

論明清傳奇之抒情性與人物刻畫

王 瓊 玲*

關鍵詞：戲劇理論 戲劇美學 明清傳奇 抒情性 人物刻畫
戲劇性

前 言

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。」^①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

*本處助研究員。

① 從美學觀點看，戲劇是詩，這就是戲劇本體的屬性之一。黑格爾構築其美學體系，也將戲劇作為其美學研究的主體內容，參見黑格爾著，朱光潛譯：《美學》（北京：商務印書館，1994年），卷3，下冊，頁240。

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。例如美國文論家艾略特（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。^②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。^③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。又例如當代美學家蘇珊·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

- ② 關於dramatic poetry 與poetic drama，以及中國戲曲所以成為「詩劇」的藝術特質，參見拙著：〈論明清傳奇名作中「情境呈現」與「情節發展」之關聯性〉，《中國文哲研究集刊》第3期，（1994年3月），頁561-571。Cf. also Alex Preminger & T. V. Brogan ed., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 304-311.
- ③ T.S.Eliot曾謂：「藝術作品表達情感的唯一方式，是尋求一個『客觀投影』（objective correlative），換言之，一組事物，一個情況，一連串的事故（a set of objects, a situation, or a chain of events），為某一特定情感的公式；於是，當必須終止於感官經驗的外在事物出現時，那個情感便立即被引發出來。」See T. S. Eliot, "Hamlet and His Problems," in *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace & World, Inc., 1964), pp. 124-125.

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)。^④

這裏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。^⑤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。^⑥

④ 蘇珊·朗格在此處所指言戲劇是詩，是詩的一種獨特形式，「詩」一詞仍是指的「美學特質」意義上說的，與黑格爾同，這種用法與文類中所區分的詩體意旨不同。See Sussane Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. 306.

⑤ 同註②，頁579-587。

⑥ 中國戲曲藝術特別講究的是感情的抒發。然而所謂「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。See Alex Preminger & T.V.F. Brogan ed., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, pp. 713-727.

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。本文此下所以將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，即是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，如何更強烈地凸顯了其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。

一、「抒情性表現」於戲劇中之傳達方式與 中國戲曲抒情特質構成之基礎

如何在中國戲曲的美學展現中區別其「抒情性」與「戲劇性」不同之傳達方式與構成基礎，無疑牽涉到其原初組合之歷史成分與其後劇作家意識或無意識的創作發展。黑格爾所謂「戲劇是詩」，真實的涵意乃是戲劇「應」是詩，而非戲劇必然是詩。正如艾略特主張詩應有一種戲劇性，也絕不是謂詩必然是「無我」的。因此當我們在特定的藝術形式中強調某一種美學特質時，必須明白這種特質濃厚的表現是「能然的」，還是「必有的」。「必有的」牽涉於結構上的原因，而「能然的」則可能只是一種創作上努力的結果。筆者曾在前此分析明清傳奇名作時提出若干傳奇作品趨向「詩化」之努力。此項分析的意旨乃是在表明傳奇作者在作品的整體表現上之一種美學境界的追求。固然就傳奇作為中國戲曲形式之結構特性言，它具有形式上「詩」的成分，即「曲文」；此一形式上之基礎具有美學上表現抒情性美學效果之有利條件。但基本上此種結構上的特點，僅是表明戲曲可以在形式上歸為「詩劇」(poetic drama)之一型。或說戲曲中的曲文部分可以單獨地指為「劇詩」(dramatic poetry)之一類。但皆不必然使中國戲曲中的傳奇，乃至別種戲曲形式，走向「詩化」的結

果。「詩化」係來自作者個別的努力，而非結構上的因素。正因如此，相較於某些學者，如當代戲曲論者張庚所提出中國戲劇是「劇詩」的說法，中間有頗大的差異。張庚所以主張戲曲為劇詩的理由，係他認為戲曲是劇作家運用代言體戲劇形式抒發主體的情感。^⑦在這種邏輯中「美學表現」似乎成了文體分類的標準，亦即當我們說戲曲是詩時，是因它以抒發主體的情感為主；至於所以說它是「劇詩」，則是因它在手段上採取了戲劇的形式。這種說法，在表面上是受了黑格爾以來，詩與劇對比討論的影響，但在事實上卻與黑格爾、艾略特，乃至蘇珊·朗格等西方學者所論大相逕庭。因在前引各論中所言之美學特質都不可能取代形式成為文體分類的真正標準。張氏這種解釋與詞語的使用，即使非出誤解誤用，也必然將引起極大的爭議，或混淆。更何況「抒情性表現」固然是中國戲曲可以有的重要美學特徵，但此種呈現就根源於結構基礎一面言，終是有限的，如要造成真正「詩化」的效果，必須融合戲劇藉其他成分所製造出的戲劇性加以提昇。而此種美學努力，則是屬於偶然的，能然的，而絕非必然。因此並不能因中國戲曲長於抒情，便逕自以抒情作為戲曲創作之事實上的目的；不論作者如何誇張地認為自己是在抒情。因為藝術品在創作上的目的，只能依客觀上事實的條件與限制而論，並不能將之混同於作者主觀上的意圖。因此以美學特質作為分類的依據，不能避免在討論時造成觀念的混淆。

論者逕以「抒情」作為中國戲曲創作時的目的，雖在嚴格意義的美學討論上不必然能成立，但多少也凸顯了「抒情性表現」在中國戲曲作家主觀創作意圖上的重要性。這種意圖顯示了戲曲作家在觀念上所受於詩學傳統的影響。典型的討論方式，如明代臧懋循（1550-1620）在《元曲選後集·序》中便曾

^⑦ 見張庚：〈關於劇詩〉，《張庚戲劇論文集》（北京：文化藝術出版社，1984年），頁164-168。

說：「詩變而詞，詞變而曲，其源本於一。」^⑧這類以曲與詩、詞同源的說法雖就戲曲形成之結構論，忽略了戲曲是劇的必要條件，即戲曲作為表演藝術的素質，並非源自於詩。這種劇論的不周延，顯示在王國維參考了西方戲劇發展的歷史並以其傑出的史學眼光考證中國戲曲產生的條件之前，古人對於詩與劇兩種文類缺乏本質上對比的認識。但在其不盡然正確的語句陳述中卻也表達了古人認為劇曲在美學特質上係承沿自詩詞的傳統觀點。而與臧氏同時的陳繼儒（1558–1639）在其所作《秋水庵花影集·序》文中則更以近似聲訓的說法強調出類同的觀點，他說：「夫曲者，謂其曲盡人情也。」^⑨這句話點出「人情」二字，正是任何主張曲與詞同源的論者真正著眼所在；而其以「曲盡」二字說明其特長，則多少也觸及了「曲」因於結構形式的關係在抒寫人情上的優點。不過不論臧氏、陳氏對於同一種美學特質，如「抒情性」，如何在不同的文類中傳達？傳達所因的基礎不同，是否亦會造成彼此間在表現上的差異？縱不能謂兩人於此必無認識，但因傳統上論者對於敘事文學中特有的戲劇性成分認識較淺，此類深刻的美學議題，就可以產生討論觀點之條件言，實亦是無緣具備。

中國古人依稀意識到詩與劇在美學特質上可以相通，卻在表現的特徵上差異的學者，筆者以為或可先注意清代的劇作家洪昇（1645–1704）。洪昇曾在《長生殿》一劇的序言中說：「從來傳奇家非言情之文，不能擅場。」^⑩這句話當注意的是，他提出「言情」二字作為傳奇家所擅場，其意並非泛指「抒情」。因廣義的抒情可以包括在寫作的動機上「出自於情」，然卻在語言的語意結構

⑧ 見臧懋循：《元曲選後集·序》，收於隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》（北京：文化藝術出版社，1992年），頁144。

⑨ 見陳繼儒：《秋水庵花影集·序》，同前註，頁156。

⑩ 〔清〕洪昇撰，〔清〕吳舒覺評點，閻福玲校：《長生殿·自序》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁1。

上不直接指涉「情」的表現方式。而「言情」則必要在語意的表述上，不但指涉情，而且以描摹情作為語言表現的目的。故洪昇所謂「從來傳奇家非言情之文，不能擅場」一語，正是從傳奇表現的特徵上，指出適合傳奇表達的內容。洪昇曾游於王士禛門下，其所論詩與當時王門的主張不同，因而不為王氏所賞識。他主張寫詩應如畫龍，必須首尾畢現，而此恰正與王氏之主張「詩如神龍，見其首不見其尾」的「神韻」說相反對。^①「首尾畢現」的寫法在詩的格局中有其表現上的拘限性，王氏不加稱賞，並無足怪。但此一方法如移以寫曲，則正是得其所用。洪昇在詩壇上的不獲重視使他轉向傳奇發展，卻因而凸顯出他所主張的詩歌寫法在另類文學表現中可以居於主流地位的事實。固然洪昇並未反過來討論在「詩」獨立為體的領域中是否抒情的美學特質便與傳奇不同？但他的說法中已透露出他在某種程度上，掌握了一些戲曲如何展現其抒情特質的訊息。

洪昇論詩主張當重摹寫，基本上是在以抒情為目的的詩的體裁中尋求一種非抒情的美學成分，即是其戲劇性。而其斷言傳奇必以言情為擅場則是欲在以敘事為結構的藝術形式中探尋「抒情」的美學成分，即抒情性，特有的一種表現。而由於中國戲曲在結構基礎上係以詩的形式為唱詞，因此就洪昇所論傳奇之特色言，討論時必當遭遇的難處，便是在於如何分辨主體的抒情方式轉換到代言體的抒情方式，在表現形式上的差異。綜括而言，詩歌在敘事詩以外的常例中，往往表現為第一人稱的抒情體；作為戲劇體詩歌，戲曲曲文則有其不同於詩詞的表現形式。詩歌之作為第一人稱的抒情體，詩人主觀的情緒、情感、

^① 根據趙執信《談龍錄》所載，洪昇嘗與王士禛、趙執信並在王宅論詩：「昉思嫉時俗之無章也，曰：『詩如龍然，首尾爪角鱗鬣，一不具，非龍也。』司寇晒之曰：『詩如神龍，見其首不見其尾，或雲中露一爪一鱗而已，安得全體？是雕塑繪畫者耳。』」見趙執信：《談龍錄》，收於丁福保編：《清詩話》（臺北：西南書局，1979年），頁274。

與種種心理狀態乃是以一種感發的、直觀的藝術思惟方式表達出來。而戲曲之曲文則是分屬多位之代言體，戲劇語言的抒情必須密切配搭劇情，結合劇中人物的思想感情，或寓情於景，或詠物抒懷，或借人表意，或在矛盾衝突中直接披露人物自己的心思意緒。因此，針對戲曲不同於詩詞的藝術特性，明人孟稱舜（1600-1684）便曾明確地就劇曲立言，指出戲曲藝術之所以能夠更近乎人情，主要原因是在它塑造了具有直感性特徵的舞臺形象。孟氏在《古今名劇合選·序》文中，提出「撰曲者不化身為曲中之人，則不能為曲」一重要命題，說明戲曲作為敘事性藝術之特點，即在於戲曲作家所期盼情意與生活物象之交融，必要表現在與劇中人物形象的契合上。自覺地追求作家主體情志與其審美對象間的精神，或說生命境界充分合一的藝術境界，是明清傳奇藝術創作的審美目的，也是其抒情特質展現的基礎。孟氏從中國古代詩、詞、曲的流變中辨析出「曲」的特徵，將詩詞在多數情況中展現的內涵與戲曲在意象上的創造予以對比，提出了戲曲作為表演藝術與詩詞作為抒情文學，在藝術表現方式上的差異：

蓋詩詞之妙，歸之乎傳情、寫景。顧其所為情與景者，不過烟雲花鳥之變態，悲喜憤樂之異致而已。境盡於目前，而感觸於偶爾，工辭者皆能道之。迨夫曲之為妙，極古今好醜、貴賤、離合、生死，因事以造形，隨物而賦象，時而莊嚴，時而詼諧，孤末靚狙，合傀儡於一場，而徵事於千載。笑則有聲，啼則有淚，喜則有神，嘆則有氣，非作者身處於百物云為之際，而心隨乎七情生動之窮，曲則惡能工哉！吾嘗為詩與詞矣，率吾意之所到而言之，言之盡吾意而止矣。至於曲，則忽為之男女焉，忽為之君主、僕妾、僉夫、端士矣。學戲者不置身於場上，則不能為戲；而撰曲者不化身為曲中之人，則不能為曲。

（《古典戲曲美學資料集》，同前，頁232-233）

孟氏認為詩詞創作審美意象的構成較為單純直捷，在情景相融的境界中所可見

到審美主客體的融合，只表現為景的「變態」與情的「異致」，且「言之盡吾意而止」。而戲曲的意象構成，則須「因事以造形，隨物而賦象」。劇作家首先要對外在於主體之事物形態進行觀察、認識與直接的感受，這是意象創造的根據；也是由客觀物象創造出審美意象的過程。此外，所謂「孤未靚，合傀儡於一場，而徵事類於千載」，亦可見戲曲意象創造所採取的獨特方式。戲曲作品的審美意象是由衆多人物形象所演出的故事構成，而戲曲意象的產生與創造，所採取的方式則是從上下古今千萬事物中徵選創造出來的。此外，孟氏並強調抒情體的詩詞與代言體的戲劇，在創作心態與過程上的差異：詩詞是作者「率吾意之所到而言之」，主要是抒發主體對客體的特殊感受，以構成某種特定的意境，所以但求「言之盡吾意而止」，以極盡主體之意為其思惟限度。至於戲曲作為代言體藝術，則要求處在固定時空有限創作處境中的劇作家，必須超越主體，設身處地地體驗劇中人物特殊變化的情感，藉以取象寫景，使自身化入劇作中各個對象客體之感情及境遇中，作多元多維的體驗與想像；在性別不同、感情境遇不同、身份地位不同之人物角色中轉身易色。作者除須超越一己之身，還須超越一己之心，使自己能「通乎七情生動之竅曲」，亦即劇作者對人物情感、心理之體驗與把握不應僅止於其膚表，而必須有以通乎其深，蓋只有這樣才能塑造出栩栩如生、呼之欲出的戲劇人物形象，達到「笑則有聲，啼則有淚，喜則有神，嘆則有氣」的戲劇境界。劇作家此種藉人物代言以寫情，並非以己意強加於劇中人物，使之隨我張嘴，任我傾吐；而係劇作家一時間有若忘了自身的處境，化作劇中人物的肚腸，成了劇中人物真實化後向世界表白的靈媒。劇作家以深刻化的心靈解悟，融解了主體世界與客體世界的界隔，塑造了足以超越個體經驗局限性的普遍的感人力量。這種力量於劇作成品重複被人解讀之際，以情感波動的方式，呈現為假定的人物，或說戲劇人物之旁觀者、鑑賞者（即作家作為解讀之第一人，戲劇演員與任意的觀眾為重複解讀動作之其他人）間一股情感的環流。這股環流的美學效應即是戲曲作為「詩

劇」於抽象意義上之基礎。

相對於中國原本較佔勢力的「言志」或「抒情」的詩歌傳統表現來說，由戲曲代言體寫情的特殊表現方式所發展的審美效應，嘗試並達成了早先已在部分長篇敘事詩中所企圖擴展的文學性藝術領域。這項意義之重要，主要是對映於傳統詩歌當中濃厚的士人文學特質，即不論「言志」或「抒情」，作者主體世界或說主觀世界的直接呈現（按：此所謂「直接」係指其未將經由本身的立場所得到的心靈感受，加以客體化成爲可以抽離作者自我而間接表現的形式。）皆係詩歌表達的主流。中國在敘事詩的發展中缺乏類似西方文學中史詩、神話詩所積累、孕育形成的「戲劇詩」傳統。故單獨於詩歌的表現中謀求此種實質上不同類型的表現，不得不乞靈於其他文類發展的刺激。唐代經由傳奇小說影響所激勵產生的所謂「新樂府」即是一例。^⑫但此種詩歌內部表現方式的歧出伸展在早期由於劇與詩兩者比論的批評尚無條件形成，不唯在現象上其特點未經分析地確認，即在創作者自身的藝術追求上亦屬模糊而闇昧。最明顯的一點，即是詩歌的作者嘗試捕捉若干屬於非關個人情志的敘事趣味（此種趣味，就性質言，實際即是前所舉言的戲劇性藝術美感）之後，往往仍要將自己藝術表現的最終意圖拉回諷喻、託志之類的窠臼，方始覺得內心踏實。這種情況，只要在詩歌作者本人仍保有詩教傳統下不易捨棄的士人淑世觀念，即難有所突破。唐代若干正統文人之樂府新體所以終不免只成爲傳統趣味詩歌中一變格，即是肇因於此。故中國文學之自體進展，設使沒有若干身當兩類（即「詩的」與廣義而言屬於「劇的」，包括傳奇小說、話本小說與戲曲傳奇種種）文體並進之時而能兼涉兩類文學造境之深者，如洪昇，與其前如湯顯祖（1560-1616）之倫作出努力，中國文學中戲劇性藝術成分必無能真正有所提

^⑫ 參見拙著：“Dramatic Elements in the Narrative Poetry of Bo Juyi(772-846) and Yuan Zhen(779-831),”《中國文哲研究集刊》第5期（1994年9月），頁195-272。

昇。所惜者，此種努力由於文類特性與文類中所包含之藝術特性成分在觀念上仍未完全釐清，故在詩與劇的批評論中，以今日之觀點論，評論者的表述仍有不少夾纏，須加以新的詮釋與條理。明顯可見者，如湯顯祖於〈董解元《西廂記》題辭〉中極為近人重視的一段話，他說：

余於聲律之道，瞠乎未入其室也。《書》曰：「詩言志，歌永言，聲依永，律合聲。」志也者，情也。先民所謂發乎情，止乎禮義者是也。嗟乎，萬物之情各有其志。董以董之情而索崔、張之情於花月徘徊之間，余亦以予之情而索董之情於筆墨烟波之際。董之發乎情也，鏗金戛石，可以如抗而如墜。余之發乎情也，宴酣嘯傲，可以以翾而以翔。然則余於定律合聲處，雖於古人未之逮焉，而至如《書》之所稱為言為永者，殆庶幾其近之矣。^⑬

這一段文字從表面的語意看，僅是將詩歌傳統中最為古典的「言志」主張，加以一種「緣情論」的詮釋。實則若不就詩教之普遍影響著眼，而止單論詩體本身在中國之進展，「言志」與「言情」僅係在語言表述的層次上區分，志不能不發為情，情亦不可能其中無志，特志有高下，情有淺深，故發為吐屬有表現上之不同。是以如逕謂「志也者，情也」，雖可能引起辨心性者之爭議，就文學論者之立場言，亦不難善會其意。不過由於湯氏在此係取敘事文體之表達為例，故不能簡單地如此解讀。所謂「董以董之情而索崔、張之情於花月徘徊之間」，已明白地將偶然表現於崔、張之間所謂的「情」客體化，成為本身足以為人認識其存在的一種人間之「情」的境界。此種境界不唯在理論上必須脫離作為依附作者私志（所謂「私」，即個人的，特殊的，與偶然的）之附屬物（即由私志衍生的私情），且在事實上亦必須真為意識上作者所面對的探尋對象，方始可以說為「董以董之情而索崔、張之情」云云。而亦唯在此邏輯中，

^⑬ 見〔明〕湯顯祖撰：《湯顯祖集》（上海：上海人民出版社，1973年），頁1502。

董之情與湯氏之情皆係為崔、張之情的一觀察者與欣賞者，全文之論述方始具有意義。此種將文學表達之情之境界客體化作為創作者與欣賞者共同可以在主觀的世界中印證其普遍存在的論點，明顯已脫離了傳統詩學中先重視作者單獨認定的主觀世界而以激發認同作為衍生效應的藩籬。而湯氏之所以念念不忘於仍將此一番新的創意扯回詩須「言志」的舊教，一方面固顯示其未能完全認識到此一種認識本身已是別由敘事文類中的進展得來，與詩的舊傳統有別，另一方面他也實在仍然希望保有舊的詩歌作者崇高的文人身份，以這種通達人生「情」的共同境界的努力作為他充實本身人生追求的充足意義。客觀的寫情與主觀的抒情在此有了一種自覺的結合。

湯氏這種以「情」做為戲曲的靈魂，認為「情」是主體進行藝術創作的內在機制，事實上是嘗試將主宰我們人生行動的基本信仰（傳統意義的所謂「志」）與實際充實人生經驗的多樣感受（他所新體認的所謂「情」）在文學的內涵上加以會通。而在這項融合中，「情」就是作品的「意」，也就是劇作家的「志」。湯氏的所謂「情」實際上已包含了人的本能、情慾、意志、目的，乃至道德、情操，故亦可稱之為是一種具有新賦意涵的「情志」。「情志」在此成為了人審美活動的共通心理基礎，是詩文、戲曲、小說得以產生或流傳的最要因素。作者的政治道德、人生理想莫不可盡托於此。湯氏此說將一般論者僅止注意到敘事文學多好言情的選題現象移轉合論於傳統詩教「言志」觀念的深刻思惟中，使「情」不再附屬於特殊人物所經歷的特殊事件，「情」成為了超越於「事相」的主腦。而在另一方面，配合於此種使主觀的抒情得以「戲劇化」的企圖，湯氏亦已昭然顯示了他認為充分戲劇化的表現方式係傳達言情主旨最佳途徑的主張。

既然文學的本質是「情」，則文學創作自然要道出性情之真。然而就戲曲言，戲曲藝術的抒情目的與寫情構思是如何具體結合成為傳奇作家創作時的動機與內涵呢？明清傳奇作家大多認為，主觀的述懷、解憤是傳奇創作的原始動

機。清吳偉業（1609–1671）〈北詞廣正譜序〉說：「今之傳奇，即古者歌舞之變也。然其感動人心，較昔之歌舞更顯而暢矣，蓋士之不遇者，鬱積其無聊不平之慨於胸中，無所發抒，因借古人之歌呼笑罵以陶寫我之抑鬱牢騷。」^⑭可見，戲曲若兼有「言志」的目的，出於所謂「借他人之酒杯澆自己之壘塊」的創作動機，則這種「欲洩己之蓄抑」以「抒其感憤」的情感可以成為戲曲創作的心理推動力。關於這一點，明代李贄（1527–1602）曾以王實甫作《西廂記》為例，提出「余覽斯記，想見其為人，當其時必有大不得意於君臣朋友之間者，故借夫婦離合姻緣以發其端」^⑮的「披文入情」^⑯的回溯批評法，認為作家最初的第一念並不在追求藝術的成就，所謂「皆非有意於文也」，其所以為文，完全是因為內在感情衝動不能自己的結果。他說：

且夫世之真能文者，比其初皆非有意為文也。其胸中有如許無狀可怪之事，其喉間有如許欲吐而不敢吐之物，其口頭又時時有許多欲語而莫可所以告語之處，蓄極積久，勢不能遏。一旦見景生情，觸目興嘆，奪他人之酒杯，澆自己之壘塊，訴心中之不平，感數奇於千載。（《焚書·雜說》）^⑰

李贄這段話初看與吳氏無大異，只說出借事言志的意思，但若仔細琢磨其遣詞用字，卻又可以細分出兩個層面來加以討論，一是作者本身的真實性情，一是外在於作者，為作者所可以「見景生情」「觸目興嘆」之對象事境。作者所以有一發不可遏抑的奔放的原始創作動機，在於這裏所說理論上可以區分為內外兩境彼此間一種必然生發的感動力。設使外境止是外境，於我心無所戚戚焉，

⑭ 見〔清〕吳偉業：〈北詞廣正譜序〉，收於《古典戲曲美學資料集》，頁294。

⑮ 見〔明〕李贄：《李溫陵集》（臺北：文史哲出版社，1971年據明萬歷刊本影印），卷8，頁471–472。

⑯ 劉勰《文心雕龍·知音篇》：「夫綴文者情動而辭發；觀文者批文以入情。」見〔梁〕劉勰撰：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1994年），下冊，頁1855。

