

戏剧文学文本叙事学的理论构成

李启斌

作者赐稿

-

李

启斌

绝大多数情况是，戏剧离不开故事。这可以从戏剧理论家的定义中找出答案，也可以从经典的戏剧文学文本中寻求佐证。既然故事对戏剧来说至关重要，那么，能否对戏剧文学文本进行叙事学分析，从而构建一套戏剧文学文本叙事学的理论框架呢？回答是肯定的。因为所谓叙事学，通俗一点讲就是研究如何讲故事的学问。那么，戏剧文学文本叙事学的理论构成是什么呢？也就是说，戏剧文学文本叙事学的研究对象是什么呢？

讲故事作为一种文化行为，离不开讲什么、谁在讲、怎么讲这三个问题。相应地，我把叙事学分为三个部分：一是故事，即情节还原后的故事本身。它是文本（完成了的故事）的参照系，如果没有这个参照系，我们就很难确定“内容”与“完成的内容”、“经验”与“艺术”之间的差距和变化，而这些差距与变化正是叙事学重点讨论的对象；二是叙事者，即讲故事的人，除了隐藏在叙事行为背后的作者之外，在文本中还有人称叙事与非人称叙事两种情况，这些都可以从文本的人称和语调等方面感知得到。叙事者是内容与完成内容之间的调控者，叙事者的存在确定了讲故事是一种创造行为；三是话语形态，即经过叙事者调控后的文本呈现，它是叙事者叙事策略的具体体现，是具体化了的叙事策略，也可以说，文本是叙述者的表现结构。

戏剧文学文本叙事学的理论构成也离不开这三个方面。下面，我们就戏剧文学文本叙事的特点，分别论述这三个组成部分的主要研究对象，以形成一个戏剧文学文本叙事学的理论框架。

1、情节还原：故事分析

戏剧文学文本中的“故事”，实际上是“情节”，是已经被叙事化了的的故事，是一个艺术化了的文本，已经掺杂了叙事者的叙事行为，已经有了人为加工的痕迹。我们更愿意把故事与情节看作是一种“内容”与“完成内容”的关系。如果我们对情节进行“还原”，得到的就是故事。所谓“还原”，就是取消其中的叙事成份，恢复故事的本来面貌。“还原”工

作的“操作平台”就是故事发生的自然顺序，任何情节都可以按照实际发生的顺序重新进行梳理排序，情节就像是故事海洋中露出水面的冰山，它毕竟只是故事的一小部分。实际上我们能够对任何一部戏剧文学文本的情节进行“还原”工作。“还原”工作就是一种“完形”活动，我们总是能够通过感知，把情节“完形”为故事。故事有时有一定的“本事”（生活的原生态）作依据，但归根到底是一种虚构，当我们开始“讲”故事时，由于使用了哪怕是最简单的语言，实际上都已经参与了一定的创造活动。

对情节进行还原，可以方便我们在故事与情节的比较中，寻找其中的叙事策略和创作技巧。所谓技巧，就是“内容与完成内容之间的差距”。[1]叙事学就是探讨这种差距，因此，对戏剧文学文本进行叙事学研究必须首先把情节还原为故事，以便确立一个坐标系，一个参照物，其中每一个细微的变化都是叙事学研究的对象，这些变化都可以看作是一种叙事策略。如果没有这个参照系，就很难从根本上破解这种或那种叙事处理方式的动机和用意。同时，故事可以从一种传播媒介转移到另一个传播媒介中，如电影《日出》与话剧《日出》讲述的实际上是同一个故事。正是故事从一种语言可以转化为另一种语言的事实，使人们有理由把它作为一个独立的结构来加以研究。

西方叙事学研究一直有两个方向，一是注重叙事结构的研究方向，他们从分析叙事作品的内容入手，从中抽出放之四海而皆准的深层结构，并寻找故事的表述逻辑。其代表人物有俄国的普洛普、列维·斯特劳斯、布雷蒙、格雷马斯等。另一个方向是叙事话语的研究方向，他们以总结讲故事的规律为目标，力求说明故事、叙事行为和叙事文本之间的关系，回答何时何地谁在讲、以什么方式讲、讲到什么范围、其可信程度怎样等问题。代表人物有罗兰·巴特、托多洛夫、热奈特等。

