

July 2016

## The "Drama-embedded Mode" of Popular Novels of the Ming and the Qing Dynasties

Pengfei Li

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Li, Pengfei. 2016. "The "Drama-embedded Mode" of Popular Novels of the Ming and the Qing Dynasties." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (4): pp.111-121. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss4/20>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 论明清通俗小说的“戏曲嵌入式结构”

李鹏飞

---

**摘要:** 所谓小说的“戏曲嵌入式结构”是指在小说情节或叙事层面嵌入戏曲的故事内容、戏文片段或其他戏曲因素,跟小说自身的情节、叙事或主题形成复杂的关联,同时造成特殊的美学效果。“戏曲嵌入式结构”既是小说的叙事技巧,也是小说的叙事结构。这一结构在中外小说史上屡见不鲜,明清通俗小说比较普遍地运用过这种结构,成为小说史上的重要现象,值得我们进行深入探讨。

**关键词:** 明清通俗小说; 戏曲嵌入式结构; 戏中戏; 类比; 勾连

**作者简介:** 李鹏飞,文学博士,北京大学中文系副教授。主要从事中国古代小说研究。电子邮箱: fpl@pku.edu.cn

---

**Title:** The “Drama-embedded Mode” of Popular Novels of the Ming and the Qing Dynasties

**Abstract:** The “drama-embedded mode” of the novel refers to the insertion of drama stories, diction, and other elements into the plot or the narration of the novel. In this way, these dramatic elements can be connected with the plot, the narration, or the theme of the novel, thus creating a unique aesthetic effect. The “drama-inserted mode”, which can be seen as one of the “layer structures”, is not only the narrative method of the novel, just like analogy, intermingled plots and repeated relation, but also the narrative structure of the novel. This skill has been frequently used in the the world history of the novel. In ancient Chinese novels, it was generally used in the popular fiction of the Ming and the Qing dynasties, which is a vital phenomenon in the history of the novel and deserves more research.

**Keywords:** popular novels of the Ming and the Qing dynasties; drama-embedded mode; a play - in - a - play; analogy; interconnection

**Author:** Li Pengfei, Ph. D., is an associate professor at the department of Chinese linguistics and literature, Peking University (Beijing 100871, China). His area of academic specialty is ancient Chinese fiction. Email: fpl@pku.edu.cn

---

## 一、“戏曲嵌入式结构”与“戏中戏结构”

所谓小说的“戏曲嵌入式结构”是指在小说的情节或叙事层面嵌入戏曲的故事内容、戏文段落或其他零星戏曲因素,以跟小说自身的情节、叙事或主题形成复杂的关联,同时也造成特殊的美学效果。这一技巧在中外小说史上可谓屡见不鲜,在中国古代小说史上,明清通俗小说曾比较普遍地运用过这种结构,成为小说史上的一个重要

现象,值得我们进行深入的探讨。但在讨论小说的“戏曲嵌入式结构”之前,我们不得不先提一下戏曲艺术中的“戏中戏结构”,因为至少在中国文学史上,戏曲先于白话长篇小说而成熟,戏曲的“戏中戏结构”极有可能先于小说的“戏曲嵌入式结构”而出现,因而前者影响或启发后者的可能性也比较大。

回顾过去的相关研究,<sup>①</sup>学界对戏曲的“戏中戏结构”这一术语的含义大致有以下几种理解:(1)指戏曲中相对独立于主体故事情节之上的其

他艺术形式(如说书表演、杂技)或片段的短剧表演;(2)指在一部戏曲之中又套演该戏曲本事之外的其他戏曲故事,这也被称为“套层结构”;(3)指戏曲中的穿插搬演形式;(4)指故事中的故事。

但是,“戏中戏结构”的经典模式乃见于文艺复兴时期莎士比亚的名剧《哈姆雷特》之中:<sup>②</sup>该剧主角丹麦王子哈姆雷特为了证实自己的叔父克劳狄斯毒死了自己的父亲(前丹麦国王),并娶了自己的母亲(前丹麦王后),便让一个戏班子在宫中上演了一出戏,国王和王后都被请来看戏——这出戏讲的是发生在维也纳的一桩谋杀公爵的案件:被害公爵名叫贡扎古,他的妻子叫白普蒂丝姐。公爵的侄儿琉西安纳斯为霸占公爵的家产,在花园里毒死了他,并哄骗公爵夫人委身于自己——哈姆雷特发现:当克劳狄斯看到贡扎古在花园中被毒死的那一段表演时,装作身体不舒服,起驾回宫去了。他由此确认自己父亲确实死于克劳狄斯之手,于是决心复仇。从这一经典的“戏中戏结构”范例中,我们可以看到:戏中所套演的这场“戏”其实跟正戏的情节之间具有十分明显的类比关系,甚至,套演的“戏”是能够直接推动正戏情节发展的。

在中国古代戏曲史上,也出现过一些包含上述经典“戏中戏结构”的作品,比如:徐渭(1521—1593年)的《狂鼓史渔阳三弄》、王衡(1561—1609年)的《真傀儡》、李玉(约1591—1671年)的《万里圆》、李渔(1611—1680年)的《比目鱼传奇》、<sup>③</sup>孔尚任(1648—1718年)的《桃花扇》等。为了论述的方便,今将《真傀儡》《万里圆》与《桃花扇》的剧情简要概述如下:

《真傀儡》写的是已隐退闲居的宋朝宰相杜衍到桃花村春社观赏傀儡戏,傀儡戏中先后搬演了讲述历史上三位著名宰相之逸闻趣事的三场“戏中戏”——“汉丞相痛饮中书堂”(指西汉的曹参因醉酒而不理朝政的故事)、“曹丞相寻欢铜雀台”(指三国时代曹操铜雀台故事)和“赵太祖雪夜访赵普”。正在观剧之际,突然皇帝遣使降旨褒赏杜衍,使者让他穿公服领旨谢恩,杜衍情急之下,只好临时借用傀儡戏演员所穿宰相服饰完成仪式。此戏中的两层“戏”之间不仅有类比,而且