⑰ 〔明〕李贄：《李溫陵集》，卷8，頁471–472。

則外境爲死境，而我爲一無感動之人，劇無生氣。若外境無外境，只是我所虛造之影響，則劇亦無劇，只是我傳聲之筒。必外境真有可感，而我實有能有所感之真誠，然後觸目有興嘆之實，而見景有可生之情，我之壘塊可澆而他人之酒杯不虛。千載奇事，萬般心緒都可藉戲劇人物所在的設定情境體現出來。由於有了這種不能自己的創作欲念，內境外境，主體世界客體世界皆融爲一，因而才使作者進入一種不能自止的創作境界，「噴玉唾珠，昭回雲漢，爲章於天矣，遂亦自負」。構思既成，則還要經歷一個「發狂大叫，流涕慟哭，不能自止」的激奮階段，最後透過各種形式噴表出來，「寧使見者聞者切齒咬牙，欲殺欲割，而終不忍藏於名山，投之水火」。唯其真能做到化創作之有爲爲無爲，自然瀉出，所以終能有「化工」之勢。而亦唯有外境與我真能融合歸一，皆是我之至誠，我有必信能藉以感人的信念，我方始能做到不畏人言，敢出胸臆。李氏的這番議論中，雖仍只見其比較多就作者主觀一面的感受描述，不似湯氏強調所謂「董以董之情索崔、張之情」而「余亦以余之情索董之情」，但並不如吳氏只是粗略地承沿詩家慣有的口吻，使人易有劇作家乃全憑作者主觀的價值選擇刻意抹去客觀世界事理真相的誤解。因爲在李氏有名的「童心」說中，他主張「天下之至文，未有不出於童心焉者也」，^⑱他的「童心」二字是有鮮明的心學立場的。在此立場中，「童心」即是真心，乃人人「最初一念之本心」，在我而言，係絕對的主觀，但它同時又是人的世界客觀外在同有之實，人唯有破棄一切世間虛假的幻相，方能在我心中證驗到這唯一的真我。文學的真實感動力必由此產生。故李氏是以童心作爲一切真文學的本質與標誌。以童心爲文，即是要寫出「至情」。他在同文中所痛斥的「假人」、「假

^⑱ 李氏云：「夫童心者真心也，若以童心爲不可，是以真心爲不可也。夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。若失卻童心，便失卻真心；失卻真心，便失卻真人。人而非真，全不復有初矣。」，同前註，卷9，頁481-484。

言」，^{①⑨}究極而言，並不指人偶然而有的虛假之念，而是指人因未能「見真」而造成主體世界與客體世界的扞隔不通。作者在創作時固要真實地表達未受到外界虛假幻相的干擾而自然流露的真情，但所發的必須是有得乎天所賦予人人人所同有的真心，這就是李贄「童心自出之言」一語的真實註腳。^{②⑩}事實上，感人至深的藝術創作一方面必須是有感而發，發憤而作，一方面亦必須是無違乎世界之真，所以必須「蓄極積久」，感慨彌深，至乎不能自止，發而為之，才有可能成為「至文」，達到「化工」的境界。

李贄在〈讀若吾母寄書〉曾說：「言出至情，自然刺心，自然動人，自然令人痛哭。」^{②⑪}意謂文學作品中表達的人間共有的至情，是文學作品產生一定情感效應的根本原因，只要是至情所致，文學作品就自然而然地會使讀者產生心靈的震動與情感的激盪。他這番理論唯有通過以上詮釋才能獲得比較深刻的解讀。他指出：情性即禮義，「非情性之外，復有禮義可止也」；情性即自然，「又非於情性之外，復有所謂自然而然也。」（〈讀律膚說〉）^{②⑫}此種充分衍繹的「至情」觀成為了李贄鑒別文學內容的主要標準。一切語言的表露與可以運用的人物形象創造，皆由此而定出「誠」與「偽」。例如高明《琵琶記》第五出〈南浦囑別〉中，張太公勸勉蔡伯喈說：「丈夫非無淚，不洒別離間。」李氏於評點中批之曰：「胡說！」又說：「別離不洒淚恐非人情。」，^{②⑬}

①⑨ 李氏云：「夫既以聞見道理為心矣，則所言者皆聞見道理之言，非童心自出之言也。言雖工，於我何與，豈非以假人言假言，而事假事文假文乎？蓋其人既假，則無所不假矣。由是而以假言與假人言，則假人喜；以假事與假人道，則假人喜；以假文與假人談，則假人喜。無所不假，則無所不喜。滿場是假，矮人何辨也？然則雖有天下之至文，其湮滅於假人而不盡見於後世者，又豈少哉！」，同前註。

②⑩ 同註①⑧。

②⑪ 同註①⑧，卷12，頁679。

②⑫ 同註①⑧，卷12，頁655。

②⑬ 〔明〕李贄撰：《李卓吾先生批評琵琶記》，收於侯百朋編：《琵琶記資料匯編》（北京：書目文獻出版社，1989年），頁219。

在李氏看來，只有順乎人之常情才是可取的，他之所以贊賞蔡母這個形象，就是因為在蔡母身上體現了人之常情，而亦唯有不違常情，才有可能有真情。《琵琶記》中，蔡公主張兒子趕考，博取功名，改換門閥，為蔡婆所反對。文本表面若見為識大體的是蔡公，李贄卻能真正批出實在通達的是蔡婆。第四出蔡婆有一曲云：

【三學士】一旦分離掌上珠，我這老景憑誰？苦，忍將父母饑寒死，博換得孩兒名利歸！你縱然衣錦歸故里，補不得你名行虧！（〈蔡公逼伯喈赴試〉第四出）^{②4}

李贄批道：「是聖母，是達人」^{②5}李氏還說：「蔡婆言語寓有至理，即登檀佛祖也沒有這樣的極峰。可惜蔡公及張太公記得多少本頭話，竟不入耳，可與言者真難其人。今人不可與言，只為多記本頭耳。」^{②6}所謂本頭話，即聖賢經傳的陳腔教條，非無道理，但人都死在句下，不識性情，則即使肖的是聖賢口吻，仍舊是假人假言。李氏在批點中充分肯定蔡伯喈與趙五娘離別一場的描寫是「臨行兩囑，曲盡真情」。第二十一出〈趙五娘吃糠〉寫趙五娘生死兩難，自嗟自嘆，李氏深深為之動情，因而評道：「一字千哭，一字萬哭，可憐，可憐！曲妙甚，曲妙甚。曲至此又可與《西廂》、《拜月》兄弟矣！」^{②7}對於作者所刻畫的具有至情的戲劇人物與場面，給予高度的評價。

我們若從劇作家創作動機與其描繪的事境關係來探討中國戲曲作家在創作的過程中，係如何能將屬於主觀的抒情目的融化在必然應予戲劇化的寫情構思中，李贄的說法由於有他從事批評的實例，比較上係有線索可以追尋。尤其他

^{②4} [明]高明撰，錢南揚校注：《元本琵琶記校注》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁30。

^{②5} [明]李贄撰：《李卓吾先生評琵琶記》，同註^{②3}，頁218。

^{②6} 同註^{②3}，頁217。

^{②7} 同註^{②3}，頁229。

本於童心說而提出所謂造乎「化工」之一境，更是值得注意。因為任何藝術表現，就「作為」言，必須有經營，有經營，就有構思，藝術並無自然天成之理。因此如李氏於其文中提出所謂「以自然為美」，必定只能在境界上說。他對戲曲作品的評價清楚地區分「化工」與「畫工」兩格，認為如《拜月》、《西廂》兩記係屬於化工，而《琵琶》一記則只能歸於畫工，「畫工雖巧，已落第二義矣」。而所以畫工不如化工係因畫工者以為「能奪天地之化工」，卻不知「造化無工，雖有神聖，亦不能識知化工之所在，而其誰能得之！」²⁸這種評價是否僅是一種虛美呢？李氏由境界上的區分，轉移到了創作時的心理活動，他說：「聲應氣求之夫，決不在於尋行數墨之士；風行水上之文，絕不在於一字一句之奇。」創作時不能無文字的經營，但這種經營在「作為」的當兒，必須不是「尋行數墨」專事乎字句之奇。樣樣都必須如同它已早我而存在，具有自己的生命，為這天地造化一部分，正如同詩家所謂「文章本天成，妙手偶得之」，不過李氏並不說它為「偶得」。人之所以能「識知化工之所在」，一切都需自認識乎「真」著手。做得真人，則感物而通，便能忘卻工巧，而得乎自然之理。李氏這種以絕對主觀的童心作為創作的根源，卻要讚美童心所發的至文為造化天然之工巧，正證明了在其理念中主觀能動的「創造自我」與客觀外我存在的善美有著本質上的相通。「天」與「人」的區分已替換出庸俗之見的「物」與「我」。因此李贄總評《幽閨記》時說道：「《拜月》曲白都自然，委疑天造，豈曰人工？」。他的意思，戲劇藝術所要表現的情感內涵應是人們心靈深處的一腔真情，在他看來，只要是「由乎自然」，發自「童心」，則戲劇藝術雖出人為，卻也是天造的至文。

李贄的「童心」說把文學藝術的實質視為作者主觀真實的情感表現，這種觀念在明中葉以後引起巨大的迴響。明中葉以來，與知識性觀念的「理」字相

²⁸ [明]李贄撰：《李溫陵集》，卷8，頁22。

對的「至情」觀成爲文藝思潮的主流，不少文學作家強調文學戲劇藝術所要求表現的情感應是人們心靈深處的一腔真情。如年輩較後的馮夢龍（1574-1646）即深受李贄這類言論的影響，他曾說：「世儒但知理之爲情之範，孰知情爲理之維乎？」（《情史》卷一總評）²⁹便就把情視爲理的根基。馮氏認爲凡事僅從道理上去做必定是勉強的，只有「出自至情者才真切」，於是他主張：「鄉國天下，藹然以情相與」，並提出「情生一切」的觀點：「天地若無情，不生一切物。一切物無情，不能環相生。生生而不滅，由情不滅故。」（《情史·序》）³⁰強調以情來維繫人際關係的和諧。馮氏的創作論，更把「情」與「真」合併提出，強調只有「發自中情，自然而然」的作品，才是真文學。因此，他高度肯定戲曲小說民歌等通俗文藝中常有的情感的真實性，認爲文學中所表現的情便是要力求其真，並以此作爲其戲曲創作理論的基石。正如他所自我評述的：「子猶諸曲，絕無文采，然有一字過人，曰：真。」馮氏所謂「真」，就其《灑雪堂》傳奇卷末的收場詩中語意來看，³¹是主張創作主體的「情」對所描寫的客體的「事」有著一種驅動與規範的力量，文學家無中生有的藝術創造之所以具有真實感，關鍵在於文學感情是真實的，只要情真，其故事情節的奇幻都是寫真的工具。顯而易見地，他所謂「真」並不是用以指言有關客體對象的事相摹寫，而是超越地論及了藝術的抽象內涵。在馮氏看來，戲曲作爲「性情之所必至」的藝術品，乃本於「悅性達情」的創作意識。因此真情不僅是戲曲的內容，而且是推動作家想像、構思故事情節的基礎，所謂「誰將情詠傳情人，情到真時事亦真」。³²

²⁹ 〔明〕馮夢龍評輯，周方、胡慧斌點校：《情史》，收於《馮夢龍全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），冊7，頁36。

³⁰ 同前註，頁1。

³¹ 馮氏詩云：「誰將情詠傳情人，情到真時事亦真」，同前註，頁930。

³² 同前註。

無論是如李贄那般把強烈的感情衝動視為創作出優秀作品的先決條件，或是馮夢龍之以戲曲為「性情之所必至」的藝術，他們皆把這類藝術的主要功能，看成是一種對於人們心理層面的影響，亦即把它們看成是人類一種重要的、不可或缺的情感活動。可見明代文人已開始把類如戲曲中情感的表現看作這類文學作品中最重要的內容。戲曲的創作既然以真情的表達為主，在創作過程中，劇中人物事相的結構又是如何與作家情感心態相互呼應而逐漸被孕育出來呢？明中葉的王光魯（1529-1593）曾從具體的層面來探討劇作家創作時的主觀心理與劇中人物對象間的對應關係，說明戲曲創作是一個「情自我生，境由他轉」的過程，也就是作家的情感、意緒、觀念、願望等主體精神經歷對象化之一種發展。在《想當然》傳奇之序文中，王氏描述了他寫作此劇之過程中，自身情感的轉變與他所塑造的人物對象間的關聯，藉以展現劇作家在進入創作過程時特有的恍惚狀態，便是「閑居抱此，似失一物；骨酸心痛魂悻眼花，恍惚有人歌笑迎我，胸中枕上，結為佳景，欲合欲離，驕我失意」。^③也就是在題材確立之前，劇作家眼前彷彿已開始有了一個朦朧中與自己「欲合欲離」的第一人物的影象，作為其藝術構思的傾注對象，與作者在自身生活中日積月累所產生的情思相融合。而在作者經歷了與劇中人如愛戀般的情感培養，找出了足以契我於彼的罅縫，作者便不自覺地傾注其全部情感，竟至於到達「拋書狂叫」的境地，甚而發出「有情如此，與後世文人竟無干涉乎」的喟歎。作家在此精神狀態下，產生了強烈的創造欲望，作者總感覺到這些人物如在目前，如聞耳畔，如隨身側，「此數人遂生我喉間不去」，與作家聲息相通。此一可有的寫作過程，王光魯總結為「情自我生，境由他轉」，意謂創作本身雖總是以作家情感的激盪為心理的原始動力，但作家卻須依據與劇中設定

^③ 見〔明〕王光魯撰：《想當然·本叙》，收於吳毓華編：《中國歷代戲曲序跋集》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁260-261。

人物的互動便生出不能預期的情節構思，而即以其所得「對象化」成爲劇中人物形象的行動、思想與感情。在經過心裏無窮的轉折，「一日纂匯成帙，潤以賓白，胸中數人始出，而拱揖笑啼於紙上」，終於打造出有血有肉，具有鮮活生命的人物。而在人物誕生之後，作家尚需進一步如哺育般加以「潤色」與「養護」，在作者感覺上，「仍覺有幾頃情波，貯我坳腸，汨汨欲作千百言，借乃公心血湧出」。這些種種的變化，作者只能隨「境」而轉，如母育子，子自成長，母亦不過善養其性而已。這種戲劇創作情雖自我而生，我卻不能不「境由他轉」的藝術創作過程，王光魯稱之爲「想當然」的過程，並以此作爲劇名，用以說明在藝術構思的高度自由中所體現出的必然與偶然的遇合。作爲一位劇作家，王光魯對自己孕育藝術構思、獲取人物形象的心理過程與創作過程描述，是要比李贄的披文入情的想像，要顯得更清晰、真切而完整。

在馮氏與王氏的創作論中，都明顯地突出說明了至少在戲劇的構造中，劇中人物不應單只是被死板地看成是一個可以隨作者任意捏造的玩偶。劇中人物具有啓發作者認識自我，乃至人生真相的價值。因此人物係如何在藝術表現中被賦予了生命，便是我們離開創作論，改從美感效果的呈現上進一步討論的焦點。前文提到的湯顯祖在〈耳伯麻姑遊詩序〉一文中有一句極重要的話，他說：「世總爲情，情生詩歌，而行於神。」^{③④}「情生詩歌」這一句，在上論中我們已有了深刻的討論，但他還進一步說到雖然情是包括戲劇在內的所有文學藝術創作的原動力，若單憑情則還不能成爲至文，要使文產生強烈的審美效應，打動讀者，仍須「行於神」。「行於神」三字係自《莊子·養生主》「官知止而神欲行」一句變出，^{③⑤}它的意思是說官知所知的，不過爲這世界的表象，拘泥了便只能得到糟粕，我們唯有在聽聲於無籟的境界中，才能達到物與

^{③④} [明]湯顯祖撰：《湯顯祖集》，頁1058。

^{③⑤} [晉]郭象注：《南華真經》，收入《四部叢刊》（上海：上海書店，1989年據明世德堂刊本影印），第27冊，卷2，頁28。

我合一的境界，這便是「神欲行」。湯氏在此提出「行於神」的說法，便是點出在藝術的構造上我們必須打破種種根深蒂固的俗情俗見，甚至於某些不可違背的事理的拘束，藉某些藝術化的表現方式來表現出某些並非出自造作而出的真情，才能塑造出在意境上真實的人物。例如湯氏在《牡丹亭》題詞中便有一番精闢之論，他說：

天下女子有情，寧有如杜麗娘者乎？夢其人即病，病即彌連，至於手畫形容傳於世而死；死後三年矣，復能溟莫中求得其所夢者而生。如麗娘者，乃可謂之有情人耳。情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生，皆非情之至也。（《牡丹亭·題詞》）³⁶

「杜麗娘」係一虛構的戲劇人物，但這一人物形象正是湯顯祖內在情感的一種外在表現，是湯顯祖所追求的「至情」的理想化身，因而杜麗娘之追求便強烈地體現了湯氏在人生意義追求中所凝聚的情感與理想。杜麗娘對她所生活的環境的感受，與湯顯祖對時代及社會的感受是聲息相通的，杜麗娘對愛情生死以之的追求，是湯顯祖對理想的執著追求的象徵。杜麗娘為情而死的感傷，就是湯顯祖對現實社會江河日下的感傷；杜麗娘「但是相思莫相負」的痴情，就是湯顯祖對理想的痴情。《牡丹亭》正是作者至性真情的藝術體現，所謂「曲中傳道最多情」，「因情成夢，因夢成戲」，³⁷戲是作者內心世界的表露，是他對現實世界看法的藝術體現。但是如杜麗娘這樣一個「至情」的象徵，卻必須透過某些乍見若悖常理的戲劇情節加以超越地呈現。這種戲劇情節的營造，從創作觀點言，可以說是作者內心真情所驅動下一種不能說明的神奇想像。這種表現與莊子所述說「技矣而近乎道」的種種比喻，有著極為類似的比照。「因

³⁶ 〔明〕湯顯祖撰，王思任、王文治評點：《牡丹亭》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁1。

³⁷ 〔明〕湯顯祖撰：〈復甘義麓〉，《湯顯祖集》，頁1367。

夢成戲」從相反的一面說，便是以極其不可思議的方法，表達了，甚至是昇華了人因真情而擁有的生命想像。湯氏在此無疑地已為中國文學當時經過戲曲文學熱熾發展所帶動的藝術努力，懸示了一個應如何結合「抒情性的」與「戲劇性的」兩種美學特質的目標。

二、抒情效果的強化——戲曲之意境呈現與意象運用

由以上討論可知戲曲的抒情性與戲劇性在劇中人物塑造的過程實有著極為緊密的關聯。所以戲曲在塑造人物的過程中，是採用甚麼審美原則與手法，去創造「物我情融」的舞台意境？其藝術思惟特徵是甚麼？便是一個必須回答的問題。而且戲曲既然比詩詞更能滿足比較上屬於近代的審美需要，則戲曲具有哪些詩歌傳統所未嘗提供的感情表達方式？亦是不能不加討論。

回溯地說，戲曲從中國傳統的詩與類詩的體裁繼承了某些特有的抒情手法，即一般詩家所謂「托物比興」、「情景交融」的造境方法。「托物比興」、「情景交融」是一種在主體與客體之相互交流、感應與生發的過程中，表現主體情感的藝術方式。從抒情主體觀之，是在對主觀情感與客觀情感的精神感通的發現、認識與表述中，觀照主體情感。從創作主體觀之，是有意借助主觀感情與客觀景物的異質同構狀態，創作品味不盡、餘音迴盪的藝術境界。從審美主體觀之，則是透過對「詩化」之藝術境界的鑒賞，體會抒情主體的精神世界，並與之發生共鳴。

在戲曲抒情情境的營造過程中，情與景的融和並非簡單地只在意識上結合，而是必要達到一種審美精神的高度的融合，即是「水乳交融」。所謂「情景合一」即是「情景交融」，是對審美主體的審美意識與審美對象的審美特徵之間相互關係的理論綜括。在這種理論的假定下，主與客，人與物之間，彼此作用，相互滲透，終於達到在意識上不作分別，進而產生詩化般的美感，是必要的需求。此種人與物，主與客間的關係，多少是近乎哲學意義上天人間可以

認知的和諧關係的表現。清代李漁(1610-1680)曾說：「作詞之料，不過情、景二字，非對眼前寫景，即據心上說情。說得情出，寫得景明，即是好詞。」^{③⑧}李漁也是從審美的主、客體的相互關係，即情景關係，來論述戲曲藝術的審美境界的。「心上情出，眼前景明」，即是情景互相關聯，交融在一起。至於喜歡專在「意」「境」兩字上著墨的，則有近代的王國維(1877-1927)。王國維的批評主旨主要是在釐清自己與嚴滄浪的「興趣」說乃至王士禛的「神韻」說之界限的基礎上，提出「境界」的概念，他說：「滄浪所謂『興趣』，阮亭所謂『神韻』，猶不道其面目，不若鄙人拈出『境界』二字為探其本也。」^{③⑨}不可否認的，「興趣」、「神韻」諸說，均對中國意境說的形成與發展有著重要的貢獻；但這些概念的提出均屬針對創作主體的主觀審美心理，而且各自只代表其中的某一方面，單只強調了主體的某種物質本源對客體的觀照、融合，藉以構成主客體統一的審美內涵。但文學創作畢竟並不僅是主體的單向活動，而須是主客體的雙向交流，因此在討論的層面上不若完整的「意境」說能全面地說明主客體融合的必要關聯。因此，為了更準確地表達藝術審美的這項觀念，王氏又在其文論中把「境界」一詞換稱為「意境」，並且做出如下闡釋：「文學之事，其內足以摠己而外足以感人者，意與境二者而已。上焉者意與境渾，其次或以境勝，或以意勝，苟缺一，不足以言文學。」^{④⑩}他認為詩詞創作須達到自然真切，情景交融，並以「意與境渾」作為較高標準。可見他主張意境是在詩人的心靈與其鑄造的形象中自然產生的生命作結合，是作者與讀者審美的中心。因此「意與境渾」不是在靜止中形成的，而是「情」與「境」間的互動，所謂「情能移境，境亦能移情」，一方面是指感情深入到景物、事物之中，把無生命化為有生命，把無情物化為有情物，而境亦為情提供鎔鑄的對

③⑧ 見〔清〕李漁撰：《窺詞管見》，《古典戲曲美學資料集》，頁338。

③⑨ 〔清〕王國維撰，滕咸惠校注：《人間詞話新注》（臺北：里仁書局，1987年），頁93。

④⑩ 同前註，頁126。

象；另一方面，則是情亦可能因為境的感染刺激而使主觀的情受到某種轉移。至於「意與境渾」的融合關鍵，就創作主體言則應是一個「心取境」的問題。因此王國維在《人間詞話》提出：「境非獨謂景物也，感情(或喜怒哀樂)亦人心中之境界。故能寫真景物、真感情者，謂之有境界。」^④這說明了寫情與寫景未必都能寫出意境，要寫出「真景物」、「真感情」，真與不真，必須由心決定。心不能取境，景物也好，情感也罷，皆不成真境界。

王國維的意境說雖在美學的課題上展現較古人，至少如他所列舉的一些詩論作者，更寬廣的角度，但以意境論詩，前人早有，實在亦不能說是他的創見。比較上不能不說是他獨具隻眼的，是他運用了這種批評觀與批評語言來看待其實與傳統詩不盡相似的兩個文類，一是詞，一是曲，尤其是戲曲。因此所謂「意」與「境」的關聯問題，在我們因為他的討論而注意到詞與戲曲在這方面的特徵之後，被賦予了若干現代的意義。不過他在討論針對藝術的審美效果與所以產生此種審美效果的藝術工具兩者間所存在的相關因素所作的討論，實亦仍只是充當了一引介者的角色。例如他在《宋元戲曲考》中論「元劇之文章」，曾指出：「元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以謂之有意境？曰：寫情則沁人心脾，寫景則在人心目，述事則如其口出是也。」^⑤他揭示出戲曲「意境」與詩詞「意境」不同之處，在於戲曲中的寫景與言情要與人物的性格相結合，須通過對客觀事物的描繪，來表現全劇整體的「境界」；亦即戲曲是要求在戲劇的特定情境中，透過對劇中人特定的情懷與意願的抒發，來達成戲劇主題的呈現。他的這番表述使我們明白了，戲曲中種種組合的因素，其實最後皆是會合於可以於審美的心理分析中加以確認的「意」與「境」，而「意」與「境」是

