

曲盡真情，由乎自然

——論李贄《琵琶記》評點之 哲學視野與批評意識

王瓊玲

中央研究院中國文哲研究所研究員兼代所長

一、「既自怡悅，願共討論」——李贄戲曲評點之哲學視野與其文學本質論

「評點」作為中國古代文學批評的一種特有形式，就其原始形成之來歷說，本是具有經驗的閱讀者在欣賞作品時，一種自我提示的隨筆，故在作為時，初不經意，既無一定的規制，亦不必然在其背後具有完整鑑賞理論的支持。然而當名家的評點透過了評本的刊刻流傳，對於其他讀者產生激發其想像能力的觸動作用時，「評點」便成為了伴隨著作品而存在的「批評場域」。《虞初新志》一書在〈凡例〉中，對於此曾有一番切當的說明，它說：

觸目賞心，漫附數言于篇末；揮毫拍案，忽加贅語于幅餘。或評其事而忼慨激昂，或賞其文而咨嗟唱嘆，敢謂發明，聊抒興趣，既自怡悅，願共討論。¹

此種由本來的「自怡悅」，發展成為「共討論」的著作形製與閱讀方式，對於中國文學批評歷史中所逐漸形成的一種特有的「細讀法」，具有極大之「導引」的重要

本文曾受邀於二〇〇四年十二月十六日於中央研究院中國文哲研究所主辦之「元明文人之自我建構與審美風尚」學術研討會中宣讀，謹致謝忱。

¹ [清]張潮輯：〈凡例〉，《虞初新志》（上海：上海古籍出版社，1995年《續修四庫全書》，第1783冊影印清康熙三十九年[1700]刻本），頁2b-3a，總頁171-172。

性。而也正由於這種潛藏的導引作用，使得「評點形式」逐漸出現擴大它的影響層面，舉凡古文、時文、詩歌、筆記小說、白話小說、戲曲，都出現了各式的評本。而在其中，小說、戲曲的評點，由於其文體的特性，尤具重要性。

此處所以說小說、戲曲的評點，較之其他文類，尤具重要性，並非就當時閱讀群體的普遍意識來說，而是從中國戲曲學發展的實際過程論。蓋因在中國，早期的文學藝術論，主要集中於詩、文，且在相當長的時期內，敘事文體與以「演出」為主之藝術形式，並未受到足夠重視；因此文論家對於小說與戲劇，雖能以感知性的方式加以欣賞，對於其藝術本質與結構，則缺乏理論性之認知。因此「評點」之出現，具有極大的帶動研究之作用。雖則就其表現形式來看，「評點」之僅以「圈點」、「眉批」、「夾批」、「回批」、「尾批」、「總評」等形式出之，不免使人感覺其完整性與系統性之不足。然對於多數讀者而言，此種附隨於文本的批評方式，正是可以引領讀者從具體作品中，探求小說與戲劇之特殊的構造方式，進而開拓建設理論視野與批評策略之可能，有其在文學批評史上不容忽視之積極意義。因此，依我們對於中國小說與戲曲批評史的需求來說，如何認知此種有意識地建構一種閱讀交流與批評語境的批評作為，有其不可忽視的重要性。

基本上來說，中國自明中葉以降，文學研究中「評點之學」之日趨興盛，將評點學的範圍，從詩、文擴展至於小說、戲曲，並隨著中晚明傳奇、雜劇作品的大量問世，戲曲評點更是蔚然成風。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²。這種局面與戲曲文化之興盛、文人參與戲曲創作之積極活躍、戲曲聲腔與演出之繁榮，以及商業風氣與印刷業之發達皆有密切的關係。而戲曲評點作為傳統戲曲批評的方式之一，通常其呈現方式，包括序跋、小識、凡例、總評、題辭、讀法、眉批、夾批、總批、圈點、評注、集評，甚至音釋、箋注等；而它所論及之範圍，大而至於全劇或整齣，小而至於一句、一詞，甚或一字。至於其內容，則依評者而有所不同，並無一定之規範。而歷來對於「評點」，雖重視其效益，亦無一種針對其批評作為而施加的批評。以今日之眼光而論，明清戲曲之傳播與接受方式，從以舞臺演出為主，轉變為「演出」與「書籍傳播」並重，使「讀劇」與「觀劇」成為戲曲傳播與接受過程中，同樣普遍的方式，從而使「戲曲品賞」亦成為一種文化風尚。雖是明顯存在可能的「批評發展」之空間，然而明代戲曲評點作為一種批評形態，

² 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）。

是否自始即是評點者出於一種自覺的「批評意識」之驅動所開展，在其背後是否皆有一種藝術論建構或發展的企圖，因而成為道地的文藝批評理論思維之實踐？抑或多數只是一種「偏好式」的個人鑑賞，只能呈現某些私人個別的觀點？或者在另一種情況，該項評點作為雖具有「批評」之性質，然其批評之著眼，仍只是詩評、文評的延伸，並未觸及戲劇之本質，亦尚未掌握劇論的真正要點。凡此皆須我們仔細加以分辨。

總體而觀，明清戲曲評點由於戲曲演出之活絡，以及時空環境之多樣性，因此累積頗為豐富之文化資源，值得我們從不同的研究角度探究。但若從戲曲理論的建設來說，則重要之發展脈絡，集中於少數重要之學者。這種狀況之發生，主要在於以上所說「文論家對於小說與戲劇，雖能以感知性的方式加以欣賞，但對於其藝術本質與結構，則缺乏理論性之認知」這一點。因此真能藉批語與序跋、題辭、讀法等相互聯繫，構成一種多元觀點的「批評語境」，甚至對於作品能提供多元的「視界」融合的詮釋觀點者，必然屬於少數。

事實上，「詮釋」之作為作者、文本與讀者相互作用的過程，中間既涉及詮釋者之視野，亦受詮釋者主觀意識的牽動。文學作品之以「文本」的形式受到文學規範之制約，僅是在其「封閉」的形式意義上說是如此。讀者藉助對文本的詮釋，達到語言「能」「指」間潛在關係的實現，並通過對文本賞讀的積極參與，將作品轉化成作者、文本與讀者共同創造意義的文化空間／文化場域。而就詮釋者而言，他除了當然的「讀者」的地位之外，他藉著「批評語境」的建立，另外構築了一種專業的場域，此一場域，即是「批評者與批評者對話」的空間。若從這一點來說，「批評」作為一種詮釋，如有適當的導引，便有了邁向理論化建構的可能。

此處所說的「適當的導引」，大致來說應有兩項要件：一是建構戲曲文學本質論的美學視野，另一則是針對戲曲構造形式與審美所產生之藝術批評之意識。戲曲評點之存在，必須在備有這兩項條件，且真能掌握其要領的狀況下，方才具有啟動「劇論發展」機制之意義。而亦正是在此意義上，明中期的李贄對於傳奇的評點，占據了一極重要的歷史位置。

李贄(1527-1602)，本姓林，名載贄，號卓吾，又號宏甫，別號溫陵居士。福建泉州晉江人。少舉孝廉，初任河南輝縣教諭，後累官至國子監博士、南京刑部員外郎、雲南姚安知府。五十四歲辭官獨居，專事著述講學。自標「異端」，「排

擊孔子，別立褒貶，凡千古相傳之善惡，無不顛倒易位」³。因此不見容於當朝與一般正統文人，累遭迫害，最後，贇以七十六歲之高齡自刎於獄中⁴。其主要著述有《焚書》、《續焚書》、《藏書》、《續藏書》及《李溫陵集》等。袁中道(1570-1623)於〈李溫陵傳〉中，稱李贇：「所讀書，皆抄寫為善本，東國之秘語，西方之靈文，〈離騷〉、馬、班之篇，陶、謝、柳、杜之詩，下至稗官小說之奇，宋元名人之曲，雪籐丹筆，逐字讎校。肌擘理分，時出新意。」⁵可見他所研究、論述的範圍是很廣的。然而影響最大的，卻是他對於小說、戲曲的評點。

李贇有關戲曲之評本，就現存署名「李卓吾批評」的曲本計之，約有十六種之多。然而萬曆間虎林容與堂所刊，卻僅有《北西廂記》、《琵琶記》、《幽閨記》、《玉合記》、《紅拂記》五種。此五種李贇生前所編定之《焚書》均曾論及，應是比較可靠之作，其他則或出書商為牟利所偽托⁶。至於李贇關於戲曲理論的一般論述，則可見於《焚書》中〈雜說〉、〈童心說〉、〈讀律膚說〉諸文，以及他為諸劇所寫的題詞。從這些論述，以及李贇對《西廂記》、《幽閨記》、《玉合記》、《紅拂記》，特別是對《琵琶記》的評點，我們可以見出李贇在戲曲批評上一些極為特殊的貢獻⁷。

李贇評點戲曲，在其作為之中，首先應注意者，是他對於戲曲本質的認識，

-
- ³ [清]永瑤、紀昀等撰：《四庫全書總目提要》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），第2冊，卷50，頁45b-46a，總頁133-134。
- ⁴ 有關李贇生平之考論，可參考林海權：《李贇年譜考略》（福州：福建人民出版社，1992年）。
- ⁵ [明]袁中道著，錢伯城點校：〈李溫陵傳〉，《珂雪齋集》（上海：上海古籍出版社，1989年），中冊，頁721。
- ⁶ 關於李贇戲曲評本之真偽問題的考察，參見吳新雷〈關於李卓吾批評的曲本〉，原載《江海學刊》（1963年4月號），收入《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育出版社，1996年），頁192-195；朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，頁52-69。
- ⁷ 關於李贇以其獨特的思想觀點，對於明中後期文壇所產生的一般性影響，現代學者之分析，主要集中於李贇之「童心說」（參見郭紹虞：《中國文學批評史》，收入《民國叢書·第一編》[上海：上海書店出版社，1998年]，第60冊，卷下，頁243-246），及其對於明中晚「主情」論之影響（參見陳竹：《明清言情劇作學史稿》[武漢：華中師範大學出版社，1991年]，頁7-40）。「童心說」之見出力量，在多數學者的論述中，是將其說放置於抗衡理學「存天理，去人欲」之對立面，將李贇之「童心」概念等同於當下自然之「真心」，因此謂其文論之基本立場，乃是一「以童心為至情」的理論（參見陳竹、曾祖蔭：《中國古代藝術範疇體系》[武漢：華中師範大學出版社，2003年]，頁535-538）。然而童心固是真心，真心是否即是「至情」？這其中仍有層次，依然必須牽涉「性」「理」的討論，關於這一點，現代學者的討論仍嫌不足。

而這種認識，乃是本於他一種特有的「文學本質論」與相應而有的「文體流變觀」。

對於李贄而言，文者，乃是真心之言語，心不真則言不真，言不真則無以真動人。他在著名的〈童心說〉中說：

龍洞山農敘《西廂》末語云：「知者勿謂我尚有童心可也。」夫童心者，真心也，若以童心為不可，是以真心為不可也。夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。⁸

此處所謂「童心」，即是真心，在我而言，雖係絕對的主觀，但由於人性稟賦之所近，它同時卻又是人的世界中唯一能同有之實，人唯有破棄一切世間虛假之造作，方能在我心中證驗到這本然俱在的真我。文學的真實感動力，必要由此產生。故李氏是以「童心」作為一切真文學的根源與標誌。以童心為文，即是要寫出真心真情，故他在同文中，又痛斥了所謂「假人」與「假言」：

夫既以聞見道理為心矣，則所言者皆聞見道理之言，非童心自出之言也。言雖工，於我何與？豈非以假人言假言，而事假事文假文乎？蓋其人既假，則無所不假矣。由是而以假言與假人言，則假人喜；以假事與假人道，則假人喜；以假文與假人談，則假人喜。無所不假，則無所不喜。滿場是假，矮人何辯也？然則雖有天下之至文，其湮滅於假人而不盡見於後世者，又豈少哉！⁹

究極而言，「假人」、「假言」並不指人偶然而有的虛假之念，而是指人因未能「見真」而造成主體世界與客體世界的扞隔不通。童心既是人在未接受外來影響之前，最初自然的純樸本心，則這個「童心」必是與依觀念而設立的「聞見道理之言」相互對立，所謂「苟童心常存，則道理不行」，即是此意。故云：

既以聞見道理為心矣，則所言者皆聞見道理之言。非童心自出之言也。言雖工，於我何與？¹⁰

至於出自「童心」之言則是：

不尚虛飾，因事遣詞，形吾心之所欲言者耳。閒有心之所不能言者，而能形之于文，斯亦文之至乎！譬之水不動則平，及其石激淵洄，紛然而龍

⁸ [明] 李贄：〈童心說〉，《焚書》，張建業主編：《李贄文集》（第一卷）（北京：社會科學文獻出版社，2000年），頁91-92。

⁹ 同前註，頁92。

¹⁰ 同前註。

翔，宛然而鳳麇，千變萬化，不可殫窮，此天下之至文也。¹¹

這就是說，秉童心而作文者，倘能不以造作、矯飾害於其心，則天機未鑿，神欲而行，凡萬竅百狀之所自取，吾心皆可淵洄而龍翔，「千變萬化，不可殫窮」；如此才是天下絕好的文字。而這一切之種種奇妙，皆因真而有，故李贄本乎此又指出：

若失卻童心，便失卻真心；失卻真心，便失卻真人。人而非真，全不復有初矣。¹²

童心即「真心」，無真心則非真人；然人之失真，多不自知，遂至於成假而無真，而不復有其初心，亦可嘆也。

至於文學之體製，在李贄看來，本無一定必然之形式與風格，其隨歷史而推進，而遞變，蓋皆有其形勢上所不得不爾。對於讀者來說，只須問其是否出於真心，心真則言真，言真則「無時不文，無人不文，無一樣創制體格文（字）〔字〕而非文者」¹³。從這個觀點出發，李贄對文學藝術的發展，力主文章與世推移說，反對復古，表現出強烈的文學意識與革新精神。首先是打破文體尊卑觀念，其論《戰國策》說：

夫春秋之後為戰國。既為戰國之時，則自有戰國之策，蓋與世推移，其道必爾。¹⁴

而其〈時文後序代作〉則云：

時文者，今時取士之文也，非古也，然以今視古，古固非今；由後觀今，今復為古。故曰文章與時高下。¹⁵

李贄不以尊卑論文體，強調無論小說、戲曲，還是傳統詩文，一樣可以成為天下之「至文」、「妙文」，同樣也可以成為劣文：

天下之至文，未有不出於童心焉者也。苟童心常存，則道理不行，聞見不立。無時不文，無人不文，無一樣創制體格文（字）〔字〕而非文者。詩何必古選，文何必先秦。降而為六朝，變而為近體；又變而為傳奇，變而為院本，為雜劇，為《西廂曲》，為《水滸傳》，為今之舉子業，皆古今至

