

外国文学 FOREIGN
LITERATURE

2016 6

外国文学

主编 金 莉
副主编 姜 红 马海良
编辑部主任 李 铁

编委会

陈众议	中国社会科学院	沈大力	北京外国语大学
韩瑞祥	北京外国语大学	佳亚特里·斯皮瓦克	哥伦比亚大学
何其莘	北京外国语大学	王炳钧	北京外国语大学
胡文仲	北京外国语大学	王逢振	中国社会科学院
姜 红	北京外国语大学	卫茂平	上海外国语大学
金 莉	北京外国语大学	许 钧	南京大学
刘 军	加利福尼亚州立大学	乐黛云	北京大学
刘文飞	首都师范大学	詹明信	杜克大学
刘意青	北京大学	张建华	北京外国语大学
陆建德	中国社会科学院	张隆溪	香港城市大学
维尔纳·洛克	柏林洪堡大学	张中载	北京外国语大学
马海良	北京外国语大学	赵一凡	中国社会科学院
希利斯·米勒	耶鲁大学	周 烈	北京第二外国语学院
申 丹	北京大学		

本期责任编辑 马海良

主管单位	教育部	订购处	全国各地邮局
主办单位	北京外国语大学	国外总发行	中国国际图书贸易总公司
编辑者	《外国文学》编辑部		北京 399 信箱 100044
电子信箱	wgwx@bfsu.edu.cn		电话:86 10 68433167
出版者	外语教学与研究出版社	邮购地址	北京市西三环北路 19 号外研社邮购部 100089
印刷者	北京联华印刷厂		收款人:邮购部(邮购另加 10% 邮资费)
国内总发行	北京报刊发行局		电话:(010)88829829/9830/9831

期刊基本参数 CN11-1248/I · 1980 · b · 15 · 160 · zh · P · ¥17.00 · 5500 · 20 · 2005-11

双月刊/11月28日/2016年第6期/总第263期

外国文学

纪念王佐良先生诞辰100周年

- | | | |
|-----|---------------------------|----|
| 乐黛云 | 王佐良教授与中国早期比较文学的发展 | 3 |
| 胡文仲 | 缅怀王佐良先生 | 6 |
| 张中载 | 诗人王佐良 | 8 |
| 王宁 | 中国当代比较文学的先驱——回忆王佐良先生二三事 | 13 |
| 高继海 | 我的导师王佐良 | 17 |
| 张剑 | “英语诗歌与中国读者”:评王佐良先生的英美诗歌研究 | 21 |
| 姜红 | 王佐良先生的学术创新思想与实践 | 26 |

评论

- | | | |
|-----|---------------------------|----|
| 王军 | 意大利文艺复兴的史诗杰作——《疯狂的罗兰》 | 30 |
| 章燕 | 论布莱克诗画合体艺术及其与西方“诗如画”传统的关系 | 36 |
| 黎昌抱 | 翻译家王佐良 | 46 |

李婧敬	洛伦佐·瓦拉作品《论快乐》对女性形象的解读	56
汪小英	多恩爱情诗中的女性声音	65

傅 浩	《阿摩卢百咏》：一颂诗抵百卷书	73
张 远	戒日王三部梵剧的套式结构	82

理论

陈 榕	西方文论关键词：崇高	93
许德金 蒋竹怡	西方文论关键词：类文本	112

文化研究

陈 杰	“垮掉的一代”与毒品	122
张龙海 张 武	评马克·吐温《哈克贝利·费恩历险记》中的风景与叙事	131
刘春芳	《星期六》中的当代都市文化逻辑	141

书评

冯 伟	评《莎士比亚与诉讼修辞术》	150
-----	---------------	-----

戒日王三部梵剧的套式结构 ——产生及消解距离之审美特征解读

张 远

内容提要: 戒日王(590—647)是印度历史上的著名君王,中印交流史上的重要人物,同时也是一位杰出的梵语戏剧作家。本文从印度故事文学中大故事套小故事的框架结构入手,将戒日王戏剧的结构特点归纳为以框架结构为本质、如涟漪般大戏剧套小戏剧的形式,并将之命名为“套式结构”。在戏剧实践中,套式结构可分为人虚景实的角色扮演和人实景虚的场景虚设两类,具有产生距离和消解距离的双重审美特征。

关键词: 戒日王 梵语戏剧 套式结构

中图分类号: I351 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-5529(2016)06-0082-11

项目基金: 国家社科基金特别委托项目“梵文研究及人才队伍建设”(09@ZH019)课题“戒日王戏剧翻译与研究”(220100020015)

作者单位: 中国社会科学院外国文学研究所、梵文研究中心, 北京 100732

Title: “Ripple Structure” in Harṣavardhana’s Sanskrit Dramas: On Aesthetic Features of Creating and Dispelling Psychical Distance

Abstract: Harṣavardhana (hereinafter referred to as Harṣa), or Śīlāditya (590-647), was one of the most famous emperors in Indian history, an important personage in the intercultural communications between India and China, and a unique playwright of Sanskrit dramas. This article starts from the frame structure of Indian tales, which is typically formed by “building small stories inside the framework of large stories,” and then moves to the structural characteristics of Harṣa’s Sanskrit dramas, which take frame structure as their intrinsic quality, and the ripple-like “building small dramas inside the framework of large dramas” as their manifesting pattern. This drama structure is here named as “Ripple Structure,” which can be divided into two parts in theatrical practice: “role play” and “stage set,” both of which possess the aesthetic features of creating and dispelling psychical distance.

