

「後設」戲中戲： 明清古典戲曲的自覺建構*

陳芳**

（收稿日期：109年3月30日；接受刊登日期：109年6月18日）

提要

從後設（meta-）視角觀察，戲中戲是非常獨特的編劇策略。既能使觀者與被觀者產生一種雙層結構，又能讓劇場反映自我，形成鏡像迴映的效果。宋、元戲曲裡雖有不少「夢戲」、「鬼戲」橋段，卻罕見作為後設戲劇／劇場明顯特徵的戲中戲。然則戲曲是從何時開始有戲中戲？戲中戲必須具備哪些要件，才能歸屬於後設戲劇／劇場的範疇？對於本具疏離性和程式性的戲曲而言，戲中戲有哪些類型？又有什麼作用？這些都是值得討論的問題。本文擬先聚焦於明清古典戲曲，檢視戲中戲的呈現方式，並思考「後設」戲中戲的存在意義。如此或可深化古典戲曲研究的層次，對於戲曲結構開啟更多的論述空間。

關鍵詞：戲中戲、後設、戲曲

乾坤一戲場，請君更看戲中戲；俯仰皆身鑑，對影莫言身外身。

——戲臺題聯

* 本文為科技部計畫案「自覺·指涉·洞察力：後設元素在戲曲中的運用」（MOST 107-2410-H-003-092）部分研究成果，特此誌謝。初稿宣讀於臺大戲劇系：「想像與真實：文化的隱喻、重塑及詮釋——2018NTU 劇場國際學術研討會」，2018年10月27-28日。另要感謝二位匿名審查人提供寶貴的意見，本文已適度採納修正。

** 國立臺灣師範大學國文學系教授。

一、前言

自亞伯（Lionel Abel）於1963年提出「後設劇場」（metatheatre）一詞¹後，學界對於戲劇結構的討論至今方興未艾。而弘彼（Richard Hornby）出版於1986年的《戲劇、後設戲劇及洞察力》（*Drama, Metadrama, and Perception*）一書，也堪稱是當代最有系統的相關論述。據其所言，一齣戲不是反映生活，而是反映自身。它與其他戲劇有關，整體可視為一個系統。此系統一般乃與其他文學、非文學表演，其他藝術形式（包含高、低階）及文化系統交錯（在此文化是指戲劇／文化複雜性）。通過這種戲劇／文化複雜性，而非個別戲劇，我們解釋生活。²弘彼把自覺、明顯的後設戲劇分為以下五種類型：戲中戲、戲中儀式、角色中的角色扮演、文學與真實人生的指涉及自我指涉，特別重視戲劇與洞察力，各立專章討論。³陳芳曾借鑑其理念探討宋元戲曲，撰作〈表演自覺·自我指涉·感知接受：宋元戲曲的「後設」展現〉一文。⁴指出宋元戲曲在戲觀自身與戲演人生、角色中的角色扮演、戲中儀式的運用及建構劇場幻境等指涉、揭露現實的手法，自有後設意義，不盡然符合西方後設劇場的定義。且在研究過程中，發現宋元戲曲雖有不少「夢戲」、「鬼戲」橋段，卻罕見作為後設戲劇／劇場明顯特徵的「戲中戲」。那麼，中國古典戲曲是從何時開始有戲中戲？戲中戲必須具備哪些要件，才能歸屬於後設戲劇／劇場的範疇？對於本具疏離性和程式性的戲曲而言，戲中戲有哪些類型？又有什麼作用？這些都是應該釐清的問題，值得進一步分析。限於篇幅，本文擬先聚焦於明清古典戲曲，觀察戲中戲的呈現方式，並思考後設戲中戲的存在意義。如此應可深化古典戲曲研究的層次，庶幾提供一種切入觀照古典戲曲結構的新視角。⁵

¹ Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963).

² See Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception* (London: Associated University Press, 1986), p. 17.

³ See Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, p. 32.

⁴ 陳芳：〈表演自覺·自我指涉·感知接受：宋元戲曲的「後設」展現〉，臺北藝術大學戲劇學院：《戲劇學刊》第28期（2018年7月），頁7-28。

⁵ 傳統戲曲學界認為：古典戲曲結構若從外顯形式來看，即是排場結構。文學與音樂相互配搭，密不可分。但筆者以為在排場以外，古典戲曲應有更多關於形式探討的可能。這也是本文所關注的焦點。

二、戲中戲與「後設」戲中戲

一般研究者認為只要戲劇演出包含「戲中戲」，即可歸屬於後設戲劇／劇場的範疇。然而，如此認知可能太過於寬泛。筆者以為戲中戲必須具備「自覺的自我指涉性」，才能謂之「後設」戲中戲。

從西方後設戲劇／劇場論述發展脈絡來看，早在亞伯之前，大約 1958 年，尼爾森（Robert J. Nelson）研究自莎士比亞（William Shakespeare）至阿努伊（Jean Anouilh）等十一位劇作家的作品，已注意到戲中戲是一種特別的搬演形式。在他看來，戲劇是從宗教儀式中分離出來的。因為儀式很神秘，也就是說，儀式是無法解釋的真實。其中並不存在幻覺（illusion），所以戲劇必須脫離儀式才能營造幻象。在中世紀的俗世劇場裡，有些編劇結構已經預見了這種新的觀點，這種雙重的深度。但直到文藝復興時代，才有更清楚的界定。塞弗（Wylie Sypher）認為文藝復興乃是歷經肯定（affirmation）、崩解（disintegration）、復原（reintegration）這一系列的時間。不過，無論肯定或疑惑，文藝復興時代的人所見的經驗乃是多樣與多重的，難以區分表象和現實，因此劇場也反映了這種矛盾與詭詐的兩面性。人既有疑惑，就變成非常自覺。不只行動之意義，就連意義之意義都受到檢視。戲劇便在所謂戲中戲這種自覺的文學形式中反映此一內省。「內戲與外戲的關係，預示了外戲與其所在現實——亦即人生——之間的關係。戲中戲是劇場的自我反映，是劇場對它自身矛盾悖論之表象的反映」。⁶雖然尼爾森並沒有明言戲中戲是後設戲劇／劇場的某種呈現形式，但他一再強調戲中戲的自我意識（self-consciousness）、自我反映（self-reflection），可見他已充分認知戲中戲在戲劇結構中所發揮的新功能。

弘彼則明確指出後設戲中戲有二種：一是插入類型（inset type），如《哈姆雷》（*Hamlet*）⁷戲中的〈謀殺貢扎果〉（*The Murder of Gonzago*）；二是框架類型（framed type），戲中戲成了主要內容，被框在一個可稱為「外戲」⁸的結構裡，例如《馴悍記》（*The Taming of the Shrew*）。外戲即使很簡略，也必有角色、情節；劇中人能認知戲中戲的存在，體察到

⁶ 若未特別註明，所引英文均為筆者中譯。此段原文是“The relationship of the inner play to the outer play prefigures the relationship between the outer play and the reality within which it occurs: life. The play within a play is the theater reflecting on itself, on its own paradoxical seeming.” See Robert J. Nelson, *Play within a Play: The Dramatist's Conception of His Art: Shakespeare to Anouilh* (New York: Da Capo Press, 1971), p. 10.

⁷ 此劇名中譯據彭鏡禧譯注：《哈姆雷》（*Hamlet*）（臺北：聯經出版公司，2001年）。

⁸ 「外戲」即是「主戲」。若因戲中戲反賓為主，成為主戲，則此一「外戲」亦可名之為「戲外戲」。

那是一種表演。外戲與戲中戲在場景和臺詞上有所呼應。西方戲劇自文藝復興以後才有戲中戲，且可清楚區分不同的表演層次。除了上述莎士比亞戲劇外，如皮爾（George Peele）《審訊帕里斯》（*Arraignment of Paris*），劇末象徵敬獻金蘋果給伊麗莎白女王時，觀眾遂成框架。至於《夢幻劇》（*The Dream Play*）、《六個尋找作者的劇中人》（*Six Characters in Search of an Author*）⁹，以混淆、移動、越界的方式，泯滅戲中戲與外戲的界域，已成為 20 世紀後設戲劇的典型。使得後設戲劇的表徵不在框架，而只保留其氛圍或風格。¹⁰演出戲中戲，可以反映和表現社會關於生活的深刻諷刺。若大眾認為世界有些幻象或虛偽，戲中戲便成為生活自身的隱喻。不時提醒觀眾，看到和生活的這個世界，無論多麼生動鮮活，最終都是假的。我們看一齣戲，其中有另一齣戲，最終，都是同一齣戲。換言之，戲中戲是對生活本身的投射，且成為評估它的一種策略。現代比以前有更多瓦解的附加元素介乎戲中戲各層之間，而世界不過是一個舞台。¹¹顯然作為後設策略的戲中戲，不僅僅是形式上的戲中有戲，最重要的是應能讓觀眾體認「人生如戲，真即是假」。

近來費雪和格雷納（Gerhard Fischer and Bernhard Greiner）也從學術視角提出對於現代戲中戲的觀察。他們認為戲中戲是一種編劇策略，使文本在虛構的真實之內，納入第二個（即內在）的戲劇表演，讓演員演出另增的角色。最顯著的特徵是它加倍表現出本來就是雙重真實的美感經驗：演員在舞臺上既有自身的存在（physical presence）以及扮演的部分（in the part he/she portrays），又再加演一個角色（assumes and plays yet another role）。如此一來，就增添了第三重身分，建構於時間、空間、角色刻畫及行動的第三層次脈絡中。¹²戲中戲演變至當代，可以系統化區分為四類：一是作為自我指涉（self-reference）、自我反映的藝術媒介，亦即作為迴向指涉自我的想像的戲；二是作為一種特別的感知方式，容許以不同觀點表現它如何挪用、安置與外在世界的關係；三是提供特別合宜的美學作用，探索社會和歷史互動或交流，為文化之間和（或）文化以內的接觸或衝突提供特別的面向；四是作為藝術中介體，調和不同的傳統文類或文類的轉換，使其得以從某一種文類換到另外一種。¹³費雪等論述的戲中戲，實即「後設」戲中戲。其構作並非信手拈來，而是有意為之的精心設計。當代透過特殊的藝術媒介和表演方式，對內、外戲與外界有所指涉，其

⁹ 此劇名中譯據 Luigi Pirandello 著，Robert Brustein 改編，陳玲玲譯：《六個尋找作者的劇中人》（臺北：商務印書館，1998 年）。

¹⁰ See Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, pp. 34-43.

