

论戏剧演出中叙述者人格的显身

胡一伟 唐 敏

摘要：戏剧演出的叙述者具有“框架—人格”二象性质，框架性是其叙述者的普遍形态，人格叙述者是特殊形态。但由于戏剧演出体裁的特殊性质，演出中的叙述者常以其人格化形态显身。论文研究戏剧演出的叙述者人格，主要对隐身叙述者显身的三种常见方式，即通过直接评论与拒绝评论显身、借助次叙述者与剧中人物身份转换显身、利用内容与方式上的多维“展示”呈现其人格化特征，进行具体分析，考察其显身形态与戏剧演出之关联。

关键词：叙述者人格；戏剧演出；交流系统；显身

中图分类号：J80 **文献标识码：**A

戏剧演出的叙述者呈“框架—人格”二象形态：即具有人格性的个人或人物，以及叙述框架。其中，框架叙述者为普遍形态，人格叙述者乃为特殊形式。^{[1]92}不同的是，戏剧演出文本的叙述框架化程度较强（包括舞台指令、舞美因素等整套舞台叙述机制），戏剧演出的叙述者“人格”则往往处于隐藏状态。但由于叙述必须“卷入人物的变化”，且戏剧演出具有展示、即兴与不可预测情况、受述者参与、非特有媒介等特征，这就使人物形态“夺框而出”、观众“破框而入”等叙述主体填充框架的情况时有发生（主要体现在叙述文本的各种主体与叙述框架互动的过程中），即隐身的叙述者时常以人格化的形态显身。本文主要对隐身叙述者显身或人格填充框架的三种常见方式，即隐身叙述者直接通过评论或拒绝评论显身为人格，隐身叙述者通过次叙述者与剧中人物身份转换显身为人格，隐身叙述者通过展示方式、使用媒介（角色身姿等）、观看维度显身为出人格，进行具体分析，以考察其显身形态与戏剧演出之关联。

一、叙述者评论与否皆可“显身”

戏剧演出的框架叙述者时常处于隐身状态，当人格充溢于框架之中时，隐身叙述者可以直接显身为人格。由于人格出场时采用的身份各有不同，故隐身叙述者可有多种方式显身。其中，叙述者评论最为常见，这也是隐身叙述者显身为人格的最简单办法。中国戏曲叙述者显身为人格进行评论的情况颇为寻常，且类型多样，部分形成了固定的风格标记。下面试举几例戏曲中叙述者评论以显身为人格的情况。

戏曲每一幕的上场诗句、题目正名等开场形式或者下场诗、词云等戏曲结束形式中都会包含着叙述者的价值观。该类情况在戏曲中已形成了特定的风格标记，属于隐身叙述者评论显身为人格的一种方式，只是在演出中需通过演员或人物之口念唱出来。如，《琵琶记》第一出的开场诗词（副末开场）：

【水调歌头】秋灯明翠幕，夜案览芸编。今来古往，其间故事几多般。少甚佳人才子。也有神仙幽怪，琐碎

收稿日期：2022-03-03

基金项目：本文为国家社科基金青年项目“演示类叙述的数字化传播特征及价值内涵研究”（编号：18CXW022）、江西高校人文社会科学研究青年基金项目“媒介考古学视阈下江西地方戏曲故事的传播载体研究”（编号：YG2020118）的研究成果。

作者简介：胡一伟，南昌大学新闻与传播学院副教授、硕士生导师，多伦多大学访问学者，四川大学符号学—传媒学研究所特约研究员，主要研究方向为符号叙述学、戏剧影视学；唐敏，南昌大学新闻与传播学院广播电视艺术学专业2020级硕士研究生，主要研究方向为艺术传播、电影叙述。

不堪观。正是不关风化体,纵好也徒然。论传奇,乐人易,动人难。知音君子这般另作眼儿看。论插科打诨,也不寻宫数调,只看子孝共妻贤。正是骅骝方独步,万马敢争先[内内科]且问后房子弟,今日敷演谁家故事,那本传奇?[内应科]三不从琵琶记[末]原来是这本传奇。待小子略道几句家门,便见戏文大意。

