

丁西林独幕剧“二元三人”模式的动态转化探究

刘 泱

摘 要 | 早有研究者注意到丁西林早期创作的六部独幕喜剧中存在同构的“二元三人”模式，但我们还需关注到这一人物关系模式随剧情发展而发生的动态变化。随着某一人物的登场 / 退场，一方面，戏剧冲突的“二元”在“三人”之间不断转化以生成次冲突，并由人物两两之间的次冲突连缀而成整个剧作的叙事结构；另一方面，三个主要人物中的两个得以独处，则为“欺骗”情节的发生甚至“欺骗”的转移提供了机会。

关键词 | 丁西林；独幕剧；“二元三人”模式

Copyright © 2023 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



丁西林的独幕剧以精妙的结构艺术见长，早有研究者注意到其早期的六部独幕剧中存在同构的“二元三人”模式——“基本由三人构成，但不是三足鼎立，而是由一个中间环节勾连两端形成的对衬对峙格局”^[1]。作为“中间环节”的这一“结构性人物”常以客人的身份登场，或引发其余两人之间潜在的矛盾，或为矛盾的解决提供契机。例如《一只马蜂》中的余小姐（亦有研究者认为该剧的结构性人物是吉老太太^[2]）、《亲爱的丈夫》中的原先生、《压迫》中的女租客等。“二元三人”模式的

确从宏观角度准确概括了丁西林独幕剧中普遍存在的人物关系模式，成为历来研究者对丁西林早期独幕剧的共识。但是，话剧作为一门时空艺术，其情节的展开即存在既定结构，也应当是随时空流动而非凝滞的。部分研究者或将人物关系模式与叙事结构混同——笔者认为

[1] 朱伟华：《丁西林早期戏剧研究》，《文学评论》1993年第2期。

[2] 胡雅婷：《丁西林独幕剧叙事模式探析》，《安徽文学（下半月）》2013第12期。

这正是面对《一只马蜂》中哪两人分居二元、哪一人为结构性人物，不同研究者会产生不同看法的原因之一。

在此基础上，本文将以丁西林早期（1923—1930）创作的六部独幕喜剧《一只马蜂》《亲爱的丈夫》《酒后》《压迫》《瞎了一只眼》与《北京的空气》为研究对象，尝试从动态转化的角度对“二元三人”模式作出新解。

一、一人退场：“二元”的转化

剧作者与观众的关系不同于小说作者与读者的关系，虽同样是将构思诉诸文本，剧作者必须在创作时便考虑观众在剧场中的接受情况——毕竟观众无法靠合上书本来中止阅读、暂停思考。“长篇小说可以慢慢展开故事，细细描写人物的心理，戏剧需要集中表现最关键的冲突性的实质内容，迅速建构起对峙、张力、节奏和悬念”^[1]，又因观众对获得的感性信息的加工能力有限，多幕剧还须靠分配幕数、处理幕间歇来安排剧情的起承转合，避免观众的定向注意疲劳。短小精悍的独幕剧看似不存在这一困扰——丁西林早期的六部独幕剧常常一开幕便处于打破平衡的状态，以引起观众的紧张注意。例如《压迫》开场便是男客在老妈的陪同下等待房东太太回来，蓄势待发要就租与退的问题争个高下；《瞎了一只眼》中的太太刚开场便收到了来自朋友的信，就如何向朋友解释情况陷入窘迫。然而，这六部独幕剧的情节并不能用“发生冲突→解决冲突”的简单流程一以概之。须知正是因为独幕剧体量小、篇幅短，才更需要在短时间内做到“三翻四抖”，将观众的注意力紧密集中在人物关系和剧情展开上。又因独幕剧无法靠降幕实现情节的“硬转折”，人物的登场与退场便可被看

作换幕的“软替代”。

以《一只马蜂》为例，开幕时只有吉先生和吉老太太在场，吉先生借写信之由非常直接地点明了二人之间的观念冲突——老太太希望儿子赶紧成家，而吉先生不想结婚。在一番争论之后，老太太看似无意地提及表侄请自己向余小姐做媒，然而从“沉思半晌”“很慢的答”“语时视吉先生”^[2]等一系列舞台提示不难看出老太太言在此意在彼——她在开场时便已察觉到吉先生与余小姐之间关系的不寻常，这才借说媒之事试探吉先生。稍后余小姐登场，三人看似相安无事地闲聊，言语之中却隐隐透露出余小姐与吉先生关系的微妙，例如：余小姐好笑得很，遇到一种奇怪的人，病快好的时候，他还要你陪他谈天。（看了吉先生一眼）^[3]随后吉先生以寻相框为由退场，老太太得以与余小姐独处，此时舞台上出现新的冲突——老太太想为余小姐和自己的表侄说媒，而余小姐想要拒绝（在之后的剧情中余小姐向吉先生承认了这一点）。只不过出于对长辈的尊重与礼貌，余小姐只能以询问父母意见为由将此事稍作搁置，并未给老太太以答复。紧接着余小姐以打电话为由退场，寻到相框的吉先生再次登场，在老太太与吉先生独处的时间内，戏剧冲突围绕方才为余小姐说媒之事展开。吉先生内心十分关切此事，却又口是心非“随便的问”；老太太则配合吉先生揣着明白装糊涂，一边作肯定回答“她很愿意”，一边

