

论传统戏曲与传奇的手卷式结构

傅 谨

内容提要 20世纪戏曲艺术形态发生巨大变化，而有遵从戏剧“情节整一性”的“现代戏曲”之说。在此之前，“传统戏曲”的文本结构并不符合“情节整一性”原则。传奇剧本是典型的中国传统绘画手卷式结构，长度明显超出了演出的一般需要，无论复调式还是单线条的线状结构，均不以对立双方之矛盾冲突作为戏剧叙事核心。元杂剧一人主唱但未本经常变换主唱者，叙述风格源于更早形成手卷式结构的讲唱艺术，而且对“花部”戏曲剧种有明显影响，它们与手卷仍有明显的相似之处。地方戏的本戏和商业剧场的出现，尤其是西方戏剧观念的影响，使戏曲的文体结构向情节整一演变，但这一变化是否具有“现代性”内涵，仍值得质疑。

关键词 传统戏；手卷；传奇；说唱；情节整一性

20世纪戏曲发生巨大变化，这种变化不仅是观念的，更重要的是其特有的艺术形态的变化，因此有“现代戏曲”之说。吕效平曾经引用亚里士多德和黑格尔的论述，指出“情节整一性”或“剧场的情节整一性”是“现代戏曲”最主要的文体特点^[1]，但是有关这一变化之描述与性质的探讨，往往以戏曲“现代性”探讨为重心，难免失焦。前人的诸多戏曲史论著述很少谈及戏曲的文体结构特征与西方戏剧理论扞格不入的特征，本文则试图论证，“传统戏曲”在文本结构上从未以“情节整一性”为前提，传奇剧本更是如此，它恰如同中国传统绘画中的卷轴手卷，具有典型的手卷式结构^[2]。

一 “传统戏曲”与“手卷”

在讨论“传统戏曲”的“手卷式结构”之前，有必要先对这两者的内涵略作阐释。

首先是何谓“传统戏曲”。“传统戏曲”是与“现代戏曲”相对应而言的习用语，正如“现代戏曲”的内涵具有多义性，“传统戏曲”与“戏曲传统”既相关又不完全重合，其对象难以明晰定义，但具有相对确定的范围。20世纪50年代初，戏曲行业的“传统戏”形成了约定俗成的内涵，它经

常与“新编历史剧”“现代戏”并列使用，因此它不完全是个标识作品诞生时间的范畴，更倾向于戏剧形态，它是某种与当下所创作的戏曲新剧目有明显差异，且在此之前被视之为常态的戏剧类型^[3]。如果把“传统戏”所指的“传统”移用于“传统戏曲”，那我们就获得了一种对这个似乎含糊不定的词汇比较确切的认知。

“传统戏”这种称谓的出现，在某种意义上恰好意味着在20世纪中国戏剧领域发生了一些非常重大的变化，正是这样一些变化导致某一类曾经普遍存在的戏剧形态被定义为“现代”对举的词“传统”。20世纪以来，中国戏曲的文体在模仿与学习西方戏剧的过程中发生了重大变异，尤其是20世纪中叶后，戏曲创作更与戏曲传统之间存在某种程度的断裂，“情节整一性”成为当代戏曲的普遍性追求。传统戏曲文本结构形态并不追求“情节整一性”，足以说明以“情节整一性”为核心的西方戏剧结构理论，并不具有真正意义上的普世性，然而“传统戏曲”的结构原则，仍需要探讨与界定。

需要补充说明的是，这里注重的是“情节整一性”原则是否可以看成“传统”与“现代”的分界线，重点在于事实判断；至于传统戏曲特殊的文本结构的消失及“情节整一性”成为戏曲文本结构

的新特点这一变化是否体现了戏曲的“现代性”变迁，因其多涉价值判断，不在本文讨论范围之内。

其次是“手卷”。“手卷”是中国古代绘画的一种特殊类型。中国大约在魏晋南北朝时期开始出现卷轴画，宋元时期它成为文人画的主流形式，除了用来悬挂欣赏的卷轴画，还包括以逐渐展开的方式欣赏的手卷，宋人王希孟的《千里江山图》最为人们熟知，它用一匹整绢画成，长度超过十米，著名的《清明上河图》也超过五米。这种平时可以收拢的卷轴，形状如同古代书籍，起因或是为便于携带和存放，但是这类观赏时从右往左打开的长卷，与用于悬挂的单画面卷轴的构图截然不同。

中国古代绘画中的手卷由于有卷轴，平时可以收拢，故可以长达数米甚至一二十米。而手卷从右往左渐次打开的特殊观赏方式，在某种程度上决定了画面的构成方式。手卷的画面虽然是连续的，然而在多数场合它并不以其整体面貌呈现在欣赏者眼前，它打破了绘画作为纯粹的空间艺术的特性，在渐次展开的过程中，平面的、空间式延展的绘画，对欣赏者而言同时拥有了时间特性。

