

“戏中戏”的符号美学分析

——一个符号叙述学的视角

李 莉

(深圳大学 外国语学院,广东 深圳 518060)

[摘 要]“戏中戏”手法在戏剧、影视、小说等多种媒介艺术作品中广泛使用,但“戏中戏”一直是一个界限模糊的概念。从符号叙述学的视角重新定义“戏中戏”及由此延伸出的“X 中 X”概念,可以发现,复杂“戏中戏”是一种自我指涉式的叙述分层——嵌套分层。根据主次叙述层之间的符号结构关系,嵌套分层又可细分为聚合式嵌套、螺旋式嵌套和连环式嵌套等三种基本类型。聚合式嵌套是将文本组合段上的多种可能同时呈现出来,形成一种平行的嵌套结构;螺旋式嵌套的诸嵌入层间存在螺旋上升的缠绕关系,后一个嵌入层以前一个嵌入层为基础展开;而在连环式嵌套中,嵌入层和被嵌入层的边界逐渐模糊,人物跨越边界,不断出戏入戏,搅乱现实与虚构之间的区隔。嵌套分层为现代与后现代艺术作品带来时间和逻辑的悖论,造成现实与虚构的混淆,具有独特的符号美学特征。

[关键词]戏中戏;符号美学;叙述分层;嵌套分层

[中图分类号]I01 [文献标志码]A

[文章编号]1000-8284(2023)03-0180-13

“戏中戏”“剧中剧”“梦中梦”“书中书”“画中画”这些大结构套小结构的故事叙述形式是当今多种媒介文艺作品常用的手法,并且它们不是简单地嵌入主叙述的框架中,而是与主叙述层的故事有着诸多复杂缠绕的关系。如2000年,中国青年艺术剧院将法国剧作家热奈的名剧《女仆》改编为三层嵌套:戏班子在搬演《女仆》一剧、《女仆》这出戏本身以及《女仆》戏中的仆人扮演女主人,剧中的演员在三种角色之间不断转变身份。日本作家后藤均创作于2002年的悬疑推理小说《缮写室迷宫》(中文译本

[收稿日期]2023-02-01

[作者简介]李莉(1977),女,安徽合肥人,讲师,博士,从事符号学、叙述学研究。

2022年由新星出版社出版)采用了主叙述框架-手记-小说这种作中作中作的三层嵌套结构,小说的谜底直接影响手记中的凶手,而破解手记也解答了主叙述中所有的谜团。中国作家时晨的原创推理小说《黑曜馆事件》(2015),以及白月系的《积木花园》(2022)等小说也利用“作中作”来展开情节,为故事在悬疑性质上的搭建提供了结构上的便利。2022年贺岁影片《这个杀手不太冷静》也采用了三层嵌套结构:剧中人物魏成功扮演一个龙套演员,该龙套演员又扮演黑帮老大卡尔。

以“戏中戏”为基础发展出的多种“X中X”的艺术形式日益丰富,但并没有引起学界广泛关注,现有研究多局限在“戏中戏”的原始表现场域——舞台表演。因而,本文旨在从形式上对“戏中戏”进行系统研究,在回顾其来源和多样化发展的基础上,引入符号叙述学的视角,认为各种“戏中戏”“影中影”“作中作”等从形式上来看都属于嵌套分层这一叙述学的经典结构。最后本文还将重点分析几种常见的嵌套分层模式及其符号美学特征。

一、“戏中戏”的起源及其概念溢出

戏剧是人类最古老的叙述方式。原始社会的图腾崇拜和巫术仪式都充满了“扮演”——这个戏剧的本质特征。而“戏中戏”原是戏剧演出的一种常用手法,在戏剧伴随人类文明发展的漫长岁月里,我们已无法考证究竟是从哪一次仪式、哪一部戏开始,演员在表演中又另辟框架,插入另一出戏、扮演另一个角色。但在有史可考的记录中,我们发现,在中国,“戏中戏”很可能首先出现于元代戏剧中,成熟于元明时期。如元代早期的南戏《宦门子弟错立身》讲述了高官子弟不顾家人反对爱上剧团女演员并投入流浪戏班的演出生活,后来高官去看戏,见到儿子和媳妇,一家终团圆的故事,这其中的戏班演出便是嵌入的“戏中戏”。也有学者认为,元末明初刘东升的杂剧《金童玉女娇红记》将剧中角色表演的片段置于相应的故事情境中,“勉强可算作是戏曲‘戏中戏’的雏形”,而到了明宣德十年(公元1435年)朱有墩创作的杂剧《吕洞宾花月神仙会》中则出现神仙戏内扮演乐官,“拉开明清戏曲‘戏中戏’的先河”^[1]。此后,戏中戏手法渐趋成熟。如李渔的传奇《比目鱼》就有非常复杂的应用。在第十五出“偕亡”中,女主人公刘藐姑在表演南戏《荆钗记》钱玉莲“投江”时,也真的“跳入急水中”,这使得两出戏在此处合二为一。

