

# 莎士比亚《哈姆莱特》的戏剧叙事<sup>\*</sup>

钟 杰

(西南大学 外国语学院, 重庆 400715)

**摘 要:** 长期以来, 叙事学界关注的是民间故事、神话和小说的叙事, 而忽视了戏剧的叙事。通过对《哈姆莱特》的分析, 可以发现其中的戏剧叙事策略: 首先, 戏剧中多个叙述者的外聚焦视角叙事不仅能揭示人物心理活动, 而且还能造成一种特殊的叙事气氛, 提高叙事强度并引导叙事发展; 其次, 作为“魔器”的“戏中戏”叙事是本剧叙事进程中的关键转折点; 最后, 哈姆莱特国王的鬼魂是叙事的“国王”, 主宰着全剧的叙事走向。上述叙事策略显示出莎翁独到的戏剧叙事艺术, 同时还泽被后世, 促进了戏剧艺术的发展。

**关键词:** 莎士比亚; 《哈姆莱特》; 戏剧叙事

中图分类号: I561.073

文献标识码: A

文章编号: 1009-1734(2010)04-0018-04

自柏拉图与亚里士多德以降, 戏剧一直被关在叙事文学的门外。柏氏和亚氏都认为史诗是“叙事”(diegesis), 而戏剧则相反。纵观叙事学发展史, 叙事理论家也主要研究民间故事、神话和小说(即亚氏认为可以“倒述”的文学体裁)的叙事。如赵毅衡教授所言, 远至亚氏, 近到普林斯, 他们都为了坚持小说叙述学<sup>①</sup>而不惜排除了最明显的叙述类型——戏剧<sup>①</sup>。吉尔·莱文森教授指出:“如其他叙事模式一样, 戏剧也是一种叙事模式, 它由随意或暂时的一系列事件构成。”<sup>[2](P40)</sup> 罗兰·巴特亦云:“叙事……存在于一切时代、一切地方、一切社会。有了人类历史本身, 就有了叙事。”<sup>[3](P2)</sup> 无怪乎里蒙·凯南在《叙事虚构作品》中开篇即道:“我们的生活充满着叙事作品, 新闻报道, 历史书, 小说, 电影, 连环漫画, 哑剧, 舞蹈, 闲聊, 精神分析记录, 等等, 都属于叙事作品。”<sup>[4](P1)</sup> 既然无声的哑剧都被看做叙事作品, 那有声的戏剧自然当之无愧。而且, 戏剧其实就是原始中的歌队, 本身就是对“游吟诗人讲故事”这一古老叙事形态的保留。

据前所述, 戏剧应属叙事文学, 他主要通过人物对话、旁白、独白和其他舞台表演策略叙事。它通常是“展示”而非“讲述”, 属于多媒介的叙事文体。为了更好地讨论戏剧叙事策略在表演时所呈现出的艺术表现形式与审美的和谐统一, 本文以第一对开本《哈姆莱特》为基础(以下简称《哈》), 因为第一对开本可能比较接近于这些剧本在莎士比亚剧院演出的实际情形<sup>②</sup>, 因此也就最能体现出剧中莎翁独到的戏剧舞台叙事艺术。

## 一、多个叙述者的外聚焦视角叙事

里蒙·凯南曾说:“区别叙事性和非叙事性作品本文<sup>③</sup>的标准是看有没有故事。”<sup>[4](P26)</sup> 戏剧正是用表演讲述故事, 但它与小说的叙事不同, 戏剧中的每个角色都是叙述者。同时, 戏剧也主要靠对话、旁白与独白等展开叙述, 与外聚焦叙事视角一致, 即叙述者零度情感的纯客观叙事。笔者认为正是戏剧的这种多个叙述者的外聚焦视角叙事使得戏剧区别于其他叙事文体。周宁先生曾说:“莎士比亚的戏剧创作开拓了冲突性对话表现的可能性领域。”<sup>[5](P54)</sup> 《哈姆莱特》中的叙事都围绕哈姆莱特展开, 哈姆莱特是此剧全知全能的叙述者, 无

