花木蘭文化出版社 出版

曾永義 主編

# 古典文學研究輯刊

十二編 第15冊

# 中國古典戲劇敘事技巧研究
## ——以西方古典戲劇為參照（上）

胡健生 著



需要全本请访问 www.ertongbook.com

# 古典文學研究輯刊

十二編

曾永義主編

第15冊

## 中國古典戲劇敘事技巧研究
## ——以西方古典戲劇爲參照（上）

胡健生著

國家圖書館出版品預行編目資料

中國古典戲劇敘事技巧研究——以西方古典戲劇為參照（上）／胡健生 著 -- 初版 -- 新北市：花木蘭文化出版社，2015〔民104〕

序 4+ 目 2+182 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 十二編；第 15 冊）

ISBN 978-986-404-413-9（精裝）

1. 中國戲劇 2. 劇評

820.8 104014986

ISBN- 978-986-404-413-9

9 789864 044139

古典文學研究輯刊

十二編 第十五冊 ISBN：978-986-404-413-9

# 中國古典戲劇敘事技巧研究

## ——以西方古典戲劇爲參照（上）

作　者 胡健生

主　編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編　輯 許郁翎

出　版 花木蘭文化出版社

社　長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455／傳眞：02-2923-1452

網　址 http://www.huamulan.tw 信箱 hml 810518@gmail.com

印　刷 普羅文化出版廣告事業

初　版 2015 年 9 月

全書字數 291825 字

定　價 十二編 26 冊（精裝）新台幣 48,000 元

版權所有・請勿翻印

# 中國古典戲劇敘事技巧研究

## ——以西方古典戲劇爲參照（上）

胡健生　著

## 作者簡介

胡健生，男，1965 年生，江蘇徐州人，文學博士，現爲廣東財經大學人文與傳播學院教授，主要講授外國文學史、外國作家作品專題、比較文學（偏重中西戲劇比較）、戲劇鑒賞等課程，在《外國文學評論》、《國外社會科學》、《戲劇》、《學術論壇》、《甘肅社會科學》、《東嶽論叢》、《齊魯學刊》、《藝術百家》、《民族藝術研究》等刊物發表學術文章，曾出版《外國經典作家作品探幽》、《中西戲劇名家名作探幽》等著作。

## 提　要

本書從中西方古典戲劇互爲參照的宏闊視野出發，運用比較對照的研究方法，遴選以元雜劇、明清傳奇爲代表的中國古典戲劇，以及以古希臘戲劇、莎士比亞、莫里哀等爲代表的西方古典戲劇爲研究對象，從「停敘」、「戲中戲」、「幕後戲」、「預敘」與「延敘」、「發現」與「突轉」、「誤會」與「巧合」幾個論題切入，以深入細緻地解讀大量戲劇文本爲依據，關注中西方古典戲劇敍事技巧之歷時性嬗變與橫向性發展所產生的「同中之異」與「異中之同」，嘗試就中國古典戲劇敍事技巧問題，展開一番專題性的比較研究，藉此探究中西方古典戲劇敍事藝術具有普適意義的某些共同性創作規律。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

# 序

本專著是胡健生君在博士學位論文基礎上修改潤色而成的。健生君於2002 年到廣州中山大學攻讀中國古典文學專業博士學位。對我來說，招他這樣一位正教授讀博，屬破題兒第一遭，因此無論備課、授課、輔導，都加倍認眞，戰戰兢兢，生怕我那點淺薄的學養露出馬腳。好在我在中國古典戲曲方面多少還有些話語權，三年下來勉強對付過去。健生君入學時發生過一件有趣而吊詭的事：來自曲阜師範大學的一位女學生見到她讀博的同學竟然是教過其的胡健生老師，頓時傻了眼驚叫起來：「怎麼回事？世界這麼小，胡老師怎麼變成我的同學了，以後可怎麼學呀!」說得我和健生君都大笑起來。事有代謝，歲月不居，這位女學生現在也成了一位頗有成績的教授。此是後話。

本專著是研究戲曲敘事學的。對這個問題，王國維經典式的論述早已爲人所熟知：「戲曲者，有歌有舞以演一事。……後代之戲劇（指元雜劇——筆者注），必合言語、動作、歌唱，以演一故事，而後戲劇之意義始全。」（《宋元戲曲史》）可見對於戲曲來說，「演故事」乃是第一義，以歌舞來表演故事，這是戲曲本體論的精髓所在。

