

※序跋選錄※

《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》 導 言

王璦玲*

中國戲曲發展至晚明以迄清初，無論在創作實踐，乃至理論探討上，都呈現出蓬勃興盛的局面。從戲曲美學思想發展的角度來看，雖然清初的戲曲美學，仍大體上延續著明代的思路，但經歷了歷史改朝換代的動盪，以及文化思潮上所產生之重大轉折，凡此種種，必然亦將對戲曲藝術的創作方式與內容，乃至其審美意識之發展，產生影響。而就可能影響其發展的因素來說，一方面有明中葉以來以李贄(1567-1602)等人為代表，主張「赤子情真」的文藝思潮；另一方面，亦有當時以顧憲成(1550-1612)等東林學者所主張論學應以「世務」為體的務實學風，再加上明顯的「易代」世變之衝擊，「真」與「實」成為了徘徊於劇作家意識中兩項具有強烈激勵作用的觀念。

綜觀晚明以至清初有關戲曲美學的研究與發展，大體上來說，皆不外圍繞以下兩個問題進行：其一，在戲曲藝術的創作與欣賞中，什麼是審美考量的中心問題？或者說，創作戲曲的藝術形象，應以什麼為主要依據？是倫理教化中的訓示？還是作家經由現實生活的體驗從心中所激發出的真實情感？或一種更高的有關生命存在之解悟？此一質問，既可會通於言語藝術的普遍問題，亦可表現為舞臺藝術的特殊問題。而也正因如此，所以一方面我們應從整個戲曲創作的普遍形態來觀察，一方面亦須注意戲曲藝術本身特殊的審美需求，以及此種特殊需求所導引產生的發展脈絡。在「晚明以至清初」這段審美觀發展的歷程中，眾多劇作家與劇論家，實際上已將戲曲創造「戲劇形象」之基本依據問題，予以深化，從而為「戲曲」建立了一屬於自身之獨立的藝術地位。特別是在徐渭(1521-1593)、李贄、湯顯祖

* 王璦玲，本所研究員兼副所長。

(1550-1516) 的劇論中，此一問題又與「如何藉由戲曲形式展現人之個體性與普遍性」這一需求相聯繫，其發展更屬重要。其間無論是湯（顯祖）、沈（璟）之爭，還是有關《琵琶記》、《拜月亭》與《西廂記》的評價之爭，都明顯地反映了一種針對戲曲形式與內容為討論之「藝術觀」的興起。

其二，則是對戲曲自身之審美規律法則的高度重視與探求。明中葉以後，戲曲家對戲曲藝術的形式規律、技巧規範，有了較全面且自覺的突破，「藝術規律」成為劇論的主要內容。這種趨勢初以王驥德(?-1623/1624)之《曲律》為代表，而發展至清初的金聖嘆(1608-1661)與李漁(1611-1680)，則到達了高峰。我們可以說，劇論之於這一時期，不僅在審美之基本主張上，有了重大的突破，賦予了戲曲獨特的地位，也使劇論家有能力開始將「戲曲」作為一整體加以研究。此種專業化的劇論發展，在造就高水準劇評的同時，亦帶動了戲曲朝向進一步「專業化」與「職業化」的方向發展。

本書之撰寫，大體即是以此處所述諸多議題作為歷史觀察之重點，針對晚明清初戲曲之「審美構思」及其「藝術呈現」進行系列研究。尤其本書第一篇〈晚明清初戲曲審美藝術中情理觀之轉化及其意義〉一文所述，即是試圖在晚明至清初審美意識之轉化中，分析出其間所涉及之觀念發展（如「情」與「理」、「言情」與「風教」、「言情」與「寫情」等），與各階段論議的重點及意義，以作為理解、討論此一時期戲曲與劇論發展的基礎。

本書作者認為：有關晚明至清初審美意識演變之探討，其關鍵點乃繫於明清戲曲理論中由「情」、「理」議題所促成之思想發展。此項發展，大致可以明代劇論中「風教」觀與「言情」觀之興替作為觀察之起點。戲曲劇論中「風教」與「言情」之辨，主要並不只針對戲曲創作的內涵歸趨而為討論，其中亦伴隨著劇作家對於「戲曲」基本性質及其發展需求的體認。在綜觀戲曲教化觀於明代之發展過程時，有一明顯可見足以深化其討論內涵之思想因素，即是明代思想史上有關「情」與「理」的討論。這種討論，一方面有它重要的哲學發展意涵，同時也對於文藝的普遍思潮產生影響；此即是現今文學批評史論者所強調之「情真」說與「性靈」說。「情真」說與「教化」觀的不同，若以劇論為言，首先表現在：「情真」說係將戲劇創作的出發點與原動力，從原本之「教育取向」，導引至劇作家內在情感的抒發，將外在的社會效益性，轉向了人內在的情感需求；並對戲劇創作的情感內涵，作出了明確的要求。對於主張「言情」論的人而言，戲劇藝術所要表現的，應

是表現在實質意義上的情感內涵，是人內向尋求自我後，所尋得的一種真心與真情。而從另一方面說，強調以「真情」作為戲劇創作的出發點與內在動力，亦是要求「戲劇」應以人與人之間可以會通的心性本質，作為建立「表現」的基礎。

不過值得注意的是，戲曲發展至清初，由於世變而介入之另一項影響因素，則是劇作家個人欲藉戲曲表達「內心鬱悶」的需求。此種因世變而有的「言志」需求，使原本已較褪色的「風教」觀，亦有了某種重整的機會。這種「重整」，並非顯示劇論在理論上的退轉，而是顯示部分劇論家因於世變，所產生的一種對於藝術之「藝術價值」與「人生價值」的重新關切。這種關切，由於係在明代劇論已有長足進步之後產生，所以在議題之設定與討論之深度上，皆與早期之「風教」觀不同。而其發展，則是促成了道德主旨在戲劇創作上，尤其是在傳奇的創作上，趨向「審美化」與「世情化」的發展；使得「藝術價值」與「人生價值」，具有了融合的可能。清代乾隆年間所出現的戲曲發展上的高潮，雖不盡是由於此項原由，但亦非全無關係。

而正由於此處所說有關劇論與劇作的雙重發展，使我們在看待清初一些沿襲傳統題材之劇作時，有必要發展一種細密分析的眼光。本書第二篇〈明末清初才子佳人劇之「言情」內涵及其所引生之審美構思〉一題，即是選擇處理傳奇中最为普遍之「才子佳人」劇，作為延續分析之重點。該文首先說明明末清初才子佳人劇「情」觀轉變之文藝思潮背景，其次，則探討此一時期才子佳人劇「情」觀之性理化趨向，並進一步論析影響明末清初才子佳人劇情節設計的幾種審美考量；最後，則是論述才子佳人劇所呈現之作家主體意識與文人心態。

從發展上來說，「才子佳人」劇雖是文人劇作家刻意營造的產物，不論就情愛的探討，或作者主體之補償投射言，皆不具有事實上，或意圖上的「寫實」意義，然而劇作家這種心靈臆造的情境與現實社會間的差距，對於劇作家而言，卻製造出了一種劇作家理性思惟上的想像空間。且也正是這一種發展，形成了才子佳人劇在內涵深度上的提昇。

