

* 研究動態 *

明傳奇的結構—— 《琵琶記》與《牡丹亭》析論*

孫康宜著** 王瓊玲譯***

高明的《琵琶記》(約著於1356—1368年)與湯顯祖的《牡丹亭》(著於1598年)也許最能代表傳奇這一興起於元末明初的「新戲種」——尤其在形式上,《牡丹亭》代表了傳奇的成熟階段。①清初著名戲劇與小說家李漁(1611—1680)就曾把傳奇當成一種文類來研究。他所謂的傳奇結構主要是根據當時的幾部戲曲醞釀而出的基本模式——例如根據當時文人界盛行之名劇如《琵琶記》、《西廂記》與《牡丹亭》。②所以今日我們分析明代戲曲的結構,尤其是《牡丹亭》與《琵琶記》,不能不以李漁的理論為出發點,正如西方希臘戲劇的批評家絕不能忽視由亞理士多德(Aristotle)之《詩學》所奠定的基本戲劇理論一般。

* 本文原為一九七六年普林斯頓大學東亞比較文學會(Princeton Conference on East Asian Comparative Literature)而作。此回藉著王瓊玲女士將此文中譯的機會,做了不少補充與更正。(作者附識,一九九四年二月)。

** 耶魯大學東亞系主任。 *** 本處助研究員。

①參見高明,《琵琶記》(重印;北京:中華書局,1958),及湯顯祖,《牡丹亭》,徐朔方、楊笑梅校注(北京:中華書局,1965)。關於《琵琶記》與《牡丹亭》之英譯,參見Jean Mulligan, trans., *The Lute: Kao Ming's P'i-p'a chi*(New York: Columbia University Press, 1980), and Cyril Birch, trans., *The Peony Pavilion* (Bloomington: Indiana University Press, 1980)。

②參見李漁,《李笠翁曲話》(上海:新文化書社,1934)。李漁的戲劇批評已由Helmut Martin在其*Li Li-weng uber das Theater*一書中譯成德文,參見Helmut Martin, *Li Li-weng uber das Theater*(Heidelberg, 1966), pp.80—218。顯然李漁並不很精確地使用傳奇這個名詞來指較長的劇本(與較短的元雜劇相比),雖然《西廂記》作為雜劇可謂長得出奇,它具有雜劇的基本結構。有關王實甫《西廂記》的英譯,參見S.I. Hsiung, trans., *The Romance of the Western Chamber* (1936; rpt.N.Y.: Columbia University Press, 1968)。

文學創作一般而言均受到文化與文類(genre)條件之影響，文學批評亦為個人感知與文化狀況交流的產物。每一作家均在其所屬的文學傳統中從事創作，而其個別成就亦最能在此特定傳統中被評估。職是之故，本文擬在文體的脈絡中展開明代戲曲之研究。傳奇之所以被公認為一種特別的戲劇體裁，是因為它具有某種戲曲在結構原理上的特色。李漁企圖建立一戲劇理論的嘗試已充分顯示戲劇是一種自律(self-regulating)的文學形式，而且可以視為一種獨立的文類予以系統的研究。

在他以「格局」(相當於西方文評中的「結構」)為副題的《曲話》中，李漁曾論及傳奇的五個結構單位。

一、家門(序言)；二、沖場(第一齣，或第二齣)；三、出脚色(人物出場序列)；四、小收煞；五、大收煞。

李漁關於結構之討論的驚人之處，並非在其不容忽視的全面性，而是他對這些結構單元之「美學」價值的高度關懷。根據李漁的理論，具有獨特功用的「家門」作為傳奇劇本開場部分的序言(以一闕短詞為首)，是極難創作的部分；因為「必俟成局了然，始可揮斤運斧」。^③「家門」部分的美學功能在於給予觀眾一劇情的整體概念，而時激起觀眾對於故事如何在劇本中開展的懸疑興味。尤要者，對筆者而言，是劇作家和觀眾對「整體」的共同意識以及一種對整體的恆常自覺。蓋一部劇作乃一具體之完整架構中不斷生成之戲劇情境的總和。