如果从欧洲的架上绘画与中国画的手卷的区别看，它们真正的差异并不在于一般所说的“写实”与“写意”，虽然中国古代典型的山水画并不追求写实效果，但是毕竟也有如《清明上河图》这类以市井风情为表现内容的大型绘画作品，它在追求写实效果方面，尤其是从注重细节的还原角度看，并不排斥“写实”。它们真正重要的区别在于，手卷的欣赏是一个包含了时间向量的过程，因此手卷作为一幅绘画的完整性的重要程度，实际上要次于其在展开过程中每一局部画面的完整性与整体感。所以，从整体而言，手卷的画面结构无须追求其整一性，由于在每个欣赏的瞬间，欣赏者始终只将局部作为其欣赏对象，因此更需要注重的是在其陆续展开的移动过程中，每一瞬间的画面的构图原则，是“此在”的完整性和整一性。这就决定了手卷的绘画结构的特殊性，它在视觉上不能只有一个中心，中国美术理论中运用的“散点透视”一词，用于描述手卷的画面结构最为符合。因此，手卷的构图原理，恰在切合手卷的特定欣赏方式而呈现出过程性、多中心的特点。

戏曲有漫长历史，且在广袤区域内以不同的路径传播，传统剧目如恒河沙数，其体裁亦丰富多样。“传统戏”本身并不是某种单一的戏剧文本类型，也具有内在的多样性。无论人们如何定义“传统戏”，它实际上都包含并不完全相同的多种形态。元杂剧是戏曲文学第一个高峰，在几乎整个元代，杂剧大致都以四折一楔子为主要文本结构。明清两代杂剧文体出现一些变化，还入了南曲，但文体仍独特而显著。元末明初以《琵琶记》为代表的南戏臻于成熟，开启了明清两代的传奇写作，是另一种戏曲文体类型。杂剧和传奇还远远不是传统戏的全部，大致在晚明至清初，板腔体戏曲剧种已经遍布全国各地，这些清人称为“花部”，其后普遍称之为“地方戏”的剧种，其文体与杂剧、传奇又截然不同。此外还有高腔，虽然高腔是曲牌体的，但是在流传过程中，实与大量板腔体剧种一样，艺人对其多有增益，所以不同于纯粹文人写作的杂剧和传奇，尤其是在戏剧性表达方面，更是如此。

诚然，戏曲文本内部具有上述差异性，不同时代、区域的戏曲并不是铁板一块，文人写作的文本与艺人的舞台创造，在美学和戏剧的追求上也有文野雅俗之别，但各种各样的传统戏曲文本，既滋生于一文化环境，终不免相互影响，呈现结构上的共通性，对这种共通性的认识与把握，才是本文的研究前提。

既然有了对传统戏曲与中国绘画中手卷的基本界定，在具体分析传统戏的文本结构以及与手卷的结构方式的关系之前，还需要事先说明：绘画与戏剧是截然不同的艺术类型，表现对象和艺术手法之间的分别如此显著，有关它们的相似性的论述，都不免是比喻性的。即使中国传统戏曲并不像西方戏剧那样强调叙事性功能，但叙事仍是其主体内容，而手卷毕竟是绘画，只能在很有限的意义上讨论它的叙事性。戏剧文本和绘画作品虽然都是给人“看”的，不过绘画之“看”只是对画面的视觉把握，而戏剧文本之“看”分为两种类型：一种是它作为文学作品的“看”，此时剧本内涵之载体只是文字；另一种则是在演出过程中被人们“看”，此时剧本内涵的载体是表演。本文讨论传统戏曲文本结构，不仅是指以文字形态传播的剧本，还包括戏

剧演出时的形态，因此，传统戏曲呈现为戏剧表演时呈现在观众面前的演出文本也很重要。我们既要关注传统戏的文人写作，因为文人写作留下了可资分析的确定性的文本，但亦不能完全忽视地方剧种的表演文本的特点，尽管它们包含了大量即兴的与随意性的成份。

二 传奇的文本结构和演出形态

如果要从戏曲文本和绘画手卷的相似度入手，最为合适的研究对象是明清传奇。要从大量形态各异的戏曲传统剧目中探寻其结构原则，文人写作的杂剧和传奇是文本结构最合适的分析对象，因为它们有相对固定的剧本存世，从元代起这些剧本就有书坊刊刻，明中叶后借助口头讲述的途径流传，又在演出过程中经常变动，表演者的个人偏好极易使之发生或大或小的变化，其文本具有较大的偶然性和不确定性。

戏剧这种通过表演叙事的艺术形式，剧本最为合适的长度是在一个单位时间内讲述一个相对完整的故事，欧洲戏剧理论家提出的“情节整一性”原则和古典主义戏剧的“三一律”，都是基于这种理解。因此，黑格尔说“戏剧的任务是按照它的实际发展把一个完整自足的动作（情节）在我们面前展现出来”^[4]，唯有情节整一性才是戏剧作为一个有机整体的灵魂，而整一性的核心，则是戏剧冲突。黑格尔说“充满冲突的情境特别适宜于用作剧艺的对象”，并且特别强调戏剧的冲突及其解决是“两对立面斗争的结果”^[5]。所以具有“一致性”或“整一性”的戏剧结构，决定了戏剧在文本结构上的演进逻辑，它从开端，逐渐引入对立双方的戏剧冲突，戏剧进程就是这一冲突从形成、达到高潮并最终解决的过程。当代戏曲理论基本承袭了这样的理论，最具代表性的就是张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通论》，在“戏曲文学”一章作者就引用亚里士多德和黑格尔，说明戏曲剧本必须要有“完整的结构”，要有“贯穿一本戏首尾的发展线索”^[6]。这一观点并非凭空产生的，20世纪以来戏曲剧本的结构方式确实在向这一方向变化，由此体现出迥然不同于传统戏曲的风貌。

