

分类号:

UDC

密级:

编号:

中山大學

博士学位论文

元杂剧演述形态探究

学位申请人: 陳建森

导师姓名及职称: 吴国钦教授

专业名称: 中国古代文学

1999年10月30日

分类号:

UDC

密级:

编号:

中山大學

博士学位论文

元杂剧演述形态探究

学位申请人: 陳建森

导师姓名及职称: 吴国钦教授

专业名称: 中国古代文学

1999年10月30日

内容提要

元杂剧是“活”在剧场的文学，是文学和艺术的“杂”合体。与中外的其他剧种一样，元杂剧也存在着“文学性”与“演剧性”之间的矛盾。因而，解决“文学性”与“演剧性”之间的矛盾，则成为中外戏剧创作的核心问题，由此而折射出不同地域、不同文化背景下的民族文化精神传统和戏剧美学观念的异同。对“文学性”与“演剧性”之间矛盾的不同解决，就形成了不同民族剧种独特的戏剧形态。基于这种看法，本文在王国维“代言体”说的基础上，进一步开展对元杂剧形态的探究。

本文认为，要解决“文学性”与“演剧性”之间存在的矛盾，就必须找到能使二者相互通变的契合点。分而言之，“文学性”的特点是“述”故事，“演剧性”的特点是“演”人物。元代的“书会才人”在充分吸收宋金瓦舍文化艺术成果的基础上，将唐宋“戏”的演员扮演人物和与唐宋说唱艺人讲唱故事的艺术经验有机整合在一起，形成了演员以“行当”的身份扮演“人物”、搬演故事的独特的“演述形态”和一“脚”主唱的演唱体制，将“演”与“述”有机结合，巧妙地解决元剧中“文学性”与“演剧性”之间的矛盾。

在元杂剧“演述形态”中，能够将剧作家之“述”通变为“演”的关键在于“脚色”。元杂剧的“脚色”具有“行当”和“人物”双重演述身份，“行当”和“人物”都是演述者。在剧情之外的演述者为“行当”，他能够将可“述”的故事演变为可“搬演”的故事；“行当”进入“角色”则通变为剧中“人物”，将扮演“人物”演变为“人物”的“现身说法”。元杂剧只有“行当”和“人物”的关系，不存在演员与角色的关系。这是本文论述元杂剧戏剧形态的逻辑起点。

元杂剧作家写完剧本之后即退居幕后，由“行当”和“人物”登场搬演，与观众展开审美交流。于是，元杂剧的剧场主要存在着“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，由此形成了元杂剧特有的剧场交流系统和演述格局。

在人物与观众的交流语境中，剧中人以自家声口直接向观众演述故事，将宋金说话、说唱的第三者口吻的“旁言性演述”演变为第一人口吻的“代言性演述”形式。元杂剧“代言性演述”形式有三种主要类型：（一）剧中人物的“自报家门”；

（二）剧中人物向观众演述其外在的动作或内心的当下性体验；（三）剧中人物向观众追述往事。

在“人物与人物的交流语境”中，剧中人通过对话展开视界之间的附和、差异、对立、矛盾冲突的关系，形成了“演述性对话”的三种主要类型：（一）以问答的方式演述事态的发展和人物视界的附和关系；（二）以“不平等”对话的方式演述

人物之间视界的差异或对立关系。（三）以“平等”的对话方式演述人物视界之间的冲突。因为元杂剧一“脚”主唱的体制，使得其“演述性对话”侧重于演述主唱者一方的视界，所以，元杂剧的“演述性对话”以演述事态的发展和人物视界的附和、差异或对立关系为主，而人物视界之间的冲突——戏剧冲突只是元杂剧“演述性对话”中的一种形式，而且常常被处理为故事发生的背景或者剧情的演述氛围，或者常常通过故事的演述和人物的抒情表达出来。因而，元杂剧中的“演述性对话”更多的是演述化、抒情化和写意化了的“对话”；戏剧冲突性的对话在一剧中所占的份量较少。元杂剧一“脚”主唱的体制，使得其“演述性对话”侧重于演述主唱者一方的视界，所以形成了故事主人翁主唱、非故事主人翁主唱、故事主人翁与非故事主人翁轮流主唱的演述结构。

元杂剧的“行当”和“人物”成为沟通剧作家创作视界与观众接受视界的两个“中介”。剧作家可以将自己的先在经验结构、情感态度、价值取向“隐藏”到“行当”和“人物”的话语之中，分别通过“行当”和“人物”的声口传达其创作视界，指挥和控制剧场演出的流程，于是，将宋金说话、说唱中的“旁言性演述干预”演变为“代言性演述干预”。这是元杂剧最突出的民族特色，是“代言”说和“叙述”说无法取代得了的。剧作家将自己的创作视界“隐藏”到“行当”身上，通过“行当”的声口指挥和控制剧场演出的流程，影响和引导观众审美接受的取向，这时，“行当”则成为剧作家的“替身”，本文称之为“行当干预”。剧作家将自己的创作视界“隐藏”到“人物”身上，通过“人物”的声口表述对事件、剧中人、事态发展等方面的评论，这时，“人物”的言行便常常超越了本身的视界，形成了人物的超视界演述，本文称之为“人物干预”。元杂剧的“代言性演述干预”使得演述者可以灵活自由地转换其演述身份来演述故事，而演述者演述身份的自由转换即意味着剧场交流语境和剧情演述时空的转换。“代言性演述干预”是剧作家赋予演述者的“自由通行证”，演述者“持着”它，便可以灵活地转换演述身份穿梭于三层交流语境，自由地“出入”剧情虚构域和现实游戏域，与观众展开不同语境的审美交流。因而，元杂剧是无“墙”之戏，“代言性演述干预”是连系“代言性演述”和“演述性对话”的纽带。元杂剧中的反面人物为何常常自我贬损？前代人物为何常常搬用、集用、化用后代人的诗词名言？诸如此类的特殊现象，皆是“代言性演述干预”所致。

元杂剧的演述者吸取并发展了宋金“队舞”无布景的“连场戏”演出和民间说唱艺人用口头话语描述故事环境的表演传统，形成自己“化实为虚，以虚拟实”、有无相生、虚实相长的程式化演述风格。

由于元杂剧的演述者具有“行当”和“人物”双重演述身份，演述者可以根据剧情演述的需要灵活地转换演述身份，“行当”和“人物”既可相对独立，又可辩证统一。演述者以“行当”的身份演述，则为剧作家的“替身”（第二自我）；演述者以“人物”的身份演述，进入“角色”，则为“现身说法”的“代言人”；而演

述者以“行当”和“人物”辩证统一的身份演述，则属于是“我”非“我”、非是即是“戏拟”表演。“戏拟”是对汉魏“戏象”和唐宋“戏弄”的继承和发展。

“戏拟”以演述人物风神为目的，不求形似，而取“神似”，以不似之似为大似。这与唐宋绘画中“离形得似”的艺术精神一脉相承，包含着“戏也，非戏也；非戏也，戏也”的美学意蕴。

本文将元杂剧与宋元南戏以及明清传奇作一比较，发现宋元南戏以及明清传奇也是以“演述”作为戏剧形态。不过，宋元南戏众“脚”皆唱的演唱体制，使其更普遍地运用“平等对话”式的对唱、轮唱和反复帮腔的形式来演述故事。明清杂剧在继承元杂剧“演述形态”的基础上，又吸收南戏的演述特长，朝着两个方向发展：一是吸收了宋元南戏以及明清传奇对唱、轮唱和反复帮腔的演述形式，形成自己南北和腔的特色，侧重于“演剧性”，往“唱之戏”的方向发展；又是在继承元杂剧的“行当干预”和“人物干预”的基础上，又吸收了宋元南戏以及明清传奇中剧作家“自序”、“题词”、“题下序”“小识”、“小引”等干预形式，侧重于“文学性”，朝着“诗剧”的方向发展。

总之，元杂剧融表现、体验为一体，熔虚拟、戏拟为一炉，通过“代言性演述干预”把“文学性”和“演剧性”有机地整合为“演述”。“演述”是元杂剧乃至中国古典戏曲的形态。

Abstract

As the other types of drama in China and abroad, the zaju (杂剧) in the Yuan Dynasty has its contradiction between literariness and performance, and it is the most important problem to be settled in dramawriting in China and abroad. This kind of contradiction could be eliminated only by the formations of the different types of drama from different nationalities. This paper will get further discussion on the drama formation of the zaju of the Yuan Dynasty according to Wang Guowei's theory of Daiyanti (代言体).

The literariness means "telling stories", but the performance means "performing or playing the part of a play or opera". The "Shuhuicairen" (书会才人) of the Yuan Dynasty combined the experiences of the performing of a play with ones of the telling stories in the Tang or the Song Dynasty, forming the system of the Hangdang (行当) and the Renwu (人物) playing the part of a play when telling the stories of the play, and Jiaose (脚色) was the dialectical unity combining the Hangdang with the Renwu. The contradiction between literariness and performance was easily eliminated by the system.

