化精神的内质上消灭了对话的因素。从不好辩到不许辩，从哲学主张到历史事实，一部中国文化史上对话却找不到任何发展的机会。

在中国文化的既定视野中用汉语写作的戏曲家，无论如何也无法超越既定的语文与文化传统。只有当一种文化结构中存在着冲突性对话或自由精神的争辩的冲动与现实，这种文化中才能相应产生对话文体，才能创造出以对话为主导话语形式的戏剧。回忆欧洲戏剧史，戏剧总是繁荣于精神自由萌生与出现的时期。如公元前五世纪的古希腊，文艺复兴的英国；法国18世纪的戏剧准备了一场大革命，易卜生等则启发了20世纪西方思想的空前多元化。从哲学、政论到戏剧文本，一个民族往往在不同的文化活动中拥有一种潜在的、共通的符号运作原则，它是人们在各个领域内体验世界、组织经验与意义的形式，是人们创造一种文化，解读这种文化中诸现象的符码。中国缺乏对话精神的文化语文传统，在很大程度上决定了戏剧在中国的命运。一是起源。所谓中国戏剧晚出与旁出的命运。中国正统文化中没有对话因素为戏剧生成提供土壤，只有等佛教文化传入中国，变文中的对话体才为戏剧文体的诞生做好准备，敦煌变文中的《茶酒论》、《下女〈夫〉词》等，已见戏曲对话文体的雏形。二是发展。民间与外在的变文俗讲传统并没有在戏曲中发展成主导性的对话话语，中国正统文化中的诗传统随着书会

才子们的创作一同进入戏曲，戏曲反而成为以代言性叙述为主的曲体。戏曲一直没有彻底地对话化，这是由中国传统文化中的话语垄断造成的。我们很难设想一个在语文与文化上没有对话传统，只允许一种声音的民族，会在戏曲折子上写出两种或多种声音交响的精彩的话来。

问答性对话与代言性叙述相结合的话语结构对于中国戏曲来说，是一种艺术特色，它或许不会影响戏曲符号系统的整体和谐，因为戏曲的惯例就是以代言性叙述为主，故事往往是用语言讲叙出来的，而不是用动作展示出来的。要求戏曲具有西方戏剧的冲突性对话结构，在历史意义上是不合理的，比较的意义在于说明问题，借两种传统的话语模式相互映照，阐释一般性的戏剧诗学。然而，当我们在本世纪引进西方话剧，建立新的戏剧样态与精神时，我们缺乏对话因素的戏剧传统是否会成为某种“缺陷”，甚至在一定程度上为当前的戏剧“低谷”负责？

不管是不好辩还是不敢辩，不辩毕竟成为中国文化与戏曲文本的传统家法或特色，与西方好辩的对话精神恰成对比。苏格拉底因好辩被毒药堵住了嘴后，柏拉图开始写他的对话录，而此时西方戏剧已拥有了它第一个繁荣的高峰。

在西方语言中，表示对话的词(英文写作dialogue)都源于古希腊语的logos，首缀dia-表示相互之间。logos(通常译为逻各斯)是西方思想中的一个关键词，其原始意义为“我说”。在古典哲学中它可以表达相关复杂的多种概念：诸如“语言”、“思想”、“规律”、“尺度”、“原则”等，相当于中国古代哲学中的“道”。基督教通过斐洛思想的中介，承继古希腊的“逻各斯”思想，并认为它是与上帝意义相同的万物的本源，泰初有言，“我说”变成“上帝说”，而“上帝说要有光，于是就有了光……”。对话的词源学意义是富于启发性的，logos是世界存在的规律，智慧的结构，是一种创世的秩序与万物的核心。西方文化中一直存在着一种语言创造世界的

神话,从公元前五世纪到今天,西方的哲学家文学家们始终对“逻各斯——语言”抱有浓厚的兴趣。在哲学中,对语言的关心不仅建立了语言学的学科,还表现在赋予逻各斯以存在的本体意义上。语言是创世的秩序,处于交流中相互作用的语言就是对话,于是对话成为文明社会中人的存在与精神活动的一种主要形式。

古代哲学家 D·拉俄蒂斯将对话解释为“关于某种严肃的哲学或政治问题的问答,并在问答的对立关系中探讨真理、表现对话者的性格与语言风格”。^①在西方古典文化中,对话不仅是戏剧的话语形式,还是哲学、宗教、政治等科学和其他意识形态领域的形式,苏格拉底、柏拉图、色诺芬、普鲁塔克、琉善、西塞罗都将对话作为思想形式。对话是智慧的手段,其核心精神却是西方哲学中非常重要的辩证法。辩证法(dialectic)的原始意义表示一种运用语言对话的艺术,它通过合乎逻辑与理性的争辩,最终达到真理。柏拉图就是本着这样一种辩证法精神写作他的对话录。

对话与辩证法互为表里,构成西方文化中智慧与思想的原则。辩证法强调了对话中的对立冲突、争辩合作的内在机制。如果说在西方文化传统中,logos 是存在的核心,那么 dialogue(对话)则是西方文化精神的基本形式。真理与有效性存在于对话之中,存在于对立观点在逻辑原则下论辩的过程中。直到今天,对话精神仍主导着西方文化与社会生活。在一个由议会与法庭管理的社会中,运用语言的论辩可以决定某项议案是否通过,某个人是否有罪。我们经常感到困惑,西方律师在对话上的语言胜利竟能赢得他的当事人在诉讼上的胜利,这是文化的隔膜。当我们观看话剧《哗变》时,我们从那纯粹的对话话语中理解了西方的戏剧精神,也从剧情中理解了西方文化中的对话精神。

“逻各斯”与“对话”成为西方文化的终极关怀。语言具有创造

^① “The Oxford Classical Dictionary”, (Oxford University press, 1979) P.337.

世界的神力，这不仅是俄尔甫斯(Orpheus)的神话，而且也是现代诗人马拉美的神话，后者曾说，给我语言，我就能创造个世界。语言的相互作用形式——对话，创造了人类的精神存在秩序，对话就是承认对立，承认两种声音的辩证。在西方文化的视野中，一旦语言支离破碎，对话的秩序被破坏，精神也就萎顿，并随之灭亡，世界被物质充塞着，变得荒诞，这是现在某些剧作家与哲学家共同的忧患。

柏拉图用对话探索天地人伦的终极真理。在他看来，真理不是智慧中既定的，思想不是叙述或复述某种信条，思想诞生于辩证的对话中，诞生于相互对立的观点与价值在语言的冲突与相互作用之中。西方人也许天性好辩。正当柏拉图用对话写他的哲学，用对话申诉诗人罪行时，古希腊的诗人们正用对话写他们的悲剧、喜剧，雅典的民众也热衷于来到半圆形剧场听一年一度的“自由谈话”。肯尼斯·博克在《母题的语法》一书中分析了悲剧的辩证法。他认为在文本的话语结构上，悲剧与柏拉图的对话录是一致的：一、对话产生于意见的冲突，矛盾双方的话语互为语境，一方提出一种观点，另一方必须先承受、理解对立的观点，再提出自己的观点。二、双方在逻辑辩证的过程中，不断校正自己的意识地位，找到新的对话据点。三、对话中的每一句话都是一个动作，一种意义的创造，作为逻辑过程中的一环唤起相对的观点并反驳相对的观点，最后在辩证原则下获得解决。

在哲学与艺术之间，民族文化与戏剧文本之间，存在着某种共同的精神结构，这种精神结构为这个民族的文化以及这个民族的艺术创造提供了某种经验形式或前提。西方强大的戏剧传统与西方文化中深厚的对话精神相关，中国戏曲传统相对薄弱，戏曲的话语保留了许多代言性叙述因素，也可以在不好辩的精神中找到解释。

文本缩印了文化。在一个民族的戏剧艺术与文化结构中，存

在着一个共同的观念与价值秩序。某种艺术形式是否发展，关键要看文化类型中的基本关怀是否强调了这种艺术形式的功能，或者说，这种艺术形式是否成为该文化的意识与价值系统的代表。如果一个时代的文化关怀集中在人的个性价值上，这个时代的小说与音乐就能获得较大的发展。如果一种文化类型的核心关怀或焦虑是新的社会秩序中新的人伦关系，表现人与人之间关系的戏剧就可能成为这个时代的“文化肖像”。公元前五世纪前后，城邦民主化政治在雅典创造了新的社会秩序，于是戏剧家们开始以其独特的艺术形式思考新秩序中宗教、伦理、两性关系与语言等等方面的问题。那个时代哲学上的辩证法与艺术中的戏剧具有同样的意识形态背景。异端有权力表达自己的意见，问题在辩论中解决，这是古典主义时代哲学与戏剧的共同的 cultural 前提。人的历史很难让人满意，今天尚且如此，更何况两千多年前。古希腊悲剧的对话常流于人物与象征权威的歌队之间的问答，而苏格拉底竟因为“诡辩”被处死。西方戏剧完整的对话体制还要等到西方文化中对对话素质成熟，等到文艺复兴时期的人文主义新秩序与莎士比亚，等到 19 世纪的理性实证精神与易卜生，等到 20 世纪，理性死了之后从破碎的世界到破碎的对话。

我们应当思考的是，为什么某一种文化类型中某一艺术门类或话语结构得到最充分的发展，而在另一种文化类型中，这种艺术传统及其话语类型就相对薄弱或采取了一种委曲的形式。用前苏联美学家卡冈的话说，这是在文化“统一的关联中”思考艺术问题。

先秦诸子的议辩争鸣，在中国文化史上产生了少有的辉煌时刻。如果秦始皇晚些“焚书坑儒”，如果董仲舒失宠，汉武帝不忙于独尊儒术，让中国文化中已见萌芽的对话精神再发展一段，再强大一些，将问答彻底完善为对话，那么中国戏剧史或许可以向前推进一千年，我们引以骄傲的遗产就不仅是抒情诗了，还有戏剧。这

种假设未免天真了，历史时常被修改得太多，但实质上却又是根本无法修改的。秦汉间中国文化中萌动的对话精神被剪灭了，对话，哪怕是问答式文体，也渐渐衰微。赋中设问已形同虚设，《盐铁论》后继无篇，至于六朝以后的三教论衡，也是三教代表在皇帝面前小心翼翼地送上几句，虽有冲突但不必认真争辩，因为胜负真伪，与论辩本身无关，皇帝要迎佛就迎佛、要灭佛就灭佛。权威与真理已有，对不对话无所谓，论衡成了“悦圣情”的技艺，何不显得事理通达心气和乎？于是每场论衡中都要加入一段俳优小丑的插科打诨，问释迦牟尼、太上老君、孔子是什么人，答曰“妇人”之类。

元曲出现的时候，独尊儒术已有一千年。在一个没有对话精神的文化与文本传统中，曲作家怎能全面发展诗词之外的另一文类，一种从头到尾全是对话的文类，一种异端俚语的文类？于是词是诗余，曲是词余，绕也绕不出这一个腔调叙述，一个腔调抒情的套路。剧作家在开始时就定下了是非真伪，上场诗、下场白，题目正名已交待得很清楚，剧中人物只需一致表达剧作者的意志就行了，对立面的人物上场先自责自嘲，消除了对立面也就消除了冲突性对话。戏曲文本的非对话性，根植于汉文化的精神素质之中。任何一位作家都无法摆脱文化传统的纠缠，传统是一切选择的出发点。几千年的精神生活塑造的文化结构，已成为一种原型性的冲动，深入到每一个个体的意识与潜意识中，影响他的观念价值与行为，并作为既定的期待视野规范着他的艺术创造活动，尽管这一切往往是在人们意识不到的过程中完成的。

综合代言性叙述与对话因素是戏曲话语的一大特色。当我们指出这种特色的时候，我们是以西方戏剧传统的规范形式为参照的，描述分析特色的过程也就是比较的过程。然而，当我们要解释这种特色的时候，外在参照就失去了意义，我们必须在戏曲及其文化背景的内系统中寻找根据。大到文化素质，小到文本话语，精神结构贯通一致。如果我们满足于戏曲这种艺术形式表达我们的

精神生活，那么，戏曲的话语结构也就成为我们文化结构中的典范性艺术形式，然而我们毕竟已经引进了话剧，新的话语形式塑造新的意识内容，这就要求我们培养深刻的对话精神，在文本中，在文化中。

第三章 语默动静之间

泰初有言，一切从语词开始，从语词到动作，这是戏剧创造的顺序，类似造物。几乎所有的演员都知道，“按照写下来的去演”。然而写下来的是什么？是沉寂的符号，戏剧要从这语词符号中，创造出直观具体的艺术幻象。叩寂默以求声，循意义以赋形，语词是戏剧创造的冲动。然而，语词符号与动作表演之间有什么关系呢？语词的性质在何种程度上规定着表演动作的艺术特色？西方戏剧发展出一种具有一定连续性的表演模式，这是否与西方戏剧文本的话语类型有关，或者说受其制约？中国戏曲表演舞蹈化，这种无动不舞的风格与那曲辞宾白体制的戏文到底有什么关系？是不是文本的话语类型决定表演的动作？系统的观点要求把戏剧当作一个整体，整体中各部分因素相互制约，在本章中，笔者拟从戏剧文本的语词与表演动作的关系角度，探讨中西戏剧模式的差异。

1 语词完成行为

俄狄甫斯王最后追查出自己的罪恶，他目睹了王后的自杀，并于巨痛之中刺瞎双目。这是悲剧的高潮。然而这一段精彩的，极富动作性的戏，在索福克勒斯的《俄狄甫斯王》中，却是通过“传报人”的口被叙述出来的。

传报人……国王从她袍子上摘下两只她佩戴着的金别针，举起来朝自己的眼珠刺去，并且这样嚷道：“你们再也看不见我所受的灾难，我所造的罪恶了！你们看够了你们不应当看的人，不认识我想认识的人；你们从此黑暗无光！”

他这样悲叹的时候，屡次举起金别针朝着自己的眼睛狠狠刺去，每刺一下，那血红的眼珠里流出的血便打湿了他的胡子，那血不是一滴滴的滴，而是许多黑的血点雹子般一齐下降……（十一退场）

俄狄甫斯王刺瞎双目的动作并不是被表演出来的，而是由一个类似诵诗者的角色“传报人”站在舞台上叙述出来的。他作为旁观者而非当事人，讲叙“我们”的所见所闻。可以想象，传报人的讲叙一定伴随着某种形体与表情的动作，但这一系列的动作对应或修饰的不是剧情，而是传报人对剧情的叙述行为，也就是说，动作是配合叙述的。这与代言体戏剧的表演有很大的区别。

戏剧是展示性的艺术，它让人物自己出来说话、动作。《俄狄甫斯王》的这段戏可以“演”出来。让扮演俄狄甫斯王的角色将传报人的描述演成动作，一边朗诵着台词：“你们再也看不见我所受的灾难……”，一边取下金别针，刺瞎双目，特技处理可以让鲜血流出眼眶。一位现代戏剧家，大概会这样再现场面，因为这样更符合戏剧的原则，由演员演一段故事。

演一段故事与讲一段故事，是戏剧与史诗的根本区别。古希腊悲剧中保存着大量的叙述成份，从歌队到传报人，许多重要的情节都由第三者转述出来，这是戏剧仍未脱去的史诗的遗迹。

亚里士多德在《诗学》中一再区分史诗与悲剧，前者是叙述，后者是摹仿。一段故事，说出来与做出来总不一样，对于艺术家来说，前者是“出角色”，后者是“入角色”。亚里士多德的遗训为西方

戏剧家规定了戏剧的示范，以后的戏剧家，则自觉地使更多的内容在舞台上通过表演展示出来，而不是像史诗那样叙述出来。这就需要系统地改变戏剧文本的话语类型。

莎士比亚《李尔王》中，也有一段类似的情节，葛罗斯特被康华尔挖出了双眼，请看这段戏：

康华尔 你再也不会见到那样一天。来，按住这椅子。我要把你这一双眼睛放在我的脚底下践踏。

葛罗斯特 谁要是希望他自己平安活到老年的，帮帮我吧！啊，好惨！天啊！（葛罗斯特一眼被挖出。）

里根 还有那一颗眼珠也去掉了吧，免得它嘲笑没有眼珠的一面。

康华尔 要是你看见什么报应——

仆甲 住手，殿下；我从小为您效劳，但是只有我现在叫您住手这件事才算是最好的效劳。

里根 怎么，你这狗东西！

仆甲 要是你的腮上长起了胡子，我现在也要把它扯下来。

康华尔 混帐奴才，你反了吗？（拔剑）

仆甲 好，那么来，我们拼一个你死我活。（拔剑。二人决斗。康华尔受伤。）

里根 把你的剑给我。一个奴才也会撒野到这一步！（取剑自后刺仆甲。）

仆甲 啊！我死了。大人，您还剩着一只眼睛，看见他受到一点小小的报应。啊！（死）

康华尔 哼，看他再瞧得见一些什么报应！出来，可恶的浆块！现在你还会发光吗？（葛罗斯特另一眼被挖出。）（三幕七场）

索福克勒斯的情节是叙述出来的，而莎士比亚的则是在对话与动作中被展示出来的。首先是话语类型的转变。《李尔王》这段戏的文本，全是由简洁的对话组成，如“按住这椅子”、“帮帮我吧”之类。这种话语并不是在描述一件已经发生的事，而是要通过语言导致一件事情发生。语言需要伴随着相应的动作才算完成，如挖眼、械斗，而且椅子、剑器之类具体的道具，也需要在舞台上具有现实的存在。

牛津学派的语言学家奥斯汀将语言行为分为两种类型，一为陈述式，一为完成行为式。陈述式言语只是陈述一件事，具有或真或假的属性。比如，传报人的话是真还是假，会直接影响到剧情的发展。而完成行为式言语则不论真假，以语言的行为效果为准。当康华尔说：“按住这椅子”，他的话就要直接导致相应的动作，否则就无效。在西方戏剧史中，叙述性的减弱与展示性的加强，表现在文本形态上，首先是言语类型的转变。从索福克勒斯到莎士比亚，完成行为式的言语逐渐取代了大部分陈述式言语，与之相应，戏剧表演的动作性也加强了。新的现实主义的美学原则要求更多的情节通过具体的表演直接在舞台上展示，而不是叙述出来。^①

以陈述性言语为主的台词，并不要求直接对应语义的表演动作，而完成行为式的台词，则直接意味着动作，戏剧的意义，就产生在言语与行为之间的关系上。康华尔说，“来，按住这椅子”，里根如果应声做出相应的动作，那就说明她是帮凶，邪恶的事件发生了。如果相反，里根没有听从言语的指令，或沉默或做出相反动作，则说明她是正义的或良心发现，邪恶造成的灾难或许不会落到葛罗斯特头上。这是一个例子，表明剧本言语与表演行为之间的关系，创造了展示性戏剧的意义结构。在展示性的戏剧中，言语文本决定演出行为，也就是说，台词本身就是导演，演出中的每一个

^① 展示性与叙述性相对，指情节通过对话与表演动作在舞台上直接展现出来，而不是用语言叙述出来。

姿式、动作，都由行为式的对话决定。表演动作是台词语义在视觉中的形象再现或“翻译”。这是西方现实主义与幻觉主义戏剧潜在的美学前提。易卜生《玩偶之家》第一幕中有这样一段台词，其中几乎每一句话都对应着具体的表演动作：

海尔茂 （跟过去）喂，喂，我的小鸟儿别这么搭拉着翅膀儿。什么？小松鼠儿生气了？（掏出钱包来）娜拉，你猜这里头是什么？

娜拉 （急忙转过身来）是钱！

海尔茂 给你！（给她几张钞票）我当然知道过圣诞节什么东西都得花钱。

娜拉 （数着）一十，二十，三十，四十。啊，托伐，谢谢你！这很够花些日子了。

海尔茂 但愿如此。

娜拉 真是够花些日子了。你快过来，瞧瞧我买的这些东西。多便宜！你瞧，这是给伊娃买的一套新衣服，一把小剑。这是巴布的一只小马，一个喇叭。这个小洋娃娃和摇篮儿是给爱密的。这两件东西不算太好，可是让爱密拆着玩也就够好的了。另外还有几块衣料几块手绢儿是给佣人的。其实我应该买几件好点儿的东西送给老安娜。

海尔茂 那包是什么？

娜拉 （大声喊叫）托伐，不许动，晚上才让你瞧。

（一幕）

从台词文本可以看出表演动作。戏剧文本的话语型态的转变，造成了演剧风格的变化，完成行为式言语占主要地位的台词，是现实主义、幻觉主义演剧艺术的文本基础。

西方从古希腊到19世纪，戏剧结构模式的变化趋势，从文本形态上也可以看出来。我们将戏剧文本分为两个层次，第一层次是演出中剧中人物要讲出来的话，我们称为第一文本；第二层次是剧本上有，但人物不讲出的话，如括号中的舞台指示，我们称为第二文本。第二文本大多是用来指示表演动作的。在叙述成份占相当比重的古希腊戏剧中，第二文本的数量较少，而且大多是指示场景而非表演动作的。在上引《俄狄甫斯王》那段戏中，根本没有第二文本的内容。在《李尔王》那段戏中，指示动作的第二文本几乎标示了一个完整的动作系统，而到《玩偶之家》，第二文本的动作指示就更加细致。从西方戏剧史上看，随着完成行为式言语在戏剧台词中比重的加强，指示动作的第二文本也在加强。索福克勒斯时代的剧本中，一般来说第二文本的动作指示只包括上下场，献祭倒酒、受刑愤怒之类极为简单抽象的词语，与之相应的表演也是风格化的，一人饰多角、男扮女装，音乐性与舞蹈的应用以及充分叙述化处理的故事，都使演出的动作不可能具体写实。文艺复兴时期，第二文本的数量明显增多，完成行为式的对话规定了具体写实的动作，演出必须予以实现，因为完成行为式言语与言语所导致的行为是一个有机的意义整体，犹如一个硬币的两面。新古典主义时期，诸如拉辛、莫里哀的戏剧，尽管在文本形态上没有像莎士比亚那样使用复杂的第二文本，却在第一文本的对话中包含着丰富、明确的动作暗示。到了19世纪的现实主义戏剧，易卜生、契诃夫等人剧本中的舞台指示就更多于文艺复兴时代，它们甚至细致到每一个具体的动作、表情。在这一点上，他们与斯坦尼斯拉夫斯基的表导演体系不谋而合，一方面提供完成行为式的言语，另一方面提供完成言语的行为。随着舞台幻觉化与表演写实化的加强，第二文本也越发详尽，萧伯纳的《人与超人》的舞台指示，加起来达五、六页之长。而荒诞派某些剧作家的剧本中，第一文本几乎与第二文本等同。尤内斯库曾自道，“我的剧本不仅是一部对话，同时也

是‘舞台指示’。其中舞台指示的意义，丝毫不亚于对话。”^①在西方戏剧史上，剧本中第一、二两个文本间比例上的变化，暗示着对话与表演动作之间特定关系的变化，也揭示出西方传统戏剧的发展，经历了一个从写意到写实的过程。

2 无动不舞

中国古典戏曲之不同于西方戏剧，重要的一点就是中国戏曲表演的抽象化、舞蹈化动作。这已是一个尽人皆知的事实。然而，描述事实是一回事，解释事实是另一回事。许多人在自己的著述中，都细致地描述了戏曲的虚拟表演特点，并与西方戏剧表演模式进行了现象的比较，只是没有提供一套令人满意的阐释理论。为什么西方戏剧执着于文本语词与表演动作间的严格对应关系，而中国戏曲却热衷于表演的舞蹈化动作程式？不同民族的审美传统固然是一方面的原因，但主要理由或许还不在此，两种戏剧话语模式中言语与行为间的特定关系，才是关键所在。

对于叙述成份仍在交流话语中占很大的比例，一半以上文本由陈述式言语构成的戏曲来说，具体写实的表演动作本身就不是某种必然的属性。讲述一段故事与扮演一段故事不同。讲叙者可以有语气、身姿、手势、表情，就像古希腊的史诗朗诵者或中国的说书人那样，但他们的动作是修饰讲叙行为的，目的在于增强表达的艺术感染力。与之不同，戏剧要演员“化身为角色”（哥格兰语）演一段故事，演员的动作是故事中人物的具体动作。对外交流系统中的观众而言，他的动作具有审美含义，但对内交流系统中的人物来说，这些动作是切切实实的“生活”。就表演范围内而言，有两种动作：一种是叙述的动作，一种是展示的动作。叙述的动作的功能在于加强外交流系统中叙述行为的审美表现力。叙述动作是表演

^① “Notes et contrenotes”, (Paris, 1962) P. 185.

给观众看的，让观众从直观效果中获得审美享受。它的功能是现实中的，与虚构故事的内交流系统无关。既然如此，叙述的动作就是纯表现性的，它并不再现某个人物的动作，也无需摹仿现实生活中的动作以创造虚构的逼真性。相反，展示的动作假设是虚构中内交流系统中人物的动作，动作的作用对象也是虚构中的人物。戏剧的虚构故事是现实生活的摹仿与再现。戏剧虚构中的人物若想使自己的表演获得真实性，就必须像现实中那样举首投足。因此，一般来说，外交流系统中叙述的动作都是表现性的，可以进行充分的审美化处理，而内交流系统中的展示的动作，多是再现的，因为它假设是真实人物的动作。两种不同的动作在戏剧交流机制中的结构关系，决定戏剧表演的写实与写意的特征。由于叙述性动作多，戏曲表演就充分写意化；由于注重内交流系统的虚构自足性，西方戏剧的表演就趋向于写实。写意的动作与叙述性语词相对应，写实的动作则是完成行为式言语的产物。叙述假设故事之外的叙述者实在于舞台上，而故事存在于符号唤起的想象中，叙述者与故事是实与虚的指称关系。展示提供第一人称故事中人的动作，展示假设故事自行发生，外在的叙述者消失了，人物在场，故事中的动作在场。一段长坂坡的故事，如果按照艺术类型的规范处理，说书人会用语言描述糜夫人中箭，赵云掩井之类的情节，至多只需伴随一两个暗示性的手势、身段；话剧演员会将中箭、掩井等动作，表演得“像现实生活中真的一样”。然而，戏曲中叙述成份较多，曲辞中已描述了中箭、掩井的过程，而且运用的是陈述式言语，特定的话语类型使戏曲一方面要像戏那样演故事，另一方面又由于叙述性语词与动作没有直接的对应关系，可以不像戏那样严格地用动作“翻译”语词。戏曲中对这段故事的表演，同时具有了双重功能，由于戏曲中有相当的叙述，表演可以用叙述的动作；由于戏曲毕竟是戏剧的一个种类，表演又必须具有展示功能。戏曲表演的风格必然会在抽象暗示的叙述性动作与具体写实的展示

性动作之间，寻求一种允两执中的道路，它既对应着语词，又具有相当的独立性，这就是舞蹈化的程式动作，它介于“似与不似之间”，梅兰芳演虞夫人中箭，优美的身段腾空而起，水袖、裙裾、线尾子飘然若飞，最后以充分舞蹈化的斜倚式造型落地。

无动不舞。戏曲表演在叙述性动作与展示性动作之间寻找一种独特的、审美化的表演风格，这一艺术特色是由戏曲文本的话语形态决定的。

戏曲文本由曲辞宾白两大部分组成。从言语类型上看，曲辞大多是陈述性的，而宾白则是完成行为式的。以往我们研究戏曲，注意的多是文本语言表层结构的韵白之分以及修辞特点，忽略了曲白在言语结构与功能上的差异。曲辞是按照一定曲律写，唱的剧诗，叙事、抒情、写景，几乎全是陈述性言语。

夫主京师禄命终，子母孤孀途路穷，因此上旅柩在梵王宫，盼不到博陵旧冢，血泪洒杜鹃红。

恨相见得迟，怨归去得疾，柳丝长玉骢难系，恨不倩疏林挂住斜晖。

下西风黄叶纷飞，染寒烟衰草萋迷。酒席上斜签著坐的，蹙愁眉死临侵地。

上而三段《西厢记》中的唱辞，叙事道情绘景，用的全是陈述性言语，表演中几乎难以找到与之对应的具体的动作。

曲辞是叙述性的，而叙述性的曲辞在戏曲文本中占主导地位。所谓阳春白雪其曲，下里巴人其白。戏曲以曲为主，宾白为辅，曲辞又以陈述性言语为主，这就决定了戏曲话语的叙述特色。《桃花扇》“却奁”是重头戏，其中除宾白外，共有九段唱辞。末角上场

的〔夜行船〕、〔步步娇〕、〔园林好〕三段唱，明显是以第三人称的语态叙述他的见闻与忧虑。紧接下去生旦的唱辞，尽管在语态上换为第一人称，也不外是白况性叙述，类似于西方戏剧中的“独白”。全出中只有少量的完成行为式言语出现在对白中，如“夜来定情，必有佳作”、“诗在哪里”、“诗在扇头”之类。文本的分析具有典范性，它是解读模式符码的起点。从言语类型角度审视戏曲文本，我们发现曲辞的结构与功能在质与量两个方面，都侧重于叙述。宾白中完成行为式言语较多，但也多见于对白，至于独白、带白、滚白，大部分还是叙述性的。另外，戏曲文本中唱辞与宾白占去十之八九有余，科介指示不但少，而且极为简单，所谓旦上旦下，行介拜介之类，也就足够了。值得注意的是，曲辞间一般不插有科介指示，因为曲辞基本上是叙述性的，对动作规定少。曲辞源于词曲诗赞系统，原来就属于叙事文学，它在戏曲体制中的重要地位，本身就已决定了戏曲的叙述性特点。

戏剧的演出形态是受剧本的言语类型制约的。展示模式的戏剧中，完成行为式言语构成的台词，要求具体写实的动作严格与语义相对应。反之，叙述因素占一定比重的戏曲中，陈述性言语没有严格指示动作的功能，这就决定了戏曲表演两个相应的特征：一、语词与动作之间的关系表现为一种若即若离的象征关系；二、舞台表演的自由度较大，允许相对独立地进行审美发挥。

陈述性言语类型对表演动作不构成严格的规定，这就使戏曲表演获得了相对独立的审美发展空间。艺术家可以在表演动作本身投注更多的艺术经验与想象力。使戏曲的做打形成一套完整的、程式化的舞蹈体系。由于言语类型的不同，中西戏剧发展出两种不同的表演风格，当西方剧作家逐渐从文本中消除叙述因素，演员与导演在剧场中追求现实主义原则下的幻觉时，中国的曲作家却在摹写须眉、点染景物，寻宫觅字吟苍桑，写着他们优美的叙事诗式的曲辞与宾白，那些艺人们呢？他们在惨淡经营场上的一招

一式，从身上做派到脸上表情，力求创造出一种具有独立审美意义的舞蹈化的表演艺术。戏曲不可谓不重表演，著名京剧演员程砚秋曾说：“我国传统表演艺术和西洋演剧的最大区别之一是，在舞台艺术的整体中，我们把表演提到至高无上的地位，西方虽然也有表演中心的理论，而且是主要学派，但终不能像中国学派这样把表演看作是唯一的。”^① 这该作何理解？一方面，戏曲叙述化的文本失去了与表演动作的直接联系；另一方面，戏曲表演系统又分外发达，形成一套相对独立的审美系统。如果简单地断定戏曲不重视表演动作，就大谬不然了，关键是戏曲中语词与动作间的关系，不同于西方戏剧模式中那样一一对应，而且有相对独立的审美价值。

3 戏剧语词与动作的关系模式

戏曲的言语类型对表演动作不构成严格的规定，因而戏曲表演就获得了相对独立的自由的审美发展空间，形成一套有声皆唱，无动不舞的表演体系。当我们描述戏曲虚拟化、舞蹈化的表演艺术特色时，我们的参照是西方戏剧传统，而当我们解释这种特色的必然理由时，参照系统就转移到戏曲的内在文本类型上。

由于言语与行为之间的特定关系不同，造成了中西戏剧的两种审美模式。它从戏剧文本的言语类型角度，说明西方戏剧传统中写实性表演一直占有主导地位，而中国戏曲却走了另一条路，将舞台表演相对独立于语词之外，追求审美化的舞蹈效果。下面我们将进一步考察表现在戏剧交流过程中中西戏剧的语词与动作之间的特定关系。

在戏剧交流的历时性过程中，语词与动作的信息，有同时与递进的两种传播方式。同时性传播意味着语词与动作构成一个必然

^① 《戏曲研究》第28期，第80页。

的有机整体,当语词的意义通过听觉渠道传播的时候,语词规定的动作也同时在视觉中传播。《樱桃园》杜尼亚莎说:“我的手在颤抖,我觉着自己快要晕倒了。”语词与表演中“手在颤抖”的动作是同时发生的。《红鬃宫》中郝寿臣饰司马师,上场念“走马对儿”,“单枪匹马走西东,各路诸侯胆战惊!”随之在舞台上配以跨度大、节奏快的步子,使动作与念白一致。语词与动作信息传播的同时性关系,是戏剧交流中的最基本的形式。

同时性传播假设在时间过程中动作对应着语词,次递性传播方式则意味着在舞台经验的时间维面上,某一阶段会出现有语词而无相应动作或有动作却无语词的情况。伊莉莎白时代的悲剧中,可以加入一段哑剧表演以概括戏剧的意旨。戏曲中杂技化舞蹈化的打戏,诸如调阵子之类,也是只有锣鼓点没有台词。或有动作而无台词,或有台词而无动作。在古希腊戏剧与早期戏曲中,有台词无动作是一种普遍存在的现象。歌队与演员大段的叙述性台词,除几处装饰性的程式动作外,几乎类似于史诗朗诵或歌唱。在不同的时间中,次递性传播方式交流的或是视觉化动作,或是听觉化的声音,语词与动作趋向于分立。

然而,仅从语词与动作的时间关系上,仍不能说明中西戏剧两种交流模式的内在特征。不管是同时还是次递,我们应该反思一下我们是在何种意义上运用这两个关系范畴。当杜尼亚莎说“我的手在颤抖”并随之付诸形体表现时,语词与动作的同—关系是建立在语义与行为的对应关系上,它们共同的语境是现实世界。语词的意义在现实中人的日常行为中可以得到具体的所指,而表演动作的有效性,不仅取证于台词,还取证于现实,于是动作与现实间的逼真程度势必要成为语词与行为之间共同的真假值。这是西方戏剧传统模式中关于语词与动作之间功能性关系的基本假设之一。与之不同的是,戏曲中语词与动作的同时或次递关系,建立在三重参照系统上,一是现实生活的语境;二是具体的语义;三

是抽象的乐腔锣鼓。就前二者而言，戏曲与西方戏剧无甚差异。戏曲演员的表演一要相似于现实生活中的行为，二要完成文本语义对行为的要求。所不同的是，戏曲表演还要照顾到动作与乐腔的对应关系。戏曲的唱白讲究审美化的声腔，唱要板眼行腔，念要声调节奏，与之相应的做打，一招一式，眼手步身，都要呼应声腔与锣鼓经。具体的日常生活中的动作无法响应音乐的节奏，戏曲中动作与乐腔的对应原则，要求戏曲表演必须将现实动作提炼成抽象而富于表现力的舞蹈化动作。步伐、身段、姿态等形体表演的节奏严格参照音乐的节拍与唱腔的行进。戏曲舞蹈化、程式化的表演动作中，既有根据音乐节奏抽象设计的造型，又有根据台词语义的风格化表演。戏曲表演动作的有效性，就语义与现实的参照系统来说，体现在似与不似之间的象征关系上；就乐腔系统而言，则体现在听觉与视觉的感性节奏的同构上。

从历时轴上看，戏剧中语词与动作传播有同时与次递两种方式，中国戏曲的特色是动作不仅受语词的制约，还受到唱念语词的声腔的规定。从共时结构上分析，中西戏剧史上语词与动作之间的关系共呈现出四种模式，这四种关系模式划定了中西戏剧交流的可能性范围，也标志着两种戏剧传统各自的特色。在西方戏剧交流中，语词与动作的关系普遍表现为一致与差异的两种关系，而在中国戏曲中，则是补偿与分立的关系。

每一个语词都是一个动作，戏剧话语的整体设计严格地建立在动作概念上。这种观念为戏剧中语词与动作提供了一致性的前提。“来，按住这椅子，我要把你这一双眼睛放在我的脚底下践踏。”随之舞台上的动作是按住椅子，挖眼等一系列具体的动作，台词与动作几乎是同步翻译性的，听觉系统的语词与视觉系统的动作通过不同的传播渠道提供了共同的信息。从文本上看，完成行为式话语导致一致性的动作，因为话语本身的动作含义非常明显、具体。荒诞派剧作家贝克特在《幸福的日子》一剧中，刻意追

求语词与动作的绝对一致性，

温尼（停顿，拿起一面镜子）我拿起这面镜子，在石头上，砸碎它——（打碎镜子）——把它扔了（把镜子扔到身后）……

贝克特将语词与动作的一致性夸张到重复的地步，借此表现人生存的某种机械性状况。《幸福的日子》中对语词与动作的绝对一致化处理，在元戏剧的意义上反思了语词与动作一致化的局限问题，如果两种媒介传达的信息相同，那岂不意味着其中一种媒介的信息是多余的吗？在西方现代戏剧创作中，戏剧家们有意识地打破一致性假设，在语词与动作的差异关系中创造更为丰富的内蕴。

爱斯特拉冈 嘿，咱们走不走？

弗拉季米尔 好，咱们走吧。

〔他们坐着不动。

——幕落（一幕）

弗拉季米尔 嘿？咱们走不走？

爱斯特拉冈 好的，咱们走吧。

〔他们站着不动。

——幕落（二幕）

《等待戈多》两幕的结尾很相似，其语词与动作的关系也相似。台词的语义是走，而动作的意义是坐着或站着不动。语词与动作各自传达的信息形成对比，在这种对比中，产生了戏剧性的反讽效果。荒诞派明确提出反戏剧，在语词与动作的关系上，他们也试

图创造新的表现的可能。反对剧场传达信息的一致性，不仅是一个戏剧的问题，还有更为深广的意识形态背景，人的存在的意图与行为脱节。意图无法指挥行动，在这种思想背景下，整个戏剧中语词与动作的关系都应加以重新考察。它不仅动摇了西方传统哲学的知行观，也动摇了戏剧交流的基本假设。

然而，一致与差异毕竟是同一模式中的互为前提的对立面。语词与动作之间的差异反讽关系，必须以一致性的惯例为前提。如果西方戏剧的审美视野中不存在一种一致性的惯例，不仅“反戏剧”无从谈起（就语词与动作之间的关系结构而言），人们也就不能理解或根本无法意识到这种差异的内在反讽意义。观众首先是发现这种差异关系超出了寻常的惯例，才会进一步琢磨这种“越轨”行为的用心。由此看来，反讽性差异的前提是一致性。不管是西方人的传统戏剧，还是西方的反戏剧，它们都是同一模式中符码化与反符码化的过程，从未超出既定的逻辑模式。

模式意味着某种秩序，这种秩序包括特定的结构与价值，由这种秩序中产生的否定冲动，也属于这个符码化系统。如果换一个系统，那将意味着新的模式。

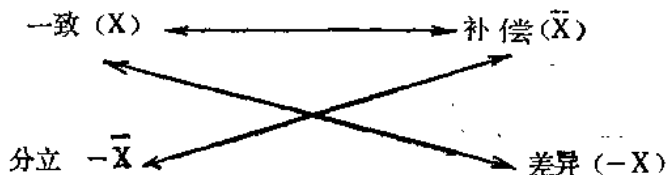
中国戏曲中语词与动作之间的功能关系，很难纳入西方的一致与差异的范畴来把握。戏曲中唱念与做打之间，无法简单概括为一致与差异的对称关系。或许二者之间的关系本来就是非对称性的，犹如道与器、神与形之间无法对称一样。大道无形。无论是中国诗歌、绘画，还是中国戏曲，都有一种共同的思想，那就是精神内质与物质形式无法同一。对形体具象的不信任松动了语词与动作之间的对应关系，同时叙述性文本又不具有严格对应的动作规定，戏曲中诗化的语词与舞蹈化的动作若即若离，处于一种相互补偿又相互独立的关系之中。

戏曲一方面文学传统较为强大，另一方面又具有精美的表演艺术，在语词文本与表演动作两个相对独立发展的系统之间，呈现

出一种若即若离的补偿性关系。抽象舞蹈化的表演动作不可能具体翻译语词的意义,叙述中的抒情写景的语词,也无法对应具体的动作。戏曲中唱念与做打之间的“表现的共同点”(阿恩海姆语),建立在心灵感应的同构上,是暗示与象征的关系。曲辞与宾白提供了某种可以体验到的经验,但舞台的表演却不是赋予这种经验以直观具体的现实化动作形式,而是进行审美提炼。动作不单是话语的解释,而是一种补充与强化。

戏曲模式中动作是语词的象征化补偿,这是常见的一种关系结构,除此之外,戏曲中仍有完全独立于语词的动作,即表演过程中插入的技艺,诸如刀剑盾牌,翻扑跌打之类的武术杂技。这些动作只受音乐锣鼓的制约,与语词没有直接关系,是分立的两个系统。

戏曲中动作与语词之间补偿与分立的两种功能关系,恰好对应着西方戏剧的同一与差异关系。西方戏剧中言行结构是向心性的,以文本意义为中心,戏曲则在向心与离心之间寻找若即若离的平衡关系。结构主义理论曾经借用亚里士多德的对立与矛盾的两类逻辑命题,提出了一个所谓的“符号的矩形”,他们认为这是一切意义运作的基本形态。在矩形中,有四项因素,其中两项是绝对否定的因素,如 x 与反 $x(-x)$ 是绝对否定,非 $x(\bar{x})$ 与 x 之间的对立矛盾要弱一些,另外一个非反 $x(-\bar{x})$ 则是排除其他三种关系的另一种因素,与非 x 对立。中西戏剧中语词与动作的四种关系,也可在这个矩形中获得逻辑规划。一致性是 x 项,反 x 则是差异性。补偿性不同于差异性,但也不与差异性相对立,而分立性则表现出与上三种关系完全不同但又不对立的关系。



这个“符号的矩形”中，包括了戏剧交流中语词与动作之间关系的全部可能性。西方戏剧中现实主义追求一致性效果，史诗剧与荒诞派追求差异与反讽，戏曲在综合中相互补偿，或趋于分立。这是戏剧在语词与动作关系上可能的表现范围，也就是说，任何一种戏剧模式，在语词与动作之间关系结构的处理上，都不可能超出这个矩形。

