

論「章法」「格局」在戲曲 批評史上的意義

李 惠 綿 *

提 要

戲曲的情節發展必然具有一個秩序的變化過程，此變化過程相當於亞里士多德所謂「開始、中間、結束」，古典劇論沿用的是律詩要法中的「起、承、轉、合」。就古典戲曲情節發展的組成部分而言，「起」即開端，「承」即發展，「轉」即高潮，「合」即結局。王驥德將此模式題曰「章法」，又曰「格局」。由於雜劇、傳奇各有其不同的體製規律，故劇作家必須在其體製規律之內布置開端、發展、高潮、結局，李漁將這種規律與體式稱為「格局」。本文以「章法」「格局」為題，即包括戲曲情節關節內在的段落發展形式和外在的體製規律。因此以王、李二家明確標題的術語為題目，而元明清與此相關之概念亦納為論述材料。

章法、格局理論的內涵及其發展大致包括四條線索。一、情節與章法格局之關係：指頭、腹、尾或起承轉合之法。二、體製與格局之關係：這線索有兩方面，其一就整體格局論述者，其二就局部格局論述者。三、立意與章法之關係：強調劇作

本文 90.9.25 收稿，90.11.14 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系副教授

命意思。四、相關要素與章法之組合關係：即其他藝術要素與章法之間的搭配組合。以上四條線索，前兩條是構成章格局論的主體且重要的內涵，因此論述者最多；後兩條則是由章法格局延伸出來的論題，其實已經跨入結構論範疇。

關鍵詞：章法、格局、關目、情節、結構、排場

On the Concepts of *zhangfa* (Textual Rules) and *geju* (Contextual Rules) in the History of Drama Criticism

Li Huei-mian

Abstract

The plot development of drama follows an order which corresponds, roughly, to the Aristotelian process of beginning, middle, and end. In classical critical discourse the formula originally used in *lushi* (lyric poetry with rhymed couplets), namely, *qi* (rise or *expositio*), *cheng* (succession or *amplificatio*), *zhuan* (turn or *peripateia*), and *he* (close or *peroratio*) was appropriated. As a plot component, *qi* refers to the beginning of drama, *cheng* its development, *zhuan* its pivot, and *he* its ending. Wang Deji labels this patterning *zhangfa* or *geju*. Since *zaju* (miscellaneous drama popularized in the Yuan Dynasty) and *chuanqi* (drama of the marvelous typical of the Ming Dynasty) each follows its own rules of organization, playwrights have to construct their plots according to the prescribed generic guidelines. Li Yu also terms these structural principles *geju*. As its title suggests, this essay serves to survey Wang's and Li's concepts of *zhangfa* and *geju* and other similar notions of plotting and stylistic conventions in the Yuan, Ming, and Qing Dynasties.

There are four approaches to the theory and history of *zhangfa* and *geju*: (1) inquiry

into the relationship between *qingjie* (plot) and *zhangfa* or *geju*; this refers to the afore-mentioned sequence involving beginning, middle, and end or *qi, cheng, zhuan, he*; (2) inquiry into the relationship between conventions and *geju*, both on the local and global levels; (3) inquiry into the relationship between playwright's intention and *zhangfa*, with emphasis on his intended meaning; (4) inquiry into the structural relationship between *zhangfa* and pertinent components on other artistic levels. Among the four approaches, (1) and (2) constitute the ontology of *zhangfa* and *geju*, which has been much discussed; (3) and (4) are extended topics concerned with theory of structure.

Key words : *Zhangfa* (textual rules), *geju* (contextual rules), *guanmu* (label), *qingjie* (plot), *jiegou* (construction), *paichang* (theatrical spectacle)

論「章法」「格局」在戲曲 批評史上的意義

李 惠 綿

所謂詩有詩法，文有章法，各類文學中都有其創作的規矩法度。所說的「法」大約包括立意、布局、結構、詞句、音律、用典、敘事等方面，有一套制約的法則，而成為創作形式和技巧上固定不變的「成法」或靈活運用的「活法」。戲曲兼具抒情性與敘事性，又因異於其他文類而有特殊的體製規律，所以有較為複雜的規矩法度。關於組織戲曲的形式和技巧等規矩法度，學者多以「結構」統攝，或曰：「格局，也就是戲曲的結構形式。戲曲的結構雖變化無窮，但格局卻大致相同，一般都由開端、發展、高潮、結局四個部份組成^①。」如果「格局」即「結構」，指的是「開端、發展、高潮、結局」四部分，則屬於結構內涵的主題思想、題材選取、組織情節、推展行動、安排衝突、設置人物等等，又該如何歸屬？究竟二者是否同實異名？是筆者探討的動機。

亞里士多德《詩學》論悲劇六要素^②，強調第一要素「情節」為悲劇之目的與意圖，亦可謂為悲劇之生命與靈魂；「情節」是「故事事件的安排」，是自「動作」

① 俞為民：〈古代曲論中的結構論〉第四節「論戲曲格局」，《南京大學學報》（1987年第4期），頁115。

② 亞里士多德：《詩學》第六章論悲劇六要素：「情節、性格、語法、思想、場面、旋律」，姚一葦譯註：《詩學箋註》（台灣：中華書局印行，1981年），頁68-69。

中體現為具體的故事，而且此故事必須具有完整的動作，亞氏云：

悲劇為對一個動作之模擬，此一動作其本身係完整。完整中且具某種長度，蓋有種完整係缺乏長度者。所謂完整乃指有開始、中間與結束。開始為其本身毋需跟隨任何事件之後，而有些事件卻自然地跟隨於它之後；結束為或出於自身之必然，或出於常理，跟隨於某些事件之後，而無事件跟隨於它之後；中間則必跟隨於一事件之後，而另一事件復跟隨於它之後。是故一個結構優良之情節不能在任意的一點上開始或結束，其開始與結束必須依照上述方式。

此段話提示了美學或藝術的重要概念，其一，藝術本身是一個「完整」的「統一體」（unity）；其二，藝術為一種秩序之表現（Art as order），故所謂完整，其各部份之間不僅係在某一意念下組合起來，構成一定的關聯，而且要有一定的秩序^③。亞氏對「情節」要素的詮釋兼有兩種詞性，一是名詞，指「故事事件」；一是動詞，情節是經過布局的行動，指事件經過「開始、中間、結束」發展而有一定秩序的布局。對古典劇論而言，單用情節或關目則只是一個名詞，指一段一段的事件；而如何將一段一段事件布置串連起來，使之成為具有「開始、中間、結束」發展秩序的劇作，就屬於「章法」「格局」的範疇。

戲曲的情節發展必然具有一個秩序的變化過程，此變化過程相當於亞里士多德所謂「開始、中間、結束」，古典劇論沿用的是律詩要法中的「起、承、轉、合」^④。元雜劇一本四折之篇幅，正符合起、承、轉、合的基本模式；南戲、傳奇長篇

③ 引文見亞里士多德：《詩學》第七章，姚一葦譯註：《詩學箋註》，同注2，頁79-81。

④ 【元】楊載：《詩法家數》〈律詩要法〉論「起承轉合」曰：「破題，或對景興起，或比起，或引事起，或就題起。要突兀高遠，如狂風捲浪，勢欲滔天。頷聯，或寫意，或寫景，或書事，用事引證；此聯要接破題，要如驪龍之珠，抱而不脫。頸聯，或寫意、寫景、書事，用事引證；與前聯之意相應相避；要變化，如疾雷破山，觀者驚愕。結句，或就題結，或開一步，或繳前聯之意，或用事，必放一句作散場，如剡溪之棹，自去自回，言有盡而意無窮。」【清】何文煥輯：《歷代詩話》第2

體製，舒卷自如，變化多端地鋪設關目、開展情節，更可以淋漓盡致地發揮這樣的模式。因此就古典戲曲情節發展的組成部分而言，「起」即開端，引出戲劇的矛盾衝突；「承」即發展，將矛盾衝突充分開展、發展、深化，是整齣戲的重點部分；「轉」即高潮，是矛盾衝突發展的必然結果和頂點，為情節最緊張、感情最強烈的階段；「合」即結局，是矛盾衝突得到解決，終於形成一種新的平衡和穩定的局面^⑤。換言之，情節變化之過程是通過這四個部分來完成。王驥德將此模式題曰「章法」，又曰「格局」。由於雜劇、傳奇各有其不同的體製規律^⑥，故劇作家必須在其體製規律之內布置開端、發展、高潮、結局，李漁將這種規律與體式稱為「格局」。本文以「章法」「格局」為題，即包括戲曲情節關目內在段落發展形式和外在體製規律之布置。因此以王、李二家明確標題的術語為題目，而元明清與此相關之概念皆納為論述材料。

一、章法概念在元代的形成發展

元代曲家多以「樂府」一詞稱當時盛行曲體，並從韻文學的角度規範其創作原則而提出：「成文章曰樂府」。所謂「成文章」與「無文飾」相對而言，如周德清（1277-1365）說：「無文飾者謂之俚歌，不可與樂府共論也^⑦。」意指不論散曲或劇曲，其詞必是修飾典雅具有文采的文字，其平仄音律必當瀏亮。換言之，「樂府」標指著詞采與音律必須兼備的文學性^⑧。當元曲被納入抒情文類時，傳統詩文理論

冊(台北：漢京文化事業有限公司，1983年)，頁729。

- ⑤ 關於起承轉合之詳細分析，參周傳家等編著：《戲曲編劇概論》（浙江：美術學院出版社，1991年），頁130-136。
- ⑥ 關於元雜劇體製規律可參鄭騫先生：〈元雜劇的結構〉，《景午叢編》上冊（台北：中華書局，1972年）。關於明傳奇體製規律可參張敬先生：《明清傳奇導論》（台北：華正書局，1986年）。
- ⑦ 語見周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》第1冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁231。
- ⑧ 相同說法，芝菴：《唱論》已有論述：「成文章曰樂府。有尾聲名套數，時行小令

中的言（詞）、意及其與章法之間的關係，仍是被關懷的課題。周德清〈作詞十法〉「造語」條下曰^⑨：

未造其語，先立其意，語、意俱高為上。短章辭既簡，意欲盡；長篇要腰腹飽滿，首尾相救。造語必俊，用字必熟。太文則迂，不文則俗；文而不文，俗而不俗。要聳觀，又聳聽，格調高。音律好，襯字無，平仄穩。

本段文字所說的「造語」是講求文詞和音律兼備，呼應「成文章曰樂府」之說。雖對立意之「意」並未明言^⑩，但明確主張「立意」在「造語」之先。從上下文義和「格調高」一詞解讀，所謂「意」應兼指曲詞的主題（立意）和意境（意盡）。造語藝術和主題意境皆要高妙，即要能以造語藝術恰如其分展現作品之主題意境。因此創作短章小令或長篇套數（含散套和劇套）皆要「語、意俱高為上」才能臻於「格調高」之境。周氏從立意和造語先後關係，延伸出短章和長套分別在「章法」和「意盡」方面的不同要求。就「意盡」而言，長篇似乎未必要意盡，或恐是餘意不盡的意思^⑪。短章小令則可以「辭簡意盡」，例如第十法「定格」曲例中，周氏評【仙呂·寄生草】〈飲〉曰：「命意、造語、下字俱好^⑫。」評【商調·梧葉兒】〈別情〉：「如此方是樂府。音如破竹，語盡意盡，冠絕諸詞^⑬。」這兩首小令就是語意俱高、語盡意盡的作品。就章法而言，長篇以「腰腹飽滿，首尾相救」為重要原則。短章小令則特別著意於一支曲牌的「末句」，第九法「末句」云：「詩頭

喚葉兒。套數當有樂府氣味，樂府不可似套數，街市小令唱尖歌倩意。」《中國古典戲曲論著集成》第1冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁160。

⑨ 周德清：《中原音韻》，同注7，頁232。這段文字相關討論，見李惠綿：〈重探「務頭」在戲曲批評史上的意義〉，《台大中文學報》，第13期（2000年12月），頁8-9。