從此角度言，李漁之強調戲劇技巧的控制與設計亦可適用於其他四個結構單元的討論。在李漁的術語中，全劇之男主角(即生角)首次出場，並藉一首曲子和開場詩來表達情感的「沖場」，實比「家門」的創作還要來得困難。這是因為它是一齣男主角急於表達情感，同時又必須加以控制的場景。他所造成的整體印象應是暗示性的而非直接了當的。此乃全劇事件構思之根源。而且也是決定劇作品質優劣之樞紐。^④

在「家門」與「沖場」此兩個開端部分，不僅情節摘要與男主角的情感狀態必須以精確的說明先透露，主要的演員如生、旦以及他們的雙親(外與老旦)還必須儘早出場以迅速樹立其舞臺中心人物的形象。至於那些在第十齣以後才首次出場的人物則「如遇行路之人」；他們的名字與具體表現通常容易被觀眾所忽略。^⑤

^③李漁，頁54。

^④同前註，頁56。

^⑤同前註，頁57。

一部劇作的「小收煞」通常發生在全劇前半的最末一齣，即重要事件暫停之處。它是一個初步的故事高潮，因為它充滿了具體的戲劇行動而非個人角色的獨思，它也是一種「小團圓」而非個人孤立的場景。然此初步高潮之美學功效並非是為了製造一個終極完結的印象，而是為觀眾製造故事之後半將如何發展之某種戲劇張力。無論此初步高潮多麼類似劇情的真正結局，作者通常會讓它因缺少喜劇性的大團圓而顯得不完整，使得觀眾可以期待劇情的持續發展直到完結的最後階段，正如下文將討論之李漁有關「大收煞」的解釋。

所謂「大收煞」是所有演員最終全部聚集之重要場次，但這種團圓之達成不應當使作者結束劇情之企圖變得過明顯。^⑥根據李漁的說法，團圓結局的美學功效一部分是為了引起觀眾一種回蕩的興味，令他們離開戲劇場景仍流連不已。

但我們要問：一齣團圓場面為何能影響觀眾如此深鉅而在其心中激蕩許久、縈迴不去？明傳奇此種以團圓為結局的本質為何？此種戲劇模式的一般原則為何？本文對上述兩部劇本的結構分析將試圖以解答這些觸及明代戲劇核心精神的問題為出發點。

事實上，明傳奇的特殊之處不在於它總是以喜劇或至少輕快、歡愉的結尾作結，而在於此種結局在傳奇此文類中的「必要性」。這種必要性，不得不使我們問：難道我們目前因方便而習稱的所謂喜劇結構 (comic structure)，在某種程度上也反映出傳統中國文化對人生所持態度的重要層面嗎？

在現代的喜劇中所謂皆大歡喜結局的重要性是眾所公認的；一般認為喜劇的結構是從失落到復原，從分離到團聚，從分散到整合，或是一些類似的型式。然而，在西方戲劇傳統中喜劇向來被視為低於悲劇。在彼傳統中，一個被疏離或折磨的英雄所承受的衝突或歷練，以及悲劇中所呈現的極端與決定性通常被視為戲劇中最重要成分，誠如哈羅·瓦特 (Harold Watts) 在其論喜劇的論文中所言：

亞理士多德於此亦默然。有關喜劇本質的討論往往欠缺了能主宰所有探究悲劇本質之旅程的高峰。^⑦

^⑥同前註，頁58。

^⑦Harold H. Watts, "The Sense Of Regain:A Theory of Comedy," in *Comedy: Meaning and Form*, ed. Robert W. Corrigan (Scranton, Penn.: Chandler,1965),P.192.

