

# 中西兩部《灰闌記》之敘事分析

胡馨丹

慈濟大學東方語文學系副教授

## 摘要

本文從敘事學的角度出發，重新審視並比較分析元代李行道《包待制智賺灰闌記》雜劇與德國布雷希特在1944年完成的《高加索灰闌記》兩部劇作。兩部劇作中的執法者雖然都用了「灰闌扯子」的計謀以斷案，但故事內容、藝術形式、意蘊和主題都迥然不同，然在其不同中，卻又從敘事深層結構裡面窺見了其斷案暴力之同。本論文首先從故事入手，說明兩劇相反的斷案結果；接著分述兩劇的執法者不同的藝術形象；然後以格雷馬斯的「語意方陣」分析兩位不同形象的執法者，其「灰闌」判案各自所隱含的思維意識；接續用格雷馬斯的「角色模式」來探看劇中角色的功能作用，分析兩位執法者不合理的判案過程，如何因兩劇「相同敘事功能的人物與相同的敘事視角」的掩護，而暗渡陳倉的令觀眾接受了作者所欲傳達的不合律法的暴力「正義」。重點在表明兩劇作者以其書寫設計，如何形塑了各具特色的執法人物，展現了屬於他們各自時空的思維意識。

**關鍵詞：**包待制智賺灰闌記 高加索灰闌記 李行道 布雷希特 包公  
格雷馬斯 語意方陣 角色模式

# 中西兩部《灰闌記》之敘事分析\*

胡馨丹

慈濟大學東方語文學系副教授

## 前言

元雜劇《包待制智賺灰闌記》是李行道留存下來的唯一劇作，李行道本人雖不甚爲人所知，但是其《灰闌記》在十九世紀上半葉流播到西方<sup>❶</sup>，隨後產生諸多不同的法、德、英譯本<sup>❷</sup>，1925 年克拉本（Alfred Henschke，筆名 Klabund，1890-1928）的改編劇《灰闌記》（*Der Kreidekreis*）發表，並於柏林多次搬上舞台。當年欣賞了演出的布雷希特<sup>❸</sup>（Bertolt Brecht，1898-1956），在將近二十年後的 1944 年完成了《高加索灰闌記》（*Der kaukasische Kreidekreis*），這部史詩劇場的重要劇作，不僅在故事內容和藝術形式上與李行道原作發生了轉換，更重要的是在意蘊和主題上也已迥然不同。不同雖然不同，但是李行道劇中的包待制和

---

\* 本文初稿曾宣讀於「2012 通俗與武俠文學學術研討會」（新北市：淡江大學，2012 年 3 月 23 日），承蒙特約討論人林幸慧先生賜正，僅此致謝。另外，論文定稿過程承蒙《淡江中文學報》兩位匿名審查委員惠賜寶貴意見，在此一併申謝。

❶ 王國維〈宋元戲曲考〉中說法人裘利安（Julian）於 1830-40 年間翻譯了《灰闌記》，見王國維：《王國維戲曲論著：宋元戲曲考等八種》（台北市：純真出版社，1982 年），頁 140。台灣學者張漢良則確指遼譯出版時間在 1932 年，見張漢良：〈「灰闌記」斷案事件的德國變異——比較文學影響觀念之探討〉，《中國文化復興月刊》第 9 卷第 11 期，1976 年 11 月，頁 52。

❷ 關於李行道《灰闌記》的出版譯本問題，可參見陳旭霞：〈元雜劇在世界的傳播與影響〉，《大舞台》2008 年第 6 期，頁 31。

❸ 台灣除少數學者（如：馬森）依德語原名發音譯作「布雷赫特」，其他大多按其英譯名發音，中文譯作「布雷希特」，大陸學者則多譯作「布萊希特」。

布雷希特劇中的艾茲達克（Azdak）歷來被視為善斷冤獄的官吏則是一樣的。細觀這兩部劇中同為判官的兩個人物所肩負的敘事功能，筆者發現此二劇隱藏在表層相異情節之下的深層結構並沒有那麼不同，甚至可以說是一模一樣。布雷希特擷取了李行道原劇「灰闌判案」的點子，雖讓艾茲達克判出完全不同的結果，但是表面上的相異其實指向了深層的相同，而在這同與異的思索過程中，我們不禁要懷疑這兩位好官之所以為「好」，其實是頗值商榷的一個議題。本文將扣緊這兩部劇作的「同」與「異」進行論述，討論過程中還將借用格雷馬斯（Algirdas Julien Greimas, 1917-92）的「語意方陣」（semantic square）和「角色模式」（actantial model）<sup>④</sup>理論來幫助詮解，並探討這兩部劇作中的執法者及其斷獄思維之諸面向。

## 一、相反的斷案結果

《包待制智賺灰闌記》之傳入西方，乃遙譯自《元曲選》<sup>⑤</sup>，這裡便採《元曲選》中的版本進行討論<sup>⑥</sup>。李行道的《灰闌記》寫書香門第出身的張海棠，無奈家業凋零，為了濟養母親成了「上廳行首」賣笑維生。海棠的兄長張林既無力贍養其母，親妹妹妓女的身份又令他感到羞恥，一氣之下離鄉投親去了。與兄長發生爭執的海棠委屈的瞭解這一行營生不是個了結，在母親的同意之下從了良，嫁給員外馬均卿做小（以上為「楔子」）。張林投親不成，多年流落在外，回鄉後發現母親已經亡故，來尋海棠及妹夫救助。海棠從良後產下一子名喚壽郎，張林來時恰在壽郎五歲生辰之日，馬員外與其大渾家<sup>⑦</sup>帶著壽郎到寺院燒香去了。海棠見到兄長，當年被指責的舊恨湧上心頭，兄妹兩人在馬家大門前一陣口角後，海棠因嫁人為妾無能作主的理由，轉身入門而去。張林把在門口欲等馬員外返家，

④ 格雷馬斯的「語意方陣」和「角色模式」的理論內涵及其運用詳見下文。

⑤ 此說見張漢良：〈「灰闌記」斷案事件的德國變異——比較文學影響觀念之探討〉，《中國文化復興月刊》第9卷第11期，1976年11月，頁52。

⑥ 本文根據的是台北中華書局據《四部備要·集部》的明刻本出版的影印本。收在《元曲選（冊一）》（台北：中華書局），頁1-15。

⑦ 元雜劇俗稱妻為渾家，大渾家即是大老婆、原配的意思，與妾相對而言「大」。

恰遇馬員外的大渾家，這位大渾家膝下無子，與趙令史早有奸情，蓄謀殺死馬員外，趁此機會，她入內要海棠取下衣服和首飾周濟張林，擔保員外回來時必為海棠解釋，回頭對張林謊稱海棠狠心至極不顧兄長，周濟之物都是自己的，接著在馬員外返家後挑撥是非，誣陷海棠將一身行頭贈給奸夫，恰巧被她撞見。馬員外氣暈在地，大渾家見有機可乘，要海棠做熱湯給員外消氣，藉口味道太淡支開海棠去取鹽醬，在熱湯內下毒，又故意讓海棠餵湯，馬員外當場斃命。緊接著為謀家產，大渾家買通街坊打點衙門，將壽郎佔為己有（以上為第一折）。海棠為爭取親骨肉，一起公案告上鄭州府，遇上昏庸的貪官蘇順，一堂官司就在趙令史的操弄下落了個屈打成招（以上為第二折）。海棠被押往開封府定罪途中，遇上已在開封府任都頭的兄長張林，兩人盡釋前嫌後，張林決定為親妹子申冤。恰遇趙令史、大渾家來暗殺海棠，張林上前捉拿卻讓兩人逃脫（以上為第三折）。開封府包待制終審，於地上用石灰畫一闌圈，將孩子置於圈內，讓大渾家與海棠各執一手，告知兩人能將孩子拉出圈外的便是親娘。海棠愛子不忍使力，大渾家則悍然不顧將孩子拉出灰闌圈外。包待制由此斷定張海棠為壽郎生母，而藥死親夫者為大渾家及其奸夫趙令史，最終嚴懲惡人，還張海棠清白（以上為第四折）。

