

# 元戏剧的起源、意象和结构

周 泉

---

元戏剧概念提出近半个世纪,围绕它产生了很多争论。悲剧的消亡、自我意识、戏中戏、真实与虚构、戏剧/文化复合体等等。元戏剧与西方“元”术语产生的语境相伴而生。在这种元语境中,元戏剧是以与悲剧相区别的一种戏剧形式提出来的,并不具备一种固定不变的手法,其起源及其意象是剧作家的自我意识,具体化为角色的戏剧化能力。结合戏剧/文化复合体来看,元戏剧处于创作戏剧之初并最终形成了戏剧的总体结构和氛围。元戏剧既体现在每一部戏剧中,更取决于复合体的总体特征,并随复合体的变迁而变化。

---

自阿贝尔1963年提出“元戏剧”概念以来,已近半个世纪,围绕着元戏剧与悲剧、自我意识、戏中戏、真实/虚构、戏剧/文化复合体等问题展开很多争论。元戏剧虽然获得了许多定义,诸如“关于戏剧的戏剧”、“戏剧转向自身”、具有“自我意识”的戏剧,但对于元戏剧其实很难从某一层面来界定,而是需要几种意义互为参照。霍恩比甚至认为,如果结合“戏剧/文化复合体”来考察,所有的戏剧都是元戏剧。不过,这样的观点会引出一系列需要面对的问题:如果一种关于戏剧的形式泛化到无所不包的地步,“元戏剧”和“戏剧”无所区别的话,那又何必命名这种形式?如果元戏剧仅仅意味着悲剧的不可能,那又何必再次哀悼这种业已消亡的戏剧类型?如果元戏剧是一直延续的“自我意识”的显现形式,古今无差别,那么元戏剧的规定性又是什么?如果元戏剧意味着戏剧/文化复合体的折射,那么这种复合体是否一以贯之?其实,对于元戏剧的探讨,还是应该首先回到最初的“元”语境,在这一语境中,也许能真正厘清元戏剧的意义。

“元”(meta)作为词汇前缀从20世纪60年代开始大量涌现和流行,其中最具代表性的是元语言(叶尔姆斯列夫,1961)、元小说(伽斯,1970)、元历史(海登·怀特,1973)、元叙事(利奥塔尔,1979)等。“元”大致有如下几种含义:“变化”、“在……之后”、“总”、“超”,以及“介于”、“间”等<sup>①</sup>。从范型角度看,变化和间性是考察元戏剧的最有力度的两个方面,变化指向过程,强调对

比,间性则强调混杂和融合,是转换的枢纽,是融合中的变化。从戏剧角度看,“元戏剧”需要综合上面的几种前缀的意义来加以理解。相对于悲剧来说,元戏剧是一种变化和转折。如果将元戏剧作为一种类型,那么其起源及背后的意象就是自我意识。从总体结构和时代氛围看,元戏剧形成的戏剧/文化复合体显示了具体时空内的转换和间性特征,随社会范型转折的临界点的变化,元戏剧既区别于以往,也区别于未来。

## 一、《哈姆雷特》悲剧还是元戏剧

元戏剧出现之日,即是悲剧的消亡之日。在阿贝尔看来,这场迟到的哀悼仪式应该追溯到17世纪初,追溯到莎士比亚的《哈姆雷特》和卡尔德隆的《人生如梦》<sup>②</sup>,是他们创造了“戏剧形式的根本观念”<sup>③</sup>,这并不是他们的一种碰巧的表达,也并非来源于他们对悲剧的忽视。莎士比亚和卡尔德隆在创作新的戏剧形式时,心中的典范依然是悲剧,但这并不妨碍他们以不同的原则和方法创造“元戏剧”——与悲剧对立的一种戏剧形式。阿贝尔发现,元戏剧的变化和间性的特征其实充斥着莎士比亚和卡尔德隆的戏剧创作。变化来自于与悲剧(具有古希腊悲剧意味的悲剧)的对比,而间性来自于悲剧和元戏剧的混杂。

