

緒論

一、研究動機

戲曲的綜合性特質使得它不論是在建立體制、發展成熟、攀向高峰、走向衰頹時，都呈現暗潮洶湧的態勢。原因就在於，戲曲原是包含文學創作和舞台表演，且囊括技藝雜耍和故事演述的藝術。但無論是戲曲文學還是舞台表演，溯其源頭，都不是為符合「戲曲」理念而生的；亦即，中國古典戲曲，不是一開始就以萬事皆備的形態出現，它是結合詩歌、敘事體、講唱、雜技、舞蹈等多項淵遠流長的系統慢慢演化而成的，其中任何一項都各自有其演進的過程，來自不同血統的元素在融合時難免會有相斥的現象，這也是戲曲先天體質的原罪。

曾永義曾對成熟的中國戲曲下過這樣的定義：

中國戲曲是在搬演故事，以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過俳優妝扮，運用代言體，在狹隘的劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。¹

指出戲曲是是故事、詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱文學敘述方式、俳優妝扮表演、代言體、狹隘劇場等九個因素構成的有機體。其中，「故事」不僅是講唱文學的基底，其敘事方式亦隱含向散文佈局、小說結構借鑑的影子；而「俳優妝扮」亦常以舞蹈、雜技方式表現，並以劇場表演為重心。由「講唱文學」到「俳優妝扮」，則是部分代言到完全代言的演進。若再爬梳其中質性異同，可說戲曲分別是由詩歌、散文、小說、講唱、音樂、技藝(含舞蹈、雜技、俳優妝扮)等系統組合而成(見圖 1)，但這些元素並非是以「平分秋色」的方式搭配而成；戲曲雖是綜合藝術，但在結構中也意味著被解構的可能，其組合元素也因此會產生此消彼長的不同偏重。後來區分的文戲、武戲；唱工戲、做工戲；案頭之曲、場上之曲等，即是對不同的組合元素偏重的結果。

¹ 曾永義：《戲曲源流新論》(臺北：立緒文化事業有限公司，2000年)，頁 14。

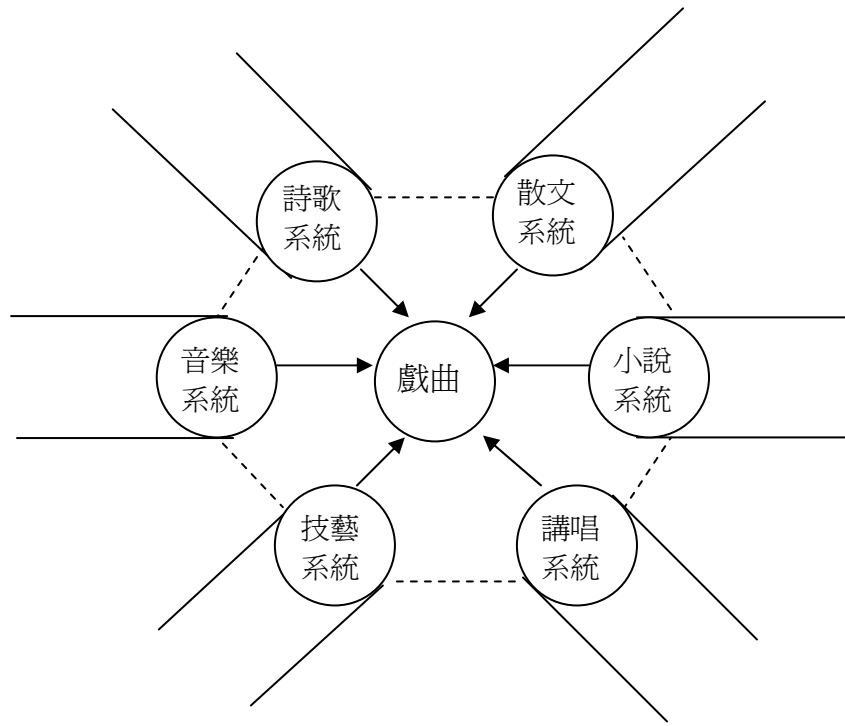


圖 1：戲曲質性組成圖

再將組成戲曲的各個系統的內部演進情形表列如下：

表 1：戲曲質性組成演進表

	散文系統	詩歌系統	小說系統	講唱系統	音樂系統	技藝系統
漢魏六朝	駢文	樂府古詩	志怪		樂府	角觥戲 東海黃公
唐	古文	詩	傳奇	變文		踏搖娘
宋	古文	詞	話本	鼓子詞		雜戲
元		曲	章回小說	諸宮調	北曲	
明	八股文	曲	章回小說 白話短篇 小說	寶卷	南曲諸腔	
清	八股文	曲	章回小說	彈詞 鼓詞	南曲諸腔 地方聲腔	

可看出各系統皆有其演化的歷史背景及長久調和下形成的獨立個性，但縱然戲曲的多元性顯而易見，作為一個獨立的生命體，作品自身內部的各種藝術因素還是必須建立一種有機的和諧關係。因此，許多戲曲家便開始討論或提出針對戲曲異質元素調和的問題，如對於戲曲創作中「文采與音律」，乃至「案頭與場上」究竟孰輕孰重的兩難；亦有劇論家就整體上提出理想的戲曲具備要素，如明代孫鑛即提出了南戲創作的十要：

