元杂剧

叙事艺术

刘慧芳 著

辽宁大学出版社

需要全本请访问 www.ertongbook.com

责任编辑 王 健
封面设计 徐澄玥



元杂剧

叙事艺术

刘慧芳 著

辽宁大学出版社

图书在版编目（CIP）数据

元杂剧叙事艺术/刘慧芳著. --沈阳：辽宁大学出版社，2010.6

ISBN 978-7-5610-6105-3

Ⅰ.①元… Ⅱ.①刘… Ⅲ.①杂剧—叙述—文学研究—中国—元代 Ⅳ.①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2010）第 112801 号

出 版 者：辽宁大学出版社有限责任公司
（地址：沈阳市皇姑区崇山中路 66 号　　邮政编码：110036）
印 刷 者：沈阳航空发动机研究所印刷厂
发 行 者：辽宁大学出版社有限责任公司
幅面尺寸：148mm×210mm
印　　张：5
字　　数：160 千字
出版时间：2010 年 6 月第 1 版
印刷时间：2010 年 6 月第 1 次印刷
责任编辑：王　健
封面设计：徐澄玥
责任校对：齐　悦

书　　号：ISBN 978-7-5610-6105-3
定　　价：15.00 元

联系电话：024－86864613
邮购热线：024－86830665
网　　址：http://www.lnupshop.com
电子邮件：lnupress@vip.163.com

前 言

“叙事学”一词最早是由托多罗夫提出的。他在1969年发表的《〈十日谈〉语法》中写道：“……这部著作属于一门尚未存在的科学，我们暂且将这门科学取名为叙事学，即关于叙事作品的科学。”实际上在此之前，叙事学的研究设想和理论轮廓已经相当完整。柏拉图对叙事进行的模仿（mimesis）/叙事（diegesis）的著名二分说可以被看成是这些讨论的发端。18世纪小说正式登入文学殿堂后，对叙事（尤其是小说）的讨论更加充分全面。

然而，作为一门学科，叙事学的产生是结构主义和俄国形式主义双重影响的结果。20世纪60年代，在结构主义大背景下，同时受俄国形式主义影响才得以正式确立。叙事学着眼于“研究所有形式叙事中的共同叙事特征和个体差异特征，旨在描述控制叙事（及叙事过程）中与叙事相关的规则系统”。托多罗夫、热奈特、罗兰·巴特、格雷玛斯、布雷蒙等老一辈叙事学家以对叙事文本的故事及话语的深度剖析，使叙事学经由法国为轴心辐射至世界各地，成为文艺学研究的热点。

叙事学理论从法国传遍欧洲大陆并发展到英美。20世纪80年代中期，叙事学理论开始被逐步介绍到中国。80年代后，西方最有代表性的叙事理论作品基本上都是翻译过来的。中国本土化的叙事学研究也有了显著成果，具有代表性的有陈平原的《中国小说叙事模式的转变》（1988）、罗钢的《叙事学导论》（1994）、杨义的《中国叙事学》（1997）等。他们在借鉴西方叙事学理论的同时，也以中国所特有的文学资源和话语形式，展开

需要全本请访问 www.ertongbook.com

了自《诗经》以来的包括《山海经》、话本小说、《红楼梦》等古典文学以及现当代小说的叙事研究，丰富了叙事学理论，为西方叙事学理论的中国化做出了自己的努力。

20世纪90年代中期，叙事学把目光投向了戏曲。一般地说，戏剧文学以叙事为主。然而，中国戏曲文学却以抒情写意为主要特征，但也不乏叙事性特征。所以，兼有叙事性和抒情性品格的中国戏曲成为叙事学研究的热点。

从理论上讲，叙事学可以适用于各种文本的研究，只要有故事的地方，就可能有叙事学。元杂剧是中国戏曲的鼎盛时期。13世纪后半叶是元杂剧雄踞剧坛最繁盛的时期。“四折一楔子”的结构形式是其显著的特色之一；“一人主唱”是元杂剧的又一显著特点。元杂剧唱与说白紧密相连，“曲白相生”。元杂剧往往漠视生活外部形态的真实，以类型化、象征化的手法，表现剧作的内在情绪，作家流逸的情思与本质性的真实生活相结合。元杂剧完全具备了戏曲的本质特征，它走完了戏曲的综合历程，是严谨、完整、统一的，个性鲜明又具有代表性的戏曲艺术。对元杂剧叙事的研究有助于戏曲叙事性的解读。