這是一本四折外加一個楔子的旦本元雜劇，整部戲全由扮演張海棠的正旦唱，唱詞主要表現的是張海棠的情緒感受。包待制一直到第四折時才出現，由次要腳色沖末扮演，重點在斷案。從舞台演出的意義上說，包待制不是此劇的主角，只是作為配角而存在；然而從情節安排的意義上說，包待制卻是此劇不可或缺的決定性人物。《灰闌記》的第四折，即在表現包待制聰明睿智、斷獄精明的性格特點，他機智的破了案，將孩子判給了親生母親張海棠，並令為惡者伏法。

同樣是灰闌斷案，布雷希特《高加索灰闌記》中的法官艾茲達克卻斷出了完全相反的結果。這部劇作是由一個序幕和一部五幕的戲中戲組成的<sup>⑧</sup>。開頭的序

---

⑧ 《高加索灰闌記》經布雷希特不斷修改，前前後後有四個版本，本文論述時採鄭芳雄據 1955 年蘇爾坎普出版社根據第四版本所翻譯的中文版。鄭芳雄據以翻譯的版本整本作六幕，無序幕，然而在出版之後，布雷希特希望出版社將第一幕改回原來版本的「序幕」，以為這樣才能彰顯此劇的敘述結構，不過出版社一直未進行更動，鄭譯本遂也只能忠於授權的版本進行翻

幕，寫二戰之後蘇聯的兩個集體農場，為了一個山谷的所有權問題發生爭執。山谷原擁有者為一牧羊集體農場，在德軍迫近時，奉政府之命遷往他處，戰後他們想遷回山谷，並主張將之保留為戰前那樣的牧草地；另一果樹集體農場在戰爭期間堅守陣地與德軍抗戰，並將山谷開闢成一個果園，戰後他們主張引水灌溉，把果園的面積擴大。最後山谷的原屬牧羊集體農場，放棄了山谷的所有權，把它讓給了更善於使用這片山谷的果樹集體農場。得到山谷的果樹農莊，因此為原屬山谷的牧羊農莊上演了一齣戲——同樣涉及「歸屬」問題，題名為《灰蘭記》的戲劇。

在這齣戲中戲裡，有兩個平行發展的故事，到最後一幕兩者形成交會。第一至三幕寫女僕古如莎的故事：古代格魯西尼亞的一位總督，因胖親王叛亂而被殺，總督夫人忙著捲細軟逃跑，忘了襁褓中的嬰兒米歇爾（以上為第一幕）；善良的女僕古如莎不忍心見死不救，帶著這個嬰兒逃避追兵，一路上歷盡艱辛及危難，終於投奔到北山她的哥哥家（以上為第二幕）；因不見容於偽善的兄嫂，為了給米歇爾一個棲身之地，古如莎違背了與未婚夫西蒙的誓言，嫁給一位裝病躲避戰爭的農民，沒想到戰爭平息後，總督夫人為了遺產繼承權，尋找到古如莎以奪回其子，此時古如莎已深愛米歇爾，不忍放手，案子遂送法官審理（以上為第三幕）。第四幕寫法官艾茲達克的故事：鄉村錄事艾茲達克在陰錯陽差的狀況下，莫名其妙當上新任法官，他將法典全書取來墊坐於臀下，打破法規，站在窮困潦倒的百姓一邊，為窮人創造奇蹟。第五幕寫胖親王政變被弭平，因此艾茲達克被上了手鐐腳鐐且除去了法官一職，隨後又因曾被她救助的大公的一封任命書竟又恢復官職。米歇爾的案子送到艾茲達克手上審理，艾茲達克巧用灰蘭斷案，將米歇爾判給真正愛他而不忍強奪的古如莎，把總督夫人的地產充公改建兒童遊樂場，

---

譯。筆者以布雷希特的意見為是，在這裡據布雷希特的願望，參考大陸由張黎主編的《布萊希特戲劇集》，論述時將鄭譯版的第一幕改稱「序幕」（《布萊希特戲劇集》稱「楔子」），第二至六幕改稱第一至五幕。見布雷希特著，鄭芳雄譯：《高加索灰蘭記》，《布雷希特戲劇：四川好人、高加索灰蘭記》（台北市：聯經出版事業股份有限公司，2005年12月），頁161-301；布萊希特著，張黎、卞之琳譯：《高加索灰蘭記》，《布萊希特戲劇集（第3卷）》（合肥：安徽文藝出版社，2000年9月），頁273-374。

並於審理一樁結縭已四十年的離婚申訴案件時，故意錯判，讓古如莎脫離原來不幸的婚姻，得以與心愛的西蒙匹配。判完這個案子，艾茲達克隨即消失不見蹤影。

這部戲劇是布雷希特有名的史詩劇場代表作之一，全戲分三條線索。第一條線索的序幕，不同於李行道《灰闌記》的楔子作為同一劇情的一部份，而是和後面五幕戲完全不相干的情節。後面的戲中戲則斷為兩截，前半部寫古如莎，後半部寫艾茲達克，無論從舞台演出或情節安排的意義上說，兩個人物都是主角，兩個平行發展的故事，到最後一幕才形成交叉，完成劇旨。這一位法官，最後與中國的包公同樣運用「灰闌扯子」的計謀，卻不把孩子判給生母，而將孩子判給了養母古如莎。兩位法官，運用同一種計策，卻判出不同的結果，此間問題顯然不在方法上，而在法官身上。下面就來探析這兩種不同的藝術形象。

## 二、不同的兩個藝術形象

李行道《灰闌記》中的包拯是中國宋代確實存在過的一位歷史人物，在世時做過天章閣待制和龍圖閣直學士，使他有了「包待制」、「包龍圖」的雅稱。正史中記載的包拯，是一位公正廉明的清官，後世的野史、話本小說、曲藝、戲劇中，逐漸將他的形象傳奇化，把崇高、正義、廉明、智慧等特質加在他身上，在他身上寄託了老百姓對清官的理想。包拯這位歷史人物，特別在經過吏制黑暗的元代的集體塑造後，成為中國傳統文化中「清官」的代表者，集清正廉明、執法如山、剛正不阿、為民請命、犯顏直諫、打擊豪強、為民除害、聰明睿智、斷獄精明等思想性格特徵於一身，為官以執法公正、鐵面無私著稱。

