

## 第四章 明末清初傳奇的文學性與舞台性

### 第一節 戲曲的文學性與舞台性

戲曲的美學風格較其他文體來得複雜，因它不是一個單純的閱讀過程，也不能說是一個單純的觀賞過程；它是一個商業活動，是經過演員與觀眾相溝通的，又是一個文化活動，背後蘊含著作者的寓意、導演的巧思與演員的身段藝術。因此，它需要藉由向傳統詩文系統靠攏而獲得以士大夫為主體的文壇的認可，需要加入文人的心血創作以成就成熟的體製；但在獲得足以自立的條件和地位後，它又需要走向舞台為中心的發展方向，爭取普羅大眾的認同，傾向通俗的表演模式。

此外，在評論戲曲發展及其價值時，也常會發生文學觀點與舞台觀點不對等的情況：如清康熙後，一般視為戲曲創作的沒落期，但其實，此時正是戲曲舞台生命方興未艾之期；又如《桃花扇》文學價值甚高，但舞台傳演度卻不高，而李漁《笠翁十種曲》，雖一般評價不高，但卻在舞台上得到觀眾的喜愛等。正因為戲曲要顧及的表現面太廣，真正能做到「案頭、場上兼美」的劇作，在中國古典劇壇中可謂寥寥可數。因此，本節將戲曲之文學性與舞台性分別獨立出來，探討二者相容及相斥的質性。

#### 一、戲曲文學性、舞台性之定義及彼此關係

若要將戲曲中的各別質性截然劃分，並不容易，但要指出彼此的歧異性，還是有跡可尋。就戲曲的「文學性」而言，主要指的是戲曲對觀者(讀者)心靈的刺激性，包括文辭的優美、人物形象、情節結構、主題思想等，其表現意識上承詩、文、小說的傳統，具有發人深思的韻味；可說是作者與觀者(讀者)的對話。而戲曲的「舞台性」，指的是戲曲對觀者視聽感官的刺激性，包括舞台布置、道具使用、曲調聲腔、配樂、演員唱、做、念、打、舞等身段，其表演模式上承雜戲、技藝傳統，具有形式美的反覆鑑賞的耐久性；可說是演員、導演與觀眾間的對話。

但戲曲的文學性和舞台性並不是平行發展的，而是要彼此銜接、交融，最高的目標是要表現戲曲的「戲劇性」。

何謂「戲劇性」？黑格爾曾指出戲劇不同於史詩、抒情詩的本質在於它擁有「史詩的客觀原則和抒情詩的主體性原則這二者的統一」，即一方面「動作既起源於發出動作的人物性格的內心生活」，另一方面「具體的心情總是發展為動機或推動力，通過意志達到動作，達到內心理想的實現。」<sup>1</sup>這是對「戲劇性」的闡釋。簡而言之，戲劇性是一種戲劇人物由內心糾葛外放為戲劇動作的「張力」。如果這樣的「張力」能同時涵蓋文學美與舞台美，是相當豐滿且理想的戲劇表現。

但可惜的是，戲曲文學性和舞台性對「戲劇性」的追求顯然不同調。首先，文學性雖是達到戲劇性的一條道路，但卻不必然要達到戲劇性，在中國文學強大的詩、文傳統背書下，戲曲文學性可追求的境界太深、太廣，以致中國戲曲在其文學階段並不致力追求「戲劇性」，且很少達到「戲劇性」的高度。其次，文學性並不是實現「戲劇性」的唯一途徑，非文學性的劇場表演，也能夠達到戲劇性，劇場比文學更渴望實現戲劇性，因文學的語言是創造情節意象的最適宜的語言，但它並不是創造人物意象最適合的語言，舞台語言對描繪人物有更大的優勢。於是戲曲舞台性對戲劇性的追求更為強烈。這是戲曲文學性和舞台性的歧異。

如果說文學性主要依附於平面的劇本，舞台性主要依附於搬演的舞台，我們發現，大多時候，它們是兩個互相矛盾的命題，戲曲的文學性與舞台性成了「此消彼長」的互斥狀態。因為曲辭是劇本的中心，角色是舞台的中心。由此衍生的雅與俗，書面與立體，語言與動作，作者和演員等戲曲的多元組合元素，隱藏著許多的對立面與撕裂的可能性。

就戲曲文學性而言，包含語言的藝術和情節的藝術兩個方面。文學的語言藝術在曲中已經發展到了頂點，戲曲中文學的終極追求與一般古典詩歌實際上是同步的。戲曲的文學語言長期、不間斷地、高度自覺地提攜了音樂和表演藝術的發展。最後，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——情節藝術便不被看重，始終籠罩在史傳小說的形式下，未能朝前發展。情節的藝術向來不是中國戲曲所長，明清傳奇的情節樣式相當單一，以小說方式作劇，水平比較整齊，但缺乏個性創造，而且沒

<sup>1</sup> 黑格爾撰，朱孟實譯《美學》第四冊(臺北：里仁書局，1981年)，頁253。

有達到元雜劇傑作已經達到的水準。

就戲曲舞台性而言，則呈現兩極化的發展，一是文學藝術和音樂藝術融合後偏於靜態、心靈化的聆聽感受，另一是扮相身段與技藝搬演呼應下偏於動態、直覺化的視覺饗宴。而中國古典戲曲舞台的整體表現是繽紛、眩目、吵雜的，這無形中就壓縮了文學思惟的表現空間，這也是中國古典劇場迥異於西方劇場之處。俄羅斯導演丹欽科曾經這樣描述《海鷗》首場演出時觀眾的反映：

幕一閉，台下一片沈靜，無論台上台下，全是極端的靜寂；好像所有人都屏息了呼吸似的，好像沒有一個人能十分了解這是怎麼一回事似的……台下的這種情調，保持了很長的時間，長得令台上的人決定認為第一幕必是失敗了，竟失敗的連觀眾裏夾雜的朋友們，也一個都不敢鼓掌了。……可是，後來，……就像一個水閘爆開了一般，又像是一顆炸彈炸裂了似的——忽然間，一陣震潰耳鼓的轟轟烈烈的掌聲，從所有觀眾中間發出來，不分朋友與敵人。<sup>2</sup>

這種情形在中國戲曲的演出中絕不會出現，因為觀眾會在表演中途隨時為演員的每一個身段動作、精彩唱腔作喝彩。亦即中國古典劇場的開放空間與表現方式無法為戲曲文學性作最完整的保鮮，使它在被揭開的那一刻達到最大的觸動效應。

因此若將文字描述、身段搬演都視為廣義的「語言」，那麼文學語言和舞台語言其實都存在形式(能指)和內涵(所指)的問題。語言符號的形式和它的內涵之間存在著一種反比的關係，過於花俏的形式(如文學修辭、舞台道具、演員技藝等)會壓縮內涵(文學主題、表現意境等)的呈現。相對而言，文學語言的形式占很小的空間，舞台語言的形式則占很大的空間，彼此的涵蓋關係可以下圖表示：

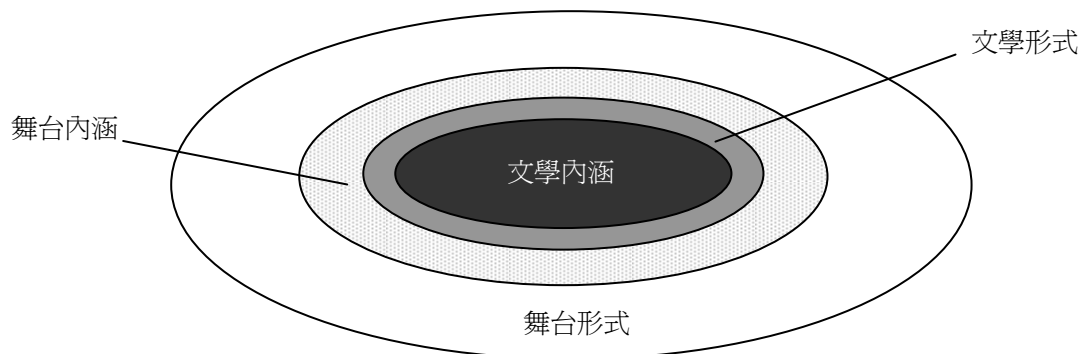


圖 1：戲曲文學語言、舞台語言涵蓋關係圖

<sup>2</sup>丹欽科：《文藝 戲劇 生活》(北京：中國戲劇出版社，1982年)，頁162-163。

因此，要面臨的問題是文學語言中蘊涵的飽滿內涵要如何適應舞台語言在多彩形式擠壓下較狹隘的表現內涵。

## 二、戲曲演進產生的體質轉變

回顧中國戲曲歷來面對文學性與舞台性的調適問題，可發現中國戲曲有一個與文學結合又離異的發展過程，這句話雖指出戲曲文學性與舞台性的微妙關係，但對其背後的因素則還有詳加探討的空間。盧冀野在《中國戲劇概論》中曾提及：「中國戲劇史是一粒橄欖，兩頭是尖的。宋以前說的是戲，皮黃以下說的也是戲，而中間飽滿的一部分是『曲的歷程』。」<sup>3</sup>文中，「戲」指的是舞台藝術表演，而「曲」則偏向戲曲文學的表現。對此，康保成進一步指出：「無『本』之『戲』早已產生，但有『本』(曲)之後方能成熟，皮黃以下重『戲』而輕『本』，表演愈精而文學性愈弱。換句話說，宋元以前、皮黃以後，戲曲是以演員的舞台表演為中心；從宋元至清中葉，則是以作家、作品為中心。」<sup>4</sup>

再仔細分析，元以前，戲曲的雛型只是雜技、散樂，屬於純舞台表演性質的「戲」，直到元雜劇從諸多缺乏戲劇統整性的表演藝術中脫穎而出，所走的發展路徑就是與文學結合，採用「曲」—即詩歌作劇，而詩歌是文人最駕輕就熟的文學樣式，於是文人成為戲曲創作的生力軍。王國維以為戲曲中，曲，即詩歌形式的進步與定型，決定了中國戲曲的最終成熟。成熟的戲曲，首先是實現了戲劇「代言體」的特質，其次是展現文學性的審美形象。元雜劇因體制短小，不依靠情節的意象提供審美資源，而以語言直接刻畫人物的外貌與情感，達到動人觀聽的效果。將元雜劇與漢魏唐宋的雜戲相較，前者確實具備了觀念性的、形而上的文學新特徵，證之以全世界的戲劇現象，凡成熟的戲劇，不僅是舞台的，更必須是文學的或經過文學昇華的。

之後，南戲興起；南戲和元雜劇的差別，是它較少受到中國詩歌傳統的影響和控制，更廣泛地接受樸素的民間趣味。民間趣味一則表現在音樂形式的自由，村坊小曲、順口可歌；一則是表現在對故事的強烈興趣。到了明清傳奇，更極力

<sup>3</sup>盧冀野：《中國戲劇概論·序》(上海：世界書局，1934年)，頁2。

<sup>4</sup>康保成、黃仕忠、董上德：〈戲曲研究：徜徉於文學與藝術之間—關於古代戲曲文學研究百年回顧與前景展望的談話〉，《文學遺產》(1999年第1期)，頁6。

提昇文學性的能量，融合詩、文、小說的文體精神，既鋪陳曲折的情節，也以語言直接描繪人物，創造人物意趣神色的意象，既是情節藝術也是語言藝術。

若將戲曲與文學結合的歷程分為三階段，則散曲階段著重於詩歌及音樂特質，雜劇著重其表演劇場性的特質，傳奇則著重其敘事作品特質，但不論稱曲、雜劇、傳奇，均不能把戲曲與相關的文學或藝術文體明確的分開來。

至於清末以後流行的地方戲已不是文學的戲劇，而是舞台的戲劇。任半塘曾提到：「京劇中之《麻姑獻壽》，除向王母置酒前為壽，歌舞一番而外，又有何情節？」顧頡剛又說「看《天女散花》不就是看看梅蘭芳耍綢子吧」這些戲曲顯然並不符情節藝術的要求，但仍是戲劇無疑。但在京劇的漫長歷史中，可以出名演員，卻出不了戲曲文學的經典名著。至此，戲曲已脫離文學，邁向舞台表演藝術的範疇。

整體而言，元雜劇和明清傳奇，一面追求著文學的詩歌意境，一面追求著詩歌的舞台性表達；地方戲則在非文學的「舞台性」表演中，產生了對於「戲劇性」的追求。中國戲曲從雜劇、傳奇到地方戲，或強調文學性的深刻思惟、細膩經營，或致力於搬演身段的戲劇張力，不變的是對舞台性追求，最終舞台是戲曲展現生命的場域，是不同劇種的共識。

若以清代的花雅之爭為界，之前，戲曲是以作家作品為中心，不論是作家風格、曲式、詞采、主題、敘事模式等，皆是討論焦點；但之後，戲曲轉向以舞台演員為中心，演員的表演風格、舞台曲式的配置成為矚目焦點。何以有如此的重心轉移，是項複雜的課題，對此，黃仕忠認為：

戲曲發展的前期，表演方面的稚拙，使得戲曲文學較少受到約束而傑作湧現，戲曲文學的成熟便成為推動戲曲發展的主要動力，作家作品構成這一段戲曲史的主體；但表演體系一旦成熟而且戲曲本身能夠獨立之後，便必然限制和排斥文學性，使舞台表演成為第一要義。<sup>5</sup>

指出戲曲文學性與舞台性彼此成長下，產生的互斥性。古典曲家在征服劇場的數百年努力中，與舞台藝術家一起建立了一套極具表現力的舞台語言體系，這套藝術語言體系的建立卻反過來成了文學介入戲曲的屏障，它增加了知識分子介入創作時的困難。在這種情勢之下，如果文化的生態環境不好，知識分子的精神

---

<sup>5</sup>同上註，頁2。

萎縮，創造力衰弱，名作家的戲轉化為名演員的戲，戲曲的文學本質轉化為表演本質就是必然之勢了。而演員的藝術生命隨著個人的生命而消逝，但一部經典劇作卻可以突破時空的限制，不斷的被重複使用、發光發熱。作家死了，他們創造的美的意象還在；演員死了，他們創造的美的意象也就隨之消失了。

仔細看來，首先是戲曲創作的基礎隊伍改變——知識分子介入創作，使戲劇創作出現了一個多頭馬車式的進化現象，也因此加深了劇本寫作與表演分離、作者與演員對立和競爭。在文學性的成就上，劇作家們以慣有的他種文體的寫作經驗創作，如林庚曾在《中國文學史》中提及「關漢卿以劇寫劇，王實甫以詩寫劇，馬致遠以劇寫詩」<sup>6</sup>的觀點。其中，關漢卿的戲曲雖多有舞台的效果和迎合民眾的趣味，但王實甫「如花間美人，鋪敘委婉，深得騷人之趣。」<sup>7</sup>的抒情文采，歷來得到更多劇評家的青睞。雖然，關、王之別遠在元代，但即使戲曲再往前發展了數百年，到了明清，劇作家偏於文學，或偏於舞台的區隔仍舊存在。另一方面，中國戲曲舞台藝術，在吸納了以沈璟為代表的無數知識分子的精力與智慧，終於形成了一套囊括音樂系統的表演語言體系，這套舞台藝術語言在完成過去由文學語言擔負的塑造人物形象的藝術使命時，雖有未到之處，但也往往顯得青出於藍，置諸於舞台搬演情境更較文學語言來得光鮮奪目。最後，戲曲的舞台藝術語言體系形成了，知識分子在中國古典戲曲發展史上的使命也隨之結束了，他們退出了這個領域，地方戲成了純粹藝人的戲劇。

### 三、從文采/音律到文學/舞台

明清劇論家又如何看待戲曲「文學性」與「舞台性」的調適問題呢？戲曲史長久以來就有所謂「本色派」與「文采派」，前者注重劇作的演唱價值，後者注重劇作的閱讀價值，前者是對「舞台性」的注重，後者是對「文學性」的注重。這二派創作追求的劇作家都有傑出的人物，如關漢卿和王實甫，沈璟和湯顯祖，洪昇和孔尚任。但過於極端，則會影響創作質量，本色派很容易成為格律派，文采派很容易成為駢綺派。對此晚明開始有劇論家提出「案頭之曲」與「場上之曲」

<sup>6</sup>林庚：《中國文學簡史》（臺北：五南圖書公司，2002年），第二十二章「從北曲到南戲」，頁515。

<sup>7</sup>朱權：《太和正音譜》（臺北：學海出版社，1980年），頁14。

兼擅的「雙美」理想。結論看似平和，但過程的爭論卻值得仔細探討。

先從詞采與聲律說起。文人寫作戲曲，通常是「倚聲填詞」，即依格律填寫曲文。劇作者若精通聲律，懂得文學與音樂、表演的關係，寫出的曲文自然容易演唱，稱為「場上之曲」。但許多文人並不懂得音樂，僅依曲譜規定的句子長短和用字聲調(平仄、上去、陰陽)等要求，像寫詩填詞一樣進行寫作，寫出的劇本或許有閱讀效果，但往往不容易搬演，稱為「案頭之曲」。中國戲曲在將描寫的內容送上舞台的時候，遇到的障礙是它所採用的文學語言的語音外殼適應舞台演唱的問題。這大大的增加了戲曲寫作的難度，一是音律之學日益專門，兼通的文學家難得，二是音律的苛刻要求大大降低了文學語言描寫的可能性。作品描寫的藝術目標呈現來自舞台藝術極大的幫助，音樂與表演，因其審美的直接性，在表現人物的神色、情感方面，甚至比文學語言更直接、更形象、更強烈、更便利、更易於理解。於是劇作家們面對一個難題，即在舞台上表現人物時，是否文學語言是永遠的內容，而音樂和表演只是形式。

其實中國的詩歌語言藝術在唐詩、宋詞、元曲之後，發展的空間已經很小了，而舞台語言藝術的發展卻正方興未艾，前途無量，如能針對彼此同質性的部分作溝通，將發揮更大的加乘效果，明代程羽文在《盛明雜劇序》中說到：「曲者，歌之變，樂之聲也。戲者，舞之變，樂容也。皆樂也，何以不言樂？」<sup>8</sup>汪人元亦言：

戲曲文學的特性，與它同戲曲歌舞的基本形式之緊密關係分不開，其中尤因文學與音樂更為直接而深受它的影響，因此，它絕不只是把話劇中原本念的台詞部分改為唱詞，或是特別需要為「唱、念、做、打」留空，也不只是還要考慮綜合藝術中的其它藝術因素對文學帶來什麼限制和規範，更在於具有一種獨特的音樂精神，若干年來戲曲文學創作的「非戲曲化」現象，正是忽略乃至於喪失了這種音樂精神。<sup>9</sup>

這是說，不要把戲曲文學當作單純的文學樣式，而應將其本質作為綜合了「聲」與「容」的「樂」來看待，畢竟音樂還是戲曲最底層的節奏。音樂作為一種表現藝術，它重主體，重抒情，重形式，這都對戲曲產生了最深刻的影響，構成了對

<sup>8</sup> 《中國古典編劇理論資料匯輯》(北京：中國戲劇出版社，1984年)，頁123。

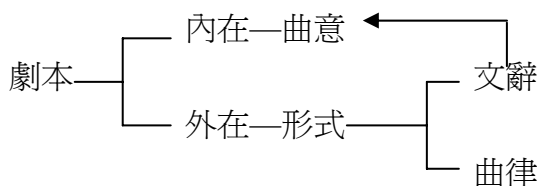
<sup>9</sup> 汪人元：〈音樂與戲曲文學—從一個新角度重新認識戲曲文學〉，《藝術百家》(1998年第4期)，頁29。

外界表達的一種特殊方式，特殊邏輯，和特殊的假定性，換句話說，戲曲文學的特性是和戲曲歌舞的基本形式分不開的，而文學因和音樂直接的結合而深受它的影響。

因此要探討戲曲文學、舞台性的問題，還得回到明萬曆年間「湯、沈之爭」的論題核心。話說沈璟一派認為音律是戲曲創作的首要高標，不得逾越，他們並沒有提出以舞台語言取代文學語言的主張，但他們努力使文學語言適應舞台要求的號召、批評與研究，卻無意中代表了舞台藝術對文學的挑戰。而湯顯祖完成《牡丹亭》的第二年，寫信給友人呂玉繩，表明他對戲劇文學的一個主要見解：

「唱曲當知，作曲不盡當知也。」此語大可軒渠。凡文以意、趣、神、色為主，四者到時，或有麗詞俊音可用，爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字模聲，即有窒滯逆拽之苦，恐不能成句矣。<sup>10</sup>

湯顯祖在這裏指出，作品的意、趣、神、色，較音律為重。意、趣、神、色，主要是指作品的內容和表現風格，兼及文學劇本的內容和形式，但是，湯顯祖特別強調貫注於劇本始終、並作為劇本靈魂的情，把它作為意、趣、神、色的核心和歸宿；而這個情，是他對抗理學的武器，顯然屬於內容的範疇。他曾說《牡丹亭》中「情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生」，分明在描繪一種強烈專注的精神、情態。因此，以情為核心的意、趣、神、色，它們與音律的關係，雖不能簡單地等同於內容和形式的關係，但卻是以內容加部分表現形式為一方，與另一部分表現形式的關係。可以下圖表示：



足見，在曲意(意趣神色)為前提下，戲曲的形式中，文辭是較音律更接近曲意的，因此如果二者不能得兼，只好捨律就辭。可知，湯顯祖並非全然無視音律，而是以深切的苦衷揭示了在實際創作過程中難免要遇到的矛盾，表明自己在有可能顧此失彼的情況下的抉擇。他何嘗不想既逞才情又合音律，達到兩全其美？但

