

# 《戏剧的理论与分析》(四)

周靖波

## 第三章 信息的发送和接受

### 3. 1. 内/外交流系统中的信息

在分析戏剧文本中的信息传播途径时，会遇到多种困难，其中之一就来自第一章所提到的内交流系统嵌于外交流系统之中这一现象。一般来说，单一的语言符号或非语言符号的信息价值是不定的，必须首先确认对它的价值评估是在内交流系统还是在外交流系统进行，然后才能确定它的信息价值。如舞台上的室内布置，对活动于其间的人来说，其信息价值不大，因为这只是他们熟悉的环境的一部分。但对观众来说，它则承载着一些重要信息，有助于揭示生活于其间的主人公们的特征（见下 5. 4. 2. 3.）。同样，在语言交流领域，有些话语对舞台上的虚构接受者来说几乎没有什么新价值，却有助于观众理解剧中的某些关系。在戏剧的展开部分，这类对话更多，因为观众必须从中了解开场之前发生的事情，但对台上的角色而言，这些事情早已知晓。

《暴风雨》中的普罗斯丕罗对爱丽儿的往事的叙述(第一幕第二场)就是一例；对爱丽儿而言，这里没有什么不知道的东西，但对观众却显得很重要，因为都是未知信息。有意思的是，在这类对话中，总能发现剧作家努力运用各种技巧以掩盖传达信息的意图（见下 3. 7. 2.），使内交流系统中这种缺乏心理依据的对话变得可信。这样，普罗斯丕罗那段在两人谈话当中显得过于罗嗦的台词之所以必要，就是要让爱丽儿感觉到普罗斯丕罗是多么地忘恩负义。

自然，反面的情况也会出现——也就是说，当某些台词在外交流系统中显得是冗余的，但对舞台上的角色来说却至关重要。在这种情况下，知根知底的观众就会腾出注意力，关注尚蒙在鼓里的角色将如何应对，关注信息传达的方式与视角。如麦克白写信给他的妻子，告诉她遇见了三个女巫；而观众在两场戏之前就已见过这个场景了。

上述极端的例证表明：一条信息是在戏剧文本的内交流语境还是外交流语境被接受，它的信息价值是极其不同的——虽然这种差距并不总是这么极端。从信息的发送和接受的视角分析戏剧文本，必须牢记这一点。

### 3·2·提高信息和观众的期待视野

#### 3·2·1·与戏剧类型和标题等先在信息相关的期待视野

这个标题已经表明，在社会普遍接受的知识经验的基础上，在熟悉戏剧文本的惯用成规的基础上，戏剧文本的接受者往往会将一些与虚构角色无关的信息带入对演出的理解中。这是历史上最常见的、最普遍的现象，这种现象说明观众对于表演的虚构性的感知与虚构人物对于现实性的感知之间发生了偏离。这种偏离通常不易察觉，而当虚构角色通过虚幻来表现自己的真实时，它就会变得明晰起来。<sup>1</sup>

这里的偏离是由虚构特性产生的，而虚构特性乃是制约美学文本的所有标准中最基本的

标准——虽然虚构性本身就有着各种各样的历史形式，如希腊悲剧的虚构性既不同于与中世纪神秘剧，也不同于莱希特戏剧。但当观众产生了与某一文类相关的特殊期待时，这种偏离就会愈加明显，下面的例子就能说明这一点。

伊丽莎白时代那些知识渊博的戏剧观众的期待视野是：喜剧必须有欢快的结局，至少对正面角色是如此。莎士比亚《错误的喜剧》的现代观众早在第一幕就已经知道伊勤会逃脱死刑，与妻子爱米利娅和孪生儿子团聚。这种文类的成规保证这类剧作不会出现悲惨结局，从而使得观众既能够认同这种有预兆的“错误”，又与之保持必要的距离；这是产生喜剧效果的前提条件。比较而言，虚构角色似乎就意识不到他们正在喜剧舞台上，更意识不到这种与喜剧模式的惯例，所以他们才会对令人不安的事件认真地做出严肃的反应。

这只不过是观众有关文类成规的专门知识如何在外交流系统中影响信息流程的一个突出例证。类似的例子还可以举出很多。按照修辞惯例，标题应该指向文本中的关键环节，应能包含影响接受过程的先行信息，因而，戏剧的标题也应该包含影响接受过程的先行信息——它可以指涉人物（如《奥瑞斯提亚》、《哈姆雷特》或《大胆妈妈和她的孩子们》），也可以传递对人物的某种形式的道德判断（如莫里哀的《悭吝人》、本·琼生的《狐狸》），或参与戏剧氛围的营造（如《第十二夜》），或是直指情节的核心因素（如《驯悍记》、贝克特的《等待戈多》和克莱斯特的《破瓮记》），或是提供评价戏剧情节的思路（如卡尔德隆的《人生如梦》和马里沃的《爱情与偶遇的游戏》）。

