

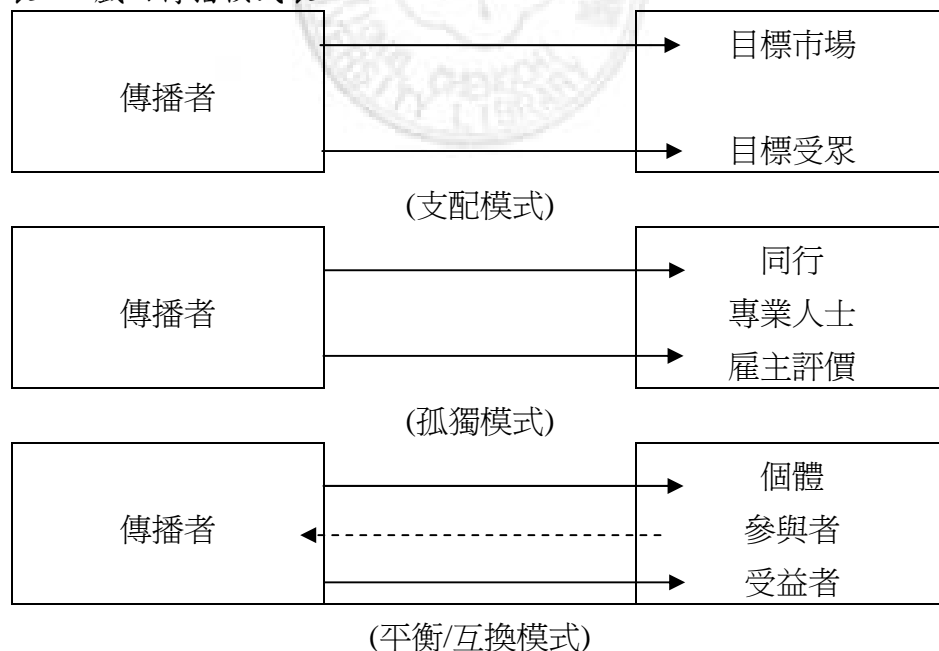
第五章 明末清初戲曲發展的時代意義

第一節 戲曲操作重心的位移

一、戲曲的傳播方式

在戲曲的範疇中，作者、讀者、導演、演員、觀眾是參與其中的角色，劇本、表演則是其不同的表現樣式。這些元素並非均等地通力合作，而是各有側重的。不同的戲曲操作重心，自然會衍生不同風貌的戲曲成品，營造不同的溝通語境。因為戲曲既是一種藝術形式，亦是文學樣式，也是一種文化現象。要審視戲曲的操作重心變化，可從傳播的角度來考量。傳播是個人或團體通過符號向其他個人或團體傳遞信息、觀念、態度和情感的過程，就戲曲的傳播過程，可以下表呈現主要的三種模式¹：

表 1：戲曲傳播模式表



¹ 此三種模式見麥奎爾、溫德爾著，祝建華、武偉譯《大眾傳播模式論》（上海：上海譯文出版社，1997年），頁126-127。

在上表中，「支配模式」是以鼓吹者、宣傳者的身份，用強硬和明確的態度，對受眾進行目標性的規定。「支配」意味著把傳播者的觀點和意圖強加給受眾，其最顯著的特點是傳播者幾乎毫不關心來自受眾的反饋或認知度。這種現象，表現在戲曲，即是如《伍倫全備記》等以宣揚教化為目的的作品。「孤獨模式」中的傳播者則是以專業、同好的身分，獲得對有所選擇的參照受眾群的評價，「孤獨」一詞說明對傳播者而言，創作的目的在證實自身的價值，他並不要求面向更廣泛的受眾群，而是非常關心同行和專業人士的批評、賞識。又或者傳播者源於更高的道德原則，更深的哲學理念來創作，此時，對作者而言，普遍的公眾，遠不如屈指可數的精英分子或特殊群體來得有意義。可說一般文人傳奇的創作，都是屬此種。至於「平衡/互換模式」，則是傳播者以個體、創作者或社會活動家的身份直接面對作為個體、參與者和受益者的受眾。在這種模式中，傳播者並不抱有指導或操控受眾的意圖，也沒有集體或共同的組織目標，而是傳播者積極地對受眾的需要、反映、興趣作出回應。綜上所述，可說「支配模式」作用下出現的是「教化」的傳播意圖，「孤獨模式」作用下衍生的是「言志」的抒情傳統，「平衡/互換模式」作用下的是「娛樂」的創作目的。因傳播目的、方式的不同，就產生不同風格的作品，並呈現截然不同的操作重心。

當然，這些傳播模式在實際操作過程中不見得是絕對分立，且常是相互重疊的。如，只要創作者是文人，就免不了有「支配」的意圖，與抒發自我情志、獲得同好認可的想法，因此，「支配模式」與「孤獨模式」就與文人劇作家如影隨形，其中，「支配模式」通常表現在戲曲主題的訴求，「孤獨模式」常表現在戲曲的文學性，而當對戲曲的獨立藝術性要求昇高時，後者就逐漸被重視。洪昇、孔尚任的創作皆是以「孤獨模式」為主，然前者亦兼顧「平衡/互換模式」的娛樂效果，後者則同時偏於「支配模式」的教化目的。至於「平衡/互惠模式」，是以劇團的利益、觀眾的喜好為主要認定，可說是在商言商，對一般文人劇作家而言，是最難融入的操作模式，以作劇為生的李玉、李漁可說是此種模式的傳播者，但亦不能褪去文人「孤獨模式」的色彩。他們對戲曲傳播模式的偏重程度，可以下表表示：

	支配模式	孤獨模式	平衡／互換模式
李漁	●	●	●●●●
李玉	●●	●	●●●
洪昇	●	●●●	●●
孔尚任	●●	●●●	●

就戲曲的發展軌跡來看。戲曲創作，尤其是傳奇，主要是以文人群為重心，其文化傳播現象，先是以支配模式創作的主導，然後是孤獨模式的濫觴，接著在市場接受的需求下，儘管有平衡/互換模式的矯正努力，但是以當時劇團經營者和表演者的藝術地位，遠不足與勢力強大的創作力量相抗衡，甚至在作者群的指導下，表演中會出現矯枉過正的偏頗。因為劇本文學創作屬文字傳播的範疇，文字傳播既有其在傳播語境中的信息穩定性優勢，但也必然會帶來文化隔膜的局限。就傳播的溝通和交流作用而言，文字傳播的方式，常是將接受者置於被動接受信息的地位，傳播者很難也不見得願意根據傳播對象的反饋信息進行調整，可說，劇本文學創作是一項個性化很強的藝術創造。姑且不論作者的見解、觀念、才情、筆力等方面的重大差距，僅僅是由於傳奇文學體制的限制，就足以讓作者和讀者之間產生傳播和理解的障礙。以知識分子為創作主體的傳奇，其典雅清麗的整體藝術風格顯然和普通民眾的審美趣味大相逕庭，更何況社會地位、藝術見解、地域、文化等各種差別因素的介入，造成了社會信息傳播的內外之隔、上下之隔、雅俗之隔，及文學語言與舞台語言之隔。

此外，劇作家與社會政治等時代因素的依附關係，亦對其創作形態有根本的影響。由元入明，回歸正軌的文人，逐漸向社會上層靠攏，建立起一套文人專屬的文學語境，傳奇的音樂、文學、表演體制即是由此而來。明末清初，因社會政治的動盪，被邊緣化的文人，於是展現更多元的意圖與更深沈的構思。但自康熙中葉以來，社會政治進入一個穩定階段，文化傳播也恢復了信息逐級傳遞的高效率和高度集中，大批不與政府合作的知識分子人去聲寂，非主導、非正規、隱蔽性的信息被有效堵塞、截留。從文人創作的角度來看，戲曲作家已不必再背負深沈的思想重負，但也因此使文化創造能力陷入沈寂。張次溪在《清代燕都梨園史料·自序》中曾提到：

戲劇一道，有清一代為最盛。蓋清室來自漠野，目所睹皆殺伐之事，耳所聞皆殺伐之聲，一聆夫和平雅唱，咏嘆淫佚之音，宜乎眈之、悅之。上以此導，下以此應。於是江南各地梨園子弟相率入都。²

對清代戲曲演出盛況作了客觀的描述，也指出在那時的政治氛圍下，戲曲定位被局限在「觀賞」的娛樂效果，而非「創作」的文思傳播效果。而一旦文人不再視創作為戲曲傳播過程的必要組成，喪失了對作品傳播功能作用的興趣，創作就不可避免地走向衰落了。文人創作在傳播結構中地位的本質改變，使傳奇創作最終在康乾年間呈現了向案頭的蛻變，戲曲也完成了由創作主導到演出主導的傳播大逆轉。

足見，雖然長久以來，「支配模式」與「孤獨模式」是戲曲的主流操作模式，然一旦文人創作式微，「支配模式」、「孤獨模式」讓位於「平衡/互換模式」，就可能觸發社會底層觀眾接受情感上的逆向反彈。如折子戲盛行後，就完全罔視當初作者的良苦用心，而是根據市場的需要於通篇中摘章尋句，由通俗乃至庸俗的商業演出價值取向主導演出。案頭文學的出現與地方戲的大興說明了戲曲的文學語言和舞台語言已各自背道而馳。

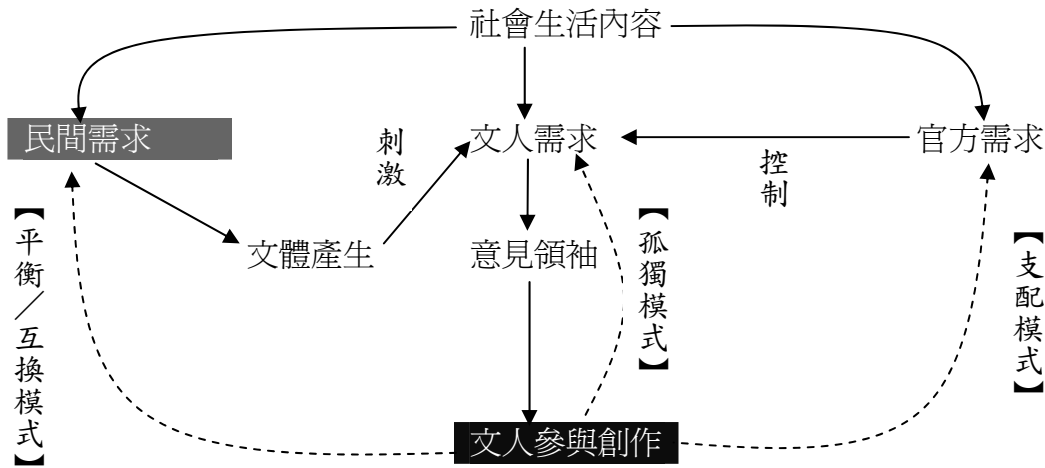
二、明清戲曲的操作重心

既然明清戲曲是以文人劇本為主體，我們可結合上小節的三種傳播模式，依民間、文人、官方三個受眾層，呈現如下圖的戲曲內部傳播圖。圖中，「社會生活內容」指的是眾人共同依存的背景，對官方、文人、民間產生有形、無形的影響。其中，「民間」雖生存於社會底層，但卻是最有活力的一群，亦是孕育一切文學形式的重要溫牀。在明清戲曲發展中，「民間需求」導致南戲的產生，並由此刺激「文人需求」，進而促使「文人參與創作」。可說「民間需求」是傳奇發展的起點，而「文人參與創作」則是傳奇得以成熟的轉捩點。文人參與的前期，使戲曲體制定型，題材擴大，藝術技巧臻於成熟，顯示出強大的生命力。而在文體定型，題材缺乏創新時，文人就只能在藝術思惟、技巧上作文章，在文采、音律的追求中，走向雅化、僵化的道路。而文人群中，有所謂的「意見領袖」，主導著戲曲形態的走向，如明早期的魏良輔、梁辰魚確立

² 張次溪：《清代燕都梨園史料·自序》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁19。

昆曲為傳奇主流唱腔，明中後期的沈璟引領本色守律的法度，湯顯祖則掀起一股主情的浪漫創作風潮；至明末清初，李漁獨特的風流道學劇作及相關理論自成一格，李玉等蘇州派作家則另立社會劇作的沃土。

圖 1：戲曲內部傳播圖



此外，官方需求因具有政治優勢，亦控制著文人需求。因此，文人創作便身處「民間需求」、「文人需求」、「官方需求」等不同的審美受眾。若文人創作時向官方需求靠攏，表現為一種宣揚教化的「支配模式」，此時戲曲本身僅是宣揚的工具。若文人創作時著重彰顯自身的審美取向，則呈現文學性強的「孤獨模式」，此時戲曲的獨立藝術價值亦獲肯定。若文人創作向民間需求靠攏，則實現商品迎合市場的供需規律，即「平衡／互換模式」。由於民間既是戲曲品類的發源地，亦是戲曲的主要消費市場，故當文人創作與官方和自身需求結合時，戲曲傳播呈現的是「有限擴散」，只有文人創作與民間需求結合時，方能達到「優勢擴散」。而從「有限擴散」到「優勢擴散」，事實上是一個「作者中心」到「觀眾中心」的轉變過程。