在我看来，这两种研究方向在各自的领域都取得了令人瞩目的成果，但都有失偏颇，对叙事结构进行研究而不涉及叙事话语，实际上是一种经验主义的批评。这是一种脱离作者、脱离文本、脱离叙述的批评，它忽略了对文本的细读，忽略了经验如何转化为艺术。这种跨越文本、忽略文本的研究方法实际上是一种观念化和形而上学的批评方式。因为谈论内容本身决不是谈论艺术，而是在谈论经验。对叙事话语进行研究而不涉及叙事结构，实际上是一种形式主义的批评，它无视艺术是“一种有意味的形式”，忽略了对内容即生活经验的阅读和品味，也忽略了叙述意味的挖掘和传达，技巧成为目的，结果导致了写作活动成为一种毫无意义的语言游戏。因此，叙事学既要研究经验，又要研究艺术。既要注重技巧，也要注重意味。既要有宏观的把握，又要有微观的细读。

那么，什么是故事呢？这是我们首要解决的问题。我们常常听到的例子是：“国王死

了，王后也死了”，这不是故事，如果改成“国王死了，王后因为忧郁也死了”才是故事。为什么说后一种情况是故事呢？就让我们从这个例子开始分析。在这个例子中，有四个要素是不可或缺的，这四个要素正是故事的四要素。

首先，故事是一种状态的连续变化过程。第一个例子实际上是两个静止的状态，也就是说，它只是两个孤立的判断句，缺少从一种状态向另一种状态的变化过程。如果单独说“国王死了”，它也是一种状态的变化，从生的状态向死的状态变化，但死的状态再也无法向其它状态变化，变化在这里中断了，这种变化由于缺少连续性，实际上成为一种静止状态。况且，当我们孤立地理解“国王死了”这句话时，它更多地表示一种属性和状态。这种变化过程暗示出故事必须有两个或两个以上的状态，否则变化就无从谈起。对一个复杂的故事来说，有些事件是功能性的，即角色面临选择，对整个故事进程起着决定性的那些事件，有些事件是非功能性的，它们都有各自不同的功能；第二，这两种变化之间要有一定的联系，具有整体的连续性。如果这两种状态在各自不同的时空中发生，各吹各打，就难以结构成一个连续性的整体，它仍然不是故事。比如说，“国王死了”与“西边的墙倒了”，这就是风马牛不相及的事，因此，两种状态之间必须要有一定的联系性。第一例子中，我们就看不到这两种状态之间的联系性，这种联系性更多的时候表现为因果关系；第三，促成这种变化的是故事主体的行动，没有行动的作用，从一种状态向另一种状态的变化就不太可能。在第二个例子中，行动就是忧郁。如果把故事看作是一个句子，那么，这个句子必定有一个谓语动词。如《西厢记》的故事，如果把张生看作是行动的主体，就可以简化为一句话：张生追求崔莺莺。如果以四凤为行动主体，《雷雨》的故事就可以简化为“四凤爱上了周萍”。当然，一个句子可以没有宾语，行动主体与行动本身可以看作是一个独立的主谓结构，如《等待戈多》中，戈戈和狄狄的等待，等待什么并不明确；第四，这种由行动而引起的状态变化必定引起我们对行动主体的价值判断，从而引起一定的情感反应。总之，过程性、联系性、行动性、情感性就是我们所说的故事四要素。

故事，顾名思义，就是过去发生的事。这一定义好像说故事一定是真实发生过的事，其实不然。亚里士多德曾经提到过“按生活本来的样子”和“按生活可能的样子”进行创作的问题，那么，是不是说故事都是生活本来样子的翻版呢？不是。这就涉及到故事的指称与指向问题。故事可以指称现实，成为实在，也可以指向现实，成为虚构。研究故事的指称与指向，有助于我们对戏剧文学文本的风格进行研究。故事的指称一般相对于写实主义或摹仿，故事的指向一般相对于表现主义或虚构。

