

THE IDENTITIES OF TV DRAMA

A STUDY OF DISCOURSE AND CONTEXT

电视剧文本特性研究 —— 话语与语境

周靖波 魏 珑 编著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

北京市哲学社会科学规划项目
浙江广播电视研究院研究项目
浙江省广播电视艺术学重点学科资助项目

电视剧文本特性研究

——话语与语境

周靖波 魏 珑 编著

浙江大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

电视剧文本特性研究: 话语与语境 / 周靖波, 魏珑编著. — 杭州: 浙江大学出版社, 2007.8
ISBN 978-7-308-05460-7

I. 电… II. ①周…②魏… III. ①电视剧—研究 IV. J904

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 130135 号

电视剧文本特性研究

——话语与语境

周靖波 魏 珑 编著

策划编辑 李海燕
责任编辑 徐 婵
封面设计 刘依群
出版发行 浙江大学出版社
(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)
(网址: <http://www.zjupress.com>)
(E-mail: zupress@mail.hz.zj.cn)
排 版 浙江大学出版社电脑排版中心
印 刷 富阳市育才印刷有限公司
开 本 880mm×1230mm 1/32
印 张 8
字 数 222 千
版 次 2007 年 8 月第 1 版 2007 年 8 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-308-05460-7
定 价 20.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88072522

作者简介



周靖波 男，江西上饶人，中国传媒大学教授、戏剧戏曲学专业博士生导师。中国话剧理论与历史研究会常务理事、中国郭沫若研究会理事、中国叙事学研究会理事。研究兴趣包括戏剧戏曲学、广播电视艺术学、叙事学等。近期成果有论文《曲式的解放与戏剧性的增强》、《关于电视剧叙述者现身的类型》、《新世纪戏剧创作漫评》，主编《中国广播电视文艺大系》“理论·批评”卷、“史料·索引”卷，合作翻译《叙事学研究指南》等。



魏琰 女，浙江传媒学院副教授。曾在电视台工作20年，作品多次在全国获奖。主要进行电视理论和实践方面的研究。

目 录

绪论 电视虚构叙事文本特性	001
第一章 电视剧叙事者特性研究	018
第一节 电视剧叙事者一般特性	019
第二节 关于电视剧叙事者现身问题	028
第三节 电视剧叙事者现身纵向研究	044
第四节 现身的叙事者和受述者之间的互动	065
第二章 电视剧——消费文化的表征	070
第一节 消费主义与电视文化	071
第二节 电视剧的消费品属性	081
第三节 消费文化制约下的电视剧具体形态	087
第三章 历史感的消解和深度的消失	100
第一节 后现代背景与电视剧艺术	101
第二节 历史感的消解	105
第三节 平面化和深度的消失	113
第四节 只需体验而拒绝解释的消费品	125
第四章 对人生困境的思考与表现	135
第一节 对人类生存困境关怀的内在精神	136
第二节 对苦难的消解	145

第三节	生活化的故事内容	151
第四节	女性化的叙事特点	159
第五章	主流政治修辞与流行情节模式的对接	
——周梅森电视剧叙事模式研究	168	
第一节	复制式的情节模式	170
第二节	统一的结构类型	177
第三节	符号体系	181
第四节	周梅森剧作叙事模式溯源	195
第六章	喧哗的电视叙事话语	211
第一节	从“英雄崇拜”到“消费怀旧”	211
第二节	多重想象的诉说	220
第三节	叙事差异与价值取向	230
第四节	虚实相间写性情	238
参考文献	246	

绪论

电视虚构叙事文本特性

1966年,罗兰·巴特(Roland Barthes)在他的《叙事作品结构分析导论》中,提出了一个几乎无所不包的“叙事作品”的清单:“对人类来说,似乎任何材料都适宜于叙事:叙事承载物可以是口头或书面的有声语言、是固定的或活动的画面、是手势,以及所有这些材料的有机混合;叙事遍布于神话、传说、寓言、民间故事、小说、史诗、历史、悲剧、正剧、喜剧、哑剧、绘画、彩绘玻璃窗、电影、连环画、社会杂闻、会话。而且,以这些几乎无限的形式出现的叙事遍存于一切时代、一切地方、一切社会。”^①三年后,托多罗夫(Tzvetan Todorov)在《〈十日谈〉语法》中将一门新诞生的“关于叙事作品的科学”命名为“叙事学”(narratology)。^②

