

## 明末清初才子佳人劇之言情內涵 及其所引生之審美構思

王 瓊 玲\*

關鍵詞：明末清初 才子佳人 情 理 審美 言情

### 一、明末清初才子佳人劇「情」觀轉變之文藝思潮背景

中國戲曲發展至明末清初，由於易代世變之衝擊，除了開拓出「以曲為史」的寫實新趨外<sup>①</sup>，事實上，仍有不少劇作家仍延續著晚明以來重情思潮之餘波，主張以真情的抒發為美，將「言情」、「寫情」視為藝術呈現的核心，創作出許多以才子佳人遇合、婚戀為題材的愛情佳作。所謂「傳奇十部九相思」<sup>②</sup>，「相思」指的就是男女之情。才子佳人劇之情節多半敘寫才子佳人一見鍾情、吟詠酬唱的婚戀情事；小人播亂、好事多磨的婚戀糾葛；夫榮妻貴、

\* 本所副研究員。

① 參見拙著：〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉，收入胡曉真主編：《世變與維新——晚明與晚清的文學藝術》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2001年），排版中。

② 〔清〕李漁〈憐相伴·歡聚第三十六〉卷末收場詩云：「傳奇十部九相思，道是情癡尙未癡。」見《笠翁傳奇十種》（上），收入《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），卷4，頁110。

滿門團圓的婚戀結局。這條情節鏈上的三個中心環節——相愛、波折、大團圓，構成了劇作「三部曲」結構的基本模式，所以才有所謂「私訂終身後花園，落難公子中狀元，奉旨完婚大團圓」的通行說法。換言之，才子佳人劇主要寫才子佳人的「文雅風流」，故雖近似於唐人傳奇的婚戀情事，卻以「終多如意」的大團圓結局取代唐人傳奇的悲劇結局。

大體而言，晚明以來才子佳人劇之風靡於世，與當時文化思潮與社會風氣的趨向是息息相關的。嘉靖、萬曆年間，陸王心學日益興盛，程朱理學的主導地位受到強大的衝擊，特別是泰州學派的出現，在「理」與「欲」的問題上進行了激烈的論辯，因而在整個社會形成了思想變革的風潮。泰州巨擘顏山農提出「制欲非體仁」說，認為「平時只是率性所行，純任自然，便謂之道」<sup>③</sup>。他的弟子何心隱（1517-1579）則主張「味」、「色」、「聲」、「安佚」之求，亦皆性中本有，可以依性而達致，故云：「性而味，性而色，性而聲，性而安佚，性也。」<sup>④</sup>至於李贄（1527-1602）則肯定「人皆有私」，主張「夫私者人之心也，人必有私，而後其心乃見，若無私則無心矣」<sup>⑤</sup>；又說：「穿衣吃飯，即是人倫物理；除卻穿衣吃飯，無倫物矣。〔……〕非衣食之外更有所謂種種絕與百姓不相同者也。」<sup>⑥</sup>李氏在〈讀律膚說〉中還宣稱：「蓋聲色之來，發乎情性，由乎自然，是可以牽合矯強而致乎？」認為聲色是人的自然本性，「自然發於情性，則自然止乎禮義」。感情的抒發應以自然為度，非以禮義為準則。蓋情性即禮義，「非情性之外，復有禮義可止也」；情性即自然，

③ 〈泰州學案一〉，〔清〕黃宗羲撰，沈芝盈點校：《明儒學案》（臺北：華世出版社，1987年），卷32，頁703。

④ 〈寡欲〉，〔明〕何心隱著，容肇祖整理：《何心隱集》（北京：中華書局，1981年），頁40。

⑤ 〔明〕李贄：〈德業儒臣後論〉，《藏書》（臺北：臺灣學生書局，1986年），下冊，頁544。

⑥ 李贄：〈答鄧石陽〉，《焚書／續焚書》（臺北：漢京文化事業有限公司，1984年），卷1，頁4。

「又非於情性之外，復有所謂自然而然也」<sup>⑦</sup>。可見李贄肯定了情性是人的自然本性，是人的天性，不由任何外在規範所制約，而情性與義理，二者實乃一而二，二而一。其後，袁宏道（1568–1610）繼承了李贄的觀點，強調：「夫世界有不好色之人哉？若果有不好色之人，尼父亦不必借之以明不欺矣。」<sup>⑧</sup>袁氏主張，人生在世應當盡量滿足自己的生活欲望，自由自在地發展個性。在〈致龔惟長先生書〉中，袁宏道談到了人生有五種「真樂」，如「目極世間之色，耳極世間之聲，身極世間之安，口極世間之譚」等等，爲了這樣的「真樂」，可以不惜蕩盡家資田產，「一身狼狽，朝不謀夕，托鉢歌妓之院，分餐孤老之盆，往來鄉親，恬不知恥」，人只有這樣生活，才「生可無愧，死可不朽矣」<sup>⑨</sup>。其中，凡生理之需求與精神之企望各自窮盡，聲色與書卷同香，皮肉與靈魂共美，人生受用與一身狼狽等價，令人羨美與遭人唾棄並榮，勾勒出袁氏所謂之「顛狂」。失常則顛，超常則狂，總之，必以是爲非常之情態，異常之心理。這些思想與傳統的價值觀念形成了尖銳的對立，他們反對禁欲，反對以社會的共有規範去扼殺自我的情性，主張滿足與發展個人的各種需要，強調只有讓人們按照自我的個性，去追求個人才性的發揮，才會真正從整體上推

⑦ 李贄：〈讀律膚說〉，《焚書／續焚書》，卷3，頁132。

⑧ 〔明〕袁宏道：〈蘭亭記〉，《袁中郎全集》（臺北：學人月刊雜誌社，1971年），第7冊，頁20。

⑨ 袁宏道〈致龔惟長先生書〉云：「歲月如花，樂何可言？然真樂有五，不可不知，目極世間之色，耳極世間之聲，身極世間之安，口極世間之譚，一快活也。堂前列鼎，堂後度曲，賓客滿席，男女交舄，濁氣薰天，珠翠委地，皓魄入帷，花影流衣，二快活也。篋中藏萬卷書，書皆珍異，宅畔置一館，館中約真正同心友十餘人，人中立一識見極高，如司馬遷、羅貫中、關漢卿者爲主，分曹部署，各成一書，遠文唐宋酸儒之陋，近完一代未竟之篇，三快活也。千金買一舟，舟中置鼓吹一部，妓妾數人，遊閒數人，泛家浮宅，不知老之將至，四快活也。然人生受用至此，不及十年，家資產地蕩盡矣。然後一身狼狽，朝不謀夕，托鉢歌妓之院，分餐孤老之盤，往來鄉親，恬不知恥，五快活也。士有此一者，生可無愧，死可不朽矣。」參見袁宏道：〈致龔惟長先生書〉，《袁中郎全集》，第5冊，頁1–2。

動社會的發展。他們的思想主張，引起了社會廣泛而巨大的影響，到萬曆中期，各種異說「共相推挽，靡然成風」，形成了一種「厭正而趨奇，嗜淫而惡慙」<sup>⑩</sup>的普遍社會心理趨向。在這種心態的引領下，晚明產生了大量的「狂人」、「達人」，這些人以傲視權貴，率性而為，疏狂任誕，目無禮教，形成了一種追求個性解放的風潮。這些狂士放誕不羈，但對「情」卻十分執著，其中最著名的莫過於唐伯虎的事蹟<sup>⑪</sup>，他為戀情甘願屈身為僕，可謂驚世駭俗。其友人張靈亦以疏狂得名。張氏與一女子崔瑩偶然相逢，兩人相互愛慕，至生死相許，然不幸值逢寧王朱宸濠預謀叛反，選崔瑩為伎，齎送京師，張靈聞訊，心中大慟，乃竟相思成疾，命歸黃泉。

在這樣的社會思潮的影響下，從明代中葉起，一股「主情」的文藝思潮席卷文壇，如李贄即標舉「童心」說，他說：「夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。」<sup>⑫</sup>他認為，作家只有保持童心，直抒胸臆，才能寫出天下之至

⑩ 李漁撰，〔清〕睡鄉祭酒、莫愁釣客合評：〈巧團圓·總評〉，《笠翁傳奇十種》（下），收入《李漁全集》，卷5，頁415。

⑪ 據趙翼《廿二史劄記》載：「《明史·文苑傳》，吳中自祝允明、唐寅輩，才情輕艷，傾動流輩，放誕不羈，每出名教外。今按諸書所載，寅慕華虹山學士家婢，詭身為僕得娶之，後事露，學士反具資奩，締為姻好。（《朝野異聞錄》）文徵明書畫冠一時，周、徵諸王爭以重寶為贈。（《玉堂叢語》）寧王宸濠，慕寅及徵明，厚幣延致，徵明不赴，寅佯狂脫歸。（《明史·文苑傳》）又桑悅為訓導，學使者召之，吏屢促，悅怒曰：『天下乃有無耳者！』期以三日始見，僅長揖而已。〔……〕謝榛為趙穆王所禮，王命賈姬獨奏琵琶，歌其所作〈竹枝詞〉，歌罷，即飾姬送於榛，大河南北無不稱謝榛先生者。（俱見《稗史匯編》）此等恃才傲物，跡弛不羈，宜足以取禍，乃聲光所及，到處逢迎，不特達官貴人傾接恐後，即諸王亦以得交為幸。」又如張岱自稱「極愛繁華，好精舍，好美婢，好嬖童，好鮮衣，好美食，好駿馬，好華燈，好煙火，好梨園，好鼓吹，好古董，好花鳥，間以茶淫橘虐，書蠹詩魔。〔……〕」皆是顯例。參見〈明中葉才士傲誕之習〉，〔清〕趙翼撰，黃壽成點校：《廿二史劄記》（瀋陽：遼寧教育出版社，2000年），卷34，頁630-631；〔明〕張岱：〈自為墓誌銘〉，《琅嬛文集》（長沙：岳麓書社，1985年），卷5，頁199。

⑫ 李贄：〈童心〉，《焚書／續焚書》，卷3，頁98。

文。公安派則主張：「獨抒性靈，不拘套，非從自己胸臆中流出，不肯下筆。」<sup>⑬</sup>馮夢龍（1574-1646）在〈敘山歌〉中亦提出了「借男女之真情，發名教之偽藥」<sup>⑭</sup>的主張，強調敘寫男女真情所能達致的文學功能。因而在《三言》中塑造了許多「為情所使，不顧性命」<sup>⑮</sup>的「情癡」形象，歌頌純真的愛情。而正是這種對人的自然情感、欲求、願望的高度肯定，以及對於過度束縛人性的社會規範的深刻批評，才激發了湯顯祖（1550-1616）「第云理之所必無，安知情之所必有」<sup>⑯</sup>的創作思想，創作了高揚「至情」的傑作《牡丹亭》。湯顯祖在《牡丹亭·題詞》中這樣寫道：

天下女子有情，寧有如杜麗娘者乎！夢其人即病，病即彌連，至手畫形容，傳於世而後死。死三年矣，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，死而不可復生者，皆非情之至也。<sup>⑰</sup>

劇中女主角杜麗娘是「至情」的化身，為了追求理想的情愛，她由生入死，起死回生，此種異乎尋常、「生生死死隨人願」<sup>⑱</sup>的歷程，顯示出作者確信世間之可以成為有情世界。麗娘之動人不唯在其情癡，且在其癡而不捨，即使一旦死為鬼魂，仍然不忘世間舊情。此即是既可以死，亦可以生。誠如麗娘在〈冥誓〉中所唱：「前日為柳郎而死，今日為柳郎而生。」<sup>⑲</sup>麗娘之由生而死，由

<sup>⑬</sup> 袁宏道：〈敘小修詩〉，《袁中郎全集》，第1冊，頁5。

<sup>⑭</sup> 〔明〕馮夢龍：〈敘山歌〉，《掛枝兒／山歌》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》（上海：上海古籍出版社，1993年），第42冊，頁3。

<sup>⑮</sup> 馮夢龍：〈樂小舍拚生覓偶〉，《警世通言》，卷23，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》，第23冊，頁885。

<sup>⑯</sup> 湯顯祖：〈題詞〉，〔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。

<sup>⑰</sup> 同前註。

<sup>⑱</sup> 湯顯祖撰，王思任、王文治評點：〈尋夢第十二〉，《牡丹亭》，頁37。

<sup>⑲</sup> 湯顯祖撰，王思任、王文治評點：〈冥誓第三十二〉，《牡丹亭》，頁107。

死而生，皆是同一心苗的結果，故謂之為「有情人」。這種超越生死的「至情」，賦予了杜麗娘形象以至深的藝術魅力，從而在當時形成了一股「《牡丹亭》熱」，許多作家都在此期間，以極大的熱情創作了大量的才子佳人劇，匯聚成一股謳歌至情的時代風潮。事實上，從明嘉靖至萬曆初年，《西廂記》的廣為流行，《繡襦記》、《紅拂記》、《懷香記》、《玉合記》、《玉簪記》等劇的創作演出，皆是在某種意義上延續著湯顯祖《牡丹亭》一劇所昭示的劃時代的新主題與新觀念。

「主情」說的提出，就戲曲理論的發展角度而言，強調以情感作為戲劇創作的出發點與內在動力，正是要求戲劇創作遵循藝術的創作規律來表現人類的自然情感與情欲。而正因為李贄、湯顯祖等人高度提昇了戲劇創作主體——「人」的自覺性與主動性，澈底改變了傳統的戲劇觀念，揭開了探索人的欲念、心理、情感等個體素質在戲劇文學創作中的主體性與主導性地位及其規律的序幕，為言情派劇作理論的歷史發展與體系化奠定了堅實的美學基礎。「主情論」在美學上是以「師心不師道」為特點，堅持一種表現人的真心、真情、真精神的美學原則，在強調表現個性心靈的基礎上，崇尚人的內在精神美，強調表現個體的意趣神色，提倡自由地表達願望，抒發情意，描寫日常生活。這樣就打破了文藝對人倫教化的依附，使戲曲更趨向於世情化。此種以個性自我為核心的創作理論，影響了對於審美趣味的追求，造就了此一時期戲曲藝術對「情」的細膩玩味，以及對生活中「感性娛悅」高度重視的特色。

然而，這種思潮也帶來了負面的後果，亦即助長了明中後期欲望過度伸張的局面之形成。自天啓至崇禎的二十餘年中，一方面明王朝面臨著岌岌可危的險境；另一方面則有泰州學庸俗化所造就的追求安逸，耽於享樂的惡劣風氣<sup>②①</sup>，

<sup>②①</sup> 據《博平縣志》載：「由嘉靖中葉以抵於今，流風愈趨愈下，慣習驕吝，互尚荒佚，以荒宴放飲為豁達，以珍味艷色為盛禮。其流至於市井販鬻廝隸走卒，亦多纓帽細鞋，紗裙細褲，酒廬茶肆，異調新聲，汨汨浸淫，靡焉弗振。甚至嬌聲充溢於鄉曲，別號下延於乞丐，濫觴至此，極哉！」參見〔清〕楊祖憲重修，〔清〕烏竹芳等纂：《博平縣志》（清道光十一年〔1831〕刊本），卷5，頁5a。

