

晚明清初戲曲審美意識中情理觀 之轉化及其意義**

王 瓊 玲*

關鍵詞：晚明 明末清初 傳奇 情 理 風教

一、明代劇論中「情」「理」思想交會之表顯 ——「言情」與「風教」之辨

在中國戲曲史上，一般論者皆將晚明至清初視為傳奇發展的重要時期，因為明傳奇至清初仍持續興盛，出現了《清忠譜》、《長生殿》、《桃花扇》、《十五貫》等名著。直到乾隆時期，花部興起，在花、雅爭勝的局面下，傳奇始日漸衰落，它的劇壇盟主之位才不得不遜讓於花部戲曲。從戲曲美學思想發展的角度來看，雖然清初的戲曲美學仍然延續著明代的思路，但經歷了歷史世

* 本所副研究員。

** 本文承行政院國家科學委員會補助，係作者「明清之際戲曲藝術中所表現的情理觀」(NSC88-2411-H-001-031)研究計畫之部分成果，謹致謝忱。又本文曾受邀於由喜馬拉雅基金會、美國史丹福大學及中國哲學與文化研究基金會主辦之「中華文明二十一世紀新意義國際學術研討會」(美國史丹福大學，2001年3月30-31日)中宣讀，其節本將刊載於該研討會所編輯之會議論文集。

變改朝換代的大動盪，文藝思潮上所產生的重大變化，必然亦將對戲曲藝術的創作與審美意識發展產生相應的影響。大體而言，明清戲曲藝術審美意識中「情」、「理」議題所促成的思想發展，可謂是探討晚明至清初審美意識演變的關鍵所在；而這項發展，大致可以明代劇論中「風教」觀與「言情」觀之興替為觀察的起點。戲曲劇論中「風教」與「言情」之辨，主要並不只是針對戲曲創作的內涵歸趨問題而起，在它中間亦伴隨著劇作家對於「戲曲」性質的體認，以及戲曲本身發展上的需求，所以在不同階段，有著不同的焦點，亦有其各自不同的意義。本文所述，即是要在這段審美意識的轉化中，分析出其間觀念的轉換，與各階段論議的重點及意義，以作為理解此一時期戲曲與劇論發展的基礎。

在戲曲藝術的創作與欣賞中，什麼是審美考量的中心問題？或者說，創作戲曲的藝術形象應以什麼為主要依據？是倫理教化中的訓示？還是作家經由現實生活在心中所激發出的真實情感？此一質問，既可以會通於言語藝術的普遍問題，亦可以表現為舞臺藝術的特殊問題。正因如此，所以一方面我們應從整個戲曲發展時期的文學及藝術的普遍趨勢或思潮來觀察，一方面亦應注意戲曲藝術本身特殊的審美需求，以及此種特殊需求所導引產生的發展脈絡。

欲解答以上問題，首先應注意的，是在傳統的風教觀對於中國文學的長遠影響中，屬於戲曲部份的獨特現象。此處我們所以必須強調普遍影響中的一種特殊性，主要的原因來自歷史。因就文學之於中國的成長來說，中國文學自它初始的背景中，著重作者個人與社會群體的互動，強調文學「移風易俗」的功能，即有它屬於文化特質上的成因，而且這種觀念亦獲得許多日後社會文化發展上的支撐。因此在同屬文學的領域中，此種觀念雖非建立觀點的唯一基礎，亦非絕不受挑戰，或轉化，但它之終將滲透進同一文學傳統中的每一文類，實是一必然的結果。然就歷史而言，由於中國文學在它建立傳統時，主要是以「詩」與「文」為主，作為文類的小說、劇作，不惟出現較遲，而且在觀念上，最初並不將它與「詩」「文」歸為同一性質之物。因此風教觀之進入中國

劇論，成爲它先期的基礎，在歷史之發展中，具有它特殊的意義；並不應僅粗略地將之視爲即詩論、文論中同一觀念的延伸。

具體而言，戲曲理論的教化說並不始於明代，其正式提出應在宋代理學大興之後的元代。如元人周德清（1277-1365）在《中原音韻·序》中即說到：

自關、鄭、白、馬一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語，字暢語俊，韻促音調；觀其所述，曰忠，曰孝，有補於世。^①

這裏所謂「有補於世」，即是以戲曲的「社會功能」肯定它的價值。而元人夏庭芝（約1316-?）的《青樓集誌》，亦列舉劇目，以證明雜劇符合「厚人倫，美風化」的教化標準。他說：

「院本」大率不過謔浪調笑，「雜劇」則不然，君臣如：《伊尹扶湯》、《比干剖腹》，母子如：《伯瑜泣杖》、《剪髮待賓》，夫婦如：《殺狗勸夫》、《磨刀諫婦》，兄弟如：《田真泣樹》、《趙禮讓肥》，朋友如《管鮑分金》、《范張雞黍》，皆可以厚人倫、美風化。^②

在這裏，他將雜劇與院本對比而觀，強調前者不過「謔浪調笑」，而後者則可以「厚人倫，美風化」。這種對比，其實尚不是在戲曲已被接受作爲「文學」中之一部的背景下，所產生之一種關於戲曲「發展方向」的討論。它其實顯示的是中國文人已試圖從「風教」的觀點，將一種原本僅是「耳目之玩」的娛樂性表演，賦予它一更高的地位，使之成爲與文學相類的事物。這一點在同是元代的楊維禎（1296-1370）的文章中，亦有類似的表示。他在《朱明優戲序》中說道：

百戲有魚龍、角觝、高絙、鳳皇、都盧、尋幢戲車、走丸、吞刀、吐火、扛鼎、象人、怪獸、舍利、潑寒、蘇木等伎，而皆不如俳優侏儒之

① [元]周德清：《中原音韻·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1冊，頁175。

② [元]夏庭芝：《青樓集提要·青樓集誌》，《青樓集》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第2冊，頁7。

戲，或有關於諷諫，而非徒為一時耳目之玩也。^③

所謂「關於諷諫」，他所用的即是「詩」的評判標準，而在文中，他將俳優之戲與百戲之技相對為言，則可以證明：當時戲曲的演出，在社會的觀感中，仍是近於「百戲之技」的一種，楊維禎本於他這種戲曲的功能觀，他甚至進而言道：「觀優之寓于諷者……皆一言之微，有回天倒日之力。」^④所謂「回天倒日」，是傳統文學觀點對於士人文學的最高評價，他在此不僅是以單純的戲曲形式看待戲曲，已是將「戲曲」作為作者表述己志的工具來看待戲曲，因此他曾有：「臺官不如伶官」^⑤的話。他指出雜劇「曰忠曰孝，貫穿經史，於稠人廣中，亦可以敦勵薄俗，『則』吾『徒』號儒丈夫者為不如已」^⑥；「其於聲文綴於君臣、夫婦、仙釋氏之典故，以警人視聽，使癡兒女知有古今美惡成敗之勸懲、則出於關、庾氏傳奇之變」^⑦。在這幾段話中，他不僅指出了戲曲可能發揮的社會功能，也在戲曲的構成上，點出了它可以與其他文字事物接軌的地方。

我們必要從歷史發展的觀點，重視此一細微轉化的過程，了解到這種「風教」觀的評量，其實是戲曲在中國被接納作為性質上與「詩」「文」相近的藝術表現的重要一步，方不致錯誤地評斷了它在歷史上所曾啓導的作用。而也正因戲劇在中國並不在它最早的時期即成為文學發展的重要來源，所以戲曲作為一種「藝術」的根本性質，及它在發展上應如何尋找出自己的規律，在劇論初起之時，其實是尚未為人所認知的。中國劇論中真正獨立地認識戲曲本身的藝術要求，從而企圖為戲曲建立一套美學標準，其實尚須俟之於明代。而在程序

③ 〔元〕楊維禎：〈朱明優戲序〉，《東維子文集》（臺北：臺灣商務印書館，1979年《四部叢刊》本，第71冊），卷11，頁82上。

④ 楊維禎：〈優戲錄序〉，《東維子文集》，卷11，頁82下。

⑤ 同前註。

⑥ 《四部叢刊》影印自鳴野山房鈔本《東維子文集》〈送朱女士桂英演史序〉一文原作「『財』吾『徒』號儒丈夫者為不如已」。參見楊維禎：〈送朱女士桂英演史序〉，《東維子文集》，卷6，頁47。

⑦ 楊維禎：〈沈氏今樂府序〉，《東維子文集》，卷11，頁76。

上，也是先有了蓬勃的戲曲創作上的進展，始帶動了這項研究。這種情形即如同須先有了 Homer 的偉大作品，始在 Aristotle 的 *Poetics* 一書中，能對如何才是一 good poetry 給予一明確的定義，並加以分析。

明代最早針對戲曲內容思想與藝術趣味問題提出具體看法的，是元末明初的高明（約1305—約1359）。高明大體上延續著元以來以「教忠」「教孝」為創作主旨的觀點，他在《琵琶記》開場詞中云：

秋燈明翠幕，夜案覽藝編。今來古往，其間故事幾多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，瑣碎不堪觀。正是：不關風化體，縱好也徒然。論傳奇，樂人易，動人難。知音君子，這般另做眼兒看。休論插科打諢，也不尋宮數調，只看子孝妻賢。驂騮方獨步，萬馬敢爭先。^⑧

這段話費詞雖不多，從表面上看，似乎也無新意，其實卻極重要。高明所謂「不關風化體，縱好也徒然」，講的是戲曲的整體性，既然戲曲的價值在於能有「風化」的功能，則所謂戲曲的「好」，應是在最終的審美效果上，必須能達到「動人」的目的，而不止是「樂人」。而戲曲之要能「動人」，不單靠「故事」，而是須在「故事」之表現上有一種「整體」的藝術性；且此種整體的藝術性能達致「動人」的效果。否則在藝術的評價上，即是所謂「瑣碎」，無法達到令人稱賞的標準。他自許「驂騮獨步」，這中間正是有一番他的藝術體認，而他也期盼能有「知音君子」明瞭他這一番用心，故說之如此。而在明初他的《琵琶記》一劇，也確實造成了大家對於戲曲的一番新評價。如朱元璋即曾高度讚賞《琵琶記》，他說：

《五經》、《四書》，布、帛、菽、粟也，家家皆有；高明《琵琶記》，如山珍、海錯，貴富家不可無！^⑨

⑧ 〔元〕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1。

⑨ 〔明〕徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，頁240。

一部《琵琶記》居然可以與《四書》、《五經》相提並論，可見它所顯示的，不僅是內容義旨，抑且是基於一種創作目的而經營創造出的表達形式，它具有著特殊的感人力量，可以比之食中稀有之味。

但是究竟如何才是「關係風化」？這種原本屬於詩教的觀念，若是運用進戲曲中，成爲一種追求的目標、或評量的標準，是否亦具有它特殊的意義，與詩文不同？這必然將會是劇作家與劇論者關切的問題。一種看法，是直接將教誨人心的責任賦予戲曲，必要戲曲在主旨內容上，與情節上，符合嚴格的道德規範，並以實質上的教育功效爲其唯一的目標。至於戲曲在它構成形式上的創意，與所引起的審美感動，則不爲所重。這種觀點最鮮明的宣揚者，可以舉明代以治理學聞名的丘濬（1421-1495）爲代表。丘濬寫作了一部《伍倫全備記》，他在該劇的〈副末開場〉中即宣稱：

書會誰將雜曲編，南腔北曲兩皆全，若於倫理無關緊，縱是新奇不足傳。風月好，物華鮮，萬方人樂太平年。今宵搬演新編記，要使人心忽惕然。^⑩

又說：

每見世人搬雜劇，無端誣賴前賢。伯喈負屈十朋冤。九原如可作，怒氣定沖天。這本《五倫全備記》，分明假托揚傳，一場戲裏五倫全。備他時世曲，寓我聖賢言。^⑪

丘氏這番話說到「若於倫理無關緊，縱是新奇不足傳」，表面上雖是承襲了高明「不關風化體，縱好也徒然」的創作主張，但兩人實有甚大的不同。高明只說戲曲應關風化，但戲曲之好，須是動人。「動人」是一種情感的激盪。就戲曲來說，離不開舞臺上演員扮演角色的演出，與觀賞者因劇情帶動所產生的情

^⑩ 〔明〕丘濬：《伍倫全備忠孝記·副末開場》，收入《古本錄曲叢刊·初集》（上海：商務印書館，1954年據世德堂本影印），第1冊，頁1a。

^⑪ 同前註，頁1a-1b。

感投入。因此戲劇在展現為劇中人的行動時，必要有某種「角色生活」的真實性。丘濬在這裏只用了「要使人心惕然」的表述，顯然只將故事的搬演，當成了道德教誨的事例，與高明之意有所不同。在丘濬看來，劇本不僅要寫倫理，而且必須是「五般倫理件件全」，以「時世曲」，寓「聖賢言」，使人觀閱後得到感化。他在同一處說道：

使世上爲子的看了便孝，爲臣的看了便忠，爲弟的看了敬其兄，爲兄的看了友其弟，爲夫婦的看了相和順，爲朋友的看了相敬信，爲繼母的看了不管前子，爲徒弟的看了必念其師，妻妾看了不相嫉妬，奴婢看了不相忌害。善者可以感發人之善心，惡者可以懲創人之逸志，勸化世人，使他有則改之，無則加勉……。^⑫

根據這個宗旨，丘濬筆下的主人翁伍倫全，對君臣、父子、長幼、夫婦、朋友這些倫常關係的處理，完全符合禮教的規範。他與其弟伍倫備，其義弟安克和、其師施善教等人一樣，都成爲一種道德觀念的畫樣。顯然，丘氏是依循理學觀念來創作戲曲，又透過作品把這種理學觀念灌輸給讀者或觀眾，首開了依理學作戲的「道學風」。丘氏視戲曲爲載道工具，強調戲曲倫理內容的重要，並以此作爲評論戲曲價值的第一標準。他曾批評當時劇壇所作，「多是淫詞艷曲，專說風情閨怨，非惟不足以感化人心，到反被他破壞了風俗」^⑬。在他看來，甚至高明的《琵琶記》，也只是「間或一兩件關係風化，亦只是專說一件事，其間未免駁雜不純」^⑭。以丘濬爲代表的這類作家，正因爲把戲劇的風化價值，當成了戲劇藝術的本質，因此在戲劇情節構思的考量中，其實一直是在虛構人物，而非呈現人物；其實一直是在利用人物，而非創造人物。丘濬曾

⑫ 同前註，頁2a-2b。

⑬ 同前註，頁2a。

⑭ 同前註。

說：

小子新編出這場戲文，叫作《伍倫全備》。發乎性情，生乎義理，蓋因人所易曉者以感動之。^⑮

在這段話中，他所謂「因人所易曉者以感動之」，便是明白自居為一說教者，而將觀眾放置在一個比較低的位置。而他所說的「易曉者」，實際上是不脫他個人對於聖人教誨之言的一種觀念上的理解。故雖然他亦知「戲場無笑不成歡」的道理，也著重發揮戲曲「插科打諢」、「喬態狂言」的特點，情節「亦有悲歡離合」，結構則「始終開闔閉圓」，欲將「萬事綱常之理」，寄寓於「一場假托之言」中^⑯。不過，整體觀之，丘氏此劇仍未免把「藝術價值」與「道德功能」兩種議題不當地加以混合。他的劇作不是通過藝術形象涵蘊某種道德品質，而是從道德概念出發構思劇本，人物是道德概念的賦形，故事是道德原理的衍化，遂使他整部劇本流於說教。因此此劇在明嘉靖、隆慶以後，特別是萬曆以後，便受到評論家日益激烈的批評，如王世貞評此劇為「不免腐爛」^⑰，徐復祚認為此劇「純是措大書袋子語，陳腐臭爛，令人嘔穢」^⑱。

稍後於丘濬的邵璨（生卒年不詳），在這點上則不僅延續了丘氏，甚且連戲曲娛樂性與通俗性的特點亦棄之於不顧，主張製作戲曲的主要目的即在宣揚禮教。邵氏的戲劇創作主張，見於他所作《香囊記》前齣的開場詞：

一曲清歌酒一巡，梨園風月四時新，人生得意須行樂，只恐花飛減卻春。今即古，假為真，從教感起座間人，傳奇莫作尋常看，識義由來可

^⑮ 同前註，頁2a。

^⑯ 《伍倫全備記·副末開場》：「【西江月】亦有悲歡離合，始終開闔閉圓。白多唱少、非干不會把腔填，要得看的，個個易知見。不免插科打諢，粧成喬態狂言。戲場無笑不成歡，用此疏人觀看。」同前註，頁1b，2b。