不同於李行道運用「包公」這一個元代百姓已集體認同的形象那麼便當，布雷希特花了整個第四幕來塑造艾茲達克這個法官角色。話說胖親王政變時，艾茲達克救了一個逃犯，沒想到他竟然是化妝逃亡的被推翻的大公，艾茲達克事後到法院控告自己助大公逃亡，正好碰到胖親王讓鐵甲武士們推選自己的姪兒接替被絞死的法官的職位，艾茲達克憑著智慧，羞辱了胖親王和他的姪子，在混亂且荒謬的狀況下，被鐵甲武士們推上法官的座位。鐵甲武士在混亂的內戰期間，讓艾茲達克當了兩年的法官，他們嘲諷道：「法官一向都是流氓；現在流氓要做法



官！」<sup>9</sup>艾茲達克的出場，一方面展現他詼諧聰慧的腦智和充滿嘲弄幾近荒誕的性格，一方面表現在上位者——無論是過去的大公、總督，或是今日政變成功的胖親王——其實都是一丘之貉。

當上法官的艾茲達克不同於一身正氣的包公，他既貪杯又收賄，言語粗俗，坐在法官椅上削蘋果，還把法典拿來當椅墊。他判案經常兩案混淆、顛三倒四，令人瞠目結舌。比如他判決一位免費為病人開刀治療風濕，卻因醫錯腳而導致病人跛腳的被告醫師無罪開釋，那位支助醫生取得醫學學位卻因為醫生免費醫療而氣得中風的富有原告者罰款一千塊錢，而免費接受醫療卻被醫錯腳的跛腳病患得到摩擦藥酒一瓶。再比如馬夫強姦客棧主人兒媳婦魯德薇加一案，馬夫對強姦一事供認不諱，艾茲達克卻判這位顯然生活優渥而有一副好身材、一身好皮膚、在法庭上扭動漂亮屁股走路的魯德薇加才是強姦者，接著他邀請魯德薇加跟他一同到馬廄去「視察犯罪的現場」。再比如三位富農控告一位兒子已死在戰場上的貧窮老農婦家中竟出現原屬他們的母牛、火腿，而前去催繳地租後，富農家裡的牛隻竟都被殺害。艾茲達克問出這一切都是強盜伊拉克力所為，卻判罰三個富農每人罰金 500 元，理由是他們竟不相信奇蹟，而將發生在老婦家中的「奇蹟」告到法官面前來。然後他邀請強盜、貧苦老農婦及檢察官和自己共飲一壺酒。

布雷希特塑造艾茲達克這個角色的時候，將高尚與低劣、文明與粗野諸種相對立的特性相結合。艾茲達克不僅收賄，而且外表看來經常醉醺醺的、昏沈沈的、色眯眯的，判案的時候外表看來一副滑稽樣，然而艾茲達克顯然不是糊塗官，他其實就是為窮人撐腰、為弱者出氣。布雷希特或許從李行道《灰闌記》中的糊塗官蘇順身上獲得了啟發的靈感，結合了平民傳統理想意識集體塑造的包公形象，創造了這樣一個表面上裝瘋賣傻、玩世不恭，實則嘲諷虛偽道德、隱含正義的諧擬（parody）角色。艾茲達克顯然是布雷希特「致意中混雜著揶揄」的諧擬創造，通過這位諧擬創造而出的艾茲達克與被諧擬的包拯兩者之間的撞擊、辯證與對話關係，布雷希特明擺著企圖擺脫被諧擬文本的陰影，而意圖「另起爐灶、再闢蹊

---

<sup>9</sup> 布雷希特著，鄭芳雄譯：《高加索灰闌記》，同註 8，頁 266。

徑」<sup>10</sup>。被諧擬的包拯身上寄託著傳統什麼樣的意識形態？而布雷希特通過艾茲達克所欲另起之爐灶、再開之蹊徑又為何？接著我們來看看兩位不同形象的執法者，其「灰闌」判案所隱含的思維意識，從中探其端倪。

### 三、不同思維的「語意方陣」

試看李行道的《灰闌記》，從本文第一節分析的、詳盡的劇情說明當中，這裡進一步分析每一折戲的重心所在，其主要的敘事線索如下：楔子在鋪陳張海棠嫁與馬均卿的前因，凸顯娼戶在一般人眼中地位的卑賤；第一折在敷演大渾家計謀得逞，張海棠之所以被誣陷藥殺親夫、強奪孩兒、謀奪家產的過程；第二折在呈現吏制腐敗，張海棠被屈打成招的經過；第三折藉由張海棠兄妹倆的誤會冰釋，為後來的申冤埋下伏筆；第四折則在表現包待制灰闌斷案的機智，最終善惡有報。從這條敘事線索的楔子和前三折來看，側重的是與殺夫案情相關的前因後果之描述，而不著墨於張海棠對親生子壽郎的愛意之展現。有意思的是，接下來第四折戲劇趣味的重點在灰闌奪兒，而不在審問殺人公案。灰闌扯子之後，包待制先斷定用力強奪的必非親生，心慈手軟的方為生母：

（包待制云）……你看這一個灰闌，倒也包藏著十分利害，那婦人本意要圖佔馬均卿的家私，所以要強奪這孩兒，豈知其中真假，早已不辨自明了。<sup>11</sup>

<sup>10</sup> 紀蔚然在其《現代戲劇敘事觀》中，這麼說明「諧擬」：「諧擬的特色是雙重論述（inter-discursive，一為作品本身，一為被諧擬的文本）也同時是雙聲帶的（two-voiced）。……諧擬與其諧擬的對象的關係可以是善意的（比如，我們可寫一首諧擬莎士比亞的十四行詩，為的是向大師致敬），也可以是敵對的（揶揄被諧擬文本之不足、僵化或過時），更可以兩者兼具，致意中混雜著揶揄。不管是哪一種，諧擬絕對不是『臣服式的模仿』（slavish imitation），即便是『致意型』的諧擬也多少帶有另起爐灶、再開蹊徑的企圖。」紀蔚然：《現代戲劇敘事觀：建構與解構》（台北市：書林出版有限公司，2007年1月），頁39-40。

<sup>11</sup> 李行道：《包待制智賺灰闌記》，《元曲選（冊一）》（台北：中華書局），頁14。



兩婦人搶奪一個五歲孩兒，怕扭折他胳膊，因為愛他而放手，可以證明放手的婦人疼愛這孩兒，強拉的婦人則不把孩兒的健康放在心上，但是從邏輯上來講，這並不能證明這放手的婦人就是親生母親。不過，劇作家顯然沒有這樣邏輯上的疑慮。

進一步說，李行道於劇中不特別著墨於張海棠對壽郎表現親生母親的愛意，並不表示張海棠不愛其子，反而是因為視親生母愛其子為「理之當然」。這種觀念於劇中理所當然的表現，就在馬員外被藥死以後，海棠央求大渾家道：「姐姐，員外無了，這家私大小我都不不要，單則容我領了孩兒去吧。」大渾家不應允，一定要將壽郎留下：「你要私休，將一應家財房廊屋舍帶孩兒都與了我，只把這個光身子走出門去；你要官休呵，你藥死親夫，好小的罪名兒。我和你見官去。」<sup>12</sup>張海棠選擇了見官。整本戲僅只一處，讓讀者／觀眾因張海棠的不願棄子，看到張海棠對親生兒壽郎表現出的母子之情。除此之外，整本戲無其他關於母愛的描寫。作者讓張海棠貿然下此深具生命之險的決定，卻從來沒有人質疑過李行道的書寫不符合藝術邏輯的真實。李行道之所以不著墨，看客之所以不質疑，是因為母親疼愛親生兒子為人類社會所接受之共同人倫觀念思想，古今中外皆然，西方《聖經》中撒羅滿王判決二婦爭一子<sup>13</sup>、佛教《大藏經》內《賢愚經·檀膩羈品》中藥王判斷二母爭子<sup>14</sup>的故事，都具相似的意識形態。