Keywords: Harṣavardhana, Sanskrit dramas, Ripple Structure

Author: Zhang Yuan, Assistant Research Fellow, Sanskrit Research Centre, Institute of Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, Beijing, China. Email: yzhang@cass.org.cn

印度名王戒日王的三部梵剧,《龙喜记》基本遵循了传说剧(nāṭaka)的创作模式,《妙容传》和《瓔珞传》具有典型的宫廷喜剧(nāṭikā)架构(《印度古典诗学》86-116)。

《龙喜记》(Nāgānanda)取材自云乘故事(《梵剧〈龙喜记〉的宗教倾向——佛陀、湿婆和蛇崇拜的杂糅》143-51)。前三幕讲摩罗耶公主与持明太子云乘相爱。云乘画摩罗耶公主寄托相思。摩罗耶公主见到画中女子,误以为云乘心有所属,企图上吊自尽,被云乘救下。第四幕开始另一段故事。金翅鸟以龙(蛇)为食。龙族每日选取一条龙献祭给金翅鸟。这一日龙子螺髻即将受死,螺髻之母痛不欲生。云乘决定代替螺髻成为金翅鸟的食物。金翅鸟误杀云乘,后悔不已。在高利女神的帮助下,云乘复活,与摩罗耶公主成婚,继承王位,统治世界。

《妙容传》(Priyadarśikā)取材自优填王(即犍子王)传说。鸯伽国坚铠王打算把女儿妙容许配给犍子国优填王。大臣律世护送妙容前往犍子国,途经文底耶森林,在文底耶幢王处暂住。文底耶幢王突然遇袭身亡,大臣律世与妙容失散。妙容被胜军将军俘虏,化名林姑成为优填王后宫的侍女。一年后,优填王见到林姑,二人相爱。优填王的弄臣春信与林姑的女伴可心策划戏中戏,在满月庆典的演出中让优填王扮演舞台上的优填王(这个角色原本由可心扮演),与扮演仙赐王后的林姑再度相见。蒙在鼓里的林姑以为舞台上的优填王是自己的女伴可心,随着表演的深入才觉察出异样。观看演出的仙赐王后认为舞台上露骨的求爱场面不堪入目,愤而离场。弄臣春信在睡梦中透露了舞台约会的计划,仙赐王后勃然大怒,囚禁了林姑。林姑服毒自尽。优填王念诵解毒咒语救活林姑。这时大家知道了林姑就是妙容,鸯伽国公主,还是仙赐王后失散的表妹。妙容得到仙赐王后的肯定和祝福,与优填王成亲。

《瓔珞传》(Ratnāvalī)取材自优填王传说。宰相负轭氏计划让优填王与僧伽罗国公主瓔珞成亲。大臣世有和能受护送瓔珞乘船前往犍子国,中途船沉,二人与瓔珞失散。瓔珞被僇赏弥商人救起,化名海姑成为优填王后宫的侍女。海姑在爱神狂欢节见到优填王并爱上了他。海姑画优填王表达思慕。海姑的女伴妙亲在优填王身边画上了海姑。优填王见到海姑的画像,也爱上了画中的姑娘。弄臣春信与妙亲策划变装约会,让海姑化装成仙赐王后与优填王相会。侍女金环得知这个计划,告诉了仙赐。仙赐来到约会地点。优填王误以为她是海姑化装而成的仙赐。仙赐怒而拂袖而去。随后赶来的海姑发现计划失败,企图上吊自尽。优填王又把海姑当成了拂袖而去的仙赐,将她救下抱在怀中。仙赐返回刚好目睹了这一幕。仙赐将海姑秘密囚禁。在宰相负轭氏的策划下,幻术师使用幻术,让囚禁海姑的后宫失火。情急之下,仙赐王后透露了将海姑囚禁在宫中一事。优填王冲入幻化的火海救出海姑。这时大家知道了海姑就是瓔珞,僧伽罗国公主,还是仙赐王后失散的表妹。瓔珞得到仙赐王后的肯定和祝福,与优填王成亲。

梵语戏剧在世界戏剧史上占据独特一席。戒日王的梵剧作品因其具有鲜明的文学特色 and 历史文化研究价值而在后世的梵语文学理论著作中被一再提及。然而在国内,相关研究几属空白。这不能不说是一种遗憾。本文旨在通过梳理三部梵剧中非常独特且为戒日王首创的戏剧结构——即此处命名之套式结构,深入考察梵语戏剧“戏中戏”元素的审美特质。

一、套式结构释义：从框架结构谈起

古代印度故事集，如《本生经》(Jātaka)、《五卷书》(Pañcatantra)、《故事海》(Kathāsaritsāgara)、《僵尸鬼故事二十五则》(Vetālapañcaviṃśatikā)、《宝座故事三十二则》(Simhāsanadvātriṃśatikā)、《鸚鵡故事七十则》(Śukasaptati)等，大多在文体上散韵结合，在结构上大故事套小故事。印度这种大故事套小故事的结构，按照西方批评术语，即“框架结构”(Frame Structure)或“连串插入式结构”(Intercalation Structure)。框架结构源自《摩诃婆罗多》(Mahābhārata)和《罗摩衍那》(Rāmāyaṇa)两大史诗，在古代印度故事文学中普遍存在，是印度人非常喜爱的形式(《古印度故事的框架结构》205, 207;《五卷书》413-14;季羨林 314)。

戒日王三部梵剧的结构在本质上与印度故事文学中的框架结构相一致，仅在表现形式上有所区别。如果说框架结构指大故事套小故事，一个人(或动物)讲述的故事中的人物口中又讲述另一个故事；那么，戒日王戏剧的结构则是大戏剧套小戏剧，在一个戏剧表演中又包含另一个戏剧(胎戏)，或演员扮演的角色又饰演了另一个角色。既已用框架结构描述梵语故事文学(尤其是故事集)的构成，为与之区分，此处笔者将戒日王戏剧的独特构成命名为“套式结构”(Ripple Structure)，也就是俗语中说的“戏中戏”或“戏中戏中戏……”。这个结构在理论上可以无限延伸。