<sup>10</sup> 湯顯祖：〈答呂姜山〉，《湯顯祖集》（臺北：洪氏出版社，1975年）卷47，頁1337。



他確信在創作時字字推敲音律的劇作家是寫不出好劇本來的，因而也就認為這不僅不是達到兩全其美的道路，反而易因此失卻了最重要的一端。要收住情感的翅膀來細細推敲音律，對他來說要比其他沈靜舒緩的劇作家更為苦惱，更難於實行。「窒滯迸泄之苦」——這恐怕是一切憑才華寫作的劇作家都深有感受，也都竭力嫌避的。而不同劇作家特定的創作方法和創作風格，亦會對戲劇作品內容和形式的協調關係，呈現不同的比例。

在音律與情辭發生抵牾矛盾時選擇情辭，這是湯顯祖論述音律服從情辭這一見解的第一方面。第二方面，湯顯祖否認音律的固定性，強調其對情辭的依附性，亦即因情辭而異的可變性。因湯顯祖所說的劇中之情本身首先就是不凝固的：

嗟乎，萬物之情，各有其志。董以董之情而索崔張之情於花月徘徊之間，余亦以餘之情而索董之情于筆墨煙波之際。董之發乎情也，鏗金戛石，可以如抗而如墜。餘之發乎情也，宴酣嘯傲，可以以翱而以翔。<sup>11</sup>

既然情感本身即有千變萬化，那麼音律也就應以表現特定的感情為目的，由人變通掌握。不同於江蘇吳江、浙江餘姚一帶一批苛求于音律的才子，湯顯祖認為音律固然重要，但尚未達到不可變易的高度。他曾在一封信中說：

不佞生非「吳越通」，智意短陋，加以舉業之耗，道學之牽，不得一意橫絕流暢于文賦律呂之事。獨以單慧涉獵，妄意誦記操作。層積有窺，如暗中索路，闖入堂序，忽然雷光得自轉折，始知上自葛元，下至胡元，皆是歌曲。曲者，句字轉聲而已。葛天短而胡元長，時勢使然。總之，偶方奇圓，節數隨異。四六之言，二字而節，五言三，七言四，歌詩者自然而然。乃至唱曲，三言四言，一字一節，故為緩音，以舒上下長句，使然而自然也。獨想休文聲病浮切，發乎曠聰，伯琦四聲無入，通乎朔響。安詩填詞，率履無越。不佞少而習之，衰而未融。<sup>12</sup>

在上文裏，湯顯祖以歷史的眼光摒棄了凝固死板的音律觀，這樣，音律不再是一個有著堅硬外殼的獨立體，它與情辭的關係，也就不再是兩個獨立體之間的關係了。外殼一旦打破，音律成了一種流動活潑的表現形式，可以跟隨著流瀉奔突的情辭而千變萬化。主張不凝固的情辭和不凝固的音律，使湯顯祖的戲劇觀在總體上充溢著一種靈動之氣。

<sup>11</sup> 湯顯祖：〈董解元西廂題詞〉，同註 10，頁 1502。

<sup>12</sup> 湯顯祖：〈答凌初成〉，同註 10，頁 1344-1345。

事實上，湯顯祖與沈璟所引發的「詞采」與「曲律」孰輕孰重的問題，還只是戲曲文學性與舞台性的冰山一角，實際問題比當時劇論家所討論的複雜的多，即使如此，耗費許多的人力參與討論，尚且無法完全解決戲曲的創作問題，更遑論面對戲曲的多元化表現形式時，如何取捨最佳的戲曲美學，會有多大的困難了。但由湯顯祖的見解，對釐清戲曲文學性、舞台性的互動卻大有助益。

首先是，戲曲中的各個質性雖有輕重取捨，但沒有一種要素是足以凌駕其他要素之上的。王驥德《曲律》中的「論劇戲」曾提出對戲曲創作方法論的總結：

貴剪裁，貴鍛鍊：以全帙為大間架，以每折為段落，以曲白為粉堊、為丹牖(舟)，勿落套，勿不經。勿太蔓，蔓則局懈而優人多刪削；勿太促，促則氣迫而節奏不暢達。毋令一人無著落，毋令一折不照應。傳中緊要處，須重著精神，極力發揮使透；如《浣紗》遺了越王嘗膽及夫人采葛事，紅拂私奔、如姬竊符，皆本傳大頭腦，如何草草放過？若無緊要處只管敷演，又多惹人厭憎。皆不審經重之故也。又用宮調，須稱事之悲歡苦樂。如遊賞則用仙呂、雙調等類，哀怨則用商調、越調等類，以調合情，容易感動得人。<sup>13</sup>

此為闡說戲曲創作的結構問題。此外，亦提出戲曲的藝術標準：

其詞格俱妙，大雅與當行參間，可演可傳，上之上也。詞藻工，而不諧里耳，為案頭之書，為落為第二義。既非雅調，又非本色，掇拾陳言，湊插俚語，為學究，為張打油，勿作可也。<sup>14</sup>

有人讀戲曲看做是讀詩詞，興趣在尋章摘句，一部《西廂記》只是喜歡其中的某些文采特別美的曲子，一部《牡丹亭》就只專注【皂羅袍】等曲，評論起來不外乎是「景語」、「情語」、「諱語」，認為「只此數條，他傳奇不能及」。王驥德再度破除這種片面的讀曲法，明確指出「論曲，當看其全體力量如何。不得以一二語偶合，而曰某人某劇某戲，某句某句似元人，遂執以概其高下，寸珍自不掩尺瑕也。」<sup>15</sup>這是明確指出創作或欣賞戲曲時不能偏廢其中某個切面。

其次，依湯顯祖說法，音律、文辭，乃至意、趣、神、色都是流動不居，依

<sup>13</sup>王驥德：《曲律·論劇戲》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊(北京：中國戲劇出版社，1959年)，頁137。

<sup>14</sup>同上註。

<sup>15</sup>王驥德：《曲律·雜論上》，同註13，頁152。

勢可變的，那戲曲文學性、舞台性的問題是否也可等同看待？沒有不可更動的文學創作思惟，也沒有定要遵守的舞台規律，如此就沒有誰是誰的桎梏的問題。事實上，沒有一位劇作家不在乎自己劇作的舞台搬演。如湯顯祖就非常關心自己劇本的演出狀況，還為「四夢」的演出作過指導，一篇〈宜黃縣戲神清源師廟記〉寫出他對演出藝術的熱愛和培養演員的深情，足見他是重視「場上之曲」的，只是深受按字摸聲之苦，將寫作時的「意趣神色」置於「九宮四聲」之上。李漁則更明確指出「傳奇之設，專為登場」，他不僅在編劇時注意到劇本和演出的關係，而且在指導演出時，還特別指出要注意選擇劇本和對某些劇本的技術性處理問題。

戲曲的質性如此多元，許多的爭論也只是立場的不同，換個角度看，也許又有另一番風景。如《牡丹亭》中〈驚夢〉、〈尋夢〉等齣的曲辭典麗柔美，歷來博得了戲劇家和文學家的推崇，但也有人提出批評，李漁的話最具代表性：

湯若士《還魂》一劇，世以配饗元人，宜也。問其精華所在，則以〈驚夢〉、〈尋夢〉二折對。予謂：二折雖佳，猶是今曲，非元曲也。〈驚夢〉首句云：「裊晴絲吹來閑庭院，搖漾春如線。」以游絲一縷，逗起情絲，發端一語，即費如許深心，可謂慘澹經營矣。然聽歌《牡丹亭》者，百人之中，有一二人解出此意否？……其餘「停半晌，整花鈿，沒揣菱花，偷人半面」及「良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」、「遍青山啼紅了杜鵑」等語，字字俱費經營，字字皆欠明爽。此等妙語，止可作文字觀，不得作傳奇觀。<sup>16</sup>

李漁從舞台演出效果出發，認為演戲為「雅人俗子同聞而共見」，因而曲辭「不妨直說，何須曲而又曲」。但精緻細膩的曲文可以傳達無限個「潛臺詞」，《牡丹亭》的〈驚夢〉、〈尋夢〉都是著名的戲段，前者動作性較強，很快能感人，後者主要是內心戲，外部動作不多，對演員是很大的挑戰，但若深入情境，則定能動人。只是這些細微處，有時在舞台上無法被細緻的呈現，有時被舞台本改得面目全非。如《牡丹亭》中杜麗娘知道有個花園後，說：「原來有這等一箇所在一旦回衙去。」隱藏者無限話語和心思。但《綴白裘》的演出本卻把此處改為：「原來有這一個好所在。……我想明日不好，後日欠佳，除非是大後日老爺下鄉勸農，你可分付收拾，教他打掃亭臺潔淨，和你遊玩便了，……你快去分付收拾，

<sup>16</sup> 李漁《閒情偶寄·詞曲部·詞采第二·貴顯淺》（臺北：明文書局，2002年），頁16。

後日準要去的。」把話說的既淺又白又俗，這那裏是深受閨閣教養，內斂含蓄的小姐口吻？於是我們發現，《牡丹亭》仍可作傳奇觀，只是它需要一個能賦予更細膩心思的舞台表演空間。

此外，案頭之文與場上之藝也有許多可通的空間。「視覺印象」是劇本必須營造的重點，《牡丹亭》中文辭固然偏於典雅，但劇中對戲劇動作的處置亦十分周到。如【山桃紅】「則爲你如花美眷，似水流年」一曲十來句，其戲曲動作提示有「且作含羞不行」「生作牽衣介」「且低問介」「生低答」「且作羞」「生前抱」「且推介」等，經營出二人初次相識的美妙夢幻世界。其他如【步步嬌】等「慘澹經營」的曲子，也是富於動作性的，如說「停半晌，整花鈿，沒揣菱花，偷人半面，迤逗的彩雲偏」，把角色敏感而又羞澀的心理外化爲精妙的戲劇動作，使角色的內心世界更加具體。因此，戲劇語言不僅需要通俗化，也需要動作性。茅暎評點此齣時曾說：「此折全以介取勝，觀者須於此著眼，方不負作者苦心。」足見戲曲的文學語言固然要呈現舞台的立體效果，舞台搬演亦要有承接文學語言的能力，這是個從頭至尾都不能鬆懈的接力賽。

藝術的追求目標是多方面的，在眾多的訴諸對象中，必定有一個是主要的、核心的，而其它的次要因素必須服務於最重要的藝術追求。如果戲曲的價值可用文學性與舞台性兩種不同角度來衡量的話，那究竟孰輕孰重呢？曾永義在〈評騭中國古典戲劇的態度和方法〉中提到「戲劇不只是文學的，而且是舞台的。舞台的藝術雖然不能完全由劇本表現出來，但大抵寄託在劇本之中；如果只有好的演員，而沒有好的劇本，也絕不會演出成功的戲劇。」<sup>17</sup>的確，如果沒有雋永的文學性加持，戲曲無法與其他文學品類並列爲「一代之文學」，看看《牡丹亭》、《長生殿》、《桃花扇》等經典作品超越時空的文學穿透力與感染力即可明瞭。

在西方劇場中，亞里斯多德和黑格爾亦都鮮明地強調歐洲傳統戲劇的文學本質，而把它的劇場性看得較不重要。亞里斯多德認爲「悅耳」和「形象」這些「劇場性」的因素最缺乏藝術性，跟詩的藝術關係最淺。<sup>18</sup>黑格爾說：「在藝術所用的感性材料中，語言才是唯一適宜於展示精神的媒介，和木、石、顏色和聲音之類其他感性材料不同」，「在音樂和舞蹈的陪伴下，語言畢竟不免遭到損害。因為語言是心靈的精神性的表現，所以近代的演員認識到要從音樂和舞蹈之類陪伴

<sup>17</sup> 曾永義：《說戲曲》（臺北：聯經出版社，1977年），頁2。

<sup>18</sup> 亞里斯多德：《詩學》（北京：人民文學出版社，1962年），頁24。

的因素中解放出來。」<sup>19</sup>

另一方面，偏重舞台表演的說法則是，戲曲的表演、音樂能夠表現環境、事件、情節，能夠表現人物思想感情，它們能夠直接表現內容，因此，劇作家在寫作劇本時就應該「理解如何去組織戲劇情節，這種情節又是如何以唱作唸打的綜合藝術去體現出來」。因為，語言文學的價值，只有和特殊的表演文學緊緊結合起來，才能充分表現出來，觀眾才能在審美的娛樂中受到精神感染。不能像有的劇本那樣，把什麼都說出來、唱出來，台詞寫得很滿，唱段寫得很長，很碎，擠掉了表演陣地，成為話劇加唱。這類劇本，往往閱讀時覺得不差，一上台反覺光彩盡失。

雖說，戲曲文學特有的主觀、抒情特點及其假定性，展示戲曲劇詩濃洌的情感色彩、鮮明的愛憎傾向，直抒胸臆、直接評說，充分表現戲劇人物動作的過程心理，賦予了戲曲極為鮮明、突出的藝術個性和迷人的魅力。但案頭劇作家是殘缺的，作品沐浴不到舞台的燈光，終究只有一半的生命。所謂戲無情不感人，戲無理不服人，戲無技不驚人。也只有能感人、服人、驚人的戲曲才能綻放最引人的光芒。

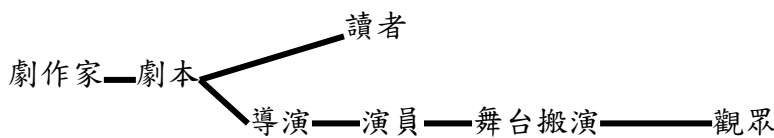
---

<sup>19</sup> 黑格爾著、朱光潛譯《美學》（北京：商務印書館，1994年），第三卷下冊，頁240-241，276。

## 第二節 戲曲操作過程中的重心游移

### 一、戲曲傳輸流程中的多重角色

戲曲從文本創作到舞台搬演，其流程大致如下：



戲曲在傳播過程含有太多變數。從作者創作劇本，到文本的讀者與舞台的導演、演員、觀眾，中間經歷層層的傳遞和轉化，位於流程末端的「觀眾」所欣賞的樣貌是否是流程開端「劇作家」設想的原貌，已大有疑問。所謂「曲無定本」，指的不只是書面劇本的多變，舞台演出版本的千變萬化更是不可測的。而這當中，文學與舞台的雙向價值，雖說是「合則雙美」，實則是彼此的讓步、配合，而雙方拉距的尺度就依戲曲操作過程中不同角色的審美品味而有所差異了。

以劇作家的立場而言，其對自我角色的設定很重要，反映的第一創作意識是「立言」（抒發個人情志），還是「立事」（描述客觀故事）。而同樣是說故事，小說與戲劇的表現方式又不同，故事從小說敘述變為戲劇表演，從作者介紹變成演員代言，中間定然要發生重大變化。小說作家是以第三人稱記言記事，處處有我，而劇作者要為劇中人代言，必須「無我」，隨時準備充當各種不同的腳色，是什麼人說什麼話，所以作為劇作家要時時擺脫個人特有的心理狀態，擺脫像小說中作家總要躍躍欲試的衝動，隱去自我。這雖然在表達自我方面受到了抑制，但也開啓了另一道更寬廣的空間，迫使作者更忠於生活、忠於真實，使筆下的人物與故事，不僅僅是自己想當然的創作，使主觀成分減少，走出個人的狹隘空間，使描述內容更加真實、客觀、豐滿，而作者從中得到的快感是其他藝術門類無法比擬的。李漁有段話即表現其熱衷戲曲創作的的原因：

文字之最豪宕，最風雅，作之最健人脾胃者，莫過填詞一種。若無此種，幾於悶殺才人，困死豪傑。予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自

長至老，總無一刻舒眉，惟於制曲填詞之頃，非但鬱藉以舒，慍為之解，且嘗僭作兩間最樂之人，覺富貴榮華，其受用不過如此，未有真境之為所欲為，能出幻境縱橫之上者：我欲做官，則頃刻之間便臻榮華；我欲致仕，則轉盼之際又入山林；我欲作人間才子，即為杜甫、李白之後身。我欲娶絕代佳人，即作王嬙、西施之元配；我欲成仙成佛，則西天蓬島即在硯池筆架之前；我欲盡孝輸忠，則君治親年，可躋堯、舜、彭錢之上。非若他種文字，欲作寓言，必須遠引曲譬，醞藉包含，十分牢騷，還須留住六七分，八斗才學，止可使出二三升，稍欠平和，略施縱送，即謂失風人之旨，犯佻達之嫌，求為家弦戶誦者，難矣。填詞一家，則惟恐其蓄而不言，言之不盡。<sup>20</sup>

足見戲曲動人、樂人之深，毋怪乎許多文人願投入大量心力創作。而戲曲也在文人的滋養下得以茁壯，躋身文壇，但同時戲曲也正式進入了作者戲劇、文學戲劇的時代。

文人劇作家操作劇壇，一開始自然是瑕瑜互見，如沈德符曾對明代戲曲作家進行頗為全面的評論：

本朝填詞高手，如陳大聲、沈青門之屬，俱南北散套，不作傳奇。唯周憲王所作雜劇最多，其刻本名《誠齋樂府》，至今行世。雖警拔稍遜古人，而調入弦索、穩叶流麗，猶有金元風範。南曲則《四節》、《連環》、《繡襦》之屬，出於成(化)、弘(治)間，稍為時所稱。其後則嘉靖間，陸天池名采者，吳中陸貞山黃門(祭)之弟也，所撰有《王仙客明珠記》、《韓壽偷香記》、《陳同甫椒觴記》、《程德遠分鞋記》諸劇，今惟《明珠》盛行。又鄭山人若庸《玉玦記》，使事稱帖，用韻亦諧，內「游西湖」一套，尤為時所膾炙，所乏者生動之色耳。近年則梁伯龍(辰魚)、張伯起(鳳翼)，俱吳人，所作盛行於世，若以中原音韻律之，俱門外漢也。近沈寧庵(璟)吏部後起，獨恪守詞家三尺，如庚清、真文、桓歡、寒山、行天諸韻，斤斤力持，不少假借，可稱度曲申韓。然詞之堪選入者殊鮮。梅禹金(鼎祚)《玉合記》最為時所尚，然賓白盡俱駢語，鉅釘太繁，其曲半使故事及成語，正如設色骷髏，粉捏化生，欲博人寵愛，難矣。湯義仍《牡丹亭》一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減價。奈不諳

<sup>20</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·賓白第四·語求肖似》，頁39-40。

曲譜，用韻多任意處，乃才情自足不朽也。<sup>21</sup>

沈德符列舉的戲曲作者、作品都是明代首選，但幾乎沒有令他全然滿意的。究其根源，這些大抵都是案頭之作，缺乏舞台搬演的基礎。這是文人進行文本文學創作時因缺乏舞台實踐而產生的問題。即使是「家傳戶誦，幾令《西廂》減價」的《牡丹亭》，靠的也主要是湯顯祖的不朽才情。

如果作者自己備有戲班，或是應戲班之聘而進行寫作，或者是戲班慕名而索求劇本，情況則有所不同，因作者很可能是與演員共同進行創作，而且首先通過戲班表演進行傳播。但大多數的情形是，文本創作與舞台搬演是由不同對象進行，而演員的表演則更有一個再創作的過程，由於文化素養和價值取向的不同，這種再創作一般要對原作進行大量修改，於是往往遭到文人或原作者的批評和非議，在嘉靖、萬曆間文壇和藝壇頗具盛名何良俊即對演員擅改作品十分不滿：

樂府辭，伎人傳習皆不曉文義，中間固有刻本原差，因而承謬者；亦有刻本原不差，而文義稍深，伎人不解，擅自改易者。如《兩世姻緣》金菊香云「眼波眉黛不分明」，今人都作「眼皮」。一日小鬟唱此曲，金在衡(鸞)聞唱「波」字，撫掌樂甚，云「吾每對伎人說此字，俱不肯聽，公能正之，殊快人意。」<sup>22</sup>

這種作者與藝人間對戲曲操作的不同步、不協調，所在多有。究其原因，主要是文人作家有其強烈的本位主義與優越感，此種心態早在《太和正音譜》中已點出端倪：

子昂趙先生(孟頫)曰：「良家子弟所扮雜劇，謂之『行家生活』；娼優所扮者，謂之『戾家把戲』。良人貴其恥，故扮者寡。今少矣，反以娼優扮謂之『行家』，失之遠也。」或問其何哉，則應之曰：「雜劇出於鴻儒碩士、騷人墨客所作，皆是良人也。若非我輩所作，娼優豈能扮乎？推其本而明其理，故以為『戾家』也。」關漢卿曰：「非是他當行本事，我家生活，他不過為奴隸之役，供笑獻勤，以奉我輩耳。子弟所扮，是我一家風月。」雖是戲言，亦合於理。<sup>23</sup>

<sup>21</sup> 沈德符：《萬曆野獲編》(中)(北京：中華書局，1997年)，卷二五〈詞曲·填詞名手〉，頁642-643。

<sup>22</sup> 何良俊：《四友齋叢說》(北京：中華書局，1997年)，卷三七「詞曲」，頁341

<sup>23</sup> 朱權：《太和正音譜·雜劇十二科》(臺北：學海出版社，1980年)，頁36。



如此將文人視為戲曲核心，卻將藝人視為僕役的言論，不僅不符事實，亦不可取，但也顯示文人珍視自我作品，自視為戲曲創作核心的認知。而專門從事演出實踐的藝人的確也有先天不足之憾，沈德符繼續批評道：

年來俚儒之稍通音律者，伶人之稍習文墨者，動輒編成一傳，自謂得沈吏部九宮正章之秘。然悠謬粗淺，登場聞之，穢及廣座，亦傳奇之一厄也。<sup>24</sup>

藝人的長處是有舞台經驗，卻輸於文采，「只是稍習文墨」，因而他們編演的雜劇傳奇儘管可以搬演一時，卻難入藝術家的法眼，如果沒有文人改編，更難以流傳，於是就面臨到文本文學與舞台搬演間的相互轉化問題。