阿贝尔认为《哈姆雷特》是元戏剧的典范。阿贝尔并不讳言围绕《哈姆雷特》产生的争议:《哈姆雷特》到底是一个从古希腊命运悲剧到文艺复兴性格悲剧转换的一个伟大范本,还是像艾略特所说的那样因为缺乏“客观对应物”而以模糊的形式难以表现心理的复杂性?是有缺陷的悲剧还是“不仅是悲剧并且是个伟大的悲剧”<sup>④</sup>?这是一个“哈姆雷特式”难题。阿贝尔不想继续纠缠于这个问题,而是推测莎士比亚不同于古希腊悲剧家的原因——莎士比亚并不比欧里庇得斯更少宗教性因素,而是不想让自己的戏剧成为情节剧。就情节而言,哈姆雷特如果杀死叔父和母亲,则成为俄瑞斯忒亚的翻版。莎士比亚将鬼魂的诉说处理得模棱两可:杀死叔父而保全母亲。那么需要追问:母亲是否参与了谋杀?如参与了谋杀,鬼魂态度的暧昧就无从理解;如未参与谋杀,则难以理解母亲为何下嫁叔父。阿贝尔提出了很多类似的情节上的吊诡:哈姆雷特是否犹疑延宕?哈姆雷特是否疯狂?哈姆雷特是否爱上了奥菲莉亚?哈姆雷特是否爱上了母亲?他是否相信鬼魂?为何鬼魂显灵时,霍拉旭和格特鲁特在场却未看见?为何在第三幕哈姆雷特在克劳狄斯跪着祈祷时有机会杀他却不杀他?当哈姆雷特杀死波洛涅斯时,他是否知道克劳狄斯不在帘后?“生存和毁灭”独白的戏剧功能是什么<sup>⑤</sup>?

阿贝尔发现,莎士比亚的独到之处在于,他有意无意地让“哈姆雷特自己写作”,像剧作家一样,既然敏捷的行动不能成为悲剧,那么就“夸大哈姆雷特的延宕,使之成为哲学的犹豫”<sup>⑥</sup>。不仅如此,“几乎每一个主要的角色在某些时刻都像剧作家一样行动,用一个剧作家的戏剧意识将一种固定的态度和看法强加给另一个角色”<sup>⑦</sup>。这些“角色剧作家”包括克劳狄斯、鬼魂、波洛涅斯,当然哈姆雷特是其中最为复杂的。作为一个角色,哈姆雷特被告知是一个演员,但却具有“剧作家意识”,角色成为剧作家,具有“戏剧性的想象”<sup>⑧</sup>,角色的自我意识成就了“哈姆雷特”。

正是莎士比亚在戏剧史上第一次使角色具有了剧作家意识。角色的自我意识来自于剧作家。莎士比亚在《哈姆雷特》中迷恋于哈姆雷特的内心独白,执著于戏中戏的手段,不顾常规直接越过人物表述自己的戏剧观念。最为突出的表现是,在哈姆雷特以戏中戏试探叔父是否如鬼魂所说是真的杀父仇人。在第二幕第二场,他佯狂蒙混并戏弄波洛涅斯,当昔日的好友罗森格兰茨和吉尔登斯特恩奉新国王之命来试探哈姆雷特的疯狂时,哈姆雷特开始了淋漓尽致的

表演,三人的对话充满玄机。莎士比亚借哈姆雷特之口发出了关于人的浩叹:“人类是一件多么了不得的杰作……宇宙的精华!万物的灵长!”<sup>⑩</sup>当得知剧团来到时,莎士比亚更是超出了哈姆雷特的王子身份,“与哈姆雷特演起了双簧……莎士比亚给哈姆雷特与罗森格兰茨安排的几段对话,完全超出了他们各自的身份和各自的心态以至他们身负的使命”<sup>⑪</sup>。他们大谈名誉和进益、剧团的经营、流行的演剧时尚、童伶的未来发展的可能等,极为精当地概括了当时戏剧发展的一般状况。在第三幕中,莎士比亚让哈姆雷特的思索更为彷徨不定:“生存还是毁灭,这是一个值得考虑的问题。”<sup>⑫</sup>然后又荡开一笔,借哈姆雷特之口大谈演员表演的方方面面,比如念台词时,要“一个字一个字打舌头上很轻快地吐出来”;“一切动作都要温文……取得一种节制,免得流于过火”;不要迎合观众,因为他们大部分除了“欣赏一些莫名其妙的手势以外,什么都不懂”;应该“接受你自己的常识的指导,把动作和言语配合起来”;“自有戏剧以来,它的目的始终是反映自然,显示善恶的本来面目,给它的时代看一看它自己演变发展的模型”;扮演小丑的演员“除了剧本上专为他们写下的台词以外,不要让他们临时编造一些话加上去。往往有许多小丑爱用自己的笑声,引起台下一些无知的观众的哄笑”<sup>⑬</sup>。第三幕的情节核心是使用戏中戏试探克劳狄斯是否是真正的凶手,但莎士比亚却让王子哈姆雷特对戏剧侃侃而谈,游离于剧情之外,难以收束。这种表述方式是属于王子的哈姆雷特还是作为剧作家的莎士比亚?显然是后者,或者说是作者把自己想要表达的思想通过戏中戏脱离情节的哲理思索的形式赋予了他的人物。

