

情節結構的構成規律與其內在連繫法則*

車美京**

<目 次>

1. 前言
2. 情節結構的構成規律特徵及其內容
 - 2.1 四段式完足結構
 - 2.2 組合式點線結構
3. 情節結構內在連繫法則及其內容
 - 3.1 情節繁簡取捨
 - 3.2 情節的貫串邏輯
4. 結論

1. 前言

在戲曲創作上，結構為構成戲曲藝術的重要因素，是劇作家按照一定的創作意圖去組織情節、設置人物、安排矛盾衝突等。戲曲結構直接關係到劇本的藝術表現，是決定劇本的表演與否與舞臺演出的重要的判斷依據。中國古典戲曲理論中，結構論到明清時代開始討論，這與戲曲本身的成熟密切有關。因初期中國戲曲以歌舞演簡單的故事，而不重視戲曲結構。但由於明清傳奇長篇體制，容量較大，可以適於安排複雜曲折的情節，塑造衆多人物，劇作家認識到結構的重要性，而紛紛提出情節結構的構成規律與其內在連繫法則。

* 본 연구는 淑明女子大學校 2006년도 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

** 淑明女子大學 中語中文學科 助教授

本文將明清時期戲曲理論中所論之情節結構相關的論述加以整合歸納，以求探討情節結構的構成規律與其內在連繫法則。明清時期戲曲曲論中有關情節結構的資料繁多紛雜，本文以中國戲劇出版社所出版之《中國古典戲曲論著集成》為底本，並兼採秦學人、侯作卿所編之《中國古典編劇理論資料匯編》、陳多、葉長海所選注《中國歷代劇論選注》及蔡毅所編之《中國古典戲曲序跋彙編》五者為基礎材料，交互參照以為選取劇論的基準。

2. 情節結構的構成規律特徵及其內容

2.1 四段式完足結構

劇作家對情節結構的段落作大體的區分，以利情節發展的配置。中國古典戲劇結構由情節安排和推展而形成的起、承、轉、合四個段落而構成。中國戲曲體製有所不同，而戲曲的結構雖變化無窮，但情節安排的格局卻大致相同，一般都是由開端、發展、轉折及結局四個部分組成，而此四部分可以說構成戲曲情節結構的共同規律。

由明清劇論中討論戲劇格局的內容觀察，雖然沒有明確指出這些名稱，但曲論家們已經注意到並提出了情節安排的格局的問題。元代喬吉曾提出「鳳頭、豬肚、豹尾」之說，雖然此說針對散曲小令而言，並非專對戲劇而發，但的確可以引用於戲劇情節結構上，「頭」、「肚」、「尾」也可以說三段式的結構方式。明代王驥德在《曲律》中將一部戲劇的格局分為「起」、「接」、「中段敷衍」及「後段收煞」四個部份，這種分法雖指寫唱詞而言，但也符合戲曲情節發展的實際情況。「起」就是戲劇開頭、開場；「接」是指戲劇的發展，而「中段敷衍」相當於喬吉所謂「豬肚」的部分，是為戲劇情節的轉進及高潮的推衍；「收煞」則指戲劇的尾聲或結局。可見王氏已經對戲劇情節結構做出了明確的規劃，這四個段落正是現在所言的戲劇的開端、發展、轉折及結局四部份。清代金聖嘆將《西廂記》全劇十六篇逐一分析，歸納

成起、承、轉、合四個部分，「生」為戲劇的開端，相當於「起」的部分；「三漸」、「二近」、「三縱」、「兩不得不然」及「實寫」為戲劇最錯綜曲折及衝突的主體部分，相當於情節的「承」、「轉」；「掃」及「空寫」為總攝戲劇的結尾，相當於「合」的部分。李漁在《閒情偶寄·格局第六》中討論戲劇格局問題，分為「家門」、「沖場」、「出脚色」、「小收煞」及「大收煞」五個部份，此不能視為情節整體結構的構成段落，而只是所談論的偏重於布置格局的幾個關鍵性的創作技巧問題，但仍可看出李氏的戲劇格局依然劃分為三個主要段落。「家門」及「沖場」為開端部份；「小收煞」相當於發展部分的結束；「大收煞」是戲劇的結尾。

綜上所述，情節結構的段落大致分為四部分，不過這種四段式分法原來是植基於三段式區別之上，也就是結構的頭、腹、尾三部份，後來劇論家將中段部份再細分為二，即成為四段式結構區分法。本節為求完整，因此仍採四段式區分法為主要論述依據，進而探討四段式規律的特點及其創作的要求。

1) 開端

戲劇最先和觀眾溝通的部分便是開場，因而大部分明清劇論家對戲劇的開場部分都十分注重。中國古典戲曲的開場通常文字著墨簡潔，但由於開頭部分對整個戲曲結構有着重要作用，而很難下筆。李漁指出：

開場數語，謂之家門。雖云為字不多，然非結構已完，胸有成竹者，不能措手。即使規模已定，猶慮做到其間，勢有阻撓，不得順流而下，未免小有更張，是以此折最難下筆¹⁾。

李氏認為開頭部分直接影響到全劇的結構，「作此一本戲之好歹，亦即於此時定價²⁾」，所以開場要在整齣戲都有了完整的布局之後，才能下筆。明清劇論家關於開場創作的要求大致可分為三點³⁾，以下分別述之。

1) 見李漁《閒情偶寄》〈格局第六〉，頁 65。

2) 同前註，頁67。

3) 以下所分明清劇論家對開場所要求的三點，採用俞為民於〈古代曲論中的結構論〉一文中之分類，此文載

第一、必須開門見山。中國古典戲劇中的開場家門常常預示整齣戲的劇情發展方向及前因，具有提挈全劇總綱的作用。因而對於整部戲劇中的主題、人物、事件及衝突等都應在此交待出頭緒，通常帶有說明作用，向觀眾告知一部戲的情節梗概。馮夢龍認為「首出要包涵通傳主意」⁴⁾，也就是一齣戲中種種頭緒必須在開場之中點引給觀眾。王驥德指出不僅整部戲的開場要開門見山，而且每一場戲也是應如此，他說：「使一折之事頭，先以數語該括盡之，勿晦勿泛，此是上諦。琵琶引子，首首皆佳，所謂開門見山手段。」⁵⁾李漁將戲曲的開場比作古文之冒頭與八股文之破題：

