

戲曲學（下）

第十一講：結構論

授課教師：曾永義教授

國立臺灣大學中國文學系特聘研究講座教授

中央研究院院士



【本著作除另有註明外，採取[創用 CC「姓名標示](#)

[—非商業性—相同方式分享](#)「臺灣 3.0 版」授權釋出】

第十一講 結構論

大凡具有形象者必有其結構。就平面之文學而言，散文、小說、詩詞曲、戲曲，由於其體類不同，若論其結構，則必有其同屬文學之共性，但亦必有其各自體類所產生之特性。也因此戲曲之結構必與散文、小說、詩詞曲有所不同。

「戲曲之結構」實有外在與內在之分而同時並存。外在結構制約內在結構，也就是說外在結構的既定體製規律對內在結構的實質內涵，必產生互動的關聯和影響。戲曲的外在結構，筆者認為即戲曲劇種的體製規律；內在結構即由關目而布局而逐次發展，至民國許之衡、王季烈、張清徽乃克完成的所謂「排場」。

元明清三代以至民國的戲曲結構論，主體是指內在結構論發展完成史。而體製規律的外在結構論，止見明人王驥德和清人李漁稍事涉及，至民國則王國維、鄭騫、錢南揚三家，乃逕以「結構」指稱戲曲之外在結構；至曾永義更以劇種之「體製規律」來說明戲曲之外在結構，而劇種之外在結構乃趨於完成。也因此，戲曲劇種之分類，乃有所謂「體製劇種」。可見論戲曲之「結構」必兼具其內外乃能完備；而學者對於戲曲內外結構之認知，元明清以來，實有其演進之歷程。🚫

🚩 「結構」之名義

「結構」的本義，指建築物構造的式樣，後來也引申用指詩文書畫中各部份的配搭和排列。戲曲既為綜合的文學和藝術，由其文學和藝術的質性觀察，其「結構」自然以內在為主要；但由於其綜合性，則必有所以呈現的固定載體，亦即體製規律，則其外在結構亦不能免。若此，則戲曲之內外結構，固為表裏，亦如唇齒相依。

明清曲家逕以「結構」一詞論戲曲者有明徐復祚（1560—ca.1630）《曲論》以「結構」一詞批評王驥德劇作，袁宏道（1568—1610）批評湯顯祖《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》三夢「漫無結構」，祁彪佳（1602—1645）《遠山堂曲品》評論諸劇作的「結構」，尤其是清李漁（1610—1680）《笠翁曲論》（見於《閒情偶記·詞曲部》）首重「結構」，在其〈結構〉下分〈戒諷刺〉、〈立主

腦〉、〈脫窠臼〉、〈密針線〉、〈減頭緒〉、〈戒荒唐〉、〈審虛實〉等七款。以上所舉四家都用「結構」作為術語論戲曲，其中徐復祚、祁彪佳都是指「關目情節」的布置。袁宏道進一步涉及齣與齣間關目情節布置的章法，到了清代李漁更舉「結構」為戲曲第一要義，他以七款來說明其所謂「結構」，但七款中無可議者止〈立主腦〉、〈脫窠臼〉、〈密針線〉、〈減頭緒〉四項，他的見解雖精闢透徹，但追根究柢，這四款也只是有關布置「關目情節」的詳密發揮。也就是說，明清曲家論曲，對於戲曲「結構」的考究，事實上只在「關目情節」。也就是說尚僅及於「結構」本義中之局部，亦即戲曲內在結構的根本部分。可見論戲曲結構，不能迷亂於名實，當從前人論述之實質內涵爬梳資料，以建構戲曲內外結構的演進歷程。🚫

✚ 外在結構

(一) 前賢之「戲曲外在結構」論

綜觀元明清曲論家之論戲曲結構者，其所用術語，直以「結構」論述者，為數不多；而以「情節」、「關目」為數最多；進而有「章法」、「格局」、「間架」、「過搭」、「排置」、「局段」、「布局」、「局面」、「練局」、「構局」等等與情節關目相關涉而彼此近似但卻有進一步開展其指涉的詞語。而另有所謂「排場」一詞之開端於蒙元，推行於明清，發皇而完成於今世。

