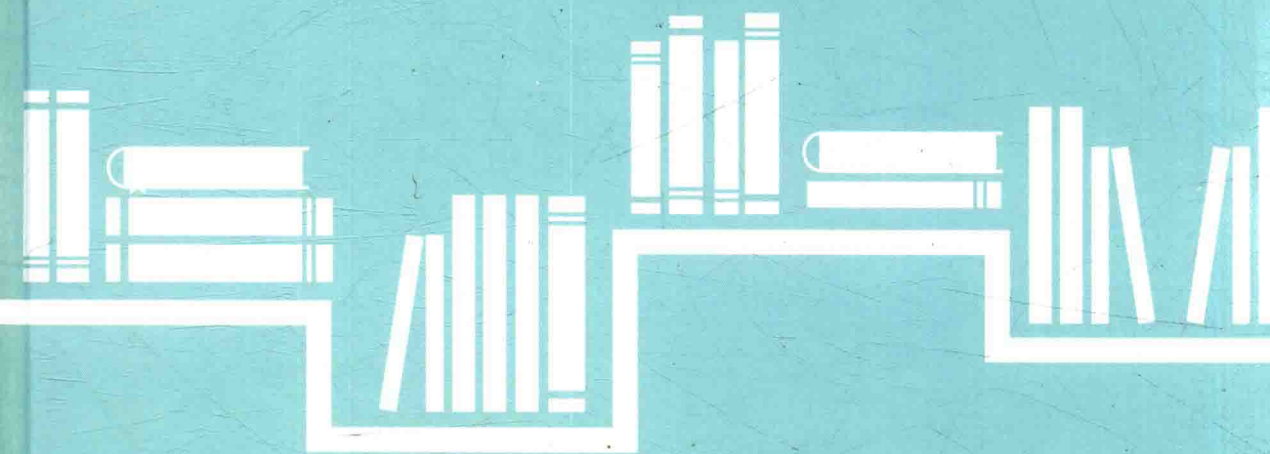


中国书籍·学术之星文库

戏剧创作艺术纵横谈

胡健生◎著



 中国书籍出版社
China Book Press



中国书籍·学术之星文库

戏剧创作艺术纵横谈

胡健生◎著



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目 (CIP) 数据

戏剧创作艺术纵横谈/胡健生著. —北京: 中国

书籍出版社, 2017. 3

ISBN 978-7-5068-6055-0

I. ①戏… II. ①胡… III. ①戏剧创作—研究 IV. ①J804

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 026433 号

戏剧创作艺术纵横谈

胡健生 著

责任编辑 吴 琼

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 中联华文

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号 (邮编: 100073)

电 话 (010) 52257143 (总编室) (010) 52257153 (发行部)

电子邮箱 chinabp@vip.sina.com

经 销 全国新华书店

印 刷 北京彩虹伟业印刷有限公司

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

字 数 279 千字

印 张 16

版 次 2017 年 4 月第 1 版 2017 年 4 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5068-6055-0

定 价 68.00 元

版权所有 翻印必究

目 录

CONTENTS

上 编 中国戏剧艺术 1

第一章 元杂剧大家专题研究 3

- 一、关汉卿戏剧创作特色二题 3
- 二、从关汉卿纵论元杂剧中的“发现”与“突转” 9
- 三、莺莺与张生情爱生活的现代阐释 18
- 四、《西厢记》中的“第三者”趣谈 26

第二章 古典戏曲创作杂谈 34

- 一、元杂剧文本体制的叙事性解读 34
- 二、元杂剧中的“延宕”艺术刍议 41
- 三、元杂剧中的“预叙”艺术初探 45
- 四、元杂剧中“停叙”之独特运用 53
- 五、明清杂剧与传奇中的“戏中戏”初探 63
- 六、明清传奇中的“预叙”与“延宕”管窥 72

中 编 西方戏剧艺术 79

第一章 古希腊戏剧创作艺术探究 81

- 一、从《俄狄浦斯王》漫谈西方戏剧中的“发现” 81
- 二、古希腊戏剧家笔下的“突转”窥探 91
- 三、“预叙”在古希腊戏剧中的成功运用 97
- 四、“停叙”在古希腊戏剧中的实际运用 110

第二章 西方古典戏剧大师专题研究 119

- 一、《威尼斯商人》艺术特征新解 119
- 二、莎剧中“戏中戏”的类型及其功用概览 123
- 三、莎士比亚戏剧创作特征新探 131
- 四、莫里哀喜剧“讽刺”艺术综论 137
- 五、莫里哀喜剧“闹剧化”特征初探 144
- 六、莫里哀喜剧艺术风格质疑 150

