

「忖度予心，百不失一」 ——論《桃花扇》評本中批評語境之 提示性與詮釋性

王瓊玲

中央研究院中國文哲研究所研究員兼代所長

一、關於文學評點、詮釋與接受之理論思考

明自中葉以降，文學研究中「評點之學」日趨興盛，當時許多知名文人，如李贄(1527-1602)、陳繼儒(1558-1639)、馮夢龍(1574-1646)、孟稱舜(1600?-1655)等，皆熱衷於此一批評形式，將評點學的範圍，從詩、文擴展至於小說、戲曲。尤其隨著中晚明傳奇、雜劇作品的大量增加，戲曲評點更是蔚然成風。影響所及，凡有新的劇本問世，幾乎就立即有評家為之批點，並透過刻印出版，與舞臺演出一起流行於坊間，成為中國文學史與批評史上一種奇特的局面¹。一般而言，戲曲評點的呈現方式，包括序跋、小識、凡例、總評、題辭、讀法、眉批、夾批、總批、圈點、評註、集評，甚至音釋、箋注等形式；所論及之範圍，大而至於全劇或整齣，小而至於一句、一詞，甚或一字。其內容大抵屬於鑑賞批評，但也偶有一二精彩的創作論與表演藝術論。而評點本的廣為流傳，在相當程度上，亦使戲曲的傳播與接受方式，從以舞臺演出為主，轉變為「演出」與「書籍傳播」並重。換言之，「讀劇」與「觀劇」成為戲曲傳播與接受過程中，同樣普遍的方式，亦使「戲曲品賞」成為一種文化風尚。

「評點」之成為中國文學發展過程中一項慣常採用的批評方式，有其特殊的詮

¹ 關於明代戲曲評點，可參考朱萬曙：《明代戲曲評點研究》（合肥：安徽教育出版社，2002年）。

釋的特徵：最顯著的，就是其策略上所展現的「時間性」(temporality)、「散漫性」(randomness) 與一種屬於視點之「游移性」²。除此之外，「正文」與「評點」兩者結合的展現形式，對於讀者而言，亦能產生特殊的審美效應。這些評語，除了展現文評家對文本的個別／集體理解與詮釋之外，在最佳的情況下，甚至成了經典式、典範化的讀法，成為後世最風行，或唯一通行的版本。由於這些評點產生自特定的歷史、社會、文化脈絡，故其所表現出的批評原則，若不是符合當時的文化氛圍、文化環境，就是呈現出一種意欲指引、教導評點者心目中的讀者如何從事文學鑑賞與文本詮釋的企圖。當然，就接受史的觀點來說，不僅這些評點本在文學史上的流通與風行值得研究，倘若它們竟也在歷史的某一時間點之後完全銷聲匿跡，這些現象的產生原由，亦同樣應予重視。

而值得注意的是，在中國文學發展史上，一種文類的經典名著，由於它長時

² 文本的背景資料與組織策略是逐漸開展的，無法在任何一個單一的閱讀時刻中完全掌握，所以讀者與文本的互動中，「時間」扮演著必要的角色。「閱讀」是在時間中發生的事件，是個歷時的過程，而且由文字媒介所呈現；「閱讀行為」就是讀者對於文本的連續性處理。當然，文本的特色既然是其不定性，因而需要「讀者的想像來賦予形式，使文句的順序在結構上預現出各個連結之間的互動」。(參見Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach," *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* [Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974], p. 277。)讀者涉入閱讀的時間之流，無可避免地對未來的文本產生期盼，並產生部分的實現與不斷地修正與再期盼。事實上，在此閱讀過程中，讀者一直擺盪於「牽扯」與「超然」、「介入」與「旁觀」、「形成幻覺」與「破壞幻覺」之間。而讀者從一個文本視角游移，轉換到另一個文本視角，形成一種游移觀點(wandering viewpoint)，此種游移觀點把文本切割成不同的方面，讀者在這些不同觀點間轉換，強迫自己去綜合文本。(參見Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* [Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978], pp. 108-118。)讀者在文本不斷變換的視角之間游移之際，力圖將文本的各個片斷拼合成一幅完整的圖像，如此一來它的理解行為就「結構化」了。當讀者的觀點在文本的片斷中游動時，他專注於某一視角就會構成一個主題(或前景)，而其他視角則成為視域(或背景)。如果他繼續游動，先前的主題就會變成視域。好比旅遊者在旅途中穿越不同的視角，變換著主題與視域，這些都是由讀者不間斷的想像所完成的。讀者把這些片面加以組織並解釋它們之間的聯繫，這種持續彌補斷裂的活動最終會形成一種綜合，我們稱之為「理解」或「意義」。總之，游移觀點作為文本與讀者之間的轉折，可以說連結了文本相對客觀的「互為主體性結構」與讀者對文本的主觀性實現。讀者在閱讀過程中綜合並理解他所處理的材料，並通常對文本形成一個概略的看法，而在此閱讀過程之後，讀者建立了一個不同的、超越的建構——因為它不僅是與任何特定閱讀時刻的任何特定產物有所區別的建構，而且也是綜合所有文本視角，超乎任一文本角度之上的建構。對文學批評家來說，這個建構的結果所產生的「一致性完形」(consistent gestalt) 就是他對文本的「詮釋」。(參見Iser, *The Act of Reading*, pp. 120-121。)

期被不同時代的讀者，以各自的審美角度去經驗著，同時又不斷被文學的研究者加以反覆地詮釋與批評，因此這段經典被轉化、傳播與接受的歷史，更易成爲此項研究的重點。對於中國傳奇的戲劇文類而言，類如《西廂記》、《琵琶記》、《牡丹亭》、《長生殿》、《桃花扇》等經典劇作，皆是其中值得關注的焦點。有趣的是，通常在作者完成其宏觀鉅製後不久，這些劇作往往即刻被加以詳細地批註，甚且在劇作與評點之間，亦似乎有相當程度的對話與呼應。這使得作品在刊行之始，就被「作者」與「讀者」以不同的兩個角度加以理解與詮釋。

在此我們可以用「理解」與「詮釋」兩詞加以討論：所謂「理解」(understanding)，在理想的狀態下，是透過邏輯思維對於作品的一種「認知」，這種「認知」採用了「分析」與「比對」的方法，並透過規範性的語言對「認知」活動的進行與結果加以表達；至於「詮釋」(interpretation)，則是站在一個整體觀看的角度，對於文本作出屬於「意義」層面的整體性論述。也正因爲「詮釋」是作者、文本與讀者相互作用的過程，文學作品經常是以間接的隱晦的方式表現語言「能」「指」間的潛在關係。而這種表現方式，須受到文學形式本身與文學規範的制約，讀者只有通過積極參與而非被動的閱讀，才能避免對文本產生幼稚或膚淺的見解。故「詮釋」正是這種積極參與的有效憑證，讀者可以藉助對文本的詮釋，達到語言「能」「指」間潛在關係的實現，並可以藉助對文本的詮釋，感受作者通過作品對自己施加的某種約束力量。同時亦可以衝破這種束縛，將「作品」變成作者、文本與讀者共同創造意義的遊戲場。

關於理解與詮釋，當代詮釋學家伽達默爾(Hans-Georg Gadamer, 1900-2002)認爲理解活動是人的根本與存在方式，肯定了人的理解的歷史性。而「歷史性」與「有限性」乃是人類「存在」與「理解」活動的基本事實。爲了說明理解的過程與實質，伽達默爾提出了所謂「視界交融」(fusion of horizons)的概念³。所謂「視界」(horizon)，對於有意理解者言，指的是一種寬廣而超越的視野。當人學會超越眼前所見，而非僅是從遠距反觀，並開拓了具有更爲完整與真實比例的視野之時，即可稱爲獲得了一種「視界」。伽達默爾認爲，在認識論的範圍內，作爲認識主體的人，與作爲認識對象的文本(即人類生活於其中的整個世界)，都內在地、固在地鑲嵌於時間與歷史之中，所以全部認識與理解，包含著三個內在固有的歷史性因素：一、理解前業已存在的社會歷史因素；二、理解的對象之歷史構成；三、由

³ 參見 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (London: Sheed & Ward, 1975), pp. 273, 337。

社會實踐決定的倫理價值觀念。依照他的說法，一切解釋者與解釋對象，都受到「歷史」的制約，任何理解與闡釋，也都必然地受到「歷史性因素」的制約，這就難免形成了「偏見」。由於這種「偏見」是特定歷史條件的產物，是人們理解活動得以發生的現實前提，是任何人都不可避免的，因而是「合法」的。人們正是通過這種「合法的偏見」，進入世界，展開理解活動的。伽達默爾指出：「我們存在的歷史性產生著偏見。它實實在在地構成我們全部體驗能力的最初直接性。『偏見』即我們向世界敞開的傾向性。」此種「合法的偏見」，不但是「合法的」，而且是理解的積極因素；它為解釋者提供了一個理解的特殊的歷史「視界」。理解的任務，絕不是、也不可能去複製、復原文本的原義，而是從「合法的偏見」，即現有的視界出發，以對對象的一種「生產性態度」來解釋對象，是一種生產性的再創造。一切已在的「文本」，都是歷史傳統的產物，都代表著某一種過去的視界。解釋者個人，則代表著現在的視界。理解的過程是，解釋者帶著自己的偏見去理解對象（文本），並不斷地使原有的偏見受到檢驗與修正，以達到兩者之間的交融⁴。交融的結果是，理解者與理解對象，都超越了原有的視界，而達到了一個新的視界。

對「歷史」的詮釋過程，實際上也是如此：一般而論，「歷史」與「現實」之間，雖存在著時間鴻溝的斷裂，也存在著內在意蘊的某種關聯；但是，在歷史與現實的兩端，各存在著受特定的歷史因素制約而向世界敞開的「視界」。當現代人企圖去詮釋歷史時，他往往是立基於當代意識的「視界」，在理解歷史的過程中發生了歷史與現實視界的「雙向」交融：一方面，現代人從當代意識出發，對歷史作出不同於過去時代的新的理解與詮釋，努力把握與發掘歷史的深層意蘊，析理出歷史留存在當代現實意識的部分，以及那些隨時代而消逝的外在部分；另一方面，他所把握到的歷史意蘊，將反過來啟發現代，使得當代意識能不斷地充實、擴大其原有的「視界」。在這不斷的「雙向」交流過程中，現實的視界與歷史的視界產生了某種程度的融合。此種融合的經驗，使現代人（識知者）對原有的歷史性與現實性的理解，開展了一個新的向度，亦即修正或超越了他最初的「偏見」。而此種經驗，則保證了所有的發現，都具有相互主體性 (intersubjectivity)⁵。在這裏，「歷史」已不單純是過去時代的記載，「現實」也不是尚未與歷史聯繫之前的表面的觀察。「歷史」已經是獲得當代現實理解的歷史，而「現實」，則是

⁴ *Ibid.*, pp. 238-245.

⁵ *Ibid.*, p. 219.

擷取了歷史內在生命意蘊的具有厚重歷史感的現實了。如此一來，在歷史與現實的雙向交融中，歷史獲得了深入的詮釋。

針對閱讀行為與詮釋之關係，在詮釋學基礎上發展出來的接受美學理論，如伊瑟(Wolfgang Iser, 1926-)的理論，嚴格區分了文學「作品」與文學「文本」。他認為「閱讀」包含一種文學作品結構與接受者之間的相互作用，亦即是：作家創造了文本，但文本只提供了某種文學性與文學價值得以實現的「潛在可能結構」。這種文學性與價值的實現，有賴於讀者的創造性閱讀；而正是透過讀者的審美閱讀，文本所包含的潛在的可能性得以現實化或具體化，從而使「文本」呈現為「作品」。文學作品作為讀者的審美對象，並非僅是一客觀的，指稱外在現實的文本，而是在讀者閱讀文本時與文本交互作用而形成的一個創造性的綜合體。作品的「意義不確定性」與「意義空白」促使讀者尋找作品的意義，從而賦予他參與作品意義構成的權利。這種「意義不確定性」與「意義空白」，使得作品存在一種依附於文本的「召喚結構」(structures-of-appeal)，這是文本中召喚讀者參與作品意義之共同創造及審美對象之共同建立的內在結構⁶。換言之，「意義」既不能在讀者主體，也不能在文本客體中直接把握與直接呈現。讀者一方面遵循著文本的模式，進行文本解讀；另一方面，則可以以某種方式依個人的詮釋，來填補空白。文本所提供的是「提示」或「指示」，而讀者所進行的，則是一種具有「意向性」的意義詮釋。此過程中，必然產生讀者閱讀文本時對文本的可能的共同經驗，與必然存在的詮釋差異。而也正是這種意義的「不確定性」，與其中存在的「空白」，使得作品所面對的閱讀大眾，隱含了「多樣化的讀者」。

由於考量到「閱讀」所容許的詮釋差異，伊瑟提出了一個重要的概念，即是所謂「隱含的讀者」(the implied reader)⁷。「隱含的讀者」這個概念的意指，包含著「文本的」與「經驗的」兩方面：就「文本的」一面而言，它指的是「一種召喚反應的結構網絡，驅使讀者去把握文本」⁸；而就「經驗的」一面言，這種反應的可能，必須藉具體的「讀者閱讀」，加以實現。伊瑟在理論上，透過這個概念，把「文本潛在意義的先期結構」與「讀者在閱讀過程中對這種潛在意義的現實化」結合起來⁹，藉以區別與劃分「讀者作為文本結構的角色」與「讀者作為結構行為

⁶ Iser, *The Act of Reading*, pp. 165-167.

⁷ Iser, *The Implied Reader*, p. xii.

⁸ Iser, *The Act of Reading*, p. 34.

⁹ Iser, *The Implied Reader*, p. xii.

的角色」¹⁰。

伊瑟還強調「閱讀文本」既然包含了「理解文本」，或「理解文本尋求傳達的是什麼」，所以也應是「一個語言的行動」(a linguistic action)，其中的三要件即是：文學文本研究的「背景資料」(the repertoires)、「組織策略」(the strategies)與「實在化」(the realization)¹¹。「背景資料」由歷史的、社會的、文化的典律，與文學典故組成，也就是「文外的現實」(the extratextual reality)；其特徵為基礎性。而當我們把這些成分從原先的脈絡(context)中挑選、抽離出來時，並未完全切斷其舊有的關連。至於把它們移植入文學文本的這個動作，則把它們放進新的脈絡，在其中勢必產生新的關連。不同的連結背景資料的方式——亦即文本策略(textual strategies)，同時亦創造出新的關連與意義¹²。大體而言，「組織策略」的作用有二：首先，是結合來自歷史、社會典律與文學傳統的材料，並結合「各種不同視角所形成的整體系統」(其中最明顯的就是「敘事者」、「角色」、「情節」、「讀者」等四個視角)，用以激發讀者自己的組合，從而建構文本的意義。而此建構方式，是「由他在閱讀的時間之流中變動不居的角度來決定」的。其次，是為讀者自身建立一個閱讀時的「對等系統」，以此對等系統來「作為超越性的有利角度，能看穿所有被形成的立場」¹³。

接受美學對於「閱讀」與「文本」間關係的分析，提醒我們面對文本時，應同時意識到「文本的閱讀」這個行為本身的存在，而「文本的閱讀」及「文本閱讀之可能」，亦同時成為我們分析之對象。如果詮釋學成為增進批評研究法之一種發展方式，我們對於「文本閱讀可能」中讀者之理解與詮釋的條件差異，也就有了新的關注。尤其在接受史的研究中，對於特定時點上具有「文學能力」(literary

¹⁰ Iser, *The Act of Reading*, p. 35. 伊瑟對於「隱含的讀者」這種複雜的辯證策略，雖使得伊瑟著作中在涉及概念的「現象學讀者」與「經驗的」或「歷史的」讀者之間的區別時，變得模糊，如Elizabeth Freund即指出：「這個定義還迴避了一個問題，即究竟哪種讀者決定著文學意義的生產。也許這就是用隱含的讀者概念來說明這個模式，特別是說明制約文本—讀者相互作用的條件，不能盡如人意的原因。」，但此種依文本的「制約作用」而定義的理念化讀者，雖與實踐中的「讀者」意義不同，仍有它在理論上存在的必要。參見Elizabeth Freund, *The Return of the Reader: Reader-response Criticism* (London; New York: Methuen, 1987), p. 144。

¹¹ *Ibid.*, pp. 68-69.

¹² *Ibid.*, p. 70.

¹³ *Ibid.*, p. 99.

competence)¹⁴的評論者，他們在成爲一「有知識的讀者」(the informed reader)¹⁵的身分時，他們所建立的「可操作的」一致性觀點爲何？更是一極關重要的觀察重點。這種研究對於詮釋理論的建構，可以提供重要的範例。而也就在這種新的需求下，中國以「批註」方式結合文本的「評點作爲」，成爲可以運用詮釋理論加以分析之絕佳題材。

然而所謂「理想的讀者」畢竟是可遇而不可求的，因此接受美學理論家姚斯(Robert Hans Jauss, 1921-1997)所強調的，以一個具有研究基礎的評者來說，除了初級的「感知性閱讀」(perceptual reading)¹⁶之外，他常是盡可能先對文本預作議題式的分析與理解後，繼而才進行一種作品意義之整體性的掌握與詮釋。他不先預設自己爲「理想的讀者」(ideal reader)，而是設身處地在當代的教育視界內扮演一個「歷史的讀者」(historical reader)的角色。所謂「歷史的讀者」，是指讀者面對作品時，將自己從初級的「感知性閱讀」提昇至理性的「詮釋性閱讀」(interpretive reading)的兩級閱讀體驗與評價，作一番細緻的描述。這一「歷史的讀者」的角色，應先假定：人們是在他們的具體環境中去經驗作品，但他又可以從一開始就將自己的文史或語言學能力放置一旁，用閱讀過程中「偶然的驚奇的能力」取代之，並且用「問題」的形式將這一驚奇表現出來。這是第一層閱讀，即「感知性閱讀」。然後他再扮演一個「具有學術能力的評論家」，他能夠加深僅把理解侷限於愉悅形式的讀者的審美印象，並盡最大可能訴諸具有審美效果的文本結構。這是第二層的理性的「詮釋性閱讀」。第二層閱讀將第一層閱讀之審美印象加以深化、提高，並進而理性地探討產生這些審美效果的作品文本結構，以揭示文本魅力的內在原因¹⁷。

二、《桃花扇》之創作、演出與孔尚任的讀者意識與批評意識

在戲曲發展史上，一般論者皆以孔尚任(1648-1718)之《桃花扇》，爲歷史劇

¹⁴ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1975), pp. 113-130.

¹⁵ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980), p. 48.