After a playwright of the Zaju had finished the script, he withdrew and kept off, and the Hangdang and the Renwu appear on the stage to communicate with the audience. So the Zaju of the Yuan Dynasty consists of three levels of communications: the Renwu and the audience, the Renwu and the Renwu, and the Hangdang and the audience, as followings:

1. the renwu and the audience

The characters in a play told the stories directly to the audience while the tellers (of the stories) could only tell the stories indirectly to the audience in the Song or the Jin Dynasty (earlier than the Yuan Dynasty). The characters of the latter are the third (not the first), considered as narrators aside in a play, and the former, as spokesmen. The system of spokesman also has its three kinds: (1) Introduction of him(her)-self of the character in a play. (2) The character performs his(her) own

experiences to the audience. (3) The character recalls the old days to the audience.

2. the Renwu and the Renwu

There are three main kinds, too: (1) Performing and describing (telling) both

how the things are getting on and the relations between the Renwu by questions and answers. (2) Performing and describing the differences or oppositions between the Renwu by "unequal" conversation. (3) Performing and describing the conflict between the Renwu by "equal" conversation.

3. the Hangdang and the audience

Both the hangdang and the Renwu of the zaju in the Yuan Dynasty Be-come

the media between the dramatists and the audience, that is to say, the most national feature is that the interference of performing and describing by the spokesmen (roles in a play) had replaced the interference of performing and describing by the narrators aside in a play in the Song or the Jin Dynasty. The dramatist concealed his view of the playwriting and transferred it to the Hangdang, conducting and affecting the audience. The hangdang here is the replacement of the dramatist, and this phenomenon is called "Interference of the Hangdang" in the paper. And the same as the renwu, which is also the substitute of the dramatist, and this called "Interference of the Renwu".

Now that a performer (or: a describer) of the zaju in the Yuan dynasty owned his dual identities: the Hangdang and the Renwu, the performer (or: a describer) could change his identities freely in the light of the need in the play. The Hangdang and the Renwu could not only be opposite but also be unified.

In the paper the zaju of the Yuan dynasty is also compared with the Nanxi(南戏) of the Song or Yuan dynasty, and the Chuanqi(传奇) of the Ming and Qing dynasty as well. The latter two have been found to display both performing and describing as their drama formation. The zaju of the Ming and the Qing Dynasty inherited the Performing and Describing Formation, furthermore, it absorbed the features of the Nanxi, going to two directions: sucking up performing ways of antiphonal singing, round (singing), repeatedly vocal accompaniment, etc. of the

Nanxi and the Chuanqi of the Ming and Qing Dynasty, inclining to performance (singing is more important here); another is taking in the interference form of the Zixu (自序), the Tici (题词), etc. trending towards literariness (as a poetic drama).

In brief, performing and describing is not only the drama formation of the zaju of the Yuan Dynasty but also of the classical operas in China.

王国维在《宋元戏曲史·元杂剧之渊源》中指出：“元杂剧视前代戏曲之艺术，均而言之，有二端”，其一是从曲的进步，“每剧皆用四折，每折易一宫调，每调之中，必在十曲以上；其词大抵为自由，而设语言调为雄浑。……其二则由叙事体而变为代言体也。宋人大曲，按其现存者观之，皆为叙事体，全之诸宫调，虽两言之处，而其大体只可谓叙事。惟元杂剧于科白中叙事，而曲又皆为代言，且宋时或当已有代言体之戏曲，而亦现存者言之，则断自元始始，不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步，一属形式，一属内容，二者兼备，而后我中国之真戏曲出现”。自王国维提出“代言体”说以来，戏曲研究界多沿用“代言体”指称元杂剧整体的“表演形态”或者“完型形态”。问题是，这是否符合王国维“代言体”说的原意？还是符合元杂剧的实际情况？

王国维虽然没有对其“代言体”作出明确的解释，但是，他在《宋元戏曲史·宋之乐曲》中指出：“然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全，故其戏剧必与戏曲相表里”，“且现存大曲，皆入叙事体，而非代言体。即有故事，其亦为歌舞戏之一种，未足以当戏曲之名也。”可见，王国维将元杂剧与宋大曲、金诸宫调的表达方式进行比较，明确提出“叙事体”非“代言体”，而“代言体”的主要特征是“必合言语、动作、歌唱，以演一故事”。显然，王国维的“代言体”说揭示了戏曲的一个主要的也是基本的特征。遗憾的是，他并没有进一步阐述在古典戏曲中，“言语、动作、歌唱”需要怎样“合”才能“演一故事”。这些问题，引起我对元杂剧的“形态”进行思考的兴趣，而将“代言体”与“叙事体”进行比较，则是我对元杂剧“形态”进行思考的起点。

何为“叙事体”？《中国戏曲大辞典·曲论》“叙事体”条云：

戏曲，曲艺表现方法之一种，主要指戏曲扮演者以剧中角色有一定距离的叙事者身份进行表演，曲艺演唱者以第三人称口吻说唱。曲艺表演多以叙事体为主，代言体为辅。至于戏剧，由于它的艺术特征即是扮演人物，表演故事，所以一般多是以“代此一人之言”的代言体方法进行表演。但戏剧则并非只限于使用代言体表演方法。如王国维在《宋元戏曲史·元杂剧之渊源》中就曾言及：“元杂剧于科白中叙事。”元杂剧以及后世戏曲中的“自报家门”和某些引子、上场诗、套白、独白等皆以叙事者身份介绍戏剧内容的性质。即其实，曲文唱词也同样有属于叙事性质者。以宋元戏曲为例，如元杂剧中的“楔子”和“第一折”等，皆以叙事者身份

目 录

引论：对元杂剧戏剧形态的思考·····	(9)
第一章 元杂剧的剧场交流系统·····	(24)
第一节 演述者·····	(24)
第二节 剧场交流语境·····	(28)
第三节 演述格局·····	(45)
第二章 代言性演述·····	(47)
第一节 代言性演述的基本特征·····	(47)
第二节 代言性演述的分类及其功能·····	(50)
第三章 演述性对话·····	(58)
第一节 演述性对话的主要特征·····	(58)
第二节 演述性对话的分类及其功能·····	(60)
第四章 代言性演述干预·····	(67)
第一节 “行当”干预·····	(68)
第二节 “人物”干预·····	(72)
第五章 演述结构·····	(85)
第一节 故事主人翁主唱的演述结构·····	(87)
第二节 非故事主人翁主唱的演述结构·····	(90)
第三节 故事主人翁与非故事主人翁轮流主唱的演述结构·····	(92)
第六章 演述风格·····	(96)
第一节 化“实”为“虚”·····	(97)
第二节 以“虚”拟“实”·····	(104)
第三节 程式化·····	(111)
第七章 演述形态的美学意蕴·····	(121)
第一节 审美关系与剧场交流语境·····	(121)
第二节 无“墙”的审美交流·····	(124)
第三节 “戏拟”风神·····	(130)
第四节 演述形态与视界交融·····	(145)
第八章 元杂剧与宋元南戏以及明清戏曲演述形态的异同·····	(146)
第一节 与宋元南戏以及明清传奇演述形态的异同·····	(147)
第二节 与明清杂剧演述形态的异同·····	(154)
主要参考书目·····	(159)
后记·····	(162)

引论：对元杂剧戏剧形态的思考

王国维在《宋元戏曲史·元杂剧之渊源》中指出，“元杂剧视前代戏曲之进步，约而言之，有二焉”。其一是乐曲的进步，“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，而曲文皆为代言。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”。自王国维提出“代言体”说以来，戏曲研究界多沿用“代言体”指称元杂剧整体的“搬演形态”或者“完型形态”。问题是，这是否符合王国维“代言体”说的原意？这是否符合元杂剧的实际情况？

王国维虽然没有对其“代言体”作出明确的解释，但是，他曾在《宋元戏曲史·宋之乐曲》中指出：“然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里”，“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。”可见，王国维将元杂剧与宋大曲、金诸宫调的表达方式进行比较，明确提出“叙事体”非“代言体”，而“代言体”的主要特征是“必合言语、动作、歌唱，以演一故事”。显然，王国维的“代言体”说揭示了戏曲的一个主要的也是基本的特征。遗憾的是，他并没有进一步阐述在古典戏曲中，“言语、动作、歌唱”需要怎样“合”才能“演一故事”。这些问题，引起我对元杂剧的“形态”进行思考的兴趣。而将“代言体”与“叙事体”进行比较，则是我对元杂剧“形态”进行思考的起点。

何为“叙事体”？《中国曲学大辞典·曲论》“叙事体”条云：

戏曲、曲艺表现方法之一种。主要指戏曲扮演者和剧中角色有一定距离的叙事者身份进行表演，曲艺演唱者以第三人称口吻说唱。曲艺表演多以叙事体为主，代言体为辅。至于戏剧，由于它的艺术特征即是扮演人物、表演故事，所以一般多是以‘代此一人立言’的代言体方法进行表演。但戏曲则并非只限于使用代言体表演方法，如王国维在《宋元戏曲史·元杂剧之渊源》中就曾言及：“元杂剧于科白中叙事。”元杂剧以及后世戏曲中的“自报家门”和某些引子、上场诗、旁白、独白等有以叙事者身份介绍戏剧内容的性质，即其实。曲文唱词也同样有属于叙事性质者。以宋元戏曲为例：如若干元杂剧中都有由探子将战场情况“慢慢的说一篇