^④ 同前註，頁60。

^⑤ 〔清〕王國維撰：《宋元戲曲考》（臺北：藝文印書館，1974年），頁122。

必要融合為一的。前人劇論中所討論的審美目標，至少經此可以有了一個明白的歸宿。而且由於他是以「意境」一詞做為中國文學各種文類中上乘之作的共通特質，亦使我們可以注意到，儘管中國文學雖在敘事文類中有了不同於傳統詩的某些發展，它們在美感價值的追求上，仍然是有一種共通的文化特質的。不過他對於他所謂戲曲之長所以造成的原因，在牽涉到歷史上劇作家們經元而歷明、清的長期發展所覺醒而致力的重點，實際上認識仍屬有限。

由前節分析中，我們可以清楚地看出，就劇作家能在戲曲的特殊形式中創造出真正意境的方法，最重要的一點，是必須使劇中人物脫離「作者的我」而獨立，這是戲曲與中國絕大部份的詩，甚或是詞，最大的差異。因此所有一切戲劇化的努力，最後必將歸結到一部劇中主要人物的性格刻畫。所謂將一切戲劇化的努力歸結到劇中人物的刻畫，在戲劇呈現的手段上，可以區分為「實寫」與「虛寫」兩部分。因就戲曲成為完整之藝術言，曲文內涵的意境若要傳達給觀眾，而非讀者，斷不能只是語言文學的想像，它必須透過戲劇的佈置，才能將文章中的意境轉化為一種可以經由演出與欣賞共同營造而成的精神狀態。此種現實上雖不存在，卻能使觀眾通過戲臺上唱、念、做、打的巧妙運用與結合所創造的情境，並非曲文本身的客觀屬性，而是在戲曲欣賞的過程中，由劇作家、演員與觀眾各種心理功能積極活動的結果。戲曲的情境理論，雖在「情」與「景」的美感統一上與詩歌相近，但單純為曲文中的意境只能指涉劇中人主觀情思與他所處的外在氛圍的關係，並不能完全包納情境一辭所展現的意涵。固然如無劇作家以「詩人」本有的經驗，企圖將詩歌藝術中強調的主體性直接投入劇中主要人物的塑造，則所謂「詩」與「劇」的形式結合，必將成為不具藝術價值的組織。劇作家必須能掌握「詩」「劇」相通的這一點，緣情佈境，使物我情融，藉以昇華戲中人物的情感境界，並且足以喚起豐富的意境聯想，使觀眾生發出比劇中人物更為廣闊、深刻的體驗，以達到李漁所謂的

「善詠物者，妙在即景生情」的目標。^{④③}但如湯顯祖《牡丹亭》之佳處即在於他由審美意象之主觀想像進一步產生足以創造審美意境的情境。《牡丹亭》的人物形象，鮮明生動，極富傳神的特徵，便是審美意象客體化的結晶，是由審美意象產生的審美意境，這不是抽象的言理表述，而是藉由生動的劇情而使人聯想出的一幅幅人生的豐富圖象，使人在情感昇華過程中，對宇宙人生、生命本質產生深入而豐富的聯想、體悟與思考。

所謂戲曲的「意境」是以虛實相生的方式存在，通過虛實結合的方法創造出來的，是指戲劇中意境的生發是起自一種「象外之象」、「景外之景」的抽象提昇，乃是由實的景或象的啓悟、引發而產生於欣賞者的想像之中的超越存在。但此想像中的超越的景或象又不是任意產生的，是按照審美意象已經表現出來的實象而引發出來的，虛景必須在實景比喻、暗示、象徵的作用下，才能顯現出來。因此，對於比較上可以直接由感官經驗構成的「實」的部份我們要求真實生動，對「虛」的部分，即由整體結構所賦予的抽象意義之表現，則要求其描寫必須具有「提昇層次」的特徵。前論所謂寫劇當如化工造物，不假雕飾，不見斧鑿痕，即是在此「虛」「實」相生下的美感要求。此亦即潘之恆（1559-約1622）在《鸞嘯小品·情痴》文中所云：「惟其情真，而幻、蕩將何所不至矣。」^{④④}故也可以說，戲曲虛實創造意境的一個重要表現方法即是近於論者所謂「化景物為情思」，使景物成為情思的寄托，不過在戲曲的戲劇表現中，觀眾見到聽到的是複雜的戲劇手段經虛實結合，所產生的詩化意境。即如孔尚任在《桃花扇·凡例》中所云：「曲詞皆非浪填，凡胸中情不可說，眼前景不能見者，則借詞曲以詠之。」^{④⑤}間接以語言製造出想像，亦是其中一

④③ 〔清〕李漁撰：《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁54。

④④ 陳多、葉長海選注：《中國歷代劇論選注》（長沙：湖南文藝出版社，1987年），頁175。

④⑤ 〔清〕孔尚任撰，孔尚任評點，遲崇起校：《桃花扇》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁2。

例。而在他自己的創作中，例如《桃花扇·餘韻》結尾也真是有令人心馳神往、攬之不得，挹之不盡，餘味無窮的「詩化」情境的呈現。舞臺上沒有佈景與道具，但透過被激發出的想像，人們眼前出現的是一幅秋雨初晴、江水如練的景象，在閱盡六朝興亡的燕子磯旁，三位山林隱逸人物在醉唱興亡。舊院樂師蘇昆生做了山中樵子，說書人柳敬亭成了江上漁翁，「閱歷多少興亡」的老贊禮隱沒在雲海蒼林之中。他們偶然相聚一處，或巫歌，或彈詞，或弋腔，天空地闊，說古道今，曲曲酣唱的是懷舊之音，亡國之嘆。三人說到慷慨激昂處，掀髯長笑；眼看著殘山舊域，難免又惹淚數行，長歌當哭，悲涼之味撼人心魄。此時，上來了訪拿前朝文人名士的自隸。但待他取出縣衙簽票之時，幾個人已登崖涉澗，各自逃遁無踪。果然是「天空地闊，放意喊唱，偏有紅帽自隸嚇之而逃」。^④頓時場上只剩下自隸一人，而遠處卻傳來了吟詩之聲，他道是此聲「不在水邊，定在林下」，便信步循聲找去。此時，場外又傳來朗朗吟詩聲：

漁樵同話舊繁華，短夢寥寥記不差；
 曾恨紅箋銜燕子，偏憐素扇染桃花。
 笙歌西第留何客？烟雨南朝換幾家？
 傳得傷心臨去語，年年寒食哭天涯。
 （《桃花扇·餘韻》續四十齣）^⑤

秦淮風月已成明日黃花，「烟雨南朝」的繁華舊夢亦已難再尋覓，只留下一片空宕冷寂的淒清殘景，漁樵話舊賦歌亦只徒然平添天涯倦客的夢裏悵憾罷了。然而曲終意不盡，餘音裊裊，讓人夢魂牽縈。透過這番立體的、有聲的、動態的「愁波再轉，餘韻鏗鏘」境界的呈現，作家所欲求達到的是「水外有水，山

^④ 《桃花扇·餘韻》批語，同前註，頁219。

^⑤ 同前註，頁220。

外有山」的效果。而若仔細玩味其意，「卻又一日以至千萬年，不能彷彿其妙」，富有「韻外之致」、「味外之旨」。其中所描寫的自然景物已達到傳神的境界，創造了一種虛實飄渺，「最幻最實」的藝術效果。在刻意的塑造中，漁夫、樵子成爲了作者點化幽思的代言人，他們做的是一番局外指引，或含蓄委婉，發人深思；或切中要害，直言不諱。基本上所藉的是他們超塵脫世，來去飄忽的詩歌傳統形象。至於場上三位隱士，作者則是以歷史上的真實人物作爲原型，作者做如是安排，無非是爲了利用歷史情境的線索開展一個藝術的焦點，即是深入地揭示南明人物的故國之思。

對一定環境與氛圍的濃重渲染，既提供了戲劇行動的背景，又是人物心理活動的外化。自然環境從無情到有情的轉變，實在是人的主觀情感對象化與客觀化的產物，情景交融，形成了一層層感傷哀愁的氛圍。例如元雜劇《梧桐雨》第四折即堪稱「以景寫情」的上乘之作。蓋按故事原本的情節結構，安史之亂平定，玄宗返回長安，此時肅宗已經即位，玄宗養老退居西宮，人物與人物之間的主要糾葛已經基本解決，戲原可就此作結。但爲了要加強悲劇衝突、深化唐明皇的悲劇性格，白樸承襲了白居易〈長恨歌〉中部分以虛寫實的手法，刻意渲染了唐玄宗失去楊貴妃以後的思念之情，筆墨酣暢地寫出了全劇的重頭戲，爲全劇掀起情感的高潮。明皇荒淫誤國，險些被安祿山強奪了朝政，他因這番亂局而落權喪妃，使自己真正成了孤家寡人。作者寫明皇正當雨夜入夢，與貴妃在長生殿設宴歡娛之際，竟被庭內雨聲驚醒，「斟量來這一宵，雨和人緊廝熬，伴銅壺點點敲，雨更多淚不少」。作者爲了刻畫唐明皇此時的綿綿愁緒，以數曲描寫滴在梧桐上的雨聲：

【滾繡球】這雨呵，又不是救旱苗，潤枯草，洒開花萼，誰望道秋雨如膏。向青翠條，碧玉梢，碎聲兒畢剝，增百十倍歇和芭蕉，子管裏珠連玉散飄千顆，平白地蹇蹇番盆下一宵，惹的人心焦。

【叨叨令】一會價緊呵，似玉盤中萬顆珍珠落。一會價響呵，似玳筵前幾

簇笙歌鬧。一會價清呵，似翠岩頭一派寒泉瀑。一會價猛呵，似繡旗下數面鞦韆。兀的不惱殺人也麼哥，則被他諸般兒雨聲相聒噪。

【倘秀才】這雨一陣陣打梧桐葉凋，一點點滴人心碎了。枉著金井銀床緊圍繞，只好把潑枝葉，做柴燒鋸倒。

（《梧桐雨》第四折）^④

秋夜雨打梧桐，點點滴滴都打在唐明皇的心頭，打得他愁緒難遣，心碎腸斷，淹沒在無邊的淒涼惆悵中。作者集中寫玄宗孤苦地獨處宮中，目睹舊日景物，難忍悼念愛妃之愴痛；而雨落梧桐聲聲惱人，更襯出明皇哀怨愧悔之深鉅。劇作家以雨的意象來比喻明皇心中洶流的滴滴血淚，他的淒涼、惆悵、悔恨，以及複雜糾結的內心世界，在滴落梧桐葉上的雨聲中展現地淋漓盡致。這孤寂、淒涼、感傷的情境與前邊酒宴歌舞的熱烈、歡快形成強烈的對照，是他悲劇命運的烘托。全劇在「雨濕寒梢，淚染龍袍，不肯相饒，共隔著一樹梧桐直滴到曉」的悲涼氣氛中作結，達到了「寓情於景而景愈深」的藝術效果。

戲曲是代言體，戲曲唱詞所借景抒發的是劇中各種不同人物的感情，在戲曲文學中，景物描寫與場面描寫總是與人物性格刻畫融為一體的，對景物之領會、感受與描述，隨人物的身份、教養、性格、心境之不同而有異，透過借景抒情來表現人物的獨特性格。在此，需要凸顯的是劇中的抒情主體而非創作主體。在一部劇作中，劇中人物形象具有雙重身分，相對於作家而言，他們是客體，與景物一樣，亦是作者描繪的對象；但相對於劇中的景物而言，他們又是抒情主體，有自己的情感，而景物是他們感知的對象。而且劇中人物的情也是透過戲劇情境中具體的景物來表達的，故在具體劇情中，構成意境的情已不是作者的情，而是劇中人物的情，景物也是劇中人物所見聞之景物。在此，景物

^④ 〔元〕白樸撰：《梧桐雨》，臧晉叔編：《元曲選》（北京：中華書局，1991年），第1冊，頁362-363。

的描繪，感情的表達，都必須充分地個性化，並作為第一人稱來發抒。如《牡丹亭·驚夢》第十齣，杜麗娘在春香的引誘下，走出閨房，來到了滿園春色的後花園。大自然的美景觸動了她內心的春情，而這種春情也是透過對景物的描寫來發抒的：

（旦白）不到園林，怎知春色如許！

（唱）【自羅袍】原來姍紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院！（白）恁般景致，我老爺和奶奶再不提起。

（合）朝飛暮捲，雲霞翠軒；雨絲風片，烟波畫船——錦屏人忒看的這韶光賤！（貼白）是花都放了，那牡丹還早。

（旦唱）【好姐姐】遍青山啼紅了杜鵑，荼蘼外烟絲醉軟（夾白）春香呵，（唱）牡丹雖好，他春歸怎占得先！（貼白）成對兒鶯燕呵。

（合）閑凝眄，生生燕語明如剪，歷歷鶯歌溜得圓。（旦白）去罷（貼白）這園子委是觀之不足也。（旦白）提他怎的。（行介）（《牡丹亭·驚夢》第十）^{④⑨}

杜麗娘久困深閨，一旦步入花園，明媚絢麗的春光激起她潛藏於心中的青春之情、朦朧的生活想像。洶湧澎湃的青春情愫，流蕩於姍紫嫣紅、鶯啼燕囀的春光美景之中。然而良辰美景與賞心樂事難以並存，少女的傷春是在對大自然的獨特感受中隱約透露出來的。從春色之美好思及韶華之易逝，從春色之不為人知惋嘆花樣年華之浪擲，從成對之鶯燕感傷自身之形單影隻。故王思任（1574-1646）評此齣說道：「從天氣入草木，入鳥，步步情深，次第不亂。」^{⑤⑩}在情景相生，如泣如訴的婉轉聲律中，寫出杜麗娘心目中的園林景色，目的並不在描繪園林景色，而在揭示杜麗娘的內心世界。這種轉折表現出了我國抒情詩在

^{④⑨} 〔明〕湯顯祖撰，王思任、王文治評點，張秀芬校：《牡丹亭》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁28。

^{⑤⑩} 同前註。

抒情與寫景相繫時的獨特處理。正如李漁在《窺詞管見》中所說的：「情爲主，景爲客，說景即爲說情。」（《古典戲曲美學資料集》，頁339）觸景生情，景隨情在，抒情與寫景有主客之分，只要是與人物發生相互關聯，一切客觀事物，都可以作爲抒情的媒介。因此，出現在作家筆下的景物，虛實相生，交錯而成文。例如「朝飛暮捲，雲霞翠軒；雨絲風片，烟波畫船」，以及「遍青山啼紅了杜鵑，荼蘼外烟絲醉軟」即爲杜麗娘所想像的春景。這種「因事以造形，隨物而賦象」的手法，使劇作家可以不著實相，隨心所欲地採擷萬物之美以構築意象，爲不設佈景的中國戲曲舞台造就了大千世界，爲抒情言志的戲曲人物提供了豐富的戲劇情境。可以說，此處所創造的藝術意境，與人物性格的塑造是互相滲透，互相交融的。在某種意義上，甚至可以說，性格成爲意境的組成部分，而意境亦成爲性格的組成部分。在白樸、湯顯祖、孔尚任等名家的人物描寫中我們可以看到這種「性格化入意境，意境又化入性格」，亦即「藝術意境與藝術典型互相交融」的美學特色。^⑤

再如關漢卿《關大王獨赴單刀會》，這是一齣以魯肅索荊州，關雲長單刀赴會之故事爲題材的歷史劇。索取荊州，是戲中矛盾的焦點，宴會上關羽與魯肅面對面劍拔弩張的衝突，是情節的關鍵。然而作者的興趣，不在探究荊州究竟應該誰屬，也不在於故事情節的緊張，而在於他想描繪關羽過人的英雄氣概，因此如何表現關羽豪邁開闊的胸懷，神勇威武的氣度，塑造一位膽略過人、銳不可擋的三國英雄的形象便成了他寫劇的主眼。而巧妙的是，作者寫關羽的英勇威風，不寫他過五關斬六將，卻另取他單刀赴會的節目。相較於單純地表現一個曲折的故事，把藝術重心放在情節的糾葛上相比，這種寫法達到更高妙、更超逸的審美境界。爲了表現關羽的情懷，此劇在結構上採取了一種獨特的方式。全劇在人物塑造上可說是別出機杼。儘管全劇以關羽爲主角，但關

^⑤ 葉朗：《中國小說美學》（臺北：里仁書局，1987年），頁291。

羽直到第三折才出場。然而妙就妙在前兩折關羽雖未出場，卻始終圍繞著他點染、鋪墊，使觀眾聞聲而不見人，內心引起了急於一見的渴望。第一折正末扮喬公，第二折正末扮司馬徽，借他們之口來褒揚關羽的英雄業績，表現出關羽在斬顏良文醜、掛印封金、千里走單騎、過五關斬六將等事件中的歷史功勳，以潑墨渲染的手法揮灑了他的英雄氣概，極盡鋪張烘托之能事。而到第三折關羽正面出場，則更是利用關羽自己的大段唱詞來盡力展現他的豪邁氣度，充分地利用了中國詩歌「抒情」上的審美效果。綜括而論，在這三折戲中可以說沒有任何曲折變化的情節，或可以說情節是完全處於靜止狀態，其中沒有真正的戲劇衝突。衝突要到最後第四折的後半部分才真正開始，但是也是一開始便很快地結束了。整體第四折所呈現的戲劇情境是充滿著外鬆內緊、掩映多姿的藝術趣味的。我們只見一艘戰船的行進中，關羽佇立在船頭觀賞景色。四周除了白茫茫一片江水，並不見任何刀光劍影。但在寂靜中，實又透露出風雲莫測的氣氛與隱約可見的殺機，從而顯現出關羽的從容鎮定，談笑自若，意氣風發的神情，令人對他此行展開廣闊的想像空間。關羽在大江上所唱的【雙調新水令】、【駐馬聽】二曲，慷慨激越，響遏行雲，令人嘆服：

【雙調新水令】大江東去浪千疊，引著這數十人駕著這小舟一葉。又不比九重龍鳳闕。可正是千丈虎狼穴。大丈夫心別，我覷這單刀會似賽村社。（云）好一派江景也呵。（唱）

【駐馬聽】水湧山疊，年少周郎何處也，不覺的灰飛烟滅，可憐黃蓋轉傷嗟。破曹的檣櫓一時絕，鏖兵江水猶然熱。好教我情慘切。（云）這也不是江水（唱）二十年流不盡的英雄血。

（《關大王獨赴單刀會》第四折）^②

^② 〔元〕關漢卿撰：《關大王獨赴單刀會》，隋樹森編：《元曲選外編》（北京：中華書局，1992年），第1冊，頁67。

這兩支情景交融的曲子無論寫景、敘事、傳情，都充分地抒發了關羽的襟抱與胸懷，字裏行間，對英雄功績的敬慕與追念，對逝去時光無可奈何的喟嘆與哀傷，顯得真切痛楚。作者借長江的壯闊景觀，來描繪關羽無畏敵軍的威武氣概與悲壯心情，展現了關羽豪邁剛強而自矜的氣質與性格。眼前的單刀赴會，往昔的赤壁鏖兵與關羽所見的江水已融為一體，充塞在天地間的是一代名將的慷慨激昂，宛如巨浪千疊，滔滔奔流，一世英雄的蒼涼悲切，恰似江水悠悠，綿綿不盡。一句「二十年流不盡英雄血」，正寫盡關羽胸中丘壑，堪稱千古絕唱。作者在此傾注了自己的感情與理想，化用了蘇東坡描寫赤壁的詞作【念奴嬌】（赤壁懷古）中的語言，來塑造高度感情化、理想化與個性化的關羽形象。《單刀會》中關羽性格塑造的成功，正在於展現其有智有勇的英雄圖象，而這種英雄氣概又是通過環境與人物的情感交融搭配而表現出來的。此種境與情的高度融合，生動地表現了人物的博大胸懷，塑造了中流砥柱般的英雄形象。這種戲劇景象，堪稱「咫尺山水而有萬里之勢」，雖然作者沒有為整件事寫出結局，但卻更展現出無窮意趣，令人心馳神往。

戲曲劇作家在營造「詩化」意境的過程中，為了使舞台形象變得更豐富、更鮮明，而且使觀眾在明瞭戲劇情節與戲劇動作的同時，也能領受到強烈的情感沖擊，往往運用了詩的「意象」來強化抒情效果（lyric intensification）。^{⑤③}中國傳統美學賦予「意」的內涵，則實際上是「情」；正如賦予「象」的內涵，即是廣義的「景」。此處的「情」，乃所謂「審美情感」，它不是人們在日常生活中所具體體驗到的「喜怒哀樂」等實際感情，而是一種具有普遍性與實質性的人類情感，是一種「對情感的理解」，是「人類從一種特殊角度觀看世界的方式」。^{⑤④}因此蘇珊·朗格認為意象的真正功用在於：「它可作為抽象之

^{⑤③} See Earl Miner, *Comparative Poetics* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1990), pp.92-93.

^{⑤④} 布洛克：《美學新解》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987年），頁165-177。

物，可作為象徵，即思想的荷載物。」⁵⁵在創作過程中，審美主體的情意與審美客體的物象通過情感與想像的作用，由藝術家融合、營構成審美意象，再通過藝術創作予以客觀化，成為藝術形象。因此前所論及之美國文論家艾略特認為「劇詩」(dramatic poetry)的創作雖從一個感性意念開始，劇作家須以具體意象(image)或母題(motif)等「客觀投影」(objective correlatives)來呈現。此處所謂「客觀投影」實際乃是一種「情感的象徵」。因為如果劇作家控制情感之法，是為情感提供「動機」(亦即激發情感的原生心理)，他便必須使用客觀化、戲劇化的「一組事物，一個情況，或一連串的事故」⁵⁶來呈現其意念。情感既然被這些事物所激發，且被這些客觀化成份的選擇與安排所控制，他們自然就可以被稱為是這一個情感的「客觀投影」——「情感的象徵」。⁵⁷此種作為「情感象徵」的意象是主體情感(指審美情感)與客觀物象(指感性表象)的有機融合，或者說是表現審美情感的一種感性表象。⁵⁸總之，審美意象作為意與象，心與物的融合，是聯結審美主客體合一的樞紐，是藝術創作中由現實生活轉化為藝術作品的關鍵環節。

因此審美意象不是景物自然型態的簡單產物，而是情景交融的呈現。審美意象作為舞台意象，是指在戲劇演出中(非僅在劇作文本中)，以綜合性的舞台視聽形象為感性形式(而非僅是文學性語言文字)，以涵義豐富深刻的詩化情感與人生哲理為隱喻對象(而非僅是日常的喜怒哀樂表達與淺顯的道德倫理說教)，所共同構成的象徵性的舞台藝術形象。以《牡丹亭》為例，劇作家湯

⁵⁵ Sussane Langer之原文如下：“The true power of the image lies in the fact that it is an abstraction, a symbol, the bearer of an idea.” See Sussane Langer, *Feeling and Form*, p.47.

⁵⁶ T.S. Eliot, “Hamlet and His Problems,” in *Selected Essays*, pp. 124–125.

⁵⁷ 同前註。

⁵⁸ Cf. Alex Preminger & T.V. Brogan ed., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 560.