在西方,戏剧界认为“戏中戏”形式是“现代世界的发明”^[2],直到文艺复兴时期才蔚然成风。最早的“戏中戏”出现在亨利·默德沃(Henry Medwall)创作的一场幕间剧(interlude)《福根斯与鲁克丽丝》(*Fulgens and Lucreces*)(1497)中。而成熟的“戏中戏”传统则要追溯至文艺复兴时期的莎士比亚。他打破古希腊戏剧“三一律”的束缚,将幻想与现实统一起来,同时展开多条情节线索,其中就包括“戏中戏”的运用,如在《仲

《夏夜之梦》中安排工匠们搬演《变形记》的故事,在《哈姆雷特》中插入戏班子演出《贡扎古之死》等。

在巴洛克时期,“戏中戏”更多地被当作戏剧演出中的滑稽手段,并逐渐成为传统的喜剧表现形式。德国戏剧理论家曼弗雷德·普菲斯特(Manfred Pfister)指出,“戏中戏”能够体现出戏剧的多样化和丰富性,“以确保剧中无忧无虑的、滑稽的喜剧因素的充分表现”^{[3]291}。如德国著名剧作家安德烈亚斯·格吕菲乌斯(Andreas Gryphius, 1616—1664)在《彼得·斯克文茨》中也搬演了《变形记》Pyramus和Thisbe的爱情故事作为“戏中戏”,不过却将悲剧改编为喜剧,由五位工匠和一位宫廷小丑演出,粗疏错漏,演员也时常跳出“戏中戏”的虚构框架。另一位启蒙运动时期的德国剧作家莱辛(Lessing, 1729—1781)创作的《明娜·封·巴恩海姆》中主角明娜就设计了戏中戏,假称自己是从家里逃出来,被剥夺了继承权,而她的未婚夫被蒙在鼓里,从而产生喜剧效果。

到了20世纪初,以路易吉·皮兰德娄(Luigi Pirandello)、日奈为代表的一批欧洲剧作家巧妙利用“戏中戏”,试图混淆舞台和现实的区别、展示现实生活的戏剧化。“戏中戏”不再被当作滑稽手段,而是成为剧作家制造虚构与真实坍塌效果的有力工具。彼时,诸如俄罗斯套娃、中国盒子等一系列称呼也让“戏中戏”的形式引起文艺界的热议讨论与关注。

然而,如今人们常说的“戏中戏”其实并不仅限于戏剧,作为一种叙述形式,“戏中戏”甚至也不能说起源于戏剧。在文学作品里,“戏中戏”模式无疑出现得更早。刘丽丽认为,“‘戏中戏’是中国古典文学中常用的叙事模式”^[4],如唐传奇《枕中记》、明清小说《红楼梦》中的梦境就是文学作品中的“戏中戏”。在西方,早在中世纪就出现了《坎特伯雷故事集》这样的故事中套故事的小说。而在影视作品里,“戏中戏”也是常用手法。近期中国影视剧作品中接连出现了多部“戏中戏”,引起了观众的广泛关注。如《黄金年代》《阮玲玉》等被称作“元电影”的影片,实际上就是在电影故事中设立“戏中戏”的框架,将扮演者的日常与他们所扮演的角色的故事同时展现出来。2021年的影片《扬名立万》将一群电影人对剧本的讨论与现实世界的真实凶杀案交织在一起,《第十一回》《兰心大剧院》则在影片中插入舞台剧,也与现实生活场景有着千丝万缕的联系。而2022年贺岁影片《这个杀手不太冷静》更是采用了三重戏中戏,现实生活中的演员魏成功饰演一个龙套演员,而这个演员又被邀请饰演另一部戏。魏成功、龙套演员和杀手卡尔三重戏剧同步交错展现,形成阴差阳错的情节交织。

当今多种媒介叙述形式日益丰富多样,除了小说、影视和戏剧之外,其他艺术形式,如舞蹈、音乐、综艺节目甚至电子游戏中也大量存在这种多层嵌套的戏中戏。再仔细观察,戏中所嵌入之戏也不一定是狭义的戏剧,以文字呈现的故事、绘画、梦境、舞

蹈、音乐、沉浸式游戏中的化身体验等体裁和形式皆可入戏,因此,将它们统称为“戏”似乎不太合适,而“戏中戏”这个称呼不免狭窄。

其实,学界已普遍认为,“戏中戏”概念模糊,对它进行准确定义并不容易。李玫较早尝试对“戏中戏”概念进行描述,认为戏曲的形成过程中始终存在一种“大体独立于戏剧情节而存在的若干种艺术样式或者短剧的片断表演”,她认为可以“姑且从宽泛的意义上把这种现象统称为‘戏中戏’”。^[5]胡健生则认为,“戏中戏”是指“一部戏剧之中套演该戏剧本事(指中心事件)之外的其他戏剧事件”^[6]。孙惠柱认为,“必须承认,‘戏中戏’并不是一个理想的概念”^[7],关键在于其外延过于宽泛。因而,在面对多种媒介艺术形式的宽广领域时,我们需要对“戏中戏”手法开辟新的研究视角。本文接下去拟将这一模糊概念置于符号叙述学的视角下,旨在廓清其所指,并探讨其符号美学特征。