但是戏曲文本，尤其是解读明清传奇的文本结构特点，完全不适用于这种戏剧观念与思维方式。戏曲剧本的文人写作，无论是历史地看，还是从存留至今的作品数量看，明清年间的传奇作品最为集中，传奇的文本结构恰恰最不适用于情节整一性原则，它是与中国画的手卷最具可比性的剧本形态。戏曲中的传奇与绘画中的手卷最为直观的相似点，就是它们特殊的长度。正如手卷的长度超出了一般意义上应该让欣赏者“一目了然”地完整欣赏的绘画应有的形态，传奇的长度也和通常为实际演出撰写的剧本不同，明显超出了在一个单位时间内讲述一个相对完整的故事的需要。

明清传奇作为戏剧文本的长度，根本就不曾预设要在一个单位时间内完成演出，其前身宋元南戏的文本，就超出了这一要求，而从传奇之始祖——元末时期高则诚的《琵琶记》开始，传奇的文体更有如一匹脱缰骏马，戏剧的逻辑从未对其构成制约。值得特别提示的是，高则诚创作《琵琶记》之前，以四折为一本的格律严整的杂剧早就风行天下。

明清传奇均以数十出为常例。高则诚《琵琶记》全剧42出，梁辰鱼为刚成型的昆腔写的《浣纱记》45出，清初洪昇的《长生殿》50出，孔尚任的《桃花扇》40出，它们都是最具影响的传奇作品。按《六十种曲》所收录的传奇，40出左右的剧本在传奇中比比皆是，明清传奇不仅没有如元杂剧那种只有4折的作品，20出以下的都极为少见。这是因为多数传奇作家创作剧本的最初动机，主要是供案头阅读的文学读本，他们要通过篇幅与容量证明其富于才情，所以竞相以长度争胜^[7]。但是文本的长度只是传奇结构的外在要素，戏剧是叙述事件进程的时间性艺术，叙事逻辑一定会成为文本结构中更具影响力的关键性要素。确实如此，传奇除了长度远离一般对剧本文学的认知，更重要的是传奇作者安置戏剧故事的铺排方式，与前述从开端、冲突、高潮直至结局的“整一性”的戏剧理念大相径庭，更缺乏作为“对立双方”之矛盾的戏剧冲突。

《琵琶记》叙蔡伯喈赵五娘故事，正如李渔所说，故事进程出现转折的转捩点是蔡伯喈重婚牛

府^[8]，故事的结局是蔡伯喈、赵五娘、牛小姐一夫二妻喜庆团圆。在这两端的漫长过程中，蔡伯喈的家乡陈留和他中举之后入赘的牛府这两个地点发生的故事一直是截然分离的，赵五娘和牛小姐之间更是两条不相干涉的故事发展线索。蔡伯喈重婚牛府，让这两位远隔千山万水的女性的命运发生了关联，但是她们并不在一个地点，甚至都不知道对方的存在。她们之间或构成对立，但其命运的冲突并不源于其主观意志和她们的行动，完全是因蔡伯喈“重婚牛府”而“被”冲突的。蔡伯喈和赵五娘从第5出别离，要到第30出才重逢，全剧超过一半的部分并不同时在场，在全剧接近三分之二的篇幅里，身处两地的蔡赵二人的戏剧动作，完全是相互独立的。不仅如此。蔡伯喈、赵五娘别离之前，剧本在第2出和第4出之间、第5出和第7出之间，还插入了与他们二人完全无关的第3出“牛氏规劝”和第7出“丞相劝女”。这两出当然是剧情发展的伏笔，但与其前后出目之间的场景与人物全然无关，故事演进到蔡伯喈进京考试得中，这两个表现牛小姐的通达与善良之道德前提的出目，才被编织进故事。明代著名曲家吕天成《曲品》对《琵琶记》的关目安排评价很高，称赞其“串插甚合局段，苦乐相错，具见体裁。可师，可法，而不可及也”^[9]。《琵琶记》的情节安排在传统戏曲中备受赞许，但是从最宽泛的意义上说，它也不符合从亚里士多德到黑格尔的戏剧观念。

梁辰鱼的《浣纱记》和洪昇的《长生殿》都是传奇历史中有重要地位的作品。《浣纱记》45出，范蠡和西施是最核心的戏剧人物，但全剧大部分出目里他们分居吴越两地，就戏剧动作而言当然就很难关联，更不是冲突双方。伍子胥和吴国的恩怨，是一条与越国献西施给吴王夫差的美人计平行的线索，这条故事线和西施故事之间并没有实质性关联。唐明皇杨贵妃爱情题材的《长生殿》全剧50出，杨贵妃在第25出“埋玉”被赐死马嵬坡，在后25出这整整一半的出目里，升仙后的杨玉环只是偶有上场，更谈不上有任何的戏剧动作。