从以上分析可以看出,不关注情节的“圆满”而使剧作留下了大量的缝隙,每每在情节发展到关键处走神,角色的自我意识呈现出哲理倾向,在阿贝尔看来,尽管莎士比亚似乎是在写作“悲剧”,但《哈姆雷特》显示出莎士比亚已不能像古希腊式悲剧家那样写作《哈姆雷特》提供了另外的东西:“戏剧角色的原创性”,具有“戏剧性的敏锐意识”。《哈姆雷特》之后,“任何剧作家难以使我们重视那些缺乏戏剧性意识的角色”<sup>⑭</sup>。莎士比亚正是利用自我意识(角色、作家)在剧本中夹带了大量“私货”,角色和作家的自我意识使《哈姆雷特》成为元戏剧的起源<sup>⑮</sup>。

自《哈姆雷特》开始,与悲剧迥异的元戏剧形式其实一直存在了三百多年。如此明显的形式为何没有得到人们的承认,以至于阿贝尔怀疑自己是否是第一个为“元戏剧”命名的人。如果没有命名,如此鲜明的形式是否会永沉黑暗之中?相对于悲剧来说,元戏剧是一种转换(悲剧与元戏剧的转换),具有一种间性(文艺复兴戏剧的混杂性),同时具有文艺复兴时代的“元”特征的结构和想象(自我意识、戏与梦、自然与镜子)。如果将元戏剧看做是戏剧创设之初并最终形成的戏剧背后的意象和结构,元戏剧与其说是宣告了悲剧的消亡,不如说是宣告了古希腊“元”戏剧(悲剧)的消亡,并确立了一种新的戏剧形式。

事实上,尼采在《悲剧的诞生》中已宣告希腊式悲剧的消亡。在尼采看来,如果说希腊悲剧诞生于日神与酒神精神的“和解”<sup>⑯</sup>,希腊悲剧的消亡则是由于酒神精神的衰退,具体体现在欧里庇得斯的戏剧将苏格拉底这个“崭新的灵物”<sup>⑰</sup>引入悲剧,理性、知识和逻辑侵入悲剧,覆盖了酒神精神,“必然迫使悲剧自我毁灭——终于纵身跳入市民剧而丧命”<sup>⑱</sup>。自此以后,理性笼罩了戏剧,驱逐了酒神所代表的一切。欧里庇得斯取代了埃斯库罗斯和索福克勒斯,苏格拉底取代了酒神狄俄尼索斯,宗教取代了艺术,文化取代了自然。

哈姆雷特则是一个混杂物。他一方面与酒神相像<sup>⑲</sup>,既然彻悟到行动都无法改变事物的本质,不如延宕不决,对于真理的洞察使他放弃行动;另一方面延续苏格拉底的理性精神,苏格拉底是“借知识和自由而免除死亡恐惧的人”,从混沌走向秩序,从无理性走向理性,这使他成

为“世界历史的转折点和漩涡”<sup>19</sup>。莎士比亚笔下的哈姆雷特因自我意识而慷慨赴死。个体性作为摧毁古希腊悲剧密仪的罪魁祸首，隔着久远的时空，在文艺复兴戏剧中也扮演了同样的角色。同样是死亡，如果说苏格拉底的死是真实的，那么哈姆雷特的死则是虚构的，苏格拉底显示了一种决绝，哈姆雷特表现出一种延宕。两者都是关涉生活的一种戏剧化呈现。由此，文艺复兴的元戏剧取代了古希腊的元戏剧。

尼采从原始本能和现实感的衰退出发宣告了悲剧的消亡，阿贝尔的元戏剧则从戏剧形式上宣告了古希腊悲剧的消亡。当然，阿贝尔在论述悲剧消亡这一点上显得犹疑，只是有所限定地证明了从悲剧到元戏剧的形式变迁。尽管《哈姆雷特》及其以后的戏剧大多以悲剧的面目出现，但它们实则创立了新型的元戏剧。悲剧在莎士比亚时代就已难觅踪影了，或者说那些顶着悲剧之名的戏剧其实是元戏剧。不仅如此，莎士比亚的大部分喜剧和历史剧也同样因为自我意识（在角色中使自我戏剧化）而成为元戏剧。

## 二、自我意识的隐喻

在阿贝尔看来，判定悲剧与元戏剧的标志就是看戏剧是否具有自我意识。许多西方剧作家致力于悲剧的创作，但最终未获成功，主要原因正是由于自我意识的缺乏。“现代西方的剧作家难以相信缺乏自我意识的角色。安提戈涅、俄狄浦斯、俄瑞斯特亚这些角色缺乏自我意识，就像自我意识是哈姆雷特这个西方元戏剧标志的特征一样”<sup>20</sup>。自我意识的增长使悲剧创作步履维艰。即使在莎士比亚的戏剧中，也只有《麦克白》可以说是一部比较合乎规范的悲剧。

