

【外国文学研究】

后经典叙事中的黄梅戏: 莎士比亚喜剧《无事生非》*

李伟民

(四川外语学院 莎士比亚研究所, 重庆 400031)

关键词: 莎士比亚; 黄梅戏; 《无事生非》; 后经典叙事

摘要: 后经典叙事注意到叙述媒介的多样性, 在叙事学讨论的范畴内, 戏剧也被初步接纳。黄梅戏《无事生非》以特有的唱腔演绎了莎士比亚话剧《无事生非》, 采用写意性的表现手法反映了莎士比亚喜剧精神, 借助于唱腔和表演展现了其中人物的性格、心理、行动, 将黄梅戏唱腔、表演之美拼贴于其情节之中。这种改编, 在后经典叙事的阐释中不同于作为话剧的《无事生非》的美学形态, 实现了后经典叙事、元叙事与虚拟、写意基础上的审美叠加。

中图分类号: J805 文献标志码: A 文章编号: 1001-2435(2010)06-0677-06

Huangmei Opera in Perspective of Postclassical Narrative: Shakespeare's Comedy *Much Ado About Nothing*

LI Wei-min (Shakespeare Studies Institute, Sichuan International Studies University, Chongqing 400031, China)

Key words: Shakespeare; Huangmei Opera; *Much Ado About Nothing*; postclassical narrative

Abstract: Since the diversity of narrative medium became a distinctive feature in postclassical narrative theory, drama has also been subsumed in the research range of narratology. With a unique style of singing, Shakespeare's *Much Ado About Nothing* was vividly performed in the form of Huangmei Opera. This sinicized *Much Ado About Nothing* reflected Shakespeare's comic spirit by means of freehand brushwork in the technique of expression. Through the instrumentality of Chinese aria and performance, Huangmei Opera, *Much Ado About Nothing*, reflects the true nature of the original characters, including their personalities, inner worlds and actions. Moreover, it also incorporates the graceful Huangmei aria and dance with the original plot. This sinicized adaptation, which formulated by collage, shows its different aesthetic form in postclassical narrative from the play by Shakespeare, and actualizes the goal of postclassical narrative, metafictional narrative and the aesthetic nestification on the basis of virtuality and impressionistic style.

从经典叙事学到后经典叙事学的变化之一, 在于不仅仅局限于对叙事文本本身的关注, 而且将叙事学讨论范围扩展到“讲述故事”的文化产品,^[1]这样, 以舞台为媒介的戏剧也就被挪入了叙事学研究的视野。由于对语境更为关注, 在后经典叙事学中, “并不考虑叙事作品所以表现的媒介”^{[2][12]}, 从这一进步来看, 对莎士比亚戏剧(以下简称“莎剧”)的研究, 或者说对中国戏曲改编莎剧的研究, 显然可以纳入后经典叙事

学的研究范畴。后经典叙事学理论作为一种有用的工具, 会为问题的阐释提供新角度。纵览莎士比亚戏剧在中国的演出, 由马兰、吴琼、黄新德、王少舫主演的黄梅戏莎剧《无事生非》(以下简称《无》)无论是在黄梅戏表演, 还是彰显莎剧表现的文艺复兴时期喜剧精神方面, 都赢得了莎学专家和观众的赞誉, 为中国戏曲如何与经典莎剧融合提供了可资借鉴的经验, 为黄梅戏改编莎剧, 拓展其表现领域提供了理论思考的空

*收稿日期: 2010-09-20; 修回日期: 2010-10-21

作者简介: 李伟民(1955-), 男, 四川成都人, 教授, 所长, 《四川外语学院学报》副主编, 国际莎学通讯委员会委员, 主要研究方向为莎士比亚研究、比较文学研究。

