

用户名: 密码:

登录

加入会员

选择字号: 大 中 小

本文共阅读 2220 次 更新时间: 2008-06-10 17:35:26

站内搜索

作者

同作者

周宁：中西戏剧中的叙述与对话——从文本到文化的解读

• 周宁

标签: 戏剧

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，不仅存在于文本形式上，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。

一 叙述与对话：文本解读

• 周宁：打造任重道远

• 周宁：普世当？

• 周宁：文化

• 周宁：来洛事

• 周宁：乞丐生活

• 周宁：天地动戏剧性格的

• 周宁：重整

• 周宁：语默

• 周宁：《双重花》的中国想

• 周宁：视界

• 周宁：中西话——从文本

• 周宁：中西经验

• 周宁：迈向起点

• 周宁：从文艺复兴时代的“愁容骑士”

• 周宁：歌·

• 周宁：从叙

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，酩子里搵湿香罗。他那里眼倦开软瘫做一垛；我这里手难抬称不起肩窝。病染沉痾，断然难活。则被你送了人呵，当甚么喽啰。（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，加上其中穿插主配角间的对白，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”，“金榜无名时不归”，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，更限制了对话的发展。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《罗米欧与朱丽叶》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。

《罗米欧与朱丽叶》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，满阶苔衬落花”的殿上，真是“别有天地非人间”。罗米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，罗米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，今日离别”，罗米欧与朱丽叶也是夜晚成亲，天明离别。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。《罗米欧与朱丽叶》中的抒情性绝不亚于《西厢记》，然而抒情的诗剧却是按对话形式结构的。《西厢记》以叙述为主导性话语，《罗米欧与朱丽叶》却是对话。

和作用

• 孙惠柱：中
与交流

• 孙惠柱：盛
思辨——希腊

罗朱在化妆舞会上一见钟情，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，罗米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，而罗米欧则立即被在场的提伯特听到：“听这个人的声音，好像是一个蒙太古家里的人。”罗米欧的“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。

罗米欧（向朱丽叶）

要是我这手上的尘污
褻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。

罗米欧 生下了嘴唇有什么用处？

朱丽叶 信徒的嘴唇要祷告神明。

罗米欧 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。

罗米欧 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 cd cdef efgg。在具体的演出中，观众被激情所感染，很难注意到商籁诗体，因为诗体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。罗米欧的四行诗对称着接下去的朱丽叶的四行诗，然后又又是人各一句。以上对称的形式暗示着二者关系的平衡，罗米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”，罗米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《罗米欧与朱丽叶》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。”[2]第一次见面对话的诗体形式，好似化妆舞会的面具，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；它太仓猝、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！但愿恬静的安息同样降临到你我两人的心头！（重点号系引者所加）

这一场开始是罗米欧的独白，独白中罗与朱的话语关系是我与她，仅在这一段中，罗米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，我不要太鲁莽，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，乳姬不断呼唤，朱丽叶两进两出，对话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的，不是云雀，是夜莺的声音……那是夜莺的歌声。”罗米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……”而罗米欧终于为痴情所动，“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米欧，痴以为黑暗或天明，判断的真伪本身并不重要，重要的是痴断或明晰对对方的情感作用。

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。《罗米欧与朱丽叶》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没有对话因素，只是说对话成分少，不足以结构整体话语的交流形式。比较而言，当西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。[3]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,当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、赖简成婚、长亭送别到功成团圆,几乎都是从不同人物视界叙述出,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”,是指描绘得惟妙惟肖。张生将莺莺得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、情欲倾诉得细腻委屈,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”,[4]这已成了戏曲的一个普通特点。后人多以为这是缺点,那是他们对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儿凯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。[5]

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同一，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。”[6]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。《奠酒人》《奥瑞斯提亚》三联剧之二）“祭陵”中伊蕾克特拉激励奥瑞斯提亚为亡父报仇，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亚，他们之间是第三人称的我和他，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，