角色的自我戏剧化是自我意识的一个直接表现，也是元戏剧角色具有的共同特征：“他们已经被看做是戏剧化生活的一个片断”，这一片断不是被偶然捕捉到的，而是“因为他们自己知道在剧作留意他们之前，他们就已经是戏剧性的了”；“与悲剧的形象不同，他们意识到他们自身的戏剧性”<sup>21</sup>。角色的自我意识成为元戏剧的基本形式。“具有完全自我意识的戏剧性角色不由自主地参与到他们自身的戏剧化中”<sup>22</sup>。角色的自我戏剧化使自身得以操控，自我可以在角色中或伪装自身，或佯装疯狂。来自于角色的自我戏剧化的这种自我意识将幻觉导入一种现实的指涉中，影响现实，并成为元戏剧的一种主导性隐喻——人生如梦，世界是一个舞台<sup>23</sup>。显然，自我意识取代古希腊的命运观念成为元戏剧取代悲剧的关键环节。

“自我意识”作为一个戏剧概念较早来自尼尔森，他通过“戏中戏”形式探讨剧作家如何显现自我意识。作为一种代言体，剧作家应该在剧作中隐藏在他的创造物背后，不发出自己的声音，而“戏中戏”则不同，它充分显示出剧作家的貌似客观的主观控制剧场的意识。尼尔森追溯了从莎士比亚到阿努伊的不同时期的剧作家的“戏中戏”特征，莎士比亚是“镜子戏”，高乃伊是“魔力戏”，莫里哀是“面具戏”，施尼茨勒是“治疗戏”，皮兰德娄是“生活戏”，阿努伊是“迷宫戏”。作为一种创作潜流，自我意识深入影响了剧场艺术。自我意识喻指“有目的地打破舞台幻觉”<sup>24</sup>的剧场行为。剧作家的自我意识最早显示在古希腊歌队里，在16、17世纪之交时大量显现，在现代则具有更深入的刻画艺术性质的功能。自我意识一直处于“持久和弥漫的内在转变，当追踪到极致时，会导致艺术作品的形式变为内容”<sup>25</sup>。也就是说，在自我意识的主导下，艺术不再满足于改写“外在的现实”，而是宣称自身像现实一样是“自治的实体”<sup>26</sup>。现实和幻觉之间的分界不再清晰，虚构角色使两者成为一体，彰显了“真实与虚构”二维同时存在于戏剧和生活之中<sup>27</sup>。

自我意识的出现使人们难以认可那些不变价值，悲剧创作出现了不可逆转的困难。“不接

受某些不变价值为真,一个人就不可能创作悲剧。整体看来,现在的西方想象是自由主义和怀疑主义的,它倾向于将所有的不变价值看做是假的”<sup>⑧</sup>。对于阿贝尔作出的这种判断,桑塔格并不认同。她指出:“悲剧所展现的并不是‘价值’的不变性,而是世界的不变性……悲剧是虚无主义的一种幻象,是虚无主义的一种充满英雄气概的或高贵色彩的幻象。”<sup>⑨</sup>元戏剧继承了悲剧的精神,只不过变成了自我意识的浅吟低唱。显然,如果一切意义和价值都不容置疑,自由主义和怀疑主义就无法立足,无法质疑人的局限和外在世界的坚如磐石,悲剧只能被通达天堂的喜剧所取代。阿贝尔所言的自由主义和怀疑主义继承了这种赋予意义的愿望:“尽管宗教情感耗竭了,去寻找、发现意义的愿望却流行开来,虽然它局限于这一思想,即把行动视为人们有关自身的那种思想的投射。”<sup>⑩</sup>而其形式则为之一变。

文艺复兴戏剧诞生于中世纪的绝对的世界图景破碎之后,“重新回归自我的人藉此进行了一次精神的冒险,他想完全靠再现人际互动关系来建起他的作品现实,在这个现实中他得到自我确认和自我反映”<sup>⑪</sup>。这种自我意识的延伸构成了现代元戏剧的基本精神,皮兰德娄、热内、贝克特是其代表。那么,现代元戏剧和文艺复兴元戏剧是否无所差别呢?现代元戏剧固然从属于一个古老的传统,但是如果仅将两者以自我意识统一在元戏剧名下,易于忽略两个时代元戏剧之间的差异。桑塔格指出:“莎士比亚和卡尔德隆在一个具有丰富的既定情感和开放感的世界里创立了带有元戏剧色彩的趣味游戏。热内和贝克特的元戏剧反映了其最大的艺术快感是自我撕裂的一个时代的情感,这个时代被永恒的回归感所窒息,把变革体验为充满恐怖的行为。”<sup>⑫</sup>显然,如果说古典元戏剧体现的自我意识是对情感和趣味的肯定,那么现代元戏剧则体现了自我分裂的意识,现代元戏剧已经变成一场破碎的噩梦,舞台已经分崩离析,不再是同一的镜框式舞台,而是一个空的空间。

自我意识的凸显乃至撕裂既成就了元戏剧,又区分出不同时代的元戏剧形态。自我意识并非恒定不变,不同的自我意识构成了不同时代的元戏剧特征。在这种意义上,自我意识既显现了剧作家和作品的鲜明特征,也勾连起作品所折射的现实。