第三章 西方现代戏剧杂论 159

- 一、简论布莱希特寓意剧《四川好人》 159
- 二、皮兰德娄《六个寻找作者的剧中人》“戏中戏”解颐 165
- 三、奥尼尔戏剧创作对“停叙”的大胆运用探析 170

下编 中西戏剧比较 179

第一章 莎士比亚与中国戏剧 181

- 一、由鲍父与金八形象比较纵论戏剧中的“幕后人物” 181
- 二、《奥赛罗》与《桃花扇》对道具的妙用 192
- 三、克莉奥佩特拉与杨玉环“亡国女”形象比较 197

第二章 莫里哀与中国戏剧 210

- 一、《伪君子》与《单刀会》开场艺术比较 210
- 二、《悭吝人》与《看钱奴》“吝啬鬼”典型异同论 214

第三章 中西戏剧比较杂谈 224

- 一、《茶花女》与《日出》之女主角比较 224
- 二、《秋胡戏妻》与《秃头歌女》比较论略 234
- 三、“停顿”在契诃夫与曹禺戏剧中的妙用 240

01

上 编

| 中国戏剧艺术 |

第一章

元杂剧大家专题研究

一、关汉卿戏剧创作特色二题

关汉卿是元代最伟大的戏剧家,一生创作完成了《窦娥冤》《望江亭》等许多不朽佳作。笔者将在本章后面某些选题中对关汉卿其人其作多有涉及,这里仅仅从两个方面,简要谈谈对关汉卿创作特色的一点偶感。

(一)嬉笑怒骂皆成戏

现实生活中由于大大小小的矛盾冲突,导致人们之间不免发生口角,无论是骂他人还是被他人所骂,都可谓司空见惯、屡见不鲜的俗事常事了。骂人或者挨骂,在并非远离尘嚣的神话人物的芸芸众生的我们每个人身上,都可能并且事实上会遇到。过去大量存在“骂”的事情,今天同样不乏“骂”的事例,而即使发展到日益文明化的人类未来社会,因为人类的存在及人们之间难免产生的各种各样的矛盾冲突,恐怕也很难断言“骂”的现象将匿声绝迹。“骂”人的话,换用规范的书面语言来表述,亦即詈语诟词。詈语诟词属于较为原始的日常生活用语,因其很少经文人的艺术加工和刻意雕琢而显得十分质朴、粗糙甚至俗不可耐、难登大雅之堂,与经过千百年锤炼的文学作品中优美雅致的艺术语言尤其如诗歌语言相比,不可同日而语,甚至判若云泥。然而,詈语诟词与艺术语言之间不仅仅存在着不可协调的矛盾性一面,其实它们之间还可以彼此兼容、走向融通,粗俗与高雅原本可以有机地组合在一起。如果我们到中国古典戏曲艺术的海洋里徜徉一番,便会惊异地发现,在以关汉卿为杰出代表的元曲大家所创作的元杂剧里,其戏剧语言中存在着大量的、难以计数的詈语诟词,它们被剧作家不露声色、天衣无缝、精

妙绝伦地穿插、编织进戏剧的宾白(人物独白和对话)、唱词、人物性格塑造、情节的构思布局等方方面面,在如何使用詈语诟词化入戏剧语言上表现出高度的艺术性,并且使得元杂剧由此富有高雅和通俗、优美和鄙俚、精致和粗糙浑然一体的独特语言风格。这里即就关汉卿戏剧中“骂”的艺术,亦即詈语诟词的运用艺术,作一简略窥探。