戲曲如何「演故事」？亦即如何「敘事」？在王國維之前，對此問題未能深入辨識，「曲本位」涵蓋一切，重曲辭音律，輕敘事表演，探究的多是音律譜式、填詞品曲的問題；從王國維開始關注戲曲如何「演故事」，但又未能擺脫戲劇乃「代言體」的傳統學術框架。王國維在論述元雜劇較前代戲曲兩大進步之一是：「變爲代言體」。（《宋元戲曲史》）

戲曲屬戲劇一大門類，當然是一種「代言體」的表演藝術。但是，近二、三十年來經過許多學者——諸如孟昭毅、郭英德、廖奔、劉彥君、周甯、陳

建森、董上德、譚帆、鄭傳寅、林克歡、李日星、徐大軍、陳維昭、陳友峰、蘇永旭、韓軍、孫書磊、李雲峰、韓麗霞、王建科、孫潔、馬建華、何輝斌、楊再紅等等，從劇場語境、演述形態、敘事源流、敘述主體、敘事模式諸方面進行深入探究，發現戲曲並非純粹的「代言體」藝術，它還夾帶不少「敘事體」成份。戲曲的敘事藝術充滿特色且別有洞天。健生君的研究發現，元雜劇常常將情節事件的知情者、旁觀者、見證人設置爲主唱者，在 162 種傳世元雜劇中，有 75 種出現非劇情主人公的正旦或正末演唱，幾占全部元雜劇與作品的 46.3%，即是說，在元雜劇傳統的「旦本」「末本」演唱體制中，有將近一半的本子變換主唱人，這不但突破傳統的演唱模式，而且隨著敘事主體和敘事視角的切換變更，劇情更加搖曳多姿，收到層層推進、環環相扣的多方位觀照的藝術效果。

健生君原來的學術專長是外國古典戲劇，經過三年坐冷板凳，沈潛把玩，研讀了數以百計的元雜劇與明清傳奇作品，以一種打通勾連中西古典戲劇的學術情懷，深入揣摩兩者的敘事藝術，既宏觀把握又微觀解讀，終於學有所得，撰寫出這一具有創新意味的專著。在當今學界，熟悉中國古典戲劇者不乏其人，而對西方古典戲劇研究有素者也不乏其人，但對這兩個學術領域均有所造詣者，能融會貫通者恐怕少之又少，健生君帶著這方面的治學優勢，經過一番探源溯流，比對參照，左右逢源，故有所發覆，這可說是本書最大的特色。

專著以中國古典戲劇敘事技巧作爲重點研究對象，而處處以西方古典戲劇，即古希臘戲劇、莎士比亞戲劇和古典主義戲劇爲參照來進行比較研究。例如，在談到戲曲敘事學受民間說唱的巨大影響時，指出古希臘戲劇的敘事源頭即爲說唱文學形式的荷馬史詩，兩者近似。在將元雜劇「一人主唱」演唱體制與古希臘戲劇的「一隊（歌隊）主唱」體制比較時，指出古希臘戲劇用敘述體的合唱與代言體的對話交叉互進推進劇情，敘述體合唱佔有「喧賓奪主」的地位；而元雜劇的主唱者雖固定爲正末或正旦，但此正末或正旦有時卻不一定是劇情主角，也不時出現「喧賓奪主」的現象，這說明中西古典戲劇同中有異，異中有同。

由於中西古典戲劇在各自的歷史發展長河中，環境不同，形式迥異，差別十分明顯，好比兩股巨流，各自奔騰，兩者直到伏爾泰時代才有所交匯。本專著對它們異同的剖析，絕非簡單對比，泛泛而論。如在談到戲曲的敘事

時空時，人們立即就會想到中國戲曲，想到戲曲靈活的時空處理與西方戲劇「三一律」的嚴格限制。再如「自報家門」，一向被認定爲戲曲獨門的開場「敘事」方式，而在古希臘三大悲劇家的歐里庇得斯劇作中也大量使用，只是古希臘戲劇的「自報家門」未能形成程式化而已。