### 三、戏剧/文化复合体及其转换

自我意识的出场改写了作品与现实的关系,制造出新的现实。霍恩比在《戏剧、元戏剧和感知》中分析了戏剧对现实的误用。现实主义作为一种流派具有鲜明的特征,在特定的情境规定下,在细节的约束下,探讨人物的心理和动机,并以逻辑化的情节组织起来。作为一种教条,现实主义倾向于以一种现实/非现实的二元对立的模式衡量戏剧,但这种思维模式不是“作为人的建构运用于现实,而是作为现实本身的属性”<sup>⑬</sup>,从而僵化为探讨戏剧的试金石,其判定的标准就是戏剧是否“接近”或“远离”日常生活。戏剧的这种现实主义主张起源于柏拉图和亚里士多德的“模仿说”,现实仿佛是一只看不见的手在拨弄艺术。

霍恩比援引结构主义和后结构主义的语言和文化理论,认为戏剧其实并不反映现实生活,而是以一种复合的方式“作用于生活”,他提出了如下几条公理:

1. 一部戏剧不反映生活,它反映自身。
2. 与此同时,它和其他戏剧联系为一个系统。
3. 这个系统依次和文学、非文学表演系统、其他艺术形式(无论高低)以及文化系统相交叉。文化以这种方式处于戏剧中心,我将此称为“戏剧/文化复合体”。

4. 通过戏剧/文化复合体而不是单个戏剧,我们解释生活。<sup>③</sup>

前两项理论主张显然来自巴特和弗莱。巴特认为作家的写作是“不及物的”,写作仅仅是写作本身。弗莱的原型理论将单个作品与整个文学系统的关系比拟为言语与语言的关系,与现实无直接的联系。依据弗莱的原型理论,艺术作品和现实的联系仅仅是因真实生活的刺激触发了与原型的联系,原型显示于作品中。作品自身确立了在戏剧系统中的位置,戏剧本身又处于整个文化复合体中,就整个文化复合体而言,戏剧并非与现实毫无瓜葛,就像原始民族的仪式和神话对应于整个社会文化系统一样。霍恩比由此得出结论:“一部戏剧在戏剧整体系统里运转。文化,以这种方式集中于戏剧,我简洁地将之定义为戏剧/文化复合体。”<sup>④</sup>这种复合体曲折地关涉现实,但其中的戏剧不是一个被指派的被动反映现实的角色,而是积极地思考、理解和处理生活的一种方式,“而是在积极的意义上提供一个描述它的‘词汇表’,或者测量它的‘几何学’”<sup>⑤</sup>。戏剧表现的不是“二手”的现实,“不是反映自然的镜子而是尺度”<sup>⑥</sup>,是在制造另一种现实。

根据戏剧/文化复合体理论,霍恩比至少在四种意义上定义了元戏剧:

1. 相对于戏剧/文化复合体来说,每一部戏剧都是元戏剧。元戏剧是“关于戏剧的戏剧,在某种意义上,只要戏剧的主题回归自身就是元戏剧”<sup>⑦</sup>。单部戏剧因指涉复合体而成为元戏剧,但它相对于复合体来说是次要的。

2. 元戏剧作为一种手法,包含戏中戏、戏中仪式、角色在角色中扮演、文学和真实生活的指涉、自我指涉五种类型<sup>⑧</sup>。这些类型“很少单独出现,而是经常一起出现或者相互混杂”<sup>⑨</sup>。霍恩比甚至将戏剧“感知”规定为第六种手法,从而为元戏剧与复合体之间的关系留下了一个更广义的空间。元戏剧不是种类,而是手段。这是“关于戏剧的戏剧”的简单的技术性定义。伟大的剧作家更有意识地使用元戏剧,但不是所有手法都具有元戏剧特征。

3. 对于观众的感知来说,元戏剧是一种“脱位”,突破传统戏剧的规范和标准,使观众产生不适感,因此元戏剧能产生一种“间离”或“陌生化”的审美效果。

4. 每一个时代有每一个时代的元戏剧,每一个时代都有一种以相对固定的戏剧/文化复合体为基本特征的元戏剧。平庸的作品遵守复合体规则,强调其创作效果,而不思突破。严肃的作品则使传统的规范和标准成为怀疑的对象,从而尝试突破它,复合体就是在不断的突破中发生着变迁。

可见,在霍恩比看来,元戏剧不是一个狭隘的现象,而是一个宽泛的定义,不是偶尔显现在历史转折中的剧作家创作的作品中,而是随时随地都在发生。但随之而来的问题是,如果每部戏剧都可能成为元戏剧,那么泛化的元戏剧的规定性是什么?如果每部戏剧都可能隶属于戏剧/文化复合体,那么复合体是整体一块吗?