【沁园春】赵女姿容,蔡邑文业,两月夫妻。……孝矣伯皆,贤哉牛氏。书馆相逢最惨凄……极富极贵牛丞相,施人施义张广才。有贞有烈赵贞女,全忠全孝蔡伯喈。^[21]

上述开场诗词中,出场人物从以【水调歌头】和【沁园春】曲牌表达了叙述者的意图——“不关风化体,纵好也徒然,不寻宫数调,只看子孝共妻贤”,并明确地对人物作出其评论——“孝矣伯皆,贤哉牛氏”“全忠全孝蔡伯喈”。有时,题目正名也会隐含叙述者的价值观,如郑廷玉的杂剧《宋上皇御断金凤钗》的题目正名:“穷秀士暗宿状元店,张商英私见小御阶;杨太尉屈勘银匙箸,宋上皇御断金凤钗。”其中,“暗宿”“私见”“屈勘”“御断”指出了叙述者的价值倾向。如此开场形式,徐渭在《南词叙录》中就曾说过:“宋人凡勾栏未出,一老者先出,夸说大意,以求赏,谓之开呵。”^{[3]76}

宋代的杂剧在演员出场露面之前,先有一人出来预告接下来的演出“夸说大意”“提掇甚分明”,这实际上是代叙述者对所演出的剧情做了一番概括和评论。也就是说,“开呵”可作为隐身叙述者通过评论显身为人格的一种方式,且多为可靠的叙述。但由于此类“开呵”的开场形式需要由演员上场道出,即演员(作为“行当”身份)上场念出场诗,然后转入戏中扮演人物,同一演员不同身份的突转容易给观众造成一种“局部不可靠”或“人物不可靠”的假象。譬如,元曲《窦娥冤》第一折“净”扮赛卢医的上场诗“行医有斟酌,下药依《本草》,死的医不活,活的医死了”、地方小戏《南瓜记》中恶霸王寿廷的上场诗“口是沙糖舌是刀,心比狼虎会生毛;为人不用千般计,怎得荣华富贵高”,等例子都可以造成“不可靠”的假象。同一演员之口说出的话却让观众心生困惑:剧中人物赛卢医、太医以及恶霸王寿廷怎可能对大家自揭其短!所以说,此处是叙述者巧妙地借“行

当”之口对人物进行针砭,向观众提前解释其卑劣品行的一种方式,同样也是隐身叙述者通过评论显身为人格的一种手法。又如《西厢记诸宫调》卷一【黄钟调·侍香金童】的末尾,店小二教张君瑞游玩却遇风流烦恼一事,剧中人物这样一唱,便把后文的事情全部引出来了,这也是隐身叙述者借人物之口显身为人格进行预叙、评论干预的一例。

然而,行当或剧中人物“代”叙述者评论(叙述者借他们之口言)的情况并不局限于每一出戏的开头和结尾,也可以掺杂在台上“行当”或“剧中人物”的话语语流之中。譬如《元曲选》本《柳毅传书》第三折:

(洞庭君云)兀那秀才,多亏你捎书来,救了我的龙女三娘。如今就招你为婿,你意下如何?(柳毅背云)想着那龙女三娘在泾河岸上牧羊那等模样,憔悴不堪,我要他做什么。(回云)尊神说的什么话!我柳毅只为一讲义气,涉险寄书。若杀其夫而夺其妻,岂足为义士?且家母年纪高大,无人侍奉,情愿告回。……(柳毅云)这一位女娘是谁?(洞庭君云)则这个便是我的女孩儿龙女三娘。(柳毅云)这个是龙女三娘!比那牧羊时全别了也。早知这等,我就许了那亲事也罢,(正旦做斜看,叹云)嗨!可不道悔之晚矣!^{[4]1634}

由剧情可知,正旦龙女三娘对柳毅的心理活动是不可能洞悉的,最后一句感慨显示这超出了她的认知,此处应该是正旦这一行当代叙述者评论或指点干预,向观众展示剧中角色柳毅的真实心态。

