

明清傳奇名作中主題意識之深化 與其結構設計

王 璦 玲*

關鍵詞：明清傳奇 主題 主題意識 結構 結構設計
意 局 和

一、緒論：主題在戲劇創作中之重要性及其與結構之關係

每一部劇作都有一個統攝一切的中心理念，這就是戲劇的主題。這是全劇中最高意義所在，也是作者銳意經營以表現其作品永恆價值之處。觀眾或讀者面對一部戲，往往要問這部戲的意義是什麼？所以亞理士多德在《詩學》中把「思想」與「情節」、「人物」視為戲劇之靈魂，認為一部戲劇作品的整體表現最主要包含了「情節」、「人物」與「思想」三大構成元素，並曾謂：「思想乃指言其所能言，或對於某一設定情境的恰當說明能力」，或自另一方面言，思想係常「表現為證明或反駁某些特殊之點，或宣述某一普遍真理」。^①可見作者的思想即隱含在作品的主題之中；劇作家對於他所依存的社會或生活環境，必有其看法，若透過作品把作者個人的人生態度或觀念傳達出來，或作

* 本處助研究員。

① See Aristotle, *Poetics*, in *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, with critical notes by S. H. Butcher (New York: Dover Publications, Inc., 1951), p. 29.

某種普遍真理的表露或宣述，這就是作品的主題。此一自作品中所傳達出來的完整的思想或主題，稱之為主題的統一 (unity of theme) 。^②

主題居於全劇的統攝地位，決定了劇作的結構，同時也決定了整個戲劇動作的進行。因為在實際創作過程中，由於題材的豐富多歧，主題焦點的凝聚往往幫助了作家有效地析汰現實經驗中存在的繁複與混亂，使文學作品所呈現的有機整體與日常經驗有所分野。倘若深進一層分析，在此主題成份 (thematic element) 如同形式因素 (formal element) 一般，可說已完了一種實際的形式功能：它能引領讀者循著具體的路徑進入作品的世界，使寫作的軌跡與藝術結構設計在閱讀過程中顯現，讓讀者更接近作者構思作品時的設計藍圖。正如其他文學藝術審美活動一樣，在戲劇的審美活動中，觀眾(讀者)的主觀性與劇本的客觀性，是一種既相對又融合的關係。一部戲劇劇本一旦問世，就必然具備了自身存在的意義，其內容與形式，形象與意境都透過劇作家的藝術設計呈現出來。觀眾在鑒賞戲劇的過程中，當然可以也需要發揮自己的主動性，通過想像、聯想等形象思維方式，以自己的思想見解、趣味、情感將自己的鑒賞對象加以充實，但此種想像、聯想、充實，只能是以劇本提供的藝術形象為客觀基礎的再創造，而不是脫離劇本形象的天馬行空的隨意馳騁，更不是脫離作品形象與客觀內容的肆意曲解。一部戲劇作品，正如其他文學藝術作品，其形象的意義如何，是有客觀標準的，此標準就是作品形象的客觀主題內涵，以及多數觀眾對它的反映，亦即作品的藝術效果。既然讀者的閱讀結構難免由作品的自身結構所決定，上述主題的「結構」(structuring) 作用與「激發」(inciting)、「引導」(guiding) 作用就能使「文學寫作與閱讀更為一致」(reconciling literary writing and reading) 。^③ 正如貝樂 (Manfred Beller) 所指出的，

② 見姚一葦：《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992年），頁120。

③ Claudio Guille, *The Challenge of Comparative Literature* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), p. 192.

主題是用可感知之方式去結構作品的一種戲劇成份 (an element that structures a work in a perceptible way) 。④

戲劇中的主題或思想是如何表達的？若從主題作為作品主導觀念(guiding ideas) 與抽象概念 (abstract notions) 的意義來看，一個真正的文學主題 (literary theme) 對於作品的整體意義應具有重要作用，而且必須是文本形成與主導的原則。文學主題的表達可以用幾種典型的結構形式：有時某一特殊價值的意義可用一或數個抽象名詞與修飾的形容詞或動詞的結合而完整地呈現，如「被壓抑的愛」或「得到果報的美德」；通常是相反的價值對立地出現，成為主要的主題模式 (thematic pattern)，在此種情況中，主題結構也許是一場掙扎拼鬥而終以某一價值戰勝另一價值收場，或是經歷辯證過程終於導致某種綜合情勢，成為另一種「主題情節」(thematic plot)。另一種可能的模式則是指出一種未解決的問題或困境 (dilemma)，如某種弔詭、掩飾，或以某種開放問題收場，所有這些結構都可以稱為「主題情境」(thematic situation)，其中對立價值之間的緊張並未被消解。⑤

從另一方面說，戲劇中的思想不單只是靠言詞傳達，而且必須是從人物的行為中表現出來。動作屬於經驗的範圍，而主題則屬於概念的疇宇，故動作與主題的關係為一體的兩面。從外在觀之是動作，是人類真實而具體的行為，從內在觀之係思想，即行為的意義。換言之，動作依附主題而產生，主題通過動作而呈現。因此蘇珊朗格 (Sussane Langer) 指出：「文學是以虛幻回憶的方式表現生活形象的。……而戲劇呈現的卻是一種與此不同的詩的幻象：一種沒

④ See Manfred Beller, "Von der Stoffgeschichte Thematologie," *Arcadia* (Berlin), 5, 1970, p. 2.

⑤ cf. Theodor Wolpers, "Motif and Theme as Structural Content Units and 'Concrete Universals'", in *The Return of Thematic Criticism*, ed. by Werner Sollors (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1993), pp. 89-91.

有完結的現實或事件，它以人類直接與形象的反應完成其對生活的模擬。其基本抽象就是動作。」^⑥在劇本中，動作是塑造人物形象、揭示人物性格的基本手段，動作使矛盾衝突得以具體、直觀地呈現，可以說一出戲就是一個龐大的動作體系。而一出戲全劇的主題思想也即滲透在戲劇動作之中。

劇作家在決定劇本之內容時，必須考慮全劇動作的中心為何，而動作的中心應是全劇基本思想寄寓的實體。主題思想有如作品的靈魂，在作家創作的過程中，對組織全劇的動作具有積極的作用，因此美國劇論家貝克（George Pierce Baker）建議初學寫劇本的人：「先寫一個提綱，這是劇作家強迫自己找到主題之中心的最佳途徑。作者一旦找到了這個中心……它就好比一塊磁石，能把思想，人物，動作，對話都吸附到其周圍。」^⑦劇作家所構思的主題思想，對於凝聚全劇的動作，把眾多劇中人物複雜的動作導引向同一方向，具有磁石般的作用。而動作方向的集中，則是動作統一的基本要求。因此，動作的統一與思想主題的統一不可分割。現代劇論家勞遜（John Howard Lawson）即曾強調，在戲劇創作中，「真正的統一性必須來自主題與動作的結合」；易言之，「將動作集結在一個特定的目的上，就構成了作為戲劇本質的完整運動」。^⑧

大凡世間一切事物的內容，都要通過某種形式來體現，戲劇劇本也不例外，它的內容要通過相應的形式才能表現出來。結構作為劇本內容的基本因素，是指劇作家對作品內容各部分之間的組織與安排。作者選擇結構形式，不能隨心所欲，要根據作品的主題需要，服從題材的規模與性質，量體裁衣。為了深刻地表現主題，作者應尋求相應的、貼切的藝術結構，使內容與形式渾然

^⑥ See Sussane Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. 306.

^⑦ See George P. Baker, *Dramatic Technique*, rpt. (New York: Da Capo Press, 1989), pp. 79-80.

^⑧ See John Howard Lawson, *Theory and Technique of Playwriting* (New York: Putnam's, 1936), p. 25

一體，相得益彰。誠如貝克在闡述有關戲劇結構的問題時所云：「古今作者的劇本同樣都必須是一個完整的東西（a whole），是一個統一體（a unity）。必須有一個中心思想（central idea），或者叫做計劃與目的，來給予劇本以有機的結構（organic structure）。」^⑨要真正獲得結構的統一性，劇作家必須找到全劇結構的中心，這就有賴於劇本的主題思想，使人物的動作相互之間具有內在的聯繫，構成一有機整體，是故，實現戲劇作品的完整性與統一性，就成為戲劇結構的重要課題。為了達成「結構的統一」，劇作家在創作實踐的過程中，必須根據表現主題之需要，考慮如何組織材料，如何設置人物，如何展開矛盾衝突，如何切斷動作，如何組織場面，開端與結尾如何呼應等等。只有對這些作了嚴密周詳又勻稱的安排與布局，才能把劇本作品的內容和諧地組織起來，顯示出來，使劇作成為一個完整的統一體。

由於戲劇是在有限的時空中靠演員扮演角色，用人物自身的行動與語言來表現，因此戲劇也就特別要求結構的嚴密緊湊與高度集中。

在此意義上，戲劇藝術可說是一種結構的藝術。戲劇的結構要求，比起其他藝術形式，不但更為重要，而且更為特殊。戲劇情節結構的「故事性」，總是企圖在最大限度的廣闊時空中有聲有色地展現人物命運與其生活歷程，而戲劇之「劇場性」，又總是不得不把演員與觀眾制約在必須共同遵守的時空範圍內。戲劇史所呈現的往往便是劇作家「如何克服超脫這種物理的制約，全面地實現自己所要描繪的戲劇世界」的歷史。劇作家就在這種反向的牽制中發揮其駕馭情節結構的才能。

俄國戲劇論家霍洛道夫曾用「向心力」（centripetal force）與「離心力」（centrifugal force）來形容劇本創作要求結構完整統一時所面臨的雙向挑戰。他指出：「向心力表現出自然地受戲劇本質所制約而傾向於使行動的時

^⑨ 同註⑦，p. 111.

間與地點，以及角色人數的極端集中化，以便保證行動的統一。離心力體現素材與體裁規律的對抗，體現出藝術家同樣十分自然地在描述現實生活時力求達到最大可能的豐富性與從容不迫。每個劇本彷彿是兩種力量的合成。」^⑩ 有限的舞台要表現無限豐富的生活，即是「向心力」與「離心力」這兩種力量的抗衡，這是劇作家在結構劇本的過程中所面臨的挑戰，要使劇本達到完整統一，就必須做到既要有豐富的生活內涵，又符合時空、人物與行動盡量集中的戲劇規律，劇作家必須努力使這兩種力量達到均衡，克服來自生活素材、來自戲劇體裁兩方面的約制。

這項特質使戲劇成為「選擇」的藝術。所謂「選擇」，包括人物性格的選擇、事件的選擇、動作的選擇、場面的選擇等等。^⑪ 在戲劇長期的歷史發展過程中，是舞台演出自身的內在需求「提煉」出它的這種最佳選擇；這種提煉與選擇的過程也正是「戲劇性」不斷強化的過程。戲劇演出舞台時空的客觀限制，迫使它不能選擇散漫平穩卻進展的事件，而必須經由選擇創造出戲劇性的衝突。亦可謂舞台演出具有特殊的凝聚力：它使生活中或存在於敘事文學中的散漫舒緩的事件，被提煉凝聚為衝突狀態。戲劇衝突，歸根結底產生於其本體論本質的內在需求，即它是舞台演出對情節「壓縮」的結果。這也就是戲劇演出比敘事文學更具震撼力、爆發力、刺激力與衝擊力的原因。在所有故事當中，「衝突」所積聚、所蘊含的能量是最大的，因此「衝突」是故事也是情節的最精練、最集中、最核心的部分。

西洋傳統的戲劇結構，其情節整一性須由行動、地點與時間的整一性加以配合，三者合稱「三一律」(Three Unities)。^⑫ 西方整體戲劇理論形態亦

^⑩ 見霍洛道夫著，李明琨、高士彥譯：《戲劇結構》，（上海：華東師範大學出版社，1981年），頁26。

^⑪ 同註⑦，p. 80.

^⑫ cf. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988), p. 188.

與此相應，把戲劇結構看成為立體的物質實體，進行縱向（情節鋪展）、橫面（場面設計）、深度（衝突內核）的三維探索。它縱貫希臘悲劇、十七世紀法國古典主義戲劇，十九世紀近代寫實主義戲劇。當然，時間的固定長度，地點的相對統一與事件的單一，已為後來的戲劇所突破。事實上，以莎士比亞（Shakespeare）為頂點的伊莉莎白宮廷劇、以歌德（Goethe）、席勒（Schiller）為代表的德國巴洛克戲劇與布萊希特（Brecht）的敘事戲劇中，已盛行一種時空上相當自由的跳躍、流動的戲劇結構。中國傳統戲曲亦立基於舞台的自由時空結構，其敘事性與時空自由聯繫在一起，敘事性的鮮明度與時空的自由度成正比；而衝突性也必然與時空集中相關，其相關性互為因果。但是「三一律」強調時間、地點與行動乃一部戲劇結構不可少的三元因素則仍堅實不破。因為一部戲劇，無非是在一個特定的時空系列中展開的一連串動作而已，而連續的動作必然構成一個完整的或斷續的，寫實的或象徵的事件。將事件放在不同的時空環境中，其意義是不同的。因此，時空不單是事件賴以生成的背景，僅僅支撐事件合乎邏輯地演進，同時，時間與空間各自又有相對獨立的表現價值，且與事件共同構成戲劇整體意義上的三元組合。譬如中國戲曲中《西廂記》的人物以及事件與時間、地點的設計即是頗耐人尋味的。香煙繚繞、鐘磬聲聲的莊嚴寺院原是修身養性、杜情絕欲之地，郎才女貌彼此一見鍾情、私情遞接則是兒女俗事。而一方正當上京趕考、求取功名之際，一方適值扶柩歸葬先父、終身已有所屬之時。因此，張崔的戀慕相愛到最後結合，可以說是一個在不該發生的地點、時間裡發生的故事。相較於其他才子佳人劇讓男女主角在戰亂中、後花園、睡夢中邂逅，張崔的相遇於普救寺，便使得浪漫的戀愛婚配與禁欲的佛門構成一種對比，同時，寺廟的幽靜氛圍亦使張崔的私情在既神秘又詩意的特殊情境中得到戲劇性的展示與綿延。易言之，《西廂》情節結構是奠基於時間、地點與人事的三角對立，以此戲劇張力取勝。

時空與動作既是戲劇結構中的基本元素，各種戲劇之間的差異基本上即會

表現爲此三種元素組合方式的差異。戲劇中的時空有它自身特定的意義與表現價值。動作所構成的事件受制於動作發生之具體時空，而動作展開的方式又規定了時間與地點存在的方式。時間與空間是運動著的物質的基本存在形式，也是戲劇藝術形象的基本依托形式，因此戲劇時空特性直接影響到戲劇結構。西方經典戲劇體式是重重限制下緊湊聚縮的時空設置，與中國戲曲隨時加插，拉短爲長，或縮長爲短大相逕庭。戲曲不把舞臺當鏡框截取生活實景，其時空跨度靠虛擬動作程式寫意、象徵性地推移。西方戲劇觀念則認爲短促的演出時間與有限的舞臺空間只能摹寫具有大致相同時空長度的故事，其可能擴張或約減的幅度有限。總之，這三種因素的組合形成戲劇最基本的框架，而動作及其延續實是構成一部戲的核心成分。

不同的文學體裁，有不同的結構形式與方法。劇作家在組合戲劇結構時，基於伸展三種不同元素特質的需求，對於創作素材的組織安排也要借助於一種獨特的思維方式與構成方法。例如有別於其他舞臺藝術結構，中國戲曲的結構除了分場（或分幕）的故事情節，還包括「與之相應的技術安排」。^⑬亦即除了情節結構以外，戲曲結構還要考慮技術結構，其中包括唱、表演、舞蹈的設計、程式的運用、人物上下場的節奏、以及重點唱段的安排等等。因此戲曲特重「排場」的設計，即戲劇表演「場面」的整體「安排」，^⑭劇作家在藝術構思的過程中，綜合地調動戲曲藝術的各種表現方法，按照戲劇情節的發展，塑造人物的需要，來安排唱、念、做、打作爲手段，使作品的內容得到更好的藝術效果。至於本文所涉及之戲曲的結構是指戲曲情節的組織方式與內部構造，是戲

⑬ 見范鈞宏：《戲曲編劇論著》（上海：上海文藝出版社，1981年），頁1。

⑭ 曾師永義在其〈說排場〉一文中，曾爲「排場」一詞下一完整的定義：「所謂『排場』是指中國戲劇的腳色在『場上』所表演的一個段落，它是以關目情節的輕重爲基礎，再調配適當的腳色、安排相稱的套式、穿戴合適的穿關，通過演員唱念作打而展現出來。」見曾永義：〈說排場〉，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1988年），頁345—396。

曲藝術形式美的一個重要內容。戲曲結構的特點就在於它的情節組織方式與其他戲劇不同，這和戲曲的獨特形式有關。戲曲高度提煉、強烈誇張、節奏鮮明的形式特徵，使其時間、空間的規定性不像話劇那麼嚴格地寫實。且由於沒有布景，它可以隨時變換環境，採用人物上下場的方式來表示時、空的變化。

在戲曲批評史上，戲曲結構稱為「布局」、「構局」，或者「關目」，結構一義有雙重涵義：一可作動詞解，即藝術創作的構思布局，所謂「布關串目」；二是指凝結在藝術作品中的特定的藝術要素。然布局或藝術要素二者在藝術創作中的實現都可能受有某種理論思想的貫串與指導，這種理論思想一般便視為藝術結構的基本原則。李漁在《閒情偶寄》中曾說：「填詞首重音律，而予獨先結構。」（〈詞曲部：結構第一〉）^⑮ 戲曲的結構是一種藝術形式上的人為設計，包括安排作品中所描寫的生活題材與構想創作主體在作品中思想感情的表現，使作品成爲一個統一的整體。因此，戲曲結構不能被視為僅僅是對生活素材的一種組織形式，而是包含著主客觀因素之內容與形式原則的結合，根據對內容的加工，使反映的形象具有獨特的情感表現，因而是一種具有內容與創造形象的結構體系。易言之，戲曲結構的美學本質，是通過對生活素材的加工，創造出美感意象，通過情節、細節的安排，呈現時代、社會、人的內心世界等真實的圖象，表現出對人與社會的本質認識，進而成爲戲曲把握現實的藍圖。沒有結構也就沒有完整統一的戲曲作品存在，戲曲結構作用的發揮，在總體上離不開內容的制約，離不開戲曲藝術的審美規律與審美主體的審美需要。

如果說線狀的情節發展，是從宏觀上對中國戲曲結構進行的縱向探索，則點狀的矛盾衝突，可說是從微觀現象上對戲曲進行的橫向考察。從點狀的矛盾衝突言，全劇的矛盾糾葛與衝突，正是作爲一個個連續發展的點，在情節發展線上作線性的排列。中國戲曲的每一折就像一個「點」，王驥德說：「每套只

^⑮ 見李漁：《閒情偶寄》，中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），冊7，頁10。

是一個頭腦」，一折戲由一套曲組織音樂結構，「一個頭腦」即指一個中心事件，而「全帙爲大間架」，^⑯ 這個「大間架」就是由基本動作線的運動，把每一折的中心事件貫串起來，整個戲劇行動就呈現線點組合的運動狀態。在情節的安排上，注重有頭有尾，有開有合，既把來龍去脈交代清楚，又要突出一個個點。換言之，戲曲之長篇巨製的題材，化成了眾多的線性排列的衝突點，戲曲藝術就是以這種點與線串並的結構形式，結構矛盾，鋪敘故事。而由於在點上即可構成局部的高潮，此種點線組合的運動呈波瀾起伏的情勢，要導向結局，必須有一個大轉折。因此在戲曲中雖若不易找到一個全面性的高潮，而轉折性的場面即是十分普遍的。基本上，戲劇不是固定地佔據空間而是通過時間來發展情節，其推進與發展就像一個活的有機體，當觀眾感受到戲劇的基本格局與節奏時，觀眾便漸漸意識到了它的結構。對於中國戲曲與西方戲劇來說，既然作爲一種戲劇藝術，就應該通過時間來展開情節，然而，所不同的是，西方戲劇將舞臺的時間切割成了幾個間斷的段落，中國戲曲卻將之連接成一個不間斷的線。因此，中國戲曲的衝突就是在此種不間斷的線性時間的進程中展開，而西方戲劇的衝突則比較是在一種間斷的塊狀時間中進行。

在描述具體戲劇作品時，「情節」一詞通常被用來表示戲劇的故事結構。亞理士多德認爲悲劇的首要成份是情節，即「事件的安排」(the arrangement of the incidents)，亦即經過布局的戲劇行動。^⑰ 亞氏在論述「情節」的整一性時指出：「情節既然是行動的模仿，它所模仿的，就必須是一個完整的行動，其中的事件要有整體的組織，任何一部分一經挪動或刪削，就會使整體結構鬆動脫節。若是某一部分之有無，並未引起顯著的差異，那就不是整體的有機部分。」顯然亞氏所謂「情節」是指戲劇的藝術結構，而非僅是敘事內容，就基本性質而言，「情節」與此種特定意義的「結構」幾乎可視爲同義。亞理

^⑯ 見王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，冊4，頁137。

^⑰ 同註①，p25.

士多德主張悲劇情節可分「頭、身、尾」三段。^⑱ 中國戲曲之情節結構則多沿用寫文章之章法，講究「起、承、轉、合」，從戲劇衝突的角度觀之，即指衝突的發生、開展、轉折、與解決，近似於現代戲劇理論所謂戲劇結構的四部分：「開端、發展、高潮、結局」。只是戲曲中之「高潮」未必是戲劇衝突的高潮，而大多是揭示人物內心動作帶有強烈抒情性的「關目」。(這些「關目」往往是人物命運或劇情發展決定性的轉折點，是劇作家「重著精神，極力發揮使透」^⑲的關鍵場面，從結構上的意義言，與其說是為了理想的結局，不如說是為了這一場轉折而費盡心機，布置格局。) 這種對於生活中事物發展的規律的文化體認，不論三段四部，也就構成了具有風格的戲劇情節起落發展的規律。

根據這種規律，再加上衝突的對立與解決之因素，我們可將西方傳統話劇與中國古代戲曲的情節結構，也就是在時間流程中展開的動作，其抽象型式視為三部曲，類近於黑格爾（Hegel）「正反合」的邏輯模式。先設置一段具有方向性的情節，繼之給這一情節發展以某種相反的力量，設置看似無法克服之形形色色的障礙與阻力，最後，戲劇性地加以解決。在中國古典戲曲作品中，類似這樣的故事是屢見不鮮的。才子與佳人偶然相遇，一見鍾情，此乃第一步，可稱之為「開端與發展」。緊接著來一個突轉，男女主角有緣相會相戀，卻無緣共結連理，或者門不當戶不對，為親族所阻撓，或是旁添一小人撥亂其間，從中作梗，施巧計設圈套，生旦為此而歷經悲歡離合，這是全劇的總合性高潮，是屬於「變奏與轉折」部分。最後，由於男主角功成名就，而一切身份的錯認或外力的破壞干擾也都解決，男女主角終成眷屬，闔家團圓成就一個皆大歡喜的和諧「結局」。戲劇結構的三元組合不僅是為造成一種平衡感，以滿足人們先天對平衡的追求。單純的二元對立造成的是一種靜止的衝突，只有

^⑱ *ibid.*, p. 31.

^⑲ 同註^⑱。

在第三種因素介入的情況，才會使整個戲劇結構產生一種運動感，即一種不平衡的平衡，才會形成一種具有戲劇性的力的模式，使全劇充滿張力。就深層結構而言，人類創作同時也是爲了人類觀賞的戲劇，總要合乎人類欣賞習慣與天性。一部戲劇應該是一個整體，而一個整體，在情節上必然有一個開頭、一個高潮、一個結尾。《西廂》、《牡丹亭》與《玉簪記》等一類名劇，亦均以此模式爲大體骨架。

戲劇結構由於歷史傳承的影響，常會重視某種反覆出現的類型，比如上述中國古典戲曲中的才子佳人戀情發展模式，無論是演一段故事還是講一段故事，戲劇與一般敘事文學在「故事」這一核心內容上是相同的。既然是「故事」，它就不可能由一堆雜亂的事件組成，事件與事件之間，總有某種特定的排列順序。戲劇結構就是戲劇故事中事件的秩序安排，這種秩序是普遍存在的，只是並非所有戲劇中的事件秩序都可納入類型，許多獨創性的劇作在相當程度上顯示出其個性化的結構特徵。在藝術美學中，結構都是指特定整體中各部分之間的關係模式，它是一種創造的經驗秩序。然而，不同藝術門類的結構，又有不同的含義。戲劇作爲一種敘事性的藝術，其結構主要指故事情節的安排方式，確切地說，就是事件的基本秩序，它是劇作家組織經驗創造戲劇作品的模式，也是觀眾與讀者理解與詮釋戲劇作品的模式。

如果特定的情節模式在不同民族，不同時代的戲劇以至文學作品中反覆出現，此種情節模式就會形成特定的文學母題 (literary motif)。考慮文學母題的內在意義須顧及兩個層面：一是關於事物與代表人類意識狀態的行動、人物、物件、地點、感情，或甚至帶有特殊訊息的觀念；二是關於這些人類經驗之一般特質的意義。這種實際的 (factual) 與表現的 (expressional) 兩重意義使母題與抽象意味較重的主題可以聯結起來。^② 只有在這些內在相關的層面

^② cf. Theodor Wolpers, 1993, pp. 80-81.

建立之後，才能談論作品的次級意義及其對形式的影響，或是外在決定因素如歷史、傳記、傳統、觀念與意識形態等問題。唯有如此，母題所可能包涵更廣的主題關聯性才能被發掘，而母題作為文本之組成成份在作品整體結構中具有其內在意義而非外力的角色才能彰顯。母題之呈現既具有其自身的結構單元，同時亦是作品中與時空相關的結構成分。母題的結構方式可以十分簡單，單一的行動或對象如「戀愛中的少女」、「一個年輕人的死亡」；或是由相對立的元素組成，如「害相思的和尚」等。有時此種相對立的元素因被置於一連貫的情境中而較為可信，如借用自然發展過程中的生長與凋萎。有時此種看來不協調的元素因人類存在的基本弔詭或虛飾而被刻意強調，或是依照預期的效果或流行的模式與文類而被重新結構，以符合作品悲劇、喜劇、反諷的不同要求。文學母題在創作過程中似乎亦扮演了重要的角色，其主要功能在於提供一種模式或輪廓，或一種具象化的大綱以幫助作者去草擬其將創發或安排的細節。因此，想像的細節與母題模式的互動過程，將發展與影響其整體結構。當讀者與觀眾首度掌握他們所面對的作品時，類似的情況也發生在其心中，而他們終將獲得母題所啟發的靈感。無論如何，在創作行為與閱讀過程中，母題顯然是介於較重大的情節、主題與較輕微的細節之間的中間型運作單元。^②

如果母題中凝結著某種人類心靈普遍的情結，則它又具有著「原型」(archetype)的意義。加拿大的原型大師傅萊(Northrop Frye)將「原型」定義為「一種典型的、反覆在詩中出現的意象」。^② 原型產生自神話。神話(myth)在文學批評中的意思，歸根結底是指「原型故事」(mythos)，即「文學形式的一種結構組織原則」(a structural organizing principle of literary form)。^③

② *ibid.*, pp. 87-89.

③ *cf.* Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1973), p. 134.

④ *ibid.*, p. 341.

原型是文學中可以獨立交際的單位。它可以是意象、象徵、主題、人物、情節母題，也可以是結構單位。它在詩中反覆出現，「在既定的語境中，它們往往有大量特別的已知聯想物，這些聯想物都是可以交際的，因為在特定文化中的大多數人都很熟悉它們。」它體現傳統的力量，根源於社會心理與歷史文化。在文學與生活之間，原型是使兩者互相作用的媒介。這種「典型的、反覆出現的意象」，在戲劇中往往是溝通人類共性的戲劇母題。事實上，從具體的情節到普遍的原型，都可以包容在「結構」概念之中。由此可見，結構概念是研究戲劇敘事的一個貫穿性概念，特殊如一部具體的作品，一般可至一個民族甚至人類共同的思維與情感機制。就明清傳奇的內在結構言，由於劇作家所自覺秉持的道德評判標準，在主題內涵上未有突破前人窠臼的明顯的自覺意識，使情節發展趨向總是歸於道德重整的結局，形成了嚴整的結構模式，如歷史劇的歸依正統，時事劇的褒舉忠良，愛情劇的大小登科，現實劇的因果報應……等等。可見明清傳奇諸多作品的內在結構模式普遍存在一些相同或相類的「母題」、「原型」，在流傳中不斷衍化變異。戲曲中也有一些古老的「原型」，如「男子負心」，「少女犧牲」等等。造成此種趨同情節的原因之一，就在於絕大部分戲曲劇作家多在辭章格律的典麗工整上下功夫，得意之處盡現於此。至於主題與情節結構模式，隨處可套，故事出處，適意則引，少有新意。如家庭倫理劇之負心型情節模式，大抵以「士子做官，高枝另攀；前妻來認，馬蹄刀砍」為故事主幹，如早期南戲《趙貞女蔡二郎》、《王魁》等劇目均係如此。後來隨著時代的變化與作者觀點的不同，由此一「原型」，又衍化出歌頌蔡伯喈全忠全孝的《琵琶記》，完全是為另娶的蔡伯喈開脫，以一夫二妻另創套式。而譴責陳世美負心的《秦香蓮》，則仍守舊調，與早期南戲遙相呼應。至於以「少女犧牲」為原型者則有西施、王昭君、貂蟬、楊貴妃等古代美人的故事以及此一「原型」的變形——《牡丹亭》、《嬌紅記》。上述單調的原始情節結構正是明清傳奇的基型，這類「才子佳人」戲中確有不勝枚舉的劇目是自原型故事

衍化變異而來的。

雖則如此，傳奇自明以來即已有少數傑出的大家開始對戲劇作品之主題的完整統一有了創新的自覺，產生了明確可以辨識的主題意識，促使他們對情節結構有了相應於主題構思的新設計。這種相應誠如近代著名電影藝術家愛森斯坦 (Sergei Eisenstein) 在《結構問題》一文中所指出的：「(藝術結構)不是出於形式上的需要，而是從表現出主題與作者對主題的態度那種構思中產生的，……任何一種彷彿是抽象的結構變化與結構手法，都表現出作者對結構材料的思想與政治觀點。」²⁴ 戲劇情節結構的安排不僅是爲了推動戲劇動作的發展，它在表層化的動作推進之外，常常還要體現某種深層的意蘊，使全劇的主題能在戲劇行動中完整地呈現。因而劇作家在構想情節、設置情節的時候，不應以揭示戲劇情節的表層意涵爲滿足，而要使某一情節的設置具有某種複雜的內蘊。中國戲曲情節在此一新的主題意識之統領下，所強調關於結構設計之要點係主張作品之主軸應須有足以貫串全劇之脈絡，即是如當時劇論家王驥德所云：「務如常山之蛇，首尾相應」，²⁵ 全劇的情節發展是一條連綿不斷，波浪起伏的線。此種故事型結構在明清戲曲理論中是有所反映的，也影響了劇作家關於戲劇主題的醞釀與構思。

在中國戲曲理論史上，對於戲劇故事體裁的探討雖具歷史，對於戲劇結構的探討則須遲至明代中葉以後始受重視。明初賈仲明在爲《錄鬼簿》所補的輓詞中首先提出「關目」一詞，²⁶ 其意義相當於現在所說的情節結構；至明代中葉李贄在戲曲評點中始明確提出「關目、曲、白、事」作爲戲曲文學四大藝

²⁴ 見愛森斯坦：《結構問題》，轉引自顧仲彝：《編劇理論與技巧》，頁145—146。

²⁵ 同註¹⁶，頁132。

²⁶ 如評武漢臣有「《老生兒》關目真」；評姚守中有「布關串目高金吟」等等，見《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》，冊2，頁175—188。

術要素，²⁷ 顯示了劇論家對戲曲文學敘事性特徵的確認，也顯示了他們對戲曲文學情節結構的重視。其後，徐復祚贊賞《荊釵記》有「以情節關目勝」（《曲論》）的論述，²⁸ 凌濛初則曰：「戲曲搭架，亦是要事，不周全傳可憎矣」（《譚曲雜札》）²⁹，凡此無不顯示了曲論家批判視角的轉移與拓展。然而凌氏對「戲曲搭架」的標舉畢竟是對戲劇創作現狀的一種批評。蓋戲曲理論家雖注重有關戲劇故事創作中的理論規範，如戲劇主題的「風情」與「風教」等問題，戲劇故事本體的寓意，戲劇故事創作中主客觀關係的虛實等等，對於因應戲劇主題而產生之情節結構設計的論述則相對地比較缺乏，此種現象無疑與中國古典戲劇創作強調「主體性」與追求戲劇主題的道德價值與情感境界有關。易言之，他們對於戲劇故事的探討首先重視的是戲劇主題怎樣來表現作者的主觀情志與體現作者的主觀意圖，並未將戲曲的主題觀念提升至戲劇故事本體發展的範界中，以探討劇作家依據主題內涵所構思的結構設計。亦即對於戲曲的抒情層面所作的思考遠較其戲劇性來得普遍而深入，故而作為戲劇性第一要義的衝突結構亦始終沒有引起相應的重視。

如果說戲劇結構是戲劇的機體，則戲劇衝突是戲劇的靈魂，兩者相互依托，互為表裡。矛盾衝突既是戲劇情節發展的根本動力，描述與處理矛盾衝突過程的戲劇結構必然要體現創作主體對事物發展規律的認識與思考。結構不止是劇作家創造藝術形式的手段，也是統一內容與形式兩者所具有的一切因素的手段，因而它不僅屬於形式，也是劇作本質及內涵所由表達之架構。如果沒有合理地組織材料的結構，戲劇的主題(subject of the dramatic presentation——即戲

²⁷ 李贄《焚書·雜述·紅拂》云：「此記關目好，曲好，白好，事好。」又《幽閨記拜月亭序》云「此記關目極好，說得好，曲亦好。」（《李卓吾批評幽閨記序》），見魏帝、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》（北京：文化藝術出版社，1992年），頁111。

²⁸ 見徐復祚：《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》，冊4，頁236。

²⁹ 見凌濛初：《譚曲雜札》，《中國古典戲曲論著集成》，冊4，頁258。

劇深層的故事)便無法統合為整體而作有機的戲劇呈現(dramatic presentation——即戲劇表層的情節)，^⑩因此劇作家必須作一番精心的設計安排。相較於元雜劇的特重抒情意味，明清傳奇中的敘事部分則成為作品的中心主題，因而亦產生了敘事結構中的新要素——即所謂的「情節趣味」(story interest)，而此要素往往能改變「主宰作品思想的完整形式 (the entire form of thought which governs the work)」，^⑪亦即所謂主題結構。傳奇之確認情節結構之重要性，正是基於戲劇藝術的「再現性」(representationality)，從而把情節結構這一再現性的敘事因素提到首要的地位，顯示明清傳奇之「情節趣味」已大為增進，具有與抒情意味相呼應乃至凌駕其上之勢了。在傳奇的創作過程中，明清劇作家主題意識之開始覺醒到逐漸深化，促使戲曲結構的有機整體性增強，也刺激作者要求戲曲作品中思想意蘊的完整深刻，使思想意蘊的完滿揭示成為戲曲建構有機整體的一個要項，而呈現完整思想意蘊的要求亦反過來促使劇作家自覺到劇作結構設計所應具有之整一性。

職是之故，下文將探討明清劇論中以「意」與「局」的關聯為焦點的結構觀；並進而說明創作過程中敘事主題與表達意念之關聯，探究明清劇作家主題意識之深化歷程。以此為基礎，作者將探討明清傳奇作家主題意識與其創作活動之關係，並進一步分析傳奇名作所表達之主題對其結構設計之影響。

二、釋「意」與「局」：明清劇論中之結構觀

中國戲曲批評史上有關結構的探討，在元雜劇階段是比較籠統的，只對雜劇的音樂結構有較具體的論述。元雜劇延續了諸宮調等說唱藝術一人主唱的基本特點，其四折一楔子的結構方式乃以不同宮調的套曲串聯而成，其中不同

^⑩ See Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 292.

^⑪ See Sussane Langer, 1953, p. 261.