「作者中心」指的是劇作家們以自身的文學思惟、藝術手法為神聖的主體，不僅呈現一種自我表現的封閉語境，亦不許讀者、觀眾有歧義解讀，更別談藝人因應搬演所作的改編了。在此種情境下產生的劇作，自然呈現充滿「作者身影」的戲曲語言。即使戲曲是「代言體」，劇作家們仍會想盡辦法安插自己的敘性話語。明清傳奇的敘事主體等於「隱含的作者」，而隱含的劇作家以種種敘述手段，牢牢地控制著劇中的一切，除了透過各個角色的限知視角組成隱在的全知敘事視角外，還有一個明白無誤的顯在全知敘事視角的存在，用以強化敘事主體。如擔任劇中開場的「末」或「副末」，其以劇情虛構之外的

敘述者身分向觀眾講述說明，其敘述話語完全是劇作家的話語，他們就是劇作家的代言人。在他們的敘述中，指出《清忠譜》要傳揚「一點忠魂」、「五人義氣」；《長生殿》宣稱「借太真外傳譜新詞，情而已」等，這是劇作家向觀眾敘述創作意圖。此外，《桃花扇》中的老贊禮，以副末身分出現，不僅在第一齣敷演劇情概要，而且作為事件的參與者、歷史的見證人貫穿始終，更是作者刻意安排的體現作者感慨和意圖的線索。

傳奇承南戲而來，發展至明中葉，已是百花盛開的局面，但直到《牡丹亭》的出現才令明代文人感到驚艷。究其原因，除了因為其高度的文學表現外，還在於湯顯祖透過這部作品表達了強烈的作者主體意識。當湯顯祖於劇前的〈題詞〉強調「第云理之所必無，安知情之所必有」的宣言時，他正以強烈的姿態宣示自己的作劇理念，就文本接受觀點來看，他其實正在釋出一種「召喚結構」³，召喚他心目中的理想讀者。亦即，《牡丹亭》的設置對象是那些能理解、認同作者作意的讀者、觀眾，湯顯祖的宣言不僅將劇作提昇至以情抗理的哲理思考層次，並能引導接受者的觀劇心境，使觀劇者能順利進入作劇者設定的語境中。這個作法顯然是成功的，因為同時與後來的劇評家對其作意的見解，大抵皆在湯顯祖預設的陳述中打轉；即使一般觀眾，亦能在〈驚夢〉、〈尋夢〉等名齣中見到超乎表面情節外，更多元的象徵意境。因此，《牡丹亭》的傳播，是典型的作者中心方式，既是著重文人知音對象的「孤獨模式」，亦帶有教導一般民眾的「支配模式」意味。

這種操作模式，為許多劇作家沿習，到孔尚任的《桃花扇》時達到頂點。孔尚任在劇前為自己的作劇動機、理念、表現手法等，作了鉅細靡遺的說明：先以〈小引〉確認傳奇最宜「警世易俗，贊聖道而輔王化」，而《桃花扇》一劇，觀之可「知三百年之基業，隳於何人？敗於何事？消於何年？歎於何地？不獨令觀者感慨涕零，亦可懲創人心，為末世之一救也」，進而申言，此劇是他未仕之時苦心作成，竟無人賞鑒，頗有藏諸名山，傳諸久遠之歎。〈小識〉則說明《桃花扇》既是傳奇，其奇何在？為何可傳？〈本末〉條列其作劇緣起，寫作經過，及完稿後演出、傳鈔、評點、梓刻的盛況。〈凡例〉列述寫作技巧的種種要項，正名體例、結構排場、曲套宮調、曲文賓白、角色分派、道

³伊瑟爾(Wolfgang Iser)認為文本是一布滿未定點和空白的圖式化綱要結構，此即文本召喚，而讀者閱讀正是填補未定點和空白的行為。

具運用，無不交代的清楚明白。最特別的是〈考據〉部分，列出引用書目，一方面是強調其「確考時地，全無假借」，一方面也指出無一事無來歷，皆有所本，並非自己杜撰，在文網嚴密的當時，不無先留餘地，以避禍災之意。〈綱領〉將全劇主要人物，分成左右、奇偶、經緯諸部，獨出機杼，別具一格。在劇本之外，又寫了如此詳明的「劇本說明」，可說是空前絕後，亦是將「作者中心」的作劇態度發揮至淋漓盡致。

而另一方面，「觀眾中心」的戲曲操作，視觀眾的接受與喜愛為戲曲的終極傳播目標。由此，對觀眾直接面對的「舞台搬演」就更加注重；進而在文本創作時從題材、人物、結構等，極力呈現登場搬演的可行性，力求文學語言與舞台語言的溝通無礙，雅與俗的審美平衡。不同於一般文人劇作家的作者本位立場，李玉、李漁則更務實靠向「觀眾中心」的劇作傳播方式。他們的作品一開始就是奏之場上，不是作為案頭讀物而出現的。既然面對的是廣大普通的觀眾，這就要求他們必須以舞台為中心，從舞台演出的實際需求出發來創作劇本，因此，在結構安排與情節關目上，格外用心，注意情節的起伏跌宕，排場的冷熱變化和動靜相生，及劇情的矛盾衝突；在曲詞與賓白的使用上，重視曲詞和賓白的作用，使賓白推動劇情的發展，以刻畫舞台形象。既不賣弄辭藻，過分追求典雅，也不十分鄙俗，易於為廣大的觀眾接受。只有這樣，才能達到娛樂觀眾的目的。一般文人創作或以儒家道德教化為主要目的，或以抒寫自我情懷為主，更多的是用以自娛，而非娛人。而李玉、李漁等作家，或為迎合士大夫的世俗情趣，或為一般市民而作劇，雖不能完全脫盡「作者中心」的色彩，但已擺脫傳統文人戲曲傳播常見的「支配模式」與「孤獨模式」，而走向「平衡／互換模式」的市場機制中。也因此，在他們的劇作中常見掙脫戲曲制式格局的新意，但也多多少少表現出對主流文化走向的一種疏離感。從傳奇的變化遭際和歷史命運的角度來看，這種情況的出現並非偶然，而是帶有一定的戲劇史和文化史意味的轉變。

當然其中的關鍵，在於李玉、李漁等作家眼中，戲曲是以其商業價值而存在的。當作家以作劇為謀生手段，這就要求他把全部的精神都放到戲曲創作上，從而使戲曲創作出現了前代所無的新特點，最明顯的就是作家的多產和作品的眾多，而作品數量的眾多，又是戲曲發展高潮到來的一個重要標誌。從創作數量上看，李漁有傳奇十種，雖不是最多，但自產自銷，使各劇的文本形式、舞台形式皆得到最好的保存。李玉作品已知名目者有四十二種，居明清傳

奇劇作家之首，而蘇州派作家的傳奇作品共有 171 種，占此期傳奇總數的 37.8%，平均每人創作傳奇 11.4 種，今全本存世者 77 種。⁴這是與當時戲劇市場的需求相適應的，也是眾多優秀劇作家投身戲劇創作的結果，亦反映此類作家當時受歡迎的情形，而這些作品歷經歷史的風霜，許多仍保留至今，說明它們在創作水準上也都有優勝之處。可以說，正是李玉、李漁等作家的創作使戲曲由以前的「作者中心」轉向「觀眾中心」，在其表現形貌上，亦使戲曲由單純的「作曲法」過渡到「作劇法」，從而使戲曲的創作發生了真正的轉變。當然，這並不是說他們的作品不具可讀性，而是他們的作品在注重可讀性的同時，更考慮了舞台上的演出效果，以適合廣大觀眾的審美趣味。

但相對於李玉、李漁以戲曲思惟創作戲曲的方式，多數文人劇作家在戲曲形式中，仍蘊含著濃得化不開的文史思惟，故產生戲曲與其他文體的「代置」和「錯位」。由此，以史作劇，以文作劇，以詩作劇，在戲曲的框架中，尋覓詩文的身影，寄託詩文的命意，從而自高格調，自限接受面。

在創作實踐上，戲曲的內在因素原本含有各種文體的文學特徵，且多數的劇作家、劇評家亦是文學家，因此，以文學的眼光來審視戲曲，就無法迴避其中的文學特徵，甚至根本沒有迴避的意識。如孔尚任《桃花扇·小引》中言：「傳奇雖小道，凡詩賦、詞曲、四六、小說家、無體不備。」並自詡其《桃花扇》的創作「實事實人，有憑有據」（《桃花扇·先聲》），陶醉在自己實錄的創作情緒中，這即是典型的文史思惟。洪昇於《長生殿·自序》中亦言：「凡史家穢語，慨削不書，非曰匿瑕，亦要諸詩人忠厚之旨云爾。」即使已知《長生殿》為劇作不是詩作，洪昇還是在創作題旨上以「詩人忠厚之旨」自我要求，流露出劇作者以詩人自居且以詩法評劇作的錯位姿態。此外，洪昇和孔尚任亦將倫理教化作為創作動因加以倡導：《長生殿·自序》云：「樂極哀來，垂戒來世，意即寓焉」；《桃花扇·小引》云：「不獨令觀者感慨涕零，亦可懲創人心，為末世之一救矣。」如此以文論、史論、詩論代置劇論的直接影響，是為案頭劇的出現埋下伏筆。

以《長生殿》與《桃花扇》共同具備的歷史背景與歷史思惟來看，即可明顯感受到洪昇試圖將情置於歷史氛圍中，所突顯的人生哲理高度；及孔尚任努力解答的興亡之由與士人出處等大時代的議題。足見文人欣賞戲曲或追求戲曲

⁴ 據郭英德：《明清傳奇史》統計（上海：江蘇古籍出版社，1999年），頁359。

的「曲史」功能，或崇尚戲曲寓言式的「誤讀」，整體上表現出在虛實之間的徘徊狀態。傳奇的寓言性，實際上是有意虛化故事本體，強調作家主體意識對故事本體的超越，以戲曲創作要有「托寓性」，實現劇作家主體意識的強化。而在情節構成中，「有意駕虛」，以奇事反映奇情的敘事原則，成為傳奇作家的普遍追求。王驥德言：「劇戲之道，出之貴實，而用之貴虛」⁵，「虛」多半指的是主觀表現，「實」指的是客觀事理或歷史真實。在傳奇作家眼中，主觀表現常常是第一位的，當作者的主觀表現與客觀事理發生矛盾時，傳奇作家強調的是「情真」對「事理」的超越，湯顯祖《牡丹亭》中強調的「以情抗理」即是一例。即使以歷史為題材的傳奇，往往亦傾向表現作家主觀意圖，《長生殿》極力設置的虛幻場景，即為「借太真外傳譜新詞，情而已」，一個「借」字說明作者的敘述立場。而強調「實人實事有憑有據」的《桃花扇》亦是「借離合之情，寫興亡之感」。足見以情馭事，事為情用，是劇作家的自覺追求。

然一般民眾欣賞戲曲則不以展示歷史事實或人生真理為最高審美要求，而以劇中所能體現的投映於心中的真切形象為美，此為李玉之《清忠譜》、《一捧雪》等劇與《桃花扇》作意不同之處。同樣以歷史、時事的素材作劇，李玉選擇以事解事，讓全劇停留在人事恩怨衝突的局面，保留戲劇張力，但不過分渲染個中的時代悲劇氛圍，更未試圖解答史學家、哲學家關注的問題，此即為其「以劇作劇」的通俗性劇作特質。通俗性劇作以偶然與直接體驗的方式觀看歷史，在此基礎上對歷史進行開放性的假定，很容易使劇中的人和事貼近平民觀眾，從而走進一個因自由假定而忽明忽暗的歷史，使平民觀眾能夠深切地感受到歷史的灼人魅力，其對歷史「約定俗成」式的認識建立在通俗小說、平民社會歷史話語及對真實歷史人物情感認同的基礎上，雖未必真實，但足以引人、動人。而《桃花扇》心心念念的，是要找出明朝三百年基業隳於何人；《長生殿》苦心經營的是情愛與歷史的空幻身影，展現截然不同的創作情趣。

可說，李玉、李漁追求的是「大眾審美」，而洪昇、孔尚任追求的是「文人審美」。文人審美與大眾審美的最大差異在於，文人審美追求「個性」，而大眾審美追求「共性」。追求個性，勢必要不斷創造，在創造中展示作者與眾不同的審美品格，其對同題材的戲劇創作的的作用便是推陳出新，重在「表

⁵ 王驥德：《曲律·雜論第三十九上》，《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154。

現」。而追求共性，則力求每一個細節都能夠得到廣大觀眾的認同，體現作者美學審視時與大眾審美之間的趨同性，重在「表達」。在對於劇作內容的審美理解與處理方面，雖然爲了使更多的觀眾接受自己的藝術作品，文人作者的創作有時難免會注意到趨同大眾的既有知識、興趣、愛好，但是，從整體上來看，劇中人物創作後的類型化現象在文人劇中表現得遠遠不如通俗劇作那麼極端。通俗劇作每每利用詔書實現懲惡揚善的正義，反映了民間文藝崇尚智慧、宣傳智慧的傾向，爲了表現人物突出的智慧而使人物形象之間極度雷同化、類型化，而這也是以通俗語境達到「平衡／互換模式」的傳播方式。

