

結論

明萬曆年間，劇壇上出現兩位重量級的戲曲家—湯顯祖與沈璟，他們或倡文采或遵格律，奠定了傳奇藝術的典範。半個世紀後，李玉、李漁以邊緣文人的姿態，將戲曲從形式、內涵到操作過程作了革命性的變動，展現傳奇風貌的另一種可能；到了康熙年間，清代劇壇又同時出現兩顆巨星—洪昇和孔尚任，他們或極力發揮戲曲音律舞台藝術之美，或深刻賦予戲曲所能承載的最大歷史厚度，他們雙峰並峙，南北唱和，以文本創作爲戲曲成熟期作了具體的展示。四位劇作家對戲曲質性不同的偏重與取捨，形成迥異的創作風格，他們以己之才，展示了戲曲最多元的可能性，並爲以文人爲創作中心的傳奇畫上多彩的句點。

可以說，李玉、李漁、洪昇、孔尚任四位劇作家，所承載的不僅是傳奇過去的成就與包袱，亦顯示了傳奇後來的發展態勢。而這要由傳奇內部質性的分合與多元對應關係來看。

一、傳奇的整合與分化

當戲曲在明中葉以傳奇體制、昆曲唱腔、文人創作取得絕對優勢後，作劇、評劇、看戲遂成了明清文化圈的主要活動。但與此同時，戲曲本身體質的「內衝突性」問題，並未得到圓滿解決；使其在演劇活動繁盛的表面風華下，潛藏無數隱憂，並逐步蠶食戲曲立足的根基。而在明末清初這個朝代更迭，歷史動盪、社會變遷的時期，也正是戲曲體質步向內部整合或徹底分化的重大轉捩點。

傳奇龐大的體制，繁縟的音律，深奧的文字，在在爲文人創作及觀眾接受上，築上層層的高牆。而在這樣的背景上，尙能造就明清兩代數百年的劇壇繁盛景象，有很大一部分是靠大批文人的才情，努力支撐下來的。文人戲曲家努力在詩、文體制中，尋求創作經驗的傳承，並藉此將戲曲提昇至與詩、詞、

曲、賦等同的地位，以得到精英文化乃至宮廷文化的認同和接納，並在「上行下效」下，感染民眾，造成風氣。這種「文化整合」或「文學整合」很有點「英雄造時勢」的味道。

一開始由於對南戲長篇的體制與地方聲腔的喜愛，文人便開始按照他們欣賞的藝術趣味進行加工和改造，逐步使其文體、語言、音樂、唱法、演法定型化，在這其中，自然排斥那些與其審美傾向不協調的因素，修正了另一些因素以適應其意圖，並進一步發展出符合其趣味的因素。可說，傳奇體制的建構，最初不過是由於文人對某些局部的形式和技藝的偏好，而在修正中，其審美意圖越來越強而有力地表現出來，進而整合成了愈來愈確立的標準。因此這樣的「整合」不免帶有「缺乏整體嚴謹構思」與「多元文體特質混同」的現象。但另一方面來看，「整合」並非僅是其所有的部分的總合，而是那些組成部分的重新排列和內在互動關係，從而產生了一種新實體的結果；有許多新的潛能是在作為結果的整合中才有的，甚至不曾在各文體的元素中出現，故「整合」不僅是一種組成，也是一種創造。明清傳奇在文人的致力下，由最初無意識的文化整合到後來有意圖的倡導，創造出與時代相輝映的劇種。

而由文人所整合成的傳奇，大體上是典雅化、文學化及抒情化的。由於意識到戲曲有其他文體難以匹敵的文化傳播力量，大批的文人士子熱切地把創作激情投入到傳奇這種傳統意義上的「小道」文體中。雖然在特殊的歷史條件下(如元代「士」的地位低落；明清易代之際，部分士人隱居不仕等)，「士」與「民」在情感、理想、利益等有相通的地方，但不同的依存背景還是使他們無法產生共同的價值取向和思想感情。傳奇是文人化的戲劇，桃花扇底奏出的末世哀歌，固然不屬於草民百姓；文人賞音時要求「聽曲不可喧嘩，聽其吐字、板眼、過腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便為擊節稱賞」¹的專業式藝術鑑賞，也不是普通觀眾所具有的素養和願意接受的方式；劇作家們力圖貫穿劇中「樂所以修內也，禮所以修外也」²的教化精神，亦不必然被一般民眾所理解。傳奇有著嚴謹而繁複的創作格律及表演規範。格律是文人創造的，規範是文人規定的，這既是品評表演的尺度，又是文學創作的指南，也可以說這是一種藝術壟斷。

