

讲述与展示的诗学

——跨媒介叙事的两条路径

黄灿¹

[摘要]：当下的叙事学已经打破了结构主义的樊篱：它跳出了小说，与跨媒介艺术结合，不仅促成了日益引人瞩目的“媒介叙事学”，还把“讲述”（telling）与“展示”（showing）这两种不同的叙事策略凸显出来。一般而言，小说的叙事以“讲述”为主，戏剧、电影和电子游戏等媒介叙事则更多地侧重于“展示”，或“讲述”与“展示”并重。本文旨在研究二者的本质特性，并厘清二者的关系。这对于我们深入理解媒介叙事学具有非凡的意义。

[关键词]：讲述 展示 跨媒介叙事 媒介叙事学

当代叙事理论的发展呈现出跨媒介性的鲜明特点。人们对其他媒介下艺术形式的叙事性关注与日俱增。对于像戏剧这样的传统媒介表演艺术而言，其叙事性是否存在？能否用经典叙事学的理论进行分析？这些都是值得探讨的问题。

从经典叙事学进入跨媒介叙事研究，是一次出走，也是一次相逢。说出走，是因为叙事学终于离开以语言学为基础，以小说叙事为对象的经典叙事研究范畴，开始在新的研究视野中关注跨媒介叙事。其实早在六十年代法国结构主义盛行时期，结构主义者们就想给世界万物建立一种普遍性的叙事语法，而并非囿于小说一类。法国期刊《交流》（*Communications*）1966年第8期叙事学专号上，罗兰·巴特撰文《叙事结构分析》，表达了建立跨越文类的普遍叙事语法的宏大心愿：

世上的叙事有无数……其载体可以是口头或书面的语言表述，静止或移动的图像、姿态，以及所有这些材质的恰当结合；叙事存在于神话、传说、寓言、童话、小说、史诗、历史、悲剧、戏剧、喜剧、哑剧、绘画、教堂花窗玻璃、电影、漫画、新闻、会话。此外，叙事还以几乎无限多样的形式存在于任何地方、任何时代、任何社会……姑且不论文学优劣之分，叙事诗国际性的、跨文化的：它就在那里，就像生活本身。²

布雷蒙也表达过以普遍语法跨越媒介叙事的想法：

¹ 【作者简介】：黄灿（1980-），湖南常德人，任职于长沙学院中文与影视传播系，讲师，文艺学博士，研究方向为叙事学、媒介文化。

² Barthes, Roland, "Introduction to the Structural Analysis of Narrative." In *Image, Music, Text*, Trans. Stephen Heath., New York: Hill and Wang, 1977, p79.

(故事)独立于其承载技术。故事可以从一种媒介转换到另一种媒介而不失其本质特征：故事的题材可以服务于有关芭蕾的论述，小说的题材可以转换到舞台或荧屏，可以用言辞将一部电影复述给没看过的人。这是我们阅读的语词、观看的图像、破译的姿态，通过它们，我们可以追踪一个故事，而且可以是同一个故事。³

可以看出，结构主义者的普遍叙事语法，是建立在普罗普创立的叙事情节分析的基础上的。普遍语法之所以能够跨越叙事媒介，恰恰是因其语言学特性在某种程度上取消了媒介之间的区别。而这一取消，是因为结构主义者都将关注的重点放在内容的结构性特征上，而罔顾“如何讲述”。从中不难看出为什么是热奈特而不是罗兰·巴特等结构主义者成为经典叙事学的领军人物，因为热奈特是真正摆脱了叙事普遍语法的桎梏，而将叙事学推进到具体文本分析的人。当热奈特将叙事聚焦归入“语式”也即讲述方式名下的时候，也就意味着他不再追求普遍语法的大而无当，而真正进入小说叙事内部，探讨小说这一媒介叙事的微观结构。所以说虽然热奈特也深受结构主义影响，但在叙事研究中却秉持着与罗兰·巴特不一致的想法。这一分歧使热奈特得以建立经典叙事学的分析体系，从而使叙事研究从某种叙事神话中解脱出来。热奈特及其他叙事学家的努力，恰恰是强调小说叙事的媒介特色。这一体系的完善，反过来也关闭了通往其他媒介叙事的通道。整体性的理论向具体的研究体系转化，其必然将关注点转向文类的特殊性也即不可通约性，而显然，小说以其独一无二的精密、复杂、纯正的叙事特征成为经典叙事学研究的主要对象。