宮調之套曲因調性色彩之差異而表現不同的情感，用以反映劇中情景的發展變化。³² 這種四折一楔子的結構方式，實際上是以四大套音樂結構為基礎，此音樂結構雖是敘事體，卻尚未充分戲劇化，因此，元雜劇的結構只能說是初級的戲劇結構形式。因為它不完全是按照劇情的發展變化來設計結構，相反地，卻常常受到未完全戲劇化之音樂結構的決定性影響，使劇情發展與人物刻畫無法充分表現。後期的雜劇突破了一人主唱與四折一楔子之體制，即是緣於劇作家體認到戲劇應該改變音樂藝術獨立存在時的形態與規律，具有一種新的美學素質，產生一種表現故事、塑造人物的美學特徵，完成戲劇性的體現。

由於元雜劇在發展過程中，不能使音樂結構完全戲劇化，不利於敘事，因此逐漸為南戲所超越。南戲中，各種角色都可唱，其音樂的成套結構乃趨向靈活變化。南戲音樂本來是採自「不協宮調」的里巷歌謠、山歌、小曲，本身就缺乏系統嚴整的音樂結構，音樂在南戲中先天的就居於次要的地位，因而具有充分適應劇情需要的靈活性。後來隨著南戲藝術性的逐漸提高，吸收了北曲的聯套模式，在戲曲結構的要求下形成其音樂結構；一套曲子中的宮調乃根據劇情的需要而變化，與戲劇結構形成了相輔相成的關係。從南戲到傳奇，戲劇結構雖仍受到一定的束縛制約，但基本上音樂結構已以戲劇結構為主。以「出」為單元的戲劇結構，主要是根據劇情的曲折發展建立的結構體制，雖然這種戲劇結構還不能說是完整的戲劇結構，戲曲的結構問題已經引起了戲曲家的密切注意。

明以前之中國劇論家確實首重音律，最早出現的戲曲論著，如元代周德清的《中原音韻》、明初朱權的《太和正音譜》等，都是關於音律之作。但結構問題在李漁之前亦早已為曲論家所重視。中國戲劇批評史上，最早從美學結構上討論戲曲要素的是元代著名雜劇作家與散曲作家喬吉：「作樂府亦有法。曰

³² 見劉蔭柏：《元代雜劇史》（石家莊：花山文藝出版社，1990年），頁220—228。

鳳頭、豬肚、豹尾六字是也。」^{③③}陶宗儀對此句話作過說明：「大概起要美麗，中要浩蕩，結要響亮。尤貴在首尾貫穿，意思清晰。苟能若是，斯可以言樂府矣。」（《南村輟耕錄·作今樂府法》）^{③④}意謂開頭要簡潔美妙，引人入勝；中間要充分發揮，飽滿結實；結尾要短悍有力，餘音迴蕩。此處既指出戲曲結構的完整性，又闡明各部分的特點。其觀點與清人劉熙載《藝概》把「頭」、「腹」、「尾」易為「始」、「中」、「終」，認為：「始要含蓄有度，中要縱橫盡變，終要優游不竭。」^{③⑤}十分相近。這種三段分法正是要求戲劇結構必須反映事件形成、發展與終結的規律，使劇作成爲「首尾貫串」的有機整體。雖然喬吉是就散曲或曲文來談結構要領，他是從美學結構來看曲文的不同發展過程與結局之特殊效果的第一人，強調作爲藝術有機體的生氣勃勃與首尾貫穿，予明代劇論家以極大影響。

明代對於戲曲結構的認識還是比較初步的，明代曲論家臧懋循、呂天成、王驥德、凌濛初等人均注意到了「布局」、「煉格」、「構局」、「搭架」——總之曰「結構」的重要性，不過都未將其放到首要的地位。如臧懋循論「作曲三難」將「關目」緊湊之難列爲第二（〈元曲選序二〉）。^{③⑥}呂天成亦講究「煉局」之法，認為「大冶之鑄金有式」，^{③⑦}因此就不能不顧及戲劇文學創作是否合乎戲劇特有的體式，而欲達此目標，呂氏強調最主要的就在於「煉局」。呂氏所謂「煉局之法」的核心內容就是如何組織戲劇衝突，以營造強烈感人的

^{③③} 見陶宗儀：《南村輟耕錄》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁103。

^{③④} 同前註。

^{③⑤} 見劉熙載：《藝概》，《古典戲曲美學資料集》，頁414。

^{③⑥} 臧氏在：〈元曲選序二〉中提出了「作曲三難」：「情詞穩稱之難」、「關目緊湊之難」、「音律諧之難」。此「三難」其實是從戲曲語言、關目結構、音律形式等方面對戲曲創作提出了要求。見陳多、葉長海選注：《中國歷代劇論選注》（長沙：湖南文藝出版社，1987年），頁184。

^{③⑦} 呂天成著，吳書蔭校註：《曲品校註》（北京：中華書局，1994年），頁5。

戲劇性，如他稱贊高則誠《琵琶記》「串插甚合局段，苦樂相錯，具具體裁。可師可法，而不必議者也」；³⁸至於湯顯祖《邯鄲夢》更是極寫「夢中苦樂之致，猶令觀者神搖，莫能自主」，³⁹凡此皆說明了呂氏對戲劇性所含的內在矛盾原則有著高度自覺的把握。前述凌濛初「戲曲搭架」之說亦已將結構列為關乎全局的重要問題。凌氏認為戲劇整體性的機杼在於「搭架」，即情節結構。如果情節結構安排得「人情所不近，人理所必無，世法既自不通，鬼謀亦所不料」，則必然不適用於表演，也不宜於觀賞，失去了作為戲劇的存在意義。因此戲曲情節結構須做到自然質樸，近於人情，合於天理，通於世法，秉承客觀事物發展的規律，在虛構的情節中給人以合乎情、理、法的真實感受。

至於創作過程中主題與結構之關聯問題，已有少數明初劇論家開始重視作品「命意」對全篇結構的影響，在其劇論中已明確提出了戲曲的總觀命意使首尾章節和諧統一的結構觀。如賈仲明在評論元雜劇的結構時使用過一個概念：「意脈」，頗值深思。賈氏在《錄鬼簿》中弔孟漢卿的〈凌波仙〉詞裡有云：「《魔合羅》一段題張鼎，運節意脈精。」⁴⁰「意脈」這一概念，首見於宋張炎《詞源·製曲》：「作慢詞看是甚題目，先擇曲名，然後命意；命意既了，思量頭如何起，尾如何結，方始選韻，而後述曲。最是過片不要斷了曲意，須要承上接下。如姜白石詞云：曲曲屏山，夜涼獨自甚情緒，於過片則云：西風又吹暗雨。此則曲之意脈不斷矣。」⁴¹所謂「意脈」之含義為何？參以陸輔之《詞旨》所云：「製詞須佈置停勻，血脈貫穿，過片不可斷意，如常山之蛇，

³⁸ 同前註，頁163。

³⁹ 同前註，頁223。

⁴⁰ 見鍾嗣成著，賈仲明訂補：《錄鬼簿》（天一閣本），《中國古典戲曲論著集成》，冊2，頁199。

⁴¹ 見張炎著，蔡桢疏證：《詞源疏證》（北京：中國書店，1985年），卷下，頁18。

救首救尾」等議論，^④此「意脈」，當是指貫穿全詞，有如血脈的「情」與「意」。至於曲，一般無所謂「過片」，但要求情意貫通而不中斷，其理自同。不僅小令如此，就是套數也不例外，諸宮調說唱並用，有較完整的故事，其情意較之單一的套數，自然更為豐富多彩，而且錯落有致。然貫穿全本的「意脈」，雖隨著情節的變化而變化，卻並不中斷。元雜劇的形成，由於深受諸宮調的影響，使其「曲牌聯套」之結構體制的戲劇性逐漸增強，而「意脈」也就因此有了戲劇性。加之元劇重曲，而且是由一個角色主唱，所唱之曲又重在抒情，因此元劇的「意脈」自能產生貫穿全劇始終的結構作用。賈仲明將「意脈」與「運節目」聯繫起來，用以稱道元雜劇的戲曲結構，即是看出元劇戲曲的這一特徵。所以，賈仲明所說的「運節目」是指安排情節，「意脈」則是體現在戲劇情節中，具有貫穿全劇始末之結構作用，貫通劇情前後脈絡的「情意」。劉勰《文心雕龍》所謂：「情者文之經」（〈情采〉），^④雖然講的是詩文，對於戲曲，基本上其理也是相通的。

王驥德在其《曲律》論章法、套數、戲劇各節中亦已提出了戲曲文學的結構理論，為其戲曲理論體系中關於劇作形式所作的最重要、最完整的論述，亦為其編劇理論中最富於獨創性，並對後世影響最大之一部分。^④王氏戲曲文學結構論為戲曲史上首次具體論述戲劇的內在結構，而且更突出了作為這種完整性之「機軸」的主體性，這就使得他的結構論內部充滿著一種主體創造的活力。王氏在論戲曲劇本結構各項原則之前，確立了一個總觀察點與出發點，這就是戲曲藝術的綜合性與舞臺性所要求的特殊體裁形式之規定性。對劇作者而

^④ 同前註。

^④ 見劉勰著，詹瑛義證：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1994年），中冊，頁1157。

^④ 同註^④，頁123。

言就必然是「格有所拘，律有所限，即有才者，不能恣肆於三尺之外也。」（《曲律·論戲劇第三十》）^④意謂劇作者只能在戲曲體裁的整體性規定這個「三尺」之內施展其藝術創造的才能。他認為戲曲創作必須先有總體構思，對整個戲劇的結構布置，下筆前就要成竹在胸，防止因中心無主而造成全劇顛倒零碎，不成格局。在整體情節結構上要「貴剪裁，貴鍛鍊，以全帙為大間架，以每折為折落」。所謂「大間架」，就是全劇的總體結構，以全劇的故事情節之安排為總體結構與布局，而以每一折為發展段落，又以曲及白為之妝點，才能突出主線而避免枝蔓太多。在發展線索上，要簡潔，「勿太蔓」，而情節發展節奏須力求「暢達」而「勿太促」；^⑤結構層次上要注意場次之輕重詳略恰當，冷熱調配得宜，以突出重點，並注意前後「照應」，以保證血脈貫通，維持戲劇張力。

雖然王氏係從作套曲角度立論，論述了戲曲整體結構問題，比同時代的許多曲論家引用詩、文、詞、賦理論去說劇，已表現出更明顯的戲劇本體論意識。上述結構整體規定的中心樞紐是「間架」，意在建立一首一尾體，周密完整而和諧統一的戲劇結構。因此作為編劇的第一步，自然就應當是「先定下間架，立下主意，排下曲調，然後遣句，然後成章；切忌湊插，切忌將就，務如常山之蛇，首尾相應。」（《曲律·論套數第二十四》）^⑥至於該如何定下間架？王氏以「工師之作室」譬喻，論述作曲如營造一般必先定規式，未施斤斫之先，對宮室「前後、左右、高低、遠近、尺寸無不了然胸中」，認為「作曲者，亦必先分段數，以何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作後段收煞，

^④ 同註^①。

^⑤ 王氏謂：「勿太促，促則氣迫，而節奏不暢達。」，同前註。

^⑥ 同前註，頁132。

整整在目，而後可施結撰。」^④ 其所謂「分段數」、「起、接、中段、後段」等等，已分析了套數結構的具體內容；而要求全曲結構在結撰之先已經「整整在目」、「了然胸中」，則可避免「不成格局」之病，樹立起從全局著眼的創作思想。

王氏此處指出了戲曲劇本結構完整性的基礎——即「事」與「意」：其事本原有步驟，其意則有「起」、「接」、「敷衍」、「收煞」的發展順序。所以，王氏將結構稱之為「格局」，將劇本構思的過程稱之為「煉格」，認為「修辭當自煉格始」。格須「煉」而成，就必然包涵了在「有所拘」的戲曲體裁的格局內充分發揮主體創造性的問題。因此，王氏特別強調間架格局「勿落套，勿不經」，即不可落於俗套，不可荒唐怪誕，^⑤ 使全劇布局妥貼，輕重有致，充分表現所描之事與所述之意的主體性特徵。他指出了戲曲的結構重在劇作家的刻意安排與創造，使作品成爲一個融合主客觀創造力的統一整體。事實上，王氏把戲曲視爲一個有機整體來分析研究，著重全局的思想，所以他強調「論曲，當看其全體力量如何」（《曲律·雜論第三十九》）^⑥ 的主張，將目光從部分的審視轉變爲全局的涵蓋。可見，王氏所追求的結構，乃是內容與形式的有機結合，是各種藝術因素的完美配合所形成的和諧統一的藝術整體。

王氏所謂「全體力量」的主要論點，首重作品的「頭腦」與「大頭腦」，在套曲爲「頭腦」，在全劇則稱之爲「大頭腦」。這是因爲戲曲的結構不僅僅是衝突集中，主線貫串而已，並且全劇的矛盾糾葛與衝突是作爲一個個連續發

^④ 王驥德在《曲律》論章法一節中曾云：「作曲，猶造宮室者然。工師之作室也，必先定規式，自前門而廳、而堂、而樓，或三進、或五進、或七進，又自兩廂而及軒寮，以至廩庖、庖庫、藩垣、苑榭之類，前後、左右、高低、遠近、尺寸無不了然胸中，而後可施斤斫。」同註^④。

^⑤ 同前註，頁137。

^⑥ 同前註，頁152。

展的點——每場戲都只有一個中心事件，並由全劇的主線來規範與制約。王氏論《西廂記》結構時曾指出：「每套只有一個頭腦」（《曲律·論套數第二十四》），^⑤就是指每一套曲子，每場或每折戲只有一個中心事件。所以戲曲劇本結構上的每個「點」，既是全劇整體的有機部分，又各自獨立成段落。事實上，「頭腦」一詞在王氏《曲律》中涵蓋了創作者與作品雙重層面的意義：

其一，是指劇作宗旨，所謂「不關風化，縱好徒然，此《琵琶》持大頭腦處。」王驥德承襲了高明的「不關風化體，縱好也徒然」（《琵琶記·副末開場》），^⑥認為《琵琶記》之宣揚忠孝節義即為其「持大頭腦處」，又斷言《拜月亭》之大頭腦只是「宣淫」，於世教、風化無益。王氏功在首先提出「大頭腦」這個概念來評價作品的思想內容。他反對以「徒取漫言」的輕率態度來從事戲曲文學創作，而認為戲曲劇作應當是有意識、有目的、有思想、並有裨風教。因此劇作家應自覺地持此「大頭腦」，「取古事，麗今聲」，褒賢貶邪，揚善懲惡。通過舞臺表演，激起觀眾相應的情感反應，達到社會教化之功能（《曲律·雜論第三十九下》）。^⑦

其二，是指曲詞的「意思」或體現全劇主題思想的關鍵性情節，即套曲的中心思想。如所謂：「《西廂記》每套只是一個頭腦。」王氏強調戲曲劇本的各部分要以意相接、血脈貫通，「大略作長套曲，只是打成一片，將各調臚列，

⑤ 同前註，頁133。

⑥ 見高明：《琵琶記》，《六十種曲》（臺北：臺灣開明書店，1970年），冊1，頁17。

⑦ 王氏云：「古人往矣，吾取古事，麗今聲，華袞其賢者，粉墨其慝者，奏之場上，令觀者藉為勸懲興起，甚或扼腕裂眦，涕泗交下而不能已，此方為有關世教文字。若徒取漫言，既已造化在手，而又未必其新奇可喜，亦何貴漫言為耶？此非腐談，要是確論。故不關風化，縱好徒然，此《琵琶》持大頭腦處，《拜月》只是宣淫，端士所不與也。」同註⑥，頁160。

待他來湊我機軸；不可做了一調，又尋一調意思。《西廂記》每套只是一個頭腦，有前調末句牽搭後調做者，有後調首句補足前調做者，單槍匹馬，橫衝直撞，無不可入。」（《曲律·論套數第二十四》）⁵⁴總之，要做到血脈貫通，必須湊同一「機軸」、尋同一「意思」，並善於穿針引線，將前後「相連屬」而成爲統一體。此外，王氏在〈論戲劇第三十〉中指出：「傳中緊要處，須著重精神，極力發揮使透。如《浣紗》遣了越王嘗膽及夫人採葛事，紅拂私奔，如姬竊符，皆本傳大頭腦，如何草草放過？若無緊要處只管敷衍，又多惹人厭憎，皆不審輕重之故也。」⁵⁵此處「大頭腦」則是指劇中最集中體現主題思想的主要情節，而不是主題思想本身。「審輕重」是使結構達於整體性規模的重要環節與手段。所謂「重」者，即「傳中緊要處」，文中所舉《浣紗》、《紅拂》、《竊符》諸劇之事件皆是核心情節，是全劇的關鍵所在，也往往是全劇的高潮所在。只有突出主幹，避免次要情節之枝蔓橫生，結構布局才不致散漫鬆弛。可見，作爲結構整體之樞紐與軸心的「大頭腦」所代表的結構單一性原則是實現結構完整性的重要手段與途徑。

在李漁之前就提出「首重結構」之觀念的是祁彪佳，祁氏之《遠山堂曲品》、《遠山堂劇品》多從結構上著眼。他評朱期《玉丸記》時曾指出：「作南傳奇者，構局爲難，曲白次之。」⁵⁶「構局」就是對作品全局的構思安排，事實上已置結構於首要地位。他高度贊賞那種自然無痕，能引人漸入佳境而餘味無窮的劇本結構。如他評《軒轅記》說：「意調若一覽易盡，而構局之妙，令人且驚且疑；漸入佳境，所謂深味之而無窮者。」⁵⁷祁氏又稱「構局」爲「煉

⁵⁴ 同前註，頁133。

⁵⁵ 同前註，頁137。

⁵⁶ 見祁彪佳：《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，冊6，頁102。

⁵⁷ 同前註，頁58。

局」，「構局之法」又作「煉局之法」（評陳開泰《冰山記》），⁵⁸意在強調結構並不純是一般作法程序，更在於「運局構思」之精心提煉（評程九鳴《普化記》）。⁵⁹因此祁氏在不少評語中，強調劇本的發展線索既要曲折，又要清晰簡練，不能頭緒紛然，須处理好輕重繁簡的關係。如他認為《八義記》「運局構思，有激烈闕暢之致，尙少清超一境耳。」「運局構思」即指在結構中要注意不同性質場次的安排，注意冷熱調劑，使全劇曲折有致。可見所謂「煉局」並不是劇作者主觀意旨的隨意發揮，必須遵循「尋常繩規」，即劇體對於結構的一般規律性要求。祁氏在評論中亦常使用「意局」概念，如評《花筵賺》：「洗脫之極，意局皆凌虛而出，真是語不驚人死不休。」⁶⁰可見他注重意調與布局的關聯性，常把結構與作者的才情以及對全劇意趣情感的表現聯繫在一起。由於戲曲高度的主體性與抒情性，戲曲結構往往受到作者情感的制約，祁氏的「意局」說法，已注意到戲曲的結構與主體情意的密切關係，亦即戲劇美學中戲曲結構的主客觀因素、內容與形式的關聯性問題。

清初毛聲山在其所批之《第七才子書琵琶記》一書中，對於主題與結構之關聯性，亦即所謂結構的整一性原則，亦有其具體的論述。他認為結構一部作品的首要之務是確立「本題」，「只覷得此緊要之處，一手抓住，一口嚙住，更不一毫放空」，然後圍繞這個中心「添設」、去「點染」，「於此處之上下四旁千回百戰，左盤右旋，極縱橫排宕之致」，⁶¹使之既完整連貫，又別具曲折變化之趣。其次是結構內各部分必須緊湊、嚴密，成為不可分割的整體。即「於每段小文之內，必處處提照章旨，回顧本色。若有一處疏漏，即全部線索

⁵⁸ 祁氏謂《冰山記》一劇：「傳時事而不牽蔓，正是煉局之法。」同前註，頁108。

⁵⁹ 同前註，頁104。

⁶⁰ 同前註，頁11。

⁶¹ 見毛聲山：《讀第七才子書琵琶記》，《琵琶記資料匯編》（北京：書目文獻出版社，1989年），頁282。

皆脫」(《第十出〈春宴杏園〉批語》)。⁶²與此相關，他提出了「輕重詳略之理」、「前後照應之法」以及「濃淡適宜，輕重合度」的原則。最後，毛氏強調結構必須「運直於曲中」。「直」即「不脫本題，不離本色」，「曲」則指表現方法的婉轉、曲折。(〈總論〉)。⁶³

毛氏認為戲曲劇作之「文章有步驟不可失」，意謂構思縝密，不可疏漏、失著。他以「善奕」為例說：「人若不能算到全局，而但看此十數著，則無一著不是閑著；若能算到全局，而後看此十數著，則無一閑著。」構思劇本亦然，「嘗見其閑閑一篇，淡淡數筆，由前而觀，似乎極冷，極緩、極沒緊要，乃由後而觀，竟為全部收局中極緊、極要、極不可少之處」。⁶⁴所謂「秩序不可缺」，是說結構須周延，不可鬆弛、欠缺。他認為作者寫一部大劇，應確立全劇的中心，「實則其所注意之處，只在一二篇，且不獨一部之中其注意只在一二篇，即一篇之中其注意亦只在一二句。得其注意所在，然後知何處是陪客，何處是正主；何處是埋伏，何處是照應；何處是正描，何處是傍襯；何處是倒插在前，何處是順補在後。」⁶⁵總之，毛氏所強調的作者結構意識的自覺性與結構形態的整一性，已顯示出一種以戲劇主題為中心的結構觀念，在情節結構之戲劇性變化的彰顯上已較前人有更明確的論述。

在總結前人成果的基礎上建構起全面系統之情節結構理論的當推李漁，為完成戲劇本體論意義之結構理論的第一人。李漁旗幟鮮明地提出了「結構第一」的原則，不僅把結構問題置於情辭、音律之先，而且視為戲劇的生命。李漁認為音律有曲韻、曲譜為依據，「葫蘆有樣，粉本昭然」，而結構則無成法

⁶² 見毛聲山：《第七才子書琵琶記》，《古典戲曲美學資料集》，頁304。

⁶³ 同前註，頁304—305。

⁶⁴ 同註⁶¹，頁284。

⁶⁵ 同前註，頁279。

可遵循，因此，李漁要求劇作家在進行藝術構思之時，對自己所寫的劇作要有一個總體的藍圖。其「結構」實兼有構思與布局之意，這與亞理士多德認為戲劇六個基本成分中，「最重要的是情節，即事件的安排」^⑥十分相近。「事件的安排」(the arrangement of the incidents) 即所謂「布局」，亞氏把這種「布局」稱為「悲劇的靈魂」。^⑦李漁的「造物賦形」與「工師建宅」之說就是從總體特徵出發的。他認為造物賦形，在「精血初凝胞胎未就」之時，就已經「先為制訂全形」；工師建宅，在基礎初平，「間架未立」之先，宅第的成局就得了然於胸中。劇作家在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始，也得有個劇作的總體格局。^⑧因此，結構是決定劇作優劣的關鍵因素，而詞采、音律是其次的。他認為「作傳奇者不宜卒急拈毫，袖手於前，始能疾書於後，有奇事方有奇文，未有命題不佳而能出其錦心、揚為繡口者也。」^⑨許多作品失敗的癥結不在音律而在結構：「嘗讀時髦所撰，惜其慘淡經營，用心良苦，而不得被管弦、副優孟者，非審音協律之難，而結構全部規模之未善也。」（《閒情偶寄·詞曲部》）^⑩由此可見，李漁論曲，視野開闊。他從結構入手，是從戲曲的情節（「事」）、立意或主題（「命題」）的總體構思出發，不只局限於音律與文辭的關係；其「結構」二字的意義也顯然要比喬吉、王驥德所講的結構寬泛深刻得多。

事實上，李漁的「工師建宅」之說，並非其所獨創。劉勰早在《文心雕龍·附會》中提出文章之命意結構的定奪，須「彌綸一篇，使雜而不越者也。」

^⑥ See Aristotle, 1951, VI, p. 25.

^⑦ *ibid.*, p. 28.

^⑧ 同註^⑤。

^⑨ 同前註。

^⑩ 同前註。

若築室之須基構，裁衣之待縫緝矣。」^①所言雖然簡略，卻是中國古典文論中用建宅來譬喻文章結構的先聲。至於上述王驥德「工師造室」之說乃指創作曲曲文的章法，而李漁所言是全劇的總體構思。王氏把情節結構看得比較簡單，認為「其事頭原有步驟」，^②只要照著事件發展經過撰寫即可，不需要作者別出心裁。而李漁則認為結構主要是情節的巧妙安排，他所要求的完整性主要體現於情節的整一。二人所用比喻雖然相同，但觀點並非完全一致。王驥德的曲論可說仍是以語言為中心，而李漁的曲論則是情節中心論。王、李二人有關「工師造室」與「編劇如縫衣」之比喻無不說明了理論家對結構藝術的推崇。這種對結構的重視是與中國古代的藝術傳統密切關聯的，古代藝術向來強調形式之美，這使得古典藝術形成了某種固定的格局。藝術家對生活與感受以及內在情感的抒發都必須凝結成某種固定的形式而納入到固有的框架之中，它不以直接表現生活為旨歸，而把生活的「藝術化」視為追求的最高目的。

李漁之所以強調結構的重要性是因為他重視全劇的完整性。在他看來，一部戲曲就應該像人體一樣是個有機的整體，絕不可尺接寸附，拼湊而成，而必須血脈貫通，首尾圓合。他所提出之「結構第一」的理論架構，包括「戒諷刺」、「立主腦」、「脫窠臼」、「密針線」、「減頭緒」、「戒荒唐」、「審虛實」等七個方面，^③其中心之點是強調建立一個總體和諧統一的結構，這不僅緣於戲曲敘述一個故事要完整統一，更主要因為在舞臺搬演一個故事要受時間與空間的限制。在有限的時空範圍內，如何把故事搬演得清楚明白，營造預期的戲劇效果，激發觀眾的情感，就必須在結構上和諧統一。因此，李漁總體結構論中的重要特徵是其「整一性」，他要求戲劇作品必須是全本不懈的

① 同註③，頁1589—1590。

② 同註④。

③ 同註⑤，頁7—21。

藝術整體。李漁針對傳奇創作的弊病，提出要注意「立主腦」，有明確的創作意圖，要以「一人一事」為中心；^⑭「減頭緒」，要求情節單一，切忌「頭緒繁多」，要「一線到底」；^⑮「密針線」，要求內部關目的銜接照應，注意細節的提煉，使情節結構完整緊密。如此方可使劇作「如孤桐勁竹，直上無枝，雖難保其必傳，然也有《荊》、《劉》、《拜》、《殺》之勢矣。」^⑯戲曲結構要實現有機的統一，就必須像有機體一般，內部各種要素，連綴銜接，經絡血脈，貫連其中，勿使有斷續痕，使各部分聯結成一個整體而又毫不露出痕跡，此種連綴性，構成李漁總體結構理論的又一特色。

李漁之強調戲劇創作的「結構第一」與亞理士多德悲劇六要素之以「情節」安排為先，「性格」可以次之的說法，確有頗多契合之處，其所謂有機整體性亦與亞氏所謂整一性亦十分相近。亞理士多德論及「情節的整一性」(unity of plot)即以一活東西的身體來比擬。^⑰《詩學》論模仿「只限於一個完整的行動，裡面的事件要有緊密的組織。任何部分一經挪動或刪削，就會使整體鬆動脫節」，^⑱因此「情節乃悲劇的基礎，有似悲劇的靈魂」，^⑲一定要使頭、身、尾的安排有序，方能形成「結構完美的布局」。^⑳亞理士多德認為，悲劇藝術的目的在組織情節（亦即布局），強調沒有情節與行動，則構不成悲劇，但沒有「性格」則仍不失為悲劇。亦即情節安排與行動線索等結構問題，比性格還要重要。而且在悲劇的六個組成部分裏，情節應列於首位，並提出「整一化」的要求。所謂「情節整一」主要是強調按照戲劇的原則安排情節，「環

^⑭ 同前註，頁14。

^⑮ 同前註，頁18。

^⑯ 同前註。

^⑰ Aristotle, 1951, chap. VII, p. 31.

^⑱ *ibid.*, chap. VIII, p. 35.

^⑲ *ibid.*, chap. VI, pp. 27-28.

^⑳ *ibid.*

繞著一個整一的行動，有頭、有身、有尾，這樣它才能像一個完整的活東西，給我們一種特別的快感。」亞氏把悲劇情節分為「頭」、「身」、「尾」三部分，「所謂頭，指事之不必然上承他事，但自然引起他事發生者；所謂尾，恰與此相反，指事之按照必然律或常規自然地上承某事者，但無他事繼其後；所謂身，指事之承前啓後者。所以結構完美的布局不能隨便起訖，而必須遵照此處所說的方式」^⑧ 這個過程，從弗來塔格 (Gustav Freytag) 以降的西方批評家往往以「金字塔」形式 (Freytag Pyramid) 表示，從戲劇開端的展示到高潮 (climax) 或轉捩點，是上升行動 (rising movement)；從高潮到結局 (catastrophe) 則是下降或逆轉 (fall/reversal)。此乃根據衝突律構成的西洋戲劇的理想結構。^⑨ 戲劇的起頭即建立起故事的地點、人物、主題及其他可能性的種種層次。開端需要展示，介紹人物及導火事件，引導出整個故事發展之方向。戲劇的中段或上升行動則由「突轉」與「發現」構成。亞氏認為悲劇之所以能動人心魄，主要是靠「突轉」 (*Peripeteia* or *Reversal of the Situation*) 與「發現」 (*Anagnorisis* or *Recognition*)。^⑩ 所謂「突轉」即意外的轉變，主角由順境轉入逆境，或由逆境轉入順境，產生戲劇性的緊張與懸疑。「發現」是指人物之間由不認識轉為認識，都是情節的重大轉折，會導向戲劇的高潮，或轉捩點，此二者（實際上是指衝突的爆發及解決）亦是西方後來「糾紛說」、「衝突說」、「激變說」、「高潮說」的先聲。^⑪ 「突轉」與「發現」會使戲劇情節的發展走向最緊張的局面，或使故事

⑧ *ibid.*

⑨ See Gustav Freytag, 1974, p. 807.

⑩ Aristotle, chap. VI., p. 27.

⑪ 亞氏認為情節有簡單 (simple) 與複雜 (complex) 之分，因為「情節所模仿的行動顯然有簡單與複雜之分。所謂「簡單的行動」 (a Simple action)，指按照我們所規定的限度連續進行，整一不變，不通過「突轉」與「發現」而達到結局的行動；所謂「複 (續下頁)

變得曲折離奇，這一連串的衝突在達到高潮之後，必定會有一個結果。這就是下降行動的結局。結局往往很短，解決所有的情節衝突。結局中須包括一「必然幕」，即大攤牌的一幕，才能視為完整。

亞氏《詩學》闡述的美學原則影響了西方藝術兩千年。他對於悲劇的論斷，實質上也是他對戲劇本體的論述。戲劇是對生活的「模仿」。因此戲劇藝術應該在舞臺上再現生活；戲劇不採用敘述法，借劇中人物來直接表演故事；戲劇所表演的故事——行動，應該具有完整性，是由劇中人的一系列行動來構成的。可見，敘事性並不在亞氏戲劇觀念之中，完全未具有它在中國戲曲中之重要地位，劇中人物不是為了表現性格而行動，而是在行動的時候附帶表現性格。這一戲劇觀影響到劇作法——儘管西方寫實戲劇結構有所謂閉鎖式、開放式、人像展覽式之分別，但是它們之間又有某些共同性要素——戲劇都緊緊圍繞主人公命運展開故事情節，戲劇性衝突在劇中占有重要地位。全劇大多有一個中心事件，由這個中心事件產生戲劇的主要衝突即中心動作。戲劇就等於這個中心動作本身，戲劇性就來源於衝突。在以語言藝術為主要表現手段的寫實戲劇中，戲劇性占有核心地位，它體現了戲劇藝術的特性。

李漁結構論的內涵，絕不僅僅指的是劇作的外部結構，其所謂「立主腦」、「密針線」、「減頭緒」所論及的範疇自然是在舞臺特有的時間與空間範圍內，對劇作的情節事件進行整體的布局與安排，亦即對戲劇動作的組織。但是，在結構第一章目下的「戒諷刺」、「脫窠臼」、「戒荒唐」與「審虛實」等款項，它們所包含的內容卻不是創作外部結構的形式方面的因素，而是內部結構

雜的行動」(a Complex action)，指通過「發現」或「突轉」，或通過此二者達到結局的行動。但發現與突轉必須由情節的結構中產生出來，成為前事的必然的或可然的結果。兩樁事此先彼後，還是互為因果 (*propter hoc* or *post hoc*)，這是大有區別的。」亞氏將直線到底的情節結構稱為簡單結構，有曲折變化的稱為複雜結構，可見其對結構問題之重視。ibid., chap. X, pp. 39-40.

中諸如主題的孕育、題材的選擇、典型的創造、藝術真實的追求以及戲曲的社會功能等劇作內容方面的問題。李漁在「結構第一」的總論中，十分重視對戲曲「結構全部規模」的論述。⁸⁵「結構全部規模」的提出，不止是指出當時不能付諸舞臺演出的劇本的癥結所在，而且是對「有奇事方有奇文」的戲劇「命題」之主導性的強調，亦即對主題思想與情節事件、內容與形式之關係的概括。因此李漁所說的「結構全部規模」不僅是指劇作的外部結構，而是囊括題材、主題等內部結構，是內容與形式有機統一的總體藝術構思。所以其所謂結構，是劇作家在生活中獲得了創作素材，並形成了明確的主題思想之後，按照主題思想的需求，對題材加以篩選、提煉，合理安排人物及其情節、情境的關聯，以及脈絡線索的確立，事件格局的布置，各部銜接，前後照應等之總體設計。亦即是劇作家對劇作中的各個要素，按照一定的方式，進行排列組合，使之相互聯繫而又相互制約，建構起一個平衡有序之劇作整體的總體構想。此種總體性質，使李漁的結構論有別於戲曲史上任何一位曲論家對結構的論述；亦使李漁的結構論與王驥德的結構論顯示出質的區別。李漁的戲劇結構原則與規律，都是從不同側面來論述戲劇結構的完整統一性原則的，此一戲劇結構原則，與西方古典主義戲劇結構美學有機整一性原則基本相近，是對古典和諧美的追求。

確立了「結構」作為劇本創作之基礎的首要地位之後，李漁進一步論述了「結構」的構成。在「格局第六」部分中，李漁從傳奇劇本的「家門」、「沖場」、「出腳色」、「小收煞」、「大收煞」等各個關節對結構格局作了探討。⁸⁶所謂「格局」就是戲曲結構的模式或體制。然而李漁認為「傳奇格局，有一定而不可移者，有可仍可改，聽人自為政者。」⁸⁷創作者總是在一定模式

⁸⁵ 同註¹⁵，頁10。

⁸⁶ 同前註，頁64—69。

⁸⁷ 同前註，頁64。

的約制中施展自己的創造才能，即所謂「出新意於法度之中」。李漁論格局，把重點放在開端與結局。他所說的「家門」與「冲場」即全劇的開端，都是起說明作用的，「家門」要略述戲文大意，雖「爲字不多」，但要寫好它則「非結構已完，胸有成竹者，不能措手」。⁸⁸「冲場」則是主要人物登場作自述，因而要「道盡本人一腔心事」，「醞釀全部精神」。⁸⁹由於「冲場」人物都屬於一劇的主要角色，其性格特點及在特定情境中的心態，對尚未展開的全劇主要戲劇衝突起著重要的規定與制約作用。一部戲的開端，關乎全劇的得失，因為它預示著劇情發展的方向與前景，此即李漁所謂「一本戲文之節目，全於此處埋伏」，⁹⁰確有見地。

至於「小收煞」是指「上半部之末出，暫攝情形，略收鑼鼓」。⁹¹因為傳奇很長，多至數十出，所以常分上下部。「小收煞」是上半部的結尾，又要引起下半部的開端，居於上升動作的關鍵部位，因此頗需講究。「小收煞」須含而不露，「令人揣摩下文，不知此事如何結果」，要使觀眾迫切想看下半部，又要使觀眾「想不到、猜不著」後面的發展與結果，⁹²也就是要造成「懸念」(suspense)。此點與貝克所云十分相近：「讓觀眾對於劇本收場有所期待是不錯的，但如果他們已經預料到了如何收場，因而不能發生新的興趣，除非只是還想看看它是否與所預料的完全相符，那麼懸念，甚至於注意力就終止了。在這樣的情況下，觀眾就會開始作離場的準備。對事有所抑制，叫人猜不透，這就是懸念的基礎。」⁹³足見上下部之間留有一定，懸念實在是調動觀眾揣摩的心理與急欲求得完整的審美意象的欣賞興致的一種必不可少的藝術手段。

⁸⁸ 同前註，頁65。

⁸⁹ 同前註，頁67。

⁹⁰ 同前註。

⁹¹ 同前註，頁68。

⁹² 同前註。

⁹³ See George Pierce Baker, *Dramatic Technique*, pp. 211-212.

「懸念」是戲劇結構中最基本與最重要的藝術手段。英國戲劇家馬丁·艾思林認為懸念「是一切戲劇結構的基礎」。所謂「懸念」，指的是人們對戲劇作品中情節發展變化的一種期待心情。一如西方許多傑出的戲劇理論家反對向觀眾保密，如狄德羅（Denis Diderot）認為：「不知情與困惑激發並保持觀眾的好奇心；但卻是那些已經知道而且一直在期待其發生的事物才使觀眾激動而興奮。」⁹⁴ 中國戲曲的傳統寫法從不保守秘密，往往將劇情預先向觀眾和盤托出。但李漁強調的是「預示」，而不是「預述」，即向觀眾預示結局，卻不能讓觀眾預知結局。然而既有預示，則其意圖就不在讓人吃驚，而在於造成懸念，引起觀眾焦急的期待，也就是其所謂「令人揣摩下文」。與西方戲劇不同的是，中國戲曲的懸念不在於戲劇情節、事件的懸以及人物行動目的的懸，而在於引起觀眾看演員如何行動的懸念或興趣，即觀眾需要念及的不是劇中人物以後行動的目標或結果，而是行動的「狀態」。對於板塊結構的西方戲劇來說，懸念的意義在於「做什麼」，而對於點線結構的中國戲曲來說，懸念的意義則在於「怎樣做」。因而，可以說。西方戲劇是一種情節的懸念，其最高的美學效果在於觀眾對戲劇情節發展的渴望；在劇場中，觀眾可以察覺帶有預兆性的情境，並預感到某些重要事件必然要從中產生出來。這就在給定的「現實」與其尚未實現的結局——「懸念形式」（form in suspense），或基本戲劇幻想之間創造了特定的緊張。⁹⁵ 中國戲曲則是一種反應的懸念，其最高的美學效果在於觀眾對人物動作狀態的品賞，因此對中國觀眾而言，與其說是期待懸念的解決，還不如說是在品賞懸念的開展過程。

若依貝克在《戲劇技巧》中所說的，「高潮就是全劇總懸念的解決」，「高潮（climax）是懸念的一個有機組成部分，一個事件，一場一景或全劇的

⁹⁴ 見狄德羅：《論劇詩》，伍蠡甫、胡經之主編：《西方文藝理論名著選編》（北京：北京大學出版社，1985年），頁246。

⁹⁵ See Sussan Langer, *Feeling and Form*, p. 310.

運動所達到的最緊張的頂峰」，⁹⁶對西方戲劇而言，其高潮一般是出現在接近結局的地方，或在戲的結尾上。「高潮」是上升動作的頂點，是矛盾衝突發展的必然結果與頂點，是情節推進的必然趨向與最緊張的巔峰，它集中地表達了全劇中最強烈的感情，深刻地體現了作者的思想意圖。因此，高潮是戲劇結構與布局上的重要環節，其成敗關係著全局。然而，戲曲的結構形式不同於西方傳統的「金字塔」式的結構，故而對於高潮的處理也不同，戲曲中雖設置了高潮，然由於缺乏理論上的自覺，不少劇作家常在高潮之後拖了一段長長的「倒高潮」，使緊張感鬆弛下來。有時不僅有一個高潮，還有兩個或兩個以上的高潮，有的戲甚至連著幾場戲是高潮，形成一個高潮線。如《白蛇傳》中的〈金山寺〉、〈斷橋〉、〈合鉢〉等出的連綴。

高潮階段經過激烈掙扎以後，主要矛盾衝突得到了解決，人物、事件有了最後結局，形成一種新的平衡與穩定的局面而構成了結局部分，這就是李漁所說的「大收煞」。他認為收場一折最難處理，就結構形式而言，他要求結尾須「無包括之痕，而有團圓之趣。」⁹⁷分散各處的主要人物至此必須會合，但要「自然而然」，「水到渠成」，此即所謂「無包括之痕」。骨肉團聚，也不能流於平淡，「務使一折之中，七情俱備，始為到底不懈之筆」，此即所謂「有團圓之趣」。就意境創造而言，他要求結尾應「作臨去秋波那一轉」，餘味無窮。從戲劇結構的整一性而言，戲劇結尾理應是此種整一性的最後完成與集中體現，因此，要使戲劇結局有「團圓之趣」的藝術效果，關鍵在於作者應當視戲劇結局為「勾魂攝魄之具」，以「到底不懈之筆」寫就收場一出，將充沛的情感與深邃的意境注入其內，使人「執卷流連，若難遽別」。⁹⁸

就內在意涵言，李漁之結構思想亦可從作者與作品兩方面考察：一是從

⁹⁶ See George Pierce Baker, 1976, p. 215.

⁹⁷ 同註⁹⁶，頁69。

⁹⁸ 同前註。

「立意」上著眼，二是從其構成方式上入手。這兩方面又集中體現在「立主腦」⁹⁹這一命題中。明清傳奇篇幅浩繁，一個劇本常有兩條以上的線索，但後來便漸漸暴露出頭緒繁多、不適於演出的毛病來。李漁及時總結創作的經驗，指出「頭緒繁多，傳奇之大病也。」¹⁰⁰主張「立主腦」、「減頭緒」。他講的是結構，實際上強調的是主題：「主腦非他，即作者立言之本意也。」¹⁰¹立主腦，也就是主題思想要集中。李漁說：

傳奇亦然。一本戲中，有無數人名，究竟俱屬陪賓；原其初心，止爲一人而設，即此一人之身，自始至終，離、合、悲、歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文；原其初心，又止爲一事而設。此一人一事，即作傳奇之主腦也。¹⁰²

可見，「主腦」有兩層意涵，一是「作者立言之本意」，也就是李漁所謂作者在寫作前形成的「命題」，大致相當於今人所稱作者的創作主題或立意。二是在劇中居中心地位的「一人一事」，從上下文的聯繫中看，當是指體現作者立意的主要人物與關鍵事件（情節關目），爲聯繫全劇諸人諸事的結構樞紐，也是全劇人事內在意涵的總歸趨。因此，李漁對「主腦」的兩個解釋實爲一體之兩面，前者側重於主腦的內涵、性質，後者側重於主腦的體現以及結構功能。內容與形式是密不可分的，「一人一事」的結構功能與內在意義亦互爲表裏。

可見李漁的「主腦」說，是從劇作家創作劇本過程中的總體構思角度提出來的，即劇作家從「今事」或「古事」中選擇題材之後，在處理題材時首先要

⁹⁹ 同前註，頁14。

¹⁰⁰ 同前註，頁18。

¹⁰¹ 同註⁹⁹。

¹⁰² 同前註。

解決的問題。換言之，李漁之「主腦」說是上述「結構全部規模」^⑭中的重要論點，「主腦」具有組織全局、結構整體的功能。李漁主張以「主腦」為中心，而一切人物、事件都要圍繞這中心來展開。其語云：「後人作傳奇，但知為一人而作，不知為一事而作。盡此一人所行之事，逐節鋪陳，有如散金碎玉。」^⑮可見，「重婚牛府」與「白馬解圍」並非《琵琶》與《西廂》兩劇的中心事件或西方戲劇家所說的「基礎動作」，而是「關鍵情節」，即全部劇情發展過程中的轉折點，從此矛盾衝突始告形成或趨於激化。亞理士多德曾提出：「每出悲劇分結（Complication）與解（Unravelling or *Dénouement*）兩部分。……所謂結，指故事的開端至情勢轉入順境（或逆境）之前的最後一景之間的部分，所謂解，指轉變的開頭至劇尾之間的部分」^⑯李漁所說的「一事」大概即處在「結」的末尾或「解」的開頭。以這個轉折點為「主腦」來組織情節，對於古典戲曲而言是十分必要的。中國戲曲，尤其是傳奇，篇幅很長，時間的跨度很大，習慣於按時間順序漸次推進展開情節，基本上不採取「回溯式」或「終局式」的寫法。這就與西方戲劇有很明顯的不同：西方戲劇往往在接近高潮時發端，即所謂「把觀眾放在跑道終點的位置」；而中國戲曲則往往在遠離高潮處開場。西方戲劇中，「結」的部分可放在劇外；而中國戲曲中，「結」的部分幾乎全部納入劇中。因此，中國戲曲並非以高潮為中心來結構全劇，李漁總結了自己與前人的創作經驗，選擇在劇情上升階段居中的轉折點為中心，如《琵琶記》共四十二出，「重婚牛府」在第十二出；《西廂記》共五本，〈白馬解圍〉在第二本第一折。前面的情節為此鋪墊，後面的情節由此引發，這樣就可以使全劇集中緊湊，不致成為「斷線之珠，無樑之屋」。^⑰

⑭ 同前註，頁10。

⑮ 同前註，頁14。

⑯ See Aristotle, 1951, XVIII, p. 65.