予謂詞曲中開場一折，即古文之冒頭，時文之破題，務使開門見山，不當借帽覆頂。即將本傳中立言大意，包括成文，與後所說家門一詞，相為表裏。前是暗說，後是明說，暗說似破題，明說似承題，如此立格，始為有根有據之文。⁶⁾

他認為，戲曲開頭部分要把劇中的主要人物及他們之間的關係向觀眾交待清楚，並且盡快地揭示矛盾衝突，迅速地把劇情引入發展階段。因此李漁與王驥德均認為戲劇的開場必須達到明白告知的作用，使觀眾對接下來展開的情節已經有了初步的「預知」。

第二、要有伏筆。既然開場一折有事先告知的作用，戲劇中各階段發展的轉折線索就必須在開場中一點出，而且設下隱線，藉以提示觀眾。李漁討論戲劇格局時指出「家門」及「沖場」，雖然此二者同為開場部份，但其表現手法不盡相同，家門是明說，沖場是暗指。沖場既要蘊全劇，因此戲劇中所有相關的線索必須在此折埋下伏筆，李氏指出：

非特一本戲文之節目，全於此處埋伏，而作此一本戲文之好歹，亦即於此時定價。⁷⁾

於《南京大學學報》，1987年第四期。

4) 見馮夢龍《墨憨齋詳定酒家傳傳奇》，第二折眉批。

5) 見王驥德《曲律》〈論引子第三十一〉，頁138。

6) 同註1，〈格局第六〉，頁66。

7) 同註1，〈格局第六〉，頁67。

「戲文之節目」也就是戲劇中情節發展的各種衝突與轉折部份，戲中各部份的轉折點，都需在開場中事先埋伏，以利後文順利進行。李漁認為埋設伏筆的好壞，正足以影響整個戲劇的評價良否。

第三、要能夠引人入勝。一部戲在開端部分就能吸引觀眾的注意力，導引出往下去的興趣。此正是元代喬吉提出的「鳳頭」與陶宗儀所謂的「起要美麗」，均指戲曲開頭要引人入勝。李漁也提出：「開卷之初，當以奇句奪目，便之一見而驚，不敢棄去，此一法也。」⁸⁾他還把劇作家戲曲開端的情節安排比作答試卷：

場中閱卷，看至第二、三行而始覺其好者，即是可取可棄之文。開卷之初，能將試官眼睛一把擎住，不放轉移，始為必售之技。⁹⁾

觀眾的注意力一下被開場所吸引，導引出看下去的興趣，這對於一齣成功的戲劇是很重要的。創作者安排戲劇開端情節時會設置一個引發事件，這個引發事件以全劇的「各點」激發觀眾往下去的興趣。

2) 發展

戲曲情節結構的發展部分，相當於王驥德「接」、金聖嘆「承」與李漁「小收煞」，其實小收煞實即「接」或「承」的結束部分相當。質言之，此部分緊接開端，撇開情節線，將戲劇衝突逐步激化，一直到「小收煞」。主要情節在此發展，並且接續前面開端部分所預示的線索加以鋪展，因此它是戲劇的主體部分。戲劇中所有主要人物、主要事件及矛盾衝突都必須在此展現，因此這個部分通常為戲劇情節結構中最複雜的重心所在。明清劇論家討論情節發展部分安排時大都要求它必須曲折與懸疑。¹⁰⁾

8) 同註1, <格局第六>, 頁69。

9) 同註1, <格局第六>, 頁66。

10) 李曼瑰<編劇綱要>(收於《喜劇原論》，台北長歌出版社，1976年)中，對曲折、懸疑有如下之解釋：「曲折三字，在英文Complication原是錯綜複雜之意，在劇情言之，則是曲折榮回千變萬化的情節」，「如是劇情方能激發起興趣而引人入勝。」「懸疑(Suspense)劇情波浪式的進展，其目的是激發緊張的情緒。但

曲折為情節結構的一種重要手法。情節的發展必須曲折有致，起伏跌宕，才能津津有味，吸引觀眾。明李贄評《玉合記》云：「亦有許多曲折」又湯顯祖在《焚香記》、《種玉記》等的評語中，強調情節的「波瀾曲折」。清金聖嘆在《西廂記·賴簡》總批中指出必須曲折：

文章之妙，無過曲折。誠得百曲、千曲、萬曲，百折、千折、萬折之文，我縱心尋起盡以自容與其間，斯天下之至樂也。何言之？我為雙文〈賴簡〉之一篇言之。¹¹⁾

雖然戲劇情節藉由曲折的描敘達到吸引觀眾注意的目的，但是曲折應該以自然為原則，不應為曲折而曲折。祁彪佳評《翡翠鈿》云：「邇來詞人，每喜多其轉折，以見頓挫抑揚之趣。不知轉折太多，令觀者索一解未盡，更索一解，便不得自然之致。¹²⁾」可見在情節上曲折過多會破壞戲劇的真實感，使觀眾難以理解，所以創作者在情節結構發展部分鋪排布局時應以自然為主要訴求，這種說法與凌濛初《譚曲雜劄》中以「自然」為評曲標準的意見一致。

發展部分又必須孕育着轉的契機，必須構成轉的懸念，而在「疑」字上大作文章。李漁在〈小收煞〉指出懸念的戲劇效果：

宜作鄭五歇後¹³⁾，令人揣摩下文，不知此事如何結果。如做把戲者，暗藏一物於盆盞衣袖之中，做定而令人射覆，此正做定之際，眾人法射覆之時也。戲法無真假，戲文無工拙，只是使人想不到，猜不着，便是好戲法、好戲文。¹⁴⁾

他雖沒有使用懸念兩字，但已經涉及到懸念的重要特徵¹⁵⁾。李漁認為戲到「小收

劇情還有一個目的，便是使觀家有所期待。這期待的心情，正和緊張的情緒，互為因果。而使期待心情產生緊張情緒的，卻是那懸而未決的問題。」「懸疑是劇情中最能引人入勝的磁力心。」