咱”的套曲；……¹

可见，“叙事体”作为戏曲的一种搬演形式，其特征是由表演者采用一种特定的“旁言”表达方式叙述一个故事。在宋元讲唱艺术中，这种话语叙述方式通常被称之为“讲述”、“讲说”，有时也被称为“演述”，即由说唱艺人或者说话艺人一边“演”，一边“述”。明·张岱在《柳敬亭说书》中，描绘当时著名说书艺人柳敬亭说“景阳冈武松打虎白文”，“其描写刻画，微入毫发，然又找截干净，并不唠叨。夫声如巨钟，说至筋节处，叱咤叫喊，汹汹崩屋”。傅惜华在《宋元话本集·导言》中分别用“讲说”、“讲述”、“演述”概括“话本”的表述方式：

《西山一窟鬼》话本，是一篇“灵怪”类的小说。讲说宋代绍兴年间，秀才吴洪，到临安应试，落第以后，便以教书生活。……

《拗相公》话本，……讲述宋人王安石罢相以后，在被贬于南京的路途中，所经过的地方，都攻击着当时的“新法”。……

《冯玉梅团圆》话本，……演述宋高宗时，少女冯玉梅在乱离中为贼人所掳，而与贼中一忠良少年范希周，绰号“鳅儿”，结为夫妇。……

……

“叙事”是案头小说的话语叙述方式，“讲说”、“讲述”是“话本”（包括“说唱”）的话语叙述方式。说话艺人或者说唱艺人在“演唱时有模拟故事中人物的动作的地方，但全部是第三人称的讲述，并不表演”，²学术界曾称说唱艺术为“说法中现身”。³“艺人可以‘时进时出’，采用叙述和代言两种方式。叙述时主要是交代、发展情节，刻画人物，描绘环境；代言时虽只有一个演员，却可以摹拟各种角色。”⁴鲁迅认为“唐之传奇文”“实唐代特绝之作也。然而后来流派，乃亦不昌，但有演述，或者摹拟而已，惟元明多以其事作杂剧或传奇，而影响遂及于曲”。⁵作为口头文学的宋元话本小说与案头小说表达方式的最大不同，是前者“述”中掺杂有说唱艺人之“演”，但这种“演”只是局部的，是

¹ 《中国曲学大辞典》第888页，浙江教育出版社1997年版。

² 郑振铎《中国俗文学史》第7页，东方出版社1996年版。

³ 安葵《“说法中现身”与“现身说法”——戏曲与说唱艺术的比较研究》，见《中华戏曲》第十三辑。

⁴ 马也《戏曲艺术时空论》第42页，中国戏剧出版社1988年版。

⁵ 鲁迅《中国小说史略》第44页，上海古籍出版社1998年版。

中只有叙述者之“叙”。

何为“代言体”？曲学界主要从两个角度解释“代言体”：

一是从创作的角度，指剧作家“代此一人立言”。明代王骥德在《曲律·论引子第三十一》中指出：

引子，须以自己之肾肠，代他人之口吻。盖一人登场，必有几句紧要说话，我设以身处其地，模写其似，却调停句法，点检字面，使一折之事头，先以数语该括尽之，勿晦勿泛，此是上谛。

清代李渔《闲情偶寄·词曲部·宾白第四·语求肖似》也说：

言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地。无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想；即遇立心邪僻者，我亦当舍经从权，暂为邪僻之思。务使心曲隐微，随口吐出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛，若《水浒传》之叙事，吴道子之写生，斯称此道中之绝技。

可见，所谓“代言”，原意是指作家“代他人之口吻”“立言”。因而，当代曲学学者从文体“语言表现的叙述角度”给“代言体”明确地进行界定：“‘代言体’，指作者摹拟一个特定身份的人（或人格化的‘物’），并以‘这个人’的心理、声口去讲‘我’（即‘这个人’）的所见、所行、所感。……代言体的典型形式是戏曲。”¹“所谓‘代言’，指作家要化为角色的语言来写作，作家代笔下的角色立言。”²

就作家“代”人立“言”来说，这种“代言体”并非元杂剧所独有。钱钟书指出：

吾国史籍工于记言者，莫先乎《左传》，公言私语，盖无不有。虽云左史记言，右史记事，大事书策，小事书简，亦祇谓君廷公府尔。初未闻私家置左右史，燕居退食，有珥笔者鬼瞰狐听于傍也。上古既无录音之具，又乏速记之方，驰不及舌，而何其口角亲切，如聆罄欬欬？或为密勿之谈，或乃心口相语，属垣烛隐何所据依？如僖公二十四年介之推与母偕逃前之问答，宣公二年鉏麇自杀前之慨叹，皆生无傍证、死无对证者。注家虽曲意弥缝，而读者终不厭心息喙。纪昀《阅微草堂笔记》卷一一曰：“鉏麇槐下之词，浑良夫梦中之譟，谁闻之欤？”李元度《天

¹ 李昌集《中国古代散曲史》第217—218页，华东师范大学出版社1991年版。

² 《中国曲学大辞典》第904页“真戏曲”条，浙江教育出版社1997年版。

岳山房文抄》卷一《鉏麈论》曰：“又谁闻而谁述之耶？”李伯元《文明小史》第二五回王济川亦以此问塾师，且曰：“把它写上，这分明是个漏洞。”盖非记言也，乃代言也，如后世小说、剧本中之对话独白也。左氏设身处地，依傍性格身分，假之喉舌，想当然耳。……史家追叙真人真事，每须遥体人情，悬想事势，设身局中，潜心腔内，忖之度之，以揣以摩，庶几入情合理。盖与小说、院本之臆造人物、虚构境地，不尽同而可相通；记言特其一端。……《左传》记言而实乃拟言、代言，谓是后世小说、院本中对话、宾白之椎轮草创，未遽过也。¹

钱钟书认为《左传》、后世小说、院本中均有作者代人物立言的“代言体”。在唐代诗文中，如初唐刘希夷的《代悲白头吟》诗、骆宾王的《代李敬业讨武曌檄》文等，便明确标明是“代言体”。宋词中也有许多男性作家模拟女性声口而写的“代言”之作。

从演出的角度而言，“代言体”是指表演者扮演剧中人物的搬演形式。清代刘熙载曾在《艺概》卷四“词曲概”中说：

曲止小令、杂剧、套数三种。小令、套数不用代字诀，杂剧全是代字诀。

《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

可见，从表演者演出的角度而言，“代言体”可理解为戏曲的一种主要的搬演形式。与宋元说话、说唱相比较可知，戏曲“代言体”作为一种搬演形式，吸收了说唱文学的“旁言性演述”，将其演变为故事中人物登场“现身说法”³

¹ 钱钟书《管锥篇》第一册第164—166页，中华书局1979年版。

² 《中国曲学大辞典》第889页，浙江教育出版社1997年版。

³ 《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。又参见黄锦缙《梨园原·谢阿蛮论戏始末》，载《中国古典戏曲论著集成》（九）第10页，中国戏剧出版社1959年版。

式的“代言性演述”。曾永义认为：“其实代言体早见于楚辞九歌巫覡的歌舞中，隋唐间的歌舞戏固可以考见使用代言体的迹象，而宋金杂剧院本则无不使用代言体了。……元杂剧既由宋金杂剧一变而来，则代言的形式，应当受其直接影响。”¹值得指出的是，宋元说话、说唱的“旁言性演述”是说书人站在故事之外演述故事，与观众直接交流；元杂剧的“代言性演述”是演员以“行当”的身份扮演故事中的人物登场演述故事，演述者分别以“行当”或剧中“人物”的身份与观众交流，这是二者的区别。虽然话语的取述角度有第三人称的局外人和第一人称的剧中人之别，但就话语的语体体式而言，二者都属于“演述体”。不过，说唱艺术中的“旁言性演述”的“演”只是局部的运用，而戏曲中的“代言性演述”的“演”却是整体的运用。

就演员扮演人物搬演故事而言，“代言体”并非元杂剧所“独”有，宋金杂剧中就已经存在着演员扮演人物、搬演故事的现象。王国维在《宋元戏曲史·宋之滑稽戏》中所引宋无名氏《续墨客挥犀》卷五中的“伶人丁仙现假为一道士”条、曾敏行《独醒杂志》卷九“优人因内宴，为卖浆者”条、洪迈《夷坚志》丁集卷四“元祐钱”诸条，很明显是属于演员扮演人物的代言体戏剧演出。《宋元戏曲史·元杂剧之渊源》又说“虽宋金时或已有代言体之戏曲”，王国维显然是从演员搬演故事的角度而提出其“代言体”说的。但是，在《宋元戏曲史》中，王国维又辟“元剧之文章”，着重指出“元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章”，可见，他的研究思路发生了重要的变化，没有坚持朝着自己开创的“演员演故事”的方向深入发展，而是又回到以曲论曲、以“曲”代“戏”的传统研究路子上。

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、化妆、代言、叙述等等都有不可分割的因素。对于歌、舞、白、化妆四项的意见，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、元杂剧的按唱和致语是。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

¹ 曾永义《有关元杂剧的三个问题》，见《中国古典戏剧论集》第73-75页，（台湾）联经出版事业公司1960年版。

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

胡忌肯定金院本是“代言体演出”，“宋杂剧及金元院本也应该是有代言和叙述两方面的情况”。其实，王国维指出“独元杂剧于科白中叙事，而曲文皆为代言”，就已承认元杂剧中有“叙事”和“代言”，因而，在戏剧具有“代言”、“叙述”这一问题上，二人并没有分歧。不过，胡忌强调“代言”和“叙述”，旨在揭示“戏曲”的搬演形态，而王国维实际上是重曲文的“代言”而轻宾白的“叙事”，二人的分歧正在于此。但是，王国维和胡忌都没有解决好戏曲的“代言”和“叙述”如何交融和统一的问题，因而也就未能揭示出元杂剧乃至中国戏曲的整体形态。