所謂「人情以放蕩爲快，世風以侈靡相高」<sup>②①</sup>。當時人，「聞一道德方正之事，則以爲無味而置之不道；聞一淫縱破義之事，則投袂而起，喜談傳誦而不已」<sup>②②</sup>。許多文人雅士對聲色之事總是津津樂道，甚至恬不爲恥，出現了「讀書才士，與一切伶俐俊少，談及淫污私情，必多方揣摩，一唱百和，每因言者津津，遂致聽者躍躍」<sup>②③</sup>。總之，明代中葉以降的一大批文人雅士們，以放蕩爲榮，赤裸裸地追逐聲色犬馬，「好貨好色」，自由放縱，欲以此掙脫倫理規範與禮教的束縛。而在朝野上下競相談論「房中術」，士人多耽於酒色的社會背景中，湯顯祖對「至情」的熱切呼喚，逐漸在實質的意境上墮落成爲「邪教橫流，淫篇滿目」的戲曲浮濫景況。清順治間，金聖嘆（1608-1661）在《第六才子書西廂記》卷一〈驚艷〉批語中指出：「我見近今填詞之家，甚於生旦出場第一引中，類皆肆然，早作狂蕩無禮之言，生必爲狂且，且必爲倡女，夫然後愉快於心，以爲情之所鍾在於我輩也如此。」<sup>②④</sup>金氏這番話以其所親見者舉出言之，正說明了明末清初傳奇作品言情之作邁向風流情欲之一種熾熱之風。

「言情」過甚之不免易於流蕩，輿論性之不能無視於情欲之自然之求，就義理思想層面來說，並非沒有調和免弊的救病之方。然而在「有所激而云然」的思想家中，能正確拿捏，已爲不易。附和者從而推引，更難於校論。故如何

②① 〔明〕張翰：《松窗夢語·風俗紀》，收入《武林往哲遺著》（臺北：藝文印書館，1971年《叢書集成》三編本），第6函，卷7，頁13b。

②② 〔明〕屠隆撰，茅元儀選訂：《鴻苞》，收入四庫全書存目叢書編纂委員會編：《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995年據天津圖書館藏明萬曆三十八年〔1610〕茅元儀刻本影印），子部第89冊，卷7，頁22。

②③ 〔明〕屠隆撰，茅元儀選訂：《鴻苞》，收入四庫全書存目叢書編纂委員會編：《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995年據天津圖書館藏明萬曆三十八年〔1610〕茅元儀刻本影印），子部第89冊，卷7，頁22。

②④ 〔清〕金聖嘆：〈一之一「驚艷」批語〉，見〔元〕王實甫撰，金聖嘆評點，林岩校：《西廂記》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁24。

在具體的例證上透過美學處理的方式將性中之情，不只從源頭上分辨，亦在其發展的變化中，指出真際，誠為劇作家回應時代思潮、努力探尋的方向，而正是在此種既受激盪又必須進一步細加反思的狀況下，明末清初的劇作理論與劇作發展有了一種強調言情之作不能離於「發情止禮」原則的呼聲<sup>②⑤</sup>。從而使原本存在於才子佳人劇中「重情」的趨勢，逐漸朝向強調「情理交融」、「以理節情」的方向發展。

## 二、明末清初才子佳人劇「情」觀之性理化趨向

明代「言情」觀的發展，從李贄的「童心」說作為理論的發軔，經過湯顯祖、馮夢龍等在戲曲、小說方面創作實踐上的努力，並提煉出「情至」、「情為理之維」<sup>②⑥</sup>等主情的美學觀點後，至明代末年其理論內蘊發生了變化。明末清初的戲曲劇論家如王思任（1574–1646）、孟稱舜（約1600–1684）、李漁（1611–約1679）與金聖嘆等人對「情」的理解，呈現出一種歸復於性理的

②⑤ 如李調元《雨村曲話·序》云：「夫曲之為道也，達乎情而止乎禮義者也。凡人心之壞，必由於無情，而慘刻不衷之禍，因之而作。若夫忠臣、孝子、義夫、節婦，觸物興懷，如怨如慕，而曲生焉。出於綿渺，則入人心脾；出於激切，則發人猛省。故情長、情短，莫不於曲寓之。人而有情，則士愛其緣，女守其介，知其則而止乎禮義，而風醇俗美；人而無情，則士不愛其緣，女不守其介，不知其則而放乎禮義，而風不淳，俗不美。故夫曲者，正鼓吹之盛事也。」參見〔清〕李調元：《雨村曲話·序》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），第8冊，頁5。

②⑥ 馮夢龍《情史·朱葵》云：「自來忠孝節烈之事，從道理上做者必勉強，從至情上出者必真切。夫婦其最近者也，無情之夫，必不能為義夫；無情之婦，必不能為節婦。世儒但知理為情之範，孰知情為理之維乎？」參見〔明〕馮夢龍：《情史·朱葵》（上），收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》（上海：上海古籍出版社，1993年），第37冊，卷1，頁82。



傾向，即近於所謂「性情者，禮義之根柢」<sup>27</sup>的立場。此種美學思潮之轉變，也出現在實際劇作中。不過由於美學理論上之轉變與創作，並非必然地發生於同一軸線，因此在同一時期可以有交錯的表現。如晚明至清初許多愛情劇的佳作，在性質上是繼承了湯顯祖謳歌「至情」的傳統，劇作家通過才子佳人悲歡離合的故事，細緻入微地描繪了發生在少男少女生命中情與理的衝突，描繪他們對愛情生死不渝的執著追求，並總是以情的實現與情的不朽為最高境界，如《焚香記》、《紅梅記》、《紅梨記》、《橘浦記》、《情郵記》、《夢花酣》、《畫中人》、《西樓記》等。然而，也是在晚明至清初這一時期，戲曲劇作中的婚戀主題開始出現了另一種歷史性的逆轉。如《嬌紅記》、《燕子箋》、《綠牡丹》、《貞文記》、《五高風》、《秦樓月》、《石麟鏡》、《笠翁十種曲》等作品中，作家都力圖把情與禮、情與理、情與性折衷地會統起來，著力表現的只是愛情與社會邪惡勢力（如權豪勢要、無行文人、奸詐小人等）的衝突。情與理的強烈對立與衝突，在這些傳奇中並未予以充分地展示，反而是逐漸消融於情理交融、情理合一的調和論調之中。

關於這一點，可從繼湯顯祖而以「言情」著稱的孟稱舜的作品中，得到一些發展上的初步線索<sup>28</sup>。以評點《嬌紅記》聞名的陳洪綬，對於孟稱舜的人品性格曾有如下生動的描述，他說：「其為人則以道氣自持，鄉里小兒有目之為

<sup>27</sup> [明]陳洪綬：〈序〉，[明]孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社影印，出版年不詳），序頁1a。

<sup>28</sup> 孟稱舜（1600-1684），字子塞，或作子若、子適，別署小蓬萊臥雲子，花嶼仙使。浙江會稽（今紹興）人。明崇禎間諸生，屢舉不第，嘗入復社、楓社。清順治六年（1649）貢生，授松陽訓導。順治十二年（1655）辭歸。學富才敏，著有《孟叔子史發》。崇禎六年（1633），編成《古今名劇選》，分《柳枝》、《酌江》兩集，今存。工詩文詞曲，所撰戲曲十種，雜劇五種：《桃花人面》、《英雄成敗》、《眼兒媚》、《花前一笑》、《死裏逃生》、《殘唐再創》，皆存；傳奇五種：《嬌紅記》、《二胥記》、《貞文記》，今存，《風雲記》、《繡被記》，已佚。

迂生，爲腐儒者，而不知其深情一往、高微沓渺之致。」<sup>29</sup>可見在陳氏心中，孟稱舜的思想乃是「道」與「情」融合的一種複雜統一。這種「道」「情」融合的思想正是孟稱舜戲劇美學觀的理論核心，也是其「言情」論繼承湯顯祖「主情」論的根本標誌。孟氏本人在《二胥記·題詞》中，即強調該劇與《嬌紅記》皆爲「言道」之作，並申言自己與湯氏調點之相近：

嗟乎！君臣父子夫婦朋友之間事，何一而不本於誠者哉！余昔譜《鴛鴦塚》事，中生、嬌娘兩人慕色之誠，與二胥報仇復國之誠等，故死而致鴛鴦塚之應。或譏余爲方行紆視之士，何事取兒女子事而津津傳之？湯若士不云乎：『師言性，而某言情』，豈爲非學道人語哉？情與性而成本之乎誠，則無適而非正也。余故取二胥事譜而歌之。以見誠之爲至，細之見於兒女幄房之際，而鉅之形於上下天地之間，非有二，此二記者皆所以言道焉可也。<sup>30</sup>

湯顯祖強調「情」是不能以事理之常相格的，所謂「第云理之所必無，安知情

<sup>29</sup> 陳洪綬：〈序〉，孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，序頁1b。

<sup>30</sup> 孟稱舜：〈題詞〉，孟稱舜撰，龍友氏評點：《二胥記》，收入林侑時主編：《全明傳奇》，頁1b-2a。孟氏《二胥記》傳奇敘寫春秋時伍子胥與申包胥亡楚、復楚之故事。本事出《史記》卷六十六〈伍子胥列傳〉及卷四十〈楚世家〉，但多所緣飾，增添申包胥妻鍾離氏爲申守節事蹟，以爲且角關目，又添「孫武子教女兵」、「楚昭王疏者下船」等情節。孟氏〈題詞〉云：「子胥覆楚，包胥復楚，兩者皆千古極快心之事。〔……〕要之，兩人所用者誠耳。」然原其本心，則頗有慨於明室之頹傾，故云：「怕則怕向秦廷空灑淚，萬載孤臣相似也。且則是臥向山莊閒聽暮蛙。」（《二胥記·錦圓第三十》【尾聲】）劇中借題發揮，抨擊明季腐敗政治之處，在在皆是。孟氏〈題詞〉署「崇禎癸未春日」，癸未爲崇禎十六年（1643），劇當作於是年春以前。馬權奇《二胥記·題詞》評云：「天下深於情者有矣，能道其深情者不可得。得雲子詞讀之，余知其深於情也於世無再，其能道其深情亦於世無再也。往余讀《鴛鴦塚》詞，春雨蕭疏，書臺嗅闌寂，輒涕琅琅不能止。今讀《二胥記》詞，則壯氣嶽立，鬚髯戟張，覺吳市之後，秦庭之哭，兩人英魂浩魄，至今猶爲不死。」參見〔明〕馬權奇：〈題詞〉，孟稱舜撰，龍友氏評點：《二胥記》，序頁4b-5a。

之所必有邪」<sup>③</sup>，說明湯氏所要表現的正是「理之所必無」，「情之所必有」的內容。換言之，湯氏並非是要以「主情」論來對抗理學性命之義，即通常所謂「以情反理」，而真正是要「由情通理」的。因此，湯顯祖主張「合情而言性」<sup>②</sup>，以求達到「情」與「性」的合一，追求的是「情之至」，強調情的先天調節性與情的自然抒發，故曰：「生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也」<sup>③</sup>。孟稱舜在此確認了湯說乃「學道人語」，因為孟氏亦認為情與性具有本質上的一致性，故他強調情於「至」處係與天理相一致。所謂「情與性而成本之乎誠」，即是指「誠」為「情與性」的本源，因而也是驗證「情與性」的基本標準，亦是二者達於統一的樞軸。不過在這裏，兩人間似乎也有了一些區隔。湯顯祖所重，在情之「深」，故強調「情之至」，而孟稱舜則兼重情之「正」，故標舉「誠之至」；兩者在「至」與「正」之間，有了主觀上之一致性與客觀上之一致性的差異。所以孟稱舜在「情」「性」合一的基礎上，更進而提倡所謂的「情之正」，而文學創作所追求的，就孟氏言，正應是這個「情之正」；本乎此，孟氏之「取二胥事譜而歌之」，雖是爲了彰顯「誠之爲至」，但「無適而非正」，已有了主觀與客觀必須統一始爲「至」與「正」之設論。

就選擇的題材上看，孟稱舜論情正亦是以湯顯祖「合情而言性」之說爲基礎，進一步強調「情性所鍾，莫深於男女」，孟氏《嬌紅記·題詞》亦清楚地表述了這種觀點：

傳中所載王嬌、申生事，殆有類狂童、淫女所爲，而予題之「節義」，以兩人皆從一而終，至於沒身而不悔者也。兩人始若不正，卒歸於正，

③ 湯顯祖：〈題詞〉，湯顯祖撰，王思任、王文治評點：《牡丹亭》，頁1。

② 程允昌《南九宮十三調曲譜·序》載湯顯祖語云：「離情而言性，一家之私言也；合情而言性，天下之公言也。」引自韓經太：《理學文化與文學思潮》（北京：中華書局，1997年），頁269。

③ 湯顯祖：〈題詞〉，湯顯祖撰，王思任、王文治評點：《牡丹亭》，頁1。

亦猶孝已之孝、尾生之信、豫讓之烈，揆諸禮義之文，不必盡合，然而聖人均有取焉。<sup>③④</sup>

《嬌紅記》敘寫申生、王嬌娘這一對才子佳人，兩人相愛並有婚約，後王父為女另擇豪門，嬌娘拒婚而死，申生亦殉情而亡，合葬一處<sup>③⑤</sup>。孟氏一面寫出申、嬌二人間情愛真摯的深情，一面在劇末亦將之謳歌成一種人生的理想，他寫道：「則願普天下有情人作夫妻呵，一一的皆如心所求。」<sup>③⑥</sup>孟氏雖在此段題詞中指出劇中所記之申、嬌情事，「殆有類狂童、淫女所為」，但卻在劇名《節義鴛鴦塚嬌紅記》中特意標榜「節義」二字，在構思上明顯地是希望強調「類狂之非狂」、「類淫之非淫」、「卒歸於正」者之義。這種強調「情至」可以復歸於正之說法，重在內在之實義，而不在外表之形跡，孟氏又申說其旨於〈題詞〉之中，他說：

天下義夫節婦，所為至死而不悔者，豈以是為理所當然而為之邪？鴛於其性，發於其情。無意於世之稱之，並有不知非笑之為非笑者而然焉。<sup>③⑦</sup>

③④ 孟稱舜：〈題詞〉，孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁1a-1b。孟氏題詞署「崇禎戊寅仲夏」，戊寅為崇禎十一年（1638），劇當作於是年仲夏以前。

③⑤ 申生、嬌紅故事為北宋宣和間實事。明末卓人月匯選《古今詞統》，曾錄其事，並收王嬌娘【滿庭芳】〈答申生〉詞一首。元人宋梅洞嘗作〈嬌紅傳〉小說，遂為後世戲劇所本，參見《情史》卷十四〈王嬌〉。元雜劇有王實甫《嬌紅記》，已佚，《錄鬼簿》著錄；郝經《死葬鴛鴦塚》，已佚，《錄鬼簿續編》著錄。明初劉兌亦有《金童玉女嬌紅記》雜劇，現存宣德間金陵積德堂刻本，《古本戲曲叢刊初集》據之影印，凡二卷八折。明沈受先有《嬌紅記》傳奇，《南詞敘錄》著錄，僅《八能奏錦》、《群音類選》收有佚曲三齣。《曲品》評云：「此傳虞伯生所作，而沈翁傳以曲，詞意俱可觀。以申、嬌之不終合也合之，誠快人意。第本傳中有嬌之妒紅，紅之訐嬌，生之惑鬼，嬌之遠別，種種情態，未經描寫，殊為快意，安得清遠道人傳此，以極其情之必至乎？」清許亭錄有《兩鍾情》，今存清刻本。參見郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），上册，頁429。

③⑥ 孟稱舜撰，陳洪綬評點：〈仙圓第五十〉，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁103a。