<sup>12</sup> 同註 11，頁 6。

<sup>13</sup> 此典故出自《聖經·舊約·列王紀上 3:16-28》。在〈列王紀上〉第三章的「撒羅滿斷獄如神」標題下，敘述生活於同一屋簷下的兩個妓女，在相近時間內各產下一子，其中一個孩子於睡夢中被自己的母親壓死了，遂趁半夜將死去的孩子與另一妓女的活孩子掉包，兩人為此活孩子的所有權，到撒羅滿王跟前爭論不休，王遂命人取來一把刀，下令將孩子劈成兩半，一人各分一半，活孩子的母親因愛子心切，極力阻止，死孩子的母親卻說劈就劈了，不再爭執，撒羅滿王遂將活孩子判給阻止將活孩子劈開的妓女，宣稱這個女人才是活孩子的母親。見《聖經》（台北：思高聖經學會出版社，1986 年 10 月），頁 459。「撒羅滿王」在基督教版本聖經中一般譯作「所羅門王」。

<sup>14</sup> 此故事的經藏原文如下：「時檀膩羈，身事都了，欣踊無量，故在王前。見二母人，共爭一兒，詣王相言。時王明點，以智權計，語二母言：『今唯一兒，二母召之，聽汝二人，各挽一手，誰能得者，即是其兒。』其非母者，於兒無慈，盡力頓牽，不恐傷損；所生母者，於兒慈

爲了利於更客觀、更全面，且邏輯清晰的說明李行道《灰闌記》文本所隱藏的、歷來以爲不言自明的公認觀念，下面藉格雷馬斯敘事理論的「語意方陣」<sup>15</sup>，對此人類社會自身的語意世界特做一圖表：

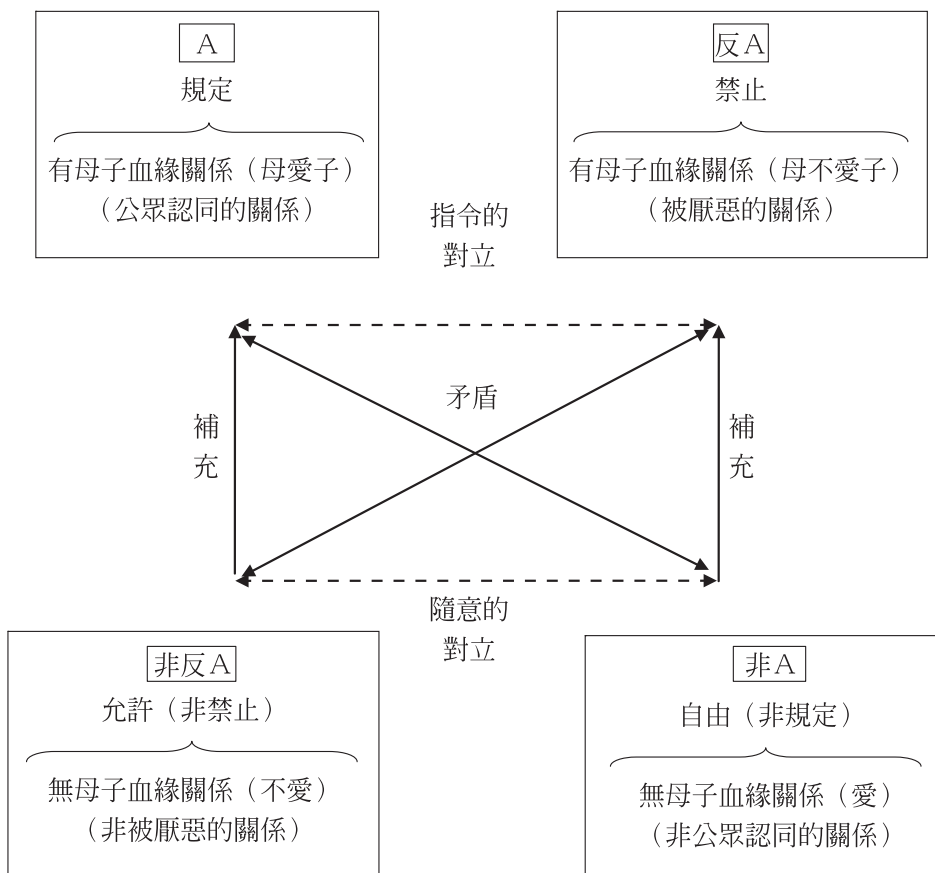


圖 1 <sup>16</sup>

深，隨從愛護，不忍挫挽。王鑒真偽，語出力者：『實非汝子，強挽他兒，今於王前，道汝事實。』即向王首：『我審虛妄，枉名他兒。大王聰聖！幸恕虛過。』兒還其母，各爾放去。」以上見中華電子佛典學會之電子版《大正藏·印度撰述部·本緣部下·賢愚經卷第十一·檀膩羈品第四十六》，網址：[http://www.cbeta.org/result/normal/T04/0202\\_011.htm](http://www.cbeta.org/result/normal/T04/0202_011.htm)

<sup>15</sup> 格雷馬斯認為敘事結構是把握意義問題的前提條件，敘事分析與語義分析密切相關，而在敘事學中的首要任務是敘事語法研究。其研究主要在處理文化產品（包括文學作品、神話、繪畫等）完成過程中，從內在走向外顯所經歷的三個階段：深層結構、表層結構、外顯結構。外顯

這一個語意方陣表現了李行道的《灰闌記》中隱含的價值觀念和思維。這張圖表的「A」和「反 A」，是人類已形成「指令的」規定或禁止的關係。其中「A」有母子血緣關係故母愛子，是人們普遍肯定的內容，代表的是人類認可而進一步形成文化規定性的關係；「反 A」有母子血緣關係而母卻不愛子則是被禁止的<sup>16</sup>，因此是不存在於人類意識形態中的一種關係。「非反 A」和「非 A」則是人類自然

結構是指在義素層上的角色模式；表層結構是在角色模式的基礎上梳理出的有次序的敘事形式，從而推演出的整個故事的敘事模式；深層結構是位於深層，並且具備「邏輯—語義」特徵的組織形式，格雷馬斯在此結構中引入了著名的「語義方陣」概念。語意方陣是一種思維運動的方式，要將一些價值觀念或某些實際項目代入這個方陣中，方能衍生轉化出具體的意義。見 Algirdas Julien Greimas, *On meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1987), pp.48-49.；（法）A. J. 格雷馬斯著，吳泓鈔、馮學俊譯：《論意義（上冊）》（天津：百花文藝出版社，2005 年 6 月），頁 139-140。

