

# 《戏剧的理论与分析》(十三)

周靖波

-

## 六 故事与情节

### 6. 1. 故事, 情节与情境

#### 6. 1. 1. 故事

##### 6. 1. 1. 1. 作为戏剧和叙述文本基础的故事

自亚里士多德《诗学》——即从戏剧理论诞生以来, 批评家一致认为, 每部戏剧作品的宏观结构都是建立在故事基础之上的, 虽然对于故事又是由何构成这个问题各有各的见解, 各种见解的广度和深度也都各不相同。我们认为, 构成一个“故事”, 不可缺少的要素有三种: 一个或多个人或拟人化主体; 表示时间流程的历时维度和传达空间感的空间维度。由此看来, 故事不仅是所有戏剧文本的基础, 同时也是所有叙述文本的基础。单凭这个标准, 虽然可以把以逻辑连贯或心理连贯为宏观结构基础的论说文(如散文、论文、布道、“玄言诗”)分出来, 把描写具体的、静态的对象或事物状态(如地志、雕刻、性格刻画等)的描写性文本分出来, 却不足以将戏剧与叙述两种文本类型分开。根据文本的宏观结构建立在何者的基础上——故事、论述还是描写, 确认时间维度和空间维度其中是否出现, 就可以将三种文类加以区分。下表有助于说明这一点:

	故事	论述	描写
时间维度	+	-	-
空间维度	+	-	+

我们所谓故事指的是表现主体而非表现自身。作为表现主体, 它提供表现的基础, 并允许接受者根据所表现的内容重新建构。据此我们可以得出结论: 若干不同的戏剧文本可能基

于同一个故事，而同一个故事也可以再现于不同的媒介中。例如，克里斯托夫·伊舍伍德（Christopher Isherwood）的小说《再见柏林》（*Goodbye to Berlin*, 1939）所写的故事同样出现在范·德鲁顿（J. Van Druten）的戏剧《我是一架照相机》（*I am a Camera*, 1954）中，后又被 J. 马斯特罗夫（J. Masteroff）、J. 坎德（J. Kander）、F. 艾伯（F. Ebb）改编为音乐剧《酒店》（*Cabaret*, 1966）和同名音乐电影（杰·艾伦 Jay Allen 和鲍勃·福斯 Bob Fosse, 1972）。改编后的故事都不如戏剧版本和叙事文版本中的故事那样具体而详细。它代表着每个现存版本或假设版本的各种不发生改变的关系的结构。在这个意义上，那些参考书或文学词典当中概述了重要内容和关系的所谓“内容”提要就比戏剧文本本身更接近于故事。即使是这种“提要”也并不就等同于故事，故事只能理解为更加抽象、更加简略的一个模式。然而，在结构人类学、民间文学研究和叙事理论中为创立这种模式而发展起来的相关方法论，仍然处于不够成熟的阶段。<sup>i[i]</sup>

#### 6. 1. 1. 2. 故事与情节（mythos）

情节是为表现故事所要表现的主体服务的。故事是由纯粹按时间顺序安排的连续性事件构成，而情节中则包含了重要的结构因素，如因果和其他有意义的关系、段落划分、时空重组，等等。这种区分是由俄国形式主义批评家提出的，他们首先将 *fable* 和 *sujet* 区别开来，后来又由 J. M. 洛特曼（J. M. Lotman）做了进一步的论述：

*fable* 指的是作品中叙述的全部互相联系的事件……。与之相对的概念是 *sujet*：两者相同的是事件，不同的是事件的表现方式、事件在作品中的表现顺序、信息在作品中得以传递的组合方式。<sup>ii[ii]</sup>

先把这个令人困扰的术语倒转搁置一边——托玛舍夫斯基把我们所说的“故事”称为 *fable*，把“情节”称为 *sujet*——这就与我们的区分相一致了。它相当于英美文学理论中“*story*”和“*plot*”的区别，特别是在小说理论中这种区分已经相当普泛。它规定“故事”是按照时间顺序排列的事件系列，而“情节”则还决定于因果关系这一因素。