¹⁶ 參見Robert Hans Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), pp. 139-148。

¹⁷ *Ibid.*

作中體現「合實」精神的作品¹⁸，而且此種「真實」，乃是「詮釋」意義的真實，亦即屬於所謂「藝術的真實」。事實上，考慮歷史劇的藝術虛構問題，先要意識到歷史劇必須「對歷史作出詮釋」的本質性規定，乃是歷史劇創作的一切問題的核心，或說前提。唯有理解此一前提，任何關於所謂「必要的虛構」之討論，方始具有一可以依據之支撐點¹⁹。

對於歷史作出詮釋或批評，或加以主觀的變造，是歷史劇創作時的常態方式，而其中的藝術虛構，是爲了創造某種藝術形式，形成某種藝術氛圍，以求達到有利於其根本目的的完成。由於事物本身往往不能完整地說明與解釋自己，它必須以其他事物作爲自己的參照，因此對現實中「未來」的說明，最有效的途徑，是借助於歷史。時間跨度的擴展，可以增加主體與對象之間的距離，主體由此獲得認識上的超越——超越對對象的依附感，而進行跨時空的觀照。以歷史事件爲題材的作品所展示的藝術世界，與藝術家立足於現實的主觀認識，二者構成一個歷史過程，在此一過程中，可以從動態的角度，觀察人們的心態性格，與歷史性進程的變化演進。於是「局部」與「全部」、「歷史」與「現實」就無須說明地存在著相互闡釋與發微的關係。而以此意圖與方法產生的「史傳式」結構，有其十分獨特的特徵，那就是歷史敘事的「三重時間結構」(ternary temporal structure)²⁰。亦即「由過去邁向現在的時間」、「由現在朝向過去的時間」，以及「永恆的現在」。孔尚任《桃花扇》傳奇所展示的南明興亡歷史，與孔尚任的現實感受二者之間，就構成了這樣三重意蘊豐富的詮釋空間。而在「現在」視界與「過去」視界的融合上，孔尚任的《桃花扇》傳奇更是達到了前人所未企及的境

¹⁸ 孔尚任之後，重視「實錄」原則的作家仍不斷出現，如乾隆年間董榕創作描寫明末秦良玉、沈雲英二女事跡之《芝龕記》，作者自云「所有事跡，皆本《明史》及諸名家文集、志傳，旁採說部，一一根據，並無杜撰」，「記中極小人物，皆無虛造姓名」；而蔣士銓之作《四弦秋》，則演白居易〈琵琶行〉故事，自謂「乃翦劃詩中本義，分篇列目，更雜引《唐書》元和九年、十年時政，及《香山年譜·自序》，排組成章」，與元馬致遠《青衫淚》、明顧大典《青衫記》傳奇大異其趣。上引參見〔清〕董榕：〈芝龕記凡例〉，蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》，第3冊，頁1715；〔清〕蔣士銓著：〈序〉，《四弦秋》，《蔣士銓戲曲集》（北京：中華書局，1993年），頁185。

¹⁹ 參見拙作：〈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籌備處，2001年），頁189-300。

²⁰ 參見Nicola King, "Present Imperfect Translation: Ronald Fraser's *In Search of a Past* and Carolyn Steedman's *Landscape for a Good Woman*," *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000), pp. 36-42。

界²¹。

《桃花扇》係完成於康熙三十八年(1699)，乃是孔尚任在蒐集了大量的史料，經過十餘年的準備與醞釀後，所創作出來的典型歷史劇作。劇中所寫的人與事，均有史實依據。由於本劇反映的是剛剛過去，還未從當時人們記憶裏消逝的一段真實的歷史，故極容易引起人們的興趣。因此，《桃花扇》於康熙四十七年(1708)由介安堂首度刊行，康熙年間及隨後，又有多種版本流傳。值得注意的是，該本除了每齣均包括眉批與總評，劇本前後更為衆多序跋、題辭等不同後續文本所包圍，顯示孔氏此劇之受文壇重視，在文人圈裏廣為流傳。如卷首有顧彩的〈序〉，作者本人的〈小引〉，與田雯、陳于王、王萃、唐肇、朱永齡、宋榮、吳陳琰、王特選、金埴等人的〈題辭〉，以及作者的〈凡例〉、〈綱領〉等。而書後有作者的〈砌末〉、〈考據〉、〈本末〉、〈小識〉，及黃元治、劉中柱、李柁、陳四如、劉凡、葉籜等人的〈跋語〉，吳穆的〈後序〉等²²。這批文本的作者對於《桃花扇》劇本表達了多元的品賞與評論意見，顯示出劇本在刊行之前，透過傳抄、閱讀、演出、觀賞、傳播與刊行的過程，很可能融合了讀者、觀眾與評者的反應²³。事實上，文人藉著向社會名流、文壇耆碩求贈序、跋、題辭，以提高自身作品的文學聲譽與社會地位，甚至藉此在市場上自我推銷，這在清初文壇乃文人交往之常事。有趣的是，作者不僅邀請名人同好贈序題辭，他還大張旗鼓地撰寫了〈小引〉、〈小識〉、〈凡例〉、〈考據〉、〈綱領〉、〈本末〉、〈小識〉與〈砌末〉等，洋洋灑灑，層層相因，形成了某種「批評語境」，表達了完整的創作理念與藝術構思；這顯示作者不僅創作劇本，還身兼類如導演、製作人、批評者，甚至預設讀者／觀眾等多重角色，點出許多編劇、導戲、製作甚至讀劇／觀劇的「戲劇學」理念與表演藝術指導原則，具有高度的「批評意識」與「讀者／

²¹ 如前所說，當人獲取一種「視界」，意謂他已學會超越眼前所見，不是從遠距反觀，而是開拓了具有更為完整與真實比例的視野。歷史故事或歷史題材作為一種歷史產物，都代表著一種過去視界，即歷史視角的理解；而以此為題材的劇作家理解，則代表了現在視界，兩者是不同的。理解歷史的任務不是，也不可能是復原歷史，而是以一種發展與辯證的態度來解釋歷史，這是一種生產性的再創造。因此理解的過程實質上是歷史與現實的交融，亦即過去視界與現實視界的交融。這就是 Gadamer 所謂「視界交融」的概念。參見 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, pp. 273, 337。部分意思已見正文。

²² 參見〔清〕孔尚任：《桃花扇》，（上海：上海書店，1986年《古本戲曲叢刊五集》影印清康熙刊本）。

²³ 參見楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中國文哲研究集刊》第19期（2001年9月），頁78。

觀眾意識」。可以說，這些批評意識與讀者意識在相當程度上，已經「內化」(internalize) 在孔尚任的創作意識中²⁴。而這種「觀賞」與「批評」的傳統對於個別劇作家而言，雖是個別承襲，有其屬於個人視界之差異性，但這種個人視界的存在樣態，透過一種與特定讀者的「即時性對話」，則可因雙方主體的互動，產生基於「相互主體性」而證明之客體。這種思維客體可以作為研究者說解作者對於自身作品之主觀期待，與依此而引生之創造思維。

值得注意的是，《桃花扇》康熙四十七年介安堂原刻本中，各齣雖均有眉批與總批，該本只標示了劇本為「云亭山人」所編，至於批語出於何人之手則未見標明，後來各種翻刻本均依此本。晚清名士李慈銘(1829-1894)認為批語應是孔尚任(1648-1718)自己所撰。李氏在光緒十二年(1886)十二月初三日的《越縵堂日記》中說：

國朝人樂府，惟此（按：指《長生殿》）與《桃花扇》足以並立，其風旨皆有關治亂，足與史事相禪，非小技也。《桃花扇》曲白中，時寓特筆，包慎伯能知之而未盡。其序及評語，皆東塘自為之。²⁵

而一九二五梁啟超所校注的《桃花扇》一書書首所附〈著者略歷及其他著作〉亦指出：「本書中的老贊禮為云亭自己寫照」，「眉批是云亭經月寫定的」²⁶。現今學界依此考證，亦多認為《桃花扇》批語乃出自孔尚任本人²⁷。

孔氏在《桃花扇·本末》中曾提及這些批語：

讀《桃花扇》者，有題詞、有跋語，今已錄于前後。又有批評、有詩歌，其每折之句批在頂，總批在尾，忖度予心，百不失一，皆借讀者信筆書之，縱橫滿紙，已不記出自誰手。今皆存之，以重知己之愛。至于投詩贈歌，充盈篋笥，美且不勝收矣，俟錄專集。²⁸

作者聲稱批語乃出於「借讀者信筆書之」，並謂「已不記出自誰手」，但對於「縱橫滿紙」的批語，無論是句批、總批，孔氏都認為是「忖度予心，百不失一」，堪

²⁴ 同前註，頁80。

²⁵ [清]李慈銘：《越縵堂日記》，《荀學齋筆記》（上海：商務印書館，1920年影印原稿），第47冊，頁39a。

²⁶ 梁啟超：《桃花扇注》（北京：北京出版社，1999年），頁3。

²⁷ 如吳新雷：《〈桃花扇〉批語初探》，收入章培恆、王靖宇主編：《中國文學評點研究論集》（上海：上海古籍出版社，2002年），頁447-450。葉長海：《中國戲劇學史》（臺北：駱駝出版社，1993年），頁459。

²⁸ 孔尚任著：〈本末〉，《桃花扇》，卷下，頁148b-149a。

稱為「知己」。作者這番話有兩種解讀的可能：一是作者所言屬實，批語乃出自抄本讀者所撰，這些讀者多半是作者熟識之友人，他們作為抄本的第一批讀者，而批語即是經過這些人傳閱，輾轉批點，再經整理抄錄而成，因此未署名評者為何人。有趣的是，細讀評語，會發現批語之間有「對話」的痕跡²⁹，甚而偶有矛盾，顯示評點者之間還曾出現彼此間的辯論，乃至「評點之評點」，層層評論的現象。而另一種可能，則是作者此言純屬假託，批語真如前述李慈銘、梁啟超等所臆想，乃是孔尚任自評之作。設若如此，則所謂「評點」之間的對話、矛盾與辯論，便應另以一種不同的眼光視之。當然，就古今創作者而言，這種自撰、自評的獨特作法，可說是文學史上前所未見的創舉，有其在「批評意識」發展上的重要意義。除了上述兩種之外，我們還可以假設第三種可能，即是，孔尚任是在收集了若干批語後，又擬作了部分批語，以增強它的完整性，故整個批語事實上是個混合體。不過以上這三種可能性，由於皆缺乏明確的證據參佐，所以無法如實地加以判定。然而不論何者為實，我們都可以見出，在孔尚任的心中，確實存在一「理想之讀者」，只是這一「理想讀者」，並非可以主觀地由作者設定。「作者」在面對自己作品時，並無一般人所誤以為擁有的「詮釋權威」。「理想的閱讀」，或說「正確的閱讀」，應是由若干多數的具有一定條件的讀者，在不同的視界判斷下逐漸取得的一種「協調」。這種理想狀態下的「視界融合」，對於同樣是一位優秀的批評家的作者來說，彼此的「大致共識」是可以透過「批評的對話」而達成的，故他說這些經過統整的多元視界的集結產品，乃是「忖度予心，百不失一」。

由於我們從評語的思維結構中，可以判定孔尚任本身確實擁有這種頗為「現代」的批評觀念，所以不論「評者」是否即是「作者」的「化身」，或是作者是否

²⁹ 如二十一齣〈媚座〉眉批先是說：「龍友多事」、「龍友更多事」，下個眉批卻說：「龍友非多事也，稍銜恨香君耳！」（按，此三批語《古本戲曲叢刊》本未見，茲據遲崇起校本〔孔尚任著，遲崇起校：《桃花扇》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁109-110〕補入。）彷彿是一種「對話」。此外，如《桃花扇·綱領》中說：「老贊禮，無名氏也。」（卷上，頁7a）而試一齣〈先聲〉眉批說：「老贊禮者，云亭山人之伯氏。曾任南京，目擊時事，山人領其緒論，故有此作。」（卷上，頁106）至續四十齣〈餘韻〉卻說：「贊禮為誰？山人自謂也。」（卷下，頁128a）亦出現了前後不一致的矛盾。有學者以此為證據推斷批語非孔氏自作（如楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，頁79）。然而，中西哲學史上都曾有所謂的「對話體」書寫，如這種對話錄形式，有時是談話的實錄，有時則是由作者虛構而成，而中國歷史上類似後者的，不乏其例，如《莊子》、《楚辭》及漢賦中若干著名的篇章。故一個深具批評意識與讀者意識的作者，往往可以透過此種刻意設計出來的「對話體」，呈現一種多元視界。批語中所出現的「對話」或「論辯」現象，並不能作為證明批語非孔尚任所作的確證。

真實擁有這樣一群高水準的「知音」，這些疑問對於形成批語的「批評架構」來說，並無決定性的差異。

孔尚任字聘之，又字季重，號東塘，別署岸堂，自署云亭山人，山東曲阜人，乃孔子六十四代孫。生於清順治五年(1648)，卒於康熙五十七年(1718)。童蒙入家塾，康熙六年(1667)前後考取秀才，然困於場屋，屢赴鄉試未第。十七年(1678)隱居縣東北石門山讀書著述，所作輯為《石門山集》。康熙十九年盡典負郭田，二十年(1681)捐納為國子監生。二十三年(1684)康熙帝南巡，返程至曲阜祀孔子，孔氏充御前講書官，受帝賞識，次年奉召入京，特擢國子監博士。二十五年(1686)，隨從工部侍郎孫在豐，赴淮陽疏浚下河，滯留三載，交結名士。還朝後，三十四年(1695)遷戶部主事，三十六年(1697)封承德郎。三十九年(1700)升戶部廣東清吏司員外郎。次年，即因故被讒而遭罷官。四十一年(1702)懷憤離京返鄉。五年後，客居山西霍州、平陽，南遊武昌，留寓萊州，旋至淮陽。歸鄉以後，孔尚任的生活清冷苦寂，窮愁潦倒。他曾多次出遊，以慰寂寥。康熙五十七年(1718)春逝於曲阜石門山家中，享年七十一歲。孔尚任一生著作甚富，其詩文集，按寫作年代先後，依次有：《石門山集》、《湖海集》、《岸堂稿》、《長留集》、《岸堂文集》等，以及《享金簿》與《出山異數記》，此外，還編纂了《平陽府志》、《闕里新志》、《萊州府志》、《節序同風錄》等。近人汪蔚林輯為《孔尚任詩文集》。工樂府，所撰傳奇有《桃花扇》，盛行於世，以及與友人顧彩合撰的《小忽雷》，今存³⁰。

康熙二十九年，孔尚任返北京，依舊在國子監作博士。然而，年復一年，寒氈清冷，孔氏難免滿腹冷遇之感，正是在此種冷官閒曹生涯中，孔尚任開始了戲劇創作的嘗試，聊以抒發鬱悶。康熙三十四年(1695)冬孔尚任轉官戶部主事之後，開始創作《桃花扇》，至康熙三十八年(1699)，這部經過他十餘年苦心經營的經典歷史名劇於六月脫稿。由於這部戲廣泛而深刻地反映了明末清初的世變滄桑與易代感懷，所以康熙三十九年正月，《桃花扇》始由「金斗班」上演³¹，便轟動京師，「名公鉅卿，墨客騷人，駢集者座不容膝」³²。而也正由於「王公薦紳，莫不借鈔，時有紙貴之譽」，這部戲甚至引起了康熙帝的興趣。孔尚任在《桃花扇·本末》中曾提到，這年秋天：

³⁰ 參見袁世碩：《孔尚任年譜》（濟南：齊魯書社，1987年）。

³¹ 同前註，頁154。

³² 孔尚任著：《本末》，《桃花扇》，卷下，頁147b。

內侍索《桃花扇》本甚急，予之繕本莫知流傳何所，乃于張平州中丞家，覓得一本，午夜進之直邸，遂入內府。³³

此後，《桃花扇》成爲京城裏最熱門的上演劇目，引起不小的轟動。如康熙三十九年(1700)都御史李楠即於元宵節「買優扮演」此劇³⁴。然而正當《桃花扇》熱鬧地上演，剛剛被提昇爲戶部員外郎的孔尚任，卻突然地被罷官了。罷官原因，至今仍是個疑案。據學者推測有幾種可能的原因：或因牽連貪污被讒、或因忠而被讒、或因詩酒而罷官³⁵。但亦有學者指出，這僅僅是個藉口而已，深層的原因恐怕與《桃花扇》的創作與演出不無關係，亦即該劇的內容爲皇帝所忌。這部傳奇雖說不上有悖逆之嫌，畢竟易於激起〈黍離〉之悲。而此劇也確實深獲當朝皇帝的喜愛與重視。如吳梅在其《顧曲塵談》中曾謂：

相傳聖祖最喜此曲，內廷宴集，非此不奏。自《長生殿》進御後，此曲稍衰矣。聖祖每至〈設朝〉、〈選優〉諸折，輒皺眉頓足曰：「弘光，弘光，雖欲不亡，其可得乎？」往往爲之罷酒也。³⁶

康熙觀此劇後，常有弘光焉得不亡的慨嘆，顯然他是以此劇作爲歷史借鑒，告誡臣僚勿蹈南明覆轍。從《桃花扇》的劇場效果看，誠如孔氏在《桃花扇·本末》中所說的：

笙歌靡麗之中，或有掩袂獨坐者，則故臣遺老也；燈炮酒闌，歛噓而散。³⁷

這段文字可以說是作者有意將當時實際的觀眾以及觀眾對於《桃花扇》的接受反應具體內化在其文本之中，而能激發起如此沉痛的亡國之悲的劇本，焉得不爲清廷所忌？事實上，作者對忠於明朝的史可法、左良玉、黃得功等人的頌揚謳歌，對於降清叛將劉良佐、劉澤清、田雄等人的辛辣嘲諷，在〈餘韻〉齣甚至以「開

³³ 同前註，頁147a。

³⁴ 同前註。

³⁵ 關於孔尚任罷官之原因，歷來學者有不同推測，廖玉蕙曾將學者關於孔氏罷官始末的推論分爲兩類：其一爲孔氏罷官乃因《桃花扇》致禍；其二是孔氏罷官乃因被人讒害。至於以何種罪名被讒，則有幾種可能：或因牽連貪污被讒、因忠而被讒、因詩酒而罷官。廖氏並推斷，由清朝一直未禁演《桃花扇》可以證明，康熙沒有理由因《桃花扇》而罷孔尚任的官。而歸結被讒害的原因，「文字招禍」乃是孔氏許多友朋的共同說法，應較爲可信，但到底是哪些文字，則缺乏直接的證據論定。參見廖玉蕙：《細說桃花扇——思想與情愛》（臺北：三民書局，1997年），頁32-48。