在明傳奇中則非如此。明傳奇只有一種結構——亦即所謂的喜劇結構。或許這是因為一般認為結局必須如此構思以顯示某種終極社會意義；它的理想是要建立一眾所渴望的社會。它是以社群(community-oriented)而非以個體(individual-oriented)為導向的。當然，這正是西方喜劇所側重的（尤其是所謂的新喜劇 new comedy）。^⑧但必須指出的是，這種「新喜劇」模式在西方並非明文規定非要遵守不可，然而明傳奇的獨特性在於，這種喜劇結構卻是一種唯一無二的模式。

透過對《琵琶記》與《牡丹亭》的一番細讀(close reading)，我們可以看出明傳奇喜劇結構的輪廓。這兩部戲的中心議題都是離與合；問題都從人物一分離即開始產生；幸福只有在人物經過長久分離而再團圓後才重新獲得。通常問題產生於一幕田園式的場景(idyllic scene)（如《琵琶記》與《牡丹亭》開場的春景），而且在秋景的淒涼蕭索中渲染其嚴重性（如《牡丹亭》第十六齣中杜麗娘病倒，《琵琶記》第二十八齣中蔡伯喈在原本歡慶的中秋佳節卻對月哀思）。同樣地，全劇的最末一齣通常是克服一些始料未及之經歷後對社會整合的回歸。

依照其離合的模式，《琵琶記》的結構可以截然地分為兩部分：(1)從全劇開始到所謂小收煞（第二十三齣），^⑨以及(2)從第二十四齣到全劇的結尾（第四十二齣）。雖然在全劇前半人物似乎都被動地接受悲劇分離的結果，後半段卻生動地呈現一系列刻劃主要角色的行動，使劇情朝團圓的共同目標推展。例如，即使蔡伯喈這樣一個極少依照自我自由意志行動，而本來只能透過一系列「程式化的言辭」(modal utterances)（如焦慮、恐懼與希望的言辭）來認識的人物，後來卻逐漸變得果決而勇於修書給他的雙親（第二十四齣）。在明顯地朝最終團圓結局發展的第三十一齣中，我們也看到堅毅勇敢的趙五娘抱著琵琶，背著她行前為死去公婆所繪的畫像，千里迢迢趕到京城尋找夫婿。同時蔡伯喈的第二位妻子牛小姐亦為丈夫主動地向她

^⑧關於新喜劇(new comedy)的定義，參見Northrop Frye, "The Argument of Comedy," in *Essays in Shakespearean Criticism*, ed. James L. Calderwood and Harold E. Toliver (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1970), pp.49-57.

^⑨根據李漁的理論，第二十一齣應為「小收煞」之所在，因為它是全劇前半的最末一齣。但是我們也許應以較寬鬆的尺度來採用他的理論。此處選擇第二十三齣似乎較第二十一齣為佳。因為第二十三齣正是蔡伯喈之父繼蔡婆之死後過世的場景，並激起趙五娘該如何起程前往京城之某種懸疑意味。此外，在「家門」中，本劇作者亦指出該齣是全劇劇情的中點。按「家門」可分為上下兩闕(stanzas)，描繪趙五娘在兩老死後悲慘境遇之上半的最後一句，回應了下半闕的第一句。顯然對作者而言，第二十三齣是全劇前半的總結。

嚴厲而固執的父親求助。

然而，蔡氏一夫二妻在透過身份與一共通「符號」(sign) (即蔡伯喈父母的畫像) 的逐漸顯現而終於團圓和解的相認場面 (第三十七齣)，並未立刻導向整個故事的結局。有趣的是，最能發揚傳奇戲劇結構本質的，卻是末尾那段接著「相認場景」而發展出來的劇情。

最重要的是，本劇其餘幾齣的劇情主要是關於這些活著的人物如何為死去的父母服孝三年，皇帝如何褒揚蔡府所有成員 (包括死去的蔡公、蔡婆) 的美德。換言之，本劇只有在家門的美德被凸顯後才能結束。從中國人的觀點來說，做人如果不能盡孝則無法達成家庭的整合。因此，在蔡家被朝廷褒揚後，趙五娘隨即對著公婆的畫像唱了一支動人的曲子。可以說，這幅畫像確已成爲死去雙親重現的象徵。蔡氏老夫婦的重要性亦透過其畫像的力量而顯現，因爲它曾是親人相認的媒介，而如今幾乎已轉化爲倆老的真實再現：除了「親自」接受朝廷旌表的榮耀，還「親眼」目睹蔡氏一門最終的團圓場面。