事實上，所謂「傳奇十部九相思」，就藝術之形製言，戲曲之常選擇男女情愛作為敘寫重點，有其「適合」之理由，故明清之際，儘管由於世變的衝擊，產生了不少主題發展上的變化，仍有不少劇作家仍延續著晚明以來重情思潮之餘波，主張以真情的抒發為美，而將「言情」、「寫情」集中於才子與佳人之遇合。當然在這裏，我們會提起注意的是，明代「言情」觀的發展，自李贄的「童心」說發軔，經

過湯顯祖、馮夢龍(1574-1646)等在戲曲、小說方面創作實踐的努力，並提煉出「極情盡致」、「情為理之維」等主情的美學觀點後，以「情」為主的美學主張已形成了一項支配敘述文學的思想主流。然而到了明末清初，由於若干因素的影響，整個戲曲理論的內蘊，似乎又有了新的變化。明末清初的戲曲劇論家，如王思任(1574-1646)、孟稱舜(約1599-1684後)、李漁與金聖嘆等人，對「情」的理解，呈現出一種近似「歸復於性理」的傾向；即是以「性情者，禮義之根柢」，作為宣示的立場。這種美學思潮的內部調整，也同時影響了劇作的表現。只不過由於美學理論上之轉變與作家實際的創作，並非必然地發生於同一軸線，因此此種呼應式的發展，亦僅是概略的，而非嚴格一致的。

大體而言，晚明至於清初，許多愛情劇的佳作，在性質上，是繼承了湯顯祖謳歌「至情」的傳統。劇作家通過才子佳人悲歡離合的故事，細緻入微地描繪了發生在少男少女生命中「情感」與「世俗價值」的衝突，描繪他們對愛情生死不渝的追求；並總是以情的實現與情的不朽，作為其最高境界。如《焚香記》、《紅梅記》、《紅梨記》、《橘浦記》、《情郵記》、《夢花酣》、《畫中人》、《西樓記》等。然而，也正是在晚明至清初這一時期，戲曲劇作中的婚戀主題開始出現了一種具有意義的變化。如《嬌紅記》、《燕子箋》、《綠牡丹》、《貞文記》、《五高風》、《秦樓月》、《石麟鏡》、《笠翁十種曲》等作品中，作家都力圖把情與禮、情與理、情與性折衷地會統起來，著力表現的，只是愛情與社會邪惡勢力（如權豪勢要、無行文人、奸詐小人等）的衝突；情與理的強烈對立與衝突，在這些傳奇中並未予以充分地展示，反而是逐漸消融於強調「情理交融」、「情理合一」的新的設計理念之中。

這種「情理合一」的新調，我們若從深一層分析，亦可將之解釋為：劇作家在此所意欲表現的，其實不是「事實」上所常有的，而是「情理」上所可以有的。這種「情理上所可以有」之思惟，在「理想」與「現實」的對立中，提供了一種「意願上的調和」。這對於中國傳統文人一方面承受道德規範的壓力，總想在思想、或言行上超脫名教的束縛，然而在骨子裏卻總感覺無法，甚至於也是不願掙脫的心態言，意義是頗為重大的。而我們從才子佳人劇在此一時期發展的樣態中，也見證到了當劇作具有某種可以清楚鑒別其特徵的思惟傾向時，作為一「藝術」的製造者，他們如何在結構設計中，加入一些新的審美考量；這對於戲劇藝術的發展需求來說，無疑是一項極為有利的推動因素。

至於晚明清初戲曲審美觀中，除了以上所述有關「性情」與「風教」的討論外，另有一種存在於普遍學術風氣中之「求實」觀念，由於特殊因素的結合，亦產生了它不容忽視的影響。此項影響，在第一層次上，係局部地刺激了作者的主題構思，而在第二層次上，也深化成為一種藝術追求的特殊主張，並從而塑造出一種藝術作為之傾向。

此處所謂第一層次之觀念影響，具體來說，即：當時成為「傳奇」創作主流的劇作，不論其故事內容為何，皆常在作者普遍的創作意圖中，存在著以客觀呈現「動態歷史」為目的的寫作傾向。這種傾向，雖與長久以來作者藉「抒」、「寫」以「寄」、「發」作者特殊身世之感的詩學意圖不相衝突，但中間明顯提高了「寫實」的要求；尤其以所謂「歷史劇」一類最為顯著。綜括而言，在明清之際歷史劇創作的熱潮中，可注意的現象為：劇作內涵與主題意識所呈現與社會主體真實面之間的聯繫。這裏所說的「歷史劇」，實際涵蘊了兩層選擇：第一層是劇本應以敷演歷史上所曾發生過的重大事件與人物為主要題材，在特性上，此種歷史故事應具有較重大的社會意義。歷史劇允許虛構，不必盡如史實；但是虛構時，仍不應喪失審美時應有的歷史感，否則無法激盪出藉由歷史視界而達到的有關人類自省於其命運的深刻反思。故重大情節，有必要依據史實來編撰。否則，就超越了「歷史劇」這一特定戲劇種類題材的特殊規約，而僅成為具有歷史背景的一般劇作。第二層則是劇作家在創作構思時，在某種程度上，係將其對於歷史之批判，融入於其所呈現的劇作主題內。亦即作者透過文學藝術的手法，將其主觀的歷史詮釋，以歷史圖像的方式，鋪陳為劇作情節，並以之為建立整體敘事結構之必要條件。

當然，為了抉發出歷史劇作在動盪局勢中所具有的時代意義與藝術價值，我們必須探索以下問題：這些身處歷史變局的劇作家，如何企圖透過具體化的世事表述，進行某種歷史意義的「想像建構」？歷史劇之審美屬性、劇作家之主體意識與藝術造境之虛實關係，應如何對應？劇作中個人意志與歷史的命運，係如何交疊表現？歷史劇作家如何運用不同的審美形態，展現特定歷史題材之意蘊開拓？劇作家如何在劇作中，將「現實視界」與「歷史視界」融合，以「視界交融」(fusion of horizons)的手法，結合當代詮釋與歷史意識，對歷史事相作出一種歷史圖像的藝術呈現，而達致一種局部與全部、歷時與共時、有限與無限、個體與類體、瞬間與永恆統一的境界？歷史劇作家如何結合「寫實再現」與「審美表現」，凸顯創作主體的思惟方式與其觀照歷史生活的價值取向，從而形成歷史劇作之特殊審美特徵與形