还有勾连,通过一个道具(戏装)将“内戏”与“外戏”中的人物给勾连起来了。

《万里圆》(亦名《万里缘》)讲述明末清初苏州进士黄孔昭赴任云南大姚县县尹,适逢清兵南渡,明朝覆亡,他与家人关山阻隔、音信杳然达九年之久。其子黄向坚决心前往云南探父。一路上,他屡遭不顺,念及云南山高路险、路途坎坷,不禁愁肠百结,对自己能否顺利到达云南几乎失去了信心。正在此时,他投宿某客栈,看到三位房客串演宋元南戏《节孝记》(全名为《黄孝子千里寻母记》)中“出淖泥”一段戏,深为戏中历经二十年、千里寻母的黄觉经锲而不舍、坚忍不拔的精神所感动,遂坚定了继续寻父的信心。此例中,不仅“内戏”与“外戏”的情节之间形成了类比关系,而且“内戏”的情节还推动了“外戏”情节的发展。<sup>④</sup>

至于《桃花扇》,就其剧本体制而言,正剧一共四十出,分为上、下两本,每本各占二十出,上本开首有“试一出”,为上本之序幕,设置了“老赞礼”这一人物观剧的外围故事,其所观之剧即《桃花扇》,而他也是《桃花扇》中的人物;上本末尾有“闰二十出”,为上本小收煞,演述明朝之覆亡;下本开头有“加二十一出”,为下本之序幕,老赞礼上场,抒发观剧之感慨,其末尾有“续四十出”,乃全本大收煞,演述诸明遗民隐士聚首,追忆往事。对于这样一种结构设计的用意,作者白云:“全本四十出,其上本首试一出,末闰一出,下本首加一出,末续一出,又全体四十出之始终条理也。有始有卒,气足神完,且脱去离合悲欢之熟径,谓之戏文,不亦可乎?”看起来,这四出自成一体,有联络贯串与提示总结之功能,与正剧剧情处于若即若离的微妙关系之中,又使全剧构成一个“戏中戏”的精致结构。剧中的“老赞礼”这个人物,原本是明朝南京太常寺主持祭祀仪式的官员,已经九十七岁,他既是《桃花扇》剧中人,又是此剧的观赏者,既是王朝兴亡的亲历者,又是王朝兴亡的参悟者,《加二十一出·孤吟》中有这样一首诗:“当年真是戏,今日戏如真,两度旁观者,天留冷眼人”。若从历史的角度而言,这一人物的存在使后代的人们觉得历史并不遥远;而从戏曲的角度来看,则使读者(或观众)在心理上产生一种疏离感,感觉是在通过这位老赞礼的眼睛来观看

这场戏剧,从而得以跟剧中人物和故事保持一段距离,可以更冷静、更理智地审视剧中所展现的历史事件和历史教训,从而造成了德国戏剧理论家布莱希特所说的“陌生化效果”(或曰“间离效果”)。<sup>⑤</sup>

本文将要重点探讨的小说中的“戏曲嵌入式结构”,乃是指从戏曲范畴延伸入小说叙事范畴的“小说文本中包含戏曲因素”这一重要现象,或者再略微扩大一下,把“小说文本中包含其他说唱艺术形式(如散曲、宝卷、弹词等)”这类情形也包括进来。考虑到小说结构的复杂性,本文将在较为宽泛的意义上使用这一术语,但论述重心仍然放在包含真正戏曲因素的那些例证上。

## 二、自我映照式戏曲嵌入式结构

在明清通俗小说中,运用“戏曲嵌入式结构”的具体形式多种多样,而其中最为典型的一种形式可以称之为“自我映照式的戏曲嵌入式结构”:即小说所包含的戏曲的剧情就是在表现该小说的主要内容。小说叙述者或者会概述此戏曲的大意,或者会直接写出该戏曲的部分戏文。就此戏曲内容与小说内容基本相同这一点而言,叙述者对“戏”的叙述就是一种重复叙事,作为文本外层的小说主体与其所包含的戏曲部分形成类似于“回”字形的结构形式,这很像一个人在照镜子,把自己的身影映现在镜中,从而形成了内在结构上彼此回环掩映、相辅相成的特殊美感。比如明末清初董说的《西游补》,其第十二回叙述唐僧、小月王和孙悟空听歌女“隔墙花”演唱《西游谈》,讲的就是唐僧师徒前往西天取经、孙悟空误入万镜楼的故事;其第十三回叙述孙悟空偷看小月王令梨园弟子搬演戏文《孙丞相》,演的竟然也是孙悟空自己的生平故事,而且此本戏文又成为后文小说情节发展之伏线。在中国古代小说中,《西游补》一书的结构层次原本就以扑朔迷离而著称:小说讲述的乃是孙悟空被“情妖”所迷,进入梦境,在梦里又误入万镜楼中,遍游古人世界、未来世界与青青世界,在青青世界偷听了弹词与偷看了演戏——这就构成了一个大约包含五个层次的“套层结构”,而弹词、演戏的内容又与小说中

孙悟空的故事构成镜像关系,并成为对后者的重复叙事。而此镜像结构被置于上述“套层结构”的最里层,则应该是象征着孙悟空被情妖迷惑之深,或象征着他陷溺于自我程度之深。在这里,这一“戏曲嵌入式结构”在小说主题层面的意义尚不十分明显,而更多地体现出小说结构上的复杂层次之美。

明末清初另一位作家陈忱的《水浒后传》(1664年刊行)则更为自觉地运用了上述“自我映照式的戏曲嵌入式结构”。这主要表现在《水浒后传》(绍裕堂刊本)的第四十回,即全书的结尾部分:

[……]梨园子弟呈上院本。柴进翻了几页,见有《水浒传》,问是怎么故事?那副末禀道:“此是千岁与各位爷的出处,是周美成学士填词。”国主道:“我们所做的事,难道就有戏文?就演他!”梨园道:“恐内中不便,小的们不敢。”国主道:“何妨?你不见关圣帝君的独行千里,五关斩六将,常是扮的,不要忌讳,尽情做来。”梨园下去,闹了三通场,先是吏巾圆领,宋公明登场,到智取生辰纲,阮小七不觉指手划脚起来:“宋公明到归后,是怒杀阎婆惜。”国主拍案道:“那淫妇该杀!”演至江州劫法场,戴宗道:“我那时已是死数了,不料尚有今日。”做出时迁盗甲,呼延灼道:“若无徐宁上山,怎破连环马?”锣鼓震天价响,黑旋风大闹东京了,徐晟道:“这李师师便是西湖上的么?”乐和笑道:“你还记得泼翻茶在袍子上?”慢慢做到燕青打擂台,国主道:“少师那时手脚还利便。”直演到宋公明衣锦还乡,柴进道:“亏他情节件件做到!回想起来,真是一梦。再有谁人把后本接上,我们今日同赏元宵,大团圆了。”正是欢娱嫌夜短,已是鸡鸣四野,撤席归官。一连三夜,各各谢恩而散。

