

「為孝子、義夫、 貞婦、淑女別開生面」 ——論毛聲山父子《琵琶記》評點之 倫理意識與批評視域

王瓊玲

中央研究院中國文哲研究所研究員

一、「評之論之，庶幾與天下之人共讀之」——毛氏父子《琵琶記》評點與其批評意識

在中國戲曲史上，夙有「南戲之祖」美譽的《琵琶記》，堪稱為有元一代倫理教化劇的圭臬之作。作者高明在南宋民間「趙貞女蔡二郎」故事的基礎上，秉持其「不關風化體，縱好也徒然」¹的創作原則，以忠、孝、節、義等倫理道德為主旨，敷演了中國傳統社會一個儒生家庭的孝道倫常故事。劇本對於倫理綱常與道德典範所作的藝術化鋪陳，與戲劇化展演，從明代開始，便得到了廣泛的認同與接受。讀者或觀眾，對於該劇的評價或評點，上自明太祖（1328-1398）²，下

本文為個人目前所執行之國科會專題計畫「明清戲曲評本中之批評語境與其理論意涵」（NSC 94-2411-H-001-079）之部分研究成果，曾受邀於二〇〇五年十二月十三日在中央研究院中國文哲研究所舉辦之「禮、倫理與文化認同」學術研討會中宣讀；又本文之修訂完成，承蒙兩位匿名審查人惠賜卓見，謹此一併致謝。

¹ [元]高明撰：〈副末開場〉，《琵琶記》，收入《六十種曲》（北京大學圖書館藏明毛氏汲古閣刊本），第1冊，卷上，頁1a。

² 朱元璋曾謂：「《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。」（[明]徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》[北京：中國戲劇出版社，1982年]，第3冊，頁240）可謂乃明初人對原著接受的代表。

至一般文人，記載之多，甚至足以寫成一部有關《琵琶記》之傳播與接受史。我們從文人雅士相繼評點、刊刻此劇的作為，可以明顯看出，《琵琶記》於民間廣受歡迎之程度。在某種程度上，它甚至超過了《西廂記》。而從「評點批評」的視角觀之，現存《琵琶記》的評本，固然少於《西廂記》，然而翻刻的評點本，卻為數不少³。從明代李贄（1527-1602）開評點《琵琶記》風氣之先，其後繼之者，如徐渭（1521-1593）、陳繼儒（1558-1639）、魏仲雪（生卒年不詳）、槃邁碩人（徐奮鵬）（生卒年不詳）、凌濛初（1580-1644）、湯顯祖（1550-1616）⁴，乃至清初毛氏父子等，均對此劇作出評點或修改。這些評點家，對於此劇的熱情關注，與其批點或修訂，其中所具有之批評意識，所呈現之理論視野，與審美意識，以及他們所營造出之融合多元視界之批評語境，均甚為可觀。而評點家的詮釋，與後世不斷的爭論，又表明了《琵琶記》本身具有多重解讀的可能，乃至值得進一步論析之複雜性。凡此皆為戲曲批評史與傳播接受史上一不可輕忽的現象，值得我們仔細探究。

在現存的《琵琶記》評本中，清初評點家毛聲山（生卒年不詳）、毛宗崗父子（生卒年不詳）合評的《第七才子書琵琶記》，是一部極為細緻繁密的戲曲專書，在戲曲批評史上，特別是由晚明至清初戲曲審美意識轉變的關鍵時刻，具有某種特殊的代表性意義。從表面觀之，毛聲山的評點方式，明顯地受到其同鄉金聖嘆（1608-1661）評點《第六才子書西廂記》的影響。這種影響，由形式、體例、方法，以至內容、觀點，皆甚明顯。如聲山在書首的《琵琶記·總論》，即有甚為清晰的脈絡可尋。甚至在著眼點上，毛氏著重發揮戲曲文本之「文字三昧」，卻於戲曲作為表演藝術之「優人三昧」⁵，相對地未予重視，亦是類近於

後來的明刊本也多從此角度出發，甚至有所增刪，但數量不多，主題思想未變，並沒有歪曲作者的原意，只是讓主題更加明確。當然，其中也難免羈入改者的思想與審美意趣，使作品的含蓄性減弱。但這些明刊本造成的偏差，還未達到應加撻伐的程度。

³ 關於明代《琵琶記》評本之研究，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），頁226-258。

⁴ 徐渭、湯顯祖兩人之評本是否為他人假託，學界於此頗有爭議。根據侯百朋所錄，明代《琵琶記》評本共有二十六種，但其中四種未知其收藏之處（侯百朋：〈《琵琶記》版本見知錄〉，收入《琵琶記資料彙編》〔北京：書目文獻出版社，1989年〕，頁463-465）。而《中國善本書目·集部》則著錄十九種刊本，均知其收藏處。朱萬曙綜合此兩種書目介紹，將明代《琵琶記》評本整理出入種，並推斷明代《琵琶記》之評本，應不下於十三種。參見朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，頁227-241。

⁵ 關於金氏這項觀點的突出，李漁即曾注意，並有所批評，詳見〔清〕李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁70。

《第六才子書》⁶。然而儘管聲山在評點形式上效法金氏，我們亦不能因此而輕忽毛氏父子在其實踐之過程中，有屬於他們自身特有之思想內涵、理論創造，與藝術批評之深層義涵。換言之，毛氏父子的評點，絕非如部分論者所嘲諷，僅是金氏之餘響。尤值注意者，毛氏父子之評點，雖一方面承接金氏，另一方面亦有與聖嘆明顯相左之處。如聖嘆專重《西廂記》，而聲山則是抑《西廂》而揚《琵琶》。這種抑、揚，除顯示對於人生義理，聲山父子與聖嘆有一般論者所注意之相異觀點外，在藝術之表現方面，毛氏父子亦應有其獨具之見解，與聖嘆不同，故有此說⁷。本文之著眼，即是針對後者，企圖於「主題意識」與「藝術呈現」之相對關係中，分析作為「評者」之聲山父子，其所採取之批評視角，並注意兩人之批評語境中所展現彼等所秉持之「倫理意識」，與其所開發之「批評視域」二者間之關係。

毛聲山，名綸，字德音，長洲（今江蘇吳縣）人。褚人獲（1635-?）《堅瓠集》稱其「學富家貧，中年瞽廢」⁸，失明後改號聲山。曾與其子毛宗崗（字序始）共同修訂《三國志演義》，稱《第一才子書三國志》。晚年失明後，又曾口授有關《琵琶記》之評語，由宗崗筆錄成書，稱《第七才子書琵琶記》。此書前有康熙丙午（1666）「浮雲課子」序，聲山其時尚在世。宗崗同時另寫了〈參論〉一篇，附於全書〈總論〉之後，對其父之評點作了若干具體的補充；唯其劇作思想與觀點，則與其父頗為近似。毛聲山於《琵琶記·總論》中，曾指出自身於眾多傳奇劇本中，所以獨鍾情於《琵琶記》之因緣，謂實得自其父之遺惠與家教之養成。他說：

予今日之得以《琵琶》呈教也，實我先大人之遺惠也。猶記孩提時，先大人輒舉古今孝、義、貞、淑之事相告，及稍識字，即禁不許看稗官，亦並不許看諸傳奇，而《琵琶記》獨在所不禁，以其所寫者，皆孝、義、貞、淑之事，不比其他傳奇也。大人既不禁我看，我因得時時看之，愈看愈覺其妙，因大歡喜之。而今乃得自以其幼時所喜歡者，出而就正於四方君子也。然則昔者我先大人於諸傳奇中，而獨許我看《琵琶記》，其愛我不

⁶ 葉長海：《中國戲劇學史》（臺北：駱駝出版社，1993年），頁484。

⁷ 直至近日為止，論者對於毛氏之尊揚《琵琶》而抑《西廂》，仍多以毛氏重「教化」之觀點說之（參見汪超宏：〈論毛氏父子對《琵琶記》的批評〉，《中山大學學報》〔社會科學版〕1998年第1期，頁61-66）。

⁸ [清]褚人獲：〈汪嘯尹祝壽詩〉，《堅瓠集》（杭州：浙江人民出版社，1986年），第4冊，卷2，頁12b。

甚深哉！我今願遍告天下父兄子弟，須知《琵琶記》並不是傳奇，人家子弟斷斷不可把《琵琶記》來當作傳奇看，人家父兄尤斷斷不可誤認《琵琶記》為傳奇，而禁其子弟使不得看也。⁹

聲山指出，其自幼所受家教最重視的，就是「孝、義、貞、淑」等德範，而《琵琶記》乃其父在眾傳奇中唯一許他閱讀之一部。其所以如此，即緣於書中所寫，皆「孝、義、貞、淑」之事。也因如此，對於此劇，他得以「時時看之」，且「愈看愈覺其妙」，而「大歡喜之」。而聲山也因他個人於成長歷程中，對《琵琶記》曾有此親切的領會，故他主張不可將《琵琶記》當作傳奇看。換言之，《琵琶記》可說是他父親所傳家教與道德養成之最佳讀本，因此他欲以讀此書之心得，就正於四方君子。他於文中又說：

予之得見《琵琶記》雖自幼時，然爾時不過記其一句兩句吟詠而已。十六、七歲後頗曉文義，始知其文章之妙乃至如此，於是日夕把玩，不釋於手，因不自量，竊念異日當批之刻之，以公同好。不意忽忽三、四十年，而此志未遂。蓋一來家無餘資，未能便刻，二來亦身無餘閒，未暇便批也。比年以來，病目自廢，掩關枯坐，無以為娛，則仍取《琵琶記》命兒輩誦之，而我聽之以為娛。自娛之餘，又輒思出以公同好。由是乘興粗為評次，我口說之，兒輩手錄之。既已成帙，將徐為剞劂計，然自愧愚淺之見，不足為古人增重，亦未敢信今人之必有同好也。今夏之杪，蔣子新又偶過予齋，於案頭檢得此書，展看一過，即撫掌稱嘆！以為聲山氏誠高東嘉之知己矣。且《琵琶》一書得此快評，直為孝子、義夫、貞婦、淑女別開生面，是不特文人墨士窗前燈下所不可少之書，而亦深閨繡闥粧臺鏡側所不可少之書也。盍急壽之梨棗，使四方能讀書之人，每人各攜數帙以歸，除留自玩與留備友人借觀外，一付塾師以誨弟子，一付保母以誨女子，俾皆有所觀法，則為朝廷廣教化，美風俗，功莫大焉。¹⁰

由這段文字可知，毛聲山幼承父教，即喜讀《琵琶記》，十六、七歲時，「日夕把玩，不釋於手」，因此產生了評點《琵琶記》的想法。但由於家貧與不得餘暇，此一願望始終無法實現。直至晚年因苦於眼疾，「無以為娛」，於是「仍取《琵琶記》命兒輩誦之，而我聽之以為娛」；自娛之餘，又再次萌生了評點《琵琶記》並公之同好的願望。於是其本人口授，毛宗崗「從旁記之，更稍加參

⁹ [清]毛聲山評：〈總論〉，《繪像第七才子書》（北京大學圖書館藏乾隆三十二年琴香堂刊本〔巾箱本〕），卷1，頁34a-35a。

¹⁰ 同前註，卷1，頁35a-37a。

校」，終於完成此書。其後友人蔣新又展看一過，即「撫掌稱嘆，以為聲山氏誠高東嘉之知己矣」，而且認為《琵琶記》得此快評，正是為「孝子、義夫、貞婦、淑女別開生面」，不僅是文人墨士窗前燈下所不可少，亦為深閨淑女粧臺鏡側所不可缺。蔣氏之言，道出了毛聲山氏看重《琵琶記》「廣教化，美風俗」的教化功能，其批點，不僅彰顯了「孝、義、貞、淑」等四德，透過對於劇中人物的剖析，還彰顯了不同於傳統道德典範所展現的生動面相。對於聲山此一由舊翻新的理解，宗崗〈參論〉中有一番說法，值得注意，他說：

《琵琶記》雖有所托諷而作，然不過朋友規諫之意耳。至於朝廷之上，天子之尊，初未敢一語稍涉譏刺也。觀其首篇第一曲，便稱「風雲太平日」，其中篇又云「太平時車書已同，干戈盡戢文教崇」，又云「時清莫報君恩重」，又云「乾坤正，玉柱擎天又何用」，直至卷末仍以「玉燭調和，聖主垂衣」作結，其尊奉朝廷，頌揚天子，可謂至矣！天下後世之著書立說者，皆當以此為法。¹¹

在這裏，毛宗崗作了一項重要的梳理，即是將《琵琶記》全書的意義層次，畫分為三：第一層是倫理框架，第二層是事理框架，第三層是託義框架。所謂「其尊奉朝廷，頌揚天子，可謂至矣！天下後世之著書立說者，皆當以此為法」，在這裏「朝廷」、「天子」所代表的「名教」價值系統，既包含「秩序」，亦包含「德範」，對於毛聲山來說，是劇本中人情世界的基石，如無這一層理想化的理念框架，則一切「實踐」皆無所附著，故說「天下後世之著書立說者，皆當以此為法」。這是第一層「倫理框架」。第二層，即是劇情本身所呈現之特殊的「人」之事件。在這事件中，所有的人物、行動、情節，皆是完成一樁有關於「人所可能存在的形態」的敘述。這是第二層「事理框架」。至於所謂「有所托諷」，則是觀眾或讀者，透過對於作者的理解，認知作者所可能寓涵於文本中之「非劇情意義」；這是第三層「託義框架」。宗崗的這項補充，基本上為他們的批評論述，提供了可以逐步深化討論的架構。

除了以上所述說的毛氏父子相沿的觀點外，事實上，聲山評點《琵琶記》這項「批評作為」，還有一番他期望與天下人「共讀」前人經典的心理背景。他在〈總論〉中強調：

古人之書，誠望後人之能讀之；而一人讀之，尤望與天下之人共讀之，乃或能即與共讀，或不能即與共讀，其間豈亦有幸有不幸乎？夫子固不足

¹¹ [清]毛宗崗：〈參論〉，收入毛聲山評：《繪像第七才子書》，卷1，頁70b-71b。

論，獨念羅貫中何不幸而遭彼背師之徒，高東嘉何幸而遇此知音之友也？《琵琶記》雖是絕世妙文，然今既習見習聞，天下當已無人不讀不知，却是並未曾得讀也。即有一二有心人，亦嘗評之論之。但評之未詳，論之未悉，天下人終有不能讀者。我今更評之論之，庶幾與天下之人共讀之。所謂有心人評之論之者，如王鳳洲、湯若士、徐文長、李卓吾、王季重、陳眉公、馮猶龍諸先生是已。人試觀諸先生評論在前，則知予今日之贊美《琵琶記》非出臆說；亦唯觀諸先生評論在前，方知予今日別出手眼，非敢有所蹈襲前人也。¹²

可見毛聲山之評點《琵琶記》，是因他深感《琵琶記》雖是絕世妙文，卻缺乏善解之人，以故一般人雖是習見習聞，無人不知，無人不讀，卻是「未曾得讀」，因此他衷心期盼與天下人「共讀」該書。而他認為所謂「讀」，必須有以「評之」、「論之」，具有自己所擁有的獨特視域，與卓越的理解能力，所謂「別出手眼」，而非泛閱泛覽，或即興評論。因為「卓越的理解能力」，能消除個人散亂分歧的偶然性感受，建立「有效的閱讀」，這種「有效的閱讀」，雖有讀之者個人的特殊視界，卻是與原作者，能產生真正對話關係的閱讀；他稱之為「即與共讀」。而在他心目中，除了「有效閱讀」外，他更寄望具有批評資格的批評者，能就單一作品，各自提供看法，形成一「共同的批評場域」，依他的語言說，這種閱讀，可稱之為「共讀」之讀。因此，在書首〈總論〉之後，他便「采輯前賢評語」，將王世貞、湯顯祖、徐渭、李贄、王思任 (1575-1646)、陳繼儒、馮夢龍 (1574-1646) 等幾位明代《琵琶記》評者的批語一一列出，以示尊重。聲山並聲明：

以上前賢評語，章章如是，而予更有所論次者，舉其引端之旨，而暢言之，又舉其未發之旨，而增補之者也。予因病目，不能握管，每評一篇，輒命崗兒執筆代書，而崗兒亦時有所參論，又復有舉予引端之旨而暢言之，舉予未發之旨而增補之者，予以其言可採，使亦附布於後，以質高明。¹³

值得注意的是，聲山這段言語，顯示他對於前人《琵琶記》評論所形成的批評語境不僅了然於心，而且還不忘加以評比論次，並根據前人之論旨加以申論或增補，形成一種古今對話的「批評空間」，以作為自己評論的基礎與讀者評量的參

¹² 毛聲山評：〈總論〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁37a-38b。

¹³ 毛聲山評：〈前賢評語〉後題語，《繪像第七才子書》，卷1，52a。

照。有趣的是，其子毛宗崗的「參論」，亦以同樣模式將聲山之評加以申論或增補，形成了父子彼此對話以資參照的批評視域。毛氏父子此番有意在《琵琶記》評本中營造一種「批評語境」的作為，在《琵琶記》的批評史上，可說是創舉。且也在相當程度上，凸顯了《琵琶記》這部「經典」之所以為前人「經典化」之歷程。