態？

正因於此，本書第三篇〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉，首先以歷史劇作中歷史意識之形成，作為探索之起點，進而論析明清歷史劇創作之「虛」、「實」論，以及歷史劇對歷史題材意蘊之開拓與審美形態；其次，則針對歷史真實、作家主體意識與歷史劇之審美屬性的相關問題進行探討，並析論明末清初歷史劇中所呈現之「視界交融」藝術。本書作者指出，歷史劇創作所追求的真實，並非指簡單地羅列歷史，也並不同於複製歷史，而是將作者對歷史的現代詮釋，以藝術化的歷史圖像呈現出來。因此，一部優秀歷史劇作的價值，並不繫乎作者是否向我們提供多少真實可信的歷史知識。歷史劇作的博大、深刻，以及豐富性的關鍵，主要在於它對現代精神領域之貢獻；在於它是否將歷史理解，轉化為具有穿透性的現代文化意識。歷史劇創作之意義，並非繫乎單純的思古之幽情，而是藉古人古事抒發當代人的情感思緒，使歷史在作者所身處之當代意識的觀照下，煥發出新的生命力；使「理想的」讀者，可從歷史圖像中，激發起對現實與未來發展的聯想，從而得到啟示。因此，明清傳奇歷史劇創作中之所謂「虛實相生」，可以歸納之為：「歷史事件」、「時代意識」與「創作規律」的融合。而歷史事件與時代意識的結合問題，及過去視界與現在視界的交融問題，則是分析歷史劇作時，必須關注的焦點；亦是我們凸顯它與其他題材作品間之區別時，應注意把握的特質。很顯然地，「虛實相生」的原則，在這兩部分都有體現：歷史事件既包括已有的歷史情節，也包括作家從時代高度對這一段歷史意蘊的重新審視、認知與把握。歷史故事應不斷豐富新的時代意識，而時代意識又能賦予歷史故事以新的活力。

理解並尊重「過去視界」，使我們得以脫離自身的侷限，創造出與「經過積澱後的歷史論述」相應的戲劇人物、戲劇事件與情境。西方戲劇表演理論中的「體驗」作用，傳奇理論中的「設身處地」，實質上都是強調過去視界。歷史劇要具有歷史感，就必須堅持過去視界。至於滲透進「現實視界」，則是使我們能深刻地進入另一種對於歷史的觀照，而不是僅以描繪歷史的表象為全部的目的。劇作家唯有透過經過處理的繁雜情節與眾多人物，提綱挈領地把握其中起支配作用的戲劇衝突，才能在新的時代高度上，對已有的歷史創造出一種新的詮釋，引導觀眾對於歷史現象背後所蘊含的歷史意義，作出更為深刻的省思。明末清初傳奇的發展，若由其表現於特定劇作家身上之現象加以觀察，正是呈顯出在歷史劇類之自然演進中，劇作家逐漸探索歷史劇類應有之本質，與可能建構之審美形態的一種企圖。而同步

進行的傳奇理論中，諸多有關「虛」、「實」的討論，尤其如「有意駕虛，不必與實事合」，與戲曲當以「稱快」為標準的一類言論，在一定意義上，皆已觸及了歷史劇類的處理中，有關現在視界與過去視界的融合問題。事實上，歷史劇創作無不暗寓作者從當代視角對歷史所作的認識與理解。成功的歷史劇作，往往可以使座客指頤，觀者歛歔，引起強烈反響；而這正是立基於現在視界基礎上的共鳴。總之，歷史劇是以藝術形式對歷史作出某種闡釋，是人類用理性與感性高度結合的思惟方式，去獲得對於歷史的深入理解的一種具體途徑。當那些具有最先進的當代意識與最深厚歷史修養的劇作家，在歷史塵埃的沉澱物下，把握住了歷史與現實的生命關聯，把歷史與現實在靈魂的內涵裏，交織為一體時，劇作原有的兩個視界，都被超越了，達至一個新境界。這就是哲學的境界。歷史劇作的哲理性，正源自於此。

當然在我們此處所說的「歷史劇」發達的潮流中，亦尚有些劇作，是以較傳統的「遣懷諷世」為主旨的。特別多的，是以「雜劇」為其體製。事實上，這種以短劇抒懷的風氣，亦早見於明人。如王九思(1468-1551)的《曲江春》，徐渭的《四聲猿》，王衡(1561-1609)的《鬱輪袍》、《真傀儡》，沈自徵(1591-1641)的《漁陽三弄》等，皆是。逮入清後，則有尤侗(1618-1704)的《讀離騷》、嵇永仁(1637-1676)的《續離騷》、張韜的《續四聲猿》、桂馥(1736-1805)的《後四聲猿》等。此類作品特有的劇作審美特質，《盛明雜劇》一書所附數篇序言，蓋已論及。如袁幔亭(1592-1674)云：「雜劇，詞場之短兵也。或以寄悲憤、寫跼蹙，紀妖冶、書忠孝，無窮心事，無窮感觸，借四折為寓言，減之不得，增之不可，作者情之所含，辭之所畫，音之所合，即具大法程焉。」徐翹也說：「今之所謂北者（按，此所謂「北」者，指雜劇言），皆牢騷骯髒，不得於時者之所為也。」「牢騷骯髒」四字不唯指作者之憤懣，亦是說此種憤懣之情積在作者胸中，必待去之而後快。

為了析理出這些明清文人化抒情劇類的藝術特質與成分，本書第四篇〈明清「抒懷寫憤」雜劇之藝術成分與特質〉，特將此類作品標示為一種特出的「抒懷寫憤雜劇」，依次探討這類雜劇主題意識之特性與其形成，以及在其戲曲藝術表現中，「憤」、「怨」所展示之動力性與因之而形成的創作論。並本於此基礎，進而探討此類雜劇之結構特徵、抒情成分，乃至其中所內含之作者主體性的發展方向，與其所呈現的審美形態。

此處所指出的「抒懷寫憤」雜劇作家，包括：康海(1474-1540)、王九思、馮

惟敏 (1511-1590)、徐渭、陳與郊 (1544-1611)、徐復祚、王衡、沈自徵、吳偉業 (1609-1672)、尤侗、陸世廉、鄭瑜、鄒式金、鄒兌金、王夫之 (1619-1692)、嵇永仁、廖燕 (1644-1705)、裘璉 (1644-1729)、張韜、桂馥等人。他們的劇作，大體皆以「發憤」為動機，在創作過程中，將個人的精神鬱悶，投向世情中類同的感慨之中，從而激起創作者與欣賞者所可同有的一種情感激盪；並以此種情感的激盪，作為藝術表現的核心。而為了在表現中將所欲表達之情集中化、深刻化，以達到特殊的審美效果，劇作家嘗試在戲劇結構的設計中，以「取境」之情感凝結，與「借事」之情節壓縮手法，創造所謂「不盡」之境，充分發揮短劇「無盡而有神」、「以無結為結」的特點。此種「短而有神」的審美特質，在中國戲曲的發展歷程中，由於受到作者「自抒胸臆」創作動機的引導，成為了作家「自我呈現」的載體，形成了具有可稱之為「戲劇抒情化」傾向的抒情短劇。