這與劇作家的寫作動機有關，同是通俗文學，明清作者撰寫白話小說的目的，一般十分明確，即為了出版、為了進入市場，在獲取經濟利益的同時，將作品推向讀者，即寫作的目的在於向大眾傳播。戲劇則不同，除了教坊和藝人自導自演外，許多作者編寫劇本的第一目的是為了自娛及在同儕中交流，或者自備戲班，進行觀賞，如李開先、何良俊、阮大鍼、張岱等人的作品即是。另有一種則純是為發泄胸中的情緒，對於這些作者來說，出版、搬演與否倒並不是第一考量。可說文人戲劇的功能已和詩、詞、文相似，因此戲劇作者較白話小說作者離市場更遠一些，而這也是戲曲傳播最大的隱憂。因此要使戲曲得到完整、完美的文本至舞台的轉化，劇作家多元、包容的寫作態度是首要要求。

再看文學劇本和舞臺演出的聯繫和區別。劇本是一種不同於小說、散文的特殊形式，它應該既有文學性，又必須有轉化為舞臺形象的可能性。而劇作者在創作這一特殊的文學形式時，自然也應該熟悉和精通戲曲舞臺的獨特規律。然而，無論他們怎樣熟悉和精通這種規律，終究還是要用文字語言來塑造形象，用文字語言來傳達想像中的視聽經驗。這和直觀的視聽手段去直接組織舞臺形象，是全然不同的手法。如劇作者只用幾個字就能表達出來的一個道理、意境，在舞臺上卻未必能用相應的形象表現得同樣精闢和透徹，而作者用大段文字反覆交代的東西，也許在舞臺上只用一個不太繁雜的動作去處理，就能一下了明明白白地傳達給觀眾。

此外，從形象構成的方式來看，劇作者主要是依靠富於行動性的語言，如對

<sup>24</sup> 同註 21。頁 643。

白、直抒胸臆的獨白和唱詞來塑造人物形象，而舞臺的形象構成，則是表演、音樂、舞臺美術等共同發揮的藝術手段，雖舞臺出現的一切，有文學的依據，但構成舞臺形象的卻並不就是文學，劇作家原先的舞台構思，很難與實際編導時的視覺畫面連結。因此，從文學劇本到舞臺演出，不可能是直接翻版的關係，而是經選細心的轉換，這時導演、演員的創造就佔了很大的部分，而非僅是「還原」作者的想像。

就導演立場而言，戲曲導演的主要創作活動就是「排戲」，而所謂「排戲」，也就是在文學劇本的基礎上，組織和運用戲劇綜合體中以演員的身心為主體的各種藝術手段，創造完整的舞台演出的藝術。既然導演所承擔的創作任務是把文學劇本轉化為舞臺演出，那麼他的創作活動就不可能像有些文學家、藝術家那樣，可以直接從生活中去提煉、加工、創造藝術典型，而是必須以劇作者的創作成果——文學劇本為中介，來認識生活和反映生活。因此，自覺地接受文學劇本的制約，避免主觀隨意性，是導演工作的基本原則；而認真感受和理解劇作者筆下的生活和人物，準確把握劇作者的創作意圖和劇本的藝術特點，則是導演工作的起點和基礎。作為「再創造的藝術」，導演的創作活動顯然受到很大限制，因為他必須服從文學劇本這個形象創造的基礎和前提，然而優秀的導演卻總能化被動為主動，用自己的智慧和才能創造出有時甚至出乎劇作者意外的鮮明的舞台形象，使觀眾感受到讀劇本時不可能享受到的美感。

此外，對導演來說，演員固然是進行演出創造的一種手段，但，他本身又是一個有自己思想、個性、才能的創造者。這是因為他直接承擔在舞臺上扮演角色的任務，首先便是一個集創作者、創作材料和作品於一身的獨立體。他既是導演創作的客體，本身又是一個創作主體，所以，導演的創作手段不應該是演員，而應該是演員的創造。他要做的，是建立與演員共同的創作關係。

首先，幫助演員認識、理解和把握角色。角色是劇作家精心塑造出來的人，導演通過形象分析，幫助演員了解作者、劇本的思想，演出的立意，貫串行動、人物在劇本形象系統中的地位，以及人物性格、心理、外貌和演出設想等。其次，幫助演員體驗角色。《梨園原》說：「凡男女角色，既妝何等人，即當作何等人自居。喜、怒、哀、樂、離、合、悲、歡，皆須出於己衷，則能使看者觸目動情，始為現身說法。」<sup>25</sup>再者，幫助演員體現角色。把體驗的成果，化暗為明，訴諸

<sup>25</sup> 黃旂綽：《梨園原》，《歷代詩史長篇二輯》第九冊，頁11。

觀眾聽覺和視覺的表演。最後，幫助演員處理好與演出整體的關係。在舞臺上，與其他角色、其他舞臺藝術因素的配合與默契，更離不開整體構思的制約。

早在李漁的《閒情偶寄》中，就把所謂「變舊成新」、「透入世情三昧」的要求，納入了古典戲曲導演的的方法論中。導演的創作，一般都理解成爲文學語言尋找舞臺等價物的行爲，實際上並沒有那麼簡單。戲曲創作本身就是一種生產行爲，它是由戲曲音樂、練舞、舞臺美術設計、制作、排演一系列環以及在許許多多的人的具體操作下，才能進行和完成的。猶如一個小型工廠，由工程師設計出圖紙，再由各個居間分頭加工，然後經過組裝，才能變成成品。面對這樣複雜的藝術生產，就必須建立起一種「有主導的綜合整體、分階段的統一進行」的科學生產流程，否則過程混亂，必會影響舞臺效果。

總歸言之，戲曲文學性和舞臺性的矛盾是先天存在，爲了彌補這個斷層，一度創作(文本)和二度創作(舞台)勢必要有相互滲透、相互交織的狀態。如李漁強調劇本創作者要「手則握筆，口卻登場，全以身代梨園，復以神魂四繞，考其關目，試其聲音，好則直書，否則擱筆。」<sup>26</sup>使劇作家也能具有導演構思。但就明清劇作家而言，創作前會與導演、演員商量的幾乎是沒有，更不可能要請導演、演員參與創作。張庚曾指出：「一位戲曲劇作者的注意集中點是在文學的表現。應當要求劇作者儘量發揮他們的文學創造性，而無須多去考慮演出的可能性……至於如何搬上舞臺，這應當交給第二度創作去解決。」<sup>27</sup>則又是另一種創作態度。

## 二、劇論的視角變化

在上述戲曲操作流程中，「讀者」與「觀眾」看似在「作者」、「導演」、「演員」主動操作下的被動接受者，但實質上他們對戲曲成品的接受現象、反應狀態至關重要，尤其是具專業眼光的劇論家們，他們對戲曲的風格走向及其市場接受度都有決定性的作用。

而劇論家的觀劇視角也因此決定劇論的特質與走向。明清劇論家涉及的理論層面雖已由早期的曲論擴及到敘事理論、舞台搬演理論。但其所採取的多半是「讀

<sup>26</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·賓白第四·詞別繁簡》，頁40-41。

<sup>27</sup> 張庚：《戲曲美學三題》，《文藝研究》1990年第1期。

者的觀點」、「讀者的立場」來針對劇作家發言，討論的也多是劇本中涵蓋的問題。

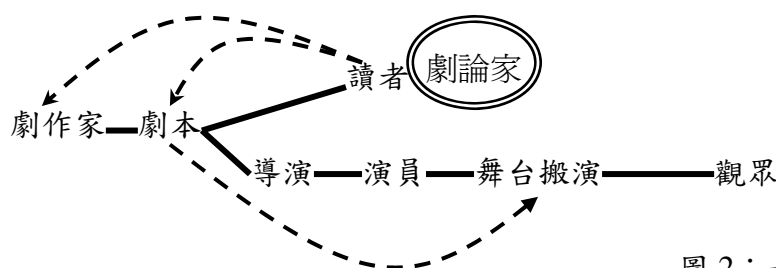


圖 2：一般劇論家的觀察視角

如上圖中，劇論家站在讀者的角度，要求劇作家確立寫作目的、寫作風格，要求劇本合律依腔、辭清理暢、劇情人事照應，並由劇本中遙想舞台搬演可能會發生的問題，要求改進。整體而言，這是個「紙上作業」的劇論。

而明代的潘之恆和清代的李漁則提供了另一種不同的審美角度，他們從觀眾的角度出發。

潘之恆一生浸染於劇場甚深，身邊的好友知交遍及劇作家、家班主人、名演員等，但他不論觀劇品劇始終都是緊守「觀眾」的角色。檢視其作品，有詩有文，但卻無曲、無劇作，也從未有自組家班、粉墨登場的想法，然而卻不能否認他對戲曲的專業認知度。這種「單純」的身分，相當特殊，也或許如此，潘之恆方能凝聚全部的注意力，從觀眾的心理出發，在周遭曲師、樂師、歌妓等的耳濡目染下，對唱曲、舞蹈、搬演、扮相有更敏銳的感知力，進而做一個具專業水準的戲曲評論家、鑑賞家及記錄者。其論劇模式如下：

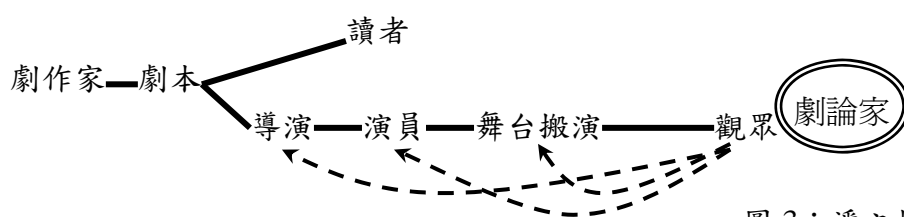


圖 3：潘之恆的觀察視角

由專職觀眾的角度，游走各大家班欣賞名劇，對家班的主人態度、教習模式細心觀察，對演員姿容、表演如數家珍，對搬演成效具體評論，可說在當時劇壇一片劇本評論的風氣中，呈現戲曲舞台生命的另一種風貌。

到了李漁，其評論幅度更形寬廣，超越所有前輩劇論的視角，形成以觀眾角度對戲曲流程的全面式照應。李漁將戲曲的傳播過程理解為「買賣關係」，作者是賣方，即產品提供者；觀者是買方，即消費需求者，彼此以金錢交易，這種關係，確立了戲曲活動中觀者的地位和作者的使命。一般文人，寫作不為買賣，心

中沒有買家(或者他們自己就是最大的買方)，自然也沒有要迎合的對象，於是他們的創作的訴說對象，或許還有讀者，但多數沒有演員、沒有觀眾。而劇論家反反覆視、爭論、評斷的，也是針對作者的立意、風格，劇本的文辭、格律、結構等著眼，因此還跨不出「書面戲曲」的柵欄。而李漁的「觀眾本位」思想，一反傳統文人「作者本位」的成習，規畫一種「有你(觀眾)無我(作者)」的創作態度。過去戲曲理論家，或囿於聲腔，或詳敘故實，或品評劇作、劃分等第，雖有音律專才、創作經驗，但缺乏豐富的舞台經驗，與社會尤少廣泛的接觸，因此，李漁的既有創作經驗又熟諳當場，身兼劇作家、導演、觀眾的特質就格外難能，亦使他能提出給劇作家、導演、演員切實指導的系統化理論。其評論模式如下：

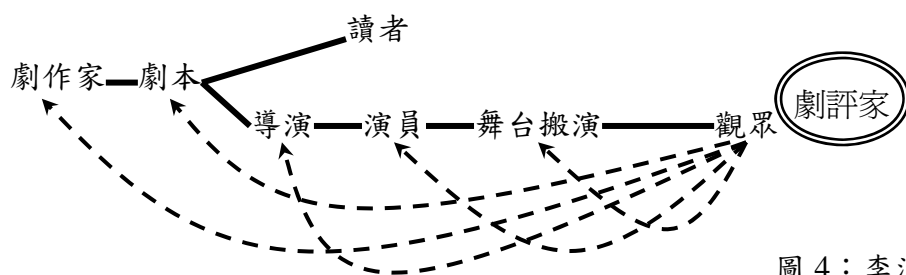


圖 4：李漁的觀察視角

就編劇而言，他始終圍繞在舞台性這一中心來探討。作為劇作家、戲曲理論家，李漁極力推崇「結構第一」的創作原則，他說「填詞首重音律，而予獨先結構」。這裏的結構指的是劇作家編劇之前對戲曲的整體構思和全面佈局，是對戲曲內容與形式以及「隱含的觀眾」的欣賞接受為通盤考量。以角色、主腦為結構的陪襯，主腦包含三個層次：立言之本意、中心人物、中心事件，這是構思作品的三個主要環節，因此他的作品頭緒簡單，矛盾集中，格局緊湊。此外，他進一步提出「賓白」的重要，認為詞曲「只能傳聲，不能傳情」(在此，「情」指「情節」)，而「欲觀者悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一著」。以往戲曲賓白多為劇作家忽略，或者稍微提示，留待優人臨場發揮，但優人素質不一，若發揮不當反影響演出品質，因此李漁認為劇作家宜從劇本整體結構佈局出發，使好的曲文有好的賓白相搭配，最終達到情節彰顯、情意深遠的效果。

就導演理論而言，導演的工作從選擇劇本開始，因此李漁把「選劇第一」置於「演習部」第一款加以論述。選劇原則有二，「別古今」和「劑冷熱」，前者從劇本和演員，劇本和觀者的角度入手；後者則提出演出效果來決定戲曲的取捨，力求合文人眼光與優師墨客眼光為一，作為評判劇本的標準。導演的工作就

是將劇本文學語言轉換為舞台形象語言，即「二度創作」，李漁稱之為「變調」。並以導演的角度，針對其和觀眾、劇作者、劇本的關係提出處理的方法。此外，遴選演員、指導演員也是導演的重要工作之一。李漁曾言：

填詞之設，專為登場；登場之道，蓋亦難言之矣。詞曲佳而搬演不得其人，歌童好而教率不得其法，皆是暴殄天物，此等罪過，與裂繒毀壁等也。<sup>28</sup>

因此，他在《閒情偶寄·聲容部·選姿第一·習技第四》中，詳述演員挑選的問題，如「喉音清越而氣長者，正生、小旦之料也；喉音嬌婉而氣足者，正旦、貼旦之料也，稍次則充老旦；喉音清涼而稍帶質樸者，外末之料也。……」<sup>29</sup>又指出可從演員面相、神態中觀察其表演潛力。而在培訓演員中，提出演員要先理解劇本，方能深入角色內心，接著要「調熟字音」，從唱曲、說白上學習傳達劇情、刻畫人物。

誠然，劇作家的劇本創作是所有舞台表演藝術的生命來源，是戲曲得以成就的幕後功臣，但它的話語需要經由舞台的轉換才能由大眾吸收，若執著於書面用語、文學深度，很容易導致觀眾消化不良。因此，「作家本位」的劇場，市場接受度總是不高。

潘之恆強調的「演員劇場」與李漁確立的「觀眾本位」其實更深切的呼應中國戲曲「以人為本」的哲學理念。在他們眼中，戲曲離開案頭後，就是導演選擇合適劇本，組織領導集體相關人員進行再創造，形成以演員為中心環節的舞台演出形象的過程。傳統戲曲舞台極簡，離開演員活動，舞台上將變得虛幻，沒有意義。這種以人(導演、演員)為本的演劇方式，以演員為舞台中心是很自然的事，而其嗓音、體型、扮像則是觀眾直接的審美要點。

戲曲異於其他藝術的獨特魅力，不僅與劇本創作相關，更與戲曲舞台審美意趣與個性特徵相關，戲曲藝術之美在於體現演員寫意虛擬的舞台演出過程，存在演員演技中。潘之恆與李漁藉由自己豐富的劇場經驗，提供更實務更貼近市場的戲曲審美角度與理念，而戲劇理論本來就是劇場實踐的原理、原則之歸納，同時又回過頭來指導劇場實踐。

<sup>28</sup> 李漁：《閒情偶寄·演習部·選劇第一》，頁 57。

<sup>29</sup> 李漁：《閒情偶寄·聲容部·習技第四·歌舞》，頁 131。

### 三、家班—戲曲文學性與舞台性的協調模式

相較於文人案頭創作與職業戲班搬演可能產生的各行其是與多方扞格，明清家樂，倒是一種接近於理想的戲曲操作模式：劇作家嘔心歷血的創作出爐，首先選擇在自家或好友家的戲班搬演，過程中無論編導、教唱、演員、舞台，皆在和諧且可掌控的狀態下進行調整。而且家樂總是和新戲結下了不解之緣，有力量置辦戲班的劇作家首先考慮的當然是自家新作的實驗，新戲的這一層次演出，照說最能「原汁原味」地顯露劇作家的藝術意趣。但家樂的局限性同樣明顯，在一群同質性甚高的文人圈中展現，有著稍顯狹隘及主觀性太強的觀眾群，瑕瑜難以得到如實公正的評點。但其實家樂有其市場「試金石」的功能，其目的不僅在自娛，其實更需娛人，在這個小型群眾中進行社會酬酢，進而使戲曲的各個傳遞環節更加圓熟自在。

明清家樂的普遍在很大程度上使劇作家與導演、演員、觀眾等戲曲演譯、接受角色，有了更直接的接觸。黃在敏、徐沛稱：「明代是個家班盛行的時代，家班的主人在藝術上的理想、抱負，往往通過自己的家班予以實踐，發展了導演藝術。」<sup>30</sup>胡忌、劉忌中也稱：「在中國戲曲發展過程中，雖然沒有『導演』這個詞，但導演的職能是早就存在的，尤其是在昆劇興起之後。明代許多家庭昆班主人，在培養演員和安排演出中所起的指導作用，已說明這一情況。」<sup>31</sup>這些論述均指出明清家樂主人對明清戲曲導演的貢獻。可說明清家樂「主人」、「演員」、「教習」三者的有機結合，改變了職業戲班以表演為中心的「曲師」和「演員」的組合方式，提昇了戲曲導演的功能，為戲曲的文學性與舞台性作了更好的溝通。

明清家樂主人自為教習的記載不勝枚舉，如：顧大典「所蓄家樂，皆自教之」<sup>32</sup>；葉憲祖「花晨月夕，征歌按拍，一詞脫稿，即令伶人習之，刻日呈伎，使人猶見唐宋士大夫之風流也。」<sup>33</sup>；徐錫允「家畜優童，親自樂句指授，演劇之妙，遂冠一邑。」<sup>34</sup>；祁豸佳「精音律，咬釘嚼，一字百磨，口口親授」<sup>35</sup>；王文治

<sup>30</sup> 引自張庚：《中國戲曲通論》（上海：上海文藝出版社，1989年），頁515。

<sup>31</sup> 胡忌：《昆劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年），頁325。

<sup>32</sup> 王驥德：《曲律》

<sup>33</sup> 黃宗羲：《南雷文定》（臺北：台灣商務印書館，1970年），卷五〈外動廣西按察使六桐葉公改葬墓誌銘〉，頁70。

<sup>34</sup> 王應奎：《柳南隨筆·續筆》（北京：中華書局，1997年），頁23。

「丹徒王夢樓太守文治，嘗買數僮教之度曲，行無遠近，必以歌伶自隨，辨論音樂，窮極要眇。」<sup>36</sup>這些文字記載了明清家樂主人自教法樂的經歷，家樂主人親與指授對提高家樂的演出技藝和形成家樂的演出風格至關重要。

但專業的曲師和教習還是有賴專業人士，家班主人不能代勞，即使自負知曲的李漁也承認自己「究竟於聲音之導未嘗盡解，所能解者，不過詞學之章句，音理之皮毛」。而這項任務則多委任清曲家、家樂演員、職業藝人等。此外，時常充當家樂觀眾的文人門客，因多具戲曲專業素養，不僅能提出深入的劇評，亦可作為戲曲演出問題的諮詢對象。如李漁道：

教歌習舞之家，主人必多冗事，且恐未必知音，勢必委諸門客，詢之優師。門客豈盡周郎，大半以優師之耳目為耳目。而優師之中，淹通文墨者少，每見才人所作，輒思避之，以鑿枘不相入也。故延優師者，必擇文理稍通之人，使閱新詞，方能定其美惡，又必藉文人墨客參酌其間，兩議僉同，方可授之使習。<sup>37</sup>

於是明清家樂在教習、曲師外，更強調家樂主人對家樂導演的主導及觀眾顧曲家的通力合作，實踐了集體導演的構想，亦使戲曲從案頭的文學性到場上的舞台性有了更流暢的傳承與轉化。通過對演員的督導實現自己的藝術構想，通過舞台創新實現自己的審美追求，通過對導演功能的演習內化為更立體的編劇構思。

但家樂終究是封閉性的，是小眾市場。進入到開放性的堂戲、台戲等，觀眾範圍可大可小，才是真正考驗的開始。於是有了新戲先入家樂搬演再進一般戲台的習規，因民間戲班要以演戲謀生，如選定新戲作為上演劇目，必須這新戲在社會上已經具有轟動效應，否則便不敢輕易嘗試。足見家樂在戲曲操作中不僅有一以貫之的暢達，還有市場試金石的作用，對戲曲流程的理想與實踐可謂助益良多。

#### 四、戲劇的語言

康保成提出：「戲劇與音樂、舞蹈等藝術形式相區別的根本因素在於角色扮

<sup>35</sup> 張岱：《陶庵夢憶》（臺北：金楓出版社，1986年），卷四「祁止祥癖」，頁60。

<sup>36</sup> 徐珂：《清稗類抄·音樂類·王夢樓教僮度曲》（臺北：台灣商務印書館，1966年臺一版），頁22。

<sup>37</sup> 李漁：《閒情偶寄·演習部·選劇第一·別古今》，頁58。



演。」<sup>38</sup>指出「代言」是戲曲的第一特質。在此，代言，不僅是劇作者安排角色，鋪排故事，還包括劇作者必須透過「角色」來發聲，而非用自己的語言發聲。每部劇作都應有其主題思想，通過主題思想產生情感的一致和性格的意義，最後形成劇本的整體結構。但戲曲主旨思想，不是用言辭來傳達，而是透過表演顯現。此時，作者宜將自己隱身，依每個角色性格，打造不同的語言，切忌以敘述性的語言作直接鋪陳，使角色形象模糊。這是戲曲從案頭走向場上的關鍵處，因也唯有形象立體、突出的角色，方能提供演員出色的表演空間。