学界对于元杂剧叙事性的研究在21世纪取得了突破性进展。出现了苏永旭主编的《戏曲叙事性研究》、董上德的《古代戏曲小说叙事研究》、郑柏彦的《元杂剧叙事研究》等专著和一大批学术论文。本书就是在充分吸收这些学者所取得的研究成果的基础上凝结而成的。书中首先梳理了戏曲叙事性发展轨迹，之后从元杂剧的结构、时空、人物、剧作家、读者的角度分析了其叙事性，并试图对元杂剧叙事性作全面的关照。但是，叙事学理论和元杂剧的深广博大，都是笔者的浅薄之作难以承载的。本书若能成为元杂剧叙事性研究成果的一次有益梳理，笔者就会感到莫大欣慰。

刘慧芳

2010年6月

目 录

前言 …… 1

导论 …… 1

第一章 叙事学与元杂剧研究 …… 10

第一节 元杂剧叙事研究综述 …… 10

第二节 中西方叙事理论内涵 …… 14

第三节 戏曲叙事性发展轨迹 …… 21

第二章 元杂剧的叙事结构 …… 32

第一节 中国传统情节结构理论 …… 34

第二节 元杂剧叙事的情节结构模式 …… 39

第三节　元杂剧情节结构的功能模式 …… 53

第三章　元杂剧的叙事时空 …… 61

第一节　元杂剧的叙事时间 …… 62

第二节　元杂剧的叙事空间 …… 81

第四章　元杂剧文本各要素的叙事功能 …… 87

第一节　曲、白、科的叙事功能 …… 87

第二节　元杂剧人物的叙事功能与特征 …… 94

第五章　元杂剧叙事性与主体研究 …… 122

第六章　元杂剧叙事性与接受研究 …… 128

第七章　元杂剧的叙事性与抒情性 …… 139

参考文献 …… 148

后记 …… 153

导 论

叙事一词的内涵界定是本书的研究起点，因为元杂剧叙事研究这一论题已经预设了元杂剧具备叙事内涵，因此，定义叙事所指涉的内涵，才能对论题作进一步的开展。

什么是叙事？叙事一词基本上可从字面上分为叙与事，二者关系可以是结合关系，表示叙事这个动作，也可以是组合关系，表示叙述的事，这是对叙事一词的基本认识。然而，叙事一词的内涵并不仅于此，叙事在中国与西方分别指涉不同的复杂意义，形成了文学批评上的两个概念。本书拟分析两种文化语境下叙事的不同内涵，但不盲从某一种叙事内涵，而是中西方叙事内涵的兼容。

东西方文学的差异由来已久，西方最早繁荣的是叙事性文学，而中国一直发达的都是以诗歌为代表的抒情性文学。西方戏剧早在古希腊时代就实现了无比的辉煌，相应地，戏剧理论也以亚里士多德的《诗学》为标志出现了研究的繁荣。到古罗马时期则有贺拉斯的《诗艺》。中世纪以后，西方戏剧及戏剧理论一直繁荣至今，文艺复兴时期欧洲各国的理论成就尤其突出，而古典主义时期，戏剧理论的建树几乎同戏剧本身一样可观。这跟中国古典戏曲完全相异，一般认为中国古典戏曲成熟较晚，直到宋金时期，理论也相对滞后。西方戏剧不仅创作和理论都成熟较早，并且一开始就作为第一文学、精英文学，得到上层贵族的有力扶持。这跟我国古代也很不一样，我国古代始终重诗文，轻戏曲、小说。可见，差异由来已久，也是多方面的原因造成的。

