

明 傳

戲劇情節研究

高禎臨◎撰



明傳奇戲劇情節研究

英彥叢刊④⑤
高禎臨 撰

文津出版社

國家圖書館出版品以行編目資料

明傳奇戲劇情節研究 / 高禎臨撰. -- 初版. --

臺北市：文津，2005[民94]

面；公分。--（碩士文庫，英彥叢刊；
45）

參考書目：面

ISBN 957-668-762-4(平裝)

1. 中國戲曲－歷史－明(1368-1644) 2.
中國戲曲－傳奇－評論

820.9406

94008071

碩士文庫·英彥叢刊

明傳奇戲劇情節研究

著 作 者：高 禎 臨

發 行 人：邱 家 敬

出 版 者：文 津 出 版 社 有 限 公 司

地 址：台北市106建國南路二段294巷1號

E-mail：twenchin@msl6.hinet.net

http://www.wenchin.com.tw

電 話：(02)23636464 傳 真：(02)23635439

郵政劃撥：00160840（文津出版社帳戶）

登 記 證：行政院新聞局局版台業字第5820號

初版：2005年5月一刷 ISBN 957-668-762-4

定價：新台幣260元

目 錄

序

第一章 緒論	1
第一節 戲劇情節之研究價值與意義	1
第二節 明傳奇戲曲的情節特色	3
第三節 研究範圍與研究進行方式	4
第二章 古典戲曲之戲劇情節	9
第一節 戲劇情節之定義與內涵	9
第二節 情節於戲曲中的重要性	20
第三節 傳奇情節的形式特色與研究意義	28
第三章 古典劇論中的情節理論	38
第一節 關目情節理論之萌芽期	42
第二節 戲曲情節評論之全盛期	53
第三節 情節理論之集大成階段	65
第四節 情節相關理論之延伸	74
第四章 情節分析討論（上）	
一關鍵情節之設計與運用	82
第一節 關鍵情節的定義與研究方法	82
第二節 明傳奇關鍵情節類型之探討	87
第三節 特殊關鍵情節的設計與運用	125
第四節 關鍵情節之內容特色	139

第五章 情節之分析討論（下）

一非關鍵情節之安排穿插	141
第一節 非關鍵情節的定義	141
第二節 明傳奇非關鍵情節內容分析	143
第三節 非關鍵情節在戲曲中的作用與意義	167
第六章 明傳奇情節設計之特色	178
第一節 關鍵情節的豐富意涵與靈活運用	179
第二節 非關鍵情節的類型化與功能性	187
第三節 關鍵情節與非關鍵情節之間的配合搭襯	190
第七章 明傳奇戲劇情節之藝術成就	200
第一節 體製形式特色豐富情節設計	200
第二節 以戲曲關目美學理論審視傳奇情節創作	207
第三節 確立一代戲曲特色與劇種風格	215
第八章 結論	222
參考書目	229

附表一 明傳奇六十種曲故事與關目表 (239)

附表二 明傳奇六十種曲關鍵情節表格 (247)

附表三 明傳奇六十種曲非關鍵情節表格 (265)

第一章 緒論

第一節 戲劇情節之研究價值與意義

希臘戲劇家亞里士多德(Aristotle, 384 -322 BC)論及悲劇必須兼顧運用的六項要素分別是：場面、性格、情節、語法、旋律與思想，並且認為這些必備的條件當中，又以情節最為重要。

¹中國學者王國維在闡釋中國戲曲的特色時，亦明白指出其特點正是「以歌舞演故事」。²中西方戲劇形式內涵固然歧異，但同樣認可戲劇表現之最切要目的實在於利用情節之鋪敘來搬演講述一個故事。

中國古典戲曲的構成因素及藝術價值是綜合而多元的，其藝術成就同時展現在劇本文學與舞台表演二方面，這是中國古典戲曲甚具獨特風格之處。然而即使其音樂性與舞蹈性的特徵鮮明，抒情的動機不下於敘事目的，無論如何「戲劇」的本質是不容忽略的；一切的藝術形式或舞台表演都寄託於戲曲情節的具體鋪展之上，³必須能夠表達出完整的故事情節亦才足以稱得上是「戲劇」。在戲劇舞台上情節仰賴這些藝術形式將抽象思