「抒懷寫憤」雜劇濃厚的「抒情化」傾向，與同時期明清傳奇之高度戲劇化發展，適成相反的趨勢。寫憤雜劇作家藉他人之事來洩一己之憤懣，乃是藉戲劇的形式表現，來呈現抒情的內涵。易言之，抒情的表現，才是戲劇的焦點。所以在此層意義上，人物與情事之所謂「真」，都只是在特定的內涵意義上；戲劇人物的完整性，並不真正獨立於此抒情的主旨之外。這與在某些戲劇化充分展現的傳奇中，劇作家之「主體性」與劇中人物之「個體性」能予清楚隔離的狀況，截然不同。此項明清寫憤雜劇與傳奇劇類，在藝術特質的表現上，所可以有的各自的「適合」，是許多名作中所以產生不同發展趨勢的根本原因；亦是寫憤雜劇之所以蔚成明清戲曲中一獨特劇類之根源所在。在中國戲曲的發展歷程中，此一類特殊的劇作，由於受到作者「自抒胸臆」創作動機的引導，往往成為作家「自我呈現」的載體，形成了具有可以稱之為「戲劇抒情化」傾向的抒情短劇。這種戲劇抒情化傾向所表現的「無窮心事，無窮感觸」，主要是以「怨」、「憤」之情，作為藝術呈現的核心。劇作家係以「熱腸罵世，冷板敲人」，甚至「慷慨流連，談諧笑謔」的表現方式，來展現其對於個人存在「主體性」的追求。

除了傳統的延續與世變衝擊下的整體趨勢外，「地域」文化因素的增添，亦在同一時期，造成戲曲發展大格局中的一些局部特色；江南地區，即是一顯著之例。近時學者對於以李玉 (1591?-1671?) 為首的蘇州派劇作，曾給予極大的關注。不過，即在同時，蘇州以及鄰近江、浙地區，另有一批與蘇州派文人不同的作家，他們的「風流」劇作，亦同樣值得關注。在順、康劇壇上，這一批堪與蘇州派劇作家

匹敵的名手，包括：李漁（蘭溪人）、徐石麟（生卒年不詳，原籍鄞縣，後居江都）、王續古（生卒年不詳，蘇州人）、薛旦（康熙中期尚在世，原籍長洲，清初遷居無錫）、周杲（生卒年不詳，崑山人）、朱英（生卒年不詳，松江人）、徐沁（1626-1683，會稽人）、范希哲（明末清初在世，杭州人）、萬樹（?-1689，宜興人）、周稚廉（1666-1694，華亭人）等人。若將兩類作家加以比較，我們可以說，蘇州派劇作家大多為職業或半職業劇作家，他們全力從事編劇活動，主要為民間職業戲班的需要創作，而不僅是為家庭戲班。而且以此為重要的經濟來源。他們一方面合作撰寫劇本，一方面互相切磋曲律，因此形成大致相近的創作傾向與藝術風格。至於本文所探討的這批出身在江、浙地區的劇作家，他們的身分，則多半是失意仕途的清客山人，他們寫作戲曲，或為達官貴人的家庭戲班而作，或為自娛而寫，大都希冀藉此展現自身的才華學識，或者以此作為謀取進身之階的一種手段。他們雖未如蘇州劇派般，形成一個有意識地、聚集一處的藝術流派，但卻不約而同地以日益完善的傳奇藝術形式，敷演以男女婚戀為主之風流情事，創作了許多傳頌一時的佳作。這便是當時所謂的「風流劇」。

首先在行文中提出「風流劇」一詞的是李漁，其《奈何天》一劇開篇即云：「多少詞人能改革，奪旦還生，演作風流劇。」這批以李漁為首的「風流劇」作家，在風雲激變的易代世變中，對動盪的時局似若無動於衷，對社會現實亦表現出超然淡漠的態度。他們所標示與追求的，是風流與道學合一、自娛與娛人同賞，從而表現機趣而通俗，詼諧而戲謔的新的審美趣味，也構成了與蘇州劇派迥然有別的艺术新風貌。

為求能充分理解此一特殊的時空環境下，此一特殊的戲曲發展，本書第五篇〈清初江、浙地區文人「風流劇作」之審美造境與文化意涵〉一文，針對以下課題進行分析，即：明清之際，江、浙地區戲曲創作的風尚與地域文化背景，有何關聯？李漁如何在其劇作中，開啟「風流與道學合一」之創作旨趣與諧謔之喜劇精神？與他同一趨向的這批劇作家，如何透過文人化審美品味與大眾化通俗趣味之融合，創造出雅、俗交會之文人化大眾藝術？「風流劇」作家在現實與藝術世界之間的依違與游離心態，有何時代意義與文化意涵？

我們若從大處分析，「風流劇」作家身處明清之際的江南地區，以其清客山人的身分，遊走於達官貴人府第之間。對他們而言，劇作是自我推銷、自我舉薦的一種處世方式。他們不僅代表了明末江南地區儒士身分的異化，從他們的劇作中，我

們亦明顯看出他們對於傳統士人角色所採取的，是一種「游離」的態度。與蘇州劇派針砭時事，諷刺朝政的時事劇、社會劇迥異，「風流劇」作家在劇作中盡情渲染的，是一種風流蘊藉、自娛娛人的浪漫情懷，或將自己對現實的批判，轉化為諧謔的嘲弄。然而有趣的是，這兩種劇作雖從不同層面、以不同的藝術手法，來表現明清之際的末世人情，與社會氛圍，其最終目的，卻都總不忘以「教化」為依歸，希冀能勸善懲惡：蘇州劇派以針砭綱紀陵夷、道德淪喪的末世人情為其宗旨，而風流劇作家，則強調風流、道學合一，主張人應風流自賞而不悖禮教。

從表面觀之，風流劇作以敷演「男女婚戀的風流情事」為其主題，與傳統才子佳人劇，似乎都強調了「才子」在功名事業追求與愛情婚姻方面取得成功的重要性，並且也都通過故事，演繹了「才子」如何取得如許成就的過程。然而在風流劇作中，對於才子的形象塑造與其情愛追求之詮釋，確有不同於傳統才子佳人劇的新意。大體而言，風流劇中男女主角的塑造，已打破了傳統才子佳人「理想典型」的塑造，在才、色、情、德中，不唯強調「德」的重要，且在「才」之內涵上，亦有所拓展。如文學的才能，雖被視為一個人獲取成功的重要因素，然而劇中「才子」的形象已從一個在儒家傳統下一心追求科舉與仕途上成功的文人，轉變為具有文才、武略，甚至通於貨殖、技藝之能的角色。而「佳人」的形象，也從原本以「才、貌雙全的大家閨秀」為主的設計，轉變為文、武雙全的奇女子，或是流落市井的歌妓、藝師等。