作为《水浒传》的续书,《水浒后传》讲述了以

混江龙李俊为首的梁山英雄抗金失败之后远走海外、在暹罗国立国的故事。在小说结尾部分,李俊已成暹罗国主,天下太平,民康物阜,君臣元宵宴集,共赏戏文《水浒传》(此戏应为作者虚构),所演的竟然是众好汉当年的英雄事迹,虽然这些故事主要发生在《水浒传》里,但如果我们将《水浒传》与《水浒后传》视为一体,那么这部戏文就是一个标准的“嵌入式戏曲”,李俊君臣观看的乃是他们自己当年经历的故事。已经迟暮的英雄们一边观看表演,一边感叹时间的流逝,正如柴进所说的:“回想起来,真是一梦”,令人顿生无限的感慨唏嘘,这就大大增强了小说的情绪感染力。一般说来,在长篇小说的结尾部分增加一段书中人物“回首当年”的文字,既可以在叙事上起到大收煞的作用,又能够营造出感伤怀旧的抒情氛围,还可以附加上“人生如戏”这样一层象征性意蕴,而获得这一效果的常规叙事手段,无非是让小说人物旧地重游或回忆往事(如《水浒传》《金瓶梅》),但通过戏文表演来获得这一效果的做法则是极富创造性的艺术发明,而且这一发明一经问世,便很快被其他作家心领神会,加以反复而自觉的运用。

或许是受到绍裕堂刊本《水浒后传》中柴进所说的“再有谁人把后本接上”这一句话的启发,乾隆年间刊行的蔡元放评改本《水浒后传》(前有乾隆三十五年“叙”)第四十回结尾的戏文就被蔡元放由上演《水浒传》改成了上演《定海记》——这是根据唐人传奇《虬髯客传》改编而成的一本戏(未必确有其戏,可能纯属作者杜撰),其主要内容是讲述虬髯客放弃跟李世民争夺天下的企图,远走海外,成为扶余国主——这就跟《水浒后传》所讲述的李俊等人的英雄业绩脉络贯通、前后一致了。小说同样也写到众英雄在看戏过程中将戏文情节跟众人当年的英雄事迹进行了一番比较:这样处理就显得高明了许多,至少跟《水浒后传》本身的关系变得更密切,而又保持着一定的距离:因为两者之间只是极为相似,而不是完全相同或完全重复。这仍然可以被视为一种“自我映照式的戏曲嵌入式结构”,只不过戏文与小说之间更接近于类比的性质罢了。修改者蔡元放对这一结尾方式的艺术效果有十分明确的认识,他在为小说修改版的第三十九、第四十回所加的评

语中云:

(三十九回)本传四十回大书,上而神仙帝王、忠臣义士,下而厮养乞丐、奸佞凶残[……]无所不备矣,然却皆是乌有先生,乃作者凭空撰出,以娱后人耳目,恐读者误认为真,故于结末团圆时,写一演戏,而其戏却恰与李俊作对照,使读者知此传不过是一本戏文,读者但当赏其文章,不可认为真事,将作者费无限惨淡经营结构出来之妙文,尽行埋没也。

(四十回)作者又恐看官讥其荒诞不经,故借演戏,将虬髯公来做比例,见得当年确曾实有其人,实有其事,正与此传相符,可见作者不是瞒天造谎。故于演戏时,在李俊及诸臣口中,节节点明,处处映出。尤妙在说先要点一本《邯郸梦》,将来做个影子,以见人生荣枯得失,虽变态万端,而究竟不过是一出戏文、一场春梦,不足深较,将本传数十回大书,尽付虚空了结也。

看起来,蔡元放修改这一结尾,主要出于两个方面的考虑:一是用《定海记》戏文来跟《水浒后传》作类比,让人们知道此《传》也不过是一本戏文,不可当成真事;二是用《定海记》所讲述的当年之事来证明《水浒后传》故事也有其真实性。但归根结底,人生的荣枯得失不过是一出戏文、一场春梦。蔡元放的这一解说,充分利用了“戏文”这一特定艺术形式所具备的真真假假、虚虚实实的艺术特征,来比拟小说叙事的根本性质。在董说、蔡元放所处的明末清初与乾隆时期,文人作家对戏曲(以“传奇”为其主要形式)这一艺术形式的基本特征已经有了深入的认识,<sup>⑥</sup>也已经广泛地在隐喻或象征的意义上把“戏文”或“戏”这一术语当成短暂、虚幻、真真假假、虚虚实实的同义语来使用了,<sup>⑦</sup>这对作家的艺术构思应该产生了一定的影响。

如果将上述两种版本的《水浒后传》跟《西游补》加以比较,可以看到,在《水浒后传》中,这类设置在长篇小说结尾部分的嵌入式戏曲段落具有

明显的总结、回顾与告别的意义,好似太阳落山前投射出一抹阳光,照亮了那些正在逐渐陷入黑暗之中的景物。在《水浒后传》中,这一回顾与告别的视线是从小说人物自身投向他们自己的过去,而他们自己的过去正是通过戏曲表演的形式展现出来的。在明清长篇小说中,有一些作品非常自觉地利用并发展了嵌入式戏曲部分的这种总结、回顾与告别的功能。比如清代前期出现的长篇世情小说《林兰香》,一共六十四回,在第六十回中,男主人公耿朗与其一妻四妾(林云屏、燕梦卿、任香儿等人)的全部故事就已经结束了,这些人物也已经离世。但小说并未就此结束,而是通过第六十一至第六十四回一共四回的篇幅,来叙述他们的婢仆对主人的回忆,从而缓缓收束全书。其中特别值得注意的是第六十三回“缙紫再见演梨园 金谷重悲弹警女”,讲述的是:耿府下人李婆演成《赛缙紫》戏文一本,在邯郸县演出,演绎耿朗、燕梦卿生平故事,小说对此戏文的关目作了比较详细的交代;此后戏文愈传愈讹,终于被禁演而失传了。而耿家另一女仆红雨也根据耿家旧事编出一曲《小金谷》弹词,也是演述耿朗与燕梦卿及其他几位妻妾的故事,继《赛缙紫》之后在邯郸县演出。后来红雨被人点化出家,这弹词也就无人能唱了。在最末的第六十四回中,小说又安排燕梦卿之子耿顺(已过花甲之年)出巡返京途中,路过邯郸隆一祠祈梦,梦见了他的生母、养母与小说中出现过的其他人物,他们都还是当年年轻时的模样。耿顺受母亲指点,回京致仕,以终天年。小说到此才算结束了。对这样一种余波荡漾式的结尾方式,此书的评点者“寄旅散人”评曰(道光十八年本衙藏版本):