当然，由于有了文类期待，如果作者采用某种成规以唤起相应期待的目的却是为了打破这些期待，那么，这类先行信息就有可能成为创作策略上使用的虚假情报。一旦使观众的期待落空，不仅能增加了他们的注意力，还能增加偏离因素的信息价值。期待的与实际发生的两者之间的差异可以导致讽刺效果的出现。从这个意义上说，许多荒诞剧的演出总围绕着与“喜剧”和“闹剧”类型相关的期待视野做文章，就不难理解了。一个现成的例子是莎士比亚的《一报还一报》，标题让人期待着“旧约”式的价值判断，可是这个期待在剧中并没有得到满足，而是遭到了反驳，被超越了。[1]可见，从观众对戏剧的一般性期待和对标题的解释而来的预先信息（advance information）都是不可靠的。但话说回来，就算这种期待被作品所纠正或否认，它仍可以从反面影响戏剧文本的接受。

### 3. 2. 2. 主题性的预先信息

如果与特定文类相关的期待就意味着指涉戏剧文本的预先信息，那么标题中所含的预先信息就主要具有主题性质——只是它别像《错误的喜剧》那样直接标示文类。这类预先信息也可以出现在戏剧文本对神话和历史故事的互文指涉（intertextual references）中，当然，剧作家必须保证他的隐含观众都熟知这些内容。<sup>2</sup>这种指涉的频率或许是由媒介自身决定的。一方面，戏剧演出和观赏的集体性与神话和历史中意义构造的集体性之间有着特殊的同一性；再者，剧作家可以利用集体性的预先知识，减少剧中所承载的信息总量（见上 2.5.1.），不必再费心思去考虑如何讲清剧中相关事件的由来。

预先知识，不管它是来自传说还是历史，不仅包含着背景事件，而且包含着整个情节赖以产生的语境。换句话说，观众不仅了解剧中情节的前事，而且了解情节的后续发展。且以埃斯库罗斯的三联剧《奥瑞斯提亚》的第二部《奠酒人》为例：奥瑞斯提亚一上场，隐含观众就知道奥瑞斯提亚将会与厄勒克特拉有一场相认的戏，还知道他们二人将密谋报复克吕泰墨斯特拉和埃癸斯托斯，奥瑞斯提亚最终将会杀死这一对奸夫淫妇。因为有如此详细的预先

知识，所以戏中所给的信息就有些冗余。但这种冗余又具有双重功能。首先，主人公的无知与观众的有知之间的差异能造成戏剧性反讽（见下 3.4.3.）；第二，更重要的是，它能使观众将注意力全部放到戏上，欣赏剧中对神话的重新演绎和独到阐释。

这个例子还有助于说明第二个问题。这段关于阿特柔斯家族的传说故事在同一个世纪又被索福克勒斯和欧里庇得斯先后改编为两个同名的《厄勒克特拉》剧本。这两个剧本的接受，不仅受制于观众对有关神话的预先知识，而且受制于他们对前一个剧本的了解。这后一种知识的作用是形成一个对照性的互文背景，显示后两个剧本的不同之处究竟何在，进而凸现这些成分的重要意义。如索福克勒斯把表现的焦点从奥瑞斯提亚对行动和报复问题的形而上的内心冲突转向了厄勒克特拉，她的性格被赋予了更大的深度，当她认出了原本以为死了的兄弟时，她的命运发生了从绝望到希望的突转；她的心理也更加复杂化，她对克吕泰墨斯特拉及妹妹克律索忒弥斯（这是索福克勒斯为了刻画厄勒克特拉的心理而创造的新人物）展开辩驳，形成了鲜明的对立。在欧里庇得斯的同名悲剧中，对原有传说的变动更大。故事地点从迈锡尼的皇宫转到了阿耳戈斯郊外，那是她的放逐地，因为埃癸斯托斯害怕她报复。剧作家用了一个很长的叙事性开场，解释为何对情节起点作如此重大的改动，并为这个开场创造了厄勒克特拉的丈夫这个角色。姐弟相认的场面拖了好几场，对克吕泰墨斯特拉和埃癸斯托斯的报复被扩充为在两个不同层次上展开的阴谋情节，在“退场”中，借助“机械上的神”的力量，宙斯的儿子卡斯托耳和波吕丢刻斯出场，他们抽象地谈论事件的重要性，神话转而攻击它自身，以便证明“奥林匹亚诸神无力在地上建立体面的道德秩序”<sup>3</sup>。然而，对故事的这种解释却站到了神话和前两部同名戏剧的对立面上；或许欧氏已经意识到了这点吧。