亚里士多德的《诗学》成为古希腊戏剧的总结，也成为后来

西方戏剧的法典。《诗学》里定义“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”,① 并阐述古希腊悲剧的六个构成要素：情节、性格人物、思想、语言、歌唱、造型，同时指出“最重要的是情节，即事件的安排”，“性格则占第二位”。这六要素中，语言、歌唱、造型主要涉及场上，情节、人物、思想三者主要涉及文本。西方戏剧一向重视演出，成功的演出才是戏剧的最终完成。因此，西方戏剧的叙事理论涉及文本与演出两方面。作为“诗的艺术”，剧本本身当然也极具独立价值，但不存在我国古典戏曲中那种仅供阅读的“案头之作”剧本。这从另一方面反映出两种戏剧体系的创作方法、创作态度、创作旨趣等都存在着较大的差异。文艺复兴时期的戏剧理论基本都是对《诗学》等经典著作的阐释与注解，但时有新见。之后古典主义、启蒙主义、浪漫主义等戏剧理论都在不断丰富、发展着亚里士多德所开启的西方戏剧理论体系。直到近代，重要的西方戏剧理论专著，如约翰·霍华德·劳逊的《戏剧与电影的剧作理论与技巧》、布罗凯特的《世界戏剧艺术欣赏——世界戏剧史》等仍然延续、阐发着亚氏的权威观点。

亚里士多德认为：“六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排”，“悲剧中没有行动，则不成为悲剧”。自从亚里士多德将情节规定为“悲剧的基础”，情节事件或行动就成为西方戏剧最基本的结构要素和建构单位。布罗凯特先生在其《世界戏剧艺术欣赏——世界戏剧史》中就有明确的总结，“情节便是戏剧的全盘构造”，高潮是“戏剧行动的危机，或称转折点”。② 另一位世界重要的戏剧理论家劳逊也认为“戏剧的高潮，即全剧最紧张的一点，最完整地表现了剧作家心目中的现实发展规律”，“高潮必须是一个动作，一个发展完全，并且牵涉到人物和他们的环境

① （古希腊）亚里士多德. 诗学 [M]. 北京：中国社会出版社，1999.

② （美）布罗凯特. 世界戏剧艺术欣赏——世界戏剧史 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1987.

之间平衡状态的一定变化的动作”。戏剧的情节是由剧中人物的行动组成，在舞台上更是直观为人物的动作。所以，西方戏剧的情节即动作，自亚里士多德开始就常常把这两个词随意交替使用，因为在戏剧里它们是等义的。情节或动作作为西方戏剧结构及相关理论的基点和支柱，在漫长的岁月中经受住了考验，哪怕在西方戏剧发生很多重大变革的世纪仍然没有失去其根本地位。

亚里士多德所提到的“性格”对应就是现代文艺观点中的典型人物形象的塑造。亚里士多德把它列于诸要素的第二位，是因为“剧中人物的品质是由他们的‘性格’决定的，而他们的幸与不幸，则取决于他们的行动”，“没有性格，仍然不失为悲剧”。他还指出性格刻画的关键在于“合乎必然律或可然律”，“不应有不近情理的事”。布罗凯特进一步阐发“人物是一切情节的资源，因为戏剧中事件的发展大多要经戏剧人物的言语行动来表现”，并且他也强调“典型化的过程是必须的”，“大部分的戏剧人物都可以归入典型”。在西方戏剧及其理论的发展过程中，特别是文艺复兴之后人物刻画越来越被重视，人物的“合乎必然律或可然律”的要求，即典型化的要求愈来愈得到加强，不过在戏剧领域它始终服务于情节。西方典型理论在小说中获得了更为充分的发展。这段时期还出现突出人物、以人物为中心进行戏剧构造的倾向，特别是莎士比亚笔下的人物十分彰显，但就西方传统戏剧的总体而言，未动摇西方戏剧中情节的中心地位。

王国维认为元杂剧标志着“中国之真戏剧出焉”，这“真戏剧”的标准就是以西方古典戏剧样式为潜在参照的，即有一定长度的情节故事、剧本和作者。在运用西方美学阐述元杂剧的悲剧性及其“文章”价值的同时，他也没有放弃传统的文章评判标准。因此，在《宋元戏曲史》第十二章“元剧之文章”中，他高度称誉元杂剧为“一代之绝作”、“中国最自然之文学”，却又评其“关目之拙劣”，置人物矛盾于不顾。可见，元杂剧既具有叙事性，又在某些方面不完全符合西方的叙事理论。