4 表演：具象与抽象

在语词与动作的关系上，西方戏剧表现出一致与差异两种形式，戏曲则是补偿性与分立性两种形式。然而在两种模式的现象不同之后，是否还存在着某种必然的合理因素？

摹仿概念是西方文艺理论的逻辑起点。它假设艺术是一种被限定了的明确的形态及其表现，在戏剧中，它也必然要求“样态”的具体性，语词的一维的意义必须在舞台空间中获得三维空间与时间的立体表现。艺术的创造犹如造物赋形，将某种先在观念的或现实生活的东西以具体的形式再现出来，赋予形式便是 Create（创造）一词的真正含义。然而，这种“样态美学”也会出现某种危机，一旦人们“试图以明确形态对没有明确形态的内在情绪进行自我表现”时，^①具象的形式就成为一种难以忍受的局限。兰姆曾经明确提出，莎士比亚戏剧的精华是无法在舞台上用具体的形体动作表演的，任何演员都演不好李尔王，舞台上可怜的形体动作，根本无法演出语词世界提供的丰富的思想，我们看到的只是“躯体的摇颤和衰弱，狂怒而无能为力”，“其中有许多东西是演不出来的，是同眼神、音调、手势毫无关系。”^②意识到具体形态的局限，也

① 今道友信：《研究东方美学的现代意义》，《美学译文》（2），中国社会科学出版社版，第346页。

② 参见兰姆：《论莎士比亚的悲剧是否适宜于舞台演出》，《莎士比亚评论汇编》（上），中国社会科学出版社1979年版，第159—181页。

就是要否定其绝对性。如果超越历史的具体线索进行逻辑的思考，我们会发现中国戏曲正在尝试一种完全不同的形式，它将舞台上高度抽象舞蹈化的动作当作情感的象征，寻求具体动作之外，暗示之中的意义。戏曲的动作是浮游于现实动作与语词意义之间的某种舞姿，有形象但无具象。钱钟书先生曾经论述中国艺术不落具象的精神，亦能说明戏曲动作与语词的关系：“求道之能喻而理之能明，初不拘泥于某象，变其象也可，及道之既喻而理之既明，亦不恋着于象，舍象也可。”^①

从戏曲的动作样态上讲，有不可具象的，亦有无需具象的。戏曲唱辞中大段是人物抒情，向观众交待自己的身世交情，感触思想，具象无法直接再现心灵内容，在抽象之精神与具体之形体之间，除了某种介乎于有形无形之间的象征，再也找不到感知范围内的同构形式。当人物道“那么来，我们拼个你死我活”之类的行为式话语时，拔剑、决斗等相应的动作都是具体的，而当李尔在暴风雨中朗诵大段的内心独白时，动作则显得无法附着或无法翻译语词的意义。戏曲大部分台词是“有声的思想”，在功能上类似于西方戏剧的独白，涉及心理情感的内容较多，这个内在世界是无法诉诸动作再现的。这是不可具象。另一方面，戏曲的叙述性话语是非动作性的，叙述者不会试图将故事借助具体的形体动作再现在物理时空世界中，受叙者也不会期待这种展示，这是所谓无需具象。不可具象故而抽象。面对动作样态的局限，戏曲的表演发展出一套舞蹈化的动作，以充分风格化的形体造型暗示出语词指向的丰富的内心体验。从具象到抽象，这是西方戏剧表演的终点，也是中国戏曲表演的起点。无需动作的叙述从讲唱文学进入戏剧，同时被赋予了戏剧的表演特征，戏曲创造了一套装饰化的表演程式，以配合戏曲中的叙述，将抽象的形体造形与诗意的语词之间的对应关系建立在情感节律的同构上。

^① 《管锥编》第一册，中华书局1983年版，第12页。

从语词到动作，具象或抽象，两种选择是由戏剧的话语模式决定的。只有在充分叙述化的戏剧模式中，抽象程式化的表演动作才成为可能，或者说呈现出某种必然的趋势。演员在台上载歌载舞，歌与舞都属于外交流系统中的史诗因素，它直接演给观众看。厉慧良谈到他演《艳阳楼》中高登在庙会上追赶民女时说：“下场时，高登的道袍要在后面飘起来，舞台上给观众的形象如同飞起的老鹰捕抓小鸡。”那飘洒的衣襟、迅猛的步履，都是表演给观众看的，与内交流系统中被追赶的女子没有直接交流关系。演员设计这一舞蹈化动作，并不是要加强对弱女子的恐吓或减轻对她的威胁，动作的信息功能完全是外交流系统的，给观众以形式美的享受。相反，《李尔王》中男仆拔剑的具体动作的快与慢、熟练与生疏，直接影响康华尔的反应，与剧中虚构事件的发展相关。动作细节的信息是双重的，首先是剧中虚构人物的“真实”动作，然后才是提供给“旁观者”的观众的表演，外交流系统中的信息寄寓在内交流系统中。我们需要进一步说明的是，戏曲中语词与动作之间若即若离的补偿或自立关系，是由其话语模式的叙述化特征决定的，因为只有假设台上发生的一切，声音与形体的信息的直接指向的接受者是台下的观众，表演才能充分舞蹈化、程式化，否则当那女子回过头来，见高登以如此优美的身姿追赶她，肯定会大惑不解，或破涕为笑，或由生爱慕。西方戏剧语词与动作之间同一与差异关系，也是由其内交流系统相对自足决定的。在内交流系统中，假设舞台上发生的一切都是真的或起码像真的一样。如果男仆拔出剑来，采用一个舞蹈化的优美姿式或玩两把花枪，那么康华尔一定会以为他在开玩笑，这样剧情的进一步发展可能是男仆真在与他们玩笑，是个丑角，或者这种“舞蹈化动作”只是一个故意的迷惑手段，乘康不备而杀之。写实化的动作是直接影响剧情的，舞蹈化的写意动作则与剧情关系不大，直接作用观众的视觉美感。

两种类型的语词与动作的关系，分别属于两种不同的戏剧模式。如果叙述化与展示化模式的基本统型因素不变，戏剧中语词与动作之间关系的功能因素也不会改变。当代人们一直在讨论中西戏剧文化的交流与利用问题。一方面有人尝试将西方戏剧的表演形式引进戏曲；另一方面又有人主张将戏曲的演艺借鉴到话剧表演中来，似乎这种“嫁接”是自我拯救的一个有效途径。然而，若基本的话语模式与交流惯例不改变，只改变其中的某一局部，那就会显得不伦不类。或许由于标新立异会获得短暂的成功，但难以持久。中西戏剧各自作为一个结构整体，本身就具有内在的连贯性，从语词到动作，结构的组成部分受一整套内在规律的支配，这套规律决定两种戏剧模式的性质与结构关系。因此，两种戏剧模式之间的交流与利用，哪怕是细节局部性的，也意味着戏剧基本模式的改变。上个世纪末瓦格纳就曾提出“总体戏剧”的构想，然而他的概念必须在既定的戏剧模式之外寻找新的界定范畴。20世纪西方人尝试利用东方戏剧的较多，但在东西两种模式之间的选择度却难以把握。布莱希特的“陌生化”据说是受戏曲的启发，实际上陌生化的前提仍是动作与语词的一致性，没有一致性的惯例，也就无法理解“间离”效果的反惯例。同一系统的对立面可以转化，但相异系统内不同因素的引入，则意味着系统整体的变化。中国现代话剧史上，民族形式化的冲动时隐时现，始终成为戏剧运动过程中的一个焦虑主题。然而，就语词与动作关系这方面看，将戏曲的补偿性与分立性因素渗入西洋话剧模式，完成行为式话语的具体语义找不到同一对应的动作，而动作又游离开来自成系统，不仅舞台上物理时空内的幻觉失去了，戏曲想象的意境又不圆满。高行健的《野人》在尝试某种综合性的总体戏剧，但除了表现主题的荒诞之外，还表现出戏剧形式的荒诞。艺术家们摆脱超我的影响，大胆创新是艺术发展的动力。但既定的传统往往无法摆脱，这不是个意志问题，而是个必然问题，你可以走到这种传统的否定面，但

不可能进入另一种传统。布莱希特的创新是绝对的，但仍属于西方传统内模式对立面的转换。对他的戏剧的诠释也必须在西方传统模式中进行。传统如来，不去亦不来。

第四章 中西戏剧的时空与剧场经验

伦勃朗或拉斐尔的绘画呈现在我们面前时，是二度空间的平面，其暗示形式，才可能是三度空间的。米开朗基罗的雕塑是三度空间的，但没有时间形式。贝多芬的音乐、托尔斯泰的小说或李白的诗，没有确定的空间形象，符号在时间的顺序中运动。希区柯克的电影按时间先后映现形象，空间形式仍是二度的银幕平面。只有邓肯的舞蹈与莎士比亚的戏剧才存在于三度空间与时间中。戏剧的组织形式是四维时空。戏剧的时空结构与故事情节、人物形象、语词和非语词行为等问题，构成戏剧理论的基本范畴，同时也是比较戏剧学不可忽视的研究课题。笔者在此关心的是中西戏剧传统中带有普遍性的时空模式，它们各自的结构特征、存在的理由与合理的解释，剧场时空经验以及特定时空经验中的幻觉与意境等问题。

1 “三一律”与西方戏剧的绝对时空

若干年前，忒拜王拉伊奥斯钉住初生儿子俄狄甫斯的双脚，让仆人把他扔进荒山。仆人把他送给科林斯牧人，后来被科林斯王希波吕托斯收养。若干年后，俄狄甫斯长大成人，在离开科林斯去底比斯的三叉路口，误杀拉伊奥斯，并娶其遗孀伊奥卡斯忒。俄狄甫斯破解了斯芬克斯之谜，消除了忒拜的灾难，成为忒拜王。又若干年后，忒拜瘟疫流行。阿波罗神示忒拜人严惩杀害拉伊奥斯的凶

手。俄狄甫斯的调查证明凶手正是自己，杀父娶母。在巨大的痛苦中，伊奥卡斯或自缢而死，俄狄甫斯刺瞎双眼，自我流放。

三个时间段上的三段故事跨度几十年，舞台演出的却只有最后几天，前两段故事放在“回溯”中处理。底比斯、科林斯以及连接二者的三叉路口，空间中的这三个点也没有在舞台上展示。剧情的场景，只有王宫前那一小块地。从古希腊开始，西方戏剧就自觉到时空的限制。16世纪卡斯特尔维屈罗提出“三一律”的时候，并不是异想天开的创造，他不仅有亚里士多德的《诗学》可以祖述，古典戏剧亦可为之参照。19世纪浪漫主义反对“三一律”，但激情难以持久，戏剧毕竟不同于史诗，时空的限制仍在，只是没有前两个世纪那样森严。自由精神摧毁了作为教条的三一律，但三一律的内在精神依旧留在戏剧传统中。两千多年后易卜生的戏剧与古希腊先贤的制作很相似，传统的连续性表现在西方戏剧的时空结构上，再明显不过了。《群鬼》的故事时间长达几十年，但剧本却在最后一天开始，地点是欧士华家的客厅。易卜生大多数剧本都在使用这种“回溯法”，还有左拉、肖伯纳、奥尼尔、贝克特……他们将故事的绝大部分放在演出剧情之外的叙述时空中，留给场上展示的，只有临近高潮那一段。在西方戏剧中，封闭的时空结构不仅是传统中的一种形式，而且还是代表传统的主导形式。

戏剧中自觉的时空限制有什么根据？一条不合理性的原则不可能存在这么久，更何况在崇尚理性的时代与国度。

戏剧时空的限制，根据在于戏剧存在的物理时空的限制。西方戏剧传统中局限戏剧时空的动机，隐藏在一种“真实”神话中。观众与演员存在于现实物理的四度时空，即演出时间与剧场，而戏剧故事则提供了另一种时空，这就是剧中人物的虚构时空。在现实时空中展示虚构时空，首先涉及的问题是两种时空之间的关系。在西方人看来，戏剧是摹仿，是生活在舞台上如实的展示，那

么虚构的时空与现实的时空只有达到同一，这种展示才是理性可以接受的。按照牛顿经典物理学的观点，现实时空是绝对的物理时空，它与外界任何事物无关，是永远相同不动的。在这个时空中展示的故事，必须以这个绝对的时空为框架，否则，虚构就难以置信。一个有充分理性的人，怎能相信四十年的事在两个小时之内发生，同一块四十平方米的舞台，时而是威尼斯，时而又是巴黎？即使在浪漫主义者那里，想象的梦幻力量也难以彻底解脱理性的规范。即使在他们开放的时空结构中，全剧的时间跨度可以长达数十年或上百年，但每一场的虚构时间却要大致等同于演出时间；一场到另一场，地点可以跨越千里之外，但一场之内，地点是不能变换的。真实性的神话已成为西方剧作家的创作无意识，限制变化成了必然的表现形式，规则成为自然。现实时空与虚构时空之间的绝对同一是教条，但绝对差异，也是不合理性的。

时间与空间是存在的框架，这是经典物理学的观念。既然时空是客观绝对的，那么时空结构就无法改变或超越。物质形式是冷漠的，当雕塑家用冰冷的大理石雕刻生灵的时候，他最大的困惑就是虚构的精神如何从绝对的物质世界中超升。绘画也在挣脱画布与颜料的束缚。二度、三度的空间与时间，是艺术存在的形式，也是其存在的范围。“表演的时间和所表演的事件的时间必须严格地相一致。……事件的地点必须不变，不但只限于一个城市或者一所房屋，而且必须真正限于一个单一的地点，并以一个人就能看见的为范围。”^①卡斯特尔维屈罗的苦衷在于，物理的时空是永恒的界限，三度空间与时间中呈现的戏剧，不得不将虚构谨慎地置于绝对时空中，否则戏剧就成了荒诞不经的骗局。卡斯特尔维屈罗的失误是讲了太多的“必须”，把理论变成教条，三一律的合理内核并没有错。1767年莱辛评论伏尔泰的《墨洛珀》时，还将三一律与对三一律的歪曲区别开来。伏尔泰等近代作家只“履行了这

^① 《西方文论选》(上)，上海译文出版社1979年版，第194页。

条规则的语言，却未履行它的精神”。^①

规律是合理的，但不能变成教条性的规则。两三个世纪以来，莎士比亚不断成为反“三一律”的旗帜。时空的规范会束缚创造力，这是浪漫主义的动机。他们还有他们的理由：既然在剧场中的两个小时无法目睹二十年的变迁，千里之外的事件，那么在“包厢里实际只坐了两个小时的”观众，同样不能想象二十四小时，这与面前实实在在的舞台突然变成客厅一样令人难以置信。三一律与否，如果认真，不过是物理时空与虚构时空之间同一与差异的程度问题。如果观众不能接受两小时与二十年的差异，那么他们同样难以相信两小时与二十四小时的同一。这是一方面。另一方面，如果他们能够接受舞台变成王宫、二十四小时的事发生在两小时，他们同样能够幻想得更多。幻觉中事，何必非真？

教条地维护理性就成为叛离理性的荒谬。“三一律”成为遗迹之后，批评界的变迁却仍没有在创作界找到相同的回声。莎士比亚或许太伟大了，令人望面却步。摹仿莎士比亚戏剧的人不多，摹仿他那开放的史诗性的时空结构的，也很少能在剧场中获得成功。一两个世纪以后，三一律的精神仍活在许多剧作家的创作无意识中。《进入黑夜的漫长历程》是从上午到午夜这十多个小时，《推销员之死》在二十四小时之内，《等待戈多》的地点始终是那个莫名其妙的乡间小路，《秃头歌女》在客厅。不管现实主义、表现主义，还是荒诞派，剧作的时空结构中，都难免三一律的影子。三一律在理论界的争论早已成为历史，但真实性的神话还在，戏剧的时空限制依然存在于戏剧中。这令人不得不相信，时空的限制是西方戏剧传统的必要部分。

如果人们按照惯例去创作，按照惯例去接受，把传统当作一套有效的系统，一切也就自然而然了。倘若有人想进一步追究传统的合理性，就会发现一些古老的困惑仍然纠缠着人们关于戏剧的

^① 《汉堡剧评》，上海译文出版社1981年版，第237页。

一些最基本的观念。戏剧摹仿生活，虚构的系统成为一个自足的世界。如果摹仿真实可信，虚构的时空就必须与现实的时空同一，如果差异难免，那么不管是二十年还是二十个小时的差异，同样悖理。柏拉图的声音再次威胁着“剧场政体”，戏剧是虚妄无稽的。

放弃虚构时空，还是放弃虚构时空的“真实性”？

西方当代反传统戏剧中，有一种放弃戏剧的虚构时空的趋势。剧场中只有一种时空，那就是演员与观众共同的现实时空；只有一种交流，那就是演员与观众的直接交流。“生活剧院”与“偶发剧”都在尝试将戏剧变成一种纯粹的现实时空中发生的交流活动。戏剧中没有虚构，或让观念直接参与虚构，这就只有一种时空了。德国当代剧作家彼得·汉德克创作的“言语剧”，就是解决戏剧时空矛盾的一种尝试。他的戏剧中只有一种时空，即现实的演出时空。他的《冒犯观众》中的一位“言者”对观众说：

舞台什么也没展现。它并不展示任何其他空的空
间，舞台本身就是空的……你们看这块空间想欺骗你们，
冒充另一块空间。你们并不是在经验一种意味着另一段
时间的时间。舞台上的时间与你们的时间完全一样……
舞台前面没有任何障碍。^①

汉德克用现实的时空取代了虚构的时空，从一个偏激的角度试图了结这个戏剧存在的原始悖论，另一位“言者”说：

既然我们一直不间断地直接向你们述说，我们和你
们构成了同一的整体。在特定的环境下，我们完全可以
说“我们”，而不是“你们”，这就是我们说的“情节的一致

^① Handk, P., "Stücke I", (Frankfurt, 1972) P.22.

出”。舞台与观众席构成同一的整体,而不再是两个层次。根本没有什么分界。这里并没有两个不同的地点。只有一个地点。这就是我们所说的地点的统一性。你们的时间,观众的时间,听者的时间构成一个整体,除了你们自己的时间外,再没有其他的时间,也没有虚构时间与演出时间的区分。根本就不存在什么演出的时间,只有现实的时间,我们和你们共同体验的时间。只有一种时间。这就是我们所说的时间的统一性。上述三种环境意味着时间、地点、动作的整一。所以这出戏是古典式的。^①

没有了两种时空,也就没有了两种时空之间难以整一所造成的遗憾。当然,很可能也就没有了“戏剧”,演员不再为观众表演一段故事,而是像运动员进行表演赛,即是真实的比赛,又是表演。也有人认为,这是戏剧的本质的复归,戏剧的原初形态就是一种文化或宗教的群体仪式。

西方的传统或西方的反传统,都是西方的。绝对的物理时空是戏剧的存在形式,戏剧追求的,仍是时空的同一性及建立在这种时空基础上的真实性神话。在封闭的时空结构的戏剧传统视野中,无法想象相对时空观念的自由。那是另一种传统,东方的。

2 相对时空观与戏曲开放的时空结构

中国戏曲的时空结构是开放的。

在中国传统的时空观念中,很难设想绝对时空对存在的局限,因为时空本来是主观的。时空是人的意识与语言的构造,是人用在描述自己的环境所用的语言范畴。在戏曲中,语言与形体都能造成时间的推移与空间的不断转化。《梁山伯与祝英台》十八里相送,

^① Handk, P, "Stucke I", (Frankfurt, 1972) P. 28.

舞台没变，空间的推移被转化为语言的指示。《玉簪记》中陈妙常与潘必正“秋江赶船”，两只船之间的空间距离的变化，是由演员连续的形体动作表现的。“天地一东篱，万古一重久”（道仙），根本没有客观的时空，只有心灵感悟世界的相对的时空范畴。因此所谓时空的局限是不存在的，物质形式的束缚也不存在。目既往还，心亦神游，千古之情，千里之事，都无外乎心灵与语言，正如紫柏大师所道：“天地可谓大矣，而不能置于虚实之外，虚空可谓无尽矣，而不能置于吾心之外，故曰：以心观物，物无大小。”^①

建立在相对时空观念上的戏曲时空结构，摆脱了绝对的物理时空的局限，语言符号是实，所指世界是虚，虚空可纳万境。戏曲时空的开放与文本的叙述体制有关。用符号取代现象世界，这是语言的奇迹。叙述假设语言的符号系统以一种惯例化的形式取代客观世界，语言在场，叙述的对象不在场。当荷马描述战争的时候，战争并没有在听众的同一时空中进行。戏曲的充分叙述化为它赢得了史诗性的时空自由。同时，戏曲作为一种戏剧类型，又不可缺少展示性因素，故事仍要表演，尽管用歌舞，也需要感知世界的时空。舞台被假定为花园路边，在假定中短短的表演时间包容了数十年的风雨苍桑。戏剧性的展示时空是由史诗性的叙述因素调节的，戏曲通过叙述可以随意安排时空，时间可延长可缩短，空间可忽而咫尺之间，忽而千里之外。而缺乏这种叙述调节因素的西方戏剧，就只有靠时空的连续性整体来决定特定场景中的文本过程，只有单位剧情中时空的连续性与同一性保持不变，戏剧的交流才能完成。中西戏剧时空结构的开放与封闭，首先是由各自的文本体制决定的。

我们常用封闭与开放来区别中西戏剧的两种时空结构，实际上封闭与开放的真正含义是指展示出的戏剧时空与现实的剧场时空之间的同一与差异关系。戏剧时空并不是指剧情故事涉及的全

^① 《长松茹退》转引自《戏剧》1990年第3期，第88页。

部时间和地点，而是指舞台演出所展示的时间与地点。同样一本俄狄甫斯王的故事，按戏曲惯例编排，一定会从俄狄甫斯初生被弃开始演，舞台的空间跨度为底比斯、科林斯与三叉路口。没有时空的限制，舞台上表演的故事就可以任意安排，时间几十年，空间不同地点，甚至一出之中，场景亦可变换。如果有了时空限制，剧作家就得仔细裁剪，将整一连续的时空内可以展示的展示，不可展示的，就放在叙述中，从而开辟了一种潜在的戏剧时空。在西方剧场中，我们拥有三个时间与空间层次。就时间而言，一是剧场时间，指舞台表演与观众观看所涵盖的时间长度；二是戏剧时间，指舞台上情节从开始到结束的全部时间，其中还包括这期间内被省略的动作的时间；三是潜在的戏剧时间，指台词中提出的背景事件的时间和文本中涉及到的最远的将来。空间也有剧场空间，它是绝对的物理空间；戏剧空间，它是展示出的虚构空间；以及潜在的戏剧空间，它也是虚构的，但并不在剧场中展示，它包括为展示的故事提供的全部必要的空间关联点。在《俄狄甫斯王》中，潜在的时间是若干年前俄狄甫斯被遗弃，收养，杀父娶母称王。潜在的空间是提隆山交叉路口和科林斯。展示出的与潜在的戏剧时空，共同确定了角色的虚构世界。多少年前俄狄甫斯从底比斯到科林斯，成年后又沿着原路返回，传报人如今又往返于这两个城市之间。潜在的戏剧时空是西方戏剧处理时空局限的一个普遍的方法。

现实时空与虚构时空之间永远无法完全同一的“缺憾”使任何戏剧都不能不把一部分时空作潜在的叙述处理。舞台时空可以风格化，也可以写实化，但叙述的潜在在戏剧时空无论如何是视界性的。当西方戏剧表现潜在的时空时，也有时空主观化的倾向。

《海达·高布乐》潜在戏剧空间中勃拉克法官和黛安娜的家以及艾勒·乐务博格的房间，都是海达心向往之的自由之地，那里没有社会道德规范的压迫。萨特《禁闭》中，舞台展示的戏剧空间是那间牢房，而人物叙述的潜在的戏剧空间，牢房之外，则是一个令人

向往，但又永远无法达到的自由世界。叙述会造成时空的主观经验化。一般来说，西方戏剧只是在处理潜在的戏剧时空时，才使用叙述性话语。中国戏曲很少设计潜在的戏剧时空，叙述性话语用来表现戏剧时空，这个充分叙述化的时空是想象假定的，因而不受物理时空的局限，潜在的戏剧时空失去意义。戏曲中很大一部分时空概念是叙述的语言范畴，它为戏曲赢得了开放的时空，同时又在叙述中将戏曲时空主观经验化了。

戏曲很少运用潜在的戏剧时空。对于戏曲来说，故事中发生的一切，都可以在舞台上通过叙述调节表演出来。想象的天地是无穷的，虚构时空可以无限伸展，戏曲的时空结构开放，因为戏曲没有时空限制的意识。

在《琵琶记》中，春到芳草，人闲清昼的时节，新婚两月的蔡伯喈与赵五娘为双亲祝寿。时间是早春，地点是蔡家花园。几日后，同在这个花园，父逼子上京赶考，然后就是送别。“南浦嘱别”的南浦是套话，典出江淹《别赋》中“送君南浦，伤如之何”。送别没有明确的地点。以上的事发生在陈留郡。蔡伯喈上路，万里关山，路的另一头是京都洛阳，“正值春光艳阳天”，牛丞相府的小姐规奴，丞相教女。至此《琵琶记》的基本空间都已出现。一是陈留乡间，一是洛阳京城，连接二者的是一条漫长的客路。在路的两头，两条故事线索同时展开。蔡伯喈中状元、宴杏园，辞婚辞官，又被迫入赘牛府，这一切都发生在那个春天的洛阳，赏心乐事与良辰美景。别后的陈留郡很快进入春夏之际，“绿遍汀洲，又生芳杜”，风物变换季节，接下去就是水灾后的荒饥岁月。“蔡母嗟儿”、“义仓赈济”、“勉食姑嫜”、“糟糠自爨”几出，都没有时间暗示可寻，从事件发展的过程猜测，大概已不是当年。“代尝汤药”才交待出起码已是三年以后的事，“三怨你三年间，没一个温饱的日子”。公、婆先后谢世，“祝发天葬”、“感格坟成”，季候都是深秋与寒冬，赵五娘上路寻夫，又是“金风败叶正纷纷”的时节。陈留郡一条情节线中，

时间的跨度大概至少已有六、七年，张太公对李旺说蔡伯喈“中状元做官六七载”。季候变化只有春与秋冬，而且蔡走后，就只有秋冬了。相应的牛府中，季候的变化却是按春、夏、秋依次递接。成婚之后，从春到夏，先是“嫩绿池塘，梅雨歇熏风乍转”的暑夏（“琴诉荷池”），尔后就是“中秋望月”。春花、秋月、夏凉，四季风物，只剩下冬雪了。蔡伯喈带着赵牛氏“散发归林”，回陈留祭典亡灵，正是“朔风四起，瑞雪横空”的隆冬。如果从蔡伯喈的故事线索看，时间是按四季的递接顺序推移的。

《琵琶记》中，潜在的戏剧时间只有蔡赵两个月前成婚，潜在的空间只有皇帝的金殿。涉及故事本体的所有时空因素，几乎都被表现在戏剧时空里。戏曲具有史诗叙述性的时空自由，安排阔大的场面与漫长的时间，也是顺理成章的。司汤达在《拉辛与莎士比亚》一书中讲到史诗与戏剧的不同，“史诗的愉快”是“听到舞台上用优美的诗句表现高尚的情感”。^①这句话恰好用来说明戏曲经验，戏曲中保留着诸多讲唱文学的遗迹。戏曲中的叙述因素不但可以创造想象时空，还可以调节展示的时空，将时空的感知经验化为想象经验。牛小姐唱“嫩绿池塘，梅雨歇熏风乍转”，剧情时间已从春到夏。生上外，地点从街市转移到花园，所谓“无穷物化时空过，不尽人流上下场”（阿甲语）。

语言与形体构成戏曲的时空，这种时空结构在很大程度上是主观经验化的。它可以超越客观时空，将戏曲时空处理成纯粹的主观经验形式，甚至可以违背物理时空的规律，幻中之事，何必求真，犹如雪中芭蕉，理之外却情之中。

《琵琶记》中很少有抽象的时间，仅有的几处，也比较模糊，三四年或六七年，都是“一从别后，光阴又几”之类的含混语句。全剧中大量的时间指示，是一系列充分视界化、情感化的四季风物描写，一维抽象的时间变成循环往复的四季，四季的代序又通过风物

^① 《拉辛与莎士比亚》，上海译文出版社1979年版，第6页。

变换表现出来。在具体的景致风物中，我们不仅经验到时间，同时还有空间。它是一个整一的实在世界，没有离开空间的时间，也没有离开时间的空间。“白杨萧瑟悲风起，天寒日淡空山里”，时间与空间相互渗透。戏曲中的时空经验颇似爱因斯坦相对论中描述的时空概念，时间加到三维空间的坐标上成为第四维，时间与空间变成不可分割的四维时——空连续的实体。

时空表现在变换的季候风物中，而且戏曲中表示时空结构的风物描写在很大程度上具有原型意义，它不仅是故事发生的参照形式，同时还是特定情感的象征。蔡伯喈婚宦两成，自然是享尽人间快乐。于是蔡伯喈的故事就被纳入一年四季，春天花园祝寿，杏林赴宴，夏天荷亭纳凉，秋天中庭望月，冬天瑞雪横陈。可谓是“春有百花秋有月，夏有凉风冬有雪”，全是人间好时节了。与此对照，赵五娘的故事凄楚哀绝，蔡伯喈走后，春花谢了，又生芳杜，时间匆匆从春到夏，接下六七年间，只有“衰柳寒蝉不可闻，金风败叶正纷纷”的深秋与寒冬。时间已不是一度的、绝对的物理时间，而成了充分情感化的存在背景。岁有其物，物有其容，四时风物与情同。在戏曲中，时间转化为生命的原型，四季风物体现的时间，是生命的流程又是生命的象征，它没有绝对的形式，只有生命的体验本身。《牡丹亭》中五处提到杜丽娘的年龄，都是二八芳龄。第十出《惊梦》中“吾今年已二八，未逢折桂之夫，忽慕春情，怎得蟾宫之客”。光阴易逝，如白驹之过隙。然而到十四出《写真》，丽娘仍是“二八春容”。梦亡之后，人间已三年。二十一出《幽媾》、三十二出《冥誓》中，她又自称“奴年二八”、“年华二八”。如果说死亡是超越时间的永恒境界，那么生命却难逃时间的劫数。回升之后，又几度苍桑，从柳生赶考、江北急难、遇母认亲，解围凯旋到状元发榜、金殿面君，柳梦梅已由“二十过头”（二出）到“三十不上”（四十出）的“二十七岁”（五十二出）。春红谢了，又闻蝉鸣，世间万物流逝，唯杜丽娘人面依旧，还是“二八年华”。青春与爱是永恒的，不但超越

生死的界限，生可以死，死可以生，还超越了时间的运数。《牡丹亭》充分主观化的时间处理，本身就成为一种象征。

西方戏剧中的时空，往往是客观的存在框架，是纯粹的形式。中国戏曲中的时空，是主观化的境界，这种时空是相对的、原型化的。《琵琶记》情节涉及到的空间包括一条漫长艰难的客路连接着的灾荒的陈留与繁华的洛阳。这是两个截然不同的世界，贫穷的地狱与荣贵的天堂，若想从一个世界到达另一个世界，其间的“天路历程”充满艰辛。蔡伯喈走完这条路，锦衣荣华，完成了“鱼化龙”的生存状况的转变。赵五娘走完了这条路，夫妻团圆、苦尽甘来。当第三次蔡伯喈带着一妻一妾从陈留上京，再次走完这条路时，那将是华筵常设、四景常欢的极尽荣华富贵的世界。空间的转移不仅是纯粹地点的变更，也是生存境遇的变化。陈留乡间是饥饿与死亡之地，京都洛阳则是笙歌华筵的富贵乡。

如果说西方戏剧客观的时空处理是“以物观物”，那么戏曲就是“以我观物，物皆著我之色彩”（王国维语）。戏曲的时空结构是中国人的时空观念的具体表现。时空不是绝对的物质存在的形式，而是主观的、与心俱生的情感世界。客观的时空必须借助舞台的现实时空来展示，赋予其实实在的感知形式，这是一种以现实存在为基础的感知时空。戏曲主观情感化的时空寄寓于叙述性诗句与舞蹈化动作中，语言描绘的境界是虚，形体象征是实，虚实之间，有神有形。形是有限的，而神是无限的。物化无穷，时空变异，一旦超越了“形役”，就获得了想象的自由。戏曲的时空是想象的时空，它以感知时空为基础，又不受感知时空的局限。区区几十平方米的舞台，两个小时之内，如果不挣脱展示中物理时空的局限，怎能获得“极人物之万途，攒古今之千变”^①的自由？想象是一种解放，戏曲想象的时空是自由的。

① 《宜黄县戏神清源师庙记》，《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社1987年版，第147页。

戏曲开放的时空结构，是由中国传统特有的时空观念与戏曲文本的叙述化因素决定的。戏曲的时空结构相对于西方戏剧来说，具有五大特点：1.戏曲的时空往往是叙述语言的范畴，以虚当实，因而具有较大的自由性；2.戏曲时空是相对的，主观化的，它是生命存在的经验本身，而不是冷漠的物质形式；3.戏曲时空是具体的，体现在季候风物上，时间与空间往往难以区分，成为一个四维的时空连续体；4.戏曲中实物化的时空不只是存在的坐标，还具有充分的象征与原型意义；5.戏曲时空是想象时间，它超越了感知界限，不落形筌，故可以于“一勾栏之上，几色月之中……恍然如见千秋之人，发梦中之事”。^①

3 疯狂或理性：西方剧场经验中的 幻觉与反幻觉

相对于中国戏曲来说，几乎所有西方戏剧的时空结构都是封闭的；相对于西方而言，戏曲的时空结构大多是开放的。我们在此使用封闭与开放概念，含义在于剧场的现实时空与戏剧的虚构时空之间同一与差异的关系。趋向同一的，就是封闭结构；趋向差异的，就是开放结构。在戏剧中，空间可以用可感知的具体形式展示出来，诸如舞美设计、人物调动、舞台空间与语义空间的对比利用等等。时间可按现实时间顺序发展，也可有所跳越，可以通过情节本身的发展来暗示，也可通过史诗手段进行叙述调节。西方追求戏剧创造活动中现实与虚构时空的同一，规范的限制是重要的，桑顿·怀尔德甚至说，“戏剧的历史告诉我们，它最繁荣的时期也是它条条框框最多的时期。”^② 中国戏曲从来没有感觉到时空差

① 《宜黄县戏神清源神庙记》，《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社1987年版，第147页。

② 《外国现代剧作家论剧作》，第129页。

异的威胁，真实不是现实世界客观范围内的，而是情感的真诚，所谓“修辞主其诚”。时空不过是虚实相生的语言范畴和动静之间的动作本身。戏曲在差异的自由天地中驰骋想象的时空。两种时空结构会造成两种不同的剧场经验。

戏剧是现实的摹仿。西方戏剧用展示取代叙述，在舞台上，符号既是符号又是符号所指。史诗性调节因素被排挤之后，内外交流系统就失去了明确的联系，空间必须依靠舞台布景与道具将舞台直接转换成虚构场景，时间则寄寓在情节发生的顺序中。剧场中一旦出现同一的时空经验，舞台由现实时空转化为虚构时空，真与假的界限或现实与虚构的界限就变得模糊起来，剧场经验就会进入一种以假当真的幻觉。当然，戏剧时空并不是真正的时间坐标或空间场地，它还体现在物质的相对关系中。现实的舞台时间与虚构的戏剧时空的同一性转化，必然意味着其他四方面因素相应的转化：

1. 现实中的演员与虚构人物之间的同一性转化；
2. 演员的表演与虚构人物的动作之间的同一性转化；
3. 现实的舞台背景与戏剧虚构布景之间的同一性转化；
4. 现实中的道具与虚构情节中的器物之间的同一性转化。

与时空转化一道五种现实与虚构因素的同一性转化，将内交流系统与外交流系统重叠了。在剧场经验中只有同一的世界，这个世界虽假犹真。西方传统戏剧一直在追求这种虚实的同一性以及这种同一性创造的“真实的幻觉”。

“舞台上演出的戏必须再现它所表现的事物的形式——不多，也不少。”^①剧场中消除了现实与虚构之间的差异，达到同一的幻觉，演剧时间变成了戏剧时间，舞台不再是舞台而成为客厅，演员不再是演员而成为娜拉或海尔茂，道具服装也不再是艺术手段而成为实际的器物，这是西方戏剧传统一直追求的审美境界。司汤达

^① 《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社 1985 年版，第 35 页。

认为,剧场中“完全幻觉”的美妙时刻,使观众的心灵为之展敞,它构成悲剧快感的基础。^①这种意见代表着一种传统,七十年后萨赛写《剧场四十年》时,他还以“真实的幻觉”作为戏剧的理想。戏剧艺术是“普遍或个别的、永恒或暂时的惯例的整体,以这种惯例为基础,戏剧在舞台上再现人类生活,给大众以真实的幻觉。”^②

“给大众以真实的幻觉”,这也是西方戏剧传统的夙愿。在这最后的几十年里,幻觉的创造在现实主义者那里达到顶峰。先是易卜生的《玩偶之家》、《群鬼》,然后是斯特林堡的《父亲》与《朱丽小姐》,70年代,80年代,90年代又出现萧伯纳的《华伦夫人的职业》和《武器和人》。剧作家提供的文本,正期待着演出实现其幻觉。1876年易卜生在柏林看他的剧作《觊觎王位者》的演出时,亲自听到剧场中“暴风雨般的掌声”,他知道这掌声在很大程度上应该献给梅宁根剧团。这位公爵的剧团在现实主义的演剧风格中,动用了表演中使观众产生幻觉的各种可能性手段。日后不论是安托万还是斯坦尼斯拉夫斯基的创造,都是在这一先驱的感召下进行的。为了使戏剧像“生活的一个片断”,安托万在“自由剧院”里废除了脚灯,让演员像平常说话那样念台词,设计逼真的道具与布景,使舞台看上去像是一个拆去了第四堵墙的房间。从柏林到巴黎、伦敦,最后在欧洲边缘的莫斯科,人们看到令人观止的幻觉。1898年莫斯科艺术剧院上演历史剧《沙皇费多尔》,赶在新世纪到来的前夕为斯坦尼斯拉夫斯基奠定了伟大的艺术成就。

然而,谁又能决定未来?辉煌的夜晚过后,危机也许在翌日清晨出现。

西方戏剧排除叙述因素,内外交流系统之间的调节环节缺失之后,虚构与现实间的审美同一性问题就成为一个必然的核心问题,为达到此同一性而创造的幻觉也应运而生。值得注意的是,幻

① 参见《拉辛与莎士比亚》,第10—12页。

② “Quarante ans de theatre”, 8 Vols, Paris, 1900—1902 Vol. I, P. 132.

觉怎能真实？所谓真者不幻、幻者不真。幻觉戏剧假设观众都是天真的，富于同情心的，他们来到剧场就是为了在一种恍惚迷离的境界中把虚幻当作真实。关键是幻觉怎能成为真实。观众是彻底相信假的是真的，还是暂时忘记眼前逼真的假象是假的？柯勒律治曾经提出“心中暂时停止不信”这一概念来说明戏剧幻觉。

构成这个事物和其他一切事物在舞台上的幻觉，其目的远非让观众在头脑中断定，它是一座森林，而是让观众把头脑中不是一座树林的判断冲淡一些……因为我们不只是从来不会受到绝对的欺骗或产生诸如此类的感觉，而且那种企图在剧院观众感官上造成最大欺骗的想法，也是十分错误的。只有头脑简单的人才会产生这样的企图，这些人感到他们不能打动观众的心理，便力求唤起观众短暂的情感。^①

在剧场中，虚构与现实的完全同一是不可能的，因此幻觉只是某几个奇妙的瞬间的事。剧场经验实际上由两部分构成，很小一部分是幻觉经验，演员与观众都忘我于虚构世界，冥化俱合，现实经验中的主体在非理智的状态中裂变、异化为虚构人物。然而这一小部分却是戏剧经验的精华所在，其他不过是一般理智的知解经验。J·B·普瑞斯特利在《戏剧家的艺术》一书中讲到，“舞台上的任何一个人，任何一件事都具有双重性质，都可以在信与不信的光与影中体验；它们既是一种高度凝炼的现实，同时又是我们清楚地意识到的虚构。”^②在剧场中，虚构与现实仍是两个世界，幻觉只存在于短暂的同一中。虚构与现实不可能完全同一，因为这种同一的幻觉必须建立在感知到的物质形式上，而剧场中客观存在

① 《西欧戏剧理论》，第36页。

② “The Art of the Dramatist”，London：Heinemann，1957，P.5.