[……]每怪作小说者于开场、中幅极力铺张,迨至结尾,紧急局促,毫无余韵,殊不洽人意。此书自六十一回徐徐收结,丹棘、青裳之颂一也,性澜、情圃之歌二也,小楼被火、遗物皆尽三也,宿秀醉里闲谈四也,李婆之《赛缙紫》五也,红雨之《小金谷》六也。末又结以“蓝田旧府”童养正生死为缘,其音嫋嫋,不绝如缕,真有江上青峰之致。

这段评语里提到的“颂”、“歌”、“闲谈”、戏文、弹词、梦境都是用来叙述耿家婢仆们以各自不同方式对主人们往事的追忆的,如果我们将它们都视为“戏曲嵌入式结构”及其变体的话,那么这部小说的最后四回便一共运用了六个这样的结构。这些结构与前文所论及的“自我映照式戏曲嵌入式结构”的差别在于:它们乃是通过小说主要人物之外的旁观者的视角来进行回顾和告别的,而不是通过主要人物自身的视角来实现这一点。而且在这里,这一回顾与告别的过程在不断重复中被一再延长了。小说中的人物及其故事渐行渐远的感觉被放大了十分强烈的程度,让我们仿佛看到他们(它们)的背影正从鲜活的人生舞台上慢慢退场,然后进入旁观者的记忆,进入虚幻的戏剧,进入缥缈的言谈歌唱之中,直至最后彻底消失,无处寻觅。在这不绝如缕的嫋嫋余音之中,让人无比真切地感到人生的活剧是如何最终变成了一片虚无,就像曲终人散与大梦初醒之后所留下的虚无一样。

类似的写法在咸丰年间魏子安的长篇小说《花月痕》(初稿完成于1858年)中再一次得到了十分完美的运用:这部小说最重要的人物韦痴珠与刘秋痕的爱情故事在第四十三、四十四回就已经结束,且两人都已死去。至小说第五十一回(“无人无我一衲西归 是色是空双棺南下”)则提到另一男主人公韩荷生(他是韦痴珠的挚友)功成身退、归乡隐居之时,因追思往事而编出十二出传奇,名为《花月痕》,演述韦痴珠与刘秋痕的情事,其“第二出是个菊宴,赶着重阳节,令家伶开场演出”,但作者并未交代这出戏的具体内容。至全书最末一回的第五十二回(“秋心院遗迹话故人 花月痕戏场醒幻梦”)中,时间较上一回又过去了数十年,韦痴珠的旧友王漱玉途经太原,遇到当年亲历过痴珠、秋痕情事的老人管士宽,管士宽为之略述二人之事的始末,当晚管士宽就梦见一处园亭在演戏,小说引了一大段戏文,演的乃是荷生、采秋、痴珠与秋痕等人当年在太原重阳赏菊的故事,这正是对小说前半部分主人公们多次类似经历的概括性重叙。小说在叙述管士宽梦醒之后,继续写道——

(管士宽)想道：“痴珠、秋痕，竟有人编出戏来。”又想道：“咳！我是做梦，如何认真！”因坐起来，只见枕边有部书，大书《花月痕》三字，傍题一联云：“岂为娥眉修艳史，权将兔颖写牢骚”。便当作一件宝贝。他又认不得字，也不肯给人看。后来要死，便将书埋在地下。不知今年年月，该是此书出世。所以遇见小子，说了出来[……]要知此事的真假是非，自然百年后有一个定论出来。正是：身世茫茫，情怀渺渺。若要空空，除非了了。

可以看出，魏子安对“戏曲嵌入式结构”的运用方式更为复杂而独特：他先交代韩荷生编出了戏文《花月痕》，并让伶人表演，但又并不具体叙述其内容，这是在小说本来情节的层面上所设置的一个“戏曲嵌入式结构”。此后，在作为全书“余波”部分的最后一回接着写管士宽的“梦中戏”，这出“戏”显然就是韩荷生所编的戏文《花月痕》，而管士宽梦醒之后又看到枕边有一部小说《花月痕》，这在主题层面显然暗示着小说所写的故事就像梦中的戏文一样，乃是双重的虚无，象征着人生如戏、如梦又如幻的观念。而如此以两个“戏曲嵌入式结构”双峰并峙的形式来收束全书，便造成了二者彼此映照、镜花水月般的美感效果。如果说，小说写到作为个中人的韩荷生编出《花月痕》戏文乃是代表着一种缅怀与告别的姿态，那么作为与主要人物关系更加疏远的旁观者管士宽在梦中看到这本戏文的演出则更进一步将小说所讲述的故事推向了远景，并赋予其虚无的意义。然而其中也隐隐透出一种染上了神秘意味的执着感：即梦里见到的戏文与梦醒后落在枕边的小说文本似乎也在暗示着主人公的肉身虽然消亡了，而其精神与爱情仍会在天壤之间长存。从全书结构而言，第一处“戏曲嵌入式结构”包含在作为小说的《花月痕》之中，第二处则包含在叙述者“小子”所补充交代的“余波”之中，以说明小说《花月痕》的来历，并跟全书开头形成巧妙呼应，成为完美的回环结构。但叙述者没有交代他是从哪里得知管士宽那个梦的（因为管士宽不识字，他显然