忍辱再黑暗的角落里偷泣，

欢乐再无缘，痛苦沉沉无边际。

你听了，请铭刻再心里。

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。

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“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。”净接下：“瑶台风露冷仙衣，天香飘到处，此景有谁知？”净贴念白之间，有语义递接，没有相互作用，净白以问句终，接下的丑白却不做答而另外起兴：“未审明年明夜月，此时此景如何？”生上场后，贴生贴生、丑净丑净依次各两段唱辞，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戏剧比赛时，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间，《奥瑞斯提亚》上演于公元前458年，《伊蕾克特拉》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/还是放我在那不勒斯。”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。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恕，

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莉娅都听不见，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。

二 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，从元杂剧到明清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），有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，[7]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《节义鸳鸯娇红记》作为典型文本。《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，这三段戏与前面《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始并一见钟情。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”中申纯与娇娘相互观照，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，这妹子长得恁般好也。

[玉交枝] 蓦见天仙来降，美花容云霞满裳。天然国色非凡相，看他瘦凌凌步至中堂。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] 申家哥哥好一表人才也。

[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，珠官画廊，也不枉巧温存，锦帷绣床。

[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，怠便把春情扬？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，只有文体与内容的类同排比，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，此时娇娘并没有“听见”申纯所讲，反之亦然。

《西厢记》中张生莺莺之间无甚对话，并不全然是礼教所障，因为长亭泣别一折，夫妻之间就不应有语言的禁忌了，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，娇娘一定会以为疏狂；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，对话成分居多，这是《西厢记》中未曾见过的。申纯急于表白，娇娘却欲吐还休，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？撇下花枝，和你两休休。你果若无情呵，免为你添僂愁。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，害得这伶仃瘦。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回合。娇娘邀申纯拥炉共火：

[旦] 兄衣厚否？恐寒威进进呵。

[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体诗的对话。

《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。

[川拨棹] 今日个生离别，比着死别离情更切。（愿你此去，早寻佳配，）休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] 掌上明珠似我心上结，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] 今日生离死别，恰正似花不重开月永缺。我不能与你，我不能与你做得片晌夫妻，刚博得个三生活说。

[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，相互了解了爱慕之情，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的原因：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，另一方则是虚拟坟莹中的死者（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，如果按照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的过程：

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兽性，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赛罗与伊阿哥的对话中。在奥赛罗与伊阿哥之间，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赛罗的头脑，奥赛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赛罗头脑里唤起具体的形象。奥赛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赛罗的意识，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赛罗统一意识，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，奥赛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、启发奥赛罗充满嫉妒的想象力：

伊阿哥 您真的这样想吗？

奥赛罗 这样想，伊阿哥？

伊阿哥 什么！

私下里亲嘴？

奥赛罗 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？

奥赛罗 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。

.....

伊阿哥一旦确证奥赛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。

奥赛罗 什么？什么？

伊阿哥 在一张床上——

奥赛罗 跟她睡在一床？

伊阿哥 睡在一床，睡在她身上，随您说好了。[8]

奥赛罗（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，最终毁灭了奥赛罗与苔斯德蒙娜，导致悲剧。《奥赛罗》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。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》“拥炉”申纯与娇娘在对话中探寻对方的内心隐秘，《俄狄甫斯王》中俄狄甫斯王追问牧人的秘密，导致悲剧的发生，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表现在说与不说之间。

《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秘也不得不吐露出来：“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体性，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在灾难中，而无法忏悔则使人物陷入孤独，依旧是说与不说的难题。

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。[9]上帝的惩罚随后救到，20世纪一些现代派剧作中的人物似乎都被绝望地锁在语言的牢房里。马丁·布伯曾说语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”。[10]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，说与不说的难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）我没什么话要跟你说。

（《等待戈多》）

“我没什么话要跟你说”，这不仅是关于人类存在状况的反思，也是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！