在戲曲批評史上，戲曲的「代言」特徵開始並不被戲曲家們廣為認知。使得不論劇本創作、理論建構皆無法趕上戲曲舞台搬演的需求。早期劇論多集中在曲文修辭上，依循詩論傳統；後來拓展至結構論述，仍有強烈的文論影子。何良俊、徐渭、王世貞、王驥德等均為此代表。直到孟稱舜才明確意識到代言是戲曲的本質特徵，他在《古今名劇合選序》中說：

吾嘗為詩與詞矣，率吾意之所到而言之；言之盡吾意而止矣。其於曲則忽為之男女焉，忽為之苦樂焉，忽為之君主、僕妾、僉夫、端士焉。……學戲者不置身於場上，則不能為戲；而撰曲者不化身為曲中之人，則不能為曲。此曲之所以難於詩與詞也。<sup>39</sup>

李漁對「代言」與「代心」亦有深刻的理解：

言者，心之聲也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心，若非夢往神遊，何謂設身處地？……說一人肖一人，勿使雷同，勿使浮泛，若《水滸傳》之敘事，吳道子之寫生。<sup>40</sup>

設身處地，既以口代優人，復以耳當聽者，心口相維，詢其好說不好說，中聽不中聽。<sup>41</sup>

認為劇作家寫作時要設身處地代人物設置唱詞、賓白、科譚等，實際上反應劇本創作的代言強調。

若將劇作中使用的話語分為「內交流系統」、「外交流系統」二種則「內交流系統」指劇中人物之間的溝通性話語，演員化身為劇中角色，與其他角色作直

<sup>38</sup> 康保成：《試論戲劇的本質與中國戲曲的特色》（海口：南方出版社，1999年）。頁76。

<sup>39</sup> 孟稱舜：〈古今名劇合選序〉，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁444。

<sup>40</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·賓白第四·語求肖似》，同註17，頁40。

<sup>41</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·賓白第四·詞別繁簡》，同註17，頁40。

接交流，進而引發衝突、火花等，此時觀眾是旁觀者。「外交流系統」指演員與觀眾間的陳述性話語，此時演員代替作者的身分，以敘述性話語對觀眾交待腳色的背景或部分劇情發展，藉以補足部分演出的空白。後者展現古典戲曲寫意的特點，打破觀眾和演員的界限，說明時空轉換，彌補無法演出的片段，拓展敘述內涵：人、事、情、景皆可納入。這種敘述形式深受說唱文學的影響。雖說這二種話語都常並存於一般劇作中，但「外交流系統」的話語畢竟是點綴，「內交流系統」的話語方能有力突顯戲曲「代言」的特質。且外交流系統的話語，形同敘述性的語言，若大量使用，猶如作者與觀眾直接對話，「戲味」自然少了許多。

此外，即使不參與導、演的戲曲舞台操作，劇作家仍可透過獨特的話語呈現立體的表演空間，加強劇本的「可演度」。首先要了解文本傳播和舞台傳播的差異。文本的傳播，作品必須有較為嚴謹的結構和較明快的節奏，必須講究文字的簡練，因而忌諱在情的展開過程中插入游離於情節之外的敘述，尤其忌諱內容的重複。但舞台傳播剛好相反，前段的內容必須在後段先進行概括，才好展開下面的故事，關係到故事關鍵的事件，又必須反覆進行交待，否則觀眾會記不清楚。而且，細節惟恐不細，否則吸引不了聽眾。至於結構的鬆散，則可以通過表演來進行彌補。大抵而言，符合「可演性」的劇本有幾項特質：

(一)曲辭創作刻意追求動作性，細緻地刻畫劇中人的外部動作與內心動作，有層次有節奏地得到生動的展示，一位好導演不難從中捕捉作者的用意和苦心，擬出戲劇動作的脈絡，構成一個精彩動人的舞臺場面。

(二)劇本中有許多表演提示，如角色行當的運用，虛擬動作或假定性表演的設計

(三)娛樂性，關注戲曲票房價值的戲曲家非常注意讓戲劇樂人而感人，使人哭使人笑，以達到良好的劇場效果。

從文學性到舞台性的過渡、融合、衝突、取捨，可說是一場作者、讀者、觀眾、導演、演員的主導權之爭。正常的狀況是戲曲文學性到舞台性間，取得協調、過渡的語言，但若中間發生困難，有可能產生幾種情形：一是導演遷就作者，此時導演必須具有理解、尊重原創文學理念的素養；二是作者遷就舞台，即創作時要具備舞台意識；三是導演(或編劇)改編劇本，即為遷就演員、觀眾的二度創作，至於改動過的結果是否符合作者原意或令作者滿意，則不在考量範圍。四是這些劇作因能搬演度低，市場接受度不高等因素，只能在案頭供文人讀者孤芳自賞，

所謂「案頭劇」由此而生。但無論如何，「劇作者」是戲曲流程的源頭，故其創作態度對劇作的命運有絕對關鍵的影響。

以下四節將檢視李玉、李漁、洪昇、孔尚任四人的劇作，由其劇中的話語、佈局、主題意識、人物塑造、排場安置等，探討其表現的文學深度和舞台搬演度，視其如何對待戲曲文學性與舞台性的異質調性。

### 第三節 李玉：以事作劇

李玉的傳奇創作在追求舞台性時不僅表現了新穎的內容，新的時代風貌，且爲了適應新的內容、新的觀眾和演出條件，他對傳奇的形式也作了一番改造，形成自己獨特鮮明的藝術風格。錢謙益於〈眉山秀題詞〉中曾稱贊他：

元玉上窮典雅，下漁稗乘，既富才情，又嫻音律，殆所稱青蓮苗裔、金粟後身耶？於今求通才於宇內，誰復雁行？<sup>42</sup>

指出他一方面繼承湯顯祖的優良傳統，重視戲曲的意趣神色，運用優美的辭藻進行創作，一方面又和沈自晉、馮夢龍等交往，精研曲律。因此他能「既富才情，又嫻音律」，將二者契合地融爲一體。湯沈之爭後劇壇的共識是「湯詞沈律」「合之雙美」，認爲傳奇當「可演可傳」，「案頭之書已落第二義」。但要如何將戲曲的文學性與舞台性作最好的結合呢？李玉的作品提供了可能的解答。

#### 一、張力十足的戲劇效果

李玉最擅長的劇作經驗是在現實性的題材中，營造張力十足的觀劇效果。以《一捧雪》爲例，其所呈現的文學性，不在華麗的辭藻、磅礴的氣勢或奇幻的情境，而是一種以事始，以事終，在平實中見曲折，在平易中動人心的敘事內涵。

在人物形象塑造上可明顯看出本劇特質。不同於一般劇作習慣將生、旦作爲絕對正面的典型，莫懷古是《一捧雪》男主角，但作者在刻畫這一人物時，並未

<sup>42</sup> 錢謙益：《眉山秀·題詞》，《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004年），頁1789。

將其塑造成完美身影。他生長豪門，不諳世路，卻又不甘閒散，一心想要躋身仕途。但他既不會汲汲營營，苦心布置以求取功名，又不肯過分曲身奉承，阿諛諂媚。他有善良的本性，提拔落難街頭的湯勤；卻沒有識人之明，防人之心；事情臨頭時，既有沒隨機應變的能力，也沒有直衝硬闖的勇氣。第7齣〈勢索〉一開場，莫懷古即對雪艷說：「我和你離家日久，客邸蕭然，終朝拜謁，應酬急切，未能開轉。咳，想我悲世蔭功名，滋味有限，鎮日送人賠禮，公分賠錢，曲背逢迎，強顏歡笑，算不如在家自在逍遙。我反悔此一來矣！」因此當湯勤來索「一捧雪」時，他竟不知利害高下，偽獻假杯，而藉此謀得高官後，又不分善惡，不聽勸阻，自洩真相。所有的錯誤都是他一手造成的，而當悲劇發生時，他又無力應對。當劇情發展至〈搜邸〉後，他已完全處於被動的地位，莫誠轉為背後的推手，到了〈關攬〉〈入塞〉〈代戮〉劇情的主要人物已變為莫誠和戚繼光，之後的種種餘波惡果，則由戚繼光、雪艷、妻兒等來面對，且由莫誠、雪艷的犧牲來承擔、結束一切。而他，只能在遙遠的關外，對種種自造的悲劇作無可奈何的嘆息。於是劇作就在這種寫實的人性中，營造超越二元對立的波瀾。

姚一葦先生曾對戲劇的衝突形式，以下表說明：<sup>43</sup>

表 1：戲劇衝突形式表

主角	衝突意識	衝突對象
個人(或集團)	自覺地 →	自身的 { 生理的--1 心理的--2 習慣的--3
	(衝突)	社會的 { 個人的--4 集團的--5 人爲的--6
	不自覺地 ←	自然的 { 天然的--7 科學的--8 神秘的--9

《一捧雪》的衝突形式，同時囊括個人「不自覺地」及「自覺地」與「社會集團」衝突的類型。一開始，莫懷古並未將嚴世蕃作為惡勢力的對立對象，相反

<sup>43</sup>姚一葦：《戲劇原理》（臺北：書林出版有限公司，2000年）第一篇「戲劇本質論」第二章「戲劇意志論」，頁62-70。

地，他為個人的仕途極力拉攏嚴家，對湯勤雖未必推心置腹，亦將其作為親近嚴家的工具，並天真的視其為自己的利益共同體。在他心中，嚴世蕃與己是世家，自己又對湯勤有恩，大家都是同一條船上的人。但事件終於衍生成家破人亡的大衝突，是由各人的私心而起：嚴世蕃欲將玉杯納為已有的私心；湯勤為確保自己地位的私心；莫懷古想同時求取高官又保有傳家寶的私心，於是彼此的利益產生齟齬，湯、嚴所代表的惡勢力現形，一步步襲捲莫懷古及其周遭的親友。而作為主角的莫懷古有別於一般戲劇中正面、英雄的類型，被還原成平凡的個人，在環境的影響和播弄下隨波逐流，變成渺小、無能、受支配的對象。值得注意的是，相對於莫懷古的「不自覺」，其餘配角反而成為「自覺」與惡勢力衝突的英雄，前仆後繼地試圖扳倒對方，維護正義。忠僕莫誠的捨命代戮，烈婦雪娘的玉石俱焚，義友戚繼光的極力保全，孝子莫昊的發憤抗惡，皆展現不遜於主角的更輝煌的戰鬥力。於是，我們在主要人物線上，看到個人受制於環境的不由自主與無能為力；又在次要人物線上，看到傳統善惡對抗，邪不勝正的邏輯思維，而整部戲的主題，就在這些複調的話語中，呈現豐富多元的光彩。

此外，《一捧雪》在其綿密的敘事結構上，展現高度的文學技巧。勞遜(John Howard Lawson)曾提出「動作與平衡的變化相關」的戲劇動作觀，他說：

……戲劇的行動由一系列的平衡的變化而前進，任何平衡的變化構成一個動作。戲劇為一動作的體系，一或小或大平衡改變的體系。戲劇的高潮係給與的條件下，能發生的最大平衡的破壞。<sup>44</sup>

朝向平衡改變的行動，可能是漸進的，但是改變的程序，必須實際發生，虛偽的期待為虛偽的準備不是戲劇的動作。動作可能複雜，也可能單純，但是它所有的部分必須是客觀的、行進的、有意義的。

直到我們找出給戲劇自身完整性的統一原則，結合成一系列的動作成為一個有組織與不可分的動作，否則任何問題都無法解決。<sup>45</sup>

上述說法包含「動作來自平衡的變化」、「動作須實際發生且持續行進」、「動作須具不可分的組織統一性」等項，而這些訴求，恰可說明《一捧雪》的情節特質：

<sup>44</sup> John Howard Lawson "Theory and Technique of Playwriting", 轉引自姚一葦：《戲劇原理》，同註 43。頁 88。

<sup>45</sup> 同上註。頁 91-92。

表 2：《一捧雪》戲劇動作表

平衡 1	莫懷古北上求官，薦湯勤予嚴世蕃，三人相談甚歡
變化 1	獻假杯事件，引發湯、嚴對莫的追殺
平衡 2	莫誠代戮，莫懷古遠走塞外，暫且平息禍事
變化 2	湯勤疑人頭為假，下令勘首
平衡 3	雪艷假意應允婚事，湯勤暫不追究人頭真假
變化 3	雪艷於洞房夜親刃湯勤復仇，並自我了斷
平衡 4	戚繼光買西山隙地，將雪艷與莫誠殮葬，追悼一番
變化 4	莫昊母子聽聞禍事，遭罪株連，面臨流放
平衡 5	莫昊蒙恩師挈歸江右藏匿，苦讀得中，上旨伸冤，為莫家平反，使嚴家抄沒
變化 5	莫昊誤以戚繼光為殺父幫凶，於巡視九邊之際，語多齟齬
平衡 6	玉杯重現，誤會平息，莫家重聚

可看出劇中的動作皆實際而具體，在不斷破壞前項平衡上，製造波折、高潮，且每個人物動作都是推進劇情、反證自身形象的「有意義」作為。不同於一般戲曲中腳色出場即有完整自我介紹、善惡立分的性格描述，《一》劇中許多人物性格初不甚明，其形貌神韻卻是藉由後續動作的逐一操演而逐步立體、深化、完整的。以雪艷、莫誠為例，二人分別在第 1 齣〈樂圃〉、第 3 齣〈燕遊〉中出場，甚且沒有像樣的上場詩，只是莫懷古出遊的附件，看不出二人在劇情中的重要性，更別說有明確的形象定位。但隨著莫誠在〈醉洩〉時的勸主，在〈搜邸〉時的機智，在〈代戮〉中的大義，其身影已在全劇中有了深切的份量。而雪艷在「出塞」時的悲切，在〈勘首〉時的冷靜，在〈誅奸〉時的義憤，也同樣成為本劇的另一個亮點。此外，這些由平衡到變化再到平衡的動作，不僅是人物自身性格的註腳，且都是彼此串連的，它們循著劇情內部的肌理，發展成席捲式、蔓延性的風暴，每個意外都是前有所承，每個情節線都息息相關，進而緊密地銜接成有機的整體，呈現中國戲曲中難得達成的劇情邏輯性。亞契爾認為，如果一部戲劇的危機，不僅能激發起觀眾的情緒，且能顯露人物的性格，他稱之為「戲劇性的危機」，反之則為「非戲劇性的危機」。<sup>46</sup>而《一捧雪》的每項危機、衝突，都像一筆筆刻畫人性的利刃，展現十足的戲劇張力。

<sup>46</sup> 姚一葦《戲劇原理》，同註 43，頁 42。

此外，《一》劇的邏輯性亦頗符合西方戲劇理論的觀點。如亞里斯多得特別強調戲劇的邏輯性，認為「急轉或發現必須來自情節的結構本身，必須由於前面的事件之蓋然(probability)或必然(necessity)的結果。」<sup>47</sup>除一般邏輯性而言，他又提出兩種特殊情況：

詩人與其採取一種令人難以相信之可能(improbable possibilities)，毋寧採取一種可能之不可能(probable impossibi)。故事永不可採取無蓋然性之事件；而且完全不能滲入這種東西。<sup>48</sup>(第二十四章)

而《一》劇中的人事因果，並未加入不可測的外來因素(即「令人難以相信之可能」)，而是循劇情內部邏輯發展出的合理的意外，在假杯，假人頭，假婚，假消息的串連下，呈現一種曲折而不離奇的綿密佈局。

全劇雖涵蓋忘恩負義、生死抉擇、善惡衝突、沈冤待雪等主題，但作者並未作過度的發揮，避免橫生枝節，謹守莫懷古與玉杯一人一事的主軸，在悲境時亦未極力渲染，即便〈出塞〉之慌，〈代戮〉之慘，〈勘首〉之忍，〈誅奸〉之憤，在當下仍保持一定的劇情流暢度，而將未及細表的情境暫且保留，於後來的〈哭瘞〉、〈邊憤〉中藉由戚繼光、莫懷古之口，得到情感的渲洩和主題的深化。

在文辭的描摹上，全劇雖不強調華麗的辭藻，詩般的意境，與經典的唱段，但賓白、曲辭皆力求肖似各人聲口，符合當下情境，為劇情的烘托加分不少。如〈出塞〉一齣，莫懷古被俘至戚繼光帥府，莫誠隨後趁夜拜見，急於求助的莫誠與莫名所以的戚繼光有以下對話：

(末-莫誠)小的莫誠，跟隨家主莫爺至此。(外-戚繼光)我正要問，你老爺為何有此大變？(末)家爺有一同行門客，喚做湯勤，原是裱糊出身。(外)前日我曾見過來。(末)後因家主薦與嚴府，他就獻了家主的一捧雪。(外)什麼一捧雪？(末)是一個古玉杯，乃是九世傳家之寶。(外)這樣東西，就送他罷了。(末)家爺只說到家去取，照樣做成一隻送去。(外)這就差了。(末)誰想嚴爺認作真杯，陞

<sup>47</sup> 亞里斯多得撰，陳中梅譯《詩學》(臺北：臺灣商務印書館，2001年)，第十章，頁88。

<sup>48</sup> 令人難以相信的可能，即「不可能之可能」，是說是種事件在邏輯上不可能，而在現實世界中卻會發生。在戲劇因素中，指以突如其來的外在因素(如天災人禍等)而非劇情邏輯的內在因素來造成戲劇效果或收束劇情。而「可能之不可能」，是說事件在邏輯上可能，而在現實世界中則不可能發生，如某些超出寫實範圍，但又合於劇情邏輯的安排。相關說明可見姚一葦《戲劇原理》，同註43，頁110-111。

了家主太常正卿，不意家主醉後失言，露出假杯緣故。(外)你老爺極有斟酌的人，為何如此？(末)家爺是個直人，以湯勤為心腹之交，一時吐露衷腸。不想湯勤報知嚴爺，密至寓中搜取，小人見嚴爺勢頭不好，盜出真杯，遂得掩飾過了。家爺恐嚴家別計中份，故此逃避到此，誰料中途被執。(哭介)戚爺若不救撥，家主必登鬼籙矣！(外)我已差人到獄中請你老爺去了，到時再作商議。

短短數語，將第一齣至第十三齣的事件始末完整交待，並加入事後評論、當下處境，讓原本狀況外的戚繼光迅速進入事件核心，不僅不使劇情因重複敘述而拖沓，反有銜接更多關係人的密合效果。再看〈勘首〉一齣，原本執意人頭為假的湯勤，見雪艷美色忽起色心，欲納其為房下，兩人有一段攻防戰式的對答：

(小旦-雪艷哭介，付淨-湯勤看小旦、作模擬介)

**【前腔換頭】**(付淨)覷丰姿分外嬌羞，況孤單合咱消受。老莫死了，再不消說起。縱然不死，他逃生無暇，豈能再抱衾裯。(作四顧，對小旦介)雪娘，雪娘，頭是死的，你哭他怎麼？(小旦不應介。付淨)你如今可要活麼？(小旦)好端端一條性命，怎麼不要活？(付淨)你的性命呵！只憑我輕翻舌底，略簸唇尖，生死分途驟。(小旦)不要說你向日與我老爺一番交誼，只是天理也要存的。一個人死了，又屈陷我們。(付淨)如今的人，那裏惜得舊情，顧得天理。只是我說頭真，你就生了；我說頭假，不要說死罪是穩的，只打上這一套，就活不成哩。(小旦)若你方便一聲，就是你的陰德。超生出死也仗賢侯，銘骨鑄心把大德酬。(付淨)說這等感激的空話都是沒用的，只依著我一件，就全了你兩條性命了。(小旦)依你什麼來？(付淨低唱介)文君寡，相如湊，真個是氤氳早註鸞鳳偶，蒙許諾我便開生竇。(小旦背唱介)

**【前腔】**痛紅顏誓死優游，拒狼豺禍連生友。(付淨)不要疑惑，肯與不肯，就回絕了我！(小旦)恐貽人談笑，琵琶又抱他舟。(付淨)笑是虛事，死是現的，不要認差了念頭。(小旦)罷、罷、罷！只願你片言折獄，一語回天，我也何惜青青柳？(付淨)說便說了，不要反悔！(小旦)說那裏話？我千金一諾也等山丘，倘食前言劍下休。(付淨跳躍介)這便纔是。快活！快活！(小旦)你也賭一咒，須要一總出脫得乾淨便好。(付淨)娘子不要疑心，(對天跪介)我湯勤呵！深深拜，諄諄咒，倘言詞反覆真禽獸，刀劍下異身首。

……………(陸炳外出監斬畢，回頭重審此案)



(末-陸炳)且不可造次，還要細審。湯經歷過來！此事非同小可，三條性命都在傾刻，你也該再認一認纔是。(付淨)經歷也在這裏細想，家將面綁面斬，決是無疑，但幾塊骨頭高低稍異，論來生人筋骨舒展，到死後未免筋收骨縮，也是有的。

一段對話，將湯勤痞賴的嘴臉描繪的動態十足，從一開始老謀深算的以利誘之，到雪娘應允後的得意忘形(跳躍)，再到輕巧推翻之前對人頭懷疑說法的作為，一個言詞反覆、色慾薰心、玩弄法紀的小人形象，立體分明。而雪娘礙於自己、莫懷古、戚繼光的生死猶掌握在湯勤手上，不敢與其正面衝突，只好極力與湯勤周旋，虛與委蛇，應允婚事時故意猶豫半晌，增加真實感。之後更以身作則，立下毒誓，逼迫湯勤也作出承諾，而兩人的誓言也應了自身之後的下場。於是一個冷靜、勇敢、機智的女子形象，躍然紙上。可說在作者的文學描述中已呈現了舞台的立體感。

