

《戏剧的理论与分析》(十五)

周靖波

不过是梦中的妄念。^{1[1]}

然而，与斯特林堡的剧作不同的是，将这出戏视为在舞台上表现的一个梦，并不完全符合作品的实际情况。它更像是一个事后添上去的玩笑，对作品的整体接受没有深刻的影响——除非是导演把他的一切构思和艺术处理都按照该剧的标题和收场诗的要求推倒重来。

斯特林堡的《一出梦的戏剧》没有戏剧层框架，而格里尔帕策和施尼勒茨的剧作在实际上却很明确、很规范，它们在主戏剧层和梦境嵌入层之间都有明显的分界线，将虚构和幻想的双重特征加以区分。两出戏都通过相关角色的实际话语和形体表演具体地展现了想象中的心理现实。如鲁斯坦一边说“我累了，我的眼皮越来越重，四肢越来越沉”，⁴⁷一边躺到了床上开始休息；而施尼勒茨剧中的梦嵌入之前有一段对话场景，葆琳尼似乎正陷入沉思，随后她坐到了沙发上，凝视那幅拿匕首女人的油画。这个过程是通过几处明确的听觉和视觉符号的转换完成的：先是传来竖琴和其他乐器演奏的轻柔的音乐，然后听见正午的钟声，随之一切又归于沉寂；背景幕拉开，隔着薄纱我们看见了树木蓊郁的风景，舞台渐暗，迅速换景后，灯光再次亮起。格里尔帕策走得更远，他用了一个象征性的开场（棕榈树上盘着一条蟒蛇）和寓言性的童话剧手法，两个男孩手擎火把，穿棕色衣服的男孩（醒的世界）点着了穿杂色衣服孩子手中的火把（梦的世界），随后将自己的火把熄灭。此外，施尼勒茨还通过诗韵的安排区分梦境与现实，在表现梦中文艺复兴时期的意大利时用的是不押韵的素体诗，在表现现实中的当代维也纳时用的是散文文体。

这类从属的梦境系列具有多种功能，既可以刻画角色、推动情节、反映主题，也可以隐含地指涉戏剧中介自身。其第一个和最后一个功能尤与这种情节组合形式相关。所以，如同独白一样（见上，4. 5. 2. 1.），梦境嵌入是一种非现实主义的手法，它会取消——至少是削弱——戏剧中介在表现内心世界和心理过程方面的严格限制（见上，5. 2. 2.）。它给剧作家提供了一种极端主观化的表现形式，这种形式不仅将不同的话语融为一体，而且将完全属于不同中介的表现系列整合到某一个角色视角中。做梦者与梦境嵌

^{1[1]} 《仲夏夜之梦》，朱生豪译，方平校，《莎士比亚全集》第2卷第369-70页，人民文学出版社1978年4月第1版。

入之间的关系就类似于隐含作者与整部作品之间的关系。这种类似也表明梦境嵌入能够含蓄地将戏剧这一媒介凸现出来。梦境嵌入的主观“精神分析剧”的幻想特性——此处的“精神分析剧”并非莫雷诺^{2[2]}所谓精神分析疗法的概念——代表着戏剧表演的虚构性的隐喻模式，因为幻想与虚构所共有的特征乃是非现实性或曰幻觉。然而，一个隐含着诗学逻辑的剧目也可以表明，虚构的戏剧不只是象梦一样是虚幻的，它也可以像梦一样达到对现实的深层揭示。

6. 3. 2. 2. 戏中戏

在戏中戏里，上位系列的一组戏剧角色向另一组角色表演（下位系列的）戏剧。⁴⁸ 通过向文本中插入第二个虚构层面，剧作家在内层面上复制出外交流系统的表演情境。舞台上的虚构观众对应着剧场里的真实观众，虚拟的作者、演员和导演对应着现实生活中从事艺术创作的作者、演员和导演。从理论上讲，往主层面插入次层面的过程可以不断地重复（如在第二层面中也可以插入第三层面，等等），但实际上，插入第三、第四、第五虚构层的可能性极小，因为观众对如此复杂的主次系列和虚构层次的消化能力有限。路德维希·蒂克^{3[3]}的浪漫喜剧《颠倒的世界》就想探索这种极限，剧中竟然有一个观众角色专门谈到了这个问题：

瞧，我们坐在这儿看戏；戏里还有人在看另一场戏，而在第三重戏里，第三重演员还在看又一场戏！⁴⁹

这段台词的确非常具有浪漫反讽的特点，但它所揭示的特征在一般的戏中戏里也同样存在：剧场和剧作各自变成了自己的主题，从而突出了真实观众与真实表演之间关系的性质。此外，由于突出了戏剧的幻觉性，就使得幻觉主义受到了质疑。在极端的情况下，如在蒂克或皮兰德娄的戏剧中，这可能是通过模糊表象与真实或现实与虚构之间的界限使观众迷失方向的一种手段，它能够诱使观众误将真实世界也当作虚幻的戏剧（见上，2. 4. 1.）；恰如常言所说，世界就是一个舞台。《颠倒的世界》中一个虚构观众的角色就有如下的思考：

^{2[2]} Jacob Levi Moreno（1889-1974），美籍罗马尼亚精神病学家。

^{3[3]} Ludwig Tieck（1773-1854），德国浪漫主义诗人、剧作家。

朋友们，请想象一下，这怎么可能：在某个剧中我们是演员，而我们当中的一位又把真实和演剧都弄混了。在种情况下我们就是一号剧。或许天使就是这样看我们的；如果有一个充当观众的天使现在就能看见我们，难道他就不会有发疯的危险吗？（Now just imagine, my friends, how it might be possible that we were actors in some play and one of us began to get everything mixed up. In these circumstances we would be Play No.1. Perhaps that is how the angels see us; if one of those spectating angels could see us now wouldn't he be running the risk of going mad?）

所言极是，正如真实观众所明确意识到的，除非他惯常以“天使”的身份来看自己，否则不会把自己仅仅当作一个只停留在表面的真实观众。同样，皮兰德娄采用的戏中戏形式使得他剧中的戏剧幻觉更加复杂，这里虽然有不同的哲学原因，但也是为了揭示现实本身也不过是一个不真实的虚构这一特性。在《文字》（1924）中，他这样写道：