“叙事体”侧重于戏曲的“文学性”，“代言体”侧重于戏曲的“演剧性”。董每戡在《中国戏剧简史·前言》中说：

过去一班谈中国戏剧史的人，几乎把戏剧史和词曲史缠在一起了，他们所重视的是曲词，即贤明如王氏，也间或不免，所以他独看重元剧。我以为谈剧史的人，似不应该这样偏，元代剧史在文学上说，确是空前绝后，无可讳言；但在演剧上说，未必为元人所独擅，总不能抹煞前乎元或后乎元各期的成就；而且一种东西的成长，一定有它前面的历程和后边的发展，把事物孤立起来看未免危险！何况我们所谈的是戏剧？戏剧本来就具有两重性，它既具有文学性(Dramatic)，更具有演剧性(Theatrical)，不能独夸这一面而抹煞那一面。评价戏剧应两面兼重，万一不可能，不得不舍弃一方时，在剧史家与其重视其文学性，不如重视其演剧性，这是戏剧家的本分，也就是剧史家与词曲家不相同的一点。

在此，请先论戏剧的两重性，这也许是根本问题。这里让我先引些他人的话作为说明吧。

韩德(Hunt)说：“所谓戏剧的(文学性)和演剧的(演剧性)这两个名称之间，确有一种正当的差别，前者指诗歌的内在品性，后者指是否适于上演。”

……

马修士(Matthews)说：“文学与口语间的差别，即专诉诸眼目的文学和专诉诸耳朵的文学间的差别，是没有比它更为明显的了。”

……

也正如哈密尔顿(Hamilton)所说：

戏剧是一个特意编来由演员在舞台上群众前表演的故事。所以韩德对于戏剧的两重性，不厌烦地作更详尽的说明，于此不妨再赘引：

诗歌中的剧本，也必须不但具备文学的品性，而并具备戏剧的或排演的品性，以期舞台上得到成功。它必须具有舞台的品性，就是使适宜于公演的那些东西，戏剧制作者的第一个问题，是如何可以使他的思想体现于能够拿去表演的书面形式。¹

古今中外戏剧创作都面临“文学性”与“演剧性”存在着一定的矛盾。因而，解决“文学性”与“演剧性”之间的矛盾，则成为中外戏剧创作的核心问题，由此而折射出不同地域、不同文化背景下的民族文化精神传统和戏剧美学观念。对“文学性”与“演剧性”之间矛盾的不同解决，就形成了不同民族戏剧的独特形态。王国维认为“独元杂剧于科白中叙事，而曲文皆为代言”，显然是把“代言”和“叙事”分别孤立起来看待；他认为元杂剧的进步是“由叙事体而变为代言体”，则是以“代言体”取代“叙事体”。

事实上，在元杂剧中，“代言”和“叙事”，即“文学性”与“演剧性”是辩证统一的。“演剧性”突出“演”，其渊源于唐宋及其以前的戏剧；“文学性”突出“述”，其渊源于唐宋以前的叙事文学和唐宋时期的口头说唱文学。戏曲的动态性质要求其所“述”的故事要能“演”，而所“演”的故事要有“戏”，这就需要“演剧性”和“文学性”的有机结合。元杂剧以一“脚”主唱、众配“脚”辅助演出的“连场”形式，把时间空间化，把叙述动作化，演变成为“合言语、动作、歌唱，以演一故事”的独特的“演述形态”；又通过演员以“行当”扮演人物“现身说法”的方式，赋予演述者“行当”和“人物”双重演述身份，使其成为沟通剧作家和观众的两个“中介”，并承担演述干预的作用，从而将“文学性”之“述”和“演剧性”之“演”有机结合起来。宋元口头说唱文学属于说唱人在“说法中现身”式的“演述”，而元杂剧则属于演员以“行当”扮演人物“现身说法”式的“演述”。古典戏曲中的“演剧性”和“文学性”的有机结合，需要剧作家和演员双方的共同创造。

显然，王国维的“代言体”说只是揭示了元剧中一种重要的搬演形式。但是，在近代元剧研究中，王国维的“代言体”说却遭到不同程度的误解。误解之一，直接以“代言体”概括元杂剧的整体搬演形态。“元杂剧一人主唱，乃是戏曲艺术的代言体，剧中人物用第一人称。”²“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

¹ 胡忌《宋金杂剧考》第158页，古典文学出版社1957年版。

¹ 载黄天骥、陈寿楠编《董每戡文集》上卷第156—158页，广东高等教育出版社1999年版。

² 徐扶明《元代杂剧艺术》第164页，上海文艺出版社1981年版。

了。”¹“连厢”搬演形态在宋元典籍中均无记载，说“诸宫调”借助“连厢”搬演形态，实现了两个转换”而形成了元杂剧，所据的都是明清以后的“连厢”文献，缺乏宋元史料作为依据是很难使人信服的；但作者赞同元杂剧的整体搬演形态是“代言体”则是明确的。误解之二，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。²

“‘真戏剧’的形态为综合歌、舞、科白而以‘代言’表演故事”的说法，显然是将“代言”视为元剧的“完型”形态。但是，王国维指出“独元杂剧于科白中叙事，而曲文皆为代言”就明确地表明，他自己本来就没有把“代言体”视为元杂剧的“完型”形态。

与此同时，王国维的“独元杂剧于科白中叙事，而曲文皆为代言”的说法也还有值得商榷的地方，这有以下一些理由：

¹ 见李万钧主编《中国古今戏剧史》第101页，广东高等教育出版社1997年版。

² 李昌集《中国古代戏曲史》第713—718页，华东师范大学出版社1997年版。

第一，元杂剧“曲文皆为代言”不尽符合事实。

(一)《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。

(二) 从话语意义进行考察，曲文所传之意也远远超出剧中人物的视界而不能称为“代言”。人物视界，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。¹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“行当”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。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。这种远远超出剧中人物的视界的话语，既不是“代言”，也不是“叙事”，而是剧作家将自己的视界隐寓到人物的视界之中所造成的人物超视界演述的现象。

第二，王国维认为“独元杂剧于科白中叙事”也不尽符合事实。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文化传统等因素组成的“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，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(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(北京大学出版社1998年版)，周宁《中西戏剧话语模式研究》(见《中国人文社会科学博士文库》第1189—1190页，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代言。换句话说，即是作家让演员以“行当”或者剧中“人物”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。又如《元曲选》本《单鞭夺槊》第四折探子回报前方军情，探子唱[喜迁莺]，徐茂公云：“元来是单雄信与某家段志贤交马。两员将扑入核心，不打话来便战……”；探子唱[出队子]，徐茂公云：“谁想段志贤输了也”；探子唱[刮地风]，徐茂公云：“元来敬德手搭着竹节钢鞭，与单雄信交战”；探子唱[四门子]，徐茂公云：“单雄信输了也”。徐茂公的话是分别对探子所唱曲文的说明、解释、补充或总结，显然是作家为了帮助观众了解探子所唱的曲文内容而设置的，属于剧作家对搬演过程的控制和“干预”。再如探子唱完[古水仙子]，徐茂公云：

单雄信大败亏输，俺尉迟恭赢了也。探子，无甚事，赏你一只羊，两坛酒，一个月不打差，你回营中去罢。

“单雄信大败亏输，俺尉迟恭赢了也”是对探子所唱曲文内容的说明和总结；而“探子，无甚事，赏你一只羊，两坛酒，一个月不打差，你回营中去罢”，则是以剧中人物徐茂公的身份和声口所说的话语，显然是“代言”。

第三，元杂剧的曲文和科白中都存在着大量的剧作家“干预”现象，这是用“代言”和“叙事”都解释不了的。如

(1) (扬州奴云)不成器的看样也！自家扬州奴的便是。……(《元曲选》本《东堂老》第三折)

(2) (王三唱)[端正好]腹揽五车书，(张千云)你怎么唱起来？(王三云)是曲尾。(唱)都是些《礼记》和《周易》。……(《元曲选》本《蝴蝶梦》第三折)

当扬州奴说“不成器的看样也”时，剧作家的创作视界已经潜入了剧中人物的话语之中。例(2)搬演的是宋代包拯断案的故事，剧中人都是剧情虚构域

中的人物，他们根本不懂得元杂剧一“脚”主唱的演唱体制，换句话说，只有元代的人才懂得元杂剧的演唱规则。因而，当张千指出王三不该唱而王三答以“是曲尾”可以唱的时候，两个“人物”的演述身份和演述角度都同时发生了潜换，人物亦由剧情虚构域游移到现实游戏域；王三接着又唱[滚绣球]“包待制比问牛的省力气……，包待制又葫芦提……”，便又神不知鬼不觉地返回了剧情虚构域。再如元杂剧中的“内云”、“外呈答云”和剧末唱“尾曲”的现象，就更是用“叙事体”、“代言体”所不能解释的。

第四，元杂剧中存在着“演述性对话”现象，这又是“代言体”所不能涵盖的。“旁言性演述”是由一个超越的演述者从故事之外向观众讲述故事，“代言性演述”是让故事中的人物以自家声口向观众演述故事。前者构成了演述者与“看官”的交流语境，后者构成了剧中“人物”与观众的交流语境。然而，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“不平等”的演述性的人物对话形式。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“必合言语、动作、歌唱，以演一故事”，这里的“演”当是指剧中人物的演述，显然也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。

