

□张颖

## 谈《游园惊梦》戏剧演出中的梦叙述

—

《游园惊梦》是根据汤显祖《牡丹亭》之一折《惊梦》改编而来。演出中,在杜丽娘伤春——做梦——梦醒之后的回顾的三阶段中,《游园惊梦》出现了叙述层次的变化。对于叙述中层次的变化,赵毅衡在《当说者被说的时候》中下定义为“高叙述层次的任务是为低一个层次提供叙述者,也就是说,高叙述层次中的人物是低叙述层次的叙述者。一个作品可以有几个叙述层次,如果我们在这一系列的叙述层次中确定一个主叙述层次,那么,向这个主叙述层次提供叙述者的,可以称为超叙述层次,由主叙述层次提供叙述者的就是次叙述层次。”<sup>①</sup>对于整个戏剧演出中杜丽娘伤春、与柳梦梅梦中幽会,梦醒后回顾梦境并黯然神伤,这其中是怎样体现出叙述层次的划分的呢?

戏剧演出与电影的放映是相似的。如电影《窃听风云2》,电影放映的所有场面都是某个隐身的背后操纵者述说出来的,电影中情节发展变化等本身是另一个层次的叙述行为。而戏剧演出的整个场面是某个隐身的叙述者说出来的,属于超叙述,而戏剧表演的本身,叙述者虽然没有点明,却另是一个叙述行为。戏剧演出的场面和被演出的戏剧,依据判断叙述层次的方法,高叙述层次为低叙述层次提供叙述者,那么前者是超叙述,而后者是主叙述。而杜丽娘伤春、与柳梦梅梦中幽会,梦醒后回顾梦境并黯然神伤的三个场景,是与主叙述相比较,低一等的次叙述。

戏剧表演与电影相似,是典型的共时叙述,也就是说戏剧表演中情节变化是现在向度的。戏剧表演本身就是作为一种演示性的叙述,演员的演出本身与戏剧情节的发展是同时进行的,是一种共时性的情节的铺陈。戏剧演出作为表现模式,其表意程序是超文字的。其叙述者与小说叙述者的根本不同在于,戏剧表演的叙述者是一个班子+设备的“框架人格”,其叙述者的变化在于演示框架的变化,叙述者从一个框架换到另一个框架,演出时由不同机器组成的

演出设备没有发生改变,改变的是摄像机背后操控机器的人。

回到《游园惊梦》,三个场景作为次叙述,这其中如何体现层次变化呢?从叙述学的观点看,叙述层次的变化归根结底是看叙述者,对于戏剧演出,则是看班子+设备的框架人格。该出戏作为戏剧演出的特点在于出现了两类梦叙述,即梦的演示叙述和回顾性的语言叙述。整个戏剧可以看成是由三个场景构成的。第一个场景是杜丽娘与丫鬟春香的对话,丽娘游园伤春,感叹春光易逝,青春不常在,哭诉自身颜色如花,命如一叶的命运。

[山坡羊]没乱里春情难遣,蓦地里怀人幽怨。则为俺生小婵娟,拣名门一例、一例里神仙眷。甚良缘,把青春抛得远!俺的睡情谁见?则索因循腼腆。想幽梦谁边,和春光暗流转?迁延,这衷怀那处言!淹煎,泼残生,除问天。<sup>②</sup>

这一段伤春怨春的场景随着杜丽娘的梦境和柳梦梅的入梦而转换为另一个场景。杜丽娘入梦的这一部分,叙述者换为杜丽娘的“心眼”,叙述的框架发生转变,杜丽娘的入梦之后的“心眼”形成整个叙述框架,此时由于戏剧中叙述者的变化,丽娘入梦后的部分可以认为是“换叙述框架”的次叙述。

此时的梦境作为一种演示叙述,主要媒介是心像,就是梦中所见都是由不同的感觉的形象组成,或者说是由多个连接紧密的视觉的图像串联而成。柳梦梅折垂柳半枝进入杜丽娘的梦中,两人由于一见如故、情投意合而有了一番云雨之情。这个梦境的场景由于受到杜母的扰梦和责备而谢幕更换。