⑩ 李昌集：《中國古代曲學史》（上海：華東師範大學，1997年），以意識型態的觀念和語言分析周德清之「意」，筆者不贊同（頁192-194）。

⑪ 這是從「短章辭既簡，意欲盡；長篇要腰腹飽滿，首尾相救。」上下文推測而來。

⑫ 《中原音韻》，同注7，頁240。

⑬ 《中原音韻》，同注7，頁247。

曲尾是也。如得好句，其句意盡，可為末句。」周德清所謂「曲尾」，不是指套數的「尾聲」，而是「一曲之尾」，謂之「末句」^⑭。周氏主張末句要「語盡意盡」（意指「意境」）；由於不同曲牌末句的字數、平仄或上去都有嚴格的規定，因此必須合律^⑮。綜合而論，末句更須辭采瞻麗、平仄合律、語意俱盡。周氏提出「意」在曲體章法中的重要性；並分辨小令和長套章法之差異；更是「第一個把曲尾比作詩頭，把曲尾提高到和詩頭同等的高度，來說明整首曲詞中所佔地位的重要性^⑯」。

周德清就長篇套數提出「腰腹飽滿，首尾相救」的理論，鍾嗣成（約 1279-約 1360）《錄鬼簿》也提出元雜劇的章法概念，例如評鮑天祐：「跬步之間，惟務搜奇索古而已。故其編撰，多使人感動詠嘆。余與之談論節要，至今得其良法^⑰。」所謂「搜奇索古」指情節新穎奇異，「節要」即是情節段落的章節大要。相同概念又見評金仁傑：「所述雖不駢麗，而其大概，多有可取焉^⑱。」這是肯定其對故事大體梗概的掌握與設置。

周德清和鍾嗣成的章法概念是以總論式的敘述語言出現，而就樂府章法具體提出三段論，見於元代喬吉（1280-1345）「鳳頭、豬肚、豹尾」之說；其後陶宗儀（1360年前後在世）〈作今樂府法〉加以申論^⑲：

-
- ⑭ 陸林：《元代戲劇學研究》（安徽：安徽文藝出版社，1999年），分析周德清「末句」云：「作曲最重曲尾，往往全曲的精神命脈都凝結此處。」（頁 303），可見陸林也認為周氏的「曲尾」是指末句。
- ⑮ 《中原音韻·作詞十法》第九法「末句」下文接著說明：凡前輩已要求某調末句是平煞、上煞、去煞，或上去、或去上皆要依照使用；至於「仄仄」連用時若迴避「上上」或「去去」者尤妙。而後周氏選錄二十二條末句格律，並注明那些曲牌該守此格律。同注 7，頁 237-240。
- ⑯ 引自周致一：〈談曲尾〉，《戲曲研究》第 10 輯（北京：文化藝術出版社，1983 年 9 月），頁 224-227。不過該文舉三首曲尾之例皆取自李開先《詞譜·詞尾》（詳下文），都是散套和劇套的尾聲。可見該文雖指出周德清強調「詩頭曲尾」的重要性，並未辨析「曲尾」的真正涵義。
- ⑰ 語見鍾嗣成：《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》第 2 冊（北京：中國戲劇出版社，1982 年），頁 123。
- ⑱ 同注 17，頁 120。
- ⑲ 陶宗儀：《南村輟耕錄》卷 8（台北：木鐸出版社，1982 年），頁 103。下文引用

喬孟符（吉）博學多能，以樂府稱。嘗云：「作樂府亦有法，曰鳳頭、豬肚、豹尾六字是也。」大概起要美麗，中要浩蕩，結要響亮。尤貴在首尾貫穿，意思清新。苟能若是，斯可以言樂府矣。此所謂樂府，乃今樂府，如【折桂令】、【水仙子】之類。

喬吉取「鳳頭、豬肚、豹尾」比喻樂府章法是有意義的。中西方傳說中，鳳頭都具有色彩斑斕的美麗形象。西方人傳說中的 phoenix 常被釋作鳳凰；希臘神話中，此鳥形象金光閃閃，色帶紫紅的羽毛。鳳凰也是中國傳說中的神鳥，許慎《說文解字》：「鳳之象也，鴻前鸞後，蛇頭魚尾，龍文龜背，燕頤雞喙，五色備舉^②。」甲骨文和金文的「鳳」字，鳥頭上皆有冠毛，長尾上有珠點（翎眼），或曰古人所謂的鳳凰即孔雀^③。豬肚是全身最厚實飽滿的部位，供人營養也最為豐富。豹是大型貓科動物中最敏捷的動物，能跑善跳，游泳爬樹無一不能。平常獨來獨往，多在夜間出獵，通常以視力察覺獵物，或潛行走近，或從樹上縱身撲下。豹皮光滑呈黃色，密布黑斑點；豹尾細長下垂，翻越跑跳活動中，其長尾巴都能保持身體的平衡^④。喬吉以「鳳頭、豬肚、豹尾」為喻是有根據的^⑤，三種動物形象特徵，意謂曲

的文字，喬吉之語有兩種斷句法：自「嘗云」至「六字是也」，以下為陶宗儀之發揮。俞為民：〈古代曲論中的結構論〉，採此斷句法（同注1，頁108）。另一種自「嘗云」至「斯可以言樂府矣」，李昌集：《中國古代曲學史》、朱東潤《中國文學批評史大綱》皆採此斷句法（詳下文）。本文採第一種斷句法。

- ② 許慎：《說文解字》（台北：洪葉文化事業有限公司，1998年），「鳳」字見頁149。
- ③ 根據《辭海》，孔雀羽毛有綠、藍、紫、金等多種顏色，其頭上有青色之毛冠，頸及胸部皆金色，脖子細長。雄鳥尾長，羽細長而分離，為金綠色，先端有寶珠形之金線紋，時時擴尾為扇狀。雌孔雀尾羽短小、不呈寶珠形。雄孔雀開屏時，極為耀眼奪目，主要是向雌鳥求愛或其他動物誇耀示威。若鳳凰即孔雀，則文章要「鳳尾」之說便有了根據。詳下文焦菊隱之論。
- ④ 以上關於豹的形象特徵，參張樹柏編：《奇妙的動物世界》（香港：讀者文摘遠東公司，1980年），頁188。
- ⑤ 焦菊隱：〈豹頭、熊腰、鳳尾〉，《焦菊隱戲劇論文集》（上海：上海文藝出版社，1979年），提出各地流傳寫作的口訣不同，或曰「鳳頭、龍尾、豬肚子」，或曰「龍頭、豬腰、豹尾」，焦氏認為「豹頭、熊腰、鳳尾」說法較為準確。該文解釋：豹頭的花斑成彩，很漂亮，瞳孔能隨著光線收放，目光炯炯；猛一下子衝出來確是驚

之三段章法，開端要如鳳頭般色彩美麗，引人注目；中間要如豬肚般豐富飽滿厚實；結尾要如豹尾般矯捷有力而平穩。

陶宗儀就喬吉之說加以解釋和發揮：「大概起要美麗，中要浩蕩，結要響亮。」意謂起要如鳳頭般美麗，指開頭要吸引人，或如高山墜石，不知其來般出人意外；或境界闊大，即景生情；或刻劃氣氛，用作烘托；或大氣包舉，籠罩全篇；或聲色兼備，清麗閒雅。中間講究「承轉」得法，有起伏、有波瀾謂之「蕩」，直瀉而下謂之「浩」，猶如豬肚之浩博廣大。結尾不可成為強弩之末，要如豹尾般簡潔俐落、斬截有力，充滿響亮之聲^{②4}。朱東潤《中國文學批評史大綱》解釋：

豹尾之說重在響亮，在簡練，在緊湊，此論在劇曲作法尤為重要。戲劇之作，一劇中有最重要最吃緊之處，自今日言之，此為峰極。在此峰極以前，一切結構，皆為此而作；及此峰極既達以後，即當急轉直下，而全劇之精神始貫湊，使不至於拖沓，此則豹尾之說也^{②5}。

陶宗儀除申論喬吉之說，還加入「尤貴在首尾貫穿，意思清新」之語，強調三段章法並非各自獨立，而是要如連環扣般互相照應，前後血脈貫通；而所謂「意思清新」則指意境思想要清雅新穎，承繼周德清的理念，兼顧了主題思想與章法的關

人的。寫戲開始要像豹頭，提出的問題和事件，很單一很醒目，很驚人。單一的問題發展到到作品中部，要曲曲折折、錯綜複雜。需要集中筆力塑造人物性格，需要細致組織情節和線索，也需要妥當地陪襯旁枝細節，使劇本充實飽滿，粗壯有力，有如熊腰。結尾首先要和開頭相呼應，全劇由單一線索發展到錯綜複雜的主幹之後，到了結束又須回到條理清楚、問題單一；有如鳳尾用少數修長有力的漂亮羽毛，把周身的斑彩襯托得更加令人印象深刻。戲的收場，不能像豹尾那樣雖有力而下垂，應該是單一挺拔而又毫不吃力地揚起（頁 76-77）。焦菊隱的認同的「豹頭」與「鳳尾」恰與喬吉相反，解釋自然有別。

②4 李昌集：《中國古代曲學史》第一卷第六章〈元代的曲體創作論與曲體文學風格觀〉，主張「大概起要美麗」云云為喬吉之論，故舉喬吉散曲分別詮釋「鳳頭，豬肚」，頗為精當，筆者參用其解釋。至於以任中敏「說得急切透辟，極情盡致為上」之說解釋「豹尾」（同注 10，頁 188-191），筆者以為未得豹尾響亮之意，故未採其說而另加解釋。

②5 朱東潤：《中國文學批評史大綱》第 41 節（台灣：開明書店，1960 年初版），頁 217。

係。喬吉、陶宗儀提出作樂府之章法有頭、腹、尾三段論，可說是對散曲和劇曲章法有更進一層的美學理論²⁶。朱東潤云：「夢符此說，不僅限於曲中某一體言，短之為一首小令，長之為一本雜劇，無不如此，殆為元曲中大小體製同具之不二章法也²⁷。」因此將二家的章法概念具體放在戲曲創作中，就是要求：「戲曲的開頭，要像鳳頭一樣集中鮮明，即用精煉的筆墨、有力的戲劇行動，向觀（讀）者提出總的戲劇懸念，以吸引其注意力。戲的中間，就是戲曲的主體部分，要像豬肚一樣豐滿充實，即務必使戲劇衝突充分展開，人物性格得到充分表現，情節的推進有一種浩蕩之氣，激人心弦。戲的結尾，則要如豹尾勁掃，即做到筆力簡潔，戛然而止，並且響亮之聲不絕於耳，語雖盡而意無窮，給觀（讀）者留下咀嚼、回味的餘地。特別重要的是，三部分之間必須以意貫之，成為完整、和諧的統一整體，給人以整體的美感²⁸。」

時代晚於周德清的顧瑛（1310-1369），更進一層提出與章法相關的因果關係。〈製曲十六觀〉將曲體與詞體並觀，條列曲之創作法則，如精煉曲之句法、字法、用韻，曲要清空不要質實，曲欲雅正等等，顯然是就散曲而言²⁹。其中第一條是：

製曲看是甚題目，先擇曲名，然後命意。命意既了，思其頭何如起，尾何如結。方後選韻，而後述曲。最是過變不要斷了曲意，須要承上接下。如姜白石詞云：「曲曲屏山，夜涼獨自甚情緒」，於過變則云「西窗又吟暗雨」。此則曲意不斷，製曲者當作此觀。

²⁶ 【折桂令】、【水仙子】是北曲曲牌，兼作散曲、劇曲之用，陶宗儀以兩支曲牌名強調「今樂府」所指為曲之體製，非詩詞之樂府。因此陸林：《元代戲劇學研究》（安徽：安徽文藝出版社，1999年，頁313）；李昌集：《中國古代曲學史》（同注10，頁188），都指出陶宗儀將「樂府」誤為專指小令，並非事實。