通过以上的分析，我认为，“代言体”只是元杂剧中一种主要的搬演方式，还不能涵盖元杂剧中的人物的“演述性对话”、作家对演出过程的“干预”和“外呈答云”、“内云”等介入现象。因而，“代言体”说还不能视为元杂剧乃至古典戏曲整体的“搬演形态”或者“完型形态”。这有以下理由：

首先，将“代言体”视为元杂剧的“完型形态”，就会忽略元杂剧作家对演员搬演故事进程所进行的“干预”现象。元剧作家对演员搬演故事进程的控制干预，究其渊源则直接来自宋代说话中说书人的“旁言性”演述干预。宋代说话中“旁言性”演述干预的惯例表现为“入话”、“诗云”、“正是”、“正所谓”等形式，说话人利用这些干预形式来控制整个说书的进程，引导听众接受视界的取向。元杂剧作家将话本小说的演述干预创造性地融汇到元杂剧形态之中，演变为“脚色”的上场诗、下场诗，剧中的诗云、词云、背云、断云，剧末的题目正名等形式，并组合成为演出的程序；元杂剧作家同时也将自己的创作视界隐含到“行当”或者“人物”的视界之中，借以干预演述者搬演故事的整个进程，引导观众接受视界的取向。这时，元杂剧中的“行当”和“人物”则成为剧作家“代言人”，充当沟通剧作家和

观众视界的两个“中介”。元杂剧搬演中的这种干预现象，是中国戏曲的民族特色，忽略这些干预现象，同时也意味着割断了元杂剧与民间说唱艺术的联系。

其次，将“代言体”视为元杂剧的“完型形态”，便基本忽略了剧中人物视界之间的附和、对立和冲突的“演述性对话”形式。王国维《宋元戏曲史》“元剧之结构”论的是文体体制和脚色体制；“元剧之文章”论的是曲文的“自然”和“意境”，侧重于“写情”、“写景”、“述事”；这些正体现了其“代言体”的关注点是在“述”而不在“演”。任二北指出：“实际王氏对于剧本，又专赏其曲辞的词章而已。把剧本当小说看，还无大弊；把戏剧局限在戏曲上，把剧本局限在词章里，缺陷可就大了！在五十年前，举世不知元剧文章可贵之时，王氏有此提倡，是非常必要的。但初期研究，难求精密，不无留下罅漏，正须后来之人加以补苴。”¹王国维的“代言体”说，确有偏重于曲文的倾向。剧中人物视界之间的附和、对立或者冲突，是元杂剧戏剧性的重要特色。显然，“代言体”说局限于曲文的写景、抒情、述事层面，还未能从交流中去揭示剧作家、演述者（“行当”和人物）和观众视界之间的审美关系，因而也就未能全面和深入地揭示出戏曲之“戏”的本质及其戏剧形态。

再次，元杂剧是直接从宋金瓦舍文化语境中演生出来的一种综合性的戏曲形式。²从“综合”的层面来看，它自然地吸收了宋金杂剧和宋金说唱艺术中“旁言性演述”和“代言”的成果。胡忌指出：“院本以耍闹为主，但有一部分本不以耍闹为重者，其后随故事的发展而加入了整套北曲司唱，是为北曲杂剧的先声。惟其需要故事的发展，不得不借助于话本的力量；惟其需要加入唱词以增强美听的价值，不得不借重于其他讲唱的伎艺；而讲唱伎艺之于话本，往往如血肉之不可分离。故南戏与北曲杂剧的成立，主要即是宋金杂剧院本和讲唱伎艺的相互结合。”³与此同时，“北杂剧在萌芽成长过程中，曾多方面吸收营养，如宋代流传下来的叫卖调、某些词调，特别是民间杂技、歌舞，如抢背、舞判、天魔舞、竹马儿、变阵子、出队子等等，借以充实自身艺术形式”，“到了元代，又不断吸收新鲜血液。比如，元

¹ 任二北《戏曲、戏弄与戏象》，《戏剧论丛》1957年第1期。

² 语境(context)是现代语言哲学的一个重要概念，是语言环境和言语环境的总称或简称，它指语言存在和运用的环境。语言自身存在的环境，叫语言环境；语言进入运用阶段的环境，叫言语环境。本世纪将语言意义的上下文理论运用于文学批评，语境也成为现代文学批评的重要概念。上下文的范围可以从狭窄的语音和词法的范围延伸到广泛的哲学范围。从这个角度出发，可以把文学批评的任务描述为把文章中的词、短语和句子以及其它各部分与它们所在的语言环境(上下文)联系起来。另一种文学批评的终端较为开放，它强调把文学作品同与它有关的心理学、社会的和历史的的环境联系起来。因此，语境指与我们诠释某词语、某作品、某种文类乃至文学现象有关的一切事情。参阅濮侃、庞蔚群《语境学建构及其它》，华东师范大学学报(哲学社会科学版)1990年第4期；赵毅衡《新批评——一种独特的形式主义文论》第二章，中国社会科学出版社1986年版；《现代西方文学批评术语词典》第54页“上下文”条，四川人民出版社1987年版。照我理解，语境是指语言生存和运用的特定历史时空；语境移用为文化语境，则从文化的视角，把每个民族乃至人类在特定历史时空中所创造的一切成果和创造这些成果的诸种条件作贯通性的理解，寻找出这些成果与诸种条件之间的内在联系，从而理解和把握这些成果的特质。

³ 胡忌《宋金杂剧考》第72页，古典文学出版社1957年版。

代盛行的货郎儿、词话之类的伎艺，都被杂剧吸收过来”。¹另外，臧晋叔在改订《玉茗堂四种传奇》中《还魂记》第二十五折的“眉批”中说：“临川此折在急难后，盖见北剧四折止旦未供唱，故于生旦等皆接踵登场。不知北剧每折间以鬻弄、队舞、吹打，故旦末常有余力；若以概施南曲，将无唐文皇追宋金刚，不至死不止乎？”²郑骞根据臧说指出：“四折一人独唱，有时还要改扮不同人物，怎么忙的过来？固然两折之间可以穿插旁人的戏，但有时主角的戏是衔接的，又当如何？原来元剧四折并不是一气演完，折与折之间还夹演旁的杂耍；主角就有休息和改扮的时间。”³黄天骥更进一步指出，《孤本元明杂剧》中《单刀会》第二折在正末司马徽唱完下场后，有道童和鲁肃的一段唱、白诨闹，是“一段具有过场性质的‘杂扮’”；《元曲选》本《汉宫秋》在第二、三两折之间插入[番使拥旦上奏胡乐科]的舞台指示，“就是臧晋叔所说的间以队舞、吹打之类的伎艺”；《元曲选》本《薛仁贵》第二、三“两折之间的薛仁贵的念白和禾旦的诨唱”，“属于补空的‘鬻弄’”；这“说明元剧在演出时，折与折之间是有鬻弄、队舞、吹打之类的片断作为穿插的。当然，《元曲选》中的许多剧本，已经懂得把间场的伎艺作为剧情发展的一个环节，在套曲结束，主唱者下场以后，戏剧的矛盾，由次要角色通过对白或科泛继续推动”。⁴我们还可以从脉望馆钞校本《降桑椹》第二折的“双斗医”、《飞刀对箭》第二折的“针线儿”和《元曲选》本《百花亭》第一折的“叫卖”、《货郎担》第四折的[转调货郎儿]中直接找到元杂剧与金院本剧目之间的联系。元杂剧是作家和演员在金元俗文化语境中，为了适应观众的审美情趣、接受能力、剧场交流和商业化演出的需要，于瓦舍众伎中择取都市观众喜闻乐见的俗文艺表达形式、加以创造性的整合而形成一种新的戏剧形态。显然，“代言体”说又是很难包容这些复杂的艺术现象的。

要之，将“代言体”视为元杂剧整体的“搬演形态”或者“完型形态”，表现为注重了演员的“代一人立言”，而相对忽视了剧作家的干预现象；注重了剧中人物面向观众的演述，而相对忽视了剧中人物视界之间“演述性对话”的交流关系，更没能够关注演述者身份的转换与交流语境的转换之间的内在联系。因而，我认为“代言体”说并未能概括元杂剧戏剧形态的总体特征。黄天骥说：“直至今日，我们对元剧形态的认识，依然像雾里看花，若明若暗”，⁵真是发自肺腑之言。

元杂剧之所以被称之为戏曲，就因为它是“戏”与“曲”的有机融合体。它一

¹ 徐扶明《元代杂剧艺术》第9页、第13页，上海文艺出版社1981年版。

² 引自曾永义《中国古典戏剧论集》第85页，(台湾)联经出版事业公司1982年版。曾氏引文不知据何版本。而刘荫柏《元杂剧结构、音乐及演出情况简说》所引则为：“北戏四折，止旦未供唱，故临川于生旦口曲口口接踵，口口，不知北剧每折间以鬻弄、队舞、吹打，故旦末常有余力；若以口施南曲，将梁唐文皇口宋金口，不至死不止乎？”注云：“臧晋叔改订《玉茗堂四种传奇》，北京图书馆善本室藏明代刻本，刻本不清，多有脱漏处。”刘文见《河北师院学报》1989年第4期。

