

論明清傳奇名作中「情境呈現」 與「情節發展」之關聯性

王 瓊 玲*

一、前 言

中國戲曲由於其形成之特殊背景，其早先作為表演藝術之藝術特質與融入於曲文聆賞之文學特質，係來自不同之根源，而非自始即有一更高層級之理念將之統合，故在其往後之歷史發展中，此兩項重要成分，無論對參與創作或演出之個人言，或就實際聆賞之效果言，皆係可以分別處理或分別視之之兩面。此項基於歷史成因之特殊狀況，造成中國戲曲藝術若干為人習知之特性。就藝術表現形式而言，中國戲曲主要係結合詩歌、音樂、舞蹈以及敘事模擬而成，其綜合成分，經過近代學者之考證，性質已大體明白，而其中與文學直接關聯者自是所謂「曲文」之部分。不過以整部戲曲而言，演出之現場感受與戲劇效果，仍是創作戲曲之直接目的。這使劇作家、編曲家與舞臺的工作者，其工作努力之方向與傳統的中國文學家並不一致。中國文人在較早的傳統上，亦不曾把創作戲曲視為抒發作者個人意志的主要文學形式。元代雜劇中，曲文的作用主要在抒情，然而由於受講唱藝術的影響，其曲文雖已是第一人稱的代言體，卻仍是一人主唱。一人主唱之抒情曲文，雖可以突出重點地梳理與深化主要角

*本處助研究員。

色的情感表達，使男主角（末本之末）或女主角（旦本之旦）的內在情意得到淋漓盡致的抒發，並在重要場景與關目中起渲染與貫穿的作用，呈現一聯繫作品內在精神之主線。然而由於作者筆力集中主角一人，壓抑了旁側人物，作為主角存身的戲劇情境就顯得不夠豐富生動；主唱的內容亦顯得冗長而勉強。在實際搬演時，一人獨唱四折，除了體力難支外，亦常嫌於單調呆板。因此，元雜劇之戲劇形成，其關目排場不易生動，元代劇作家除了關漢卿、武漢臣等少數人之外，一般作家對於關目較少重視，故每拙於「關目佈置」與「排場冷熱」之調劑。^①職是之故，中國古典戲曲理論，在很長的歷史階段中實際乃是將「曲」而非「戲」放置於首位，且論「曲」亦只看重於其文辭情采。此種「曲」論，實際上只是古典詩論範疇的延伸。其重「曲」而不重「戲」，重「情采」而不重「情事」，使得與「情事」、「情節」密切關聯的結構問題，未成為議題。「曲文」的優劣，固然可以是論劇的重點之一，然論者所着眼往往僅限於「修辭」的層面，曲文的作者往往只局部地擔當了整部劇歌詞的部分，至於關目情節，乃至作場的安排，往往只是因襲舊戲，稍加變化。亦因如此，戲曲發展到明代，體制雖然宏大，演出者往往只是選取其中熱鬧討好的戲碼演出，甚至常為演出的方便，任意將原作更動。劇界也只是駕輕就熟地搬演志怪傳奇及話本故事，在「情事」的內部矛盾與衝突的開掘上關注較少。所以劇中之詩，如果以文學的角度欣賞，只有個別的意趣，比較欠缺單曲間藉結構性協調所共同醞釀產生的整體戲劇美感。

雖則如此，由於文人染指日深，詩文文學中所固有的「主題意識」與「結構觀念」亦曾啓示，或誘發了部分文人對於戲曲中所必有之「抒情性」與「戲劇性」之結合產生深刻之反省，並亦使之有了具體改革的嘗試，因而逐漸呈現出意圖將劇曲之創作予以理論化之趨勢。本文所探討之「情境呈現」與「情節

^① 曾永義：〈元明雜劇的比較〉，《中國古典戲劇論集》（臺北：聯經出版公司，1977年），頁114。

發展」即為在此種趨勢中，特定劇作家為求展現戲曲「抒情特質」與「戲劇特質」時所特為關注之要點。此種對於戲劇表現手段的關注，使明清傳奇中部分劇作整體之「戲劇性」逐漸增強，因而得以與中國戲曲傳統之抒情特質陶熔出新的境界。在少數傑出之傳奇劇作中，甚而可以見出一種企圖將整部劇予以「詩化」的努力，如明代湯顯祖的《牡丹亭》、清初洪昇的《長生殿》及孔尚任的《桃花扇》皆是其例。

不過由於大部分地方戲曲之發展，仍受限於其所依存社會條件之限制，此種潛藏之發展，在近代西方戲劇觀念輸入以前，並未獲得充分伸舒之機會，明清部分劇作家所實際推動與企圖達成之目標，乃是隱晦而不彰。即就今日治文學史者之所論觀之，仍尙少能於此深入討論者。本文之着眼即欲從明清傳奇中聯繫「情境呈現」與「情節發展」之種種線索，表明傳奇名作之唱辭中此項「抒情性」與「戲劇性」彼此間相互的滲透，藉以揭示明清劇作家在提昇中國戲曲「戲劇性」方面努力之成果。

二、關於「情境呈現」與「情節發展」性質之差異及其相關性

論「情境」，首當先論「情節」。「情節」若就戲劇言，為其作品內容的組成要素之一。最早為「情節」一詞界定的亞里斯多德（Aristotle）即認為「情節」是悲劇的首要成分，有如「悲劇的靈魂」。他在《詩學》中曾說：「情節是指事件的安排（the arrangement of the incidents）……悲劇的六要素中最重要的是組織事件的結構（the structure of the incidents）；^②因為悲劇所模仿的不是人，而是人的行動與生活……」。因此，悲劇藝術的目的在

^② 亞氏認為悲劇有六個組成要素，即情節（plot）、性格（character）、言詞（diction）、思想（thought）、場面（spectacle）、歌曲（song）。cf. Aristotle, *Poetics*, in *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, and with critical notes by S. H. Butcher (New York: Dover Publications, Inc., 1951), p. 25.

於事件與情節；在一切事物中，目的是最關重要的。」^③可見「情節」是指「事件的安排」，即經過佈局的戲劇行動。一齣戲乃由一系列的事件構成，這些事件在現實中並無邏輯性的相關，但一經劇作家加以佈局，編排，便成為依序發展、系列相關的整體。^④就整體戲劇結構言，事件進行的「序列」(sequence)是全劇敘事延續(narrative continuance)的要素；劇作家必須就「情節」作整體設計，就事件發展次序(sequenciality)之進程作一番構思及安排。^⑤因此，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，那就不是整體中的有機部分。」^⑥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」幾乎可視為同義。所異者，「情節」不只是敘事的間架，「情節」還必須將事件處理成血肉相連的活體。劇作家為了使情節生動、豐富，為了求得情節的首尾完整，必須熟練地掌握結構技巧，將複雜的情節結構成一個完整和諧的統一體。

「情節」與「故事」往往被聯結在一起稱作「故事情節」；然而，若如英國小說家福斯特(E. M. Forster)的詮釋，「故事」是按照時間順序敘述若干事件而產生的一種自然聯繫，而「情節」則是突出事件之因果關係的敘事系列。^⑦

③ Aristotle, *Poetics*, pp. 25-29.

④ 參見 C. R. Reaske 著，林國源譯：《戲劇的分析》(臺北：書林書店，1977年)，頁43。

⑤ cf. Earl Miner, *Comparative Poetics* (Princeton: Princeton: Princeton University Press, 1990), pp. 146-147. cf. also Manfred Pfister, trans. by John Halliday, *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp. 201-202, 211-212.

⑥ Aristotle, *Poetics*, p. 35.

⑦ cf. M. Forster, *Aspects of the Novel* (Harmondsworth, 1962; first edn. 1927), p. 93. cf. also Manfred Pfister, pp. 197-198.

姑不論此說照顧是否周全，亦可見事件的設置與運用對於敘事作家構思與處理情節，是一個十分重要的課題。全劇情節係由逐次發生之事件推動而形成了完整的敘事結構，並使全劇顯示出整體內涵的藝術感染力。因此，事件可以被認定為情節組成的基本單位。從此意義言，也可以說沒有事件就沒有情節。同時，在「情節」觀念中，情節發展變化之延續性乃繫於事件間相互關連的促動因，故「事件」絕不等於「情節」。「事件」只不過是藝術家創作的素材，單純的事件羅列也絕不可能構成嚴密而具有藝術價值的完整敘事作品，而「情節」則是劇作家根據創作意圖及戲劇效果之需要，對故事進行藝術構思與設計的結果。^⑧換言之，「情節」不是一系列事件的羅列，而是創造出一種事件的因果邏輯關係，並顯示出作品內部發展動力之所在^⑨。

情節的邏輯在戲劇創作中固然重要，但如果只把情節的邏輯提出來，離開心理狀態，離開人與人的相互關係，離開人物性格，離開情節所能塑造的境界，它就會成為形式；因為戲劇的情節，是由人物生發出來的，是人物一連串動作與行動的有機組合。劇作家在構思與處理戲劇情節時，面對每一個事件（或行動），都不能忽略行為主體的心理狀態這種潛在的因素。正因如此，德國理論家史雷格爾（A. W. Schlegel）認為：「適合在舞臺上表演的情節，是由意圖、達到意圖的手段以及手段的結局組成的。」^⑩此處「意圖」就是指動機，而達到意圖的手段則可視為「行動」或「事件」。構成情節實體的那一類事件都是由人物自身的行動產生的，然而，人物的行動又都與人物的心理動機

^⑧ cf. George Pierce Baker, *Dramatic Technique* (New York: Da Capo Press, 1976), pp. 58-59.

^⑨ cf. Peter Brooks, *Reading for the Plot* (New York: Vintage Books, 1985), p. 10.

^⑩ cf. A. W. Schlegel, *A Course of Lecture on Dramatic Art and Literature*, trans. by J. Black (London, n. p., 1846). 參見古典文藝理論編委會：《古典文藝理論譯叢》（北京：人民文學出版社，1961年），冊11，頁190。

有關；易言之，人物的心理動機是使人物產生行動的原動力。所以要使情節不變成形式，必須注意對人物心理動機的設定。因此，情節最重要的地方在於其與人物直接的關係。故事的來源多種多樣，安排情節的途徑與方法也非常複雜，然而，觀眾看戲最關心的是人物，劇中人物的遭遇引起觀眾的同情或嫌惡，他們的性格引起觀眾的仰慕或唾棄，凡此皆由人物的行為表現與人物間的矛盾衝突所造成，亦使情節深具一種感染力。俄國作家、文論家高爾基（Maxim Gorky）對情節的界定，就超越了敘事層面中的故事、事件或動作等概念，而直接進入人物關係與性格發展的範疇裏，視情節為這個範疇中主要的因素。高氏指出：「……情節，即人物之間的聯繫、矛盾、同情、反感和一般的相互關係，——某種性格、典型的成長和構成的歷史。」^① 敘事過程中每一段情節，為的是表現某時某地某角色特殊的「感情安排」；角色的動機可藉由情節使其具現，情節將角色的動機與思想轉化為外在事件中的動作，這使得情節發展與人物性格從而有機地聯繫在一起。情節因人物活動而產生，人物性格也在情節的不斷變化與發展中，愈益顯得鮮明深刻。^② 若單就戲劇情節而言，人物間這些聯繫、矛盾、同情、反感等等的產生與發展，又必須根植於戲劇衝突的基礎上，必須時時與戲劇衝突相關。在特定的情況下發生具體的事件，由於人物皆係按照自己的性格、意志、目的來處理各自面對的狀況，不同人物相悖的行動，就使得原先彼此靜止的矛盾轉化為戲劇衝突，人物間的關係也因而流動起來。衝突醞釀成事件，事件又促成人物再次行動，於是又引起新的衝突與事件；情節成為表現衝突的過程，直到事件中衍生的問題獲得最終的解決為止。中國戲曲名作中多數結構形成，都是在此種連鎖反應的方式中，完成了情節的發展與人物形象的塑造。沒有戲劇衝突，也就不可能有真正的戲劇情節，而戲

^① 高爾基著，孟昌等譯：〈和青年作家談話〉，《論文學》（北京：人民文學出版社，1978年），頁335。

^② cf. George Pierce Baker, *Dramatic Technique*, p. 66.

