

华南师范大学中文系语言文学与文化丛书

元杂剧

演述形态

探究

陈建森 著

南方出版社

元杂剧

演述形态探究

陈建森 著

南方出版社

图书在版编目(CIP)数据

元杂剧演述形态探究/陈建森 著. —海口:南方出版社,1999.12

I. 元…

II. 陈…

III. 杂剧—文学研究—中国—元代

IV. I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 62169 号

责任编辑:侯秀菊 庄 森

封面设计:蒙复旦

元杂剧演述形态探究

陈建森 著



南方出版社出版发行

(海口市海府一横路 19 号华宇大厦 12 楼 邮编 570203)

各地新华书店经销 北海日报社印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32 印张:8.5 字数:180 千字

1999 年 12 月第 1 版 1999 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 7-80660-102-3/I·9

定价:22.80 元



目 录

序.....	吴国钦(1)
引论:对元杂剧演述形态的思考	(4)
第一章 元杂剧的剧场交流系统	(27)
第一节 演述者	(27)
第二节 剧场交流语境	(35)
第三节 演述格局	(63)
第二章 代言性演述	(66)
第一节 代言性演述的基本特征	(66)
第二节 代言性演述的分类及其功能	(71)
第三章 演述性对话	(84)
第一节 演述性对话的主要特征	(84)
第二节 演述性对话的分类及其功能	(88)
第四章 代言性演述干预	(99)
第一节 “行当”干预.....	(101)
第二节 “角色”干预.....	(107)
第五章 演述结构.....	(130)
第一节 故事主人翁主唱的演述结构.....	(133)
第二节 非故事主人翁主唱的演述结构.....	(138)
第三节 故事主人翁与非故事主人翁轮流主唱的演述结构.....	(142)
第六章 演述风格.....	(149)
第一节 化“实”为“虚”.....	(150)

第二节	以“虚”拟“实”	(162)
第三节	程式化	(175)
第七章	演述形态的美学意蕴	(190)
第一节	审美关系与剧场交流语境	(191)
第二节	无“墙”的审美交流	(195)
第三节	戏拟风神	(206)
第四节	演述形态与视界交融	(223)
第八章	元杂剧与宋元南戏以及明清戏曲演述形态的异同	(233)
第一节	与宋元南戏以及明清传奇演述形态的异同	(234)
第二节	与明清杂剧演述形态的异同	(246)
主要参考书目		(255)
后记		(262)

序

吴国钦

陈建森君于1996年春季进入中山大学中文系攻读“中国戏曲史”博士学位,《元杂剧演述形态探究》是他1999年毕业时的博士学位论文,无论是论文评阅人或答辩委员,都对这部学术专著一致给予高的评价。

陈建森君在华南师范大学中文系讲授唐宋文学,曾参与《中国古代文学》中“隋唐文学史”的撰写工作。攻博时,他从“诗词”的世界进入“曲”的领域,虽说“诗词曲同源”,但元曲与唐诗毕竟风貌不同,内容迥异,形态有“立体”与“平面”之别。陈君经过三年的刻苦攻读,更新知识,开阔视野,拓展了新的研究领域,终于交出令人满意的答卷。《元杂剧演述形态探究》一书以其对元杂剧表演体制中各种主客关系的深入研究及高屋建瓴的理论观照而具有较高的学术价值。

历来关于元剧形态的研究,多从具体感性的部件入手,如四折一楔子的结构形式,旦本末本的表演体制,末旦净杂的脚色行当,北曲演唱的乐曲体系等。《元杂剧演述形态探究》却摆脱老套,从元杂剧如何解决文学性与演剧性的矛盾切入,从剧作者、演员、行当、脚色、观众各种复杂的关系入手,探讨元杂剧如何将书会才人手中的杂剧本子变成舞台上鲜活的表演,即如何从“述”到“演”,从“平面”走向“立体”,终于理出元杂剧独特的演述形态,将一种新颖的研究成果奉献于读者眼前。