⑰ 同註⑮，頁16。

由此可見，以作者「立言之本意」為基礎、作為「一人一事」的「主腦」，具有結構全劇的功用，其餘的人物、情節均由此化出來，亦是為陪襯、體現、加強「主腦」服務的。根據此論點，李漁具體提出了「密針線」與「減頭緒」兩種組織戲曲情節結構的方法要領。所謂「密針線」，就是要求戲劇情節必須前後貫串一致，合乎情理，這與西方的文學有機體觀念是相吻合的。文學作品一如人體，由部分構成一和諧的整體，缺一不可。而「埋伏」、「照應」皆是使戲劇情節連貫統一的手法。^⑩例如，他指出「趙五娘千里尋夫，隻身無伴，未審果能全節與否，其誰證之？」^⑪又認為張大公是義士仁人，不會只周濟衣食，而不遣一人陪伴五娘，置更要緊的名節於不顧。於是他想出一個兩全其美的辦法，讓張大公派自己的人，陪趙氏進京尋夫，於是既保全了五娘的名節，又加強了張大公的仁義。可見，「密針線」是為集中體現「立言之本意」而設計的。「減頭緒」的作用亦如是；李漁反對「頭緒繁多」，主張一線到底。這並非反對雙線結構，也不止是出於審美的要求，而主要是為了突出體現「立言之本意」的「一人一事」的中心地位，要求除去游離於主要人物與關鍵情節之外的情節線索，此點亦與其「凡屬孝親所應有者，悉取而加之」^⑫的創作主張相一致。但「頭緒」不同於「主腦」，主要是指情節的因果線。頭緒繁多，就會使觀眾應接不暇，如墮五里霧中，茫然無所從，也會使作者文思蕪雜，顧此失彼，難以駕馭，因而是「傳奇之大病」。總之，「密針線」與「減頭緒」就是為了更有效地實現「主腦」作為全劇之主帥的組織結構功能，無論是「立主腦」，還是「減頭緒」，其目的都是使結構趨於單一。

李漁明確地要求一本戲是寫某一人的某件事，他認為《荊》、《劉》、

^⑩ 同前註^⑨。

^⑪ 同前註，頁16。

^⑫ 同前註，頁20。

《拜》、《殺》之得傳於後，「止爲一線到底，並無旁見、側出之情」，所以傳奇應「減頭緒」，做到「始終無二事，貫徹只一人」。^⑩ 李漁在此提出的「一人一事，一線到底」，「始終無二事，貫串只一人」的結構原則，就是要求劇作家寫一出戲必須圍繞「一人一事」來組成故事情節，達到全劇的完整統一。但是不能由此而認爲戲曲是以情節單純，發展平直爲特色的。其實，明清傳奇情節複雜，發展曲折，誠如李漁所說：「自始至終，離、合、悲、歡，中具無限情由，無窮關目」。^⑪ 複雜曲折是傳奇的美學特色，而「一人一事，一線到底」意味著劇作的統一在於有一個實體化的簡明的立意。例如《殺狗記》用意在宣揚一個「賢」字，於是寫一妻子，爲使丈夫與其兄弟和好而做了殺狗勸夫的事，這便是「一人一事」，全劇應該緊緊圍繞楊氏女如何完成這件事而展開，這便是「一線到底」。把這個實體化的簡單的立意化爲「無限情由，無窮關目」的曲折複雜的形態，此之謂「曲盡人情」。

略早於李漁，金聖嘆批《西廂記》曾提出「一人」之說，認爲全部「《西廂記》止爲寫得一個人」，^⑫ 那就是崔鶯鶯，其他人物都是爲襯托崔鶯鶯而寫。在金氏看來，此中心人物乃是構思全劇的基礎，「若使心頭無有雙文，爲何筆下卻有《西廂記》？」^⑬ 並強調這「一個人」正是在與其他人物，特別是其他主要人物的緊密聯繫中被塑造出來的。金氏之說乃從人物塑造之角度立論，未與情節結構的處理相聯繫，雖然實際上他已從人物性格與人物關係的發展來談戲曲結構的問題。李漁的「一人一事」說則把金聖嘆的「一人」說前往推進了一大步。他不僅將其提昇爲戲曲結構的基本原理，更具有實質意義的是

⑩ 同前註，頁18。

⑪ 同前註，頁14。

⑫ 見金聖嘆批，傅曉航校點：《貫華堂第六才子書西廂記·讀法》（蘭州：甘肅人民出版社，1985年），卷2，頁61。

⑬ 同前註。

他指出了全劇還須以一人之一事為「主腦」。僅僅確定一個中心人物並不能真正達到情節的整一；這種對戲劇情節結構單一性的強調，與亞理士多德所論十分相近：「有人認為只要主人公是一個，情節就有整一性。其實不然，因為有許多事件——數不清的事件發生在一個人身上，其中一些是不能併成一樁事件的；同樣，一個人有許多行動，這些行動是不能併成一個行動的。」^⑭李漁也強調：「後人作傳奇，但知為一人而作，不知為一事而作。盡此一人所行之事，逐節鋪陳，有如散金碎玉。以作零齣則可，謂之全本，則為斷線之珠，無樑之屋，作者茫然無緒，觀者寂然無聲，無怪乎有識梨園望之而卻走也。」^⑮可見必須以「一人一事」為主腦，傳奇結構才能免於鬆散。因為作者「立言初意」之單一，導使劇作者的興趣只有一個，要探求情節與性格的發展的根由，要抓住整個結構中的關鍵事件，使其成為全劇戲劇動作向深層發展的集結點，在整體構思中，使戲劇動作完全遵循因果律發展。然而，此「一人一事」說似乎過於絕對化，中心人物可以不只一個。例如《西廂記》就很難說一切都是為鶯鶯或張生一人而設，而應視鶯鶯與張生同為中心人物。即使如此，英國莎士比亞研究的權威學者布雷德利(A. C. Bradley)亦曾指出：「雖然莎士比亞悲劇故事從外表觀之，往往有眾多人物出現，但主要是和一個中心人物有關，或至多以兩個中心人物為主，如愛情劇中的男女主角」，在莎翁的悲劇中，只有在《羅密歐與朱麗葉》(*Romeo and Juliet*)、《安東尼與克麗奧佩屈》(*Antony and Cleopatra*)這樣的悲劇中才例外地出現兩個中心人物，即男女主角，但其中女主角才是戲劇行動的中心。^⑯可見「一人一事」

^⑭ See Aristotle, 1951, VIII, p. 33.

^⑮ 同註⑭。

^⑯ See A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, rpt. (New York: Fawcett Premier, 1991), p. 16.

之觀念在西方戲劇史上也有深遠的影響。

李漁「結構第一」理論的提出成爲戲曲創作實踐與理論的主流，它標示了戲劇家對傳奇文學文體特性的掌握。任何文體都具有廣義的結構，但是，戲曲文學人物眾多，情節曲折，講究關目排場布置安排，這些結構難題爲戲曲不同於詩、詞、散文之處。而戲劇不同於小說，更受到舞臺時空的嚴格限制，觀眾看戲的時間地點，也並非可以自由選擇(錄製節目除外)，因此戲劇文學集中、精煉、嚴謹的藝術結構就顯得十分重要。可以說，沒有基本的情節與布局，就很難構成戲劇，亦即沒有結構就沒有戲劇。明清戲劇家正是從此種戲劇不同於其他文體的特質出發，爲戲曲文學確立了結構作爲藝術要素的首要地位。基本上，明清戲曲美學對戲曲結構已經自覺地追求「意」與「局」和諧整一的結構美，開始探討戲曲結構所包含的主客觀因素、內容與形式的關係，把戲曲結構與作者的情意與人物故事發展變化密切地聯繫起來，觸及到戲曲結構的情感性特徵，對戲曲結構作爲戲曲審美的主要手段所產生的問題進行了深入的探討。

三、敘事主題與表達意念之關聯及明清劇作家主題意識之深化

李漁在論述「立主腦」之時，除了開宗明義地提出：「主腦非他，即作者立言之本意也」；^{①⑦} 在提到人物設置與事件安排之時，兩度強調「原其初心」，^{①⑧} 此「初心」即本心、本意也。在李漁看來，劇作家在進行劇本創作的總體構思時，創作意念的確至關重要，此乃作者設人立事的主宰，亦爲整部劇

^{①⑦} 同註①①。

^{①⑧} 同前註。

作的靈魂，這當然是「主腦」的重要內容。劇作者的創作意念貫穿全劇，主導全劇結構的構成，是戲曲劇本的靈魂，具有很強的主觀性與主導性。然而，劇作家在劇本的整個創作活動中，其創作意念與對劇作的藝術構思，有時與劇作所呈現的主題或主題思想並不一致。因為，劇作家的立意，是劇作家的主體意識，而劇作的主題或主題思想則是經過作家構思設計透過戲劇化（dramatization）處理所顯示的客觀效果。誠然，劇作家的主體意識對作品起主宰或決定的作用，但由於戲曲藝術規律的複雜性，以及劇作家的世界觀與藝術修養與劇作表現內容的差異性，劇作家之主體意識與劇作之客觀效果的關係往往呈現出錯綜複雜的現象。因此，從實際創作角度而言，劇作家的「作意」常與作品的主題或思想不盡然等同或甚至有很大距離，劇作家之作意經過劇作的整體設計所呈現出來的內涵與面貌往往有超越於劇作家原先所構思考量之處。而主題思想之內涵亦並不僅限於劇作家所意欲在作品中直接體現者，不同的讀者或觀眾的評價能力與思想觀念對作品的主題思想會得出不同的理解，即使是作者本人對作品的社會意義與影響也不盡瞭然。因此，作品的主題思想常會出現與劇作者之主觀作意不完全一致的內涵。

現代戲劇理論家勞遜（John Howard Lawson）曾提出「基礎觀念」（root idea）一詞，¹⁰意指劇作者最原始、最根本的表達意念，可以用來闡發李漁提出的「立言之本意」，因為二者均強調了劇作家在構思戲劇主題之過程中所具有的主觀性與主導性。劇作者的基礎觀念發生變化，必然會導致整體結構的相應變化。誠如弗萊塔格（Gustav Freytag）談及「基礎觀念」此一作用時所云：「主題思想擁有的威力就與結晶過程所具有的那股神秘的力量相仿，通過主題思想產生情節的一致與性格的意義，最後形成劇本的整體結構。」雖然弗氏所言是指劇本的主題思想，但是他關注到作者的自我意識（self-

¹⁰ 同註⑧，p. 184.

consciousness) ，並指出作者需超越自我意識使作品「有高於素材之情節與性格」的「補充虛構」，才能組織成一個統一的具有因果關係的整體。所謂「補充虛構」必須服從於「基礎觀念」的主導，此乃劇作家的構思原則。^⑩

就劇作家的創作過程而言，以「表達意念」為基礎，自現實中獲取的具體的、直觀的、獨特的形象，是其創作的起點，又是其創作的歸宿；雖然他也要進行研究、分析的工作，但是他一時一刻也不能拋開具體藝術形象。誠如德國文論家席勒 (Schiller) 在其給哥德 (Goethe) 的信中，曾謂：「詩的創作往往開始於一個幽微或幾乎不自覺的意念，*Totalidee*，它需要一個 *Objekt* (實體) 去體現它。」^⑪ 同樣地，艾略特 (T. S. Eliot) 也認為劇詩 (dramatic poetry) 的創作雖從一個感性意念開始，劇作家須以具體意象 (image) 或母題 (motif) 等「客觀投影」 (objective correlatives) 來呈現。^⑫ 此即所謂「無我詩歌理論」 (impersonal theory of poetry) ，亦即詩人不表達自己的「人格」 (personality) ，而只是個媒介 (medium) ；各種印象與經驗，借他為媒介，互相作奇特而不可意料的結合。換言之，對於劇詩詩人自己有重要性的印象與經驗，可能在其詩中沒有地位，而在詩中變得重要的那些印象與經驗，在詩人自身，在其人格裏，則毫無重要可言。^⑬ 在此種戲劇化呈現過程中，必須對「動機」 (motive, 即情感發生的理由) 與「客觀投影」 (objective correlatives, 即情感的象徵) 兩個觀念予以區分。假使劇作家控制情感之法，

^⑩ See Gustav Freytag, 1974, p. 1.

^⑪ See "Schiller to Goethe", March 27, 1801; see *Briefe*, ed. F. Jonas (Leipzig, 1892-1896), VI, p. 262.

^⑫ See T. S. Eliot, "Hamlet and His Problems," in *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace & World Inc., 1964), pp. 124-125.

^⑬ cf. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", in *Selected Essays*, (New York: Harcourt Brace & World, Inc., 1964), pp. 7-8.

是為情感提供「動機」，他便必須使用客觀化、戲劇化的「一組的事物，一個情況，或一連串的事故」(a set of objects, a situation, or a chain of events)^②來呈現其意念。情感既然被這些事物與行動所激發，且被這些客觀化成份的選擇與安排所控制，他們自然就可以被稱為是這一個情感的「客觀投影」——情感的象徵。因為無論它們與情感的關係，是因果的抑是象徵式的，與情感的相互關聯是很明顯的。「客觀投影」的觀念，將重點完全置諸一個作品的結構上。作家既然無法將情感或思想，從他的心靈直接傳給讀者，於是作家與讀者間必須有某種媒介——即客觀化，戲劇化的事物、情境與事件。只有通過這些媒介，作者與讀者間才能發生交感。這便是「把作者要說的」先事客觀化；亦即劇作家應轉化個人的感性意念為「無我」(impersonal)的「客觀投影」，才能充分展現作品的戲劇性，此種關聯性即類近於本文所論「創作意念」與「敘事主題」之關係。批評家應關懷的，便是這客觀化的對象所有的型態與性質，而且，此對象也是我們忖度「作者想說什麼」的主要基礎。

明清傳奇作家對於主題意識的自覺，從「原其初心」的「創作意念」出發，到提煉成戲劇呈現中的「敘事主題」，也就是弗氏所謂的「補充虛構」，與明代特殊的美學觀念息息相關。古典戲曲大部分作品是建立在對舊題材改造的基礎上，基礎觀念的作用首先體現在對舊情節與舊性格的改造上。中國戲曲理論中，視戲劇的故事本體為「寓言」，因而在虛實關係上追求戲劇創作的「有意駕虛」，要求以情感邏輯來規範戲劇情節的內在發展，進而更真切地表現劇作者的內在情感與實現戲劇創作的現實目的。然而，戲劇藝術畢竟還要面對廣大

^② 艾氏曾謂：「藝術作品表達情感的唯一方式，是尋求一個『客觀投影』(object correlates)，換言之，一組事物，一個情況，一連串的事故，為某一特定情感的公式；於是，當必須終止於感官經驗的外在事物出現時，那個情感便立即被引發出來。」 See T. S. Eliot, "Hamlet and His Problems," in *Selected Essays*, pp. 124-125.

的觀眾，它不是一種個體的藝術活動，其藝術價值的最終實現還得依賴於廣大觀眾的欣賞與認可。因此，怎樣來提高戲劇情節的質量，使之更具有豐富的戲劇性，造成一生動的、富於吸引力的藝術魅力，便自然而然地成為劇論家與劇作家無法迴避的一個現實。傳奇之所謂「奇」乃因此成為明清劇作家所竭力強調的一個戲劇情節的審美原則。「奇」作為一個重要的審美範疇，在中國戲曲理論中，主要是指戲劇情節的曲折多變、新奇突兀，多彩多姿。然而從「奇」向「幻」的發展的極端化結果，戲劇故事情節便一味地趨異逐奇，因而怎樣實現戲劇故事新「奇」的審美效果，又避免荒誕怪異，便成為劇作家的重要課題，劇論家開始對「奇」的範圍做出界定，如李漁曾明確指出，凡作傳奇必須符合「人情物理」，並把符合「人情物理」作為傳奇創作的根本規律。（《閒情偶寄·戒荒唐》）^⑭傳奇之要求新奇是事源於真實的新奇，是合乎情理的新奇。由此出發，主張「奇」出於「常」，「奇」本於「正」，使戲曲文學的傳奇性附著於常情，奠基於情理，而堅決摒棄荒唐怪誕的內容，調整了明清之際劇作家戲曲創作中的尚奇風氣。

然而部分劇作家極端反正的結果，卻是將戲曲作品的內在結構納入了「敦教化，厚風俗」的傳統道德規範，因此扼殺了尚「奇」風會原來含蘊的力求創新的精神。如明清之際丁耀亢宣稱：「故曲曰傳奇，乃人中之奇，非天外之奇五倫外豈有奇事？三昧中總完至性。」^⑮這種隱含的導「奇」入正的意願，強調戲曲藝術須通過「勸善懲惡」，實現教化功能。例如王驥德在《曲律》中要求戲曲作家「取古事，麗今聲，華袞其賢者，粉墨其愚者，令觀者藉為勸懲興起，甚或扼腕裂眦，涕泗交下，此方為有關世教文字。」（《曲律·雜論》）^⑯事實上，李漁之所謂「人情物理」亦與教化有關，曾謂：「《五經》、

^⑭ 同註⑮，頁19。

^⑮ 見丁耀亢：〈赤松游題辭〉，《古典戲曲美學資料集》，頁279。

^⑯ 同註⑮，頁160。

《四書》、《左》、《國》、《史》、《漢》，以及唐宋諸大家，何一不說人情，何一不關物理？」又說「物理易盡，人情難盡，有一日君臣父子，即有一日忠孝節義」。^⑳可見李漁在此是指表現「君臣父子」、「忠孝節義」等倫理道德規範。一般說來，戲劇本體結構決定戲劇的功能結構，但由於李漁對戲劇倫理教化作用的無比重視，使戲劇功能內化於戲劇本體內容。他不僅明確地將「粉飾太平」、「有裨風教」視為自己戲劇創作的宗旨。而且還把「有裨風教」與「情」、「文」並列為戲劇的本體內容，認為傳奇之可傳與否，則在三事：「曰情，曰文，曰有裨風教。情事不奇不傳，文詞不警拔不傳，情文俱備而不軌乎正道，無益於勸懲，使觀者聽者啞然一笑而遂已者，亦終不傳。」^㉑李漁一方面「倡風教」，一方面又提出了「戒諷刺」原則，並針對作者之「立言初意」，指出傳奇是「勸善戒惡」的「藥人壽世之方，救苦弭災之具」。^㉒他抨擊借傳奇「報仇泄怨」的動機，強調「凡作傳奇者，先要滌去此種肺腸，務存忠厚之心」。^㉓並指出劇作家「於發端之始，即以諷刺戒人，且若囂囂自鳴得意者，非敢故作夜郎，竊恐詞人不究立言初意，謬信琵琶王四之說，因謬成真。」^㉔意謂「立言初意」事關劇作全局，不能不作為首要問題來論；而問題的關鍵則在於須以勸善戒惡為「立言初意」的內容，而不能「托曲泄憤」，借傳奇報仇。

李漁不僅強調立意要以「勸善戒惡」為根據，而且還結合戲曲藝術規律，要求把倫理化的立意體現於人物、情節之中，而集中體現這種立意的人物、情

^⑳ 同註⑮，頁19。

^㉑ 見李漁：〈香草亭傳奇序〉，《古典戲曲美學資料集》，頁349。

^㉒ 同註⑮，頁11。

^㉓ 同前註，頁12。

^㉔ 同前註，頁13。

節也就是所謂的「一人一事」。李漁曾舉兩個例子說明「一人一事」的具體含義：

如一部《琵琶記》，止爲蔡伯喈一人，又止爲「重婚牛府」一事；其餘枝節，皆從此一事而生——二親之遭凶，五娘之盡孝，拐兒之騙財匿書，大公之疏財仗義，皆由於此。是「重婚牛府」四字，卽作《琵琶記》之主腦也。^⑬

李漁這段話與其對《琵琶記》的基本看法有關。如前所述，李漁重視戲曲的道德教化功能，此點影響到他對戲曲作品的觀點；他對《琵琶記》的評價也不可能不受到傳統觀點的影響。民間流傳的蔡伯喈與趙五娘的故事，是以蔡伯喈「不忠不孝」而遭「暴雷震死」爲結局的，而高明從文人觀念出發，改編《琵琶記》，「用雪伯喈之耻」。爲把蔡氏寫成「全忠全孝」之人，在情節上的一個重要改動就是「重婚牛府」這一情節。在高明的筆下，蔡氏辭試不准，辭官不准，辭婚又不准，這「三辭」、「三不准」不僅爲《趙貞女蔡二郎》中的蔡伯喈開脫了「背親棄妻」的罪責，反而成就了不爲榮華富貴所動的孝子良夫。又由於牛氏「賢惠」，使蔡伯喈與趙五娘相認，最後弄成個「一夫二婦，旌表門閭」的美滿結局，勉強地給蔡氏帶上了「全忠全孝」的桂冠。傳統劇評家多把孝視爲該劇主旨，把蔡氏視爲劇中體現主旨的主要人物。一如前述王驥德之語云：「不關風化，縱好徒然，此《琵琶》持大頭腦處。」李漁也正是以這種傳統觀點來看待《琵琶記》的立意與情節，所以，他把「重婚牛府」當作全劇的核心情節，把蔡伯喈視爲全劇核心人物，將此「一人一事」作爲「立主腦」的範例來加以引用。

事實上，戲曲文學與藝術的「教化」觀的形成有其發展歷程。戲曲的教化說並不始於明代，如元人楊維禎卽強調戲曲必須表現「君臣夫婦仙釋氏之典

^⑬ 同前註，頁14。

故，以警人視聽」，使人們知曉「古今美惡成敗」，以懲戒自己的言行。^⑭夏庭芝的《青樓集志》中進而列舉劇目以證明元雜劇完全符合宣揚三綱五常的要求，他認為宋元院本「大率不過謔浪調笑」，而雜劇則在「君臣、母子、夫婦、兄弟、朋友」關係上「皆可以厚人倫，美風化。」^⑮但真正標舉「教化」旗幟而發生深遠影響的則是高明在《琵琶記》開場詞中的警句：「不關風化體，縱好也徒然」（《琵琶記·副末開場》），強調戲劇創作要以有益風化為先。由於《琵琶記》以兼俱倫理教化內涵與高度藝術性而得到明太祖朱元璋的賞識，高明的創作宗旨也被一些明代文人道學家加以仿效與推展，戲劇教化功能得到更充分的論證，如陳洪綬為《嬌紅記》作〈序〉時曾云：

今有人焉，聚徒講學，莊言正論，禁民為非，人無不笑且詆也。伶人獻俳，喜嘆悲啼，使人之性情頓易，善者無不動，而不善者無不怒，是百道學先生之訓世，不若一伶人之力也。^⑯

陳氏強調戲劇以形象表演，以情動人，所以移風易俗的力量遠超過儒生的講述經義。丘濬在其《五倫全備記》的〈副末開場〉亦宣稱：「若於倫理無關緊，縱是新奇不足傳」，並認為戲劇雖是「假托之言」，「實萬世綱常之理」。^⑰而邵燦「續取五倫新傳」之作《香囊記》亦應聲附和：「傳奇莫作尋常看，識義由來可立身。」（〈家門〉第一）^⑱

然而，《五倫全備記》與《香囊記》極度提倡「教化」功能的結果，把劇

^⑭ 見楊維禎：〈沈氏今樂府序〉，《古典戲曲美學資料集》，頁69。

^⑮ 見夏庭芝：《青樓集提要》：「院本大率不過謔浪調笑，雜劇則不然，君臣如《伊尹扶湯》、《比干剖腹》，母子如《伯瑜泣杖》、《剪髮待賓》，夫婦如《殺狗勸夫》、《磨刀諫婦》，兄弟如《田真泣樹》、《趙禮讓肥》，朋友如《管鮑分金》、《范張鬻黍》，皆可以厚人倫，美風化。」，收在《中國古典戲曲論著集成》，冊2，頁7。

^⑯ 見陳洪綬：〈節義鴛鴦家嬌紅記序〉，《古典戲曲美學資料集》，頁230。

^⑰ 見丘濬：《五倫全備記·副末開場》，《古典戲曲美學資料》，頁87。

^⑱ 見邵燦：《香囊記》，《六十種曲》，頁1。

作變成充滿「道學氣」的教科書，「令人嘔穢」，因為違反人情而片面地以倫理教條的功利為宗旨來創作戲劇，必然破壞戲劇的藝術美感。針對這種極端功利的戲劇審美觀念，明代劇論家開始有了突破性的反思。由於同時受到程、朱理學與王陽明心學的雙重衝擊，在創作的理論與實際上，乃有了相反相成的兩面發展：既極其自覺地與倫理教化認同，也極其自覺地突出傳奇文學獨特的審美價值。陽明心學的興起，促使人的價值日益受到重視，人的情感欲求亦日益得到肯定，在美學上出現了背離禮樂傳統美學的趨勢，對「文以載道」，「發乎情，止乎禮義」等傳統觀念的挑戰，提出了表現人的真實情感的主張，其中包含對男女情欲的表現與放縱，個性及內心感受的盡情渲泄。易言之，就是對個人存在價值的真正強調，對個體感性層面的重視，全然追求心靈的自由與解放，這種鮮明而激烈的風潮，突出地表現在風行社會的戲曲小說中，發揚了戲曲歷來獨具感性特色的審美趣味，表現出與傳統溫柔敦厚詩教明顯地不同的風格，如重視趣味，追求奇、巧、輕、險、怪、艷、俗等特殊情致。

嘉靖、隆慶年間，「言情」論者即開始主張戲劇藝術當以內在情感的發抒為內涵，把戲劇創作的出發點與原動力從「教化」的功利性導向「以真為美」的抒情性。「情」作為詩文的本體，必然有「真」的特徵。而既然文學的本質是真情，則文學創作要道性情之真，要有自家面目，就非「師心」不可，非「言情」不可。如張琦之《衡曲塵譚》即論述戲曲吟咏情性的美學特質，提出以情為本的劇作思想，認為：「曲也者，達其心而為言也」，故「名曰心曲」此「心曲之微，蕩漾盤折，而幽情躍然，故其言語文學別是一色。」¹³⁹ 戲曲之為心曲，即在於其為人內心深處的情感表現，所謂「直道本心」，「暢已欲言」也。因此張琦強調戲曲文學描寫的應是真情，而非「偽情」，他批評當代之「所稱多情，皆其愿情而獵名者也」，其為辭「浮游不衷，必多雕琢虛偽之

¹³⁹ 見張琦：《衡曲塵譚》，《中國古典戲曲論著集成》，冊4，頁267。

氣，欲自掩飾之而不能。」這種「虛偽之氣」之所以應當徹底地摒棄於戲劇創作之外，是因為它完全不符合人性的情感本質。他更進而提出人爲「情種」之說，認爲情可以「役耳目，易神理，忘晦明，廢飢寒，窮九州，越八荒，穿金石，動天地，率百物」，然而情又是幽渺神秘的，隱藏在人機體意識活動的深處，「遠遠近近，悠悠漾漾」，以至於人竟「杳弗知其所之」。故須「值詩書以困擾之，筆墨罄泄之，歌咏條暢之」，使「飄搖者返其居，憂沉者達其志」。^⑩

「言情」在明人的劇論中，指抒發作者的眞性情，描寫人物的眞性情。「言情」說與「教化」說最顯著的不同，即是把戲劇創作的出發點與原動力從外在的功利要求轉爲內在的情感需求。針對此點，明儒李卓吾曾有深切的評論：

且夫世之眞能文者，比其初皆非有意於爲文也，其胸中有如許無狀可怪之事，其喉間有如許欲吐而不敢吐之物，其口頭又時時有許多欲語而莫可所以告語之處，蓄極積久，勢不能退。一旦見景生情，觸目興嘆，奪他人之酒杯，澆自己之壘塊，訴心中之不平，感數奇于千載。旣已噴玉吐珠，昭回雲漢，爲章於天矣。遂亦自負，發狂大叫，流涕慟哭，不能自止，寧使見者聞者切齒咬牙，欲殺欲割，而終不忍藏于名山，投之水火。^⑪

李贄要求作者在創作時要眞實地表達不受外界干擾而自然流露的感情，決不矯飾造作。無意爲文，卻不得不做文，只因爲作家心中有不吐不快的滿腔激情，奔騰洶湧，乃流泄而出。作家並且應掙脫世俗傳統觀念的束縛，敢於把自己對於社會生活的眞實感受與眞實見解寫出來。此即李氏「童心」說的實質。「童心」，並非指一種生來就有的先驗觀念，而是「眞心」也，乃「絕假純眞，最

^⑩ 同前註，頁273。

^⑪ 見李贄：《李溫陵集·雜說》（臺北：文史哲出版社，1971年據明萬歷刊本影印），卷8，頁471—472。

初一念之本心」，^④他認為「天下之至文，未有不出於童心焉者也。」（〈雜述〉）^④李贄以「童心」作為一切真文學的本質與標誌，強調文學應抒發人的真性情，有了真性情，則其文無所不真。李贄的這段表述是他在對《西廂》、《拜月》與《琵琶》的比較中所引出的一項有關文藝創作的普遍原則。他認為戲劇創作首先不是為了「教化」，而是為了其自身內在情感的宣泄，戲劇創作是「奪他人之酒杯，澆自己之壘塊」，「欲泄己之蓄抑」，「抒其感憤」，正是此種不可遏止的感憤之真情，成為創作的心理動機。

道學家以禮義為本，李卓吾則提出「性情」與之抗衡。他認為人的個性各自不同，因此只能「順其性」，亦即按照各人的性格性情之所近去寫作，因為創作原本是性情之自然發抒。被奉為儒家詩學經典的〈詩序〉云：「發乎情，止乎禮義。」^④李氏則提出：「非情性之外，復有禮義可止也。」（〈讀律膚說〉）^④他認為禮義亦不過是一種「聞見道理」，是從儒家經典所聞所見而來的；而儒家經典又都不過是「道學之口實，假人之淵藪」，與「真人」、「真心」是不相容的。「真人」、「真心」不需要用禮義來矯飾，應表現為人之自然本性的感情宣泄。因此他提倡要描寫人本自然天性所顯露出來的至情，李氏曾謂：「非於情性之外復有所謂自然而然也。」（〈讀律膚說〉）^④此「自然而然」的情，正是李氏要求包括戲劇在內的整個文學藝術所應表現的最基本內

^④ 同前註，卷9，頁481。

^④ 李氏云：「夫童心者，真心也。若以童心為不可，是以真心為不可也。夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。若失卻童心，便失卻真心；失卻真心，便失卻真人。人而非真，全不復有初矣。」同前註，頁481—484。

^④ 見〔漢〕毛公傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達正義：《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1981年影印《阮刻十三經注疏》本），頁17。

^④ 同註④，卷12，頁655。

^④ 同前註。

容。他在〈讀若無母寄書〉中指出：「言出至情，自然刺心，自然動人，自然令人痛哭。」^⑭意謂文學作品中的「至情」，是文學作品產生一定的社會情感效應的根本原因，只要是「至情」所致，文學作品就自然而然地會使讀者產生心靈的震動與情感的激蕩。在藝術表現與處理上，李氏強調，「至情」應「由乎自然」，不可以「牽合矯強而致」。「矯強」主要指「情」與「理」的關係，即不可因「理」而「矯強」情，主張「自然發於情性，則自然止乎禮義」，（〈讀律膚說〉）感情之抒發應以自然為法度，非以禮義為準則。李贄認為抒發性情之作，即為「以自然之為美耳」，就是「天下之至文」。因此在評論《西廂》與《琵琶》時他又進而提出了「化工」說，認為藝術要如自然本身一樣，不工而工，不具雕琢捏造，要像自然造化般表現人的情感，才是所謂「化工」之作。相反的，如果重於人工雕琢，使情性受到束縛，必然缺乏生命力，有失自然真實之旨，即使工巧精緻，已落入「畫工」之流。（〈雜說〉）^⑮李贄從人與自然的統一中尋求美的境界，肯定了藝術作品以自然表現真實情感，根於自然，合於自然，又超越自然的審美境界，亦突出了人在審美中的主觀能動性。

李贄的「童心」說把文學藝術的實質視為作者主觀真實的情感表現，這對明代戲劇創作的情感內涵產生深刻的影響，即認為戲劇藝術所要求表現的情感應是人們心靈深處的一腔真情。因而所謂「情真」乃是「言情」論所高舉的一面旗幟。如馮夢龍即深受李贄等人之影響，主張「鄉國天下，藹然以情真相與，於澆俗冀有更焉」，提出「情生一切」的思想，意欲立「情教」，以教誨眾生：「天地若無情，不生一切物。一切物無情，不能環相生。生生而不滅，

^⑭ 同前註，卷12，頁679。

^⑮ 同前註，卷8，頁22。

由情不滅故。」（《情史·序》）^④在有情世界中，情（自非理）是維繫萬物與人際關係的「線索」。因此，他認為唯有發自中情的作品才是真文學，曾針對晚明文人「人翻窠臼，家畫葫蘆」的積習提出深刻的檢討，並高度肯定戲曲小說民歌等通俗文藝作品中情感的真切性。

馮氏強調「達人之性情」是文學藝術的根本特性，文體的發展變化正是以人為推動力量，戲曲作為「性情之所必至」藝術品，乃本於「悅性達情」的創作意識。他在〈太霞新奏序〉中提出，戲曲文學創作應該回到古代，回歸自然，回歸到《詩三百》「發於中情」的本然意義上去；反對步「昔日之詩」的後塵，用套語濫調去阻滯性情的暢達。馮氏之鍾愛山歌正是為了「借男女之真情，發名教之偽藥」。此種主張化入其劇論中，則必然執著於追求民間文學所具有的那種「真情」。這也正是馮氏本人劇作的一個根本特點，正如他所自我評述的：「子猶諸曲，絕無文采，然有一字過人，曰真。」這種「真情」並不是指有關客體對象的描寫內容，而是指創作主體排除外來觀念的干擾而只本於主觀性情，「發於中情，自然而然」，「以己意融化點綴不露痕跡」。（〈太霞新奏序〉）^⑤真情之所以能決定劇作家的藝術個性，不僅僅是因為它支配著劇作家的語言風格，更在於他作為內在機制牽引著劇作家結構劇本情節的情感邏輯走向，同時又因此而制約著劇本結構的外部形態特徵。所謂「誰將情咏傳情人，情到真時事亦真」。（《墨憨齋新定灑血堂傳奇·團圓證夢》）^⑥正說明了主體的「情」對所描寫的客體的「事」有著一種不可規避的驅動與規範的

^④ 見馮夢龍評輯，周方、胡慧斌點校：《情史》，《馮夢龍全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），冊7，頁1。

^⑤ 見馮夢龍：〈太霞新奏序〉，《古典戲曲美學資料集》，頁174。

^⑥ 見馮夢龍著，俞為民校點：《墨憨齋新定灑血堂傳奇》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），頁930。

力量。真情不僅是戲曲的內容，而且是推動作家想像、構思故事情節的基礎，只要循著「真情」的邏輯去構思劇本，則所虛構的戲劇情節也就必然如真情實事般動人心魄。

此種觀念在明中葉以後引起巨大的回響，如何良俊與王世貞有關《琵琶記》與《拜月亭》、《西廂記》孰優孰劣的論辯，並進而延續到清代中葉，成為兩個對立派別。在涉及戲劇主題的「陳腐之氣」與「情景之思」爭辯中，雙方爭論焦點為戲曲該表現「風情」，還是宣揚「風教」？是自覺或不自覺地蔑視或反對「風教」，抑或積極地維護「風教」？王世貞批評《拜月亭》「既無風情，又無裨風教」（《曲藻》）；¹⁵²王驥德亦云：「《琵琶》持大頭腦處，《拜月》只是宣淫，端士所不與也。」（《曲律·雜論下》）針對此種評論，徐復祚義正辭嚴地正面駁斥了王世貞的觀點，其言曰：「不知《拜月》風情本自不乏，而風教當就道學先生講求，不當責騷人墨士也。」¹⁵³徐氏已明確地肯定戲曲文學當以「風情」為內容，而不是以「風教」為旨歸。「風情」與「風教」釐清了文學與道學的根本區別，讓人耳目一新，然而徐氏由主「風情」而否定戲曲的教化功能，卻也未免有所偏失。

到了清初金聖嘆批點《第六才子書西廂記》則充分肯定《西廂記》，稱《西廂》為「天地妙文」，認為崔張之情乃是「必至之情」，因而「不辭千死萬死，而必求一當」。金氏強調戲曲中表現情欲，是出之於人人都具有的自然情性，是與天性一致的，天性寓於人性之中，理與情，性與欲是不衝突的。毛聲山所批的《第七才子書琵琶記》一書，其評點方式雖然受到金氏的影響，毛氏所把握戲劇作品思想內容的審美價值，卻與金氏截然不同。毛氏持抑《西廂》揚《琵琶》的態度，這是因為毛氏重視禮教，強調戲曲應具風雅之旨，反對才子佳人、私情密約的描寫，故盛讚《琵琶》為「絕世妙文」，認為其中

¹⁵² 見王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》，冊4，頁34。

¹⁵³ 見徐復祚：《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》，冊4，頁236。

「孝子賢妻、敦倫重誼，纏綿悱惻之情」，「足以發人深省，而啓人長思，所裨於風化」，表現出一種現實的理性色彩。金氏對《西廂》的評點，主要是從人物性格的塑造角度進行分析。毛聲山對《琵琶》的評點，則側重於劇本的結構與寫作技巧。

毛氏在評論《西廂》與《琵琶》時，曾提出《琵琶》以情勝的觀點，毛氏有關主題思想的理念即可從「情勝」觀點予以說明：「元人曲之佳者，雖《西廂》與《琵琶》並傳，而《琵琶》之勝《西廂》也有二：一曰情勝，一曰文勝。」^⑭毛氏肯定兩劇乃「同一情也」，但又指出其間有巨大差別：「是以同一情也，而《西廂》之情而情者，不善讀之，而情或累性；《琵琶》之情而性者，善讀之，而性見乎情者，夫是之謂情勝也。」^⑮他鼓吹《琵琶記》說「唯忠孝廉貞之旨」、「於父母之愛子……舅姑之愛媳……子之念父母……媳之奉舅姑……妻之憶夫……夫之憶妻……張公之恤鄰……牛氏之規親……丞相之悔過……無不足以發人深省，而起人長思，所裨於風化者。」^⑯毛氏雖承認男女之愛與忠孝廉貞都是人之真情，而性寓於情中。但他所注重的僅限於人的德性，認為只言男女愛情，則可能造成「情或累性」，使人耽於男女私情而忽略了性的道德意涵，《琵琶記》所寫的就是人的道德本性，其情即發自道德本性之情，故曰「性見乎情」，可見他主張「借情達性」，性情一也。從這種由情達性及理的戲劇創作觀念出發，毛氏提出了不同題材有不同審美價值的觀點。他認為「佳人才子，神仙幽怪之文之足樂」，「夫動人而至於泣，必非佳人才子、神仙幽怪之文，而必其為忠貞節孝之文」。^⑰由此道出了他抑《西廂》而揚《琵琶》的思想根源，亦顯示了他重教輕樂的戲劇美學立揚。

^⑭ 見毛聲山：《讀第七才子書琵琶記·序》，《琵琶記資料匯編》，頁275。

^⑮ 同前註。

^⑯ 同前註，頁301。

^⑰ 同前註。

可見，在提倡《風情》的同時，明清劇作家們亦充分認識到由於戲曲有著獨特的趣味性與通俗性，所以它們能發揮詩文等傳統文體所難以發揮的審美教育功能，因此，明清劇壇上「風情」與「風教」的論爭，最終能導向借「風情」達「風教」，或者將「風教」予以抒情化或詩化之調和。如湯顯祖在《宜黃縣戲神清源師廟記》一文中指出，戲曲藝術可以產生深切的移情作用，使人「無故而喜，無故而悲。或語或嘿，或鼓或疲，或端冕而聽，或側弁而哈，或闕觀而笑，或市湧而排」；可以產生強烈的感發力量：「瞽者欲觀，聾者欲聽，啞者欲嘆，跛者欲起。無情者可使有情，無聲者可使有聲」，^⑮而戲曲潛移默化的教化功能，就是建立在移情作用與感發力量的基礎上，通過抒情與感發而達到的。換言之，戲曲的道德教化功能恰是通過戲曲獨特的審美力量來實現的，也就是所謂「以人情之大寶，為名教之至樂」，透過戲曲，人情與名教可以統一起來。此種調和情與理的說法，正呼應了李贄所謂：「自然止乎禮義」之說（《焚書》，卷3），表達了「由情通理」^⑯的理想。明代中葉以後，文人開始意識到文學本身具有獨立的內在價值，而獨立的文學主體意識的覺醒，促使傳奇劇作家們產生戲曲主題意識的自覺與深化，改變了倫理道學凌駕於文學之上的局面。戲曲文學雖以情為本體，卻也同時積澱了理性的內涵。就理論思想而言，係肇始於徐渭、李卓吾，就藝術創作觀之，則是以湯顯祖的「臨川四夢」為中心。湯氏追求「有情之天下」開創「人情之大寶」的藝術思想成就，使戲曲之「主情」論影響深遠。但是我們不僅要從戲劇內容去認識湯氏所說「情」的社會、思想意義，還應當從戲劇文學創作的動因方面去把握這個「情」的心理特質，肯定其作為概念化的「理」的對立物的存在。易言之，我們必須探究「情」作為文學藝術創作始動因素的本體論意義。