^⑰ 〔明〕王世貞：《曲藻》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁34。

^⑱ 〔明〕徐復祚：《曲論》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁236。

立身。^{①9}

邵氏歸納這部戲全劇的內容為：「忠臣孝子重綱常，慈母貞妻德允臧，兄弟愛慕朋友義，天書旌異有輝光」^{②0}，且自云：「因續取《五倫新傳》，標記《紫香囊》」^{②1}，明白表示他撰此劇為的是效法丘濬。然而邵璨之仿效《五倫全備記》，由於觀念上更趨向於極端，且才力亦弱，故較之丘濬，更顯不逮。《香囊記》結構鬆散，情節蕪雜，許多重要情節多是摹仿《琵琶》、《拜月》等前人作品。加以曲文多採用《詩經》、杜詩的現成詩句，賓白也以駢驪為體，全似賣弄文辭，炫耀學問。也是他這種作為，遂開啓了明代戲曲「時文風」的弊端。對此，徐渭批評道：

夫曲本取於感發人心，歌之使奴、童、婦、女皆喻，乃為得體；經、子之談，以之為詩且不可，況此等耶？^{②2}

徐復祚亦評曰：

《香囊》以詩語作曲，處處如煙花風柳。如「花邊柳邊」、「黃昏古驛」、「殘星破暝」、「紅入仙桃」等大套，麗語藻句，刺眼奪魄。然愈藻麗，愈遠本色。^{②3}

邵璨之所以在戲曲中追求文辭華麗，泛用典故，裝填學問，根源即在於他道學的戲曲觀。他立意沿襲丘濬的《五倫全備記》，因而也就沿襲了丘濬的說教觀點。他在創作上，從道德概念出發，以議論為戲，以文字為戲，以學問為戲。與丘濬不同的是，在邵璨追求文字工麗華瞻的同時，他雖也追求劇本「從教感

①9 [明]邵璨：〈家門第一〉，《香囊記》，收入毛晉編著：《六十種曲》（臺北：臺灣開明書店，1970年），第1冊，頁341。

②0 邵璨：〈相會第四十〉，《香囊記》，頁472。

②1 邵璨：〈家門第一〉，《香囊記》，頁341。

②2 徐渭：《南詞敘錄》，頁243。

②3 徐復祚：《曲論》，頁236。

起座間人」，實際上卻毫無感人的力量。故王世貞評曰：「《香囊》近雅而不動人。」^{②④}當然此引諸家之評，出自在後，戲曲「本色」的觀念已漸釐清，故能深中其弊。但我們從丘、邵兩人的議論與創作表現來看，亦可以看出風教觀之提出，在初期確實存在足以導引劇論及劇作誤入歧途的弊端。

明初以來由高明所引發的戲曲教化觀，經過丘濬、邵璨的導引，產生了某種偏向的發展。在其影響下，不僅明初出現了一批宣揚忠孝節義的作品，如《金印記》、《千金記》、《連環記》等。弘治以後，此種說教式的戲曲觀又得到理學家如王陽明（1472-1528）等的響應與支持：

古樂不作久矣。今之戲子，尚與古樂意思相近。……〈韶〉之九成，便是舜的一本戲子。〈武〉之九變，便是武王的一本戲子。聖人一生實事，俱播在樂中。所以有德者聞之，便知他盡善盡美，與盡美未盡善處。若後世作樂，只是做些詞調，於民俗風化絕無關涉，何以化民善俗？今要民俗反朴還淳，取今之戲子，將妖淫詞調俱去了，只取忠臣孝子故事，使愚俗百姓人人易曉，無意中感激他良知起來，卻於風化有益。然後古樂漸次可復矣。^{②⑤}

王陽明這種回應，與丘濬意思略同，但由於陽明的地位，自然在聲勢上，更會增添不少。而在他的話中，明白地斥責了戲曲中的「妖淫詞調」。這種立場，就理學家言，雖有其理。但正因這種基於「風化」考量的對立，對於一般學者來說，具有說服力，更易將探討戲劇藝術本質的議題混淆。對於戲劇的發展來說，並不見得有益。不過在當時，尤其是自嘉、隆以後，由於傳奇創作呈現出一片繁盛景象，另有一種有利於劇作家或劇論者的因素產生，即是劇作家對於名作的摹擬與反省。其中最重要的就是《西廂記》、《拜月亭》與《琵琶記》

^{②④} 王世貞：《曲藻》，頁34。

^{②⑤} 〔明〕王守仁：《王陽明全集》（上海：上海古籍出版社，1992年），上册，卷3，語錄三，頁113。

三劇孰優孰劣的問題。

有關《西廂》、《拜月》與《琵琶》三劇高下的爭論，始於何良俊（1506–1573）與王世貞（1526–1590），而其尾聲則一直延續到清代中葉。在激烈的論爭中，基本上可以劃分出兩個對立的派別：主張抑《琵琶》而揚《西廂》或《拜月》的，有何良俊、胡應麟、李贄、臧懋循、沈德符、徐復祚、凌濛初、黃圖秘、陳棟等人；而主張揚《琵琶》的，則以王世貞、徐渭、呂天成、陳繼儒、王思任、毛聲山、劉廷機、李調元等人為代表。爭論的焦點集中於下列不同層次之問題：如戲曲語言是以「自然質樸」、「本色當行」為佳，還是以「才藻富麗」、有「詞家大學問」為上？其次，就境界的品第而言，或以《琵琶記》之「肖似」為「畫工」，而以《西廂》之「巧奪」為「化工」，此論是為中肯之論？而就戲曲之內容看，究竟應以「風教」為先，還是應表現「風情」？此亦是一爭。

圍繞此一焦點，論辯雙方展開了激烈的爭論。何良俊在《曲論》中指出《西廂》作為「情辭」的魅力，他認為：

大抵情辭易工。蓋人生於情，所謂「愚夫愚婦可以與知者」。觀十五國《風》，大半皆發於情，可以知矣。是以作者既易工，聞者亦易動聽。即《西廂記》與今所唱時曲，大率皆情詞也。²⁶

他這段話，避去了戲曲應是什麼的問題，而改從戲曲會向什麼方向發展為觀察的著眼。他所謂「易工」與「易動聽」，考量的是審美的效果。如果我們承認藝術的存在是因為它提供了趣味，則不論它附帶可能產生的社會效益為何，「趣味」仍然會是影響其發展走向的主要因素。歷史發展應由此出發來看，而對於「藝術本質」的探討，也應依此為著眼。本於此，於是他強調了所謂「本

²⁶ [明]何良俊：《曲論》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁7。

色」的觀念；並依此對《西廂》與《琵琶》皆作了批評。他說：「蓋《西廂》全帶脂粉，《琵琶》專弄學問，其本色語少。蓋填詞須用本色語，方是作家。」²⁷所謂「全帶脂粉」、「專弄學問」，是指劇作者在設辭之時，離開了劇中人物的當下場域，而將曲文本身的可讀性獨立加以看待，因此不論如何可賞，就全劇而言，皆不過是只就劇的演出為唯一考量。本於同一理路，何良俊遂將《拜月》的評價置於《琵琶》之上，他說：

余謂其高出於《琵琶記》遠甚。蓋其才藻雖不及高，然終是當行。其「拜新月」二折，乃櫟括關漢卿雜劇語。他如〈走雨〉、〈錯認〉、〈上路〉、驛館中相逢數折，彼此問答，皆不須賓白，而敘說情事，宛轉詳盡，全不費詞，可謂妙絕。²⁸

評中所謂「敘說情事，宛轉詳盡，全不費詞，可謂妙絕」，乃是將全劇作一整體看，而「宛轉詳盡」四字，則更是點出了戲曲作為戲劇類藝術的必要特質；即是「戲劇性」。劇作家必要能掌握住這種戲劇性，而為之狀聲做吻，帶動情節，方許是真正「作家」。這種本事便是他所說的「當行」。

面對何良俊對《拜月亭》的推許，王世貞則指出了《拜月》的三短。他認為該劇：

無詞家大學問，一短也；既無風情，又無禪風教，二短也；歌演終場，不能使人墮淚，三短也。²⁹

我們應注意的是，在王世貞所舉的三項新的標準中，並未對何良俊的「本色」

²⁷ 在戲曲理論領域中，何良俊是較早使用「本色」一詞的。他的本色觀大致以建立戲曲語言的審美標準為重心，而他對戲曲語言的審美趣味，則偏重於「簡淡」、「蘊藉」，反對「濃鹽赤醬」、「刻畫太過」，主張「靚妝素服，天然妙麗」。而亦正是出於此一認識，在他看來「《西廂》全帶脂粉」。若將王實甫與鄭德輝相比較，何良俊的結論是「鄭詞淡而淨，王詞濃而蕪」。同前註，頁6、8。

²⁸ 同前註，頁12。

²⁹ 王世貞：《曲藻》，頁34。

說提出針對性的反駁。他所說的「詞家大學問」，表面上雖然與何良俊所謂「填詞當用本色語」不同，但是「本色」非質俚，合於本色，依然可以辭藻動人，而不必定是「專弄學問」。《拜月》缺於才藻，這是何氏承認的；王世貞謂之「無詞家大學問」，這裏所謂「大學問」的「大」字，正是強調大詞家「詞華不害自然」的造詣。故可謂王世貞基本上是用何氏「本色」的說法，而再加上另一重審美上的要求，且認為《琵琶》一記，正是符合這種標準。他論《琵琶記》時說到：

則成所以冠絕諸劇者，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，仿佛如生；問答之際，了不見扭造；所以佳耳。至於腔調微有未諧，譬如見鍾、王跡，不得其合處，當精思以求詣，不當執末以議本也。^③

在這段話中，我們不僅看到他主張「琢句之工」可以不害「體貼人情，委曲必盡」、「問答之際，了不見扭造」；且在描寫物態方面，可以藉其雕琢，使其仿佛如生。這便是他說的「大學問」。而所以詞家作手能使詞華者不失自然，「言」與「事」的合一，正是關鍵。他在這裏，實際上已採取了何氏「作家宜當行」的說法，而也是在這個基礎上，他對於《拜月》一劇，在整體呈現上感動力的不足，提出了批評。感動力的不足，實際上是根源於劇作者未能在劇作中展現真正的「風情」。且就其感發人的志意一面來說，王世貞認為《拜月》一劇也是乏善可陳，故謂之「既無風情，又無裨風教」。

王世貞在衡論《拜月》、《琵琶》兩劇時所提出的說法，由於僅有斷語，未加詳釋，故其論議引生新的爭辯。較後的曲論家，如臧懋循、沈德符、凌濛初、徐復祚等人皆作出了駁難。其中與王氏「三短」說針鋒相對的，為徐復祚（1560-?）的說法，他說：

^③ 同前註，頁33。

何元朗謂施君美《拜月亭》勝於《琵琶》，未為無見。《拜月亭》宮調極明，平仄極叶，自始至終，無一板一折非當行本色語，此非深於是道者不能解也，弇州乃以「無大學問」為一短，不知聲律家正不取於弘詞博學也；又以「無風情、無禪風教」為二短，不知《拜月》風情本自不乏，而風教當就道學先生講求，不當責之騷人墨士也。用脩之錦心繡腸，果不如白沙鳶飛魚躍乎？又以「歌演終場不能使人墮淚」為三短，不知酒以合歡，歌演以佐酒，必墮淚以為佳，將〈薤歌〉、〈蒿里〉盡侑觴具乎？^①

徐復祚此處力駁王世貞之論，謂「聲律家正不取於弘詞博學也」，不過何良俊的「當行本色」說，宮調、平仄雖在內，本並不以此為限，王世貞強調「委曲必盡」、「仿佛如生」、「了不見扭造」，亦皆是必須「詞華」與「事態」相協，並不是離開人物之情境，專重曲文的藻飾。王氏較論二劇，謂《琵琶》之於音律偶有未協，乃支末，謂不當執「末」以議「本」，正是一種輕重的拿捏。故徐氏即欲表顯《拜月》宮調平仄之精神，似亦不宜輕看王氏所謂「大學問」之事。至於《拜月》風情如何，以及「動人」的程度，人人可以加以衡論，但王氏所提此項標準至少應予承認，並加重視。徐氏務求揚《拜月》而抑《琵琶》，至言「歌演」乃所以佐酒，不必墮淚為佳，則是因爭一劇之優劣，而亂及評審應有的眼光，實屬辦事不明。雖則如此，由此種論辯的過程，可以見出的是，劇論者在檢視這些膾炙人口的名作時，已試圖為戲曲建立一個屬於戲曲自身的評判標準。戲曲是否應有禪風教，已成為一個「可以有」的特質，而非一個「必須有」的特質。故贊成者，如王世貞，是在風情之外論風教；而反對者，如徐復祚，則是根本否定劇作者須有這種考量存於胸中。

徐復祚在評《琵琶》、《拜月》二劇時，雖因欲駁王世貞而說出措辭不盡

^① 徐復祚：《曲論》，頁235-236。

合宜的評語，但它在論《西廂》時，則亦有獨見之處。徐復祚雖賞《西廂》，謂能駕馬東籬、張小山而上之^{③②}，但對該劇的大團圓結尾卻甚不以為然，認為：

《西廂》後四出，定為關漢卿所補，其筆力迥出二手，且雅語、俗語、措大語、白撰語層見疊出，至於「馬戶」、「尸巾」云云，則真馬戶尸巾矣！且《西廂》之妙，正在於〈草橋〉一夢，似假疑真，乍離乍合，情盡而意無窮，何必金榜題名、洞房花燭而後乃愉快也？丹丘評漢卿曰：「觀其詞語，乃在可上可下之間，蓋所以取者，初為雜劇之始，故卓以前列。」則王、關之聲價，在當時已自有低昂矣。王弇州取《西廂》「雪浪拍長空」諸語，亦直取其華艷耳，神髓不在是也。語其神，則字字當行，言言本色，可為南北之冠。^{③③}

徐氏此評可注意者，在於其論《西廂》，能深入劇情戲劇性的發展，因而說出「似假疑真，乍離乍合，情盡而意無窮」的讚語。且在曲文緊要處點出「神髓」二字，與前評只就宮調平仄論「當行」不同^{③④}。尤其他主張戲劇結尾的優劣並不能止於「事」，關鍵在於「意」；亦即不能單看其事是否令人「墮淚」或「愉快」，而更須看是否有「情盡而意無窮」的深遠意境，是否給欣賞者留下更為廣闊的想像，以及回味的思惟空間。這一點姑不論所評是否允愜，至少他在作出此種批評之時，已是有了完整的戲劇結構的觀念，在批評方法上可謂有了極重要的發展。

對於《西廂》、《拜月》與《琵琶》三劇之優劣，在王、徐之外，另有一

③② 徐復祚《曲論》云：「馬東籬、張小山自應首冠，而王實甫之《西廂》，直欲超而上之。蓋諸公所作，止於四折，而《西廂》則十六折，多寡不同，骨力更陡，此其所以勝也。」同前註，頁241。

③③ 同前註，頁241-242。

③④ 本文此處分析王、徐兩家，重點在於分析其評語背後所持之評判標準為何，至於實質論斷作品是否得宜，是否已實踐其所主張，則並非辨析之重點。

位極重要的評論者，即是李贄（1527-1602）。李贄評三劇云：

《拜月》、《西廂》化工也，《琵琶》畫工也。^{③⑤}

李贄此處以所謂「畫工」與「化工」區分三劇，就批評的層次來說，已不僅是在戲劇成爲戲劇的藝術手段上著眼，而已是藉由形式的討論，進入到屬於「美」的境界本身。在議論的層次上，已完全不同於前面幾位論者。這種劇論中跳躍式的發展，主要是因在觀念上到了李贄，已將原本已逐漸淡化的劇論中之風化觀點，作了徹底的洗滌。在他看來，以「言」「文」作爲風教的工具，不論何體，皆是依託成「假」，詩、文如是，戲曲亦然；皆非他所認爲真正值得寶貴的「童心之言」^{③⑥}。因此戲曲若要接受作爲「言」「文」的一種形式，便要將其中虛假的腔調一概破除。於是李贄評點《琵琶記》，在卷首頭一句便針對高明的「不關風化體，縱好也徒然」^{③⑦}的話，提出了批評，認爲乃是一種虛矯之腔^{③⑧}。蔡伯喈本是作者傾全力塑造的一位「全忠全孝」的正面人物，李贄卻毫不留情地斥責這個形象的不實。如伯喈一出場，便標榜自己是「功名富貴，付之天也」，只想一心「盡子情」以待奉雙親；可是，他隨即又暗自尋思：「行孝於己，責報於天」^{③⑨}。李贄針對這一點，批道：「何必責報？」^{④⑩}而當伯喈得知「朝廷黃榜招賢」的消息後，更是坐臥不寧，嘆息說：「人爵不