要回答这样的问题,必须从考察单部作品与复合体之间的关系谈起。单部剧作构成元戏剧的起源和基质,但它又不断指向和归于戏剧/文化复合体,从而累积成为某一时期元戏剧的相对固定的特征。换句话说,每一个时代的元戏剧都具有一种复合体的特质。比如古希腊戏剧复合体、文艺复兴戏剧复合体、现代主义戏剧复合体等等。复合体的特征并非恒定不变,而总是迁延不居。古希腊复合体中的元戏剧特征是歌队、结构、仪式性等,而到了文艺复兴时期则转换为戏中戏、自我意识、角色扮演等。无论元戏剧特征的显现方式如何不同,但作为一个整体的真正源头,则是“双重观看”——追求文本内外的沟通、戏剧和文化的复合、现实和艺术的交叉,这也是霍恩比探讨元戏剧的一个基本主题。这里以几部具有代表性的元戏剧为例进一

步探讨艺术和现实的关系以及同样的技巧呈现出的不同意味,以便审视戏剧/文化复合体之间的转换。

虽然元戏剧并不必然使用戏中戏,但戏中戏是一种比较明显的元戏剧形式。戏中戏在文艺复兴时期已经出现,莎士比亚运用过这种形式,最为突出的是《哈姆雷特》中的戏中戏《贡扎古之死》(《捕鼠器》)。从情节来说,这段戏中戏内戏内在于外戏,不具备独立性,是嵌入式的,是一个插叙的形式,是构成情节的一个有机部分,用于测度人物。皮兰德娄《六个寻找作者的剧中人》的戏中戏则迥然不同,是内戏和外戏交相指涉的结构戏,它使戏中戏形成一种吊诡的状态,演员努力地想投入扮演剧中人,而剧中人却企图走进真实的人生,剧中人具有自我意识,“他们既然获得了生命,便不甘心被排斥在艺术世界之外”<sup>④</sup>,并“以各自已经获得的形象出现在舞台上”<sup>⑤</sup>。剧中人父亲甚至“有时就是作者,超越了一个人物的本分”<sup>⑥</sup>,作者将剧中人引入现实中表演,而且不是一个消极的被指派的角色。本来,戏剧是角色生存的理由、存在的机制,但是剧中人却试图走入日常生活。剧中人的这种自我意识形成了一种巴赫金意义上的“复调”效果:主人公具有“独立性、内在的自由、未完成性和未论定性”<sup>⑦</sup>,从而与作者的声音“对话”形成一个复杂的整体。剧中人与作者、剧中人与舞台上上演的故事是一种幻想与现实交错的戏剧。给观众观看的“已不是舞台,而是我的幻想在这个舞台上的创作活动”<sup>⑧</sup>。最后舞台上的一声枪响,男孩的死亡将这种双重的剧中人和演员的排演驱散,内戏和外戏的界限被打破,戏剧和外生活的互相指涉得以实现。

斯托帕的剧作《罗森克兰茨和吉尔登斯特恩已死》(海纳·米勒的《哈姆雷特机器》也具有相似的意义)则以戏中戏的形式戏仿了《哈姆雷特》。剧名来自《哈姆雷特》中的一句台词,将两个可以删除的不起眼的小人物扩展成一部戏,成为剧中主角。作为角色的现实,他们从哈姆雷特儿时的同伴变成国王的帮凶,背叛哈姆雷特而完成国王赋予的任务,作为探子去打探哈姆雷特是真疯还是佯狂,并且护送哈姆雷特去英国,其结果可想而知。小角色也具有自我意识。剧作以他们的视角重新叙述《哈姆雷特》,他们质疑“难道我们想要有延续性的行动/情节也过分吗”<sup>⑨</sup>?在他们的质疑声中,《哈姆雷特》的剧情在上演,那些伶人也不时地插入戏中戏。剧中人的命运是等待被处死,他们就是在等待中思索两个被安排的角色的命运的,显示了一种戏谑的色彩。斯托帕的这种戏仿将贝克特的《等待戈多》和《哈姆雷特》很好地缝合在一起,形成互文,或者说,两个剧本成为该剧的戏中戏。戏仿的互文使文本无限增殖,好像与外在的现实无涉,仿佛“现实主义已经耗尽”<sup>⑩</sup>,恰如罗兰·巴特所言:“互文正是如此,在绵延不绝的文本之外,并无生活可言。”<sup>⑪</sup>不过,究其实,文本指涉的现实还是有踪迹可寻的,只是成了后现代艺术的一个策略而已。“通过看似内向型的互文性,使用戏仿的反讽式颠覆手法,又增加了另一个维度:艺术与话语‘世界’——并且通过这一‘世界’建立与社会和政治的批评关系”<sup>⑫</sup>。文本成为文本间的游戏,交相指涉,回环往复,再创一种文本的世界。看似封闭实则无限丰富,缝合了文本又指涉了现实。只不过文本并不将自己的意义寄托在艺术对外在现实的摹写上,而是再创造了一个文本的无限循环和指涉的回路。