间,^[3]也为从后经典叙事学分析黄梅戏《无》提供了新的视角。“这说明一个特定事件可以在不同配置中阐释为不同功能。配置的改变引起阐释的变换。”^[4]该剧将原剧五幕十七场,改为七场,既不脱离黄梅戏音舞、表演的本体,又在人文主义精神的框架内结构故事、安排情节,通过黄梅戏唱腔、舞蹈叙述故事,塑造人物,展示人物心理,以黄梅戏念白、唱腔、舞蹈诠释出莎氏喜剧反映的人性善恶,以情感的波澜起伏和矛盾解决,展现了黄梅戏和莎剧的魅力,打造出一部形式特别、地方特色浓郁、具有相当艺术水准的黄梅戏莎剧,在中国戏曲中独树一帜。对黄梅戏《无》的阐释可从后经典叙事研究入手,探讨其音舞的叙事特点,这将为戏曲改编莎剧的研究提供新的思路。

三重叙事:两种审美形式之间的对话

黄梅戏是在民间歌舞“三打七唱”的基础上发展起来的,它以吴楚文化为基质,成长于皖中,受到皖文化浸淫,是具有鲜明地域特色的剧种。黄梅戏似戏似歌,天然具有乡土的根基。而文艺复兴以来的莎剧也冲破了自古希腊以来西方戏剧的传统,在雅俗共赏的同时,蕴涵了丰富的世俗文化成分。民间性使黄梅戏与莎剧在多层次、多角度展现人性方面,具有天然的潜在基础,以载歌载舞见长的黄梅戏对莎氏喜剧的移植,在形式、内容发生了很大变化的表演中,通过黄梅戏和莎氏喜剧擅长表现青年男女相悦相恋的方式,基本上达到了黄梅戏和莎氏喜剧的无缝对接。二者之间既形成了表演之间的交流、对话,又形成了“后经典叙事对前文学文本的重复”^[5]^[42],在某种程度使叙述转化成一种观看和倾听的物质形态进入了黄梅戏审美过程。正如徐晓钟所指出的,黄梅戏《无》“既保持了黄梅戏的特色,又保留了莎士比亚戏剧的灵魂”。^[6]黄梅戏《无》以声腔表演为载体,以莎剧《无事生非》(以下也简称《无》)的情节、人物构成戏剧骨架,有机地将黄梅戏与莎剧进行嫁接,“将叙述内容作为信息,由信息的发送者传达给信息的接受者”^[2]^[12],以音舞作为叙事工具、塑造人物性格的主要形式,利用莎氏喜剧的戏剧性,使黄梅戏《无》借助音舞叙事,“从假定性的存在变成了一种现实的力量”^[7]和审美呈现方式。叙事

在人类的所有语言表达^[8]^[181]中具有特殊作用,戏曲叙事不同于小说叙事,它有“多重叙事”的特点,有多个“第三者”:即“叙事者”、“评论者”和“扮演者”。在“叙事者”中既包括了文本作者、导演,又包括了表演者,其中文本作者和导演属于“隐含作者”,而“表演者”则既是“隐含作者”,又是“角色”所代表的人物,所以说戏曲的叙事是多重“叙事法”。^[8]^[181]而正是通过具有综合性质的“多重叙事”,赋予“叙事者”故事内外的叙述者身份,使之成为言语的聚焦者,作为表演者的叙述者是用“人物的眼睛来替代自己的眼睛”^[9]以自己的行动行使角色的行动;置身于舞台的“评论者”,他(她)既是剧中的某个人物,又对人物的言行作出自己的判断和理解,甚至对自己装扮角色的到位与否作出判断,以据此随时调整自己演出状态的剧外人物,将客观的“潜在”叙述与戏曲常用的主观“显在”叙述结合在一起;“扮演者”既将自己还原为剧中的人物,又属于某个角色。而中国戏曲相对于西方戏剧来说,“表演者”更是属于某个行当,是“潜在”的“隐含作者”,既是剧外人物,又是“显在”的剧中人物,行当成为人物言行的叙述者、表演者和代言人,行当也通过叙述成为显在的剧中人物或潜在的剧外人物。在“多重叙事”之中,“潜在”的“隐含作者”必须通过表演者进行叙事,“显在”的表演者则集“叙事者”、“评论者”、“扮演者”于一身,通过念白、独白、唱腔、舞蹈进行叙事,这构成了又一层次的“多重叙事”,加上服装、布景的隐喻叙事,这两个层次的“多重叙事”或叙事中的叙事,表演中的叙事,此时已经超越了“人物台词”和“舞台说明”^[10]所代表的“此在叙述者”(真实作者)或者所扮演的“角色”,实现了黄梅戏与莎剧的对接。