《琵琶记》为传奇开创之作，《浣纱记》是最初奠定昆腔基础的佳作，《长生殿》则是堪称传奇中兴的清初文学经典，三者共同构成了传奇发展史中

三座高峰，因而足以代表传奇之剧本体制，而这三个重要的标本，与通常所理解的戏剧结构原理均有明显的差异。简单地说，传奇的故事发展如江河，而非湖泊，而且它多半并不是单向行进的河流，如《琵琶记》《浣纱记》等，都是两条甚至更多的叙事线索构成复调，无怪乎在传奇中有大量双生双旦的剧目，作者和读者/观众显然都很接纳这种复调的叙事。

李玉的《一捧雪》则是传奇单线文体结构的另一样本。它是清代以来最受欢迎的昆曲剧目之一，李玉为代表的苏州派，向来重视演出效果，他的剧本是案头与场上兼美的典范。《一捧雪》的文体结构非常清晰地告诉我们，传奇的叙事逻辑的核心在于事件进展，而非人物冲突。《一捧雪》的戏剧进程完全依从于事件发展，具体而言，这部戏前一半的主人公是莫怀古，戏剧性冲突的重心是在严世藩和莫怀古之间展开，而汤勤则是导致其冲突的第三方；然而从第15出《代戮》开始，故事的主要人物就出现了明显的变化。莫诚在该剧前半部分虽有贯串的作用，但毕竟只位居极次要的地位，而就在这一折里他却成为主角，尤其是前半部分只在第四出偶尔露面的戚继光，第15出重新上场，在第17出《株逮》到第21出《哭瘞》的部分，戚继光几乎替代了莫怀古的作用，成为主要的戏剧人物，而后者直到第23出才重新上场。但是这一部分的主角又不是戚继光，因为最主要的戏剧行动是由雪艳完成的，尤其是第18出《勘首》和第20出《诛奸》（即后来舞台上经常演出的《审头·刺汤》）是两个主要表现雪艳的经典场次，其他场次一直主导戏剧进程的人物，在这两场完全没有任何作为，她完成这两场戏剧行动的对手是汤勤和陆炳。

如《一捧雪》所示，在整部作品里，随着剧情的发展，作者引导欣赏者将视野的焦点，从莫怀古，转向莫诚，再到雪艳，尽管最后仍回到莫怀古。在故事发展的不同阶段，占据核心位置的戏剧人物渐次变换。概而言之，无论是复调结构，还是如《一捧雪》这类单线结构，作者都有意识地让欣赏者的视角中心不断变动，传奇的这种文本结构与绘画的长卷之间的同构，实在是太明显不过了。

从传奇的文本结构看，尽管一部传奇叙述的故

事本身是可以具有其完整性的，但是优秀的传奇作者，似乎都偏好于在故事发展过程的时间延展中，有意地点缀着几个间隙性的段落，就像长卷中的山水起伏一样，时有枝蔓逸出，形成有张有弛、错落有致的节奏感。就如汤显祖《牡丹亭》杜丽娘的思春而亡是其主线，但是在《闺塾》《惊梦》中穿插了《劝农》，在《写真》《诘病》中穿插了《虏谍》，在《骇变》《如杭》中穿插了《淮警》。从《琵琶记》直到清初的诸多传奇作品，必会在情节主线中穿插一些看似毫无关联的出目，尽管从全剧看前后是有照应的，但是草蛇灰线式的伏笔应该有迹可寻，这些穿插粗看却全无头绪。然而，这样的结构安排，古代戏曲理论家和昆曲表演者称之为“冷热相剂”，显然为传奇作家普遍认可，它也强化了传奇的文本结构与绘画手卷相似和相通的特征。

明代传奇的结构对昆曲的演出形态有着决定性的影响。依据现有的零星资料，这些冗长的传奇作品多数都只以折子戏的形态上演，就像手卷通常并不是以全画完全展开的方式欣赏一样，尽管传奇偶尔有全本戏上演的记载，但是从实际情况看，这类演出的可能性微乎其微，“全本”多半实为串折。如前所述，传奇作品动辄数十出，假如按一出演出半小时计^[10]，明代的多数传奇作品按全本演出超过20小时，如同一二十米的长卷一般，这样的长度，无论是对表演者还是观赏者，显然都并不适宜。其实，恰因传奇的叙事逻辑与手卷构图方式相似，所以传奇这种戏剧文本的篇幅才会如此之长，正如手卷最适宜于创作长卷，传奇手卷式的构成更宜于较长篇幅的创作，这也是传奇动辄长达数十出的内在合理性之所在。从另一个角度看，中国传统绘画的手卷，最适宜的欣赏场合是在案头展阅，这和传奇中有大量案头作品，或许并非全是巧合。

明清传奇以折子戏为主的演出形态与传奇的文体结构特点，简直是天作之合。传统戏曲的脚色制形成于宋元南戏时期，大致是生旦净末丑外贴七个脚色，明代中后期昆班表演者增至九人^[11]，清代《扬州画舫录》称戏班有“江湖十二角色”^[12]，再稍晚昆曲有“二十家门”之说。传奇剧本虽以生旦戏为主，但一直有不成文的惯例，即每部传奇要为所有脚色安排其独立表现的出目，更导致传统戏曲

在文本结构上，呈现出手卷式多中心的特点。一些次要脚色主演的出目，有时会逸出剧情的主线，就像手卷的闲笔和留白，让作品增添了叙事中的弹性与变化。如前所述，手卷结构方式亦对应于其欣赏方式，既然手卷是以渐次展开的方式供人欣赏，它的画面就不会像架上绘画那样追求画面构图统一性，假如其中没有起伏变化，没有“冷热相剂”，欣赏过程将会显得非常乏味。