凡南劇，第一要事佳，第二要關目好，第三要搬出來好，第四要按宮調音律，第五要使人易曉，第六要詞采，第七要善敷衍——淡處做得濃，閒處做得熱鬧，第八要各角色派得均妥，第九要脫套，第十要合世情關風化。持此十要以衡傳奇，靡不當矣。²

可說相當全面地囊括了戲曲須顧及的元素及表現面貌。

到了清代李漁在《閒情偶寄》中則列出更鉅細靡遺的戲曲要項，其中與戲曲創作、搬演相關的表列如下：

表 2：李漁《閒情偶寄》〈詞曲部〉〈演習部〉細目

詞曲部	結構第一	戒諷刺、立主腦、脫窠臼、密針線、減頭緒、戒荒唐、審虛實
	詞采第二	貴顯淺、重機趣、戒浮泛、忌填塞
	音律第三	恪守詞韻、凜遵曲譜、魚模當分、廉監宜避、拗句難好、合韻易重、慎用上聲、少填入韻、別解務頭
	賓白第四	聲務鏗鏘、語求肖似、詞別繁簡、字分南北、文貴潔淨、意取尖新、少用方言、時防漏孔
	科諱第五	戒淫褻、忌俗惡、重關係、貴自然
	格局第六	家門、沖場、出腳色、小收煞、大收煞
演習部	選劇第一	別古今、劑冷熱
	變調第二	縮長為短、變舊成新
	授曲第三	解明曲意、調熟字音、字忌模糊、曲嚴分合、鑼鼓忌雜、吹合宜低
	教白第四	高低抑揚、緩急頓挫
	脫套第五	衣冠惡習、聲音惡習、語言惡習、科諱惡習

再加上今學者曾永義在〈評騭中國古典戲劇的態度與方法〉一文，綜合前人說法，提出評論古典戲劇的八項標準：本事動人、主題嚴肅、結構謹嚴、曲文高妙、音律諧美、賓白醒豁、人物鮮明、科諱自然。並且說明：

² 見呂天成《曲品》卷下所引，《中國古典戲曲論著集成》第6冊(北京：中國戲劇出版社，1959年)，頁223。

倘劇作止於本事動人、主題嚴肅、曲文高妙三者俱備，或甚至僅曲文高妙一項，則不失為案頭之曲；倘結構謹嚴、音律諧美、科諱自然、賓白醒豁四者兼備，則堪為場上佳劇。倘曲文高妙，又加以場上四項，則不失為案頭、場上兩兼之佳作。³

若融合上述幾位古今戲曲家提出的戲曲元素作整合分類，可得出下列的結果：

表 3：戲曲元素分類表

事佳、關目好、善敷衍、脫套、結構謹嚴， 「結構第一」諸節、「格局第六」諸節	敘事因素
本事動人、音律諧美	抒情因素
合世情關風化、主題嚴肅，詞采、曲文高妙、戒淫褻、忌俗惡	雅的因素
使人易曉、賓白醒豁、科諱自然、「賓白第四」諸節、貴自然 貴顯淺、重機趣、戒浮泛、忌填塞	俗的因素
詞采、曲文高妙、人物鮮明	文學因素
按宮調音律、音律諧美、搬出來好、各角色派得勻妥 「音律第三」諸節、「演習部」諸節	舞台因素

其中，某些元素是互相涵蓋或互為因果的，但更有些元素是彼此對立的，由此可分立出「敘事—抒情」、「雅—俗」、「文學—舞台」三個對應組。嚴格來說，所分類出的戲曲質性對應組，雖彼此存在著相反的特質，但其於戲曲的生命體中並非是二選一的絕對「對立」關係，而是種在輕重多寡的調配下，不同的對應關係；而其彼此分流、對峙、滲透、轉化的現象，則是切入戲曲發展值得探討的議題。因此，本次論文將戲曲的對應關係，分別為「敘事—抒情」、「雅—俗」、「文學—舞台」三組對應面，並由此延伸至劇作家與作品，劇作家與觀眾，劇作家與演員等多元對應關係，期待釐清戲曲如何在質性多元的困頓中尋找出口的運轉軌跡。

³曾永義：〈評鷺中國古典戲劇的態度與方法〉，《說戲曲》（臺北：聯經出版社，1977年第二刷），頁9-22。

二、研究對象

郭英德於《明清傳奇史》中將傳奇的發展歷程分爲五期：⁴

表 4：傳奇歷史分期表

分期	起迄時間
生長期	明成化初至萬曆十四年(1465-1586)
勃興期	明萬曆十五年至清順治八年(1587-1651)
發展期	清順治九年至康熙五十七年(1652-1718)
餘勢期	清康熙五十八年至嘉慶二十五年(1719-1820)
蛻變期	清道光元年至宣統三年(1821-1911)

其中以「勃興期」、「發展期」爲傳奇的黃金時期，可說在創作及搬演的質、量上，同時達到相互輝映的高峰狀態。而「發展期」雖延續了「勃興期」的熱度，其後續發展「餘勢期」卻有創作衰微，搬演正熾的現象，故「發展期」可謂傳奇由盛轉衰的轉捩時期，以之作爲切入點，將可更明確釐清其中變化軌跡。而由於清初重要的作家，常橫跨明末的時期，故本論文以明末清初(約指明天啓、崇禎至清康熙)爲探討時期，期能突顯傳奇發展的多元面相。