关于杜丽娘做梦的这部分叙述,此处是拟虚构性的文本,但是我们仍然要将杜丽娘做梦当作真实的梦境,它之所以成立,“正是因为他们在虚构体裁的框架里,内核仍然是‘事实性’的,而一个人做梦时,绝大部分情况下觉得正在经历真实的事件,这才能让梦做下去。”<sup>③</sup>承认杜丽娘梦境的真实性,也是保证梦叙述以及随后的梦醒之后回顾性叙述的认知价

值的前提。

紧接下来,杜丽娘从梦中惊醒,戏剧的叙述者由“心眼”又恢复到与做梦之前相同的框架人格。此时的杜丽娘在梦醒之后来回顾叙述刚才经历过的梦境,整个场景都是杜丽娘的自我陈述。叙述者的转换使得戏剧在此处亦呈现出叙述层次的变化。可以认为,在戏剧这样的共时叙述中的梦境,作为一种通过“心眼”的叙述框架,呈现的是一种“包裹结构”。“心眼”叙述,放在整个叙述的语境之中,处于被包裹之中的叙述,它的存在改变了整个的叙述框架。

“心眼”叙述是一种潜叙述,此处言“潜”,意在是未完成传达的叙述。对于“潜”的真实内涵,或许需要回到符号学中对于“潜在符号”的含义的解释。赵毅衡在《符号学原理与推演》中指出,“潜在符号,主要指作为符号生产出来的人工制品(纯符号),因为各种原因没有被接受,没有完成符号表达过程。潜在符号的流程图式如下:发送者/意图意义——>符号载体/信息意义——>(接受者/解释意义)。”<sup>④</sup>之所以被认为是“潜在”,关键是在于接受者这一环的缺失。

而以梦叙述为代表的潜叙述,原理与此相似。作为一种叙述行为,梦叙述同样包含着三个部分:叙述行为的发出者——>叙述文本符号——>叙述行为的接受者。梦叙述的文本符号是经过叙述者的加工和选择的,梦的对象不是直观的感知,而是替代性的符号。梦叙述的与众不同之处在于由于媒介的非传达性,整个叙述行为没有完成传达,没有完成整个叙述过程的表意。这种叙述行为并非没有叙述的接受者,而是接受者是潜在的并完全固定,就是做梦的主体本身。而整个叙述行为的主体,也是同样的做梦主体分裂出来的一个人格。

## 二

现在将重心关注到杜丽娘的梦体验的演示叙述与她回顾自己梦境的语言叙述这两类梦叙述,尽管二者在戏剧的演出中,作为层次,都是划分到次叙述,但却是性质完全不同的叙述模式。

前者,梦体验的演示叙述,这一类梦叙述关注的是梦体验的整个过程,如上一部分提到的是一种潜在的、复杂的叙述行为,做梦的人是梦叙述的感知者和接受者,而并非是梦的叙述者,这种叙述行为是一种无意识控制之下的接受者固定的自身叙述行为。只有做梦的主体,才能成为这一梦叙述的接受者。做梦的主体,与接受梦叙述的主体,是同一个主体分裂出来的不同的人格。梦叙述的叙述行为是符号加工的过程,经过了任何叙述行为必须经过的挑选和组合。

而回顾自己梦境的语言叙述,与前一种梦叙述唯一的联系就是,它是再次叙述梦的内容。这一类叙

述不存在着主体人格的分裂,因为此时的叙述者和接受者是两个人。举例如心理治疗师与精神病患者之间的释梦行为,前者与其他的释梦者没有任何区别,后者与其他的自我陈述梦境的人没有任何区别。

弗洛伊德在对梦进行解析的时候指出,梦是一种无意识的不自觉的行为,无意识冲动是真正致梦的因素,它提供了梦的形成所需要的心力。无意识遵从的是原发性的过程,原发性的系统是通过图像表示出来,犹如一部无声的电影,而梦境,作为我们的欲望在无拘无束状态下的醉言,是这原发性体系最真切的体现。由此,可以认为梦体验的演示叙述是由一系列的形象组成,而它的主要媒介是心像。这些间接的形象被组合在一起,以黑白的无声电影的形式呈现出来。

然而,图像并非是梦叙述的唯一的媒介。“在梦中,人主要是用视觉的形象来思维——但是也并非毫无例外。在梦中人也利用听觉的形象,而且,在更小的程度上,也利用那些属于其他感官的印象。许多事物也仅仅作为思想或观念而发生在梦中(正像它们正常地发生在清醒的生活中一样)——也许,也就是说,是作为言语变现的残余而出现的。”<sup>⑤</sup>这就能够解释在做梦的时候,除去图像感觉的形象和视觉的图像之外,还存在着其它附属的表现,如梦呓,梦游等。由此可见梦的叙述,是一种多媒介的叙述行为。