¹¹ See Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, pp. 45-47.

¹² See Gerhard Fischer and Bernhard Greiner, eds, *The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection* (Amsterdam and New York: Editions Rodopi, 2007), p. xi.

¹³ See Gerhard Fischer and Bernhard Greiner, eds, *The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, pp. xii-xvi.

間意義較之以前當然更為多元複雜。關於當代戲曲的戲中戲如何展演，是筆者下一階段擬持續探索的課題。明清古典戲曲囿於時代，對於後設的體會尚未慮及於此，然不容否認其亦有自覺的後設性（詳下文）。

簡言之，從形式上看來，戲中戲乃具現第二個層次的演出。作為第一個層次的外戲演員，在扮演的同時，也在觀看另一層次的角色扮演。而臺下觀眾則看到戲中戲，並看到外戲角色在觀賞自己正在觀賞的演出。觀者與被觀者形成了一種雙層結構，此即一般廣義之戲中戲。不過，某些戲中戲能清楚意識到「乾坤一戲場」、「俯仰皆身鑑」的奧妙；對於虛實真假、人生社會、歷史思考或文化衝突等進行某種程度的自覺內省，蘊含自我指涉、自我反映等義涵。在雙層結構中，還能產生鏡像迴映的交互關係。如此巧妙安排的戲中戲，才是本文擬聚焦討論的「後設」戲中戲。

以下即先列舉戲曲中「戲中有演」與「戲中有戲」的某些實例，說明此類戲中戲不見得都能彰顯後設特徵，以呼應本節主旨。第三節再討論戲曲中明顯自覺之「後設」戲中戲的類型和具體展現，作為對照區別。

三、戲曲中的「戲中有演」與「戲中有戲」

據研究中國古典戲曲在理論中並未出現「戲中戲」一詞，明代周憲王朱有燉雜劇《神仙會》作於宣德十年（1435），第二折演出金院本《長壽仙獻香添壽》，是實作上最早符合戲劇結構「戲中演戲」的劇作。¹⁴馬佶人《荷花蕩》傳奇第二十二齣（下卷第八齣）〈頒天詔〉¹⁵演明人王濟傳奇《連環記》，卷首插圖板心題云「戲中戲」，乃該詞首見於戲曲者（請見本文附圖）。¹⁶在明代以前，戲曲中不乏一些看似戲中有戲，實則不然的劇作。大略可分為三類：¹⁷

¹⁴ 見明·周憲王朱有燉：《神仙會》，收入王季烈校刊：《孤本元明雜劇》（臺北：商務印書館，1977年），頁三 b-四 b。又齊曉晨：《中國古典戲曲中「戲中戲」的發展研究》（青島：中國海洋大學中文系碩士論文，2008年），頁16。

¹⁵ 從劇情看來，第八齣齣目應作〈戲裡戲〉。即原第六齣〈死生命〉、第七齣〈戲裡戲〉、第八齣〈頒天詔〉、第九齣〈冥中緣〉目錄有誤，應作第六齣〈冥中緣〉、第七齣〈死生命〉、第八齣〈戲裡戲〉、第九齣〈頒天詔〉。詳見李玫：《明清之際蘇州作家群研究》（北京：中國社會科學出版社，2000年），頁229-230，註2。

¹⁶ 見明·馬佶人：《荷花蕩》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕（臺北：天一出版社，未著出版年），頁五。

¹⁷ 此據齊曉晨將古典戲曲的戲中戲分為三類，再予以調整。另李玫將元至明初雜劇穿插表演型態的戲中戲分為四類：一是融入劇中的宋金雜劇院本，二是舞蹈表演，三是雜技和魔術表演，四是短劇表

- （一）戲中提及演戲，但只羅列劇名，沒有真正演出者。如南戲《宦門子弟錯立身》、元·石君寶雜劇《諸宮調風月紫雲亭》、元·無名氏雜劇《漢鍾離度脫藍采和》、明·朱有燉雜劇《香囊怨》和《呂雲英風月玉盒記》、明·沈璟《博笑記》中短劇《假夫人》，均是以大段唱詞羅列劇名。
- （二）從宋金雜劇院本中直接吸收部分現成內容融入劇中，成為一種程式的院本表演橋段。如李文蔚《破苻堅》第二折有「謝安說棋」大段賓白，即《輟耕錄》院本名目「打略拴搐」之《著棋名》。李文蔚《圯橋進履》第一折「喬仙打皮」，出自「拴搐艷段」之《打虎艷》；喬仙上所言《清閑真道本》，亦見於「打略拴搐」。劉唐卿《降桑椹蔡順奉母》雜劇第二折中的《雙門醫》；《西廂記》第三本第四折中的《雙門醫》（「潔引太醫上，雙門醫科範了」舞臺指示）。無名氏《摩利支飛刀對箭》雜劇第二折中的《針兒線》、《張子房圯橋進履》中的《清閑真道本》等。表演時仍是原本的劇中人，不是戲中戲的演出者。
- （三）穿插歌舞、雜技、魔術、說書、唱曲和其他民俗活動等諸雜技藝的表演，並非真正意義上的演戲。如南戲《張協狀元》吸收宋雜劇「賴房錢」、「打野呵」、「數藥名」、「裝鬼神」及調弄鄉下人的「雜扮」等拼湊痕跡。元·史樟《莊周夢》雜劇第一折，太白金星表演當場種花，頃刻結果的魔術六次；其後〈楔子〉有在山中修行之道士跳朱頂鶴舞，騎鶴上升。

如上所述，第一類並未真正明場演出，僅以唱段羅列劇名，較似說唱性質；第二類是程式化的科譚表演，已成為該戲「本身」；第三類則偏向炫技，是表演而不是戲劇。它們的共同點是大抵諧謔逗趣，具有很高的娛樂性，但其實游離於劇情和情境之外。筆者以為這是「戲中有演（表演）」的三種形式，卻不是「戲中有戲（戲劇）」（「戲中演戲」）。¹⁸

明清戲曲上有所承，「戲中有演」亦可分為三種類型：

- （一）演示民俗曲藝、歌舞或說書：如李玉《永團圓》第四齣〈會釁〉的「慶豐盛會」，裝扮了各種動物和三十個劇中人物，¹⁹宛如民俗遊行紀實。²⁰張大復《重重喜》第

演；並指出第四類與第一類的差別在於「說、做」之外，還有「唱」。但嚴格說來，二、三類不是「戲」，而第一類也是一種短劇表演，是知這樣分類不夠精確，還有調整的餘地。見齊曉晨：《中國古典戲曲中「戲中戲」的發展研究》，頁9, 16-17；李玫：《明清之際蘇州作家群研究》，頁217。
¹⁸ 齊曉晨稱之為「點綴性表演」。不過這一類表演有時篇幅很大，如《宦門子弟錯立身》第十二齣，便是完顏壽馬「表演」的重頭戲，恐怕不能以「點綴性」一詞概括。見齊曉晨：《中國古典戲曲中「戲中戲」的發展研究》，頁9；錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》（臺北：華正書局，1990年），頁242-245。

¹⁹ 戲劇中的「角色」，在戲曲中乃指「人物」。因為戲曲傳統自有「腳色」——生旦淨丑等，為免混淆，本文言及戲曲時，將以劇中人或人物名之。

²⁰ 見清·李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004年），

十一折賈全造一人演示掃地、擺桌、挂畫、吹喇叭、打鼓、奉茶、捧酒菜……等婚儀和民俗技藝。²¹馬佶人《荷花蕩》上卷第八齣〈荷花蕩〉展示唱曲、鑊鼓管箏競技盛會。²²春橋《四喜緣》雜劇凡四齣，第一齣〈誌喜〉敘言近村填《四喜緣》傳奇一折，以同事陶四州、李三陽和江湖賣藝女子劉喜姑、劉二姑之情事為藍本，欲請吉升小班演出。第三齣〈喜集〉敘眾人雅集，劉氏姊妹弄鞭跑馬劍舞曲唱，席散不捨而別。²³吉升班並未明場演出，雜技表演亦非戲中戲。桃渡學者（鈕格）《磨塵鑑》玄宗在西宮觀《涼州徹》一齣，係以暗場演出，明場是楊妃聞樂（第十二齣〈醉妃〉）；²⁴中秋復駕幸梨園觀新戲《慶月》，演嫦娥等仙姬燈彩歌舞，純為應景（第十三齣〈慶月〉）。²⁵這類演出娛樂性較高，排場亦可觀。然若論其後設意識，則不甚明顯。

（二）串唱隻曲：如李玉《占花魁》第十一齣〈塵遇〉唱明·高濂傳奇《玉簪記》第十一齣〈鬧會〉三曲，第二十三齣〈巧遇〉萬俟卨拉王美娘（即莘瑤琴）串戲（《党太尉賞雪》、《霸王別姬》、弋陽腔《呂布貂蟬》）。²⁶前者純為娛賓；後者各齣只唱一曲，係屬酒醉胡鬧，不曾真正演出。再如李漁《比目魚》劉藐姑看上譚楚玉，因譚入玉筍班是淨非生，故思演《千金記》（第七齣〈入班〉）；師父考問諸腳色，各唱《紅拂記》、《浣紗記》、《金丸記》等劇中隻曲（第十齣〈改生〉）；廟會鼓角歌舞【賽神曲】或唱「哩羅來、羅哩來」之類【茶筵曲】等（第十六齣〈神護〉），²⁷亦是簡單唱曲，不涉情節。又如蔣士銓《雪中人》凡十六齣，譜海寧查培繼曾濟助鐵丐吳六奇，後吳任兩廣水陸提督厚謝報恩事。其中第十三齣〈賞石〉，乃查為文字獄牽連，吳極力為之開脫，並迎至府邸。先吩咐家樂演出《五仙獻瑞》，實唱