¹ 參姚一葦：《詩學箋註》（台灣：中華書局，1993），頁67-68。

² 王國維：《戲曲考原》：「戲曲者，謂以歌舞演故事也。」收於《王國維戲曲論文集》（台北：里仁書局，1993），頁233。

³ 沈達人於〈戲曲的美學品格〉一文中提到：「表現性的舞台動作始終與再現性的戲劇動作一戲劇情節緊密相聯，前者是為體現後者服務的。」收於《戲曲的美學品格》（北京：中國戲劇出版社，1996），頁6。

維換成具體行動而得以推展，而多樣貌的藝術形式之呈現事實也正是依據著劇本故事作為依據才能有進一步的發揮，優秀的劇本是一齣成功戲曲演出最重要的基礎，⁴而情節正是其中最主要的元素。

在諸多文學形式當中，凡是敘事類型的藝術作品，諸如史詩、敘事詩、諸宮調、講唱文學、說書、小說、戲劇方才有所謂「情節」概念存在於其中；然而各類體製形式不同的敘事文學對於情節的依賴程度不全相等，情節在諸種敘事文學中的運用方式與所呈現之特色亦各有異趣。

戲劇情節之特色與其他類型敘事文學最大的差異處便在於絕大部分都是運用代言體的方式來鋪陳故事情節，劇中角色在對話的往返與動作的行進之間，同時展露了人物的性格也推展了情節的演進。再則戲劇既是以場上搬演最終的目的與評定價值成就的指標，因而在初始劇本的情節設計上，尚必須需考慮到舞台演出的可行程度與戲劇效果。

從本質上來分析，「情節」一事在戲劇中有其存在的必要性；與其他種類的敘事文學相較之下，又擁有自身獨具的風格特性；戲劇情節作為研究者進一步深入討論的對象之意義與價值正在於此。

⁴ 曾永義：〈評騭中國古典戲劇的態度和方法〉：「戲劇不只是文學的，而且是舞台的。舞台的藝術雖然不能完全由劇本表現出來，但大抵寄託在劇本之中；如果只有好的演員，而沒有好的劇本，也絕不會演出成功的戲劇。」收於《說戲曲》（台北：聯經出版社，1976），頁2。

第二節 明傳奇戲曲的情節特色

如同上文所言，中國古典戲曲同時擁有著舞台搬演與劇本文學兩方面的藝術成就，而明代傳奇劇本經常為人所肯定的是其高度的文學性，若以一種文學形式來審視之，傳奇劇本不僅提供場上搬演的依據，亦甚便於案頭上的閱讀。

歷來元雜劇與明傳奇被視為中國戲曲史上的兩大高峰期；明代傳奇以古南戲為基礎，經歷過北曲化、文士化與崑曲化多種元素的洗鍊，⁵發展成一種更為完備妥善的戲曲形式，而戲曲劇本的豐富創作與廣泛流傳亦是帶動戲曲藝術蓬勃發展並確立藝術地位的另一個主因。規模體製的擴充同時也影響著整體戲曲結構走向更為繁複浩大的境地，情節結構的完整性與流暢度遂成為一部巨型戲曲成功與否的關鍵指標。

在豐富的劇本創作成果與場上實演經驗基礎上，明代同時發展出甚為可觀的戲曲理論，明代曲論家在論述作劇原理或品評劇作成就之際，情節布局的優劣已成為多數曲家甚為關切的審美要點。

戲劇情節規模長度的擴充對於一齣戲曲而言可以是優點，亦可能成為其缺失。一般而言長篇劇作較能令情節擁有完整的鋪陳，故事的搬演得以充實而周到，劇作家亦可以有充足的空間來展現個人情感思想；然而作劇之人若未能成功掌握情節安排的節奏或發揮個人創作巧思，長篇劇作亦容易衍伸拖沓蕪蔓之蔽，因此傳奇一類的巨幅曲本實考驗著一個劇作家是否擁有