11) 見金聖嘆批本《西廂記》之〈賴簡〉總批。

12) 見祁彪佳《遠山堂曲品》，頁58。

13) 「鄭五歇後」語出《舊唐書》，唐昭宗時的宰相鄭綮常常為詩「多侮劇刺時，故落格調，時號鄭五歇後體。」這種詩體主要是不把最後一句的意思直接寫出來，而使人產生一種「懸念」之感，所以李漁用此典故，表示小收煞應給觀眾「懸念」之感。

14) 同註1，〈格局第六〉，頁68。

15) 造成懸念的主要情況有兩種：一是對下文毫無所知而又迫切希望知道；二是觀眾對下文知而不滿而又盼知。

煞」要「暫攝精神，略收鑼鼓」，然在此處設置強烈的懸念，引起觀眾急於觀看下半部的興趣。

3) 轉折

情節結構的轉折，人物性格得到最充分、最深入的揭示，主題思想表現得最突出、有力，矛盾衝突最集中的部分，是全劇的關鍵，俗稱「戲眼」。王驥德將稱之為「大頭腦」。而使觀眾產生對劇情的懸念及追索慾望，在此懸念已經是一種「預知」或「印證」式的懸疑。

古典戲劇每折的重點都是一種小型的戲劇高潮或衝突，整齣戲的結構就建立在這些「點」的串聯之上，它不像西方戲劇中將所有力度都集中在一個大的「高潮」上，因此中國古典戲劇並沒有一種壓縮性的衝突場面，反而多半是屬於某種階段性的衝突場面。可見中國戲劇的高潮情節與西方並不相同¹⁶⁾，而在此以轉折名稱敘述之。

4) 結局

結局即是劇情的結束，全劇的矛盾衝突經過轉折後，到結局就得以解決。在此中段部分的懸疑一一解開，逐漸收束，以至最後大收煞。明清劇論家對於戲劇的結局部分都十分注重，他們關於結局創作的要求大致可分為三點，以下分別敘述之。

第一、要簡潔有力。戲劇情節在經過中段曲折的敷演之後，觀眾已經知道劇中人物的命運和衝突雙方的結局，因此結局部分要簡短有力。如喬吉提出的「豹尾」、陶

明確。李漁在〈小收煞〉安排懸疑就具有兩種情況。「想不到，猜不著」的命題含有對下文毫無所知而又迫切希望知道的含義。「宜作鄭五歇候令人揣摩 下文，不知此事如何結果」的命題則含有對下文知而不清而又盼知明確的含義。這是懸念的重要特徵。參見胡天成《李漁戲曲藝術論》，西南師範大學出版社，1993，頁66。

16) 西方戲劇中懸念的設置是為把情節一步步推向高潮，而形成板塊結構的發現懸念；中國戲劇是以點至線為行進的原則，而形成點線結構的敘事式懸念。每一折戲就是一個點，它是有前承有後繼的一種因果連線。以中國戲劇而言，結構的中段部份通常是一連串情節的轉折變化，並不一定存在著西方戲劇中所謂全劇中心「高潮」的部份。參見李曉《比較研究：古劇結構原理》頁 25~35和藍凡《中西戲劇比較論稿》（上海學林出版社，1992年）頁 438~448。

宗儀所說的「結要嚮亮」，這都指結局要像豹尾那樣短而有力。祁彪佳也主張在結局部分要安排得簡潔，不應再加入新的情節，如他評王元壽《石榴花》時指出：「結末只宜收拾全局，皆疊起峰巒，未免反致障眼。¹⁷⁾」可見他們已經揭橥了對結局部分的簡潔有力的要求。

第二、必須「無包括之痕」。結局要根據戲劇情節安排而完成，不是「無因而至，突如其來」，而是全劇矛盾衝突與人物性格發展的必然結果。李漁指出：

如一部之內，要緊脚色共有五人，其先東西南北，各自分開，到此必須會合。此理誰不知之？但其會合之故，須要自然而然，水到渠成，非由東岸。最忌無因而至，突如其來，與勉強生情，拉成一處，令觀者識其有心如此，與恕其無可奈何者，皆非此道中絕技，因有包括之痕也。¹⁸⁾

戲劇的結局部分不僅是全劇衝突的結局，也是全劇要緊脚色、重要線索的總收束。明代陳繼儒評《紅拂記》時曾云：「好結局，各從散漫處收做一團。¹⁹⁾」正是此意。因為生硬外加的結局必然會破壞全劇的整體結構，而且影響全劇結構的完整統一。

第三、要有餘韻，能耐人咀嚼再三。結局要產生使觀眾留連往返的藝術效果，就在於劇作家能在結局處留給觀眾或讀者提供想象的餘地，留下無窮的意味。徐復祚評《西廂記》時指出：「西廂之妙，正在於草橋一夢，似假疑真，乍離乍合，情盡而意無窮，何必金榜題名、洞房花燭而後乃愉快也？²⁰⁾」他認為《西廂記》到〈驚夢〉為結尾，就能給觀眾留下回味的餘地，「情盡而意無窮」。祁彪佳也認為王實甫的《西廂記》以〈驚夢〉做結局，是使戲劇留下未完結的美感，後來人補上〈出閣〉、〈摧妝〉、〈迎奩〉、〈歸寧〉等情節，都是「合歡之境」，就給觀眾索然無味，所以「情致終遜於譜離別者」。同樣的，金聖嘆認為《西廂記》也在〈驚夢〉折結束，而後四折算做蛇足，並大加撻伐，他所持的理由也與前述二者一致，都是要求戲劇結尾

17) 見祁彪佳《遠山堂曲品》，頁39。

18) 同註1，〈格局第六〉，頁69。

19) 見於《陳眉公批評紅拂記》第十三回總批。

20) 見徐復祚《曲論》，頁241-242。

的餘味。這種結局作法正是凌濛初所謂「詞意俱不盡」的感染力最高的境界。²¹⁾

李漁在討論〈大收煞〉時指出：「收場一出，即勾魂攝魄之具，使人看過數日，而猶覺聲音在耳，情形在目者。²²⁾」能使觀眾「執卷留連，若難遽別」。他甚而主張爲了在戲劇末尾之時能緊抓住觀眾的視線，也可以在此處突起波瀾，使觀眾「或先驚奇而後喜，或始疑而終信，或喜極信極而反致驚疑」，在這短短一折之中要觀眾七情俱備，才是「到底不懈之筆」。與李漁持相同看法者也不乏其人，如臧懋循評《牡丹亭》的結局時云：「又做一翻公案，當是千古絕調²³⁾」，馮夢龍又在《風流夢》末折批語亦云：「傳奇至底板，情節已盡，獨此折夫妻父子俱不認，又做一翻公案。與《金印記》末折媲美。」他們都要求戲劇結尾可以另起波瀾，造成新的衝突，給觀眾想不到的驚喜。