二、角色扮演与场景虚设

梵语戏剧的序幕是套式结构的最外层。在序幕中，舞台监督等以演员的身份登场。序幕的对白虽在剧情之外，却往往暗示剧情，还会介绍剧本作者、角色配置等。序幕结束之后，演员饰演的角色才相继登场，剧情才真正展开。

梵剧序幕并非在梵剧产生之初就清晰完备，而是经历了从跋娑到迦梨陀婆，到首陀罗迦和戒日王，再到薄婆菩提的从朴素到华丽的发展过程。

戒日王的序幕与梵剧的创作传统相一致，代表了中后期的风格，既不过于简朴，也不过分雕琢，采用内容相近的模板，仅修改其中少许细节以适应各自剧情。例如《龙喜记》中舞台监督的妻子哭泣，因为她的公公婆婆隐居山林，从而引出云乘太子渴望隐居；《璎珞传》中舞台监督的妻子哭泣，因为她的女儿远嫁，从而引出璎珞远嫁。序幕继承和发扬梵剧传统，并与主干部分的套式结构形成完美的结合。以下通过具体例举分别探讨戒日王戏剧套式结构的角色扮演和场景虚设这两类情况。

(一) 人虚景实之角色扮演

角色扮演的特点为人虚景实，即演员在戏剧中真实的场景里扮演另一个角色。《龙喜记》中“以身代龙”，《妙容传》中“胎戏”(舞台约会)，《璎珞传》中“变装约会”均属于这个类型。

戒日王在梵语戏剧史上第一次将胎戏运用在戏剧创作之中(Winternitz 253; Doniger 45)。梵语戏剧理论中的胎戏(embryo play, 梵语 garbhanātaka 或 garbhāṅka)如同外围戏的子宫中孕育的小戏,即指包含在一部戏剧之中的独立上演的小戏剧(Winternitz 253),是戏中戏最典型的表现形式。《妙容传》中由剧中角色调理妇创作的胎戏《优填王行状》(Udayana-carita)几乎覆盖了整个第三幕。囿于篇幅,这里只能摘录一些片段作为例证:

优填王:此刻,冷月并未像从前那样剧烈地炙烤我;

火热的叹息也没有那样持久地灼烧我的双唇;

思想不再空虚,四肢不再慵懶;

痛苦渐行渐远,渴望正在实现。

朋友!可心曾说:“王后既然禁止我亲爱的女友与大王相见,也只能如此相聚。今晚,我们要在王后面前表演名为《优填王行状》的传说剧。海姑扮演仙赐,由我扮演犊子王。所有排演都是依据他的所行。因此,请犊子王亲自前来,扮演自己的角色,享受相聚的盛宴。”这,可是真的?

弄臣春信:如果你不相信我,这是可心,正穿着你的行头等着呢。你自己过去问问嘛!

优填王:{走近可心}可心!春信说的可是真的?

可心:主上啊!当然是真的!快戴上这些装饰!{说着,从身上摘下装饰,拿给国王。}

{国王戴上。}

弄臣春信:这下,国王被侍女支使得跳舞啦!噢!这活儿多重要啊!

优填王:{大笑}傻瓜!还没到高兴的时候呢。跟可心悄悄进画廊去,待在那儿看我们的演出吧!

.....

优填王:{牵住林姑的手}此情此景,难道是红莲花蕾,带着露珠触碰的清凉?

我相信,那比不上这种快乐,因为清晨时分,旭日初上。^①

五根纤指,五道指甲月光^②洒下冰冷洪流,为何竟觉烧灼?

我知道,这一定是不死甘露在汗水的掩饰下不停地流淌。

而且,

你用自己的手将这火红激情^③置于我心,

你的手指,擅长掠夺珊瑚嫩芽的美丽。

林姑:{表演肌肤相亲的奇怪感受}噢!呸呸呸!摸了这个可心,我的身体感觉甚

① 梵语 uṣasy-eva vita(一作 prita)-ātapasya,直译为正是在可爱的太阳(升起)的清晨。多尼格(Doniger)将此句解为甚至在没有太阳的清晨。vita 既为可爱的,又为消失的。但,因 Kale 本注释异文 vita 一作 prita(可爱的);又因上下文逻辑:太阳升起,露珠消失,因而红莲花蕾不如牵手喜人。故而依第一种解释。

② 梵语 nakhara-jani-kara,双关,既为指甲生长的手(指),又为指甲般弯曲生长的月光。

③ 梵语 rāga,双关,既为红色,又为激情。

是古怪。

仙赐: {突然起身} 夫人, 您自己看吧! 我不能再看这些胡编乱造了!

调理妇: 公主! 乾达婆式的结合符合法教。有什么难为情的? 这是在演戏呢。可不该在中途离去, 破坏了欣赏的趣味呢!

{仙赐离开。}(Kale, *Priyadarśikā* 34-41)

此外,《龙喜记》中的“以身代龙”和《璎珞传》中的“变装约会”属于梵语戏剧理论中情节六十四种分支的弄虚作假(abhūtāharaṇa)(《印度古典诗学》98),在角色扮演和身份转换的层面与胎戏本质相同。

戒日王三部梵剧的角色扮演情节,层层深入,环环相套,如下表所示:

梵剧	戏中戏	真实身份	第一重角色	第二重角色	被误认为的角色
龙喜记	以身代龙	云乘太子	龙子螺髻		龙子螺髻
妙容传	蜜蜂袭击	优填王			侍女蓝莲
	胎戏 优填王行状	盎伽国公主 妙容	侍女林姑	胎戏中的王后仙赐	
	胎戏 林姑传奇	优填王	胎戏中的本应由侍女可心扮演的优填王	扮演胎戏中的优填王的侍女可心	扮演胎戏中的优填王的侍女可心
璎珞传	爱神狂欢	优填王			爱神
	凉亭约会	王后仙赐			化装成王后仙赐的海姑
	凉亭约会	僧伽罗国公主璎珞	侍女海姑	王后仙赐	王后仙赐