但凡文化傳播，都必須依賴一個相對穩定的傳播結構來完成。任何傳播活

¹ 魏良輔：《曲律》(香港：牛津大學出版社，2006年)，頁29。

² 《禮記·文王世子第八》，《禮記集解》(臺北：文史哲出版社，1990年)，頁563。

動都有四個要素存在：傳播者、受眾、媒介工具和傳播情境。這其中，傳播者和受眾共存於一個特定的傳播情境中，共享同一種媒介工具，方能使傳播和反饋的意向活動得以交流。如果傳播者和受眾在傳播情境上有層級差別(如在士大夫堂會上的演出和在民間戲台上的演出，自會產生不同的情境效果)，就會出現傳播活動的「客觀性阻滯」；若由於傳播者和受眾在價值取向、觀念、性格等方面的差異，就會造成傳播活動中的「主觀性阻滯」。而後者所引發的效應更為深遠。正因為劇作家(傳播者)與觀眾(受眾)的審美落差，造成文字傳播和口語傳播的矛盾日益加深，造成一方面「案頭劇」流行，另一方面折子戲興盛的現象，在戲曲的範疇中，文學與舞台，雅與俗，又走上背道而馳之路。

因此，在李玉、李漁等劇作家的努力經營下，戲曲創作已逐漸由教條式的「支配模式」、孤芳自賞的「孤獨模式」，轉為由平衡/互換模式³來主導戲曲文化傳播取向。但即使如此，已很難更改長期以來由無數知識精英嘔心瀝血創造的戲曲內蘊，而只能刻意於慣性的雅緻和脫俗的底蘊上，略作商業裝扮。喜劇是對接受市場的適應，折子戲是對變化著的傳播情境的適應，雅部的存在是對主流文化觀念的適應。明清傳奇所體現出的書卷氣、文人化特點，已經成為藝術經典，其表現的詩意化，生活的精緻化，語言的駢儷化，人物的儒雅化，情感的含蓄化，抒情的細膩化，以及技巧的精湛化，皆是一種歷史的「傳奇」。當《長生殿》與《桃花扇》一出，被譽為是劇壇繼《牡丹亭》後的另一創作高峰，其在戲曲史上的評價遠遠高於李玉、李漁等劇作時，已可驗證這個「傳奇」審美意識的根深柢固，不可動搖。

二、傳奇的多元對應關係

本論文著力於傳奇質性的三組對應關係，就「抒情性、敘事性」而言，呈現為劇作的表現手法、敘事節奏及舒緩或緊湊的觀劇情境。就「雅、俗」而言，顯示的是劇作家的表述語言、格調及作劇立場。就「文學性、舞台性」而言，其牽涉的層面更加寬廣，不只是劇作家的作劇態度，還有劇作家個人的才能、性格。如孔尚任努力恪守、經營的是文學性強烈的深層史觀，其不擅音律，對關目安排也未見強烈的舞台意識；而李漁剛好相反，他滿腦子精密的商

³ 見本論文第五章第一節說明

業計算，務使戲曲從文本創作到舞台搬演、觀眾接受，能一氣呵成；但他游戲人間的態度，亦使其未能賦予作品深刻的內涵。然無論如何，敘事性、抒情性、雅、俗、文學性、舞台性，皆是戲曲缺一不可的要素，出色的作家要做的是在其中努力尋求協調，而非作「選擇」。

將李玉、李漁、洪昇、孔尚任四位劇作家的作品，依上述六大質性作比重呈現，可得出下列的六角圖形：

就李玉劇作而言，雖主要朝舞台、敘事、俗的元素傾斜，但亦在某種程度上兼顧了文學、抒情、雅的特質。可說，李玉不僅展示了適應舞台搬演的敘事結構，亦為雅、俗的調節作了很好的示範，並在適應舞台的前提下，調整文學性與抒情性的濃度，使整體節奏明快又不失動人因素；適時的感性又不致太拖沓。