阅读关汉卿的剧作,细心的读者不难产生那种“骂”人的话语时常映入眼帘的视觉冲击感。如《窦娥冤》中窦娥对不守贞节的婆婆、徇私枉法的官吏、不公平的上天均予责骂。《救风尘》里赵盼儿骂身为妓女的自己,骂嫖客,骂周舍,骂朋友宋引章,几乎无人不骂。《望江亭》中的寡妇谭记儿既与道姑对骂,又骂初识的白士中,更骂仗势欺人的杨衙内……据笔者粗略统计,关汉卿现存 18 部剧作中明显属于责骂性质的詈语诟词有 200 处以上,“骂”人现象在关剧里可谓无一遗漏。元杂剧主要由宾白和曲词两大部分组成,关剧中曲词里的詈语诟词较多,甚至出现连续几段曲子均为责骂的情况。对白里的詈语诟词则比较简短,有时只用“泼”、“贱”、“村”、“贼”等一个字来表示。骂的对象鲜有限制,几乎无所不包。而骂者和被骂者之间囊括了各种社会人际关系,诸如师徒、朋友、父女、婆媳、情人、妓女嫖客、官民关系等等。骂的对象有他人也有自己,有恶人也有好人,甚至连彪榜青史的清官包拯也在被骂之列。骂的感情色彩有恨也有爱;骂的口气有强硬也有柔弱;骂的攻击性有真也有假(亦即真骂与假骂,后者尤其多体现于情人之间的打情骂俏)。上述丰富多彩的詈语诟词所形成的关汉卿戏剧“骂”的艺术,概括说来主要体现于以下三个方面。

1. 变俗为雅的语言化用艺术。

关汉卿在撰写曲牌唱词及宾白时,将詈语诟词与音乐性、诗歌的韵律性熔铸在一起,用诗词、音乐的艺术笔法来写詈语诟词,赋予詈语诟词以文学性,使得日常生活中原本粗鄙枯涩、俗不可耐、不登大雅甚至难以启齿的詈语诟词舞台化、艺术化、审美化,显露出剧作家高超的变俗为雅的语言化用艺术。如《救风尘》第一折【赚煞】:“这妮子是狐魅人女妖精,缠郎君天魔祟。则他那裤儿里休猜做腿,吐下鲜血、则当做苏木水。耳边休采那等闲食,那的是最容易、剜眼睛赚的,则除是亲近着他便欢喜。”《窦娥冤》二折【梁州第七】:“这一个似卓氏般当垆涤器,这一个似孟光般举案齐眉,说的来藏头盖脚多伶俐!道着难晓,做出才知。旧恩忘却,新爱偏宜;坟头上土脉犹湿,架儿上又换新衣。那里有奔丧处哭倒长城?那里有浣纱时甘投大水?那里有上山来便化顽石?可悲,可耻!妇人家直恁的无仁义。多淫奔,少志气,亏杀前人在那里,更休说本性难移。”两支曲子平仄押韵、节

奏格律莫不适度,情感、措词无不妥帖,脱去了粗俗之气,读来情感奔放、酣畅淋漓。

2. 抒发情感、刻画性格、推动情节发展的构思艺术。

戏剧主要的舞台表演方式在于人物的动作及其语言(台词),詈语诟词作为感情色彩强烈的一种人物语言(台词)形式,无疑具有了便于抒发人物及剧作家的强烈感情,从而传达出对社会现实的批判意蕴,为人物独特性格刻画起到画龙点睛的艺术功效;以及有力推动情节发展的强烈戏剧性。

由于詈语诟词往往属于人们感情达到极度状态下特定情绪的宣泄,能够极大地强化戏剧的情感张力和情节发展的矛盾冲突性,因此关汉卿杂剧中詈语诟词最集中出现之处,往往是戏剧矛盾冲突达到最激烈的高潮阶段。例如《调风月》第四折【挂玉钩】、【落梅风】、【雁儿落】三支曲子堪称对中国文化重家族、重伦理观念最严厉的诟詈。“【挂玉钩】是个破败家私铁扫帚,没些儿发旺夫家处。可更绝子嗣,妨公婆,剋丈夫。脸上承泪靥无重数,今年见吊客临,丧门聚!反阴复阴,半载其余。【落梅风】据着生的年月,演的岁数,不是个义夫节妇,休想得五男并二女,死得交灭门绝户。【雁儿落】燕燕那书房服侍处,许第二个夫人做。他须是人身人面皮,人口人言语!”这番话语,是身为奴婢的燕燕在受到小千户许诺的“小夫人”诱惑下被始乱终弃后,还被迫要为对方另觅新欢牵线搭桥时的痛苦反抗。这种巨大的痛苦与屈辱的情感的爆发,令她冲破了身份限制、礼仪要求、特殊场合的角色规定。正是其最严厉的伴随着“揪”、“搜”、“跪”等剧烈动作的诅咒,极大地震慑了玩弄燕燕的负心郎小千户,从而使戏剧情节发生一次大逆转,让燕燕姑娘得以实现摆脱奴婢身份、做一位夫人(尽管是二房太太)的愿望。这一部分里人物詈语诟词所产生的戏剧性、动作性非常强烈。人物身份和语言达到了高度契合,同时也有力地刻画出燕燕泼辣、果断、聪慧的鲜明性格。再如《鲁斋郎》中张珪一家上坟时孩子被墙外飞来的石头打破了头,张珪夫妻禁不住破口大骂。但当看到肇事者是恶霸鲁斋郎时,张珪立刻吓得“心惊胆战”、沉默寡言了。这种戏剧性转变因为“骂”而被大大强化,凸显出矛盾双方力量的悬殊,揭示了当时弱肉强食、恶人当道的社会黑暗现状,并凸显出鲁斋郎其人飞扬跋扈的流氓、恶霸本性。