作为套式结构最外层的序幕,意在明确演戏的行为,即在云乘/妙容/璎珞扮演螺髻/林姑/海姑之前,已先期有位演员上场扮演云乘/妙容/璎珞。如果加上序幕中舞台监督(戏班主人)和舞台监督妻(戏班妻)等人的表演,上述角色扮演的层数还要加一。

(二) 人实景虚之场景虚设

场景虚设的特点为人实景虚,即角色身处戏剧中虚幻的场景里,身份虽未改变,其行动却与现实错位,形成戏中戏的效果。

《璎珞传》第四幕中幻术师制造的幻化大火属于此一类型(《曲女城法会中的宝台失火与幻戏》114-19):

刹那间,后宫突然升起一场大火,用烧灼折磨后官女眷;
超越极限的剧烈热度,使御花园浓密的树梢卷曲而慵懶;
仿佛用一团团火焰为宫殿装饰了美丽的金色角楼;
凭借着浓烟笼罩,聚集成漆黑如雨云的游戏群山(krīḍā-mahīdhra)。

.....

优填王: {脱掉上衣} 呸! 笨蛋! 海姑要死了! 现在活着又为了什么? {表演进入大火,被浓烟吞没}

熄灭吧! 熄灭吧! 烈火! 请摆脱浓烟的纠缠!

你为什么展现出一轮轮壮丽的火焰?

我遭受的爱别离之火,具有末日大火的光芒,
却没有将我烧毁,你又能把我怎么样?

.....

优填王: 胆小鬼! 别害怕!

请再忍耐一下这腾起的浓烟! {看前方}

哎呀! 你的丝衣着了火,从胸前滑落。{仔细看}

你为什么跌跌绊绊? 怎么? 你双足竟铐着铁锁! {束紧腰带}

我立刻带你离开这里,最亲爱的女子啊! 请抱住我!

{抱起她,搂在脖颈,闭起眼睛,表演肌肤相亲的舒适} 哎呀! 刹那间炽热的火焰离我而去! 亲爱的,振作些! 振作些!

亲爱的! 显而易见,烈火虽然舔舐尊贵的你,
却没有灼伤你,因你的抚摸能驱散炽热的火焰。

{睁开双眼,四下张望,放下海姑} 噢! 太神奇了!

大火去了哪里? 后宫矗立如初。{看到仙赐}

阿槃底国王的公主(仙赐)怎么在此处?

仙赐: {喜悦地抚摸国王的身体} 夫君身体没有受伤,真是太好了。

优填王: 这是能受——

能受: 王上! 现在我们又活过来了!

优填王: ——这是世有——

世有: 愿大王胜利!

优填王: ——(这是)我的朋友。

弄臣春信: 愿尊者战无不胜!

优填王: 我的思想游荡在梦中,还是在幻境?

弄臣春信: 噢! 毋庸置疑! 这就是幻境。那个奴隶子幻术师曾说,“一定请国王再看一场我的表演。”所以,这一定就是那个(第二场表演)了。(Kale, Ratnāvalī 180-87)

场景虚设使剧中人物进入一种与角色扮演相似的戏中戏状态。在幻化大火中,优填王依然是优填王,海姑依然是海姑,然而,虚设的场景与现实的疏离产生了他们的行动与现实

的错位。优填王为救海姑,与火焰搏斗。仙赐、春信、世有、能受都表示准备追随优填王投入火中。幻火为幻术师所造,本不存在。剧中人切实地感到火,从而产生了与之搏斗抗争的自然反应,因而上演了一场虽非真实,却极其逼真的表演。

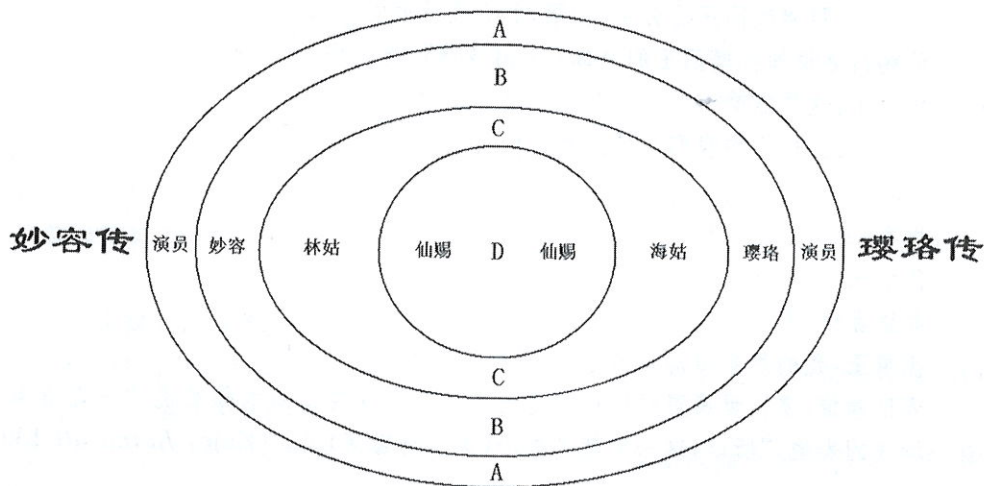
三、套式结构与艺术审美

上述人虚景实和人实景虚的两类“套式结构”既通过人为的阻隔产生了艺术鉴赏的心理距离,又在某种程度上消解了心理距离,加强身临其境之感,从而产生独特的审美效果。

(一) 套式结构产生距离

英国心理学家布洛(Bullough)提出“心理距离”(psychical distance)的原则——如同海上大雾,你若身处其中,则危险而苦闷;若置身事外观赏,却是一道美景(朱光潜 216-17)。此即为“距离产生美感”的理论源泉。不同艺术形态,具有不同的心理距离。戏剧艺术,因其用最具体的方法把人情事态展现在眼前,最容易使人离开美感回到现实,从而被认为是心理距离最短的艺术形态。因而戏剧家运用了很多方法,尝试增加心理距离(朱光潜 230)。这些途径包括:足够高的舞台,华丽的戏服,脸谱、面具等道具,以及加入象征、独白、旁白、诗体唱诵和歌舞等。戒日王运用的套式结构也是其中之一。在序幕中,不是宣扬真实再现,而是直截了当告诉观众,“我们这是在演戏!”这就像在艾伦(Woody Allan)的电影中,人物突然从荧幕上转过头,对观众说话。通过这种方式,拉开虚构与真实的距离,从而产生艺术和审美享受。