上冊 305-307。

- ²¹ 見清·張大復：《重重喜》，收入朱傳譽主編：《全明傳奇續編》〔中國戲劇研究資料第三輯〕（臺北：天一出版社，1996年），頁二十五b-二十七a。
- ²² 見明·馬佶人：《荷花蕩》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕，頁二十a-二十一a。
- ²³ 見清·春橋：《四喜緣》〔清道光抄本，缺第四齣〈送喜〉〕，收入王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》87冊（北京：學苑出版社，2010年），頁268-273。
- ²⁴ 見明·桃渡學者：《磨塵鑑》，收入朱傳譽主編：《全明傳奇續編》〔中國戲劇研究資料第三輯〕（臺北：天一出版社，1996年），上卷，三十四a。
- ²⁵ 見明·桃渡學者：《磨塵鑑》，收入朱傳譽主編：《全明傳奇續編》〔中國戲劇研究資料第三輯〕，上卷，頁三十六b，三十七a-三十八a。
- ²⁶ 見清·李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》，上冊，頁237，275-276。《霸王別姬》出自明·沈采傳奇《千金記》第三十七齣〈別姬〉，弋陽腔《呂布貂蟬》即《梳妝擲戟》。
- ²⁷ 見清·李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《笠翁傳奇十種》上、下冊，收入《李漁全集》第二卷（杭州：浙江古籍出版社，1998年），上冊，頁128, 133-134，下冊，頁159-160。

曲【南滴溜子】祝頌「歲慶豐亨，人登壽考」。接演傜僮戲《劉三妹》，以黎、僮等少數民族服飾和歌舞表演少年男女之浪漫戀曲，「耳目一新，可稱絕倒」。²⁸《劉三妹》雖是能引發觀眾現實聯想的戲中戲，但《五仙獻瑞》則是以表演性為主。另第十五齣〈花交〉，查夫人撰新曲《眠雪歌》、《飛觴舞》等六篇，敘述查、吳逸事，命家樂排練，也是歌舞助興的性質（《蔣士銓戲曲集》，頁 335-337）。

（三）片段夢戲、鬼戲：如蔣士銓《臨川夢》凡二十齣，譜湯顯祖撰作《牡丹亭》等四劇，並穿插俞二姑讀劇身亡、哮喘叛亂事。第四齣〈想夢〉敘俞二姑批注《牡丹亭》，困倦而睡，竟夢見柳夢梅、杜麗娘「驚夢、回生、如杭、圓駕」等情景，²⁹夢中事均以默劇方式過場示現片段場景。連結至第十齣〈殉夢〉敘俞二姑「人間只有情難盡，情外生情特認真」，竟至移情而亡，彷彿《牡丹亭·尋夢、離魂》（《蔣士銓戲曲集》，頁 249-251）。劇中人乃視夢境為真，並未以真作假。而第十六齣〈訪夢〉是俞二姑鬼魂飄盪人間，尋訪湯顯祖；第十七齣〈集夢〉是「四夢」中人各自表述心聲（《蔣士銓戲曲集》，頁 268-272）。這些都不是現實生活情節，也無法讓劇中人認知其為戲劇演出。

所以，不論是演示技藝、唱曲數隻，或以「夢、魂」釋之，以上這些「戲中有演」，大多不能視為戲中戲，遑論具有後設觀點。然而，亦非所有的「戲中有演」都不具備自我指涉的意義，有些仍可與外戲有所映照。早期如元雜劇《貨郎旦》第四折，張三姑以「（女彈）九轉貨郎兒」方式說唱自身經歷，即是一例。³⁰清代李玉《清忠譜》除副末開場之〈譜概〉外，凡二十五齣，譜周順昌和五義士等忠臣被魏黨所害，後得平反事。第二折〈書鬧〉敘李海泉在李王廟說《岳傳》，約一千六百多字說書，言及宋徽宗無道，蔡京、童貫弄權，孫高小人得志，韓世忠反被陷害事。顏佩韋忠肝義膽，聞之震怒，竟大鬧書場，引出五義結拜。³¹此一「戲中說書」，亦是「戲中有演」，影射外戲時局敗壞相當明顯。又李玉《太平錢》凡二十七齣，譜張果老以十萬太平錢娶得韋小姐，倒騎白驢還山修道。兄韋固經月老指點，姻緣天定，又以十萬太平錢娶得韓府千金事。第二十一齣〈廟書〉敘一小僧在揚州張真人殿前開講書場，以一千三百多字說書言明「張真人太平錢因果」，即是外戲始末。³²外戲在此乃成為「戲中有演」的內容，兩相扣合。葉稚斐《琥珀匙》凡二十九齣，譜桃

²⁸ 見清·蔣士銓著，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》（北京：中華書局，1993年），頁 329-330。

²⁹ 見清·蔣士銓著，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，頁 231-232。

³⁰ 見元·無名氏：《貨郎旦雜劇》，收入楊家駱主編：《元人雜劇注（選）》（臺北：世界書局，1981年），頁 497-502。

³¹ 見清·李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》，下冊，頁 1296-1302。

³² 見清·李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》，中冊，頁 851-853。

佛奴擅詩畫、彈琥珀匙，私與胥墳定情。不料桃父賣錦罹禍，佛奴賣身救父，竟被騙入青樓。然佛奴矢貞守關，後終與胥墳團圓事。第十七齣〈關守〉便敘佛奴將冤屈情由編成歌本《苦節傳》，讓賈瞎子向十字街頭高聲叫賣。第十八齣〈傳歌〉便是「副內念歌介」，果然引人注意，金髯翁、束御史均因此得知其情，先後救之。³³於此「戲中有演」的情節也出自外戲。又孔尚任《桃花扇》凡四十四齣，藉侯方域、李香君事，譜南明小朝廷覆亡緣由。第二十五齣〈選優〉試演明阮大鍼傳奇《燕子箋》任一曲，以示君臣昏瞶誤國；李香君唱《牡丹亭》第十二齣〈尋夢〉【懶畫眉】一曲，暗示「則咱人心上有啼紅怨」等。³⁴類此隻曲，與外戲互有觀照，也能解讀出某些後設意味。甚至如仲振奎《紅樓夢傳奇》凡三十二齣，其中第七齣〈葬花〉，係黛玉葬花後，聽聞梨香院女伶唱《牡丹亭》「如花美眷」一曲，不禁自喻杜麗娘，觸景傷情。³⁵儘管戲中戲是以暗場演出，但觀眾在觀賞黛玉的移情表演時，肯定也會隨之想像《牡丹亭》的搬演畫面。這種暗場的後設演出，或可名之曰「隱藏的戲中戲」。由此看來，似乎可以賦予「戲中有演」更寬廣的解釋。

另外還有一些戲中戲，劇情較完整，可謂「戲中有戲」、「戲中演戲」。不過其內容卻是與外戲各自表述，缺少對應。如李逢時《酒懂》雜劇凡五折，譜姜應召與朋友里中春社觀戲《挑燈閑看《牡丹亭》》，³⁶散戲後無故吞沒醉酒的錢小竹一錠銀，故招來神懲。酒魔神入住姜家，使得原本滴酒不沾的姜應召成了酒鬼，致家道衰敗。後上天遣桃花仙子夜半扣門，以試姜某人品。姜因嚴拒幸而得有，姜子高中，酒魔神告退，厄運中止。戲中戲《挑燈》為小青一人獨角戲，雖有一定的演出長度，然抒發遇人不淑之幽怨寂寥，與外戲勸戒主旨無甚關聯。除了顯示二個層次的演出外，實難析論更深刻的後設涵義。

職是之故，「戲中有演」不一定缺乏後設意義，而「戲中有戲」也不一定就是本文所言之「後設」戲中戲。則明清古典戲曲中的「後設」戲中戲，究竟應該是什麼樣貌呢？其與外戲又要如何互涉？筆者以為至少應符合四個要件：

- 1、宜關涉劇情或世態，若是演唱隻曲，則須引發觀眾某種程度的認知和聯想
- 2、不以表演技藝為主，而以敘事內容或主旨為要

³³ 見清·葉稚斐撰，吳書蔭校點：《琥珀匙》，收入《明清傳奇選刊》（北京：中華書局，1988年），頁50-53。

³⁴ 見清·孔尚任原著，王季思、蘇寰中、楊德平校注：《桃花扇》（臺北：里仁書局，1996年），頁204-205。

³⁵ 見清·仲振奎（紅豆村樵）：《紅樓夢》，收入《紅樓夢戲曲集》（臺北：漢京文化公司，1984年），頁31。關於黛玉葬花的分析，詳見陳芳：〈創造性誤讀：凝視清代「葬花」戲〉，（北京）中國藝術研究院紅樓夢研究所：《紅樓夢學刊》2015年4期（2015年7月），頁303-304, 311-313。

³⁶ 見明·李逢時：《酒懂》（明末山水鄰刻本），收入《山水鄰新鐫出像四大癡傳奇》四卷之一，哈佛燕京圖書館、國家圖書館出版社編：《哈佛燕京圖書館藏齊如山小說戲曲文獻彙刊》31冊（北京：國家圖書館出版社，2011年），頁14-20。

- 3、敘事不必首尾俱全，但須與外戲在某種層面上相互呼應
- 4、若取現成已有劇目，演出時不一定要與原劇完全相同

奠基於此，再論戲中戲在明清古典戲曲裡的「後設」展現，或許較易勾勒出具體形貌。

四、明清古典戲曲裡的「後設」戲中戲

在明清古典戲曲裡，「後設」戲中戲與外戲形成互文關係，反映和表現各種人生情境的荒謬諷刺，提醒觀眾看見世界的幻象或虛偽。這些「後設」戲中戲大抵運用四種策略：一是預示外戲的情節發展，二是隱喻外戲的人物，三是對外戲進行合模與揭露，四是強調渲染外戲的氛圍。有些戲中戲較能融入外戲的情境，可能兼採二種或二種以上的策略。此四類乃就其偏重面向所作的區分，不代表是唯一的面向。以下依序分別舉例論述，以見明清古典戲曲後設戲中戲的自覺建構。