就李漁劇作而言，他大膽地採用通俗的敘事結構，務求舞台搬演的可行性，捨棄一般文人執著的文學性、抒情性及典雅的審美傾向，造就風格迥異，但也頗受爭議的劇作。

再看洪昇劇作，呈現與前二者迥然不同的風格傾向。其同時展現了高度的文學性與舞台性，但也暴露了敘事性特質的貧乏。可說《長生殿》的強烈場上特質，靠的是「非情節性的戲劇效果」，而以音律、排場、意境取勝。文學性、典雅、抒情性的特質是文人傳統的美學追求，但如果只呈現這些面相，就是純粹的案頭劇了。洪昇難得的以適度的「世情」因素，將故事朝世俗容易接受的方向發展，並以己音律、排場之長，呈現豐富的視聽之娛，使《長生殿》成爲一

圖1：李玉劇作質性分布表

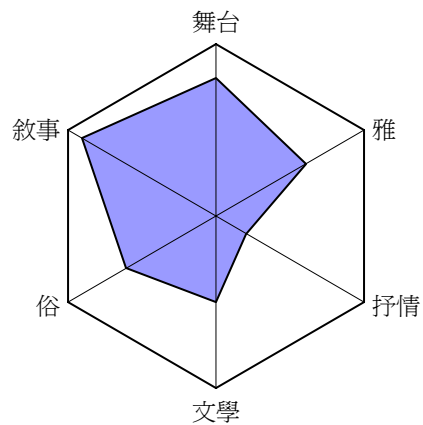


圖2：李漁劇作質性分布表

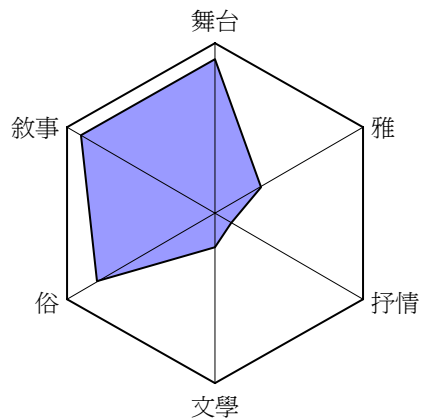
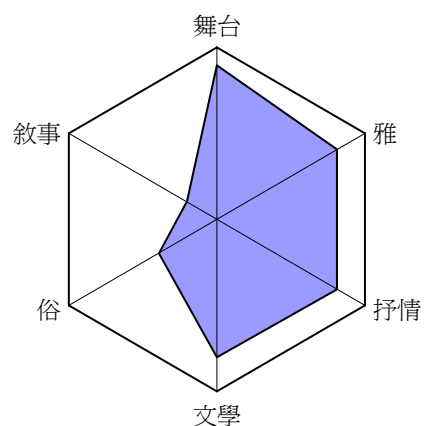


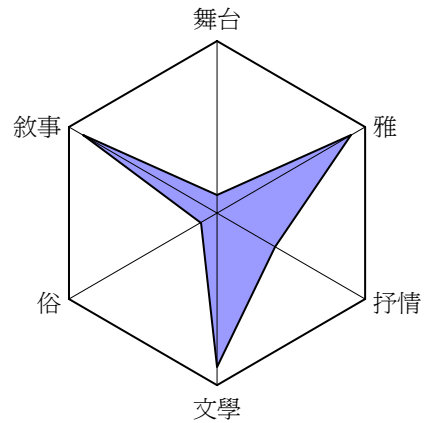
圖3：洪昇劇作質性分布圖



部在戲曲文學史、搬演史上評價都相當高的劇作。

而孔尚任劇作的圖形，又是另一番樣貌。他採取了極度偏重敘事性、典雅、文學性的風格傾向。並在文學性、典雅的前提下，融入宏闊的敘事內涵與視角，試圖以戲曲形式，涵納史觀的高度與廣度，且為達到這項理念，不惜捨棄通俗的質性與舞台搬演效果的考量，形成《桃花扇》一劇在文學性、舞台性上兩極的評價。

圖4：孔尚任劇作質性分布圖



再將六項戲曲質性交叉配對來看，可以得到下列八種組合及與四位劇作家作品的對應關係：

抒情性 + 典雅 + 文學性	洪昇劇作
抒情性 + 通俗 + 文學性	
抒情性 + 典雅 + 舞台性	洪昇劇作
抒情性 + 通俗 + 舞台性	
敘事性 + 典雅 + 文學性	孔尚任劇作
敘事性 + 通俗 + 文學性	
敘事性 + 典雅 + 舞台性	李玉劇作
敘事性 + 通俗 + 舞台性	李漁劇作、李玉劇作