而说到相逢，不得不说，每一种媒介都含有其特有的叙事性。正如叙事学家布莱恩·麦克黑尔 (Brian McHale) 在提议建立诗歌叙事学时所说，当代叙事理论之所以在诗歌等小说外媒介叙事研究中存在盲点，是因为专业研究的分工不同。“有学者专门从事叙事研究，也有学者专门从事诗歌研究，但很少有学者既研究叙事又研究诗歌。”⁴不同媒介的艺术类型内部会产生自发的叙事关注，而这一关注与叙事学打破小说叙事垄断，进行跨媒介叙事研究的努力相逢，就会产生新的媒介叙事学。以电影叙事研究为例。早在 20 世纪 40 年代末，阿尔贝·拉费便在法国杂志《现代》上发表一系列关于电影叙事研究的论文，并谈到“视点”和“叙述”的关系。这种“原生”的电影叙事分析在巴赞那里得到发扬光大。巴赞的论文集《电影是什么》(Qu'est-ce que le cinéma) 第一卷问世于 1958 年。这些优秀而深刻的电影研究成果都早于结构主义风潮，它们算是电影研究内部自发的叙事研究，对于叙述者、叙述时间、叙述视角等一系列问题进行了早期的探究。

真正受到结构主义影响的电影理论家是麦茨。作为电影符号学的代表人物，麦茨最有影响力的论文是《电影：语言系统还是语言》。在文中，麦茨继承他的老师巴特的结构主义观念，将普遍叙事语法的观念赋予电影，希望建立起一种巴特所言跨越媒介的“电影语言学”。

³ Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris:Seuil,1973 ,p12.

⁴ 布莱恩·麦克黑尔：《关于建构诗歌叙事学的设想》，尚必武、汪筱玲译，《江西社会科学》2009 年 6 月号，第 34 页。

但也正如经典叙事学研究逐渐偏离巴特创立的普遍叙事语法一样，之后的电影叙事研究者，包括安德烈·戈德罗 (Andre Gaudreault)、弗朗索瓦·若斯特 (Francois Jost)、雅各布·卢特 (Jakob Lothe) 等人，转而开始成系统的完善基于经典叙事学的电影叙事体系。

媒介叙事研究的出走与相逢是历史的必然。这一突破与融合的过程在二十一世纪造成了叙事研究的媒介转向，并蔚为大观。2005 年出版的费伦和拉比诺维茨主编的《当代叙事理论指南》专辟一章《超越文学叙事》来讲述跨媒介叙事，包括电影叙事、歌剧叙事、音乐叙事等等。在这一转向中，叙述聚焦扮演了关键的角色。概因与文学相比，大部分媒介叙事是直呈式的，而小说必须通过文字符号的中介虚构性地传达。这一本质性的区别直接导致了在小说叙述中不证自明的叙述者概念，在诸如戏剧、电影等艺术门类中，都成了需要反复讨论证明的基本概念。弄清展示 (showing) 与讲述 (telling) 的区别，因而就构成了进入媒介叙事聚焦研究的首要问题。

一、溯源——从口传史诗到哲人立法

小说是一种讲述 (telling) 性的艺术，戏剧是一种展示 (showing) 性的艺术。展示与讲述是区别叙事艺术的重要标志，其划分的标准在于叙述事件的“在场”与“不在场”。当受众与叙述事件同处于一个时空（哪怕源于演员的摹仿），这是一种展示的艺术。而反之，叙述事件与观众处于不同的时空，需要通过虚构和想象建立某种在场的幻觉，则属于一种讲述的艺术。对于展示艺术而言，叙事聚焦是可见的、确定的，它在很大程度上取决于演员、舞台、场景的安排与布置。而对于讲述艺术而言，便只能通过想象性的方式还原场景。在英加登看来，对应于现实存在的空间，文学作品中的空间是一种现实的“再现空间”，这一再现空间并不等同于现实存在的空间：

如果我们认识了再现客体的特殊本质——理解了它的内容——我们就会知道，它虽然是一种类型的现实客体，但它并没有“扎根”在现实世界中，它自己也没有处在一个现实的时空中，这就是说，它完全没有脱离意识主体行动对它的引导。⁵

这一没有脱离意识主体的再现空间，其聚焦方式不是直呈的，而要经过语言符号的中介作用。这一中介作用经由读者进行“解码”时，显然是人言人殊。从这一不确定性我们可以看到经典叙事学聚焦研究的“边界”——传统聚焦研究对聚焦或视角的划分其实只是一种粗略的划分，无论是弗里德曼的八分法、还是热奈特的三分法，都只能在文本“整体”层面告诉我们，故事是如何讲述的，讲述的视角怎样，视角与声音的关系如何。但这样的划分并不能让我们真正完全把握再现空间，很大一部分空白需要我们用想象自行填补。也就是说，当我们

⁵ 罗曼·英加登：《论文学作品》，张振辉译，河南大学出版社，2008年，第222页。

把其他媒介叙事与小说叙事进行比较时，会发现他们是优劣互现的。戏剧、电影等艺术形式直观、鲜明、聚焦相对简单。而小说叙事模糊、多义、聚焦复杂。

小说与展示艺术的分野是由其叙述媒介的不同造成的。但这一分野是一个历史的过程。在我们今天看来泾渭分明的界限，其实并非一开始就那么鲜明，因为我们熟悉的书面叙事有一个古老的口头传统。古希腊的史诗就是靠口诵流传的，这种口诵是一种极具个人化特色的表演性行为。对于这种表演，美国史诗学者阿尔伯特·洛德（Albert Lord）认为是诗人们根据某种传统的程式模板进行的个人化创作：

