

法，在PC12細胞中大量表現蛋白質激酶C， $A_{2A}$ 腺苷酸受體刺激cAMP的能力會變低。這個現象很可能是由於蛋白質激酶C活性較高，使得AC6蛋白質磷酸化的程度變高所致。此時若反覆刺激 $A_{2A}$ 腺苷酸受體，再活化蛋白質激酶C，由於AC6無法再進一步被磷酸化，便不再受更進一步的抑制。

總結以上研究證據（圖一），我們發現在PC12細胞中，過度刺激 $A_{2A}$ 腺苷酸受體，會導致蛋白質激酶C活化，將AC6蛋白質磷酸化並抑制其活性，因而生成cAMP的能力下降。另一個重要機制，則是活化蛋白質激酶A，造成水解cAMP的phosphodiesterase 的蛋白質量變多，因此分解cAMP的能力大增。綜合以上兩大結果，造成 $A_{2A}$ 腺苷酸受體在PC12細胞中的脫敏作用。



陳儀莊

學經歷：

國立台灣大學農化系學士  
(1984)

美國麻省州立大學分子細

胞學博士(1988)

美國哈佛大學醫學院博士後研究(1988-90)

本院生物醫學研究所助研究員(1991-96)、副研究員  
(1996-迄今)

## 明清傳奇藝術造境之美學分析

王瓊玲

中國文哲研究所籌備處助研究員

近代有關藝術形式中所寓含的美學特質之確認，主要係透過不同形式之藝術表現的對比所歸納。就文學領域而言，詩與劇之對比，為許多基本觀念建立之基礎。黑格爾(Hegel)之劇論在此方面之深刻的哲學分析有著極深遠的影響，他在《美學》一書中曾說道：「戲劇無論在內容上還是形式上都要成為最完美的整體，所以應該看作詩，乃至一般藝術的最高層。」在此一段話中，「戲劇」是他所討論的藝術形式，而其所說應將戲劇當作「詩」來看待之所謂「詩」，是他經過將「劇」與「詩」對比後所歸納而出之一種美學特質。此種美學特質雖經「詩」的形式凸顯而為人所觀察，卻並不必然為「詩」的形式所專有，故可以作為普遍性的藝術特質予以概念化，成為美學批評的語言。故就此段話所展現的「戲劇是詩」的命題來看，「戲劇」一詞指的是文學的特殊形式，而「詩」一詞則是指的一種普遍的美學特質。而經由黑格爾此項美學批評概念之提出，後起學者在面對詩與劇的美學研究課題時有了新的可以運用之工具。例如艾略特(T.S.Eliot)在有關希臘悲劇及莎士比亞戲劇的評論中提出他個人有關創作詩的主張時，即使用了「劇詩」(dramatic poetry, or dramatic verse)一詞。所謂「劇詩」即是具有經由戲劇形式所凸顯的「劇」的美學特質之詩。在具體表現上，他提出了「無我之詩」(impersonal theory of poetry)的主張，即作者應刻意地將有關作者本人的傳記成分自詩的語言中抽離，尤其不當明顯地將作者內在的情感直接投入詩中，而應藉

由非作者的客體以及與之相關的情境與事件，將其所欲表達的內涵象徵性地烘托出來。在這項主張中「劇詩」之「劇」一詞明顯地是作為美學意義而使用的。這種主張與黑格爾「戲劇是詩」一語在討論的主題上容有不同，但是分析的方法與語言使用的特性則是相同的。又例如蘇珊·朗格(Sussane Langer)在《情感與形式》(*Feeling and Form*)一書中亦以類近黑格爾的口吻提出有關戲劇的美學特質之討論。她說：

就嚴格意義而言，戲劇是一種詩，因為它創造了一切詩所具有的基本幻想(the primary illusion of all poetry)——虛幻的歷史(virtual history)。戲劇實質上是人類生活中如目的、手段、得失、浮沈、以至死亡等的映象。它具有一種幻覺經驗的結構，這正是詩作的文學產物。然而，戲劇不僅是一種獨特的文學形式，而且也是一種獨特的詩的形式(a special poetic mode)。