梵剧套式结构,每深入一层,都是走进更深的虚构,强化表演,远离真实,因而观众的心理距离被一再推远。以《妙容传》和《璎珞传》为例,套式结构角色扮演图解如下:



序幕明确地告诉观众:“看!我们在演戏!”戏中戏的形式将情节层层叠叠包裹其中,环

环相扣。《妙容传》中,以妙容为线索:演员扮演妙容,妙容扮演林姑,林姑扮演仙赐;《瓔珞传》中,以瓔珞为线索:演员扮演瓔珞,瓔珞扮演海姑,海姑扮演仙赐。

套式结构使原本简单从容的情节变得复杂曲折。这种情形更额外地产生了观众与演员在心理上的疏离感。例如《妙容传》中,妙容饰演的林姑饰演仙赐王后,优填王饰演舞台上的优填王,而林姑却蒙在鼓里,认为舞台上的优填王其实是本该扮演优填王的侍女可心。又如《瓔珞传》中,瓔珞饰演的海姑化装成仙赐王后与优填王约会,仙赐先声到达,于是优填王把仙赐当成了化装成仙赐的海姑,又把化装成仙赐的海姑当成了仙赐。

这种心理上的疏离感或者说心理距离,正是审美的重要元素。美感体验是一种极端聚精会神的心理状态。全部精神会聚在一个对象上,从而使该对象成为一个独立自足的世界。艺术正是要摆脱日常繁复错杂的现实,获得单纯的意象世界。在观赏的一刹那,艺术品成为独立自足的存在,与周围的事物隔绝(朱光潜 212)。套式结构即首先将要表现的戏剧艺术孤立起来,凸显出来,就如同油画的镶边画框。进而,套式结构一步步深入,如同西洋绘画中使用的透视法,将观赏者的视线引向画面的中心。

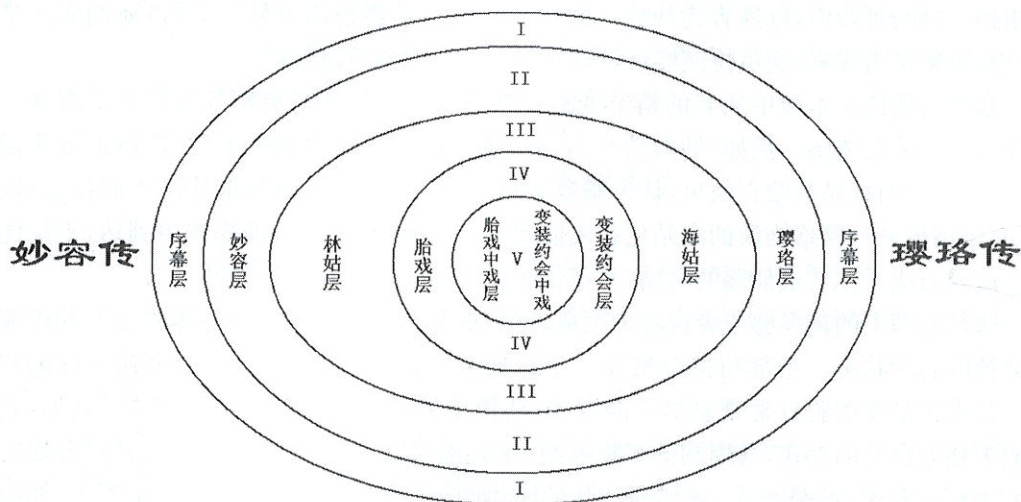
(二) 套式结构消解距离:在虚构中获得真实的幻象

套式结构不仅使艺术作品获得了独立自足的心理距离,还在某种程度上消解了心理距离,从而达到一个恰到好处的平衡。

戏剧观赏者分为旁观和分享两类(朱光潜 222)。旁观者,过于疏离;分享者,过于投入。在距离的矛盾中,最佳的欣赏状态就是介于二者之间。梵剧序幕让观众明确地意识到,观众在看戏,演员在演戏。一个以艺术审美为目的的心理距离在层层深入的套式结构中被逐渐架构起来。然而戏剧的目的并非止步于心理距离和审美。婆罗多(Bharata)在《舞论》(Nāṭyaśāstra)中论述了戏剧成功的十种表现形式:微笑、半笑、大笑、叫好、惊叹、悲叹、哄然、汗毛竖起、起身、赠物(《印度古典诗学》186-87),旨在表明一场完美的舞台表演需要使观众在获得审美享受的同时,也获得身临其境的逼真感受。这可以说是对观众欲擒故纵——既让观众意识到自己在观赏戏剧,同时又让观众被戏剧所感染。在这种目的的牵引下,套式结构的另一功用被发挥得淋漓尽致,那就是将旁观的观众拉入分享的行列,但又不至于融为一体,而是无限趋近。

在现实层面,套式结构的确是一层层走进更深的虚构,然而在戏剧的层面,套式结构却是一层层走入真实的内核,在层层叠叠的扮演中,模糊了真假的界限,以至于在虚构中获得了真实的幻象。