3. 适宜场上表演、营造特定气氛的舞台性。

如《单刀会》第二折,道童对师父司马徽说:“师父弟子孩儿!(末云:)这厮怎么骂我!(童云:)不是骂,师父是师父,弟子是徒弟,就是孩儿一般。师父弟子孩儿……(末云)这厮泼说!”在这段游离主要情节的小插曲里,道童利用语言的多义性,先骂师父是个“婊子”,然后又通过语义转换而自我贬低,回到师徒应有的尊卑

身份关系中,巧妙化解了冲突。这与全剧描绘关羽时的严肃、紧张气氛形成冷热调剂。显然起到了通过插科打诨营造喜剧性舞台气氛的戏谑功能。再如《救风尘》第三折赵盼儿对纨绔子弟周舍的打情骂俏:“你这厮外相儿通疏就里村!”“我不嫁你呵,我着堂子里马踏杀,灯草打折赚儿骨。你逼得我赌这般的重咒哩!”这番咒骂表现出赵盼儿的聪明机智智慧、幽默自信以及周舍的多疑和愚蠢,同时也营造出逗人捧腹的喜剧氛围;赵盼儿利用打情骂俏引诱和迷惑对方,从而最终战胜对方的机智多谋,使其与周舍之间构成“戏弄者”与“被戏弄者”的绝妙关系,给观众带来不足担忧、只须纵情笑看花花公子如何被机智女子摆布的轻松愉悦的喜剧式观赏心态。

(二)“角色越位”为抒情

从戏剧文体特征看,作为叙事文学与抒情文学相结合的文学体裁,中国古典戏剧(戏曲)深受古典诗词的熏染、影响而更接近于抒情文体,注重以情动人,使抒情而不是单纯叙事成为中国戏曲手法的要领。即如汤显祖在《牡丹亭题词》中所言:“从来传奇家非言情之文,不能擅场”、“曲中高手,持一‘情’字而已”;“情”到极处,甚至可以超越理性现实,“情不知所起,一往而深,生者可以死,死可以生。生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之至也。……第云理之所必无,安知情之所必有耶?”^①是故戏曲中除了少量篇幅的一般性背景介绍和为交代情节、制造或烘托戏剧规定情境、氛围的摹景状物等代言性叙述外,更多的是臧懋循所备加称道的,以“能使人快者掀髯,愤者扼腕,悲者掩泣,羡者色飞”^②的抒情诗篇领挈各个场景,呈现出斑驳绚烂的诗化色彩。剧中以诗笔所抒发的人物情感激越澎湃之时,使剧中人物时常游离甚至挣脱情节的固有框架,以及其自身角色的束缚——即人物言辞与其剧中已表现出的原先一贯的思想、性格、出身、素养等等特征有所悖逆和不符,人物语言在一定程度上已明显带有几分“不似其人、不肖其口”的话语模式。对此,我们不妨称之为“角色越位”现象。关汉卿笔下的那位青年寡妇窦娥蒙冤屈死之前的很多言辞,便带有这一明显特征。

试看《窦娥冤》第三折里窦娥赴刑前的一番话:

“[正宫端正好]没来由犯王法,不提防遭刑宪,叫声屈动地惊天!”、“[滚绣

① (明)汤显祖著,徐朔方、杨笑梅校注,《牡丹亭》[M],北京:人民文学出版社,1963,3.

② 臧懋循,《元曲选后集序》,引自隗芾、吴毓华编,《古典戏曲美学资料集》[M],北京:文化艺术出版社,1992,145.