戏曲尤其是昆曲各行当表演艺术水平提升，与传奇的体例有着内在的因果关系，这是因为传奇不只关心作为主要脚色的生旦，几乎是下意识地顾及所有的行当，在剧本中为他们设置可以展现其能力的段落。反过来也可以说，传奇的作家虽然不无对作品整体的把握，但是对局部的注意实不下于整体。从清代多种版本的《缀白裘》收录的大量舞台演出本看，折子戏从长达数十出的传奇作品里截取一个段落时，并不完全按剧本现成的出目为界限。传奇和手卷本质上都是可以看成是一个流动的整体，其多中心的特点，赋予了演出和欣赏过程中的自由裁量空间，灵动又不随机。其实当我们说中国画的手卷多中心或者散点透视的特点时，还需要加以补充的是，在每幅手卷里，对具有相对完整性的局部的截取方式，并无固定模式，恰如折子戏一样，实际上是可以由表演者定义的。

三 杂剧、说唱和地方戏

明清传奇并非传统戏曲剧本最初出现的成熟形态，元代杂剧的成就和地位均业已抵达文学的顶峰。明初传奇尽管并未接纳元杂剧一本四折的体制，但元杂剧在文学上一直是明清两代文人创作戏剧文本的典范。元杂剧相对篇幅较短，所叙述的故事和事件亦较集中，当然和动辄长达数十出的传奇没有可比性，不可能像传奇一样追求典型的长卷式的铺叙结构。元杂剧的文本相当具有严整性，一本四折，每折一套曲，由同一宫调的多支曲牌构成，结构规范。但这是音乐上的严整性，从戏剧角度看是松散和漫延的，文本结构仍有与手卷相似的特点，元杂剧末本的戏剧人物设置，更证明了这一点。

元杂剧分末本和旦本，其中又以末本为主。臧懋循编《元曲选》又名“元人百种曲”，其中收录有旦本32种，不足三分之一。假如追寻元剧原貌，存世元杂剧末本比例更高。徐沁君校注《新校元刊杂剧三十种》的30种元刊杂剧里只有3个旦本，余下有多达27个是末本。元杂剧的体例是一人主唱，按一般的理解，这位主唱者应该是该剧的主人公，而且只能是一个戏剧人物。实际情况远非如此，现存的元杂剧的剧本里，几乎所有旦本的主唱确实就是一个戏剧人物，而且基本是该剧的主人公^[13]，但这一规律完全不适用于末本。《新校元刊杂剧三十种》详细列出了所收入的30种杂剧的主唱者和主要人物，如果简单按该书做个统计，30种元刊杂剧有多达13个剧本，其主唱在剧中扮演超过一位戏剧人物，达到末本将近一半的数目。而元杂剧里的末本的数量既远超旦本，主唱者与戏剧主人公不对应的现象，显然不是偶然现象。这至少说明元杂剧的作家普遍并不认为戏剧人物，包括主人公就必然要担纲主唱。元杂剧末本中有如此之多的文本，主唱的末脚并非全由主要人物司职扮演，说明按元杂剧作者的习惯，所谓“一人主唱”的戏剧文本，并不等于围绕戏剧主人公设置戏剧进程，并且始终将主人公置于主唱者地位，虽然这些剧本多半仍然重视戏剧情节发展的基本逻辑。

这些剧中变换主唱的末本，如《新校元刊杂剧三十种》里收录的末本《赵氏孤儿》，第1折正末扮韩厥唱，第2、3折正末扮公孙杵臼唱，第4折正末扮赵孤唱，他们都在烘托全剧最重要的人物程婴，而程婴仿佛是讲述的对象；末本《薛仁贵衣锦还乡》的楔子，第2、4折，正末扮薛大伯，第一折正末扮杜如晦，第3折正末扮拔禾，主人公薛仁贵反而不唱。这两个当然是极端的例子，更常见的如末本《晋文公火烧介子推》，第1、2折、楔子正末扮主人公介子推唱，第2折正末扮六宫大使王安唱，第4折正末扮樵夫唱；末本《东窗事犯》第一个楔子（该剧有两个楔子），第1、3折正末扮主人公岳飞唱，第3折正末扮呆行者唱，第二个楔子和第4折正末扮何宗立唱。这些杂剧文本，除主人公之外的主唱，从侧面讲述和评论主人公的行状，既不离开剧情，又具有特殊的效果，固然是极

高妙的艺术手法，但毕竟与戏剧的文本形态有明显的差异。它们更接近于说唱的叙述风格，传统戏曲无论是宋元南戏还是元杂剧，均有从诸宫调、唱赚等讲唱艺术（亦有称之为“讲唱文学”的，但是在历史上，它从来不只是文学，更是表演艺术）演变而来的明显迹象。元杂剧清晰地体现出讲唱的文本向戏剧文本的转化，其标志就是其代言体的特征，但这种转化并不能瞬间完成，从元杂剧大量末本中变换主唱者的现象，不难看到在这一转化的过程中，还保留了讲唱艺术的若干痕迹。讲唱艺术有一个高居所有人物之上的讲述者，多次转换主唱者的杂剧作品只能让在场的人物轮流代替，代言体的戏剧在这里不仅指演员化身为人物而言，亦可看成演员代讲述者而言。它也很像手卷，手卷不是主人公连续在场的连环画，在每个局部的画面，视觉主体是变化的。