劇結構也就缺少了事件發展的邏輯性。反之，戲劇衝突越清楚、鮮明，戲劇情節的發展也就越顯得尖銳、有力。

在戲劇藝術中，要探討情節的特性及其生成與發展，不論從那個角度，都離不開一個著眼點，即是使情節能「蓄勢」產生一種「延續張力」的根基；這個根基就是「情境」。現代戲曲作家范鈞宏曾說：「談到情節，就要注意到境遇的選擇，因為人物總是在千差萬別的境遇中，經歷著獨特的遭遇而顯示自己的個性的。」^⑬因此劇作家構思時，不能不首先考慮情境問題，特別是「足以突出主人公性格」，「足以激起人物性格衝突」的不平凡的「境地和遭遇」。「情境」是孕育與承載戲劇衝突的底蘊和基石。證諸前人的優秀劇作，我們會發現戲劇情境的有效呈現，能充分展示劇中人物的性格，從而使劇戲情節生動、豐富。中國古代戲曲理論中沒有「情境」一詞，只見有「情景」、「意境」、「境界」之說。「情境」作為一個現代戲曲理論概念，是從西方植譯過來的。早在十八世紀，法國著名戲劇理論家狄德羅（Denis Diderot）在《論戲劇藝術》一書中就強調「情境」的重要性，他說：「一直到現在，在喜劇裏主要對象是人物性格，而情境只是次要的；現在情境卻變成主要的對象，而人物性格只能是次要的。一切情節上的糾紛都是從人物性格引出來的。人們一般要找出顯示人物性格的周圍情況，把這些情況互相緊密聯繫起來。應該成為作品基礎的就是情境……。」^⑭而所謂「情境」，若依黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）所定義，就是尋找可以顯現「心靈方面的深刻而重要的旨趣和真正意蘊」的那種境遇；而「尋找引人入勝的情境」則正是藝術創作中企圖表現的要項。^⑮包曼與波爾（Bowman and Ball）在《戲劇語言》（*Theater*

^⑬ 范鈞宏：《戲曲編劇論集》（上海：上海文藝出版社，1981年），頁220。

^⑭ 狄德羅著，伍蠡甫、胡經之主編：《論戲劇詩》，《西方文藝理論名著選編》（北京：北京大學出版社，1985年），頁246。

^⑮ 黑格爾：《美學》（北京：商務印書館，1982年），卷1，頁254。

Language) 一書中，則將「戲劇情境」(dramatic situation) 之為「一部劇作的要素」，界定為：「劇中人物之關係」(在英式的術語中，甚至指涉某些重要時刻演員肢體位置之關聯)，以及「在設定的情況下作用於其上的力量」，或戲劇情節發展之進程中「重要行動凝聚的場面」。^{①⑥} 可見「情境」是因人而存在的，「情境」包括自然環境、社會環境、主觀環境，但最主要的是人物與人物之間、性格與性格之間構成的關係網與張力場。因此，如何呈現理想的戲劇情境並使之成為整體戲劇結構的有機成分，以拓展戲劇情節的張力與感染力，便是戲劇創作的一項重要課題。

根據前人所指出「情境」在藝術作品中的重要性，及其對「情境」的解析，「情境」的價值在於它所包含的三個要素：「一、人物動作展開的具體的客觀環境，即人物活動的背景；二、對人物生活發生影響的事件——特定的情況；三、特定的人物關係。」^{①⑦} 此三要素乃進一步討論戲劇藝術中「情境」對於情節之重大作用的基本條件，而其所具有的重要功能則使「情境」成為戲劇創作中的一個重要環節。「情境」是促使人物產生特有動作的客觀條件，是戲劇衝突爆發與開展的契機，又是展現人物性格、命運的氛圍，是戲劇情節的基礎。

所謂「客觀環境」包括地點、場合、時間及其他客觀條件的限制等等，在戲劇情境的構成中，環境因素有效的運用將使事件與人物關係所引發於戲劇衝突與情節發展的作用大為增強，有可能擴大情境所造就的藝術感染力。而「事件」之所以成為戲劇情境之要素，則往往是因為人物在處理這種事件的過程中，顯示了他的思想、感情與意志等性格上的特徵，並因此迅速地觸動了他與其他人物間的關係。換言之，此種事件是人物互動的來源，是激發人物間產生

^{①⑥} cf. Bowman and Ball, *Theater Language* (New York: Theater Arts Book, 1961), p. 111.

^{①⑦} 譚霽生：《論戲劇性》(北京：北京大學出版社，1984年)，頁129。

某種思想或情感發展的條件。戲作家若把事件視為戲劇情境的要素，則必不僅僅着力於表現一事件發展的特定過程；他們事實上常係有意識地運用它引生出一段「戲」來。這段「戲」藉人物關係的變化、發展，展現了普遍人生中內在於生活與命運中深刻的一面。戲劇的基本任務並不僅是把事件的過程敘述清楚，而在於展示我們對於生命這種獨特的觀察。從此角度言，事件的重要性在於它們往往成為人物命運的轉折點，成為開啓人物心靈之鑰。劇作家精心安排一個事件，也就是把鑰匙交付給觀眾，引領他們進入劇作家所塑造的特殊情境，進入劇中人物內心深處，達到藝術欣賞的效果。構成「情境」的這類事件常常是劇戲性的來源，因為它引起的後果對劇中人發生巨大的影響。這類事件之所以能夠同時引發情節的進展，主要是因其能激發人物內心積極的活動，從而產生人物的動作，進而為整個情節的迅速發展提供了「內在的條件」。然而，心理動機無論是否浮現於行為主體的意識之中，它的活動軌跡必然會呈線型不斷地向前進展；因此，心理動機與動作間也自然呈現出鮮明的因果關係。人物處在情境所包含的特定關係中，由於事件的觸發而產生特定的心理動機，由此產生行動。具有特定關係的人物在行動中相互影響，從而導致關係的發展，而在人物關係的發展中又會產生一系列因果相承的事件。正因如此，若如前述將「情節」理解為「人物關係的歷史」，即「人物關係發展的進程」；或理解為「包含著心理動機與因果關係的一系列事件」，都會得出同樣的結論，即「情境是情節的基礎」。如此一來，「情境」的塑造就成為劇作家在情節發展過程中表現其觀照戲劇整體內涵的焦點，也是情節內涵「蓄勢」與情節拓展後「張力延續」的根基。認同「情境是情節的基礎」，就意味著「情境呈現」與「情節發展」是絕不可分離的。事實上，「情節」是在「情境呈現」的基礎上，展開其變化的過程。而在劇戲藝術中，「情境」當然不會一成不變，一個情境的發展變化必然會導致新的情境的產生，而只有情境不斷變化，人物的行動才能不斷地產生，凝聚為心理動機的人物內在生命活動才能不斷地被揭示。

以「情境」為基礎的「情節」，也是因為情境的不斷變化，才必然地得到了自身的持續發展。

有別於「情節」之由劇作家全權作整體設計，「戲劇情境」之塑造有賴於劇作家、演員與觀眾間的默契與合作。史坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski）在論述演員創造角色的問題時，曾提出「設定環境」（given circumstances）一概念：^⑱「這就是劇本的故事，亦即其事實、事代、時代、劇情發生的時間和地點，生活狀況，演員和導演對劇本的詮釋，舞臺氛圍，製作演出，美術設計的布景和服裝，道具，燈光，音響效果——亦即演出者創造角色時所被交付應斟酌之一切環境因素。」^⑲史氏的「設定環境」係針對導演與演員的創作立論。對於表演者而言，把握「設定環境」是極為重要的，清代劇曲理論家李漁所總結的「設身處地酷肖神情」，^⑳就是指演員應該想像角色生活在「設定環境」中的內心活動，來確定自己的表演動作，以達到藝術形象中「酷肖神情」的真實感。舞臺上的表現不能純由象徵式的動作構成，角色的種種行動，都是分別在具體的情境中進行；所以「設定環境」是演員體驗角色與表演需求的想

⑱ 一般將 given circumstances 譯為「規定情境」，然考察史之定義，circumstances 是指演出者創造角色時被「交付」應斟酌之一切客觀環境因素，即人物活動的背景，並無 Susanne K. Langer 等人所謂 situation（情境）一詞所蘊含之有機性格（organic character）；而 given 意指賦予、交付，並無「規定」之意，故筆者將之譯為「設定環境」。史氏之原文如下：“It means the story of the play, its facts, events, epoch, time and place of action, conditions of life, the actors’ and regisseur’s interpretation, the mise-en-scene, the production, the sets, the costumes, properties, lighting and sound effect, ……all the circumstances, that are given to an actor to take into account as he creates his role.” Stanislavski, *An Actor Prepares* (New York: Routledge/Theater Arts Books, 1964), p. 51. cf. also Susanne K. Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1953), p. 312.

⑲ Stanislavski, *An Actor Prepares*, p. 51.

⑳ 李漁：《閑情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），冊7，頁54。

像依據。演員的舞臺情感是在有意尋求「設定環境」中的情感活動而產生的；雖帶有虛構性質，卻是自覺、明確而有節制的。

對劇作家而言，「戲劇情境」是預設的、假定的。事實上，「戲劇情境」可說是戲劇活動的一部分；它是先由劇作家所構想出來，再交由演員去理解與表演的。正如同劇作家要為演員編寫臺辭一般。劇作家要讓我們了解某一動作的因與果，這既不能靠注解與附加說明，也不能靠抽象的分析，最有效的方式，就是清楚地表現出動作所由產生的情境。在戲劇中，動作與情境是不可分割的。特定的情境是動作的客觀推動力，因而也可以說是動作的因——外因。至於內因則是人物特定的心理動機。清楚地展現出動作產生的情境，不僅可以展示出動作的外因，也可以幫助演員與觀眾體察到動作的內因。因為，客觀的情境也是人物特定心理活動的觸發因。換言之，「戲劇情境」的基本框架是把握人物內心世界的正確途徑。劇作家在劇本的開端，應該特別重視戲劇情境的展現。在傳統的劇作中，開端部分需要交代、說明故事發生的時間、地點、時代背景，介紹主要人物的情況及相互間的關係，交代過去發生何事，人物目前之處境為何等等。「戲劇情境」正是透過這些必要的交代介紹、展示出來的。事實上，就一部完整的劇作而言，它的每一幕、每一場，甚至每一個場面，都涉及到情境的構思與處理。一齣戲的開端部分開展了戲劇情境的各種因素……情況、環境、人物關係。一待人物進入初設的情境之後，隨著衝突的展開與情節的不斷變化，於是造成了新的情境。誠如蘇珊朗格 (Susanne K. Langer) 所云：「情境有其自身的有機性格 (organic character)，它會隨著劇情的發展而成長，從而隨著激情達到頂點。」^① 換言之，「情境是一個被創造出來的成分；它經常在擴展為各種精妙細節的過程中達到高潮，最後則隨著戲劇行動之結束而歸於完結」。^② 人物進入新的情境，又會有新的行動，使衝突繼續展

^① Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, p. 312。

^② 同前註，頁313。

開，情節繼續發展。情境的變化，造成場面的轉換。戲劇衝突正是在這些不斷轉換、前後銜接的場面中一步步展開，推向高潮，直至結局。

戲劇與文學、繪畫、音樂等藝術形式之不同，即在於它能夠把「生活」這一包含人、物、時、空且不斷運動的有機整體，以一種直觀的形象展示給觀眾。在戲劇創作中，舞臺作為呈現內容（情節、故事、人物及其糾葛）的活動空間，其必有的一切場景、環境、道具乃至演員的表演，由於受客觀物質條件與技術手段的限制與規定，具有很大的假定性。正因如此，不但它的劇情需要借助文學性的不斷提昇來達到更加精練、集中與單純化之目標，以適應舞臺演出，而且這種舞臺演出的藝術表現也允許並要求以虛擬性與程式化來作為自己的傳達方式。但它的借助真人的表演並使之直接面對觀賞者的特點，卻使它的情節內容、角色設置、演員表演以及戲劇情境等方面綜合出一種其他藝術媒介無法比擬的臨場感，創造了與觀眾融為一體的演出效果。^⑳因此，情境呈現之成功與否不只奠基於演員對劇作「設定情境」之揣想與認同，同時亦有賴於觀眾的主觀參與。換言之，戲曲的假定性形式，是在觀眾的默契配合下形成的，必須有觀眾之聯想與共鳴，舞臺上的情境才能發揮其戲劇效果。客觀環境必須有心理因素之介入，才能成其為情境。也就是說，觀眾要意識到戲劇情境之真實，情境才存在；一旦觀眾感覺到此情境之氛圍，並逐漸被導引入戲，則劇作家所構想的特定戲劇情境便自然呈現，發揮其藝術感染力，使觀眾不知不覺地被帶入戲劇情境中，對劇中之情緒，感受到深刻的契和，甚至與之融合為一。^㉑唯其如此，戲劇演出時之特殊情境所醞釀的氣氛與情調才能讓觀眾深深

^⑳ cf. Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, pp. 36-39.

^㉑ 美國表演藝術家 Laurie Anderson 在詮釋其劇作 *United States* 時，曾提出「field situation」之概念，認為此乃激起觀眾參與其劇中所提供之事件，並使之身歷其境的不二法門。其「field situation」與觀眾之關聯即類似此處之情境塑造與觀眾之關係。cf. Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin, *Critical Terms for Literary Study* (Chicago: Chicago University Press, 1990), p. 99.

投入，不能自己。故所謂「情境」中的特定關係實亦離不開人的主觀認同，劇作家需要製造一個情境讓觀眾感受到他們與整齣戲劇的關聯，這個關聯並不因客觀的舞臺分隔而改變。因此，戲劇的表演從來不把觀眾視為被動的接受者，而是當做自己的合作者。一方面充分估計著觀眾的生活經驗與心理感受，一方面則企圖誘發觀眾所具有的心理經驗與欣賞經驗。透過觀眾想像、理解等心理活動的補充、豐富與支持，最終實現其完整而生動的藝術效果。換言之，戲劇表演所塑造的戲劇情境，不僅是劇中人、劇作家所共同創造、完成的客觀環境，同時也是觀眾主觀感受、參與與助成的舞臺氛圍。

三、明清戲曲所以成爲「詩劇」的表達工具

由以上的論述，可見「情境」與「情節」作爲戲劇整體創作之有機元素的重要性，及其相互間關係的密切。然而中國戲曲自有其不同於西方戲劇的傳統，在進一步分析明清戲曲中「情境呈現」與「情節發展」關聯性之前，必須對中國戲曲所以成爲「詩劇」的表達工具有所說明，藉以分析中國戲曲對於企圖將全劇意境予以「詩化」的努力及其對於實際創作中戲劇情境之塑造及情節張力之延續所造成的影響。

中國戲曲之所以爲「詩劇」(poetic drama, or dramatic poetry) ②

② 關於 dramatic poetry 一詞，西方文論家有三種主要的詮釋：一、包含一幕場景的抒情詩或短詩；二、以詩意(poetic)一詞修飾的劇本；三、臺辭具有精細的節奏和格律的戲劇。根據 Sidney, Dryden, Shelly, Yeats 諸家之說法，「劇詩」即「以詩寫成的劇」(drama written in verse, 或 verse drama)。T. S. Eliot 則常在其文章中互用「劇詩」(dramatic poetry)、「詩劇」(poetic drama, verse, verse drama)等詞，而其所依據則主要源於希臘悲劇。cf. Alex Preminger & T. V. Brogan ed., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 304-311. cf. also M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (New York: Holt, Rinehart, Winston, 1988), 5th edition, p. 45.

的特點何在？王國維曾提出「以歌舞表演故事」一說。^{②⑥} 王氏的理論是在總結中國戲曲形成與發展之歷史時所提出的。以此為根據，現代戲曲理論家張庚從戲劇創作實踐的角度提出了「劇詩」之說；^{②⑦} 其基本觀點可以概括為：戲曲是以韻律化歌（包括唱、念）、舞（包括做、打）手段表演富有詩意的戲劇故事。而戲曲的曲文既然是能唱的詩，就要充分地抒發人物的情感；也只有讓人物盡情地、如實地抒發出他們的內在感情，才能加強劇中人物的生命力與深度，使劇作更富有如詩般的藝術感染力。因此張氏「劇詩」說極為強調從劇本到舞臺演出所應富有的詩意。而我們若從美學的角度去觀察，則戲曲的美學特點又可以概括為「虛實結合、以虛見長」一語。^{②⑧} 在生活內容的反映與藝術手段的運用上，它都是有虛有實，而且是實中有虛，虛中有實，「虛實相生」的。^{②⑨} 然而整體而言，中國戲曲其實是以「虛」見長的。虛擬表演是中國戲曲舞臺藝術的中心，假定性的時空為表演（唱、念、做、打）提供條件，並且由表演賦予時空以內容。時空的假定性不單只是為了擴大情節的環境，還為了突出舞臺表演的中心——人物。換言之，中國戲曲基本上是在沒有寫實景物造型的舞臺上，運用虛擬的動作，刺激觀眾的想像，形成包括環境、事件、人物關係等因素的特定的戲劇情境。在這個情境中活動的人物，只有感覺上的真實，只有神似，而不必然須有外表形式上的真實。人物的許多外部形體動作，如上樓、下樓、騎馬、開船、射箭、穿針……都不過是象徵性地點到為止，戲曲表演講求的是「以虛寫實，虛實相生」，不苛求全象，僅追求神似。尤其對於能表現人

②⑥ 王國維：〈戲曲考原〉，《論曲五種》（臺北：藝文印書館，1971年），頁59。

②⑦ 張庚：〈關於劇詩〉，《中國戲曲理論研究文選》（上海：上海文藝出版社，1985年），頁320-340。

②⑧ 蘇國榮：《中國劇詩美學風格》（臺北：丹青圖書有限公司，1987年），頁80-86。

②⑨ 如明代戲曲理論家王驥德曾云：「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。以實用實也易，以虛用實也難。」參見王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，冊4，頁154。

物心理狀態的動作細節與表情特徵可謂是充分發揮了藝術表現上的想像力，極力尋求藉戲劇化的誇張與精雕細琢，來傳達人物真實的情志或意態。總之，戲曲虛擬表演的主要目的，不是爲了重現動作本身或景物環境的時空特徵，其重點在於動作之主體上。因此，戲曲虛擬表演並不竭力去喚起觀眾對被虛擬化的客觀世界的想像，它不讓觀眾的注意力停留在客觀世界的表象上，而是要觀眾在理解了動作與環境後，在戲劇情境的氛圍裏很快地集中注意力於人物的本身，深入人物的內心，去體味人物的情感波瀾，並從觀賞動作身段之美的過程中獲得一種藝術的雅趣。而所謂戲曲在時空運用上的靈活，主要還是立基於對觀眾藝術欣賞心理的把握，立基於創作者與觀眾之間的默契與合作。換言之，觀眾不僅是演出的接受者，而且也是再創造的參與者。也即是說戲曲舞臺上的表演，事實上需要借助觀眾方面的想像與投入才能完成。因此戲曲的演出可說是由演員與觀眾所共同創造，亦可說是觀眾本身的一種再創造。總之，與西方戲劇相較，中國戲曲可以說是一種「再現藝術」上的「表現藝術」。戲曲的虛擬表演一方面要依循一定的人物性格與設定情境，具有近似於西方戲劇的「再現性」(representation)；另一方面，由於戲曲的虛擬表演更傾向於遵循情感表現的規律，並充分發揮詩歌、音樂、舞蹈等藝術的「表現性」(expressiveness)，突破如實模仿生活的羈絆，因而與表現性藝術相類似。在藝術表現的廣濶天空中，它以處理舞臺時空的高度自由，開拓了情節的遼闊視野，對於情境的營造，以及歌舞技巧的精緻化樹立了自己獨特的風貌。

經由上述可見，中國戲曲在強調搬諸管弦的舞臺性之同時，所追求的是一種寫意戲劇特有的意境美。這不僅體現在文學語言的「詩化」上，更體現在整部戲曲具體的創作中，從「詩」的角度觀察，這是「劇化」的詩，而從「劇」的角度觀之，則它又若可以是「詩化」的劇。而正因它包含了「詩」與「劇」雙重的特質，因此它雖是劇，卻極講究情真辭切的抒情性。這種詩意的風格所表現出的強烈抒情性滲透在它所擁有的文學、音樂、舞蹈、美術等一切構成因

素之中。戲曲文學既是敘事的，又是抒情的，側重人物內心情感的盡情發抒。而戲曲音樂「以聲傳情，聲情並茂」，則是一種富有音律之美與鮮明節奏感之「詩化」的感情符號。至於舞蹈化的戲曲表演依憑經過精煉而非模仿的象徵性動作來表達一定的思想感情，則又可謂是生活自然形態的韻律化與詩化。

所謂詩化可以從原生觀念、創作過程以及企圖達成的欣賞目標三方面來論述。所謂「原生觀念」，即是「詩」的概念。曲文本身是詩的一種形式，可是如前所述，它在劇中的地位是附屬的。換言之，在內涵上它並未完全達到詩所理想的境界。後期劇作詩人企圖將劇中的詩綜合達成一般詩中所追求的效果，基本上是運用了他得自詩人經驗所產生的概念，在其創作活動的背後，有著一種得自於傳統詩歌文學的理念為其主導。

詩的目標是單一的，完整的，詩所要求的效果也是純粹的。然亦因如此，「敘事」在詩中只是一個手段，它刺激了、啓發了讀者的想像，但又須不讓讀者真的落入於「事相」之中。因此詩中的事多半是淺筆淡墨，在時空的交錯點上，不能有太鮮明的呈現。這便是中國詩論中所常強調的所謂「空靈」。但是劇則不同，劇在結構本質上便是個「事相」，事相唯一聯繫的線索便是「時空」與事情的「連續性」。所以由一個「詩」的觀念出發，企圖達到近似於「詩」的目標，在創作的過程中便有了既要「超象」又不能不「具象」的困難。詩歌重品，重味，因而詩歌意境要求通過凝練、含蓄的語言來表達；戲曲重直觀，因而要求語言「淺顯」，^⑩符合質樸自然的本色，所謂「只是淡淡說去，自然情與景會，意與法合」。^⑪在詩歌理論中，如王夫之曾謂：「情景名爲二，而實不可離，神於詩者，妙合無垠。巧者則有情中景，景中情。」^⑫王國維亦云：