我相信人生是一出极端悲剧性的闹剧，因为我们无从知道也无法理解它的理由和它的来由，我们只知道有必要按照我们自己的意志力（每人都有却各不相同）以创造现实的方式哄骗自己，然后又不时地展示出这种创造的徒劳和虚妄。⁵⁰

有关戏中戏的类型分析必须特别注意两个标准：一是主线行动与戏中戏之间的数量关系，二是两个层面上不同角色之间的相互联系。关于第二个标准，J·福格特⁵¹已经建立了一个系统性的类型学，所以我们只需简单提提即可。如果戏中戏是由另外一组毫不相干的角色所扮演，那么依照等级方式安排的情节系列之间的关系就是最脆弱的，因为在这种情况下，扮演戏中戏里的角色的虚构演员从不出现在上位情节系列中，——即便是出现，也只是处于边缘的位置。如莎士比亚《驯悍记》的序幕，醉鬼补锅匠斯赖在一次酒醒后竟然享受到了庄园主的待遇，睡的是华丽的卧室，还专门为他安排了一场喜剧表演——即戏中戏。但是，戏子的到达只是由仆人通报了一下（序幕第二场第126-33行）；这几个伶人除了在序幕第一场露了一面之外，在随后从第一幕第一场开始的戏中戏里只偶尔出现了一次。而《哈姆雷特》则不同，戏班的上场首先由朝臣罗森格兰兹和大臣波洛涅斯通报（第二幕第二场第312-71行和第385-97行），然后还与哈姆雷特讨论他们的保留剧目和翌日演出的剧目（第二幕第二场第416-539行），然后才开始表演关于“贡扎古之死”的

戏中戏（第三幕第三场第 131-254 行）。作为演员，他们与其在主戏剧层面上所扮演的角色之间的界限仍很分明，因为他们在主戏剧层的功能只不过是应邀进宫表演的戏班的演员。

当两组角色相同的时候——也就是说，当戏中戏里的虚构演员以本人的身份在主戏剧系列当中充当一个角色时，两层之间的关系就更加直接了。《仲夏夜之梦》中工匠们所演的戏，就是这种情况。在整出戏里他们总是在排练“关于年轻的皮拉摩斯及其爱人提斯柏的冗长的短戏，非常悲哀的趣剧”（第五幕第一场）。他们的工头波顿除了担当皮拉摩斯这个角色外，还在上位系列充当着重要的角色，因为他被仙童戴上驴头假面，成了仙后提泰妮娅所迷恋的对象（第三幕第一场，第四幕第一场），由此也成了主戏剧行动奥布朗和提泰妮娅之间冲突的组成部分。

最后，还有一种特殊的同一结构，也就是戏中戏里的角色变成了主戏剧层的角色。戏中戏显然是以自己的一套角色自主展开的，但后来这些角色却开始参与或介入主行动的上位系列中。施尼勒茨的充满荒诞意味的独幕剧《绿色白鸚》（Der grüne Kakadu）就属于这类结构。该剧的时间背景是法国大革命，一群演员正在演出一场虚构的类似于剧场的戏剧，内容是关于巴黎一个失修的法庭内罪犯与革命者的故事，剧中有一个贵族观众，他在这类的恐惧故事中寻找刺激。演员亨利打断了这场戏中戏，他带来的消息说，他妻子的情人卡迪南公爵被暗杀了，这使得虚构观众和真实观众均感惶惑，因为不知道这消息是真的还是假的。剧团老板兼导演普罗斯庇尔决定认真对待这件事，这导致亨利终于发现妻子确实不忠，随后准备杀死公爵。

这一结构类型系列的特点在于：虚构观众所扮演的角色将两个戏剧层的两组演员分解开来，使两组演员之间形成互补关系。这些虚构观众也可能通过多种方式参与戏中戏。最简单的方式就是他们只是呆在台上而没有台词。因此，当《驯悍记》里的戏中戏演完之后，斯赖与一同看戏的观众只有一小段对话（第一幕第一场结束前），之后就完全沉默；而只有当他们出现在舞台上，才会出现双重虚构性的标志。但在多数情况下，戏中戏里观众的行动就是充当评论角色，或是讨论讨论剧中的诗意含义——如本琼生的《人人高兴》，或是作为主情节中出现的戏中戏的隐喻（因为他们自己也参与了主情节）——如《哈姆雷特》。如果虚构观众不仅与同伴们讨论剧情，而且还与虚构演员、虚构作者、虚构的舞台监督或导演进行对话，那么，他们与戏中戏的关系就更加紧密了。这种情形多次出现在莎士比亚的《仲夏夜之梦》和路德维希·蒂克的《穿靴子的猫》中。这种手法只有当戏中戏的叙事交流结构不断削弱它的戏剧性虚构的独立性的时候才会出现。当蒂克让

“**雅克布丁**”或“**最坏的汉斯**”真实观众当作对话伙伴，并让虚构观众**菲舍尔**和**穆勒**在听到他们的高论时毫不理解，该剧的非幻觉特征就得到了强化：

雅克布丁（朝向剧场后区）：我们两人现在关系密切，趣味相投，可他[即宫廷学者**林德**]却要反对我的意见，认为《**穿靴子的猫**》里的公众的意见不是各行其是、各自分歧的。

费舍：什么公众？戏里根本就没有公众。

雅克布丁：妙极了！就是说戏里压根儿就没有公众？

穆勒：当然没有，除非他说的是里头有几个傻子。

雅克布丁彻底的反幻觉态度使这个人物看穿了主行动和戏中戏里的虚构性，部分地反幻觉主义的观众却只知道戏中戏的虚构性而不知道自己的虚构性，两者的关系是相互矛盾的，它导致了幻觉的突然中断，从而引出了**知晓**（awareness, 知晓？认知？）上的喜剧性差异（见上，3. 4.），于是，浪漫性反讽便颠覆了整部戏剧。