⁵ 參見曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，收於《論說戲曲》（台北：聯經出版社，1997），頁239-285。

流暢營運劇本創作思維的功力；正因為其中包含著高度的藝術技巧與豐富的藝術內涵，相對說來正是擁有著極大研究空間的一門學問。

第三節 研究範圍與研究進行方法

明傳奇劇本確切的創作總數今日已無從得知，依據傅惜華《明代傳奇全目》一書所載錄明代傳奇劇本約有九百五十種，⁶莊一拂編著的《古典戲曲存目彙考》所收錄的明代傳奇作品約一千多種，⁷郭英德《明清傳奇綜錄》則橫跨明清二代，以存有完整劇本或劇情大體可考的劇目為收羅對象，輯錄了明清傳奇約一千一百餘種；⁸上述的資料僅止於劇目名稱的登錄，或進一步介紹版本存藏狀況與情節本事略敘。若以劇作的彙集而言，《全明傳奇》收錄了上起元明之間、下迄明清之際二百七十種傳奇劇本，⁹則是今日可見收錄明代傳奇數量最多的一套選集。

本書欲探究的是明代傳奇劇本在情節設計上所呈現出來的特色與成就；傳奇劇本篇幅甚長，一部曲本少至三十幾齣，多至五十幾齣，研究範圍若擴大至全明傳奇則顯得過度龐博，在討論上亦較難深入精細，故選擇以明代毛晉所輯錄之《汲古閣六十種曲》中六十種傳奇為研究討論範圍。

⁶ 參傅惜華：《明代傳奇全目》（北京：人民文學出版社，1959）。

⁷ 參莊一拂：《古典戲曲存目彙考》中冊，卷六（上海：上海古籍出版社，1982），頁371-533。

⁸ 參郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997）。

⁹ 參林侑蒔主編：《全明傳奇》（台北：天一出版社，1985）。

毛晉所輯《汲古閣六十種曲》是今存明代彙刊傳奇最豐富而重要之總集，與臧懋循所編著的《元曲選》堪稱南北曲兩大巨擘，這是為戲曲學界所認同肯定的。六十種曲係彙刻南傳奇五十八種，再加上還魂記碩園改本、北西廂南演劇本共成六十種曲本。據金夢華《汲古閣六十種曲敘錄》¹⁰所論證，其取材路線當是以鑿弄本為編纂之對象；金氏舉出四端為證，略述如下：

- 1、長洲吳氏百嘉室所藏毛刻未補版本，每十種劇曲之首封題皆作「某某記演劇定本」，不作傳奇而曰「演劇」。
- 2、所收北西廂一種原係王實甫、關漢卿北劇，其將原有之五本編制混合成長篇傳奇形式，並依照南劇凡例改折為齣；而角色名稱則依水磨班中色目改訂，既違北劇原格，亦無當於南曲傳奇正例，當是循鑿弄俗本而行。
- 3、五十八種作品中多劇擁有改訂本，毛刻獨收還魂記碩園改本一種，蓋當時梨園通奉碩園改本為扮演依據。
- 4、各劇校訂方式不一，據此推知當時並未精心於校訂工作，而僅依俗取捨。

金夢華以此四項為證推斷毛晉刻書動機非在成就曲學之羽翼，旨則在求於諧俗，未料數百年後此刻本竟成南劇之大觀；故而《汲古閣六十種曲》除了堪稱今日可見最完整且數量可觀之明版傳奇選本之外，亦是關照明代盛行傳奇戲曲甚為重要亦極具代表性的明傳奇劇本總集。

¹⁰ 金夢華：《汲古閣六十種曲敘錄》，台灣師大國文所碩士論文（台北：嘉新水泥公司文化基金會，1969），頁1。

毛刻六十種曲初輯之際尚不受藝林所重，然輯明代南劇者實以毛本最全，入清之後毛本逐漸爲人所重視，流傳漸廣之餘翻印本益多，其間版式多有變化；¹¹然本書之寫作重點則在於劇作內容之討論，故於版本上不多費心力進行考究，僅以北京中華書局於 1958 年所印版本作爲研究底本進行討論。¹²

