



元杂剧与古希腊戏剧

叙事技巧比较研究

胡健生◎著



 中国社会出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

元杂剧与古希腊戏剧

叙事技巧比较研究

胡健生◎著

图书在版编目(CIP)数据:

元杂剧与古希腊戏剧叙事技巧比较研究 / 胡健生著.
—北京: 中国社会出版社, 2014. 2

ISBN 978-7-5087-4657-9

I. ①元… II. ①胡… III. ①元曲—戏曲文学评论②
希腊戏剧—戏剧文学评论—古代 IV. ①I207.37
②I545.073

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 023571 号

书 名: 元杂剧与古希腊戏剧叙事技巧比较研究

著 者: 胡健生

责任编辑: 姜婷婷

出版发行: 中国社会出版社

邮政编码: 100032

通联方法: 北京市西城区二龙路甲 33 号

电 话: 编辑部: (010)66024122

邮购部: (010)66081078

销售部: (010)66080300 (010)66085300 传真(010)66051713

(010)66083600 (010)66080880 (010)66080880

网 址: www.shcbs.com.cn

经 销: 各地新华书店

印 刷: 北京天正元印务有限公司

开 本: 170mm × 240mm 1/16

印 张: 16

字 数: 253 千字

版 次: 2014 年 4 月第 1 版

印 次: 2014 年 4 月第 1 次印刷

定 价: 46.00 元

目 录

CONTENTS

引 论	1
一、“代言体”、“叙述体”与戏剧之关系辨析	1
二、元杂剧文本体制的叙事性解读	8
三、中西方古典戏剧叙事学渊源回顾	16
四、戏剧叙事学发展概况与研究现状扫描	24
五、研究思路、方法及其现实意义	36
第一章 元杂剧与古希腊戏剧中的“停叙”	41
一、“停叙”概念界说	41
二、中西古典戏剧话语模式比较	43
三、元杂剧中“停叙”之运用及其探因	48
四、“停叙”在古希腊戏剧中的运用及其探因	58
第二章 元杂剧与古希腊戏剧中的“幕后戏”	68
一、“幕后戏”、“幕前戏”、“前史”辨析	68
二、“战争”与“死亡”：元杂剧与古希腊戏剧运用“幕后戏”之异同	71
三、元杂剧与古希腊戏剧重视运用“幕后戏”探因	87

第三章 元杂剧与古希腊戏剧中的“预叙”	94
一、“预叙”界说	94
二、“预叙”在元杂剧中的运用及其探因	101
三、“预叙”在古希腊戏剧中的运用及其探因	107
第四章 元杂剧与古希腊戏剧中的“发现”与“突转”	123
一、“发现”与“突转”界说	123
二、“发现”与“突转”在古希腊戏剧中的运用	131
三、“发现”与“突转”在元杂剧中的运用	134
四、元杂剧与古希腊戏剧重视运用“发现”与“突转”探因	148
结 语	154
附 录	160
表一 古希腊戏剧运用“三一律”情况统计表	160
表二 元杂剧主唱人情况统计表	179
表三 古希腊戏剧运用“幕后戏”情况统计简表	222
表四 元杂剧与“三一律”关系抽样分析统计表	225
参考文献	234

引 论

一、“代言体”、“叙述体”与戏剧之关系辨析

从现代文体学的视角审视同样以故事为表现内容的小说与戏剧，不妨讲小说是以语言文字为载体而采取叙述体的形式讲述故事，戏剧则是以舞台及演员为载体而采取代言体的形式演述故事。因此，“叙述体”和“代言体”构成两者质的差异性。据此人们断定戏剧艺术以“代言体”为其核心特征的立论，显然是有一定道理、足以成立的。代言体扮演性，构成戏剧自身的艺术特质，堪称戏剧与其他叙事文类截然有别的界碑。纵观中国与西方古典戏剧艺术的发展历史，其走向成熟的重要标尺，无疑在于代言体的确立，扮演性成为戏剧文体内在本质的规定性。从理论上讲，这一本质特征决定了戏剧艺术的叙事应当受到客观性的制约。此即不同的演员扮演剧情中不同的人物角色，从各自的视角，以声音（台词的说唱，或者还辅以音乐伴奏）和形体动作的舞台表演，展开戏剧故事，推动情节发展，完成戏剧叙事。因此，剧作家不应当对演员有过多干涉；而为了获取吸引观众之观赏效果，演员也不宜在舞台上只“说”不“动”，或者“说”得多而“动”得少。如此说来，“代言体”与“叙述体”之间似乎先天存在着某种矛盾对立性。换言之，戏剧艺术以直观性的舞台表演为显著特征，势必对叙述有所忌讳。然而，饶有趣味的一个问题摆在戏剧家面前：戏剧其实难以并且从根本上也无法全然回避叙述。戏剧内容（指所搬演的故事）并非现实生活流水账式的机械模仿与简单复制，无论戏剧从故事的哪一个阶段（开头、发展进程中的中间环节或者临近高潮的关节点等）拉开帷幕，诸如剧作的时代背景、人物关系、开幕之前曾经发生过的事件、矛盾冲突中人物复杂微妙的心理活动与某些必须由