但是,叙事学没有朝着罗兰·巴特所预想的超验性方向发展,它既没有成长为一门关于人类知识的叙述学,也没有成为托多罗夫所期冀的关于一切叙事作品的科学。它迄今所取得的最重要的成就,仍局限在小说、电影等少数虚构叙事作品的范围内,不仅巴特雄心勃勃地列举的彩绘玻璃窗、绘画、社会杂闻等领域至今仍鲜有叙事学家问津,即

① 罗兰·巴特:《叙事作品结构分析导论》,张寅德主编:《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989年版,第2页。

② 转引自张寅德:《〈叙述学研究〉编选者序》,张寅德主编:《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989年版。

使是与小说、电影等关系最为切近的悲剧、正剧、喜剧等的叙事研究，也还是一个寂寞的领域。^①显然，这与叙事学诞生之初的远大目标相去甚远。固然，巴特并不打算到所有叙事作品当中去寻找叙事作品结构，他给叙事作品分析指出的是一条从假设的描写模式开始演绎分析的道路。但我们要指出的是，巴特所开列的“叙事作品”清单显然过于庞杂，将一些非叙事作品也囊括其中，从而造成了叙事学领域未曾充分开发的假象。

1983年，热拉尔·热奈特(Gérard Genette)觉察到了这种以叙述内容及一连串的行动或事件为对象的叙事学在逻辑上的混乱，在《叙事话语 新叙事话语》中对“叙述学”这个学科的研究对象作了重新界定。他将“叙事”严格地定义为“语言传播”，而将电影、连环画、摄影、小说等非语言传播定义为“叙述外渠道传播故事的方式”，明确指出：“叙述体的特殊性存在于其方式中，而不存在于其内容里”，这就将表现相同内容的戏剧、电影、图表和其他体裁排除在叙事学研究范围之外。^②这虽有对叙事学在电影等领域已经取得的成果视而不见之嫌，但在方法论上给了我们一个提示，即：判定一个作品是否属于叙事作品，其关键不在于作品对象的特征，而在于作品传达方式的特征。

热拉尔·热奈特认为，人们通常使用的“叙事”一词有三层含义，一

① 戏剧的叙事学研究风毛麟角。据苏永旭《戏剧叙事学刍议》(《河南教育学院学报》哲社版1997年第1期)称，1976年曾有T. 帕维尔的《高乃依悲剧的叙事语法》出版。近年来国内的戏剧叙事学研究也有所展开，成立了戏剧叙事学课题组，并有胡健生、张玉雁《西方戏剧创作中的“停叙”——从叙述学角度看西方戏剧创作中的一种嬗变轨迹》(《齐鲁学刊》1995年第1期)、李云峰《论古希腊悲剧的叙事模式》(《河南教育学院学报》哲社版1997年第1期)、苏永旭《试论表现主义戏剧反戏剧式的意向性叙述方式和叙述手段》(《河南教育学院学报》哲社版1998年第3期、1999年第1期)等论文问世。苏永旭主编的《戏剧叙事学研究》也于2004年出版。但有几个问题必须解决，如何看待戏剧中的叙事手法、话语模式与戏剧文本的关系？戏剧中的叙述话语何在？能否将戏剧人物对话中的叙述成分视为叙述者的叙事话语？如果戏剧叙事学只能适用于非亚里士多德式戏剧的表现特征和信息传达特征，如果戏剧叙事学只能研究戏剧表现手法中的枝节问题，那么，戏剧叙事学研究的基础是否不够牢固？