³⁶ 吳梅：《顧曲塵談》，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112。

³⁷ 孔尚任：〈本末〉，《桃花扇》，卷下，頁148a。

國元勳留狗尾，換朝逸老縮龜頭」³⁸形容那改換清代裝束成為清廷皂隸的徐清君，這些恐怕皆難免招致清廷的不滿³⁹。如果說，所有這些都可能引起清朝皇帝的忌諱，而最終以「莫須有」之罪令孔氏解職歸田，恐怕亦並非妄測之辭。

姑不論孔尚任罷官是否直接肇因於《桃花扇》，《桃花扇》一劇之寫成，的確受到高度的矚目則是不爭的事實。所幸孔氏罷官歸隱後的十餘年間，為維持清苦的生活，雖難免奔波勞頓之苦，但唯一給予他精神上以慰藉的，便是《桃花扇》並未因其罷官而遭禁演，而是持續保有高接受度與廣泛的影響力。如《桃花扇·本末》中指出，孔氏在京師滯留期間：

木庵先生招觀《桃花扇》，一時翰部臺垣，群公咸集；讓予獨居上座，命諸伶更番進觴，邀予品題。座客嘖嘖指顧，頗有凌雲之氣。⁴⁰

而孔氏返歸故里後，於康熙四十五年(1706)夏，北上正定府，拜訪好友劉中柱知府。據作者在《桃花扇·本末》中自云：

時群僚高譙，留予居賓座，觀演《桃花扇》，凡兩日，纏綿盡致。僚友知出予手也，爭以盃酒為壽。予意有未愜者，呼其部頭，即席指點焉。⁴¹

可見，孔尚任一生，雖仕途坎坷，名位不顯，且終至罷官，但他嘔心瀝血的鉅著《桃花扇》，卻為他贏得了不朽的名聲。以上的記載透露出，孔尚任在世時，即有不少觀演《桃花扇》的機會，不僅在當場獲得眾人極高的推崇，而且他若對演出有不滿意之處，還會將戲班掌戲的負責人招來，即席指點一番。類如《桃花扇·本末》這類作者有心隨著劇本刊登的文字記錄，充分展現了《桃花扇》這一劇本在作者生時寫作、評點、閱讀、傳鈔、演出、觀賞與傳播的「生產」過程。可見作者不僅對於其劇作的「讀者反應」與「觀眾意識」有充分的考量，對於在整個文本的「文化生產」過程中的「接受效應」與「傳播歷程」，作者更有充分的自覺，這在中國戲曲史上，是極為獨特的。

三、「意旨存於隱顯」——批語對孔尚任創作文本構思之總解

《桃花扇》傳奇的創作，從構思到成稿，先後經歷了近二十年。然而，作為一

³⁸ 孔尚任：〈餘韻〉，《桃花扇》，卷下，頁133b。

³⁹ 參見袁世碩：《孔尚任年譜》，頁157-158。

⁴⁰ 孔尚任：〈本末〉，《桃花扇》，卷下，頁147b。

⁴¹ 孔尚任：〈本末〉，《桃花扇》，卷下，頁148a-b。

位深受康熙皇帝「優容之恩」的「聖裔」，孔尚任為何鍾情於「弘光遺事」，且竟歷二十年而不變，時輟時續，最終撰成感慨前朝興亡的《桃花扇》傳奇呢？這與孔尚任對於易代興亡歷史抱持高度關切的特殊心態不無關係。他在湖海漂流時期所傾心交往的人大多是心中充滿家國之痛的明朝遺老，而更重要的是，明清易代的社會大動亂與故明王朝的一旦灰飛煙滅所引起的鉅大震驚，促使有志之士迫切地希望從歷史的反思中獲得解決現實問題的答案。孔尚任正是懷著對現實社會的深切感受，而沉迷於南明王朝興亡始末的。也正因帶著此種難以解脫的興亡感慨與反思歷史的現實態度，孔尚任在其間也展現出他經過一番省思後對於歷史的詮釋的視界展現。

《桃花扇》全劇是以明末「復社」文人侯方域與秦淮名妓李香君離合悲歡的愛情為情節主線，並穿插了復社文人與魏闖餘孽抗爭的一系列歷史事件，以反映明崇禎十六年到南明福王二年(1643-1645)這段弘光王朝的興亡始末。明崇禎十七年(1644)李自成攻下北京，崇禎皇帝自縊於煤山，而後吳三桂引清兵入關，中原易主，明王朝只剩下南中國的半壁江山。這年五月，鳳陽總督馬士英內合操江提督劉孔昭、南京守備徐弘基，外結嶺南伯黃得功、總兵官劉澤清、劉良佐、高傑等，在南京擁立福王朱由崧為帝，建立了南明王朝，年號「弘光」。當時南明王朝仍占有太行山以西，長江中下游與兩廣、雲貴等廣大地區，而且人民同仇敵愾，抗清士氣高昂。而清兵入關之初，兵力不過十餘萬，占地不過關外遼東一帶與河北、山東的部分州縣。在這樣雙方對峙的形勢下，當時弘光朝如能在政治上力圖振作，君臣一心，即使暫時不能出師北伐，收復失地，也仍可能像東晉、南宋初期那樣，堅守江淮，徐圖恢復。可是弘光朝建立後即為權奸馬士英、阮大鍼等人所把持，福王又無心國事，鎮日只知歡歌醉舞，「學金粉南朝模樣」，荒淫無道。不久清兵渡河南下，列鎮望風迎降，揚州失守，南京也跟著陷落。這個曾經一度為南方所矚望的南明政權，僅僅支撐了一年，就土崩瓦解，不可收拾。後來南方百姓雖先後擁立魯王、唐王、桂王等抵抗清兵，但比之南明王朝建立初期，形勢已大相懸殊，終於為清兵所各個擊破，難逃覆亡之噩運。

關於南明王朝所以會如此快速地覆滅的原因，明末清初不少文人、學者曾企圖根據當時的史實加以探討，然孔氏此劇亦若為其中之一。不過，孔尚任既哀南明之速亡，為何又為滅明之清唱頌讚歌，其中矛盾應如何解釋？為何作者將「隱居」作為全劇的結局？凡此種種，不僅牽涉到《桃花扇》的主旨、綱領，以及作者之思想傾向，亦牽涉到作者在其作品中所展現的一種視界。

值得注意的是，孔氏之所以撰寫《桃花扇》，其實是在友人之催促要求下完成的，關於這段因緣，孔氏在《桃花扇·本末》中曾有所說明：

族兄方訓公，崇禎末爲南部曹；予舅翁秦光儀先生，其姻婭也。避亂依之，羈留三載，得弘光遺事甚悉，旋里後數數爲予言之；證以諸家稗記，無弗同者，蓋實錄也。獨香姬面血濺扇，楊龍友以畫筆點之，此則龍友小史，言于方訓公者。雖不見諸別籍，其事則新奇可傳。《桃花扇》一劇，感此而作也。南朝興亡，遂繫之桃花扇底。

予未仕時，每擬作此傳奇，恐聞見未廣，有乖信史，寤歌之餘，僅畫其輪廓，實未飾其藻采也。然獨好誇于密友曰：「吾有《桃花扇》傳奇，尚秘之枕中。」及索米長安，與僚輩飲讌，亦往往及之。又十餘年，興已闌矣。少司農田綸霞先生來京，每見必握手索覽。予不得已，乃挑燈填詞，以塞其求。凡三易藁而書成，蓋己卯之六月也。⁴²

文中所謂「族兄方訓公」，即孔尚則，明崇禎年間曾任洛陽知縣，南明弘光時官至刑部江西司郎中。明清動亂之際，孔尚任舅翁秦光儀曾在尚則府中羈留三年，從尚則處聽聞許多南明弘光朝遺事。回鄉後，秦光儀屢屢對孔尚任談論南明掌故。所以孔尚任三十來歲在石門山隱居時，便已開始勾勒《桃花扇》傳奇的輪廓，成一草稿。可見《桃花扇》一劇所依據的素材——孔方訓與秦光儀所說的弘光遺事皆爲「實錄」，而李香君血濺扇面、楊龍友點染桃花的軼事亦皆有來歷。

至於說如何將這些前朝遺事加以戲劇轉化，孔氏曾自謂：

朝政得失，文人聚散，皆確考時地，全無假借。至于兒女鍾情，賓客解嘲，雖稍有點染，亦非烏有子虛之比。⁴³

並專附〈考據〉一章以示材料皆爲「實錄」。就《桃》劇的內容看，基本屬實；然孔尚任作劇亦未必「語語皆可作信史」。衆所周知，劇中的史可法、楊龍友、阮大鍼、左良玉、黃得功等人，都可能與其真實的面貌相出入，甚至主人翁之一的侯方域，也是以歷史人物爲原型而進行藝術再造的結果。孔尚任曾借老贊禮之口，說得很明白：

司馬遷作史筆，東方朔上場人。只怕世事含糊八九件，人情遮蓋兩三分。⁴⁴

評者眉批曰：

⁴² 孔尚任著：〈本末〉，《桃花扇》，卷下，頁146a-b。

⁴³ 孔尚任著：〈凡例〉，《桃花扇》，卷上，頁2a。

⁴⁴ 孔尚任著：〈孤吟〉，《桃花扇》，卷下，頁1b。

含糊遮蓋，詩人敦厚之旨也。⁴⁵

可以說，作者創作《桃花扇》係以劇作家的藝術手筆，經過匠心結撰，假侯、李離合之情映帶出一朝政治大事，形象生動地再現了這段短暫南明歷史的真面貌，使「南朝興亡，遂繫之桃花扇底」⁴⁶，穿雲入霧，如龍戲珠，展現「可奇而可傳」的情節故事。作者並著力塑造老贊禮與張道士作為全劇的一緯一經，以柳敬亭與蘇崑生穿插於情節之中，而〈餘韻〉於收場之際，更隱寓深沉的歷史省思，這些皆是在歷史事實的基礎上進行的藝術想像。作者借老贊禮之口明確地表白：「借離合之情，寫興亡之感」⁴⁷，可見那些「實事實人，有憑有據」的史實，是作為作者「興亡之感」——對南明王朝的短暫命運，對明王朝三百年基業的一旦覆亡，乃至對封建末世危機之深沉感受——的藝術載體。而且即使是「有憑有據」的「實事實人」，在藝術創作中亦是經過作者體事之情、攝人之魂，進行藝術再創造的結果。《桃花扇》「令觀者感慨涕零」⁴⁸的藝術力量，雖說源於斑斑可考的南明史實，觀眾在觀賞之際係將自身置入一種歷史想像之中，然而如無劇中人物「哭一回，笑一回，怒一回，罵一回」⁴⁹所表現的慷慨情懷，卻也不能真正受到審美上的激動。

孔尚任的至交顧彩最能體會作者的苦衷與劇作之三昧，在〈桃花扇序〉中，他寫道：

雖然，作者上下千古，非不鑑于當日之局，而欲鋪東林之餘糟也；亦非有甚慨于青蓋黃旗之事，而為〈狡童〉、〈離黍〉之悲也。徒以署冷官閒，窗明几淨，胸有勃勃欲發之文章，而偶然借奇立傳云爾。斯時也，適然而有卻奩之義姬，適然而有掉舌之二客，適然而事在興亡之際，皆所謂奇可以傳者也。彼既奔赴于腕下，吾亦發抒其胸中，可以當長歌，可以代痛哭，可以弔零香斷粉，可以悲華屋丘山。雖人其人而事其事，若一無所避忌者，然不必目為詞史也。……若夫夷門復出應試，似未足當高蹈之目；而桃葉卻聘一事，僅見之〈與中丞〉一書；事有不必盡實錄者。作者雖有軒輊之文，余則仍視為太虛浮雲，空中樓閣云爾。⁵⁰

⁴⁵ 孔尚任著：〈孤吟〉眉批，《桃花扇》，卷下，頁1b

⁴⁶ 孔尚任著：〈本末〉，《桃花扇》，卷下，頁146a。

⁴⁷ 孔尚任著：〈先聲〉，《桃花扇》，卷上，頁10b。

⁴⁸ 孔尚任著：〈小引〉，《桃花扇》，卷上，頁1b。

⁴⁹ 孔尚任著：〈先聲〉，《桃花扇》，卷上，頁11a。

⁵⁰ 梁溪夢鶴居士：〈序〉，《桃花扇》，卷上，頁1b-2b

憚於清初朝廷大興文字獄的淫威，顧彩對《桃花扇》一劇中所可能觸犯時忌的政治傾向與興亡感慨，固然不能不有所掩飾，有所開脫，甚至故意含糊其詞，閃爍其語。如他既聲稱《桃花扇》不是有感於明朝亡國而作的，又說作者「悲華屋丘山」即憑吊興亡，豈不是自相矛盾？但是，他明確強調不必將《桃花扇》「目為詞史」，而寧願視為「太虛浮雲，空中樓閣」，是作者一種寄託。此一說法重意不重跡，指出隱微，多少也有他的道理。

雖則如此，孔尚任細心考據苦心撰寫劇作，並謂「其旨趣實本于《三百篇》，而義則《春秋》，用筆行文又《左》、《國》、《太史公》也」⁵¹，此「旨趣」與「義」究竟亦當有所外指，不皆只是自己胸中之物。孔尚任在《桃花扇·小引》中曾畫龍點睛地道出此劇的題旨，他說：

場上歌舞，局外指點，知三百年之基業，隳于何人？敗于何事？消于何年？歇于何地？不獨令觀者感慨涕零，亦可懲創人心，為末世之一救矣。⁵² 這段文字其實引自徐旭旦的《桃花扇·題辭》，亦可見孔氏對於徐氏對自己創作意圖的解讀與評論深以為然，也顯示他在創作過程中與友朋互動之頻繁，對於讀者反應亦十分重視，凡此皆對其創作理念與藝術表現有深刻之影響。至於所謂「局外指點」，亦即以一歷史批判的角度觀看整個南明王朝的「隳」、「敗」、「消」、「歇」，使觀眾在「感慨涕零」之餘，勿忘卻事難成而易隳的道理，故曰「懲創人心，為末世之一救」。值得注意的是，孔尚任在此雖是以亡明之事為說，並未強調故國山河之悲與民族淪亡之痛，故僅以「末世」二字打發。這種謹慎，正如同孔氏在〈先聲〉一齣中明說清康熙朝乃是「唐虞世」，皆有其明顯的政治考量。當然，即依此解，「為末世之一救」，「一救」二字仍不免要引人思考，其「懲創」一語究竟何指？所欲「救」之事乃是何事？而其「以警世易俗，贊聖道而輔王化」之苦心孤詣，又究竟為的什麼？換言之，孔氏俯仰今昔「既為今人擔憂，又為古人擔憂」之「史心」及其在《桃花扇》劇中之春秋大義應怎樣解讀？作者曾在〈修札〉齣中，借說書人柳敬亭之口說道：

這些含冤的孝子、忠臣，少不得還他個揚眉吐氣；那班得意的奸雄、邪黨，免不了加他些人禍天誅；此乃補救之微權，亦是褒譏之妙用。⁵³

所謂「褒譏之妙用」，既是加添虛構情節的重要原則，則見在作者之意，「人」之

⁵¹ 孔尚任著：〈小引〉，《桃花扇》，卷上，頁1a。

⁵² 同前註。

⁵³ 孔尚任著：〈修札〉，《桃花扇》，卷上，頁66a-b。

是非確是一考見「世變」時的重要價值標準，此種「人心」之依違，決定著「世」之盛衰。在這裏，值得我們注意的是，孔氏借事以寫的，雖有一種歷史的「興亡之感」，但在他完稿時，這種「興亡之感」，已是一種廣義的史鑑感，並非特定之「家國興亡之感」。這與他自敘「予未仕時，山居多暇，博采遺聞，入之聲律，一句一字，抉心嘔成，今攜遊長安，借讀者雖多，竟無一句一字，著眼看畢之人。每撫胸浩嘆，幾欲付之一火」⁵⁴，當已甚有不同。而對孔尚任來說，他所以可將「對世變的無奈」與「自我價值的堅持」區分，在於以他的出身、身分，他並無須背負「遺民」意識的重擔，故對他而言，他念茲在茲之「遺事」、「舊聞」，可以只是一種興發自己歷史責任感的來源。已成往事的明代，在他已是歷史的陳跡，無可救亦無須救，他所面對的是盛世新朝的新局，至於此一新局中當「救」的「末世之弊」是什麼，則是另一問題。

孔尚任對於「當代」的一番用心，可以見於《桃花扇·小識》這一寫於康熙四十七年(1708)的綱要式文字中。文云：

餘孽者，進聲色，羅貨利，結黨復仇，隳三百年之帝基者也。⁵⁵

此中「餘孽」二字，即「魏闔之餘孽」，自是指阮大鍼輩。而在所敘「隳帝基」之三大罪中，「進聲色，羅貨利」，尚是歷代皆有，唯「結黨復仇」一項，則是明末以至殘明的一大惡局，在「明朝末年南京近事」中乃最為有識之士切齒。《桃花扇·小識》結末孔尚任聲情俱茂以論云：

帝基不存，權奸安在？惟美人之血痕，扇面之桃花，嘖嘖在口，歷歷在目，此則事之不奇而奇，不必傳而可傳者也。人面耶？桃花耶？雖歷千百春，豔紅相映，問種桃之道士，且不知歸何處矣。⁵⁶

文中讚稱昔時佳女子，卻言種桃道士「不知歸何處」，而血色桃花依然「歷歷在目」，「豔紅相映」！可見桃花血，無疑彰顯了一種精神、一種氣度，而且是一種足使鬚眉丈夫愧赧汗顏的精神氣度。問題是〈小識〉篇末何以筆鋒一轉用劉禹錫〈再游玄都觀〉詩「種桃道士歸何處？前度劉郎今又來」句意？〈小識〉作於康熙四十七年三月，孔氏罷官已整八年，此處顯然以「前度劉郎」自喻，那麼血痕桃花依舊「歷千百春，豔紅相映」，豈非正諷喻「愈爭愈壞」之朋黨重見？

孔氏爲了充分表現作品可借私情點染時代精神之宗旨，於是乃在劇情之結構

⁵⁴ 孔尚任著：〈小引〉，《桃花扇》，卷上，頁1a-b。

⁵⁵ 孔尚任著：〈小識〉，《桃花扇》，卷下，頁150a-b。

⁵⁶ 同前註，頁150b。

上將劇中男女主角愛情的輾轉流離與南明弘光王朝動盪不安的年代緊密結合，精細地設計出整部戲中逐步轉換的戲劇性衝突，為易代世變中文人際遇變遷所反映的一種時代的迷惘傷痛安排了一個極具戲劇化的戲劇情境。然而誠如包世臣(1775-1851)所說：

傳奇之至者，必深有得于古文隱顯、回互、激射之法，以屬思鑄局。若徒於聲容求工，離合見巧，則俳優之技而已。近世傳奇以《桃花扇》為最，淺者謂為佳人才子之章句，而賞其文辭清麗，結構奇縱；深者則謂其指在明季興亡，侯、李乃是點染，顛倒主賓，以眩耳目，用力如一髮引千鈞，累九丸而不墜者，近之矣。然其意旨存於隱顯，義例見於回互，斷制寓於激射，實非苟然而作，或未之深知也。⁵⁷