暗场处理的事件等，均需要借助叙述的途径，亦即通过演员的独白、对白或唱词等话语叙述出来。从这一层意义上来说，没有了叙述，或许也就没有了戏剧。对于剧作家而言，如何妥当处理直接展示（即舞台表演）与间接叙述的关系，自然成为决定其戏剧创作是否成功的关键因素之一。所以，作为戏剧艺术核心特征的“代言体”与“叙述体”之间，不啻形成剪不断、理还乱的若即若离的微妙关系。如果人们仅仅满足于简单地以“代言体”笼统论断戏剧艺术的文体属性，很有可能将戏剧艺术在演述故事具体形式方面所实际存在的复杂性、多元化因素忽略甚至遗漏。换言之，如果从纯粹“代言体”的文体意义上考察属于叙事性艺术文类的戏剧，我们可能会时常陷入难以理解甚至无法解释，戏剧艺术中并非“代言体”范畴之内某些现象的迷惑、疑虑甚至自相矛盾的尴尬境地。戏剧“代言”的特性——即不以叙述者的口吻讲述故事，而是借助舞台上演员装扮人物角色的当场表演，以其所扮演的人物角色之口吻、神态与动作，“现身说法”式地演述某一或催人泪下或逗人捧腹的故事。西方古典戏剧理论中对此早有明确表述，即如希腊先哲亚里士多德在《诗学》中所强调的那样：“它的模仿方式是借助人物的行动，而不是叙述。”^① 中国古典剧论中亦不乏类似的理论描述。诸如明代王骥德在《曲律·杂论》中所提出的：“须以自己之肾肠，代他人之口吻……设以身处其地，摹写其似。”^② 明末孟称舜亦强调指出：“学戏者不置身于场上，则不能为戏，而撰曲者不化其身为曲中之人，则不能为曲。”^③ 清代李渔则在《闲情偶寄·词曲部》中提出更高要求：“言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。”^④ 此即要求剧作家应做到将心比心地去揣摩、把握剧中人物的内心情感，并以“语肖其口”、“言为心声”的个性化语言，准确恰当地表达出来。追根溯源，中国戏曲史上最早提出“代言体”这一概念术语的，当推中国现代戏曲研究拓荒者王国维先生。他在《宋元戏曲考·元

① 亚里士多德著·陈中梅译·诗学·[M]·北京：商务印书馆·1996，63.

②（明）王骥德著·曲律·论引子第三十一·中国戏曲研究院编·中国古典戏曲论著集成（四）·[M]·北京：中国戏剧出版社·1959，138.

③（明）孟称舜·古今名剧合选序[A]·吴毓华编·中国古代戏曲序跋集·[C]·北京：中国戏剧出版社·1990，198.

④（清）李渔·闲情偶寄·中国戏曲研究院编·中国古典戏曲论著集成（七）·[M]·北京：中国戏剧出版社·1959，18.