事實上，自明嘉、隆以後，由於傳奇創作呈現出一片繁盛景象，劇作家對於名作的摹擬、評點與反思，一時之間蔚然成風。《琵琶記》之出現，對明代文人傳奇的創作，曾產生強烈的震盪。故始自隆慶年間，劇壇上即針對《琵琶記》與《拜月亭》、《西廂記》的孰優孰劣，展開了激烈的爭論，尾聲一直延續到清代中葉，幾乎與文人傳奇史相終始。這種爭論，適足以證明以「倫理道德」為主題之《琵琶記》，在整體呈現上的深刻性與複雜性，也自然形成了有關《琵琶記》等劇的一種批評語境。這些爭論，始於何良俊 (1506-1573) 與王世貞 (1526-1590)。在激烈的論爭中，基本上可以劃分出兩個對立的派別：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 (1560-1630)、凌濛初、黃圖秘 (1700-?)、陳棟 (1764-1802) 等人；而另一派主張揚《琵琶》的，則以王世貞、徐渭、呂天成 (1580-1618)、陳繼儒、王思任、毛聲山、劉廷璣、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：如就戲曲語言風格而言，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」之氣派者為上？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？至於就戲曲表現之整體論，內容究竟應以「風教」為先，還是應選擇「風情」？論者亦有爭議¹⁴。

劇論家集中焦點爭論兩部名作的優劣，且在時間上，延續一若干長時，顯示戲劇作為一種藝術形式，有關其本質與審美可能之認知，已建立足以凝聚出「有效議題」之基礎。對於毛氏父子而言，前代與當代有關《琵琶記》與《西廂記》優劣的爭議，正是可以提供他們重新檢視自身審美經驗之線索。而也是在這種有利因素的誘發下，毛氏父子，將戲劇表現中所潛存之「意旨」問題，藉藝術性優劣的爭議，凸顯出來。關於這一點，書前「浮雲客子」之序，即曾盛讚聲山之評，謂乃是「標新領異，發人所未及發，解人所未能解」，他說道：

¹⁴ 參見拙著：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年），頁42-55。

見其淋淋漓漓，為天下勸義，傷悲之思，可以作孝；悱惻之志，並可以作忠。於是皇然動容，躍然稱快曰：「斯誠才子之書也已！」聲山之前，無評此書者，而作者之才不出，聲山之前，未嘗無評此書者，而作者之才，終亦不出。自聲山評之，而吾讀之，使紬之繹之，擊節而嘆賞之，是《琵琶》之為《琵琶》，非復東嘉昔日之書，而竟成聲山今日之書。¹⁵

這位序家認為原作經聲山之評，已非復東嘉昔日之書，而竟成了「聲山今日之書」，這種評語與金聖嘆評《西廂》後所獲得之讚譽相似。且他認為聲山以「第七才子」之名屬之東嘉，但他「即以屬之聲山」。此番話雖或屬於個人之溢美，然論者出此，亦非無因。事實上，若檢視毛氏父子之批語，我們可以發現，他們之用心於此，確有足以令人「紬之繹之，擊節而嘆賞之」之處。最要之第一點，在於他們將原本存在於儒家「以性絮情」的性情論，在戲劇審美的認識上，作了一種「如何方能更深層地發揮人性，從而達到一種動人的優美」之解說。這種可以表述為「性見乎情，情性而雅」¹⁶的「情雅」之說，將傳統劇論中常有的「重風教」之觀念，藉具體的批點，結合於戲曲中可有的一種敘事性與戲劇性的表現，因而使原本單純屬於「意旨」的道德意識討論，能與劇中人物之動態的「情性因素」結合。在這裏，批評家所扮演的，並非只是一被動的接受者之角色。這是他受稱賞的原因之一。其次，透過對於劇中精心設計的「孝子」、「義夫」、「貞婦」、「淑女」之情性表現的提示，聲山對於道德典範在倫理實踐過程中可能遭逢之困境，亦作出前所未有的反思；以此為基礎，聲山特為標出作劇「步驟不可失，次序不可闕」¹⁷的文本構造論，來闡釋劇中倫理網絡、倫理衝突之開展，與情節結構設計之關連。第三點，聲山劇論中，還進一步提點出《琵琶記》中「以歡伏悲，無結為結」¹⁸的戲劇觀點，與「倫理劇應如何藝術化」的問題。而在此三點之外，我們若透過以上針對全劇意義層次中「倫理框架」與「事理框架」的考察，則尚可進一步從毛氏父子之評點，來思考高明創作《琵琶記》一劇之「託義框架」，並對毛氏父子之批點，在《琵琶記》之批評史與批評語境中，所具有的意義與價值為何？進行思考。下文將依次針對這些重要議題，分別予以討論。

¹⁵ [清]浮雲客子：〈第七才子書序〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁1b-2a。

¹⁶ 毛聲山評：〈第七才子書琵琶記自序〉，同前註，卷1，頁1b。

¹⁷ 毛聲山評：〈總論〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁27b-28a。

¹⁸ 毛聲山評：〈一門旌獎〉總批，《繪像第七才子書》，卷6，頁57a。

二、情性而雅，質極而文——毛氏批語中之情性觀與文質論

聲山之推崇《琵琶記》為「絕世妙文」，在其批語中有一所謂「《琵琶》進於〈雅〉，〈雅〉視〈風〉而加醇焉」的說法，這一說法，在理路上是由司馬遷(145-86 B.C.)《史記》評論〈離騷〉乃兼具「〈國風〉好色而不淫，〈小雅〉怨悱而不亂」¹⁹的「雙重性」而來，聲山將之演繹為「《西廂》近於〈風〉而《琵琶》進於〈雅〉，〈雅〉視〈風〉而加醇焉」²⁰的說法。透過此種類比，聲山推出了如下的結論：

王實甫之《西廂》，其好色而不淫者乎？高東嘉之《琵琶》，其怨悱而不亂者乎？²¹

在此「怨悱而不亂」，可說是毛聲山對於《琵琶記》施加評點的總綱。而由毛聲山所謂「〈雅〉視〈風〉而加醇焉」的說法來看，可見毛聲山不僅將《琵琶記》的內容，歸約在「怨悱」的範圍之內，且在風格的認定上，主張「怨悱而不亂」，具有較之「好色而不淫」更趨於「雅正」的崇高性。從這點而論，他與引為知音同道的高則誠是如出一轍的。高明在《琵琶記》開場詞中曾說：

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，這般另作眼兒看。休論插科打諢，也不尋宮數調，只看子孝共妻賢。正是驊騮方獨步，萬馬敢爭先。²²

在這裏，高明提出「風化體」三字，所謂「風化體」，談的雖與他所認定的戲曲的終極功能相關，在這個意義上，他選擇的當然是「為人生而藝術」的藝術觀點，然而「風化體」不單指「風化功能」，一部戲之「好」，應是在最終的審美效果上，能達到「感人」的效果，而不僅是傳達「理念」而已。故就「影響」層面的「體」而言，事實上藝術必須存在著一種「轉移人」的審美機制。對於高明來說，好的戲曲之移人，除了具有「娛人」的效果，它所能產生對於人較高層次的影響，應是具有一種道德性的提昇作用。這種提昇作用，展現為一種審美的「動人」，既具有即時性，亦具有訝異性，且在觀賞的過程中，具有整體的藝術

¹⁹ [漢]司馬遷：《史記》（北京：中華書局，1997年），第8冊，卷84〈屈原賈生列傳〉，頁2482。

²⁰ 毛聲山評：〈第七才子書琵琶記自序〉，卷1，頁1b。

²¹ 同前註，卷1，頁1a-b。

²² 高明撰：〈副末開場〉，《琵琶記》，卷上，頁1a。

感染力；且這種整體的藝術感染力，在劇作家的期待中，必要能達致令人為其「合於義理之真情」所感的效果方休。否則雖有趣味，在藝術的評價上，高明認為仍無法達到令人稱賞的境地。而也正因如此，高明不選擇「佳人才子」，也不選擇「神僊幽怪」，而選擇了一部雖是「子孝共妻賢」，卻是「怨悱動人」的故事。不僅如此，高明曾自許「驂騮獨步」，顯示他對於戲劇的創作，有著極高的藝術追求，因而也期盼有「知音君子」能明其用心。針對高明這段話，聲山批語云：

文章之妙，不難於令人笑，而難於令人泣。蓋令人笑者，不過能樂人；而令人泣者，實有以動人也。夫動人而至於泣，必非佳人才子，神仙幽怪之文，而必其為忠貞節孝之文可知矣！顧或學為忠貞節孝之文，而竟不能動人，遂反不如佳人才子、神仙幽怪之文之足樂，則甚矣樂人易而動人難也。²³

聲山這段話，可說是對高明思想的呼應與發揮，而尤值注意者，毛聲山在此，已經分別出了「才子佳人」劇、「神仙幽怪」戲，以及「忠貞節孝」戲在劇類效果上的差異；雖則在他的評語中，不免有「以偏概全」之嫌。在他的看法中，忠貞節孝之文，在本質上具有深刻動人的素質，且這種素質，必要寫到「動人而至於泣」，方始是發掘出此種主題在藝術表現上所本有的潛在深度。

毛氏父子之所以認為《琵琶記》在題材上就優於《西廂記》，是因為：

作文命題最是要緊。題目若好，便使文章添一倍光采；若題目不甚好，則文章雖極佳，畢竟還有可議處。²⁴

此處所說的「命題」、「題目」是指劇作的題材，以及藉題材發揮的「主題」。題材好，主題深刻，作者的劇作之才，方有可以發揮之處。金聖嘆評《水滸》、《西廂》，「雖極罵宋江之權詐」，「極表雙文之矜貴」，但二書還是被批為「誨盜」、「誨淫」，究其原因，就他的話說，就是因為「其題目不甚正大也」。「今《琵琶記》文章既已絕佳，而其題目又極正大，讀者其又何議焉」²⁵？亦唯《琵琶記》之題目正大，有了這一層，由此結構的人情事變，才有可以逐步豐富的底蘊。因此，他認為《琵琶》在第一步的選擇上，已占了優勢。這種看法，也多少反映了毛聲山欲以其《琵琶記》評點，與金聖嘆評《西廂》相爭鳴的意圖。

²³ 毛聲山評：〈副末開場〉總批，《繪像第七才子書》，卷2，頁1a-b。

²⁴ 毛聲山評：〈總論〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁32a。

²⁵ 同前註，卷1，頁32b。

不僅如此，毛聲山認為《琵琶記》在「情」、「文」方面，亦勝過了《西廂記》，他說：

元人詞曲之佳者，雖《西廂》與《琵琶》並傳，而《琵琶》之勝《西廂》也有二：一曰情勝，一曰文勝。²⁶

至於何謂「情勝」，毛聲山說道：

所謂情勝者何也？曰：《西廂》言情，《琵琶》亦言情，然《西廂》之情，則佳人才子花前月下私期密約之情也；《琵琶》之情，則孝子賢妻敦倫重誼纏綿悱惻之情也。亦有似乎〈風〉之爲〈風〉，多采蘭贈芍之詞，而〈雅〉之爲〈雅〉，則唯忠孝廉貞之旨。是以同一情也，而《西廂》之情而情者，不善讀之，而情或累性；《琵琶》之情而性者，善讀之，而性見乎情。夫是之謂情勝也。²⁷

聲山指出，《琵琶》與《西廂》雖同是敘寫人情，其內涵卻大不相同，《西廂》之情，是以情合欲，此種情因爲是人之所想望，故容易占據人心，使人流而難返，故浸淫之於此，或至於累性，使人性中其它珍貴特質受到拖累。不似《琵琶》之情，情中帶有種種責任與義務，對於一般人來說，倘若處於難處之局，容易畏難而怯，因而成爲薄倖。但人也因爲在其內心的深處，具有更高的價值認同，所以在經歷種種自身的徬徨所帶來的試煉之後，人有可能將心中更高層次的情感激發出來，因而也使得旁觀者，受到同樣的情感召喚。這便是「性見乎情」之「情勝」。

毛聲山在此所主張的「性見乎情」，與曾爲其《第七才子書》作序的好友尤侗（1618-1704）之「性、情，一也」²⁸的觀念十分接近。事實上，尤侗所強調之「性、情，一也」的觀點，不僅肯定了「性」、「情」是文學之本，且也延續了明代人的主張，在性、情的討論中，標出一個「真」字。不過他並不直說「情真」，而必欲在「情真」的用語上，仍加入「性」字，強調應是「性情之真」。他說：

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

²⁶ 毛聲山評：〈第七才子書琵琶記自序〉，卷1，頁1b。

²⁷ 同前註，卷1，頁1b-2a。

²⁸ 〔清〕尤侗：〈五九枝譚〉，《西堂雜俎》（臺北：廣文書局，1970年），卷下，頁129。

先生哉？²⁹

蓋他既反對論「性」而不及情，卻也強調「有情無性」則是「欲」而非「情」。換言之，他認為文學創作中對於「情」之為「情」，應有深一層的探討，不能將兩者割裂。他在〈讀離騷自序〉中說：

屈原，楚之才子；王嬙，漢之佳人。〈懷沙〉之痛，亂以招魂；〈出塞〉之愁，續以弔墓，情事悽愴，使人不忍卒業。陶潛之隱而參禪，隱孃之佚而游仙，則庶幾焉。後之君子讀其文，因之有感，或者垂涕，想見其為人。³⁰

由此可見，在他的見解中，文學必須在根源處得乎「性情之正」，而且能適當地加以表達，才能令讀之者垂涕，進而想見作者其人。尤侗在其特別為聲山《第七才子書》所寫的〈序〉中論道：

凡吾所謂才者，必其本乎性、發乎情、止乎禮義，而非一往縱橫、靡靡怪怪之為也。莊之放也而達，屈之怨也而忠，史之矯也而直，杜之愚也而正，皆有至性存焉。《水滸》盜矣而近于義，《西廂》淫矣而深于情。彼各有所長，以是名曰才焉，誰不可也？才人之作至傳奇末矣，然元人雜劇五百餘本，明之南詞，乃不可更僕數，大半街談巷說，荒唐乎鬼神，纏綿乎男女，使人目搖心蕩，隨波而溺，求其情文曲致，哀樂移人，風以動之，教以化之者，萬不獲一也。³¹

尤氏認為作者之「才」，必乃「本乎性，發乎情，止乎禮義」，如莊子之放而達，屈原之怨而遠，司馬遷之矯而直，杜甫 (712-770) 之愚而正，都是一種「至性」的表現。至於「荒唐乎鬼神」、「纏綿乎男女」，本是元、明戲曲長期以來力求在表現方法上突破的發展，但這種為求戲劇效果達到使人「目搖心蕩」的種種創新，看在尤氏眼中，反是一種才人之作的「衰象」。換言之，尤侗之以真性情肯定戲曲，是出於他的「性情合一」的觀點。在他的觀點中，他對「情」作了規定，即是要「止乎禮義」而「非一往縱橫，靡靡怪怪之為也」。

正緣於此，尤侗為聲山作〈序〉，亦極力稱賞《琵琶記》之動人力量，認為它之所以能使黎民百姓以至文人學士無不感動，實乃因劇中之人在行動中所展現「本乎性，發乎情，止乎禮義」之作為。他說：

²⁹ 同前註。

³⁰ 尤侗：〈讀離騷自序〉，鄭振鐸纂集：《清人雜劇初集》（香港：龍門書店，1969年），頁975。

³¹ 尤侗：〈第七才子書序〉，《繪像第七才子書》，卷首序，頁4b-5a。

今夫一闕之市，十家之村，梨園子弟有登臺而唱《琵琶》者，每至飢荒、離別、剪髮、築墳之事，則田夫里媪，牧童樵叟，無不頰赤耳熱、涕淚覆面，嗚咽咄嗟而不能已；況于吾輩讀其書而觀忠臣、孝子、貞夫、烈婦之所為，有不油然而感動，喟然嘆興者乎？豈非本乎性、發乎情、止乎禮義，不自見其才，而才無不至者乎？³²

事實上，清初的劇論家、作家有關情、性關係的理解，雖大多抱持「情性合一」的觀點，然對於二者如何合一的問題，則仍有「由理向情」，漸至於「由情向理」的反復。作家們在表現「情性合一」的思想時，又日漸強調「情之中正」的要求。如此一來，在情與性、理與欲的關係上，自明代延續下來的反對「以理束情」的因素，遂日漸減弱，循至消失。在此問題上，由「唯情論」發展至「情性合一」，到強調「情之中正」的發展過程，恰好反映了由晚明到清初戲曲審美意識的「性理化」趨向。換言之，由於文藝思潮中審美意識此種重新趨向「性理化」之發展，「情」與「理」的關係，已漸由「自然」言情，只求「情至」，轉向了欲在情之真誠處，說出一個「情正」的方向。這種「性理化」的方向，雖非要將思想扭轉回「以理絜情」的舊路，但祈求「情」、「理」一致的意態，仍是頗為明顯的³³。