²⁷ 同注25，頁217。

²⁸ 引自陳竹：《中國古代劇作學史》（湖北：武漢出版社，1999年），頁123。

²⁹ 〈製曲十六觀〉即〈迦陵音指迷十六觀〉，引自秦學人、侯作卿編：《中國古典編劇理論資料匯輯》（北京：中國戲劇出版社，1984年），頁14-19。其與南宋張炎《詞源》下卷內容大體相同，張述作詞之法，顧引申為製曲之法。顯然以作詞之法論曲。

布置章法之前所以要就題目先擇曲名，是因為「歌曲所唱題目」有不同，如鐵騎、宮詞、花詞、江景、雪景、春景、棹歌、漁歌等^⑩。題目不同則曲情有別，由於各宮調下的曲牌聲情不同，如仙呂調唱清新綿渺、南呂宮唱感嘆傷悲等^⑪，所以要先選擇合適於該题目的宮調曲牌，選妥曲名才決定曲意主題（命意）。以上是布置章法的「因」；其後選韻、填詞（述曲）、轉折（過變）、承上接下、曲意不斷則是布置章法的「果」。分析顧瑛的製曲美學，首尾要承上接下而曲意不斷，是顧瑛和上述曲家論章法共同的訴求。其次，將布置章法等相關創作理念列於製曲十六觀之首；又將命意、起頭、結尾等問題置於選韻、述曲之前，可說是凸顯章法在製曲中的重要地位；周德清只說「未造其語，先立其意」，並未在立意與造語之間加入布置首尾章法的概念。其三，題目、曲名、起結、選韻、述曲等步驟，均圍繞命意、曲意進行，使全曲在「意」的統攝下形成整體^⑫。顧瑛之所謂「意」，既指品作的思想主題和意境；又指作品語言的新意，亦即「不蹈襲前人語，作者必在心傳，傳以心會意。有誤入處，然須跳出窠臼外，時加新意，自成一家^⑬。」比起陶宗儀「意思清新」和周德清「立意」有更明確的發揮。其四，將布置章法之前後因果關係做一個整體性的結合與考量，實已接近結構論的範疇。

二、明代章法格局理論的建立與品評

明代繼續發揮元代豹尾之說的是李開先（1502-1568），《詞諺》共有四部份：〈詞諺〉選錄一些滑稽諷刺的曲文和故事；〈詞套〉評選了幾十套散曲和雜劇曲文；〈詞樂〉記載當時幾個著名優伶的軼事，列述當時知名的絃索家和歌唱家；〈詞尾〉選錄十二首尾聲，李開先自謙這些作品是：「據所見並平日拙作交錄之。所見則竢

^⑩ 芝庵：《唱論》，有「凡歌曲所唱題目」一條（同注 8，頁 160），此處借以分析。

^⑪ 芝庵：《唱論》，有「大凡聲音，各應於律呂」一條，同注 8，頁 160-161。

^⑫ 這一點參考陳竹：《中國古代劇作學史》，同注 28，頁 128。

^⑬ 節錄自〈製曲十六觀〉第六條「曲以意為主」，同注 29，頁 16。

法眼，而拙作只可入肉眼耳。」從各部份內容性質看來，可知〈詞尾〉在全書中的地位，而李開先對尾聲的重視和立論便有了重要的開展：

世稱「詩頭曲尾」，又稱「豹尾」，必須急併響亮，含有餘不盡之意。作詞者安得豹尾，滿目皆狗尾耳！況所續者又非貂耶？古之詩人無算，而起句高者，可屈指數也。六朝人稱謝朓工於發端，如「大江流日夜，客心悲未央」……。詩人多而好句尚少，詞尾不尤為難事耶³⁴？

周德清將詩頭和曲尾並觀，李開先則以詩頭好句尚少的現象，說明欲得詞尾好句尤難。觀察〈詞尾〉選錄不同宮調的尾聲有三首取自於劇套³⁵，其餘八首都是散套。可知李開先的「詞尾」不同於周德清「一曲之尾」，而是「一套之尾」。換言之，周德清就短章小令論「曲尾」之末句，講求辭簡意盡；而李開先就套數論「詞尾」，講求「必須急併響亮，含有餘不盡之意」，也就是餘味不盡、餘音裊裊的意思，二人有別³⁶，此論成為套數「豹尾」和「結要響亮」之最佳注解。

不同於李開先，徐渭(1521-1593)的著眼點不再是北曲，而是南戲特有的體製。《南詞敘錄》是戲劇批評史上專論南戲的唯一著作，對南戲「開場」一詞特別提出解釋：「宋人凡勾欄未出，一老者先出，夸說大意以求賞，謂之『開呵』。今戲文首一齣，謂之『開場』，亦遺意也³⁷。」一部南戲通常在三十齣至五十齣左右³⁸，第一齣通常由末或副末上場向觀眾說明故事大意，稱為「開場」（或「家門」、「開宗」、「標目」），是全劇的序幕，具有提要之功用，此表演形式源於宋雜劇的「開

³⁴ 李開先：《詞譜·詞尾》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁356-357。

³⁵ 三首是：《陳琳抱妝盒》、《王粲登樓》、《玉簫女》。同注34，頁357-359。

³⁶ 周致一：〈談曲尾〉，認為李開先主張「含蓄」，和周德清「意盡」截然相反。筆者認為二家論述的客體不同。同注16，頁225。

³⁷ 徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁246。

³⁸ 一本雜劇，正格是四折，但可以疊成四本，如《西廂記》計十六折；故南戲傳奇最少不能在十七齣之下。參張敬先生：《明清傳奇導論》，同注6，頁138。

呵」。徐渭揭示南戲開場之後，引起了評點家對劇作開端的重視，陳繼儒（1558-1639）評《玉簪記》第二齣：「開局把全意挈起，文方不散漫。」評《繡襦記》第二齣：「劈頭入手，就在來興上著神。」強調戲劇開局不止要掌握全劇大意，劇中相關的重要人物（來興）也要預先著力鋪設³⁹。馮夢龍（1574-1646）亦指出：「首齣要包涵通傳主意⁴⁰。」以上三家對南戲傳奇的開場或開局片言隻字的論點，開啟李漁對〈家門〉之論述，影響頗深（詳下文）。

元明戲曲理論以王驥德（約 1560-1623）《曲律》⁴¹專章專題最具規模體系，可以說在各個層面皆有承上、開展與啟下之成就⁴²。從上述章法概念發展來看，筆者認為〈論劇戲〉屬結構論範疇⁴³；〈論章法〉、〈論散套〉、〈論引子〉、〈論過曲〉、〈論過搭〉、〈論尾聲〉屬章法論範疇。以下將這些篇章貫穿討論，從而建構王驥德的章法格局論。〈論章法〉文意分為兩段，前段以建築宮室過程為比喻：

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，庖湑，藩垣，苑樹之類。前後、左右、高低、遠近，尺寸無不了然胸中，而後可施斤斲。

中國住宅建築中，歷史最悠久、應用最廣的是單層四合院住宅⁴⁴。從平面圖來

³⁹ 引文見秦學人、侯作卿編：《中國古典編劇理論資料匯編》，同注 29，頁 110、112。

⁴⁰ 見馮夢龍：《酒家傭》第二折〈李固籲天〉批語，魏同賢主編：《墨憨齋定本傳奇》第 1 冊，（上海：江蘇古籍出版社，1993 年），頁 634。

⁴¹ 王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊（北京：中國戲劇出版社，1982 年）。以下引文除〈雜論〉外，其餘只注名篇目，不另注頁數。

⁴² 相關研究見李惠綿：《王驥德曲論研究》，《文史叢刊》之九十（台北：台灣大學出版，1992 年）。

⁴³ 譚源材：《中國古典戲曲學論稿》第三章〈戲曲結構學論〉（瀋陽：春風文藝出版社，1993 年），將〈論章法〉、〈論套數〉、〈論劇戲〉都包括在結構學之內（頁 58-62）。

⁴⁴ 四合院正常的基本形式是由坐北朝南的正房（正堂）、坐南朝北的南房和東西廂房，四面房屋圍成的南北稍長的矩形封閉庭院。庭院前的南房稱為「倒座」，通常作為客房、男僕室或雜用。正堂供主人或長輩居住，廂房供晚輩居住。

看，宅門一般開在東南角上，前門進入之後，左轉後或先有大廳，或先有庭院⁴⁵。院後對著正堂，左右圍著廂房。左右廂房有抄手遊廊與正堂相連，正堂左右或建耳房，作廚房或廁所，正堂後面尚可有單房一排。所有的房屋均面向中央的庭院，外以高牆銜接，形成一個完整的住宅。一般市民、小商人、小官等小康家庭都居住一個單位的四合院或三合院。貴族、官家、富商的住宅形式，是由兩個以上的單體四合院組成的複合體，沿著一條軸線排列起來，形成一連串的幾進院落，有的又在兩側伸出了跨院或樓房⁴⁶。王驥德所謂三進、五進、七進，即指這類中、大型住宅而言。這段話說明建造屋舍之有規劃，猶如編撰戲曲之有章法。因此根據上述四合院平面圖分析，「前門、廳、堂、樓」的規式，分別比喻戲曲章法的開端、承接、發展、結束。屋舍或三進或五進或七進，完全就房地面積而定；比喻傳奇篇幅之為三十齣、四十齣或五十齣，視故事和情節之繁簡多寡而定，也是需要事先安置的章法。至於兩廂、軒寮、廩庠、庖福、藩垣、苑樹比喻各齣情節之聯絡貫串。這些都必須了然於胸，才能施斤用斲，才能結文撰寫。這段比喻文字，意味王驥德對戲劇章法理論不再是簡單的平面化，而是複雜的空間化。〈論章法〉後段正式切入題論：

作曲者，亦必先分段數，以何意起，何意接，何意做中段敷衍，何意作後段收煞，整整在目，而後可施結撰。此法，從古之為文、為辭賦、為歌詩者皆然；於曲，則在劇戲，其事頭原有步驟。作套數曲，遂絕不聞有知此竅者，只漫然隨調，逐句湊拍，掇拾為之，非不間得一、二好語，顛倒零碎，終是不成格局。……是故脩辭當自鍊格始。

⁴⁵ 劉敦楨：《中國住宅概說》（台北：明文書局，1981年），附有各地住宅平面圖，大門進去後，先有廳者如圖 80「上海四平路劉宅」、圖 100「河北正定縣馬宅」（頁 87、99）；先有院者，如圖 86「福建上杭縣城區住宅平面」、圖 89「北京市四合院住宅平面圖」（頁 90、91）。有些小型的四合院就只有院子而沒有大廳，如圖 82「吉林市東合胡同住宅平面」（頁 82）。

⁴⁶ 以上關於四合院之介紹，參沈以正等編輯：《中國建築之美》（台北：市立美術館發行，1985年），頁 134。李乾朗：《中華藝術大觀》第 6 冊《建築》（台北：新夏出版社，1982年），頁 143。

王驥德將戲曲情節發展分為「起」、「接」、「中段敷衍」、「後段收煞」四個段數，強調作者必須先理出其脈絡，才能結文撰寫。其四個段數相當於起、承、轉、合之法，比喬吉「頭、中、尾」段數多了「承接」。因劇曲不同於散曲，有故事情節，事件的進展也有一定的步驟。因此分段數的章法特別就劇（指北劇）戲（包括南戲、傳奇）而言。雜劇、南戲、傳奇體製都是以一折或一齣的套曲為單位，每一套由若干曲牌組合而成，這種聯綴曲牌的體式稱為「套數」或「聯套」。因此如何連貫各折（各齣）套數之間的情節，而成為全劇四個段數，乃是劇作家學習鍛鍊章法格局首要之務，故曰「脩辭當自鍊格始」^{④7}。王驥德感慨許多劇作家不知具備煉格訣竅，只是隨意選取一些曲牌，臨時尋取詞語，並非不能偶然得一、二佳句妙語，然拼湊成章，終是不成格局。然則如何經營套數呢？〈論散套〉曰：