随着莎士比亚经典性的确立,在改编莎剧的世界大合唱中,早已不是亦步亦趋的改编形式独霸舞台的时代了。与时俱进,多种文化,各种形式共同参与改编正是当代世界莎剧舞台演出的显著特点,也是莎剧赢得世界性声誉,业以奠定经典地位的原因。文本阅读和观看演出犹如鸟学研究之两翼,缺一不可。有时,观看演出甚至比文本阅读更为重要,因为每一次演出都会是一次崭新的诠释。话剧莎剧属于语言叙述,以写实性为表演特色,戏曲莎剧属于语言、音舞叙述,以写

意性为主要特色。在上述两种叙述中，必然包含了“评论者”，即剧本改编和导演工作，他们属于“真实作者”，而作为“扮演者”的演员自身也构成了“角色”、“行当”和“叙事者”三重身份，作为“行当”的体现者，要通过唱腔、表演叙述“角色”的故事，故此“行当”成为了外叙述者，而“角色”通过表演叙述故事，成为“内叙述者”，二者合一又构成了“叙事者”的第三重身份，这种内外结合，写实性与写意性的交融成为黄梅戏《无》的显著特色。由于戏剧是“发生在观众与演员之间的事情”。^[11]观众是表演之外的真实存在，表演接受者的感受取决于“角色”外叙述者和内叙述者演技的高低，而对不同叙述接受者性格、形象、心理的理解，则又构成了“角色”之间的叙述，以及莎剧《无》和黄梅戏《无》之间观众与剧中角色之间交流的差异。在这种差异中形成的被“看见”与被感知最终形成了不同的“聚焦”^[12]，即剧中角色之间的被“看见”、“被感知”与观众是不尽相同的。尽管黄梅戏与莎剧有一些类似特征，但归根结底，“黄梅戏与莎剧之间的差异性大于共通性”。^[13]⁵²而黄梅戏改编莎剧《无》正是两种戏剧形式在融合过程中的美学观、戏剧观以及叙述方式之间的直接交流与对话，结合莎氏喜剧特点，使黄梅戏抒情缓慢的唱、念节奏在轻松明快的喜剧气氛中加快流动，表演不受戏曲程式化束缚，在幽默、清新、和谐中达到得莎剧之神而不脱黄梅之形的审美效果。如原作第二幕第一场琵特丽丝说：“有一颗星星在跳舞，我就在那颗星星下生下来了……”^①“我还要找一个‘家常丈夫’”^②；第四幕第二场狱吏道勃雷说“……记住我是头驴子”^③；分别化为李碧翠、道勃雷的：有一颗星星正跳舞，我无忧无虑到人间……女儿有价身无主，难得真情结良缘。炎黄子孙皆兄妹，何须寄身嫁一男。^④只听说“家常豆腐”，没听说“家常丈夫”^⑤……你们能骂天骂地，可不能骂我蠢驴。^⑥