^⑩ 同註⑩，頁22。

^⑪ 邢彪佳：《遠山堂劇品》（評北曲《團圓夢》），《中國古典戲曲論著集成》，冊6，頁140。

^⑫ 王夫之：《薑齋詩話》，《清詩話》（臺北：西南書局，1979年），頁9。

「一切景語皆情語也。」³³ 情景交融的藝術境界就是「意境」。王氏所謂：「境非獨謂景物也。喜怒哀樂，亦人心中之一境界。故能寫真景物，真感情者謂之有境界，否則謂之無境界」，³⁴ 此意境是一種詩人以自我映射萬物的境界，它不是詩人內在意識活動對於外在環境所作的摹寫與再現，而是詩人主觀心靈對客觀的時空環境進行創造的「意中之境」。這中間浸潤著詩人的情感與氣質，並為讀者提供了想像與馳騁的空間。詩中此類主觀因素多於客觀因素，「表現」強似「再現」的境界，亦為戲曲文學所吸取。王氏早在其《宋元戲曲考》中就曾提出「意境」之說，謂：「元劇之佳處，不在思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。」³⁵ 王氏此語顯示中國戲曲文學中所承受於傳統詩歌文學的滋養。固然就戲曲成為完整之藝術言，曲文內含的意境若要傳達給觀眾，而非讀者，則所謂情景交融，斷不能只是語言文學的想像，它必須與戲劇情境結合。也就是說它必須透過戲劇的佈置，才能將文章中的意境轉化成為一種可以經由演出與欣賞共同營造而成的精神狀態。這種在現實上雖不存在，卻能使觀眾通過戲臺上唱、做、念、打的巧妙運用與結合所創造的情境，並非曲文本身的客觀屬性，而是在戲曲欣賞的過程中，由劇作家、演員與觀眾各種心理功能積極活動的結果。戲曲的情境理論，雖在「情」與「景」的統一上與詩歌相近，但單純為曲文中的意境只能指涉劇中人主觀情思與他所處的外在氛圍的關係，並不能完全包納情境一辭所展現的意涵。然而即使如此，如無劇作家以「詩人」固有的經驗，企圖將詩歌藝術中強調的主體性直接投入劇中主要人物的塑造，則所謂「詩」與「劇」的形式結合，必將成為不具藝術價值的組織。故劇作家將角色眼中之景與其內心之情融為一體，使生動的客觀景物與劇中人強烈的思想感情契合不分，便達到了李漁

³³ 王國維著，滕威惠校注：《人間詞話》（濟南：齊魯書社，1991年），頁47。

³⁴ 同前註，頁36。

³⁵ 王國維：《宋元戲曲考》（臺北：藝文印書館，1974年），頁122。

所謂：「善咏物者妙在即景生情」^{③⑥}的目標。劇作家若能掌握「詩」「劇」相通的這一點，緣情佈境，使物我情融，則不但可以藉以昇華戲中人物的情感境界，並且足以喚起豐富的意境聯想，使觀眾生發出比劇中人物更為廣濶、深刻的體驗。由於戲曲是一門敘事性藝術，「傳情、寫景、敘事」三者俱為重要，而尤「妙在敘事中繪出情景」，因此在重視「情」「景」結合的前提下，作品的情節結構在情境理論中便具有重要的地位。王氏在論元雜劇意境時，雖未真正觸及「情境」塑造的全部條件，但也指出戲曲意境內含有與情、景、事三者相關的要素：「何以謂之有意境？寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出是也。」^{③⑦}

詩藉語言的陳述激發想像，而戲劇則是演員在舞臺上藉語言與行動達致一種「呈現」(presentation)。^{③⑧}因此劇的欣賞是直接的，舞臺、人物、動作、交談、唱辭，一切都不能離開劇情所佈置的時空。唯一可能突破的是藉劇情的表演，直接掌握觀眾，在觀眾充分投入時（此乃一種最佳狀況的假設，任何劇作事實上皆作了如此的預設），使觀眾的情緒一步一步被帶到作者所預期的境地。而這個預期的境地，事實上是打動了觀眾，使觀眾的內心自發地產生了一種領悟，使他對整個戲劇的過程產生出一種整體的美感，而不是分別地將「事件」或「人物」或「語言」烙印在觀眾的腦海中。如果抒情詩作為一種文學是心靈情境的「根本呈現」(literature of radical presence)，而敘事文是戲劇情節的「根本延續」(literature of radical continuance)，^{③⑨}則

^{③⑥} 同註②⑩，頁27。

^{③⑦} 同註③⑤。王氏此論所指為「寫」「述」者，主要仍指文章。其對曲文與演出所共成的整體藝術，仍似未具備有真正的「有機」觀點。

^{③⑧} cf. Bernard Beckerman, *Theatrical Presentation* (New York & London: Routledge, 1990), pp. 1-22.

^{③⑨} Earl Miner, *Comparative Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1990), p. 87。

「詩劇」可視為一種兼具「抒情呈現」(lyrical presence) 與「敘事延續」(narrative continuance) 的文學。中國戲曲中劇詩的戲劇性即在於其呈現「抒情情境」於連續之「戲劇情節」中。換言之，「情節」與「詩」在此情況下是相互依存，密切配合的。「情節」為「詩」譜寫出當下情境，包括人物間的相關性；而「詩」則允許了蘊含於每一戲劇情境中的情感得以盡情發抒。當觀眾被戲劇情境所直接導引，他的情緒會逐漸被帶入一種激動、亢奮的狀態。然而，理想的詩劇並非以個別的演員或單一孤立的抒情情境片段地打動觀眾，或只是以情節發展的繁複多變來導引他們。它必須能感動觀眾使其自然而然地領會到瀰漫於全場的整體「詩化」的美感。例如在《長生殿》中，洪昇透過明皇與貴妃這對愛侶跌宕的情感波動，使他們的真實自我得以在戲劇行動所展示的戲劇化抒情詩中逐漸顯現。在明皇與貴妃情愛提昇的進程中，^⑩ 觀眾隨著情節的發展與戲劇情境的變換感受到這對愛侶「世俗之愛」的動蕩起伏，而逐漸觸及了整部劇的意義與其背後所蘊藏的真理。因此，《長生殿》的整體抒情力是超越了其劇中每一齣戲每一段唱辭的個別抒情效果的。洪昇所要表達的正是明皇與貴妃在他們的世俗生命中所發現「愛」之真諦的過程，而他巧妙地運用了情節的推展來增進全劇的抒情效果。如此一來，抒情性與戲劇性同時被強化了。洪昇的成就證明了劇作家應視抒情與演劇雙重的技巧為一整體。換言之，洪昇的具體目標正是嘗試去發掘一項新的戲劇發展，使戲劇達到前此未有的效果。

當我們說劇的「詩化」，或反過來說詩的「劇化」，到底這種超越文體形式的所謂「詩」的性質、「劇」的性質所指為何？（亦即若沒有具體的文學性

^⑩ 作者在所著 *The Artistry of Hong Sheng's Changshengdian* 一文中曾提出「愛的四階段進程」——即欲望 (desire)、懺悔 (repentance)、救贖 (redemption)、情償 (fulfillment)，以闡釋在《長生殿》一劇中洪昇如何展現男、女主角內在心靈的逐步淨化與愛情境界的漸次提昇。見 Ay-ling Wang, *The Artistry of Hong Sheng's Changshengdian* (Yale Univ. Ph. D. Dissertation, 1992), p. 130.

質在美感經驗上的這種分別，說「似劇的詩」或「似詩的劇」都將成爲文字遊戲。）「劇」無論採取寫景或象徵的手法，或刻意將其完整性破壞（如一些現代劇作），不斷變換時空結構，以及其每一刻所蘊含的不可知性（即戲劇令人時時刻刻產生訝異、提供懸疑的本質），仍是它不可或缺、無可替代的特性。這與「詩」之要求富有詩意，最後必須成爲一種凝結的（即去除時、空，以及動作的連續性）、純粹的想像美感，確有其文學特質上的清楚界線。這些特質是在「詩」與「劇」結合成一種綜合的文學藝術之前即已決定了的，所以也是詩與劇各別存在時所不可或缺的，否則便必然會減低了它們的藝術性。至於透過特殊處理而沾染於其他文類的藝術特質，則都必須以此本有的特質爲其先立的基礎。

從以上的分析，我們很清楚地看出從一個「原生觀念」（即原始創作的設計構思所依據的觀念），發展到實際的「創作過程」時，所考慮的已經是一種欣賞效果的問題（即其「企圖達成的欣賞目標」）。作者是站在欣賞者所可能感受的立場去構思他全盤的設計。換言之，劇作家必須充分發揮歌舞化戲曲表演善於抒情並富於形式美與技藝性的特長，抓住相應的戲劇契機，進一步以歌舞來抒情，並借抒情來點染人物的性格。如此不僅使舞臺形象變得更豐富、更鮮明，而且使觀眾在明瞭戲劇情節和戲劇動作之同時，也能領受到強烈的情感衝擊，獲得藝術欣賞之趣味。但是戲劇應當如何才可能「詩化」？中國劇作家所用的主要工具，即是中國戲曲中所本有的詩的「意象」之運用。意象通過生動、細膩的表現，暗示出某種不可見的、只能意會的意念框架，使人因而產生對於某種事物本質的想像或聯想，從而達到思想的參與者本身思想與情感上的融合。意象不僅可以構成文字畫面，而且可以爲戲劇的發展創造背景和氣氛，透過某些反覆出現的母題（motif）給人以暗示，使戲劇主題、場景、情節與人物化爲一體，從而增加戲劇的整體一致性。觀眾通過語言的暗示在想像中構築戲劇意境，此種意境是隨語意的表達而興，不拘泥於客觀環境。因此，意象雖

由表象加工而成，但它卻是「表現」的而非「再現」的。它往往具有多義性、模糊性、隱喻性、感發性。它是一種籠罩全局的整體想像，具有生發藝術形象和舞臺形象的潛能。透過意象的運用，戲曲的舞臺形象不僅是直觀形象，亦是超出直觀形象達到想像中意境的一種象徵。

詩在劇中表達與定義某些思想情感模式的效果常是無可替代的。正如英國戲劇理論家史丹 (J. L. Styan) 所云：「戲劇中詩的意象 (poetic imagery) 必須能引領或指定舞臺上所展現的，而其效力亦須在劇場中才能判別。」^④ 戲劇中詩的意象常以隱喻方式，把劇中理想與現實的衝突場面所構置的諸多關係，乃至劇中人物的性格等有機地融成一體，並以高度濃縮的表現形式把戲劇藝術的諸多因素，即整個舞臺形象，凝聚成爲一種足以喚起觀眾想像的感動力。如湯顯祖在《牡丹亭》中描寫「生者可以死，死者可以生」的這種刻骨銘心的至情，便企圖將全劇情節的構思匯集於單一的概括性與超現實性，旨在從整體上把人生凝縮成爲詩的一種意象。劇中以象徵青春與愛情之追求與嚮往的「春夢」，照應於象徵禮教壓迫的「冥府」，構成了兩極對比的總體意象。「春夢」與「冥府」的意象對照構成了全劇的情節框架，強烈地表現出女主角杜麗娘生生死死對愛情永不止息的追求。此種富於詩之魅力與抒情特質的意象表現超越了現實生活中的客觀邏輯，充分發揮了劇中人物的主體性與全劇的抒情性。戲劇中諸如此類的意象表現往往能如魔術般地打動觀眾的情感，成爲激發觀眾想像的一種力量。它作爲全劇中的核心，將使戲劇藝術真正成爲「以動作為形式的詩歌 (poetry in the mode of action)」，成爲「一首可以上演的詩」。^⑤ 它使觀眾在想像中產生詩的意境，把激情傳達給觀眾，並使他們的想像力專注於其中豐富的意蘊。這樣戲劇意象就成爲一種詩情哲理相統一的有機體，可以發揮出無窮的感染作用與啓迪作用。所以蘇珊朗格曾說：「戲劇是藝

^④ J. L. Styan, *The Elements of Drama*. pp. 27-28.