杂剧之渊源》中称赞元杂剧较之前代戏曲的两大进步之一，即在于“由叙事体而变为代言体也。”^① 尽管他并未对“代言体”予以明确阐释，但曾在《宋元戏曲考·宋之乐曲》中指出：“现存大曲，皆为叙事体，而非代言体。即有故事，要亦为歌舞戏之一种，未足以当戏曲之名也”^②；“然后代之戏剧（指元杂剧），必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”^③ 由此而论，王国维是站在元杂剧与宋大曲和金诸宫调的比较视点下，明确提出前者（即元杂剧）属于“代言体”，后者（即大曲和诸宫调）属于“叙事体”。所谓“代言体”的主要特征，即在于“必合言语、动作、歌唱，以演一故事”。自“代言体”之说问世以来，学术界对戏曲“代言体”内涵的阐释主要体现于两个层面：其一是指剧作家“代”戏剧人物“立言”；其二是指角色行当（即演员）装扮戏剧人物“现身说法”，“代”戏剧人物“言”。近年来，有的学者从话语语义和剧场交流语境的角度，进行了更为细致缜密的考究，指出现存戏曲作品中还存在另外三种特殊的“代言”方式：一是“行当”“代”剧作家“言”；二是剧中人物“代”剧作家“言”；三是剧作家巧设“内云”、“外呈答云”等，“代”剧场观众“言”。这一观点对王国维“代言体”学说的内涵与外延，做了有益的丰富与拓展。^④ 今天人们站在历史唯物主义角度，来客观审视与辩证评价王国维当年创立“代言体”之说，其在揭示戏曲迥异于同为叙事艺术的小说、诸宫调等说唱文学的一个最基本、也是最重要的本质特征方面，具有不可磨灭的开拓之功。但与此同时，也留下了明显的疏漏甚至缺憾：忽略了戏曲艺术中依然存在叙述体的客观事实。因为从实际情况来看，戏剧艺术并非纯粹的“代言体”，它还明显夹带有“叙述体”以及其他因素，或者说依然明显存留说唱艺术叙事成规的某些痕迹。比如戏剧艺术接受说唱文学熏染的独特形成过程，元杂剧中次要人物甚至过场人物担当演唱角色，古希腊戏剧中歌队承载演唱职责的特有演

① 王国维·宋元戏曲考·王国维戏曲论文集·[M]·北京：中国戏剧出版社·1984，56.

② 王国维·宋元戏曲考·王国维戏曲论文集·[M]·北京：中国戏剧出版社·1984，36.

③ 王国维·宋元戏曲考·王国维戏曲论文集·[M]·北京：中国戏剧出版社·1984，29.

④ 陈建森·戏曲“代言体”论·文学评论·[J]·2002，4.

唱体制，等等，均属于受到传统文学艺术尤其是说唱文学深刻影响而形成的特殊演述方式——代言体——扮演，夹杂明显的演员以曲白讲述故事的叙述体。此中所彰显的重要叙事学意义，在于昭示人们中西古典戏剧中存在着明显的叙述体以及叙事性。以下笔者即针对戏剧中的叙述体以及叙事性问题，展开一番深入细致的辨析。

戏剧艺术接受说唱文学熏染的独特形成过程，中国古典戏曲中比如诸宫调之于元杂剧，西方古典戏剧中比如荷马史诗之于希腊戏剧。诸宫调在第一与第三人称之间自由转换的叙述人称灵活变化的特征，对于元杂剧的形成而言，可谓起到关键性的影响作用。董解元的《西厢记诸宫调》，在叙述青年书生张君瑞与相国小姐崔莺莺爱情故事的过程中，“长亭送别”一段先采用第三人称叙述：“后数日，生行。夫人暨莺送于道，法聪与焉。经于蒲西十里小亭置酒。”随后转换为张生的内心独白，亦即改用于第一人称叙述：“[玉翼蝉] 蟾宫客，赴帝阙，相送临郊野。恰俺与莺莺，鸳帏暂相守，被功名使人离缺。……”当这种第一人称叙述在戏曲中转换为由某一具体人物角色承载并完成的情形，其叙述也就演变成了代言体；说唱艺术由此得以实现向戏曲艺术的嬗变与转化，从而奠定了戏曲艺术的基本形式。其最好的例证，无疑便是脱胎于董西厢的元代杂剧家王实甫的爱情喜剧《西厢记》。相比之下，古希腊戏剧虽然在语言形式上明显受到抒情诗的影响（无论人物台词还是歌队唱词均采用诗歌体裁），但在演述戏剧内容（即故事）方面的影响源，无疑缘自说唱文学形式的荷马史诗。当身背竖琴的盲歌手荷马四处吟唱希腊联军统帅阿伽门农家族仇杀之类故事之际，其以全知视角为主的第三人称，辅以限知视角的第一人称（体现为大量的人物对话）所进行的叙事，一旦被更改为诸如阿伽门农子女奥瑞斯特斯或厄勒克特拉之类的一位特定戏剧人物，其叙述同样自然转换成为代言体。三大悲剧诗人埃斯库罗斯、索福克勒斯与欧里庇得斯，正是循此原理而写就了《阿伽门农》、《奥瑞斯特斯》、《厄勒克特拉》等传世力作。

我们再来审视一下演唱角色与其所扮演的戏剧人物之间存在不对称关系的有趣现象。元杂剧采取“一角主唱”的演唱体制，相对于剧中仅有宾白而无曲词的其他人物而言，主唱人物的戏份更多、自我表现的机会最充分。所以，按照一般逻辑推理，承载演唱的“末”或“旦”角（一般多为“正末”或“正