這種對於孝道的驚人強調也許讓西方的觀衆覺得有些好奇。根據卡德伍(Calderwood)及多立佛(Toliver)的說法，在莎士比亞的喜劇中，問題往往從年輕人與上一代的「儀式爭鬥」(ritual combat)開始，這種爭端通常以夏與冬，生與死，肥沃與貧瘠之間的鬥爭來象徵。^⑩劇本的結局常被視爲是年輕人的勝利，因爲誠如我們在《暴風雨》(*Tempest*)中所見之Prospero的職務，「如果生命是爲了延續，年輕人必須被持護，亦即是年老並不意味被完全扼殺，而是被某種程度的轉化。」^⑪卡德伍與多立佛曾總結了這種西式喜劇解決的觀念：

通常……年輕的戀人是喜劇行動的中心，而鎮壓式的嚴父形象亦須透過一種幾近致命的煩擾與羞辱轉化爲父系的允諾。^⑫

只要看看《牡丹亭》的最後幾齣，我們就可以清楚地看到西方喜劇解結觀念與中國大團圓意識的尖銳對比。杜寶這個父親不僅未在《牡丹亭》的結局中受到莎士

^⑩James L. Calderwood and Harold E. Toliver, "Introduction to Comedy," in *Perspective on Drama* (New York, Oxford University Press, 1968), P. 165.

^⑪同前註。

^⑫同前註。

喜劇所要求的羞辱，反而是無辜的女婿被老丈人痛毆了一頓。此種與兩代關係有關的中西價值體系之對立在此特具效力，因為《琵琶記》與《牡丹亭》均以此種關係所產生的問題為其戲劇主題。

《牡丹亭》的喜劇結構事實上是環繞著全劇所有主要角色的逐漸團聚而產生的。雖然《琵琶記》中蔡家倆老在距團圓尚遠之前早已辭世，而以畫像的方式來象徵他們對結局的「參與」，《牡丹亭》則達到一種自然的結尾而毋須設計一種手段來讓人物團聚。在《牡丹亭》中，我們似乎看到了喜劇結構的真正藝術，它必須自然地完成，亦即李漁所謂的「水到渠成」。^⑬

就團圓結局的角度而言，《牡丹亭》中幾乎每一個發生於「小收煞」（即第二十八齣中柳夢梅與杜麗娘鬼魂的團聚）的事件，都較《琵琶記》設計得來得細膩。第三十五齣杜麗娘的復活與第三十六齣中年輕愛侶的完婚並未立即把全劇帶向結局。因為這對新人還有義務找回杜家二老（杜家二老在杜寶出任將領的內戰期間，被不可抗拒之外力給拆散了）。誠如夏志清教授所指出，這對愛侶在劇中逐漸走往社會認同(social commitment) 的道路：

當這對為情所苦的戀人超越了愛的層面而尋求社會和解時，起初在僵化的儒家社會環境裡被視為狂烈的浪漫熱情，已被改變得無法確認。^⑭

聽來也許有些牽強，然而本劇的結局是由前幾齣線索相連的事件奠下基礎的。李漁所謂「大收煞」（團圓場面）的理想形式正足以形容《牡丹亭》喜劇結構的成就：

先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極、信極而反致驚疑……所謂有團圓之趣者也。^⑮

《牡丹亭》的團圓過程主要是基於一系列杜寶與其女婿柳夢梅之間的誤解而複

^⑬同前註，頁58。

^⑭C.T.Hsia, "Time and the Human Condition in the Plays of T'ang Hsien-tsu," *Self and Society in Ming Thought*, ed. William Theodore de Bary (New York: Columbia University, 1970), p.279.