¹¹ [金]趙秉文：〈竹溪先生文集引〉，《開闢老人滄水文集》，（清宣統元年[1908]《石蓮齋彙刻九金人集》本），卷15，頁1a。

¹² 李贄：〈童心說〉，《焚書》，頁92。

¹³ 同前註。

¹⁴ 李贄：〈戰國論〉，同前註，頁87。

¹⁵ 李贄：〈時文後序代作〉，同前註，頁109。

文，不可得而時勢先後論也。¹⁶

李贄強調文學創作的時代特徵，打破了傳統以「詩」「文」為正宗的文學觀念，不僅把金、元院本、雜劇中之佳者與《六經》、《語》、《孟》並稱為「古今至文」，甚且斥責後一類儒家經典，經俗儒之流傳，不過是「道學之口實、假人之淵藪」。他並進一步讚譽此類院本、雜劇、傳奇，認為它們皆是「出於童心」者，是前者「斷斷乎其不可以語」的。他認為，文之優劣另有標準，決不在體之尊卑，而在議論實際作品的時候，他也常把所謂「體卑」的稗官小說、傳奇、俚野小品，看得比正統文人的詩文為高。事實上，李贄破除文體有尊卑的俗見而自倡新說，影響士林輿論，一大批文人風隨影從，造成了文人提倡、評點、議論俚野稗官的風潮。在他的影響下，晚明的文化領域，形成了一條明晰的流脈，即相對於詩文雅道的「俗文學」——小說、戲曲等公眾性的文類，成為了文學不可少的部分。它們的作者，表現自我，追求個性，張揚主體意識，改變了歷來以詩文為主的基本傾向。而這種變化與李贄被他人視為「異端」的哲學主張，有直接的關聯。袁宏道(1568-1610)評李贄的《焚書》時說：

床頭有《焚書》一部，愁可以破顏，病可以健脾，昏可以醒眼，甚得力。¹⁷不僅崇拜李贄的袁氏，有此「甚得力」之說，甚至《明神宗實錄》也說李贄「刻《藏書》、《焚書》、《卓吾大德》等書，流行海內，惑亂人心」¹⁸，可見他當時在社會知識菁英階層中所具有的強烈震撼力。

學者曾依小說評點者之不同類型，將小說評點分為「文人型」、「書商型」與「綜合型」三類。其中特別是「文人型」的小說評點，其特性乃是強化評點者的主體意識，即評點者在揭示小說內涵的同時，比較重視主體情感的抒發，所選取的小說作品也有著明確的情感指向性¹⁹。此種區分亦適用於戲曲。在明代評點家中，李贄可說是文人評點的早期代表人物。李贄篤信陽明心學，宗泰州而自變化，他本「良知」而論「童心」，本「童心」論「文」，稱《水滸》、《西廂》為「天下之至文」，並加以評點，一掃原本詞章之學的種種「道理聞見」，將文體尊卑的界限破除，也為批評史帶來革命性變化。此後「明末山人名士」，「競為批評小

¹⁶ 李贄：〈童心說〉，頁92。

¹⁷ [明]袁宏道著，錢伯城箋校：〈李宏甫〉，《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，1981年），上冊，卷5，頁221。

¹⁸ [明]顧秉謙等修：《明神宗實錄》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1966年《明實錄》，第112冊），卷369〈萬曆三十年〉，頁11a，總頁6917。

¹⁹ 譚帆：《中國小說評點研究》（上海：華東師範大學出版社，2001年），頁87。

說之舉」²⁰，他的功勞不為淺少。

李贄不僅對於文學之本質與文體之流變，具有特識，他以一個思想家的身分專注於小說、戲曲之形式與藝術性，他的評點，也並非如一般論者所疑，僅是一種自娛性、隨意性的作為，而是在其內裏有一深刻的「批評意識」為之導引。事實上，文人閱讀評賞戲曲、小說，雖常以之為樂，但其中深於藝道者之於此種樂，乃是建立在批評者與批評者間「願共討論」的趣味，如李贄在〈與焦弱侯〉書中便曾盛讚：

《水滸傳》批點得甚快活人，《西廂》、《琵琶》塗抹改竄得更妙。²¹

而追溯這種評點之樂，則又來自一種深入文章妙理的「獨得之樂」。他在《焚書》卷六中，曾以〈讀書樂並引〉一詩，概括了這種「上友古人，得其真心」的欣悅之情，他說：

天生龍湖，以待卓吾。天生卓吾，乃在龍湖。
龍湖卓吾，其樂何如？四時讀書，不知其餘。
讀書伊何？會我者多。一與心會，自笑自歌。
歌吟不已，繼以呼呵。慟哭呼呵，涕泗滂沱。
歌匪無因，書中有人。我觀其人，實獲我心。²²

而在〈寄京友書〉一文中，李贄又云：

大凡我書皆為求以快樂自己，非為人也。²³

李贄的戲曲、小說評點與此種深自有得的賞境，有著在批評者心中的貫通性，他所追求的，正是希望在神思的交會中，那種「一與心會，自笑自歌，歌吟不已，繼以呼呵」的境界。有意思的是，李贄這種因藝術評賞而得的樂境，甚至延伸到他對於儒家經典的閱讀。在李贄腦海中，本無何體為尊，何體為卑的觀念，因此他讀儒家經典，其文妙處也能令他想到讀野史逸聞的快樂。李贄批點《論語》，在〈微子〉一章後寫下一句：

讀此一篇，如讀稗官小說、野史、國乘，令人不寐。²⁴

《論語》是《四書》之首，讀此書者依儒家之傳統，正當正襟危坐，一心講求聖人

²⁰ 邱燐菱：《客雲廬小說話》，收入阿英編：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（北京：中華書局，1960年），頁391。

²¹ 李贄：〈與焦弱侯〉，《續焚書》，《李贄文集》（第一卷），頁32。

²² 李贄：〈讀書樂並引〉，《焚書》，頁213-214。

²³ 李贄：〈寄京友書〉，同前註，頁65。

²⁴ 李贄：《四書評》，《李贄文集》（第五卷），頁98。

之義理，而李贄卻能妙出心裁，說出一種不同的取徑。

以上所說，是李贄透過一種特有的「文學本質論」，與相應而有的「文體流變觀」，對於戲曲本質的認識。這種認識，使得他的評點，在作為之起始點，即有了一種依據其整體哲學而產生的美學視野。在這種視野中，「美」的形式之發生，來自文化條件、歷史之形勢與作者之抉擇，「美感」效果之出現，是基於普遍人心之感應與感動，而「審美」標準之建立，則是由人心本有的存在本質，透過自然流露所彰顯。這一種哲學視野的灌注，使得李贄具備了建構「藝術批評理論」的初步條件。至於發展藝術理論所必然應具備之第二項條件，即是針對特定藝術形式與審美而有之明確的「藝術構造與其呈現」之分析，李贄亦有堅實的識見，見於其實際之批語中，可以逐一辨識與討論。

二、「以自然為美」——李贄「化工」說之藝術造境論

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，為《西廂記》、《拜月亭》與《琵琶記》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)，而它的尾聲，則一直延續到了清代中葉。在激烈的論爭中，基本上可以劃分出兩個對立的陣營：一派主張抑《琵琶》而揚《西廂》或《拜月》，著者有何良俊、胡應麟(1551-1602)、李贄、臧懋循(1550-1620)、沈德符(1578-1642)、徐復祚(1560-?)、凌濛初(1580-1644)、黃圖珌(1700-?)、陳棟等人；而另一派主張揚《琵琶》的，則以王世貞、徐渭(1521-1593)、呂天成、陳繼儒(1558-1639)、王思任(1575-1646)、毛聲山、劉廷機、李調元(1734-1802)等人為代表。兩派爭論的焦點，集中於下列幾個不同層次的問題：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，到底是《琵琶記》，還是《西廂》，在藝術表現上更勝一籌？至於就戲曲之整體論，內容究竟應以「風教」為先，還是應選擇「風情」？論者亦有爭議。

而在當時，對於《西廂》、《拜月》與《琵琶》三劇之優劣，李贄正是一位極重要的評論者。李贄評三劇云：

《拜月》、《西廂》，化工也，《琵琶》，畫工也。²⁵

²⁵ 李贄：〈雜說〉，《焚書》，頁90。

他對前二者表示讚賞，而對後者的評價是：

畫工雖巧，已落二義矣。²⁶

「化工」一詞，本意指自然創造或生長萬物的功能，此概念最初見於詩論，後來引入畫論，成為與「畫工」相對的一個概念²⁷。而把「化工」與「畫工」這一組藝術美學概念移入戲劇理論，李贄則是第一人。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「戲劇成為戲劇」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。任何藝術表現，就「作為」言，必須有經營，有經營，就有構思，藝術並無自然天成之理。因此如李氏於其文中提出所謂「以自然為美」，必定只能在「境界」上說。他對戲曲作品的評價清楚地區分「化工」與「畫工」兩格，「化工」係「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」。而所以畫工不如化工，則是因畫工者以為「能奪天地之化工」，卻不知「造化無工，雖有神聖，亦不能識知化工之所在，而其誰能得之」²⁸。此所以「畫工」不能得第一義之「真諦」，而只能得第二義之「世諦」。這種評價是否僅是一種虛美呢？李氏由境界上的區分，轉移到了創作時的心理活動，他說：

聲應氣求之夫，決不在於尋行數墨之士；風行水上之文，絕不在於一字一句之奇。²⁹

創作時不能無文字的經營，但這種經營在「作為」的當兒，必須不是「尋行數墨」專事乎字句之奇。樣樣都必須如同它已早我而存在，具有自己的生命，為這天地

²⁶ 同前註。

²⁷ 如賈誼〈鵬鳥賦〉云：「天地為爐兮，造化為工。」（〔漢〕賈誼撰，方向東集解：《賈誼集匯校集解》〔南京：河海大學出版社，2000年〕，頁426）；李商隱〈今月二日不自量度輒以詩一首四十韻千瀆尊嚴伏蒙仁恩俯賜披覽獎踰其實情溢於辭顧惟疎蕪曷用酬戴輒復五言四十韻詩一章獻上亦詩人詠歎不足之義也〉詩云：「固是符真宰，徒勞讓化工。」（〔唐〕李商隱撰，〔清〕馮浩箋注：《玉谿生詩集箋注》〔上海：上海古籍出版社，1998年〕，卷2，頁478）後來則引入畫論中，成為與「畫工」相對的一個概念，如吳子良謂：「四時異景，萬卉殊態，乃見化工之妙；肥瘠各稱，妍淡曲盡，乃見畫工之妙。」（〔宋〕吳子良：〈水心文章之妙〉，《荊溪林下偶談》〔臺北：藝文印書館，1966年《百部叢書集成初編》，第18集第2函影印《寶顏堂秘笈》本〕，卷3，頁2b）由諸說引申，可知：「化工」代表了重常理、天趣、傳神、師心、性靈的畫風；而「畫工」則代表重常形、物趣、傳形、師跡、規矩的畫風。

²⁸ 李贄：〈雜說〉，頁90。

²⁹ 同前註。

造化的一部分。正如同詩家所謂「文章本天成，妙手偶得之」³⁰，不過李氏並不將之說為「偶得」。人之所以能「識知化工之所在」，一切都需以「心」識「真」。蓋做得真人，則感物而通，便能忘卻工巧，而得乎自然之妙。李氏這種以絕對主觀的童心作為創作的根源，卻要讚美童心所凝會之至文，為造化天然之妙巧，正證明了在其理念中，主觀能動的「創造自我」，與遍存於造化的善美，有著本質上的相通。「天」與「人」的區分，已經替換出了庸俗之見的「物」與「我」。因此李贄總評《幽閨記》時說道：

《拜月》曲白都近自然，委疑天造，豈曰人工？³¹

這句話，意謂戲劇藝術所要表現的情感內涵，應是人們心靈深處的一腔真情，我們只要以己之真，善遇天地人物情事之自然，則種種藝術經營，雖出人為，卻也是天造的至文，與天地之妙理相通。

我們倘使進一步細論，李贄所強調的「化工」與「畫工」之不同，依性質說，應是指的藝術造境上的差異。誠如李贄所指出的：

《西廂》、《拜月》，何工之有！蓋工莫工於《琵琶》矣。彼高生者，固已殫其力之所能工，而極吾才於既竭。惟作者窮巧極工，不遺餘力，是故語盡而意亦盡，詞竭而味索然亦隨以竭。³²

依他之意，「化工」與「畫工」，兩者若加分辨，所謂「畫工」，乃指人工，係出於作者之「力」與「才」，所謂「殫其力之所能工，而極吾才於既竭」。在這裏，「巧」與「工」皆是作者所追求的藝術旨趣。而「化工」則指天工，乃得自作者自然與造化冥合之真境——此一真境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「心」與「手」一，「心」與「境」一，純任自然，而自成佳趣。「畫工」者為文，致力於「結構之密」，偶對之切；依於道理，合乎道理；首尾相應，虛實相生。而這種追求，照李贄看來，皆屬「種種禪病」。所以「畫工」只能稱作一般工巧之「文」，比不上「化工」之為「天下之至文」。

李贄不僅依此種分法，將兩劇分論，他還從自己欣賞《琵琶記》的感受為

³⁰ [宋]陸游著，錢仲聯校注：〈文章〉，《劍南詩稿校注》（上海：上海古籍出版社，1985年），第8冊，頁4469。

³¹ [元]施惠撰，李贄評：《李卓吾先生評點幽閨記》（臺北：天一出版社，1985年《全明傳奇》，第1函第6種），卷下，頁56a。

³² 李贄：〈雜說〉，頁90-91。

例，對於兩者於審美效果上的高低作了說明，他說：

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。此其故何耶？豈其似真非真，所以入人之心者不深耶？蓋雖工巧之極，其氣力量只可達於皮膚骨血之間，則其感人僅僅如是，何足怪哉！³³

《琵琶記》非不能感人，但卻不能感人至深。究其原因，李贄認為是在其「似真非真，所以入人之心者不深」，「雖工巧之極，其氣力量只可達於皮膚骨血之間」，所以感人不深。而「化工」之作如《西廂》則不然，其藝術感染力是無窮無盡的：

中庭月下，木落秋空，寂寞書齋，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。³⁴

這種格局上的落差，其原因就在於《西廂》之真，「真」中有蓄積，不在俗物俗事尋常可見之間。這種「真」，不必親見，卻可想見，故云「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、聞者切齒咬牙，欲殺欲割」³⁵。而這種「可有」之真，一經敘寫，便是等同實有，可以達到令作者、讀者、評者心靈上產生共振、情感上產生共鳴的效果。其在《拜月亭》，亦是如此。可見「畫工」「化工」雖同師法自然，一得精髓，一滯膚外，唯有入於「化工」者，能得靈珠。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，豈其智固不能得之歟！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？由此觀之，畫工雖巧，已落二義矣！文章之事，寸心千古，可悲也夫。³⁶

這裏所謂「畫工雖巧，已落二義」，語氣極類嚴羽《滄浪詩話》，而指涉之意旨不同。依李贄之見，畫工者滯跡，而化工者獨能「以自然之爲美」³⁷。而人之所以能「識知化工之所在」，一切都須自識乎「其真」著手，做得真人，則感物而通，便能超越工巧，得乎自然之理。

由上論可知，「化工」說最主要的含義是「自然」。此種蓄意的強調，多少是

³³ 同前註，頁91。

³⁴ 同前註。

³⁵ 同前註。

³⁶ 同前註，頁90。

³⁷ 李贄：〈讀律膚說〉，頁123。

針對了風教家「以名教爲盡性所不可廢」之主張而發。所以李贄提出了「發於情性，由乎自然」之說與之抗衡，著重發揮「性情之外，無禮義可止」之義。關於「情性」與「禮義」的關係，李贄在〈讀律膚說〉中亦有一段重要的論述，他說：