球]天地也,只合把清浊分辨,可怎生糊突了盗跖颜渊。为善的受贫穷更命短,造恶的享富贵又寿延。天地也,做得个怕硬欺软,却原来也这般顺水推船。地也,你不分好歹何为地?天也,你错勘贤愚枉作天!”①“[一煞]这都是官吏每无心正法,使百姓有口难言。”②

这些话语可谓铿锵有力、掷地有声,但若细细推敲一下,观众可能马上就会感觉有些不对劲。换言之,此番豪言壮语,与从小沦为童养媳、鲜少接受规范化教育、在中国古代封建社会中身处底层的一位极其普通的年轻寡妇——窦娥的思想境界、习惯修养、出身阅历等等,存在一段明显的距离与出入。此时此刻的窦娥,已被“改头换面”,或者更确切地说是发生了一次“角色越位”——暂时挣脱“寡妇”的剧中人物之身份,摇身变为剧作家意欲表达的思想的忠实代言人。剧作家让其超越自身平凡的人生,而升华为具有某种普遍性意义的人类共同情感的象征,凌驾于现实生活的逻辑之上;在相对独立的抒情氛围中,尽情宣泄其内心深处汹涌激荡、难以平息的情感浪潮,诱导观众进入深受其感染、为之动容、物我两忘的艺术审美境界。

如果从中国戏剧创作主体的视角而论,古典戏曲家们大多染有浓郁的“主观诗人”的色调,其创作意旨有时并非在于以一位全知的、中立的故事叙述者身份,毫无主观介入地为观众“搬演一个故事”;而着重于事件中人物的情感体验,以及剧作家本人的情感倾向与道德评价。有鉴于此,古典戏曲家们在戏剧创作过程中,不太刻意追有所叙述的戏剧故事本身的完整性与连贯性,或者外在事件起承转合诸推移、演变环节上的密针细线、丝丝入扣,亦不把“戏剧性”过分依赖于戏剧外部矛盾冲突(主要是动作冲突)的那种紧张曲折性和完全植根于因果律基础上的逻辑必然性;而是将叙事作为抒情的一种手段或媒介,把主要的艺术视域投注于着力展示人物内心复杂诡秘的情感意识方面,充分运用诗意化的笔调,建构出一个又一个情真意切、跌宕起伏的心理旋涡。这种篇幅很长的大段大段式的抒情性曲词,常常能够暂时游离甚至索性挣脱戏剧叙述层面上的某一具体规定情境,逾越戏剧故事本身的狭窄框架,而富有了很大程度上相对独立的审美意蕴与戏剧演出效果。外国戏剧评论家斯特拉斯堡曾将这种中国戏曲别具一格的,富有相对独立性意蕴与戏剧演出效果的诗意境界,形象地比喻为“抒情密室”：“它位于剧中

① 关汉卿. 窦娥冤. 王季思主编. 全元戏曲(第一卷)[M]. 北京:人民文学出版社. 1999, 198.

② 关汉卿. 窦娥冤. 王季思主编. 全元戏曲(第一卷)[M]. 北京:人民文学出版社. 1999, 200-201.

的一个封闭式领域。在此,通常的时空以及人们的社会关系皆告暂停。它不在于表现固有的具体情境和形象,而在于揭示人物内心世界的形象。”^①国内有些学者则将这一特点概括为:“当矛盾冲突达到尖锐化程度,戏剧冲突进入高潮时,剧作家往往让事件的发展速度减慢甚至‘暂停’,用大段的演唱或表演动作抒发人物的内心感受,瞬间的心理活动可以延展为长时间的精彩表演。”^②

关汉卿的悲剧力作《窦娥冤》同样具有这一显著特征。

平心而论,《窦娥冤》一剧的整个故事情节并不怎么复杂,甚至可以说是非常简单明了的,所叙述的其实不过是一位孤弱无助的年轻寡妇蒙冤屈死的人生悲剧。然而该剧在揭露元代社会邪恶当道、草菅人命的黑暗腐败世相,表达剧作家为无辜屈死的小人物鸣不平方面,却无疑具有异乎寻常的撼人心魄的艺术效果。单纯从戏剧外在故事情节发展的角度看,第三折窦娥赴法场遭斩,仅仅为第二折结尾部分的重复性再现,似乎没有多大意义。倘若换了一位西方剧作家,尤其是古典戏剧家来处理,很可能会把它视为与戏剧故事事件无多大关碍的“蛇足”,因而弃之不写。然而在关汉卿笔下,恰恰是该剧第三折中那一段又一段感人肺腑、令人回肠荡气的抒情性曲词,将悲剧主人公窦娥对元代社会现存秩序的怀疑、愤懑与巨大的心理悲痛,化作强烈的情感投射,堪称全剧的“情感”高潮。我们不妨看看窦娥身遭处斩前所采取的那种独特的衔恨伸冤方式——三次下跪、三次请愿和四次吟唱,发出三桩奇誓,反驳监斩官质疑,以及嘱托婆婆见证:

“(正旦跪科)(正旦云)要一领净席,等我窦娥站立;又要丈二白练,挂在旗枪上。若是我窦娥委实冤枉,刀过处头落,一腔热血休半点儿沾在地下,都飞在白练上者。……(正旦唱)[耍孩儿]不是我窦娥罚下这等无头愿,委实的冤情不浅;若没些儿灵圣与世人传,也不见得湛湛青天。(正旦再跪科,云)大人,如今是三伏天道,若窦娥委实冤枉,身死之后,天降三尺瑞雪,遮掩了窦娥尸首。……[二煞]你道是暑气暄,不是那下雪天,岂不闻飞霜六月因邹衍?若果有一腔怨气喷如火,定要感的六出冰花滚似锦,免得我尸骸现;……(正旦再跪科,云)大人,我窦娥死的委实冤枉,从今以后,着这楚州亢旱三年!……(正旦唱)[一煞]你道是天公不可期,人心不可怜,不知皇天也肯从人愿。做甚么三年不见甘霖降?也只为东海曾经孝妇冤,……(正旦唱)[煞尾]浮云为我阴,悲风为我旋,三桩儿誓愿明题遍。(做哭科,云)婆婆也,直等待雪飞六月,亢旱三年呵,(唱)那其间才把你个屈死的

① 理查德·斯特拉斯堡. 十七世纪戏剧中的雅典元素. 泰康评论[J]. 卷8;纽约:1977,61.

② 郑传寅. 中国戏曲文化概论[M]. 武汉:武汉大学出版社. 1998,415.

冤魂这冤娥显。”

显而易见,关汉卿在此凭借其精心营造的一个撼人心魄的“抒情密室”,早已使剧情发展超越故事框架本身,以浓郁的浪漫笔调为观众尽情渲染出一个惊天地、泣鬼神的令人愤慨的冤案世界!

二、从关汉卿纵论元杂剧中的“发现”与“突转”

“发现”与“突转”是亚里斯多德在其理论巨著《诗学》中总结和概括出的古希腊戏剧家安排情节、结构布局所成功使用的两种独特叙事技巧、表现手法。所谓“发现”系指戏剧中尚未被人们(剧中人物或观众;相对而言主要针对剧中人物而言)知晓的某些特定人物关系,以及某些事件内幕的披露与挑明;所谓“突转”系指戏剧情节在其发展进程中依循可然律或必然律的因果逻辑,而产生的“由顺境至逆境”或者“由逆境到顺境”的突然变化与重大转折。

作为迥然有别的两种戏剧类型与体系,中国戏曲与肇始于古希腊戏剧的西方戏剧,既富有鲜明的“异质性”,但又夹带一定的“同质性”——尽管中西古典戏剧在当时特定的历史条件下,彼此间鲜有交流与沟通,然而在题材撷取、主题立意或者人物形象、情节结构、创作技巧和表现手法等诸多方面,却可能会存在“心有灵犀”的某些一致性或相似处。因为许多戏剧创作内在性规律在中西古典戏剧家那里是相同或者大体一致的。这也是中西古典戏剧之间具有“同质中寻异趣,异质中求同律”的可比性的原因所在!由此一个饶有趣味的问题出现了:“发现”与“突转”在中国古典戏曲成熟与繁盛的最早代表形态——元杂剧中是否同样存在呢?本章尝试参照亚里士多德《诗学》的相关阐释,通过考察关汉卿以及纪君祥、王实甫等人的创作实践,来具体深入地探讨元杂剧中的“发现”与“突转”艺术。

(一)

中国古典戏剧历史悠久、渊源流长,以其独具华夏民族特色、自成一派体系的“戏曲”艺术著称于世。尽管这座博大精深、浩瀚深邃的文化宝库里,不乏诸如“生、旦、净、末、丑”、“当行、本色、冲场、吊场、砌末、收煞”等形形色色专用术语,但若要想搜寻有关“发现”与“突转”的阐述,结果未免不尽人意:我们不能直

接找出这一专门术语,仅仅能从某些戏剧理论家的散言碎语中,约略窥见“发现”与“突转”朦胧、模糊的面影。推究而论,“发现”与“突转”在中国古典戏曲中的这种无其“名”而有其“实”现象,或许并非仅仅是中国古典戏曲艺术所特有的一种现象。