\* 收稿日期: 2009-11-10

作者简介: 钟杰, 在读硕士生, 从事莎士比亚研究。

① 应使用“叙述”还是“叙事”, 赵毅衡教授和申丹教授曾分别撰文论述, 目前学界尚无定论, 本文采用“叙事”。

② 较之第一和第二四开本, 学界普遍认为第一对开本为最接近实际演出的本子(如由 Jonathan Bate 主编的皇家版《莎士比亚全集》就完全采用第一对开本)。另外还应注意的, 一般莎士比亚全集的编著多采用四开本和对开本混合使用法, 如牛津版和诺顿版等。本文英文采用 Jonathan Bate 主编的皇家版《莎士比亚全集》(2), 外语教学与研究出版社 2008 年版, 而中文翻译则参照朱生豪先生的译本《哈姆莱特》。

③ 此书译者将“text”一词译为“本文”目前学界通常译为“文本”

论是其对话、旁白或独白都直指真相,正确地评价了每一个悲剧场景。如阿尼克斯特所言:“我们之所以觉得哈姆莱特是个大思想家,这种感受多半首先是莎士比亚的艺术技巧造成的。”<sup>[6](P412)</sup> 因为他的言谈与见解其实并无惊人之处,只是因为他在叙述上的全知全能,使得受述者认为他最智慧,这无疑是莎翁戏剧叙事策略的结果。总体来看,《哈》剧中的戏剧性对话的叙事作用主要体现在三方面:一是“展示叙事文本中人物之间的各种关系;”<sup>[7](P89)</sup> 二是表现戏剧矛盾冲突,如哈姆莱特与克劳狄斯的对话;三是引导情节发展,如哈姆莱特与鬼魂、伶人的对话使得叙事波荡起伏,层层递进。而且《哈》剧中的大部分台词都为诗文,使得对话叙事生动形象。这种诗体形式本身的间离效果也使理想读者与作者读者拉开了距离。

从叙事层面考察,旁白可以说是戏剧艺术发展史中第一个独立的叙事元素,它不仅表现人物的真实感觉及对他人行为的反应,还能表达人物的行为动机。在对话中不好讲的实际想法,为了让观众明白,便用旁白呈现,造成一种特殊的叙事气氛,提高了叙事强度,推动了叙事进程。哈姆莱特在剧中第一句话便是旁白。克劳狄斯故作亲热地对他说:“我的侄儿哈姆莱特,我的孩子”<sup>[8](P11)</sup>,而哈姆莱特则把头扭向一边说:“超乎寻常的亲族,漠不相干的路人。”<sup>[8](P11)</sup> 当时他还不知道其叔是杀父仇人,只是本能生出一种新近丧父的悲伤以及对母亲速嫁的反感。同时这句话也在叙事上为后文埋下伏笔,随着情节的发展,观众会越来越明白这句双关语之深意。哈姆莱特的第三次旁白在“戏中戏”之后,他从内心深处发出一句愤怒之言:“我给他们愚弄得再也忍不住了。我等一会儿就来。”<sup>[8](P90)</sup> 在“戏中戏”以前,克劳狄斯分别派遣哈姆莱特的同窗与情人来试探,他只得任其愚弄,继续装疯,但这一句旁白却告诉理想读者他其实很理智。