蓋聲色之來，發於情性，由乎自然，是可以牽合矯強而致乎？故自然發於情性，則自然止乎禮義，非情性之外復有禮義可止也。惟矯強乃失之，故以自然之爲美耳，又非於情性之外復有所謂自然而然而也。故性格清徹者音調自然宣暢，性格舒徐者音調自然疏緩，曠達者自然浩蕩，雄邁者自然壯烈，沉鬱者自然悲酸，古怪者自然奇絕。有是格，便有是調，皆情性自然之謂也。莫不有情，莫不有性，而可以一律求之哉！³⁸

李贄認爲，「自然」者美，「矯強」則非美。所謂「矯強」，如前述求良馬於牝牡驪黃之間，求知音於尋行數墨之士，求至文於一字一句之奇者是，結構、偶對、理道、法度、首尾、虛實「種種禪病」者是，「有意於爲文」者亦是。然而最重要的是「禮義」之名言在心，約束了「情性」。故在文章家必要拋棄「矯強」，完全由乎情性，則各個作家表現出來的具體風格，無論「宣暢」、「疏緩」，或是「浩蕩」、「壯烈」，還是「悲酸」、「奇絕」，都是美的。在此，李贄此處所說的「自然」，不僅是一種真淳、質樸的藝術風格，而是一種得乎「真境」的途徑。本乎此，李贄認爲自然發抒性情的作品，即是最好的作品。禮義不過是一種「聞見道理」，是從儒教經典聞見而來的；而儒教經典如《六經》、《語》、《孟》，若由假人而說，則都只不過是「道學之口實，假然之淵藪」，與真人、真心是水火不相容的。真人、真心不需矯飾，而即能自然應理，所以他提出「非於性情之外，復有所謂自然而然而也」之說。

李贄認爲至情應「由乎自然」，不可以「牽合矯強而致」。所謂牽合矯強，若從內涵上說，因禮義而矯強亦是一種，故提出「自然發於情性，則自然發乎禮義」之主張。而若從藝術的表現形式上說，則是指作內涵不可拘於格律而牽合，既不可「不受律」，尤不可「拘於律」，而要自然合律。李贄認爲「自然之美」是不可有意爲之的，故說：

然則所謂自然者，非有意爲自然而遂以爲自然也。若有意爲自然，則與矯強何異？故自然之道，未易言也。³⁹

而這也正是天地無工，欲奪則爲「畫工」之意。李贄所謂：情性即禮義，「非情

³⁸ 同前註，頁123-124。

³⁹ 同前註，頁124。

性之外，復有禮義可止也」；情性即自然，「又非於情性之外，復有所謂自然而然也」。此種充分藉「自然」而演繹的「性情」觀，成爲了李贄鑒別文學內容的主要標準。一切語言的表露，與可以運用的人物形象創造，皆由此而定出「誠」與「僞」。李贄的「自然之爲美」說，與他提倡「童心」，斷言「天下之至文，未有不出童心焉者也」，可以說是完全一致的。

李贄所確立的「真——自然——化工」的審美造境觀，對後來的劇論影響深遠，特別是在《西廂記》、《琵琶記》的評論中，一再爲人所稱引。首先，它對於有關《西廂記》、《琵琶記》誰優誰劣的長期爭論從「藝術境界營造」的角度作了中肯的詮解，如王驥德(?-1623)說：

《西廂》化工，《琵琶》畫工二語，似稍得解。⁴⁰

清人陳棟《北涇草堂曲論》亦云：

自化工、畫工之論出，而《西廂》、《琵琶》之品始定。⁴¹

更有意義的是，從明後期至清代的戲劇理論發展來看，李氏此說已成爲許多戲曲批評家自覺運用的品評劇作的標準，如陳繼儒評《玉簪記》第九齣曰：「真是化工筆，不啻畫家矣！」《東郭記》第二十三齣【菊花新】曲有一條未署名的眉批曰：「李秃翁評《西廂》曰化工，評《琵琶》曰畫工。如此等曲化與畫之間矣！」⁴²此外，如陳洪綬(1598-1692)評《鴛鴦塚》、卓人月(1606-1636)評《春波影》、黃圖珌評《琵琶記》等，都沿用了李贄的化工、畫工說。康熙年間徐發〈蟾宮操傳奇序〉云：

李贄評雜劇院本，貶《琵琶》而推《西廂》，有「畫工」、「化工」之別。夫春生夏長，秋殺冬藏，陽開陰闔，覓天之工巧了不可得。而文之至者，亦如化工之於物，其巧不可思議似也。⁴³

乾隆年間黃圖珌《看山閣集閒筆·文學部》謂《琵琶》「較之《西廂》，則恐陳腐之氣尚有未銷，情景之思猶然不及。噫，所謂畫工，非化工也！」⁴⁴他又從「有情

⁴⁰ [明]王驥德：〈西廂記考據〉，《西廂記》，（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1990年影印《暖紅室彙刻傳奇》本），頁171a。

⁴¹ [清]陳棟：《北涇草堂曲論》，收入任中敏編：《新曲苑》（臺北：臺灣中華書局，1970年），第2冊，頁1b，總頁418。

⁴² [明]孫鍾齡：《東郭記》（《全明傳奇》，第19函第120種），卷下，頁1a「眉批」。

⁴³ [清]徐發：〈蟾宮操傳奇序〉，蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年），第3冊，頁1449。

⁴⁴ [清]黃圖珌：《看山閣集閒筆》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），第7冊，頁144。

有景」的角度談自己對「化工」的體會說：

心靜力雄，意淺言深，景隨情至，情繇景生，吐人所不能吐之情，描人所不能描之景，華而不浮，麗而不淫，誠為化工之筆也。⁴⁵

他們在使用「化工」概念時，對其內涵更加明確，強調劇中人物情感與性格要「真」，而語言則須自然真率，無雕琢斧鑿之痕。這顯示李贄「化工」說的蘊涵十分豐富，值得後人加以探索。

綜合上論，我們可以見出李贄以一思想家的身分，參與了戲曲的評點，將其帶有「異端」色彩的思想觀點，引進了戲曲評點之中。換言之，他並非只是從技巧層次關注戲曲，而是在其整體思想觀點的引領下，對於戲曲劇本作出了一種整體性的觀照與評賞，使評點不僅具有戲劇批評的理論觀照，評點批評更成了其思想內涵的延伸。李贄論戲，注重情感的審美體驗，他所推崇的「情真」，追求自然渾成，力主「化工」之審美造境；強調關目妙、繁簡宜，追求蘊而不露的含蓄之美與繁簡合宜的剪裁之美。而就其評點形態而言，李贄的評點則是完全脫離了「釋義兼評」的階段，建立起了「純粹評點」的批評模式⁴⁶，亦即由「釋義」內容轉變為多重視角的戲曲文本批評。故在評點的表現形式上，也實現了具有圈、點、抹、刪的多重組合，眉批、夾批、尾批、齣後批，以及總評、序、跋等多元視角的「批評話語」，構築了一個具有強烈自我意識的「批評語境」，真正是「雪藤丹筆，逐字讎校，肌擘理分」，充分發揮了評點的批評功能。這些在署名為李贄評點的曲本中，雖未必事事符合，然而無論是對主題、人物、結構，還是對語言乃至細節的評點，這些評本中亦不乏類似的作為。可見他的評點，確曾發揮了導引「批評意識」的作用。這種將藝術表現與美學追求合一的作法，對於當時直接抒發人之真性真情的文學藝術創作者提供了重要的理論依據，進而對晚明及後來的文學思潮、價值觀念發揮了激化與革新的作用。

三、從「靜態觀念」到「動態思維表現」——李贄對於《琵琶記》主題呈現之批評

文學批評之操作，須有實例之對應，否則易流於空談。而在整體的詮釋過程中，依例而讚賞，遠不及依例而指摘困難。蓋賞之為美之事，評者胸中雖有符契

⁴⁵ 同前註，頁142。

⁴⁶ 關於明代戲曲評本之版本形態，參見朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，頁31-37。

的標準，但此種標準多自經驗中獲得，對於「可有而並不有」之更高標準之追求，評者未必皆能於鑑賞之過程中逼迫自己深刻地加以思維，從而發現一種屬於「藝術原則」之失敗。李贄之評《琵琶記》，不僅入虎穴得虎子，亦且直是操戈而入室。這種不循常見，而敢於自信的批評，究竟是否呈顯了一種可貴的藝術眼界，甚至啓示了一種可以敷陳的批評方法，頗值得我們深入探討。不過由於「評點」本身爲一極精鍊的呈現方式，在我們仔細解讀這種「負面」批評時，必須先將作者原有之藝術思維提要式地加以說明，以爲「對比」之資。

關於高明（約1305-約1359）創作《琵琶記》之內在動機，與《琵琶記》之真正主題，高明在《琵琶記》開場詞中曾有說明。他說：

秋燈明翠幕，夜案覽芸編。今來古往，其間故事幾多般。少甚佳人才子，也有神僊幽怪，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。正是驍驕方獨步，萬馬敢爭先。⁴⁷

這段話費詞雖不多，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，戲曲的價值雖在於能有「風化」的功能，一部戲之「好」，應是在最終的審美效果上能達到「感人」的效果，而不止是「娛人」而已。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」的藝術感染力；且此種整體的藝術感染力，必要能達致令人爲其「合於義理之真情所感」的效果。否則雖有趣味，在藝術的評價上，仍無法達到令人稱賞的境地。高明自許「驍驕獨步」，正顯示他所抱持的獨特的藝術體認，即期盼能有「知音君子」能明其用心。而《琵琶記》一劇，在明初也確實引起衆人對於戲曲的一番新評價。如明太祖朱元璋即曾高度讚賞《琵琶記》，曾謂：

《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！⁴⁸

一部《琵琶記》居然可以與《四書》、《五經》相提並論，可見它所表露的，不僅是內容義旨，亦尚有一種基於創作目的而經營出的表達形式，具有著特殊的感人力量，可以比之食中稀有之山珍海錯。

高明在改編民間傳說故事「趙貞女蔡二郎」時，乃是從主題思想出發，重新

⁴⁷ [元]高明撰，[明]李贄批點：〈副末開場〉，《李卓吾批評琵琶記》（上海：商務印書館，1954年《古本戲曲叢刊初集》影印長樂鄭氏藏明容與堂刊本），卷上，頁1a。

⁴⁸ [明]徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，頁240。

安排、組織了全劇的劇情與人物，因而形成《琵琶記》在人物與結構上的特色。成爲《琵琶記》結構框架的蔡伯喈、趙五娘故事大概從南宋時就在民間通過各種通俗的文藝形式廣爲流傳⁴⁹。從南宋到元末《琵琶記》問世之前，南宋南戲《趙貞女蔡二郎》，金院本《蔡伯喈》，盲人鼓詞《蔡中郎》以及元人雜劇如岳伯川《呂洞賓度鐵拐李岳》曲文：「你學那守三貞趙貞女，羅裙包土將那墳塋建」⁵⁰，等同一題材的劇目演出十分頻繁。這些劇目現雖已失傳，但根據徐渭《南詞敘錄》所謂：「即舊伯喈棄親背婦，爲暴雷震死。里俗妄作也」⁵¹等寥寥數語，我們還可以大致知道「趙蔡」故事梗概如下：漢代才人蔡伯喈進京應舉後，留婦五娘在家事親。逮公婆既死，五娘進京尋夫，時伯喈已得功名，本應相認，豈料伯喈非但不認，反縱馬踐踏五娘，後卒遭雷擊震死。此大體即是南宋時代民間通俗文學，包括早期南戲中蔡伯喈故事的原貌。可見民間通俗文學作品中之蔡伯喈，本被敘寫成一「棄親背婦」、不忠不孝之人，陸放翁（游，1125-1210）「負鼓盲翁正作場」⁵²一詩即是謂此⁵³。

高氏《琵琶記》在此基礎上進行改創，將蔡伯喈「棄親背婦」、「爲暴雷震死」這兩個關鍵情節作了根本的改造，大筆增添了許多新戲。在《琵琶記》中，就主要劇情而言，一是盡情鋪寫了「三逼」、「三辭」、「三不從」的情節，二是改編

⁴⁹ 有關「趙貞女蔡二郎」故事到《琵琶記》的演變，參見黃仕忠：〈從〈趙貞女〉到《琵琶記》〉，《琵琶記研究》（廣州：廣東高等教育出版社，1996年），頁46-58。

⁵⁰ 見〔元〕岳伯川：《呂洞賓度鐵拐李岳》（臺北：世界書局，1985年《全元雜劇初編》，第8冊影印醉江集本），頁23b-24a。

⁵¹ 見徐渭：《南詞敘錄》，頁250。

⁵² 本句出陸游著，錢仲聯校注：〈小舟遊近村捨舟步歸〉，《劍南詩稿校注》，第4冊，頁2193。

⁵³ 事實上，「趙蔡」中「棄親背婦，爲暴雷震死」的男主角蔡伯喈在歷史上是個有名的孝子：《後漢書》即謂其「性篤孝」，「忠孝素著」。因此徐渭的《南詞敘錄》在提及《琵琶記》時云：「永嘉高經歷明，避亂四明之櫟社，惜伯喈之被謗，乃作《琵琶記》雪之，用清麗之詞，一洗作者之陋，於是村坊小伎，進與古法部相參，卓乎不可及矣。」（參見徐渭：《南詞敘錄》，頁239。）伯喈本漢孝子，因戲被謗，固是作者之陋，高明欲矯挽之，應是可信，但高明是否即以「雪之」做爲宗旨？仍應仔細考慮。此外，「棄親背婦」是由於貪戀名利，而蔡伯喈的厭薄名利，也是史有明文的：「桓帝時，中常侍徐璜、左悺等五侯擅恣，聞邕善鼓琴，遂白天子，勅陳留太守督促發遣，邕不得已，行到偃師，稱疾而歸。閑居翫古，不交當世。」（參見〔劉宋〕范曄：《後漢書》〔北京：中華書局，1987年〕，第7冊，卷60下〈蔡邕列傳〉，頁1980。）對於在民間影響甚深的「趙蔡」中深入人心的趙五娘當然會是十分同情、極爲讚揚的。在高則誠的構思中，這一對結髮夫婦亦是該有一個好下場的。

馬蹄五娘，雷轟伯喈的收煞為「滿門旌表」的大團圓結局。鑑於前人把趙五娘的悲劇命運，視為乃由個別人品卑劣等偶然因素所造成，高氏把蔡伯喈、趙五娘的悲劇命運置於社會之必然的深層原因上去加以考察與表現，把抨擊的對象由個人品格轉向社會制度。極力鋪寫「三逼」、「三辭」、「三不從」，固然有替蔡伯喈開脫罪責之嫌，但這類悲劇的根源，主要並不在個人而在社會，在社會某種僵化的思想，作者透過淡化個人主觀因素，強化社會客觀因素，戲劇性地表現悲劇的根源，將造成悲劇的罪責推至左右社會思想的君父唯尊觀念上，這無疑是其藝術眼光的表現。誠如李贄在第十六齣〈丹陛陳情〉所評曰：