中国历史悠久的讲唱艺术是包括元杂剧在内的戏曲剧本的重要来源，既然如此，回溯各类讲唱艺术，不难明白传统戏曲手卷式的文本结构就是由此而来的。

中国的讲唱艺术流脉悠长，各种历史演义是其主体。各类讲唱艺术如评书、弹词之类，普通都有很长篇幅，在讲述冗长复杂的故事时，既非从头到尾讲述一个完整的故事，并非大水漫灌式随意流动。数十上百回的大型作品往往被相对切分成多个段落，形成艺人俗称的“坨子”。扬州评话《水浒》讲述完整的“水浒”故事，艺人表演时将它分断为“武十回”“宋十回”“石十回”“卢十回”等“坨子”。各个“坨子”的中心人物不一样，但在故事中又有关联。“杨家将”系列和“隋唐演义”系列也是如此，这两个系列分别都包含了许多个性鲜明的人物，他们均是整个故事阶段性的主要人物，在不同阶段这些人物轮替上场成为各阶段的主角，由此构成一部多彩的长卷。由于各类长篇说唱是在书场内每天连续讲述的，要讲得长就要扩大叙事的内容体量，所以经常在故事的支脉上发挥，通过精彩的讲唱吸引听众。讲唱艺术主要的魅力在于讲述与表演而非故事，叙事结构与《金瓶梅》《红楼梦》这类小说对情节结构的要求截然不同，如汪曾祺所说：“说书总要

有许多枝杈，北方评书艺人称长篇评书为‘蔓子活’，如瓜牵蔓。但不论牵出去多远，最后还能‘找’回来，来龙去脉，清清楚楚”^[14]。在故事的发展进程中逸出各种枝蔓，不仅不被看成是其叙事结构上的缺陷，相反却是艺人们值得夸耀的优点，这样艺术理念就构成了讲唱艺术独特的结构原则。因此，从整体上看，中国传统说唱的文本比前述明清传奇更早形成了手卷式结构。

在中国的叙事文学领域，传统说唱的重要性无可替代。包括秦腔、梆子、乱弹、皮黄在内的“花部”地方戏曲剧种，比杂剧和传奇更深受讲唱艺术影响，其剧目体系的核心部分多直接从说唱移用转化而来。20世纪初，各地还出现大量从滩簧、道情、莲花落等衍变而成的新剧种，这些剧种在诞生过程中，不仅承袭了说唱的音乐手段，承袭了其叙事方式，同时还承袭了深受听众喜爱的故事本身，像江南一带的越剧、锡剧等滩簧剧种，其剧目基础就是“弹词戏”，从表演形态到故事内容，很多都直接从弹词转化而来。简要地说，在众多的地方戏里，早期“花部”大量演出政治军事题材的历史演义，“唐三千，宋八百，说不尽的三、列国”，都是因为它们与评话说话等讲唱艺术关联而生成；20世纪诞生的各类新剧种则有较多家庭和情爱题材作品，《珍珠塔》《梁祝》《孟姜女》等大量剧目则源于弹词。无论源于评书还是弹词，它们与说唱之间的关系，对熟悉这些剧种的学者而言是尽人皆知的常识，说唱的文本结构方式不可避免地会对这些地方剧种产生影响。试举广东艺术研究所编的《粤剧传统剧目汇编》第1册收录的粤剧传统戏为例，这些剧目多为清中叶之后的演出本，它们还没有受到民国年间粤剧商业化浪潮的冲击。汇编收录的传统戏，比较典型的如《伍员出昭关》，全剧共49场，前面13场讲楚平王父霸子妻，伍员之父伍奢第14场出现，从第25场开始，才有主人公伍员出场，他为报父兄之仇起兵反平王，前面的交待占了全剧一半以上场次。在第27—33场，又穿插了杨品、杨奇兄弟为究竟应该捉拿还是搭救伍员之子伍峰的争端。第34场伍员开始逃亡，相继得东皋公、渔丈人、浣纱女所助，他们顺次上场帮伍员脱离险境。第41、42场穿插了伍员结识专诸，第43场起

他终于抵达吴国，却因王僚掌权，姬光无力给予协助。第48场专诸挺身而出杀了王僚，伍员始得借吴兵复仇。最后一场，则是伍员攻回楚国，鞭尸平王。再如《刘金定斩四门》（多数剧种多名为“杀四门”），述南唐后主将宋太祖赵匡胤困在寿州城，响马刘金定的丈夫高君保在太祖帐下，她杀下双锁山前去救驾，更是为救亦失陷城中的夫君。刘金定从东门、南门杀到西门、北门，最后登上敌楼，终于保太祖脱离了险境。这是民间戏班经常上演的热闹戏，粤剧的演法，全剧刘金定的武戏和赵匡胤的文戏交替行进，刘金定追随着宋太祖的行踪一门一门杀，赵匡胤则一段接一段忏悔从陈桥兵变到诛杀功臣的罪衍，到他们最后见面，戏就进入了尾声，至于刘真正要救的夫君高君保则从未出现^[15]。这些都是明清以来地方剧种极为常见的剧目类型，前者是以伍员为核心的单线结构，其他人物均如走马灯般地变换；后者是刘金定、赵匡胤双主角的双线结构，但这两条情节线并无交集。它们都清楚地体现了传统戏在叙事方式上，更接近于手卷式多中心、多视点的自由灵动的形态，而非由对立双方的戏剧矛盾与冲突贯穿全剧。