二、特殊“戏中戏”——嵌套分层

从符号叙述学角度探讨“戏中戏”涉及两个基本概念:叙述分层和嵌套分层。首先,“戏中戏”的本质是一种叙述分层现象,是在一个叙述文本的框架之中又隔出另一个叙述框架,讲述另一个故事。叙述中的多分层现象最早见于法国叙述学家热拉尔·热奈特(Gérard Genette)的讨论,他将叙述的层次分为外叙述(extradiegetic level)、内叙述(intradiegetic level)和元叙述(metadiegetic level)等层,其中外叙述属于叙述者层,内叙述是故事层,而元叙述是由故事层中的人物再讲述的其他故事。在以小说为研究对象的经典叙述学中,许多学者都讨论过叙述层次的问题,大都沿用了热奈特创造的一系列术语,其中比较有代表性的是里蒙-凯南(Rimmon-Kenan),她扩展了热奈特提出的外叙述层、内叙述层的层次划分,不过把容易造成混淆的元叙述层(metadiegetic)改为次叙述层(hypodiegetic)。荷兰叙述学家米克·巴尔(Mieke Bal)把叙述分层与语言的语法相类比,“叙事文本最终形成一个整体。其他文本通过叙述者文本也可插入其中。行为者文本对叙述者文本的依赖可视为从句对主句的依赖”^[8]⁵³。

然而,承载叙述文本的体裁和媒介日益多样化,使用叙述者的转换作为分层的标志局限性很大。我国学者赵毅衡从广义叙述学的角度对叙述分层做出定义:“上一叙述层次的任务是为下一个层次提供叙述者或叙述框架。也就是说,上一叙述层次的某个人物成为下一叙述层次的叙述者,或是高叙述层次的某个情节,成为产生低叙述层次的叙述行为,为低层次叙事设置一个叙述框架。”^[9]这样,分层的功能可以不再由人格化的叙述者担任,而体现为一个符号叙述框架。这样,多种媒介的叙述形式中就有了形式多样的符号分层,如戏+戏、戏+文、戏+梦、文+图,等等。

叙述分层是很常见的文本构成形式,次级叙述层常常按照剧情的发展自然地嵌入

主叙述中,甚至有些主叙述只作为一个故事封套,与次叙述并没有必然联系,如《坎特伯雷故事集》。中国清初艾衲居士的《豆棚闲话》也是这样的简单分层。但随着叙述形式的复杂多样化,叙述层次之间的关系也在不断多样化。热奈特认为层次之间的关系有六种:解释、预言、纯主题、说服、消遣和阻塞。其中后两种功能与文本主题无关,是叙述行为本身的目的所在,如“雨停之前给我们讲个故事吧”,是为了消遣而进行的故事叠套。^[10]里蒙-凯南认为次故事层可以为主故事层提供行动或解释的支持,次故事层和主故事层还可以形成类比关系,为主题服务。雅恩(Manfred Jahn)更详细地列举了嵌入叙事的六大功能:补足框架叙事行动、提供背景信息、分散注意力、延缓框架叙事进程、类比以及嵌套。^[11]

雅恩所说的最后一个“嵌套”效果就是“戏中戏”所涉及的第二个符号叙述学基本概念:嵌套分层。“嵌套”一词来自法语 *mise en abyme*,意思是把某物放入无止境的深渊,汉译还有镜渊、套层等。法国文学家安德烈·纪德(André Gide)在1893年的一则日记中率先将这一中世纪欧洲贵族家族纹章的一种构图方式移用到了文学领域,他指出,“我所努力达成的是类比一种纹章设计,即在图案中心植入一个稍小的相似图案,构成‘无尽的深渊’”^[12]。“戏中戏”所包含的主叙述层和次叙述层如果在结构、主题、人物等方面具有相似的特点,就会形成这种“自我复制”式的嵌套分层。

因此,“戏中戏”就是叙述分层,是叙述作品在主叙述中又另设框架,展开另外的故事,它与主叙述的关系有多种可能,在毫无关联和最终重合两个极端之间滑动。在故事封套式的小说中,叙述者和他所讲的故事之间没有什么必然关联。而自20世纪初以来,皮兰德娄、日奈等西方剧作家创作的多部戏内与戏外边界模糊的作品,则是两个叙述层高度相似甚至到最后重合的戏中戏。前文所提到的近期中国影片也都属于这种主次叙述层拥有相似甚至相同剧情的嵌套分层。这些“戏中戏”明显不同于莎士比亚剧作,不同于中国古典戏剧中的“戏中戏”——传统的叙述分层意在设立框架,隔出叙述中一个独立的部分,承担对主叙述进行解释和类比的功能,是普通“戏中戏”,但戏里戏外高度相似的嵌套分层却使现实与虚构的界限混淆,令读者、观众产生困惑,分不清哪一个才是真实世界,是一种特殊的“戏中戏”。