[1] 顾春芳：《戏剧学导论》，广西师范大学出版社，2020，第157页。

[2] 丁西林：《一只马蜂》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第8页。

[3] 丁西林：《一只马蜂》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第10页。

又不经意地透露“她还要写封信回去，问问她的父母”^[1]，并指名要吉先生替她写信。在老太太的暗示下，吉先生总算明白了余小姐“知道害羞”——表面上是对待老太太做媒的态度，实则是对待吉先生的态度。在这之后，老太太以换衣服为由退场，打完电话的余小姐登场，吉先生与余小姐得以独处。此时的戏剧冲突关乎二人对待彼此的心意，最终二人总算把话说开，余小姐答应陪吉先生一起“不要结婚”。在剧作最后的高潮部分，换好衣服的老太太登场，三人同时在场，被老太太的突然出现打断拥抱的二人红着脸，心照不宣地以“一只马蜂”的谎言瞒过老太太。

根据以上对文本的回顾，可知吉老太太虽然急于儿女的婚事，但其态度一直是“帮忙”而非“包办”。她绝非阻挠吉先生与余小姐爱情的专制家长，反而在暗中成全了一对执拗又羞怯的青年爱侣，因此将该剧阐释为“揭示出社会的封建思想意识扼杀了青年男女的爱情与幸福”^[2]或失妥当。剧作中的很多细节或为话里有话，为后文埋下伏笔；或为人物的登场/退场提供理由。而人物的登场/退场则将独幕剧分割为六个片段，片段与片段之间一波未平一波又起，共同服务于戏剧冲突的最终解决。在横向上，吉老太太、吉先生与余小姐三人各自从不同立场造成、参与、解决了冲突；而在纵向上，则是吉老太太与吉先生、吉老太太与余小姐、吉先生与余小姐两两之间的次冲突连缀而成整个剧作的戏剧冲突，发生矛盾冲突的“二元”一直在三人之间不断转化。

《亲爱的丈夫》亦是如此。剧作开幕时朋友原先生与听差老刘独处，二人谈话的焦点是任太太。稍后老刘退场，任太太登场，任太太与原先生独处，二人谈话的焦点则是老刘。两

场谈论使人物形象（尤其是既贤惠又古怪的新妇任太太）更加清晰，同时也为后文埋下伏笔（例如老刘对京城旧戏十分熟悉，因此才能认出任太太就是名旦黄凤卿）。随后任先生登场，二主一客闲话，期间听差老刘两次登场，由于紧急事件先后将任太太、任先生叫走，先前轻松的舞台气氛一下子紧张起来。在任先生与任太太先后退场后，得以再次与原先生独处的老刘终于说出真相——他早就看出任太太即是黄凤卿，此番正是步军统领衙门前来拿人。此时的戏剧冲突在于原先生不相信老刘的话，二人一番争论，老刘退场，任先生登场。而当任先生与原先生独处时，对于任太太真实身份持“相信/怀疑”态度的矛盾“二元”转变了，原先生委婉道出真相，任先生则成了不愿相信的一方。紧接着任太太登场，“相信/怀疑”的矛盾“二元”继续转变，任太太想要继续瞒骗下去，任先生则与原先生站在了同一边，要求任太太坦陈真相。随着任太太（已承认自己就是黄凤卿）将一切和盘托出，老刘与原先生退场，独处的夫“妻”二人之间也发生了最后一番有关应当“继续/终止”婚姻的矛盾“二元”转变：当任太太希望能继续这段荒唐的“同性”婚姻时，任先生拒绝配合；当任太太意识到自己必须离开时，怀念过去两个月幸福时光的任先生却开始“半命令半请求”任太太不要走；而当任太太选择妥协打算日后还会回来看看时，冷静下来“如剑穿胸”的任先生却拒绝任太太再次回来：“我的妻子今晚去世，从今

[1] 丁西林：《一只马蜂》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第15-16页。

[2] 田本相：《中国现代比较戏剧史》，文化艺术出版社，1993，第604页。

天起我是一个鳏夫。”^[1]