观众介入行动的最高点是当他们实际介入行动的时候，而不是当他们仅仅与戏中戏的演员对话的时候。最早的例子是**鲍蒙特**和**弗莱彻**的《**燃桦骑士**》（1607）：店主**乔治**和他的太太（身份是观众）把他们的学徒**拉尔夫**强行塞进戏中戏的演员班子中，以保证店主阶级是值得在英雄戏剧中得到表现的。**蒂克**作品中的观众角色**格林海姆**希望变成喜剧角色，《**颠倒的世界**》（第93页）中的集体观众大闹舞台，显然都受这个模式的影响。对**蒂克**和**史雷格尔**作品非常熟悉的**皮兰德娄**显然也属于这个传统。

在戏中戏的语境中，上位情节系列和下位情节系列之间的数量关系也像它们在梦境嵌入中的情况一样，是各各不同的。戏中戏可以采取片段的形式嵌入一个更大的主情节系列中，这样它就可以汇聚作品的主要焦点；也可以在数量和质量上都超出主情节，使主情节缩减为一个框架——有时就剩一个序幕和尾声。在**莎士比亚**剧作中，《**仲夏夜之梦**》和《**哈姆雷特**》属于前者，《**驯悍记**》属于后者。**本·琼森**在《**巴托罗缪市集**》里用的是第一种技巧，《**人人高兴**》、《**魔鬼是驴**》、《**新闻批发栈**》和《**有魅力的女人**》用的是第二种技巧。

这两种结构类型不仅中介形式不同，功能和性质方面也各不相同。因为如果戏中戏在总体上只是一个简短的插曲，那么一般来说它与主戏剧层的行动的关系就是密切的：**哈姆雷特**之所以安排“**贡扎古之死**”的演出，其目的是要判定谋害他父亲的究竟是谁，《**仲夏**

夜之梦》中工匠们表演的戏剧标志着忒修斯和希波吕特及四对恋人婚礼庆典的高潮。但如果主情节系列被缩减到只是为戏中戏提供一个框架，那么这个框架就是为了加强戏剧形式的虚构性质，起一个间离的作用。此外，它还可以使虚构演员和虚构观众对戏中戏的中心进行评论，承担戏中戏与真实观众之间的叙事中介交流系统功能（见上，3.6.2.2.）。

本·琼生就经常采用虚构观众评论的方式强调他剧中的理论设想，布莱希特也在《高加索灰阑记》中以讨论山谷的未来的方式形成了一个外框架，以便将灰阑故事放进某个特定视角中，这样就可以通过这个类似于传说的故事中有示范作用的角色探讨社会主义社会的法制建设问题。

最后我们还要具体讨论一下《仲夏夜之梦》中的戏中戏的例子，以说明作品中这个部分的多功能性，从而更切近地分析我们以前未曾讨论过的那些功能。这个作品的宏观结构包含四个等级不同的连锁情节系列：围绕赫米娅、拉山德、海丽娜和狄米特律斯之间的爱情纠葛，提泰尼亚和奥布朗之间的争吵，为忒修斯和希波吕特的婚礼所作的准备及工匠们的排演活动。全部四个系列都遵循同样的结构方式，即它们都包含着一个从充满潜在冲突和悬念的动态情境向静态情境的转换，静态情境一旦出现，就标志着作品的结束，也就是四对恋人之间以及奥布朗和提泰尼亚的冲突都被解决，忒修斯和希波吕特的婚礼和演出的准备都大功告成。这样，戏中戏就被嵌入一种平行结构，而婚礼准备这一情境又推进了这一结构向前发展。

不仅如此，它还在各个主题和情境方面与包含两对恋人的情节系列密切相关。因为同一些充满爱情冲突的情节系列一样，皮拉摩斯和提斯柏的悲剧总是让人想到父母干涉儿女婚姻的故事。莎士比亚应用映像原理（见上，6.3.1.4.）将这类冲突的两种结局加以对比——一种是悲剧的，一种是喜剧的。所以，《仲夏夜之梦》中的爱情喜剧和爱情悲剧之间的对比具有鲜明的暗示色彩，而这一点也体现在《仲夏夜之梦》与《罗密欧与朱丽叶》的创作年代相近——二者都写于1595年左右——这一外交流系统中的特点上。

当然，皮拉摩斯和提斯柏的悲剧与《罗密欧与朱丽叶》的相似性只体现在两者的中心母题上。而它所有的其他方面，都被工匠们完全转换成了对悲剧的插科打诨。因而戏中戏又被赋予了另两项功能：体现多样化和丰富性的思想，以确保剧中无忧无虑的、滑稽的喜剧因素的充分表现，否则传奇式的感伤和诗意占据主导地位的情节系列就不太可能产生强烈的喜剧效果。此外，作为文学的讽刺手法，这个戏中戏同时还具有滑稽功能：声称该剧属于“悲哀的趣剧”（第五幕第一场第57行）就是针对这类考虑欠周的、纯属外加的文类混淆，锡德尼在他的《为诗辩护》（1595）中就对莎士比亚之前的戏剧中的这种现象进

行了抨击。有一种观念认为，叙事交流结构应是一种与某种特定功能相关的规则而非例外；莎士比亚则通过屡次模仿这种手法，使舞台幻觉被打断，进而对这种观念进行了嘲弄。第五幕第一场中皮拉摩斯还有这样的台词：

板着脸孔的夜啊，漆黑的夜啊！

夜啊，白天一去，你就来啦！（第 168 行）

过分的夸张、无谓的伤感，对伊丽莎白时代那些盲目追随塞内加修辞手法的人是一个绝妙的讽刺。

还必须记住，工匠表演中难看的笨拙并不仅仅是对传统通俗剧的“原始的”编剧技巧的戏仿，它也是为了表明所有戏剧性表演的缺陷——包括《仲夏夜之梦》本身——同时强调观众的想象在制造戏剧幻觉方面实际上所起的作用。当工匠们要求虚构观众把某个演员想象成一堵墙、想象成月亮或是一只狮子时，他们和幻想情节层之间的差异就只不过是程度的问题而不是原则的问题；这正是莎士比亚希望他的真实观众能够意识到的，他在作品中反复提到小仙人小身材，而不管他们实际出现的是另外的样子。所以此处的戏中戏也隐含地指涉戏剧媒介自身，并通过这种方式暴露自己，使自己与观众间拉开距离。这一点在主层面上虚构观众的评论中得到了进一步强调：