构建诗句的根本元素是基本的程式模板。可以有根据地说，具体程式本身对于吟唱诗人的重要性仅仅产生于程式的基本模板植入其思维之际。当诗人到达这一境界，他对学习程式的依赖性会越来越小，而更多的则在于对程式模板中的语汇进行替换。……这便是其艺术的整体基础。⁶

事实上，洛德的这一表述更多体现在口头叙事传播的内容上。如果考虑到史诗的吟诵是一种现场即兴的个人化表演，考虑到诗人各自的表情、动作、情感、风格和魅力，史诗的口头叙事会体现出一种更具有展示性的特色。也就是说，它更像是戏剧表演而非我们今天看到的书写叙事。洛德发现有多种方式可以用来将口头叙事转化为书面形式，但这种转换都是对现场口头表演的一种粗劣的再现。吟唱者让抄写员听写，或由他本人亲自听写都会失去现场表演的节奏和思维的连贯性。这种转换，与从戏剧表演到剧本的艺术品质流失颇为相似。作为原型，故事讲述者一再出现在当代文学叙事中，也即成为热奈特所说“同故事叙述者”（homodiegetic narrator），这一口头传诵的场景，也成为当代叙事嵌套的一部分而世代流传下来。

正是因为史诗的口头传诵具有明显的展示性，其与戏剧的联系和区别不可不察，柏拉图才会在理想国中提出那个著名的“叙述”与“摹仿”相区别的问题。在《理想国》第三卷中，他借苏格拉底之口进行了论证。苏格拉底与阿德曼托斯谈论荷马史诗《伊利亚特》的开头部分。诗人讲到赫律塞斯请求阿加门农释放他的女儿，阿加门农大为震怒。当赫律塞斯得不到他的女儿的时候，他诅咒希腊人：

彼祈求全体阿凯亚人兮
哀告于其两元首之前，
那一对难兄难弟，
阿特瑞斯之子兮。⁷

⁶ 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格：《叙事的本质》，于雷译，南京大学出版社，2015年，第24页。

⁷ 柏拉图：《理想国》，郭斌和、张竹明译，商务印书馆，1986年，第95页。

柏拉图认为，这首诗都是荷马以叙述者的身份在讲述，但在这几句诗句中，荷马仿佛化身为赫律塞斯。在柏拉图看来，叙述分为两种，一种是如同荷马化身赫律塞斯一样通过摹仿来进行叙述，还有一种是“如果诗人处处出现，从不隐藏自己，那么模仿便被抛弃，他的诗篇就成为纯纯粹粹的叙述”。⁸

在今天看来，柏拉图的观点并不出奇，这不过就是文本叙述者和人物叙述者的区别，或者如热奈特所言，同故事叙述和异故事叙述的区别。但如果我们在跨媒介叙事的视野下观照这一问题，我们会发现书面叙事的早期口头传统兼具了讲述（telling）和展示（showing）两种不同的特质，这种杂糅的方式是由史诗叙事内在的悖论决定的。史诗本事讲述他人之事，但口头传诵又具有相当的表演性。只是在口头传统进入书面叙事以后，讲述和展示才纳入小说内部，成为文本叙述者和人物叙述者。詹姆斯的小说戏剧化理论，海明威让小说直呈其事的表达方式，其实都是展示在书面叙事内部的复归。所不同的是这种二元对立已经统合在书面叙事之内，在口头传统中并立的讲述和展示，在小说中却成了包容关系，一切展示都在一个沉默的文本叙述者内完成。而真正的展示，则留给了戏剧和电影等其他媒介艺术形式。

柏拉图于是尝试为媒介叙事立法，他将叙事分为三种：一种是纯模仿，就是悲剧与戏剧；一种是诗人表达自己情感的纯叙事，如酒神赞美歌之类的抒情诗体；还有一种是二者并用，如史诗。完成这一分类后，柏拉图提出了一个关键问题：

我的意思是说：我们必须决定下来，是让诗人通过模仿进行叙述呢？还是有些部分通过模仿，有些部分不通过模仿呢？所谓有些部分通过模仿究竟是指哪些部分？还是根本不让他们使用一点模仿？⁹

柏拉图通过对城邦护卫者的要求完成了这一争论。他认为城邦的护卫者不应该是一个模仿者，人应该只专擅一件事。同理，一个人模仿许多东西不能像模仿一种东西那样做得好。如果一定要模仿的话，也只能模仿那些与他们的专业有正当关系的人物。

与柏拉图不同，亚里士多德的对于不同媒介的艺术表现亦有分类，但他是将所有门类的艺术归入摹仿（希腊语 *mimēsis*）这一总的概念中的。亚里士多德认为摹仿有三种方式：兼具叙述和扮演角色的摹仿；叙述者不改变身份，直接叙述内容的摹仿；直接扮演人物的摹仿。¹⁰