据上图,《妙容传》中,以妙容为线索:A-B,演员扮演妙容;B-C,妙容扮演林姑;C-D,林姑扮演仙赐。《瓔珞传》中,以瓔珞为线索:A-B,演员扮演瓔珞;B-C,瓔珞扮演海姑;C-D,海姑扮演仙赐。D之扮演仙赐,《妙容传》中混入了优填王的角色扮演,《瓔珞传》中混入仙赐的角色扮演,从而形成了“戏中戏中戏”,如下图所示:



《妙容传》:

I、序幕层:演员扮演舞台上的演员。

II、妙容层:舞台上的演员扮演妙容(舞台上的演员扮演优填王等)。

III、林姑层:妙容扮演林姑。

IV、胎戏层:即名为《优填王行状》(*Udayana-carita*)的传说剧。林姑扮演胎戏中的仙赐,可心扮演胎戏中的优填王,金环扮演胎戏中的金环。

V、胎戏中戏层:即名为《林姑传奇》(*Āraṇyikā-vṛttānta*)的传说剧。优填王扮演可心扮演的胎戏中的优填王。优填王的身份混入。

《璿玞传》:

I、序幕层:演员扮演舞台上的演员。

II、璿玞层:舞台上的演员扮演璿玞(舞台上的演员扮演仙赐等)。

II、海姑层:璿玞扮演海姑。

IV、变装约会层:海姑扮演仙赐,妙亲扮演金环。

V、变装约会中戏层:仙赐身份混入。仙赐来到约会现场,成为(被误认为)海姑扮演的仙赐,金环则成为妙亲扮演的金环。

任何表演都有一个相对真实的参照系。依照上图,在序幕层,相对观众而言,演员开始表演,也就是说,观众是真实的,演员的身份也是真实的,真实的演员开始表演即将演出的舞台上的演员,这是虚幻的;在妙容/璿玞层,舞台上的演员上升成相对真实的身份,妙容/璿玞是被扮演的角色;在林姑/海姑层,妙容/璿玞上升成相对真实的身份,林姑/海姑成为被扮演的角色;在胎戏/变装约会层,林姑/海姑上升成相对真实的身份,王后仙赐成为被扮演的角色。也就是说,每一个层次的表现,都暗含着对前一个层次的表现的身份的确认,虽

然那前一个层次的身份也是虚幻。这样一层层的推进和确认,就在每一次表演中产生了此次表演之前的身份为真实的错觉。

在序幕中,剧作家确定无疑地告诉观众:演出开始了!而后,观众被引入一种二分法的错觉——真实与虚幻的全然对立。与真实相对的是虚幻;与虚幻相对的,一定是真实吗?套式结构模糊了抽象的艺术感,增强了现实感;冲淡了之前观众原本明晰的对表演的意识,仿佛通过肯定当下的扮演,反衬出之前的“戏”为真,因而产生了这样的悖论:每增加一重表演,就让真实性更为加强,仿佛眼下的表演才是真正的表演,而之前的表演都是真相。表演之中的表演,反而产生了逼真的效果。这样,就一步步让观众忘记了旁观者的身份而融入了戏中。当观众被最终带入第Ⅴ层,即胎戏中戏/变装约会中戏层这个戏中戏中戏的核心,最外围的序幕层中舞台监督所宣称的演戏的情境几乎被忽略殆尽,从而使整部戏剧的逼真效果油然而生。

套式结构不仅刻意地扩大心理距离,而且,在一层层套演的深入发展中,又不知不觉缩小了心理距离,从而达到一种逼真的平衡。层层叠叠的套式结构,混淆虚构与真实,获得“欣赏文艺时的暂时忘我”(朱光潜 214),从而最终达到让观众在获得艺术享受的同时沉浸在剧情之中、被剧情所感染的目的。

结论

行文至此,可以得出结论。

第一,戒日王的三部梵剧具有与梵语故事文学“框架结构”相似的独特结构,即大戏剧套小戏剧,在一个戏剧表演中又包含另一个戏剧(胎戏),或者,演员扮演的角色又饰演了另一个角色。本文将之命名为梵剧的“套式结构”,俗称“戏中戏”。

第二,套式结构在三部梵剧中有两种表现形式:以人虚景实为特征的角色扮演和以人实景虚为特征的场景虚设。《龙喜记》中“以身代龙”,《妙容传》中“胎戏”,《璎珞传》中“变装约会”属于前者;《璎珞传》中的“幻化大火”属于后者。

第三,套式结构既通过人为阻隔产生了艺术鉴赏的心理距离,明确“演员在演戏,观众在看戏”的处境,又在某种程度上消减了心理距离,在虚构中获得真实的幻象,使艺术表现无限趋近真实,加强身临其境之感,从而产生了独特的审美效果。□

参考文献【Works Cited】

- Doniger, Wendy. "The Lady of the Jeweled Nechlace" (Ratnāvalī) and "The Lady Who Shows Her Love" (Priyadarśikā). New York: New York UP, 2006.
- Kale, M. R. *Priyadarśikā of Śrīharṣadeva*. Bombay: Motilal Banarsidass, 1928.
- . *The Ratnavali of Sri Harsha-Deva*. Edited with an Exhaustive Introduction, a New Sanskrit Commentary, Various Readings, a Literal English Translation, Copious Notes and Useful Appendices. Bombay: Booksellers', 1964.
- Karmarkar, R. D. *Nāgānanda of Śrīharṣa*. Edited with a Complete Translation into English, Notes (Crit-