敘事學作爲一門獨立學科問世以來，在基本理論框架與批評方法上已日臻成熟。敘述學者把敘事學研究歸納爲三個方面：敘事結構研究、敘事話語研究與敘事技巧研究。這三個方面以後者最爲薄弱，由於其駁雜細微而常爲人所忽視，健生君正有意在這方面發力。他運用戲劇美學思維與敘事學原理，高屋建瓴，選擇「停敘」、「戲中戲」、「幕後戲」、「預敘」與「延敘」、「發現」與「突轉」、「巧合」與「誤會」等中西古典戲劇「共通性」的敘事技巧，以小見大，別出機杼，盡可能拓展學術空間。如專著選擇差不多同時代的王衡與莎士比亞，比較明代王衡《眞傀儡》雜劇與莎翁傑作《哈姆萊特》運用「戲中戲」技巧後指出：《哈姆萊特》的「戲中戲」對哈姆萊特決定復仇起了關鍵作用，借助這場「戲中戲」，戲劇衝突得以最終解決，悲劇發展走向高潮。而《眞傀儡》的「戲中戲」處於全劇情節結構的中心，深刻揭示了「官場即戲場」題旨，構思精巧，內涵深邃。相比之下，《眞傀儡》更富喜劇色彩。專著對這些敘事技巧的研究，置身中西比較的視點之下，既探其功用，指證源流，又辯其異同，燭照幽微，道出中西古典戲劇敘事技巧精妙的堂奧所在。專著爲構建中國戲曲敘事學添磚加瓦，提供實證與理論支點，填補了中西古典戲劇敘事研究的某些空白。

健生君治學頗勤，所學較博。博士畢業後一直在廣東商學院（現更名爲廣東財經大學）任教，擔任《中國戲劇史》、《戲劇鑒賞》、《外國文學史》、《外國文學經典導讀》、《比較文學——中西戲劇比較專題》諸課程的教學，教學之餘，學術創獲甚夥。梁啓超說：「做學問原不必太求猛進，像裝罐頭樣子，塞得太多太急，不見得便會受益。」健生君此次將博士論文修改潤色，新增內容，補其缺罅，矻矻兀兀，終有所成。趁專著付梓之際，忝敘數言，各有策勉，以表摯誠。

此爲序。

吳國欽於

廣州中山大學

2015年炎夏



# 目

# 次


**上　冊**

序　吳國欽

引　論……1

一、「代言體」、「敘述體」與戲劇之關係辨析……1

二、元雜劇文本體制的敘事性解讀……8

三、中西方古典戲劇敘事學淵源回顧……21

四、戲劇敘事學發展概況與研究現狀掃描……29

五、研究思路、方法及其現實意義……40

**第一章　中國古典戲劇中的「停敘」**……45

一、「停敘」概念界說……45

二、中西古典戲劇話語模式比較……47

三、中國古典戲劇中「停敘」之運用及其探源……51

四、「停敘」與西方古典及現代戲劇關係之審察……62

**第二章　中國古典戲劇中的「戲中戲」**……77

一、「戲中戲」在中西古典戲劇中的運用……77

二、中西古典戲劇家熱衷使用「戲中戲」探因……85

三、中西古典戲劇之「戲中戲」功用探略……89

四、中西古典及現代戲劇中運用「戲中戲」之辯異……95

第三章　中國古典戲劇中的「幕後戲」……107
一、「幕後戲」、「幕前戲」、「前史」辨析……107
二、中西古典戲劇運用「幕後戲」之異同……110
三、中西古典戲劇重視運用「幕後戲」探因……125
四、中西古典戲劇中的「幕後人物」趣談……131
第四章　中國古典戲劇中的「預敘」與「延敘」143
一、提前透漏未來些許信息或內幕的「預敘」……145
二、有意拖延內幕揭底或結局到來的「延敘」……171

下　冊

第五章　中國古典戲劇中的「發現」與「突轉」183
一、「發現」與「突轉」界說……183
二、「發現」與「突轉」在中國古典戲劇中的運用194
三、中西古典戲劇重視運用「發現」與「突轉」探因……208
四、對「發現」與「突轉」及其與戲劇內容關係的思考……216
第六章　中國古典戲劇中的「巧合」與「誤會」219
一、「巧合」在中西古典戲劇中的運用……221
二、「誤會」在中西古典戲劇中的運用……229
三、對誤會與巧合及處理偶然性與必然性關係的思考……246
第七章　元雜劇與明清傳奇運用敘事技巧之異同251
一、元雜劇與明清傳奇之形制比較……253
二、元雜劇與明清傳奇敘事技巧之異同……258
結　語……271
參考文獻……275
附　錄……285
後　記……333