旦”)自然应为剧中男主角或女主角。然而,元杂剧的实际情况却并非如此:相当数量的元杂剧受说唱文学叙述体的影响,往往将具有旁观者、知情者或见证者身份的人物角色设置为演唱者。据笔者统计,发现共有75部元杂剧中出现不属于戏剧主角的主唱人变换的情况,比例高达46.3%,几乎占现存162部完整传世的元杂剧总量的一半。^①主唱人的如此高频率变换,充分表明在创作主体的元代杂剧家笔下绝非偶然为之的特例。例如关汉卿的《哭存孝》演述李存孝遭受奸佞诬陷而蒙冤屈死的历史事件,剧中主要人物是李存孝、李克用、李存信等。李存孝之妻邓夫人仅仅属于一位旁观者,至于莽古歹^②更属于名不见经传、来去匆匆的过场式人物。然而该剧的主唱者偏偏就是邓夫人和莽古歹:第一、二、四折由正旦邓夫人主唱,叙述李存孝的赫赫战功,并对其遭受不公正待遇鸣冤叫屈;第三折由正旦改扮莽古歹,向邓夫人叙说李存孝遇害的详细经过。又比如纪君祥的《赵氏孤儿》,程婴无疑是贯穿剧情始终的见证人:既目睹赵盾家族的满门抄斩,又参与拯救孤儿的惊险行动;既经历韩厥、公孙杵臼舍生取义的慷慨壮举,自身亦付出亲子丧命的血的代价;既承载了交付孤儿复仇任务的养育重任,又最终得以目睹孤儿的成功申冤。因此,他堪称最合适不过的叙述者了。然而,该剧将演唱权分别交由四位主要当事人,此即驸马赵朔、下将军韩厥、退隐大臣公孙杵臼以及“赵氏孤儿”;而且前三位主唱者还在故事发展的进程中间相继死去。剧作家如此设置主唱者,显然意在追求更震撼人心的叙事效果:借助几位当事人的演唱而强调其现在进行时态(而非过去完成时态),伴随叙事视角的频繁转换,对此撼人心魄的重大历史事件,予以层层递进、环环相扣的多方位观照。

上述两部主唱人的变换,已然透露出元杂剧中屡见不鲜的“改扮”现象。所谓“改扮”指由负责演唱的同一角色(正末或正旦)扮演剧中不同的人物,演唱者尽管角色未变(仍为“末”角或者“旦”角),然其所扮演的人物伴随“改扮”的舞台提示而发生相应的变化。从实质而言,这种“改扮”现象属于普遍存在于中国古代叙事文学中的移步换形之全知叙事模式,在元杂剧中的一种变形。其主要特征在于,主唱的角色“改扮”其

① 参见笔者创制的附录“表二”:元杂剧主唱人情况统计表。

② “莽古歹”乃蒙古语的音译,意思为小番、小校。

他人物时，剧曲（即主唱者的曲词）随即发生叙事视角上的相应转换。这种转换，彰显出杂剧家对于剧曲（即曲词）叙事功能的格外关注与匠心独运。例如关汉卿的《单刀会》，第三、四折正末由剧中主角关羽改扮，但第一、二折却分别由身为旁观者与知情者的乔玄和司马徽担当正末主唱。第一、二折剧情里，鲁肃与乔玄和司马徽对话时所说的“小官不知，老相公试说者”，若从史实角度来推敲，似乎不合情理；因为身为三国时期政坛风云人物之一的吴国政治家，鲁肃对关羽其人其事应当是相当了解的。但如果我们从戏剧叙事的角度而言，鲁肃的这番话又有其适宜性。它是剧作家为发挥某种情节功能而设计的，功用在于搭建有“问”必有“答”的顺水推舟的一种对话平台，便于身为叙述者的乔玄或司马徽夸耀关羽英雄业绩的叙事行为。