黄梅戏《无》通过对莎剧《无》的改编，深入挖掘、扩大黄梅戏的表现领域，检验黄梅戏的艺术张力，将大段的独白化为风趣、精练的隐喻

性唱段，在“莎士比亚”已经成为文本的一种效果……是一种继承了西方文化之概念、比喻和故事的语言^[14]的现实条件下，借助莎剧的经典性超越时间、空间的距离和文化之间的差异。对《无》的改编既要适应黄梅戏观众的口味，甚至主要应该适应中国观众的欣赏习惯，又要得到莎学专家的认可，更要对在两种不同文化传统，不同戏剧观形成下的戏剧形式进行彻底改造，在剧本改编的基础上，如何采用黄梅戏唱腔、表演体现莎剧《无》的喜剧精神。改编者遵循的是，改变原作的叙述方式，以黄梅戏呈现形式为主，以莎剧《无》的主要故事、情节为纲，用黄梅戏的音舞处理莎剧《无》中人物心理、冲突和矛盾。从该剧演出所达到的审美艺术效果看，是以“用歌舞以演故事”的黄梅戏形式，创造出了一种全新形式的黄梅戏莎剧。

叙事与抒情、写实与写意的映射

莎剧强调戏剧性情境的营建，也有浓郁的抒情色彩。黄梅戏则擅长于通过抒情进行叙述。黄梅戏《无》通过“写实”与“写意”手法的交替使用，在对两种戏剧观形成下的戏剧进行嫁接的同时，强化了黄梅戏《无》的审美效果和生活气息，在喜剧性上收到了双层叠加的美学效果。黄梅戏的声腔是其剧种的重要标志之一，“从宋代的戏文和元代的杂剧开始，中国戏剧始终呈现为一种音乐性的戏剧样式”^[15]，说、唱、舞是其舞台呈现的主要方式。后经典叙事已经视“口头叙事”为其研究对象，黄梅戏的说、唱正是以其口头叙事为特色可以进入叙事研究的范畴，念白和唱均为推进故事情节和塑造人物的重要手段。黄梅戏尤其以唱腔的优美婉转、歌唱性强和表演生活气息浓厚为观众所喜爱。詹姆斯·费伦指出：“叙事以故事为中心，抒情诗则聚焦于心境，尽管每一种模式都包含着另一种模式的因素。”^[16]黄梅戏《无》正是在叙事与抒情之间达到了比较完美的融合，叙事中蕴涵了情感，抒情中内植了叙事。演员在表演中既要遵循黄梅戏的行动、表情、唱腔、念白等审美抒情规则，又要符合莎剧

①②③ 莎士比亚《无事烦恼》，《莎士比亚戏剧全集》（第一辑·第三种），朱生豪译，世界书局，中华民国38年，第27、27、72页。

④⑤⑥ 王长安《中国黄梅戏》，安徽文艺出版社，2009年版，第617—618、618、636页。

的内容、情节和人物性格。为此,就需依托黄梅戏唱腔,采用直接呈现或间接表现人物性格特征和人物心理活动的方式。黄梅戏《无》中,李碧翠的扮演者马兰和李海萝的扮演者吴琼在继承黄梅戏特点的基础上,创造出了符合人物性格特点的唱腔,以表演的载歌载舞诠释莎剧,征服了观众。马兰扮演的李碧翠以唱腔的流畅、活泼、情感起伏大,喜剧意味浓郁,表演的激情和俏皮,塑造出美丽聪明、自尊自强、健康向上的青年女子形象。她抓住了李碧翠在几场戏中情感变化的重点唱段,使唱腔表现紧贴人物情绪的变化,构建出人物性格、心理变化的喜剧逻辑轨迹。叙事中的抒情表演,要求在形式上以写意为本,在内容上以莎剧《无》为基础,通过叙事与抒情的转换,建构出在写实与写意之间的黄梅戏《无》。这种经过叙事与审美转换的形式使观众获得了全新的审美感受。正如英国首相撒切尔夫人给曹禺的贺信中所说:“尽管莎士比亚是一位独一无二的剧作家,但他一直是为普普通通的男人和女人而写作的……正是这种将复杂思想和感情变得简单易懂,将崇高的思想用明了的语言表达出来的能力,使他成为伟大的剧作家,不管他用什么语言来写作。”^①从剧中两对主人公的爱情纠葛来看,黄梅戏《无》中的主人公李碧翠既有自尊、自傲的一面,又有美丽、聪明、善解人意的一面;而吴琼扮演的李海萝则显示了多情善感、执著、自尊的人格特征,既表现了莎剧中的喜剧精神,也透露出人性的光芒,通过她们在爱情中的一波三折,将青年男女追求自由爱情的生命激情宣泄在舞台上。黄梅戏《无》通过大段的抒情唱腔,表现出处于青春期青年男女对爱的追求、渴望、自尊、羞涩、矜持的情感,推动了故事情节的发展。黄梅戏《无》中的唱腔、舞蹈“是用地域性的声腔唱出来的;它的舞,是一种具有鲜明民族特色、地域特色、生活特色的舞蹈。”^[17]²³地域性声腔、舞蹈的特点使它保证了黄梅戏的特色,正如曹禺所说,黄梅戏《无》“使莎士比亚到你们手头忽然变得更亮了”^②此种具有地域