至於時賢之論戲曲結構，誠如李惠綿教授於《戲曲批評概念史考論》中所言，大約有以下三類：

一是從敘述文學的角度研究古典戲曲的結構章法和描寫技巧，這類論文相當可觀。二是以古典劇論為依據，並借鑑西方戲劇理論技巧，探索古典戲曲結構規律和基本原理，李曉《比較研究：古劇結構原理》開展這樣的研究方法。三是分析古典劇論中以結構美學作為批評、欣賞、創作的理論。前二者的審美對象在戲曲作品，後者的研究客體在戲曲批評理論。而古典結構論，是戲曲批評中一個很重要、很普遍的論題，因此相較於關目論、章法論、戲劇學史、戲劇創作學史或專家理論研究等專著中，必然有章節論述。此外，格局論，歷來關於這方面研究相當可觀，以古典戲曲結構論為單篇論文者更是不勝枚舉。而臺灣寫成學位論文者有侯雲舒《明清戲曲理論之結構概念研究》。期刊論文與學位論文之篇幅當然不可相提並論；不過論述的材料都包括元明清三代，可視為古典結構論的濃縮版與擴大版，

對此論題之研究實有相當貢獻。由於前人多將「結構」與「關目、格局、布局、構局」等相關術語視為同實異名，因此選取的材料也就沒有區分，大都混而為一。📖

可見近人論戲曲結構或者拘限於敘述文學的章法和技巧，或者迷亂於元明清曲家之批評術語，或者借助西方理論，也就是說幾於各行其是，而未能顧及戲曲之體製規律就戲劇而言，為中國所獨有，且未能兼顧戲曲之為文學與藝術之綜合體，因之周延性有所不足，不免偏差而難得戲曲結構之真諦。🚫

(二) 小戲

小戲是戲曲的雛型，未有明顯之體製規律，若以歌曲分、有歌謠體、雜曲體、歌謠雜曲綜合體。晚明以前的稱古代小戲，其後的稱近現代小戲。歷代小戲與近代地方小戲，由於係屬「戲曲雛型」，形式自然短小，體製自然簡單；但無論如何，也已自具規模，並從而展現其各自之藝術特色。🚫

(三) 北曲雜劇

1. 四折

若論北曲雜劇四折的根源，則應當來自宋金雜劇院本豔段、正雜劇二段、散段一共「四段」。北曲雜劇四折雖然故事連貫，但搬演時並非一氣演完，而是每折間要參合「爨弄隊舞吹打」，也因此事實上是一折一折獨立演出的，是夾著樂舞百戲輪番上場的，而這種搬演方式，正是宋金雜劇院本的「遺規」。也就是說，北曲雜劇繼承了宋金雜劇院本四段獨立演出夾雜樂舞百戲的形式，而在這四段的基礎上進一步發展，將故事貫串，一氣呵成。然而四折關目情節的結構大抵採取起承轉合的程序，則尚未擺脫宋金雜劇院本以豔段為引首，以散段為收束，以正雜劇二段為主體的影響。因為北曲雜劇的重點還是在二三折，而首折止是故事端緒，末折又往往草草收場。而據實際演出，四折正好一個下午可以演完，則四折的體製也有其實際的需要。

北曲雜劇四折之外又有「楔子」和「散場」，都用以補劇情之不足。楔子多數置於卷首用作「引場」，亦有置於折間用作「過場」，而散場必置於劇末用作收場。對於它們的根源似乎也可以從宋金雜劇院本中求得。那就是「楔子」原是「豔段」在形式上的遺留，它們同是作為短小的開首導引；而楔子又進一步發展，把豔段的獨立性化除，使之與其後的四折血脈相關。而折間的楔子，則應當是卷

首楔子更一進步的運用，因為「引場」與「過場」雖因所處地位不同而產生功能的些微差異，但其對主體「正場」（北曲雜劇四折可視為四個正場）的填補性質則不殊。

如果「楔子」是對宋金雜劇院本「豔段」在形式上的規模並作進一步的發展和運用，那麼「散場」對「散段」也有相同的情況，亦即在形式上，「散場」規模了「散段」之作為戲曲結束的末尾，由於非主體，所以體製短小；在進一步的發展和運用上，散場雖在規律上獨立於第四折之外，但劇情則與前文血脈相連，不像「散段」雖作為末段而仍為獨立之小戲。