這裡所說劇所以是詩的理由雖然著眼與黑格爾不盡同，但基本的批評方式則是相似的。這一點也證明了所謂美學上的普遍特質之確認是經由文學形式對比而歸納的這一點。筆者前此曾提出「抒情性」與「戲劇性」的對比作為分析詩與劇藝術特質的觀念工具，基本上亦是建立於類同的基礎。就美學特質之心理根源言，「抒情性」與「戲劇性」所以能加以對比，是因「抒情性」之成為一種美學特質，乃是立基於情感之直接的感動力，形式僅是承載的工具，而戲劇則相反的是由形式所創造，其感動人的力量是必須別有所承載的內容的。故此項對比並非同一層次上之對立，而乃是在不同層次上所顯示的差異。這種將分屬不同層次的

美學特質加以對比的討論，有助於分析不同文類於歷史發展之過程中所以得以相互影響的原因。尤其對於像中國戲曲這樣在結構上具有多重來源，而在表現特色上亦兼具不同美學特質的藝術形式而言，更具有特殊的重要性。

中國戲曲藝術特別講究的是感情的抒發。然而筆者所謂「抒情性」並不是僅指文藝創作論所謂「抒發作者主觀情感」的意義，而是指藝術透過形式所傳達的抽象美學風格之一種藝術性。唯其如此，以此觀點討論中國戲曲所謂「曲貴傳情」就得賦予其在美學上的嶄新意義。它並不是僅僅限於所謂狀物抒情、言情寫意的創作論意義，而是表明作為一種美學設計，中國戲曲的一切表現形式，如題材的選擇、情節的安排、性格的刻畫、語言的運用、演員的演唱、唱腔的設計、色彩的搭配等等，不僅是為了抒發感情，而是整體地將其表現「抒情化」或「詩化」。更確切地說，它們本身就是情感的具象化。至於西洋之lyric的現代定義則是「以第一人稱的口吻抒發感情，具有音樂結構、以呈現詩人由概念與意象融合的感性為主題」的非敘事短小詩篇。詩中的第一人稱敘述者並不必然是詩人自己，可以是虛構的人物。而所謂「劇詩」(dramatic lyric)則可能是人物獨白或在特定情境中向其他人物吐露的詩體。正如戲曲曲文之抒情，「抒情性」係以劇中人「代言」方式呈現出來，以發抒劇中人的情感為主，作者的主觀情感是以間接方式寄寓其中而表現的。就美學特質之心理根源言，「抒情性」與「戲劇性」所以能加以對比，是因「抒情性」之成為一種美學特質，乃是立基於情感之直接的感動力，形式僅是承載的工具，而戲劇則相反的是由形式所創造，其感動人的力量是必須別有所承載的內容的。故此

項對比並非同一層次上之對立，而乃是在不同層次上所顯示的差異。這種將分屬不同層次的美學特質加以對比的討論，有助於分析不同文類於歷史發展之過程中所以得以相互影響的原因。尤其對於像中國戲曲這樣在結構上具有多重來源，而在表現特色上亦兼具不同美學特質的藝術形式而言，更具有特殊的重要性。本研究即是藉有關明清傳奇在發展過程中在作品、評論、演出各方面所達致之戲劇性效果之分析，討論此一種屬於戲劇形式的努力，如何更強烈地凸顯了其所根源於先前詩歌傳統之濃厚的抒情性特質，使兩者有了融合性的表現。

中國戲曲發展至明代，由於文人的擴大參與，詩文文學中所累積而有之「主題」意識與「結構」觀念，曾啓示、或說誘發了部分文人以此兩項著眼點，對於戲曲中所必有的「抒情性」與「戲劇性」之結合，予以深刻的反省；並因此有了具體改革的嘗試，逐漸呈現出意圖將戲曲的創作予以理論化之趨勢，使明清傳奇開始具有整體的文學性(literariness)呈現之要求。筆者近年來主持之國科會專題研究計畫「明清戲曲藝術中抒情特質與戲劇特質之發展」中著重探討了「情境呈現」與「情節發展」、「主題意識」與「結構設計」間之相關論題，即欲在此項發展趨勢中，針對特定劇作家為求展現戲曲「抒情特質」與「戲劇特質」時所從做的努力從事研究。本研究確認了一項事實，即傳奇名作對於戲劇表現手段的關注，使得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中得自詩文傳統之抒情特質結合，陶熔出新的境界。此種成就顯示了「詩劇」做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；而此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發抉，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前，實際上是隱晦而不彰的。基本上，如果抒情詩做為一種文學是心靈情境的「根本呈現」(literature of radical presence)，而敘事文是敘事情節的根本延續(literature of radical continuance)，則「詩劇」(poetic drama)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。筆者〈論明清傳奇名作中「情境呈現」與「情節發展」之關聯性〉一文之著眼即欲在戲曲成為「詩劇」之表達特性的基礎上，分析明清傳中聯繫「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整體「戲劇性」方面努力之成果。