序

本书指出：为了适应瓦舍勾栏观众的文化水平，极大地满足他们的审美需求和娱乐的需要，元杂剧将宋金说话和说唱中的“旁言性演述干预”转变为“代言性演述干预”，让“行当”和剧中“人物”分别“代”剧作家“言”，在演述过程中及时向观众预述、指点、解释、说明剧情和评论剧中人物，引导剧场观众的审美取向，这是元杂剧演述形态最突出的民族特色，是王国维主张的元剧为“代言体”说或者“叙述说”所无法取代的。

本书指出：在中国古典戏曲中，“文学性”主要是指戏曲中人物故事的“叙述”品性，“演剧性”主要是指戏曲中所叙述的人物故事具有能够搬上舞台排演的品性。“文学性”侧重于“述”人物的故事，“演剧性”侧重于“演”故事中的人物。元杂剧将唐宋杂戏之“演”与宋金说唱、说话之“述”有机地整合，形成了演员以“行当”身份扮演“人物”、搬演故事的独特的演述形态和“一脚”主唱的演唱体制，因此，元杂剧由“行当”与“人物”登场演述，“行当”与“人物”都是“演述者”，元剧只有“行当”和“人物”的关系，不存在“演员”与“角色”的关系。这样，在与观众展开审美交流的时候，元杂剧的剧场主要存在“行当”与观众之间、“人物”与“人物”之间、“人物”与观众之间三层交流语境。本书对这三层交流语境的深入剖析，揭开了元杂剧演述形态的独特性，并且解读了关于元杂剧或戏曲甚至影视存在的一些创作或理论上的疑难问题。

例如剧中反面人物为何自我贬损？这是元剧或当前戏曲演出中一种常见的创作现象。本书认为，这是剧作家创作视界通过演述干预所起的作用。又如元剧中人物的话语曲辞，常镶嵌入后代的诗词警句，如写汉代王昭君的戏却让剧中人说出唐宋人的诗词，这种人物的超视界现象在当今影视作品中也时

有出现,并且遭到观众的非议。本书却指出产生这种现象的原因是剧作家视界隐藏到剧中人物视界之中而造成的人物的超视界演述现象,是“代言性演述干预”所造成的。

总之,本书从一种新颖的视角出发,通过对“代言性演述干预”的深入研究,揭示了元杂剧如何将文学性与演剧性有机统一,融体验、表现为一体,熔虚拟、戏拟为一炉。本书在写作上既有纵的源流条贯,又有横的参照比较,既将元杂剧与唐宋杂戏,宋金说唱、说话的艺术形态进行比较,又指出元杂剧与明清传奇杂剧在演述形态方面的异同,还不时引入莎翁等西方古典戏曲与之对比,使立论言之凿凿。

陈建森君攻博的时候,他的妻子也同时师从岭南著名才女饶芃子教授攻读研究生。陈君伉俪在学术道路上并肩比翼,在广州高校一时传为佳话。陈君以不惑之年攻博,考外语,拼专业,奔走于中山大学与华南师范大学之间,长时间在图书馆“泡书”,艰辛如饴,甘苦自知。本书在写作的关键时刻,电脑忽感“病毒”,有关资料与草稿被“吃”个精光。陈君不气馁,一点一滴回忆追述,终于又将成果创造出来。

春枝夏叶,历经风雨;秋来浪漫,几度严霜。无风雨无以丽其姿,无严霜无以显其色。我钦佩栉风沐雨、脚踩严霜、默默勤奋地在学术园地上耕耘的人,这也是我将本书推介给方家与读者的原因。

是为序。

1999年12月于广州中山大学

引论：对元杂剧演述形态的思考

每一种文艺形式都有自身独特的艺术形态，作为早期戏曲的一种样式，元杂剧亦不例外。从形态学的角度进行考察，每一种文艺形式都有其静态和动态的结构。静态结构主要是指文体形态，动态结构主要是指表述形态，二者既有联系又有区别。众所周知，元杂剧的文体形态为一本四折，那么，它的表述形态又是什么？

在中国戏曲研究史上，王国维在《宋元戏曲史·宋之乐曲》中第一次明确地提出戏曲“代言体”说：

且现存大曲，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。

他进而又在《宋元戏曲史·元杂剧之渊源》中指出：

由前数章之说，则宋金之所谓杂剧院本者，其中有滑稽戏，有正杂剧，有艳段，有杂班，又有种种技艺游戏。其所用之曲，有大曲，有法曲，有诸宫调，有词，其名虽同，而其实颇异。至成一定之体段，用一定之曲调，而百余年间无敢逾越者，则元杂剧是也。元杂剧之视前代戏曲之进步，约而言之，则有二焉。宋杂剧中用大曲者几半。大曲