不难发现，亚里士多德的三种分类方式与柏拉图其实是一致的，所区别的不过是在于柏拉图将三类归于“叙述”这一概念下，而亚里士多德将之归于“摹仿”。亚氏的摹仿观大概源于他著名的“技艺摹仿自然”（*hētekhne mimeitai tēn phusin*）的观念。在亚里士多德看来，技

⁸ 同上，第 96 页。

⁹ 同上，第 97 页。

¹⁰ 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，1996 年，第 42 页。

艺与自然互补的，技艺得益于自然的启示，自然得益于技艺的辅助。而 Tekhnē 这个词汇，其含义里不仅包括“技术”，也包括我们今天所说“艺术”之意。¹¹但不论柏拉图和亚里士多德在概念上有什么不同，他们都不约而同地发现了跨媒介艺术中一个核心问题，叙述和摹仿是两种本质不同的呈现方式。这种不同甚至在叙述还未从口头传统的表演性中独立出来的时候就已经为往哲先贤所高度重视了。及至小说、戏剧和电影各自发展成熟，讲述性与展示性已经成为不同媒介艺术的分水岭。

二、空间、真幻、视听——传统媒介艺术聚焦的异同

不同媒介的叙事其终极目的都是指向某个“现场”，为此，它们都会用自己的方式制造某种拟真的幻象，让人有身临其境之感。所不同的是，有的艺术是以实景召唤幻象，有的艺术只能通过文字符号转换后召唤幻象。小说聚焦研究已经走过了近百年的历程，发展可谓成熟。对于小说世界的幻象呈现，聚焦扮演着关键的作用。因为与戏剧相比，小说的幻象不是全景呈现的，也不可能做到。那么小说中叙述者的位置，以及叙述者对信息的掌控和披露，就成了决定小说聚焦的核心因素。一部小说可以由人物来讲述，也可以由一个人格化的叙述者来讲述；可以以第一人称的方式来讲述，也可以以第三人称的方式来讲述；可以以全知的方式来讲述，也可以以半全知或者信息严重缺省的方式来讲述。从中我们可以发现两个有趣的事实：从虚构的角度来讲，小说总是“希望”回到口头讲述的现场，也即，小说总是有一种展示的倾向。对于小说来说，“叙述者”总是会存在的，哪怕在展示性最强的小说中依然存在，试看海明威小说《白象似的群山》开头：

埃布罗河河谷的那一边，白色的山冈起伏连绵。这一边白地一片，没有树木，车站在阳光下两条铁路中间。紧靠着车站的一边，是一幢笼罩在闷热的阴影中的房屋，一串串竹珠子编成的门帘挂在酒吧间敞开着门口挡苍蝇。那个美国人和那个跟他一道的姑娘坐在那幢房屋外面阴凉处的一张桌子旁边。¹²

虽然有人评价这部小说的聚焦像摄像机一般中立，但从文中我们可以看到一个明显的意识中心在控制视角的变化。“那个美国人”和“那个跟他一道的姑娘”更是带有对人物身份、关系的介绍。语言不能全景呈现幻象，小说聚焦的叙述者必然会人格化。这一人格化的叙述者使讲述在转述的同时，带有一种口头叙事传统中说故事人的表演性——尽管这一表演性已被纳入文本内部，成为整个转述的一部分。

而另一方面，小说和读者达成一种共识，就是对“出乎其外、入乎其内”的叙述者充分谅

¹¹ 同上，第 211-212 页。

¹² 海明威：《海明威文集·短篇小说全集（上册）》，陈良廷、翟向俊等译，上海译文出版社，2004 年，第 306 页。

解。文本叙述者的存在本身就是一种元叙事的现象。因为从本质上来讲，事件是只能“发生”而不能“讲述”的。被讲述的事件总也希望成为一种高度拟真的幻象，让读者沉醉其中，虚幻莫辩。即便在那些带着明确目的的元小说中，在不断被提醒、被拽出故事世界，比如说着“我就是那个叫马原的汉人，我写小说”（马原《虚构》），读者还是能轻易再度“相信”虚构的真实。文字叙述这一媒介天然具有演示性和讲述性两重属性，这在戏剧和电影中是不可想见的。