<sup>iii[iii]</sup>

我们所谓“情节”同亚里士多德的 mythos 概念是一致的，一般来讲就是当作这个希腊文的意译来用的。亚里士多德的 mythos 指事件的综合，当然这种综合是由一系列原则所决定，而因果关系只是其中的一项。iv[iv]在 mythos 的形式中，故事成了一个可操作的实体，它有开端，有中部，有结局。亚里士多德关于头、身、尾的定义表明情节所代表的是一个统一的、独立的因果语境：

所谓“头”，指事之不必然上承他事，但自然引起其他事发生者；所谓“尾”，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然的上承某事者，但无他事继其后；所谓“身”，指事之承前启后者。（《诗学》第七章）

整体性原则与情节的统一性原则部分重叠，亚里士多德认为统一原则的保证并非指情节只包含单一主人公的行动，而是因为情节各部分都严丝合缝，以至于“任何部分一经挪动或删除，就会使整体松动脱节”（《诗学》第八章）。这一原则导致他排斥史诗的情节方式，因为史诗中的不同片断是没有考虑到可能性和必要性而随意安排的。

当然，我们不能把这些对整体性、统一性和封闭性的因果结构的要求看作是超历史的绝对规范，因为它们反映的是特定历史时代的看法。事实上，因为在当代许多戏剧中它们都被故意地忽略了，非亚里士多德戏剧理论更是公开地排斥它。如布莱希特“开放式”结局的观念（见上，3.7.3.2.）就与亚里士多德关于结局的定义相左；又如承袭布莱希特衣钵的玛克斯·弗里希（Max Frisch）就从另一种世界观的角度出发，对要求戏剧情节必须采取因果式封闭结构的观点的基本命题提出了批判：

这类情节试图给人一种印象，似乎它除了这种结局之外别无选择；尽管因果式封闭结构也有某些令人满意之处，但这仍是个假象，它只能满足那种继续将古典传统强加于人的戏剧理论：即仲裁的戏剧艺术，突变的戏剧艺术。不管这个伟大的传统会给我们的文学判断力甚至于生命力造成什么危害，人们总是希望在某些时候古典情境将会出现，人的有意识的决定将径直转化为命运的安排——但这种古典情境却从未出现。生活当中虽然可能会有很

多宏大的场面，但就是没有突变。实际上，在现实生活不断延续的地方，我们看到的事件更加振奋人心：我们总能从偶然事件中推断出它们会有各种不同的进展和结局，每一个行动和每一个省略，其未来的发展总是存在多种可能性……那么，一个故事所剩下的令人可信的东西，除了它的偶然性之外，就是强调这个偶然性的戏剧理论了。<sup>v[v]</sup>

### 6.1.2. 行动

在引进“故事”这个概念的同时，我们还将引进一个几乎没有深入探讨过的文学理论概念——行动。<sup>vi[vi]</sup>行动——特别是德语中的 Handlung，一直是一个很不明确的概念，这是戏剧理论中一个历史悠久而又不是完全没有争论的概念。

#### 6.1.2.1. 行动——行动序列——行动片段

首先，“行动”（action）这个词当用来指涉戏剧作品或叙事作品的时候，其含义是模糊不清的，通常情况下，它既可以指某个人物在某一情境中的某一行动，又可以指整个文本的全部行动。为了解决这个含混性，我们现在就规定，用“行动”来称呼前者，而将有多个行动联结在一起的后者称为“行动序列”。当具体分析一个文本时，我们还要插入一个片断的层次，介乎“行动”与“行动序列”之间的层次，我们称之为“行动片段”。定义这些内部片断形式的标准我们将在 6.4.1 中详细讨论。