与元杂剧“一角主唱”的演唱体制相比，古希腊戏剧则以“一队（指歌队）主唱”为其显著特征。古希腊戏剧留有明显的叙述人的痕迹，它是用叙述体的合唱与代言体的对话之交叉，来共同完成剧情。叙述体合唱占有喧宾夺主的地位，承担合唱任务的歌队乃为古希腊戏剧不可缺失的重要组成部分。古希腊戏剧的基本结构呈现为开场、进场歌、第一场、第一合唱、第二场、第二合唱、第三场、第三合唱（或有更多场及合唱）……退场歌。此结构模式透露出这样一种清晰的信息：歌队始终站在场上（戏剧中任何人物角色难以始终出现于舞台上），堪称全剧完整意义上的“参与者”；无论剧情的紧张程度如何，或者矛盾冲突是否达到高潮，每场戏之间固定不变地出现歌队夹叙夹议的合唱曲。对此许多学者认为，歌队乃是西方古典戏剧中叙事性因素的生动体现者^①：“就《阿伽门农》来说，第一场‘凯旋’，从守望人的‘序曲’到悲剧歌队的‘进行曲’，257行完全是史诗性叙述。第二场‘火讯’，在克吕泰墨斯特拉与长老歌队的一段对话（258~354行）之后，紧接着又是大段的歌队咏唱（355~485行）。如果说对话是戏剧代言体制的特征，歌队咏唱则完全是史诗性（即叙述性）的，演员成为朗诵诗人直接向台下观众叙述。”^②古希腊流传下来最早的埃斯库罗斯悲剧《乞援人》中，仅仅有两个演员，歌队则由50人组成。

① 孙洁. 试论戏剧中的叙事性因素. 戏剧. [J]. 1998, 1.

② 周宁. 叙述与代言：中西戏剧模式比较. 戏剧. [J]. 1992, 2.

全剧篇幅为 1518 诗行，演员的对白只有寥寥 59 行。埃斯库罗斯在其创作后期，将歌队削减至 12 人；索福克勒斯与欧里庇得斯则将歌队人数固定为 15 人，演员由两个增加为三个。由歌队承担的叙述性唱词的篇幅，尽管被一再缩减，但却始终保持为全剧容量的四分之一左右。^①

有的学者正是从考察元杂剧主唱人的叙事功能，首肯中国古典戏曲的叙事性：“在中国传统的文学观念中，戏曲、小说、说唱文学三者是同源异流的，叙事性是它们共同的血缘纽带。因此，虽然元杂剧是诗剧，有极重的抒情性，却是以叙事作为其基本的结构基础的”。“中国的古典戏曲是‘以歌舞演故事’，其对故事的叙述不像话本、诸宫调那样由说书人或说唱人一身担任，而是由多个剧中人物共同承担。就元杂剧的叙事来说，主唱人承担了整折甚至整剧的绝大部分的故事叙述，可以说，主唱人是化身为剧中人物的一个叙述者”。^② 主唱人的设置及其变换原则，正是为了更好地将故事叙述出来，以完成杂剧家的叙事目的及其创作意图。有的学者指出叙事体在戏曲中被大量采用，认为“戏曲的叙事话语在于叙事体和代言体的杂交。”^③ 例如戏曲中某些不便或者不适宜直接在舞台上呈现的事件，剧作家便采取剧中人物以第三人称口吻间接叙述的暗场处理方式。像元杂剧《柳毅传书》第二折里钱塘火龙与泾河小龙的激烈厮杀，便由身为旁观者的电母以大段唱白生动细致地道出。这里出自剧中人物电母之口的曲白，貌似代言体，其实却是叙述体。这种“假代言”的叙事体由说唱文学中独揽叙述大权的那位叙述者，即“说书艺人”讲唱故事的方式衍变而来，差异性仅在于叙述者由“说书艺人”蜕变为某一戏剧人物而已。当然，需要特别强调的一点是，戏曲中叙述体的采用总是被戏剧化的：首先，表现于戏曲作品每每于戏剧冲突中叙事，而一般不作脱离戏剧冲突的单纯叙事；其次，表现为戏曲总是借助人物角色的思想言行进行叙述，属于主观化极强的叙事话语。某些学者认为，“早期东西方戏剧都不是彻底的代言体戏剧，在表演过程中常常有着叙述人与代言人身份的转换，表演者可以自由出入于我体与喻体世界之间，随处透露出它和说唱艺术之间的血肉联系”；因此，“中国戏曲是

① 引自刘彦君. 早期东西方戏剧的相近特性. 艺术百家. [J]. 2003, 1.

② 徐大军. 元杂剧主唱人的变换原则. 中华戏曲. [M]. 第 25 辑.

③ 郭英德. 叙事性: 古代小说与戏曲的双向渗透. 文学遗产. [J]. 1995, 4.