套數之曲，元人謂之樂府；與古之辭賦、今之時義，同一機軸。有起有止，有開有闔。須先定下間架，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；又如鮫人之錦，不著一絲紕類。意新語俊，字響調圓，增減一調不得，顛倒一調不得。有規有矩，有色有聲，眾美具矣。

此章標題雖曰〈論散套〉，但王驥德沿用元人「樂府」名稱，可知開宗明義所謂「套數之曲」兼指散套（短套）和劇套（長套）^{④8}。這段文字清楚地提出經營套數的次序及其訴求：一定間架（章法格局），要首尾相應、不著一絲紕類（無有疏漏和結痕）。二立主意（主題意趣），要命意新奇。三排曲調（宮調曲牌），要曲調圓潤。四遣字句，要語俊字響。五要成章法，增減一調不得，顛倒一調不得。間架、主意、曲調、字句、章法等五項步驟有規有矩、有聲有色，才是眾美兼具。其

④7 筆者認為此處的「脩辭」不是語言藝術的修辭，而是填詞作劇的意思。

④8 《曲律》，現存有明天啓1625年原刊本（台北：故宮藏本），目錄作〈論散套〉，其他版本作〈論套數〉。若據「散套」名稱似乎相對於「劇套」而言。但文中沿用元人樂府名稱，且舉元趙彥輝〈醒悟〉套曲之例；最後一段又有：「大略作長套曲」云云，且舉《西廂記》，由此可證。

中曲調是構成套數的重要因素，南曲聯套基本上是由引子、過曲和尾聲組成（可無引子或無尾聲）；北曲聯套則由首曲、正曲、煞尾（必三者具備才為聯套），其規矩形式又有章法可論。王驥德更就南曲聯套形式論其創作訣竅，於是有〈論引子〉、〈論過曲〉、〈論過搭〉、〈論尾聲〉。

引子須以自己之腎腸，代他人之口吻。蓋一人登場，必有幾句緊要說話，我設以身處其地，模寫其似，卻調停句法，點檢字面，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。（〈論引子〉）

對南曲套數而言，引子、過曲、尾聲等同於「頭、腹、尾」之地位。因此，引子要開門見山，要能以數語概括該折情節之開端，所謂「我設以身處其地，模寫其似」，意指劇作家要以最合適貼切的語言口吻，模擬出首先登場人物的身分、地位、思想、性格以及此情此景人物心理和感情狀態，勿隱晦不明，亦勿空泛不實。過曲是套數的靈魂主體，因此在語言用韻和曲調過搭方面都有原則：

過曲體有兩途：大曲宜施文藻，然忌太深；小曲宜用本色，然忌太俚。須奏之場上，不論士人閨婦，以及村童野老，無不通曉，始稱通方。最要落韻穩當。……。用韻須是一韻到底方妙。屢屢換韻，畢竟才短之故。（〈論過曲〉）

所謂「大曲」非唐宋之大曲，指細曲（包括贈板曲或集曲）。為表現大曲之精緻雕琢，宜陶冶文飾，使其為「成文章」之樂府，又不可過於深奧難懂。「小曲」指市井小曲，或淨丑專用之粗曲，應保留樸質無華的本色，卻又不可過於鄙俚。故大曲、小曲應各適其體。誠如周德清所說「太文則迂，不文則俗；文而不文，俗而不俗。」總之，過曲的語言要能讓場上不同學養和不同年齡層的觀眾聽得明白易曉。至於過曲曲牌之間，則有「過搭」之法，〈論過搭〉曰：

過搭之法雜見古人詞曲中，須各宮各調，自相為次；又須看其腔之粗細，板之緊慢；前調尾與後調首要相配叶，前調板與後調板要相連屬。

「過搭」即「過割搭頭」⁴⁹，指宮調、曲牌的銜接與配合。每一宮調的曲牌有不同的笛色，加上每一曲牌有不同的板式與音節⁵⁰，形成曲調性質有粗有細、有緊有慢。因此曲牌並非一支一支孤立，它們在節奏上、主腔上有規律地組成一個延續的整體，同時樂調氣氛又和劇情的發展緊密地結合。劇作家安置曲牌之先後應掌握過搭之法，否則將造成「宮調亂用」、「緊慢失次」之病⁵¹。但這只是一般的規律，〈論過搭〉又云：「戲曲中亦有中段卻放緩唱者，不可一律論也。」論曲牌之間的過搭，表現不守死法的通變觀。聯套的最末一曲名曰「尾聲」：

尾聲以結束一篇之曲，須是愈著精神，末句更得一極俊語收之，方妙。凡北曲，煞尾定佳。作南曲者，只是潦草收場，徒取完局。所以戲曲中絕無佳者，以不知此竅故耳。（〈論尾聲〉）

尾聲不同於北曲煞尾，是南曲聯套中可有可無之曲，劇作家或許較不著意，因此王驥德主張南曲尾聲要「愈著精神」，即要具有風神標韻之境（詳下文）；而且尾聲的末句要得「極俊語」，不可「潦草收場，徒取完局」。以上關於套數之經營都只是創作的基本原理原則，所謂大匠能與人規矩，不能使人巧，套數之極致都不在這些規矩之內，〈論散套〉說：

而其妙處，政不在聲調之中，而在句字之外。又須煙波渺漫，姿態橫逸，攬之不得，挹之不盡。摹歡則令人神蕩，寫怨則令人斷腸，不在快人，而在動人。此所謂「風神」，所謂「標韻」，所謂「動吾天機」，不知所以然而然，方是「神品」，方是「絕技」。

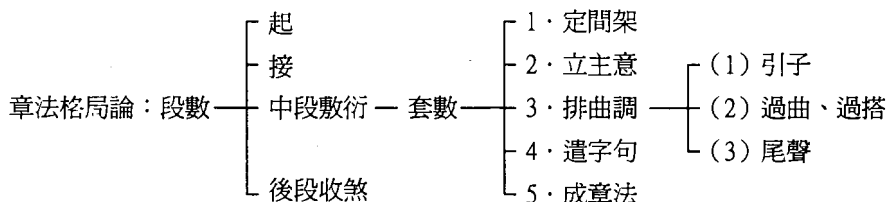
戲曲摹歡寫怨之終極意趣不在愉快人心，而在於能令讀者觀眾神蕩、斷腸，能觸動人性內心深處的情感，王驥德謂之「風神」、「標韻」、「動吾天機」。而其

⁴⁹ 「過割搭頭」一詞見《曲律·論調名》，同注 41，頁 92。

⁵⁰ 《曲律·論調名》有論述，相關討論見李惠綿：《王驥德曲論研究》第二章第三節「板眼的意義及其不可增損之理」，同注 42，頁 143-145。

⁵¹ 語見《曲律·論曲禁》，同注 41，頁 131。

神韻、天機之境，不在聲調之中，亦不在句字之內。其中自有一種風力、神趣和律動流貫其間。這種巧妙，是言有盡而意無窮，如「風」之無時不在而不覺其在，因此「攬之不得，挹之不盡」。故套數之作欲達「神品」、「絕技」極致，必須入乎其內而超乎其外。綜上所述，王驥德建構的章法格局論可以圖示^⑤：



王驥德的建構代表元明兩代論章法格局的登峰造極，其系統性及廣度深度無人能及。王氏第一個將北曲煞尾轉用於論述南曲尾聲，所指「尾聲」既指套曲之尾，又強調尾聲末句，可說是融合周德清的「末句」與李開先的「詞尾」。不過周主張末句要語盡意盡；王則主張「愈著精神、得極俊語」，即「語盡意不盡」，承接李開先要求詞尾有「餘不盡之意」^⑤。其後凌濛初（1580-1644）更承繼李開先、王驥德之論，從詞（文）、意之關係論尾聲及煞句（末句），就其舉例有三種情況^⑥：

- (一) 詞意俱若不盡：如《拜月》：「自從別後信音絕，這些時魂驚夢怯，都管是煩惱憂愁將人斷送也」。又如：「中心先自不如意，縱然間肯同隨喜，也做了個興盡空回。」
- (二) 詞盡而意不盡：如《拜月》：「別離會合皆緣分，受過憂危心自忖，

^⑤ 拙著《王驥德曲論研究》詳第三章〈曲之體製結構論〉，對章法格局問題雖有專章論述（同注 42，頁 149-181）。相同的材料放在本文的架構之下解讀，已然有不同的觀照與分析，故此論題可說是重新撰寫。

^⑥ 周致一：〈談曲尾〉，認為王驥德所謂「愈著精神、得一極俊語」正是「意盡」的同義語，大力支持周德清；李開先則反之（同注 16，頁 225）。如下文分析，王驥德追求不知所以然而然的「神品」，「愈著精神」似乎不應解釋為「意盡」，因此筆者與該文看法不同。

^⑦ 凌濛初：《譚曲雜劄》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊（北京：中國戲劇出版社，1982 年），以下引凌氏之語俱見頁 256。

從今暮樂朝歡還正本。」又如：「遲疾早晚兵戈息，相約行朝訪蹤跡，怎肯依舊中原一布衣。」

- (三) 詞意俱盡：如《琵琶》諸尾聲：「惟有快活是良謀，管取歡娛歌笑咲喧。」如《明珠記》：「多情自古多尷尬，料東君不把深盟罷，打點著錦帳鸞床受用咱。」

凌濛初所謂「詞盡」指文詞淺近顯露，曲折婉言則「詞不盡」。所謂「意盡」指意境直截了當、明白通暢；情韻深長、餘音裊裊則「意不盡」。如《拜月》尾聲以「魂驚夢怯」為因，「煩惱憂愁將人斷送」為果，細膩刻劃別後音訊斷絕，相思牽掛之深情；更以魂夢之驚怯比擬人物陷入刻骨相思的心神情狀；又以末句「斷送」之詞呼應「音信絕」的情境，故屬「詞意俱若不盡」者。尾聲之所以又名【情不盡】、【意有餘】、【餘文】、【餘音】，正可以作為「詞意俱若不盡」之注解。凌濛初將以上詞、意關係之分為三等：

尾聲，元人尤加之意，而末句最要緊。北曲尚矣，南曲如《拜月》可見一斑。大都以詞、意俱若不盡者為上，詞盡而意不盡者次之，若詞、意俱盡則平平耳，猶未舛也。

從優劣等次看來，顯然是以「意不盡」為品第標準，再以「詞盡與否」決定高下。然而當時劇作之尾聲多有未能入於三等第者，凌氏曰：「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。」例如《灌園記》：「綁他早去沉波浪，斷送芙蓉一夜霜，免教伊點辱門牆。」凌氏認為如以「斷送芙蓉一夜霜」之成句為煞句，便覺可聽。這是說此二句已屬詞盡意不盡者，可是尾聲以三句為格律，字數大致相同，皆十二板（尾聲因而又名【十二時】）；此尾卻因句數、字數未足，不盡板拍，只好「強綴一語以完腔」，因此「免教伊點辱門牆」遂成為狗尾續貂之煞句；無怪乎凌氏感慨：「今人於尾聲且漫然塗塞，況於煞句，尤不通此竅矣。」

北曲聯套必有【煞尾】、【尾聲】、【賺煞】收束，故云：「尾聲，元人尤加

之意」；有些宮調則無專用尾聲，如南呂宮用【黃鍾尾】⁵⁵；南曲聯套之尾聲乃可有可無。因此有兩種情況，其一，凡「不用尾聲，則煞句即是尾。」元雜劇在這種情況下「必於此用老句、妙句煞之。」其二，凡過曲「末處調可舒者，即不可用尾；唯唱時略舒末句以作尾而已。」但是「今填曲者不知，以為凡曲必宜有尾矣，而唱曲者見無尾舊曲，即造一尾添之，以至《琵琶》、《拜月》紛紛多有續貂，良可笑也。」

總之，尾聲當有須有，當無須無，或以「老句、妙句煞之」，或以「漸舒其調以收之」，不可一概而論。尾聲除顧及音樂性，更要講求意境，且以詞意俱若不盡者為最上。然不能為了完腔而強綴一語，漫然塗塞、狗尾續貂皆不足論也⁵⁶。