《汲古閣六十種曲》中選錄劇本則主要集中於崑腔曲本；至於「崑曲化」是否作爲傳奇劇種的必備條件之一，或者傳奇應涵納崑山腔之外的弋陽腔甚或海鹽腔，各家學者對於此事分持不同看法。¹³然《汲古閣六十種曲》所輯錄劇作既以崑腔曲本爲主，其在定位上且排除了是否符合「傳奇戲曲」定義的疑

¹¹ 周彥文：《毛晉汲古閣刻書考》：「……此編四庫未收，似毛氏初輯成此集時，並不受藝林所重。然輯明代南劇者，以毛本爲最全，故清代以後，毛本初刻卻因之而日漸漫漶，故清代於毛刻有初補、再補，以至於別補之版行世。……」（東海大學中研所年碩士論文，1980 年），頁 151。

¹² 明代毛晉主編《六十種曲》，全十二冊。（北京：中華書局，1958）此套書係用開明書店 1935 年出版之《六十種曲》原版重印。參見本套書版權頁後之「重版說明」。

¹³ 例如學者曾永義在〈再探戲文和傳奇的分野及其質變過程〉一文中除了再次強調崑曲化是爲「傳奇」這一種戲曲劇種的必備條件外，並從歷史演進之過程舉出具體事例以證之，同時對各家學者所持不同觀點逐一分析辯駁。曾氏認爲就學術的角度而言，應以明代呂天成所謂之「新傳奇」、亦即用崑山水磨調來演唱的傳奇才能稱得上是真正的傳奇，因其在體製格律上方才由南戲蛻變完成爲一新劇種；而從戲曲發展的角度來看所謂傳奇作品在明代而言是於萬曆之後才真正「蔚爲大國」的，萬曆之後海鹽腔實已逐漸銷聲匿跡，弋陽腔亦已變調轉聲，二者難以與於「傳奇」之林。參見曾永義：〈再探戲文和傳奇的分野及其質變過程〉（《台大中文學報》20 期，民 93.06），頁 87-133。

慮，內容上則又能兼顧完整性與代表性兩項有利的客觀條件，因此以之作爲研究明代傳奇戲曲情節設計安排特色的文本依據，在劇作份量與質涵內容上皆具一定說服力與代表性意義。

古典戲曲情節的研究有二種不同進行方向，一爲根據劇本實際分析歸納劇作在情節設計上所展露的各式特點與形式邏輯，另一則是藉由整彙析理歷代各種戲曲批評論著中所涉及的關目情節理論，探究古代劇作家所言創作戲曲時在情節安排上所必須掌握的原則與技巧；本書之寫作則是以前項爲主，就明傳奇曲本所呈現的情節內容爲依據進一步深入分析歸納，以期能夠洞悉明人作劇時善於利用什麼樣的藝術手法與劇情設計來表現主題情旨與吸引觀眾，另一方面則兼論各家戲曲論著評點中所涉及的關目情節理論，用以參照檢視六十種曲本在情節設計上是否合於戲曲理論中關涉到的情節美學。

在劇本內容分析方面則從六十種劇本入手，分別就戲曲中的關鍵情節之運用與非關鍵情節之穿插兩部分討論分析。關鍵情節部分根據中國古典戲曲點線式之結構特色，析理擇選出各劇影響故事發展最爲切要的眾多情節點，其中或多見熟套，亦可能出現少見的新意，藉由整理分類的處理方式探究這些重要關目在整齣戲劇中的運用原則及其造成的戲劇效果。中國戲曲在劇情的串連上除了設置安排重要情節以推展戲劇行動之外，基於場面冷熱調劑、演員勞逸分配、以及兼顧多種藝術趣味能夠充分發揮等眾多因素，尙會安插上一些情節是可以獨立於整個情節主軸線之外、而不至對於劇情的鋪展流程和整體結構有太大影響的，本書名其爲「非關鍵情節」。這些非關鍵情節即使劇情作用不甚明顯，但卻因爲中國古典戲曲特殊的形式體製與藝術趣味需求而仍舊有其必存的意義，在內容上亦展現出迥異