## 二、關目配置

《一捧雪》全劇僅三十齣，較明清傳奇動輒四、五十齣的巨構精簡不少，也因此劇情結構相當紮實，節奏明快。就關目主次來看，代表故事主軸的正場與故事高潮的大場就占了 50%，與其他次要場次形成完美的平衡比重。引場約占 10%，分別於 1-5 齣內完成劇中所有重要人、物的介紹，使快速進入主題。

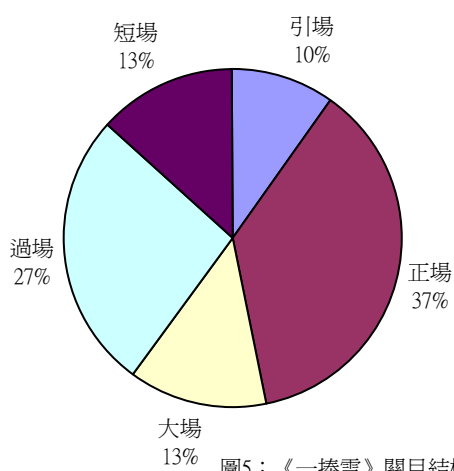


圖5：《一捧雪》關目結構 I

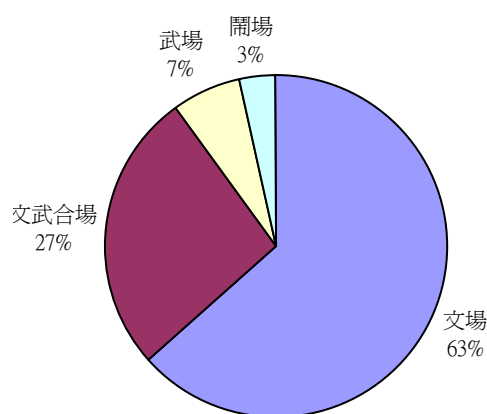


圖6：《一捧雪》關目結構 II

本劇偏於寫實，主題嚴謹，故少有鬧場，僅有一齣〈醜醋〉略作點綴。此外，

全劇雖以文場為主，但主要人物分別由莫懷古、莫誠、雪艷、莫昊等作接力式的串搭，加上劇情波折不斷，整體表現形式並不單調。武場則全為支援文場的風暴而設，彼此融合無間，故同時展現情感、動作的文武合場有約高達三成的比重，張力十足。

在關目功能上，全劇內容紮實，幾無廢筆，故情節關目有高達七成六的比重，而為舒緩節奏、描繪人物深層情感的抒情關目則有 5 齣，約占一成七的比重，主要集中於下半卷的關目。而占極少數的表演關目僅有 2 齣，一是諧鬧的〈醜醋〉，以湯勤欲娶雪娘為妾，湯妻大吃飛醋為主題的「淨丑戲」，此齣與

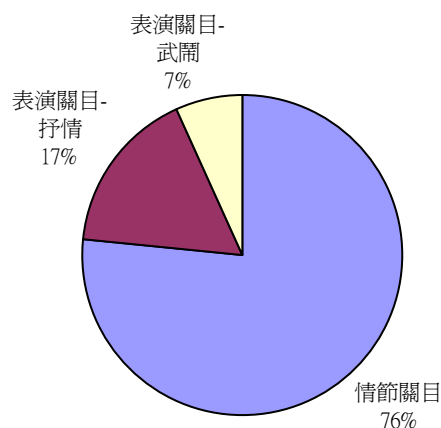


圖7：《一捧雪》關目結構Ⅲ

前後情節無太大相關，湯妻亦非劇情重要人物，故此關目的安排不在推動劇情，而是為略顯嚴肅的劇情稍作調劑。另第 5 齣的〈豪宴〉除交待莫懷古拜會嚴世蕃，並將湯勤相薦的情節外，還安排了頗具深意的「戲中戲」劇碼。此齣中，三人同賞元雜劇《中山狼》，講的是眾人熟知的忘恩負義又自食惡果的故事，以此影射湯勤往後的作為與下場。原本這樣的安排頗具創意，一則增加關目表現的新鮮感，二則為全劇的主題定調，若佈局巧妙，定有畫龍點睛之妙。但可惜全齣在鋪陳時，前半莫、嚴、湯的相會與後半的戲中戲截然兩分，原本應與劇中人物互文的戲中戲也僅是如實演出，不僅沒有在演出時加入莫、嚴、湯等人的反應和評論，看完戲後更只以「殺得快活」「好戲！好戲」等粗略的評語輕輕帶過即結束，使《中山狼》這個極佳的元素無法發揮最佳的戲劇效果，誠為可惜。加上此齣前半已頗具份量，後半的戲中戲又相當完整，兩相結合，不免過於冗長，實際演出時，恐怕頗具難度。

### 三、文學性與舞台性的呼應

李玉傳奇中的戲劇性事件，常如層層波瀾，跌宕起伏。事件的陰晴風雨，人物的悲歡離合，錯綜參伍，懸念迭生。如《一捧雪》莫懷古假杯事發，嚴世藩親來搜杯，卻仗莫誠的機警化解；莫懷古甫出虎口，又被追兵捕及；九死一生之際，有戚繼光救友，莫誠代戮，不料莫誠的頭又引起湯勤的懷疑，戚繼光反受株連；正在人們為劇中人的命運擔心時，〈審頭〉下又緊接著〈誅奸〉，終於化險為夷。環環相連，具有扣人心弦的藝術效果。「戲中戲」增強了戲劇性，成為推動情節發展、刻畫人物性格不可缺少的組成部分。全劇布局中十分注意人物情節的埋伏照應，使故事發展既出人意表，又合於情理。

可以說《一捧雪》中的文學性與舞台性目標是一致的，即「以事映人」，不論人物、主題、情節、曲白，皆以表現故事為主，營造出一種首尾一貫、紮實的觀劇流程。可以看出，即使處理這樣曲折的題材，作者的敘事視角仍是相當「樸實」，所有事件、動作，幾乎皆以「第一手」的表現呈現，而非由旁人引述帶過。情隨事轉，事隨人走，敘事視角始終與主要人物保持一定的距離，未作忽而近景特寫，忽而遠景俯瞰的變化，展示一種實境實景的寫實風格。

但在這樣文學性、舞台性一致化的過程中，有部分的「戲劇性」被削弱了。為配合敘事節奏，為烘托唯一男角，全劇謹守「一人一事」的敘述原則，呈現一枝獨秀，向心式的人物結構，即所有角色皆以莫懷古、玉杯為絕對中心，向外開展。此種主次分明的人物層級，使確立全劇舞台表演中心，讓觀眾容易判讀進而深入劇情核心。但也因此使其餘人物形像及部分情節顯得殘缺不全，未能呈現角色內心糾葛的深度與張力。如湯勤如何由一開始對莫懷古的感恩轉為背叛，他又由何時開始覬覦雪娘美色？而雪娘出場前半的描述過於模糊，其於〈代戮〉、〈勘首〉、〈誅奸〉的表現雖逐步鮮明，但內心世界的百感交集，卻少見深入描述。莫誠忠僕的形象深入人心，但生死交關之際，他何以能捨身救主，其於「代戮」一齣應有一番血淚交織、內心掙扎、壯烈犧牲的表現，可惜的是，劇情只見劊子手與雪娘的表現，而應為此齣主角的莫誠竟無一句唱詞、一句對白。此為較可惜之處。

但不可否認，《一捧雪》是相當典型的「代言式」戲曲。雖「代言」本是戲

曲的必備要素，但多數戲曲仍免不了摻入「敘述式」的語言，使戲曲的質性還雜有小說、詩歌、講唱的餘韻。而一如前述，本劇所有言論、動作多由當事人親口、親身所述所為，少經旁人轉述，再者，劇中人物的動作多僅極力表現自己相關的情節範疇，未負擔額外的意識形態話語，即劇中語言多是角色與角色間的「內交流系統」，不僅少有角色直接與觀眾對話的「外交流系統」，更未見角色成為作者發聲者的現象。因此在這部戲中，作者的話語、身影是被隱形的，李玉相當自制的在創作中不突兀的「現身」，而讓劇中人物去表現、表演劇情的流動，但以故事為主的特質，又不致使此劇成為絕對的演員中心劇場，故可說這是一部以「觀眾」為中心的戲曲，是由作者與觀眾的對話，作者將文學性融入一個極具可看度的表演平台，使觀眾易於進入故事的肌理中，而演員的唱、做，導演的布局都未能搶去故事性的風采，成為故事的演繹者。

總括而言，《一捧雪》並未在主題意識、曲辭、唱腔、人物形象、排場編置等有特別突出的成就，但在看似平凡無奇的編制下，卻有作者將各個元素協調搭配的巧思，形成戲曲作品中難得一見的和諧感。李玉的傳奇有一個顯著的優點，就是適合舞台演出，劇中各人物的牽連，各橋段的銜接，情感的濃淡，場面之大小，皆經精心調配、精準串搭，展現作者圓熟的作劇功力，並受演員和觀眾的歡迎。明末以來編輯的多種曲集、曲譜，如《醉怡情》、《綴白裘》、《納書楹曲譜》、《集成曲譜》等，李玉的劇作入選最多。在「沈律湯詞」的曲壇宗風下，李玉能別樹一幟，備受稱道，說明他的作品在藝術上有獨到的造詣和特色。

不同於一般文人們作劇多為「立一家之言」的遠大目標，李玉的劇作是有著販售予劇團為生的商業目的。但性格使然，李玉又不同於李漁偏向娛樂觀眾、譁眾取寵的傾向，於是，李玉的劇作就呈現一方面維詩傳統文人的文學思惟，又蘊含精細編劇技巧的成品，可謂承繼傳統，而不囿於傳統。其能以事件發展為核心，使劇中人物依此核心環繞，逐漸渲染成具戲劇張力的觀劇效果，造就其「以事作劇」的戲曲風格。

#### 第四節 李漁：以戲作劇

明末清初文人曲家的戲劇意識空前加強，爲了增強傳奇戲曲的戲劇性，他們在排場設置方面更爲精心，多有創闢。且因「尙奇」而刻意構置雙重結構，重在形式結構的變化，相較於湯顯祖更重在創意的「尙奇」，兩者著重面有顯著差別。但與此同時，作品的文化內涵卻出現萎縮的趨勢，作品所蘊含的社會歷史內容相對凝固，所表達的倫理道德相對單一，所體現的文人主體精神也相對定型。李漁可說是最佳代表。

由於身兼編、導、演一體的優勢，李漁較其他文人劇作家有更強力的戲曲推動能力，也無須面對劇本遭他人改編，或藝人演出效果大悖原意的問題。因此，無論在主題意識、人物塑造、曲文賓白等文學性層面，或在表演情境、角色呈現、場上效果等舞台性層面，都顯現出一種更活潑奔放的自在與趣味。

##### 一、風流道學的主題

李漁的《笠翁十種曲》以風流和道學兩大內涵爲主幹，既誇躍文人風流情趣，又褒揚風化綱常，提倡一種情欲道德化的理想，力圖修正風流艷情和道德禮教的分歧，鑄鑄一種「情理合一」的人生信念。

在《風箏誤》中幾乎人人好色，情欲外顯。醜公子戚生是公然好色，尋花問柳，娶了一個醜妻不久便想納妾並勾引小姨子。美公子韓生是既好功名又好美色，選妻講究才、韻、姿、色，前二者是優選條件，後二者是必要條件，故青樓庸粉固不入眼，中狀元後亦以色挑妻，公然挑三揀四，怨無國色。醜小姐愛娟也好色，想男人，好美男，爲情爲色慾火中燒，見韓生急煎煎如餓虎撲羊。美小姐淑娟也不可謂不好色，懷春思春而寫和詩，鄙視醜男人而思嫁美才郎。此外，擁有一妻一妾的詹烈侯，爭風吃醋的梅、柳二氏，無非都是身陷情欲的好色一族。

當然這一「色」字，也成爲全劇喜怨巧誤的交錯核心，每當情欲和道學衝突時，總是情欲占上風，主角韓生在求取功名之際，念念不忘的是顏如玉，哀嘆國色難逢。於是私會詹小姐時，全把道學、禮教拋諸腦後，之所以拒絕詹大小姐全

因其貌醜，並自嘆道：「想我韓琦仲一生，莫說眼睛不曾看見佳人，就是夢中也不曾夢見一個，難道於『女色』二字，就這等無緣？老天，老天！你就捨我個夢裏陽台，也暫把相如渴解。」之後勉強答應婚事，滿心想的是絕不與醜妻同床共枕，「成親之後即往揚州娶幾位美妾，帶至京中」。值得注意的是，這樣的「色欲先行」的價值觀是全劇中「普世」適用的。

這樣經過「質變」的「情」與「理」為全劇營造一種不甚真實的氛圍，在某種程度上與「寫實」分道揚鑣，於是不論是題材、主旨都和諧的走向「蹈虛」的路線。如此雖然在文學性上少了可認真探討的空間，但卻在舞台性中增加了「戲劇性」的表現空間。其所謂「真情」的主張，與當時劇作家追求的「情至」大異其趣，是一種裸露、不加修飾的「真情流露」，也因此人物形象顯得美醜參半，善惡相混。

李漁開始打破才子佳人劇中將男女主角理想化，並講求「才、情、色」兼具的舊套，轉而用妍、醜的男、女各一對，將人物以及情緣的理想性自劇中抽離。他藉著喜劇性的安排，凸顯「命運弄人」的滑稽性，總之「大概寓意在砒瑜混淆，妍媸難辨」，從而揭明「媸冒妍者，徒工刻畫；妍混媸者，必表清揚」。<sup>49</sup>即所謂「好事從來由錯誤，劉阮非差，怎入天臺路。若要認真才下步，反因穩極成顛仆」<sup>50</sup>。就戲劇效果而言，該劇劇情中，工計終為拙，美眷卻因錯誤而成歡，符合了戲劇「嘲弄不使人悲」的基本原則。然就深刻的一面說，「好事」之成，竟可由於「錯誤」，將世態作一種滑稽性的誇張描繪，讓觀眾在過程中無法預期，正是欲藉事勢中「偶然性」的介入，打破此主觀的期待心理，使觀眾真實的面對人生的不確定性。

伴隨著男女主角的質變，才子佳人的愛情發展在這些背景的烘托下，走出了以往劇作中常見的花園、閨閣與書齋的狹隘世界，轉入了旅途、客棧，甚至市井之歌樓酒肆的現實之中。換言之，李漁作品中才子佳人的愛情，已從私密的、自我的、夢想的空間，轉移至一開放的、社會的、實際的空間去發展，並將人生的婚戀關係，從理想形態，轉向了現實形態。因此在故事的情節設計焦點上，也較傳統才子佳人劇更重視兩性關係之實質面。王瓊玲曾針對這類「風流劇作」作出剖析：

<sup>49</sup> (清)虞鏞：《風箏誤·敘》，《李漁全集》第四卷，頁113。

<sup>50</sup> 李漁：《風箏誤》第一齣「顛末」，《李漁全集》第四卷，頁117。

風流劇在許多例作中，透過創作概念與手法的創新，一方面對於「士人」角色作出某種自我的省思，另一方面則透過審美趣味的融合，將戲劇作為「大眾藝術」之機制功能予以拓展。而若干作者，生逢易代世變，所懷抱之依違於現實世界與理想世界的游離情緒，亦有時藉由劇作中隱現的作者身影輾轉透出。<sup>51</sup>

因此，這樣的風流道學其實與李漁本身的衝突特質有關。在李漁的所有創作中，都明言宣揚倫理教化，但在其實際生活中追求的卻是一種藝術商業化的人生。他是一個脫離文人養成軌道的文人，未能科考入仕，建立功業，絕非忠臣義士式的士人，作為倡優式的文人，卻不安貧樂道，他開書鋪，辦戲班皆為養活一大家子的優渥生活。一妻五妾，酷好聲色，老年還為失去兩個寵姬痛心疾首，一生寫戲、演戲、導戲，並總結了精闢的戲曲理論，可謂財、色、藝三位一體，但就是少了傳統儒學的氣息。基於如此的人生態度，可知李漁標榜的風流道學，風流是實質的宣揚，而道學更多時候只是外在的包裝。

## 二、戲劇衝突的內涵

在李漁劇作中，由於作者設置了更多複雜的社會背景，由此導致阻礙角色在劇中所起的作用也發生了變化，他們不再只是簡單地由丑角扮演一個笨拙而好妒忌的情敵，或是父輩權威者，也非有工於心計的大奸大惡破壞者；取而代之的，是他們多數變成了隨機介入、未預謀式的無關係者。因此就呈現一種外表張力十足，實則又不足以動搖根本的衝突性特質。

《風箏誤》的衝突可分為兩種<sup>52</sup>，一是個人對個人：衝突的產生多半是在巧合、誤會下產生，並非深層的仇怨、意志的對立。二是集團對集團—美者對醜者：此為本劇強調的主旨，重點在揭示「美」的不可混淆與取代。在個人與個人的衝突相當強調事件的隨機性，而劇中人的內心世界其實頗為貧乏，也頗為單一，幾乎沒有猶疑、徘徊、糾葛的時候，因此可說衝突的是事件，而非人物，而危機的產生和解決，也充分符合個人性格的設定。戚生好玩，故想放風箏，因生性懶散

<sup>51</sup> 王璦玲：〈清初江、浙地區文人「風流劇作」之審美造境與其文化意涵〉，《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年），頁493。

<sup>52</sup> 見第三節所列表格，頁204。

故而不耐煩畫風箏，將此事轉與韓生，而韓生終日吟哦詩作，順手寫下一詩，乃秀才本色，不料風箏誤入淑娟家，淑娟才色兼備，應母命隨興和了一首，由此引發出一連串公案，整起誤會除了愛娟的有意冒名頂替，以假亂真，設計陷阱外，其餘各人多半憑本能反應，談不上什麼「選擇」（韓生見醜婦立即抽身與挑剔眾妓、公然相親等是相同的心態）。整體而言，無人因為這些衝突、危機而改變，而成長，事件只是一黑一白，不小心揭錯了，混在一起，經過小小的交錯後，又各歸其位，各安其分，涇渭分明，好比投石入水，雖激起陣陣漣漪，過後又恢復平靜。足見李漁要經營的是事件，不是人物，人物只是要營造事件的棋子。但在事件衝突、危機的設計上，本劇又是相當成功的。

在「美」與「醜」的衝突中，《風》劇可說忠實呈現了中國古典文學藝術中抑醜揚美的一貫方向，美者代表作品標識的理想人格，醜者沒有獨立的審美價值，它的功能多在以醜襯美，甚至被情趣化、單一化。而美、醜也與善、惡有著理所當然的互文作用，美者善，醜者惡的傾向，成為戲曲人物的不成文規範。中國戲曲向有忠奸分明，善惡判然，善者美，惡者醜的臉譜化傾向。醜沒有獨立的價值，醜被倫理化或情趣化，是中國古典文學藝術中源遠流長的傳統審美趣味。李漁將文人情趣作為其藝術美醜觀的內質，凡外貌俊美者，必然才智出眾，凡外貌醜陋者一定愚昧無知，俊美者當與俊美相配，醜陋者只能與醜陋者為伴，即使一時顛倒、誤冒，也終必涇渭分明，各歸其所。《風箏誤》即是這種審美趣味的體現。

因此李漁在劇中本著「和諧」的原則，盡量去彌合困境，它從某個側面反映了人在現實生活中的自信心和樂觀主義的傾向，他們始終堅信自己站在正義(或正確)的一方，而最終正義一定打敗邪惡，正確一定扭轉錯置。《十種曲》中無一例外都是大團圓結局，《風箏誤》在經過一齣齣波折、虛驚後，終於郎才配女貌，醜女嫁拙夫，這種「圓滿」是在猶如在平靜的湖中投入一石，激起陣陣漣漪後，又完全恢復平靜，亦即中間的糾葛、誤會、衝突，都只是「靈光乍現」的漣漪，它們既不會對原有人事起到本質性的變化，也不會對最終的結局帶來任何遺憾。

但另一方面，細讀後又可感受到劇中人美醜交錯的複雜人格。主角韓世勛，既求功名又好女色，美中透出虛偽—妓女登門，他面壁不看，但非關潔身自好，而是標準過高，他照逛妓院、挑揀妓女，投風箏以傳情，私會偷香，逾越禮法之



事無所不爲；美中透出刻薄——中狀元後巡街選美女，屢加譏刺，百般挑剔，驚醜後咒罵愛娟，惡語惡言。戚生，醜公子，醜中透出率真與直爽——好色就嫖妓，慕色即當面求愛，說韓生「說起女色，也自垂涎咽唾；見了婦人，偏要作勢裝威」，好玩風箏，即誇讚創造風箏者是最有趣的聖人「不像文、周、孔、孟那一班道學先生，做這幾部經書下來，把人活活地磨死。」詹淑娟，美中見其虛偽、自私——母親柳氏議論梅氏，惡語傷人，她聽之任之，只是顧忌「隔牆有耳，小心惹是非」，只許自己和詩傳情，不容醜姐借機偷情，最後還得理不讓人，對醜姐不依不饒，對其嫁醜夫幸災樂禍，說風涼話。詹愛娟，醜中見率真、直爽——思春懷人便伺機私會所慕之人，主動求愛，熱烈追求。最後在妹妹婚禮上見到韓生，竟付予一笑，這一笑或許包含無奈、抱歉、酸澀、寬容。戚補臣，對已故老友之子關照愛護，視同己出，甚至在訂親對象的選擇上，也絕不偏袒親生兒子。但聽說韓生中了狀元，馬上想到自己如此厚待韓生，他日後想必會提携那不成器的親生子，仁愛之餘亦有私心流露。此外梅、柳二妾，想必不醜，但品行刁潑，令人不敢領教。