（一）戲中戲預示外戲的情節發展

戲中戲與外戲有所勾連，最常見的情形便是預作鋪墊，利用戲中戲暗示外戲的情節演進。前者的內容主旨，已然指明後者的故事取向。

如桃渡學者（鈕格）《磨塵鑑》凡二十六齣，譜唐玄宗宴飲，遇鳳鳥投下《骷髏格》，「上面有生旦淨丑」諸篇，無人能識（第二齣〈獻格〉）。³⁷惟黃燠綽解讀鳳鳥所歌為《霓裳曲》，「他將尾擊頭足腰者」，係指「歌曲分頭板、腰板、底板」；且說明五音、六律、六呂、六宮、十一調之原理；論曲牌名之由來，如天下昇平，就名【普天樂】；文武兩班，就名【集賢賓】之類。又言「此乃戲中腳色：生者，萬物皆由他出，枝節畢從他引，是名生；旦者，男扮女妝，在欲明之際，分別男女不出，故曰旦；淨本鬪而雄壯，反名淨；丑亦是反名。」而「戲字其理」則是「戲乃乾坤教化之本。將已往之事，搬演場中，演出忠孝節義、悲歡離合，令文俗共賞，知古往興廢大義，是名戲。」玄宗因命小內使百人入梨園學戲，排演《磨塵鑑》（第三齣〈興教〉，上卷頁七b-九b）。接著第四齣〈戲原〉準備開戲，「幻中搬幻，千古事，笑談間」（上卷頁十一a）。第五齣〈樂道〉至第九齣〈輪迴〉，便是《磨塵鑑》的故事情節。插演後漢范滂「守儒冠正義」、「樂道安貧」，馮女殺虎救父，陳蕃等忠臣被害，連累范滂，爾後一千人等均至陰間各得果報事（上卷頁十一

³⁷ 見明·桃渡學者：《磨塵鑑》，收入朱傳譽主編：《全明傳奇續編》〔中國戲劇研究資料第三輯〕，上卷，頁五b。

a-三十 a)。玄宗觀畢大喜，除重賞主角外，還傳旨將《磨塵鑑》頒行天下，「今後取士，概不用詩文，通作戲文，送入翰林掛號選用」。原來黃幡綽乃奉三教聖人之命下凡，以戲曲教化開創梨園。故曰「天地渾如一教場，大教場搬小教場」、「忠孝化知音」，仗戲指迷津（上卷頁三十一 a）。後安祿山反叛，果有常山太守顏杲卿、長史袁履謙等忠孝報國，郭子儀舉兵勤王。而梨園子弟如樂工雷江澄、李豬兒等，亦思謀刺逆賊（第十九齣〈三義〉、二十齣〈議刺〉、二十三齣〈定計〉，下卷頁十四 a-二十三 b、二十九 a-b）。「忠義之人，雖死猶生，作奸之徒，雖生猶死」（第二十六齣〈酌功〉，下卷頁三十八 b）。不僅戲中戲已預告外戲後事，且二者主旨均為忠孝報國。而外戲討論戲曲音樂與行當，也是反觀自身的後設手法。

再如李玉《一捧雪》除劇首〈談概〉外，凡三十齣。〈談概〉之末（筆者按：實指副末）下場詩提及莫無懷、捐軀僕（即莫誠）、薛艷娘、元敬友諸人，並略作點評。詩之末句「趨炎漢活現出負恩忘義的中山狼」，雖未明示湯勤其人，實已暗喻該劇有個極為關鍵的反面人物，同時也揭示第五齣〈豪宴〉戲中戲《中山狼》的重要性。接著付淨（筆者按：即副淨）第一次上場自報家門，自我形容是裱褙技藝好，但「好嫖好賭，又要沉沒人的東西，弄得鬼也沒得上門了」（第一齣〈樂園〉）。³⁸險些流落街頭，幸得莫懷古收留。事實上，除了莫懷古本人，其他親友都看出湯勤之不甚可靠。塾師方毅庵警告莫云：「弟觀此人，言詞諂諛，行藏奸詭，定是匪類，切宜遠之。」（第二齣〈囑訓〉，上冊頁 10）；莫上京補官，臨行之際，莫妻亦云：「但同行湯裱褙，既非夙昔交遊，聞他專行諂諛；宵小之輩，凡事切宜斟酌」（第三齣〈燕遊〉，上冊頁 12）。可惜莫懷古不以為意，還舉薦湯勤為嚴世蕃裝裱書畫。在舉薦當下，嚴府正好點戲上演《中山狼》。譜趙簡子射獵中山，追捕傷狼。東郭先生救之，藏於書囊。趙卿去後，狼卻要吃東郭。東郭懊惱唱：「【寄生草】眼腦真饞劣，心腸忒魅魘。逞狼心便忘却顛和躓，恣狼貪不記着恩和義，肆狼吞怎容得天和地……」（第五齣〈豪宴〉，上冊頁 20）幸得老者誑言相救，終殺狼。東郭又唱：「【煞尾】牢籠奇計高，出鞘青鋒碎。一任恁噬臍瞞昧，從此要施爪排牙今已矣。須念著瀕死的危機，怎忘卻受恩的深處，方信道眼前報應難迴避。縱人心可欺，怕天公作對。把那負心的中山狼做傍州例。」（第五齣〈豪宴〉，上冊頁 20-21）預示爾後莫懷古的處境。果然湯勤獻媚，為莫氏家傳「一捧雪」玉杯，再三恩將仇報，趕盡殺絕。甚至連家僕莫誠，都知道「世路幻如夢，人情薄似雲；莫信直中直，須防人不仁」（第九齣〈醉洩〉，上冊頁 33）。湯勤則說得更直白：「老莫，老莫，我那裡顧得你死活哩！真個是：身上有虱，各人自咬；門前有雪，各人自掃；手裡要錢，各人自討；朝裡做官，各人自保。非

³⁸ 見清·李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》，上冊，頁 7。

咱欺瞞舊罔卿，只因奉承新閣老」（第十齣〈譖膺〉，上冊頁 36）、「存心刻薄，徹骨勢利；險毒千般，陰謀百計」（第十二齣〈遺邏〉，上冊頁 40）一副利字當頭，人心不仁的嘴臉。只有莫懷古識人不明，由是引出莫誠代死、驗首真偽、株連戚將、雪娘誅奸、家孥流徙……等一連串驚心動魄的行動，一切禍由自招。但亦如《中山狼》，終究辨明公道，平反冤案。戲中戲《中山狼》就是外戲的預言，其臺辭和場景均已現出端倪。

又如蔣士銓《臨川夢》第十八齣〈花慶〉，由宜黃四優伶演出明·湯顯祖傳奇《邯鄲記》第三十齣〈合仙〉（最末齣），曲唱：「【邯鄲原曲·北沉醉東風】富貴場中走一塵，只落得高人笑哂」，又「這等驚惶你還未醒，苦戀著三臺印，那其間多少冤親」。彼時外戲正是總河李化龍遣人來迎湯顯祖前去客幕，湯擬推卻。因為「【三學士】及第登科陞又貶，革了職返本還原。宦囊籍沒官追欠，家產收完命苟延。怎似柴門閑過遣，一家兒花下眠。」³⁹湯家三代均知閒散度日之樂，故無意出仕。演出《邯鄲記》黃粱夢醒的當下，觀眾已知湯顯祖的抉擇。

藉由戲中戲預示外戲的後續發展，啟動迴向指涉的功能，應有助於觀演自省。明清古典戲曲作家頗擅此道，提前安置精彩的預告，即時點醒觀眾直視人生如戲的真相。

（二）戲中戲隱喻外戲的人物

有些明清古典戲曲的戲中戲，重點不在於敘事，而在於人物。即便故事首尾不盡然完整，對於外戲人物的性格反而有更多隱喻，乃至故意藉此測試外戲人物的意圖。

如沈自晉《望湖亭》凡三十五齣，譜大官人顏秀在妙香庵隨喜，看中高家白英小姐。但因自己是個醜陋的麻子，高員外又要當面親相女婿，故託表弟錢萬選代往相親。錢生因在母姨家坐館，無奈之餘，只得從命。婚事既定，高員外執意依禮行事，顏某再商請錢生瓜代新郎親往迎娶。第二十三齣〈迎婚〉，即是高府款待新婿，請來郡中第一班梨園。眾人於點戲時相互推讓，媒人尤少梅問：可有什麼新戲？副末飾戲班中人，回云：「有新戲，這柳下惠的故事是新開的」，錢生云：「就是這本何如？」⁴⁰接著在婚宴上演出《柳下惠》。副末開場云：「堪笑戲中作戲，誰知場上登場……」劇情略謂某村女（小旦）山莊探親，路遇風雪難行，投宿柳下惠（末）家。因天寒凍倒，柳乃抱向懷中以暖其身。盜跖（淨）打入屋內，村女急中生智，改戴柳帽，反抱柳身。柳下惠伺機脫逃，命魯男子（小丑）前來捉拿盜跖。村女假意應付盜跖，讓他戴上柳帽，亦脫逃。魯男子持牌索上，卻被灌醉，

³⁹ 見清·蔣士銓著，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，頁 274-275。

⁴⁰ 見明·沈自晉：《望湖亭》（封面作《望湖亭記》），收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕（臺北：天一出版社，未著出版年），卷下，頁十一 b-十二 a。