诚然，说唱转化为戏曲之后，其文本结构必然因戏剧固有的特征而变化。传奇以及杂剧中那些多人主唱的末本文本结构与说唱的相似性是历史原因，传奇多供案头阅读，若演之场上必须加以裁剪，杂剧则多由青楼、乐户在官府厅堂演唱，如果戏曲表演的方式转换为剧场演出，则必然出现变化。那么，戏曲进入剧场演出为主的年代后，它的文本结构会出现什么变化呢？

相对于从全剧中撷取一个段落的折子戏，戏曲行业把那种在一个单位时间里叙述一个相对完整故事的戏剧形态称为“本戏”，既是“本戏”，就会自然而然地考虑演出剧目的“情节整一性”。我们并不十分清楚戏曲发展史上本戏这种演出形态是何时出现的，但是从清代以来大量民间戏曲文献看，至少农村地区神庙戏台的演出，基本上以本戏为主。昆曲以外各“花部”地方剧种，只有京剧直接移用昆曲上演折子戏的演出形态。达官贵人和精英文人在厅堂演出折子戏，占主导地位的是在戏曲欣赏方面有深厚造诣的精英阶层偏重的艺术鉴赏与品

味，本戏的演出更符合民间演剧和城市商业化剧场的经营性演出要求。其实，从晚清年间开始，除北京的京剧演出接续昆曲的传统习惯，每个单位时间演出10个左右折子戏外，各地剧场演出都是以本戏为主，被贬称为“海派”的上海演出市场上的京剧演出，不仅上演本戏，而且还编排了许多连台本戏，可见对于普通观众而言，具有“情节整一性”的作品，更近于戏剧的常态。

尽管都称为“传统戏”，但是各地方剧种演出的本戏，其文本结构显然要更多考虑故事的整体性。即使是取材于长篇说唱的剧目，虽然其原始文本是多中心的，但是当其中的某一段落被截取为某剧种的本戏时，通常仍具有其自身独立性与完整性，连台本戏里每次上演的“一本”，也具有相对的完整性。像“杨家将演义”这样复杂的大型叙事文学，搬上戏曲舞台时衍生出了数十个剧目，主人公除杨老令公外，六郎、四郎、五郎、杨宗保、穆桂英甚至杨府的一些边角人物都有机会成为独立剧目主人公，却也不妨碍每本戏都有其相对独立性。这说明在本戏这种演出形态里，即使是从长篇说唱中截取而来的片段，仍可相对完整，它们更像是当下长篇电视剧里的系列剧而非连续剧。当然就具体的情节安排而言，说唱的叙事风格依然存在，比如京剧《四郎探母》的故事行进，就是只围绕杨四郎的行动展开的，场景从辽宫到宋营再回到辽宫，和四郎演对手戏的人物分别从铁镜公主、佘太君、四夫人（及杨六郎等）到萧太后不断更换，完全是说唱的结构形态。至于周信芳演出《铡美案》时前演王延龄，后演包拯，高庆奎在《借群华》中前演鲁肃，次演诸葛亮，后演关羽，梅兰芳在《虹霓关》里前演东方氏，后演丫环，固然是由于京剧里的这些本戏有折子戏为底子，但最为观众关注的主演在一部戏里前后扮演不同的戏剧人物却仍为观众接受，说明在剧中戏剧主人公是可以变换的，背后仍暗含了说唱的叙事逻辑。

应该承认，本戏，尤其是剧场演出的本戏，对情节整一性的追求更符合一般的戏剧观赏规律。只是习惯了传统戏曲的艺人和观众，究竟会在多大程度上在意作品是否符合这一原则，还可有所保留。

结 语

传统戏曲从讲唱艺术发展而来，杂剧传奇对各地地方戏也有重要的影响，因此“传统戏曲”的文本结构，虽然五花八门却仍符合相对一致的原则。相对于昆曲传奇主要以折子戏的方式上演，明清年间地方剧种演出更多以本戏的形式呈现，但仍只是在传统格范之内的变化，只有近代以来剧场艺术的发展，才促使戏曲剧本越来越趋从于剧场环境下的观众欣赏取向，在这样的背景下，传统戏曲的文本结构就开始逐渐偏离绘画长卷式的形态。尤其是观众购票进入剧场观赏演出，原本是一次性的文化消费，它天然地引发要求其支付的成本获得相应回报的欲望；剧场作为文化消费品的提供者，要努力确保观众每一次的戏剧观赏之所获，都能符合甚至超出他为“这一次”看戏支付的成本。剧场经营者提升观众每次进入剧场的满意度，希望观众对每次独立的戏剧观赏行为都给予高评价，或许是促使戏剧演出更倾向于具有相对独立性和整体性的本戏更为内在的动力。所以，当剧场演出成为戏剧的主要表现形态时，观众的欣赏方式既与欣赏绘画中的长卷截然不同，戏曲文本结构亦必然随之改变，“情节整一性”就是其最可能呈现的结果。