这种对先前的神话或历史材料的戏剧形式的互文指涉，在戏剧文本中是一个特别常见的现象。其原因我们已经探讨过。在布莱希特的创作中，对现存戏剧的改编占有极其重要的一部分，所以从舞台实践出发，他早在 1920 年代就提出了一种戏剧改编理论，在他的理论中，“材料”指观众的先在的知识范围，“新观点”则指翻新的知识方面。<sup>4</sup>

### 3. 3. 语言信息与非语言信息的相互关系

#### 3. 3. 1. 可能的关系矩阵

在上一小节，接受者的先在信息和信息的传递之间的关系，既不是译解代码所必需的，也不是传输信息的渠道所必需的。然而，这只是展示部分的目的。在上面 2. 1. 6 部分，我们简要讨论了这一关系的数量上的可变性，我们现在想从质量及功能的可变性的角度来进一步分析这一关系。

我们根据信息是否通过语言代码传递，以及三种可能关系（同一、互补、矛盾）的基本类型，编制了下列表格：

	同一	互补	矛盾
语言传递的信息	+a	+ a	+a
非语言传递的信息	+a	+a +b/+b	-a

+a 与 +b 并不互相排斥，而从逻辑上讲，+ a 与 - a 是互相矛盾的。这个模式的优势是富于启发性，我们可以根据特定时间内这三种要素的星状分布来区分不同的历史形式。所以在诸如瓦格纳的“总体艺术作品”之类的理论纲领中，居主导地位的因素是同一和互补；而在与之截然相反的理论模式——以布莱希特的严格“因素分离”为代表——中，居主导地位的因素则是互补和矛盾。<sup>5</sup>

### 3. 3. 2. 同一

从观众的视点看，“同一”的存在的意思是，在大多数戏剧文本中，只要熟悉主文本，就足以保证对作品有正确的理解。这种关系在剧中越占主导地位，非语言渠道所传递的信息冗余就越多，语言所传递的信息量就相应减少。已经由语言传递的信息仅仅是“翻译”到表情和形体的媒介中，“翻译”到舞台上的物质现实中。因此，同一性总是出现在舞台指示隐含在主文本当中的时候（见上 2. 1. 4.）。当然，语言的和非语言的冗余信息各占一半的情况——这种纯粹的形式极为罕见，贝克特的《欢乐时光》Happy Days 中的下面这一段就属此类情况：

温妮：（停下拿起一面镜子），我拿起这面小镜子，在石头上晃动——（这样做了）——我把它扔了（向后扔去）……6

这段台词中的第一文本与第二文本完全同一，使得语言信息和非语言信息正好各占一半，甚至只读印刷文本，也十分明了。这给人一种印象，似乎贝克特这样做乃是试图为某一特殊的戏剧技巧提供一个纯粹而极端的例证，以将观众的注意力引向那个技巧，并进而使这个技巧本身成为一个隐含主题。但与此同时，同一性的主导地位也是从内交流系统当中产生的，因为通过人物的语言信息与非语言信息或曰表情和形体动作完全相等的方式，温妮被刻画成了一个病态的、冲动的、语言乏味的人物。所以在这个例子中，冗余还有刻画说话者性格的作用。

同一也是现实主义戏剧的一个重要特征。下列易卜生的《玩偶之家》片断，完全毋需舞台指示，就可以在舞台上再现：

海尔茂：……娜拉，你猜这里头是什么？

娜拉：……是钱！

海尔茂：给你！……我当然知道过圣诞节什么东西都得花钱。

娜拉：……十、二十、三十、四十。啊，托伐，谢谢你！这很够花些日子了。

海尔茂：但愿如此。

娜拉：真是够花些日子了。你快过来，瞧瞧我买的这些东西。多便宜！瞧，这是给伊娃买的一套新衣服，一把小剑。这是给巴布一只小马，一个喇叭。这个小洋娃娃和摇篮是给爱密的。这两件东西不算太好，可是让爱密拆着玩也就够好的了。另外还有几块衣料几块手绢是给佣人的。其实我应该买几件好点儿的東西送给老安娜。

海尔茂：那包是什么？

娜拉：……托伐，不许动，晚上才让你瞧！7

绝大多数由语言传递的信息同时也以非语言的方式传递。直接针对对方的问话、发现钱包、给钱、检查圣诞节的采购、海尔茂对包裹的兴趣及娜拉阻止的手势都清楚地隐含在主文本的对话之中。“这儿”“那儿”等指示性关联词的频繁使用，对物体的语言描述，都与当时