³ 郑骞《元杂剧的结构》，见《景午丛编》上编第195页，台湾中华书局1950年版。

⁴ 黄天骥《元剧的“杂”及其审美特征》，《文学遗产》1998年第3期。

⁵ 黄天骥《元剧的“杂”及其审美特征》，《文学遗产》1998年第3期。

方面吸收并突破了宋金杂戏各有侧重的调笑性、讽谕性、歌舞性和伎艺性的动作展示,另一方面,又吸收并突破了宋金说唱的故事讲述形式和干预形式,成为“杂”取瓦舍众伎艺术表述形式之长而加以创造性整合的戏剧样式。唐宋以来的歌舞戏、参军戏、滑稽戏都是演员化装或扮演某些特定人物的表演。歌舞戏侧重于歌唱和舞蹈的伎艺表演,参军戏、滑稽戏侧重于戏谑和戏讽,而唐宋以来的俗讲、变文、唱赚、说话、诸宫调是以说唱人演述故事,与以脚色扮演人物在搬演一个具有一定长度的故事过程中展示人物的情感性格的元杂剧不能相提并论。从本体的角度来看,元杂剧是将唐、宋“戏”的演员扮演人物与唐、宋说唱艺术的说书人演述故事进行有机的整合。但是,元杂剧的这种整合并不只是量的叠加,而是质的演变,表现为演员以“行当”扮演人物一方面演述故事,一方面用话语和虚拟动作“营造”故事和人物活动的场景,一方面还用“戏拟”的动作演示人物的性格风神,成为一种“故事演述”和“动作演示”有机融合的演述形态。从剧场交流的角度来考察,宋元以前没有成熟的戏剧文学,滑稽戏的演出“除一时一地外,不容施于他处”,¹此时的演员是戏剧的主体;到了宋南戏和元杂剧,戏剧文学走向成熟,剧本作为演出的底本,标志着剧作家作为戏曲演出活动的创作主体,观众作为审美的主体,而表演者则将剧作家的创作意图演示给观众,因而,表演者成为沟通剧作家的创作视界和观众的接受视界的“中介”。“演述”成为由剧作家与观众约定俗成并在剧场语境中进行审美交流的“特殊话语”,被大家所共同遵守和使用,换句话说,剧作家使用“演述”这一特殊话语进行创作,演员借助“演述”这一特殊话语进行表演,观众通过“演述”这一特殊话语进行审美欣赏。因此,本文提出“演述形态”一说来概括元杂剧的戏剧形态。元杂剧的“演述形态”有三个主要特征:一、演员以“行当”身份登场扮演剧中人物向观众“现身说法”,形成“代言性演述”的搬演形式;二、剧中人物通过“不平等”的对话展示各自视界之间的附和、差异、对立和冲突,形成“演述性对话”的搬演形式;三、剧作家通过隐身于“行当”或者“人物”视界的方式控制剧场演出的进程,形成了“代言性演述干预”的形式。换言之,元杂剧登场的演述者具有“行当”和剧中“人物”双重演述身份;作为故事的搬演者,他演述故事;作为剧作家提示、评论、说明、总结等干预的剧场执行者,他向观众传达剧作家对剧中“人物”的思想性格、行为品德的评论,对剧情发展的艺术安排以及劝惩娱乐等意旨,引导并直接影响着观众接受视界的取向;作为剧中人物的扮演者,他扮演某一特定的人物,通过“戏拟”的方式向观众展示人物特殊的视界以及与其他人物之间视界的附和、差异、对立和矛盾冲突。

诚然,王国维的《宋元戏曲史》是中国戏曲史学的开山之作,是当代戏曲研究的基石;他所提出的“代言体”说,无疑是中国戏曲主要的搬演形式之一。虽然如此,本文认为,“代言体”说还未能揭示元杂剧艺术的“完型形态”。因此,我们应

¹ 王国维《宋元戏曲史》第15页,华东师范大学出版社1995年版。

结合元杂剧剧本创作与剧场交流的特性,在“代言体”说的基础上,深入展开对元杂剧戏剧形态的探究。这不仅有助于我们理清元杂剧与前代民间文学的沿与革、创与因的辩证关系,在戏剧发展史中理解和把握元杂剧乃至中国古典戏曲的艺术特征,也有助于我们进一步开展中西戏剧形态的比较研究。

他们以西方戏剧文化为参照,要求传统戏剧在内容上反映能够振奋民族精神的题材,在形式上应当参照外国戏剧,进行改良。“五·四”前后,一批文人开始创作话剧,如胡适的《终身大事》、陈大悲的《爱国剧》、丁西林的一二马戏》,就参照了西方戏剧演员直接“代”剧中人物立“言”的形式。王国维在1912年所撰写的《宋元戏曲史》中指出元杂剧是“代言体”,一方面固然是吸收了王德信、李德、刘德等人的“代言”说法,另一方面显然也是在晚清戏剧改良运动的大背景下,以西方戏剧为参照系而提出来的。

与西方戏剧的演员直接出现实地进入虚构域,“代”剧中人物立“言”不同,元杂剧乃至中国戏曲演员是以“行当”身份登场扮演“人物”的。如元杂剧《关大王单刀会》第一折有“第一折有‘第一折有’、‘外末上,奏住’、‘唱云’、‘外末云住’、‘正末云升座老上,住’;第二折有‘正末重扮先生引道童上,坐定’。由于在《关大王单刀会》中,正末第一折扮演开国老,第二折扮演司马徽,第三、第四折扮演关公,所以在第一次上场时特别标明“行当”及其所扮演的剧中人物的名字,以后大多数只标明“行当”,而不称其所扮演的人物姓名。元杂剧的“脚色”有狭义和广义之分,狭义的“脚色”指剧中人物,等同于“角色”,广义的“脚色”则是“行当”及其所扮演的剧中人物(角色)的辩证统一体。本文所用的是广义的“脚色”这一语义。元杂剧的末、旦、净、外是剧外的“行当”而不是剧中人,其实质上是一种将社会人群按性别、职业、身份、属性、气质等方面的不同进行划分,而通过艺术概括将其类型化的演述者,“行当”进入了“角色”,则变为剧中人物。元杂剧这种演员以“行当”身份登场扮演“人物”的演述机制有其独特的妙用。

一、元杂剧中旦、末、净、外等“行当”的分类,表明元杂剧演员表演的专业分工和带有性别色彩角色体制的形成。元·夏庭芝《青楼集》载:“杂剧为当今魁首,头、花旦、软末泥等,悉逐工妙;顺时秀‘杂剧为同恩最高,莫如旦本亦得佳’,南朝真‘长于头头杂剧,亦京师之表表者’,程玉秀‘长于杂剧’,天德秀‘善杂剧’,足见元杂剧的演员已分类专攻某些“行当”的演述,作为“行当”的类别,元杂剧的末、旦、净、外带有其属性、身份、职业、气质、性别等色彩的特定制式,举止行为与现实生活中的人物不同,因而,戏曲中的“行当”

第一章 元杂剧的剧场交流系统

元杂剧是元代剧作家和演员在瓦舍众伎中选择观众喜闻乐见的艺术形式加以创造性的整合而成为一种新的戏剧形态。没有瓦舍勾栏的文化语境，没有作家和演员对民间艺术形式的继承和创新，没有“脚色”与观众的当场交流，便没有元杂剧“演述形态”的生成。因而，本文以现存元杂剧剧本作为研究的对象，而以剧场交流系统作为研究元杂剧“演述形态”的起点。

第一节 演述者

元杂剧是脚色与观众在剧场当下交流的一种戏曲样式。

演员登场搬演故事，是西方戏剧的主要特征。只要打开《莎士比亚全集》（人民文学出版社1978年出版），我们便会看到，在莎翁的每一剧本前面，都有一份“剧中人物”表。如朱生豪译《亨利四世》（上篇）：

亨利四世

亨利·威尔士亲王 亨利王之子

约翰·兰开斯特 亨利王之子

威斯摩兰伯爵

华特·勃伦特爵士

托马斯·潘西 华斯特伯爵

亨利·潘西·霍茨波 诺森伯兰伯爵

……

由此，我们发现，莎翁戏剧是由演员直接扮演剧中人物登场与观众交流的。剧中人物与演员不能等同。演员是现实生活中的人物，剧中人物是戏剧虚构域中的“人物”。莎翁时代的西方戏剧由演员直接扮演剧中人物，演员一登场，即被假定由现实域已经直接进入了剧情虚构域，“代”剧中人物立“言”。因而，在西方的戏剧表演体系中，无论是斯坦尼斯拉夫斯基还是布莱希特，都把如何处理演员与角色的关系作为自己戏剧理论的最基本的特征。“体验派”主张演员与角色合二为一，其戏剧为“代言体”戏剧；“表现派”主张演员与角

色的“间离”，其戏剧在“代言体”中插入“叙述”的成份，称为“叙事体戏剧”。¹受到西方戏剧文化的影响，中国晚清戏剧界曾掀起了一场轰轰烈烈的改良运动。从柳亚子《二十世纪大舞台·发刊词》、陈去病《论戏剧之有益》、三爱《论戏曲》、蒋观云《中国之演剧界》、天僊生《剧场之教育》等文章来看，他们以西方戏剧文化为参照，要求传统戏曲在内容上反映能够振奋民族精神的题材，在形式上应当参照外国戏剧，进行改良；²“五·四”前后，一批文人开始创作话剧，如胡适的《终身大事》、陈大悲的《爱国贼》、丁西林的《一只马蜂》，就参照了西方戏剧演员直接“代”剧中人物立“言”的形式。王国维在1912年所撰写的《宋元戏曲史》中指出元杂剧是“代言体”，一方面固然是吸收了王骥德、李渔、刘熙载等人的“代言”说法，另一方面显然也是在晚清戏剧改良运动的大背景下，以西方戏剧为参照系而提出来的。