另外,在戏曲中还存在一类特殊现象,即受述者可代隐身叙述者进行评论。诸多剧本中保留了以“内云”“内问”“内应”和“外(内)呈答云”等舞台前后问答的形式(后来的剧本只注明“问答如常”),这种形式标记在某种程度上可以体现叙述者对受述者的一种期待,比如表达出叙述者对意义的阐释或者价值观。而在实际演出中,演员还可依据演出的实际情景即兴表演,借“内应”“内问”对受述者进行“召唤”,即叙述者以巧妙设问的形式借受述者之口进行评论或达到预期的评论效果。譬如,脉望馆本元杂剧剧本《降桑堪》第一折中,就设置了“内问”“内应”和“外(内)呈答云”,起到了让受述者代叙述者言的效果:

(兴儿云)我七钱银子买了一只肥鹅,你孩儿是孝顺的心肠,着我自家宰了,退的干干净净的。煮在锅里,煮了两三个时辰。不想家里跟马的小褚儿走将来,把那锅盖一揭揭开,那鹅忒楞楞就飞的去。(外呈答云)诳弟子孩儿。(兴儿云)我不敢说谎,我要说慌,就是老鼠养的。(外呈答云)得也么,泼说。^{[5]3527}

其中“外呈答云”“诳弟子孩儿”“泼说”等文字,都很明显地带有隐含作者的态度,均可理解为受述者代隐身叙述者直接戳穿人物说谎的手段。

隐身叙述者可以通过评论显身,其拒绝评论亦能显身。因为叙述者在解释意义或者评论价值上若沉默,会产生一种特殊的叙述不可靠,而低调、沉默、冷峻的叙述,则可与隐含作者的意义—价值观形成对比,造成隐身叙述者人格的“非正常”显身的情况。^{[1]246} 此类情况在斯坦尼斯拉夫斯基的写实主义戏剧、先锋戏剧(或类似于行为艺术)、荒诞派戏剧等演剧中均有出现。譬如,《等待戈多》一剧只展现了两个流浪汉在苦等“戈多”时乏味对话的情形(即全剧以表现人物心理活动过程为主),而当第二天孩子又来报说“‘戈多’明天准来”时,叙述戛然而止。该剧剧情没有任何发展(无冲突、无高潮),剧中人物没有鲜明的性格,面对剧中人物无尽的等待,叙述者人格拒绝显示任何态度、情绪,使剧中人以任意方式消磨时光,其“冷酷”的态度(对结局保持沉默,在意义与价值评论上不予解释)与隐含作者的意义—价值观不相一致,属于隐身叙述者“非正常”人格显身的一种情况。

值得一提的是,叙述者通过评论显身的现象与戏剧独特的文体结构、话语交流系统(“代言”与“叙述”)有关。具体来说,在中国戏曲中,包含以下交流形态:一为舞台上虚拟时空内角色之间的对话组成的内交流系统遵从代言原则;二为舞台上下、表演者与观众、虚拟与现实时空之间的外交流系统则遵照叙述原则,或在文本内的角色人物,或超脱文本之外的表演者,直接向观看者陈说故事。而在西方传统戏剧中,多受代言性戏剧模式影响(即以第一种系统为主),“第四堵墙”隔断了两种交流系统间的叙述性调节。^{[6]2} 这即是说,中国戏曲模式始终开放内外交流系统之间的中介渠道与西方

戏剧满足于内交流系统的自足,造成了叙述者通过评论显身的形态不一。前者内外两个交流系统处于开放态势,叙述者评论干预的方式多样,且形成了一定的风格标记;后者则仅限于内在交流系统的影响,叙述者评论干预需要跨越“第四堵墙”,不及中国戏曲中的叙述者显身之自如。另外,笔者认为,中国戏曲中叙述者评论干预形成的风格标记,受到了中国叙述传统的影响,同时,它也是戏曲程式化的一个体现。

二、次叙述者与人物身份转换以“显身”