现存元杂剧大多是文人之作，语言的文采性和情感的生动性

需要全本请访问 www.ertongbook.com

常常比故事性更作为看点。至于情节的组织、高潮的设置实际上不完全符合西方经典戏剧理论，或者说没有完全跳出传统戏曲的范畴。因此，中国古典戏曲的代表元——杂剧并不重视情节的构造。比如，元杂剧《梧桐雨》，这是一出末本戏，搬演文学史上极热闹的一个题材——李杨爱情故事。主体故事基本“事俱按史”。总观其故事脉络，李杨二人的悲欢离合应是重心，安史之乱作为背景也作为事件的转折，矛盾冲突则主要体现在安禄山与唐朝君臣之间、六军将士与杨氏兄妹之间。杨国忠这个人物在该剧中根本就是一个无关紧要、很少出场的人物，既非事件的导火线，也非事件的策划者，那么最终杀杨国忠并由此牵涉到杨贵妃就显得莫名其妙。而且，面对爱妃的离去，作为主角的唐玄宗却没有表现出复杂的内心变化。与杨贵妃的万般不舍相比，他倒好似看客一般。该剧到第三折就应该结束了，因为故事的主体，特别是情节上可能的几处高潮都已经完成，即使有尾声也不足以写成“一折”。然而，该剧的第四折却是全剧的重中之重，也是《梧桐雨》历代备受称道的关键。第四折只有一个单一的静止的戏剧动作，也就是思念，甚至根本就不是一个动作，至于他从殿中走到亭子再从亭子走回殿中以及梦中梦见杨贵妃等都并非“戏剧动作”，既无补于情节，更谈不上“戏剧冲突”。

当然，现存元杂剧也有几部在情节构造方面相当出色并无意中暗合某些西方经典理论的作品，如关汉卿的部分剧作和王实甫的《西厢记》。但这类作品数量并不多，往往是故事性比其他杂剧突出，但较之西方戏剧而言，仍是叙事不足，而抒情有余。比如，备受瞩目的《窦娥冤》与《西厢记》的第四本。《窦娥冤》的故事可谓曲折动人，关汉卿注重故事情节的精心安排以及演出效果的张弛有度，但抒情意味仍十分明显，情节相对简单。《窦娥冤》的故事基本集中于一、二折，高潮是窦娥拒婚与公堂申辩，结局是窦娥被杀这样一个大悲剧。杀人在西方戏剧里，从剧本到舞台从不刻意经营，剧本里往往一笔带过，舞台上都是在幕后通过声响和前台演员的台词作交代。特别是西方戏剧的结局决

不能“拖泥带水”，像“砍头”作为瞬间的下落动作，不可能写成整整一幕来表现。然而《窦娥冤》第三折偏偏主要就是写了砍头这么一个动作，这完全不符合西方的戏剧结构理论，而恰恰第三折既是全剧最精彩的部分，也是整个元杂剧最精彩的单折之一。另外，对于《窦娥冤》的第四折，历来批评的声音不少，主要针对准团圆的结局，认为使战斗意识削弱、封建意识增强。倘若用西方戏剧理论的技术层面去分析，这一折的根本问题在于，整个故事经过高潮之后，显然没有什么新的冲突，也就是没有足够的戏剧性了，完全没有必要用整整一折去写一个现实中根本不存在的场景。如果在西方戏剧或今天的电影里只需用话外音简单交代即可。再说，这一折的很多内容不是故事的自然发展，而是作者的主观安排，与前几折之间缺乏统一与必然。

《西厢记》作为我国戏曲史、文学史上的奇迹，在研究元杂剧时常常成为另类。《西厢记》是大型连本戏，仅此一点它就严重出格。就单本而言，其情节安排、人物塑造通常没有超越我国古典戏曲，至少它的艺术目标、审美旨归仍然是传统的。其中备受关注的第四本“草桥店梦莺莺”，其戏剧高潮是由全篇的副角红娘完成的，并且主要矛盾在前两折已经结束，该本尤其是该剧的重中之重第三折无重要情节，更无新的戏剧冲突，只是“长亭送别”这么一幅凝固的中国画。因为作者刻意表现的是依依难舍、情深义重，而不是情节。剧作家却极尽能事地铺排了整整一折。至于第四折，是张生的一个梦，没有任何实质性的情节发展、矛盾冲突。