③⑤ 參見〔明〕李贄：〈雜說〉，《焚書》，收入張建業主編：《李贄文集》（北京：社會科學文獻出版社，2000年），卷1，頁90。

③⑥ 李贄〈童心說〉云：「夫既以聞見道理爲心矣，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。無所不假，則無所不喜。滿場是假，矮人何辯也？」參見李贄：〈童心說〉，《焚書》，頁92。

③⑦ 高明撰，錢南揚校注：〈第一齣〉，《元本琵琶記校注》，頁1。

③⑧ 李贄評曰：「便妝許多腔！」參見李贄：《李卓吾先生批評琵琶記》，收入侯百朋編：《琵琶記資料匯編》（北京：書目文獻出版社，1989年），頁213。

③⑨ 高明撰，錢南揚校注：〈第二齣〉，《元本琵琶記校注》，頁6。

④⑩ 李贄：《李卓吾先生批評琵琶記》，頁213。

如天爵貴，功名爭似孝名高？」^④李贄嘲諷道：「『孝』奈何說『名』！可笑，可笑！」^⑤一語即點破其口裏說孝、心裏想名的淺薄。及至劇末，伯喈攜二妻歸故里祭墳，哭訴道：「名虧行缺不如死，只愁我死缺祭祀。」^⑥李贄批道：「又不肯死了。」^⑦把伯喈有了功名又要得孝名，既要孝名又不肯拋棄現世功名的心理揭露無餘。又如第五齣〈南浦囑別〉中，張太公勸勉蔡伯喈說：「丈夫非無淚，不洒別離間。」李贄於評點中批之道：「胡說。」又說：「別離不洒淚恐非人情。」^⑧在李贄看來，只有順乎人之常情才是可取的，他之所以讚賞劇中次要角色「蔡婆」這個形象，就是因為在蔡婆身上體現了人之常情，而亦唯有不違常情，才有可能為真情。第四齣〈蔡公逼伯喈赴試〉中，蔡公主張兒子趕考，博取功名，改換門閥，但為蔡婆所反對。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。蔡婆在其丈夫用「本頭話」催逼兒子赴京應試時，用切合身份與心境的家常情語相勸阻：「自古道曾參純孝，何曾去應舉及第？功名富貴天賦與，天若與不求須來至。……一旦分離掌上珠，我這老景憑誰？忍將父母飢寒死，博得孩兒名利歸。你縱然衣錦歸故里，補不得你名行虧。」^⑨李贄批道：「是聖母，是達人」^⑩李氏還說：「蔡婆言語寓有至理，即登壇佛祖也沒有這樣機鋒。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。」^⑪

④ 高明撰，錢南揚校注：〈第四齣〉，《元本琵琶記校注》，頁32。

⑤ 李贄：《李卓吾先生批評琵琶記》，頁216。

⑥ 高明撰，錢南揚校注：〈第四十齣〉，《元本琵琶記校注》，頁269。

⑦ 李贄：《李卓吾先生批評琵琶記》，頁240。

⑧ 同前註，頁219。

⑨ 高明撰，錢南揚校注：〈第四齣〉，《元本琵琶記校注》，頁34、37。

⑩ 李贄：《李卓吾先生評琵琶記》，頁218。

⑪ 同前註，頁217。

同時又指責作者「不合以淨腳扮蔡婆」，主張應「易以老旦爲是」^④。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。李氏這種批評不僅是批評了劇本，亦是批評了作者。因此在他來看，《琵琶》一劇若要說好，也僅是照尋常戲本的佳處說好，算不得超凡之好，故云僅是「畫工」。而在李贄的胸中，一切技藝之巧，只要能得真心之源，亦皆可以由「畫工」進而爲「化工」。

「化工」與「畫工」之不同，若仔細加以分辨，所謂「畫工」，指人工，係出自作者的「力」與「才」；所謂「殫其力之所能工，而極吾才於既竭」，並以追求「巧」與「工」爲藝術旨趣。而「化工」則指天工，乃出自作者的「意」——此「意」乃是主體的真心至情，稟之於天，存於「宇宙之內」，有如「追風逐電」，與自然萬物同聲相應、同氣相求。易言之，所謂「畫工」，就是竭力描摹自然，而終不可得，而「化工」則是純任自然，宛若天然生成如此。畫工之作雖「工巧之極，其氣力量只可達於皮膚骨血之間」，終究還是「似真非真」，「入人之心者不深」。如《琵琶記》高則誠雖「已殫其力之所能工，而極吾才於既竭」，但終還是有斧鑿之痕可見^⑤。李贄以自己欣賞《琵琶記》的感受爲例說：「吾嘗攬《琵琶》而彈之矣：一彈而嘆，再彈而怨，三彈而向之怨嘆無復存者。」而「化工」之作如《西廂》、《拜月》，「意者宇宙之內，本自有如此可喜之人，如化工之於物，其工巧自不可思議爾」，令「見者、閱者切齒咬牙，欲殺欲割」^⑥，達到心靈上的共振與情感上的共鳴。相較之下，《西廂記》中〈琴心〉一折，則是：「中庭月下，木落秋空，寂

^④ 李贄在此評曰：「蔡婆言語寓有至理，即登壇佛祖也沒有這樣機鋒，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，只爲多記本頭耳。」同前註，頁216-218。

^⑤ 參見李贄：〈雜說〉，《焚書》，頁90-91。

^⑥ 同前註。

寞書齋，獨自無賴，試取〈琴心〉一彈再鼓，其無盡藏不可思議，工巧固不可思也。」^{⑤②}可見「化工」貴在師法自然而得乎自然，有如實有；而「畫工」則依恃才力，難以令人忘卻其技。所以李贄說：

夫所謂畫工者，以其能奪天地之化工，而其孰知天地之無工乎？今夫天之所生，地之所長，百卉具在，人見而愛之矣。至覓其工，了不可得，豈其智固不能得知歟！要知造化無工，雖有神聖，亦不能識知化工之所在，而其誰能得之？^{⑤③}

依李贄之見，畫工有師法軌跡可循，而化工則必須有賴於作者巧奪天工的才情，能夠「以自然之爲美」^{⑤④}，故云：「畫工雖巧，已落第二義矣。」^{⑤⑤}而人之所以能「識知化工之所在」，一切都須自認識乎「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。

李贄的評論極爲深刻，亦極嚴厲。而照他的理路論說，則已不僅是一藝術論的問題，實際上已跨入了「美的存在問題」範圍之內。這種說法，在風教觀依舊強固的中國社會中，很難徹底地被接受。因此便出現了一種不徹底的調和之論。這種調和之論，可以王驥德（？-1623）爲代表。王驥德在論述有關《西廂》與《琵琶》孰優孰劣的時候，提出了所謂的「雙美」之說，他認爲：「古戲必以《西廂》、《琵琶》稱首，遞爲桓、文。然《琵琶》中以法讓《西廂》，故當離爲雙美，不得合爲聯璧。……《西廂》組艷，《琵琶》修質，其

⑤② 同前註，頁91。

⑤③ 同前註，頁90。

⑤④ 同前註。

⑤⑤ 李贄此種論點，頗爲後世所重，持續發生影響。如較他爲後的王驥德曾說：「《西廂》化工，《琵琶》畫工二語，似稍得解。」參見〔明〕王驥德：《西廂記考據》，收入《暖紅室彙刻傳奇·西廂記》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1990年），頁171。晚清陳棟之評亦云：「自化工、畫工之論出，而《西廂》、《琵琶》之品始定。」參見〔清〕陳棟：《北涇草堂曲論》，收入《琵琶記資料匯編》，頁195。

體固然。」^{⑤⑥}又指出：

《西廂》，風之遺也；《琵琶》，雅之遺也。《西廂》似李，《琵琶》似杜，二家無大軒輊。然《琵琶》工處可指，《西廂》無所不工；《琵琶》宮調不倫，平仄多舛，《西廂》繩削甚嚴，旗色不亂。《琵琶》之妙，以情以理，《西廂》之妙，以神以韻；《琵琶》以大，《西廂》以化；此二傳三尺。^{⑤⑦}

王氏強調《西廂》、《琵琶》二劇各有妙處，似詩中李、杜之別，前者以神韻得風致，而後者則以情理而具雅趣。基本上，他認為「致曲」與「立言」具有同等的意義與價值^{⑤⑧}，也同樣需要以「德」為本。沿此思路推論，他自然提出了這樣一個重要的命題：「曲喉易得，而曲才不易得，則德成而上與藝成而下之殊科也。」^{⑤⑨}此處之「德」當指端正的作劇意旨，以及對於所欲描寫之內容的理解力與判斷力；具備了這些，便稱得上是「曲才」。而「藝」則是指吐字、發音等唱曲的手法與技巧，所以即使在這方面達到了爛熟的程度，也不過只算得上是「曲喉」。他認為二者殊異，難易自明。然則，作為「德」之主要成分的作劇意旨，其具體的社會內容又是什麼呢？王氏認為就是「世教」。他說：

古人往矣，吾取古事，麗今聲，華哀其賢者，粉墨其愚者，奏之場上，令觀者藉為勸懲興起，甚或扼腕裂眦，涕泗交下而不能已，此方為有關

^{⑤⑥} 王驥德：《曲律·雜論第三十九上》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁149。

^{⑤⑦} 同前註，頁169-170。

^{⑤⑧} 王驥德引薛千《勿遺筆餘》云：「王漢陂好為詞曲，客有規之者曰：『聞之太上立德，其次立功，其次立言，公何不留意經世文章？』漢陂應聲曰：『子不聞其次致曲乎？』足稱雅諛。」參見王驥德：《曲律·雜論第三十九下》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁178。

^{⑤⑨} 同前註，頁178。

世教文字。若徒取漫言，既已造化在手，而又未必其新奇可喜，亦何貴漫言為耶？此非腐談，要是確論。故不關風化體，縱好徒然，此《琵琶》持大頭腦處。^⑥

他反對「徒取漫言」，以隨意輕率的態度來從事文學創作。他認為戲曲文學創作應當是有意識、有目的，有一定思想內涵，並具社會功能的。因此，劇作者應該自覺地持此「大頭腦」，「取古事，麗今聲」，揚善懲惡，透過舞臺表演，激起觀眾相應的情感反應，發揮社會教化作用。王氏評《西廂記》時曾明白表示：

《西廂》韻士而為淫詞，第可供騷人俠客，賞心快目，抵掌娛耳之資耳。彼端人正道，腐儒不能道，假道學心賞慕之，而噤其口不敢道。^⑦

王氏指出「韻士」、「騷人」、「俠客」、「腐儒」、「假道學」各類人賞《西廂》之不同，顯示他對於《西廂》，理解仍然有限。而針對戲曲之功能與作者內在主體機制的關係，王氏則提出了先「立德」後方可言「致曲」，「致曲」而後方可顯「立德」的說法。易言之，「德」不能直接發抒為「曲」，只有通過「藝」（包括主體的「機趣」、典型化的技巧等），傳達出一定的情感，造成一定的情境，才能使「德」獲得形象化、情感化，使大眾透過賞樂，得到「感化」的社會功能。

王驥德這個說法，一方面承認了戲曲藝術獨立的價值，但在更大的架構上，卻將它規範在「世教文字」的框架之中。這在現實上，固然易為社會所接受，但在理論的發展上，卻是隱藏了必然將發生的衝突。這種劇論中內含的衝突性，就歷史上看，並未以觀念的方式直接逼迫劇論者加以解決，卻奇妙地以另一種方式將它轉移，形成了另一種形式的發展。這便是本文中所要說明之晚

^⑥ 同前註，頁160。

^⑦ 王驥德：《西廂記考據》，頁171。

明至清初「情理」觀的轉化。

二、從「言情」到「寫情」—— 明中晚期「情至」觀之發展與其在戲曲美學中之影響

在綜觀戲曲之教化觀於明代的發展過程時，我們若從明代以心性之學為重心的思想發展來看，另有一足以轉化風教觀念的思想因素，即是明代思想史上有關「情」與「理」的討論。這種討論一方面有它重要的哲學發展意涵，也同時對於文藝的普遍思潮產生影響。而它在文學理論中的集中表現，就是「情真」說與「性靈」說。「情真」說與「教化」觀的不同，首先表現在：它把戲劇創作的出發點與原動力，從「教育取向」導引至劇作家內在情感的抒發，將外在的社會效益性，轉向了人內在的情感需求；並對戲劇創作的情感內涵，作出了明確的要求。在「言情」者看來，戲劇藝術所要表現的情感內涵，是人內向尋求自我後，所尋得的一腔真情。從另一方面說，「言情」說強調以「真情」作為戲劇創作的出發點與內在動力，正是要求戲劇應以人與人之間可以會通的心性本質，作為建立「表現」的基礎。

一般而論，晚明的「言情」說強調：「情」是文學藝術的出發點與原動力，而「情」的共通性與真實性，又是文學藝術所要表現的內涵與創作目標。這種思潮表現在對於戲曲藝術的反省上，則是逐漸認識到「情境」作為呈顯個體主體性表現的藝術建構意義。比較上，這種思想發展可以以劇論趨勢為表現的，即是形成不同於以往直抒式「言情」說之一種「寫情」論。這種「寫情」，一方面強調的是「委曲盡致」，狀態寫物；另一方面，由於它探討到了「情」的最高可能，所以在戲劇的一種特殊表現中，亦可以將「情」的本質內涵，經由劇作整體的藝術傳達，將之象徵化。也就是說，在戲劇情節的設置中，劇作家為求表顯「情性」的主旨，可以以「作幻」的方式，使劇情脫離尋

常事理的約限，演出事實上不存在之物事，卻又不減損其所寫之情之真實性。

「寫情」說之建立，可以推舉《牡丹亭》一劇的作者湯顯祖（1550-1616）為一時代性之代表。湯顯祖寫劇，以「夢」字題名，而在他著名的劇論中，提出了「因情成夢，因夢成戲」^{⑥2}的說法。事實上，承繼李贄以「童心」之「真」揭示性情的藝術表現新原則，湯顯祖將「情」看作是包括戲劇創作在內的文學創作的根本動力。湯氏於劇中寫「夢」，實際上就是寫「情」。湯氏的志趣不在道學，而在劇藝，不在世教，而在人情，但他卻認為世教與道學即在其敘情之中。因此，我們不僅要從戲劇的內容方面去認識湯氏所謂「情」的意涵，而且還應從戲劇文學創作的動因方面去把握這個「情」的心理特質。湯氏認為「情」是人的「世界」之生成根源與動力，也是使人生成為「真實」的最要因素，而文藝創作的任務就在於表現人的真情，表現人的內在本質。因此，「情」是所有文藝創作的始動因子。湯氏在〈宜黃縣戲神清源師廟記〉一文中指出：

人生而有情。思歡怒愁，感於幽微，流乎嘯歌，形諸動搖。或一往而盡，或積日而不能自休。蓋自鳳凰鳥獸以至巴渝夷鬼，無不能舞能歌，以靈機自相轉活，而況吾人。^{⑥3}

創作主體乃「生而有情」，具備著「思歡怒愁」等種種情感，由於受到外在事物與氛圍的觸發，而移情於對象事物之中，如此便創造出了藝術。戲劇的歌詠舞蹈、聲容動作，都出於情感抒發的需要，從原始歌舞到技藝表演，從爨弄參鶻到雜劇傳奇皆然。戲劇的本質在於抒發情感，戲曲只有充分發抒作者的思想感情，才能撥動觀眾的心弦，發揮戲劇藝術特有的感染力。

^{⑥2} [明]湯顯祖著，徐朔方箋校：〈復甘義麓〉，《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1999年），第2冊，頁1464。

^{⑥3} 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1188。

湯氏既謂「人生而有情」，在〈董解元西廂題辭〉一文中則又謂：

萬物之情各有其志。志也者，情也。^{⑥④}

這裏湯氏所謂「情」，包括思想、意志、情感、欲望，同時由於志之各不相同，使情的內容各有區別。此種人生而有之、包括思想情欲的感性自然的情，其中的真誠部分，便是世間一切價值的來源，故又謂：

生天生地生鬼生神，極人物之萬途，攢古今之千變。……無情者可使有情，無聲者可使有聲。……豈非以人情之大寶，為名教之至樂也哉。^{⑥⑤}

正因為名教中真正價值的來源，出自於人之真情，所以名教中有「至樂」，此種「樂」不唯可樂，亦且可感，故能使無此樂者同此樂，無此情者有此情。而有情者，必有聲，其聲情所感發而為者，即是真正的藝術。

湯顯祖曾謂自己作劇乃「為情作使，劬於伎劇」^{⑥⑥}。他這裏所說的「為情所使」一語，說明了推動創作主體進入藝術創作過程的動因在於情感。湯氏認為情感在藝術創作過程中對於創作主體必須產生支配、驅使的作用，這一點可以以其劇作《牡丹亭》為典型例證。《牡丹亭》開場標目【蝶戀花】詞云：