③⑦ 孟稱舜：〈題詞〉，孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁1a。

又謂：

性情所鍾，莫深於男女，而女子之情，則更無藉詩書理義之文以諷諭之，而不自知其所至，故所至者若此也。<sup>③⑧</sup>

在孟氏之見解中認為性與情、理與欲之所以終究可以合而為一，必須能得情性之本，實有諸中而發之於外，而不是以「理」為外在之規範，模擬效慕，勉力以從，而無真情感之於內。正緣於此，陳洪綬在評介孟稱舜時說：

蓋性情者，理義之根柢也。苟夫性情無以根柢，則其於君臣父子兄弟朋友夫婦之間，殆亦泛泛乎若萍梗之相值於江湖中爾。<sup>③⑨</sup>

而王業浩在其《鴛鴦塚·序》中亦強調：

且阿嬌非死情也，死其節也；申生非死色也，死其義也。兩人爭遂其願，而合於理之不可移，是《鴛鴦記》而節義之也，正為才子佳人天荒地老不朽之淨緣，以視紫玉、韓重輩，勝氣更凜凜烈烈。<sup>④①</sup>

文中借用佛語「淨」、「染」之別，稱孟劇之寫才子佳人乃敘寫「天荒地老不朽之淨緣」。所謂「淨」即言情自性發，不由欲生，故雖執而非執，可以感性，亦可以全情。

總合而觀，孟稱舜所謂「具有真性情」者及「性情之至正」者，就是能夠如《嬌紅記》之申生、嬌娘皆從一而終、至於沒身而不悔者。正因如此，所謂性情之正，必要於「情」之發露處求其能「真」，「真」則能「無盡」。孟氏所謂「死生交，鸞鳳友，一點真誠永不負」<sup>④②</sup>，「年華有盡情無盡，何必人生

<sup>③⑧</sup> 同前註。

<sup>③⑨</sup> 陳洪綬：〈序〉，孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁1a。

<sup>④①</sup> 見〔明〕王業浩：〈鴛鴦塚序〉，孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，王序頁2b-3a。

<sup>④②</sup> 孟稱舜撰，陳洪綬評點：〈仙圓第五十〉，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁103a。

非夢中」<sup>④②</sup>，「人間唯有情根難破」<sup>④③</sup>都表明了他對於「情真無盡」的主張。事實上，《嬌紅記》之所以不同於前人採用同一題材之作品，正在於劇中所欲「為求其正」而刻意描摹其「正」的創作意圖。這種企圖較之湯顯祖不必求正而自然得正的意態，正多了一層以「理性」為前導的思惟傾向。故亦可說孟氏乃是因欲求其不失於正，故於情求其誠外，亦必以「成全其善」為指標。此點可於第四齣〈晚繡〉王嬌娘首次上場即「自念婚姻事大」，坦言其「自求良偶」的想望中見之：

奴家每想，古來才子佳人共諧姻眷，人生大幸，無過於斯。若乃紅顏失配，抱恨難言。所以聰俊女子，寧為卓文君之自求良偶，無學李易安之終託匪材。至或兩情既愜，雖若吳紫玉、趙素馨，身葬荒丘，情種來世，亦所不恨。<sup>④④</sup>

歷來諸家評點皆多注意「情種」之說，蓋情必兩造，無有單成，故能得佳配，即種之於來世，不求當世，求情如此，乃是「情種」。故陳洪綬於第十齣〈擁爐〉嬌娘發出「婚姻兒怎自由，好事常差謬，多少佳人錯配了鴛鴦偶」的感慨時，評之云：「妙在自家說不出，割不斷，正是情種。」<sup>④⑤</sup>，所謂「說不出」、「割不斷」，正是有此「情種」在內，凡三生石上之緣皆由此種。正因如此，孟氏另有一不同於前人之重點，即在「自求良偶」，故云「寧為卓文君，無學李易安」。這正是表明情真而不兼有理性，則所托匪材，紅顏失配，情必無兩諧之契，何能共諧美眷。這一種對於「情至」的新詮，導引著「才子佳人」劇由泛泛的「才」、「貌」同歎，走向追求理想心靈伴侶的題旨，為「才子」之「才」與「佳人」之「佳」創造了新的可以發揮的空間。嬌娘還清

<sup>④②</sup> 同前註，頁101a。

<sup>④③</sup> 孟稱舜撰，陳箴言、俞而介、呂王師、王毓蘭同點正：〈標目第一〉，《張玉娘三清鸚鵡墓貞文記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，頁1b。

<sup>④④</sup> 孟稱舜撰，陳洪綬評點：〈晚繡第四〉，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁10b-11a。

<sup>④⑤</sup> 孟稱舜撰，陳洪綬評點：〈擁爐第十〉，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁34a。

楚地聲明，絕不嫁給「氣勢村沙，性情惡劣」的「潑天價富貴子弟」，縱然他們「金珠堆滿穴」，也不能「好花輸與村郎折」<sup>④⑥</sup>。她所衷心期盼的是：

但得個同心子，死共穴，生同舍，便做連枝共塚，共塚我也心歡悅！打  
併相魂，向誰飛越？<sup>④⑦</sup>

所謂「同心子」，乃是靈魂相契的伴侶，這種伴侶之能相契是因為在成為「男」與「女」的基礎上，先已符合了好的性情之標準，故在相契的過程中可以不斷加深「情」的深度與品質。陳洪綬所批：「十分情十分說出，能令有情者皆為之死。」<sup>④⑧</sup>或馬權奇於《鴛鴦塚·題詞》中所云：「深於情者，世有之矣，能道深情委折微奧一一若身涉之，顧安得再一子塞乎？」<sup>④⑨</sup>於這一點上，似乎仍未能精確看出。孟氏在全劇終了時，借生旦唱出：

太平百姓開笑口，蟲和蟻，一般兒諧婚媾。

鸞交鳳偶，三生夙世魂不朽，石上言非謬。

人圓鬼轉，一樣做綢繆，辦取真情種，終須有天長地久。<sup>⑤⑩</sup>

陳洪綬評之曰：「淚山血海，到此滴滴歸源，昔人謂詩人善怨，此書真古今一部怨譜也。」<sup>⑤⑪</sup>「善怨」固然，但男女之愛如僅能諧和，只是太平百姓，尋常蟲蟻，必須女為鸞男為鳳，乃是真「情種」，人生得此，方始是夙世不朽之緣。孟氏以「魂」字說出精誠，將所感跨越生死，正是不怨不悔；陳氏但知有血淚，而不知血淚所可化，見解猶隔卻一層。

事實上，必須深明於明末清初才子佳人劇作者對於男女之情的這一番新體

④⑥ 孟稱舜撰，陳洪綬評點：〈晚繡第四〉，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁12b。

④⑦ 同前註，頁12b-13a。

④⑧ 陳洪綬：〈泣舟第四十五〉眉批，孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記·》，頁68b。

④⑨ 馬權奇：〈鴛鴦塚題詞〉，孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，馬序頁4b。

⑤⑩ 孟稱舜撰，陳洪綬評點：〈仙圓第五十〉，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁103a。

⑤⑪ 同前註，頁95b。

認，方始能把握住當時劇作者所以必強調「才情」，進而主張要「正性」以「定情」的發展。而孟稱舜在崇禎末年所作的《貞文記》傳奇<sup>52</sup>，正是進一步地加深了《嬌紅記》「遂於理而妙於情」<sup>53</sup>的創作思想<sup>54</sup>。孟氏從張、沈兒女之情中看到了節烈之義所以可以與男女之情結合的原因<sup>55</sup>。他在《貞文記·題詞》中說：

男女相感，俱出於情。情似非正也，而予謂天下之貞女必天下之情女者何？不以貧富移，不以妍醜奪，從一以終，之死不二，非天下之至種情者而能之乎？然則世有見才而悅，慕色而亡者，其安足言情哉？必如玉娘者而後可以言情。此此記所以為言情之書也。孟子曰：「乃若其情，則可以為善。」則此書又即所為言性之書也。<sup>56</sup>

<sup>52</sup> 該劇敘元代浙江松揚人張玉娘事。玉娘與表兄沈佺自幼訂親，然有尙書公子王娟者，仗勢逼婚。而張父後亦悔與沈氏之約，沈佺臥病不起，終因傷情而殞命。玉娘不惜以身殉情，絕食自盡，其婢女紫娥、霜娥自縊同殉，即所蓄一鸚鵡，亦哀鳴以絕。張家乃使玉娘與沈佺合葬，二婢與鸚鵡從之，人稱「鸚鵡塚」。該劇以張玉娘殉節而能文，故名《貞文記》。玉娘殉節，乃宋末元初實事，具見《松陽縣志》。孟氏〈題詞〉云：「俗傳沈生、玉娘殉節，為大士侍者化身，當在座前，調弄鸚鵡，情所偶感，遂墜凡間，故歿而致鸚鵡俱死之異。此事有無，予不能辨。故予聞之，古今異人，其生也必有自來，有從精靈來，有從列宿來者，有從仙佛來者。若玉娘者，其必為再來人無疑耳。」孟氏〈題詞〉署「癸未孟夏望日」，癸未為崇禎十六年（1643），劇當作於是年夏以前。參見孟稱舜：〈題詞〉，孟稱舜撰，陳箴言、俞而介、呂王師、王毓蘭同點正：《張玉娘三清鸚鵡墓貞文記》，序頁1b-2a。

<sup>53</sup> 王業浩：〈鴛鴦塚序〉，孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，王序頁3a。

<sup>54</sup> 參見郭英德：《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999年），頁292。

<sup>55</sup> 孟氏在〈題詞〉中曾述其創作緣起：「（鸚鵡）墓在楓林之下，與遊寓松陽，數過弔之。懼其久而漸湮也，乃與松邑好義諸子，募資立祠墓後，名之曰：『貞文祠』，而其遺跡之奇，不被管弦，不能廣傳而徵信，因撰傳奇布之。〔……〕貞文祠費幾千金，募自吾鄉及金陵，俱出自松邑及四方之善信者。而傳奇剞劂之資，則募至吾鄉及金陵者居多。」參見孟稱舜：〈題詞〉，孟稱舜撰，陳箴言、俞而介、呂王師、王毓蘭同點正：《張玉娘三清鸚鵡墓貞文記》，序頁1b-2b。

<sup>56</sup> 孟稱舜：〈題詞〉，孟稱舜撰，陳箴言、俞而介、呂王師、王毓蘭同點正：《張玉娘三清鸚鵡墓貞文記》，頁1a。



這篇題詞把「情」與「正」、「貞」合為一談。所謂「情似非正」，指情之深可以使人感於正，古來失節者正不乏以情執而溺者。故情女必貞女，理不可通。然若反言之，而求所謂貞女，則真正的所謂「貞女」，其貞不以貧富移，不以妍醜奪，既非有所畏於人言而然，亦非「見才而悅，慕色而亡」，如一般才子佳人格套所敘，實乃因此一女子本為天下情種，對於男女之心靈相契有超越於一般常人之認知，故一有足以配偶之對象，必至生死以之。此種「情種」，非天下常有，然即從所可有而求之，終亦是積漸而有，特必須知人生有此番境界而歆慕求之而後可。此劇之所以可貴。孟氏終引孟子「乃若其情，則可以為善」<sup>⑤7</sup>之語說之，其旨在此。此正是與「貪夫廉頑夫聞之有以立」之理趣合符，故自比此劇為「言性之書」<sup>⑤8</sup>。

孟氏這種以「正」為「至」的言情傾向，顯然已不同於湯顯祖以「深」為「至」的情觀，而且他所謂的「正」，其實又有別於一般道德家以「名教歸宿」為「理」之所謂「理」。而其所特創而出之「情種」論，在此後亦得到若干深於劇者之張揚。如金聖嘆在評論《西廂記》時，即提出類似的「至寶」說，他說：

夫張生，絕代之才子也；雙文，絕代之佳人也。以絕代之才子，驚見有絕代之佳人，其不辭千死萬死，而必求一當，此必至之情也。即以絕代之佳人，驚聞有絕代之才子，其不辭千死萬死而必求一當，此亦必至之情也。何也？夫才子，天下之至寶也；佳人，又天下之至寶也。天生一

<sup>⑤7</sup> 孟子曰：「乃若其情，則可以為善矣，乃所謂善也。若夫為不善，非才之罪也。」參見〈告子章句上〉，〔清〕焦循：《孟子正義》（臺北：臺灣中華書局，1998年據光緒丙子秋重刻焦氏遺書〔衡陽魏家藏版〕影印），卷22，頁791。

<sup>⑤8</sup> 在孟稱舜之後，山陰映然女史王端淑序李漁《比目魚》曰：「情之至，即性之至」，王廷謨序洪昇《長生殿》曰：「情之即性即道」，許兆桂序吳蘭征《絳蘅秋》曰：「今古一情天也，海域一情區也，文生於情，王道本乎情，人情以為田，則情可薄乎哉」，都是類似的提法。

至寶於此，天亦知其難乎爲之配也。天生一至寶於彼，天又知其難乎爲之配也。無端一日而兩寶相見，兩寶相憐，兩寶相求，兩寶相合，而天乃大快！曷快爾？快一事相遂即兩事遂，言以此一寶配彼一寶也者，即以彼一寶配此一寶者也。<sup>⑤9</sup>

金氏所謂「至寶」，即是孟氏之「情種」，「才子」、「佳人」必須同是此寶，乃有「相憐」、「相求」、「相合」之可歌、可泣、可快。而正因「寶」非人人皆是，而爲人人同愛，故聽之、聞之、歆之、羨之，以二人之愛而足以宣洩天下人之愛。天下人得此才子佳人故事於胸中，正似賢聖影像放置於凡夫眼目之間，雖不能遽至，悅之、好之即有「過化存神」之妙。在此，金氏又提出了一更爲理想化之意境以足成此旨。他說：

然而吾每念焉，彼才子有必至之情，佳人有必至之情。然而才子必至之情，則但可藏之才子心中；佳人必至之情，則但可藏之佳人心。<sup>⑥0</sup>

又云：

夫才子之愛佳人則愛，而才子之愛先王又愛者，是乃才子之所以爲才子。佳人之愛才子則愛，而佳人之畏禮則又畏者，是乃佳人之所以爲佳人者也。<sup>⑥1</sup>

常人之見，以欲足情，故必求情得滿足，而以束縛之者爲「禮」，謂與「情」衝突。金氏則不謂然。金氏謂愛之爲情至，本身即是目的，故愛之者可以藏於胸中而不求其宣洩。且往往正因其藏，意蘊更深。才子佳人因愛禮、畏禮而藏其情，在人爲可嘆，在己爲無失，此正其所以更爲一才子與佳人。世間種種悲劇性之愛情更賺人淚水，引人崇慕者，豈不因此？若然，則禮自禮，情自情，

<sup>⑤9</sup> 金聖嘆：〈二之四「琴心」總批〉，王實甫撰，金聖嘆評點，林岩校：《西廂記》，頁103。

<sup>⑥0</sup> 同前註，頁104。

<sup>⑥1</sup> 同前註。

愛禮畏禮以道，深情藏情亦莫非以道，正可兩全。俗人必以現實之可悅者惜之，道乃所以轉薄。金氏此旨蓋視孟氏猶有進者。

孟氏、金氏此種關注「情」與「理」如何調和之傾向，在清初的才子佳人劇作家中，另有一立場略近，但當歸之於另一種形態發展的代表人物，則為較金氏稍後之李漁。李漁曾不厭其煩地表達了他借傳奇以明「道」的創作意圖，他說：