2.2 組合式點線結構

點線結構爲中國戲曲情節結構的特有形式，點指劇中各段的中心事件，線指貫穿全劇的主線，將這些點以線縱向串並起來，讓點在線中順序排列而發展，有人稱之爲點線組合式，也有人稱爲串珠式。清人劉熙載於《曲概》²⁴⁾中曾云：

纍纍乎端如貫珠，歌法以之，蓋取分明而聯絡也。曲之章法，所向亦不外此。

劉氏認爲作曲的章法要「纍纍乎端如貫珠」，正說明了中國古典戲劇情節結構形式的特點，便是戲劇情節如珠串般以主線貫串而成，換言之，也就是一種「線性」的

21) 凌濛初在《譚曲雜劄》中把戲劇的結尾部份分爲四個等級，其文云：「大都以詞意俱若不盡者爲上，詞盡而意不盡者次之。若詞意俱盡，則平平耳，猶未舛也；而今時度曲者，詞未盡而意先盡，亦有詞既盡而句未盡，則復強綴一語以完腔，未必『貂不足』，真所謂『狗尾續』也。」所謂「詞意俱若不盡」正是戲劇感染力的最高指標。

22) 同註1，〈格局第六〉，頁69。

23) 見於秦學人、侯作卿編《中國古典編劇理論資料匯輯》，頁100。

24) 見《新曲苑》第二冊所收第二十九種曲學叢書中，1970年，頁437。原文載於劉熙載《藝概》中，後人將其論詞曲部份單獨出來，是爲《曲概》。

行進方式。在情節的開展上，線的貫串，縱向的發展，既體現在全劇的結構上，也體現在每一場戲的結構上。全劇的主線通過每一場的中心事件體現出來，每一場的中心事件又由全劇的主線規範和制約，形成了組合式點線結構²⁵⁾。

不論是元雜劇的折或明清傳奇的齣，都有中心事件，正如王驥德所說「每套只是一個頭腦」，以每一折為一個點，每一個「點」都有一個代表的重心，或是「中心事件」。戲劇的結構就由這一折一折中的「點」連綴成一條線，這條線並不是憑空而來，而是有前承有後繼的一種因果連線。從開端發展起一直到終場結束，中間雖經過多種轉折，但這條「線」是一致縱向進行發展。「不僅全劇用一條主線貫串始終，每一場戲也是用一個中心事件貫串始終的。²⁶⁾」

古典戲劇以點為基礎連結成線性的行進方式，事實上是一種組合式的結構形態，這種合則為整體，分則為單齣的自由組合方式。因這種「隨機組合」的特點，而每一點都可以「折子」的形式被單齣演出，也可以經過重點擇取，組成所謂的「節本」。每個「點」，它既是全劇整體的有機部分，又各自獨立自成段落。每一點都有一個表現的重心所在，這個重心事實上就是一種自成首尾之局部型的高潮或衝突呈現。

3. 情節結構內在連繫法則及其內容

明清劇論家們都體會到情節結構的內在連繫的重要性。一部劇作的內在情節結構，必須通過某些結撰的基本原則，方能使戲劇情節佈置得恰如其分。而他們以情節繁簡取決的原則，及情節結構的貫串邏輯為情節結構內在連繫法則。茲就此二端一一解析情節結構內在連繫的特點。

25) 此段參考祝肇年《古典戲劇編劇六論》(北京中國戲劇出版社, 1986年)、藍凡《中西戲劇比較論稿》、郭漢城、沈達人〈戲曲劇本文學的特徵〉一文(收於《戲曲研究》8)。

26) 見沈堯〈戲曲結構的美學特徵〉, 收於張庚、蓋叫天《戲曲美學論文集》, 台北丹青圖書有限公司, 1986年, 頁5。

3.1 情節繁簡取決

戲劇必須在一固定的短時間之內呈現給觀眾最大的感受或衝擊，而劇作家就把握住劇作所要表現的主要矛盾，來對題材進行剪裁。如何去剪裁呢？創作者在寫作劇本之時，應以場面是否具有「戲劇性」為標準，對於情節之輕重詳略等布局安排都應事先做完善的規劃。劇作家在決定戲劇題材之後，首先就必須面臨情節容量取材多寡的問題。

明清傳奇由於體制龐大，因此較雜劇情節為複雜，而一齣戲中所能容納的情節容量也相對增加了，這種較長形式的體制導致了明清傳奇在題材檢選上的繁蕪失當，因此結構鬆散、情節冗長、頭緒過繁是明清兩代傳奇創作中的通病。明清戲曲理論家們認為，必須根據結構中心的需要，對題材作合理的取舍剪裁，而提出繁簡合宜或刪繁就簡及減頭緒來做情節容量的取決原則。在選擇情節、設置線索、安排人物時，按照一人一事貫串始終的原則刪去那些與立意與一人一事關係不大的多餘的線索頭緒，使得情節發展的來龍去脈（頭緒）集中而清晰。徐復祚認為戲劇的頭緒過多，人物主次不分，是傳奇作品不便於登場的主要原因。他曾批評《琴心記》雖「極有佳句，第頭腦太亂，脚色太多，大傷體裁，不便於登場。²⁷⁾」又評《紅拂》：「其增出徐德言〈合境〉一段，遂成兩家門，頭緒太多。²⁸⁾」湯顯祖雖然十分明白《紫簫記》一劇中所存在「穠長之累」的缺點，但是他後來創作的《紫釵記》、《牡丹亭》卻仍然無法避免頭緒太多的情況。而臧懋循則批評湯顯祖：「臨川作傳奇，常怪其頭緒太多。²⁹⁾」馮夢龍亦批評《牡丹亭》：「李全原非正戲，借作線索，又添金主，不更贅乎？去之良是。³⁰⁾」馮夢龍着意改進傳奇中的舊作，使其能演於場上，因此對於情節的繁簡布置就特別留意，而常以「刪減頭緒」為改編劇作的重點。他批評李玉《永團圓》一劇的缺失：