不可能将梦中听到的长篇戏文记住并复述给别人），这个梦究竟是小说《花月痕》中原本就有的一部分，还是只属于叙述者叙事的部分呢？从内容上而言，似乎应该是前者，而从叙述逻辑上来看，则更应该是后者。这是这部小说中一个纠缠不清的地方，也正是这部小说结构上的特殊魅力之所在。所谓当年视为真，今日却成戏；当年真如戏，今日戏如真。小说似乎在暗示读者：人生真的就是一场戏，这出戏的真真假假、虚虚实实又如何分得清呢？甚至当这出戏结束之后，它是否曾经真正上演过都成了疑问，成了空花虚幻了。这应该也是《花月痕》中的“戏曲嵌入式结构”所传递给人们的无限悲凉的况味吧。

《花月痕》的这一结构技巧极有可能影响了清末陈天华的小说《狮子吼》。此书之“楔子”讲述了置身清末乱世的叙述者“小子”在梦中闯入“光复五十年纪念会”，看到戏台上正在演戏，扮演“新中国少年”的伶人正回顾当年革命志士推翻满清、驱逐列强、恢复主权、建立新国的艰苦历程。看完戏之后，“小子”又闯入“共和国图书馆”，翻阅《共和国年鉴》，得知其时正当国富兵强之盛世；又睹《光复纪事本末》，携之欲走，却被人追捕，遂从梦中惊醒，而《光复纪事本末》一书竟然已在枕畔。叙述者声称：此后小说正文部分所述之国家光复与独立的历史即从此书而来。等到看完全书之后读者将会发现（当然，此书并未真正完成），“楔子”中所提到的这一出戏乃是用概括性很强的唱词预叙了小说正文中对满清历史的回顾与对中国未来的展望等内容，跟小说正文构成前后呼应的关系。这一“楔子”的写法显然受到了《红楼梦》（第五回的“饮仙醪曲演红楼梦”这一部分）与《花月痕》二书的共同影响，而若从使用“自我映照式戏曲嵌入式结构”这一角度来看的话，则更多地继承自《花月痕》。然而不同的是，在《狮子吼》中，“梦”与“戏”的因素都已不再是空幻虚无的象征，而是当时的革命志士对中国未来美好前途充满期望的象征了。最后，需要强调的一点是：在《狮子吼》中，“自我映照式戏曲嵌入式结构”被放置在“楔子”部分，作为全书的预叙，已不再是一个“告别”的手势，而成了一个“展望”的姿态——这也从反面证明了放在小说

结尾的“戏曲嵌入式结构”更适合于用来表现告别式的悲伤情怀。

那么,明清长篇小说结尾部分所运用的这种“告别式”的“戏曲嵌入式结构”的渊源是什么呢?窃以为首先应该在于现实的文化氛围本身。当时戏曲艺术中已经先行产生的“戏中戏”结构对通俗小说的影响自不待言。此外,当时小说与戏曲使用共同素材的现象也十分常见,不少戏曲从小说取材,也有一些小说直接改编自戏曲,这方面的例证很多,此处无烦赘举。其次,在明朝后期的短篇小说里也出现了“告别式戏曲嵌入式结构”的萌芽,比如《喻世明言》第二十八卷《李秀卿义结黄贞女》结尾云:有好事者,将此事编成唱本说唱,其名曰《贩香记》。又如《型世言》第二十六卷《吴郎妄意院中花 奸棍巧施云里手》结尾的“驻云飞”也是对前文故事的概括式总结。至于出现在叙事过程之中的“戏曲嵌入式结构”式的重复叙述性说唱文体的使用则更为多见,如《醒世恒言》第三卷《卖油郎独占花魁》中的几首“驻云飞”曲子就是用歌唱形式重叙前文的部分情节;《续金瓶梅》第十六回的乞儿沈三打《莲花落》,第四十五回应伯爵沿街行乞时唱《捣喇·张秋调》,都是以民间说唱艺术的形式来回忆演唱者本人及其狐朋狗友们过去的恶行劣迹,也是反复叙事的一种形式,带有明显的“戏曲嵌入式结构”的特点。在明朝中后期,通俗小说(尤其是章回小说)已经表现出包容性巨大的倾向,可以在叙事文本中容纳其他各种不同形式的文体,这尤以明代万历年间出现的《金瓶梅》表现得最为典型,其中所包含的文艺种类就有戏曲、散曲、笑话、宝卷、短篇话本等。因此,小说中容纳真正的“戏文”、而且是具备前述特征的一些“戏文”,应该就是通俗小说巨大包容性的一种特殊体现。

### 三、类比影射式“戏曲嵌入式结构”

在明清通俗小说中,“戏曲嵌入式结构”还包括对看“戏”、听“戏”与演“戏”场景的叙述和描写,这些叙述和描写的基本功能即起到伏笔、暗示或类比影射的作用。在这一方面,《红楼梦》应该是最为典型的:这部小说中的演戏、看戏场面很

多,且大都成了小说整体性暗示与伏笔手法的一部分。其最具代表性的例子莫过于对元妃省亲时点戏场面的描写(见蒙府本、戚序本的第十八回“庆元宵贾元春归省 助情人林黛玉传诗”),当时元妃所点的四出戏依次是:第一出,《豪宴》(出自《一捧雪》);第二出,《乞巧》(出自《长生殿》);第三出,《仙缘》(出自《邯郸记》);第四出,《离魂》(出自《牡丹亭》)。脂砚斋的批语已经指出这四出戏各有其深意:“《一捧雪》中伏贾家之败”“《长生殿》中伏元妃之死”“《邯郸记》中伏甄宝玉送玉”“《牡丹亭》中伏黛玉死”“所点之戏剧伏四事,乃通部书之大过节、大关键”。<sup>⑧</sup>此外,第十一回“庆寿辰宁府排家宴”这一部分则写到戏台上正演着《双官诰》,凤姐又点了一出《还魂》(出自《牡丹亭》)、一出《弹词》(出自《长生殿》),并说“现在唱的这《双官诰》唱完了,再唱这两出,也就是时候了”,此处虽未见脂批有任何明确提示,但我们仍然可以看出作者是在借点戏暗示贾府的衰败及其某些成员未来流离失所的命运。其他如:第二十九回提到贾母、凤姐等人在清虚观打醮看戏,贾珍在神前拈出的戏码是《白蛇记》《满床笏》与《南柯梦》,贾母听后有些不悦,在这里,作者显然也是要借此暗示贾府由盛而衰的变迁;第四十三回、四十四回写到凤姐儿生日,众人观看《荆钗记》,当看到《男祭》这一出时,黛玉发表了一番议论,讥讽宝玉偷偷跑出去祭奠金钏儿。有研究者认为作者在这里的用意或为暗示凤姐将来被贾琏休弃的命运,以及后来黛玉死后,宝玉正流离在外,只能以简陋的形式来祭奠黛玉等即将出现在八十回之后的情节。这些例子都出现在《红楼梦》的前八十回中,乃是出自曹雪芹本人的手笔。八十回后的续书者显然看到了曹公的这种笔法,便刻意加以效仿。程本《红楼梦》第八十五回写到贾政升任工部郎中,亲友们送戏庆贺,上演了一本《蕊珠记》。据学者考证,<sup>⑨</sup>这本戏乃是根据元代吴昌龄的杂剧《辰钩月》改编而成。杂剧《辰钩月》原来的情节是:嫦娥为报答下界一书生搭救之恩,私自下凡与其婚配,后得张天师点化,重回月宫,其间还插叙了其他花仙的故事。而《红楼梦》第八十五回提到的这本经改编而成的《蕊珠记》则讲的是嫦娥因故堕落入寰,几乎给凡