凌濛初對尾聲及其煞句的論述，是從周德清、李開先論末句和詞尾發展下來的。到了祁彪佳（1602-1645）不再只是關注尾聲和煞句，而是劇作的結局，如評《珍珠衫》：「末段收煞，殊少精神。」評《鬱輪袍》：「末段似多一二轉，於煞局有病。」評《石榴花》：「結末只宜收拾全局，皆疊起峰巒，未免反致障眼⁵⁷。」強調收煞不可太過，要結束得恰到好處，要有精神。祁彪佳講求結局收煞的藝術，成為李漁〈格局〉提出〈大收煞〉之先聲。

至於承繼王驥德章法格局理念之脈絡者，有時用「間架」一詞，例如徐復祚（1560-約 1630）：「《彩霞》出一優師所作，曲雖俚，然間架步驟，亦自可觀，較之《西樓》，雖（應作卻）為彼善⁵⁸。」而運用相關概念最豐富者是呂天成（1574-1646）和祁彪佳的實際批評。先引錄呂天成《曲品》相關評語⁵⁹：

⁵⁵ 如關漢卿《蝴蝶夢》、《竇娥冤》第二折皆是。

⁵⁶ 陳竹：《中國古代劇作學史》，專節論凌濛初之編劇思想，其中亦有論述其尾聲，筆者較之有更深入分析，同注 28，頁 385。

⁵⁷ 以上三則評語見祁彪佳：《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第 6 冊（北京：中國戲劇出版社，1982 年），頁 39、40、58。

⁵⁸ 語見《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊（北京：中國戲劇出版社，1982 年），頁 240。

⁵⁹ 以下各則評語見呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第 6 冊（北京：中

《琵琶》：串插甚合局段，苦樂相錯，具見體裁。可師可法，而不可及也。

《明珠》：布局運思，是詞壇一大將也。

《祝髮》：布置安插，段段恰好。

《浣紗》：羅織富麗，局面甚大，第恨不能謹嚴。中有可減處，當一刪耳。

《錦箋》：此記鍊局遣詞，機鋒甚迅，巧警會心。

《紈扇》：局段未見謹嚴。

《雙環》：串插可觀，此是傳奇法。

呂氏多以「局段」為名詞，再加上「串插、布局運思、布置安插、煉局」等動詞，構成布置格局之概念。祁彪佳則用「格局」、「練局」^{⑥〇}、「運局」^{⑥①}、「局面」、「局段」^{⑥②}、「局」^{⑥③}等詞語，以下各舉一例^{⑥④}：

《雙釵》：格局大類《紫環》，此則反以淺近勝之。

《寶劍》：此公不識練局之法，故重複處頗多。

《八義》：運局構思，有激烈闕暢之致，尙少清超一境耳。

《還帶》：是記雖無雋冷之處，而局面正大，詞調莊練。

《雙燕》：局段無奇，且乏逸趣。

《戒珠》：語以駢偶見工，局以熱豔取勝。

綜合呂、祁二家的用語，大抵主張戲曲布置格局要正大而嚴謹、要善於穿插技巧、要苦樂冷熱相錯、要簡煉不繁複、要新奇而有逸趣、要有清脫之境；可見呂、祁二家對布局運思的高度重視。用言簡意賅的語言評賞劇作，只能掌握品曲者在格局藝術上零星片段的概念；其與使用一套完整的章法理論評點一部劇作是大異其趣

國戲劇出版社，1982年），頁224、231、232、238、239、243。

⑥〇 關於「練局」評語，另見《金丸》、《冰山》，同注57，頁25、108

⑥① 關於「運局」評語，另見《普化》，同注57，頁104。

⑥② 關於「局段」評語，另見《鸚鵡洲》、《脫穎》，同注57，頁10、102。

⑥③ 關於「局」評語，另見《花筵賺》、《蕉帕》、《珠衲》、《五福》、《種玉》、《投筆》、《玉丸》，同注57，頁11、12、28、29、36、68、102。

⑥④ 以下各則評語見祁彪佳：《遠山堂曲品》，同注57，頁30、47、67、32、74、18。

的，因此金聖嘆（1608-1661）評點《西廂記》便有了劃時代的意義。

三、清代章法格局理論之建立與評點

金聖嘆之前，中國戲曲理論批評的成就主要在文學創作理論和搬演理論⁶⁵，而對戲曲作品本體藝術的闡發則非常薄弱。金聖嘆以其獨特的批評眼光和卓越的鑑賞力評點《西廂記》，無疑是古典戲曲理論的一種補缺。金聖嘆對戲曲章法的理念來自於詩文理論：「詩與文雖是兩樣體，卻是一樣法。一樣法者，起承轉合是也⁶⁶。」將詩文起承轉合之法用於敘事理論中，則以「裁衣」為比喻：「有全錦在手，無全錦在目；無全衣在目，有全衣在心。見其領，知其袖；見其襟，知其帔。夫領則非袖，而襟則非帔；然左右相就，前後相合，離然各異而宛然共成者，此所謂裁之說也⁶⁷。」所謂有全錦在手、有全衣在心，是說故事情節起承轉合的布局安置皆了然於胸；領、袖、襟、帔皆是衣服的部分之一，如何裁成細密精巧之衣才是得其章法。由其論點可觀照金聖嘆對《西廂記》章法之分析⁶⁸。《西廂記》有五本二十折⁶⁹，金聖嘆曰：「所謂《西廂》之文，一十六篇，吾實得而言之。」因此其論《西廂》之章法僅就十六篇言之，先列表如下⁷⁰；又為論述之便，分「起、合」、「承」、

⁶⁵ 參閱李惠綿：《元明清戲曲搬演論研究——以曲牌體戲曲為範疇》（台北：文史哲出版社，1998年）。

⁶⁶ 金聖嘆：〈示顧祖頌、孫聞、顧寶昶、魏雲〉，《金聖嘆全集》（三），江蘇：浙江古籍出版社，1985年。轉引自譚帆：《金聖嘆與中國戲曲批評》（上海：華東師範大學，1992年），頁93。

⁶⁷ 金聖嘆：《第五才子書水滸傳·序一》，《金聖嘆全集》（一），轉引自譚帆：《金聖嘆與中國戲曲批評》，同注66，頁84。

⁶⁸ 以下引文見金聖嘆：《增像第六才子書》卷三〈後候〉（台北：新文豐出版公司，1979年），頁315-320。

⁶⁹ 關於《西廂記》之作者考證及版本相關問題，參林宗毅：《西廂記二論·緒論》（台北：文史哲出版社，1998年），頁1-8。

⁷⁰ 此表受譚帆：〈金聖嘆論西廂結構及其理論總結〉之啟發，然譚氏就金聖嘆論述次第，如三漸、二近、三縱等依次列表，筆者主要以《西廂記》十六篇次第列表；又

「轉」三個段落分析：

Abstract 章法	齣目	
生	1 驚豔	起
此來	2 借廂	承
彼來	3 酬韻	
第一漸	4 鬧齋	轉
第二漸	5 寺警	
一近	6 請宴	
一縱	7 賴婚	
一不得不然	8 琴心	
二近	9 前候	
二不得不然	10 鬧簡	
二縱	11 賴簡	
第三漸	12 後候	
實寫	13 酬簡	
三縱	14 拷豔	合
掃	15 哭宴	
空寫	16 驚夢	

起承轉合之分亦有差異，譚氏將「此來彼來」歸於「起」，筆者歸於「承」。同注 66，頁 92。

(一) 起、合——戲曲情節的開端與收煞

金聖嘆將戲曲情節開端稱為「生」，收煞稱為「掃」：「有生有掃，生如生葉生花，掃如掃花掃葉。……。今夫一切世間太虛空中，本無有事，而忽然有之。如方春本無有葉與花，而忽然有葉與花，曰生。既而一切世間妄想顛倒，有若干事；而忽然還無，如殘春花落即掃花，窮秋落葉即掃葉，曰掃。」花葉開落，由無而有、從有歸無，正是諸法無常、一切虛空的現象。以此論《西廂記》之「生」和「掃」：

最前〈驚艷〉一篇謂之生，最後〈哭宴〉一篇謂之掃。蓋驚艷已前無有西廂，無有西廂則是太虛空也；若〈哭宴〉已後，亦復無有西廂，無有西廂，則仍太虛空也。此其最大章法也。

〈驚艷〉作為開端^①，在於老夫人扶相公靈柩往博陵安葬，因路途有阻，停喪於普救寺，而埋下線索有三：其一，相公在世時曾許下鶯鶯與侄兒鄭恆為妻，成為後來老夫人悔婚理由之一。其二，張生上朝應考，路經河中府，有八拜之交杜確（白馬將軍）鎮守蒲關，有意順道探望；為後來代解孫飛虎兵圍普救寺之難張本，得蒙老夫人許婚。其三，張生因聞聽普救寺之名，乃前往遊賞瞻仰；老夫人命紅娘看前邊庭院無人，和小姐散心一回，張生因而得以驚見五百年風流孽冤。〈哭宴〉作為收煞，在離開西廂舞台而於長亭送別，伴隨著西廂而起的愛情故事，又隨著西廂舞台的消失而暫作了結，故事情節亦可由此而體現完整的始終。最後又有一折〈驚夢〉結束，是為「空寫」：

空寫者，一部大書，無數文字，七曲八折，千頭萬緒，至此而一無所用。如楚人之火燒阿房；如莊、惠之快辯鱸魚；如臨濟大師，肋下三拳；如成連先生，刺船徑去。此亦不知於何年月日，發願動手造得一書；而即於此年此月此日，立地快然其便裂壞，如最後〈驚夢〉之一篇是也。

^① 金聖嘆本的〈驚艷〉包括老夫人上場的〈楔子〉。

〈拷艷〉中，張生、鶯鶯私下定情東窗事發，老夫人言道：「我便待送你到官府去，祇辱沒了我家門。我沒奈何，把鶯鶯便配與你為妻。只是俺家三輩不招白衣女婿。你明日便上朝取應去，俺與你養著媳婦兒。得官呵！來見我；剝落呵！休來見我。」老夫人是否會再度悔婚？該如何善後鶯鶯與鄭恆的婚約？張生與鶯鶯分別後，兩人的愛情將如何畫句點？張生此去是否真能功成名就？功成名就是否必然歸來？又何年何日得以衣錦榮歸？這些都是〈哭宴〉後的餘波。因此情節發展到〈驚夢〉時，可說是「一部大書，無數文字，七曲八折，千頭萬緒」。〈驚夢〉著力鋪寫張生在草橋店夢見鶯鶯兩段情景：一是鶯鶯獨自跋涉前來相會，二是相會時鶯鶯被一行卒子搶擄^②。故事於張生大夢驚醒後，在「斜月殘燈，半明不滅，舊恨新愁，連綿鬱結」的尾聲中落幕。

〈驚夢〉對主角七曲八折的愛情故事並無交代，故金聖嘆名曰「空寫」；空寫者，對故事結局而言看似一無所用，然其「無用」卻是「大用」（有用）之所在。楚人火燒阿房後化為空無，惟其空無，才具備另起樓台之「有」；莊子更從「空無」處得知鱗魚「有」樂也。因此不必實寫結局，而讓它在「空無」中收尾。這是呼應金聖嘆所說的「〈驚艷〉已前無有西廂，〈哭宴〉已後亦復無有西廂」，《西廂記》遂由「虛空」歸於「虛空」。金聖嘆提出戲曲開端和收斂為「生掃虛空」論，可說是源於佛家的「五蘊皆空」。「色、受、想、行、識」之五蘊雖是構成宇宙萬有一一人及一切有情識的眾生，和眾生賴以生存的山河大地一一的根本，但五蘊都是假合之相，既不能常住，也沒有自體，故云「五蘊皆空」。「空」不是解為「沒有」之意，而是說萬事萬物都是仗「因」託「緣」和合而成的，因緣聚則色生，因緣滅則色滅，所謂「此有故彼有，此無故彼無」，故曰「緣起性空」。張生、鶯鶯之因緣隨「西廂」而生起，亦隨「西廂」之消而幻滅。這種因緣生滅、緣起性空的佛學