洪昇、孔尚任之後的戲曲創作，已難以進入文化傳播結構中，而可視爲在一個相對封閉範圍內的個人行爲。但因戲曲的舞台藝術與觀劇習慣已臻成熟，因此文本創作的萎靡尚不足以損害戲曲搬演的興盛，只是戲曲的文學性漸與舞台性分道揚鑣，作者與觀眾成爲戲曲傳播過程中兩個各自爲大，又互不連貫的重心。可以說「支配模式」的失敗，「孤獨模式」的巨大風險和顧影自憐以及來自江南縉紳階級的支持突然減弱，使創作愈加傾向「平衡／互換模式」。對職業戲班的演出來說，劇本的編撰刪改不但不再受到作者的約束，甚至還可不得到作者的積極配合。因爲作品文化傳播功能的淡化，來自觀眾的反向娛樂要求勢必增強，這就爲表演中充分發揮非語言要素的作用開闢出更大的空間，也爲社會地位低下的職業演員突顯自身藝術優點創造了有利的條件。最終，「觀眾中心」便轉化爲「演員中心」。

由於戲曲藝術要表現的，更多側重於人物內在詩情的形象化、氛圍化；而在具體處理人及其賴以存在的時空、人與物的關係上，又有著自己獨特的美學見解。所以，傳統戲曲舞臺上所需要的特定情景，戲劇氣氛，甚至包括人物所處的客觀物質環境，主要是靠演員自身的表演及其與音樂伴奏的整體結構來釀造的。而對除此以外的其他物質手段，特別是布景、燈光、道具等，總是要壓縮到最少，最必需的限度，以儘量把表演讓給演員。如昆曲《牡丹亭》中，〈遊園驚夢〉這樣富有詩情畫意的場面，也並沒有運用複雜的布景和燈光，而主要是通過優美的表演和樂曲來構築和釀造意境的。即使是那些非常必需的物質手段，在戲曲舞臺上，也是被作爲演員表演的一種延伸和輔助因素而發揮作用的，往往離開了表演，就失去了形象的具體意義，其目的仍是爲了強化演員的表演。梅蘭芳《中國京劇的表演藝術》一文中說：

它不僅是一般地綜合了音樂、舞蹈、美術、文學等因素的戲劇形式，而且是把歌唱、舞蹈、詩文、念白、武打、音樂伴奏以及人物造型(如扮相、穿著等)、砌末道具等緊密地、巧妙地結合在一起的特殊戲劇形式。這種綜合性的特點主要是通過演員體現出來的，因此京劇舞臺藝術中以演員為中心的特點，更加突出。⁶

由此，戲曲便經歷了由「作者中心」，到「觀眾中心」，再到「演員中心」的位移歷程，而明末清初的劇作則扮演個中轉捩點的角色。李玉、李漁的劇作呈現由「作者中心」到「觀眾中心」的過渡色彩，洪昇、孔尚任的劇作則呈現「觀眾中心」又返回「作者中心」的傾向。但此時，觀眾於戲曲傳播流程中的地位已不容忽視，過度「作者本位」的結果，其實是產生「作者讓位」，然對劇作家而言，當他們不吐不快時，沒人演的戲照樣寫，沒人看的戲照樣演，可以既不考慮觀眾，也不在乎金錢，只是爲了自己精神的發洩，享受「創造的美感」。於是創作與演出脫節，作者退出戲曲傳播的掌控重心，「觀眾中心」的形態取而代之。但觀眾畢竟只是接受者，沒有創作能力，其觀賞對象——演員，便成爲戲曲新的操作重心，「演員中心」的劇場於焉形成。

⁶梅蘭芳：〈中國京劇的表演藝術〉，《梅蘭芳全集》(石家莊：河北教育出版社，2000年)，第三冊《梅蘭芳戲劇散論》，頁19。

第二節 戲曲的結構與解構

戲曲由結構到解構，其意義有二：一是由作者中心的絕對解釋權，到讀者、觀眾自由解讀，藝人自行改編，優人自行詮釋的開放現象。二是由文人架構完成包括文字、音樂、敘事佈局等系統的不可分割性，到被濃縮、重組、片段的表現形式。戲曲的結構與解構不僅是外在表現形式的變異，亦是戲曲內部質性的質變。

一、傳奇外部結構的變化軌跡

結構過於龐大冗長，一直是傳奇長久以來的問題，亦是造成案頭過渡到場上的重大阻礙。因此，在明萬曆、天啓年間，一些目光敏銳的戲曲家如臧懋循、王驥德等人，便有見於傳奇劇本篇幅過長而不適合舞台演出，批評作家「徒逞才情」，不了解舞台規律，不注意演出實際，致使冗長鬆散成爲傳奇結構的通病，如臧懋循所言：

自吳中張伯起《紅拂記》等作，只用三十折，優人皆喜為之，遂日趨日短，有至二十餘折矣。況中間情節，非迫促而乏悠久之思，即牽率而多迂緩之事，殊可厭人。⁷

明末文震亨於《牟尼合·序》中亦言：

近來詞家，徒聘才情，未諳聲律，說情說夢，傳鬼傳神，以為筆筆靈通，重重慧現。几案盡具奇觀，而一落喉吻間，按拍尋腔，了無是處。移換推敲，每煩顧誤，遂做歌者分作者之權。⁸

刪繁就簡、縮長爲短既然是趨勢，更有戲劇家將名家劇作進行改編、精簡，如湯顯祖《牡丹亭》長達 55 齣，分別有臧懋循改本爲 36 齣，碩園(徐日曦)改本爲 43 齣，馮夢龍改本《風流夢》爲 37 齣。他們刪掉的一些齣目如〈勸農〉、

⁷ 臧懋循改本《紫釵記》總批。轉引自郭英德：《明清傳奇史》(南京：江蘇古籍出版社，2001年)，頁 329。

⁸ 文震亨：《牟尼合·題詞》，《中國古典戲曲序跋彙編》(北京：齊魯書社，1989年)，頁 1403。

〈肅苑〉、〈虜牒〉、〈道覲〉等，多為游離於主線之外的散金碎玉或枝節關目。經過刪併後的劇本，較之原作，情節集中，結構緊湊，更便於場上演出。

而戲曲藝人改編新出傳奇劇本的現象，在明後期時有所見。王驥德即指出：「傳奇勿太蔓，蔓則局懈，而優人多刪削」⁹。入清後，此種情形更加普遍。如洪昇《長生殿》原 50 齣，在江寧織造曹寅家演出全本時，「凡三晝夜始闋」¹⁰。如此冗長的篇幅顯然不適用於舞台演出，所以《長生殿》剛剛流行便受到藝人的節改。洪昇對此極為不滿，言：「今《長生殿》行世，伶人苦於繁長難演，競為僉輩妄加節改，關目都廢。」於是其好友吳舒鳧在尊重作者意圖的基礎上，將全劇「更定二十八折，而以虢國、梅妃別為饒戲兩劇」，共三十折，作為簡便本，並得到洪昇的認同，說道：「取簡便當覓吳本教習，勿為僉誤可耳。」足見，在舞台演出的考量下，洪昇也只能屈服觀眾的需求，同意演出吳氏節本，並表示「分兩日唱演殊快」。¹¹

而真正由劇作家自覺地促進長劇短化，並使之蔚然成風的轉折期，是在明末清初之際。如清康熙間李漁即提出作家對所作傳奇「縮長為短」的必要性。他認為戲曲觀眾「日間盡有當行之事」，只能晚上看戲，「然戲之好者必長」，「非達旦而不能告闋，然求其可以達旦之人，十中不能一二，非迫於來朝之有事，即限於此際之欲眠，往往半部即行，使佳話截然而止」。因此，將長篇傳奇「縮長為短」方是明智之舉。「與其長而不終，無寧短而有尾」。他還提出作家「縮長為短」的具體操作方法，一是在傳奇劇本中「取其情節可省之數折，另作暗號記之」，如遇不能全演時，則刪去此數折，凝縮成一本 8、9 齣或 10 餘齣的「小本戲」；二是另編 10 折一本或 12 折一本的傳奇簡本，「以備應付忙人之用」。¹²

無論是藝人或文人對現成劇作的縮長為短，都只是權宜之計，更值得注意的是文人劇作家自覺地創作篇幅漸趨短小的傳奇劇本，以適應舞台的實際需要。根據郭英德於〈論明清傳奇劇本長篇體制的演變〉一文所述，其將明清傳奇史分為六期，並將各期已知齣數的劇作又分為六種數級加以統計，相關數據

⁹ 王驥德：《曲律·論劇戲第三十》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，頁 137。

¹⁰ 金埴：《不下帶編》（北京：中華書局，1982 年），頁 10。

¹¹ 見洪昇：《長生殿·例言》。

¹² 見李漁：《閒情偶寄·演習部·變調第二·縮長為短》，頁 60-61，

以下表表示：¹³

表 2：傳奇各期劇作齣數統計表

分期	起迄時間	著錄劇名	已知齣數
生長期	明成化初至萬曆十四年(1465-1586)	58 種	58 種
勃興期	明萬曆十五年至清順治八年(1587-1651)	216 種	203 種
發展期	清順治九年至康熙五十七年(1652-1718)	213 種	186 種
餘勢期	清康熙五十八年至嘉慶二十五年(1719-1820)	248 種	202 種
蛻變期	清道光元年至宣統三年(1821-1911)	196 種	117 種

由上表看來，李玉、李漁作品約位於勃興期尾聲至發展期的前段間，洪昇、孔尚任則位於發展期。再從各期傳奇體制的發展來看：

表 3：傳奇各期劇作齣數分布比例表

劇作數 (比率) 齣數	生長期	勃興期	發展期	餘勢期	蛻變期
51 齣以上	4 (7%)	3 (1.5%)	2 (1.1%)	8 (4%)	3 (2.6%)
40-50 齣	19(32%)	38 (18.7%)	13 (7%)	23(11.4%)	3 (2.6%)
31-39 齣	18(31%)	107(52.7%)	58 (31.2%)	70(34.6%)	8 (6.8%)
20-30 齣	14(24%)	50 (24.6%)	107(57.5%)	55(27.2%)	19(16.2%)
13-19 齣	2 (3.4%)	5 (2.5%)	0 (0%)	26(12.9%)	31(26.5%)
12 齣以下	1 (1.7%)	0 (0%)	6 (3.2%)	20(9.9%)	53(45.3%)

由上表統計可見，在生長期傳奇作品中，以 31 齣至 50 齣為傳奇劇本的常例，占此期作品總數的 63.8%。而此期 20 齣至 30 齣的傳奇作品雖亦有 14 種，但其中有 7 種屬清抄本，即清代的舞台演出本，顯然已經藝人的刪節改編，不

¹³ 郭英德：〈論明清傳奇劇本長篇體制的演變〉，《湖北大學學報》(1998 年第 4 期)，頁 56-62。

復明代原貌。在勃興期，相對於生長期，此期傳奇劇本已出現漸趨短小的趨向，以 31-39 齣為傳奇劇本篇幅的常例，其數量占此期作品總數的 52.7%；而 40-50 齣的作品雖看似較前期多了一倍，但在比率上卻減少 14.1%，顯示其體制變遷的過渡特質。

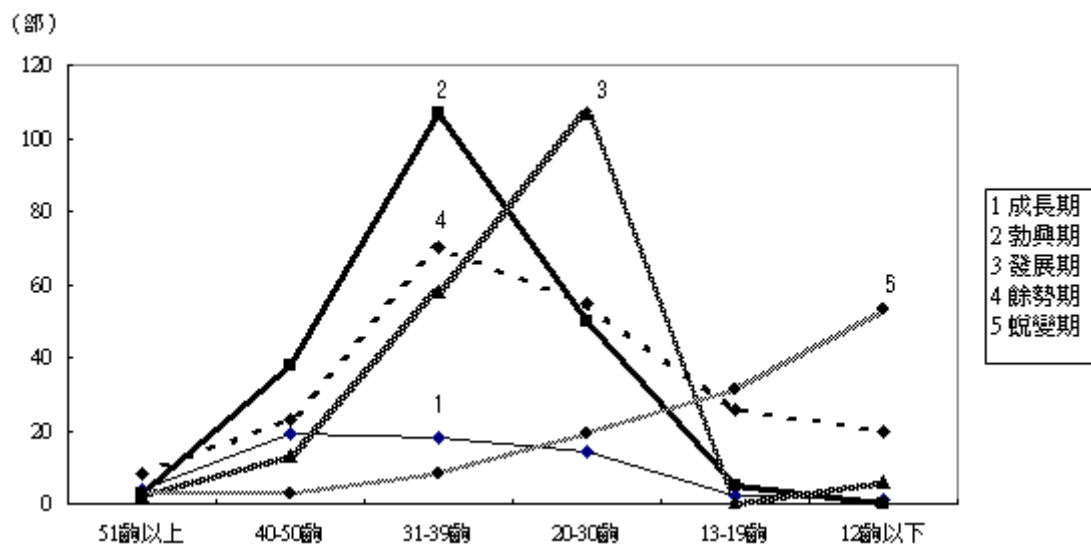


圖 2：傳奇各期劇作齣數分布比例圖

到了發展期，情勢有了較大的變化，此期 20-30 齣的傳奇作品數量占總數的 57.5%，成為傳奇劇本篇幅的常例，相對地，31-50 齣的劇作數量均大幅衰退，顯示文人傳奇在劇本體制上「縮長為短」的認知，已真正蔚為風氣。而李玉、李漁的劇作即位於此主流劇作體制(20-30 齣)的範圍中。然孔尚任《桃花扇》40 齣(含試、閏、加、續 4 齣，則共 44 齣)，洪昇《長生殿》50 齣，位於僅占當期總數 7% 的 40-50 齣數級中，呈現一種反潮流的保守創作態度。