#### 6.1.2.2. 行动与故事

我们首先还是来更加准确地定义“行动”这一概念并厘清它与“故事”的关系。A. 许伯乐（A. Hübler）将行动定义为“有目的地选择的而非随意确定的从一个情境向下一个情境的转变”。<sup>vii[vii]</sup>因而一个行动总是包含三重结构，其三种成分是：现存情境、改变情境的企图、新的情境。行动的这种三重结构形式为大多数结构主义者所认同。因而，布雷蒙德（Bremond）把一个行动过程中的基本序列定义为一系列的三个步骤：从允许行动发生的情境开始，经由这种可能性的实现，最后到达情境中的改变。<sup>viii[viii]</sup>根据同样的思路，托多罗夫（Todorov）把叙事的基本结构描述为从一个平衡情境向另一个平衡情境的转变。<sup>ix[ix]</sup>而洛特曼将 sujet 中的单位“事件”——也就是我们的“行动”概念——定义为“穿越语义疆域界线的角色转换”，这样就使得我们又可以将三个成分作进一步的划分（处于语义疆域某一边的角色、对界线的跨越、处于语义疆域另一边的角色）。<sup>x[x]</sup>

在我们的行动概念中隐含着故事中不可或缺的三种元素（作为主体的人、时间、空间），因为“为达到目的而作的选择”隐含着人这一主体，情境寓含了空间维度，一种情境向另一种情境的过渡又暗含了时间维度。由此我们可以得出结论：每个行动和每个行动序列就是一个故事或故事的一部分；但并不意味着每个故事——无论是全部还是部分——都是由行动或行动序列构成。另一方面，在我们的故事定义中未加定义的人或拟人化主体在我们的行动定义中是个已经被确认了的情况，它是作为作出慎重选择的主体而出现的。因而，“故事”是包含主体和行动两者的更加综合性的概念；行动概念却将故事中的其他成分排除在外，因为一个明确的事实是，它已经包含了改变情境的主观动机。

### 6. 1. 2. 3. 行动与事件

我们还将根据许伯乐的引导，将故事中的其他形式或元素描述为“事件”（events）。xi[xi]一旦故事的（而非行动的）前提条件得到满足，事件就会出现。在那些人格化主体无法进行选择或情境不允许发生改变的故事或故事段落中，也同样适用这个规律。自然，这两种可能性并不相互排斥；相反，它们还常常相互兼容。

从以上论述可以得出两个结论：1）戏剧所依据的故事不必只在一个行动序列中完全表现出来，它可以——多数情况都是这样——由一系列的行动与事件所构成。2）还有另外一类戏剧文本，它不仅在理论上可行，而且实际上已经出现——其宏观结构由事件决定，而非由行动决定。近些年来这种“无行动”戏剧很是常见，事实上，这种缺乏行动或将行动弱化为事件的做法，乃是二十世纪戏剧最重要的结构转型。自然主义戏剧首先提出了一种角色概念，他们将个人视为由不同的遗传和社会环境决定、因而只能以极其有限的方式选择自己意向的非自主性的存在。这就严格限制了它们采取行动的可能性，从而使得本应影响人物并与人物并存的事件成了故事中占主导地位的固定模式。这种做法在许多只有一种情境的独幕剧中也可见到，在这类戏剧中，事件制约着行动，而行动则名副其实地以一系列不同情境为前提。众所周知，最能够说明将故事弱化为系列事件的例证是萨穆尔·贝克特的剧作。在《等待戈多》、《恩多戈玛》或《快乐的日子》中，剧中角色已经把所处情境的永恒性当作了预知的结论而加以接受，他们自始至终一再重复着相同的话语和表情、动作，并不包含改变情境的动机，只不过是為了消磨时间而作的游戏。因而在这类戏剧当中，事件都是表现为周而复始的重复性的游戏，除了游戏之外，没有任何目的性。