忙處拋人間處住，百計思量，沒個為歡處。

白日消磨腸斷句，世間只有情難訴。^{⑥⑦}

情之難訴，在真情難得，真情難盡。《牡丹亭》之極力敘寫杜麗娘一人正是借一角色、一故事，標出天地間一種「情至」的典型。湯氏《牡丹亭·題詞》

⑥④ 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈董解元西廂題辭〉，《湯顯祖詩文集》（上海：上海古籍出版社，1982年），下冊，頁1502。

⑥⑤ 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1188。

⑥⑥ 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈續棲賢蓮社求友文〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1221。

⑥⑦ 湯顯祖著，王思任、王文治評點，張秀芬校：〈標目第一〉，《牡丹亭》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁1。

云：

天下女子有情，寧如杜麗娘者乎！夢其人即病，病即彌連，至手畫形容，傳於世而後死。死三年矣，復能冥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。夢中之情，何必非真？天下豈少夢中之人耶？必因荐枕而成親，待挂冠而為密者，皆形骸之論也。……嗟夫！人世之事，非人世所可盡。自非通人，恆以理相耳！第云理之所必無，安知情之所必有邪！^{⑥8}

此文中所謂「情不知所起」，即是「情」乃出於莫知其所為而為之之「天」。情出於天，即是情出於性。人不自知其所起，此即性之無知。然人雖不自知其性，而情以起，且不惟有此情，情且可一往而深。深而及於「至」，則生者可死，死者猶生，故乃以幻詭之「死」「生」演之。人觀此劇，但見死而復生者非理，而不悟死亦不足以撼其情之可有，故以形骸求之、疑之者，皆是皮相之論。他在這裏，明白地宣揚了戲曲中可以以「事」之虛幻傳達「情」之真實的主張，遂衍成如《牡丹亭》一劇「因情成夢，因夢成戲」的創格。而正因如此，潘之恆論湯氏「寫情」乃云：

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，而後有所不可盡，而死生、生死之無足怪也。^{⑥9}

潘氏不惟謂情乃「不知所起」，且謂乃「不知其所終」，在這點上便有了些許西方浪漫主義對於情愛看法的特色。而正因有了這種 romantic love 作為情愛故事內在的發展動力，所以事態演變上的「離」「合」、「遠」「近」、

^{⑥8} 湯顯祖著，王思任、王文治評點，張秀芬校：《牡丹亭·題詞》，頁1。

^{⑥9} 〔明〕潘之恆：《鸞嘯小品·情癡》，收入隗芾、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134-135。

「存」「亡」，也就在人的想像中開拓出極大的空間。

湯顯祖的劇論不惟在美學上有極大意義，此一意義且可以推擴發展成一套人生的哲理。明人沈際飛（生卒年不詳）評湯劇，有云：

惟情至，可以造立世界，惟情盡，可以不壞虛空。而要非情至之人，未堪語乎情盡也。世人覺中假，故不情，淳于夢中真，故鍾情。既覺而猶戀戀因緣，依依眷屬，一往信心，了無退轉，此立雪斷臂上根，決不教眼光落地。即槐國螻蟻，各有深情，同生切利，豈偶然哉！彼夫儼然人也，而君父、男女、民物，間悠悠如夢，不如淳于，并不如蟻矣，并不可歸於螻蟻之鄉矣。^{⑦①}

佛家謂一切皆空，故世界為虛幻。沈氏則謂世界虛幻者，乃因「假」，若情「真」，且「鍾」之以至於「至」，則可以造不壞而存之世界。倘若依此為觀點，則可以說湯氏寫戲，戲論正應即是其「道論」，否則何以稱其「可以造立世界」。但是就戲言，戲終究是戲，戲中託意誠然可以如沈氏所敘說，但託意而有情節，情節顯示事變，事變達出人情，戲曲之功能當猶不止沈氏所言。湯氏曾作〈沈氏弋說序〉，其文中有云：

是非者理也，重輕者勢也，愛惡者情也。^{⑦②}

並謂：

今昔異時，行於其時者三：理爾，勢爾，情爾。以此乘天下之吉凶，決萬物之成毀。作者以效其為，而言者以立其辨，皆是物也。事固有理至而勢違，勢合而情反，情在而理亡，故雖自古名世建立，常有精微要眇不可告語人者。史氏雖材，常隨其通博奇詭之趣，言所欲言，是故記而不倫，論而少衷。何也？當其時，三者不獲並露而周施。況後時而言，

⑦① [明]沈際飛：〈題南柯夢〉，見蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社出版，1989年），第2冊，頁1268-1269。

⑦② 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈沈氏弋說序〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1647。

溢此遺彼，固然矣。^{⑦②}

湯氏此說將一時之事，分出「理」、「勢」、「情」三者，各不相攝。謂自古立言的人，惟在說理，至於「勢」、「情」之變，則常有心知其意，而無以告語人者。至於敘事，則雖以史氏之材，能達出事勢之變，但是其中奇詭難以倫次，故亦無以達衷。這皆是因體製、功用上的限制，使「理」、「勢」、「情」三者無法並露而施。且就「時」而言，皆是以後人而敘前事，所以不能無「溢」、「遺」，不若戲曲之文可以全由作者指派。故一良善的劇作家，「因情而生夢」，便是將情中之真，衍出「理」格；而「因夢成戲」，則是於事變中衍出種種事變之「勢」，三者周施，而其所造化之「世界」以成。

湯顯祖「因情成夢，因夢成戲」一語，在「極情盡至」的意義上，雖只說「情」之「深」與「至」，但在他的理解中，「情」之能深與不能深，其實亦有「道心」與「非道心」的分別。他在〈睡菴文集序〉中云：

道心之人，必具智骨；具智骨者，必有深情。^{⑦③}

他這裏所謂「道心之人，必具智骨」，非指先須有「道心」然後有「智骨」；而他所說：「智骨者，必具深情」，亦不是謂須先有「智骨」，然後有「道心」。而是說情能深者，深之中即有智；而智則能成道心。故人善自反，情而求其深與至，「智」與「道」即在其中。「深」與「智」即是由「情」合「性」的方法。故湯氏〈耳伯麻姑遊詩序〉中說：

世總爲情，情生詩歌，而行於神。天下之聲音笑貌大小生死，不出乎是。因以愴蕩人意，歡樂舞蹈，悲壯哀感鬼神風雨鳥獸，搖動草木，洞裂金石。其詩之傳者，神情合至，或一至焉。^{⑦④}

⑦② 同前註，頁1646-1647。

⑦③ 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈睡菴文集序〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1074。

⑦④ 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈耳伯麻姑遊詩序〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1110-1111。

湯氏此文所謂「神情合至」，即是主「情」行於「神」，神至則情至，離於神而求情之至，必至於無所至。以是之故，善言「性」者，必於「情」之萬變者而求其通。故曰：

離情而言性，一家之私言也；合情而言性，天下之公言也。^{⑦⑤}

而正如李贄以心的「真」「假」為標準來判斷人的真假一般，湯氏則以情的「真」「假」為標準來劃分人的真假。湯氏在〈答王宇泰太史〉一文中指出：

門下殆真人耶！世之假人，常為真人苦。真人得意，假人影響而附之，以相得意。真人失意，假人影響而伺之，以自得意。邊境有人，其名曰竊。人之所畏，吾得不畏哉！僕不敢自謂聖地中人，亦幾乎真者也。南都偶與一二君名人而假者，持平理而論天下大事，其二人裁伺得僕半語，便推衍傳說，幾為僕大戾。彼假人者，果足與言天下事歟哉！然觀今執政之去就，人亦未有以定真假何在也。大勢真之得意處少，而假之得意時多。而僕欲門下深言無由矣。門下且宜遵時養晦，以存其真。^{⑦⑥}

湯氏自謂其為人乃「幾乎真也」，可見其處處言情真，正是要做一「真人」，而世間假之得意時多，故名可得而竊，而真者益少。湯氏面對於此，遂提出一「有情天下」之理想，他在〈青蓮閣記〉一文中說道：

世有有情之天下，有有法之天下。唐人受陳隋風流，君臣游幸，率以才情自勝，則可以共浴華清，從階升、娛廣寒。令白也生今之世，滔蕩零落，尚不能得一中縣而治。彼誠遇有情之天下也。今天下大致滅才情而尊吏法，故季宣低眉而在此。^{⑦⑦}

真人少，假人多，故世間賴吏法以治，然但知有吏法，不論人之高下，滅才

⑦⑤ 程允昌：《南九宮十三調曲譜·序》，引見韓經太：《理學文化與文學思潮》（北京：中華書局，1997年），頁269。

⑦⑥ 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈答王宇泰太史〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1305。

⑦⑦ 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈蓮蓮閣記〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1174。

情，必至於無真人；雖有名教，名教之真必蕩然無存。湯氏曾以自己論「情」與道學家論「性」對比，說之云：

某與吾師終日共講學，而人不解也。師講性，某講情。^{⑦⑧}

他之所以將自己放置到這樣一個地位，其間固有一種「救世」的意味在內，並非泛泛說過。

總之，在戲曲美學上，湯氏對「情」的探討與呈現，揭示了戲曲藝術可以有的本質，確立了一種以「情」為中心的戲曲觀，彰顯了作品中作者的主體地位；亦即以「人」的內在本質與其事變，作為戲曲藝術的目標。而湯氏於對「情」的極度重視，也使他在藝術上運用了前所未有的幻想與誇張的方式加以傳達，因而賦予藝術形象以奇異的光彩。湯顯祖的一生，正是為「至情」謳歌的一生。他在去逝前兩年所寫的〈續棲賢蓮社求友文〉中說：「歲之與我甲寅者再矣。吾猶在此為情作使，劬於伎劇。為情轉易，信於痲瘡。時自悲憫，而力不能去。」^{⑦⑨}這正是湯氏彰顯人間至情而不能自己的生動寫照。

而也正因為李贄、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，徹底改變了傳統的戲劇觀念，使戲曲的表現不唯呈現了作者，而且也呈現了社會，使戲劇的寫作，不僅是宣洩創作者主觀的情志，也成為創作者企圖發現「人的社會」的一種方式、一種途徑。在李贄、湯顯祖等人的重大影響下，晚明一些戲曲理論家，如王驥德、張琦等人，雖然見解不同，深度互異，但也都從不同角度上，強調情感在戲曲藝術中的重要地位，強調情感表現的真實性，論述情感在戲曲創作中，是推動作家塑造人物、構思情節的基礎。

王驥德在其著作《曲律》中，曾多次強調戲曲的貼近人情的特點。他在〈雜論〉（五五款）中說道：

⑦⑧ 〔明〕陳繼儒：〈《批點牡丹亭》題詞〉，見《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁1226。

⑦⑨ 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈續棲賢蓮社求友文〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1221。

晉人言：「絲不如竹，竹不如肉」。以為漸近自然。吾謂：詩不如詞，詞不如曲，故是漸近人情。夫詩之限於律與絕也，即不盡於意，欲為一字之益，不可得也。詞之限於調也，即不盡於吻，欲為一語之益，不可得也。若曲，則調可累用，字可襯增。詩與詞，不得以諧語方言入，而曲則惟吾意之欲至，口之欲宣，縱橫出入，無之而無不可也。故吾謂：快人情者，要毋過於曲也。^⑧

各種藝術形式「貼近自然」的程度，取決於其表現的工具與方式。而在「漸近人情」的方面，曲的形式較之詩、詞更有它有利的地方。蓋劇作家「唯吾意之欲至，口之欲宣，縱橫出入，無之而無不可」，所以「快人情者，要毋過於曲也」。而既然文學作品是以「貼近人情」為其目標，則學者在善用戲曲的種種形式之時，必要求其能貼切傳達，然後能快於人情。正因如此，故王氏主張，持曲律者寫劇作詞，須牢牢地抓住人物的內在感情，把握並遵循感情發展的必然性，漸進地展開，寫他人他作未盡之情，描他人他作未窮之態。只有照這樣創作出來的劇作，才能具有高品味，並見出作者的力度。反之，如果脫離人物的內在感情，過於注意外在景物，必然使作者目力「與我相二」，以致因「多及景語」，流連於「花鳥煙雲」，反而掩蔽了劇作者主體的「真性」，攪亂了其「寸管」，墮入創作的窘境。故劇作家正當不掩真性，恃情而作，融合事境自然與人物情感，才能得乎其律，此即王氏所謂：「世之曲，咏情者強半，持此律之，品力可立見矣」^⑨之旨。

又如張琦（生卒年不詳），他亦繼承了李贄、湯顯祖以情為本的觀點，明確提出所謂「心曲」之說。他從曲之抒情特質出發，強調：

心之精微，人不可知，靈竅隱深，忽忽欲動，名曰心曲。曲也者，達其

^⑧ 王驥德：〈雜論第三十九下〉，《曲律》，頁160。

^⑨ 同前註，頁159。

心而爲言者也，思致貴於綿渺，辭語貴於迫切。長門之詠，宜於官樣而帶岑寂；香閨之語，宜於闡藏而饒綺麗。倚門嘖笑之聲，務求纖媚而顧盼生姿；學士騷人之賦，須期慷慨而嘯歌不俗。故詠春花勿牽秋月，吟朝雨莫溷夜潮。瑤臺、玉砌，要知雪部之套辭；芳草、輕烟，總是郊原之泛句。又如命題雜詠，而直道本色，則何取於寓言？觸物興懷，而雜景揣摩，則安在其即事！甚且士女之吻無辨，睽合之意多乖，人情斷續而忽入俚言，筆致拗違而生吞成語，又曲之最病者也。^{⑧②}

正因曲乃心之曲，故肖其聲者，必肖其情；寫其態者，必合其事，戲曲中件件應以寫人之情事爲本。張氏除了「心曲」之說外，又有「情種」之論。他所以說出此二字是因當時主張名教者對於戲曲的責難，甚至有謂：「若夫雕心琢句、柔脆纖巧，披靡淫蕩，非鼓吹之盛事，曲固可廢也」^{⑧③}。對此，他反駁說，天下的亂與治，根本原因在於「情種」的有、無。亂，是因爲「情種先壞」；治，則有賴於「人而有情」。曲是道「人心之精微」，扶正人的情種，非但不會導天下於亂，反大有益於天下之治。張琦解釋說：

人，情種也；人而無情，不至於人矣，曷望其至人乎？情之爲物也，役耳目，易神理，忘晦明，廢饑寒，窮九州，越八荒，穿金石，動天地，率百物，生可以生，死可以死，死可以生，生可以死，死又可以不死，生又可以忘生，遠遠近近，悠悠漾漾，查弗知其所之。而處此者之無聊也，借詩書以閑攝之，筆墨罄瀉之，歌詠條暢之，按拍紆遲之，律呂鎮定之，俾飄飄者返其居，鬱沈者達其志，漸而濃郁者幾於淡，豈非宅神育性之術歟？^{⑧④}

⑧② [明]張琦：〈填詞訓〉，《衡曲塵譚》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁267-268。

⑧③ 同前註，頁267。

⑧④ 張琦：〈情癡寤言〉，《衡曲塵譚》，頁273。

張氏此文中「生生」、「死死」、「遠遠」、「近近」之說出自湯顯祖，而特為標出「情種」二字，意在鼓吹湯氏以「情」為本之意。而在論及戲曲的功能時，他選用了「宅神育性」四字，這一方面符合了湯氏「神」、「情」合一的論法，另一方面則是闡明這種「宅神」的主張，其實即是「育性」的一種方法。為了達到於人「宅神育性」的目的，張琦亦同樣強調了「情真」的重要，張氏指出：

今之所稱多情，皆其匿情而獵名者也：……其為辭也，浮游不衷，必多雕琢虛偽之氣，欲自掩飾之而不能。^⑤

他在這裏用「浮游」、「雕琢」之辭蓄意加以批評的，乃是虛偽之氣，也就是當時受風教觀影響而充斥的客氣，也就是道學之氣。它之所以應當徹底地摒棄於戲劇創作之外，是因為它是由觀念導引，而非自內心生發。正因如此，張氏提倡戲曲創作要取「直道本色」，如「長門之詠」、「香閨之語」、「倚門嘖笑之聲」、「學士騷人之賦」等，都應以其人特有之聲傳達出其人特有之情。倘若與此相反，在戲曲中表現出「士女之吻無便，睽合之意多乖，人情斷續而忽入俚言，筆致拗違而生吞成語」，則成了創作上的瑕疵。治療這種曲病的最好方法，張氏說就是須牢記「思致貴於綿渺，辭語貴於迫切」這條原則。質言之，就是思惟要極周密細緻，處處不離其人，時時吻合其聲，故又說當「不貴文飾而貴真率肖吻」。蓋只有獨特的情感內容，才能予人以真情實感的審美愉悅。如同「古傷逝、惜別之詞」一般，令人「一披詠之，愀然欲淚者，其情真也」。最後，張琦《衡曲塵譚》結尾處歸結了自己的觀點說：只要挾一真率之情，而不必「違心以就世法」，一任胸中癡情奔湧而出，不管他人或笑或疑，那麼「凡歌詠之聲皆是情也」^⑥。