不過借三寸枯管，為聖天子粉飾太平；揭一片婆心，效老道人木鐸里巷。<sup>⑥2</sup>

又說：

竊怪傳奇一書，昔人以代木鐸。因愚夫愚婦識字知書者少，勸使為善，誠使勿惡，其道無由，故設此種文詞，借優人說法，與大眾齊聽，謂善者如此收場，不善者如此結果，使人知所驅避，是藥人壽世之方，救苦弭災之具也。<sup>⑥3</sup>

他又曾指出：

卜其傳奇可傳與否，則在三事：曰情，曰文，曰有裨風教。情事不奇不傳，文詞不拔警不傳；情文俱備，而不軌乎正道，無益於勸懲，使觀者、聽者啞然一笑而遂已者，亦終不傳。<sup>⑥4</sup>

李氏以「無益於勸懲」者為不足傳，就戲曲之審美目的言，雖是抑揚太過，照顧不周，但他在《慎鸞交》傳奇中，借一位風流道學的典型——華秀，對於自己創作立場有一段公開的表白，他說：

小生外似風流，心偏持重。也知好色，但不好桑間之色；亦解鍾情，卻不鍾倫外之情。我看世上有才有德之人，判然分作兩種：崇尚風流者，

⑥2 李漁：〈曲部誓詞〉，《笠翁一家言文集》，收入《李漁全集》，卷1，頁130。

⑥3 李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入《李漁全集》，卷3，頁5-6。

⑥4 李漁：〈香草吟傳奇序〉，《笠翁一家言文集》，收入《李漁全集》，卷1，頁47。

力排道學；宗依道學者，酷詆風流。據我看來，名教之中，不無樂地，間情之內，也盡有天機，畢竟要使道學、風流合而為一，方才算得個學士、文人。<sup>⑥5</sup>

李氏此說不由「情至」以達「性盡」的角度著眼，卻將「風流」之可喜視為天機所可有，謂可以不妨道學。若以此劇為例，本劇敘寫的是才子華秀的故事。華秀雖矜持於操守，但重心不重跡，故不以親妓為犯，主張與妓相交亦須慎始全終。劇中他與名妓王又嬙訂交後相許，中舉之後，推拒了朝廷權貴邀親之請，信守婚約，不以王又嬙之卑微而棄之；而王又嬙亦能為華秀「矢貞不嫁」。如果說華秀是「風月場中的古人」，王又嬙則是「煙花隊裏的赤子」<sup>⑥6</sup>。李氏此說從跡上看，多少類近明末以妓院為道場之主張。不過明末狂放之流所謂「無礙」，其實未把世情當情，並非李氏所謂「持重」。李氏的持重，仍是一種以情真不負為尺度的想法。這種尺度較之狂禪者為不似，較之孟、金二氏則又是放寬許多。在孟、金二氏的立場看，才子佳人劇中應表達的是世間難有卻又可有的「情至」與「情正」，屬於所謂high mimetic模式<sup>⑥7</sup>；而李氏則意欲將才子佳人劇中所可有的情愛貼近現實，屬於所謂low mimetic<sup>⑥8</sup>，在形態上有所區隔。倘若就「性理化」趨向之哲學意圖加以比較，孟、金兩人自稱其劇為「言性」，雖不中亦不遠，李氏將之釋為「道學」與

<sup>⑥5</sup> 李漁撰，〔清〕匡廬居士、雲間木叟合評：〈送遠第二〉，《慎鸞交》，收入《笠翁傳奇十種》（下），《李漁全集》，卷4，頁424。

<sup>⑥6</sup> 李漁撰，匡廬居士、雲間木叟合評：〈席卷第二十〉，《慎鸞交》，同前註，頁480。

<sup>⑥7</sup> high mimetic mode乃是一種文學模式，其中主人物之權威、熱情，以及表達之力量，遠高於我們，但他的作為，仍須服從於社會之評判與自然之秩序，如大多數史詩與悲劇即屬於此種模式。參見Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1967), pp. 33-34。

<sup>⑥8</sup> low mimetic mode為文學之另一種模式，其中主人物所顯示之行動力量，大體上與我們自己相當，如多數喜劇與現實主義小說。同前註，頁34。

「風流」之兩全，多少嫌於誇張<sup>69</sup>，然倘若就審美效果之創造言，low mimetic 模式亦有其深刻刻畫人性之一面，不必盡以李氏所自標榜者求之。此兩種形態可以並存而不悖。

### 三、影響明末清初才子佳人劇情節設計模式的幾種審美考量

以上所敘為明末以迄清初才子佳人劇於「情」方面之發展。此種發展由於係屬於一種理念上之追求，故維繫於少數哲理性思惟較高之作者或劇論家。至於實踐成果之普遍現象方面，則在思潮的大趨之外，亦有其他因素左右劇作家作品之構成。其中最值得注意者，為基於新的審美效果之追求而作的有關情節設計之改變，當繼此申論。

基本上，為求將此一時期「情」觀之特色凸顯，劇作家常有以下幾個足以影響其情節結構設計之考量：

其一，是以才、情、色相稱為婚戀基礎之「才情」觀。即以男女雙方才、情、色的相配相當為擇偶標準，主張男女平等，夫妻平等；而其中又以「才」與「情」兩者為重。郎才女貌原是才子佳人劇所以得名之主要原因，所謂「男

<sup>69</sup> 在李漁之前，如明末周履靖（1549-1640）《錦箋記》傳奇所謂：「風流節義難兼擅。」陳大來《錦箋記·引》評云：「抱真先生憤世破情，特為是以垂閨範耳。其曰世誼親昵，懲結義也；曰詞箋召鬻，禁工文也；曰慕德耀感乞兒，謂內言外言毋出入也。游觀當戒，何論僧尼寺菴？即家園難免窺覷；眼色易牽，寧獨淫僧狂客？即性女亦自垂情。兼以三姑六婆，奸詭萬狀。捷如姚江，嚴如帥府，且為籠絡透漏，況其他乎？若夫勵操全盟，割愛忘妒，捐軀代選，安分辭榮，節義兩全，詎不稱美？而自炫自售之婦，徒取殺身辱名，觀者莫不惕然哉！此先生作記意也。」說明此劇不僅是單純地「發乎情止乎禮義」，而是更進一步地要「借風情談節義」，可謂得李漁傳奇審美趣味之先聲。參見〔明〕周履靖：《錦箋記·引》，收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年），第2冊，頁1289。

慕女色，非才不韻，女慕男才，非色不名。二者具焉，方稱佳話」<sup>⑦⑧</sup>。才子佳人劇作中吸引才子佳人互相愛慕的因素往往是對方的才華與容貌，而非門第或家產等外在條件。在許多作品中，作者往往刻意安排官宦人家豪門公子鍾情於平民百姓家俊俏才女，或貴族門第之大家閨秀相中了寒門蓬戶之飽學秀士的情節。而在此數項之中，才子佳人往往重「才」重「情」更在重「色」之上。蓋就人物形象之設計言，色相之美雖是人人所同好，但其實在總體精神表現上，色相之美實是無可發揮的，故常只用為必備的條件；至於「情」是指深層的愛戀心理；而「才」則不僅是指詩、文之能，「才」作為人的一種先天稟賦，乃是一種能深化價值自覺與實踐價值判斷的潛能與靈氣。因此「才」是與「情」緊密聯繫，相輔相成的。所謂「雲箋與花柳齊飛，翰墨共春光共舞」，填詞賦詩，實乃情動於中，有感而發，最能表現、引發神祕奇奧的人類心靈活動；而吟詠酬唱，傳書遞簡，又可以抒發男女主角由愛情所激發的特殊而細膩的情愫，溝通彼此之間的心緒，成為聯繫彼此愛情的紐帶。如吳炳（1595-1647）<sup>⑨</sup>《綠牡丹》、《情郵記》中考試擇婿，以詩為媒的情節手法，在才子佳人劇中都是司空見慣的。人之是否有才，並非看他能否博取功名，或能否成就功業，而是看他在從事一種精神製作活動時是否能創造出種種令人驚喜、感動的形式。這種能力不僅是神祕的，而且其本身的存在，即是一讓人欽羨的特質。因

⑦⑧ 〔清〕拼飲潛夫：《春柳鶯·序》，收入丁根錫編著：《中國歷代小說序跋集》（北京：人民文學出版社，1996年），下冊，頁1268。

⑨ 吳炳，字石渠，號粲花主人，宜興（今屬江蘇）人。明萬曆四十七年（1619）年中進士、歷任刑部、工部主事、福州知府等，崇禎十四年任江西提學副使。南明時擔任過多重要職務，官至東閣大學士。永歷元年（1647）年為清兵所俘，執送衡州，第二年於湘山寺絕食而死，清乾隆時賜諡「節愍」。著有傳奇《綠牡丹》、《療妒羹》、《情郵記》、《西園記》、《畫中人》，合稱《粲華齋五種曲》，又名《石渠五種》，均有存本。

此，明清戲曲小說中的才子們無不是才高八斗，學富五車，莫不「竊天地之私，釀詩書成性命，乞鬼神之巧，鏤錦繡作心腸」<sup>⑦②</sup>。而正因如此，才子方能使佳人一旦傾心，終生慕愛。劇中佳人對於才子之所以能未謀其面，便愛其人，即常是為其文采所感，所謂「但認真詩不認人，詩真便許是人真」<sup>⑦③</sup>。當然在這種「因詩相慕」、「憑詩傳情」的愛戀中，有才者固是才，愛才者亦必須有才，否則只能愛一「才子」之形象，而難為一真正能賞的知音。也正因此，受賞的一方便會生起「相惜」的情愫，真正珍惜這種心靈契合的關心。對於「心靈相伴」的認識，使得才子佳人劇對於佳人，除了「色」、「德」之外，亦另增加了相對應的「才」之要求。

也正由於才子佳人劇在發展中產生了這種新的強調男女主角個人素質與天賦才華的觀點，這便構成了對傳統的「男尊女卑」、「女子無才便是德」等歧視觀念的某種挑戰<sup>⑦④</sup>。如李漁即認為「人有雌雄，才無牝牡，造物欲予即予之，非巾幗所能辭、鬚眉所能獨擅也」<sup>⑦⑤</sup>，並對「女子無才便是德」予以強烈反駁，他說：

女子無才便是德，言雖近理，卻非無故而云然。因聰明女子失節者多，不若無才之為貴。蓋前人憤激之詞，與男子因官而得禍，遂以讀書作官為畏途，遺言戒子孫，使之勿讀書勿作宦者等也。此皆見啞廢食之說，

⑦② [清]天花藏主人：《兩交婚小傳·序》，收入《中國歷代小說序跋集》，下冊，頁1249。

⑦③ [明]吳炳撰，牡丹花史評，吳梅校正：〈疑貌第十三〉，《綠牡丹》，收入《暖紅室彙刻傳奇粲華齋五種》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1990年影印），頁164。

⑦④ 有關中國傳統才德觀與明清時期女子才德觀的討論，請參見劉詠聰：〈中國傳統才情觀及清代前期女性才德論〉，《德、才、色、權——論中國古代女性》（臺北：麥田出版社，1998年），頁165-251；孫康宜著，李爽學譯：〈論女子才德觀〉，收入孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學出版社，1998年），頁134-164。

⑦⑤ 李漁：〈和鳴集序〉，《笠翁一家言文集》，收入《李漁全集》，卷1，頁48。

究竟書可竟棄，任可盡廢乎？吾為才德二字，原不相妨，有才之女，未必人人敗行，貪淫之婦，何嘗歷歷知書？但須為之夫者，既有憐才之心，兼有馭才之術耳。<sup>⑦⑥</sup>

事實上，才子佳人劇作家常以「才」、「情」並稱，以之與「德」相對。他們認為德行如忠孝節義是「隨人可立」的，而才情卻「有得有不得焉」，如「繡虎雕龍，千秋無幾」<sup>⑦⑦</sup>，乃是人個別的稟賦。這種能力源於心靈，發而為詩文，「或膾炙而流誕，或噉心而欲嘔，其情立見，誰能掩之？始知性情之芳香，齒牙之靈慧，出之幽而幽，出之秀而秀，種自天生，不容偽也」<sup>⑦⑧</sup>。正是風流靈秀種自天生，方激發了言情寄意的齒牙之靈慧。因此才情是人格本體的感性顯現，是生命力的迸發，它比德性更具一種表現個人特質的特性。才子佳人劇之所以一反「女子無才便是德」的俗見，塑造了一大批「才德智貌」兼備的女才子，正是基於這種以「人」之展現自我為追求目標的觀點。故可說較之以往，明末清初才子佳人劇的一個重要特色就是「顯揚女子，頌其異能」，塑造了一系列「感時吐彤管之雋詞，觸景飛香奩之警句」<sup>⑦⑨</sup>的才女形象。例如《情郵記》中的慧娘「德性溫淑，頗涉書史」<sup>⑧⑩</sup>，紫簫「頗有幾分姿色」、「淹通詞翰」<sup>⑧⑪</sup>，《綠牡丹》中的沈婉娥則是「姿容端麗，格性溫和，既擅女工，兼耽文藻」<sup>⑧⑫</sup>。至於該劇中的車靜芳，作者透過劇中保母之口說：「偏我

⑦⑥ 李漁：《閒情偶寄·聲容部》，收入《李漁全集》，卷3，頁131。

⑦⑦ 天花藏主人：《玉嬌梨·合刻七才子書序》，收入《中國歷代小說序跋集》，下冊，頁1242。

⑦⑧ 天花藏主人：《兩交婚小傳·序》，收入《中國歷代小說序跋集》，下冊，頁1250。

⑦⑨ 同前註，頁1249。

⑧⑩ 〈議遣第四〉，吳炳撰，吳梅校正：《情郵記》，收入《暖紅室彙刻傳奇粲華齋五種》，頁60。

⑧⑪ 同前註，頁61。

⑧⑫ 〈謝詠第三〉，吳炳撰，牡丹花史評，吳梅校正：《綠牡丹》，頁145。



家小姐掙氣，不要說他儀容絕世，那百家諸史，無不淹通，詩詞歌賦，援筆立成。不是老身誇口，端的飽學秀才，考他不過」<sup>83</sup>，更是才美兼備的典型。女子之才雖不能如男子般中黃榜、榮夫婿，卻能引情動愛。女子有了「才」，能使「色」生輝，使「眉目顧盼之間，別有一種幽悄思致，默默動人，雖至鶯燕過時，珠玉毀敗，而詩書之氣，風雅之姿，固自在也」<sup>84</sup>。才子對色之強烈追求，雖出於情欲的需求，而「才」與「美」的結合，使他們能於其中區別出皮相與內涵。如此一來，「愛」雖仍是塵世之愛，此愛卻有了深度。

此一考量之實踐，可以吳炳的《綠牡丹》傳奇所敘寫才子佳人以「才」相感之情節構思作例<sup>85</sup>。劇中作者生動地描寫了兩對富有才學的佳人才子，如何克服了重重阻撓，終於成就美滿姻緣的故事<sup>86</sup>。刻本卷末牡丹花史評云：「佳人善詩，詞場舊例也。但他劇或情詞聯詠，或艷語流傳，雖則稱奇，殊為傷雅。沈、車二姝，妙在暗中主盟，暗中締度，機關巧藏，風情不漏，蘊藉風流，於此乎最。」<sup>87</sup>全劇以綠牡丹提點，而以雙軸交錯為用。劇中敘寫兩對青