然而值得注意的是，尤侗所謂「性、情一也」，強調的是性情之「完成」，故謂必應「止乎禮義」。在他的主張中，是不承認有真正的「人生意義之不圓滿」的。一切困境，都必須加以克服，亦都可以克服。而克服之後所達成的情感圓滿，是無所欠缺的。至於聲山，則雖亦主張由「情」、「性」以達至於「理」，然而在艱困的事勢中所當表現的性情之「正」，其實是充滿著情感的激動；在這種情感激動之底裏，它所內含的渴望之難以填充，並不因情感本身的崇高性，而使得其真實宣洩，有導引人歸於平靜的自然之理。相較於尤侗所指性情之「自然得中」的「和諧性」，聲山所說的情性表現，更有一種可稱之為「悲劇性」³⁴的倫理意味。這是他所以不斷強調傳奇之敘事必當至於「引人之悲而後發人深省」的原因。聲山在論及《琵琶記》之敘事之悲時云：

³² 同前註，卷首序，頁5b。

³³ 參見拙著：〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉，《中國文哲研究集刊》第19期（2001年9月），頁183-250。

³⁴ 此處所說的「悲劇性」，是指由西方戲劇所謂 Tragedy 之傳統中所分析出之屬於一般劇種於理論上「可以有」的戲劇成分。「具有悲劇性」，與符合嚴格意義之「悲劇」形式，兩者涵意不同。

今觀《琵琶》一書，所以繪天性之親者，抑何其無不逼真，無不曲至乎。於父母之愛子，則一寫其逼試，一寫其嗟兒；於舅姑之愛媳，則一寫其見糠而悲，一寫其遺筆而逝；於子之念父母，則寫其却婚，寫其辭官，寫其思鄉，寫其寄書，寫其臨風而悼於新篁池閣之時，寫其對月而嗟於萬里長空之夜；於媳之奉舅姑，則寫其請糧，寫其進藥，寫其剪髮，寫其築墳，寫其畫真容於紙上，何啻愴聞優見之誠，寫其抱琵琶於道中，不減行哭過市之慘，其描畫慈父、慈母、孝子、孝媳，可謂曲折淋漓，極情盡致矣。至若寫妻之憶夫，則春闈催赴之曲，雖草蟲之嗟未見，殷雷之念還歸，不是過也。……他如寫張公之恤鄰，有賢者好施之風，寫牛氏之規親，有孝子幾諫之意，寫丞相之悔過，有貴人遷善之美，無不足以發人深省，而起人長思，所裨於風化者，豈淺鮮哉！³⁵

而說到《琵琶》之終極乃一「不全之事」，則云：

今之傳奇悲則極悲，歡亦極歡，離則皆離，合亦皆合，此常套也。而《琵琶》獨寫一不全之事以終篇，大異乎今之傳奇之終也。今之傳奇，善必獲福，惡必蒙禍，死者必惡，生者必善，此常套也。而《琵琶》獨寫一不平之事以終篇，又大異乎今之傳奇之終也。何謂不全之事？若論團圓之樂，則連理既得重諧，高堂亦必再慶，斯為快耳！乃趙氏不死，雖膺封誥于生前，而二親已仙，空錫綸章于身後，豈非事之不全者乎？³⁶

情之必須盡己，從而得乎性真，這是人所能掌握的，也是人人所能掌握的。故敘情近理而達至於使人聞之而悲，見之而憫，這是人的「情性」一面。然而人之所以能激起自己崇高的情操，實因真情中有渴望，渴望之事則非真情所可達成，此則是事勢之無奈。傳奇作家寫情，「悲則極悲，歡亦極歡」，正是因可以藉劇情的安排，令事「離」、「合」。於是「善必獲福，惡必蒙禍，死者必惡，生者必善」，乃成為常套。然不悟世事無常，離、合但能激生悲喜，而無法成就悲喜，於是善察世間事、情者，乃透過豐富的人生經驗，見出「事之難全」，方是情之真正可悲。作家必要能依此而為劇情之離、合，方是超出常套，而為上乘之作。這是《琵琶》「情勝」之處。

至於所謂「文勝」又是何所指？毛聲山曰：

所謂文勝者何也？曰：《西廂》為妙文，《琵琶》亦為妙文。然《西廂》

³⁵ 毛聲山評：〈副末開場〉總批，《繪像第七才子書》，卷2，頁1b-3a。

³⁶ 毛聲山評：〈一門旌獎〉總批，《繪像第七才子書》，卷6，頁57a-57b。

文中，往往雜用方言土語，如呼美人為顛不刺，呼僧人為老潔郎之類，而《琵琶》無之，亦有似乎采風，則言不遺乎里巷，而歌雅則語多出於薦紳。是以同一文也，而《西廂》之文豔，乃豔不離野者，讀之反覺其文不勝質；《琵琶》之文真，乃真而能典者，讀之自覺其質極而文。夫是之謂文勝也。³⁷

聲山認為《西廂》之文「豔不離野」，但《琵琶》之文雖是質自內出，卻是「質極而文」。我們若排除聲山出於個人好惡而對《西廂記》語言風格所作的批評，而以自己的話作為普遍原則，他所提出的「豔而離野」、「真而能典」，以「質極而文」為「文勝」的主張，還是符合「戲曲」這一特定的藝術形式對於語言的特殊要求的。當然，這與他對戲曲寫「性」與「情」的思想內容有直接關係，因為他認為，只有語言服從於內涵，自然合乎典正，才能真正稱得上「文勝」。他說：

《琵琶》用筆之難難於《西廂》，何也？《西廂》寫佳人才子之事，則風月之詞易好；《琵琶》寫孝子義夫之事，則菽粟之詞難工也。³⁸

《西廂》、《琵琶》雖同為「妙文」，但由於敘寫之事不同，因此亦有難易之間的差異。然無論難易，語言講求皆在要能契入場合、協於律呂，妙趣天成。此一「能化」之境，聲山稱為「自然而然之神化」，他說：

《琵琶》歌曲之妙，妙在看去直是說話，唱之則協律呂，平淡之中有至文焉。然《琵琶》之平淡則佳，後人學《琵琶》之平淡則不佳。夫唯執筆學之而不能佳，斯不得不以雕琢堆砌掩其短耳。《琵琶》之平淡，後人勉強學之，究竟不能學者何也？曰：惟其勉強學之，所以不能學也。文章之妙，妙在自然。昔人論草書法，謂如古釵腳，不若如屋漏痕，以其有自然而神化也。³⁹

聲山此處以「看去直是說話，唱之則協律呂，平淡之中有至文」說解《琵琶》語言之妙，謂必如此，不為雕琢，方是文質相當，明顯以處處必須「合劇」，作為審美考量之標準，亦是一可以注意之要點。

³⁷ 毛聲山評：〈第七才子書琵琶記自序〉，卷1，頁2a-b。

³⁸ 毛聲山評：〈總論〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁16b-17a。

³⁹ 同前註，卷1，頁18a-b。

三、「全忠」未必忠、「全孝」不能孝——毛氏劇論對於道德困境所作之反思

依劇情而言，《琵琶記》所述說的，是中國傳統社會裏一個儒生家庭的倫常故事，但作者將此一故事深深地鑲入由儒家倫理道德規範所制約的社會生活之中，來展現人物的性格與命運。劇中所著力表現的道德理念與倫理行動，具有強烈的中國文化色彩。但我們同時也看到了作者對於在倫理實踐的過程中，人情的種種變化，乃至可能產生的精神困境，具有極敏銳的觀察力，並能加以生動的敘寫。對於「意義」的貫串來說，作者專注的焦點，在於仔細地反思中國倫理思想中所重視的所謂「孝道」問題。亦即作者是將一個屬於「理念」層次的規範性價值，放進一個屬於常人的、偶然的「人情形態」與「事件」之中，加以「體認」。這種「體認」，包括對於事態、當事人內心的情感與思維的揣摩，以及「情境」對於人的感染與衝擊，乃至人在潛意識的支配下，所可能激發出的情緒與行動。對於作者來說，整個戲劇行動與行動帶動的戲劇情境之轉移，皆是由一個必然發生「抉擇困境」的人物貫串。而這一個人物，即是全劇的主角蔡伯喈。

《琵琶記》的傳本中曾出現「三不從《琵琶記》」⁴⁰的說法，即蔡伯喈在黃榜招賢時，為「事親」欲辭試而父不從；赴試高中後，為「事親」欲辭官而君不從；為官入贅後，為「事親」欲辭婚而相不從。這種明顯的安排，凸顯作者欲將此種「欲辭而不得」設計成爲引發全劇悲劇性效果的「行動之源」。從表面觀之，此種悲劇性發展的緣由，是因「三不從」而導致了「三不孝」——「只爲三不從，做成災禍天來大」⁴¹，但劇本中所展示的主人翁的孝道願望與倫理實踐的「不協調性」，實際就是揭露當人企圖將一個屬於「理念」層次的規範性價值，實踐之於他的不可知的生命歷程中時，偶然的事變與自己內心時時相續、時時必須作出抉擇的不可逆之轉折，最終常會導致一自身從未預料的結局。

於是我們在這裏，看到了劇作家構思全劇時截然不同的兩條考慮的線索：一是依「價值」的選擇，確定主要人物塑造的基本原則；一是依「故事」的事變因素，增加劇情的豐富性與真實性。毛聲山在《琵琶記·總論》中指出：

《琵琶》本意，止在勸人爲義夫，然篤於夫婦，而不篤於父母，則不可以訓，故寫義夫，必寫其爲孝子，義正從孝中出也。乃諷天下之爲夫者，而

⁴⁰ 高明撰：〈副末開場〉，《琵琶記》，卷上，頁1b。

⁴¹ 高明撰：〈兩賢相違〉，《琵琶記》，卷下，頁61b。

不教天下之爲婦者，則又不可以訓，故寫一義夫，更寫二賢婦，見婦道與夫道宜交盡也。是以其文之妙，可當屈賦、杜詩讀，而其文意之妙，則可當《孝經》、《曲禮》讀，更可當班孟堅《女史箴》一篇、曹大家《女論語》一部讀。⁴²

所謂「《琵琶》本意，止在勸人爲義夫」，這是由一簡單的劇情原始框架，決定第一步的創作原則。在《琵琶》這一特別的事例中，劇情原始框架是繫之於一形象明晰的主人公，即是作爲「義夫」的蔡伯喈。故本劇第一步的創作原則，便是確立並形塑「伯喈之義」。伯喈之必須由孝子而爲義夫，即是由此項原則延伸。這是真實的道德情感在個人的人格基礎上，應有的一致性。「單純一致而有力量」，此爲成功的戲劇人物必須具備的特質。在此，劇作家不應帶入現實中普通人物所常有的過於瑣碎的人格雜質。至於所謂「二賢婦」之幫襯，則是強化劇中主要人物的「理想特質」，亦即是她必須以「更純粹」的方式，補足陷於困境的主人翁在精神上的脆弱。尤其「二賢婦」中的趙五娘，更由原本屬於幫襯的次要角色，成爲與蔡伯喈同等重要的主要角色；替蔡伯喈支撐應有的道德角色。

毛聲山對於「二賢婦」的重視，呈顯了他對於人與人互爲「道德精神伴侶」所能引發的精神力量之認識。在面對父母時，可以互爲「道德精神伴侶」的，即是夫婦，故說「婦道與夫道宜交盡」。

而正因聲山重視劇中人物在「倫理網絡」中彼此的相關性，因此聲山強調《琵琶記》並不是一部作爲「閒書」的傳奇，即前文所引「人家父兄尤斷斷不可誤認《琵琶記》爲傳奇」⁴³的說法，而禁止其子弟閱讀，反倒是應把此劇當作屈賦、杜詩等文學經典，或《孝經》、《禮記》等儒家經典來讀。不僅如此，聲山還認爲劇中趙五娘與牛小姐之爲「二賢婦」，更可將其行範當作《女史箴》，或《女論語》來效法。在毛氏父子看來，讀者若爲「有心人」，則讀《琵琶記》，「可以通《大學》絜矩之心，可以推《中庸》忠恕之理，可以悟《論語》不欲勿施之情，可以省《孟子》出爾反爾之戒」⁴⁴。這種類似誇大的說法，除了是因戲曲地位尙不足以與正統經典相提並論，不免張揚外，《琵琶記》一劇以「戲劇」的方式闡明人之情性，乃是真有所見，亦是一重要的原因。這與金聖嘆將《西

⁴² 毛聲山評：《總論》，《繪像第七才子書》，卷1，頁12b-13a。按：《女史箴》爲西晉張華所作，《女論語》爲唐宋若莘、宋若昭姊妹所撰，託名曹大家（班昭），毛氏此處所言似有誤。

⁴³ 同前註，卷1，頁35a。

⁴⁴ 同前註，卷1，頁31a。

廂》與〈國風〉並論，李漁（1611-1680）提出「填詞非末技，乃與史傳詩文同源而異派」⁴⁵的說法，目的正有所似。

以上所說，是依「價值」的選擇，確定主要人物塑造的基本原則。至於另一項作者考慮的脈絡，所謂「依故事的事變因素，增加劇情的豐富性與真實性」之一面，作者鋪陳的道德困境，則主要是以「孝之實踐」的難處，作為設計構思之著眼。

我們回看《琵琶記》，作者一開場，就提出了全劇的主旨是「不關風化體，縱好也徒然」，「只看子孝共妻賢」⁴⁶。蔡伯喈與趙五娘夫妻二人，在道德上的配屬，一個是「全忠全孝」，一個是「有貞有烈」。除此之外，劇中還直接摘引了《尚書》、《春秋》、《論語》、《孝經》等典籍注疏中的名言。比如《琵琶記》第二齣〈高堂稱慶〉中「入則孝，出則弟」出自《論語·學而》⁴⁷；第四齣〈蔡公逼試〉中蔡公所云：

夫孝始于事親，中于事君，終於立身，身體髮膚，受之父母，不敢毀傷，孝之始也。立身行道，揚名後世，以顯父母，孝之終也。⁴⁸

出自《孝經·開宗明義第一》⁴⁹。至於「冬溫夏清，昏定晨省」，則為宋人邢昺為《論語》「生，事之以禮」所作之疏⁵⁰。而第三十七齣〈書館悲逢〉之「虞舜父頑母嚚象傲，克諧以孝」⁵¹乃出自《尚書·堯典》⁵²；「穎考叔曰：『小人有母，皆嘗小人之食矣，未嘗君之羹，請以遺之。』」則見於《左傳》⁵³。第三十九齣〈散髮歸林〉中：「生，事之以禮；死，葬之以禮，祭之以禮。」⁵⁴語出《論語·為政》⁵⁵；第四十二齣〈一門旌獎〉：「孝弟之至，通於神明，光於

⁴⁵ 李漁：《閒情偶寄》，頁8。

⁴⁶ 高明撰：〈副末開場〉，《琵琶記》，卷上，頁1a。

⁴⁷ [魏]何晏注，[宋]邢昺疏：《論語注疏》（臺北：藝文印書館，1976年影印清嘉慶南昌府學《十三經注疏》本），卷1，頁5b，總頁7。

⁴⁸ 高明撰：〈蔡公逼試〉，《琵琶記》，卷上，頁18b。

⁴⁹ [唐]唐玄宗注，邢昺疏：《孝經注疏》（《十三經注疏》本），卷1，頁3a-b，總頁11。

⁵⁰ 何晏注，邢昺疏：《論語注疏》，卷2，頁2b，總頁16。

⁵¹ 高明撰：〈書館悲逢〉，《琵琶記》，卷下，頁65b。

⁵² 題[漢]孔安國傳，[唐]孔穎達正義：《尚書正義》（《十三經注疏》本），卷2，頁24b，總頁28。

⁵³ [晉]杜預注，孔穎達等正義：《春秋左傳正義》（《十三經注疏》本），卷2，頁20a，總頁37。

⁵⁴ 高明撰：〈散髮歸林〉，《琵琶記》，卷下，頁78b。

⁵⁵ 何晏注，邢昺疏：《論語注疏》，卷2，頁2b，總頁16。

四海，無所不通。」⁵⁶則引自《孝經·感應章第十六》⁵⁷等等。

我們若由上引蔡公「逼試」時所摘引的《孝經》來看，便知對於蔡伯喈這樣家庭來說，父親對於兒子的期待，兒子對於父親的義務自覺，皆是有一「名教」的觀念盤旋於腦海，處處逼迫著當事人作出思量與抉擇，並非出自自然的人情。這種道德壓力，特別明顯的，是在於所謂「五致」與「三不」。這「五致」與「三不」出自《孝經·紀孝行章》，內容是：

孝子之事親也，居則致其敬，養則致其樂，病則致其憂，喪則致其哀，祭則致其嚴，五者備矣，然後能事親。事親者，居上不驕，為下不亂，在醜不爭。居上而驕則亡，為下而亂則刑，在醜而爭則兵。三者不除，雖日用三牲之養，猶為不孝也。⁵⁸

對於飽讀詩書的蔡伯喈來說，情感的實踐，如不能達成古人所訂的行為準則，即是摧毀了情感引起的承諾。對他而言，是一種無法承受之重。所以以下的情節鋪陳，作者皆是在考慮劇中人物這種心理背景的情況下，企圖藉事勢之變，形成它們所必須面對的道德困境。

但是當我們說「道德困境」來自「道德期待」時，我們必須辨明，這項「道德期待」只是存在於劇中人之間，或劇中的情境之中，還是它也存在於作者與觀眾，或讀者呢？《琵琶記》第一齣〈副末開場〉下場詩云：