希波吕特：我从来没有听到过比这再蠢的东西。

忒修斯：最好的戏剧也不过是人生的一个缩影，最坏的只要用想象补足一下，也就不会坏到什么地方去。（第五幕第一场第 209-11 行）

忒修斯的“缩影”指的就是戏剧表现的虚构性，它终究是剧场艺术的关键因素。迫克在他的叙事形式的收场诗中（第五幕第一场第 412 行）也使用了这个词语，^{4[4]}他用这个词来指称整部戏剧，应为他回溯性地将这部戏视为影子般的梦幻戏剧（见上，6.3.2.1.）。在这些对戏剧的虚构和幻觉性质的隐含指涉语境中，我们不应该忽略织工波顿及其同伴们无意间造成的喜剧效果，他们可笑地夸大了他们在戏中戏里创造戏剧幻觉的能力，然后又认

^{4[4]} Shadows，朱生豪译、方平校本前者译为“缩影”，后者译为“影子”；梁实秋译本前者译为“影子”，后者未译。

为必须对演出的虚幻性质加进他们自己的评论，以缓和贵族观众对恐怖事件可能会有的反应。

与戏中戏有关，但又不属于同一种类的，是悲剧和喜剧里都有的各种形式的蒙骗与乔装，它们也构成了戏剧中的戏剧表演（play-acting within the play）。⁵²在这种情况下，剧中的某些角色冒用的是别的角色的外貌，但这里所用的手法是假装而非虚构。作为假扮的角色扮演，戏剧中的戏剧表演小心翼翼地企图欺骗剧中的其他角色，在这种情况下，虚构性只能在演员和观众之间就表演的特殊的本体地位——虚幻性达成协议时，才能存在。因而，蒙骗与乔装就不是嵌入主戏剧层的下位情节系列，而仍是主要行动中的一部分，这就是它不同于梦境嵌入和戏中戏的地方。而我们仍将它们放在这里进行讨论，是因为它们在形式和功能上与戏中戏相同。特别是当观众出现在舞台上并扮演评论者角色时，更是如此。偷听场面最能说明这一点，⁵³因为它表现的是一个无辜受害者遭到一群新来的观众角色的评论和偷窥（如《第十二夜》第二幕第五场）。假装的偷听场景也是如此：阴谋者安排了一个场景，他们料定会让无辜的受害者看到（如《无事生非》第二幕第三场和第三幕第一场）。在这种情况下，舞台上角色的空间安排就会使我们想到戏中戏的表演情形，此外，骗局的准备、表演和回溯性讨论也常常运用舞台术语。戏剧的虚构性就此也成了一种隐喻模式，因为蒙骗游戏的虚假性和戏剧隐喻都隐含地指向整体戏剧艺术的内在的虚构性质，并使之得到显现。⁵⁴

6. 4. 分割与拼合

6. 4. 1. 故事的分割与故事表现

戏剧文本的宏观结构——实际上也就是每一类戏剧文本——所采取的形式都是各种构成元素的组合段（syntagmatic pattern）。它由几个较大的部分构成，同样，它也可以被不断地分割成更小的部分。不同文本所能分割的层数各不相同。如开放式戏剧所具有的结构层次就比锁闭式戏剧少得多（见下，6. 4. 3. ）。但对所有叙述文本和戏剧文本而言，宏观结构的分割所形成的层次数量都是相同的：即故事和故事的表现（见上6. 1. 1. 2. ）。深层结构——即表现所依据的故事——按照一定的语义及逻辑标准加以区分，最重要的层次依次分别是：单个的行动或事件、行动或事件段、行动或事件系列。表层结构——即故事的戏剧表现——的标志是：布局的变化、时空连续性的中断及一些附加的符号如幕布的升降、中场休息以及幕与场的划分（这在戏剧史上是最重要的）。

将这种分割方法分成两个或多个层次以后，我们现在必须明确这些不同类型的分割之间的联系是怎样的。在理论上有两种可能的答案：即深层结构和表层结构的各个部分之间既可能互相一致也可能互不协调。但完全同一和毫不协调这两种情况都不是戏剧文本所具

有的特征。然而，每一个文本都在这滑动的尺度上占有一个中间的位置，根据具体情况，或距完全同一的一端近些，或距毫不协调的一端近些。

为了更好地说明整个问题，我们把注意力的焦点放在拉辛的《费德尔》上。限于篇幅，我们只能讨论最突出的结构单元。文本——即表演时所用的文学文本——的表层结构分成五个部分，每个部分区分标志是：布局完全不同、时空连续性被中断、幕间休息停顿和大幕的升降。除了篇幅短小的第三幕之外，其余各幕在长度上大致相当，“场”的数量亦无多大差异（第三幕到第六幕各有六场，第一幕和最后一幕分别是五场和七场）。结构单位“y”（与“x”稍有偏离）的分布所依据的是轴心对称原则，所以每一幕的长度和场景数目的关系就是 $xyyxx$ 或 $yxxxxy$ 。⁵⁵

当然，现在的问题是：这个清晰而对称的结构是否与故事中的分割方式相关，幕的划分是否与深层结构中故事的段落划分相吻合。在此，我们必须记住，《费德尔》一剧的底层故事按照亚里斯多德和古典主义对“情节一致”的要求安排的，是一个由不中断的因果关系结合在一起的锁闭式情节系列。所以，分幕这种表层结构的划分形式自始就不能与深层结构中完全独立或相对独立的单元相呼应，它至多只能与区分是相继出现还是有因果关系的行动片断的不太清晰的标志相关联。⁵⁶