由上表可推知，在這些戲曲質性中，典雅的審美取向與抒情性、文學性相融度最高，而通俗的審美取向則與敘事性、舞台性的搭配度較高。相反地，通俗的審美取向與抒情性、文學性相斥性最大，四位劇作家中亦沒有此類的作品。其中值得特別注意的是，洪昇將強烈的抒情性與舞台性同時呈現，熔鑄出「詩劇」的風格；而孔尚任則是將龐大的敘事內涵與文學性作融合，展示不同於抒情詩特質的史傳式戲曲風貌。

其實，劇作家面對戲曲的多元質性，很難作到面面俱到，但取自己擅長的部分作表現，反能形成有利的特色，這中間還關乎戲曲家的創作焦慮及創作意識。以戲曲史的發展來看，明萬曆年間的湯、沈之爭即是戲曲自身一個焦慮點的爆發，亦由此披露了戲曲以後發展的端倪。焦慮是戲曲內在矛盾在創作主體上的反映，而克服焦慮的過程，就是對內部對立面的互相征服，並由此推動戲

曲演化、成長。四位劇作家中，李漁是最具焦慮意識的。他不僅建構一套縝密、突破前人觀點的戲曲理論，並身兼劇作家、導演，關注戲曲的整體操作流程，對戲曲長久以來最被忽略的敘事結構與登場功能，尤其加重補強。故由其劇作中展現以往難得一見的劇場張力及通俗趣味。而洪昇延著湯顯祖主情的創作主題下來，也以自身優異的文學、音律造詣，解決了湯、沈之爭以來，劇壇所關注的「文采、音律」問題，並難得地達到劇論家口中「雙美」的境界。至於李玉，雖少見戲曲評論，但他對戲曲的多元質性都有精到的理解，既能審音度律，又兼顧曲白文理；既強化敘事張力，又適時加以抒情點染；既通俗易懂，又能把持雅正的基礎；由其大量創作中所作的「改革」，亦可知他對戲曲發展的有意識扭轉。而孔尚任則不同，戲曲形式只是他藉來闡述理念的表現工具，至於劇壇中吵得沸沸揚揚的文采、音律、案頭、場上，甚至主情說、結構說、觀眾說，都不在他的創作焦慮中。亦即，孔尚任無意藉由創作來改良劇種，或宣誓某種戲曲觀，而是以作文撰史的態度，將巨大的歷史容量，融入戲曲的表現形式中。故其劇作風格，有種自外於劇壇走向的「陌生化」效果。《桃花扇》中 4 齣體制外的齣目，雖是孔尚任對戲曲「代言體」的歧出，但也意外地，藉由這 4 齣的抒情感懷，達到與全劇龐大敘事量平衡呼應的成效。

整體看來，戲曲發展的矛盾與難處在於，戲曲體質中涵括的詩歌系統、小說系統、散文系統、音樂系統、技藝系統、講唱系統，這些固然是「外來」的文體特質，全然的偏重、依循某類特質，固然是文體的錯置，且忽略了戲曲本身獨立的創作生命；但亦不可否認，這些特質，在長久的「整合」下，也內化成戲曲生命的一部分，毅然地割捨其一，就形同是對戲曲生命的自戕。因此，如何在中間拿捏分寸，不僅是作者個人才情、功力的問題，也是創作智慧的問題。

可知，面對戲曲的多元質性，全然的偏頗是不成的，但一味的力求中道，也只能產出中規中矩，無法令人印象深刻的劇作。故四位劇作家皆是在突顯個人創作特質的前提下，適度取捨並兼顧戲曲的多元質性，對無法融合處則不強求，故能產生具文學價值、觀看價值，及一定市場接受度、個人辨識度的作品。

洪昇、孔尚任的劇作，就戲曲結構而言，皆有重大缺失，但其高度的文學性與營造的深層意境，使他們能在戲曲史中占有高度的地位，並具有深刻的影

響力。反觀李玉、李漁，雖力圖在戲曲敘事結構上作改革，以符合戲曲的搬演情境及觀眾喜好，但由於在文學性的表述上並不突出，因此影響力只能限於一時一地，難以在戲曲史上與湯、洪、孔相媲美。足見戲曲家多是獨立作業，他們以個人才情創作，未必肯借鑑他人的理論見解及創作經驗，而這也是藝文界的中長久存在的「理論」與「創作」的步調歧異。德語劇作家杜倫馬特(Friedrich Durrenmat)曾說：