於關鍵情節的特色及作用，因此本書將其作為劇本情節分析處理的另一個焦點，旨在理出明傳奇劇本在穿插安排這些調劑性質較高的關目情節時展透出來的設計手法與藝術特色。

綜合以上幾部分所論，本書在明傳奇六十種曲戲劇情節研究這樣的論題之下，同時包容了戲曲具體情節的歸納分析與相關戲曲美學理論之闡述兩大範疇，企圖以此建立起明代傳奇戲曲情節藝術的整體特色與價值成就。

第二章 古典戲曲之戲劇情節

第一節 戲劇情節之定義與內涵

一、西方戲劇家對於情節之定義與運用

情節是戲劇與各類敘事文學共同擁有的基本元素。最早對於戲劇中的「情節」加以定義者應推至古希臘時期亞里士多德在《詩學》一書中，以悲劇為對象所提出的說法；其首先將悲劇解釋為「對於一個動作之模擬」，動作正是悲劇的核心部分，而戲劇中所完成之動作必須通過故事或情節來具現，反之情節也正是從動作中所派生；亞里士多德將情節定義為「事件之安排或故事中所發生之事件」。¹從亞里士多德的說法可以看出其解釋情節一詞時賦予了它雙重的內涵，「事件的安排」應視為動詞，指對於構成戲劇的行動與事件所做的布置安排；「故事中所發生之事件」當作名詞解，所指為作為戲劇基本條件的事件單位。²進一步將這兩種意涵加以分析，前者實關涉情節安排的形式技巧，後者則純粹就故事情節所表現出來的內容來做詮釋；即使探討的對象是以古希臘悲劇為主，時間上亦距今甚遠，然而後代無論是東西方在解釋與運用情節一詞時，多半不脫離這兩種切入視角，而在這兩種範圍之內賦予情節更進一步的分析與運用。如法國文學家狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）認為：

¹ 參見姚一葦：《詩學箋註》（台北：中華書局，1993），頁67。

² 李惠綿：《戲曲批評概念史討論》（台北：里仁書局，2002年），頁238。

「以人與人的關係構成戲劇情境，再把這些情境互相緊密地聯繫起來組成戲劇情節。」³弗萊塔克（Gustav Freytag, 1816-1895）則謂「戲劇的情節就是根據主題思想安排的事件，其內容由人物表現出來。情節是由許多細節合併起來的，是由一系列戲劇性的要素組成的，這些要素被有規則地安排起來，先後發生作用。」⁴俄國文學家高爾基（Gorky Maksim, 1868~1936）則言：「情節是人物之間的聯繫、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。」⁵英國戲劇家毛姆（Willisomerest Mangham, 1874—1966）定義情節為：「故事中的事件的一種結構形式。」⁶

亞里士多德的說法是將動作做為推展情節的關鍵要素；狄德羅則從人物產生關係，關係創造情境、情境組成情節，以由小而大的漸進步驟來說明情節的構成單位；弗萊塔克提出主題思想是貫串銜接情節發展的主要軸線，而人物是演示情節的重要憑藉；高爾基亦將情節定位在人物的性格行為及人群之間的互動所形成；毛姆的說法顯然是就動詞性的形式技巧意義所做出的解釋。

各家說法重點略有差異，但基本上皆是以人物及其思想行動所造成的事件作為構成情節內容的主要而實際之元素。劇作

³ 轉引自金登才：《戲劇本質論》（北京：中國戲劇出版社，1989），頁19。

⁴ 同註4，頁21-22。

⁵ 高爾基著，孟昌等譯：〈和青年對話〉，收於《論文學》（北京：人民文學出版社，1978），頁335。

⁶ 參見毛姆：〈冰山理論〉，收於《對話與潛對話》下冊，頁655。引自何云貴：〈情節論〉，《重慶三峽學院學報》第二期第十七卷（2001年），頁40。

之主題思想是影響與引導情節發展布置的關鍵，但其同時也寄託於這些具體的人物行為與情節才得以呈現；人物思想性格決定個體行動，行動造就事件的開展或場面的形成，進而成為有因果銜接關係的故事情節。故而情節中表現出的場面不只是一個個靜止畫面而已，將這些動作場面貫串起來更可以確定情節的本質應當是不斷移轉變化，並且基本上循著一條向前發展的路線邁進的。