如果我们忽略影响忒赛、费德尔、依包利特和阿丽丝的背景事件的长篇叙述段落，就有可能将故事的舞台表演部分分为三段。⁵⁷ 第一段将初始情境发展为“僵局”：依包利特爱上了阿丽丝，但考虑到家族的荣誉，未能向她表白自己的真实感情；同样，费德尔也暗恋着自己的继子依包利特，也因其丈夫忒赛之故不敢表露自己的情感。对于他们来说，爱情的障碍（都集中于忒赛一身）都无法克服，追求的对象也不可企及。为摆脱窘境，依包利特意欲逃往他乡，而费德尔则无处可逃，只得忍受痛苦的折磨。第二段的开头传来了忒赛已死的消息。这个消息给依包利特和费德尔二人开启了新的可能：依包利特终于向阿丽丝表白了心迹，并发现后者也对他心仪已久；而费德尔向依包利特示爱却遭拒绝。第三段以忒赛生还的消息开始，随后他很快就回宫了。费德尔在她的乳母和心腹厄诺娜的怂恿下，恶人先告状，声称依包利特企图引诱她，但后来，她在自我保护和忌妒心的冲突以及道德信条的抉择之间，最终选择了后者，费德尔拒绝了厄诺娜的建议并对之加以痛斥，厄诺娜旋即自杀，而费德尔亦服毒身亡。忒赛对她的诬告的反应是，将依包利特逐出宫去，并求天神降祸于他，但他又在究竟是相信妻子的忠贞还是相信儿子的忠诚之间苦苦挣扎，内心十分不安。依包利特在遭到诬陷和诅咒后则希望携阿丽丝一同出奔，但在逃跑过程中，忒赛的诅咒应验了，依包利特在同海神的搏斗中死去。

此处的三个段落可以概括为（1）“僵局”，（2）“明显的解决”，（3）“最终解决”。段落划分所依据的标准是看情景是否完全发生了变化——也就是说，所发生的转变其影响远远超出了费德尔和依包利特的行动所能具有的影响范围。关于忒赛的几次消息——先是死亡、继而平安归来、最后出现在舞台上，都与亚里斯多德“突变”概念（见《诗学》第十一章）相吻合。

但与这种划分相关的三个行动段落与文本的五幕划分在表面上并不一致。第一个段落包括第一幕第一场至第三场，第二段从第一幕第四场至第三幕第二场，第三段从第三幕第三场到第五幕第三场。这两层段落划分之所以不一致，是由于与背景事件相关的行动段落的叙事媒介在第一幕内并没有结束，它延伸到了第二幕。不仅是不同层次的段落划分不一致，甚至它们在结构上也是相互冲突的。故事的段落划分一段比一段长，而戏剧的五个部分（也就是分幕）则大体上相当；故事的行动段落是线性结构，而各幕之间的连接却是循环的、对称的。

两种划分方式的不同其功能是什么呢？是否真如雅克·斯克拉（Scherer）所说的那样，这只不过是对形式的一种有意识的追求、或是创造一种美学风格的追求的表现呢：

外部结构有其特有的规则，此规则虽然无法阐释作品内部结构的深层含义，但相反却决定了外部形式中古典剧作家审美观所追求的戏剧性方面。⁵⁸

然而，除此以外，它还有一种作用，那就是突出重点、控制表现焦点从而建立阐释的环节，而这些仅靠故事的先后关系和因果关系尚无法表现。分段式的戏剧表现方式由此也就成为将故事结构转变为情节结构的重要元素。

所以，作者将故事的最初阶段通过简洁的叙述方式加以表现，目的是要将故事的后半段作为重点。在《费德尔》里，第三个段落和最后一个段落总共占据了二幕半，即全剧的一半的篇幅。因而全剧的焦点也就指向最后的悲剧性结局的段落。如果两个层次的段落划分方法完全相同，就无法像拉辛这样在每一幕的结尾都安排一个戏剧性悬念的高潮。⁵⁹正是由于两个层次的段落划分方法不同，才避免了将每一幕的结尾都变成一个休止符，不需要在各幕之间用充满动态的行动加以连接。因此，在属于行动中段的各幕戏的结尾，或由作者对事件的进一步走向提出疑问，或由剧中人物作出一个影响这些事件的重大决定；在第一幕的结尾，费德尔决定向依包利特表白爱意；在第二幕结尾，风传忒赛还活着并且已

经露过面；第三幕的结尾是依包利特准备告诉父亲他爱爱丽丝；第四幕的结尾是费德尔在嫉妒、复仇和道德规范之间摇摆以及她对厄诺娜的斥责。⁶⁰

这类单幕结构意义上的相似不仅体现在各幕的结尾，还可以出现在戏剧结构的其他部位。因此，情境的变化是与各种反复出现的布局的背景做对比的，如依包利特、费德尔和爱丽丝与各自的乳母、太傅和随从女伴的对话、费德尔（第三幕第二场、第四幕第五场）和忒赛（第四幕第三场、第五幕第四场）的独白、依包利特分别与费德尔和爱丽丝的邂逅等等，均属此类。不仅如此，每一幕戏都是在一两个“大场景”中达到高潮，其他各场戏均以“大场景”为中心加以安排：第一幕的小高潮是第三场费德尔向乳母透漏她对依包利特的爱，第二幕的小高潮是第五场她直接向依包利特表白爱情，第三幕是依包利特与忒赛的第一次会面。全剧的高潮是在第四幕——当忒赛驱逐依包利特的时候（第二场）、当费德尔与嫉妒进行内心冲突的时候（第六场）——以及第五幕当德拉曼尔报告依包利特被海神战死、费德尔饮鸩身亡的时候。⁶¹这种安排方法有助于作者突出某些只能以隐含的方法而不便以具体的方法表现的故事内容，只要比较一下欧里庇得斯和塞内加用费德尔为题材的剧作，就可以看出这一点。总的来说，三位一体的线性和不对等的段落结构被安排进一个五部分的、轴心对称而又平衡的分幕结构中，第三幕的中心转折——忒赛的出现——就是第三段落的开始；第一幕与第二幕是发展潜在的冲突，这种冲突后来发展成了危机，随后又在第四幕和第五幕开始下降。