美国文学批评家麦克黑尔(McHale)用中国盒子和俄罗斯套娃来类比嵌套分层,指出,“后现代小说有意误导读者,让他们把嵌入的次级故事当作主叙述世界”^[13]。美国认知科学家侯世达也说:“在实际新闻报道中,降三个层次这种事并不少见,但令人吃惊的是,我们几乎没有被悬置的感觉。我们在下意识中很容易地把握了回溯机制。这么简单,也许是因为每一个层次都与其他层次有着截然不同的风味。如果它们都相似,我们立刻就弄乱了。”^[14]整体与部分之间的自相似性其实广泛存在,如几何学中的分形理论,图像学里的德罗斯特效应,因而引发了学者们的联想,对嵌套分层进行了一

系列类比。除了中国盒子和俄罗斯套娃之外,最早将纪德的嵌套概念发掘出来的法国学者马尼(Magny)曾用数学模型来类比嵌套关系,将其比作波尔查诺-维尔斯特拉斯(Bolzano-Weierstauss)定理,即“有界”数列必有收敛子列。这个比喻其实与套娃没有本质区别,都是将嵌入层次看作是主叙述层的等比例缩小版。“镜子”是另一个常用的比喻。戴伦巴赫(Dällenbach)在其研究嵌套分层的专著《文中之镜》(*The Mirror in the Text*)里,从结构主义符号学的角度,将嵌套分层比作镜子,“嵌套,作为作品转向自身的方式,是一种反射”,并将嵌套定义为“一部作品中所包含的与自身相似的任何部分”^[15]。

不论是中国盒子、俄罗斯套娃还是收敛子列、镜子,这些比喻都不确切,因为层次之间不可能如套娃或镜子一般完全相同,如果主次叙述层成为绝似的复制,那么叙述作品就成为“老和尚给小和尚讲故事”这样的无限循环游戏,从而取消了实际意义。科恩(Cohn)曾说,“纯嵌套只是一个提示,只能在理论上而无法在实际上做到……如果要实践纯嵌套的话,文学将会自我取消,小说就变成了代数、化学和生物数据”^{[16]109}。许多叙述学家如麦克黑尔、沃尔夫、巴尔等都指出过置入递归的仅仅是文本的一个部分。如巴尔说,“置入无穷回归视角中的并非一个图象整体,而仅仅是文本的一部分或某一方面”^{[8]58}。沃尔夫进一步指出,“嵌套就是在同一个文本里,小结构中反映出大结构。镜像反映可以是虚构故事中的元素、叙述行为中的元素,即媒介化和叙述本身的元素,以及超越这两者的叙述情境中的其他诗性元素”^[17]。

三、三种嵌套分层及其符号美学特征

前文指出,与自然界和科学界的嵌套结构不同,文艺作品中的嵌入层不可能绝似地复制主叙述层,相反,其呈现方式复杂多样。学者们通过不同的划分标准对它进行分类,但至今学界仍没有统一清晰的标准。巴尔曾从主次叙述层之间的相似关系出发,利用皮尔斯(Peirce)的符号三种像似性,将嵌套分层分为拓扑像似嵌套、图表像似嵌套和比喻像似嵌套。戴伦巴赫也在《文中之镜》中做过多种划分,如从镜子反射的比喻出发,将嵌套分为简单复制、递归复制和疑难复制三种,同时还借助雅克布森语言学模式将嵌套分层分为故事嵌套、叙述行为嵌套和整体符码嵌套。而根据嵌入故事发生的位置,还可以发现嵌套有放在主叙述文本的开端、中间和结尾的不同方式,产生预言、回溯等不同效果。

本文拟根据嵌入层与主叙述层的结构关系进行分类。根据嵌入故事在主叙述层中的排列方式,嵌套分层可以分为聚合式嵌套、螺旋式嵌套和连环式嵌套。虽然当今文艺作品努力突破创新嵌套形式,每一部作品都有着独特的形式,如邱章红在研究层级嵌套电影时所说,“每一部这种类型的电影都自成一套法则……这里所提出的方案

大多是在混杂性与系统性之间达成的种种妥协的结果”^[18],但可以发现,本文所总结的三种方式是当今文艺作品中常用的嵌套方式。

(一)聚合式嵌套

任何符号文本的构成都是由组合段和聚合段的双轴操作而形成的,其中,组合轴显现于文本表面,是文本最终的形成状态;聚合轴则隐藏于文本的背后,是文本每一个组成成分的可能选项,因而也称作选择轴。文本的创作者就是在聚合轴上每一个成分的可选项中选择出组合轴的组成成分,从而形成最终的符号文本。聚合轴的诸多选项是功能上相似而非内容上相似,因为它们需要在组合段中充当相同的组成成分。组合轴和聚合轴一显一隐共同完成符号文本的建构。不过,文本一旦形成,就只剩下组合可见,聚合轴虽然隐形,但可以在文本的组合中留下投影,形成文本独特的风格。例如,传说王安石诗句“春风又绿江南岸”中的“绿”字是从多个备选项中反复斟酌选择出来的,这个“绿”就为这一个组合成分投下了浓重的聚合轴背影,形成“宽幅”聚合的风格。