更为重要的是，研究故事内外关系，能够使我们更加深入地了解故事自身的表述特征。

无论是实有其事的历史故事，还是经过初步虚构的故事，都有二重性，一方面，每个故事中的事物都是对现实世界中事物的转喻，另一方面，每个故事与现实世界在物质意义上完全不同，它是现实世界的隐喻。转喻和隐喻是语言学概念。雅各布逊曾经研究过“失语症”这种现象，并指出失语主要有两种情况，一种是“相似性错乱”造成的，一种是“邻近性错乱”造成的。前者无法通过联想把具有相似特征的两个概念联系起来，但他们对具有相邻关系的概念却能够理解。比如他们可能不知道“香烟”和“烟囱”之间有什么相似，却会用自己熟悉的“白色”或“高兴”来说明“香烟”，这就是修辞学上讲的“隐喻”。后者正好相反，他们无法用在句法上相邻的概念组织句子，只能用隐喻性质的词语来替换一个需要说明的概念。隐喻是人对不同事物类比的认知，而转喻是人对事物的直接把握和说明。故事实际上是现实世界隐喻和转喻的结合体，说它是转喻，是因为历史与现实具有相邻关系，是人的现实经验的延伸，说它是隐喻，是因为它企图在历史与现实之间找到某种内在的相似性。

如果说故事的指称与指向涉及到的是故事内容的内外关系，那么，故事的母题研究就是故事内容的表里关系。世界上的故事千千万万，从表面上看是形态各异，异彩纷呈。但是，作为文学批评家的弗莱，却从众多文学作品的字面和描述层面入手，深入地分析了文学作品的诸多层面。结果他发现，文学作品都与神的诞生、历险、胜利、受难、死亡直至复活有关。关于神的由生而死的神话，是一个反复出现的意象。因此，他把这个“反复出现的意象”定义为“文学原型”。他认为，文学原型，是一切文学故事的“故事”。因此，他说：“There is one story and one story only, That will prove worth your telling.”（有一个故事而且只有一个故事，真正值得你细细地讲述。）[2]这个故事就是关于神由生而死的神话。在此基础上，他又认为，不同的文学形式，实际上只是讲述了这个故事的某一部份或某一段落：喜剧讲的是神的诞生和恋爱的部份；传奇讲的是神的历险和胜利；悲剧讲的是神的受难和死亡，讽刺文学则表现的是神死而未再生那个混乱的阶段。从文学原型和文学形式的分析中，他得出“文学是‘移位的’神话”这一结论。[3]也就是说，在古代作为宗教信仰的神话，随着这种信仰的过时，在近代已经“移位”即变化成文学。这种“移位”是在两个方面展开的，一是“移位”成文学原型，二是“移位”成各种文学形式。弗莱通过对文学原型的研究得出对原型的认识。这个思路比荣格的原型理论要直观得多，形象得多。当然，它的深刻性不如荣格说得那么透彻。西方叙事学理论家格雷马斯甚至提出了“语义矩阵”和“角色功能”的概念，企图探究所有故事背后的故事，还有俄国童话学家普洛普在分析了一千多个俄国童话之后所进行功能分析，布雷蒙的“叙事逻辑”、托多洛夫的“叙事句法”等等，都表明了叙事学寻找故事背后

的故事企图和野心。

那么，在编故事的过程中，什么样的故事才算是好故事呢？我们经常说这个故事好，那个故事不好，没戏。尽管它也是一个故事，但激发不了我们的兴趣，因为它毫无意义。在弄清有意义的故事之前，我们必须首先明白什么是意义，意义有哪些类型。关于意义的定义有很多，从主体和客体的关系看，意义可以这样被定义，就是有所谓的客体对主体的精神活动的一种指向，这种指向只有在人的理解中才能显现出来。这里所说的有所谓的客体，可以是人们所创造和使用的各种符号，也可以指非人造物。它们总是通过它们的自身存在表达某种不同于它们自身存在的东西。[4]关于意义的类型，我们可以看看英国当代语义学者杰弗里·利奇的“七种类型说”[5]，他把意义分为三个范畴：理性意义或逻辑意义，即关于逻辑、认知或外延内容的意义；第二个范畴是联想意义，它可以分为内涵意义（通过语言所指事物来传递的意义）、风格意义（关于语言运用的社会、时代风格的意义）、情感意义（关于讲话人或作者的感情和态度的意义）、反映意义（通过与同一个语词的另一意义的联想来传递的意义）、搭配意义（通过经常与另一个词同时出现的词的联想来传递的意义）；第三个范畴是主题意义（组织信息的方式所传递的意义）。当然，他的七种意义类型都属于语义学上的意义，与我们所说的故事意义还有一定的差距，这些意义中，有的是系统内在的秩序，即系统意义，如搭配意义等，有的是指涉意义，如情感意义等。我们所说的故事意义主要是指涉意义。这里的指涉意义实际上就是一种人文内蕴。前面我们曾经谈到过故事的情感特征，也就是说，好的故事一定能够引起不同接受主体的不同情感。对于戏剧故事来说，由于受到舞台原则的限制，还要加上行动化、戏剧性的要求。此时的戏剧性不是由于叙事所带来，而是故事自身的戏剧性。