② 热拉尔·热奈特：《叙事话语 新叙事话语》，中国社会科学出版社，1990年版，第200页。

指叙事行为,二指所叙述的事件,三指叙事作品。^①里蒙-凯南(Rimmon-Kennan)对“叙事虚构作品(narrative fiction)”的定义是:“叙述一系列虚构事件的作品”,其中包括三个要素,一是用语言(verbal)性质的媒介将信息由发话人传递给受话人,二是所描写的是一系列事件,三是作品的虚构性质。^②二者的定义基本相同。只是由于有特定的研究对象,里蒙-凯南的定义将自己的研究领域限定在小说、史诗等有限的范围内,她的虚构叙事作品研究等同于小说诗学。两个定义的共同点是:明确将口头或书面话语即媒介的性质放在叙事作品定义的第一位,给人以逻辑上的启迪,进而区分出两种不同类型的叙事作品,一类是以语言为媒介的叙事作品,另一类是采用其他媒介的叙事作品。

判定一部作品是否属于叙事作品,必须依据两个条件,一是作品内容的事件性质,二是信息传递媒介的话语性质。前者是叙事作品概念的所指的性质,后者是叙事作品概念的能指的性质。有了这个标准,小说、诗歌、哲学著作、科学著作之间的差异一目了然,而小说、戏剧、电影、电视剧等何者并非叙事作品也将一目了然。但是,具有语言性质的媒介不止语言一种,再加上长期以来人们习惯于以作品的内容为划分体裁的标准,这就给我们判定叙事学的研究对象的外延和内涵带来了困难。在明显不同于小说的戏剧、电影、电视剧等体裁中,哪一种作品的媒介具有语言的性质呢?所谓“语言性质”的含义又是什么?

我们注意到,作为结构主义的文学理论形态,叙事学奉行能指和所指、深层结构和表层结构、语言和言语等等二元对立观念,并明确认为叙事作品“具有句子的性质”^③,那么,叙事学的难题有可能通过语言学的分析而得到解决。下面我们就看看结构主义的语言观与叙事学的作品观之间的同构现象。

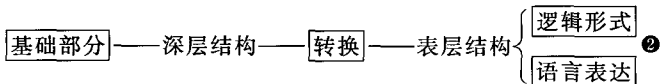
结构主义将世界视为“关系的”或“结构的”,而二元对立是结构的

① 热拉尔·热奈特:《叙事话语 新叙事话语》,中国社会科学出版社,1990年版,第6~7页。

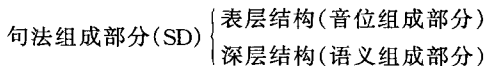
② 里蒙-凯南:《叙事虚构作品》,三联书店,1989年版,第3~5页。

③ 罗兰·巴特:《叙事作品结构分析导论》,张寅德主编:《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989年版,第6页。

基础。格雷马斯援引索绪尔的观点,认为“语言是由对立构成的”^①,这项原则不仅适用于语言,也适用于自然界和人类社会,当然更适用于叙事作品。继索绪尔提出结构主义语言学的四项对立法则(历时与共时方法、语言与言语、能指与所指、系统差异决定语义)之后,美国结构主义语言学家乔姆斯基又进一步提出了“转换—生成”语法理论。他认为,作为记号系统的语言具有深层和表层两个结构层次,表层结构指语法,深层结构指句法。各民族语言有各不相同的语法规则(即表层结构),但各民族语言间又有相同的句法规则(即深层结构)。深层结构是各民族语言之间互相理解、互相翻译的基础;所谓翻译,实际上也就是把一种民族语言的表层结构转换成共同的深层结构,再转换成另一种民族语言的表层结构的过程。由于人类共同的心智中事先存在着创造语言和理解语言的深层结构,这种结构使每个人都能创造性地学习自己的语言,并为了交际的目的而造出新的、合乎语法规规范的句子,并可以达到不同的民族语言之间相互转换、各民族人民互相理解、互相交流的目的。图示为:



乔姆斯基还指出:“一套语法应该有三个组成部分:句法组成部分——它生成 SD(句法描写 sentence describe——引者),每个 SD 包含一个表层结构和一个深层结构;语义组成部分——它赋予深层结构一个语义解释;音位组成部分——它赋予表层结构一个语音解释。”^② 若用图示,则可表示为:



三个组成部分实际上处于两个层次,其中后两个组成部分包含在

① 格雷马斯:《结构语义学》,三联书店,1999年版,第20页。

② 乔姆斯基:《语言与责任》,转引自尹大贻:《乔姆斯基》,《当代西方著名哲学家评传》(第一卷),山东人民出版社,1996年版,第330页。

③ 乔姆斯基:《生成语法的基本假设和目标》,《乔姆斯基语言哲学文选》,商务印书馆,1992年版,第7页。

第一个组成部分之中,是第一部分的下位概念。

叙事学将一部作品(text)视同一个叙述语句(sentence)。一部叙事作品的情节如果高度简缩,可以概括为一个句子,如电视连续剧《长征》的情节是“中央红军战胜了党内机会主义路线错误,冲破敌人的重重封锁,终于胜利到达陕北”。《黑冰》:“一个高智商的技术专家在贪欲的诱惑下走上了不归之路。”反过来,某些单句也可以被视为一个缩微的叙事文,这是叙事文和语句之间的相互移译。在这种移译过程中,基本的元素不会受到根本性的损害。文本和语句的另一相似之处是,它们都是一种线性结构,在时空中遵循一维的运动方向。语句在时间上从前向后移,在空间上从左向右移;文本也是在时间上从前向后移动,在空间上则由一个个从左向右移动的语句叠加而成,可视为一个更长的单项运动过程。托多罗夫明确认为,人类有一种“普遍的语法”,它不仅表现在语言范围内,还表现在心理活动和其他的社会活动中。尽管这种“普遍语法”始终是一种假设,但它和语言的语法一样,都是人类理性的产物,与语言的语法有着相同的产生机制和结构原理。^① 因此,借用和借鉴语言学的概念、范畴和研究方法,对于叙事作品分析不仅是必要的,也是可行的。在热奈特的“叙事”三含义和里蒙-凯南的叙事作品三要素中,三者的内在关系与乔姆斯基的语法的三个组成部分的内在关系相同。其中“叙事作品”一项,是叙事行为和所叙述事件的上位概念,后两项是“叙事作品”赖以成立的有机构成。叙事作品是一个有诸多因素构成的完成品,与构成叙事作品的因素并不处于同一层次,因而不可能是叙事作品的构成要素。只有剩下的两层含义或两个要素——叙事行为(即信息传递方式)和所叙述的事件,才是构成叙事作品的必要的并且是充分的条件。^②

早在叙事学的理论先驱之一的俄国形式主义那里,“情节”(sjuzhet)和“本事”(fabula)就是一个得到过充分论述的二元对立概念,

① 托多罗夫:《叙述学研究》,第178页。

② 米克·巴尔《叙述学:叙事理论导论》一书的主体由“故事:诸方面”和“文本:诸方面”两部分构成,可视为叙事要素两分法的例证。

在这里,“情节”指的是文学作品的结构,或者说,“情节”是相当于对“本事”的艺术安排手法,“本事”指的是文学家所运用的事实材料。“简单地讲,本事就是实际发生过的事情,情节是读者了解这些事情的方式。”^①在叙事学诞生后,上述关系就变成了“故事”(histoire, story)和“话语”(discours, discourse)的二元对立。其中,“故事”指的是作品的情节逻辑与人物的行为,“话语”指的是作品中的视角、顺序、时距、频率、语态等。还有人将叙事作品分为三个描写层次:“功能层”、“行为层”和“叙述层”。其实,前两者属于同一个层次,因为“功能层”(用普洛普的概念)和“行为层”(即格雷马斯的“行动元”所发出的行为)基本相同,翻译成通俗文艺理论的话,它们都是作品中的人物所发出的行动,而“叙述层”则与托多罗夫所谓“话语”相同,因此,这也是一个二元对立。

通过上述分析,我们可以将叙事作品的构成形式表述为:

$$\text{叙事作品 (récit/text)} \begin{cases} \text{故事 (histoire/story)} \\ \text{叙事话语 (discours/discourse)} \end{cases}$$

与乔姆斯基的转换—生成语法理论相对照,我们便发现了叙事作品与语言和句法的异质同构现象:故事相当于乔姆斯基句法中的深层结构,叙事话语相当于表层结构。若将叙事作品视为索绪尔语言理论中的一个语言符号,则叙事话语相当于能指,故事相当于所指;叙事话语相当于音响形象,故事相当于概念。

这种分析方法的意义在于,它找到了衡量叙事作品的标准。看一个文本是不是叙事作品,只要看它是不是由故事和话语的二元对立构成的,就可以得出结论。任何一部以语言为话语媒介的叙述故事的作品都可以定义为虚构叙事作品。问题在于,除了小说、史诗等以自然语言为媒介的作品之外,是否还存在以别的物质形态为话语媒介的叙事作品呢?