的一切事物，都不时地提醒观众虚构不是真实，布景不是风景，道具不是实际生活的器物。西方戏剧力图在客观的物质形式中创造幻觉，而物质形式又以其现实性时时破坏幻觉。在理性面前，不论相信假的是真的，还是忘却真假的区别，同样都是虚妄与疯狂。

皮蓝德娄 1921 年创作的《六个寻找剧作家的角色》是一出反思戏剧的剧。该剧情节发生在一个排演舞台上，作者试图以戏中戏的方式消除现实与虚构的区别。剧中六个角色既是剧中角色，又是生活中的真实人物。他们生活在戏中，而戏就是生活。在现实的舞台上，虚构的演员在排戏；在虚构的排演场上，虚构的角色时而“生活”，时而扮演他们的生活，以致于小女孩掉进水池溺死，小男孩自杀，舞台上真的响起枪声的时候，谁也说不出是现实，还是虚构。“男主角”说“是假的！假的！您不要信以为真！”，“父亲”高叫“不是假的！是真的，真的，先生们！是真的！”经理糊涂了，“假的、真的！统统见鬼去吧！”惊呼声中，幕落了。皮蓝德娄相信幻想成真，然而在观众面前，现实与虚构的差异仍很明显。现实的舞台不同于排演的舞台，现实舞台上正在观众面前演着一场戏，而虚构的舞台正在排练一场戏，现实的演出发生在一周中的某个晚上，而排练舞台上的事则发生在上午。仅两种时空就不能够统一，更不必谈其他因素的同一性转化。或许创造同一性幻觉的追求本身就是幻觉。诚如剧中“父亲”对剧院“经理”所说：“……事实上一切反常的举动都被称做疯狂，疯狂使臆造出来的似是而非的东西变得像真的一样。请允许我提醒您注意，如果这就叫疯狂，它也就是你们职业中唯一的理性。”（重点号系引者所加。）

西方戏剧借助物质形式创造幻觉，而物质形式又时时提醒理性破坏幻觉。地点的变换、时间的跳跃，都会打破虚构的自足性神话。既然虚构与现实的内外两个交流系统不可能获得同一，就只好承认这一事实，放弃虚构现实化的企图。理性的批判正在动摇西方戏剧传统，许多艺术惯例只是建立在约定俗成的基础上，经不

起能融，当布莱希特出来用“陌生化”反对幻觉的时候，莫斯科艺术剧院的掌声才刚刚响过，那如痴如醉的幻觉毕竟是他同时代人或前一代人值得骄傲的艺术体验。

在现实与虚构系统同一化的前提下，依靠幻觉从物质形式中创造虚构自足的精神世界，这种理想在布莱希特看来，是幻想。两个系统无法在幻觉中同一，那就只好依靠叙述的调节因素，将两个交流系统连接起来。自足的虚构与幻觉，除了意识形态的曲解不说，就戏剧交流机制本身来说，也是偏见。为了建立充分叙述化的“史诗剧”，打破亚里士多德体系的幻觉主义，布莱希特提出“陌生化”。既然戏剧是充分叙述的，或者用布莱希特的话说，是“在生动的表演中叙述”的，那么，“演员就不应该让他的观众误认为不是他而是想象的人物站在舞台上”。^①演员应该既是现实时空中的演员与叙述者，又是表演虚构时空中的人物，演员有“双重形象”。现实的外交流系统中的演员与虚构的内交流系统中的人物之间即离间疏的张力关系，是“陌生化”的第一层含义。同时，从接受者来看，观众也不能像着魔的孩子一样，忘我于虚构的剧情，“用幻想代替现实”，^②丧失理性与判断力。在布莱希特的剧作中，演员经常作为剧情虚构之外的叙述者，直接向观众说明。《高加索灰栏记》中的歌手脱离了内交流系统，成为一种具有乐队功能的叙述者，《四川好人》剧终，一位演员直接向观众致辞，讲解该剧的结局。在“史诗剧场”中，古老的叙述因素与荷马精神复活了，剧场经验从幻觉变成理智经验。观众不在感知中陶醉，而在理性中批判。

幻觉与反幻觉，代表着西方戏剧传统关于剧场经验的认识的两个极端。任何对传统的否定，都是从传统中产生的，任何一个肯定都同时意识着一个否定。亚里士多德的体系是西方的，反亚里士多德体系的布莱希特的体系，也是西方的。中国戏曲则属于另

① 《布莱希特论戏剧》，中国戏剧出版社 1990 年版，第 26 页。

② 同上书，第 61 页。

一种传统，尽管这种传统曾给布莱希特以启示，但“陌生化”毕竟无法说明中国戏曲的剧场经验，一种系统中的阐释范畴无法有效地应用于另一种系统，这是模式的差异。

关于中西戏剧剧场经验的差异，我们从布莱希特的“误读”说起。

4 幻觉与意境：戏曲传统中的剧场经验

布莱希特反抗西方戏剧的幻觉主义传统，1935年在莫斯科看完梅兰芳的演出后，他为中国戏曲的所谓“陌生化效果”感到鼓舞。他认为中国戏曲的陌生化效果尽管并没有直接影响德国的新戏剧实验，却在精神内质上有其共同性——即“在表演的时候，防止观众与剧中人物在感情上完全融合为一”。^①达到这种反幻觉剧场经验的必要途径就是在剧中明确表示现实与虚构系统的差异。前面谈到的内交流系统与外交流系统中五种因素的同一性转化在布莱希特看来是一种艺术迷信，史诗剧场追求的是这五种因素在虚构与现实两个层次之间的“间离”（“陌生化”又可译为“间离”）。现实时空与虚构时间相间离，交流由叙述调节，演员“要控制自己不要和被表现的人物完全融合在一起”；^②舞台布景与道具的设计，都“不应该使演员陷入某种幻觉，似乎他置身于现实世界中”。^③按布莱希特的理解，中国戏曲是讲究陌生化效果的戏剧形式，观众、演员与剧情相间离，由此造成理性的批判而非神志恍惚的剧场经验。如果说他观察到了中国戏曲的某些现象，他却没能把握戏曲经验的本质。

严格说来，戏曲没有西方传统所追求的那种建立在物质形式

① 《布莱希特论戏剧》，第191页。

② 同上书，第195页。

③ 同上书，第289页。

上的幻觉,也没有西方通过客观形式反幻觉的陌生化。首先,中国戏曲亦能创造一种“幻觉”,但这种“幻觉”不是建立在绝对的客观形式中,而是存在于诗意语言创造的意境中;中国戏曲所谓的“陌生化效果”,也不同于布莱希特所理解的理性的批判的距离,而是一种虚实之间的对应关系。布莱希特对中国戏曲的理解与误解,都是西方传统的既定模式的产物,从西方戏剧传统的阐释范畴中理解中国戏曲,必然会造成东方主义“非我的神话”。

戏曲的剧场经验中,也存在着幻觉效果。焦循《剧说》中记载名优商小玲演《牡丹亭》,在“寻梦”、“闹殇”等折中都能“真若其事”,“缠绵凄婉,泪痕盈目”,终于一日演到“寻梦”,“唱至‘待打并香魂一片,阴雨梅天,守得个梅根相见,盈盈界面’,随身倚地,气绝而亡。”^①这当然是个极端的例子。然而演员“设身处地”、“现身说法”却是戏曲传统中极为普遍的观点。李渔从编剧角度提出“代人立心”,黄旌绰认为,“凡男女角色,既妆何等人,既当作何等人自居,喜、怒、哀、乐、离、合、悲、欢,皆须出于己衷,则能使看者触目动情,始为现身说法。”^②演员入戏,观众动情,如果将幻觉广泛地定义为某种审美同情或共鸣,那么中国戏曲交流过程中显然存在着幻觉。如果将幻觉按照西方戏剧传统的理解,定义为虚构与现实通过逼真的展示达到幻想中的同一,那么戏曲显然是非“幻觉”的。任何一个概念都是历史的化石,我们不能离开西方戏剧的历史来探讨幻觉的意义。在西方戏剧中,幻觉是通过虚构与现实客观感知形式上的同一性转化达到的。在戏曲中,这种类似的共鸣境界却是通过脱有形似的动作与语言的暗示达到的。更准确地说,戏曲的这种审美同情是一种“意境”,它基于言语与形体的形式之中,又超出“形似”之外,不论是演员诗化的台词还是舞蹈化的动作,都在通过抽象的形式暗示出超形式、超具象的审美意境。

① 《中国古典戏曲论著集成》第八卷,第197页。

② 同上书,第九卷,第11页。

使观众陶醉于想象的快感中。

幻觉拘于形似，故有真假之辨，意境立于形，却成于意，若即若离之间，似与不似之间，摆脱了客观物质形式的逼真要求，也就摆脱了真伪问题，不求逼真的幻觉，自然不会产生反幻觉的陌生化。幻觉与意境，是中西两种戏曲传统中不同的剧场经验。

我们总是带着由特定历史与文化背景形成的戏剧观念，或某种先在的、特殊的理解框架来看待戏剧艺术的，这就是审美期待或戏剧创造与接受的既定视野。它由不同民族一代代的戏剧艺术家、批评家以及大众的艺术趣味与文化心理决定，并作为传统规范着民族戏剧的创造活动。西方戏剧传统或主张戏剧的充分自足化，克服史诗的叙述因素，创造逼真的幻觉，或要求陌生化效果，打破“第四堵墙”及现实主义的幻觉，重新将戏剧叙述化。中国戏曲传统则不自觉地在叙述与展示之间的张力关系中寻找跨文类的平衡，以有声皆唱、无动不舞的表演风格创造一种近似于诗歌、舞蹈、音乐的戏剧意境。锣鼓响了，幕拉开了，想象世界的一切通道豁然开朗，一个现实之外或现实延伸的世界款款展现在剧场舞楼中。作为戏剧审美同情或共鸣的艺术境界，戏曲的意境不同于西方的幻觉，这也是由戏曲的传统模式决定的。

戏曲意境是通过叙述与展示的两个渠道创造的。从叙述角度看，以唱念讲叙一段故事的符号形式本身已假设了虚构事件的不在场性，因此舞台上一切物质形式的再现都成为可有可无，春花秋月、夕阳古道，舞台上不必有道具与背景，只需在语言中交待。叙述使一部分剧场经验变成史诗性的语言经验，观众通过语言的暗示桥梁在想象中构筑戏剧意境，这种意境是随语义而兴，不拘泥于客观物质形式的。另一方面，戏曲毕竟是一种代言体的戏剧，在假设当事人说话的同时，也必须假设与此相应的时空环境与动作的展示。中国戏曲不仅有优美的舞蹈化的表演，还有扮相服饰、砌末科泛，只是这一系列的直观形式都被抽象化了，人们在这抽象

化、审美化的形式面前，不可能在感知层次上将虚构与现实认同。因此戏曲的舞台形象既是一种直观形象又是超出直观形象达到想象中意境的象征。戏曲的表演不是摹仿性的，而是起兴性的，戏曲的剧场经验必须超越感知时空达到想象的时空。戏曲随事赋形但又不囿于形，《牡丹亭》中杜丽娘上场唱“梦回莺啭，乱煞年光遍，人立小庭深院”，观众不必追究时下是否春天，舞台是否被布置成小庭深院，形式只是假定，戏曲的意境在形之外。

戏曲不求形似、神贵于形的审美观念，不仅体现在舞蹈化的表演上，还表现在舞台布景与道具的极端写意化处理上。梅兰芳先生在《谈谈京剧的艺术》一文中曾说：

京剧是一种继承了传统的说唱文学，又加上歌舞表演的综合戏曲形式。它把无限的空间都溶化在演员的表演里面，又利用分场、连场、套场，使故事连贯，一气呵成。演员的表演也可以不受时间和空间的限制。因此，从传统的表演方法中，可以看出京剧的舞台设计，不是写实的设计风格，而是一种民族戏曲歌舞化的写意风格。^①

从舞台表演到舞美手段，中国戏曲都在追求一种即离之间的象征关系。这种独特的审美经验，在我看来，都是由戏曲的叙述因素造成的。由于叙述，戏曲的语词往往是非完成行为式的，不规定具体的动作，这样就可以使表演充分舞蹈化，尤其是一些抒情性的叙述，更难为某种心境找到合适的形体表达，意念由来画不成，这是具象形式的局限。再者，叙述将许多故事情节进行了史诗性处理，它将舞台假定为事件发生的场地与叙述发生的场地。如果假定为事件发生的场地，舞台就必须布置成逼真的场景，如果假定为叙述发生的场地，那么舞台就仅仅是一个讲唱者占居的场地。前者

^① 转引自余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1981年版，第656页。

涉及现实的舞台时空与虚构的故事时空，后者只有一个讲述者与观众共同的现实时空。戏曲的展示与叙述因素的制衡机制，使戏曲在舞台假定态度上也采取一种中庸平衡的方式。戏曲舞台既是故事发生的场地，又是叙述发生的场地；既可有一定的舞台布景与道具设计，又不必追求逼真形似。因为戏曲剧场经验的意境在很大程度上是由语言在想象中营构的。演员一边以舞蹈化的形体动作展示故事，一边又借助语言描述展示局限之外的内容。不论是表演动作还是语词，都是一种创造意境的暗示形式，不但具象是不需要的，而且过于具象会拘于形似而失其神韵，戏曲的意境毕竟是靠想象而不是感知完成的。

戏曲平衡叙述与展示因素的基本模式，为独特的剧场经验——意境的创造提供了根据。戏曲的叙述因素使演员作为叙述者获得了虚构的自由，展示因素又因假定性的象征而摆脱了物质形式的局限。由于叙述因素的补偿，表演动作的虚拟性与场景道具的象征性不会阻碍剧场的交流；由于展示因素，戏曲仍像其他戏剧一样给人以时空整体的幻象。挥鞭如乘马，推敲似有门，杜丽娘唱“原来姹紫嫣红开遍”，舞台上既无花草又无庭院，宋江道，“今日闲暇无事，不免乌龙院走走”，说话举步间，舞台就虚拟从茶馆变为乌龙院。戏曲的意境就产生在这形神虚实之间。

西方戏剧的幻觉是建立在现实与虚构系统的同一性转化基础上，只有逼真，才能产生幻觉。中国戏曲的意境虽有直观的形，又有形之外的神，意境的创造在于以有限寓无限的象征。中国诗不落言筌，画不求形似，这与戏曲的审美经验都是相通的。幻觉与戏曲的意境，所同的是审美同情与共鸣，所异的是前者拘于形似求真，后者脱于形似求幻。两种戏剧模式在剧场时空范畴内追求两种不同的审美经验。西方人力求执著于戏剧展示的自足化，在客观真实的形式中创造逼真的幻觉，这种幻觉存在于戏剧约定俗成的惯例中尚可，却经不起理性的拷问，幻觉必然会产生出其否定面

“陌生化效果”。这是一种传统。另一种传统的中国戏曲则保留并借助叙述因素，避免物质形式固有的局限，不可展示的姑且不展示，语言与形体的暗示可以通过想象置其于眉睫之前，有无相成，虚实相生，戏曲的意境是形神的统一。

西方戏剧传统追求（或反对）统一于现实时空内的逼真的幻觉，戏曲传统则追求统一于想象时空中形神兼备的意境。两种剧场经验之间的关系，并不是像布莱希特理解的那样相互否定，它们之间只是不同，形似的幻觉与神似的意境的不同。

第五章 话语类型与情节结构

最明显的戏剧结构莫过于某种反复出现的类型，比如中国古典戏曲中的“公子落难，小姐养汉，状元一点，百事消散”，比如西方通俗剧作中的“小伙子爱上姑娘，小伙子失去姑娘，小伙子得到姑娘”之类。不管是演一段故事还是讲一段故事，戏剧与一般叙事文学在“故事”这一核心内容上是相同的。既然是“故事”，它就不可能由一堆杂乱的事件组成，事件与事件之间，总有某种特定的排列顺序。戏剧结构就是戏剧故事中事件的安排秩序，这种秩序是普遍存在的，只是并非所有戏剧中的事件秩序都可纳入类型，许多独创性的剧作在相当程度上显示出其个性化的结构特征。在艺术美学中，结构都是指特定整体中各部分之间的关系模式，它是一种创造的经验秩序。然而，不同艺术门类的结构，又有不同的含义，戏剧作为一种叙事性的艺术，其结构主要指故事情节的安排方式，准确地说就是事件的基本秩序，它是剧作家组织经验创作戏剧作品的模式，也是观众与读者理解与诠释戏剧作品的模式。

在描述具体戏剧作品时，我们通常用“情节”一词表示戏剧的故事结构。情节的概念并不等同于戏剧结构。如果特定的情节模式在不同民族、不同时代的戏剧以致文学作品中反复出现，情节就成为母题了；如果这种母题中凝结着某种人类心灵普遍的情结，它又具有原型意义。然而，从具体的情节到普遍的原型，都可以包容在“结构”概念之中。由此可见，结构概念是研究戏剧叙事的一个贯穿性概念，特殊到一部具体的作品，一般可到一个民族甚至人

类共同的思维与情感机制。

“结构”是戏剧研究的一个中枢性概念。它既包容了内容与形式两方面的因素，又避免了传统理论中内容与形式二元论的机械性。在中西戏剧的比较研究中，两种戏剧传统中的典范性的结构特征与个别作品的结构特点，都是人们普遍关注的问题。然而，仅仅比较两种传统或两部作品在结构艺术上的异同，并不能说是比较戏剧学的目的，因为比较本身并不是目的。描述出一种现象后，还应当试图解释这种现象，找出其理论与逻辑上的必然，使简单的异同对比上升到理论诠释的高度。笔者对中西戏剧结构的比较研究，拟从《罗密欧与朱丽叶》和《娇红记》两部文本的结构分析开始，进而深入到中西戏剧传统结构的一般性问题，并试图提供差异现象背后隐潜着的必然理由。

1 从主题到结构

莎士比亚的著名爱情悲剧《罗密欧与朱丽叶》虽说在他所有的剧作中，就艺术成就而论，不算最上乘，但却是流传最广的。罗、朱二人的爱情悲剧，曾使多少人心碎肠断，掩泣而读；莎士比亚那燃烧着火一样热情的诗句，又使多少人惊叹叫绝，投笔拜倒。不谋面合，《罗密欧与朱丽叶》在伦敦剧场上演不出几十年，与它堪以姊妹篇相称的中国悲剧《节义鸳鸯冢娇红记》也诞生在明末天启、崇祯年间。孟称舜先生的《娇红记》无论在思想内容上，情节结构上，与《罗密欧与朱丽叶》都有充分的可比性，而且从这两部典范性的作品中，我们可以理解中西两种戏剧传统情节结构的特征。

《罗密欧与朱丽叶》和《娇红记》的爱情悲剧，具有很大的相似性，他们都为将自己的婚姻建立在爱情基础上，不惜以生命为代价，谱写出一曲感天地、泣鬼神的爱情悲剧。郑振铎先生曾说：“‘时代’的与‘种族的特征’的色彩，虽然深深地印染在文学作品上，然

而超出这一因素之外，人类的情思却是很可惊奇的相同。易言之，即不管时代与民族的歧异，人类的最崇高的情思，却竟能互相了解的。在文学作品上是没有‘人种’与‘时代’的隔膜的。”^①不论是罗密欧、朱丽叶，还是申纯、王娇娘，都爱得深沉、强烈，那么执着，那么纯洁，他们是用生命去捍卫感情的。他们爱情悲剧的意义，具有很大程度上的相似性，他们的爱与死，是对他们本阶级的背叛，是对封建伦理观念，婚姻制度的一次大胆的冲击，是黑暗王国中的一道闪电，一线光明，尽管倏而消失了。

一个时代的悲剧到另一个时代往往会变得幼稚。悲剧是一个历史性的概念，不能离开特定文化、生活的语境去诠释它。“历史必然的要求与这个要求实际上不能实现之间的”（恩格斯语）冲突构成悲剧性冲突的基本规律。悲剧的矛盾冲突是特定历史时期由进步与反动、善与恶两种势力、两种理想之间不可调和的斗争，恶的势力作为传统的、实在的力量，暂时压倒善，但在历史发展的必然趋势中，善终会战胜恶，取得胜利。悲剧的意义在于“虽败犹胜”。朱丽叶和王娇娘对爱情的追求，作为反抗旧势力的代表，正是一种进步的善的力量，但她们各自所处的特定的历史阶段还不具备实现她们理想的条件，她们的反抗虽是积极的，正义的，符合历史发展的必然要求，但由于传统的旧势力、旧思想的猖獗，她们的反抗在此一特定的历史时期内，又是注定要失败的。只是失败与死亡并不意味着价值的毁灭，其中蕴含着某种正义的再生力量。悲剧中善的势力的代表人物的死亡或者与恶势力同归于尽，造成矛盾势力双方的力量对比的质变，悲剧意义在于“死”中的“生”，代表进步与人性的人物的毁灭具有原始的牺牲的含义。提伯尔特、帕里斯、罗密欧、朱丽叶的塞内加式大流血的死，同时埋葬了两家的世仇，“亲王”出来伸张正义，这是人世间的结果。申纯与娇娘死了，正义则在另一个世界实现，“举凡佳人才子，量其应否悉与

^① 郑振铎：《插图本中国文学史》“绪论”。

如愿，勿使错配，有负生成”。后一种正义只是虚幻中的，中国古代戏曲经常使用的“仙圆”式结局，实际上是将正义的幻想转化为幻想的正义。理想失去了现实的潜力，就萎缩成幻想。总有那么一种愿望，而愿望终归是愿望：“愿天下有情人做夫妻啊，一一的皆如心所求。”

爱情悲剧往往并不局限于“爱的故事”。在特定的历史时期，中西戏剧中的爱情具有深刻的人性与人道意义。记得西方某位莎士比亚研究专家曾经说过，在莎士比亚的剧作中，爱情不只是浪漫的感情，而且是善的象征，甚至是一种拯救人的力量。就普遍意义上说，莎士比亚早期剧作中人物对爱情的态度实际上是人文主义的世界观的缩影。通过追求爱情复归人性，反抗历史上政治与宗教造成的禁欲主义。爱情似乎具有某种救世的意味，抽象的“爱”挽救人类于封建世仇手足相煎的水火之中，使 *ad harmoniam canere mundum*（宇宙和谐地歌唱）。西班牙著名戏剧家洛贝·德·维加的《羊泉村》中两个角色的台词，很能说明这个道理：

巴里而多 和谐就是纯洁的爱情，
因为爱情就是和谐。

民高 爱情活在人间，
生活都受爱支配，
我们周围的一切，
是和谐的统一。

在人文主义观念中，爱情既是人伦间最感性的东西，同时又是最富理性的所谓“和谐”的形式。这种观念在文艺复兴时代具有相当的普遍性，甚至在整个西方文化中，爱也是一个核心概念，基督教的基本精神，也体现在博爱中。如果奥瑟罗有朝一日不再爱苔丝

德梦娜了，“天翻地覆的灾难又到了！”所谓的“天翻地覆的灾难”（Chaos）暗示着西方的创世与末日神话。上帝创造世界就是使原始的混乱（Chaos）具有秩序，秩序就是世界，就是和谐，一旦秩序与和谐失去，世界末日就到了。罗密欧与朱丽叶的爱情悲剧不是混乱的结局，而是走向新生秩序的牺牲。

孟称舜笔下王娇娘、申纯的爱情，体现着晚明时期刚刚萌生的人道与天然的理想。王艮、李贽所代表的泰州学派进步的社会思想，提出现代性爱的要求。王娇娘、申纯二人的爱情悲剧的根源，不是某一种恶的势力，而是整个封建社会。悲剧的根须几乎触及了封建社会经济基础和上层建筑的各个角落，从而使王、申二人的爱情悲剧具有了更广阔的社会内涵，把个人爱情提到社会历史的高度上去。

《罗密欧与朱丽叶》和《娇红记》两部悲剧是具有典型意义的，爱情虽是人类所普遍共有，在他们身上，却体现得意义更深广。他们在他们各自的文化背景中，反抗既定的、非人性的伦理制度，追求感性存在的价值与自由发展的人性。两部剧中主人公的毁灭从表面上看是相同的，实际上其中暗含的价值却不同。罗密欧与朱丽叶的死和解了凯布和蒙太古两家族的世仇，达到所谓“凄凉的和解”，人们不再自以为是地互相残杀，悲剧人物肉体上的灭亡却赢得了精神上的胜利，直接造成悲剧的封建势力的代表都领略了自己种下的苦果，朱丽叶的纯金的塑像将流传于世，警戒着后人，也象征着她的精神的永存。罗密欧与朱丽叶死时窥见了曙光的到来，他们像朝露一样，在亲吻太阳的一刹那间逝去了，但太阳已经出来，给他们送葬的哀乐同时也是历史爱情悲剧的结束曲。王娇娘和申纯殉情的价值则有所不同，当他们在封建伦理势力的火刑柱前的火烧焰灼中痛苦地死去时，将娇娘置于死地的帅府老爷和太岁公子却逍遥于法律和良心之外。王娇娘与申纯的死只使他们的双亲、兄弟、仆人悲痛万分，但其中没有一个人可谓是悲剧责任

的承担者，包括娇娘之父也是软弱无辜的，吞噬了王娇娘和申纯青春爱情的，是以帅家为代表的封建恶势力。如果说罗密欧与朱丽叶之死迎来了光明，那么王娇娘之死则如午夜灵台边的一闪磷火，凄迷冷朔，拉开了中国封建历史舞台上爱情悲剧的第四幕。罗密欧与朱丽叶死后，两家言归于好，有情伴侣不会再倒在封建世仇的剑下，可王娇娘和申纯死后呢？谁能说帅公子不再强娶另一女子，谁知道那女子会不会去“投奔”王娇娘去“仙圆”呢？不同的悲剧意味，在故事之外。

平行比较是以某种类同性为基础的，或者说，一定意义上的类同性是非历史因缘的比较研究的必然起点。然而，不论是主题还是社会背景，类同是在限定意义上理解的，至多只能是近似。任何一位剧作家的创作，都会将个人经验、时代精神与民族传统的东西揉入母题模式中去，在一定程度上修改了母题的结构，从而赋予古老的母题以新的启悟意义。因此，比较研究中的关键还在结构的因素。所谓《罗密欧与朱丽叶》与《娇红记》的爱情悲剧不同，实质上是两位剧作家组织他们艺术与生活经验的结构不同。如果孟称舜去掉“合冢”的结尾，《娇红记》可能就具有另外一种悲剧意味；如果将坟墓上出现比翼鸳鸯的情节移到《罗密欧与朱丽叶》中，莎士比亚的这出悲剧也将有另外一番含义。从某种意义上讲，结构就是主题的因素。

叙述学理论认为，故事是指从作品结构中抽取出来，还原为按时间先后顺序发生的一系列事件及其参与者，而情节则是体现着某种结构意志的，经过叙述安排的事件，它不一定按时间顺序出现，其有序性体现在其中一个事件与另一个事件之间的联系，因果关系或其他必然的联系，事件的发生顺序与频率，具有某种时空的节奏感。俄国形式主义者提出 Fabula (故事) 与 Syuzhet (情节) 的区别。故事是事件的原初形式，尚未成为文学的材料，而情节则是叙述出的故事，明显具有叙述的程序安排与主题重点，其中包

含作者添加到故事上的所有结构特征,尤其是时间顺序的变化,人物意识的早示以及作者与接受者之间的关系,情节从某种意义上说,是对先在的简单故事的偏离。

情节是结构化了的故事。情节必须具备三个因素,一位或多位人物主体;表现时间的时维与规定空间范围的空间维。情节不仅是叙事文学的基础,也是戏剧的基础。就《罗密欧与朱丽叶》与《娇红记》的比较研究而言,题旨与基本故事的类同性只是我们最初的发现,从比较到戏剧学,深入探讨同中之异、异中之同,以及同异之间的逻辑背景,才是我们进一步研究的目标。

具体到个别作品的结构,我们称为情节。情节构成的比较,往往是揭示艺术创造个性的捷径。在情节安排中,在事件的先后顺序、因果关系、时空结构中,体现着一位剧作家与另一位剧作家不同的结构个性,体现着典范意义上一个民族戏剧与另一个民族戏剧的传统差异。

在戏剧理论中,故事近乎于所展示的内容,而情节偏重于展示的形式。展示的故事提供了戏剧情节的基础,有待观众或读者在接受过程中重建。同一故事可能在不同体裁或同一体裁的戏剧中表现为不同的情节。我们可以说恋爱故事,复仇故事,这些故事具有相对的稳定性与类型性,正因为这样,我们才能根据某些重要特征与关系将其内容概括出来。从故事到情节,是一个结构的特殊化过程。对于《罗密欧与朱丽叶》和《娇红记》来说,类同性主要体现在母题层次上,差异来自情节,也就是两部戏各自的事件安排程序与时空结构。

2 快与慢或锁闭与开放

结构表现在时间维面上,首先是感知到的一种节奏,即戏剧动作的发展节奏。戏剧动作总是在一定的时间范围内进行的,动作

的时间跨度可长可短，从一动作向另一动作转化的过程与频率可快可慢。

时间本身是抽象的，我们只能从具体事物的推移演变中体验时间。日出日落，寒暑相接，其中有时间；开幕闭幕，上场下场，其中亦有时间，对于感知到的时间而言，实物本身就是符号。在戏剧结构中，标示时间的符号是动作发展的节奏。《罗密欧与朱丽叶》前后只有五幕，而《娇红记》达五十出。这是从外在形式上理解的时间节奏，五幕显然比五十出要快。另一方面，场幕或折、出的区分，只是对动作的一种外在区分形式。在戏剧结构的研究中，我们首先应按动作的内在意义构成将动作分成在时间中进行的不同动作单元，考察每个单元之间动作的时间跨度，以及动作单元与单元之间转换过渡的时间度。

戏剧结构的节奏感，建立在对戏剧动作的单位关系的感知上。从外在形式上看，一出戏演出的时间及其场幕分配能给人一种节奏感，五幕两小时内演完的戏，其节奏可谓是快的，五十出连台演，若干小时不休，其节奏则是慢的。从内在形式上看，虚构故事的时间跨度可以像《罗密欧与朱丽叶》那样，整个动作在几十小时内完成；也可能像《娇红记》那样，跨时前后几年。所以，当我们讨论戏剧结构时，也就是在讨论戏剧动作在时间过程中发展的节奏，对动作的节奏感知是我们戏剧经验中最直接的结构意识了。

从结构上看，《罗密欧与朱丽叶》与《娇红记》之间最明显的差别在于动作节奏的快与慢。这也是由两部戏剧的话语特征的差异造成的，在《罗密欧与朱丽叶》的话语模式中，动作性是主导原则，而在《娇红记》中，抒情因素占相当比重。动作性强了，节奏自然就快；抒情性一唱三叠，咏叹之间，节奏舒缓也在情理之中。黑格尔认为，戏剧是史诗的客观原则与抒情诗的主观原则的统一。《罗密欧与朱丽叶》注重客观的动作的展示，相对而言，《娇红记》更重抒情。莎士比亚遵循的是客观原则，按照现实的逻辑安排情节，

同时将这些必要情节结构在有限的戏剧时空中。孟称舜写《娇红记》，则以主观抒情原则为主，他与中国许多曲作家一样，以写诗的情怀写戏，以情感的起伏来结构戏剧情节。因此，抒情的酣畅与否，委曲细腻或含蓄蕴藉，成为戏曲家用心之处。从而在《娇红记》中，准确的时间并不存在，全剧似乎只有阴阳惨舒，春秋代序，表示时间的符号成为表示情感的象征，客观的时间似乎失去了作为动作参照的意义。

如果我们从文艺学的一般理论角度比较戏剧与诗的经验结构就会发现，在戏剧中，故事的基本事件在时间中的安排顺序，构成意义的逻辑。某一件事发生的时间，往往跟事件本身一样重要，事件与事件之间的先后次序，因果关系，必须依靠时间来获得意义。而诗歌就不同了，时间的框架并不是严格的，诗的意象或许具有时间性，但却是空间结构的，枯藤、老树、昏鸦，小桥、流水、人家，古道、西风、瘦马，九个意象的连续性体现在空间意境的统一上。戏曲一旦加入了相当成份的抒情因素，客观的时间就模糊了，成为动作安排的潜在线索。时间感淡了，节奏自然缓慢。故事进程中细节动作的枝枝蔓蔓，因为抒情的必要都纳入情节中。由于抒情原则的加入，使《娇红记》以及中国许多戏曲作品显得节奏舒缓。

中国戏曲重抒情，并非说不重戏剧结构的安排，只是结构的基本原则有所不同。在《娇红记》与《罗密欧与朱丽叶》中，两位剧作者采用的结构形式有很多不同之处，而且在某些方面，《娇红记》一剧显然具有一定的优越性。一位作家或一个民族的许多作家的戏剧结构艺术，往往是其整个民族文化、审美心理的反映。有人称中国画为点与线的交响诗，主张以大观小，而面俱到。点线结构同样适应于中国古代建筑，北京故宫的结构，从正阳门到景山为一中轴线，全部建筑围绕着这条中轴线布局，远近高低，主次前后，落落有序。王骥德明确将戏曲的结构比作“工师之作室”，“必先定规式，自前门而厅、而堂、而楼，或三进，或五进，或七进，又自两厢

而及轩，以至廛庾、庖福、藩垣、苑榭之类，前后、左右、高低、远近、尺寸无不了然胸中，而后可施斤斫。作曲者亦必先分段落，以何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作后段收煞，整整在目，而后可施结构。”^①以建筑结构喻戏曲结构，其中必有共通之理。建筑中点线关系的组合同样可以用来说明戏曲结构，中国戏曲在情节结构上，也遵循着一个点线组合的布局原则。《娇红记》以王娇娘、申纯的爱情为中轴线，一线到底，同时在这条主线上，还贯穿着许多点，每一个点都有一个中心事件，都是一段相对独立的戏。一条主线是由王娇娘与申纯之间发生的一系列爱情纠葛的逻辑关系串起来的，每一个事件的发生，都是有伏线的；每一笔伏线总有结果。事态急转，帅公子逼婚，酿成悲剧的转折，这个结局早在第五出“访丽”中就埋下了伏笔，第二十三出“妓饮”又挑了出来，成了最后爆发的必要过渡。

《罗密欧与朱丽叶》则是另一种结构特色，莎士比亚“容许‘偶然事件’或‘意外事件’在情节的某一点上发生相当的影响”。^②此处所说的“偶然事故”是指某出乎意料事件的发生，即并非由某个人物或环境的影响决定的；而不是指违反“必然性”或“可然性”的。莎士比亚将悲剧的突变的关节点建立在一封信上，信未送到纯属“意外事件”，送信的约翰神父也是临时出现的。这是从具体的细节上讲，从整体上看，《罗密欧与朱丽叶》动作发展不能用点线结构概括，它是网点形结构，整个情节可以分为几个不定的动作组，循环起伏，几套动作交织在一起，以特有的因果关系进展着，而且从一个动作单位到另一个动作单位的转化递接非常迅速，节奏感逐渐加强。舞会初识，花园夜话，第二天下午就成婚，紧接着提伯尔特的死，罗密欧被放逐，最后双双殉情，剧情发展的速度和节奏逐步加快，越绷越紧，无论在时间还是空间上，莎士比亚对故事都进行了高度集

① 《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第四卷，第123页。

② 《莎士比亚评论汇编》（下），中国社会科学出版社1981年版，第28页。

中与凝炼化处理，删除去枝节和解释性动作，以逼人的气势将情节推向高潮，有“群山万壑赴荆门”之势，丝毫不给人以喘息之机。

《娇红记》一剧通篇节奏比较缓慢，有突发、紧张，也有平静、轻松，时而是剑拔弩张的悬念，时而又峰回路转，绝路逢生，或如长江大河，飞湍奔腾，或似山间小溪，迂回曲折。罗密欧与朱丽叶是一见钟情的，而王娇娘则再三隐情不露，几经波折后才大胆吐露情愫。王娇娘、申纯的悲剧性爱情的发展也是曲曲折折的，在一条逐渐上升到高潮的主线上，还突起几个小“突变”，小高潮，以“拥炉”、“要盟”、“荣晤”为点，每次一个回环、一个起伏，波浪式发展到高潮。用狄德罗的比喻，《罗密欧与朱丽叶》情节发展确如“从山顶上分裂掉下的一块石头，速度随着下降而增加，由于遇到了障碍，它还到处跳”。^①《娇红记》则如山涧小溪，斗折蛇行，明灭可见，千回百转，曲曲弯弯。有人称叙事文学为“渐变”的艺术，戏剧为“突变”的艺术。只有叙述性话语才能逐一交待细节与转折过程，戏曲的结构，正是禀承了叙述话语的功能，在“突变”性的戏剧情节结构中，加入许多“渐变”的细节，放慢节奏。

斯坦尼斯拉夫斯基认为速度节奏能机械地、直觉地或有意识地影响我们内心生活，影响我们的情感和体验。《罗密欧与朱丽叶》与《娇红记》二剧，即使在高潮戏的处理中，节奏的快慢也大不相同，罗密欧与朱丽叶的死只发生在几分钟，突如其来，不给人以思想喘息的机会，一切都是那么突然，那么迅速地完结，犹如与火药亲吻，在一刹那间便烟消云散了。而《娇红记》从“泣舟”到“双逝”，凄凄切切、呜呜咽咽，一声声、一句句，一唱三叹、回肠荡气、余恨千重、余波万叠，在“求死死偏难”的折磨中，在相互关心，却“愈宽慰愈惨伤”的心情下，在“流尽了两眼西风泪，心儿里早已成灰”后，才“以死相谢”。这种结构艺术平中见奇，娇娘痴情，虽没有朱丽叶那么声色俱厉，那么强的突发性，没有一种逆发而出的激

^① 狄德罗：《论戏剧体诗》。

情，但情更真切，感人更深，陡然一顿，便增无限凄楚，娇娘、中纯最后那段纤细微妙的感情波动，步步取痛，步步着实，作者不惜笔墨，将凄咽之情渲染得淋漓尽致。

所谓情节节奏的快慢，实质上是动作性的问题。作为一个戏剧学概念，“动作”的意义仍有含混之处。动作既可以指特定环境中特定人物的某一个动作，也可以指戏剧的整体性情节。为了清楚起见，我们在此使用的动作概念，仅指情节发展的结构单位。这样，动作可以定义为意向性选择的，并不一定是因果联系的戏剧性场景转换单位。动作中包括三位一体的三个因素：1. 现时的状况，2. 改变现实状况的冲动，3. 新的状况；而每一个因素中又包含着三个标示故事存在的因素：①意向性选择的主体即人物，②状况具有的空间，③从一状况向另一状况转化的时间。

动作是情节结构的基点。动作中暗隐着人物主体的意志选择，而事件是自行发生的，不是意志的行为。如果意志力强大，动作与动作之间的转换快，情节结构紧凑，戏剧结构就趋向于整一性，它在时空范围与情节跨度与频率上，都表现出某种规范性的局限，西方将这种规范曾一度教条化为“三一律”，将这种节奏快、结构严整紧凑的戏剧结构称为锁闭式。相反，如果一出戏的情节的结构化特征并不明显，较多地保留着故事的原貌，在动作与动作之间的转换过程中，仍有巨细不遗的枝节加入，力求反映故事的各个侧面与过程性细节，时间拉长了，空间范围也相应扩大，戏剧呈开放式结构。在开放的戏剧结构中，动作之间的转换与事件的逻辑关系变成次要的因素，事件往往为人物而设。在西方戏剧理论史上，有主张以动作为主的理论，如亚里士多德系统；¹也有主张以人物为主的理论，如浪漫主义戏剧理论。这实际上是个以人物为纲还是以动作为纲的问题。以人物为纲，动作性相对减弱，戏剧倾向于史诗或一般讲唱文学；以动作为纲，人物成为次要因素，于是事件之间的逻辑关系，突转或跳跃，因果或必然，就成为戏剧意

义的主导性结构因素。

如果说《娇红记》的中轴线上的每一个点是人物，那么，统摄《罗密欧与朱丽叶》的情节网上的每一点都是动作。中国戏曲是“以人为纲”的，一本戏“止为一人而设”，所谓“一人一事”，不过事为人设，《琵琶记》“止为蔡伯喈一人”之“重婚牛府一事”，《西厢记》“止为张君端一人”之“白马解围一事”。^①李渔这几句话，不仅提出“减头绪”“立主脑”等结构问题，还透露出戏曲的叙述性原则。以人物为主导，恰恰是叙事文学的特征。亚里士多德在《诗学》中指出，悲剧与史诗的不同在于，构成悲剧基本要素的是动作，而非性格；“性格只是动作的辅助物”，“情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂，‘性格’则占第二位。”在悲剧的六个因素中，“最重要的是情节，即事件的安排；因为悲剧所摹仿的不是人，而是人的行动、生活、幸福；悲剧的目的不在于摹仿人的品质，而在于摹仿某个行动；剧中人物的品质是由他们的‘性格’决定的，而他们的幸福与不幸，则取决于他们的行动……因此悲剧艺术的目的在于组织情节（亦即布局）……”^②具体来说，《娇红记》以性格刻画见长，是史诗叙述因素的表现；《罗密欧与朱丽叶》则见胜于戏剧动作的安排，连辅助说明性的动作也被充分戏剧化了。但是，《罗密欧与朱丽叶》在人物性格塑造上，却失于简单化，罗密欧的性格是单质的，喜、怒、哀、乐，皆从爱来，而且表现出相当的不成熟，朱丽叶“有着过多的感性，进行着热情的恋爱，但毕竟只是个‘迷人的孩子’”。王娇娘和申纯的性格相比较而言则具有多而性与复杂性。戏剧动作的进行是由主人公的性格的发展变化带动的，在动作过程中，二人的性格逐渐深化，逐渐完成。剧情过程中许多细碎的场景，相互交织又分别呈现的动作，分化组合都是由人物性格贯穿的。在《娇红记》的点线结构中，一条主线始终是王娇娘这个人物，在这条主线

① 《闲情偶记》，《中国古典戏曲论著集成》第七卷，第14页。

② 《诗学》，第23、21页。

上，枝枝蔓蔓的细节动作，忽隐忽现，时断时续，不时产生变化、转折，又不时地得到解决，相对舒缓的节奏与松散的结构依靠人物性格的一致性统一起来。在西方的戏剧学范畴中，这完全是一种“史诗结构”。

在历史的很长一段时间内，西方人一直将史诗结构与戏剧结构严格对立起来，这就是布莱希特所说的“亚里士多德系统”。布莱希特曾指出：“许多人都认为‘史诗戏剧’这个词儿是很矛盾的，因为人们从亚里士多德出发，认为表现某个故事的史诗和戏剧形式是截然不同的。”^①《诗学》中说得很明白：

戏剧中的穿插都很短，史诗则因这种穿插而加长。

史诗有一个非常特殊的方便，可以使长度分外增加。悲剧不可能摹仿许多正发生的事，只能摹仿演员在舞台上表演的事；史诗则因为采用叙述体，能描述许多正发生的事，这些事只要联系得上，就可以增加诗的分量。这是一桩好事（可以使史诗显得宏伟），用不同的穿插点缀在诗中，可以使史诗起变化；单调很快就会使人厌烦，悲剧的失败往往由于这一点^②

亚里士多德所说的史诗的结构特征，恰好与《娇红记》及许多中国戏曲的结构相同。实际上在中西戏剧史上，“史诗性”的戏剧并不乏其例，爱克曼在与歌德谈话时也表达了他们关于戏剧的叙述结构的一致意见。

幕中各景也都自成一个小世界，尽管彼此有

① 《娱乐戏剧还是教育戏剧》，《布莱希特论戏剧》，第68页。

② 《诗学》，第59、86—87页。

呼应，而又互不相关。对于诗人来说，他所要表达的是一个丰富多彩的世界。他运用一位有名的英雄人物的故事时只把它作为一根线索，在这上面他爱串上什么就串上什么，这也正是《奥德赛》和《吉尔·布拉斯》都采用过的办法。^①

用人物串起动作，成为情节的主干，在此也是《娇红记》的结构特征。

以人物贯穿情节的结构特色，使《娇红记》在篇幅上大大长于《罗密欧与朱丽叶》，这就意味着内外两个交流系统中的时间都相应延长，故事的时间长了，演出的时间也长了。两部戏的结局安排也不同，《娇红记》显得相对滞重。李渔论剧有言：“收场一出，即勾魂摄魄之具。使人看过数日，而犹觉声音在耳，情形在目者，全亏此处撒娇，作‘临去秋波那一转也’。”^②戏剧的收场，对整部戏的成败有着关键性的作用。苏联作家阿·托尔斯泰说得更为明确，一部戏的成败，在很大程度上依赖于“当演员说出最后一个字的时候，戏剧家把观众带到了一个怎样的心理状态。”^③优秀剧本的结尾，在戏剧冲突激化达到高潮后，嘎然收尾，造成“曲终人不见，江上数峰青”的境界。弗莱泰格的金字塔公式中的“回复或下落动作”如果不能干净利落，往往会削弱戏剧效果。戏剧的结局应紧接着高潮，中国许多曲作家已充分意识到这一点，将高潮放在最后一折（如《单刀会》、《西蜀梦》、《救风尘》等）。在这方面，莎士比亚处理得比孟称舜要高明。墓地殉情之后，亲王明判，从高潮到结局，只用了一场戏。而《娇红记》在“合冢”一出之后，又赘上“仙圆”，有强弩之末之感，欲“收拾”全剧，却事与愿违，使观众心理上得到一种顿歇，松弛，相对削弱了戏剧效果。另外，就“仙圆”本身而言，也失于俗套。悲剧意识是需要勇气来承受的。巨痛之中，又