对于戏剧空间的论述很多，但对于戏剧聚焦的研究却很少。原因之一是当我们用经典叙事学的聚焦概念去分析戏剧的聚焦时，我们首先要面对的问题是戏剧的“叙述者”是谁？关于这个问题，小说叙事学已经建立了作者—隐含作者—文本叙述者—人物叙述者的一个交流循环。但在小说中，创作环节只有一个，作者与文本是直接对接的。而对于戏剧、电影这样的展示性艺术而言，“作者”远不止一个。以戏剧而论，至少包括剧本作者、导演、演员、舞美等多个组成部分。一般而言，观众在观赏戏剧时聚焦的中心大多在演员身上，但这种聚焦与小说聚焦又不一样。因为阅读习惯的问题，小说世界的呈现天然视觉化的。以至于早期聚焦研究的概念大多带有“视觉霸权”，如视点（point of view）、视角（perspective），直到热奈特用聚焦（focalization）强调了“谁看”和“谁说”，也就是视觉聚焦和听觉聚焦的区别。可对于戏剧来说，这种强调是不必要的。戏剧中语言对话天然占有非常重要的位置，以至于对于演员神态、服装、动作的视觉聚焦，和他/她的语言聚焦是同时进行，并行不悖的。与现实生活不同，短短的演剧时间内，戏剧不仅要呈现人物的外部世界，更要呈现人物的内部世界，这就让人物的语言带有某种小说中叙述者的全知色彩，至少它要做到呈现人物的内心。因此，说戏剧语言更接近于热奈特所说内聚焦是有一定道理的。通过戏剧语言的“穿透”作用，戏剧空间呈现出一种从外（外部世界）到内（内心世界）的贯通感，使观众在浑蒙的尘世体验中获得一种洞察的通透和自由。这种独特的体会，与戏剧语言的聚焦方式是分不开的。

与小说不同，戏剧是发展了数千年的成熟的媒介艺术。其内容之丰富、形式之复杂、观念之争议，自不可通过寥寥数语概括。虽然大部分戏剧聚焦都是围绕人物进行的，但很多时候舞台效果也会影响到聚焦，甚至成为聚焦的核心。以英国名剧《战马》¹³为例，当两米多高的巨大木偶马带着真切的嘶鸣出现在舞台上的时候，观众的目光乃至全部心力必然会高度汇聚在这一夺人眼球的造物上。有意思的是，主人公红马 Joe 始终是以模型的形象出现在舞台上的，但随着剧情的发展，在视听聚焦的过程中会产生幻象，仿佛这不是模型制作的木偶，而是有血有肉奔腾冲决的真马。视听聚焦在虚构的形象上，但这形象还是能让很多观众震撼、落泪，这是戏剧聚焦中的“以虚化实”的手法。与之相反，在赖声川的戏剧《暗恋桃花源》中，众人在桃花源的经历虽然是实景实物真人出演，但无论音乐、台词还是叙事都在暗示观众这是一个隐喻性的文本，其意义只有在实景背后才能看见。视听聚焦因而不断召唤观众去“看透”实景，看出实景背后的虚象来，这可算是戏剧聚焦中的“以实化虚”的手法。小说的叙事可

¹³ 根据英国作家迈克尔·莫尔普戈（Michael Morpurgo）小说《战马》（1982）改编的戏剧。编剧尼克·斯塔福德（Nick Stafford）创造性地在舞台上设计了许多实物大小的马模型，每一匹马模型都由三名演员操控。

以全部在虚构中展开，即便“历历如在眼前”，读者也很清楚这是虚构的内容。但戏剧的出演本身就带有现实性的部分，是直接展示的，虚与实的关系就对聚焦提出了更大的挑战。想象性的聚焦与演示性的聚焦便于此出现了分野，戏剧聚焦中的虚实对立更尖锐、融合也更似真。因为对小说的阅读是视觉性的（至少大部分意义上）和选择性的，读者随时可以放下书本中断这一过程。而对戏剧的欣赏则是视听性的，沉浸性的。戏剧空间创造一个类似的体验的“场”，这个场不是轻易就能自拔的。因而小说的聚焦，在文字符号的中介作用下，在叙述者的控制下，更加远观而理智。而戏剧的聚焦，则是全方位沉浸其中，不断在实景中创造虚象，在虚实相生中达到人生的顿悟和自由。

三、展示的诗学：以戏剧叙事为例

对于讲述和展示，互相的融合和转换是不可避免的。就像在小说创作上，亨利·詹姆斯、海明威等理论家和作家一直在尝试小说叙事中的戏剧性呈现。而在戏剧中，也不断有作家和研究者强调戏剧的叙事性，这其中，布莱希特的陌生化理论最为有名。

陌生化（德语为 *Verfremdung*）又译作“间离化”或“间离效果”，是布莱希特针对亚里士多德式的戏剧（感情共鸣）传统提出来的一种相对立的演剧理论。布莱希特认为，当代戏剧通过将舞台塑造成为与生活无二的空间，越来越倾向于催眠观众。演员在第四堵墙内演出，仿佛自己不知道自己正在演剧，而观众也沉醉其中，放弃了应有的思考和批判，并产生了一种幻觉，好像他们看到的是一种自然的、未经排练的事件。

从叙事学的角度来看，布莱希特的理论不妨视为一次“讲述”与“展示”的消长之争。戏剧虽然是展示的艺术，但其中的叙事成分从来没有完全消亡过。古希腊悲剧中的歌队就是一个明显的跳出“展示”的例子。在《奥狄浦斯王》第一首合唱歌里，歌队脱离了忒拜城长老的既定身份，唱出了全知叙述者的声音：

刚从积雪的帕耳那索斯山发出的神谕
要大家寻找那个隐藏的罪人，
他躲进了野树林子，
从一个山洞流浪到另一个山洞
像一头凶猛的公牛，
凄苦孤独地走着，
还在努力摆脱
大地中心的神谕。
但他摆脱不了它，