2. 四套北曲

其次說到四套北曲，每一套皆由宮調、曲牌構成套式。宮調是由十二律和七聲旋宮所形成，原有八十四調，隋唐只存二十八調，金元又剩十七調，而北曲雜劇實際使用的只有五宮四調，即仙呂、南呂、中呂、黃鍾、正宮等五宮與大石調、雙調、商調、越調等四調，每個宮調都有所屬的聲情，如仙呂「清新綿邈」、雙調「健捷激裊」、南呂宮「感歎悲傷」、正宮「惆悵雄壯」、中呂宮「高下閃賺」。

雖然芝菴之「宮調聲情說」，學者爭論不休，但不可輕易否定。北曲曲牌約有三百三十五調，考其來源，則有大曲、唐宋詞、諸宮調、宋代舊曲，以及胡曲番曲和金代俚曲，當然也有時代歌謠小調。散曲與劇曲有時可以通用，有時則有分野，不容假藉。

北曲雜劇套式基本上是由宮調或管色相同的曲牌按照一定的板眼形式聯合而形成的。有首曲、正曲和尾聲。此種結構「三部曲」，其實淵源有自；在樂府為豔、解、趨（或亂），在大曲為散序、排遍、入破，而並時之南曲則為引子、過曲、尾聲。

再就北曲雜劇套式觀察，約有七式：其一為一般單曲聯接，有首曲有尾聲，此從宋鼓吹曲與纏令而來。其二為參用兩曲循環相間的手法，此為宋纏令帶纏達之結構形式。其三「么篇」用曲變體之連用，此即鼓子詞同調重頭之規模。其四，結尾前煞曲變體的連用，此為保存大曲入破長篇尾聲的痕跡。其五，以隔尾作為套數中間劇情轉變的關鍵，此為南呂套中之特殊現象，前世樂曲未見其例。其六，一曲著重運用，此亦為鼓子詞之變化運用。蓋鼓子詞為同調重頭，如間入數曲異調，而保留多數之同調重頭，即成此式。其七，轉調〈貨郎兒〉，此由〈貨郎兒〉犯調；亦即〈貨郎兒〉保留首尾，插入一至三支其他樂曲所形成的新曲。

由此可見元劇套式大抵有所淵源傳承，也可見其對前代樂曲之廣汲博取。而七種套式中，實以一般單曲聯用，有首曲有尾聲之所謂「纏令」者最為習見；「纏令」固為唱賺之基礎，實亦諸宮調套式之根本；可見纏令，尤其諸宮調套式對北曲雜劇套式所產生的影響。北曲雜劇聯套的歷程是由隻曲、曲組為基礎而構成套數的。

3. 題目正名

總題、題目、正名三者，總題在劇本的首尾，大抵皆擇取題目正名中的末句而來。題目正名本止作「題目」，為劇本之綱領，原是在雜劇結束時用作宣念，演出前用作「花招」上的廣告詞。後來為點出劇名，即劇本的正式名稱，乃加注「正名」二字；「正名」本止加在末句，此由做為劇名之「總題」幾乎皆取自末句可知；其後為求其勻稱，於是將「題目」、「正名」所統攝之語句使之相等；「題目」、「正名」所統攝之語句既然相等，於是其輕重相稱，別無軒輊；再其後因有強調「正名」者，於是泯除「題目」，而止以「正名」出現。到了明代，「題目」、「正名」在北曲雜劇體製規律中，成為習慣口語，於是有的根本視為一物而連書為「題目正名」，甚至於有的乾脆省作「正目」了。

若論「題目」之根源，當係搬演傀儡時之「宣白題目」或說唱之「繳題目」；而南戲之置於卷首，則有如傀儡；北曲雜劇之置於卷末，則有如說唱。

4. 獨唱、賓白、科譚

北曲雜劇一本四折，不止是「一腳獨唱」，而且是「一人獨唱」；這正是繼承唐代俗講、宋代隊舞、陶真和諸宮調的傳統；但北曲雜劇將敘述改為代言，因而唱辭可為對話之代用，可表白劇中人物之心意，可表明事態，可用以描寫四周之景象，其作用有所發展，較原本為多。