27) 見徐復祚《曲論》，頁244。

28) 同前註，頁237。

29) 見臧懋循《邯鄲記·總評》。

30) 見馮夢龍《墨憨齋定本傳奇·風流夢》。

余改竄獨於此篇最多，誠樂與相成，不敢爲佞。然余猶嫌蘭芳投江後凡三折而始歸高公，頭緒太繁。³¹⁾

以爲從江蘭芳投江，到她認高公爲義父之間，插入了三四折不必要的情節，使得頭緒太繁，有礙劇情發展。而且其中描寫山賊任金剛懼內的情節，實爲老套；又劫官劫庫均非美事，不適於宴請賓客之時搬演，多出這些情節，實在無益，所以主張應當刪去。呂天成曾批評梁辰魚的《浣紗記》在選擇題材時不知合理剪裁的缺點「羅織富麗，局面甚大，第恨不能謹嚴，中有可減處，當一刪耳。³²⁾」又凌濛初批評沈璟：

最喜以奇事舊聞，不論數種，扭合一家，更名易姓，改頭換面，而又才不足以運掉布置，掣衿露肘，茫無頭緒。³³⁾

從演員和觀眾的立場主張刪繁就簡。「刪繁就簡」主要目的是在突出「一人一事」，將重點加以集中，汰去不必要的人事，使劇情進一步的簡練及歸納，才能強調出主線及重心。

王驥德認爲「格有所拘，律有所限，卽有才者，不能恣肆於三尺之外也。於是，貴剪裁、貴鍛鍊。³⁴⁾」而對情節的剪裁和鍛煉，關鍵在於「審輕重」。審輕重乃是釐清情節間的輕主次關係，其評斷取決於作者立言之本意和一人一事。劇作家在具體選擇題材做情節時，必須根據立意和一人一事的需要，分清主要情節和次要情節，然後取捨。主要情節卽「傳中緊要處，須重着精神，極力發揮使透」，需要作者用足筆墨加以鋪敘；又對一般只作過渡用的次要情節，卽傳中「無緊要處，只管敷衍，又多惹人厭憎」。王氏提醒作者在審辨情節輕重的同時，又概括性地提出「勿太蔓，蔓則局解」的要求。「蔓」則頭緒旁見側出、結構鬆弛散漫。而細節交待得過多，常常是作者不知剪裁的結果，它會導致戲劇節奏拖沓繁冗，也會分散觀眾對於主要事件的注意力。因此在具體安排情節時，既不能把頭緒與情節安排得過得繁，以致太枝蔓，會

31) 同前註。

32) 見呂天成《曲品》，頁232。

33) 見凌濛初《戲曲雜節》，頁253。

34) 見王驥德《曲律》〈論戲劇第三十〉，頁137。

影響觀眾對於事件因果的瞭解程度，而在情節線索上要求繁簡。凡此都是作者應該深切體悟的要領。由此可見他很重視在情節結構上的繁簡合宜。

此外明代之祁彪佳也一致認為戲劇的情節布局，應該刪繁就簡以加強主要關目筆力上的集中。他在《遠山堂曲品》中評陳開泰《冰山記》「傳時事而不牽蔓，正是煉局之法」，評史槃《朱履記》「頭緒太煩」，評柳口口《翡翠鈿》「頭緒過繁，大有可刪削處」，評覺非子《增壽記》「頭緒過煩，閱者不易解」，評王洙《合襟記》「着意修詞，遂多浮蔓，如昔人所謂『滿屋是錢，但欠索子』耳」，評何梁《翠鈿記》「頭緒紛然，遂有不能舒轉處」，評高汝拭《不丈夫》「頭緒不清」，評陳德中《賜劍記》「頭緒紛如，全不識構局之法，安得以暢達許之」等等，可見祁氏以戒枝蔓求繁簡得宜，強調主要情節的突出和集中，顯示他對此問題的高度重視。對傳奇結構上無限擴張的容量問題闡述得最系統、最透徹的當屬李漁。他說：

頭緒繁多，傳奇之大病也。荆、劉、拜、殺之得傳於後，止為一線到底，並無旁見側出之情。三尺童子觀演此劇，皆能了了於心，便便於口，以其始終無二事，貫串只一人也。後來作者，不講根源，單籌枝節，謂多一人可增一人之事。事多則關目亦多，令觀場者如入山陰道中，人人應接不暇……作傳奇者能以「頭緒忌繁」四字刻刻關心，則思路不分，文情專一；其為詞也，如孤桐勁竹，直上無枝，雖難保其必傳，然已有荆、劉、拜、殺之勢矣。³⁵⁾

〈減頭緒〉從演劇效果論情節結構的單一性。所謂「始終無二事，貫串只一人」，仍是李漁在〈立主腦〉中提出的「一人一事」說的引伸，情節重心務必以「一人一事」為準，盡力避免與主腦無關的次要情節，使情節主線「一線到底，並無旁見側出之情」。因為太多的旁出情節，容易使主要線索被扭斷，所以應當盡可能的將不必要的線索刪除。而他認為鋪敘的事頭愈多，關目也就愈多，如此只會造成觀眾「如入山陰道中，人人應接不暇」的負面影響。因此他告誡作者云：「作傳奇能以『頭緒忌繁』四字刻刻關心，則思路不分，文情專一。」而提出應極力節約。

李漁所說的「一線到底」，應當理解為情節主線，〈減頭緒〉的主張即使情節主

35) 見李漁《閒情偶寄》〈結構第一·減頭緒〉，頁18。

線集中而突出，並非絕對排斥情節主線之外的、與主線有關的情節副線。在篇幅比較大的傳奇劇本中，情節主線之外的副線是不可缺少的。有些副線因為它的點綴，一方面可鬆解觀眾緊張的情緒，一方面也可分擔演員的演出勞役，同時還有助於主要情節的推動。所以要如何安排這種情節副線，使它恰到好處，讓劇情的發展達到不蔓不叢的效果。

以上的論述即針對劇作頭緒繁多的缺失提出的批評，而每一位傳奇劇作家應當引以為戒。明清劇論家專對眼前所見的這種普遍存在的現象，而提出「減頭緒」、「繁簡合宜」或「刪繁就簡」等原則以做為情節容量的節約方法。其中在戲劇情節結構處理上的繁簡合宜或刪繁就簡的講求，事實上與民間講唱文學中的「有話則長，無話則短」有着密切關係³⁶⁾，一切應從實際需要出發，該簡就簡，才能繁簡得體。