# 引　論

## 一、「代言體」、「敘述體」與戲劇之關係辨析

從現代文體學的視角審視同樣以故事爲表現內容的小說與戲劇，不妨講小說是以語言文字爲載體而採取敘述體的形式講述故事，戲劇則是以舞臺及演員爲載體而採取代言體的形式演述故事。因此，「敘述體」和「代言體」構成兩者質的差異性。據此人們斷定戲劇藝術以「代言體」爲其核心特徵的立論，顯然是很有一定道理、足以成立的。代言體扮演性，構成戲劇自身的藝術特質，堪稱戲劇與其他敘事文類截然有別的界碑。縱觀中國與西方古典戲劇藝術的發展歷史，其走向成熟的重要標尺，無疑即在於代言體的確立，扮演性成爲戲劇文體內在本質的規定性。從理論上講，這一本質特徵決定了戲劇藝術的敘事應當受到客觀性的制約。此即不同的演員扮演劇情中不同的人物角色，從各自的視角，以聲音（臺詞的說唱，或者還輔以音樂伴奏）和形體動作的舞臺表演，展開戲劇故事，推動情節發展，完成戲劇敘事。因此，劇作家不應當對演員有過多干涉；而爲了獲取吸引觀眾之觀賞效果，演員也不宜在舞臺上只「說」不「動」，或者「說」得多而「動」得少。如此說來，「代言體」與「敘述體」之間似乎先天存在著某種矛盾對立性。換言之，戲劇藝術以直觀性的舞臺表演爲顯著特徵，勢必對敘述有所忌諱。然而，饒有趣味的一個問題擺在戲劇家面前：戲劇其實難以並且從根本上也無法全然迴避敘述。戲劇內容（指所搬演的故事）並非現實生活流水帳式的機械摹仿與簡單複製，無論戲劇從故事的哪一個階段（開頭、發展進程中的中間環節、或者臨近高潮的關節點等）拉開帷幕，諸如劇作的時代背景、人物關係、開



需要全本请访问 www.ertongbook.com

幕之前曾經發生過的事件、矛盾衝突中人物複雜微妙的心理活動與某些必須由暗場處理的事件等等，均需要借助敘述的途徑，亦即通過演員的獨白、對白或唱詞等話語敘述出來。從這一意義層面來說，倘若沒有了敘述，或許也就沒有了戲劇。對於劇作家而言，如何妥當處理直接展示（即舞臺表演）與間接敘述的關係，自然成爲決定其戲劇創作是否成功的關鍵因素之一。所以，作爲戲劇藝術核心特徵的「代言體」與「敘述體」之間，不啻形成剪不斷、理還亂的若即若離的微妙關係。如果人們僅僅滿足於簡單地以「代言體」籠統論斷戲劇藝術的文體屬性，很有可能將戲劇藝術在演述故事具體形式方面所實際存在的複雜性、多元化因素忽略甚至遺漏。換言之，如果從純粹「代言體」的文體意義上考察屬於敘事性藝術文類的戲劇，我們可能會時常陷入難以理解甚至無法解釋，戲劇藝術中並非「代言體」範疇之內某些現象的迷惑、疑慮甚至自相矛盾的尷尬境地。戲劇「代言」的特性——即不以敘述者的口吻講述故事，而是借助舞臺上演員裝扮人物角色的當場表演，以其所扮演的人物角色之口吻、神態與動作，「現身說法」式地演述某一或催人淚下或逗人捧腹或啼笑皆非的故事。西方古典戲劇理論中對此早有明確表述，正如希臘先哲亞里士多德在《詩學》中所強調的那樣：「它的摹仿方式是借助人物的行動，而不是敘述。」〔註1〕中國古典劇論中亦不乏類似的理論描述。諸如明代王驥德在《曲律·雜論》中所提出的：「須以自己之腎腸，代他人之口吻……設以身處其地，模寫其似。」〔註2〕明末孟稱舜亦強調指出：「學戲者不置身於場上，則不能爲戲，而撰曲者不化其身爲曲中之人，則不能爲曲。」〔註3〕清代李漁則在《閒情偶寄·詞曲部》中提出更高要求：「言者，心之聲也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。」〔註4〕此即要求劇作家應做到將心比心地去揣摩、把握劇中人物的內心情感，並以「語肖其口」、「言爲心聲」的個性化語言，準確恰當地表達出來。追根溯源，中國戲曲史上最早提出「代言體」這一概念術語的，當推中國現代戲曲研究拓荒者的王國維先生。王國維