藝術家實在並不需要學問。學問是從既定的存在中引出規則來的，否則即不成其為學問。但是這樣做出來的學問對於藝術家沒有什麼價值，即便是真學問也罷。藝術家不能接受尚未由自己發現的規則，那麼學問便不能用它所建樹的規則來幫助他；一旦他自己的確發現了，那麼也就不在乎同樣的規則是否也被學問家所發現。……但是被這樣否定了的學問就像駭人的妖魔一樣站在藝術家的背後。每當藝術家想談談藝術的時候，它就隨時準備著撲過來。⁴

即指出創作者雖不願為他人的理論所縛，卻又在無形中受理論制約的矛盾現象。在古典戲曲的發展中，雖有著縱橫數百年的風華，但在創作成就上，卻未能有飛越的進化成效，也是由於此。

綜上所述，傳奇在文人的手中成就，但也因此，其藝術結構就被封閉在一個相對固定的系統之內，地位是高雅了，卻失去了活生生的生存方式和廣闊的生存空間。平面的文字信息的接受有不少回旋的餘地，可以安穩地「生活」在書架上，迎接著一批批新讀者來光顧。但戲曲的立體視聽信息的接受是一次性、直接性的，難以彌補審美態度造成的接受距離。到了地方戲，它沒有文學的本錢，不能作為文學名著存於書架上，它要「活」，就得全靠舞台上以演員為核心的唱、念、做、打。這是它的優勢，也是它的局限。呂效平即指出清中葉後，雅部衰，花部起的背後戲曲本質性問題：

第一個事實是：文學的語言藝術在曲中已經發展到了頂點，戲曲中文學的終結與一般古典詩歌的終結實際上是同步的。第二個事實是：戲曲的文學語言藝術長期地、不間斷地、高度自覺地提攜了音樂和表演藝術的發展。第三個事實是：因為戲曲的文學語言藝術和音樂、表演藝術基本滿足了當時演出方式下觀眾的審美需求，文學的另一種藝術——情節的藝

⁴ “Problems of the Theatre”(1955), Playwrights on Playwriting, ed. Toby Cole. New York: Hill & Wang, 1977, p. 132.

術便不被看重，始終僵滯於史詩(小說)的水平，不再朝前發展。⁵

從宋元到明清，戲曲家們孜孜努力地強化戲曲的文學性，進而轉向舞台性的追求，但他們所關注的對象，始終只在文詞、音律中打轉，最多僅擴及至戲曲結構，但對戲曲整體要表現的「戲劇性」張力，則一直都未觸及。於是這項選擇權，只得落入劇場表演者手中。胡適在研究《綴白裘》時注意到，《綴白裘》的選本是「戲台上多年淘汰的結果」，他以《一捧雪》為例，指出「二百年來，戲台上扮演《一捧雪》的，總不出〈審頭〉、〈刺湯〉兩齣」，因為「有戲台經驗的人都能知道這一部傳奇裏，戲劇的意味最濃厚的不過這兩齣。」⁶認為劇場本身具有將非「戲劇性」場次淘汰出局，把「戲劇性」場次保留下來的選擇功能。而一如吳梅描述，以劇場為唯一依存的地方戲的演出是「無與文學事矣」⁷，在地方戲中，不僅沒有傳奇長篇巨構式的內容，亦不會出現孔尚任在《桃花扇》中苦心鑄造的知識分子的懷疑和批判精神。文人們於戲曲創作中最執著的文學性，卻也是地方戲最首先拋棄的，這只怕是明清劇作家所料想不到的。

傳奇的衰落，可以視為時代對藝術作出的取捨，也可以視為由於傳播媒介和傳播結構變化的結果。文人是傳奇風潮的建構者，當作為傳播者的文人劇作家已逐步自外於戲曲傳播情境，作為受眾的人群的認識、觀念，作為媒介的戲曲文化的地位、性質也開始產生變化，傳播行為自然無法繼續，它所承擔的社會功能也可以告一段落了。

⁵ 呂效平：《戲曲本質論》（南京：南京大學出版社，2003年），頁211。

⁶ 胡適：〈綴白裘序〉，《綴白裘》（北京：中華書局，2005年），第一冊，頁1。

⁷ 吳梅：《中國戲曲概論》（臺北：廣文書局，1971年），頁105。