就劇作家立言之本意言，《桃花扇》之主題，除表現所謂時代精神外，實尚寄託了孔尚任本人一生之情志。《桃花扇》中，有一重要之關目，即是「香姬面血濺扇，楊龍友以畫筆點之」⁵⁸。此關目純由作者有意點染，而其意蘊，則可由第一齣〈聽稗〉之曲文點明。〈聽稗〉齣中，柳敬亭所唱的第三支【懶畫眉】：

廢苑枯松靠著頽墻，春雨如絲宮草香，六朝興廢怕思量。鼓板輕輕放，沾淚說書兒女腸。⁵⁹

批語云：

一部《桃花扇》從此看去，摠是別有天地。⁶⁰

所謂「從此看去，摠是別有天地」，點明要真正理解《桃花扇》之大旨，一方面，要透過兒女的離合之情，看到國家的興亡，而絕不能耽溺在兒女風情的「花月緣」，忘了家國存亡的「興亡案」。事實上，《桃花扇》不僅以主要篇幅演出了南明滅亡前後那段天崩地圮的歷史，還用側筆細細寫出了劇中倖存者對待亂世的態度——出世避禍，歸隱桃源。

細細讀來，全劇除了表現一種隱晦深沉的「興亡之感」外，還始終籠罩著一種歸隱桃源的濃重氣氛。第一齣〈聽稗〉的主要內容是借柳敬亭之口唱出賈島西〈太師摯適齊〉中的五段鼓詞。鼓詞的原意是揶揄孔聖人正樂之功，讚賞眾樂工紛

⁵⁷ [清]包世臣：〈書《桃花扇》傳奇後〉，《藝舟雙楫》，（臺北：世界書局，1984年《中國學術名著第五輯·藝術叢書第一集》，第4冊），頁30。

⁵⁸ 孔尚任著：〈本末〉，《桃花扇》，卷下，頁146a。

⁵⁹ 孔尚任著：〈聽稗〉，《桃花扇》，卷上，頁15b。

⁶⁰ 孔尚任著：〈聽稗〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁16a。

紛出走歸隱之舉，所謂「俺們一葉扁舟桃源路，這纔是江湖滿地，幾個漁翁」⁶¹。孔尚任此處借用，是為全劇眾多正面人物的歸隱定下總基調。五段鼓詞後，柳敬亭、侯方域、陳貞慧、吳應箕四人合唱一曲【解三醒】：

（生、末、小生）暗紅塵霎時雪亮，熱春光一陣冰涼，清白人會算糊塗帳。
（同笑介）這笑罵風流跌宕，一聲拍板溫而厲，三下漁陽慨以慷！（丑）重來訪，但是桃花誤處，問俺漁郎。⁶²

漁郎者，柳敬亭也。批語云：

此《桃花扇》大旨也。細心領略，莫負漁郎指引之意。⁶³

至於到底漁郎的指引指向何方？分明是指向「桃花源」。

無獨有偶，第二十八齣〈題畫〉寫藍田叔替張瑤星作一幅〈桃源圖〉，又讓侯方域在圖上題詩一首：

原是看花洞裏人，重來那得便迷津？漁郎詎指空山路，留取桃源自避秦。⁶⁴
評者在此處眉批曰：「畫〈桃源圖〉有深意存。」⁶⁵有何深意？豈非歸隱？這齣的總批還寫道：

對血跡看扇，此《桃花扇》之根也；對桃花看扇，此《桃花扇》之影也；
偏于此時寫〈桃源圖〉題桃源詩，此《桃花扇》之月痕燈暈也。⁶⁶

月痕燈暈，即預兆也。這就明白無誤地暗示了歸隱桃源將成為劇情的終結。續四十齣〈餘韻〉的場景與倖存者都已經進入深山老林的「桃源」之中，還要被紅帽皂隸「嚇之而逃」，緣其入山不深。因此，評者於劇末總批云：

天空地闊，放意喊唱，偏有紅帽皂隸嚇之而逃。譜《桃花扇》之筆，即記
桃花源之筆也。可勝慨嘆。⁶⁷

對《桃花扇》歸隱桃源的總結局作了明確的定評。

值得注意的是，孔尚任筆下的正面人物，除了自盡、被害的史、左、黃以外，其他人的結局幾乎全部都是歸隱桃源。侯生與香君在張道士點化下割斷情絲，毅然入道，被孔尚任一再稱道的卞玉京、丁繼之、張瑤星、蔡益所、藍田

⁶¹ 孔尚任著：〈聽稗〉，《桃花扇》，卷上，頁18a。

⁶² 同前註，頁18b-19a。

⁶³ 孔尚任著：〈聽稗〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁18b-19a。

⁶⁴ 孔尚任著：〈題畫〉，《桃花扇》，卷下，頁51a。

⁶⁵ 同前註。

⁶⁶ 孔尚任著：〈題畫〉總批，《桃花扇》，卷下，頁52b。

⁶⁷ 孔尚任著：〈餘韻〉總批，《桃花扇》，卷下，頁136b。

叔、蘇崑生、柳敬亭等「作者七人」，從下本開始先後入道，為漁為樵，歸隱桃源。〈餘韻〉眉批云：

南朝作者七人，一武弁（按，指張瑤星），一書賈（按，指蔡益所），一畫士（按，指藍田叔），一妓女（按，指卞玉京），一串客（按，指丁繼之），一說書人（按，指柳敬亭），一唱曲人（按，指蘇崑生），全不見一士大夫。表此七人者，愧天下之士大夫也。⁶⁸

此處所謂「作者七人」，是援引了《論語》的典故。《論語·憲問》云：「子曰：『賢者辟世，其次辟地，其次辟色，其次辟言。』子曰：『作者七人矣。』」⁶⁹孔子所謂的「作者」，是指能逃避惡濁社會而隱居的那些潔身自好的人。這才是孔尚任的用典真意：清楚地揭示出作者為劇中處於世變中的眾多正面形象所指點的，是「歸隱出世」的道路。至於孔尚任在劇中將出身下層的人物作為正面人物加以頌揚，而對公子、秀才等士子卻常用《春秋》筆法予以諷刺，對非庸即奸的帝王將相則極盡揭露、批判之能事⁷⁰。對此評點者深以為然，故云：「表此七人者，愧天下之士大夫也」。

依上所敘，我們可以推斷，對亡明歷史教訓的總結，並非孔尚任最終的創作目的，而僅僅是他表達興亡之感的一種藝術途徑，一種藝術媒介。這就不能忽略老贊禮這個特殊的人物。在劇一開始的試一齣【先聲】中，老贊禮一上場即自道：

日麗唐虞世，花開甲子年；山中無寇盜，地上總神仙。老夫原是南京太常寺一個贊禮，爵位不尊，姓名可隱。最喜無禍無災，活了九十七歲，閱歷多少興亡，又到上元甲子。……老夫欣逢盛世，到處遨遊。昨在太平園中，看一本新出傳奇，名為《桃花扇》，就是明朝末年南京近事。借離合之情，寫興亡之感，實事實人，有憑有據。老夫不但耳聞，皆曾眼見。更可喜把老夫衰態，也拉上了排場，作了一個副末腳色；惹的俺哭一回，笑一回，怒一回，罵一回。那滿座賓客，怎曉得我老夫就是戲中之人！⁷¹

⁶⁸ 孔尚任著：〈餘韻〉眉批，《桃花扇》，卷下，頁127b。

⁶⁹ 錢穆：《論語新解》，收入《錢賓四先生全集》（臺北：聯經出版事業公司，1998年），第3冊，頁535-536。

⁷⁰ 王永健：〈「從此看去，總是別有天地」——《桃花扇》批語初探〉，《藝術百家》2001年第4期，頁25-26。

⁷¹ 孔尚任著：〈先聲〉，《桃花扇》，卷上，頁10a-11a。

這段話的「後設意味」十分濃厚⁷²，蓋老贊禮既是觀眾，也是劇中人；是劇情的介紹人，也是興亡的見證人。評者批曰：

老贊禮者，云亭山人之伯氏，曾任南京，目擊時事。山人領其緒論，故有此作。⁷³

又謂：

首一折〈先聲〉，與末一折〈餘韻〉相配，從古傳奇有如此開場否？⁷⁴

如依此齣批語，則劇中老贊禮是熟悉弘光遺事並激發作者創作激情的南部曹孔尚則的化身，此刻以副末腳色身分開場。但續四十齣〈餘韻〉眉批卻說：

偏有老贊禮來湊趣。老贊禮者，一部傳奇之起結也，贊禮為誰？山人自謂也。⁷⁵

到底贊禮為誰？孔氏於「綱領」中又謂老贊禮為：「無名氏」⁷⁶，似是自來漁、樵隱者的規模。而評者先說是「山人之伯氏」，後又說是「山人自謂」，孰者為是，不得而知，倒是劇本中關於贊禮身分的三種說辭，也許是作者有意為之，透露出批語的多重性，但作者將之同時收納於同一文本中，也在某種程度上，展現了批語可能展現的多元「視界」。有趣的是，劇本開始的「劇場時間」是「康熙甲子八月」（康熙二十三年），而後第一齣〈聽稗〉的「戲劇時間」則回溯至「崇禎癸未二月」；直至加二十一齣〈孤吟〉又回到原來的「劇場時間」，即「康熙甲子八月」。因此老贊禮在〈孤吟〉齣之下場詩云：

當年真是戲，今日戲如真。兩度旁觀者，天留冷眼人。⁷⁷

老贊禮既是劇中祭祀的執事，又是世局的冷眼旁觀者，評者曰：

前之祭丁，今之祭壇，執事皆老贊禮也。諸生未打，老贊禮先打；百官不哭，老贊禮大哭。贊禮者，贊天地之化育也。作者深心，須為拈出。⁷⁸

又謂：

非冷眼人不知朝堂是戲，不知戲場是真。⁷⁹

⁷² 楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，頁82。

⁷³ 孔尚任著：〈先聲〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁10b。

⁷⁴ 孔尚任著：〈先聲〉總批，《桃花扇》，卷上，頁12a。

⁷⁵ 孔尚任著：〈餘韻〉眉批，《桃花扇》，卷下，頁118a。

⁷⁶ 孔尚任著：〈綱領〉，《桃花扇》，卷上，頁7a。

⁷⁷ 孔尚任著：〈孤吟〉，《桃花扇》，卷下，頁2b。

⁷⁸ 孔尚任著：〈拜壇〉總批，《桃花扇》，卷下，頁79a。

⁷⁹ 孔尚任著：〈孤吟〉眉批，《桃花扇》，卷下，頁2b。

當年之興亡，宛若一場戲；如今之演劇，卻猶似當年。這怎能不使「兩度旁觀」的「冷眼人」倍覺傷感？誠如評者在〈餘韻〉總批所云：

老贊禮乃開場之人，仍用以收場。柳在第一齣登場，蘇在第二齣登場，今皆收于續齣。徐皂隸即首齣之徐公子也。先著其名末露其面，一起一結，萬層深心。索解人不易得也。⁸⁰

孔氏之所以特設副末老贊禮一角為其化身，一起一結，即是希望以他作為一個貫穿全劇的超越性角色來「後設地」直陳作者的感慨與意圖。而在老贊禮的穿梭串場過程中，時間更從現在回到過去，又從過去朝向現在，並在戲劇的藝術情境中呈現了永恆的現在，展現了上文所謂「史傳式」的「三重時間結構」特徵。關於此點，梁啟超曾作出如下的評價：

《桃花扇》之老贊禮，云亭自謂也。處處點綴入場。寄無限感慨。卷首之試一齣〈先聲〉，卷中之加二十一齣〈孤吟〉，卷末之續四十齣〈餘韻〉，皆以老贊禮作正腳色，蓋此諸齣者，全書之脈絡也。⁸¹

梁氏的評論深刻地揭示了《桃花扇》的創作特色，同時也與作者在作品中所顯現的主觀意圖十分吻合。

事實上，評者指點，觀此劇須懂得劇中張道士與老贊禮，一經一緯，一「結興亡之案」，一「參離合之象」，為整部劇作作了劇中人與觀眾間關係的詮釋。不論「真」與「如真」，觀眾皆是旁觀者，皆是「冷眼人」。兩人之出現，「間離」(alienate)了觀眾與劇情，逼迫著觀眾對事件作一種必須置身事外的體味與反思，而造成一種「間離效果」(alienation effect)。孔氏劇中的張道士，本是錦衣衛儀正，因眼見黨禍新起，不願「代人操刀」，故捨身為道，遁入「桃源」。〈歸山〉總批中云：

早為刑官，晚為高隱，朝野之隔，不能以寸，提醒熟客最切也。⁸²

「不能以寸」，是說的讀書人立身分際，孔氏點出此意，正是說明「熟客者」無冷眼。〈先聲〉、〈閒話〉、〈孤吟〉、〈餘韻〉四齣附加戲讓張道士、老贊禮等人以局外人身分，冷眼旁觀，評議是非；又讓他們在一定場合中與劇中人一起行動，「總結興亡之案……細參離合之場，明如鑑，平如衡」⁸³。此種正戲與附加戲主輔

⁸⁰ 孔尚任著：〈餘韻〉總批，《桃花扇》，卷下，頁136a。

⁸¹ 梁啟超：《桃花扇叢話》，收入陳多、葉長海選注：《中國歷代劇論選注》（長沙：湖南文藝出版社，1987年），頁395。

⁸² 孔尚任著：〈歸山〉總批，《桃花扇》，卷下，頁65b。

⁸³ 孔尚任著：〈綱領〉，《桃花扇》，卷上，頁7a-b。

相依，局外人與劇中人穿插交叉的格局，在孔氏用來，因有點醒主旨，與建立「間離效果」的作用，故與傳統戲曲中類似的安排意義不同；孔氏批中，特將之標為「經」、「緯」二星，正是刻意布置始有。而正因作者在全劇中有了此種異類的介入，故在戲劇的客觀呈現與作者主觀的寄託上，作者顯示了一項前所未有的設計，以使兩者能並行而不悖。

四、斷除「花月緣」，歸結「興亡案」——批語對《桃花扇》文本構造之抽繹

不同於洪昇之重在「以興亡之感，寫離合之情」，《桃花扇》之「大旨」，乃是「借離合之情，寫興亡之感」。以明末「復社」文人侯方域與秦淮名妓李香君離合悲歡的愛情為情節主線，並穿插了復社文人與魏闖餘孽抗爭的一系列歷史事件，以反映明弘光王朝的興亡始末。前者是表，後者是裏；前者是藝術媒介，後者才是藝術意蘊。因此，首齣下場詩中特別指明全劇寫的是一件「興亡案」，而非一般的「花月緣」⁸⁴。然而南明興亡，事件繁雜，人物眾多，如何表現？所謂「借離合之情，寫興亡之感」，借，在結構上就是穿插點染。《桃花扇》是以小人物的悲歡離合與國家興亡構成或緊或鬆的聯繫，藉以表現南明興亡的。南明的每一件重大事件，如社黨之爭、新君之立、四鎮之鬥、宴游之樂等等，相對完整獨立，雖然內在具有一定的聯繫，但在一般的敘寫中，或截斷另起，或並列平行，既沒有貫穿始終，也沒有構成完整系統。《桃花扇》以生旦連綴這些相對獨立的歷史事件，以生旦離合賦予了這些事件先後的時序性與邏輯的因果性，以此達到「寫興亡之感」的目的。沈默《桃花扇·跋》對此有一段精闢的論述：

《桃花扇》一書，全由國家興亡大處感慨結想而成，非止為兒女細事作也。大凡傳奇皆注意於風月，而起波於軍兵離亂。唯《桃花扇》乃先痛恨於山河變遷，而借波折於侯、李。讀者不可錯會，以致目迷於賓中之賓，主中之主。⁸⁵

《桃花扇》全劇四十四齣，從明崇禎十六年(1643)年二月，寫到清順治二年(1645)七月。其主要情節，則集中在南明王朝從建立到滅亡的一年中。基本上按編年計

⁸⁴ 孔尚任著：〈先聲〉，《桃花扇》，卷上，頁12a。

⁸⁵ [清]沈默：《桃花扇·跋》，[清]吳穆撰，花庭閒客編輯：《桃花扇傳奇後序詳注》（清嘉慶丙子（二十）年刊本），卷首，頁1引。

月順序排列（有些月份無戲）；而試一齣〈先聲〉與加二十一齣〈孤吟〉卻都載明時間是康熙甲子（1684）八月。孔氏雖稟持事事確考時地的創作原則，但在情節結構的設計上，他則並非從歷史本身的發展中提煉出劇情的節奏與結構來，而是把紛繁的事實巧妙地組織貫穿起來，成就一個對稱的格局。全劇的劇情，主要在四十齣正戲中展開，分上、下兩本。上本以侯生為線索，下本以香君為線索；香君在家之際遇貫穿了南明朝廷醉生夢死的情節；而侯朝宗在外之經歷則貫串了南明因內鬨而不敵清軍的情勢，於是造成生、旦雙線與朝廷內、外的雙重對稱。評者曰：

上本之末皆寫草創爭鬪之狀，下本之首皆寫偷安宴游之情。爭鬪則朝宗分其憂，宴游則香君罹其苦。一生一旦為全本綱領，而南朝之治亂繫焉。⁸⁶

批語所云與孔尚任之藝術構思是一致的。可以說，孔氏係以歷史記載為依據，假「離合之情」映帶出一朝政治大事，「情不離事，事不離情」，密合無間地表達了他對明末清初易代世變與動盪時局的深刻反思，以及他對這段短暫卻錯綜複雜歷史的沉痛記憶與感傷情懷。

孔尚任曾在《桃花扇·凡例》中指出，他考慮劇作的排場時，有意識要「令觀者不能預擬其局面」，為的不落入「厭套」。為了讓讀者與觀眾能掌握其藝術匠心，在關目安排上《桃花扇》有一顯著的不同於其他傳奇的特點，其他傳奇只是在整本故事演唱之前，來一段「副末開場」，簡要地說明劇情大意與創作意圖。《桃花扇》則在傳奇上、下二本之慣例中別出心裁地編撰了四齣戲，上本開場有「試一齣」〈先聲〉，還在下本開場「加一齣」〈孤吟〉，作為上下本的序幕；上本結尾有「閏一齣」〈閒話〉，下本結尾有「續一齣」〈餘韻〉，總結全局劇。誠如〈孤吟〉總批所云：