的场景和道具有着密切的信息关联。

### 3. 3. 3. 互补

然而，即使在这个对导演来说信号如此丰富的段落中，语言信息与非语言信息之间也不限于同一性这么一个关系，它们的关系也不断地通过互补的综合维度得以丰富（见上 2. 1. 6. “分析”与“综合”之间的对比）。非语言信息不仅包含重复和翻译那些已被语言传递的或隐含或明确的信息，它还总是补充这一点，并形成一個封闭而具体的幻觉场景。从纯语言的角度看，在上述片断中直接针对着对话人的问题是抽象的，但是随着表情和形体动作的增加，它们变得更加个性化，并给与了一个特别的外在阐释。这就确立了对话双方的空间位置，并把他们牢牢地附着于具体而连续的场景中——这些东西在语言上只能部分实现，在它们具体的可塑性上，“给伊娃买的一套新衣服”也变成了“有意义的”道具。所以，在严格遵守现实主义戏剧模式的这一段里，互补性元素紧随着同一性出现，补足了信息的语言传输，使之成为一个连续性的三维的现实模式。这就对应着矩阵中的第二个类型：语言“+a”，非语言“+a +b”。

在类型上看，互补性表现出更大的独立性：语言的“+a”，非语言的“+b”。当主文本不包含隐含的舞台指示，或当语言传播的信息失去了重要性——就像爱德华·邦德[2]的《被拯救》中那样，或至少纯从数量上讲，更喜欢采用表情和动作，经常让演员做哑剧表演，或者，最终将语言信息和非语言信息的传递顺序完全颠倒，当上述情况出现，互补性表现出更大的独立性的现象就非常普通了。

萧伯纳的戏剧中连篇累牍的讨论场景可以作为第一类的例证。在这些场景中，所给的语言信息通常全部都一心一意地关注于如何给一个意识形态问题的辩证立场下定义，所以布景及表情和形体动作的运用——这些都在大量的属于第二文本的舞台指示中得到了细致地描写——也都隶属于意识形态立场，尽管它们都带有情感上的细微差别，尽管它们都被置于某一社会环境中。《芭芭拉少校》下列对话的次文本中就包含着主文本毫无暗示的舞台提示。事实上，它们用绝对性的方式处理着相对性的问题：

芭芭拉：……我们想要成千磅！上万磅！几十万磅！我只是想让人们皈依，而不是向救世军讨饭的，要是我自己，打死我我也不会要饭的。

安德谢夫：（满是讽刺）亲爱的，真正的无私者没有什么干不出来。

芭芭拉：（没有觉察到讽刺，转过身从鼓上拿起钱，放进她随身带的钱袋里）嗯，不是吗？（安德谢夫嘲讽地看着柯森斯）

柯森斯：（用旁白对安德谢夫说）你真是魔鬼靡非斯特匪勒斯！你真是魔鬼马契阿维利！

芭芭拉：（当她扎好口袋并将之装进口袋里时泪水流出来）我们得如何管他们？对于一个面有饥色的人我无法大谈宗教。（几乎崩溃）太可怕了。8

在上面 2.1.6.中，语言与非语言的交替传递已经讨论过了。此处我们也能够区分互补与同一。虽然，在遵循塞内加传统的伊丽莎白时代的哑剧中，或在运用讽喻性的活人造型 9 手法的德国巴洛克悲剧中，对话场景之前或之后都有关于对话内容的讽喻性或模仿性的表演，但

这并不意味着语言传递的信息只是简单地翻译到非语言媒介、或只是在非语言媒介中重复一遍（只有在同一性的情况才是如此）；相反，对话场景中的情境只是一个更加普遍的问题的具体例证，它的不足之处是可以由纯粹模仿所带有的比喻性的或象征性的抽象表演加以弥补的。

#### 3.3.4. 矛盾（差异）

同一性和互补性是所有戏剧文本的特征——即使是那些在历史上发生过形态上变化的作品也如此——而差异性的流行却是近期的现象。所谓差异，并不是指角色的语言与其行动之间的矛盾，因为这些矛盾在心理方面都是可以理解的。比如包含乔装或欺骗的情境就可以视为互补的极端情况。从这点看来，这一特殊关系的发展应该在现代戏剧中普遍流行的创新趋势的语境当中看到，现代戏剧中流行的创新趋势打破了戏剧织体原则——这一原则在传统上被视为公理，即亚里斯多德所谓戏剧是行动的再现、是虚构的、是内交流系统域外交流系统的分立、是戏剧文本中各种代码和系统的规范化的总和。通过打破这些规范，剧作家使观众们意识到它是因循的、保守的，是束缚手脚的清规戒律。同一性和互补性为差异性所取代，代表了对戏剧织体的现存的基本原则的挑战。要说明这一点，须以贝克特的《等待戈多》中的三个片断为例，这三个片断都有差异发生，其中两段在一幕戏的结尾处，显得相当突出：