明清傳奇由早於元雜劇的宋元戲發展而來，在原有南戲體制的基礎上，不僅繼承了元雜劇的種種藝術經驗，而且廣泛吸收各種新的藝術因素，予以進一步綜合性的創造。相較於元雜劇的特重抒情意味，明清傳奇中的敘事部份成為作品的中心主題，因而亦產生了敘事結構中的新要素——即所謂的「情節趣味」(story interest)，而此要素往往能改變「主宰作品思想的完整形式」，亦即所謂主題結構。傳奇之確認結構的重要性，正是基於戲劇藝術的「再現性」，而把情節結構這一再現性的敘事因素提到首要的地位，顯示明清傳奇之「情

節趣味」已大為增進，具有與抒情意味相呼應乃至凌駕其上之勢了。基本上，在明清劇作家提昇中國戲曲之「戲劇性」的過程中，明清傳奇「以和為美」的審美藝術與明清劇論家之有機整體結構觀是息息相關的。總體說來，傳奇的主題思想具有向心的、和諧的性質，而形式卻是體製龐大，具有高度鋪陳、舒展的特點，其典型的悲、歡、離、合的複雜情節能從容而充分地舒展，而且向全劇情節曲折奇巧與文辭爭奇鬥妍的方向發展。在傳奇的創作過程中，明清劇作家主題意識之開始覺醒到逐漸深化，促使戲曲結構的有機整體性增強，也刺激作者要求戲曲作品中思想意蘊的深刻化與複雜化，使思想意蘊的完滿揭示成為戲曲建構有機整體的要項。因此，在〈明清傳奇名作中主題意識之深化與其結構設計〉一文中，筆者首先著眼於主題在創作過程中之重要性及其與結構之關係，並透過明清劇論中以「意」與「局」的關聯為焦點的結構觀之探討，進一步分析創作過程中作品「敘事主題」與作家「表達意念」之關聯，探究明清劇作家「主題意識」之深化歷程；最後，則探討明清傳奇作家「主題意識」與其創作活動之關係，分析傳奇名作中所表達之主題對於其「結構設計」之影響。綜合而言，本研究計畫說明了明清傳奇作家對於戲曲文學主要特性的確認，從承襲「劇詩」傳統中「詩化」情境的抒情性，到重視「以事抒情」的敘事性，再進而強調情節結構的戲劇性，這項歷史發展有其明確可以辨識的軌跡。筆者強調從元雜劇作家之特重抒情情境之塑造，到明清傳奇作家之致力於融合情境呈現於連續發展之戲劇情節中，其間所演變者不僅是文體特性、文學語言、創作方法等文學技巧之精緻化，更是主題意識、情節結構、舞臺表演等戲

劇手法一致性之深刻化。此項研究所闡發之明清戲曲對於「戲劇性」的高度重視，顯示明清傳奇作家對於文體及藝術型態分類有較為明確的認識，對於戲劇的整體藝術特質更有高度的自覺與要求。

總體而言，中國戲曲的文學特性是在抒情與敘事的傳統中完成的，明清傳奇作家在創作上，一方面繼承了古典詩詞的抒情特質與造境方法，並在深度與廣度上有所拓展，創造了「情景相生」，物我情融的「詩化」戲劇情境，以及融「表現」於「再現」的代言體表達方式，充分發揮戲曲「極情盡致」的特點。另一方面，傳奇的創作更開拓了以「情節」趣味為中心的藝術構思方式，以豐富的虛構與想像為敘事基礎，建立起自成體系的戲劇化展示方式。然而，戲曲藝術作為敘事文學之抒情性表現有別於詩詞之處，在於它不能僅是劇作家內在情感的直接抒寫，而是要把這種內在情感「外化」成某種形象實體作為情感的具象呈現，並通過人物形象蘊蓄與抒發劇作家的情感思想。戲劇人物是戲劇藝術的行為主體，戲劇主題必須靠人物形象來揭示與展現。伴隨著對戲劇主題與情節的深度投入，明清劇作家或劇論家自然而然地把目光投向戲劇情節的行為主體，即人物的刻畫與分析之中。