極富極貴牛丞相，施仁施義張廣才。有貞有烈趙真女，全忠全孝蔡伯喈。⁵⁹而論者也說：「《琵琶》教孝。」⁶⁰這就顯示，在「道德期待」這一點上，作者、觀眾、讀者，與劇中人是一致的。「有貞有烈」、「全忠全孝」，正是期待的標準。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「利縮名牽竟不歸」，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」⁶¹，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」反而使全劇似乎呈顯了深刻的反諷意味。事實上，「全忠全孝」雖然是儒家高懸的一個理想價值目標，但在實際運作中，忠、孝往往難以

⁵⁶ 高明撰：〈一門旌獎〉，《琵琶記》，卷下，頁85a。

⁵⁷ 唐玄宗注，邢昺疏：《孝經注疏》，卷8，頁2a，總頁51。

⁵⁸ 同前註，卷6，頁1a-2a，總頁42。

⁵⁹ 高明撰：〈副末開場〉，《琵琶記》，卷上，頁2a。

⁶⁰ [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418b-419a。

⁶¹ 高明撰：〈張公遇使〉，《琵琶記》，卷下，頁75a。

兩全。於是在名教的傳統論述中，有所謂「移孝作忠」、「捨親就忠」的說法。《孝經》所強調的「始于事親，中于事君，終於立身」，就是強調只有把孝道的實施拓展於事君上，才得以顯親揚名，成就大孝。

對於這種兩難，作者作了兩面的對立陳述。如在第十六齣〈丹陛陳情〉蔡伯喈辭官遭拒一節中，有所謂「孝道雖大，終於事君；王事多艱，豈遑報父」⁶²，有所謂「大丈夫當萬里封侯。肯守著故園空老？畢竟事君事親一般道，人生怎全忠和孝」⁶³；有所謂「你做官與親添榮耀，高堂管取加封號，與他改換門閭偏不是好」⁶⁴等，皆是劇中人的話語。劇作家並未按這個思路去整合忠、孝之間的矛盾，這種懸宕，使劇中的蔡伯喈陷入了既「不忠」又「不孝」的尷尬困境：因思家而不安於吏政，皇帝自會嫌他不忠；因拋親別妻，三年不歸，雙親罵他不孝；牛小姐將他看做是個「害羞的喬相識」，趙五娘則視他是個「負心的薄倖郎」。處在罪惡感中的他，不得不發出「只為君親三不從，致令骨肉兩成空」的哀嘆，並進而認定是「三不從做成災禍天來大」⁶⁵！最後這部劇，藉著事勢的轉折，將兩難的局面取消，卻讓曾經兩難的掙扎，仍然留存於劇中人以及觀賞者的記憶之中。

《琵琶記》全劇由〈高堂稱慶〉展開劇情，蔡伯喈與新婚兩月的妻子趙五娘為耄耋父母蔡公、蔡婆慶賀壽辰。劇本以孝道發端，首先為我們勾勒了一幅「子孝雙親樂，家和萬事成」⁶⁶充滿天倫之樂的家庭生活圖像，同時也為後續情節的發展張目。第四齣〈蔡公逼試〉是全劇戲劇衝突的第一個波瀾。作為人子的蔡伯喈認為「人爵不如天爵貴，功名爭似孝名高」⁶⁷，因此「只愁親老，夢魂不到春闈裏」⁶⁸；而作為人父的蔡公卻認為：

夫孝始于事親，中于事君，終於立身，身體髮膚，受之父母，不敢毀傷，孝之始也。立身行道，揚名於後世，以顯父母，孝之終也。是以家貧親老，不為祿仕，所以為不孝。你若是做得官去做官時節，也顯得父母好處兀的，不是大孝是甚麼？⁶⁹

⁶² 高明撰：〈丹陛陳情〉，《琵琶記》，卷下，頁70a。

⁶³ 同前註，卷上，頁70b。

⁶⁴ 同前註，卷上，頁71a。

⁶⁵ 高明撰：〈兩賢相違〉，《琵琶記》，卷下，頁61b。

⁶⁶ 高明撰：〈高堂稱壽〉，《琵琶記》，卷上，頁3b。（「稱壽」，琴香堂本作「稱慶」）

⁶⁷ 高明撰：〈蔡公逼試〉，《琵琶記》，卷上，頁14b。

⁶⁸ 同前註。

⁶⁹ 同前註，卷上，頁18b-19a。

父子兩人對「孝的內涵」的理解可以說是各有其理，且皆合乎儒家倫理孝道的規範。而最終的結果，則仍是蔡伯喈順從了蔡公，強赴春闈。原因何在？因依倫理綱常中「三綱」之一的「父為子綱」，蔡伯喈作為人子，難逆親言，「父親嚴命怎生違」？於是不得不從，然而這樣一來，卻也導致了「盡孝」的願望之落空。

蔡伯喈勉從父命，赴春闈，一舉及第，隨之被當朝宰相牛丞相看中，立意要將他招贅為婿。但是，蔡伯喈面對相府招贅，他感到「好似和針吞卻線，刺人腸肚繫人心」⁷⁰，心中惦念的是「知我的父母安否」⁷¹。面對相府款待自己的美味佳餚，伯喈「持盃自覺心先痛，縱有香醪欲飲難下我喉嚨，他寂寞高堂菽水誰供奉」⁷²。由此可見，蔡伯喈在此刻，仍未將思念父母之情忘卻。他向牛丞相提出辭婚，說明自己已娶妻室，雙親年老，娶妻不告，實難從命，甚至不惜「上表辭官，一就辭婚便了」⁷³。但師相之情可逆，聖上之意不可違，皇上頒下聖旨曰：「爾當恪守乃職，勿有固辭，其所議婚姻事，可曲從師相之請，以成桃夭之化。」⁷⁴蔡伯喈最終只好「強就結鸞鳳」，而他「為父母在堂，故上表辭官，回去侍奉」⁷⁵的願望，亦因之破滅。聲山在此批道：

孝子之孝，義夫之義，寫之於〈官媒議婚〉之時不難，寫之於〈丹陛陳情〉之時不難，寫之於〈再報佳期〉之時亦不難，而所最難下筆者，莫如〈強就鸞鳳〉之一篇矣。夫就而曰強，寫其歡笑不得，強而既就，寫其啼哭又不得，然則將作何等寫法而寫之？今看東嘉，偏能逞好手。寫出狀元此時既不敢啼，又不忍笑，一段真情至理。如絲蘿附喬木，聊為勉強應酬之言，而對華堂而念高堂，對新人而思舊人，亦略見其俛首斂容、無聊無賴之致。此真文之濃淡適宜、輕重合度者也。⁷⁶

聲山點出劇中蔡伯喈「歡笑不得，啼哭又不得」的窘迫與無奈，這中間的細膩變化，確是有其貼近人情之處，故說是「一段真情至理」。值得注意的是，歷來論者都將辭婚、辭官視為「兩不從」——「牛相不從」與「皇上不從」，劇本本身也是如此提出的。但是，實質上只是一「不從」——「皇上不從」。劇本中雖然提出了蔡伯喈辭婚，然而蔡伯喈始終沒有屈從於牛相之「不從」，這在〈官媒議

⁷⁰ 高明撰：〈官媒議婚〉，《琵琶記》，卷上，頁58a。

⁷¹ 同前註。

⁷² 高明撰：〈杏園春宴〉，《琵琶記》，卷上，頁50a。

⁷³ 高明撰：〈官媒議婚〉，《琵琶記》，卷上，頁60a。

⁷⁴ 高明撰：〈丹陛陳情〉，《琵琶記》，卷上，頁70a。

⁷⁵ 同前註，卷上，頁67a。

⁷⁶ 毛聲山評：〈強就鸞鳳〉總批，《繪像第七才子書》，卷4，頁5a-b。

婚〉、〈激怒當朝〉等齣中皆有明確反映。身為議郎的人臣蔡伯喈深知君臣之間必須恪守的倫理綱常——「君為臣綱」，強調的是君王對臣屬的絕對權威。作者似乎也是為了給蔡伯喈不能辭官與辭婚，尋得一條天經地義的理由，所以，獨具匠心地構思了〈奉旨招婿〉的情節。也正是因為「奉旨招婿」，所以蔡伯喈只能恪守「君為臣綱」的倫理準則，「曲從師相之請，以成桃夭之化」。高明在《琵琶記》中一改蔡伯喈主動「棄親背婦」為被動的「奉旨招婿」。在創作主旨上很明顯是為了讓主人翁始終保持著真誠善良的孝道願望。固然，我們從劇本中不難發現，蔡伯喈由於不是出自內心所願而「強就結鸞鳳」，所以他雖然面對「杏園春宴」與洞房花燭，然而在其內心卻又一次經受著欲孝不能的痛苦煎熬：

謾說道姻緣事，果諧鳳卜。細思之，此事豈吾意欲？有人在高堂孤獨。可惜新人笑語喧，不知我舊人哭。⁷⁷

牛府姻緣既非他所「意欲」，而「高堂孤獨」與「舊人哭」更是時刻在他念中，可憐蔡伯喈因為曲從了「君為臣綱」的倫理綱常，而最終仍難免孝思落空的悵憾。

蔡父之「不從」，是希望兒子「改換門閭，光顯祖宗」⁷⁸，所據者為「立身行道，揚名于後世，以顯父母，孝之終也」⁷⁹；而君之「不從」，是「爰招俊髦，以輔不逮。咨爾才學，允愜輿情，是用擢居議論之司，以求繩糾之益」⁸⁰，所據者為「孝道雖大，終于事君；王事多艱，豈違報父」⁸¹？此二「不從」，明顯是建立在傳統的「孝」與「忠」的觀念基礎上。惟牛丞相之「不從」，則是雜有倚仗權勢維護威權之私。然而為女擇婿，是為父的職分與情義，從父命而嫁，亦是孝之本分，牛丞相與牛小姐的一面，其所以有此作為，也屬人情之常。故依劇情的布置來說，正因「三辭三不從」的矛盾，出現於中國社會，乃屬世情中所有，於是在事勢的推移下，它本身就存在一種可能導致悲劇性審美效果的因素。可以說，《琵琶記》中關於蔡伯喈的鋪陳，在主軸上，必以「三不從」為基礎而開展。沒有「三不從」，就沒有《琵琶記》中的蔡伯喈，也就沒有《琵琶記》所企圖達到的效果。所以高明首先以此為突破點，用「一不從」作為打進原有情節的一個重要楔子，事實上要是沒有這個「一不從」，也就沒有接下來的兩個「不

⁷⁷ 高明撰：〈強就鸞鳳〉，《琵琶記》，卷上，頁87a。

⁷⁸ 高明撰：〈蔡公逼試〉，《琵琶記》，卷上，頁18a。

⁷⁹ 同前註，卷上，頁18b。

⁸⁰ 高明撰：〈丹陛陳情〉，《琵琶記》，卷上，頁70a。

⁸¹ 同前註。

從」，《琵琶記》也就不成其為《琵琶記》了。

作者在劇中，藉著事勢的轉折，始終未將「忠孝難兩全」的局面取消的這種處理，引發了解讀上的爭議。陳繼儒便曾認為整部《琵琶記》，「純是一部嘲罵譜」⁸²。對於這一點，毛宗崗提出了一極具創意的看法，他在〈參論〉中說道：

《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。⁸³

依宗崗之意，《琵琶記》篇首標題雖云「全忠全孝蔡伯喈」，實際上書中借兩說之對立，其實是凸顯了伯喈的進退失據。倘使此說屬實，則《琵琶記》之標題，實際只是表明作為意義主幹的「道德期待」，劇中人物的理想化呈現，其實是藉「二賢婦」，尤其是其中的五娘，而體現的。伯喈與五娘的對比，是「世俗化的人物」邁向理想時，與他自身所可能呈現的「理想人物」的對比。

四、步驟不可失，次序不可闕——倫理網絡、倫理衝突之開展與情節結構設計

「人物」作為行動根源的因素一旦確立，作者如何依故事的事變因素，增加劇情之豐富性與真實性，便成為好的劇作家必須考慮的事項。而首先應處理的，是「結構」問題。

在中國戲曲批評史上，戲曲的「結構」，稱為「布局」、「構局」，或「關目」。「結構」一詞，有雙重涵義：一可作動詞解，即藝術創作的構思布局，所謂「布關串目」；其二，則是指作品中的藝術構造。李漁在《閒情偶寄》中曾說：

填詞首重音律，而予獨先結構。⁸⁴

李漁建立了戲曲創作中「結構第一」的觀念，而他所謂「獨先結構」的戲劇理

⁸² [明]陳繼儒：〈書末總評〉，《陳眉公批評琵琶記》（北京大學圖書館藏光緒間[1875-1908]夢鳳樓暖紅室彙刻傳奇第2種2卷本），下卷之下，頁48a。

⁸³ 毛宗崗：〈參論〉，收入毛聲山評：《繪像第七才子書》，卷1，頁52b-53a。

⁸⁴ 李漁：《閒情偶寄》，頁10。

論，即是以《琵琶記》為例，指出：「如一部《琵琶》止為蔡伯喈一人，而蔡伯喈一人又止為重婚牛府一事。」⁸⁵此即是李漁所謂以「一人一事」立「主腦」的戲劇結構理論。李漁又說：

一本戲中有無數人名，究竟俱屬陪賓；原其初心，止為一人而設。即此一人之身，自始至終，離、合、悲、歡中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文，原其初心，又止為一事而設；此一人一事，即作傳奇之主腦也。⁸⁶

在這裏，「陪賓」與「主人」的關係，乃是依「事」而說，全劇必須只作「一事」看。這與劇中的人物戲分分配，或是否形象鮮明、動人，皆無嚴格的邏輯關連。以《琵琶記》為例，李漁認為衆多的人物與事件中，只有蔡伯喈一人及其「重婚牛府」一事，是《琵琶記》敘事結構之「主腦」。「重婚牛府」一事，寫的是新婚兩月就為父所逼進京趕考的蔡伯喈，在一舉奪魁後，為牛丞相所強而入贅牛府一事，「其餘枝節皆從此一事而生」。如「二親之遭凶，五娘之盡孝，拐兒之騙財、匿書，張太公之疎財、仗義，皆由於此」⁸⁷。是「重婚牛府」一事，集中凸顯了世俗化的知識分子，由賤至貴，從而貪慕功名、曲從權勢的內心掙扎。如無這一步，則整個戲劇化之張力，便無法開展。

與李漁相似，毛聲山在其《琵琶記》批語中，對於主題與結構之關聯性，亦即所謂結構的「整一性」原則，亦有他的具體論述。他認為結構一部作品的首要之務，是確立「本題」；亦即所謂「作者所注意之處」。「只覷得此緊要之處一手抓住，一口擒住，更不一毫放空，于是其書遂成絕世妙文」⁸⁸。然後圍繞這個中心「添設」、「點染」，使之既能完整連貫，又別具曲折變化之趣。誠如聲山所謂：

才子之為文也，既一眼覷定緊要處，卻不便一手抓住，一口擒住，卻于此處之上下四旁千回百折，左盤右旋，極縱橫排宕之致，使觀者眼光霍霍不定，斯稱真正絕世妙文。⁸⁹

其次則是結構內各部分必須緊湊、嚴密，成為不可分割的整體。如聲山所云：

善文者，有一篇全部大文於胸中，則其於每段小文之內，必處處提照章

⁸⁵ 同前註，頁14。

⁸⁶ 同前註。

⁸⁷ 同前註。

⁸⁸ 毛聲山評：〈總論〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁22a-23a。

⁸⁹ 同前註，卷1，頁22b。

旨，回顧本色。若有一處疎漏，即全部線索皆脫矣。⁹⁰

與此相關，他提出了「輕重詳略之理」、「前後照應之法」以及「濃淡適宜，輕重合度」的原則。最後，聲山強調結構必須「運直於曲中」⁹¹。所謂「直」，即「不脫本題，不離本色」，而「曲」則是指表現方法的婉轉、曲折。

聲山認為戲曲劇作，「文章有步驟不可失，次序不可闕者」，這中間的「步驟」、「次序」，即是指劇本的藝術構思，與布局結構。所謂「步驟不可失」，是說劇情的設計，必須有全局性的關照，時時存於胸中，如此方能縝密、不疏失。他以「善奕」為喻，高手下棋，往往算到「數十百，直到收局而後已」，他說：

人若不能算到全局，而但看此十數著，則無一著不是閒着；若能算到全局，而後看此十數著，則無一著是閒着。《琵琶》之為文，亦猶是已。嘗見其閒閒一篇，淡淡數筆，由前而觀，似乎極冷極緩，極沒要緊；乃由後而觀，竟為全部收局中極緊極要極不可少之處。知此者，庶幾可與縱讀古今才子之文。⁹²

構思劇本不能僅在局部上著眼，必要關照全局，方能相互呼應，使各個部分形成一有機整體，從而達到所期待的審美效果。

至於所謂「次序不可闕」，則是說結構在個個成分的安排上，須能找出其在結構上應有的位置。而為了能條理分明，最要之法，應在於能從一二關鍵處著手。他說道：

實則其所注意之處，只在一二篇，且不獨一部之中其注意只在一二篇，即一篇之中其注意亦只在一二句。得其注意之所在，然後知何處是陪客，何處是正主；何處是埋伏，何處是照應；何處是正描，何處是傍襯；何處是倒插在前，何處是順補在後。⁹³