与西方戏剧的演员直接由现实域进入虚构域，“代”剧中人物立“言”不同，元杂剧乃至中国戏曲是由演员以“行当”身份登场扮演“人物”的。如元刊本《关大王单刀会》第一折有“驾一行上，开住”；“外末上，奏住”；“驾云”；“外末云住”；“正末扮乔国老上，住”；第二折有“正末重扮先生引道童上，坐定”。由于在《关大王单刀会》中，正末第一折扮演乔国老，第二折扮演司马徽，第三、第四折改扮关羽，所以在第一次上场时特别标明“行当”及其所扮演的剧中人的名字，以后大多数只注明“行当”，而不称其所扮演的人物姓名。元杂剧的“脚色”有狭义和广义之分。狭义的“脚色”指剧中人物，等同于“角色”。广义的“脚色”则是“行当”及其所扮演的剧中人物（角色）的辩证统一体。本文所用的是广义的“脚色”这一涵义。元杂剧的末、旦、净、外是剧外的“行当”而不是剧中人，其实质上是一种将社会人群按性别、职业、身份、品性、气质等方面的不同进行划分，而通过艺术概括将其类型化的演述者；“行当”进入了“角色”，则变为剧中人物。元杂剧这种演员以“行当”身份登场扮演“人物”的演述机制有其独特的妙用：

一、元杂剧中旦、末、净、外等“行当”的分类，表明元杂剧演员表演的专业分工和带有性别色彩的角色体制的形成。元·夏庭芝《青楼集》载，珠廉秀“杂剧为当今独步；驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙”；顺时秀“杂剧为闺怨最高，驾头诸旦本亦得体”；南春宴“长于驾头杂剧，亦京师之表表者”；国玉第“长于绿林杂剧”；天赐秀“善绿林杂剧；足甚小，而步武甚壮”。可见元杂剧的演员已经分类专攻某些“行当”的表演。作为“行当”的类别，元杂剧的末、旦、净、外带有某类性别、身份、职业、气质、性格等色彩的特定表演程式，举止行为与现实生活中的演员不同。因而，戏曲中的“行当”

¹ “叙事体戏剧”，参阅顾春芳《戏剧交响——演剧艺术撷萃》第298—301页，复旦大学出版社1998年版。

² 参阅康保成《中国近代戏剧形式论》第二章，漓江出版社1991年版。

是立于由现实游戏域进入剧情虚构域的分界线上进出自如的“当关者”。“行当”进入剧情虚构域则为“角色”，退回现实游戏域则为“游戏者”。“行当”具有类的共性，如在元杂剧中，扮演武将的“末”都具有男性共有的英豪勇武的特点，而一旦扮演具体的“人物”，则又具有鲜明的个性色彩，如张飞较为“粗鲁”，关羽较为儒雅，李逵则较为莽撞，同中也有差异。

二、元杂剧的脚色，表明其所扮演的人物在剧中的演述地位，开始形成了自己的脚色体制。王国维《古剧脚色考》“余说一”指出：

综合上文所考者观之，则隋唐以前，虽有戏剧之萌芽，尚无所谓脚色也。参军所搬演，系石耽或周延故事。唐中叶以后，乃有参军、苍鹞，一为假官、一为假仆，但表其人社会上之地位而已。宋之脚色，亦表所搬之人之地位职业者为多。自是以后，其变化约分三级：一表其人在剧中之地位，二表其品性之善恶，三表其气质之刚柔也。……元杂剧中，则当场唱者惟正末正旦，如《气英布》、《单鞭夺槊》二剧第四折，均以探子唱，则以正末扮探子；《柳毅传书》第二折用电母唱，则以正旦扮电母。虽剧中之主人翁，苟于此折中不唱，则亦退居他色，故元剧脚色，全以唱不唱定之。……至以脚色分别善恶，事亦颇古。《梦梁录》纪南宋影戏曰，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间（卷二十）影戏如此，真戏可知自元迄今，脚色之命意，不外此三者，而渐有自地位而品性，自品性而气质之势，此其进步变化之大略也。

齐如山在《再谈谈脚色二字》中说：

戏剧在元朝，脚色名词尚很少，前边谈过，可以说只有末、旦、净、丑、外几种，而且时时互用，界限并不清楚，兹随便举几处：

《两军师隔江斗智》杂剧中，鲁肃、孙权、刘玄德、诸葛亮、赵云，都用外扮，可是关羽、张飞，都用末扮。

《昊天塔孟良盗骨》杂剧中，杨七郎及花面兽岳胜都用外扮，孟良用正末扮。

《梁山泊李逵负荆》杂剧中，李逵也用正末。

这些情形，是因为彼时国剧的组织还很简单，不及后来完备，各脚动作的姿式相去都不很远，唱歌声音及曲折也大致相同，所以各脚有时可以通融用之。这也因为元人杂剧的规矩，只正末、正旦两脚可唱，所以扮演主要脚色，无论何种人物，只要需他唱歌，便须用正末或正旦，……。¹

¹ 齐如山《国剧艺术汇考》（二）第351、第352页，辽宁教育出版社1998年版。

元杂剧的脚色以其“唱不唱”定“剧中之地位”，“各脚动作的姿式相去都不很远，唱歌声音及曲折也大致相同，所以各脚有时可以通融用之”。如“净脚在元朝并非重要脚色，元人杂剧中，不论哪一种，凡净脚应扮演之人物为正脚，就不用净而用末，此定例也。比如《李逵负荆》杂剧中之李逵自然是正脚，所以用正末扮演，而用净扮鲁智深。《昊天塔》杂剧中之孟良自然是正脚，也用正末扮演，而用净扮韩延寿。《鲁斋郎》杂剧中之鲁斋郎自然是正脚，亦用末扮演，而用净脚扮不相干的观主。总之净脚没有重要戏，而且元人杂剧中，净脚不分等级，只有一个净字，这是什么原故呢？就是在元朝，净与末的分别并不十分大，一切举止动作，腔调嗓音，彼此相去都不甚远，所以彼此常可通融。不但净脚应去之人，末脚可以扮演，就是旦脚应去之人，净脚也常常扮演，且净脚常与丑、贴两脚相混。后来的规矩，净脚的嗓音腔调、举止动作，越演越有改变，越改便与生脚相去越远，所以到明朝，生净两脚就完全分立，不能相混了”。¹

三、元杂剧这种演员以“行当”身份登场扮演“人物”的扮演形式，表明每个上场的脚色都具有“行当”和“角色”双重演述身份。这正是元杂剧乃至中国戏曲不同于西方戏剧的独特之处。由于具有特殊的双重演述身份，元杂剧的演述者根据剧场交流的需要，既可以通过“行当”扮演剧中“人物”，进入剧情虚构域，直接向观众演示剧中人物的体验，又可以由剧中“人物”潜变为“行当”，暂时游移出剧情虚构域，返回现实游戏域，向观众评论“人物”，提示、解释说明和总结剧情，担负演述干预的任务。

在演述体制中，元杂剧只存在“行当”与角色的关系，而不存在演员与角色的关系；“行当”与角色都是功能性的演述者；“行当”进入剧中则为人物，游移出剧外仍然为“行当”，各自起着不同的演述作用；“行当”与角色随着剧情演述的需要既可以相对独立，又可以交融为一，变化多姿。由此，元杂剧的演述者可以随着故事搬演的需要，自由灵活地转换演述身份，形成了不同的剧场交流语境；演述身份的转换即意味着交流语境的转换，也意味着演示时空的转换，这是我们理解和把握元杂剧乃至中国古典戏曲形态的关键。

一方面，由于可以自由灵活地转换演述身份穿梭于不同的交流语境，演述者不需要事先特置的场景，因而形成了元杂剧“以虚拟实”的演述风格；另一方面，演述身份的自由灵活转换和“以虚拟实”的演述风格，又必须能够进行剧场交流，于是交流的双方便达成某些共识性的“规定”，这些共同达成的“规定”便形成了元杂剧的演述“程式”。

“行当”与“角色”既是功能性的演述者，又是连系元杂剧作家创作视

¹ 齐如山《国剧艺术汇考》（二）第380页，辽宁教育出版社1998年版。

界与观众接受视界的两个“中介”：一方面，元杂剧的演述者可以以“行当”的身份向观众传达剧作家对剧情和剧中人物的评论、说明、提示和总结；另一方面，元杂剧的演述者又可以通过“行当”进入“角色”，或演述故事，或演示人物的视界和性格，使其演出成为“戏”而有别于说唱人的“说唱”。与此同时，演述者还可以用“角色”的声口传达剧作家对剧情的干预。元杂剧演述者的双重“中介”性质保证了演述者可以顺利地实现身份的自由转换。从形式来看，元杂剧的剧场交流是在“行当”、角色和观众之间展开的，但是，从本体论的角度来考察，这种交流的实质是剧作家、脚色（行当和角色的辩证统一）和观众之间的审美交流。