^① 托马舍夫斯基:《主题》,《俄国形式主义文论选》,中国社会科学出版社,1989年版,第239页。

二

在罗兰·巴特的清单中,我们发现有三种类型的作品,一类是神话、故事、传说、小说、史诗等以口头和书面的语言为媒介的作品,第二类是以固定和活动的画面为媒介的作品,第三类是悲剧、正剧、喜剧等以人体为媒介的作品。第一类属于明确的语言作品,第二类属于非语言形态的作品,第三类属于含有语言成分的作品(悲剧的六个成分中包含“语言的表达”,占第四位)。以语言为媒介的叙事作品无需再加论证,我们现在只讨论第二类和第三类。先讨论第三类,戏剧作品。

罗兰·巴特将戏剧列入叙事作品范畴,显然是因为它包含事件因素,是人类行为的某种记录方式。但是,记录的方式不必一定是“叙述的”,还有其他方式。当人类学家从早期人类活动的遗址中发现壁画、彩陶等物时,那些不是对历史更加真实的记录吗?人类历史活动的记录是如此,人类想像、虚构的活动也同样有着多种形式。

在人类的想像、虚构活动中,自古以来就有两种主要的方式——叙事和摹仿。最早将叙事和摹仿当作人类两种既互相区别又互相补充的艺术表现方式加以论述的是柏拉图。在柏拉图的时代,“摹仿”是一个得到充分论述的概念,它有两重含义:一重是哲学概念,另一重是文艺学概念。哲学概念讨论的是自然和人类社会的起源问题。早于柏拉图两百年的毕达哥拉斯就提出过万物摹仿“数”的理论;哲学家兼诗论家德谟克利特则认为,人的生活和创造在一定程度上得益于动物的活动,蜘蛛是织女和修补匠的老师,歌唱是对鸟鸣的摹仿。第二层文艺学概念讨论的是艺术的起源问题。柏拉图认为,人类的艺术活动当然也是摹仿,而且是对“摹仿”的摹仿。他用三张床来具体地说明:神造了唯一天然的床,即床的理念,木匠按照床的理念制造了实体的床,艺术家又以木匠所造的床为摹仿对象;这样,艺术家描绘出来的“第三张床”便同神所创造出来的理念的床的“真实体”隔着三层,和真

实“隔着两层”^①。悲剧中的摹仿和史诗中的叙述,就属于这个摹仿层次。

但是,人们可能还没有注意到柏拉图的“摹仿”理论的第三层含义——与叙述相对的“摹仿”概念,即所谓“狭义摹仿”,它是诗人为了更生动地表现情节,以神情毕肖的表演和第一人称的语气再现故事中人物的处境和情感的艺术手法。柏拉图称之为“摹仿叙述”,以与“单纯叙述”相区别[朱光潜在此处的译文下有个译注:“即‘间接叙述’和‘直接叙述’(戏剧似的叙述)”^②]。区别在于“是诗人在说话,还是当事人自己在说话”,“如果诗人永远不隐藏自己,不用旁人名义说话,他的诗就是单纯叙述,不是摹仿”。相反的形式“就是把对话中间所插进的诗人的话完全勾销去了,只剩下对话”^③,悲剧就是这种情形。根据叙述和摹仿在各种形式中所占比例的不同,柏拉图进而分析出三种体裁——悲剧和喜剧:从头到尾都用摹仿;合唱队的颂歌:只有诗人在说话;史诗:摹仿和单纯叙述掺杂在一起。

于是,我们分析出柏拉图关于“摹仿”的三重含义:

I. 现实世界对理念的摹仿→II. 艺术家对理念的摹仿品的摹仿
→III. 与艺术相对应的艺术表现媒介

亚里士多德与柏拉图的哲学观念有唯物/唯心之分,亚氏的摹仿说被认为是对文艺的创作过程的现实主义概括。但他在具体论述悲剧和史诗的异同时,所得出的结论却与柏拉图相似,其狭义的摹仿说也可视为对柏拉图的相关理论的进一步发挥和体系化。亚里士多德认为,摹仿所用的媒介、所取的对象和所采的方式的不同,是区别各种艺术形式的标准。悲剧的摹仿媒介是语言,摹仿对象是行动中的人,摹仿方式是借人物(演员)的动作而非叙述。鲍桑葵将亚里士多德的悲剧定义“意译”为“悲剧是一个高贵的和本身完备的情节的再现(直译就是摹仿品)……”^④，“再现”一词能够更加准确地表现悲剧的摹仿

① 柏拉图:《理想国》,商务印书馆,1986年版,第391~392页。

② 柏拉图:《文艺对话集》,人民文学出版社,1963年版,第47页。

③ 柏拉图:《文艺对话集》,人民文学出版社,1963年版,第48、49、50页。

④ 鲍桑葵:《美学史》,商务印书馆,1985年版,第85页。

方式的特征。亚里士多德对史诗的根本特征“诗”的认识也与柏拉图相似,他说,史诗的摹仿采用叙述体进行,因而便有了许多悲剧难以企及的优势,如情节容量大,允许描述许多同时发生的事情,允许不同的内容甚至不合情理之事的穿插等等。^①

在欧洲艺术史的漫长进程中,以叙事为摹仿方式的艺术和以行动为摹仿方式的艺术一直处于相对分离的状态。尤其是在戏剧中,理论家和批评家们严守亚里士多德的金科玉律,对叙述和摹仿进行严格的划分。欧洲戏剧理论史上具有重要地位的《汉堡剧评》的第一篇开头就提醒人们:“把一篇动人的小故事改编成一部动人的戏剧,并不是一件轻而易举的事情……须懂得使这些新的矛盾既不削弱兴趣,又不损害真实性;使它们能够从叙述者的角度移植到每一个人物的真实处境中去;不是描述剧情,而是使之发生在观众面前,不是断断续续,而是发生于持续的幻觉之中,不论观众愿意与否,须使他产生同感。”^② 这里明确提出了情节在由小说转变为戏剧形态时,表现形式上必然发生的转换。其主要有两点:一是戏剧中真实的生活场景和真实的人物关系取代了叙事者的个人角度,观众可以用自己的眼光进入情节,故事与接受者之间横亘着的叙事者这个层次被取消。二是如在眼前的幻觉(规定情境中的表演)取代了叙事话语,观众是通过感官直接接受剧情,而不必通过语言的转换。

德国戏剧理论家曼弗雷德·普菲斯特(Manfred Pfister)采用叙事学的“叙事交流情境”分析方法分析过戏剧文本与小说文本的异同。在叙事文本中,交流情境如下:

S4	S3	S2	S/R1	S/R1	R2	R3	R4
实际	隐含	叙述者	文本	接受者	假想	实际	
作者	作者				读者	读者	

而戏剧文本的交流情境则有所不同:

① 参见亚里士多德:《诗学》第二十四章,人民文学出版社,1962年版。

② 莱辛:《汉堡剧评》,上海译文出版社,1981年版,第5~6页。

S4	S3	(S2)	S/R1	S/R1	(R2)	R3	R4
实际	隐含	(叙述者)	文本		(接受者)	假想	实际
作者	作者					读者	读者

由于不存在叙事者,相应地,须使接受者也付诸阙如,文本的内部交流系统无法建立,相应的,叙事行为不存在,叙事行为的外在表现形态叙事话语也就不存在,戏剧文本也就不能是叙事文本了。^①