抓住了關鍵所在，專意體貼，就能知道陪賓、正主、照應、埋伏、正描、旁襯、倒插、正補等結構內部成分的相對關係。其子宗崗還認為，如要做到結構完整，便不能「胡亂下筆，前不顧後，後不顧前」⁹⁴，必須使情節前後照應，環環相扣。聲山以各齣間的關係為例，說明道：

⁹⁰ 毛聲山評：〈杏園春宴〉批語，《繪像第七才子書》，卷3，頁8a。

⁹¹ 毛聲山評：〈總論〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁17b。

⁹² 同前註，卷1，頁27b-28a。

⁹³ 同前註，卷1，頁14a。

⁹⁴ 毛宗崗：〈參論〉，收入毛聲山評：《繪像第七才子書》，卷1，頁70a。

如〈牛氏規奴〉爲〈金閨愁配〉張本，〈金閨愁配〉爲〈幾言諫父〉張本，〈臨粧感嘆〉爲〈勉食姑嫜〉張本，〈勉食姑嫜〉爲〈糟糠自厭〉張本。若無〈才俊登程〉，則杏園之思家爲單薄；若無〈激怒當朝〉，則陳情之不許爲突然；若無〈再報佳期〉，則〈強就鸞鳳〉爲無序；若無〈丞相教女〉，則〈聽女迎親〉爲無根；若無〈路途勞頓〉，則〈寺中遺像〉爲急遽；若無〈孝婦題真〉，則〈書館悲逢〉爲無本。⁹⁵

聲山這裏一再強調，情節結構的安排要有根、有本、有序，方能不急遽，不突然，不單薄。總之，才子作文，要一氣貫注，渾然一體，「增之不成文字，減之亦不成文字」⁹⁶，才算做到了結構完整。

也因大作家在完成作品時，必有他認真的考慮，故聲山根據結構完整的原則，反對刪除〈書館悲逢〉一齣之後的情節。因爲不能以篇幅的長短，來衡量劇作的高下。「文之妙者，一句包得數篇，則短亦非短；數篇只如一句，則長亦非長。」⁹⁷〈書館悲逢〉後的情節，是全劇的有機成分，不唯不可分割，且就審美效果來說，與前面的情節相對應，具有均衡對稱的審美效果。如劇中寫牛相別女，牛氏別父，與〈南浦囑別〉一篇，特爲相類；寫父之念女，女之念父，又與〈蔡母嗟兒〉、〈官邸憂思〉，特爲相肖。因此，〈書館悲逢〉後的情節斷不可刪。他們還批評了當時有人亂刪、亂改、亂演後面情節的作法，愈覺得〈書館悲逢〉之後的情節的重要性，於是主張「不可以不批」，「不可以不讀也」。總之，聲山所強調的作者結構意識的自覺性，與結構形態的整一性，已顯示出一種以戲劇主題爲中心的結構觀念。在情節結構之戲劇性變化的彰顯上，已較前人有了更明確的論述。

聲山所說的「注意之處」，雖非全同於李漁的「立主腦」，但是他將劇作家考慮關鍵情節時的因素提出，卻對李漁之說有極大的補充作用。他們不但認爲蔡伯喈是全劇的中心人物，且認爲〈官媒議婚〉與〈書館悲逢〉是兩個關鍵情節，是全部劇情發展的轉折點。毛聲山認爲：

讀書者，當先觀作者所注意之處。如一部《琵琶記》，其前所注意，只在〈官媒議婚〉一篇，其後所注意，只在〈書館相逢〉一篇。蓋前則寫其辭婚相府，後則寫其不棄糟糠，如是而已。乃欲寫其辭婚，不得不寫其辭官；將寫其辭官，不得不先寫其辭試；既寫其辭試，因寫一逼試之蔡公，

⁹⁵ 毛聲山評：〈總論〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁28b-29a。

⁹⁶ 同前註，卷1，頁29a。

⁹⁷ 同前註，卷1，頁29b。

寫一留試之蔡母，更寫一勸試之鄰叟。凡此種種，皆因辭婚而添設者也。欲寫其不棄妻，不得不先寫其念妻；欲寫其念妻，不得不寫其念親；既寫其念親，因寫一代夫葬親之趙氏，寫一從夫省親之牛女，更寫一聽女迎親之牛相。凡此種種，皆因不棄妻而點染者也。⁹⁸

此處聲山運用反推法，說明辭試、辭官都是為辭婚作準備。念親、念妻、不棄妻都是為「書館悲逢」作鋪墊。從上述他的分析可以看出，《琵琶記》結構雖然宏大，但是能提振全篇的，必要在一、二篇上著力。即一篇之中，其注意之所在，亦必要在一、二句中見出功力，方能入人心扉。如〈杏園春宴〉一齣，「寫宮花，寫紅樓，寫玉鞭，寫笙歌，寫題詩，寫飲酒，無數絢爛文字，皆旁筆也，其正筆只在『未許嫦娥愛少年』一句，為後文辭婚伏線；又只在『高堂菽水誰供奉』一句，為後文辭官伏線」⁹⁹。對於聲山來說，這不是高明一人如此，而是有才之人皆是如此，因此有脈絡可以指明。故他在說明「注意」之法後，乃云：

豈特《琵琶》為然，古今才子之文皆如是，惟有心者自解之。¹⁰⁰

除了關鍵處的處理，要把整個劇情節結構安排得好，又有種種「逼攏」、「漾開」之法，需費心經營，他說：

今觀《琵琶》文中，每有一語將逼攏來，一筆忽漾開去，漾至無可攏處，又復一逼，及逼到無可漾處，又復一開。如是者幾番，方纔了結一篇文字。正如獅子弄毬、貓狸戲鼠，偏不便抓住、噙住，偏有無數往來撲跌，然後獅子意樂，貓之意滿，而人觀之之意，亦大快也。¹⁰¹

毛氏認為《琵琶記》文勢之「逼攏」與「漾開」的交錯變化，一如「獅子弄球」與「貓狸戲鼠」時的「往來撲跌」。這又牽涉到為文的「曲」、「直」問題，聲山認為戲曲結構之所以必須「運直於曲」，這是因為「曲」之體與「詩」不同，「詩體直，直則貴其曲，能運曲於直中，乃為妙詩。曲體本曲，曲則又貴其直，能運直於曲中，乃為妙曲」¹⁰²。我們可舉〈糟糠自厭〉為例。該齣戲在情節設計上所敷演的世態，不過是趙五娘「把些衣服首飾之類，盡皆典賣，辦些糧米，供給公婆，卻背地裏把糠粃餵充饑」¹⁰³的簡單描寫。而作者卻能在唱詞上以濃墨

⁹⁸ 同前註，卷1，頁13a-14a。

⁹⁹ 毛聲山評：〈杏園春宴〉總批，《繪像第七才子書》，卷3，頁8a-b。

¹⁰⁰ 毛聲山評：〈總論〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁14a-b。

¹⁰¹ 同前註，卷1，頁23a-b。

¹⁰² 同前註，卷1，頁17b。

¹⁰³ 高明撰：〈糟糠自厭〉，《琵琶記》，卷上，頁94a-b。

重彩鋪陳渲染，表現出趙五娘吃糠前與吃糠時內心深處的情感波瀾。劇中【山坡羊】與後繼的【前腔】二曲，寫她吃糠前感受到的「五不」與「四難」。而接下來的【孝順歌】與後續的三支【前腔】共四曲，則寫趙五娘之由糠的遭舂杵，被簸揚，想到自身的受盡折磨，十分細膩地寫出了人物的心理，具體地表現了趙五娘內心深刻的痛楚。因此聲山批曰：

《詩》三百篇，賦中有比，比中有賦者多矣；然文思之靈變，文情之婉折，未有如《琵琶》之寫喫糠者也。看他始以糠之苦比人之苦，繼以糠與米之分離，比婦與夫之相別，繼又以米貴而糠賤，比婦賤而夫貴，繼又以米去而糠不可食，比夫去而婦不能養，末又以糠有人食猶為有用，而己之死而無用並不如糠。柔腸百轉，愈轉愈哀，妙在不脫本題，不離本色。不謂一喫糠之中，生出如許文情，翻出如許文思，才子之才，真何如也！¹⁰⁴

不過儘管《琵琶記》的作者能於結構上，千迴百折，縱橫排宕，使觀者眼光霍霍不定，又能於文情之婉折中，「運直於曲」，令人隨之百轉而愈哀。整部戲，由於已包有極大的豐富性，如在劇情上，不見有極明晰的劇情主脈，以之產生強而有力的推動力量，則易產生觀眾在審美感受上的紛亂。於是作者刻意地發展了一條清晰的主脈，即是所謂「三逼」（逼試、逼婚、逼官）、「三辭」（辭試、辭官、辭婚）與「三不從」（辭試不從、辭婚不從、辭官不從）的矛盾衝突，使它成為營造全劇戲劇結構的依據，以及導致悲劇性效果的根源。

全劇貫串著這樣一組矛盾衝突的線索：首先是蔡公「逼試」，伯喈「辭試」，蔡公「不從」。這使得本來「欲盡子情」的伯喈，只得忍痛告別年邁雙親與新婚嬌妻，赴京應試。而後，牛相「逼婚」，伯喈「辭官」，皇帝「不從」。一舉及第的蔡伯喈，儘管決意「歸家奉親」，卻「爭奈君王不肯從」¹⁰⁵，結果「辭官、辭婚俱未得」，只落得「他鄉游子不能歸，高堂父母無人管」，「做成災禍天來大」，釀成了蔡公、蔡婆相繼病故，趙五娘祝髮買葬、乞食尋夫的感人情節。「三逼」、「三辭」與「三不從」，構成了基本的戲劇衝突，推動了戲劇張力的發展，將劇中主人翁從日常的「生活情境」，推向考驗自身價值觀與意志力的「事變情境」。而就因為作者以「三逼」、「三辭」、「三不從」的關目來推動一切矛盾衝突，直接觸及主題思想的最深處，才形成了激動人心的結構，其思想性與藝術性，亦因之得以豁顯出來。

¹⁰⁴ 毛聲山評：〈糟糠自厭〉總批，《繪像第七才子書》，卷4，頁17a-b。

¹⁰⁵ 高明撰：〈丹陛陳情〉，《琵琶記》，卷上，頁71b。

通過「三逼」與「三辭」的核心關目，劇中的劇情主線與副線，基本上都是伴隨著這條線索發展，使每條劇情線索，既是分別獨立，又不出離於主題之外。作者運用錯綜交織的雙重劇情線索，使之交錯發展，相互輝映，進而推動故事發展，展開戲劇衝突，塑造人物性格，形成了《琵琶記》在結構藝術上的一個重要特色。

本於此，劇作重點地描寫了蔡伯喈與趙五娘的二條主線，同時又以丞相之女牛氏與牛丞相作為副線，使它們既平行地向前發展，又相互交叉，三條劇情線有分有合，交錯遞進。全劇四十二齣，除少數過場戲外，大體上是每十齣一個段落，情節以起、承、轉、合的方式推進。第一齣至第十齣，鋪陳「逼試」、「辭試」、蔡公「不從」。第十一齣至第二十齣，交錯並寫「逼婚」、「辭官」、「辭婚」，以及君、相之「不從」。第二十一齣至第三十齣，敷演「不從」的惡果。第三十一齣至第四十二齣，則敘寫全劇的補償與結局。

劇中自蔡伯喈上京赴試後，蔡伯喈與趙五娘各自的遭遇分成兩條脈絡敷演，蔡伯喈被逼求取功名富貴的際遇，趙五娘在「三逼」、「三辭」、「三不從」的境況下經受的苦難，是兩條主線。兩條主線此起彼伏，合而離，離而合，交錯並進，兩兩對稱，推動著情節的開展。在安排上，大體皆是以「齣」次敷演衝突，衝突表現人物，人物形成主線，主線貫串關目，建構起一個有機的整體性結構。在主線的這一方，是蔡伯喈一步步地陷入功名富貴的羅網，愈陷愈深，即使在〈杏園春宴〉、〈夏日賞荷〉、〈中秋望月〉諸齣，他內心總是滿懷著思念雙親與五娘的愁怨與抑鬱，這其實是一種「苦、樂相錯」的編織。透過蔡伯喈際遇的「樂」，襯托其心境的「苦」，表現出「三逼」、「三辭」、「三不從」。對於全劇而言，這一過程，帶出了主題。而另一條主線，則是趙五娘這個弱女子，負荷家庭的重擔，飽受天災人禍的折磨與相思的煎熬，與蔡伯喈在京城的一些重場戲，形成了鮮明的對照：一邊是豪華奢侈，安適、優雅的相府生活；一邊是吃糠賣髮，家破人亡的荒村歲月。蔡伯喈的洞房花燭夜與趙五娘的被劫投井；蔡伯喈、牛氏的荷池飲酒、中秋賞月，與趙五娘的糟糠自厭、羅裙包土築墳；這兩條劇情線，苦樂悲喜相映、貧富貴賤對照，加強了悲劇性的戲劇衝突。而且在相互對比、反覆映襯的過程中，更為淋漓盡致地揭示了人物的性格特徵，與內心的情感曲折，使全劇達至感人肺腑的深度。

我們若將以上的線索簡化，可以說，全劇劇情開始於第二齣〈高堂稱慶〉——這是劇本真正的第一齣，依照一般悲劇性戲劇「始樂終悲」的法則，由

闔家團聚共敘天倫之樂始，由歡愉氣氛充溢，逐漸由「揚」到「抑」，由「喜」至「悲」，接著也拉開苦、樂雙線對比的情節結構。第二齣、第四齣〈蔡公逼試〉與第五齣〈南浦囑別〉是蔡氏一家的合線，中間穿插〈牛氏規奴〉一齣，是為牛氏的副線。一方是寒門蔡家的天倫之樂，一方卻是高貴相府的禮法森嚴。此二齣戲，是全劇情節線索的開端，堪稱是雙峰對峙。接下是兩線延伸，二水分流。作者以簡練的筆法，只隔一齣〈牛氏規奴〉，即一轉而為推動矛盾的〈蔡公逼試〉。本齣一面介紹人物與中心事件的來源，打破了蔡家歡樂的景象，同時並引發出三重矛盾：一是蔡伯喈的「辭試」，父子間產生矛盾；二是蔡公與蔡婆，因意見不同而衝突；第三重，則是趙五娘與姑舅、丈夫間的矛盾。聲山批云：

此三被強中之一被強也。欲寫其辭官、辭婚於後，不得不先寫其辭試於前。凡寫其辭試者，所以為後之辭官、辭婚地也。夫辭官而不得於君，辭婚而不得於相，以為為親而辭官，為親而辭婚，故不為君與相之所許，猶人子之所及料也；若為親而辭試，而亦不為親之所許，則非人子之所及料也。所以然者，母之心以為為親，而父之心則不以為為親，而以為為妻，故請之而不得耳。¹⁰⁶

這第一個「辭試不從」是情節推展的動力開端，也是戲劇情境中矛盾衝突的起點。而「逼試」一齣，則是決定蔡府全家命運泰否的關鍵關目。就是通過這一「逼試」，寫出了蔡府四人各自不同的心情，為以後人物性格的矛盾發展，提供了依據。蔡伯喈「辭試不從」的結果，是第五齣的〈南浦囑別〉，情緒已由慶壽的大喜到逼試的不快，接續而來的，則是送別的離愁悲怨。本齣預伏了蔡氏一家日後運命多舛的端苗，而這條以蔡伯喈、趙五娘為主合線，也到此作結。

從第七齣〈才俊登程〉以後，直至第三十六齣〈書館悲逢〉為止，基本上是蔡伯喈的主線與趙五娘的主線交替出現。第六齣呼應第三齣，寫〈丞相教女〉。蔡公要兒子謀取功名，牛丞相教女做一賢婦，形成了蔡伯喈上京赴考後的第一個大懸念。這個懸念的殊途同歸，就是李漁所謂《琵琶記》的主腦：「重婚牛府。」此後劇情漸入佳境，齣目安排，開始了明顯的正、反搭配。第八齣〈文場選士〉是一齣過場戲，緊接一齣〈臨粧感嘆〉（第九齣）寫陳留家中五娘的思夫之苦，對應第十齣蔡伯喈進京中試及第後〈杏園春宴〉之春風得意；第十一齣〈蔡母嗟兒〉中蔡家二老的倚閭切望，又與第十二齣〈奉旨招婿〉形成強烈的交錯對比。先是夫妻間苦樂對比，此處又是母子間的悲喜映照，令人不能不興起

¹⁰⁶ 毛聲山評：〈蔡公逼試〉總批，《繪像第七才子書》，卷2，頁35a-b。

「榮枯咫尺異」的感慨。

從第十二齣〈奉旨招婿〉到第十九齣〈強就鸞凰〉，共八齣即李漁所謂「重婚牛府」的鋪敘，是全劇的主腦，為全劇情節結構的核心，寫伯喈的「辭婚不從」、「辭官不從」，其後情節都是由此產生，環繞它來發展的戲劇行動。誠如前所論及李漁說的：

如一部《琵琶》，止為蔡伯喈一人；而蔡伯喈一人，又止為重婚牛府一事。其餘枝節，皆從此一事而生——二親之遭凶，五娘之盡孝，拐兒之騙財、匿書，張大公之疎財、仗義，皆由於此。是「重婚牛府」四字，即作《琵琶記》之主腦也。¹⁰⁷