盜跖又將柳帽、髯口給他扮上。待其醒來，是一段淨丑科譚：

小丑：（捋鬚介）好笑，一個盜跖倒在這裡，那魯男子那裡去了？

淨：（出叫介）魯男子在這裡，隨我去！你曉得麼？世情宜假不宜真，乖的反彼愚的笑！

小丑：噯！若不是魯男子獨頂缸，怎顯得戲場中三脫帽！

（卷下頁十二 a-十四 a）

這段戲中戲印證了外戲四點：第一，戲中戲的背景是風雪阻路，暗示外戲即將因天阻良辰，強令合卺。第二，村女因改戴柳下惠的帽子，便被盜跖誤認為柳；盜跖與魯男子亦因帽、髯之有無而交換身分。隱喻外戲之錢生易服冒充顏秀，身分之真假不易辨明。若以此事而言，錢生才高俊秀，最好新郎「宜假不宜真」。第三，戲中戲雖是柳下惠的故事，但搬演側重「三脫帽」。戲中戲「獨頂缸」的是魯男子，外戲「獨頂缸」的便是錢生，總要有人收尾。第四，第十三齣〈拒色〉已在前鋪墊，敘顏母義女小正見錢生酒醉，藉口午夜送茶，欲行挑逗。錢生敷衍一番，卻是自我把持：「魯國男兒縱不閉門牢，一點冰心（將）袄火澆，誰為爾（使我）玷青袍」（卷上頁三十一 b）。偽言門外有人，哄得小正出門查看，遂閉門不納。文昌君因他「艷色不移，剛腸難動」，果然填入金榜。爾後新姑爺錢生入洞房三夜衣不解帶，可見人品前後如一，是萬中選一的「錢萬選」，堪與柳下惠併肩。事發後，眾人鬧得不可開交，淞城管公得知錢生「一宵秉燭直到明，聯床兩夜和衣掙」時，亦云：「好一個柳下惠！」（第三十一齣〈長程〉，卷下頁三十三 a）

又吳炳《綠牡丹》傳奇凡三十齣，譜翰林沈重結社為女擇婿，以綠牡丹為題，考試各人才華。柳希潛託館師謝英代筆，車本高倩妹靜芳代作，後經面試事跡敗露，只有顧粲自作。最後顧、謝均鄉試高中，分別與沈婉娥、車靜芳結為連理。第十二齣〈友謔〉敘柳、車無恥，自鳴得意，故意邀宴顧粲，席間以串戲作樂。二人自飾淮陰少年，強顧飾韓信演胯下受辱事（沈采《千金記》第八齣〈受辱〉）。然二人起足要小生鑽過時，各自跌倒，又被靜芳偷窺，醜態畢露。⁴¹這段戲中戲便是暗喻外戲人物的性格。柳、車分由淨、丑扮飾，品格卑劣，游手好閒、不學無術一如淮陰少年；顧粲才德俱佳，日後果然高中。另張琦《金鈿盒》傳奇凡三十二齣，譜權次卿因購得半面紫金鈿盒，假冒徐母侄兒，竟與嬌英小姐結為姻眷事。第六齣〈醜合〉敘不良子弟貢癸酉在家悶得慌，找周小三一起串演弋陽

⁴¹ 見明·吳炳：《綠牡丹》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕（臺北：天一出版社，未著出版年），卷上，頁四十二 b。

腔《活捉張三郎》（出自許自昌《水滸記》第三十一齣〈冥感〉）。⁴²戲中戲《活捉》也示意貢某素行不良。《綠牡丹》、《金鈿盒》的戲中戲，均是扣合外戲人物的品格來顯現後設義涵的。

而李漁《比目魚》更為特殊。全劇凡三十二齣，譜譚楚玉、劉藐姑二人姻緣以戲相始終。⁴³先是劉母收金逼迫女兒嫁給錢萬貫，藐姑不從，決定在臺上演出《抱石投江》（改自明南戲《荊釵記》第二十四齣〈大逼〉、第二十六齣〈投江〉），以錢玉蓮痛斥孫汝權事，改詞大罵土豪錢萬貫（淨扮），以明心跡。故對譚云：「你不要憂愁，用心看我做戲！」遂以【五更轉】二曲指桑罵槐，如「真切齒，難容恕！（指淨介）（壞心的賊子，你個不讀詩書、不通道理的人。不與你講綱常節義，只勸你到江水旁邊照一照面孔，看是何等的模樣，要配我這絕世佳人？（幾曾見）鴟鴞做了夫，（把）嬌鸞彩鳳強為婦？（又指介）（狠心的強盜，你只圖自己快樂，拆散別個的夫妻。譬如你的妻子，被人強娶了去，你心下何如？勸你）自發良心，將胸比肚。為甚的騁淫蕩，恃驕奢，將人誤？（又指介）（無恥的烏龜，自古道我不淫人妻，人不淫我婦。你在明中奪人的妻子，焉知你的妻子，不在暗中被人奪去？別人的妻子，不肯為你失節，情願投江而死，只怕你的妻子，沒有這般烈性哩！）勸伊家回首，回首（把）閨門顧。（只怕你）前去尋狼，後邊失兔！」淨以為這是演戲，兀自「點頭高叫」：「罵得好！罵得好！這些關目都是從來沒有的，果然改得妙！」（第十五齣〈偕亡〉，下冊頁 155-157）未料藐姑隨即投江，楚玉從之。於是戲中戲既預示了劇情的發展，亦有外戲人物（藐姑）表明心志，彰顯性格剛烈的用意。

逮及神道救之，一番曲折後，楚玉高中，請玉笋班做還願戲。聞知原為舞霓班女旦的劉母，現任玉笋班生腳，便指定「要做《王十朋祭江》」。並對藐姑云：「不為別樣，單要試你令堂的心。你當初為做《荊釵》，方才投水。如今原把《荊釵》試他，且看他做到其間，可有些傷感的意思？」（第二十八齣〈巧會〉，下冊頁 193）。〈祭江〉乃《荊釵記》第三十五齣，譜王十朋至江邊哭祭玉蓮。楚玉以此試探劉母，後者在演出中，「（一面化紙，一面高叫介）我那藐姑的兒呵！做娘的燒錢與你，你快來領了去。（號啕痛哭，且亦哭介）（內高叫介）祭的是錢玉蓮，為什麼哭起藐姑來？（小旦）呀！賭物傷情，不覺想到亡兒身上。是我哭錯了。」（下冊頁 194）終於母女相認。該劇第一齣〈發端〉：「【戀秦娥】戲在戲中尋不出，教人枉費探求力」、「梨園故事梨園習，本來面目何曾失」；

⁴² 見明·張琦：《金鈿盒》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕（臺北：天一出版社，未著出版年），卷上，頁十六 b-十七 a。

⁴³ 譚楚玉云：「我和你這段姻緣，是為做戲而起。以戲始之，還該以戲終之。」（第二十四齣〈榮發〉）見清·李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《笠翁傳奇十種》上、下冊，收入《李漁全集》第二卷，下冊頁 184。

「【秦樓夢】此劇不同他劇」、「代我輩梨園生色」；【雙魚比日游春水】直言「演《荊釵》」（下冊頁 111）。是知《荊釵記》原是《比目魚》的一種移情、借代與試探，這段戲中戲又成為測試外戲人物（劉母）意圖的金計。

以上所舉例證，可能也有兼具預示外戲情節的功用，不過那是附帶成效。隱喻外戲人物，凸顯或試探其心志，仍是此類戲中戲最主要的關懷。

（三）戲中戲對外戲進行合模與揭露

「合模」原是塑料設計的基本概念，指凸、凹模（或上、下模）壓縮在一起。本文借用此一術語，以指稱戲中戲與外戲之嵌合現象。二者之間層層交映，使用許多手段自我反射，揭示人生的虛幻。明清古典戲曲除了上述敘事與人物的刻意著墨外，還嘗試讓戲中戲的人物自我揭露，或設計外戲成為戲中戲的素材。這一類手法，主要是由戲中戲來揭穿外戲的真相。還有一些作者另有所指，不直接說破戲中戲存在的目的，卻在其中暗藏玄機。

1. 戲中戲的人物自我揭露

戲中戲乍看之下與外戲似無關聯，情節各自獨立。可是戲中戲演著演著，卻忽然跳脫本身劇情，突兀地轉向外戲。戲中戲人物揭露的其實不是戲中戲的本意，而是外戲的真情。

如朱有燉雜劇《神仙會》凡四折，譜西金母命蟠桃仙子下凡歷練，落入風塵為張珍奴，參透酒色財氣，再命呂洞賓去點化她。第二折敘呂改扮成雙秀士，找來八仙中之四仙，到張家演出金院本《長壽仙獻香添壽》，一則為己慶生，再則試探張的求道之心。四仙逢場作戲，分別以詩畫小曲賀壽。然張珍奴不愛觀此，只是每日焚香告天：「願學得長生不老的仙道」，顯示求道心堅。《獻香添壽》是名副其實的祝壽戲，滑稽諷諧，弄月嘲風，本來與外戲的度脫主旨關係疏遠。但戲中戲的付末有云：「總都是神仙作戲」，還云：「問你付淨的扮個甚色？」淨答云：「哎哎哎哎我扮個富樂院裡樂探官員」。⁴⁴此舉一語雙關，既揭露外戲四仙雙層扮戲的事實，又指出劇場演示的是虛構的現實人生。

再如吳蘭徵《絳蘅秋》凡二十八齣，主要譜寫黛玉、寶釵，兼及相關人物事。其中第二十四齣〈演恆〉、二十五齣〈林殉〉，演戲中戲「恆王林四娘」故事。略謂青州恆王正與夫人嬌嬈將軍林四娘宴飲，忽報黃巾赤眉反賊搶掠山左。恆王領兵出戰，不幸中計身亡。四娘奮勇殺賊，終至以身殉國。此前外戲情節是賈政升官、黛玉生日，故演新戲祝賀。而外戲與戲中戲各自獨立，在劇情上並無銜接。但戲中戲演至四娘殉國後，賊兵一哄而散：