现实生活中常见这样一类饶有趣味的事情:一个孩子呱呱降生,其父母由于望子成龙或望女成凤之心切,搜肠刮肚地要为他(她)起一个响亮动听的名字而未得,于是很可能把“命名”事宜暂时搁置一段时间。但人们显然不能因这个婴儿暂时无“名”,便断然否定其作为一个鲜活生命个体的客观存在。纵观中外文学史亦不乏此类无“名”而有“实”的典例。比如十九世纪三十至九十年代兴盛于欧洲文坛、成就斐然的批判现实主义文学思潮流派,其时并未有一个正式“名称”;只是到了二十世纪初才由前苏联文学奠基人高尔基提出,为大家普遍接受并约定俗成。当然,中国古典戏曲中存在着的许多无“名”而有“实”现象,主要又是与戏曲自身发展的历史,尤其是古典戏曲艺术的发展同作为其升华的戏剧美学理论的发展之间不合常规的“非协调性”攸然相关。

众所周知,中国戏剧的产生较之于欧洲要晚许多:欧洲早在古希腊时代就迎来了一个戏剧艺术高度成熟并空前繁盛的壮观景象;而中国戏剧的真正成熟是直到元代,以元杂剧为标志。作为戏剧艺术之升华的戏剧美学理论的产生及其发展亦然:欧洲在其第一次戏剧艺术高潮之后不久,就诞生了对其创作实践进行及时总结、精辟概括且富有创新性和体系性,能够对后世戏剧艺术发展产生持久深远影响的戏剧论著——亚里斯多德的《诗学》;而中国戏剧美学理论的初步成熟,已是在元杂剧衰落许久的明清时代。一般说来,在一种成熟的戏剧艺术形态产生之后,通常总会有相关的理论性研究伴随而来,并出现与之相应的较为成熟的戏剧美学理论。但中国古典戏剧艺术与戏剧理论研究之间的发展却呈现出一种整体上不合常规的“非协调性”——成熟形态的戏剧艺术在中国,并未能出现与之相应的理论性研究及其戏剧美学理论。作为成熟形态的中国戏剧所经历的元代杂剧、明代传奇、清代地方戏三个阶段,仅仅在中间阶段出现过局部性的接轨贴合,此即明代传奇时期戏曲创作同戏曲理论批评得到较为密切的结合。中国传统的戏剧理论研究,多散见于各式各样的笔记、诗歌、文章、序跋之中,专门性的论著甚少。即使到了属于中国戏剧理论较为繁盛的明清时代,出现了徐渭探讨南戏源流与发展的《南词叙录》,王骥德的全面阐述戏曲音律问题的《曲律》等,虽然这些戏剧理论成果尽管不乏真知灼见,但依旧如散金碎玉般不成体系,仍未摆脱评点式的稚嫩状态。真正改变中国戏剧美学理论稚嫩状态的,当推李渔的集中国古代戏

剧理论之大成的《闲情偶寄》的问世。作为一位具有丰富戏剧创作实践和舞台演出经验的清代戏剧家,李渔广泛汲取了前人的理论成果,联系当时戏曲艺术的创作现状,并紧密结合自身的实践经验,在“词曲部”和“演习部”里对戏曲理论予以较全面系统的总结和阐述。《闲情偶寄》由此得以成为中国古代戏剧理论发展史上最富有概括性、体系性的著作,代表着中国古典戏剧美学理论的最高成就。尽管李渔探索中国戏曲理论体系的开拓之功不容低估,但他的相当一部分见解与观点,仍旧属于因事而发、就事论事的随笔、偶感与心得,因而显得较为凌乱、重复;有时难免蜻蜓点水,仅仅看到外表现象,未及深入到更本质性的探究。李渔对“发现”与“突转”问题的认识及其阐述便是如此——即使是在《闲情偶寄》这样一部集中国古典戏剧理论之大成的论著中,李渔也令人遗憾地未能就“发现”与“突转”问题,展开比之以往更清晰准确的阐释。它所能给予人们的,充其量还是“犹抱琵琶半遮面”式的暗示。具体说来,“发现”一词可参见李渔《闲情偶寄》“词曲部·小收煞”里的一段论述:“宜作郑五歇后,令人揣摩下文,不知此事如何结果。……戏法无真假,戏文无工拙,只是使人想不到、猜不着,便是好戏法、好戏文。猜破而后出之,则观者索然,作者赧然,不如藏拙之为妙矣。”^①虽然李渔主要针对戏剧的“悬念”而论,但这里提及的对“想不到、猜不着”的“下文”的“猜破”,在语言形式上与“发现”还是大致存在着某种对应性——当然其涵义却大相径庭:李渔所言涵义乃指观众对事件内幕的预先知晓。此大概是我们在中国古典戏剧理论中所能够找到的、与亚里士多德所谓“发现”关系最贴近的一个对应性概念术语了。涉及“突转”的相关论述,则散见于明清时期祁彪佳、毛纶等某些戏剧理论家的偶感与点评,诸如:“水穷山尽之后,偏宜突起波澜”^②、“格局之妙,令人且惊且疑”^③、“一转再转,每于想穷意尽之后见奇”^④、“迩来词人(指撰写曲词的剧作家),每喜多其转折,以见顿挫抑扬之趣。不知太多,领观者再索一解未尽,更索一