再到餘勢期，傳奇體制呈現二種極端的發展現象，一是 31-39 齣的作品比率增加，20-30 齣的作品比率反而下降，顯現向勃興期復歸的傾向。一是以往較少被嘗試的 19 齣以下的短劇，大幅增加，共占 42.8% 強，其勢不容忽視。可見，在舞台演出的要求下，傳奇體制雖不可避免地趨於短小，但另有一批文人劇作家仍沿續以曲為史，以文為曲的積習，選擇更適合抒情寫意的長篇體制，固守戲曲文學意涵的層面。

至蛻變期，情勢有了更為劇烈的變化，19 齣以下的短劇，竟占此期總數的 71.8%，其中 12 齣以下的劇目幾占半數，至此，傳奇體制已不僅是「縮長為

短」，而是朝「片段化」、「濃縮化」的方向演進。以乾隆、嘉慶年間劇壇需求來看，當時各地戲園演劇已極為興盛，但大多演出小本戲或折子戲，以適應流動性的觀眾和每次有限的演出時間。一般夜戲照例演 8 齣¹⁴，日戲則大多演 10 餘齣¹⁵。這些演出習慣亦默默制約著劇作家，使創作 12 齣以下的簡本戲。另一方面，部分文人的短劇創作並非迎合舞台需求，而是以雜劇的結構思惟來創作傳奇，將戲曲文史化的特質推至極致。如左漢的《桂花塔》，仲振奎的《憐春閣》皆以戲曲形式寫一人行狀，全然拋棄戲劇性的追求。至此，戲曲本質已蛻變，其文體結構已徹底消解，儘管舞台上搬演的風潮仍興盛不衰，但傳奇文學創作的部分，便無可挽回地走向衰頹。

二、戲曲內部結構

舞台劇就其本質來說，並不適合敘事，特別是不適合宏大背景下的敘事和細膩微觀的敘事。縱使中國戲曲舞台因寫意的表現方式而較不受時空限制，但實際表演的時空條件，還是不適合描繪大跨度的歷史變遷和全景式的視野，因此戲曲只能演出《林冲夜奔》、《黛玉葬花》，而不能演出《水滸傳》、《紅樓夢》。微觀上，由於演員與觀眾的固定距離，無法顯現腳色細微的動作表情，因此戲曲舞台既不適合宏觀敘事，也不適合微觀敘事。可說，戲曲的長處不在敘事，而在抒情，敘事一旦趨於繁複，抒情的唱段反易令人不耐，早期的戲曲是以曲來抒情，後期的戲曲是以事來抒情。但其內部結構還有更複雜的變化，把戲劇的結構形式與各類文學樣式之間的關係聯繫起來觀察，這就為探討不同戲劇的特點提供了一把鑰匙。以下將戲曲結構大致別為「戲劇式結構」、「史傳式結構」、「詩文式結構」，以觀照其內部結構特質。

¹⁴ 如乾隆間潘榮升《帝京歲時紀勝》言：「俗謂聽夜八齣，酒闌更盡乃歸。」李先庭《鄉言解頤》卷二亦言：「點燈時開，二鼓歇，謂之夜八齣。」

¹⁵ 據《京塵雜錄》、《金台殘淚記》等書記載，清代北京戲園演日戲，照例是三軸子：早軸子早早開場，先散演三四齣；接著演中軸子，演三四齣，又散演一二齣；再接著的軸子，復演三四齣，或者演全本新戲，分日接演。參見徐扶明〈《紅樓夢》中戲曲演出〉，《〈紅樓夢〉與戲曲比較研究》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁97-98。

(一) 戲劇式結構

以戲劇的概念來構思戲劇謂之。此類戲劇結構的共同特點是，人物設置十分經濟，大都貫串始終，人與人之間關係錯綜複雜，往往以一家人為主，圍繞著一個處於全劇焦點的「結」—或是重要秘密，或是緊急事件—展開衝突。不僅全劇是一個集中的衝突，大部分場面也都由人物之間的衝突來表現。劇中交代、發展、必須場面、高潮、結局各個層次較為分明，首尾貫通，渾然一體，全劇各部分一般不能隨便增刪，猶如規則勻稱的建築物。李玉、李漁之劇作可為代表。

以李玉劇作來說，其一開始就是適應舞台的需要而產生的，在結構布局上自然更加注意。其劇本一般都在 20-30 齣之間，少見連篇累牘的長套大制。然而，減少篇幅不見得要損害主題和人物形象，李玉很注意立主腦，減頭緒，各種題材都能做到繁簡適度，詳略得當，不枝不蔓，這無疑使結構趨於精練和緊湊。因此，其所呈現的劇作不僅是形式上的刪簡，更重要的是盡量在最短的篇幅和結構中，反映最豐富的內容，以曲折而協調有致的情節推動劇情的發展。如《清忠譜》僅二十五齣，但其內容非常廣泛，上而宮廷、大吏，下而市民、輿夫。前面有熊廷弼、楊漣六君子，後面有周順昌、五義士。生活方面，大而有政爭、民爭，小而有堪輿星象、文化娛樂。作者巧妙地運用了實寫、正寫與側寫、正場、過場，使全劇主次分明，既突出了主要人物，又反映了廣闊的生活面。這樣，精簡場數就克服了以前結構冗長散漫的毛病，便於作家精心地安排場次。如此所營造出的戲劇性效果，便是情節的高度集中及劇中各個部分能有機地相互交織，其特點就是表達時能呈現某種激情，並展現各種力量彼此間的衝突。而「衝突」設置的目的，即在引發觀眾的共鳴。

與各類藝術一樣，戲劇給予欣賞者的美感也是由物件感性形象的刺激引起的；不同於其他藝術的是，戲劇以活生生的演員當眾表現出來的動作，形象兼有畫與詩的直觀性與延續性，能造成特別強烈的效果。作用於觀眾的感官，這種刺激的強度和廣度都比較大，除了與一般空間藝術有關的視覺因素及一般時間藝術有關的聽覺因素以外，由於這二者的結合，戲劇還突出地造成一種在其他藝術中較為隱蔽的效果—內模仿¹⁶—觀賞者體內的筋肉、呼吸、循環器官同

¹⁶美感經驗還與生理的運動相關。在移情作用中，不但我們的情感移注於物，物的情趣移注於我，而且我們的「筋肉」、「呼吸」等生理器官發生特殊的生理變化，似乎也模仿著運動，只

步模仿著物件而產生活動、變化的感覺；即觀眾隨劇中人物境遇而起伏的情緒。

戲劇式結構爲了給觀眾一種強烈的審美快感，就特別利用這一「天性」，以衝突爲中心來結構劇情，用一個個正面的衝突來抓住觀眾的心，以引發他們的內模仿，使之在隨著劇中的英雄一起奮戰、一起痛苦的「共同感覺」中，覺得自己身心也變得高尚、純潔起來，精神得到昇華——這正是所謂「淨化(katharsis)」的美感。審美心理中內模仿的突出作用與戲劇式結構形式上的規則整飭、集中緊湊，以衝突爲主要表現手段的特點最相適應。戲劇式結構主要靠緊張的戲劇性事件來捉住人心，因爲集中而又強烈的衝突容易引起內模仿，讓觀眾激動起來，一直捲進戲裏直至終場。

此外，在戲劇式結構中，移情¹⁷與內模仿應是一致的。內模仿造成的懸念、緊張增強情感的感染性，情感的共鳴也反過來加劇懸念、緊張，並使內模仿得到淨化和昇華。但由於戲劇式結構中「內模仿」的作用表現得比較突出，容易產生忽視「移情」作用的弊病。亦即，當劇作家將此種結構運用得十分純熟時，容易僅致力於情節的經營，而往往無視事件的真實性、人物豐富性及主題的深刻性，只是照著既有模式粗製濫造，呈現巧妙但是淺薄、虛假的戲劇成品。李漁的劇作雖力求舞台效果，但一般被評爲情趣不高的情節劇，即是如此。

托爾斯泰(leo tolstoy)因力主藝術的唯一價值在情感，而反對刺激生理的效果，他認爲：「『驚心動魄』或者『給人深刻印象』的方法……和真正的藝術概念不符合，因為在『驚心動魄』的因素中，在新奇、出奇不意的對比和駭人聽聞等效果中，沒有感情的傳達，而只有對神經的作用而已。」¹⁸指出「內模

是這種生理的模仿的運動大半隱在內而不發出來，這裏感覺中的生理運動可稱爲「內模仿」，「內模仿」會影響美感經驗。

¹⁷ 一般美學所謂的「移情」，強調的是「在聚精會神的觀照中，我的情趣和物的情趣往復回流」，進而達到「由物我兩忘到物我同一」，是一種「把我的知覺或情感外射到物的身上去」的「外射作用」。而戲劇觀眾面對的是有意志、有情感並努力感染他們的活生生的人物形象，因此在戲劇欣賞中的「移情」作用，較偏向「由物及我」的「內感」（非「外射」），即戲劇觀眾可能產生關於各種劇情以外類似境遇的聯想，甚至「以他人酒杯，澆自己壘塊」，但總是由劇情所引起的，其前提是必須先受到劇的感染。

¹⁸ 托爾斯泰：《藝術論》（北京：人民文學出版社，1958年），頁111。

仿」和「移情」作用可能矛盾的現象。也可看出戲曲朝戲劇式敘事結構發展下的一項隱憂。

(二)史傳式結構

以史傳的概念¹⁹來構思戲劇謂之。明清傳奇，以「傳奇」名，與唐「傳奇」雖有文體的差異，但其以史書紀傳式的敘述模式書寫，則可相呼應。由此延伸，古典長篇小說的特質亦納入其中。因此「史傳式結構」呈現的是宏觀的敘述視野及瑣碎的敘述手法。此類結構的特點是其場景分割得十分細碎，劇中幾條人物行動線可以交替著各自發展，分別表現衝突準備階段的各方面力量，待發展到一定階段，才先後碰上而發生正面衝突，之後又重新分開表現各方的不同結果。全劇就是這幾條各自發展的行動線在幾次衝突前後分化、組合的過程。《桃花扇》及《長生殿》上半部可視為此種結構的典型。

此類劇作乍一看頭緒紛繁，莫知所從，若用李漁的話來批評，就是「令觀場者如入山陰道中，人人應接不暇」²⁰，完全不合所謂須以一人一事為主腦的準則。但他們都各自都建立在一個總的衝突基礎之上，只是沒有特別去表現這個衝突本身，而是用大部分場面來分別地表現它所造成的後果以及由之引起的一些分散的衝突。而且，所有這些看似雜多的線索幾乎無例外地都在劇終前聚集到一起，形成大團圓的場景，一切矛盾總是在幾條線的接頭處融化、平息下來。因此，在應盡最大努力的時候，他卻鬆懈下來，結果使劇本的收場不盡情理或不完美。

若將此類結構與「戲劇式結構」比較，「戲劇式結構」是布局第一，性格第二，人物性格常常受制於布局；而「史傳式結構」則是結構服從於人物性格。這兩類結構的相同點在於它們一般都以比較統一貫串的衝突統率全劇，但表現方式頗不一致。「戲劇式結構」由於場景的濃縮集中，衝突多體現在角色與角色之間的不斷碰撞中，全劇常以你來我往的對話為主表現衝突的本身；而「史傳式結構」則由於場景的自由多變，可以像小說一樣分別更加細緻地刻畫衝突的各方，較多地表現他們在醞釀衝突以及衝突以後的心理和行爲。雖然有