與曲辭血肉相關的「賓白」，就其有韻無韻分，有「散白」與「韻白」兩大類。散白包括獨白、對白、分白、同白、重白、帶白、插白、旁白、內白、外呈答等十種；韻白包括詩對的賓白、順口溜之類的賓白、詩讚詞的賓白等三種；有此十三種賓白，使得北曲雜劇產生機趣活潑的特色，而其中之「獨白」、「旁白」、「對白」，以及詩讚詞之「韻白」，都可以從說唱文學中找到根源。

與賓白合稱為「科白」的「科範」，在北曲雜劇中大抵包括做工、武功、歌舞、音響、檢場等五個類型；其中自以「做工」最為主要，此為正末、正旦主唱腳色所必須修為；而淨腳則繼承宋金雜劇院本之遺風在於「發喬」與「打諢」。



(四) 南曲戲文

1. 段落

南曲戲文和北曲雜劇，原來都不分出，即不分出（齣）也不分折（摺）。明中葉以後，作為戲文段落之稱的「出」、「齣」、「折」、「摺」四字皆可應用。「齣」最後取代「出」、「折」、「摺」而定於一尊，蓋在明嘉靖以後南曲戲文蛻變為傳奇之後。

北曲雜劇一本固定四個段落，即四折；南曲戲文一本所含段落不固定，錢南揚《永樂大典戲文三種校注》分《張協狀元》五十三齣，《宦門子弟錯立身》為殘本分十四齣，《小孫屠》分二十一齣。又錢南揚註《琵琶記》分卷上二十段，卷下二十二段，全本合四十二段。一般以三十段上下為多。至明祁彪佳《遠山堂劇品》始以十一折以內為短篇之「雜劇」，《遠山堂曲品》始以十二折以上為長篇之「傳奇」；但此時其實已打破了南北曲和南戲北劇的藩籬。

2. 曲牌

靜安先生《宋元戲曲考》中第十四章〈南戲之淵源及時代〉考查戲文曲牌之出於古曲者，唐宋大曲有二十四，唐宋詞有一百九十，金諸宮調有十三，南宋唱賺有十，同於元雜劇曲名者有十三，可知其出於古者有十八，此外自為時曲。南曲曲牌後來亦有宮調統攝，所以在每一個宮調下，含有所屬之曲牌若干。

南曲曲牌有引子（古稱「慢詞」）、過曲（古稱「近詞」）、尾聲三類，北曲亦有首曲、正曲、煞尾三類。性格穩定後的「引子」一般都是乾唱，不用笛和，所以可不拘宮調，可以簡省句數，不必全填；蓋以其散板乾唱難於美聽，故以簡省為宜。但戲文發展至傳奇，則第二齣生角上場，必須全引，以籠罩劇情正式開展之氣象。一人上場只能用一引子，但一支引子可供一至數人上場使用，一齣戲中至多用三次引子；引子有時也可用作尾聲，也可以減省句數；一般都用在情節悲哀之時。腳色上場不一定用引子，可用上場詩代替，可用帶有引子性質的沖場曲代替，這類「沖場曲」一般是「粗曲」，不用笛和，甚至有板無腔，不入套數，故可不拘宮調，也可不拘南北。沖場粗曲多為淨丑所用，末也間用之；生旦所用沖場曲多屬可粗可細之曲。至於以上場詩代引子，多半為配角如淨末丑上場所用，末色尤多。

「過曲」之名大概到元朝才有，蓋取其由引子過度到尾聲之意。而其「過度」如人之生命歷程，生死為始終，歷程為重要，故云。過曲有粗細，粗曲有

板無眼，往往乾念快速不耐聽，細曲一板三眼，則曲折緩慢耐唱耐聽，其間則為可粗可細一板一眼之曲。

3. 曲牌之聚眾成群

同宮調或管色相同之曲牌，按照其板眼音程可以相聯成套。所以套數可以說是以宮調、曲牌和板眼為基礎，嚴密的擴大了曲牌的長度和範圍。但在聯套之組織規律趨於嚴密之前，曲之「聚眾成群」由簡單而繁複，已自有其方，有以下諸歷程：

(1) 重頭：即一曲反覆使用。又南北曲用此法者亦多，南曲稱「前腔」，北曲稱「么篇」。詞牌、曲牌之重頭，如開首數句變化者，則稱換頭；其為南曲稱「前腔換頭」，其為北曲稱「么篇換頭」。