性、民族化特色的舞台叙述,充分发挥了黄梅戏生活化、写意化方式,即相对于话剧的审美特殊性,在黄梅戏的写意性与生活化的交替表演中,既叙述了剧中的矛盾冲突、人物心理,也在叙事、抒情中展现了人物的情感世界。这样就将莎剧《无》中的话剧叙事转换为载歌载舞黄梅戏《无》的美学呈现,从而打通了两种艺术形式之间的鸿沟。

黄梅戏《无》以唱腔、歌舞、节奏、诗化的方式表达了对莎氏喜剧精神的“独特感受”,^[18]¹⁰⁶以及通过另一种戏剧形式对莎氏喜剧精神的黄梅戏阐释。那么,这一转换又是如何完成的呢?黄梅戏《无》在沿用莎剧《无》内容、情节的基础上,保持了原作的故事框架、矛盾冲突,二者之间的移植是需要“想象力”^[19]⁸⁶⁻⁹³的。因为在移植的世界中可以拥有原作与移植之间的重叠,移植作品中的人物与原作人物共栖的舞台不是原作呈现的舞台而是改编创作的舞台。在对内容呈现方式上,黄梅戏《无》的美学特征和莎剧的内容表现,既在内容上高度结合,又在形式上相对间离,其中既以黄梅戏的表现形式为主体,又能够让观众从异质文化、异质戏剧、异域审美视角建立起审美的期待视野。这就使黄梅戏《无》通过唱腔、舞蹈演绎其心理矛盾和主要情节,达到了一箭双雕的目的。由于黄梅戏《无》所具有的“多重叙事”功能,在叙事世界里“阐释可以说明行动的动机”^[20],促使情节得以展开。

黄梅戏《无》通过哲理性、抒情性,写意性、象征性的改写与原作之间达到了喜剧精神的契合,在这里唱是叙述,舞也是叙述。如第二场李碧翠唱道“初相识,鹿撞心头舞步乱,苦相思,情急舞狂湿衣衫。托媒时,气喘吁吁红晕泛,成婚时精疲力竭举步难……”^③^[21]⁶¹⁷，“第三场”中的“你若真心喜欢我,碧翠十倍还温柔。花儿莫把我羞笑,剪不断,堵还漏,一任这细细清泉心上流。”^[21]⁶²³,在既有写实意味又以跳舞

① 《撒切尔夫人给曹禺的贺信》,安徽省黄梅剧团/安徽省艺术研究所编印:《黄梅戏〈无事生非〉演出专刊》,1986年6月,封二。

② 《莎士比亚更“亮”了——曹禺、黄佐临等同志看戏后的谈话》,安徽省黄梅剧团/安徽省艺术研究所编印:《黄梅戏〈无事生非〉演出专刊》,1986年6月,第7页。

③ 马兰、吴琼主演:《无事生非》(黄梅戏),VCD(上下集),安徽省黄梅戏剧院,1986。文中除了参考剧本之外,也参考了实际演出时的唱词和宾白。)对于莎士比亚的原作可参看,莎士比亚:《无事烦恼》,《莎士比亚戏剧全集》(第一辑·第三种),朱生豪译,世界书局,中华民国38年。