### 6. 2. 故事的表现

### 6. 2. 1. 对故事表现的限制

如我们所见，每个戏剧都表现一个故事，无论这个故事是一个行动序列，还是一个事件系列，或者是二者的结合。如同角色的表现一样（见上，5.2.2.），故事的表现也受到来自戏剧所特有的交流和中介条件的某些因素的限制，如中介交流系统的缺失、多媒介性、创作和接受的集体性。xii[xii]与叙事作品所受的种种限制相比，这些限制清晰得多。叙事作品也可以表现故事，但不同于戏剧文本的是它们有中介交流系统，而且只能通过语言进行信息传递，其创作与接受均以个人为基础，作品的长度也无定规。

#### 6. 2. 1. 1. 连续的原则

中介交流系统缺失，就意味着戏剧在表现故事时要遵循连续性的原则。虽然偶尔以角色话语的叙述方式来表现行动也并非不可以，但场景再现的连续性原则却适用于所有的行动段落（只有极个别的实验性作品除外；见下，7.4.2.）。在场景的连续时空框架中，表现的顺序严格遵循故事中行动和事件的先后。这一原则同样制约着场景的先后序列。一般来说，两个连续性的场景代表两个连续性的故事段落，即使这两个段落中的人物并不重叠，场景也不会重叠。因此，连续性原则是不允许采用闪回手法的（而它在叙述文本和电影中却司空见惯），它也无法表现在同一个场景中同时发生的动作和事件。所以，比起叙事作品来，戏剧所表现的故事都是在时间序列上连续展开的，因为叙事作品的各部分可以调换位置，可以将行动分为若干平行的段落。如果戏剧作品违背了连续性原则，那么就可能导致叙事性结构或中介交流系统的出现——因为连续性被打断就表明叙述意图已经介入戏剧文本（见上，3.6.2.1.）。

#### 6. 2. 1. 2. 集中的原则

多中介性和创作与接受的集体性所导致的结果是戏剧的集中性原则。戏剧中的故事呈现方式主要是场景展现，这就很难以节略形式叙述故事（见下，7.4.3.2.），再加上演出长度还要受到观众的接受水平和耐力的限制，这都使得戏剧中的故事必须在长度上有所限制。xiii[xiii]故事长度并非简单地等于它所持续的时间，因为持续时间是可节略或删削的。更为重要的是，故事还包含各种行动和事件链条数量。另一个导致戏剧必须遵循集中原则的因素是，在戏剧文本中，故事展开环境中的社会学和心理学内涵无法像叙事文本那样进行深入的描绘。心理小说的作者可以用极其细腻的笔触来分析人物性格的最复杂的动机结构及其发展，社会小说的作者能够表现所有的社会各阶级，可以按照自己的构

思通过细节表现人物性格是如何由社会环境所决定的，而剧作家就不得不对这些内容进行严格的筛选。把一个长篇叙事作品改编为戏剧作品的时候，这些差异就全都看出来了。尽管它可以使原作的现实主义具体化，但原作的心理学和社会学的复杂性还是被大大地简化了。

### 6.2.1.3. 剧场与社会限制

最后，还有一些限制乃是源于戏剧文本的多媒介性，在一定程度上也是由于剧场装置的复杂程度的限制。还有某些行动或事件链条就是无法在现有水平的舞台上表演，而只能通过角色的语言叙述来传递。xiv[xiv]在《培尔·金特》中，易卜生对舞台演出限制的利用达到了极限——甚至超越了它。在舞台指示中，易卜生要求把海难事故的场面表现在舞台上：

离陆地不远，在暗礁乱石丛中。轮船正在下沉。烟雾中隐约可看到一条小船，上有二人。暗礁使它陷入漩涡。小船翻了。喊叫声。然后，一片寂静。过一会儿，船的龙骨浮上水面。培尔·金特在离翻了的小船不远的水面冒出头来。……培尔紧紧抓住小船的龙骨。大师傅从小船的另一边冒出头来。……牢牢地抓住翻了的小船……两个人搏斗。大师傅一只手受了伤，另一只手还紧紧地抓住船身。……边喊边向下沉……培尔·金特抓住他……他把抓住大师傅的手松开。xv[xv]