同样是戏中戏,却具有不同的意味:莎士比亚自我意识呈现的“镜式”文本,皮兰德娄的“虚构/真实”相互指涉,以及斯托帕德的互文式戏剧,文本所折射的复合体在不断发生变迁。戏剧不再沉迷于虚构现实的幻觉,而是直接指涉虚构的本质。在这种意义上,元戏剧所依托的戏剧/文化复合体也不复是前时的模样,它体现了我们这个时代变动不居的风格:虚构即是真实,情节可以中断,人物可以分裂,演员可以思考,幻觉可以消除,角色可以有自我意识,文本可以获得意义的增殖。就像霍恩比所说:“戏剧/文化复合体因此不是超越我们的控制决定性

地统治我们的生活,它会改变,逐步改变,尽管如此,但很少反映任何个人作品。这种变化来自反映生活自身的变化。这是反馈的回路,通过在现实中的改变来刺激复合体的改变。同时,复合体的变化改变了我们理解现实的方式。”<sup>⑤</sup>

如果说阿贝尔以率直而简朴的风格提出了元戏剧概念,宣告了悲剧的消亡,并以一系列零散有关作家作品的论述,以自我意识串联起表面上看起来一以贯之的元戏剧风格,那么,霍恩比则直接将元戏剧泛化为一种复合体,并在几种意义的参照中定义元戏剧。不能埋怨霍恩比的这种暧昧而弹性的定义,只能将泛化的元戏剧归咎为戏剧反映现实方式的贫乏。自我意识只是剧作家提供“双重观看”的一种努力,各种技巧只是试图使平庸的日常生活丰富起来的戏剧手段,是试图以赋予意义的方式显现世界的无意义。当然,变化无常的复合体包裹着元戏剧,如同现实中空气一般包裹着我们,是空气,却令人窒息。

① 元语言是一种将其他语言作为对象的语言 (Patrica Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, 1988, p. 4)。如果说个人的言语代表一种即时的语言行为,那么语言则意味着一种约定俗成的社会规则,元语言应为语言之所以为语言的原因,是语言作为语言的特性和规则。元小说则是把“形式当做素材”的小说,与元戏剧一样具有自我意识和自我指涉的特征:元小说探索“小说世界和小说外世界之间的联系”(Ibid, p. 3)。元历史则是历史叙述的解释模式 (Hayden White, *Metahistory: The History Imagination in Nineteenth Century Europe*, John Hopkins University Press, 1973, p. 7),海登·怀特援引弗莱的原型批评理论将解释模式和语言的修辞结构联系起来,使历史话语的四种转义结构(隐喻、借喻、提喻、反讽)对应于四种情节类型(传奇、悲剧、喜剧和讽刺),元历史其实就是历史编纂的修辞结构。元叙事是现代性的标志,利奥塔尔将对于元叙事的怀疑看作是“后现代”(让-弗朗索瓦·利奥塔尔:《后现代状态:关于知识的报告》,车槿山译,三联书店1997年版,第2页),元话语正是借助宏大叙事(精神辩证法、意义阐释学、理性主体或劳动主体的解放、财富的增长)使自身合法化。以上几种“元”前缀构造的术语的大量出现,是“社会和文化增长的‘自我意识’的结果”,“元”术语需要探索“任意的语言系统和它所明显指涉的世界之间的联系”(Patrica Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 3)。元语境的根本意义是探讨意识/现实的关系,艺术不再是现实的一种被动的反映,而是一种主动的建构,是主动建构的起始点、结构和意象,并统摄各具体门类的总体氛围。

②③④⑤⑥⑦⑧⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang, 1963, pp. 59-72, p. 79, p. 40, pp. 51-56, p. 44, p. 46, p. 47, pp. 57-58, p. 77, p. 60, p. 78, p. 79, p. 77.

⑩⑪⑫ 莎士比亚:《哈姆雷特》,《莎士比亚全集》五,朱生豪等译,人民文学出版社1997年版,第327页,第341页,第345—347页。

⑬ 苏福忠:《〈哈姆雷特〉中的莎士比亚》,载《读书》2002年第11期。

⑭ 《哈姆雷特》的这种从悲剧向元戏剧的转换,在《人生如梦》中同样也体现出来。本雅明极为敏锐地察觉到文艺复兴戏剧的独特性。通过与古希腊悲剧的比较,他试图寻找巴洛克悲悼剧“形式的理念的表征”(本雅明:《德国悲剧的起源》,陈永国译,文化艺术出版社2001年版,第27页),巴洛克悲悼剧具有明显的“寓言结构”,因为采用寓言,“这种形式则将其美的形象保存到最终”(同上,第196页)。本雅明认为,“只有在卡尔德隆的作品中巴洛克悲悼剧的完美形式才能得以研究”(同上,第50页)。虽然阿贝尔的元戏剧与本雅明所使用的巴洛克悲悼剧的概念不同,但他们都意识到(古希腊式)悲剧为新时代的戏剧形式所取代,其代表作离不开卡尔德隆的《人生如梦》。

⑮⑯⑰⑱⑲ 尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,三联书店1987年版,第8页,第50页,第60页,第28页,第64页。

⑳㉑㉒ June Schlueter, *Metafictional Characters in Modern Drama*, New York: Columbia University Press, 1979, p. 2, p. 3, p. 4.