<sup>83</sup> 吳炳撰，牡丹花史評，吳梅校正：〈倩筆第四〉，《綠牡丹》，頁147。

<sup>84</sup> 佚名撰，李致忠點校：〈第十四回看梅花默然投臭味第〉，《平山冷燕》（瀋陽：春風文藝出版社，1985年），頁152-153。

<sup>85</sup> 才子佳人主題在中國文學中有其悠久之傳統。有的研究者如Richard C. Hessney 認為第一個「才子」形象可追溯至《西京雜記》中的司馬相如，最早的「佳人」形象可溯至唐傳奇中的崔鶯鶯。而開創才子佳人戲曲小說情節模式的則是《綠牡丹》。參見Richard C. Hessney, "Beautiful, Talented, and Brave: Seventeenth-Century Chinese Scholar-Beauty Romance," Ph.D. diss., Columbia University, 1979。

<sup>86</sup> 《綠牡丹》劇寫柳希潛、車本高、顧粲三人爭娶翰林沈重之女沈婉娥的故事。沈重約令三人各以綠牡丹為題作詩一首。於是柳請館師謝英代筆，車請其妹車靜芳代筆，只有顧粲係自作。車靜芳見謝詩後甚為欣賞，但又恐非柳作，遂請柳重作，沈重父女也疑有弊，請車、柳二人面試，作偽之事始被識破。後謝英、顧粲二人高中鄉試，遂分別與車靜芳、沈婉娥成婚。劇本情節曲折，性格刻畫細緻。對明末假名士的醜態有所揭露，戲劇性頗強。

<sup>87</sup> 吳炳撰，牡丹花史評，吳梅校正：〈捷姻第三十〉，《綠牡丹》，頁198。

年男女的姻緣，對車靜芳、謝英的愛情多作直接敘寫的表演，而對沈婉娥、顧粲則用比較含蓄、簡鍊的安插，如此一來，筆鋒的不平均使用，造就了「繁」、「簡」相生的效果。劇中男主角謝英要求女子「又要有色，又要有才，怎得個文君眉上還留黛，蘇蕙機中再吐花」<sup>88</sup>，把女子之才提高到與貌相當的地位。女主角車靜芳見到謝英詩作後感慨道：「天下竟有此才子乎？」並認為：「若得才具如此生者，以託終身，奴願畢矣！（淚介）潸然自忖，不分今生便付沈淪，若奴家是個男子呵！結成聯袂好，朝夕細論文，才名伯仲，也不道十分衰褪。」<sup>89</sup>甚至說：「我只愛這詩，也不管他姓不姓柳，便家室寒薄些，也不妨！」<sup>90</sup>不僅是把「才」置於門第觀點之上，而且不以佳人自限，但求能與才子共相琢磨，砥礪為文，於願便足。而由於車靜芳父母早亡，哥哥車本高又「遊蕩猖狂，甚不成器」，這種對於其他傳統依附性高的女性言，本是易於造成心理徬徨不安的處境，反而成為了她掙脫束縛，自己決定終身的有利條件。

除了佳人以外，在吳炳筆下亦成功地塑造了一批真情如痴、堅貞不渝的才子，其中最突出的便是其《畫中人》傳奇中的揚州秀才庾啓<sup>91</sup>。庾啓才高學

<sup>88</sup> 吳炳撰，牡丹花史評，吳梅校正：〈訪俊第九〉，《綠牡丹》，頁157。

<sup>89</sup> 吳炳撰，牡丹花史評，吳梅校正：〈閨賞第八〉，《綠牡丹》，頁155。

<sup>90</sup> 吳炳撰，牡丹花史評，吳梅校正：〈疑貌第十三〉，《綠牡丹》，頁164。

<sup>91</sup> 《畫中人》敘寫書生庾啓得華陽真人所贈美女圖，並囑向畫呼名，庾遵囑呼名十四日後，美女果自畫中下來，與他締結姻緣。此女原是刺使鄭志玄之女瓊枝之魂，瓊枝之魂與庾相會後，真身即死去，尸柩寄放於再生寺內。庾啓上京應試，與瓊枝之魂再度相逢，乃至寺內開棺，使之復生。劇情無所本，似脫胎於世傳畫中美人故事。明馮夢龍《情史》卷九引《奇聞錄》所述唐進士趙顏與真真事，《夷堅志》所述臨川貢士張樾與四娘事，及明順天間紹興上舍葛棠與畫中仕女事，皆寫畫中美人。明湯顯祖《牡丹亭》傳奇，范文若《夢花酣》傳奇，亦有畫中美人之情節。參見郭英德：《明清傳奇綜錄》，上册，頁423。

富，頗有文名，然卻受到父親的嚴格管束，陣日只能閉門讀書，不免抑鬱寡歡。原來他內心正有一段難與人明說的想望：「必得落雁沈魚，方好配我雕龍繡虎」<sup>⑩</sup>。這本是青春年少常有的憧憬，不過因他自負才學，故敢於懸此高格。不過由於他盡日將他渴慕的女性理想化，必欲得一「神彩映發，骨肉停勻，極態窮妍，纖毫無憾」<sup>⑪</sup>之理想佳人，因以感覺自己有必要將一心所魂縈夢想的美人神態親筆描摹出來。而不可思議的是，他竟單憑想像就繪出了刺史鄭志玄之女鄭瓊枝的畫像，並張掛於室內，焚香頂禮，跪地膜拜，日夜向畫中美人頻頻呼喚，如癡如狂。如此「心無二念，目無轉睛，口無停響」整整十四天，美人果然從畫中飄然而下。原來庾啓的癡情呼喚感動了瓊枝，竟捨生離魂與其私訂姻緣。其後瓊枝離魂身亡，庾啓開棺救活瓊枝，有情人因而得以團圓成婚。吳炳此一「以意會情，以情現相」藝術構思的過人之處，在於藉「把一幅死丹青拈活了」的奇思，生動地傳達了人心中想望的「非真實性」，而他所謂「喚畫雖癡非是蠢，情之所到真難忍」<sup>⑫</sup>，則是以「癡」、「狂」描繪了心中追求無限性深情的浪漫。這部劇，在理念上，等於是企圖傳達由「想像」而產生的美感方是「美」的更高層次之捕捉，亦是更真實之體驗的主張。吳氏在劇中曾謂：「天下人只有一個情字，情若果真，離者可以復合，死者可以再生」<sup>⑬</sup>，其語正當如此理解。

在《西園記》中，吳炳同樣塑造了另一個癡情才子張繼華，透過這個「至

⑩ 吳炳撰，畫隱先生評，吳梅校正：〈圖嬌第二〉，《畫中人》，收入《暖紅室彙刻傳奇粲華齋五種》，頁205。

⑪ 同前註。

⑫ 吳氏曾自述作意云：「筆硯生涯獨未寤，惱亂愁腸，驀地閒思忖。據理苛評難作准，妄言妄聽姑教儘。世事茫茫如畫本，豎抹橫塗，顛倒隨人哂。喚畫雖癡非是蠢，情之所到，真難忍。」參見吳炳撰，畫隱先生評，吳梅校正：〈畫略第一〉，《畫中人》，頁204。

⑬ 吳炳撰，畫隱先生評，吳梅校正：〈示幻第五〉，《畫中人》，頁213。

情種」的「癡」所造成的錯認，再加上合乎情理的誤會與巧合，設計成種種妙趣橫生的戲劇情節<sup>96</sup>。張繼華錯把一見鍾情的玉真當成了趙玉英；而玉英之因病而臥，他又一廂情願地認為是對他思念過度所致，故常引咎自責。玉英病危，他虔誠地為她祝禱；俟玉英死後，他痛惜不已，百般對月呼喚玉英之名，悽悽惶惶。而當他再次見到玉真時，卻誤以為是玉英對他懷有生死情緣，故有心顯靈來與他相會。後來他又誤認趙玉英的鬼魂是王玉真，信守姻盟，婉言謝絕趙家的提親。總之，他對所愛戀的佳人真可說是一往情深，其真摯執著的程度，可謂到了癡迷癡狂的地步。此種源於至情的「癡」與「顛」成為張繼華性格的基本核心，作者借用一種出乎尋常的情節設計，所欲探討、呈顯的其實是一種屬於人性發展可有的典型。

影響此一時期才子佳人劇情節設計的第二項考量，是如何於肯定私情相悅，擇偶自主之原則下，佈置出依然能不悖於禮法之結局。蓋所謂自主追求主要體現在選婚、求婚的擇配方式上。為了找到一個才、情、色與自己相當的人作配偶，在追求佳偶的過程中，劇中主角往往必須拋卻顧忌、恣性而為。為了表顯這種心中不自主的急切，劇作家往往為主人翁設計種種具有戲劇效果，甚至具有特殊設計目的的求偶手段，或則賣身為僕、喬裝為伴，或則眉目傳情、

<sup>96</sup> 《西園記》敘寫趙玉英、王玉真二女同居趙家花園內。書生張繼華誤認王玉真為趙玉英，趙病故後其魂假託王玉真之名與張相會。後張生與王玉真結婚，相見時反以為乃趙玉英之鬼魂，經多人解釋，後由趙玉英鬼魂現身，說明真相，張始釋疑。劇情事無所本，係憑空結撰。然劇情一反常格，頗具巧思，描寫亦極細膩生動。作者自云：「世人諱把差訛說，似這般顛顛倒倒偏有因緣結，這都是造化弄人真巧絕。」（《西園記·道場第三十三》【煞尾】）西園公子評云：「《西園》寓言入世情緣，皆顛倒差訛而不知者也。差訛一釋，便可昇天，便可成佛。」（《西園記·道場第三十三》眉批）。吳梅評云：「此記與《畫中人》故別蹊徑。《畫中人》摹寫離魂光景，自死之生，在一人上著想。此則玉真、玉英，一生一死，就兩人上分寫，各極生動。」參見吳梅：《西園記·跋》，收入王衛民編：《吳梅戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1983年），頁443

私期密約，或則離魂幽會、爲情而死，或則以詩爲媒、私訂終身，或則考試較文、擇賢而聘等等。在這些設計中，戲中主角爲了成就此種內心追求，甚至不惜得罪權貴、掛冠歸隱，必欲親睹其貌、親試其才、親悅其情方才選定意中人，有時甚至宣稱：「若論鑽穴逾牆，是讀書人偷香的本等。」<sup>97</sup>總之，爲了找到一個才、情、色相當的人作配偶，男女主角往往抱持「自擇」、「自媒」的態度，甚至不惜採取私通、私奔之類悖反禮俗的行動<sup>98</sup>，此即所謂：「娶妻匪媒不由道，風流肯尋俗調」<sup>99</sup>。在選婚、求婚的歷程中，才子佳人的大膽、癡情與個性自由得到了一定的體現，這是劇作家所極度肯定並力求渲染的。如前引《嬌紅記》傳奇裏王嬌娘所云：「聰俊女子，寧爲卓文君之自求良偶，無學李易安之終託匪材。至或兩情既愜，雖若吳紫玉、趙素馨，身葬荒丘。情種來世，亦所不恨。」也許王嬌娘心裏早就明白，她要與「同心子」結爲「良偶」的要求，實在是一種奢望，在現實社會中是可望而不可及的，所以她從一開始就抱定了以死殉情的決心。這種生死相許的愛情，與強大的外在壓力激烈衝突，透過戲劇手法的強化與表達，產生了具有震撼人心效果的審美力量。

然而在結局的安排上，終究無法不考慮事實上存在的限制。否則禮蕩則情失，在當時人確有此種顧忌。以吳炳之作爲例，《西園記》刻畫出一個趙玉英，趙女自幼被父母許配給不學無術的的王錦衣之子王伯寧，由於「姻緣失偶」，深感憾恨，嘗自嘆：「可憐紅粉，豈委白丁？誓不俗生，情甘怨死」<sup>100</sup>，竟至「抱恨身亡」，這種事實所可能的結局，正是反映出人生常常無法逃避的

<sup>97</sup> [明]張琦：〈竊紅第十一〉，《靈犀錦傳奇》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，頁41b。

<sup>98</sup> 參見郭英德：《明清傳奇史》，頁263。

<sup>99</sup> [明]袁于令：〈杜門〉，《劍嘯閣鶴鶴裘記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，頁33b。

<sup>100</sup> 吳炳撰，西園公子評，吳梅校正：〈憶訛第九〉，《西園記》，收入《暖紅室彙刻傳奇繁華齋五種》，頁13。

局限性。然作者卻在「理之所必無，而情之所必有」的美學考量上，設計出趙女感冥遊魂的一段幻事。作者敘講趙女魂歸地府後，由於她真誠求愛之心感動了冥帝，因此蒙恩特許她出入陽世自尋佳偶。而在她眼見癡情才子張繼華夜夜呼喚自己的姓名後，感其深情，遂私下與他訂下姻緣，往來幽會，甚至無懼於王伯寧已死之魂以禮教相迫之嚴。凡此種種，作者皆藉以凸顯全劇「情為禮本」，「犯教不必然失正」之主張。而吳炳的另兩部傳奇《療妒羹》<sup>⑩</sup>、《畫中人》，於情節部分刻意模仿《牡丹亭》，安排出「還陽復生」的結局，以求迴避現實中難以兩全的困境，讓愛情之主題單獨呈顯；亦是同一項設計上之考量。《療妒羹》中的喬小青，雖然才貌雙全，卻因父母早亡，孤身無依，由鄰家撫養成人，最後被賣予粗鄙的褚大郎為妾，並受到大婦苗氏之折磨與迫害。然她雖身處逆境，內心仍充滿著對幸福愛情的渴望與嚮往。小青挑燈夜讀《牡丹亭》，對杜麗娘出生入死的愛情追求產生了強烈的共鳴，題詩曰：「冷雨敲窗不可聽，挑燈閒看《牡丹亭》，人間亦有痴於我，何必傷心是小青。」<sup>⑪</sup>因此不惜取法杜麗娘自祭肖像，端坐以待死，企圖擺脫現實生活的束縛與磨難。而喬小青死而復生後，終改嫁予一直深愛著自己的吏部員外郎楊器為妾。這一虛構的情節，亦如前劇般，以超越現實的手法傳達了作者對於現實的一種理想，即所謂：「自古許錯了人，嫁錯了人的，不妨改正，這就是小青的樣子了。」<sup>⑫</sup>如果說這些作品還必須通過死而復生才能獲得婚姻自主的話，那麼

<sup>⑩</sup> 《療妒羹》一劇敘寫才女喬小青被賣予褚大郎為妾，遭褚妻苗氏所妒，先禁閉之於園中，後則移置西湖孤山下。小青抑鬱以卒，後得醫者韓向宸醫治，乃死而復生。劇末小青為楊器妻顏氏所愛，遂得改嫁楊器為妾。

<sup>⑪</sup> 吳炳撰，鶴鷗子評，吳梅校正：〈題曲第九〉，《療妒羹》，收入《暖紅室彙刻傳奇梨華齋五種》，頁283。

<sup>⑫</sup> 參見吳炳撰，鶴鷗子評，吳梅校正：〈得箋第十一〉，《療妒羹》，頁285。吳梅《療妒羹·跋》評云：「此記之作，石渠以朱京藩《風流院記》微傷冗雜，因作此掩之，結構嚴謹，確較朱作為佳。〔……〕吳作佳處，以〈梨夢〉、〈題曲〉、〈絮影〉、〈畫