大體而言，傳奇自明代萬曆年間的《牡丹亭》取得巨大的成就與引發多重的爭議後，基本上在音律、文采的各自基礎上，有了不同的追隨隊伍，也產生長足的進步與發展。這股風潮使戲曲成爲由文人士大夫領導潮流的一種全社會性的文化活動，從劇作家、劇論家，到觀眾、演員等皆熱情投入，並以文人化的審美取向爲主流，熱度一直延續到清初。明末清初，由於政治社會大環境的變動，以往戲曲由文人全面主導的現象逐步鬆綁，戲曲本質的缺點逐漸顯露，加上此時戲曲環境中的作者、導演、演員、觀眾，都發生相當大的質變，於是作爲創作源流的劇作家遂面臨更大的考驗。這個時期有李玉在明末天啓、崇禎年間創作「一、人、永、占」，入清後，絕意仕進，在順治十年(1653年)左右進入創作極盛期。李漁自順治五年(1648年)移家杭州後，也開始他專業戲曲家的活動。之後吳偉業以文壇名流身分於順治九年(1652年)創作了《秣陵春》，

⁴郭英德：《明清傳奇史》(南京：江蘇出版社，2001年)，緒論第三節「明清傳奇的歷史分期」，頁12-18。

後五年(1657年)尤侗的《鈞天樂》脫稿。南洪北孔的出現，則為這個階段衝上高峰，並為傳奇的繁盛時期畫下美好的句點。其中在戲曲創作及相應理念上能開一家風氣或在傳奇藝術上有極高成就者，當推李玉、李漁、洪昇、孔尚任四家⁵。

上述郭英德《明清傳奇史》中對「發展期」(1652-1718)的描述，除尤侗等正統文人的案頭之曲外，便以李玉、李漁、南洪北孔為主要敘述對象⁶。林鶴宜於《規律與變異：明清戲曲學辨疑》中，將傳奇的敘事結構分為傳奇寫意式衝突結構的確立(西廂、琵琶、牡丹亭)、偏離(風箏誤、鳳求鳳、清忠譜、十五貫)和回歸(長生殿、桃花扇)三個階段⁷，其中「偏離」到「回歸」階段的舉例作品集集中於明末清初，即以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為代表⁸。另劉楨、謝雍君所著《昆曲與文人文化》中，於明末清初時期，亦以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為描述主體。⁹足見這四位劇作家於明末清初的劇壇中具有足夠的代表性。他們於明清易代之際的時間定位，可以下表表示：

表 5：李玉、李漁、洪昇、孔尚任生卒時間表

	明萬曆 1573-1620	明天啓 1621- 1628	明崇禎 1628- 1644	清順治 1644-1662	清康熙 1662-1721
李玉	16??-16??				
李漁	1611-1680				
洪昇				1645-1704	
孔尚任				1648-1718	

李玉生卒年不詳，推算約生於明萬曆末年(16??年)，卒於康熙前期(16??年)，原為明大學士申時行府中家人，初為申公子所抑，不得應科舉，後出應試，連厄於有司，至崇禎年間始中舉人，入清絕意仕進，隱居林下，以度曲自娛。李玉所引領的蘇州派作家多是下層社會的布衣文人，他們混同於三教九流

⁵ 清初劇作家中，吳偉業、尤侗的創作以雜劇為主，傳奇為輔，且有強烈的案頭化傾向，故不列入本論文的探討對象。而李玉、李漁的排序上，雖李玉的生卒年不確定，但其可推知最早的創作為明末天啓、崇禎年間，李漁則於清順治初年才正式投入戲曲活動。故本論文探討的四位劇作家，以作品創作先後排列，依序為李玉、李漁、洪昇、孔尚任。

⁶ 郭英德：《明清傳奇史》，第三編「傳奇的繁盛」，頁 309-490。

⁷ 林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》(臺北：里仁書局，2003年)，參·〈清初傳奇「戲劇本質」認知的移轉和「敘事程式」的變形〉，頁 143-164。

⁸ 其中《十五貫》為朱素臣作品，而朱素臣一般列為蘇州派作家，可歸入李玉一脈。

⁹ 劉楨、謝雍君：《昆曲與文人文化》(瀋陽：春風文藝出版社，2005年)，第五章「昆曲：文人審美(中)」，頁 158-192。

之屬，以戲劇創作、戲劇活動作為一技之長，和戲班梨園相互依存，與元雜劇文人有很大的相似之處。其創作也因此有著更濃厚的平民色彩(貼近群眾)、現實精神(關注時事)和教化取向(勸善懲惡)。李玉的劇作面向民眾，面向現實，面向舞台，既具有較強的時代色彩和思想性，又擺脫了貴族氣、脂粉氣和書巾氣，本色當行，便於登場。和同時期的文人傳奇不同，其傳奇作品的曲詞，不是以詩的意境為旨歸，而是以劇的意趣為本源，突出地表現由案頭文學轉向舞台藝術的邁進。吳梅對李玉的形容為：