- <sup>16</sup> 「A」和「反 A」之間是一種絕對否定的關係，這一語意軸是一種對立關係；「A」和「非 A」、「反 A」和「非反 A」之間是一種矛盾關係，矛盾與對立相較起來，衝突的強度要弱一些，但卻更加普遍；「非反 A」對「A」、「非 A」對「反 A」則是一種補充關係。關於格雷馬斯語意方陣的理論，參見 Algirdas Julien Greimas, *On meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1987), pp.48-62.；（法）A. J. 格雷馬斯著，吳泓鈔、馮學俊譯：《論意義（上冊）》（天津：百花文藝出版社，2005 年 6 月），頁 139-161；（法）尤瑟夫·庫爾泰（J. Courtes）著，懷宇譯：《敘述與話語符號學：方法與實踐》（天津：天津社會科學出版社，2001 年 7 月），頁 38-48；羅鋼：《敘事學導論》（昆明：雲南人民出版社，1999 年 7 月），頁 107-112。

- <sup>17</sup> 「反 A」表中，禁止有母子血緣關係而母卻不愛子，這是人類普遍意識形態的認知。不過這並不表示每一個涉及生母不愛子事件的故事書寫，生母都一定會在作品中特別受到譴責。有時因為作者寫作目的或寫作側重點的不同，有可能略過譴責意識的呈現。例如《左傳·鄭伯克段於鄆》，《左傳》作為解經之書，目的在解《春秋》「鄭伯克段於鄆」的微言大義，作者的書寫重點在鄭莊公對所發生政治事件的反應上，最後以「孝」原宥母親武姜的「惡」。柯慶明認為《左傳》此文乃站在儒家思想的基本命題上，將「孝」視為人生意義的根本追求（柯慶明：〈試論兩篇儒家小說——鄭伯克段於鄆與漁父〉，《境界的再生》（台北：幼獅文化事業公司，1993 年），頁 323-324），因此《左傳·鄭伯克段於鄆》略過對生母武姜的譴責而不論。然《左傳》雖略過直接譴責，卻也透過祭仲向莊公的諫言以及鄭莊公將武姜幽禁於潁城的行動，間接表現了鄭莊公的臣民對武姜行為的不以為然以及武姜協助共叔段叛變所應得的懲處。此外，作者未進行直接譴責，並不表示閱讀文本後的讀者就會淡化或者不產生譴責的意識。直到兩千多年後的今日，筆者多次以《左傳》此文作為教材，讓學生於課堂上進行討論，舉凡學

可能有的關係，是「隨意的」而未形成「指令的」。「非反A」無母子血緣關係故沒有產生愛意，被視為是自然的關係，因而是被允許的<sup>18</sup>；「非A」無母子血緣關係卻對孩子產生母愛，它在自由意志下有可能發生但並不普遍，故不是被植入公眾普遍認同的意識形態關係。張海棠是親生母親，在傳統平民大眾的觀念裡，她穩穩的站在社會認可、文化規定的一方，故李行道顯然不認為有進一步著墨之必要。

反觀布雷希特《高加索灰闌記》，則要一反常規，利用圖表右半邊的人物關係，予以重新處理，意圖扭轉傳統的價值觀念。因而在《高加索灰闌記》裡，布雷希特費了整整第二幕和第三幕來鋪陳古如莎對米歇爾產生的情感變化——從開始對一時善念的屈從，因為惻隱之心而帶著米歇爾逃亡，到不堪重荷一度放棄，又因米歇爾即將落入鐵甲武士手中而返身往救，然後冒著跌落深谷的危險背著米歇爾度過搖搖欲墜的危橋，末了甚至還為米歇爾嫁給一個躺在病床上的將死之人。古如莎的逃亡過程也是她對米歇爾的感情逐漸發生轉變的過程，歷程愈艱辛愈將兩人緊緊結合在一起，布雷希特將古如莎的情感轉變描述得非常細緻，以確保最後戲劇主旨「變常」<sup>19</sup>的順理成章。他對人類社會最終要完成的「變常」，是下面語意方陣所表現的語意世界：

---

生發言涉及武姜者，對於其作為生母卻不公平疼愛孩子，而導致其子之間兄弟鬩牆，無不一片撻伐之聲，顯然「生母當愛其子」是深植在傳統平民大眾的觀念裡的。凡這類因作者側重其他事件、關係、觀念、議題的書寫，而略過對「不愛其子的生母」進行直接譴責的例子，不能視為此處「反A」的反證。

<sup>18</sup> 「非反A」表中，允許在自然狀態下無母子血緣關係可以沒有產生愛意，然而並不表示允許從「沒有產生愛意」進而欺凌、甚至虐待無血緣關係的子女。比如舜的後母對待舜的行徑是遭世人譴責的，因為她的作為已經超出這張圖表「沒有產生愛意」的範圍。欺凌、虐待就算在一般關係中都已不被接受，更遑論雖無血緣但有母子之名的關係。這類例子不能視為「非反A」的反例。

<sup>19</sup> 「變常」為「史詩劇場」的重要概念，指將眾人耳濡目染的事件經由處理，使原本尋常的變為不尋常，使不為人知的變為可知，使理所當然變為不盡然。布雷希特史詩劇場變常效果的目的在促成觀眾的批判意識。