當時若有聖君賢相，自當着他迎養，何有許多話說？伯喈是個有用的人，亦當自着人迎養，奈何不能也。⁵⁴

如今既有許多話說，可見是君不聖，相不賢了。李卓吾看來是讀出了《琵琶記》的另一層意涵。

在李贄看來，以「言」「文」作為風教的工具，不論何體，皆是依託成「假」，詩、文如是，戲曲亦然；皆非他所認為真正值得寶貴的「童心之言」。因此戲曲若要接受作為「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」提出了批評：

便粧許多腔！⁵⁵

認為乃是一種虛矯之腔。評語還不時聯繫現實，借題發揮。如第二齣〈高堂稱慶〉總批說：

今世只以萬兩黃金為貴，即一家為奴、為盜亦不顧也。嘗有村學究以「白酒紅人面」課生徒者，卓老代對之曰：「黃金黑世心。」自謂頗中今日膏肓。⁵⁶

而第八齣〈文場選士〉中，試官雖由淨角扮演，量才取士卻頗講公道，李贄眉批云：

做戲便公道，當真又恐不公了。……如今命強的，并「天地玄黃」也不記得，一般這樣中了。⁵⁷

⁵⁴ 高明撰，李贄評點：〈丹陛陳情〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁60b「總批」。

⁵⁵ 高明撰，李贄評點：〈副末開場〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁1a「眉批」。

⁵⁶ 高明撰，李贄評點：〈高堂稱慶〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁4b-5a「總批」。

⁵⁷ 高明撰，李贄評點：〈文場選士〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁31a-b「眉批」。

這些都反映出評者對於現實的不滿情緒與批判意識。

《琵琶記》劇本〈副末開場〉的〈沁園春〉中所言：

孝矣伯喈，賢哉牛氏，書館相逢最慘淒，重廬墓。一夫二婦。旌表門閭。⁵⁸乃本劇情節結構之基礎。然而根據整個劇本所表現的戲劇行為來看，蔡伯喈違逆丞相之命「辭婚」，抗皇帝之旨「辭官」，絕非「全忠」，他「利信名牽竟不歸」，致使父母雙雙餓死，用劇中張廣才的話來說，就是對父母「生不能養，死不能葬，葬不能祭，這三不孝逆天罪大」⁵⁹，亦絕非「全孝」。正因如此，劇本的題目正名中所謂「全忠全孝蔡伯喈」反而使全劇呈顯了深刻的諷喻意味。若說高明是有意作反面文章，所謂「假頌真罵」，似乎擡高或背離了高氏的原意。然而，若謂高氏只是純粹寫了一部徹頭徹尾的封建禮教戲，則又低估了他的藝術與思想意圖。事實是高明帶著自己的思想與藝術目的把民間傳說與戲文改編成完整的劇作，結果他只達成了部分的目標。儒家思想中「君為臣綱，夫為妻綱」，「事君以忠，事親以孝」被奉為不可變易的天理。但是《琵琶記》的情節發展卻對「三綱」與忠孝思想產生了強烈的反諷效果，這也許是高明本人亦始料所未及的。藝術家的創作意圖與藝術成果常會產生距離，這種距離其實也反映了作家本身在創作意圖上的深刻矛盾。因此前人亦曾指出《琵琶記》劇本題目與實際描寫的矛盾，如清代毛宗崗（字序始）〈參論〉云：

《琵琶記》篇首標題云：「全忠全孝蔡伯喈」，予竊疑焉。生不能養，死不能葬，可謂孝乎？辭官不得，日日思鄉，將國爾忘家之謂何，而名之曰忠也？俗傳東嘉以夢警之故，乃改「不忠不孝」為「全忠全孝」。今觀其文，何嘗是全忠全孝？意者，未曾改文字，只改得題目耳。若果曾改文字，則其書中不應復有無數罵伯喈文字。⁶⁰

陳繼儒甚至認為《琵琶記》「純是一部嘲罵譜」⁶¹。乍看之下，高明的藝術意圖既明白又單純，然而他既然要寫「全忠全孝」、「全貞全烈」，就必須寫一部考驗忠孝貞烈的社會悲劇，然而創作結果是社會悲劇變成一個比教化意圖更具戲劇效果的真實生命。劇本一開始，蔡伯喈對父親的逼試就採取違抗態度，以至於遭到「你卻七推八阻，有許多說話」的嚴厲斥責。其後，對皇帝賜婚、賜官，蔡伯喈也

⁵⁸ 高明撰，李贄評點：〈副末開場〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁1b。

⁵⁹ 高明撰，李贄評點：〈張公遇使〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁62a。

⁶⁰ [清]毛宗崗評：《第七才子書琵琶記·參論》，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293-294。

⁶¹ [明]陳繼儒：《陳眉公批評琵琶記·書末總評》，收入同前註，頁270。

作了有理有據、情痛辭切的推拒與抗爭。而他屈從於父親與皇帝的意志，即遵循於「三綱」與忠孝思想規範的實際後果，卻是墜入悲劇的深淵，對雙親竟終未能生養死葬，真正陷入了「不孝」的絕境。就「忠」的層面言，蔡伯喈被賜婚、賜官以後，情緒極度低落對當朝怨憤滿腔：

被親強來赴選場，被君強官為議郎，被婚強做鸞鳳。⁶²

而在伯喈五娘書館悲逢中的哭喊：「只為三不從生出這禍苗」⁶³；則已完全將皇帝與忠孝思想視為造成他個人與全家悲劇的罪魁禍首。因此，從蔡伯喈這個典型人物的言論舉止及從《琵琶記》的整體形象所表現出來的，全然不是「全忠全孝」，而是「不忠不孝」，結果成為對「三綱」、忠孝思想的反諷。

「棄親背婦」或曰「三不孝」是「趙蔡」悲劇衝突的基礎。這方面的內容，在《琵琶記》的〈蔡母嗟兒〉（第十）、〈義倉賑濟〉（第十六）、〈勉食姑嫜〉（第十九）、〈糟糠自厭〉（第二十）、〈代嗜湯藥〉（第二十二）、〈祝髮買葬〉（第二十四）、〈感格墳成〉（第二十六）與〈乞丐尋夫〉（第二十八）諸齣有充分的描述。這在「趙蔡」與《琵琶記》中都是屬於蔡公、蔡婆與趙五娘形象的重點戲。實際上就是「三不孝」的重點戲。而《琵琶記》在此點上則與之針鋒相對，設置了另一個基礎，亦即「三不從」（或「三被強」）。若仍用張廣才之語來說，就是：

這是三不從把他（按，指蔡伯喈）廝禁害！⁶⁴

因此「三不孝亦非其罪」⁶⁵。但張廣才與丑扮李旺的這幾句臺詞卻可視為《琵琶記》中「概念化」到了極點的一種「判詞」，可說是不遺餘力地為蔡伯喈辯護。而這卻正是高明改編「趙蔡」的最根本、最關鍵之點。所以他不惜用這種宣判式的語言來明確地宣布自己的觀點，而張廣才實際上相當於作者的代言人。這同時也反映出高明對「趙蔡」把蔡伯喈唱弄成個「三不孝」人物的反感之深切。這個內容在劇中曾透過幾個主角的口多次反覆，如伯喈官邸憂思時唱：

三被強我衷腸事說與誰行？⁶⁶

五娘與牛小姐兩賢相遭時，亦有一段對話：

（五娘唱）：他當原也是沒奈何，被強來赴選科，辭爹不肯聽他話。……

（牛小姐唱）：辭官不可，辭婚不可。（旦唱）只為三不從，做成灾禍天來

⁶² 高明撰，李贄評點：〈宦邸憂思〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁9b-10a。

⁶³ 高明撰，李贄評點：〈書館悲逢〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁59b。

⁶⁴ 高明撰，李贄評點：〈張公遇使〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁62b。

⁶⁵ 同前註。

⁶⁶ 高明撰，李贄評點：〈宦邸憂思〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁10a。

大。⁶⁷

而如〈書館悲逢〉的下場詩所云：

只爲君親三不從，致令骨肉兩西東。⁶⁸

則更是簡捷明確的一種斷語，用「三不從」來推翻蔡伯喈逆天大罪的「三不孝」，使蔡伯喈也成爲一個「骨肉兩西東」的受害者。即使是把這兩句話視爲《琵琶記》的主題之所寄，也並不爲過。

在倫常問題上爲蔡邕翻案，可以說是高明改編意圖的出發點。全劇關目的設置，情節的安排，都是與此有關的。既然是翻案，就必須有自己的資料依據，或是思想根據。「三不從」是《琵琶記》在內容上異於「趙蔡」的核心，可以說是高明改塑蔡伯喈形象的唯一手段；《琵琶記》中關於蔡伯喈的戲都是以此爲基礎展開的。可以說沒有「三不從」，就沒有《琵琶記》中的蔡伯喈，就沒有《琵琶記》。這就正如沒有「三不孝」，就沒有「趙蔡」中的趙五娘與蔡伯喈，也就沒有「趙蔡」。在「趙蔡」中，利欲薰心之蔡伯喈的「棄親背婦」是從應試開始的。所以高明首先以此爲突破點，用「一不從」作爲打進原有情節的一個重要楔子，對原有情節加以改造，將「自願」改爲「被強」。事實上要是沒有這個「一不從」，也就沒有接下來的兩個「不從」，《琵琶記》也就不成其爲《琵琶記》了。因此，應將「三不從」視爲構成全劇這一戲劇衝突的一個意義完足一致的整體，三者無分軒輊而不必支離，其目的在於取代「三不孝」。易言之，高明改編「趙蔡」爲《琵琶記》是以用「三不從」來塑造蔡伯喈形象爲中心的。故凡「趙蔡」情節與「三不從」不相適應者，則改之，無足以體現「三不從」者，則增之。從這種劇情變異來看，《琵琶記》主要不過是對「趙蔡」提出的社會問題作出了新的解釋。按其所反映的社會範圍與所提出的問題本身來說，依然還是寒素與權門之關係中由於男主角社會地位的變化所造成的家庭生活內部的倫常問題。雖然對這個倫常問題「趙蔡」用「三不孝」來解釋，《琵琶記》用「三不從」來解釋；但其爲對倫常問題之解釋則一。

雖則如此，《琵琶記》之所以顯得較「趙蔡」複雜，不是由於它所提出的倫常問題本身，而是由於它用來反映這個倫常問題的戲劇衝突的具體處理，及其所體現的思想意境與全劇的思想內容間，都是存在著矛盾的。《琵琶記》實際上是組合了兩個彼此矛盾甚至互相排斥的戲劇衝突，即「三不孝」與「三不從」；並

⁶⁷ 高明撰，李贄評點：〈兩賢相邁〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁51a。

⁶⁸ 高明撰，李贄評點：〈書館悲逢〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁60a。

相應地體現著各自的思想意義。這兩個衝突所包含的情節，由發端到結局的發展，幾乎可以分別各自獨立。在整體設計中，作者主要通過「三不孝」，創造了「趙五娘」這個典型形象，並藉對於她的描繪來打動觀眾或讀者。而「三不孝」所體現的，是富有強烈的批判性。至於主要通過「三不從」所創造的蔡伯喈，則是一個厭薄名利、自甘清貧的典型書生形象，他只是由於「三被強」，因而才陷身於一場倫理悲劇之中。這種安排，就李贄來看，不僅主題之表現，過於遷就，未能一線深入，達到真實感人的境地，且亦因此造成了人物刻劃上的困難。以下即是李贄對於此一方面之批評。

四、矯強之智，難與「化工」——李贄對《琵琶記》人物形塑之批評

前文曾引李贄〈讀律膚說〉中的一段論述，文云：

蓋聲色之來，發於情性，由乎自然，是可以牽合矯強而致乎？故自然發於情性，則自然止乎禮義，非情性之外復有禮義可止也。惟矯強乃失之，故以自然之爲美耳，又非於情性之外復有所謂自然而然而也。故性格清徹者音調自然宣暢，性格舒徐者音調自然疏緩，曠達者自然浩蕩，雄邁者自然壯烈，沉鬱者自然悲酸，古怪者自然奇絕。有是格，便有是調，皆情性自然之謂也。莫不有情，莫不有性，而可以一律求之哉！⁶⁹

這裏所說「自然者非矯強可致」，就李贄之立論言，是一項通義，故既可以以禮義言，亦可以依作者之於作品而說。而我們倘使將它推之於戲曲，則劇中人物若要「真」，亦必須能符於「自然」，不能有一絲矯揉造作。然而不同於詩的是，詩之真只須是情真，全在作者反求諸己，即可因心真而情真。然而對於屬於以「虛構性」爲間架的戲劇來說，作者之真不即能投射於劇中，使劇中之人物亦真。且有時正因爲作者主觀之創作目的與意向，過於真切，反而成爲了一種表現在「形塑」意義上的「矯強」。人物一旦出於矯強，則關目種種亦容易流於「牽合」，於是便讓人有一種「不夠真實」的感覺。李贄對於《琵琶記》人物刻劃上的批評，大抵即是由此著眼。依他的批評，這些都與作者高明過於用力經營其劇本有關。

我們若先從高明的角度出發。在高明看來，原本故事中「棄親背婦」的伯

⁶⁹ 李贄：〈讀律膚說〉，頁123-124。

嗜，最後雖遭報應，但在過程中若只見人情之薄，未見人情之厚，則缺少應有的衝突性。因此高明之改作此戲，翻寫伯嗜之忠孝，乃先正筆寫伯嗜之孝，乃至其忠，故衍出「拒婚」、「辭官」等關目，卻在若忠若孝之間，顯出伯嗜忠孝之不夠真切。如此人情方真，人物方真。全劇以一個「全忠」「全孝」之名點醒，即是要說明忠孝必待「全」時方是「真」，伯嗜非不忠，亦非不孝，然是否忠而能全其忠，孝而能全其孝，正待觀戲者自作評判，細加體會。明眼人從「全忠」「全孝」兩「全」字著眼，則責其全者，正見其不全，豈非一大諷刺？豈非一大戲劇？否則欲說一個「全忠全孝」，卻說成了「不忠不孝」，名劇之可賞，究在何處？正因如此，明代陳繼儒評此戲，乃有《琵琶記》「純是一部嘲罵譜」⁷⁰之說，而前引毛宗崗之〈參論〉，亦與之大概同調。

高明之作意倘若如此，則其劇提筆開門，敘寫伯嗜違逆父命不欲就試，乃至其後抗旨辭退官、婚，皆是從「易」處先寫，見出天下固本無生就不忠不孝之人，特此忠、孝之心經不得久，經不得試，試試便要消融。反倒是如張大公輩，雖是襯角，但處境不同，全不須經此試煉，故作局部外觀，見得事理分明，罵伯嗜語，皆從他口中道出。如此伯嗜一角之「真」乃始見出。

伯嗜之真，由大公之虛對作襯，而五娘之真，則由牛小姐一角幫扶。趙、牛二人皆真，但一苦一不苦，便見出苦之為難。苦可說，貞可賞，未必動人，貞而苦，則不唯可賞，亦且可感可嘆。前人每謂《琵琶記》一劇之妙，妙在人物，明王世貞於所著《曲藻》中言：