① 《歌德谈话录》，人民文学出版社 1978 年版，第 227 页。

②③ 转引自《元杂剧作法论》，中国戏剧出版社 1981 年版，第 200 页。

强以转悲为喜,乐观是乐观了,但也表现出某种心理上的软弱。幻想的超越最终只能麻痹理想本身。

情节节奏的快慢,只是审美感知层次的印象,从理论角度看,它仍缺乏系统性与准确性。情节节奏慢,就意味着动作发展缓慢,枝节较为繁复,时间跨度较长,空间变换多,戏剧理论称这种情节特征为开放结构。开放结构的否定面是锁闭结构,后者在情节与时空上都有较为严谨的结构化限制,“三一律”是其极端化的反映。因此,当我们描述《罗密欧与朱丽叶》与《娇红记》的情节异同时,我们比较的参照应该是锁闭与开放这两种戏剧结构。

3 传统:诠释的语境与对象

戏剧结构的比较研究,必须以文本个案为基础,否则就会失之笼统。弗莱泰格的结构类型也是建立在个案分析上的。情节体现着剧作者的结构意志,它是构成作品真正艺术性的因素。戏剧家将生活经验再现为戏剧经验,必须经过一番选择与安排。由感知印象、情感和思想构成的人的经验庞杂繁复,进入艺术,首先面临的结构原则是一般意义上的戏剧惯例与规范。除此之外,民族文化的,时代与个人的因素也会成为某种即定的结构因素,影响着具体剧作家的创作。中西审美传统不同,决定了相对开放与相对锁闭两种典范性戏剧结构。就西方戏剧史而言,古希腊的命运恐惧,伊莉莎白时代的生死宇宙观念,19世纪的机械因果论,当代的荒诞意识,也决定着西方不同历史时期剧作的情节结构。对于中国戏曲,一家也有一家之结构风格,关汉卿不同于王实甫,汤显祖不同于孔尚任。剧作家选择安排,匠心所在。王骥德曾以“工师作室”“必先定规式”譬喻戏曲结构的重要意义。戏曲情节的营构“亦必先分段数,以何意起,何意接,何意作中段敷衍,何意作后段收煞,整整在目,而后可施结

构。”^①原始经验中的事件是自然无序的，戏剧结构则赋予其一种想象的秩序，这正是西方“创造”一词的基本含义，赋予什么东西以秩序或形式。首先是提炼出的动作，然后动作被组合于情节之中，体现着一种逻辑关系，它是决定戏剧价值的重要因素。祁彪佳在《远山堂剧品》中评论汪廷讷的《捐奁嫁婢》时提出所谓的“全记体”：

钟离令捐奁嫁亡令之女，传之可以范世；但须在令女身上发挥一段孤凄光景，方见捐奁者之高义。此第于两姓结婚处铺叙一番，其打局是全记体。^②

汪廷讷的本子并没有将捐奁嫁婢的故事从头演到尾，其中有伸缩，有铺张，有轻有重，有缓有急。祁彪佳要求在与核心动作相关的某些必要场景上进一步地发挥、铺叙。结构意识是戏剧艺术自觉的标志。一部作品、一位剧作家有其结构艺术的特色，一个民族的戏剧传统也同様。

《罗密欧与朱丽叶》与《娇红记》在情节结构上的差异，造就了各自的艺术个性。《娇红记》的悲剧冲突在申纯、娇娘与封建家庭之间展开，全剧五十出，前因后果、情节起伏，曲折细腻、凝重缓慢的抒情节奏直到第四十二出“帅嫖”中才将戏剧推向悲剧的高潮。《娇红记》与《罗密欧与朱丽叶》相比，结构的开放性非常明显。在一个民族的戏剧传统中，一部优秀的作品往往具有经典性的普遍意义，它能代表传统中被广泛认同的价值与惯例。开放性的戏剧结构，不仅是《娇红记》的结构特色，也是中国戏曲区别于西方戏剧传统模式的主要特征之一。

西方戏剧传统中一个重要概念便是“三一律”，^③这个问题我们在前一章中已有过论述。时空与情节上的特定限制造成了西方戏

① 《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第四卷，第123页。

② 《远山堂剧品》，《中国古典戏曲论著集成》第六卷，第184页。

剧传统的一大结构特色。从中西戏剧传统的比较角度看，绝大多数的西方戏剧是呈锁闭结构的，而中国戏曲是开放结构的。如果说到传统的影响力的深广，我们不难发现，中国现代话剧创作中，开放结构也比较普遍；而在西方现代剧坛中，尽管经过布莱希特等艺术大师的反传统的冲击，西方当代大部分戏剧也仍是锁闭结构的。美国戏剧最高奖普利策奖至今仍授与像《洋麻将》和《晚安吧，妈妈》这类锁闭结构的戏剧；而中国现代话剧，除曹禺外，大多数剧作家的作品是开放结构的，老舍的《茶馆》、郭沫若的历史剧，田汉的《丽人行》竟长达二十一场。

锁闭结构体现着戏剧展示中的限制原则。情节与时空结构的种种限制，亦不是无端而生的教条，它的合理性在于戏剧的展示性本质。调节性交流系统缺失后，首先要求故事情节结构要遵循连续性与集约性原则。展示模式的戏剧尽管仍有部分动作是通过人物叙述出来的，但主导性信息仍是通过事件的自足呈现提供的。展示原则假设故事自行发生，在特定场景的连续性时空结构中，展示必须严格遵循动作与事件在故事中的发生顺序，先发生的必须先演，后发生的后演，两个连续性的场景必须展示两个连续性的故事片断，其间不能中断。因此，戏剧情节就不可能时间跨度太大，它必须选择全部故事中的某一关键段落进行创作，不仅要掐头去尾，而且同时异地发生的事件，也不能出现在展示性舞台上，除非借助史诗性的叙述。由此可见，戏剧结构的开放与锁闭，实际上是由叙述与展示两种话语模式决定的。

《罗密欧与朱丽叶》一剧的情节紧凑，体现了锁闭戏剧在时间上的一致性原则。罗密欧与朱丽叶从相识到死别，总共不过两昼夜，最后的悲剧只是几分钟之内的事，全剧自始至终，地点变换不多，一景之内，地点不变。亚里士多德在《诗学》中虽然只提出了动作的统一原则，但正如莱辛指出：“行动的统一是古代第一条戏剧法则，时间和地点的统一可以说只是行动统一的结

果。”^①古希腊悲剧与亚里士多德的《诗学》是西方戏剧传统的典范与基础，确定了西方戏剧结构的发展方向。民族戏剧传统并不是偶然的，许许多多剧作家不约而同地采用一种迥异于其他民族传统模式的戏剧结构，其根据往往是本民族传统中共同的戏剧观，戏剧观是构成传统的决定性因素。阿·尼柯尔曾说：“……戏剧的常规惯例不可避免地取决于我们看待这一艺术形式本身的方式，并受这一方式的影响。”^②如何看待戏剧艺术形式本身，它是展示的艺术还是叙述的艺术，决定着两种戏剧结构：若以展示性为前提，戏剧结构则必然是锁闭式的；若以叙述为前提，戏剧结构则是开放式的。如果剧情相当一部分是叙述出的，那么史诗与一切叙述文学所具有的时空自由也成为戏剧的属性；反之，如果假设戏剧是纯粹展示性的艺术，叙述性的调节因素就失去了，时空限制也相应出现。叙述性角色可以巨细无遗地表白性格的不同侧面与内心世界，描绘环境。但是，展示性人物出面必须注意对话语机制的选择性，人物不可能直接对观众介绍故事，他就是故事中人。另外，由于物理时空与技术手段的局限，某些在叙述中可以表述的东西，在展示中就必须被省略。这是锁闭结构的主要原因。

戏剧情节的连续性与集约性原则是由展示性话语模式本身决定的。亚里士多德《诗学》中反复强调的悲剧与史诗的文类区别，从话语模式上看是展示与叙述的区别；从故事情节角度看又是锁闭与开放结构的区别。亚里士多德指出，史诗采用叙述体，其故事情节不受时空的限制，它可在叙述中自由地穿插各种细节以增加篇幅。与之相反，悲剧则要求情节动作的整一性，其故事“尽可能限于太阳运行一周以内”，情节短而集中，而且它不可能将“一桩事件同时发生的许多方面都表演出来”。^③有趣的是，亚里士多德

① 《汉堡剧评》，第45章。

② 《西欧戏剧理论》，第40页。

③ 参见《诗学》，第5、17、18、24、26章。

谈戏剧结构的理论并不能用来说明中国戏曲，反而是他的史诗理论恰好解释戏曲结构。杨绛先生在对李渔与亚里士多德的戏剧理论进行过一番比较后指出：

……我国传统戏剧的结构，不符合亚里士多德所谓戏剧的结构，而接近于他所谓史诗的结构。李渔关于戏剧结构的理论，表面上或脱离了他自己的戏剧实践看来，尽管和《诗学》所说相似相同，实质上他所讲的戏剧结构，不同于西洋传统的戏剧结构，而是史诗的结构——所谓比较差的结构。他这套理论适用于我国传统戏剧，如果全部移用于承袭西方传统的话剧，就有问题，因为史诗结构不是戏剧结构，一部史诗不能改编为一个悲剧，一本我国传统的戏也不能不经裁剪而改编为一个话剧。……^①

《罗密欧与朱丽叶》与《娇红记》在剧情结构上的差异在两种传统中具有典范性。个别剧作家，不论是莎士比亚还是孟称舜，都有一种既定的戏剧观作为他创作的尺度，这种戏剧观是植根于民族审美与文代传统中的。在西方戏剧传统中，展示原则是戏剧存在与价值的前提，而锁闭式或团块式的情节结构也必然成为西方戏剧以及《罗密欧与朱丽叶》的结构特色。相反，在中国戏曲传统中，叙述原则与展示原则始终没有明确的区分，共同构成戏曲文类综合性的话语模式，叙述具有的时空与故事情节的自由同样赋予戏曲结构以开放性。李渔所讲的戏曲结构要“立主脑、减头绪”，毕竟不同于西方的“三一律”，更何况李渔还说过“戏之好者必长”之类的话。中国戏曲在结构特色上，更相似于西方的史诗。值得注意的是，当布莱希特反抗亚里士多德传统，主张“史诗”或“叙事剧场”时，他发现了中国戏曲的伟大，还不止在结构艺术上。

^① 《李渔论戏剧结构》，《比较文学论文集》，第66页。

第六章 视界结构与中西戏剧

1 视界结构与戏剧性

一个武士带妻子远行，途中遇到一个强盗。强盗将他骗进树丛、绑起来，奸污了他的妻子。强盗逃走后，妻子给武士松了绑，责骂武士无能，不但无法保护自己的妻子，连自卫的能力都没有。这是日本永保元年《今昔物语》中的一则故事。故事是由一个局外的叙述者以全知的权威叙述出的，一切都发生在这位叙述者的超越视界内。1921年，芥川龙之介将这个故事改写成一部短篇小说，名叫《筱竹丛中》。小说分别由七个人物的话语构成，第三人称变为第一人称，超越的叙述者没有了，樵夫、行脚僧、捕快、老太婆作为证人，多襄丸、女子、死鬼作为当事人，各自占有不同的视界，关于同一件事的看法说法也都不同。文本中找不到叙述者体现的作者的视界，没有一种超越的“证实权威”对信息的可靠性负责。不同人物视界内的不同证词难免有主观色彩，可能是真情，也可能说谎。前一则小故事是典型的小说叙述，而芥川龙之介的小说却有戏剧的展示性特征，话语与视界都是虚构人物的。正是小说的这种“戏剧性”启发了著名电影导演黑泽明，在他改编的电影《罗生门》中，各人物之间的视界差异关系成为主题性结构，哲学的或道德的，虚无主义的或怀疑主义的，电影的某种“神秘”寓意就在人物视界的差异关系中。

视界是定向思维与价值的先在经验结构。视界不仅指特定观看事物的角度(视角),还包括该角度内观看到的内容(聚焦对象)。从一般意义上讲,人类经验与知识的普遍法则之一就是,在具体的理解与阐释开始之前,某些先定的因素已经存在了,诸如文化社会背景、传统观念、风俗习惯、特定时代的知识水平、精神状况、价值尺度、心理结构等,都在制约着人的感知与认识活动。海德格尔将这种先在的视界称为“前见”(Vorsicht)与“前设”(Vorgriff),它们规定了人的知识与价值的角度,以及该角度内的问题域。意识是视界内的,视界规定了意识的内容。人个性不同,视界不同,意识或感知经验到的内容也不同。面对同一问题,不同视界会产生不同观点,甚至相互矛盾,这里不仅有真伪之分,还有片面与片面之间的差异。《哈姆莱特》中有这样一段情节:哈姆莱特极度失望,似乎整个世界都在欺骗他,当他把最后的幻想与温情寄托于“美丽的奥菲利娅”时,这位“女神”又要退还他爱情的信物。哈姆莱特陷入绝望的深渊,柔情转为恶毒的讥讽,

哈姆莱特 哈哈!你贞洁吗?

奥菲利娅 殿下!

哈姆莱特 你美丽吗?

奥菲利娅 殿下是什么意思?

(第三幕第一场)

哈姆莱特的一席话越说越尖刻,留下奥菲利娅伤心地哭泣。这场对话的戏剧性在于误解,而造成误解的,则是两个人物之间经验视界的差异。当哈姆莱特逼问“你贞洁吗”、“你美丽吗”,他相信邪恶已吞噬了爱与美,奥菲利娅正与其他人串通,用虚伪的美貌来毁灭他。他已经历过太多的欺诈与罪恶,形成一种悲观与怀疑的视界。而奥菲利娅要退还礼物,并对哈姆莱特的质问表示困惑,她

是以为哈姆莱特的“贞洁”与“美丽”意味着性挑逗。雷欧提斯曾告诉她，王子限于身份不能娶她，“他的调情献媚”不过是“年轻人一时的感情冲动”。面对同一问题，不同的视界产生不同的观点，视界的差异或对立，是造成戏剧性的主要因素。视界的问题，并不是艺术表现的某种附加物，可有可无，实际上，在相当大的程度上，视界的选择与安排本身就是艺术经验的主导形式。绘画艺术中特定的透视关系决定了绘画幻象的审美本质；小说艺术中，全知的还是局限的，第三人称的还是第一人称的，叙述视界结构了小说情节。在戏剧中，视界的问题就更为重要。人物出场后，每个人物都有自己的视界，有与剧作者、观众视界的关系，不同视界之间的差异对立，创造了戏剧性的冲突、高潮、悬念，甚至整个情节。

戏剧作为话语，其视界表现在交流的全过程中。对话是视界之间的对话，视界相同，对话关系是附和性的，相异则是争辨性的。视界之间的结构关系，决定寓于对话中的戏剧性。这是从语言形态上讲。从戏剧的意义结构上看，戏剧性冲突与主题也体现在视界的差异与同一关系中，任何冲突与动作都表现特定视界中观念的关系。在戏剧话语中，视界的关系模式，诸如剧中人物之间，剧作者与剧中人物之间，剧中人与观众之间，剧作者与观众之间视界的差异或同一关系，不仅生成了戏剧话语的意义，还体现了戏剧文类的个性形态与意义的深度模式。

戏剧是展示的艺术，戏剧的文本主要是由人物的话语构成，而不是象史诗与一般叙事文学那样，文本主要是叙述者的话语。人物的台词就是人物的视界，我们只有通过人物的台词才能了解人物的视界，谁在讲一般来说就是谁在看，谁讲的内容也就是谁看到的内容，除非是在某种戏剧惯例下故意设置人物视界的分裂。展示性原则假设人物话语的相对自足，同时也就假设人物视界的相对自足。不同的人物有不同的视界，戏剧文本成为人物视界差异与同

一关系的建筑。然而,这只是从文类规范意义上讲,正如戏剧难免史诗的叙述因素,人物的视界结构中,也经常出现一种超越的叙述者或剧作者的视界。因此,我们讨论戏剧的视界结构时必须承认,构成戏剧基本视界结构的,不仅是剧中人物的视界,还应包括剧作者的视界和观众的视界,所谓视界结构,就是这三种视界之间的异同关系。

首先是虚构的内交流系统中不同人物的视界及其关系,它构成戏剧性的内在基础。《窦娥冤》第二折,张驴儿的爹误中毒身亡,不同视界的人物反应不同,窦娥不知他死于非命,且不沾亲带故,所以既不惊慌又不悲伤。蔡婆感激他救命之恩,又以晚年相许,于是慌作一团,大哭。下毒者张驴儿自知其中原委,暗惊之后,诡计上心,企图嫁祸窦娥,借此逼她从嫁。剧中人物的台词与动作,都是其特殊视界的产物。剧中人物总是从自己独特的视界观察、体验剧情,从自己的视界中取向价值、选择行动。剧前故事,个性的典型环境与意识形态氛围,独特的心理素质,无不构成他的视界。一般来说,戏剧文本的内交流系统,是一个多元视界的组合结构,尤其是西方近现代戏剧。弗朗西斯·弗格森谈到《哈姆莱特》的视界结构时指出:“戏剧情境,戏剧的道德与形而上‘场景’,都是通过一个又一个人物的视界与反映来展示的。作为一个整体的戏剧动作,只能通过不同人物视界内的具体化来完成。”^①莎士比亚的《错误的喜剧》被誉为极富戏剧性之作,而其中强烈的戏剧性又是通过视界的差异结构实现的。剧中人物谁都不知道剧中的契机性秘密:孪生兄弟安提福勒斯此时同在这埃皮丹努斯城里,各自的仆人又是一对孪生兄弟。孪生兄弟与他们的孪生仆人处于同等意识层次上的不同视界。孪生兄弟的父亲伊吉翁的视界则高于剧中其他人物的视界,他知道两对孪生兄弟的身世,却不知道此时

① “The Idea of a Theatre: the Art of Drama in Changing Perspective” (Princeton 1949) P.115.

已都来到同一城里。剧中人物各自从其局限的视界出发，造成许多笑话与误会。安提福勒斯兄弟同时感到自我异化与身份确证的危机，但由于视界相异，对同样境遇的心理反应不同。小安提福勒斯从一开始就沉郁不开，烦躁不安，几乎丧失理智。大安提福勒斯性情暴躁，缺乏想象力，但同时又相信理性。剧中矛盾丛生，错综复杂，剧中人物限于不同的视界痛苦不堪。这出喜剧的全部戏剧性或者说喜剧性就在于人物之间的视界差异，一方不知另一方的情况、当事的双方又都不知道自己身世。如果剧中人物摆脱了各自局限的视界以及局限视界之间的差异，戏剧性就不存在了，或者说这出喜剧就演完了。

从话语的意义形态角度看，视界的结构，是戏剧性的本质。剧中人物的视界相互差异，甚至并不出现于同一意识层次上。在诸人物的视界之间，具有一种特定的结构关系。例如，孪生兄弟处于对立的两种片面视界中，其局限性又是互补的，类似的还有他们各自的仆人，也处于相互对立互补的片面视界中。片面的视界对立而又互补，如果从超越的视界将双方视界合一，戏剧性的误会就呈现出其意识背景，同时误会也趋于消解。戏剧家具有这种超越的视界，他像命运女神摆弄人一样摆弄那些陷于片面视界痛苦不堪的人物。观众像智慧女神，以同样的超越视界观看人物被捉弄。观众知道是怎么回事，和剧作者一样，可剧中人物不知，或者说，直到最后才知道。

剧中人物的视界是一个相对自足的系统，然而它是作为剧作者的“作品”出现的，其中必然体现着剧作者的某种意图。有的作品中，我们可以明确地看出剧作者的视界，这种超越的视界可能是一种权威见证。莎士比亚的《错误的喜剧》是在古罗马喜剧家普劳图斯的《孪生兄弟墨奈赫穆斯》的启发下写成的，基本情节仍在，但视界结构却有一定的变化。在普劳图斯的剧作中，剧作者的视界以开场白的形式出现在剧首，一位史诗性的叙述者（非剧中人）

先向观众致辞，将孪生兄弟的剧前故事交待得一清二楚，然后剧情就开始了；舍尔古斯城的墨奈赫穆斯到达埃皮丹努斯城，找他失散多年的孪生兄弟。这位剧前致辞者，即所谓的“暗隐的剧作者”，他以第三人称的语式叙述，他的视界是超乎剧中所有人物之上的全知视界。莎士比亚的“改编”首先体现在话语的视界结构上。莎士比亚根据文艺复兴时期的戏剧范式，取消了那个超越的作者视界，将它隐藏在剧中人物孪生兄弟的父亲伊吉翁的视界中。第一幕第一场，伊吉翁回答大公爵的审问时，讲叙了当年他和他妻子、孩子在海上遇难散失这段剧前故事，外在的超越视界被嵌入剧中人物视界中，但伊吉翁的视界已不是全知的了，因为他并不晓得临近剧情时发生的一切，也不知道此时此刻，他的孪生儿子已经来到这巫城里。

在《错误的喜剧》中，莎士比亚并没有提供一个全知的视界，剧中人物又处于片面的互补视界中，展示在观众面前的，是由一系列对立矛盾、片面互补的关系构成的视界结构。戏剧文本一旦进入交流，就会相应出现一个观众的视界问题。观众究竟站在一个什么视点上看剧中故事，这个视点与剧作者的视界有什么关系，与剧中人物的诸视界又有什么关系？或许剧中有一个作者期待观众接受的视界，如普罗图斯的剧本中，剧作者的视界实际上就是提供给观众的接受视界，或许观众在话语交流过程中，始终与不同人物的视界处于同一意识层次上，直到剧终，才略先于或同时于人物恍然大悟。在《错误的喜剧》中，观众的视界要比剧中人物的视界开朗得早，他们在第一幕就基本获得了一种超越性的视界，以高于剧中人物的优势视界饶有兴味地欣赏剧中人物闹出的种种误会。

剧中人物视界是由剧作者设计的，人物不同视界的安排，或隐或显地体现着剧作者的某种意图，同时，文本是交流的文本，文本视界结构中，还存在着一系列由观众认同的期待点，它们是剧作者意向的接受视界。剧作者、演员、观众共同创造戏剧性，共同构

成话语交流整体的视界结构。

戏剧话语中的视界结构，应该在交流的全过程中考察，而不能仅限于分析剧中人物的虚构视界。首先是文本中暗隐或明示的剧作者的意图视界；其次是剧中各人物的视界；最后是观众的视界，戏剧交流系统中的视界结构，包括剧作者与文本、文本内部、观众与文本、剧作者与观众之间的视界关系。同是《窦娥冤》中那场戏，关汉卿以全知的视界预先交待了张驴儿下毒的动机与过程，文本中剧作者的视界显然要高于剧中人物的视界。观众在接受过程中认同了剧作者的全知视界，在张老中毒毙命，窦娥镇定，蔡婆惊慌时，观众感到一切尽在预料之中的自信，场上紧张场下坦然。反之，当蔡婆递汤、张老喝汤、窦娥旁观之际，台上不知真情的当事人坦然，而台下已知张驴儿下毒的观众却屏息以待灾难的发生，场下紧张而场上坦然。剧中人对真相的无知与观众的知识之间的视界性反讽，往往是外交流系统中的戏剧性的动力。这是视界结构创造戏剧性的更深一层含义。著名现代戏剧家杜仑马特曾说：

如果我表现两个人坐在一起喝咖啡，谈论天气、政治或时尚，不管演技多么高超，他们的谈话也不能成为戏剧性情境或戏剧性对话。如果要使这段对话富于特征、戏剧性与多义性，那就还要加入其他一些因素。比如说，如果观众知道其中一个咖啡杯子里下了毒，或两个杯子里均有毒，剧中人物性命难保，于是，人物的对话就有了戏剧性。戏剧性情境寓于这阴谋之中，真正的戏剧性也就产生了。^①

阴谋的意识形式就是视界的差异，它总是假设一部分人知道，另一部分人不知道；剧中人物不知道，或不全知道，剧外观众知

^① "Writing on Theatre and Drama", (London, 1976) P.75.

道。

戏剧话语的意义结构,可由一个统一的视界规划,也可由一系列层次不同的视界之间的逻辑关系构成。剧作家创作,不仅为剧中人物设计了各自的视界,同时也为观众或显或隐地安排了接受视界。剧作家可以采用开场白、题目正名、闭幕辞、人物的独白、旁白等戏剧的惯例手法,贯彻作者意向的主导视界;也可以不动声色地将自己的视界隐含在人物视界的关系结构中。体现在文本中的剧作者的视界有三种存在形式:或者尽量隐蔽,放弃介入与权威性,不在经验与价值方面进行控制与导向,趋向于零度视界;或者消融于某一人物的视界之中,并相对拔高该人物的视界,使它凌驾于剧中其他视界之上,成为剧作者视界的代表;或者干脆以外在的超越视界出现,干涉文本内在的人物视界。

表现人物视界,并为人物视界提供必要的组织结构与环境的剧作者的视界,是戏剧视界研究的一个必不可少的范畴。在一般叙事文学中,叙述者的视界是一统权威的,它作为一种调节性因素,或从外在视界以第三人称叙述,或找一个人物叙述者作替身。传统叙事话语中,视界结构是倾向一元的,20世纪西方小说家反对这种一元权威视界的叙述时,明确提出,在小说中发展戏剧的展示因素,是现代小说的方向与特色。叙事文本是叙述者的话语,视界也是叙述者一元的视界,戏剧文本基本上是展示中人物的话语,视界也是人物个性的视界,这是从文类典范意义上理解的。文类的互渗是一个普遍现象,小说中存在着戏剧展示性的多元视界结构,戏剧中时常出现叙述的视界结构。在中西戏剧史的相当一段时间内,戏剧的视界结构中,一直存在着一个超越剧情之外的一统的视界。我们称其为一元化的视界结构,它是戏剧中遗留或借鉴的史诗或讲唱文学的叙述因素造成的,一元视界实际上就是叙述者的视界。

在戏剧作品中,是否有叙述者的视界,如果有,则是史诗结构,

那就必然涉及到叙述者与人物视界的差异与同一关系。叙述者一般来说比人物看到的知道的多，具有某种知识与价值的证实性权威。然而，真正展示性的戏剧，则首先假设视界纯粹是人物的，人物众多，视界也是多元的，剧作者的视界消解在人物视界中，文本的意义产生于诸人物视界的结构关系。人物个性不一，视界差异，任何一个人物的视界单独拿出来，都不代表戏剧的题旨或意义，更不代表绝对原则或绝对的价值尺度。剧作者隐匿了自己的视界，旨在通过知识与价值上正反或片面的视界之间的相互作用，以一种自然的方式澄清或暗示他期待观众理解接受的有效的视界。剧作家一旦放弃文本中叙述者的统一视界，剧中人物的个性视界似乎就具有了相对的自主自足性。根据剧作者视界与剧中人物视界的关系，我们区分出戏剧中两种相对的视界结构类型：一种是所谓一元视界结构，剧作者的视界直接介入，人物视界成了剧作者视界的不同侧面甚至同一侧面的反映。另一种是所谓的多元视界结构，其中剧作者的视界隐匿在人物的视界关系中。

相应从创作到文本的一元与多元两种视界结构，观众的接受视界也有两种结构类型：一种是认同性的一元视界结构，观众从剧情一开始就认同了剧作者的权威视界，戏剧的接受过程就是感知的复制过程。另一种是建构性的多元视界结构，在展示性的文本面前，观众的视界一边不断地认同于具体人物的不同的视界，转换、组织、综合，一边又不断超越具体人物的局限性视界，从一个流动、复杂的视界结构中，建构整体的审美经验。

如果将戏剧当作一种交流的话语，那么，戏剧性就产生于内外交流系统中不同视界的关系结构。现代戏剧理论家认为，与其研究大而无当的戏剧观念或零散琐碎的个别文本，不如以具体的文本为基础，从示范性的分析中揭示戏剧话语的构造原则或戏剧性原则，这样既有宏观的理论视野，又有微观的个案研究，兼容一般与特殊。在笔者看来，戏剧话语的视界结构造成戏剧性，对视界

模式的探讨,不仅可以揭示戏剧性本质与戏剧话语的内在构成,还能以上述两种基本的视界结构类型为尺度,研究中西戏剧史上戏剧视界结构的演变,比较中西两种戏剧模式在视界结构上的异同。

2 戏剧话语的多元视界结构

人物的视界,是人物观察动作的视点与此视点可见范围内所观察与体验到的细微的意识与情感内容。构成人物视界的,主要是人物的剧前故事、特定的心理素质与意识形态倾向。人物个性相异,视界不同,一人物,一视界。

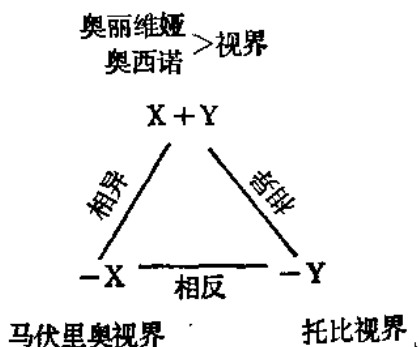
让人物出面说话,是戏剧展示的基本原则。多元视界结构,首先表现在虚构的剧情中,亦即戏剧文本中人物诸视界的差异或同一关系上。虚构剧情中的不同人物分别拥有不同的视界,它们为同一事件提供了多重并立或等级相差的观察与体验的角度。假设剧中人物视界的差异,也就必须假设剧作者创作意图中容忍差异的前提。剧作者并没有强制剧中人物的视界一元性,也没有明显设置一个超越的视界来统摄其他。任何一个视界都有其独立的代言个性,而戏剧文本的整体意义或主题则见诸于多元视界的对立对称,相异相反的组合关系。研究戏剧文本的视界,并不是发掘某一具体视界的构成与规定性,而是考察不同视界之间的关系。结构的整体性原则排除了孤立的某一个视界的意义功能,意义产生于诸种视界同异之间的协调关系与组织类别。

莎士比亚的著名喜剧《第十二夜》,通过人物为爱与现世快乐这一母题提供了三种差异性视界。三种视界之间,体现着一种逻辑关系,即差异与对立的关系:差异是互为部分否定,对立则是互为全部否定。奥丽维娅美丽端庄,智慧勇敢,热情而不纵情;奥西诺敏感而富于诗意想象,追求爱情却不失体面风雅,奥丽维娅与奥西诺代表着贵族精雅文化的视界。在他们看来,爱情是人生

高贵的追求，人性完美的体现，理智与情感的高度统一。与之相异，奥丽维娅的管家，冥顽傲慢的马伏里奥则代表着一种极端理智化的、清教主义禁欲的视界，在他看来，爱情无异于纵欲。与之相反，真正把爱情当作纵欲并沉迷于纯粹感官享乐的，则是托比爵士与艾古契克爵士。剧中这三种相异相反的视界中，交织着三种相应的伦理与美学观念的冲突，戏剧主题就在这三元视界的差异结构中展开。马伏里奥与托比爵士代表着相反的两种极端化视界，禁欲与纵欲，过分理性与过分感性，二者在相对的排斥与各自的片面性中同时被否定。奥丽维娅与奥西诺的视界恰在这两种极端视界的中间，是二者的扬弃，也是二者的综合，介于禁欲与纵欲、理性与情感之间，并统一二者的合理成份，代表着某种超越的中正视界。马伏里奥与托比的视界是相反相对的，他们的视界又与奥丽维娅、奥西诺的视界相异相差。相反者相互否定抵消，相异则可扬弃综合，甚至转化。不同视界之间的逻辑关系，构成戏剧意义的运作代码。所谓代码，就是视界的特定组织模式或关系结构，代码是诠释的根据，只有理解代码，才能理解视界结构的意义。两种互为否定的极端化视界在整体结构中失去意义的有效性，代表折中平衡态度的奥丽维娅与奥西诺的视界，则成为文本代码中期待的“正统”视界，它包含着理性与感性、纵欲与禁欲的不同片面的潜在因素，同时又是这不同潜在因素的扬弃升华。在《第十二夜》中，人物视界的关系代码可以模式化为（见 148 页图）。

诺斯洛普·弗拉亥曾将对艺术作品的研究分为两种类型：“第一类是加入时间中的进行过程，亦步亦趋，如同舞蹈者跟着连续性的节奏起舞……第二类是主题式的、独立的、总体的，人们可以把作品当作一个共时性的整体结构来考察。”^①我们分析戏剧的视界结构，就是以归纳模式为主的共时性的整体研究。我们在诸多

① “Myth and Symbol; Critical Approaches” (Nebraska University Press, 1963) P.9



人物的视界中寻找某种可能存在的秩序，并将这种内在的秩序模式化为生成意义的代码，以显示戏剧视界的整体意蕴。戏剧文本中诸人物的视界，并不是杂乱无序的，既然它要传达某种有效的信息，就必须具有传达赖以进行的代码。我们发现了《第十二夜》中的视界代码，它具有一定的代表性，但不能囊括莎士比亚的所有作品及其视界结构特征。如果我们进一步分析莎士比亚具有多元视界结构的作品，我们起码还可以发现另外两种具有代表性的多元视界结构的代码。

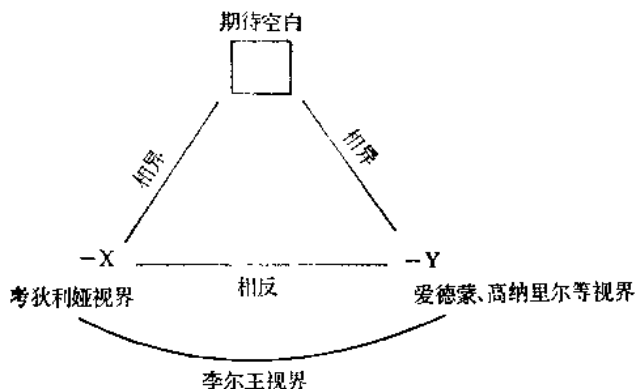
现代莎学越来越重视对《李尔王》的研究。布拉德雷推崇《李尔王》为莎剧的最高成就，著名莎学家 L·C·奈茨则认为《李尔王》具备最伟大的艺术作品的所有特征。然而，在莎士比亚的四大悲剧中，唯有这部最难索解。在《李尔王》中，爱德蒙、高纳里尔、里根代表着一种绝对利己的视界，在他们看来，仇恨与欺诈是人性的基础。考狄利娅的视界与之相反，她坚信绝对的诚实与爱。当李尔王在盛怒之下问道“谁能告诉我我是什么人”的时候，在这一关于人性本质的形而上的疑问面前，已有他的儿女们分别代表的两种视界，而李尔王并没有认同其中任何一个视界，当然也没有明确提供自己的视界，他甚至在用自己穷究天理人道的怀疑解构前两种视界。爱德蒙、高纳里尔、里根的灭亡完成了他们那

个视界的自我否定,同时,我们也不该忘记“李尔抱考狄利娅尸体上”这一悲剧性的结局,绝对的纯真与爱的视界在悲剧的意义结构中,也是被否定的。一对矛盾的视界相互否定了,这到底意味着对立的超越,还是怀疑的虚无?剧中是否存在第三种视界?

从某种意义上说,李尔王代表着一种具有核心意义的视界,但李尔王的视界却是分裂的,怀疑就包含着自否定,李尔王的悲剧恰在于寄寓在他的意识中的两种视界之间的相互冲突,恨与爱、自私与诚实、残酷与同情,两种视界的对立矛盾折磨着他,撕裂他的心智,就代码中的意义功能而言,李尔王并不代表第三种视界,而是前两种视界的印证。在相互对立的两种视界之间,李尔从痛苦与困惑中提出一系列可供选择的疑问,这些疑问共同指向某种终极的解答,遗憾的是这种可能的回答已在李尔的视界之外和文本的视界之外。《李尔王》中没有明确的道德或价值的尺度,只有无尽的想象力、怀疑、天真、愚蠢、轻信、残忍。一切都被否定了,在人物的视界之中,在诸人物的视界之间,在这个“伟大的舞台上”,导向空白的视界代码,正期待着更高层次上某种具有创造性的视界。

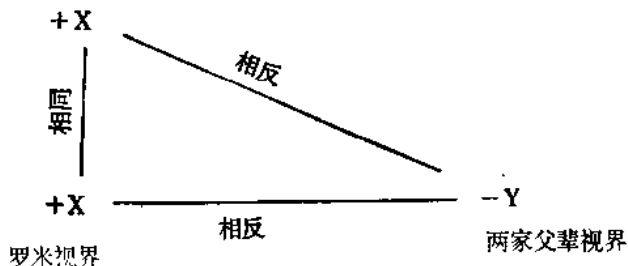
极端而片面的视界相互冲突,否定,而文本中正确的视界阙如。空白的视界结构期待观众在闭幕之后选择一个超越的视界,它是文本中差异视界的逻辑关系必然推导的产物。与前一种视界代码不同的是,文本中提供的视界相互否定或自我否定,留下一种期待的空白视界,有待观众用想象与推理去填充、实现,其视界代码可表示为(见 150 页上图)。

第一种视界结构将诠释的结果寓于代码关系中,第二种寄托在代码关系外,第三种则将诠释的意义投注在不同视界冲突过程的有效价值上。在一部文本中,同时出现两种对立的视界,相互冲突。冲突的结果是一种视界克服了另一种视界,从有效性达到正义。这种代码不仅是莎士比亚戏剧中最常见到的一种,也是西方近现代戏剧中较普遍的。《罗密欧与朱丽叶》中,面对爱情与仇



恨，两个家族的父辈选择仇恨，罗密欧与朱丽叶选择了爱，两种视界的冲突导致悲剧，“凄凉的和解”之后，父辈们否定了自己的视界，戏剧的意义在冲突后消除对立的“正义”视界中获得。这第三种视界结构似乎已有一元视界结构的特征了，因为在这正义与谬误的天秤上，我们可以感到有一支超越的手在介入，剧作者的调节视界比较明显了，其视界代码可表示为：

罗米视界与剧作者视界



“说不尽的莎士比亚”（歌德语）。莎士比亚标志着西方近现代戏剧的光辉起点。莎士比亚剧作中三种典型的多元视界结构，在

以后三百年间的西方戏剧史中，同样具有典型性。莎士比亚之后，17世纪的法国新古典主义大师，18世纪英国喜剧家，将戏剧发展为一种以展示原则为主的精雅艺术，19世纪后半叶，西方戏剧迎来了又一个高峰时代。从视界结构角度看，西方戏剧在这三个世纪间逐渐发展多元化形式，人物视界具有越来越多的自足性，相应文本中剧作者的视界则越来越隐蔽，甚至完全退隐。在19世纪末20世纪初的现实主义剧作中，上述第一、二种视界代码比第三种更为流行，因为这两种更强调剧中人物视界的自足，而第三种似乎剧作者视界的干涉较多。从易卜生、萧伯纳到契诃夫、奥尼尔，戏剧的展示性原则成为绝对原则，多元视界结构也成为主导性视界结构，他们坚信人物的视界具有充分的自足性。易卜生谈到《群鬼》被误读时曾抱怨：“他们总是将剧中人物的观点归结到我头上，好像这些都是我的观点。实际上在整个剧本中，没有任何一个人物的观点可以说明剧作者的观点。”^①现实主义的创作原则主张客观效果，“第四堵墙”内的人物视界，人各有异，剧作者也很宽容。萧伯纳在《人与超人》的剧前献辞中谈到不同人物视界问题时说：“从他们各自的观点来看，他们都是正确的，而且，在剧情进程的具体阶段，他们的不同观点也是我的观点。这可能使某些人大惑不解，因为他们相信总有一种所谓绝对正确的观点，而这个正确的观点往往就是他们自己的观点。”^②戏剧话语中没有一个绝对正确的观点，也就不存在剧作者视界的垄断，文本充分开放，诸人物视界平等自足，相差相异却无主无次。

契诃夫的《樱桃园》是文本多元视界自足的典范之作。剧中没有英雄，也没有反面角色，更没有权威发言人或其化身的道德说教，剧作者的期待视界成为一个多义性的空白结构。郎涅夫斯卡

① 易卜生1832年5月1日给S·Schandorph的信，收入《易卜生书信集》（英文版，伦敦，1915）第352页。

② “Collected Plays with their Preface” London, 1970—4, Vol II, P. 517.