^⑤ 同前註。

^⑥ 張琦：〈填詞訓〉，頁267-268。

綜括上論而言，從李贄發軔，到湯顯祖所持續發展的主情論，我們倘若拿來與明中葉以來藝壇所發展的審美精神相較，其間固可謂有大趨勢上的近似。然而就戲曲理論的角度而言，這種趨勢雖在某些爭議點上是針對那種將「教化」視為單純的道德說教的觀念的反撥，但「主情論」在戲曲學的意義，其實有很大部分，是企圖為中國的戲曲尋求一個文學上、及文學史上的定位。此種以人的情感主體為核心的創作理論，不但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。且在這種企圖消弭「情」與「理」對峙的努力中，自來滲入於劇論中的風教觀，雖未完全喪失其地位，但在意義上已被逐漸轉化，不再被視為是戲曲所以成為戲曲的必要基礎。不過我們必須仔細分析的是，主情論作為一個大概趨勢，這中間仍存在著種種不同的分歧，有些關涉對於「情」的認識的不同，有些則是因注意的焦點有異，故呈現出不同的面貌。大體而言，比較重要的發展，除了李贄、湯顯祖的「真情」說之外，另有兩條脈絡，一是以馮夢龍為代表的「情為理維」之說，另一則是可以孟稱舜為代表的「情正」論，以下當分別論述。

三、「私情化公」——明末「言情」觀視野的擴大

風教觀所以在中國歷史上有其強固的地位，一部份原因是因它維繫了社會的基本秩序。這種以規範性教條為手段的倫理思想，一方面造成了可能的對心理的過度壓抑，另一方面也提供了必要的社會安全的心理機制。故名教觀一旦受到思想上的挑戰，甚或威脅，社會普遍的道德警戒心理容易受到震盪，因而產生過激的表現。明中晚以後泰州學的風行，以及文藝思潮中重「言情」的思想傾向，事實上也對社會秩序產生了一定的衝擊。當時人對於此類現象，頗多描述。如張翰《松窗夢語》即謂當時的狀況乃「人情以放蕩為快，世風以侈靡相

高」⁸⁷，而屠隆的《鴻苞》一書中也說到當時人：「聞一道德方正之事，則以為無味而置之不道；聞一淫縱破義之事，則投袂而起，喜談傳誦而不已。」⁸⁸許多文人雅士對聲色之事總是津津樂道，甚至恬不為恥，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」⁸⁹的局面。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，湯顯祖對於「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。

這種趨向自然不符合明末社會發展的要求。面對異族入侵，基於維護岌岌可危的王朝統治的現實，確立與強化人的主體意志，與道德的責任感，成爲社會改革的當務之急。由於人的主體意志，與道德行爲，屬於自覺性行爲，爲理性意識作用支配感性活動的結果。此種理性意志，與人的內在所可能發展的，基於感性的、生理的自然欲望所產生的即時性目標，往往是互相對峙、甚至是互相衝突的。因此在許多人的反思中，常傾向於主張：人的意向目標與道德行爲，是不能建築在個體的偏隘的欲求基礎上的，崇高的價值，只能建立在理性支配感性的能力與力量上，亦即建立在人的意志結構，與主體能力之上。明末的社會現實，需要提振人們的精神境界，因此在理論上建立起主宰感性行爲之權威的理性主體的呼聲，具有很強的勢能。理學家素來所提倡的道德自律，重新受到了「言情」論者的重視，因而出現了一種強調重新回到「發乎情，止乎禮義」的性理原則的要求。在這種狀況下，論者所關注的反而不全是「情」的

⁸⁷ 〔明〕張翰：《松窗夢語·風俗紀》，收入《叢書集成》三編，《武林往哲遺著》（臺北：藝文印書館，1971年），第6函，卷7，13b。

⁸⁸ 〔明〕屠隆撰，茅元儀選訂：〈藿語上〉，《鴻苞》（臺南：莊嚴文化公司，1995年影印《四庫全書存目叢書》，子部，第89冊），卷7，頁22。

⁸⁹ 〔清〕黃正元：〈閒邪正論〉，《慾海慈航》（臺北：廣文書局，1981年），引呂祖師語，頁7a。

境界的提昇，如李贄、湯顯祖等人之所為，而是必須兼顧從「社會整體」的角度，去看待「情」的追求與社會秩序之間的關係。在這條線索上，有一足為代表的人物，即是編撰《情史》一書的馮夢龍（1574-1646）。

馮夢龍深受李贄、湯顯祖等人的影響，要求人與人之間的關係以「情」為基礎，不過他不同於李、湯兩人的是，李、湯兩人論情是在「情」的深度上著眼，故在方法上，是一種「內省」式的觀照。而馮夢龍則是從「情」的廣度上，探討人情的複雜性，以及它所以構成「社會」的機制。在這個新的立足點上，他仿照了宗教以「約」馭「繁」的方式，提出了一個從未經人道出的「情教」之說。他首先扭轉了佛教中以「情」為障的說法，將「情」作為維繫一切、佈置一切的根本。馮氏在《情史》^⑩序文中說：

是編分類著斷，恢詭非常，雖事專男女，未盡雅馴，而曲終之奏，要歸於正。善讀者可以廣情，不善讀者亦不至於導欲。余因為敘，而作〈情偈〉以付之。偈曰：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，繇情不滅故。四大皆幻設，惟情不虛假。有情疎者親，無情親者疎，無情與有情，相去不可量。我欲立情教，教誨諸衆生。子有情於父，臣有情於君。推之種種相，俱作如是觀。萬物如散錢，一情為線索。散錢就索穿，天涯成眷屬。若有賊害等，則自傷其情。如觀春花發，齊生歡喜意。盜賊必不作，奸宄必不起。佛亦何慈悲，聖亦何仁義。倒却情種子，天地亦混沌。無奈我情多，無奈人情少。願得有情人，一齊來演法。^⑪

他這番話，在「情不可空」的立場上接近儒教。但儒家以「禮」為本，「情」

^⑩ 《情史》乃是選擇人之情感關係中值得流傳之情事，為之樹碑立傳的一部文言小說集。全書共有八百七十則故事，分為二十四類。類附總評，間有評註。

^⑪ 〔明〕馮夢龍：《情史·敘》，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（上），頁5-10。

雖是存在的內容，但卻也是規範的對象。而在馮氏，則主張「情」之外，別無可以「絜情」之物，「情」本身即造就了一切。「情」的規律需要釋放「情」來達成。惡情之為惡，不因有情，乃因無情，故兩者「相去不可量」。馮氏編輯《情史》之宗旨，是仿效佛教而創立「情教」，希望讓天下之有情人「一齊來演法」。此處的「法」當然不是指佛法，而是要使「無情化有，私情化公」^⑩，藉由眾生的情的內在規律來自然調節「情」。馮氏此種「萬物生於情，死於情」^⑪的主張，可說是一種以「社會」為本的情一元論。而馮氏正是用這種情一元論來與儒教觀念中的禮教相對立。然而值得注意的是，馮氏雖倡導「情教」，本旨並不在推倒禮教，而是要將禮教的本源，追溯到人情本身的規律性。本乎此，馮氏遂提出了以「情」為「理之維」之說，他說：

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？^⑫

以「理」為「情」之範，「理」必有所從來處，不在於「情」，這便是理學所主張。而以「情」為「理」之維，則「理」只是「情」的某一種表現，本身沒有另外的實體。他這個說法，根本上已是欲取消「理」字的一種超越性地位。也因如此，所以其在前序中所說的「無情化有，私情化公」，不只是「情」的有無，亦不是「情」的受到節制，而是「情」的深沈本質的發露。

馮氏所謂「無情」，就文意上看，非指沒有「情」的成分，而是指「情」的不充足。不充足的情，必有「私」的雜質混入其間，因此容易轉移。因此時

^⑩ 同前註，頁4。

^⑪ 馮夢龍：《情史·卷二十三情通類總評》，收入《馮夢龍全集》，第38冊（下），頁2227。

^⑫ 馮夢龍評輯，周方、胡慧斌點校：《情史·卷一情貞類總評》，收入《馮夢龍全集》，第27冊，頁82。

日一久，情便虛偽，終成無情。至於真情，則是純然至情，中間沒有自利心的摻雜。這種「情」不唯可有，不唯可長有，而且能感人，使人同有，因此應當說之為「公」。馮氏在〈敘山歌〉中曾云：

今所盛行者，皆私情譜耳，雖然桑間濮上，〈國風〉刺之，尼父錄焉，以是為情真而不可廢也。^{⑨⑤}

而他在《酒家傭·序》中則云：

蓋書成而因嘆清議之可畏也。馬季常經術名儒，一為不義，千載而下，討不得一副乾淨面孔。而文姬、王成、郭亮、吳祐，至今凜凜有清霖烈日之色，令當場奏伎，雖婦人女子，胸中好醜亦自了了，傳奇之衰絨，何減春秋筆哉？世人勿但以故事閱傳奇，直把作一具青銅，朝夕照自家面孔可矣。^{⑨⑥}

值得注意的是，馮氏將「情」與「真」並舉，提出了「情真」說。所謂「情真不可廢」，即因此情不虛假，不摻雜，可以照映古今而同得一理。在這點上，便可以將「情教」與「禮教」結合為一。

馮氏在觀念上雖不反禮教，對於禮教中道德的範例，亦多細心體貼，但他在藝術上，卻有一重大的作為，即是欲將通俗文學中表現種種人情變化的故事，一起納入闡釋「情教」的範圍。在他的看法中，刻意宣揚禮教的文人作品，常因作者心中先有了一把「名教」的尺度，依意摹想，矯情造飾，因此成「假」不成「真」，常反不如鄉里間質樸的口吻中寓有真情。他在〈敘山歌〉文中曾有一語，認為取擇乎這種文學，可以「借男女之真情，發名教之偽藥」^{⑨⑦}。「偽藥」二字，下語極重，但這正是他欲反轉世人觀念一極所措意

⑨⑤ 馮夢龍：《山歌·敘》，收入《馮夢龍全集》，第42冊，頁2。

⑨⑥ 馮夢龍：《墨憨齋定本傳奇·酒家傭》，收入《馮夢龍全集》，第16冊，頁625-627。

⑨⑦ 馮夢龍：《山歌·敘》，頁3。

的地方。他在自我評述時，曾說：

子猶諸曲，絕無文采，然有一字過人，曰「真」。⁹⁸

這種「真情」，並不是指有關客體對象的描寫內容，而是指創作主體排除外來觀念的干擾，而只本於主觀性情，此即所謂「發於中情，自然而然」⁹⁹。真情之所以能決定劇作家的藝術個性，不僅僅是因為它支配著劇作家的語言風格，更在於它作為內在機制牽引著劇作家結構劇本情節的情感邏輯走向，同時又因此而制約著劇本結構的外部形態特徵。馮夢龍在他的書中所說的：「誰將情咏傳情人，情到真時事亦真」¹⁰⁰，正說明了主體的「情」對所描寫的客體的「事」，有著一種不可規避的驅動與規範的力量。蓋只要情真，其情節故事的奇幻，便在象徵意義上，具有一定的真實性。他這番見解，與湯顯祖可謂是一脈相通的。「真情」不僅是戲曲的內涵，而且是推動作家想像、構思故事情節的基礎，只要循著「真情」的邏輯去構思劇本，則所虛構的戲劇情節，也就必然如真情實事般動人心魄。馮氏這兩句詩正是對他所改作《灑雪堂》一書原作者梅孝己〈小引〉的概括。梅孝己的《灑雪堂·小引》是一篇精彩的「言情」之論。原文是這樣的：

人心不必然之想，即天下終必有之事。故偶有所設，雖怪誕恢奇，世先有之，機之所動，靡不然矣。況夫鍾情之至，可動天地，精氣為物，游魂為變，將何所不至哉？故重言情者，必及死生。然而變不極者，致不窮也。極之為此死而彼生，神生而軀死，盡之矣。……傳者之事，何取

⁹⁸ 馮夢龍：《太霞曲語》，收入任中敏編：《新曲苑》（臺北：臺灣中華書局，1970年），頁146。

⁹⁹ 馮夢龍：《太霞新奏·序》，收入《馮夢龍全集》，第15冊，頁1-9。

¹⁰⁰ 馮夢龍：《墨憨齋定本傳奇·灑雪堂·團圓夢證》，收入《馮夢龍全集》，第18冊，頁1802。

於真？作者之意，豈遂可沒？取而奇之，亦傳者之情耳。^⑩

若把梅氏〈小引〉與馮詩結合起來看，就更能把握馮氏的這一觀點。梅氏文中所說「況夫鍾情之至，可動天地，精氣爲物，游魂爲變，將何所不至哉」，他的意思是謂只要鍾情之至，「情」本身即可感化人倫，甚至可以動天地而泣鬼神。而馮氏則謂，劇作家只要循真情的邏輯去構思劇本，則所虛構的戲劇情節中，因此而傳達的「情」，在呈現人生的意義上，亦可說是真實可信的。

馮夢龍一方面認爲，戲劇要表現作者主觀之「情」，另一方面，則主張要表現事理與事態。他承繼了明中葉以來，在文藝思潮中具有主導地位的「至情」觀，不僅把「情」視爲文學描寫的焦點，同時也視爲文學發展的動力。依據於此，在創作表現上，馮氏強調「達人之性情」，是文學藝術的根本特性，故在「極摹人情世態之歧」中，所說之情，所演之事，雖是一人一時一地，但這種「私」，一旦具有代表性，則雖「私」而已化而爲「公」。因此他說：

人性寂而情萌。情者，怒生不可闕過之物，如何其可私也。^⑪

又云：

人，生死於情者也；情，不生死於人者也。人生，而情能死之；人死，而情又能生之。即令形不復生，而情終不死。^⑫

文中所說「人生死於情」，即是就「事」言，必有一人一時一地之私；而「情終不死」，則是就「共有」的意義言，可以傳之不朽。不過在所謂「真」的意義上，馮夢龍亦不止主於「情真」一端，他也依據各類型的故事，要求「境真」與「事真」。馮氏要求戲曲創作要講究「情景逼真」、「字字摹神」。如

^⑩ [明]梅孝己：〈灑雪堂小引〉，見《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁1348-1349。

^⑪ 馮夢龍評輯，周方、胡慧斌點校：《情史·卷三總評》，收入《馮夢龍全集》，第37冊，頁270。

^⑫ 馮夢龍評輯，周方、胡慧斌點校：《情史·卷十總評》，收入《馮夢龍全集》，第27冊，頁859。

他在《新灌園》一劇第二十三折〈園中贈衣〉中，有一段眉批云：「原稿『管取銀河渡鵲橋』，及『緜嶺應須弄玉簫』等語，便涉情事，初見不應爾爾，故改之。」^⑩又如《風流夢》一劇，馮氏亦將原著作了增刪，他在該劇〈總評〉云：「真容叫喚，一片血誠，一遇魂交，置之不問，生無解於薄情矣。〈阻歡〉折，添【忒忒令】一曲，爲生補過，且借此懸掛真容，以便旦之隱身，全無痕迹。」^⑪再如《女丈夫》第十九折〈女俠勸駕〉馮氏眉批云：「原本敘別，俱用尋常情語，全失英雄本色，故改正，謂□志在功名，離別何足嘆。」^⑫凡此皆是求摹情寫事之切合其境。蓋在他的眼中，作者爲求達出世間稀有之至情，固然可以以奇詭的方法，幻化情節，但這只是「情」中之一種。若真要「極摹人情世態之歧」，則寫田夫野庶，當肖田夫野庶；寫歷史人物，當肖歷史人物。例如云舊有《精忠記》一劇，俚而失實，識者恨之。馮氏從正史本傳，參以〈湯陰廟紀〉事實，編成新劇，名曰《精忠旗》，即是反對「浪演」，而務求「紀實」^⑬。但爲了戲劇效果，馮氏改本中仍有「冥審秦檜」一節。蓋在他的觀念中，「事真而理不贗，即事贗理亦真」，只要理真，「事贗」亦是許可的；這兩項原則並不衝突。蓋凡演劇，當樸之處要樸，當奇之處要奇，當偉之處要偉，當真之處要真，不可一例看待。故在他的規劃中，他實是欲搜盡天下凡寫事之可傳者，以極盡人情之變化，而又以妙手點化，讓它們能提昇至一個「足傳情教」的地步。他這番用心，在取事的角度上，可以說有