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。⁷¹

綜觀《琵琶記》全劇，其中主角只有三人，即一生二旦：旦扮趙五娘、生扮蔡伯嗜與貼扮牛小姐。在其人物結構中，皇帝、牛相與蔡公、蔡婆皆只是次要人物。皇帝未出場，是由未扮黃門為代表；蔡公與牛相由外扮，蔡婆由淨扮。而未扮張大公雖在作用上，乃是虛比，以類型人物提點，但仍可以說是個要角，若無此比

⁷⁰ 陳繼儒《陳眉公先生批評琵琶記·書末總評》云：「《西廂》、《琵琶》俱是傳神文字，然讀《西廂》令人解頤，讀《琵琶》令人酸鼻。從頭到尾，無一句快活話。讀一篇《琵琶記》，勝讀一部《離騷經》。純是一部嘲罵譜。贊牛府，嘲他是畜類；遇飢荒，罵他不顧養；厭糠、剪髮，罵他撇下結髮糟糠妻；裙包土，笑他不奔喪；抱琵琶，醜他乞兒行；受恩於廣才，書他無仁義；操琴、賞月，雖吐孝詞，卻是不孝題目；訴怨琵琶、題情書館、廬墓旌表，罵到無可罵處矣。」參見侯百朋編：《琵琶記資料彙編》，頁270。

⁷¹ [明]王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁33。

襯，則引發不了全劇的衝突。至於劇中兩位女角，旦與貼旦，雖亦是各有幫襯之人，然貼旦正又是旦之襯人。故整個寫法，乃是襯中有襯，襯外有襯⁷²。大公、伯喈之比乃虛比，而牛小姐、趙五娘之比則係實比。除此虛實之外，亦有所謂「反襯」；反襯即以悲語作笑，笑語作悲，如祁彪佳(1602-1645)於《遠山堂劇品》中評《簪花髻》，即謂該劇「於歌笑中見哭泣」⁷³。

《琵琶記》中儘管寫出幾位真實人物，但全劇核心焦點仍是落在蔡伯喈身上。在高明看來，這蔡伯喈原本亦是個眾人口中之孝子，雙親年老，懂得「盡心甘旨」，說得出「怎離雙親膝下」的話，且亦是像個淡薄名利的人，寧願過「簾幙風柔，庭幃畫永」⁷⁴那種清閒淡薄的生活，「甘守清貧，力行孝道」，然一旦父親逼試，他雖有「心戀親闈，難捨親闈」⁷⁵的辭試之語，但他心中固不是全無貪慕功名的根苗，故所謂「論功名非吾意兒」⁷⁶，正是未嘗不動念的徵候。最後他還是走上了追求功名之路。他在〈南浦囑別〉中對妻子敞開胸懷所表露的心聲：

我沒奈何分情破愛，誰下得虧心短行？⁷⁷

已顯示出他心中暗有的良心譴責。蔡伯喈這種思想性格的基調在全劇中表現得非常一致，這是一個良心並未完全泯滅，卻又軟弱怯懦，無力與自我心中潛藏的貪欲抗衡的人物。莫說直接寫「三不從」的那些戲，就是在「再婚牛氏」之後處於所謂「天花亂墜」的榮華富貴生活中的蔡伯喈，也依然還是時時顯示出這種懦弱所造成的內心不安。蔡伯喈的悲劇，在於他有愛有知，卻又不敵心中的塵念，終於「釀成災禍天來大」，為親人帶來了巨大的痛苦與不幸，使自己捲入了悲劇的漩渦，成為悲劇的製造者與受害者。正因為如此，借張大公口中說出的「三不從」，才具有了悲劇性質。從這個角度上觀之，《琵琶記》可說是一個關於倫常問題的

⁷² 故毛聲山《琵琶記·牛氏規奴》批云：「將寫牛氏之賢於後，先寫牛氏之貞於前。寫其賢於後者，正筆也；寫其貞於前者，旁筆也。而旁筆之中，又有旁筆焉。牛氏之貞，不能自述，則於奴僕口中述之；牛氏自守之貞不可見，則於其規奴見之。自言其貞，不若使人言其貞；唯能使人盡言其貞，而其貞自不待自言而明矣。以貞自守，而若不能以貞規奴，必將見移於不貞之奴，而其貞必不固；縱令不為所移，而奴之不貞，必將上累其貞之名，而其貞亦不白。唯能使不貞之奴，亦受制於其貞，而其自守之貞，乃無疑矣。大約文章之法，於正筆則著墨無多，全賴旁筆為之襯染。至於襯染既精，覺旁筆皆成正筆，則才子之才，真有化工之妙矣。」參見侯百朋編：《琵琶記資料匯編》，頁311。

⁷³ [明]祁彪佳：《遠山堂劇品》，《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁144。

⁷⁴ 高明撰，李贄評點：〈高堂稱慶〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁2a-3a。

⁷⁵ 高明撰，李贄評點：〈蔡公逼試〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁12a。

⁷⁶ 同前註，卷上，頁12b。

⁷⁷ 高明撰，李贄評點：〈南浦囑別〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁23b。

「性格」悲劇。在劇本的很多關目中，作家不僅讓人物由「三不從」中牽強脫罪，而且反覆地強調，蔡伯喈再婚後面對牛府「燭影搖紅，瑞烟浮動，珠圍翠擁」的豪華生活與嬌美的牛小姐，仍無法處理自己心中的痛苦與孤獨。可憐他沒有可訴心曲的對象，只好在夢裏尋求與爹娘妻子重逢，或借琴弦訴說滿腔的煩悶、哀怨。【桂枝香】一曲用新弦舊弦做比喻，道出蔡伯喈矛盾的心情與尷尬的處境：

舊絃已斷，新絃不貫。舊絃再上不能，待撇了新絃難拚。我一彈再鼓，一彈再鼓，又被宮商錯亂。……非甘心變。這般好涼天，正是此曲纔堪聽，又被風吹在別調間。⁷⁸

蔡伯喈的滿腔怨愁與苦悶徬徨，在牛小姐面前又不能直接發抒，長時間的抑鬱難耐使他只能採取此種明比暗喻的方式，旁敲側擊地來表達自己被逼婚而滯留於相府的憤懣，雖然隱晦朦朧，其情感在壓抑無奈中顯得十分真切動人。蔡伯喈是典型的，是做為特定的藝術形象而存在的。他的知識分子形象，既不同於宋泓之不為金錢勢力所動，拼死拒絕湖陽公主的婚事，亦不同於陳世美之為了眼前的榮華富貴，為了保住駙馬爺的顯赫地位而殺妻滅子，也有異於戲曲中描繪的王魁（《王魁》）、張協（《張協狀元》）與王十朋（《荆釵記》）。在這類倫理戲中，他的確是個獨一無二的角色。這個典型形象所帶給人們的是一種深沉的煩悶之感，一種壓抑的苦悶之情。這就是《琵琶記》通過蔡伯喈形象創造所體現的一種悲劇美感；其思想意義與藝術價值亦寓於其中。

蔡伯喈本是作者傾全力塑造的一位「全忠全孝」的正面人物，李贄卻對蔡伯喈這個人物多有批評乃至譴責之詞。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」以侍奉雙親；可是，他隨即又不免尋思：「行孝于己，責報于天。」⁷⁹李贄針對這一點，批道：

何必責報？⁸⁰

而第四齣〈蔡公逼試〉，蔡公責怪兒子不肯赴試是：「他戀著被窩中恩愛，捨不得離海角天涯」，蔡伯喈馬上分辯：「太公，卑人怎敢？」⁸¹李贄夾批云：

連蔡伯喈也俗氣，就認了戀着妻子何妨，只要行吾孝耳。⁸²

當伯喈得知「朝廷黃榜招賢」的消息後，更是坐臥不寧，嘆息說：

⁷⁸ 高明撰，李贄評點：〈琴訴荷池〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁3b。

⁷⁹ 高明撰，李贄評點：〈高堂稱慶〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁2a-b。

⁸⁰ 同前註，頁2b「眉批」。

⁸¹ 高明撰，李贄評點：〈蔡公逼試〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁15a。

⁸² 同前註，頁15a「夾批」。

人爵不如天爵貴，功名爭似孝名高？⁸³

李贄嘲諷道：

「孝」奈何說「名」，可笑，可笑！⁸⁴

一語即點破其「口裡說孝、心裡想名」的淺薄。第十三齣〈官媒議婚〉總批曰：

辭婚之言不合先說，事以密成，語以洩敗，機事不密，反害于成，蔡伯喈原有腐氣。⁸⁵

這還只是對蔡伯喈的不滿，而第三十齣〈囑詢衷情〉中，牛氏勸其父准其與伯喈回鄉探親，牛丞相不允，伯喈亦終不敢違抗，李贄總批道：

世上有這般怕丈人的女婿，好笑好笑！丈人還是個牛，女婿狗也不值了！⁸⁶

對於伯喈不敢抗命的軟弱，與棄親不顧的不孝不義，李贄不僅是嗤之以鼻，簡直是嚴辭批判，破口大罵。第十四齣〈激怒當朝〉之總批曰：

不是牛太師不是，還是蔡伯喈太腐耳。怪他不得！怪他不得！⁸⁷

第二十四齣〈宦邸憂思〉中，蔡伯喈云：

欲待使人還去，又怕老相公知道。⁸⁸

眉批曰：

殺才！不孝子！難道差一人回去，他也來禁着你？就禁着你，大丈夫難道便為他禁了？可恨，可恨！⁸⁹

評點指出的「俗氣」、「腐氣」、「無用」，的確是蔡伯喈這個人物性格上的弱點，評點一一予以指出，具有強烈的批評意識。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。⁹⁰

李贄批道：

又不肯死了！⁹¹

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。評

⁸³ 同前註，頁12b。

⁸⁴ 同前註，頁12b「眉批」。

⁸⁵ 高明撰，李贄評點：〈官媒議婚〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁51a。

⁸⁶ 高明撰，李贄評點：〈囑詢衷情〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁30b。

⁸⁷ 高明撰，李贄評點：〈激怒當朝〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁53a。

⁸⁸ 高明撰，李贄評點：〈宦邸憂思〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁11a。

⁸⁹ 同前註，頁11a-b「眉批」。

⁹⁰ 高明撰，李贄評點：〈風木餘恨〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁69a。

⁹¹ 同前註，頁69a「眉批」。

點從作品出發，揭示了高明為宣揚「風化」而塑造「全忠全孝蔡伯喈」的主觀願望與作品的客觀效果之間的矛盾，見解極為深刻。

相對於蔡伯喈，趙五娘則是顯現了人在情感的自我完成上另一種可能。趙五娘原是個新婚不久、涉世不深的少女，在現實生活中，有著樸實的生活理想：「偕老夫妻，長侍奉暮年姑舅」⁹²，這是傳統中國社會婦女正常而平實的願望。例如「慶壽」時趙五娘「持杯自覺嬌羞」，對丈夫遠遊，自然有一種依戀不捨之情，甚至埋怨公公「行見得好偏，只一子不留在身畔」⁹³，想要跟丈夫一道去公公面前講理，又恐怕公公說她不賢，將丈夫迷戀，於是左思右想又不敢去，作者恰如其分地寫出了她的幽嫺品德與矛盾心情。陳留遭遇飢荒，家庭重擔壓肩以後，趙五娘就失去了昔日的嬌羞，也不再為個人幸福而擔憂，而是變賣衣服首飾，一心侍奉公婆，犧牲自己，代夫盡孝。最後居然敢拋頭露面，獨自乞討，尋夫至京城，人物性格有了很大的發展與變化。最令人感動的場面，是〈糟糠自厭〉、〈祝髮買葬〉、〈感格墳成〉、〈乞丐尋夫〉諸齣，充分展現了堅貞的性情所帶來的精神力量。在趙五娘的形象描寫中，作者所展現的是一個活生生，真實可信的趙五娘，而不是俗世道德觀念的蒼白投影。苦難的生活逼使她拋頭露面乞求賑濟，然而辛苦得來的賑米竟又遭里正劫取。瀕臨絕境的她，真的已到山窮水盡、走投無路的地步。吵吵鬧鬧的二老，音訊渺茫的丈夫，投訴無門的淒苦，這一切對趙五娘來說，真是「啞子謾嘗黃柏味，難將苦口向人言」。她幾近絕望地想要投井自盡，然而她一想到公婆的年老無依，想到丈夫臨別的囑托，又必須勉強支撐下去。在力盡計窮的困境中，她以驚人的忍耐與毅力，含辛茹苦，供養年邁貧病的公婆，當人們看到她糟糠自厭、羅裙包土的悲淒景象，聽到那令人腸斷的悲歌，不能不引發深切的同情。

作者寫五娘之貞，卻不是一味只寫其貞，蓋貞得過於輕易，即不免虛假。故寫持貞之苦，必須說到不可說之苦；亦即是必須見出貞中有怨。劇中第九齣〈臨妝感嘆〉一場，寫她在伯喈走後，也曾像許多在同樣境地的少婦一樣，對鏡梳妝，為自己「朱顏非故」⁹⁴而嗟嘆，怕遠行的夫婿在「十里紅樓，貪戀着他人豪富」⁹⁵，面對著違背自己願望的生活，感到淒切與悲怨，發出對丈夫怨而不怒的微

⁹² 高明撰，李贄評點：〈高堂稱慶〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁3b。

⁹³ 高明撰，李贄評點：〈南浦囑別〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁19a。

⁹⁴ 高明撰，李贄評點：〈官媒議婚〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁34b。

⁹⁵ 同前註，頁35a。

詞：

偏是他將奴悞也。⁹⁶

但作者筆鋒一轉，卻替她接說一番自慰之詞：

也不索氣盡，也不索氣盡，既受託了蘋蘩，有甚推辭？索性做箇孝婦賢妻也，落得名標青史。⁹⁷

此種語言之間的轉換，正見出作者之善於體貼人情。因此，李贄眉批道：

「索性做個」、「左右與他」都是傳神妙語，讀之情狀如見。⁹⁸

又如趙五娘回答公婆糠如何能吃的問話時，說道：

齧雪吞氈蘇卿猶健，餐松食（怕）〔柏〕到做得神仙侶。⁹⁹

真是將令人落淚語，故意說得瀟灑。在〈祝髮買葬〉（第二十五）一場，趙五娘曾對伯喈之遠離發出哀訴之詞：

剪髮傷情也，怨只怨結髮薄倖人。¹⁰⁰

然而一俟〈兩賢相邁〉（第三十五）、〈書館悲逢〉（第三十七）諸場面，趙五娘卻顯出一分氣派，不吐露半絲半毫。甚至到了〈風木餘恨〉（第四十一），她還為丈夫向公婆之靈祈求寬恕與保佑。相較之下，不覺令人感到牛小姐之為尊貴，不過是社會堆砌而成，只是因人爵而尊；五娘之尊貴，才當真是令人仰慕。

在李贄心目中，趙五娘的「孝」與蔡伯喈的「不孝」形成了鮮明的對比，從而突出了作品彰顯「孝」的主題。因此，在批語中李贄對於趙五娘給了最高的評價。如〈南浦囑別〉齣，趙五娘以奉望父母為由阻止丈夫應試，李贄夾批曰：