因此在李漁的劇作中，「美」與「醜」雖是不可混淆的，但善惡的對立卻不甚明顯，或者說，這不是他的訴求重點。他將文人情趣作為其藝術美醜觀的內涵，在外觀美醜的對立下人物的性格反多相交融、互補、互文的情形，呈現更繁複，或更真實的生活化描繪。也再次呼應了，其營造的戲劇衝突，不在人物，而在事件。

### 三、虛、實的表現手法

李漁在《閒情偶寄·審虛實》中說：「傳奇所用之事，或古或今，有虛有實，隨人拈取。……虛者，空中樓閣，隨意構成，無影無形之謂也。人謂古事多實，近事多虛。予曰：不然。傳奇無實，大半皆寓言耳。……若紀目前之事，無所考究，則非特事跡可以幻生，並其人之姓名，亦可以憑空捏造，是謂虛則虛到底也。」

53

明中葉以後，敘事性文學的虛構特徵方得到比較充分的承認、肯定和提倡。從明萬曆中期到清康熙中期，是文人傳奇創作「脫空杜撰」、「憑空捏造」、「隨意構成」的極盛時期，也是傳奇文學發展的顛峰時期。正是在這一時期，李漁對

<sup>53</sup> 李漁《閒情偶寄·詞曲部·結構第一·審虛實》，頁13。

將戲曲與歷史混同的傳統觀念有了不同的看法，明確提出「寓言」的說法，也身體力行，以不同於湯顯祖傳奇劇的形式和內容，表現虛構的文學創作觀。在虛構的形式和內涵下，一是虛構由手段變成了目的，二是創作之出發點由反映生活的本質或某些本質變成了使人快樂。而李漁即是由此角度實踐戲曲的「弄虛作假」。

也因此李漁劇作多取材創新，避開熟知、熟用的題材，多半採用「以實寫虛」的手法。即劇中人物看似實人實景實境，少有神怪荒誕的因素，但人物性格、情節鋪陳卻予人「莫須有」的虛化感，好處是沒有包袱，天馬行空，任意發揮，缺點是未碰觸到深刻的實際面，流於膚淺。

《風箏誤》也充分體現李漁的文學虛構觀，縱觀全劇，可發現它雖無神魔怪誕的內容，卻為地道的虛構之篇，莫須有的奇巧情節和想當然耳的理想結局，看似編織平常家事，其實是巧構虛幻離奇的情節，加以虛幻不實的審美理想為目的，形成純粹虛構性的藝術創作。

但李漁一味追求技巧和形式的新奇，也導致了思想內容的貧弱，如「脫窠臼」，是極具戲劇眼光的有識之論，但過度追求新奇，易流於誤會、巧合的拼湊，當離奇曲折成為常態時，反形成矯揉造作的新窠臼。如徐朔方所言：「李漁告誡劇作家要脫窠臼，他自己也不止一次地以不落俗套而沾沾自喜，實際上他以非凡的才能創造出一個別出心裁的結構，在多次重複以後成為又一個俗套，這是他所不曾預料的。」<sup>54</sup>

如在《風箏誤》中的雙生雙旦，除了才、色之別外，他們的性格、好惡基本上沒有太大差別。賓白要求「說一人，肖一人」，但此一人多有類型化的傾向，使生旦淨丑的當行角色都很成功，但大多面目模糊、性格平庸，沒一個能達到崔鶯鶯、杜麗娘式的經典高度，因此他只創作了不同類型角色的語言風格，在人物性格、人物形象這些概念上，沒有明顯的意識，更別說高層次的人物靈魂和人物典型了。由此，虛構的情節導致的是虛化的主題思想與人物形象，這些在閱讀過程中感到不足的空虛感，只好藉舞台情境的效果來補足。

<sup>54</sup> 徐朔方：〈論十種曲〉，《李漁全集》第20卷，杭州：浙江古籍出版社，1991年，頁237。

#### 四、舞台情境的營造

與元代以來的劇作家相較，李漁在提供豐富、新奇的舞臺幻境，與簡潔、曲折的戲劇關目方面，有很大的突破。他以情節作為戲曲本體來經營，很少觸及一般文人劇作家所追求的「境界」，連對湯顯祖最富意境的「驚夢」都評為「字字俱費經營，字字俱欠明爽」。他的戲曲意境主要表現在舞台表演中，提出演戲「大約即不如離，近不如遠，和盤托出，不若使人想象於無窮耳。」<sup>55</sup>指出藝術造型要與生活拉開距離。於是其劇作不論在情節佈局、人物言行上，均呈現誇大、新奇，甚至是匪夷所思的搬演情境，而這也是其最大的賣點。

以《風箏誤》的關目配置來看，可說充分反應上述的特點。由右圖可見，劇中鬧場的分量相當重，約占二成，而武場的內容不僅與主情節線關係性不強，表現方式更屬於鬧場一類，於是武、鬧場合計，幾乎可與文場的比重分庭抗禮。

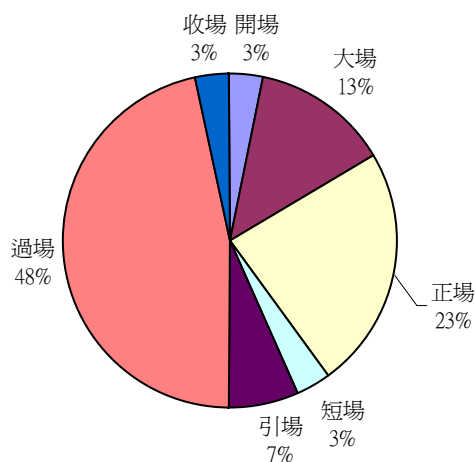


圖8：《風箏誤》關目結構 I

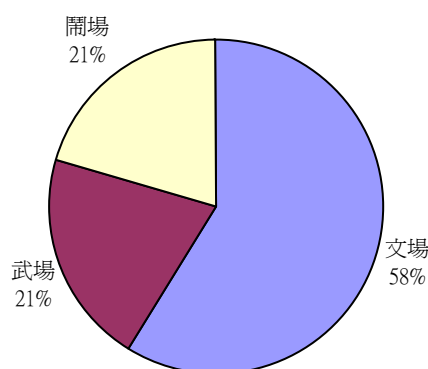


圖9：《風箏誤》關目結構 II

再從下圖中關目功能來看，非情節性的表演關目，占有高達三成的比重，而這些表演性關目中沒有一齣是著重唱腔、意境的「抒情關目」，多屬於娛樂性質的武、鬧戲，使全劇呈現相當的「熱」度。李漁在《閒情偶寄·劑冷熱》中曾提出舞台上冷、熱場配置的藝術，劇中關目配置亦呈現「熱中帶冷」、「冷中帶熱」的劇場情境。

如鬧場中如〈驚醜〉等固然是主情節中「誤會」的重要一環，但更多的是如〈夢駭〉中的荒謬夢境與〈艱配〉中的狀元公然相親等與主情節脫節的關目。而

<sup>55</sup> 李漁：〈答同席諸子〉，《李漁全集》卷三，臺北：成文出版社，1970年，頁476-477。

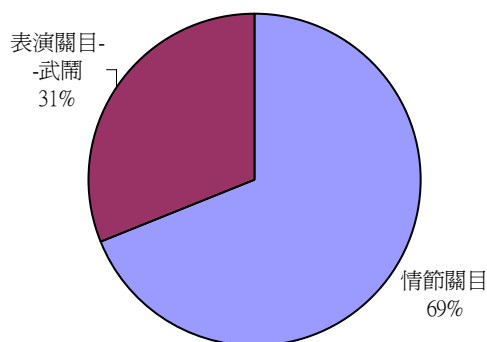


圖10：《風箏誤》關目結構Ⅲ

武戲一線，一直游離在主情線之外，除有韓生、詹烈候等主要人物參與其事外，其餘如兩軍對戰的兒戲化，獅象大戰的卡通化都顯示強烈的超現實性。於是劇中武、鬧戲達到李漁所謂「即不如離，近不如遠」的距離感、陌生化的新鮮趣味，由於它們無關乎情節的推動，

所以觀眾在觀賞這類劇目時固然場面熱鬧、笑聲不斷，但因無須記掛劇情發展，其心情是猶如「中場休息」般的出離，此為「熱中帶冷」。另一方面，文場中如〈鶴誤〉、〈冒美〉等誤會、巧合，〈逼婚〉、〈詫美〉等真相大白，雖表演情境的偏於冷靜，但由於劇情帶有強大的張力，觀眾的心情是隨著劇中動作一一牽動，一刻不能放鬆的，此為「冷中帶熱」。而武戲的卡通化與文戲的喜鬧化又交相輝映，整體融合出看似極度變形又異常協調的舞台效果。

李漁常從觀眾的審美心理角度來闡述戲曲的戲劇性表現所能產生的效果，如他所謂「列之案頭，不觀則已，觀則欲罷不能；奏之場上，不聽則已，聽則求歸不得。尤物足以移人，尖新二字，即文中之尤物也。」<sup>56</sup>另一方面他在發揚「無奇不傳」的傳奇特點時，又著重「人情」：「傳奇無冷熱，只怕不合人情。如其離合悲歡，皆為人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒髮衝冠，能使人驚魂欲絕，即使鼓板不動，場上寂然，而觀者叫絕之者，反能震天動地。」<sup>57</sup>於是其在劇作關目中以出乎意想、超乎現實的「新奇」引人注目，又以貼近人情、不過度虛誕的佈局，精準的掌握表演情境和觀眾情緒。整體來看，雖李漁劇作在文學性的成就略顯單薄、貧弱，但就其所能經營的戲曲文學性語言，幾乎可百分百的實踐為舞台性語言，這樣高比例的平面創作到立體搬演的符號轉化，是相當難能的，也是李漁獨步於劇壇的成就。

<sup>56</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·賓白第四·意取尖新》，頁44。

<sup>57</sup> 李漁：《閒情偶寄·演習部·選劇第一·劑冷熱》，頁59。

## 第五節 洪昇：以詩作劇

身為劇作家，洪昇對詩歌藝術固然有深厚造詣，但更難得是其對戲曲音樂體制及場上搬演情境的熟稔，故其劇作能呈現較其他文人劇作家更「專業」的排場佈局。《長生殿》劇守法之細與持律之嚴，是歷來評論家所一致稱揚的，例如幫助洪昇審音協律的徐靈昭，在《長生殿·序》中指出，劇作「措辭協律，精嚴變化，有未易窺測者」。此外劇中在戲曲語言方面亦有傑出成就，舉凡劇曲的賓白、唱辭，不但綺麗、精鍊，其個性化和形象化的程度亦相當高，並善於融化古典詩詞的名篇佳句，創造性地吸取前人的藝術成果；更令人驚嘆的是，作者已充份注意到戲劇語言的動作性。而抒情的唱辭，感人肺腑的曲子，在《長》劇中更是比比皆是。為全劇營造唯美的詩劇情境。

### 一、以情為主的文學主題

《長生殿》雖取材自歷史真實，但描寫的卻是理想中的愛情，是不可能實現的，只存在於忉利天宮的縹緲祥雲中。劇中的內涵可歸結出三重話語：一是愛情話語，以李楊愛情故事為主幹，展現作者對「情」的獨特認識，體現文人對「情緣」的愛好與欣賞。其次是作者為「釵盒情緣」設定了一個歷史的語境，用來「垂戒來世」，構成貫穿文本的一套諷喻批判性話語。最後又指出該劇的另一目的是「覺夢」，將人間之愛視為「虛幻」之夢，這又構成了另一套宗教話語。於是全劇在「定情」、「情悔」、「寄情」的「情」的三部曲中，呈現一種變動時空下不變的真情。

#### (一)主角形象的純化

洪昇在《長生殿》首齣〈傳概〉中有【滿江紅】詞：「今古情場，問誰個真心到底？但果有精誠不散，終成連理。萬里何愁南共北，兩心那論生和死。笑人間兒女悵緣慳，無情耳。感金石，回天地。昭白日，垂青史。看臣忠子孝，總由情至。先聖不曾刪鄭衛，吾儕取義翻宮徵。借太真外傳譜新詞，情而已。」正是

由於他創作《長》劇以情為目的，他在對待史實傳聞上有所取捨，原則是「義取崇雅，情在寫真」，以情來結構該劇，就必須按照情感邏輯而不是一味根據史實、傳聞來鋪敘故事，塑造人物。為了烘托李揚間真摯、生死不渝的愛情，就必須將其塑造成至為忠誠為愛情的情種，對於有損楊妃形象的「史載楊妃多污亂事」，就只能「概置不錄」，因為只有這樣才能保持楊妃個性形象的完美，才能使作者要歌頌的愛情具有合乎邏輯的信服力。

劇中贊頌的「至情」不受空間的束縛，超越生死界限，可以感動金石，挽回天地，它所具有的奇異功能同湯顯祖所宣揚的出生入死之情，頗有前後傳承的意味。當然二者表現的方式不盡相同，洪昇將「情至」的願望附於李隆基、楊玉環帝妃之身，就不免與政治、歷史有了不可割捨的糾葛。

萬曆以降，從晚明到清初的戲曲作品，幾乎無不標舉湯顯祖的「情至」思想，其中雖不乏孟稱舜《嬌紅記》般較為清新的作品，但從吳炳到李漁的大多作品表現的「情」，已不是湯氏含蘊豐富的「死可以生，生可以死」的「至情」，而僅僅是一般俗世男女之情，這是對湯氏主張的一種轉化。而洪昇大有在這批轉化之風中，力求「回歸」至情的意圖。

為使完美呼應「情」的純度，《長生殿》需要一次次剝離李、楊身上的帝妃冠冕，使他們一步步呈現「人」的層面，方能展現二人作為純真男女的一面。首先對李、楊進行有利於蟬蛻、回歸的定位，捨棄唐明皇早期勵精圖治、盛世明君的形象，定位為「願此生終老溫柔，白雲不羨仙鄉」(〈定情〉)的風流情種，刪削了史家及野史中楊玉環與壽王的婚事、與祿山的穢事，重新界定她為一個純真的「德容兼備」的愛情女主人公形象。李、楊之所以感人，是由於不受身分束縛，楊妃之受責難，同樣也因無視身分。〈定情〉、〈聞樂〉、〈舞盤〉等齣，充分描摹了楊妃的天生麗質、聰慧迷人，並以此為愛的基礎，要求取得「三千寵愛在一身」的專一，長久理想化的愛情。〈傍訝〉、〈倖恩〉、〈夜怨〉、〈絮閣〉等齣中恃寵嬌妒的行為，也就易於理解和寬諒了。「情深妒亦深」幾乎是每一個熱戀中男女的普遍心理，直到〈密誓〉一齣，李、楊七夕長生殿立下「情重恩深，願世生生，共為夫婦，永不分離」的誓言，至此，兩人在情愛的階級中，首次立於平等之境。但回歸「人」的層面，以心證代替情慾，李、楊兩人之愛卻並未因此功德圓滿，相反地，接踵而至的楊妃殞身、明皇失國，為兩人的愛情橫亘更多的磨難。

## (二)多層面的衝突語境

《長生殿》中的戲劇衝突可分為三個層面，首先是個人對個人的衝突，描述的是唐皇與楊妃從〈定情〉到〈密誓〉中的情愛波瀾，並分別在〈倖恩〉、〈絮閣〉爲了虢國夫人、梅妃等事件，醋海生波。此類衝突多著重外顯式的表現，屬小範圍的衝突，並在二人心證的〈密誓〉後達到圓滿和解，風波就此平息。

其次是個人對社會、政治的衝突。這是因爲李、楊情愛的歡娛實際上是踩在他人的悲苦上建立的：由行樂受寵到結成連理的過程，也是由淫樂到愛情的過程；兩人盟定終身的過程，也是後宮佳麗成爲上陽白髮人的過程；占了情場，閃耀出愛情光芒的過程，也是朝綱鬆弛、民怨沸騰的過程。李、楊既是悲劇的製造者，也是悲劇的承受者。李隆基作爲風流情種，是與楊妃情愛的定盟者，又是楊妃魂喪馬嵬坡的加害者；同樣地，楊妃既是要求李隆基情愛專一的受寵者，也是促使李隆基耽樂忘政，誤用權奸，窮奢喪國的推動者。因此兩人的愛情結合著政治的因素，既有相容性，又具毀滅性，既是情愛的頌歌，又是情愛的輓歌。

最後是個人與神秘的自然力量的衝突。此爲超現實的層面，描述的是唐皇與楊妃生死兩隔，一在人間終日哀苦，一在天上羽化成仙，於是，如何突破陰、陽之阻，如何溝通人界、仙界之路，就成了全劇後半最大的課題。當然這類「衝突」無須「對抗」，他們以彼此的真情彌平時空的歧異，在〈情悔〉中得到仙界的原宥，在〈覓魂〉中苦苦追尋相愛的身影，在〈寄情〉中兩心相契，最終得以〈重圓〉。

於是我們發現，正因爲李、楊二人要面對的衝突由小到大，要闖的難關一層深似一層，才得以突顯二人情比金堅的難能可貴，也更加深全劇「至情」的主題。

## 二、題材的虛實運用

再從取材看看，《長生殿》取材自開元天寶年間唐明皇、楊貴妃的故事，雖以一定的史實爲基礎，但表現手法卻是以「虛」爲主。其題材運用可以下表表示：

表 3：《長生殿》題材運用表

寫實劇情	刪除劇情	增添劇情
〈定情〉：冊封貴妃	楊妃曾為壽王妃	〈聞樂〉〈密誓〉〈冥追〉〈神訴〉〈尸解〉
〈禊遊〉〈倖恩〉：貴妃三姊並承恩澤	楊妃認安祿山作兒，並與之私通	〈仙憶〉〈愆合〉〈覓魂〉〈寄情〉〈得信〉
〈獻髮〉：天寶四載楊妃第一次忤旨送歸國忠宅，天寶九載楊妃第二次忤旨送歸私第。劇中將二事揉合。	明皇晚年聲色自娛，荒怠政事	〈重圓〉 ①李、楊本仙界神侶，因小遣而貶謫人間
〈進果〉：史書言由嶺南進，蘇軾言由涪州進貢，劇中將二者揉合，言二地同時進貢。		②李、楊兩人因七夕祝禱，情動天地
〈驚變〉〈埋玉〉：六軍嘩變，楊國忠、楊貴妃死難		③明皇遣道士覓楊妃魂
〈獻飯〉：史實在幸屬途中，未到馬嵬驛前		④玉妃歸蓬萊舊院，明皇遊月宮，終得重逢
〈罵賊〉：史載樂工雷海青擲樂於地，向西慟哭被肢解，並非以琵琶擲安祿山而遭禍。		

洪昇在《長生殿》「例言」、「自序」中表明題材來源、創作源起和主題：

憶與嚴十定隅坐泉園，談及開元、天寶間事……念情之所鍾，在帝王家少有。（「例言」）

精誠不散，終成連理。……借太真外傳譜新詞。（「傳概」）

古今來逞侈心而窮人慾，禍敗隨之，未有不悔者。……一悔能教萬孽清，……垂戒來世。（「自序」）

凡史家穢語，概刪不書，非曰匿瑕，亦要諸詩人忠厚之旨云爾。（「自序」）

可見洪昇對故事的掌握著眼於李、楊的「真情」和「情悔」，在對《長生殿》的三易稿中，逐步確認創作意圖。第一稿《沈香亭》，是「偶感李白之遇」而作，寄寓了身世不遇之感。二稿《舞霓裳》，刪李白情節，改入「李泌輔肅宗中興事」，濃寫李、楊情緣。三稿《長生殿》最後確立情政結合主題。在一長串的李、楊故事體系中，「蒼萃唐人諸說部中事及李、杜、元、白、溫、李數家詩句，



又刺取古今劇部中繁麗色段以潤色之。」<sup>58</sup>爲了「立主腦，剪枝蔓，密針線」，凡是與劇本主題關係不大的，大都刪去，凡是有利於表現作品主題的，則極力鋪陳，對敘事的簡化、純化則轉而成爲抒情深化的基底。「實」的素材或表現手法多出現在前半段，「虛」的素材或表現手法多出現在後半段。將愛情悲劇轉爲超自然現象，朝寫意的方向走。

### 三、豐富多變的搬演情境

在《長生殿》的舞台搬演情境中，一方面劇中多冷靜的關目，營造充滿詩意唯美的情境，另一方面其排場卻是相當熱鬧、華麗、多元的，可看、可聽性十足。此外，在戲劇情調上，劇中一方面著力鋪陳舞霓裳的歡樂場面，洋溢著喜劇氣氛，一方面又極力渲染激變後一切行將失去的無可奈何的悲涼，滿是悲劇意蘊。且因其涉及較廣闊的社會動態，時空轉換美不勝收，洪昇所云：「棠村相國嘗稱予是劇乃一部鬧熱《牡丹亭》，世以為知言。」（《牡丹亭》例言）在此，所謂的「鬧熱」除指稱戲劇的「熱場」外，更多的是突顯其豐富多元的表演情境。

#### （一）意境的唯美化、靜態化

在以唯美、靜態的意境爲主要訴求下，《長生殿》的關目配置有著輕重懸殊的比重。首先是過場的比重幾乎可與正場分庭抗禮，其次是文場、抒情性關目的特別偏重。這與作者想要呈現的舞台上的「時間幻覺」有關：在經歷了上半場的熱鬧繁華、驚天動地後，下半場藉時、空的模糊化處理來營造時光荏苒流逝的無奈，以及度日如年的等待。於是先由熱場轉爲冷場，讓舞台節奏變慢，使人感覺過了一段時間；再用唱工表現抒情性的思念場面，