叙述必须卷入人物的变化,这使得叙述文本充溢着人格。一个叙述文本可以存在多种人格化的叙述者,无论是第一人称人格叙述,还是第三人称框架叙述,都可以有更为次一级的叙述者,即让某个人物开口说话。^{[1]247} 这在一定程度上揭示了作为次叙述者与作为人物充填框架之不同,因为第一人称叙述又可被视为人物话语占满框架,而在第三人称叙述中,人物的话语以及人物的视角也是属于人格填充框架的一种方式。在演示叙述中,次叙述者与人物之间身份的转换,以及二者与框架互动的现象最为鲜明。由此,笔者将从叙述分层的角度出发,再结合次叙述者与人物来看人格填充的现象。

由一人演出的独角戏,最能清晰地展现作为次叙述者和作为人物填充框架,并与框架互动的情形。它类似于口头说书、单口相声的形式,甚至可近于格洛托夫斯基或彼得·布鲁克所定义的最简戏剧形态。同样,这种“自导自演”式的演出也符合前文提到的舞台叙述机制委托一个进行叙述的特征,只是这时次叙述者有相当具体的身份,造成了在叙述世界中“实体化”的假象——台上只有演员一人在叙述框架内外时而扮演人物,时而讲述该人物的故事。而当舞台叙述机制处于最简化的状态,叙述者的人格性便被最大化地呈现了出来。《一个人的莎士比亚》由约瑟夫·格雷夫斯导演,是关于六岁男孩(约瑟夫·格雷夫斯)与严苛又心怀着“莎士比亚世界”的老师(克莱夫·瑞维尔校长)两者间搞笑又动人的故事。该剧舞台设计中,既没有华丽的灯光,也没有繁复的舞台背景,只通过两把椅子、一张长桌、

一张莎翁的照片、一本莎翁全集以及一个演员表演将整个故事呈现在观众眼前:秃顶的老戏骨时而坐在/站在椅子、桌子上,分别扮演着古稀老人、六岁孩子、慈祥的父亲、酒鬼老师以及智力残障儿子,通过不同的动作与道具,惟妙惟肖地表现出了人物的不同性格。这时,导演约瑟夫·格雷夫斯在舞台上是具有多重身份的——演员格雷夫斯、叙述者格雷夫斯,同时又是剧中的各色人物(格雷夫斯、父亲、老校长等),叙述者格雷夫斯通过剧中的各色人物“显身”。

除了一人充当叙述者填充框架,叙述文本中还可以有多个次叙述者一同填充框架。它存在两种情况,一类存在于“套层”的叙述中(也即“戏中戏”),即在次叙述者所讲故事中的人物也开始讲起了故事。例如皮兰德娄的《六个寻找作者的角色》:六个幽灵忽然闯入正在排新戏的戏院内,并介绍到他们是作者之前废弃脚本里的角色,到此是为了得到排演的机会。导演被他们的故事所吸引,便满足了他们的要求。于是,这六个“角色”开始表演(次叙述者和次叙述者所演故事中的人物),而原来的导演和演员身份反转,变成了台下观众。又如,汤姆·斯托帕德的《真情》,全剧第一场第一幕发生在一个典型的中产阶级卧室,从情节到布景都类似易卜生的《玩偶之家》,丈夫麦克斯怀疑妻子夏洛特有婚外情,争执后,妻子愤而离家。正当观众期待第二幕看到后续情节发展时,却发现原来整个第一幕是一出“戏中戏”,麦克斯和夏洛特两人并非夫妻,两人都是演员身份,他们正在排练剧作家亨利(夏洛特真正的丈夫)所写的戏剧《纸牌之家》。可以说,此类“戏中戏”也是多个次叙述者填充框架的一种策略。

另一类则表现为多个叙述者并存,对同一个人或同一件事进行讲述的情况,该类方式较易造成“众声喧哗”下的不可靠现象。譬如,由芥川龙之介的小说《筱竹丛中》改编的舞台剧《竹林之谜》,它的叙述方式类似于黑泽明的电影《罗生门》,同样是通过多个次叙述者来讲述一件事,即由巡捕、强盗、武士的妻子和女巫(代表死去的武士)来讲述武士之死。然而,四个次叙述者的讲述并未完全还原出武士之死一事的真相,反而使得真相扑朔迷离:因为四人的叙述都各执一词,从自身