¹⁹ 在此，「史傳」的意涵偏向紀傳體史書及傳奇小說、章回體小說等「延展式結構」的敘述方式。

²⁰ 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·結構第一·減頭緒》，頁11。

衝突的背景或基礎，但人與人的直接衝突並不多。

此外，這類劇作除了情節的穿插的交叉外，還有許多特殊角色的穿插，這些角色代表作者直接出來說話，發議論，敘述劇情，這顯然違反了戲曲的「代言體」特質。亦即劇作家應該把劇中人物擺到眼前來，讓他們自己直接流露感情和發生動作，而不作為一個中間人進來插足干預。故這種結構不論人物互動、情節結構都缺乏層層堆疊的張力，若沒有深沈有力的思想灌注其中，這種形式是很不容易討好的，撒開又把握不住，就成了一般散沙，叫人喝倒彩。那就還不如採用戲劇式的佳構劇，即便也沒什麼深刻的思想，就憑著形式的精巧，也可以博得一時的掌聲。因此，當一般文人劇作家不願(或不擅)採「戲劇式結構」來作劇，但又乏湯顯祖、洪昇、孔尚任等大作家的深沈悠長之思時，只會出現一盤散沙式令人喝倒彩的案頭劇。而與這些案頭劇相較，李漁等情趣不高的劇作，卻還有甚過之。

中國戲曲多數可歸入史傳式結構，時空開闊，場景多變而有機性較差。角色常可以代作者直接向觀眾說話，劇情都以衝突為基礎但往往不以面對面唇槍舌劍的衝突為主要表現手段，而更著力於刻畫人物在衝突中的內心世界，這些都與史傳或長篇小說的結構相似。

在史傳式結構中往往也有不少場面能引起內模仿，但就全劇而言，其整體結構並不刻意追求這種效果。一來場景的頻繁轉換經常會自然中斷觀眾內模仿的貫串線，二來各種敘述者插敘還經常故意打斷它。這些設置，給了觀眾所謂的「欣賞的距離」，亦即此類結構中特有的「間離效果」²¹。

《桃花扇》的「間離效果」較之其他戲曲更為豐滿生動、淋漓盡致。就其結構而言，孔尚任自詡為「脫去離合悲歡之熟徑」(《桃花扇·凡例》)，梁啟超盛讚為「前此所未有，亦後人所不能學也」、「冠絕古今」。²²其結構之奇，主要在主結構外另加的 4 齣之上，即第 1 齣前的〈試 1 齣·先聲〉，上本結束後添〈閨 20 齣·閒話〉，下本開頭添〈加 21 齣·孤吟〉，末尾 40 齣添

²¹ 「間離效果」，亦稱「疏離效果」、「陌生化」，原文Verfrmdungs-effekt，是德國戲劇家貝托爾特·布萊希特(Bertolt Brecht)創造的概念，指在整個戲劇活動中，演員阻止觀眾完全「入戲」的手法。

²² 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。

〈續 40 齣·餘韻〉。這四齣改變了敘述、演出的整個流程，使整個劇本時空轉換、穿插，不同於常規。可以下表表示：

齣名	先聲		閒話	孤吟		餘韻
齣數	試 1	1—20	閨 20	加 21	21—40	續 40
	康熙 23 年			康熙 23 年		順治 5 年
西元	1684	1641-1644	1645	1684	1644-1645	1648
	倒敘		小回顧	插敘		大回顧

在上表中可發現，〈試 1 齣〉使全劇形成了回憶式的倒敘結構，〈孤吟〉一齣則是故事流程中插入的「現在」。〈閒話〉與〈餘韻〉則各自擔任上半部與下半部的「結語」，呈現反省、回顧式的語境。足見這多出的 4 齣，不光是數目上的增加，亦使全劇結構產生大幅度的時空轉換，時而過去，時而現在，時而舞台，時而現實。孔尚任在《桃花扇·小引》中言：「場上歌舞，局外指點」，而這個能悠遊於場上和局外的人，主要指的是老贊禮。

老贊禮是全劇第一個出場的角色，在一段抒懷自嘆的唱詞後，他道：「昨在太平園中，看一本新出傳奇，名為《桃花扇》……」，此時他是作為一名看戲的觀眾，接著他又道：「更可喜把老夫衰態，也拉上了排場，做了一個副末角色……」，這預示他又將是戲中的人物。於是老贊禮本是戲中一角，但他以「觀眾」的身分跳離了這個角色，又以「劇中人」的身分跳離「觀眾」的角色，兩次游離，使觀眾清楚感到，今天將看一齣戲，名為《桃花扇》，演的是舊事。

老贊禮第二次出現在〈鬪丁〉一齣中，這時已正式「入戲」，主持拜祭儀式，基於義憤，痛打惺惺作態的阮大鉞。

待到老贊禮第三次出現，已是下本尾聲的〈孤吟〉，此時，老贊禮又回到「觀眾」的身分，評價《桃花扇》上本「演的快意，演的傷心，無端笑哈哈，不覺淚紛紛」，感嘆到「當年真是戲，今日戲如真；兩度旁觀者，天留冷眼人」，最後又以副末身分，告訴觀眾：「那馬士英又登場上，列位請看」。此齣安排可說是在劇情正酣，觀眾興趣正濃的時候，突然插入，硬生生將觀眾「撥」出劇外，拉回到「現在」，是戲曲中相當少見的「間離」手法。

接下來〈拜壇〉、〈沈江〉、〈棲真〉、〈入道〉幾齣戲中，老贊禮再度

「入戲」，主持祭禮，見文武百官虛情假意，不禁傷心欲絕；不遠千里至棲霞山爲崇禎帝作水陸道場，途中親見史可法投江，遇侯方域，結伴入山。上山後，耳聞張瑤星講道，眼見生、旦相遇又雙雙入道。成爲事件的參與者和歷史的見證人，又是個忠誠、俠義的活生生的熱血人物。

如果說〈先聲〉、〈孤吟〉兩齣中的老贊禮是跳出演員的限制，在戲外說人生，〈鬪丁〉等五齣中的老贊禮則是以演員的本分，在戲內演人生，那麼〈餘韻〉中的老贊禮則似戲非戲，介於戲裏戲外之間了。全劇最後一齣〈入道〉已交待了主要人物的結局，又設置了三年後的場景：隱於漁、樵的柳敬亭、蘇昆生和移居燕子磯的老贊禮不期而遇，笑談往事，感慨萬千，各唱一曲，愴然涕下，最後飄然隱去。此時，桃花扇上血已乾，應已報，情已斷，國已亡，家已破，幕已落，戲耶？非耶？台上的蒼茫蕭瑟與台下的熙熙攘攘互成對比，只見老贊禮穿梭戲內戲外，強化「戲」的疏離感，讓觀眾在唏噓不已或開懷大笑的「情」與「趣」中，逐漸體認背後的「理」。

席勒說：「一切敘述的體裁使眼前的事情成爲往事，一切戲劇的體裁又使往事成爲現在的事情」²³，敘述性的話語是觀眾與劇中故事保持一定的距離，而代言式的舞台演示，又使觀眾感受到它是現實。於是，在往事與現實，遠與近的交替中，《桃花扇》藉由「間離效果」的安排，一方面讓觀眾受故事感染，另一方面又對劇情保持著旁觀者的理性評判，在理性與感性的交融下，理解和接受敘事主體的主觀意圖。孫惠柱指出：

在削弱被動「入戲」這種幻覺的同時，也就相應加強了基於假定性的動態想像的作用，根據心理學的優勢原則，大腦皮層中經常有一個最優勢的興奮中心，其時由於負誘導作用，周圍區域的活動都受到抑制，當人「入戲」很深，完全感性地被劇情本身抓住時，往往無暇顧及象外之旨，更難以去作理性的思考，這是這些功能受到抑制的緣故，而一定的心理距離可以適度抑制那種感性的激動，使興奮區域有所調整，以便發揮能動的想像。²⁴

²³ 席勒：〈論悲劇藝術〉，轉引自徐岱《小說敘事學》（北京：中國社會科學出版社，1992年），頁169。

²⁴ 孫惠柱：《戲劇的結構與解構》（臺北：書林出版有限公司，2006年），上編「敘事性結構」，第二章「美學價值分析」，頁91。

完整的戲劇審美心理過程，包括被動的感受與主動的想像兩個方面，而使這二者得以成立並解決其相互關係的，有一個極其重要的條件——心理距離。因此，在偏重哲理性的悲劇中，除簡單的再造想像外，需要更多的創造想像去發掘那些深刻的形象所蘊含的哲理，從而品出它的美。一些劇中經典的對白、曲辭，成為文學史上的珍品，它們的美甚至到今尚未發掘完，主要是因為它們的價值是要在不同觀眾無窮的再創造過程中實現的。而這也是《桃花扇》能以史傳式結構奠定其戲曲史地位的重要因素。

(三)詩文式結構

以詩、文的觀念來構思戲劇謂之。詩與文是歷史悠久的文類，以此來構思戲曲，其呈現的是四平八穩、前後呼應、兩兩對稱的佈局，其致力經營的則是抒情、象徵的浪漫意境。在這類結構中，統率全劇的既不是主人公，亦非中心事件，而只是一種情調，一個包裹著濃郁的詩意氣氛的主題。誇大的來說，此類劇作不需要情節，只有人物就夠了。劇中人物較多而關係不必緊密；人物之間錯雜有各色各樣的矛盾或衝突，但分散而不集中，片斷而少貫串；劇中往往難找出邏輯高潮，但可有情緒高潮，因為全劇的主題在一個統一的氣氛和情調中體現出來，可說是用人生的零碎片段來證明一個觀念。《長生殿》可謂此中代表。

其中，「移情作用」可說是詩文式結構的一大表現特徵。其以劇情所需要的多量細節、各種條件多方配合，不厭其詳，甚至不嫌重覆，竭力在舞台上造成盡可能逼真的情境氣氛，來引起幻覺，使觀眾「感」到劇中的生活和情調中去。這就是審美心理上的「移情作用」。它運用種種瑣細的手段，能造成一種觀眾無法逃遁的氣氛，驅除他看劇前帶來的雜念，影響他，感念他，即使劇中沒有緊張的衝突引起他的懸念，劇中人物沒有可選作內模仿的主要對象，也仍能使他置身於戲內——不是模仿某一主角，而是幻化為戲劇氛圍中的一分子，與之合為一體，使自己的情緒得以融合在劇中，從而得到美感享受。

以此出發，演繹此類劇作，演員必須「從自我出發」，從自己的經歷中找到角色所需要的「情緒的種子」，再逐漸向角色靠近，以期達到「物我兩忘而物我同一」，這樣，體現在舞台上就既是劇本要求的角色情感，又是演員「自我」在當時的真實感覺，只有這樣才能真正感染觀眾，達到如托爾斯泰所說

「真正的藝術作品」的境界，「在感受者的意識中消除了他和藝術家之間的區別，不但如此，而且也消除了他和欣賞同一作品的人之間的區別」。²⁵

此類劇作不講究人物和故事邏輯的因果聯繫，主要根據作者的意念和情緒，自由組接一系列連貫性少而跳躍性大的符號，這實際上是文學體裁中詩的特徵。以《長生殿》來說，〈埋玉〉之後的齣目大半屬「思念自嘆」的抒情關目，呈現與上半部判然兩分的敘述結構及節奏，以整體架構來看，這當然是不嚴謹的，也是極為大膽的。而洪昇要經營的是一種情緒而不是一種思想意識，一種衝動而不是一種計畫，在看似不嚴密的布局下，流動的是嚴密的人物情感的一致性，並使處在原始狀態的感情具有正規結構，這種一致性是爲了滿足內心的一種需要，並不是爲了適應外界強加的某種結構程式的邏輯；因此，劇中並不屈從於某種預定的情節，而是致力於將精神原動力具體化，以呈現主要人物內心糾葛在舞台上的投影—劇中人物在「受難」的歷程中，籠罩在巨大的痛苦之下，他們掙扎著，呻吟著，在長期地忍受痛苦之後，外面雖以麻木，而內心的千創百痛，卻凝結成一團，緊緊扣在心裏，永不會消除。這樣濃冽的意境，是作者要觀眾一起融入的，而劇作則成爲人物內心世界的投影。

在「詩文式結構」的戲曲中，敘事與抒情交織成一體，但不再以敘事爲最終目的，而是把它當成了一種抒情手段，即使「回憶」的橋段也不是爲了要敘事，只是爲了引發一系列的情感過程。更明確地說，劇作家要表現的是劇中角色迷亂的情感狀態，而不只是爲了講故事。

上述的戲曲結構大抵可涵蓋古典戲曲的敘述結構特質，但其表現形式並非判然兩分，而是或有重疊，或有例外。且結構形式的出現不是一個擠掉一個，不共戴天，天下歸一；而是一個補充一個，自由競爭，越來越多。如李玉的劇作，雖屬「戲劇式結構」，但亦有傳統「史傳式結構」的影子；《長生殿》則上半部屬「史傳式結構」，下半部屬「詩文式結構」。其中，「戲劇式結構」是大半文人劇作家不擅長，且較少嘗試的結構。相較之下，「史傳式結構」與「詩文式結構」因與傳統文人熟悉的文體書寫習性結合，成爲最常見的戲曲結構。而由其中游離出來的敘事、抒情手法，亦可見其消長態勢。雖然敘事手法不必然達到戲劇性，但由敘事所架構的情節，卻是戲劇性的主力依附，而這也