从叙事角度来看,独白能使剧本的理想观众与虚构内部作为观察者的观众拉开距离,而且还能引领叙事发展。如若没有哈姆莱特的独白,此剧叙事链条便会脱节。值得注意的是在第一对开本中,哈姆莱特在第四幕中并未看到福丁布拉斯的大军,于是也就没有后来关于何为人的独白,因为此景在舞台叙事上的作用不大。第一次独白特别重要,它预示了以后的叙事发展。独白中的最后一句话“不是好事,也绝不会有好结果;可是碎了吧,我的心,因为我必须噤住我的嘴。”<sup>[8](P14)</sup> 叙事的结尾也正印证了这一句独白。第四次独白发生在哈姆莱特请伶人朗诵台词时,他赞扬道:“能够使他的灵魂化在他的意象里”。<sup>[8](P63)</sup> 然而众大臣却对感情如此投入的表演反应冷漠,哈姆莱特感慨万千,发出了感情激扬的独白,告诫自己不能忘掉杀父之仇,而希腊神话又激发了他对于行动的渴望和憧憬。他毫不留情地谴责自己是个“胆小鬼”,通过自我反思,哈姆莱特自我激励道:“活动起来吧,我的脑筋!”<sup>[8](P64)</sup> 他心生一计,决定用“戏中戏”来证实鬼魂的话是否真实,然后采取行动。独白中的最后一句:“凭着这一本戏,我可以发掘国王内心的隐秘。”<sup>[8](P65)</sup> 这一独白使得哈姆莱特和克劳狄斯的冲突由暗转明,自然而然地引导出第三幕的叙事。在“戏中戏”之后,哈姆莱特已经能够确信克劳狄斯就是杀父仇人,而他也刚好有机会可以血刃仇人,但此时克劳狄斯正在祈祷忏悔,按照基督教的说法,若在人祈祷时杀害了他,他便可登上天堂,永享极乐,于是哈姆莱特延宕了。这一次的独白不仅表现了他内心的矛盾冲突,而且也向受述者交代了为什么没有在此时杀死仇人。四百年以来关于哈姆莱特为何延宕的讨论从未停止,笔者认为此时的延宕乃叙事之必需,18世纪的一些批评家也持类似的观点,他们认为哈姆莱特之犹豫是“诗人展开情节的必要技巧……否则剧情会结束得太快”。<sup>[9](P185)</sup>

## 二、作为“魔器”的“戏中戏”叙事

上文所述作为外聚焦视角叙事的独白和旁白在叙事上的功能主要表现为揭示人物情感、推动叙事进程和提高叙事强度,而“戏中戏”这一手法则是全剧叙事之关键转折点。普罗普的《民间故事形态学》中列举了俄国民间童话的31种叙事功能。他认为尽管任何一个故事都不会用到所有功能,但它们适用于所有叙事文本。其中第14种功能是主人公获得魔器。它被定义为“提供或接受一件具有魔力的器物。”<sup>[10](P38-39)</sup> 哈姆莱特利用“戏中戏”这一“魔器”检验出了鬼魂之语的真假。除了《哈》剧,莎翁在其他剧中也多次使用“戏中戏”来叙事,其中最为熟知的是《驯悍记》、《仲夏夜之梦》以及《暴风雨》。“戏中戏”的运用可以到达多重功效,《哈》剧中作为“魔器”的“戏中戏”是全剧叙事的关键转折点。它的叙事特征还表现为叙事之中又有叙事,如进入迷宫的道路,分叉中又有分叉。

哈姆莱特和克劳狄斯在“戏中戏”之前处于暗战状态,然而“戏中戏”的上演却使形势突转,哈姆莱

特一直苦于无法证实鬼魂的话,此时一个戏班碰巧进宫献艺,他心生一计,决定叫他们上演一出名为《捕鼠机》的“戏中戏”来验证叔父的罪行。哈姆莱特根据叔父以及母后看戏过程中的神态和反映来做判断:母亲看得津津有味,显然她可能没有参与谋杀哈姆雷特国王的阴谋,而克劳狄斯看到琉西安纳斯注毒药于伶王耳中时,自己便情不自禁地站了起来。因为戏中戏在他内心产生了激烈的动荡,善的天使又回归体内,他自我忏悔道:“啊!我的罪恶的戾气已经上达于天;我的灵魂上负着一个元始以来最初的咒诅,杀害兄弟的暴行!……不幸的处境!啊,象死亡一样黑暗的心胸!啊,越是挣扎,越是不能脱身的胶住了的灵魂!救救我,天使们!试一试吧。”<sup>[8](P93)</sup>他内心并没有得到拯救,而是未等戏结束便仓皇离席,这便坚定了哈决心为父报仇的决心。

“戏中戏”之后,哈姆莱特一扫前些日子心灵的阴霾,精神顿时抖索,大声叫喊道:“啊哈!来,奏乐!来,那吹笛子的呢?”<sup>[8](P86)</sup>因为“戏中戏”已经帮他试探出杀父真凶,现在要做的就是立即行动起来为父报仇,于是接下来的叙事主要是围绕采取何种手段而展开。