人为配,幸亏观音及时点化,未嫁而逝,重归月宫——其第四出是《吃糠》,第五出是讲达摩带着徒弟折苇渡江,度化徐孝克的故事。清代的护花主人王希廉曾针对这些内容评点曰:“《蕊珠记》‘冥升’一出,是黛玉夭亡影子;‘吃糠’一出,是宝钗暗苦影子;‘达摩带徒弟过江’,是宝玉出家影子。”<sup>⑩</sup>像上述这样一些伏笔、暗示兼类比影射的笔法在《红楼梦》中运用得十分频繁,这里所举的例子虽然都写到了“戏”,但因为并没有对这些“戏”的内容进行较多篇幅的叙述,因而也并没有形成特别典型的“戏曲嵌入式结构”,但《红楼梦》中还是包含了一些“类戏曲嵌入式结构”,比如第五回“饮仙醪曲演红楼梦”这一部分,写到宝玉梦游太虚幻境时,警幻仙子招待他欣赏了一套《红楼梦》曲子(如果包括“引子”和“收尾”的话,一共有十四支曲子),这些曲子都是歌舞表演,跟“戏”颇有些类似,乃是以极为含蓄的方式暗示小说主要故事情节的发展方向与重要人物的命运,可以说是在抽象的大框架中包含着全书后面部分的故事梗概,这既是暗示,也是伏笔,还具有轻微重复叙述的性质,只不过,这一“类戏曲嵌入式结构”不是被设置在小说结尾处,而是被提到了小说开头。

通过“戏曲嵌入式结构”的设置来进行类比影射的做法在明清时期的小说中屡见不鲜。这里不妨再举两个例子来进行说明。比如大约产生于明末崇祯年间的《醋葫芦》一书,讲的是妒妇与懦夫的故事,其主要情节化用了明代戏曲家吴炳的传奇《疗妒羹》,其第十回“伏新礼优觞祸酿”写到男主人公成珪为了向妻子都院君谢罪,便请了一个戏班子来家里唱戏,结果客人们拈出一本戏,竟然恰好就是吴炳的《疗妒羹》,小说引述了其中一段唱词,又提到了该剧的一些情节,不料其中某些情节触怒了都院君,她一怒之下,将戏子们都轰了出去。熟悉《疗妒羹》的读者将会发现这本戏文与小说在情节上的颇多相似之处,因此也就可以看出:作者安排上演这本戏的目的显然就是为了以戏中人物来类比影射小说中人物,以获得强烈的喜剧性和讽刺效果。类似的例子还有明末拟话本集《欢喜冤家》的第十二回“汪监生贪财娶寡妇”,小说写到吝啬鬼汪监生在曹王庙看戏,其时正上演《四大痴传奇》,演到了戏中的吝啬鬼卢员

外与他妻子的一段对唱,说的是要如何如何勤俭节约,汪监生不由看得眼都直了——这显然也是以戏中人物来类比影射小说中的人物。此外,《欢喜冤家》第十三回“两房妻暗中双错认”、清代小说《笔梨园》也都运用了这种通过“戏曲嵌入式结构”来进行类比影射的手法,但因其表现形态都比较简单,这里就不再进行分析了。

#### 四、类比勾连式“戏曲嵌入式结构”

前文讨论戏曲中的“戏中戏”结构时曾提到过《真傀儡》一剧,这本戏曲有一个很独特的地方在于:内层戏与外层戏突然在某一点上发生了巧妙的关联,从而使二者勾连到了一起,造成强烈的类比效果。这种做法在明清通俗小说的“戏曲嵌入式结构”中极少见到,以笔者之孤陋,目前只见到清代小说家、戏曲家李渔的拟话本集《无声戏》中有一篇“谭楚玉戏里传情 刘藐姑曲终死节”采用了这一巧妙的结构,并且运用得十分出色:小说的女主人公刘藐姑与男主人公谭楚玉分别担当戏班子的旦角和小生的角色,两人互相爱慕,然而碍于众目睽睽之下,无法互通情意,只能借着演戏来互诉衷情。后藐姑之母绛仙欲将藐姑许配给富翁某,藐姑抗婚未遂,只得假意应允。成亲当晚,藐姑与谭楚玉最后一次登台表演,按照藐姑自己的请求,演出《荆钗记》,富翁某也坐在台下观看。《荆钗记》中原有钱玉莲抗母命拒嫁富翁孙汝权、在成亲之夜跳江的情节,藐姑在表演之中加进了许多斥责台下富翁某的宾白,演得格外情真意切,连富翁某都看得大为感动。等演到钱玉莲抱石投江这一节点时,按照以往的做法,旦角假装往后台一跳,就算是投江了。这次的戏本是地方百姓为祭赛水神晏公而捐钱演的,戏台搭在晏公庙与一条大江之间,戏台后面临江,藐姑演到投江之处,竟然满怀着悲愤真的投入了滔滔江水之中,谭楚玉醒悟过来之后,也随之投江而去。小说情节至此急转直下,出现了假戏真做的惊人变化,戏曲情节的触角突然伸入小说,直接跟小说情节合二为一了。这乃是因为戏文的此一部分故事情节跟小说的这一段情节原本就高度相似,为二者的融合提供了必要基础,当然这一结果终归是来自