② 此夢可以解釋為長亭送別後，張生對鶯鶯的牽掛，擔心鶯鶯再度受到其他強賊的擄掠，可說是孫飛虎兵圍普救寺的餘悸猶存。

思想正是維繫《西廂》情節始終的「最大章法」⁷⁸。

（二）承——戲曲情節的發展

承接〈驚艷〉開端埋下線索後，則是「此來彼來」，〈借廂〉一篇，是張生來，謂之此來；〈酬韻〉一篇，是鶯鶯來，謂之彼來，其道理在於：

蓋昔者鶯鶯在深閨中，實不圖牆外乃有張生借廂來；是夜張生在西廂中，亦實不圖牆內遂有鶯鶯酬韻來。設使張生不借廂，是張生不來；張生不來，此事不生。即使張生借廂，而鶯鶯不酬韻，是鶯鶯不來；鶯鶯不來，此事亦不生。今既張生慕色而來，鶯鶯又慕才而來，如是謂之兩來。

所謂「此來彼來」是鋪敘男女主腳交會的情節發展。如果一方不來，則「此事不生」；因此必須「兩來」，人物才能跨越心理時空，才有感情交流的開始。雖然事件並未有明朗化的跡象，但其中已有「輕絲暗縈，微息默度」。往往劇中人尚未察覺，未來情節發展的客觀形勢已然形成。

（三）轉——戲曲情節的轉折與衝突

「轉」是戲曲情節的主體，金聖嘆歸納《西廂》之轉包括「三漸」、「二近」、「三縱」、「兩不得不然」和「實寫」。「三漸」又謂之「三得」：〈鬧齋〉第一漸，鶯鶯始得見張生也。〈寺警〉第二漸，鶯鶯始得與張生相關也。〈後候〉第三漸，鶯鶯始得而許張生定情也。漸者，慢慢變化轉移之意；得者，因其逐漸變化前進而使人物之間有更深層的進展。鶯鶯與張生由「相見」而「相關」而「定情」，正是三漸、三得的推展。

⁷⁸ 譚帆：〈金聖嘆論西廂結構及其理論總結〉，提出金聖嘆所說的「無」比較接近佛學中的「空」，據此解析其章法論（同注 66，頁 98）。筆者曾撰寫〈論析元代佛教度脫劇——以佛教「度」與「解脫」概念為詮釋觀點〉，《佛學研究中心學報》第 6 期（台大：文學院佛學研究中心，2001 年 6 月），因此從「五蘊皆空」、「緣起性空」角度詮釋，與譚氏觀點相近，但論述不同。

「二近」是〈請宴〉和〈前候〉；「三縱」是〈賴婚〉、〈賴簡〉、〈拷艷〉。所謂「近」指「幾幾乎如將得之，終於不得」；「縱」幾幾乎如將失之，終於不失」。以〈請宴〉為例，紅娘奉老夫人之命前來邀約張生赴宴，排場可分「紅娘邀宴、書院相邀、預想新婚」⁷⁴。透過紅娘主唱，表達對張生請兵解圍的感激、崇敬之情；又經由紅娘風趣詼諧的賓白，以及張生亦莊亦諧的生動表演，靈活地展現了其赴宴前急切等待之狀和歡欣激動之情。劇中人物或讀者觀眾都感染到這場喜劇情調，張生與鶯鶯的婚事可說是「幾幾乎如將得之」。然而此折虛描宴中情事，實為後折〈賴婚〉而蓄勢，故曰「終於不得」。〈賴婚〉分為「張生歡欣赴宴、鶯鶯裝扮會宴、驚聞夫人悔婚、張生恍惚若失、紅娘慧心穿線」五場。此折由鶯鶯主唱，夫人悔婚，主角頓覺天旋地轉，婚姻大事「幾幾乎如將失之」。末尾張生竟討索紅娘腰間之帶，欲尋自盡。紅娘慧心謀計，安排張生於花園彈琴寄情，是為「終於不失」。以上各舉「近、縱」一例，解釋在近縱與得失的交錯之中，張生、鶯鶯的愛情亦隨之起起落落、變化迭宕。近之可得，縱之將失；不失即得，不得即失。故而，近中伏有縱，縱中孕有近。近與縱，得與失，兩相對立又相輔相成。金聖嘆曰：「有近則有縱也，欲縱之，故近之；亦欲近之，故縱之。」此謂之「文章起倒變動之法也」。

「兩不得不然」是〈鬧簡〉和〈琴心〉，所謂「不得不然」就是不得不如此，這是情節進展與人物塑造的結合：「聽琴者，紅娘不得不然；〈鬧簡〉者，鶯鶯不得不然。設使聽琴不然，則是不成其為紅娘；不成其為紅娘，即不成其為鶯鶯。……。〈鬧簡〉不然，則是不成其為鶯鶯；不成其為鶯鶯，即不成其為張生。」如上文〈賴婚〉所述，面對夫人背信忘義，又面對張生欲求自盡，紅娘身為鶯鶯之貼心侍女，不得不安排花園琴挑。張生病染相思，央託紅娘代傳書簡，鶯鶯回簡「待月西廂下，迎風戶半開」；而張生赴約後，鶯鶯因禮教矜持而反悔賴簡也是不得不然。這是根據人物各自的身分、地位、教養、性情、情勢而不得不如此。如若「不然」，則紅娘不成其為紅娘，鶯鶯不成其為鶯鶯，張生亦不成其為張生。張生與鶯鶯的情感波

⁷⁴ 〈請宴〉和下文〈賴婚〉排場標題是筆者所擬。

折，歷經波瀾起伏之後，必須有個結穴處，即是〈酬簡〉，稱曰「實寫」：

實寫者，一部大書，無數文字，七曲八折，千頭萬緒，至此而一齊結穴。如泉水之畢赴大海，如群真之咸會天闕，如萬方捷書齊到甘泉，……。如後文之〈酬簡〉一篇是也。

〈酬簡〉分兩場，由張生主唱，前場鋪敘張生由倚門而倚窗，由手托腮而數腳步，入木三分地刻劃張生情思恍惚、焦躁焦灼等待鶯鶯前來的心緒。後半場以半隱半顯的文字技巧，極寫二人盡鸞鳳之歡、成百年之好。對戲曲情節發展而言，這只能算是桃花源式的浪漫結局；兩人終究必須面對現實世界中的功名與禮法，故在第三縱〈拷艷〉之後，以〈哭宴〉和〈驚夢〉收煞，並回歸虛空。

以上分析金聖嘆使用獨創的語言和觀點，歸納《西廂記》轉折與衝突的筆法。回到上文所列的圖表，可知所謂「三漸、三得、二近、二縱、兩不得不然」等筆法，是穿插運用、交互呈現的。在金聖嘆解析之下，《西廂記》「轉」的情節部分，可說是變化多端、跌宕多姿。金聖嘆在《西廂記》的實際批評中，建構一家之言的章法理論：「生」為戲曲情節之「起」；「此來彼來」為戲曲情節之「承」；「三漸、三得、二近、二縱、兩不得不然、實寫」為戲曲情節之「轉」；「掃」和「空寫」為戲曲情節之「合」。王驥德只是提出「起」、「接」、「中段敷衍」、「後段收煞」之理論綱目；而金聖嘆是具體運用，並將理論與劇作完全結合。

王驥德、金聖嘆既有如上之成就，到李漁（1611-1680）自然必須另闢蹊徑了。李漁完整劇論在《閒情偶寄》之〈詞曲部〉、〈演習部〉和〈聲容部〉^⑦，值得注意的是〈詞曲部〉中李漁將〈結構〉與〈格局〉並列分章論述，可見在其體系之下，二者內涵不同。〈格局〉之下又列〈家門〉、〈沖場〉、〈出腳色〉、〈小收煞〉、〈大收煞〉五款，顯然其「格局」涵義專就傳奇體製而言；與王驥德格局章法兼論

^⑦ 李漁：《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊（北京：中國戲劇出版社，1982年）收錄詞曲部和演習部。陳多注釋：《李笠翁曲話》（湖南：長沙人民出版社，1981年），更納入〈聲容部·習技第四·歌舞〉。

「劇戲」不同。由於李漁所論五款都是南戲、傳奇體製中特有的規律與體式，並且分別居於一本劇作頭、中、尾的位置，因而有其獨特的創作美學，〈格局〉一章主要是結合這三個部分的不同特點加以論述^{①⑥}。

家門的基本形式是以兩首詞和四句類似下場詩的四句唸白組成^{①⑦}。李漁的論點包括^{①⑧}：（一）家門的形式內容及其創作美學：李漁稱家門之前第一首詞為「上場小曲」，「如【西江月】、【蝶戀花】之類。總無成格，聽人拈取。此曲向來不切本題，止是勸人對酒忘憂，逢場作戲諸套語。」可知第一首詞是虛籠大意，以比興、諷寄、感歎方式居多。雖其詞不切本題，然「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。」主張創作上場小曲，不當以泛泛而論的套語搪塞之（借帽覆頂之意）；而要開門見山，入題便扣緊該劇的主題思想大意。李漁感慨今之梨園，皆略去此詞，「止圖省力，埋沒作者一段深心。」可見此詞更蘊藏劇作家編寫該劇的用心苦意，絕不可省略。家門第二首詞概括全劇本事，故與前詞之關係是「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。」前詞雖以暗說方式破題，仍忌開口罵（破也）題，「便說幾句閒文才歸正傳」，故曰「入手之初，不宜太遠，亦正不宜太近。」遠者，泛論離題也；近者，迫近題意也。至於家門末後四句詩則「非止全該，又宜別俗」，即要該括劇中重要人物情節，又要不入俗套而別具一格。（二）家門的布局：家門和情節發展雖不相連接，篇幅又短，又有規矩可尋，「然非結構已完，胸有成竹者，不能措手。」故機鋒銳利，一往而前，信手拈

^{①⑥} 俞為民：《李漁閒情偶寄曲論研究》第三章〈閒情偶寄的戲曲結構論〉第三節「論戲曲格局」即以李漁〈格局〉五款為論述材料（江蘇：江蘇教育出版社，1994年），頁50。又陳竹：《中國古代劇作學史》，將五款解釋成是戲曲結構的外在體式（格局）與結構的內在機制（規律），同注28，頁620。

^{①⑦} 關於「家門」的討論可參張敬先生：《明清傳奇導論》，同注6，頁142-147；葉慶炳師：〈論明代傳奇家門的體製〉，中央研究院第二屆《國際漢學會議論文集》，1989年。

^{①⑧} 李漁劇論敘述性頗為濃厚，為免引文冗長，筆者採用標題重點分析法，如用原句，則以引號表示。

來，頭頭是道，乃從此折起。即使規模已定，猶有所慮，恐其勢有阻撓，不得順流而下，則「姑缺首篇，以俟終場補入」，此為更張達變之法。可知此折最難下筆。

家門用「末」或「副末」開場，第二齣照例由「生」腳最先上場，李漁說：「開場第二折，謂之沖場。沖場者，人未上而我先上也。」其論點包括：（一）沖場的形式：「必用一悠長引子；引子唱完，繼以詩、詞及四六排語，謂之定場白」。南曲中有一些曲牌，規定在人物出場時使用，或用笛和，或不用笛和，皆系散板，稱為「引子」或「引」⁷⁹。定場白作用在表明主角身分、地位、性格、環境及當時的心境和思想；故「未說之先，人不知所演何劇，耳目搖搖；得此數語，方知下落，始未定而今方定也。」（二）沖場引子、定場詩詞與家門之難易：「此折之一引、一詞，較之前折家門一曲猶難措手。務以寥寥數言，道盡本人一腔心事，又且蘊釀全部精神，猶家門之括盡無遺也。同屬包括之詞，而分難、易於其間者，以家門可以明說；而沖場引子及定場詩詞全用暗射，無一字可以明言故也。」家門是第三者登場作旁述，故可以明說一劇之情節和立言大意；沖場則是劇中人自述，因而只可全用暗射，所以較之於家門猶難措手⁸⁰。（三）沖場在全劇中之作用：「非特一本戲文之節目全于此處埋伏，而作此一本戲文之好歹，亦即於此時定價。」沖場對尚未開展的全劇具有至關重要及埋伏的作用，而且因為是全劇的第一個正式出場的主角，能否一出場即抓住讀者觀眾的吸引力，實是決定整本劇作的定價。（四）沖場的創作美學：「開手筆機飛舞，墨勢淋漓，有自由自得之妙，則把握在手，破竹之勢已成，不憂此後不成完璧。」正因為沖場攸關一齣戲的好壞定價，因此如同家門，作者當已胸有成竹，文墨氣勢皆已掌握手中，如高山瀑布般一瀉而下、自然流暢。如若「入手艱澀，姑置勿填，以避煩苦之勢。」可見李漁對家門與沖場之重視，都強調不可勉強支吾，寧可暫時擱置。沖場既講求天機自然、靈動飛舞之妙，故文情艱澀時，作者當「自尋樂境，養動生機，俟襟懷略展之後，仍復拈毫。」此謂「養