^⑩ 張伯起創稿，馮孟龍更定：《新灌園傳奇》，《墨憨齋定本傳奇》(-)，收入《馮夢龍全集》，第16冊，頁538。

^⑪ 湯顯祖創稿，馮夢龍更定：《風流夢傳奇》，《墨憨齋定本傳奇》(三)，收入《馮夢龍全集》，第18冊，頁2034。

^⑫ 張伯起創稿，馮夢龍更定：《女丈夫傳奇》，《墨憨齋定本傳奇》(二)，收入《馮夢龍全集》，第17冊，頁910。

^⑬ 參見〔清〕黃文暘編著，董康校訂：《曲海總目提要》（天津：天津古籍出版社，1992年），上册，卷9，頁368。

了極大的擴展，為後來的劇作預伏了一個發展的空間，值得注意。

綜合而言，馮氏所論，從「我欲立情教，教誨諸衆生」，到「無情化有，私情化公」，到「委曲以情導之」、「極摹人情世態之歧」，其範圍涵蓋了本體性討論到審美趣味的轉化，而貫串其間的，始終是一個「情」字。馮夢龍繼湯顯祖的「情至」觀，發展出「情為理之維」之說，顯示他對於情理關係的重視。而馮氏創作、改編傳奇，亦以表現廣義的人倫之情為主，在內涵上亦擴及民間文學；開拓了通俗化、世情化的審美趣味。這也是對湯氏之說的擴展與發展，啓導了明代末期情理觀念轉化的先機。

四、明末劇論中「言情」觀由「情至」 論轉向「情正」之發展

明代中晚以來，劇論中值得注意的第三項發展分支，是由王思任（1574–1646）、孟稱舜（1600？–1684）、張岱（1597–1685）與卓人月（1606–1636？）等人在「言情」思想中，所拓展的一種再度「性理化」的趨向。這種「性理化」的趨向，著眼的要點，在於由「情至」的觀點中，釐析出一種「情正」的概念。

關於這項思想上的轉換，可以首先由王思任的文章中見出。王思任在其《批點玉茗堂牡丹亭·敘》中提出了「情之正」的觀念：

若士以為情不可以論理，死不足以盡情。百千情事，一死而止，則情莫有深於阿麗者矣。況其感應相與，得《易》之咸；從一而終；得《易》之恒。則不第情之深，而又為情之至正者。今有形一接而殉夫以死，骨香名永，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。^⑩

湯顯祖主張寓「理」於「情」之中，情之真者，出於人心之自然，而情之至，即為性正，所以不必論理。而王思任則以為，不移之「貞」，當本於「正」，一時之情，即足以身殉，不必情深而後為然。而若杜麗娘者，則情深而兼於情正，故能得「咸」、「恆」之理^⑪。王思任這一說法，不言「禮教」，而言「情正」，所重於「情」者雖與湯氏相同；但卻於「情」之中，又區分出一個「正」與「不正」的分別，而並非純以「自然」論，中間已見轉換。這顯示論者對於單論「情」不論「理」，心中仍然存在質疑。

關於這一點，在王思任之後的孟稱舜，接續王氏問題的脈絡，有了不同的見解，孟氏在《貞文記·題詞》中寫道：

男女相感，俱出于情。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。^⑫

相對於王氏「貞出於正」的說法，孟稱舜則主張「貞」必先出於「深」，未有情不深而能貞者。如此一來，「貞」不在始出，而在終成。情即有似於不正，只要出於真誠，依然有卒歸於「正」的可能。所以他在《嬌紅記·題詞》中說道：

^⑩ 〔明〕王思任：《批點玉茗堂牡丹亭·敘》，收入《牡丹亭》，頁1。

^⑪ 《易經》咸卦：「象曰：咸，感也。柔上而剛下，二氣感應以相與。止而悅，男下女。」恆卦：「象曰：恆，久也。剛上而柔下，雷風相與，巽而動，剛柔接應。」

^⑫ 〔明〕孟稱舜撰，陳箴言、俞而介、呂王師、王毓蘭同點正：《張玉娘閨房三清鸚鵡墓貞文記·題詞》，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），頁1a。

傳中所載王嬌、申生事，殆有類狂童、淫女所為，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，亦由孝已之孝、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。^⑩

《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^⑪。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。^⑫

在這篇題詞中，孟氏自謂劇中所記王嬌、申生事，「殆有類狂童、淫女所為」，而他之所以題之為「節義」，是因為「兩人皆從一而終，至於沒身而不悔者也」。這便是說，男女相感之情，其始只是相感而悅，嚴格說來，尚無所謂「貞」、「正」，亦無所謂「狂」、「淫」，故即使類近於狂、淫，不合於禮義之文，倘若能真誠之至，亦能歸之於正，故聖人有取焉。他這番說法，取心不取跡，但要從人情的種種可能中，說出一個終合於聖人所不廢的事理，重點在於強調道義乃從人之自性中之鍾情所生，而非循名教之軌跡而強矯。而他

⑩ 孟稱舜撰，〔明〕陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記·題詞》，收入《全明傳奇》，頁1a-1b。

⑪ 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；邾經《死葬鴛鴦冢》，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。參見郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁429。

⑫ 孟稱舜撰，陳洪綬評點：〈仙圓第五〉，《節義鴛鴦塚嬌紅記》，頁103a。

認為，這道理最可以從世間女子之情貞中見出。故他在《嬌紅記·題詞》中說道：

天下義夫節婦，所為至死而不悔者，豈以為理所當然而為之邪？篤於其性，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。^⑭

又謂：

情性所鍾，莫深於男女，而女子之情更無藉詩書理義之文以諷喻之，而不自知其所至，故所至者若此也。^⑮

孟稱舜的這種主張，陳洪綬有一番概括性的總結，他說：

蓋性情者，理義之根柢也。苟夫性情無以相抵，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。^⑯

「性情為理義之根柢」這句總評雖似平常，但孟氏以人情的種種變化說之，實有獨到之處。尤其它以「女子之貞」作例，更為男女情愛故事的文學價值，提供了新的見解。

既然人之所作所為，是「篤於其性，發乎其情」，則戲劇文學之寫人，就必定應以代人「訴情」為根本。在此問題上，孟氏則頗與湯顯祖近似，湯氏云：「白日消磨腸斷句，世間只有情難訴」^⑰，孟氏亦云：「我情似海和誰訴，彩筆譜成腸斷句。」二人的創作動機與思惟意向，可說如出一轍。然而，由於他們兩人，一主情之真出於自然，其「至」即性正；一主情之誠，或始而非正，然只要是至鍾情者，則其情「可以為善」；說法有它的不同。故在「訴情」問題上，二人亦有分別。此種分別主要表現在目的性方面：湯氏之訴情，是以「自然」成就「性正」；孟氏之訴情，則是以「變化」來彰顯殊途之「同

^⑭ 孟稱舜撰，陳紅綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記·題詞》，頁1a。

^⑮ 同前註。

^⑯ 陳紅綬：《節義鴛鴦塚嬌紅記·序》，序頁1a。

^⑰ 湯顯祖：〈標目〉，《牡丹亭記》，頁2067。

歸」^⑩。

孟稱舜這一以「誠」字替換出「真」字的論法，又見於他所寫的《二胥記·題詞》。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》，但多所緣飾，增添申包胥妻鍾離氏為申守節事蹟，以為且角關目，又添「孫武子教女兵」、「楚昭王疏者下船」等情節^⑪。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。^⑫

又云：

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，申生、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。或譏余為方行紆視之士，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」，豈為非學道人語哉？情與性而咸本之乎誠，則無適而非正也。余故取二胥事譜而歌之。以見誠之為至，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

^⑩ 事實上，孟氏自稱所作《嬌紅》、《貞女》二記「皆所以言道焉可也」。參見孟稱舜撰，陳紅綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記·題詞》，頁1a-1b。

^⑪ 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」，癸未為崇禎十六年（1643），此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，兩人英魂魂魄，至今猶為不死。」參見馬權奇：《二胥記·題詞》，收入《全明傳奇》，序頁4b-5a。

^⑫ 〔明〕孟稱舜撰，龍友氏評點：《二胥記·題詞》，頁1b-2a。

皆所以言道焉可也。^⑫

湯顯祖重在情之自然而「能深」，故強調「情至」之貫乎幽隱；而孟稱舜則兼重情之「正」，故標舉「誠之至」可以無適而非正。

孟稱舜這種於「誠」之外兼言「正」的言情傾向，已經不同於湯顯祖以「深」為「至」的情觀，而且他所謂的「正」，其實又有別於前文王思任就情之初發判別「正」與「不正」的說法。在論中，孟氏將「情」與「貞」、「烈」一類概念相聯繫，並把烈女貞夫看成是天下之「至鍾情者」，認為戲曲通過人情的敘寫，其潛移默化的作用比《詩》、《書》理義的諷喻更能深入人心。

關於這一點，明末鄭元勳（1604-1645）亦強調情愛題材的戲曲，可以發揮勸善懲惡的教化功能。他在《鴛鴦棒·題詞》中說：

香令先生（范文若）遺書以《夢花酣》、《鴛鴦棒》二劇屬予序，一為情至者，一為不及情者。或曰：「先生花骨繡胸，傳其情至者足矣，惡取夫不及情者而歌舞之。」曰：不觀夫詩之有美有刺乎？不知情之不及，惡知夫情至者之為至也。嗟乎！人情百端，俱假閨房之愛獨真。至此愛復移，無復有性情者矣。^⑬

所謂「人情百端俱假，閨房之愛獨真」，正是主張男女情愛的主題，在敘事寫情文學中的重要。人若在這種最易刻骨銘心的情感中，尚不能真誠不移，則必將「無復有性情矣」！《鴛鴦棒》本事出自〈金玉奴棒打薄情郎〉故事；而《夢花酣》則與《牡丹亭》劇情略同，寫書生蕭斗南與夢中女子謝菡桃在現實生活中的一番情愛遇合故事。鄭氏在《夢花酣·題詞》中云：

《夢花酣》與《牡丹亭》情景略同，而詭異過之。余嘗恨柳夢梅氣酸性

^⑫ 同前註。

^⑬ 〔明〕鄭元勳：《鴛鴦棒·題詞》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁1363。

木，大非麗娘敵手，又不能消受春香侍兒，不合判入花叢繡簿。如蕭斗南者，從無名無象中，結就幻緣，布下情種。安如是，危如是，生如是，死如是，受欺、受謗如是，能使無端而生者死、死者生，又無端而彼代此死、此代彼生？……情不至者，不入於道；道不至者，不解於情。當其獨解於情，覺世人貪嗔歡羨，俱無意味。惟此耿耿有物，常舒卷於先後天地之間。嗚呼！湯比部之傳《牡丹亭》，范駕部之傳《夢花酣》，皆以不合時宜而見，情耶，道耶！所謂寓言十九者，非耶。^⑫

鄭氏文中所謂：「情不至者，不入於道；道不至者，不解於情」，這種「道」即寓於「情」的說法，雖未用及「正」字，但與孟氏之意，實是頗為相近。相類於此，陳洪綬也有發揮，他在《嬌紅記·序》中指出：

今有人焉，聚徒講學，莊嚴正論，禁民為非，人無不笑且詆也。伶人獻俳，喜嘆悲啼，使人性情頓易，善者無不勸，而不善者無不怒，是百道學先生之訓示，不若一伶人之力也。^⑬

不過對於明末這種「情」觀的發展，亦有劇論者主張應將「言情」的範圍擴大，恢復中國詩教中從人倫整體著眼的觀點，如祁彪佳《孟子塞五種曲·序》對於孟稱舜的劇作，即作出較廣泛的評價：

會稽孟子塞先生之為曲，則真古之詩也。抑非僅古之詩，而即古之樂也。先生前後有曲五種。《二胥》、《二喬》則所言君臣、父子、兄弟、夫婦、朋友之道畢備；《二胥》則遭國之難，而艱難痛哭以全忠孝；《二喬》則逢世之亂，風流慷慨以立功名。《赤伏符》則言天命有定，奸邪不得妄干；大業世授，子孫不容輕棄。《鴛鴦冢》、《鸚鵡墓》則專言男女夫婦之情。《嬌紅》變而卒返於正；《貞文》正而克

^⑫ 鄭元勳：《夢花酣·題詞》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁1364。按：蔡氏標點偶有訛誤。

^⑬ 陳洪綬：《節義鴛鴦塚嬌紅記·序》，頁1a。

持其變。^⑮

祁彪佳在此序中推許孟氏之作，說他有合於古之詩、樂，顯示王思任、孟稱舜兩人這種必欲將「情」觀由「至」推進於「正」的論法，確有當時時代思想趨向上助長其發展的原因。而在祁氏文中，又刻意表彰孟氏之劇五倫全備，尤於喪亂之際，能斥奸邪而表忠孝，乃至《赤伏符》一劇專言天命之有定，則祁氏居然又有言外之旨，隱約可見。祁氏生平與黃梨洲並時，他欲將孟氏「情正」之說，由男女情愛之貞，旁推擴充以符古詩、樂之遺，雖頗溢出了孟氏原旨，然而在此前後劇壇另有他所理想的「時事劇」之崛興，亦正是與祁氏評劇的意態相近。則一幹而多枝，正可有生意上的相通，可以仔細觀察。

祁彪佳之外，欲將「言情」之作導向譏刺的，又有卓人月。卓人月曾以「情」與「時」相聯的觀點，去分析孟稱舜等人的作品。他認為諸人之作，「皆感憤時事而立言」，「晁公（案：指袁晉）之作直陳崔魏事，而子塞則假借黃巢、田令孜一案刺譏當世」^⑯。卓氏在《盛明雜劇二集·序》中說：

夫人生於情，乃其忽焉而壯，忽焉而老，忽焉而盡，忽焉而又生，罔不受變於時。當其變，似乎非情之所能主，不知時也者，亦情之為也。情之為物，固有此宛轉幻化之態焉，而非一端而已也。^⑰

卓氏認為《詩》三百、騷賦、樂府、唐詩、宋詞、元曲等，「凡皆同工而異制，同源而分流，其同焉共焉者情，而其異焉分焉者時」^⑱。在這裏，卓氏提出了「情」與「時」的關係，認為文體的流變，是在不同時期的「宛轉幻化之態」，情是人之天性，由於時之不同，使情幻化為不同的文體，由情的推動而

^⑮ 〔明〕祁彪佳：《孟子塞五種曲·序》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第4冊，頁2745-2746。

^⑯ 〔明〕卓人月：〈孟子塞《殘唐再創》雜劇小引〉，見《古典戲曲美學資料集》，頁261。

^⑰ 卓人月：《盛明雜劇二集·序》，收入《古典戲曲美學資料集》，頁259。

^⑱ 同前註。

產生不同水平的作品。對於戲曲而言，「未有不深於情者」，而正因為情決定著戲曲的各個構成因素，所以卓氏又認為：

有情而後有才，有時而後有體，然則其同焉共焉者情，而異焉分焉者時，豈不益信乎哉！^⑳

卓氏把情與時相聯繫的觀點，不僅論及了文體變化發展的原因，更注意到了作家的情感與社會生活的直接關係。這樣，卓人月在理論上就把情的觀念從「人生而有情」的較為抽象的認識向著社會生活貼近，這是明末社會天崩地坼的現實，促使戲曲美學的「言情」觀念又產生一明顯的變化。

王思任、孟稱舜而外，明末劇論中「情」觀的轉變，另又一種發展，見於張岱（1597-1685）的劇論。張岱在《瑯環文集·答袁籜庵》一文中，批評了當時劇作所盛行的求「奇」求「怪」之風，主張情節設計應當平實入理。他透過對袁于令的《合浦珠》、《西樓記》的分析，以及與湯顯祖「四夢」的比較，標舉了一條他視為重要的創作原則，即合乎情理的「布帛菽粟」之文終勝於「狠求奇怪」的荒誕之作。張氏所說的「狠求奇怪」的具體表現，就是「非想非因，無頭無緒，只求鬧熱，不論根由，但要出奇，不顧文理」。在此種思想支配下創作出來的劇本，表面上看是「鬧熱之極」，但內容貧乏、思想蒼白，所以深究其裏，則「反見淒涼」^㉑。他主張不僅劇本創作要克服這種令人「可厭」的傾向，即或在舞臺表演與舞臺設計中亦應避免。張氏認為劇作寫「情」要合乎文理。這裏所說的「文理」，雖說只是就情節之符合常理言，但戲劇表現人生，本非必定要如常，如他所云，故如主張情節應符合常理，則在立場上，必趨向於「寫實」。在他的看法中，「情」之能傳之不盡，在於平實而可味，情如是，理如是，事亦當如是。故他在論《琵琶》、《西廂》時說：