^⑮ 見湯顯祖：《湯顯祖集》（北京：人民出版社，1973年），冊2，頁1127。

^⑯ 見拙著：〈論明清傳奇名作中「情境呈現」與「情節發展」之關聯性〉，《中國文哲研究集刊》第4期（1993年），頁585。

既然「情」是戲劇藝術的出發點與歸宿，而「情真」又是戲劇藝術所要努力追求的一個創作目標，則「情」也就是戲劇藝術的一個首要因素。在戲劇創作中「情」的作用是巨大無比的，它可以超越生死之限，凌跨陰陽之界。在戲劇情節的設置中，劇作家可以任憑情感的激蕩來構想戲劇故事而不必拘泥於客觀事理的束縛。湯顯祖曾公開聲稱「世總為情，情生詩歌，而行於神」（〈耳伯麻姑遊詩序〉），^⑩認為情是包括戲劇在內的所有文學藝術創作的始動因子，又說「人生而有情。思歡怒愁，感於幽微，流乎嘯歌，形諸動搖，或一往而盡，或積日而不能休。」（〈宜黃縣戲神清源師廟記〉）^⑪這無非是說，創作主體是「生而有情」，具備著「思歡怒愁」等種種情感的人，由於受到客觀事物的觸發，而移情於對象事物之中，並且賦予它們以「神」，將主體的情寄托於對象事物的「神」，這樣便創造了藝術。

然而，戲曲藝術作為一種敘事文學具有別於抒情文學的特徵，它不能僅是劇作家內在情感的直接抒寫，而要把這種內在情感「外化」成某種形象實體作為情感的具象，並通過藝術形象蘊蓄與表現劇作家的情感思想。戲曲作為再現藝術，以敘事為主要特徵，它只能通過扮演一個故事，把故事中的人物形象、情節、細節等因素當作表現作家情感的媒介，其意與象的感發方式多以比、賦的方式為主，在故事的搬演中不斷地產生感發，其意象的產生與構成為心與物，即作家的情意與客觀物象的契合，方能產生戲曲藝術本體。一部作品的產生，多是作家在生活中不斷產生感觸，日積月累，有如骨哽在喉，不吐不快，一旦預定觸發情感的契機，便產生創作靈感，此即李贄所謂：「奪他人之酒杯，澆自己心中之壘塊。」此種在「再現」中進行「表現」的過程，即戲曲意象產生的過程，亦即藝術家審美心理的過程。在此過程中，逐漸產生了審美主體的審美意識——意，即情思意趣，由於情感的推動，審美主體的審美意識

^⑩ 同註^⑫，頁1050。

^⑪ 同註^⑫。

與審美客體產生感發，實現了有機的融合與統一，產生審美意象，最後再客觀化為藝術形象。戲曲的審美意象是作家的情思與素材中的人物、事件融合的產物，成為作家對人物、故事的構思，然後運用寫作技巧與舞臺藝術等手段寫成劇本而呈現在舞臺上。因此，審美意象乃是聯繫審美主客體的樞紐。

當劇作家根據一定的創作旨意，運用各種物質材料及其結構方式，進入到實際寫作階段之時，其注意焦點為何？湯顯祖提出了「凡文以意趣神色為主」的主張，^⑫所謂「意」即意旨，亦即作家心靈表現的深度，應該表現「在筆墨之外」。所謂「趣」即情趣，乃作家在作品中所蘊涵的審美趣味，表現作家的主觀情趣與興味。所謂「神」指作品的風神氣韻，是作家透過審美的意象與意境的創造表現出來的生命力。所謂「色」指作品的風貌色彩，即作品之藝術手法綜合而成的作品的藝術風格。^⑬以上四點兼及戲劇文學內容與形式兩方面。但四者皆為作家心靈生命的表現，其共同的核心便是一個「情」字；戲曲雖是再現藝術，仍以心靈意趣的表現、映射為其美的泉源。因此，湯氏特別強調貫注於劇本始終並作為劇本靈魂的「情」，把它視為「意、趣、神色」的核心與歸宿。湯氏曾稱道《董西廂》「傳神寫照，道人意中事若是」（〈玉茗堂批訂董西廂敘〉），^⑭即認定戲劇文學的「傳神寫照」（即內在之「神」與外在之「形」的描繪）都是為了表達出創作主體的「意」。此處「意」即指「情」也。所謂神、形結於「意」，亦即神、形結於「情」，也就是戲劇形象的內質與外觀都是以「情」為中心來展現的。情決定著戲劇形象的內在生命，牽制著形象的外在行動。沒有情，就沒有形象的生命與動作，也就沒有形象本身。劇作家有其「意動」，故云「為情所使，劬於劇技」；這說明了推動創作主體進

^⑫ 見湯顯祖：〈答呂姜山〉，同註^⑩，頁1337。

^⑬ 見葉長海：《中國戲劇學史稿》（臺北：駱駝出版社，1987年），上册，頁186。

^⑭ 同註^⑩，頁1502。

入藝術創作過程的始動因素在於情感，而「為情所使」則強調了情感在藝術創作過程中對創作主體的支配、驅使作用。易言之，作者之「情」就是創作的動因與推動力，角色之「情」就成為戲劇動作的動因與推動力。因而，其「意」與「情」實義涵相通，也就是指創作之「動因」與「情思」。明人沈際飛認為《牡丹亭》就是這種「抽盡情絲，織成意錦」的「情」與「意」相統一的作品。全劇以杜麗娘的「回生」為界而分為上、下兩部分。上部主寫追求情至的杜麗娘「因情成夢」，感夢而亡，並未強調具體的婚姻糾葛，因此亦無情與禮法的現實衝突。下部寫的則是杜、柳為夫婦後的現實命運，儘管有杜寶的固執不認，然而最終仍受到皇帝的肯定，等於是現實社會對「至情」的肯定。可以說，一部《牡丹亭》是以超越現實的「至情」為天地間至理，展現了以情為天地之道，亦即所謂「由情通理」的哲理。湯顯祖的《南柯夢》、《邯鄲記》也都體現了這種「情」與「理」的統一。其他傳奇名劇如《長生殿》、《桃花扇》等，都在感人至深的情感力量中蘊藏了深刻的思維，在「深入情思，文質互見」中啟迪人們去尋求悲劇形成的根本原因。這些名劇作者歌頌了堅貞不渝的愛情，對劇中的男女主角如唐明皇與楊貴妃，或者李香君與侯方域追求真愛的執著與努力都貫注了濃烈的感情，但在結局的處理上，他們都不約而同地以無窮的嘆惋與深沉的哲思「情緣虛幻」來結束全劇。

湯氏突出了戲曲創作中「情」的重要性，並以「情」作為其戲曲創作中情節布局的重要鏈結。湯氏曾云：「嗟夫，人世之事，非人世所可盡，自非通人，恆以理相格耳。第云理之所必無，安知情之所必有耶？」此處之「理」，指客觀事理，而「情」不僅僅是指男女之情，還涵蘊了人的一切正常情欲。言情者正是在此種情與理的矛盾衝突中提昇情的力量，以扭轉瀰漫於劇壇的道學氣息。湯氏此處提出了一個創作原則：戲劇創作允許而且應該以劇作家的意願與情感邏輯來結構戲劇情節，構成戲劇的故事本體，而不能以客觀之事理、常理來相格。湯氏此觀點大為強化了劇作家的主體力量。他認為作家應排除一

切約束，根據自己的思想情感來立作品之「意」，即要求作品具有作者真實的「情」。其語云：「諸公所講者性，僕所講者情也。」並說：「人生而有情，或一往而盡，或積日而不能自休」（〈宜黃縣戲神清源師廟記〉）。^⑤湯氏更在《董解元西廂記題辭》中引用「詩言志」之語來說明戲曲的特點在於「言情」：

《書》曰：「詩言志，歌永言，聲依永，律合聲。」志也者，情也。先民所謂發乎情，止乎禮義者是也。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，余亦以余之情索董之情於筆墨煙波之際。董之發乎情也，鏗金嘜石，可以如抗而如墜。余之發乎情也，宴醋嘯傲，可以以翺而以翔。^⑥

湯氏以「情」作為戲曲的靈魂，認為「情」是主體進行藝術創作的內在機制。「情」就是作品的「意」，也就是劇作家的「志」。湯氏所謂的情實際包含著人的本能、情欲、意志、目的，乃至道德、情操，故應稱為「情志」。他曾說：「文章之道，有所盡托。曠世可以研心，異壤猶乎交臂。存來感往，咸效於斯」，這是就文章與情志的關係、情志對文章的作用而發。情志是人審美活動的心理基礎，是詩文、戲曲、小說得以產生或流傳的基本因素之一。作者的政治、道德人生理想莫不盡托於情志。湯氏更充分認識到藝術中真情感的巨大力量，認為它不僅「澹蕩人意」，甚至可以泣鬼神、動草木、裂金石。在〈焚香記總評〉裡，他認為敷桂英冥訴的幾折戲，「摹寫得九死一生光景，宛轉激烈。其填詞皆尚真色，所以入人最深，遂令後世之聽者淚、讀者顰，無情者心動，有情者腸裂」。^⑦他已體認到戲曲藝術特具強大的感染力，能令各種人的情感、性格、意志、行為發生很大的變化。

^⑤ 同前註，頁1126。

^⑥ 同前註，頁1502。

^⑦ 同前註，頁1486。

有鑒於此，晚明袁于令從作家、作品、表演與觀眾諸方面生動而精闢地論述戲曲的抒情特質，把「情真」視為戲劇活動的一個根本性質，在〈焚香記序〉中他說：

蓋劇場卽一世界，世界只一情人。人以劇場假而情真，不知當場者有情人也，顧曲者尤屬有情人也。卽從旁之堵牆而觀聽者，若童子、若瞽叟、若村媪……無非有情人也。倘演者不真，則觀者之精神不動，然作者不真，則演者之精神亦不靈。^⑩

在袁氏看來，「情真」乃是維繫戲劇藝術「作者、演者、觀眾」三度創造的內在線索。袁氏指出了戲劇作為劇場藝術的本質特徵，即以「情」為本體的「真」與以「奇」為形態的「假」相統一構成獨立的精神世界。劇場是由劇作家、演員、觀眾三位一體而組成的一個世界，聯結這三者而主宰這個世界的唯有「情」，而且是「真情」。作家是有情人，演員是有情人，觀眾也是有情人，他們三者之間必然發生感情的交流與感應。戲曲作品只有融會了作家真切深厚的感情，才能觸發演員表演的激情；而戲曲表演只有貫注著演員真切而深厚的感情，才能打動觀眾的心靈，引起情感共鳴，達到陶冶性情的審美效果。在戲曲創作——表演——欣賞這一完整的三度創造過程中，情感交流與感應始終占據著中心地位。「真情」既是藝術表現的內容，又是藝術傳達的媒介，更是藝術自身的靈魂。袁氏「劇場卽一世界」命題之提出，是戲曲理論史上第一次將戲劇視為一個以情感為中心的獨立精神世界，而且當是執著真率之情。袁氏並曾描述湯顯祖由《紫釵記》到《還魂記》的創造過程，說明自《紫釵》始，湯氏如何逐步擺脫某些現實社會的真實事件的羈絆，直到創作《還魂記》時，才完全進入依主體情感邏輯去自由創造的最高境界。

當然，除了戲曲本身的抒情特質之外，明清劇作家主題意識之深化自與中

^⑩ 見袁晉：〈玉茗堂批焚香記序〉，《古典戲曲美學資料集》，頁222。

國古代文藝理論的核心「詩言志」之傳統有關，而此志的本質是以「情」為中心，並非以「知」或「意」為中心的精神活動。^⑩ 要求創作有「情」，所謂「情動於中而形於言」的論調，〈詩序〉早有明言。〈詩序〉云：「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩；情動於中，而形於言。言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」^⑪ 〈詩序〉已把「志之所之」解釋為「情動於中」，並認為詩、樂、舞的聯貫性活動都是出自情的推動。孔穎達〈詩大序正義〉曾謂上文乃「解作詩之由」，從內容上說明「詩從志出」：「詩者，人志意之所之適也。雖有所適，猶未發口，蘊藏在心，謂之為志，發見於言，乃名為詩。言作詩者所以舒心志憤懣而卒成於歌詠。故《虞書》謂之『詩言志』也。包管萬慮，其名曰心。感物而動，乃乎為志也。志之所適。……《藝文志》云：『哀樂之情感，歌詠之聲發』，此之謂也。」^⑫ 可見，就詩的創作的動因，或是從詩的內容來分析，「情」都是詩的本質的屬性。「詩言志」在實質上就是「詩言情」。事實上，「詩言志」的文學本體論從先秦時期的以「情志統一」為內涵，到魏晉南北朝時期的「詩緣情而綺靡」，雖然表面上導致元明清時期產生「言志派」與「緣情派」對立，暗地裡卻是聲息相通，逐漸復歸「發乎情，止乎禮義」的傳統。中國文學傳統最終的理想仍是希望達到理知與情感的融合，載道與審美的結合，教化與陶冶的合流。

「詩言志」這一段緣情的文學思想綱領對中國文學傳統的最大影響就是詩歌創作始終是文學史上的主流。詩的「言志」與詩的「模仿」說，是中西戲劇反映生活的兩種不同方法，由此形成了「情真」與「形真」的不同風格。文學

^⑩ 見王文生：〈詩言志——中國文學的最早綱領〉，《中國文哲研究集刊》第3期（1993年3月），頁356。

^⑪ 同註^⑩，頁13。

^⑫ 同前註。

藝術乃通過形象來打動人心。戲曲塑造人物形象的藝術，而人都是有情之人，不寫情，則無以寫人。觀眾也是有情之人，不寫情，則無以感人。戲曲的思想內蘊是通過富有情感的形象體現出來的，它是不是抽象的哲學概括，而是感人至深的情絲織錦。中國戲曲、小說的作者與文論家繼續服膺「詩言志」的宗旨，本著「言志乃詩人之本意，詠物特詩人之餘事」^⑫的原則，在創作中以表現作者與人物的性格情感為主，而把場景、情節的描寫服膺於情感表現的需要。換言之，中國戲曲以「劇詩」之代言體形式抒主體之情態，為運用綜合形式追求「詩化」意境的詩劇形態，因此，戲曲的劇本文學是詩體文學，劇作家視作劇為作詩之一種形式。在其文學觀念中，戲曲就是詩，「詩之餘」為詞，詞變而為曲，都是同一種文體。誠如明人孟稱舜〈古今詞統序〉中所言：「蓋詞與詩、曲，體格雖異，而本於作者之情。」^⑬詩人劇作家之創作劇本是在「澆胸中之塊壘」，其目的在「抒情言志」，與作詩並無二致。「蓋詩以道性情，而能道性情者，莫如曲。」戲曲文學既用詞曲（詩）的形式寫出，劇作家在劇中創造的是詩的意境、「詩化」的戲劇情境，而不以構思複雜激烈的戲劇衝突取勝。由劇本奠定戲劇的詩意，在舞臺演出中還用多種手法予以充分體現。劇作家創作戲曲就如同「寫一首詩」，體現為劇作家以其劇詩詩人身份，對戲劇的整體詩意進行構思，而對戲劇主題予以「詩化」之昇華提煉。

在優秀戲曲作品的創作過程中，由於詩人劇作家懷著一種情感的迫切需要，伴隨著其情感的洶湧起伏，強烈的感性活動佔據了他創作思維的全過程。當然，劇作家的藝術判斷、謀篇布局、對主題的提煉也受到其理念的潛在影響。但是，當他以詩意與激情去感受生活、表現生活時，卻展現了透過理念無法體會的深刻性，亦使其對生活的美感經驗不致停留在「問題」或理念的層

^⑫ 見張戒：《歲寒堂詩話》，丁仲祐編：《續歷代詩話續編》（臺北：藝文印書館，1983年），卷上，頁541。

^⑬ 見孟稱舜：〈古今詞統序〉，《古典戲曲美學資料集》，頁234。

面，而能進入詩意境界與審美層面。戲曲「厚人倫，美風化」的「教化」劇之社會功利性，與以抒發情感為美的「言情」劇之超現實功利的審美境界雖處於兩個不同層面，並不是互相排斥、互相隔膜的，而是以有機體的多層面狀態存在著。詩劇的內涵是多層面的，詩的本質充溢在各個層面，與每一層的內涵相融合。詩劇刻劃人性，就易於動「情」。「情」，乃詩之本源。劇作家對人生與宇宙的哲理思考，使詩劇真正超越某種具體現實，超越功利，進入詩的、象徵的境界。然而理念並不等於詩，抽象而隔膜的理念並非詩劇追求的目標。將抽象的理性意象進行戲劇化演繹，只能令觀眾生厭。戲劇是審美活動，理念必須詩化，才能使觀眾感受到戲劇的詩情哲理。理念之存在於詩劇這一審美現象中，與創作主體的活動緊密相接。詩劇的理念，浸潤於抒情性的詩意與情韻之中，以致每一組戲劇衝突、每一個戲劇人物都具有詩化的情致。詩人讓自己的整個故事、全體人物及其理念都在那種富有美感的主體詩情氛圍中開展起來，活動開來。所謂戲劇的「詩化」意境，就是抒情主體與客體的交融，是理念與詩渾然和諧的審美境界。詩人的戲劇衝突具有此種審美傳情力，他的戲劇語言也夾帶著強烈的、為抒情主體所特有的審美感情衝擊。尤其是他的理念意蘊被糅合進主導的審美意象中，憑藉各種舞臺藝術手段，以一種主體所特有的審美激情與風格絲絲入扣地表現出來。換言之，他以詩情與審美意象，激蕩觀眾的情思，使觀眾以同樣的方式感性地體會到戲劇的哲理，成功地創造出戲劇哲理的「詩化」意境。

明代中期以後文人的文學創作，往往以內在情感的真實流露為主要動機，以美的創作與實現為主要目的。既然文學創作應當「獨抒性靈不拘格套」，則藝術虛構也得到了空前的張揚，表現出「蹈虛」、「尚奇」的審美追求。他們主張文學創作以假為美，以幻為真，極端地強調虛構、想像、理想之美。湯顯祖在辭官歸隱以後，曾經放棄了編錄萬曆的歷史實錄與撰寫以萬曆朝史為題材之劇本的意圖，改弦易轍，創作了《牡丹亭》、《南柯夢》與《邯鄲夢》等

劇作。這是因為他深切地感受到，當他將現實化爲夢境、將理想化爲詩境之時，他就獲得了創作的高度自由，不必停滯於陰暗沉重的現實世界中，而得以讓真切的審美情感凌駕於無情的現實之上，放任自我，在無垠多彩的想像天地裡盡情地馳騁奔馳。

在〈復甘義麓〉一文中，湯顯祖曾云：「因情成夢，因夢成戲」，^⑭這的確道破了藝術思維與審美創作的奧秘。文學家由於內心的感情奔流不息，不由自主的沉浸在夢幻般的藝術思維之中，在此種夢幻般藝術思維的激發下，文學家創造出了神奇的藝術境界，其中凝聚著文學家的深厚情感。正因如此，在〈西遊記題詞〉中，袁于令明確地肯定了藝術虛構的價值：「文不幻不文，幻不極不幻，是知天下極幻之事，乃極真之事；極幻之理，乃極真之理。故言真不如言幻，言佛不如言魔。魔非他，即我也。我化爲佛未佛皆魔」^⑮馮夢龍在《警世通言·敘》中亦深刻地論述了藝術真實的內涵，他說：「人不必有其事，事不必麗其人，其真者可以補金匱石室之遺，而膺者亦必有一番激揚勸誘，悲歌慷慨之意。事真而理不膺，即事膺而理亦真。」^⑯此即以假爲美，以幻爲真的第一層含意：認爲文學作品的藝術境界是一種真實的假象，比起真人真事來，具有更強烈的真實感，因爲它穿透了生活的表象，揭露了生活內在的真理。這是藝術真實的客觀標準。

以假爲美、以幻爲真的另一層含意，即藝術創作的假與幻，是劇作家心靈情感的真實表現。這是藝術真實的主觀標準。從創作動機來看，從萬歷中期以後，大多數傳奇劇作家的文學創作，是以內在情感的真實流露爲主要動機，以

^⑭ 見同註^⑮，頁1367。

^⑮ 見袁于令：〈西遊記題詞〉，劉蔭柏編：《西遊記研究資料》（上海：上海古籍出版社，1990年），頁557。

^⑯ 見馮夢龍：《警世通言》，楊家駱主編：《中國學術類編》（臺北：鼎文書局，1980年），頁2。

美的創造與實現為主要目的。他們極力追求人物與情節的「虛」與「假」，探討戲曲創作如何透過虛構來表現人生而又不違情理，表現出「蹈虛」、「尚奇」的審美追求，因此造就了傳奇藝術構思、藝術想像之奇。明清文學家把這種創作方法稱作「寓言」。如明人徐復祚《曲論》說：「要之傳奇皆是寓言，未有無所為者，正不必求其人與事以實之也。」^{①⑦}李漁在《閒情偶寄》中也說：「傳奇無實，大半皆寓奇無實，大半皆寓言耳。」^{①⑧}「寓」是寄托之意。「寓言」者，言在此意在彼，即有所寄托或比喻之言，其詞最早見於《莊子·寓言》篇，所謂「寓言十九，重言十七」，^{①⑨}即假借某些傳說或故事作為隱喻，來寄托與表達作家的思想、感情，以便更有效地打動讀者。這種創作方法真正重要的價值在於由其所確立並在後世文學藝術中廣為流播的「托喻手法」(allegory)，是凌駕於技巧之上的一種創作原則。「寓言」乃是一種觀念與故事之組合體，此種觀念是創作者先於故事與形象所具有之內在理性作意。就欣賞者而言，此種寓意則是一種超越故事與形象之外，需憑藉聯想而獲致的「言外之意」。把戲劇的故事本體視為「寓言」就要求戲劇創作有其明顯的托喻性，強化戲劇創作過程中的主體表現性，因而在戲劇創作的主客關係上，「寓言」的精神實質重在追求主體對客體的超越。此種在創作與欣賞過程中所強調之作者的「主體性」影響所及，使寓言本體的故事形象在某種程度上失去了自身的完滿自足性，僅成爲一種借以表現某種觀念的「喻體」。^{①⑩}正因如此，寓言的故事與形象所依附的恰是創作者的主體意圖與目的。因而寓言的本體表現傾向於「脫略形似」，其藝術形象往往賦予了某種寓意與觀念。

^{①⑦} 同註②，頁234。

^{①⑧} 同註⑫，頁20。

^{①⑨} 見錢穆先生：《莊子纂箋》（臺北：三民書局，1978年），頁228。

^{①⑩} 見譚凡、陸煒：《中國古典戲劇理論史》（北京：中國社會科學出版社，1993年），頁177。

明清傳奇中寓言之創作方法對於主題意識之深化所產生的影響可從兩方面來說明，即其諷喻性與虛構性。所謂諷喻性，意指作家藉助對特定人物故事的價值評判表達倫理觀念與歷史意識；所謂虛構性意指作家自覺地對描繪的對象進行藝術的創意變形，以實現主觀的意涵與真實。

明清傳奇劇作家在創作時的抒懷解憤往往是以托喻與勸戒為目的。所謂托喻，就是演史事以刺現世；所謂勸戒，則是寓諷戒以警敗行。因此在戲劇的敘事過程中，劇作家往往以理性精神作為貫串情節、塑造形象的內在依據。如孔尚任曾表明創作《桃花扇》的動機：「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；不猶令觀者感慨涕零，亦以懲創人心，為末世之一救矣；（《桃花扇·小引》）^⑧洪昇自稱《長生殿》敷演天寶遺事，「樂極哀來，垂戒來世，意即寓焉」。（《長生殿·自序》）^⑨甚至分明是專寫男女戀愛的言情之作，也要稱揚是「為傳奇以諷世」。陳洪綬在〈嬌紅記序〉中亦指出孟稱舜之作該劇，「所以言乎其性情之至也，而亦猶之乎體明天子廣勵教化之意而行之者也。」（〈節義鴛鴦冢嬌紅記序〉）^⑩

在傳奇創作的托喻手法中，戲劇的故事本體往往成為作者情感抒發的媒介，即通過一個故事的演述來寄寓與抒寫劇作家內在的情感。這就是戲劇創作所謂「借其古人之歌哭笑罵，以陶寫我之抑鬱牢騷」，（吳偉業：〈北詞廣正譜序〉）^⑪正因為要求戲劇創作有其明顯的托喻性，視戲劇為寓言，便強調戲劇故事本體不必拘泥於客體物象的真實性，也因此提倡了敘事故事本體的

^⑧ 見孔尚任著，王季思、蘇寰中、楊德平合注：《桃花扇》（臺北：里仁書局，1991年），頁1。

^⑨ 見洪昇：《長生殿》，劉輝校箋：《洪昇集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），頁563。

^⑩ 同註^⑨，頁231。

^⑪ 見吳偉業：〈北詞廣正譜序〉，《古典戲曲美學資料集》，頁294。

「有意虛化」。如李漁曾說明其「平生所著傳奇皆寓言，其事絕無所指。」由於受到中國文學「言志說」或「感物說」的傳統，藝術的真實存在於主體的心靈，在於創作主體的作家與審美主體的讀者與觀眾之間真實情感的交流，因此，對象的外貌真實並非達到內在真實的唯一手段。必須透過形似追求神似，得其神韻與生氣，才能實現內在真實。因此，戲曲在以「主觀表現」為宗旨的前提下，應更突出情感的邏輯，重視主體情感、主體精神對藝術創作的參與與滲透。

爲了能夠淋漓盡致地表現作家主觀感情，傳奇文學之故事本體乃以「虛構」為重要創作原則。如應麟即以「戲」的觀念立論，明確認定戲劇故事的虛構本質：「凡傳奇以戲文為稱也，亡往而非戲也，故其事欲謬悠而亡根也，其名欲顛倒而亡實也。」（〈少室山房曲考〉）¹⁸⁵徐復祚亦提出傳奇不必事事去坐實：「要之傳奇皆是寓言，未有無所為者，正不必求其人與事以實之也。」（《曲論》）¹⁸⁶呂天成亦強調傳奇之作乃「有意駕虛，不必與實事合」（《曲品》）。¹⁸⁷可見，明清傳奇創作的虛構性乃是以幻設虛構的人事，表達「人情所必至」的真實內涵，達到「情理真實」的藝術境界。人事可假，情理需真。如晚明的茅元儀即曾針對臧晉叔刪改《牡丹亭》並要求戲劇創作「合於世者必信乎世」的主張，提出反駁：「如必人之信而後可，則其事之生而死，死而生，死者無端，死而生者更無端，安能必其世之盡信也。……臨川有言：『第云理之所必無，安知情之所必有耶！』我以為不特此也，凡意之所可至，必事之所已至也。」（〈批點牡丹亭記序〉）¹⁸⁸從理無情有到「意之所可至，必事之所已至」，茅氏充分發揮了湯顯祖的理論思想，並揭示了傳奇作家側重於發

¹⁸⁵ 見胡應麟：〈少室山房曲考〉，《古典戲曲美學資料集》，頁148。

¹⁸⁶ 同註¹⁸⁵，頁151。

¹⁸⁷ 同註¹⁸⁵，頁1。

¹⁸⁸ 見茅元儀：〈批點牡丹亭記序〉，《中國歷代劇論選注》，頁188。

掘藝術形象所蘊涵的「意」，亦即以人情物理為根本，以創作主體對生活的真實感受為表現的創作原則。王驥德在其《曲律》中，亦從虛實關係的角度，提出一新命題：「戲劇之道，出之貴實，而用之貴虛。《明珠》、《浣紗》、《紅拂》、《玉合》，以實而用實者也。《還魂》、《二夢》，以虛而用實者也。以實而用實也易，以虛而用實也難。」（《曲律·雜論》）所謂^⑧「以虛而用實」，即作者從主觀虛構的藝術假想中出發，卻又把此種虛幻假想之人與事視為生活中實有的人事來描寫，以虛充實。從審美意象的創造過程觀之，湯顯祖的《牡丹亭》突出地表現了作家的主體情思，劇中生活情景的描寫，是作家主體情思與生活物象的契合，因而能超越物象，具有豐富的審美價值，故為上乘之作。而作為創作的一般性原則，王氏更提倡「出之貴實，而用之貴虛」，亦即以生活真實為基礎，經過作者虛構加工，使其在戲劇作品中以虛設的形式出現，令觀眾感到似有所依而又不知所指，乃產生超越原有生活真實範圍的普遍性、概括性的藝術體驗。

四、明清傳奇作家主題意識與其創作活動之關係

由於戲曲起源於娛神祭祀活動以及俳優的滑稽諷諷，是古代歌舞吸取了說唱藝術等敘事性文學與百戲雜技等因素綜合而形成的，在美學特點上也受到這些藝術的影響。南宋吳自牧《夢梁錄》論及宋代的影戲：「其話本與講史書者頗同，大抵真假相半。公忠者雕以正貌，奸邪者刻以醜形，蓋亦寓褒貶於其間耳。」（《夢梁錄·百戲伎藝》）^⑨這種愛憎分明的特點是古代影戲、說唱藝術與戲曲所共有的，並形成了戲曲的傳統。戲曲的當行，臉譜、化妝、語言等等無不帶有明顯的傾向，人物出場以後是善還是惡，孩童都可一眼看出，此種

^⑧ 同註^⑥，頁154。

^⑨ 見吳自牧：《夢梁錄》，《古典戲曲美學資料集》，頁55。

傳統培養了戲曲觀眾的欣賞習慣，他們要求作品能表達「懲惡勸善」的主題，此種審美要求必然反過來影響到戲曲的創作，不必再現模擬真實為目標。因此，戲曲雖然秉承了中國文學藝術「言志」、「載道」、「興觀羣怨」觀念，與傳統詩文不同的是中國戲曲有寓教於樂的傳統，既強調戲曲藝術的娛樂性，又重視其倫理教化作用，尤其是所謂「懲惡勸善」觀念（《左傳·成公十四年》）。^⑩而儒家強調「中庸」、「中和」與「合度」，要求用「禮」來節制「情」，做到「樂而不淫，哀而不傷」（《論語·八佾》）；^⑪同時重視「溫柔敦厚」的「詩教」（《禮記·經解》）。^⑫在這種思想的影響下，明清兩代戲曲藝術重視道德與美的結合，其審美思想的核心範疇，便是提倡「中和」之美，即「喜怒哀樂之未發謂之中，發而皆中節謂之和」，追求一種和諧合度之美。而這種和諧合度的審美特點，又是與上述的戲假情真、詩情畫意與寓教於樂聯繫在一起的。因此，明清傳奇特重結構之美，它不同於西方式的悲劇與喜劇，多悲喜交集、苦樂相錯、悲喜並至的劇作，擁有和諧度要求下產生的多種形態的大團圓結局，乃成為其特殊的美學現象。隨著此種理念意識的逐漸強化，忠、孝、節、義遂構成了中國戲劇的基本主題。它們大都描寫聖君賢相、忠臣烈士、即便是風花雪月，也難於與節義觀念分離。忠、孝、節、義在這種情況下就不僅是抽象的觀念，而是具體的事象了，因此乃有所謂「傳奇之用，在於勸善懲惡」。最明顯的現象就是，從明中葉至清中葉（16世紀到18世紀）之三百餘年

⑩ 《左傳·成公十四年》載：「君子曰：『《春秋》之稱，微而顯，志而晦，婉而成章，盡而不污，懲惡而勸善。非聖人誰能修之？』」，見黃侃經文句讀：《春秋左傳正義》（上海：上海古籍出版社，1990年），卷27，頁466。

⑪ 子曰：「關雎樂而不淫，哀而不傷。」見錢穆先生：《論語新解》（臺北：三民書局，1978年），頁95。

⑫ 《禮記·經解》載：「孔子曰：『入其國，其教可知也；其爲人也，溫柔敦厚，《詩》教也。』」，見《禮記》（臺北：臺灣中華書局，1981年《四部備要》本），冊2，卷15，頁1。

間，文學的三大時代主題——即忠奸對立，情理衝突，以及歷史興替，在明清傳奇中具有比其他文學藝術體裁更為鮮明而具體的呈現。

由於戲曲藝術兼俱歌舞樂之多元表現特性，原是最能達情的藝術形式，然而以渲洩個人情感與追求個人欲望為目的之「言情」風尚，卻因受到提倡中和美的「教化」觀念的束縛而未能暢情、達情。這兩方面的矛盾可說貫穿了中國戲曲美學的發展歷程的始終。強調個性論的「言情」說與重視中和美的「教化」說的相互衝擊，使明清劇作家與劇論家不斷地在其矛盾中尋求融合的可能，即追求戲劇藝術「激勵人心，感移風化」功能之同時，亦要求明確地表現劇作家的主觀意圖。明代中葉以後，傳奇劇目反映中青年男女愛情生活的題材日增，一時之間才子佳人戲大量產生。以《西廂記》為代表的金、元雜劇，宋元南戲裡的愛情婚姻題材劇，主要表現了愛情與傳統禮教與倫理觀念的衝突，即情與禮的衝突。而明末葉湯顯祖《牡丹亭》之可貴則在於它深刻地展示了愛情作為人的自然本性與束縛人心身的傳統社會倫理道德觀念的衝突，即情與理的衝突。晚明清初的才子佳人戲曲小說則力圖把情與禮、情與理、情與性等統一起來，化合為一，著力表現愛情與社會權勢的衝突。此時期的許多優秀的愛情婚姻劇，繼承了湯顯祖的傳統，滙聚成一股謳歌「至情」之潮流。如王玉峰《焚香記》、周朝俊《紅梅記》、徐復祚《紅梨記》、袁晉《西樓記》等等皆是其例。此外如孟稱舜《貞文記》、阮大鍼《燕子箋》、李玉《五高鳳》、李漁《笠翁十種曲》等作品則追求「發乎情，止乎禮義」，著重情理合一的信念。

在明代豐富多彩的戲曲作品中，數量最多、成就最大的即愛情婚姻題材的作品，形成「十部傳奇九相思」的盛況。明代劇作家迷戀於才子佳人的旖旎戀愛故事，淋漓盡致地表達內在的自然感情的強烈欲求與情理的激烈衝突，凝聚成空前未有的審美理想，即肯定人性、放縱個性、歌頌世俗的享樂，嚮往個體人格的自由。中國戲曲史上的愛情婚姻的發展，以元雜劇為第一個高潮，成就

了《拜月亭》、《西廂記》、《牆頭馬上》、《倩女還魂》、《張生煮海》與《柳毅傳書》等愛情名劇：這六部劇作都是以婚姻形式為大團圓收束的標誌；前四種皆以男主角考中狀元作為證明婚姻合理的充分根據，後二種則以人神合一作為劇情的最後歸宿。在源遠流長的中國古代愛情描寫中，由於幾千年來的男女「授受不親」、「父母之命，媒妁之言」的影響深鉅，於是男女之間建立在相互了解，志同道合基礎上的愛情極為鮮有。因此如《拜月亭》中，^⑩一對青年男女於亂離逃難中相遇，而後患難與共，相攜相持；從全然陌生到逐漸熟稔，相互了解，從患難手足之情發展到生死不渝之愛，就更為罕見。這種動亂時代中男女情愛多面發展，而具有多重意義的「亂世風情」之描繪，在戲曲史上是前所未有的。《拜月亭》所寫的相府小姐王瑞蘭與寒門書生蔣世隆的愛情，是一種在亂世中因道途扶持，患難相與，而「逐漸地情投意合」的「真正的愛情」。這樣的愛情描寫在現存元雜劇中乃絕無僅有，在中國戲曲文學中具有開拓性的意義。

明代愛情婚姻劇在主題的開拓上，打破了才子佳人一見傾心的俗套；男女主角的相愛是在才情相稱、兩心相知、兩情相悅的基礎上展開的，極力歌頌「情」之無所不至的作用與力量。劇中的男女主角大多勇於自擇佳偶，追求戀愛自由，婚姻自主。男重「尋親」，女重「自媒」。即使遭逢重重艱難險阻，無論是來自家長的阻撓，還是來自社會的權勢威逼與小人撥弄，男女雙方均以堅貞不渝的愛情與之抗爭，最終實現愛情理想。在表層意義上，男女雙方也常流露出「守貞不二」的道德觀念，但真正支配他們行為的心理動因，卻是對美好的愛情理想的嚮往與追求，甚至不惜採取私通、私奔之類的決絕行動。《嬌紅記》中的申嬌愛情，便是在「同心子」的擇偶要求下，在長期間阻局面

^⑩ 見施惠：《拜月亭》，俞為民校注：《宋元四大戲文讀本》（南京：江蘇古籍出版社，1988年），頁267—388。

下的相互支撐中逐漸成熟的。所謂「但得個同心子，死同穴，生同舍」，這種全心的至情愛戀，使「離者可以復合，死者可以再生」。^⑯此外，明代愛情劇改變了愛情劇歷經風波終究團圓的傳統窠臼，出現了一些不以婚姻為歸宿，不以團圓為收束的作品。如《織錦記》中的七仙女與董永也終歸被天上人間的兩個世界活活拆散。《紅梅記》中的李慧娘與裴舜卿之愛，不但打破了幽明二界，而且是根本不抱婚姻願望的單純情愛。申純與王嬌娘這對戀人，以相互的殉情獻身，了結了百年遺恨。劇中展現了超越婚姻的愛情，以及被拆散與毀滅的婚姻，充分突顯傳統禮教、權勢對青年男女愛情的壓抑。

早期傳奇劇作家主題意識之深化而有具體成就者可以《琵琶記》為里程碑。此點顯見於高則誠對《琵琶記》所據以改編與再創造的原始素材，所進行之脫胎換骨的「翻案」抉擇中。《琵琶記》向以結構嚴整為人所稱道，高明在改編民間傳說故事《趙貞女蔡二郎》時，乃是從主題思想出發，重新安排、組織了全劇的劇情與人物，因而形成《琵琶記》在結構上的特色。成為《琵琶記》結構框架的蔡伯喈、趙五娘的故事大概從南宋時就在民間通過各種通俗的文藝形式廣為流傳。從南宋到元末《琵琶記》問世之前，南宋南戲《趙貞女蔡二郎》，金院本《蔡伯喈》，盲人鼓詞《蔡中郎》以及元人雜劇如岳伯川《呂洞賓度鐵拐李》曲文：「你學那守三貞趙貞女，羅裙包土將那墳塋建」，^⑰等同一題材的劇目演出十分頻繁。這些劇目現雖已失傳，但根據徐渭《南詞敘錄》中「即舊伯喈棄親背婦，為暴雷震死。里俗妄作也。」^⑱之寥寥數語，我們還可以大致知道這些劇目的故事梗概：蔡伯喈赴試中舉後，趙五娘至誠事親。公婆死後，她進京尋夫。蔡伯喈非但不予相認，反而馬蹄趙五娘，最後遭受被暴雷震

^⑯ 見孟稱舜：《嬌紅記》（上海：上海古籍出版社，1988年）。

^⑰ 見岳伯川：《呂洞賓度李鐵拐》，楊家駱主編：《全元雜劇初編》（臺北：世界書局，1985年），第8冊，頁23—24。

^⑱ 見徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》，冊3，頁250。

死的報應。這大概就是南宋時代民間通俗文學，包括早期南戲中蔡伯喈故事的原貌。可見民間通俗文學作品中的蔡伯喈，被刻畫成一個「棄親背婦」、不忠不孝的形象。

事實上，《趙蔡》中「棄親背婦，為暴雷震死」的男主角蔡伯喈在歷史上是個有名的孝子；《後漢書》即謂其「性篤孝」，「忠孝素著」。^⑨因此徐渭的《南詞敘錄》在提及《琵琶記》時云：「永嘉高經歷明，避亂四明之樸社，惜伯喈之被謗，乃作《琵琶記》雪之，用清麗之詞一洗作者之陋，於是村坊小伎，進與古法部相參，卓乎不可及矣。」^⑩此外，「棄親背婦」是由於貪戀名利，而蔡伯喈的厭薄名利，也是史有明文的：

桓帝時，中常侍徐璜、左棺等五侯擅恣，聞邕善鼓琴，遂白天子，敕陳留太守督促發遣，邕不得已，行到偃師，稱疾而歸。閑居玩古，不交當世。^⑪

於是我們從《琵琶記》中看到了一個分明是厭薄名利的蔡伯喈的典型形象。這可視為高明改編意圖中的一個重要層次。簡言之，就是為歷史上的蔡邕翻案，即徐渭所謂的「雪謗」。其次，對於在民間影響甚深的《趙蔡》中深入人心的趙五娘當然會是十分同情、極為讚揚的。在高則誠的構思中，這一對結髮夫婦亦是該有一個好下場的。

高氏《琵琶記》在此基礎上進行改創，將蔡伯喈「棄親背婦」、「為暴雷震死」這兩個關鍵情節作了根本的改造，大筆增添了許多新戲。在《琵琶記》中，就主要劇情而言，一是濃墨重彩地鋪寫了「三逼」、「三辭」、「三不從」的情節，二是改編馬蹏五娘，雷轟伯喈的收煞為「滿門旌表」的大團圓結

^⑨ 見范曄：《後漢書·蔡邕列傳》，楊家駱主編：《新校本廿四史》（臺北：鼎文書局，1982年），冊3，頁1980。

^⑩ 同註^⑨，頁239。

^⑪ 同註^⑨，頁1980。

局。^⑳鑑於前人把趙五娘的悲劇命運，視為乃由個別人品卑劣等偶然因素所造成，高氏把蔡伯喈、趙五娘的悲劇命運置於社會之必然的深層原因上去加以考察與表現，把抨擊的對象由個人品格轉向社會制度。極力鋪寫「三逼」、「三辭」、「三不從」，固然有替蔡伯喈開脫罪責之嫌，但這類悲劇的根源，主要並不在個人而在社會，在社會某種僵化的思想，作者透過淡化個人主觀因素，強化社會客觀因素，戲劇性地表現悲劇的根源，將造成悲劇的罪責推至左右社會思想的君父唯尊觀念上，這無疑是其藝術眼光的表現。誠如李贄所云：「當時若有聖君賢相，自當著他養親，何有許多話說？」^㉑如今既有許多話說，可見是君不聖，相不賢了。李卓吾看來是讀出了《琵琶記》的另一層意涵。