之为物，遍数虽多，然通前后为一曲，其次序不容颠倒，而字句不容增减，格律甚严，故其运用亦颇不便。其用诸宫调者，则不拘于一曲。凡同在一宫调中之曲，皆可用之。顾一宫调中，虽或有联至十余曲者，然大抵用二三曲而止。移宫换韵，转变至多，故于雄肆之处，稍有欠焉。元杂剧则不然，每剧皆用四折，每折易一宫调，每调中之曲，必在十曲以上；其视大曲为自由，而较诸宫调为雄肆。……其二则由叙事体而变为代言体也。宋人大曲，就其现存者观之，皆为叙事体。金之诸宫调，虽有代言之处，而其大体只可谓叙事。独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言体之戏曲，而就现存者言之，则断自元剧始，不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步，一属形式，一属材质，二者兼备，而后我中国之真戏曲出焉。

王国维的“形式”和“材质”应分别指元杂剧一本四折的文体形态和“代言体”表述形态。问题是，他的“独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言”，把“代言”局限于“曲文”，显然，“代言”是指元杂剧的一种搬演形式，而“代言体”则是指元杂剧的整体搬演形态。但是，王国维将局限于“曲文”的“代言”扩称为“代言体”，又显然是将作为一种搬演形式的“代言”当作整体搬演形态的“代言体”，因而，这造成了后人在概念使用上的混淆。

自王国维提出“代言体”说以后，大半个世纪以来，戏曲学界都套用他的“代言体”说来研究戏曲。这大致有两种情形：一是将“代言体”视为戏曲的一种搬演形式。“元杂剧一人主唱，

引论:对元杂剧演述形态的思考

乃是戏曲艺术的代言体,剧中人物用第一人称。”^①《中国曲学大辞典·曲论》“代言体”条说:“戏曲、曲艺表现方法之一种。主要指表演者以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物。由于戏剧以扮演人物、表演故事为其艺术特征,所以如清刘熙载《艺概》所说:‘杂剧全是代字诀。’但在戏曲中,除代言体外,也采用叙事体的表现方法。在曲艺术语中,或将代言体的表演称之为‘起角色’等。”^②二是将“代言体”视为戏曲的整体搬演形态。“诸宫调怎样发展成为元杂剧的呢?它是以诸宫调为基础,借助连厢搬演形态,实现了两个转换,即叙事体到代言体的转换、单一伎艺到综合伎艺的转换,转换完成,元杂剧也就形成了。”^③有人甚至认为王国维以“代言体”来揭示元杂剧乃至古典戏曲的“完型形态”。

《宋元戏曲考》建立了一个这样的逻辑结构:

(一)确认了古代戏剧的完型形态是“戏曲”,其形态构成为合歌、舞、科白为一体,由体制化的不同脚色以“代言”的方式扮演故事。王国维认为,中国古代只有戏曲具有这种“完型”形态,具体而言即宋元南戏与北剧,王国维又称之为“真戏剧”。

(二)由此逻辑基点出发,宋元历史的前历史阶段只是“戏剧”(王氏又称之为古剧),而非“戏曲”,其原始形

① 徐扶明.《元代杂剧艺术》.上海:上海文艺出版社,1981年版第164页。

② 齐森华、陈多、叶长海主编.《中国曲学大辞典》.杭州:浙江教育出版社,1997年版第889页。

③ 李万钧主编.《中国古今戏剧史》.广州:广东高等教育出版社,1997年版第101页。

态则可溯至上古的“巫戏”。其后历代皆有“戏剧”，虽形式有别，总体特征均为小型的“歌舞戏”、“滑稽戏”，二者各自分立，表演中皆无完整的故事，“至宋金二代，而始有纯粹演故事之剧”，从这个意义上说，“虽谓真正之戏剧起于宋代，无不可也。”然宋金之剧“其本则无一存，故当日有代言体之戏剧否，已不可知，而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。”（《宋元戏曲考·古剧之结构》，以下仅注章节名。）