⁴⁴ 見明·周憲王朱有燉：《神仙會》，收入王季烈校刊：《孤本元明雜劇》，頁三 b-四 b。

「（丑）今日榮府老祖宗家宴，騎了馬進去，討些果子吃，倒是要緊的。（眾）怕回來沒有重賞。（發諢，同下）」⁴⁵這種游離的趣味，是從戲中戲直接逆轉跳入外戲。

2. 外戲與戲中戲進行合模

此類戲中戲搬演的故事，乃直接取材自外戲。但並非挪用外戲的情節，亦非為了預示外戲的發展（雖然有時兼有此一作用）。其重點是在主旨上扣合外戲，進行「指東說西」的自我指涉。

如阮大鍼《牟尼合》（《摩尼珠》）傳奇凡三十六齣，譜蕭思遠有祖傳牟尼珠一對，因救賣解芮小二夫婦，得罪招討封其部。適奸佞河道大總管麻叔謀查緝賊黨，封乃誣陷蕭，致其分珠於妻，連夜出逃。封又將蕭子佛珠獻予麻作為紫河車（烹食嬰兒以滋補益壽），蕭妻縫珠於兒衣領，以為日後相認之證。幸有兒女親家王佃相救，佛珠為鹽商收養。蕭思遠復為海盜所害溺斃，亦得達摩起死回生。芮氏夫婦攜蕭妻避入天妃宮，小二復扮作耍猴戲的，欲伺機入京申冤（第二十一齣〈薦海〉）。⁴⁶第二十八齣〈伶詞〉⁴⁷敍中書堂內使牛承恩、龍武軍內使邢朝用同賀晉陽宮舊內使裴寂八十壽辰，芮先演猴戲《達摩渡江》、《東方朔偷桃》，接演「今事」《總管吃娃娃》：

（猴帶黑假面手拿小兒吃介）【（六么令）前腔】將軍雄噬，把小孩當作楂梨。一食一個是常規。如虎餓、似鷹饑，（真老）魔君降下閻浮世。

（猴帶女人假面哭介）【（六么令）前腔】裙釵女子哭哀哀，如猿晝啼。將軍啖者是其兒。腸已斷、淚空垂，登聞鼓搥碎成何濟。

（卷下頁三十三 b-三十四 a）

以此感動裴、牛、邢三人，決定為之平反。此例之戲中戲不僅是外戲之隱喻，外戲更成為戲中戲的素材。

又如王衡《真傀儡》只有一折，譜致仕丞相杜衍看社戲，由人妝演出傀儡戲「漢丞相痛飲中書堂」、「曹丞相銅雀臺」、「宋太祖雪夜訪趙普」等三齣。實際上是以舞臺提示

⁴⁵ 見清·吳蘭徵：《絳蘅秋》，收入《紅樓夢戲曲集》（臺北：漢京文化公司，1984年），頁332。

⁴⁶ 見明·阮大鍼：《牟尼合》（《遙集堂新編馬郎俠牟尼合記》），收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕（臺北：天一出版社，未著出版年），卷下，頁十三b。

⁴⁷ 目錄卷下作〈伶詞〉，正文作〈伶詞〉，恐是筆誤。見明·阮大鍼：《牟尼合》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕，卷下，頁三十b。

加上簡單隻曲來表現這三段內容。爾後聖旨到，村民以為「敢又是一起做戲的」。杜衍匆促間不得朝衣謝恩，「只得演朝儀在傀儡場，假金緋胡亂遮窮」，借傀儡衣冠自陳治國之道。村民乃議論紛紛：「我看那杜相公，真伶俐，腳色般般會。才與說鄉情，又好陪皇帝。則教我世世的子和孫，伏侍著你。」如此「做戲的半真半假，看戲的誰假誰真？」表面上似乎演了三段丞相戲，但杜衍混入會中觀戲，後又揭露真實身分，無異說明「官場即戲場」，他才是真正演得好的傀儡。一如其觀戲感言，唱【十八拍】：「耳邊廂嚷嚷，心窩兒癢癢。（我想那做宰相的，坐在是非窩裡，多少做得說不得的事。不知經幾番磨鍊過來。）除非是醉眠三萬六千場，纔做得二十四考頭廳相。」眾人亦體悟「做戲的半真半假，看戲的誰假誰真」。⁴⁸外戲與戲中戲互為表裡，官場便是戲場的另類扮演。

另如李玉《萬里圓》凡二十七齣，譜孝子黃向堅萬里尋父，路遇某川兵歸家，從南京繞浙、閩、兩廣、雲貴，走了八年尚未抵達，因為「各處有兵戈騷擾，渡關津稽查絮叨；更那堪盜賊縱橫，說不盡虎豹咆哮」，所以「我有八年跋涉受焦勞，真個是死裡逃生萬里遙」（第十齣【玉抱肚】）⁴⁹除夕夜，末扮洪守拙、付扮鮑沖天、丑扮仰思萱等三客商，與尋父的黃向堅相逢於客店。為度佳節，丑乃提議「串戲」，並決定要申明南戲《節孝記·淖泥》（《黃孝子千里尋親記》）。理由是「他也姓黃，我也姓黃；他尋父，我尋娘，豈非一樣？」（第十一齣，下冊頁 1612）。故《萬里圓》一名《新黃孝子傳》。然後開始演戲：「（丑走下，付）仰思萱，你、你串戲，為何走到這個所在去？（丑）咦，你每莫在行。俺串戲，到戲房裡走出來的。忘記了，再打鑼鼓！」接著演出黃覺經外出尋母，不慎陷入淖泥。也許是表演精彩，「付看出神」，忘了上場。「（丑亂怕，白）莫好了，救人吓！救人吓！鮑沖天，你來救俺奢！（付）啐，忘記了，我來哉、來哉」（第十一齣，下冊頁 1612-1613）。鮑沖天是外戲之人名，非戲中戲之人名。這種表演露跡，原是一種後設技法。以「戲中戲」方式展現，明白告知眾人這是一齣戲，且是「故意」模仿黃向堅尋父以應景。後來黃向堅真的雪中遇劫、難過三溪、又遇兵險（第十二、十四、十六齣，下冊頁 1616-1617、1626-1628、1634）。而黃父讀李卓吾《續藏書》，也舉王原尋父事，抒發一己感慨（第二十三齣，下冊頁 1657）。這些段落安排，無不與川兵之事和戲中戲映照；戲中戲所演內容幾乎就是外戲的濃縮版。

3. 另有所指的戲中戲

⁴⁸ 見明·綠野堂（王衡）：《真傀儡》，收入《盛明雜劇》（影印董氏誦芬室盛明雜劇）（臺北：文光出版社，1963年），上函，冊九，卷二十六，頁一 a-十一 a。

⁴⁹ 見清·李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》，下冊，頁 1607。

某些戲中戲的存在，不是意圖在敘事、人物或主旨上藉題發揮，與外戲有所連結，而是作者具有強烈的自我主導性。他們不甘於藏身幕後，以戲中戲作為隱形衣。為了不同的目的，這些作者創造了「另類」有所指涉的戲中戲。

如陳與郊《麒麟鬪》傳奇凡三十六齣，譜韓世忠邂逅梁紅玉於帥府，後平方臘、討苗、劉、退金兀朮事。第十七齣〈笑談開釋〉，敘胡待制宴請韓世忠，席間傳歌獄中樂伎呂小小。呂乃演陳與郊《昭君出塞》雜劇，從【北雙調新水令】至【清江引】共唱曲十支。⁵⁰因才藝精湛，韓為之說情，呂遂得獲釋，至西湖出家。《昭君出塞》與外戲沒有太多聯繫，似是作者自炫其作，訴求現實觀眾的聯想。

又陳玉陽（陳與郊）雜劇《袁氏義犬》（《義犬記》）凡五齣，刻畫狄靈慶忘恩負義、人面獸心，出賣師門，而為獒犬咬斃，至冥府受審事。第一齣譜狄拜訪恩師袁燦，席間演出明代王獻之新編弋陽腔雜劇《葫蘆先生》，敘沒奈何哭倒長安街，彌勒佛化身葫蘆先生勸化他——「不管做郎中、相面、賣卦或秀才，都是辛苦的。即使發了橫財、做大官或仙人，也是短暫的。」「我如今與你仔細說破世情，世上沒有個得意人，沒有個得意事。若說得意，乞兒也有得意的；若說不得意，皇帝也有不得意的。叫化子殘羹剩飯，便是銅斗家私；老莊家紫蟹黃雞，便是慶成大宴。下了肚，那知什麼麥飯瓊漿？合著眼，那辨什麼珠茵草薦！小孩兒呼爺叫娘，這便是真道學；村婦女飼雞喂狗，這便是大經綸」，「總之，你不知我的苦，我不知你的苦。得此一步，便望那一步；至那一步，又想這一步。知道樂的不能得，得這樂的卻又不知。只為人心缺陷，世界便缺陷。如何教做人心缺陷？只你心上不足的，便是人心不足，叫老天什麼奉承你？（【榴花泣】）好笑這癡心坎，猶如無底溪。往來風難得舟人利，高下雨難稱農夫意。則你那短時辰捱做千年計，恁房兒權管千家寄，肉骷髏擔卻千頭累！早知他生生死死不停輪，枉了你單相思罰盡黃泉誓」。因之二人跳進葫蘆裡，「留與長安市做個耍戲哩」。袁燦讚嘆云：「這雜劇曲照人情，有同秦鏡；陰維世教，何異《國風》？非大令不能辦此。那戲子也虧他學。」⁵¹作者以戲中戲直陳世態人情，勸說世人切莫「人心不足」。俟觀眾稍後看到狄靈慶之作為和果報，當能自我警惕，以之為戒。《葫蘆先生》因而成為外戲延伸的潛文本。

⁵⁰ 此十曲是【北雙調新水令】、【南步步嬌】、【北折桂令】、【南江兒水】、【北雁兒落帶得勝令】、【南僥僥令】、【北望江南】、【南園林好】、【北沽美酒帶太平令】、【清江引】。見明·陳與郊：《麒麟鬪》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕（臺北：天一出版社，未著出版年），卷上，頁三十一b-三十四a。篇幅很大，幾與《昭君出塞》全同。