高明創作《琵琶記》的內在動機，與《琵琶記》的真正主題究竟為何？《琵琶記》的〈副末開場〉（第一）中，一闕「水調歌頭」略述作劇之目的。就思想方面著眼，詞中所謂「正是不關風化體，縱好也徒然」，意謂他人作劇不重風化，而他「只看子孝共妻賢」因此他的作品是「驍驍方獨步，萬馬敢爭先？」^㉒在高明看來，「棄親背婦」與「馬踏雷轟」的結局都是不合風人之旨的，是不足為訓的。但也正因如此，雖然高明苦心經營，要求「知音君子，這搬另做眼兒看」的《琵琶記》，欲擺脫原有基礎——《趙貞女蔡二郎》之業已深入人心的重要情節而純粹另起爐灶，實乃勢之有所不能之事。可見《琵琶記》承襲《趙蔡》大量情節並由之形成一些「漏洞」，是不足為奇的。

劇本〈副末開場〉的「沁園春」中所言「孝矣伯喈，賢哉牛氏，書館悲逢

^⑳ 見高明著，錢南揚校注：《元本琵琶記校注》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁230—231。

^㉑ 見李贄：《李卓吾批評琵琶記》，《琵琶記資料匯編》，頁227。

^㉒ 同註^⑳，頁1。

最慘淒，重廬墓。一夫二婦。旌表耀門閭。」²⁰⁴乃本劇情節結構之基礎。然而根據整個劇本所表現的戲劇行為來看，蔡伯喈違逆丞相之命「辭婚」，抗皇帝之旨「辭官」，絕非「全忠」，他「利信名牽竟不歸」，致使父母雙雙餓死，用劇中張廣才的話來說，就是對父母「生不能養，死不能葬，葬不能祭，這三不孝逆天大罪」（第三十七出），²⁰⁵亦絕非「全孝」。正因如此，劇本的題目正名中所謂「全忠全孝蔡伯喈」反而使全劇呈顯了深刻的諷喻意味。若說高明是有意作反面文章，所謂「假頌真罵」，似乎抬高或背離了高氏的原意。然而，若謂高氏只是純粹寫了一部徹頭徹尾的封建禮教戲，則又低估了他的藝術與思想意圖。事實是高明帶著自己的思想與藝術目的把民間傳說與戲文改編成完整的劇作，結果他只達成了部分的目標。儒家思想中「君為臣綱，夫為妻綱」，「事君以忠，事親以孝」被奉為不可變易的天理。但是《琵琶記》的情節發展卻對「三綱」與忠孝思想產生了強烈的反諷效果，這也許是高明本人亦始料所未及的。藝術家的創作意圖與藝術成果常會產生距離，這種距離其實也反映了作家本身在創作意圖上的深刻矛盾。因此前人亦曾指出《琵琶記》劇本題目與實際描寫的矛盾，如清代毛聲山〈序〉始云：「《琵琶記》篇首標題云：『全忠全孝蔡伯喈』，予竊疑焉，生不能養，死不能葬，可謂孝乎？辭官不得，日日思鄉，將國爾忘家之謂，何而名之曰忠也？俗傳東嘉以夢警之故，乃改『不忠不孝』為『全忠全孝』」。²⁰⁶陳繼儒甚至認為《琵琶記》「純是一部嘲罵譜。」²⁰⁷乍看之下，高明的藝術意圖既明白又單純，然而他既然要寫「全忠全孝」、「全貞全烈」，就必須寫一部考驗忠孝貞烈的社會悲劇，然而創作結果是社會悲劇變成一個比教化意圖更具戲劇效果的真實生命。劇本一開始，

²⁰⁴ 同前註，頁2。

²⁰⁵ 同前註，頁215。

²⁰⁶ 同註⑤，頁293—294。

²⁰⁷ 見陳繼儒：《琵琶記·總評》，《古典戲曲美學資料集》，頁157。

蔡伯喈對父親的逼試就採取違抗態度，以至於遭到「你卻七推八阻，有許多說話」的嚴厲申訴。其後，對皇帝賜婚、賜官，蔡伯喈也作了有理有據、情痛辭切的推拒與抗爭。而他屈從於父親與皇帝的意志，即遵循於「三綱」與忠孝思想規範的實際後果，卻是墜入悲劇的深淵，對雙親竟終未能生養死葬，真正陷入了「不孝」的絕境。就「忠」的層面言，蔡伯喈被賜婚、賜官以後，情緒極度低落對當朝怨憤滿腔：「被親強來赴選場，被君強官為議郎，被婚強效鸞鳳。」（第二十三出）；²⁸而在喈伯五娘書館悲逢中的哭喊：「只為三不從生出這禍苗」（第三十六出）；²⁹則已完全將皇帝與忠孝思想視為造成他個人與全家悲劇的罪魁禍首。因此，從蔡伯喈這個典型人物的言論舉止及從《琵琶記》的整體形象所表現出來的，全然不是「全忠全孝」，而是「不忠不孝」，結果成為對「三綱」、忠孝思想的反諷。

「棄親背婦」或曰「三不孝」是《趙蔡》悲劇衝突的基礎。這方面的內容，在《琵琶記》的〈五娘勸解公婆爭吵〉（第十）、〈五娘請糧被搶〉（第十六）、〈蔡婆埋怨五娘〉（第十九）、〈五娘吃糠〉（第二十）、〈五娘侍俸公病〉（第二十二）、〈五娘剪髮賣髮〉（第二十四）、〈五娘葬公婆〉（第二十六）與〈五娘尋夫上路〉（三十）諸出有充分的描述。這在《趙蔡》與《琵琶記》中都是屬於蔡公、蔡婆與趙五娘形象的重點戲。實際上就是「三不孝」的重點戲。而《琵琶記》在此點上則與之針鋒相對，設置了另一個基礎，亦即「三不從」（或「三被強」）。若仍用張廣才之語來說，就是「這是三不從把他（按指蔡伯喈）嘶禁害」，因此「三不孝亦非其罪」（第三十八出）。³⁰但張廣才與丑扮李旺的這幾句臺詞卻可視為《琵琶記》中「概念化」到了極點的一種「判詞」，可說是不遺餘力地為蔡伯喈辯護。而這卻正是高明改編《趙

²⁸ 同註²⁸，頁139。

²⁹ 同前註，頁205。

³⁰ 同前註，頁215。

蔡》的最根本、最關鍵之點。所以他不惜用這種宣判式的語言來明確地宣佈自己的觀點，而張廣才實際上相當於作者的代言人。這同時也反映出高明對《趙蔡》把蔡伯喈弄成個「三不孝」人物的反感之深切。這個內容在劇中曾透過幾個主角的口多次反覆：如伯喈官邸憂思時唱：「三被強衷腸說與誰行？」（第二十三出）^⑳五娘與牛小姐兩賢相邁（第三十四出）時五娘唱：「他當原也沒奈何，被強來赴選科，辭爹爹不肯聽他話。」牛小姐唱：「辭官不可，辭婚不可。」（合）「三不從，做成災禍天來大。」^㉑又如書館悲逢的〈下場詩〉：「只為君親三不從，致令骨肉兩成空。」^㉒則更是簡捷明確的一種斷語，用「三不從」來推翻蔡伯喈逆天大罪的「三不孝」，使蔡伯喈也成為一個「骨肉兩西東」的受害者。即使是把這兩句話視為《琵琶記》的主題之所寄，也並不為過。

在倫常問題上為蔡邕翻案，可以說是高明改編意圖的出發點。全劇關目的設置，情節的安排，都是與此有關的。既然是翻案，就必須有自己的依據，或是思想根據。「三不從」是《琵琶記》在內容上異於《趙蔡》的核心，可以說是高明改塑蔡伯喈形象的唯一手段；《琵琶記》中關於蔡伯喈的戲都是以此為基礎展開的。可以說沒有「三不從」，就沒有《琵琶記》中的蔡伯喈，就沒有《琵琶記》。這就正如沒有「三不孝」，就沒有《趙蔡》中的趙五娘與蔡伯喈，也就沒有《趙蔡》。在《趙蔡》中，利欲薰心之蔡伯喈的「棄親背婦」是從應試開始的。所以高明首先以此為突破點，用「一不從」作為打進原有情節的一個重要楔子，對原有情節加以改造，將自願改為被強。事實上要是沒有這個「一不從」，也就沒有接下來的兩個「不從」，《琵琶記》也就不成其為《琵琶記》了。因此，應將「三不從」視為構成全劇這一戲劇衝突的一個意義完足一致的整體，三者無分軒輊而不必支離，其目的在於取代「三不孝」。易言

⑳ 同前註，頁139。

㉑ 同前註，頁199。

㉒ 同前註，頁210。

之，高明改編《趙蔡》為《琵琶記》是以用「三不從」來塑造蔡伯喈形象為中心的。故凡《趙蔡》情節與「三不從」不相適應者，則改之，無足以體現「三不從」者，則增之。從這種劇情變異來看，《琵琶記》主要不過是對《趙蔡》提出的社會問題作出了新的解釋。按其所反映的社會範圍與所提出的問題本身來說，依然還是寒素與權門之間的關係中由於男主角社會地位的變化而造成的家庭生活中倫常問題。雖然對這個倫常問題《趙蔡》用「三不孝」來解釋，《琵琶記》用「三不從」來解釋；但其為對倫常問題之解釋則一。

雖則如此，《琵琶記》之所以顯得較《趙蔡》複雜，不是由於它所提出的倫常問題本身，而是由於它用來反映這個倫常問題的戲劇衝突的具體處理及其所體現的思想意境與全劇的思想內容間，都是存在著矛盾的。《琵琶記》實際上是組合了兩個彼此矛盾甚至互相排斥的戲劇衝突，即「三不孝」與「三不從」；並相應地體現著各自的思想意義。這兩個衝突所包含的情節由發端到結局的發展，幾乎可以完整的各自獨立。主要通過「三不孝」所創造的趙五娘這個典型形象真實感人；「三不孝」所體現的思想富有強烈的批判性。至於主要通過「三不從」所創造的蔡伯喈是一個厭薄名利、自甘清貧的典型書生形象。他只是由於「三被強」才陷身於一場倫理悲劇之中的。

文學創作畢竟不同於修史、改史或論述；它必然會與作者所面臨的現實與自己的身世之感發生聯繫，並不期然地將其帶進自己的作品。這種主體意識在作者運思構想的過程中有時是潛在的，不一定是作者明確而自覺地在借古人的酒杯澆自己的塊壘。但高明的改編意圖中可以肯定是具有這方面的思想因素。例如第三十六出演蔡伯喈在書館挑燈夜讀的一段戲，作者即抒發個人之感慨。蔡伯喈在發過一段牢騷：「看甚麼《尚書》？」之後唱道：「書，我只為其中自有黃金屋，反教我撇卻樁庭萱草堂。還思想，休休，畢竟是文章誤我，我誤爹娘。」（〈伯喈五娘相會·解三醒〉）「書，我只為其中有女顏如玉，反教我撇卻糟糠妻下堂，還思想，休休，畢竟是文章誤我，我誤妻房。」

(〈前腔〉)²⁴所謂「仕進為憂患之始」，高明個人在仕途中經歷過這種憂患，如今他把《琵琶記》的悲劇歸結為「文章誤我，我誤爹娘」，「文章誤我，我誤妻房」，不僅有其自己的人生感慨，而且客觀地反映出正是功名富貴導致蔡伯喈「棄親背婦」的悲劇。正因如此，《琵琶記》以封建婚姻制度為主題，同時暴露了科舉制度的弊病。就劇情發展之因果言，科舉是決定全局之真正關鍵：倘使蔡伯喈不去應舉，就不會中狀元，未中狀元，牛丞相就不會看中新科狀元而實行逼婚，矛盾衝突就不會發生。而本劇第四出「蔡公逼試」即為推動矛盾衝突的起點。若從舞臺演出的角度言，本出成功地寫出了郡吏「催試」，蔡公「逼試」，蔡婆「阻試」，伯喈「辭試」與張公「勸試」。作者在劇中提出了對科舉制度的懷疑，有意識地譏刺考試制度的弊病，伯喈之中舉實展開了全劇主要的矛盾衝突，「議婚」由此而來，「辭婚」由此而起，甚而牛丞相恃勢「逼婚」，蔡伯喈被迫「重婚」，經此致命一擊，蔡府之命運逆轉，由泰而否，一步步陷入困境。

《琵琶記》問世之後，沿宋元南戲而下的明前期傳奇戲曲，開始呈現出一種復興的態勢。但由於雜劇的創作一度仍然佔著上風，所以南戲復興之初，早期明傳奇劇壇上，相當長一段時間，也還只不過是《琵琶記》與「《荆》、《劉》、《拜》、《殺》」四大傳奇的天下。從洪武元年到景泰七年的八十多年間，幾乎再沒有新產生多少著名的傳奇作品。再下延至十五世紀末的成化年間，三十餘年中的傳奇創作，由邱濬的《五倫全備記》開其端，邵燦的《香囊記》及其後的「綱常」戲，並肩接踵而出，一時之間，「備他時世曲，寓我聖賢言」²⁵之類的八股時文式的文人傳奇劇作，幾乎佔據了整個傳奇劇壇。他們雖然都是想步《琵琶記》所標榜的「不關風化體，縱好也徒然」的後塵，但只是徒襲其表，而盡喪其精神，遠不能與《琵琶記》相提並論。《五倫全備記》

²⁴ 同前註，頁205。

²⁵ 同註²⁴。

更被王世貞譏為「不免腐爛」的「大儒之作」。²⁶

然而，在明前期「五倫」戲曲風潮中，劇壇冷落的頹勢終激發起戲曲家中的有識之士與廣大觀眾掙脫僵化、刷新劇壇的風氣。弘治、正德之際，理學新派「王學」興起，王陽明主張「良知」說，提倡「吾心」的「良知良能」以「正心誠意」。明代中葉以降，一股「主情」的文藝思潮席卷文壇，王學左派之李贄摒棄陽明心學中「心」的道德內涵，專就自然的本心一義另闢哲學新徑，標舉「童心」，反對理學家們憑空虛構出來的「天理」與「人欲」，提出「穿衣吃飯，即是人倫物理」。²⁷此外，他的古之聖賢「不憤不作之說」，²⁸文學創作「莫不有情，莫不有性」之說，又依憑「真心」，「真人」，肯定了真「情」與真「性」。

湯顯祖更進而明確提出了以「情」為「理」的主張。他在〈寄達觀〉信中，認為達觀在〈皮孟鹿門子問答〉一文裡所說的「情有者理必無，理有者情必無」是「一刀兩斷語」，體認到了情與理的對立。²⁹在情與理的關係上，湯顯祖斷言情是不能「以理相格」的；而他要表現的正是「理之所必無」，「情之所必有」的內涵。³⁰湯氏所著力描寫並謳歌的，不是被「理」所肯定的人世，而是「理」所不可局限、不可盡的人的情感世界。當「情」與「理」構成某種矛盾與衝突時，「情」可以突破「理」之束縛，即在一種「至情」的追求中，戲劇創作可以不必顧及事物之「常理」與「理之有無」。正是這種對人的自然情欲、需求、願望的高度肯定，才激發了湯顯祖「以情為理」的創作思想，創作了謳歌「至情」的傑作《牡丹亭》。從明嘉靖至萬曆初年，《西廂

²⁶ 同註²⁵。

²⁷ 同註²⁶，頁481。

²⁸ 同前註，頁471。

²⁹ 見湯顯祖：〈寄達觀〉，同註²⁵，頁1268。

³⁰ 見湯顯祖：《牡丹亭·題詞》（臺北：漢京文化事業有限公司，1984年），頁1。

記》的廣為流行，《繡襦記》、《紅拂記》、《懷香記》、《玉簪記》的創作演出，仍然延續著元代愛情劇的優良傳統，高歌「願天下有情人成眷屬」的理想。而湯顯祖《牡丹亭》的誕生，則無疑昭示了劃時代的新主題、新觀念。

《牡丹亭·題詞》中說：「天下女子有情，寧有杜麗娘者乎！夢其人即病，病即彌連，至手畫形容，傳於世而後死。死三年矣，復能冥冥中求得其所夢者而生。如麗娘者，乃可謂之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。夢中之情，何必非真？」²¹ 世事無常，何必拘泥於虛妄冷酷的現實人生，而束縛自己審美創作的自由。何妨乾脆遁入藝術的假想境界之中，抉發人生的真實、人情的真實。戲劇創作中情感的作用是巨大無比的，它可以超越生死之限，凌跨陰陽之界。杜麗娘因情成夢，因夢而死，或真或幻，都是為了表現其「情之至」，而人世之情事，並非人世所有之事可以道盡，因此才必須借夢幻以道之；既是夢中之情，即不能用常情常理來衡量。湯顯祖所描寫的「夢中之情」，具有「不知所起」與「一往而深」的特點（《牡丹亭·題詞》），「情不知所起」，是由於「人生而有情」，這種情是人的真情，即情的自然表現，真情自然的流露。湯氏的主情論乃以真為根本，《牡丹亭》正是湯顯祖謳歌自然真情，讓真情自然抒發的傑作。杜麗娘那「一生兒愛好是天然」（〈驚夢〉第十）²²的心理，正是湯顯祖追求真情的生動寫照。《牡丹亭》的結構，也是沿著真情的自然抒發而形成的。由於「真情」之「一往而深」而達到「情至」。情發揮表現到最大限度至「一往而盡」（〈宜黃縣戲神清源師廟記〉），²³ 即「情盡」，所謂「極情盡至」也。情可以打破一切界限，形成情的理想結合，不僅達到「生者可以死，死者可以生」而且可以「生天地生鬼生神，極人物之萬途，

²¹ 同前註。

²² 同前註，頁43。

²³ 同註²²，頁1127。

攢古今之千變」，²⁴「情至所極，可以事道，可以忘言」(〈調象庵集序〉)。²⁵在《牡丹亭題記》中，湯顯祖還會嘆道：「嗟夫，人世之事，非人世所可盡」。亦即要想真正地、完全地表現人生世事，就一定得逾越作為客觀實在形態的人生世事，積極地去發掘「人世」之外的表現力。向人心、向夢境、向幻想去追索「真實」，如此，「非人世所可盡」的「人世之事」或許可以得到更加充分、更加真實的表現。

湯顯祖把情視為文學藝術的本質，曾自道他寫《南柯記》與《邯鄲記》所用的方法是「因情成夢，因夢成戲」(〈復甘義麓〉)。²⁶這句話從戲的表現論角度言之，不僅指出情是戲曲創作的動因與所表現的內容，同時還道出了戲曲創作的過程。所謂「因情成夢」，正是由情的激發產生的審美的理想境界。這種審美理想境界的外在表現，就是「因夢成戲」。而戲的內容則是由善與惡或極善與極惡的不同的夢中之情所構成。若從創作構思這個層次來看，作品中的人物確是「因情成夢」；《紫釵記》中小玉因思夫之情而有夢；《牡丹亭》中杜麗娘為懷春之情而成夢；《邯鄲記》的盧生為人生享樂之情而入夢；《南柯記》的淳于棼為志不得達之情而作夢。總之是夢有所起，根源俱在於「情」，不管這「情」是真情還是矯情。俗謂「有所思必有所夢」，佛洛伊德的心理學研究認為人因願望而成夢，與湯顯祖所說的「因情成夢」是相通的。湯氏在創作構思中處理人物之夢幻時，夢的內容雖然不無虛幻卻符合人物的個性、情感、生活經歷，符合人物所處的社會現實環境，達到幻與真的相通。而「因夢成戲」，則指人物的夢幻恰好構成戲劇的主要內容或重要情節，即在內容結構上是夢與戲的統一。戲中的夢是虛幻的外衣，「夢」中的內容卻是真實生活的寫照。比如《邯鄲夢》、《南柯夢》中的景象不正是明代社會生活的寫

²⁴ 同前註。

²⁵ 同前註，頁1038。

²⁶ 同前註，頁1367。

照？真與幻並非截然對立，而是真中有幻，幻中有真，真幻交織。「四夢」乃是幻中有真，但卻不能反過來以真求幻；湯劇在「情中寓理」，人物由情生發出的行為與意識活動，包括「因情成夢」，都合乎一定的事理與物理，因此也不能反過來以理格情。

「夢」是湯顯祖的審美理想境界。明末人沈際飛說《紫釵》之能「在實不在虛」，而從《牡丹亭》開始，則是「飛神吹氣爲之」²⁷王驥德也說《牡丹亭》與《二夢》是以「虛而用實」。²⁸按照湯顯祖戲因夢成，夢由情生，以實寫夢，以夢寫真的觀點，寫「夢」實際上就是「因情成夢」，「情」是核心與基礎。而「夢」既是理想的幻化，又是藝術的媒介。夢由情繫，情由夢達。

「情」與「夢」，既成因果，又相表裡。「以實寫夢」，「實」是核心與基礎。這個「實」是形象之實，也是生活之實。而「夢」，既是現實的幻化，又是藝術的軀殼，夢從實出，實從夢現。「夢」是作品中人物的夢，作品中的人物及其所夢，都是作家構思出來的，在這種總體創作構想中或直接或曲折地表達、寄托了作家的理想與真情，從中我們可以看出湯氏在戲劇題材的選擇方面的重情旨趣。從此種意義言，寫夢是一種浪漫主義的藝術表現方式，具有象徵性的言外之意，目的是爲了達情。作家採用夢幻的方式達情，除了在當時的時代條件下，真情不能真道，只好又以夢出之，以幻道之，還因爲「不幻不足以言其情之至」。實與夢交互貫通，相反相成。情好比靈魂，實好比血肉，兩者融合一體，構成了戲的內相，而「夢」則如軀殼，如體態，構成了戲的外相，於是個人與社會，形象與現實，內容與形式，思想與藝術，在此達到了高度的融合統一。「夢中之情，何必非真」，故而讀者、觀眾便「不以爲幻，幻便成真」。（〈玩真〉批語）²⁹吳吳山三婦從《牡丹亭》中提煉出來的戲曲美學命

²⁷ 見沈際飛：〈牡丹亭題詞〉，同前註，頁1541。

²⁸ 見王驥德：《曲律·雜論》，同前註，頁1584。

²⁹ 見《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》（清芬閣藏版，同治庚午九年重刊），頁85。

題「幻便成真」，也是《臨川四夢》的共同藝術特點，沈際飛結合《邯鄲記》的夢境描寫，對「幻便是真」即作了精闢的分析，其〈題邯鄲記〉云：「臨川公能以筆毫墨瀋，繪夢境為真境，繪驛使、番兒、織女輩之真境為盧生夢境。臨川之筆夢花矣！」²⁰ 沈氏此語，雖是就《邯鄲記》而發，但也完全適用於其他「三夢」。

由於湯氏之寫夢是爲了達情，在題材的選擇上湯氏著重能合眾情於一，並具有感情發展之起伏跌宕的題材。他在《邯鄲夢記·題詞》中說：「《邯鄲夢》記盧生遇仙旅居，授枕而得婦遇主，因入以開元時人物事勢，通漕於陝，拓地於番，讒構而流，讒亡而相。於中寵辱得喪生死之情甚具。」²¹ 一個故事，包含了寵辱、得喪、生死等各種感情，而且人物的經歷又是如此奇巧、曲折，這正是湯氏選取它來編寫劇本的重要條件。然而，欲使現實素材成爲戲劇題材，必得經過創作主體的情感化改造。湯氏「四夢」的題材就不是純粹自然形態的生活現象。首先，他以合眾情於一的尺度去觀察、選擇、提煉生活，選取他所需要的創作素材。然後，更重要的對所選中的素材經過心靈化的篩濾、改造、加工，使之成爲符合創作主體之特定審美意圖的特定題材，著重發掘與渲染描寫對象事物的內在精神，賦予某種意境。此正是湯氏所謂「緣境起情，因情作境」（〈臨川縣古安寺復寺田記〉）²²——由生活中的實境到藝術中的意境，其中起主導作用乃在主體的情感。比如《邯鄲夢記》，儘管它取材於唐人沈既濟的《枕中記》，但由於湯氏按照自己的創作意圖對這個眾所週知的寓言故事進行了脫胎換骨的改造，使原本宣揚神仙道化、消極出世的主題一變而爲充滿批判現實的精神。湯氏「借夢中之景，寫朱明王朝之實」，「記中備述人世險詐之情，是明季宦途習氣，足以考萬曆年間仕宦味」。²³ 可見湯氏並不

²⁰ 見沈際飛：〈題邯鄲夢〉，同註²⁰，頁1542。

²¹ 同前註，頁1094—1095。

²² 同前註，頁1125。

拘泥於現存資料提供的自然形態的素材，而是如他自己所言是經過「推廣」而「爲之」的。

正如明人沈際飛在評述湯顯祖美學思想所說的：「惟情至，可以造立世界，惟情盡，可以不懷虛空。而非情至之人，未堪語乎情盡也。」（〈題南柯夢〉）²³「情至」是湯顯祖唯情說與美學理想的核心部分，也是他傳奇創作的最高目的。湯氏在《臨川四夢》中所鼓吹的「情至」，不是一般的兒女之情，自有其特定的精深內涵。「情至」顛倒了客觀世界的關係，使情可以主宰世界，而把自然社會生活的界線都變成相對的，可以轉化的，因而否定了諸如生死對立的絕對性，超越了生死的隔絕，使生與死在「情至」的界定下發生轉化而有了聯繫。這種轉化打破了時空觀念的絕對性，表現出對主體情感自由抒發的追求，也表現出對情的複雜性與主動性的肯定與認識。由此，在「情至」的範疇中還包含著奇情，表現出湯氏對奇情的崇高，表現衝破時空的束縛，衝決種種禮教羈絆，有如杜麗娘的奇情，追求「悲壯哀感鬼神風雨鳥獸，動搖草木，洞裂金石」（〈耳伯麻姑游詩序〉）²⁴的那種情感。

在《長生殿》之前，明清戲曲創作主要以兩類題材的作品爲主，一類寫才子佳人的離合悲歡，婚姻愛情問題是其核心；一類寫出將人相，褒忠誅奸，政治與軍事的權訖是其主要內容。在此基礎之上，嘗試將此兩類題材結合者首先就是由李、楊故事劇作家發軔，自白樸的《梧桐雨》以降，李楊故事劇作者都各有創新開拓。當然明清傳奇中，這種把個人命運與國家社會的重大事件相聯繫，從而表現歷史的興亡動盪的戲曲劇作，不自《長生殿》始。從明中葉以來，產生了反映春秋時代吳越兩國興亡史的《浣紗記》；反映嘉靖時嚴嵩專權而導致忠奸鬥爭的《鳴鳳記》；表現明末魏忠賢迫害忠良與反迫害鬥爭的《清

²³ 見吳梅：《中國戲曲概論》（臺北：廣文書局，1980年），頁89。

²⁴ 同註²³，頁1541。

²⁵ 同前註，頁1050。

忠譜》；假托南唐徐適及黃展娘愛情的糾葛，來抒發作者對南明亡國之痛的《秣陵春》等。

傳奇作品中首先將男女離合與國家興亡有意地揉合在一起而有成的是《浣紗記》。《浣紗記》又名《吳越春秋》，它敷演的是春秋末年吳越爭戰興亡，以及西施與范蠡的愛情故事。雖然該劇中之國家大義實際上遠遠凌駕於愛情婚姻之上，范蠡與西施之情愛發展未見有深刻細膩之描寫，然而它以一生一旦悲歡離合的愛情線索串絡吳越兩國的政治興替盛衰之嬗變，卻為傳奇創作開創了一條新路。簡言之，它起之於吳勝越敗，結之於吳敗越勝，而其勝敗倒逆之原因在於越王勾踐與謀臣范蠡以其超卓之識見，堅毅之意志進行了一項成功的政治謀路。作者並不花費筆墨去判別吳、越之間的是非，而著意在總結吳越興亡的歷史經驗，即夫差因驕奢淫逸、親佞疏忠致敗；勾踐以刻苦砥礪、接納忠諫，上下同心，發憤圖強的精神與正確的抉擇致勝。從而借古諷今，寄托自己對明王朝黑暗政治的不滿與憂慮，並抒發個人的憤懣之情，其詞云：「驥足悲伏櫪，鴻翼困樊籠。試尋往古，傷心全寄詞鋒。問何人作此？平生慷慨，負薪吳市梁伯龍。」（第一出）²⁸ 作家還通過伍子胥的死忠與范蠡的歸隱，具體地提出了「敵國破，謀臣亡」的歷史經驗，深化了作品抨擊昏君、權臣的主旨，也完成了范蠡的睿智形象。由於該劇主要是寫吳越興替盛衰的歷史嬗變，因而如何體現越興吳亡的戲劇性過程，也就決定了全劇的結構，成了《浣紗記》結構的具體內容。

欲描寫這樣一個歷史興廢運轉的過程則必須廣泛地鋪敘與連綴春秋末年吳越戰爭的史實，如此必然形成「局面浩大」的特點。而全劇的筋絡，亦即情節線索主要有二，一方是越國，君臣合作，和衷共濟。一方是吳國，主昏臣庸，將相失和。作者為了突出主題，褒貶忠奸，在設置情節時採用了對比的手法，

²⁸ 見梁辰魚撰，張忱石、鐘文、劉尚榮、樓志偉校注，《浣紗記校注》（北京：中華書局，1994年），頁1。

將這兩組情節對立安排，映襯對照，使作者的褒貶之意昭然若揭。而這兩條線索基本上是環繞著興越滅吳的中心目的，與吳越相爭的歷史故事交織的是范蠡、西施的愛情故事。吳國運勢之逆轉固然源於吳王之沉湎酒色、聽信讒言、不納忠諫與權相伯嚭的貪瀆賣國、奸詐邪佞。足智多謀的越國能臣范蠡與銳意復興、堅忍為國的越王勾踐的全力促成此種勢態的自然逆轉才是主要關鍵。范蠡與越國的復興，無關正義，而是意志與謀略的勝利，范蠡仿佛是所有重要情節的導演，他冷靜睿智，堅毅過人，更有超越浮世富貴，功成不居的獨特清明。作者並且有意把伍子胥被害與范蠡歸湖加以比照，凸顯同為忠勇睿智之謀臣智士，因所事君主賢愚不同，下場卻迥異之悲哀。作者意在發掘這種戲劇性的政治逆轉過程中所蘊含的歷史哲理，他所關注的焦點似乎在極力探討吳越兩國強弱轉化，興亡替代的歷史運轉的奧秘，然又按捺不住聚散不定，人事無常的喟嘆：「看滿目興亡真慘淒，笑吳是何人越是誰？……人生聚散皆如此，莫論興和廢。富貴似浮雲，世事如兒戲。」（第四十五出）^②不免對人事「興廢運轉」的虛無提出質疑。在那樣一個羣雄並起、強勝弱敗的時代，所謂忠孝節義之觀念亦不同於傳統的規範，對胸懷大志的范蠡來說，復興邦國的大業無異是他個人政治理想的完成，而這功業仍然無法免於盛衰興替的歷史運勢。范蠡為了復興越國表現地如此勇毅堅強，然而他最終的飄然遠隱使他成為全劇所體現的「福禍相倚」哲理的主要象徵，也成為作者人生理想的寄托。而西施之為大局犧牲個人名節，忍辱負重，無怨無悔，亦展現了前所未有的「節義」精神。全劇以范蠡、西施泛湖收場，使為國立功的西施免於落入被封誥命的俗套，使急流湧退的范蠡更具光彩，打破了愛情戲「奉旨完婚大團圓的」框架，真可謂寓意深遠，餘韻無窮，耐人尋味。《浣紗記》全劇的基本藝術效果即在范蠡、西施的愛情線索的烘托下，展現了政治興替劇變中強弱轉化的哲理與奧秘，彰顯

^② 同前註，頁251—252。

了盛與衰，尊與卑，分與合之變化乃物極必反，相反相成的道理。事實上，作者係以范蠡、西施的離合所具有的戲劇性來襯托吳越間勝敗興衰的戲劇性。總之，作為用崑山腔演唱的第一部傳奇，《浣紗記》在戲曲史上不僅具有形式上的意義，而就其思想藝術的特點而言，它是崑山腔改革後的第一部借歷史故事反映社會現實的傳奇，為後來的「借離合之情，寫興亡之感」的崑曲傳奇開了先河，對後來歷史劇如吳偉業的《秣陵春》以及南洪北孔的《長生殿》與《桃花扇》具有不可忽視的影響。

寫兒女的離合之情，是傳奇的特點與優勢之一；借兒女之情，鼓吹「情至」觀念，更是晚明崑曲傳奇的傳統。然而，在動盪不安、風雷激變的明清易代之際，這類「言情」之作顯然已不敷時代的需求。取材於現實政治的朝更世變，或暗諷時事，或直抒亡國之痛，創作時事新劇，當然更具挑戰性。在清初這樣一個文字獄興盛的時代，若選擇一個家喻戶曉的以時代興亡為內容的歷史故事，唯有將離合之情與興亡之感緊密結合，才能將富涵時代精神的政治內容隱藏在兒女痴情之中。在傳奇的創作中，如何使男女離合與歷史興亡的主題二者互相包容，互相發生，有機地融合在一起，前人雖作過不少嘗試，但最後把愛情與政治水乳交融為有機構成的完整劇作，還是在南洪北孔筆下才完成的。在此之前，尚有吳偉業的《秣陵春》傳奇亦屬同一性質劇作。如果說《長生殿》是「以興亡之感，寫離合之情」，《桃花扇》則是「借離合之情，寫興亡之感」，（〈先聲〉試一出）²⁸具體而論，兩劇的主題旋律雖相近，兩劇的重心與歸宿則有所不同。

曾受業於王士禛，且為王門「西泠三子」之一的洪昇，初入京城即以「詩鳴長安」，聲名遠播。洪昇作為「詩人」的背景使其在創作活動之背後，有著一種得自於傳統詩的文學概念為其主導。洪昇在《長生殿·序言》中曾提及他

²⁸ 同註²⁷，頁1。

作該劇是「斷章取義，借天寶遺事，綴成此劇」（《長生殿·自序》）。²³⁹「斷章取義」四字說明了他真正要表達的內涵遠超於「敘事」本身的趣味。洪昇的「取義」事實上是他構築自己的創作以意念的策略。這種藉事達意（此「意」是作者特有之作意，而非事本身衍生之「事理」或「義」）的創造性，對欣賞者而言，若非先明白了中國戲曲在原本特質上與傳統文人「述志」（作者個人之情意）的不同，便不會真正了解到他在企圖努力提昇戲曲的文學意境上所作之貢獻。

據洪昇自述，《長生殿》「經十餘年，三易稿而始成」；一稿《沉香亭》與二稿《舞霓裳》的寫作時間，已難確考。²⁴⁰三稿《長生殿》固然被一致認可最後寫定於康熙二十七年，從一稿到三稿，可見作品主旨的演進軌跡。一稿《沉香亭》是因「偶感李白之遇」而作，當是以李白得遇明皇為主線，也自必涉及李隆基與楊玉環，主旨無疑是在抒寫作者個人的「身世之感」。二稿改為以「李泌輔肅宗中興為主，並更名曰《舞霓裳》」，則李、楊當是劇中的主角，而且顯然是根據白居易《長恨歌》詩中「漁陽鼙鼓動地來，驚破霓裳羽衣曲」之意譜寫而成，已寓有「盛勢興亡之嘆」。最後，又考慮到「情之所鍾，在帝王家罕有」，便取「歸蓬萊」、「遊月宮」的傳說，「因合用之，專寫釵盒情緣，以《長生殿》題名」，²⁴¹其本意當主要是在二稿業已寓有的基礎上，進而突出李、楊的帝妃愛情之昇華。在此過程中，他依據的標準就是：「若一涉穢迹，恐妨風教，決不闖入」。²⁴²這顯示作品三易其稿的過程，既是其內容不斷

²³⁹ 同註²³⁸，頁563。

²⁴⁰ 章培恆《洪昇年譜》認為一稿寫於康熙十二年，二稿寫於康熙十八年。孟繁樹《洪昇及長生殿研究》則認為一稿寫於康熙十四年，二稿寫於康熙十五年。見章培恆：《洪昇年譜》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁129，184；孟繁樹：《洪昇及長生殿研究》（北京：中國戲劇出版社，1985年），頁126。

²⁴¹ 同註²³⁸，頁564。

²⁴² 同前註。

豐富、主題不斷深化的過程，也是作者的創作思想，由僅止局限於個人的身世之感，繼而總結為古今盛衰興亡之嘆，最後提昇為體現其獨特之「情愛昇華」的藝術理想。

洪昇的這種理想，不只是寄寓在《長生殿》中，在其所著雜劇《四嬋娟》第三折中寫李清照與趙明誠鬥茗品評古來夫妻故事時，借趙之口將好姻緣分為「美滿夫妻」、「恩愛夫妻」及「生死夫妻」幾等，在論及生死夫妻時，表達了對生死不渝之情的贊賞：「都生難遂，死要償，噙住一點真情，歷盡千魔障，縱到九地輪迴也不忘；搏得個終隨唱，盡占斷人間天上。」²⁴³趙明誠還認為他與李清照是屬「美滿夫妻」中的第一等：「盡恩深愛廣，占美滿風光，願信誓生生不爽世，不作釵分鏡兩。」²⁴⁴洪昇還不只是通過劇作來表現此種理想，在個人的婚姻生活中他也很珍惜夫妻情愛：「憶昔同衾未有期，逢秋愁說渡河時。從今閨閣長攜手，翻笑雙星慣別離。」（〈七夕閨中作四首之三〉）²⁴⁵此為洪昇與表妹黃次蘭新婚後寫的一首〈七夕〉詩，詩中所表達的感情，與他在《長生殿》所賦予被淨化昇華後的李、楊愛情頗有相通之處。因此，《長》劇中所表現的那種天上人間，生死不渝的愛情理想對作者而言具有「言志」的積極意義。

在〈長生殿例言〉中，洪昇曾明確指出：「史載楊妃多污亂事，予撰此劇，止按白居易〈長恨歌〉、陳鴻〈長恨傳〉為之。」²⁴⁶當然，誠如焦循《劇說》所指出的，洪昇撰此劇，「薈萃唐人諸說部中事，及李杜元白溫李數家詞句，又刺取古今劇部中繁麗色段以潤色之，遂為近代曲家第一。」²⁴⁷洪昇對歷史上的安史之亂與李、楊史實，作過比較細緻的考察，對文學作品中的李楊故

²⁴³ 見洪昇：〈四嬋娟〉，同前註，頁769。

²⁴⁴ 同前註，頁771。

²⁴⁵ 見洪昇：〈嘯月樓集〉，同前註，頁141。

²⁴⁶ 同前註，頁564。

²⁴⁷ 見焦循：《劇說》（京都：中文出版社株式會社，1969年），頁61。

事也作過通盤的思索；加之洪昇對其所處的特定時代，有其生平際遇與社會理想，有其文藝觀，所以他對李楊史實與傳說自有取舍，對李楊愛情也有自己的觀點。他對楊妃故事之改編是爲了表達他對「情」的獨特省思。《長生殿》之所以成爲千百年來以李、楊故事爲題材的作品中無可匹敵的傑作，即是源於洪昇在「情至」觀念的前提下，確定了其劇作的旨意，以高超的藝術手法，對傳統的故事進行了嶄新的再創造。在〈序言〉中洪昇曾自道其創作動機：

余覽白樂天〈長恨歌〉及元人《秋雨梧桐》劇，輒作數日惡。南曲《驚鴻》一記，未免涉穢。從來傳奇家非言情之文，不能擅場；而近乃子虛烏有，動寫情詞贈答，數見不鮮，兼乖典則。因斷章取義，借天寶遺事，綴成此劇。凡史家穢語，概削不書，非曰匿瑕，亦要諸詩人忠厚之旨云爾。^{④8}

根據上述取材標準與創作意圖，考察作品本身內容，不難發現，《長生殿》對傳統題材，的確作了諸多改創。洪昇在劇情的安排上，作了不忠於史實的設計，即將當時歷史中有關楊貴妃的淫穢醜聞刪去，不僅因爲「崇雅」的要求，而是希望將整部劇，就其表達內涵而言，賦予一個單一、完整而純粹的標的。所以就其取材於史實言，洪昇乃追隨「詩人賦詩」之「斷章取義」傳統。不過，洪昇也自覺地意識到，他通過《長生殿》一劇所欲表現的意趣與其所選擇的題材之間存在著極大的矛盾，即如他所言：「情之所鍾，在帝王家罕有，馬嵬之變，已違夙誓」，^{④9}因此作者就不得不借傳聞附會的「玉妃歸蓬萊仙院，明皇遊月宮」的神話傳說，加以發展成爲故事中貫串首尾的主體結構，「專寫叙盒情緣」，^{⑤0}最終表現「雙星作合，生切利天，情緣總歸虛幻」的意境。^{⑤1}