此齣戲全用詞曲，與〈閒話〉一齣相配，〈閒話〉上本之末，〈孤吟〉下本之首。⁸⁷

這四齣戲絕非蛇足，也不是裝飾，而是全劇藝術整體的有機部分。它們不僅對於表現「借離合之情，寫興亡之感」具有作用，亦可窺見作者在藝術結構上的獨創性。全劇四十四齣中，十五齣寫侯、李愛情有關的情節，二十五齣則直接寫南明王朝的滅亡過程。上本開頭試一齣〈先聲〉代替副末開場；上本末尾閏一齣〈閒話〉，是上半部的「小收煞」；而下本開頭加一齣〈孤吟〉為上本戲與下本戲之間

⁸⁶ 孔尚任著：〈媚座〉總批，《桃花扇》，卷下，頁8a。

⁸⁷ 孔尚任著：〈孤吟〉總批，《桃花扇》，卷下，頁2b。

的「轉折」，至於下本末尾續一齣〈餘韻〉則是全本的「大收煞」。這四齣戲各有起訖，又統一聯貫，揭示出「那熱鬧局就是冷淡的根芽，爽快事就是牽纏的枝葉」⁸⁸的哲理，表達了孔尚任對歷史上盛衰興亡的逆轉的深刻體認。對於此種結構上的創新，評點者亦表示讚賞，如〈先聲〉總批說：

首一折〈先聲〉與末一折〈餘韻〉相配，從古傳奇有如此開場否？⁸⁹

〈孤吟〉眉批又指出：

下本開場，又闢新境，真匪夷所思。⁹⁰

〈餘韻〉齣評點者在「開國元勳留狗尾，換朝逸老縮龜頭」處有眉批曰：

續四十齣成，山人自謙曰：「貂不足，狗尾續。」誰知皂隸雖是狗尾，文章卻是龍尾。⁹¹

可見評者對於劇作開場「新境」與結局「龍尾」深表肯定。不過，他也強調，即使這樣的「新境」與「龍尾」，亦「可一不可再也。古今妙語，皆被俗口說壞，古今奇文皆被庸筆學壞，慎勿輕示俗子也」⁹²，「後之傳奇者，若效此爲之，又一錢不值矣」。

《桃花扇》全劇正文四十齣，可以分爲五個部分，上本第一齣〈聽稗〉至第六齣〈眼香〉爲第一部分，主要寫侯、李的相識、結合，同時展示了復社文人對阮大鍼的抗爭，顯示出愛情發展與政治興亡之密切關聯。自第七齣〈卻奩〉至第十二齣〈辭院〉爲第二部分，主要寫侯、李的由合而離，其中〈卻奩〉是關鍵的一齣，這一齣把侯、李結合與對阮大鍼的鬥爭緊緊連在一起，也爲侯、李之分離開啓了端緒。因此批語謂：

秀才之打也，公子之罵也，皆于此折結穴。侯郎之去也，香君之守也，皆于此折生隙。五官咸湊，百節不鬆，文章關捩也。⁹³

可以看出，劇情細針密線，環環相扣，「每齣脈絡聯貫，不可更移，不可減少」⁹⁴，如第八齣〈鬧榭〉總批曰：

〈閨丁〉之打，〈偵戲〉之罵，甚矣！繼打罵之後，又驅逐之，甚之甚者

⁸⁸ 孔尚任著：〈修札〉，《桃花扇》，卷上，頁67a。

⁸⁹ 孔尚任著：〈先聲〉總批，《桃花扇》，卷上，頁12a。

⁹⁰ 孔尚任著：〈孤吟〉眉批，《桃花扇》，卷下，頁1a。

⁹¹ 孔尚任著：〈餘韻〉眉批，《桃花扇》，卷下，頁133b。

⁹² 孔尚任著：〈先聲〉總批，《桃花扇》，卷上，頁12a。

⁹³ 孔尚任著：〈卻奩〉總批，《桃花扇》，卷上，頁55a。

⁹⁴ 孔尚任著：〈凡例〉，《桃花扇》，卷上，頁2b。

也。皆爲〈辭院〉張本。姻緣以逼而成，姻緣又以逼而散也。⁹⁵

並指出：

以上八折，皆離合之情。左部八人（按：指侯方域、陳定生、吳次尾、柳敬亭、丁繼之、蔡益所、沈公憲、張燕築），未出蔡益所，而其名先標于第一折；右部八人（按：指李香君、楊龍友、李貞麗、蘇崑生、卞玉京、藍田叔、寇白門、鄭妥娘），未出藍田叔，而其名先標於第二折；總部二人（按：指張道士、老贊禮），未出張瑤星，而其名先標於開場，直至閏折始令出場，爲後本關鈕。後本二十八、二十九、三十折，三人（按：指蔡益所、藍田叔與張瑤星）乃挨次沖場，自述腳色。匠心精細，神工鬼斧矣⁹⁶！

蔡益所是當時南京著名書商，藍田叔（名瑛）是浙派著名畫家，張瑤星是崇禎朝時北京錦衣衛儀正，雖然都不是故事情節的關鍵人物，但卻是重要的穿插人物。所以作者預設伏脈於千里之外，可見其文心之細密。在此同時，劇情線索牽入左良玉東下就糧（〈撫兵〉），侯方域修書勸止（〈修札〉），柳敬亭攜書投轅（〈投轅〉），而侯生的這個行動，又促成了阮大鍼誣陷侯方域勾結左良玉謀反，使侯方域與阮大鍼、馬士英的矛盾漸趨激化，使得侯方域不得不離開香君，往投史可法。由於左良玉既與侯、李的離合之情有牽連，又直接與南明一代的興亡有關，因此〈撫兵〉總批說：

興亡之感從此折發端。而左兵又治亂之機也。⁹⁷

所言甚是。而第十齣〈修札〉批語亦云：

此一折敬亭欲爲朝宗說平話，龍友來報寧南之變；後一折（按：即〈投轅〉）崑生欲爲香君演新腔，龍友來報阮鬚之誣，皆天然對待之文。⁹⁸

到第十二齣〈辭院〉，評點者對前此劇情做了個小結：

左右奇偶，男女賢奸，皆會此折。離合之情，于此折盡矣，而未盡也。興亡之感，於此折動矣，而未動也。承上啓下，又一關紐。⁹⁹

從以上的兩部分觀之，《桃花扇》的每齣戲，都是層層相連，上下貫串，始終不

⁹⁵ 孔尚任著：〈闡謝〉總批，《桃花扇》，卷上，頁62a。

⁹⁶ 同前註。

⁹⁷ 孔尚任著：〈撫兵〉總批，《桃花扇》，卷上，頁65b。

⁹⁸ 孔尚任著：〈修札〉總批，《桃花扇》，卷上，頁70a。

⁹⁹ 孔尚任著：〈辭院〉總批，《桃花扇》，卷上，頁82b。

離「一生一旦爲全本綱領，而南朝之治亂繫焉」¹⁰⁰的結構原則。

從第十三齣〈哭主〉到第十六齣〈設朝〉爲劇情發展的第三部分，寫出南明興亡關鍵情勢。李自成攻破北京，崇禎自殺之後，南方呈現出「賢奸爭勝，未判陰陽」的局面，然而此刻乃是南朝「治亂關頭」也¹⁰¹。結果福王被迎上臺，馬、阮得勢，然而南明王朝之驟興，預示了其必亡的結局。爲南明文人所擁護的史可法一派在擁立問題上失利，被排擠出朝，督師江北，侯生也便隨史公到揚州去了。這第三部分埋下了馬、阮與左良玉衝突的禍根，揭示了南明小朝廷的根基薄弱，也顯示了其不久將覆滅的命運，並成爲後來侯、李兩人遭受種種迫害的張本。因此批語曰：

前半冠冕端嚴，後半鼠狐遊戲，南朝規模定于此折矣。一篇正面文字，卻用側筆收煞，何等深心。¹⁰²

自上本的第十七齣〈拒媒〉到下本的第三十齣〈歸山〉，爲情節發展的第四部分，劇情分爲兩條線索：一是以香君爲中心，在〈拒媒〉、〈媚座〉、〈守樓〉、〈寄扇〉、〈罵筵〉、〈選優〉與〈題畫〉幾齣中，透過馬、阮對香君的迫害以及香君的抗爭，揭露了福王的昏庸，奸佞當道，南明朝政的腐敗，同時凸顯了香君對愛情的堅貞以及對奸佞的堅決抗爭。其中〈守樓〉寫香君在馬士英派人來強娶時，以死抗爭，擊敗了惡勢力的陰謀，保持了自己的氣節。〈罵筵〉則是她與馬、阮等人作面對面的抗爭，展現了女彌衡「罵賊」大義凜然的浩然正氣。批語曰：

〈罵筵〉一折比之《四聲猿·漁陽三弄》尤覺痛快。〈閨丁〉、〈偵戲〉之辱，僅及于阮，非此一罵，而馬竟漏網。¹⁰³

另一線索則是以侯生爲中心，包括〈爭位〉、〈和戰〉、〈移防〉、〈賺將〉、〈逢舟〉、〈逮社〉，而以侯方域的活動貫串於其中。劇情層層敘寫史可法的登位，朝廷外「江北四鎮」之爭位與內鬩，高傑的移防被殺，以及朝廷內馬、阮大興黨獄，揭示了由「立君」、「設朝」所引生出來的南明朝政內部矛盾的激化，也更深刻地凸顯了南明朝政的腐敗。批語對此局面更是反覆評論，如對於史可法之登位，〈爭位〉總批曰：

¹⁰⁰ 孔尚任著：〈媚座〉總批，《桃花扇》，卷下，頁8a。

¹⁰¹ 孔尚任著：〈阻奸〉總批，《桃花扇》，卷上，頁94b。

¹⁰² 孔尚任著：〈設朝〉總批，《桃花扇》，卷上，頁103b。

¹⁰³ 孔尚任著：〈罵筵〉總批，《桃花扇》，卷下，頁27b。

元帥登壇，極高興之舉，而為極敗意之事。朝中軍中，無處不難；佞臣忠臣，無人可用。此興亡大機也。有侯生參其中，故必費筆傳出。傳出者，傳侯生也。¹⁰⁴

對於高傑的移防，批語曰：

和不成則移之，移高兵，並移侯生。侯生移而香君守矣。男女之離合，與國家興亡相關，故並為傳出。¹⁰⁵

而〈賺將〉寫高傑被許定國謀害，眉批中引證了侯夫人的證詞，總批又強調：

高傑之死，本不足傳，而大兵從此下江南，則興亡之大機也。況侯生參其軍事，不為所信，致有今日。則侯生實關乎興亡之數者也。安得不細細傳出？¹⁰⁶

此外，批語亦指出第二十八齣〈題畫〉寫藍瑛在媚香樓為張瑤星繪製桃源圖是用了伏筆，眉批曰：「點出張瑤星，為審獄伏脈。」¹⁰⁷總批曰：

藍田叔即于此出場，以為歸依張瑤星之伏脈，何等巧思！¹⁰⁸

這是評析〈題畫〉中兩個伏筆，一是為第三十齣寫張瑤星審獄歸山埋下伏線，二是為第四十齣寫藍瑛追隨張瑤星在白雲庵設道場預示契機，真是巧思妙想。至於〈歸山〉寫錦衣衛長官張瑤星審獄為復社侯方域諸君的冤情開脫，隨即辭官歸隱，而他的入山修道又為後來的侯、李重逢以至入道埋下伏線。劇情發展至此，可謂大起大落，曲折複雜，而結構緊密，一絲不亂。〈歸山〉總批點出了劇本結構布局的特色：

此折稍長，緣審獄、歸山是一日事，早為刑官，晚為高隱，朝野之隔，不能以寸，提醒熟客最切也。此折最難結構，而能脫脫洒洒，游刃有餘。¹⁰⁹

第五部分是從第三十一齣〈草檄〉到第四十齣〈入道〉，主要寫南明王朝在外患內亂中逐漸瓦解覆滅。由於侯生等復社文人被捕入獄，左良玉與馬、阮的矛盾進一步被激化，左兵東下，縱然有左良玉聲討馬、阮，可是馬、阮南調黃、劉三鎮，結果北兵南驅，史可法困守揚州，矢志抗敵，也終因孤立無援，而兵敗沉江。這一部分用對比的手法，一方面寫出史可法等將士以身殉國的壯烈場面，非常感

¹⁰⁴ 孔尚任著：〈爭位〉總批，《桃花扇》，卷上，頁116b。

¹⁰⁵ 孔尚任著：〈移防〉總批，《桃花扇》，卷上，頁125a。

¹⁰⁶ 孔尚任著：〈賺將〉總批，《桃花扇》，卷下，頁39b。

¹⁰⁷ 孔尚任著：〈題畫〉眉批，《桃花扇》，卷下，頁51a。

¹⁰⁸ 孔尚任著：〈題畫〉總批，《桃花扇》，卷下，頁52b。

¹⁰⁹ 孔尚任著：〈歸山〉總批，《桃花扇》，卷下，頁65b。

人；另一方面，則寫出弘光君臣營私禍國的醜態，令人切齒。其中〈逃難〉寫亡國亂離，「君相奔亡，官民逃散」，「逃亡滿街」，淒淒遑遑之情景，令人怵目驚心。本齣總批云：

七隻【香柳娘】，離奇變化，寫盡亡國亂離之狀。君相奔亡，官民逃散，或離城，或出官，或自楚來，或入山去。紛紛攘攘，交臂踵足，卻能分疆別界，接線聯絲。文章精細，非人力可造也。¹¹⁰

對《桃花扇》劇情「接線聯絲」之巧妙，與針線之細密，可謂高度肯定。而在江山易主、朝更世變的動盪歲月中，不僅江南風景不再，人事亦已全非，侯、李在家國亂離危亡之際，卻久別重逢於棲霞山，由離而合。然而所謂「桃花扇底送南朝」，侯、李兩人不得不割斷情根，方合即離，各奔南北，入山修真學道，以悲劇收場。

值得注意的是，孔氏既強調戲曲結構要有變化有創新，又重視結構的渾然一體，他在《桃花扇·凡例》中指出：

全本四十齣，其上本首試一齣，末閨一齣，下本首加一齣，末續一齣，又全本四十齣之始終條理也。有始有卒，氣足神完，且脫去離合悲歡之熟徑，謂之戲文，不亦可乎？¹¹¹

所謂「有始有卒，氣足神完」，即是指全劇須首尾貫串，一氣呵成。事實上，孔氏首先強調的是結構的整一性。他批評舊劇中「東拽西牽，便湊一出」結構零亂的現象，主張劇本結構必須突出一個中心，並以「始終條理」之法圍繞這個中心開展。《桃花扇》全劇情節紛繁複雜，卻是以侯、李的定情物桃花扇而貫串始終，一線到底。可以說，全劇的情節開展均「繫之桃花扇底」，則此扇的變遷便是該劇的中心，即如孔氏自稱：

劇名《桃花扇》，則桃花扇譬則珠也，作《桃花扇》之筆譬則龍也。穿雲入霧，或正或側，而龍睛龍爪，總不離乎珠，觀者當用巨眼。¹¹²

此處所謂「珠」與「龍」的關係問題，實際上就是全劇如何圍繞主線展開，又如何處理主線與副線的問題。也就是說，作為全劇中心的「珠」或「球」，不僅要能聯結全劇各個部分，使其外部組織形態達到縝密、嚴謹，成為完整的統一體；更應賦予各個部分一種「氣」與「神」，使其內部呈現出一股充沛的靈氣與貫穿的精

¹¹⁰ 孔尚任著：〈逃難〉總批，《桃花扇》，卷下，頁100b。

¹¹¹ 孔尚任著：〈凡例〉，《桃花扇》，卷上，頁4a-b。

¹¹² 同前註，頁2a。

神，以便構織成統一的藝術境界。這柄桃花扇，原本只是愛情的象徵，但它一旦成爲侯、李離合與南明興亡的歷史見證，便賦予了特殊的理想的象徵意涵。「桃花薄命，扇底飄零」，這本身就使理想中籠罩在濃厚的悲傷氣氛；而香君的桃花扇卻是「美人之血痕」點染而成，這就帶上一種悲壯色彩；而最後張道士裂扇擲地，則隱隱透露出理想的破滅。

五、排場起伏，境界獨闢——批語對《桃花扇》藝術境界之約括

孔尚任關於戲曲設計之「組織策略」，尙有一核心概念，即是所謂的「獨闢境界」，他在《桃花扇·凡例》第三款中指出：

排場有起伏轉折，俱獨闢境界；突如而來，倏然而去，令觀者不能預擬其局面。凡局面可擬者，即厭套也。¹¹³

他認爲一部好的劇作，其情節變換須有「起伏轉折」，「突如而來，倏然而去」，觀衆既不能預擬其局面，則能持續保有一種「懸念」與「新奇」之感。反之，見前而知後，看了首齣便知結局，「凡局面可擬者，即厭套也」。所謂「厭套」就是已經公式化的「熟套」，然則要如何打破熟套而有獨創性？孔氏在此所謂「突如」、「倏然」，實際上就是我們通常所說的「懸念」與「突轉」。在戲劇創作中，善於運用「突轉」(dramatic shift) 才能使情節發展有「起伏轉折」，而收到「令觀者不能預擬其局面」的藝術效果。

對於戲劇排場起伏中「突轉」之設計，評點者亦有高度的關注。首先是「情節的突轉」，如第十三齣〈哭主〉寫左良玉設宴黃鶴樓，請袁繼咸、黃澍飲酒看江，滿心快意之時，忽聞崇禎自縊煤山之噩耗，衆人不禁痛哭失聲，悲痛莫名。眉批云：

滿心快意之時，風雷雨電橫空而下，令人驚魂悸魄，不知所云。¹¹⁴

尾批亦云：

興亡大案，歸于寧南，蓋以寧南心在烈帝也。正滿心快意，忽驚魂悸魄，文章變幻，與氣運盤旋。¹¹⁵

¹¹³ 同前註。

¹¹⁴ 孔尚任著：〈哭主〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁86b。

¹¹⁵ 孔尚任著：〈哭主〉總批，《桃花扇》，卷上，頁88b。

除了此種「情節的突轉」，評點者亦強調「人物行動的突轉」，如第三十一齣〈草檄〉敷演侯方域與陳定生、吳次尾同遭阮大鍼逮捕下獄，蘇崑生求救於左良玉，良玉草檄，使柳敬亭散之南京。評者在本齣總批云：

崑生之投寧南，與敬亭之投寧南，花樣不同，各有妙用。敬亭說書之技顯于武昌；崑生唱曲之技亦顯於武昌。梅村作〈楚兩生行〉，有以也。寫崑生突如而來；寫敬亭倏然而去，俱如戰國先秦時人，鬚眉精神，忽忽驚人，奇筆也。¹¹⁶