埃斯特拉贡：我要走了。

（他没动）

埃斯特拉贡：嗯，我们得走吗？

弗拉基米尔：好，我们走吧。

（他们没动）

弗拉基米尔：嗯，我们走吗？

埃斯特拉贡：好，让我们走吧！

（他们没动） 10

隐含在对话中的指示与角色的非语言行为之间的背谬，在此处不能单用心理学加以解释，不能把它解释为埃斯特拉贡和弗拉基米尔的犹豫不决或二人的所能与所愿相抵触。此处出现的矛盾是，意识形态立场与有意识的行动两者在形式上的一致性（也就是亚里斯多德的戏剧理论的一个关键概念——有意识的行动的可能性）{在《诗学》的那一段？}出现了问题。

当然，我们在最后三个部分所讨论的三个问题绝不会单独出现，它们总是以某种程度上互相重叠、或其他方式同时出现。同一、互补、差异三者关系的不稳定性不仅体现在单部作品中，即使从历史上各种戏剧类型的发展上看，也是如此。

#### 3·4·戏剧角色与观众中的知晓水平（levels of awareness）

##### 3·4·1·差异知晓

我们不应该只在外交流系统的语境中讨论信息传通的问题；信息的发送和接收也同样在内交流系统中发生，其中不仅单个角色所达到的知晓程度各各不同，同一角色在不同时间的知晓程度也有变化。知晓程度随时变化的其他方面还包括戏剧角色的知晓程度之间的关系以及观众的知晓程度之间的关系。按照杜伦马特的观点，事实上正是观众和角色知晓之间的差异孕育了戏剧性的基础：

如果我表现两个人在一起喝咖啡、谈论天气、政治或时装，不管他们谈得多么机敏，这都算不得戏剧情境或戏剧对话。必须往里边加一些东西，使他们的谈论变得有个性、有机趣、模糊而费捉摸。比如说，如果观众知道一只咖啡杯中有毒，或两个杯子都有毒，那么，两个饮鸩者或投毒者谈话的结果会是什么样？作为这个机关的结果，一个戏剧性情境就从中出现了，以此为基础，戏剧性对话的可能性也就产生了。<sup>11</sup>

杜伦马特此处所说的戏剧性对话的“模糊性”只不过是我们在 1. 2. 2. 中所描述的内外交流系统之间的相互重叠，我们将它界定为戏剧交流的特性之一——但决非唯一的特性。

在晚近的英语文学批评中，“差异知晓”（discrepant awareness）一词已得到广泛认可，它是描述这种现象的最恰当的方式用语，是由伯特兰·伊万斯（Bertrand Evans）首先使用的。他在莎士比亚喜剧研究中特别强调其中对“差异知晓的安排”（arrangements of discrepant awarenesses）以及“剧作家在创造、保持和使用参与者知晓的不同以及参与者知晓和观众知晓之间的不同时所采取的方式和取得的结果。”<sup>12</sup>

“差异知晓”概念指的是两种不同的关系。一是指不同戏剧角色之间知晓水平的差异，二是指戏剧角色和观众之间知晓水平的差异。因此，第一个方面局限于内交流系统内部，而第二方面则指涉内交流系统与外交流系统之间的关系。在进一步探讨之前，应该先廓清针对角色与观众二者“知晓”概念的不同含义。

从导致戏剧情节的事件中，各种角色都会带上背景信息，并在戏剧表演的过程中将它们连接起来。我们感兴趣的是由戏剧角色实际带出的先在信息；过分依赖预知去推测剧情的发展，将会误解角色的状况。于是它们的先在信息便在戏剧自身的进展过程中得到扩展，扩展的途径一是通过对话所提供的信息，二是通过他们所观察到的对应环境中的各种信息。因此就有可能估算出每个人物在文本中的任意一点上所带有的信息量，这种信息量可供他们作为事实基础，帮助他们估量每一个具体的戏剧情境。然而，作为他们的差异知晓的结果，同一个情境在每一个角色那里的估量却不相同。杜伦马特的例子可以说明这一点：角色 A，他知道角色 B 的咖啡有毒，那么他对情境的估量就与对此一无所知的角色 B 必然不同。或者——情形完全对称——如果 A 知道 B 的咖啡有毒，B 也知道 A 的咖啡有毒，二人各自对情形的估量就会截然对立。到此为止，观众知晓的概念是相对抽象的，因为 3. 2. 节分析过的主题和形式的先在信息尚未出现。在此处唯一相关的信息就是观众通过演员的对话、非语言代码和非语言渠道收到的信息。所以，在文本进程中的每一点也都可以确定观众知晓水平，利用这一点，可以对各种情境做出判断。