以叙述体和代言体的交织为基本特性的”。^① 还有的学者则从解读元杂剧的文体特点入手，肯定元杂剧中叙事性与抒情性的兼容并存：“元杂剧是一种独特的文体。相对于诗词及散曲而言，它具有叙事性；相对于汉魏小说、唐人传奇、宋元话本而言，它具有明显的抒情色彩。它是一种融合了叙事艺术与抒情艺术的文学体式。”^② 笔者对上述学者肯定中国戏曲中存在叙述体及叙事性的观点，甚为赞同。

二、元杂剧文本体制的叙事性解读

作为中国最早成熟的戏剧形态，元杂剧在中国叙事文学发展的历史长河中占据着十分重要的地位。然而直到20世纪80年代之前，学术界对于作为叙事文学之一的元杂剧研究存在某种偏颇与缺失^③：始终没有摆脱曲论与剧论相分离的状态，基本采取品评诗歌那样的研究方法去审视元杂剧，侧重于其浓郁的抒情性（亦即所谓“诗性”）^④，以及严谨的音律、优美的文采、深邃的意境等；而对其演述故事、编排情节的叙事特色，缺乏足够的重视与充分的探究。如有些学者在探讨中国戏曲本质论时，质疑王国维“戏曲者，谓以歌舞演故事也”的论断，认为“‘曲’才是戏曲艺术诸因素中的主导，才最深刻地体现了戏曲艺术的主要目的”；“‘曲’乃戏曲艺术核心之核心，是我国古典戏曲最深层的本质”；较之王国维戏曲乃“以歌舞演故事”的定义，

① 刘彦君. 早期东西方戏剧的相近特性. 艺术百家. [J]. 2003, 1.

② 董上德. 论元杂剧的文体特点. 戏剧艺术. [J]. 1998, 3.

③ 20世纪80年代后，受西学东渐的叙事学理论影响，国内学术界有相当一些学者开始关注戏剧的叙事性问题，并对此展开了卓有成效的深入研究。本论文“引论”第四部分“叙事学与戏剧叙事学发展概况与研究现状扫描”中，对此有较为详细论述，可参见。

④ 从中西古典戏剧比较视角来看，古希腊悲剧同样富有鲜明浓郁的抒情性、诗意化特征，不仅体现于采用诗歌文体，而且更多体现于占据剧情大量篇幅的歌队用于歌唱的合唱歌。如索福克勒斯的《安提戈涅》中的第三合唱歌，《俄狄浦斯在科洛诺斯》中的第一合唱歌，历来被推崇为西方古代抒情诗的典范之作。但西方戏剧研究者并未因此忽视叙事性，而将“抒情性”看作戏剧艺术最本质属性。——笔者注。

将戏曲界定为“以故事串演歌舞”的正确程度应更高^①。有的学者从初创“戏曲”之中国戏剧新样式、为古典诗歌带来新意境的一般文学意义上，给予元杂剧很高评价；但同时又从戏剧文学和戏剧艺术的特殊意义上，强调元杂剧是十分幼稚、有待成熟的。他认为，“元杂剧虽然已经获得了以代言体的方式表演故事这个外在的戏剧形式，但是在精神实质上它仍然是抒情诗的。”“元杂剧的曲，既是元杂剧首要的艺术手段，也是它首要的艺术目的。因此，我们有理由说：虽然元杂剧比较历史上的抒情诗要复杂得多，虽然戏剧的因素已经被引入诗歌，与诗歌结合起来，但是元杂剧在本质上仍然是抒情诗，其最本质的艺术特征仍然是抒情诗特征。”^②

“文类可能始于说明性的类别归纳；可是一旦这种归纳得到认同，它将随即变成某种必须遵守的章程和约束。文类既是读者的‘期待视野’，又是作家的‘写作模式’；换言之，文类如同一种契约拴住作家和读者。因此，文类将强行限定作家的写作策略。”^③元杂剧文本体制如何规约杂剧家的创作，又何以承载演述故事之载体的重任，赋予元杂剧怎样的叙事特征及其叙事效果呢？现存元杂剧文本体制具体体现为如下几种形式：四折、楔子、一角主唱、曲词、宾白、科介。“一角主唱”所折射出的叙事性，笔者在探究戏剧“代言体”与“叙述体”时已有所论及，不另赘述。“科介”乃剧作规定的主要动作、表情及舞台效果（大致相当于当今人们所习用的戏剧术语“舞台提示”）。明代戏曲家、戏剧理论家徐渭在其《南词叙录》中，曾对“科、介”给予明确阐释：科者，“相见、作揖、进拜、舞蹈、坐跪之类身之所行，皆谓之科”；介者，“今戏文于科处皆作‘介’，盖书坊省文，以科字作介字，非科、介有异也。”^④在王国维为戏曲所下的定义中，科乃是与曲、白同样不可或缺的三大戏剧构成要素之一：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。……必合言语、动作、歌曲以演一故事，而后戏剧之意义始全。”^⑤由于

① 钱久元. 中国戏曲本体论质疑. 艺术百家. [J]. 1999, 3.