伴隨著男女主角形象的改變，此時之風流劇作亦勾勒出時代動亂與社會變動的圖像，以作為其故事的背景，呈現出生動的「亂世風情」。才子佳人的愛情發展，在這些背景的烘托下，走出了花園、閨閣與書齋的狹隘世界，轉入了山邊、水湄、旅途、客棧，甚至市井之歌樓酒肆與戲園的現實之中。換言之，才子佳人的愛情，已從私密的、自我的、夢想的空間，轉移至一開放的、社會的、現實的空間去發展。而一旦離開了理想世界，男女主角富於浪漫意味的愛情，就要直接面對社會情勢的挑戰。這種挑戰，不僅來自男女主角的父母，或各種各樣的阻礙角色，還有客觀環境中所存在不可預知的擾亂因素。與花園的理想世界相比，外面的世界，充滿著種種不確定性因素。在重重的挑戰與阻撓下，男女主角雖然對彼此矢貞不二，卻被迫各自東西，分別遭遇不同的磨難。男主角離開了書齋，或轉入商場，或投入軍旅，或淪為賣藝的伶人。而一心尋求情愛自主的女主角的際遇，亦有了極大的變化：女主角被迫離開原來安全的、熟悉的、封閉的自家花園與閨房，奔向陌生的、

未可知的、危險的現實茫野。而在遠離家園的路程中，有時為了行事之便，她不得不改扮易裝，以躲避他人的注意。而也在這些經歷中，她遭逢了許多風流情事。

藉著追求歷程中男女主角活動空間的拓展，他們與周圍人際關係之複雜化的描述，這類劇作將人生的婚戀關係，從「理想」形態轉向「現實」形態。因此在故事的情節設計上，也較傳統才子佳人劇，更重視「婚姻」中的兩性關係。相對於傳統才子佳人劇之專著眼於戀愛追求的過程，而以團圓婚宴為劇情終點的格套，風流劇不忘將焦點置於婚姻中夫婦「情誼」的描寫，並充分運用人物塑造的對比原則，將人物置於較接近「俗世人生」的時空中加以刻畫。才子、佳人在此種安排下，雖亦保留了某些劇作家所強調的好的特質，但他們身上過多的理想性已被淡化，而加入了較為真實的成分。甚而有時候，他們還被刻意地變形，以破除人們虛幻的憧憬。值得注意的是，風流劇在許多例作中，透過創作概念與手法的創新，一方面對於「士人」角色作出某種自我的省思，另一方面亦透過審美趣味的融合，將戲劇作為「大眾藝術」之機制功能，予以拓展。而若干作者生逢易代世變，所懷抱之依違於現實世界與理想世界的游離情緒，亦有時藉由劇作中隱現的作者身影，轉輾透出。

晚明清初戲曲，在「情」與「理」之審美意識之主導下，風行一時的，除了上述才子佳人劇、歷史劇、寫憤雜劇、風流劇之外，尚有一種類近於「社會劇」形態之「公案劇」，亦值得注意。所謂「公案劇」，顧名思義，應是以牽涉司法案件，以之為故事必要情節之作品。在此類戲劇中，「案件」本身往往只是造成可敘述的對象事實，卻並非戲劇主旨所真正要表達的思想內容。而這類作品之所以以司法案件作為足以帶動情節發展的要素，主要是因為此類司法案件能引起足夠的衝擊力。前人謂公案劇中情節，必涉及所謂「冤情」，即是為此。

大體而言，「公案」題材之出現，無論中外，皆是立基於司法功能之存在，與其引生的道德期待。也就是說，必須社會的正義，已有憑藉司法維繫之機制，「不正義的司法」，始成為彰顯人間不幸的一種表徵。當然如果公案劇成為一種廣受歡迎的表現形式，乃至成為一種盛行的劇類，在其初始，也必定有其屬於社會文化的成因。中國公案劇之出現於元代，即明顯地可以由此推求。

在公案劇與一般以「社會世情」為描寫對象的戲劇的對比中，我們發現，它們有一明顯的劇情上之不同，即是在劇情上往往以「命案」為劇情線索輻輳的核心。這種實質上是將「司法正義」無可避免地帶入劇情的手法，顯示在此種戲劇主題類型產生的社會背景中，社會於期待「司法」為正義的守護者的同時，對於「因司法

之不正義而加深社會不正義」之現象的極度憤恨。所謂「極度憤恨」，一方面是相對於司法所涉及之不正義的案件本身所引起的不平；另一方面，則是相對於個案性質的司法不正義所造成的怨懟。也就是說，如果保護正義的司法，竟然本身成為新的不正義，則其刺激人的程度，必然大於單純的事件上之不正義。而如果在司法中所存在的不正義，尚不只是偶然地存在，而竟是一種常態，則此種為人憎恨的程度，必然是更高的。

由此可見，公案劇的真正來源，是因為人要探討「社會正義」，而「司法」則是呈現社會正義最明顯而直接的方式，因此「司法是否正義」成為了衡量社會正義是否存在的尺度。不過有趣的是，中國與西洋的劇場傳統，都有以「正義」與「伸張正義的方法」主導劇情的劇作。其中不少作品涉及司法審判，並亦碰觸到審判是否正義的問題。但除了比較近代的例子外，大多數早期的此類作品，並不直接細膩地探討司法中所存在的「程序正義」問題；甚至亦並不真實地反映法庭中的實況。劇中所探討的，實際仍是道德問題。所以往往一個因「人的不道德」所造成的不可能平反的冤獄，卻奇蹟般地獲得了解決。而它解決的方式，雖是道德的，但常常就法律或事實上的狀況而言，則是不可能的。所以我們有必要在戲劇設計中，區別「正義」的兩種要求：一是在審美效果上所要求的「戲劇正義」，一是在其內容意涵中所要求的「社會正義」。

公案劇的發展，從元至明、清，大致呈顯出兩種趨向：一種趨向，是著重描寫清正的官吏，為受迫害的人伸雪冤屈，刻畫他們的智慧，與不畏權勢的剛直性格；並且通過平民百姓的受迫害，暴露了世間的黑暗面。而另一種趨向，雖也描寫清官折獄斷案的清明，但篇幅明顯減少，全劇的主旨，在於描寫社會人情百態因罪案所引起的種種變化。換言之，公案劇發展至清初，已逐漸走向了「社會劇」的形式，呈現出一種寫實性較高的「高模仿模式」(high mimetic mode)。不僅罪案所發生的背景，其社會面擴大，罪案本身作為社會情境中所發生的事件，其相應而來的人際關係，也複雜得多。其次，清初公案劇中所呈現的社會結構，亦與元代明顯有別。其中一項，是辦案的官吏形態增多：除了是非不明、善惡不辨、馬虎辦案的無能庸吏與貪官污吏，劇作家還透過辦案的能耐與機謀，突出了「清官能吏」與「清官循吏」的差別；並對於官場文化的種種，多所著墨。而另一項，則是劇作家除藉情節設計，鋪敘判官如何推理斷案外，還試圖將司法人情中所謂「正義」原則，加以一番闡釋。