雅并不一定代表剧作者的同情，罗巴辛的视界也不能被否定。剧中平等差异的多元人物视界，提供了诠释的诸种可能性，当然也造成了不同诠释之间的争议。契诃夫本人也认为许多人误解了这出戏。所谓误解，不是指人们误解了他在戏剧中投注的意图视界，而是艺术剧院与评论家们强加给他的视界，在这些人看来，戏剧文本中似乎不能缺少一个剧作者意向的“绝对正确的视点”。然而，事实是，契诃夫确实没有设置统一导向性的视界，他主张“作家应像化学家那样客观”，“不谴责任何人，也不为任何人辩护”。^①

不管剧作者放弃对剧中人物的领主权是不是一种“高尚的”行为，但它确实解放了剧本中人物的多元视界，使每个人物的视界都具有某种意义的深度，使剧本的整体意义不像道德启蒙教程或政治口号那样明确而又简单地呈现在观众面前。多元视界结构并不是无秩序状态，恰恰相反，各视界之间的结构关系具有本体意义。在契诃夫表面松散的人物视界背后，多元视界之间的关系遵循着严密的逻辑，它是意义生成的基础，其视界结构的代码类似于《李尔王》。纯真的还是邪恶的，幻想的还是实际的，正确的还是荒诞的，痛苦的还是超然的，自满的还是贪欲的，从郎涅夫斯卡雅、加耶夫、特罗费莫夫到罗巴辛，在对待古老的樱桃园的价值问题上，每个人物的视界都有其个性，相互之间，又存在着一系列细致的差异与对立关系。剧作家契诃夫不想出面，可能是每个人物的视界都有其片面性，具有诗意的不具有现实性，纯真的又近于荒唐，契诃夫与其说是同意某个人物的视界，不如说是同情所有人物的视界；与其说是相信人物的视界，不如说是信任观众选择、综合视界的接受能力。在契诃夫式的视界结构中，具有一种相对主义的倾向。尽管从表现上看，它会造成戏剧意义的含混，但实质上，这种含混又意味着某种思考与感受的深度，生活原来也不那么简

^① 转引自《现代戏剧的理论与实践》（一），中国戏剧出版社1986年版，第120页。

单。相对的、多元化的视界结构，在审美接受过程中，并不会将观众引入绝望或神秘，相反，在这种多元差异的视界结构中，孕育着一种解放的力量，它要求每位观众都充分发挥自己的理性、判断力、想象力，认真严肃地去选择认同他认为对于他自己、对于这出戏，以至对剧场中其他人，剧场外的全社会都最有意义的视界。多元视界结构的文本，一方面体现着剧作家对观众的精神力量的充分信任，另一方面体现着观众的充分自信。面对差异多元的视界结构，观众成为勇于承担责任、具有充分能动性的接受主体。观众可以像学生那样看剧作家演习人生，也可以在人生的原真状态面前自己索解，让每位观众以自己的判断找到他的真理。

从文艺复兴到 19 世纪，西方戏剧话语的视界结构逐渐呈现出一种多元倾向，从整体结构上看，剧作家的超越视界似乎放弃了权威的导向，他只是通过代表不同价值与观念的人物视界，展示可供选择的各种意义的可能性，以及这些可能性之间，经常是无共同尺度的价值之间不可避免的矛盾和冲突。剧作者似乎更愿意充当一种价值的顾问，而不是教师。他将自己的视界隐藏在人物视界关系结构中，放弃一元视界下表面的和谐（实际上是单调），使剧中人物拥有各自视界的自足性。

易卜生、萧伯纳、契诃夫的观点与创作，代表着多元视界结构的一种开放的极端形式，他们在 20 世纪的西方剧坛也有许多追随者，多元视界结构已成为一种普遍的现象，熟悉得无人注意了。然而，绝对的自足与绝对的视界多元性，严格地说只是理论与创作中的一种追求，戏剧史的事实常有出入；多元与自足视界，也是相对意义上的。实际上，不管明确还是暗隐，大多数戏剧文本的视界结构中难免剧作者视界的痕迹。文本不是绝缘的，剧作者调节内在系统的视界结构，观众也在接受的认同过程中参与期待中的潜在视界的实现。在《第十二夜》中，观众隐约可以感觉到某种剧作者的意向性视界。剧中有意突出奥丽维娅与奥西诺的戏，通过

塑造主人公的戏剧惯例，显示其内在控制策略，暗中引导观众接受视界的取向。上述三种视界结构的代码，第一种中核心性视界与剧作者的调节视界，期待中观众的接受视界同一。第二种代码中的空白视界结构，表面上是非调节性的，实际上空白期待着某种特定的超越视界。既然现有的两种片面视界只能导致灾难，那么，避免灾难的“另外一种”视界从逻辑上讲就是必然的，既定的。第三种代码中所谓正误对立的视界，剧作者的意图就更加明显，观众何去何从，最后只有确定的一种选择，不仅先在的哲学、伦理观念规定了两家长辈视界的谬误性，而且剧作者暗隐在文本中的调节视界也在不断强化这一点。

多元视界结构，并不意味着剧作者的视界在文本中销声匿迹。为了研究的方便，我们可以像现象学的描述方法那样，对某些问题“加括号”。然而，某一阶段的具体研究对象之外并不意味着事实之外。为了明确文本的多元视界结构，我们假设文本视界的自足性，“孤立地”分析文本的内在人物视界，将剧作者与人物、人物与观众的视界关系的问题审慎地加了括号。随着研究的进行，我们从文本中的人物视界到体现在文本中的剧作者的视界，最后再推及观众的视界。戏剧文本是用来交流的话语，它涉及信息发出者与接受者的全过程。从某种意义上说，文本是剧作者的文本，人物的视界安排中体现着剧作者的意志，比如说，文本中多元结构的人物视界，一般可以分为两种类型，一种是诸视界的平等制度，另一种是等级制度。平等制度中，任何一个人物的视界都有其合理性，对于戏剧的意义整体，它们是同等有效的。造成这种情况，可能是因为自信的剧作者具有一种契诃夫式的客观态度与宽容精神，也可能是剧作者意图本身存在着困惑不解的问题，剧作者的视界模糊，从而无力调节人物的视界。等级性的视界结构中，则比较鲜明地体现出剧作者的意向性视界，人物的视界被某种超越视界价值化、等级化了。在多元的结构中，暗隐着一元导向。人物视

界间的等级差别越明确，次要下等的视界就越多地失去其自主的意义。多元视界趋向于一元视界，演化过程在剧作者巧妙的调节与观众无意识地接受过程中默默完成了。《第十二夜》就是一个例子，莎士比亚对三种视界的安排已透露出剧作者的视界，奥丽维娅与奥西诺的视界在文本意义的质与量两个方面都突出于其他两个视界，同时剧内的视界等级结构还对应着社会意识形态中的等级观念，奥丽维娅与奥西诺是高雅的贵族，其他不过是仆从或没落的爵士。文本的视界不是自足的，打开文本，在交流的话语过程中研究西方近现代戏剧的多元视界的结构特征，才能对戏剧话语的视界有深入全面的理解。

戏剧话语的多元视界结构，同时表现在文本与剧场内外两个交流系统中。我们不仅要区分人物与剧作者的视界，还要区分人物与观众的视界。现实主义戏剧假设“第四堵墙”内的虚构剧情世界是自足的，其中任何一个人物的台词都完全出自人物的个性视界，而人物的个性视界又是由独特的戏剧情境与心理素质决定的。台词出自人物的视界，台词又构成人物的视界。就戏剧文本而言，每一句台词都是特定视界的产物，不同视界相互对立对称，构成一个多元视界的整体。然而，就个体视界而言，它可能是人物自足的，但就诸视界的结构安排而言，它就是剧作者意向性视界内的某种“设计”了。多元视界结构只是假设剧作者的视界不明显地凌驾于人物视界之上，各人物视界有其相对独立有效的知识与价值尺度，凡此种种，都可以归入多元视界结构中，在西方近现代戏剧史上，多元视界结构一直是一种主导形式。

戏剧研究中最可靠的“材料”莫过于戏剧文本。在文本中，剧作者意向性的接受视界与观众的视界基本上是同位的。观众从文本的诸人物视界的关系结构中重建剧作者意向的接受视界，从文本形态角度讲，暗隐的剧作者的意向视界就是观众的视界，用W·伊瑟尔术语，它是文本中的某种“召唤结构”，一种由剧作者设

计,由观众实现其潜在意义的期待点。分析话语过程中观众的视界,不仅是对人物视界的“具体化过程”^①的理解,同时也是对剧作者视界的理解。

内交流系统中视界的多元性决定外交流系统的多元视界结构。观众在文本中找不到剧作者的一统视界,于是就只能面对具体人物的视界。剧中人物迭出,视界不断变换,观众也随之变换视界,一一认同。在接受过程的不同时间段上,观众拥有不同的视界,观众的多元视界结构是历时意义上的。

观众与剧中人物的视界也有同一与差异关系,剧作者的视界退隐之后,交流结构变了,观众视界与人物视界之间的意识关系,成为一个相当重要的问题。两个人物同时面对下毒的咖啡,如果人物A知道其中有毒,B不知,或者AB均不知,下毒的为第三者,或AB均知道而旁观的第三者不知,观众此时是否知道这一虚构的“事实”,他的视界与A或B或第三者等同,会造成不同的戏剧性。如果他与人物A的视界等同,他就可能知道B所不知道的机密,观众的视界高于人物B的视界;如果观众在文本中认同的只是第三者的视界,那他可能高于AB,也可能低于AB的视界,人物与观众的视界差异结构中,始终存在着两种矛盾形式。一方面作为旁观者的观众站在同一的视点,上,认同却不失去自我的视界,在时间过程中成为连续性的见证人,有机会看到事件的前后整体,而剧中人物只参与整体事件的局部。观众综合个别视界得到的结构性整体视界一般要高于剧中人物的具体视界。另一方面,剧中任何一个人物都具有其身世与剧前故事,这是他们个性视界的语境,在文本中可显示,也可不显示,可早显示,亦可等到剧终。所以,在接受的时间过程中的任何一点上,观众的视界都可能低于人物的

① “具体化过程”:现象学美学家罗曼·英伽登认为,审美活动是将作品中作者有意留下的未定点、空白结构等“填充”起来,实现其具体的意义的过程。文本中的意义是潜在的,必须经过审美接受过程才能转化为现实的意义。

视界。外交流系统中多元视界结构必须假设两个相关的基本条件，1. 剧作者的视界隐匿在文本的多元视界中，交流在剧中诸人物的有效视界与观众之间进行；2. 观众视界在具体的接受过程中等于或低于人物视界，随人物视界的变换而变换。

戏剧文本中人物视界的多元性意味着多义性，在开放的诸人物视界面前，观众不断变换自己的视点，接受过程就是视点的游移过程，观众与人物的同等视界，包括接受过程中某一点上的局部的一致与接受过程中始终的同等。观众与人物局部的视界一致例证很多，而始终一致的视界关系，并不多见。著名的例子大概是贝克特的《等待戈多》。爱斯特拉冈与弗拉季米尔与其说是完整的性格，不如说是孤独的象征符号，他们没有身世与剧前故事，被割裂在时空的某一点上，他们关于自身与事件的视界，与观众相同。剧情始终，他们一直出现在台上，因此没有观众不知道的秘密，至多似乎是他们曾与戈多见过一面，而仅这一点也好像若有若无，不但观众不知道，连他们自己也不清楚，真见过？何时何地何种方式？依稀又恍惚无。低下的观众视界仅限于接受过程中。《玩偶之家》第一幕，观众的视界低于剧中人物，观众不知道娜拉曾以什么方式挽救了她的丈夫，不了解海尔茂、林丹太太的性格，不清楚阮克大夫为什么来，柯洛克斯泰将要采用什么手段。低下的观众视界等待着剧中人物视界的展开。然而，观众的视界并不是始终低于剧中人物的，随着剧情的发展，观众不断组合诸人物视界，寻找其间的意义关系，从而超越剧中人物视界，《玩偶之家》第二幕以后，观众视界就高于剧中人物视界了。在很多情况下，戏剧性悬念的造成也是由于观众的视界低于剧中某核心人物的视界。所谓低下的观众视界，必须以文本视界的演绎性展示过程为前提，剧中人物视界一开始有所保留，随情节发展从朦胧到透明。而当观众对人物视界了解到一定程度时，他们就能发动艺术理解力与想象力，综合比较诸视界，消除多义性，上升到一种超越的视界。观众一旦

发展出一个全知性的超越视界时，接受视界就从多元进入一元了。

内交流系统的多元视界，也可能对应着外交流系统的一元视界。这是戏剧话语的多元结构的另一种形式。戏剧话语的多元视界结构有两种形式，一种是内外交流系统中的视界都表现为多元视界，如上述；另一种是内系统的多元视界在接受中统合为一元视界，形成内外多元与一元视界的统一格局。

不甘心彻底退隐的剧作者的视界在接受过程中，被观众认同并重建起来，成为一种超越剧中人物诸视界的尺度，组织结构意义。一元化的接受视界允许视界的差异存在，但同时又以同一的全知视界为指归。在不同的文本视界结构中，剧作者的调节视界表现的显隐程度不同，明显的可在剧中安排一个代表作者视界的角色，引导观众认同，暗隐的则可突出剧情中的某一视界或有意识地安排视界之间的意义关系，前者如《错误的喜剧》中的伊勤，后者如《第十二夜》的奥丽维娅、奥西诺与三角视界关系模式。面对文本，观众的接受活动首先是理解与诠释活动。他们要消除多义性，才能把握文本整体的意义，于是，从某种意义上说，观众的接受活动是趋向一元视界的。作者的视界隐暗却仍有迹可寻，观众一方面遵循剧作者的指示，一方面凭着自身的逻辑与想象能力，从差异性文本视界中建立起一元性的主题视界。观众视界从多元到一元的过程，同时也是意识层次上从等同、低下视界到超越视界的转化过程。外交流系统的一元视界是超乎文本诸视界之上的，《麦克白》中麦克白上场第一句台词是“我从来没见过这么既好又坏的天气”（第一幕，第三场），麦克白本人的意思指恶劣的天气与他打了胜仗的喜气。但在观众视界内，这话包含着更深一层的含义或某种神秘的预示力，第一场中女巫曾说：“好即是坏，坏即是好。”^①观

① 麦克白：“So foul and fair a day I have not seen”，女巫：“Fair is foul, and foul is fair”，朱生豪先生分别译为：“我从来没有见过这样阴郁而又光明的日子”、“美即丑恶丑即美”。读者或观众从翻译中已不可能觉察到原文的深层双关含义。

众的超越视界高于剧中人物,起码这一点,麦克白与班柯都没意识到。外交流系统中的一元视界,首先是剧作者埋伏下的,然后是观众发现并重建的。

3 趋向一元的视界结构

多元差异的视界结构,是西方近现代戏剧中的一种主导性视界结构,它能代表西方戏剧史的某一阶段的主流,却无法囊括整个西方戏剧。以莎士比亚为界,在这巨人的身前身后,西方戏剧的话语及其视界结构呈现出不同的特征,而这所谓不同的特征,又都可以在莎士比亚承前启后的剧作中找到其典范,就视界结构而言,莎士比亚也体现了充分的类型包容性。创作《第十二夜》、《李尔王》、《罗密欧与朱丽叶》的莎士比亚,也同样写过《理查三世》、《科里奥兰纳斯》这样一元视界结构的戏剧。莎士比亚喜欢在剧中安排叙述性的调节因素与超越的一元视界,还经常设计某个哲学化的人物代表剧作家的超越视界,在剧前、剧终或场幕之间,或歌或白,直接向观众致辞,为观众提供一个一元导向性的视界。这种叙述性的视界令人前可想起古希腊悲剧的歌队,后可想起布莱希特的史诗剧。莎士比亚继承了从古希腊到文艺复兴的西方戏剧的精华,后人又在继承莎士比亚戏剧中令他们那个时代或他们自己感兴趣的东西。布莱希特创作于1941年的《阿尔图罗·魏依的有限发迹》一剧,就摹仿了《理查三世》的“开场白”,报幕人向观众逐一介绍人物与剧情,提供给观众一个既定的一元视界。

在古希腊悲剧中,剧作者的视界总是通过歌队明确地呈现给观众,以一种哲学与道德的证实权威指导观众的视界。剧作家与观众的视界在歌队的视界中汇同后,就高于剧中当事人的视界,从剧作者与观众的视点看,剧中人物的有限视界是一切灾难的原因。有人认为,古希腊悲剧是一种知识的悲剧,知识的局限导致

悲剧，而知识的局限就是视界的局限。俄狄甫斯不知道命运之神所预知的规律，杀父娶母后自我放逐，这是俄狄甫斯作为人的视界的局限。处于权威超越视界的剧作者与观众，在作为虚构的剧中人的俄狄甫斯之前就了解了真相，他们看过俄狄甫斯一步步地逼进那最终毁灭他的事实。古希腊悲剧的文本中，歌队所代表的一元视界统摄具体人物的视界，并作为唯一的参照尺度赋予具体人物的视界以意义。古罗马戏剧在体制上基本上继承了古希腊，视界也是一元结构的，普罗图斯的《孪生兄弟墨奈赫穆斯》就是一例。中世纪西方的宗教神秘剧、道德剧，以说教劝谕为目的，人物大多是寓言式的，其中不同人物的视界都重复着剧中的一元超越视界，诸如人的堕落终将得到上帝的救赎之类，剧中的视界结构犹如音乐中的赋格，不同人物的视界完全没有个性、只是一元视界的变相重复。典型的例子如英国的《第二个牧羊人剧》。这种一元化的视界结构，还广泛出现于16、17世纪的巴洛克戏剧中，莎士比亚之后就不多见了，一直到20世纪布莱希特那里，才找到回声。

从戏剧史上看，西方戏剧在很长一段时间内是以一元视界结构为主的，这种视界结构，也是中国传统戏曲的典型话语特征。

中西戏剧在18世纪《赵氏孤儿》传入欧洲之前，相互隔绝在两个半球、两种文化圈内，然而在没有相互交流的情况下，却发展出许多类同的艺术规律。古希腊古罗马到中世纪戏剧直到莎士比亚，与中国戏曲的话语形式都有相当多的共通性，就视界结构而言，它们都以一元化的视界结构为主导模式。然而，当中西方开始戏剧交流，《赵氏孤儿》被译成法文、英文，流传在欧洲大陆与英伦三岛时，中西戏剧不但没有进一步发展类同性，走到一起来，反而在这时开始分道扬镳了。拿莎士比亚之后的西方戏剧跟中国戏曲相比，差距就大了，而且越来越大，以至在20世纪初西方戏剧通过日本引进中国时，我们竟一时找不到一个名词称呼这一“非我”的剧种。从新古典主义、浪漫主义到现实主义，西方戏剧的视界结构逐步多元

化，而中国戏曲的话语体制却相对稳定，从杂剧到南戏，从传奇到清末地方剧种，一元的视界结构始终没变。历史总是很奇怪，隔绝的时候尚有许多共同性，交流之后，反倒各奔前程，日新月异了。

如果说多元视界结构假设一种或此或彼的开放视界，“通向同一个真理的道路是很多的，每一个人都选择他自己的那一种”（克尔凯郭尔语），那么，一元视界结构则主张作者借助于戏剧中叙述因素的介入，明显地安排、评价人物的视界，使人物视界失去自足意义，只有参照性价值。所谓人物视界有名无实，剧作者通过文本中的超越的权威视界规定观众的接受经验取向，从而使戏剧话语交流的全过程一直处于一元视界的控制下，以此达到单一视界与单一意义的和谐。多元视界的结构关系中并不排除剧作者的视界导向，只是这种导向处于潜在状态中，内在功能性的，它巧妙地通过某种等级关系或情节安排，诱导观众发挥自己的理性与想象，逐渐发现期待中的接受视界。从多元趋向一元的综合性的思维与想象过程，就是让接受者从不同角度发现问题、思考问题，并获得各个侧面的全面形象。与之不同的是，一元视界结构中，剧作者不再进行暗隐的诱导，剧作者的视界与剧作者期待的接受视界作为一种绝对原则安排在文本中，呈现在观众面前，观众一般没有视界选择的余地，因为人物的视界也是趋同的。一元视界结构意味着话语的垄断，正如肖伯纳所说，剧作者“相信只有一种所谓绝对正确的观点，而这个正确的观点往往就是他们自己的观点”。一元视界结构中剧作者的视界直接贯穿人物与观众的视界，使得整个话语交流在一种视界中进行。

一元视界结构与戏剧中的叙述因素有关，戏剧中出现的所有叙述者的话语，都是一元视界的。中国戏曲中保留着大量的讲唱文学的遗迹，叙述因素尽管不能算是主导因素，也占有相当大的比重。正是因为这种“叙述结构”，才使视界趋向于一元化。戏剧的视界结构，是由戏剧话语的文类规范决定的。在展示性的戏剧

中,文本是人物的话语,视界也是人物的视界,戏剧台词的基本语式是第一人称的。然而,在充分叙述化的戏曲中,文本的相当一部分信息是通过某个剧中或剧外的叙述者传达的,不管这个叙述者是化身于人物,还是直接以剧作者的化身出现,他的视界都是超越性的,体现着剧作者的意图并具有意义的权威性。在一元视界结构的话语中,交流往往“直接”发生在剧作者与观众之间,剧中人物尽管有自己的姓名,却没有一个足以标示自己个性的视界,他或她成为剧作者意图的传声筒,他们并没有从自己的观点看,而是从剧作者的观点看,他们并没有表达符合自己个性的思想,而是去重复剧作者的思想。一元视界结构经常出现于一些功利性较强的剧作中。剧作者感受到某种社会政治、道德或宗教上的问题,急于表达自己的意见,并要求观众接受这种意见,出于这种“宣传”或“说教”目的的戏剧,多采用一元视界结构,交流中视界一元化才能有效地贯穿剧作者的意旨。

与多元相对,一元视界结构指内外交流系统中视界趋同,成为一统一元的视界。它假设视界的同一关系,即所谓的零度差异。人物与人物视界之间,人物与剧作者视界之间,人物与观众视界之间,剧作者与观众的视界之间,都存在着同一性,整个戏剧话语,实质上只有一个视界,这个视界是超越的,权威的,剧作者规定的。如果说多元视界结构的原则是差异性,一元视界结构则是同一性。

《琵琶记》开场,副末唱〔水调歌头〕,完全是高则诚的夫子自道,1.写作背景(“秋灯明翠幕,夜案览其编。”)2.写作意图(“不关风化体,纵好也徒然。”)3.艺术追求(“骅骝方独步,万马敢争先。”)剧情还未开始,剧作家的价值观作为权威视界,已以一种不容争辩的意识形态化的方式传达给观众。紧接着又推出超越的知识视界,一段〔沁园春〕,四句下场诗,交待了剧情与人物性格。至此观众已明白了一切,他们不再需要运用逻辑与想象去组织视界并建构意

义,视界只有一个,而且是先定的,他们只须接受教化。第一出的三段唱,视界相同,第一段主旨要“关风化体”,“只看子孝共妻贤”;第二段的剧情则是这一宗旨的故事演化,“一夫二妇,旌表门闾”;最后的人物也是上述观念的象征,富贵仁义、贞烈忠孝。

首先为观众规定下一元的、价值与知识上的权威视界,其中的说教目的已很明确。“文以载道”是中国传统美学中的一个核心概念,把戏曲当作“高台教化”的形式,体现着中国戏曲家的自觉的卫道使命感。既然说教,就要求视界一致,不容含混与多义,不容差异性的视界同时存在,戏曲的文化功能决定了话语视界的结构。戏曲的一元视界是由戏曲话语的结构与功能两方面的原因决定的,话语结构方面的原因是叙述性,功能方面的原因则是说教性。

观众在《琵琶记》第一出中已获得一个一元的超越视界,从始到终,他被规定从这一视界理解全剧。中国古代戏曲话语,多是一元视界结构的。作为惯例,《琵琶记》的开场具有典范性,曲作家总是在剧情开始之前,明确地“把传奇始末,预先铺叙一番”(《桃花扇》),使观众预先知道场上歌舞的寓意,局外指点的用意,知道剧中“一点英魂”、“五人义气”的壮举(《清忠谱》),剧外作者“不忍精忠冤到底”、“为他聊出英雄气”的意图(《精忠旗》)。观众不会感到无所适从,在这种布道式的戏剧中,剧作者从一开始就为他们保险了一个绝对的视界,由此看去,一切都是明明白白的。观众别无选择,因为一出戏就只有一个视界,开场白收场白如此,剧中人物的曲辞宾白也是如此。

戏剧视界结构的一元性,同时表现在外交流系统与内交流系统两个层次上。剧作者的一元视界与观众的一元视界同一,剧中人物的视界之间不存在本质上的差异,所有人物的视界趋同于作者的一元视界。一出戏,一视界。

功能决定结构。一元性视界结构中,包含着一种明确的意图,

那就是戏剧为观众表现一个既定的视界，一切都是确凿无疑的，答案已经有了，戏剧家们调动演员演习一番，观众便接受了。一种创作的惯例必然对应着一种接受的惯例，这就是所谓的审美期待视野。一元视界结构的观众，始终没有自己主动的选择，接受只是逃避责任的承受。剧作者的自信与尊严、软弱与偏狭，都包含在这史诗性的意向视界中。他以绝对的权威告诉观众善与恶、贤与不肖，谁是英雄、谁是恶棍。在超越的一元视界内，每一个人物的视界都应该是绝对透明的、单维的。人物在独白旁白或叙述性语言惯例中，一方面把自己变成叙述的对象，另一方面又把自己主动地认同于绝对的叙述者，他看他自己的行为、心理，犹如绝对视点的内在透视。戏曲中的人物，经常将自己内心的活动毫无隐蔽地透露出来，人物的视界成了某种无私忏悔的视界，人物的视界建立在对全知权威的一元视界的绝对忠诚上。对于那个绝对视界，任何一个人物的视界都是透明的、无私无遮的，完全可以在功能上成为那个绝对视界的发挥。在古典戏曲中，人物的话语视界经常自发地认同于绝对视界，以至无法区分二者，《西厢记》莺莺云：“自见了张生，神魂荡漾，情思不快，茶饭少进。早是离人伤感，况值暮春天气，好烦恼人也呵！好句有情怜夜月，落花无语怨东风。”这一段白没有人称主语，这在戏曲文本中是个典型现象。它的语义单位可分为三部分，前四句为第一部分，其人称主体未定，视点有些含混。它可以是超越的叙述者视界内的，也可能是人物视界内的，因为“谁在讲”与“谁在看”尚不完全相同，叙述者不一定是观察者，话语主体可以讲叙别人观察到的内容。我们只需在人称上进行一番假设就能说明问题。我们可以在前四句上加上第三人称，变成一种超越视界内叙述者的话语：“莺莺自见了张生，神魂荡漾……”这样似乎更符合语言惯例。当然，也可以假设是人物视界内的话语，莺莺自道：“我自见了张生，神魂荡漾……”视点与话语主体的含混暗示着视界的共通性，人物的视界与超越的剧作者的视界同一，或

可相互转换。这段道白的最后两句诗,在视界属性上更加模糊,只有中间三句,才似乎是人物视界内的。

剧作者的超越视界不断在文本中出现,作为超我原则渗透在人物视界内,成为文本意义的权威发布者与解释者,人物的视界在总体上缺乏个性,自发地趋同于权威视界,从而含混化了视界差异的界限,导致一元视界的倾向。

观众面对一个对一切负责的权威视界,喜怒哀乐,是非曲直,一目了然。观众是无须负责任的,因为有一个绝对的视界为他们负责,一元视界结构使戏曲文本的意义明确,人物性格鲜明甚至类型化,它塑造了被动的观众,后者在娱乐中默受着某些封建伦理信条的教化。一元视界结构中,剧作者的视界明显作为一种权威性的超越视界凌驾于文本内诸视界之上,从而随时以史诗性的叙述方式直接沟通外交流系统,剧作者的控制视界直接面对观众,保证其理解与判断的正确,文本中剧作者的视界就是观众的视界。

剧作者的调节视界与观众的接受视界同一,还涉及剧中人物的视界一元化问题。只有剧中人物的视界等无差异,与剧作者的视界一致,完整的一元视界结构才能成立。上述多元视界结构的两种模式中,一种就是由内系统的多元视界结构与外系统的一元视界结构组成。与之不同的是,完全的一元视界结构,必须假设内外两个交流系统中所有视界的一元性,尤其是内系统中人物视界的一致倾向。在一元视界结构的文本中,人物的视界是剧作者视界的直接体现,正面人物代表该视界的正价值,反面人物以自我否定的形式展示其负价值。在此涉及到一个戏剧话语的文类本质问题,因为在戏剧文本中,话语的主体是人物,而人物的存在形式是语言(台词),如果每个人物台词意义一样,这些人物在文本功能上就没有实在性了。个性是人物存在的标志,然而,人物视界的个体价值又如何与绝对一元视界的一致性要求协调呢?相似的视界仍有细微的差别,相反的人物视界岂不破坏视界整体的一致性?于

是，如何消除相反视界所造成的差异，是一元视界结构所必须处理的问题。

在中国戏曲的文本体制中，消除对立视界的策略是分裂对立视界本身，使对立的视界一方面存在，另一方面又从中分裂出一个超越的视界，否定自身，后者便代表着剧作者的一元视界。值得注意的是，西方戏剧文本，从古希腊到现代，一直假设是人物的话语，剧本前有人物表，剧本中的每一段台词前，都标明人物的名字，如俄狄甫斯、哈姆莱特。在戏曲文本中，话语主体含混，剧本前没有统一的人物表，剧中人物出场，总是注明生扮或旦扮××上，在具体的唱白前，一般也是生唱旦白之类。文本的写作成规暗示着戏曲话语主体的双重身份与双重视界，剧外的演员与剧中的人物。戏曲文本形态中演员与人物同时存在，唱白及其视界，可以是作为叙述者的演员的，也可以是剧中人的。戏曲理论与批评中用角色(Role)而不用人物(Character)，就有这双重意义，即指演员的行当又指人物的类型，角色是跨越虚构与现实的。演员作为叙述者，具有叙述者的超越视界，人物则只具有内在的个性的视界。一个角色可以说出合乎这个人物的身份的话，也可以同时说出超越这个人物身份的剧作者的话。双重话语中包含着双重视界，这一点在反面角色的自我否定中表现得最为明显。《窦娥冤》中反面角色赛卢医上场便坦白自己医道拙劣，“行医有斟酌，下药依本草；死的医不活，活的医死了。”桃机直告自己是贪官，“我做官人胜别人，告状来的要金银；若是上司当刷卷，在家推病不出门。”

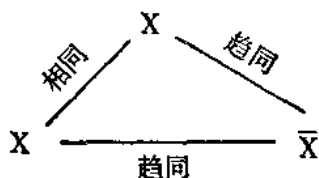
差异视界自否定其差异性，这是一种不惜牺牲心理真实与理性原则的惯例。人物成了剧作者意志的单纯的传声筒，异口同声。不同人物视界一致导向并加强剧作者的一元视界，使戏剧文本的结构近乎于一种布道辞。如果将戏剧当作一种娱乐形式，强调其审美价值，这种一元视界结构往往会破坏戏剧效果，如果强调其教育价值，这种视界结构就是合理的了，关键看运用得是否巧

妙。

《琵琶记》前六出，蔡牛两家所有重要的人物都已出场，我们先看这十二个人物所代表的视界之间的结构关系。

“高堂称寿”一出，一方面蔡伯喈表示自己重道而不慕功名（子孝），另一方面是五娘“唯愿取偕老夫妻，长侍奉暮年姑舅”（妻贤），人物不同，视界相同，无外是剧作者“子孝共妻贤”正宗视界的具体化。“蔡公逼试”将孝道从“事亲”推进到“立身”，所谓“立身行道，扬名后世，以显父母，孝之终也”，同样是剧作者孝道视界的演绎。此出中张太公与蔡公见解相同，具有辅助性功能。而蔡婆表面上看代表着差异视界，实际上她的台词本身的滑稽形式存在着自我否定机制，反讽效果明显。她从差异面上补偿性地加强了正统视界。同样，第五出“南浦嘱别”中五娘的依恋也没有促成相异视界。她也认为夫妻间的云情雨意仍可放弃，但不能不念八旬父母。剧作者在此为了以孝为本的一统视界，不得不扭曲现实，赵五娘惜别应为夫妻之情（相异视界），但剧作者却强扭之为同一的至孝视界，惜别是“为爹泪涟，为娘泪涟，何曾为着夫妻上挂牵。”为了一元视界的绝对权威性，文本中不能容忍异端视界。“牛氏规奴”与“丞相教女”分别从妇德方面强化主导视界。牛小姐恪守妇德，牛太师肃严家政，不出一元视界。老姥姥，惜春、媒婆与院公的视界，有差异同时又自身否定了差异，他们下贱的身份，丑角的表演、油滑的科白，都有自否定效应。一统视界不仅限于《琵琶记》这六出戏，而是贯穿其剧始终；当然也不仅限于《琵琶记》，而是广泛出现在古典戏曲史上。一部戏只有一种视界，视界若有发展，也是该一元视界不断同化加强的过程。剧中人物失去独特个性的视界，完全自觉地趋同于剧作者向观众展示的一元超越视界。戏剧的话语结构犹如布道文或教科书，视界只有一种，答案也只有一种。甚至相反视界也以向观众否定自身表白自己对权威性一元视界的服从。

文本的分析具有示范性，它旨在发现一种体现着一般规律的意义模式。透过对中国戏曲史上的典范之作——起码在戏曲体制意义上——《琵琶记》的文本分析，我们发现了一元视界结构的意义生成代码，



多元视界结构中诸视界分立自主，文本中即使暗隐着剧作者的引导性视界，也不是绝对的权威，或许文本中就没有超越的引导，自主视界间的差异关系构成戏剧的主题。相对而言，一元视界结构则假设视界的同一性，剧作者在文本中明确设置一个排他性的超越视界，在这一元神圣的核心视界的统摄下，其他视界的存在只是一种虚拟的形式，只能说明或补充一元视界。戏剧的代言性在向史诗的叙述性转移。戏剧话语从一个复合多元的结构总体变成单一视界决定的等级系统，视界的同一关系取代了差异关系，一元视界实际上是一种非视界性的戏剧话语结构。

中国古典戏曲的视界结构，一元性的居多，或者说，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》，明显有视界一元化的倾向。历史上曾经一度是主流的东西，到现代成为一种特殊的现象，现代剧作家尽管也有“借他人之酒杯，浇自己之块垒”的动机，但他们却隐蔽多了，不愿意赤裸裸地亮出底牌。文本视界结构的差异，实质上是剧作者控制文本的策略与态度的差异，剧作者视界的存在，是

文本结构的前门。20 世纪的西方戏剧中,多元视界结构依旧是主流,布莱希特的影响恰在于他的“独战多数”的反叛,而反叛与反常只有一步之差。布莱希特关心戏剧的直接意识形态化功能并立志写“教育剧”,他试图在戏剧中恢复史诗因素,通过某叙述角色建立剧作者调节性的一元视界。叙述者或歌手(类似歌队)可念开场白,唱下场歌,申明创作意图,讲解剧情与寓意,教导观众,甚至可以像《四川好人》中那样向观众道歉该剧没有结局,像《高加索灰阑记》中歌手那样打断剧情,用设问的方式引导观众。

布莱希特为某种功利的目的尝试史诗结构与一元视界,中国戏剧史上一元视界结构在功能意义上的根据也是相同的。鲁迅曾说:“小说和戏曲,中国向来是看作邪祟的。”^① 历代毁戏禁戏不说,文人传统中也将其视为末道小技,不登大雅。越是地位不稳,戏曲就越要为自己的存在辩护,而辩护的最好办法不是对立,而是依附,依附正统才能为正统所接纳。于是曲作家纷纷用“载道”来提高身价。戏曲可“兴、观、群、怨”,可“厚人伦、美教化”。王阳明说戏曲应“于风化有益”是引导,高则诚说“不关风化体,纵好也徒然”早已是自觉了。汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中将戏曲的风化作用夸张到无以复加的地步:“可以合君臣之节,可以浹父子之恩,可以增长幼之睦,可以动夫妇之欢,可以发宾友之仪,可以释怨毒之结,可以已愁愤之疾,可以泯庸鄙之好。然则斯道也,孝子以事其亲,敬长而娱死;仁人以此率其尊,享帝而事鬼。老者以此终,少者以此长。外户可以不闭,嗜欲可以少营。人有此声,家有此道,疫病不作,天下和平。岂非以人情之大窦,为名教之至乐也哉。”^② 戏曲几乎是无所不可了,我不知道该是以听颂辞那样对待这段话,还是把它当作理论陈述。赋予戏曲以如此重大的社会意义,戏曲安有不教化之理? 而教化就必须采取一元化的视界

① 《鲁迅全集》,第6卷,第231页。

② 《中国历代剧论选注》,第147页。

结构，才能明确直接地达到目的。载道的戏剧观与一元视界结构之间有着必然的联系。有趣的是，直到现代，道已不同，但传统的载道观没变。狄平子在《小说戏曲丛话》中说：“今日欲改良社会，必先改良歌曲（包括戏曲）。”^①陈独秀《论戏曲》：“戏园者，实普天下人之大学堂也；优伶者，实普天下人之大教师也。”^②在这种载道教化传统中，中国现代戏剧运动从一开始，在视界结构上就具有一元倾向。文明戏兴起，演戏几乎成了“化装演讲”，人物缺乏个性，更谈不上多元视界，人们喜欢新戏，不过是想“多听一点新的议论”（洪深），随着社会问题的淡化，文明戏也很快就衰落了。以后话剧运动中的左翼戏剧，抗日宣传剧，在视界结构上依旧是一元化的。解放以后，尤其是文革时期，概念演绎的戏剧作品中，人物的视界常常是剧作者视界的重复，在结构上与古典戏曲有很多相同之处。

一元视界结构的戏剧，是非自足的戏剧。剧中同一的视界是剧作者超越视界的直接体现，观众的视界必须印证剧作者的期待视界。而且不论是剧作者还是观众的视界，都超越剧中人物视界并统摄剧中人物视界。于是，所谓人物视界成为一种虚设的装饰，有其名而无其实。内交流系统失去了自足意义，观众直接面对超越的叙述视界，内外交流系统之间的界限也就模糊了。展示性的戏剧叙述化，戏剧的交流过程近似于史诗，由一位叙述者在一元视界内向接受者陈述。从话语形态上看，绝对的一元视界结构中包含着某种非戏剧性的因素，因为戏剧的文本话语形态是人物的对话，视界差异，对话才有戏剧性，视界同一了，对话失去张力，同义反复，戏剧性自然就差了。

一元视界结构的戏剧，是戏剧类型中的一种综合形式，它处于从戏剧到史诗或讲唱文学的边缘。叙事文学的传统形式就是一元

^① 《中国历代剧论选注》，第405页。

^② 《新小说》第2卷，第2期，1905年。

视界的，荷马在《伊利亚特》开篇就告诉我们：这个故事讲的是“珀琉斯之子阿喀琉斯的愤怒和这愤怒带来的灾祸”，我们应该与宙斯站在一边同情希腊人，至于特洛伊人，必将成为“野狗的美餐”。诗人的一元视界贯穿整部史诗，也贯穿接受的经验过程。

第七章 从叙述到展示：文类与中西 戏剧传统的话语特征

从文本形态学上看，究竟是何种概念可以说明戏剧不同于叙事文类的核心所在，可以说明“戏剧性”的关键？如果说中西戏剧传统拥有两种完全不同的话语模式，那么二者之间关于戏剧文类的基本概念的理解是否存在着某种本质性的差异？文类的区分涉及所谓第一概念，即叙述与展示的差异，那么中国与西方戏剧传统模式的差异，是否也涉及到叙述与展示这一对先导性概念的差异？叙述与展示，不仅是文类区分的起点，也是中西戏剧传统模式的起点，从小说与戏剧的文类区分到中西两种戏剧模式的差异，其间具有某种逻辑与历史的共通性。

1 叙述与展示：文类规范的确立

1.1 《家》从小说到戏剧的启示

“一个故事的题材可以充当一部芭蕾舞剧的剧情；一部长篇小说的题材可以搬到舞台或银幕上；一部电影可以讲给没有看过的人听。一个人读到的是文字，看见的是形象，辨认的是姿势，而通过这些，了解到的却是一个故事，而且可能是同一个故事。”^①文类的差异不在故事，而在表现故事的话语方式。研究作品的深层意

^① Bremond, Claude “Le message narratif” (Communications, 1964. 4) P. 4.

义结构,发现的是不同话语之下一个共同的故事或母题,它表现为一种以特定逻辑关系为基础的微观语义形式,可能是生命系统中的生与死、制度系统中的兴与衰、情感系统中的爱与恨。然而,当我们放弃这种抽象母题结构的综合探讨,在文本形态学基础上分析作品的话语模式,我们就会发现不同文类的个性。一段故事可以由某个叙述者或显或隐地讲叙出来,也可以通过当事人对话与行为展示出来。史诗、小说,一般讲唱文学与戏剧,共同的可能是原型意义上的素材,表现的话语结构却有本质的差异。

1931年,巴金的《家》出版。11年后,曹禺将它改编成同名话剧。从小说到戏剧,深层母题没变,但某些表层话语结构的变化却值得注意。情节的主线从高老太爷的大“家”到觉新的小“家”,故事集中化,枝节被删去了,人物也相应减少。空间被缩小到高府,时间是春、夏、秋、冬四段,情节的次序也就是故事发生的次序。戏剧在情节、人物、时空结构上,都对原小说进行了相应的“改编”,曹禺本人曾说:“剧本在体裁上是与小说不同的,剧本有较多的限制,不可能把小说中所有的人物、事件、场面完全写到剧本中来,只能写下自己感受最深的东西。”^①

改编就意味着选择,然而选择的理由何在?曹禺已经提到“体裁”的“限制”,这正是我们的关心,改编中的“偏移”,在多大程度上是由文类的话语规范造成的。

小说与戏剧的最大区别在于,小说文本是叙述者的话语,而戏剧文本是故事中人物的话语。小说开篇的时候,觉新结婚已近三年,婚礼是叙述者用回叙的方法交待的,第三人称的语式:“不到半年,新的配偶果然来了。祖父和父亲为了他的婚礼特别在家里搭了戏台演戏庆祝……”在小说的叙述话语中,我们明确感觉到一个叙述者在向我们讲叙,文本是叙述者的话语,而这个叙述者又是故事之外的某位“权威发言人”,“他”不仅复述故事,组织情节,叙述时

^① 《曹禺同志漫谈〈家〉的改编》,《剧本》,1959年12月号。

间,还进入人物的内心世界,提供内在视点:“他没有快乐,也没有悲哀。他只有疲倦,但是多少还有点兴奋。”甚至加入自己的评价:“这几天他又被人玩弄着像一个傀儡,被人珍爱着像一个宝贝。”

戏剧是人物的话语,剧情靠当事人的台词与动作展示出来,展示的时空也就是故事的时空。在小说中,叙述时间与故事时间不同,先发生的可以后讲,后发生的可以先讲,时间由再现媒介与再现对象同时构成。在小说中,婚礼作为已发生的事被追述,而在戏剧中,第一幕开场的时候,婚礼正在发生,这是剧情与展示双重时间的共同起点——初春,以后的次序将是两年半后的盛夏(第二幕),暮秋与冬(第三幕),“一星期后”(第四幕)。时间的跨度存在于幕场之间的空白中,具体场景之内,剧情与展示的时间则完全相同。就空间而言,小说也更为广阔,从高府到街头,从西蜀实业公司的事务所到黄存仁家,而戏剧的场景则主要在高家大院,只有最后一幕移到“钱太太城外的旧屋里”。

跨文类的改编意味着话语形式的变化,叙述者与叙述者的话语变为人物的话语之后,情节与时空结构变化了,人物性格也有变化,从量上讲,戏剧的人物明显少于小说,从质上讲,戏剧的性格化明显带有类型特色。在小说中,叙述者可以向读者直接描述人物的各方面的性格特征,甚至从内视点揭示他的心理生活,但在戏剧中,人物只有靠他自身的言行表现,说什么,怎么说,做什么,怎么做。因此,人物的言行就必须具有明显的性格化功能。戏剧《家》中,觉新三兄弟,王氏、沈氏、陈姨太,尤其是克明,性格特征都比小说中更突兀。婚礼上克明依旧喋喋入孝出悌,不分场合的乖张行为,是戏剧突出人物性格的类型特征的手段之一。杜伦马特曾说:“叙事文学可以描绘人物的性格,相对而言,戏剧塑造性格却有它的无法克服的局限性,它只能将人物类型特征化。戏剧的局限是艺术形式本身造成的。戏剧的人物是说话的人物,这就是它的局限,动作的目的在于促使人物说出具有个性的话

来。”^①

这一切的变化都是由于叙述者的沉默。从叙述的小说到展示的戏剧，故事头绪减少了，体现出一种集中化原则；时空结构加入了一定的限制，呈出一致化倾向；人物具有了类型化特征。曹禺并没有遵守所谓“三一律”，然而某种限制性的规范依旧存在，可见“限制”并不是某一种理论主张，而是文类形式本身。展示性的话语改变了故事结构、时空与人物形象，这种必然的变化在很大程度上说明小说与戏剧文类的差异。

叙述者的发言或沉默，是叙事文学与戏剧话语区别的关键。

戏剧文本的宏观结构建立在故事基础上，这一点戏剧与小说具有共通性。然而，叙述与展示话语形式的区别，却会造成具体结构的差异。在叙事文学类的作品中，叙述者是作为作者与读者的现实世界与故事的虚构世界之间调节性交流因素出现的，它组织了话语的交流。对戏剧而言，展示取代了叙述，在赢得了物象的直观性的同时，却失去了一个调节交流的叙述者，因而带来一系列文类规范的局限。“在剧本里，他不能对观众提示什么，剧中人物之被创造出来，仅仅是依靠他们的台词，即纯粹的口语，而不是叙述的语言。”^② 尽管剧中人物也可能进行个人视界内的叙述，但并不构成主导性信息，主导性信息是展示性的对话与动作提供的。在小说《家》中，无处无时不在的叙述者的话语占去文本的绝大部分，转述的人物的话语作为辅助性文本因素，被嵌入叙述的整体框架中。戏剧《家》的情节与人物的主导性信息则展示于对话中，文本主要是人物的对话台词，舞台指示与说明是叙述者的叙述，但是作为括号中的潜在文本，在表演中也不实现于舞台语言。从小说到戏剧，叙述者及其叙述退隐，在连续性的时空结构中，戏剧无法像小

① “Writings on Theatre and Drama” transl and with introd, by H. M. Waidson. (London, 1976) P. 75.