第二节 剧场交流语境

从版本的角度，将《元刊杂剧三十种》、明代赵琦美《脉望馆钞校本古今杂剧》、臧晋叔编的《元曲选》中的同名杂剧进行比较，我们便会发现，元刊本曲多白少，而白又主要是记载主角所说的话语。因而有人认为元刊本剧本是“小唱本”，“这种小唱本，主要是供当时的观众听清唱词所用的，所以，有的剧本上就只有唱词，而没有宾白和科范；有的剧本，则只有一些简略的宾白和科范”。¹事实上，元刊本中除了像关汉卿的《关张双赴西蜀梦》、郑廷玉的《楚昭王疏者下船》、宫天挺《死生交范张鸡黍》和纪君祥《赵氏孤儿》等几个剧本全本只录曲词而无科白之外，其他剧本均有科范和舞台提示，这足可证明元刊本杂剧绝大部分是有宾白的。王国维说：“元剧之词，大抵曲白相生；苟不兼作白，则曲亦无从作，此最易明之理。……至《元刊杂剧三十种》，则有曲无白者诚多；然其与《元曲选》复出者，字句亦略相同，而有曲白相生之妙，恐坊间刊刻时，删去其白，如今日坊刊脚本然。”²王国维的“恐坊间刊刻时，删去其白”之“恐”，是很有道理的。但是，元刊本经过这样一“删”，情事较为粗略，不甚明了，这是事实。脉望馆钞校本、《元曲选》本的曲白在元刊本的基础上有增、有减、有改，情事脉络清楚。虽然，脉望馆钞校本、《元曲选》本中的曲白有经过明人增、删、改动的地方，但是，其搬演方式应还保留着元代的特色，因此，我们可以通过脉望馆钞校本、《元曲选》本去探讨元杂剧的剧场交流系统。

例如，元刊本《诈妮子调风月》第一折中的一段：

¹ 李大珂《元刊杂剧的价值》，见李修生等编《元杂剧论集》（上）第140页，百花文艺出版社1985年版。

² 《宋元戏曲史》第116页，华东师范大学出版社1995年版。

（正旦唱）[天下乐]合下手休交惹议论。

（见正末了。）（正末云了。）

（正旦唱）哥哥的家门，不是一跳身。

（正末云了。）

（正旦唱）便似一团儿 成官定粉。（带云）燕燕敢道未？

（正末云了。）

（正旦唱）和哥哥外名，燕燕也记得真，唤做磨合罗小舍人。

（正末云了。）

……

由于省略了正末的“云”，上下文的情事就不太清楚了。虽然元刊本杂剧多数只录“唱”词，不录“云”语，但这一“唱”一“云”显然是元杂剧的重要演述方式之一。

又如明代赵琦美《脉望馆钞校本古今杂剧》本《单刀会》第四折开头：

（鲁肃上云）欢来不似今朝，喜来那逢今日。小官鲁子敬是也。我使黄文持书去请关公，欣喜许今日赴会，荆襄地合归还俺江东。英雄甲士已暗藏壁衣之后。令人江上相候，见船到便来报我知道。（正末关公引周仓上，云）周仓，将到那里也。（周云）来到大江中流也。（正末云）看了这大江是一派好水呵。（唱）

[双调新水令]大江东去浪千叠，引着这数十人驾着这小舟一叶。又不比九重龙凤阙，可正是千丈虎狼穴。大丈夫心别，我觑这单刀会似赛村社。

（云）好一派江景也呵！（唱）

[驻马听]水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭，可怜黄盖转伤嗟。破曹的檣櫓一时绝，鏖兵的江水犹然热。好教我情惨切。（云）这也不是江水。（唱）二十年流不尽的英雄血！

（云）却早来到也，报伏去。……

从故事搬演的角度来看，鲁肃“交代”其已经埋好伏兵，只等关羽的到来，属于“过场戏”。正末关羽驾舟上场，先说“看了这大江是一派好水呵”，才唱[双调·新水令]；又说“好一派江景也呵”，接着唱[驻马听]；又接着说“这也不是江水”，接着又唱“二十年流不尽的英雄血”；最后接着说“却早来到也，报伏去”。关羽的这些“云”，既属于故事的内容，也是向观众“说明”剧情的发展，便于与观众更好地展开剧场交流。有了这种剧场交流，演述者与

观众在双方认同的“假定”情境中达成审美的默契，而瓦舍勾栏的观众便能更容易地理解剧情，在剧情虚构域与现实游戏域之间从容巡游。而元刊本《单刀会》第四折恰恰“删”去了鲁肃的“过场戏”和关羽的“云”：

(关舍人云住。)(一行都下。)(净上，云。)(正末扮文子席间引卒子做船上坐。云)□□□□□□□□你是小可。(唱)

[双调][新水令]大江东去浪千叠，引着这数十人驾着这小舟一叶。不比九重龙凤阙，这里是千丈虎狼穴。大丈夫心别，来，来，来！我觑的单刀会似村会社。

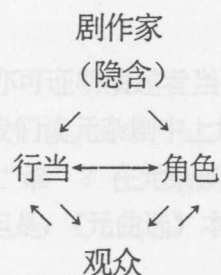
[驻马听]水涌山叠，年少周郎何处也？不觉灰飞烟灭，可怜黄盖转伤嗟。破曹檣橹当时绝，鏖兵江水元然热。好交我心下情惨切！二十年流不尽英雄血！¹

两个版本互相比较，鲁肃的“过场戏”就显得十分重要，是下文“单刀会”上鲁肃与关羽之间展开文争武斗的关键一环。元刊本没有这段“过场戏”，正末关羽的唱词中间也没有脉望馆本中的“云”加以贯串，就显得情事不甚明了，不利于观众的接受和交流。令人感到奇怪的是，元刊本此折末在[离亭宴带歇指煞]之后，比脉望馆本多出[沽美酒]、[太平令]两支曲子，黄天骥推测这“应是《元刊杂剧三十种》所保存的元代另一个戏班演出情况”。²如果这种推测能够成立的话，那么，元代不同的戏班可以根据自己在不同时地演出的需要，对剧本作适当的修改；换句话说，即根据演述者与观众剧场交流的需要而决定是否对剧本的内容和搬演形式进行增、删或者改动。王季烈在《孤本元明杂剧·提要》中说：“就曲文论之，第四折之[新水令]、[驻马听]二支，感慨苍凉，洵为绝唱。而‘是二十年流不尽的英雄血’一句，尤为神来之笔。”关汉卿写[新水令]、[驻马听]二支曲，显然是化用了苏轼[念奴娇]《赤壁怀古》词意，溶进了自己的历史感叹的，进而把自己的意识形态和情感态度隐寓到剧中“关大王”的话语之中，通过其声口演述出来。本文称隐寓在演述者话语中的剧作家的意识形态和情感态度为“隐含剧作家”。

于是，我们把元杂剧的剧场交流系统做如下图示：

¹ 据徐沁君校《元刊杂剧三十种》本第80页，中华书局1980年版。

² 黄天骥《元剧的“杂”及其审美特征》，载《文学遗产》1998年第3期。



根据如上图示，元杂剧剧作家在完成剧本以后便退居幕后，其创作意图则“隐含”到“行当”和“角色”的话语之中，通过演述者（中介）的二度创作与观众交流。元杂剧的演述者具有双重演述身份：“行当”和“角色”。“行当”和“角色”根据剧情演述的需要既可相对独立，又可辩证统一为一体，还可以相互转换，与观众展开既微妙又复杂的审美交流，由此而形成了元杂剧剧场交流系统。对现存元杂剧剧本进行分析，元杂剧剧场交流系统主要包含着三重交流语境：“行当”与观众的交流语境、“角色”（即剧中人物）与观众的交流语境、人物与人物的交流语境。

一、“行当”与观众的交流语境

“行当”与观众的交流有两种常见的情形：

第一，“行当”以“上场诗”的形式“开门见山”与观众交流。

齐如山在《脚色名词的由来》中指出：“戏剧到了元朝，算是规定出来四个名词，即是末、旦、净、丑，其余都是由这四个字衍出来的”，“这里还有一种极特别的情形，就是一看这些名词，就知此人为正脚或配脚，这是各国戏剧都没有的情形，而且还不止此，不但一看名词，就知道该人事务多少，工作的轻重，且把国剧开门见山的宗旨给作足了”。“什么叫开门见山呢？就是国剧的规矩，无论任何人，只要他一出台帘，便要使观众知道他是怎么样的一个人，这种规矩，是处处都要表现出来的。勾脸固然有分别，冠巾、衣服、胡须也都有分别，……无论在哪一个方面，或用哪一种方法，总要使观众一看一听，便知道该剧中人，是怎么样的一个人，这是各国戏剧所没有的，也是观众不大理会的，不过多数人不知其所以然耳”。¹李渔在谈“家门”中对国剧的“开门见山”做了很精彩的比喻：“予谓词曲中开场一折，即古文之冒头，时文之破题，务使开门见山，不当借帽复顶。既将本传中立言大意，包括成文，与后所说家门一词，相为表里。前是暗说，后是明说，暗说似破题，明说似承题。如此立格，始为有根有据之文。场中阅卷，看至第二三行而始觉其好者，即是可取可弃之文。开卷之初，能将试官眼睛一把拿住不放转移，始为必售之

¹ 齐如山《国剧艺术汇考》（二）第348—350页，辽宁教育出版社1998年版。