正因公案劇在其整體趨向上，有了以上所說的趨勢，所以使得公案劇除了原本因審美需求而存在之人物的「英雄性」、「神話性」描繪之外，也出現了神話色彩降低而更寫實的「官場性」描述。此外，涉案的角色，也從權豪勢要、皇親國戚更趨向平民化，因此判官所欲伸張的「社會正義」，所面臨的不僅是「權勢」的壓迫，而是面向更廣的「社會不義」。這也使得公案劇的劇本更加走向「世情化」的方向。至於在此類劇作中，「冥判」與「果報」觀念的依舊留存，除了彰顯公案劇的創作，具有內涵的「勸善懲惡」的教化意圖外，更有一種基於戲劇學中所謂「詩學正義」(poetic justice)的要求。事實上，作為一種藝術的象徵手法，在冥法的映襯參照下，「公義」的執行，顯得更為莊嚴神聖；在超現實時空與現實世界的對比中，邪惡醜陋與善良美好之間的反差，愈加昭然強烈。此種「幻想式的司法正義」，除了凸顯正義之「不可侵犯性」外，也在某種程度上，強化了公案劇懲惡揚善的勸誡旨趣，並將其彰顯正義的力量，拓展至更廣闊的領域。

基於以上對於公案劇之瞭解，本書第六篇〈清初公案劇之藝術特質及其文化意涵〉，首先針對公案劇類之發展主軸，及其所牽涉之正義問題，提出論述，其次，則論析公案劇所呈現之「清官」意識與人物塑造，並進一步剖析清初公案劇之情節結構與斷案模式，乃至公案劇中之冥判與果報觀念。在結論中，本書作者指出，就戲曲形式表現公案題材的社會效力而言，戲曲傳奇不僅能以其獨擅勝場的形式，強化、渲染公案劇懲惡揚善的主題，還每每以奇幻的情節，補償人們因冤屈未雪而產生的憾恨不滿。這就是研究者所常常提起所謂的「雪恨傳奇」、「補恨傳奇」。這類作品，為冤死的善良靈魂翻案，憑空構築一個理想化的結局。戲曲雜劇屬於文學與藝術參融互補的新型表現形式，其敘事與抒情相結合的特點，正有傳統詩文形式所不及的方便。

狄德羅 (Denis Diderot, 1713-1784) 曾說：「任何一個民族總有一些偏見有待剷除，有些罪惡有待追究，有些可笑的事情有待排斥，並且需要適合他們的戲劇。即是政府在修改某項法律，或者取締某項習俗的時候，善於利用戲劇，那將是多麼有效的移風易俗的手段啊！」事實上，戲臺本身就是演員們的一個心理生活空間，劇場則是觀眾與演員共同的心理生活空間；而具有善惡與正義價值取向的倫理型社會，則是這小空間外的一個較大的心理生活空間。演員在臺上有自己的愛憎寄託，觀眾在臺下更有群情一致的期待要求。不論是冤情昭雪、奸兇伏誅，使觀眾願望滿足；還是惡人肆虐、好人蒙冤，導致人心理緊張，都具有無窮的戲劇性。而傳統善

惡有報的事蹟傳聞，與現實社會生活的種種，又時時將劇場效應反饋回來，增大這種戲劇性的敏感度與聯想機制。在敷演「抒情的正義」之過程中，對於劇中人蒙冤未雪生不如死者，觀眾也甘願在藝術幻覺中假戲真看地為之一掬同情之淚。趙翼(1724-1814)〈揚州觀劇〉一詩中曾詠歎道：「今古茫茫貉一丘，恩仇事已隔千秋。不知於我干何事？聽到傷心也淚流。」真情的投入不僅是一種主觀的「體驗」的作用，也是特定的「心理場」激發使然。因為接受主體不光是眼中見，且耳中聽；聽到的又不只是演員的唱詞道白，更有戲場中其他觀眾的情感表現、聲響動作，所以感人特深。可見，正是劇場中的戲劇感染力與心理衝擊，及其循環反饋，最終使觀眾進入到一種群體心理氛圍中。特定的劇場效應，使接受主體眼見耳聞的，不僅是演員的唱詞道白，更有其他觀眾的感嘆歎歎、憤呼怒罵，以及所煥發出的深層心理的道德認同。大體言之，中國的公案劇，如上所述，在伸張「社會正義」的訴求引領下，並不靠查凶緝惡的懸念吸引觀眾，其存在於中國社會，有其長期的背景，乃至重要的文化意涵，值得探究與分析。

以上所述晚明清初戲曲中五種劇類之審美構思，呈顯了明清戲曲審美意識發展的幾種主要趨向——即「性理化」、「案頭化」、「個體建構化」、「世情化」、「專業化」等。此諸項發展趨向，可以重新加以統整之如下，即：

其一，「性理化」趨向。

明代中晚以來，戲曲審美意識中值得注意第一項發展，即是由王思任、孟稱舜、張岱(1597-1680)與卓人月(1606-1636)等人在「言情」思想中，所拓展的一種再度「性理化」的趨向。這種「性理化」趨向，著眼的要點，在於由前此已經發展的「情至」觀點中，釐析出一種「情正」的概念。這項思想上的轉換，可以首先由王思任的文章中見出。王思任在其《玉茗堂還魂記·序》中曾於評論湯顯祖的「情」觀時，另提出「情之正」的概念。他說：「若士以為情不可以論理，死不足以盡情。百千情事，一死而止，則情莫有深於阿麗者矣。況其感應相與，得《易》之咸；從一而終，得《易》之恆。則不第情之深，而又為情之至正者。」文中所謂「若士以為情不可以論理」，即是據湯顯祖《牡丹亭·題辭》所云「自非通人，恆以理相格」；「第云理之所必無，安知情之所必有」之論而說。蓋湯顯祖於論中主張人情之「真」與「至」，本有非尋常事理所可意想者，若皆以常理揣度，則必然相格。而如就「情」與「理」的真實統一起來說，情之真，出於人心之自然，情之

至，即是性正，所以亦不必於情之外別尋所謂「理」。而在此文中，王思任則以為，不移之「貞」，當本於「正」，一時之情，即足以身殉，不必情深而後為然。而若杜麗娘者，則情正而兼於情深，故能得「咸」、「恆」之理。王思任這一說法，不言「禮教」，而言「情正」，且謂「深」必由「正」而得，所重於「情」者雖與湯氏相同，但卻於「情」之中，又區分出一個「正」與「不正」的分別，而並非純以「自然」為論；中間已見出轉換。這顯示當時論者對於單論「情」不論「理」，心中仍然存有質疑。