²⁵ 同註 18。

是古典戲曲最弱的一環。

雖然李玉、李漁已極力致力於由敘事達到的戲劇性效果，但除少數追隨者外，此種作劇法並未蔚為風潮，進而成為主流。而當戲曲家發現戲曲在敘事能力上的蒼白時，重心於是轉向抒情，總體來說，戲曲不是簡單的將敘事和抒情揉合在一起，而是通過弱化敘事性來強化抒情品格。就他們看來，情節布局是「消耗性元素」，禁不起反覆觀看，有時而盡；情感營造方是「永久性元素」，能在熟悉情節下，依然發揮動人的力量。

於是，由抒情到敘事，再由敘事到抒情，戲曲繞了一圈，又找到自己的定位，不是退步，只是找對了綜合元素中的優勢平衡。走向衰落的戲曲只是敘事性的戲曲，而抒情性的戲曲則從來沒有被代替過。

三、戲曲體制的解構

明清傳奇以龐大的體制，演繹一個時間較長的，充滿悲歡離合、委曲盡情的戲劇故事，敘述節奏的舒緩，敘事結構的鬆散，敘事時空的擴展，抒情性的加強，成為其特色，亦成為其負累。因此，動作敘述弱化和情感敘述強化，是明清傳奇的主要敘事策略。這種敘事策略，使明清傳奇的敘事性、抒情性明顯加強，而戲劇性動作卻明顯倒退。而李玉、李漁的劇作是其中少見的例外，李漁在強化人物、事件衝突中，呈現引人入勝的戲劇張力；李玉則以事件為核心，點染人物情感，達到鬆緊有致的戲劇性。然《桃花扇》涵括龐大的敘事對象，《長生殿》力主抒情的深度渲染，但都無法融合成戲劇式的語言。

一般而言，傳奇結構，是點線型結構，不強調突轉，而講求情節起承轉合的勻稱發展，有伏筆，有照應，有結果，波浪式地發展到高潮，順理成章地遵循因果關係，還講究不盡之餘韻。「每編一折，必須前顧數折，後顧數折。顧前者，欲其照映，顧後者，便於埋伏」²⁶，這種「草蛇灰線」的小說技法被普遍使用在傳奇中。以《長生殿》為例，劇中安祿山與楊國忠產生齟齬，最終導致安祿山謀反這一事件，先在第 5 齣〈禳游〉埋下根由，後在第 10 齣〈疑讖〉、第 13 齣〈權鬪〉、第 17 齣〈合圍〉、第 20 齣〈偵報〉、第 23 齣〈陷關〉一路敘述，最終完成。事事有緣由，件件有著落，是傳奇在敘事結構上的

²⁶ 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·結構第一·密針線》，頁 9。

追求。然龐大的體制與點線式的結構，亦造成傳奇有許多可分割的「節點」；因為全劇的發展主要依附「情感節奏」而非「敘事節奏」，因此情節的「刪減」、「肢解」，並不影響情感的表達，亦不影響觀眾的觀劇情境。如《長生殿》中，上下部結構判然，上半部勉強可算依附敘事節奏，下半部則幾乎是依附情感節奏，因此〈聞鈴〉、〈見月〉、〈雨夢〉等齣雖可與之前的〈定情〉、〈密誓〉相呼應，但這些情感的線索只需在唱辭中交代即可，使這些抒情齣目每個都可作為獨立的表演而不感到突兀。但完全依敘事結構產生層層堆疊張力的《風箏誤》便非如此，如不演〈閨哄〉，則不知〈冒美〉之由；如不演〈鶴誤〉，則難見〈驚醜〉、〈夢駭〉之趣；也由此〈婚鬧〉、〈詫美〉、〈釋疑〉等齣會引人期待。相較之下，戲劇性強的情節結構更具有不可分割性。

但在整體比例上，《風箏誤》此類劇作畢竟只是少數。因此，或因體制龐大的演出不便，或因情節之於戲曲僅是聊備一格，劇作逐漸朝「精簡」、「片段」的方式演出。以《牡丹亭》為例，早在清初，「四夢」已不能演全。乾隆年間，清宮大抵演過《牡丹亭》全本，在民間，《牡丹亭》早已不演全本。自乾嘉以降，直至清末，《牡丹亭》僅常演〈勸農〉、〈學堂〉、〈遊園·堆花·驚夢〉、〈花判〉、〈尋夢〉、〈拾畫〉、〈叫畫〉、〈問路〉、〈應拷〉、〈圓駕〉，這幾齣戲一般不串接，多作折子單演，僅〈學堂〉常與〈遊園驚夢〉接演。²⁷

既然劇場並不以敘述全故事為目的，觀眾要求的，就只是片面的強烈效果。因此在傳奇演出地方戲化的過程中，主題、核心情節、主要人物的丟失和漂移是一個普遍的現象。古典地方戲的語言，是劇場的藝術語言，不是案頭的藝術語言。它被使用於劇場觀演雙方的集體創作，而不是知識分子的個人創作。從創作者的角度上看，劇目由演員集體當著觀眾的面直接創造於舞台之上，一切不被群眾理解接受的內容和形式，將立即遭到淘汰，舞台是作品唯一的存在方式。這一點與個人的文學創作有非常大的區別——這種創作方式容不得絲毫屬於藝術家個人的、暫時不被觀眾理解的東西。從觀眾的角度上看，不僅懂得傳統戲曲的舞台藝術語言是接受的前提，而且熟悉它的藝術形象、承認它

²⁷ 見陸萼庭：《昆劇演出史稿》（臺北：國家出版社，2002年），第四章「折子戲的光芒」二「折子戲的形成」，頁266-279。

的道德評價標準，也是絕對必要的。曹操、周瑜、諸葛亮、楊家將、蕭恩、武松、包公……這些都是觀眾爛熟於心的人物。觀眾走進劇場，一般並不期望看什麼新故事新人物，而是期待著演員把他們心中的這些英雄再一次還原為審美的直接形象。這種「還原」越是符合觀眾的期待，越鮮明、越強烈，越能贏得熱烈的喝彩。地方戲完全放棄了像《牡丹亭》《桃花扇》《長生殿》那樣長篇巨制的情節結構樣式，它的連台本戲每一個故事之間的聯綴是外部的、機械的、粗糙的，而非內在的、有機的、具深度意境的。可說，地方戲從舞台表演中獲得充分的審美資源，情節對他們來說，不過是提供了一個展示抒情詩歌魅力或表演藝術魅力的契機。

當文人創作被肢解為「折子戲」時，意味著戲曲整體創作意圖、結構佈局的瓦解，留下來被傳頌的多是「有看頭」、「有聽頭」的戲，或是唱功動聽、或是做功了得、或是戲劇張力動人、或是娛樂效果注目等，以潘之恆與李漁所著重的曲與舞台表演為正宗。足見，觀眾的視聽美學已成了戲曲流傳與否的決定性因素。如此發展的結果，不僅使戲曲結構崩解，亦造成創作與演出進一步脫鉤，於是文人劇作家只是自抒胸臆，不求登場；而劇場表演者則另出手眼，旨在悅眾。

第三節 戲曲發展的「破」與「守」

戲曲演化推進之路，從來都不是直線軌跡，而是在幾種不同的文化、趣味中上下碰撞下，迂迴前進的。如果在明萬曆年間，湯顯祖的《牡丹亭》以華美的文辭、主情的思維奠定傳奇的審美基調；明末清初戲曲則是在形式上呈現出由「曲」向「劇」，再由「劇」向「曲」、向「文」的多向轉移。戲曲的演進，事實上也是一種「自我修煉」的過程，其內涵包含「異化」與「同化」，亦包含破格與守局。

一、雅情俗趣

任何一種成熟的文化都是大眾文化(俗文化)與文人文化(雅文化)兩者相互交

融而成。戲曲文化在其發展過程中，由大俗而趨雅，又由至雅而反乎俗，周流轉，不斷進步，最終達到雅俗共賞這樣一種總體演進趨向的規律。

當戲曲在士大夫廳堂的紅地毯上備受呵護與寵愛，而同樣的戲能夠被轎夫販卒掛在嘴邊吟唱的時候，戲曲方能修成「雅俗共賞」的正果。戲曲的「雅俗共賞」不僅體現了由生產關係的變化帶來的市民文化與士大夫文化這兩種文化形態的滲透，也代表其文學性與舞台性之間的交融，及敘事性、抒情性彼此的相容。戲曲質性的特殊，就在它總是不斷地在貴族性與市民性持續調和中進取。因此，維持戲曲生命力之途，不在固守知識分子的品味，亦不在全面的迎合通俗的市民市場，戲曲須在貴族性與市民性中雙向維持，方能體現己身矛盾卻多元的引人之處。

就明末清初的劇壇而言，傳奇作家就有二種傾向，一部分向雅的方向發展，一部分注意走雅俗共賞的道路。但其主導傾向是崇雅，從吳偉業、尤侗、洪昇、孔尚任到沈起鳳、蔣士詮等基本上都是崇雅的，其中就文學角度而言，《長生殿》與《桃花扇》自是其中成就最高的兩座高峰。這些劇作並非不注重舞台效果，洪昇《長生殿》的曲辭精美而不艱澀，幾可雅俗共賞；孔尚任《桃花扇》情節周密，高潮迭起，引人入勝。但從整體來看，這些劇作中的下層人物較少，主要反映上層社會的生活，且作者自我抒情的色彩較濃，劇中人物、事件和所蘊成的思想內容多群眾比較難於理解或比較隔膜的。如洪昇在《長生殿》中對李、楊愛情與唐代天寶時政局的雙重評價，固非普通百姓所能理解；孔尚任在《桃花扇》中對南明滅亡的深刻的歷史總結，也為普通百姓所不易領會。其創作的文學水準雖高，但所表現的生活、思想卻與老百姓有或多或少的隔閡；其情節、場面又較複雜，缺乏俗文藝那種明快性、生動性。

而另一部分劇作家對戲曲雅化所帶來的危機有所覺察，故力圖把它引向雅俗共賞或諧俗的道路。這種風潮，由明末的阮大鍼開端，而由清初以李玉為主的蘇州派作家及李漁擴其途。以李玉而言，其對劇作兼諧雅俗這方面是作了多方面的努力的，其選擇題材無論是現實的或是歷史的，有本事的或是沒本事的，都較易為群眾所理解和接受。如寫朝廷上忠、奸的對立，本為戲曲小說所習見，但若把其中複雜的爭鬥充分、深入的開展，就會如《桃花扇》般，較難為觀眾理解和接受。而李玉的《清忠譜》與《一捧雪》等作則不同，前者只圍繞周順昌被逮，市民顏佩韋等五人仗義抗爭來寫；後者只圍繞嚴嵩子世蕃因欲

奪「一捧雪」不得而構害莫懷古一事來寫，這就在謹守「一人一事」的基礎上，易於融入觀眾的思惟中。

而李漁身為戲曲理論家與劇作家，又兼導演、出版商，對觀眾的需求有著更敏銳的嗅覺。其在《閒情偶寄》中提及的「立主腦」、「減頭緒」、「貴淺顯」、「重機趣」、「語求肖似」、「文貴潔淨」以及重視科諷等，都是從「雅俗同歡，智愚共賞」的要求出發的。李漁雖說過戲曲之「可傳與否，則在三事，曰情，曰文，曰有裨風教」²⁸，然其劇作主要是繼承明末阮大鍼的風格，重在娛人，而不重在以深刻的社會衝突來感人，故其劇作多是逗人笑樂的喜劇。雖其中不免寓含諷刺，但都蒙上輕鬆的詼諧色調。

然而這些雅俗共賞的努力，還是無法挽回傳奇步上衰頹之路。李玉、李漁對戲曲體制的改革與偏向通俗的市場需求，對戲曲發展注入「新」的元素，是正面的推進力量。但可惜這種力量未能繼續得到其他劇作家的發揚光大，創造傳奇的第三度興盛期。當洪昇在強化戲曲的音樂美及詩歌美時，當孔尚任以文作劇，在戲曲體制中突顯散文、小說的敘述語法時，已意味著戲曲又將籠罩在其他文體陰影下，未能走出自己的路。李玉、李漁以實際創作實踐明中葉戲曲理論中對戲曲「案頭、場上兼擅」的期許，但在戲曲文學史的地位來說，他們上不能與湯顯祖相媲美，下不能與洪、孔相抗衡，突顯戲曲的「文學性」不可動搖的價值觀。當洪昇、孔尚任被稱作清初戲曲的雙璧時，其實也在另一方面為傳奇生命作了光彩的終結。繞了一圈，在正一反一合的循環下，戲曲雅俗共賞，案頭、場上兼擅，抒情、敘事交融的美好藍圖，終究只是戲曲理論規劃的憧憬。

焦循(1763-1820)生活於清乾隆至道光年間，正值戲曲史上花雅之爭，文人士大夫崇雅貶俗之時。他在戲曲論著《花部農譚》中曾描述花雅二部的演出紀錄及客觀評價：

梨園共尚吳音，「花部」者其曲文俚直……乃余獨好之。蓋吳音繁縟，其曲雖極協於律，而聽者使未睹本文，無不茫然不知所謂……花部原本於元劇……其詞直質，雖婦孺亦能解，其音慷慨，血氣為對動蕩。²⁹