2、叙述声音：主体分析

讨论完故事，我们再来看故事的叙述者。除了整个戏剧文学文本的作者可以看作是隐藏的叙述者之外，我们还可以在戏剧文学文本中找到其它公开的叙述者。这种公开的叙述者有时是在场的，以角色身份出现，有时又是不在场的、缺席的，这些叙述者无论在对故事的知晓程度、叙述的可信度和叙述过程中流露出来的价值观念都不同于作者这个叙述者。这样，我们就回到戏剧文学文本研究的层面了。研究叙事者与故事之间不同关系的理论就是叙事角度。叙事角度包括三个方面的内容：一是叙事人称，二是叙事聚焦，三是叙事方式，有的也把这三个要素合称为叙事情境。[6]

叙事方式涉及“谁在叙述”的问题。对于戏剧来说，有叙述者吗？似乎不太好说，有的戏剧文学文本有叙述者，但更多的戏剧文学文本却没有叙述者，这是由于戏剧文类的叙事方

式决定的。叙事方式大致有两种，这就是西方现代小说理论着重强调的“叙述”

(telling)和“展示”(showing)，前者如间接引语，后者似直接引语。柏拉图在《理想国》中就已经提出“单纯叙述”和“摹仿”。[7]“单纯叙述”可以是当事人的直接叙述，也可以是别人的转述，其主导话语是叙述。而“摹仿叙述”只能是当事人自己在叙述，其主导话语是展示。所谓展示，就是将角色之间的对话，角色的动作和情境都展示出来，不管是剧作者还是演员，都尽量避免直接出面与观众交流，它是当事人自己在说话。也就是说，“在‘展示’中，我们找不到叙述者的影子，我们只能发现一个充当‘反映者’的人物（角色），他通过自己的意识反映外部世界，他感受、思考、领悟，但总是默默地。因为他从不讲述。换句话说，就是他从不试图用语言把自己的感受和思考传达给读者。读者直接观察这些‘反映者’人物意识，观察反映在人物意识中的外部事件和人物对这些事件的反应。”[8]如果把戏剧文学文本作为一个叙事文本来研究，那么，“展示”就是它的叙述方式，其叙述者就是“反映者”，就是每一个不同的角色。它对戏剧文学文本叙事文本作出了一系列的规定：首先，展示要求戏剧必须强调对话。因此黑格尔说：“全面适用的戏剧形式是对话，只有通过对话，剧中角色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。”[9]展示对象可以是角色性格、意志以及角色与角色之间的矛盾冲突。其次，展示要求戏剧必须展示动作，动作是角色的动作，动作本身也成为展示性对话之外的另一个重要的叙事语言。最后，展示要求戏剧必须强调展示戏剧情境，这里所说的戏剧情境包括时空，展示对时空是有所限制的。这样，我们就把戏剧中的叙述者分为两种情况，一种是有公开叙述者的人称叙事，还有一种是没有公开叙述者的非人称叙事。