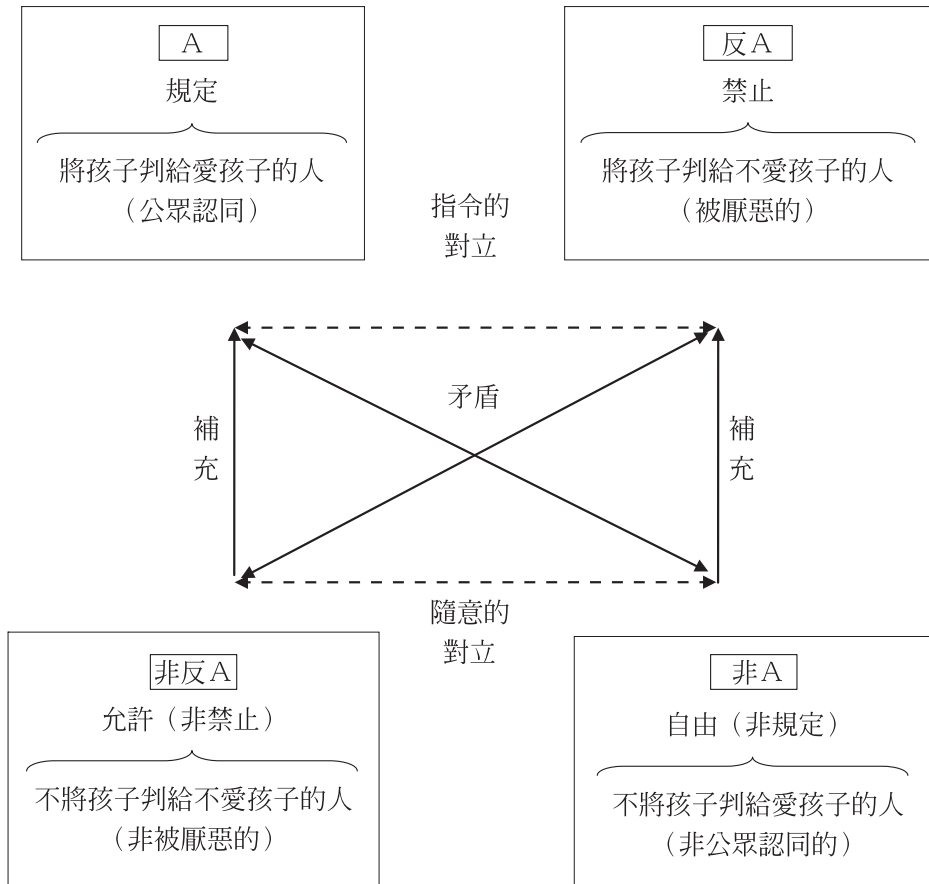


圖 2

將孩子判給愛孩子的人，而不是判給生孩子的人，這個思想的前提是生母不見得都是愛孩子的，一反傳統常規的認定。以現代的眼光來看，布雷希特對古如莎愛上米歇爾那些細緻的感情處理，對比總督夫人完全不顧孩子的自私貪婪，觀眾隨著劇情的發展，自然而然覺得將米歇爾判給古如莎才是對孩子較好的選擇。在這一點，布雷希特看似成功的轉變了傳統的意識形態。但是我們不能忽略，在古代社會裡，男孩擁有天生的繼承權，這種基於血緣的繼承關係是幾乎所有傳統社會都有的一種價值觀念，男孩歸誰在過去隱含著財產歸誰的判斷。因此無論古如莎再怎麼疼愛孩子、為孩子做出犧牲，具傳統思維的法官會怎麼判案顯然毫無疑問。為了「另起爐灶、再闢蹊徑」的意圖，只針對古如莎情感精緻的描寫是不

夠的，還需要一位既具正義感（大眾認可），又能跳脫僵化、不足（背離傳統）的裁判者，這是艾茲達克這一個諧擬角色之所以必須存在的原因——以他的裝瘋賣傻、玩世不恭嘲諷著傳統道德的虛偽面，以他不同傳統世俗的正義感創造了新的律法裁判。

#### 四、相同敘事功能的人物與相同的敘事視角

兩齣中西不同的戲劇，兩位不同的判案者，同是灰蘭斷案，一斷給生母，一斷給養母，結果看似不同，然而從深層的敘事結構上來看，其實都斷給了具相同敘事功能的角色。試以格雷馬斯的「角色模式」<sup>20</sup>來看劇中角色的功能作用：

##### 李行道《灰蘭記》

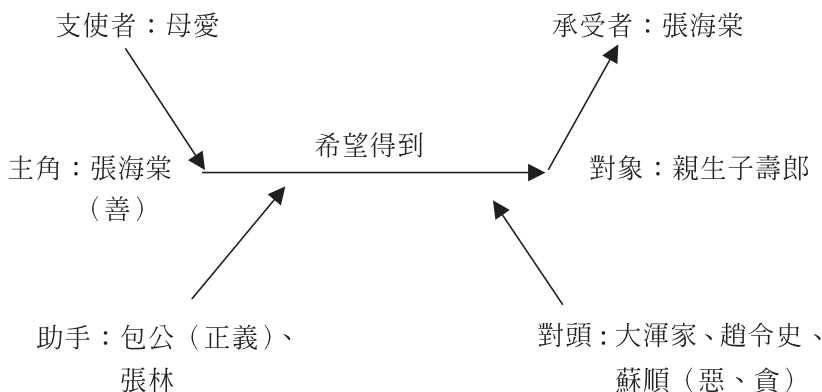


圖 3

<sup>20</sup> 格雷馬斯區分出敘事作品六種角色：主角與對象（subject and object）——追求某種目的的角色稱「主角」，主角所追求的目的稱「對象」；支使者與承受者（sender and receiver）——引發主角行動或為他提供目標和對象的力量稱「支使者」，獲得對象的稱「承受者」；助手與對頭（helper and opponent）——主角追求對象過程中得到的幫助稱「助手」，所受到阻撓的敵對勢力稱「對頭」。關於格雷馬斯角色模式的理論，參見 Algirdas Julien Greimas, *Structural Semantics: An Attempt at a Method* (Minneapolis: Univ. of Nebraska Press, 1983), pp.196-221.；（法）A. J. 格雷馬斯著，蔣梓驊譯：《結構語義學》（天津：百花文藝出版社，2001 年 12 月），頁 251-282；（法）尤瑟夫·庫爾泰著，懷宇譯：《敘述與話語符號學：方法與實踐》，同註 16，頁 45-63；羅鋼：《敘事學導論》，同註 16，頁 101-107。



布雷希特《高加索灰闌記》

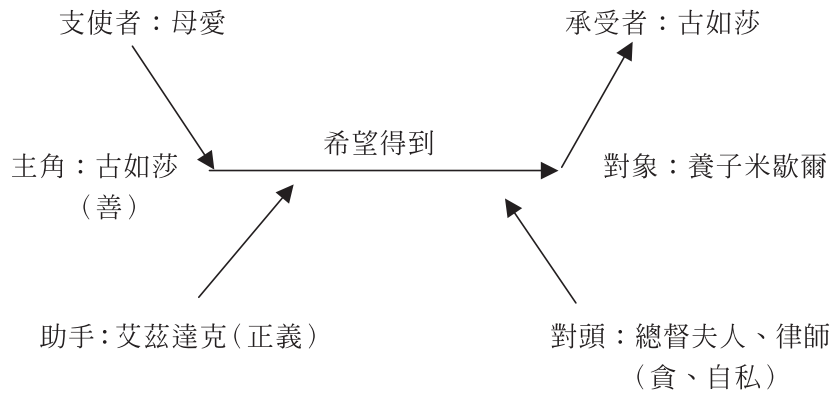


圖 4

張海棠、古如莎這兩個角色都被設計成善良、愛孩子的人，他們爭取的對象都單純的只是孩子，而不是金錢、權勢；支使她們告上法庭的，都是母愛的力量，想要獲得孩子的撫養權；她們的對頭則是罪惡、貪婪、自私，一點也不關心孩子的人，而幫助她們打贏官司的都是具正義感的法官。

很顯然的，張海棠和古如莎這兩個一被設計為生母、一被設計為養母的主要角色，背負著的是相同的敘事功能——她們的善良要被拿來與邪惡、貪婪相對比，最後承受獲得孩子的判決。也就是說，其實最後都是判給愛孩子的良善之人。讀者／觀眾跟隨劇作家設定的角色的敘事功能前進，任誰都會贊同包拯和艾茲達克的判決，相反的判決則必會被視為無視正義法則、貪贓枉法的糊塗官。張海棠和古如莎在這兩個劇作中相同的角色模式設計，背負著相同的敘事功能，也就是最後凸顯那位判案法官判案的正義，觀劇名為《包待制智賺灰闌記》、《高加索灰闌記》可知。然而試想，如果將大渾家設計為生母呢？或者孩子並非海棠所生，而是另一個已往生的妾所生之子呢？如果將總督夫人設計為善良愛子之人，其遺落孩子是因為無可避免的陰錯陽差呢？為達劇作家的目的，這兩個劇作當然不能如此改動角色模式的設計。因此閒話休說，這裡我們要回過頭來提問：這兩部藉由同一種角色模式設計，以求觀眾認同審案者判案正義的操作，真的傳達出司法正義嗎？讓我們務必慎重的來考察這兩部劇作的敘事視角。