〔註1〕亞里士多德著，陳中梅譯，詩學，〔M〕，北京：商務印書館，1996，63。

〔註2〕（明）王驥德著，曲律·論引子第三十一，中國戲曲研究院編，中國古典戲曲論著集成（四），〔M〕，北京：中國戲劇出版社，1959，138。

〔註3〕（明）孟稱舜，古今名劇合選序〔A〕，吳毓華編，中國古代戲曲序跋集，〔C〕，中國戲劇出版社，1990，198。

〔註4〕（清）李漁，閒情偶寄，中國戲曲研究院編，中國古典戲曲論著集成（七），〔M〕，北京：中國戲劇出版社，1959，18。

在《宋元戲曲考・元雜劇之淵源》中，稱讚元雜劇較之前代戲曲的兩大進步之一，即在於「由敘事體而變爲代言體也。」〔註5〕儘管他並未對「代言體」予以更爲詳盡明確的闡釋，但曾在《宋元戲曲考・宋之樂曲》中指出：「現存大麯，皆爲敘事體，而非代言體。即有故事，要亦爲歌舞戲之一種，未足以當戲曲之名也」〔註6〕；「然後代之戲劇（指元雜劇），必合言語、動作、歌唱，以演一故事，而後戲劇之意義始全。」〔註7〕由此而論，王國維是站在元雜劇與宋大麯和金諸宮調的比較視點下，明確提出前者（即元雜劇）屬於「代言體」，後者（即大麯和諸宮調）則屬於「敘事體」。所謂「代言體」的主要特徵，即在於「必合言語、動作、歌唱，以演一故事。」自「代言體」之說問世以來，學界對戲曲「代言體」內涵的闡釋主要體現於兩個層面：其一是指劇作家「代」戲劇人物「立言」；其二是指腳色行當（即演員）裝扮戲劇人物「現身說法」，「代」戲劇人物「言」。近年來，有的學者從話語語義和劇場交流語境的角度，進行了更爲細緻縝密的考究，指出現存中國古典戲曲作品中，還存在另外三種較爲特殊的「代言」方式：一是「行當」「代」劇作家「言」；二是劇中人物「代」劇作家「言」；三是劇作家巧設「內云」、「外呈答云」等，「代」劇場觀眾「言」。這一觀點對王國維「代言體」學說的內涵與外延，可謂做出了有益的豐富與拓展。〔註8〕今天的人們站在歷史唯物主義角度，來客觀審視與辯證評價王國維當年創立「代言體」之說，其在揭示戲曲迥異於同爲敘事藝術的小說、諸宮調等說唱文學的一個最基本、也是最重要的本質特徵方面，具有不可磨滅的開拓之功。但與此同時，也留下了明顯的疏漏甚至缺憾：忽略了戲曲藝術中依然存在敘述體的客觀事實。因爲從實際情況來看，戲劇藝術並非純粹的「代言體」，它還明顯夾雜「敘述體」及其他因素，或者說依然明顯存留著說唱藝術敘事成規的些許痕迹。比如戲劇藝術接受說唱文學薰染的獨特形成過程，元雜劇中次要人物甚至過場人物擔當演唱腳色，古希臘戲劇中歌隊承載演唱職責的特有演唱體制等，均屬於受到傳統文學藝術

〔註5〕王國維，宋元戲曲考，王國維戲曲論文集，〔M〕，北京：中國戲劇出版社，1984，56。

〔註6〕王國維，宋元戲曲考，王國維戲曲論文集，〔M〕，北京：中國戲劇出版社，1984，36。

〔註7〕王國維，宋元戲曲考，王國維戲曲論文集，〔M〕，北京：中國戲劇出版社，1984，29。

〔註8〕陳建森，戲曲「代言體」論，文學評論，〔J〕，2002，4。

尤其是說唱文學深刻影響而形成的特殊演述方式——代言體扮演，夾雜明顯的演員以曲白講述故事的敘述體。此中所彰顯的重要敘事學意義，在於昭示人們中西古典戲劇中存在著明顯的敘述體以及敘事性。以下筆者即針對戲劇中的敘述體以及敘事性問題，展開一番深入細緻的辨析。