《綠牡丹》則更進一步，因為自主的婚姻思想已經成為劇中人物觀念的一部分，並促使他們在現實生活中積極行動，依靠自己的力量去爭取應有的權利。

「情」與「禮」在現實中有時是相矛盾的，但在才子佳人劇中，「禮」仍在一定程度上維護了「情」。也正是在這種價值相互矛盾又相互支撐的要求下，此一時期才子佳人劇的作者往往在劇作中努力將屬於「欲」的部分淨化，將之昇華為「情」。他們強調所描繪之男女情事須「沁心而不淫，纖巧而不露，酸鼻而不佻」<sup>104</sup>，方能成就所謂「才子佳人天荒地老不朽之淨緣」<sup>105</sup>。換言之，他們所追求的不是一見傾心，享受片刻歡樂的暫時性的愛欲結合，而是追求在性格、才情、志趣，甚至是心靈相契，能真正融合成一體的精神伴侶。而正因他們的結合不是暫時性的，故也不會產生始亂終棄，或因貴而負義的悲劇結局。這些劇作家儘管不諱言色欲，以為色欲原本就是人的自然本性的一部分，但他們既反對極端地禁欲，也反對過度縱欲，而是要人在面對情欲的真實性時，也同時看到它的虛幻性，因而發掘出情欲背後人類心靈的更高可能。他們筆下的才子佳人所具有的，與其說是一種完善和諧的品格，皆能以「理」節「情」，深情而不佻達，風流而不輕薄，好色而不縱欲，毋寧說他們之所以能如此，是因為他們尋找到了藉由男女契合而達致的超越一般情欲的精神滿足。因此在成就婚姻上，當自主選擇與禮俗兩者發生衝突時，劇本常常採用以「權」行「經」的方式，務期使此項衝突得到調和。所謂「經」，指的是常規、常行之道。而所謂「權」，則是指權宜、權變。這些劇本把「父母之命」、「媒妁之言」以及「男女授受不親」等傳統禮俗當作「經」，把男女主

真〉、〈哭東〉為最。而以小青改嫁楊器，與朱本改適舒潔郎同一無謂。此由文人作劇，須當場團圓，不得不借一文墨之士，作為收煞，實即隱以自寓。」收入王衛民編：《吳梅戲曲論文集》，頁444。

<sup>104</sup> 王業浩：〈鴛鴦塚序〉，孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，王序頁3b。

<sup>105</sup> 同前註，王序頁2b-3a。

角以詩傳情、私訂終身的行爲當作「權」，於是透過以「權」行「經」，由「變」導「常」之手法，爲才子佳人從愛情到婚姻的故事情節發展在事相上作了某些主觀期望的安排。這種安排，乍看之下，迴避了人生的悲劇性，但在其所欲宣示的主題上，卻是一種「詩學上的必須」。

影響此一時期才子佳人劇情節結構的第三項因素，係有關如何達致情愛純粹性之思量。此種考慮使得才子佳人劇在謳歌「情至」之可貴時，往往將之與生死問題做出對比，以《牡丹亭》式的「生生死死爲情多」<sup>⑩</sup>作爲建立堅愛的象徵手段。而在追求理想伴侶的過程中，真正支配其行爲的心理動因，乃是對美好的愛情理想的嚮往與追求，對所認定的理想人格內涵的專注與珍惜。此即前引所謂：「但得個同心子，死同穴，生同舍」、「死生交，鸞鳳友，一點真誠永不負」<sup>⑪</sup>之所指。在這裏我們看到了這種對於愛情的「守貞不二」、「守義不移」。吳炳受湯顯祖所謂「情致所極，可以事道，可以忘言」之「情至」觀的影響，在《療妒羹》中，借劇中人物喬小青的口，表達了自己對湯顯祖所謂「第云理之所必無，安知情之所必有」之主張的讚賞，他說：「臨川序語，大是解醒」<sup>⑫</sup>，而在《情郵記·情郵說》<sup>⑬</sup>中吳氏也指出：

色以目郵，聲以耳郵，臭以鼻郵，言以口郵，手以書郵，足以走郵，人身皆郵也，而無一不本於情。有情則伊人萬里可憑夢寐以符招，往哲千秋亦藉詩書而檄致。非然者，有心不靈，有膽不苦，有腸不轉，即一身

⑩ 湯顯祖撰，王思任、王文治評點：〈魂遊第二十七〉，《牡丹亭》，頁87。

⑪ 孟稱舜撰，陳洪綬評點：〈仙圓第五十〉，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁103a。

⑫ 吳炳撰，鶴鷗子評，吳梅校正：〈題曲第九〉，《療妒羹》，頁282。

⑬ 《情郵記》敘寫書生劉乾初路過黃河驛站，題詩壁上。有通判王仁之女慧娘，隨父北上，途經驛站，深愛此詩，援筆和之，詩成半首，其母促行而止。不久又有女子賈紫簫路過，將慧娘之詩補足。後劉乾初再過此驛，看見詩句，到處尋訪和詩兩女子，終與她們相見，結爲夫婦。



之耳目手足，不爲之用，況禽魚飛走之族乎！信矣，夫情之不可已也！  
此情郵之說也。<sup>⑩</sup>

劇中，男主角劉乾初與兩位女主角原本素不相識，把他們聯繫在一起的是詩，透過郵亭題詩、和詩，他們既爲彼此的才華而傾倒，又各自瞭解了對方的身世遭遇與人生志趣，從而引發了愛慕之情。言爲心聲，詩可以言志亦可以達情。在這裏，詩既是情媒，亦是情郵。吳炳以《情郵》名其劇<sup>⑪</sup>，不僅是因劇中男女主角以驛舍爲遇合之地，更深一層涵意還在於該劇旨在抒寫情的傳遞與感通。「夫郵以傳情也」，「傳情」方是此一作品的主旨，而「情」則是「人身皆郵」的基礎，只要情真，不唯可以憑夢寐以符招，生死亦若不得爲限。吳氏以「郵」字點出劇作家借虛擬之事敘寫真情的真正用意、真正手法。吳氏變幻情節，事雖奇，而所欲達旨者則只是此義。正因如此，故吳氏在《畫中人》傳奇，曾借劇中人物之口道出自己對真情的崇尚，他說：「天下人只有一個情

⑩ 吳炳撰，吳梅校正：〈情郵說〉，《情郵記》，收入《暖紅室彙刻傳奇彙華齋五種》，頁55。

⑪ 《情郵記》爲《彙華五種》中篇幅最長的一部，但全劇結構仍較集中而整飭，劇情因錯認慧娘、紫簫而起波瀾，有自然之趣，而無牽強之痕，以驛亭之題壁維繫姻緣，雖頭緒多端，仍貫串緊密，無支離之病，因此向爲劇論家所稱道，如無疾子〈情郵小引〉評曰：「此記，香閣中有兩能詩女子，一奇也；先後居停，一詩兩和，二奇也；郵亭何地，婚姻何事，詠於斯，夢於斯，證果於斯，三奇也；情深聯和，一而二，二而三，三而四，競秀爭妍，各極其至，四奇也；甚而樞府之金屋，不克藏娃，運使之鐵腸，不堪留息，婉轉作合，雙締良姻，五奇也。」吳梅《情郵記·跋》評云：「呂藥庵讀此記，比諸〈武夷九曲〉，蓋就劇中結構言之。余謂此劇用意，實似剝蕉抽繭，愈轉愈雋，不獨〈九曲〉而已。〔……〕石渠他作，頭緒皆簡，讀此曲刻意經營。文心之細，絲絲入扣，有意與阮圓海爭勝也。〔……〕余嘗謂，此記爲石渠之冠，亦爲明代各傳奇之冠。全書具在，吾非阿好焉。至就文字論，〔……〕字字嘔心雕肝，達難達之意，言難言之情，使讀者莫知其用筆所在。自是君身有仙骨，非後人所能摹效矣。」參見〔明〕無疾子：〈情郵小引〉，吳炳撰，吳梅校正：《情郵記》，頁55；吳梅：〈跋〉，吳炳撰，吳梅校正：《情郵記》，頁55。

字，情若果眞，離者可以復合，死者可以再生。」吳氏這種對眞情的讚頌，與湯顯祖所謂「情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生」的主張正是一脈發展而來。事實上，《畫中人》一劇「摹寫離魂光景，自死之生，在一人上著想」的故事在劇情、意境構設與曲辭風格等方面，均可見出追摹湯氏《牡丹亭》的痕跡，尤其是〈圖嬌〉、〈玩畫〉、〈呼畫〉、〈畫現〉與〈畫生〉等齣尤爲明顯<sup>⑩</sup>，如在第四齣〈玩畫〉中有兩支曲牌：

【浣潑帽】【浣溪紗】爲甚的心似兜，魂如逗，難道他畫屏人真會歌謳？誰著你閒將繪雨描雲手，幻出空虛一段愁。【劉潑帽】攤在面前，只管要去看他，掩過了罷（掩畫介）怎麼還在眼睛裏。把書兒壓著扇兒扣，只在眸，總是我心頭有。（仍出畫介）妙妙，可惜他不曾轉動，怎樣計較，要他活起來纔好。

【金蓮子】信溫柔，氣絲只少微開口。若學得還魂咒，教石人點頭。（虛摟介）向書窗隱處，一嚮暫綢繆。<sup>⑪</sup>

這兩支曲子生動地描摹了主角庾啓玩畫時的具體心理活動，他面對朝思暮想之理想愛侶的畫像時，心神不寧，遐想無涯，甚至到了將畫掩起，美人的形象仍歷歷在目的程度。於是他幻想著畫中人能「活起來」，變成一個眞實的伴侶。所謂「情隨形現，影逐情生」，這個由一幅畫像所引起的離奇故事，實處處皆與一個「情」字相關。誠如本劇結尾下場詩所云：「世間何物似情靈，畫粉依

⑩ 吳梅在《畫中人·跋》中更指出此劇堪稱「集大成」之作：「此記以唐小說眞眞事爲藍本，〔……〕蓋范文若《夢花酣》一記事實欠妥，別撰此本，意欲與臨川《還魂》爭勝。〔……〕唯細繹詞義，有不僅摹效臨川者。〈圖嬌〉、〈玩畫〉、〈呼畫〉諸折，固是若士化身，可以無論。〈考僮〉折絕似《西樓》之〈庭譜〉、〈攝魂〉折絕似《紅梅》之〈鬼辨〉，〈再畫〉折絕似《幽閨》之〈走雨〉，〈魂遊〉折又似《西樓》之〈樓會〉。余故謂此記爲集大成也。石渠諸作，局度雖狹小，而結構頗謹嚴，記中以華陽眞人爲一部主腦，而以幻術點綴其間。蓋因戲情冷淡，藉此妝點熱鬧，此正深悉劇情甘苦處。〔……〕」收入王衛民編：《吳梅戲曲論文集》，頁442-443。

⑪ 吳炳撰，畫隱先生評，吳梅校正：〈玩畫第四〉，《畫中人》，頁209-210。

稀也喚醒，河上三生留古寺，從今重說《牡丹亭》。」<sup>⑭</sup>吳氏可謂深得湯顯祖「夢中之情，何必非真」<sup>⑮</sup>之藝術精神的真諦。然而在他的傳奇作品中，吳炳大大淡化了《牡丹亭》一劇中的那種「情」與「理」即使不對立，亦不能不有一種層次上「對比」之緊張性。他企圖透過自主性的選擇將這種可能導致的「對立」從根本上消除。這種發展與藝術之價值無必然之相關，而是代表著一種思想的趨向。

最後一項可能影響情節安排的考量，為傳統文化心理對於「團圓」結局的需求。此種需求就深處言，係體現出中國以「人性」為本的樂觀的倫理思想特質。並影響劇作家在整體的思維上，將過程之悲劇性與理想的完整性在層次上加以區分。由於明末清初時期，傳統禮教制度與追求婚姻自主的矛盾仍是客觀存在的，才子佳人劇中才子佳人的巧遇與相愛終成眷屬雖非是不可能，然而現實的困難是存在的。因此如何在整體的效果上，將現實中的悲劇性降低使這種藝術旨趣的完整性得以維護，變成了一個情節設計上重要的考量。

也正因此種審美要求，故劇作家皆難免必須在此點上力圖符合本身創作思維的主脈，以及觀眾的期待，以致形成了一種習慣的形式。當然在此種格套下，如何警醒題旨，不使觀眾於最後一刻因習慣性期待而失去注意焦點，即成為劇作家必須十分留意之處。如李漁就曾對「團圓」結局有過一段精闢的論述，他認為為了避免劇作的「大收煞」落入某種徒具熱鬧的窠臼，要求戲曲必須要能做到收結自然、水到渠成，「無包括之痕」而兼「有團圓之趣」。他說：

骨肉團聚，不過歡笑一場，以此收鐸罷鼓，有何趣味？水窮山盡之處，偏宜突起波瀾，或先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極信極而反致驚

<sup>⑭</sup> 吳炳撰，畫隱先生評，吳梅校正：〈證畫第三十四〉，《畫中人》，頁264。

<sup>⑮</sup> 湯顯祖：〈題詞〉，湯顯祖撰，王思任、王文治評點：《牡丹亭》，頁1。

疑，務使一折之中，七情俱備，始為到底不懈之筆，愈遠愈大之才，所謂有團圓之趣者也。<sup>⑩</sup>

李漁自己所著十種曲，就每每在大團圓之際再來一番波折。時人評為：「笠翁諸劇，往往於曲終奏雅。」<sup>⑪</sup>如《憐相伴》奉旨完姻之際，偏有丈人出來作梗；《慎鸞交》有情人將成眷屬之際，父親亦來一番定計試探。其他如《巧團圓》第三十二齣一家骨肉已經團圓，第三十四齣又來個義父、親爹爭子之關目；《奈何天》結尾，出現了三美爭封；《比目魚》則有真假慕容介之誤；而《意中緣》中，林天素之代娶；《鳳求鳳》之三婦同打殷四娘，以及殷四娘與何二媽對打等等。而推求此法之來歷，湯顯祖的《牡丹亭》<sup>⑫</sup>，即已有之，明末范文若、吳炳、阮大鍼人等更加以擴大運用，至清初則愈寫愈奇。蓋就戲劇效果言，愈是有習慣性的審美期待，愈是需要精心安排，倘結局在設計上，竟然鬆手放纜，即便可能功虧一簣。此理即李漁所謂「收場一齣，即勾魂攝魄之具。使人看過數目，而猶覺聲音在耳、情形在目者，全虧此齣撒嬌，作『臨去秋波那一轉』也」<sup>⑬</sup>。「臨去秋波」，正是欲造成餘音迴盪的效果，這是劇作家所絕不能忽略的。

<sup>⑩</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入《李漁全集》，卷3，頁64。

<sup>⑪</sup> 〔清〕禾中女史：〈會真第三十〉眉批，李漁撰，〔清〕禾中女史評點：《意中緣》，收入《笠翁傳奇十種》（上），《李漁全集》，卷4，頁417。

<sup>⑫</sup> 《牡丹亭》第五十五齣〈圓駕〉中，杜麗娘早已復生，柳夢梅亦高中狀元，又有聖旨賜婚，劇情至此應近尾聲，然杜寶卻偏將柳夢梅以掘墳賊問罪，且要把杜麗娘當作妖怪誅滅，甚至連杜夫人也被他視為鬼魅，劇情發展至此可謂於水窮山盡之處，「突起波瀾」，「一折之中，七情俱備」。對於此一結局，許多評論家稱讚不絕。如《吳吳山三婦合評牡丹亭》即評道：「傳奇收場多是結了前案，此獨夫妻、父子各不識，另起無限端倪，始以一詔結之，可無強弩之誚。」參見湯顯祖撰，吳吳山三婦合評：〈圓駕〉，《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》（同治庚午〔九年〕重刊清芬閣藏版），下卷，頁88a。