李玄玉玉蘇州人，崇禎間舉人。國變後不出，家居數十年，專以度曲為事。與吳梅村友善，有北詞廣正譜，即梅村為之序也。所作諸劇。共三十三種。今所傳述人口者，占花魁、一捧雪、人獸關、永團圓而已。其詞雖不能如梅村西堂之妙，而案頭場上，交稱利便，錢牧齋亦深愛其曲，至比之柳屯田。無名氏新傳奇品云：「李玄玉之詞。如康衢走馬。操縱自如。蓋亦老斲輪手也。」其占花魁一劇，為玄玉得意之作，勸妝北詞，更為神來之筆。（世通唱不錄）其醉歸南詞一套，用車遮險韻，而能游刃有餘，亦才大不可及也。惟昊天塔、清忠譜，稍不稱耳。¹⁰

指出李玉劇作案頭、場上兼美的特質，但由吳梅「以曲論劇」的角度而言，其曲辭則未能稱為上乘，並對社會寫實性強烈的《清忠譜》不甚青睞。這亦能看出李玉劇作與傳統文人劇的差異。

李漁(1611-1680)，出生於江蘇，崇禎十年(1637年)入金華府庠，後屢應鄉試不第，入清，即不復應考。明清之交，清兵入浙，家道中落，順治五年(1648年)，移家杭州，自此開始賣文為生，順治十四年(1657年)流寓金陵，蓄眾家姬，教習歌舞，逢迎公卿，以作劇、導戲、演劇為生。他非工非商，不宦不農，家無恒產而需要和士大夫一樣地享受，一身而外，所有費用皆取之於人，追求商業化、藝術化的人生，所以游蕩江湖便是他的職業。李漁的不受拘束、勇於創新也表現在其戲曲成就上。他在《閒情偶寄》中大力補足前人所忽略的編劇、演劇技巧，建構一套完善的戲曲理論架構。其劇作《笠翁十種曲》朝世情化、娛樂化的絕對觀眾取向前進，使得戲曲走出文人藩籬，發展另類風貌。吳梅《顧曲塵談》中對李漁有這樣的形容：

李笠翁漁十種曲，傳播詞場久矣。其科白排場之工，為當世詞人所共認，

¹⁰吳梅：《顧曲塵談》（上海：上海書店，1989年），第四章〈談曲〉，頁316。

惟詞曲則間有市井謔浪之習而已。吳梅村贈笠翁詩云：「江湖笑傲誇齊贅，雲雨荒唐憶楚娥。」深得笠翁之真相也。¹¹

指出李漁精於作劇但其人其文卻又帶有市井氣息的現象。

洪昇(1645-1704)，字昉思，號稗畦，出身錢塘(今杭州)望族。洪家在明朝時倍得朝廷恩寵，曾顯赫一時。入清後，家境已趨沒落。洪昇在世 60 年，其生平遭際困頓，在京作了 20 多年的太學生，卻未得一官半職，布衣終老。他為人清高孤傲，蔑視權貴。隨著改朝易代的人事變遷，其創作的視野也逐漸超出個人身世的範圍，而進一步涉及到國家興亡、歷史變遷、現實政治等領域。康熙二十八年(1689)八月，洪昇嘔心瀝血之作《長生殿》在北京寓所演出。正值孝懿皇后佟氏於上月病逝，這便觸犯了朝廷「國喪不得張樂」的禁令，洪昇被下刑部獄，削去了國子監生員，黜逐還鄉，與會者多人受到牽連，洪昇剛好中進士的好友趙執信被革除官職，永不錄用，所謂「可憐一夜長生殿，斷送功名到白頭。」吳梅對洪昇有如下的描寫：

康熙中曲家，有南洪北孔之說：孔為雲亭山人，洪即錢塘洪昉思昇也。昉思學詩於漁洋，深得精華，漁洋亦亟稱之。少年即精於音律，有孝節坊、鬧高唐諸傳奇，而傳之不甚顯。即如長生一劇，非在國忌裝演，得罪多，恐亦不能流傳遠且廣者如是也。余謂長生殿，取天寶間遺事，收拾殆盡，故上本每多佳製；下半則多由昉思自運，如冥追、尸解、情悔、神訴諸折，乃至鑿空不實，不如桃花扇之句句可作信史者多焉。惟其詞句采藻，入元人之堂奧，所作北詞，不在關馬鄭白之下，且宮調諧和，譜法修整，確居雲亭之上耳。¹²

指出《長生殿》上本有所據，下本卻步於虛幻的特質。吳梅雖不喜洪昇蹈虛情幻的寫作方式，卻也不得不肯定其詞采精美、律法工整。

孔尚任(1648-1718)，字聘之，又季重，號東堂，又號岸堂，別署雲亭山人，為孔子第六十四代孫，20 歲考取秀才，但參加鄉試不第。康熙十七年秋，他隱居石門山；康熙二十三年冬，他為皇帝講經頗得聖心。事後，孔尚任被「特簡為國子監博士」，於次年赴京就任，屢次獲得提拔。康熙三十八年(1699年)六月，《桃花扇》脫稿。《桃花扇》從動筆到脫稿，前後共經歷了整整二十