对拉辛《费德尔》的范例分析说明了故事的三分结构和剧本的五幕结构之间的关系，但这种分析不是万能的；事实上，它只适用于这个剧本。具有普遍意义的是：两个层次的段落相互重叠，这就是我们力图表达的。同时，还有一点可能也会显得很清楚，那就是在表现层面，段落划分所倚赖的标准较易执行；而故事层面的段落划分更容易产生疑问。由于缺乏有关单个行动与行动段落间的关系以及行动段落和行动系列之间的关系的情节理论的基础研究，我们只得依靠直觉来划分故事的段落。即使在这种过于简陋的情况下，我们仍要提出一种理论上的假设以指导我们的分析，这个假设就是：一个段落的形成——正如单个行动的形成一样——其决定性的前提条件是情境必须发生变化，而且这种变化必须影响行动中的所有（而不是部分）角色，即使影响的程度会有不同。

6. 4. 2. 戏剧表现的段落划分

在讨论戏剧表现的表层结构的段落划分时，必须考虑到两方面的因素，并且尽可能地将两者严格区分开来：一种是段落划分标准的系统的和非历史的特征，一种是段落划分程

式的历史的特征。⁶²因为我们是根据历史的程式来推论系统的标准，所以我们先分析后者。

6. 4. 2. 1. 段落划分的标准和标志

段落划分的最小单位以人物配置的部分变化为标志，因而存在于两个部分变化之间的文本片断就代表着段落的最小宏观结构单位。⁶³一个或一个以上人物的上下场从段落层次上看就是一个有意义的发展，由此所创造的单位若要进一步细分，只能依据主题、修辞或情境的标准进行。所以，《费德尔》第一幕第一场包含依包利特和德拉曼尔的那个场景就是这个层面上的段落单位，厄诺娜的上场就标志着这个场景的结束。从场景上看，它不能再作进一步的划分。但在主题上，它却可以分为更小的单元，因为对话的中心一直在变动，一会儿是忒赛，一会儿是费德尔，一会儿又是阿丽丝，因为依包利特想离开此地，想向费德尔告别。

在划分尺度的下一个层面上，段落划分单位以人物配置的完全改变为标志。如《费德尔》的第一幕结束时的人物配置是费德尔和厄诺娜，而第二幕开场时的人物配置是阿丽丝和伊斯曼娜。换幕时人物配置发生完全改变是大多数法国古典主义戏剧的特征，并不限于《费德尔》才如此。⁶⁴这种改变通常伴随着时间连续性的中断，有的甚至连地点也会发生变化。人物配置发生完全改变有时也并不适用这些标准，如两个人物配置在时间上出现间隔（也就是当舞台出现空场即所谓“零配置”zero-configuration）的时候（见上，5. 3. 3. 1.），——当然这种情况在法国古典主义戏剧中并不曾出现。它可以使戏剧家不中断时空连续性而完全改变人物配置。

现在可以谈余下的两个相互交叉的段落划分标准：时间的省略及地点的改变。在《费德尔》这样一出严格遵循地点一致原则的古典主义戏剧中，地点决不发生丝毫改变，但在莎士比亚这类剧作家的作品，这两个标准一般都显得很协调。

我们以上所讨论的各种标准都具有普遍适用性。但也有某些段落划分类型只适用于戏剧史上特定的历史阶段。同我们面对纯粹的历史现象时所遇到的问题一样，篇幅的限制使得我们只能粗略地选择几个最重要的例子。例如在古希腊戏剧中，合唱歌就是把整部作品分作若干“场”（epeisodia）的标志。在欧里庇得斯的作品中，合唱队开始失去它的积极作用，合唱歌与情节结构愈加脱离，它们就尤其显得重要。剧中的歌曲承担着某种填充戏剧结构的作用，它可以使得情节的不同段落之间的界线更加清晰。⁶⁵在以后的历史时期的戏剧中，不同种类的幕间短剧，如伊丽莎白时代戏剧中的寓言哑剧或是巴洛克式悲剧中的“Reyen 剧”等，都具有同样的作用。⁶⁶在莎士比亚及其同时代的一些戏剧中，一个场景的结束往往是押韵的对句，它和剧本其他部分所采用的素体式形成了对照。所有这些不

同形式的区分或结构因素都是为了提供一种更加直面观众的叙事性信息载体，以便达到更高层次的抽象和概括。⁶⁷

我们在此讨论的形式化程式都是与文本融为一体的。但至少还有三种标志作品段落划分的其他方式绝对不属于作品的任何一部分，这就是幕间休息、落幕和暗转。幕间休息是文本进程中的停顿的延伸，是最明显的段落划分标志。它把观众从舞台上所表现的虚构时空语境拉回到观众自己世界的真实语境中，正是这种特点把幕间休息与“空场”和零配置从表面上区分开来。毕竟，后二者都是作品必不可少的有机部分，其意图并不在于中断作品及其对虚构的指示功能。因为幕间休息属于现实的维度，所以它的长度与被省略的虚构时间的长度无关。相应地，它可以用作衡量段落层次的手段——它的长度也不完全取决于换场之类工作所需要的时间。最后谈谈幕布，它直到18世纪才成为一种普遍接受的划分作品的程式，它的作用类似于暗转，是标志幕间休息的附加的视觉信号，有了它，在换景的时候就有可能不完全打破舞台幻觉。

6. 4. 2. 2. 段落划分的单位

段落划分的最小单位在德语里称做“分场”（Auftritt），在法语里称做“场面”（scène），但在英语里却没有相关的戏剧术语。它是这样一种单位，其开头和结尾都以配置上的部分变化（见上，5.3.3.）为标志。⁶⁸因为这个单位的定义就是配置上的持续状态，所以我们可以称之为一个“配置”，但此处使用的这一概念有一点小小的修正：我们是将它原本意义上的空间指称（如指某一时间点上出现的全部角色）用于历时轴上的时间跨度，在这个时间跨度内，舞台上的人物数量保持不变。两个配置之间的停顿的重要性因上下场人物的重要性的增加而增加——换言之，随着情境转变所具有的重要性的增加而增加。