比喻男女婚事，再以颇具象征性布景、服装的衬托，黄梅戏的神韵、气质较好地表现了人物性格特征，细腻地表现了青年女子的心理活动。在此，叙述者既面对受述者，也面对观众，同时也体现出与原作和表演者自身的交流，即使是开幕时的合唱：“喜报边关获全胜……”^{[21]609} 也是在对观众叙述的同时，将其带入特定的语境氛围，通过唱使受述者倾听叙述，让观众接受其叙述，促成剧中人物的心理、动机、行动得到合理解释。要令观众承认这是黄梅戏，就要在唱腔的审美上赢得观众的认同，既通过唱腔表现原作的喜剧精神，诗意般地叙述李碧翠的心理、情绪变化。对“莎士比亚优美的语言，改编者的处理是尽可能保留其精华，又力求中国化、通俗化。作品较多地从莎翁原作语言中化用意境，唱词合辙压韵，以唱带叙，改编为中国百姓喜闻乐见更为通俗的语言”^{[21]369}；以舞带叙，使动作的虚拟化，内容的非虚拟化映射了青年男女之间的爱情与婚姻，从而在较好地体现“爱”这一点睛之笔的前提下，“以欢快的仙腔和彩腔为旋律的基调，糅合经过创新的花腔小戏的曲调，在描写音乐上又选用了具有少数民族风味的音乐，并配以色彩性打击乐”，^①“承接了原作欢快的喜剧精神”^{[21]370} 以具有浓郁生活气息的唱词创造出拨动观众心弦的琴音，使观众被黄梅戏音舞叙事的表演方式所吸引，同时在诙谐、调侃、挖苦的笑声中感受莎氏喜剧抒情色彩所传达出来的爱情观、生活观。黄梅戏《无》的成功改编，打消了来自改编者自己和戏剧界的担心、疑问，即具有鲜明皖文化特色的黄梅戏能否成功改编《无》这类莎氏经典喜剧。要解决改编中的矛盾，关键是如何在话剧与黄梅戏、语言与唱腔、舞蹈，莎剧《无》与黄梅戏《无》之间找到一个映射的平衡点。为了解决这一矛盾，李碧翠的扮演者马兰和李海梦的扮演者吴琼根据人物和情感的发展逻辑，对唱腔进行了全新设计，对表演采取了生活化的处理，既强调原作中的喜剧精神，又对黄梅戏唱腔中的喜剧因素加以放大，在抒情与写意的表演中，以比较强烈的喜剧效果突显出人物之间的矛盾和情感纠葛，使话剧形式的莎剧成功转变为黄梅戏形式的莎剧。

“大水冲出来的”黄梅戏前身是采茶歌、黄梅调，体现出皖文化区域人民的审美情趣与爱好，以这样一个具有鲜明皖文化特色的剧种来搬演莎剧《无》，并且通过黄梅戏的唱腔、舞美表现莎氏的喜剧精神，这就使带有民歌特色的黄梅戏在反映生活的深度、广度，表现人性的复杂性方面赢得了更为广阔的空间，拓宽了表现领域，同时也在中西戏剧的交融与土洋结合的表演中，为莎剧的表演形式带来了全新的诠释形式，其美学意蕴为，化西方戏剧之“真”为黄梅戏之“美”。在后经典叙事中，黄梅戏《无》已经彻底摒弃了西方戏剧的全知视角，而是以唱腔、舞美的艺术虚构性、假定性为前提，毫不掩饰表演的虚拟性，虽然是“代言体”的“现身说法”，但是仍要通过音舞叙事塑造人物形象，“叙述者的背后不仅只有一个人存在”^[22]，而且具有“多重叙事”的特点。黄梅戏《无》改编演出的成功，表明“莎士比亚在中国戏曲里活着，他获得了新的生命，英国戏剧也获得了新^②的生命，”^③它为世界莎剧舞台上增添了一朵绚丽的黄梅戏之花，丰富了莎剧的演出形式，为当下舞台提供了饱含中国文化、戏曲形式的不可多得的改编莎剧，也在后经典叙事中完成了一次中西方戏剧审美实践与戏剧观念之间的打通工作。