3.2 情節的貫串邏輯

戲劇結構是一個有機的整體，這個整體性結構先確立「結構中心」，而由這一「結構中心」

安排情節線索（頭緒）；在此前提之下，如何去組織情節和情節之間，乃至齣和齣之間的內在聯係，使情節結構完整緊密，此即情節結構的貫串邏輯的問題。

李漁在《閒情偶寄·詞曲部》之結構第一〈密針線〉中曾經指出，構成一部傳奇中最重要者有三個要素：

然傳奇一事也，其中義理，分爲三項：曲也，白也，穿插聯略之關目也。

36) 郭英德會明白指出：「明清傳奇結構繁簡合宜的特徵，與民間講唱文學有很深的淵源關係。講唱文學要求『有話則長，無話則長』，在情節的組織和敷演上必須做到：『冷淡處，提掇得有家數；熱鬧處，敷衍得越久長』。該簡的簡，要言不煩；該詳的詳，極情極致——所謂『疏處可以走馬，密處不容插針』。」（見於郭英德《明清文人傳奇研究》，頁205）應該省略的「冷淡處」，就簡單地把來龍去脈交待清楚；應該渲染的「熱鬧處」，一定要重點突出，極盡描摹之能事。將這種連續民間講唱文學的特徵，充份運用於戲劇內在情節的連繫法則上，的確十分貼切。

所謂「穿插聯絡之關目」即為現代戲劇所言之情節結構的連貫及安排。在傳奇情節和情節之間，乃至齣和齣之間，傳奇作家總是著意追求一種內在的連貫性，這種內在連貫性，亦即戲劇衝突發展的因果鏈，是一切編劇藝術的重要原則³⁷⁾。換言之，在情節與情節之間，場面與場面之間，承上啓下，相接相銜；在邏輯關聯上，嚴謹縝密，合理合情；在發展程序上，循序漸進，開合自如。要達到這個要求，就必須嚴格按照生活邏輯和戲曲藝術規律去處理情節，安排場次。其在具體方法上，要瞻前顧後，照應埋伏，前後綰連，切忌疏漏。「一節偶疏，全篇之破綻出矣。³⁸⁾」

而劇作家在穿插情節時，就應該了解情節的發展有其基本貫串的邏輯形態。明清劇論家無不注意到情節發展間的貫串邏輯，從他們的評述觀察其論點，大概可分為兩方面：一、情節發展間之因果關係，二、場次間的銜接關係。本節就這兩方面探視情節結構上的貫串邏輯。

1) 情節發展間之因果關係

明萬曆以後，戲劇理論家們開始注意情節安排之間的因果關係。王驥德認為一部劇作為一個整體，其中故事情節的安排和人物性格的刻劃必須「有起有止，有開有闔。……務如常山之蛇，首尾相應；又如蛟人之錦，不着一絲紕類。³⁹⁾」所以對於情節結構連繫的縝密提出「母令一人無着落，母令一折不照應⁴⁰⁾」。而以「前後照應」之觀點欣賞「《西廂》妙處，不當以字句求之。其聯絡顧盼，斐登映發，如長河之流、率然之蛇，是一部片段好文字，他曲莫及。⁴¹⁾」戲劇之情節發展應該具有內在的因果延續，情節的安排牽涉到人物性格的發展及動作的合理性，因此情節的產生不可能突如其來，或根本違背人及事件發展的內因外緣，因此事件的發展必定依存於前後情節間的必然結果或可能因素，而並非如天外飛來一筆般與其他故事發展間不相連屬。陳繼儒亦評析《幽閨記》時曾指出情節「起伏照應」的重要性：

37) 參見郭英德《明清文人傳奇研究》，頁216。

38) 見李漁《閒情偶寄》〈結構第一·密針線〉，頁16。

39) 見王驥德《曲律》〈論套數第二十四〉，頁132。

40) 同前註，〈論戲劇第三十〉，頁137。

41) 見王驥德《新校注古本西廂記·附評語十六則》之二，收於《中國古典編劇理論資料匯輯》，頁166。

拜月曲都近自然，委是天造，豈曰人工。妙是悲歡離合，起伏照應，線索在手，弄調如是。與福遇蔣，一奇也，即伏下賊寨逢迎，文武並贅。曠野兄妹離而夫妻合，即伏下拜月緣由。商店夫妻離而父子合，驛舍而子母夫妻俱合，又應前曠野之離。商店兄弟合，又起下文武團圓，夫妻兄妹總成奇逢。結局豈曰人力，蓋天合也，命曰「天合記」。⁴²⁾

《幽閨記》中陀滿興福因父親被奸臣陷害而倉皇出逃，邂逅蔣世隆，二人結為兄弟，事在第七出〈文武同盟〉。到第二十出〈虎頭遇舊〉，蔣世隆在逃難中被綠林好漢抓上虎頭山，生死未卜，後來才驚喜地發現，那寨主原來就是暫藉山寨安身的義弟陀滿興福，第二十八出〈兄弟彈冠〉，寫蔣世隆孤身一人，抱病流落旅舍，陀滿興福趕來尋他，又約他一同上京趕考。直到第四十出〈洛珠雙合〉，王鎮奉命以二女分贅文武狀元為婿，蔣世隆與王瑞蘭完婚，而陀滿興福娶了蔣世隆之妹瑞蓮。文、武二人，忽離忽合，前後呼應，分毫不爽。至於此劇的其他情節線索，如蔣世隆與王瑞蘭夫妻之間、蔣世隆與瑞蓮兄妹之間、王鎮與王瑞蘭父女之間的離合，也都前後一一照應。可見《幽閨記》在情節及人物安排上的起伏照應，如一環緊扣一環自相連繫，使劇情發展十分合理，因而針線細密，無懈可擊。

祁彪佳也以前後貫串品評劇作情節結構，如他稱贊《五福記》：「先後貫串，頗得構詞之局。」又評王元壽《空絨記》：「此記貫串如無縫天衣。」評金懷玉《三槐》云：「王景叔父子功業搬演殆盡，而能貫串有條，一洗諸作庸陋之習」等⁴³⁾，可見他講求對於結構的貫串，並且以結構貫串得宜者為最上乘。