⁵¹ 見明·陳玉陽（陳與郊）：《袁氏義犬》，收入《盛明雜劇》（影印董氏誦芬室盛明雜劇）（臺北：文光出版社，1963年），上函，冊三，卷十一，第一齣，頁三b-十二a。

又馬侖人《荷花蕩》凡二十六齣（上卷十四齣，下卷十二齣），譜李素家貧才高、生性清狂，不慎為損友秋漢卿所害，失去傳家西席。秋取而代之，與傳家尚未完婚的無賴女婿封雲起鬼混度日。李偶然賞景於荷花蕩，遇傳家小姐蓮貞。後封自作孽而亡，李亦高中得官，李、傳終成眷屬事。下卷第八齣敘李素路經揚州缺少盤纏，聞得名妓劉谷香在蔣商家中串戲，前往一觀。正好堂會演出《連環記》缺個生腳，李素應邀客串王允。不料甫登場即為同年認出，罷戲入席。原本蔣商付予贖儀五十兩，得知李素為本府推官門生，立即再追加五十兩。⁵²這齣沒有演完的戲中戲，反映了現實社會之炎涼。

細繹戲中戲與外戲之間跳接、合模、游離的軌跡，可知營造鏡像迴映的技法不少。劇作家有心炫才或諷刺，揭露或勸世，實為此中存在後設與否的關鍵。

（四）戲中戲強調渲染外戲的氛圍

明清古典戲曲出現喜慶宴集的場合時，往往會搬演戲中戲祝賀。一如現實人生，每遇婚壽節慶即援例演戲。這般逢場作戲本是圖個熱鬧吉利，故戲中戲多敘福祿壽喜、神仙道化事。風花雪月一番，不必細究義理。其功能乃在於強調渲染外戲的氛圍，體現社會大眾所認可的習俗，時而透露戲如人生的真諦。

如許時泉（許潮）《同甲會》乃一折雜劇，譜文彥博退休居洛，與致仕同僚程昫等三人共組同甲會。每遇節候伏臘，則宴集笑語，以樂天年。今亦備酒筵，眾人同歡，並喚梨園子弟云：「我四人生年同甲，俱近八十歲。今日小春宴會，你可演一樁故事，打著務頭的來看。」因演戲中戲，題目：「徂徠公嘲風弄月，庾嶺母竊玉偷香。嶰谷娥栖鸞舞鳳，淇園子傲雪欺霜」，剛巧演出一家四口笑謔介壽、和樂融融、賞景祝觴的景象。劇終且合唱：「【十二時】松青竹翠梅依舊，嘆反復世情難透，惟三友是良儔。」扣合外戲的主旨、場景。故文彥博不禁讚嘆：「此劇甚佳！」眾人咸云：「正與吾輩風味相似」。而外戲下場詩云：「竹青梅白與松蒼，耐盡人間雪與霜。看破炎涼輸老眼，晚尋三友共壺觴。」⁵³也與戲中戲互為映襯，同樂氣氛更為濃厚。

又蔣士銓《昇平瑞》是《西江祝嘏》第四種，凡有〈坊慶〉、〈齋議〉、〈賓戲〉、〈仙壇〉四齣。譜高汝轍為百歲老母慶壽，日前家宴已演過《兒孫福》、《五代榮》。第三齣〈賓戲〉是正日當天，先以崑曲「場內」演出清·范希哲傳奇《滿床笏》，刻畫村夫閒漢小兒一起擠在門外看戲的熱鬧情景；後在場上設傀儡棚，由饒品班演梆子戲《女八仙》。

⁵² 明·馬侖人：《荷花蕩》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕，下卷，頁十七 a-十九 a。

⁵³ 見明·許時泉（許潮）：《同甲會》，收入《盛明雜劇》（影印董氏誦芬室盛明雜劇）（臺北：文光出版社，1963年），下函，冊十三，卷十，頁一 a-九 b。

略謂何仙姑欲約七位道友同往長壽仙家祝壽，然七人「被魁星捉去月課」，各命妻子代勞。眾仙妻分批上場，與何仙姑等相見歡，同往慶壽。⁵⁴《兒孫福》、《五代榮》乃以敘述提及劇名，《滿床笏》則是暗場處理，實際上觀眾只看到《女八仙》。就劇情內容言，純以吉祥賀壽為主，並無深意。但演出正戲前由傀儡童子跳加官，丑在內說白云：「自家加官是也。名姓不傳，辨不出人也我也。衣冠略具，但曉得手之舞之。一幅字指日高陞，人以為諂；九寸笏逢場作戲，如得其情。指東畫西，討賞在不言之表；高視闊步，借面於微笑之間。正是：真處無真真是假，假中有假假才真。……」（《蔣士銓戲曲集》，頁 769）指出戲曲本質原在虛實真假之間。

作為賀慶節目之戲中戲，因敘事內容首重祈福納瑞，故大多如斯。配合外戲的劇情設定，描摹和樂融融的情景，訴求一種理想的生活樣態。周旋於娛樂侑觴之間，觀眾又何須較真？「真處無真，假中有假」，弔詭的是劇場，也是人生。

五、結語

綜上所述，古典戲曲中的「戲中戲」有曲唱、說書、院本、傳奇、雜劇、弋陽戲、梆子戲、傀儡戲、猴戲、傩戲……等各種樣式。演出篇幅或長或短，演出人員或多或少，演出寓意或深或淺，但凡能與外戲若合符節，直指現實生活，建構劇場中「戲演人生，真即是假」之洞察力者，即可視為採取後設策略的戲中戲。不然，若只是演戲時由演員任意增加與劇情無關之鬧劇俗套，則「戲中串戲，殊覺可厭」，反而成為應予汰除的「優人積習」。⁵⁵

明、清二代的劇作家，對於戲中戲的安排，無論是預示外戲的情節推進，凸顯外戲的人物性格，測試外戲的人物意圖，對外戲進行合模與揭露，或強調渲染外戲氛圍等，都明顯較前人有更多自覺。有時外戲人物也會在搬演戲中戲時自我露跡，如吳炳《綠牡丹》因淨、丑強拉小生串戲，故梨園奉酒時少了小生、丑、淨，末乃云：「聞還少一腳末」，表明自己亦可登場（第十二齣〈友謔〉）。⁵⁶又沈自晉《望湖亭》中小丑飾掌禮者，小生飾擎燈者，末飾媒人尤少梅，陪著錢生到高府。當得知高府請來梨園演戲時，末云：「絕妙

⁵⁴ 見清·蔣士銓著，周妙中點校：《蔣士銓戲曲集》，頁 768-771。

⁵⁵ 見清·李漁：《閒情偶寄》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第七冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁 112。

⁵⁶ 見明·吳炳：《綠牡丹》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕，卷上，頁四十二b。

的，若是腳色少，學生也在裡頭。」小生云：「休說本相。」（第二十三齣〈迎婚〉）⁵⁷都是後設手法。誠如該齣戲中戲副末開場所云：「堪笑戲中作戲，誰知場上登場。雖則微傷大雅，動人觀聽何妨。」（卷下頁十二 a）馬侂人《荷花蕩》第八齣〈頒天詔〉下場詩亦云：「世局從來一戲場，須知歌譜總文章」。⁵⁸可見以戲中戲等後設形式來觀照人生，反思劇場，明清古典戲曲作家並未缺席，早已有所實踐。



附圖：馬侂人《荷花蕩》演出「戲中戲」《連環記》

⁵⁷ 見明·沈自晉：《望湖亭》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕，卷下，頁十一 b。

⁵⁸ 明·馬侂人：《荷花蕩》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》〔中國戲劇研究資料第一輯〕，卷下，頁十九 b。

徵引文獻

古籍

- 元·無名氏 ANONYMOUS：《貨郎旦雜劇》*Huo Lan Dan Za Ju*，收入楊家駱 YANG, JIA-LUO 主編：《元人雜劇注（選）》*Yuan Ren Za Ju Zhu*（臺北 Taipei：世界書局 The World Book CO., LTD.，1981 年），頁 475-505。
- 明·沈自晉 SHEN, ZI-JIN：《望湖亭》*Wang Hu Ting*（封面作《望湖亭記》），收入林侑蒔 LIN, YU-SHI 主編：《全明傳奇》*Quan Ming Legend*（中國戲劇研究資料第一輯 The First Part of Chinese Drama Research Materials）（臺北 Taipei：天一出版社 Tianyi Publishing House，未著出版年）。
- 明·阮大鍼 RUAN, DA-CHENG：《牟尼合》*Mu Ni He*（《遙集堂新編馬郎俠牟尼合記》），收入林侑蒔 LIN, YU-SHI 主編：《全明傳奇》*Quan Ming Legend*（中國戲劇研究資料第一輯 The first part of Chinese drama research materials）（臺北 Taipei：天一出版社 Tianyi Publishing House，未著出版年）。
- 明·吳炳 WU, BING：《綠牡丹》*Green Peony*，收入林侑蒔 LIN, YU-SHI 主編：《全明傳奇》*Quan Ming Legend*（中國戲劇研究資料第一輯 The First Part of Chinese Drama Research Materials）（臺北 Taipei：天一出版社 Tianyi Publishing House，未著出版年）。
- 明·李逢時 LI, FENG-SHI：《酒釐》*Jiou Dung*（明末山水鄰刻本），收入《山水鄰新鑄出像四大癡傳奇》*Shanshui Neighbourhood Is New Like Four Legends* 四卷之一，哈佛燕京圖書館 Harvard Yenching Library、國家圖書館出版社 National Library Press 編：《哈佛燕京圖書館藏齊如山小說戲曲文獻彙刊》*Harvard-Yenjing Library Collection of Qi Rushan Novels and Dramas*（北京 Beijing：國家圖書館出版社 National Library of China Publishing House，2011 年），31 冊，頁 11-42。
- 明·周憲王朱有燉 ZHU, YOU-DUN：《神仙會》*Fairy Club*，收入王季烈 WANG, JI-LIE 校刊：《孤本元明雜劇》*Rare Yuanming Zaju*（臺北 Taipei：商務印書館 The Commercial Press, Ltd.，1977 年）。
- 明·馬侂人 MA, JI-REN：《荷花蕩》*Lotus Swing*，收入林侑蒔 LIN, YU-SHI 主編：《全明傳奇》*Quan Ming Legend*（中國戲劇研究資料第一輯 The First Part of Chinese Drama Research Materials）（臺北 Taipei：天一出版社 Tianyi Publishing House，未著出版年）。
- 明·桃渡學者 TAODU SCHOLAR：《磨塵鑑》*Grinding Dust Mirror*，收入朱傳譽 ZHU, CHUAN-YU 主編：《全明傳奇續編》*Quan Ming Legend Sequel*（中國戲劇研究資料第三輯 The Third Part of