（三）既然“真戏剧”的形态为综合歌、舞、科白而以“代言”表演故事，故考察“综合”的历史轨迹，便是研究古代戏剧形态发生史的枢纽命题。王国维考云最初“综合”歌舞以演一事，始于北齐，继之为唐代的“转踏”，进一步而较普遍地形成“综合”则是宋剧，“观其结构，实综合前此所有之滑稽戏及杂戏、小说为之。”“溯其发达之迹”，则有三个滋生的现实之源：“一、宋之滑稽戏；二、宋之杂戏小说；三、宋之乐曲是也。”（《宋之滑稽戏》）最后完型化的“综合”，便是元剧。^①

作为戏曲“完型形态”的“代言体”，应该是指整部戏都采用剧中人物以第一人称“现身说法”^②的搬演形态，这是纯粹的“代

① 李吕集《中国古代曲学史》。上海：华东师范大学出版社，1997年版第713～718页。

② 黄旒皐《梨园原·谢阿蛮论戏始末》，《中国古典戏曲论著集成》（九）。北京：中国戏剧出版社，1959年版第10页。《楞严经》：“我于彼前，皆献其身，而为说法，令其成就。”佛家说“现身说法”，谓佛力广大，能现种种身向种种人说法。将佛家的“现身说法”借用于戏曲，指戏曲“行当”登场扮演“人物”，以己身为喻而教化他人。

引论：对元杂剧演述形态的思考

言体”。“五·四”时期的话剧如胡适的《终身大事》、陈大悲的《爱国贼》、丁西林的《一只马蜂》等，基本属于这种“代言体”。

然而，根据现存剧本进行分析，元杂剧不只运用“表演者以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物”的“代言”形式，同时还“杂”用了多种搬演形式。胡忌在《宋金杂剧考》中明确表明他与王国维意见上的分歧：

对于体制来说，它直接联系到舞台演出的各方面，包含范围极广，象歌、舞、白、化装、代言、叙述等等都有不可分割的因素。对于歌、舞、白、化装四项的意见，我们的距离不大；对于杂剧院本的代言和叙述的意见却大有分歧。我想在这里先说明一下：现存院本是用代言体演出是肯定了，如果不能反对第二章第五节（按：指《宋金杂剧考》第二章第五节）这几个院本是源于金元院本的话，可见代言体的戏剧是早已有它的根源的。另一方面，即使是南戏和北曲杂剧，我们已经承认是十分成熟的戏剧，但其中也插有叙述的成分，如南戏的家门、元杂剧的按喝和致语是。所以，由于这两点理由，在原则上已可以肯定：宋杂剧及金元院本也应该是有代言和叙述两方面的情况。单说它们只能是代言的固然不通，不合乎戏剧的发展规律；反过来，说它们完全是叙述的也未免说得太简单，太主观从事了。^①

事实上，“代言体”是不能概括元杂剧的整体搬演形态的。

^① 胡忌：《宋金杂剧考》，上海：古典文学出版社，1957年版第158页。

首先，“代言”的关键问题是要明确“谁”代“谁”言，但在元杂剧的一些“曲文”中，我们无法辨别是“谁”在代“谁”言。

如《霍光鬼谏》第四折“正末”下场后有[落梅风]一曲；《风月紫云亭》全剧已终，人物已下场，复有[鹧鸪天]一曲；《西厢记》第一本末、第二本末、第三本末、第四本末于剧中人下场后都有[络丝娘煞尾]一曲。这些曲不知是谁唱，演唱者的身份不明，不能称之为“代言”。故焦循《剧说》卷一引毛奇龄《西河词话》说：

少时观《西厢记》，见一剧末必有《络丝娘》煞尾一曲，于扮演人下场后复唱，且复念正名四句，此是谁唱，谁念？至末剧扮演人唱《清江引》曲齐下场后，复有《随煞》一曲，正名四句，总目四句，俱不能解唱者、念者之人。及得《连厢词例》，则司唱者在坐间，不在场上，故虽变杂剧，犹存坐间代唱之意。