它一直盘旋在他头顶上。¹⁴

歌队既可以充当悲剧中的人物参与、推促情节（如回应主人公的话语或提示某一人物上场），又可以以一种全知的视角俯瞰全剧。因为承担着道德训诫和传达神谕的功能，歌队具有一种灵活而广阔的视角。这种站在神的位置来观看的叙述方式，大概便是后来“全知视角”或“上帝视角”的隐喻的本体。而这种提点显然是符合布莱希特所说的陌生化功能的。观众被不断从演示过程中抽离，以更远观理性的方式看待演出——如此，布莱希特反对的应是古代戏剧传统中的共鸣部分，而非所有的传统戏剧。

布莱希特对十八世纪以来展示性表演占据戏剧演出越来越大的份额感到不满。在他看来，当代戏剧试图创造一种让观众神志昏迷的，与现实生活难辨真假的环境。1935年，布莱希特在莫斯科观看了梅兰芳的京剧表演，深受触动，中国京剧这种高度程式化和象征性的表演方式在某种程度上暗合了他对于改良当代戏剧的要求。他在1936年撰写了《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》一文，文中他总结了“中国戏剧”表演方式的三个特点，其一是象征性的表现手法。如将军肩上的小旗表示他有多少军队，穷人身上的衣服也是绸缎的，不过做成补丁状，都是依靠约定俗成的成规完成象征的表现和解读。其二是演员“出戏”的表现方式：

中国戏曲演员的表演，除了围绕他的三堵墙之外，并不存在第四堵墙。他使人得到的印象，他的表演在被人观看。……中国戏曲演员总是选择一个最能向观众表现自己的位置，就象卖武艺人一般。另一个方法就是演员目视自己的动作。譬如：表现一朵云彩，演员表演它突然出现，由清淡而发展成为浓厚，表演它的迅速的渐变过程，演员看着观众，仿佛问道：难道不正是这样的吗？但演员同时看着自己手和脚的动作，这些动作起着描绘检验的作用，最后也许是在赞美。¹⁵

第三点是中国戏曲演员“不动心”的表演方式。哪怕是表演剧烈的情感内容，也是通过一些程式化的方式来表现（比如咬着发辫颤抖），而不会像西方的演员那样，从自身内心体会到感情的触动，甚至嗔目欲裂、涕泪横流。

布莱希特对中国戏曲的理解其动机也许是复杂的，但在布莱希特的描述中，中国戏曲呈现出一种明确的叙述性。追溯讲述和展示这两种传统，我们不难发现，讲述是一种带叙述中介的，更远观的呈现方式。而展现则是不带叙述中介的，近距离沉浸其中的呈现方式。中国戏曲演员虽然作为角色直接出现在戏曲情节中，但他在表演中会突出自己作为表演者和叙述者的身份。试比较“我就是那个叫马原的汉人，我写小说”和“我就是那个扮演关羽的演员”，

¹⁴ 埃斯库罗斯等：《古希腊悲剧戏剧全集·第二卷》，张竹明、王焕生译，译林出版社，2007年，第34页。

¹⁵ 布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠等译，中国戏剧出版社，1990年，第192页。

除了表达媒介不一样（一位文字，一为动作神态），在叙事学意义上，这种陌生化的表现手法与小说创作中的元叙述者内涵是一样的。“我正在写小说给你看”是一种讲述传统中的元叙述方式，而“我正在表演戏剧”给你看，是一种展示传统中的元叙述方式。正是因为布莱希特的陌生化理论具有如此鲜明的叙述特征，彼得·斯丛狄（Péter Szondi）将布莱希特的戏剧理论称为戏剧性戏剧到叙事性戏剧的转化。他援引布莱希特在1931年撰写的《关于歌剧〈马哈哥尼城的兴衰〉的说明》一文观点，列出从戏剧性戏剧到叙事性戏剧这一重心转移过程的各个要点，包括从“舞台体现一个事件”到“舞台叙述一个事件”转换，“把观众卷进行动中去”和“把观众变为观察者”的区别，以及“消磨观众的行动意志”和“唤起观众的行动意志”等区别。¹⁶斯丛狄认为戏剧的陌生化意味着文本化，舞台不再意味着独立真实的世界，而只是摹写世界。舞台布景不再装成真实的地点，而是作为叙事剧的独立要素引用、叙述、准备和回忆。更多的戏剧文本参与到这一大的文本中来：开场白、序幕、投影标题。¹⁷

通过使演剧陌生化而达到一种文本化的叙述效果，使我们可以尝试用叙事学的一些观点来看待布莱希特的戏剧理论。从叙述聚焦的角度而言，陌生化戏剧吁求一个“叙述者”的身份。这一叙述者既可以是演员从演剧中“间离”出来，也可以由一些特殊的戏剧手段担任。这一叙述者不是隐含的，而是显在的，即让观众明确意识到其存在。这样，观众对于戏剧的聚焦就会大大脱离现代的“沉浸”传统，而进入一种更接近于阅读小说文本一样的审视境地。布莱希特本人甚至提出一些更具有叙事学意味的建议，他认为为了让表演人物的言行更好地陌生化，演员可以采用第三人称，采用过去时态以及兼读表演指示和说明。¹⁸而显然，第三人称过去时态是讲述性最强的聚焦方式。