三 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码，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，柏奈尔夫人上场叫仆人快走，儿媳欧米尔随出，柏奈尔夫人：“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”。这段话引起了桃丽娜、达米斯、玛丽亚娜、欧米尔、克雷央特的反驳冲动，但柏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，柏奈尔夫人有失去优势的危险。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，柏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，柏奈尔太太说不下去，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，直到最后柏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。第一段欧米尔问柏奈尔夫人为什么那么快走，柏奈尔夫人说看不惯。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。由答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）[11]。对话的逻辑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，只能构成简单的回答。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作福吗？”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辨正结构，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，理屈词穷，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有戏剧冲突性的对话，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。话语的秩序就是话语主体的秩序，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。在对话性话语种，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。”[12]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，天地之内的之论不评议，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。”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，但这一切如今已经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……”[13]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。”[14]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。语言是文化的存在形式，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映的精彩的话来。

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为对比。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（通常译为逻格斯）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”。[15]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，对话就是成人对立，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。

柏拉图的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的时候，古希腊的诗人们正用对话写他们的悲剧、戏剧，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者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支歌时代的“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文化前提。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种艺术门类或话语结构得到最充分的发展，而另一种文化类型种，这种艺术传统及其话语类型就相对薄弱或采取了一种委屈的形式。用前苏联美学家卡冈的话说，这是在文化“统一的关联种”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，但实质上却是最无法修改得。秦汉间中国文化中萌动得对话精神被剪灭了，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，至于六朝以后得三教论衡，也是三教代表再皇帝面前小心翼翼地用上几句，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平？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得意志就行了，对立面得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。戏曲文本得非对话性，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，我们必须在戏曲以及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。

[1] 《美学》第三卷（下），商务印书馆1981年版，第259页。

[2] “On poetry and Poets”，London, 1957. PP. 87-88.

[3] 参见《青海戏剧》，1991年第1—2期，《莎士比亚是非常中国式的》。

[4] 凌濛初：《谭曲杂笥》。

[5] “Tragedy: Vision and Form”，Corrigan, PP. 454-455.

[6] “Greek Tragedy: A Literary Study”，London, 1939, P. 106.

[7] “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，台联经出版事业公司1976年4月版，第72页。

[8] 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。苔斯德蒙娜与卡西奥“睡在一起”是伊阿哥德谎言，“睡在她身上”（belie on her）令人联想起另一种语义：“说关于她的谎”。

[9] 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，让他们忽然彼此语言不通。

[10] 尤涅斯库：《出发点》，《外国现代剧作家论剧作》，第168—169页。

[11] “Spoken Discourse: A model for analysis”，Longman, 1981.

[12] “Writing on Theatre and Drama”，（Oxford University Press, 1979）P. 337.

[13] 章学诚：《文史通义·匡谬》。

[14] 同上。

[15] “The Oxford Classical Dictionary”，（Oxford University Press, 1979）P. 337.

■ 本文责编： frank

□ 文章来源：作者授权中战会发布，转载请注明出处（<http://www.cssm.gov.cn>）。

将本文添加到：[新浪ViVi] [POCO网摘] [天极网摘] [和讯网摘] [百度搜藏] [QQ书签][我摘网][365key]

寄给好友：

发送

在方框中输入电子邮件地址，多个邮件之间用半角逗号（,）分隔。

凡本网首发的所有作品，版权均属于作者本人和中国战略与管理网，网络转载请注明作者、出处并保持完整，纸媒转载请经本网书面授权。凡本网注明“来源：XXX（非中国战略与管理网）”的作品，均转载自其它媒体，中国战略与管理网不拥有该版权。转载目的在于传递更多信息，并不代表本网赞同其观点和对其真实性负责。若作者或版权人不愿被使用，请即指出，本网即予改正。

中国战略与管理研究会 联系方式

地 址：中国北京阜成路2号 钓鱼台国宾馆14号楼 邮 编：100830

电 话：（8610）-58591430

传 真：（8610）-58873542

电 邮：casm896@163.com

网 址：<http://www.casm.gov.cn>

Copyright © 2009 中国战略与管理研究会版权所有