利益最大化出发,与其他人的描述相互矛盾,推翻了其他人叙述的可能性,从而营造出了不可靠叙述的局面。而《芸香》一剧更是将这种扑朔迷离推上了极点,该剧通过公共汽车上,不同乘客对前不久发生的杀人案件的不同讲述——车上除了叶子的表哥直接与自己所述故事有关,其他十人均与杀人案件没有直接关联,甚至于叶子和葛老太讲述的是否是同一件事、针对同一个人,都难以确定。同样是多位次叙述者讲述同一个事件,由于次叙述者与其所述故事之间的关联程度各有差异(《罗生门》的次叙述者均参与了自己所讲述的事件,即属于同故事叙述;《竹林之谜》的次叙述者并未参与自己所讲述的事件中,仅仅是对事发后的调查和猜测进行讲述,即属于异故事叙述;而《芸香》则是前类叙述者的综合),使得该剧制造出了一个“众声喧哗”式的不可靠叙述局面。当然,以上两类多个次叙述者填充框架的情况也经常交融在一起,会加剧情节的复杂性,造成不可靠叙述局面的产生。

上述分析虽然是从次叙述者的角度来论人格填充,但也从另一层面揭示出了人物通过其视角、话语填充框架的可能。以高行健的《绝对信号》为例,该剧通过一次没有成功的劫车事件,展现了不同处境下不同人物的心理:见习车长小号跟老车长的班押运货车,车匪利用车长的朋友无业青年黑子试图制造劫车机会,另外,在守车上还有养蜂姑娘。面对老车长的苦口婆心的劝说和车匪劫车的紧急情况,几个年轻男女间纠缠的复杂情感,最终经过黑子醒悟、拔出匕首与劫匪格斗而收场。剧中对黑子形象的呈现不多,其余主要通过不同的叙述者的不同视角呈现出来,包括黑子自己的回忆、想象中的自我、小号的回忆及其设想中的黑子、养蜂姑娘视角中的黑子。他们设想中的黑子是被叙述出来的,由此均带上了剧中人物自身的价值观。也即,通过不同的人物视角,黑子有三个完全不同的形象:在黑子自己的回忆中,他抱怨姐姐顶替了父亲退休的职位,怨恨老丈人嫌他没有钱将他拒之门外,是一个怨气冲天的倒霉鬼;在小号的眼中,他动辄拔刀相向、挥拳打人,是个手狠心毒的下流胚;在养蜂姑娘的眼中,他坦荡地将小号对养蜂姑娘的爱恋如实地转告给她,让她自己作出抉择,是个情操高

尚的谦谦君子。由于人物的处境、心境、彼此关系的不同,每个人心目中的黑子形象差异极大。可以说,该剧通过具有主观、片面性和带有情感色彩的人物视角呈现出了黑子立体丰满的性格特征。这属于通过人物(视角、“心声”)填充框架的一种方式。

至此,我们会发现次叙述者与人物之间身份的转换,以及两者与框架互动的方式常见于西方戏剧之中,且转换形式多样,它恰恰呼应了西方戏剧重视内交流系统自足的特征。如果说,叙述者进行评论干预属于人物向外“犯框”,那么框架叙述者通过次叙述者与人物对框架对填充则属于叙述者向内“犯框”。前者强调观演之间对互动交流,后者着重于叙述层之间对互动交流。

三、多维“展示”达成人格“显身”