^⑤ Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, p. 322.

術，是一種特殊形式的詩的藝術 (a poetic art in a special mode)，它以自己的詩的幻象式樣 (version of poetic illusion) 支配演出中的每一細節……它畢竟是詩。」^{④③} 正因如此，明清優秀的傳奇名作中儘管頭緒繁多，各種變化紛至沓來，但常能給觀眾以一種統一的印象，並激起某種強烈的感情。這便是詩的意象所起的凝聚作用有以使然。這也即是艾略特 (T. S. Eliot) 所謂：「最具戲劇性的往往是最富詩意的。」(What makes it most dramatic is what makes it most poetic.)^{④④} 我們若另換說法，亦可謂艾氏深覺在戲劇的高潮階段，他的劇本應該達到一種唯有用豐富而有節奏之詩的語言才足以表達的情感強度，因為詩劇的創作不僅是將詩意籠罩全劇，而且是在韻律中強調語言的充分運用及其內在的節奏性效果 (the intrinsic rhythmic effect)。^{④⑤} 艾氏深信詩劇不只是一種用詩寫成的劇；就某種程度言，它其實是一種「比自然主義戲劇更為寫實的劇」(more realistic than “naturalistic drama”)。詩劇可以讓人物情感的表達更為強烈、深刻而細膩，因為詩劇並非「只是為自然披上詩意」，而是剝開事物的表層，「揭露自然表象下所涵藏的內裏」。它能讓人物行動顯得矛盾而不合理，卻不失其更深的一致性。事實上，詩劇可以運用任何手法表現人物的真實情感與意志，而不僅是真實人生中的尋常表白或理解而已。因為它能夠揭示人物游移的性格中「不屈的潛在意志」，以及其果決的企圖心背後「為環境所犧牲、為命運所擺佈的自我。」^{④⑥}

^{④③} 同前註，頁 320.

^{④④} T. S. Eliot, “A Dialogue of Dramatic Poetry,” in *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1978), p. 39.

^{④⑤} cf. Glenda Leeming, *Poetic Drama* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire RG21 2XS and London, 1989), p. 19.

^{④⑥} cf. T. S. Eliot, “Introduction to Bethell, S. L., *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, quoted from Glenda Leeming, p. 20. Eliot 之原文如下：
“A verse play is……in a way more realistic than ‘naturalistic drama’, because

(續下頁)

然而，所謂戲劇中「詩化的效果」不僅有賴劇本之臺辭，更取決於舞臺動作之整體意義的深度與力度。身為詩人與劇作家，明清傳奇作家如後所將說明，亦知他們正使用「劇詩」（劇化之詩）作為最有力的管道來表達他們的理念。換言之，這些深具詩人背景的劇作家努力於尋找劇中人物主觀情志與客觀境遇之間，在戲劇意義上的關聯，以作為構造詩意的指引。他們藉捕捉人類心靈在特定情境中所可能產生之反應與感受，創造出生動完整的人物形象與藝術境界，替演員與觀眾提供再創造與再想像的廣闊天地；並以極精緻的語言來誘發這種意境之美。而這正是戲曲詩化語言所可表現的最高境界。一如詩人在詩中所賦予文字的魅力，他們希望能激發觀眾的心靈同樣細膩地去注意其劇本的結構與細節。觀賞者毋需緊張而凝重的思考，在「詩劇」形式美與技藝美兼具的玩味中，在情感的衝擊與流瀉裏，伴隨著情節的發展與深化，自然而然能沉浸於「詩化」的戲劇情境中，並對劇作所蘊涵的深意心領神會。尤有甚者，劇的「詩化」創造了一種情感的激盪，或是一種精心營造出來的氣氛，在我們心中迴盪不去，並同時感發了我們情感的共鳴與聯想。這種瀰漫於全劇能助長觀眾對劇中情節關注企盼、流連不去的氣氛甚至持續到戲劇結束之後，讓我們久久不能自己。結果，詩劇使觀眾領受到一種遠比其日常人生來得強烈深刻的經驗；詩的感染力擴大至劇本主題的範圍之外，使觀眾陶然於其劇情之同時亦獲得讀詩般的情感昇華。

instead of clothing nature in poetry, it should remove the surface of things, expose the underneath or the inside of the natural surface appearance. It may allow the characters to behave inconsistently, but only with respect to a deeper consistency. It may use any device to show their feelings and volitions, instead of just what, in actual life, they would normally profess or be conscious of; it must reveal, underneath the vacillating or infirm character, the indomitable unconscious will, and underneath the resolute purpose of the planning animal, the victim of circumstances and the doomed or sanctified being. ”

四、明清傳奇中聯繫「情境呈現」與「情節延續」之線索

由於戲劇是一種不但在空間中開展，且係在時間之延續中流逝的綜合藝術，因此戲劇所依循的除了類似於繪畫的空間邏輯（space-logic）外，還有類似於音樂的時間邏輯（time-logic）。^{④⑦}此兩種邏輯在戲劇中不同的作用在於前者是依靠空間的方位分佈（spatial configuration）來呈現畫面與境況，而後者則是依靠時間的先後連續（temporal continuum）來組織事件的序列與情節。^{④⑧}經由舞臺形象的組合與意境的營造，戲劇所呈現的畫面或情境，一面可收類近於賞畫之美；另一方面，戲劇作為敘事藝術的本性，本是通過時間來發展情節，要求情節將若干事件按因果關係及人物心理活動排列成序，從而構成了情節以線型不斷向前的內在生成性，它的運動與發展就像一個活的有機體，因此戲劇能產生類近於音樂的感染力，且能像樂曲一樣，循序地把我們帶進藝術表演的世界。由於明清戲曲之情節主要係漸進地依照人物之行爲踪跡，故事的來龍去脈，編排連綴，使之前後相承，環節互扣，因而聯成如線般的形式，故戲曲理論家多好以鏈線比喻。如李漁即曾對戲曲結構提出「立主腦」、「減頭緒」、「密針線」的主張。^{④⑨}其所謂「立主腦」，正好比以線貫珠，主腦包括劇作者的主觀意圖，即「立言之本意」，也包括由主觀意圖決定的中心旨趣，即其所謂表現於全劇之「一人一事」，這些都是決定劇本情節結構整體構思的核心問題。組織、貫串全劇戲劇動作之主線一旦明確，頭緒便能清晰，作者也方能「思路不分，文情專一」。^{⑤⑩}而所謂「減頭緒」，則係在情節安排

^{④⑦} Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick and London, 1991), p. 14.

^{④⑧} 同前註，頁14。

^{④⑨} 同註^{④⑦}，頁14-18。

^{⑤⑩} 同前註，頁14。

上去紛沓；^{⑤①}所謂「密針線」則意味著「勿使有斷續痕」。編戲如縫衣，全仗針（針眼之點，即劇情段落）與線（縫衣之線，即情節索絡）的佈置經營。對於一個完整的戲劇情節言，「湊成之工，全在針線緊密」，務須使「內脈」暗伏其間不斷。^{⑤②}此種「點線串珠式」的結構，其意義在於以點線串併，將故事段落與情節事件由無數的小點，用線將之縱向串聯起來，讓事件（點）在線中循一首尾呼應的脈絡發展。換言之，戲曲在情節的安排、佈局上，乃是要有一體現作者所賦予之完整意義（即所謂「主腦」）的順序，作者必當重視劇情發展的因果環扣與波瀾生姿，以求劇情與人物的情緒能連貫一氣，暢然無礙。而即使在劇作橫向渲染的矛盾糾葛與相互衝突中作者也要將之排列成爲先後相承的發展重點，在情節的延續上作具有呈顯主題意義的排列。此即情節鏈條中所謂「關目」之所在。戲曲之情節發展即通過線的延伸串接關目，使之一氣呵成。倘若情節不是以線狀起伏延宕，而是藉唱白或細節，往復「回扣」，則便會另呈現出如鏈狀般之脈絡。明清傳奇中長篇巨製的名篇結構，便是主要運用這兩種關目上的考究，藉以呈顯跌宕曲折，波瀾起伏的佳處。被稱爲明清傳奇雙璧的《長生殿》與《桃花扇》所以有著比《漢宮秋》或《梧桐雨》更爲龐大豐富的敘事結構，正是中國戲曲藝術在此方面長足進展的表現。《長生殿》中的〈定情〉、〈密誓〉、〈驚變〉、〈埋玉〉、〈罵賊〉等齣，《桃花扇》中的〈卻奩〉、〈鬧榭〉、〈拒媒〉、〈寄扇〉、〈罵筵〉等齣，都是敘事鏈條中的精彩的關目。後人所以常將之抽出作爲折子戲獨立演出，正是認識到其在全劇發展中所佔的關鍵地位。

事實上，這些「關目」往往就是劇作中特殊情境呈現之所在。在縱向延伸的情節推展過程中，劇作家必須要求橫截面情境的複雜豐富；而情節呈現也就是透過特定戲劇背景、舞臺氛圍的塑造與設計，來展現人物在事件轉換中內在

^{⑤①} 同前註，頁18。

^{⑤②} 同前註。

性格、情感與其外在關係間的變化。換言之，明清傳奇係把敘事與抒情作了有機的結合，在講求故事情節的連續性與完整性的同時，亦著意於在高度概括化的表現上淋漓盡致地揭示、凸顯人物內心深處思想與情感發展的過程。因此，縱向的「情節延續」（劇情推進）之性質可類比於綿長的時間之延宕；而橫斷面的「情境呈現」（場面設計）之性質則可類比於深闊的空間鋪展。明清傳奇名作中「曲文」的戲劇性即在於其能呈現抒情情境於連續之戲劇情節中，因此「情境」與「情節」關聯性之構成係能馭時空變化於一體，構成獨具豐采兼具時空特性的寫意藝術。而由於戲曲本身有其特有的時間特性，故此處「時間」並非用以指實存的時間，而係指戲劇事件演出所構成的「時序」（order）。^{⑤③} 整個劇情的發展脈絡有如一線，特定情境則只是一個個連續佈列的「點」，戲劇以其特有的表現手法刻意地伸展或壓縮單一事件的「時值」（duration），^{⑤④} 將事件在情節發展的「時序」中作線性的排列。換言之，由外部戲劇情節的精練所節約出來的篇幅，正可運用於充分發揮戲曲藝術中「委曲盡情」的抒情功能，豐富而細緻地表現劇中人幽邃婉轉的心靈世界。劇作家採取重場戲或大段唱腔、大段表演，對人物的思想情感的橫斷面加以放大，給予充分的時間去表現，此實是抒情中兼有敘事，敘事又帶有抒情的，例如《琵琶記》的〈吃糠〉、〈描容〉、〈築墳〉；《牡丹亭》的〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉；《長生殿》中的〈埋玉〉、〈聞鈴〉、〈哭像〉、〈情悔〉等內部衝突最激烈，最曲折的場面；儘管這些場面都脫離不了以外在情節為它的「設定情境」。此種簡約精練之情節發展與豐富細緻之情境呈現的結合，形成了明清傳奇點線分明的結構形式。特殊情境的描繪由於借重了「時值」變造的可能，使

^{⑤③} cf. Gerard Genette, *Narrative Discourse*, trans. by Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University, 1980), pp. 33-35. Genette 所謂“order”，是指故事中事件發生前後次序與它們在敷演上呈現的次序的比較。