^⑮李漁，頁58。

雜化。如前所述，《牡丹亭》最後幾齣的趣味是因被擢升為宰相的老丈人對女婿的羞辱而提昇的。作為一個理性的人，杜寶不能不把柳夢梅這個荒唐地聲稱是他死去閨女之丈夫的傢伙視為騙子。在杜寶心目中，柳夢梅毫無疑問正是一個盜墓者，根據杜府西席陳最良的消息，他掘墳後就逃之夭夭。而柳夢梅擁有杜麗娘自畫像的事實更是他罪行的最好證明。結果，對柳夢梅而言是合法性的最佳證物，卻變成讓杜寶告他的最有力根據。

即使後來連皇帝都開始維護柳夢梅的正直，而且強調這位年輕人是當年京城科舉的狀元，杜寶仍然堅持己見。此時杜寶懷疑的不是柳生的正直與否，而是死去女兒復活一事之真偽。他拒絕與女兒、女婿相認，因為他堅信眼前這個小女子不過是一個披著女兒形貌的邪惡精靈。只有在女兒被證實是一活人而非鬼魂之後，他才願意認這個女兒。

截至此時，所有其他主要角色都已出現在第五十五齣。早些時，當柳夢梅考完秋試前往揚州尋找杜寶時，杜麗娘與母親及侍女春香終在京城相遇（第四十八齣與四十九齣）。而只有在聽到柳夢梅終於找到杜寶，未得一番道賀反而被痛毆一頓的消息之後，杜麗娘與母親才由春香陪同趕去與杜寶相聚。

所有這些有趣而複雜的場景都使得結尾的團圓顯得較具說服力而不覺突兀。此處我們可以看到其他的結構單元(structural units)對團圓結局有何貢獻？早在「沖場」（第二齣）柳夢梅就被刻劃為一敏感、浪漫、好作白日夢的年輕人（事實上，湯顯祖描繪柳生的辭彙總帶點幽默）。正是此種浪漫本質使柳生面對嚴酷現實時心理基礎顯得不足，而終使團圓的過程變得日趨複雜。重要的是，所有在全劇開場出現的重要人物（即柳夢梅、杜麗娘、杜寶、杜夫人、陳最良以及侍女春香），都順暢而毫不牽強地被帶到結局相聚一堂。換言之，所有細節都經過精心設計與操控，使整部戲顯得十分自然。李漁的戲劇結構原理確可視為是《牡丹亭》結構的詮釋。

在強調明傳奇的有機整體性同時，我們必不可認為它與亞理士多德討論希臘悲劇時所主張的結構整體是同一回事。根據亞氏的定義，結構整體是指一由部分組成的整體，如果其中任一組成部分「被替換或移去，此整體將受到干擾而變得支離」。^{①⑥}在希臘悲劇中，情節本身所蘊含的因果率與或然率使得一部戲組成部分的有機結

^{①⑥}Aristotle, *Poetics*, in *Criticism: the Major Texts*, ed. Walter Jackson Bate, enlarged ed. (New York: Harcourt Brace, 1970), p.25.

合成爲可能。對亞氏而言，悲劇之優於史詩只因爲它具有較爲緊密的內在結構整體，此整體乃以開端、中點、結尾之理想關係爲基礎，其中只含有最少量的插曲。

比較起來，明傳奇顯得「枝節化」(episodic)的場景是透過一種不同的手法完成的。由場景的並列(juxtaposition)所創造的平衡與持續擺蕩造成了全劇的整一性。不同場景交替(alternations)的原則是靠精確來完成的，以致於一旦某一齣場面失去平衡則全劇的結構將受到影響。也可以說，各種場景，包括張敬所謂「大場」、「正場」、「過場」等等，^{①⑦}均應妥善分配，而且每一齣中所出現的人物都應依嚴格的慣例加以規劃。齣與齣之間的結構並列是明傳奇的組織原則。正如生命本身展現了各種節奏的活動一般，它所強調的是不同層面之人類經驗的交替。