余憶幼時隨先子觀村劇，前一日演《雙珠·天打》，觀者視之漠然。明

²⁸ 李漁：〈香草亭傳奇序〉，《李漁全集》卷一（臺北：成文出版社，1970年），頁141。

²⁹ 焦循：《花部農譚·序》，《歷代詩史長篇二輯》第8冊，頁225。

日演《清風亭》，其始無不切齒，既而無不大快。鏡鼓既歇，相視肅然，罔有戲色；歸而稱說，浹旬未已。彼謂花部不及昆腔，鄙夫之見也。³⁰

文中明白指出花部勝於吳音(昆曲)的理由，表達了與漁父、農叟相同的愛好俗曲的趣味與思想。「吳音繁縟」固是其中原因，此外，傳奇以題材言，才子佳人的愛情劇較多，其他題材較少；以腳色言，生旦戲多，其他腳色為主的戲較少；文戲多，武戲少；大戲多，小戲少；曲白文雅的多，通俗的少。這些特質，李玉、李漁只是初步嘗試加以打破，並未完成根本的變革，扭轉整個戲曲局面，有待繼續發展。但雍正、乾隆以後，循著他們開拓的方向前進的人卻很少。這與當世的學風、文風亦有關。清代文風的崇實尚雅，出現了《長生殿》、《桃花扇》一類鉅作，使戲曲亦能正式列入雅文學中，亦使多數劇作家繼續走雅化的道路，日益脫離舞台，脫離群眾。

但亦不能忽略通俗文學力量對文人的影響。當明後期至清初的文人曲家明確地認識到戲曲藝術必須靠著觀眾而生存，而戲曲觀眾又有著「上而御前，下而愚民」的廣泛性時，平民階層的審美心理期待便潛移默化但卻強勁有力地影響著，甚至制約著文人曲家的藝術思惟，使他們積重難返的深、濃、雅的審美趣味，逐漸轉化為淺、淡、俗。

但通俗化的思惟，在文學史的演進中向來是個艱難的歷程，即使在戲曲這個偏向大眾口味的文類，亦是如此。可以說，宋元以後的中國文學，正是在通俗化與典雅化之間「拉距戰」式的文化張力中發展演變的。以通俗化的現實思惟為前驅的近代藝術思惟，經歷幾度風雨，幾度春秋，直到清代末年才逐漸壓倒典雅化的經典思維主軸。郭英德指出：

明清時期，襲被著沈重的古代藝術思惟的文人曲家，總是不由自主地采取了一種「以我為主」的思維定勢。李漁在提倡「貴淺不貴深」的時候，仍然強調「從淺處見才」。因此，他們對傳奇語言風格規範的審美追求，其起點和歸趨在本質上都是以雅為美。在明清時期，即便是最激進的文學藝術家，充其量也只能采用或者創造通俗化的文雅語言，以通俗化與典雅化的和諧、融合作為審美的最高境界，而絕不可能邁出徹底

³⁰ 同上註，頁 229。

通俗化的關鍵一步。可以說「雅體俗用」是相當典型的文人語言策略。³¹

俗文化以其濃厚的生活氣息，新鮮活潑的表現形式引起上層社會的興趣，取得士人、官吏乃至宮廷的默許、贊揚或提倡，是他得以生存、壯大的條件。許多俗文藝得以存在、發展，並由俗變雅，或雅俗分流，莫不是以此作為基礎。但通俗之趣固然有其吸引力，在文人書寫的審美習慣中，卻永不能逾越雅的堅持；再加上入清後，因上位者對文化採高壓控制的政策，造成崇雅抑俗的傾向，故在清代，雅、俗文化的對立、分化最為嚴重，文藝家走上雅俗共賞之路也特別艱難。

可說，「由俗返雅」是清代中後期文人傳奇戲曲發展的鮮明趨向。傳奇戲曲的趨歸雅正，在康熙中期(1680 年後)，李漁和李玉代表的蘇州派作家先後去世後，就已出現徵兆，孔尚任在《桃花扇凡例》中更明確地提出：傳奇語言，「寧不通俗，不肯傷雅」。到了康熙五十七年(1718 年)孔尚任去世以後，雅風愈演愈烈，傳奇戲曲的語言風格便在整體上復歸雅正了。這時的傳奇曲家幾乎無不標舉「風人之致」而鄙棄「市人之談」，自詡「陽春白雪」而蔑視「下里巴人」，標榜文人之雅正而輕視「流俗之掉弄」和「僮父之敷陳」，漠視平民的審美趣味而張揚文人的審美趣味，以典雅化的經典思維取代通俗化的現實思維，成為時代的風尚。以李調元對當時文人雅風代表的劇作家蔣士銓的作品評論來看：

鉛山編修蔣心餘士銓曲，為近時第一。以腹有詩書，故隨手拈來，無不蘊藉，不似苧翁輩一味優伶俳語也。³²

以蔣士銓與李漁相比較，指出了傳奇戲曲語言風格從明末清初由雅趨俗到清中期復歸雅正的變遷，正是以「腹有詩書」取代了「優伶俳語」。但這時的語言在歷經了「由雅轉俗」的趨向後，已不可能再重回文辭派濃麗艷雅的形式，而是以出水芙蓉式的文雅清麗，展現一種實質上的典雅化。

戲曲語言風格的由雅變俗，再由俗返雅，可顯示文人二重審美心態的消長交融，並使其中意義更耐人尋味。

另一方面，相對於對戲曲語言趨雅的傾向，對於戲曲舞台搬演效果與時俱

³¹ 郭英德：〈雅與俗的扭結—明清傳奇戲曲語言風格的變遷〉，《北京師範大學學報》(1998 年第 2 期)，頁 11。

³² 李調元：《雨村曲話》卷下，《歷代詩史長篇二輯》第 8 冊，頁 27。

進的被「俗化」，士大夫似乎並不完全嗤之以鼻，某些方面還表現了接受的寬容。民間戲班中那些經過改造，娛樂性變強了的劇目，也出現在士大夫廳堂紅地毯上，這是雅、俗通融的另一種表現形態。就是清初一些家班班主，也開始不滿於「一桌二椅」陳舊的傳統樣式，如劉暉吉家班已經想到設計「機關布景」。古代布景的「機關」設計，甚至能讓今人瞠目結舌：

劉暉吉奇情幻想，欲補從來梨園之缺陷。如《唐明皇游月宮》，叶法善作，場上一時黑魃地暗，手起劍落，霹靂一聲，黑幔忽收，露出一月，其圓如規，四下以羊角染五色雲氣，中坐常儀，桂樹吳剛，白兔搗葯。輕紗幔之，內燃「賽月明」數株，光焰青黎，色如初曙。撒布成梁，遂躡月窟，境界神奇，其為戲也。³³

士大夫家班憑著雄厚的經濟基礎，去「補從來梨園之缺陷」，這縱然是個別的例子，但足以說明清初的戲曲正在經受著潮流的急劇沖刷，雅和俗正在通過調整自身的所屬面，組合起新的生存結構。只是，文本尚雅，舞台尚俗，二者已各行其是。

而就明末清初四大劇作家李玉、李漁、洪昇、孔尚任而言，他們對雅、俗的態度也不是絕對的，而是相對的。就李漁而言，其鮮明的「世俗」「適俗」色彩下，仍要標舉「風流道學」，來強調文人雅正傳統下的教化思惟。李玉更是在其通俗曉暢的戲曲語言與戲曲架構中，孕育著濃濃的士大夫道德價值觀。洪昇則是在詩情雅意的語言、音樂系統中，調整題材走向世情化。孔尚任雖自主題、結構、語言無不堅持雅正的理念，但其以人們熟悉的士人、妓女故事串起歷史的悲劇氛圍，亦屬「以俗串雅」。由此看來，雅、俗的審美傾向，並非一種二選一的取捨，只是一種比重的調整。而相較之下，李玉、李漁作了較多的改革；洪昇、孔尚任則偏於守成。

二、形變與質變

戲曲的成熟來自於高度的規範，但高度的規範後，又限制了藝術上的繼續發展。如果後來者對這個規範很少突破，那戲曲就成為「凝固」的藝術，不進反退了。因此，就戲曲的發展而言，是成也規範，敗也規範。一部分的劇作家

³³ 張岱：《陶庵夢憶》（臺北：臺灣開明書店，1974年），卷五〈劉暉吉女戲〉，頁73。

認為戲曲應當進入商業運作，以藝術的方式進入日常生活，建立起與演出市場的適度關係，此時，「與觀眾溝通」便成了主要的課題。但亦有另一部分的劇作家認為，不應當在變革、創新的口號下，破壞戲曲的藝術精神、藝術原則，破壞那些之所以成為戲曲的藝術基因，這些基因性的元素，決定了戲曲獨立存在的價值，是必須堅守，不能動的。至於這些基因的對象為何，則又是各個劇作家各自表述的。而在變革的角度來看，有針對外在結構、題材作改革的，稱之為「形變」；有針對表述主題、蘊含思惟作嘗新的，稱之為「質變」。

就李漁而言，其「變」的因子是同時潛藏在劇作的「形」與「質」上的。與其他劇作家不同的是，李漁在創作之餘，也建構出一套縝密龐大的戲曲理論，且不難發現，李漁的戲曲理論在他的作品中都有極好的體現。例如結構論中的最重要美學原則「立主腦」、「脫窠臼」、「密針線」，就是李漁作品情節結構上最顯著的三條特徵。他的「十種曲」中有八種題材故事完全出自他個人的構思創作，《玉搔頭》、《蜃中樓》雖然一是出自野史，一是出自唐傳奇，但也經過很大成分的再創作與再加工。因此「十種曲」的故事翻新出奇與「脫窠臼」的美學原則相合，其次，擅於巧設線索，照應埋伏也是李漁戲曲情節藝術的一大特色，在情節離奇曲折的同時，又不忘在重要關目的前後以細針密線穿插聯繫，使整部作品在情節結構上雖出奇但不出常理，這顯然是「密針線」的美學原則。至於「立主腦」，雖李漁提出「一人一事」的原則，而作品中卻每每出現雙線結構，「十種曲」中有五部采取了較為明顯的雙線交叉結構，但透過對雙線結構中的其中一線進行「變形」，則能維持單一戲曲重心的觀劇效果。「雙線結構」是傳奇體制特有的表現「平衡」之美的設置，如生、互對位，文、武戲穿插均屬此種。

以武戲情節線的運用而言，多半作為豐富戲曲情境，加強戲劇張力，更有甚者，成為推動劇情發展的主要動力。如雜劇《西廂記》中的孫飛虎圍普救寺，不僅與基礎動作一致，而且是推動戲劇動作運動的「樞紐事件」，是整體結構的很關鍵部分，且一旦達成功能，隨即退場，毫不戀棧。但《風箏誤》中的武戲情節不僅成為鬆動主情節線的一環，且與主情節可說是毫無關聯。相較之下，《一捧雪》、《桃花扇》、《長生殿》的武戲情節則與主情節線共生共榮，唇齒相依。《一》劇中武戲貫穿首尾，但份量恰到好處，皆為呼應、襯托主情節線而存在。《桃》劇中，為烘托沈重的歷史感，武戲情節相當複雜，不僅有左良玉、史可法兩大主將，還包含底下部屬的爭鬥、明朝廷的興衰、戰場

的描述等，刻畫面太廣，又不全然與主情節線相關，造成喧賓奪主的現象。

《長》劇中，為呼應歷史的真實感，武戲情節是主情節線的主要背景，必不可少。作者亦適時約束其份量，將郭子儀、安祿山的戰場戲，多以過場、短場的方式呈現，以免掩蓋全劇以「情」為訴求的主軸。足見一般文、武或多重情節線在動作進展中始終是平行分立的，結構比例雖然均衡，但這種均衡反成了整體結構動作統一的對抗。觀眾好比同時看著兩本戲，劇作者的興趣分散，引起觀眾興趣的分散。斷續之痕太明顯，講唱文學、話本文學「花開兩朵，各表一枝」的手法，不結合戲劇動作內部有機統一的對位法，是不符合戲劇舞台原則的。

對此，李漁安排了「虛化」的武戲與「實化」的主情節相對。在《一捧雪》中，武戲的存在沒有劇情結構的必要性，只有調節舞台搬演效果的必要性，故其極盡喜鬧的獅象大戰安排，是種「虛化」的效果，使不影響「一人一事」的主情節發展。此外，在生旦對位中，淡化旦角的戲份，以丑(詹愛娟)代旦(詹淑娟)造成「醜化」的效果，亦是一種「變形」。故李漁的劇作中，表面上具有一般傳奇的傳統關目、結構特色，但都或多或少的進行「變形」，以達到「不平衡」的戲劇性和新鮮感。