于作者的巧妙安排。这种“戏曲嵌入式结构”里包含着一个类比勾连的机制：也就是说，“戏”的情节与小说的情节不仅因为相似而形成类比，更会在某个节点上发生勾连，使二者的联系一下变得更为密切，甚至合二为一，生发出更复杂的主题意蕴。李渔后来把这篇小说改编成戏曲《比目鱼传奇》；清代的松竹草庐爱月主人又据以写成长达十六回的《比目鱼》小说，这部小说的前七回就被直接叫做“戏中戏”了；<sup>①</sup>它们都完整地保留了这一类比勾连的基本结构。但这种结构在后来的中国小说中就很少再被运用了，笔者在《红楼梦》第五十三回末尾看到了另一个差强人意的例子——这一回写的是荣国府元宵开夜宴唱戏，正唱《西楼·楼会》，男主人公于叔夜赌气去了，那文豹便发科诨道：恰好今日正月十五，荣国府中老祖宗家宴，待我骑了马赶进去讨些果子吃是要紧的。逗得贾母等人都笑了，连连夸他说得巧。

李渔所使用的这一“戏曲嵌入式结构”在中国古代小说中似乎找不到其他完全相同的用例，但这一手法在西方现当代（也包括中国当代）影视作品中被极为频繁地使用着。如果我们想要追溯这一艺术手法在中国古代的渊源，极有可能还是在民间的口头文艺形式之中，尤其是存在于民间广为流传的“圈套故事”之中——这一类“圈套故事”最核心的因素就是包含着类比勾连结构或单纯的勾连结构。这类故事应该很早就出现了，在此只能从其跟小说相关联的角度略作说明。笔者迄今为止所看到的最早、最标准的“圈套故事”出自隋代侯白的《启颜录》所载的“大虫故事”，其略云：侯白能剧谈，越国公杨素常羁留之，令谈戏弄，或从旦至晚，始得归。一日才出省门，即逢杨素之子杨玄感，乃云：“侯秀才，可与玄感说一个好话。”白被留连，不获已，乃云：

“有一大虫欲向野中觅肉。见一刺猬仰卧，谓是肉齏，欲衔之。忽被猬卷着鼻，惊走不知休息，直至山中。困乏，不觉昏睡，刺猬乃放鼻而去。大虫忽起欢喜，走至橡树下，低头见橡斗，乃侧身语云：‘旦来遭见贤尊，愿郎君且避道。’”（据《太平广记》卷二百四十八引）

另一例出自五代王仁裕《王氏见闻录》中的“冯涓”一文（载《太平广记》卷二百五十七），言旧唐名士冯涓被王建强留蜀中，涓恃才傲物，遂为侪辈所不容。后朱梁遣使致书于蜀，蜀主令韦庄等人修回书，而俱不称旨，只好召涓复出，“涓一笔而成，大称旨”。于是却复前欢，因召涓同宴。饮次，涓乃为蜀主说一“话”云：

涓少年，多游谒诸侯，每行，即必广贲书策，驴亦驮之，马亦驮之。初戒途，驴咆哮跳踯，与马争路而先，莫之能制。行半日后，抵一坡，力疲足惫，遍体汗流，回顾马曰：“马兄马兄，吾去不得也，可为弟搭取书。”马兄诺之，遂并在马上。马却回顾谓驴曰：“驴弟，我为你有多少伎俩，毕竟还搭在老兄身上。”（蜀主大笑，同幕皆遭凌虐。）

这一类故事当其被记载下来之后，人们所看到的就是一则具备“套层结构”或“嵌入式结构”的“圈套故事”：且其内层故事的触角最终都会伸入外层故事，对外层故事中正在听讲内层故事的人物进行嘲谑或讽刺。这种“圈套故事”所提供的这一表达技巧在后代小说中得到了十分广泛的运用，比如《金瓶梅》第十二回写谢希大、李桂姐所讲的嘲笑彼此的笑话，《醒世姻缘传》第五十八回相于廷给狄希陈所讲的关于“象（相）爷”的笑话，《聊斋志异》的《狐谐》一文所写到的狐娘子所讲的数则诙谐故事，《红楼梦》第十九回宝玉给黛玉讲的香玉故事、第五十四回王熙凤讲的聋子放炮仗笑话、第一百一十七回邢大舅所讲的假墙（“贾蔷”）故事等等，便都属于这一类型的“圈套故事”，它们所具备的结构特点都是类比勾连。可以看到，前述李渔小说中所设计的“戏曲嵌入式结构”跟这些故事的结构特点有着高度的相似性，或许李渔就是从这些民间广泛流传的“圈套故事”中获得了他的创作灵感。

## 余 论

从更大的范围来看，本文所讨论的小说中的

“戏曲嵌入式结构”最终可以归入“套层结构”这一范畴之中,因为“套层结构”主要是指故事中套故事,而“戏”往往也是演述故事的。只不过,“戏”的表演性终归与故事的叙述性不同,一般说来,对某一独立故事的叙述只能构成小说中静态的、没有鲜明空间感的场面,而直接引入戏文或对小说人物观看戏曲表演的情景进行叙述,却能成为小说中空间感、活动感与场景感都十分鲜明的段落;同时,对独立故事的讲述也很难以重复叙述和反复咏叹的形式被包含在性质相同的外层叙事之内,但戏曲则因其跟小说分属性质完全不同的艺术种类,因此用戏曲来进行重复叙述就不会造成呆板雷同的重复之感。比如,在《金瓶梅》与《红楼梦》中,就包含着不少只具备单纯“套层”性质的叙述段落,比如五戒禅师私红莲故事(《金瓶梅》第七十三回)、黄氏女成仙故事(《金瓶梅》第七十四回)以及林四娘故事(《红楼梦》第七十八回)等,它们都只能讲述跟小说自身情节不太相关的、也相对比较独立的故事段落,来跟小说情节形成类比关系。此外,明清章回小说中屡见不鲜的演唱散曲、弹词、道情的场面,其实也可以被视为“戏曲嵌入式结构”的一个变体,比如《金瓶梅》第七十回、第七十一回中叙述西门庆在朱太尉、何太监府上听优人演唱散曲套曲,影射同在现场聆听演唱的某个人物,尤其是写朱太尉筵席上的五个俳优演唱散曲套曲,竟然直接恶毒地讽刺朱太尉,这一形式十分特别,拟戏剧化色彩也极为鲜明。在《金瓶梅》中,类似的写法其实还有不少,这里就不再赘述了。