从叙事逻辑看，在多样化的传统戏曲中，传奇杂剧的文本更近于纯粹的以事件为中心的讲唱艺术，所以其结构颇似长卷，传奇尤其如此；而“花部”地方戏、尤其是近代商业剧场形成之后的传统戏，更接近于亚里士多德《诗学》归纳与表述的戏剧“情节整一性”原则。所以，从地方戏时代到晚清以来的商业剧场出现，传统戏曲的文本结构逐渐出现变化，“情节的整一性”实际上已经开始成为新的戏剧原则。但这一变化与社会现代化进程是否具有因果关系，却仍然值得讨论。我们从这里可以看到普通观众的欣赏和商业剧场对传统戏剧的文本结构演变产生的作用，但最好不要简单地将戏剧在所有近现代发生的变化，都轻易地戴上“现代化”或“现代性”的高帽，因为这些变化的原因并不一定是社会性的，更不一定具有从思想文化角度认识把握的价值与意义。至于20世纪50年代以来的

新剧目创作，包括以昆剧《十五贯》和粤剧《搜书院》为标志的传统剧目改编，其受到西方近代戏剧观念的影响则较为明显，传统戏曲的叙事方式日渐式微，千百年来戏曲观众所熟悉的文本结构因此被完全颠覆和替代。那么，西方戏剧观念的移入是否就代表了戏曲的“现代”转型？正如在其他文化与社会领域，“西方”与“现代”这两个概念经常混用，“现代戏曲”或许就是一个极好的例证。

[本文系国家社科基金冷门绝学研究专项“清代宫廷戏曲‘串头’笺注”(21VJXG020)的阶段性研究成果]

[1] 吕效平《论“现代戏曲”》(《戏剧艺术》2004年第1期)提出“情节整一性”是“现代戏曲”的重要特征，这一概念源于亚里士多德和黑格尔。近年来他又多次重复并更深入地讨论了这一问题，如最近发表在《戏剧艺术》2021年第4期的《论“情节整一性”对于“现代戏曲”文体的意义——兼答傅谨〈“现代戏曲”与戏曲的现代演变〉》。

[2] 本文从2021年底开始构思，2022年2月完成初稿并向《文学评论》投稿。在5月份读到《民族艺术》杂志2021年第6期刊登的陈阳、赵黛霖论文《中国手卷式电影审美研究》，更早用“手卷”喻指中国电影，但这是与本文完全不同的研究。

[3] 20世纪60年代的“三并举”戏曲方针明确将这三类剧目区分开来，但却包含了许多歧义。翁偶虹编剧的京剧《锁麟囊》和杨绍萱等编剧的京剧《逼上梁山》创作年份相近，但前者归入“传统戏”，后者被称为“新编历史剧”；评剧《杨三姐告状》表现的是民国初年的时事题材，它被归入“传统戏”之列，同样表现该时期一些时事题材的作品则被称为“时装新戏”而非“传统戏”。

[4] 黑格尔：《美学》第3卷(下)，朱光潜译，第282页，商务印书馆1981年版。

[5] 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，第260页，商务印书馆1979年版。

[6] 《中国戏曲通论》，张庚、郭汉城主编，第268—269页，上海文艺出版社1989年版。

[7] 即使一般认为更接近于为演出创作的苏州派的剧本，通常也长达30出左右，同样远远超过了演出的需要。

[8] 李渔著名的“主脑说”认为传奇应以“一人一事”为其“主脑”，容易被误以为是在倡导“情节整一性”，然而细读原文，实非如此。如李渔说《琵琶记》中的“主脑”，“一人”即蔡伯喈，一事即“重婚牛府”，这些都无关情节整一性。参见李渔《闲情偶寄·词曲篇》，《中国古典戏曲论著集成》第7册，中国戏曲研究院编，第14页，中国戏剧出版社1982年版。

[9] 《中国古典戏曲论著集成》第6册，中国戏曲研究院编，第224页。

[10] 孔尚任《桃花扇》凡例称：“各本填词，每一长折，例用十曲，短折例用八曲。”如果按每支曲唱两到三分钟计，加上科白，对于大多数出目，尤其是主要人物出现的部分，半小时恐怕都是不够的。这里只是按最小限度所需的时间计算。

[11] 据明万历年间传奇作家卜大荒(世臣)著《冬青记》凡例称“近世登场大率九人”，但他这部传奇里用11个脚色，故多安排一小旦一小丑，并注明如戏班人数仍按惯例只有9人，小旦由贴兼演，小丑由丑兼演。见《古本戏曲丛刊二集》影印本，商务印书馆1955年版。

[12] 李斗：《扬州画舫录》，《京剧历史文献汇编(清代卷)》第8册，傅谨主编，第12页，凤凰出版社2011年版。

[13] 《元曲选》里的旦本似只有《货郎担》是例外，正旦刘氏第一折被气死后，从第二折往下是副旦扮张三姑主唱，而不是由正旦扮主唱的张三姑。

[14] 汪曾祺：《岁朝清供》，第295页，生活·读书·新知三联书店2010年版。

[15] 《粤剧传统剧目汇编》第1册，广东省艺术研究所编，李亦彤、曹金燕校订，广东人民出版社2020年版。

[作者单位：山东师范大学新闻与传媒学院]

责任编辑：吴子林