《琵琶記》的故事是一同時發生在京城與陳留鄉間之事件的並列，其中奢華相對於饑荒，婚禮相對於痛悔，節慶相對於流浪。如果我們視本劇爲一整體，我們將發覺人類關係已成爲一空間性的整體，其中事件的展開變得十分重要，帶有一整體平衡世界的意味。明代劇論家呂天成指出對比手法是《琵琶記》的最高成就：「苦樂相錯，具見體裁」。^{①⑧}此中似乎是個吊詭，本劇中兩種背景持續交替的結果竟創造了整體的集中效果。

李漁在其「結構」一節中討論戲劇製作技巧時，曾標舉《琵琶記》爲少數能成功地遵守所謂「主腦」的傳奇戲之一（「主腦」乃劇中所有事件發展的起始點）。^{①⑨}《琵琶記》所有並列的場景，雖然都清楚地分配至兩種不同背景，實際上也都由蔡伯喈再婚於牛小姐此一特殊行動帶向一焦點。^{②⑩}《琵琶記》中類此之「主腦」的運用，是爲了提醒觀衆所謂「一人一事」的原則。^{②⑪}對李漁而言，此即全劇的核心。

令人驚訝的是，此種「一人一事」的強調聽來像煞了亞理士多德戲劇行動統一的理論。在其《詩學》中亞氏清楚地主張戲劇的目的是爲了模仿人類的行動，而此行動就其了解而言，「是指一個整體的行動」。^{②⑫}然而只要我們停下來檢視李漁對元

^{①⑦}關於這些術語的定義，及《琵琶記》、《牡丹亭》中場景的分配表，參見張敬，《明清傳奇導論》（台北：東方書店，1961），頁101-121。

^{①⑧}參見《曲品》，轉引自陳萬鼎，《元明清劇曲史》（台北：鼎文書局，1974），頁459。

^{①⑨}李漁，頁8。

^{②⑩}同前註。

^{②⑪}同前註。

^{②⑫}Aristotle, p.24.。

雜劇《西廂記》有關「立主腦」技巧的討論，我們將明白李漁「一事」之主張並不等於亞理士多德式的統一行動。在李漁看來，《西廂記》之「主腦」即是張君瑞請求「白馬解圍」一事，^{②③}而該齣戲絕非組成全劇「情節」的中心要素。

顯然，李漁所主張的藝術要求不同於古典希臘悲劇的行動統一。亞氏之意，行動的統一即指「情節」的整一，而此整體即為戲劇的靈魂。然如前所述，李漁所謂「主腦」，是指戲劇情節推展的起始點，只作為聯結全劇事件的核心，而不必然成為全劇「情節」的中心要素。沒有了「主腦」的設立，故事的各個組成部分之結合將被破壞，使全劇有如「斷線之珠」、「無樑之屋」。^{②④}

李漁相信早期傳奇的優點之一就是「立主腦」手法的運用。誠如李漁所聲稱，《琵琶記》中事件的「主腦」即蔡伯喈與牛氏的再婚，劇中所有重要事件都從此產生，如蔡伯喈雙親之去世，趙五娘之盡孝，張太公之仗義疏財。^{②⑤}這種對於「主腦」之聯結戲劇事件，而非單一情節整一性之強調，亦有助於解釋為何在《琵琶記》中即使事件分散地圍繞兩種截然不同的背景，仍能創造出一種整體性。任何戲劇行動的發生，無論是在甲背景或乙背景，透過它與「主腦」及類似事件的關聯，都將變得有意義。《琵琶記》的事件並未呈起點、中點、結尾的線型發展，而是如同一株植物枝葉的發榮滋長。