- ical and Explanatory), Introduction and Appendices. Poona: Aryabhushan, 1953.
- Winternitz, Maurice. *History of Indian Literature*. Vol. 3. New Delhi: Perri Offset, 1972.
- 黄宝生:《古印度故事的框架结构》,载《外国文学研究集刊(第八辑)》。北京:中国社会科学出版社,1984,第 205-16 页。[Huang, Baosheng. "The Frame Structure of Ancient Indian Stories." *Collected Papers of Foreign Literature Studies*, Vol. 8. Beijing: China Social Sciences, 1984. 205-16.]
- 黄宝生:《印度古典诗学》。北京:北京大学出版社,1999。[Huang, Baosheng. *Classical Indian Poetics*. Beijing: Peking UP, 1999.]
- 季羨林:《印度古代文学史》。北京:北京大学出版社,1991。[Ji, Xianlin. *A History of Ancient Indian Literature*. Beijing: Peking UP, 1991.]
- 戒日王:《龙喜记》,吴晓玲译。北京:人民文学出版社,1956。[Harṣavardhana. *Nāgānanda*. Trans. Wu Xiaoling. Beijing: People's Literature, 1956.]
- 佚名:《五卷书》,季羨林译。北京:人民文学出版社,1981。[Unknown. *Pañcatantra*. Trans. Ji Xianlin. Beijing: People's Literature, 1981.]
- 张远:《曲女城法会中的宝台失火与幻戏》,载《文史知识》2014 年第 9 期,第 114-19 页。[Zhang, Yuan. "Fire or Conjuring Trick: The Story of Indian Kings' Dharma Assembly." *Chinese Literature and History* 9 (2014): 114-19.]
- 张远:《梵剧〈龙喜记〉的宗教倾向——佛陀、湿婆和蛇崇拜的杂糅》,载《外国文学研究》2015 年第 3 期,第 143-51 页。[Zhang, Yuan. "Religious Inclinations of the Sanskrit Drama *Nāgānanda*: A Combination of the Worship of the Buddha, Śiva and Serpent." *Foreign Literature Studies* 3 (2015): 143-51.]
- 朱光潜:《朱光潜全集》第 1 卷。合肥:安徽教育出版社,1987。[Zhu, Guangqian. *The Complete Works of Zhu Guangqian*. Vol. 1. Hefei: Anhui Education, 1987.]

《外国文学》2016 年总目录

评论

- 车琳:法国当代“新虚构”小说——兼论昆德拉小说中的“新虚构”色彩 3
- 程虹:自然文学的美学价值 4
- 程汇涓:《女士年鉴》与《艾丽丝自传》——圈子文学、影射小说与文本生产 2
- 戴鸿斌:英国女作家斯帕克的生命书写 4
- 但汉松:论《圣路易斯雷大桥》中的寓言式罗曼司与“无报之爱” 2
- 丁宏为:远观托马斯·布朗爵士的《一位医生的信仰》 1
- 傅浩:《阿摩卢百咏》:一颂诗抵百卷书 6
- 高方许钧:勒克莱齐奥小说的自然书写与价值 3
- 何畅:埃莉诺与玛丽安的“趣味之争” 1
- 何宁:“次要小说”?——论哈代的短篇小说 4
- 侯丹:谈果戈理的双重女性观 3
- 姜宇辉:当代法国思想脉络中的蓬热诗学 3
- 黎昌抱:翻译家王佐良 6
- 李婧敬:洛伦佐·瓦拉作品《论快乐》对女性形象的解读 6
- 李荣睿:《拍卖第 49 批》中内心秩序的空间幻象 5
- 李雪梅:文化创伤与景观治疗——以西尔科的小说《典仪》为例 2
- 林大江:维杰·瑟沙德里的声音诗艺和传统 2
- 刘英:美国现代主义文学的地方主义与世界主义 2
- 龙娟:论地方理论视域下《持家》中的“房子” 2
- 卢炜:论“赫尔墨斯插曲”在济慈长诗《拉米娅》中的作用 1
- 罗灿:乔治·爱略特小说中的铁路意象 1
- 马若飞:劳伦斯诗歌的悲悯情怀与多维意象 4
- 乔国强:论王尔德的艺术化批评 4
- 沈雁:戈尔丁的小说“神话”观 1
- 苏永刚 李保杰:尼洛·克鲁兹的戏剧创作和古

- 巴裔美国文 5
- 孙立恒:阿曼特劳特诗歌中的城市景观再现 5
- 田俊武:论行旅作为美国文学的文本叙事范式 5
- 王军:意大利文艺复兴的史诗杰作——《疯狂的罗兰》 6
- 汪磊:《日瓦戈医生》与勃洛克文本的对话 3
- 汪介之:从《日瓦戈医生》的弃用标题看作品的丰富意蕴 3
- 汪小英:多恩爱情诗中的女性声音 6
- 王卓:论“黑脸喜剧”的历史嬗变及文化悖论 5
- 魏艳辉:文学评论期刊与《项狄传》小说属性的形成 4
- 肖明翰:乔叟前期创作的互文与成就 4
- 杨金才:论麦凯恩《舞者》的叙事策略 5
- 余凝冰:《一位浪漫主义者的肖像》中的无聊现象学 2
- 张变革:布宁爱情小说的意识形态话语建构策略 3
- 张建华:“文学场”与索尔仁尼琴文学创作的历史价值 3
- 章燕:论布莱克诗画合体艺术及其与西方“诗如画”传统的关系 6
- 张远:戒日王三部梵剧的套式结构 6
- 赵佳:评什维娅的《作者与我》 3
- 赵军涛:门罗《逃离》中的叙事时间策略 4
- 周汶:温德姆·刘易斯的“敌人”形象及其文化意义 1
- 周颖:露西·斯诺的艰难选择 1

理论

- 彭俞霞:再论萨特的“介入文学”与巴特的“作者之死”——兼与毕晓商榷 3
- 陶家俊:论艾瑞克·奥尔巴赫的历史形象诗学观 4
- 杨晓雅:乌托邦传统的矛盾式演进 5
- 赵国新:玛格特·汉尼曼与马克思主义文学批评 1