¹¹同上註。

¹²同註 10。頁 185。

個年頭，可謂殫精竭慮、慎重嚴謹。此劇問世後，立刻引起各界關注，藝林紛紛傳抄，一時洛陽紙貴，頗為轟動。消息傳到宮內，連康熙皇帝也大感興趣，派內侍急向孔尚任本人索取劇本。康熙三十九年元宵節，孔尚任又獲得升官的機會，晉升為戶部廣東清吏司員外郎。但剛剛上任十多天，到三月中旬就無緣無故地被罷了官。這究竟是什麼原因，因史無明文，成了一件懸案。是否與《桃花扇》有關，至今仍是一個謎團。吳梅對孔尚任《桃花扇》的創作過程及成就有如下描述：

孔雲亭尚任，與梁溪夢鶴居士顧天石彩友善。初作小忽雷傳奇，皆天石為之填詞。及作桃花扇時，天石業已出都，時湖洲岳端，好客且喜詞曲，南中清客，如王壽熙、顧岳亭、諸君，皆在岳端幕府，雲亭乃與之商訂音律，得成此絕世妙文。相傳聖祖最喜此曲，內廷宴集，非此不奏，自長生殿進御後，此曲稍衰矣。聖祖每至設朝選優諸折，輒皺眉頓足曰：「弘光弘光，雖欲不亡，其可得乎？」往往為之罷酒也。余謂桃花扇不獨詞曲之佳，即科白中詩詞對偶，亦無一不美，如「葉分芳草綠，花借美人紅」、「新書遠寄桃花扇，舊院常關燕子樓」；及上下本結穴之五七律兩首，幾乎無一字不斟酌。搏用全力，惟雲亭足以當之耳。¹³

指出孔尚任嚴謹的創作態度，對自己不擅長的曲律就教方家，加上苦心經營的優美曲白，使《桃花扇》一劇具深刻的感染力，連康熙帝也不禁動容。

李玉、李漁、洪昇、孔尚任四人於明末清初之際致力於戲曲創作，其成就上可媲美湯顯祖、沈璟，並為文人戲曲最光輝的年代畫上美麗的句點。且四位劇作家中還有兩兩對照的特質，如李漁與李玉生卒年相近，代表文人以作劇為生，視戲曲為商品的新形態作劇態度。洪昇與孔尚任則常被聯袂並稱，展現傳統文人以詩文思惟經營長篇劇作體制的寫作功力，並造就後來文人難以逾越的高峰。交叉來看，李漁與洪昇皆偏好風情劇，重舞台排場，只是一諧謔，一深情；李玉與孔尚任則偏好取材史事的寫實劇，只是前者著重事件的張力，後者則擴及歷史的觀照。若對照上節戲曲涵蓋的多項文藝系統，李漁作品主要表現在對敘事系統、技藝系統的結合；李玉作品則力求敘事系統、散文系統、技藝系統的平衡；洪昇作品達到詩歌系統、音樂系統的結合；孔尚任作品則達到敘事系統、散文系統的結合。而這些都是切入本論文主題的重要觀照點。

¹³ 註 10。頁 184。

三、文獻回顧

(一)就明清戲曲研究而言

明清是戲曲的發展重心，兩岸以此為論述對象的專著質量均相當可觀，較重要的戲曲斷代史有早期張敬《明清傳奇導論》¹⁴、盧前《明清戲曲史》¹⁵，及近期郭英德《明清傳奇史》¹⁶、孫書磊《明末清初戲劇研究》¹⁷等，以此時期作專題研究者有許建中《明清傳奇結構研究》¹⁸、王璦玲、華瑋主編《明清戲曲國際研討會論文集》¹⁹、王璦玲一系列關於明清戲曲的專題：《明清戲曲藝術中「抒情特質」與「戲劇特質」之發展》²⁰、《明清傳奇中人物刻畫與主題呈現之關係》²¹、《明清傳奇之語言與敘事模式》²²、《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》²³，及林鶴宜《規律與變異：明清戲曲學辨疑》²⁴、田仲一成《明清的戲曲：江南宗族社會的表像》²⁵等。

就兩岸的博、碩士論文而言，台灣地區有康逸藍《明末清初劇作家之歷史關懷—以李玉、洪昇、孔尚任為主》²⁶、江婉華《明中葉至清中葉商人與戲曲之關係》²⁷、車美京《清代傳奇藝術結構之研究》²⁸、洪麗淑《明中葉至清初文人與戲劇關係之研究》²⁹、施佑佳《明傳奇愛情劇奇巧性關目研究—以「謀設」、「錯認」為討論範圍》³⁰、王佩萱《明清家樂戲班及其表演藝術研究》³¹等，大