将演员与观众分开的差异知晓是两个矛盾因素作用的结果。首先，观众总是以群体的方式贯穿于整个演出过程中，而单个角色一般都不能从头演到尾。因此，观众就能够将单个演员的部分“知晓”连接起来。同时，角色所握有的先在信息又为观众引进了一种不安全因素，因为不到戏剧的结尾，观众无法知道一个角色是否完全表达出他的先在信息、信息的重要片

断是否被隐瞒，这两个因素相互对抗，产生了与差异知晓相反的结构。第一种结构能够让观众比单个角色了解得更多，而第二种情况则正好相反。

### 3·4·1·1·高级观众知晓

从古到今现存的所有戏剧文本中，知晓水平的差异在数量上一直向着观众方面而非角色方面倾斜。无论在悲剧还是喜剧中，情况都是如此。的确，从观众的高级知晓和角色的低级知晓的对比中，常常可以看到悲剧和喜剧的本质，关于这点，莱辛在《汉堡剧评》的第四十八篇清楚地指明了这一点：

的确，假如我们不是在墨洛博珀之前就确实地知道了埃吉斯特就是埃吉斯特，我们就会更惊异不止。但这是对于惊异的无价值的娱乐！作家为什么要使我们惊讶呢？他尽可以随心所欲地让他的人物感到惊异；如果我们事先看到了惊异完全出乎意料地所引起的东西，我们会懂得从中吸收我们那一部分。我们事先看到得越早，越可靠，我们的同情则越深沉，越强烈。<sup>13</sup>

从高级知晓的角度看，观众可以辨认出每个角色的知晓程度间的差异。因而，也就能够明确意识到每一种情境的模糊性，也就占据了一个位置去评判，不同角色对一个设定的情境的各自估价与事实的偏离程度有多大。与实际生活中存在的烦恼问题相比，这种高级知晓给人以极大的愉悦。文本接受过程中的这类因素有时被人们指责为“逃避现实”，但是它可以从美学上和认知上潜在地得到补偿，因为它可以使人认识到，在实际的客观环境与对它们的主观阐释之间，总是存在着悲剧性或喜剧性的差异，认识到对现实的明确认识总是有赖于获得信息的水平。

让我们具体分析一下普劳图斯的《孪生兄弟》，以便明确何谓高级知晓，然后再拿莎士比亚的《错误的喜剧》来做一个比较（因为这是在前者的基础上创作的）。我们之所以选择这两部作品，是因为它们处理的差异知觉的类型非常简单。剧中人物都不知道戏中的关键秘密，即一对双胞胎兄弟在同一个城市出现，就这点而言，不同角色之间没有什么差异知晓。然而，莎士比亚和普劳图斯的观众都早就知道了剧中的这个秘密。普氏原作与莎翁仿作的区别指示传达这个信息的技巧不同。差异只在于用来提供信息的技巧不同。普劳图斯是在正戏之前的开场词中就将秘密说了出来，致开场词的人——没有姓名，他不是戏剧中的角色中——用双胞胎的故事为戏剧开场，这样就直接引入第一幕：叙拉古的墨奈赫穆斯来到埃皮丹努斯，寻找他失散的孪生兄弟。

莎士比亚的戏则将这段用史诗方式叙述的内容戏剧化了，他引进了另外一个对相关事件非常熟悉的角色——双胞胎的父亲伊勤来介绍故事背景，导入戏剧。这些事件都以戏剧的形式在第一幕第一场中通过对话表现出来。显然，伊勤不清楚近期的事件，因此也不知道他的两个双胞胎儿子及其两个仆人都与他住在同一个城市，但后一个事实却是在后一场，叙拉古的大安提福勒斯和大德洛米奥以及以弗所的小德洛米奥的相继出现，才使观众知晓的。相认错误的复杂游戏以及由此引发的欺骗，以及始终固定在同一水平上的差异知晓，都是以互不相干的两股情节线一遍遍地互相缠绕这种结构表现出来的。每当这些情节线相互缠绕——也就是说，每当叙拉古的人遇见以弗所的人，情境就会有来自两个互补视角的参与者进行判断，不断地重复着对相关信息的新的和假的译解，离真相越来越远。而每一个类似遭遇的唯一目击者只有观众，因而只有观众才能达到某种知觉水平，将各种不同的互补视角融入唯一的接受视角。事实上，这正是在《错误的喜剧》和《孪生兄弟》中的关键性讽刺的根源之一。在



观众看来，主人公觉得是一团乱麻的东西正是互补型误解的规则形态。

#### 3.4.1.2.观众低层知晓

同是戏剧文本中的一个支配性因素，观众低层知晓远不如高层知晓那么普遍。事实上，在使用分析技巧的剧作中，它甚至不一定是支配性因素。比如说，索福克勒斯的《俄狄浦斯王》被席勒认为是“悲剧分析”的一个理想范式，<sup>14</sup> 该剧开头就把观众置于戏剧情节的核心秘密之中——除此之外，观众可能对相关传说也早有所知：