周 慧：“整体和单个”：福柯的治理术和生命权力
的系谱研究 2

· 西方文论关键词 ·

陈红薇：改写理论	5
陈 榕：西方文论关键词：崇高	6
霍盛亚：文学公共领域	3
刘 欣：事件	2
刘 岩：第二性	4
王 安：程锡麟：语象叙事	4
许德金：蒋竹怡 西方文论关键词：类文本	6
王晓路：西方马克思主义	3
殷企平：共同体	2
赵 淳：视差	1
郑佰青：空间	1
周才庶：文化生产	5

文化研究

陈 兵：责任与疆界：毛姆东方故事中的英国绅士 与帝国	4
陈 杰：“垮掉的一代”与毒品	6
陈 敏：浪漫小说媒介对梦与主体意识的建 构——以诺瓦利斯的《奥夫特丁根》为例···4	
邓 深：从体裁史角度看维兰德小说《金镜》对《赵 氏孤儿》的接受	1
丁君君：替代与悖逆——《养子》中的邪恶美学 ···	1
杜玉生：福柯晚期思想的伦理——诗学之维	3
方 红：《道格拉斯自述》：双声身体叙事研究 ···	2
冯 冬：表象的灾难：论保罗·策兰诗学的发生	1
冯亚琳：歌德《维廉·麦斯特的漫游时代》中的文 化空间关联	1
顾 蕾：从《战线》看战争报告文学的女性书写 ···	5
贾涵斐：论德国作家博纳文图拉《守夜》中的破界	5
金 冰：《法国中尉的女人》中的进化叙事与存在 主义主题	2
李明夏：勒克莱齐奥与爵士乐	3
闵晓萌：舞台灯火下的狄更斯小说艺术——城市 戏剧文化和《我们共同的朋友》	5
刘春芳：《星期六》中的当代都市文化逻辑	6
任卫东 孙 纯：卡夫卡小说中的陌异性与宗教 母题	4
施显松：历史反思与德国新身份构建：施林克“代	

际小说”研究	1
魏柯玲：《割礼忏悔》与德里达的文学行动	3
魏育青：里尔克《杜伊诺哀歌》第八首中的“敞开者”	1
徐 畅：施莱米尔的影子与德意志民族主义的兴起	5
薛冉冉：后苏联小说中的生存焦虑	5
杨宏芹：格奥尔格的“唯美主义的纲领诗”——解 读《我的花园不需要空气不需要热》	5
姚振军 王 卉：《重生三部曲》中“承认”的伦理	4
翟 赫：希尔的“合一”思想与暴力母题	2
张龙海 张 武：评马克·吐温《哈克贝利·费恩 历险记》中的风景与叙事	6
周小仪：中产阶级审美幻象与全球化阶级冲突 ···	2

访谈录

汪民安：在语言和身体之间——纪念罗兰·巴特 百年诞辰	3
周 敏：唐·德里罗访谈录	2

书评

冯 伟：评《莎士比亚与诉讼修辞术》	6
金 莉：评塔纳西斯·科茨的《在世界与我之间》	5
李万文：《鲍里斯，你来自何方？》评述	3
刘晓晖：卡勒《抒情诗理论》评介	4
孙胜忠：评利奇的《21 世纪文学批评：理论复兴》	2
吴玲英：论大卫·昆特的新著《〈失乐园〉之内 ···	1
张中载：评《新中国 60 年外国文学研究》	4
赵 元：读门德尔松的《道德行为者：八位 20 世纪 美国作家》	5

纪念王佐良先生诞辰 100 周年

高继海：我的导师王佐良	6
胡文仲：缅怀王佐良先生	6
姜 红：王佐良先生的学术创新思想与实践 ···	6
王 宁：中国当代比较文学的先驱——回忆王佐 良先生二三事	6
乐黛云：王佐良教授与中国早期比较文学的发展	6
张 剑：“英语诗歌与中国读者”：评王佐良先生的 英美诗歌研究	6
张中载：诗人王佐良	6

Contents

Yue Daiyun	Professor Wang Zuoliang and the Early Development of Chinese Comparative Literature	3
Hu Wenzhong	In Memory of Mr. Wang Zuoliang	6
Zhang Zhongzai	Wang Zuoliang the Poet	8
Wang Ning	The Pioneer of Contemporary Chinese Comparative Literature: In Memory of Mr. Wang Zuoliang	13
Gao Jihai	My Supervisor Wang Zuoliang	17
Zhang Jian	On Mr. Wang Zuoliang's Studies of English and American Poetry	21
Jiang Hong	Professor Wang Zuoliang's Idea and Practice of Academic Innovation	26
Wang Jun	A Masterpiece of the Poems of the Renaissance: <i>The Frenzy of Orlando</i>	30
Zhang Yan	Blake's Composite Art and Its Relations to Western Tradition of "Ut Pictura Poesis"	36
Li Changbao	Wang Zuoliang as a Translator	46
Li Jingjing	The Interpretation of Female Images in Lorenzo Valla's Work <i>De Voluptate</i>	56
Wang Xiaoying	The Female Voice in Donne's Love Poetry	65
Fu Hao	<i>Amaruśatakam</i> : One Verse Is Worth a Hundred Works	73
Zhang Yuan	"Ripple Structure" in Harṣavardhana's Sanskrit	82
Chen Rong	The Sublime: A Keyword in Critical Theory	93
Xu Dejin & Jiang Zhuyi	Paratexts: A Keyword in Critical Theory	112
Chen Jie	The Beat Generation and Drug Abuse	122
Zhang Longhai & Zhang Wu	Landscape and Narrative in Mark Twain's <i>Adventures of Huckleberry Finn</i>	131
Liu Chunfang	Cultural Logic of the Contemporary Urban Life in <i>Saturday</i>	141
Feng Wei	A Review on <i>Forensic Shakespeare</i>	150

中文核心期刊
CSSCI来源期刊
中国人文社会科学核心期刊

外国文学 FOREIGN LITERATURE



ISSN 1002-5529
刊号 ISSN 1002-5529
CN11-1248/I
邮发代号 2-450
国外代号 BM271
国内定价 17.00元