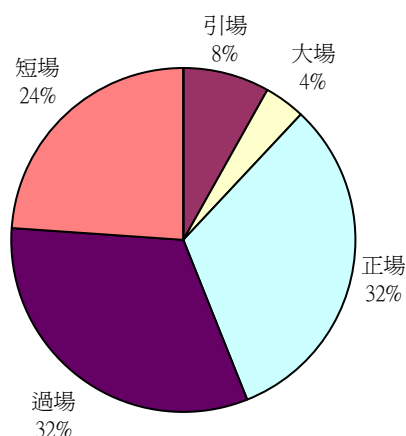


圖11：《長生殿》關目結構 I

<sup>58</sup> 焦循：《劇說》卷四（臺北：廣文書局，1970年），頁68。

依賴觀眾的聯想造成過去、現在的時間間隔；並以大量的「長場面」和「過場」戲造成觀劇時的「感覺長度」。於是，在作者精心的調配下，觀眾彷彿置身「時間加長機」中，與主角同歷艱苦的等待，同感深沈的情思。

此外，因為本劇重心不在重現安史之亂的始末，也不在釐清其中功過，這些歷史因素只是「背景」，不是主題。因此在安祿山的武戲系統上，多採短場、過場的方式處理，即使如〈合圍〉、〈陷關〉、〈刺逆〉等較重要的關目，也僅用2-3支曲子，或以側面描寫的方式呈現，因此即使從關目比例上看，武場、文武合場占有全劇約 1/5 的比重，但因各齣份量短小，實際比重還要更輕些。如此將歷史重大事件邊緣化的作法，正是要突顯以李、楊二人為絕對中心的抒情文場主調，不讓過多的殺伐之氣破壞了情場氛圍，甚至奪去光彩。於是，相較於劇中以放慢的節奏，柔焦的鏡頭，精細的眼光所描述的李、楊之愛，其餘的戰鼓隆隆、蜚短流長，就像是遙遠的蟲鳴蟬噪，只能作為這場偉大愛情一旁見證。

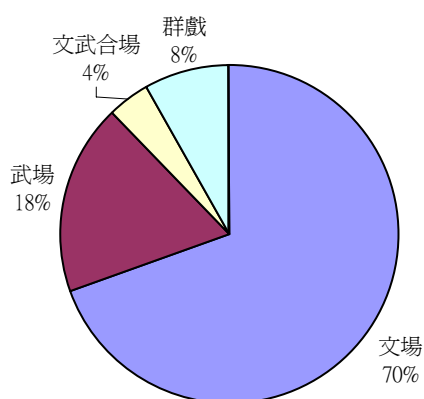


圖12：《長生殿》關目結構Ⅱ

再看右圖的關目功能配置。非情節性關目的比重將近四成，其中又以表現唱腔、曲文為主的抒情性關目為主。足見在《長》劇中，此類關目已不再只是關目的點綴，而是全劇的表現主題。

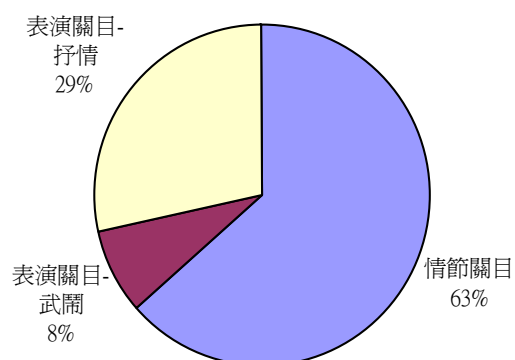


圖13：《長生殿》關目結構Ⅲ

為了扣合這個「情至」的主題，《長》劇逐漸淡化較為外顯的「動作」，甚至是較直接、激烈的衝突場面，改採一種類「抒情詩」的單向、靜態的觀照、陳述，整部戲也由〈埋玉〉後，更純化為描寫人物對於悲涼人生和幽怨心境的自陳與自省、品嚐。這種「抒情詩」式的文學描寫，轉化為舞台效果時，必然偏重冷靜的文場戲，少了衝突的戲味，

改採角色直向抒發式的唱曲，於是我們看到本劇中大量類似「清曲」表現形式的齣目：

	楊玉環	李隆基	旁人
齣名 (齣次)	夜怨(18)		
	密誓(22)		
		獻飯(26)	
		聞鈴(29)	
	情悔(30)		
		哭像(32)	
			看襪(36)
			彈詞(38)
			私祭(39)
	仙憶(40)		
		見月(41)	
		雨夢(45)	
	補恨(47)		
	重圓(50)		

表格中依序列出的抒情關目有 14 齣，每齣就情節推進而言幾乎是零，就外在行動的表現上也是聊備一格，在這些近乎靜態的關目中，卻展現一種強大的「心靈能量」：不僅李、楊透過唱曲交錯地、隔空地抒發自己對對方的思念之情，連不相干的民眾、伶人也透過唱曲追憶李、楊美麗而哀傷的深情，於是這些立場一致的抒情語調，逐步交構成詩意的語境，逐層加深劇中「情感」而非「情節」的高潮。以著名的〈聞鈴〉為例，唐明皇經歷馬嵬之亂，禪位太子後，朝蜀中避難，途中暫登劍閣避雨，聞鈴感傷：

〔生〕唉，高力士，朕與妃子，坐則並幾，行則隨肩。今日倉卒西巡，斷送他這般結果，教寡人如何撇得下也！〔淚介〕提起傷心事，淚如傾。回望馬嵬坡下，不覺恨填膺。〔丑〕前面就是棧道了，請萬歲爺挽定絲繯，緩緩前進。〔生〕嫋嫋旗旌，背殘日，風搖影。匹馬崎嶇怎暫停，怎暫停！只見陰雲黯淡天昏暝，哀猿斷腸，子規叫血，好教人怕聽。兀的不慘殺人也麼哥，兀的不苦殺人也麼哥！蕭條恁生，峨眉山下少人經，冷雨斜風撲面迎。

〔丑〕雨來了，請萬歲爺暫登劍閣避雨。〔生作下馬、登閣坐介〕〔丑作向內介〕軍士每，且暫駐紮，雨住再行。〔內應介〕〔生〕獨自登臨意轉傷，蜀山蜀水恨茫茫。不知何處風吹雨，點點聲聲迸斷腸。〔內作鈴響介〕〔生〕你聽那壁廂，不住的聲響，

聒的人好不耐煩。高力士，看是什麼東西。〔丑〕是樹林中雨聲，和著簷前鈴鐸，隨風而響。〔生〕呀，這鈴聲好不做美也！

【前腔】浙浙零零，一片淒然心暗驚。遙聽隔山隔樹，戰合風雨，高響低鳴。一點一滴又一聲，一點一滴又一聲，和愁人血淚交相迸。對這傷情處，轉自憶荒塋。白楊蕭瑟雨縱橫，此際孤魂淒冷。鬼火光寒，草間濕亂螢。只悔倉皇負了卿，負了卿！我獨在人間，委實的不願生。語娉婷，相將早晚伴幽冥。一慟空山寂，鈴聲相應，閣道峻嶒，似我回腸恨怎平！

短短二曲間，描繪空山寂閣，大地寥落，孤身一人，一陣陣鈴聲敲得心痛，一點點雨聲催得淚滴，宛似一幅山水圖，宛如一首慟情詩。此時舞台上只有唐皇、高力士兩人，戲劇動作不外乎或站或坐、或行或止，在高力士的偶而應答中，唐皇一人撐起全齣大局，於是悠揚的唱腔、深刻的表情成了唯一的觀劇點。呈現一種戲劇性為輔、詩歌性為主的詩劇風格。

## (二)靈活多元的表演風貌

《長生殿》對於觀眾有長久的動人魅力，其中多變的場景是一大因素。劇作出色地描寫驕奢淫逸、勾心鬥角的宮廷生活，也真實地反應了水深火熱的民間疾苦。從天上到人間，從人間到地下，觀眾可以看到遊盪的鬼魂，善良的土地，法力無邊的道士和變幻莫測的神仙；也可以欣賞的牛郎織女的鵲橋相會、玄宗貴妃的月宮重圓，不論在視覺或娛樂效果上，都有很大的吸引力。如在〈聞樂〉中迷離悠揚的夢境，在〈舞盤〉中歌舞昇平的宮庭慶宴，在〈埋玉〉中的殘酷戰場，在〈獻飯〉中的落拓逃難，在〈冥追〉中魂旦的淒苦身影，在〈尸解〉中的奇幻成仙，在〈覓魂〉中的仙界探險等，可說其場面之豪華奇麗，情節的生動豐富，叫人眼花撩亂，目不暇給。

此外表現方式上，呈現正寫、側寫交錯的靈活筆法。如寫唐皇、楊妃之事，除二人正式出場的齣目外，亦在〈傍訝〉中藉高力士之言述二人之齟齬，在〈窺浴〉中以婢奴之語來勾勒二人的情愛綢繆，在〈彈詞〉中由李龜年說唱、歷數二人的情愛坎坷。如此手法不僅使表演情境具新鮮、多變性，亦使演員搬演時達到勞逸平均的分配的功能。如吳山評《長生殿》的舞台效果，認為演出者要盡力表演出人物的神態，使觀眾明白人物當時的狀況和情景，並指出〈驚變〉中楊妃在御花園中的醉酒，「一語一呼，聲情宛轉。自此至【撲燈蛾】曲，寫一幅醉妃

圖也。演者著意摹擬醉態入神，若草草了之，便索然矣。」其次，他肯定了舞台角色變動的實際意義和美學價值：〈覓魂〉在道士出神後更換演員，他指出「出神與夢不同，換扮腳色極是，亦便於演者，使分唱避勞也。」又，永新與念奴一般都是同時上場登台的，而當〈製譜〉中只有永新一人登台時，吳人立刻評到「避卻念奴，場上便覺新眼」，打破原來的常規，使觀眾感到耳目一新。凡此都是是相當實務且專業的關目安排。

而全劇的戲份也呈現充分向主要角色集中的傾向，其餘角色皆為主角而存在，屬向心式發展的人物結構。如在 50 齣中唐皇與楊妃的表演就占了 30 齣。並為了不使其他次要角色奪去主角的光彩，對其作了適當的隱形與簡化。如造成楊妃〈夜怨〉、〈絮閣〉中大鬧宮庭的始因—梅妃，則從頭到尾未曾現身；安祿山所引發的安史之亂一線，則在探子回報、郭子儀旁述中予以縮編。但對這些簡化可能產生的關目縫隙也運用具體細節在劇情結構中作連綴作用，這些細節包括語言、行為、物件、地點等，如〈春睡〉中從永新與念奴的對話中交代了梅妃的近況，即所謂「閒談中出關目」；〈禊遊〉能使眾多人物聚集起來，各顯神態，靠的就是春遊這條線索；而郭子儀在〈疑讖〉中所看到的詩，到〈收京〉時得到解釋，因而「酒樓看詩，不是閑文」，任何一種細節都是關聯，結構嚴整由此可見。

足見在劇中，以抒情方式展現戲劇張力，唱工戲多，戲分集中，多大型排場設置的特質下，使角色的形象塑造深具挑戰性，演員發揮處極多，是典型的營造演員式劇場的劇目。

「填詞之設，專為登場」，洪昇很懂得這個道理。洪昇在創作過程中，對於排場、關目和舞台演唱的藝術效果極為重視。所以觀聽者無不覺得井然有序、層次分明，有盪氣迴腸之妙。自來傳奇排場之勝，確實無過於這部傳奇。其糾正了《驚鴻》、《彩毫》等傳奇頭緒紛繁、情節龐雜，致使主題分散、傾向不明的老毛病，而以李楊的「釵盒情緣」作為全劇的主線，對於關目的取捨和安排匠心處理，因此並無喧賓奪主的現象，卻收到了烘雲托月的效果。且劇作善於埋下伏筆，造成懸念，前後呼應，因此劇情既脈絡清楚，又波瀾曲折；因此既引人入勝，又餘味無窮。

但《長生殿》的藝術成就並不表示其創作的完美無缺。首先，長達 50 齣的冗長關目就先為戲曲搬演設下重重路障，難逃被大量刪改的命運。其次，前後兩判的表現手法：前敘事後抒情，前熱後冷，前喜後悲，前聚後分，亦造成觀劇情

調、節奏的不一。再者，過度強調至情的詩境，使戲劇性的張力大為降低，使戲曲又回到早期「曲勝於戲」的面貌。

總而言之，同樣具有很高的搬演性，洪昇走的是與李漁截然相反的路，後者是以戲劇的敘事張力取勝，前者卻是以戲曲的抒情性獨撐大局。《長生殿》的文學藝術的最高任務是詩歌意境的追求，舞台藝術的最高任務則是精緻的排場與唯美的唱腔，其將文學性與舞台性的質感「同化」、「類化」，使呈現如抒情詩般單一發聲的「眾口一辭」的現象，沒有戲劇性的糾葛、撕裂，可說是主觀式的「敘述性」語言，因此本劇是在剔除戲劇性的基礎上，達到文學性與舞台性的融合無間。

## 第六節 孔尚任：以文作劇

對《桃花扇》全劇的創作主旨，孔尚任曾明確的表示：

《桃花扇》一劇，皆南朝新事，父老猶有存者。場上歌舞，局外指點，知三百年之基業，隳於何人？敗於何事？消於何年？歇於何地？不獨令觀者感慨涕零，亦可懲創人心，為末世之一救矣。（〈桃花扇〉小引）

故孔尚任創作此劇的主旨是抱著儒家救世之心，總結南明敗亡之因，寓離合之情於國家興亡中。

### 一、描述對象與表現主題

文學是一種意識形態話語，其主體——即說話人，是體現在本文中的敘述者或抒情者角色，以及作家因素上。自作家因素而言，在從政生涯中，孔尚任親自憑弔明朝遺跡，大量收羅明朝遺聞，廣泛與明朝遺老接觸，為他創作《桃花扇》採集了豐富的歷史資料，大大豐富了《桃花扇》的真實背景。雖然掌握了大量的一手資料，但歷史劇畢竟不等同於歷史，於是在劇中我們看到作者為強化主旨，統一調性，而對部份人事作的改編、增刪，而由這些劇中話語，亦可見隱藏在後的作者身影。

作為孔子的後人，孔尚任身上因襲的包袱頗為沈重，作為清朝的臣子，在儒

家講求的君君、臣臣中，他不可能真正產生反清念頭，但身處改朝換代，民族更迭的轉換點中，他又更多的回憶起那還不曾遠去的明朝。於是表現在《桃花扇》中，除痛心明朝的滅亡外，更夾雜了深沈的懷念。因此《桃花扇》的目的並不在於題材本身，而是藉由歷史事蹟的剖面，適切地傳達他在傳統思想與文化現實夾縫中的迷惘與無奈。

再談全劇的主要敘述者或抒情者角色，從出場次數來看，全劇 40 齣，出場次數占前四位的分別是侯朝宗 20 齣，楊龍友 15 齣，阮大鍼 14 齣，李香君 14 齣。此四位主要人物，除李香君外，皆為文人，而李香君除與侯短暫的情愛互動外，其表現的氣節、剛烈，較諸劇中其他文人有甚過之，可看作是另一文人的身影。加上全劇武將出場不足 10 場，可見「文人」是《桃花扇》的主要描述對象，透過這些文人的集體群相，戲劇的主題才得以豐滿的呈現。

從各人形象看來。侯方域是一位集清流名士的德行、才學和生活作風為一體的典型文人。他有遠大的政治抱負，然現實中卻屢屢受挫；他關心國家安危，卻依然流連風月場所；他有傑出的文采和經世的才略，卻屢遭陷害無處施展；他出身名門，卻在無情的政治傾軋中流離顛沛。侯方域的無奈，可說是亂世文人的縮影。

楊龍友，在歷史上本是一身正氣，為抗清殺身成仁的他，在孔尚任的改編下，搖身一變為左右逢源取媚之人。阮大鍼為接近復社文人卻苦於良策，他主動獻計，利用香君來結交侯方域；侯方域受阮大鍼陷害，他連夜趕來報訊；左良玉因缺糧餉欲移師漢口，危及南京，他急忙請侯方域修書一封退了左兵；作了禮部主事後，他受田仰之託，要尋一美妓，他竟選中為侯方域守貞的香君；為討好馬士英，他又想將香君獻出；香君罵筵遭毒打，他又為香君開脫……他是一個心術不壞卻又八面玲瓏的文人，他缺少侯方域的正氣，也絕不似阮大鍼無恥。

阮大鍼在劇中形象大抵與歷史上相符，是一個頗具文采又品行極差的文人。他欲討好復社卻屢遭折辱，轉而進讒言報復；與馬士英同夥，極力促成迎立福王，欲在新朝廷中占一職缺。他沒有固定的行事原則，為了名利而攀附權貴，不擇手段，卻也總是處在諂媚乞求的卑微身影中。

李香君，雖是女子，又出身風塵，但從〈卻奩〉、〈拒媒〉、〈守樓〉、〈罵筵〉等齣看來，她勇於與阮大鍼、馬士英等人正面為敵，是非分明，絕無模糊地帶，對正義公理的堅持，較侯方域更為強烈，成為劇中的亮點，也使其以女子形

象卻擁有全劇最純粹的道德光環。

而從這些主要人物的結局來看，侯方域與李香君出家入道，看破紅塵；楊龍友則在國破之際，逃歸故鄉貴陽；阮大鍼則慘死於仙霞嶺。似乎不論賢愚優劣，都走向悲劇收場，他們的不同抱負，也都終成泡影。這是孔尚任所要揭示的主題，一種知識分子集體的悲哀，即處於困境中的文人，不管採用何種途徑，都將歸於失敗。表面上，侯方域與李香君要對抗的是阮大鍼、馬士英所代表的邪惡力量，但實際上，他們每人要共同對抗的，是歷史的推進與命運的逆境，於是，在歷史的洪流中，愛憎、興衰、成敗，也都將失去意義，這即是《桃花扇》所要傳達的亂世中文人的深層悲哀。

## 二、表現手法與敘述視角

為營造這種歷史的宏觀感，劇中設置了柳敬亭、蘇昆生、老贊禮、張薇等人，作為入乎其內，又出乎其外的機動性敘述者，呈現一種「戲中戲」的獨特表現手法。

「戲中戲」的一層意義是，在劇中安排表演性的橋段，使某些「劇中人」在劇中作另一種表演，而部分「劇中人」則作為觀眾，彼此產生戲劇性的互動。如第 1 齣〈聽稗〉，柳敬亭說書，侯方域等復社人士聽書，別出心裁的一段論語，不僅點明主題，也將柳敬亭為人，描述得十分傳神。再如第 2 齣〈傳歌〉中蘇昆生教戲，李香君學戲；第 25 齣〈選優〉中李香君在皇上前試唱等，皆於劇中出現《牡丹亭》唱辭，不僅頗具新意，也將香君的伶人形象靈活展現。

此外，「戲中戲」的另一層意義是，把《桃花扇》的主體故事看作是一部戲中戲，而由劇中的旁觀者偶加點評、贊嘆，呈現「代言體」與「敘述體」並行的獨特景觀。而柳敬亭、蘇昆生、老贊禮、張薇等人即是扮演類似講唱文學中說書人的角色，在劇中穿插出現。而這些「體制外」的表現，也安排在「體制外」的結構中，分別是試 1 齣〈先聲〉，閏 20 齣〈閒話〉，加 21 齣〈孤吟〉和續 40 齣〈餘韻〉。

在試 1 齣〈先聲〉中，南京太常寺老贊禮吩咐敷演傳奇《桃花扇》，概說劇情大意。此齣雖是「副末開場」的舊制，但不同於一般只以兩隻曲子概述劇情的精簡設置，在末尾簡述劇情的【滿庭芳】詞前，還加上大段的賓白，由老贊禮擔



任引言人，列述自己出身，所處朝代及偶見一部《桃花扇》之因緣，並以戲中人身分，引領觀者入戲。其手法類說書人開場，就舞台呈現效果而言，亦較制式的唱曲更顯活潑。

在閏 20 齣〈閒話〉中，錦衣衛張薇往南京路上偶遇畫士藍瑛、書客蔡益所，閒談明亡舊事。夜間遇陣亡將士及崇禎等之鬼魂經過，約定到南京要作水路道場追薦。此齣作為上半本的尾聲，帶領觀者稍稍跳脫劇情，自另一角度體驗國亡家破的流離戰場，透過旁述者的話語，一幕幕重現明朝傾覆之際的悲慘畫面，末尾隨著一縷縷陣亡幽魂飄過，猶如一場露天祭典，遙奠那已風捲殘雲的朝廷。

在加 21 齣〈孤吟〉中，老贊禮再度出場觀看《桃花扇》傳奇，諸多感嘆。本齣可視為下半本的開場，老贊禮以觀眾角度述說對上半本的感慨，並再度以引言人身分帶出以下劇情的發展。末尾下場詩「兩度旁觀者，天留冷眼人」，點出自己既曾親見南明覆亡，又於劇中二度體驗的多層戲劇意涵。

在續 40 齣〈餘韻〉中，蘇昆生當樵夫，柳敬亭為漁翁，同老贊禮一同唱曲飲酒，閒話前朝，感慨萬千。本齣模擬「千古興亡事，一夕漁樵話」的情境，夾以大量彈詞、弋陽曲，且唱且說，話盡一朝興衰，人事起落的無限悲涼，為全劇譜上裊裊不盡的哀音。

可以看出，上述四齣中不論是柳敬亭、蘇昆生、老贊禮、張道士，他們既是故事的旁觀者、敘述者，也是「作者」的代言人，他們發出的語言不是與劇中演員對話的「內交流系統」，而是對劇外觀眾發聲的「外交流系統」。而且他們所引領觀者所感受的情境，不是劇中個別人物的悲歡離合，喜怒哀樂，而是在歷史洪流衝擊下，整個大環境的變動面貌，換言之，他們的敘事視角是遠鏡頭的俯瞰視角，而非近距離的細微觀測。於是，在這分布在全劇前、中、後段的「體制外」的設置下，觀眾既能入乎其內，感受劇中人物的糾葛；又能出乎其外，宏觀整體時代變局。全劇在作者筆下，自由調整視角焦距，展現小境、大境之美，此種手法，不僅突破文學描述的格局，亦造就舞台搬演時忽近忽遠的虛實效果，可說是戲曲創作的一大突破。