### 三、鬼魂:叙事的“国王”

叙事之进展、转折与结束总会被一只无形的的手控制着,就如冥冥中总有一股力量在主宰着事情的发展。在《哈》剧中,这支手便是哈姆莱特国王的鬼魂。提到《哈》剧,人们通常认为所指就是王子哈姆莱特,却常常忽略了它的第二重含义,即国王哈姆莱特。迈克·戴维斯就指出:“福丁布拉斯和鬼魂虽然上场不多,但我们应给予特别关注。”<sup>[11](P98)</sup>他们大约都同时在此剧开头和结尾处出现。哈姆莱特国王的鬼魂是全剧叙事的主宰,即叙事之“国王”。剧中所有的重要人物都与鬼魂有着直接或间接的关系,如无鬼魂,全剧叙事无法展开和发展。C.S.路易斯就一针见血地指出:“哈姆莱特模式不是某个人在为父报仇,而是鬼魂让这个人去完成一项任务。”<sup>[12](P138)</sup>全剧以谈论鬼魂开始,一开始便抓住了受述者的注意力,谈论鬼魂的对话决定了此剧的叙事基调和预设了剧中的氛围,同时还引导着观众的反应,《哈》剧的开场历来被认为是其所有戏剧作品中最成功之作。<sup>[13](P50)</sup>

第一幕第一场中,鬼魂曾四次出现在城堡周围,其中两次并未露面。但从守城卫兵的对话中可以得知它的模样类似已故的国王。第二场中鬼魂没有出现,但哈姆莱特和霍拉旭却在谈论鬼魂,而且哈姆莱特不仅决定等待鬼魂出现,并预感父王的死另有隐情:“我父亲的灵魂披着甲冑!事情有些不妙;我想这里面一定有奸人的恶计。但愿黑夜早点到来!”<sup>[8](P19)</sup>在第四场中,鬼魂终于出现,并向哈姆莱特特意有话对他说。第五场时,鬼魂不但又一次出现,而且开口向他讲述他叔叔叔君夺位抢妻的详细经过,叮嘱儿子要为父报仇,为国除奸:“不要让丹麦的御寝变成了藏奸养逆的卧榻;”<sup>[8](P30)</sup>第二场中的鬼魂对哈姆莱特有着巨大影响:正是鬼魂的话让他决定装疯卖傻以掩饰自己内心真实的思想和行为;也正是鬼魂的话让他决定使用“戏中戏”来试探他的叔叔是否真是杀父仇人。而这正是第二、三幕的主要叙事内容。在第三幕第一场中,哈姆莱特留下了流芳百世的“生存还是毁灭”之苦恼,并且苦于无法分辨到是应该是忍受还是反抗。于是,鬼魂再次出现在王后的寝宫,提醒他“不要忘记。我现在是来磨砺你的快要蹉跎下去的决心。”<sup>[8](P98)</sup>这一次鬼魂的出现主要是对他进行忠告,从此以后鬼魂没有再上过场,但是由他所引发的叙事却在一步步走向高潮。

尽管在戏剧中使用鬼魂这一叙事策略非莎翁独有,莎翁同时代的剧作家也经常使用这一手法,中国元杂剧中也有常有鬼魂之角,但莎翁之鬼魂并非对当时流行的复仇悲剧中鬼魂运用手法之简单承袭,他描绘的鬼魂不仅渲染了悲剧氛围,而且还在叙事上有着主宰叙事的发展之妙用。

詹姆斯·费伦曾把叙事定义为某人对他人出于一特定目的在一特定场合对一特定听(读)者讲的一特定故事。<sup>[14](P11)</sup>依此定义,那戏剧就是演员在舞台上用表演的形式向剧院里的观众讲述故事。理查德·沃尔施认为:“总体而言,所有的叙事,无论虚构或非虚构,都离不开技巧,都是一种建构,其意义都来自叙事系统内部。”<sup>[15](P154)</sup>《哈》剧中的叙事技巧不仅成就了此剧的戏剧艺术表现形式,而且还提升了它的审美品格,使作品的艺术形式与审美内涵在文本中演奏出一曲和谐之歌。众所周知,除了《仲夏夜之梦》、《温莎的风流娘儿们》和《暴风雨》之外,莎翁的其他戏剧均有众多前文本,《哈》剧亦不例外(国外学者已经开始从互文性角度来探讨莎剧的著作)但莎翁妙笔生花,化腐朽为神奇,运用多种超越前人的戏剧叙事技巧使得