戲劇藝術接受說唱文學薰染的獨特形成過程，中國古典戲曲中比如諸宮調之於元雜劇，西方古典戲劇中比如荷馬史詩之於希臘戲劇。諸宮調在第一與第三人稱之間自由轉換的敘述人稱靈活變化的特徵，對元雜劇的形成而言，可謂起到關鍵性的影響作用。董解元的《西廂記諸宮調》，在敘述青年書生張君瑞與相國小姐崔鶯鶯愛情故事的過程中，「長亭送別」一段先採用第三人稱敘述：「後數日，生行。夫人暨鶯送於道，法聰與焉。經於蒲西十里小亭置酒。」隨後轉換爲張生的內心獨白，亦即改用第一人稱敘述：「〔玉翼蟬〕蟾宮客，赴帝闕，相送臨郊野。恰俺與鶯鶯，鴛幃暫相守，被功名使人離缺。……」當這種第一人稱敘述在中國古典戲曲中轉換爲由某一具體人物角色承載並完成的情形，其敘述也就演變成了代言體；說唱藝術由此得以實現向戲曲藝術的嬗變與轉化，從而奠定了戲曲藝術的基本形式。其最好的例證，無疑便是脫胎於董西廂的元代雜劇家王實甫創作的愛情喜劇《西廂記》。相比之下，古希臘戲劇雖然在語言形式上明顯受到抒情詩的影響（無論人物臺詞還是歌隊唱詞均採用詩歌體裁），但在演述戲劇內容（即故事）方面的影響源，無疑緣自說唱文學形式的荷馬史詩。當身背豎琴的盲歌手荷馬四處吟唱希臘聯軍統帥阿伽門農家族仇殺之類故事之際，其以全知視角爲主的第三人稱，輔以限知視角的第一人稱（體現爲大量的人物對話）所進行的敘事，一旦被更改爲諸如阿伽門農子女俄瑞斯特斯或厄勒克特拉之類的一位特定戲劇人物，其敘述同樣自然轉換成爲代言體。三大悲劇詩人埃斯庫羅斯、索福克勒斯與歐里庇得斯，正是循此而寫就了《阿伽門農》、《俄瑞斯特斯》、《厄勒克特拉》等傳世力作。

我們再來審視一下演唱角色與其所扮演的戲劇人物之間存在不對稱關係的有趣現象。元雜劇採取「一角主唱」的演唱體制，相對於劇中僅有賓白而無曲詞的其他人物而言，主唱人物的戲份更多、自我表現的機會最充分。所以，按照一般邏輯推理，承載演唱的「末」或「旦」角（一般多爲「正末」或「正旦」）自然應爲劇中男主角或女主角。然而，元雜劇的實際情況卻並非如此：相當數量的元雜劇受說唱文學敘述體的影響，往往將具有旁觀者、知

情者或見證者身份的人物設置爲演唱者。據筆者統計，發現共有 75 部元雜劇中出現不屬於戲劇主角的主唱人變換的情況，比例高達 46.3%，幾乎占現存 162 部完整傳世的元雜劇總量的一半。〔註 9〕主唱人如此高頻率變換，充分表明在創作主體的元代雜劇家筆下絕非偶然爲之的特例。例如關漢卿的《哭存孝》演述李存孝遭受姦佞誣陷而蒙冤屈死的歷史事件，劇中主要人物是李存孝、李克用、李存信等。李存孝之妻鄧夫人僅僅屬於一位旁觀者，至於莽古歹〔註 10〕更屬於名不見經傳、來去匆匆的過場式人物。然而該劇的主唱者偏偏就是鄧夫人和莽古歹：第一、二、四折由正旦鄧夫人主唱，敘述李存孝的赫赫戰功，並對其遭受不公正待遇鳴冤叫屈；第三折由正旦改扮莽古歹，向鄧夫人敘說李存孝遇害的詳細經過。又比如紀君祥的《趙氏孤兒》，草澤醫生程嬰無疑乃是貫穿劇情始終的見證人：既目睹趙盾家族滿門抄斬之慘案，又參與拯救孤兒的驚險行動；既經歷韓厥、公孫杵臼捨生取義的慷慨壯舉，自身亦付出親子喪命的血的代價；既承載了交付孤兒復仇任務的養育重任，又最終得以目睹孤兒的成功伸冤。因此，他堪稱最合適不過的敘述者了。然而，該劇將演唱權分別交由四位主要當事人，此即駙馬趙朔、下將軍韓厥、退隱大臣公孫杵臼以及「趙氏孤兒」；而且前三位主唱者還在故事發展的進程中間相繼死去。劇作家如此設置主唱者，顯然意在追求更震撼人心的敘事效果：借助幾位當事人的演唱而強調其現在進行時態（而非過去完成時態），伴隨敘事視角的頻繁轉換，對〈搜孤救孤〉這一撼人心魄的重大歷史事件，予以層層遞進、環環相扣的多方位觀照。