在戏剧演出的体裁特征中,受述者的参与会丰富人格填充叙述框架的情况,即受述者可作为叙述者、次叙述者和人物参与其中。即兴与不可预测情况的发生本来就与人格状态有关,它是满足叙述“卷入人物的变化”的一个方面,也会使得文本充溢人格。但是它们对叙述框架的填充都需要以展示为前提,因为展示意味着文本的空间朝向是面对观众的,是把故事“直接”演示给观众看。^[14]换言之,观众观看或参与,即兴与不可预测情形的发生均与展示有关,向观众展示影响着叙述者人格的显身。故而,笔者将从展示的方式和内容,包括观众可观看(或可参与)的视野范围和非特有媒介对观看的引导作用这两个维度出发论展示与人格填充框架之间的关联。

几乎所有与视觉有关的叙述,都有“引导接收者怎么看”的问题,即戏剧、展览、旅游、比赛等文本都涉及到一个观看的视角。特别是对于演示叙述而言,它不仅需要一个在其中展示的框架,且框架中还必须包含接收者观看的维度。换言之,戏剧演出的空间特点与展示的方式是引导接收者视线,并通过人物的叙述视角填充框架的关键。譬如,在小剧场上演的舞台剧《天上飞的鸭子》中,设置的一个丫字形的演出区域(象征相爱的人总是走到了叉路,不相爱的人又总是磕磕碰

碰),就引导了观众观看的视角——观看区被切割成三块,演出一开始,接收者便随着丫字形舞台的特点而转换视角,有时接收者甚至随着观看维度的变换而参与到框架填充的过程之中。

法朗克·卡斯托尔夫导演的《记录列车机车号》也可为例。该剧由伊尔文·威尔士的同名长篇及丹尼·鲍勒1996年根据小说拍成的电影改编。演出是在舞台上进行的,但有所不同的是,后台为观众搭建了一个脚手架。观众若要坐到自己的位置上去,必须横越舞台(而此时舞台上已装上了建筑用的灯)。先到“观众席”的人可观察到后来的观众如何踉踉跄跄穿过舞台,甚至把一些台上装牢的建筑用灯扯断的举动。这使得该剧观演身份突然转变:早在进入剧场时,观众就各自在扮演角色了:后进场的观众,在早已安顿就坐的观众的面前,担当了表演者的角色。为了能成为观众,他们先必须成为表演者,但在舞台的后台上,他们曾经也被人当作过观众。概言之,该例中演出空间及展示方式的特点导致——脚手架的放置,以及对后台空间的特殊利用不仅引导了接收者的观看维度,还让观众通过“看”与“被看”的转换与叙述框架互动。

一旦有人物填充到叙述框架中,就可能产生“人物视角化”现象。在舞台演出中,观众坐定了,看似无法改变观看视角,但演出却有个朝向问题,角色的手势身姿有引导作用^[1259],即展示区域(叙述框架内外)的演示媒介(非特有媒介),如手势、身姿、灯光等对观者视角均有引导作用。注意,这个“引导”作用涉及到两个方面,其一个是引导接收者向哪看(具有“指示性符号”作用),譬如,舞台灯光的强弱与色度,以及其对舞台区域与观众席区域、舞台区域与演出区域的投射;台上演员指向/面向某处说话,甚至跑下台与观众接触,“接受者”的愤然离席等等情况都会产生不同效果。以贝克特晚期剧作《落脚声》在演出时展现的一个被凝固的特殊场面为例,该剧为了表现一个活着(内心在挣扎)却又处于静止状态(人物无具体行动)的“僵尸”形象,贝克特对演员的舞台表演进行了严格规定:从其舞台提示上看,指示演员用特定的舞台行步方式,在有限空间内来回的缓步动作中要有规律地嘎然而止;用沉默和暂停创造出无声

静止的场面,等等。其中,前者是为了呈现出人物的内心,后者则是为了表现人物的“僵尸”状态。此时,舞台上的沉默、空洞和人物外部行为的静止(如同“不在场”),将观者的视角引导向人物的内心。该剧属于较为特殊的一个例子,全剧只有一个演员,用非语言媒介展现无外部行为、内心却在挣扎的情形。因此,在表现静止的人物及正在挣扎的内心中间有一层区隔,即暂停。这个暂停的动作姿势具有引导的作用,将观者的视角指向了人物的内心。加之,空洞、静止与不在场等空符号文本的作用,使得人物内心活动被“前推”了出来。