<sup>⑬</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入《李漁全集》，卷3，頁64。

#### 四、明末清初才子佳人劇所呈現之作家主 體意識與文人心態

由上分析可知，無論就導引明末清初才子佳人劇發展之理念或實際上劇作家們所追求的審美效果言，以範列表顯客觀的價值感受，皆是此類作品明顯的特質，與傳統中強調「言志」的詩文意識主流不同。然在此類作品中，觀眾或讀者仍可透過另類的解讀，發現其中所隱含屬於作者私人主體意識的投入。事實上，才子佳人劇雖有明顯的主題表現，「才子佳人」四字，並不能完全概括這類劇作實際上所包有的內容與作者的旨趣。因為「才子佳人」的戀情與離合，雖是作者創意主旨所繫，但由於中國詩學傳統的影響，有時作品中亦兼具傳達作者創意主旨以外訊息的功能。此種附加的訊息，尤以表達作者主觀價值與其自身身世之感間之關係者為多。

大體說來，明清之際的文人因處在政治風雲驟變、天崩地坼的「鼎革」時期，歷盡世變滄桑，籠罩在他們心頭的，常是一種刻骨銘心的迷惘與感傷情緒。當時部分文人，有感於世變，創作了不少反映歷史興替的歷史劇<sup>②0</sup>。然而為數不少的另一部分文人，處在動盪不安、朝不保夕的困境中，在當時文禁森嚴的高壓政策下，卻採取了迴避重大的、敏感的政治題材的策略，轉而另闢蹊徑，將目光投注於世俗生活，創作了許多承沿明季以來刻意敘寫男女戀情的戲曲作品，如本文所敘。這些作者中有許多人既對新朝的懷柔政策抱著希冀，又不滿於小人得志的現實；既嚮往金榜題名、紅袖添香的風流韻事，又囿於乏人施援、潦倒終身的困境。於是在百無聊賴之際，便選擇了借風月之事，抒心中

<sup>②0</sup> 參見拙著：〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉，收入胡曉真主編：《世變與維新——晚明與晚清的文學藝術》，排版中。

之抑鬱的作法，從而讓「天地生才之意與古今愛才之心不少慰」<sup>⑩</sup>，作為世變時期知識分子心理上的補償。誠如清初才子佳人小說戲曲家李漁所言：

予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉，惟於製曲填詞之頃，非但鬱藉以舒，慍為之解，且常譖作兩間最樂之人，覺富貴榮華，其受用不過如此。未有真境之所欲為，能出幻境縱橫之上者：我欲做官，則頃刻之間便臻富貴；我欲致仕，則轉盼之際又入山林；我欲作人間才子，即為杜甫、李白之後身；我欲娶絕代佳人，即作王嬙、西施之元配；我欲成仙成佛，則西天蓬島即在硯池筆架之前；我欲盡孝輸忠，則君治親年，可躋堯、舜、彭篋之上。<sup>⑪</sup>

揆諸才子佳人劇中所寫，確也常有如此者。當然，通過戲劇的虛構方式描述理想中的文人生活經歷，並不等於作者就忽略了它與真實生活的聯繫；相反地，在很多劇本裏，我們看到作者有意識地把現實社會的種種特徵植入戲劇中的世界，由此造成虛構因素與真實因素之間的界線模糊化，這種模糊化增強了讀者對於故事的信賴度。而在部分劇作中，不僅劇中主角身上帶有作者的影子，劇中主角生活的那個世界也同樣有著作者所生活的世界的投影。

事實上，不少劇作在敘述人物經歷時，多少都帶有某種程度的社會批判意識。這些社會黑暗面的描寫，在劇中往往與才子佳人對理想婚姻的追求交織在一起，並對他們的追求起著阻礙作用。因此，在男女風流韻事中隱寓對世變時期黑暗現實與腐朽現象的揭露與抨擊，也是多數明末清初才子佳人劇的特色。如吳炳《情郵記》傳奇在描寫劉乾初與王慧娘、賈紫簫的悲歡離合故事的同時，亦揭示了官場的腐敗狀況與官僚的卑劣行跡。該劇劇尾有詩云：「未免人

<sup>⑩</sup> 〔清〕天花藏主人：《玉嬌梨·合刻七才子書序》，收入《中國歷代小說序跋集》，下冊，頁1242。

<sup>⑪</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入《李漁全集》，卷3，頁47。

間作有情，半生勞碌竟何成！過時青鬢偏欣白，閱世黃河久吝情。」<sup>⑭</sup>可知這是作者晚年之作。作者半生仕宦，熟悉官場，在劇本中有大量關於此一方面的敘寫。劇中寫乃顏攘奪邊功，王仁獻女升官，何金吾始則逢迎邀寵，繼又「反戈一擊」等，此等事雖是歷來皆有，不必明末，然作者寫此，仍有譏刺之意。又如在《綠牡丹》傳奇中，吳炳亦透過對柳希潛與車本高在考試中的種種作弊醜態，對當時科舉制度中的舞弊之風亦作了淋漓盡致的描繪與辛辣嚴厲的嘲諷<sup>⑮</sup>，亦是一例。

事實上，才子佳人劇之創作作為一種心理缺憾的補償，通常是藉助於創作或閱讀過程中「角色替換」的方式來實現的<sup>⑯</sup>。當作者採用與個人真實經歷相

<sup>⑭</sup> 吳炳撰，吳梅校正：〈正名第四十三〉，《情郵記》，頁139。

<sup>⑮</sup> 《曲海總目題要》卷十一云：「謝英，顧粲，率皆捏造。翰林學士沈重，亦無其人。白云：『世居吳興』，炳乃宜興人，蓋以自喻也。車靜芳、沈婉娥，閨閣能詩，亦屬點染情迹。至柳五柳、車尚公，不過借音律字目遊戲。第二十折云：『那兩個人，都叫他作六五六、尺上工，分明一只笛曲兒』，作者已自說明。後第二十四折，范虛云：『賤號思訶，這些人就順口兒叫凡四合』，亦此意也。前後俱以綠牡丹作眼目，故以為劇名。顧生刻社稿，沈學士立社規，蓋因明季諸生多標榜文社，藉此諷之。又清代傳卷等弊，場屋多有，劇中亦以譏笑時人也。」郭英德指出：「據《宜荆吳氏宗譜》記載，吳炳二十二歲時，嘗因被誣考試作弊，而參加複試。此事與劇中顧粲等人經過二番考試，方才辨明真偽，情況十分相似。故此劇或為吳炳中進士（1619）以前所作。」參見〔清〕黃文暘撰，陳乃乾校訂：《曲海總目提要》（天津：天津古籍書店，1992年），卷11，頁478；郭英德：《明清傳奇綜錄》，上册，頁420。

<sup>⑯</sup> 關於「角色替換」的運用，可以美國文論家艾略特（T.S. Eliot）關於「客觀投影」（objective correlatives）的理論來說明。艾略特認為：「在藝術結構中表達情感的唯一方式，是尋求一個『客觀投影』，換言之，一組事物，一個情況，一連串的事件（a set of objects, a situation, or a chain of events），為某一特定情感的公式；這些於感官經驗中確已消失的外在事物出現時，那種情感便立即被引發出來。」劇作家控制情感之法，便是為情感提供「動機」（亦即激發情感的原生心理），他必須使用客觀化、戲劇化的「事物」、「情況」或「事件」來呈現其意念。才子佳人劇的作者似乎也在建構一種「客觀投影」，在構思劇本時，作者常常把自己此一自覺主體「對象化」與「客觀化」，成為對立面的參照物，來虛構劇中主角的成功經歷，並且不時地把自己的情緒投射到劇中的人物與事件之中；同時，作者又與他虛構的故事人物彼此呼應，達到情緒的

對應或相反的某種理想方式來設計戲劇的世界與角色的時候，「角色替換」就成爲可能。例如在描寫才子的才情特質時，劇作家常以司馬相如、揚雄、曹植、李白、蘇東坡等人作爲參照，因爲在歷代人們的心目中，他們正是才人形象的表徵。作者藉著此種歷來爲人所歆羨的形象符號，企圖將自我極端美化，並藉此重溫古代文人生活的某些時刻，或者說他簡直就生活在「文化傳統與互文關係（intertextuality）中」<sup>⑭</sup>。才子的文雅風流、功名遇合，寄寓了窮愁潦倒的窮作家們對於科舉功名與美滿姻緣的熱衷與渴望；才子的憤世嫉俗、落拓不羈，則反映了他們對污濁不平的社會現實的精神抗爭。而才子的一切思想行爲，則可將之聯繫於作家們的生平際遇與創作心態來加以解釋，從而得到劇情主旨外另一種弦外之音。因爲劇本本來就是作家們用來寄情適志的產物，是作家們用來表現其人生想望的一種藝術符號。

綜括言之，作者在現實中的失落感、身世的孤獨感，透過才子佳人劇作中「相愛一波折一大團圓」情節發展模式的補償，使作者在歷經落拓後，獲得一種新的精神力量。悲劇性的自我渲洩，轉化爲理想性自我價值的提昇，並賦予婚戀情事與人物形象以理想化的浪漫色彩<sup>⑮</sup>。作者在此類作品中，往往將自身

---

交流，唯其如此，所謂「角色替換」才得以實現。參見T.S. Eliot, "Hamlet and His Problems," in *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace & World, Inc., 1964), pp. 124-125。

<sup>⑭</sup> 參見蕭馳：〈從才子佳人到《石頭記》〉，《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化實業公司，1999年），頁281。

<sup>⑮</sup> Northrop Frye曾說：「在每個時代，社會統治或知識階層總傾向於將其理想投射爲某種形式的浪漫傳奇（romance），因爲浪漫傳奇中道德高尚的男主角與美麗的女主角代表他們的理想。而反面人物代表對他們的支配地位的威脅因素。」然而中國才子佳人戲曲小說由才子與佳人／才女所代表的理想或菁英價值，卻與西方浪漫傳奇有表現形態與文化內涵上的差異；當西方的中世紀 romance 的騎士們在馬上奔馳，揮戈動矛，較武鬥勇之際，中國的才子、佳人／才女們卻在書案上揮毫使墨，作詩寫賦，較量才情文思之高下，並以所謂的「才美」作爲才子佳人所代表的菁英價值。參見Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 186。



的情感、意緒、觀念與願望等主體精神客體化，借才子佳人及其遭遇，盡情地抒發個人的主觀情感，此即所謂：「凡紙上之可驚可喜，皆胸中之欲歌欲哭。」<sup>128</sup>在此意義上，才子佳人劇亦可稱作是作者主體意識「外化」的藝術結晶。這些劇作往往是知識分子人生志趣的自我表現，而且從另一層意義來說，自我投射、自我美化或自我提昇，也正是一種自我的解脫。

關於作者的自我投射，舉例來說，如朱京藩（生卒年不詳）<sup>129</sup>的《風流院》傳奇，敘寫馮小青的婚姻悲劇，原是依據萬曆年間的真人真事加以敷演<sup>130</sup>。作者著重表現小青因所適非人而產生的滿腹哀怨，以及她對愛情的極度渴盼，而她的死是由於空有才貌而未獲知音。作者所以如此描繪，固完全出於他對小青之悲劇命運的獨特感受<sup>131</sup>。然而作者本係一失意的文人，而在他寫此

<sup>128</sup> 〈序〉，佚名撰，李致忠點校：《平山冷燕》，頁1。

<sup>129</sup> 朱京藩，字價人，別署不可解人。籍里、生平均未詳。所撰戲曲，傳奇《風流院》，今存；傳奇《半儒記》，雜劇《玉珍娘》，已佚。

<sup>130</sup> 《風流院》本事出《虞初新志》卷一〈小青傳〉。劇情略謂才女小青被迫為妾，既厭丈夫卑俗，又受正妻妒忌，抑鬱以卒，鬼魂落入風流院中。風流院主為湯顯祖，同院尚有《牡丹亭》劇中人柳夢梅與杜麗娘，以及好讀《牡丹亭》而感傷致死的婁江女子。書生舒新彈愛好小青詩稿，企求與其鬼魂相會。南山老人乃助其一臂之力，然卻因此得罪玉帝，派大司命前來捉拿，先將柳夢梅等人關入監獄。最後南山老人與湯顯祖合謀，鬥敗大司命，救出柳夢梅等人，而玉帝也被迫允許舒新彈與小青成婚。劇情前半大率據實敷演，後半入風流院及再還陽世，皆係增飾；而以湯顯祖為風流院主，以湯氏《牡丹亭》傳奇男女主角柳夢梅、杜麗娘為院仙，則更為子虛烏有。

<sup>131</sup> 小青才高命蹇的身世，與不遇文人的大人生經歷本有共通之處。如煙水散人在《女才子書·敘》中就曾這樣說過：「然獨以小青置於編首者何？蓋因青以一女子而彼蒼猶忌之至酷，矧與昂藏七尺，口有舌，手有筆，而落魄不偶，理固然也。」而正是基於這樣的思想感情，才士們都熱衷於描寫、詠歎馮小青，在當時「過孤山者，必訪小青墓，若過虎丘，必灑灑真娘者」。其中還有不少文人以立傳的形式表達對小青的同情，其中最著名的是淺淺居士的〈小青傳〉，此文在馮夢龍的《情史》、張潮《虞初新志》、「古吳靚芬女史賈茗」的《女聊齋誌異》等書中皆有收錄。更多的明清文人，則以小青的事蹟為題材，創作戲曲、小說。戲曲現存者除《風流院》外，尚有徐士俊《春波影》雜劇、前論吳炳《療妒羹》，以及張道《梅花夢》傳奇等。祈彪佳曾評道：「《春波影》傳小

劇時，則又正逢自己應試失敗，滿腹惆悵之時，柴紹然在此劇〈敘〉中說到：「朱子懷才未偶，著述滿笥，至不得已而牢騷憤懣，復爲斯記。」<sup>⑫</sup>而朱氏本人在其序言中，亦曾直接宣稱，他係有感於世間知己之不易得，難求「志以性通，氣以味合」之人，「又值下第之慘」，偶讀小青詩，則覺「如形貫影，相契之妙，不在言表。即世人亦有契之者，而我契則別焉矣」。因此乃「爲之設木主，置之齊几，名香好茶，朝朝暮暮」<sup>⑬</sup>。作者與小青獨特的相契之處，即在於他感到自己才高學富卻仕途坎坷，而小青雖貌美才優，卻偏偏淪落不偶，受盡荼毒，最終憤懣成疾，抑鬱而逝，兩人遭遇有某種類似之處。他說：

嗚呼！人苟有才，其知香識美，必爲上天所諱忌。男子有才，必蹇抑於功名；女子有才，必迤邐於遭際。即余記中入院之後而復困厄者，亦不有才之故云？<sup>⑭</sup>

也正是在才高不遇、命運乖蹇這兩方面，朱京藩與小青發生了強烈的情感共鳴，因此，他才把自己一腔懷才不遇的窮愁悲憤之情投注於「小青」這一藝術形象之中，「誦之，拜之，哭之，欣之，生之，死之」<sup>⑮</sup>。而且，爲了在劇作