### 三、關目配置

就《桃花扇》的關目性質配置來看，因人物情節線的繁複，使過場比例偏高，

主、次關目不顯，甚有分庭抗禮或次逾越主的奇特現象。也突顯本劇多重心的敘述主題。再看下圖的關目形式配置，於全劇偏於冷靜，以文場為為大宗，純武場只占極少比例。若將 3 齣串場納入計算，分別是文場 30 齣，武場 8 齣，文武場 5 齣。

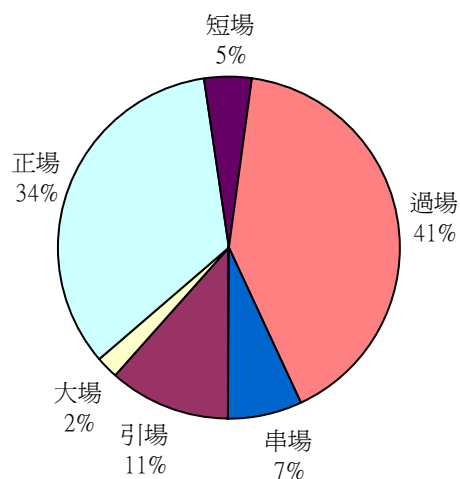


圖14：《桃花扇》關目結構 I

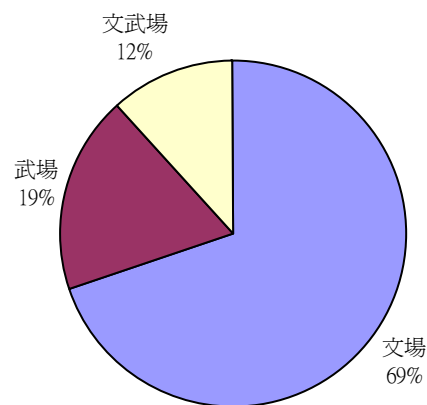


圖15：《桃花扇》關目結構 II

可見以侯方域、李香君、阮大鍼等對立戲為主的文場約占七成，以左良玉、史可法為主的武場僅約占二成，此外，如〈投轅〉、〈阻奸〉、〈草檄〉等雖發生於戰場，但以侯方域、柳敬亭、蘇昆生等文生為主的戲齣，列為文武場，占一成二。加上本劇立意嚴肅深沈，完全沒有作為調劑的「鬧場」，即使武場亦瀰漫著斷糧、內鬥、疲困、傷主等主題，而非以表演技藝為主。如此設置，就文學觀點而言，有調性統一，前後呼應，深揭主旨的優點；但就舞台搬演效果而言，少了冷熱沖場，不免予人過於沈悶、調性缺乏變化的缺憾。

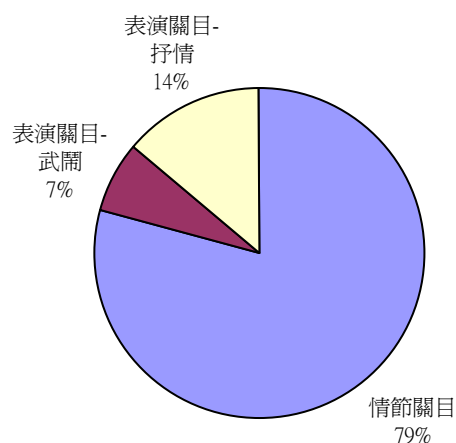


圖16：《桃花扇》關目結構 III

就關目功能配置而言。全劇因人物線索繁複，具情節性功能的關目占極大比重，有 34 齣。此外，非情節性關目(含 3 齣串場)9 齣，又可分為抒發內心情緒的「抒情關目」6 齣，及以娛樂功能為主的「表演關目」3 齣。可見情節關目高達八成，抒情關目僅占一成四，充分呈現本劇敘事強於抒情，且抒情亦著重整體而非個體的特質。而特別值得注意的是僅占 3 齣的表演關目。

表演關目雖對推動情節沒有太大幫助，但卻是戲曲中營造可看度的亮點。一般戲曲安排的表演性關目，或著重武戲技藝的熱絡，或偏重嬉鬧逗趣的場面，多立足於「舞台效果」的調劑。但《桃花扇》中的表演關目，卻更多是「文學性」的文字遊戲。

除第2齣〈傳歌〉著重李香君學戲的過程，屬唱腔的表演外。第1齣〈聽稗〉的柳敬亭說書與第8齣〈鬧榭〉的復社文人與侯、李船上聯詩，均是作者表現多元文才之作。此外，於第5齣〈訪翠〉，第11齣〈投轄〉等情節性關目中，亦穿插頗多份量的文字表演。這樣的文字機鋒，若能與情節發展，角色互動緊密扣合，則能產生畫龍點睛的效果，強化戲劇張力，如〈投轄〉一齣中，柳敬亭自願送書左營，勸左良玉不可自京中就糧，其中有一段精彩的對話：

(丑：柳敬亭)(摔茶鍾於地下介)(小生：左良玉怒介)呵呀！這等無禮，竟把茶杯擲地。(丑笑介)晚生怎敢無禮，一時說的高興，順手摔去了。(小生)順手摔去，難道你的心做不得主麼。(丑)心若做得主呵，也不叫手下亂動了。(小生笑介)敬亭講的有理。只因兵丁餓得急了，許他就糧內裏。亦是無可奈何之一著。(丑)晚生遠來，也餓急了，元帥竟不問一聲兒。(小生)我倒忘了，叫左右快擺飯來。(丑摩腹介)好餓，好餓！(小生催介)可惡奴才，還不快擺！(丑起介)等不得了，竟往內裏吃去罷。(向內行介)(小生怒介)如何進我內裏？(丑回顧介)餓的急了。(小生)餓的急了，就許你進內裏麼？(丑笑介)餓的急了，也不許進內裏，元帥竟也曉得哩。(小生大笑介)句句譏諷俺的錯處，好個舌辯之士。俺這帳下倒少不得你這個人哩。

柳敬亭連說帶演的諸般做作，句句指向左良玉要害，難得的是，柳敬亭不是直接指著左良玉力陳其非，而是在引導中，使左良玉自承錯處，如此說服力之高自不待言。這樣的機鋒，作文字觀，已是趣味橫生，且因其用詞淺白，聲東擊西，置於舞台上搬演，想必也能得到張力十足的共鳴。可謂兼顧文學性與舞台性的絕妙好文。

但可惜，全劇中如上述兼顧文學、舞台性的表演性文采並不多，如〈聽稗〉中柳敬亭以《論語》說書，〈鬧榭〉中的文人聯句，雖各有其精彩，但與劇情無太大連繫，只可做文字觀，置於舞台搬演則顯沈悶。以下段〈訪翠〉中一段賓白為例，該齣敘述侯方域與柳敬亭、楊龍友等同訪香君，恰逢眾妓盒子會，後描述眾人行酒令，有大段的賓白，此為柳敬亭表演的部分：

(丑：柳敬亭)待我說個張三郎吃茶罷。(小旦)說書太長，說個笑話更好。(丑)就說笑話。(說介)蘇東坡同黃山谷訪佛印禪師，東坡送了一把定瓷壺，山谷送了一斤陽羨茶。三人松下品茶。佛印說：「黃秀才茶癖天下聞名，但不知蘇鬍子的茶量何如；今日何不鬥一鬥，分個誰大誰小。」東坡說：「如何鬥來？」佛印說：「你問一機鋒，叫黃秀才答。他若答不來，吃你一棒，我便記一筆：鬍子打了秀才了。你若答不來，也吃黃秀才一棒，我便記一筆：秀才打了鬍子了。末後總算，打一下吃一碗。」東坡說：「就依你說。」東坡先問：「沒鼻針如何穿線？」山谷答：「把針尖磨去。」佛印說：「答的好。」山谷問：「沒把葫蘆怎生拿？」東坡答：「拋在水中。」佛印說：「答的也不錯。」東坡又問：「虱在袴中，有見無見？」山谷未及答，東坡持捧就打。山谷正拿壺子斟茶，失手落地，打個粉碎。東坡大叫道：「和尚記著，鬍子打了秀才了。」佛印笑道：「你聽兵邦一聲，鬍子沒打著秀才，秀才倒打了壺子了。」(眾笑介)(丑)列位休笑，秀才利害多著哩。(彈壺介)這樣硬壺子都打壞，何況軟壺子？

這個笑話不但有趣，且結尾還以「軟壺子」暗諷「阮鬍子」，可謂辛辣十足。但可惜的是，此段與本齣侯方域初識李香君的主題不甚扣合，也在冗長的敘述中拖慢了敘事節奏。可見這樣在白話小說中常見的行酒令描述，雖具有可讀性，但卻缺乏舞台上的可演性和可觀性。

#### 四、文學形象與舞台形象的連繫

由於《桃花扇》著重大格局的興衰之勢，故使劇中的風流人物，也在歷史洪流中載浮載沈，面目模糊，最終被時代的軌跡淹沒。劇中人物都有「符號化」、「意念化」的傾向，當人物意念化之後，他所形成的衝突，表面看來是人與人在衝突，而實際上並非如此，而是意念與意念在衝突，這就形成了所謂「衝突的意念化」。如劇中的李香君是沒有自己的，她成為「貞」「義」「節」的化身或代表；其餘角色亦同樣成為「忠」、「奸」、「善」、「惡」等意念的註腳。由文學過渡到舞台，豐滿的人物形象是不可或缺的要點，一個形神兼備的腳色，不僅可帶動整體劇情的氣勢，轉換成舞台上演員的搬演，更足以形成觀劇的亮點。但可惜的是，《桃花扇》缺乏這樣的亮點。

在《桃花扇·凡例》中，孔尚任強調全劇取材：「朝政得失，文人聚散，皆

確考時地，全無假借。至於兒女鍾情，賓客解嘲，雖有點染，亦非烏有子虛之比。」亦即其主張大處用實，小處用虛，史跡必實，而情趣可虛。但也在這些「實跡」的圍籠下，使得個中情趣顯得縛手縛腳，劇情發展「外強中乾」。就戲劇衝突而言，有「個人與個人」及「個人與社會集團」自覺性的對立，如侯方域、李香君與阮大鍼、馬士英的對立；史可法、左良玉等駐兵之將與朝中佞臣的嫌隙，以及駐兵將領的內鬩等；此類衝突重點在突顯人性的私欲，並逐步揭示明王朝的衰敗之象與亡國之因。此外，就整體劇作而言，勾勒的其實是個人與社會人爲的制度(政治)及神秘的自然(命運)的非自覺性的對立，點出亂世君臣在歷史洪流的衝擊中，不論善惡，都有不能自主的悲哀。這些相當真實且深刻的描述與全劇的大格局有力呼應，但也在這些政治、歷史的大波瀾中，劇中人物自身的「內部衝突」，卻未能有細緻豐滿的刻畫。

把《桃花扇》中侯李的愛情戲和南明興亡的政治戲的比重作一比較，全劇44齣，寫侯李愛情的只有〈聽稗〉〈傳歌〉〈訪翠〉〈眠香〉〈卻奩〉〈鬧榭〉〈辭院〉〈拒媒〉〈守樓〉〈寄扇〉〈罵筵〉〈逢舟〉〈題畫〉〈棲真〉〈入道〉這15齣，即使這15齣也都或多或少牽入政治戲的內容。其餘29齣基本全是南明的政治、戰事爭鬥的戲，勾勒串南明從建立到滅亡的全過程。因此國破山河在的主題顯然是籠罩在愛情離合之上。其中侯李兩人的感情戲集中在前12齣，而在前12齣還插進了包含政治戲約5齣，所以真正在一起的只剩7齣。

且侯方域與李香君二人的相識，又有太多的外來因素，如阮大鍼的討好，楊龍友的推波等，於是在一齣〈訪翠〉中，侯將扇墜拋上樓去，李香君擲下櫻桃，兩人就此一見鍾情。這樣單薄的描述，使雙方的結合像是一般士子、妓女的萍水相逢，很難看出個中有相知相守，矢志不渝的深刻情分。亦使之後侯方域避難在外時，香君立誓守節的作爲，缺乏有力的情感基礎。這一切都是源自侯方域、李香君這兩個腳色的塑造過於平板，他們像帶著「耿介」、「貞節」的面具，不論所遇何人，所處何事，皆以此特質一以貫之。於是，我們看不到侯方域爲何胸懷大志，又願意流連青樓；看不到他初識香君時的內心悸動；而一旦他避禍至史可法處，香君的形象又似乎在他生命中消失，他滿腦子想的只是福王不當立及自家將領不得內亂，直到遇蘇昆生談起香君守節事，他才又滿懷感恩之情欲尋香君蹤影，但自第12齣〈辭院〉到第26齣〈逢舟〉，長達14齣的記憶空白，很難看出這段期間，他心中尚念著香君。

另一方面，香君形象的符號化更為明顯。從一開始的〈傳歌〉、〈訪翠〉、〈眠香〉，不見她對未來的彷徨與初識侯生的喜悅、定情後的幸福感。這些平淡的表現到了〈卻奩〉一齣有了變化，面對阮大鍼贊助的妝奩，侯方域一開始選擇原諒並接受，但香君的反應卻出奇的激烈，言：「官人是何說話，阮大鍼趨附權奸，廉恥喪盡；婦人女子，無不唾罵。他人攻之，官人救之，官人自處於何等也？」這樣的言語先不論與其風塵背景相不相符，然其不顧自家生計只求行事廉潔的要求，顯然缺乏合理性。但這就是劇中的香君，之後她的行事也都依此軌跡運行。於是〈辭院〉中面對因要避禍而戀戀不捨的侯生，她正色道：「官人素以豪傑自命，為何學兒女之態」；在〈拒媒〉〈守樓〉中，她不顧旁人勸說，力守貞節，眼見養母李貞麗代她下嫁田仰，沒有絲毫愧悔、擔憂；甚至在〈罵筵〉中，化身女彌衡，怒責奸臣之非，當她這樣一個小女子面對滿桌權貴，難道就沒有一些膽怯、遲疑？

此外，侯、李兩人的離合之情，是貫串首尾的主線，作者正是以二人的好事多磨來設置懸念，引發觀眾期待。最終，侯、李二人歷經長期分離、思念，相會於棲霞山白雲庵，這是觀眾情緒長期間迭宕、反復、懸念待解的關鍵劇情，但卻在張道士的三言兩語喝斥聲中，宣告結束。這種過於突兀的收場，雖為呼應作者欲營造的悲劇主題，但由於缺乏細膩的情感鋪陳，使觀者無法在情緒上得到充分的滿足，進而產生對劇本在情理上難以接受或不可信的心態。王國維即認為：「滄桑之變，目擊之而身歷之，不能自悟，而悟於張道士之一言；且以歷數千里，冒不測之險，投縲紲之中，所索女子才得一面，而以道士之言，一朝而舍之，自非三尺童子，其誰信之哉。」<sup>59</sup> 這段話道出了觀眾的疑慮。張道士的當頭棒喝，推諸之前情節，既非來自主角的意圖，又非事件發展的邏輯結果，屬「不可能之可能」(improbable possibilities)，雖有其可能性，但已游離於情節邏輯之外，有如天外飛來一筆，故事就此終結。如此，留給在場觀眾的，除了陣陣唏噓外，更有重重的疑雲。

此外，縱觀《桃花扇》全劇，充分呈現對稱和諧、四平八穩的結構，但齣與齣之間聯繫鬆散，造成觀眾欣賞情緒的中斷，也影響了應有的戲劇效果。加以人事線索過繁，44 齣戲，很難說出那一齣或那幾齣是重場戲，無論是侯、李感情

<sup>59</sup> 王國維：《紅樓夢評傳》（上海：上海古籍出版社，2005年），第三章〈紅樓夢之美學上之價值〉，頁13。

故事的主線，或是弘光王朝興亡副線，皆有內容深刻、可圈可點的情節，如〈卻奩〉、〈寄扇〉、〈罵筵〉、〈沈江〉、〈入道〉等，但它們就像散落的明珠，未能有力的串成一線，達到戲劇的高潮，產生激蕩人心的力量。

但孔尚任對全劇的費心經營是不容置疑的。以「曲」的設置來看，一般多認為《桃花扇》近詞，《長生殿》近曲。孔尚任於曲律不甚在行，他在《桃花扇·本末》中言：「余雖稍諳宮調，恐不諧於歌者之口，及作《桃花扇》時，適吳人王壽熙春，……示予以曲本套數，時優熟解者，遂依譜填之。」即孔尚任於《桃花扇》曲律問題的解決，主要是依靠對傳統曲本套數的學習與移用，在創作理念上，有盡量適合舞台演出的意識。

《桃花扇》全劇共 44 齣(含正場 40 齣及試、加、閏、尾 4 齣)，除〈閒話〉1 齣「全折但用科白，不填一曲，是異樣變化文字」外，其餘 43 齣共填了 280 支曲子(不包括〈餘韻〉中蘇昆生所唱一套北曲【哀江南】)。其中正戲安排 10 支以上曲子的有 4 齣，分別是〈投轅〉10 支，〈寄扇〉12 支，〈題畫〉11 支，〈入道〉14 支；不足 5 支曲子的也有 4 齣，即〈修札〉4 支、〈哭主〉3 支、〈和戰〉2 支、〈守樓〉4 支，從總體來看，每齣平均有 6.4 支曲子，與其他傳奇相比，相對較少。這是孔尚任有意安排的結果，他在《桃花扇·凡例》中說：「各本填詞，每一長折例用十曲，短折例用八曲。優人刪繁就簡，只歌五六曲，往往去留弗當，辜作者之苦心。今於長折只填八曲，短折或六或四，不令再刪故也。」一般傳奇作者總希望苦心經營的作品能依原初的設想呈現在舞台上，但在實際搬演時，或受限於時間，或為迎合觀眾口味，或為演員素質所局，戲劇作品往往不能以原貌完整展示於舞台之上。為減少戲班二度創作與作家創作初衷的偏離，孔尚任有意使劇作貼近舞台實踐，這其中雖隱含著作家的無奈與妥協，但也表示作者已建立了面向舞台，服務於舞台的創作觀念。

再由劇中男女主角的唱詞比重來看，侯方域的唱詞占全劇的 13.6%，李香君的唱詞占全劇的 10%，二人合計所占比例不足全劇的四分之一。這個劇本在當時轟動一時，可是康熙以後在舞台上很快就銷聲匿跡，乾隆末年葉堂《納書楹曲譜》僅收〈訪翠〉、〈寄扇〉、〈題畫〉3 齣，《綴白裘》則未收 1 齣，而葉堂收的 3 齣恰都是男女主角的重場戲。除了政治原因外，劇中參與演唱人物過多，使唱詞過於分散，主角演唱所占比例相對較小，可能是該劇未能廣泛流傳的原因之一。

然全劇在文學性的高度藝術表現是值得稱賞的。其佳妙處首先是文章本身的

美，如〈卻奩〉、〈寄扇〉、〈題畫〉等齣，是詞采和意義兼美的佳篇。其次是曲辭、賓白各有職司，予人一種骨肉停勻之感。劇中所表現的歷史圖景極為遼闊，其所涉及的歷史事件與南明人物紛繁複雜，而其事其人皆能生動活躍的在現其中，曲辭賓白的布置得宜，是一重要因素。若重曲辭而輕賓白，其歷史視野必有局限性；若重賓白而輕辭曲，則人物情感的表露必有缺陷。作者兼顧詞曲與賓白的創作，使《桃》劇全本條理井然，氣足神完。再者，其體例安排、關目情節、排場結構、曲白音律、人物塑造，都令人耳目一新，擊節稱賞，加上搬演內容是離當時不久的「明朝末年南京近事」，固雖其文學性的語言容量明顯大於舞台性語言所能呈現的空間，但主題的深刻與精緻的思惟，亦使全劇具備相當的質感。

如吳梅即高度評價《桃花扇》「特破生旦團圓之成格」，更十分欣賞〈餘韻〉之蒼涼悲壯，也認為〈沈江〉「無一憔悴可憐之語，如見閣部從容就死之狀」<sup>60</sup>，但是，他也覺得《桃花扇》「耐唱之曲，實不多見」，認為「有佳詞而無佳調」<sup>61</sup>。梁啟超評價《桃花扇》的結構藝術：「一部極淒慘極哀艷極忙亂之書，而以極太平起，以極閑靜、極空曠結，真有華嚴靜影之觀。」<sup>62</sup>其實借用這段話來說明該劇的音樂風格也頗貼切。此劇所用的主要宮調是清新緬邈的【仙呂宮】與柔婉嫵媚的【南呂宮】，這正是風花雪月的秦淮河上浮動著的主旋律，也最切合「桃花扇底送南朝」的深刻主題。

也由於孔尚任對《桃花扇》費心甚多，匠心獨具，進而形成一部以作者為發聲中心的文學劇，劇中有太多作者的語言，敘述性的陳詞甚且超過代言性的曲白，劇中人物、情節都只是烘托作者情思的工具，形成就「文」的角度來看縝密深刻，就「劇」的角度來看卻拖沓繁複的不協調現象。可說，《桃花扇》不僅是文學性大於舞台性的劇作，也是以文章「敘述性話語」取代戲劇「代言式話語」的劇作，更是一部以「作者話語」為中心的文人劇作。

<sup>60</sup> 吳梅：《中國戲曲概論》卷下（臺北：廣文書局，1971年），頁135。

<sup>61</sup> 同上註，頁128-129。

<sup>62</sup> 見任中敏編《曲海揚波》卷一引梁啟超語，《新曲苑》第四冊（臺北：臺灣中華書局，1970年），頁724。