在正常的文本中,无论聚合轴的投影有多么深厚,当组合段形成后,剩下的选项就不可能出现在组合段中,这一点很容易理解。传统的叙述文本遵循线性时间和因果关系,文本的组合沿着时间线索一一展开,观众也期待一个有头有尾的完整故事情节,哪怕是充满悬疑的侦探片,也会有真相大白、捋清故事来龙去脉的大结局。但聚合式嵌套却是将隐藏在完整文本背后的聚合轴操作过程暴露出来,为观众展现出多个可选择的文本组合。这些可选项同时在叙述文本中出现,使故事情节从某一处开始出现分岔,而不再呈线性发展,故事也因而不再模仿现实,覆水变得易收,通过一次次的嵌套将各种可能变为现实。

为人津津乐道的德国影片《罗拉快跑》(1998)将三个相似但结局不同的故事情节串联在同一个文本中就是这样一种聚合式嵌套。主人公罗拉为救男友而奔跑筹钱,她的三次奔跑为自己和他人带来了不同的结局。多选择的分岔情节是故事聚合轴上可选项的显现,暴露出故事的未完成状态和编造特性。韦家辉执导的多选择影片《一个字头的诞生》(1997)出现得更早。影片将主人公黄阿狗的两种人生选择及其相应的结局平行展开,这两种不同命运走向在洗浴店情节处开始分岔,第一种黄阿狗懦弱,其结局是犯罪团伙全部被警察消灭,另一种命运中的黄阿狗强悍,结局是他当上了黑社会老大。黄阿狗的两种人生嵌套在同一部影片里,观众无法说清哪一个才是真正故事走向,因而不免引发思考,人生的道路同中有异,不同的选择带来不同的结局。相同类型的港片《旺角揸fit人》(1996)中黑社会老大垂危时讲述自己本性善良,被骗入黑社会,受到背叛和出卖,然而当他缓过来之后,又说刚才是美化自己,其实自己是一个十恶不赦的坏人,像这样的否叙述和另叙述也是将聚合轴上可能存在的截然不同的版

本同时呈现于文本中。在更早的时候,杨延晋导演的影片《小街》(1981)就已经出现了把三种可能的故事发展进程同时嵌套于主叙述层中的叙述手法。男主人公夏找到钟导演,在讲述了自己的故事后,与钟导演一起设想女主人公可能的结局,三种结局同时嵌入。

因此,聚合式嵌套是将文本组合段上的多种可能同时在文本中呈现出来,形成一种平行的嵌套结构,多个嵌套层并存,构建了立体化的树型嵌套模型,预示着每一处分岔都还将继续分岔。聚合轴上的可选项是相似的,但也必然具有差异,正是这种差异才使得它们有存在并可能互相取代的必要。它们同时显现在文本组合中,同中求异,非常明确地要令文本产生相互冲突对立的意义。罗兰·巴特(Roland Barthes)晚年在法兰西学院的“中性”课程中重提聚合关系,认为聚合关系是冲突和对立,有聚合的地方就有意义。“意义的基础是冲突(取此而舍彼),而且任何冲突都会产生意义:取此而舍彼,意味着作出意义方面的牺牲,生产意义,把意义提供给人消费。”^[19]因而,聚合式嵌套正是大量生产意义的地方,如哈琴所说的“后现代主义的思维方式是既/又,而不是非此/即彼”^[20],在“既/又”的聚合式嵌套中,在多个意义产生冲突的选项中,提醒人们“时间永远分岔,通向无数的将来”^[21],彰显出人生无处不在的蝴蝶效应:选择的和未选择的路,每一个微小的不同都将改变命运,引起自己和他人此后生活的千差万别。

(二)螺旋式嵌套

螺旋式嵌套应当说是聚合式嵌套的一种特殊情形,二者相同之处在于嵌入主叙述中的多个相似情节走向都被呈现出来,但螺旋式嵌套中的诸嵌入层不再是平行嵌入,而是存在一种螺旋上升的关系,即后一个嵌入层以前一个嵌入层为基础展开。2022年的网剧《开端》就是这样一种螺旋式嵌套。剧中主人公进入了梦中梦的循环,他们要在一次次的循环中寻找制造公交车爆炸的凶手,从而在下一次进入梦境时能够制止惨案发生。在每一次新的梦境中,他们都能够带着上一个梦境所获得的信息而深入调查下去。他们经历了十几次循环往复的爆炸,在其中排除了一个个嫌疑人,掌握了必要的信息,渐渐拨开了迷雾,控制了真凶,也调查出了事情的真相,从而最终阻止了爆炸案的发生,自此退出所有循环和梦中梦,又重回到主叙述层中,此时的主叙述层是经历了案情的一点点累积而达到的螺旋式循环的终点。在十几次相似的梦境嵌套中一点点获取破案线索,从而最终逆时而动,挽救爆炸和伤亡,这种大团圆结局是《开端》螺旋式嵌套的核心和终点,是在不断复现的元素中,通过一次次动态的建构和修正前一次循环中的错误假设而逐渐达到的。