㉓ 自我意识的发现是元语境的一个具体而微的显影。苏珊·桑塔格在评述阿贝尔的著作《元戏剧》时认为,阿贝尔“从属于那种对主观性和自我意识的磨难进行思考的伟大的欧陆传统,此一传统肇始于浪漫派诗人和黑格尔,其后继者是尼采、斯宾格勒、早期的卢卡奇以及萨特”(苏珊·桑塔格:《悲剧的消亡》,《反对阐释》,程巍译,上海译文出版社2003年版,第153页)。以美国风格来阐述欧陆思想,消减了欧陆思想的那种沉重悲观的气质,代之以直率乐观的精神,但缺乏欧陆思想的那种缜密的逻辑,显得简朴和清浅。当然,风格的改变并不妨碍阿贝尔延续欧陆对于现代人作出的文化诊断:“与日俱增的主观性重负,损害了他对世界现实的知觉”

(同上 第153页)并将这种文化诊断运用到戏剧上。但这种对于不同时代的自我意识的无所甄别的评说,混淆了元戏剧的不同形态。如果说自我意识的凸显是文艺复兴的一大特征,那恰恰是对基督教在追求终极目的中丧失自我的一种反拨,而在20世纪我们名之为的现代时期则是自我意识的分裂。自我意识的介入使《哈姆雷特》和《人生如梦》凸显为戏剧创作的时代旗帜,使17世纪成为“历史”转换的枢纽。作为工业文明前最后的桃源胜境,文艺复兴备受关注。新历史主义文学批评就是在这种意义上考察了文艺复兴“封闭独立的文本系统的构建如何与外在的物质世界产生交流”?格林布拉特发现,16世纪的英国不仅产生了“自我”,并且“‘造型’这个词似乎进入广泛的流通,变成了一种指示自我形成的方式”(斯蒂芬·格林布拉特:《文艺复兴自我造型》导论,中国社会科学院外国文学研究所《世界文论》编辑委员会编《文艺学与新历史主义》,社会科学文献出版社1993年版,第76页),而且“自我能够塑造成型”,“自我造型,因此实际上恰恰是这一套摄控机制的文艺复兴版本”(同上 第76页)。自我意识凸显出来,并塑造成一种独特的艺术形式。艺术的这种形式化凝结并不能封闭地加以观照,而是要放置到时代特定文化的符号系统中去理解。作品相互锁联并在系统中发挥功能,作家的行为方式,文学自身的密码,对于这些密码的反省阐释,形成一种文本和文化间整体的“文化诗学”。格林布拉特研究了莫尔、斯宾塞、马洛、莎士比亚等人社会身份的流动性,自我塑形与文化系统的关系,发现了文艺复兴时期“涉及到思想、社会、心理与美学结构的变化”(同上 第75页),这种变化深深地影响了西方后来发展的方方面面。

②⑨⑩⑪ 苏珊·桑塔格:《悲剧的消亡》《反对阐释》程巍译,上海译文出版社2003年版,第156—157页,第157页,第157页。

⑫ 彼得·斯从狄:《现代戏剧理论(1880—1950)》,王建译,北京大学出版社2006年版,第7页。

⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓ Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, London&Toronto: Associated University Press, 1986, p.13, pp. 16—17, p. 22, p. 22, p. 27, p. 31, p. 32, p. 27, p. 27.

㉔㉕㉖㉗ 皮兰德娄:《皮兰德娄精选集》,吕同六译,山东文艺出版社2000年版,第8页,第10页,第12页,第17页。

㉘ 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁等译,三联书店1992年版,第103页。

㉙ 汤姆·斯托帕:《罗森格兰茨和吉尔登斯特恩已死》《戏谑》,汤姆·斯托帕戏剧选,杨晋等译,南海出版公司2005年版,第85页。

㉚ Patrica Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York: Routledge, 1984, p. 7.

㉛ 罗兰·巴特:《文本意趣》,转引自蒂费纳·萨莫瓦约《互文性研究》,邵炜译,天津人民出版社2003年版,第13页。

㉜ 琳达·哈琴:《后现代主义诗学·历史·理论·小说》,李杨、李锋译,南京大学出版社2009年版,第190页。

(作者单位 中央戏剧学院戏剧文学系)

责任编辑 容明