这出戏在结构上最令人鼓舞之处……在于一开始就将全部事实严酷地展示出来。忒瑞西阿斯愿意保持沉默，但俄狄浦斯却设法从他嘴里得知真相——那就是，他，俄狄浦斯王，正是现在处在乱伦关系之中的刽子手……然后，戏剧第一部分的的对话中才慢慢地、一步一步地表露出，一些被猜测的事实得到了证实。<sup>15</sup>

从与高级知晓的比较类推得知，此处观众的具体知晓也是与主人公的无知截然不同的，主人公虽然知道了事实真相，却不敢承认它：

俄狄浦斯一直在躲避可怕的命运，但他的有眼无珠却导致了对命运世界的核心部分毫无所知，报信人最终征服了他最内在的人性，并用可怕的真相填补了无知的空白。<sup>16</sup>

观众低层知晓模式的确起着重要作用的一出戏是俄狄浦斯神话的喜剧版本，即亨利希·冯·克莱斯特的《破瓮记》。在开头几场，观众们对乡村法官亚当夜间的胡作非为并不知晓，因此与他的关系就处于一种低层知晓中。观众看不透亚当欺骗其他角色的借口及企图。而正是这种知晓缺乏在观众心中激起了一种悬念，使之沉浸在一种类似于侦探工作的假设和推理的智力享受中。随着还原真实情形的蛛丝马迹越来越多，到第二场的开头，当亚当开始他仅有的几段独白时，一句简短而重要的旁白突然出现，怀疑就慢慢地得到了证实：“他们难道不会把我拖到法庭上接受我自己的审判？”

到现在为止，至少差异知晓的类型已经被颠倒了。观众对中心角色认识上的沟壑已经填平，与别的显然占据着信息又是的角色相比，即使他们怀疑，也找不到证据。于是，观众因此就可以静观亚当所采取的越加胆大妄为的、越加荒唐的计谋，静观作为戏剧发展的进程的其他角色逐渐接近真相的路径。显然，《破瓮记》里差异知觉的两种冲突的结合，是它获得良好舞台效果的关键因素。

易卜生戏剧的结构几乎全部由分析技巧决定，<sup>17</sup> 剧中所呈现的好像是用对话方式表现的遥远的过去事件的附带现象。但就在这里，低层知晓也不能说是一个主要特点，如《玩偶之家》，只是在第一幕的前半场，观众所知才比中心人物少。娜拉要救丈夫的秘密企图，观众早在她和林丹太太的对话中知道了，而这一企图所引起的法律上的麻烦，则又是娜拉和柯洛克斯泰的对话的主题。由于该剧开头部分相关信息的缺失，观众还不可能校准海尔茂对妻子的看法肤浅的、粗心的、爱花钱的玩偶；同样由于信息的缺失，使得观众误信了海尔茂错误而浅薄的判断。

所以，限制观众对信息的了解，并非为了激起悬念或迷惑，而只不过是充当识别的（*identificatory*）功能。虽然海尔茂对妻子的看法后来受到了批驳，被观众拒绝，可是它必须让观众觉得可信——至少在开头部分如此。但这种效果的代价就是失去了“模糊性”。海尔茂与娜拉在开头的那段对话，在真实情况和海尔茂的观点之间充满了讽喻性的矛盾，——这一

点观众却无法察觉，除非你回头再看一遍。发生在第一幕的观众的差异知觉从低级向高级的转变，使这个场景中的细节成为值得关注的地方。

我们讨论过的文本在制造低层知晓时，都有一个共同的技巧，那就是减少通向戏剧角色的信息通道，而让信息携带者处于不传导信息的状态，只出现在与面前不得不隐瞒重要情报的角色的对话中（？）。在这种情况下，剧作家一般尽可能不采取独白之类的手法。这类限制的需要随后戏剧情境和对话中“模糊型”的消失，使得人们更容易理解，为什么通篇采用低级知晓模式的戏剧非常罕见。而大部分采用这种模式的戏剧又都属于实验戏剧，它们的预期效果来自——并仅限于——两个方面，一是制造强有力的悬念和惊奇效果，二是鼓励观众埋头费神的侦探活动。这种文类的经典例子是英美犯罪题材作品和恐怖题材作品，读者或观众犹如参加一场虚拟的侦探竞赛，他们要破解密码，理清蛛丝马迹，以便重构戏剧开始之前就已经发生的事件。自然，这类文本一般来说只看一次，因为对题材模式的熟稔程度会降低整个预期效果。不过它却能受到观众的持续青睐，从阿加莎·克里斯蒂的《捕鼠记》自1952年以来一直在伦敦商业剧院上演，就可以证明这一点。