① 李渔著. 闲情偶寄. 中国戏曲研究院编. 中国古典戏曲论著集成(7)[M]. 北京:中国戏剧出版社,1959,68.

② 李渔著. 闲情偶寄. 中国戏曲研究院编. 中国古典戏曲论著集成(7)[M]. 北京:中国戏剧出版社,1959,69.

③ (明)祁彪佳著. 远山堂曲品·檀扇. 中国戏曲研究院编. 中国古典戏曲论著集成(6)[M]. 北京:中国戏剧出版社,1959,43.

④ (明)祁彪佳著. 远山堂曲品·轩辕. 中国戏曲研究院编. 中国古典戏曲论著集成(6)[M]. 北京:中国戏剧出版社,1959,58.

解,便不得自然之致矣”^①、“愈转愈妙,愈出愈奇,斯其才大手敏,诚有不可及者。”^②

一言以蔽之,中国古典戏剧理论的相对滞后,遂造成“发现”与“突转”以及其他许多戏剧概念术语,在中国古典戏曲中的无“名”而有“实”现象。

(二)

尽管古典戏曲理论中匮乏“发现”与“突转”的专门术语,然其作为古典戏曲家惯常运用的结构布局、安排情节的重要叙事技法,却是一种无可辩驳的客观存在。换言之,“发现”与“突转”虽然不直接存在于古典戏曲理论中,但倘若就具体创作实践而论,可以说中国戏曲家们实际上早已经在自觉或者不自觉地运用此叙事技法,并且业已取得相当良好的艺术效果。随后我们列举出的成功运用“发现”与“突转”的大量元杂剧作品,便是最好佐证。

以下就让我们来全面扫描一番,“发现”与“突转”大量运用于元杂剧中的各种情形。

其一,只有“发现”而没有“突转”。

这类元杂剧主要有关汉卿的《哭存孝》、郑光祖的《倩女离魂》、石君宝的《秋胡戏妻》、无名氏的《认父归朝》等等。

仅以关汉卿《苦存孝》为例。该剧剧情为后唐君主李克用的养子李存孝遭受奸佞李存信、康君立谗害蒙冤屈死的一段史实。李存信、康君立趁李克用酒醉时阿谀奉承,将邢州推给李存孝镇守,而把李存孝攻克的潞州窃为己有。李存孝携夫人邓氏前往邢州后,李存信与康君立为免除后患设下毒计:先假传圣旨让李存孝恢复原名“安敬思”,随后向李克用告发李存孝恢复原姓乃出于心怀不满、图谋叛乱。李存孝为辨明真相前来求见父王。李存信趁李克用酒醉说出“我五裂蔑迭”(蒙古语“我醉了”)之言时,假传圣旨将李存孝五马分尸。李克用酒醒后传唤存孝,方知其已遭虐杀。于是一面向前来哭诉的儿媳邓夫人赔礼道歉,一面查明真相,斩杀李存信、康君立。剧中李存孝处于从顺境向逆境(即遭受谗言而一步步走向他人设计下的死亡陷阱)的发展进程中,即使父王酒醒后“发现”其冤情,却早已无济于事(在父王酒醉之际,他已被假圣旨问斩),也没有发生扭转其朝着避免

① (明)祁彪佳著.远山堂曲品·翡翠钿.中国戏曲研究院编.中国古典戏曲论著集成(6)[M].北京:中国戏剧出版社,1959,58.

② (清)毛纶.第七才子书《琵琶记》·总论.引自隗芾、吴毓华编.古典戏曲美学资料集[M].北京:文化艺术出版社,1992,306.