另一方面，在表述主題上，李漁亦提出將「風流」與「道學」結合的新穎訴求。他在《慎鸞交》一劇中，曾藉華秀之口言道：「我看世上有才德之人，判然分作兩種：崇尚風流者，力排道學；宗依道學者，酷詆風流。據我看來，名教之中，不無樂地，閒情之內，也儘有天機，畢竟要使道學、風流合而為一，方才算得個學士、文人。」王璦玲對其由此理念所產生的「風流劇作」的作品內涵有如下的分析：

當我們期望看到一種普遍的時代使命感，或亡國之痛的感傷時，我們卻在另一地區，另一群作者身上，看到了頗為不同的景象。相對於蘇州派劇作家重忠義題材的選擇，「風流劇」作家他們所寫的「風流劇作」，卻仍以敷演男女婚戀情事為主。這種題材選擇上的差異，使得他們的劇作，在某種程度上，隔離了作者與他的時代。也就是這種隔離，使得所謂「時代」因素的影響，被帶入一個比較複雜的關係之中。亦即作者的身世之感，在「風流劇作」中，僅只是作為影響的因素之一，而不能起真正的「主導」作用：「風流劇作」在某種意義上，有著屬於本身「審美」意趣的發展。

「才子佳人」作為戲劇題材之一種選擇，有它屬於文學的普遍價值，……其受人矚目的，尚不只是單純的「情愛」主題，部分也是因於這些構成情愛事件的人物的一些「形象」上的特性。這中間另有一種特殊價值觀念之投射。

所謂「才情輕艷，傾動流輩」，能傾動者是風氣之「主」，被傾動者流輩之「客」，而居間為「動」則是「才情」。「才情」假輕艷之情事以動人，即是「風流劇」。李漁所提出「風流劇」三字，更是凸顯出才子佳人劇在此一時、此一地之一種特殊的走向。固然就道學家傳統的立場上言，才情而陷於輕艷，本即是不足取，無須深論，亦無須詳論。然而提出「風流劇」三字的李漁，正是要在此種才情藝術之展現上，提出一種「風流與道學合一」的主張。³⁴

由此可見，李漁不僅代表了明末江南地區儒世身分的異化，從其劇作中，我們亦明顯看出他們對於傳統士人角色所採取的一種「游離」的態度。與蘇州劇派針砭時事，諷刺朝政的時事劇、社會劇迥異，風流劇作家在劇作中所盡情抒發、渲染的是一種風流蘊藉、自娛娛人的浪漫情懷；或者將自己對現實的批判，轉化為諧謔的嘲弄。然而有趣的是，這兩種劇作雖然從不同層面，以不同的藝術手法來表現明清之際的末世人情與社會氛圍，其最終的目的，卻總不忘以教化為依歸，希冀能勸善懲惡：蘇州派以針砭綱紀陵夷、道德淪喪的末世人情為其宗旨，而風流劇作則強調「風流與道學合一」，主張風流自賞而不悖禮教。

而這就是李漁劇作在力守傳奇大體架構與主流思惟下，又能大力「形變」、「質變」的獨特風格。

而李玉的劇作的「變」，主要表現在題材選擇與情節架構上的「形變」。據郭英德的《明清傳奇史》統計，在傳奇的勃興期(萬曆 15 年-順治 8 年，1587-1651)有姓名可考的傳奇家作品約有 780 種，而風情劇占了 45.6%，可見風情劇這種題材在此時期是有絕對優勢的，無怪乎李漁以「十部傳奇九相思」來形容風情劇獨領風騷的盛況。然而到了李玉等作家的手裏，風情劇獨占鰲頭的情形已不復出現。李玉作品取材豐富，涉及社會生活的多個方面，或借歷史以抒發

³⁴ 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 393-395。

感慨，或直接寫轟轟烈烈的時事，可以說是「上窮典雅，下漁稗乘」，開拓了戲曲創作的新天地。才子佳人已不再是重要題材和唯一主題，其作品亦不再僅僅限於個人的得失榮辱、離合悲歡，而是多選真人真事，將之直接搬上舞台，以「律呂作陽秋」。不管是現實中的或是歷史上曾經發生過的，他以自己的眼光加以關注，披露其所面對的客觀現實，真實地反映當益的社會現實，從而使其劇作具有一種深厚的歷史內涵和強烈的社會關懷。

這些前所未有的內容進入戲曲創作的領域，必然帶來其人物形象的豐富和變化。原來的戲裏大都是高高在上的文人學士、才子佳人，才子即使落魄，也是書生之類的，戲劇形象比較單一。然而，到了李玉手裏，其人物形象卻增添了前所未有的人物，那就是新興的市民階層。如《萬民安》裏，織工葛成就是主角，而《清忠譜》中，市民顏佩章等五人亦成爲周順昌外另一個描述重點，作者安排了〈書鬧〉、〈義憤〉、〈鬧詔〉、〈捕義〉、〈魂遇〉等六齣戲份來刻畫這些市民。

此外，李玉作品腳色配置最大的創新之舉即是打破了傳奇主流的「生旦結構」。多數傳奇以生旦離合爲劇情主線，並循《琵琶記》以來建立的生旦對位、對稱性人物線來架構全劇，《牡丹亭》、《風箏誤》、《長生殿》、《桃花扇》等名劇皆屬此種。但李玉劇作卻打破這種格局，使生旦關係以及他們的性格特徵都發生了變化。如《人獸關》中，生和旦根本未銜接，生扮施濟，他上場的時候已經是老翁了，因此，戲還沒有到一半已經過世，在小收煞後就不再出場。而在傳統觀念中多是以正面形象出現的旦，在此扮的卻是忘恩負義的桂薪之妻，一個習鈷自私、結局變犬的人物。在《一捧雪》中，生扮的莫懷古與旦扮的莫懷古妻雖然貫穿全劇始終，但其戲份並不重，反而副淨湯勤、小旦雪艷、末莫誠的戲份較多。《一捧雪》共 30 齣，副淨湯勤出場的有 12 場之多，莫誠出場的則有 9 齣，小旦雪艷出場的也有 7 齣。而生扮的莫懷古前半出場雖有 10 齣，但重要性不及湯勤，到了戲的後半部則根本未出場，直至第 23 齣〈邊憤〉、第 28 齣〈豕遇〉才又出現，而這顯然是因爲戲的末尾要團圓才出現的。旦扮的莫妻則僅僅四齣戲，顯然是配角了。《清忠譜》也不例外，全本 25 齣，生角周順昌爲正面人物，但以他爲主的戲到第 17 齣〈囊首〉就結束了；以旦角周順昌妻爲主的戲只有〈閩訓〉、〈泣遣〉、〈表忠〉三齣，雖然她亦在〈傲雪〉、〈就逮〉兩齣出現，但並非劇情重心，此時描寫重點已轉移到五位市民身上去了。

從舞台演出的角度來看，其他腳色尤其是丑角戲份的增加，必然使以前生旦出有戲的現象得到改變。而且，丑角在扮相、唱腔、念白、身段等方面，都與其他的腳色形成了強烈的對比，有利於調劑舞台上的氣氛。戲曲在最初的發展時，丑角是占極重要地位的，只是在後來的文人化過程中，生旦的戲份越來越多，而丑角的戲份被削弱了，而在李玉、李漁作品中，丑角戲份又得到重視，並受到觀眾的熱烈歡迎，丑角的重新出現，是戲劇的娛樂因素重新受到重視的結果，觀眾對丑角的認同，反映了大眾的情趣與愛好，這正是戲曲重新走上大眾舞台的一個重要的因素。

故相對於李玉在戲曲內涵主題上堅持士大夫傳統思惟的「守」，其在戲曲結構配置及腳色運用上，是很能一新觀眾耳目的。

到了洪昇的《長生殿》，則又是另一番景象。《長生殿》最大的成就在於將戲曲文學和音樂作完美的結合，使呈現「劇詩」的質感。要將「文學」與「音樂」這個自明中葉起即爭論不休的議題處理好，實非易事，而要達成兩者的完美平衡，首先要留意的即是題材的選擇性。任何一種獨特的藝術表現形式都不僅表達了內容，而且往往也創造了部分被表達的內容，為了成為表現鮮活的思想、情感的工具，形式需要發展變化，另一方面，為了自身獲得傳達，思維、情感本身也需剪裁。劇詩更多地注目於內心意志的展示，強調外部動作的形成過程，把舞台空間騰給人物靈魂深處的內心流動。關鍵在人物能不能虛起來、動起來。對此，洪昇選擇了「淨化」「純化」的李、楊故事為素材，為《長生殿》動人的曲辭與音樂作完美的鋪墊。

其次是結構問題。在戲曲文學中必須處理好戲劇結構與音樂結構的協調統一。音樂在整個戲曲演出中的貫穿，和戲劇中人物形象的刻畫、情節與衝突的展開，很大程度需要通過歌唱來進行，甚至要把抒情性的歌唱作為戲劇結構的中心環節來決定。從音樂的結構出發，在大的布局上，何處該唱，何處又不可唱，何處敘述，何處抒情，曲牌、板式、腔調的選擇；於局部的唱段結構中，與音樂一體的詞體格式要求自不用說，其內容的鋪陳又如何與音樂的展開方式切合等，都是戲曲家所應該考慮的。若不甚考慮，或因不熟悉音樂而無法考慮音樂的戲曲文學作品，到了作曲家手裏感到無從下手，哭笑不得，上了舞台則明顯表現出該唱不唱，不該唱處死唱，則難激起情感共鳴，又缺乏形式美感的征服力。也因洪昇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，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」，故能在美聽的音樂中，傳達更具渲染力的情境。

再次，還有語言。中國漢語文字本身具有很強的音樂性，而對音樂性的強調和追求則又是中國詩歌極為突出的藝術特徵之一。這大體表現在強調語言自身的音韻格律，以及追求「入樂」這種與音樂的直接結合之上。中國詩歌歷來注重聲音效果，還形成了整套關於字聲、音韻、句式等結構變化的基本規範——聲律，這種漢詩的藝術傳統在戲曲文學中得到極大的繼承和展現。詩歌的「可歌」不僅要求琅琅上口，更在於應有情感內容的音樂流動。王驥德《曲律》言：「夫曲之不美聽者，以不識聲調故也。……昔人謂孟浩然詩，諷詠之久，有金石宮商之聲，秦少游詩，人謂其可入大石調，惟聲調之美，故也。唯詩尚爾，而矧於曲，是故詩人之曲與書生之曲、俗子之曲，可望而知其槩也。」³⁵即指出語言與音樂聲調的諧和性。《長生殿》中的賓白、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，成為傳唱不輟的名篇。

在主題的表現上，《長生殿》可說是在繼承《牡丹亭》主情的基礎上，又有所轉化。儘管《長生殿》已刪掉了有關楊妃的「污亂事」，最後又「借月宮足成之」。可是，洪昇最後又讓李、楊在歷盡劫難，遍嘗悲歡離合的人生況味後，大徹大悟，跳出愛河情海，以色空觀念否定他們的情欲，宣布「情緣總歸虛幻」，促使沈迷情海者「遽然夢覺」（《長生殿》自序）。可見洪昇《長生殿》中對理想化的「至情」的謳歌是承繼《牡丹亭》的，但「情緣總歸虛幻」的虛無思想卻是本源於《南柯夢》的。《長生殿》寫月宮重圓的虛幻，呈現的正是這種空幻感的反應，亦使全劇由情衍生出更深的哲理思惟。

而也因為洪昇《長生殿》對文學、音樂的完美結合，與其蘊含深刻的抒情意境，全劇呈現由「劇」向「詩」過渡的「質變」。

至於孔尚任的《桃花扇》，在戲曲結構中的變革，最引人注目的莫過於在主情節的 40 齣外，另加 4 齣宏觀式的旁觀視角齣目；及其打破團圓結局的嶄新作法。而這些都是為烘托劇作要表達的深刻歷史主題。孔尚任將史學家要解決

³⁵ 王驥德：《曲律·論聲調第十五》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，頁 122-123。

的問題加諸在劇作中，使戲曲擔負著解答興亡之由的重責。故其極盡拓展劇中的表現容量，使呈現歷史時空的縱深、宏觀感，於是在其鮮明的「延展式結構」³⁶與「開放敘事」³⁷特質下，劇作強化「可讀性」，弱化「可演性」，展現由「劇」向「文」過渡的「質變」效果。

戲曲的演進有其階段性，一開始調和的方向不是極大(曲調、結構)就是極小(語言文字)，漸漸的走向更核心的質性融合、變化。但因戲曲多血源的特質及許多質性的不相容性，使得作者即使努力經營，依然難以達到完美的境地。於是戲曲似乎永遠處於一個尷尬的兩難境地，何為傳統？是指傳統的精神？還是傳統的樣式？那些是可改的？那些是不可改的？而李玉、李漁、洪昇、孔尚任對於戲曲多元質性選項中「破」與「守」的抉擇與調和，不僅顯現其戲曲創作的成就，更富有時代性標幟的意義。

³⁶ 見本論文第二章，第一節，註 26 說明，頁 66。

³⁷ 見本論文第二章，第一節內文說明，頁 67。