¹⁴臺北：東方書店，1961年。

¹⁵臺北：臺灣商務印書館，1994年。

¹⁶南京：江蘇古籍出版社，1999年。

¹⁷北京：社會科學文獻出版社，2007年。

¹⁸鄭州：中州古籍出版社，1999年。

¹⁹臺北：中研院文哲所，1998年。

²⁰臺北：行政院國科會科資中心，1995年。

²¹臺北：行政院國科會科資中心，1996年。

²²臺北：行政院國科會科資中心，1998年。

²³臺北：中研院文哲所，2005年。

²⁴臺北：里仁書局，2003年。

²⁵北京：北京廣播學院出版社，2004年。

²⁶淡江大學中國文學研究所碩士論文，1992年。

²⁷逢甲大學中國文學系碩士論文，1998年。

²⁸國立師範大學國文學系碩士論文，1997年。

²⁹逢甲大學中國文學系碩士論文，1999年。

³⁰國立東華大學中國語文學系碩士論文，2004年。

³¹國立師範大學國文學系碩士論文，2006年。

陸地區有華偉麗《試論明末清初傳奇中的風情喜劇》³²、張震育《明清傳奇的人文精神》³³、楊飛《萬歷劇壇傳奇創作繁榮原因初探》³⁴、李艷《明清道教與戲劇研究》³⁵、石沙《論明清傳奇中的市民形象》³⁶、李希霞《論淨腳在明傳奇中的發展成熟》³⁷、李昕欣《晚明至清初傳奇敘事結構的演變》³⁸。

(二)就李玉相關研究而言

相對於其他清初劇作家受到的關注，專門針對李玉及其劇作研究的著作明顯偏少。早期有王安祈《李玄玉劇曲十三種研究》³⁹、李旻雨《李玉〈占花魁〉研究》⁴⁰，近期有錢如意《李玉〈清忠譜〉研究》⁴¹、李佳蓮《清初蘇州劇作家研究》⁴²、楊素月《李玉〈一捧雪〉研究》⁴³等。

(三)就李漁相關研究而言

關於李漁及其劇作的研究為數甚為可觀，就專著來看，如早期黃麗貞《李漁》⁴⁴、杜書瀛《李漁美學思想研究》⁴⁵、俞為民著《李漁評傳》⁴⁶，近期如胡元翎《李漁小說戲曲研究》⁴⁷、黃果泉《雅俗之間：李漁的文化人格與文學思想研究》⁴⁸等。

就兩岸博、碩士論文而言，臺灣地區有張百蓉《李漁及其戲劇理論》⁴⁹、

³²山東師範大學碩士論文，2001年。

³³蘇州大學碩士論文，2002年。

³⁴內蒙古師範大學碩士論文，2003年。

³⁵四川大學博士論文，2004年。

³⁶蘇州大學碩士論文，2005年。

³⁷河南大學碩士論文，2005年。

³⁸華東師範大學碩士論文，2007年。

³⁹國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1980年。

⁴⁰國立臺灣師範大學中國文學研究所碩士論文，1985年。

⁴¹國立高雄師範大學國文學系碩士論文，1996年。

⁴²國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2000年。

⁴³國立中山大學中國語文學系研究所碩士論文，2003年。

⁴⁴臺北：河洛出版社，1978年。

⁴⁵北京：中國社會科學出版社，1998年。

⁴⁶南京：南京大學出版社，1998年。

⁴⁷北京：中華書局，2004年。

⁴⁸北京：中國社會科學出版社，2004年。

⁴⁹私立文化大學中國文學研究所碩士論文，1980年。

吳淑慧《李漁及其〈十種曲〉研究》⁵⁰、張東炘《李漁戲曲三論》⁵¹、單文惠《〈笠翁十種曲〉研究》⁵²、劉幼嫻《李漁的戲曲理論》⁵³等。大陸地區有駱兵《李漁的通俗文學理論與創作研究》⁵⁴、劉慶《論李漁家班的演劇之路》⁵⁵、趙江南《論李漁的戲曲本位思想在劇本中的表現》⁵⁶、任心慧《試論李漁商業化「治生」方式對其曲論及劇作的影響》⁵⁷、鐘筱涵《李漁戲曲結構論》⁵⁸、姚安《論李漁的〈十種曲〉》⁵⁹、徐世中《一夫不笑是吾憂》⁶⁰、許莉莉《試論李漁戲曲理論和創作實踐的錯位關係》⁶¹、安平《成熟到奢侈 精緻到唯美——李漁文化人格略論》⁶²、楊琳《李漁對凌濛初的繼承與發展》⁶³、鄧丹.《〈笠翁十種曲〉研究》⁶⁴、朱錦華《李漁戲曲理論解讀》⁶⁵、程群《論李漁戲曲的商品性》⁶⁶、張振傑《論李漁的商人品格及其戲曲創作》⁶⁷、劉琴《創作與消費的調適》⁶⁸、王金花《李漁研究三題》⁶⁹、朱秋娟《李漁家班與李漁戲曲創作、戲曲理論間的互動》⁷⁰、喬文《李漁與莎士比亞喜劇中喜劇性語言比較研究.》⁷¹、葛麗英《中國戲曲藝術的最早自覺》⁷²、周建民《論李漁傳奇創作的異性》⁷³、高秀麗.《李漁關於「趣」的美學思想.》⁷⁴、李軍鋒《不效美婦一顰，不捨名流一唾》⁷⁵、龐瑞東《李漁〈閑情偶寄〉之曲論研究》