做梦这个行为本身是共时的,做梦不是“重述”已经成为过去的事情,而是梦叙述的过程也就是做梦的整个过程。梦是进行时的,不是事后叙述,演示性的叙述“大多是现在时的,其展开的基本形态是疑问式,情节悬而未决”。这样的一种现在向度的演示叙述的形式就不存在着时间的翻转。

在戏剧演出中,柳梦梅进入杜丽娘的梦境,折取垂柳半枝,郎情妾意,心意相通,两人共成云雨之欢。杜丽娘的这个梦境的情节本身,由于是一种同时进行的叙述,从梦起的柳梦梅折垂柳半枝入梦,到梦的尾声的杜丽娘从梦中惊醒回到现实的世界之中,作为戏剧演出的梦体验的演示叙述,是没有办法预先设定下一步的叙述情节的发展的。观看演出的观众亦是随着整个梦境的发展演变而逐步深入到梦的情节的发展,情节的发展成为了对结果的疑问。涉及到这一类梦叙述的多媒介,在戏剧演出中的表现是无法完全呈现的,因为在杜丽娘做梦的这出戏中,在梦叙述之上,存在着另外一个大的戏剧剧本的演示的叙述框架,这个大框架的限制,使得梦叙述只能通过图像的形式呈现出来,而其它的媒介都包裹在了图像式的戏剧表演之中。

而对于杜丽娘在梦醒之后,回顾自己的梦境的语言叙述,此时的叙述媒介已经不再是心像,叙述的框架已经发生了转换。此时的语言叙述是在杜丽娘选择组织之后,通过语言媒介呈现出来的次叙述。它的媒介是单一的,只有语言的陈述。这种叙述是一种回溯性的,重述了已经过去的事情。抛开现在向度的戏剧表演本身的大框架,将重点放在杜丽娘回顾叙述自己的梦境,这样的一个行为本身,此时杜丽娘作为主叙述者是一种陈述式滞后重述。这类叙述发生在梦醒之后,以离开梦境,回到现实这一刻为界,存在着一个时间的翻转,不再是共时性的演示性的叙述类型。

丽娘在梦醒之后,回顾刚才经历过的梦境,从梦见柳生的出场,柳生的仪表形态,到两人的情意缠绵,互述衷肠,直至最后分清现实与梦境的差距,不禁感慨南柯一梦:

哎也天那!今日杜丽娘有些侥幸也。偶到后花园中,百花开遍,睹景伤情。没幸而回,昼眠香阁。忽见一生,年可弱冠,丰姿俊妍。于园中折得柳丝一枝,笑对奴家说:“姐姐既淹通书史,何不将柳枝题赏一篇?”那时待要应他一声,心中自忖,素昧平生,不知名姓,何得轻与交言。正如此想间,只见那生向前说了几句伤心话,将奴搂抱去牡丹亭畔,芍药阑边,共成云雨之欢。两情和合,真个是千般爱惜,万种温存。欢毕之时,又送我睡眠,几声将息。正待自送那生出门,忽值母亲来到,唤醒将来。我一身冷汗,乃是南柯一梦。<sup>⑥</sup>

丽娘的整个语言叙述,都是以刚才已经经历过的梦体验为前提的。这样的语言叙述的形式,就存在着一个时间的翻转和回溯,这种陈述的形式是一种滞后的重述。

这两类梦叙述本身,存在着一个时态的差别。这类差别的关键点一是在于前者无时间的翻转,是共时的。后者存在时间的翻转,是一种陈述式的滞后重述。二是前者的演示叙述是以心像为主的多媒介叙述,而后者的媒介仅仅是语言。

### 三

《游园惊梦》的戏剧演出是一个大的演示性的叙述框架,而杜丽娘的梦体验的演示叙述和回顾性的语言叙述是两个不同层面的梦叙述,演示叙述与语言叙述是与叙述学中的底本和述本相联系的。

底本和述本是叙述学中的两大基本概念。赵毅衡将这一对叙述的两层关系的术语,建议统一用一对英文术语来表达。“底本可译为 pre-narrated text,述本 narrated text”。<sup>⑦</sup>他认为述本的中心问题是选择。