叙事者的缺席,使得戏剧无法成为一个叙事文本,而只能是一个摹仿文本。在戏剧中,那些夹杂在摹仿之间的叙述都不见了,只剩下以语言、扮相、表演等方式为媒介的对于行动的摹仿。剧作者以代言体的方式进行摹仿,演员以对剧本的摹仿进行摹仿。虽然剧本中还存在舞台提示这类非摹仿成分,但它没有人称,没有时态(永远是现在时),并非由叙事者发出的活动,也不是叙事成分,只是戏剧艺术的假定性空间的文字形式。按照结构主义二元对立法则,戏剧作品的构成形式可以表示为:

$$\text{戏剧作品} \begin{cases} \text{故事(深层结构)} \\ \text{摹仿(表层结构)} \end{cases}$$

当然,戏剧中有时也出现叙事活动,但叙事行为的发出者不是叙事者,而是角色;就剧作家而言,他此时仍是在对人物的叙事活动进行摹仿。这些,都不能改变戏剧作为摹仿式艺术的本质。《奥赛罗》第一幕第三场,主人公为了澄清勃拉班修的诬告,证明自己没有拐走他的女儿,有一段叙述,把自己那段“质朴无文”的恋爱经历从头至尾讲述了一遍:

他的父亲很看重我,常常请我到 he 家里,每次谈话的时候,总是问起我过去的历史,要我讲述我一年又一年所经历的各次战争、围城和意外的遭遇……苔丝狄蒙娜对于这种故事,总是出神倾听,有时为了家中的事务,她不能不离座而起,可是她总是尽力把事情赶紧办好,再回来孜孜不倦地把我所讲的每一个字都听了进去……当我讲到我在少年时代所遭逢的不幸的打击的时候,她

^① Manfred Pfister. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988, pp. 3-4.

往往忍不住掉下泪来……她向我道谢,对我说,要是我有一个朋友爱上了她,我只要教他怎讲述我的故事,就可以得到她的爱情。我听了这一个暗示,才向她吐露我的求婚的诚意……

厄尔·迈纳指出:“奥赛罗的述说所产生的一个主要效果是当这一人物变成叙述者时打断了正常的舞台表演。”^① 现在时态的情节停止了,舞台上中断了“现在”表演,去回忆一段“从前”的故事;必须等到叙述完了,戏剧情节才能继续进行。而从这段叙述行为的作用看,属于戏剧的情节内叙述。奥赛罗的目的是要澄清自己,使公爵相信,自己与苔丝狄蒙娜的关系是正当的、纯洁的。人物当时所面临的是被误解的情境。他急于通过说明真相,还自己和爱人一个清白。

类似的例子,还有高乃依的著名悲剧《熙德》,唐·罗德里格向国王费尔南叙述他如何率兵打退摩尔人进攻的全过程的那场戏。罗德里格从他得到援军支持,使五百人的队伍迅速扩至三千开始,一直讲到如何在夜色的掩护下布置埋伏,给从海上来偷袭的摩尔人以重创,使摩尔人丢下自己的两个国王仓促逃跑,两个国王遂成了罗德里格的俘虏。与奥赛罗澄清事实的辩白相比,罗德里格当时所面临的情境的矛盾冲突性要弱一些,相应的,这段台词的叙述性也就更纯粹一些。但即便如此,它仍属于情节内人物的叙述,是人物行动的一部分。

19世纪末期,戏剧的摹仿原则在易卜生和霍普特曼等人的自然主义戏剧中发展到了极致。有感于20世纪初叶流行于欧美舞台的戏剧过于强调观众对演员以及通过演员对剧中人物的共鸣,以至于放弃了对资本主义艺术的批判,使得艺术共鸣成为“对发达资本主义个人的共鸣”^②,布莱希特提出了“非亚里士多德式戏剧”的概念,反对控制观众的感情,主张观众用自己的头脑进行思考。他在30年代提出了“叙事剧”(Das epische Theater,或译“史诗剧”)理论,向舞台上具有催眠性的、抑制批判能力的戏剧挑战,主张演员与角色的“间离”和观众与剧

① 厄尔·迈纳:《比较诗学》,中央编译出版社,1998年版,第209页。

② 布莱希特:《对亚里士多德诗学的评论》,《布莱希特论戏剧》,中国戏剧出版社,1990年版。