如果把布莱希特和斯丛狄视为戏剧叙事理论的先行者，那么进入后经典叙事学后，叙事学家们对戏剧叙事的关注已经成为常态。理查德森在《剑桥叙事指南》中撰写了《戏剧与叙事》的专章，探讨戏剧与叙事结合给戏剧分析和叙事学研究带来的变化。理查德森认为戏剧叙事研究给传统叙事学中的“人物”这一概念带来了新的、表演性的维度，现场表演也决定了观众如何进入故事世界并参与到情节中去。通过分析贝克特的戏剧，理查德森认为戏剧将我们熟知的叙事概念比如叙述时间进行了别出心裁的创新。¹⁹瑞安在《劳特里奇叙事理论指南》中谈到了叙事的六个维度，这其中便包含叙事的媒介方面。瑞安探讨了叙事学关涉跨媒介叙事的一个核心问题，即究竟应该预先假定一个由叙述者这一拟人造物完成的口头叙述行为，还是说，故事可以不需要一个叙述的意识中心就自行讲述？瑞安认为，叙述既可以通过语言中介的，也可以是非语言中介的——后者才真正适用于舞台戏剧。贝克特的《哑剧 I》和《哑剧 II》，就既不是通过舞台上的语言进行中介，也不是没有媒介的戏剧性呈现。²⁰

¹⁶ 彼得·斯丛狄：《现代戏剧理论 1880-1950》，王建译，北京大学出版社，2006年，第106-107页。

¹⁷ 同上，第108-110页。

¹⁸ 布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠等译，中国戏剧出版社，1990年，第211页。

¹⁹ Brian Richardson, "Drama and narrative". David Herman, *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press, 2007, p154.

²⁰ Marie-Laure Ryan, "Narrative," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London:Routledge, 2005), p. 174.

对于叙述者的讨论动摇了经典叙事学的根本。如果跨媒介叙事中确实存在非人格化的，非语言中介的叙事，那么戏剧的叙事表征如何呈现呢？自然，很多戏剧都有开场白之类的叙述声音，但开场白的存在，并非意味着一个必然的全知叙述者，而即便存在这样一个叙述者，也不意味着全剧都在这一叙述者的讲述下展开。从某种程度上说，人格化的叙述者是一个方便好用的概念，但也因其过于方便，而剪除了小说叙事中的多重可能性，因而即便在经典叙事学内部，对于是否应该沿用这一概念也是存有争议的。这一概念的出现，并非某种真相或事实，而是学术争议中妥协的结果。对于戏剧来说，戏剧表演是现实性的，但戏剧表现手段却有很多非现实性的因素，这给戏剧聚焦带来了更多的变数，也吸引了越来越多叙事学家的关注。这其中，赫尔格·科瑟尔 (Holger Korthals) 和罗兰德·韦德 (Roland Weidle) 关于聚焦的一些讨论较有代表性。

科瑟尔在《在戏剧与小说之间：现场表演性文学理论文集》一书中沿用热奈特的三种聚焦方式分析戏剧聚焦。对于科瑟尔来说，外聚焦是戏剧叙述的默认模式。演员、动作和事件在舞台上从外部呈现给我们，没有一个叙述者向观众讲述额外信息。零聚焦有时也会发生，通过解释性的间接文本提供读者额外的信息，帮助他超越人物的聚焦视线，也超越坐在剧场里的观众的视线。²¹汤姆·斯托帕德 (Tom Stoppard) 的《滑稽模仿》(*Travesties*)一剧中就有这样的一段舞台提示：

提示：这一幕（以及全剧）都在老加尔 (Old Carr) 的记忆的古怪控制下，有些不太可信，带着一些他的偏见和幻觉。这样的后果是，这个故事像玩具火车一样偶尔会出轨，并在不知冲到哪里的野地里重新开始。²²

韦德认为，这种自发的舞台提示有个问题，那就是它们不面对观众，而只是面对剧本读者。因此它们对观看戏剧的叙事组织帮助不大，因为观众不能在观戏之前阅读这一提示。

²³

科瑟尔关于零聚焦的第二个观点也遭到韦德反驳。科瑟尔认为戏剧的开场白、收场白是零聚焦。可韦德认为这同样不能证明戏剧中存在零聚焦，因为它们并不是从外部呈现这一故事，而且它们也并非传递舞台上的可听见的二级文本 (secondary texts)。关于零聚焦，韦德并未一味地严格沿用热奈特的概念，而是提出了自己的看法。

他以帕特里克·马尔博 (Patrick Marber) 的剧作《亲密》(*Closer*) 为例，论证零聚焦在戏剧中的存在方式。剧作中有四个人物，两个男人，拉里和丹，两个女人，安娜和爱丽斯。四个人希望建立某种亲密关系，但在多方尝试和交换伴侣后，他们还是失败了。韦德引述的

²¹ Holger Korthals. *Zwischen Drama und Erzählung: ein Beitrag zur Theorie geschichtsdarstellender Literatur*. Berlin: Schmidt, pp273-74.