对于底本和述本的关系问题,如果将底本和述

本的关系放置在一般叙述的语境之下,底本是没有叙述者的,叙述行为不能作用于它。而述本却是由叙述行为产生,是叙述者控制的产物。简而言之,底本是述本得以扩展延伸的前提条件,是叙述的“数据库”,而述本是叙述者对底本的材料高度选择之后的结果。“底本的时间是绵延的不中断的时间流,它没有文字,因此谈不上篇幅,可以说它是无限长的;述本总是只在底本的全部构成中挑选一部分加以叙述,而不可以详尽无余地报告全部细节,因为底本中究竟有多少细节是无法观察的问题,我们只能就述本中实现的报告,感知到它的潜在数量。”<sup>⑧</sup>

对梦的研究,不得不回到弗洛伊德的精神分析理论。在弗洛伊德看来,梦是由无意识控制的叙述,梦中的各种经验都是由无意识的某些欲望对象引起的,而无意识本身是作为导演“干预”这一切。前文已经提到过,梦体验,即做梦这个行为本身,作为一种演示叙述,是一种现在向度的体验。梦中的形象与言语是一种再现,同时,梦的内容是无意识挑选的结果,这种挑选正是一种叙述的加工,通过删削选择,挑选出一部分的细节,以形成梦中的情节。

现在的问题是,既然已经知道作为梦体验的演示叙述是一种选择之后的再现,即是一种述本,那么梦境的底本在何处?在这一点上,不得不提弗洛伊德的经典著作《梦的解析》。弗洛伊德在书中认为,梦是(受抑制的)欲望的满足和幻觉的经验,梦的产生可能是由于生活的难题或者接受情境的刺激,通过一种隐喻和符号的运作来完成的心理应对。他认为:“梦无论如何的复杂,大部分均可以解释为愿望的达成,而且甚至内容往往是毫不隐晦即可看出的。大部分,它们多是简单的梦,而与那些使释梦者需要特别花脑筋研究的复杂梦象,形成鲜明对比。”<sup>⑨</sup>对于潜伏的梦-思想究竟是如何呈现出来的,弗洛伊德认为“在每一个梦境中,本能愿望均表现为得到满足。夜间心理活动与现实脱节,从而有可能倒退到原始的机制中去,使梦者所渴望的本能满足以幻觉的形式得到体验,而梦者又以为真的发生了这种事情。因为这同样倒退的过程,思想在梦中被转变为视觉图像;也就是说,潜伏的梦-思想戏剧化和图像化了。”<sup>⑩</sup>

在综合上述的观点之后,可以认为,作为演示叙述的梦叙述的底本就是欲望的对象,这种欲望对象的时间是绵延不中断的时间流。放在具体的戏剧演出之中,杜丽娘在入梦之前的各种伤春怀春的悲感的感慨,正是源自她情窦初开,对爱情充满了少女炽热的向往。她对爱情本身的欲念也就是她的这个梦境的底本。这种欲念在剧本中非常容易找出。如:

天呵,春色恼人,信有之乎!常观诗词乐府,



古之女子,因春感情,遇秋成恨,诚不谬矣。吾今年已二八,未逢折桂之夫;忽慕春情,怎得蟾宫之客?昔日韩夫人得遇于郎,张生偶逢崔氏,曾有《题红记》、《崔微传》二书。此佳人才子,前以密约偷期,后皆得成秦晋。吾生于宦族,长于名门。年已及笄,不得早成佳配,诚为虚度青春,光阴如过隙耳。可惜妾身颜色如花,岂料命如一叶乎!<sup>⑩</sup>

剧本中,这种思春伤春怀春的懵懂的性欲在杜丽娘入梦之前一直若隐若现,无处不在。这种对于爱情的欲念在一个青春期的少女身上绵延不断绝,个人无意识的欲望经过一种符号的加工之后,通过做梦的形式叙述出来。梦中的各种经验都是无意识的某些欲望的对象,如剧本中的成对儿莺燕的意象,“折桂之夫”与后文的柳生持垂柳半枝上台,杜丽娘的心仪的“佳人才子”的搭配与后来柳生的书生身份及情态,以及杜丽娘期待的才子佳人的“密约偷期”的约会形式和“秦晋之好”的大结局,与后文中的与柳生密会后花园的一幕及共成云雨之欢的梦中体验,这几组梦中情节与杜丽娘入梦之前自我陈述的暗合,正印证了梦境对于欲望的满足。由此,可以认为,作为演示叙述的梦体验的底本是欲望对象。