元杂剧中有许多“内云”、“外呈答云”，这也是用“表演者代剧中人物立言”所解释不了的。

其次，元杂剧中存在着剧作家巧借“行当”或者“人物”的声口干预剧情演出的现象。

从话语意义进行考察，有些“曲文”所传之意也远远超出

引论：对元杂剧演述形态的思考

剧中人物的视界而不能够称为“代言”。人物视界^①，是指人物观察事物的视点和与此视点所见范围内观察和体验到的立场观点、价值取向和情感态度等内容。如《元曲选》本《汉宫秋》第二折汉元帝唱[贺新郎]中“环珮影摇青冢月，琵琶声断黑江秋”二句，是直接引用金人王元朗《明姬诗》中句子，就剧情而言，此时的昭君还未出塞，又那来的“青冢”呢？这远远超出了剧中人物汉元帝的视界，显然是剧作家的视界隐寓到人物的视界之中，巧借剧中人物之声口传达剧作家本人对事件和人物的评论。又如脉望馆钞校本《单刀会》第四折关羽渡江赴会时唱的[双调新水令]和[驻马听]两支曲子，显然化用了宋代苏轼《念奴娇·大江东去》词意来抒写关汉卿的“意兴”。元杂剧中这种前代人物化用后代人诗词的现象是非常多的。剧作家将自己的视界隐寓到人物的视界之中的干预形式，造成了剧中人物超视界演述的现象。

又如元杂剧的某些“上场诗”：

① 在理解活动中，解释者主体被历史和传统文化等因素组成的“前理解”、“先结构”所限定，构成一种指向对象的理解视野，这种理解视野就叫做“视界”（Horizontverschmelzung）。伽达默尔认为，理解是一种视界，即理解者的现在视界与对象内容所包含的诸过去视界的融合，也就是拓宽自己的视界，使之与别的视界融为一体，融合的结果便是，理解者和理解对象都超越了各自原有的视界，从而达到了新的视界。将“视界”运用于叙述学或者演述学，不仅指叙述/演述者特定观看事物的角度，还包括该角度内观看到的内容（聚焦对象）和演述/叙述者的观念形态、价值取向以及情感态度，因而“视界”又可称之为“眼光”。参阅《联邦德国》H·G·伽达默尔《真理与方法》第一章及其第43页译者注（王才勇译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年版），杨荫隆主编《西方文学理论大辞典》第837页“视界融合”条（长春：吉林文史出版社，1994年版），申丹《叙述学与小说文体学研究》第208～209页（北京：北京大学出版社，1998年版），周宁《中西戏剧话语模式研究》，《中国人文社会科学博士硕士文库》第1189～1190页，（杭州：浙江教育出版社，1998年版。）

(1)行医有斟酌,下药依《本草》。死的医不活,活的医死了,《元曲选》本《窦娥冤》第一折净扮赛卢医的上场诗。)

(2)柴又不贵,米又不贵。两个油嘴,正是一对。《元曲选》本《李逵负荆》第一折净扮宋刚的上场诗。)

这类上场诗,不能简单地称之为“叙事”或者“表演者代剧中人物立言”。换句话说,这类上场诗是作家让表演者以“行当”“净”的声口说出,传达的却是剧作家的视界,它隐含着作家对“人物”品行的评论。

第三,元杂剧之所以被称之为“戏曲”,就因为其中有“戏”的因素。

“戏”从何处来?“戏”主要是从剧中人物视界之间所形成的附和、对立、冲突中生发出来。这些视界之间所形成的附和、对立、冲突构成了剧中人物与人物之间的交流语境。从所占的演述时间和内容所占的比重来看,由于元杂剧采用一“脚”主唱、以曲为本位的演唱体制,其人物对话始终以演述主唱者的视界为主导,是一种剧中人物演述身份“不平等”的人物对话形式。如《元曲选》本《单刀会》第一折乔国老与鲁肃、第二折司马徽与鲁肃的对话,《赵氏孤儿》第四折程婴与程勃的对话,都是以主唱一“脚”的视界为核心的“演述性对话”。王国维的“代言体”注重的是剧中人物的“曲文”,即是主唱者一“人”之唱,显然涵盖不了元杂剧中存在着的人物视界之间的附和、对立和冲突的“对话”现象。