(2) 重頭變奏：如唐宋大曲【梁州】，即以【梁州】一調反覆使用，而以散序、排遍、入破「三部曲」變化其音樂形態，散序為散板的器樂曲，排遍為有板有眼的歌唱曲，入破為節奏加快的舞曲，不僅音樂內容有變奏，速度也不相同。

(3) 子母調：即兩曲交互反覆使用，與西洋音樂的迴旋曲有異曲同工之妙。

(4) 帶過曲：結合二至三支曲牌固定連用，形成一新的曲調。見於元人散曲，其曲牌間或曰「帶」；或曰「過」；或曰「兼」。其形式有三種：其一，同宮帶過，如【雁兒落】帶【得勝令】；其二，異宮帶過，如正宮【叨叨令】帶雙調【折桂令】；其三，南北曲帶過，如南【楚江情】帶北【金字經】。

(5) 民歌小調雜綴：即依情節需要擇取不同的曲調運用，彼此不依宮調或管色相同與板眼相接之基本聯套規律，所以曲調之間各自獨立。

(6) 聯套：有南曲聯套，北曲聯套，即同宮調或管色相同之曲牌，按照音樂曲式板眼銜接的原則，聯綴成一套緊密結合的大型樂曲。諸宮調音樂大多已屬於聯套形式。就北套而言，前有首曲，中有正曲，末有尾曲；就南套而言，有引子、過曲、尾聲。南套之套式有以下四種：其一，引子、過曲、尾聲三者俱備；其二，無引子有過曲有尾聲；其三，有引子、過曲無尾聲；其四，但有過曲，無引子與尾聲。

(7) 合套：即南套與北套合用，一北一南或一南一北交相遞進。其結構規範較嚴謹，例如構成合套中的南曲與北曲必須同一宮調；每個套曲多以兩個調式為主

等。合套的形式有以下三種：其一，由各不相重的北曲與南曲交替出現；其二，在一套北曲中，反覆插入同一南曲曲牌；其三，在一套北曲中，插入幾支不同的南曲曲牌等。

(8) 集曲：即採用若干支曲牌，各摘取其中的若干樂句，重新組成一支新的曲牌。因此集曲乃是多首曲調的綜合，為南曲中較為普遍運用的一種曲調變化方法。音樂曲式上，集曲的曲牌應是宮調相同或管色相同。其次集曲的首數句和末數句，必須是原曲的首數句和末數句，集曲的中間各句較為靈活，可依音樂的邏輯性、和協性與完整性而加以安排。

(9) 犯調：犯調有三種意義，其一為轉宮（調高）、轉調（調式）之意，即一曲的音階形式轉換調門或樂曲轉換樂句調式性格，使人有耳目一新或不同的感受。其二指的是南曲中之「集曲」或北曲中之「借宮」。其三為南曲中狹義之犯調，即一支曲保留首尾，中間插入其他同宮調或同管色（調高）的幾支曲，結合成為一支新曲，插入一支稱「一犯」，插入二支即「二犯」，普通不超過「三犯」。為我國傳統音樂中豐富曲調變化的方法。

這九種曲牌「聚眾成群」的方式，就南曲而言，戲文中如《張協狀元》以重頭、雜綴為主，異調聯套為次；《宦門子弟錯立身》與《小孫屠》、《荊釵記》、《白兔記》已見合套，《琵琶記》以下始見集曲犯調。

內在結構

若論戲曲的內在結構之演進完成，則綜觀古今，約有三部曲：

- 一，元明清曲家多數以「關目情節」及其布置為結構；
- 二，其二，引申為「章法布局」；
- 三，其三，建構為「排場」。

戲曲的內在結構，必須以「情節關目」的章法布局為骨幹，再搭配其他元素，使之成為呈現表演藝術有機體的所謂「排場」，然後才算真正完成。但「排場」之論述，至民初許之衡、王季烈而初見理論，至張清徽（敬）而始趨完成。論者所用術語雖未必如此循序漸進，即同時並用、雜用者亦時時有之；但若以理論之逐次完成而言，則此三部曲應可予以概括。但又由於「章法布局」實由「關目情節」之布置引申而來，故合而論之；許、王、張之立說亦有前承後