影片《逆时营救》(2017)也使用了非常典型的循环缠绕的螺旋式嵌套。女主人公科学家夏天为了挽救儿子被杀的命运,利用能够使生物体进行时间旅行的新技术,前

后三次回到过去展开营救。三个嵌入层层递进,首先,在主叙述层中,儿子豆豆被杀死。夏天(以下称夏天1)利用新技术穿越回到了1小时50分钟前的平行时空,次叙述层中的夏天(以下称夏天2)回到了1小时50分钟之前,在遇到主叙述层中的自己时,把夏天1迷晕后藏在柜子里,然后去营救儿子。由于知道主叙述层中绑匪杀害儿子的手段,这一次夏天2不仅没有交出真实数据,而且还带着豆豆逃走了。但是在与绑匪的争斗中,豆豆还是被枪击身亡。接着,第二次循环开始。不甘心儿子再次死去的夏天2又进入了粒子传送器中。夏天3重回1小时50分钟前,有了前两次的信息,这次的夏天改变策略终于与夏天2联手打死了绑匪,救了豆豆。

女主人公三个不同自我的设定是本片的最精彩之处,也是人物不断在进行循环过程中产生的螺旋式的自我更新。主叙述层中的夏天单纯善良,第一次回到过去的夏天聪慧理智,而再次回到过去的夏天则变得冷酷暴躁。一个复杂之处在于,在螺旋式嵌套中不断返回过去的主人公,需要面对存在于过去时间中的自己,也就是说三个自己同时存在于同一时空的层次交错中,最后不得不面临谁能留下来的困境。影片在这里需要有一个为循环进行破坏的设计。夏天3是经历了两次粒子重组的生命体,依照影片开头的设定,她的性情更加暴躁冷酷,她认为自己才是最终拯救了豆豆的那个人,因此自己才更有资格活下来,于是想要杀死其他两个夏天。但是,夏天2更加理性,她深知实验系统不完备,通过实验获得的重组人体无法生存下去,于是她果断地将夏天3反杀,并自我分解成为粒子,从而最终消失。随着两个次叙述层中夏天的消失,故事也跳出循环,重回主叙述层的轨道,但此时的主叙述已经被次叙述层和次次叙述层改变,以至到达螺旋式嵌套的终点:豆豆没有死去,经历了两次时间穿梭的主人公更加珍惜眼前的生活。

在《逆时营救》中,螺旋式嵌套的动力和终点同样也是大团圆结局,或者说是解开谜题:解救儿子、找出真凶。在一次次的嵌套中,时间发生了变形,过去、现在和未来汇聚到一处,相互产生影响,甚至过去也能够改变现在和未来。在此过程中,回忆、梦境、想象以及科技支持下的重返过去都成为过去、现在和未来融合的关键点,带着未来的信息重新经历一遍过去,能够做出改变未来的选择。但也有许多影片进行螺旋式嵌套的终点不是解开谜题,而是令结局更加迷惑,如美国影片《蝴蝶效应》(*The Butterfly Effect*) (2004)在不断地循环之后仍无法得到想要的结局,就算有了回到过去进行不同选择的机会,也不能确保结局如人所愿。网剧《在劫难逃》(2020)中,张警官经历了多次在记忆重启中回到过去,可仍然无法改变在劫难逃的命运。可见,螺旋式嵌套的动态上升过程具有指向谜题的解开或是使谜题更加缠绕的双重艺术效果。

(三)连环式嵌套

嵌套层与主叙述层绝不是套娃式的简单套叠、边界分明、各自独立的。恰恰相反,

二者往往显示出相互缠绕、若即若离的状态,尤其在连环式嵌套中,嵌套层和主叙述层的边界渐渐模糊,相交甚至融合,嵌套层打破自身的叙述框架融入外层,甚至融入了经验现实中,人物在框架之间跨越,不断出戏入戏,搅乱现实与虚构之间的区隔,戏中的情节与现实中的情节合二为一,令观众难以区分。前文所提的李渔的传奇《比目鱼》就是佳例。因为嵌入之戏《荆钗记》中的钱玉莲和《比目鱼》剧中的刘藐姑在情感经历和磨难方面有许多相似之处,两个故事构成嵌套关系,戏中戏的框架在刘藐姑假戏真做的投江殉情时与被嵌入的故事合二为一。

当然,传统戏剧中的这种连环式嵌套不是以混淆虚实为目的的,而是故事情节发展的需要。在现代与后现代作品中,混淆虚实边框的连环式嵌套作品当属皮兰德娄和日奈等剧作家在20世纪初的几部作品。在《六个角色找作者》里,戏里的人物和现实的演员身份难辨,最后开枪打死的是戏中角色还是演员让人难以区分。《女仆》一剧中,假扮女主人的女仆最后真的喝下了为真正的女主人准备的毒药,假戏真做。可以看出,连环式嵌套实质上就是假戏真做、真假难辨。嵌入故事的边框被拉向被嵌入的故事,拉向文本现实的框架,使两个层次的框架在某一处融合。在戏剧这种表演型的叙述形式里,嵌入故事的框架甚至能够拉向经验现实世界,戏中戏跃出被嵌入的故事框架,来到现实中,产生打破第四堵墙的效果。