综上所述,在丁西林早期独幕剧中支撑情节结构的支架不是情节的敷演、人物的性格发展,而是若干成对的、具有思辨性的概念,这或许与剧作者的物理学背景有关。诚如研究者朱伟华所谈,丁西林剧作的喜剧性“就存在于由这些概念构成的事物关系的对立两极之中,存在于它们之间的对比互呈、彼此相反作用之中”^[2]。并且,对立的双方中并没有哪一方被赋予绝对的“正值”,人人身上都有可笑之处,人人身上亦有可爱之点。剧作者展示给观众的不是水火不相容的对抗,而是人物与人物不同观念、意志、性格之间软性的对比。

还需进一步指出的是,矛盾冲突的“二元”并非恒定,而是随剧情发展处于动态转化之中,这一点亦十分符合自然科学的“守恒”精神。所谓第三方“结构性人物”的功能也并非仅仅是勾连起两端,在凭借人物登场/退场所划分开的剧情片段内部,“结构性人物”与“两端人物”之间亦各自有不同的次冲突存在。或许作为剧作主题的主要矛盾从始贯穿至终(例如《瞎了一只眼》的主要冲突来自“过敏/过钝”“替旁人想想/不为别人考虑”的两种观念),但整个剧作的叙事结构则是由人物两两之间的次冲突串联而成。

另外值得注意的是,登场/退场得以为人物提供独处的机会,此类情节片段几乎在六部独幕剧的每一部中都发挥了重要的结构作用——对人物性格的刻画、剧情的推进、悬念的设置,几乎都是在二人独处而非三人同时在场时发生。下文将主要关注的“欺骗”情节,亦与二人独处的情节片段密切相关。

二、二人独处:“欺骗”的发生

在丁西林早期创作的六部独幕剧中,与人物关系的“二元三人”模式紧密相关的是情节的“欺骗模式”,六部剧都或多或少涉及欺骗与谎言因素。研究者孔庆东将这一模式总结为“A与B的生存状态、亲合关系受到C的阻碍,AB采用欺骗方式,既解除了C的阻碍,又不损害C的生存状态,同时AB之间通过辩名析理的争论假象,由疏远到亲近,完成亲合过程,结局是矛盾调和,相安无事。”^[3]而在三个主要人物中的两方共同欺骗另一方时,上文提到的二人独处情节使二人得以瞒着第三方约定行使欺骗,人物的登场/退场甚至为欺骗的转移提供了可能。一言以蔽之,二人独处是每部剧中有关“欺骗”的情节得以发生的关键。

《一只马蜂》与《压迫》的“欺骗”都在前文的大量铺垫下发生于结尾部分——在吉先生与余小姐、男租客与女租客独处的时间内,二人或直接约定、或心照不宣,最终成功瞒骗老太太、房东太太。《亲爱的丈夫》中的“欺骗”则发生在剧本内容之前,即黄凤卿隐瞒身份、性别与任先生结婚,剧中集中展示的内容则是如何戳穿这一谎言,而对真相的揭露同样发生在老刘与原先生、原先生与任先生先后二人独处的时间段内。《酒后》的“欺骗”应当发生在剧本之后——夫妻二人将如何向客人解释在其熟睡时(亦可看作夫妻二人独处时)有关妻子是否可以亲吻客人的对话与行为。《北

[1] 丁西林:《亲爱的丈夫》,载《丁西林剧作全集(上)》,中国戏剧出版社,1985,第42页。

[2] 朱伟华:《丁西林早期戏剧研究》,《文学评论》1993年第2期。

[3] 孔庆东:《丁西林剧作“欺骗模式”初探》,《中国现代文学研究丛刊》1992年第1期。

京的空气》涉及的“欺骗”则被笼罩在更为模糊的悬疑之中——在剧本内容之前，听差老赵到底有没有向主人撒谎、偷主人的烟？而在剧本内容之后，即待老赵发现自己的烟被偷后，主人又将如何解释？无论是关于老赵是否欺骗主人的谈论、还是主人决定去偷来老赵的烟，都发生在主人与客人二人独处时。

《瞎了一只眼》中有关“欺骗”的设计最为精妙，三个人物仅通过三次登场/退场（朋友登场一次、太太退场一次再登场一次）便实现了欺骗者与受骗者身份的转换以及谎言的传递、转移。该剧的三个人物先生、太太与朋友之间共涉及两个谎言：