不過，評點者並非一味鼓吹驚、奇，而是主張運用突轉、變幻手法的同時，對於戲曲境界的創造，要與結構的均衡感相統一。爲此，他屢次提到所謂「文章對待法」、「天然對待法」、「天然整齊之文」等。如〈訪翠〉一齣寫清明時節，方域偕敬亭至秦淮舊院訪香君，不遇。轉至暖翠樓，適見香君在樓頭習曲，方域取扇墜拋上樓贈佳人，香君則以汗巾包櫻桃報之。未幾，文驄偕方域至香君處定情，方域題詩宮扇贈之。此齣總批云：

〈訪翠〉一折，卻與〈鬧榭〉正對。〈訪翠〉在卞玉京家，玉京後爲香君所歸依；〈鬧榭〉在丁繼之家，繼之後爲朝宗所歸依，皆天然齊整之文。¹¹⁷

又如第八齣〈鬧榭〉寫端陽節侯、李成親後，與蘇崑生、柳敬亭與復社友人在丁家水榭游船賞節。該齣總批曰：

未定情之先，在卞家翠樓；既合歡之後，在丁家水榭。俱有柳、蘇，一有龍友、貞娘，一有定生、次尾，而卞、丁兩主人俱不出場，此天然對待法也。¹¹⁸

以全劇的批語來看，被稱爲「對待法」的尙有第一齣正生家門對第二齣正旦家門；第一齣柳敬亭說書對第二齣蘇崑生教曲；「左兵傳令三傳三鼓噪」對「史兵傳令三傳三不應」（第三十五齣眉批）；〈守樓〉李香君面血染扇對〈誓師〉史可法血染征袍¹¹⁹。

批語中又指出所謂「襯托得法」，如〈題畫〉寫侯方域到媚香樓尋訪李香君，適逢桃花盛開，回想往昔定情之日的桃花，不禁感慨萬千，此處眉批曰：「兩度

¹¹⁶ 孔尚任著：〈草檄〉總批，《桃花扇》，卷下，頁72b。按，「崑生唱曲之」以下諸句未見於《古本戲曲叢刊》本，茲據遵崇起校本（頁166）補入。

¹¹⁷ 孔尚任著：〈訪翠〉總批，《桃花扇》，卷上，頁43a。

¹¹⁸ 孔尚任著：〈鬧榭〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁61b-62a。

¹¹⁹ 參見吳新雷：《〈桃花扇〉批語初探》，頁447-450。

桃花盛開，爲桃花扇十分襯貼。」¹²⁰ 這是指「桃花」襯托了「桃花扇」，不僅如此，批語還點出作者從桃花看扇，替〈桃源圖〉題詩以營造出特殊意境的巧思：

對血跡看扇，此《桃花扇》之根也。對桃花看扇，此《桃花扇》之影也。偏于此時，寫〈桃源圖〉，題桃源詩，此《桃花扇》之月痕燈暈也。情無盡，境亦無盡，而藍田叔即于此出場，以爲歸依張瑤星之伏脈。何等巧思！¹²¹

從桃花論到「桃源」，此處評者進一步指出了桃花的襯托作用足以開拓全劇的意境，論見十分之精到。

戲劇情節與排場之變換與均衡相統一的目的，在於創造既「散」且「整」、既「幻」且「實」、既「曲迂」且「直截」的藝術境界。誠如《桃花扇》第四十齣〈入道〉之後的總批中所云：

離合之情，興亡之感，融洽一處，細細歸結。最散最整，最幻最實，最曲迂，最直截。此靈山一會，是人天大道場。而觀者必使生旦同堂拜舞，乃爲團圓，何其小家子樣也！¹²²

《桃花扇》一反生旦戲離合悲歡、終歸團圓的熟徑，讓一對歷經坎坷艱險，終得會面的才子佳人乍地再度分離，不再執迷於兒女私情，從此各奔南山之南與北山之北，而作爲見證愛情的信物桃花扇亦象徵性地當場撕裂。所謂「最散最整，最幻最實，最曲迂，最直截」，是指孔氏並未寫出侯方域降清應科舉的真實情況，反而設計出靈山一會，讓侯李兩人在醍醐點悟中放棄了可以團圓的機會，這種展現「殘山剩水無態度，古井枯木芟情苗」淒美境界的冷靜筆法，可謂與《紅樓夢》中之「寶玉出家」遙相呼應¹²³。誠如孔尚任在〈凡例〉中所說，全戲「有始有卒，氣足神完，且脫去離合悲歡之熟徑」，其凝聚點正是落在此劇結局之上。所謂「不因重作興亡夢，兒女濃情何處消」¹²⁴，侯方域與李香君的結合從一開始就與國家的命運（即所謂「南朝氣數」）密切相關，埋葬侯、李愛情的惡勢力就是傾覆南明

¹²⁰ 孔尚任著：〈題畫〉眉批，《桃花扇》，卷下，頁48b-49a。

¹²¹ 孔尚任著：〈題畫〉總批，《桃花扇》，卷下，頁52b。

¹²² 孔尚任著：〈入道〉總批，《桃花扇》，卷下，頁116b。

¹²³ 王國維曾在其〈紅樓夢評論〉中，推舉《桃花扇》與《紅樓夢》爲中國文學中具有「厭世解脫」精神者，而《桃花扇》之解脫，乃「他律的也」，因爲「《桃花扇》之解脫，非真解脫也，滄桑之變，目擊之而身歷之，不能自悟，而悟於張道士之一言；且以歷數千里，冒不測之險，投繯綫之中，所索之女子，纔得一面，而以道士之言，一朝而舍之。」參見王國維：〈紅樓夢評論〉，《紅樓夢藝術論》（臺北：里仁書局，1984年），頁13。

¹²⁴ 孔尚任著：〈入道〉，《桃花扇》，卷下，頁126b。

王朝的惡勢力。在歷經悲離，最終團圓之際，侯、李所面對的卻是一個破碎的國家。〈入道〉齣中，侯、李二人歷盡磨難，矢志不二，一朝相見，正待互訴衷情，卻不料被張道士一聲喝責：

兩個癡虫，你看國在那裡，家在那裡，君在那裡，父在那裡，偏是這點花月情根，割他不斷麼？¹²⁵

而作為兒女之情與興亡之感縮合物的桃花扇，亦被張道士當場撕裂¹²⁶。張道士的一番話，說得侯、李二人「冷汗淋漓，如夢忽醒」，處身如此殘破江山，他們何能再找到一塊乾淨安逸的樂土從此幸福無憂地相守？既然扇破人離，而今而後他們倆亦不得不毅然「芟情苗」，「割愛胞」，兒女風雲情散，雙雙「修真入道」而去。侯、李二人「纔合即離，不容少待」的憾恨結局，開示了「大道纔知是，濃情悔認真」、「回頭皆幻景，對面是何人」¹²⁷的悟境，初看似是對情與愛的芟與割，然而批語指出：

悟道語非悟道也，亡國之恨也。¹²⁸

乃知此語非真悟道，正因「亡國之恨」無可解，始勉強作「悟道」語，故乃餘音蕩漾，意蘊無盡。蓋悟道語在此乃是痛語，非真是悟語。悟語本以解痛，痛無可解，故強作悟道事，實則語雖悟而痛益痛。蓋侯生之與香君，又豈一別之後，從此便斬斷情根而不復相憶？侯生、香君之愛，可貴處正在兩人之惺惺相惜處。若兩人最終竟死守一處，則日日愛之，便日日提醒，必至日日悔之；不若各自入道，隔絕兩地，則雖日日悔之，悔之即是不忘所愛，乃無異日日愛之。此乃由愛生悔，與由悔生愛之區別；而君國與兒女俱在其中。

侯、李之出家，於史無據，純屬作者的藝術虛構。孔尚任之意，似乎無論是根據史實描寫侯方域在清初屈節應試，高中副榜；李香君「依卞玉京以終」，與侯未再重逢，還是屈從傳統，編造侯、李洞房花燭，團圓喜慶，都無法表達他內心中無比深沉的破滅感。這種深沉的破滅感，不僅僅指明朝的覆亡，因為他並沒有像故明遺老們那麼濃烈的亡國哀痛。孔氏所強調的是經歷國破家亡、功名心絕、花月情斷之後，惟有在棲霞山這個既可讀書吟詩、漁樵度日，又可繼續抒發亡國之恨的世外桃源裏方能找到自己的歸宿。劇末作者更妙設〈餘韻〉一齣，讓老贊

¹²⁵ 同前註，頁125a。

¹²⁶ 同前註，頁126a。

¹²⁷ 同前註。

¹²⁸ 孔尚任著：〈入道〉眉批，《桃花扇》，卷下，頁125b。

禮、柳、蘇放聲悲歌，發抒歷史滄桑的感嘆：老贊禮先神弦一曲【問蒼天】，加上柳敬亭的一曲【秣陵秋】彈詞及蘇崑生的【哀江南】套曲，把「興亡舊事，付之風月閒談」¹²⁹，語語指事造實，句句情真意切，字字錐心泣血，將悲人、悲事、悲物之情，凝為動人心魄之大悲。可以說，全劇寫的就是劇中人物尋找桃花源的艱難歷程。隱居之地是棲霞山，入道、結社或漁樵，自來自去，避秦火，躲戰亂，哀江南，悼南明，是他們隱居的主要內容與形式。這就是作者給劇中人物安排的出路。故劇末尾評中，評者畫龍點睛總批曰：

水外有水，山外有山，《桃花扇》曲完矣，《桃花扇》意不盡也。思其意者，一日以至千萬年，不能彷彿其妙。曲云曲云，笙歌云乎哉？科白云乎哉？

贊禮漁樵，或巫歌，或彈詞，和弋腔，天空地闊，放意喊唱，以結全本《桃花扇》。〈關雎〉之亂，洋洋乎盈耳哉！

續四十齣三唱收煞，即《中庸》末節，三引詩云，以咏嘆之意也。興于詩，立于禮，成于樂，豈非近代一大著作。¹³⁰

桃花扇底送走了南朝，心血所染的桃花扇本身也被撕碎，但卻因此而發現了迷津，進入了一個世外桃源。透過這番「別有天地」的「愁波再轉，餘韻鏗鏘」境界之呈現，孔氏所欲求達到的情趣是「曲終意不盡」，且「思其意」，則「一日以至千萬年，不能彷彿其妙」的境界。因此，他強調戲劇結尾應當「脫去離合悲歡之熟徑」，不以「當場團圓」為快，終於使「離合」與「興亡」得以「融合」與「歸結」，而力求創造一種虛無飄渺，撲朔迷離，「最幻最實」的詩化藝術境界。〈入道〉、〈餘韻〉兩齣，對於侯生與香君雙雙出家的藝術處理，對於南朝覆滅，往事如煙的傷感，都達到了古典劇作的最高境界。如果說【秣陵秋】一曲，全面簡練地概括了南明興亡史，則在徐旭旦〈舊院有感〉基礎上改作的【哀江南】套曲，則超越了一朝一代的興亡感受，所謂：

殘山夢最真，舊境丟難掉，不信這興圖換藁。諷一套【哀江南】，放悲聲唱到老。¹³¹

當年繁華的秦淮風月已不再，只留下一片野火焦枯，荒墳頽垣的蕭條殘景。在一片空宕冷寂的境界中，此曲聞之更是令人倍覺淒涼哀傷，而曲終意不盡，餘音繚

¹²⁹ 孔尚任著：〈餘韻〉，《桃花扇》，卷下，頁127b。

¹³⁰ 孔尚任著：〈餘韻〉總批，《桃花扇》，卷下，頁135b-136b。

¹³¹ 孔尚任著：〈餘韻〉，《桃花扇》，卷下，頁133a。

繞，留給人們的終是縈迴不去的惆悵與感慨。

值得注意的是，對於戲曲意境的創作，孔氏還強調了由分至合的「細細歸結」的創造過程。以「分境」而言，他認為每首曲、每句詞均應有「旨趣」與「意味」：

製曲必有旨趣，一首成一首之文章，一句成一句之文章。列之案頭，歌之場上，可感可興，令人擊節嘆賞，所謂歌而善也。若勉強敷衍，全無意味，則唱者、聽者，皆苦事矣。¹³²

若將此「細細歸結」法則運用在每一齣編寫，劇中每一齣亦有其旨趣與意境：

上、下場詩，乃一齣之始終條理，倘用舊句、俗句，草草塞責，全齣削色矣。時本多尚集唐，亦屬濫套，今俱創為新詩，起則有端，收則有緒，著往飾歸之義，彷彿可追也。¹³³

一般明清傳奇體製，在人物上、下場時，大都有二句或四句詩，稱之為上、下場詩。下場詩原多屬「集唐」、「選唐」或自作，可以統合劇情，評陟人物，但往往因刻意求工，脫離了劇作大旨，成為虛飾濫套，難以引人興味。因此，孔氏認為上、下場詩之作，為的是「起則有端，收則有緒」，具有「著往飾歸」的連綴作用，因此，《桃花扇》劇每一齣戲收尾多為作者考量「端緒」的創新之作，因此讓人耳目一新，令人回味。評點者對此也作了不少精采的批點。如〈聽稗〉齣下場詩曰：

歌聲歇處已斜陽，剩有殘花隔院香。無數樓臺無數草，清談霸業兩茫茫。¹³⁴

評者批曰：

四十二折下場詩，皆用本折宮調，簇新構出，有旨有趣，可作南朝本事詩。¹³⁵

評者指出劇中下場詩往往能提點劇作旨趣，自鑄新詞。而〈劫寶〉齣結尾，黃得功大叫：「大小三軍，都來看斷頭將軍呀」之後，一劍刎死，獨無下場詩。批者曰：

此折獨無下場詩。將軍已死，誰發咽鳴之歌耶？南朝四鎮，高傑庸將也；二劉叛將也；黃得功名將也。此折乃其盡節之日，看其聞報時如此忠，見

¹³² 孔尚任著：〈凡例〉，《桃花扇》，卷上，頁3a。

¹³³ 同前註，頁4a。

¹³⁴ 孔尚任著：〈聽稗〉，《桃花扇》，卷上，頁19a。

¹³⁵ 孔尚任著：〈聽稗〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁19a。

帝時如此敬，奪駕時如此勇，畢命時如此烈，寫盡名將氣概。¹³⁶

「將軍已死」，夫復何言？對於節烈盡忠的一代名將，也許保持靜默才是最深沉的哀悼，因此本齣獨無下場詩。評者除了注意到這種形式上的創新，還看出劇中下場詩之形式彼此之間的對應。如下本末齣〈餘韻〉下場詩：

漁樵同話舊繁華，短夢寥寥記不差。曾恨紅箋啣燕子，偏憐素扇染桃花。

笙歌西第留何客？烟雨南朝換幾家？傳得傷心臨去語，年年寒食哭天涯。¹³⁷

批語曰：

下場詩亦是絕調，上本末齣，五言八句；下本末齣，七言八句，總是對待法。¹³⁸

凡此，均可見評者對於劇作之藝術創作手法之通盤掌握，貫串理解，同時亦提點出許多孔氏在戲劇美學作為上的新意與創發。

六、「精神面目，細為界出」——批語對《桃花扇》人物綱領與筆法之提示

孔氏雖說他的《桃花扇》一劇「皆南朝新事，父老猶有存者」¹³⁹，但史與劇畢竟有所不同；在歷史時事劇中應如何將「史」與「劇」結合起來，既不乖信史又不失戲劇的特性呢？孔尚任的作法是：

朝政得失，文人聚散，皆確考時地，全無假借，至于兒女鍾情，賓客解嘲，雖稍有點染，亦非烏有子虛之比。¹⁴⁰

此處孔氏提出了「確考」與「點染」相結合的創作方法。所謂「確考」，即「實事實人，有憑有據」，均能不乖信史。所謂「點染」，則實際上是指情節構思與戲劇描寫的不避虛構。由此可見，孔氏對歷史時事劇的創作，主張「大事小虛」，「史跡實而情趣虛」。上述歷史劇創作的原則若反映在題材選取的標準上，便是應加入一些孔尚任所謂的：「事之不奇而奇，不必傳而可傳者也。」¹⁴¹孔氏編《桃花扇》一劇，工夫常就在其事有「不奇而奇」之一面，做為點染：

¹³⁶ 孔尚任著：〈劫寶〉總批，《桃花扇》，卷下，頁105b-106a。

¹³⁷ 孔尚任著：〈餘韻〉，《桃花扇》，卷下，頁135b。

¹³⁸ 孔尚任著：〈餘韻〉眉批，《桃花扇》，卷下，頁135b。

¹³⁹ 孔尚任著：〈小引〉，《桃花扇》，卷上，頁1a。

¹⁴⁰ 孔尚任著：〈凡例〉，《桃花扇》，卷上，頁2a。

¹⁴¹ 孔尚任著：〈小識〉總批，《桃花扇》，卷下，頁150b。

《桃花扇》何奇乎？其不奇而奇者，扇面之桃花也，桃花者，美人之血痕也；血痕者，守貞待字，碎首淋漓，不肯辱于權奸者也。權奸者，魏闖之餘孽也；餘孽者，進聲色，羅貨利，結黨復仇，隳三百年之帝基者也。¹⁴² 一時代之動亂如晚明，而有一侯方域一李香君，正不知此一侯一李之外，別有多少侯與李，此所謂「事之不奇」者，亦事之「不必傳」者；然而善於點染者，卻藉此一番不奇之事、不必傳之事，將一個時代的精神和盤托出。就侯、李之於晚明情事言，係如此；就碎首淋漓，血留扇底之於侯、李當時心理言，亦是如此。於是侯、李情緣，經點染而為明亡國覆下哀痛者啼血之象徵，而桃花一扇之由贈而濺，而畫，而寄，亦經點染而為有聲同哭者無聲之寄託，真真做到將「南朝興亡，遂繫之桃花扇底」¹⁴³。這種以「實」串史，而以「虛」點染的戲劇手法，乃是將「象徵」恰當地融入於「寫實」之中；既是開創了洪昇史劇外之另一種形態，亦是成就了史劇編寫技法上的另一種突破。兩劇之宜並駕齊驅而無可優劣於其間，正是為此。王國維於清末評此劇時，謂此劇乃是：

借侯、李之事，以寫故國之感，而非以描寫人生為事。故《桃花扇》，政治的也，國民的也，歷史的也。¹⁴⁴

此語論孔劇大旨在寫故國之感，雖然近似，但逕謂其劇乃非真寫人物，非真寫人生，則亦不全然正確。

孔尚任極為重視劇本中人物的塑造與布局。他認為，為了給舞臺演出時「優孟模擬」提供藍本，劇作家在創造人物形象時，必須將「形」與「神」「細為界出」，並使二者統一起來，「跳躍紙上，勃勃欲生」，成為鮮明、生動、可感、呼之欲出的形象：