叙述是有一定叙述视角的，那么展示是否也有一个展示的视角问题呢？尽管叙述可以有重视角，而展示始终只是多个第一人称的叙述，但它仍然存在一个视角问题。展示的视角由三个方面构成：一是剧中不同角色之间的视角及其关系，比如话剧《雷雨》中，侍萍的视角是高于其它人的，她知道周家的过去和现在的角色关系，而周朴园则不知道四凤与周萍的兄妹关系。剧中角色视角的差异与对立是形成戏剧性、导致戏剧冲突的主要动力之一。角色视角的差异主要表现在角色作为叙述者对整个故事的掌握程度与范围，角色视角的对立主要体现在角色作为叙述者的性格特征和价值取向的对立。角色的台词就是角色的视界，我们只有通过角色的台词才能了解角色的视界，谁在讲一般来说就是谁在看，谁的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事设置角色视界的分裂。二是观众的视角，有时观众已经知道剧中角色的关系与矛盾的焦点，这时形成场上紧张场下坦然；有时观众不知道

剧中角色关系和情节，则形成场上角色坦然场下紧张。戏曲《窦娥冤》中，作者先交待了张驴儿下毒的动机和过程，观众与作者一样变成了全知的视角，因此，在张老爹中毒毙命，蔡婆惊慌失措时，观众的心理却十分坦然。观众获得全知视角的特例就是如很多戏曲迷由于多次观看演出，已经对故事情节有了一个完整的了解。三是作者的视角，作者可以将自己的视角隐藏于某个角色的视角之中，也可以运用外在的如旁白、定场诗等形式体现自己的视角，或者干脆取消自己的视角，让角色尽情地自我展示。展示视角的选择与作者的意图有关，也可以说，与作者对生存境遇的理解有关。视角问题蕴含了丰富的戏剧性问题。[10]

有些戏剧文学文本是有人称叙述的。如中国当代某些探索剧中的“报幕员”、“旁白”、歌队、舞队都起到了叙事者的作用。在古希腊，“歌队”就经常以叙事者的身份出现，并且这个叙事者是“全知全能的”。值得一提的是，中国戏曲中的唱词，有很多是叙述性的。这些唱词之所以具有叙述性，就在于“他”的使用。非人称叙事文本中的“他”只有在对话双方指称第三者时才能使用，而在戏曲中，对话双方的一方却对另一方使用了“他”，显然，其交流的对象不在场内，而在台下的观众，这种着重于场外的交流具有“讲述”的性质。因此，我们根据话语作用对象侧重于“内交流”还是“外交流”来区分人称叙事与非人称叙事。侧重于内交流的多是非人称叙事，侧重于外交流的多有人称叙事。戏曲中角色身份介绍、内心独白、环境描写、背景前史的交待、动作场面的描写等方面大多是侧重于外交流，从而规定了中国戏曲叙事方式的“叙述体”特征。《西厢记》第一本第一折中，张生上场后的自报家门：“小生姓张，名珙，字君瑞，本贯西洛人也。”这段念白显然是把台下的观众当作主要交流对象。来到普救寺后，其行动被也叙述化了：“随喜了上方佛殿，早来到了下方僧院，行过厨房近西、法堂北钟楼前面。游了洞房，登了宝塔，将回廊绕遍；数了罗汉，参了菩萨，拜了坚贤。”待看见崔莺莺之后，又唱“颠不刺的见了万千，似这般可喜娘的庞儿罕见。则着人眼花缭乱口难开，魂灵儿飞在半天，他那里尽人调戏身单香肩，只将花笑拈。则见他宫样眉儿新月偃，斜侵入鬓云边。”在这个场面中，张生并没有场内的对话者，这里出现的“他”显然是为了与场外的观众交流，其指称对象由他“讲述”给观众听，对于张生这个叙述者来，他是一个半知半能的叙述者，此时，他并不知道崔莺莺是何许人也，观众的视角聚焦是大于张生。

这里还要提到布莱希特，在他的作品中总是安排了一个公开的叙述者，通过隽永的诗句、戏谑的歌曲进行叙述或评论，以构成对戏剧场面的间离。因此，他反对让观众一味地沉迷在剧情之中，反对演员与角色的完全同化。因此演员既要表现角色的行为与意识，又要超出角色之外成为角色的叙述者与评论者。中国青年艺术剧院演出的《红茵蓝马》，采用一种

叙述与引述的表演方法，演员既扮演列宁，又作为列宁的扮演者出现。观众看到一个身穿茄克衫、牛仔裤的中国演员张秋歌从观众席直接走上舞台，当众换上西装，并在面对观众的叙述中，逐渐地从一位客观叙述者“化身”为他所叙述的对象列宁。演员说“列宁走进办公室”的同时，他也“走进”的办公室。正是这些特征，使布莱希特的戏剧也称为“叙事剧”。