上述兩部劇作主唱人的變換，已然透露出元雜劇中屢見不鮮的「改扮」現象。所謂「改扮」指由負責演唱的同一角色（正末或正旦）扮演劇中不同的人物，演唱者儘管腳色未變（仍爲「末」角或者「旦」角），然其所扮演的人物伴隨「改扮」的舞臺提示而發生相應的變化。就其實質而言，這種「改扮」現象，屬於普遍存在於中國古代敘事文學中的移步換形之全知敘事模式在元雜劇中的一種變形。其主要特徵在於，主唱的角色改扮其他人物時，劇曲（即主唱者的曲詞）隨即發生敘事視角上的相應轉換。這種轉換，彰顯出雜劇作家對於劇曲（即曲詞）敘事功能的格外關注與匠心獨運。例如關漢卿的《單刀會》第三、四折正末，由劇中主角關羽改扮，但第一、二折卻分別

〔註 9〕參見筆者自行創製的附錄三：元雜劇主唱人變換情況統計表。
〔註 10〕「莽古歹」乃蒙古語的音譯，意思爲小番、小校。

由身爲旁觀者與知情者的喬玄和司馬徽擔當正末主唱。第一、二折劇情裏，魯肅與喬玄和司馬徽對話時所說的「小官不知，老相公試說者」，若從史實角度來推敲，似乎明顯不合情理；因爲身爲三國時期政壇風雲人物之一的吳國政治家，魯肅對關羽其人其事不會聞所未聞，而應當有相當的瞭解。但如果我們從戲劇的敘事角度而言，魯肅的這番話又有其適宜性。它是劇作家爲發揮某種情節功能而設計的，功用在於搭建有「問」必有「答」的順水推舟的一種對話平臺，便利於身爲敘述者的喬玄或司馬徽誇耀羽英雄業績的敘事行爲。

與中國古典戲曲「一角主唱」的演唱體制相比，古希臘戲劇則以「一隊（指歌隊）主唱」爲其顯著特徵。古希臘戲劇留有明顯的敘述人的痕迹，它是用敘述體的合唱與代言體的對話之交叉，來共同完成劇情。敘述體合唱佔有喧賓奪主的地位，承擔合唱任務的歌隊乃爲古希臘戲劇不可缺失的重要組成部分。古希臘戲劇的基本結構呈現爲開場、進場歌、第一場、第一合唱歌、第二場、第二合唱歌、第三場、第三合唱歌（或有更多場及合唱）……退場歌。此結構透露出這樣一種清晰的信息：歌隊始終站在場上（戲劇中任何人物角色難以始終出現於舞臺上），堪稱全劇完整意義上的「參與者」；無論劇情的緊張程度如何，或者戲劇衝突是否達到高潮，每場戲之間固定不變地出現歌隊夾敘夾議的合唱曲。對此許多學者認爲，歌隊是西方古典戲劇中敘事性因素的生動體現者〔註 11〕：「就《阿伽門農》來說，第一場『凱旋』從守望人的『序曲』到悲劇歌隊的『進行曲』，257 行完全是史詩性敘述。第二場『火訊』，在克呂泰墨斯特拉與長老歌隊的一段對話（258～354 行）之後，緊接著又是大段的歌隊詠唱（355～485 行）。如果說對話是戲劇代言體制的特徵，歌隊詠唱則完全是史詩性（即敘述性）的，演員成爲朗誦詩人直接向臺下觀眾敘述。」〔註 12〕古希臘戲劇傳世最早的埃斯庫羅斯悲劇《乞援人》中，僅僅有兩個演員，歌隊則由五十人組成。全劇篇幅爲 1518 詩行，演員的對白只有寥寥 59 行。埃斯庫羅斯在其創作後期，將歌隊削減至 12 人；索福克勒斯與歐里庇得斯則將歌隊人數固定爲 15 人，演員由兩個增加爲三個。由歌隊承擔的敘述性唱詞的篇幅，儘管被一再縮減，但卻始終保持爲全劇容量的四分之一左右。