作为戏剧段落划分标志的人物上下场既可以是有目的的，也可以是偶然的。⁶⁹在强调各种情节线索和事件链条间的因果联系的编剧理论中，有目的的上下场占主导地位。新的人物的出现乃是在舞台上别的角色的期待中，或者是出于一个十分正当的理由。同样，人物的下场也可以解释为他要去实施一项计划或完成一件工作，这样也可以使观众明确接下来将要发生什么事情、离开的人物将要采取什么行动。由此看来，上下场行动之中所包含的理由也就代表着一个重要的信息源，它传达的是假定在幕后发生的事件（见下，7.3.1.2.）。⁷⁰然而，即使是按照强调因果关系的戏剧理论创作的戏剧，也必然包含相当数量的“正得其时”的偶然上场。选择公共场合而非私人居室就使得某些配置更容易得到解释，也使得许多邂逅成为可能。因此，自古以来，公共场合在戏剧中屡屡出现，就不仅仅是为了标明故事的公开性质或主题特征，也是为了发挥形式上和技术上的功能。

只要回头再看看拉辛的《费德尔》，这些观点就能得到验证。“地点一致”的严格要求使得该剧只能选择一个公共场合作为情节发生的地点（特列榭行宫前的广场），因为只有所有角色都可以自由进出的地点才能令人信服地表现三十场各不相同的人物的相遇。戏剧开端（第一幕第一场）的配置表现的是依包利特与太傅德拉曼尔的对话。他们之所以能在一块儿，是由二者关系的性质决定的。从他们对话的口气中清楚得知，谈话是在他们向舞台走来时（或在大幕拉起时）开始的，之所以要进行这段对话，原因是依包利特决定离开特列榭。厄诺娜在下一个场景的出现，是由于她那因沉溺悲哀而身染贵恙的女主人想出来见见太阳，却不想遇到任何人，所以让她先出来看看。但她在此刻的出现完全是偶然的、无准备的。她出场也是为了给依包利特和德拉曼尔的下场和费德尔本人的上场提供理由。应该补充的一点是，尽管它给依包利特和德拉曼尔的下场提供了理由，却没有提示他们要去哪儿以及要干什么。费德尔与厄诺娜的第三场是一个大场景，在这场戏中，费德尔向厄诺娜表白了自己对依包利特的爱情；费德尔的随从柏诺帕突然上场，打断了这场戏，她带来了忒赛的死讯以及雅典人要重新挑选王位继承人的消息。但随后她又被打发走了，费德尔和厄诺娜又开始讨论这些消息到底意味着什么（第一幕第五场）。最后，她们计划去找依包利特，然后下场，从而在这幕戏的结尾出现了空场。

没有必要继续讨论其余四幕戏中的人物行动，因为不会再有新的发现。现在就足以看清，在不同的配置系列中目的性和偶然性之间的相互影响的程度如何、这些配置被组织进一个连续性链条——即所谓场面之间的联系（*liaison des scènes*）——的程度如何。⁷¹还应该注意到，各个的布局的功能和长度都可以有明显差异，这一点和各幕之间在长度上大体均衡是很不相同的。第一幕第二场、第四场和第五场等短小布局中分别包含有简短的通告、消息和口头协议等内容，其功能是为第一场和第三场这样的长篇布局起连接和结构作用，只有长篇布局才能包含强化情境的冲突能量的长篇台词。两者间的戏剧节奏也不相同（见下 7.4.5.），短篇配置能时节奏加快，而长篇配置往往使节奏放慢。

段落划分的另一个单位可以定义为配置的系列（*a series of configuration*），当所有的角色离开舞台时（亦即当配置完全改变时），或当时空连续性中断时，这个系列才结束。按照莎士比亚传统训练的批评家通常将这个单位称为一场（*scene*），而那些接受法国古典主义等不同传统影响的批评家则称之为的一幕。因此这个单位所体现的矛盾不仅在术语方面，而且还包含戏剧创作的不同方法，莎士比亚传统将戏剧划分为三个不同的段落单位——配置（*configuration*）、场（*scene*）、幕（*act*），法国传统则只有两个单位——场（*scène*）和幕（*acte*）。两种传统的关系可以归结如下：

莎士比亚传统： 布局 场 幕

法国传统： 场 幕

法国的幕对应于莎士比亚的场，因为它们取决于同样的标准即时间连续性的中断（当然莎士比亚传统所用的标准中还包含地点的转变），法国传统将配置的完全转变仅限于每一幕的结尾，但在莎士比亚传统的各场之间并无硬性规定。另一方面，法国传统的幕也对应于莎士比亚的幕，因为二者都是段落划分的最高单位，并通常都将整部剧本分为五个部分。

72

但是，问题被莎士比亚生前的四开本弄得更加复杂了，因为它只是将剧本初步划分为“场”，而没有标明幕或配置的起讫。甚至是莎士比亚死后 1623 年出版的第一对开本也只是对极少数剧本分了幕，但是前后并不连贯。直到 18 世纪，这个任务才算全面完成。这表明，配置和幕作为段落划分的相关单位的重要性在莎士比亚时代并未确定；这个问题所引起的无休止的争论一直困扰着并将继续困扰着莎学专家。⁷³ 其实，不必等到争论的尘埃落定，我们就有把握说，段落划分以及剧作单位的主导层次，在莎士比亚剧作中是场（scene），在法国传统的剧作中是幕（act）。质言之，莎士比亚戏剧是由各种不同的短小成分系列构成的，因而比法国传统的戏剧更具灵活性，后者的五幕结构象是一排同样的建筑石料被水泥粘合在一起。此外，法国戏剧中幕的划分所依据的是一系列清晰的外在的标准，如时间连续性的中断或配置的完全改变等等；而莎士比亚传统戏剧的分幕所依据的是内在的标准，如情绪的变化、主题的强调、情节中重要的新发展等等。