到清初，戲劇理論家們更有意從理論上來總結起伏照應的問題。略早於李漁的丁耀亢在其《嘯台偶着詞例·詞有七要》中專列一條：「要照應密。前後線索，冷語帶挑，水影相涵，方為妙手。⁴⁴⁾」當然，對這一問題作出系統論述的仍當推李漁。他在〈密針線〉將劇作家安排情節比作縫衣：

42) 見陳繼儒《幽閨記·總評》，收於《中國古典編劇理論資料匯輯》，頁106。

43) 以上所例均見於祁彪佳《遠山堂曲品》，頁29、42、108。

44) 見丁耀亢《嘯台偶着詞例·詞有七要》，收於《中國古典編劇理論資料匯輯》，頁212。

編戲有如縫衣，其初則以完全者剪碎，其後又以剪碎者湊成；剪碎易，湊成難；湊成之工，全在針線緊密；一節偶疏，全篇之破綻出矣。⁴⁵⁾

「針線緊密」即劇作家在穿插情節之時，務必考慮到此折戲在前後情節之間的內在關係，應當注意「照映埋伏」。李漁云：

每編一折，必須前顧數折，後顧數折。顧前者欲其照映，顧後者便於埋伏。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；寧使想到而不用，勿使有用而忽之。⁴⁶⁾

這正是李漁對於人物性格及行為整一性的要求。這種照映埋伏基於情節發展的合理性和人物性格或動作發展的必然性，要關注全劇，使之成爲一個渾然完美的整體。而李漁曾就《琵琶記》之情節發展提出質疑，他認爲由於作者安排情節時，針線不密，所以劇中產生了許多破綻，「背謬甚多」。從大關節目看，如「子中狀元三載，而家人不知；身贅相府，享盡榮華，不能自遣一僕，而附家報於路人；趙五娘千里尋夫，只身無伴，未審果能全節與否，其誰證之？」⁴⁷⁾而李漁說「諸如此類，皆背理妨倫之甚者。」又從小的情節來看，趙五娘〈剪髮〉，「以有疏財仗義之張大公在，受人之托，必能終人之事，未有坐視不顧，而致其剪髮者也。⁴⁸⁾」因爲這些情節安排不合情理，或與前面的情節缺乏照應，所以李漁指出：「若以針線論，元曲之最疏者，莫過於《琵琶》。⁴⁹⁾」〈密針線〉應當注意過程的前後聯係及事物的因果關係，而結構上的埋伏照應當是自然而不露痕跡的，如李漁所云：

所謂無斷續痕者，非止一出接一出，一人頂一人，務使承上接下，血脈相連，卽情截然絕不相關之處，亦有連環細筍伏於其中，看到後來方知其妙，如蘊於未切之時，先長暗絲以待，絲於絡成之後，才知作繭之精。⁵⁰⁾

45) 同註38, <結構第一·密針線>, 頁 16。

46) 同註38, <結構第一·密針線>, 頁 16。

47) 同前註。

48) 同註38, <結構第一·密針線>, 頁 16。

49) 同前註。

50) 同前註, <詞采第二·重機趣>, 頁 24~25。

所謂「埋伏」，即指情節進行當中，順帶提及之看似不重要的細節，如「劇中有名的人、關涉之事、與前此後此所說的話」，其後事件的發展，卻與此有相關，使後來有關情節出現不致突然。其情節發展並不是由「因果」關係而來的。所謂「照應」，則指前面的情節與後面的情節互相照應，如一環緊扣一環自相連繫，使全劇情節發展之間無罅隙可尋。由以上所述可見，明清劇論家一致要求戲劇創作者考慮情節布局時，必須就情節發展的因果關係安排出合情合理的表現方式。

2) 情節在場次間的銜接關係

傳奇屬於由各種場次連貫而組成的連場戲，而在情節結構上必須對場面作恰當的安排。每一場面就由每一個「點」連綴成一條線，這條線並不是憑空而來，而是有前承有後繼的一種因果連線，因而劇作家在戲劇情節的安排時除了考慮情節發展之間的因果鏈之外，尚需考量場次銜接間的關連性。王驥德重視場次間的聯係，而曾經以此觀點做為評劇的主要依據批評沈璟《鑿釘記》：

何興娘鬼魂別後，更不一見，至末折忽以成仙會合，似缺針線。余嘗因鬱藍之請，為補又二十七盧二舅指點脩煉一折，始覺完全。⁵¹⁾

王氏所說缺少針線的關鍵即在於何興娘這個人物在未折〈成仙會合〉突然出現，顯示出《鑿釘記》在場次銜接上的弱點，所以補「盧二舅指點脩煉一折」，求完整。

馮夢龍改編別人劇作時以場次間的連繫及合理性為其重點，所以重定湯顯祖之《牡丹亭》時，對原本中劇情發展不銜接的地方作了修補，如柳夢梅及杜麗娘因情緣交感而作了相同的夢，這本應當是同時發生的事，但在原本中，第二齣柳夢梅出場就已經道出因夢改名，但是杜麗娘入夢一節卻被安排在第十齣，中間不但情節的間隔甚遠，情感的連續也因此而中斷。因此馮夢龍將節次做了更動，他在《風流夢·總評》中云：

兩夢不約而符，所以為奇。原本生出場，便道破因夢改名，至三、四折後且始

51) 見王驥德《曲律》〈雜論下〉，頁166。

入夢，二夢懸截，索然無味。今以改名緊隨旦夢之後，方見情緣之感。⁵²⁾

馮氏認為這場次之間缺少連貫，「二夢懸截，索然無味」，因此將生「改名緊隨旦夢之後，方見情緣之感」。又基於同樣的理由做了更動，他說：

生謁苗舜寶時，旦尙無恙也。途中一病，距投觀爲時幾何？而薦亡一折，遂以爲三年之後，遲速太不相照，今改周年較妥。⁵³⁾

馮氏又認為這場次之間「遲速太不相照」，所以他覺得「改周年較妥」。可見這些更定將場次之間的針線細密起來，也使得觀眾的情感得以融貫。

另外，李漁就曾經特別針對這點提出他的看法：

因作者逐句湊成，遂使觀場者逐段記憶，稍不留心，則看到第二曲，不記頭一曲是何等情形；看到第二折，不知第三折要作何勾當。是心口徒勞，耳目俱澀，何必以此自苦，而復苦百千萬億之人哉！故填詞之中，勿使有斷續痕。⁵⁴⁾