② 吕效平. 试论元杂剧的抒情诗本质. 戏剧艺术. [J]. 1998, 6.

③ 南帆. 文学的维度. [M]. 上海: 三联书店. 1998, 273.

④ (明)徐渭. 南词叙录. 中国戏曲研究院编. 中国古典戏曲论著集成(三). [M]. 北京: 中国戏剧出版社. 1959, 246.

⑤ 王国维. 宋元戏曲考. 王国维戏曲论文集. [M]. 北京: 中国戏剧出版社. 1984, 29.

科介多较零碎，所以与曲、白相比而很少为人重视。但实际上，元杂剧文本中随处可见的诸如“正末下”、“旦儿做拿扁担勾绳放前科”之类科介，尽管一般仅为只言片语，难以形成一定的叙事规模，却仍然具有某种叙事性。换言之，科介同样具有推动戏剧故事情节发展演变，因而不容忽视地有一定的叙事功能。试以《梧桐雨》和《窦娥冤》两剧为例。《梧桐雨》楔子中，幽州节度使张守珪派人将征讨叛乱失败的手下番将安禄山押解入京，丞相张九龄带其面呈玄宗。君臣之间，就是否对其治罪产生了意见分歧：

“（正末云）丞相，不可杀此人，留他做个白衣将领。（张九龄云）陛下，此人有异相，留他必有后患。（正末云）卿勿以王夷甫识石勒，留着怕做什么！兀那左右，放了他者。（做放科）（安禄山起谢，云）谢主公不杀之恩。〔做跳舞科〕（正末云）这是什么？（安禄山云）这是胡旋舞。（旦云）陛下，这人又矮矮，又会舞旋，留着解闷倒好。（正末云）贵妃，就与你做义子，你领去。（旦云）多谢圣恩。（同安禄山下）”^①

在上述规定性的戏剧情境中，我们不难设想，倘若没有那一曲“胡旋舞”，安禄山充其量还只是一名遇赦而侥幸免死的囚犯。因其“有异相”，丞相张九龄等人恐怕仍会早晚待机铲除之。而一曲胡旋舞（此舞蹈动作属于“科介”），陡然改变了这位囚犯从地狱到天堂（即从逆境到顺境）的命运，故事情节由此引子而转入正题。《窦娥冤》第四折里，中举得官并升任肃政廉访使，握有“职掌刑名，随处审囚刷卷，体察滥官污吏，容老夫先斩后奏”权限的窦天章，夜审案卷之际，女儿窦娥冤情其实已经被他略过。然而此时此刻，一种奇怪的现象出现了：当窦天章将窦娥案卷压至最底下时，有“魂旦上做弄灯科”、“魂旦翻文卷科”、“魂旦再弄灯科”、“魂旦再翻文卷科”等循环重复性的“科介”。亦即窦天章三次将案卷压下、窦娥鬼魂三次上前“翻文卷”的一连串人物动作。^② 假设没有窦娥鬼魂再三“翻文卷”的重复性动作，势必也就不会引起窦父的惊诧与留意，促使其怀着极大好奇心

① 白朴. 梧桐雨. 王季思主编. 全元戏曲（第一卷）. [M]. 北京：人民文学出版社. 1999, 489.

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, 203~204.

审察窦娥的案情，并走向最终勘明真相、为女儿申冤昭雪的结局。显而易见，上述“胡旋舞”和“翻文卷”绝对不是可有可无、无关痛痒的科介，而属于嵌入整个剧情结构之中的、推动情节由此及彼发展演变的戏剧性动作，其叙事功用十分突出而重要。以下笔者拟重点探究一下元杂剧中宾白、四折、楔子、曲词所具有的叙事性。^①