### 3. 4. 2. 重合知晓

在我们的分析中，观众与角色的重合知晓真正代表着差异知晓的一种含混状态，在重合知晓中，差异因素为零。那种将差异视为标准形态而将重合视为偏离、含混形态的观点，是最适合于戏剧文本的普遍情况的。的确，伯特兰·伊万就把重合知晓定义为“古往今来绝大多数以戏剧和叙述方式讲述的故事最合适的方法”，是建构文本的“‘正同’而标准的方式”，<sup>18</sup> 这是一种出于直觉的概括，绝对不适合于戏剧文本。当然，重合知晓在历史上各类文本中都偶有所见，但通常它只不过是出现在文本的某个片断中，或出现在某个戏剧角色与观众的关系中。极少有通篇都采用这种类型的文本出现。

这种例子可以举出贝克特的《等待戈多》，我们在多种场合都引用过它，将它作为特别的、结构上偏离正轨的统计学例证加以引用。那么，在这出剧中，是什么使得复合知晓成为主导型的知晓类型呢？首先，毫无疑问，这源于贝克特对情节和角色的特殊构思。在表演过程中，主人公埃斯特拉贡和弗拉基米尔都是单独出现，并且在戏剧开始之前几乎没有任何瓜葛，他们的前事一片空白。戏剧情境不以亚里斯多德的动力戏剧情节观所要求的危机为特点，而是一个看起来无始无终的静态情境，而他们的动机在戏剧文本也完全被忽略。由于没有制约情节走向的前事，戏剧人物在获得的信息方面一点优势也没有。唯一的先前情况是，埃斯特拉贡和弗拉基米尔与戈多有过一个约定，但这个约定对角色和对观众都也是一样，空洞而含糊。它真的发生过吗？如果发生过，那又是以什么方式呢？

第二值得考虑的点是舞台上演员的造型。除去一段简短的中场休息，埃斯特拉贡和弗拉基米尔两个人一直呆在舞台上。在戏剧演出中，无论是两个主人公之间，还是观众与角色之间都不可能有什么重要的差异知晓。《等待戈多》中这些不同因素的同时出现，使得重合知晓能够贯穿全剧——也许，把它称为重合“不”知晓还会更确切一些。

### 3. 4. 3. 戏剧性反讽

差异知晓理论为我们分析本小节的主题——戏剧性反讽提供了一个合适的背景。虽然在任一关于反讽的讨论中，将戏剧性反讽（dramatic irony）与戏剧中的反讽（irony in drama）混为一谈都是错误的，因为后者所包含着一个非常广泛的反讽结构光谱（spectrum）。因而，所有

戏剧中最著名的一个反讽例子——莎士比亚《裘里斯·凯撒》第三幕第二场，

[1] 《一报还一报》是一部喜剧，但也含有明显的悲剧因素。

[2] 爱德华·邦德（1934——），英国当代剧作家，作品有明显的政治背景。

1 关于剧场作为戏剧的中心隐喻的讨论，见 A.Rightler (1967)和 K.Elam（1980）第一章。

2 先前信息的这个方面已由 T.F.van Laan (1970)72f.进行过分析，尽管他对性格化技巧的分析是片面的。在这部分，我们指代神话事件的那类作品当中选择了一个例子。E.Schanzer (1963) 10-70 以莎士比亚的《裘里斯·凯撒》为基础，对与此类同的关于历史在先信息的问题作过范例式的讨论。

3 A.Dihle (1967) 171。

4 见 M.Pfister(1974b)，关于文本间性的一般性讨论，见 U.Boich 和 M.Pfister (1985)。

5 J.L.Styan(1975)59 也说过同样的话：“有两类力量，一类是由印象的融合产生的，一类是由印象的对立——即最后的融合之前存在的裂痕产生的。”

6 S.Beckett (1963) 30。

7 H.Ibsen (1981)3。

8 G.B.Shaw (1960)100。

9 见 A.Schöne (1964) 184-93。

10 S.Beckett (1965) 12,54 94。

11 F.Dürrenmatt (1976) 75。

12 B.Evans (1960) viii-ix。又见 M.Doran (1962)，关于角色意识的讨论，见 E.Lefèvre (1971)。

13 《汉堡剧评》，张黎译，上海译文出版社 1981 年 9 月第 1 版，第 251 页。同样，S.T.柯勒律治也强调，莎士比亚戏剧当中一个正面的特征是在惊奇出现之前，总是让人充满期待（1969）370。

14 1797 年 10 月 2 日的信，歌德席勒来往书信集 Briefwechsel (1970) 370。

15 A.Lesky (1968) 146。

16 P.Szondi (1956) 23f。

17 关于易卜生的分析技巧的讨论，见 P.Szondi (1956) 24f。

18 B.Evans (1960)viii。