在《扬名立万》中,本是导演和演员在讨论的剧本却渐渐成为真实的案发现场,剧本和现实融合。《兰心大剧院》中插入的戏中戏《礼拜六小说》与主叙述层故事同属风云变幻时局下各方人士为救亡图存而奔走甚至牺牲的主题。女主人公既是舞台剧《礼拜六小说》中的角色秋兰也是现实中的盟军间谍于堇,导演谭呐在舞台上完整复制了他和于堇初次相遇的现实中的船坞酒吧,由于人物关系相似,故事背景相似,人物戏里戏外的台词产生了强烈的互文性,如“发生什么事了,你好像变成另外一个人”“自从分手那次,我一直在想着你”,在兰心大剧院舞台上枪战一幕中于堇和秋兰面临同样的险境,说出同样的台词“这里很危险,你快走”。登上舞台追杀于堇的日本士兵也成了舞台的一部分,一度让台下观众误以为是剧中演员。这些刻意混淆主次叙述层边界的方法,造成了虚实难辨的效果。影片的最后,当于堇在船坞酒吧里躺在谭呐怀里奄奄一息时,周围又演奏起音乐,船坞酒吧再次变为舞台。而当镜头从跳舞的演员再转回于堇(秋兰)的位置时,相拥的二人已没有了踪影,在热闹的人群中只留空桌。这两场互相缠绕的戏在虚实之间徘徊,其轨迹时而相交、时而背离,为主叙述层故事提供了叙述的空间和张力。

影片《这个杀手不太冷静》中采用了三连环式嵌套。龙套演员魏成功被邀请出演男一号,在戏中扮演杀手卡尔,而他以为的这场戏实际上却是真实的危机四伏的黑帮谈判,他游走在真假之间,如在与意大利黑帮枪战戏中,他以为在演假的枪战戏,可实

际上射出的是真子弹。当然,到了影片最后,最外框才露出了框架的边界——这仍是在演戏,整部电影一开始没有框架的“推入”,也就是说魏成功扮演一个龙套演员的框架没有提前告知观众,因而导致观众经历了从假到真再到假的三重反转,在影片最后才看见了嵌套的边框。

连环式嵌套中,两个环相交的地方即两个叙述框架相重合的地方就是虚实难分的地方。与螺旋式嵌套将过去、现在和未来汇于一处不同的是,连环式嵌套是进行时的状态,两个层次同时进行,此中有彼,彼此相融。因而人物的语言和行动就具有了双重性,现实和虚构显示出惊人的相似性,让现实中的观众、影片中的观众感悟戏如人生、人生如戏。

四、嵌套分层的艺术效果

聚合式嵌套和螺旋式嵌套因其结构上的反线性时间性和反因果逻辑性而带来了解读的困难,它们将时间处理成虚幻模糊的非线性的甚至是发散性的、圆环性的交叉错位,产生了各种时间倒错、穿越时空、时间分岔的时间之谜。而作为一个意义产生于动态建构过程中的叙述手法,此类嵌套分层需要观众不断对嵌入层的复现和差异进行假设与解读,因而此类作品常被戏称为“烧脑”。

对于这些时间与逻辑的悖论,读者和观众需要从不同的角度重新予以创造性的二次叙述化。科学理论的最新进展成为观众进行解读的工具,如平行宇宙、虫洞、量子纠缠等理论物理学中的概念被用来解释时空跨越以及时间分岔后各条时间线中平行进展的故事情节。弗洛伊德经典的自我、本我与超我心理分析被用于解释人格的分裂与梦境的出现。而许多作品里对“烧脑”的剧情也直接给出了解读办法。如美国悬疑影片《彗星来的那一夜》(2013)讲述在彗星出现的一个夜晚,八位朋友在聚餐时发生了多个平行时空的互相交叉,影片中就有关于量子物理学理论中的相干性的热烈讨论,从而为观众解读了时空的错位。

在制作精良的嵌套作品里,往往会对嵌套引起的时间和逻辑的犯框行为给出一个相对合理的解释,以帮助读者观众进行自然化。如不断回到过去的嵌套分层中都必须安排一个来自外部的激发事件,进行自圆其说的努力。“怪圈循环是一个闭环运作过程,除了从外部找到高一级的控制层,更多的情节设计是利用内部的动力来打破循环”^[22],如在遇到过去的自己和未来的自己相遇在同一个时空这样的悖论时,则需要找到一个破坏的突破口,在螺旋上升的终点,通常是令嵌入层中的自己消失,重返主叙述层的航道。