^{④8} 同註^{④2}，頁563。

^{④9} 同前註，頁564。

^{⑤0} 同前註。

^{⑤1} 同前註，頁563。

這種浪漫的藝術處理正包含了對阻礙「情至」實現的現實利害的批判，昇華為吳舒鳧所謂「人定勝天」^②——即「情定勝理」的主題，這是緣於「情之根性者，理也，不可無。情之縱理者，欲也，不可有」（〈重圓〉批語）。^③此一主題思想與湯顯祖所謂「理之所必無，……情之所必有」是一脈相承的。但洪昇並不像湯顯祖那樣將情與理「作一刀兩斷」，而是採取了融理於情、寓理於情這樣一條儒家所謂「詩人忠厚之旨」的傳統美學原則，表現了他不同於湯氏的另一種思路。亦因如此，他在《例言》中強調：「取義崇雅，情在寫真」。^④「崇雅」作為藝術美學概念，當指壯美高尚。洪昇在此具體指「不乖典則」，即不違規範性的經義與準則，誠如其〈自序〉所謂「凡史家穢語，概削不書，非曰匿瑕，亦要諸詩人忠厚之旨云耳。」^⑤洪昇亦自稱其撰《長生殿》，「中間點染處，多采《天寶遺事》、《楊妃全傳》。若一涉穢迹，恐妨風教，絕不闖入，覽者有以知予之志也。」^⑥事實上，洪昇根本改造了貴妃傳奇本來的面目，在帝王家罕有的李楊愛情，是全劇的結構主線與縮結悲劇的紐帶。當然，同情與寬恕本為中國詩人「溫柔敦厚」之傳統所重視；然洪昇在第一出「傳概」中開場所言：「先聖不曾刪〈鄭〉〈衛〉，吳儕取義翻宮徵。借〈太真外傳〉譜新詞，情而已。」^⑦顯示他所表達的有超於此故事之本身。他重新塑造明皇、貴妃之形象亦自緣於其獨特的「情」觀。總之，洪昇主張寫情的真摯與取義的典則應統一，以不違「詩人忠厚之旨」的詩教傳統。這首先表現在洪昇對唐明皇、楊妃史跡的篩選、剪裁的標準與作法上。洪昇通過對各種史料

^② 見洪昇：《長生殿》，劉世珩輯：《彙刻傳劇》（第68—70冊）（貴州：暖紅室刊本，1919年），卷下，頁107。

^③ 同前註，頁109。

^④ 同註^③，頁565。

^⑤ 同前註，頁563。

^⑥ 同前註，頁564。

^⑦ 同前註，頁567。

進行比較、篩選、改造而創作的《長生殿》旨在表現這樣一種寓意：「樂極哀來，垂戒來世，意即寓焉。且古今來逞侈心而窮人欲，禍敗隨之，未有不悔者也。玉環傾國，卒至隕身。死而有知，情悔何極？苟非怨艾之深，尚何證仙之與有。孔子刪書而錄秦誓，嘉其敗而能悔，殆若是歟？……雙星作合，生切利天，情緣總歸虛幻。清夜聞鐘，夫亦可以遽然夢覺矣。」²⁸由「逞侈心而窮人欲」的「情欲」階段，而至「情悔」；由「情悔」而至「救贖」，而最終徹悟「情緣總歸虛幻」，²⁹這便是《長生殿》的情節貫穿線，亦即該劇主要人物愛情發展的主線。本劇起於〈定情〉終於第五十出〈重圓〉，其中之最後一曲〔尾聲〕，仍是以「情」起，以「情」結，一氣貫穿。劇中絕大部分關目，鋪寫的是李楊情事，不少戲劇衝突的開展，也都綰結在李楊情緣的紐帶上。

近代學者有不少認為《長生殿》的託意具有強烈的民族意識在內，甚至於可以是洪昇作劇的主旨，這多少是受了梁啟超評《桃花扇》一劇的影響。然而這種輕易的論斷潛藏了不少疑問。《長生殿》一劇「忠」「奸」的對比，與對明皇誤國所表達的遺憾，雖為顯而易見，但似乎皆只是尋常的見識，亦是尋常的筆墨。若進一步說其中還寄托了胡、漢的問題，怕更是求之過深，而且是求之不確。洪劇最初是在京師的王府中演出，而且遍請了在京的學士名流。查看當時人記載的情景以及洪昇本人談論此劇的語氣，並不似一面隱藏有如此激烈的寄托，而又處心安排演出於政治敏感的環境。其實，《長》劇所表現的盛衰興亡之感並不同於民族意識或某一王朝的成敗，而是一種跨時空的深刻歷史體認。既是喟嘆時勢的情感流露，又包含著對諸多社會問題乃至歷史規律的理性思考。洪昇的可貴之處，正在於他跳出個人身世之感的小圈子，興發盛衰興亡之感時，又能滙入他多年來在社會治亂、民生疾苦、男女情愛諸多方面的經歷與感受，將情感流露的層面與理性思考的視野，擴大到古往今來的歷史時

²⁸ 同前註，頁563。

²⁹ 同前註。

空。據其女洪之則在《三婦評牡丹亭雜記》之跋文中追憶，康熙十九年，洪昇與吳舒鳧關於《牡丹亭》的一次討論，又表明了他對「情」的贊賞與推崇：「大人（洪昇）云：肯綮在死生之際，……其中搜抉靈根，掀翻情窟，能使赫蹄爲大塊，憫糜爲造化，不律爲真宰，撰驚魂而通變之。」²⁶⁰正是基於這樣一些生活經歷與感受，洪昇反覆圍繞他所鍾愛的天寶遺事這一歷史題材，不斷深化著罕有的帝妃情緣與國家盛衰興亡的跨時空歷史體悟。於是，洪昇以《長生殿》的創作實現了對於個人身世之感的自我超越，「舊《霓裳》，新翻弄」，（〈重圓〉第五十）²⁶¹譜寫「樂極哀來」，以「垂戒來世」的傳奇，便一躍而登上了清初的劇壇。

洪昇在《長生殿·序》中曾很明確地指出：「從來傳奇家非言情之文不能擅場」，²⁶²可見在戲劇創作的本體論方面，他是屬於湯顯祖主情論一派的。從前述他對《牡丹亭》的贊譽推崇中，可見他在精神深處是與湯氏投契相通的。《長生殿》與《牡丹亭》題材迥異，男女主角的身份亦大不同，但它們皆爲「才人游情之技」²⁶³《牡丹亭》並非一般的才子佳人戲，而是「情至」的頌歌。洪氏認爲，《牡》劇中男女主角之所以能「肯綮在死生之際」，「自生而之死」或「自死而之生」，關鍵在於湯顯祖緊緊抓住了「靈根」與「情窟」此一決定人物「精魂而通變」的根本；總之，非爲「理」所策動，純由「情」所使然。論及自作《長生殿》，洪昇亦樂於以《牡丹亭》自喻，很欣賞友人稱該劇爲「一部鬧熱《牡丹亭》」的說法。²⁶⁴在兒女之情這個問題上，洪昇的觀點與湯顯祖可說是一致的，此首曲子亦可說是湯氏〈牡丹亭題詞〉之後的又一篇

²⁶⁰ 見洪昇之女洪則之題〈三婦評牡丹亭雜記〉跋。此跋文載同註¹⁵⁹，頁1559。

²⁶¹ 同註¹⁶²，頁741。

²⁶² 同前註，頁563。

²⁶³ 陳石麟：〈玉茗堂全集序〉，同註¹⁵⁹，頁1523。

²⁶⁴ 同註¹⁶²，頁564。

「情至」宣言。通過男女主角的悲歡離合，《牡丹亭》歌頌了「生生死死為情多」（《牡丹亭·魂游第二十七》），^⑥《長生殿》則讚美了「情根歷劫無生死」（〈重圓〉第五十）。^⑦在鼓吹「情至」的觀念上，這兩部傳奇也是一致的。

然而，洪昇在《長生殿》所鼓吹的「精誠」之愛觀念中，包含著湯氏在其劇中所未曾強調的內容。他心儀於湯劇，心思有所效慕，在湯劇提倡「有情入」的基礎上，淋漓盡致地發揮了湯氏「愛超越生死之上」的理想，進一步提出「情愛昇華」的淨化歷程。他曾明白地宣佈自己「唯情而已」的創作主張，在第一出〈傳概〉的第一曲「滿江紅」，即開宗明義地說：

古今情場，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。看忠臣子孝，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。^⑧

洪昇點出「情」字，而且這「情」是「情場」之「情」，是「精誠不散」、「真心到底」的兒女情緣。但這番話與〈例言〉中所言「念情之所鍾，在帝王家罕有」，故「專寫釵盒情緣」，參合而看，寫安史之亂中之「忠奸」，絕然是陪襯的地位。史上的明皇並非一專情之人，然「專寫情緣」是洪昇特有的創作意念，亦是他整部劇的主旨。他更進而提出「精誠」二字，「精誠」乃就「愛」的純淨與「愛」的深刻言，而與其相對的則是「不真」之愛。〈序〉中他明確指出「傳奇家非言情之文，不能擅場」，^⑨說明了「傳奇」一體在發展上之大趨向。這種趨各，使得「情詞」變成了讀者與作者喜愛的主題，不

^⑥ 同註^②，頁134。

^⑦ 同註^②，頁741。

^⑧ 同前註，頁567。

^⑨ 同前註，頁563。

惜編造一些假想的狀況來尋求一種浮泛的浪漫的美感。在洪昇看來，這種膚淺的美感即使像白居易、白樸的名作也不能避免，看多了使人厭倦。此乃緣於寫「情」的人，不了解「情」的真正內涵必不可缺乏「真誠」的要素，情若不「精誠」，情便不實，與「無情」何異？洪昇更進而利用佛家「緣」的觀念，將「情」的遇合與「情」的實體作了劃分。所謂「緣」是一件事物所以發生的種種條件，這些條件本身之間的關係是偶然的，臨時的，而且彼此沒有必定的聯繫。這種憑藉外在遇合的有條件的「情緣」終將歸於「虛幻」，唯有「精誠之愛」才能超越時空之限，凌駕生死之上。

不僅男女姻緣，即「感金石，回天地」的「臣忠子孝」，亦「總由情至」所起，而這種人世間的真情，與性、道是相通的。洪昇在《長生殿》裏所表現與讚揚的人情，就是人之性，人之心，與天道是完全一致的，誠如王廷謨在《長生殿·序》中所分析的：「雖然，何其多情也！多情而出於性，殆將有悟於道耶。然歡娛之詞少，悲哀之詞多，防思其深情而將至忘情，以悟情之即性即道耶。噫嘻，異哉！此所謂心合乎天而發於真者耶。」（《長生殿·序》）²⁶劇中李、楊「情根歷劫」後，從「情欲」之愛昇華至「精誠」之愛，而最終覺悟「恩與愛，總成空」，故「唯有跳出痴迷洞，割斷相思韉」，唯其「深情」之至而後「忘情」，才能掙脫「金枷」、「玉鎖」（〈重圓〉第五十），²⁷悟出「情即性」也。王氏從心、性、情與天道合一的觀念出發，認為「世間之最真者莫如天與心，惟天與心為最真」，因此「惟善能文者，剖天抉心自行所法」，其作品中所表現的情，應是自然得之於天道與人心。因天道與人心最真，所以作品中情也最真。這種情就是人性、天心與天道，是天人合一的。因此洪昇更強調真情所由產生之「真性」（〈尸解〉第三十七）。²⁸歷史恰

²⁶ 同註²⁵，頁11。

²⁷ 同前註，頁741。

²⁸ 同前註，頁691。

似「今古情場」，不斷地演繹著情的活劇，自先聖至我輩所作，均不外一個「情」字而已。因此在結束全劇的尾曲：「舊《霓裳》，新翻弄，唱與知音心自懂，更使情留萬古無窮。」（〈重圓〉第五十）^⑳洪昇再度強調了作《長生殿》的宗旨。吳舒鳧批道，這支〔尾曲〕「結作者之意」，^㉑此即「知音心自懂」。

孔尚任與洪昇並駕齊驅，享有「南洪北孔」之美譽，然二氏之戲劇美學與劇作理論原則以及由此產生的劇作藝術風格，卻迥然不同。洪昇主「言情」，以情寫真，以浪漫手法來處理《長生殿》；而孔尚任則主「信史」，化史為真，在《桃花扇》中表現出嚴謹的寫實精神。《桃花扇》借復社名士侯方域與秦淮名妓李香君的兒女情緣，真實而深刻地總結了南明弘光王朝覆亡的歷史教訓。劇情是在崇禎十六年（1643）到順治二年（1645）這一特定的歷史背景下展開的。誠如現代學者王季思所指出的，《浣紗記》、《長生殿》這兩部戲所根據的有不少是古代的神話傳說，因此還不是比較嚴格的歷史劇。《鳴鳳記》、《清忠譜》則是表現當代政治上的派系鬥爭的，它們對於歷史事實的表述比較忠實，卻缺少戲曲藝術上集中、提煉的工夫。^㉒孔氏在《桃花扇·本末》中如此描述構思該劇時的心態：「每擬作此傳奇，恐聞見未廣，有乖信史」，^㉓在此，他為寫實戲劇的創作提出了一個根本原則，即不可「乖信史」。孔尚任擷取南明覆亡這段史實，透過藝術形象的呈現，意在「場上歌舞，局外指點，知三百年之基業，隳於何人？敗於何人？消於何年？歇於何地？不獨令觀者感激涕零，亦可懲創人心，為末世之一救矣。」（《桃花扇·小引》）^㉔為實現

^⑳ 同前註，頁741。

^㉑ 同註^⑳，頁108。

^㉒ 同註^⑳，頁11。

^㉓ 同前註，頁5。

^㉔ 同前註，頁1。

此一宗旨，他提出的著作準則是：「旨趣實本於《三百篇》，而義則《春秋》，用筆行文又《左》、《國》、《太史公》也。於以警世易俗，贊聖道而輔王化，最近且切。」（《桃花扇·小引》）²⁷意謂其創作必須有《詩經》「風以動之，教以化之」的旨趣；《春秋》式的「微言大義」；有《左傳》、《國語》、《史記》「其文質，其事核，不虛美，不隱惡」的史筆手法，以及「最近且切」的現實感，所謂「《桃花扇》一劇，皆南朝新事，父老猶有存者。」（《桃花扇·小引》），說明他從事戲劇創作的現實感與使命感是何等地強烈。

雖則如此，史與劇畢竟不可混同；對於劇的特點，孔氏亦有明確說法：「傳奇雖小道，凡詩賦、詞曲、四六、小說家，無體不備，至於摹寫鬚眉，點染景物，乃兼畫苑矣。」（《桃花扇·小引》）²⁸這不僅言明戲曲文學包含各種文學體裁之廣度，更指出了戲曲文學兼有中國畫的視覺性與寫意性，可見戲曲文學具有不同於其他文體的特殊性。然而切不可將此種以「信史」為圭臬的尚實傾向與寫實主義的「再現性」視為相同，如同為寫玄宗貴妃故事，清初孫郁之《天寶曲史》則直接述寫玄宗穢事、國忠奸情、梅楊二妃爭風吃醋等事，其董狐之筆較「盡刪太真穢事」的《長生殿》的確有過之而無不及，所以人稱「以實錄作填詞」。其友松濤評道：「天寶至今千年矣，其帝妃秘戲，宮寺微言，雪崖皆以三寸不律，一一拈出，然則有《曲史》可以補正史，補正史之未備矣。」（《天寶曲史·序》）²⁹可謂揄揚備至。作者亦自稱：「是集俱遵正史，稍參外傳，編次成帙，並不敢竊附臆見，期存曲史本意云爾。」（《天寶曲史·凡例》）³⁰其實，此種「曲史」的客觀性與藝術性之存在與否實在令人懷疑。然

²⁷ 同前註。

²⁸ 同前註。

²⁹ 見孫郁：《天寶曲史》，《古本戲曲叢刊三集》（上海：文學古籍刊行社，1957年據北京圖書館藏稿本影印），頁2。

³⁰ 同前註，頁2。

則，在歷史時事劇中如何把「史」與「劇」結合起來，既不「乖信史」又不失「戲劇」的特性呢？孔尚任的作法是：「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，雖稍有點染，亦非烏有子虛之比。」（《桃花扇·凡例》）²⁸¹此處提出了「確考」、與「點染」相結合的創作方法。所謂「確考」，即「實事實人，有憑有據」，具體到《桃花扇》劇就是「弘光遺事」之「實錄」，指出重要人物、重大事件及所發生的時間地點，均不「乖信史」。所謂「點染」，具體如《桃花扇》劇中，「香姬面血濺扇，楊龍友以畫筆點之……雖不見諸別籍，其事則新奇可傳」（《桃花扇·本末》），²⁸²實際上是指情節構思與戲劇描寫要有虛構。由此可見，孔氏對歷史時事劇的創作主張大事小虛，史跡實而情趣虛。《桃花扇》之成功即在於能將當年具有戲劇性的南明歷史，透過場上歌舞再現出來，既吸取了歷史劇之所長，在歷史題材的選擇與處理方面，在歷史真實與藝術真實的有機結合方面，樹立了中國戲曲史上歷史劇的典範。〈孤吟〉中老贊禮的下場詩云：「當年真是戲，今日戲如真。兩度旁觀者，天留冷眼人。」（〈孤吟〉加二十一齣）²⁸³便是孔尚任的「史」與「劇」、歷史真實與戲劇藝術真實統一觀的具現。

上述歷史劇創作原則反映在題材選取的標準上，便是孔尚任所謂的：「事之不奇而奇，不必傳而可傳者也。」²⁸⁴此觀點可視為對傳統之「非奇不傳」說的補充與發展。孔氏在《桃花扇》傳奇的「凡例」裏，曾強調他寫此劇是力求在藝術上有所創新：「排場有起伏轉折，俱獨辟境界，突如其來，悠然而去，令觀眾不能預擬其局面，凡局面可擬者，即厭套也。」²⁸⁵又說：「上下場詩，

²⁸¹ 同前註，頁11。

²⁸² 同前註，頁5。

²⁸³ 同前註，頁134。

²⁸⁴ 同前註，頁3。

²⁸⁵ 同前註，頁11。

時本多尙集唐，亦屬濫套，今俱創新爲詩。」²⁸⁶他在《桃花扇·小識》開篇即引述傳統說法：「傳奇者，傳其事之奇焉者也。事不奇則不傳。」劇中桃花扇乃「妓女之扇也，蕩子之題也，游客之畫也」，所傳之事似屬「事之鄙」、「事之細」、「事之輕」、「事之猥褻」者也。表面看來，這些社會現象確實不足爲奇，似乎不足以傳。然而，孔氏編劇傳其事，原因就在於其事有「不奇而奇」之一面：

《桃花扇》何奇乎？扇面之桃花也，桃花者，美人之血痕也；血痕者，守貞待字，碎首淋漓，不肯辱於權奸者也。權奸者，魏闈之餘孽也；餘孽者，進聲色，羅貨利，結黨復仇，隳三百年之帝基也。²⁸⁷

孔氏在此指出了不奇的日常生活現象與歷史潮流的內在聯繫，從而揭示了「不奇」中的「奇」，認爲「奇」不在事物的外表，而在事物的內涵；劇作家的創作，就是善於從「不奇」的日常人事中揭示出重大的歷史性主題。孔氏以自己的創作爲後人提供了最佳範例，不僅是對於題材的感性形態的選擇，而是更強調對題材的理性體察與主體意向的追索。孔氏的創作意圖，並不在於追求一個離奇的愛情故事，也不同於洪昇之「專寫釵盒情緣」。侯李的男女私情，本非奇事，奇在一把桃花扇與南明權奸斷送三百年帝基聯繫在一起，「借離合之情，寫興亡之感」（〈先聲〉試一齣），²⁸⁸通過一把扇子與國家興亡密切聯繫，這是孔尚任概括生活的構思才能。傳統的愛情題材只不過是作品所借助的外在形式，其實質卻是要表現作者對於過往不久的南明王朝覆亡的感慨，「將離合興亡之故，付於鮮血數點中」（〈寄扇·總批〉），將「南朝興亡，遂繫之桃花扇底」（《桃花扇·本末》）。²⁸⁹可見，孔氏對劇本主題的開掘自是有

²⁸⁶ 同前註，頁13。

²⁸⁷ 同前註，頁3。

²⁸⁸ 同前註，頁1。

²⁸⁹ 同前註，頁5。

一番深意的，誠如王國維所言，孔氏之作此劇，乃「借侯、李之事，以寫故國之戚，而非以描寫人生爲事。故《桃花扇》，政治的也，國民的也，歷史的也」。²⁰因此，「借情寫政」應該說是《桃花扇》這部作品思想意義上最重要的特色。

爲了充分表現作品「借情寫政」的宗旨，作者把劇中男女主角愛情的波折與南明弘光王朝風雨飄搖的年代緊密結合，爲設置戲劇矛盾衝突，展示人物性格安排了一個較爲特殊的戲劇情境。南明弘光王朝在中國歷史上是個曇花一現的短命王朝。一六四四年，李自成攻破北京後，明王朝殘存於江南的軍政要員們便擁立福王朱由崧爲帝，當時，北方吳三桂已勾結清兵入關。弘光王朝建立之初，尚擁有江南上百萬軍隊，控制著經濟繁榮的江南廣大地區。清政權雖已佔領北方的一些地區，兵力不過十餘萬。在此種形勢下，南明政權如能上下團結，勵精圖治，絕對可能創造一種新局面，至少可以堅守江淮，徐圖進取。遺憾的是僅僅一年，這個由馬士英、阮大鍼操縱大權的政權，便在清兵的進攻下，走向徹底覆亡。以如此懸殊的兵力優勢卻如此迅速覆滅的南明王朝的歷史，其本身就帶有戲劇性的色彩與深刻的歷史教訓。孔氏把劇中男女主角悲歡離合的愛情故事放在這個歷史背景上加以表現，正是要借助藝術手段來反思這段歷史。《桃花扇》把妓女李香君忠實於愛情而不肯屈辱於權奸的故事，與南明弘光王朝的興亡，緊密地聯繫在一起，深刻地揭示了這個腐敗小王朝的必然滅亡的命運。因此，通過場上歌舞，「不獨令觀眾感慨涕零，亦可懲創人心，爲末世之一救矣」。（《桃花扇·小引》）²¹由此可見，孔尚任寫《桃花扇》，是將一個不奇的歌妓愛情故事，用精湛的藝術手法注入嶄新的生活內容，賦予深刻的主题思想，使其具有更豐富的社會意義，成爲「新奇可傳」的作品。《桃花扇》不僅跳脫了平庸才子佳人戲的窠臼，也不能與一般描寫以社會動亂爲背

²⁰ 王國維：〈紅樓夢評論〉，《紅樓夢藝術論》（臺北：里仁書局，1984年），頁13。

²¹ 同註²⁰，頁1。

景的愛情戲相提並論，正是所謂「濃香絕艷知多少，不及興亡扇底傳」（王萃〈題詞〉）。²²

就劇作家立言之本意而言，《桃花扇》之主題實為孔尚任一生情志之所寄托。《桃花扇》中，一方面南朝史事本身就吻合於作者內心鬱積的興亡之感，而作為全書重要關目的「香姬面血濺扇，楊龍友以畫筆點之」（《桃花扇·本末》），²³卻是作者有意點染。作者正是要「借離合之情，寫興亡之感」，從而產生「懲創人心」的客觀效果。²⁴且在全劇中，作者又特設副末老贊禮一角為其化身，作為一個貫穿全劇的抒情線索來直陳作者的感慨與意圖。關於此點，梁啟超曾作出如下的評價：

《桃花扇》之老贊禮，雲亭自謂也。處處點綴入場，寄無限感慨。卷首之試一出〈先聲〉，卷中之加二十一出〈孤吟〉，卷末之續四十出〈餘韻〉，皆以老贊禮為正腳色，蓋此諸出者，全書之脈絡也。²⁵

梁氏的評論深刻地揭示了《桃花扇》的創作特色，同時也與作者在作品中所顯現的主觀意圖十分吻合。〈先聲〉、〈閑話〉、〈孤吟〉、〈餘韻〉四出附加戲讓老贊禮、張薇等人既以方外人與無名氏之局外人身份，冷眼旁觀，評議是非；又讓他們在一定場合與劇中人一起活動，「總結興亡之案……細參離合之場，明如鑒，平如衡」，展現了傳奇「一陰一陽之為道」的道理。（《桃花扇·綱領》）²⁶此種讓正戲與附加戲主輔相依，局外人與劇中人穿插交叉的格

²² 孔尚任：《桃花扇》，《古本戲曲叢刊五集》（上海：上海書店，1985年據清康熙刊本影印），冊1，頁3。

²³ 同前註，頁5。

²⁴ 同前註，頁1。

²⁵ 見梁啟超：〈桃花扇叢話〉，《中國歷代劇論選注》，頁395。梁氏原文附註曰：「老贊禮係《桃花扇》中副末扮演的一個角色。《桃花扇》原批語云：『老贊禮者，云亭山人之伯氏。』由全劇看來，老贊禮確實可以看作是作者的化身或代言人。」

²⁶ 同註²⁵，頁25。

局，不僅打破了傳奇的傳統模式，也更有效地結合全劇劇情與興亡之感的抒發。因此，《桃花扇》在中國古典劇作中雖然是一部客觀邏輯性較強的作品，但其中所涵蘊的精神實質仍然是追求「主觀表現」的，尤其是當老贊禮這一作者的化身作為一條抒情線索貫穿劇中而又超越於故事本體時，全劇的精神血脈便深切地流蕩著作者的主體情感，猶如一縷綿延不斷的情絲維繫著戲劇創作的整體過程。

洪昇為作《長生殿》，十餘年來三易其稿，不厭其煩，是爲了使人們體悟出情緣之虛幻，「清夜聞鐘，夫亦可以遽然夢覺矣」。^②洪昇的遠取其事，近取其譬，那種有意無意的歷史與現實的交錯影射，經過十一年的時光，到了孔尚任筆下竟進而發展爲直陳時事的興亡慨嘆，把相隔半世紀的「南朝興亡，繫之桃花扇底」。弘光朝廷宣告覆亡的明亡痛史，孔氏或明寫或旁敘，娓娓道來，再無顧忌。身爲傳統士階層之一份子，面對明清易代之際的這段歷史，孔尚任的思想感情是十分複雜的。誠然，《桃花扇》指斥時事，抨擊了誤國權奸；但他並非明代遺民，又生活與出仕於政局穩定的康熙年間，確實沒有強烈的反清意識。但作爲漢族知識份子，他「以明季國初之事」爲題材創造《桃花扇》，又不可能不對明清易代產生深沉的興亡之感。《桃花扇》總結了南明覆亡的沉痛教訓，展現了末世家國亂離的混亂局面。南明王朝屬於可悲而不可救的末世，身爲孔門後裔的孔尚任雖生逢康熙盛世，卻預感到繁華似景的表象下時代與社會的惶惶不安，對岌岌可危之末世亦難免有其深沉的感懷，乃於世紀末發出對舊世代的蒼涼輓歌。

五、明清傳奇名作所表達之主題與其結構設計

元南戲的創作與演出，到元代後期，日漸臻於成熟，「雙線並進」的結構

^② 同註^①，頁563。

模式與戲劇衝突的表現方式，能更完美地兼示世態與人情於一爐，兼顧社會上
人與人之間種種外露的人事衝突，與劇中人物或人物之間內在情感上的衝突。
戲曲音樂也日趨典雅化、規範化。元末明初南戲戲劇藝術上的這些成就，為爾
後明清傳奇的進一步發展開拓了新路。明清傳奇長篇體制的宏大結構，雖長於
廣闊地再現生活，卻也因耽於長篇鉅製而排場鬆散。正由於傳奇篇幅較長，展
現生活的天地較廣闊，所以一本戲往往安排兩條情節線索。主線與副線，兩相
對稱，融為整體。傳奇表現的內容是「由情通理」，「情理統一」的，基本上是
悲、歡、離、合的格局，在對立的傾向中要求得其中，則其最終必然歸向「和」
的境界。明清劇作家在場面調動與結構安排上，比較注重相反（輔）相成，以
和為美的原則。清初丁耀亢在〈嘯臺偶著詞例〉中即曾提出所謂「六反」場面
調度法：「清者以濁反，喜者以悲反，福者以禍反，君子以小人反，合者以離
反，繁華者以淒涼反。」²⁹⁸既提出了悲歡氣氛的相關性，又突出了悲喜互襯的
對稱性，還強調了戲劇張力之整體貫穿，使觀眾們「觀俠則雄心血動，話別
則泪眼涕留」（〈赤松游題辭〉）。²⁹⁹這是戲曲理論史上首次提出戲劇情境對
稱，情節突轉的原則。

早期南戲建立起來的「雙線並進」的結構模式，即可以《琵琶記》為代
表，體現了這種戲曲結構正反搭配範型的完整。如《琵琶記》的出目安排，就
是利用貧與富、悲與喜這兩條情節線索交錯穿插而成的。值得注意的是，作者
並未把這兩條情節線寫成筆直的雙軌，而是把它們劃分成若干情節段落，作為
出目，一苦一樂地交錯搭配起來，有分有合，如此形成苦樂對比的結構整體，
產生了強烈的戲劇效果。針對此點，清毛聲山在其《琵琶記》評點與總論中，
有更精闢的分析。毛氏認為悲歡首先是對立而存在的兩極：「不有別離之苦，
不見聚首之樂；不有敘首之樂，亦不見別離之苦也」；其次是相互轉換的前

²⁹⁸ 見丁耀亢：〈嘯臺偶著詞例〉，《中國歷代劇論選注》，頁269。

²⁹⁹ 同前註，頁267。

提：將敘其歡合，必先敘其悲離；「乃將敘其悲離，又必先敘其歡合」。⁹⁹從文理上言，這便是正墨反襯，反墨正襯。毛氏高舉《高堂稱慶》為例：樂在田園是蔡母嗟兒之襯，時光催人是雙親皆喪的伏筆，「蓋極歡極合之中，而悲離之機已兆於此，從來世事大抵如斯，」這正是事物發展的一般規律。從悲歡互轉出發，毛聲山進一步討論了諸如「極濃郁處，忽著一極淡之語；極熱鬧之處，偏下一極冷之言：點睛著眼，賴有此耳」創作手法。¹⁰⁰他認為《琵琶記》也確實是一冷一熱，歡一場悲一場，慶壽與離別並行，奢華相對於貧困，新婚相對於喪葬，節慶相對於饑荒。蔡伯喈上京赴考得官、再婚牛氏，與趙五娘在家侍奉公婆備受煎熬之苦難成為並行發展而時有交叉的兩條線索。如果我們視全劇為一整體，本劇中兩種背景的持續交替創造了整體的集中效果，使人與人之間的關係成為一空間性的整體，其中事件的展開變得十分重要，因此明代劇論家呂天成指出對比手法是《琵琶記》戲曲結構的最高成就：「串插甚合局段，苦樂相錯，具見體裁。」¹⁰¹總之，毛聲山論悲歡互轉的契機，主要是把明代以呂天成為代表的「苦樂相錯」的命題，在《琵琶記》中予以具體實證的分析。

其子毛宗岡更進一步從順逆、悲歡之變化引起之戲劇衝突來判別戲曲的戲劇風格。《第七才子書》參論中云：

吾友蔣子新又嘗云：「文章但有順而無逆，便不成文章；傳奇但有悲而無歡，亦不成傳奇。」誠哉是言也。然所以有逆有悲者，必用一人從中作梗。如《西廂》有崔夫人作梗，《琵琶》有牛丞相作梗。乃夫人作梗是賴婚，丞相作梗是逼婚。夫人賴婚到底賴不成，丞相逼婚逼成了。同一波瀾，而《琵琶》文法又變。¹⁰²

⁹⁹ 同註⁶¹，頁305。

¹⁰⁰ 同前註。

¹⁰¹ 同註⁹⁷，頁146。

¹⁰² 同註⁶¹，294頁。

這裏的「順」與「逆」係指情節線的衝突，「歡」與「悲」係指情感線乃至整體風格的矛盾過程。順逆是表，悲歡是裏，表裏合一便大略相近於我們所言的戲劇衝突與情感衝突。所謂有悲無歡不成傳奇，正如今人所云沒有衝突便不成戲劇。而衝突中逆、悲力量的大小與結局，以及代表逆、悲力量的「作梗」人物的強悍程度與徹底性之高低，往往決定了戲劇的悲、喜風格。倘若衝突結果是以「作梗」者取勝，便是苦情悲劇，否則便是歡情喜劇。如《西廂》中老夫人賴婚不成，而一對才子佳人私期密合，便成就了一部花前月下之喜劇。《琵琶》則敘孝子賢婦、敦倫重誼、纏綿悱惻之情，代表衝突另一面的丞相逼婚已成現實，所以是苦情悲劇。可見戲劇的本質在於衝突性，而衝突雙方的勝負決定了全劇的悲喜情勢。

高明的《琵琶記》使原來的民間傳說與南宋戲文的故事情節起了大變化，就是基於結構安排的不同。結構之所以不同，主要的是作者掌握了他自己所創造的環節——「三逼」、「三辭」、「三不從」的矛盾衝突，使之成為導致悲劇產生的根源，以及作品營造戲劇結構的依據。全劇貫串著這樣一組矛盾衝突線索：首先是蔡公「逼試」，伯喈「辭試」，蔡公「不從」。本來「欲盡子情」的伯喈，只得忍痛告別年邁雙親、新婚嬌妻，赴京應試。而後，牛相「逼婚」，伯喈「辭官」，皇帝「不從」。一舉及第的蔡伯喈，儘管決意「歸家奉親」，卻「爭奈君王不肯從」（〈伯喈辭官辭婚不准〉第十五），^⑭結果「辭官、辭婚俱未得」，只落得「他鄉游子不能歸，高堂父母無人管」，「做成災禍天來大」，釀成了蔡公、蔡婆相繼病故，趙五娘祝髮買葬、乞食尋夫的悲劇。「三逼」、「三辭」與「三不從」，構成了尖銳的戲劇衝突，推動了戲劇情節的發展，蔡伯喈侍奉父母甘旨，夫妻共諧白頭，過一家安樂的田園生活

^⑭ 同註^⑬，頁95。

的極為平常的願望徹底成爲泡影。原本美滿溫馨的家庭生活，因此災變迭起，一步步地被逼向破敗崩潰的悲劇深淵。本劇原稱《三不從琵琶記》之原因卽在此。

就因爲作者以「三逼」、「三辭」、「三不從」的關目來推動一切矛盾衝突，直接觸及主題思想的最深處，才形成了激動人心的結構，其思想性與藝術性亦因而顯得突出。通過「三逼」與「三辭」的核心關目，作爲結構上矛盾衝突發展的中心環節，進而推動情節向前發展。劇中的劇情主線與副線，基本上都是圍繞著這個環節旋轉，使每條劇情線索，既獨立發展，又不游離主題。前述李漁所謂「重婚牛府」爲《琵琶記》主腦之論述，卽意指圍繞著蔡伯喈的「三辭」與「三不從」的矛盾衝突而展開、推動情節線索發展的這一結構上的特點。作者運用錯綜交織的雙重劇情線索，使之交錯發展，相互輝映，進而推動故事發展，展開戲劇衝突，塑造人物性格，此爲《琵琶記》在結構藝術上的一個重要特色。劇作重點地描寫了蔡伯喈與趙五娘的二條主線，同時又以丞相之女牛氏與牛丞相作爲副線，使它們既平行地向前發展，又相互交叉，三條劇情線有分有合，交錯遞進。全劇四十二出，除少數過場戲外，大體上是每十出一個段落，情節以起、承、轉、合的方式推進。第一出至第十出，演逼試、辭試、蔡公不從。第十一出至第二十出，交錯並寫逼婚、辭官、辭婚，君相不從。第二十一出至第三十出，演出不從的惡果。第三十一出至第四十二出，寫悲劇的補償與結局。

事實上，《琵琶記》自蔡伯喈上京赴試後，蔡伯喈與趙五娘各自的遭遇分成兩條線索敷演，蔡伯喈被逼求取功名富貴的際遇，趙五娘在「三逼」、「三辭」、「三不從」的境況下經受的苦難，是兩條主線。兩條主線此起彼伏，合而離，離而合，交錯並進，兩兩對稱，推動著情節的開展。總之是以「出」次數演衝突，衝突表現人物，人物形成主線，主線貫穿關目，建構起一個有機的整體性戲劇結構。一條主線是蔡伯喈一步步地陷入功名富貴的羅網，愈陷愈

深，即使在春宴杏園，夏日賞荷，中秋望月諸出，他內心總是滿腹思念雙親與五娘的愁怨與抑鬱，這是一種「苦樂相錯」，而通過蔡伯喈際遇的「樂」襯托其心境的「苦」，表現出「三逼」、「三辭」、「三不從」對蔡伯喈而言，到底是一場人生悲劇，從而深化了主題。另一條主線則是趙五娘這個弱女子負荷家庭的重擔，飽受天災人禍的折磨與相思的煎熬，與蔡伯喈的某些重場戲，形成了鮮明的對照。一邊是豪華奢侈，安適優雅的相府生活，一邊是吃糠賣髮，家破人亡的荒村歲月；蔡伯喈的洞房花燭夜與趙五娘的被劫跳井，蔡伯喈、牛氏荷池飲酒、中秋賞月與趙五娘糟糠自饜、羅裙包土築墳，兩條劇情線苦樂悲喜相映、貧富貴賤對照，加強了悲劇性的戲劇衝突，而且在相互對比、映襯的過程中，更為淋漓盡致地揭示了人物的性格特徵與內心的情感變化，進而使藝術形象具有更感人肺腑的深度。

劇情開始於第二出〈蔡宅祝壽〉——劇本真正的第一出，依照一般悲劇之「始樂終悲」的法則，由闔家團聚共敘天倫之樂始，由歡愉氣氛充溢，逐漸由「揚」到「抑」，由「喜」渡到「悲」，接著也拉開苦樂雙線對比的情節結構。³⁵ 第二出、第四出〈蔡公逼伯喈赴試〉與第五出〈伯喈夫妻分別〉是蔡氏一家的合線，中間穿插〈牛小姐規勸侍婢〉一出，是為牛氏的副線。一邊是寒門蔡家的天倫之樂；一邊卻是相府禮法森嚴。此二出戲，是全劇情節線索的開端，雙峰對峙。接下是兩線延伸，二水分流。作者以簡練的筆法，只隔一出〈牛小姐規勸侍婢〉，立即安排推動矛盾的〈蔡公逼伯喈赴試〉上場。本出介紹人物與中心事件的來源，卻也打破了蔡家歡樂的景象，同時並引發出三對矛盾來。一是蔡伯喈的辭世，父子間產生矛盾；二是蔡公蔡婆的衝突；三是趙五娘與姑舅、丈夫間的矛盾。³⁶ 這第一個「辭試不從」是情節推展的動力開端，

³⁵ 同前註，頁5—7。

³⁶ 同前註，頁26—31。

也是戲劇情境中矛盾衝突的起點。而「逼試」一出乃決定蔡府全家命運泰否的關鍵關目。就是通過這一逼試，寫出了蔡府四人各自不同的心情，為以後人物性格的矛盾發展提供了依據。蔡伯喈「辭試不從」的結果是第五出的〈伯喈夫妻分別〉，情緒已由慶壽的大喜到逼試的不快，再接續送別的離愁悲怨。本出意味著蔡氏一家家破人亡的開始，這條以蔡伯喈、趙五娘為主的合線到此結束。從第七出〈伯喈行路〉以後，直至第三十六出〈伯喈五娘相會〉為止，基本上是蔡伯喈的主線與趙五娘的主線交替出現。第六出呼應第三出寫〈牛相教女〉。蔡公要兒謀取功名，牛丞相教女做一賢婦，形成了蔡伯喈上京赴考後的第一個大懸念。這個懸念的殊途同歸，就是李漁所謂《琵琶記》的主腦：「重婚牛府」。此後劇情漸入佳境，出目安排，開始了明顯的正反搭配。第七出〈伯喈行路〉是一出過場戲，緊接一出〈趙五娘憶夫〉（第八出）寫陳留家中五娘的思夫之苦，對應第九出蔡伯喈進京中狀元及第後〈新進士宴杏園〉之春風得意；第十出〈五娘勸解公婆爭吵〉中蔡家二老的倚閭切望又與第十一出「牛相奉旨招婿」形成強烈的交錯對比，而「奉旨招婿」即引起伯喈的「辭婚」。先是夫妻間苦樂對比，此處又是母子間的苦樂對比，令人不能不興起「榮枯咫尺異」的感慨。

從第十一出〈牛相奉旨招婿〉到第十八出〈伯喈牛宅成親〉，共八出即「重婚牛府」，是全劇的主腦，為全劇情節結構的中心點，寫伯喈的「辭婚不從」，「辭官不從」，其後情節都由此產生，而且環繞它來發展戲劇行動。誠如李漁說的：「如一部《琵琶》，止為蔡伯喈一人；而蔡伯喈一人，又止為重婚牛府一事。其餘枝節，皆從此一事而生——二親之遭凶，五娘之盡孝，拐兒之騙財、匿書。張大公之疏財、仗義，皆由於此。是『重婚牛府』四字，即作《琵琶記》之主腦也。」這幾出戲可視為一個情節單元，其搭配亦為正反相間。第十二出從思想上言，是揭示追求功名（「辭試不從」）所造成的五娘悲劇的重要原因，其思想之深度在「奉旨」二字。蔡伯喈的性格矛盾由此而起，故事情