---

青而情鬱，鬱故嫵媚百出；《風流院》演爲全本而情暢，暢則流於荒唐。故有所謂窈窕仙子，幽囚落花檻中者。且傳得湯若士粗劣如許，大煞風景。至其詞，時現快語，不得以音韻律之。」（參見〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁15）明末「西湖伏雌教主」的《醋葫蘆》中，則將小青受屈而死列爲「近世」家庭問題中十大要案之一，祈請地藏王菩薩對此作了判決，昇列小青爲散仙，而將馮生夫婦變驢變狗以贖其罪。而傳奇《孤山夢》、小說《孤山再夢》更讓小青投胎轉世，完成一段佳人配才子的美好姻緣。煙水散人對小青尤爲鍾情，他的《女才子書》把小青傳列爲首篇，在卷一〈引〉中，雪廬主人還把小青比作三閭大夫屈原，以爲「千百年來，艷女、才女、怨女唯有一個如小青者」。在經過衆多文人的渲染、傳播之後，似乎這位馮小青及其詩更深入人心，因而久傳不衰了。

<sup>⑫</sup> 〔明〕柴紹然：〈敘〉，〔明〕朱京藩撰，明道人評：《小青娘風流院傳奇》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，頁1a-1b。

<sup>⑬</sup> 朱京藩：〈敘〉，朱京藩撰，明道人評：《小青娘風流院傳奇》，頁1b。

<sup>⑭</sup> 同前註，頁2a。

<sup>⑮</sup> 同前註。

中直接與小青聲氣相感，朱京藩還特意虛構了舒潔郎這一才子角色。柴氏批語云：「曠世異才，遭逢不偶，悲歌慷慨，以至移情花柳，死而復生，乃始酬之以絕色，報之以功名。嗚呼！其初抑何蹇抑，而其後得於造物者又何豐也！則又古今之常理也。然則舒生非他，夫亦作者自為寫照云爾。」<sup>⑬</sup>可見，舒潔郎既是作者的自我寫照，更是作者的心靈投影。

在朱氏全劇中我們處處可以看到作者自我的公開介入與主觀感情的直接抒發。如第六齣〈下第〉中寫舒生落第歸來，滿心羞慚，一腔憤懣。四支【銷金帳】唱出了內心強烈的感受。最後一支曲云：

天災奇士，大任何曾降，蠢頭顱，喬嘴臉道德安然榮耀，安然欣享。恁般黑地，黑地昏天不亮。三別冤骸抱璞何方向，不如做個落哩落哩蓮花勾當。<sup>⑭</sup>

貴家子弟靠父親一封書信，富家後代靠萬貫家財，即可獲秀才之名；連專司燒腳湯的湯保，「糊塗謔一篇，竟列斯文上」<sup>⑮</sup>，即使駝糞人也穿起了衣巾。而他寒窗十載、滿腹詩書，卻功名無分，教他怎能不發出憤懣之慨！這種感慨其實就是作者自身的控訴，因為舒潔郎的遭遇就是作者自己的遭遇。而作者之所以虛構舒生與小青在湯顯祖任院主的上天風流院中相會成婚<sup>⑯</sup>，並在南山老人的協助下，「雙魂返世做夫妻」，顯示他創作本劇，為的「不是詞人拈出幻，只緣恨極借來題」<sup>⑰</sup>。作者強烈地譴責了世道之不公，但並未因此對一直捉弄

<sup>⑬</sup> 柴紹然：〈敘〉，朱京藩撰，明道人評：《小青娘風流院傳奇》，頁2b-3a。

<sup>⑭</sup> 朱京藩撰，明道人評：〈下第第六〉，《小青娘風流院傳奇》，頁18b。

<sup>⑮</sup> 同前註，頁19b。

<sup>⑯</sup> 作者在《小青娘風流院·敘》中自述作意云：「小青為讀《牡丹亭》一病而死，遇湯若士害之，今特於記中有所勞若士以報之。至於文章之工拙，關目之嫌好，原俟天下解人自辨，雖上不能與董解元王實甫爭衡，而較之今日辭壇蛇腔馬調者，庶幾徑庭矣。」參見朱京藩：〈敘〉，朱京藩撰，明道人評：《小青娘風流院傳奇》，頁2a。

<sup>⑰</sup> 朱京藩撰，明道人評：〈泛湖第三十三〉，《小青娘風流院傳奇》，頁40a。

著他的科舉制度喪失信心。他把自己的失意困頓歸咎於時運不濟，因此仍幻想著能一朝時來運轉，飛黃騰達，畢竟「蒼天不負男兒志，苦讀之人到底昌」<sup>④</sup>。這種不滿現實，又對現實寄予幻想的心態，在明末清初時期許多文人階層中是十分普遍的。

在描寫才子對佳人的追求時，明清劇作家們總是不厭重複地構想才子如何憑藉詩才琴音打動佳人，終得與佳人相愛定盟的情節模式，似乎非如此就不足以彰顯才子的文采情韻。例如，自從太史公在《史記》中記下司馬相如以琴音挑逗卓文君與之訂情私奔的風流之舉之後，後世文人就一直對這種琴心相通的求偶方式艷稱不絕，並有意地將他們的風流韻事改用小說、戲曲等多種文藝形式加以宣揚、傳播。而在唐代元稹〈鶯鶯傳〉中，構思了張生與崔鶯鶯傳詩遞簡，幽期密約的求愛方式之後，後代文人更是愛而不捨地將此種以詩定情的求偶方式反覆套用，敘寫才子如何藉詩為媒與佳人結緣的風流情事。元代以後的戲曲、傳奇，襲用此一愛情模式者，更是不勝枚舉。這雖是一種定型化了的文學模式，但是歷代作家、讀者與觀眾在長期的創作、閱讀與欣賞中已經形成一種固定的審美心理定勢，賦予此一文學模式以特定的文化內涵，使之成為一種「約定性」的文學象徵。雖則如此，由於審美趣味的要求，後代劇作家重新改塑的才子形象，亦同時自覺或不自覺地展現不同時代文學思維與審美趣味的變化，將前代才子佳人形象所不具備的一些新的性格，加入於人物的設計之中。例如在唐宋傳奇中，才子對佳人的愛慕，多半祇是為了「賞玩風態」，「徒悅其色」，而並非「徵其性情」，他們只是把愛情做為人生旅程中的一種風流韻事，所以並不會為了愛情而放棄世俗所重的功名富貴。唐人元稹〈鶯鶯傳〉中的張生之所以遺棄鶯鶯，正緣於此。蓋張生追求鶯鶯，絕非因對方會吟詠「待

<sup>④</sup> 朱京藩撰，明道人評：〈下第第六〉，《小青娘風流院傳奇》，頁22b。

月西廂」，而是見鶯鶯「顏色艷異，光輝動人」<sup>⑭</sup>，才情難自己。而在對愛情與婚姻的執著與堅定方面，他們也遠遜於明清才子佳人劇中的才子。又如唐宋文學中的才子，雖也不滿於父母之命、媒妁之言、只重門第財勢，不重才貌人品的婚姻，因而主張以郎才女貌做為求偶擇配的標準。如〈霍小玉傳〉中的李益所言：「小娘子愛才，鄙夫重色，兩好相映，才貌相兼。」<sup>⑮</sup>但是他們卻很少敢於對父母主持的婚事進行實質的反抗，而往往是迫於父母之命，不是放棄了愛情，釀成悲劇，就是顯得束手無策，軟弱可憐。相反地，明清才子佳人劇中的男女主角就有了不同的特質。他們把兩情相悅看得高於一切，所謂「情在一人，死生無二」<sup>⑯</sup>；而追求愛情，則是為了建立真正完滿持久的婚姻，甚至為之「性命可以不要，富貴可以全捐」。至於其行事風度，諸如率性而為，不拘小節，恃才傲物，張揚個性等，也是以前的才子佳人所不具備的。究竟是將男女戀情作為一種外在的、可以佔據的擁有物，還是將男女戀情視為一種內在的生命價值，這是明清文學之才子佳人形象與唐宋文學之才子佳人形象的本質區別，也是不同時期文學思維與審美情趣的藝術表徵。

由以上的分析可以看出，才子佳人劇雖是文人劇作家刻意營造的產物，不論就情愛的探討，或作者主體的補償投射言，皆不具有事實上，或意圖上的「寫實」意義。然而劇作家這種心靈臆造的情境與現實社會間的差距，對於劇作家而言，卻製造出了一種劇作家理性思維上的想像空間。也正是這一種發展，形成了才子佳人劇在內涵深度上的提昇。劇作家在此所意欲表現的，其實不是事實上所常有的，而是情理上所可以有的。這種「情理上所可以有的」的

<sup>⑭</sup> 〔唐〕元稹：〈鶯鶯傳〉，收入〔宋〕李昉等編：《太平廣記》（臺北：古新書局，1980年），卷488（雜傳記五），頁1035。

<sup>⑮</sup> 〔唐〕蔣防：〈霍小玉傳〉，收入李昉等編：《太平廣記》，卷487（雜傳記四），頁1034。

<sup>⑯</sup> 〔清〕素政堂主人：《定情人·序》，收入《中國歷代小說序跋集》，下冊，頁1258。

---

思維，在理想與現實的對立中，提供了一種「意願上的調和」。這對於中國傳統文人一方面承受道德規範的壓力，總想在思想、或言行上超脫名教的束縛，但在骨子裏卻總感覺無法，甚至於也是不願掙脫的心態言，意義是頗為重大的。而我們從才子佳人劇在此一時期發展的樣態中，也見證到了當劇作家具有某種可以清楚鑒別其特徵的思維傾向時，作為一「藝術」的製造者，他們如何在結構設計中，加入一些新的審美考量；這對於戲劇藝術的發展需求來說，無疑是一項極為有利的影響因素。

## 明末清初才子佳人劇之言情內涵 及其所引生之審美構思

王 瓊 玲

### 提 要

中國戲曲發展至明末清初，由於易代世變之衝擊，除了開拓出「以曲爲史」的寫實新趨外，事實上，仍有不少劇作家仍延續著晚明以來重情思潮之餘波，主張以真情的抒發爲美，將「言情」、「寫情」視爲藝術呈現的核心，創作出許多以才子佳人遇合、婚戀爲題材的愛情佳作。所謂「傳奇十部九相思」，「相思」指的就是男女之情。才子佳人劇之情節多半敘寫才子佳人一見鍾情、吟詠酬唱的婚戀情事；小人播亂、好事多磨的婚戀糾葛；夫榮妻貴、滿門團圓的婚戀結局。值得注意的是，明代「言情」觀的發展，從李贄的「童心」說作爲理論的發軔，經過湯顯祖（1550-1616）、馮夢龍（1574-1646）等在戲曲、小說方面創作實踐上的努力，並提煉出「情至」、「情爲理之維」等主情的美學觀點後，至明代末年其理論內蘊發生了變化。明末清初的戲曲劇論家如王思任（1574-1646）、孟稱舜（約1600-1684）、李漁（1611-約1679）與金聖嘆等人對「情」的理解，呈現出一種歸復於性理的傾向，即近於所謂「性情者，禮義之根柢」的「情正」立場。此種美學思潮之轉變，也出現在實際劇作中。不過由於美學理論上之轉變與創作，並非必然地發生於同一軸線，

因此在同一時期可以有交錯的表現。如晚明至清初許多愛情劇的佳作，在性質上是繼承了湯顯祖謳歌「至情」的傳統，劇作家通過才子佳人悲歡離合的故事，細緻入微地描繪了發生在少男少女生命中情與理的衝突，描繪他們對愛情生死不渝的執著追求，並總是以情的實現與情的不朽為最高境界，如《焚香記》、《紅梅記》、《紅梨記》、《橘浦記》、《情郵記》、《夢花酣》、《畫中人》、《西樓記》等。然而，也是在晚明至清初這一時期，戲曲劇作中的婚戀主題開始出現了另一種歷史性的逆轉。如《嬌紅記》、《燕子箋》、《綠牡丹》、《貞文記》、《五高風》、《秦樓月》、《石麟鏡》、《笠翁十種曲》等作品中，作家都力圖把情與禮、情與理、情與性折衷地會統起來，著力表現的只是愛情與社會邪惡勢力（如權豪勢要、無行文人、奸詐小人等）的衝突。情與理的強烈對立與衝突，在這些傳奇中並未予以充分地展示，反而是逐漸消融於情理交融、情理合一的調和論調之中。

有鑑於此，本文首先說明明末清初才子佳人劇「情」觀轉變之文藝思潮背景；其次，探討此一時期才子佳人劇「情」觀之性理化趨向，並進一步論析影響明末清初才子佳人劇情節設計的幾種審美考量；最後，則論述才子佳人劇所呈現之作家主體意識與文人心態。總之，明末清初之才子佳人劇不唯在其內涵上，具有某種可以清楚鑒別其特徵的思維傾向，亦且由於此種傾向，造成某些必然將影響其結構設計之審美考量，而此種思維傾向與審美考量，實亦與作者之主觀價值及身世之感有所關聯，值得論者特為關注。而這些注意點也都將成為研究明清戲曲史時所不得不討論之要項。

（本文承行政院國家科學委員會補助，係作者「明末清初才子佳人劇情觀之發展及其藝術特質」〔NSC-89-2411-H-001-057〕研究計畫之部分成果，謹此致謝。）



---

## The Expression of *Ch'ing* and Its Aesthetic Construction in Late Ming to Early Ch'ing Scholar–Beauty Drama

WANG Ayling

In the history of Chinese drama, the early Ch'ing period is usually regarded as equally important as the late Ming period for the development of *chuanqi* drama. In fact, *chuanqi* drama had been flourishing for almost two hundred years before the regional drama replaced it in the middle of the Ch'ien–lung period. Although the poetics of early Ch'ing drama continued the late Ming dramatic tradition, the transformation of dramatic aesthetics during the dynastic change must have influenced the writing of *chuanqi* drama. Following the shift from *ch'ing* to *li*, the dramatic aesthetics also moved from the late Ming *yen–ch'ing* ideal to the early Ch'ing idea of “integrating *ch'ing* and *li*” (*ch'ing–li–he–i*). How did the rationale of “integrating *ch'ing* and *li*” influence the development of love theme in the *ts'ai–tzu chia–jen* drama (scholar–beauty drama) of this period? How did the social and cultural background stimulate the flourish of scholar–beauty drama in late Ming? How did the change of the relation between *ch'ing* and *li* turn the late Ming romantic tradition into the early Ch'ing realm of realism with more historical and social consciousness? How did scholar–beauty drama produce its rational content and relevant aesthetic construction during this dynastic transition? What is the

---

significance of writing scholar-beauty for the literati of this era? What are the major modes and structural characteristics of scholar-beauty drama? Did the authors present some special aesthetic taste in their plays? To answer these questions, I first examine how the social and cultural background influenced the development of scholar-beauty drama from the late Ming to the early Ch'ing. Secondly, I analyze the rational trends of *ch'ing* in these plays. I then go on to explore the narrative mode and the structural design of scholar-beauty drama. Finally, by discussing how Ming-Ch'ing literati externalized their subjectivity by writing scholar-beauty dramas and the mentality behind this phenomenon, I point out the significance of scholar-beauty drama from late Ming to early Ch'ing within the framework of Chinese literary tradition.

**Keywords:** Ming-Ch'ing    late Ming    early Ch'ing    *chuanqi* drama  
love    romantic    romance