⁷⁹ 重要角色於每齣上場時，亦多先唱「引子」。參陳多注釋：《李笠翁曲話》，同注 75，頁 101。

⁸⁰ 陳竹：《中國古代劇作學史》，同注 28，頁 622。

機使動」之法。

生腳在第二齣沖場後，其餘腳色將陸續出場。由於一部傳奇人物眾多，因此必須讓觀眾讀者於前數齣得知人物在劇中的主客地位，其創作原則是：（一）劇中重要腳色人物，如生、旦及其父母，乃是一部之主，故「本傳中有名腳色，不宜出之太遲」，即「不得出四、五折之後」。（二）凡與劇情發展息息相關的淨丑腳色人物「關乎全部者，亦不宜出之太遲」，須在第十齣以前出場^①。原來傳奇腳色出場次序也有定格，而腳色出場當然與關目布置息息相關，因此如何安排腳色也是重要的環節。

明清傳奇通常分上下兩卷，李漁稱「上半部之末齣，暫攝情形，略收鑼鼓，名為小收煞。」由於尚有下半部情節發展，故小收煞有三條創作原則：（一）「宜緊忌寬」：要緊扣前面已開展的劇情，具有小結之作用；又要緊貼下面將開展的劇情，具有啟下之作用。切忌不瞻前又不顧後的寬泛描寫。（二）「宜熱忌冷」：「熱」指劇情衝突或戲劇張力的鼎沸點^②，足以造成後面劇情順理開展所要的情勢和力度。如在清冷平淡處小收煞，將使人產生劇情已頹勢的錯覺，因而減弱了繼續閱讀欣賞的興味。（三）「宜作鄭五歇後」：鄭五歇後詩體的特點^③，是不直接說明最後一句話的意思，李漁用此典故說明小收煞須含而不露，造成強烈的懸念，不僅要牢牢吸引觀眾讀者對下半部劇情的興趣，而且要「令人揣摩下文，不知此事如何結果」。李漁強調「戲法無真假，戲文無工拙，只是使人想不到、猜不著，便是好戲

① 李漁說：「十齣以後，皆是枝外生枝，節中長節。如遇行路之人，非止不問姓字，並形體面目，皆可不必認矣。」（同注 75，頁 68）。筆者據此推測其論淨丑腳色當出於第十齣之前。

② 俞為民：《李漁閒情偶寄曲論研究》，解釋「緊」和「熱」往往是悲劇氣氛最濃烈的地方，宜緊、宜熱也就是要寫出劇中人物的悲劇情緒，造成強烈的悲劇氣氛（同注 76，頁 34）。俞氏將只就悲劇氣氛而言，或有不周全。

③ 典出《舊唐書》，唐昭宗時宰相鄭綰善詩，作詩「多侮劇刺時，故落格調，時號鄭五歇後體」。意猶歇後語。

法、好戲文。」足見小收煞是全劇情節峰迴路轉的轉折點^{②4}。

傳奇全本收場，名為「大收煞」，李漁所指包括終篇之際和收場一齣：「開卷之初，當以奇句奪目，使之一見而驚，不敢棄去，此一法也。終篇之際，當以媚語攝魂，使之執卷留連，若難遽別，此一法也。收場一齣，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，全虧此齣撒嬌，作臨去秋波那一轉也。」所謂奇句奪目，一見而驚正是「鳳頭」、「起要美麗」之注解；所謂媚語攝魂、執卷留連、若難遽別、勾魂攝魄諸語則是「豹尾」、「結要響亮」之注解。換言之，大收煞講求的不是意隨事盡，而是事盡而意不盡，是言有盡而意無窮；即在劇中人事與觀眾「臨去」那一刻，再回送一轉「秋波」，使觀眾為之意惹情牽，且有餘音繞身、情形在目、回味無窮的情致。

大收煞的創作原則：（一）「無包括之痕」：劇中要緊腳色人物「到此必須會合」，傳奇文學中，「合」不止是全劇戲劇衝突的結局，也是全劇要緊腳色、重要線索的總收束，陳繼儒評《紅拂記》：云「好結局，各從散漫處收作一團^{②5}。」即是此意；故其會合之法「須要自然而然，水道渠成」，不是「無因而至，突如其來」，不是「勉強生情，拉成一處」。（二）「有團圓之趣」：元雜劇多以團圓和合終場，主腳人物或有美滿結局和理想歸宿，或歷經波折之後兒女歡會、親人聚首^{②6}；明清傳奇中則多以大小登科、褒獎受封等場面收煞^{②7}。李漁所謂「團圓之趣」並非指雜劇傳奇固定的大團圓格局，而是指劇情波瀾起伏、悲喜跌宕、柳暗花明又一村，所

②4 關於小收煞之分析，參陳竹：《中國古代劇作學史》，同注 28，頁 623。

②5 陳繼儒：《陳眉公批紅拂記》第三十四齣總批，引自秦學人、侯作卿編：《中國古典編劇理論資料匯輯》，同注 29，頁 115。

②6 參趙興勤、王廣超：〈元雜劇大團圓結尾漫議〉，《戲曲研究》第 23 輯（北京：文化藝術出版社，1987 年 9 月），頁 91-100。

②7 明清傳奇以大團圓為結局的背景主要有三：其一，明永樂九年（1411 年）頒佈戲曲禁令，人民娼優裝扮雜劇，依律只准演神仙道扮、義夫節婦、孝子順孫、勸人為善及歡樂太平之類；因此戲曲只有寓教於樂之本質，故多喜劇團圓（參周貽白：《中國戲曲發展史綱要》，上海：古籍出版社，頁 207）。其二，戲曲演出場合往往是慶典場合。其三，傳奇最後一場重要腳色都上場，有謝幕之意。

謂「水窮山盡之處，偏宜突起波瀾。或先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極、信極而反致驚疑。務使一折之中，七情俱備，始為到底不懈之筆，愈遠愈大之才。」誠如李漁所撰《十種曲》，為了避免大收煞落入窠臼，只有熱鬧的劇場性，缺乏生動的戲劇性，每本收場都有一番波折⁸⁸。這種「臨去秋波那一轉」的藝術效果不僅要表現平穩有力的戲劇收尾，不至於強弩之末；而且達到餘意不盡、發人深思的情境。

李漁建構的格局理論是從傳奇體製切入，而五款格律與體式恰好是傳奇戲曲情節程式發展的重點所在，〈家門〉、〈沖場〉、〈出腳色〉在開端處；〈小收煞〉在高潮處；〈大收煞〉是在結局處。相較於王驥德所謂「起」、「接」、「中段敷衍」、「後段收煞」，李漁偏重在「點」的格局布置，王驥德則偏重在「線」和「面」的章法。

王驥德論戲曲「線」和「面」的章法，李漁論傳奇體製「點」的格局布置，都影響了清代曲家品評的方向。毛聲山評點《第七才子書琵琶記》⁸⁹不僅在形式、體例上深受金批《西廂》影響，在內容、觀點上亦多得金氏啟發。毛氏首先強調章法次第之重要：

《西廂》純用北曲，每折自始至末，止是一人所唱，則其章法次第，井然不亂，猶易易耳。若《琵琶》則純用南曲，每套必用眾人分唱，而其章法次第，亦自井然不亂。若出一口，真大難事⁹⁰。

這裡從雜劇、傳奇一人與眾人演唱體製之異，比較二劇章法次第之難易。雖有

⁸⁸ 黃媛介：《意中緣》第三十齣〈會真〉眉批云：「笠翁諸劇，往往於曲終奏雅。」例如《憐相伴》第三十五齣一男二女已奉旨完婚，第三十六齣還來個丈人作梗；《慎鸞交》結局時有情人將成眷屬，末齣還來一番定甘試探。參郭英德：《明清文人傳奇研究》（北京：師範大學出版社，1992年），頁285。

⁸⁹ 毛聲山名綸，生卒年不詳，雙目失明後改號聲山。失明後口授《琵琶記》之評語，由其子筆記成書，題曰《第七才子書琵琶記》，有康熙丙午（1666）浮雲客子序，其時毛聲山尚在世。評點文字見侯百朋編：《琵琶記資料匯編》（北京：書目文獻出版社，1989年），頁270-434。以下引文據此。

⁹⁰ 引文見《第七才子書琵琶記·總論》，同注89，頁280。

難易之別，但章法次第井然不亂則是南戲北劇共同的藝術要求。而章法次第是在情節關目進展中隨筆展現，如《琵琶記》之文：「隨筆生來，本無忽有；隨手抹倒，是有卻無。此中饒有禪意，何必《西廂》臨去秋波之句，始可以悟禪耶？」情節鋪敘的章法在於「有無相生而終歸於無」，其美學理念與金批《西廂》為「虛空」之說相同。毛氏以善奕者之論印證：

凡下第一著時，先算到三著四著，未足為善奕也。下第一著時，不但算到三著四著，更能到五、六、七、八著，亦稱高手矣，然而猶未足為盡善也。善奕者必算到十數著，乃至數十百著，直到收局而後已。……若能算到全局，而後看此十數著，則無一著是閑著。《琵琶》之為文亦猶是已。嘗見其閑閑一篇，淡淡數筆，由前而觀，似乎極冷極緩極沒要緊；乃由後而觀，竟為全部收局中極緊極要極不可少之處。知此者，庶幾可與縱讀古今才子之文。

這裡以下棋為喻，說明戲曲全局布置要事先成竹在胸，才能安排頭腹尾及其先後次序，也就是說寫第一齣開場時，即已掌握如何承接，如何發展，如何轉折，如何結局。劇作家心中有章法格局，亦無一齣是閑筆；即使前文看似極冷極緩極沒要緊之關目，也都是為後文烘托照應，因而成為全部收局中極緊極要極不可少之處。毛聲山接著具體指出《琵琶記》「無一著是閑著」之例證：

文章有步驟不可失，次序不可闕者。如〈牛氏規奴〉為〈金閨愁配〉張本，〈金閨愁配〉為〈幾言諫父〉張本；〈臨妝感嘆〉為〈勉食姑嫜〉張本，〈勉食姑嫜〉為〈糟糠自爨〉張本。若無〈才俊登程〉，則杏園之思家為單薄；若無〈激怒當朝〉，則陳情之不許為突然；若無〈再報佳期〉，則〈強效鸞鳳〉為無序；若無〈丞相教女〉，則〈聽女迎親〉為無根；若無〈路途勞頓〉，則〈寺中遺像〉為急遽；若無〈孝婦題真〉，則〈書館悲逢〉為無本。總之，