設科之嬉笑怒罵，如白描人物，鬚眉畢現，引人入勝者，全借乎此。今俱細為界出，其面目精神，跳躍紙上，勃勃欲生，況加以優孟摹擬乎。¹⁴⁵

這段話的意義並不僅侷限科譚，而可以視為孔氏塑造戲曲人物形象的基本原則。劇本要以主要人物及其命運作為全劇「綱領」，即全劇情節結構的中心。而《桃花扇》全劇乃是以「一生一旦，為全本綱領，而南朝之治亂繫焉」。為此，孔氏還製作了一張〈桃花扇綱領〉，以說明劇中人物角色的結構，分清人物之間不同的態度

¹⁴² 孔尚任著：〈小識〉，《桃花扇》，卷下，頁150a-b。

¹⁴³ 孔尚任著：〈本末〉，《桃花扇》，卷下，頁146a。

¹⁴⁴ 王國維：〈紅樓夢評論〉，頁13。

¹⁴⁵ 孔尚任著：〈凡例〉，《桃花扇》，卷上，頁3b。

與主次關係。這在中外戲劇史上可以說是絕無僅有的。孔氏在此〈綱領〉明確地提出了他編織劇本人物關係的總原則：

色者，離合之象也。男有其儔，女有其伍。以左、右別之。而兩部之錙銖不爽。氣者，興亡之數也。君子爲朋，小人爲黨，以奇偶計之，而兩部之毫髮無差。張道士，方外人也，總結興亡之案。老贊禮，無名氏也，細參離合之場。明如鑑，平如衡，名曰傳奇，實一陰一陽之爲道矣。¹⁴⁶

此篇之所以稱爲「綱領」，即因其具有結構上的意義，其中男女人物部伍嚴整，各行角色分配均衡。此〈綱領〉分戲中人物爲左、右、奇、偶、總五部。左、右兩部以正生侯方域、正旦李香君爲主，組織了直接與他們有關的人物；而在大結構上看，爲了使生、旦在整體烘托的效果上勻稱，他以搭配男女角色的幫襯歸入「左」「右」部，如左部的陳定生、吳次尾、柳敬亭、右部的李貞麗、楊龍友、蘇崑生等，除侯、李之「正色」外，二部各有「間」、「合」、「潤」三色，總計十六人，來表現劇中侯、李的離合之情。至於不屬幫襯生、旦主角，而係在情節中帶動戲劇氣氛者，則依其引動氣氛之作用，區別爲「中氣」、「戾氣」、「餘氣」與「煞氣」四種，亦歸爲兩部，曰「奇」、「偶」，「奇」「偶」是「君子爲朋，小人爲黨」之意。以效忠明朝的正面人物史可法、左良玉、黃得功等爲中氣，昏淫的弘光帝、權奸馬士英、阮大鍼等爲戾氣，賣國求榮的田雄、劉良佐、劉澤清等爲煞氣，共計十二人，表現了他們在當時的政治紛爭中的不同立場，來反映南明一代的興亡。連前所敘張道士、老贊禮之歸爲傳奇的「經」、「緯」二星者，總結了全戲的離合之情，興亡之感。全劇總合共計三十人¹⁴⁷。

¹⁴⁶ 孔尚任著：〈綱領〉，《桃花扇》，卷上，頁7a-b。

¹⁴⁷ 仔細說來，「氣」是「興亡之數」，「戾」爲乖戾，「戾氣」有「罪之」的含意，是指在南明興亡中有罪的一類人物，如馬士英、阮大鍼之流；由淨與副淨扮演。而與列在「小人爲黨」的「偶部」「戾氣」一類的馬、阮相對立的，是列在「君子爲朋」的「奇部」「中氣」一類的南明忠臣史可法。至於柳敬亭（丑扮）、蘇崑生（淨扮）、丁繼之（副淨扮）、蔡益所（丑扮）等恥與奸黨爲伍、富於民族氣節的下層人物，則雖由淨、丑扮演，但這卻是因爲「正色不足」才借用的，故孔氏特加以說明：「凡正色借用丑、淨者，如柳、蘇、丁、蔡，出場時暫洗去粉墨」（孔尚任：《桃花扇·凡例》，頁4a），作者強調此等角色要洗去其面上白粉，選之以「潔面」的形象，以示與阮大鍼、馬士英等人的區別，正顯示作者對人物的褒貶態度。在眾角色中，最耐人尋味的是楊龍友這個人的角色分配。劇中的楊龍友，既有膽小怕事，取媚馬、阮的一面，也有傾向正義，同情侯、李的一面，是一個周旋於光明與黑暗之間的「中間人物」；作者把他列做「間色」，並用末扮。末的表演特點，《揚州畫舫錄》在「馬文觀」一條中有「卑小處如副末」的說法，說明在當時，末的表演是生行中略帶卑微格調的，不像正工老生那樣端莊肅穆；也

孔氏這種設計不唯注意到角色間「主」、「從」的地位，與「主」、「從」關係之性質，亦且注意到因角色運用而造就的氣氛轉換問題。就美學設計來說，配角之幫襯，依功能區別為「間色」、「合色」、「潤色」，即是繪畫時之「勾勒」、「運皴」與「渲染」，而貫場「使氣」之畫分為「中」、「戾」、「餘」、「煞」，即是繪畫布局中之奇偶生剋，至於「經」「緯」則是類近於中國畫中之題詩點旨。這種運用畫法入劇的創思，可以說是得古今所未曾有。而在整體的氣韻呈現上，孔氏之部分「左」、「右」，以中國藝術論中最所重視的「陰」、「陽」為其總攝，強調氣韻生動所當注意之「互補性」與「均衡性」，更是論劇者從未觸及之問題。亦可以說金聖嘆所謂「專寫一人」的人物刻畫理論，發展至孔氏，已有了更新的局面。亦可說，生、旦對手之在孔氏，不僅是為題材上的需求，亦不是專為演員表演而考慮，而是在戲劇的整個表現上本須有「陰」「陽」之對應。在這種理論的主張下，即使構劇的原始企圖本在專寫一人，也必須有另一方與之對應，且此另一方與此一方，若配進言情內容，最好還應是男、女對應。陰、陽生發之理，主要建立於陰、陽之「互補性」，而所謂「互補」，並非補其所未有，而是「完成其所有」；此所謂「生發」之義。故就全劇之意圖表現時代精神言，重點擴及於提點附設人物。即如《桃花扇》一劇言，所謂忠義之責，論理自應在方域一人肩頭，作者卻將生發的引子寄在香君身上。此非是香君之忠義過於方域，故不得不寫，而乃是觀眾期望全在方域，方域不忠則全劇即毀，故借用一本不必如此之忠之香君，代觀眾責之方域，令方域不得不反心自問，然後悔之恨之，忠義之誠，滂然而出，如此便能動人。此便是「生發」之意。故作者所謂「虛」「實」之筆，寫侯生處乃是實多於虛，而寫香君則處是虛多於實；香君之虛正是欲勾出侯生之實。這便是妙筆。

《桃花扇》在藝術結構上的成就，也表現在人物與情節的設計安排上，劇作的人物處理，首先根據全劇的大旨，將各類人物確定其主次關係。至於每個人物的出場及其最後的結局，不管主、次，還是正、反，甚至老道士、老贊禮這樣的穿插人物，徐公子這樣的背景，都能安排的有條不紊，因此各色人物，都能「跳躍紙上，勃勃欲生」。評者在批語中亦強調以主要人物為全劇的「綱領」，使其成為全劇情節的中心，揭示了一生一旦的創作原則與陪襯人物的綱領。如第一齣〈聽

就是帶點「中間色彩」。作者在《桃花扇·凡例》中曾云：「腳色所以分別君子、小人，亦有正色不足，借用丑、淨者。潔面花面，若人之妍媸然，當賞識于牝牡鸚黃之外耳。」（頁4a）可見對腳色行當的分配，孔氏的確寓有區別「君子」與「小人」的審美評價。

稗) 侯方域出場，總批指出：

傳奇首一折，謂之正生家門。正生，侯朝宗也。陳定生、吳次尾，是朝宗陪賓，柳敬亭是朝宗伴友。開章一義，皆露頭角，為文章梁柱。此折如龍升潭底，虎出林中，稍試屈伸，微作跳擲，便令風雲變色，陵谷遷形。觀者須定神斂氣，細看奇文。¹⁴⁸

緊接著第二齣〈傳歌〉，李香君出場，總批指出：

傳奇第二折，謂之正旦家門。正旦，李香君也。楊龍友、李貞麗，是香君陪賓。蘇崑生是香君業師，故先令出場。前折柳說賈島西鼓詞，奇文也。此折蘇教湯若士南曲，妙文也。皆文章對待法。¹⁴⁹

關於女主角，孔尚任在侯方域〈李姬傳〉等素材的基礎上，根據李香君「俠而慧」、「風調皎爽不群」的性格特徵，不僅增飾了〈卻奩〉、〈守樓〉的情節，更虛構了〈寄扇〉、〈罵筵〉、〈選優〉、〈歸山〉、〈入道〉等情節，生動地塑造出一位具有獨立人格與高尚氣節的女性形象。李香君雖出身卑賤，卻情操高潔，她不貪慕富貴，也不畏懼權勢。因此批語稱她是「慧心明眼人」¹⁵⁰。由第二齣〈傳歌〉中可知，香君與復社領袖張天如、夏彝仲都有交往。她之所以對侯方域一見傾心，也與她對復社文人的仰慕有關。她的高貴品格在一些關鍵時刻更為彰顯。從〈卻奩〉到〈罵筵〉，香君展現了她對愛情的堅貞不二，對迫害她的馬士英與阮大鍼的堅決反抗，評點者對香君這個感人的角色，給予高度評價。如〈卻奩〉一齣，當楊龍友為阮大鍼遊說，侯方域立場有所動搖之時，香君立即嚴詞怒斥侯生：

阮大鍼趨赴權奸，廉恥喪盡，婦人女子，無不唾罵。他人攻之，官人救之，官人自處於何等也？¹⁵¹

接著便「拔簪脫衣」，高唱：

脫裙衫，窮不妨，布荆人，名自香。¹⁵²

連侯生都連連稱讚道：「這等見識，我倒不如，真乃侯生畏友也。」¹⁵³ 她這一行動也贏得復社文人的敬意。香君這樣高潔的品格與政治見識，引得評點者情不自

¹⁴⁸ 孔尚任著：〈聽稗〉總批，《桃花扇》，卷上，頁19a-b。

¹⁴⁹ 孔尚任著：〈傳歌〉總批，《桃花扇》，卷上，頁24b。

¹⁵⁰ 孔尚任著：〈卻奩〉眉批，《桃花扇》，卷上，52a。

¹⁵¹ 孔尚任著：〈卻奩〉，《桃花扇》，卷上，頁53b。

¹⁵² 同前註，頁54a。

¹⁵³ 同前註。

禁地連聲讚嘆：「巾幗卓識，獨立天壤」；「何等胸次」；「香字妙」；「侯生服善，亦不可及」¹⁵⁴。而〈守樓〉一齣，楊龍友受命勸香君嫁給田仰，她嚴詞拒絕，憤然道：「阮、田同是魏黨，阮家粧奩尚且不受，倒去跟著田仰麼？」當阮大鍼等凶徒逼嫁時，她手持詩扇，前後亂打，最後倒地撞頭，血噴滿地，「竟把花容，砸了個稀爛」¹⁵⁵。足見她的堅貞不屈，不畏權勢，不貪富貴。後來馬、阮逼她入宮當歌妓，她就與馬、阮死黨展開面對面的抗爭。到了〈罵筵〉這齣戲，香君不畏權勢的堅貞品格更爲彰顯。阮大鍼在賞心亭請馬士英、楊龍友飲酒賞雪，拉香君去唱曲侑酒，她乘機嘲罵他們是「趙文華陪著嚴嵩」，表示自己準備一死，「作個女彌衡」。她當面大罵這些南朝奸佞，淋漓痛快，較彌衡的「漁陽三搥」有過之而無不及。儘管阮大鍼下令將她丟在雪地中，她依然高昂地唱道：

冰肌雪腸原自同，鐵心石腹何愁凍？……奴家已拼一死，吐不盡鴟血滿胸！¹⁵⁶
香君身上所表現出的威武不能屈的人格精神感人至深，令人感佩，這與那些蠅營狗苟的「堂堂列公」形成了鮮明的對比。〈守樓〉總批曰：

〈卻奩〉一折寫香君之有爲；〈守樓〉一折寫香君之有守。¹⁵⁷

而〈罵筵〉一折則是表現「香君操守之堅」，明確指出這三齣戲集中刻畫了香君不畏強權、不屈威武、不貪富貴，大義凜然的高貴品格。

相較之下，男主角侯方域的形象，就不如女主角那麼堅定與剛強。這是一個具有正義感，有一定的政治才能與抱負，但又時而表現出軟弱與動搖的知識分子。歷史上的侯方域是個著名文人，爲復社「四公子」之一，但在清順治八年曾參加鄉試，得了個副榜，這種變節行爲曾受到許多人的質疑。孔尚任在《桃花扇》中對侯生的處理有一定的分寸。劇中的侯方域被列入「左部正色」，他對危急中的國家懷抱著一種深深的憂患意識，也曾有過爲拯救國家做出貢獻的抱負與努力。在「迎立」新君問題上，他主張擁戴賢者，而「不必拘定倫次」，他痛快淋漓地道出福王朱由崧的「三大罪」與「五不可立」，從這一番仗義執言中，可以看出侯生的正直品格與政治膽識。在四鎮爭位的危急關頭，他能爲史可法分憂，四處奔波調停危險的內爭，爭取建立團結防清局面。在被捕入獄後，他的態度也是比較坦然的，認爲「從來豪傑，都向此中磨煉」¹⁵⁸，表現出一種正直文人的浩然之氣，

¹⁵⁴ 孔尚任著：〈卻奩〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁53b-54a。

¹⁵⁵ 孔尚任著：〈守樓〉，《桃花扇》，卷下，頁11b-12a。

¹⁵⁶ 孔尚任著：〈罵筵〉，《桃花扇》，卷下，頁26b-27a。

¹⁵⁷ 孔尚任著：〈守樓〉，《桃花扇》，卷下，頁13b。

¹⁵⁸ 孔尚任著：〈會獄〉，《桃花扇》，卷下，頁81a。

值此「朝中軍中，無處不難」，而朝廷「無人可用」的「興亡大機」，侯方域亦扮演了一關鍵的角色。正是基於這些理由，評點者在批語中指出〈爭位〉、〈和戰〉、〈會獄〉三齣戲是為塑造侯生形象而設置的¹⁵⁹。〈爭位〉的眉批說：

元帥登壇，極高興之舉，而為極敗意之事，朝中軍中，無處不難，佞臣忠臣無人可用，此興亡大機也，有侯生參其中，故必費筆傳出。傳出者，傳侯生也。¹⁶⁰

〈和戰〉的總批說：

有爭必有和，爭者四鎮也，和者侯生也。又須費筆傳出，亦傳侯生也。¹⁶¹

〈會獄〉的總批說：

前崑生之落水，今敬亭之繫獄，皆為侯生也，而皆與侯生遇。所謂奇緣奇事，傳奇者傳此耳。¹⁶²

從批語中可以看出，「四鎮之爭」，能「和」者，唯有侯生，侯生貫串政局之重要性因此不可忽視，這三齣戲對描繪侯方域的正面形象具有重要意義。

此外，基於孔尚任強調「大事小虛」、「史蹟實而情趣虛」的創作手法，評點者亦主張塑造人物要用「史公筆法」，如二十九齣〈逮社〉尾批所云：

此折俱從實錄，又將阮鬚得意驕橫之態，極力描出，如太史公志傳，不加貶刺，而筆法森然矣。¹⁶³

意即不將作者的主觀傾向強加在人物身上，而讓人物自身的真實感呈現於作品中。此種「筆法」，要求作者應有善於「實筆達虛」的「白描」功夫，凡具體的描繪要能詳所應詳而略所宜略，著意點染人物之精神；也就是要能適當地凸顯人物性格的主要特徵。譬如批語謂作者寫李香君：「曲白溫柔艷冶，設色點染，恰與香君相稱」¹⁶⁴；寫蘇崑生與柳敬亭：「俱如戰國先秦時人，鬚眉精神，忽忽驚人」¹⁶⁵；寫史可法：「忠義激發，神氣宛然」¹⁶⁶。

值得注意的是，對於楊龍友一類性格複雜、善惡兼有而較難敘寫的中間人

¹⁵⁹ 吳新雷：《〈桃花扇〉批語初探》，頁454。

¹⁶⁰ 孔尚任著：〈爭位〉總批，《桃花扇》，卷上，頁116b。

¹⁶¹ 孔尚任著：〈和戰〉總批，《桃花扇》，卷上，頁120a。

¹⁶² 孔尚任著：〈會獄〉總批，《桃花扇》，卷下，頁84a。

¹⁶³ 孔尚任著：〈逮社〉總批，《桃花扇》，卷下，頁58b。

¹⁶⁴ 孔尚任著：〈傳歌〉總批，《桃花扇》，卷上，頁24b。

¹⁶⁵ 孔尚任著：〈草檄〉總批，《桃花扇》，卷下，頁72b。按，「鬚眉精神，忽忽驚人」二句未見於《古本戲曲叢刊》本，茲據遵崇起校本（頁166）補入。

¹⁶⁶ 孔尚任著：〈誓師〉總批，《桃花扇》，卷下，頁93b。

物，評者則提出了「不即不離」的描寫原則：

香君一生誰合之？誰離之？誰害之？誰救之？作好作惡者，皆龍友也。昔賢云：「善且不為，而況乎惡」；龍友多事，殊不可解。傳中不即不離，能寫其神。¹⁶⁷

作者塑造「楊龍友」這個形象的意圖，可以從《桃花扇·綱領》的內文，以及作者所作的「角色分配」加以分析。楊龍友被派入「右部間色」，由「末」扮演，這說明了作者對於楊龍友在劇中的戲分，是視之為具有「正面」作用的。基本上，楊龍友在劇中敘寫的基調，是以一個「罷職閒居」、「拮据為客」的官僚文士來處理。他對於李香君「合之、離之、害之、救之」，雖然不能說都出於無心，卻也並非全出於有意。不過在整件事情的發展上，無論「成之」「敗之」，他都有一種非屬「倫理性」，但卻是「事勢性」的意義。整部戲若少了他，全部的情節都無法勾串。這種世間情態的描摹，多少可以凸顯世間一種「命運無常」，「造化弄人」的無奈。他的熱心多事，既表現在為侯、李的撮合，也表現在為田仰買妾。這都是因為他對侯、李二人的愛情認識不足，對妓女亦懷有偏見，而非主觀上要參與迫害香君。但劇中只是刻畫出世間本有這等人物，並沒有明確加以議論。故而〈總批〉指出他的「多事」，乃是「殊不可解」；而作者如此處理，正是一種欲將這個人物的微妙作用表現得「適如其份」的作法，故評者謂之為「不即不離」。所謂「不即不離」，指的即是敘寫人物時，不可太過貼近人物形跡之細微處，因而模糊了人物的精神面目，或混淆了他在劇中的角色功能；但寫劇之人，又必須適時地將他寫出一些舉措情態，讓他的「真實性」能夠提點得有精神。這種作者掌握人物分寸，拿捏其難處的高妙技巧，評者頗能體會。而在〈罵筵〉齣，龍友吊場說白處有眉批云：