如此賢婦人，真可敬、可羨，可師、可法者也。¹⁰¹

〈蔡母嗟兒〉齣，蔡公、蔡婆為飢荒年歲，兒子卻不在身邊發生爭執，趙五娘煞費苦心從中婉轉勸說，眉批曰：

賢哉婦也！孝哉婦也！¹⁰²

其後，在〈勉食姑嫜〉、〈糟糠自厭〉、〈祝髮買葬〉，眉批都針對趙五娘的表現一再評曰：「聖婦！」「聖人！」「孝哉婦也！賢哉婦也！」可謂讚不絕口。

⁹⁶ 同前註，頁35b。

⁹⁷ 同前註。

⁹⁸ 同前註，頁35b「眉批」。

⁹⁹ 高明撰，李贄評點：〈糟糠自厭〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁78a-b。

¹⁰⁰ 高明撰，李贄評點：〈祝髮買葬〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁12a。

¹⁰¹ 高明撰，李贄評點：〈南浦囑別〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁18b-19a「夾批」。

¹⁰² 高明撰，李贄評點：〈蔡母嗟兒〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁44b。

事實上，對於劇中的其他女性李贄的評價也很高。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。〈蔡公逼試〉中，蔡公主張兒子趕考，博取功名，改換門閥，但為蔡婆所反對。文本表面表顯為「識大體」的是蔡公，李贄不隨順於此處著眼，卻能批出真正「通達」的實在是蔡婆。蔡婆在她丈夫用「本頭話」催逼兒子赴京應試時，用切合身分與心境的家常情語相勸阻：

老賊，你如今眼又昏，耳又聾，又走動不得，你教他去後，倘有些箇差池，教兀誰來看顧你，真箇沒飯吃，便餓死你，沒衣穿便凍死你，你知道麼？……自古道曾參純孝，何曾去應舉及第？功名富貴天付與，天若與不求而至。……一旦分離掌上珠，我這老景憑誰？苦忍將父母飢寒死，博得孩兒名利歸。你縱然錦衣歸故里，補不得你名行虧。¹⁰³

李贄眉批曰：

據蔡婆見識，當是聖母。從來隱士之母，多以此得名，獨蔡婆為俗人所辱，竟從淨扮，甚冤之。卓老之意，蔡公太俗，合扮淨去。¹⁰⁴

並稱讚蔡婆「是聖母，是達人」，同時又指責作者「不合以淨腳扮蔡婆」，主張應「易以老旦為是」。李氏還說：

蔡婆言語寓有至理，即登壇佛祖也沒有這樣的機鋒。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。¹⁰⁵

並於齣批說：

今世上只有蔡公，再無蔡婆也。如蔡婆者，真間生之大聖，特出之活佛。¹⁰⁶

但是對蔡婆的有些表現，李贄也予以批評，如該齣中蔡婆說：

孩兒，我不合娶個媳婦與你，方纔得兩箇月，你渾身便瘦了一半。若再過三年，怕不成一個骷髏？¹⁰⁷

李贄夾批道：

¹⁰³ 高明撰，李贄評點：〈蔡公逼試〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁14a-18a。

¹⁰⁴ 同前註，頁14a「眉批」。

¹⁰⁵ 同前註，頁16b-17a「眉批」。

¹⁰⁶ 同前註，頁18a「總批」。

¹⁰⁷ 同前註，頁13b「眉批」。

豈成母子之語！可惡可恨，刪去爲是。¹⁰⁸

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。

除了批評蔡伯喈，對於劇中的其他男性評點者亦各有批評，如〈蔡公逼試〉一齣，眉批曰：

蠢老兒！不要兒子做人，只要兒子爲官，便心足意滿。噫！末世父子，大率如此。¹⁰⁹

第十四齣〈金閨愁配〉總批中，李贄嘲笑牛丞相表現出來的庸俗的婚姻觀念：

可憐今人俗氣，有女兒不想嫁個好人，只管把來挨與狀元，都是牛也。¹¹⁰

對於張大公，評點肯定較多，如〈義倉賑濟〉齣眉批稱其爲：「仁人，信人」¹¹¹，〈祝髮買葬〉齣稱「張老大有直氣」，但因他支持蔡公的意見，也慫恿蔡伯喈去應試，所以〈蔡公逼試〉齣眉批又稱其爲：「俗人，俗人」，「俗殺人」，並說：

都被那張老兒壞了事。¹¹²

而第五齣〈南浦囑別〉中，張太公勸勉蔡伯喈說：

丈夫非無泪，不灑別離間。¹¹³

李贄於評點中批之道：

別離不洒泪 恐非人情。¹¹⁴

事實上，李氏這種批評不僅是批評了劇本，也批評了作者。因爲就他來看，《琵琶》一劇若要說好，也還只是一種「工巧」之好。而在李贄所懸的標準，一切工巧，只是在作者學習技藝時的一種磨練，作者必須真正進入他所要鋪敘的情境之中，以己之真達於萬事萬物之真，然後才可由「畫工」進而爲「化工」。在這點上，《琵琶》一劇的作者始終沒有脫化「作劇」的心態，因此傷之斧鑿，未能臻化！

¹⁰⁸ 同前註，頁13b「夾批」。

¹⁰⁹ 同前註，頁13a「眉批」。

¹¹⁰ 高明撰，李贄評點：〈金閨愁配〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁54b「總批」。

¹¹¹ 高明撰，李贄評點：〈義倉賑濟〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁69b「眉批」。

¹¹² 高明撰，李贄評點：〈蔡公逼試〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁17a「眉批」。

¹¹³ 高明撰，李贄評點：〈南浦囑別〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁21a。

¹¹⁴ 同前註，頁21a-b「眉批」。

五、「戲則戲矣，倒須似真」——李贄劇論中「真」與「戲」之辯證

嘉靖、隆慶年間，「言情」論者開始主張戲劇藝術當以內在情感的發抒為內涵，把戲劇創作的出發點與原動力從「教化」導向「以真為美」的抒情性。「情」作為詩文的本體，必然有「真」的特徵。而既然文學的本質是真情，則文學創作要道性情之真，要有自家面目，就非「師心」不可，非「言情」不可。因此「以真為美」，是指發抒作者的真性情，描寫人物的真性情。如張琦之《衡曲塵譚》即論述戲曲吟詠情性的美學特質，提出以「情」為本的劇作思想，認為：

心之精微，人不可知，靈竅隱深，忽忽欲動，名曰心曲。曲也者，達其心而為言者也。思致貴於綿渺，辭語貴於迫切。¹¹⁵

戲曲之為「心曲」，即在於其為人內心深處的情感表現，所謂「直道本心」，「暢己欲言」也。而此心曲之微，「蕩漾盤折，而幽情躍然」，故其言語文學別是一色。因此張琦強調戲曲文學描寫的應是「真情」，而非「偽情」，他批評當代之「所稱多情，皆其匿情而獵名者也」，其為辭「浮游不衷，必多雕琢虛偽之氣，欲自掩飾之而不能」。這種「虛偽之氣」之所以應當徹底地摒棄於戲劇創作之外，是因為它完全不符合人性的情感本質。他更進而提出人為「情種」之說，認為情可以「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」，然而情又是幽渺神秘的，隱藏在人機體意識活動的深處，「遠遠近近，悠悠漾漾」，以至於人竟「杳弗知其所之」。故須「借詩書以閑攝之，筆墨罄瀉之，歌詠條暢之」，使「飄飄者返其居，鬱沉者達其志」¹¹⁶。

此外，如袁于令(1592-1674)更把「情真」視為戲劇活動的一個根本性質，他在〈焚香記序〉中說：

蓋劇場即一世界，世界只一情。人以劇場假而情真，不知當場者有情人也，顧曲者尤屬有情人也。即從旁之堵牆而觀聽者，若童子、若瞽（史）〔叟〕、若村媪，無非有情人也。倘演者不真，則觀者之精神不動；然作者不真，則演者之精神亦不靈。茲傳之總評，惟以「真」字足以盡之耳。¹¹⁷

¹¹⁵ 見〔明〕張琦：《衡曲塵譚》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁267。

¹¹⁶ 同前註，頁273。

¹¹⁷ 〔明〕袁于令：〈焚香記序〉，收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》，第4冊，頁2744。

袁于令明確指出，劇場的「封閉性」，其實是使「人的世界」所以能被瞭解，而這一能被瞭解之世界，則只是一由「情」字結合而成的世界。故在這一共同的場域裏，作者、演者、觀者，皆是以己之真，投注其中，「情真」成了聯繫這三者之三度創造的精神命脈。換言之，扭結這三者的，或者說主宰這「世界」的，唯有情，而且必須是「真情」；戲劇的藝術生命之支柱，即在於此。

明中葉開始出現的「言情」說，強調戲劇藝術所要表現的情感內涵，是人心靈深處的一腔真情。此種論述，依今日學界之共同意見，在思想層面，即是以李贄為其始創者。而我們從前論可知，無論是作為本體論的「童心」說，還是作為境界論的「化工」說，李贄都強調了「崇尚自然」的美學原則。用這一原則來看待戲劇創作與自然的關係，揭示戲劇反映生活方式的特殊規律性，就形成了他對戲劇的藝術特性的獨特認識。李贄大膽肯定了戲劇藝術的價值與地位，因為在他看來，只要是「由乎自然」，「發自童心」，則戲劇藝術也就是「天下之至文」。在戲劇創作與生活真實的關係上，李贄強調要順乎自然，「與天地相終始」，明確指出：「有此世界，即離不得此傳奇。」¹¹⁸但是，他並不主張模擬自然，即並不主張照搬生活真實，而是把「真」與「戲」看成是一體的兩面，如李贄在《琵琶記·文場選士》齣總批曰：

戲則戲矣，倒須似真，若真者反不妨似戲也。今戲者太戲，真者亦太真，俱不是也。¹¹⁹

李贄指出，滑稽調笑的情節，不可脫離生活的真實；而追求逼真的情節，也不能排斥虛構的成分。這就是說，戲固然要「真」，但不宜「太真」，只要「似真」；真雖須化為「戲」，又不宜「太戲」，只能「似戲」。「太真」，即拘泥於生活真實，排除了藝術虛構，其結果就不成其為戲。「太戲」，即純以主觀杜撰，脫離了生活真實，其結果就必然流於荒誕。而細究李贄此處所謂「真」，則可分為四個層次：其一，是作者須為「真人」，方能以童心為至文，因而達到「化工」之境；其二，是指劇中人物所展現的，確實符合了作者對人情體會之「真」；其三，是劇中之「人」與「事」對照於人生，符於「真」；其四，則為戲劇人物對應於「戲劇情境」，相應為「真」。所以，李贄認為，戲劇創作不在於執「真」或執「戲」的各一端，而在兩端之間，「似真」「似戲」，化真為戲，以戲寓真，方可使戲劇形象與生活真實達到高度的融合統一。

¹¹⁸ 李贄：〈拜月〉，《焚書》，頁181。

¹¹⁹ 高明撰，李贄評點：〈文場選士〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁33b「總批」。

然而，「真」與「戲」的統一，並不等於「真」與「戲」的相加，而是在「真」的基礎上的一種藝術創造。因此，李贄並不拘泥於生活表層的「真」，而著眼於深層的、本質的「真」；而這種「真」是需要通過表層現象集中概括、通過藝術想像才達到。如第二十五齣〈祝髮買葬〉中，趙五娘叫賣頭髮，在【香柳娘】曲後有一舞臺提示：「跌倒起科。」¹²⁰ 這個舞臺動作對於表現趙五娘此時此刻艱難悲傷的神情是富有力度的，評點者加以圈點，眉批說：「關目好」；「關目妙，妙！」¹²¹ 總批又具體闡述道：

如剪頭髮這樣題目，真是無中生有，妙絕千古，故做出多少好文字來。有好題目，自有好文字也。¹²²

這裏的「題目」，即是指的題材，「有好題目，自有好文字」是題目決定「文字」，即題材決定語言，這段總批說明了情節構思對於戲劇設計的高度重要性；同時也揭示了情節構思中「無」與「有」的關係及虛構與想像的作用。賣髮買棺以安葬公婆，這是作者未見未聞之事，所以謂「無」；然而，經過藝術想像，作者按照人物性格及劇情的必然發展敘寫此事，使人覺得合情合理，確信其「有」。這個「從無生有」的過程，正是作者通過藝術想像，進行藝術虛構，達到對生活的本質真實的把握與表現的過程。可見，在「真」與「戲」的關係上，李贄更偏重強調創作者的主體藝術對生活的發掘、開拓與加工、概括，唯其如此，所創作的劇作才能達到「似真」「似戲」的藝術境界。如〈文場選士〉齣寫開科取士，來了一位「風流試官」，將往年的「第一場考文，第二場考論，第三場考策」改成「第一場做對，第二場猜謎，第三場唱曲」，結果是蔡伯喈對也對得好，謎也猜得好，曲也唱得好，因而中了狀元。眉批對此作了一評，曰：

太戲，不像。¹²³

因為這樣的滑稽調笑情節，放在《琵琶記》這樣的悲劇裏，特別是放在蔡伯喈這樣的人物身上，其實是不協調的。它會使觀眾在逐步被引領的過程中，突然分神，又回到了「認戲為戲」的現實感中。

前已論及李贄關於戲劇中「真」的第一個層次，即有關「童心」說的論述。此處當針對第二個層次，即「劇中人物所展現人情之真」申論。基本上，戲劇作

¹²⁰ 高明撰，李贄評點：〈祝髮買葬〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁13a。

¹²¹ 同前註，頁13a-14a「眉批」。

¹²² 同前註，頁14b「總批」。

¹²³ 高明撰，李贄評點：〈文場選士〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁32a「眉批」。

爲一種結合表演藝術的敘事文類，乃是以戲劇人物作爲藝術呈現的行爲主體，而人物塑造亦成爲戲劇藝術的核心。戲劇性地塑造人物性格，乃是戲曲這種敘事藝術門類有別於詩文寫作的一條特殊路徑，是戲曲藝術概括生活的基本手段。詩歌在敘事詩以外的常例中，往往表現爲第一人稱的抒情體；作爲戲劇體詩歌，戲曲曲文則有其不同於詩詞的表現形式。詩歌之作爲第一人稱的抒情體，詩人主觀的情緒、情感與種種心理狀態乃是以一種感發的、直觀的藝術思維方式表達出來。而戲曲之曲文則是分屬多位之代言體，戲劇人物雖在某種程度上是傳遞劇作家內在情志的代言人，但是由於戲劇藝術的「代言」特性，劇作家必須在創作過程中真切地把握劇中人物的「心曲隱微」，「代他人口吻」、「設以身處地，模寫其似」，爲人物「立心」；戲劇語言的抒情必須密切配搭劇情，結合劇中人物的思想感情，或寓情於景，或詠物抒懷，或借人表意，或在矛盾衝突中直接披露人物自己的心思意緒。而讀者／觀衆在品賞過程中，主要是對於劇中人物的展演產生相應的心靈感受與審美效應。因此，人物形象是否具有真實感與真實性，往往是一部戲曲作品藝術上能否感人，予人以美感與激盪的基礎。明代戲曲評點中對人物的「真」與「不真」，同樣給予了細緻入微的體察，並起做出大量的批評。這些批評有兩種層面：一是從讀者立場出發，對人物情感的抒發之「真切」，予以感性的評價；二是從創作論的角度出發，對人物塑造是否達到「真實」動人的境界，作出評價。