西方的传统叙事理论强调人物塑造的重要性，称之为典型人物形象。典型首要的特点是“特征性原则”，该原则又包含两个层次，即“贯穿其全部活动的，统摄其整个生命的总特征”及“通过局部特征，反映和形成总特征”，局部特征还必须“为反映和形成总特征服务”，从而统一于总特征。按该理论去考察元杂剧，并非不能找到大致符合要求的人物形象，但用西方传统理论去考察，可以肯定地说，综观元杂剧，几乎没有完全符合典型理

论的人物形象。

显然，如果根据西方戏剧理论，元杂剧在戏剧情节的安排上似乎都那么幼稚拙劣、拖泥带水，简直没有一部成功之作，也找不到一个真正意义上的典型人物。那么，我们是否可以推断，元杂剧的创作是失败的、毫无意义的。恐怕谁也无法接受这一逻辑。事实上，作为中国古典戏剧的第一座高峰，元杂剧的成功有目共睹。

元朝是我国历史上第一个由少数民族统治者建立的统一政权。早在金代，征服了汉人的女真人就率先汉化，而忽必烈灭宋之后踏着女真人的足迹，接受了汉族文明。1271 年，他以“元”为国号，取《易经》“乾元”之义，表明了他对汉族文明的推崇。忽必烈深知，要巩固元朝的统治，必须用汉法以治汉人。为此，他任用许衡、姚枢等儒生，以宽容和尊礼的态度对待佛教、道教，从而使统治得以巩固。在汉族文化的熏陶下，蒙古统治者也逐渐改变了原来的习气，提高了文化素质。

元代文学就是在这样特殊的社会背景和文化背景下发展起来的，也就有了自己独特的风貌。一代有一代之文学，继唐诗、宋词的时代辉煌后，元曲则最能表现元朝的时代精神。元曲包括元杂剧和散曲两个组成部分，本书只着眼于元代杂剧创作。我国的戏剧，其起源、形成经历了漫长的历史时期，从先秦歌舞、汉魏百戏、唐参军戏，发展到宋代院本、金代的诸宫调，叙事艺术日臻完善。直到金末元初，戏曲在唐代变文、说唱诸宫调等叙事体裁的浸润和启示下，找到了适合于表演故事的载体，并与舞蹈、说唱、伎艺、科诨等表演要素结为一体，发展成为元杂剧。元杂剧作为一门独立的艺术，脱颖而出。

在元代，叙事性文学万紫千红，呈现一派兴盛的局面，成为当时创作的主流。一些具有高度文化修养的作家，加入叙事性文学的创作队伍中，使文坛的格局发生重大变化。至于抒情性文学，虽然也有所发展，如“散曲”的创作也给诗坛带来了新的气象，但一向被视为文坛正宗的诗词，其成就在元代远比不上唐宋

两代。就抒情性文学创作的总体而言，其作用和意义已退到次要的位置。唐代以来，叙事性的文体诸如传奇小说、变文俗讲，本已呈活跃的趋势。宋代城市经济繁荣，出现了专供市民娱乐的勾栏、瓦肆，给说书、杂耍等演员提供了演出场所。元代商业经济在宋代的基础上有了新的发展，城市人口集中，而一般侧重于表现作者个人意趣胸襟的诗词，不易满足市民的需要。为了满足市民群众在勾栏瓦肆中的文化消费，演述故事的话本、说唱便得到进一步的繁荣。特别是戏剧艺术，它以曲折跌宕的情节再现社会各阶层的人物，更能吸引市民观赏。因此，元代叙事性文学的代表——元杂剧走向了极盛。