看来，要达到这些舞台指示的要求，必须有电影的技术条件才行，这在文本创作的当时显然是不可能的；所以也就不可能将它们实现在舞台上，导演只能借用象征性和风格化的手段来表现。《培尔·金特》之所以很少上演、之所以更多地被当作案头剧来阅读，舞台表现上的困难是最主要的原因。

除了技术上的困难，还有一些礼仪、规矩、风俗等社会行为准则所加的限制。这影响到身体暴力或性等方面的表现——在戏剧史上这两个领域一直是作为禁忌而受到压抑。贺拉斯就是反对在舞台上表现野蛮的暴力行动，他认为这些内容应该通过角色台词以叙述的方式表达：

例如，不必让美狄亚当着观众屠杀自己的孩子，不必让罪恶的阿特柔斯公开地煮人肉吃，不必把普洛克涅当众变成一只鸟，也不必把卡德摩斯当众变成一条蛇。你若把这些都表演给我看，我也不会相信，反而使我厌恶。 xvi [xvi]

某些行动，当它们只是在语言中被描述时，是可以接受的；但如果被置于戏剧文本的多中介性所形成的直接而具体的形式当中表演出来，就不能容忍了。再比较一下叙事文本和戏剧文本在表现色情内容和性行为时的不同做法，就更能够明确这一点：叙事文本所受的束缚总是一一而且还将一一比戏剧文本要松得多。戏剧中肉身表演的生动性时时威胁着要将艺术鉴赏活动中必不可少的心理距离取消， xvii [xvii]而戏剧表演的公开性则不易使人感到窘促。但这些因素对属于私人接受的纯粹的语言叙事作品就毫无关系。

## 6. 2. 2. 表现的技术

### 6. 2. 2. 1. 场景表现与叙述中介

我们已经知道，故事既可以通过场景直接表现，也可以通过角色的话语中以叙述的形式传播。我们还指出，第二种表现技巧可以用作规避技术上的限制或社会禁忌手段。场景再现与叙述中介——或曰“公开的行动”与“隐藏的行动” xviii [xviii]之间的差异是双重的：公开行动的表现形式是多中介的，也是非视角的；而隐藏的行动中的叙述表现完全是以语言为中介的，并且有着特定的视角。在第一种情况下，观众自己就是具体可见的事件的目击者，他们可以根据自己之所见对事件做出自己的理解；在第二种情况下，就必须依靠“二手信息”即纯粹采用语言的报告，它在生动性和客观性两方面均有不足。这种区别既适用于“空间上的隐藏行动”（即与台上的行动同时发生而未在台上表演的行动），也适用于“时间上的隐藏行动”（即在场与场和幕与幕之间被省略的那些行动）。

贺拉斯在《诗艺》中用一行诗就指出了两种技巧的不同点：

情节可以在舞台上演出，也可以通过叙述。



然后又评价了它们影响观众的不同方式：

通过听觉来打动人的心灵比较缓慢，不如呈现在观众的眼前，比较可靠，让观众亲眼看看。<sup>xix</sup>[xix]

这一评价声称直接的场景呈现对观众产生的效果总是更强，而叙述中介充其量只有代理功能，只有当事件无法令人信服地在舞台上表演、或不适于在舞台上表演时，才用来作为一种补充。隐藏行动的语言表现并不总是意在替代场景表现，它通常也是制造焦点、强化悬念的重要而经济的戏剧手法。所以，运用报告（report）中的叙述中介，剧作家就可以采用压缩的方式讲述故事，而所讲述的故事的长度可以远远超出纯粹的舞台表现的限制。简洁性这一要素在叙述中介里十分明显，作者用它可以在开场将背景事件简略地展示出来——也许它本身是复杂而冗长的——以便集中精力在舞台上表现故事的关键性的激变阶段（见上 3. 7. 2. ）。