参考文献：

- [1] 米克·巴尔. 叙述学：叙事理论导论[M]. 2版. 谭君强，译. 北京：中国社会科学出版社，2003：1.
- [2] 谭君强. 叙事学导论：从经典叙事学到后经典叙事学[M]. 北京：高等教育出版社，2008.
- [3] 李伟民. 中国莎士比亚批评史[M]. 北京：中国戏剧出版社，2006：401-402.
- [4] 卡法勒诺斯. 似知未知：叙事里的信息延宕和压制的认识论效果[C] // 戴卫·赫尔曼. 新叙事学. 北京：北京大学出版社，2001：16.
- [5] 祖国颂. 后经典叙事：泛互文性及其文化表征——以《反复》的叙事策略为例[C] // 祖国颂. 叙事学的中国之路——全国首届叙事学学术研讨会论文集. 北京：中国社会科学出版社，2006.
- [6] 成瑞，竹笛.“莎”“黄”结合 誉满京华——中国戏剧家协会、中央戏剧学院为《无事生非》在京演出召开座谈会[J]. 黄梅戏艺术，1986(4)：6-14.

①③ 菲力浦·布洛克班克：《莎士比亚在中国戏曲里活着——国际莎协主席布洛克班克看戏后的谈话》，安徽省黄梅剧团/安徽省艺术研究所编印：《黄梅戏〈无事生非〉演出专刊》，1986年6月，第8页。

② 殷伟：《新花初绽 清香四溢——记黄梅戏〈无事生非〉的演出》，《安徽日报》1986年4月9日。又见安徽省黄梅剧团/安徽省艺术研究所编印：《黄梅戏〈无事生非〉演出专刊》，1986年6月，第12页。

- [7] 余秋雨. 中国戏剧史[M]. 上海: 上海教育出版社, 2006: 110.
- [8] 邹元江. 戏剧“怎是”讲演录[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 2007.
- [9] 申丹. 叙事、文体与潜文本——重读英美经典短篇小说[M]. 北京: 北京大学出版社, 2009: 94.
- [10] 胡亚敏. 叙事学[M]. 武汉: 华中师范大学出版社, 1994: 10.
- [11] 谭霈生. 戏剧本体论[M]. 北京: 北京大学出版社, 2009: 10.
- [12] 米克·巴尔. 叙述学叙事理论导论[M]. 谭君强, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1995: 114.
- [13] 葛剑群. 黄梅戏史上的一次突破——记黄梅戏移植莎剧《无事生非》[J]. 黄梅戏艺术, 2005(2): 52.
- [14] J. 希利斯·米勒. 解读叙事[M]. 申丹, 译. 北京: 北京大学出版社, 2002: 141.
- [15] 傅谨. 中国戏剧艺术论[M]. 太原: 山西教育出版社, 2000: 91.
- [16] 詹姆斯·费伦. 作为修辞的叙事[M]. 陈永国, 译. 北京: 北京大学出版社, 2002: 6.
- [17] 苏国荣. 戏曲美学[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1999.
- [18] 章诒和. 中国戏曲[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1999.
- [19] 晴空, 成瑞. 黄梅新花香更浓《无事生非》晋京演出散记[J]. 黄梅戏艺术, 1987(3): 86-93.
- [20] 戴卫·赫尔曼. 新叙事学[M]. 马海良, 译. 北京: 北京大学出版社, 2002: 26.
- [21] 王长安. 中国黄梅戏[Z]. 合肥: 安徽文艺出版社, 2009.
- [22] 格雷塔·奥尔森. 重新思考不可靠性: 易犯错误的和不可信的叙述者[C] // 唐伟胜. 叙事(中国版·第一辑). 广州: 暨南大学出版社, 2008: 33.

责任编辑: 王俊恒