才子作文，一氣貫注，增之不成文字，減之亦不成文字^①。

「步驟不可失」是說構思縝密而不疏漏、不失著；「次序不可闕」是說布局要周嚴，不可鬆弛、欠缺。掌握這兩個步驟次序的原則，就是要使每一齣關目的設置安排都有埋伏、有照應、有根、有本、有序、有說服性而不單薄、不急遽、不突然。由此可見毛聲山之重視布局次序，強調作者對章法步驟的自覺性和整一性，可說是王驥德論章法的實際批評。

至於李漁論格局的實際運用者則是梁廷柟（1796-1861），特別著意於該劇的開場、中間鋪敘和收束。《曲話》評：「《鴛鴦祠》八折，即別駕李亦珊事也。起伏頓挫，步武井然，惜〈點譜〉一折，入手太閒；〈詞賽〉一折，收場太重^②。」《鴛鴦祠》入手太閒，收場太重，中間則起伏頓挫，步武井然。有時則強調該劇之開場處，如：

關漢卿《玉鏡臺》，溫嶠上場，自【點絳脣】接下七曲，只將古今得志不得志兩種人鋪敘繁衍，與本事沒半點關照，徒覺滿紙浮詞，令人生厭耳。律以曲法，則入手處須於泛敘之中，略露求凰之意，下文情欲彼美、計賺婚姻，文義方成一串，否則突如其來，閱之者又增一番錯愕也^③。

《玉鏡臺》譜溫嶠為翰林學士，年老寡居。將姑母和表妹倩英接來京城居住，見倩英生愛慕之心，教其撫琴、寫字，藉以親近，倩英冷淡不應。姑母託溫嶠代為擇婿，溫嶠以自家玉鏡台為信物，娶倩英為妻。洞房花燭夜，倩英不許其入新房，且以抓破老臉相威脅。一日，王府尹宴請溫嶠夫婦，言明學士如做不得詩，將罰夫人頭戴草花、墨烏面皮。倩英無奈，懇求溫嶠著意吟詩；溫嶠乘機以夫婦和好為條

① 以上兩段引文見《第七才子書琵琶記·總論》，同注 89，頁 284-285。

② 梁廷柟：《曲話》，《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊（北京：中國戲劇出版社，1982 年），頁 266。

③ 梁廷柟：《曲話》，同注 92，頁 257。

件，成就老夫少妻的婚姻⁹⁴。溫嶠上場各唱兩曲鋪敘得志與不得志之事，接續三曲則抒發「雖然如此，那得志與不得志的，都由命不由人、非可勉強⁹⁵。」的想法。接著便是溫嶠前去拜候姑母，驚見倩英的情節。溫嶠既能明白得志與否由命不由人，卻不能了然愛情婚姻亦然。因此開場七曲似乎與「本事沒半點關照」，卻可看出關漢卿著筆之用心。所以未在入手處略露求凰之意，乃因尚未見到倩英之美。不過梁廷柅的評論亦足以參考，溫嶠可在定場白中流露其年老寡居欲求婚配的心意，如此也就可以在入手處埋下線索、照應下文，而不會突如其來。

除了關注入手處的埋伏，梁廷柅也評賞末折結尾，如評《南柯》：「末折絕好收束排場處，復盡情極態，全曲當以此為冠冕也⁹⁶。」又評：

《桃花扇》以〈餘韻〉折作結，曲終人杳，江上峰青，留有餘不盡之意於煙波縹緲間，脫盡團圓俗套。乃顧天石改作《南桃花扇》，使生旦當場團圓，雖其排場可快一時之耳目，然較之原作，孰劣孰優，識者自能辨之⁹⁷。

《桃花扇》第四十齣〈入道〉譜生旦侯方域、李香君歷經家國變故、人生磨難，終得重逢。二人正欲再續前緣，張薇法師當頭棒喝：「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⁹⁸？」於是二人雙雙入道出家。〈餘韻〉是續四十齣，譜蘇崑生為樵夫、柳敬亭為漁父，二人飲酒談心，頗有「閒話漁樵江渚上，古今多少事，皆付笑談中」的情味。梁氏云「留有餘不盡之意於煙波縹緲間」，與李漁所說聲音在耳、情形在目、臨去秋波那一轉的審美觀相合。

梁廷柅品曲發揮李漁之論；金聖嘆、毛聲山評點戲劇文學之本體，發揮王驥德之論。清代章法格局的論述中，「理論」與「評點」相互輝映、相輔相成，而有超越於元明之成就。

⁹⁴ 關漢卿：《玉鏡臺》，《元曲選》（台灣：中華書局，1968年）。

⁹⁵ 見《玉鏡臺》第一折賓白，同上注。

⁹⁶ 梁廷柅：《曲話》，同注92，頁276。

⁹⁷ 梁廷柅：《曲話》，同注92，頁271。

⁹⁸ 孔尚任：《桃花扇》，王季思等校注（台北：里仁書局，1996年），頁309-310。

結 論

雖然元代雜劇興盛發展，但是關注戲曲敘事文學的「關目」或「情節」，都只是萌芽階段；對戲曲「結構」的關注更是少之又少；對「排場」的運用也是從表演場所的概念逐漸轉用於品評雜劇。因此這些批評術語中，著力最多的就是「章法」；而論述章法偏重的對象不在「劇」而在「曲」，周德清所謂「作詞十法」，喬吉、陶宗儀所謂「作樂府法」，顧瑛所謂「製曲十六觀」等，都是將「曲」視為「詞」的變體，亦即放置在韻文學的傳統之下。發展到明代，戲曲結構和排場概念雖然受到重視，但仍有從曲的角度立論者，如承繼周德清「末句」有李開先論曲尾、凌濛初論尾聲及煞句，王驥德論「作曲猶造宮室者然」亦是。嚴格區分都應屬「曲的章法」，不是「劇的章法」。雖然如此，元代論「曲的章法」對明清論「劇的章法」應有推波助瀾之功，因此仍將其論述放入本文的材料，並且藉以觀察章法格局從「曲」到「劇」的發展演變。

章法、格局理論的內涵及其發展大致包括四條線索。一、情節與章法格局之關係：指頭、腹、尾或起承轉合之法，總論者有周德清、鍾嗣成；分論者有喬吉、陶宗儀、王驥德；運用格局概念評賞劇作的是呂天成、祁彪佳；運用章法理論闡發戲曲作品本體藝術者是金聖嘆評點《西廂記》和毛聲山評點《琵琶記》。二、體製與格局之關係：這線索有兩方面，其一就整體格局論述者，有王驥德論聯套要素（引子、過曲、過搭、尾聲）；李漁論傳奇格局（家門、沖場、出腳色、小收煞、大收煞）；將格局的實際運用者則是梁廷柅，以開場、中間鋪敘、煞局等概念評賞劇作。其二就局部格局論述者，有徐渭、陳繼儒、馮夢龍論開場；有周德清論末句（一曲之尾）、李開先和凌濛初論詞尾（一套之尾）、論煞句；祁彪佳則另闢蹊徑，強調劇作之煞局結尾。三、立意與章法之關係：強調劇作命意思，包括周德清「未造其語，先立其意」、顧瑛「命意既了，思其頭何如起，尾何如結」、「不要斷了曲意，須要承上接下」、陶宗儀「尤貴在首尾貫穿，意思清新」、金聖嘆「虛空」。

四、相關要素與章法之組合關係：即其他藝術要素與章法之間的搭配組合，如顧瑛提出的看題目→擇曲名→命意→起承→選韻→述曲；王驥德提出的定間架→立主意→排曲調→遣詞句→成章法。為了掌握章法、格局理論之發展線索，文末附錄圖表示之。表中發現四條線索中，前兩條是構成章法格局論的主體且重要的內涵，因此論述者最多；後兩條則是由章法格局延伸出來的論題，其實已經跨入結構論範疇。換言之，對後二者之內涵有更深入的論述，即是結構論主要的課題，筆者將就此論題另寫專文。

附錄：「章法」「格局」理論發展圖表

時代	曲論家	情節與章法 格局之關係	體製與格局之關係		立意與章法 之關係	相關要素 與章法之 組合關係
			局部格局	整體格局		
元	周德清 1277-1365	長篇要腰腹 飽滿，首尾相 救。	1 詩頭曲尾是 也。 2 曲尾指一曲 之尾，即「末 句」。 3 末句要辭采 瞻麗、平仄合 律、語意俱盡。		1 未造其語， 先立其意。 語、意俱高為 上。 2 短章辭既 簡，意欲盡。 3 長篇要餘意 不盡。	
元	鍾嗣成 約 1279- 約 1360	1 談論節要。 2 大概。				
元	喬吉 1280-1345	鳳頭、豬肚、 豹尾。				
元	顧瑛 1310-1369	思其頭何如 起，尾何如 結。			1 命意既了， 思其頭何如 起，尾何如 結。 2 勿斷曲意，	看題目 → 擇曲名 → 命意 → 起 承 → 選韻 → 述曲。

					須承上接下。	
元	陶宗儀 1360年前 後在世	起要美麗，中 要浩蕩，結要 響亮。			尤貴在首尾 貫穿，意思清 新。	
明	李開先 1502-1568		1「曲尾」指一 套之尾，猶如 「豹尾」。 2 曲尾必須急 併響亮，含有餘 不盡之意。			
明	徐渭 1521-1593		開場：戲文首一 出，夸說大意。			
明	陳繼儒 1558-1639		1 開局把全意 挈起，文方不散 漫。 2 劈頭入手，在 重要人物上著 神。			
明	王驥德 約 1560 -1623	作曲者，必先 分段數，以何 意起，何意 接，何意做中 段敷衍，何意 作後段收煞。		引子→過 曲→過搭 →尾聲。		定間架→ 立主意→ 排曲調→ 遣字句→ 成章法。

明	徐復祚 1560- 約 1630	間架步驟，亦 自可觀。				
明	馮夢龍 1574-1646		首齣要包涵通 傳主意。			
明	呂天成 1574-1646	以格局概念 評曲，如： 1 串插甚合局 段。 2 布置安插， 段段恰好。 3 羅織富麗， 局面甚大。 4 局段未見謹 嚴。				
明	凌濛初 1580-1644		從詞、意之關係 論尾聲及煞句 (末句)，有四 種情況： 1 詞意俱若不 盡。 2 詞盡而意不 盡。 3 詞意俱盡。 4 詞未盡而意			

			先盡，亦有詞既盡而句未盡。			
明	祁彪佳 1602-1645	以格局概念評曲，如： 1 不識練局之法。 2 運局構思，有激烈闕暢之致，尚少清超一境耳。 3 局面正大。 4 局段無奇，且乏逸趣。 5 局以熱豔取勝。	強調劇作煞局結尾，如： 1 末段收煞，殊少精神。 2 末段似多一二轉，於煞局有病。 3 結末只宜收拾全局，皆疊起峰巒，未免反致障眼。			
清	金聖嘆 1608-1661	運用章法理論闡發整齣作品《西廂記》： 1 起：「生」 2 承：「此來」、「彼來」。 3 轉：「三漸」、「二			驚艷已前無有西廂，無有西廂則是太虛空也。若〈哭宴〉已後，亦復無有西廂，無有西廂，則仍太虛空也。此其最大章法也。	

		近」、「三縱」、「兩不得不然」、「實寫」。 4合：「掃」、「空寫」。				
清	李漁 1611-1680			1 家門 2 沖場 3 出腳色 4 小收煞 5 大收煞		
清	毛聲山 生卒年不詳	運用章法理論闡發整齣作品《琵琶記》： 1 由前而觀，似乎極冷極緩極沒要緊；乃由後而觀，竟為全部收局中極緊極要極不可少之處。 2 文章有步驟不可失，次序				

		不可闕者。				
清	梁廷枏 1796-1861			以開場、中間鋪敘、煞局等概念 評賞劇作。		

附記：本文先於台大中文系第 271 次學術研討會宣讀（2001 年 10 月 31 日）。會議上承蒙討論人曾師永義和主持人柯師慶明之賜正補充，以及系上同仁惠予寶貴意見；又蒙學報評審委員之審查意見，使本文得以修正發表。另蒙張漢良教授協助翻譯英文提要。謹致謝忱。