究竟是采取舞台表现的方式还是采取叙述中介，剧作家可以根据自己重点突出故事的哪一部分而定；重点部分放在舞台上表演，其余部分就作背景化处理。换句话说，选择哪种表现形式，是结构情节和赋予情节以意义的重要因素，正是这些因素规定了何为一个故事的重点，何为这个故事的非重点（见上 6. 1. 1. 2. ）。

当然，我们不应忘记，公开的和隐藏的行动之间的上述关系并非某部剧作或某一剧作家所特有；它也是某一历史时期的特定现象。在某些历史时期，以隐藏的方式表现的故事远远超过其他方式的比重。<sup>xx</sup>[xx]所以，塞内加及其文艺复兴时期的模仿者们特别偏重于采用叙述中介的方式；法国古典主义戏剧亦是如此，它要求把“所有以肉欲为动力的行动都处理为隐藏的行动，只有让它们通过了距离的过滤，才允许以修辞和非物质的形态在舞台上表现。”<sup>xxi</sup>[xxi]事实上，这些戏剧中的这类行动和事件在经过了人类意识的过滤之后，会更加充满情欲的力量，诱使观众以内心的想象替代舞台上的外在动作和事件。

最后一点，隐藏的行动，尤其是与舞台上的行动同时发生的空间的隐藏行动，如果诉诸听觉，会对观众产生一种特别强烈的效果，会导致特别揪心的悬念，而这是诉诸视觉的直接

表现所不及的。正是这些不在舞台上公开的事件，引得观众朝着最可怕的方向去想象，体验极大的恐惧。P. 蒲兹（Pütz）以古希腊悲剧为例说明了这一点：

斯提亚弑母的情节被移出了观众的视觉之外，只有从恸哭声中才能感知。但是行动的隐藏并没有减弱戏剧效果，反而使观众的想象中充满恐惧，对最终命运的可怕预示增强了悬念的力量。xxii [xxii]

此处讨论的许多功能与德国古典戏剧中最著名的空间隐藏行动——席勒《玛丽·斯图瓦特》中的行刑场景（V, X）完全一致。当然，此处选择叙述中介显然有一个实用主义的理由：因为要在舞台上表演行刑场面几乎无法使人相信。此外，它的恐怖和血腥也与古典主义美学趣味大相径庭。然而，席勒却能够把这种消极的替代功能加以伪装，通过引入大量的积极功能，将空间隐藏行动变成了他作品中的优点。行刑的场面完全是靠莱斯特的独白而构成的，他在刑场近旁的一间屋子里听到了行刑的全过程：