李贄批語中，從讀者立場，對於人物情感抒發之「真切」、「逼真」發出感性的評價，隨處可見。它們是評者爲作品中人物之真情所感動，由衷地讚美作品中的人物，對其性格加以推崇。如〈南浦囑別〉齣，蔡伯喈、趙五娘相互叮囑，依依難捨，眉批曰：

臨行兩囑，曲盡真情。¹²⁴

而〈蔡母嗟兒〉齣，蔡公對逼子應試十分懊悔，唱【劉潑帽】：

我每不久須傾棄，嘆當初是我不是，不如我死了無他慮。一度裡思量，一度裏肝腸碎。¹²⁵

眉批曰：

都是真情，咄咄如見。¹²⁶

¹²⁴ 高明撰，李贄評點：〈南浦囑別〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁23b「眉批」。

¹²⁵ 高明撰，李贄評點：〈蔡母嗟兒〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁45b-46a。

¹²⁶ 同前註，頁46a「眉批」。

在〈官媒議婚〉、〈丹陛陳情〉、〈義倉賑濟〉、〈孝婦題真〉等齣，也一再出現「情真語切」、「情極真切」、「光景逼真」、「情景逼真」的批語。

對於《琵琶記》的人物塑造，陳繼儒曾有一評，他說：

《西廂》、《琵琶》俱是傳神文字，然讀《西廂》令人解頤，讀《琵琶》令人酸鼻。¹²⁷

這正說明了由於在人物形象的典型刻畫上達到「傳神」的境界，所以《西廂記》才真有可喜，而《琵琶記》也才是真正可悲。關於人物塑造之「傳神」，王驥德曾指出戲曲雖具有「意新語俊，字響調圓……有規有矩，有色有聲」之「衆美」，「而其妙處，政不在聲調之中，而在句字之外」，又須「煙波渺漫，恣態橫逸，攬之不得，挹之不盡。摹歡則令人神蕩，寫怨則令人斷腸，不在快人，而在動人。此所謂『風神』，所謂『標韻』，所謂『動吾天機』。不知所以然而然，方是神品，方是絕技」¹²⁸。「風神」與「標韻」原是指繪畫上顯現的人物形象的個性情調，在美學上則運用為概括作品總體精神與風貌的概念。對人物而言，則指其風姿神貌的審美形象。戲曲作品的「風神」，除了表現為鮮明生動的作品形象，同時還富有強烈的感染力，其魅力超越於聲調字句之外，使人感到「攬之不得，挹之不盡」，因而產生「令人神蕩」、「令人斷腸」的藝術效果。戲曲中性格的刻畫一般通過外在的動作展示與內在的情感描寫，使人物立體而鮮活起來。由於戲曲塑造人物性格具有濃厚的抒情色彩，劇作家刻畫人物雖也重視外在的動作展示，但更注重內在情感與心理的描寫，透過人物內心情感的細膩剖析，來探索人類心靈深處基本需求的真相與終極解脫的歸宿。戲曲的人物塑造，在劇本構思上「寫情」與「傳神」實質上是一致的，兩者之間有著密不可分的內在關聯。也可以說，人物的「傳神」是透過「寫情」而獲得的。對於人物的生動性只有在準確地掌握了他內在的情感，以及由情感發出的行動，把他們寫得淋漓盡致。而古人基於「神以情寓」的道理，往往把「神」「情」兩字並提，如吳儀一評《牡丹亭》便說：「妙在神情之際。」¹²⁹凡此皆說明了塑造戲曲人物追求「情真」，絕對是神似的主眼。

人物「傳神」的佳處，如李贄評《琵琶記》第二十九齣〈乞丐尋夫〉中趙五

¹²⁷ 陳繼儒：《陳眉公先生批評琵琶記·書末總評》，頁270。

¹²⁸ 王驥德：《曲律·論套數》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁132。

¹²⁹ [清]吳儀一：〈《還魂記》或問十七則〉，《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》（上海圖書館藏清芬閣藏板，同治庚午〔九年〕重刊），「附錄」，頁3。

娘所唱的【三仙橋】二曲即指出：

二曲非但傳蔡公蔡婆之神，并傳趙五娘之神矣，絕妙。¹³⁰

可見出此二曲生動而具體地表達了趙五娘對公婆的深切懷念之情，以及她描繪公婆真容時真實而感人的情境。趙五娘「描容」時唱了以下兩支曲子：

【三仙橋】（唱）一從他每死後，要相逢不能覿，除非夢裏，暫時略聚首。苦，要描描不就，暗想像，教我未描先淚流。描不出他苦心頭；描不出他饑症候；描不出他望孩兒的睜睜兩眸。只畫得他髮颯颯，和那衣衫敝垢。休，休，若畫做好容顏，須不是趙五娘的姑舅。【前腔】（唱）我待要畫他箇龐兒帶厚，他可又饑荒消瘦；我待要畫他箇龐兒展舒，他自來長恁面皺。若畫出來真是醜，那更我心憂，也做不出他歡容笑口。（白）不是我不會畫着那好的，我從家來他家（唱）只見他兩月稍優游，其餘都是愁。（白）那兩月稍優游，我又忘了。這三四年間（唱）我只記他形衰貌朽。這真容呵，便做他孩兒收，也認不得是當初父母。休，休，縱認不得是蔡伯喈當初爹娘，須認得是趙五娘近日來的姑舅。¹³¹

作者並未實地去摹寫趙五娘「描容」時的一些具體過程，卻集中筆力揭示了趙五娘「描容」時的內心世界。作者以樸實自然的語言，沉鬱哀怨的音調，形象化的比喻，讓趙五娘聲淚俱下地傾訴出其悲苦與不幸，細緻地表達出她在描繪公婆畫像時複雜矛盾的心情。在這種心理表述中，不僅活現出趙五娘淒苦的精神面貌，並概括了蔡家二老一生的苦樂。觀眾從曲中讀到的不是蔡公、蔡婆的容顏，而是趙五娘憔悴與孤苦的身影。趙五娘畫不出「龐兒展舒」的公婆形象，只能畫出「行衰貌朽」的一番悲戚。此種充滿悲劇氣氛的感受是具體而真切的，只有從趙五娘的心靈深處才能傾瀉出這般的情感激流。而趙五娘描摹的又豈止是公婆二老的慘景而已，她也畫出了滿目荒涼，民不聊生的鄉村荒年景象。作者把趙五娘概括成一個兼具善良淳厚，堅韌不拔、捨己為人等美德的「孝婦」形象，正因為趙五娘是個可以塑造的藝術典型，劇作家必要揭示她「描容」時的內心世界，才能夠把情景交融的境界與典型性格的特徵結合起來，達到藝術表現的高度。趙五娘的「描容」也同時呈現了一個時代的悲劇，以及整個時代的悲劇在蔡公、蔡婆與趙五娘的生活中、心靈上留下來的難以磨滅的傷痕，此即為其「言外之旨」。「描容」的傳神筆墨，對生活的概括是既深且廣的，因此，陳繼儒在這一齣戲的總評中指

¹³⁰ 高明撰，李贄評點：《乞丐尋夫》，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁24a「眉批」。

¹³¹ 同前註，頁24a-b。

出：

兩人真容，一生行境，俱在五娘口中畫出，絕妙傳神文字。¹³²

李贄論戲劇之「真」的第三個層次，是「劇中之人與事對照於人生之真」。作為敘事性的文學作品，戲曲首先要敘寫「事」。所敘寫的「事」是否合乎或者貼近生活的本來面目，是否合乎生活的邏輯，是一部作品是否能夠取信於觀眾與讀者，進而實現其審美價值的關鍵。所謂「事」既指整個戲劇事件與情節，也包括局部事件乃至細節，而後者隨著評點流程的展開，更為評點者所留意，關於「事真」的批評也就更多地著墨在具體的事件細節上。李贄提出了戲曲藝術性的批評「四好」原則：「關目好，曲好，白好，事好。」透過此四原則，可以見出李贄對戲曲的藝術特質確有正確的認識。李贄在總評《紅拂記》時說：

此記關目好，曲好，白好，事好。¹³³

此處的關目，是指該劇的情節。「四好」涉及戲曲的情節結構、曲詞、賓白與題材等四個方面，尤其是將「關目」列於第一位，置於「曲詞」之前，並強調「事好」亦是戲劇藝術的重要因素，標誌了戲劇藝術特質的發現與重視。李贄還根據他自己「發現」的要素評論了《拜月亭》：

此記關目極好，說得好，曲亦好，真元人手筆也。首似散漫，終致奇絕，以配《西廂》，不妨相追逐也，自當與天地相終始，有此世界，即離不得此傳奇。¹³⁴

顯然，此處的關目指該劇的結構。在李贄眼裏，《拜月亭》乍一看似乎感到有「散漫」之感，但仔細玩味發現乃「奇絕」之作，可與《西廂記》相媲美，都是「與天地相終始」的不朽之作，原因就在於它出自「大手筆」之手，且此手筆抓住了關目、曲詞、說白等重要因素作了「極好」的表達。而李贄更把體現戲劇藝術美的「重要因素」當作戲劇「與天地相終始」不可或缺的重要條件。

「關目」作為戲曲術語，具有多義性¹³⁵，雖大要乃是泛指情節的安排與構思，

¹³² 陳繼儒：《陳眉公先生批評琵琶記·乞丐尋夫總批》，頁263。

¹³³ 李贄：〈紅拂〉，《焚書》，頁182。

¹³⁴ 李贄：〈拜月〉，頁181。

¹³⁵ 「關目」一詞最早見於元代，元雜劇刊行問世，往往冠以「新編關目」的字樣，以表示該劇的故事情節並非蹈襲，乃為新創，藉此吸引讀者與觀眾。關於「關目」一詞在中國戲曲史上的劃階段意義，學者曾有以下論述：「『關目』之成為常用戲曲術語，始於元末明初。視不同的曲論家和不同的使用場合，分別包含細節、情節、情節性、戲劇性，甚至接筭、照應、伏筆等含義。出現『關目』這類術語，說明戲劇界朦朧意識到戲劇手法、戲劇技巧的存在，而這類術語含義之尚欠明確，則是戲劇理論還欠成熟的表現。」參見

然而就戲曲而言，情節的安排稱為「關目」，顯示了戲曲結構的一個特色，即是：戲曲講究以空間場面的情節線索貫穿人物形象，展開戲劇衝突。劇作家傳統上將這種結構方式，稱為「布關串目」，這便是劇作家、劇論者沿用「關目」二字的主要原因。例如元末首先給予「關目」一詞作出一定詮釋的賈仲明，即以這種「作為方式」作為衡量劇作情節結構安排的尺度。他讚賞「關目真」、「關目奇」、「關目風騷」、「關目光輝」的劇作，實則是強調戲曲故事情節的真實性、趣味性，以及結構組織的巧妙性、獨創性。大量使用「關目」概念還是明中葉以後的事，而戲曲評點中的運用最為頻繁。此一概念多半是指稱「情節結構」，但從戲曲評點的內容考察，更多的是用以指稱戲劇化的表現手法。

首先，李贄既然把「關目好」列為「四好」原則之首，他在批評實踐中也就自然以「關目」為著眼點與入手處。可貴的是，李贄不僅從整體上對戲劇文學作審美觀照，而且能由局部深入，剖析關目及情節結構妙與拙的成敗，剪裁簡與繁的得失，以期對戲劇鑑賞經驗作辯證的有規律性的探討。這就是李贄在戲劇審美鑑賞中新追求的蘊而不露之美與繁簡合宜的剪裁之美。繁簡是否合宜，是李贄戲劇評論中十分重視的問題，他點評劇目，關注戲劇總體結構的框架內情節與場次安排是否繁簡得宜，他主張該詳則繁，該略則簡，繁不累贅，簡不可缺。《荊釵記》、《劉知遠》、《拜月亭》、《殺狗記》四劇曾被李漁稱之為結構「一線到底」的範本，其中《拜月亭》是以王瑞蘭與蔣世隆悲歡離合的愛情故事為主線結構。全劇情節場次均圍繞這條主線展開。同樣論繁簡，李贄認為《拜月》之長恰恰是《琵琶》之短，最典型的要屬《琵琶記》的第三齣〈牛氏規奴〉與第十齣〈杏園春宴〉。〈牛氏規奴〉寫丫頭與老院子、老姥姥在一塊感嘆傷春，出言粗俗，遭到道貌岸然的牛小姐訓斥，李贄毫不客氣地批道：

此齣太煩，可刪。況且家政素嚴之家，安得如此丫頭來，不象，不象。¹³⁶
便一針見血地指出既繁瑣，又不真實。他還說：

只這煩簡不合宜，便不及《西廂》、《拜月》多了。¹³⁷

而〈春宴杏園〉齣更是借談馬色、馬名堆砌詞藻，賣弄才學，難怪李贄批道：

夏寫時：〈論李卓吾的戲劇批評〉，《論中國戲劇批評》（濟南：齊魯書社，1988年），頁241。

¹³⁶ 高明撰，李贄評點：〈牛氏規奴〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁11a「眉批」。

¹³⁷ 同前註，頁12a「總批」。

煩冗可厭，如何比得《拜月》、《西廂》之煩簡合宜也。¹³⁸

一眨一褒，對照鮮明。「繁冗」的要害是游離於情節結構之外，實屬劇作之大忌。

其次，「關目」之為一種情節安排，應重戲劇性。例如，《琵琶記》第五齣〈南浦囑別〉中，作者安排蔡公、蔡婆與張廣才下場，讓蔡伯喈與趙五娘互訴依依離別之情，李贄齣批道：

公婆、太公先去，夫婦復流連半晌，關目極妙。¹³⁹

而第二十二齣〈琴訴荷池〉中，蔡伯喈在彈琴時與牛氏有一段對白，他要彈〈雉朝飛〉，牛氏說：「這是無妻的曲，不好。」他要彈〈孤鸞寡鵠〉，牛氏道：「兩箇夫妻正團圓，說什麼孤寡？」他要彈〈昭君怨〉，牛氏又說：「兩個夫妻正和美，說甚麼宮怨？」¹⁴⁰ 這段對白充滿了潛臺詞，兩個人物的不同心境，藉著彈琴的動作與對琴曲的不同選擇得到了充分表現，是高度戲劇化的情節。李贄評本在這段對白旁加了圈號，眉批曰：

關目好，都有味。¹⁴¹

又如「李評」《琵琶記》第五齣〈南浦囑別〉中，趙五娘不願蔡伯喈離家，準備與他同去找公婆提出不去趕考的要求，可是，她又轉過念頭，說道：

罷罷罷。我和你說時節呵，他又道我不賢，要將伊迷戀。苦這其間教人怎不悲怨？¹⁴²

這段戲表現出了趙五娘複雜的內心矛盾：她既依戀著丈夫，不願他離去，又懼怕公婆說她「不賢」；她心中充滿悲怨，卻又不敢去向公婆提出請求。李贄在該曲加眉批說：

關目好甚，曲亦好。¹⁴³

又如〈金閨愁配〉、〈琴訴荷池〉、〈寺中遺像〉、〈兩賢相遭〉、〈孝婦題真〉、〈書館悲逢〉等齣，李贄亦多次批曰：「關目好」；「關目好甚」；「好關目」。

李贄之評本對於「事真」的批評不僅集中，也很細緻，一直深入到了細節層面。如《琵琶記》第四齣〈蔡公逼試〉，蔡母有三句唱詞道：

¹³⁸ 高明撰，李贄評點：〈春宴杏園〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁43b「總批」。