- Chinese Drama Research Materials) (臺北 Taipei: 天一出版社 Tianyi Publishing House, 1996 年)。
- 明·許時泉(許潮) XU, CHAO: 《同甲會》*Tong Jia Hui*, 收入《盛明雜劇》(影印董氏誦芬室盛明雜劇) *Sheng Ming Zaju* (臺北 Taipei: 文光出版社 Wenguang Publishing House, 1963 年), 下函, 冊十三, 卷十, 頁一 a-九 b。
- 明·陳玉陽(陳與郊) CHEN, YU-JIAO: 《袁氏義犬》*Yuan's Loyal Dog*, 收入《盛明雜劇》(影印董氏誦芬室盛明雜劇) *Sheng Ming Zaju* (臺北 Taipei: 文光出版社 Wenguang Publishing House, 1963 年), 上函, 冊三, 卷十一, 頁一 a-二十三 a。
- 明·陳與郊 CHEN, YU-JIAO: 《麒麟鬪》*Unicorn Blanket*, 收入林侑蒔 LIN, YU-SHI 主編: 《全明傳奇》*Quan Ming Legend* (中國戲劇研究資料第一輯 The First Part of Chinese Drama Research Materials) (臺北 Taipei: 天一出版社 Tianyi Publishing House, 未著出版年)。
- 明·張琦 ZHANG, QI: 《金鈿盒》*Gold Tin Box*, 收入林侑蒔 LIN, YU-SHI 主編《全明傳奇》*Quan Ming Legend* (中國戲劇研究資料第一輯 The First Part of Chinese Drama Research Materials) (臺北 Taipei: 天一出版社 Tianyi Publishing House, 未著出版年)。
- 明·綠野堂(王衡) WANG, HENG: 《真傀儡》*True Puppet*, 收入《盛明雜劇》(影印董氏誦芬室盛明雜劇) *Sheng Ming Zaju* (臺北 Taipei: 文光出版社 Wenguang Publishing House, 1963 年), 上函, 冊九, 卷二十六, 頁一 a-十一 a。
- 清·孔尚任 KONG, SHANG-REN 原著, 王季思 WANG, JI-SI、蘇寰中 SU, HUAN-ZHONG、楊德平 YANG, DE-PING 校注: 《桃花扇》*Peach Fan* (臺北 Taipei: 里仁書局 Le Jin Books Ltd., 1996 年)。
- 清·仲振奎(紅豆村樵) ZHONG, ZHEN-KUI: 《紅樓夢》*Dream of the Red Chamber*, 收入《紅樓夢戲曲集》*Drama Collection of Dream of the Red Chamber* (臺北 Taipei: 漢京文化公司 Hanjing Culture Company, 1984 年), 頁 5-118。
- 清·李玉 LI, YU 著, 陳古虞 CHEN, GU-YU、陳多 CHEN, DUO、馬聖貴 MA, SHENG-GUI 點校: 《李玉戲曲集》*Li Yu Opera Collection* (上海 Shanghai: 上海古籍出版社 Shanghai Ancient Books Publishing House, 2004 年)。
- 清·李漁 LI, YU: 《閒情偶寄》*Xian Qing Ou Ji*, 收入中國戲曲研究院 China Academy of Xiqu 編: 《中國古典戲曲論著集成》*Integration of Chinese Classical Operas* (北京 Beijing: 中國戲劇出版社 Chinese Drama Press, 1959 年), 第七冊, 頁 1-114。
- 清·李漁 LI, YU 著, 佐榮 ZUO, RONG、陳慶惠 CHEN, QING-HUI 點校: 《笠翁傳奇十種》上、下冊 *Ten Legends of Li Yu*, 《李漁全集》第二卷 *Complete Works of Li Yu* (杭州 Hangzhou: 浙

- 江古籍出版社 Zhejiang Ancient Books Publishing House, 1998 年)。
- 清·吳蘭徵 WU, LAN-ZHEN: 《絳蘅秋》*Jiang Han Qiu*, 收入《紅樓夢戲曲集》*Drama Collection of Dream of the Red Chamber* (臺北 Taipei: 漢京文化公司 Hanjing Culture Company, 1984 年), 頁 231-352。
- 清·春橋 CHUN, QIAO: 《四喜緣》*Si Xi Yuan* (清道光抄本, 缺第四齣〈送喜〉), 收入王文章 WANG, WEN-ZHANG 主編: 《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》*Fu Xi Hua Tibetan Rare Books Series* (北京 Beijing: 學苑出版社 Xue Yuan Publishing House, 2010 年), 87 冊, 頁 237-276。
- 清·張大復 ZHANG, DA-FU: 《重重喜》*Chong Chong Xi*, 收入朱傳譽 ZHU, CHUAN-YU 主編: 《全明傳奇續編》*Quan Ming Legend Sequel* (中國戲劇研究資料第三輯 The Third Part of Chinese Drama Research Materials) (臺北 Taipei: 天一出版社 Tianyi Publishing House, 1996 年)。
- 清·葉稚斐 YE, ZHI-FEI 撰, 吳書蔭 WU, SHU-YIN 校點: 《琥珀匙》*Amber Spoon*, 收入《明清傳奇選刊》*Selected Legends of Ming and Qing Dynasties* (北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua Book Company, 1988 年)。
- 清·蔣士銓 JIANG, SHI-QUAN 著, 周妙中 ZHOU, MIAO-ZHONG 點校: 《蔣士銓戲曲集》*Jiang Shiquan's Opera Collection* (北京 Beijing: 中華書局 Zhonghua Book Company, 1993 年)。

近人論著

- 李玫 LI, MEI: 《明清之際蘇州作家群研究》*A Study of the Group of Suzhou Writers in the Ming and Qing Dynasties* (北京 Beijing: 中國社會科學出版社 China Social Sciences Press, 2000 年)。
- 陳芳 CHEN, FANG: 〈創造性誤讀: 凝視清代「葬花」戲〉“Creativity of Misunderstanding: Look at the Funeral Plays in Qing Dynasty”, (北京) 中國藝術研究院紅樓夢研究所: 《紅樓夢學刊》*Studies on A Dream of Red Mansions* 2015 年 4 期 (2015 年 7 月), 頁 296-323。
- 陳芳 CHEN, FANG: 〈表演自覺·自我指涉·感知接受: 宋元戲曲的「後設」展現〉“Performing Self-awareness, Self-reference, and Perception: The Meta-Representation in the Xiqu of Song-Yuan Era”, 臺北藝術大學戲劇學院: 《戲劇學刊》*Taipei Theatre Journal* 第 28 期 (2018 年 7 月), 頁 7-28。
- 齊曉晨 QI, XIAO-CHEN: 《中國古典戲曲中「戲中戲」的發展研究》*A Study on the Play-within-a-play in Chinese Classical Opera* (青島 Qingdao: 中國海洋大學中文系碩士論文 Master Thesis of Chinese Department of Ocean University of China, 2008 年)。
- 錢南揚 QIAN, NAN-YANG: 《永樂大典戲文三種校注》*The Annotations on Three Plays of Yongle*

- Dadian* (臺北 Taipei: 華正書局 Huazheng Book Co., Ltd., 1990 年)。
- Pirandello, Luigi 著, Robert Brustein 改編, 陳玲玲 CHEN, LING-LING 譯: 《六個尋找作者的劇中人》*Six People in the Play Looking for the Author* (臺北 Taipei: 商務印書館 The Commercial Press, Ltd., 1998 年)。
- Shakespeare, William 著, 彭鏡禧 PERNG, CHING-HSI 譯注: 《哈姆雷》*Hamlet* (臺北 Taipei: 聯經出版公司 Linking Publishing Co., Ltd., 2001 年)。
- Abel, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963).
- Fischer, Gerhard and Bernhard Greiner, eds, *The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection* (Amsterdam and New York: Editions Rodopi, 2007).
- Hornby, Richard, *Drama, Metadrama, and Perception* (London: Associated University Press, 1986).
- Nelson, Robert J., *Play within a Play: The Dramatist's Conception of His Art: Shakespeare to Anouilh* (New York: Da Capo Press, 1971. Republication of its 1958 first edition).

Play-within-a-play: the Meta Construction in the Chuanqi and Zaju of Ming-Qing Era

CHEN, FANG

(Received March 30, 2020 ; Accepted June 18, 2020)

Abstract

By means of observing through meta construction, play-within-a-play seems to be a very unique playwright strategy. It not only creates a double-layer structure for both the audience and the actors, but is also called “Mise en abyme”. There are many “dream plot” and “ghost plot” of Xiqu in the Song and Yuan Dynasty. However, very few meta construction characteristics of play-within-a-play were seen in these acts. Considering when did play-within-a-play started to exist in Xiqu? In addition, what are the essential elements of play-within-a-play that makes the performance categorized as metadrama / metatheatre? Xiqu has its own systematic convention, which made them withdrawn from the public. According to these traits, what types of play-within-a-play can be put in Xiqu? Moreover, what uses can these types be when connected to the Xiqu? This paper focused on how play-within-a-play were shown and discussed in the Chuanqi and Zaju of Ming-Qing era, especially the meaning behind the existence of using meta construction. The result of this paper hopefully will deepen the depth of researching on Xiqu and will open up more possibilities in future studies.

Keywords: Play-within-a-play, Meta-, Xiqu