我还活着！我还能忍耐着活下去！

难道我不会遭到灭顶之灾？

难道我这可怜的造物

不会堕入万丈深渊？啊，我失去了

最宝贵的！我抛弃了最美的珍宝！

我弃绝了极度的欢乐！

她去了；她的灵魂已经超度，

而我却留在这可诅咒的尘世遭受折磨。

促使我来这里的坚定决心哪儿去了？

快来抑制我内心的冲动，

是看着她受刑，还是冷漠地离开？

瞥见她，便唤醒了已忘却的羞涩，<sup>1[1]</sup>

莫非她至死还能以爱神之箭穿透我的心？

该诅咒的可怜人啊，你将不再

逆来顺受地屈服于这可怜的打击：

你的小径将永远偏离爱的海岸，

你的胸中也将永远关闭慈悲

之门，就让你的表情岩石般坚硬！

如果你还想欣赏你背叛的恶果，

那现在就不该退缩；坚定起来！

怜悯，请你住嘴；双目，别流露同情；

我要做个见证，我要看着她受刑

（他坚定地走向玛丽经过的大门，但又停住了脚步）

徒劳，徒劳！我感到恐惧的煎熬，

我不能，不能目睹这可怕的动作，

我不能看着她被杀——听，那是什么？

---

<sup>1[1]</sup> 莱斯特系英格兰女王伊丽莎白的面首，伊丽莎白曾为他向玛丽·斯图亚特提亲。

- 
- 
- 
- i[i] 这方面的例证包括 Lévi-Strauss 的人类学著作——特别是他的《结构人类学》（1958）、E.K.和 P.Maranda 的民间文学研究（1973）以及 C.Bremond(1964 和 1967)、R.Barthes(1966)T.Todorov 等法国叙事理论学家的纲要性质的研究。
- ii[iii] B.V.Tomashevski, *Teoria literatury* (1925), 转引自 J.M.Lotman(1972)330。
- iii[iiii] E.M.Foster(1962)93。关于情节的讨论亦见 E.Dipple(1970)和 U.Ellis-Fermor (1960)。
- iv[iv] 《诗学》第 7-9 章, 罗念生译, 《诗学·诗艺》, 人民文学出版社 1962 年 12 月第 1 版。——译者。又见 J.G.Barry(1970)157-73。Barry 认为“事件基本类型” (pp25-39) 的中心类型就是“经验的基本类型” (p31), 它构成了被强调的 *mythos* 或情节的基础, 可惜此处的论述太模糊。基于同样原因, 我们也无法讨论 N.Frye 所提出的 *mythos* 的原型结构。关于“行动”的简要的讨论可见 K.Elam(1980)120-6 和 L.Pikulik(1982); 又见 S.Giles(1981)的专著。
- v[v] M.Frisch(1972)87f.关于历史上各种因果观念的讨论见 B.Beckermann(1970)175f。在《*La cantatrice chauve*》中, 尤奈斯库更加彻底地否定了亚里士多德关于情节的一致性和连续性的要求, 其理由与布莱希特和弗里希又不相同。
- vi[vi] 然而, 见 E.Lämmert(1955)24 和 K.Stierle(1975)。法语中与此对等的是叙事学理论所分析的 *histoire* 和 *discours* 的对立。关于英语中 *story* 的分析见上, 6.1.1.2。
- vii[vii] A.Hübler(1973)20。
- viii[viii] C.Bremond(1964)。
- ix[ix] T.Todorov(1968)。
- x[x] J.M.Lotman(1972)332.见下, 7.3.1.有关空间的语义阐释的讨论。
- xi[xi] A.Hübler(1973)14f。
- xii[xii] 这些限制以及克服这些限制的努力, U.Ellis-Fermor (1945) 对此有过分析。
- xiii[xiii] 关于这一点, 亚里斯多德《诗学》第 7 章是这样论述的: “因此, 情节也须有长度 (以易于记忆者为限), 正如身体, 亦即活东西, 须有长度 (以易于观察者为限) 一样。”

---

xiv[xiv] 所以，在古代戏剧中，战事或武装冲突都是由亲历其境的角色表述的，只有莎士比亚试图用举隅法手段即在舞台上安排少量士兵以代表整个部队的方式来解决这个问题。（这对中国戏曲而言根本就不是问题。——译者）

xv[xv] 《培尔·金特》，萧乾译，《易卜生文集》第三卷，410-2页，人民文学出版社1995年5月第1版。——译者

xvi[xvi] 贺拉斯《诗艺》，杨周翰译，《诗学·诗艺》第147页，人民文学出版社1962年12月第1版。——译者

xvii[xvii] 关于心理距离的讨论见 E.Bullough(1957)91ff，又见 U.Rapp(1973)56-61。

xviii[xviii] V.Klotz(1969)30-4 和 P.Pütz (1970) 212-18 对隐藏的行动有较为详细的分析。

xix[xix] 《诗学·诗艺》第146-7页，人民文学出版社1962年12月第1版。——译者

xx[xx] B.Beckermann (1970) 171ff.对此有过简明的叙述。

xxi[xxi] V.Klotz (1969) 32.

xxii[xxii] P.Pütz (1970) 213.

厦门大学图书馆