② 高尔基：《论戏剧》，《高尔基论文学》，人民文学出版社1978年版，第34页。

说那样表现详细而广泛的社会学、心理学内容。小说家可以自由叙述，戏剧家却不得不为展示性的话语而有所选择。对话的形式意味着语言局限，人物总不能把故事的前前后后讲给观众，他是作为参与故事的人与其他人物“谈话”。舞台表演还意味着物质手段的局限。小说中鸣凤投湖，叙述在三个层次上同时展开。一、外在动作的描述，鸣凤“从觉慧的房里出来”，“一直往花园走去”，“去到她的目的地——湖畔”、“纵身往湖里一跳”；二、叙述者以绝大的篇幅从内在透视点叙述鸣凤的一系列思想活动；三、其间还加入叙述者对场景的描绘：“湖水在黑暗中发光”、“周围是那样地静寂”、“水面在经过剧烈的骚动之后又恢复了平静。只是空气里还弥漫着哀叫的余音，好像整个的花园都在低声哭了。”戏剧改编必须将大量的叙述内容舍弃或转化为间接的暗示。第三个层次的场景描绘只能安排在舞台说明中：暗夜、乌云、雷电、风动竹影、潮光雨声。第二个层次叙述的大量具体的内心活动，只好借助于人物对话隐约地暗示，“湖底下一定清凉得很呢”，“就是死后，我也会想您的”，“我真，真觉着没活够呀！”第一个层次的动作描述变成表示意志的台词，“我要寻死去”、“嗯，我去跳湖”、“我去了”。叙述的高潮在鸣凤跳湖的一刻，而戏剧只到鸣凤从甬道走出，因为跳湖的动作在舞台上无法再现。剧场的禁忌就是戏剧的禁忌。

情节与时空结构不可分离。所谓情节，实际上就是纳入展示或叙述的时空结构的故事。时空结构是文本的基本因素。在小说中，唯一具体的是叙述的话语与转述的人物的话语，时间体现在故事发生的顺序与叙述顺序的关系结构上，空间与人物的非语词性行为都化为抽象的语词符号。戏剧的时间从形式上分析也具有二重性，一是演出的时间，二是情节发生的时间，从戏剧的规范上讲，这两重时间应该在一定程度上保持近似。小说叙述可以预述、回叙、概述、跳越、重复，戏剧则必须将展示的次序与故事的次序相等。这是时间次序上的限制，另外还有时间跨度的限制。在场与

场、幕与幕之间，一定的时间跨度是允许的，但在一场之内，演出的时间与剧情的时间之间，不可能像小说那样有如此大的差异。戏剧的展示性取消了叙述者的调节，时间因素变成动作中自在的过程，另外，空间与时间是连续性的，空间的场景不变，时间也不可能发生跳跃。《家》第一幕是初春的一天从午后到午夜后，剧情与演出时间相差不出十二小时，第二幕与第一幕相隔两年半，时间的跨度是在舞台说明中叙述的。第二幕中第一、二、三景的时间跨度有十几天，但每一景之内，剧情时间却基本等于演出时间。两种时间的近似并不是曹禺的个性，如果说“三一律”是极端化的教条，起码大多数的西方戏剧体现出某种时间的一致性倾向，这或许是戏剧文类的特性。

故事是一个或几个人物在表示时间过程与空间范围两个维面中发生的一系列事件。故事是人物的故事，尽管所谓人物是文本的虚构，或如结构主义者所说，是言语的称谓，人物总是叙事文学与戏剧不可或缺的。《家》从小说到戏剧，人物除了在总数上减少之外，性格结构也有所变化，戏剧中除了少量的独白之外，内心活动的展示只有靠人物间的对话来展示。戏剧的性格化手段，基本上也是展示性的。描述的话语只能出现于舞台说明中。西方有人将舞台说明称为第二文本，这第二文本基本上是叙述者的话语。曹禺《家》的第二文本相当丰富，每个人物第一次出场，或性格有所发展变化时，曹禺就在使用第二文本的叙述，而这些叙述大部分是小说的移植，因为二者的话语形式相同。然而，戏剧的性格化过程，主要还是通过第一文本的语调与动作展示完成的。戏剧家通过不同人物性格之间的对应与对比的结构关系，表现人物的个性。第一幕开场时，四太太王氏与五太太沈氏的性格，通过对觉新婚礼的冷热慢快的不同态度的对比显示出来。在戏剧《家》中，我们甚至可以发现贯穿整部作品的性格结构：克明、克安、克定三兄弟属于一个性格类，共性在于他们都代表着负价值，但三者之

何又形成一种对比关系,克明道貌岸然,克定堕落无耻,各走极端,而克安则处于两极之间。与之对立的一个性格类是觉新、觉民、觉慧三兄弟,他们代表着正价值。在对立的大系统中,三兄弟之间构成性格的对比关系,觉新软弱,觉慧坚强,觉民又介乎于二者之间。小说可以将某个人物突出刻画,语言的叙述成为自由的媒介;戏剧的展示则必须依靠结构关系,不管是对立还是对比,都要求不同人物之间性格差异度的鲜明性。因此,戏剧中的人物性格往往比小说更具有类型化特征。比较而言,小说中克明的性格较为模糊,而到戏剧中,满口仁义孝悌,面目比小说中可憎。这种“改编”是戏剧话语的需要。调节性的叙述因素失去后,戏剧的展示不允许性格轮廓模糊,否则会造成理解中含混的障碍,戏剧中经常使用面具或脸谱,也说明戏剧特有的性格化要求。著名小说家托马斯·曼曾说:“绝非偶然的是,将人物类型化、素描化,失去人物性格多侧面的丰富性的,并不是小说,而是戏剧。戏剧中经常出现诸如‘父亲’、‘爱人’、‘阴谋者’、‘天真汉’、‘滑稽老人’等类型化角色……相对而言,小说只要涉及到人物的内心,都比戏剧更加精确,更加完全,更加细腻,更加深刻。有人认为戏剧是一种三维的艺术,可以塑造名副其实的人物,实际上大谬不然,戏剧提供的只是人物类型或一个侧面,我一直这样认为,叙事文学是文学中唯一全面、立体表现人物性格的艺术。”^①

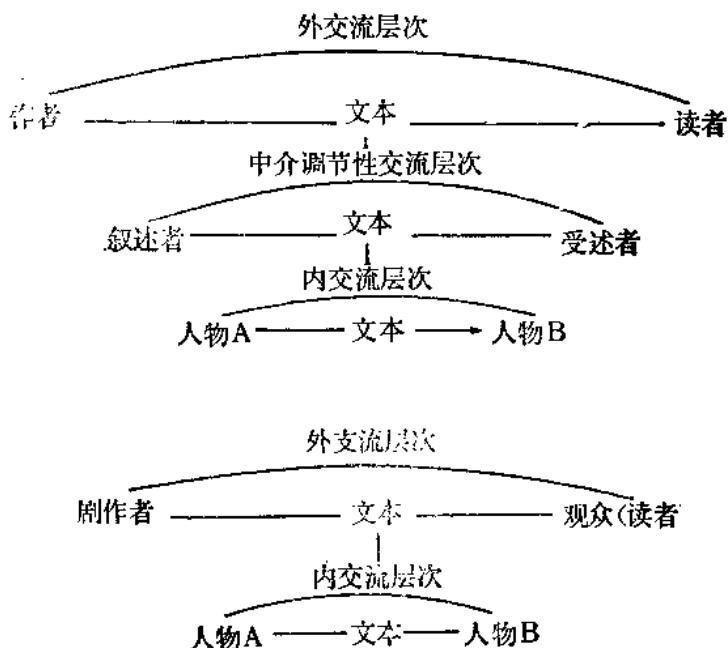
功能决定结构。情节、时空结构、人物性格在话语交流中的功能,决定了不同文类的文本特征。从上述一系列的跨文类比较中,我们发现了一个核心问题,那就是叙述与展示的差异。戏剧与小说在话语模式上的区别归根结底就是展示与叙述的区别。所谓话语,表示一种有说者和听者的语言交流活动。一切叙述与展示的文本都是话语,因为它们都是向听众观众或读者说的,其中包括一般

① Mann, Th. Versuch über das Theater in Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie, Vol. I (Frankfurt, 1938) P. 11.

信息交流的三个最基本的因素：信息发出者、信息、信息接受者。在小说的话语交流模式中，作者与读者之间，具有一个调节性的叙述者，不管这个叙述者是无人称的暗隐的作者，还是有人称的人物叙述者，总之，一个具有调节交流功能的叙述者以一个特定的——全知或局部的——视角为读者编排故事、描述人物的。戏剧文本不再是叙述者的话语，而是人物的话语，叙述者沉默或隐匿在人物背后，人物通过自身的言语与行为展示故事，它假设一切都在发生中，而不是在发生之后的叙述中。小说话语交流模式中，具有六个基本因素，作者、叙述者（包括暗隐的作者与人物叙述者）、人物、信息、受述者（包括暗隐的读者与人物受述者）、读者。作者与读者是现实世界中信息的发送者与接受者。文本的虚构世界中，通过语言结构的还有信息内的交流系统，其主体与受体可以是一个无人称的叙述者与受述者，我们称为暗隐的作者与暗隐的读者，也可以是某个人物，我们称为人物叙述者与人物受述者。小说《家》的文本从总体上讲是暗隐的作者对暗隐的读者的叙述，但有时也安排人物叙述者与受述者出现。文本中几次借用觉慧的日记叙述，此时觉慧就具有了叙述者与人物的双重身份。作者与读者，叙述者与受述者，最后还有人物与人物之间的话语交流，小说的话语交流在三个层次上同时进行：一是纯粹现实时空中作者与读者的外交流层次；二是跨越虚构与真实的叙述者与受述者的中介调节性交流层次；三是纯粹虚构时空中人物的内在交流层次（参见180页上图）。

相对于小说，戏剧的话语交流模式中，明显缺失一个中介调节性的交流层次，戏剧中没有叙述者，也没有相应的受述者（参见180页下图）。

外交流层次处于现实时空中，内交流层次则处于虚构时空中，连接虚实两个世界的中介调节层次与叙述者的沉默一同消失，一系列非语词性的剧场因素，诸如舞美设计、服装化妆、道具灯光等



媒介取代了语言的调节。人物在与人物交谈，观众只是旁听者，对话成为戏剧文本的主导形式，这一点黑格尔说得很清楚：“……全面适用的戏剧形式是对话，只有通过对话，剧中人物才能互相传达自己的性格和目的，既谈到各自的特殊情况，也谈到各自的情致所依据的实体性因素。”^① 中介调节系统中的叙述者退隐之后，戏剧文本成为人物的话语，在两个交流层次之间，中介的因素只剩下时空的连续性与动作的直观效果。

1.2 叙述与展示的话语类型

在各种艺术的理论中，类型概念是理论的逻辑起点，只有明确

^① 《美学》第三卷(下)，第259页。

了一种艺术与另一种艺术的区别，才能确定这种艺术的本质与特征。关于小说，人们提供的概念已不计其数，但万变不离其宗，小说总是“一段讲得好的故事”。那么戏剧呢？最简单的可以说是一段“演得好的故事”。讲故事与演故事从艺术活动的外在形式上看是比较好理解的，但就话语模式而言呢？戏剧与小说写在文本上，话语交流的区别何在？这个问题涉及到戏剧与戏剧学的本质，也关系到我们研究的前提。

展示与叙述，是区分戏剧与小说文类的最基本的概念。所谓叙述，就是讲述一段有头有尾的故事。这其中必须有一位讲述者引导读者的阅读或听众的欣赏。任何叙述中，都不可缺少较为详尽的背景介绍，环境描写、人物性格的刻画以及叙述者的评价。相对而言，戏剧展示一段故事则没有那个叙述者；在舞台，展示借助于直观形象；在文本中，则是故事中人物富于动作性的对话。戏剧不能像小说那样由叙述者娓娓道出来脱去脉，只好在故事中选择最富动作性又相对完整的一个点开头，然后让故事在冲突性的对话中展开。

许多年之后，面对行刑队，奥雷良诺·布恩地亚上校将会回想起，他父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。那时的马贡多是一个有二十户人家的村落，用泥巴和芦苇盖的房屋就排列在一条河边。清澈的河水急急地流过，河心那些光滑、洁白的巨石，宛若史前动物留下的巨大的蛋。这块天地如此之新，许多东西尚未命名，提起它们时还须用手指指点点。……

《百年孤独》的这个开头，是典型的叙述。这是布恩地亚一家七代人及马贡多小镇一百多年生活的故事的开始。首先它是按时间顺序虚构的一段“事”，而且其中有事件的参与者。其次，故事是寓于文

本中的，叙述这段故事的话语是由叙述者讲述(写)出来的。故事中的人物以第三人称出现，那个组织故事、在实际经验中进行交流的叙述者尽管没有在语法上表示出来，却无时不在，无处不在。那个虚构的叙述者正在从容地开始为我们讲叙一段“汇集了不可思议的奇迹和最纯粹的现实生活”^①的故事。“它”有足够的时间与篇幅为读者描绘环境或人物特征，引导读者看到什么，想到什么。《百年孤独》中的“它”一方面始终像一个超然的叙述者，另一方面又在故事时间与叙述时间之间做了夸张性的转换，“它”先讲“许多年之后”，然后再调转叙述顺序，又从许多年之前马孔多初建时写起，“在16世纪，当海盗弗朗西斯·德雷克袭击里奥阿查的时候，乌苏拉·伊瓜朗的曾祖母被警报声和炮弹的轰鸣声吓破了胆……”讲故事的从容、繁复、多角度、多头绪、时空在想象中的随意变异等话语特征，一旦要进入展示性的话语，情形就完全不同了。这也说明为什么许多伟大的小说被改编成戏剧，竟大为逊色。就展示与叙述的两种话语而言，我们首先注意到的差异是，戏剧中再也没有那个从容的、用亲切自信的声音评说千秋的叙述者为我们讲解。几句简单的舞台说明后，人物的对话将我们直接带入冲突性动作，戏剧从一开场就是紧张的、充满危机的。

(艾尔西诺。城堡前的露台。弗兰西斯科立台上守望。勃那多自对面上。)

这是莎士比亚《哈姆莱特》的开场。剧作家并没有为我们描绘那令人压抑的阴晦的气候，中古丹麦腐败的政治生活，也没有为我们剖析那位忧郁的丹麦王子的内心世界，他报父仇的愿望，甚至弗兰西斯科与勃那多上场后我们连这两个人物的身份都不知道，对话就

^① 见1982年10月21日瑞典皇家学院授予加西亚马尔克斯诺贝尔文学奖时的公告。

开始了：

勃那多 那边是谁？

弗兰西斯科 不，你先回答我；站住，告诉我你是什么人。

勃那多 国王万岁！

弗兰西斯科 勃那多吗？

勃那多 正是。

弗兰西斯科 你来得很准时。

勃那多 现在已经打过十二点钟；你去睡吧，弗兰西斯科。

弗兰西斯科 谢谢你来替我；天冷得厉害，我心里也老大不舒服。

勃那多 你守在这儿，一切都很安静吗？

弗兰西斯科 一只小老鼠也不见走动。

勃那多 好，晚安！要是你碰见霍拉旭和马西勒斯，我的守夜的伙伴们，就叫他们赶紧来。

弗兰西斯科 我想我听见了他们的声音。喂，站住！你是谁？

霍拉旭 都是自己人。

一系列的戏剧性动作，就发生在这几句对话之中，两个守夜的卫兵在惊恐之中发现对方，交换暗号之后，知是来换岗的自己人，于是紧张暂时解除了。接下去询问守夜的情况，再次造成紧张感，让人感到某一件具有重大危险的事随时都可能发生，“一只小老鼠也不见走动，”再次消解了紧张情绪。而紧接下去，似乎又有人来的动静，紧张或危机感也再次加强。在此这两位卫兵和观众似乎都已预感到某种严重的危机就要发生了，但它具体是什么，谁也说不清。仅在这十五行对话中，就孕育着这么多动作，而且这些动作不

断地导致危机，虚惊的背后，一定会有真正的危险事件发生，卫兵的警惕是超乎寻常的，对危机的预感和恐惧也是超乎寻常的，弗兰西斯科说“不舒服”，勃那多一来就问“一切都很安静吗”，这说明他担心或预感到危机，他催伙伴们赶紧来，也暗示出他被某种莫名的危机威胁着，害怕孤独。在这段对话中，曾有三三次冲突性的回合，第一次是1—7行；第二次是8—11行；第三次是12—15行，三个回合每一次都由挑战性的发问开始，由解除怀疑与恐惧的回答结束。

莎士比亚的天才恰在于用语词的相互作用表现戏剧性的动作。城堡、寒冷的冬夜，守夜的士兵弗兰西斯科在城堡上来回走动，瑟缩着，吐着寒气，突然，另一个人影从深暗处走过来，弗兰西斯科一惊、追问暗号，在回答的同时，人影走近了，是来换岗的士兵勃那多，第一次虚惊过去……这需要许多篇幅叙述的情节，通过几句富于动作性的对话都能表现出来。在戏剧中，台词就是动作，甚至具体的表演与道具，也都能从台词的暗示中想象出来。这就是所谓的展示性话语，没有叙述的描绘与介绍，直接进入剑拔弩张的冲突境界，而且每一句台词都具有行为性与视觉形象的意义。

叙述与展示的话语形式，是小说与戏剧文类特征的标志。叙述讲述故事而展示通过对话再现动作，这是第一层区别。其次，叙述总是要求周全、细致，不计其长；而展示则简洁、直入冲突，具有视觉效果与动作性。再次，叙述是叙述者的叙述，叙述者出面调节虚构故事的世界与读者、听众的现实世界的时空关系，而戏剧要求观众与读者直接面对一个富于动作性的形象世界。最后，叙述总是对过去事情的叙述，因此叙述总是在两重时间之间进行，一是叙述与阅读的时间，一是故事发生的时间；而展示的一切都正在发生。所以西方学者指出，小说是过去时的，而戏剧是现在进行时的。戏剧与小说需要两种不同的天赋，前一种创造了索福克勒斯、关汉卿、莎士比亚、易卜生、奥尼尔；后一种创造了曹雪芹，陀斯妥也夫斯基、列夫·托尔斯泰、卡夫卡、普鲁斯特、乔伊斯与福克

纳。正是因为戏剧与小说分别属于两种文类,展示与叙述两种话语模式,才使从小说到戏剧的改编必须做大的改动,才使戏剧有其独特的艺术魅力,冲突、危机、高潮,一切富于动作性的场景都自然而然地展示在观众面前,这是一个更富于精神与意志的世界,一切都正在发生,活生生的,客观的,但又富于激情的。戏剧将人类经验中最有刺激性的方面与时刻再现在剧场中,一方面让人物展示人的意志的潜能与命运的力量;另一方面又让观众在自觉的状态中独立判断、思考。戏剧展示的直观形式最能创造感情的激动,最能体现叩碎沉寂的充满灵性的语言的魔力。只有在戏剧中,语言才回复到原初的声音,开始了神秘的精神的对话。如果没有这一些类型的特征与魅力,戏剧岂不又要面对莱辛提出的那种尴尬局面?

如果我只想以自己的作品及其演出,引起任何一个人坐在他自己家中的一个角落里阅读一篇好的故事也能引起的那样一些感情活动,何必还要辛辛苦苦地研究戏剧形式呢?何必还要建造剧院,把男男女女都化了装,折磨他们的记忆力,把全城人都邀请到一处来呢?”^①

1.3 史诗、悲剧

叙述与展示区分了小说与戏剧文类的话语特征。这两个基本概念同时也是西方戏剧理论的逻辑起点。从话语角度上看,戏剧产生于史诗,而小说也是史诗的分支。戏剧区分于史诗的过程,是戏剧文类自觉的过程,在西方戏剧学史上,这种文类区分一直是戏剧理论的潜意识,任何关于戏剧本质的思考,都是以此类型概念为前提的。概念是历史的化石。西方戏剧理论,从亚里士多德到今天,主导性的思维线索都是在展示与叙述的类型概念前提下进行的。不知道一事物与另一事物之间的区别,也就不知道该事物

^① 《汉堡剧评》,第407页。

的本质，这是逻辑思维最基本的原则。从西方理论系统看，戏剧文本的话语形式脱胎于史诗，不论东西，概莫能外。梵剧的文本形式是印度古代梵文史诗的流变，中国古代戏曲也源于唐宋时期的讲唱文学。展示的话语形式来源于叙述，这是历史的过程。

从叙述到展示，其间有传承的线索，亦有文类分立的界限。共时的小说与戏剧文类差异的逻辑起点，同时也是历时的戏剧文学脱离一般叙事文学的历史的起点。

西方戏剧的文类自觉，早在古希腊时代就开始了。柏拉图写作《理想国》时，古希腊戏剧创作的黄金时代已经过了。《理想国》第三卷提出过两种叙述形式，一种是间接性的“单纯叙述”，“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是他”。^①诗人作为叙述主体，始终处于故事之外。另一种是所谓的“摹仿叙述”，叙述主体进入情节，虚拟为故事中的当事人，其极端形式是“把对话中间所插进的诗人的话完全勾消去了，只剩下对话”。^②单纯叙述的代表是合唱队的颂歌，摹仿叙述的代表是悲剧，而史诗则将“摹仿和单纯叙述掺杂在一起”。^③如果按柏拉图的分类，史诗“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”^④；那么古希腊悲剧中亦有歌队咏唱，也不能说纯粹就是摹仿叙述，在古希腊时代，悲剧仍没有完全脱离史诗的话语形态。

亚里士多德将史诗与悲剧的区别当作他《诗学》的逻辑前提来处理。对于一位信仰逻辑与分类的哲学家来说，文类基本概念的界定，是系统性思考的前提。

亚里士多德认为悲剧的摹仿方式主要是对话，“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。”^⑤在《诗学》第六章给悲剧下的定义中，他明确指出悲剧的“摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法”。^⑥柏拉

①②③④ 《柏拉图文艺对话录》，第48、50、54页。

⑤⑥ 《诗学·诗艺》，第14、19页。

图用“叙述”作种概念，进而区分单纯、摹仿、混合叙述的三种文类，这是因为柏拉图偏护诗。亚里士多德认为悲剧高于史诗，摹仿是种概念，史诗是叙述的摹仿，而悲剧则是“借人物动作”的摹仿。

如果我们轻率地理解亚里士多德的文类概念，就会以为这是某种不言自明的现象。史诗用语言讲述一个故事，而悲剧则是在舞台上用动作表演一段故事。如果仅仅是这番道理的话，除了历史渊源的陈述之外，逻辑上的比较就显得有些不伦不类。史诗诗人在朗诵史诗时也会有动作的摹仿，犹如中国传统曲艺中的说与表，而戏剧中的人物也同样用语言叙述。如果史诗与悲剧之间的区别仅在于表演与叙述，那么进一步的论述就没有必要了。可是亚里士多德在《诗学》中反复比较史诗与悲剧，并将其作为一对相互否定的概念。我认为亚里士多德理解的二者的区分，不仅仅是表演与叙述的区分，还有更深刻的文本话语形式的区分。

史诗的叙述者与听众处于一个共同的现实时空中，而叙述的故事的时空，则在此之外。他们都作为局外人，一个在讲，一群在听，讲叙者明确表示自己在讲一段虚构故事：“我要说的是阿克琉斯的愤怒”，听众也清楚地意识到他在听一位诗人的叙述。这是史诗交流的话语环境。然而，叙述可以讲述一段事件，描述某处场景，亦可以叙述一段话语，设想荷马转述一段对话的情景：“老头儿，你別再在这些楼船边逗留，让我逮住你……”这种转述对于听者，很容易造成某种幻化效果，叙述者成为人物，叙述主体成为所叙述的话语的主体，荷马变成克律塞斯，阿伽门农，诗人成为演员。这是代言体戏剧的萌芽。

用语言摹仿事件的时候，语言的主体是事件外的叙述者，用语言摹仿语言的时候，叙述者跟人物的功能就分不清了，因为主体的语言就是主体的身份。柏拉图的保守主义体现在他要维护话语类型的纯洁性企图上。他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他自己的话：“这样便不会再有摹

仿，而只有纯粹的叙述。”^① 柏拉图并不是否定一切诗，而只是反对“再现”或“摹仿”的诗，尤其是悲剧，原因正在于此。亚里士多德反其道而用之，推崇悲剧甚于史诗，在话语形式上，他理解的摹仿恰恰就是摹仿人物的话语，使摹仿者同一于人物，让观众于幻觉中产生同情，净化自己的情感。这是他理解的叙述与摹仿，史诗与悲剧的文类话语区分所在。

悲剧将叙述故事的话语变成叙述话语的话语，叙述者一旦认同于人物，文本就不再是叙述，而是展示了。剧中人物在进行对话，中介调节系统中的叙述者沉默了。在亚里士多德《诗学》勾划的戏剧模式中，观众面前出现的都是虚拟的剧中人物，他们在对话，在虚构的时空中交流。舞台是一个世界，观众席又是另外一个世界，虚实之间，叙述的中介没有了，直观形象是唯一的调节媒介，创造了剧场的时空连续体。

从话语形态上看，戏剧与史诗的文类区分在于展示与叙述，其中叙述者的出入是关键。史诗中的“我”是诗人的化身，作为目击者或知情人，并不参与故事，在叙述学中，我们称其为叙述者，它连接了现实与虚构两个交流系统。诗人与听众直接对话，分别构成交流的主体与受体，人物间的对话则发生在虚构中。悲剧中演员扮演角色，人物与人物对话，并不与台下的观众直接交流，故事在台上发生，观众在台下旁观，两个世界除了接受者移情的交流外，没有实在的话语联系。亚里士多德史诗与悲剧的范畴对立，实际上也是以叙述与展示的话语类型区分为基础的。悲剧摹仿的是话语本身，话语也是动作。

在叙述与展示的文类规范之间，我们发现戏剧话语的历史与逻辑起点。古希腊的戏剧文本诞生于史诗，谁也无法低估传统在文类演变、转化过程中的典范力量。古希腊的戏剧不仅在母题上承继史诗，在文本形式上，也体现着转型过程中叙述的遗迹。在

^① 《柏拉图文艺对话录》，第49页。

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。史诗朗诵有说有表，已具有悲剧因素。而悲剧中大量的歌队叙述，又是史诗因素。相对于后代的西方戏剧而言，古希腊悲剧几乎是一种叙述与展示的综合体。在人的思维模式中，是什么的概念经常意味着从何处来，定义往往是发生意义上的。当柏拉图、亚里士多德这些理论先驱们试图诠释戏剧的文类概念是，他们首先思考的是戏剧的渊源，其次才是戏剧的文类个性。

1.4 讲唱文学：戏曲

戏剧不是史诗，这是文类自觉的标志。逻辑范畴内一个概念同时意味着它的否定。在中国戏剧史上，戏曲文类的自觉没有西方那么明确，戏曲文本本身，也往往掺杂着叙述与展示的二元因素。西方文化传统注重分析与区别，中国则注重综合与联系，民族思维习惯也反映在戏剧观念中。西方戏剧一直试图确立明确的文类区别，而且对文类的纯洁性比较敏感。中国古代似乎更注重文类变异中的传承关系，所谓“词为诗余，曲为词余”之说终古不绝。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。“唐有传奇、宋有戏曲、唱赚、词说、金有院本、杂剧——其实一也。”^①王骥德《曲律》中透露出某种文类区分意识，但也失于含混，他说：“即金章宗时，董解元所为《西厢记》，亦第是一人倚弦索以唱，而言以说白。至元而始有剧戏，如今之所搬演者。”^②从董西厢到王西厢，文类已经过质的分化、演变。从话语交流形式上看，诸宫调仍是叙述体，而杂剧则以展示为主了，前者属于曲艺类的说唱文学，后者是戏曲类的戏剧。讲唱文学类似于西方的史诗，是一种叙述文类，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

① 陶宗仪：《辍耕录》。

② 《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》，第四卷，第150页。

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”。然而，这种文类的偏移也仍是史诗或叙事文学之内的，曲艺与戏剧之间，仍有明确的文类界限，戏曲毕竟是代言体制，话语的主体是故事的当事人。戏曲史的事实是存在的，只是没有突现于批评视野内，理论对戏曲的文类个性强调不充分，反过来也影响了戏曲综合叙述与展示因素的独特话语模式。

钟嗣成《录鬼簿》将董解元尊为“前辈名公第一人”，“以其创始，故列诸首”。这种评价的根据是一本《西厢记诸宫调》。历史上常将“董西厢”与“王西厢”并提，诸宫调与元杂剧并提，他们在故事情节与局部手法上自然是有一定的传承关系，但话语形式却完全属于两个文类，一为以叙述为主导因素的讲唱文学，一为以展示为主导因素的戏剧。王西厢第一折开场，正末扮张生自报家门，“小生姓张，名珙，字君端，本贯西洛人也。”一段第一人称的道白之后，紧接着的曲辞依旧是第一人称的语式：“游艺中原，脚跟无线，如蓬转。望眼连天，日近长安远……向诗书经传，蠹鱼仍不出费钻研……”从文本上看，这一段话语的主体是故事的参与者，亦即虚构剧情中的人物，他在讲自己的故事，眼中所见，心中所想。与之相比较，董西厢的相应情节则是靠史诗性叙述表达的，叙述主体诗人处于情节之外，话语形式是第三人称的，“西洛张生多俊雅，不在古人之下。苦爱诗书，素闲琴画。德行文章没包弹，绰有赋名诗价。选甚嘲风咏月，擘阮分茶！”同一段故事却有不同话语形式，话语的主体不同，语式不同，交流的方式也不同，前者是戏剧性的，后者是史诗或讲唱文学性的。

然而，这只是粗略的划分，如果仔细计较，张生上场后的这段唱白，话语形式似乎仍不是纯粹展示的。一方面张生是剧中人物，他的话语属于虚构剧情之中的；另一方面，他的话语的意向的接受者却不是剧情中的某些人物，而是外交流系统中的观众。他具有

双重身份，一是展示性话语中的人物，二是叙述话语中的叙述者，在功能上，他甚至类似于小说中的人物叙述者，向观众直接介绍自己的身份、现状，从身世、交游、情志到眼下的感触。纯粹展示性的话语形式是没有叙述者的，对话的主体与受体都是剧中人物，内外两个交流层次没有直接的联系，观众是旁听旁观者。

中国戏曲总是将叙述因素与展示因素掺杂在一起，尽管展示是主导性功能，叙述因素仍占相当的比例，元杂剧、南戏如此，明清传奇亦如此，这个问题在本书第一章中已有过专门论述。如果说以《西厢记》为代表的杂剧只是中国戏剧发展的早期形式，仍去一般讲唱文学不远，那么，八百年后的京剧以及其他一些地方剧种，话语体制基本上变化不大，叙述因素仍占相当的比例。戏曲是一段完整的故事，与其说是演，不如说是配以舞蹈动作的讲唱说表，因为戏曲中的相当部分的内容是由“人物叙述者”直接向观众道来的。戏曲具有一种综合性的话语模式，兼容叙述因素与展示因素。在中国审美传统看来，尽管词异于诗，曲异于词，道迥不侔，但差异主要是修辞意义上的，文白雅俗之间的。至于文类的话语模式，重传承甚于分立的中国传统一直关注不够，似乎从一种文体到另一种文体之间的传承要重于转掇与变异。观念性的思维惯例影响着艺术创造的过程，中国戏曲尽管代言化了，却始终没有摆脱讲唱文学的叙述，不过是用代言方式叙述。

讲唱文学在故事情节、时空结构、人物塑造等方面，均有一定的自由，前后几千年，天上人间，叙述的调节可以随意安排故事与文本之间的年月次序关系，调度空间场景。叙述的体制为讲唱文学提供了叙述的自由，展示的体制却没有为中国戏曲立下文类规范的限制。与西方戏剧，尤其是近代现代戏剧相比，中国戏曲享有叙述结构的开放与自由，诸如时空的自由，故事的开放史诗结构，人物的独白，自报家门等等，这方面的特色早已为理论家们注意到了。文类只是一个理解与诠释的范畴，其中并不包含价值意

义。中西戏剧在文类上显示出的不同态度，是两种戏剧观的反映。

2 文类的互渗：戏剧展示性规范及其偏移

迄今为止，我们一直在规范意义上讨论叙述与展示的话语体制。如果从纯粹的文类秩序意义上讲，展示性的戏剧由于调节性交流层次的缺失，应该杜绝内外两个交流系统之间一切直接形式的话语交流，使戏剧文本在形态上成为脱离作者与接受者的自足的文本，犹如西方某些戏剧家与批评家所理想的那种“纯粹自足的戏剧”：

戏剧只有在作为整体的时候才属于作者，作者与戏剧之间的联系并不构成戏剧作品存在的基本因素。对于观众，戏剧亦表现出相同的独立绝对的本质。戏剧中人物的言语并不是对观众讲的，同样也不是作者讲的。^①

松迪所谓纯粹自足的戏剧只能是一种理想，是现实主义戏剧力图在“第四堵墙”内创造的艺术神话。实际上纯粹的类型是很难找到的，亚里士多德之后的西方戏剧史中，史诗因素仍然不断地渗入戏剧文类。规范难免偏移，说得绝对一些，规范化的历史同时也是文类偏移的历史，文类只是一个相对的尺度，而且是在历史中不断变异的。文类互渗的现象不仅在中国，在重文类意识的西方也相当普遍。西方中世纪的戏剧就类似于中国戏曲的话语形式，是一种适合于朗诵的叙述体，其中明显可见塞内加案头剧的遗风。更令人奇怪的是，但丁将自己写的长篇叙事诗竟命名为《神的喜剧》^②，而且

① Szondi, P. "Theorie des Modernen Dramas" (Frankfurt, 1956) P. 15.

② 《神曲》的原意为“神的喜剧”。

提出了一个令现代人很难理解的理由，

从内容来看，它以恐怖和丑恶开始，如同地狱；而它又以大团圆的欢乐结尾，宛若天堂。从语言风格来看，它通俗自然，完全是庶民的语言，简直就像妇女在交谈。这种作品被称为喜剧，其原因是显而易见的。^①

但丁的时代仍是中世纪后期，可到文艺复兴时，莎士比亚的剧作中还有大量的“史诗因素”。“开场白”或“致辞人”的惯例性手法不论，就连某些人物，也具有“叙述者”的功能。例如在《李尔王》中，弄人与后来变成“汤姆”的爱德加，在剧情整体中都有超越的叙述功能。甚至李尔在后半部戏中，也有人物与叙述者的双重身份，在感情方面，他是被情欲与命运捉弄的人物；在理智方面，他又是清醒的叙述者。执着于严格的文类概念总会令人感到失望。出于古典主义理想，歌德与席勒都曾试图明确戏剧与史诗的文类，但他们的努力却不尽人意，席勒曾写信对歌德说：

你目前进行的区分和澄清这两种类型的工作无疑有着极其重大的意义。可是，你会像我一样地认识到，要将一部艺术作品中一切不属于作品类型的外来成分剔除干净，就必须将与之有密切关系的成分全部保留。然而，正是这一点，我们目前无法做到。既然我们不能一一陈具分别与这两种类型有关的所有的条件，我们就不得不把它们混同起来。^②

叙述与展示的文类区分，只是一般原则上的，没有这个原则，戏剧

① 《比较文学译文集》，北京大学出版社1982年版，第50页。

② 《比较文学译文集》，第45—46页。

不能区别于史诗或小说，戏剧作为一门艺术也就不足以成立。同时，任何原则都难免例外，文类的区别不是从“纯粹”意义上理解的，而是指从整体上看叙述因素与展示因素在两种文本中的功能的主次轻重。中西戏剧史一方面为我们提供了戏剧与叙事文学文类走向分立的总的潮流；另一方面也不时地为我们出示一两例例外的情况，甚至常常提防我们对文类勿做教条的理解。19世纪现实主义戏剧将展示原则发展到极端之后，20世纪初就出现了“反传统”的布莱希特。说到布莱希特，他提出的最让人震惊或最令人鼓舞的理论就是，让戏剧回到史诗，在展示性的戏剧中再次毫不隐讳地引进叙述因素。

20世纪是动摇传统的世纪。背叛、革命、标新立异，是20世纪艺术的特征。在戏剧界，布莱希特是开风气之先者之一，文类互渗、戏剧叙述化又是戏剧的反叛与创新的方面之一。戏剧如此，小说亦如此，文类的互渗好像是对应的。史诗传统的小说是纯粹叙述的艺术，20世纪的小说首先反对的就是所谓的权威的叙述。克林斯·布鲁克斯指出，现代小说中“一种普遍的倾向就是回归戏剧，强调直接的展示，以取代特殊叙述者的调节性叙述”。^①60年代韦恩·布斯在《小说修辞学》中专门论述了现代小说叙事话语的这种变化。小说家们越来越热衷于将自己隐藏起来，客观地将故事展示在观众面前，达到一种戏剧效果。让故事展示自身，似乎是西方现代小说家的一种普遍的理想。“在福楼拜之后，许多作家和批评家已经接受这种观点，即认为“客观的”“非个人的”或“戏剧式的叙述方式，较之作家或其可靠叙述者直接出面的叙述方式，自然地要优越。”^②与巴金的《家》出版相差不到一年，福克纳推出他的《喧嚣与骚动》，这部据说是能够代表20世纪小说艺术成就的作品，就

① William K Wimsatt, Jr. and Cleanth Brooks: *Literary Criticism: A Short History* (New York: Alfred A. Knopf, 1959) P. 684.