戲曲作為代言體的再現藝術，不能脫離「敘事」的主要結構，它只能通過搬演一個故事，把故事中的人物形象、情節等因素當作表現作家情感的媒介。鑒於對戲劇本體特性之進一步體認，明清劇作家認識到藝術作為一種「代言體」的獨特性質。既然是代言，在戲劇創作中就有一種作者與劇中人物的關係問題，故而相應於此，戲劇人物的理論闡發也就應運而生了。戲曲創作在作家主體的「意」與其

「言」之間有一個重要媒介，即是戲劇人物。因此劇論家強調「撰曲者不化其身爲曲中之人，則不能爲曲」，同時也連帶地促成了「抒情」的「戲劇化」。塑造戲劇人物乃成爲戲劇創作有別於詩詞創作的一項根本特質。從一面言，戲劇人物在某種程度上乃是劇作家內在情志的代言人，劇作家在劇中人物身上融入了屬於劇作家本身濃烈的主體情感與理念，企圖將劇中人物塑造成爲傳達其創作意圖的工具。但就另一方面言，由於戲劇結構本身存在必須以演員創造角色的事實，因此在長時期著重「以情寫性」的人物塑造理論中，必然導引劇作家希望亦能同時創造劇中人物內在個性的意圖。這種意欲賦予劇中人物性格以濃郁的內在性的傾向，使戲曲的創作在「寫情」的原始動機外，增添了「傳神」的要求，這即是明清劇論中所謂「肖情」的美學觀念。李漁等人針對戲曲人物塑造所提出的「立心」、「設身處地」、「說何人，肖何人」的說法，與其在表演理論中所主張的「酷肖神情」，即是其中最要的代表。回溯自明代中葉以後，劇論家趨向藉由揭示塑造人物形象的方法以及對戲劇人物的具體品評，突出戲劇人物必要凸顯的性格特徵，要求劇作家必須掌握人物的性格特徵作淋漓盡致的表現，使人物形象顯示出自身的鮮明性與獨特性。戲曲的走向，人物刻畫已由「類型化」發展爲「個性化」。偉大作品的關鍵在於是否能由摹寫人情的共通特質，進而肖寫出真正鮮活的個人。在藝術表現的深層意義來說，這種創作已逐漸有把原本僅以藝術形式作爲傳達作者作意的原始目的，進一層發展爲使藝術品脫離作者，進而產生自身生命的傾向。作者創造了他自己亦不得不爲之讚賞感動的人物。而這種人物的真實性正是可以獲得美學上

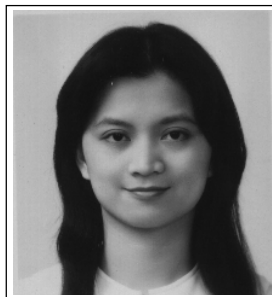
存在的確認。

有鑑於此，筆者所撰〈論明清傳奇之抒情性與其人物刻畫〉一文，即以明清傳奇之劇本創作、舞臺演出與演員之表演藝術爲對象，針對中國戲曲中明清傳奇所表現之抒情性與其人物刻畫之關係作討論，欲藉有關明清傳奇在發展過程中經由刻畫人物所達致之戲劇性效果之分析，討論此一種屬於戲劇形式的努力。筆者首先探討「抒情性表現」於戲劇中傳達之方式與中國戲曲抒情特質構成之基礎，說明戲曲襲自詩詞傳統之抒情手法，即「意境」呈現與「意象」運用對於抒情效果強化所產生的作用；其次則分析明清傳奇藉由人物刻畫所帶動之「抒情的戲劇化」問題，並進一步探討明清劇論中所謂「傳神」、「肖情」說之著眼點與其所提出之呈現要求。