繼、逐次發展之現象，故一併探討。而至曾永義，始以「排場」分析「戲曲之內在結構」，因就元雜劇、明清傳奇、清京劇舉例說明，以供讀者參考。最後歸結到諸劇種外在結構對內在結構之制約，所產生的種種現象。

(一) 張清徽「傳奇分場說」

張清徽「傳奇分場說」的要義，可以歸納出其「分場」的基礎是建立在以下五點之上：

1. 關目情節的輕重。
2. 腳色人物的主從。
3. 套數聲情的配搭。
4. 科介表演的繁簡。
5. 穿關砌末的運用。

這五點較之王季烈《曲談》所敘及的「排場」觀念多出兩個基礎，雖然多出的這兩個基礎未及細論，但就所涉及之層面而言，實屬難能可貴，因為它們都是襯托與表現「排場」氣氛情調的要素，譬如《長生殿》〈舞盤〉一齣，有這樣的科介表演和穿關砌末：

場上設翠盤，旦花冠、白繡袍、瓔珞、錦雲肩、翠袖、大紅裙，老貼同淨副淨扮鄭觀音、謝阿蠻，各舞衣白袍、執五彩霓旌、孔雀扇密遮旦簇上翠盤介。樂止，旌扇開，旦立盤中舞，老、貼、淨、副淨唱，丑跪捧鼓，生上坐擊鼓，眾在內打細十番合介。

如此豈不將這齣「群戲歡樂同場」的氣氛情調襯托表現得更加明顯。因之「科介表演的繁簡」和「穿關砌末的運用」也應當都是構成排場的要素。

而張清徽用力最多而最有創發的是：探討套式與排場的關係和從關目分量與表現形式分辨排場的類型，前者在許之衡、王季烈的基礎上有更為深入和完善的見解，後者則是前人所未及的理論。也因此，張清徽能將王氏所謂的排場名稱諸如《長生殿》第十六齣至二十齣等五齣戲之為「歡樂細曲」、「雄壯北曲」、「幽怨細曲」、「纏綿南北曲」、「健捷北曲」易為「群戲同場」、「武場」、「文細正場」、「南北正場」、「北口正場」，使之清楚顯示「排場」類型的輕重和特點。而鄙意以為，如果清徽師能進一步將套式曲情之為喜怒哀樂也注入「排場」類型的命名之中，則似乎更能充分說明「排場」所具有的情調氣氛。據

此，則以上五齣戲之「排場」名稱似可書作「群戲歡樂同場」、「雄壯北口武場」、「幽怨文細正場」、「纏綿南北正場」、「健捷北口正場」。

張清徽對於「傳奇的分腳和分場」的關係也比王季烈《曲談》更為深入和周到，她特立一章來說明這個問題。除了李漁「出腳色」的原則和王氏「均勞逸」的觀念之外，張清徽更說：

腳色的分配，有關場面的組合，在原則上必須使用勻稱。尤其要注意的是主角和第一副主角並不限於生旦，總是看故事的主旨和分科的特質而定。如「鳴鳳記」是屬於斥奸罵讒一科的，假使用巾生和閨門旦分飾楊椒山夫婦，那就大錯了。「宵光劍」的林沖，假使派以武小生，而「翠屏山」的石秀卻派以武正生，那便是顛倒冠裳，怎樣也不合身分。由於唱詞的粗細是跟腳色走的，所以腳色的身分一錯，選調選詞，粗細便失去了標準。〈山亭〉（《虎囊彈》）裏的魯智深，是以頭陀身分出現，所以唱【寄生草】很配合，假使是強盜腳色，便屬不類。又如《水滸記》中，歌場俗傳的〈借茶〉、〈活捉〉，旦丑兩角若照風花雪月演出，以致文縷縷的大唱【梁州新郎】、【漁燈兒】、【錦漁燈】一必文靜細膩的曲子，以俊雅的詞情聲韻來配合儉俗的動作，自然是不倫不類，令人無從去欣賞詞章的韻致了。📖