此剧在叙事艺术上远远高于《哈》之前的众多前文本。于是只要“一天有人类, 或人有眼睛”, 《哈》便能永存。这些策略不仅在某种程度上具有独创性, 而且还泽被后世, 如诺奖得主皮兰德娄的怪诞剧《六个寻找作者的剧中人》便深受莎翁“戏中戏”这一戏剧叙事策略的影响。纳博科夫的“小说中的戏剧”也是对莎翁“戏中戏”这一叙事理念的移植, 可见莎剧所具有的“卓尔不凡的文化持续力”。<sup>[16]</sup>

#### 参考文献:

- [ 1 ] 赵毅衡. “叙述转向”之后: 广义叙述学的可能性与必要性[ J ]. 江西社会科学, 2008(9).
- [ 2 ] Holland, Peter ed. Shakespeare Survey Volume 53: Shakespeare and Narrative [ M ]. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- [ 3 ] 罗兰·巴特. 叙事作品结构分析导论[ C ]. // 张寅德. 叙述学研究. 北京: 中国社会科学出版社, 1989.
- [ 4 ] 里蒙·凯南. 叙事虚构作品[ M ]. 姚锦清等译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1989.
- [ 5 ] 周宁. 比较戏剧学: 中西戏剧话语模式研究[ M ]. 上海: 上海社会科学出版社, 1993.
- [ 6 ] 阿尼克斯特. 莎士比亚的创作[ M ]. 徐克勤译. 济南: 山东教育出版社, 1985.
- [ 7 ] 胡亚敏. 叙事学[ M ]. 武汉: 华中师范大学出版社, 2004.
- [ 8 ] 莎士比亚. 哈姆莱特[ M ]. 朱生豪译. 北京: 人民文学出版社, 1978.
- [ 9 ] Wofford, Susanne L ed. Case Studies in Contemporary Criticism: William Shakespeare “Hamlet” [ M ]. New York: St Martin’s Press, Inc, 1994.
- [ 10 ] 罗钢. 叙事学导论[ M ]. 昆明: 云南人民出版社, 1994.
- [ 11 ] Davies, Michael. Hamlet: Character Studies [ M ]. London: Continuum books, 2008.
- [ 12 ] Pinciss G M. Why Shakespeare: an Introduction to the Playwright’s Art [ M ]. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2006.
- [ 13 ] Scofield, Mart in. The Ghosts of Hamlet [ M ]. Cambridge: Cambridge University Press. 1980.
- [ 14 ] 詹姆斯·费伦. 作为修辞的叙事: 技巧、读者、伦理、意识、形态[ M ]. 陈永国译. 北京: 北京大学出版社, 2002.
- [ 15 ] 理查德·沃尔施. 叙事虚构性的语用研究[ C ]. // 彼得·J. 拉比诺维茨. 当代叙事理论指南. 申丹等译. 北京: 北京大学出版社, 2007.
- [ 16 ] Bristol, Michael. Bigtime Shakespeare [ M ]. London and New York: Routledge, 1996.

## On the Dramatic Narrative of Hamlet by Shakespeare

ZHONG Jie

( School of Foreign Languages, Xinan University, Chongqing 400715, China)

**Abstract:** The narrative circle has long been studying the narrative of folktales, myths and novels with the exception of drama, but in fact drama is also a narrative style. The dramatic narrative techniques have been discussed through the analysis of Hamlet. First of all, the exterior focalized narration with many narrators in Hamlet not only reveals characters’ inner world, but also constitutes a particular narrative atmosphere so as to improve the strength of narrative and impel its progress. Secondly, as a “trickster”, the performance of “play- within- play” functions as the pivotal turning point in the dramatic narrative of the play. Finally, Hamlet, the King, dominates the narrative of the play as the “King of narrative”. All in all, the above mentioned narrative strategies show Shakespeare’s unique dramatic narrative techniques and positively influence the later dramatists, so the art of drama is improved.

**Key words:** Shakespeare; Hamlet; dramatic narrative

[ 责任编辑 陈义报 ]