《琵琶》、《西廂》，有何怪異，布、帛、菽、粟之中，自有許多滋

^⑳ 同前註，頁260。

^㉑ 〔明〕張岱：〈答袁籜庵〉，見《古典戲曲美學資料集》，頁226。

味，咀嚼不盡，傳之永遠，愈久愈新，愈淡愈遠。^⑬

而論《西樓記》則說：

皆是情理所有，何嘗不鬧熱，何嘗不出奇，何取於節外生枝，屋上起屋耶。^⑭

正因如此，所以他主張「理不蔽奇，奇不悖理」。不過認為戲之情節，可以是「事之所無」，而為「理之可有」，本是湯顯祖衝破格局的創見，如必以「寫實」為常，則這種議論自與湯氏不合。故他在評湯劇時，亦不免有所抑黜。他說：

湯海若初作《紫釵》，尚多痕跡，及作《還魂》，靈奇高妙，已到極處。「蟻夢」、「邯鄲」，比之前劇，更能脫化一番，學問較前更進，而詞學較前反為削色。蓋《紫釵》則不及，而《二夢》則太過；過猶不及，故總於《還魂》遜美也。^⑮

張氏此說，全以己論為標準，抑揚隨之，所謂「太過」、「不及」，雖非的評，但亦足以表顯他對於戲曲創作的主張，自有脈絡。

綜觀上述劇論在明代晚期的發展，我們可以看出，由於文藝思潮中審美意識之重新趨向性理化發展，「情」與「理」的關係，已漸由「自然」言情，只求「情至」，轉向了欲在情之真誠處，說出一個「情正」的方向。這種「性理化」的方向，雖非要將思想扭轉回「以理絜情」的舊路，但祈求「情」「理」一致的意態仍是頗為明顯。但我們若細察以上所論，各家在論辨情之「正」與「不正」時，似乎取義亦有所不同。一是以「發動處」論，如王思任，另一則是於「歸結處」論，如孟稱舜。這兩種強而有力的發展，顯示明代戲曲雖然在內容上日趨繁複多變，奇詭日新，在劇作家及劇論者心中，事實上一直希望能

^⑬ 同前註。

^⑭ 同前註。

^⑮ 同前註。

在「文學」的定位上，為戲曲確定一種主軸，來導引戲曲的發展。而也確實由於劇論中有這樣一種戲曲美學的動力，使得戲曲在表現上有了較大的壓力，並因而豐富了戲曲的表現形式。前文所引及張岱文中對於戲曲「求奇求詭」的論斷，其實從他所批評的現象上來看，正是可以見出劇作家在審美意識的推動下所作出的努力。而這種情勢，到了清初，由於時代的動盪，劇作家渴望表達的內容，日趨繁多，整個戲曲的發展形態多向歧出。於是戲劇在脈絡上，雖然仍然沿續著明代「情」「理」觀的線索，但在真正思惟的焦點上，已經大量地結合了表現技巧上的問題。各種不同的觀點，無論新、舊，皆有了理論表面外的意義，不再僅是以它作為界定戲曲文學地位的主張而已。

五、清初戲曲審美意識中「情」觀之多 元化及其所帶動的藝術發展

清初戲曲的發展中，因世變而介入之第一項影響因素，即是劇作家欲借戲曲表達內心鬱悶的需求，此種需求其實在前文祁彪佳評論孟稱舜的劇作中，即已透露端倪。祁彪佳生與孟稱舜同時，中年遭逢明祚之亡，鬱而投河以自盡，所撰戲曲論著有《遠山堂曲品》與《遠山堂劇品》兩種。《遠山堂曲品》與《遠山堂劇品》所收曲品（傳奇）四百六十六種，劇品（雜劇）二百四十二種，資料極為豐富，是至今所見明清戲曲作品著錄最多的著作，而他的戲曲見解，亦主要集中在這兩部書中。祁彪佳十分重視戲曲的社會作用，他在所著《全節記》傳奇的序言中曾說：

夫當胡氛乍熾時，有一子卿者，仗節罵賊，賊氣自奪，豈不賢於十萬師！^⑭

^⑭ [明]祁彪佳：〈全節記序〉，見吳毓華編：《中國古代戲曲序跋集》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁287。

也因此，他評論戲曲首重氣格，其次才是境與詞，認為只有氣格高尚，才能寫出佳作。在他評孟氏《赤伏符》一劇之語中，曾有「天命有定，奸邪不得妄干；大業世授，子孫不得輕棄」^⑬兩句話。所謂「奸邪不得妄干」，即暗指滿人之覬覦明室，而「子孫不得輕棄」，即寓含明之子孫當矢志捍衛社稷之意。

而在祁氏之後，則有吳偉業（1609–1671）。吳偉業於戲曲特別推崇元雜劇，曾將其中憤懣不平之作比之《離騷》、《史記》，他曾說：

……而元人傳奇，又其最善者也。…士之困窮不得志，無以奮發於事業功名者，往往頓於山巔水湄，亦恆借他人之酒杯，澆自己之塊壘，其馳騁千古，才情跌宕，幾不減屈子離憂，子長感憤，真可與漢文、唐詩、宋詞連鑣並轡。^⑭

而他在《北詞廣正譜·序》中，亦刻意申發此意云：

蓋世之不過者，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。而我之性情，爰借古人之性情，而盤旋於紙上，婉轉於當場。於是乎熱腔罵世，冷板敲人，令聞者不自覺其喜怒哀歡之隨所觸而生，而亦於是乎歌呼笑罵之不自己，則感人之深，與樂之歌舞所以陶淑私人而歸於中正和平者，其致一也。^⑮

吳偉業此序主張戲劇創作乃是劇作家借一個故事的敷衍，來寄寓與抒寫劇作家的內心。此論雖係通論戲曲，但他所以有「熱腔罵世，冷板敲人」之主張，實有時代使然的因素。吳偉業以詩名，亦與祁彪佳同時，當時人曾將他與錢謙益、龔鼎孳並稱，號稱「江左三大家」。然而偉業失節入仕清廷，官至國子祭

^⑬ 祁彪佳：《孟子塞五神曲·序》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第4冊，頁2746。

^⑭ 同前註。

^⑮ 〔清〕吳偉業：《北詞廣正譜·序》，收入李學穎集評標校：《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990年），下冊，頁1214–1215。

酒，後則悔恨不已；所著戲曲有《秣陵春》、《通天臺》、《臨春閣》三種，悲涼、熱切兼而有之。故這篇序中所謂「皆意有所抑鬱，不能通其道，故托之往事，著之文采以自見」，「借彼異跡，吐我奇氣」，實有言外之旨。其意亦即同於古人所謂「借他人酒杯澆自己之塊壘」之所指。這種「欲洩己之蓄抑」以抒其感憤的情感，實成爲了他戲曲創作的動力，可以說是戲曲結合中國詩學傳統的一種新形態的發展。清初與此相類的戲曲發展，在蘇州劇派的時事劇中，曾有極豐富多樣的表現。

至於此種因世變而有的「言志」需求之外，另一項介入戲曲發展的時代因素，則爲風教觀的重新崛起。這種觀點重新崛起的原因，並非顯示劇論在理論上的退轉，而是顯示部分劇論家對於世變之後，社會風俗人心的關切。蓋明亡之因，世人頗有歸罪於性理空疏與風俗敗壞者，故反王學流弊與艷詞淫戲之論所在多有。這種觀點，自清初延續至清中，劇論中之風教觀以是重新崛起。此處僅略舉毛聲山與尤侗爲代表。

毛聲山（生卒年不詳）論劇，強調戲曲應遵守所謂「風雅」之旨，描寫道德節義，反對戲曲好寫才子佳人、私情密約的風氣。他在評《琵琶》一劇時，曾盛稱《琵琶記》是「絕世妙文」¹³⁸，謂此劇寫「孝子賢妻，敦倫重誼，纏綿悱惻之情」¹³⁹，「足以發人深省，而起人長思，所裨於風化者」¹⁴⁰。不僅如此，他還認爲《琵琶》勝於《西廂》。毛氏認爲：

元人詞曲之佳者，雖《西廂》與《琵琶》並傳，而《琵琶》之勝《西廂》也有二：一曰情勝，一曰文勝。

毛氏肯定二劇爲：

¹³⁸ [清]毛聲山：〈總論〉，《繪像第七才子書·卷之一》，收入《琵琶記資料匯編》，頁288。

¹³⁹ 毛聲山：〈自序〉，《繪像第七才子書·卷之一》，頁275。

¹⁴⁰ 毛聲山：〈副末開場第一出批語〉，《繪像第七才子書·卷之二》，頁301。

同一情也，而西廂之情而情，不善讀之，而情或累性；《琵琶》之情而性者，善讀之，而性見乎情，夫是之謂情勝也。^⑭

他這項主張，明顯地道出了他對於風情描寫的疑慮。蓋毛聲山雖然承認男女之愛與忠孝廉貞都是人情之所有，但他認為只言男女情愛，講得過份，則可能出現「情或累性」的後果。而《琵琶記》由於重在敘寫情中之「義」，所以是「性見乎情」。這就是他說《琵琶記》「情勝」的含意。由此可見，毛聲山的性情觀念與當時的理學家較接近。如他說《琵琶記》「唯忠孝廉貞之旨」，凡「於父母之愛子」、「舅姑之愛媳」、「子之念父母」、「妻之憶夫」、「張公之恤鄰」、「牛氏之規親」、「丞相之悔過」，「無不足以發人深省，而起人長思，所裨於風化者」^⑮。這些話都是充分表現出這種立論上的特點。而毛氏從這種戲劇創作觀念出發，遂提出了不同題材有不同審美價值的說法。他認為「佳人才子、神仙幽怪之文足樂」，而凡「動人而至於泣」的，則「必非佳人才子、神仙幽怪之文」，「而必其為忠貞節孝之文」^⑯。這就道出了他抑《西廂》而揚《琵琶》的思想根源，也表明了他重教化的基本心態。

至於撰寫過傳奇《鈞天樂》的尤侗（1618-1704），則係一經學家。他曾明確地提出「性情一也」^⑰的觀點，如他論詩文標舉性情，即云：

詩之至者，在乎道性情。性情所至，風格立焉，華采見焉，聲調出焉。
無性情而矜風格，是驚集翰范也；無性情而炫華采，是雉竄文囿也；無性情而誇聲調，亦鴉噪詞壇而已。^⑱

尤侗不僅肯定了「性情」是文學之本，而且也沿續了明人的主張，在性情的討論中，標出一個「真」字。不過他並不說「情真」，而必欲在「情真」的用語

^⑭ 毛聲山：〈自序〉，《繪像第七才子書·卷之一》，頁275。

^⑮ 毛聲山：〈副末開場第一出批語〉，《繪像第七才子書·卷之二》，頁300-301。

^⑯ 同前註，頁300。

^⑰ 〔清〕尤侗：〈五九枝譚〉，《西堂雜俎》（臺北：廣文書局，1970年），頁129。

^⑱ 尤侗：〈曹德培詩序〉，《西堂雜俎》，頁78。

上，強調應是「性情之真」。他說：

詩無古今，唯其真爾。有真性情，然後有真格律，有真格律，然後有真風調。勿問其似何代之詩也。^{④6}

又說：

今道學先生纔說著情，便欲努目，不知幾時打破這個性字？湯若士云：「人講性，吾講情。」然性情一也。有性無情，是氣非性，有情無性，是欲非情。如孰無情，無情者鳥獸耳，木石耳。奈何執鳥獸木石而呼為道學先生哉？^{④7}

尤侗在論中既反對論「性」而不及情，卻也強調「有情無性」則是「欲」而非「情」。在這看似細微的差別中，實有著與湯氏以來明人劇論中刻意避去「理」字的趨勢頗為不同的立場。他在〈第七才子書序〉中論道：

凡吾所謂才者，必其本乎性，發乎情，止乎理義，而非一往縱橫，靡靡怪怪為之也。^{④8}

他這裏所謂「一往縱橫，靡靡怪怪為之也」，其實即是對於明代戲曲「發乎情」不求「止乎禮義」的批評。他在同一文中又說：

才人之作至傳奇末矣。然元人雜劇五百餘本，明之南詞，乃不可更仆數，大半街談巷說，荒唐乎鬼神，纏綿乎男女，使人目搖心蕩，隨波而溺，求其曲文曲致，哀樂移人，風以動之，教以化之者，萬不獲一也。^{④9}

「荒唐乎鬼神」、「纏綿乎男女」本是明傳奇要求在表現方法上突破，以充分「寫情」的努力，但看在尤氏眼中，反是一種「衰象」。他在這點上與毛聲山

^{④6} 尤侗：〈吳虞升詩序〉，《西堂雜俎》，頁55。

^{④7} 尤侗：〈五九枝譚〉，頁129。

^{④8} 尤侗：〈第七才子書序〉，見《古典戲曲美學資料集》，頁299。

^{④9} 同前註。

是頗為相近的。但毛聲山抑《西廂》而揚《琵琶》，仍是在明人舊作中討生活，尤侗則與吳偉業相似，欲將戲曲的發展，導向「言志」一途。他在《西堂雜俎·葉九來樂府序》中說：

古之人不得志於時，往往發為詩歌，以鳴其不平。顧詩人之旨，怨而不怒，哀而不傷，抑揚含吐，言不盡意，則憂愁抑鬱之思，終無自而申焉，既又變為詞曲，假託故事，翻弄新聲，奪人酒杯，澆己塊壘，於是嬉笑怒罵，縱橫肆出，淋漓極致而後已。小《序》所云：「言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」至於手舞足蹈，則秦聲趙瑟，鄭衛遞代，觀者目搖神愕，而作者憂愁抑鬱之思為之一快。然千載而下，讀其書想見其無聊寄寓之懷，慨然有餘悲焉。然一二俗人，乃以俳優小伎目之，不亦異乎？^⑩

尤氏在此文中申言「俳優」非小伎，而其所以非「小伎」，則是因它的形製仍然可以「奪人酒杯，澆己塊壘」，達到「詩教」的目的。而且由於它在表現上能夠「縱橫肆出，淋漓極致」，故有極高的審美價值。尤侗本乎這種主張與興趣，他自己遂亦在戲曲的創作上，有了一些新意。當時有人作了《汨羅江》一劇，欲演屈原沉江一事，但劇中只懂得隱括《離騷》之文，不曉劇構，而他則在同樣的嘗試中，努力展現一種符合他理想的表現。他在自己劇作的〈題詞〉中說：

近見西神鄭瑜著《汨羅江》一劇殊佳，但隱括《騷》經入曲，未免聱牙之病，餘子寥寥自鄙無譏矣。予所作《讀離騷》，曾進御覽，命教坊內人裝潢供奉。此自先帝表忠微意，非洞簫玉笛之比也。王阮亭最喜《黑白衛》，攜至雒陽，付冒辟疆家伶，親為顧曲。吳中士大夫家，往往購得鈔本，輒授教師，而宮譜失傳，雖梨園父老，不能為樂句，可慨也。

^⑩ 尤侗：〈葉九來樂府序〉，《西堂雜俎》，頁55-56。

然古調自愛，雅不欲使潦倒樂工斟酌，吾輩祇藏篋中，與二三知己，浮白歌呼，可消塊壘。亦惟作者各有深意，在秦箏趙瑟之外。屈原楚之才子，王嫱漢之佳人。〈懷沙〉之痛，亂以〈招魂〉；〈出塞〉之愁，續以〈弔墓〉。情事悽愴，使人不忍卒業。陶潛之隱而參禪，隱孃之俠而遊仙。則庶幾焉，後之君子讀其文因之有感，或者垂涕想見其為人。^⑮

尤氏作此劇頗用心，亦有他的襟懷。然而與吳偉業不同的是，吳氏作劇有悔意，但此悔意犯忌諱，不能明說，故終則以蹈空遁隱自解。而尤氏此劇，則所澆之塊壘，僅在個人窮通之感懷，而絕不涉及易代之事，故寫成之後曾進呈御覽，無所避忌。吳、尤二人這種不同，顯示雖然以政治意識作劇，在當時受到易代世變的影響，但它所形成的一種新的戲曲表現的趨向，卻不完全與遺民的心理有關。

在清初戲曲美學思想的發展中，除上述兩種立場外，沿續「言情」主流而有突出表現的，則有以評點與劇論著稱的金聖嘆與李漁兩家。金聖嘆（1608–1661）在評點《第六才子書》中，特別對《西廂記》之佳處與其所遭受的誤解，給予大篇幅的詮釋與澄清。他首先力斥《西廂記》是「淫書」的說法，對於該劇所表現的愛情內涵給予了充分的肯定。《西廂記》問世以來，它的演出與刊行獲得觀眾、讀者極大的迴響，但也因此成為論道學者批評的對象。這種情形到了清代，由於上述的時代因素，仍然持續。因此金氏繼承了李贄以《西廂》為「古今至文」、「化工」的說法，盛讚《西廂記》為「天地妙文」。金氏強調男女之情，由相慕而悅，由愛而不捨，本是一種「必至」之情，可謂無日無之，無處無之。因此以此為題，斷不能說是「淫書」。他在〈讀第六才子書西廂記法〉中說道：