關於中國戲曲的所謂「腳色」，曾永義曾給它下了這樣的定義，那就是：中國戲曲的「腳色」只是一種符號，必須通過演員對於劇中人物的扮飾才能顯現出來；它對於劇中人物來說，是象徵其所具備的類型和性質，對於演員來說，是說明其所應具備的藝術造詣和在劇團中的地位。所以劇中人物的類型和性質，自然影響到腳色的分派，如果分派不合適，也自然影響到聲口與表演；如此一來，就要弄亂了排場；也因此，張清徽於此再三舉例說明。🚫

（二） 曾永義對「排場」理論之運用

如果給「排場」下個明確的定義，曾永義以為：所謂「排場」是指中國戲曲的腳色在「場上」所表演的一個段落，它是以關目情節的輕重為基礎，再調配適當的腳色、安排相稱的套式、穿戴合適的穿關，通過演員唱作念打而展現出來。就關目情節的高低潮以及其對主題表現所關涉的程度而分，有大場、正場、短場、過場四種類型；就表現形式的類型而言，有文場、武場、文武全場、同場、群戲之別；就所顯現的戲劇氣氛而言則有歡樂、遊覽、悲哀、幽怨、行動、訴情等六種情調；後二者其實是依存於前者之中。因之標示「排場」當斟酌這三種狀況，然後方能充分的描述出該排場的特質。據此「排場」

觀念來驗證歷代主流劇種，則可見所謂「排場」其實是元雜劇，明清傳奇乃至京劇的內在結構。以下舉元雜劇之「排場」為例。

元人雖有「坐排場」與「做排場」的戲界行話，鍾嗣成也有「占斷排場」的話語，但大抵習焉不察，未暇顧及排場與戲曲結構和搬演的關係。首先說到元雜劇排場的是王季烈《螭廬曲談》，其卷二第四章云：

元雜劇排場皆呆板且拙率，蓋元時演劇情形與今不同，唱者司唱，演者司演，司唱者與司琵琶司笙司笛之人並列於坐，而以末泥旦兒并雜色人等入勾欄搬演，隨唱詞作舉止，如唱「參了答薩」，則末泥祇揖；「只將花笑撚」，則旦兒撚花之類。

王氏所以認為元雜劇排場呆板拙率的原因，主要是因為元時演劇的形式；但是王氏所謂的元劇搬演形式其實抄自毛奇齡的《西河詞話》，而毛氏明明說那是「連廂詞」的演出情形，而且還仿作了兩本，一是「賣嫁連廂」，一是「放偷連廂」；未知何故，吳氏《塵談》和王氏《曲談》竟異口同聲的將它轉嫁元雜劇，以致貽誤許多人。

近人徐扶明有《元代雜劇藝術》一書，出版於 1981 年，其第六章「場子」即專論元雜劇的排場。他也說到元雜劇應當「分場」：

當一場戲開始，場上只是個空場子，等到劇中人物陸續登場，展開活動，才出現了劇中所規定的戲曲情景，直到他們之間的衝突告一段落，都先後下場了，場上沒有留一個劇中人物，暫時又是個空場子。到這時，這場戲才算收場。比如《救風塵》第四折，共有三場戲：第一場以周舍、店小二追趕趙盼兒而「同下」收場；第二場以周舍扯著趙盼兒、宋引章去打官司而「同下」收場；第三場以鄭州知府李光弼對此案作判而劇終。可是這三場戲的分場其共同之處，就是每次劇中人物都下場了，場上暫時又是一個空場子，因此，使得場與場之間有一個很短的間斷空隙，顯示出戲曲情節發展的階段性，也就可以把前後兩場，清楚的劃分開來。

以腳色全部下場為基準，雖是分場方法之一，但非絕對基準；因為「排場

轉移」即可分場，亦即關目情節在人事時地有所變更之際，即可以此「分場」。然而徐氏對於「救風塵」第三折排場的分析正好其基準亦合乎「人、事」之變更，所以才會有與筆者相同的結果：都是三個排場。而筆者已注意到元劇排場有諸如引場、主場、散場等輕重之分，徐氏於此則尚未顧及。🚫