有趣的是，身處十八世紀的英國，撒繆爾·約翰生(Samuel Johnson)必須盡力去尋找莎劇中行動的一致性（雖然在莎劇中通常呈現如《琵琶記》之兩種背景，因為他所致力之戲劇傳統一向主張單一情節的整一性。）^{②⑥}相反地，李漁並未發覺在《琵琶記》中有尋求所謂「單一」情節的必要，因為這並非中國傳統戲劇製作的藝術要求。

另一方面，李漁亦指出《琵琶記》雖長於「立主腦」，卻在另一重要領域，即他所謂「密針線」方面有所缺失。依李漁之說法，「密針線」包含了照映（即對前面事件的回顧）與埋伏（即埋下敘事線索）。^{②⑦}《琵琶記》中若干情節的不一致反映了這

^{②③}李漁，頁8。

^{②④}同前註。

^{②⑤}同前註。

^{②⑥}See Samuel Johnson, "Preface to Shakespear," in *Criticism: the Major Texts*, pp. 207–217。

^{②⑦}李漁，頁10。

方面的疏忽。例如，我們很難相信蔡伯喈科舉高中後其家竟然未被通知。同樣地，當他享受榮華富貴之時，竟未能派遣一親信返鄉探親而必須仰仗一陌生人（此人正好是個說謊者）去完成他所托付的使命。^⑳易言之，「密針線」是指連綴不同事件，而使戲劇具有邏輯連貫性的小規模邏輯性關聯。

李漁認為早期的傳奇劇本缺乏邏輯結構，後來的劇本則在劇情線索連綴技巧上有所超越。^㉑隨著傳奇形式在明代的逐漸發展，它亦變得越來越以情節為導向。情節設計的技巧亦開始逐漸集中於組織較小而非較大事件之複雜關係。

誠如我們在團圓結局的精緻展現中所見，《牡丹亭》的特點之一即其包羅萬象的綜合性。^㉒它的結構所具有的行動系統（即情節）集中在不止一個重要事件。它的廣度是由整體結構及其設法包含的人物所確立的。隨著行動作用者的增加，情節發與意義延伸的可能性自然亦跟著增多。當戲劇結構伸展為長篇鉅製，人們已不可能立即看完全本。結果較小的單元自然成為此種戲劇形式的美學焦點。

我們可以說《琵琶記》的行動環繞著一個問題（然牽涉了兩種背景），而《牡丹亭》則開啓了新的層面不止包含一個主體事件。當然，它的中心事件就是杜麗娘在情傷而死後復生的著名故事。然此中心事件與其他同等重要的事是平行的，這些事件與有助於全劇整體性的多重意義亦密切相關。

當然，許讀者往往在讀過《琵琶記》後會以同樣簡單的方法來續讀《牡丹亭》，可是一番細讀將導引我們透視《牡丹亭》涉及不同世界之情事的多重結構。這些發生了多重事件的多種世界並非只代表不同的戲劇背景；他們的存在是人類不同層面經驗顯現。除了本劇較具模擬性的層面，劇中存在一真實如生活本身，並對人們發揮更大效應的夢幻世界。杜麗娘之死既緣於一場春夢的影響，其後她的復生亦基於她對該夢的信念。然而，世界猶有大於夢境與現實者；即使通常與人世相距邈遠的冥間亦在決定人物的命運上扮演了重要角色。夢境與冥間以同樣的方式拓展了生命的架構，如戰爭的系列（第十五、十九、三十八、四十二、四十三、四十五、四十六、四十七齣）為人類事物的範疇帶來時間的層面，透過戰爭的場面我們開始察覺

^⑳同前註。

^㉑同前註。

^㉒《牡丹亭》富含動力的長度與其持續的力量最為傳統劇評家（包括李漁）所讚賞。參見Cyril Birch, "Some Concerns and Methods of the Ming Ch'uan-ch'i Drama," in *Studies in Chinese Literary Genres* (Berkeley: University of California Press, 1974), pp. 220-258。