笔者举出该例,在另一方面也为了引出另一种“引导”的作用,即空符号文本对接收者的“召唤”作用——让接收者填充空白。或者说,上文列举的指示、引导观者视角的作用是后面“召唤”填补空白作用形成的前提。同样以贝克特的戏剧《呼吸》为例,该演出只持续了35秒,舞台灯光照射下出现一堆垃圾和泛起两声微弱的婴儿的哭声,紧接着便是寂静的“无”。尽管整个戏剧演出时间非常短暂,但婴儿出生时的微弱哭声直接将人们引向了死后的寂静,这可能会引发人们对呼气和吸气之间及之后的寂静进行自我填补。由于该剧的演出时间极短,此例可能不足以说明演示媒介的指示、引导性作用。而在先锋艺术家约翰·凯奇的经典作品《4分33秒》中,用寂静“演奏”乐谱,而引发全场观众对这样的演出空白进行填补,能揭示出此类“召唤”的作用。

实际上,展示的方式与展示的内容却是不可分割的,也即是说,对于利用展示空间特性以及非特有媒介影响视角问题,与框架互动,填充人格的情况,经常出现同一个演出之中。譬如,在《69年的狄奥尼索斯》中,此戏的演出是在过去的汽车工厂的中间部位,观众可以自由调节与演出中心区的距离,选择观察文本故事的视角。演员可以走动,不只局限在舞台中心。^{[7][62]}展示场地的开放性,让演员和观众都可以随时走动,演员的走动会引导接收者的观看视角,观众的走动也会使其观看维度发生变化。这不仅造成了展示框架与展示维度之间的复杂局面,还增添了叙述框架人格化的多种可能。

除了叙述者、次叙述者、人物通过语言媒介直接讲述、点评等方式使得框架人格化之外,非语言媒介同

样具有此类功能,因为在戏剧演出中,演示媒介本身就具有身体性,是人的延伸,自然也能够作为人格填充的一种方式。这也是使框架叙述者具有人格性所不能忽视的一方面。

四、结语

总之,戏剧演出的叙述框架人格化的方式多样,本文主要讨论了三类常见的叙述者人格化方式,是为了说明戏剧演出中叙述者人格的显身与戏剧演出的体裁特征(包括向观众展示、受述者可参与、非特有媒介、即兴与不可预测这四个特征)有直接关联。受其体裁特征的影响,叙述者往往以评论或拒绝评论显身、借助次叙述者或人物显身,利用展示的特殊方式与内容等显示出其人格化特征。当然,这是中外戏剧演出中叙述者人格显身的一般共性,但受到中西方叙述传统的影响,其叙述者人格显身的方式在不同阶段又各有偏重:中国戏曲强调开放式的叙述交流系统与后期风格标记的程式化,西方戏剧则重视叙述层之间的内部交流与后期打破“第四堵墙”的规约,正形成鲜明对比。随着全球戏剧市场供需的更迭,数媒融合语境下的戏剧实践正迸发出更多生机,后疫情时代NTLive、VR未来剧场、云中剧院等模式得到重视,戏剧演出的触角在物质与虚拟共生的舞台、娱乐和文化碰撞的影视产品中得到多元延伸,戏剧演出中的叙述者人格化的形态也在日益丰富。

参考文献:

- [1] 赵毅衡. 广义叙述学[M]. 成都: 四川大学出版社, 2013.
- [2] 高明. 琵琶记[M]. 蔡运长, 注. 北京: 华夏出版社, 2000.
- [3] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1995.
- [4] 臧晋叔. 元曲选[M]. 北京: 中华书局出版社, 1958.
- [5] 徐征, 张月中等. 全元曲第5卷[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998.
- [6] 周宁. 叙述与代言——中西戏剧模式比较[J]. 外国文学研究, 1991(2).
- [7] 艾利卡·费舍尔·李希特. 行为表演美学——关于演出的理论[M]. 余匡复, 译. 上海: 华东师范大学出版社, 2012.

(责任编辑: 万书荣)