^{⑤④} 同前註，pp. 86-112. Genette 所謂“duration”是指事件時間長短與敷演時所用時間多少的對照。

劇場空間有了或可稱之為「可塑性時間」的嵌入，因而給予戲劇表現捕捉超越現實時空之內心的真實感的可能。而中國戲曲結構重寫意、重表現、重虛擬所失去的真實性，在戲劇聆賞效果上從而獲得了補償。

上述明清傳奇中「情節延續」與「情境呈現」的結構形式多少係根源於中國戲曲傳統上自由的時空觀。⁵⁵ 中國戲曲因為其舞臺的假定性相當明顯，因而無論是其藝術時空的設置，環境、角色、道具的設計與安排，乃至人物臺詞、對話、動作、神態等表演因素，都允許有濃縮、精煉、誇張等超離生活現實的成份。由於此種虛擬象徵之手法與其創作的整個藝術情調、舞臺氛圍相吻合，其戲劇性很容易為觀眾所接受。從戲曲的整體設計言，其情節結構本身雖係一封閉式的框架，但由於其上下場的形式帶來時間流動與空間轉換，使它在演出方面又是開放式的，十分自由。這裏所謂舞臺時空的自由，是指它無論時間和空間都是可塑的；而所謂流轉，則係指此種有若「運動中」的時空，達到一種整體性的超越。由於中國戲曲中「人」成為劇場中最主要的元素，因此，與西方話劇精心設置舞臺佈景不同，中國戲曲主要追求人物內心世界的真實，以表現人為中心，突出人物的意志、思緒、情感，不必假借客觀景物的設置，而通過劇中人的行動與感受的表達，亦即充分地表現舞臺上所欲呈現的環境。戲曲舞臺不需使用造景，空白的舞臺由演員帶戲上下，藉唱、念、做、舞的表演來充實舞臺的空間。劇作家必須運用唱詞與說白並借助於觀眾的聯想，來顯示具體的地點環境。舞臺空間乃隨著人物的身份、言語、動作而具有情節空間之內容，同時藉舞臺假定性的空間感與演員的虛擬表演亦完成了時間的轉換變化，所謂「戲在人身，戲隨人走」，語言與形體都能造成時間的推移與空間的不斷轉

⁵⁵ 關於中國戲曲之自由時空觀，參見阿甲：〈生活的真實和戲曲表演藝術的真實〉，中國戲曲藝術研究院戲曲研究所編：《中國戲曲理論研究文選》（上海：上海文藝出版社，1985年），頁45-69；黃克保：〈戲曲舞臺風格〉，《戲曲美學論文集》（臺北：丹青圖書公司，1986年），頁156-185。

換。如《梁山伯與祝英臺》中的〈十八相送〉、《白蛇傳》的〈遊湖〉，舞臺未變，空間的推移係憑藉著語言的指示。觀眾觀看時似乎進入了山水之間，彷彿真的跟著劇中人走了十八里路，遊了風光旖旎的西子湖。又如《玉簪記》中陳妙常與潘必正的〈秋江趕船〉，船與船之間的空間距離變化，全由演員連續的形體動作來表現。此種以人物的上下場作為組成戲劇情節之單元系列的結構特徵，使戲曲舞臺的時空可以不斷延伸，環境可以不斷變化。西方戲劇中所謂固定空間在此可以完全打破，情節的內容不必被壓縮到一個相對集中的空間。有時同一空間還可以表現出多層次、多側面、多用途的情況，情節發展因而更具有跳躍性。換言之，關鍵不在場景的豐富與多變，而在於展現與承載情節的空間具有更大的自由度，因此多時空組合、特寫鏡頭手法等等都成為可能。其作用蓋不僅是單純的時空擴展，更是揭示人物心理極為有利的表現條件。例如高明《琵琶記》中，蔡伯喈與趙五娘的困境形成強烈的對比。作者所運用之自由串聯時空的流線型對稱結構，非常接近於電影拍攝技巧中的蒙太奇(montage)手法，藉連續的往返對照，將兩地時空中的事件交錯演出。如趙五娘臨妝感慨的場景與蔡伯喈杏園春宴的場面相對，演完趙五娘吃糠後，隨即接入蔡伯喈偕牛氏賞月飲酒的場景。這種平行交替的運用是空間交叉與時間重疊的結合，⁵⁶借助於劇中人的情感與觀眾的聯想，戲劇動作是似斷而續的，與時間本身的連續性並不矛盾。這種表現手法上的提昇顯示明代的傳奇作家對於戲劇情節的延續與情境呈現間的結合，及其所達成之戲劇效果已有所認識。

戲劇中的時空一般是不可分的，若專就時間而言，戲曲舞臺中的情節發展時間是不以生活時間為依據的。戲曲舞臺上的時間，也不受具體演出時間的約

⁵⁶ 舞臺時間的連貫與舞臺空間的交叉性看似矛盾，其實是相輔相成的，統一在情節的集中與一致上。傳奇情節集中要求動作連貫，觀眾並不希望正在進行中的動作中斷，在舞臺時間的處理上也相應地要求時間的連貫，在時間連貫的某一段內，最好不要作跳躍的空間變化，待動作可以中斷時才變換空間。因此時間重覆是必然的。

束。一般寫實話劇舞臺上用來展開戲劇行動的時間，在觀眾的感覺中與生活中的時間是一致的，而戲曲舞臺上用來展開戲劇行動的時值，則與生活中的時間是不相等的，只要符合表現衝突、刻劃人物或抒發情感之需要，戲曲舞臺上的時間是可長可短，變幻無端的。物理時間勻速的進程，在人物心理主觀的作用下，或被緊縮（甚至是瞬間的斷裂），或被延伸。戲曲演出由於不要求情節延續的時間與實際演出的時間在時值上一致，所以凡是不與表現戲劇衝突或人物性格相關之處，就可以盡量簡略，這就騰出了時間，可以讓劇作家扣住那些表現激烈的戲劇衝突和揭示人物深刻感情的重要關節。而且爲了能纖毫畢露地剖析人物的心靈世界，即使只是細微的心理活動之瞬間，在戲劇效果的要求下也可以盡量予以誇張、強調，把瞬間的情感盡情地抒發渲染。

由此可見，中國戲曲中的時空，是主觀化的境界，是以人的精神領域作爲表現的對象，這對於抒情情境之呈現及人物心靈之「外化」(externalization)極爲有利。因爲戲曲舞臺時空環境的創造，可以說是一種以角色的反應與感受爲依托的「因情所造之境」或說「因心所造之境」，它不僅是故事的參照形式，同時還是特定情感的象徵。所以劇中人物也就賦予了時空環境以自己特定的感情色彩，客體景物全被蒙上劇中人物的投影。此即近於王國維論詞時所謂「物皆著我之色彩」。⁵⁷舞臺時空不再是絕對的物質存在的形式，而是主觀的，與心俱生的情感世界。戲曲主觀情感化的時空寄寓於抒情性詩句與舞蹈化動作中，語言描繪的是虛，形象表現是實，虛實之間，有神亦有形。形是有限的，神是無限的。此種「物我合一」，「情景交融」的意境創造，與人物性格、戲劇衝突、情節發展、設定情境等聯繫越緊密，其內涵就越深闊，感染力也越強，觀眾的聯想因而也越豐富。這一切使戲曲的劇場經驗實際超越了感知時空而達到想像的時空。因此在傳奇情節的線性推進與發展中，情境內涵的張

⁵⁷ 同註³³，頁34。

力亦可以無限擴充。在許多特殊情境中，爲了充分展開詩的想像，爲了最大限度發揮聲情之作用，戲曲的抒情唱段要求時間的自由。時間在此類表現中似乎凍結了，劇中人物的唱嘆，使人盪氣迴腸，情味難窮。而正因中國戲曲這種擺脫時空，超越時空的特性，能充分表達出人心內在情感伸舒的特點，加上名劇作者善於運用情感交流的高度技巧，使觀眾的心理與劇中人物的心理產生共鳴，因此極易直接獲取觀眾的同情。換言之，中國戲曲舞臺上的時空，是經過心靈折射的時空的藝術反應，它是一種存在於創造者與欣賞者美學趣味交融和想像力馳騁之中的心理時空；其表現特性越強，物理時空的概念就越不適用，而潛在心理空間之「外化」也就愈益明顯。因此，劇中人物各道其所見、所聞、所想，構成了主觀化的景物與環境。如《琵琶記》第二十七齣，寫蔡伯喈與牛小姐在相府賞月，兩人雖同賞一月，但由於兩人的心情迥異，故所見到的月也具有不同的色彩。蔡伯喈被逼入贅相府，此時因思念父母及前妻，心生愁悶，故在他眼裏的月景是一片淒清孤零，「月中都是斷腸聲」，「幾處淒涼幾處暄」。而牛小姐則是與狀元郎新婚燕爾，內心還充滿著歡樂，故在她眼裏的月景是良宵美景，「人生幾見此佳景」，「今宵明月最團圓」。⁵⁸故李漁認爲：「同一月也，伯喈有伯喈之月，所言者月，所寓者心。牛氏所說之月可移一句於伯喈，伯喈所說之月可挪一字於牛氏乎？夫妻二人之語，猶不可挪移、混用，況他人乎？」⁵⁹又如《長生殿》〈聞鈴〉齣寫馬嵬事變後，明皇道經劍閣，薄暮時風雨襲人，鈴聲交響，景色淒迷，明皇悲悼妃子，不禁傷痛欲絕。曲云：「萬里巡行，多少悲涼途路情，看雲山重叠處，似我亂愁交并，無邊落木響秋聲，長空孤雁添悲哽」；「裊裊旗旌，背殘日，風搖影。……只見陰雲黯淡天昏暝，哀猿斷腸，子規叫血，好教人怕聽，兀的不慘殺人也麼

⁵⁸ 高明：《琵琶記》，《六十種曲》（臺北：臺灣開明書店，1970年），冊1，頁110-111。

⁵⁹ 同註⁵⁸，頁27。

哥！」⁶⁰ 曲用【武陵花】二支，調極高亢曲折，益顯其情之悲切淒測，可謂以情生景，情寓於景，情景全著上主觀的色彩。

戲曲舞臺在於時空的延伸、壓縮、省略與轉換上所具有的此種高度的自由，不僅擴大了戲曲的容量，更增加了戲曲情節的長度；再加上戲曲藝術綜合了唱做念打等豐富多變的表現手段，表現感情與事件的幅度因此擴大，方式亦因之增多。這種假定性的時空關係，使戲曲藝術可以發揮其寫意、象徵的特點，在不斷變換的舞臺時空中，為人物的行動，預備了可以展現其心理活動的天地，因而創造了有利於鑄鑄理想的戲劇情境的條件。就「劇」而言，此種實際乃結合「詩」的啓示所獲致的表現靈感，由於可以利用中國戲曲中本有的特質，達到在戲劇情節延續與其所包含的情境呈現中兩種特質，即戲劇性與抒情性的高度融合，這使得中國戲曲，尤其是精緻化了的明清傳奇，在作為「詩劇」的可能上，有了可以提昇的空間。

五、明清傳奇劇作中「抒情性」與「戲劇性」相互滲透

中國戲曲，尤其是明清傳奇的名作中，所以能將最初本屬於舞臺演出方式與手段上的外在限制，逐漸轉化成為獨特的表現優點，主要關鍵在於劇作家對於「抒情的戲劇化」與「戲劇的抒情化」具有雙重的認知。明代湯顯祖論文時曾提出「言出至情」的「尚情說」，他認為戲曲「其情入人最深，遂令後世之聽者淚，讀者顰，無情者心動，有情者腸裂。」⁶¹ 這段評論的重要性，在於他並非以傳統的詩或古文為對象，所謂「入人最深」，主要重點在於表現手段。