② 韦恩·布斯:《小说修辞学》，广西人民出版社1987年版，第10页。

是一部以戏剧的展示手法结构的小说。历史总有许多巧合。当中国作家们正在尝试西方传统的权威叙述手法创作反映新的时代精神的小说的时候,西方小说家却已对这种史诗技法厌烦了,他们在尝试将戏剧的展示因素置于小说结构中,追求跨文类的综合的艺术效果。《喧嚣与骚动》是由三个人物的独白与最后一部分作者的叙述构成。就前三部分,班吉、昆丁、杰生的独白而言,小说完全具备了戏剧性效果。每一个人的独白都是充分个性化的,以自己特有的视界观察世界,提供了局部的内容。班吉是个白痴,他的世界是一个白痴眼中的世界,昆丁是位敏感而又心灵变态的大学生,同一件事在他看来,就与弟弟班吉不一样。杰生又提供了另外一种视界。三兄弟的独白由三种文体构成,反映了三个独白者的态度与处境。而剧作最后貌似全知的叙述,又没有为前面三人的独白提供整体性的叙述结构,这部作品在总体上具有戏剧效果,叙述者沉默以后,有人认为这部小说像个谜。有趣的是,当小说家们尝试戏剧的展示手法的同时,戏剧家们却对小说或史诗的叙述感兴趣。布莱希特提出“史诗剧”时,也是20年代末。

在中西戏剧史上,戏剧话语中的叙述因素时消时长,中国戏曲八百年不离叙述不言,西方戏剧尽管直到19世纪一直试图避免叙述因素,但到20世纪,布莱希特却提出“史诗剧”或“叙事剧”。叙述与展示是戏剧话语的两种基本冲动,或者说是主导性构型力量,在形式上类同于尼采的“酒神精神”与“日神精神”。戏剧文本产生于叙事文学,戏剧文类诞生之后,叙事文学的基因也随之遗传过来。因此,叙述与展示,不仅是小说与戏剧文类划分的界碑,同时也是戏剧中不同风格类型或传统比较的根据。在西方或中国戏剧传统之内,中西戏剧两种戏剧传统之间,文本中叙述与展示因素的比例的差异,经常成为衡量不同戏剧风格与传统的尺度。相对于西方戏剧传统而言,中国戏曲是叙述性的或史诗结构的,在西方戏剧传统之内,也存在着“戏剧的”与“史诗的”两种话语模式。

在西方诗学史上,戏剧中的叙述问题,通常是在“史诗”概念讨论下进行的。歌德与席勒 1797 年提出,一部戏剧作品的史诗性在于其“各组成部分”相互独立,史诗性的戏剧各场与结局之间的关系,比场与场之间的关系更为重要。歌德与席勒关于史诗性戏剧的论述,不仅为布莱希特的史诗剧提供了理论渊源,也可以用来说明中国古典戏曲的情节结构。戏曲的不同场段可以拿出来单独上演,各场之间相互独立正是戏曲的一大特色。歌德与席勒从情节与结局之间的关系上提出史诗性问题,黑格尔则从戏剧情境的一致性核心上提出史诗问题。黑格尔认为,史诗性的戏剧场面较大,不失细节描绘,力求在舞台上表现现实的全景与细节,广阔的时空结构与众多的人物,这就丧失了戏剧的一致性。实际上黑格尔的思想中隐藏着“三一律”的影响,而“三一律”的渊源又可以追到亚里士多德那里。史诗性的一切特点,都是由戏剧话语中的叙述因素造成的。史诗性的戏剧中保留了由叙述者构成的中介调节性的交流层次,于是多头绪、多人物、多场次,自由开放的时空都可以纳入整体的叙述秩序中,戏剧一边展示,一边叙述。

史诗性戏剧是西方戏剧诗学中的一个重要问题,但却不是创作史上的普遍现象或主流。索福克勒斯被亚里士多德推为古希腊戏剧的典范,从话语形态角度看,他对西方戏剧最大的贡献在于发展了展示性因素。他一方面将演员增加到三个,使展示性的对话得以发挥更大的功能;另一方面,他相对削弱了歌队的功能,并使歌队从纯粹调节性交流层次的叙述者变为具有双重身份的人物叙述者。歌队既代表某种权威超越故事,又参与故事。从埃斯库罗斯到索福克勒斯,西方戏剧话语形态的发展方向似乎已经决定了。从古希腊到古罗马,诗体歌辞的衰微是戏剧文本演变的一个重要特征。文艺复兴时,歌队却没有在戏剧文本中复兴。近代戏剧中的独白从某种意义上说是歌队功能的变异,到 19 世纪佳构剧与现实主义戏剧中,独白、旁白又大大减少。西方戏剧史上很长一

段时间内,叙述的因素在文本中不断淘汰,似乎已成为一种传统的趋向。19世纪末自足戏剧的思潮并不是一种偶然现象,而是体现着必然性的传统的终结。文类的规范是在历史中逐步确立的。戏剧作为展示的艺术,叙述者的沉默使它成为一种相对于其他文类都更难运用的形式,它不仅要求情节的相对一致性,还有时空的集中。

文类概念确立的同时,已经包含着自否定的因素,艺术史是在不断地符码化与解符码的运动中发展的。19世纪完成了一种规范或模式,紧随着20世纪就出现了否定的冲动。有趣的是,文类互渗是双方面的,而且几乎是同时进行的。从福楼拜、亨利·詹姆斯到乔伊斯、福克纳、海明威,当小说家们从戏剧中引入展示因素,试图将小说从叙述者的视界中解放出来的时候,西方戏剧也相应出现了找回史诗的冲动。对20世纪西方戏剧影响最大的理论就是布莱希特提出的“史诗剧”。从传统意义上说,背叛往往就是创造,当人们将展示作为戏剧话语的一种理所当然的规范的时候,布莱希特却要将史诗请回剧场,在戏剧文本中重新加入叙述因素。

“舞台开始了叙述。丢掉第四堵墙的同时,却增添了叙述者。”^①从历时角度看,布莱希特的史诗剧是历史的回归,回归到前亚里士多德时代,从共时模式上看,布莱希特在尝试一种跨文类的戏剧。

“史诗剧”又可译为“叙事剧”。在所有的问題中,布莱希特挑出一个“叙述”来反叛亚里士多德《诗学》奠定的西方戏剧传统,分明可见“叙述”这个词中,包含着对西方戏剧传统模式的真正威胁。在亚里士多德《诗学》的基本概念中,悲剧就是非史诗。布莱希特要建立“非亚里士多德体系”的史诗剧,实际上就是让演员脱离虚构剧情,变成诗人一样的叙述者,“直接向观众讲话”,在“表演中叙述

^① 《布莱希特论戏剧》,第69页。

一件事”。^① 在《四川好人》中，一个演员突然超出自己的角色，向观众解释该剧没有结局，请观众自己在困境中选择。《高加索灰阑记》又安排了一位“歌手”，其文本功能完全类似于古希腊的歌队，是一位超越剧情的叙述者。同样的叙述功能还见于《三角钱歌剧》中的“所罗门之歌”以及《大胆妈妈和她的孩子们》中厨师与大胆妈妈的歌唱。值得注意的是厨师的歌唱，在乞丐行乞的背景下，厨师的作为与他歌词的意义形成反讽。在厨师这一角色身上，有双重身份，一是道德的体现者歌手，一是剧情中普通的人物。同时，大胆妈妈的歌词与她的作为也形成反讽，一方面她在歌中表明一切无私与高尚的行为都是无意义的，另一方面她在剧情中又不忍抛弃哑女。一个演员具有双重角色身份，内交流层次中的人物与调节性交流层次中的叙述者即歌者。布莱希特本人谈到《三角钱歌剧》时曾说，“演员在唱歌时就改变了他的功能”。^② 演员的二重功能就是叙述与展示的功能。古希腊悲剧中参与动作的歌队，也具有二重功能。布莱希特复活了叙述因素的同时，也复活了埃斯库罗斯时代的戏剧。

从话语形态上看，史诗结构的戏剧不外就是在戏剧文本中保留了调节性的叙述者，不管这个叙述者是纯属于调节性交流层次的，还是跨越内交流层次与调节层次的具有双重身份的角色。布莱希特在否定西方展示性戏剧传统的同时，对中国戏曲赞叹不已。当然，他注意的更多的是中国戏曲表演的“陌生化”效果，但是，有什么样的文本才能有什么样的演出，现实主义的表演体系必须建立在易卜生、左拉、契诃夫、萧伯纳的剧本上，而中国戏曲的表演系统也是由独特的史诗结构的戏曲文本决定的。一个演员一旦与他的角色保持一定的距离，在台上咏唱，那么他就具有了叙述者的功能。在布莱希特那里，中西戏剧找到其现代的交汇点，开通了

① 《布莱希特论戏剧》，第84页。

② 《布莱希特论戏剧》，第336页。

从类同到利用的可能性途径。

中国戏曲是史诗结构的戏剧的典型，叙述因素不但在文本与演出中保留，而且得到充分的利用。首先是剧作家作为叙述者，惯例性地出现于戏曲中。戏曲开场，总有一个非剧中角色的演员上场念一两首词，表明作者的意趣，略述剧情大意，例如《琵琶记》“（末上白）[水调歌头]秋灯明翠幕，夜案览芸编。今来古往，其间故事几多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，琐碎不堪观。正是，不关风化体，纵好也徒然……[题目]极富极贵牛丞相，施仁施义张广才，有贞有烈赵真女，全忠全孝蔡伯喈。”每场都有上场诗，还有下场白，题目正名，这都是剧作家作为叙述者的话语。其次，剧中人物也常常具有双重身份，展示的人物与叙述的叙述者。人物上场，总要自报家门，姓甚名甚，家世如何，目前正要干什么，这种叙述几乎成为俗套，诸如“小生书剑飘零”之类。最后，非语词的某些表演惯例，如打背躬等，也是史诗的叙述因素，因为演员与角色之间，拉开了一定的距离，作为叙述者的演员在评述角色。丑角上场的自嘲不仅在中国戏曲中有，莎士比亚戏剧中也不乏其例。麦克白夫人用“残忍的”、“凶恶的”、“狠毒的”等词形容自己的杀人意图与行为（一幕五场）；伊阿古筹划谋杀奥瑟罗的阴谋之后说“主意有了，可还没成熟；临到下手，阴谋才露出它的面目”（二幕一场），克劳狄斯则旁白：“涂脂抹粉的娼妇的脸，还不及掩盖在虚伪的言辞后面的我的行为更丑恶”（三幕一场）。

模式化的逻辑类型，同时也是在时间过程中演变的历史范畴。如果说西方戏剧从古希腊到19世纪的发展体现出一种一致性的倾向——戏剧文类的自觉使戏剧不断摆脱史诗遗留的叙述因素，那么，20世纪的西方戏剧发展的一个重大特色，就是超越文类的严格规范，复活史诗的叙述因素，这一趋势在某种程度上暗合了中国戏曲的话语传统。

第八章 剧本与剧场：戏剧的概念 及其研究的观念与方法

迄今为止，我们的比较研究一直以戏剧文学为基础，即使论及表演动作与剧场，也是从文本的话语形式角度上谈的。这就迫使我们不得不回答一系列原则性的问题：诸如戏剧文学在戏剧中的功能，戏剧文学与剧场艺术之间的关系，以及戏剧文学研究的合理与有效性问题。

1 争端与辨析

20 世纪以前的西方戏剧理论，主要是戏剧文学的理论。20 世纪以来，不论这种观念还是这种研究，都面临着挑战。戏剧理论的重点发生了偏移，从剧本中心转向剧场中心，随之理论家与艺术家们便提出了一系列的疑问，向传统的戏剧文学发难。

著名戏剧理论家克莱顿·汉密尔顿在其写于本世纪初的著作《戏剧理论》中提出，戏剧是由演员在观众面前演的一段故事。但仅有故事仍不能区分戏剧与文学，因此，必须强调戏剧是在剧场中上演的。在这一前提之下，他认为戏剧艺术中的主导因素是表演而不是文学。伟大的戏剧往往具有伟大的文学性，文采斐然、风格鲜明且富于诗意的对话亦是戏剧成功的因素之一。然而，将戏剧文学夸大为戏剧艺术的核心，并不合理。究其历史原因，大概首先是，由于戏剧审美的期待视野与形式风格的演变，有些曾经

轰动剧场的作品已不适宜于上演，只能当作文学作品来读。埃斯库罗斯的剧作两千五百年前是在古希腊剧场中一再获奖的，但现在只能当诗读，文学性犹在，戏剧性已不存。其次，戏剧诸种艺术因素中，只有文学因素是固定持久的，我们接触历史上的戏剧总是通过记载或印刷的文字符号，戏剧文学成为戏剧研究可靠的根据。剧场演出的生命只在散场之前，演出录相录音，只是本世纪以来的事。最后，尽管戏剧史诠释的对象永远是剧本文学，但历史事实表明，优秀的剧本往往不能决定优秀的戏剧。某些具有较高价值的剧本，演出效果却令人失望；相反，某些戏剧在剧场演出时掌声雷动，但其剧本的文学性却不高，台词缺乏文采，读起来枯燥无味。剧场的观众是看戏，而不是听戏，他们不管戏文如何，甚至有些教养良好的观众到剧终连该剧的台词是诗体还是素体都说不清。莎士比亚某些剧作的文学价值无可争议，但上演的运气却不佳，而许多名不见经传的小剧作家在剧场的得意几令大师羡慕。莫里哀是位了不起的戏剧家，他的台词朗朗上口，可他不是诗人，也谈不上文学风格，若就诗才而言，他还远远赶不上其同时代的凯南(Keynand)。王尔德语出幽默机智，但从戏剧角度看，他的喜剧要大大逊色于康格利夫与谢立丹。

汉密尔顿所说的从戏剧角度看大概等同于从剧场角度看。尽管他没有明说，但意思已经到了：剧本在戏剧诸因素中，只起到次要作用，剧场是衡量戏剧的尺度，文学性并不是毫无价值，只是没有主要价值。他一再强调戏剧可以根本无台词，如哑剧；或者台词是非文学性的，如意大利即兴喜剧。戏剧无剧本一样成功，优秀的戏剧用外语演出，一样有魅力。

汉密尔顿的观点可谓是20世纪剧场中心理论的一个典型。剧场里十分钟的掌声似乎比文本上几千年的盛名更令人向往，这或许也是现代实用主义价值观的一部分。

就西方戏剧传统而言，剧场中心论具有反叛意义。东方戏剧

批评史上几部主要的论著，诸如印度的《舞论》、日本的《风姿花传》，还都是以表演为主的，西方从古希腊到19世纪，在各种戏剧理论中，戏剧文学一直被认为是戏剧的主导因素。亚里士多德在“诗学”范畴里论悲剧，将悲剧当作“只用语言来摹仿”的诗中的一类，并以戏剧剧本为基础讨论戏剧问题。亚里士多德的理论与方法预示了后世戏剧文学作为戏剧尺度的观念。尽管亚里士多德提出的悲剧的六因素也包括“言词”与“形象”，但他又说表演的言词“属于演说艺术与这门艺术的专家的研究范围”，“不属于诗的艺术”，无须赘述。“形象固然能吸引人，却最缺乏艺术性，跟诗的艺术关系最浅；因为悲剧艺术的效力即使不依靠比赛或演员，也能产生；况且‘形象’的装扮多倚靠了服装面具制造者的艺术，而不大倚靠诗人的艺术”。^① 亚里士多德认为，有关剧场的言词与形象，只是构成悲剧的诸因素之中的两个次要因素。亚里士多德已经认识到戏剧活动中包括诗的艺术（剧本文学）、言词（表）与形象（表演与舞台设计），戏剧是综合艺术，然而其他艺术因素都建立在文学因素之上。亚里士多德的观点，先不谈正确与否，起码影响了西方两千多年的戏剧观念，其间很少受到挑战，直到19世纪黑格尔还说：“真正的戏剧表演的艺术，只涉及朗诵台词以及面貌表情和动作的方面，诗的语言始终显得起着决定作用的统治力量。”^② 亚里士多德与黑格尔一前一后，尽管承认戏剧是综合艺术，但他们理论中却带有明显的价值偏向，戏剧诸因素中，文学至上。该理论留下了两种可发展的潜在观点：一是将戏剧文学当作主要因素，其他的涉及表演与剧场的诸因素只是附属性的；二戏剧综合诸艺术因素，而这些艺术因素又可以分立，戏剧是一种文学类型，戏剧文本可以脱离戏剧的其他因素独立地作为审美对象存在，单独地被研究、分析。

戏剧艺术中，包含着诸种艺术因素，诸如文学、舞蹈、建筑、绘

① 参见《诗学》，第1、6、9章。

② 《美学》。

画、雕塑、音乐。有人研究戏剧中的舞蹈、戏剧中的绘画,或戏剧中的音乐,但比起研究戏剧文学的,却更少得多。可见从传统角度上看戏剧综合的诸艺术因素之间,并不是平等的,其中某种因素可能占位比重较小,如音乐;也可能在某一种戏剧类型中意义不大,如绘画建筑艺术在中国古代戏曲中;甚至根本不存在,如语言在哑剧中。但是,论重大的某种艺术因素,是否可以另立门户或取整体戏剧而代之呢?比如说戏剧文学?这要看我们如何理解“戏剧是综合艺术”这一命题中的“综合”。

19世纪德国著名艺术家里夏德·瓦格纳提出过所谓“整体戏剧”。他认为戏剧综合了其他艺术,又超过了其他艺术。现有的艺术都是些末流之作,只有将音乐、表演和语言等艺术因素综合协调起来,真正的艺术才能诞生,这种真正的、超越的艺术就是戏剧。瓦格纳似乎在表达一种理想。他的超艺术理想直到本世纪仍有人响应。戏剧家亨利·科恩1923年曾充满激情地宣称:“整体剧场是人类的圣坛,在这里人们将各种艺术因素集合起来,完成聚会、婚礼等神圣的仪式。有人会问,综合各种艺术因素创造一种超艺术是否可能呢?我说,只要是真正达到综合协调,超艺术的戏剧的创造就是完全可能的。”^①

瓦格纳等人的超艺术既可以说是一种狂想,也可以说是现实的描述。综合其他艺术因素的戏剧比比皆是,中国戏曲就是一个恰当的例证。同时,戏剧由综合而成为超艺术,似乎又有些玄乎其玄,戏剧怎么可能由综合而超越呢?难道综合就意味着品质与价值的优越?为什么综合了几种艺术因素就成为超艺术而不会成为大杂烩?阿道夫·阿庇亚似乎意识到这种综合神话的空洞与荒诞。他试图逃避传统理解的陷阱,于是指出,综合的前提是每一种艺术必须放弃某自身的某些特征,甚至是某些原则,才能进入

^① “The Art of the Theatre” trans, Adele M. Fiske (New York: Hill and Wang, 1961) P. 143.

戏剧。进入戏剧的绘画艺术，只剩下色彩有意义；雕塑则取其可塑性，去其凝固性。阿庇亚尝试寻求一条协调各种艺术因素的整体性原则，他发现只有表演原则具有综合功能，它能在空间中表现时间，也能在时间中表现空间。

阿庇亚的努力最终还是没有摆脱那个“危险的格言”——戏剧是综合的艺术。戏剧是综合的艺术，戏剧理论就必须研究戏剧综合的诸种艺术；只有理解了戏剧涉及的诸种艺术因素，才能理解戏剧。于是，老问题还在，新问题又出现了。戏剧中诸种艺术之间以及它们与戏剧艺术的关系如何？其他艺术因素在戏剧艺术整体中的功能如何？是否有一种艺术在戏剧中占主导地位，比如语言艺术——文学？这种问题如果从价值与时尚角度衡量，也很容易，但理论的探讨应该是客观的，它关心的不是孰为中心的问题，而是事实的问题，以及建立在事实基础上的研究方法的问题。

强调戏剧的综合性，其中已暗含着否定戏剧文学至上的潜在可能性。它假设戏剧中诸艺术因素不能独立，而不具有独立意义就意味着诸艺术因素无所谓主次，都是作为整体的部分存在。整体综合概念的提出，是针对传统所谓剧本中心的。“综合”或“整体”在 19 世纪刚提出时，似乎还能把握平衡，到 20 世纪，就偏向另一个极端了，剧场中心论的极端。

1957 年秋，托马斯·门罗在《美学与艺术批评》杂志上发表了《四百种艺术类型分类表》。我怀疑四百种是不是全面，但就四百种也足够令人吃惊的了。门罗先生是根据什么标准将这四百年人类的活动归为艺术活动，艺术活动与人类织布耕田、做工消闲的其他日常活动有什么不同？与人们的其他生产产品有什么本质的区别？这是一。另外，如果真是所谓艺术类与人类其他活动不同，那么艺术之内又何以分为四百种？一种与另一种之间的区别又是什么？因此，当我们谈到艺术及其种类时，我们首先涉及到的是分类的问题。某些人类创造的对象具有某种共同性，同时又与另外

几种对象相差异，异同之间便有了分类的尺度。我们称之为艺术的一类中，又有音乐、绘画、文学、戏剧之分。某些文字作品的共同性使其成为文学，文学作品与用线条与色彩组合的作品又不同，后者又成为绘画。只有清楚了艺术与人类其他活动以及诸种艺术的分类，我们才能获得艺术的概念，任何概念都是以分类原则为基础的，而概念又是我们理解与认识的基础。

研究综合整体性的戏剧艺术，首先碰到的便是艺术类型问题。仅此一点，就已足够令人头痛。戏剧中诸种艺术的区别标准，肯定是一般性的美学标准，根据非戏剧的概念范畴与分类标准研究戏剧，在逻辑上是否合理？逻辑思维要求分类，一旦将戏剧艺术分为文学、绘画、音乐等，又如何把握所谓的审美整体？研究戏剧中涉及的各种艺术，然后获得关于戏剧整体的知识，这不仅在逻辑上有问题，而且对于具体的学者来说也很难做到。如果研究戏剧文学不能等于研究戏剧，那么研究舞美、表导演，也同样不能概括戏剧研究。不管怎样，对于本世纪的戏剧批评来说，研究戏剧整体尽管有些空洞，起码研究戏剧文学已是一种不合时宜的谬误。

人们对戏剧文学的诘难往往是类比性的。有谁相信读乐谱能代替欣赏音乐？音乐如此，戏剧的剧本又能如何？没有人认为他看到一幅建筑图纸、乐谱、电影胶片或舞蹈设计图就能获得相应的美感，但的确有人把阅读剧本当作审美活动，而且有作家专为案头阅读写剧本。这种现象中是否也存在着某种历史的偏差？贝克早在1925年就指出：戏剧文学的教学与研究“很少或几乎不把戏剧当戏剧来看，而是一味投注于性格刻画、散文或诗美之类的问题，这些审美因素在阅读某些诗歌、大部分小说时同样存在——戏剧学必须强调戏剧的演出，戏剧只存在于演出中。”^①四十年后，J·L·斯泰恩在《戏剧因素》一书中通过对易卜生的《罗斯莫庄》的

① “The Theatre and the University” “Theatre Arts Monthly”(1925, February) P.99.

文本与演出的分析再次强调：“对戏剧进行‘文学’分析，势必要局限在戏剧主题的评述上……而在舞台上，易卜生提供给我们的远比剧本中丰富。”^① 20世纪以来，西方剧坛反对戏剧文学研究的呼声越来越高，理论也越来越系统。至于剧场中心是否意味着另一种片面，剧本文学研究是否仍有其有效性的问题，我们暂且放到后面再论。我们首先应该看到反对剧本文学的理论中的有价值的部分，即他们所发现的戏剧文学研究的历史渊源与理论偏颇。

就历史渊源而言，汉密尔顿早先提出的戏剧研究对象与材料根据的局限是大家一致注意到的原因。布洛克的《世界戏剧史》的第一句话就是，“戏剧每晚都在死去。”随着掌声的结束，戏剧也就结束了，除了文本可以借助书写与印刷保存下来之外，其他的艺术因素均消失了。亚里士多德研究《俄狄甫斯》，李渔研究《西厢记》，很多人研究莎士比亚，材料都是文学剧本。研究文学剧本固然能够从某一角度理解戏剧，但许多学者却忘记了这“某一角度”，把剧本当作戏剧完整的替代品，由此产生的价值观或许是戏剧中的文学功能大于其他艺术的功能；文学因素是唯一永存的因素；戏剧文学足以构成完整的艺术作品；戏剧中的其他艺术因素只是附属性的。

学术研究的谬误往往是由研究对象本身的局限性造成的。戏剧艺术无法固定在某一瞬间从而成为稳定可靠的研究对象，戏剧史很难写成绘画史或小说史那样，绘画和小说都可以同时摆在研究者面前，供他比较、鉴识。20世纪以来新技术的发展使戏剧演出可以通过录相保留下来，但这种延长戏剧寿命的办法却没有得到广泛推广。搞戏剧研究的人还在研究戏剧文学，剧场演出是剧评者的专利，而这些剧评大多是观感印象之类，点滴一二，不成

① “The Elements of Drama” (Cambridge University Press, 1939) P. 13.

体系。另外，戏剧演出即使被拍成录像或电影，它也已经不是剧场演出的戏剧了，艺术传达媒介变了，时空结构变了，审美形象也会相应变化。

由于戏剧艺术形式本身的局限，使戏剧研究者分为两大阵营：一方立足于文本，用研究小说、诗歌的方法研究戏剧，诸如主题、意象之类；另一方则出入剧场，专心于剧场演出与表导演研究。两大阵营界限分明，戏剧中诸艺术因素都已有人关注，或洋洋洒洒，或探幽发微。然而两大阵营的成果相加起来，是否就可以完成戏剧研究呢？研究戏剧艺术中的不同部分，相加起来也不等于研究了戏剧整体，结构主义告诉我们一个最基本的事实，整体大于部分的简单相加。

戏剧是综合的艺术，但也是个艺术整体。

戏剧研究似乎面临着这样一个尴尬的局面：名曰是戏剧研究，实质上只是印象式剧评不足以称为研究；或只是研究戏剧中的某一种艺术因素，如剧本文学。

2 合理的方法

批判就会出现危机，西文中批判(Criticize)与危机(Crisis)源于同一词根。理论与艺术的惯例经常经不住刨根问底的追究。以戏剧文学取代戏剧研究是以偏概全，那么只关心剧场演出是否也有偏颇？问题提出了，而且动摇了以往研究的基础，现在面临的是问题如何解决。

研究戏剧文学并不等于研究戏剧，其中的逻辑再简单不过，恐怕没有人会不理会。但是，戏剧文学不能取代戏剧，并不意味着戏剧文学就可以被取代。这就涉及到一个问题，‘戏剧文学研究本身是否能够成立。

不容否认的是，历史上与现实中确实有大量的读者在阅读剧

本,也有剧作家在写剧本给读者阅读。写案头剧也是创作,读剧本也是艺术欣赏。但是,如果一部剧写出来就是为案头阅读的,如中国明清的某些传奇,英国浪漫主义诗人写的诗剧;那么这个剧本就完全属于文学,也可能它永远也不会上演,永远不能成为戏剧。从戏剧文学角度研究戏剧,当然不是以这类剧本为对象,它们已纯粹文学化了。在中外戏剧史上,绝大多数伟大剧作家的作品,都是既可上演又可阅读的,它们兼有文学性与剧场性两方面的特征。读剧本有普通读者,也有专业人员、演员,表演都要读剧本。剧本是用文字写成的,具有文学的属性。在戏剧的创造过程中,剧本的因素确实存在,而且具有重要的意义。如果说纯粹当作文学的剧本不是戏剧与戏剧学的研究对象,那么明显是“场上之本”或为上演而创作而阅读的剧本呢?后者恐怕仍是戏剧学研究主要的对象。而且透过对戏剧文学的研究,可以观照戏剧整体。

戏剧研究不是不可以研究戏剧文学,而是不能把戏剧当作文学研究,或者把戏剧文学研究等同于戏剧研究。

用语言写作的不一定是文学,剧本也不一定是文学。以文学偏概戏剧固然是谬误,但否定剧本以及剧本中包含的文学因素在戏剧创造中的重要作用,也是谬误。戏剧中诸艺术因素在戏剧创造过程中是按时间顺序出现的,剧本作为“一剧之本”,率先成立,从而构成戏剧中其他艺术因素依据的先在结构,具有意义与情感的审美规定性。因此,剧本不仅是戏剧中诸艺术因素之一,而且相对而言,是具有决定性意义的艺术因素。戏剧研究中研究剧本,不可回避。

剧本研究不可少,关键是不要把剧本当作一般文学的研究。剧本有其艺术形式的特殊性。文学研究者往往意识不要戏剧文本的非语词意义,忽略了剧本是要拿去上演的这一简单事实。仅从文本形式上看,剧本就可以分为两个层次,第一层次是剧中人物的对话,演出时构成演员的台词,第二层次是剧作者的描述与解说,

其中包括剧名、题记、献辞、前言、人物表、场幕标志、舞台说明以及每一段台词前的人物名称。这两个层次的区分，具有明显的演出功能。第一层次的文本要在演出时完全转化为声音，第二层次的场幕标志、舞台说明，都要通过物质手段表现出来。文本是指向剧场演出的，舞台的布景、道具、灯光、音响以至具体的表演动作，场幕安排，都是由剧本决定的。在文本与演出之间，存在着一定的制约关系。文本可以允许演出在相当程度上自由发挥，也可能严格限定演出形式，在既定的剧场与表演惯例中，演员每一个重要表演动作，都由文本确定了。一个剧本的第二文本层次提供的信息越强，它与演出的关系就越密切，越具有剧场性。相反，像埃斯库罗斯的剧作，雪莱的《解放了的普罗米修斯》，几乎没有舞台说明性的文字，剧本本身也不适宜于上演。剧本与一般文学不同，剧本的语言具有指向剧场演出的功能。

剧本的功能不仅在于指示舞台上说出的言词，还在指示舞台上不说出而借助物质手段呈示出的形体造型、手势眼神、以及灯光、画面、音响等，后者都是表演范围内的。我们一方面要认清戏剧中剧本文学的决定性功能；另一方面还要注意戏剧文学的个性以及戏剧文学研究方法的独特性。对戏剧文学研究进行学科性的方法论规定，首先应该说明的是剧本的研究不同于一般文学的研究。一般的文学研究不涉及语言的完成行为问题，而剧本研究，则应时刻将言语与表演之间的关系考虑在内，因为剧本写出来是要上演的。比如说，我们在小说中读到某个人物对另一人物说：“咱们走吧！”我们获得的信息是单维的，人物在表达自己的意志。可是当我们在贝克特的《等待戈多》剧本中读到这句话时，它的意义如果仅作语言层次的理解，就是片面的或是误解，我们必须将语言与人物表演的动作联系对比起来理解。在舞台上，当爱斯特拉冈说这句话时，不但听者弗拉季米尔一动不动，他自己也站着不动。戏剧的意义产生自语言与表演动作的对照中，人已无法主宰

自己，意志与行为能力脱节，存在陷入孤独。

剧本研究必须关注文本与演出之间的结构关系，从而建立一套系统的剧本文学研究方法。剧本中包含着对表演的指令，语言是完成行为式的。牛津学派的语言学家约翰·奥斯汀将言语活动分为两大类：一类为陈述式的言语；一类为完成行为式的言语。陈述式是对事件的描述或其状况、过程的说明，这种言语的特征是可以根据现实判断其真假值。完成行为式的言语指言语主体在讲话时实践完成了某件事或某种行为。也就是说，完成行为式言语在讲话时也履行了话中涵蕴的行为，比如承诺，警告、指令。这类言语不涉及真假值，关键是效应。语言完成行为，也是我们研究戏剧文本的方法论前提。文本的行为或动作、文本所导致、达成的行为或动作，是戏剧文学研究的两个不可缺少的层次。彼蓝德娄曾说戏剧的台词就是动作。在剧本中，完成行为式的言语往往占较大的比重。相反，陈述式的言语并不要求行为的转化，于是，剧本中陈述性的语言多了，剧本言语与表演动作之间的对应关系减弱了，或者表演静态化，或者象中国戏曲那样，表演相对脱离于语词自行发展。从语词角度可以诠释剧场演出中的表演，也可以说明文本与舞美设计的关系，舞台说明指示舞美设计，同时，台词本身的语言特征，也从整体上决定着舞美风格。比如，叙述性的文本话语假设故事的不在场性，因此，舞台布景设计与道具也就可有可无，这也是中国戏曲的特点。笔者在前面的研究中，已尝试了这种方法。

戏剧研究总有两类：一类是研究戏剧文学；一类是研究戏剧演出。这是由戏剧活动本身的特点决定的。莎士比亚的戏剧可以改成现代剧在百老汇剧院演出，也可以用越剧形式在上海演，然而，莎士比亚的戏剧与莎剧的某某次演出还是不同的。看过彼得·布鲁克执导的莎剧演出后有人会说：“这出戏演得很好，但已不是莎士比亚的剧了。”可见戏剧与戏剧的演出在逻辑与概念上仍有

区别,而且这种区别有利于戏剧文学,因为人们还常常用演出是否对剧本忠实来评价演出的优劣。

剧本成为戏剧的尺度。

戏剧文学研究一旦不妄想吞并整个戏剧研究,又将自己的研究区别于一般文学研究,戏剧文学及其研究也就申请到了其“合法权利”。

一般来说,研究剧本首先是对文本的阐释活动。这就必然涉及到文本的意义;而理解文本的意义,又要理解其语词意义与语法结构,剧本是按照一定的语言惯例与社会文化审美惯例结构的。其次,剧本中的语词不仅是一种纯粹的意义符号,戏剧言语也是行为。这是戏剧文本不同于小说、诗歌文本语言的一大特色,也是本书研究的重要问题之一。我们从语词深入到语境意义的分析,将话语文本当作一种交流行为,研究戏剧文本在戏剧交流整体中的功能,只有这样,我们才能理解戏剧文本的“戏剧意义”。就剧本的语词意义而言,戏剧文学研究与一般文学研究区别不大,但从语言到行为的方法则是戏剧文学研究所独到的。语言学中的言语行为理论指出,我们的言语不仅表达了某种意思,同时还完成了一种行为,某人说:“你等着吧!”这句话的说出已意味着某种恐吓或允诺行为的完成。语词与语词的行为环境有很大的关系,同一句话在不同语境中可能完成不同的行为;而对同一对象不同的语词称呼,也暗示着不同行为的完成。《李尔王》中肯特与李尔的一段对话,就具有明显的行为意义。

《李尔王》第一场肯特与李尔的对话冲突性极强,几乎双方的每一句话中都同时包含着用言与扬言两种功能。当肯特说出“陛下……”时,他的言语行为是通过称呼表现对李尔的尊敬,同时意味着对李尔的劝谏。李尔接道:“闭嘴,肯特!不要来批怒龙的逆鳞……”李尔的用言行为(拒绝与恐吓)挫败了肯特的用言,肯特第一次用言无效。于是肯特在扬言程度上更向前推了一步,称呼

变成“尊严的李尔”，已不如先前恭敬。肯特在上一单元对话的基础上加强言语力量，仍希望通过奸言相劝，使李尔及时悔过。与此同时，李尔恐吓无效之后，也在加强他的用言力量：“弓已经弯好拉满，你留心躲开箭锋吧。”肯特，“让它落下来吧，即使箭镞会刺进我的心里。李尔发了疯，肯特也只好不顾礼貌了。你究竟要怎样，老头儿。”肯特对李尔的称呼逐步改变，从“陛下”、“尊严的李尔”到“李尔”、“老头儿”，用言行为从尊重好劝到冒犯指责，称呼的变化完成了顺从或冒犯的行为。君臣之间，冲突白热化，相应李尔对肯特的称呼也有改变，从“肯特”到“可恶的奴才”到“逆贼”。肯特最终被放逐，这个行为过程是由言语完成的，其中相互称呼的变化是一个明显的标志。

言语决定行为，行为又参与言语的意义生成。在戏剧文本中，言语的意义经常要由表演行为与剧场条件来确定，所以在戏剧文本研究中，剧场交流意识也是至关重要的。交流有信息的发出者与接受者，二者可能是个人对个人的私人谈话；也可能是个人对集体的讲演。信息的发出者与接受者可能同时在场，也可能只有一方在场，或发出者在场（如电视广播的节目主持人），或接受者在场（如电视广播的观、听众）。在戏剧的交流中，交流关系总是多层次的，人物对人物讲话，而他们的话又是不在场的剧作家说给观众听的。因此，剧本中的同一句台词，剧中人物说出，可能是将某件事告诉另一人物，提供关于事实的信息；而这一句台词对于观众或批评家，可能提供的信息或许就不再是关于那件事实的陈述，而是传达了关于说话者本人的事实。《窦娥冤》中窦娥去法场时，让刽子手走后街，“前街里去心怀恨，后街里去死无冤，休推辞路远。”对刽子手来说这是传达一种指令，而对观众来说，则表现了窦娥善良的品质。在戏剧文本的研究中，语词在不同交流层次上有不同的功能。交流的层次意识是戏剧文本批评的一个重要特征。

最后，戏剧是以对话为主的文体，其话语类型与小说，诗歌或

散文都不同，因此，戏剧文本研究必须注意到对话的文类个性。对话是由不同言语单位按照某种逻辑关系构成的语言活动整体，其深层结构具有语义的规定性。对对话结构的分析，可以从三方面入手，一看言语各部分之间的联系形式如何，其间可能有一个共同的内在统一的语义方向，也可能会根据场景变换语义方向。二看一段言语与同一人物的前一段言语的关系如何，如果前后一致，则说明此人物性格统一，或重复无聊；如果前后不一致，则说明此人性性格多变，或言不由衷。戏剧对话在内外两个交流系统中具有不同的语义功能，同一句话对剧中人物与剧外观众传达的信息也不尽相同。第三个方面是对话分析中最重要的，时间过程中不同人物言语之间的关系，往往构成戏剧意义的逻辑框架。不同人物之间的对话，前后语义或许趋向一致；或许完全无关。语义取向相同，对话失去冲突趋向独白；语义取向完全相反，对话又会失去逻辑的统一性。对话的结构是在语义的异同之间建立的张力关系。契诃夫的《樱桃园》第二幕开始时罗巴辛问柳鲍芙·安德烈耶夫娜是否愿意出租樱桃园的地：

罗巴辛 你非得最后下一次决心不可了。时间是什么人都不等的呀。这个问题其实极简单。你是不是肯把地皮分租给别人去盖别墅？只要你回答一个字：肯，还是不？只要一个字。

柳鲍芙·安德烈耶夫娜 是谁在这儿抽这种怪难闻的雪茄呀？

柳鲍芙·安德烈耶夫娜所答非所问，转移话题意味着她的拒绝态度。她的语词意义明显不同于她的交流意义。对话总是遵循着一定惯例进行的，一旦打破惯例，答非所问，那么语词就出现了字面与交流意义的差异，使对话无法按原来的逻辑线索进行。当

代语言学家格利斯曾提出对话的四种规则,1.数量规则,对话的信息量必须恰当,不多也不少;2.质量规则,对话的信息必须真实;3.对话的主题必须相关;4.表达必须清楚。柳鲍芙·安德烈耶夫娜的回答不能满足上述条件,剧本中对对话规范的破坏并不是破坏了对话整体,而是在对话的连续性断裂中加入了有关剧情与人物性格的更深刻的内容。

一种研究或一门学科的合理性,不仅意味着特定的对象与价值观念,还应具备一整套系统的研究方法。就戏剧文学及其研究的问题而言,首先是戏剧文学具有其独特的美学意义,其次,戏剧文学研究具有其独特的,不同于一般文学研究的方法。

本书的分析与论述,在理论方法上时刻以文本为立足点。笔者认为,戏剧文本的话语类型与模式,是决定戏剧审美传统与个性的关键因素。叙述性的话语模式决定叙述性的剧场风格、表演特色,展示性的话语模式也同样具有艺术整体的前提性意义。戏剧文学的研究是开放性的,它只是一个逻辑起点或诠释的参照点,由此出发,可以洞察戏剧艺术的整体。我们并不是说戏剧理论家足不出户,坐在书斋就能研究戏剧。恰恰相反,我们认为每一个戏剧研究者都应具备丰富的剧场知识与经验,即使是在研究戏剧文学,也要将剧场经验作为诠释背景,发展出一套完整有效的戏剧文学研究的方法理论。戏剧文学与剧场艺术是戏剧研究的两个领域,但并非互不相关,文本的深入阐释可以为剧场演出提供可靠的启发,而剧场演出又往往会发掘出戏剧文学研究者忽略了隐含意义。

在一个崇尚剧场艺术的时代,在阿尔托、格罗托夫斯基之后,再谈戏剧文学似乎有些不合时宜。中国近年来的戏剧界,剧场中心论似乎也有广泛的拥护者。然而,理论是理论,实践是实践,知行并不总是能够合一的。一方面是许多文章提倡剧场研究,批评戏剧文学研究的非科学性;另一方面是大量的把戏剧当作文学研

究的论文不断出现,诸如某某剧之主题、人物、情节之类云云。我们并不是否定戏剧文学研究,只是不同意将戏剧文学等同于一般文学研究。近年来国内戏剧研究的一大缺憾在于戏剧文学与剧场艺术研究的分裂,研究剧本的不管剧场,剧场批评家则轻视剧本。在前几年关于戏剧危机问题的讨论中,许多人将危机的原因归结为剧场形式的落后,谁知在剧场形式的一系列翻新之后,危机仍没有摆脱。可见剧场并不一定是戏剧的核心因素。剧本的意义不可忽略。我认为,真正的戏剧文学意识与严格学科意义上的戏剧文学研究还应进一步提倡,传统的东西不一定是坏的,在人文科学中,智慧并不一定以相互否定的形式发展,真理不同于时尚,因为它是没有时间性的。

3 剧本意识与剧场意识

戏剧的生命力在于剧本还是剧场?这种提问似乎从一开始就把人逼到一个尴尬的角落里,不得不表决,不得不落入片面。实际上这不是一个回答是否正确的问题,而是提问就错了。剧本与剧场并不互相排斥,主张一方就得舍弃另一方。一出戏如果只是演出时场场爆满,时过景迁之后便永无声息,如法国 19 世纪的佳构剧,就不能说是富于生命力的戏剧。同样,一出戏写得文采斐然,思想深刻,但是无法上演,那么它的生命力至多只能体现在文学范围内。戏剧是个综合艺术的整体,剧场是戏剧生命的空间形式,戏剧生命表现在时间维面上,主要是戏剧文学的价值。

戏剧文学与剧场艺术究竟有什么关系?

喜爱戏剧的人可分为两类:一类是想去看声色俱全的戏,这一类观众很多。他们热衷于去剧场看热闹,对剧本如何并不感兴趣,他们关心的只是演技如何,对话是否机巧幽默,演员身段服饰是否动人鲜艳,至于剧本的意义如何,无关紧要。另一类人是去

观剧。他们更多地关心的是戏剧的文学内容。他们判断一出戏剧的价值就像判断小说、诗歌的价值一样,具有自觉的文学意识。他们不会满足于剧场提供的感性的愉悦,理性的批判意识与审美判断时时伴随着他,他到剧场是去追求剧场中的文学享受。这是高素质的戏剧欣赏。

从事戏剧创作的人,也具有两种意识:一是剧场意识;一是文学意识。剧场意识首先提醒剧作家要时时想到演出,要塑造动力型性格,表现意志的冲突。其次,剧本总是为特定剧场写的,一个时代、一个民族,都有其独特的剧场形式,中国元明的勾栏瓦肆与古希腊的半圆形剧场不同,伊莉莎白时代的全球剧院也与如今的百老汇剧院不同,特定的剧本是为特定风格的剧场写的。最后,剧作家要时时想到观众,要投合观众的审美趣味与时代精神。然而,仅有剧场意识也很危险。剧场的掌声固然吸引人,但它有时也会不知不觉地败坏戏剧艺术的趣味,导致戏剧的通俗化与庸俗化。法国的剧院是世界一流的,观众也是世界一流的,但一流的戏剧家却不多。莎士比亚是英国人,契诃夫是俄国人,奥尼尔是美国人,布莱希特是德国人。法国最伟大的戏剧天才是莫里哀,莫里哀是个喜剧大师。观众与剧场的势力太大,戏剧创作就不得不向通俗趣味妥协,具有深刻哲理的剧作便无从产生。斯克里布赢得了法国剧场的皇冠,但在戏剧史上,其地位却大为黯淡。剧场能创造一对一地的辉煌,也能留下寂寞千古。如果从时间性与精神启悟价值上理解戏剧的生命力,也许戏剧文学的意义更为重大。

剧场演出瞬间即逝,江河万古,只有剧本是永存的。莎士比亚作为伟大的戏剧家,其声誉与价值多建立在其37部不朽的剧作上。剧本是戏剧的历史接受与阐释的依据。有两种戏剧,一种剧本枯燥无味,不忍卒读,但演出效果极佳;另一种阅读剧本时就能发现其艺术价值,不管人们如何搬演,名著就是名著,剧场效果不好,只能说是演糟了。伟大的剧作通过文字阅读也可以感染大众,只不

过艺术交流的形式不同。戏剧文学是相对独立的艺术形式，有其自身的艺术价值与审美生命力。

能写出剧场卖座的剧本的剧作家，不一定是伟大的剧作家，不论是斯克里布还是谢立丹。只具有剧场意识的观众，也不一定能够欣赏戏剧艺术。优秀的剧场观众必须同时具备剧本意识，具有明确的批评意识与审美判断力，只有这样，才能捕捉住剧本的蕴含与灵感，而不仅仅是看热闹。剧场演出的成败不是衡量戏剧艺术价值的唯一尺度，从某种意义上说，戏剧的生命力不在于剧场的掌声与屏息，而在于它是否揭示了人类存在的某种真理，对人的存在状况有否敏锐的感受与深刻的思考。剧本意识并不排斥戏剧的娱乐性，只是要求戏剧具有超越娱乐，潜在于娱乐间的某种严肃的态度，某种深刻的哲理。

最后，剧本意识还涉及到一个经典戏剧的问题。一切经得住时间与人类精神流变考验的艺术作品，都是经典性的艺术作品，戏剧也同样。从《俄狄甫斯王》到《西厢记》，经典剧作不断被阅读、上演，其内容尽管离我们今天的文化生活已有一定距离，但其艺术魅力仍存留在伟大剧作家的笔触间。不管我们意识到还是意识不到，古典戏剧能给我们一种历史的延续感，这种延续感不仅是语言的，还有普遍人性上的，古今中外，人同此心，心同此理，人类的经验、情感与智慧，都有一定的延续性或普遍性。在经典戏剧中，人们获得超越时空的认同。在哈姆莱特身上，人们体验到内在精神的悲剧性冲突，在俄狄甫斯身上，人们感悟到人的智慧的局限与宿命的力量；在《牡丹亭》中，人们为真诚的爱超越死亡而感动。经典戏剧不断焕发的生命力，就寄寓在伟大的剧本中，即使没有上演，这些伟大艺术作品的生命也潜在于文学中。一代代人的一次次演出，犹如大自然的春天一年一度将生命展示在草木花枝上。

剧场艺术与剧本文学，并不是互不相容的。在戏剧的综合整

体中,其他艺术因素,诸如绘画、雕塑、音乐等,都不能独立存在,任何一种因素都无法抽取出来给人以独特的美感。戏剧文学却不同,从某种意义上说它可以独立于演出而存在。中国明清有“场上之本”与“案头之本”的区别,有些曲作家是专门为案头阅读写作的。西方的弥尔顿、歌德、拜伦写的诗剧则一直被人当作文学。著名剧作家肖伯纳总是在剧本中加入大量的非台词性的文学描述,以文学手段创造戏剧阅读的审美效果。他在《增强剧本的可读性》一文中专论,增强可读性“最保险的原则是,凡是不能写进小说的东西,同样也不能写进剧本;且记,凡是演员将要表演、美工将要展示给观众看的内容,都要由剧作家用文字给读者一一描述到——富于想象地、清晰地、幽默地,一句话就是艺术地描述到。在描绘某一场景时,一定要努力为读者创造一种身临其境的感觉,就像在叙事文学中那样。”^①

否定戏剧文学,以剧场艺术取代之,是片面而不宽容的,讲整体的戏剧,只是一个美学与哲学的命题,并不能指导具体的研究与戏剧观,诸如整体性与综合性、整体幻象、力的式样之类,放在一种体系中,它是完善而有道理的,一旦脱离了 this 体系,在现实的研究与创作面前,就显得苍白。戏剧文学毕竟存在,剧场与剧本的争论依旧存在,实证的科学的态度首先应该承认事实。剧场中心观与剧本中心观是戏剧界长期以来不同观念争论的焦点。在戏剧本体论层次上,它涉及戏剧是戏(theatre)还是剧(drama)这一本质定义;在创作论上,它确定了剧作家与导演的不同权威;在欣赏论中,它又将接受者分为观众与读者;在戏剧学研究中,它假定不同的学科方法系统。戏剧作为人类情感交流的一种独特形式,是剧作家、导演、演员、观众、读者、批评家共同参与的交流过程。剧本中心论者,强调的是戏剧的语言交流层面,即剧作家、剧

^① “Shaw On Theatre” ed E·J·West (New York: Hill and Wang, 1959) P. 95.