⁵⁰私立淡江大學中國文學系碩士論文，1996年。

⁵¹國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，1997年。

⁵²國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1998年。

⁵³國立中山大學中國語文學系研究所博士論文，2003年。

⁵⁴華東師範大學博士論文，2003年。

⁵⁵上海戲劇學院碩士論文，2002年。

⁵⁶湘潭大學碩士論文，2002年。

⁵⁷四川師範大學碩士論文，2002年。

⁵⁸華南師範大學碩士論文，2002年。

⁵⁹南京師範大學碩士論文，2002年。

⁶⁰廣西師範大學碩士論文，2003年。

⁶¹蘇州大學碩士論文，2004年。

⁶²吉林大學碩士論文，2004年。

⁶³曲阜師範大學碩士論文，2004年。

⁶⁴首都師範大學碩士論文，2004年。

⁶⁵四川師範大學碩士論文，2004年。

⁶⁶四川師範大學碩士論文，2004年。

⁶⁷內蒙古大學碩士論文，2005年。

⁶⁸華中師範大學碩士論文，2005年。

⁶⁹揚州大學碩士論文，2006年。

⁷⁰揚州大學碩士論文，2006年。

⁷¹中國海洋大學碩士論文，2006年。

⁷²內蒙古大學碩士論文，2006年。

⁷³江西師範大學碩士論文，2006年。

⁷⁴山東師範大學碩士論文，2006年。

⁷⁵山東師範大學碩士論文，2006年。

⁷⁶、盧旭《李漁戲曲理論對其小說創作的影響》⁷⁷、潘丹芬《試論李漁的觀眾理論》⁷⁸、王燕燕《從〈十種曲〉看李漁的女性觀》⁷⁹、蔡東民《李漁劇論研究百年（1901-2000）檢討》⁸⁰等。

（四）就洪昇相關研究而言

關於洪昇的研究，主要集中於《長生殿》的探討。如早期曾永義《長生殿研究》⁸¹、陳萬鼎《洪昇研究》⁸²、王永健《洪昇和長生殿》⁸³，近期如高福民主編《千古情緣：〈長生殿〉國際學術研討會論文集》⁸⁴等。

兩岸地區博、碩士論文有黃敬欽《梧桐雨與長生殿比較研究》⁸⁵、張啓超《〈長生殿〉舞臺藝術之研究》⁸⁶、李佩玲《論〈長生殿〉的時空表現藝術》⁸⁷、朱錦華《〈長生殿〉演出史研究》⁸⁸等。

（五）就孔尚任相關研究而言

關於孔尚任的研究，主要集中於《桃花扇》的探討。如早期陳萬鼎《孔尚任研究》⁸⁹、胡雪岡《孔尚任和桃花扇》⁹⁰，近期有徐振貴《孔尚任評傳》⁹¹等。

就兩岸地區博、碩士論文而言，臺灣地區有謝麗淑《桃花扇研究》⁹²、江

⁷⁶內蒙古師範大學碩士論文，2007年。

⁷⁷遼寧師範大學碩士論文，2007年。

⁷⁸湖南師範大學碩士論文，2007年。

⁷⁹華東師範大學碩士論文，2007年。

⁸⁰上海戲劇學院碩士論文，2007年。

⁸¹臺北，商務印書館，1969年。

⁸²臺北：臺灣學生書局，1970年。

⁸³臺北：萬卷樓發行，1993年。

⁸⁴上海：上海古籍出版發行，2006年。

⁸⁵國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1976年。

⁸⁶國立台灣大學/中國文學研究所碩士論文，1985年。

⁸⁷東吳大學中文系碩士論文，1997年。

⁸⁸上海戲劇學院博士論文，2007年。

⁸⁹臺北：臺灣商務印書館，1971年。

⁹⁰臺北：萬卷樓發行，1993年。

⁹¹南京：南京大學出版社，2000年。

⁹²東吳大學中國文學研究所碩士論文，1983年。

柏瑩《試論孔尚任之戲曲理論及其創作實踐—以《桃花扇》研究為例》⁹³、徐瑞嬪《孔尚任的歷史劇作研究》⁹⁴、廖玉蕙《桃花扇相關問題之研究》⁹⁵、楊朝淵《〈長生殿〉與〈桃花扇〉劇本文學研究—從戲曲主題、結構、情節、人物、語言分析》⁹⁶。大陸地區有劉政宏《二十世紀〈桃花扇〉研究》⁹⁷、柳小利《〈桃花扇〉悲劇研究》⁹⁸、徐愛梅《孔尚任和〈桃花扇〉新論》⁹⁹、顏健《論〈桃花扇〉的悲劇精神》¹⁰⁰、吳喆《〈桃花扇〉中侯方域、楊龍友形象考論》¹⁰¹等。

由上看來，明清戲曲及關於李玉、李漁、洪昇、孔尚任相關研究，已由早期概論式的斷代史及作家作品分析，演進至專題式探討：由人物形象、語言風格、文學主題到敘事結構、搬演狀態，逐漸將作家作品的文學面與文化面連結起來，做更廣度的研究。本論文即欲在此基礎上，進一步將李玉、李漁、洪昇、孔尚任等作家作品，置於明清戲曲史的流變中、文學、文化傳播的大環境裏，嘗試更多元的觀照視角。

四、研究方法

本論文以明末清初四位劇作家李玉、李漁、洪昇、孔尚任的作品為探討對象，並非著重於「比較」，而是希望可以藉由作家作品的分析與其依存的社會文化背景，為其於戲曲發展的系譜上找到恰當的位置，並由此剖析戲曲演進的軌跡。其中，「抒情—敘事」、「雅—俗」、「文學—舞台」三組對應關係則為戲曲發展的研究提供了一個清楚而確實的基礎。