⁶⁰ 洪昇：《長生殿》，曾永義編注：《中國古典戲劇選注》（臺北：國家出版社，1988年），頁704-705。

⁶¹ 湯顯祖：〈牡丹亭題辭〉，〈焚香記總評〉，《湯顯祖集》（上海：上海人民出版社，1973年），頁1093、1486。

湯氏在他處曾將傳統詩說中所謂詩之「言志」，直接釋為「言情」，⁶²顯示他嘗試將主宰人生行動的基本信仰（志）與實際充實人生經驗的多樣感受（情）在文學的內涵上統合為一。這種文學意念上的認知，以其身為劇作家之身份言，有其極深刻亦且極重要的意義。此項意義，可分兩層來說。第一層係就其提昇戲曲表演中有關於「情的表達」之認識言。中國戲曲由於承接了中國詩的創作作為其曲文的來源，其固有的抒情特質，如前所述，本是一切研究戲曲的學者所必會注意的特點。然而由於中國以文學為目的的敘事文學終是發達較遲，亦且在創作思惟上缺乏哲學理念的指引。在情、景、事三者的融合中，「情」在終極表現的意圖上最初並不特別超越於事相之上。所謂「情」在劇作家尚未能在創作的主題意識上有明顯的提昇之前，仍僅是劇中人之情，在觀念上其意義並未超出於「角色」的表現此一明確的定位之上。與傳統詩作中一切皆環繞於詩人本身「崇高」（就其在創作時所佔之重要性言）之志意相較，實際上缺乏使編作者或觀賞者從特殊的事例，探索進人生通義，或說人心共同深處的啓示性。湯氏將一般論者僅止注意到敘事文學多好言情的選題現象移轉於傳統詩教觀念「言志」的深刻思惟中，使「情」不再附屬於特殊人物所經歷之特殊事件中，「情」成為超越於事相的主腦。⁶³

湯氏尚情說之第二層的意義，在於他明確地將所以產生「動人」之藝術效果的藝術手段作為鑒別文學作品藝術性質的主要根據。相對於第一層意義之實際乃企圖將戲劇完整的抒情化（此所謂「企圖」，僅以指創作之目標，尚未涉及如何達成此一目標的具體方法），他在第二層意義中已昭示了他認為充分戲

⁶² 湯氏云：「志也者，情也。……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，余亦以余之情而索董之情於筆墨煙波之際。董之發乎情也，鏗石戛石，可以如抗而如墜；余之發乎情也，宴酣嘯傲，可以以翱而以翔。」參見湯顯祖：〈董解元《西廂》題辭〉，同前註，頁1502。

⁶³ 同前註，頁1093，1486。湯氏此一尚情說，見於其〈牡丹亭題辭〉、〈焚香記總評〉中，若綜合其所成就而觀，正可以此作為其思惟理念導引其本人藝術創作的最佳說解。

劇化的表現方式係傳達言情主旨最佳途徑的主張。由於他在此處所標舉的「言情」主旨已超越了情節意義中的所謂「情」（即附屬於人物與事相中的情），此種可謂之為「抒情戲劇化」的表現，在戲曲創作的具體實踐中，隱含了可以大幅提昇其本有的抒情性與戲劇性的可能。

就中國戲曲以往發展的歷史言，中國曲文雖含有強烈的所謂抒情特質，曲文的作者最初只是部分地參加了唱辭的寫作，而且由於戲曲表演與真實的生活形態本有較大的距離，假定性程度高，就作者、演員，乃至觀賞者言皆常難於擺脫以「虛擬事相」看待戲曲的通俗觀點，戲曲演出中常保留有劇中人可以跳出設定情境直接面對觀眾的形式，即是一例。加之中國戲曲由於其形成過程的歷史因素，往往通過抒情演唱與舞蹈化的動作的方式，藉以傾訴劇中人物內在的感情，戲曲作為唱工、做工表演場所的特質極為強烈。因此戲劇性較高層次的發展在一般作品中缺乏真正推動的力量。也因此曲文的寫作不外依據角色的身份需要，以及作者對於角色個性之了解兩項原則來撰寫。曲文除了直接敘事外，抒情的部分，等於劇中人物個人的詠懷。這雖給予了表演唱工的人，充分表現其「聲情一致」的絕佳空間，但就另一方面言，曲文的「抒情性」與整部戲的「戲劇性」並沒有充分的結合。而且由於中國社會，尤其是民間，強烈的倫理角色的觀念，使人物的性格表現受到較大「分類」觀念的束縛（臉譜的原始性質即是一顯例）。戲曲在「情」的表現上，難於超越前此所指「角色」的定位之上。因此就中國戲曲發展言，如何使其內含的抒情性與戲劇性充分的滲透與融合，如湯氏所期望，成為一種潛在的需求。

在理想的戲曲文學中，以抒情方式創造整體的抒情效果，不唯在創作者本身，須有明確的「主題」意識，並對主要表現於「詩」與「劇」兩種不同文類中對立的抒情性與戲劇性之藝術性分野有深刻的認識，其最要之工作，即在尋找，或說掌握戲劇結構中可以生發出具有接合此種抒情性與戲劇性表現之戲劇情境。這種特殊關目的處理，如前所舉言《琵琶記》一劇中的〈吃糠〉、〈描

容》，《長生殿》一劇中的〈埋玉〉等，皆由於特定戲劇行動的設計，使劇中人物間思想與情感的衝撞，在作者預期的瞬間迸發出其蓄積的勢力，達到真正足以動人的效果。

當然，要將原屬於詩歌藝術表現的抒情理念帶入戲劇文學，在特定的戲劇情境中，與戲劇行動接合，必會產生一些值得注意的發展。首先，就戲劇行動中人物的言語表述的部分言，由於明清傳奇唱辭係在發展上結合修飾程度較高的詩作形式，它無形使戲劇在客觀的鋪展上融入了詩歌文學較易掌握的主體性，唱辭不僅是替代行動中的對話而予以「表演化」，唱辭藉文學語言所塑造的心理想像，在情境的呈現上，亦成為揭示人物內在思想感情活動，使之「外化」的有利工具。這種以人物內心活動做為其外在行為與涉外反應依據的表現，實際上是使劇中人得以出聲地思考（thinking aloud）^④，同時一併地提昇了其戲劇性與抒情性。當然這種結合內外的抒情表現不僅出現於特定的場面，而是可以貫串於戲劇情節的全部進程，但是劇作家有必要，如前所述，在其選定的時機中，製造出足以爆發兩者高度融合魅力的情節與情境。這種基於情節的推進與衝突的逐漸激化，必須在特定的時機中將人物內在的激情瞬間展現的壓力，事實上是劇作家所面臨的最大考驗。也就是說，劇作家在結合戲劇性與抒情性的過程中，必須深刻地理解他筆下的人物，能夠準確地把握在特定情境中人物內心所掀起的情感狀態，同時在創作的過程中也不能違背了戲劇的真諦與舞臺的法則。人物不應脫離戲劇情境的制約與貫串動作的要求而任情泛濫，也不應犧牲場面的戲劇性去製造抒情的效果。但在創作過程中，他必須更著力於精心安排最富於戲劇性的情境，讓生活於其中的人物展開他們之間錯綜複雜的性格與心理的衝突，並透過有力的戲劇動作，深入探索人物的內心世界，引導觀眾去洞察人物靈魂深處的隱密。劇作家必須時刻在情境氛圍的渲染

^④ cf. Manfred Rfister, *The Theory and Analysis of Drama*, p. 163.

中，為戲劇情節的後續發展營造最具說服力的內在動機，透過人物思想感情的抒發，引起人物關係的微妙變化，劇情因此推進。如此一來，外在戲劇行動因思想感情的抒發而得到兩面的契合，抒情性與戲劇性之間也就不存在看似對立的矛盾了。因此，如果從「戲劇行動是自覺意志的實現」這個西方的戲劇觀念來看，戲曲文學的抒情性則表現為：通過把劇中人的內心活動直接訴諸觀眾的方法，展示自覺意志本身及其實現的過程（亦即是戲劇行動的全體）。例如《牡丹亭》裏的〈遊園〉〈驚夢〉，人與人之間並沒尖銳的矛盾衝突，若按故事情節結構來安排場次，很容易被當作一般場次或過場來處理。但湯顯明卻抓住了这一刻杜麗娘內心的真情著墨，致使這兩場抒情戲成為全劇的重心。⁶⁵

其次，作為戲劇體詩歌，戲曲曲文有其不同於詩詞的表現形式。詩歌是第一人稱的抒情體，詩人主觀的情緒、情感與種種心理狀態乃是以一種感發的、直觀的藝術思維方式表達出來。而戲曲之曲文則是第一人稱的代言體，是作者化身為人物所發的言說動作，其抒發的是不同人物在不同事件中所呈現的是非愛憎。劇作家必須以客觀化、對象化的藝術思維方式使其自身之主觀感受與人物之主體精神活動相融。這種主客觀情感之交融彷彿使劇作家戴上一副面具（mask），⁶⁶能安然地使用誇張而戲劇化的語言來發抒其思想情志，無所顧忌。抒情詩人可以直抒胸臆，而戲劇語言的抒情則必須密切結合劇情，結合劇中人物的思想感情，或寓情於景，或詠物抒懷，或借人表意，或在矛盾衝突中直接披露人物自己的心扉。戲劇語言的抒情總是要通過人物的相互關係與行動，在特定的情境下，來抒發人物自己的感情；而詩人劇作家的主體，則隱沒於劇中事件與劇中人物的關係之中。易言之，劇作家決不宜在劇中直抒胸臆，

⁶⁵ 此兩折戲之重要並不僅在其實地演出時所結合的歌舞表演之形式美，它實際是成就了全劇後續發展的靈魂。缺乏整體欣賞的眼光，則所講欣賞，必將僅限於浮面。

⁶⁶ of. Oscar Wilde, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. by Richard Ellman (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), p. 302.

而必須憑藉客觀事相的陳述以寓意。但這種看似間接的情感抒發過程，卻往往能營造出更為豐富的情境以意境。關於此點，明人孟稱舜在《古今名劇合選》序中有過明確論述。⁶⁷ 孟氏以其自身的創作經驗，簡明扼要地比較了詩詞與戲曲文學形式之不同，並指出以抒情為主的詩詞，其藝術表現方式與作為表演藝術的戲曲實屬兩類。詩詞以「傳情寫景」為主，「顧其所謂情與景者，不過煙雲花鳥之變態，悲喜憤樂之異致而已。境盡於目前，而感觸於偶爾，工辭者皆能道之」。而戲曲則為舞臺藝術，以塑造人物形象為主，必須「因事以造形，隨物而賦象」，而且應以演員為媒介和手段，來實現舞臺形象的創造，達到「笑則有聲，啼則有淚，喜則有神，嘆則有氣」，然後「合傀儡於一場，而徵事類於千載」，方能收到良好的戲劇效果。同時，孟氏還指出，戲曲藝術要做到當行，關鍵在於「作者身處於百物云為之際，而心通乎七情生動之窮」，創造出各種真實動人的舞臺形象。詩詞作者可以直言所感，「率吾意之所到而言之，言之盡吾意而止矣」，戲曲作者則必須「化身其為曲中之人」，代人物而立言。

戲曲文學的語言必須化為「曲中人語」，這對中、西戲戲劇來說是共同的；但由於中西文化傳統思維的路向不同，由「曲中人語」進一層觸及整部戲劇所表現的主旨思想，則中西雙方有了頗為明顯的差異。意即西方的所謂「理念」，源自哲學，在歷史傳統中自來多視為具有存在之客觀性。因此在較早的戲劇表現上，任何特殊事相中可以擷取的成分，在作者之意識中，事實上皆已是經其普遍化，而成為客觀存在之一部分。因此客觀之事理雖是主觀的個體可以領受，就表現之性質言，仍是所謂「再現性的」(representational)。⁶⁸

⁶⁷ 孟稱舜：〈古今名劇合選序〉。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234。

⁶⁸ 關於「再現性」(representation), cf. Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin ed., *Critical Terms for Literary Study*, pp. 11-22.