所谓文学的繁盛，主要是指作品的数量和质量两个方面而言的，一是质量高，二是数量多。元代的杂剧完全体现了这两个特点，从而呈现出它的繁盛面貌。据元人钟嗣成于元末写定的《录鬼簿》统计，当时可以看到的元杂剧剧目有四百五十二种，但这个数字还远不是元杂剧的总数。明初朱权《太和正音谱》所录元杂剧剧目为五百三十五种。今人庄一拂《古典戏曲存目汇考》收录有作者姓名的元人作品五百三十六种，又附元明无名氏作品四百一十九种。明嘉靖年间戏曲作家李开先说，他家里就保存有元杂剧剧本一千余种。至于当时投身于剧本创作的作家，现在已无法准确统计。仅据《录鬼簿》和《续录鬼簿》所载，有名有姓者二百二十多人，而“无闻者不及录”，估计还有许多遗漏。剧作家们有很高的创作热情，有人专门为伶工写作演出的底本，有人躬践排场参加演出，一些才人还在大都组成玉京书会相互切磋。许多剧作家具有很高的文化水平，像关汉卿、王实甫、白朴、马致远等人，既有丰富的人生阅历，又擅长戏曲的写作，并且有深厚的文化底蕴，驾驭了世俗喜闻乐见的叙事体裁，为文坛揭开了新的一页。

从现存的剧本看，元代戏剧的题材，包括爱情婚姻、历史、公案、豪侠、神仙道化等许多方面。元代戏剧涉及的层面异常广阔，“上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋

友之厚薄，以至医药卜巫释道商贾之人情物性，殊方异域语言之不同，无一物不得其情，不穷其态”。许多剧本，塑造了性格鲜明的人物形象，揭露了现实生活中封建制度的弊陋丑恶，歌颂了被迫害者的反抗精神。可以说，剧作家们以颇具个性的艺术格调和蕴满激情的笔墨，展示出元代丰富多彩的生活和人物复杂微妙的精神世界。

在元代，戏剧演出频繁，拥有大量观众。夏庭芝在《青楼集志》中说，当时“内而京师，外而郡邑，皆有所谓勾栏者，辟优萃而隶乐，观者挥金与之”。勾栏就是城市中的游乐场所，能供戏剧演出。杜仁杰在散出《庄家不识勾栏》中，写到一个乡下人进城看到勾栏的情景：“要了二百钱放过咱，入得门上个木坡。见层层叠叠团圆坐，抬头觑是个钟楼模样，往下觑的都是人漩涡。见几个妇女向台上儿坐，又不是迎神赛社，不住的擂鼓筛锣。”可知勾栏里有木搭舞台，台的上方有钟楼模样的“神楼”，围着舞台有观众席。要注意的是，观众进入勾栏需要交付“二百钱”，这说明戏剧演出已成为商业活动。在勾栏中，还有所谓“对棚”，即类似后来的唱对台戏，显然，市场竞争也进入了文化领域。因此，书中列专章论述元杂剧叙事特征与接受群体的关系。

元代的戏剧，有杂剧和南戏两种类型。这两个剧种的剧本虽然都包括曲词、宾白、科（介）三个部分，但体制又有不同。杂剧风行于大江南北，它一般由四折组成一个剧本，每折相当于今天的一幕；演剧角色可分末、旦、净三类。末分正末、小末；旦分帖旦、搽旦、小旦。在音乐上，一折只采用一个宫调，不相重复。而全剧只能由正末或正旦一人主唱，正末主唱的称“末本”，正旦主唱的称“旦本”。

南戏流行于东南沿海。剧本由若干“出”组成，“出”数不作规定。曲词的宫调也没有规定。南戏角色分为生、旦、净、末、丑等各类，均可歌唱。歌唱形式多种多样，既可独唱，又可对唱、合唱、轮唱，不似杂剧只能由一人独唱到底。

杂剧和南戏的剧本，都有完整的故事情节，在戏剧冲突中刻画人物形象。剧本的唱词，则更多的用以表现人物在特定场景中的思想情绪，甚至直接表露作者的心声，具有强烈的抒情性，体现了我国戏剧文学的特色，也说明我国叙事文学与抒情文学之间互补共生的关系。至于杂剧和南戏的演员，既要善于说白、歌唱，也要掌握科（介）亦即舞蹈、武打乃至杂耍的技巧。因此，元代的戏剧是综合性的艺术。但是，本书只着眼于元杂剧的叙事性进行探讨。至于原因，在书中讨论戏曲叙事性发展轨迹中有所涉及。

需要全本请访问 www.ertongbook.com