元雜劇《包待制智賺灰闌記》具有中國傳統戲曲的敘事特色，其中的曲詞和賓白常對人物的內心進行展示，人物的上下場詩和定場白中不時的對事件發表議論或進行解釋，使觀眾對劇中人思想感情以及劇作家的創作意圖和價值判斷了然於心。史詩劇《高加索灰闌記》則運用了說書人、歌隊、評論、演員跳出角色的插話、演員的歌唱等手法，達至一樣的敘事效果<sup>21</sup>。也就是說，這兩部劇作敘事的結構模式類似於小說敘事理論中的「無聚焦模式」，敘述者無固定視點，說出的比任何一個劇中人物知道的都多。案件裡每一個戲劇人物的所作所為，甚至內心想法，都向讀者／觀眾展示無遺，讀者／觀眾對案件的所有來龍去脈了然於心，而劇中人物則只能知道他們自己的所思所為、所見所聞，就算是聰明睿智的包待制和艾茲達克亦然。

李行道《灰闌記》中，包待制審案之前當然是對兩造的狀況均不知情的，但就在他以灰闌扯子判定心慈手軟者為生母的同時，竟也「自由心證」的確定了殺人罪犯。緊接本文「三、不同思維的『語意方陣』」第一段所引的那一段包待制的獨白之後，他立即認定趙令史和大渾家為奸夫淫婦，是藥殺馬均卿的兇手，然後問案勢如破竹，案情真相一洩而下。包待制判案的公正性所存在的問題有以下二點：首先，從「圖1」的語意方陣來看，疼愛孩子的不一定是親生母親，「愛子者必為生母」並非客觀判斷，而是一個文化規定做成的倫理判斷。其次，判定了孩子的親生母親，並不同於也判定了殺人兇手。如果說包待制的邏輯是親生母必愛其子，而愛子者必非殺人罪犯，依此將落入「所有的母親都不可能是殺人罪犯」的荒謬論證之中。但是古今所有的觀眾在這個戲劇裡，竟然都順理成章的接受了包大人「聰明睿智、鐵面無私」的判斷，顯然是無聚焦模式的敘述視角起了

---

<sup>21</sup> 布雷希特史詩劇場的重要理論在藉中斷幻覺的「間離化」手法，來達到觀眾對習以為常的事物、觀念、思想的變常效果。按布雷希特的理論，「間離化」手法試圖讓觀眾疏離出來，意識到自己是正在看戲，使觀眾觀戲時感情不被捲入劇情中，成為觀察者而非投入者，喚起觀眾的認識判斷能力，而達到追索未來世界新面目的目的。儘管布雷希特史詩劇場的理論和創作不同於中國傳統戲曲，但他借鑑東方戲劇的藝術形式所豐滿的史詩劇場作品，其中運用的說書人、歌隊、評論、演員跳出角色的插話、演員的歌唱等「間離化」諸手法，在「使觀眾對劇中人思想感情以及劇作家的創作意圖和價值判斷了然於心」的效果上，和中國傳統戲曲是一樣的。

作用，觀眾因著自己對這一樁案件的瞭解，將自己的全知視角無意識的輸送給了理當不知詳情的判官，而視其為正義之士。

布雷希特《高加索灰闌記》斷案之荒誕亦類於此，若細察艾茲達克的判案方式，會發現他是明擺著用階級的標尺來衡量案件以「濟弱扶傾」的法官。「圖2」語意方陣中認可的「將孩子判給愛孩子的人」，這個「愛孩子的人」在艾茲達克的標準中，還得是個下層階級的人，如果這個人不幸身處上流社會，那他絕對無法在艾茲達克的「司法殿堂」打贏官司。理由很簡單，端看他判定的魯德薇加一案以及三位富農控告貧婦一案可知，他判案的標準不是「事實」，而是「階級」。這個以階級判案的「正義」，讓劇作者布雷希特以官司兩造善惡相對立的角色模式掩飾過去，以讀者／觀眾全知觀點的設計掩護過去，以艾茲達克性格的諧擬趣味掩蓋過去。不察的讀者／觀眾到最後都欣然接受艾茲達克對米歇爾歸屬的判決，在這個接受中，暗渡陳倉的令觀眾同時接受了作者所欲傳達的「階級正義」。

## 結語

通過以上對李行道《包待制智賺灰闌記》和布雷希特《高加索灰闌記》「同」與「異」之間的思索，我們可以說這兩部劇作都飽含極具意識形態的設計。包公的倫理正義，其實是建立在傳統的假設上；而艾茲達克的階級正義，其實是建立在一個虛擬的設計上。筆者以為，就文本的敘事自身而論，這兩樁案件的斷獄思維，呈現的一是傳統積澱的文化倫理暴力，一是以偏概全的階級暴力，兩者都是意識形態的暴力。

或許會有人認為元雜劇的創作注重曲文，一般比較不注重情節關目鋪排上的細節，因此偶有情節不合邏輯的狀況發生，這種情況或可視為作者在其創作時空限制下所導致的作品思維邏輯的漏洞。站在這樣的立場進行思考，李行道《灰闌記》中包拯斷殺夫一案毫無證據支持的「想當然爾」，或許可當作「只是」作者敘事上的「失誤」，不至於是「文化倫理暴力」、「意識形態的暴力」。然而一位作者創作時以及一群觀眾觀劇時對作品敘事思維邏輯的不重視、不在意，抱持一種「想當然爾」的態度，此中難道不也正透顯出一種傳統思維的普遍現象？而

這種不縝密、甚至不經理性洗禮的「傳統思維的普遍現象」，其中不正隱含了思維所可能導致的暴力的可能性？

然而，雖說兩個劇作按其敘事方式而言，都隱含了意識形態的暴力，但是李行道乃無意識的受「傳統思維的普遍現象」所導，處理的只是一個家庭案件，反觀《高加索灰蘭記》一劇，試看兩個集體農場爭一山谷的「序幕」，其實正是作為「灰蘭斷案」的劇題投影而存在，劇末藉說書人的口總結道：

你們這些聽了灰蘭記這故事的人，  
要記取前人的教訓：  
所有一切都該歸於能夠有利於他的人，  
孩子該歸於慈母，以期成材成器  
車輛歸於好車伕，以保開車順利  
而山谷則歸於灌溉者，好讓開花結果。<sup>22</sup>

布雷希特的苦心孤詣最終揭曉，劇中作者有意識的循其目的性編織人物劇情，意圖在將一個特定的斷案結果轉化為普世原則。《高加索灰蘭記》的「灰蘭斷案」中是好人（下層階級）與惡人（上層階級）爭奪，「序幕」中是好人（牧羊集體農場，無產階級）與好人（果樹集體農場，無產階級）爭奪，顯然此劇最後的結論是，無論爭論的雙方是誰，爭奪的對象為何，處理問題的原則都一樣——「一切都該歸於能夠有利於他的人」。