中國則因其思惟自始即為一種天人合一之變動的自然觀，理念之產生，在觀念上多視為係主觀反省與印證的產物。故所謂「由情通理」，在戲劇表現的意義上，是企圖藉客觀的人情事理以展現作者主觀的體認所得，其性質是在再現性的表現中仍保有相當程度之「表現性的」(expressive) 色彩。這使得中國戲曲成爲一種特殊的詩劇類型，具有與西方話劇相異的鮮明特點。這種特點，若將之理論化，或即近於所謂「感性表現的詩學」(affective-expressive poetics)。⁶⁹ 明清劇作家在創作傳奇時所以並不像西方十九世紀以前之劇作家主要追求「再現」客觀之真實，而較注重「表現」主觀的真實，在藝術創作論中重視主體情感、主體精神對於藝術創作的參與與滲透，即是種因於此。而也即是基於同樣之理由，中國傳奇劇本在脫離了本身限定的結構觀點之後，也可另以一種觀察個人言志文學的取徑分析其所可能附加的托意。例如《桃花扇》〈餘韻〉裏的老贊禮、柳敬亭和蘇昆生，《長生殿》〈彈詞〉裏的李龜年，〈罵賊〉裏的雷海青，實際皆等於是作者某種情懷的代言人，傳達了作者當身濃郁的興亡之感與家國之情。由此可見，傳奇作家借助於具體的戲劇人物形象來抒發其主觀情感，劇作家的主體情志與劇中人物的精神、生命、情感在中國戲曲中是可以交融爲一的，而觀眾亦同樣可能透過劇中人的情感波動，而感受到作家的一種寓意。此一傳奇特性即吳偉業所謂：「蓋世之不遇者，鬱積其無聊不平之慨於胸中，無所發抒，因借古人之歌哭笑罵，以陶寫我之抑鬱牢騷，而我之性情，爰借古人之性情，盤旋於紙上，婉轉於當場。於是乎熱腔罵世，冷板敲人，令閱者不自覺其喜怒悲歡之隨所觸而生，而亦於是乎歌呼笑罵之不自已……」⁷⁰ 人物與劇作家此種溝通與融合，以及劇作家對於戲劇進程的

⁶⁹ Earl Miner 在其 *Comparativetics* 一書中指出真正與戲劇之「模仿理論」(mimetic theory of drama) 相對的不是「反模仿理論」(antimimesis)，而是所謂「感性表現的詩學」(affective-expressive poetics)。cf. Earl Miner, *Comparative Poetics*, p. 53.

⁷⁰ 吳偉業：〈北詞廣正譜序〉，《古典戲曲美學資料集》（北京：文化美術出版社，1992年），頁294。

強行參與、對戲劇人物的主觀點染，構成了戲曲作家一身之二任，既是戲劇詩人又同時是抒情詩人，而讀者與觀眾也借助了傳奇人物的情感波動感受到劇作家的內心情志。劇作家、劇中人與觀眾三者之間形成的情感環流乃由是成爲此類劇作作爲「詩劇」的藝術特質。

除了上述兩點，明清傳奇不僅在人物唱辭的處理上，注意尋找具有創造抒情性戲劇情境的方法，並且還著眼於全劇的結構，企圖從整體上解決抒情性與戲劇性的關聯問題。一如話劇文學，戲曲文學中「結構」是對行動的有機安排，以行動與反行動貫串的情節線也是結構的體現。因此，人物情感的發展、變化必然受到情節發展、變化的制約，抒情性總是依附於戲劇性的；全劇精心選擇的具有抒情性的戲劇情境，無一不是建立在充滿矛盾與鬥爭的戲劇衝突的基礎上，離開戲劇行動與戲劇衝突，戲劇的抒情就失去一切的根基與憑依。有別於元雜劇，在明清傳奇藝術中，抒情性與戲劇性的結合，不僅是體現在個別的局部場景中，而且是體現在全劇情節結構的整體構思上。此點顯見於高潮（climax）之處理；因爲高潮是全劇發展的一個中心點，接著而來的是下落或逆轉（fall/reversal），再次則是收場或結局（catastrophe or dénouement）。^⑦此中心點同時也就是劇情發展最強烈的階段。明清傳奇中，戲劇行動中最強烈的階段，除了是戲劇衝突的高點，更是揭示全劇主題，展現人物性格與命運轉折的關鍵，因此大多成爲揭露人物內心動作擴展抒情效果的重要場面。全劇情節結構的構思，歸根究底是對戲劇行動的組織與安排的深刻思惟。尋找一個必

^⑦ Freytag 在 *Technique of Drama* 一書中曾提出其著名的「金字塔結構」（Freytag Pyramid）理論，即介紹（introduction）—上升（rising movement）—高潮（climax）—下落或逆轉（fall/reversal）—結局（catastrophe）。這是根據衝突律構成的西洋戲劇的理想結構，因此「金字塔」也就是戲劇衝突的介紹、上升、高潮、下降、結局的發展格式。cf. Gustav Freytag, *Technique of the Dramatic Theory and Criticism*, ed. Bernard F. Dukore (New York, n. p., 1974), p. 807. cf. also Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, pp. 241-242.

然發生，又能充分體現劇中人物思想與性格的行動中心點，並將之設計為人物命運的轉折點，劇作家自然費盡心思佈置格局，一部劇本的整體情節結構由是才能得到統一。例如《長生殿》的〈埋玉〉一齣就是全劇的高潮。沒有了這場戲，明皇與貴妃因情誤國導致逆賊叛亂、貽害黎民的危機將無法解除，而其沉溺於欲望的俗世之愛亦無法因二人之真誠愧悔而得以提昇，全劇的主題——「情愛的昇華」也就無法完成。^⑩ 這齣戲表明了「埋玉」這個行動的出現既是劇情發展的頂點，又是明皇、貴妃感情進展的巔峯，是結合全劇抒情性與戲劇性的高潮。又如《梁山伯與祝英臺》一劇中之〈樓臺會〉是梁、祝愛情悲劇中充分揭示主題與人物性格的中心點，它不僅是人物感情發展的頂點，也是劇情發展的高潮。而祝英臺與她的父親間不可調和的衝突，亦在祝英臺與梁山伯的關係及情感的糾葛中得到反映。

六、結語：以戲劇性與抒情性之融合作為基點觀察 明清名劇作家如何提昇其劇作藝術性之嘗試

綜前所述，可知就明清傳奇發展之歷史言，名劇作家對於戲曲文學中情節發展與情境呈現之相關面，實際係以抒情性與戲劇性之融合，作為其提昇全劇藝術性所努力之目標。這種努力顯示了「詩劇」作為特殊劇種在可能達致的藝術效果上，一種普遍存在的特性；明清傳奇在此方面的成就是可以納入現代戲劇研究的理解之中的。不過由於個別劇種成長的特殊背景，傳奇劇作在承受於本身體製條件的限制中所期於克服的困難，與其所採取發展之途徑，則是特殊的。這種文學史上所曾有的貢獻，在「詩」與「劇」兩種文類差異的藝術性未予抉發，以及有關戲劇結構分析之理論未曾建立有如今日充分有效的觀點之

^⑩ cf. Ay-ling Wang, *The Artistry of Hong Sheng's Changshengdian*, pp. 130-158.

前，實際上是隱晦而不彰的。而這一點亦正是作者所不憚於辭費意圖加以說明的。本文在此意義上可謂屬於一種新的取徑的嘗試。

(本文係作者主持行政院國家科學委員會補助之「明清戲曲藝術中抒情特質與戲劇特質的發展」〔NSC82-0301-H-001-067〕研究計畫之部分成果。初稿並渥蒙曾師永義惠賜卓見，謹此一併致謝。)

論明清傳奇名作中「情境呈現」 與「情節發展」之關聯性

王 璦 玲

提 要

中國戲曲發展至明代，由於文人染指日深，詩文文學中所固有的「主題意識」與「結構觀念」曾啓示，或誘發了部分文人對於戲曲中所必有之「抒情性」與「戲劇性」之結合產生深刻之反省，並亦使之有了具體改革的嘗試，因而逐漸呈現出意圖將戲曲之創作予以理論化之趨勢。本文所探討之「情境呈現」與「情節發展」即為在此種趨勢中，特定劇作家為求展現戲曲「抒情特質」與「戲劇特質」時所特為關注之要點。此種對於戲劇表現手段的關注，使明清傳奇中部分劇作整體之「戲劇性」逐漸增強，因而得以與中國戲曲傳統之抒情特質陶熔出新的境界。在少數傑出之傳奇劇作中，甚而可以見出一種企圖將整部劇予以「詩化」的努力，如明代湯顯祖的《牡丹亭》，清初洪昇的《長生殿》及孔尚任的《桃花扇》皆是其例。不過由於大部分地方戲曲之發展，仍受限於其所依存社會條件之限制，此種潛藏之發展，在近代西方戲劇觀念輸入以前，並未獲得充分伸舒之機會，明清部分劇作家所實際推動與企圖達成之目標，乃是隱晦而不彰。即就今日治文學史者之所論觀之，仍尙少能於此深入討論之者。本文之著眼欲在戲曲成為「詩劇」之表達特性的基礎上，分析明清傳奇中聯繫「情境呈現」與「情節發展」之種種線索，表明傳奇名作之唱辭中此

項「抒情性」與「戲劇性」彼此間相互的滲透，藉以揭示明清劇作家在提昇中國戲曲「戲劇性」方面努力之成果。

The Relations Between the “Situational Presentation” and the “Plot Development” in the Masterpieces of the Ming and Qing *Chuanqi* Drama

Wan Ay-ling

In the development of Chinese drama, owing to the literati's participation in playwriting, the “thematic consciousness” and the “structural concept” derived from traditional poetry and prose aroused the Ming literati's reflection on the “lyricism” and the “dramaticism” of Chinese drama, urging them to make concrete improvements on dramaturgy. The Ming literati's efforts formed a new trend of theorizing the writing of Chinese drama. The “situational presentation” and the “plot development” explored in this paper were the central concerns of some Ming and Qing playwrights for presenting the “lyrical” and “dramatic” characteristics of Chinese drama. Such concern about the expressive methods of dramatic art strengthened the integral “dramaticism” of some *chuanqi* plays, which, together with the traditional lyrical characteristics of Chinese drama, opened a new dramaturgical realm. In a few outstanding *chuanqi* plays, we may even find the playwrights' attempt to “poeticize” the whole play, for

example, Tang Xianzu's *Mudanting* (*The Peony Pavilion*), Hong Sheng's *Changshengdian* (*The Palace of Eternal Life*) and Kong Shangren's *Taohuashan* (*The Peach Blossom Fan*). However, since the development of most regional dramas were still confined by their social conditions, the Ming and Qing's new dramaturgy was not fully explored before the importation of the modern western dramatic theories and concepts. The goals aimed at and propelled by some Ming and Qing playwrights were thus veiled and obscured. In the light of the expressive features of the "poetic drama," this paper analyzes various clues which connect the "situational presentation" with the "plot development" in the Ming and Qing *chuanqi* plays. By explicating the mutual interaction of the "lyricism" and the "dramaticism" in the *chuanqi* lyrics, the Ming and Qing playwrights' painstaking efforts in elevating the integral "dramaticism" of Chinese drama is disclosed.