顯祖創作了劇本，通過語言文字傳達了以杜麗娘「生生死死為情多」的至情追求為中心的感情生活，劇中的「意象」是指所藉「春夢」、「梅樹」、「丹青」等比「形象」更具有概括性與象徵性的幻象。因此，審美意象及其外化的藝術形象，其本質即是體現「情景合一」的境界，這個境界給予人們以品味不盡的豐富內涵。也就是說，「意象」中的「意」與「象」兩面，或說「思想表徵」與「感性物象」兩方面，都融貫著審美情感，都被「情感化」了。無論是湯顯祖自云的「情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生」這樣的意念；還是劇中顯現的陰陽兩界的諸多物象，二者皆為一種上天入地、生死以之追求「情至」的深刻執著所融貫了，這就是杜麗娘所唱「這般花花草草由人戀，生生死死隨人願，便酸酸楚楚無人怨」的境界體現。（《牡丹亭·尋夢》第十二）^⑤

在戲劇藝術中，審美情感的表現與戲劇意象的綜合性有關，而且主要是與戲劇行動所依賴的人物的形體動作與語言動作有關。^⑥因此，在戲劇中，審美情感表現為驅動人物形體動作與語言動作的激情，必須是一種具有強烈而單純力度的激情。《牡丹亭》中所表現的「生者可以死，死可以生」的「一往而深」的至情，其實就是此種激情。戲劇意象具有某種騷動不安與緊張的特質，具有靈活多變的動態特徵。此種「騷動性」是戲劇意象與其他藝術中靜態特徵的審美意象的顯著不同點。戲劇意象的騷動性與戲劇所表現的激情是和戲劇結構在這兩方面的特點相關聯。戲劇中的審美情感是一種具有強烈力度與行動意向的激情，例如杜麗娘與柳夢梅、羅密歐與朱麗葉間的情愛，奧賽羅的嫉妒等等。戲劇意象往往與主要人物性格之間有著隱喻的關係（如「春夢」之於杜麗娘），而戲劇意象所隱喻的人物性格則是指通過主角而表現的某種激情。激情

^⑤ [明]湯顯祖：《牡丹亭》，頁37。

^⑥ See J. L. Styan, *The Elements of Drama*, (London: Cambridge University Press, 1985) pp.27-28.

具有引起行動與衝突並且不斷趨向頂點的性質；由於表現激情的需要，戲劇意象就成為動態的，而且富於騷動不安的情緒色彩，適於激發人們的情感反應與強化期待心理。例如莎士比亞的「暴風雨」，湯顯祖的「春夢」（「因情成夢」），都是如此。

在戲劇構思的過程中，劇作家透過想像創造了意象，意象激盪著想像中的情感，即審美情感，在富於騷動性的戲劇意象的刺激下，激情促使了構思中的人物展開行動。戲劇意象通過對於激情的誘發，引起相應的形體動作與語言動作，即戲劇動作。因此，戲劇意象對戲曲的人物刻畫往往有著關鍵性的作用。戲劇意象常以隱喻方式，把劇中理想與現實的衝突場面所構置的諸多關係，乃至劇中人物的性格等等有機地融成一體，並以高度濃縮的表現形式把戲劇藝術的諸多因素，及整個舞臺形象，凝聚成爲一種足以喚起觀眾想像的感動力。如湯顯祖在《牡丹亭》中描寫「生者可以死，死可以生」的這種刻骨銘心的至情，便企圖將全劇情節的構思匯集於單一的概括性與超現實性意象，旨在從整體上把人生凝縮成爲類似詩所傳達的一種想像。劇中以象徵青春與愛情生生不息之追求與嚮往的「春夢」，照應於象徵禮教壓迫下的「冥府」，構成了兩極對比的總體意象。「春夢」與「冥府」的意象構成了全劇的情節框架，強烈地表現出女主角杜麗娘生生死死對愛情永不止息的追求。此種富於詩之魅力與抒情特質的意象表現超越了現實生活中的客觀邏輯，充分發揮了劇中人物的主體性與全劇的抒情性。

若以「意象」與前文所論的「意境」相較，可以看出二者之間的差異。「意象」主要是從創作主體方面來說的，側重於指言創作性想像領域中（即藝術構思中）的審美實體；「意境」則主要是從欣賞主體或接受主體（包括作者本人作爲第一個領受者）方面來說，側重於指讀者或觀眾對藝術品的領會中所產生的審美感受。易言之，「意境」是指藝術品的總體審美效果，是藝術品所傳達的總體旨趣與韻味以及所達到的審美層次；「意象」則是指藝術品所包含

的、藝術家的構思中所形成的審美實體，即理性與情感、主體與客體相融合的有機整體。意象通過生動、細膩的描述，暗示出某種文學背後不可見的、只能意會的內涵，使人產生某種事物本質的想像與聯想，從而達到思想感情上的融和。意象不僅可以構成文字畫面，而且可以為戲劇的發展創造背景與氣氛，通過某些反覆出現的母題予人以暗示，使戲劇主題、場景、情節與人物渾然一體，更增加了戲劇的一致性。以《牡丹亭》為例，「春夢」是湯顯祖在戲劇構思中所創造並表現於劇本中的「意象」，就它是劇作家的創造物而言，這項創造物早已凝結於劇本之中了。然而此劇在不同時代由不同觀眾或讀者心目中所產生的意境，卻是流動的、互異的，是包含有從悲劇性到喜劇性的各種不同的審美情感，雖然創作時的原始意境感受仍是具有它特殊的創作論上的意義。例如，《牡丹亭》劇中的「春夢」、「梅樹」、「冥府」、「丹青」等意象以及全部舞臺形象，可以造成一種無限感傷與哀怨欲絕的意境，也可以在讀者或觀眾心目中喚起對「撩人春色」的「如花美眷，似水流年」的嚮往憧憬之情，對青春與愛情的傾慕之心。「意境」與「意象」雖然同樣要求「情景合一」，但「意境」概念所強調的是「情」，即創作者與欣賞者之間所表現與傳達的審美情感；「意象」概念則強調情感與理性、主體與客體之間的傳達媒介物的統一，即這兩對互相矛盾之要素的融合。例如，《牡丹亭》中的「意境」主要是指某種悲劇性的、或多重交織雜揉的審美情感；而該劇所包含的「意象」，則主要是指那些情景交融的象徵性抽象符號，即「春夢」、「梅樹」、「冥府」等等。

戲劇意象的產生是透過劇作家投射而製造的。在故事的搬演中，戲劇意象的存在必須經由作家的情意（心）與客觀物象（物）的契合，方能鑄鑄為戲曲藝術本體。一部作品的產生，多半是作家在生活中不斷產生生活的靈感，日積月累，有如骨哽在喉，必須一吐而快，因此一旦遇到觸發情感的契機，便油然而產生創作的動機，此即前引李贄所謂：「奪他人之酒杯，澆自己心中之壘

塊。」此種在「再現」中進行「表現」的創作過程，即戲曲意象產生的過程，亦即藝術家審美心理的過程。在此過程中，逐漸產生了審美主體的審美意識，即「意」，而由於創作過程中情感的推動，審美主體的審美意識與審美客體產生相互感發，實現了有機的融合與統一，遂產生了審美意象，最後再客觀化成爲藝術形象。戲曲的審美意象是作家的情思與素材中人物、事件融合的產物，是透過作家全盤構思，運用寫作技巧與舞臺藝術等手段寫成劇本而呈現在舞臺上的結晶。湯顯祖所云：「因情成夢，因夢成戲」一語正描述了由作家的情意到審美意象之構成（即「夢」），再化爲藝術形象之成品（即「戲」）的過程。也正是在此意義上，湯顯祖把自己的作品稱之爲「四夢」。正如前所言，《牡丹亭》一劇確實是湯氏審美意象的創造。杜麗娘「生者可以死，死可以生」，是其追求「情至」的性格表現，而且也是作者追求真情的表現。湯氏追求真情的情思意趣，與杜麗娘這一生動的「情至」形象構成了有機的統一。換言之，杜麗娘成了作者審美理想與人物個性的化身。

明清傳奇中，前所討論的，孔尚任(1648-1718)《桃花扇》一劇亦是充分運用戲劇意象來創造整體抒情效果的佳作。劇中「情感的象徵」(或「客觀投影」，objective correlatives)——「桃花扇」，是作爲「離合之情」與「興亡之感」的關合物而出現的。它不僅具有結構的意義，如草蛇灰線，貫通全劇，而且是一個多邊的隱喻，一個複合的意象，一個主題的呈現。就「桃花扇」這一意象本身的寓意來說，它既是李香君「紅顏」的姣好寫照，也是她「命薄」乖時的隱喻；既是侯、李情愛旖旎香艷的表徵，又是其結局悲涼淒慘的暗示。正如作者在〈寄扇〉總批中所云：「聞桃花扇之名，羨其最艷、最韻，而不知其最傷心、最慘目也。」^⑥它的一體兩面性，即爭妍鬥麗與含淒茹苦的複合，構成《桃花扇》的「淒艷」境界。在中國文學傳統中，「桃花」常代美人之

^⑥〔清〕孔尚任撰：《桃花扇》，頁121。

面，妖嬈之態，可以繫情愛之念，喻婚嫁之歡。故桃花而加紈扇，色最艷，亦怨最深，所謂「桃花薄命，秋扇怨多」。因之當楊龍友藉血作畫後，香君見扇而嘆道：「寫意兒幾筆紅桃，補襯些翠枝青葉，分外夭夭，薄命人寫了一幅桃花照。」（《桃花扇·寄扇》第二十三齣，頁120）此處對「桃花」的認同，正是對侯、李愛情之夢必然破滅的悲劇命運的預感。劇中「桃花」與傳統詩家意象的「桃花源」又像有一種邏輯上的聯繫，若似必突破「桃花」一關，始能進入「桃源」之境。「桃花」代表空幻的「色」界（代表俗世的價值）；只有「桃花源」才代表真實世界本身的存在，才是精神的最終安頓之所。套用《長生殿》中的一句唱詞：「打破情關開真面」，⁶²蓋只有斷除了一切情障的煩擾，回向代表回歸自然的「桃源」，才能從人的俗世價值與功利觀念中解放出來，享受到「無我」的逍遙與自在。在這樣的邏輯推衍中，「桃花扇」之在必撕之列也就無足為奇了。張道士在侯、李重逢時裂扇擲地，作為點醒一對痴情男女的當頭棒喝，這一撕，意味著從此扯斷情根，跳脫虛幻，投入真界。〈入道〉一幕下場詩曰：「白骨青灰長艾簫，桃花扇底送南朝。不因重做興亡夢，兒女濃情何處消。」⁶³也許對「情」（包括家國之情與兒女之情）的消解，正是「情」之無法負載、難以承受的結果吧！作者雖然超脫，卻未必能真得「逍遙」，反而是背負著一個沉重的愛，遁入內心的沉思。換言之，此一結局帶來的不是痛苦的「忘卻」，而是苦澀的回味，不是心靈的安頓，而是繼續的追索……

三、明清傳奇藉人物刻畫所帶動之「抒情的戲劇化」問題

中國戲曲藝術在達致其抒情的審美目標時，既將一切戲劇化努力的著力點放置於所謂人物的刻畫，在凸顯了這項意義之後，便自然引生出種種對於各別

⁶² 〔清〕洪昇撰：《長生殿·重圓》，頁209。

⁶³ 〔清〕孔尚任撰：《桃花扇》，頁212。

戲劇手段所能產生的功能的全新認識。前所提到的李漁寫劇之創作過程時有一段極重要的名言，他說：「一本戲中，有無數人名，究竟俱屬陪賓；原其初心，止爲一人而設。即此一人之身，自始至終，離合悲歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文；原其初心，又止爲一事而設。此一人一事，即作傳奇之主腦也。」⁶⁴他在這裏點出一劇必要以一人一事爲主腦，「主腦」二字深切地印證了上文所說，在中國戲曲發展中，戲曲作者或劇論家有意識地將戲曲達致抒情的目的的確切工程建立在可以客觀化存在的特殊戲劇人物的塑造上，而李漁以「一人」爲主，他人爲賓的創作提示，更是表現出他對於所謂戲劇內涵的「統一性」有著極深刻的體會。基於這種認識的基礎，我們可以說，就創作的實際程序分析，在一切戲劇情節，即關目，尙未真正結構之前，必須以劇作家原生動機中主人物的主事件爲引發一切事件的契機。這種實際作爲創作主腦的基本動機，或用一詞，即是「事由」。呂天成《曲品》上曾說：「凡南劇，第一要事佳，第二要關目好，第三要搬出來好。」⁶⁵所謂關目好，是指情節結構好，所謂「搬出來好」，是指其他配合達到戲劇整體審美效果的條件好，而所謂「事好」，若深刻化由李漁的觀點分析，則不能只泛泛地統說是其原始的故事好，必當深入到真正能激發創作靈魂投入的事由動機上去說。從這個角度來看，無論王國維在《戲曲考原》上說：「戲曲者，謂以歌舞演故事也。」⁶⁶或是孟稱舜在《魔合羅》第一節眉批上所言：「曲之難者，一傳情，一寫景，一叙事。然傳情寫景猶易爲工；妙在叙事中繪出情景，則非高手未能矣。」⁶⁷都還只是粗略地爲戲曲的一般特質下定義。戲曲在藝術表現上，係要將

⁶⁴ [清]李漁撰：《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁14。

⁶⁵ [明]呂天成著，吳書蔭校註：《曲品校註》（北京：中華書局，1994年），卷下，頁160。

⁶⁶ [清]王國維撰：《戲曲考原》，《古典戲曲美學資料集》，頁446。

⁶⁷ [清]孟稱舜撰：《魔合羅》第一折眉批，《古今名劇選》，《古典戲曲美學資料集》，頁233。

「故事」演到何種地步？所謂「在敘事中繪出情景」必要以何者為其主腦？皆不能不有深一層的思惟。特別是在由單純地只以戲曲為「表現」的藝術，深刻化及於認識到中國戲曲在某些作家特殊的努力中亦有類近於「再現性」的藝術傳達，如前文所描述時，更會覺得這種討論有其一定的意義與價值。所以稱以戲曲手段刻畫某些特定劇中人物的方式係具有「再現性」藝術傳達的特質——雖然這種「再現性」仍是以「表現性」的戲劇演出為其承載的工具——是因為在前文所描述的這些明清劇作家或劇論家的藝術思惟，是具有將主觀情感客體化加以呈現，以及認為主觀存在與客觀存在在真實本質上係合而為一的哲學傾向的。因此當我們比較了王世貞(1526-1590)論《琵琶記》時所發出的評讚：「其體貼人情，委曲必盡，描寫物態，彷彿如生。」⁶⁸與湯顯祖本人在〈宜黃縣戲神清源師廟記〉所認為戲曲舞臺「生天生地生鬼生神，極人物之萬途，攢古今之千變，一勾欄之上，幾目色之中，無不紆徐煥眩頓挫徘徊，恍然如見千秋之人。」⁶⁹的話，便會發現比較更富創作經驗的戲曲作者如湯氏，在他面對藝術描繪對象時，已與傳統性更重的文人如王氏之只將對象視為對象，有了極重要的差異。

以表現性的藝術形式傳達再現性的藝術構思，由於在企圖達到所期望的整體性效果時有屬於不同層次上各自的脈絡，使得論者在綜論這種藝術表現的審美效果時，有必要作一種層次上的區分。就中國戲曲，如明清這些特殊的傳奇創作來說，其再現性的藝術構思主要係以抒情性的藝術境界為其意圖達致的審美目標，在這點上它有著與中國詩歌一般濃厚的共通特質。至於在表現性的藝術經營上，則必然地要從戲曲體製本身而可以擴展的戲劇性成分上著手。所以所謂人物刻畫在確立了劇中主要人物的人格地位之後，劇作家的才力表現，必

⁶⁸ [明]王世貞撰：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁33。

⁶⁹ [明]湯顯祖撰：《湯顯祖集》，頁1127。

然將集中於思考如何將這項主人翁性格予以戲劇化地處理。在呂天成的說法中，緊隨著全劇的事由之後，次當注意的是「關目」，亦即是情節安排。就戲曲傳奇做為傳奇文學的基本屬性來說，雖然後世流行的傳奇折子戲常有少情節而多抒情的場面，但是情節構思仍應是表現其形式特徵時最應被重視的方向。故李漁曾提出「非奇不傳」之說，他說：「古人呼劇本為傳奇者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。新，即奇之別名也。」^⑩孔尚任亦云：「傳奇者，傳其事之奇焉者也，事不奇不傳。」（《桃花扇·小識》）^⑪這種對於情結構思的重視，亦表現於劇作家在情節安排上刻意求新求變，期望能突破前人窠臼的風氣上。如祁彪佳(1602-1645)評《綠華軒》傳奇即指出：「作者刻意求新異，亦刻意求華整，故自佳。」（《遠山堂曲品》）^⑫我們唯有瞭解創作時經營作為必有的這種「人為」成分，方才可以明瞭劇作家追求「奇」或說「新異」，是一項必要而且是極為重要的發展。這裏他所說的「刻意」是就經營作為的邏輯思惟而言，與前引劇論家在創作論中討論劇作家在創作過程中醞釀時其自覺的「自然」狀態，非屬同一層次，故亦沒有矛盾。所謂「奇」主要是指戲劇情節的曲折多姿、變幻莫測。劇作家有充分的權利透過奇妙的巧合、想像與誇張，運用一些奇異性、特殊性與不落俗套的意外成分，構成獨特的戲劇情境，令人在情緒與心理上發生震驚，從而感染、刺激和震動觀眾。^⑬一齣戲若不以精心設計的許多獨特情境為主要基礎，則無法讓觀眾充分入戲。因此，在西方戲劇理論中，總是把「戲劇性」視為戲劇藝術的基本屬性，因為這是以戲劇動作為中心，包括戲劇情境、戲劇衝突、戲劇場面、與戲劇懸念等因素綜合作用的戲劇藝術特有之美，無此則戲劇無可觀。而明清

^⑩ 〔清〕李漁撰：《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁15。

^⑪ 〔清〕孔尚任撰：《桃花扇》，頁3。

^⑫ 〔明〕祁彪佳撰：《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁72。

^⑬ Allardyce Nicoll, *The Theory of Drama* (New York: Arno Press, 1980), pp. 35-38.

傳奇作家對「奇」字的強調，正包含著與西方劇論中所謂「戲劇性」相似的內涵，無論藝術構思、舞臺形象、形式風格、情節關目或佈局排場都是在講求這種審美特質的發揮。

李漁在《香草亭傳奇·序》中又曾說傳奇之可傳與否，在於三事：「曰情，曰文，曰有裨風教，情事不奇不傳。」^⑭「有裨風教」雖似有些陳腐，但如我們明瞭了上文所說明中期以來這些傳奇作者心目中所謂「言情」之旨，便會認識到劇論家所謂「情事不奇不傳」，「奇」的趣味不能離別作劇的宗旨。也就是不能只有藝術表現上的趣味，而無藉藝術以表達的內涵，內涵與表現皆係藝術整體不可分割的部分。李漁所以特別稱贊於《牡丹亭》之「膾炙人口」，認為其特點與可貴處，正在於作者的感情濃烈而真摯。同時卻又能對情節的選擇與提煉擺脫窠臼，具有自己的獨特性。此種情節寓「矛盾的普遍性」於「矛盾的特殊性」之中，以凸顯獨特的戲劇衝突、戲劇行動於人物性格的做法與一味追求離奇怪誕，以致違背情理，因而破壞戲劇的真實感，有絕對的不同。因此，李漁又說：「王道本乎人情，凡作傳奇，只當求於耳目之前，不當索諸聞見之外」。這番話是主張傳奇之「奇」，要到「人情」中去發掘，因為「物理易盡，人情難盡」，「即前人已見之事，盡有摹寫未盡之情」。只要深入地體察人情，注意挖掘各種人物在事件中的情感過程，則「性之所發，愈出愈奇，盡有前人未作之事，留之以待後人」，^⑮我們可以做到酌奇而不失其真。

李漁以不落窠臼為奇的主張排斥了戲曲創作所可能墜入遊戲趣味陷阱的歧徑，正確地將戲劇化的創作努力在理論上指向提昇戲曲藝術表現的方向。他曾說：「戲場關目，全在出奇變相，令人不能懸擬」，若「此等情節業已見之戲

^⑭ [清]李漁撰：《香草亭傳奇·序》，《中國古代戲曲序跋集》，頁369。

^⑮ [清]李漁撰：《閒情偶寄·戒荒唐》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁19。

場，則千人共見，萬人共見，絕無奇矣，焉用傳之！」他甚至如此告誡劇作家：「欲爲此劇，先問古今院本中曾有此等情節與否。如其未有，則急急傳之，否則枉費辛勤，徒作效顰之婦。」^{①⑥}而他自己的創作品《風箏誤》也誠如樸齋主人所評：「是劇結構離奇，熔鑄工煉，掃除一切窠臼，向從來作者搜尋不到處，另闢一境，可謂奇之極、新之至矣。然其所謂奇者，皆理之極平；新者皆事之常有。……是劇一出，鬼怪遁形矣。」^{①⑦}做到了在「理之極平」中出奇，在「事之常有」中出新的境界。我們可以說，李漁以「新」釋「奇」，爲明清劇論以奇爲美的傳統觀念注入了新血，也以此修正了明末清初由「奇」變「幻」而至「狠求奇怪」者流在觀念上與創作上的偏頗。此一由「奇」到「幻」而「新」的演化過程，實際上是使戲劇情節在「奇」的統一追求中能「透入世情三昧」而日趨世情化。^{①⑧}

明清傳奇正是在李漁所標誌的戲劇化努力方向上，藉掌握日常人生中的一些獨特事件，運用戲曲的一些特殊手段，揭示它所表達的劇中人物的精神世界。例如高明《琵琶記·五娘吃糠》一段，描寫的是丈夫赴京求取功名，妻子在家侍奉公婆的故事，這在古代社會自然是屬於家常習見之事。但是，古人並未把這類事的「人情」寫盡。因此，如高明在劇中鋪敘趙五娘吃糠的種種悲情愁緒的情感變化歷程，明代王世貞《曲藻》做了一番批評：「則誠所以貫絕諸劇者，不唯其琢句之工、使事之美而已，其體貼人情，委曲必盡；描寫物態，彷彿如生；問答之際，了不見扭造，所以佳耳。」^{①⑨}《琵琶記》的冠絕之處，主要還在於它表現人情的「物態」上。又如孔尚任《桃花扇》第七出〈卻奩〉，寫的是一個明清易代之際，復社文人侯方域與秦淮歌妓李香君婚配的故

^{①⑥} 〔清〕李漁撰：《閒情偶寄·脫窠臼》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁15。

^{①⑦} 〔清〕樸齋主人撰：《風箏誤·總評》，《中國古代戲曲序跋集》，頁378。

^{①⑧} 〔清〕李漁撰：《閒情偶寄·詞曲部》，同前註，頁79。

^{①⑨} 〔明〕王世貞撰：《曲藻》，《古典戲曲美學資料集》，頁106。

事。這類故事顯然也是屬於「前人已見之事」，然亦「盡有摹寫未盡之情」。這齣戲首先描寫了侯方域、李香君結婚時妝奩之盛，接著又寫當侯、李二人知悉妝奩係阮大鍼所幫襯之後，侯生有些動搖，香君卻毅然卻奩，唱道：「脫裙衫，窮不妨；布荆人，名自香。」作者在此自批道：「巾幗卓識獨立天壤。」^⑧顯示出香君的自甘清貧，不僅是一種道德情操，也是一種政治氣節。香君剛烈與深明大義的思想性格，正是通過劇作家善於造事的本領表達出其「威武不屈」、「貧賤不移」之「愈出愈奇」的情感過程。戲曲文學在具有獨特個性的情節與事件中把展示行動與「傳事之情」結合起來，^⑨透過對人物內在思想情感的真實鋪敘與描繪，來凸顯出人物性格。