所以這幾齣戲，可視為一個情節單元，而其搭配，亦為正、反相間。第十二齣，從關連性上說，是揭示「追求功名」為整個造成五娘悲慘結局的事由，而人物描繪的關鍵，則在於「奉旨」二字。蔡伯喈性格中的脆弱性即將由此逼出，而全劇之激盪，亦將隨順而提昇。本齣寫皇帝指婚，命牛相招婿，第十三齣〈官媒議婚〉到第十四齣〈激怒當朝〉寫蔡伯喈的堅決辭婚、辭官，一招一拒，將衝突之因素表面化。接下第十六齣〈丹陛陳情〉，接寫牛相強婚，使豪權與寒門對比之矛盾戲劇化。而為使齣目搭配形成正、反關係，作者更巧妙地插入第十五齣〈金閨愁配〉，一則使前面「雙辭」矛盾得以緩和，一則作為後面劇情之伏筆，寫牛小姐的通情達理。這就構成與前齣強婚的另一種正反對比關係。

第十四、五齣，一是「激怒」，一是「愁配」，這二齣戲本身就具有色彩的反差，穿插在第十三齣〈官媒議婚〉與第十六齣〈丹陛陳情〉之間，更是一張一弛，調節了劇場氣氛。此一別出心裁的跌宕，既從側面內比了牛丞相的蠻橫無理，又從外在結構上，打通了牛小姐甘居五娘之後的通道。情節結構上的跌宕，是為後面矛盾衝突的進一步發展「蓄勢」。而再下一齣的〈丹陛陳情〉，寫伯喈「辭官」、「辭婚」都遭聖旨駁回，於是才順乎邏輯地趨向重婚牛府的必然。「三被強」（強試、強婚、強官）到此完成，「三不從」釀成的戲劇性動因，在此得到完整的揭示。蔡伯喈之身逢「洞房花燭夜，金榜題名時」，又與前齣的「辭官」、「辭婚」形成對比。然而，作者更不忘接續前七齣「暗比」的結構中所透露出的真情，妙筆一轉，回頭寫了第十七齣〈義倉賑濟〉。在此「一字千哭」的重要關目，描寫了天災人禍、民不聊生的慘象。五娘苦上加苦的淒楚境況，與朝廷、牛府的歡樂饗宴形成強烈對照。後續的齣目，皆由一苦、一樂地交

¹⁰⁷ 李漁：《閒情偶寄》，頁14。

錯安排而成：〈義倉賑濟〉之後，緊接〈再報佳期〉（第十八）與〈強就鸞鳳〉（第十九），寫伯喈終究在無可奈何的情況下，被迫成為相府女婿。而針對蔡伯喈所嘆「我也休怨他，這其間，只是我，不合來長安看花」的無奈，聲山批道：

此篇妙句，莫妙於「我也休怨他，這其間，只是我，不合來長安看花」。夫被親強而為狀元，其不合在親；被君強而為議郎，其不合在君；被相強而為贅婿，其不合又在相，乃今皆不敢怨，而止于自怨，則是少年不合讀書，秀才不合科試，文章不合中選也。才悔其高，學悔其絕，十載悔其青燈，駢駒悔其欲聘，魚龍悔其將化。不怨親，不怨君，並不怨相，而不怨之怨，其為怨也深矣。¹⁰⁸

點出了伯喈之怨，既不敢怨親，亦不敢怨君，亦不敢怨相，只能自怨。這種不敢明白堅持己意，而又不能隨順而無恨的「不怨之怨」，深而無奈，雖說是士人人情之懦弱，卻是十分傳神。

從第二十齣〈勉食姑嫜〉到第二十九齣，共十一齣，由暗比到明比，把蔡家與牛府交錯描寫，形成鮮明而強烈的對比。一邊是貧困窮苦，一邊是富貴歡娛。第二十齣與第二十一齣寫五娘吃糠，蔡婆餓死，是第十七齣天災人禍所必然引出的結果。而接下來，原本即應是敘寫蔡公之死，然而作者偏把筆鋒一轉，在極為悲苦的情節線索中，添了一齣〈琴訴荷池〉（第二十二），寫蔡伯喈在榮華富貴的相府賞荷彈琴。接著才寫蔡公之餓，將極貧與極富形成強烈的對照。所謂「戲劇性」，就是從這種對比中映照出來的。後續的兩條線索：一是蔡伯喈進京趕考、得中狀元、入贅牛府，可謂不斷地錦上添花。另一則是趙五娘，家遭荒旱、糟糠自厭、賣髮葬親，進京尋夫。這一苦一樂，兩相襯映，交錯搭配，可謂動人至極。

情節上的水到渠成、順理成章，必然形成結構上的緊針密線。優秀的劇作，總是會把人物的情感集中表達出來，並在一定的目標範圍內，表現出一種意志與另一種意志，彼此間相互對立、衝突，使得情感亦一步步地緊張與集中起來，而觀眾的情感，亦因此受到劇中人物行動的激盪。《琵琶記》的每一齣都有不同的意志衝突，形成了精彩的戲中戲。如第二十齣〈勉食姑嫜〉中蔡公與蔡婆之間的衝突，五娘與公婆之間的矛盾。對於趙五娘瞞著公婆吃糠，卻反而被婆婆責難，懷疑她自留甘旨，聲山批道：

蔡公遣其子，則是蔡公悞其婦；然而父望子貴，妻亦未嘗不望夫榮，五娘

¹⁰⁸ 毛聲山評：〈再報佳期〉總批，《繪像第七才子書》，卷4，頁1b-2a。

子不怨蔡公，猶人情耳。至于翁既以功名悞之，姑復以甘旨責之，使今人處此，能無怨乎？前日蔡母之言曰：「教媳婦怎生區處？」則猶憐之也。乃初則憐之，後反責之；不唯責之，又從而疑之、冤之，使今人處此，又能無怨乎？作者特設此萬難措手之時，萬難為情之境以觀孝婦，而後見其不改初心，始終如一者之足以為法於天下。嗚呼！觀于婦而子可知，觀于事親而事君可知，故天下之為夫者，不可不讀《琵琶》，為婦者，尤不可不讀《琵琶》，天下之為子者，不可不讀《琵琶》，為臣者，亦不可不讀《琵琶》。從來忠臣義士，往往義而見疑，忠而被譴，而其義愈堅，其忠愈烈，亦此物此志也夫！¹⁰⁹

毛氏指出本齣戲乃是作者所特為設計，以「萬難措手之時，萬難為情之境」，將趙五娘事親之難與其始終無怨表出，一如忠臣烈士，因其忠義而見疑或被譴，往往其義愈堅，其忠愈烈，亦可見出孝媳如五娘者其意志之堅貞。第二十一齣〈糟糠自厭〉中五娘道出其痛苦心情，以糠自喻，描繪自己被舂杵，被簸揚，受盡折磨。落得一個「米貴糠賤，兩處分飛」境況。【山坡羊】、【孝順歌】五曲的「一字千哭，一字萬哭」，把人物的情感，推到了難以抑制的境地。然而到了第二十二齣〈琴訴荷池〉，作者轉寫牛府蔡伯喈與牛小姐的閒情逸致，與五娘的「糟糠自厭」形成兩種截然不同的氣氛與情境。一邊是糟糠自厭，母死無法埋葬。一邊是飲酒賞荷，彈琴解悶。兩相對比所引起的審美衝擊，逐步推進，令人難以遏抑。而在此時，當事人物的內心矛盾，也隨之不斷強化。第二十三齣〈代嘗湯藥〉，寫蔡公之悲慘，達至頂顛，而五娘之苦難，亦同趨於極至。然而相對於伯喈之懦弱，五娘卻以堅貞之情，拒絕了蔡公臨終諭令媳婦再嫁的遺命，並未陷入類似伯喈的內心矛盾。這種敘寫，與下一齣伯喈因「三被強」而承受的〈官邸憂思〉相較，在思想與感情上亦形成了對比。聲山批道：

善矣夫，東嘉之寓言也：寫父之恨其子，正代婦以恨其夫也；寫翁之哀其媳，正代夫以哀其妻也。妻不恨之而父恨之，甚於妻之恨之矣；夫不哀之而翁哀之，更痛於夫之哀之矣！其媳食糠，而其翁之湯與藥至於不能下咽，然則其妻食糠，而其夫獨忍於操琴、忍於飲酒乎？篇中頻呼曰：也只為着糟糠婦。嗚呼，東嘉之託諷不亦悲哉！¹¹⁰

聲山點出人情中，「當恨不恨」之可貴，與此種情操之感人，遂至於翁可以代婦

¹⁰⁹ 毛聲山評：〈勉食姑嫜〉總批，《繪像第七才子書》，卷4，頁10b-12a。

¹¹⁰ 毛聲山評：〈代嘗湯藥〉總批，《繪像第七才子書》，卷4，頁38b-39a。

而恨子，父可以代子而哀妻。劇作家此種體貼人情，其理解之深，真是異乎尋常。至於蔡公臨終感謝五娘，有謂「待來生我做妳的媳婦」¹¹¹，則更是文思之至奇、語意之至悲；而蔡公之囑五娘謀新再嫁為五娘堅拒，則亦是情之至堅與義之至重。故聲山嘆曰：

我愛其奇且曲，嘗喜讀之；而我畏其悲，則又不能多讀之也。¹¹²

第二十五齣〈祝髮買葬〉續寫五娘子然一身設法賣髮籌錢為公婆送終之事，因而乃有〈感格墳成〉（第二十七齣）的劇情。針對五娘之「祝髮買葬」，聲山批曰：

前在請糧之時，欲死而未敢，恐親之生無以養也；及至賣髮之時，又欲死而未敢，恐親之死無以葬也。夫為親而愛其身，則非愛身，仍是愛親耳。其曰「暴露兩屍骸，誰人與遮蓋」，固甚惜親死；其曰「把公婆葬埋，奴便死何害」，則原不惜其死。至其對張公之言曰「恐奴身死，誰還你恩債」，則既以不能為親謀葬而惜其死，又以不能為親報恩而惜其死，何柔腸之曲折乎？一孝心之婉篤而已矣。蓋有不輕一死之情者，寧必無猛拚一死之志；而有猛拚一死之烈者，又自有不輕一死之謀。當其矢死靡他，不但髮可捐，身亦可捐；當其不敢毀傷，不但身可愛，髮亦可愛。而至其斟酌於輕重之間，則身可留，髮不可留；髮可棄，身不可棄。論孝之道，誠莫備於斯篇與！¹¹³

五娘為公婆剪髮、賣髮準備後事的孝行，表面看來似乎不合《孝經》「身體髮膚，受之父母，不敢毀傷」之倫理常軌，然而人道有「經」有「權」，在人生實際道德實踐的事理框架中，必然有許多轉折，「權」之當有，其實更是發揮「經」所以為「經」之內蘊。在劇中作者細膩地描寫了五娘在過程中柔腸百轉的曲折心緒，正是表現出孝子之「至情」。

接下來的第二十八齣〈中秋望月〉，純以抒情手法，渲染、增添悲戚氣氛。就結構言，此齣戲是過場戲，戲劇行為經過頓歇，情緒上卻仍往前發展。劇中伯喈與牛氏在同一皓月下的兩種情懷，體現了二人思想情感上的矛盾，也勾起了觀眾對於五娘的悲苦慘境的聯想。

從戲劇情節的推進與發展言，第二十八齣之後緊接的〈乞丐尋夫〉（第二十九齣）與〈祝髮買葬〉（〈祝髮〉）、〈糟糠自厭〉（〈吃糠〉）、〈感格

¹¹¹ 高明撰：〈代嘗湯藥〉，《琵琶記》，卷下，頁8b。

¹¹² 毛聲山評：〈代嘗湯藥〉總批，《繪像第七才子書》，卷4，頁41a。

¹¹³ 毛聲山評：〈祝髮買葬〉總批，《繪像第七才子書》，卷4，頁59a-60a。

墳成》（〈築墳〉）都是唱做並重的重場戲，與第二十八齣〈中秋望月〉興會映照，互為表裏；而五娘的堅毅不拔、勇於承擔，與蔡伯喈的懦弱畏葸、徘徊猶豫亦獲得了對比的強化。

而從第二十九齣起，作者依「孝矣伯喈，賢哉牛氏」之題旨，開始重筆敘寫牛小姐。牛氏向伯喈「問詢衷情」後，在第三十一齣中，竟為五娘「幾言誦父」，使潛伏了幾十場的牛氏父女間之差異，獲得了表顯。第三十二齣〈路途勞頓〉是齣小過場，寫五娘種種悲苦，作為情節總匯歸一的前奏，與牛氏之賢惠相稱映，推動情節往雙線合一的方向發展。第三十四齣〈寺中遺像〉仍與牛氏情節相對比，至第三十五齣五娘、牛氏「兩賢相邁」則二線歸一。此時，戲劇性的矛盾衝突，已進入尾聲，得到了初步解決，為蔡氏一夫二妻的結局打通關節。於是有敘寫伯喈與五娘重逢的〈書館悲逢〉（第三十六齣），與書館中伯喈、五娘與牛氏三人「悲逢喜了」的安排。此後至第四十二齣〈一門旌獎〉的五齣戲，其劇情則圍繞在為人子者，如何為死去的雙親服孝三年，皇室如何褒揚蔡家闔府的美德，為鳳尾之梢。在這裏，作者作了一個「形式」上結尾。

綜合以上所述，我們可以看出，在《琵琶記》悲、喜對稱的雙線結構中，蔡、趙由離到合，中間的主體部分，作者始終是交互地寫伯喈與五娘，使分別在京與在家的蔡、趙構成兩列對稱的場景。劇情發展以一生一旦為主，生、旦之戲分相互對稱，此種外部形式的對稱，一方面讓劇情之張力擴大，另一方面則亦滿足了傳奇力圖表現穩定、完滿的要求。聲山之評，雖未於所有相關連之線索，皆如本文般一一敘明而無餘，然而他在關鍵處，將前後關照之處作出重要提示，正是可以增長讀者之手眼。

五、以歡伏悲、無結為結——毛氏劇論中所內涵之悲劇性審美觀點與倫理劇之藝術化

《琵琶記》如前所敘，雖在結局部分，用了一個大致還算符合觀眾一時需求的「形式」套式，將它以「喜」收攝。然而這部「為功名相誤了父母」的戲，雖以大團圓結尾，卻絲毫掩蓋不了全劇的傷感氣氛¹¹⁴。這種傷感氣氛的釀成，與其說是因主人翁忠孝難兩全，「欲孝而不能」的困境所造成，不如說是人在由世俗

¹¹⁴ 關於《琵琶記》的悲劇含義，可參考黃仕忠：〈《琵琶記》悲劇緒說〉，《琵琶記研究》（廣州：廣東高等教育出版社，1996年），頁104-117。

化的人生困境中，掙扎而出時，無法「在局而出局」，因而只能被形勢推移而轉挪。主人翁蔡伯喈與趙五娘，作為人之子媳，追求的便是「事親之孝」，正所謂「子孝共妻賢」，而蔡伯喈亦非不知應將「功名富貴，付之天也」（第一齣）的道理，所以他期望著：

冬溫夏清，昏定晨省，問其燠寒，搔其痲癢，出入則扶持之，問所欲則敬進之。所以父母在，不遠遊；出不易方，復不過時。¹¹⁵

然而，面對其父「戀新婚，逆親言」¹¹⁶的指責，更本著「敬不違」的「事親」原則，蔡伯喈不得不順從父意，別離八旬雙親，遠赴京城應試。狀元及第之後，又請「遣臣歸，得侍雙親」。卻無奈朝廷不准，兼之丞相強嫁其女，終使伯喈羈絆京城三載，而令父母死於無子事親的飢餓悲憤之中。蔡伯喈信奉「人爵不如天爵貴，功名爭似孝名高」¹¹⁷，追求「甘守清貧，力行孝道」¹¹⁸。結果卻是父母臨終前的怨憤，「任取屍骸露，……，留與傍人，道蔡伯喈不葬親父」¹¹⁹。趙五娘亦是立志行孝，荒歉年裏，她以一貧弱女子，典裙賣釵，自厭糟糠，而有奉食姑舅，感泣天地的至孝之舉，卻偏偏令誤解的婆婆羞愧而亡，公公亦因此一病不起。劇中主要人物欲行至孝卻又失孝，只落得「空對孤墳珠淚墮」¹²⁰，「我也不圖祿及吾身，只愁恩不到雙親，空辜負這孤墳」¹²¹的悲慘際遇。「一門旌獎」堂皇顯貴的結局，益發襯托出某種無可挽回的痛悔與悲哀。因此毛聲山在〈副末開場〉即針對「書館相逢最淒慘」一句評道：

未相逢之慘悽，人所共知；既相逢之慘悽，非深於情者不能道也。人情痛定思痛，喜極而悲，方其久離忽合，縱使父母俱存，家門無恙，而夫妻相見之日，有不抱頭大哭而遽執手言歡者乎？況前乎此者有慘悽矣。「多管臣親必做溝渠之鬼」，辭朝時之慘悽也；「縱然歸去，又恐怕帶麻執杖」，思鄉時之慘悽也，此慘悽于未相逢之前者也。……至於書館相逢，而向之懼其然，慮其然者，今而果然矣；向之尚冀其或不然者，今而竟無不然矣，則孝子之慘悽，唯此時為最耳。¹²²