李漁指出與出之間的聯繫，要以情節發展的相互內在連繫爲前題。可見明清劇論家一致要求戲劇創作者考慮情節布局時，必須就場次間銜接的關連及距離等因素，安排出合情合理的表現方式。

4. 結論

以上是對明清時期戲曲理論中所論之情節結構相關的論述加以整合歸納情節結構的構成規律與其內在連繫法則。情節結構的構成規律與其內在連繫法則之內容，可概

52) 見馮夢龍《墨憨齋定本傳奇·風流夢》，頁503。

53) 同前註，頁39。

54) 見李漁《閒情偶寄》〈詞采第二·重機趣〉，頁24。

括分爲三點……

其一，中國戲劇情節結構可以由縱橫兩方面分析其構成規律。縱的方面，指劇情發展線的鋪排；橫的方面，則指劇情發展階段的特點。在縱的發展線上體現出點線組合的規律，在橫的發展階段上也體現出四段式規律。

其二，明清傳奇長篇體製，容量較大，可以適於安排復雜曲折的情節，塑造衆多人物，有頭有尾地展現事件發展的過程。但如果處理不當，就容易導緻頭緒紛雜、蕪雜散漫、情節不聯貫、結構不嚴密的弊病。而明清戲曲理論家們提出繁簡合宜或刪繁就簡及減頭緒來做情節容量的取舍原則，使得情節發展的來龍去脈（頭緒）集中而清晰。

其三，明清論曲家對情節發展間的貫串邏輯，指出兩方面意見：一、情節發展間之因果關係，二、場次間的銜接關係。情節發展的因果關係，基於人物性格的發展及動作的合理性，以埋伏照應的表現方式，使前後情節發展聯貫。

綜而言之，戲曲既要在舞台上演出，就不能不受到舞台時空的限制，而劇作家在設計戲劇情節結構時必須考慮到情節結構的構成規律與其內在連繫法則，才把故事搬演得清楚明白，使觀眾看清看懂，激發觀眾的情感。

《参考文献》

- 《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959
- 沈达人 《戏曲的美学品格》，北京：中国戏剧出版社，1995
- 李 晓 《比较研究——古剧结构原理》，北京：中国戏剧出版社，1989
- 吴毓华 《古代戏曲美学史》，北京：文化艺术出版社，1994
- 周传家等 《戏曲编剧概论》，浙江：美术学院出版社，1991
- 范钧宏 《戏曲编剧论集》，上海：文艺出版社，1982
- 祝肇年 《古典戏曲编剧六论》，北京：中国戏剧出版社，1986
- 姜永泰 《戏曲艺术节奏论》，北京：文化艺术出版社，1990
- 俞为民 《明清传奇考论》，台北：华正书局，1993
- 徐扶明 《元明清戏曲探索》，浙江：古籍出版社，1986
- 孙惠柱 《戏剧的结构》，台北：书林出版有限公司，1995
- 张彭、王其德等 《戏曲编剧初探》，山东：人民出版社，1981
- 郭英德 《明清文人传奇研究》，台北：文津出版社，1991
- 曾永义 《论说戏曲》，台北：联经出版事限公司，1997
- 叶长海 《中国戏剧学史稿》，台北：骆驼出版社，1987
- 齐森华 《曲论探胜》，上海：华东师范大学出版社，1985
- 赵山林 《中国戏剧学通论》，安徽：教育出版社，1995
- 许子汉 《明代排场要素发展过程》，台湾大学中文研究所博士论文，1997
- 游宗蓉 《元杂剧排场研究》，台湾大学中文研究所硕士论文，1995
- 王建高、邵桂兰 <论横向结构的模式规范及其美学特徵>，《戏剧、戏曲研究》1996、1
- 田雨澍 <也谈戏曲结构>，《戏曲艺术》1980、3
- 吴 璟 <中国戏曲剧本结构特点的形成与发展>，《戏剧艺术》1983、4
- 阿 甲 <无穷物化时空过，不断人流上下场——虚拟的时空，严格的程式，写意的境界>，《文艺研究》1987、4
- 姜永泰 <情节结构的整一性>，《戏曲研究》第九辑
- 俞为民 <古代曲论中的结构论>，《南京大学学报》1987、4
- 马 也 <中国传统戏曲结构特徵三题>，《戏曲研究》10辑
- 马焯荣 <戏曲结构三题>，《戏曲研究》8辑

孫蓓蓓 <论戏曲舞台空间结构>, 《文艺研究》1988. 2

〈국문제요〉

중국희곡 창작에서 있어 희곡을 구성하는 가장 중요한 요소 중의 하나인 構造는 극작가가 일정한 창작의도를 갖고서 줄거리를 구성하고 인물을 배치하며 극적갈등을 안배하는 것을 말한다. 희곡구조는 전체적인 작품의 예술표현에 직접적인 영향을 미치기 때문에 극본의 상연여부와 무대연출을 결정하는 중요한 판단기준이 된다. 중국고전희곡이론에서 구조론은 明清시대에 이르러서 희곡이론가들에 의해 본격적으로 토론되기 시작하였는데, 이는 희곡자체의 성숙과 관련이 있다. 초기 중국희곡은 가무를 위주로 한 단순한 이야기를 공연하였기에 희곡 구성을 위한 체계적인 구조가 큰 비중을 차지하지 못했다. 그러나 明清傳奇에 이르러 희곡형식이 완비되어 작가에게는 복잡한 줄거리와 인물 그리고 사건들을 작품 속에 전개시켜 독자나 관객들의 주의력을 끌고 좋은 무대효과를 얻기 위해 긴밀하고 완전한 구조가 필요했다. 따라서 본 연구에서는 구조론 중 스토리 전개와 관련된 情節構造의 구성원리와 연계법칙을 우선 이론적으로 체계화 하고 그 이론의 특징과 내용을 아울러 구체적으로 살펴보고, 이것이 무대공연에 직접적으로 어떤 영향을 주는지를 규명해 보았다.

關鍵詞：結構、情節結構、情節結構的構成規律、情節結構內在連繫法則