戲曲藝術除了長於製造戲劇效果的特點，由於可以結合「劇詩」的優越條件，使它在表現內心衝突時，在浩如烟海的戲曲劇目中，除了那些表現兩軍對壘、唇槍舌劍具有強烈外部衝突的劇目之外，有的劇目還以人物的內心衝突發展線索作為曲文設計的主要內容。因此，戲曲中有許多作品其情節並沒有體現明顯的矛盾衝突，而是由抒情場面組成。例如元代馬致遠的《漢宮秋》，當毛延壽逃到匈奴並獻上昭君的畫像之後，匈奴單于以武力強索王昭君，而漢朝文武大臣無計可施。處於兩難境遇中的漢元帝，譴責文臣武將的無能，哀嘆自己的遭遇。他難以割捨王昭君的恩愛，又懼於匈奴南侵的威脅，迫於無奈，只得忍痛讓昭君出塞和番。馬致遠以大段文采斐然的曲文，真切地譜出了漢元帝內心的情感掙扎，細緻地抒發了他思念、悔恨、自責、悲憤的種種感情，具有很強的藝術感染力。這種側重曲文抒情功能的做法在戲曲舞臺上，發展出一些獨腳戲的曲段，讓演員一個人在舞臺上載歌載舞幾十分鐘，盡情抒發內心情感的

^⑧ [清]孔尚任撰：《桃花扇》，頁37。

^⑨ 明代周欲度在給《天馬媒·題辭》中有云：「奇而傳者，不出之事是也。實而奇者，傳事之情是也。」亦說明了充分傳達出主要人物在故事中體現的感情，才足以使劇本傳世。

波瀾。例如崑曲《孽海記·思凡》中的小尼姑色空掙斷鎖鍊下山前煩悶、掙扎等激烈的內心衝突，即通過演員的唱、念、做、打等長於抒情的手法，繪聲繪影地表現出來，成為久演不衰的經典劇目。

至於高明（約1305-1359）的《琵琶記》一劇中的曲文，如〈趙五娘吃糠〉（第二十）一齣，它在情節設計上所敷演的世態，不過是趙五娘「把些衣服首飾之類，盡皆典賣，辦些糧米，供給公婆，卻背地裏把糠皮逼糶充饑」的簡單描寫。而作者卻能在唱詞上以濃墨重彩鋪陳渲染，表現出趙五娘吃糠前與吃糠時內心深處的情感波瀾。【山坡羊】與後繼的【前腔】二曲，寫她吃糠前感受到的「五不」與「四難」：

【山坡羊】亂荒荒不豐稔的年歲，遠迢迢不回來的夫婿。急煎煎不耐煩的二親，軟怯怯不濟事的孤身己。衣典盡，寸絲不掛體。幾番要賣奴身己，爭奈沒主公婆教誰看取？……

【前腔】滴溜溜難窮盡的珠淚，亂紛紛難寬解的愁緒。骨崖崖難扶持的病體，戰兢兢難捱過的時和歲。這糠呵，我待不吃你，教奴怎忍飢？我待吃呵，怎吃得？……（《琵琶記·五娘吃糠》第二十）^②

其痛苦之情已溢於言表。接下來的【孝順歌】與後續的三支【前腔】共四曲，寫趙五娘之由糠的遭舂杵，被簸揚，想到自身的受盡折磨：「好似奴家身狼狽，千辛萬苦皆經歷」；又由「糠和米，本是相依倚」卻被「簸揚」作「兩處飛」並且「一賤與一貴」而想到自身的悲涼處境：「好似奴家與夫婿，終無見期」，「丈夫，你便是米呵，米在他方沒尋處。奴便是糠麼，怎的把糠救得人飢餒？好似兒夫出去，怎的教奴，供給得公婆甘旨？」，「爹媽休疑，奴須是你孩兒的糟糠妻室」（《琵琶記·五娘吃糠》第二十）^③十分細膩地寫出了人物的心

^② 〔明〕高明撰，錢南揚校注：《元本琵琶記校注》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁120。

^③ 同前註，頁120-121。

理，具體地表現了趙五娘內心深刻的痛楚。因此，李卓吾評之為「一字千哭，一字萬哭」^④在此處吃糠是「境」，由糠而聯想到自己的命運是「情」，「境」引動抒情，「情」又使「境」戲劇化，如此一來，情境相生，構成悲苦動人的戲劇情境。所以呂天成《曲品》謂其「志在筆先，片言宛然代舌；情從境轉，一段真堪斷腸」^⑤。

類如《琵琶記》曲文的悲情之所以動人，還因為作者對曲調的重視，選擇了宜於渲染苦情的南曲曲牌，用來強化悲劇的聲情與氣氛。錢南揚《戲文概論》對此作過深入的研究。他指出：「凡一套正曲，必有主曲，聲情的哀樂，完全視主曲而定」，其他普通性質的曲牌的哀樂則是「隨著主曲的不同而變化的」。^⑥因此，聲情悲哀的主曲構成的聯套，即是悲哀之套。《琵琶記》在強化悲劇聲情之際，尤注意選擇聲情悲哀的主曲組合為悲哀的套數，像【山坡羊】、【三仙橋】、【山桃紅】「都是聲情悲哀的主曲」。《琵琶記》演趙五娘「糟糠自厭」（第二十），以【山坡羊】為主曲聯套；演「五娘尋夫上路」（第二十八）以【三仙橋】為主曲聯套；演「書館悲逢」（第三十六），用二支【賺】曲做過渡後，再以【山桃紅】為下半套的主曲，都足以與人物所抒發的悲情相符合。

除了關目設計、曲文鑄情之外，明清劇作家提昇戲劇性的另一成就，在於從唱、念、做、打之「現在式」動作中展現戲劇衝突。戲劇，就其本質而言，是動作的藝術；而戲劇性之產生即根源於那「賦予動作、情境，甚至賦予姿勢、神態和語調等要素以特定強度」的戲劇的「現在時刻」（theatrical present moment）——即突顯「過去與未來之間的緊張」（the tension between past

^④ 侯百朋編：《琵琶記資料匯編》（北京：書目文獻出版社，1989年），頁229。

^⑤ 同前註，頁145。

^⑥ 錢南揚撰：《戲文概論》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁212。

and future)之所在。⁸⁷因此劇中所有人事必須在現在式的動作中呈現，而尤其重要的是展現人物在情節推進和矛盾衝突展開過程中的行動，特別是處於矛盾中心和戲劇高潮中的行動。因為戲劇行動所展現的三重結構 (a triadic structure)，即現存的情境、改變此情境之企圖以及將發生的新情境，使戲劇行動中往往蘊含著一個「改變情境的意圖」(an intention to change the situation)，故能增進情節推展的戲劇性張力與懸疑。⁸⁸

所謂戲劇化的抒情，實際上即存在於這種戲劇性的動態結構之中。因為戲劇藝術的特性即在於戲劇必須選擇並呈現充滿衝突的情節，而最富於戲劇性的情節，往往即是衝突最激烈的情節。⁸⁹基本上，富有戲劇性的衝突應源於心靈，來自於劇中人心靈慾望的萌發、伸展與心理動機的指向。戲劇性衝突的發生不是由於某種觀點、主張、見解、評價的分歧，也不僅僅是單一性格的相左，而是劇中人情感、慾望的相衝、相斥與相吸。衝突的發展與激化也是由於這種種情感、欲望的爆發與激化。此乃人的心靈與心靈的碰撞。詩劇作家不以刻板地摹寫生活表相為滿足，而是致力於人的心靈的抒寫與塑造。他深入人類精神生活的領域，描寫人性的追求與心靈的顫動。富有張力的戲劇性具有多種動態結構：有劇中人與劇中人之間的正面交鋒，也有劇中人物之間這種心靈施予心靈的碰撞，這些都參與並推動了劇情的發展。而它所創造的命運的幻象，

⁸⁷ See Sussane Langer, *Feeling and Form*, p.308.

⁸⁸ See Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge: Cambridge University Press,1988), pp. 199-200.

⁸⁹ 由於受時空的限制，戲劇不可能像小說一般緩慢地進展，而是需要展示一個迅速爆發、發展、解決的衝突過程，只有將劇中人物置身於一個充滿矛盾衝突的環境之中，迫使人物以獨特的方式去對付或解決這個衝突，人物才有可能給觀眾留下深刻鮮明的印象。所以劇作家只能選取生活中較為本質的、激烈的場面，並加以提煉概括，使之具有濃郁的戲劇效果。雖然明清劇論家並未使用衝突一詞，卻有許多類似的論述，如清代戲曲藝人、表演理論家黃旛綽即認為：「戲者，以虛中生戈。」通過字面的解釋強調戲劇呈現矛盾、衝突之特點。

以一種類似於詩的「懸念形式」(form of suspense)持續地將劇中人導向命運的終點。⁹⁰同樣的方式甚至還可以劇中人心靈的自我矛盾與自我交戰，用獨白、獨唱的手段表現出來。例如，在莎劇《馬克白》(Macbeth)中，莎士比亞感興趣的不是外在劇情——馬克白謀殺鄧肯、篡奪王位直至覆滅的過程——而是悲劇主角心靈上的感受。富有詩意的戲劇性情節不是鄧肯的被刺，而是刺死鄧肯的匕首亦同樣地插在馬克白的心靈上。心靈上複雜激烈的微妙感受，被莎士比亞提昇到人性的、詩化的境地，運用詩化語言給予淋漓盡致的宣洩。

中國戲曲藝術所謂側重抒情，同樣亦擅長表現在人物的內心衝突上。雖然在某些戲曲劇目和場次中，沒有直接的、正面的矛盾衝突，也沒有曲折緊張的情節，卻仍善於披露人物的內心世界。它憑藉著揭示人物與環境的矛盾衝突在人物心中所引起的漣漪，透露出人物內心的奧秘，因而也是具有它內在的戲劇性的。比如《牡丹亭》中的〈驚夢〉、〈尋夢〉等場次，就側重於表現杜麗娘的寂寞、苦悶及其對愛情的嚮往。〈驚夢〉(第十)一齣中，作者表達的是一位具有獨特個性的思春少女在潛伏著矛盾衝突之氛圍中的心聲。因為杜麗娘的遊園是在一種禮教深深約束的家庭壓力下，背著父母偷偷地進行的，本身就有一種不安全感，而園林裏的融融春色與杜麗娘心靈的空虛惆悵又形成強烈的對比。夢中與柳生之幽會更是富有戲劇性的場景，它喚醒了杜麗娘對真情愛戀的渴慕，卻又與她夢醒後的悵惘失落形成了內在的矛盾，抒情性與戲劇性也因此達到了有機的交融。

內心衝突要具有戲劇性，必須轉化為推動戲劇情節發展的具體行動。因為戲劇是動作的藝術，必須在戲劇衝突中，由劇中人自己的動作和第一人稱的語言來展現人物的形象。德國劇作家與理論家弗來塔格(Gustav Freytag)首先對

⁹⁰ Sussane Langer 在《情感與形式》一書中指出，戲劇這種人類情感的表現形式，是一種正在發展、正在形成的形式。Langer稱之為「懸念形式」——不是通常戲劇技巧中的懸念，而是意味著某種人類命運。See Sussane Langer, *Feeling and Form*, p.308.

傳統戲劇美學的「戲劇性」理論提出挑戰。戲劇性問題，是戲劇美學的根本問題，戲劇性也是戲劇藝術最基本的特徵，傳統戲劇美學認為戲劇性根源於現實生活，它是現實生活事件的再現與反映，它的任務「一般是描述如在眼前的人物動作與情況來供表象的意識觀照。」^①與之相反，弗來塔格認為所謂「戲劇性」就是那些「強烈的，凝結成意志與行動的內心活動；那些由一種行動所激起的內心活動；也就是一個人從萌生一種感覺到發生激烈的慾望與行動的心路歷程，以及由於自己或別人的行動在心靈中所引起的影響」；也就是說，「意志力從心靈深處向外湧出與決定性影響從外界向心靈內部湧入；亦即一個行動的形成及其對心靈產生的後果。」而「最大的魔力始終來自第一個過程，人們進行內心掙扎直到採取行動的過程」。^②很顯然地，這是與傳統戲劇性理論很不相同的一種觀點，它使傳統戲劇性從客觀現實生活方面轉向人的內心意志方面，使人的內心意志成為決定戲劇性的根源，而不再是客觀現實的生活。

事實上，行動與激烈的感情活動本身不具有戲劇性，戲劇藝術的任務並非表現一種激情本身，而是表現一種導致行動的激情；戲劇藝術的目的並非為表現一個事物本身，而是表現事件對人們心靈的影響。如果說表達激烈的內心情感活動是抒情詩的目標，而描繪動人的事件是敘事的任務，則戲劇藝術是透過人物在設定情境中，以動作的表演來呈現情節發展過程中因戲劇衝突而引起的情感的變化。以此為基礎，弗來塔格對傳統戲劇美學關於戲劇人物的理論也提出了挑戰。傳統戲劇把戲劇人物當作客觀現實生活的載體，當作戲劇動作的表現者，人物在戲劇中的地位並不重要，重要的是人物所表現的事件，通過生活事件來揭示社會生活與人生命運的本質規律，所以戲劇人物的內心意志也退居次要地位。黑格爾說，戲劇「是把這動作（事件）當作一個民族精神實體性的

^① 黑格爾著：《美學》，第3卷下，頁247。

^② See Gustav Freytag, *Freytag's Technique of the Drama*, trans. by Elias John MacEwan (New York & London: Benjamin Blom, 1968), pp. 19–20.

整體所採取的客觀的具體行動與事跡的形式……並把一件事，行為或動作擺在眼前來觀照。」^⑩與之相反，弗來塔格卻認為只有戲劇人物與其內心意志才能成為戲劇的主體，人與人的生命意志比起生活事件更為重要，而且戲劇的「主要人物必須充滿這種內心活動，只有當主要人物按照上述方式把它們的本質有力地、充分地表現出來，連內心最隱密的角落都暴露無遺，戲劇才能產生巨大的效果，倘若在主要人物身上看不出這種戲劇性，而且也不能打動觀眾，那麼這齣戲就沒有生命。」^⑪在弗來塔格看來，戲劇必須以人的生命與生命意志取勝，而不是以揭示客觀現實生活的規律與本質來取勝；戲劇人物首先應該是生命力與生命意志的顯示者，而不是客觀現實生活的再現者，因此人與人的生命意志應該成為戲劇的中心。

由於詩歌的抒情手法被引進戲曲文學，在特定的戲劇情境中，與戲劇行動相結合以增強「戲劇化」的效果。因此，對表現戲劇行動而言，由於詩歌的抒情手法的作用，戲曲文學比較更能發揮了戲劇人物在動作中的主體性。戲曲著重內心意志的展示，強調外部動作的形成過程，委曲盡情地展開人物的內心世界，把舞臺空間騰給人物靈魂深處的內心流動。由於交織了詩歌的抒情手法，在把握劇中人的行動時，往往使作者易於把人物的內心活動作為行為依據，因而與外界的事境形成對映，人物的性格多少也隨著戲劇情節的發展而逐步呈顯，人物心靈的隱秘亦將隨著矛盾衝突的展開而揭露。特別是，當人物處於自我內在衝突之時，由於其性格的各個側面與內在深層之思想感情，包括潛意識，是隨著起伏如潮的思緒，在頃刻間全都揭示出來，因而最具有能打動觀眾心靈的特殊衝擊力。中國戲曲所以特重自白式的抒情表述即是傾向表現此種內在型衝突，作最暢快的表露。即使二人以上展開動作與對立之場面，也多是強

^⑩ 黑格爾著：《美學》，第3卷下，頁243。

^⑪ Gustav Freytag, *Freytag's Technique of the Drama*, p.19.

調雙方的動作實際上是在各自的內心衝突中進行的，所謂「背供」、「背唱」就是此種經歷掙扎再付諸外部行動的表演形式。這種刻意的經營造就了戲曲在戲劇動作上的抒情風格，而中國戲曲的戲劇性也憑借這這種人物的抒情而得到拓展。

在戲曲文學中「抒情性表現」之成為戲劇性的重要部分，實地推動戲劇行動與戲劇衝突的發展，如果從「戲劇行動是自覺意志(*conscious will*)的實現」^⑤這個西方的戲劇觀念來看，戲曲文學的抒情「戲劇化」表現應為：通過劇中人內心活動直接傾吐於觀眾的方法，展示自覺意志本身及其實踐過程。亦可以說即是戲劇行動發展的全過程，即所謂「意志行動」。抒情性與戲劇性能以這樣的方式結合，應該是對西方戲劇觀念的重要補充。總之抒情性適當地運用不僅與戲劇性密不可分，而且可以成為戲劇性表現的重要工具，推動戲劇行動與戲劇衝突的發展。意志是人自覺地確定目的，並根據目的來支配、調節自己的行為，克服各種各樣的困難與障礙而實現目的的心理活動，是「人的自覺的能動性」。所以不論就人生的真實面，或戲劇藝術所應揭示的人生意境來說，意志都是一切活動的內在原因。換言之，一切有目的性的活動都是意志活動。對於一個人來說，意志既能反映某些共性，又能反映個性。意志是人的動機與欲望發展的結果，是戲劇衝突的基礎，是性格的支柱。意志衝突成為探討戲劇衝突的重要概念，不僅是因為人物的自覺意志作為人物性格中的核心部分決定

^⑤ 法國劇論家布倫提爾 (Ferdinand Brunetière) 曾提出「沒有衝突就沒有戲劇」的名言，曾被視為「戲劇定律」。他認同「意志衝突」的戲劇衝突：「戲劇所表現的是人的意志與神秘力量或自然力量之間的衝突」，強調「一個戲劇行動必須為意志所引導，無論其為意志與否，至少它們是人物所自覺的」，即所謂「自覺意志」(*conscious will*)。See Ferdinand Brunetière, "La loi du théâtre," *Annales du théâtre et de la musique* (1893), xi. Brunetière 原文為："In drama or farce, what we ask of the theater, is the spectacle of a will striving towards a goal, and conscious of the means which it employs." 布氏所謂的「意志」，是指人物「認定一種目標，亦即各種事情都指向它，努力使各種事情都趨向於完成此目標」。

著人物的行動，而且還因為我們所理解的自覺意志絕不是劇作者賦予人物的一種抽象意志，而是由人物性格的各種複雜因素所影響的，具有鮮明個性特徵的、不斷發展著的意志。人物的意志，即人物的目的、動機、決心、願望、理想等等，總是與人物的性格、行為不可分割地聯繫在一起。因此，通過意志行動揭示人物性格，這是戲劇塑造人物形象不可少的手段，而意志過程也就成為生動豐滿的戲劇形象所必不可少的構成材料。

元雜劇之善於把角色的外部動作與其內心的意志結合在一起，通過各種各樣的意志行動表現了各種各樣的人物性格，在王國維在《宋元戲曲考》中有一番論述：「其最有悲劇之性質者，則如關漢卿之《竇娥冤》，紀君祥之《趙氏孤兒》，劇中雖有惡人交構其間，而其赴湯蹈火者，仍出於其主人翁之意志，即列之於世界大悲劇中，亦無媿色也。」⁹⁶他指出《竇娥冤》、《趙氏孤兒》二劇的藝術成就，主要在於寫出了主角的意志過程，確實很有見地。《竇娥冤》中的女主角竇娥，如果意志軟弱，對惡棍張驢兒忍辱屈從，或在貪官的重刑下置婆婆於不顧，她本人就不會招致殺身之禍。所以，這個悲劇的劇情發展，完整地體現了竇娥「寧為玉碎，不為瓦全」的意志過程。而竇娥善良正直，堅強不屈的性格，正是通過她的這種不惜赴湯蹈火的意志行動過程表現出來。《趙氏孤兒》一劇寫韓厥，公孫杵臼、程嬰的共同意志，是要不惜一切代價去保護趙氏孤兒，為了實現此一共同的預定目標，三人分別採取了不同的意志行動。韓厥為保密而自刎身亡，公孫杵臼在對敵抗爭中撞階而死，程嬰做了種種謀劃並忍痛犧牲親兒。透過這些意志過程的描寫，這三個人物捨生取義的共性，韓厥信義昭著的個性，公孫杵臼疾惡如仇的個性，程嬰機智老練的個性也都生動地呈現出來。

人的意志行動，是由一定的動機引起的。人在確定目的付諸行動之前不只

⁹⁶ [清]王國維撰：《宋元戲曲考》，頁121。

一種動機，往往可以同時有兩種以上的動機。不同的動機產生矛盾，就出現了動機衝突。元雜劇由於受四折的篇幅限制，對人物意志過程中動機衝突的描寫往往是簡略的。如《竇娥冤》第二折寫竇娥「捱千般拷打」死也不招，但是她看到貪官要打蔡婆時，立刻情願屈招。此種捨己救人的動機是高尙的，但是劇本基本上沒有描寫竇娥在生死關頭因動機衝突而引起的掙扎。《趙氏孤兒》第一折描寫韓厥放走程嬰時，雖已觸及韓厥內心兩種動機之衝突，如韓厥唱：「我若是獻出去圖榮進，卻不道利自己損別人。可憐他三百口親丁盡不存，著誰來雪這終天恨。」（《趙氏孤兒·第一折》）⁹⁷這種內心表白雖有助於人物性格的刻畫，畢竟只是簡單幾筆，未能充分展現人物在此特殊情境中之複雜心緒，達於極致。

到了明代傳奇，像王世貞的《鳴鳳記》，它在描寫主角楊繼盛採取意志行動前所發生的動機衝突，較之元雜劇就顯得具體細緻得多。該劇的思想藝術力量明顯地表現在它的鮮明愛憎與強烈激情上。楊繼盛明知自己凶多吉少，卻義無反顧。他的「萬言書」痛陳嚴賊五奸十惡，言詞之激烈，甚至使黃門官也驚呼「好生厲害」。因此作者以整整一齣戲，即第十四齣〈燈前修本〉，來描寫他在採取彈劾奸相嚴嵩的行動前的內心衝突。劇作家從特定情境中人物的思想感情出發，把呆板的書寫奏本事件，編排得有聲有色，撼人心魄，突出了楊繼盛「赤心爲國進忠言」的高尙品格。作家設置了三重阻力以考驗這個忠臣的意志。首先，楊繼盛在燈前草奏時，雖「一心要展擎天手」，卻手指「淋漓血未乾」，似乎提醒他莫忘當年攢指之苦；其次是先祖亡靈哀鳴，預示將有「覆宗絕嗣」的危險；最後是妻子悲泣，痛惜夫婦死無葬身之地，撩起他難以驟然割捨的男女私情。但楊繼盛「此心斷易不轉」，他衝破三重阻力，包括內心阻力

⁹⁷ 〔元〕紀君祥撰：《趙氏孤兒》，臧晉叔編：《元曲選》（北京：中華書局，1991年），頁1481。

與環境阻力，經歷了一番靈魂的搏鬥。爲此，作者巧妙地構思了一種人與鬼的衝突場面。這場戲的衝突，表面上是人與鬼的衝突，實際上是主角內心兩種動機的衝突。動機是一種引發人去從事某種行動的思想意圖。在戲曲裏，此種思想意圖主要靠動作來加以表現。楊繼盛內心的前一種動機，劇本通過他本人的唱詞與執筆寫作的動作來表現。後一種動機，則通過鬼魂的形象來表現：寫鬼隱燈下，作叫介，場面只聞有聲；待鬼站燈前，作悲狀，場面現出其形，最後則亡靈滅燈而遁。在種種安排之後，卻借主人翁一語點破：「我理會得了，你也不是甚麼鬼，想是我忠魂遊蕩，到死時也作個厲鬼癡狂。」⁹⁸此種畫龍點睛之筆，說明了這個鬼魂實際上是他內心另一種動機的形象化、幻想化。這段戲有豐富的外部身段動作，使靜止的舞臺活躍了起來。《鳴鳳記》整個劇本在結構方面不及元雜劇緊湊，但從本齣戲看來，它在描寫主角的內在動機衝突方面，較元雜劇已有了不少進展。