戲曲發展的研究，簡言之，是以戲曲的文本為基礎，追索其歷史發展，在戲曲由創作到被接受的過程，我們看到其中的個性與群性，也看到彼此的同質性和異質性；而身為戲曲這項產品的創作者，劇作家們也在主觀和客觀因素中

⁹³文化大學藝術研究所碩士論文，1993年。

⁹⁴國立師範大學中國文學研究所碩士論文，1994年。

⁹⁵東吳大學中國文學系博士論文，1996年。

⁹⁶東吳大學中國文學系碩士論文，1999年。

⁹⁷上海戲劇學院碩士論文，2006年。

⁹⁸北京語言大學碩士論文，2006年。

⁹⁹山東大學博士論文，2007年。

¹⁰⁰重慶師範大學碩士論文，2007年。

¹⁰¹首都師範大學碩士論文，2007年。

開始自發地重新界定、質疑與想像作品的意義及其所扮演的角色。本論文即由這個角度出發，以明末清初的時代為中心，探索這個時代中的戲曲環境是如何影響戲曲的表現風貌與往後的發展路線。

本論文依「敘事—抒情」、「雅—俗」、「文學—舞台」三個主題切入，採先整後分，分而後合的方式敘述。即在二、三、四各章中，先針對戲曲整體概念中涉及「敘事—抒情」、「雅—俗」、「文學—舞台」者作說明，並輔以相關的社會背景及理論依據。接著分述李玉、李漁、洪昇、孔尚任四位劇作家的作品，從中分析其戲曲質性的表現特質。接著於第五章，將四位劇作家作品以交叉合述的方式，觀察其於戲曲史中的呈現意義。

其中，「敘事—抒情」一章，著重表述戲曲的文本分析，以多樣檢測項目，製成圖表，先量化後質化，展現劇本的內、外部結構細部的走勢趨向。「雅—俗」一章，著重在劇作家的個人特質及其依存的社會文化背景，和由此衍生的劇作風格。「文學—舞台」一章，著重審視其由文本到搬演的操作過程，及由文本所展現的舞台表現空間。

雖然戲曲的整體操作過程，由作者到讀者，由導演、演員到觀眾；表述的形態有案頭文本，有場上搬演；涉及的層面有文學、文化、政治、地域等。但不可否認的是，劇作家的劇本創作是一切戲曲活動的源頭，特別對明清文人傳奇當道的時代而言，更是如此；且在劇作的字裏行間，更可細膩地釐清劇作家對待戲曲多元質性的態度。故本論文以劇本為主要審視對象，輔以相關社會文化背景及理論依據，期待能呈現更清楚的戲曲質性發展軌跡。在取樣上，除洪昇《長生殿》、孔尚任《桃花扇》為其經典代表作，殆無疑義外；李漁現存傳奇有十種，清一色為男女風情劇，其中《風箏誤》不論在主題表現、人物形象及結構經營上都有其代表性；李玉現存傳奇十八種，分為時事劇、社會風情劇與歷史劇，其中《一捧雪》雖大抵屬社會風情劇，但亦兼具時事劇、歷史劇的特質，頗能代表李玉劇作的大體風格。故文中以李漁《風箏誤》¹⁰²、李玉《一捧雪》¹⁰³、洪昇《長生殿》¹⁰⁴，及孔尚任《桃花扇》¹⁰⁵為主要探討對象，並適

¹⁰² 本論文所引李漁相關劇作，據《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），卷四、五《笠翁傳奇十種》。後文不另注。

¹⁰³ 本論文所引李玉相關劇作，據《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004年），上、中、下冊。後文不另注。

¹⁰⁴ 本論文所引洪昇《長生殿》，據徐朔方校注《長生殿》（臺北：里仁書局，2000年）。後文不另注。

時旁及李玉、李漁的其他作品，務求論述全面，具體清晰。

論文分五章敘述。第一章〈傳奇美學的奠定與歧出〉介紹傳奇由湯顯祖等所建構的美學模式，及由阮大鍼、馮夢龍、潘之恒所另闢的戲曲審美視角，並引出明末清初四大劇作家李玉、李漁、洪昇、孔尚任之劇作的時代定位。第二章〈明末清初傳奇的抒情性與敘事性〉分析四位劇作家作品的抒情、敘事表述手法。第三章〈明末清初傳奇的雅與俗〉探討四位劇作家作品中從語言、人物、題材到主題的審美傾向。第四章〈明末清初傳奇的文學性與舞台性〉描述四位劇作家作品中平面的文學手法與孕育其中的立體舞台表現風貌。第五章〈明末清初戲曲發展的時代意義〉則將上述分析結果置於戲曲發展的時代軌跡上，看待四位劇作家作品於戲曲傳播、文本架構及對戲曲規範的態度，來賦予其更精確的時代意義，期能為清中葉後花部興，雅部衰的戲曲發展現象，作更具體的背景解析。

¹⁰⁵ 本論文所引孔尚任《桃花扇》，據王季思等校注《桃花扇》（臺北：里仁書局，1991年）。後文不另注。