#### 注释[Notes]

- ① 参见李扬、齐晓晨:《清中期以前“戏中戏”的发展》,载《文化遗产》2(2010):75—81。  
 ② 莎士比亚:1564年—1616年,相当于明嘉靖四十三年至万历四十四年。  
 ③ 较为完全的有关统计结果请参见:李扬、齐晓晨《清中期以前“戏中戏”的发展》。  
 ④ 这里参考了胡健生:《试探古典戏曲中的“戏中戏”艺术》一文,载《中国戏剧》6(2005):29—31。  
 ⑤ 参见《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》,收入《布莱希特论戏剧》(北京:中国戏剧出版社,1990年)191—202。

⑥ 参见郭英德:《明清传奇戏曲文体研究》第五章“寓言与虚构——明清传奇戏曲的叙事方式(上)”(北京:商务印书馆,2004年)。

⑦ 参见郭英德:《明清传奇戏曲文体研究》第五章第二节“由虚而实”、第五节“虚实消长”。

⑧ 参见陈庆浩编著:《新编石头记脂砚斋评语辑校》(增订本)(北京:中国友谊出版公司,1987年)330。另,据笔者核查今本《牡丹亭》,其中实无《离魂》一出,只有第二十七出题曰《魂游》,庶几近之。中国艺术研究院《红楼梦》研究所校注本《红楼梦》注云:“《离魂》是汤显祖《牡丹亭》改编本中的一出。”未知何所据,然“改编本”或许是当时的某种演出本。(北京:人民文学出版社2008年版)248。

⑨ 参见储著炎:《百廿回本〈红楼梦〉第八十五回〈蕊珠记〉考论》,载《红楼梦学刊》2(2010):240—54。

⑩ 见“三家评本”《红楼梦》第八十五回回末评语。曹雪芹、无名氏:《红楼梦》(三家评本)(上海:上海古籍出版社1988年)1417。

⑪ 收入《中国古代珍稀本小说》第二册(沈阳:春风文艺出版社,1994年)。

#### 引用作品[Works Cited]

贝托特·布莱希特:“中国戏剧表演艺术中的陌生化效果”,《布莱希特论戏剧》,丁扬忠、李健鸣等译。北京:中国戏剧出版社,1990年。

[Brecht, Bertolt. “The Foreignization Effect in China’s Drama Performing Art.” *On Drama*. Trans. Ding Yangzhong, et al. Beijing: China Drama Press, 1990.]  
 曹雪芹 无名氏:《红楼梦》(三家评本)。上海:上海古籍出版社,1988年。

[Cao, Xueqin and Anonymous. *Hong Lou Meng* (the three-critic edition). Shanghai: Shanghai Ancient Books Press, 1988.]

陈忱:《水浒后传》。上海:上海古籍出版社,1981年。

[Chen, Chen. *Sequel to Heroes of the Marshes*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Press, 1981.]

陈天华:《陈天华集》。长沙:湖南人民出版社,1958年。

[Chen, Tianhua. *A Collection of Chen Tianhua*. Changsha: Hu’nan People’s Press, 1958.]

储著炎:“百廿回本《红楼梦》第八十五回《蕊珠记》考论”,《红楼梦学刊》2(2010):240—54。

[Chu, Zhuayang. “A Textual Examination of Chapter 85 of the 120-chapter *Hong Lou Meng*.” *Journal of Hong Lou Meng Studies* 2(2010):240—54.]

伏雌教主:《醋葫芦》,《中国古代珍稀本小说》第六册。

- 沈阳：春风文艺出版社，1994年。
- [ Fuci Jiaozhu ( Master of Taming Women ). *The Jealous Woman. Ancient Chinese Novels Rare Edition* ( Vol. 6 ). Shenyang: Chunfeng Literature and Art Publishing House, 1994. ]
- 郭英德：《明清传奇戏曲文体研究》。北京：商务印书馆，2004年。
- [ Guo, Yingde. *A Study of the Genre of Romance-Dramas of the Ming and the Qing Dynasties*. Beijing: The Commercial Press, 2004. ]
- 兰陵笑笑生：《金瓶梅》，陶墓宁校注。北京：人民文学出版社，2000年。
- [ Lan Ling Xiao Xiao Sheng. *The Plum in A Golden Vase*. Ed. Tao Muning. Beijing: People's Literature Press, 2000. ]
- 李昉等：《太平广记》。北京：中华书局，1961年。
- [ Li, Fang, et al. *Extensive Records Compiled in the Taiping Years*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1961. ]
- 李扬 齐晓晨：“清中期以前‘戏中戏’的发展”，《文化遗产》2(2010)：75—81。
- [ Li, Yang and Qi Xiaochen. “The Development of ‘A Play-in-A-Play’ before the Mid-Qing Dynasty.” *Cultural Legacy* 2(2007)：75-81. ]
- 随缘下士：《林兰香》，于植元校点。沈阳：春风文艺出版社，1985年。
- [ Suiyuan Xiashi. *Fragrance of the Orchids*. Ed. Yu Zhiyuan. Shenyang: Chunfeng Literature and Art Publishing House, 1985. ]
- 魏子安：《花月痕》。北京：人民文学出版社，1982年。
- [ Wei, Zi'an. *Traces of the Moon and Flowers*. Beijing: People's Literature Press, 1982. ]
- 西湖渔隐主人：《欢喜冤家》，《中国古代珍稀本小说》第二册。沈阳：春风文艺出版社，1994年。
- [ Xihu Yuying Zhuren ( Hermit of the West Lake ). *The Perfect Match. Ancient Chinese Novels Rare Edition* ( Vol. 2 ). Shenyang: Chunfeng Literature and Art Publishing House, 1994. ]

(责任编辑：查正贤)