動作是戲劇的基礎，是表現人物性格最有力的手段，能使觀眾獲得直接、具體、生動的感受。黑格爾說：「能把個人的性格、思想與目的最清楚地表現出來的是動作，人的最深刻方面只有通過動作才能見諸現實。」⁹⁹因此，戲劇塑造人物形象，不能完全離開「通過動作表現性格」的原則。中國戲曲時空自由流動，載歌載舞，長於搬演富有強烈動作性的人物故事。王國維在《宋元戲曲考》中說：「必合言語、動作，歌唱以演一故事，而後戲劇之意義始全。」¹⁰⁰戲曲是融歌、舞、故事於一爐的藝術形式，具有唱念做打等豐富的表現手法。戲曲動作表現方式之豐富，爲戲曲文學提供了多方面描繪人物情感的藝術功能。在戲曲中，可以用唱、念、做、打交織的手法，使外部衝突與內部衝突

⁹⁸ [明]王世貞撰：《鳴鳳記》，毛晉編：《六十種曲》（臺北：台灣開明書店，1970年），第2冊，頁1086。

⁹⁹ 黑格爾著：《美學》，第1卷，頁278。

¹⁰⁰ [清]王國維：《宋元戲曲考》，頁44。

融為一體，使人物性格刻畫更真實、具體。戲曲之語言構式吸取了詩詞的韻文、史傳小說的散文與說唱文學韻散相間等諸方式，並穿插了科介動作，使曲、白、介三者高度融合，構成一個有機整體，此即袁宏道所謂：「凡傳奇，詞是肉，介是筋骨，白、譚是顏色」之意。^⑩中國戲曲的動作性與西洋話劇的動作性既有共性，又有區別。戲曲藝術在漫長的發展過程中，形成了獨特而完整的表演體系。在這個體系中，從生活中提煉出來的程式化、舞蹈化、韻律化的動作，不僅是塑造人物形象的手段，而且是創造舞台環境的手段。

戲曲劇作家喜好選擇那些具有強烈深沉、起伏跌宕的內心情感的人物，而且千方百計地把這種情感轉化為戲劇性動作。戲劇動作包括外部動作與內心動作，可直接訴諸視覺的外部動作，往往與具體的事件、情境、矛盾相連，可以直接通過形態、語言來表現。困難的是如何將內心動作——即發生在人物內心世界的衝突、矛盾掙扎等情緒與情感，「外化」為具體的戲劇動作。戲曲是「傳神」「寫意」的藝術，不強調對客觀世界窮形盡象的描摹，而注重以詩化的語言與舞蹈動作來展示人的內心情感以及人與人之間的關係。創造出一種融合詩、樂、舞的戲曲意境。因此，內心的「外化」是戲曲刻畫人物的重要目標。在舞臺上，這當然要靠導演的舞臺調度處理，以及演員以身體、聲音為物質材料來創造；但文字劇本首先必須提供導演、表演者進行二度創作的基礎天地。舞臺演出必須是直觀再現，必須一直向前發展，不能逆轉、不可停留、不容等待。導演與表演必須從劇本出發，遵循舞臺規律，找到揭示人物內心活動極為有力、極為適合的外在表現形式。例如崑曲有一折子戲《借扇》，演出唐僧師徒到西天取經，為火燄山所阻的一段。孫悟空前行到牛魔王處借扇，鐵扇公主不僅不借，而且因記紅孩兒之仇，與孫悟空格鬥數百回合，並將孫悟空扇出四萬八千里，悟空求來定風神珠，變作飛蟲鑽進鐵扇公主肚裏，拳打腳踢，

^⑩ 《沈際飛評點牡丹亭還魂記·集諸家評語》，《古典戲曲美學資料》，頁162。

又竄又跳，折騰得鐵扇公主疼痛難當，連連求饒。舞臺上，孫悟空伴著鐵扇公主的節奏翻騰跳躍，鐵扇公主做出錐心刺骨的痛苦表演。由於空間開展與多重時空的有機運用，變抽象為具象，化不能見為能見，創造出特殊的趣味與戲劇效果。這便是一絕佳之例。

為了創造強烈的戲劇性，傳奇對曲與白的運用有其特殊技巧要求。明清傳奇作家在實踐上已能充分運用「曲白相生」的手法，發揮出戲曲「傳情寫態」的特長。在尖銳的戲劇衝突之中，通過對人物動作情態精確逼真的描摹與對人物唱腔念白恰當巧妙的安排，劇作家交替地使用間接抒情與直接抒情的不同手段，渲染、強化悲劇氣氛，使劇作有強烈的藝術感染力。由於傳奇中的對唱、對白一如話劇中的對話，乃戲劇動作之一種方式，無論表現為人物之間的衝突，抑或表現為人物在特定情境中思想感情的交流，對對方有一定的衝擊力和影響力，並能使雙方關係有所變化，因而自然就構成、推動了情節的發展，成為真正具有戲劇性的對話。元雜劇演出「一人主唱」之形式，要求突出歌唱而使念、做、打未獲充分發展。而一人獨唱亦使其唱詞只能為一個演員之演唱而寫，只能以一個人物的口氣而不能訴諸互通款曲或唇槍舌劍的交鋒形式。與元雜劇相比，明傳奇之曲白介的搭配自然較為靈活自然。元雜劇雖然已頗為注重科泛，但卻是一人獨唱全折；而傳奇則合唱作於一身，舞臺身段已兼顧表情，所謂「白與曲兼，身與口應」。^⑩明清傳奇劇作家擅於將獨唱、獨白與對唱對白交織在一起，使得人物之內心衝突及其情感的變化發展顯得真實生動。事實上，獨唱與獨白在這種新的結構中以它作為劇中人心曲隱微的披露方式，表現

^⑩ 戲曲語言之成為情節發展的重要因素係以唱白交錯方式，各自為職，而科介則或融於曲白之中，或生於曲白之外。曲文長於抒情，賓白多於敘事，雖各有側重，在傳奇劇本中，曲白往往相間，彼此引帶，此即所謂「曲白相生」。故清代的楊壽恩在其《詞餘叢話》中云：「胸中情不可說，眼前景不可見者，則借詞曲以之，若敘事非賓白不能醒目也。使僅以詞曲敘事，不插賓白，匪獨事之眉目不清，即曲之口吻亦不合。」參見楊壽壽：《詞餘叢話》，《中國古典戲曲論著集成》，第9冊，頁265。

出人物在劇情的關鍵時刻內心矛盾掙扎的過程，展示人物心靈世界的矛盾和性格的複雜性，亦可成戲曲形式中必備的形式之一。

明清傳奇唱、白、介穿插生動的例子，可舉《琵琶記》第三十六齣〈伯喈五娘相會〉作例，這是一段寫蔡伯喈因牛小姐牽線與趙五娘在書館中重逢，並得知父母已辭世之噩耗時的激動場面。作者以生、旦、貼三人一問一答、唱白交錯並配合以戲劇性科介的巧妙形式，讓人物展開對話、對唱、輪唱、獨唱及合唱，人物的內心衝突與情節節奏因而生動地聯結起來。使敘事抒情化，更使敘事與抒情戲劇化，發抒劇中人物複雜強烈的感情，充分展現了明清傳奇曲白相間，文情相生的特點：

生白：呀！莫是我的，雙親不保？

旦介唱：【前腔換頭】從別後，遭水旱，

生白：是水旱來。

旦唱：兩三人只道同做餓殍。

生白：張大公會周濟你麼？

旦唱：只有張公可憐，嘆雙親別無倚靠。

生白：如何？

旦介唱：兩口相繼死，我翦頭髮賣錢來送伊妣考。

生白：曾葬了不曾？

旦唱：把墳自造，土泥都是我麻裙裏包。

生唱：聽得你言語，教我痛噎倒。

（生倒介）（旦貼救醒介）（生起拜真容哭介）

生唱：【山桃紅】蔡邕不孝，把父母相拋。（白）爹爹，媽媽，我與別時，也不恁地。（唱）早知你形衰耄，怎留漢朝。娘子，你爲我受煩惱，你爲我受劬勞。謝你送我爹，送我娘。你的恩難報也！又道養子能代老。（合）這苦知多少，此恨怎消？天降災殃人怎逃？

旦唱：【前腔】儀容想像，是我親描。教化把琵琶撥，怎禁路遙？丈夫，說甚麼受煩惱？說甚麼受劬勞？不信看你爹，看你娘，比時別尚兀自形枯槁也。我的一身難打熬。（合前）

貼唱：說著圈套，被我爹相招。逼為東床婿，怎行孝道？姐姐，你為我受波查，你為我路途遙。丈夫，是我誤你爹，誤你娘，誤你名為不孝也。做不得妻賢夫禍少。（合前）

（《琵琶記》，頁208-209）

爲了尋夫，趙五娘乞食賣唱，歷盡千辛萬苦跋涉到京城，能在書館中與丈夫團聚原是期待已久、夢寐以求的喜事。無奈如今公婆已成餓殍，丈夫又負心另娶，人事全非，自有說不盡的悲淒幽怨。而蔡伯喈得知雙親慘死的噩耗後，隨即不支倒地，甦醒後早已悲慟難當的他，對著已逝父母的畫像與拋棄多年的妻子，以一曲「聲情悲哀」的【山桃紅】淒然唱出深切的愧悔和哀傷。此處間接抒情的科介與直接抒情的唱白交替作用，把人物內心的悲傷以傳神的動作情態具體地呈現出來。作者更連用三支【山桃紅】曲，通過生、旦、貼的交替輪唱、合唱，讓趙五娘與蔡伯喈盡情訴說親人生離死別後的哀傷；而牛小姐之德慧應對與體貼勸慰，雖是作者教化意圖的流露，卻也與蔡、趙形成三人唱白交錯的動人場面。尤其是每人唱完即合唱前曲，造成一唱三嘆的效果，把人物的悲慟與傷情渲染得強烈異常。在這短短數曲中，對唱、合唱與獨唱、獨白交織在一起，把蔡、趙、牛三人一生際遇與滿腹悲情抒發得淋漓盡致，在戲劇表現上融合了外部衝突與內在衝突，既抒發了人物的內在感情，也推動了整個劇情的發展，這段結構設計堪稱得上是曲中抒情、敘事、戲劇性兼俱的佳作。

四、明清劇論中所謂「傳神」、「肖情」說 之著眼點與所提出之呈現要求

中國戲曲在人物塑造方面，有一極爲特殊的形式特點，即是將演員角色區

分爲各類「行當」。¹⁰這種將戲劇人物在性格典型上先作區分的方法，在戲曲作爲表演藝術的傳統來說，有其極重要的意義。因爲唱、做、念、打程式性的規範，在講求形式美感，要求目的清晰，情致特殊，動作明確的發展下，人物面貌不能過於複雜、模糊、必須單純統一。戲曲人物的舞臺形象常常必須色彩強烈，透明度夠強，才能在聲、色、動作上確立可以精緻化的方向。但也即是由於這個原因，劇中人物的特殊心理與特殊性格並不是從一開始就明顯地被表露出來，而必須是隨著情節推進，逐步透過劇情烘托而漸次趨向鮮明。正是因爲這種格局，戲曲中人物性格不能有太大轉折，必須是順向發展，自然增強。譬如在《十五貫》一劇中，況鍾之忠於職守、冷靜、細心，但過于執之主觀武斷、草菅人命的性格，在全劇中是一致的。《清忠譜》中的周順昌，方正清廉，從頭至尾忠貞不屈，五義士之慷慨任俠，嫉惡如仇的品格也是前後如一。戲曲人物塑造此種先經「類型化」才做精細處理的趨向在戲曲藝術之腳色「行當」的分工體制上亦有相應的發展。在戲曲形成的初期，並未有規整與完善的行當體制，戲曲腳色確立出「行當」可以說至明傳奇方始成熟。由於傳奇在人物形象的塑造上，不僅要求性格刻畫的真實鮮明，要求突出人物的內在特徵，還要求把這些內在特徵予以外化，並從程式上對其外部特徵加以提煉與規範，這就會使唱念做打各類程式無不帶有某種精確化的藝術色彩。在經過長期的藝術實踐後，將性格相近的人物形象，以及與之相應的動作特徵、表演程式、表

¹⁰ 在元末明初的一些著作中，記述了一些關於腳色行當方面的資料。如夏庭芝的《青樓集》，記述了金院本與元雜劇的角色分類。說院本有副淨、副本、引戲、末泥與孤五人，雜劇「則有旦、末。旦本女人爲之，名妝旦色；末本男子爲之，名末泥。其餘供觀者，悉爲外腳。有駕頭、閨怨、鶻兒、花旦、披秉、破衫兒、綠林、公吏、神仙道化、家長里短之類」。《青樓集》中還記述了一些演員扮演角色方面的特長。如說珠帘秀「駕頭、花旦、軟末泥等，悉造其妙」；順時秀「雜劇爲閨怨最高，駕頭、諸旦本亦得體」；國玉第「長於綠林雜劇」等等。見孫崇濤、徐宏圖箋注，夏庭芝撰：《青樓集箋注·青樓集志》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁43、82、102、131。

現手法與技巧，融會鍛鑄，形成模式，這就成爲了「腳色行當」的形成。故所謂「行當」可以說是體現了戲曲藝術這種特殊的創造人物的表現程式的結果。

「腳色行當」既是指戲曲中各色人物性格的特質，又指演員專業分工的類別。主要是依據其角色的性別、年齡、才貌、職業、身世、品德、性格特徵、氣質風範、生活環境、社會地位等，選用了不同的行爲方法、語言聲調、表演技術、化妝服飾等加以區別。也就是說，戲曲藝術的「腳色行當」，實際上是依據人物的類型來劃分的，它把人物內在的感情與外在的形式，總結、提煉、歸納爲若干類型，從而從每一種類型，發展出一套細膩的表演程式。^⑩因此，唱念做打，生旦淨丑演來均各有異趣：如老生的端方持重，小生的風流倜儻，老外的蒼老穩健，花臉的雄渾粗豪，小丑的風趣滑稽，青衣的莊重嫻靜，閨門旦的端雅婉柔，花旦的活潑靈巧，刀馬旦的明麗敏慧，各具風采，各有風騷。歸納言之，「行當」是戲曲表演的一種獨特的造型語言，由於其形象鮮明，風格多元，故可作爲戲曲演員創造形像的造型手段。^⑪然而這種程式性的人物塑造並非一個「行當」一套程式，一套程式一個性格，而是一套程式萬千性格。「行當」予人物塑造以制約，但這種制約主要是依據表演藝術的發展需求而產生，並不影響全劇人物塑造上的豐富性。不同角色的個性特點，全部都是在此一共同形象特點的基礎上作出變化。

中國戲曲藝術的表演體系，由於是由行當與程式的表演體制所構成的，戲曲演員在塑造人物形象時，除了依據劇本所描寫的人物之外，還必須帶著固有

^⑩ 曾師永義在其〈中國古典戲劇角色概說〉一文中曾爲「腳色」一詞下一完整定義：「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。」見曾永義：《說俗文學》（臺北：聯經出版社，1980年），頁291-292。

^⑪ 黃克保：〈腳色行當：戲曲表演的程式性在人物塑造上的反映〉，《戲曲表演研究》（北京：中國戲劇出版社，1992年），頁99-138。爲避免混淆，筆者循黃先生例，凡涉及行當，均稱「腳色」；論述人物塑造時，則稱「角色」。

的程式去進行藝術構思。戲曲演員必須根據各自不同的自然條件，人盡其才地選擇從屬於某一行當，或生或旦，或淨或丑，並系統地掌握好該行當的整套表演程式，唱做念打，嚴格遵守具行當特色的審美表現的規律，以便進行角色創造並積累藝術經驗，深印在觀眾與聽眾的腦海之中。戲曲的分行體製用最簡練的手法揭示出人物的內在素質與外在特徵，藉鮮明的形象外觀，刺激觀眾造成特殊的審美經驗。此種強烈的劇場效果，往往更易於鮮活化觀眾的欣賞興味，激起觀眾對人物性格面的深思。從觀賞的角度來看，觀眾對戲曲角色的熟悉與認識，既是其藝術欣賞的出發點，又是其評價扮演某一腳色行當演員的表演水準的基準。因為在每一腳色行當的整套表演程式中，已經鑄鑄了深厚的具有固定性規範化藝術技巧的傳統，久為觀眾所喜聞樂見。觀眾正是透過由演技高超的演員，創造性地在某一劇中人物形象上復現的欣賞過程中，獲得藝術享受。故戲曲腳色行當所具有的獨特審美效果，正是它以重複的藝術感受來增強觀眾的審美情趣，並從而由這種藝術性感染將觀眾不知不覺帶入戲劇情境的一種途徑。

比較來說，明初以前，可說是古典戲曲人物論形成與發展的第一階段。在這一階段中，人物論還處於朦朧狀態。北宋時戲曲發展尚未成熟，蘇軾（1037-1101）從萌芽時期之戲劇表演藝術中發現了真諦，他在〈傳神記〉中說到：「優孟學孫叔敖抵掌談笑，至使人謂死者復生，此豈舉體皆似，亦得其意思所在而已。」¹⁰⁰文中「傳神」二字借自人物繪畫中已有的美學批評觀點，點出表演藝術刻畫人物時最要的關鍵，對後代劇論有深遠的影響。不過由於戲曲體製的形成需要條件，在此之後，經宋末、歷金、元百餘年，戲曲人物論的發展非常緩慢。這段期間，戲曲雖有了初步的成熟，元雜劇中創作成功的人物形象雖不乏其例，但蒼白而無生氣的人物形象也所在多有，特別是到了元末，

¹⁰⁰ [宋]蘇軾撰：〈傳神記〉，《中國歷代劇論選注》，頁54。

雷同化的、「神仙道化」類的人物形象充斥劇壇。這顯示藝術表現的進展需要反省性批評的刺激。在這方面，元末的楊維禎雖已指出元代後期的戲曲作家「往往泥文采者失音節，諧音節者虧文采」，^⑩在文學與演唱的統一性方面不如前期作家把握得好，但是他並未能進一步深入到人物形象塑造的問題上指出當時戲曲漸趨衰落的根本原因。當時，南戲雖有使戲曲演藝回昇的趨勢，《琵琶記》的作者高明深知「論傳奇，樂人易，動人難。知音君子，似這般另做眼兒看。」（第一齣【水調歌頭】）^⑪著力表現趙五娘的悲劇命運與蔡伯喈的矛盾心情，塑造出頗為動人的人物形象；但高氏亦同時提出了「不關風化體，縱好也徒然」的主張，以「子孝與妻賢」、「全忠全孝」的觀念創作《琵琶記》，對戲曲人物塑造理論的發展，才製造了一些干擾的因素。雖則如此，《琵琶記》仍然是第一部文人明確表明要用表達自己美學理念為主幹而寫作的戲曲作品。而就美學意義上說，高明的戲曲創作與前此元雜劇之不同，在於他自覺地將戲曲創作的審美關注點由分散的藝術趣味轉移集中到人類深層的情感領域。在高明看來，戲曲非但可以是一種「博趣」的娛樂藝術，而且它同時也可以是一種相當富有啟發性、教育性的藝術類型；其中的關鍵在於要使戲曲從一種以「樂人」為特徵的感官藝術轉而成為一種以「動人」為主要特徵的藝術。它不僅僅訴諸人們的感官，更訴諸人們的思想感情。這也是劇作家所要求於「知音君子」「另做眼兒看」之處。

自明代中葉起，劇作家對人物塑造已給予很大關注，由於明中葉的戲劇評點一開始就表現出對戲劇情節的高度興趣，因此劇論家便自然地看重戲劇情節的行為主體，即人物的塑造與分析。此時，戲劇人物論還表現於對戲劇人物的具體品評之中，尤其是在對《西廂記》、《琵琶記》與《牡丹亭》的批評中，

^⑩ 〔元〕楊維禎撰：《東維子文集·周月湖今樂府序》，《古典戲曲美學資料集》，頁69。

^⑪ 〔元〕高明撰：《元本琵琶記校注》，頁1。

人物的品析理論佔據了較多的篇幅。但總說起來，從明代中葉到明末的戲劇人物理論主要貢獻是扭轉了以往劇論對於戲劇人物的忽略，並在對戲劇藝術特性的認識中確立了戲劇人物的重要地位。

綜括而言，明中葉以後，戲劇人物論是集中在以「傳神」為其核心觀念的架構中討論的。「傳神」可分為劇本設計本身所綜合達到的「肖寫」結果，與在此基礎上，經舞臺實地重現時表演者身上所可感知的美感效應。從基礎上來說戲曲劇本所經營的審美設計若要達到「傳神」的藝術形象，必要在人物的摹寫上表現出鮮明生動的個性風貌，並兼具含蓄蘊藉的情趣。王驥德（？-1623）曾指出戲曲雖具有「意新語俊，字響調圓……有規有矩，有色有聲」之「衆美」，「而其妙處，政不在聲調之中，而在句字之外」，又須「烟波渺漫，恣態橫逸，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」。¹⁰⁹「風神」與「標韻」原是指繪畫上顯現的人物形象的個性情調，在美學上則運用為概括作品總體精神與風貌的概念。對人物而言，則指其風姿神貌的審美形象。戲曲作品的「風神」，除了表現為鮮明生動的作品形象，同時還富有強烈的感染力，其魅力超越於聲調字句之外，使人感到「攬之不得，挹之不盡」，因而產生「令人神蕩」、「令人斷腸」的藝術效果。

戲曲中性格的刻畫一般通過外在的動作展示與內在的情感描寫，使人物立體而鮮活起來。由於戲曲塑造人物性格具有濃厚的抒情色彩，劇作家刻畫人物雖也重視外在的動作展示，但更注重內在情感與心理的描寫，透過人物內心情感的細膩剖析，來探索人類心靈深處基本需求的真相與終極解脫的歸宿。陳繼儒在〈批點《牡丹亭》題詞〉文中曾以近乎理學家的口吻說出「化情歸性」一

¹⁰⁹ 〔明〕王驥德：《曲律·論套數》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁132。

語，^⑩即是表達出這種想望。這句話使我們對前引他所說「夫曲者謂其曲盡人情也」一語有了更深刻的認識。^⑪若以實例來看，陳氏曾在其〈牧之范公外傳〉中，說出人間一種情痴，即是超越世俗功利之見的范牧之，以一介進士，能不顧他人的冷眼，從己真情，與淪為妓女的杜氏結為精誠愛侶，而杜氏亦能最終不負此愛，於范牧之病歿後，殉情明志。陳氏嘆之不絕地說出下列一段話：

漢高、項羽英雄絕世，劍鋒淬人，眼不為眨，乃心消神枯，終不能斷虞、戚之愛。夫二公賴有此舉，小足破俗，不然項乃倔強老革，龍準公一村亭長故態耳。語云：「天下有心人，盡解相思死。」世無真英雄，則不特不及情，亦不敢情也。（《陳眉公先生全集》，卷四十）^⑫

在他看來，項羽與劉邦如果沒有對虞姬與戚夫人的一片真情，就不過是凡夫俗子，根本算不上什麼英雄。只有敢於正視並肯定真情的人，只有願意為真情而現身的人，才稱得上是真英雄。陳繼儒把「情」視為英雄本色，熱烈地讚揚像項羽、劉邦、范牧之這樣的情痴，實際上表現了情的普遍化：情不僅指人的情愛與情欲，更指人的個性，人的真心，人的赤子之心。可見，明人如陳氏在論及人物性格時，^⑬是把它視為是人物情感的特殊表現方式，是情感表現的特殊面相，它賦予了人物性格以濃郁的內涵。