本、读者之间的关系。剧场中心论者，强调的是戏剧综合造型的交流层面，即导演、演员、演出、观众之间的关系。实际上，在戏剧这一艺术门类中，并存着作为综合艺术的剧场艺术与作为文学的剧本文学，同时也并存着相应的两种研究。在剧场观众面前演出的是剧场艺术，在书斋阅读的是剧本文学，戏剧可观可读，交流形式不同，都可为审美活动，为戏剧学的研究对象。不管是剧场演出的戏剧，还是案头阅读的戏剧，没有观众与读者的参与，是无法实现的。戏剧存在于交流过程中，没有观众的剧场与没有演员的剧场一样不可设想，没有读者的阅读，剧本不过是一堆死寂的印刷或书写符号。因此，探讨剧场艺术与剧本文学的本质时，对它们的交流形式的差异的研究，无疑能够为我们探讨剧场艺术与剧本文学的交流机制以及戏剧学研究的合理方法提供一个理想的视角。价值的争论是个价值观的问题，我们在此对剧本文学与剧场艺术的讨论实质上对本书的理论方法具有某种反思意义。

4 交流：在剧场在案头

就交流的直接形式而言，剧场艺术是观众与演员的交流，剧本文学则是读者与剧本的交流。前者是人与人的，后者是人与符号的。前者是反馈性的对称的交流，后者则是主观调节性的不对称的交流。

剧场艺术最大的特点是感知性的，活生生的，演员与观众之间直接对称的交流形式。在剧场同一的空间中，观众与演员同时在场，观众意识到演员，演员也意识到观众。观众与演员同时放弃自己作为审美主体的社会个性，“无私地”进入共同的艺术世界。演员的演出影响着观众的情感想象，观众的反应也作用于演员的舞台创造。观众席上的反应，欢呼或屏息，理解的微笑或同情的泪水，会调动演员的积极性，促进演出效果。同样，观众的冷漠或误

解,也会提醒演员修正自己的演出,重新调节交流取向,积极地适应观众的审美视野。剧场内演员与观众间形成对称和谐的信息交流场,二者把情感汇通在剧情之中,互为参照,相互调节。极端的例子,演员甚至可以走入观众席,观众亦可以将积极参与的程度提高到参加演出,观众成为演员,戏剧成了集体仪式,古老的宗教经验借助戏剧的现代形式在人们心中复活。西方当代“生活剧院”的创作便是这方面富于代表性的尝试。观众从观看到彻底参与,舞台与观众席的界限消除了,艺术与生活的界限也消除了,戏剧成为一次公众集会形式。至于这种艺术探索的得失,我们暂且不加评论。我们关心的是它夸大性地说明了剧场艺术对称性交流的特点。戏剧评论家华尔特·凯尔曾这样论述演员与观众的交流:

这并不是指我们是在表演者的面前,而是指他们是在我们的面前,意识到我们,对我们讲话,为我们工作,同我们一起工作,直到我们之间建立起一条往返巡回的线路为止。而这条线路又不是机械地建立起来的,它是一条流动的,不可预测的线路,它的推动力、它的爆裂声和它的亲密朋友随时都在变化着,我们的在场,我们的反应方式又飞回到表演者那里,并且每个夜晚都会使他的表演改变到某种程度,有时竟达到了惊人的地步。我们是些斗士,使演出、晚会和情绪交织到一起。我们是些做游戏的伙伴,在共同建造一座建筑物。^①

剧本文学在阅读中完成的交流,缺乏剧场的对称性。读者与剧本的交流,是非对称的,单向调节的。读者面对的是文字符号构成的文本。剧作家“暗隐”于剧作文本之中,作为文本中作者同情的

① 艾·威尔逊等著:《论观众》,文化艺术出版社1986年版,第8页。

视点。读者至多只能接触到被文本改造过的剧作家，更何况由于时空的阻隔和历史中审美视野的不断变化以及文化传统背景的差异，特定剧作家与读者之间的交流存在着许多中介环节，剧作家无法“在场”调节剧本适应交流与读者的期待，剧本由于语言的自主性特征与文学表达的“意图谬误”，也无法准确地传达剧作家的主观意图。剧作家对剧本意义的权威，不仅流失在历史中，还流失在表述过程中。剧作家无法调节交流中的剧本，读者若没有参考材料，也无法掌握剧作家的意图。因为我们通常所讲的“作家的意思”，不过是读者在阅读中加入主观成分双向构建的剧本意图，是具体阅读中的产物。任何阅读，作为一种主体积极参与创造的过程，都不可能完整复现假设的作者的意图。因为剧作者本人若没有明确在某处谈论过他们剧作的意图，我们就无法求诸那个所谓“作者的意图”。

那么，难道阅读中意义生成的准则在于阅读本身或读者主观之中吗？难道剧作家无法直接参与交流就意味着读者的阅读是随意性的意义创造活动？如果这样，戏剧交流岂不成为主观的情感与意义游戏？我认为，剧本尽管无法积极地调节自身以适应交流，却内在具有一种调节的可能性，它可以适应读者从不同期待视野进行的具体化的阅读。用接受美学家伊瑟尔的话说，文本是留下相当空白的“召唤结构”，剧本中未定的意义空间，恰好能给读者以一定的接受选择。由此可见，剧本文学中剧本进入交流时的自身调节能力，并不是积极主动的，而是依靠一种允许相当程度上的接受选择的开放结构。

与人与人之间直接的剧场交流不同，剧本文学的交流是人与文本（符号）间的。由于文本的相对稳定性，读者必须更为主动地调节自身的期待去实现文本。阅读的交流是不对称的。剧本与读者间失去了意图的调节语境，读者也无法直接检验自己对剧本的理解与阐释是否恰当正确。

剧本在未经阅读前，只是作为死寂的印刷符号存在，即所谓“潜在的文本”，它只具有意义的规定性，如基本的剧情、人物。剧本并没有告诉我们一切，暗示、象征、隐喻、人物与人物之间的微妙关系，人物性格组合的多重性，主题与背景之间潜在的协调，都要由读者自己去想象补充。读者都有自己的个性，它是由社会生活实践与美学素养决定的。我们称这种在阅读中体现出的个性为期待视野。剧本的规定性未必在任何时候都能与读者的期待视野相吻合，尤其是那些富于独创性的剧本，交流的不对称性就更大。既然文本无法自发积极地调节就只有读者单方面主动调节自身的期待视野。这是剧本文学接受的不对称性的最明显的表现。

交流的不对称性决定了剧本文学接受过程的另一主要特点：相对而言，剧本文学的接受比剧场艺术的接受更具主体性。读者投入于戏剧交流的主观成分往往比观众要多。读者总是相对主观地读剧本，剧本作为潜在的文本，其规定性只是相对的，空白结构留下的巨大的想象余地都需要读者的创造性“填充”。观众易于牺牲自我去体验演出，置身于“忘我”的感情异化状态中。而读者面对潜在可能的文本，有意识或无意识地更多地用自己的主观观念与人格去改造或构建文本，在空白结构中想象地构筑内在形象与情境。尽管非对称性存在，但由于剧本的空白结构留下的想象空间较大，读者便可以在适当调节自身接受视野的同时，发挥主观创造力，将剧本内化为想象的审美经验世界。剧本比演出许可了更多的接受自由，这是戏剧文学非对称性交流决定的一个接受特点，也是在非对称条件下交流得以完成的基础。

在戏剧这一审美交流活动中，剧场中上演的戏剧与阅读的剧本具有不同的审美形式，从而决定了各自独特的接受心理过程。

剧场艺术是一种表现时空幻象的综合艺术，其中符号与人合为一体，各种艺术因素协调创造，动作、台词、音调、沉默、手势、面部表情、音乐、舞美相互和谐地共同表现一个“诗的核心”或主题。

剧场演出为观众创造了一个感性整体综合性的审美对象。因此，在剧场中，观众接受的是时空中整体性的，统一协调的感知经验，在剧场演出这一审美对象面前，观众相应的接受心理便是通过视觉与听觉的积极感受，上升到想象与情感体验的过程。由于观众始终离不开耳目之前具体直观的舞台形象（包括视觉形象与听觉形象），观众的想象大多是知觉性想象。观众只有在剧场幕间与情节跳跃或悬念出现时，符号暗示与情感驱动下的想象才会超越直观形象，进入内在世界中创造心象，从知觉想象上升到创造想象。

与观众不同，剧本文学的读者面对的不是具体直观的物象，而是一系列在时间中延续的文字符号，读者通过视觉进入想象，从演出幻象的视听观众变成沉默中“词的梦幻者”。实在的时空统一的审美世界被移入在时间中延续的文字中，读者通过语义唤起内心的体验与联想，进而到创造想象。剧场艺术是直观形象的，而剧本文学则是语词想象的。

审美活动是感情与理智协调的产物。但在不同的审美形式中，二者的比重有所不同，例如音乐就比文学具有更多的感情内容，或者说音乐审美经验中感情因素的比重要大于理智，而文学相对而言则理智成分较多。观众暂时告别了剧场外的现实世界和现实中的自我，在想象的戏剧世界中陶醉地扮演剧中人物或设身处地的同情者，感情投注压倒理智的思考，自我与审美对象之间的距离在剧情发展到高潮时引起的狂奋的激情的冲击下消失了，理智似乎已无法控制自我的分裂，审美主体与审美对象在纯粹的感情世界中刹那间交融为一。理性规范的“我”一度消解，艺术的虚构转化为感情的真实，这是戏剧审美活动中主体的感情异化。相对而言，读者是一位感情体验者，同时自始至终又是理智的分析者。这就是人们为什么感到阅读剧本无论如何也达不到剧场中体验到的那种狂奋与激情。书写或印刷的剧本以冷硬的符号形式出现在读者面

前，造成结构主义者所说的阅读中的感知“淡漠化”(hypnotize)，感情一体化的世界是无法在阅读活动中重建的。读者尽管可以进行符号想象，从而进入内在经验，但主客体同一的高峰体验却难以达到。阅读始终在情感与理智之间徘徊，读者时而投入感情体验，又时时超越感情，进行理智的审度与分析。语词意象很难唤起那种忘我的感情高潮。读者一方面进入作品的内在世界，在不同角色的台词与动作提供的不断变移的视点中进行审美感知与理解活动；一方面又联系剧情背景与文学、文化背景，对剧本的某一突前部分或具体剧作进行历史——哲学的诠释，阅读中包括综合比较性的理解与阐释；这是阅读活动中的理智成分。

语言无法摆脱意义与逻辑，读者也始终不会“失去理智”。读者的主体性，更多地体现在理解力与分析能力之中。读者将他对剧本的感性认识转化为主观视野内的想象结构，剧本既是“被发现的现实，又是创造出来的符号”(诺曼·霍兰)。面对潜在的符号空间，读者的接受是体验、阐释、评价三位一体的活动过程，其中体验是感情投入性的，而阐释与评价则更多是理智的。

剧本文学接受的理智化特征，赋予读者以更大的主体创造的能动性。读者在失去剧场效应的同时，却获得了更为广阔的接受时空。在没有过多的感情冲击的阅读中，读者既发挥充分的想象力，又运用睿智的分析，发掘剧本的多层与深层含义。我们无法设想观众能在群情鼎沸的剧场中注意到《罗密欧与朱丽叶》中反复出现的“光”的意象群象征着美丽的青春与炽热的爱情。而作为剧本读者的斯珀津女士发现，莎士比亚在剧中借助日月繁星、火、电、火药爆炸等一系列多次出现的“光”的意象，暗示该剧光明与黑暗、爱与恨、青春与衰老之间悲剧性冲突的主题。在读者的面前，戏剧变成了文字隐喻，一段在台词中展开的故事。剧场艺术那不可重复性的感性绚丽的审美生命，成为闪烁着哲理之光的文学。

剧场中观众无法留心的种种可能的暗示与象征，被读者在阅

读剧本时一一揭示出来。演出过程是不可重复的，而读者却可以对剧本举一反三地读，剧场中线性的接受模式在书斋中被间断、重复、组合。读者在剧本中发掘潜在深藏的意蕴，这是观众莫及的。我们经常遇到这样的现象，观看演出，再去读剧本，就感觉到剧本具有的更多的内蕴被演出疏漏了。从剧场到书斋，由于接受方式的改变，戏剧失去了那声色俱全的整体的戏剧效果，却获得了更为深广的意味与象征。再者，戏剧演出中的台词往往并不重要，观众更喜欢那种简单明瞭的对话，甚至无视台词本身的文学性；而在阅读剧本中，台词就是一切，台词的风格化表现与文采决定着戏剧的成功与否。难怪好剧本不一定获得好的演出效果，而轰动剧场的演出的剧本，又很有可能令人不忍卒读！

在剧场中与一群人共同欣赏一出戏剧演出，在书斋中独自一人阅读文学剧本，二者的接受经验是大不相同的。当我们运用“观众”与“读者”这两个术语时，实际上已指出了特定的内涵：观众是群体，读者是个体。群体接受与个体接受的差异构成剧场艺术与剧本文学的另一主要区别。

剧场交流是多向构成的。马丁·艾思林提出剧场交流的三角反馈关系，除了演员与观众之间相互的情感交通之外，观众成员之间也发生着情感上的沟通与相互感染。观众在同一性的情感反应中，他人的哭声笑声，都具有强烈的感染力。人们来到剧场，最重要的是来参加一次集体经验。在剧场中，人与人之间在日常生活中形成的冷漠与隔膜被共通的情感冲破，所有的观众都被集合到一个艺术世界中。一声叹息，屏却的呼吸、沉默，轰笑或啜泣，观众席上的任何动静都是具有情感共振效应的。在剧场中，人再也不是孤独的个体。他们回到了集体的怀抱。“集合在一个集体中的所有的人，他们的情绪和思想都是一致的，并朝向同一个方向，而他们的个人意识消失了。”^①暂时悬置起现实中个性的观

^① 《论观众》，第10页。

众，真诚感动地投入一个共同的情感世界。群体精神占领了个体心灵，人们在剧场中过着一种共同的生活。祖辈们的痛苦、希望、怨恨和梦想，父兄们的孤寂苦闷，哀怨与彷徨，悠古的往事，恢宏无情或泪水人生，都成为观众在剧场同当共受的命运。剧场为观众提供了“同甘共苦”的社会生活的场合。观众的接受的群体性，就在于观众间相互感染，分担或分享情感，剧场艺术与宗教仪式或典礼的类似，也表现在这集体经验的一致性上。

观众之间相互交流的剧场接受形式，是戏剧不同于其他艺术形式，包括电影、电视的显著特征。人们往往认为，电影与戏剧都是剧场性的。殊不知在电影院的黑暗中，每一位观者都是独立的，都不会意识到同场其他观者的存在，就像躲到电影院中谈情说爱的情侣，电影院的黑暗是个理想的私人世界，观者不仅不能参与银幕上的演出，也无法获得与其他观众的情感交流。

在剧场中，戏剧观众的思想感情是一致指向性的，观众来到剧场，不单纯是为了看一出戏。看戏还是一个社交机会，亲朋故旧，相知陌路，相遇在剧场就可以畅意地进行社群性的情感交流。现实中纠缠着的各种社会关系与束缚都被审美的自由世界所取代，人们在剧场中找到了放松或解放的机会与环境。他们可以自由地表现情感，开怀大笑而无失体统，纵声大哭而又不感到难堪。剧场中我们不仅能解放情感，而且还能遇到善解人情的同伴。观众更多共同的感情，共同的体验，较少独立的思考，明智的判断与个性意识。群体心理学告诉我们，一群人往往比一个人更易于冲动，感情用事，更易于偏激、轻信，更缺乏公正、明断、思虑。

从合理性一方面去理解柏拉图与基督教反对戏剧放纵人性的低劣感情成分，亦可以窥见戏剧剧场接受的情感化特征。一群人总是容易激动、感情有余而理智不足，剧场接受的群体性、感情化决定了戏剧活动的某些特征。首先，一群人喜欢看热闹的心理使戏剧热衷于表现动作、冲突。动作性强的戏剧舞台演出效果就好。

戏剧理论家布轮退尔甚至用冲突论来定义戏剧不同于其他艺术门类的本质。其次，一群人容易感情激动，观众是很少沉思的。他们往往并不关心什么戏剧的哲理与创新、个性与理智，在剧场中这是微不足道的，戏剧最重要的是富于动作的场面能够感人动情。因此，戏剧中保留剧目容易受欢迎，老的题材演了几代几百年而盛况不衰。戏剧比起其他艺术形式，主题更具有原型性。戏剧是大众性的，创新往往比保守更容易失去观众，三十六或四十八种情节反复搬演，依旧有人为之心动神痴。剧场成功的秘诀在于创造感情共鸣，而大众都能理解的题材方能使大量的观众被感动。难怪常听剧作家抱怨观众对他们的独创或先锋之作过于冷淡，观众无知保守，幼稚盲目，总喜欢那些老剧情，老人物，甚至某些通俗得不能再通俗的道理。最后，戏剧剧场接受的群体性不仅决定了戏剧主题与题材的普遍性，还决定了戏剧繁荣的历史条件；民族的命运与戏剧的命运紧密相联，民族意识高扬的时代，戏剧才能繁荣。英国的伊利莎白时代是英国人第一次强烈地意识到独立的不列颠民族的时代，它造就了莎士比亚。中国元代与抗战时期，民族存亡生死攸关，创造了中国历史上戏曲与话剧的高峰。戏剧的群体性要求戏剧表现大众与社会共同关心的主题。民族生死存亡的危机使个体有了共同的关心，共同的主题，共同的爱与恨，向往与怨怒。一个社会，尤其在和平时代，没有大的政治或民族等涉及全社会人命运的事，往往成为个体化的批判反思的时代，社会成员没有一个共同的精神聚合点或兴奋点，没有走入剧场的共同冲动、戏剧失去了热点主题也就失去了观众。新时期开始的中国当代的“文艺复兴”，率先是戏剧的繁荣，其根本原因便是那几年人们有共同关心的主题，人们刚刚经历了共同的恶梦，仍有着新鲜的、共同的回忆与向往。

如果从剧场本位看，剧本文学无疑是对剧场艺术的最惊人的“歪曲”！剧本文学是个体性的。群体性是剧场艺术的基本特征，

但剧本文学则将这种艺术的接受活动个体化。阅读在个性中进行，剧本文学的接受纯粹是个体经验过程。孤独的读者告别了观众的剧场，回到书斋在封闭的个性精神世界中构筑想象的空间。剧本文学分离了观众，阅读中的主体永远是“我”；我在理解文字、参与剧情，我在与暗隐的剧作家对话，我在分离自我，进入审美对象，并通过阅读重塑自我的审美期待与人格结构。总之，剧本阅读的一切活动，都由个体“我”来完成。

剧本文学解散了观众，交流在个体与文本间进行，即诺曼·霍兰所说的“一个人与作品之间的关系”，这是书面文学交流的普遍特征。从剧场观众到剧本读者，形象地说，戏剧似乎走过了艺术接受史上个体失落群体，陷入“孤读”的过程。戏剧文学化的同时伴随着戏剧的个人化，分享想象与激情的机会失去了，人们却能在个性天地中更为自由地发挥个体主体的创造性。

戏剧文学化的过程产生了剧本文学。在戏剧活动中，总是先有剧本然后有演出，戏剧史则恰恰相反，先有演出的戏，然后才有写出的剧，最后到写出供阅读而不上演的剧，如中国明代的某些传奇作品，英国弥尔顿、布朗宁等人的诗剧。剧本文学的出现，将一些与个性相关的文学观念输入戏剧，如注重剧本语言的文采与个人风格化，剧作家们关心戏剧的书面形式的流传与权威性，读者则追求戏剧的深刻哲理与阅读的个性与独到发现或见解。

剧场中的观众与剧本的读者的戏剧接受经验是不同的，读者阅读亦有差异，除去个性之外，出于不同的阅读目的不同类型的读者的接受经验也不同。在读者这一概念中，不仅包括普通的读者，还应包括作为读者的演员、导演与剧评家。与普通读者不同，后三者都是专业性的读者。他们阅读的目的不仅限于审美活动，还含有直接的实践性。

普通读者的阅读，在想象的剧场背景下，是内在于戏剧文本的。文本结构与读者的理解结构在审美活动中同一化，读者不像一

般认识活动中那样主体在对象之外观照剧本，而是深入到剧本中设置的内在游移视点，随情节动作过程展开阅读。如果对阅读活动进行现象学的描述，我们可以将阅读活动分为三个视野：一、审美感知视野；二、审美理解视野；三、审美诠释视野。普通读者的阅读，一般只停留在第一与第二审美视野中。读者首先感知到剧本语言提供的经验世界，并由感知经验进而到理解情节与意义。普通读者的感知与理解视野内的阅读是内在文本性的，纯审美性的。它并不超越到历史——哲学的诠释。普通读者不关心剧本的文学意义，历史背景，风格或主题，以及哲学意蕴。

演员、导演与剧评家的专业性的阅读，不仅要深入到剧本的内在世界，品味体度，同时还必须不断超越文本，进行外在的诠释。这是由他们三者的专业要求决定的。

演员必须先仔细阅读剧本，体验角色，才能表演，因而演员构成读者中的一大类。演员的阅读，同样涉及审美活动的三个视野，所不同的是，演员的阅读必须根据演出目的重新建构审美现象的背景与突前关系。与普通读者的阅读活动不同，演员的阅读是“重点”式的，他或她的阅读是专业的，明确目的的，也就是说他要理解，体验某一特定角色的动作、台词。诚然，演员必须阅读整个剧本，把握整体才能理解部分。但在演员的阅读视野中，整体的阅读经验只是参照意义的，演员带着预期扮演角色的实践目的进入阅读，并围绕这个既定角色建构他阅读经验的突前部分。整体动作与其他角色的台词，都成为他的角色的背景，尽管特定演员——读者将扮演的很可能是配角。

对于演员来说，阅读更重要的是感知与理解；即阅读的第一、二个视野。演员阅读的审美诠释的程度应该得到一定的限制。导演对戏有一个整体性的诠释，在导演的整体设计内，演出风格是既定共同的，个别演员必须牺牲自己一定的独创来取得戏剧演出效果的一致性。

相对而言,作为读者的导演的阅读更具有自觉的创造性。导演作为演出创作的整体负责者,他必须对剧本进行深刻而又独到的解释,所谓导演的个性就体现在对剧本诠释的独创性上,普通读者的阅读是内在剧本的,感知与理解视野内的,演员的阅读只能在严格限制下进行审美诠释,导演的阅读则是内在与外在并行的,他不仅对剧本进行审美感知与理解,更重要的是超越剧本,进行创造性的审美诠释。导演在参照剧作者的意图,深入体验、理解剧情的同时,必须善于发掘隐潜于剧本中独到的主题,并对之进行超越性的历史——哲学与美学的诠释。审美诠释视野内的阅读是外在性的,这是导演作为读者的阅读活动的特点。外在的,审美诠释视野内的阅读,首先意味着明确有意识的价值判断与选择,导演在阅读中始终意识到一个由特定价值观念决定的审美期待,它是阅读的前提,也是阅读的结果。对于一位导演,自身的艺术与哲学素养,甚至他的宗教,科学观念、生活经历都成为他进行审美诠释的参照素材。从一个既定的观念前提出发,导演对剧本的诠释性阅读往往遵循演绎逻辑,剧本在一定限度内成为他审美理想的注脚。先在结构或先入之见,在一般阅读中往往会破坏审美效果,但对于导演,却是创造性表现的必需条件。导演阅读的最大特点是外在的阅读视野,审美诠释性阅读成为阅读视野中的主导成分。

导演对剧场负责。他的阅读过程本质上是一种创造过程。导演的阅读,比普通读者与演员,都更为复杂、体系严密。他不仅要具备完善的审美能力与相关知识,尽量完整地实现剧本整体中潜在的空白结构与意义空间,诸如潜台词,潜动作,暗示意义,叙述态度的变化,悬念的设置,人物性格特征与戏剧动作的内在逻辑等,还要考虑到作者的意图动机,观众的观点,审美要求,艺术史的沿革与时代思潮的流向。导演的阅读具有明确的实践目的,即在舞台的空间形式中实现语言的形象与诗意。因此,导演的阅读建构还必须根据剧场的表现潜力与局限,在立体想象中创造性地将文

字形象转化为剧场空间的表现形式。

最后,戏剧评论家既是观众的成员,又是读者。所不同于普通观众与读者的是,剧评家的阅读指归或重点在审美诠释视野。对于剧评家,价值判断与现象的分析描述同样不可偏废。在观众与读者中,他是理智的,具有批判意识的。他要在时代思潮与特定美学原则下对戏剧创作(包括剧本与演出与接受)进行深刻的风格化批评。剧评家是理智的观众,训练有素的读者。

剧本与剧场的问题,长期以来是戏剧学关注的一个焦点,但又研究不够。剧本与剧场是属于同一艺术形式,还是完全不同?剧场是整体性的艺术,剧本不过是其中一部分,不能作为审美形式存在?19世纪以前,剧本是戏剧的主干,艺术家与批评家们大多是这种见解。20世纪以来,戏剧界越来越多的人倒向剧场一边去了,极端者否定剧本,而那些在剧场与排练场中又离不开剧本的艺术家们,则更喜欢从电影中借来术语“脚本”(Scenario)来称呼它。究竟谁是谁非,实质上还是一个戏剧观价值观的问题。抛开潮流或趣味来观察事实,我们还是不得不承认:一、戏剧的文本是演出的基础与条件,具有某种先决意义,它提供的语言世界已规定了演出的声与形,从演出风格、演员的安排到剧场、灯光、布景、服装,甚至观众。二、剧本文学在剧场之外,亦可以独立存在,具有审美价值,只是跟剧场艺术的交流机制不同。

从剧本到剧场,完成了戏剧创造的过程,这其中具有某种整体性与一致性。正是在这个前提下,我们以剧本的话语世界为基础开展我们的比较研究,从话语模式到表演风格到剧场经验。这是戏剧研究的一个角度或一个方面,但不是唯一的角度或唯一的方面,研究也摆脱不了视界的差异,探讨、辨析,同时也要宽容。

主要参考书目

作 品

《中国十大古典悲剧集》王季思主编(上海文艺出版社,1982)上、下。

《中国十大古典喜剧集》王季思主编(上海文艺出版社,1983)

《汤显祖戏曲集》钱南扬校点(上海古籍出版社,1982)上、下。

《中国戏曲选》王起主编(人民文学出版社,1985)上、中、下。

《中国话剧选》上海戏剧学院文学系编选(上海文艺出版社,1981)

《外国剧作选》上海戏剧学院文学系编选(上海文艺出版社,1979—1981)1—6。

《外国著名悲剧选》(黄河文艺出版社,1987)

《外国著名喜剧选》(黄河文艺出版社,1987)

《奥瑞斯提亚》埃斯库罗斯,灵珠译(上海译文出版社,1983)

《莎士比亚全集》朱生豪等译(人民文学出版社,1978)1—11。

《拉辛戏剧选》齐放等译(上海译文出版社,1985)

《莫里哀喜剧》李健吾译(湖南人民出版社,1982)

《莱辛戏剧两种》商章孙等译(上海译文出版社,1980)

《易卜生戏剧四种》潘家洵译(人民文学出版社,1978)

《王尔德戏剧选》钱之德译(花城出版社,1983)

《契诃夫戏剧集》焦菊隐译(上海译文出版社,1980)

《天边外》尤金·奥尼尔,荒芜、汪义群等译(漓江出版社)

《皮蓝德娄戏剧两种》吴正仪译(人民文学出版社,1984)

《布莱希特戏剧选》(人民文学出版社,1980)上、下。

《荒诞派戏剧集》施咸荣等译(上海译文出版社,1980)

《沙恭达罗》季羨林译(人民文学出版社,1980)

《罗生门》钱稻孙译(中国电影出版社,1984)

《家》巴金著(人民文学出版社,1978)

《家》曹禺著(上海文艺出版社,1979)

《外国现代派作品选》(上海文艺出版社,1980—1985)1—4。

Chief Contemporary Dramatist (Houghton Mifflin Company, 1915)

Twentieth Century Drama (Random House, 1976)

理 论 著 作

《中国古典戏曲论著集成》(中国戏剧出版社,1982)

《中国历代剧论选注》陈多、叶长海选注(湖南文艺出版社, 1987)

《中国文学八论》刘麟生主编(北京中国书店,1985)

《五大名剧论》董每戡(人民文学出版社,1984)

《说剧》董每戡(人民文学出版社,1983)

《论元代杂剧》商韬(齐鲁书社,1986)

《元人杂剧概说》青木正儿(中国戏剧出版社,1957)

《中国戏曲通史》张庚、郭汉城(中国戏剧出版社,1980)

《中国戏曲发展史纲要》周贻白(上海古籍出版社,1979)

《中国古代戏剧史》唐文标(中国戏剧出版社,1985)

《戏曲小说从考》叶德均(中华书局,1979)

《中国评书(评话)研究》谭达先(商务印书馆香港分馆,1982)

- 《柏拉图文艺对话集》(人民文学出版社,1983)
- 《诗学·诗艺》亚里士多德、贺拉斯(人民文学出版社,1982)
- 《汉堡剧评》莱辛(上海译文出版社,1981)
- 《拉辛与莎士比亚》司汤达(上海译文出版社,1979)
- 《悲剧的诞生》尼采(三联书店,1986)
- 《布莱希特论戏剧》(中国戏剧出版社,1990)
- 《迈向质朴的戏剧》格罗托夫斯基(中国戏剧出版社,1984)
- 《空的空间》布鲁克(中国戏剧出版社,1988)
- 《外国现代剧作家论剧作》(中国社会科学出版社,1982)
- 《戏剧与电影的剧作理论与技巧》劳逊(中国电影出版社,1979)
- 《戏剧理论译文集》(中国戏剧出版社,1957)1—9。
- 《西欧戏剧理论》尼柯尔(中国戏剧出版社,1985)
- 《戏剧概论》河竹登志夫(中国戏剧出版社,1983)
- 《现代戏剧的理论与实践》斯泰恩(中国戏剧出版社,1986—1989)(一)(二)
- 《莎士比亚评论汇编》杨周翰编选(中国社会科学出版社,1979,1981)
- 《戏剧理论文集》陈瘦竹(中国戏剧出版社,1988)
- 《戏剧理论史稿》余秋雨(上海文艺出版社,1981)
- 《张庚戏剧论文集》(文化艺术出版社,1984)
- 《戏剧美学》朱栋霖、王文英(江苏文艺出版社,1991)
- 《论曹禺的戏剧创作》朱栋霖(人民文学出版社,1986)
- 《中国现代戏剧史稿》陈白尘、董健主编(中国戏剧出版社,1989)
- 《中国话剧通史》葛一虹主编(文化艺术出版社,1990)
- 《西方人看中国戏剧》施叔青(台湾、联经,1976)
- 《比较文学与文学理论》乌尔利希·韦斯坦因(辽宁人民出版社

社,1987)

《中西戏剧比较教程》饶芃子主编(广东高等教育出版社,1989)

《比较文学译文集》张隆溪选编(北京大学出版社,1982)

《比较文学》马里奥斯·法朗索瓦·基亚(北京大学出版社,1983)

《现代中西比较文学研究》约翰J·迪尼、刘介民编(四川人民出版社,1988)

《比较文学论文集》张隆溪、温儒敏编选(北京大学出版社,1984)

《寻求跨中西文化的共同规律》叶维廉(北京大学出版社,1986)

《语言的艺术作品》沃尔夫冈·凯塞尔(上海译文出版社,1984)

《叙事话语·新叙事话语》热拉尔·热奈特(中国社会科学出版社,1990)

《叙事虚构作品》里蒙—凯南(三联书店,1989)

《当代叙事学》华莱士·马丁(北京大学出版社,1990)

《符号学原理》罗兰·巴尔特(三联书店,1988)

《小说修辞学》韦恩·布斯(广西人民出版社,1987)

《批评的批评》托多洛夫(三联书店,1988)

《中国历代文论选》郭绍虞主编(上海古籍出版社,1979—1980)1—4。

《中国美学史资料选编》北京大学哲学系美学教研室编(中华书局,1980)上、下。

《艺术原理》科林伍德(中国社会科学出版社,1985)

《现代美学析疑》马尔库塞(文化艺术出版社,1987)

《走向科学的美学》托马斯·门罗(中国文联出版公司,1984)

- 《美学和系统方法》莫·萨·卡冈(中国文联出版公司, 1985)
- 《美学与哲学》米盖尔·杜夫海纳(中国社会科学出版社, 1985)
- 《美的相位与艺术》今道友信(中国文联出版公司, 1988)
- 《美学》黑格尔(商务印书馆, 1979—1981)1—3。
- 《语言哲学名著选辑》涂纪亮主编(三联书店, 1988)
- 《中国古代思想史论》李泽厚(人民出版社, 1986)
- 《中国现代思想史论》李泽厚(东方出版社, 1987)
- 《文化类同与文化利用》史景迁(北京大学出版社, 1990)
- 《走入迷宫》哈迪森(华岳文艺出版社, 1988)
- 《理想的冲突》L·J·宾克莱(商务印书馆, 1986)
- 《在幻想锁链的彼岸》埃里希·弗洛姆(湖南人民出版社, 1986)
- 《文化模式》露丝·本尼迪克(华夏出版社, 1987)
- 《文化人类学的十五种理论》绫部恒雄主编(贵州人民出版社, 1988)
- 《文化的轨迹》陈其南(春风文艺出版社, 1987)
- Theatre Semiotics, by Marvin Carlson (Indiana University Press, 1990)
- Script into performance, by Richard Hornby (Paragon House Publishers, 1987)
- Dynamics of Drama, by Bernard Beckerman (Knopf, New York, 1970)
- The Theory and Analysis of Drama, by Manfred Pfister (Cambridge University Press, 1988)
- The Theory of the Theatre, by Clayton Hamilton (New York, 1976)
- Reading Drama by Fred·B·Millet (Harper & Row, 1950)

The Elements of Drama, by J · L · Styan (Cambridge, University Press, 1960)

Dramatic Structure, by J · G · Barry (University of California Press, 1970)

Language, Discourse and Literature, by Ronald Carter & Paul Simpson (Unwin Hyman Ltd, 1989)

Spoken Discourse, A Model for analysis (Longman, 1981)

The Language of Modern Drama, by Gareth Lloyd Evans (Rowman and Littlefield, Totowa, N · J · 1977)

后 记

立秋这天，风突然凉了。四个月前将这部书稿寄出，沉静的心来不及轻松就扎进了毕业前的混乱。夏暑难熬，从南京到厦门，从厦门到北京，我一直找不到心境写这篇后记。似乎真要到秋天，再说秋天开始的事。

三年前那个秋天的傍晚，我办完入学手续，应约去看望导师陈瘦竹先生。先生精神很好，谈到将来的研究方向时，先生希望我能关注比较戏剧学方面的课题。以后的十个月中，先生的身体每况愈下，在医院里，在汽车上，在他的家中，他总是抽空询问我的论文选题，而此时我心里根本没有着落。读书过程中，各种念头在头脑中闪动，令人兴奋，但又难以把握。西方现当代的戏剧理论是个有待评介与研究的新领域；戏剧与民族宗教仪式的关系或许值得深入探讨；如果在文化类型、中国语文传统中理解中国戏剧的功能、结构与历史，是否会有新的启发？然而论文并不是靠某一个闪念，某一种新奇的视角，关键还要认准一个课题，投入进去。而当时的我，似乎还无法投入，一则知识准备不够；二则医院病房的气味不时会摧毁我的信心。先生与病魔抗争的顽强精神感人至深，但终归运数无情，常令我产生一种世人梦中，海阔天空的感想。

先生最终也没等到我的论文开题，为此我内疚了许久。先生仙逝后的整个夏天，我都在忙着筹划编译《二十世纪世界文学百科全书》，写一本关于广告设计的小册子。转眼已是丹桂飘香的时节。从杭州回来，我带着一种久违了的信心，开始认真地准备毕业论文。戏剧学界似乎缺乏一些真正的细部研究，一般观念的比较、探讨，

主义、流派的争议多了，反而会忽略戏剧学的一些最基本的问题。有鉴于此，我计划从文本开始我的比较研究，一方面选择经典作品进行示范性分析；一方面从比较中寻找规律，尝试建立跨越中西戏剧传统的某种共同的诗学。在研究与写作过程中，以往关于西方现代批评，诸如叙述学、结构主义、接受美学方面的知识，都使我获益不少，方法在某种程度上就是真理本身。从选题到开题，叶子铭先生、朱栋霖与汪应果老师不仅在学术上给我以指导，还在精神上鼓励我，使我及时摆脱不断袭来的沮丧情绪，恢复自信。阅读、收集资料，笔记卡片之类的东西逐渐多起来了，我开始想象这本书印出来的样子。

论文准备与《二十世纪世界文学百科全书》使那个沉静的冬天过得很充实。在青海的时候，我就喜欢秋冬季节。这时间候鸟都飞走了，阳光渗着寒意，风将天空吹得昏黄一片，夜分外长，万物似乎都在忍耐着、等待着。我关紧门窗，坐在自己的宿舍里读书写作，充分体验到一种现代“穴居”的幸福。南方秋冬要温和许多，但室内还是比室外好。春天令人心动，夏天惹人心烦，只有秋冬才是聚精会神做事的季节。南大荟萃楼 101 那间宿舍，有些阴暗，但我觉着这种光线恰到好处，枯坐凝思，心静如止水。一个人拥有三张书桌总不致于孤独了。每日目光在无数沉默的字迹前流过，宁静浸透身心。午前总有亲友的书信，展读间感到无限温暖，午后疲倦的时候，还可以躺在北园的草坪上，选两朵云，看它们无心地飘游、聚散。晚饭后、熄灯前这段时间足有六个小时，用来“爬格子”已是难得整齐了。我真感激这些年我能享有那么多如意的便利。1991 年寒假，我的论文构架已基本完成，并写出了第一章，那本《百科全书》的工作也初具规模了。

几场春雨过后，草色花容都关不住。1991 上半年，统稿、送稿、开会、考试，我频繁来往于南京北京之间，论文进度时时受阻。七月初《百科全书》交稿后返回厦门度假，我决心下半年抵御一切

诱惑，沉下心来完成这本计划已久的《比较戏剧学》。这时我颇有几分自信，如果夏天来了，秋天还会远吗？秋天会净化人的心灵，一年一度的索默沉思将重新开始，像沐浴在如水月光中的石头。

在南京最后这个秋天开始的时候，与我朝夕相处的师兄阎广林去了天尽头的那个岛，他说那是个充满希望的绿窝子，没有冬天，从温暖到炎热，直到永远。我留下来了，开始水灾之后这个明丽的秋天，开始听关于暖冬的传说，等天气骤然冷到摄氏零下12度，漫天飞雪过圣诞的时候，我悄悄地写到这本书的最后一章。

写书难，写书的后记就更难。每一个字似乎都牵动一串回忆，留不住的日子与人，像一首首熟悉而又伤感的老歌，随风飘来，满世界飞舞。文淳似酒，人淡如菊，三年读书生活，有不如意处，但幸运仍八九。我很满足。命运中的某些安排经常深深地感动着我。总有陈先生、叶先生这样值得尊敬的导师指导我、关心我；总有一些机会，某种期待已久的幸福，在渴望与等待之后，终于没有错过，哪怕已到最后的日子。

学术思辨往往是枯燥的。但写在命题与论证的句子之后的学者的的心灵，却可能异常丰富多情。九二年除夕那天晚上，当醉语狂歌在楼道里响起的时候，我带上耳机，关上灯，准备在失眠中泅渡跨年的夜晚。断断续续十年的大学生生活就要结束了，把书本当人生，把人生当书本，阅历多了，逐渐也学会了鉴赏苦难与失望。这些年知识从热到冷，学术从白到黑，势利威胁着失去纯真的人们，死心塌地的留守者越来越少；“下海”成为时尚，耐不住寂寞的追逐者越来越多。梦想时间久了，也容易褪色。我清醒地知道什么叫人弃我取，但感情上观念上也时有动摇。这本书写完了，南大生活也将结束。我想在最后这段日子里，能尽可能体验到人生的其他几种境界。孜孜矻矻，始终如一，可一生何求？或许从从容容，平平淡淡，才见真谛？我们总是在等待，在准备，将现在抵押给

未来，如果只为此刻活着，又是一种什么情趣？我想拥有一种流浪的自由，或者悄悄地离去，换一块场地投入淘金的队伍，一时时髦，一世辉煌？或者两袖一甩，清风明月，成败得失荣辱忧喜全不计，把缺憾还诸天地。

谈何容易。

割舍不下还是割舍不下。东奔西走，送往迎来三两个月，心里的空洞已难以忍受。在外游荡一天，晚上回来拧亮台灯，无限深情。学术清苦，但又旧梦难舍，一往而深。回首向来寂寞处，竟也满眼风光。窗前，书桌上，已落满灰尘。又是秋天了，也该回去，读书、写作。多少年后，当我坐在深秋公园某个角落的长椅上，半梦半醒之间回忆起这种选择、这份钟情、这段时光，我想，我，依然无怨无悔。

1992年8月7日于京西宝禅寺