那么，对于观众来说，叙述者所提供的信息是否可靠呢？这取决于叙事者的叙事态度和观众逻辑推理。在非人称叙事中，我们常说到“潜台词”。当叙述者要求对方走开的时候，实际上却是要求对方留下来，其对话的表层意义并不可信。张生作为一个叙事者，他所提供的信息必然染上他的价值判断、审美情趣和文化立场，所谓“情人眼里出西施”，崔莺莺在他眼里当然美若天仙，因此人称叙事中的叙事者所提供的信息，需要读者来辨别。应该指出的是，即使在有人称叙事的戏剧文学文本，其叙事方式虽然可以在讲述与展示之间相互转换，但叙事方式的主体仍然是展示。

3、话语形态：文本分析

所谓文本分析就是“完成内容”的分析，经过作者或叙述者调控后，故事呈现在我们面前的已经是另外一个模样了，它已经成为了一种艺术品。如果把叙述者“括起来”，戏剧文学文本仍然与故事不同。我们曾经说过，情节还原后，剩下的就是故事。还原工作的“操作平台”就是故事发生的自然顺序。也就是说，情节是变形了的故事。

故事有故事时间，叙事有叙事时间，两者截然不同。叙事时间对故事时间的变形主要体现在三个方面：一是故事时间发生先后顺序的变化，先讲什么，后讲什么，这就是时序问题，它主要涉及戏剧结构，情节的安排可以制造悬念，从而产生戏剧性，这些安排包括顺序、倒叙、插叙、补叙和预叙等形式。如《西厢记》的叙事时间顺序基本与故事发生的时间平行，基本上没有什么“前史”，属于“顺序”，值得注意的现象是，中国传统戏曲大多采取“顺序”的叙述方式，这与中国传统戏曲接受者的文化背景和知识结构有很大的关系。

《雷雨》中“二十年前”的事却是通过“插叙”的形式来展现的，插叙方式可以是展示，也可以是讲述。《雷雨》中“二十年前”的事就是通过讲述表现出来的，观众并没有“看到”而只是“听到”周朴园与鲁侍萍是如何相爱、又是如何分手的。插叙的范围可以分为完全插叙和不完全插叙两种形式。对于插叙的事件来说，在什么地方讲、是一次讲完，还是不讲完、讲多少，这都是营造戏剧冲突的手段之一。成功的剧作并不会一口气就把“前史”完全讲完，而是采取不完全讲述。顺序问题就是整体与部分的关系问题，如果把故事看作一个整体，那么，组成故事的一个个事件就是部分。同时，顺序问题还涉及到线索问题，根据不同

的行动主体，我们可能把一个故事分成不同的线索，有的线索是显在的，有的是隐藏的。如《哈姆莱特》就有四条“复仇”的线索，各条复仇的线索并不完全相同，只有哈姆莱特的这条复仇的线索是显在的。多条线索的交替进行，使得戏剧结构更加扑朔迷离，从而形成一定的结构张力。二是故事时间长短的变化，由此出现省略、概要、场景、停顿四种变化，这就是时距，主要涉及戏剧节奏问题。由于戏剧是以“展示”为文体的规范性特征，因此，从总体上来看，戏剧永远是“现在时”的“场景”。最典型的例子是某些具有后现代特征的探索戏剧，如阿尔托、格罗道夫斯基、谢克纳等人实践的“节日”、“登山运动”等戏剧类型，有意模糊戏剧和生活的界限，故事时间与叙述时间完全等同，甚至空间都是完全等同，但这并不等于戏剧就没有叙述节奏问题。以“停顿”为例，所谓“停顿”就是指叙事时间无限长于故事时间，从而在“加速或减速”叙述之外，出现“停叙”现象。中国戏曲中常有“停叙”的现象，如《西厢记》中张生第一次见到崔莺莺时，故事时间可能只是一闪而过，而在戏曲文本中，却用了大量的篇幅来描写张生此时的感受，叙事时间显然是远远长于故事时间的。三是同一个事件出现次数的变化。这就是频率问题，它起到强调作用。如《哈姆莱特》中“鬼魂”的四次出场、《桑树坪纪事》中两次“围猎”，它们都构成了一个奇特的戏剧意象。