一、有人來說，《西廂記》是淫書，此人後日定墮撥舌地獄。何也？

^⑮ 尤侗：《讀離騷·自序》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁934。

《西廂記》不同小可，乃是天地妙文。自從有此天地，他中間便定然有此妙文，不是何人做得出來，是他天地直會自己劈空結撰而出。若定要說是一個人作出來，聖嘆便說此一個人即是天地現身。二、《西廂記》斷斷不是淫書，斷斷是妙文，今後若有人說是妙文，有人說是淫書，聖嘆都不與理會。文者見之謂之文，淫者見之謂之淫耳。三、人說《西廂記》是淫書，他止為中間有此事耳。細思此一事，何日無之？何地無之？不成天地中間有此事，便廢卻天地耶？^⑭

又說：

吾今而知禮之可以防天下也。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。天生一至寶於此，天亦知其難乎為配也。無端一日兩寶相見，兩寶相憐，兩寶相合，而天乃大快！（金批《西廂》卷二〈琴心〉〔二之四〕總批）^⑮

金聖嘆認為正因為男女歡愛乃天地本有之事，於是男子之中，方有天下女子共賞之才子，而女子之中，方有天下男子共慕之佳人。而天下果有此絕代之才子與佳人，一旦相會而生慕愛，則兩寶相合，必「不辭千死萬死而求一當」。於是天下之人共賞共慕，雖非人人自有，亦不信其必無，這豈非天地中一大快之事乎？所以金氏在《才子西廂醉心篇》中批之云：

《西廂》一書亦極人情之至矣。^⑯

^⑭ 〔清〕金聖嘆：〈讀第六才子書西廂記法〉，見〔元〕王實甫著，金聖嘆評點，林岩校：《西廂記》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁8。

^⑮ 王實甫著，金聖嘆評點，林岩校：《西廂記》，頁103。

^⑯ 金聖嘆：〈才子西廂醉心篇〉，見林乾主編：《第六才子書西廂記評點》，《金聖嘆評點才子全集》（北京：光明日報出版社，1999年），卷2，頁309。

不僅如此，他且大膽地指出，此種愛慕，情中有欲，無欲則不生情，情而至於相思，正是以此為本。故在批語中又云：

普天下才子，必普天下好色，必普天下有情，必普天下相思。（金批《西廂》卷二〈琴心〉〔二之四〕前八節批語）¹⁵⁵

金聖嘆在批語中直言點出「好色」二字，重點在說明男女之情的性質，而不僅是說明「賞美」而已。所以他在批語中對於古人所謂「好色而淫」之說，亦明白提出質疑。他說：

古之人有曰：《國風》好色而不淫。比者，聖嘆讀之而疑焉，曰：嘻，異哉！好色與淫，相去則又有幾何耶？若以為「發乎情，止乎禮」，發乎情之謂好色，止乎禮之為不淫，如是解者，則吾十歲初受《毛詩》，鄉塾之師早既言之，吾亦豈未之聞？亦豈聞之而遽忘之？吾固殊不能解好色，必如之何者謂之好色，好色又必如之何者謂之淫？好色又如之何謂之幾於淫，而卒賴有禮而得以不至於淫，好色又如之何謂之賴有禮，得以不至於淫而遂不妨其「好色」。夫好色而曰吾不淫，是必其未嘗好色者也。好色而曰吾大畏乎禮而不敢淫，是必其並不敢好色者也。好色而大畏乎禮而不敢淫，而猶敢好色，則吾不知禮之為禮將何等也。好色而大畏乎禮，而猶敢好色，而獨不敢淫，則吾不知淫之為淫必何等也。……人未有不好色者也。人好色，未有不淫者也，人淫未有不以好色自解者也。此其事，內關性情，外關風化，其伏至細，其發至巨。故無得因論《西廂》之次而欲一問之：夫好色與淫，相去則真有幾何也耶？（金批《西廂》卷四〈酬簡〉〔四之一〕批語）¹⁵⁶

這段話中驚人之處，在於他說：「夫好色而曰『吾不淫』，是必其未嘗好色者

¹⁵⁵ 王實甫著，金聖嘆評點，林岩校：《西廂記》，頁110。

¹⁵⁶ 同前註，頁163-164。

也。好色而曰吾大畏乎禮而不敢淫，是必其並不敢好色者也。好色而大畏乎禮而不敢淫，而猶敢好色，則吾不知禮之為禮將何等也。好色而大畏乎禮，而猶敢好色，而獨不敢淫，則吾不知淫之為淫必何等也。」他這裏明白點出「好色」在本質上即是「淫」，不論合禮、不合禮。人必知男女間之情本有好色之淫在內，而後論禮義，此禮義方是真禮義。否則內實淫，而外則以「好色」自解，謂「不淫」，其實已涉虛假。所以他說真切認明此事，是「內關性情，外觀風化」，這中間有極大的理論。

我們若仔細分析金氏的說法，他的意思其實是指出男女間之情必有「欲」的成分在內，此乃天地之自然，亦為聖人所必不廢。我們拘於禮文，而誤以為聖人乃以禮制人之情與欲，而不悟合於禮者依然有情欲，遂會將情欲之可有、必至者亦斷為「淫者」、「淫書」之「淫」；皆是誤解。故金氏在同一文中又說：

《國風》之淫者，不可以悉舉。吾今獨摘其尤者曰：「以爾車來，以我隨遷。」嘻！何其甚哉！則更有尤之尤者曰：「子不我思，豈無他人？」嘻！此豈復人口中之言哉！夫《國風》采於周初，則是三代之盛音也。又經先師仲尼之所刪改，則是大聖人之文筆也。而其語有如此，真將使後之學者，奈之何措心也哉？自古至今，有韻之文，吾見大抵十七皆兒女此事，此非以此事真是妙事，故中心愛之，而定欲為文也；亦誠以為文必為妙文，而非此一事，則文不能妙也。夫為文必為妙文，而妙文必借此事，然則此事其真妙事也。何也？事妙故文妙，今文妙必事妙也。（金批《西廂》卷四〈酬簡〉〔四之一〕批語）¹⁵⁷

金聖嘆這種「欲不害情」的觀點，在同時李漁的手中，亦有相近的說法。李漁將男女間必有「欲」在內的情，稱為「風流」；並將之與「道學」相對而

¹⁵⁷ 同前註，頁163-164。

論。他在《慎鸞交》傳奇末場詩寫道：

讀盡人間兩樣書，風流道學久殊途。風流未必稱端士，道學誰能不腐
儒？兼二有，戒雙無，合當串作演連珠。細觀此曲無他善，一字批評妙
在都。^⑮

他這裏所謂「風流道學久殊途」，是因自來論道學者，對於男女之情，多是僅論其心靈之相感，強調的是其間可以表現出「義」的部分。而在戲曲中，由於是在現實中探討男女關係，故如要貼近，必定會碰觸到「欲」的部分。且這部分的敘寫，就藝術表現的考量來說，尋求將觀眾帶入情境常是劇作家的一種企圖；細膩的描繪，也常是劇作家運用的方式。當然，在這種「寫情不避纏綿」的作法下，色情的趣味也會夾帶而入。甚至在某些戲本裏，成為吸引觀眾的主要成分。這當然會引起道學者的疑慮，甚至批評。這種何者為「色情」，何者為「藝術」的分際，尺度雖有，卻常因個人的觀念不同而有差異。在李漁看法中，所謂「風流」與「道學」雖非屬同一性質之事，但卻可不相衝突。就戲曲敘寫男女情愛的藝術表現上說，「兩者俱有」正是可以有的一種方向，不必忌諱。因此他刻意在自己的劇作凸顯出這種可能。在《慎鸞交》一劇中，他借主要角色——華秀的描寫來刻畫人生中這種事實上存在的狀況。他在華秀上場的自敘中說道：

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，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。^⑯

^⑮ [清]李漁撰，匡廬居士、雲間木叟合評：《慎鸞交·全終第三十六》，《笠翁傳奇十種》，收入《李漁全集》（南京：江蘇古籍出版社，1992年），頁528。

^⑯ 李漁撰，匡廬居士、雲間木叟合評：《慎鸞交·送遠第二》，頁424。

李漁在這裏借華秀之口，明白自承「好色」，此「好色」二字正即是金聖嘆所不避之二字。而他在文中說：「但不好桑間之色」，則可以為金氏之說作註腳。在他的主張裏，「好色」是「閒情」，非「邪情」，故中間也「盡有天機」。風流、道學應分作兩事看，然後可以論其「合一」。

以上所述金聖嘆、李漁兩家的說法，倘拿來與明人的論點相比較，則見他們在論「情」的時候，已將男女之情與其他人情區別開，強調中間必有的色欲部分。這種分法對於釐清情愛劇的本質，貢獻極大。清初以後才子佳人劇的創作，能在此觀念上獲得解放，這一點對於鮮活「人物」的真實性，以增加刻畫的效果，助益極大^⑩。而在情節設計方面，由於「禮義」與「風情」界線的分明，戲曲在表現上也減少了若干因混淆而產生的羈絆。而就總體來說，由於劇作家在看待人物時，已明確地知道應從現實的層面體貼人情，故凡屬於人的「理想」的追求，與現實上人自我的限制，皆可以分別觀看，戲曲的表現在豐富度與複雜度上獲得了重要的提昇。李漁個人在戲曲創作方面的傑出成就，正是可以從此角度加以觀察。

結 語

綜合上論，我們可以得知，情理觀之在明清劇論，自其初始，即肩負著澄清戲曲藝術特質，及尋求中國戲曲發展方向的使命。它與風教說的關係，亦有著頗為複雜的歷史面貌。中國明清戲曲之逐漸在其發展過程中，確立自身的藝術定位，並透過對於構成戲曲藝術諸多重要成分的理解，快速地發展了它在形製與內容上的精緻程度，此一思想上的導引力量，功不可沒。而其間重要的劇

^⑩ 參見拙著：〈明末清初才子佳人劇之言情內涵與其所引生之審美構思〉，《中國文哲研究集刊》第18期（2001年3月），頁139-188。

作家與劇論家，由晚明以至清初，如本文所述，皆在一般性美學議題，以及戲曲的藝術論上，具有卓識，值得細心考論；並可透過對於他們言論的理解，增加我們對於明清戲曲發展的認識，其重要性自不待言。

晚明清初戲曲審美意識中情理觀 之轉化及其意義

王 瓊 玲

摘 要

在中國戲曲史上，一般論者皆將晚明至清初視為傳奇發展的重要時期，因為明傳奇至清初仍持續興盛，出現了《清忠譜》、《長生殿》、《桃花扇》、《十五貫》等名著。直到乾隆時期，花部興起，在花、雅爭勝的局面下，傳奇始日漸衰落，它的劇壇盟主之位才不得不遜讓於花部戲曲。從戲曲美學思想發展的角度來看，雖然清初的戲曲美學仍然延續著明代的思路，但經歷了歷史世變改朝換代的大動盪，文藝思潮上所產生的重大變化，必然亦將對戲曲藝術的創作與審美意識發展產生相應的影響。大體而言，明清戲曲藝術審美意識中「情」、「理」議題所促成的思想發展，可謂是探討晚明至清初審美意識演變的關鍵所在；而這項議題，大致可以以明代劇論中「風教」觀與「言情」觀之興替為觀察的起點。

戲曲劇論中「風教」與「言情」之辨，主要並不只是針對戲曲創作的內涵歸趨問題而起，在它中間亦伴隨著劇作家對於「戲曲」性質的體認，以及戲曲本身發展上的需求，所以在不同階段，有著不同的焦點，亦有其各自不同的意

義。本文所述，即是要在晚明至清初戲曲審美意識的演變中，分析出其間觀念的轉換，與各階段論議的重點及意義，以作為理解此一時期戲曲與劇論發展的基礎。其中可注意之焦點如：明代劇論中「情」「理」思想之交會，如何透過「言情」與「風教」之辨而得以表顯？明代中晚期李贄、湯顯祖等人「情至」觀之發展，透過從「言情」到「寫情」的藝術展現，對戲曲審美意識的內涵有何具體影響？晚明馮夢龍「私情化公」的「情教」觀如何拓展「情」觀的視野，成為啓導「情」「理」觀轉化的先機？明代末期孟稱舜、王思任等所謂「情之誠」、「情之正」的觀念反映出美學思想上何種變化？而清初尤侗、金聖嘆與李漁等人之劇論中「情性合一」、「欲不害情」與「道學風流合一」說，所顯示戲曲審美意識中「情」觀之多元化及所帶動之藝術發展，其重要性為何？

要言之，情理觀之在明清劇論，自其初始，即肩負著澄清戲曲藝術特質，及尋求中國戲曲發展方向的使命。它與「風教」說的關係，亦有著頗為複雜的歷史面貌。中國明清戲曲之逐漸在其發展過程中，確立自身的藝術定位，並透過對於構成戲曲藝術諸多重要成分的理解，快速地發展了它在形製與內容上的精緻程度，此一思想上的導引力量，功不可沒。而其間重要的劇作家與劇論家，由晚明以至清初，如本文所述，皆在一般性美學議題，以及戲曲的藝術論上，具有卓識，值得細心考論；並可透過對於他們言論的理解，增加我們對於明清戲曲發展的認識，其重要性自不待言。

**The Transformation of *Ch'ing* and *Li*
and Its Significance in the
Aesthetic Trend of Late Ming and
Early Ch'ing Drama**

WANG Ayling

This paper aims to analyze the transformation of some crucial concepts such as *ch'ing* and *li* in Ming–Ch'ing drama, and to explore the theoretical emphasis and significance of some influential dramatists at different stages as the bases to understand the tradition of Chinese dramatic aesthetics. The variations in the relationship between the key terms *ch'ing* and *li* can be regarded as the crux of the transformation of the aesthetic trend from the late Ming to the early Ch'ing. For further exploration, we may take the vicissitudes of the concepts of *yen–ch'ing* (the expression of *ch'ing*) and *chia–hua* / *feng–chiao* (moral teaching) as a starting point. However, the differentiation between *chiao–hua* and *yen–ch'ing* is not simply aimed at the issue of content in the dramatic writings. In the tradition of dramatic writing and criticism, what do the dramas themselves need in the course of their development, and what is the locus of the dramatists' and theorists' aesthetic interest and consideration? Are moral teachings the grounds for their artistic inventions, or are they grounded by the playwright's true sentiments motivated by his life experiences? These questions not only can be connected to general literary

concerns, but also can be presented as special issues of dramatic art. Therefore, on the one hand, we should consider the common literary and intellectual trends beyond the dramatic aesthetic tradition in the Ming–Ch’ing periods. On the other hand, we should notice the special requirements of the dramatic art itself.

In this paper, I first examine how the concepts *chiao-hua* and *yen-ch’ing* were differentiated by yet at the same time articulated the interaction between *ch’ing* and *li* in the Ming dramatic tradition. Then, by analyzing Li Chih’s, T’ang Hsien-tsu’s and Chang Ch’i’s works, I explain how the artistic presentation was transformed from *yen-ch’ing* to *hsieh-ch’ing* (the writing of *ch’ing*) in the late Ming. Furthermore, I explore how Feng Meng-lung enlarged the horizon of the *yen-ch’ing* concept by his statement of “*ssu-ch’ing-hua-kung*” (transforming individual sentiments into universal compassion). By examining the dramatic criticism of Wang Ssu-jen, Meng Ch’eng-shun and Chang Tai, I then go on to discuss how the focus on the concept of *ch’ing-chih* (the supremacy of *ch’ing*) shifted to the concept of *ch’ing-cheng* (the rightness of *ch’ing*) in late Ming *yen-ch’ing* tradition. Finally, I analyze the multiple evolution of the idea of *ch’ing* and the artistic developments inspired by it in the aesthetic trends of the late Ming and the early Ch’ing.

It would seem that from its inception, the discussion of drama in terms of *ch’ing* and *li* in the Ming/Ch’ing period took it upon itself the task of clarifying the characteristic features of dramatic arts, and of searching for the destined direction of the development of Chinese drama. The relation of this debate to moral teaching also has a very complex historical background. Chinese drama in the Ming/Ch’ing period gradually developed its own artistic position; as well, by coming to understand certain important components in the make-up of theatrical arts, it quickly developed to a very high level of refinement in form and content. This was

an irrevocable achievement, which owed its success to a large degree to the profound work of the playwrights and critics discussed in this paper.

Keywords: late Ming early Ch'ing Ming-Ch'ing drama
ch'ing li