¹¹⁵ 高明撰：〈蔡公逼試〉，《琵琶記》，卷上，頁18b。

¹¹⁶ 同前註，卷上，頁17b。

¹¹⁷ 同前註，卷上，頁14b。

¹¹⁸ 同前註。

¹¹⁹ 高明撰：〈代嘗湯藥〉，《琵琶記》，卷下，頁9a。

¹²⁰ 高明撰：〈一門旌獎〉，《琵琶記》，卷下，頁84b。

¹²¹ 同前註，卷下，頁85b。

¹²² 毛聲山評：〈副末開場〉總批，《繪像第七才子書》，卷2，頁5b-6b。

其子毛宗崗在《第七才子書·參論》中則曰：

如「縱然錦衣歸故里，補不得你名行虧」，是借蔡母口罵之；「怨只怨蔡伯喈不孝子」，是借蔡公口罵之；「思量薄幸人，辜奴此身」，是借趙氏口罵之；「撇父母拋妻不係」、「三不孝逆天罪大」，是借張公口罵之；「笑伊家短行，無情忒甚」，是又借牛氏口罵之。猶未已也，其自言曰「不親親，負心的薄倖郎」，又云「似我會讀書的，倒把親撇漾」，又云「撇却糟糠妻下堂」，人罵之未足，又復自罵。¹²³

人罵、自罵，所罵者何？未能事親也。可見《琵琶記》的結局，並非「事親」這一核心價值的實現，而是全然喪失。因此，耀門閭、進官職、二婦一夫、孝義名傳等等，並非是真正的「大團圓」。這種形式上的滿足期待，其實是浮面的。在所謂的「團圓」背後，乃是綿綿無盡的悲哀。這是屬於中國社會所特有的含蓄沉鬱、深邃厚重的悲劇性表現方式。

正緣於此，前此的批評家如李贄，其將《琵琶記》說為「慘殺之書」，而不僅以「讀之令人可悲」評之，正是對於該劇的「悲劇性」意味，有所體認。也就是基於同樣的體認，在該劇〈蔡母嗟兒〉、〈義倉賑濟〉、〈糟糠自厭〉、〈代嘗湯藥〉、〈祝髮買葬〉等齣中，晚明的評點家，更頻頻以「可憐」、「一字一哭」、「一字千哭，一字萬哭」、「一字萬哭，讀此而不哭者非人也」等語評之。這些評語，固然是評點者鑑賞作品過程中的直接感受，但它們卻亦是評者對作品「悲劇性藝術風格」的領會。而與李贄同時稍後的陳繼儒，對於《琵琶記》的悲劇性，亦有類似的認識，他在劇末評語中比較《西廂》與《琵琶》不同的戲劇效果時說「讀《西廂》令人解頤，讀《琵琶》令人酸鼻」¹²⁴，「留不盡千古滴淚，真稱情景雙絕」，並且評論說：「從頭到尾，無一句快活話。」¹²⁵而徐渭，則更是抓住了作品「怨」的內容，加以評論。他指出：

《琵琶》一書純是寫怨。蔡母怨蔡公，蔡公怨兒子，趙氏怨夫婿，牛氏怨嚴親，伯喈怨試、怨婚、怨及第，殆極乎怨之致矣！¹²⁶

這段評語見於清代成裕堂刊毛聲山評點《琵琶記》所列「前賢評語」中，它不僅

¹²³ 陳繼儒：《陳眉公先生批評琵琶記·書末總評》，下卷之下，頁47b。唯據學者考證，此本或係贗本，參見黃仕忠：〈陳眉公批評本《琵琶記》是贗本〉，收入《琵琶記研究》，頁259-265。

¹²⁴ 陳繼儒：〈書末總評〉，《陳眉公先生批評》，下卷之下，頁47b。

¹²⁵ 同前註。

¹²⁶ 徐渭之語見毛聲山評：〈前賢評語〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁43a。

指出該劇之主旨，「純是寫怨」，評論者還尋繹出戲劇衝突的人物關係，對他們之間的「怨」——悲劇性衝突——的互動聯繫，作出了重點的提示。

比較而言，毛氏父子有關《琵琶記》內涵之悲劇性的認知，顯然比前人更具體、深入。毛聲山在開場批語中用極簡鍊的語言，概括了全劇在人、情、事、境等方面的悲劇性意味，諸如父母逼試與嗟兒的矛盾，辭官思鄉的空嗟，吃糠進藥的苦楚，剪髮築墳的哀慟，乃至「其抱琵琶於道中，不減行哭過市之慘，其描畫慈父、慈母，孝子、孝媳，可謂曲折淋漓，極情盡致矣」¹²⁷等。至於其他次要人物的敘寫，則亦是涵蓋在同樣的價值觀中，由劇情正襯或反襯。於此，聲山歸納道：

他如寫張公之恤鄰，有賢者好施之風；寫牛氏之規親，有孝子幾諫之意；寫丞相之悔過，有貴人遷善之美。無不足以發人深省而起人長思，所裨於風化者，豈淺鮮哉！¹²⁸

事實上，在《琵琶記》貌似「團圓」結局後面的悲劇性意味，在中國戲劇理論研究中具有多方面的重要意義。首先，中國傳統劇論，有時將帶有較強烈傷感意味的作品，概稱為「苦情戲」。但帶有傷感意味的作品，不皆是具有「悲劇性」。

《琵琶記》的悲劇性，突出地表明悲劇性的實質，在於作品所要凸顯的核心價值的破碎，或失落；這種不能周全，來自生命際遇的不可預知與不可掌握。對於這種運命的無常，中國傳統戲劇常是以含蓄深沉的內在悲鬱為過程，而最後以一種情理上可以接受的結局方式加以宣洩。這種安排與中國傳統文化在倫理議題上較為祈求圓滿的積極態度，大抵上是一致的。

不過有別於金聖嘆之重視戲劇的悲劇性，悉心挖掘鑄成悲劇性戲劇的情感潛因所蘊涵的審美意識及其發展線索，聲山則著重探討悲劇性事件組成之方式，如悲與歡、離與合、苦與樂等相反的劇境，探討它們如何編織成體，從而產生「動人」的審美效果。事實上，南戲所建立起來的「雙線並進」的結構模式，在《琵琶記》中以「正」、「反」劇情搭配的模式得到了完整的體現。《琵琶記》的齣目安排，就是利用貧與富、悲與喜這兩條情節線索交錯穿插而成的。值得注意的是，作者並未把這兩條情節線寫成筆直的雙軌，而是把它們劃分成若干情節段落，作為齣目，一苦一樂地交錯搭配起來，有分有合，藉以形成「苦」、「樂」的對比。針對於此，毛聲山在其《琵琶記》評點與〈總論〉中，曾有精關的分

¹²⁷ 毛聲山評：〈副末開場〉總批，《繪像第七才子書》，卷2，頁2a-b。

¹²⁸ 同前註，卷2，頁2b-3a。

析。聲山認為劇中悲、喜雖看似對立，其實足以達至高的動人效果的，是以悲襯歡、以歡襯悲。他指出：

不有別離之苦，不見聚首之樂也；……不有敘首之樂，亦不見別離之苦也。¹²⁹

聲山並舉〈高堂稱慶〉為例，認為此齣戲就是這類悲情之戲開篇的典範寫法：「蓋極歡極合之中，而悲離之機已兆於此，從來世事大抵如斯，豈獨《琵琶記》為然哉！」¹³⁰而且《琵琶》之稱慶，只一筆兩筆，而全部線索，俱為之動，有引發出全劇戲劇契機的作用。而其中重要的，是「悲、喜互轉」，他說：

敘事之佳者，將敘其歡合，必先敘其悲離。不有別離之苦，不見聚首之樂也。乃將敘其悲離，又必先敘其歡合，不有敘首之樂，亦不見別離之苦也。此《琵琶》〈高堂稱慶〉一篇所為反襯後文者也。然反襯之法，人所易知；若既以反墨視之，又即以正墨逗之，既用反墨於正墨之前，又即伏正墨於反墨之內，使觀者見其反墨之視，覺後文俱出意外，察其正墨之伏，覺後文又未嘗不在意中，則才子之才，高出於凡手數倍矣。¹³¹

從結構的外在形式看，以前文的歡反襯出後文的悲，形成歡境與悲境的強烈對比，則更顯出悲的深沉。而從情節的內在邏輯看，以前文的歡伏藏後文之悲，暗喻歡境轉入悲境的必然聯繫，如樂在田園是「蔡母嗟兒」之襯，時光催人是雙親皆喪的伏筆，凡此皆使讀者感到既在意料之外、又在情理之中。這一段話不僅點明了〈高堂稱慶〉在全劇中的作用，即它是開場，是戲劇衝突的開端，一切矛盾在此埋根，此時的歡合已潛伏著悲離的契機。更為重要的是，它涉及到了如何使生活中悲、歡、離、合的普遍人情，轉化成戲劇中悲劇性情節的可能；也就是要善於組合，使悲與歡、離與合、苦與樂等相反情境，連動產生激化戲劇張力的作用。從文理上看，這便是正墨反襯，反墨正襯。而《琵琶記》正是通過這一組矛盾的對比，來達到「動人」的效果。

從「悲」、「歡」互轉出發，毛聲山進一步討論了諸如「極濃郁處，忽著一極淡之語；極熱鬧之處，偏下一極冷之言；點睛著眼，賴有此耳」之類的創作手法。他認為《琵琶記》確實是一冷一熱，歡一場、悲一場，慶壽與離別並行，奢華對比於貧困，新婚對比於喪葬，節慶對比於饑荒。蔡伯喈上京赴考得官、再婚牛氏，與趙五娘在家侍奉公婆備受煎熬之苦難，成為並行發展而時有交叉的兩條

¹²⁹ 毛聲山評：〈高堂稱慶〉總批，《繪像第七才子書》，卷2，頁10a-b。

¹³⁰ 同前註，卷2，頁10b-11a。

¹³¹ 同前註，卷2，頁10a-b。

線索。如果我們視全劇為一整體，本劇中兩種背景的持續交替，創造了整體的迴盪效果，使人與人之組合與互動，成為一多重關連的整體；其中事件的交錯，變得十分重要。因此明代劇論家呂天成指出：對比的串插，是《琵琶記》戲曲結構的一項極高的成就。他說：

串插甚合局段，苦樂相錯，具見體裁。¹³²

總之，毛聲山論悲、歡互轉的契機，主要是把明代以呂天成為代表的「苦樂相錯」的戲劇考察，在《琵琶記》中予以細緻的分析。事實上，毛聲山不僅談悲、歡互轉，還進而指出悲情之由淺入深的不同層次。如他把蔡伯喈的兩支曲文細較，藉以見出愁悲之淺深。他說：

「思量那日」，思家於離家既久之時者也；「衷腸悶損」，思家於離家未久之時者也。離家未久，則離別之悲尚淺；離家既久，則離別之悲已深。將寫其深而深者，先寫其淺而深者，亦以為後文作引也。總之由易入難，由淺入深，文章之法，當如是爾。¹³³

此處聲山把悲劇性戲劇張力醞釀的不同層次及其步驟，一一點明，所謂「由易入難，由淺入深」的文章之法，絕不是批評的閒筆，其背後蘊藏著深意。

如果說〈高堂稱慶〉是全劇悲劇性的開端，則此種悲劇性的呈現應如何收場將是情節安排的重頭戲。如《琵琶記》最後一齣〈一門旌獎〉，其始則有祥瑞呈現，異木連枝，兔走如馴；繼而皇恩誥封，主人翁脫去孝衣，換上吉服，眾人拜賀，鑼鼓齊鳴，歡天喜地，與其他大團圓劇目一樣雨過天青，滿臺喜慶。但透過熱鬧喧嘩的喜慶場面，卻依稀可見被置於幕後的「全白堂」，它所蘊涵的悲劇性意蘊，如一團煙霧籠罩著前臺，人們近乎荒誕地在瀰漫著悲情的氣氛背景下歡慶。這種極不協調的場面，讓人無法充分釋然地去為主人翁的苦盡甘來領受喜悅，反而感到一股晦澀難言的遺憾潛滋暗長，且益發濃重，無法排遣。針對這樣的結局，毛聲山提出了「無結為結」的說法。他說：

人謂《琵琶》之結于旌門，是以有結為結。吾謂《琵琶》之結于旌門，猶之以無結為結也。何也？今之傳奇悲則極悲，歡亦極歡，離則皆離，合亦皆合，此常套也。而《琵琶》獨寫一不全之事以終篇，大異乎今之傳奇之終也。今之傳奇，善必獲福，惡必蒙禍，死者必惡，生者必善，此常套也。而《琵琶》獨寫一不平之事以終篇，又大異乎今之傳奇之終也。何謂

¹³² [明] 呂天成：《曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁224。

¹³³ 毛聲山評：〈才俊登程〉總批，《繪像第七才子書》，卷2，頁71a。

不全之事？若論團圓之樂，則連理既得重諧，高堂亦必再慶，斯為快耳！乃趙氏不死，雖膺封誥于生前，而二親已仙，空錫綸章于身後，豈非事之不全者乎？何謂不平之事？若論報反之正，則子離親而親既亡，女別父而父亦殞，斯為快耳。乃以久困清貧望子成名之蔡翁，偏不得與親兒和見；以自恃富貴奪人骨肉之牛相，反得與親女重逢，豈非事之不平者乎？¹³⁴

一般認為，《琵琶記》劇末蔡伯喈與趙五娘、牛小姐一夫二婦夫妻團圓，且又一門旌獎，應算是喜劇結局了，但毛氏父子認為該劇是以「不全之事以終篇」，結局並不圓滿。所謂「不全之事」，是說：雖然蔡伯喈夫妻團圓，趙五娘榮封，但其雙親已死，仍算不上真正的團圓。所謂「不平之事」，則是說：久困清貧，望子成名的蔡公不得與親子相見，而自恃富貴、奪人骨肉的牛相反與親女重逢，這也是讓人遺憾不平的。因此，《琵琶記》的結局，不能算傳統意義的大團圓，而是在「團圓」中，有著生離死別的匱乏。這是因為：

嗚呼！從來人事多乖，天心難測，團圓之中，每有缺陷，報反之理，嘗致差訛，自古及今，大抵如斯矣！今人惟痛其不全，故極寫其全；惟恨其不平，故極寫其平。而東嘉則仍以不全歸之運數，以不平還之造物，故曰：《琵琶》之以有結為結，猶之以無結為結也。¹³⁵

大抵言之，聲山認為高明是按照人類運命的深刻面來寫戲的。在高明的理解中，人事的「不全」、「不平」本即是一種運命「無常」下的常然結果；所謂「天心難測」。故說是「團圓之中，每有缺陷，報反之理，常致差訛」。劇作者唯有深入了這一點，「以不全歸之運數，以不平還之造物」，「無結為結」，將這種「不能無憾恨」的狀態保留，才能提高全劇的表達層次，予觀者以反思、省醒的餘地。這對於一般拘泥常套者，「悲則極悲，歡亦極歡，離則皆離，合亦皆合」，「善必獲福，惡必蒙禍，死者必惡，生者必善」¹³⁶，或因「痛其不全」而故意「極寫其全」，因「恨其不平」而故意「極寫其平」的寫法來說，可謂一大突破。而聲山此種「不全之全」的劇論提示，對後來的劇論家如李漁所提出的「不全之態」的說法，亦明顯地有其影響。

事實上，中國戲曲中「大團圓」結局的安排，往往反映了傳統文化心理對於「團圓」結局的期待。此種期待，就深處言，係體現出中國以「人性」為「圓滿」的思想特質，且亦影響著劇作家，使他們有些人庸俗地忽略了人情事理的緊

¹³⁴ 毛聲山評：〈一門旌獎〉總批，《繪像第七才子書》，卷6，頁57a-58a。

¹³⁵ 同前註，卷6，頁58a-b。

¹³⁶ 同前註，卷6，頁57a-b。

張性，因而陷入藝術鈍性的格套；有時卻也驅迫著傑出的創造者，必須在整體的思維上，將「過程之悲劇性」與「理想的完整性」於處理層次上予以區分。因此如何在整體的效果上，將兩種性質不同的成分適當的混合與搭配，便成了情節設計上重要的考量。

而也正因為此種審美的要求，故劇作家皆難免必須一面力圖符合本身創作思維的主脈，另一面亦必須不讓觀眾因習慣性的期待而失去注意焦點，即成為劇作家必須十分留意之處。如李漁就曾針對「團圓」結局有過一段精闢的論述，他認為為了避免劇作的「大收煞」落入某種徒具熱鬧的窠臼，我們應要求戲曲必須要能做到收結自然、水到渠成；亦即是無「包括之痕」，而兼有「團圓之趣」。他說：

骨肉團聚，不過歡笑一場，以此收鑼罷鼓，有何趣味？水窮山盡之處，偏宜突起波瀾，或先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極信極而反致驚疑，務使一折之中，七情俱備，始為到底不懈之筆，愈遠愈大之才，所謂有團圓之趣者也。¹³⁷