先谈宾白的叙事性。古代曲论者及现代学者对于宾白具有极强叙事性的问题，早有论述与共识。元杂剧《赵氏孤儿》曾于18世纪30年代，经由在中国传教的法国耶稣会教士马约瑟译介绍到法国。此即见诸巴黎耶稣会教士杜赫德编辑，1735年正式出版的四册对折本《中国通志》（亦译《中华帝国志》）第三卷第339~378页的《赵氏孤儿》法文全译本。据考证，该剧是最早传入欧洲的中国戏剧；就整个18世纪来说，它是唯一在欧洲流传的中国戏剧。尽管《中国通志》刊载的是马约瑟的全译本，但严格说来，却又算不上是元杂剧《赵氏孤儿》的完整版本，因为译者有所删节。具言之，马约瑟的这部法文译本《赵氏孤儿》以宾白为主，“诗云”之类刊落大半，至于曲词则一概省略不译，仅仅注明谁在歌唱^②。虽然这里马约瑟向欧洲人推出的，仅仅只是保留了宾白而删掉全部曲词的残缺版的元杂剧《赵氏孤儿》——倘若纪君祥九泉有知，也许会对这位“老外”的做法有所遗憾甚至颇为不满，却仍旧能够风靡法、英诸国，并掀起18世纪欧洲剧坛一股强劲的“中国戏剧热”。此传播现象从一个侧面，透过外国人之“旁观者”视角，充分验证了元杂剧宾白具有足够强大的叙事功能。

再以《梧桐雨》第四折唐明皇身边太监高力士所说的一段宾白为例：

“自家高力士是也。自幼供奉内宫，蒙主上抬举，加为六宫提督太监。往年主上悦杨氏容貌，命某取入宫中，宠爱无比，封为贵妃，赐号太真。后来逆胡称兵，伪诛杨国忠为名，逼的主上幸蜀。行至中途，六

① 这里需要申明一点，本课题仅以元杂剧与古希腊戏剧文本为研究范畴，不包括表演叙事。因此，诸如元杂剧的音乐与演出体制，诸宫调、曲牌、声律及表演过程中各种程式化要求对叙事的规约问题，均略而不谈。

② 参见：范存忠．《赵氏孤儿》杂剧在启蒙时期的英国．引自北京师范大学中文系比较文学研究组选编．比较文学研究资料．[M]．北京：北京师范大学出版社．1986，137~138．

军不进。右龙将军陈玄礼奏过，杀了国忠，祸连贵妃。主上无可奈何，只得从之，缢死马嵬驿中。今日贼平无事，主上还国，太子做了皇帝。主上养老，退居西宫，昼夜只是想贵妃娘娘。今日教某挂起真容，朝夕哭奠，不免收拾停当，在此伺候咱。”^①

此段宾白，几乎事无巨细地将整剧故事情节都概述出来了。

尽管元杂剧中不乏一本五折的剧作，比如《元曲选》中的《赵氏孤儿》有五折^②，《元曲选外编》中有《锁魔镜》、《五侯宴》、《东墙记》、《降桑葢》四部一本五折的杂剧，另外还有属于特例的五本二十折的《西厢记》^③和六本二十四折的《西游记》（但该两部戏剧中每一本皆为四折，从根本上讲并未打破元杂剧一本四折的体制）。由此可见，一本四折乃元杂剧之惯例。这种体制顺应一般事件起、承、转、合的发展过程，能够适应大多数故事的演述。试以元杂剧《遇上皇》为例。该剧第一折铺叙开封府下等军人赵元被迫写给妻子休书，并被妻子的情夫开封府尹派往西京申解文书，如延期即犯下死罪。第二折演述赵元途中邂逅微服私访的宋太祖，不仅替他还了酒钱，还结拜为兄弟；太祖询问赵元详情后，在其臂上写下两行字。第三折陈说赵元误期当斩，情急之下露出臂上之字而得以免罪。第四折则搬演宋太祖赐封赵元为开封府尹，惩罚了狼狽为奸的原府尹与赵元妻。全剧故事情节顺畅地展开于四折之中，由开端经历发展、达到高潮而走向结局。

当然，并非所有元杂剧都像《遇上皇》那样，所演述的故事内容与暗合起、承、转、合的四折体例之间，恰好构成等量齐观的对应契合关系。更多情况下，往往存在着较为简单化的故事内容难以满足四折的容量，或者较为复杂化的故事内容大大超出四折容量的非对应性情形。此时剧作家需要在处理故事情节的叙事方面，采取灵活变通的途径。其一，当故事情

① 白朴·梧桐雨。王季思主编·全元戏曲（第一卷）。[M]。北京：人民文学出版社，1999，507。

② 有些论者将该剧第二本定为五折，如《元曲鉴赏辞典》“附录·元杂剧关目”中，将该剧第二本定为五折：“旦末合本。出场人物：正旦一莺莺（第一、三、四、五折）；惠明（第二折）；正末一张生；旦徕一红娘；杜确、孙飞虎。”参见：蒋星煜主编·元曲鉴赏辞典。[M]。上海：上海辞书出版社，1990，1313。

③ 鉴于《元刊杂剧三十种》中的《赵氏孤儿》只有四折，该五折剧本系明人添加已成学术界定论。