谎言A：先生因意外跌破了头、瞎了一只眼，伤得很严重。

谎言B：由于与太太发生矛盾，先生故意装作瞎了一只眼来吓太太。

剧作开幕时先生与太太独处，二人共同约定编造谎言A以欺骗朋友——事实上，先生的确因意外而头部受伤，但太太因担心自己的去信小题大做“对不起朋友”，希望先生表现得更严重一些，装作瞎了一只眼；而先生为了逗弄妻子的神经过敏，在朋友到来后自作主张将病情描述得更加严重，声称另一只眼也保不住。随后太太退场，先生在与朋友独处时拆下纱布，向朋友戳穿了谎言A，并讲述了与谎言A既矛盾又相关联的谎言B，声称谎言A是自己编造来欺骗太太的。也即，在先生的叙述中，谎言A的欺骗方由先生和太太二人转变为先生自己，受骗方则由朋友转变为太太——当然，在太太退场前，朋友和太太一样处于受骗方。此时，在朋友的认知里，由于自己得知了谎言B版本的“真相”，因此与先生一样成为谎言B的欺骗方，而不在场的太太仍是谎言B的受

骗方。朋友不仅未能得知谎言A真正的真相，而且还进一步陷入谎言B中。稍后太太再次登场，于心不忍处在欺骗方的朋友决定向太太揭穿谎言B。随着谎言B的假定受骗方太太知道了“真相”，谎言B失效。但朋友并不知道自己仍处于谎言A之中——听到谎言B的太太立马明白了先生的用意在于独自揽下罪责，因而满怀感动地扑向为自己保全颜面的先生——谎言A的欺骗方先生与太太成功实施了欺骗，尽管中间有谎言B加入带来的波折，但最终并未影响一个谎被圆回来，只有受骗方朋友始终被蒙在鼓中。

仅此一斑，足以管窥丁西林剧作结构之精妙。陈瘦竹先生指出丁西林在剧情上运用“戏剧的嘲弄”以加强喜剧效果，即“全知”的观众会对在某些情境中“无知”的剧中人特别感兴趣^[1]，例如《酒后》中熟睡的客人、《瞎了一只眼》中被蒙在鼓里的朋友。“如果人物的处境是大家都不知道的，观众对行动的兴趣不会比对人物的兴趣更大。但是，如果观众充分了解并感觉到，在人物互相认识的情况下，行动和对话将要完全不同，他的兴趣就会成倍的增长。”^[2]观众的兴趣不仅来自受骗方的懵懂，同时还来自欺骗方行动与对话的紧张和不自然。

而在另外一些情况中，独处的二人并未靠舞台上的言语沟通，仅凭心领神会便共同完成了“欺骗”，例如被吉老太太询问发生何事的吉先生与余小姐、被房东太太诘问姓氏的男女租客，此时观众与受骗方一样“无知”，吸引其紧张注

[1] 陈瘦竹：《丁西林的喜剧》，载《现代剧作家散论》，江苏人民出版社，1979，第213页。

[2] 莱辛：《汉堡剧评》，载[美]乔治·贝克《戏剧技巧》，余上沅译，中国戏剧出版社，2004，第194页。

意的则是“兴趣不断向前延伸和欲知后事如何的迫切要求。”^[1]

还需补充的是，无论观众已知还是未知，六部独幕剧中的“欺骗”或应被表述为更为软性的“蒙骗”——处于欺骗方的人物或许有意“利己”，但绝对无意“损人”，甚至是出于为对方考虑才设的“善意的谎言”，这一点正与上文提到的矛盾“二元”间软性的对比而非对抗相一致。

三、总结

丁西林在20世纪20年代以精妙的喜剧艺术为中国的现代话剧筚路蓝缕，与其受英法风俗喜剧的影响有很大关系。“英法风俗喜剧直接批判的并非是对当时的政治制度和社会制度，而大都是以劝善惩恶为目的的讽喻社会陋习与揭示人生病态。”^[2]因此，在关注对文学作品

进行价值评估的时代背景下，对于此类只讲家长里短的“沙龙喜剧”不乏指责的声音，例如向培良便批评丁西林的剧本内容“完全是空虚的”“只充满了一些漂亮的对话”“用漂亮的字句同漂亮的情节引起浅薄的趣味”^[3]。此类点评固然有其合理之处，也指出了丁西林早期剧作生活面较为狭窄的特点，但读者之心何必不然，这并不妨碍后继者继续挖掘其剧作可供解读的意义。在艺术结构上，所谓“二元三人”模式不应被理解为一个恒定不变的结构，矛盾冲突的“二元”随人物的登场/退场在“三人”之间不断转化；而在思想内容上，通过一群固执、敏感的中产市民的“无事生非”，剧作者对于婚恋问题、理想人性的探讨时至今日仍值得我们思考。

[刘泱 南开大学文学院]

[1] [美] 乔治·贝克：《戏剧技巧》，余上沅译，中国戏剧出版社，2004，第189页。

[2] 田本相：《中国现代比较戏剧史》，文化艺术出版社，1993，第600页。

[3] 培良：《中国戏剧概评（节录）》，载孙庆升：《丁西林研究资料》，知识产权出版社，2009，第88-89页。