關於這一點，在王思任之後的孟稱舜，接續王氏問題的脈絡，又有了不同的見解，孟氏在《貞文記·題詞》中寫道：「男女相感，俱出於情。情似非正也，而予謂天下之貞女必天下之情女者何？不以貧富移，不以妍醜奪，從一以終，之死不二，非天下之至種情者而能之乎？然則世有見才而悅，慕色而亡者，其安足言情哉？必如玉娘者而後可以言情。此此記所以為言情之書也。孟子曰：『乃若其情，則可以為善。』則此書又即所為言性之書也。」相對於王氏「貞出於正」的說法，孟稱舜則主張「貞」必先出於「深」，未有情不深而能貞者。如此一來，「貞」不在始出，而在終成。情即有似於不正，只要出於真誠，依然有卒歸於「正」的可能。所以他在《嬌紅記·題詞》中說道：「傳中所載王嬌、申生事，殆有類狂童、淫女所為，而予題之節義，以兩人皆從一而終，至於沒身而不悔者也。兩人始若不正，卒歸於正，亦由孝己之孝、尾生之信、豫讓之烈，揆諸禮義之文不必盡合，然而聖人均有取焉。」在這篇題詞中，孟氏自謂劇中所記王嬌、申生事，「殆有類狂童、淫女所為」，而他之所以題之為「節義」，是因為「兩人皆從一而終，至於沒身而不悔者也」。這便是說，男女相感之情，其始只是相感而悅，嚴格說來，尚無所謂「貞」、「正」，亦無所謂「狂」、「淫」，故即使類近於狂、淫，不合於禮義之文，倘若能真誠之至，亦能歸之於正，故聖人有取焉。他這番說法，取心不取跡，但要從人情的種種可能中，說出一個終合於聖人所不廢的事理，重點在於強調道義乃從人之自性中之鍾情所生，而非循名教之軌跡而強矯。而他認為，這道理最可以從世間女子之情貞中見出。故他在《嬌紅記·題詞》中說道：「天下義夫節婦，所為至死而不悔者，豈以為理所當然而為之邪？篤於其性，發於其情。無意於世之稱之，並有不知非笑之為非笑者而然焉。」又謂：「情性所鍾，莫深於男女，而女子之情更無藉詩書理義之文以諷喻之，而不自知其所至，故所至者若此也。」孟稱舜的這種主張，陳洪綬(1598-1652)有一番概括性的總結，他說：「蓋性情

者，理義之根柢也。苟夫性情無以相柢，則其於君臣父子兄弟朋友夫婦之間，殆亦泛泛乎若萍梗之相值於江湖中爾。」「性情為理義之根柢」這句總評雖似平常，但孟氏以人情的種種變化說之，實有獨到之處。尤其它以「女子之貞」作例，更為男女情愛故事的文學價值，提供了新的見解。

既然人之所作所為，是「篤於其性，發乎其情」，則戲劇文學之寫人，就必定應以代人「訴情」為根本。在此問題上，孟氏則頗與湯顯祖近似，湯氏云：「白日消磨腸斷句，世間只有情難訴。」孟氏亦云：「我情似海和誰訴，彩筆譜成腸斷句。」二人的創作動機與思惟意向，可說如出一轍。然而，由於他們兩人，一主情之真出於自然，其「至」即性正；一主情之誠，或始而非正，然只要是至鍾情者，則其情「可以為善」；說法有它的不同。故在「訴情」問題上，二人亦有分別。此種分別主要表現在目的性方面：湯氏之訴情，是以「自然」成就「性正」；孟氏之訴情，則是以「變化」來彰顯殊途之「同歸」。孟稱舜這種於「誠」之外兼言「正」的言情傾向，已經不同於湯顯祖以「深」為「至」的情觀，而且他所謂的「正」，其實又有別於王思任就情之初發判別「正」與「不正」的說法。在論中，孟氏將「情」與「貞」、「烈」一類概念相聯繫，並把烈女貞夫看成是天下之「至種情者」，認為戲曲通過人情的敘寫，其潛移默化的作用比《詩》、《書》理義的諷喻更能深入人心。

明末劇論中這種「情」觀的發展，其由「情」通「理」的脈絡，主要是由男女之情發端，若就發展過程之動能來說，有其與明中晚期士人文化內在傾向相關連之緣由。而在當時，亦有劇論者主張應將「言情」的範圍擴大，以恢復中國詩教中從人倫整體著眼的觀點，如祁彪佳(1602-1645)《孟子塞五種曲·序》對於孟稱舜的劇作，即作出較廣泛的評價，他說：「會稽孟子塞先生之為曲，則真古之詩也。抑非僅古之詩，而即古之樂也。先生前後有曲五種。《二胥》、《二喬》則所言君臣、父子、兄弟、夫婦、朋友之道畢備；《二胥》則遭國之亂，而艱難痛哭以全忠孝；《二喬》則逢世之亂，而風流慷慨以立功名。《赤伏符》則言天命有定，奸邪不得妄干；大業世授，子孫不得輕棄。《鴛鴦塚》、《鸚鵡墓》則專言男女夫婦之情。《嬌紅》變而卒返於正；《貞文》正而克持其變。」祁彪佳在此序中推許孟氏之作，說他有合於古之詩、樂，顯示王思任、孟稱舜兩人這種必欲將「情」觀由「至」推進於「正」的論法，確有當時時代思想趨向上助長其發展的原因。而在祁氏文中，又刻意表彰孟氏之劇五倫全備，尤於喪亂之際，能斥奸邪而表忠孝，乃至

《赤伏符》一劇專言天命之有定，則祁氏居然又有言外之旨，隱約可見。祁氏生平與黃梨洲(1610-1695)並時，他欲將孟氏「情正」之說，由男女情愛之貞，旁推擴充以符古詩、樂之遺，雖頗溢出了孟氏原旨，然而在此前後劇壇另有他所理想的「時事劇」之崛興，亦正是與祁氏評劇的意態相近。則一幹而多枝，正可有生意上的相通，可以仔細觀察。

綜觀上述劇論在明代晚期的發展，我們可以看出，由於文藝思潮中審美意識之重新趨向「性理化」發展，「情」與「理」的關係，已漸由「自然」言情，只求「情至」，轉向了欲在情之真誠處，說出一個「情正」的方向。這種「性理化」的方向，雖非要將思想扭轉回「以理絜情」的舊路，但祈求「情」、「理」一致的意態，仍是頗為明顯。但我們若細察以上所論，各家在論辨情之「正」與「不正」時，似乎取義亦有所不同。一是以「發動處」論，如王思任；另一則是於「歸結處」論，如孟稱舜。這兩種強而有力的發展，顯示明代戲曲雖然在內容上日趨繁複多變，奇詭日新，在劇作家及劇論者心中，事實上一直希望能在「文學」的定位上，為戲曲確定一種主軸，來導引戲曲的發展。而也確實由於劇論中有這樣一種戲曲美學的動力，使得戲曲在表現上有了較大的壓力，並因而豐富了戲曲的表現形式。而這種情勢，到了清初，由於時代的動盪，劇作家渴望表達的內容，日趨繁多，整個戲曲的發展形態多向歧出，於是戲劇在脈絡上，雖然仍然沿續著明代「情」、「理」觀的線索，但在真正思惟的焦點上，已經大量地結合了表現技巧上的問題。各種不同的觀點，無論新、舊，皆有了理論表面外的意義，不再僅是以它作為界定戲曲文學地位的主張而已。

其二，「案頭化」傾向。

在實際的創作方面，由於晚明以來文藝思潮激變的背景影響，清初的戲曲創作形成了三大流派：其一是以李玉為代表的蘇州派，包括李玉、朱佐朝、朱素臣、畢魏、葉稚斐、朱雲從、盛際時、陳二白、過孟起、盛國琦、鄒玉卿、邱園(1617-?)、陳子玉、張大復、陳百章等人；其二是以李漁為代表的江、浙地區的「風流劇」作家，在順、康劇壇上，這一批與蘇州派劇作家實堪匹敵的劇作家，包括著李漁、徐石麟、王續古、薛旦、周杲、朱英、徐沁、范希哲、萬樹、周稚廉等人；其三是吳偉業、尤侗為代表的傳統文人劇作家，包括丁耀亢(1599-1669)、黃周星(1611-1680)、嵇永仁、王抃、孫郁、龍燮、查慎行(1650-1727)、呂履恒、