「寫情」與「傳神」的密切相關，可見於湯顯祖在《焚香記》中的總評，他說：

作者精神命脈，全在桂英冥訴幾折，摹寫得九死一生光景，婉轉激烈。其填詞皆尚真色，所以入人最深，遂令後世之聽者淚，讀者顰，無情者

^⑩ 〔明〕陳繼儒：〈批點《牡丹亭》題詞〉，《湯顯祖集》，頁1545。

^⑪ 〔明〕陳繼儒：《秋水花庵影集·序》，《古典戲曲美學資料集》，頁156。

^⑫ 〔明〕陳繼儒：〈牧之范公外傳〉，《陳眉公先生全集》（明崇禎間刊本），卷40，頁16-17。

^⑬ 如〔明〕程羽文謂：「曲以詮情性之微。」見程羽文：《盛明雜劇·序》，《中國歷代劇論選注》，頁226。

心動，有情者腸裂。何物情種，具此傳神手！

（《玉茗堂批評焚香記·總評》，《湯顯祖集》，頁1486）

王玉峰的《焚香記》雖採王魁與敫桂英的故事為題材，卻以「翻案為奇」，突出了「王魁守義，貴不易妻；桂英堅志，死不改節」的主題，淋漓盡致地渲染了王魁與桂英的生死不渝之情，在「焚香盟誓」與「陽告」與「陰告」這些關目上大作文章。誠如湯氏所言，夢中與死後冤魂一靈不滅的桂英在海神爺廟「陳情」（即〈陽告〉，第二十六齣）、「明冤」（即〈陰告〉，第二十七齣），並由海神大王差鬼卒攝取王魁靈魂同到神前「折證」（即〈活捉〉，第二十八齣），經過「辨非」（第二十九齣）終於使桂英「回生」（〈回生〉第三十齣）的冥訴幾折確是全劇的高潮所在。通過對〈冥訴〉等幾折的分析，掌握作者的「精神命脈」，湯顯祖認為戲曲創作，只有如此真實地描繪生活的本然情態，才能感人至深，使人動情。也只有具備真情，達到令「聽者淚、讀者顰，無情者心動，有情者腸裂」的程度，才是真正的「傳神」。這幾折中，作者對桂英真摯、痛苦而豐富的情感描寫，確實令人動容。作者運用了迂迴反覆、層層遞進之手法，描寫了桂英情感轉化的全過程，在內心情感的隱蔽曲折之處，揭示了性格發展的必然趨向。桂英的情感歷練過程，是由〈陳情〉中桂英自縊身亡前的唱曲中所表現出來的委屈求全與哀怨無助所呈現，如【朝天子】一曲說道：「苦！我把那紅顏玉姿掩黃沙白骨，霎時間辭人世。這的下場頭夫妻恩義，那香羅帕做頭敵，……王魁呵，我向前行，你也難迴避。哭咱一會，罵他一會，這的是永訣，死了咽喉氣。」^⑩劇情逐漸發展到桂英冤魂「婉轉激烈」、悲憤交加，〈明冤〉中的【四煞】則唱出：「王魁那廝，我好恨！只願你前程九萬里，恐怕三尺神明不可欺，恢恢天網難容恕。我這裏陰陰長長，孤魂渺渺，王魁你在陽世，與那新人好逍遙也。又不比更長寂寞，夜短歡娛。」

^⑩ [明]王玉峰撰，吳書蔭點校：《焚香記》（北京：中華書局，1989年），頁66。

⑩然而這種種桂英堅貞剛烈的性格展示，並無損於其對王魁一腔不渝深情的流露，唯其愛戀如此之深摯，所以怨恨如此之痛切，也因此海神大王覺得其情可憫，其境可悲，從而助其還陽，成全了她的心願。

《焚香記》的唱詞善於表現各種不同氣氛與人物的感情色彩，尚有多處。比如同是桂英行路，〈明冤〉寫桂英到海神廟申訴：「虛飄飄神魂茫昧，愁雲靄靄，慘霧淒迷，舉步難移，暗灑黃泉淚。亂攢的砂堆石砌，早來到舊遊之地。」到了第三十九齣桂英等由親兵護送去徐州：「山一回，水一回，倦馬不知人意疾。轉眼渾忘風物殊。冰林響珮，雪花散琪，寒容冷態皆成趣。喜孜孜，一鞭行色，似就熟路輕車。」⑪這一路一悲一喜，人物的感情都隨景物的不同發生變化，情融於景，頗具有戲劇的感染力。就《焚香記》所著重表現的「情」看來，劇中男女主角的忠於「焚香盟誓」，「不把山盟海誓作等閒」，就是執著於「情至」。這與當時湯顯祖所鼓吹的「情至」觀念是一致的。歌頌「情至」是《焚香記》具有時代精神特色的一面。相較於一般劇本寫王魁負桂英著重在對負心薄情郎王魁的抨擊，王玉峰把王魁塑造成一個「貴不易妻」，堅守「焚香設誓」信義的「至誠情種」，作者以滿腔熱情通過王魁、桂英的悲歡離合，鼓吹「情至」的觀念。無怪乎劍嘯閣主人袁于令總評此劇曰：「惟一『真』字，足以盡之耳。」，認為該劇不僅「曲盡人間世態炎涼、喧寂景狀」且又包孕幾段奇境，「愈出愈奇，悲歡沓劍，離合環生」，「如長江怒濤，上湧下溜，突兀起伏，不可測識，真文情之極」。（《焚香記·序》）⑫湯顯祖對此種描寫亦十分折服，故亦贊嘆曰：「何物情種，具此傳神手！」從湯氏的贊語中，我們可以進一步悟出，古典戲曲的人物塑造，在劇本構思上「寫情」與「傳神」實質上是一致的，兩者之間有著密不可分的內在關聯。也可以說，

⑩ 同前註，頁70。

⑪ 同前註，頁99。

⑫ 同前註，頁1。

人物的「傳神」是透過「寫情」而獲得的。對於人物的生動性只有在準確地掌握了他內在的情感，以及由情感發出的行動，才能把他們寫得淋漓盡致。清人黃旛綽（約生活於乾隆、嘉慶時期）在《寶山集八則·觀相》中有云：「有意有情，一臉神氣兩眼靈，喜則令人悅，哀則動人慘，驚則叫人怯，如同古人一樣，始謂之真戲」¹¹⁸即是此理。而古人基於「神以情寓」的道理，往往把「神」「情」兩字並提，如吳舒堯評《牡丹亭》便說：「妙在神情之際」¹¹⁹凡此皆說明了塑造戲曲人物追求情真，絕對是神似的主眼。

陳繼儒曾有一評，他說：「《西廂》、《琵琶》俱是傳神文字，然讀《西廂》令人解頤，讀《琵琶》令人酸鼻。」¹²⁰這正說明了由於在人物形象的典型刻畫上達到傳神的境界，所以《西廂記》才真有可喜，而《琵琶記》也才是真正可悲。這其中的佳處，如李贄評《琵琶記》第二十八齣〈五娘尋夫上路〉中趙五娘所唱的【三仙橋】二曲，他說：「非但傳蔡公蔡婆之神，並傳趙五娘之神」，可見出此二曲生動而具體地表達了趙五娘對公婆的深切懷念之情，以及她描繪公婆真容時真實而感人的情境。趙五娘「描容」時唱了以下兩支曲子：

【三仙橋】（唱）一從他每死後，要相逢不能夠，除非夢裏，暫時略聚首。若要描，描不就，暗想像，教我未寫先淚流。寫，寫不得他苦心頭；描，描不出他飢証候；畫，畫不出他望孩兒的睜睜兩眸。只畫得他髮颯颯，和那衣衫敝垢。休，休，若畫做好容顏，須不是趙五娘的姑舅。

【前腔】（唱）我待畫你個龐兒帶厚，你可又飢荒消瘦；我待要畫你個龐兒展舒，你自來長恁皺。若寫出來，真是醜，那更我心憂，也做不出他

¹¹⁸ 〔清〕黃旛綽撰：《梨園原》，《中國古典戲曲論著集成》，第9冊，頁23。

¹¹⁹ 〔清〕吳舒堯撰：〈《還魂記》或問十七則〉，《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》（清芬閣藏版，同治庚午九年重刊），「附錄」，頁3。

¹²⁰ 〔明〕陳繼儒撰：《陳眉公先生批評琵琶記·總批》，《琵琶記資料匯編》，頁270。

歡容笑口。(白)不是我不畫著好的，我從嫁來他家，(唱)只見兩月稍優游，他其餘都是愁。(白)那兩月稍優游，可又忘了。這三四年間，(唱)我只記得他衫衰貌朽。這畫呵，便做他孩兒收，也認不得是當初父母。休，休，縱認不得是蔡伯喈當初爹娘，須認得是趙五娘近日來的姑舅。

(《琵琶記》，第二十八齣，頁163-164)

作者並未實地去摹寫趙五娘「描容」時的一些具體過程，卻集中筆力揭示了趙五娘「描容」時的內心世界。作者以樸實自然的語言，沈鬱哀怨的音調，形象化的比喻，讓趙五娘聲淚俱下地傾訴出其悲苦與不幸，細緻地表達出她在描繪公婆畫像時複雜矛盾的心情。在這種心理表述中，不僅活現出趙五娘淒苦的精神面貌，並概括了蔡家二老一生的苦樂。因此在全劇情節中，「描容」亦是極為精彩的一段；其抒情性的心理描寫與敘事交錯在一起，不但豐富了人物形象，並且使故事的發展顯得波瀾起伏、跌宕有致，而無單調枯燥之弊。此種抒情曲詞的藝術特點，使劇中人物能夠充分地表達出複雜細緻的心理活動。在表現人物心理活動的同時，也逐步地展開故事情節。它不是游離於整個劇情之外，而是劇情的一個組成部分，它促動戲劇衝突的發展，把人物的內心世界形象地展現在觀眾的眼前。觀眾從曲中讀到的不是蔡公、蔡婆的容顏，而是趙五娘憔悴與孤苦的身影。趙五娘畫不出「龐兒展舒」的公婆形象，只能畫出「行衰貌朽」的一番悲戚。此種充滿悲劇氣氛的感受是具體而真切的，只有從趙五娘的心靈深處才能傾瀉出這般的情感激流。而趙五娘描摹的又豈止是公婆二老的慘景而已，她也畫出了滿目荒涼，民不聊生的鄉村荒年景象。作者把趙五娘概括成一個兼具善良淳厚，堅韌不拔、捨己為人等美德的「孝婦」形象，正因為趙五娘是個可以塑造的藝術典型，劇作家必要揭示她「描容」時的內心世界，才能夠把情景交融的境界與典型性格的特徵結合起來，達到藝術表現的高度。趙五娘的「描容」也同時呈現了一個時代的悲劇，以及整個時代的悲劇在

蔡公、蔡婆與趙五娘的生活中、心靈上留下來的難以磨滅的傷痕，此即為其「言外之旨」。「描容」的傳神筆墨，對生活的概括是既深且廣的，因此，陳繼儒在這一齣戲的總評中指出：「兩人真容，一生行境，俱在五娘口中畫出，絕妙傳神文字。」^⑩

「傳神」效果在文字構造之外，作為實際舞臺演出的藝術要求，其實是一個形成於中國畫論而推廣至動態表演的概念。自南齊的謝赫提出人物畫的「六法」，首列「氣韻生動」之後，古人便多引以為「傳神」之註腳。所謂「氣」是指貫穿整個形體的生命力，「韻」指風度、情調，合而言之，是指內在的精神風貌。至於如何才能畫出氣韻以傳其神？顧愷之提出了著名的「以形寫神」說^⑪，指通過摹畫形似，傳達神思氣韻。在藝術表現上就是藉掌握事物的外在典型特徵，以表現其內在精神。對於一個藝術形象來說，形、神固然都很重要，但中國古典美學多半主張以神為主，許多畫家「不求形似求神韻」。而「傳神」論既主張「以形傳神」，即不受「形似」侷限，由藝術家創造特定的藝術形式來表現人物的神情，並且不僅是「寫照」而且須是「寫意」的；即在傳神中寄寓藝術家的主觀意旨，這對於中國特殊戲劇形式之戲曲來說，正是切合其原本存在具有高度象徵性形體表現的特質。非自然化的「以形傳神」可以為戲曲以技藝化的形式表現人物提供理論依據，而傳神以寫意的觀念，也促成了表演者對所扮角色保持一種虛擬觀照的距離。

雖然中國戲曲對人物形象的最高要求是「形神兼備」，然而戲曲因須在舞臺上演出，故人物塑造也總要從形似開始。二度創作的導演與演員根據劇本提

^⑩ 同前註，頁263。

^⑪ 顧愷之《魏晉勝流畫贊》云：「人有長短，今既定遠近以矚其對，則不可改易闊促，錯置高下也。凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者，以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也，一象之明昧，不若悟對之神通也。」見〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》卷5，《古典戲曲美學資料集》，頁22。

供的基礎，深入角色，透入生活，由內到外，內外結合，隨性賦形，設計出人物的臉譜身段以及唱念，創造出訴諸視聽的舞台形象。這其間，有虛擬、寫意、也有賦形寫實的成分。可見形似是塑造人物的物質基礎與形式手段。但是，對於戲曲人物而言，更重要的還是「神似」。前引蘇東坡在〈傳神論〉中的「傳神」主張，所謂「得其意思所在」，就是得其神韻。孔尚任在《桃花扇》「凡例」中亦指出，爲了給舞臺演出時「優孟摹擬」提供藍本，劇作家在創造文學形象時，必須將「形」與「神」「細爲界出」，並使二者統一起來，「跳躍紙上，勃勃欲生」，成爲鮮明、生動、呼之欲出的活的形象。^⑫「形」指演員表演角色所創造的外部特徵（形態、容貌、儀表、氣派、風采等），「神」則指演員依據劇本所賦予角色的內在本質特徵與精神風貌。在中國戲曲表演中，所謂「神形兼備」也就是通過演員表演角色，演出角色的真性情。也就是說，戲曲的外部動作，其意義不在於模擬寫實的形似，而在於傳達角色的精神品貌，誠如明代潘之恆在〈神合〉篇中所云：「不得其神，則色動者形離，目挑者情沮。」^⑬

「神形兼備」的表演，其本質內涵顯然與西方戲劇表演之「體驗」及「表現」的兩種概念有所區別。西方戲曲表演理論史上曾先後出現過兩大流派：一是以斯坦尼斯拉夫斯基（C. Stanislavski）爲代表的「體驗派」；^⑭一是以科格特（Jean Cocteau）與布萊希特（Bertolt Brecht）爲代表的「表現派」。^⑮「體驗」的本義是實驗、經驗、經歷等，意謂直接通過感覺所產生的認識與感受，強調在實驗、經驗過程中所獲得的感受。體驗派強調演員在表演時，要通過內心體驗，將自我融入於角色之中，「化入角色」，以角色自居而體驗出外部動作。

^⑫ 〔清〕孔尚任：《桃花扇·凡例》，頁2。

^⑬ 〔明〕潘之恆：《鸞嘯小品·神合》，《古典戲曲美學資料集》，頁134。

^⑭ Cf. Stanislavski, *An Actor Prepares* (New York: Routledge, 1964).

^⑮ Cf. Brecht, *Brecht on Theater*, John Willett trans. (New York: Hill and Wang, 1964).

在舞臺上，演員的表演必須是「自然而然」，通過有意識階段進而達到下意識的表現，透過各自內心的體驗與因之產生出來的各自的外在形式（表演）來表現具有典型意義（普遍意義）的人物形象。演員表演的過程就是一個不斷體驗的過程，體驗的越深入表演就會越完美，體驗的最高境界是物我兩忘的境界。而體驗又受演員自身素質包括家庭、人生、社會、文化、個性等方面的影響。在表演進行當中，演員與觀眾之間並沒有直接交流，在他們之間有一道看不見的牆，演員在牆內自然而然地生活，觀眾則在牆外窺視。所以斯坦尼斯拉夫斯基對表演的體驗過程作了規律性的總結，他認為，「對於觀眾活生生的人的機體來說，沒有甚麼比演員本身活生生的人的情感更有感染力的了。觀眾只要感覺到演員敞開心靈，窺視它，認識到他的情感的精神真實及其表露的形體真實，他們馬上就會傾心於這種情感的真實，無法控制地相信在舞臺上所看到的一切。」很明顯地，斯坦尼斯拉夫斯基注重的是感情的真實與精神的真實，而且只有這種感情的真實與精神的真實才会有其他一切真實，這就與傳統戲劇觀念中的理性真實與客觀環境的真實有所分別。有異於「體驗派」的重視內心體驗，「表現派」重視外部表現，主張演員以體驗好的外部動作，在舞臺上理智地重新表現角色，因為他們認為戲劇的全部目的，在於思考、判斷與理解；理解是最高尚的戲劇樂趣與戲劇審美要求。因此，表現派把整個演出分為兩個階段，體驗只是在排練階段中進行，演員在排練過程中要真實體驗角色的性格，把角色的一言一笑、一舉一動都牢記於心，形成一個「理想的範本」。一旦進入表演階段，就要排除體驗，演員需保持自我的清醒狀態，不能與角色融為一體，如布萊希特提出的「間離效果」（*estrangement effects, or alienation effects*），就是要求演員與角色之間保持距離，一刻也不能完全地徹底地轉化為角色，以免觀眾的感情完全跟劇中人物的感情一致。演員應當批判地注意著他的人物的種種表演，批判地注意與他相反的人物以及戲裏所有其他人物的表演。

⑩這樣做的目的是爲了給觀衆一個間隙，一個停頓，一種醒悟，讓觀衆有充分的自由進行自己的思想、判斷與理解。因此，在演員與觀衆的關係問題上，表現派與體驗派針鋒相對，提出了「推翻第四堵牆」的主張，否定了演員封閉的詮釋權威。

中國戲曲表演中演員與角色的關係，既不同於體驗派，也不同於表現派，即既講體驗，又講表現；既重內心體驗，又重視外在表現，形成了獨特的戲曲表演藝術體系。換言之，演員在舞臺上演戲，演員並不單只是「化入角色」，而是同時融入了對角色的評價與感情；舞臺表演中所運用的外部動作，不是體驗角色或化爲角色之後所產生的動作，而是傳統的戲曲程式動作的運用；一旦舞臺表演動作穩定下來之後，它不是作爲演員激發內心體驗的手段，也不是作爲游離自己的評價與議論，而是作爲認識角色，與角色融合的表演方式。此種「神似」的表演，嚴格說並非「化入角色」，而是「融合角色」。也就是在理解角色之後，在表演上與角色相融，達到另一層審美境界。所以黃旂綽在《梨園原》中說：「喜、怒、哀、樂、離、合、悲、歡，皆須出於己衷」，則能使「看者觸目動情，始爲現身說法，可以化善懲惡，非取其虛戈作戲，爲嬉戲也。」⑪演員演戲，感情不是目的，而是講究「內心體會」，此種「內心體會」，也就是創造角色的「像」，而非「真」，其目的是爲了在觀衆面前創造一個有思想的能揭示客觀真理的藝術形象。可見，戲曲演員在整個演出過程中，既有情感的體驗，又有理性的控制。《消寒新詠》錄石坪居士對演員徐才官演出《翠屏山·反誑》的評讚談到演員與角色的關係，他指出：「戲無真，情難假，使無真情，演戲難假；即有真情，幻作假情又難。〈反誑〉一齣，真真假假。諸旦中無有形似者，惟才官妝嗔做笑，酷肖當年，一時無兩。」

⑪ 同前註，p.11.

⑫ [清]黃旂綽：《梨園原·王大梁詳論角色》，《中國古典戲曲論著集成》，第9冊，頁11。

⑩演員必須通過體驗來把握角色的神情，即具有真情，從此點言，「情難假」，演員若沒有真情，「演假戲難」。但另一面，又不能太真，完全進入角色而不能自拔，而要「幻作」角色之情，因此，從此點言，「幻作假情又難」。既然要「演」，要「幻作」，要「妝嗔作笑」，則演員與人物的關係只能是「真真假假」，真與假，體驗與表現兩者必須有機地統一在整個表演過程中。

正因中國劇論家與評戲者能見及於此，戲曲表演中創造角色的最高理想便是李漁在《閒情偶寄》中所說的「妝龍像龍，妝虎像虎」，而不是「妝龍是龍，妝虎是虎」。^⑪演員扮演角色，是「妝」與「像」，是進行藝術創造，而不是變成他們所扮演的角色，因此不要求表演者化為劇中人。李漁重視演員對角色的體驗，他提出，演員在表演時要「設身處地，酷肖神情」，也就是演員在表演時要設想自己處於角色的地位，仔細體驗與揣摩角色的心理狀態與精神面貌，以便準確地把握角色的「神情」，在表演時就能「酷肖神情」，使劇中人物的「當日神情，活現於氈瑜之上。」而因為戲曲人物形象完整的要求，應是「形神兼備」；說到「酷肖」，就得「形神酷肖」。「形」與「神」中雖以「神」為主，二者須統一而不可分離，其統一的基礎就是「酷肖」。至於演員如何由局外人變成劇中人，李漁認為「習態」為最要緊事。以現代劇場的術語，「習態」就是通過片斷或小品的練習，使得演員增強了心理自控的能力，在舞臺上感覺高度放鬆，於是外部動作能做到自然，再透過設身處地的對象化體驗，使角色逼近人物，達到神似與酷肖的模仿，從而逼真地演出。故演習排練，是萬不可少的。做為人物的外型與精神面貌的「態」是演員表演的主要內容，「態是天生，非關學力」，因此，演員不可能通過「教」與簡單的「模擬」來把握角色之「態」，必須通過體驗，「與有態者同居」，經過「朝夕薰

^⑪ 轉引自葉長海：《中國戲劇學史》（臺北：駱駝出版社，1982年），頁551。

^⑫ 〔清〕李漁撰：《閒情偶寄·聲容部》，《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），卷3，頁153-155

陶」，「或能為其所化」。然而演員又不能把自己混同於角色，體驗的目的不是要變成角色，只是要把角色的「態」表現出來。李漁認為「態」有「自然之態」與「場上之態」之分，演員體驗的雖是「自然之態」，但表演的應該是「場上之態」。有異於「自然之態」乃出自生活人物的生活習性及思想方式，反映其個人的精神世界，「場上之態」必須按照戲曲藝術表演程式的規範來表現，這就「不得不由勉強」，因此演員在表演時，必須時刻意識到自己在演戲，只有這樣才能把握人物的性格特徵，所表現出來的「態」，既「類乎自然」，又不等同於「自然之態」，即具有了藝術的美感。但「妝」又必須「像」，即達到藝術表現的真實性。顯然，在這種理論中，體驗與表現兩者是交融在一起，不可分割的。

戲曲表演者憑藉自身精熟的傳統程式動作與對角色的理解，「動心化形」，將內心體會配合劇情進行的時空，適時地掌握適切的外部動作，加以高度的融合，這就成就了「神形兼備」的美學要求。這中間包含著演員對於角色「詩化」意義上的美學評價，即情感化了的美學評價。它凝聚了表演者對生活、對劇情人物的全部真實情感。當表演者對角色的內在本質特徵與精神風貌，有了正確的理解與認識，又充滿著審美情感，則角色也就在演員的心裡活起來，角色先在演員心裏活了起來，他的演出也才有可能真的有「神」。但演員如果不能把握角色的程式與規範化要求，則演來失去了由於藝術形式所塑造的趣味，達不成基於藝術感動力所製造的審美效果，則整個表演脫離了藝術，戲也就走了味。

中國戲曲表演由於講究把內在的情感與外在的形式，總結、提煉、歸納出一種高度的藝術形式，每個行當具有一套大致相同的表演特點，但這不是藝術上的類同化，其實也不是以人物的共性取代他深沈的特殊性，而是具有高度美學意義的概括性與制約的一種設計，其目的就在於為戲曲演員創造角色提供塑型上的技術基礎。但這也就從本質上限定了中國戲曲表演是以特殊的形式基礎

表現劇中人物的特殊性，而不能是西方戲劇表演意義上的體驗與表現。因為從這樣一種形式化的表演基礎上來表現個性，演員的演出必須在體驗與表現之間有一種新的融合。

此種從形式表現個性的舞台表演，其根本的目的在於追求一種表演上的藝術性，而不在於求得表演上的外貌真實，而為了追求一種詩化的美感，甚至使演出脫離現實的拘束。所以戲曲表演忌諱對生活作過於寫實的模仿。不同於西方戲劇以體驗角色，或呈現角色的創造原則出發，目的在於求得模仿生活的真實，戲曲表演要求一套程式萬千性格，「以一求多」，即在同一形式的基礎上，憑藉演員的靈活運用，隨著不同的劇情內容的需要，表現出不同的人物形象。所謂「同中求異，異中求同」，就是要求演員在一般性的表現原則中能尋找出單一存在的特殊性，把人物演活。也正因如此，中國戲曲表演特別強調才識與功夫。即戲曲演員扮演角色的好壞與成敗，完全取決於他對角色的體會深度，以及他掌握技術的熟練程度，亦即取決於他對內在感情與外在形式之融合度所能掌握的實際能力。