蓋就戲劇效果言，愈是有習慣性的審美期待，愈是需要精心安排；倘結局在設計上，竟然鬆手放纜，便可能功虧一簣。此理即李漁所謂的：

收場一齣，即勾魂攝魄之具。使人看過數日而猶覺聲音在耳、情形在目者，全虧此齣撒嬌，作臨去秋波那一轉也。¹³⁸

「臨去秋波」，正是欲造成餘音迴盪的效果，而這是劇作家所絕不能忽略的。

除了聲山論悲離與歡合，重在開端的「以歡伏悲」與結局的「以無結為結」之外，宗崗似乎亦有意深化論述「情節」進行中所產生的戲劇衝突。他在列舉了大量的例證之後，總結說：

夫操縵者將為人解慍，則寫虞室之琴，將使人墮淚，則奏雍門之瑟，若欲以虞琴與雍瑟雜彈，必不能矣。染翰者將寫嚴寒，則繪北風之圖，將寫炎暑，則描雲漢之象，若欲以北風與雲漢並書，必不能矣。薦味者將為人養生，則調甘飴之鼎，將為人去病，則進苦口之劑，若欲以飴甘與茶苦交陳，必不能矣。獨有文人之筆，可於悲中見喜，可於喜中見悲，可於冷中寓熱，可於熱中寓冷，可於苦中得甘，可於甘中得苦。予初不信，乃於唐詩信之，今於《琵琶》愈信之也。¹³⁹

¹³⁷ 李漁：《閒情偶寄》，頁69。

¹³⁸ 同前註。

¹³⁹ 毛宗崗：〈參論〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁67a-b。

生活中不能「虞琴與雍瑟雜彈」、「北風與雲漢並畫」、「飴甘與荼苦交陳」，而文人之筆，於戲劇創作中，卻能夠、而且必須將悲與喜、冷與熱、苦與甘巧妙地統一起來，使熱中寓冷，冷中寓熱，苦中得甘，甘中得苦。蓋唯有如此，方得「文情始足」之妙、之奇。宗崗並進一步從順逆、悲歡之變化所引起之戲劇衝突，來判別戲曲的戲劇風格。《第七才子書·參論》中云：

吾友蔣新又嘗云：文章但有順而無逆，便不成文章；傳奇但有歡而無悲，亦不成傳奇。誠哉是言也。然所以有逆有悲者，必用一人從中作鯁，以為波瀾。如《西廂》有崔夫人作鯁，《琵琶》有牛丞相作鯁。乃夫人作鯁是賴婚，丞相作鯁是逼婚。夫人賴婚，到底賴不成，丞相逼婚竟逼成了：同一波瀾，而《琵琶》文法又變。¹⁴⁰

這裏的「順」與「逆」，係指情節線的衝突；「歡」與「悲」，係指情感線乃至整體風格的矛盾過程。順、逆是表，悲、歡是裏，表裏合一便大略相近於我們所言之戲劇衝突與情感衝突。所謂「有悲無歡不成傳奇」，正如今人所云沒有衝突便不成戲劇。而衝突中逆、悲力量的大小與結局，以及代表逆、悲力量的「作鯁」人物的強悍程度與徹底性之高低，往往決定了戲劇的悲、喜風格。倘若衝突結果是以「作鯁」者取勝，便是苦情之劇，否則便是歡情之劇。而總結來說，作為「悲劇性戲劇」的一種形態，《琵琶記》一劇種種藉由情節安排所衍生的困境，與人物情感所展現的糾結性，展示了作為價值觀的實踐者，在面對抉擇時，內心的混沌與無助。這種混沌與無助，顯示的是，情感的趨向與情感的深度，是截然不同的兩件事。情感的深度，來自純粹的、可貴的情感之積累。而唯有具深度的情感，使人在面對抉擇時，能自人內心深處，直接產生力量。趙五娘與蔡伯喈的對比，是在一人身上「理想性格」與「俗世性格」的對比。伯喈的困惑，是人人或多或少都有的困惑；而伯喈的悔恨，則是人在兩種性格衝突時，人仍能面對自己、保有自己的立基點。高明以「全忠全孝」為題，以敘寫一雖非不忠不孝之人，卻無法「全」其忠、「全」其孝的故事。全劇最後以世俗無奈的團圓收結，實際上真是聲山所謂「以無結為結」。這種非反諷性的反差，帶出了屬於人人皆可有的反思。

¹⁴⁰ 同前註，卷1，頁54b。

六、餘論：《琵琶記》意義層次之「總解」¹⁴¹——倫理框架、事理框架與託義框架

本文以上有關毛氏父子批評觀念與語境的分析，由聲山批語中之情性觀與文質論，聲山對於道德困境所作之反思，論及其劇論中涉及倫理網絡、倫理衝突之開展與情節結構設計等議題之討論，聲山劇論中所內涵之悲劇性觀點與其所開展之有關倫理劇之藝術化之主張，可謂已大致分明。然而我們若依前所詮釋將意義層次三分為「倫理框架」、「事理框架」與「託義框架」的說法，以檢視毛氏父子對於《琵琶記》之說解，則如何於劇情之「事理框架」中推演出「託義框架」的關連，尙有待說明。

所謂「託義框架」，基本上是於「文本」的表義系統之外，另加上一層對照的「隱射」系統。這種「託義」的可能性，必須依據作者之傳記資料。

關於《琵琶記》之別有託義，明田藝衡（生卒年不詳，嘉靖、隆慶間人）《留青日札》一書曾有所記，其言云：

（高明）旅寓明州櫟社，以詞曲自娛。因感劉後村之詩：「死後是非誰管得，滿村爭唱蔡中郎」¹⁴²之句，乃作《琵琶記》。有王四者，以學聞。則誠與之友善，勸之仕。登第後，即棄其妻而贅于太師不花家。則誠悔之，因作此《記》以諷諫。名之曰「琵琶」者，取其上四「王」字為王四云耳。元人呼牛為「不花」，故謂之牛太師；而伯喈曾附董卓，乃以之托名也。¹⁴³

而較後的徐復祚（1560-1630?），其《曲論》，則亦有類似的說法，其文云：

有王四者，以學聞，則誠與之友善，勸之仕，登第，即棄其妻而贅于不花太師家，則誠惡之，故作此《記》以諷諫。名之曰「琵琶」者，取其頭上四「王」為王四云爾。¹⁴⁴

而毛聲山〈總論〉於此則考論云：

¹⁴¹ 「總解」(anagogy) 原屬宗教術語，意指對於聖經中神秘意義的解釋（「天喻」）。加拿大文論家傅萊 (Northrop Frye) 在其《批評的剖析》(*Anatomy of Criticism*) 一書中曾將 anagogical phase 使用為有關作品「整體意義」之一種詮釋途徑。參見 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), pp. 115-128.

¹⁴² 按：此為陸游〈小舟遊近村舍舟步歸〉詩句，田氏轉引自它書，故以為克莊作。

¹⁴³ [明] 田藝衡：《留青日札》(上海：上海古籍出版社，1985年)，卷19，頁642-643。

¹⁴⁴ [明] 徐復祚：《曲論》，《中國戲曲論著集成》，第4冊，頁233。

《琵琶記》，何爲而作也？曰：高東嘉爲諷王四而作也。嘗考《大園索隱》曰高東嘉名則誠，元末人也。與王四相友善。王四亦當時知名士，後以顯達改操，遂棄其妻周氏，而坦腹於時相不花氏家。東嘉欲挽救不可得，乃作此書以諷之。而托名蔡邕者，以王四少賤，嘗爲人傭菜也；趙五娘者，以姓傳，自趙至周而數適五也；牛丞相者，以不花家居牛渚也；記以《琵琶》名，以其中有四「王」字也；所謂張大公者，東嘉蓋以大公自寓也。又考《真細錄》曰：「明祖彙刪元人詞曲，偶見《琵琶記》而異之。後廉知其爲王四而作，遂執王四而付之法曹。」合此兩處紀載而觀焉，則《琵琶記》之爲王四而作無疑也。唯其爲王四而作，則意在王四，而不在琵琶。使東嘉而意在琵琶也者，則琵琶故事，莫若王昭君塞上所彈之琵琶矣；即不然，又莫如江州司馬舟中所聽之琵琶矣。……今東嘉舍此實有之兩琵琶不寫，而獨寫此烏有之一琵琶，蓋正以明其意之不在琵琶而在王四也。意在王四，雖以《琵琶》爲名，而意不在於琵琶；則即以蔡邕爲文，而意又豈真在蔡邕哉！乃意不在蔡邕，而既偶借蔡邕爲文，恐不善讀書者，遂誤以爲蔡邕之事，是將以譏切王四，而竟不免污蟻蔡邕，故東嘉於書中特特設爲必不然之事，以明其事之非蔡邕焉。何謂必不然之事？曰：天下豈有其子中狀元，而其親未之知者乎？此必不然之事也。又豈有其處一統之朝，非有異國之阻，而音問不通，東書莫達者乎？此又必不然之事也。抑豈有父母年已八十，而其子方娶妻兩月者乎？若云三十而娶，即又豈有五十生子之婦人乎？此又必不然之事也。以事之必不然者而寫之，總以明其寓言之非真耳。然事之虛幻，固爲不必有之事，而文之真至，竟成必有之文，使人讀其文之真，而忘其事之幻，則才子之才，誠不可以意量而計測也。¹⁴⁵

聲山文中依《大園索隱》、《真細錄》的說法立論，與《留青日札》、《三家村老委談》等所記，詳略雖有不同，然而大體上相符。此事流傳頗廣，歷時亦頗久，應非出自一人一時的穿鑿。至於是否可信？則信之者與疑之者，都無確證，只能備此一說。不過在聲山文中有一重要之意見，即他所說「以事之必不然者而寫之，綜以明其寓言之非真」，雖只是一家之見，無從確考，但他說「事之虛幻，因爲必不有之事，而文之真至，竟成必有之文，使人讀其文之真，而忘其事之幻，則才子之才，誠不可以意量而計測」，則有可以引伸發揮的意思。因所謂

¹⁴⁵ 毛聲山評：〈總論〉，《繪像第七才子書》，卷1，頁6a-9a。

「事之虛幻」，指的是劇情結構中的不盡合常理，或以古人古事為題材時，敘寫之不能貼近歷史之真。故即以《琵琶記》故事之所本來說，暫不論有關「諷諫王四」一段之增入，即在舊傳民間說藝之以蔡伯喈為題而敷演其事，本身即是「事之虛幻」。這對於考史者來說，誠近於污穢。然而以文學藝術的立場來說，在作品中將「必不有之事」寫成「必有之文」，正見其敘寫，在事相之外，別有其符合人生真相之真，足以動人。這種令人「忘其事幻」之「文之真至」，在作為「意義」之表達上，必定有它可憑以「顯才」的所在。

而我們倘使依聲山此處所謂「忘其事幻」為著眼，檢視宗崗針對《琵琶記》所作的意義區分，則就意義的表達來說，作為「事理框架」之劇情結構，其真正意義的賦予，必須於特定的文化情境中，經由解讀者之解讀產生。在這一層上，「事理框架」必要對應於所謂「倫理框架」，亦即是讀者在解讀時，實際上，是將「文本」放置於中國特有的文化情境中去加以解讀。如無這種解讀，則「事義」將無法超脫於「事相」。如此，則人物的反差（如劇中蔡伯喈與趙五娘），乃至基於此項反差而有的情節設計，皆將無法為人認知。至於「託義框架」，由於其所託義之意旨，並不見於劇情結構之中，所以對於觀賞與閱讀來說，除非觀眾、讀者經受特別的提示，否則是否真有一「託義框架」寓含其中，對於不知情者來說，是根本無從分辨的。

但是倘若一部戲劇作品真是有所譏刺而作，對於作者當然可能，或說必然，產生影響。如此而有的影響，可能有兩種方式：一是作者念念不忘譏刺，因而無法精確掌握劇情結構之獨立性，以致造成劇本「事理框架」中各個成分的比例，乃至戲劇情境的塑造，受到不當的干擾。李漁所以反對《琵琶記》之創作乃本於諷喻¹⁴⁶，即是不信該劇曾受有此種不利的影響。

另一種方式，則是作者之為諷喻，或規勸，係將一特殊之事件普遍化，尋求類似事例中所可概見的事理，並秉之而為一種「客觀化」、「藝術化」的寫作。對於這種創作方式來說，由於諷喻，或規勸，係基於一種崇高的目的，作者本身不僅早已深有所感，且基於自身期待「以理說之」、「以情勸之」之心理，此種寫作動機，亦可能實際成為作者深化其內涵之動力。因之不必然對於創作無所助益。聲山之不憚煩而辨之，以為「譏刺」之說可信，即是以第二種方式說之。在

¹⁴⁶ 李漁在《閒情偶寄·戒諷刺》中指出：「吾於發端之始，即以諷刺戒人，且若囂囂自鳴得意者，非敢故作夜郎，竊恐詞人不究立言初意，謬信《琵琶》王四之說，因謬成真，誰無恩怨，誰乏牢騷，悉以填詞洩憤，是此一書者，非闡明詞學之書，乃教人行險播惡之書也。」參見李漁：《閒情偶寄》，頁13。

他來看，《琵琶記》之所以動人，正是因在其創作之初，作者即懸有一「欲令天下人皆以此為自省之資」之目標，乃能言之深切。故高明之有所託義於本劇，雖非必須有，卻是「可有」。

總之，對於毛氏父子來說，觀劇之動人，不在接觸事之外相，亦不專在感受藉以傳達事相之藝術形式，而在持續經歷劇情感染的同時，或其後，所引致的意義之領會。而這一取向，亦是他們特別強調戲曲應「有裨風教」的原因。而也是在這一點上，使得他們將評點《琵琶記》視為兩代努力的目標。對於後人而言，《琵琶記》雖僅是名著中之一部，而倫理劇亦僅是諸多主題劇類中的一類，然而當我們認真檢視這一類型的劇作時，毛氏父子的評語，正給了我們若干重要的啓示。

「為孝子、義夫、 貞婦、淑女別開生面」

——論毛聲山父子《琵琶記》評點之 倫理意識與批評視域

王瓊玲

在現存的《琵琶記》評本中，清初評點家毛聲山、毛宗崗父子合評的《第七才子書琵琶記》，是一部極為細緻繁密的戲曲專書，在戲曲批評史上，具有某種特殊的代表性意義，值得我們詳加論述。首先，他們將原本存在於儒家「以性絮情」的性情論，在戲劇審美的認識上，作了一種「如何方能更深層地發揮人性，從而達到一種動人的優美」之解說。這種可以表述為「性見乎情，情性而雅」的「情雅」之說，使原本單純屬於「意旨」的道德意識討論，能與劇中人物之動態的「情性因素」結合。其次，透過對於劇中精心設計的孝子、義夫、貞婦、淑女之情性表現的提示，聲山對於道德典範在倫理實踐過程中所可能遭逢之困境，亦作出前所未有的反思；以此為基礎，聲山特為標出作劇「步驟不可失，次序不可闕」的文本構造論，來闡釋劇中倫理網絡、倫理衝突之開展，與情節結構設計之關連。再次，聲山劇論中，還進一步提點出《琵琶記》中「以歡伏悲，無結為結」的戲劇觀點，與「倫理劇應如何藝術化」的問題。此外，我們若透過以上針對全劇意義層次中「倫理框架」與「事理框架」的考察，則尚可進一步思考高明創作《琵琶記》一劇之「託義框架」，並對毛氏父子之批點，在《琵琶記》之批評史與批評語境中，所具有的意義與價值進行思考。總之，對於毛氏父子來說，觀劇之動人，不在接觸事之外相，亦不專在感受藉以傳達事相之藝術形式，而在持續經歷劇情感染的同時，或其後，所引致的意義之領會。

關鍵詞：毛聲山 毛宗崗 《琵琶記》 評點 傳奇 倫理

Ethical Consciousness and Critical Horizons of the Maos' Commentaries on *Pipa ji*

WANG Ayling

Among the extant commentaries on the play *Pipa ji* (The Lute), the one produced by the early Qing critics Mao Shengshan and his son, Mao Zonggang, is given credit for its comprehensive and insightful treatment of the play. Their text is of significance in the history of Chinese dramatic criticism, especially that of the late Ming and early Qing, a period of major aesthetic transformations. Their commentaries are noteworthy in several respects. First of all, the Maos made a new interpretation of the meanings of *qing* (emotional sensibility) and *xing* (nature); whereas the Confucians advocated “regulating *qing* by *xing*,” the Maos theorized about the possibility of “presenting *xing* through *qing*.” Their commentaries explained the moral teachings of the playwright in terms of narrative techniques and dramatic construction: moral consciousness is hence tied to the representation of the characters. Secondly, through a well-thought-out concept of character types, Mao Shengshan provided an unprecedented reflection on dramatic structure and human dilemmas in ethical practices. It is an exposition that stresses timing and sequencing. Thirdly, Mao Shengshan proposed a schematic view of textual construction in which the relationship between the ethical purpose, the development of ethical conflict and the structural design of the play can be identified and fully discussed. In addition, Mao’s readings brought to light important issues such as how to make ethical drama artistic. Finally, after examining the ethical framework and the episodic framework of *Pipa ji*, we may contemplate the allegorical framework of the play. We will come to understand the playwright’s purpose in writing the play and the significance and value of the Maos’ commentaries in the critical tradition of *Pipa ji*.

Keywords: Mao Shengshan Mao Zonggang *Pipa ji* commentary
chuanqi ethical consciousness