¹³⁹ 高明撰，李贄評點：〈南浦囑別〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁24a「總批」。

¹⁴⁰ 高明撰，李贄評點：〈琴訴荷池〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁2b。

¹⁴¹ 同前註，頁2b-3a「眉批」。

¹⁴² 高明撰，李贄評點：〈南浦囑別〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁19a。

¹⁴³ 同前註，頁19a「眉批」。

娘年老，八十餘，眼兒昏又聾着兩耳。¹⁴⁴

初看上去，它們表現了蔡母老邁的神態，比照出蔡公「逼試」的冷酷，但是評點者於此處批道：

或曰，娶親兩月，年紀極大也只有三十，緣何母親便八十了？還改爲六十餘方是，不然世上沒有五十生子之事。有理，有理。¹⁴⁵

又第十三齣〈官媒議婚〉總批，針對劇中媒婆說蔡伯喈「青春年少」之語，又再次批曰：

到此娶親已經年歲矣，尚說他青春年少，則古人三十而娶之語亦不可憑。緣何赴試之時，渠母已八十餘矣，天下豈有婦人五、六十歲生子之理？自宜改。辭婚之言不合先說。事以密成，語以洩敗，機事不密，反害于成，蔡伯喈原有腐氣。¹⁴⁶

這段總批中分析了蔡伯喈與其母年齡懸殊達五、六十歲，顯然，作品將蔡母的年紀安排成八十歲，是一個情理上的漏洞，是不合情理的敘寫，故曰：「事以密成，語以洩敗，機事不密，反害于成」，認爲戲曲劇本所寫的事，一定要符合生活的邏輯，要嚴密。否則，語言文字終究必然會因「事不密」而出現紕漏，反而影響了劇本的成敗。從這些批語，我們可以充分感受到李贄對「事真」的嚴格要求，可以看出「事真」是評點中戲曲真實論的一個重要層面。

李贄論中「真」的第四個層次，是指「戲劇人物對應於戲劇情境之真」。戲曲既是「演故事」的敘事文體，又是以曲詞爲重要表現手段兼有抒情性的文體。戲曲的敘事，是對一定生活情境的再現，而其抒情，則是對特定環境中人物感情、心靈世界的表現。因此，戲曲作品也就有了以人物、情感、生活情境諸因素組成的各種情境，它以人物內在精神爲核心，以生活內容爲脈絡，以曲詞、道白以及舞臺表演動作爲手段，讓觀衆融入其中，感染於內，從而獲得審美的至高享受。對於戲曲情境而言，「真」同樣是它的美感泉源。它的藝術感染力，同樣建立在「真」的基礎上，沒有情感的真實，沒有性格的真實，沒有事理的真實，戲曲情境就不可能感人。然而由於劇場是一經過藝術規範而成的空間，戲劇內容是經過高度凝練的情境，其間人物的動作與語言，皆有與觀衆審美感覺時時相關相扣的「共時性變化」，與真實世界之人與事不同，因此劇中之人、劇中之事，必須相對

¹⁴⁴ 高明撰，李贄評點：〈蔡公逼試〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁13b。

¹⁴⁵ 同前註，頁13b「眉批」。

¹⁴⁶ 高明撰，李贄評點：〈官媒議婚〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷上，頁51a「總批」。

於每一刻之戲劇情境為真。李贄對於「真」的要求，皆是由人真、事真，進而期待其境真；蓋不如此，則不足以動人。例如第二十三齣〈代嚙湯藥〉，敘寫蔡婆去世後，蔡公病倒，趙五娘在極度艱困之中仍然設法為之煎藥治病，服侍病榻。對於蔡公與五娘的對話，評點連續批道：「真，真，可憐！」¹⁴⁷「真，真！」¹⁴⁸「一字萬哭，讀此而不哭者，非人也！」¹⁴⁹而對於蔡公所唱的一段曲子：

（外）媳婦，我死呵，【前腔】你將我骨頭休埋在土（旦）呀，公公百歲後，不埋在土，卻放在那里？（外）媳婦，都是我當初不合教孩兒出去，誤得你恁的受苦，我甘受折罰，任取屍骸露。（旦）公公，你休這般說，被人談笑。（外）媳婦，不笑着你，留與傍人，道蔡伯喈不葬親父。怨只怨蔡伯喈不孝子，苦只苦趙五娘辛勤婦。¹⁵⁰

李贄更批道：

曲與白竟至此乎！我不知其曲與白也，但見蔡公在床，五娘在側，啼啼哭哭而已。神哉！技至此乎！¹⁵¹

總批又歸結道：

情景至此，竟真矣。文字乃如此乎，奇甚，奇甚！¹⁵²

蔡公的詞曲與趙五娘的道白相呼應，充分表現了蔡公既怨又悔的心緒，更表現了五娘的高貴品格與孝心，其情感之真摯、問答之自然，使這段戲劇有強烈的藝術感染力。李贄之批語所感所嘆的，正是這段戲的人真、情真、景真與境真。這段戲之真切感人，使得評者只見到人物之真，只感到悲情之切，只見到生活場景之動人，而「不知其曲與白也」。「真」的情境，方足以打動人心，而情境唯有「真」，才能具有藝術感染力，令人回味。正因如此，李贄在鑑賞過程中往往道出其直接感受，並對《琵琶記》作出如下的總評：

《琵琶》妙處，旨在〈描容〉、〈祝髮〉、〈食姑嫜〉、〈嚙湯藥〉、〈厭糟糠〉數齣，到此則不復語言文字矣，《西廂》、《拜月》亦只兄弟矣。讀之者見五娘子形容，聞五娘子啼哭，即見之聞之亦未必若此詳且盡也。文章之

¹⁴⁷ 高明撰，李贄評點：〈代嚙湯藥〉，《李卓吾批評琵琶記》，卷下，頁5b-6a「眉批」。

¹⁴⁸ 同前註，頁6a「眉批」。

¹⁴⁹ 同前註7a「眉批」。

¹⁵⁰ 同前註，頁7b。

¹⁵¹ 同前註，頁7b「眉批」。

¹⁵² 同前註，頁9a「總批」。

道，乃至是乎！¹⁵³

李贄此處所標舉出的精華齣目，全是由趙五娘擔綱的重要關目，所謂「見五娘子之形容，聞五娘子之啼哭」，李贄賞之若此，顯示觀劇之妙，必須觀賞者亦在境中，未嘗間斷，於是「人」、「事」與「境」之真，乃得豁顯。傳奇佳作之妙，正在其體製之宏富、變化之奇詭，後人因演出與觀賞之便，將其隨意刪削，號為精簡，其實窺豹一斑，並非善於賞音。

結語

由上論可知，李贄作為明代戲曲評點開風氣之先者，其特殊之處，在於他是以前一個思想家的身分，將其帶有「異端」色彩的思想觀點，引進戲曲評點之中，從而提高了戲曲、小說等「俗文學」的地位，並使戲曲的批評自此具有快速進入「理論化」的勢能。我們可以說，李贄在戲曲史或文學批評史上的重要，不僅在於他所詮釋的內涵，更重要的是，他透過一種特有的「文學本質論」，與相應而有的「文體流變觀」，使當時的讀者與論者對於戲曲的本質，產生了積極的認識。在他的理解中，「美」的形式之發生，來自文化條件、歷史之形勢與作者之抉擇，「美感」效果之出現，是基於普遍人心之感應與感動，而「審美」標準之建立，則是由人心本有的存在本質，透過自然流露所彰顯。這一種哲學視野的灌注，使得李贄具有了建構「藝術批評理論」的初步條件。至於發展藝術理論必然應具備之第二項條件，亦即針對特定藝術形式與審美而有之明確的「藝術構造與其呈現」之分析，李贄亦有堅實的識見，且見於其實際之批語中：可以逐一辨識與討論。李贄這種將戲劇美學與戲劇藝術論合一共論的作法，對於當時主張直接抒發人之真性真情的文學藝術創作者，提供了重要的理論依據，進而對晚明及後來的文學思潮、價值觀念發揮了激化與革新的作用。誠如接受美學理論家姚斯 (Robert Hans Jauss, 1921-1997) 所指出的：

一部文學作品，並不是一個自身獨立、向每一時代的每一讀者均提供同樣的觀點的客體。它不是一尊紀念碑，形而上學地展示其超時代的本質。它

¹⁵³ 此段批語未見於《古本戲曲叢刊初集》所影印收存之明容與堂刊行本《李卓吾批評琵琶記》，然據朱萬曙《明代戲曲評點研究》，中國國家圖書館及上海圖書館所藏明容與堂刊本卷末均有該批語，《古本戲曲叢刊初集》所收本有殘闕。今據朱著補入。參見朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，頁53。

更多地像一部管弦樂譜，在其演奏中不斷獲得讀者新的反響，使本文從詞的物質形態中解放出來，成爲一種當代的存在。¹⁵⁴

文學作品好比一部管弦樂譜，可以在其閱讀／演奏中不斷獲得讀者新的反響，而其存在，則透過一次次自體製形態中解放出來的美感創造，而獲得一種確認。此處所謂文學作品的「演奏」，指的就是文本的閱讀與詮釋。

如果說，一部作品的「詮釋」是作者、文本與讀者相互作用的過程，則其中既涉及詮釋者之視野，亦受詮釋者主觀意識的牽動。故文學作品之以「文本」的形式受到文學規範之制約，其實僅是就其「封閉」的形式意義上爲言。作爲《琵琶記》這部文本的評點者，李贄本身必須先是一個讀者，他藉助對文本的直接感受與詮釋，達到語言「能」「指」間潛在關係的實現，並通過對文本賞讀的積極參與，將作品轉化成作者、文本與讀者共同創造意義的文化場域。然而李贄除了當然的「讀者」地位之外，他亦是一個批評者，他藉著批語與序跋、題辭等「批評語境」之建立，另外構築一種「專業的場域」，此一場域，即是前文所謂「批評者與批評者對話」的空間。它存在的目的，在於提供了融合多元詮釋視界的可能，並將之展演成爲「批評話語的陳述與閱讀」。而我們若從視界融合的角度觀看，「批評」作爲一種詮釋，如有適當的導引，便有了邁向建構「批評專業」的可能。而亦正是在此意義上，李贄對於傳奇劇作的評點，不僅本身占據了一極重要的歷史位置，更可以引領讀者從具體作品中，探求小說與戲劇之特殊的構造方式，進而開拓建設理論視野與批評策略之可能，有其在文學批評史上不容忽視之積極意義。依我們對於中國小說與戲曲批評史的研究需求來說，如何認知此種有意識地建構一種閱讀交流與批評語境的批評作爲，確有其不可忽視的重要性，值得我們繼續探討。

¹⁵⁴ R. H. 姚斯、R. C. 霍拉勃著，周寧、金元浦譯，滕守堯審校：〈文學史作爲向文學理論的挑戰〉，《接受美學與接受理論》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987年），頁26。

曲盡真情，由乎自然 ——論李贄《琵琶記》評點之 哲學視野與批評意識

王瓊玲

晚明思想家李贄作為明代戲曲評點開風氣之先者，其特殊之處，在於他是以前一個思想家的身分，將其帶有「異端」色彩的思想觀點，引進戲曲評點之中，從而提高了戲曲、小說等「俗文學」的地位，並使戲曲的批評自此具有快速進入「理論化」的勢能。我們可以說，李贄在戲曲史或文學批評史上的重要，不僅在於他所詮釋的內涵，更重要的是，他透過一種特有的「文學本質論」，與相應而有的「文體流變觀」，使當時的讀者與論者對於戲曲的本質，產生了積極的認識。事實上，李贄這種將戲劇美學與戲劇藝術論合一共論的作法，對於當時主張直接抒發人之真性真情的文學藝術創作者，提供了重要的理論依據，進而對晚明及後來的文學思潮、價值觀念發揮了激化與革新的作用。有鑑於此，本文分別從李贄戲曲評點之文學本質論、「化工」說之藝術造境論、李贄對於《琵琶記》主題呈現之批評、對《琵琶記》人物形塑之批評，以及其劇論中「真」與「戲」之辯證等層面，探討李贄《琵琶記》評點之哲學視野與批評意識。作者指出，李贄藉著批語與序跋、題辭等「批評語境」之建立，另外構築一種「專業的場域」，此一場域，即是所謂「批評者與批評者對話」的空間。它存在的目的，在於提供了融合多元詮釋視界的可能，並將之展演成為「批評話語的陳述與閱讀」。而亦正是在此意義上，李贄對於傳奇劇作的評點，更可以引領讀者從具體作品中，探求小說與戲劇之特殊的構造方式，進而開拓建設理論視野與批評策略之可能，有其在文學批評史上不容忽視之積極意義。

關鍵詞：李贄 《琵琶記》 評點 戲曲 化工 批評意識

Philosophical Horizon and Critical Consciousness in Li Zhi's Commentary on *Pipa ji*

WANG Ayling

As a pioneer commentator on Ming drama, the late-Ming thinker Li Zhi is unique in introducing unorthodox viewpoints into drama commentary. In so doing, he elevated the status of popular literature such as drama and fiction and improved the possibilities for making Chinese drama criticism more theoretical and systematic. The importance of Li Zhi in the histories of Chinese drama and literary criticism lies not only in his original interpretation, but also in his hypothesis of literary essence and its corresponding perspective on stylistic transformation. His theory helped readers and critics acquire a keener understanding of the nature of Chinese drama. Li Zhi's evocation of both drama aesthetics and dramatic art not only provided a theoretical basis for contemporary and later writers and artists to advocate the expression of true feelings in art and literature, but also enriched late-Ming literary thought and heightened the aesthetic consciousness in the writer as well as in the reader.

This paper explores Li Zhi's hypothesis of literary essence, his idea of "transformation work" (*huagong*) as the ideal artistic state of drama, his commentary on the thematic presentation and characterization of the *Pipa ji* (The Lute), and finally his argument for the dialectic relation between reality and drama in the play. The author suggests that Li Zhi, as a reader and a commentator, constructed in the drama text a "professional field of criticism," an embedded critical space in which various critics conducted their conversations. Criticism as interpretation could achieve its full potential in constituting a "professional field" if guided and directed. According to Li Zhi, this "professional field of criticism" aspired to a fusion of horizons: the display and appreciation of various critical views and voices. It is here that Li Zhi's commentaries on *chuanqi* drama led readers to ruminate on the essence of fiction and drama, and opened up the possibilities of constructing a theoretical horizon and critical strategies. Li Zhi's theory had great significance in the development of late-imperial Chinese literary criticism.

Keywords: Li Zhi *Pipa ji* commentary critical dimension
philosophical horizon critical consciousness