節由此展開。本出寫皇帝指婚，命牛相招婿，第十三出〈官媒議婚〉到第十四出寫蔡伯喈的堅決辭婚、辭官，一招一拒，相映成趣。再接第十五出〈激怒當朝〉，寫牛相強婚，一方持勢強婚，一方怒不從命，使權門強婚與寒門要忠孝兩全的矛盾白熱化、表面化。爲使出目搭配形成正反關係，作者更巧妙地插入第十四出〈牛小姐愁配〉，一則使前面「雙辭」矛盾得以緩和。一則作爲後面劇情之伏筆，寫牛小姐的通情達理，這就構成與前出強婚的另一種正反對比關係。一個是「激怒」一個是「愁配」，這二出戲本身就具有色彩的反差，穿插在第十三出〈牛相發怒〉與第十六出〈伯喈辭官辭婚不准〉之間，更是一張一弛，調節了劇場氣氛。此一別出心裁的跌宕，既從側面內比了牛丞相的蠻橫無理，又從外在結構上打通了牛小姐甘居五娘之後的通道。情節結構上的跌宕，是爲後面矛盾衝突的進一步發展「蓄勢」的，再下出〈丹陛陳情〉寫伯喈辭官、辭婚都遭聖旨駁回，於是才順乎邏輯地趨向重婚牛府的必然。「三被強」到此完成，「三不從」釀成的悲劇在此得到完滿的揭示。蔡伯喈之身逢「洞房花燭夜，金榜題名時」，又與前出的辭官、辭婚形成對比。然而，作者更不忘在前七出「暗比」的結構中所透露出的真情，妙筆一轉，回天寫了第十六出〈五娘請糧被搶〉。在此「一字千哭」的重要關目，描寫了天災人禍，民不聊生的慘象。五娘苦上加苦的淒楚境況，與朝廷、牛府的歡樂饗宴形成強烈對照。後續的出目皆一苦一樂地交錯安排而成：〈五娘請糧被搶〉之後，緊接〈伯喈允婚〉（第十七）與〈伯喈牛宅結親〉（第十八），則寫伯喈終究被迫成爲相府女婿。

從第十九出《蔡婆埋怨五娘》到第二十九出，共十一出，由暗比到明比，把蔡家與牛府交錯描寫，形成鮮明而強烈的對比。一邊是貧困窮苦，一邊是富貴歡娛。第十九出與第二十出寫五娘吃糠，蔡婆餓死，是第十六出天災人禍必然引出的結果。接下來應是蔡公餓死，但作者偏把筆鋒一轉，在極爲悲苦的情節線索中，添了一出〈伯喈彈琴訴怨〉（第二十一）。寫蔡伯喈在榮華富貴的

相府賞荷彈琴。接著才寫蔡公餓死。極貧與極富形成強烈的對照。所謂「戲劇性」就是從這種對比中映照出來的。後續的兩條線索：一是蔡伯喈進京趕考、得中狀元、入贅牛府，可謂不斷地錦上添花。一是趙五娘，家遭荒旱、糟糠自斃、賣髮葬親，進京尋夫。這一苦一樂，兩相襯映，交錯搭配，動人至極。

情節上的水到渠成、順理成章，必然形成結構上的緊密針線、天衣無縫。優秀的劇作總是會把人物的情感集中表達出來，並在一定的目標範圍內，表現出一種意志與另一種相反的意志對立與尖銳的衝突，使得情感亦一步步緊張與集中起來，而觀眾的情感與劇中人物亦因此相互呼應。《琵琶記》的每一出都有不同的意志衝突，形成了精彩的戲中戲。如第十九出〈蔡婆埋怨五娘〉中蔡公與蔡婆之間的衝突，五娘與公婆之間的矛盾。第二十出〈五娘吃糠〉中五娘道出其痛苦心情，以糠自喻，描繪自己被春杵，被簸揚，受盡折磨。落得一個「米貴糠賤，兩處分飛」境況。〔山坡羊〕、〔孝順歌〕五曲的「一字千哭，一字萬哭」，把人物的意志推到了難以抑制的境地。然而第二十一出作者轉寫牛府蔡伯喈與牛小姐的閑情逸致，與五娘的「糟糠自厭」形成兩種截然不同的氣氛與情境。一邊是吃糟糠，母死無法埋葬。一邊是飲酒賞荷，彈琴解悶。兩種意志逐步推進，難以遏止，而人物之間的內心矛盾也十分強烈。第二十二出〈五娘侍奉公病〉寫蔡公悲劇生活達到其終點，亦即五娘受苦受難的頂峰。蔡公遺書遣媳婦再嫁與五娘自身的堅貞守節兩種意志又相矛盾；與下一出蔡伯喈因「三被強」而承受的〈伯喈思家〉，在思想感情上亦成對比。第二十四出〈五娘剪髮賣髮〉續寫五娘子然一身設法賣髮籌錢為公婆送終，因此乃有〈五娘葬公婆〉（第二十六出）。第二十七出〈伯喈牛小姐賞月〉是純以抒情手法渲染以增添悲感氣氛。就結構言，此出戲是過場戲，戲劇行為經過頓歇，情緒上卻仍往前發展。伯喈與牛氏在同一皓月下的兩種情懷，體現了二人思想感情上的矛盾，也與五娘的悲苦慘境形成強烈比照。從戲劇情節的推進與發展言，第二十七出之後緊接的〈五娘尋夫上路〉（第二十八出）與〈祝髮〉、

〈吃糠〉、〈築墳〉都是唱做並重的重場戲。與第二十七出興會映照，互為表裏，而五娘的堅毅不拔、勇於承擔，與蔡伯喈的懦弱畏葸、徘徊猶豫亦對比於舞臺。

從第二十九出起，作者依照「孝矣伯喈，賢哉牛氏」的題旨，開始重筆寫牛小姐。牛氏向伯喈〈牛小姐盤夫〉後，在第三十出中，竟為五娘「幾言諫父」，使潛伏了幾十場的牛氏父女的矛盾表面化。第三十一出〈五娘行路〉是出小過場，寫五娘種種悲苦，作為情節總滙歸一的前奏，與牛氏之賢惠相稱映，推動情節往雙線合一的方向發展。第三十三出〈五娘到京知夫行踪〉仍與牛氏情節相對比，至第三十四出五娘、牛小姐「兩賢相邁」則二線歸一。此時，矛盾衝突已進入尾聲，得到初步解決，為蔡氏一夫二妻打通關節，然後有〈伯喈五娘書館悲逢〉（第三十六出），三人書館團聚，悲逢喜了。此後至第四十二出一門〈旌表〉的五出戲，其劇情則圍繞在為人子者，如何為死去的雙親服孝三年，皇室如何褒揚蔡家闔府的美德，為鳳尾之稍，足見作者表彰孝道，凸顯教化的意圖。

與《琵琶記》齊整對稱之結構相較，《牡丹亭》的藝術結構顯得複雜而有其特殊性，這與其戲劇衝突比較特殊有著內在的關聯。《牡丹亭》主要寫南宋南安府太守杜寶的千金小姐杜麗娘，為了追求至誠的愛戀，所經歷的夢幻生死的奇情故事。正如湯氏在《牡丹亭》題詞中所說：「天下女子有情，寧有如杜麗娘者乎？夢其人即病，病即彌連，至於手畫形容傳於世而死；死後三年矣，復能冥莫中求得其所夢者。」（《牡丹亭·題詞》）。^⑩杜麗娘是一位「有情人」，為了「情」，她「一往而生，生者可以死，死可以生」。杜麗娘為情而死，又為情死而復生，便構成了《牡丹亭》的基本框架。全劇以杜麗娘的戲為主線，以柳夢梅的戲為副線。以無形的理與禮的觀念，及其具象——杜寶及

^⑩ 同註^⑨。

塾師陳最良作為杜麗娘與柳夢梅的對立面，展開了「情」與「理」的衝突。劇作緊扣了女主角的由生而死，最後由死入生，獲得了行動的統一；在情節發展上，則由陳最良穿針引線，把杜麗娘、柳生及其對立面杜寶的戲聯結成爲一個整體。杜麗娘是位養在深閨，深受禮教束縛、壓抑的千金小姐，又是個執著於「情至」，熱烈追求理想情愛的新女性，吳吳山三婦在《牡丹亭》合評本批語中即贊揚杜麗娘爲「千古情痴」（〈寫真〉出批語），^⑩認爲她痴就痴在達到了「情至」的境界：「爲柳郎」三字，認得真，故爲情至。」（〈冥誓〉出批語）^⑪三婦也稱許柳夢梅的「志誠」，認爲這種「志誠」亦根源於「情至」：「偏是志誠人容易著迷，稍不志誠，便將無可奈何，一拈自開解矣！」（〈歡撓〉出批語）^⑫針對當時社會上基於男女「情至」的愛情與婚姻不能自由自主的現實，三婦不但強調「情至」重要，還特別指出，「情之所鍾，要會尋，又要會守，柳、杜得力，皆在此二字。」（〈回生〉出批語）^⑬她們認爲「只拈著柳、梅二字，不肯放過。纔不放過，便是有緣。麗娘認定夢兒非遠，柳生認定情人不在天涯，皆是極得力處。」（〈幽媾〉出批語）。^⑭在三婦看來，作者在劇中通過〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈玩真〉、〈魂游〉、〈幽媾〉、〈冥誓〉、〈回生〉等極富浪漫色彩之關目的描繪，突出了柳、杜「情痴」的主導面，這對表現劇作的主题與男女主角的性格，是極爲有力的，因爲「愈痴愈見情至」。^⑮

整部《牡丹亭》的結構設計即是以湯氏所謂「情之至也」爲構思的基礎觀

^⑩ 同註^⑨，上卷，頁41。

^⑪ 同前註，下卷，頁2。

^⑫ 同前註，上卷，頁99。

^⑬ 同前註，下卷，頁15。

^⑭ 同前註，上卷，頁92。

^⑮ 同前註。

念，全劇五十五出，除首出「家門」之外，可以麗娘「生前」、「死後」、「回生後」劃分為三個階段。以第二出〈言懷〉到第七出〈閨塾〉為戲劇衝突的「開端」（起），則自第八出至第二十出〈鬧殤〉，杜麗娘夢會柳生，尋夢不見而死於情殤，是「發展」（承）部分。〈鬧殤〉一出，病重的麗娘上唱：「世間何物似情濃，整一片斷魂心痛。」以令人泣下的「靜場」起戲，直至囑咐春香將其寫真春容「藏在太湖石底」，留下「有心靈翰墨春容，倘直那人知重」之心願，語絕身死，劇情陡轉，收煞地極快。後因金兵南侵，杜寶奉旨鎮守淮揚，即日將攜夫人啓程，乃將花園改作梅花庵觀，煩陳最良與石道姑看守杜麗娘之墓，故此出可視為「小收煞」。從人物性格的形成與作品的現實意義來說，從劇始至〈鬧殤〉，杜麗娘由生而死的悲劇命運的描寫，應是整部《牡丹亭》的精華之所在。但是這僅僅表現了湯氏所謂若「情之至」，即「生者可以死，死可以生」這命題的前半部分。

自第二十一出〈謁遇〉至三十六出〈婚走〉，杜麗娘的主動作便轉入「轉折」（轉）部分。麗娘生前遍尋不著的理想之夢，在死後得償宿願，以死衝破禮教的禁錮，在超越生死的浪漫天地裏使戲劇行動產生根本性的轉折。可以說，體現主題思想之戲劇動作由〈冥判〉（第二十三）至〈回生〉（第三十五）已基本完成，而杜、柳真正的結合是在〈婚走〉的舟中。

劇中直接寫杜麗娘「死而復生」的情節占了十五出戲——從第二十一出〈謁遇〉到第三十五出〈回生〉，竟占全戲近三成。此時，杜柳與社會環境之間的矛盾仍然處於次要表現狀態中。曾經中止的杜麗娘內心之矛盾衝突，以新形式重新表現出來。杜麗娘死後，雖然身為鬼魂，卻絲毫沒有放棄對夢中愛情的熱烈追求。她與柳夢梅人鬼幽會，海誓山盟。杜麗娘對愛情的追求愈熱烈、勇敢，她堅定、執著的性格就更向前發展了一步。〈回生〉以後，緊接著的就是自主成親。表現於杜麗娘內心的矛盾衝突，至此可謂已得到基本解決。從戲劇情節的安排言，這十五出戲是爲了補足杜柳在那短暫的夢境中的愛戀，以表

現雙方的「情之至」，完成湯氏所謂「生者可以死，死可以生」命題的後半部分。

第三十七出〈駭變〉而後是全劇的「收煞」部分，主動作與次動作都趨向於最後的滙合，柳生應試後赴淮陽尋岳丈，杜麗娘於杭州城郊遇母，杜寶解圍返京復旨，都造成了必然的收煞之勢。整體觀之，從第八出至第四十五出為戲劇衝突的鋪展過程；第四十六出〈折寇〉到第五十五出〈圓駕〉則為戲劇衝突的高潮與結局（合）。

劇中「情」與「理」的對立主要是透過主角內心的矛盾衝突來體現的，而作者更充分地發揮戲曲長於抒情的特性，來增強這種表現形式的藝術效果。劇中杜麗娘對情欲的初度自覺，對夢中情愛之熱切追求，對這種愛情的遍尋不得、徒然渴望，對行將消逝的生命與青春的惋嘆依戀，以至整個生命的凋萎消隕，然後由其縷縷不絕之至愛情思產生起死回生之力，終於與柳生結合的整個過程，成為「回生」前上半部《牡丹亭》的中心線索。作者透過〈驚夢〉（第十）、〈尋夢〉（第十二）、〈寫真〉（第十四）、〈鬧殤〉（第二十）、〈幽媾〉（第二十八）、〈冥誓〉（第三十二）等出重場戲，十分細緻而有層次地抒發杜麗娘的思想感情，把她生生死死對至情的渴慕追求，對夢中書生的誠摯愛戀，以及為了愛情捨生忘死、視死如歸的投入加強至無以復加的地步，使「回生」以前的整個戲基本上以杜麗娘一個人為中心，以杜麗娘自身的矛盾衝突與此衝突之得以解決作為戲劇的核心與靈魂，充分展現了湯氏題詞所謂：「生而不可與死，死而不可復生者，豈非情之至」^⑩的道理。因此，從起始至〈回生〉的三十五出戲中，男女主角與杜寶尚未發生正面的衝突。然杜麗娘的因情成夢，因夢致病，最後為情而死的全過程中，她的內心充滿著「情」與「理」的矛盾與衝突，這就構成了前半部分感人肺腑、意蘊深刻的劇情。然

^⑩ 同註^⑨。

而，湯氏並沒有完全忽略杜麗娘、柳夢梅與由杜寶、杜母、陳最良、石道姑、胡判官以及未出場的皇帝所組成的整個生活環境之間的矛盾。在〈回生〉（第三十五）之前，此矛盾只在整體氣氛上有所顯示，〈回生〉之後，杜麗娘內心矛盾衝突結束，湯氏即把杜、柳置身於與杜寶之間的衝突中，並把這衝突加強至幾乎無法圓滿解決的地步，事實上，杜、柳與杜寶的面對面衝突，要遲至結尾部分才出現。雙方最後甚至鬧到皇帝面前，故〈圓駕〉是高潮中的高潮，當杜、柳這對「生生死死為情多」（〈魂游〉第二十七）^⑮的情痴終成名正言順的眷屬時，全劇也因矛盾解決而在高潮中結束。

洪昇曾指出，《牡丹亭》全劇的內在結構「肯綮在死生之際。記中〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈診崇〉、〈寫真〉、〈悼殤〉五折，自生而之死；〈魂游〉、〈幽媾〉、〈歡撓〉、〈冥誓〉、〈回生〉五折，自死而之生。」（《三婦評牡丹亭雜記》附洪之則文）。^⑯這樣的構思特點，導致結構上現實與夢幻的交錯，並使劇作的戲劇衝突既富有深刻的現實意義，又帶有濃郁的浪漫色彩。十來出戲前後對稱，聯成全劇中軸線。〈驚夢〉（第十）、〈尋夢〉（第十二）與〈拾畫〉（第二十四）、〈玩真〉（第二十六），男女主角的抒情獨唱，不僅前後各自呼應，並彼此映襯。〈冥判〉（第二十三）與〈硬拷〉（第五十三）、〈圓駕〉（第五十五）的對照，使得冥間判官對陽世在位者產生一種虛實相生的隱喻作用。在第二十三出「冥判」中，冥司胡判官從枉死城中提出杜麗娘的鬼魂，並從婚姻簿上查出杜麗娘乃是新科狀元柳夢梅之妻，二人「前係幽歡，後成明配」。^⑰於是，胡判官把杜麗娘的鬼魂放出枉死城，發她一紙游魂路引，跟尋柳生，好讓她將來還魂再生。這就使下文的〈拾畫〉（第二十四出）、〈玩真〉（第二十三出）、〈魂游〉（第二十六出）、〈幽媾〉

^⑮ 同前註，頁134。

^⑯ 同註^⑮，頁1559。

^⑰ 同註^⑮，頁114。

（第二十八出）、〈歡撓〉（第三十出）、〈冥誓〉（第三十二出）、〈回生〉（第三十五出）等戲成爲可能，使杜麗娘死而復生。杜麗娘在〈驚夢〉一出中與柳夢梅結合後，不久便情傷而死。作者透過〈冥判〉一出爲杜麗娘死而復生並與柳夢梅真正美滿結合找到了根據。結果，陰森無比的冥府比人間更有人情味，可怖的冥府判官比人間爲官清正的杜麗娘的生身之父杜寶更通情達理。

吳吳山三婦批語曾指出，〈驚夢〉一出是《牡丹亭》全劇中的首要關目，^⑳事實上，劇中的夢境不止是重要的關目，全劇的藝術構思扣緊了杜麗娘與柳夢梅的「同夢」，以及他們在夢中的相識、相愛與幽歡，乃是劇作總體構思中的關鍵。洪昇認爲《牡丹亭》的「肯綮在死生之際」，女主角的由生至死，由死而生，其契機即在於杜、柳的「同夢」：柳生在夢中見杜麗娘，杜麗娘在夢中與柳生幽會；繼而寫杜女爲情而死，在幽冥間尋找柳生，柳生則「拾畫」、「叫畫」，並與畫中的杜女「幽媾」；最後由人鬼相戀到回生結合。至於對女主角形象的塑造，湯氏充分發揮戲劇衝突的特殊性，著重在對其豐富的流動的內心世界的剖析與刻劃。因而她思想感情的變化，「無不從筋節竅髓，以探其七情生動之微」（〈批點玉茗堂牡丹亭敘〉）。^㉑易言之，杜麗娘的性格典型，主要是通過刻劃心理情感流程的途徑來完成的。杜麗娘游園「驚夢」之後，「從此無時不在夢中」，^㉒「開口總不放過夢字」「可知心中惟有夢中人耳」，^㉓作者極寫〈訓女〉、〈閨塾〉、〈游園〉與〈尋夢〉等「真境」乃是爲了讓杜麗娘自然地進入「夢境」。可是，越渲染「夢境」。便越突出「真境」。在杜麗娘心目中，「夢境」才是「真境」，在她看來，與柳生的夢中幽

⑳ 同註⑳，頁94。

㉑ 見王思任：〈批點玉茗堂牡丹亭敘〉，同註⑳，頁1543。

㉒ 同註⑳，頁31。

㉓ 同前註，頁40。

歡，絕非幻覺，是真實而合乎人性與情理的。夢醒後她戀戀不捨地重尋夢境，也就是追求理想，追求「情至」。在《牡丹亭》中繪「夢境」為「真境」，繪「真境」為「夢境」，不僅可見湯氏高超的藝術手法，也充分表現了他對醜惡的現實的有力批判，對理想的熱烈嚮往。湯氏在前引〈牡丹亭題詞〉中，即曾就此劇的思想與藝術特點，對「夢」與「情」的關係作了深刻而獨到的論說。對此，翠娛閣本評云：「情之所鍾，在我輩善用情耳。不極之死生夢覺，與不及情者何殊。然麗娘之用情，得先生之摹情而顯。」^②《牡丹亭》之所以家傳戶誦，產生了巨大的社會反響，是與杜麗娘這個藝術典型分不開的；而杜麗娘形象之所以富有不朽的藝術魅力，與作者善於通過夢境構思與描寫來「摹情」又是分不開的。

明代後期，人的感性情欲成為文壇所注意的焦點。從王陽明心學標舉「心即理」、「致良知」的命題開始，整個思想文化思潮逐漸轉向提倡以內在的自然、情感、欲求為人性本體。高度肯定人的自然情欲、要求與願望的結果，是反對傳統倫理道德的人為的過分束縛，要求個性自由發展，自由表現。正是在此一意義上，湯氏賦予「情」以個性意識的內涵。因此，王思任〈批點玉茗堂牡丹亭敘〉說：「《牡丹亭》，情也。若士以為情不可以論理，死不足以盡情。百千情事，一死而止，則情莫有深於阿麗者矣。」^③「至情」的激揚是超越人生的人性價值之表現，任何外在的力量，無論是人事的規範如「天理」還是客觀的規律如死生，都無法抑制它，無法扼殺它。事實上，「情」與「理」的強烈對立與尖銳衝突，在明代戲曲中也未得到充分的展示與長期的延續，反而在明末清初就很快地消溶在「由情通理」、「情理合一」的傳統之中。戲曲作家肯定情欲既不違背天理，又以天理的實現為皈依，主張理在情中，情即是理，

^② 見陸雲龍：〈翠娛閣評選湯若士先生文集弁首〉，同註^①，頁1542。

^③ 同前註，頁1544。

情之至則理至，「性情者，理義之根柢也」（《嬌紅記·序》）。^⑳這種「由情通理」的根苗，早在《牡丹亭》裏就已存在了。杜麗娘爲了追求美好的人生理想而出生入死，起死回生，這一異乎尋常的人生經歷，充分展示了追求感性情欲、自我生命及其實現的過程，這分明是與理對抗，豈能爲理所容？然而杜麗娘一旦還魂回生，情就不得不向理屈服了，所謂「鬼可虛情，人須實禮」（〈婚走〉第三十六），^㉑杜麗娘與柳夢梅的結合最終仍落入「奉旨完婚」的窠臼。

洪昇在《長生殿》一劇中通過對李隆基與楊玉環愛情故事的敘寫，亦突出地表現了對情的贊頌。尤侗稱之曰：「計其離合姻緣，備極人生哀樂之至。（《長生殿·序》）。^㉒一部《長生殿》大抵在「情」字上作文章，此即「借太真外傳譜新詞，情而已。」（〈傳概〉第一）^㉓從劇本的客觀描寫來看，洪昇是自覺地貫穿了上述創作意圖與主題意識的。全劇五十出，在情節結構上，以李、楊的「釵盒情緣」爲主線，誠如吳舒鳧在〈重圓〉出批語中所指出的：「大抵此劇以釵盒爲經，盟言爲緯，而藉織女之機梭以織之。」^㉔而且比較真實地寫出了這對具有特殊歷史地位人物之間情緣發展的歷程。同時，又以一定的篇幅描寫以安史之亂爲背景的政治社會內容，並力圖使這兩方面的描寫互爲因果，融爲一體。《長》劇借鑒了自《琵琶記》以來在情節結構方面的某些創作經驗，採用了愛情主題與歷史主題雙線交叉對比的結構形式，結構既由主題所決定，《長》劇主題思想的兩個側面，決定了劇本的雙線並進結構。它以李

^⑳ 同註^⑳。

^㉑ 同註^㉑，頁175。

^㉒ 同註^㉒，冊3，頁2。

^㉓ 同註^㉓，頁567。

^㉔ 吳舒鳧批語云：「釵盒自《定情》後凡六見：翠閣交收，固寵也；馬嵬殉葬，志恨也；墓門夜玩，寫怨也；仙山攜帶，守情也；璇宮呈示，求緣也；道士寄將，徵信也。」同註^㉔，卷下，頁105—106。

楊愛情的發生、發展、轉折、昇華為主線，以天寶政治由腐敗直至崩潰為副線。愛情結構主線始於〈定情〉（第二），結於〈重圓〉（第五十），〈埋玉〉（第二十五）是其間的轉折點。〈埋玉〉之前〈驚變〉（第二十四）前半「小宴」的寫「樂極」，是前面二十三出戲的「收煞」，〈埋玉〉的寫「哀來」，是後面二十五出戲的「先聲」；全劇以〈埋玉〉為樞紐，前後照應，集中表現了「樂極哀來」過程中一系列悲劇性的矛盾衝突。〈埋玉〉只不過是全劇網狀結構中的一個「結」，既是前半部戲的收束，又是後半部戲衍伸的開始。在此出以前，這條主線圍繞著的李楊「俗世之愛」所引起的衝突而開展；在此之後，這一條線則表現為「情愛淨化昇華」與生死離異之間的矛盾。此愛情主線因李楊之死別又分為兩條支線。在楊妃一邊，是由悔過、冥追、仙憶、求助（織女、牛郎雙星）等戲劇行動組成的情節線；在明皇一邊，則是由悔恨、自責、懷念、尋幽等戲劇行動組成的情節線。兩支線雖作平行的發展，卻密切相關。歷史結構副線始於〈賄權〉（第三），結於第四十三出〈改葬〉。在此結構線之鏈條上，安史叛亂是各種矛盾爆發的焦點，全劇即鋪敘亂而復平之過程，而以鑾輿回京為結束。〈埋玉〉以前，楊國忠與安祿山之權讎為政治動亂之導火線，唐室王朝內部之矛盾在〈賄權〉、〈楔游〉、〈權讎〉、〈禎報〉四出中有深刻之描寫，為安史之亂前夕唐代政治之縮影。而郭子儀、雷海青等忠臣義士與安祿山叛軍的英勇抗衡則為政治矛盾上升的具體表現。

劇中唐明皇楊貴妃的情愛，固然在過度的縱欲侈心之中釀就了安史之亂的苦果，引出了「逞侈心而窮人欲，禍敗隨之」（《長生殿·序》）^⑳的歷史教訓與興亡之感，並鑄成彼此天人永隔的無限憾恨，但劇本並未停留於此。由於作者「樂極哀來，垂戒來世」（《長生殿·序》）^㉑的創作命意以及「情愛昇

^⑳ 同前註，頁563。

^㉑ 同註^⑳，頁563。

華四階段」的主導思想，使仙家下凡的男女主角，在遭受世情煉獄，再「飛去蓬山尋舊果」，所以以浪漫的藝術手法，展現此後人間天上的悲歡離合。劇本下半部仍然重筆渲染了李楊情愛的變化與發展，引領觀眾馳騁在超越時空生死之限的浪漫想像之中。從人鬼之戀到人仙相會，雖然處處不脫生死離亂的淒楚，但也時時顯示出兩情彌堅、感天動地之光輝。愛情結構線與歷史結構線在多數場面雖已不再直接發生關係而各有發展，但整部劇仍採用史詩與抒情詩相結合的藝術手法，淋漓盡致地鋪展開來。前半部寫合而復離，後半部則寫離而復合，最後連神仙也為他們執著的情感所感動，扮演了指點與引渡之角色，使唐明皇與楊貴妃同赴忉利天宮。祇因「一點真情兩心同」，死生幽明的界限都能瞬間打破；為愛情而生死相繫，最終獲得了永不分離的「情償」。

整部《長生殿》的情節結構主線即是建構在上述「情愛昇華」的四階段進程——即「情欲」（起）、「情悔」（承）、「救贖」（轉）、「情償」（合）之上，以展現男女主角內在心靈的逐步淨化及其愛情境界的逐漸提昇。全劇五十出，在結構上明顯地可以分為四階段。以佔有欲為本質的「俗世之愛」（worldy love），縱然滿溢著熱情與痴迷，卻未見得達到愛的全然投入與犧牲奉獻。明皇楊妃之情在馬嵬事變（第二十五出）以前乃屬於「縱欲侈心」之第一階段；即便是七夕的「密誓」亦祇代表他們首度對愛承諾的決心與真摯。這種具有特定歷史內容，「逞侈心而窮人欲」的帝妃愛情，引起了它與後宮粉黛、宮廷權爭乃至整個社會的悲劇衝突。一方面，楊妃在她所生活的特定環境裏，要求擁有三宮六院的皇夫愛情專一的心願無法實現；另一方面，「內恃貴妃之寵」的楊國忠與「暗藏奸詐」的安祿山之間的「權哄」，又一步步使楊妃陷入逆境，終在「天地塵昏九鼎危」^⑩的安史之亂中在馬嵬驛鑄成「一代紅顏為君盡」^⑪的悲劇，李楊的塵世情緣亦在歷史的風雲突變中慘遭毀滅。

⑩ 同前註，頁651。

⑪ 同前註，頁649。

洪昇以馬嵬事變的現實悲劇了結李、楊的現世情緣之後，又以「果有精誠不散，終成連理」的主旨為動力，讓現實的悲劇逐漸因二人之「敗而能悔」（〈序〉）^⑳終於在幻想的世界裏昇華為團圓結局。此處作者重新回到他所同情的「在帝王家罕有」的愛情的基本立場上，抒寫了他們生離死別後，由於國家破敗而導致愛情毀滅的無限悔恨與悲感，以再深進一層的悲劇筆力，表現了「天長地久有時盡，此恨綿綿無絕期」的愛情主題。馬嵬事變之後，貴妃之鬼魂與明皇皆愧悔無已，開始了「情悔」的第二階段，貴妃悔其以情誤明皇之國事，在〈情悔〉中，而明皇亦悔其犧牲所愛之性命，違背誓言。然二人皆不悔其情，堅貞如初，仍亟盼能重圓相守。這正如吳舒鳧所評：「事事可悔，只有此情不放，纔不放情，便生緣」（〈情悔〉第三十批語）。^㉑此後，〈聞鈴〉（第二十九）、〈哭像〉（第三十二）、〈見月〉（第四十一）、〈雨夢〉（第四十五）諸出中，明皇對楊妃的苦苦追懷，〈冥追〉（第二十七）、〈尸解〉（第三十七）、〈寄情〉（第四十八）諸出中，楊妃對明皇的沉痛思念，楊妃的「三變」——「馬嵬以前，人也；冥追以後，鬼也；尸解以後，仙也」，明皇的「三悔」——「馬嵬不能救免，冤情也；幸蜀不能自主，驚魂也；沒後不能再見，愁腸也」（〈哭像〉第三十二批語），^㉒使他們均仍各自在愛情的「愁城苦海」中承受著痛悔與死別的煎熬。第二十九出〈聞鈴〉，透過明皇獨白獨唱之傾吐胸臆，勾勒出明皇的悲感心境，曲中風聲、雨聲、鈴聲、哭聲，聲聲相應。第三十出〈情悔〉之「三仙橋」三曲，「首惜芳顏，次哭釵盒，末悔前愆」（〈情悔〉批語），^㉓然「只有一點那痴情，愛河沈未醒」，^㉔章法

^⑳ 同前註，頁563。

^㉑ 同註^⑳，卷下，頁18。

^㉒ 同前註，頁24。

^㉓ 同前註，卷下，頁17。

^㉔ 同註^㉑，頁666。

井然，極寫楊妃之情至。第三十二出〈哭像〉中「泥人墮淚」，正如曲中所云：「這一悔能教萬孽清，管感動天庭，有日同圓舊盟」，也為他日重歸仙界預先開道。第三十三出〈神訴〉遙應二十二出〈密誓〉，通過神仙之口預示楊妃為國捐軀之昇仙救贖。即使在〈重圓〉（第五十）之際，回首往事，這對曾經天人隔絕，歷盡人世滄桑的愛侶，實際感受到的仍只不過是無限的哀傷：「漫回思不勝黯然，再相看不禁淚漣。」^⑳可以說，在這下半部戲中，李楊的愛情悲劇，因為鋪敘了天上人間情緣難續的悔恨與悲戚，反而更動人心魄。沒有經過這樣刻骨銘心的懺情與天人相隔的哀思，就不可能使縱欲侈心的世俗情愛經過歷劫生死，而得到徹底的淨化與昇華。當愛情達到兩心的全然相屬，唯願生死相隨，愛情已經超越了朝朝暮暮的情欲纏綿，而成爲超越現世時空與生命的不朽心契。

明皇與貴妃的真情愛戀與衷心懺悔終感動上蒼，貴妃終獲「救贖」，進入「情愛昇華」的第三階段，而尸解復活，再登仙境回復仙籍。然「悔罪」「登仙」後的楊妃痴守情種愁魂，其「情根」仍未了斷：「沒奈何一時分散，那期間多少相關。死和生割不斷情腸絆，空堆積恨如山。他那裏思牽舊緣愁不了，俺這裏淚滴殘魂血未乾，空嗟嘆」（〈仙憶〉第四十）。^㉑所以吳舒鳧評曰：「人不到沒奈何時不肯死心，只一句道盡仙凡苦境。」^㉒事實上，對於楊、李情愛而言，無論虛無飄渺的仙界，還是擾攘喧囂的凡塵，俱是一場誠心懺悔也不可逆轉的無限沉淪與試煉的大悲劇。倘得情緣再續，寧願再謫人世；真誠的懺悔與忘我的犧牲使李、楊的「俗世之愛」徹底淨化爲「精誠之愛」，二人基於死抱痴情、生守前盟的「精誠」，終得「償」宿願，永證其「情」緣，完成了「情償」的第四階段。此即吳舒鳧所謂：「積業未除，所重在悔，既能知悔，

^⑳ 同前註，頁738。

^㉑ 同前註，頁703。

^㉒ 同註^⑳，卷下，頁64。

則忘情者自得逍遙，有情者，亦諧夙願」，體現出「人定勝天」之理。^④由於作者所構思之「樂極生悲，垂戒來世」的創作命題，與「情愛昇華」思想的主導，加上李、楊又原是仙家下凡，應在人間遭受劫苦後，方能「飛去」蓬山尋舊果」，所以後二十二出作者更以寄托愛情理想為主旨來構思情節。

洪昇「情」的理想，透過他所虛構的李、楊之象徵性團圓，以及牛郎、織女、嫦娥等仙界人物與李、楊之對稱，表現得鮮明有力。故事源於二仙孔昇真人與蓬萊仙子之貶謫到人世；他們的貶謫象徵一個理想的、永恆的價值在俗世之沉淪。「密誓」齣（第廿二）織女的「預言」預示了這對愛侶命定要經過塵世裏的諸般試煉，而他們所象徵的純淨「真情」在滌淨一切罪孽後終於逐步顯現，並因其愧悔之真摯懇切感動了天帝而終獲「救贖」，在月宮完成其「重圓」之夙願。洪昇這個「言在此而意在彼」的手法，是楊妃故事前所未有的新創，亦使本劇成了一種「愛的寓言」（allegory of love）。

洪昇更進而創造一純淨的永恆仙界，與擾攘的多變紅塵相對；他並且強化牛郎、織女二星在劇中的導引、仲裁、見證形象，使雙星擔負起引渡明皇與貴妃之角色，提昇其愛情從痴迷佔有，到犧牲奉獻、全然投入，而最終徹悟其「真性」之最高境界。劇中仙界與塵世之對比、互動，說明了洪昇建構一理想仙界的寓意。仙界象徵淨化後的心靈世界，而仙人是永恆「真情」之具象，因為他們擁有真我，不復痴迷。透過仙界人物如雙星、嫦娥、土地的襄助導引，被貶值到人世的明皇、貴妃方能在擾攘紅塵沉淪後重返天庭。全劇的情節發展是構築在兩個世界的有機結構中，在塵世中歷劫生死後的情欲自我，經過淨化昇華，終於「跳出痴迷洞，割斷相思控」，（〈重圓〉第五十）^④而脫卻情緣的枷鎖，「瀟灑到天宮」（〈重圓〉第五十）。^④人間天上的悲歡離合乃因此

^④ 同前註，頁107。

^④ 同註^④，頁741。

^④ 同前註。

統一在全劇完整而富於戲劇性的詩化情境中。而劇中女性人物在明皇貴妃發現「真我」，肯定「至情」之愛的昇華進程中所扮演的主動角色，亦可見洪昇創作之新意。

然而洪昇的仙界、塵世兩個世界的劃分並非為提倡一宗教式的超越價值。對洪昇而言，仙界並不必然真實存在，它祇是象徵了永恆純淨之「真精」。兩個世界的劃分亦代表愛的兩個抽象層面——理想「真情」與俗世之愛——的具象化。劇中「真情」並非祇是抽象的、超越的出世價值，相反地，它是逐漸由男女主角在實際情節裏累積、提煉出來的珍貴情感。洪昇並非為提倡佛、道之觀念與信仰，他祇是應用了流行於元、明戲曲中「仙、凡、鬼、魂」的概念來表達人類內心深處追求精神上情感上完滿自足境界的需求，畢竟「塵世的天國」才是作者所強調的。愛的「四階段」代表了人類心靈從迷惘、痴情、執著到完全醒悟肯定「真我」的過程，而劇中愛侶亦唯有經過塵世情愛昇華「四階段」的試煉，才能完成其自我，保有其不渝的「精誠之愛」。正因如此，《長生殿》不僅把帝妃愛情之悲與歷史興衰之嘆結合起來，而且發出了「情緣總歸虛幻」的感慨：凡間夢「悲歡和哄，恩與愛，總成空」（〈重圓〉第五十），²⁴將全劇的悲劇意蘊昇華至佛道空靈境界中尋求解脫。〈埋玉〉出演楊玉環佛堂自盡，已開始寫她在佛前懺悔與求助：「罪孽深重，罪孽深重，望我佛度脫咱。」（〈埋玉〉第二十五）²⁵此後的〈冥追〉、〈哭像〉、〈神訴〉諸出，鋪寫的仍是李楊在佛教境界中苦苦經受愛情的煎熬；在明皇，是痛感他們「生生世世無拋漾」的愛情，竟「半路裏遭魔障」（〈哭像〉第三十二）；²⁶在楊玉環，經受的是冥間的冷寂：「廟宇荒涼鬼判無，常只是塵蒙了神案，土塞在

²⁴ 同前註。

²⁵ 同前註，頁650。

²⁶ 同前註，頁670。

臺基，草長在香爐。」（〈神訴〉第三十三）^{④⑦}「尸解」以後，即又轉入仙道境界。在仙道境界裏，李楊二人仍然經歷過一段「天上人間兩渺茫」的痛苦思念：「那壁廂人間痛絕，這壁廂仙家念熱」（〈補恨〉第四十七）；^{④⑧}楊妃「位縱在神仙列，夢不離唐宮闕，千回萬轉情難減」（〈補恨〉）；明皇則感嘆「可憐他渺渺魂無覓，量我這慊慊病怎瘳」（〈得信〉第四十九）。^{④⑨}這一對幽冥異界中「歷劫生死」尋尋覓覓的痴男怨女，雖終能重續前緣，「在忉利天情更永」，卻「不比凡間夢」。誠如織女在〈補恨〉一出中告誡楊妃時所云：「如今你已證仙班，情緣宜斷。」分明是否定人間纏綿痴愛，而將一切歸之於道，使期待已久的「大團圓」在仙界情永，凡塵空愛的感嘆聲中落下帷幕。因此，乃有嫦娥羨玉環「死抱痴情猶太堅」，笑明皇「生守前盟幾變遷」，認為這一切「總空花幻影當前」，要他們「掃凡塵一齊上天」；結果，情根歷劫後的李楊亦終「蘊然夢覺」，一齊省悟到「歷愁城苦海無邊，猛回頭痴情笑捐」，感慨「死生仙鬼都經遍」，願意「直作天宮並蒂蓮」（〈重圓〉第五十）。^{⑤⑩}

由開篇的不羨仙鄉，到結局的共赴仙鄉，李楊的愛情悲劇與與之相隨的唐王朝的由盛而衰，最終在「道」的境界裏，一併歸入了凡間悲歡恩愛「總成空」的一聲悲嘆。天上情緣，到頭來不過是超越凡俗之理念上的空殼而已。這種以現實的悲劇為結局的情，又在作者所構築的仙境裏得到了復歸。此種在現實與幻境中生死交錯的愛情，與《牡丹亭》以降至明末清初諸多小說戲劇中所宣揚的生死至情有許多相通之處。所不同的是《長生殿》是以罕有其情的帝王之家為對象，並將此種至情賦予了「淨化昇華」後無往不適的力量。通過仙

^{④⑦} 同前註，頁676。

^{④⑧} 同前註，頁729。

^{④⑨} 同前註，頁733。

^{⑤⑩} 同前註，頁739—740。

道對人世的透視，人間貪嗔痴慢疑之迷惘、沉淪的悲劇不僅沒有被消解，反而在悲情深化中產生一種超越性的澄明了悟。天下為情痴迷者眾，而勇猛懺悔、了悟「情緣虛幻」者幾何？因此吳舒鳧評曰：「無情者欲其有情，有情者欲其忘情，情之根性者，理也，不可無。情之縱理者，欲也，不可有。」^⑤ 這種自情欲纏綿中覺悟，而自向上尋求的「情愛昇華」理念，是《長生殿》以前的同類戲曲中所未曾涉及的。