但嵌套分层所带来的悖论无法完全抹平。在连环式嵌套中,作品通过假戏真做、真假难分的边框融合挑战了虚实的边界,戏成了真实的人生。皮兰德娄认为现实本身

也不过是一个虚构,“我相信人生是一出极端悲剧性的闹剧,因为我们无从知道也无法理解它的理由和它的来由”^{[3]286}。人生的终极悲剧性尤其体现在人们面临灾难之时,“灾难是人性的试金石,当战争、瘟疫、饥荒等强大到无可破解与逃遁之时,人的思想言行在极端情况下会出现迷失”^[23]。嵌套分层通过它那令人眩晕的形式恰恰能够将人们无助中的迷失表现得淋漓尽致,带给观众最深刻的迷茫感。科恩认为,嵌套分层制造出的焦虑(anxiety)和眩晕(vertigo)是其他现代主义创作手法都不能达成的。^{[16]110}关于这一点,博尔赫斯也曾有一段精彩点评,“堂吉珂德看《堂吉珂德》的故事,哈姆雷特成为《哈姆雷特》的观众为何让我们如此不安呢?我相信我已经找到答案:这样的倒置说明,如果故事里的人物可以是读者或观众,那么我们,作为他们的读者和观众就可能是虚构的”^[24],如《环形废墟》中的造梦师最后惊恐地发现自己也不过是别人梦中的一个幻影,正在创作或观看“戏中戏”的我们又是在哪出戏中呢。起源于古希腊时期的“世界大舞台”“舞台小世界”的隐喻经由嵌套分层艺术而具体化。

通过将“戏中戏”概念置于叙述学理论的视角下,本文为“戏中戏”提出了一个符号叙述学的定义,即“戏中戏”是一种叙述分层,而特殊“戏中戏”是自指式的嵌套分层。随着文艺作品创作和欣赏水平的不断提高,“戏中戏”的结构形式也在不断创新中,在近期戏剧、影视作品里,聚合式嵌套、螺旋式嵌套、连环式嵌套是出现频率比较高的三种基本嵌套类型,通过分析这三种类型可以发现,聚合式嵌套与螺旋式嵌套为艺术作品带来时间和逻辑的悖论,连环式嵌套则造成虚实混淆的效果。带来震撼性的眩晕感和荒诞感的嵌套分层不仅仅是文艺作品对自身进行反观的自我意识的展现,其本身也是人类生存于世最深刻的嵌套类比。

[参 考 文 献]

- [1] 戴谨忆. 明清戏曲“戏中戏”场上审美样式研究[J]. 中国戏曲学院学报, 2021(2): 56.
- [2] NELSON R J. Play within a Play[M]. New York: Da Capo Press, 1971: 8.
- [3] 普菲斯特. 戏剧理论与戏剧分析[M]. 周靖波, 李安定, 译. 北京: 北京广播学院出版社, 2004.
- [4] 刘丽丽. 艺术对话空间的多维解读——论戏中戏艺术手法的运用技巧[J]. 中国戏剧, 2020(2): 71.
- [5] 李玫. 略论明末清初苏州作家群剧作中的“戏中戏”[J]. 文学评论, 1995(1): 34.
- [6] 胡健生. 试探明清戏剧中的“戏中戏”艺术[J]. 东岳论丛, 2012(5): 5.
- [7] 孙惠柱. 第四堵墙——戏剧的结构与解构[M]. 上海: 上海书店出版社, 2006: 130.
- [8] 巴尔. 叙述学: 叙事理论导论(第三版)[M]. 谭君强, 译. 北京: 北京师范大学出版社, 2015.
- [9] 赵毅衡. 广义叙述学[M]. 成都: 四川大学出版社, 2013: 264.
- [10] 热奈特. 叙事话语 新叙事话语[M]. 王文融, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1990: 246.
- [11] JAHN M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative[M]. Köln: University of Cologne, 2002: 144.

- [12] GIDE A. The Journal of André Gide (Volume I :1889-1924) [M]. BRIEN J, trans. Evanston: Northwestern University Press, 1987: 17.
- [13] MCHALE B. Postmodernist Fiction [M]. New York: Routledge, 1987: 115.
- [14] 侯世达. 哥德尔、艾舍尔、巴赫——集异璧之大成 [M]. 北京: 商务印书馆, 1996: 169-170.
- [15] DÄLLENBACH L. The Mirror in the Text [M]. WHITELEY J, HUGHS E, trans. Chicago: The University of Chicago Press, 1989: 8.
- [16] COHN D. Metalepsis and Mise en Abyme [J]. GLEICH L S, trans. Narrative, 2012, 20(1).
- [17] SNOW M. Into the Abyss: A Study of the Mise en Abyme [D]. London: Metropolitan University, 2016: 94.
- [18] 邱章红. 电影叙事系统中的层级嵌套模式探析 [J]. 当代电影, 2018(10): 47.
- [19] 巴尔特. 中性 [M]. 张祖建, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2010: 11.
- [20] 哈琴. 后现代主义诗学: 历史·理论·小说 [M]. 李杨, 李锋, 译. 南京: 南京大学出版社, 2009: 2.
- [21] 博尔赫斯. 小径分岔的花园 [M]. 王永年, 译. 上海: 上海译文出版社, 2015: 97.
- [22] 李莉. 论近年中国影视作品中的回旋跨层 [J]. 符号与传媒, 2022(1): 187.
- [23] 屈海燕. 论迟子建的危机叙事与现代启示 [J]. 学术交流, 2022(10): 187.
- [24] BORGES J L. Other Inquisitions: 1937-1952 [M]. SIMMS R L C, trans. Austin and London: University of Texas Press, 1972: 46.

[责任编辑: 屈海燕]