而回溯性的语言叙述与梦体验的演示叙述之间的关系呢?这里又存在着另外一个层次的述本和底本之间的关系。这两者之间也存在着底本和述本的关联。如果将梦体验的演示叙述当作是底本的话,那么回顾性的叙述就可以当作是经过选择加工之后的述本。底本作为述本得以延伸的前提条件,为述本提供的是一个“数据库”。回到杜丽娘的做梦的过程,这种梦体验,依据前文的论述,是由无意识控制的叙述,无意识作为“导演”干预了这一切,经过叙述加工,挑选一部分细节,以形成情节。

而相对于梦体验而言,梦的回顾叙述是在梦体验所提供的素材之上,进一步的加工与选择。梦的回顾叙述可以认为是在欲望对象的双重选择之后的结果。这种易位、挑选、删节的“加工”行为,使得梦的回顾性叙述的语言叙述与最初的梦体验的底本相去甚远。

通过对梦叙述的两种形式的区别分析之后,在某种程度上,可以理解现代精神分析工作的难度。因为精神分析师在释梦的时候,具有的是一种使分析者能破译自己无意识的干预的技术,这种干预是必须的,因为隐藏的欲望并不是公开表露的,只有在解释完整个梦境之后,才会得知欲望的存在。这种干预是通过与分析者和被分析者在特定的时间和场所围绕一个特定的梦,通过当时的关系和自由联想来破译这个梦。但分析师可以成功破译这个梦的前提是

被分析者需要将心中想到的任何有关的东西说给分析师,但是由于被分析者无意识的抵抗,有的不能完整地表达出自身的想法,有的由于羞怯等情感因素而刻意回避心中的某些意念,所以分析师常常会有错误的联系。因此精神分析领域,研究无意识是如何控制做梦行为,是一个长期的过程,需要耗费大量的时间和精力,却不一定能达到预期的效果。演示性梦叙述的叙述者,并不是梦者,而只是梦者的主体意识的一部分,是隐而不显的,从本质上来说,这种主体的无意识的行为无法通过外在的途径而探知和证明。分析师释梦的困难正是在于分析师是通过被梦者说梦的二次叙述,回归梦叙述本身,然后深入到梦的底本。这个过程已经经历了两次选择和加工,那么在对梦的源起和梦的情节发展的研究的难度必然非常之大。

通过剧本来关照《游园惊梦》的戏剧演出,在演出中存在的两种不同形式的梦叙述,两者皆是戏剧叙述中的次叙述,但是这两种叙述形式在时态和媒介之上迥异。梦的底本〈——〉演示性的梦叙述〈——〉梦者说梦〈——〉分析师释梦,这四项之间存在着如上所示的层次的推进和回溯,分析师释梦恰巧是对梦的整个过程的回溯。

对于梦境,精神分析工作研究者认为,它常常被认为是通往探索心灵生活中的无意识状态的有效途径。然而对于无意识控制下的梦境,研究者却只能无限制地接近却难以证实,梦从何处来,到何处去,研究者只能从各自的角度,各执一词,莫衷一是。分析完《游园惊梦》的戏剧演出,发现分析师释梦的工作是一项工程,然而更困难的却是去分清舞台上的梦境,不知道在台下为悲戚的男女主人公的爱情而情到深处,不禁潸然泪下的观众,有多少可以分清哪些是真实,哪些是梦境,有多少可以体会“回首东风一断肠”的无奈和悲戚。

注释:

①⑦⑧ 赵毅衡:《当说者被说的时候》,中国人民大学出版社,1997年版。

②⑥⑩ 汤显祖:《牡丹亭》,人民文学出版社,1978年版。

③④ 赵毅衡:《符号学原理与推演》,南京大学出版社,2011年版。

⑤ 卡尔文·斯·霍尔等:《弗洛伊德心理学与西方文学》,湖南文艺出版社。

⑨ 弗洛伊德:《梦的解析》,作家出版社,1986年版。

(作者单位:四川大学文学与新闻学院)

责任编辑:程利辉