龍友與香君恨淺而愛深，故救其命而幽其身。此間分寸，熟讀乃知。¹⁶⁸

作者對待楊龍友這個人物，之所以能掌握分寸，合情合理，根本原因在於作者並未把楊龍友當成如馬、阮二奸般的反面人物來處理。〈偵戲〉齣，楊龍友上場，說道：

下官楊文驄，與圓海筆硯至交，彼之曲詞，我之書畫，兩家絕技，一代傳人。¹⁶⁹

¹⁶⁷ 孔尚任著：〈媚座〉總批，《桃花扇》，卷下，頁8a。

¹⁶⁸ 孔尚任著：〈罵筵〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁27a。

¹⁶⁹ 孔尚任著：〈偵戲〉，《桃花扇》，卷上，頁32a。

眉批指出：

兩家絕技，今俱傳矣。以人品論，稍屈龍友。¹⁷⁰

以人品論，馬、阮不可相提並論；然而〈眠香〉眉批指出：

龍友慷他人之慨，亦世局中不可少之人。¹⁷¹

〈媚座〉齣龍友附和馬、阮，當馬、阮吩咐班長傳幾名歌妓來伺候時，龍友竟熱心引介說：「舊院李香君，新學《牡丹亭》，倒還唱得出。」¹⁷²對此評點者連聲予以斥責：「龍友多事！」「龍友更多事！」並指出「龍友非多事也，稍稍銜恨，無疑起因於卻奩」。香君爲了與阮大鍼劃清界限而「卻奩」，楊龍友「稍銜恨」香君，以至於侯生。可是當馬、阮危及侯、李的緊要關頭，楊龍友還是極盡全力設法救護的。總之，類如「楊龍友」這種不可歸類的人物形象之出現，以及孔尚任爲了塑造這類人物而構想出的描寫方法，對於拓展戲曲人物塑造理論，具有十分重要的意義。

正由於孔氏結構之大體是以「陰」「陽」爲二部區分，而在分色之原則上，有所謂「離合之象」，即「男有其儔，女有其伍，以左、右別之，而兩部之錙銖不爽」，故穿合兩部應有超出角色之象徵性的縮合物，此即是前文所論及之「扇緣」。作爲「詩扇」，桃花扇是侯生送予李香君的定盟之物，在扇面所題之詩中，方域表達了對於香君的傾慕之情：「青溪盡是辛夷樹，不及東風桃李花」¹⁷³，他倆的情愛亦從此縮結在這一詩扇之上。評者眉批云：「《桃花扇》托始于此。」¹⁷⁴遺憾的是，象徵侯、李美好婚緣的「桃李」雖艷極一時，「桃之夭夭」卻不久長。從第六齣〈眠香〉到第十二齣〈辭院〉，亦即從「兒女濃情如花釀，美滿無他，黑甜共一鄉」¹⁷⁵，到香君春夢驚醒的悲劇性轉換，情愛在發展中牽連進了政治。而亦即從〈卻奩〉開始，此一詩扇的命運，便與全劇情節的發展結了不解之緣。以桃花扇之流轉遞嬗爲內涵的意象結構是《桃花扇》全劇的骨幹，桃花扇在劇中經歷了一個從贈扇、濺扇、畫扇、寄扇，到最後撕扇的悲劇化演變過程。而在由「詩扇」變爲「桃花扇」的一刻，由於意象的鮮明，「扇」的象徵意義突然之間大幅提昇。正如批語所云：

¹⁷⁰ 孔尚任著：〈偵戲〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁31b-32a。

¹⁷¹ 孔尚任著：〈眠香〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁45a。

¹⁷² 孔尚任著：〈媚座〉，《桃花扇》，卷下，頁6a。

¹⁷³ 孔尚任著：〈眠香〉，《桃花扇》，卷上，頁47b。

¹⁷⁴ 孔尚任著：〈眠香〉眉批，《桃花扇》，卷上，頁47a。

¹⁷⁵ 孔尚任著：〈卻奩〉，《桃花扇》，卷上，頁50b-51a。

借血點作桃花，千古新奇之事，既新矣，奇矣，安得不傳？既傳矣，遂將離合興亡之故，付于鮮血數點中。聞《桃花扇》之名者，羨其最豔、最韻、而不知其最傷心、最慘目也！¹⁷⁶

這一把染血的桃花扇，既是香君對愛情的「一點芳心採不去」的堅貞象徵，也是她「碎首淋漓，不肯辱於權奸者」的政治立場的體現。誠如評者在《桃花扇·劫寶》一齣所批：

桃花扇，乃李香君面血所染。香君之面血，香君之心血也。因香君之心血，而傳左寧南之胸血，史閣部之眼血，黃靖南之頸血；所謂血性男子，為明朝出血汗之力者，而無如元氣久弱，止成一失血之病。奈何？¹⁷⁷

李香君以血染扇正是「出血汗之力者」的時代精神的昇華，亦是「元氣」太弱兼有「失血之病」的時代悲劇之縮影。

正因為侯、李的愛情與命運本就與他們所堅守的民族大義緊密結合，此一戲劇化的過程，實際上即隱含著一種國破家亡之後的人生虛無感與歷史悲劇感。作者自謂此劇本重在「寫興亡之感」，因而劇中的政治變遷與人物命運緊密相連，二人命運始終被政治情勢所左右。為躲避奸臣構陷，侯生不得不與香君作別，而香君既已許身於侯生，矢志為其守節，故即使面對奸佞小人之威迫，亦必以死相抗拒，「血噴滿地，連這詩扇都濺壞了」¹⁷⁸。虧得楊龍友潤筆點染，遂成桃花扇。此一妙筆點染，觀之者看來，實如香君所嘆：「桃花薄命，扇底飄零」¹⁷⁹，可說是「薄命人，寫了一幅桃花照」¹⁸⁰。故而香君心中的感嘆：「奴的千愁萬苦，俱在扇頭」¹⁸¹，故借之遠寄，真可「抵過錦字書多少」¹⁸²。在此，桃花扇也因作者的敘寫，進一步強烈地被「象徵化」：從無情物變成了有情物，「為桃花結下生死冤」；從山盟海誓的信物，變成了二人離合悲歡命運的象徵，所謂「不是杜鵑拋，是臉上桃花做紅雨兒飛落，一點點濺上冰綃」¹⁸³；從二人際遇的象徵，變成了映照家國命運的見證，所謂「南朝興亡，遂繫之桃花扇底」。侯生見扇，倍添思

¹⁷⁶ 孔尚任著：〈寄扇〉總批，《桃花扇》，卷下，頁19a。按，「最慘目」《古本戲曲叢刊》本作「最慘日」，茲依遲崇起本（頁121）校改。

¹⁷⁷ 孔尚任著：〈劫寶〉總批，《桃花扇》，卷下，頁106b。

¹⁷⁸ 孔尚任著：〈守樓〉，《桃花扇》，卷下，頁12a。

¹⁷⁹ 孔尚任著：〈寄扇〉，《桃花扇》，卷下，頁17a。

¹⁸⁰ 同前註，頁17b。

¹⁸¹ 同前註，頁18a。

¹⁸² 同前註。

¹⁸³ 同前註，頁15b。

戀之情，持扇覓故，經過囹圄喪亂、患難餘生，最後終在棲霞山道壇上與香君不期而遇。此時兩人本待急訴離衷別緒，重圓舊夢，不料卻被張道士大聲呵責，於是做爲兒女之情與興亡之感縮合物的桃花扇，被張道士當場撕裂：

桃花扇扯碎一條條，再不許癡虫兒自吐柔絲縛萬遭！¹⁸⁴

侯、李二人到此「冷汗淋漓，如夢忽醒」¹⁸⁵，於是芟除情苗，割斷愛胞，兒女風情雲散，雙雙歸真學道而去。

七、結語

《桃花扇》於康熙四十七年(1708)由介安堂首度刊行，此一版本除了每齣均有眉批與總評外，劇本前後亦臚列衆多序跋、題辭，這批序跋、題辭顯示出劇本在刊行之前，曾透過傳抄、閱讀、演出、觀賞、傳播與刊行的過程，融合了讀者、觀眾與評者的反應。有趣的是，作者不僅邀請名人同好贈序題辭，他還洋洋灑灑地撰寫了前文所提及的〈小引〉、〈小識〉、〈凡例〉、〈考據〉、〈綱領〉、〈本末〉、〈小識〉與〈砌末〉等，表達了完整的創作理念與藝術構思。這顯示孔尚任不僅「主觀地」創作劇本，同時作者亦曾策略性地以一種「客觀化」的方式，企圖呈現他的某種構思。

此處所指創作的「客觀」與「主觀」，顯示兩種不同機制的作爲：在第一項層次中，不同於詩之著重主觀抒情，就戲劇文類的表現特質而言，劇作家控制情感，須爲情感提供「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。在此意義上，劇作家似乎也在建構一種「客觀投影」(objective correlatives)¹⁸⁶，而在構思劇本時，作者常常把自己此一自覺主體「對象化」與「客觀化」，成爲對立面的參照物，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，達到情緒的交流。在這一層次中，高明的

¹⁸⁴ 孔尚任著：〈入道〉，《桃花扇》，卷下，頁126a。

¹⁸⁵ 同前註，頁125b。

¹⁸⁶ 美國文論家艾略特(T. S. Eliot, 1888-1965)認爲：「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)，爲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。」參見 T. S. Eliot, "Hamlet and His Problems," in *Selected Essays* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1964), pp. 124-125。

作者，如孔尚任，他對於自己的戲劇創作，具有高度的「批評意識」與「讀者／觀眾意識」。亦即是，在構思布局的過程中，作者具有隔離「自身」與「作品」的能力。而第二項層次中，作者作為一「憑藉直覺」的創作者，他必須投身於「情境」，化身為劇中每一位「行動者」，為每一位「行動者」決定行動、設計語言。在這一「選擇」的過程中，作者忘卻了「作品」作為遊戲場的虛構意義，而將每一項決定當作自己「設身處地」的意志抉擇。

但是我們透過了作品完成後集結或虛構的「批語」，我們發覺了孔尚任的第三項立場，即是在劇作完成之後，他跳脫了自己原來的「創作主體」的立場，扮演起身兼「導演」、「製作人」與「批評者」的角色，從事戲劇的「二度創作」。他甚至預設了讀者／觀眾的接受反應，提煉出許多編劇、導戲、製作甚至讀劇／觀劇的「戲劇學」理念與表演藝術指導原則；並對此一特定文本的詮釋，作出了「理想的閱覽」的設定。這種透過與評點者、序跋作者、題辭作者、讀者與觀眾的「對話」與「論辯」，多方的互動，而產生「交互主體性」的新視界，可以說是作者、讀者、批評者之多元視界融合的產物。在這裏，「新視界」的產生，提示了「理想讀者」存在的可能性。

前文曾提到對於《桃花扇》批語與作者之關係，可有三種解讀方式：其一，批語乃出自抄本讀者所撰，這些讀者多半是作者熟識之友人；其二，批語乃孔尚任自評之作，此種自撰、自評的獨特作法，有其在「批評意識」發展上的重要意義。其三，孔尚任在所收集的批語中，添加了「擬作」部分，故整個批語事實上是個混合體。然而不論何者為實，我們都可以推斷，在孔尚任心目中確實存在一「理想之讀者」，只是對於這一「理想讀者」，作家並無主觀設定的權威，「作者」在面對自己作品時，亦並不擁有所謂的「詮釋權威」。「理想的閱讀」，或說「正確的閱讀」，應是由不同讀者，在不同的視界判斷下逐漸取得的一種意見上的「協調」。但這些讀者必須是經受藝術思維訓練的「合格」的讀者(qualified reader)。這種理想狀態下的「視界融合」，對於同樣是優秀批評家的所有作者來說，彼此的共同見解是可以透過「批評的共識」而達成的，故他說這些經過統整的多元視界的集結產品，乃是「忖度予心，百不失一」。

從前文對評語之思維結構與藝術理念的討論，我們可以判定孔尚任本身確實擁有這種頗為「現代」的批評觀念，事實上，我們如果從前述「理解」與「詮釋」的層面來分析，可以說《桃花扇》的文本與批語，它的特殊點，在於兩者透過對話，可以將戲劇創作理念、劇本構思與人物塑造、表演藝術的設計構想中所存在

的「議題」，揭示出來，並使原先存在於一般文本中「作者」與「讀者」的距離，減至最低。在這裏，作者彷彿是找到了一個「讀者」作為其「理想的分身」；「批語」在此意義上似乎成了作者的最佳自我詮釋。

一般而言，一部劇作所展現的意義，往往有兩個層面，一是作者的原意，一是作者設計一部戲整體框架所創作與衍生的詮釋的可能性與豐富性。設若孔尚任是《桃花扇》批語之執筆人，他不僅顯示出是深知自己作為「作者」、「評者」與「讀者」角色之多重性，以及由於角色差異所可能造成的不同「視界」，而且他也是自覺地透過這些多重角色，將自己對於戲劇創作的理念與實踐，作不同層面的展現。換言之，他深知批語所能「提示」與「詮釋」的，是一種開放性的閱讀。這對於抱持不同審美角度的各種讀者／觀眾而言，具有某種程度的規範性與引導性，但並不是一種全面性的制約。可以說，在某種程度上，《桃花扇》批語之撰筆者，藉由評點作了某種程度的「詮釋性閱讀」(interpretive reading)的示範，展現其對於戲劇觀賞、戲劇理論與戲劇表演的「期待視界」(horizon of expectation)¹⁸⁷，因此在相當程度上，他不僅符合了「歷史的讀者」甚或「理想讀者」的角色功能，並在爾後的文本閱讀中，產生一種鉅大的附加影響力。這種讀者與作者密切關聯，且進而由「評本」而「設定」合格／理想讀者的方式，展現了藝術家在創作過程中，深植在其文本中的「批評意識」與「讀者意識」，以及作者透過分化「評論者」、「讀者／觀眾」與「創作者」，以達致真正的「批評語境」的詩學企圖。

¹⁸⁷ 「期待視界」是接受美學的一個重要概念，意指在文學接受活動中，讀者原先的各種經驗，特別是審美經驗的綜合形成的文學作品的一種欣賞要求、目標與水準，在具體閱讀中，表現為一種潛在的審美期待。它可以是個體的，也可以是群體的。它是讀者響應文本召喚結構的先條件，也是通向作品意蘊、審美對象的必經之路。讀者正是帶著自己的期待視界來欣賞、理解文本，把自己的視界投射到文本上，建立起新的審美對象，並在發現文本潛在意義中注入自己的理解。所以，文學作品與審美對象是作者與讀者共同創造的，文學作品的意義不是純客觀的，包含著讀者的參與與再創造。

「忖度予心，百不失一」

——論《桃花扇》評本中批評語境之提示性與詮釋性

王瓊玲

清初孔尚任之《桃花扇》於康熙四十七年(1708)由介安堂首度刊行，此一版本除了每齣均有眉批與總評外，劇本前後亦臚列眾多序跋、題辭，這批序跋、題辭與批語顯示出劇本在刊行之前，曾透過傳抄、閱讀、演出、觀賞、傳播與刊行的過程，融合了讀者、觀眾與評者的反應。有趣的是，作者不僅邀請名人同好贈序題辭，他還洋洋灑灑地撰寫了〈小引〉、〈小識〉、〈凡例〉、〈考據〉、〈綱領〉、〈本末〉、〈小識〉與〈砌末〉等，表達了完整的創作理念與藝術構思。有鑑於此，本文以《桃花扇》評本為對象，分別從《桃花扇》之創作演出、孔尚任之「批評意識」與「讀者意識」、《桃花扇》之文本構思、文本構成、藝術境界之呈現、人物塑造綱領與筆法等層面，探討評本中「批評語境」之提示性與詮釋性。透過對評語之思維結構與藝術理念之層層討論，我們可以說，《桃花扇》批語之撰筆者，藉由評點作了某種程度的「詮釋性閱讀」(interpretive reading)的示範，展現其對於戲劇觀賞、戲劇理論與戲劇表演的「期待視界」(horizon of expectation)，因此在相當程度上，他不僅符合了「歷史的讀者」甚或「理想讀者」(ideal reader)的角色功能，並在爾後的文本閱讀中，產生一種鉅大的附加影響力。這種讀者與作者密切關聯，且進而由「評本」而「設定」讀者的方式，展現了藝術家在創作過程中，深植在其文本中的「批評意識」與「讀者意識」，以及作者透過分化「評論者」、「讀者／觀眾」與「創作者」，以達致真正的「批評語境」的詩學企圖。

關鍵詞：《桃花扇》 孔尚任 傳奇 評點 讀者反應 接受美學

The Embedded Critical Dimensions of the Commentated *Taohua shan*

WANG Ayling

Of Chinese plays with commentaries, Kong Shangren's *Taohua shan* (The Peach Blossom Fan) is a masterpiece that deserves special attention. *Taohua shan* was first published by Jieantang in 1708. The Jieantang edition of *Taohua shan* carries many prefaces, afterwords, poems before and after the text, and commentaries inserted within the text. This demonstrates that before the play was formally published, the author had incorporated the responses from readers, audiences, and commentators into the text: the processes of copying, reading, acting, appreciating, transmitting and publishing transformed the final work. The author invited contemporary celebrities and his friends to write prefaces for him, and he himself penned the "introduction," "postscript," "textual criticism," and "stage props" to formulate his idea of creativity and artistic construction.

This paper explores the embedded critical dimensions of the commentated *Taohua shan*. It addresses, among others, the following issues: the writing and performance of the play; the "critical consciousness" and "reader's consciousness" of Kong Shangren; the dramatic structure and textual construction of the play; the presentation of his artistic visions; the principles of characterization; and the techniques of description. By analyzing the thinking and design of the commentaries, we suggest that the commentator has given a demonstration of "interpretative reading" and "horizon of expectation" for drama appreciation, theory and performance. In this light, the commentator not only plays the functional role of "historical reader" or "ideal reader," but also exerts a great influence on later readings. The symbiosis of the author and the reader and the direction that the commentator left for the reader in the commentaries point to the artist's critical consciousness and a poetics of contextuality in which the commentator, the reader, the audience and the author are fused into one.

Keywords: *chuanqi* commentary Kong Shangren *Taohua shan*
reception theory reader's response