版權聲明

頁碼	作品	版權標示	作者／來源
1	大凡具有形象者必有其結構。……實有其演進之歷程。		<p>曾永義《戲曲學(一)》(臺北:三民書局,2016),頁435;436-437。</p> <p>本作品由「著作權人曾永義」授權本課程使用,您如需利用本作品,請另行向權利人取得授權。</p>
1-2	「結構」的本義,……以建構戲曲內外結構的演進歷程。		<p>曾永義《戲曲學(一)》(臺北:三民書局,2016),頁437-442。</p> <p>本作品由「著作權人曾永義」授權本課程使用,您如需利用本作品,請另行向權利人取得授權。</p>
2-3	綜觀元明清曲論家之論戲曲結構者,……不免偏差而難得戲曲結構之真諦。		<p>曾永義《戲曲學(一)》(臺北:三民書局,2016),頁435-436。</p> <p>本作品由「著作權人曾永義」授權本課程使用,您如需利用本作品,請另行向權利人取得授權。</p>
2-3	一是從敘述文學的角度研究古典戲曲的結構章法		<p>李惠綿:《戲曲批評概念史考論》(臺北,國家出版社,2009年11月),頁463-465。</p>

	<p>和描寫技巧，…… 大都混而為一。</p>		<p>本作品依據著作權法第 46、52、65 條合理使 用。</p>
<p>3</p>	<p>小戲是戲曲的雛 型，……並從而展 現其各自之藝術 特色。</p>		<p>曾永義《戲曲學(一)》(臺北：三民書 局，2016)，頁 490；503-504。</p> <p>本作品由「著作權人曾永義」授權本課程使 用，您如需利用本作品，請另行向權利人取得 授權。</p>
<p>3-5</p>	<p>若論北曲雜劇四 折的根源，……而 淨腳則繼承宋金 雜劇院本之遺風 在於「發喬」與「打 諢」。</p>		<p>曾永義《戲曲學(一)》(臺北：三民書 局，2016)，頁 504-511。</p> <p>本作品由「著作權人曾永義」授權本課程使 用，您如需利用本作品，請另行向權利人取得 授權。</p>
<p>6-8</p>	<p>南曲戲文和北曲 雜劇，……《琵琶 記》以下始見集曲 犯調。</p>		<p>曾永義《戲曲學(一)》(臺北：三民書 局，2016)，頁 515-522。</p> <p>本作品由「著作權人曾永義」授權本課程使 用，您如需利用本作品，請另行向權利人取得 授權。</p>
<p>8-9</p>	<p>若論戲曲的內在 結構之演進完 成，……所產生的 種種現象。</p>		<p>曾永義《戲曲學(一)》(臺北：三民書 局，2016)，頁 550；563。</p> <p>本作品由「著作權人曾永義」授權本課程使</p>

			用，您如需利用本作品，請另行向權利人取得授權。
9	<p>場上設翠盤，…… 眾在內打細十番 合介。</p>		<p>洪昇《長生殿》 本作品已超過著作財產權存續期間， 屬公共領域之著作。</p>
10	<p>腳色的分配，…… 令人無從去欣賞 詞章的韻致了。</p>		<p>張敬：《明清傳奇導論》（臺北：華正書局，1985），頁 134-135。</p> <p>本作品依據著作權法第 46、52、65 條合理使用。</p>
9-10	<p>張清徽「傳奇分場 說」的要義，…… 也因此，張清徽於 此再三舉例說明。</p>		<p>曾永義《戲曲學（一）》（臺北：三民書局，2016），頁 578-580。</p> <p>本作品由「著作權人曾永義」授權本課程使用，您如需利用本作品，請另行向權利人取得授權。</p>
11	<p>元雜劇排場皆呆 板且拙率，……則 旦兒撚花之類。</p>		<p>王季烈《螻廬曲談》 本作品已超過著作財產權存續期間， 屬公共領域之著作。</p> <p>本作品依據著作權法第 46、52、65 條合理使用。</p>
11	<p>當一場戲開 始，……清楚的劃</p>		<p>徐扶明《元代雜劇藝術》（上海：上海文藝出版社，1981），頁 150。</p>

分開來。

本作品依據著作權法第 46、52、65 條合理使
用。

10-12

如果給「排場」下
個明確的定
義，……徐氏於此
則尚未顧及。



曾永義《戲曲學(一)》(臺北:三民書
局, 2016), 頁 602-604。

本作品由「著作權人曾永義」授權本課程使
用, 您如需利用本作品, 請另行向權利人取得
授權。