故事有故事发生的真实地点，叙述却有叙述的空间。叙述空间也可以发生变形，这种变形主要有两种，一种是故事空间与叙述空间的等同，这就是我们前面提到的某些具有后现代戏剧特征的戏剧实验。戏剧叙述的空间就是故事发生的真实空间。另一种是故事空间与叙述空间的“移位”，出现假定性的空间，这里又分为两种情况，一种是“空间的流动”，包括中国戏曲的空间观念。一种“空间的固定”。对于前一种空间来说，叙述空间虽然是在一个固定的演出空间中进行的，但这个叙述空间是流动的，“七八人百万雄兵，二三步千山万水”。这种叙述空间实际上是一种时间化了的的空间。《西厢记》中张生在普救寺的空间位移实际上是在同一个演出空间内进行的。不管他进佛殿、出僧院、走厨房、过法堂北钟楼、游洞房、登宝塔、将回廊绕遍，“数了罗汉，参了菩萨，拜了圣贤”，这些空间的变化都是在一个实际空间中完成的。对于后一种空间观念来说，叙述空间也是在一个固定的演出空间中进行的，但这个空间并不发生变化，而是相对固定的，这一场是客厅，这个空间就是客厅。对于前一种空间，主要通过角色的虚拟表演营造出来的，对于后一种空间，需要戏剧文学文本的“舞台提示”，需要舞美制造一种空间的幻觉。

时空的种种变化都是叙述者对故事的取舍和重新安排的结果，正因为如此。故事有可能经过剧作家的挖掘和再表现后，成为另一种意义上的故事，导致意义的变形。如奥尼尔的表

现实主义剧作《琼斯王》，全剧共八场，其中有六场是主人公琼斯一人的独角戏。剧作家并没有将笔墨集中在黑人造反、琼斯王出逃、饮弹身亡这一惊险的“追捕行动”中，而是着力刻画琼斯在出逃过程中的内心恐惧、绝望当作了重点。意义的变形是创造者对故事的再阐释，从而赋予故事以新的意义。

那么，这种取舍和重新安排是如何进行的呢？这样我们就把重点转向具有操作意义的横组合和纵聚合研究上。戏剧文学文本是一个复合符号，复合符号就是由两个或两个以上的单一符号按一定的规则排列组合的符号集群。（从某种意义上讲，一个单一符号也是一个复合符号，以语言文学为例，笔画顺序是有规则的）。横组合语段单位是构成复合符号的最小单位，而复合符号就成为产生于这个横组合语段单位基础之上的更高层次的复合单位。当然，横组合语段单位是一个相对概念，它不仅在同一文本中是相对的，如在语言学中，以句子为对象，语词是横组合语段单位；以文本为对象，句子是横组合语段单位；而且在不同文本中也是相对的，比如戏剧文学文本的横组合语段单位与语言学中的横组合语段单位应该根据不同的需要而不同，否则，会给戏剧文学文本的横组合关系研究带来一些不必要的麻烦。研究横组合语段单位如何组成一个更高层次的单位符号就是横组合关系研究。所谓横组合关系，就是由各个能指或最小单位组成的横组合语段单位之间排列组合关系，这种排列组合关系可能依照一定的规则，这种规则就是句法。因此，横组合关系研究就是“句法学”。有些符号链是有句法的，也有些符号链是没有句法的。换句话说，参与横组合的由一系列能指或最小单位组成的一系列横组合语段单位，由于它们构成了一个系统，这个系统中的各个要素在“水平方向”的展开就是横组合。因此，横组合是显示的、外在的，它是各个横组合语段单位之间的相互邻接，而且各个横组合语段之间是依据区别性特征构成。诚然，如果一个人在一个特定的时间长度内，连续发出的只是同一种声音，或者只是同一个音符或形符的不断重复，除了一种特殊的需要外，信息交流就成了一句空话。横组合语段至少涉及二个方面的研究内容：一是具体文本的表层的横组合关系，这就是变化规则；二是制约表层结构的深层结构的横组合关系，这就是生成规则。