²² Tom Stoppard. *Travesties*. New York: Grove, 1975.

²³ Roland Weidle. Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater, edited by Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p236.

段落来自第8幕，这一幕从晚上的餐馆开始。安娜告诉丹她刚和她前夫离婚了，就在同一个旅馆，几个小时前。

丹：那么他签了？

安娜：是的。

丹：祝贺你，现在你是离婚的人了，双重意义上离婚的人。对不起。（丹握着她的手）觉得怎么样？

安娜：累。（丹吻了她的手，安娜回吻了他的。）

丹：我爱你。我去下洗手间。（丹出去了，安娜伸手从手袋里拿出离婚协议。拉里进来了。）

拉里：（坐下）下午好。

安娜：嗨。（拉里四面环顾）

拉里：我恨这地方。

安娜：至少这里是中心。²⁴

当丹离开桌子，安娜取出离婚协议，拉里走到桌边，马尔博将时间往回拨了几个小时，回到当天下午签订离婚协议的时刻。拉里同意签协议，条件是安娜陪她再睡一次，“做我的婊子，这样我就会给你自由。”²⁵安娜还没回应，拉里就出去了，然后丹回来继续前面和安娜在晚上的对话，安娜告诉他她已经和拉里睡过了。这让丹十分沮丧，并在接下来的对话中纠缠不休。这一幕结束于两条时间线的融合，最后，三个人物同时出现在舞台上：

丹：我想你也很享受吧。他甜言蜜语勾引你上床，老笑话，奇怪又似曾相识。我想你也很愉快，这就是事实，我永远也没法弄清事实，除非我亲自问他。

安娜：那你为什么不去问？（拉里回到桌边，带着两杯酒，他把伏特加汤加鸡尾酒递给安娜，干苏格兰威士忌给自己。）

拉里：伏特加汤加给女士。

安娜：（对拉里）喝了你的酒，我们要走了。（拉里看着她，她看着拉里。）我做这个是因为我心怀愧疚，我同情你，你懂吗？

拉里：嗯。

安娜：（对拉里）感觉好些了吗？

拉里：不。（拉里喝着。）

丹：（对安娜）对不起……

安娜：（对丹）我不想伤害你。这与你无关。

²⁴ Patrick Marber. *Closer*. New York: Dramatists Play Service, 2000, p57.

²⁵ *Ibid*, p58.

但：（对安娜）我知道。

我们回家吧……（丹和安娜接吻）²⁶

显然，这是一部很有野心的戏剧，两条时间线和两处空间“缝合”在舞台上。这种缝合超越了小说，而更接近于电影的蒙太奇效果，但因为其并非源于镜头的剪切，而是真人的实时表现，这一缝合展现出更多让人惊异的效果。通过一种打破叙事常规的操作，戏剧创造了陌生化的幻象。这一幻象使得观众获得了韦德所说“超越性知识”（superior knowledge）²⁷。这一知识源于我们既能看到丹眼中的真实，也能比较安娜眼中的真实。这样一种超越性的特权视角同样也是零聚焦，却是小说中难以呈现的，因为叙述者线性叙述的方式，永远只能陈述一件事情。

两位学者的论争牵涉到一个重要问题：当经典叙事学迈向更广阔的叙事研究的时候，那些曾为我们熟知和熟练使用的叙事工具是否还有效用？如果还有效用，我们应该在一种怎样的层面上使用它们，我们应该对旧有的理论进行修正和增补吗？经典叙事学以二十世纪初的语言学成果为基础，试图将叙事概念工具化，并以一种公式化的方式来分析纷繁复杂的小说世界。这一过程之所以能够成功，某种程度上是因为小说是一种讲述，讲述就必然带有某种中介性。小说的中介性与叙事学叙事概念的工具性结合起来，于是产生了诸如隐含作者、叙述者、叙述聚焦等“好用”的叙述工具。然而当叙事学的关注视角转向更广阔的跨媒介叙事，当叙事从“讲述”变为“展示”，当某种先天的中介性已经不存在，在经典叙事学中通过叙事工具被平面化的小说世界突然变得立体而鲜活，叙事学所面对的内容，也在时空两个维度上变得混乱、丰富和复杂起来。再妄图以一种单一的、线性的叙事工具把握多媒介的展示过程已经不太可能，如果我们不满足于对多媒介艺术进行个案分析，那么将原有的叙事体系改造成更开放、更包容、更多元、更立体的叙事系统，便是势在必行之举了，这正是后经典叙事学所走的道路。

²⁶ Ibid,p61.

²⁷ Roland Weidle. *Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater*, edited by Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin:Walter de Gruyter,2009,p237.