《長》劇在鋪敘李楊悲劇的同時，還展現了一幅安史之亂前後廣闊的社會圖象。因此兼寫釵盒情緣與王朝禍敗之悲，演帝妃悲劇嘆國家盛衰，構成了《長生殿》全劇的主要內涵。天寶政治與李楊愛情之密不可分，亦使愛情與歷史的雙結構線之間產生不可分割的內在聯繫。劇中愛情主題與歷史主題的場次與場次之間，往往兩相對照，交錯發展。特別是〈進果〉、〈陷關〉、〈埋玉〉、〈彈詞〉諸出，更集中地表現了李楊「逞侈心」「窮人欲」給百姓、國家，包括李楊本人帶來的巨大災難。如吳舒鳧評〈進果〉一出所說：「此折備寫貢使之勞，驛騷之苦，並傷殘人命，蹂躪田禾以見一騎紅塵，足為千古炯戒」，亦「可見天寶時事，萌亂已在宮廷」。^⑥ 這就是洪昇所謂的「樂極哀來」、「由盛而衰」的悲劇。這不僅較前此有類似傾向的作品，顯得更加生動與深刻，而且與陳鴻所謂「懲尤物，窒亂階」的旨意也迥然不同。因此，第三十六出〈看襪〉中，頭緒雖繁，作者總以馬嵬貫穿，為敘事抒情兼俱的神來之筆。作者借一只襪子大做文章，借他人酒杯，澆自己塊壘。點出天寶之亂的根源在於明皇的「弛了朝綱，占了情場」（〈彈詞〉第三十八），^⑦ 是為「敗而能悔」（《長生殿·序》）。^⑧ 第三十八出的〈彈詞〉更借李龜年之口把天寶

^⑤ 同註^②，卷下，頁108—109。

^⑥ 同前註，頁57。

^⑦ 同註^②，頁696。

^⑧ 同前註，頁563。

間事從頭細訴，一唱三嘆，辭氣悲壯至極，表達了作者自身的興亡之感，亦使觀眾爲之「低徊不已」。中國戲曲重在寫意，不強求寫實，所以劇作家有較廣闊的天地與揮灑自如的藝術創造的自由，因此亦較不拘事理的邏輯與必然。也正是此種寫意的特點，作家爲了表達自己的寓意，在某些重要情節關目，用較大的篇幅抒其胸臆，醞釀特殊情境之呈現，敘事手法又變成抒情手法，充分融合了戲曲的抒情性與戲劇性。

這些圍繞著李楊愛情線索的社會政治歷史的內容，既是李、楊愛情的背景，也與他們愛情的發生、發展與毀滅過程直接相連，互爲因果。沒有這種特定的歷史背景與政治內容的描寫，李楊愛情的複雜性與悲劇色彩，就不可能充分展示出來；沒有李楊愛情貫穿始終，政治內容的描寫，就不一定能在情感上產生較強的審美效應。兩者間除了這種互補的因果關係，在洪昇看來，均屬於「情至」的統一體中，前者是以男女「精誠之愛」爲支點，後者則以「臣忠子孝」之情爲標準。這種臣忠子孝之情，既與愛情描寫相聯繫，也有相對獨立之意義。這主要表現在通過對歷史事件與歷史人物的褒貶，抒發了作者本人與時代相通的歷史感受。劇中有關郭子儀、雷海青、李龜年、安祿山、楊國忠等人物之描寫皆可說是爲李楊愛情設境，但爲遙遠的歷史人物所設的這種特殊的歷史情境，在明末清初由於清廷統治而充滿民族矛盾的悲劇下，很容易使人產生近在咫尺的感受。在此，洪昇把關係到民生疾苦與君國大事的帝妃愛情悲劇，與王朝衰敗的時代悲劇緊密地結合起來，將全劇的兩個悲劇層面交疊爲一，向歷史悲劇的縱深部位進行開掘，揭示了如吳舒鳧所云：「只因行樂一念」，「釀成天寶之禍」的歷史教訓。（〈定情〉第二批語）⁵⁹ 透過史詩與抒情詩的巧妙結合，這種正反搭配的雙線結構展現了無比的戲劇張力。

事實上，洪昇在對這些歷史人物與歷史事件的描寫中，也不能不注入自己

⁵⁹ 同註⁵⁸，卷上，頁2。

的興亡感嘆之情。這種興亡感受，更多地是對現實之不滿的宣泄，而與明朝遺老那種旨在反清復明的強烈民族意識是大不相同的。它所反映的歷史局面，比過去的任何一種李楊故事作品都要來得深闊，在此之前，很少有戲曲曾以反映如此巨大的歷史事件為己任。此乃中國戲曲的主題衍變過程中，愛情主題能感應時事，反思歷史所形成的一次大突破。洪昇不僅把李楊的愛情故事發展到前所未有的境界，同時也把此故事的背景寫成真實歷史劇的規模。劇中洪昇充分掌握了傳奇長篇巨製的規模特色，在亟寫李楊釵盒情緣之同時，成功地表現出天寶時期的政治內部矛盾，以至皇室的荒淫腐化與人民苦難的尖銳對比。可以說，這兩方面構成了一種社會歷史的大情境：「境」強化了「情」的歷史真實與深度，而「情」則使「境」散發出一種戲劇感染力。《長生殿》就描繪這種情、境的交融，最終則達到情、境兩方面的超脫與昇華。此種戲劇性抒情傳統與歷史理性精神的融合即《長生殿》超越前此同一題材的幾種作品的決定性因素之一。

不同於洪昇之重在「以興亡之感，寫離合之情」，《桃花扇》之「主腦」，如孔尚任所言，係「借離合之情，寫興亡之感」（《試一齣·先聲》），^{⑤⑥}使人「知三百年之基業，隳於何人？敗於何事？消於何年？歇於何地？」「令觀者感慨涕零」、「懲創人心，為末世之一救矣」（《桃花扇·小引》）。^{⑤⑦}從作品的整體建構來看，作品的內在意蘊及價值已遠遠超越「主腦」所言的範圍，賦予更深刻、更精微的思想意義與美學價值。此種深刻精微的思想意義與美學價值，連同作者作文之「主腦」，以及作品審美價值之實現，便構成了《桃花扇》的內在深層結構，亦即全劇之靈魂。全劇重在「感」——感慨興亡，感慨人生，感慨天地，感慨生靈。既有對故國遺民的幽思，又有對現世社會的貶抑；既有對慷慨義舉的贊頌，又有對人生無常的慨嘆；既有對連年戰亂

^{⑤⑥} 同註^{②④}，頁1。

^{⑤⑦} 同前註。

的厭倦，又有對世外桃源的渴慕。全劇主要在興亡感上反覆琢磨。其基本情節是以秦淮歌妓李香君與復社文人侯方域的愛情為線索，以見證侯、李愛情與象徵香君命運的桃花扇為針線，細密地將侯方域與李香君的離合之情，以及特定歷史時期的政治風雲與一代王朝的興衰覆亡之始末組織起來，構成了一個有機的龐大情節體系。憑藉著一把桃花扇的巧妙穿梭維繫，《桃花扇》一劇的總體建構，基本上就是以桃花扇由「盟情贈扇」到「入道裂扇」的流轉遞嬗為表層結構，在此基礎上，侯李二人漸合——驟離——苦合——終離的次表層結構經過不斷充實、深化，最後把作者作文之本意，及作品思想蘊涵之餘韻的深層結構能完滿地體現出來。

《桃花扇》在關目安排上有一顯著的不同於其他傳奇的特點，其他傳奇只是在整本故事演唱之前，來一段〈副末開場〉，簡要地說明劇情大意與創作意圖。《桃花扇》則除了循例有此〈副末開場〉「試一出」〈先聲〉之外，還在戲出正文以外，另加「閏一出」、「加一出」、「續一出」三出，對正文起補充與點明作用，總共四十四出。其中十五出寫侯、李愛情有關的情節，二十五出則直接寫南明王朝的滅亡過程。試一出〈先聲〉為副末開場。閏一出〈閑話〉是上半部的「小收煞」。加一出〈孤吟〉為上本戲與下本戲之間的「轉折」。續一出〈餘韻〉是全劇的尾聲，此即為「大收煞」。全劇的劇情，主要在四十出正戲中展開。這四十出戲，從明崇禎十六年（1643）年二月，寫到清順治二年（1645）七月。其主要情節，則集中在南明王朝從建立到滅亡的一年中。孔氏雖秉持事事確考時地的創作原則，在情節結構的設計上，孔氏並非從歷史本身的發展中提煉出劇情的節奏與結構來，而是把紛繁的事實巧妙地組織貫穿起來，成就一個對稱的格局。正戲裏所寫的南明興亡與附加四出「旁白」裏所寫的滿清侵略是緊密聯繫在一起的，作者有意把它們拆開分寫。例如上本正文，雖然寫了南明內部大量人事，但由於完全沒有寫滿清情勢，讀者對這些人事的真正意義與作用不易理解。然而，當張道士、藍瑛在〈閑話〉中對正戲

略去的清兵入關與北京發書與史可法二事作了補充之後，讀者就自然會把正戲中所寫南明一系列人事，置於當時的政治情勢中去考察，這些人事的意義與作用自然點明。全劇上本以侯生為線索，寫出崇禎敗亡後政治軍事力量的派系鬥爭；下本以香君為線索，寫出弘光小朝廷腐朽荒淫招致亡國的必然性，可見全劇根本性的對稱是由侯、李二人際遇之對稱性造就的，孔氏「以離合之情寫興亡之感」的構思正是傳奇傳統結構的進一步拓展。所以《蘭雪堂本》原評稱：「上本之末皆寫草創爭鬥之狀，下本之首皆寫儉安宴遊之情。爭鬥則朝宗分其憂，宴遊則香君罹其苦。一生一旦為全本綱領，而南朝之治亂繫焉。」（〈媚座〉第二十一總評）⁵⁸ 劇中寫李香君在家，其所遭遇貫穿了南明朝廷醉生夢死的情節；侯朝宗在外，其所經歷則貫串其南明權力鬥爭，軍力不敵清軍的情勢，於是造成生、旦與朝廷內外的雙重對稱。

孔氏既強調戲曲結構要有變化有創新，又重視結構的渾然一體，梁啟超即曾盛讚《桃花扇》的結構：「以結構之精嚴，文藻之壯麗，寄托之遙深論之，竊謂孔雲亭之《桃花扇》，冠絕前古矣。」⁵⁹ 梁氏所謂「結構」，基本就純藝術性手法而言，偏重形式因素。事實上，孔氏首先強調的是結構的整一性。他批評舊劇中「東拽西牽，便湊一出」的結構零亂的現象，主張劇本結構必須突出一個中心，並「始終條理」圍繞這個中心開展。例如《桃》劇的情節開展均「繫之桃花扇底」，則此扇的變遷便是該劇的中心，即如孔氏自稱：「劇名《桃花扇》，則桃花扇譬則珠也，作《桃花扇》之筆譬則龍也。穿雲入霧，或正或側，而龍睛龍爪，總不離乎珠，觀者當用巨眼。」（《桃花扇·凡例》）⁶⁰ 這個珠與龍的關係問題，實際上就是全劇如何圍繞主線展開，又如何處理主線與副線的問題。孔氏顯然受到金聖嘆與洪昇的影響，金氏曾說：「文章最妙，

⁵⁸ 同前註，冊3，頁8。

⁵⁹ 梁啟超：〈論桃花扇〉，《曲海揚波》，《古典戲曲美學資料集》，頁432。

⁶⁰ 同註⁵⁹，頁11。

是先覷定阿堵一處，已卻於阿堵一處之四面，將筆來左盤右旋，再不放脫，卻不擒住，分別與獅子滾球相似。」（〈讀第六才子書西廂記法〉）^⑩洪昇評《女仙外史》時亦云：「節節相生，脈脈相貫，若龍之戲珠，獅之滾球，上下左右，周回旋折。其珠與球之靈活，乃龍與獅之精神氣力所注耳。」^⑪對於這一結構原則，孔尚任作了重要的補充，他強調「有始有卒，氣足神完，脫去離合悲歡之熟徑」（《桃花扇·凡例》）。^⑫也就是說，作為全劇中心的「珠」或「球」，不僅要能聯結全劇各個部分、使其外部組織形態達到縝密、嚴謹，成為完整的統一體；更應賦予各個部分一種「氣」與「神」，使其內部呈現出一股充沛的靈氣與貫穿的精神，以便構織成統一的藝術境界。

劇中「則珠」桃花扇的特殊作用是透過藝術處理的：作為侯、李愛情的信物與悲歡離合的象徵，此扇在劇中共出現八次，由潔白宮扇到鮮血濺扇、由筆點桃花到撕扇擲地，不僅「有始有卒」，從外部組織形態上把全劇各個部分捏合粘接成一個整體；更是「氣足神完」，使人物與情節獲得統一並逐步昇華，最後形成「不因重做興亡夢，兒女濃情何處消」（〈入道〉第四十）^⑬的悲劇意境與主題。事實上，桃花扇對全劇的結構整體具有舉足輕重的作用，它不僅作為古典戲曲才子佳人故事的一般常見道具，點飾了舞臺的表演，同時又超出了一般性道具的功能，維繫、見證並參與了劇情的進展，對全劇的結構由表及裏、由淺及深起著穿針引線的特殊作用。正如李漁所謂：「編戲有如縫衣……湊成之工，全在針線緊密。」在全劇的整體建構中，桃花扇猶如針線，貫串始終，細密有致，使整部傳奇既有脈絡分明的主線部分，又有不可缺少的輔線部分，既呈單一明快的演進趨勢，又有複雜多樣的內容變化；既圓滿體現作

⑩ 見金聖嘆：〈讀第六才子書西廂記法〉，《古典戲曲美學資料集》，頁292。

⑪ 同註⑩，頁542—543。

⑫ 同註⑩，頁13。

⑬ 同前註，頁252。

者作文之「主腦」，又有更為豐富、精深的內在思想意涵。桃花扇參與了男女主角愛情的悲歡離合及其多舛的命運，見證了一幅幅廣闊的明末社會景象，豐富多彩，栩栩如生。桃花扇也隨即由一般性戲劇道具發生了質變，被強烈地「形象化」了：從無情物變成有情物，所謂「千愁萬苦，俱在扇頭」，「為桃花結下生死冤」；從山盟海誓的信物，變成二人離合悲歡命運的象徵，所謂「桃花薄命，扇底飄零」，「不是杜鵑拋，是臉上桃花做紅雨兒飛落，一點點濺上冰綃」（〈寄扇〉）；^⑤從二人際遇的象徵，變成映照家國命運的見證，所謂「南朝興亡，遂繫之桃花扇底」（〈桃花扇本末〉）。

以桃花扇之流轉遞嬗為內涵的表層結構是《桃花扇》的骨幹，成為傳奇結構進一步向深層結構不斷轉化的基礎。第五齣〈訪翠〉，侯生以扇墜打采，行扇令，乃是前奏。第六出〈眠香〉，侯、李聚攏。侯生將宮扇一柄，題贈香君，以此扇為訂盟之物。於是這把扇子便初步被賦予了新的涵義，成為侯、李愛情的信物，誓約的見證，心靈的象徵。從此，二人的命運與劇情的發展，就被這把扇子緊緊聯結在一起，密不可分。由於本劇重在「寫興亡之感」，因而劇中的政治變遷與人物命運緊密相連，加以侯、李與復社之關係，二人命運始終被政治情勢所左右。為避奸臣坑害，侯生不得不與香君辭別，香君既已許身予侯，矢志為其守節，即使面對奸佞小人之威迫，亦以死相抗，「血噴滿地，連這詩扇都濺壞了」（〈守樓〉二十二）^⑥。虧得楊龍友潤筆點染，遂成桃花扇。一則畫匠妙筆點染，另則可見作者匠心寓意，真如香君嘆息「桃花薄命，扇底飄零」，楊老爺替她作了寫照。（〈寄扇〉第二十三）^⑦故而香君感嘆：「奴的千愁萬苦，俱在扇頭」，作為家書，托師寄扇，「抵過錦字書多少」（〈寄

^⑤ 同前註，頁148。

^⑥ 同前註，頁144。

^⑦ 同前註，頁149。

扇〉)。³⁹其心良苦皆繫扇底。侯生見扇，倍添思戀之情，持扇覓故人，經過圍圍爽亂、患難餘生，最後終在棲霞山道壇上不期而遇。本待互訴離衷別緒，重圓舊好，卻被張道士裂扇擲地，一聲呵責：「兩個痴蟲，你看國在那裏，家在那裏，君在那裏，父在那裏，偏是這點花月情根，割他不斷麼？」（〈入道〉）⁴⁰二人這才醒悟，兒女風情雲散，雙雙歸真學道而去。劇中李香君的痴情與前此的衷情女子形象有很大的不同。那些女子往往只執著於愛情理想，李香君之情則寄托在國家民族的廣闊天地間。《浣紗記》讓西施自吳國劫後歸來與范蠡重逢，而終於雙雙飄然遠隱已屬驚人之筆；《桃花扇》的結局則把一出即將歡慶團圓的愛情喜劇驟然一變而為愛情悲劇，這個悲劇實即當時興亡悲劇在愛情上的體現，透過這個悲劇，使侯李的小我私情，突破了「離合之情」的結局窠臼，昇華到大我的新高度。

與桃花扇較為明顯、單純的發展線索相輔，另有一條時隱時現的男女主角漸合——驟離——苦合、終離的線索，與劇中其他情節、場面與人物的穿插、填充系統聯合，形成《桃》劇結構的次表層結構，即傳奇的血肉部分。若單就表面結構言，侯、李的情愛離合，難免被視為單純的男女相悅，桃花扇也不過是維繫了又一個才子佳人故事而已。但政治因素的刺激，國家興亡的衝擊，使他們的愛情離合富有濃重的時代色彩，積澱了深厚的社會內容。侯、李的結合最初便是建立在共同反對魏闡餘孽的基礎上，又因此而遭受打擊報復而離散；分離後他們仍繼續堅持抗拒權奸的立場。李香君在〈卻奩〉、〈拒媒〉、〈罵筵〉、〈選優〉等出中，勇於與馬、阮等權奸針鋒相對，進行殊死的抗爭；侯朝宗反對迎立福王，為史可法贊襄軍務，調解四鎮內訌與奔赴開洛河防前線等等，都直接間接地體現了忠君之義與愛國之忱。因此從侯、李，尤其是李香君的悲劇命運中，我們確實看到了一幅悲壯動人的亡國末世景象，「知三百年之

³⁹ 同前註，頁150。

⁴⁰ 同前註，頁251。

基業，敗於何人，隳於何人」（《桃花扇·小引》）。在此層次中，作者向我們展示了政治上之派系鬥爭、忠奸之分，南明王朝的所謂中興、土崩瓦解，明朝遺民亡國之恨、復明之心，志士仁人的艱苦抗爭、深刻慨嘆……凡此皆大幅凸顯了侯、李二人結合的深刻時代背景，二人離合的豐富社會內涵，誠所謂「爭鬥則朝宗分其憂，宴遊則香君罹其苦」（〈媚座〉出總評）。從而使緊密聯繫侯、李二人的桃花扇所蘊涵的寓意更為深遠。

如果我們對全劇的整體結構作一番逆向考察，即從代表作者作文之本意的及「主腦」之外作品思想蘊涵之餘韻，通過次表層結構中男女主角從漸合——驟離——苦合而終又離的三部曲，到表層結構中以桃花扇為針線穿梭的盟情贈扇→滴血濺扇→寄扇尋人→持扇訪舊→裂扇入道，不難看出作者為透入深層結構的表現手法。作者精心運籌，達到了無一處不與深層結構貫通的境地。正是由於這種廣義的「主腦」的機制，致使作者於立結構、減頭緒、密針線時井井有條，錯落有致，此即李漁所謂「毋令一人無著落，毋令一折不照應」，「一出接一出，一人頂一人，務使承上接下，血脈相連，即於事情截然絕不相關之處，亦有連環細節，伏於其中，看到後來方知其妙」，^⑩前面情節為後面情節的張本，後面情節為前面情節的照應，連環相牽，互相生發。

誠如《桃花扇》第四十出〈入道〉之後的總批中所云：「離合之情，興亡之感，融洽一處，細細歸結。最散最整，最幻最實，最曲迂最直截。」^⑪孔氏戲劇美學思想的最高標準與核心內容在於其「獨辟境界」。變換與均衡相統一的目的，也正在創造既「散」且「整」、既幻且「實」、既「曲迂」且「直截」的藝術境界，對於戲劇境界的創造，孔氏強調由分至合的「細細歸結」的過程。以分境而言，他認為每首曲、每句詞均應有「旨趣」與「意味」：「製曲必有旨趣，一首成一首列之案頭，歌之場上，可感可興，令人擊節嘆

^⑩ 同註⑮，頁25。

^⑪ 同註⑯，冊4，頁126。

賞，所謂歌而善也。若勉強敷衍，全無意味，則唱者聽者，皆苦事矣。」而每一出亦須「起則有端，收則有緒，著往飾歸之義，仿佛可追也。」（《桃花扇·凡例》）^⑭ 孔氏境界說最精彩的，還在於「合」境的論述。正是出於對興亡感之主題自始至終的強調，《桃花扇》一反生旦戲離合悲歡、終歸團圓的熟徑，讓一對歷經坎坷艱險，終得會面的才子佳人乍地再度分離，不再執迷於兒女私情，從此各奔南山之南與北山之北，而作為見證愛情的信物桃花扇亦象徵性地當場撕裂。孔氏並未寫出侯朝宗降清應科舉的真實情況，反而設計出靈山一會，讓侯李兩人在醍醐點悟中放棄了可以團圓的機會，這種展現「殘山剩水無態度，古井枯木芟情苗」淒美境界的冷靜筆法，可謂與《紅樓夢》中之「寶玉出家」遙相呼應。因此，王國維曾在其〈紅樓夢評論〉中，推舉《桃花扇》與《紅樓夢》為中國文學中具有「厭世解脫」精神者，而《桃花扇》之解脫，乃「他律的也」，因為「《桃花扇》之解脫，非真解脫也：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，投繯縲之中，所索之女子，才得一面，而以道士之言，一朝而舍之。」^⑮ 然而，由於孔氏堅決地摒棄求全於「當場團圓」的淺俗之論：「令生旦當場團圓，以快觀者之目，……未免形予儻父，予敢不避席乎？」（《桃花扇·本末》）^⑯ 透過「此靈山一會」孔氏呈現了一個「人天大道場」的境界。（《桃花扇·入道總評》）^⑰

「靈山一會，是人天大道場」，使人道達到與天道的合一。此種結局的處理表現了孔氏對「天人合一」的追求。具體而言，在孔尚任的藝術處理中，明代的那種對於「情」的痴狂變成了深沉的思索，對生活充滿熱情的幻想已漸漸

^⑭ 同註⑩，頁13。

^⑮ 同註⑭。

^⑯ 同前註，頁7。

^⑰ 同註⑭。

地被拋開了。他更進而創造一續四十出題爲〈餘韻〉，透過這番「別有天地」的「愁波再轉，餘韻鏗鏘」境界之呈現，^⑥孔氏所欲求達到的情趣是「山外有水，山外有山，《桃花扇》曲完矣，《桃花扇》意不盡也。思其意者，一日以至千萬年，不能仿佛其妙」。^⑦顯然，這是吸取了金聖嘆的「無可無不可」、毛聲山的「無結爲結」、李漁的「不全之全」等諸說，強調戲劇結尾應當「脫去離合悲歡之熟徑」，不以「當場團圓」爲快，終於使「離合」與「興亡」得以「融合」與「歸結」，而力求創造一種虛實飄渺，撲朔迷離，「最幻最實」的詩化藝術境界。〈入道〉、〈餘韻〉兩出，對於侯生與香君雙雙出家的藝術處理，對於南朝覆滅，往事如煙的傷感，都達到了古典劇作的最高境界。如果說〈秣陵秋〉一曲，全面簡練地概括了南明興亡史，則在徐旭旦〈舊院有感〉基礎上改作的〈哀江南〉套曲，則超越了一朝一代的興亡感受，所謂「殘山夢最真，舊境丟難掉，不信這興圖換稿。誒一套「哀江南」，放悲聲唱到老。」（〈餘韻〉第四十）^⑧當年繁華的秦淮風月已不再，只留下一片野火焦枯，荒墳頽垣的蕭條殘景。在一片空宕冷寂的境界中，此曲聞之更是令人倍覺淒涼哀傷，而曲終意不盡，餘音繚繞，留給人們的終是縈迴不去的惆悵與感慨。

六、結 語

明清傳奇由早於元雜劇而形成的宋元南戲發展而來，在原有南戲體制的基礎上，不僅繼承了元雜劇的種種藝術經驗，而且廣泛吸收各種新的藝術因素，予以進一步綜合性的創造。諸如突破四折一楔子的雜劇體制，而確立分「出」之結構，可以充分地表現複雜曲折的故事內容；揚棄元雜劇四大套的音樂結構，而確立更富於表現力之聯套排場體制，可以更爲靈活自如地表現戲曲情節。同

^⑥ 同前註，冊4，頁127。

^⑦ 同前註，頁135—136。

^⑧ 同註^⑥，頁260。

時，不斷地吸收各種地方歌舞小曲、山歌民謠，逐漸地產生新腔。在表演藝術上，腳色分工更為細緻，對各種行當的表演藝術作出獨特的發揮與創新，終於形成不同於元劇的藝術風貌。總體說來，傳奇的思想內容具有向心的、和諧的性質，而形式卻是體制龐大，具有高度鋪陳、舒展的特點，其典型的悲、歡、離、合情節結構模式，正是此種向心趨勢、和諧精神的體現。傳奇一本數十出的龐大體制，使得悲、歡、離、合的複雜情節能從容而充分地舒展，而且向全劇情節曲折奇巧與文詞爭奇鬥妍的方向發展。明代中葉以後，傳奇劇作家與劇論家對人之感性欲望的極端推許，對「以奇為美」、「以幻為真」的熱切追求，對「至情」之說的高度頌揚，以及對浪漫虛構之文學趣味的刻意彰顯，使傳奇逐漸形成委婉、奇巧、典麗的美學風格。

然而此種以浪漫的感性欲望為審美趣味與審美追求的風潮最終仍走向「由情通理」、「由幻歸真」、「由奇返常」、「以和為美」的傳統文學理想中。這種以「和」為美的美學觀念強調自然形式之「和」具有社會倫理道德之意義，因而它在審美心態上為傳統道德意識之強化發揮了不可輕忽的歷史作用。傳奇的發展歷經明、清兩代的盛世，其思想內涵雖經歷了不同時代的人文主義風潮，其思維方式仍是以人為中心，以人際關係為主題，以倫理觀念為主導，一切思想理論皆以倫理道德為起點與依歸。此種思維方式，促成了中國古典文學與倫理道德的緊密聯繫。傳奇劇作家多把審美焦點集中在現實人事關係上，選擇最能表現社會倫理觀點與人際道德關係的典型人物，如忠臣、義士、孝子、賢婦等，以揭示與肯定社會關係的倫常規範如三綱、五常等，表現道德人格的自我實現如忠、孝、節、義的完成等，並對違背此種倫常規範與道德人格的人物與行為進行抨擊與批判。此種道德態勢使明清傳奇劇作家總是自覺或不自覺地以傳奇為道德教化的工具，力圖透過傳奇的創作與演出，感化或懲勸人心，達到移風易俗的效果。因而傳奇雖能摒棄道學家的說教，以描寫真實人情為宗旨，然其抒寫人情卻多以達到與倫理道德的和諧為歸結。高則誠以來，一再強調戲曲「動

人」的審美要求，在明代戲曲作品中已得到了體現。由於戲曲作品中所反映的倫理道德內容，係透過道德理性在感性之人物性格中顯現而完成的，使中國戲曲藝術增添了濃厚的倫理色彩，亦使其常顯示出一種蘊藉深情而又溫厚動人的力量。

明清傳奇「以和為美」的審美意識與明清劇論家之有機結構觀是息息相關的。在明清劇論中，王驥德、李漁皆把情節結構比作「工師之建宅」，要求有完整的構思，統一的戲劇情節，即屬於追求一般意義的「和」。明清劇論中「以和為美」的審美理想，在戲劇形式的表現上乃要求一種不偏不倚的中庸的戲劇美，與西方悲劇喜劇要求大悲大喜適成對比，因此在形式的呈現上乃是突出均衡對稱，其形式美多是偏向平穩、祥和，而在此種「中和」之美的穩定性中又產生種種奇異、曲折、多彩的綜合變化。李漁在《閒情偶寄》中曾針對戲劇情節說道：「自始至終，離、合、悲、歡，中具無限情由，無窮關目。」^⑳他認為傳奇格局，「開手宜靜不宜喧，終場忌冷不忌熱。」^㉑「全本收場，名為大收煞。此折之難，在無包括之痕，而有團圓之趣。」^㉒顯然，傳奇悲、歡、離、合而以大團圓結尾的觀念已變成一種理論意識，成為傳奇形式美的固定藝術形態。影響及於傳奇的內涵思想與情感表現，就是中正和平、不偏激，而悲喜調和。王國維即曾指出中國戲曲具有「始於悲者終於歡，始於離者終於合，始於困者終於亨」^㉓之總體構思，採取矛盾衝突歸於和諧統一的形式。

明清戲曲理論發展至李漁之戲曲結構有機整體論，乃是根據具有舞臺自由時空觀與點線型結構形式的戲曲作品所總結的創造經驗。較之亞理士多德以「三一律」為原則，以板塊型結構形式的戲劇作品為基礎而建立的戲劇結構有機整體論，^㉔在理論陳述上雖相通，在創作實踐上卻迥異，其深層的創作內涵

^⑳ 同註^⑮，頁14。

^㉑ 同前註，頁65。

^㉒ 同前註，頁69。

^㉓ 同註^㉑。

^㉔ See Aristotle, *Poetics*, 1951, p. 31.

與主題意識也是判然有別的。李漁的戲劇有機整體論與亞氏所謂人體結構的有機整體論所不同之處，即在於其所謂有機整體的戲劇結構，雖渾然一體卻分合自如，此即明清傳奇藝術結構的特徵。明清傳奇的情節遠比雜劇來得豐富複雜，傳奇的體制亦遠比戲文與地方戲來得嚴謹規範，因此傳奇的藝術結構在「合」的方面所取得的成就，比較雜劇、戲文與地方戲要高得多。因此，李漁即曾指出傳奇較之雜劇「獨於埋伏照映處，勝彼一籌」。^⑳傳奇精於「合」的藝術結構特徵，主要表現為對「一線到底」之「起、承、轉、合」之結構方式的嫻熟運用與對劇情發展的內在連貫性的精細講求。如果說雜劇對「起、承、轉、合」結構方式的運用尚嫌單機械、單調而缺乏變化，則傳奇一本兩卷，舒展自如，變化多端地展開情節、鋪設場面，則把此一方式發展到淋漓盡致的地步。傳奇結構此種起、承、轉、合各階段中，乃至在出與出之間，傳奇作家總是刻意追求一種內在的連貫性，務使「承上接下，血脈相連」，^㉑內在連貫性，亦即戲劇衝突發展的因果鏈，乃一切編劇藝術的重要準則。

此種「一線到底」內在連貫性的表現方式中，除了場次銜接之一氣呵成、舞臺人物上下場環扣相連的流暢緊湊，劇情發展的雙線結構中對稱性場面之設置更是一大特色，情節結構的對稱性使傳奇劇情的曲折與奇幻經過回環往復的婉轉變化之後，終歸於勻稱平和之象。此種對稱性場面的呈現手法之高度自覺即始於被稱為傳奇之祖的《琵琶記》，顯示出明清傳奇劇作家對戲劇情節結構呈現深層主題內蘊之象徵技巧與藝術手法的深刻體認與嫻熟運用，進而構成戲曲作品在戲劇情調與戲劇氣氛上悲喜交集的內在連貫性。本文所析論的《琵琶記》、《牡丹亭》、《長生殿》與《桃花扇》之所以能成為明清傳奇中的代表作，在相當程度上可以歸功於其體現主題深層內蘊之總體結構設計的完備工整。《琵琶記》悲喜對稱的雙線結構中，蔡、趙由離到合，中間的主體部分作

^⑳ 同註⑮，頁16。

^㉑ 同前註，頁25。

者始終是交互地寫伯喈與五娘，交替往還。使分別在京與在家的蔡、趙構成兩組對稱的場景系列。劇情發展以一生一旦為主，生旦各自的戲相互對稱，此種外部形式的對稱最能滿足傳奇力圖表現穩定、完滿之倫理秩序的要求。從晚明至清代的傳奇創作中，此種劇情的對稱性已成為作家主題意識深化後自覺的發展方向，劇作家常刻意地設置兩兩對稱的人物，安排相似而對稱的兩條劇情線索。以相對應的人物分頭發展相應的兩條線索，成為明清戲曲通行的雙線結構。《牡丹亭》中更運用奇幻跌宕的藝術形式，以超越生死之限，凌跨陰陽之界的「情至」理想的體現為構思基礎，將「情」與「理」從衝突對立而終歸融合統一的過程，具象化為杜麗娘追求「至情」之由生而死，又由死入生，「生生死死為情多」的歷程，表達了情為天地間至理之「以情為理」的主旨。內化在杜麗娘內心之矛盾以及麗娘與其父之間的對立，即為情與理衝突的具現，全劇人物之對稱亦成為兩種理念對立之象徵。《長生殿》在「興亡之感」中寫「離合之情」，為了體現「精誠之愛」與「忠孝之情」的主旨，全劇亦呈愛情主題與歷史主題交互作用的雙線發展結構。劇中李楊愛情淨化昇華的「四階段」象徵了人類心靈從貪、嗔、痴、慢、疑中悔悟覺醒，肯定真我的過程，使人世間情、理的深刻矛盾最終在仙界得到統一，所謂「情根歷劫無生死」，而全劇亦成為蘊涵「情緣總歸虛幻」理念之「愛的寓言」(allegory of love)。《桃花扇》「以離合之情，寫興亡之感」，把紛繁的史實巧妙地貫穿、組織起來，亦納入一個對稱的格局中去，所謂「一生一旦為全本綱領，而南朝之治亂繫焉。」生、旦之遭遇與朝廷內外的兩種對稱性，亦是「情」與「理」的對立融合，使紛繁的歷史組織成對稱的格局。一如洪昇，孔尚任亦歌頌了堅貞不渝的愛情，對李香君與侯方域之間至誠的愛情追求傾注了濃烈的感情，然而侯、李的愛情是在國家興亡之忠義理想背景中發展的，以至於到國破家亡的時候，男女私愛也失去其意義，終於雙雙入道。《長》、《桃》二劇在結局的處理上，無論是李、楊之月宮重圓，或侯、李之棲霞山入道，都呈顯出

前此戲曲中所未見之「由情通理」的徹悟，以無窮的感嘆與深沉的情思點出情緣如夢的虛幻，為「大團圓」結局開拓了前所未有之境界。明清劇作家主題意識之深化，與明清傳奇講求內容與形式和諧統一的結構觀關係之密切可見一般。

明清傳奇作家對戲曲文學主要特性的確認，從承襲詩劇傳統中「詩化」情境的抒情性，到重視「以事抒情」的敘事性，再進而強調情節結構的戲劇性，自有其演變歷程。易言之，從元雜劇作家之特重抒情情境之塑造，到明傳奇作家之致力於融合情境呈現於連續發展之戲劇情節中，並在主題意識之覺醒過程中開始有了整體結構設計之配合，其間所演變者不僅是文體特性、文學語言、創作方法等文學技巧之精緻化，更是主題意識、情節結構、舞臺表演等戲劇手法一致性之深刻化。這種對戲劇性的高度重視，顯示明清傳奇作家對於文體及藝術形態分類有較明確的認識，對於戲劇的整體藝術特質更有高度的自覺與要求。傳奇劇作之文學性與可讀性的提昇，固然是明清劇作家追求藝術雅化之結果，使戲曲文學的文體地位足以與詩詞文賦相抗衡；而傳奇作為綜合藝術在整體藝術構思、情節內容、布局排場和藝術表現上所具有之戲劇性、完整性與可看性，亦使明清時期成為中國戲曲史上繼元代之後的第二個黃金時代。

（本文蒙行政院國家科學委員會補助，係作者「明清戲曲藝術中抒情特質與藝術特質的發展」〔NSC 82-0301-H-001-067〕研究計畫之部分成果，謹此致謝。）

明清傳奇名作中主題意識之深化 與其結構設計

王 瓊 玲

提 要

明清傳奇由早於元雜劇的宋元南戲發展而來，在原有南戲體制的基礎上，不僅繼承了元雜劇的種種藝術經驗，而且廣泛吸收各種新的藝術因素，予以進一步綜合性的創造。相較於元雜劇的特重抒情意味，明清傳奇中的敘事部分成為作品的中心主題，因而亦產生了敘事結構中的新要素——即所謂的「情節趣味」(story interest)，而此要素往往能改變「主宰作品思想的完整形式」亦即所謂主題結構。傳奇之確認情節結構之重要性，正是基於戲劇藝術的「再現性」，而把情節結構這一再現性的敘事因素提到首要的地位，顯示明清傳奇之「情節趣味」已大為增進，具有與抒情意味相呼應乃至凌駕其上之勢了。基本上，在明清劇作家提昇中國戲曲之「戲劇性」的過程中，明清傳奇「以和為美」的審美意識與明清劇論家之有機整體結構觀是息息相關的。總體說來，傳奇的主題思想具有向心的、和諧的性質，而形式卻是體制龐大，具有高度鋪陳、舒展的特點，其典型的悲、歡、離、合情節結構模式，正是此種向心趨勢、和諧精神的體現。傳奇一本數十出的龐大體制，使得悲、歡、離、合的複雜情節能從容而充分地舒展，而且向全劇情節曲折奇巧與文詞爭奇鬥妍的方向發展。

在傳奇的創作過程中，明清劇作家主題意識之開始覺醒到逐漸深化，促使戲曲結構的有機整體性增強，也刺激作者要求戲曲作品中思想意蘊的完整深刻，使思想意蘊的完滿揭示成爲戲曲建構有機整體的一個要項，而呈現完整思想意蘊的要求亦反過來促使劇作家自覺到劇作結構設計所應具有之整一性。因此，本文首先著眼於主題在創作過程中之重要性及其與結構之關係，並透過明清劇論中以「意」與「局」的關聯爲焦點的結構觀之探討，進一步分析創作過程中敘事主題與表達意念之關聯，以及明清劇作家主題意識之深化歷程；以此爲基礎，再進而探討明清傳奇作家主題意識與其創作活動之關係，以及傳奇名作所表達之主題對其結構設計之影響。

The Intensification of Thematic Consciousness and Structural Design in Ming Qing *Chuanqi* Drama

Wang Ay-ling

Having developed from Song Yuan southern drama (Nanxi), Ming Qing *chuanqi* drama not only succeeded the artistic experience of Yuan drama on the basis of Nanxi's theatrical conventions, but also broadly absorbed various new artistic elements for synthetical creation. Compared with Yuan *zaju's* emphasis of lyrical quality, Ming Qing *chuanqi* drama's narrative part becomes the central motif of a composition. A new factor of the narrative structure is thus introduced, which is the "story interest." This kind of "story interest" changes the entire form of thought which governs the work, that is, the thematic structure. The reason why *chuanqi* confirms the importance of plot and structure is due to the "representationality" of dramatic art. The fact that representational narrative elements like plot and structure were valued as primary factors in a play manifests the increase of "story interest" in *chuanqi* writing, which is even placed above lyrical interest. Basically, in Ming Qing dramatist's pursuit of "dramaticism" in *chuanqi* writing, the aesthetic consciousness of "har-

mony as beauty" (*yi he wei mei*) in *chuanqi* is closely relevant to the dramatic theorists' whole and organic structural concept of a play. In general, while *chuanqi* tends to emphasize "hamony" in theme, it is lengthy in form, which is easily elaborated in complicated details. *Chuanqi's* typical structural pattern.....joys and sorrows, partings and reunions.....is realization of this kind of harmonious spirit. The lengthy form of *chuanqi* makes the complicated plot of joys and sorrows, partings and reunions be able to develop completely, and become more and more fantastic and refined.

In the process of *chuanqi* writing, the awakening and intensification of the Ming Qing dramatists' thematic consciousness help the emphasis of an organic unity of dramatic structure, inciting the dramatists to demand totality and profundity of thought of a play. The complete manifestation of thought beomes an important factor for the structure of a play, which also inspires the dramatists to realize the unity of srstructural design in dramatic composition. In this paper, taking the analysis of the significance of theme in dramatic writing and its relations with structure as my point of depature, I have discussed Ming Qing dramatic theorists' structural concepts which are focused on the correlation between "yi" (meaning) and "ju" (structure). By further analysis of the relevancy of the narrative theme to the original writing idea, I have also dsicussed the intensifying process of thematic consciousness in *chuanqi* drama. I have then examined the correlation between Ming Qing dramatists' thematic consciousness and their writing activities, and have finally analyzed the theme expressed in the masterpieces of *chuanqi* drama and its influence on structural design in each play.

Keywords: *Ming Qing chuanqi drama* *theme*
thematic consciousness *structure* *structural design*
meaning *harmony*