事实证明，在进行横组合的同时，我们也在进行选择，确认什么样的横组合语段单位从“记忆的仓库”中进入到横组合的水平线上。这说明，在进行横组合的同时，我们还在进行纵聚合。所谓纵聚合，就是与进入横组合的横组合语段单位相类似的一个潜藏的系统，形象地说，它是以“垂直方向”在记忆中展开的。因此，那种认为符形学只限于研究横组合的观点是片面的，因为我们在进行横组合的同时，也在进行纵聚合，纵聚合总是把它的“垂直线”不断地投射到横组合的“水平线”上。符号的组成从来都是在纵聚合横组合两个方向上

同时进行的。以语言学为例，横组合研究句子“春风又绿江南岸”这个对象时，就要明白其句法规则是“动宾结构”，是形容词作动词，可见它是一个有句法的符号链。而纵聚合研究时，要通过区别性研究，知道“绿”在“春风又绿江南岸”中与前后“又”和“江”在词意、词性上是有区别的，从而明白“绿”是动词词位上的横组合语段单位，而动词作为一个系统，由很多种元素构成，“跑”“来”、“笑”、“吹”、“到”、“绿”等等，它们之间是有区别的，但又一定范围内是相似的，同时，由于语言符号在一个时间单位内不可能同时确立两个要素，所有的要素只能一个挨着一个地排列在语言的链条上的特征，我们便从纵聚合关系中选择“绿”进入到横组合中，从而具有一种表现意义。以戏剧演出文本符号为例，横组合研究“句子”“起风了”这个对象时，横组合暂且不说，在纵聚合上，可以选择台词、行动、道具、布景或者几种因素同时运用等进入横组合，即使是布景，也有很多种可能性因素可以选择。由此可见，戏剧演出文本符号的纵聚合系统比语言学的纵聚合系统丰富得多，根据纵聚合系统的多少，可以确定戏剧演出文本是一个“宽幅符号”。由此可见，戏剧文学文本的形式着重研究能指与能指的关系，确切的说法是研究横组合语段单位与横组合语段单位的横组合关系以及“纵聚合系”中的元素如何投射到横组合语段中，共同参与建构横组合关系。

[1] 马克·肖勒《技巧的探讨》，参见戴维·洛奇编的《二十世纪文学评论》（下），上海译文出版社1993年版，第32页。

[2] 转引自张隆溪《二十世纪西方文论述评》，三联书店1986年版，第63页。

[3] 转引自张隆溪《二十世纪西方文论述评》，三联书店1986年版，第62页。

[4] 参见秦光涛《意义世界》，吉林教育出版社1998年版。第69页。

[5] 杰弗里·利奇《语义学》，上海外语教育出版社1987年版，第33页。

[6] 参见罗钢《叙事学导论》，云南人民出版社1994年版，第164页。

[7] 柏拉图《文艺对话录》，人民文学出版社1983年版，第47页。

[8] 罗钢《叙事学导论》，云南人民出版社1994年版，192页。

[9] 黑格尔《美学》第三卷（下），商务印书馆1981年版，第259页。

[10] 本节写作参考了周宁《比较戏剧学》（上海社会科学出版社1993年版）部分研究成果。

附我的《戏剧文本叙事学》书稿部分目录：

一、当代叙事学与戏剧叙事学

- 1、当代叙事学概览
- 2、展示与叙述：戏剧叙事学研究的可能性
- 3、戏剧叙事学的理论构成

二、情节还原：故事研究

- 1、人与故事
- 2、故事与情节
- 3、表里：故事背后的故事
- 4、源流：故事的母题研究
- 5、内外：现实生活的转喻与隐喻

三、叙述声音：主体分析

- 1、戏剧有叙事者吗——兼论戏剧叙述者的类型
- 2、聚焦与戏剧性
- 3、内外交流与戏剧语态
- 4、叙事态度：肯定与否定的价值判断

四、话语形态：文本分析

- 1、叙事单位的切分
- 2、横组合的语法规则
- 3、语序与戏剧结构
- 4、时距与戏剧节奏

5、非功能性事件的叙事功能

五、戏剧文学文本与舞台文本的转换