至於〈明清傳奇藝術呈現中之「主體性」與「個體性」〉一文，則試圖從戲劇美學的角度探討在特定的「藝術呈現」中，劇作家本身之「主體性」與劇中人物所顯示之「個體性」兩者間因互不支配的關係，所導致之表現形態以及發展主軸上的差異。所謂「主體性」，是說一個存在物認識到自己與其他事物之間存在界域（主客對立）的不同，而自己是自我意志與行爲的最終且唯一的決定者；而所謂「個體性」，則是一個具有主體性的存在物所發現到自己所具有的一種獨特而根本的特性，並以之爲其存在的最終意義。就戲劇美學的角度來說，我們所欲探討的是：在特定的「藝術呈現」中，由於存在由作家支配的創作意旨，與由作家創造但並不由作家意志支配的戲劇人物，作家本身做爲意旨表現的「言志」主體與由於藝術表現所產生的人物主體之間，無可避免地存在「劇作家本身之主體性」與「劇中人

物所顯示的個體性」兩者間的可能差異。因此所謂的「主體性」與「個體性」，在這種研究眼光中，是做為屬於藝術性分析的領域中被使用的「概念工具」來看待，這一組概念在這裏所以被對立起來，或更正確地說，是「對照」起來，是因為在戲劇的藝術表現中劇中人物被賦予了特殊重要的地位，這種特殊地位係與它做為表演藝術的根本性質有關。也就是說在其他的藝術形式中（例如詩歌、繪畫、小說），被呈現的人物雖然也可能被賦予屬於此一人物「個體性」的色彩，但由於此一被創造的人物在這些藝術形式中是一成而永成的，並不被真實的人物在表現中重新模仿，故而對於被塑造的人物之「個體性」的表現要求並不如戲劇藝術中的情況來得重要。也就是因為如此，對於戲劇藝術的藝術價值來說，劇中人物本身所可能被賦予的「個體性」素質，成為了「主題表現」之外，劇作家努力創造的藝術成果。當然就戲劇做為以語言為媒介的達意藝術而言，戲劇表達本身的時空性與互動性使戲劇之表現「代作家言志」，在功能上與其他達意的藝術形式，尤其是言志詩中所呈顯的「言志性」，有了重要的區別。這一種藉劇中人物的互動所達致的「主體性」與「個體性」的呈顯，由於作者在戲劇中的地位必然是潛隱的，抑且是被情節結構所分割的，所以作者本身的「主體性」與劇中人物所展現的可能的「個體性」呈現，在表現上並無直接的邏輯聯繫，兩者必須以概念分立的方式加以澄清。而從戲劇史的角度言，由於戲劇發展具有漫長的歷史，其間戲劇藝術的工作者承受多樣化的藝術概念及文化傳統的影響，故在其探索藝術形式表現的可能中，如何決定其取向，亦有必要在此以分析討論的方式將其藝術作為的特質予以抉發。

從義界上說，本文在此所欲探討的作家的「主體性」，主要是指作家做為一個文化參與者的「精神主體性」，亦即作者如何在此意義上成為一個自覺的戲劇創作者，而不是做為一個具有更普遍意義的價值的建構者。正因如此，所以這一種立言的主體地位在創作的過程中，係自動地轉化成為創作的主體；儘管兩者可能是一致的，也可能是分別的。所謂「一致的」，是作家即以「言志」的企圖做為創作主體唯一的邏輯思惟原則；而所謂「分別的」，則是作家將自己約限於僅是一個精神世界的締造者，或說工作者，而非支配者。在此意義的界定下，雖則「主體性」與「個體性」在純粹定義下有密不可分的關係，在戲劇美學的討論中，在適當的理解下，由於涉及的層面與指言的主體不同，仍係一組可以對比討論的項目。職是之故，筆者首先分析了劇作家本身之「主體性」與劇中人物「個體性」於藝術呈現中之分野，進而析論了明清劇論對於「主體精神」轉化問題的探索，並對於明清傳奇在「個性化」寫情表現上所呈顯之藝術成就，加以觀察與討論；最後則在前論的基礎上，探討傳奇藝術在「主體性」與「個體性」交融表現上所可能發展出的劇作形態，以做為明清劇作家在藝術構思上係如何實踐之說明。



王瓊玲

學經歷：

國立台灣大學中文系  
學士(1979)

私立中國文化大學哲  
學碩士(1981)

美國耶魯大學東亞與文學碩士、博士(1986-92)

本院中國文哲研究所助研究員(1993-迄今)