從「情節」二字來作分析，其初步所指應該只是一個單純的名詞而已；⁷然而誠如上段所言，情節所展現的又不只是一些獨立而靜態的事件或場面，每一個人物動作或對話的演示都將把情節推進到一個新的境界與局面。動作與事件的構思及場面的布置是情節設計的第一個課題；而如何將這些行動及其所構成的各種事件與場面純熟妥切地串合起來組成一齣戲劇故事的完整形體，這是另一個從名詞性情節意涵延伸出來與其相關的藝術技巧。因此一般我們在分析情節的詞性與定義時，初步可以認同它是一個單純名詞的說法；然而緊扣情節而發展出來的事件安排技巧，則是在分析戲劇情節時必須一併關照到的層面。

⁷ 《近代漢語辭典》對於「情節」的解釋為：「事情的細節、過程；如《水滸全傳》第四十一回：『飲酒中間，說起許多情節。』《西遊記》八十九回：『（八戒）那裡與他敘什麼情節，跑上去，拿下來，轉在手中。』」（北京：新華書店，1997）就英文方面的解釋，《牛津字典》對於「情節—plot」這一個詞彙的解釋如下：「[n.]（名詞），*plan or outline (of the events of a story, esp of a novel or drama)*.（尤指小說或戲劇之故事的）情節；結構。」參見《牛津常用英英、英漢雙解辭典》，牛津大學出版社出版。

二、中國古典戲曲的情節與關目

東西方戲劇的體製結構與審美趣味存在許多差異，但同為「戲劇」，其本質上擁有的基礎元素上應是一致的。中國戲曲亦以搬演一段故事情節做為作劇與演戲之基礎目的，⁸然而古代戲曲最早並不以情節一詞指稱戲劇中事件的安排，「關目」是早期戲曲家用以觀察戲劇情節的慣用詞彙。關目一詞的內涵可能隨著使用者的需要賦予不盡相同的定義，⁹然大多數情況下，戲曲家是將關目一詞取代情節一詞為用。¹⁰最早如鍾嗣成在《錄鬼簿》著錄李壽卿雜劇《辜負呂無雙》劇目為其註解時提到「與《遠波亭》關目同。」¹¹此處關目便做戲曲情節解釋；而賈仲明在增補《錄鬼簿》亦運用關目一詞評賞雜劇，有所謂「關目嘉」、「關目真」、「關目奇」¹²等等評詞，亦是就戲劇情節來作論述；這些「關目」在使用上皆等同於情節之定義內涵。

在此之後戲曲家廣泛運用關目一詞，且將它作為欣賞戲曲

⁸ 王國維：《宋元戲曲考》：「後代之戲劇，必合言語、動作、歌唱，以演一故事，而後戲劇之意義始全。」收於《王國維戲曲論文集》（台北：里仁書局，1993），頁43。

⁹ 李惠綿：《戲曲批評概念史考略》第四章〈關目、情節論〉：「『關目』包含兩種意義，其一等同『情節』之義，其二『關鍵情節』之義。」（台北：里仁出版社，2002），頁201。

¹⁰ 後代學者在詮釋古代曲家對於「關目」一詞的運用時，亦多半認定其概念上相近或等同於「情節」一事。

¹¹ 參見鍾嗣成：《錄鬼簿》，收錄於《中國古典戲曲論著集成》第二冊（北京：中國戲劇出版社，1959），頁111。

¹² 賈仲明增補《錄鬼簿》：「王仲文：『才思相兼關鄭馬，……《不認屍》關目嘉。』武漢臣：『風調才情武漢臣，……《老生兒》關目真。』陳寧甫：『《兩無功》錦繡風流傳，關目奇。……』」收錄於《中國古典戲曲論著集成》第二冊（北京：中國戲劇出版社，1959）。