〔註 11〕孫潔，試論戲劇中的敘事性因素，戲劇，〔J〕，1998，1。
〔註 12〕周寧，敘述與代言：中西戲劇模式比較，戲劇，〔J〕，1992，2。

有的學者正是從考察元雜劇主唱人的敘事功能，首肯中國古典戲曲的敘事性：「在中國傳統的文學觀念中，戲曲、小說、說唱文學三者是同源異流的，敘事性是它們共同的血緣紐帶。因此，雖然元雜劇是詩劇，有極重的抒情性，卻是以敘事作爲其基本的結構基礎的。」「中國的古典戲曲是『以歌舞演故事』，其對故事的敘述不像話本、諸宮調那樣由說書人或說唱人一身擔任，而是由多個劇中人物共同承擔。就元雜劇的敘事來說，主唱人承擔了整折甚至整劇的絕大部分的故事敘述，可以說，主唱人是化身爲劇中人物的一個敘述者」。〔註 13〕主唱人的設置及其變換原則，正是爲了更好地將故事敘述出來，以完成雜劇家的敘事目的及其創作意圖。有的學者指出敘事體在戲曲中被大量採用，認爲「戲曲的敘事話語在於敘事體和代言體的雜交。」〔註 14〕例如戲曲中某些不便或者不適宜直接在舞臺上呈現的事件，劇作家便採取劇中人物以第三人稱口吻間接敘述的暗場處理方式。像元雜劇《柳毅傳書》第二折裏錢塘火龍與涇河小龍的激烈廝殺，便由身爲旁觀者的電母以大段唱白生動細緻地道出。這裏出自劇中人物電母之口的曲白，貌似代言體，實則敘述體。這種「假代言」的敘事體由說唱文學中獨攬敘述大權的那位敘述者，即「說書藝人」講唱故事的方式衍變而來，差異性僅在於敘述者由「說書藝人」蛻變爲某一戲劇人物而已。當然，需要特別強調的一點是：戲曲中敘述體的採用總是被戲劇化的：首先，表現爲戲曲作品每每於戲劇衝突中敘事，而一般不作脫離戲劇衝突的單純敘事；其次，表現爲戲曲總是借助人物的思想言行進行敘述，屬於主觀化極強的敘事話語。某些學者認爲，「早期東西方戲劇都不是徹底的代言體戲劇，在表演過程中常常有著敘述人與代言人身份的轉換，表演者可以自由出入於我體與喻體世界之間，隨處透露出它和說唱藝術之間的血肉聯繫」；因此，「中國戲曲是以敘述體和代言體的交織爲其基本特性的」。〔註 15〕某些學者則從解讀元雜劇的文體特點入手，肯定元雜劇中敘事性與抒情性的兼容並存：「元雜劇是一種獨特的文體。相對於詩詞及散曲而言，它具有敘事性；相對於漢魏小說、唐人傳奇、宋元話本而言，它具有明顯的抒情色彩。它是一種融合了敘事藝術與抒情藝術的文學體式。」〔註 16〕

〔註 13〕徐大軍，元雜劇主唱人的變換原則，中華戲曲，〔M〕，第 25 輯。
〔註 14〕郭英德，敘事性：古代小說與戲曲的雙向滲透，文學遺產，〔J〕，1995，4。
〔註 15〕劉彥君，早期東西方戲劇的相近特性，藝術百家，〔J〕，2003，1。
〔註 16〕董上德，論元雜劇的文體特點，戲劇藝術，〔J〕，1998，3。



需要全本请访问 www.ertongbook.com