正因如此，演員與角色的關係，在中國戲曲表演中追求的是前論所說，表演者「像」角色（演甚麼像甚麼），而並非「是」角色（演甚麼是甚麼）。像是「似」，是演員在裝扮表演角色。依明代劇論家潘之恆的說法，表演就是「爲」——做戲與裝扮角色。潘氏認為表演藝術的理想境界，應是表演者與劇中人物的「神合」，「以神求者，以神告」。爲此，他要求演員「必得其意，以得其情」，「以情寫情」，做到「情在態先，意超曲外」。在〈情痴〉一文中，他說：「古稱優孟、優施能寫人之貌，尙能動主，而況以情寫情，有不合文人之思致者哉？」^⑩此處所說的「寫」是指舞臺表現，也就是「表演」。所謂「以情寫情」，就是要求演員以自己的情感傾注於角色，體會作品中人物的

^⑩ [明]潘之恆：《鸞嚙小品·情痴》，《古典戲曲美學資料集》，頁134。

思想感情，在舞臺上表演出來。潘氏的美學思想，以「抒情」、「傳情」說作為基礎，把戲曲文學與舞臺藝術視為一個整體來觀察，認為戲曲文學的基本內容是言情、傳情，因而戲曲表演藝術重點也是在傳達出此點。他說：「推本所自，《琵琶》之為思也，《拜月》之為錯也，《荆釵》之為亡也，《西廂》之為夢也，皆生於情。」（《鸞嘯小品·曲餘》）¹³²他並認為《牡丹亭》寫情已達到「情致」的地步，而其中「有關於性情」者，可說令人「驚心動魄」。演員要「致其技於真」，即通過表演，真實地表現人物的故事，首先就要理解劇本所表現的情，為此潘之恆強調演員要理解人物的「真情」，對人物感情的體驗要達到「痴」化的程度。他在《鸞嘯小品·情痴》一文中說：

最難得者，解杜麗娘之情人也。夫情之所之，不知其所始，不知其所終，不知其所離，不知其所合。在若有若無、若遠若近、若存若亡之間，其斯為情之所必至而不知其所以然；不知其所以然，而後情有所不可盡，而死亡之無足怪也。故能痴者而後能情，能情者而後能寫其情。（《古典戲曲美學資料集》，頁135）

潘氏在對「情」的理解上與湯顯祖是一致的，但在「寫情」的要求上比湯顯祖所說的「為旦者常自作女想，為男者常欲如其人」（〈宜黃縣戲神清源師廟記〉）¹³³期待更深，也比王驥德所謂「設身處地，模寫其似」，以及後來孟稱舜所說「學戲者不置身場上則不能為戲」，都要來得多。潘氏曾贊揚吳越石家戲班中江、昌兩個少年演員，扮演《牡丹亭》的杜麗娘與柳夢梅非常動人，就是因為他們理解《牡丹亭》中杜、柳兩個角色之情各具特色，「杜之情痴而幻，柳之情痴而蕩；一以夢為真，一以生為真。惟其情真，而幻、蕩將何所不至矣」。（《鸞嘯小品·情痴》）杜、柳之情的浪漫性與無限性，體現在具體

¹³² [明]潘之恆：《鸞嘯小品·曲餘》，同前註，頁138

¹³³ [明]湯顯祖：《湯顯祖集》，頁1128。

人身上，就是「情痴」。因此演員必須具有與杜麗娘相同的痴情，才能理解、表現這種人間至情。所謂「能痴者而後能情，能情者而後能寫情」，只有痴情於角色，才能體會得角色的真情；而演員若能體會得角色的真情，杜麗娘與柳夢梅各具特點的那種幻蕩情感就會自然生發，也就能在演出時「爲幻、爲蕩」，達到「若莫知其何以然者」「無微不極」的境界。

在古典戲曲發展過程中，人物典型不斷地從早期侷限於表演藝術的「類型化」朝「個性化」方向發展。事實上，戲劇人物的感情不應是類型化、程式化的，各個不同的人物都有其具體的喜怒哀樂。因此沿著情感這條線索去追蹤，必然會發現情感與人物個性的聯繫。在藝術理論中，所謂「類型化」是一個與「個性化」相對的概念，這是兩個在藝術理論與創作中異中求同的交叉性概念。「個性化」要求在正反、優劣、美醜等多種關係所構成的個體形象的豐富性中突出人物形象的獨特性；而「類型化」則注重在「類」的範疇內對人物形象作單向的凝聚與集中。如果因爲表現形式中設定的類型化表演工具限定了劇中人物的主要性格特徵即會在戲劇中的設計中製造出類型化的人物。誠然，在古典戲曲的長期發展中不乏有許多劇目的人物是類型化的，但優秀劇作中的主要人物形象卻能透過人物的深切體認，創造出個性化的人物，甚至於可以發展出鮮明的藝術典型。例如王思任（1574-1646）評《牡丹亭》，在讚揚了這部作品動人心魄的情感力量之後，就分析了劇中人物鮮明的個性特徵：

若士自謂一生《四夢》，得意處惟在《牡丹》。情深一叙，讀未三行，人已魂銷肌栗，而安頓出字，亦自確妙不易。其款置數人，笑者真笑，笑即有聲；啼者真啼，啼即有淚；嘆者真嘆，嘆即有氣。杜麗娘之妖也，柳夢梅之痴也，老夫人之軟也，杜安撫之古執也，陳最良之霧也，春香之賊牢也；無不從筋節竅髓，以探其七情生動之微也。……如此等人，皆若士元空中增減圬塑，而以毫風吹氣生活之者也。（《批點玉茗堂牡丹亭·叙》，頁1）

創作主體對對象主體的改造、翻新，使其成為鮮活生動的藝術形象，關鍵不在浮於表層的文學語言造詣，而在於對人物內在生命的深刻而細緻地發掘與把握。王思任認為《牡丹亭》人物刻畫的成功源於個性的鮮明體現，他以「妖、痴、軟、古執、霧、賊牢」分別指稱杜麗娘、柳夢梅等人的性格特徵，並認為這是湯顯祖從人物形象的「筋節竅髓」，細膩深入地探討其細緻的感情與心理活動的結果，以至於「皆若土元空中增減圻塑，而以毫風吹氣生活之者也」，由於湯氏「情」的鼓吹，生氣的灌注，使劇中人物整個活了起來。他這番話真切地揭示了湯氏人物形象塑造中的創意追求。正因為有這種深入發掘探尋人物情感隱微的過程，作者筆下才能塑造出有聲有色、各具個性的人物形象。湯顯祖之有取杜麗娘「深所獨」的性格特徵便是成功的典型例證，誠如王思任之《叙》中所云：「則不第情之深，而又為情之至正者。今有形一接而即殉夫以死，骨香名水，用表千秋，安在其無知之性，不本於一時之情也。則杜麗娘之情正所同也，而深所獨也，宜乎若士有取爾也。」只有把握了各個人物「深所獨」的性格特徵，以此作為人物思想與行為內在的依據，才能準確地表現其個性化的思想與行為方式，使衆多人物在感性形式上各相區別。本乎此，王思任對於《牡丹亭》幾個主要人物的形象體現做出了一番比較：

杜麗娘雋過言鳥，觸似羚羊，月可沉，天可瘦，泉台可暝，獠牙判發可狎而處，而「梅」、「柳」二字，一靈咬住，必不肯使劫灰燒失。柳生見鬼見神，痛叫頑紙，滿心滿意，只要插花。老夫人智是血猫，腸鄰斷草；拾得珠還，蔗不陪槩。杜安撫搖頭山屹，強笑河清；一味做官，片言難入。陳教授滿口塾書，一身穢氣；小要便益，大驚險怪。春香眨眼即知，錐心必盡；亦文亦史，亦敗亦成。（王思任：《批點玉茗堂牡丹亭·叙》，頁2）

在王思任看來，杜麗娘的「妖」主要顯現為「『梅』『柳』」二字，一靈咬住」；柳夢梅之「痴」則是「滿心滿意，只要插花」；而杜寶之「古執」卻是

「一味做官，片言難入」。由此，王氏對《牡丹亭》人物的品評與人物形象特徵的揭示，乃是掌握了人物的某一特性而作出單向性的延伸，而這實際上也是古典戲劇在人物塑造中的一個鮮明的普遍性特徵。每個人物都具備鮮明的個性特徵，每種個性特徵都帶有對相當範圍內的類型人物的普遍概括性，但人物自身的行為邏輯與戲劇行動確是獨特而不可重複的，因此在一定程度上具備了可以「典型化」的意義。

沈際飛（生卒年不詳）在其《牡丹亭·題詞》中承沿王思任的看法，也認為該劇之妙，首在人物，人物皆「眉眼生動」，「不啼笑而啼笑，即有聲也」。他又進而辨明人物的主要性格基調為：

柳生駿絕，杜女妖絕，杜翁方絕，陳老迂絕，甄母愁絕，春香韻絕；石姑之妥，老駝之助，小癩之密，使君之識，牝賊之機，非臨川飛神吹氣為之，而其人遁矣。

（《沈際飛評點牡丹亭·題詞》，《古典戲曲美學資料集》，頁141）

沈氏所稱六「絕」，道出了主要人物與次要人物最重要的分別，在於主要人物之性格均有極至的表現，鮮明而生動。此種以一字訣來點出人物典型性格的批評方法，亦見於其《紫釵記》題詞中：「小玉愚，李郎怯，薛家姬勤，黃衫兒敢，盧太尉莽，崔、韋二子忠」。^⑭然而，與王思任有所不同，沈氏在強調人物性格特徵的極至風格之同時，並未忽略人物性格具有多重側面的複雜性。因此，他認為湯顯祖並未將人物寫得過於絕對化、單純化。若「繹其指歸」，深一層把握人物的內在本質，「則柳生未嘗痴也，陳老未嘗腐也，杜翁未嘗忍也，杜女未嘗怪也，理於此確，道於此玄，為臨川下一轉語」。戲劇人物的性格不能由單一的元素構成，而應是多重層面的組合。若將性格單一化就會導致類型化。性格的多重層面展示了人物內部精神世界的豐富性與複雜性。但多種

^⑭ [明]沈際飛：《紫釵記·題詞》，《中國古代戲曲序跋集》，頁249。

層面中必須有一種是居於主導地位的，如此人物個性才能鮮明。《牡丹亭》人物創造的成功經驗在於：作者善於在實處描形，虛處寫神，「真中覓假，呆處藏黠」，做到虛實相生，神形兼備。而此種生動的藝術形象實乃「臨川飛神吹氣爲之」所得。

戲曲人物塑造從可能庸俗化的「類型化」發展到「個性化」的關鍵，即在於明清戲曲劇論家提出了肖情肖個性的主張。由於中國文學本具有鮮明的抒情特質，歷代評論家對戲曲所具有的抒情特質描繪與論述頗多，且一致主張寫人物之情必須「真切」、「體貼」、「宛宛逼肖」。但具體說出是「代言」體賦予戲曲文學以暢所欲言的藝術風格，因此劇作家才可以盡情地抒情言志，而不必像詩詞等蘊藉含蓄，最早的是王驥德。他在在《曲律·論引子》中提出如下的觀點：

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，使一折之事實，先以數語該括盡之，勿晦勿乏，此是上諦。（《中國戲曲論著集成》，第4冊，頁138）

在此，王驥德揭示了戲劇藝術的「代言」特徵：「代言」，這是對戲劇藝術特性的理論性闡發，他並由此引出「代他人口吻」、「設以身處其地，模寫其似」的觀點，在人物塑造理論上具有極重要的意義。李漁在《閒情偶寄》中接續王驥德（乃至其他人，如孟稱舜）等人的理論傳統，提出了戲劇人物塑造中的「立心」問題。他認為成功的劇作家是要讓角色通過台詞與動作將一種人物的喜怒哀樂、高尚與卑鄙的內心世界向觀眾展示出來，實現人物性格的個性化。至於創作者的關鍵即在於「立心」：

言者，心之聲也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心，若非夢往神游，何謂設身處地。無論立心端正者，我當設身處地，代生端正之想；即遇立心邪僻者，我亦當舍經從權，暫爲辟邪之思。（《中國古典戲曲

論著集成》，第7冊，頁54）

李漁深刻地道出了戲劇創作的特點，是在主體融於客體的對象化過程中實現對象的個性化。李漁把中國古代文論中「言為心聲」、「情動於中而形於言」的觀點引入傳奇語言論中，把「言情」論與戲曲的「代言體」特質作了一個開創性的聯繫，強調戲劇創作乃是創作主體的對象化，要求在劇本創作過程中真切地為人物「立心」、「立言」。劇作家要想「擇言而發」，準確地表達出劇作中各個人物各自獨有的「一人之情」，唯一可行的途徑就是「夢往神游」，「設身處地」，全身心地對象化。這就要求劇作家將自己的感動、評判、全部融化入各種戲劇形象的切身體驗，體察並表現人物的思想情感與內心性格，在角色的設定情境中去生活，如此才能從各人的心理出發去為其設置情境，描繪景物，使景物與劇中人物之情吻合。如此通過「寫心」來「傳神」，才能寫出獨特、具有豐富內涵的人物形象來，進而再通過演員的表演，方能對觀眾產生強烈、持久的審美效果。

例如《琵琶記·伯喈牛小姐賞月》一出，寫蔡伯喈與牛小姐在相府賞月，兩人雖同賞一月，心情卻迥然不同，故所見之月亦具有不同的色彩。蔡伯喈被逼入贅相府，此時因思念家鄉糟糠之妻與年邁父母，心情愁悶，故所見盡是一片淒清孤零，風寒露冷，故唱來字字淒涼。而牛小姐則仍沉醉在新婚燕爾的甜蜜之中，故其眼中之月色乃是中秋佳景，故唱來句句歡娛。李漁評曰：「同一月也，牛氏有牛氏之月，伯喈有伯喈之月，所言者月，所寓者心。牛氏所說之月可移一字於伯喈，伯喈所說之月可挪一字於牛氏乎？夫妻二人之語，猶不可移挪混用，況他人乎？」^⑮人物的心境不同，性格不同，面對同樣的景物，所見所言自然不同。不是月不可挪移，乃是由心所生之情與由情所寓之月各個有別，不可挪移也。要敘說「一人之情」，必要寫出情境中的這個人物之情的

^⑮〔清〕李漁撰：《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁27。

區別，才能使他呈現鮮明的性格色彩。

李漁在刻畫人物上取得突破性進展的，是他所謂：「填詞義理無窮，說何人，肖何人，議某事，切某事。」¹³⁶論述。這裏「肖」與「切」說明劇中語言必須用來刻畫人物的鮮明特點。這一命題，觸及人物塑造個性化的焦點。儘管李漁還未像金聖嘆那樣直接用性格的「典型」來論述人物形象的塑造，但他已明確地闡明了典型人物必須具有獨特個性的道理。李漁指出，要使劇作「活現於氍毹之上」並產生審美效果，劇作家就必須要將人物的個性特點凸現在觀眾面前。在個性描寫上，「雷同」的公式化，「浮泛」的概念化，二者都是藝術形象塑造的大忌。因此，他要求作者應不僅寫好人物的外在行動，而且還要把人物的內心世界中的「心曲隱微」展現出來，使用適合人物身份地位與心境的自然語言：「務使心曲隱微，隨口唾出，說一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛」¹³⁷而要做到肖人切事，總其大綱則不出「情」「景」二字，而又以「情」為上。所謂「景書所睹，情發欲言，景由外得，情自中生」，自然景物在形象上對所有人而言是客觀的、對等的，因此，「景乃眾人之景」，而感情是人內心世界的宣洩，是內在性格的表徵，必然因人而異，各個相殊，故而「情乃一人之情」。性格化語言的關鍵就在於「中生」之情。以情生言，以情寫景，才能「說何人，肖何人」¹³⁸可見性格化的根本在於「情」的不同。至於在人物動作方面，則是必須兼顧到人物性格發展的內在邏輯，要讓人物在行動中展示其意志的面向。

戲曲語言雖然強調「見情見性，如其口出」，但其性格化卻應表現為是「以情觀性」。這就是說，為人物「立言」的戲曲語言是以人物直接的抒情的方式表現，然後再從這種感情抒發中去照映、寓寄人物的性格特徵。如果說西

¹³⁶ 同前註，頁26。

¹³⁷ 同前註，頁54。

¹³⁸ 同前註，頁26。

方戲劇強調從語言的再現中直接表現、塑造人物的性格，則戲曲語言的性格化應是表露式的抒情性語言（有時甚至是作者對角色的感情批判），是一種「感發式的表現性」（affective-expressive）語言。^⑩不僅如此，戲曲語言對性格角色塑造的完成與其抒發人物情感的程度成正比，即在表現、塑造人物性格的過程中，曲文、賓白的戲劇性焦點往往就是劇中人物感情抒發的高潮之處。這是因為戲曲的衝突與危機在本質上可以說是一種角色感情激進的衝突與危機，因此它才能通過不同的方式「自語」（甚或是劇作家的敘述、品評）……如背供、開場白、定場詩、大段的自我抒情等等，向觀眾道出自己內心的感情、衝突、波瀾與進展。故最富有性格化的戲曲語言，實際上往往也就是最抒情的語言。

由於深諳傳奇藝術用行當作為刻畫人物形象的傳統，而非完全的個性化，李漁曾提出人物塑造「宜從腳色，擇言而發」的原則，亦即將不同類型的人物歸入不同行當，以不同的語言表現烘托各類型人物的不同性格，所謂「生、旦有生、旦之體，淨、丑有淨、丑之腔」，^⑪人物描寫必須符合腳色行當的各方面特徵，相互既不可「同聲」，更不能「混用」，「有當用於此者」，即用於此，「有當用於彼者」，即用於彼，這樣才能在表演的藝術中顯示出足以凸顯性格特徵的藝術趣味。人的性格心理是十分複雜的，簡單的行當歸類只是一個表現複雜多樣的人物性格的基礎，因此，李漁指出：「填生、旦之詞，貴於莊雅；製淨、丑之曲，務帶詼諧，此理之常也。乃忽遇風流放佚之生、旦，反覺莊雅為非；作迂腐不情之淨、丑，轉以詼諧為忌。」^⑫他主張要根據不同人物

^⑩ Earl Miner 在其 *Comparative Poetics* 一書中指出與戲劇之「模仿理論」(mimetic theory of drama) 相對的不是「反模仿理論」(antimimesis)，而是所謂「感性表現的詩學」(affective-expressive poetics)。戲曲語言即屬於此種感性表現模式 (affective-expressive mode) 之語言。See Earl Miner, *Comparative Poetics*, p. 53.

^⑪ [清]李漁撰：《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁26。

^⑫ 同前註，頁9。

的性格特點，選用不同聲口的語言，不要泥於成規，要靈活變通。此種「人物肖腳色口吻」的理論，在其他一些戲曲專著中也他人提及，例如比《閒情偶寄》成書早幾十年的祁彪佳的《遠山堂曲品》在品評一些雜劇作品時曾謂：「初止一劇，繼乃雜引妒婦諸傳，證以內典，而且曲肖以兒女子絮語的口角，遂無境不入趣矣。」^⑭「忠臣、義士之曲，不難於激烈，難於婉轉，蓋有心人決不作魯莽語。此劇極肖口吻，遂使神情逼現。」^⑮雖然這些評語都是針對某一具體劇作，但不難看出祁氏之編劇主張，在這點上是與李漁的理論一致的。祁彪佳、李漁的「肖腳色」主張，是總結了中國戲曲自宋元起始即已形成用腳色扮演人物作代言體演出的特徵，使中國戲曲在沿續其形式特徵的同時，有效地找出了一條可以使戲劇人物邁向「個性化」的途徑。誠如貝克在《戲劇技巧》一書中所云：「在戲劇中，個性化（individualization of character）總是發展藝術的標誌。」^⑯在這一點上中國戲曲的發展印證了這項真理。

結 語

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

^⑭ 〔明〕祁彪佳撰：《遠山堂曲品·評汪庭訥〈獅吼〉》，《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁12。

^⑮ 〔明〕祁彪佳撰：《劇品·評無名氏豫讓吞炭》，同前註，頁152。

^⑯ George P. Baker, *Dramatic Technique* (Rpt. New York: Da Capo Press, Inc., 1976), p.234.

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「撰曲者不化其身為曲中之人，則不能為曲」，同時也連帶地促成了「抒情」的「戲劇化」。塑造戲劇人物乃成為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為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」發展為「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為傳達作者作意的原始目的，進一層發展為使藝術品脫離作者，進而產生自身生命的傾向。作者創造了他自己亦不得不為之讚賞感動的人物。而這種人物的真實性正是可以獲得美學上存在的確認。

（本文承行政院國家科學委員會補助，係作者「明清傳奇中人物刻畫與主題呈現之關係」(NSC84-2411-H-001-014)研究計畫之部分成果，謹此致謝。）

論明清傳奇之抒情性與人物刻畫

王 瓊 玲

提 要

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，如內在型衝突「外化」為唱、念、做、打相結合的「現在動作」表現方式等。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。

戲曲之創作從明代以來由於文人之擴大參與，曲文之「主題意識」與「情節結構」逐步滲透，使明清傳奇開始具有呈現整體文學性之要求，因而拓展了文人參與劇作之空間。伴隨著對戲劇主題與情節的深度投入，劇作家或劇論家自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。有鑑於此，本文以明清傳奇之劇本創作、舞臺演出與演員之表演藝術為對象，首先探討「抒情性表現」於戲劇中之傳達方式與中國戲曲抒情特質構成之基礎，並析

論戲曲襲自詩詞傳統之抒情手法——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，筆者分析了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」說之著眼點與所提出之呈現要求，以期能彰顯明清傳奇作家在人物刻畫上的成就。

Lyricalism and Characterization in Ming–Qing *Chuanqi* Drama

WANG Ayling

The literary characteristics of Chinese drama are formed within the traditions of lyricism and narrative. Inheriting lyrical skills from Chinese classical *shi* and *ci* poetry, the Ming–Qing dramatists, on the one hand, created “poeticized” dramatic situations wherein “scene and feelings blend together” to fully elaborate the expressiveness of Chinese drama. On the other hand, they built up their new dramatized expressive modes by intensifying the sense of plot and structure. While the narrative part becomes the central motif of a composition, a new factor of the narrative structure is introduced, which is the “story interest.” However, the lyricism in Chinese drama is different from that of Chinese *shi* and *ci* poetry. The dramatic verse is not simply direct expression of the playwrights’ inner feelings, rather, by way of dramatic performances, the presentation or embodiment of the characters’ “externalized” feelings.

Owing to the Ming literati’s participation in the writing of classical Chinese drama, and their gradual realization of the concepts of “structural design” and “thematic consciousness,” Ming–Qing *chuanqi* drama started to require a kind of unified “literary presentation,” which increased the literati’s imaginary and creative space. Following this great interest in dramatic theme and plot, the Ming playwrights and dramatic critics naturally paid more attention to characterization and the analysis of dramatic characters—the subjects of actions in a play, than their precursors

in the Yuan dynasty. This paper attempts to take the play-writing, the stage performance and the performing art as its objects, to analyze the significance of characterization in dramatic presentation. I have demonstrated the methods of lyrical expression and the constructional bases of Chinese lyricism. I have also explored the artistic designs of “lyric intensification” and the “dramatization of lyricism” enhanced by characterization in Chinese drama. Finally, I have discussed the foci and significance of the *chuanshen* and *xiaoqing* ideas in Chinese dramatic criticism.

Key words: drama theory Ming–Qing drama lyricism
poetic drama characterization typification
individualization