然而將此結論設為普世原則合理嗎？這讓人聯想到王德威〈重識《狂人日記》〉一文中說，當魯迅以「禮教吃人」的意象廣為運用到所有的人事現象時，這種缺乏理性思辨的一網打盡的作法，其實恰恰是沿用了他原欲打倒的那套「唯我獨尊」的傳統理念架構<sup>23</sup>。同理，當布雷希特站在社會主義的立場，將「一切都

---

<sup>22</sup> 布雷希特著，鄭芳雄譯：《高加索灰蘭記》，同註8，頁300-301。

<sup>23</sup> 王德威：〈重識〈狂人日記〉〉，《眾聲喧嘩——三〇與八〇年代的中國小說》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1988年9月），頁34。

該歸於能夠有利於他的人」視為普世原則以替代資本主義私有制的同時，他也是沿用了他原欲打倒的那套資本主義「唯我獨尊」的理論架構。表面上看似不一樣了，但是說到底，骨子裡都是相同的。

大陸學者鐘鳴〈跨文化與主題變奏——以《灰闌記》為例〉文中曾舉兩部美國電影 *Kramer vs. Kramer* (1979) 和 *I am Sam* (2001) 為例，從不同文化價值的立場，說明布雷希特此「原則」的不適用性<sup>24</sup>。上海戲劇理論家孫惠柱也提醒道：

「一切都歸善於對待的」——而這個「善於對待的」恰恰都是後來的佔有者<sup>25</sup>，理直氣壯的褫奪了原所有者的權利。……同是這個理論，在後殖民主義理論盛行的今天看來就很成問題了：任何東西只要你對它好就應該歸你所有，豈不是殖民主義者的邏輯？<sup>26</sup>

看來就算是對岸共產國家出身的學者，也無法認同布雷希特這位社會主義戲劇作家的結論。

當然，李行道和布雷希特都以其劇作的書寫設計，形塑了各具特色的執法人物，展現了屬於他們各自時空的思維意識，各有其代表性。本文的評論，則是站在多元文化的今日，嘗試採取一較縝密、理性的思辨進路，探勘其深層結構之究竟。所有的文學作品都脫離不了「設計」，其設計經常囿於其視野的侷限，在這些侷限下開出屬於其時空環境的花朵，同時也設下了屬於其時空環境的牢籠。作為一位當代的讀者，在文學叢中環繞欣然採蜜時，避免落入前人有意或者無意之間所設下的陷阱牢籠，到底是需要慎思明辨的智慧的。

---

<sup>24</sup> 鐘鳴：〈跨文化與主題變奏——以《灰闌記》為例〉，《雲南藝術學院學報》2008年第1期，頁73-75。

<sup>25</sup> 筆者案：這裡「後來的佔有者」，指的是古如莎和序幕中的果樹集體農場。

<sup>26</sup> 孫惠柱：〈從「間離效果」到「連接效果」——布莱希特理論與中國戲曲的跨文化實驗〉，《戲劇藝術》2010年第6期，頁103。

## 引用書目

- Greimas, Algirdas Julien. *On meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1987.
- Greimas, Algirdas Julien. *Structral Semantics: An Attempt at a Method*. Minneapolis: Univ. of Nebraska Press, 1983.
- (法) A. J. 格雷馬斯著，吳泓縵、馮學俊譯，《論意義（上冊）》，天津：百花文藝出版社，2005 年 6 月。
- (法) A. J. 格雷馬斯著，蔣梓驊譯，《結構語義學》，天津：百花文藝出版社，2001 年 12 月。
- (法) 尤瑟夫·庫爾泰 (J. Courtes) 著，懷宇譯，《敘述與話語符號學：方法與實踐》，天津：天津社會科學出版社，2001 年 7 月。
- 王國維，〈宋元戲曲考〉，《王國維戲曲論著：宋元戲曲考等八種》，台北市：純真出版社，1982 年 9 月，頁 1-148。
- 王德威，〈重識〈狂人日記〉〉，《眾聲喧嘩——三〇與八〇年代的中國小說》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1988 年 9 月，頁 31-43。
- 布萊希特著，張黎、卞之琳譯，《高加索灰蘭記》，《布萊希特戲劇集》，合肥：安徽文藝出版社，2000 年 9 月，頁 273-374。
- 布雷希特著，鄭芳雄譯，《高加索灰蘭記》，《布雷希特戲劇：四川好人、高加索灰蘭記》，台北市：聯經出版事業股份有限公司，2005 年，頁 161-301。
- 李行道，《包待制智賺灰蘭記》，《元曲選（冊一）》，台北：中華書局，頁 1-15。
- 紀蔚然，《現代戲劇敘事觀：建構與解構》，台北市：書林出版有限公司，2007 年 1 月。
- 孫惠柱，〈從「間離效果」到「連接效果」——布萊希特理論與中國戲曲的跨文化實驗〉，《戲劇藝術》2010 年第 6 期，頁 100-105。
- 張漢良，〈「灰蘭記」斷案事件的德國變異——比較文學影響觀念之探討〉，《中國文化復興月刊》第 9 卷第 11 期，1976 年 11 月，頁 52-56。



- 陳旭霞，〈元雜劇在世界的傳播與影響〉，《大舞台》2008年第6期，頁28-31。
- 羅鋼，《敘事學導論》，昆明：雲南人民出版社，1999年7月。
- 鐘鳴，〈跨文化與主題變奏——以《灰闌記》為例〉，《雲南藝術學院學報》2008年第1期，頁70-75。

# An Analysis of the Narrations of Two Dramas —the Chinese and Western “*Chalk Circles*”

*Hu, Xin Dan*

Associate Professor,  
Department of Oriental Literature,  
Tzu Chi University.

From the angle of narratology, this paper reassesses, and analyzes comparatively the two dramas—Ling Xingdao's *Rescriptor-in-Waiting Bao's Clever Trick: The Record of the Chalk Circle* (*Bao Daizhi zhizhuan huilan ji*) in the Yuan dynasty and the German dramatist Bertolt Brecht's *The Caucasian Chalk Circle* (*Der Kaukasische Kreidekreis*) in 1994. Although the lawmen in the two dramas use the “chalk circle” tricks to judge the cases, the contents of stories, artistic forms, implications and themes are quite different. However, in the difference, there is sameness in the deep structures of narrations in which we may peep the violence of their judgments. Firstly, this paper sets out the stories to illustrate the two contradictory judicial results; secondly, it depicts the different artistic images of lawmen in the two dramas; thirdly, this paper uses Algirdas Julien Greimas's “semantic square” to analyze the different ideologies of two lawmen with different images which was veiled under their “chalk circle” tricks to judge the cases respectively; finally, it uses Greimas's “actantial model” to investigate the functions of characters in the two dramas and analyze the unreasonable judicial processes—how those judicial processes, screened by “characters with the same narrative functions and the same narrative perspectives,” strategically let audience receive the illegitimate violent “justice” transmitted by the author. The point is to elucidate how the two authors, using their writing designs, formulate their featured lawmen to embody the ideologies in their own space and

time respectively.

**Keywords:** *Rescriptor-in-Waiting Bao's Clever Trick: The Record of the Chalk Circle* (Bao Daizhi zhizhuan huilan ji), *The Caucasian Chalk Circle* (Der Kaukasische Kreidekreis), Li Xingdao, Bertolt Brecht, Bao Gong (Judge Bao), Algirdas Julien Greimas, semantic square, actantial model