外在真實世界的存在，那是一個在較廣的歷史情境裡具有份位的世界。叛亂的發生使分離的問題複雜化，而叛亂發生的結構也使得最後的團圓更完整更有意義。

但精密的人際關係如何組織成最後的完整性呢？這實與劇情線索的聯綴(textual linkage)技巧有關（即李漁所謂「密針線」）。例如，《牡丹亭》中杜麗娘病中所繪的自畫像（第十四齣）即作為她最終與柳夢梅團圓的重要環節。作為與柳夢梅圓房的鬼魂，杜麗娘當時之逃入畫中提醒了觀眾她早先談及畫像之不朽的獨白（第十四齣）。陳最良之自我介紹為「知醫」，亦暗示了他在杜麗娘病中所將扮演的角色。花神對杜麗娘的仁慈（第十齣）亦預示了後來的復活場面（第二十四齣）。杜麗娘埋葬所在的梅樹亦使人憶起柳夢梅夢中所見的梅樹（第二齣）。柳夢梅之名乃成為聯結許多發生於此花園之事件的環節。

所有這些細節並不必然遵循一明顯的模式，但是作者似乎十分努力於透過組織的連綴來建立每一細節的可信度。如果這樣的角度回應了晚明戲曲或一般晚明俗文學中「寫實主義」(realism)的興起，^①李漁之運用戲劇製作中組織連綴的理論可用來強調其所處智識環境中對於寫實的高度關懷。

「寫實主義」通常意指在文學中將生活作一種詳細的再現(detailed representation)。徹底的寫實主義所牽涉的不僅是環境的細節，更重要的是所謂可信度的問題。李漁在討論「密針線」時曾解釋可信度的重要性：

一節偶疏，全篇之破綻出矣。……照映、埋伏，不止照映一人，埋伏一事，凡是此劇中有名之人，關涉之事，與前此、後此所說之話，節節俱要想到。

②

在「戒荒唐」一節中，李漁清楚地指出戲劇真實性之重要，並勸劇作家在生活本身尋找題材，因為「物理易盡，人情難盡」。^③對生活中神秘關聯性的寫實刻畫可以透過組織連綴的技巧作最有效的呈現。如果我們接受寫實主義與組織連綴的密切

①在“A Landmark of the Chinese Novel,” *The Far East: China and Japan*, Toronto, 30, N0.3(1961), 325–335, 一文中，Patrick Hanan認為金瓶梅是十六世紀中國寫實主義興起時之文學產物，以「一社會橫斷面」中日常生活之細節處理為其特徵。

②李漁，頁10。

③同前註，頁13。

關係，我們亦將以同樣的觀點來看明傳奇的喜劇結構。

誠如李漁所主張的，喜劇結構的理想形式不可能不透過邏輯結構來完成。如前所述，《牡丹亭》結局的團圓場面並非突然出現，而是透過許多相連之事件線索的自然結合而呈現的。對生活的詳細描繪與可信度之觀念都對團圓結局有所貢獻。這樣看來，即使表面上不明顯，《牡丹亭》中所有似乎不相連的事件，實際上都聯結在一厚實的模型中。在明傳奇中所特為強調的調和與社會整合的理想，必須透過忠實的刻劃與人類經驗之複雜層面的連綴來實現。組織的原理在生活與戲劇中都是複雜的而非簡易的，是累積的而非線性發展的。

透過《牡丹亭》我們看到了晚明傳奇中發展長篇鉅製之複雜情節的可能性。如果我們用「簡單情節」(simple plot)去描繪《琵琶記》中環繞一中心問題的情境式行動(situational action)，則我們可以用「複雜情節」(complex plot)去標明《牡丹亭》中小事件錯綜複雜的線索。顯然就廣度與熟練度而言，「複雜情節」代表一種刻意呈現整一性的努力，以及一種對於各種人際關係之較細線索的控制。《琵琶記》與《牡丹亭》之間組織結構的差異是重要的，因為它顯示了晚明劇作家逐漸圍繞於整體意識之發掘的企圖，並透視了生命本身的多重層面。