6. 4. 3. 剧作

场景的灵活安排与死板的分幕结构之间的对立已经触及了剧作理论的中心问题。直至十九世纪，这类理论都具有根本的意义，起着规范的作用；但在世纪之交，这些理论无论在整体意义上还是具体方法上都经历了从范式规定向类型描述的转型。只需比较以下古斯塔夫·弗莱塔格那部具有广泛影响的《戏剧技巧》（初版于 1863 年）⁷⁴ 和福尔克尔·克洛茨（Volker Klotz）的《戏剧的开放与锁闭形式》（*Geschlossene und offene Formen im Drama*）⁷⁵ 就足以表明这种转型达到了何等程度。弗莱塔格常被现代的文学批评家嘲笑为吹毛求疵的编剧理论家，这当然很不公正，但他确实完全沉浸于范式传统之中，孜孜于建立一整套能够适用于一切戏剧作品的结构规范。他的结构模式与公众演讲的修辞模式相似，是三个部分或五个部分中的一个。⁷⁶ 他的方法是推导式的：基础是戏剧冲突理论，他

认为情节在动作与反动作的辩证冲突中发展起来的，其运动方式是从冲突的展开通过对抗性高潮到达结局。这个模式是开场 (*protasis*)、上升(*epitasis*)、结局(*katastrophe*)的古典模式(见上，3. 7. 2. 1.)的修订版，但在应用于作品总集 (*corpus*) 时选择性却太强，以至于不

47 F. Grillparzer (1960-5) II, 28.

48 J.Voigt (1954)169 给戏中戏下的定义是：“剧中的插入形式，它有自己独立的时间、空间和行动，一个接一个地出现。”又见 F.S. Boas (1927), R.J.Nelson (1958), D.Mehl (1961), W.Iser (1965)和 M.Schneling (1977)。

49 L.Tieck (1964) 60.

50 引自 *Specraculum VI* (1963) 364.

51 J.Voigt (1954) 51ff.

52 见 V. O. Freeburg (1915) 和 J. V. Curry (1955).

53 见 V.E. Hiatt (1946)和 W. Habicht (1968)161ff.

54 关于剧场隐喻及其与戏中戏的联系讨论见 A. Righter (1967)。

55 对这类对称的分析见 C. Steinweg (1909)。

56 我们省略了几个与之协调的第二系列，如 Theseus 离开之后的历险经历（第三幕第五场）。

57 我们不想宣称这种三段式结构是普遍适用的结构原则，但它的确适合于此处的例子。正由于此，此处确定的三段式不同于古典理论中的开端-发展-结局 (*protasis-epitasis-katastrophe*, 用法语表示则为 *exposition-noeud-dénouement*) 三个阶段。

58 J.Scherer (1959) 200.

59 关于法国古典主义戏剧的结尾的分析见 J.Scherer (1959) 206-8。

60 P. Pütz (1970) 92-5 正确地强调了“幕的结尾对将来时的指示意向” (p.92)。另一方面，V.Klotz (1969)却被他的对偶视角 (*antithetical perspective*) 所遮挡，没有看到戏剧分幕的背后所藏的真正意图。

他写道：“每一幕戏都包含若干个内容的独立单位。因为每一幕新戏都对应于情节的实际的内在发展的新阶段。”

61 在这一点上我们采用了 J.Scherer (1959) 205 中的观点。又见 D.and D. Kaisersgruber and others (1972)和 C.Mauron (1968)。

62 W. Kayser 的分析 (1963) 170-3 就受到了将这两个方面加以混淆的影响。

63 P. H. Livitt (1971) 9 将这个段落单位规定为“结构的基本单位”，我们同意他的这个看法，也同意 S. Jansen (1971) 401 中的看法，但他将基本单位错认为“情境”，却造成了一定程度的混乱。又见 M. Dinu (1972)。

64 J.Scherer (1959) 211-13.

65 K.Aichele (1971).

66 关于哑剧表演的讨论见 D.Mehl (1975)，关于“Rey(h)en”的讨论见 H.Steinberg (1914) 和 A.Schöne (1964)。

67 B.A.Uspenskij(1975)157-85 分析了由包罗万象的框架和段落划分框架所导致的审美问题。

68 在这个语境下，参见 J.Scherer(1959)214-24。Scherer 宣称，即使是法国古典戏剧也并不是一成不变地用“场”(*scène*)来标志每一个配置的改变。然而，就多媒介作品而言，这不是一个重要的问题。

69 见 P. Pütz (1970)27-31。又见 F.Dürrenmatt(1966)193f.《关于〈物理学家〉的二十一个问题》的第七部分说：“在戏剧行动中，机遇包含在什么地方、在什么时候谁有可能偶然遇见谁。”

70 关于古希腊罗马喜剧中的上下场，参见 K.S.Bennett(1932)和 M.Johnston(1933)。

71 J.Scherer (1959) 266-84.

72 西班牙古典戏剧和自古以来的葡萄牙戏剧都是分作三幕，而法国、英国和德国戏剧——特别是较为严肃的戏剧——的标准结构一般为五幕，尽管在不少现代作品中，剧作家不再进一步划分或至多划分一次。但不管是三幕还是五幕，都可以说是源自古典戏剧的传统。前者可以说是来自泰伦提乌斯的作品评论的作者多那图斯的创作，他采用三分法的系统（开端-高潮-结局）结构他的戏剧；后者可以说是来自贺拉斯的《诗艺》，他号召“如果你希望你的戏叫座，观众看了还要求再演，那么你的戏最好是分五幕，不多也不少。”关于这个语境可参见 W.Kayser(1963)171f。关于古代戏剧分幕所导致的问题的讨论见 H.Holzappel (1914)，G.E.Duckworth (1952) 98-101 和 K.Aichele (1971)48-54。关于戏剧分幕的问题还没有全面综合的研究。由于篇幅所限，我们也无法在此进行这项研究。

73 最新最重要的贡献是 T.W.Baldwin (1974)，G.Heuser(1956), C.Leech(1957), W.T.Jewkes(1958), T.W.Baldwin(1965)和 E.Jones(1971)。

74 G.Freytag (1968).

75 我们所引均出自 1969 年第 4 版。

76 关于这类配置的历史的讨论见 H.G.Bickert (1969)22-39。

厦门大学图书馆