岳端、許廷錄、程鑣、張雍敬等人。

蘇州派的戲曲創作，在內容上，具有譏切時弊、關注現實的批判精神，較偏於實際的勸、懲。而風流劇作家，其在劇作中所盡情渲染的，則是一種「風流蘊藉」、「自娛娛人」的浪漫情懷；或將自己對現實的批判，轉化為諧謔的嘲弄。然而值得注意的是，這兩種劇作，雖然從不同層面、以不同的藝術手法，來表現明清之際的末世人情與社會氛圍，但其最終目的，卻總不忘以教化為依歸。至於不同於蘇州派與風流劇作家，傳統文人劇作家如吳偉業、尤侗等人，雖亦注重倫理道德的教化，但他們更多關注的，是社會政治的變遷中，個人面對坎坷命運的抉擇。他們以創作詩詞古文的傳統思惟模式創作戲曲，藉戲曲抒發故國之思、身世之感，藉戲曲來展現淵博的學識功底，與深厚的文學造詣。在這三類中，由於第三類的作者，他們的戲曲創作，帶有濃厚的「主觀化」、「詩文化」與「案頭化」色彩，因此比較突出地表現了士人階層的「詩文言志」與「發憤著書」的傳統。他們常標舉以文為劇、以才學為劇、以議論為劇的審美追求，展現了與李漁、李玉等劇作家不同的審美趣味。而且由於身處清初文網高壓政策的時代氛圍中，這類傳統文人劇作家為了逃避現實，往往自覺地藉戲曲為寓言以抒發內心的抑鬱苦悶，進行憑空虛構、掀翻造化的藝術創造；藉「非現實」的情節，隱寓現實感受、歷史思考、政治關懷，或道德困境的紓解。如尤侗，他便曾自稱其《鈞天樂》傳奇是：「遊戲成文聊寓言。」這類戲曲創作大多不供藝人演出，而成為文人概括古事、借古喻今、抒發情懷的工具。我們也可以說，「寄託性」、「奇幻性」、「詩文化」與「案頭化」，才是這類劇作的主要藝術特徵。

所謂「文以自娛」，是說這類劇作家創作戲曲，主要是為了寄託自己主觀的情感、意志、願望與觀念，消解胸中的塊壘，而不是以場上搬演、教化，或營利，為目的。因此他們的戲曲創作，考慮的不是觀眾的審美需要與接受能力，而是如何更好地闡述自己的價值觀點與歷史思惟，抒發自己的主觀情感。此種早自晚明以來即已盛行的「文以自娛」的主張，是由著名小品文選家鄭元勳(1604-1645)在崇禎三年(1630)所提出來的。鄭氏大力宣揚文學的「自娛」作用。此「自娛」的意向，植根於文藝作者主體意識的甦醒，著重於自我個性的張揚，屬於晚明文藝思潮中的新聲；較之前此以「小品文」為獨抒才情之具的公安、竟陵等前輩，又更跨前一步。然而晚明文人之所謂「自娛」，表面看來似側重抒寫閒適、寧靜、逍遙、沖淡之情，好像是與鍾嶸的「幽居靡悶」、韓愈(768-824)的「不得其平則鳴」有所差

異，但其實骨子裏還是有它足以相輔相成的一面。正因為「幽居」、「不平」，所以就需宣洩；而「宣洩」的途徑，對文人來說，主要也就是「以文自娛」。不同的是，鄭元勳之「自娛」說較之前人的「宣洩」說與「抒寫真情」說，更加凸顯張揚了「性靈」與「娛情」的重要；也標誌著晚明末期，文人對於文學的價值的一種新體認。而從此「自娛」的觀點出發，晚明以迄清初的這派劇作家，他們創作戲曲，以自我排遣為自娛，將滿腹抑鬱、憂憤加以藝術化處理，而無視觀眾的臨場需求。目的只是為了使一己之憂思憤懣，得到某種程度的疏解。這種奇特的創作動機，明顯地觸動，或說導引了，明清戲曲中某些劇作「案頭化」的發展。

其三，「個體建構化」傾向。

基本上，「主觀化」的藝術創作，是藝術家憑藉客體對象表現主體精神的途徑。這雖不是藝術存在的唯一方式，卻是藝術存在可以有的一種方式。藝術家自己個人生活中被壓抑的情欲、意念、願望，極有可能「物態化」在作品中，藉助戲劇人物具象地宣洩出來；這就是藝術家在創作中「自我投射」的現象。他通過自我觀察、體驗、分析，將他的自我與個人精神生活的感受「對象化」在他所鍾愛的戲劇人物身上；有時是主要人物，也有時是次要人物。因此，他們在這種情況下，難免帶有不同程度的作者「自我呈現」(self-representation)的色彩。此處所謂「自我呈現」，我們意指的是作家個人精神生活的「自我殊異性」，強調的是一種作家的「精神身分的呈現」。傑出的劇作家，在作品中，不但部分地表現了自己心靈生活中所眷念、所衝突、所經歷的某些深刻感受，更重要的，是傳達了他對於自己生命中一種「精神身分」的渴望。正因如此，此處所說的「自我呈現」，並不能簡單地看成是作品反應了作者之人格特質，而是披露了作者作為一個「孤獨的」存有者的危機，以及他經歷了歷練後的安住。

正由於價值可以是共通的，人在此意義上，必然與他存在的社會，具有一種精神上的互動。也因此所謂作者對於自身定位的追求，就其存在的外緣條件來說，「時代」的精神處境，扮演著一定的「氛圍」角色。大體說來，明清之際的文人，因處在政治風雲驟變、天崩地坼的「鼎革」時期，歷盡世變滄桑，籠罩在他們心頭的，常是一種刻骨銘心的迷惘與傷感。當時部分文人，有感於世變，創作了不少反映歷史興替的歷史劇，以圖重新確立一種可以以概念「理解」的價值。然而亦有為數不少的另一些文人，他們處在動盪不安、朝不保夕的困境中，卻採取了迴避重大

的、敏感的政治題材的策略，轉而另闢蹊徑，將目光投注於世俗生活，創作了許多承沿明季以來刻意敘寫男女戀情的戲曲作品；如本書某些篇章所敘。這些作者依違在「理想」與「現實」的衝突中，許多人既對新朝的懷柔政策抱著希冀，又不滿於小人得志的現實；既嚮往金榜題名、紅袖添香的風流韻事，又囿於乏人施援、潦倒終身的困境。於是在憤懣難宣之際，便選擇了藉風月之事，以抒心中抑鬱的作法，從而讓「天地生才之意與古今愛才之心不少慰」，作為世變時期知識分子心理上的補償。誠如清初小說戲曲家李漁所言：「予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉，惟於製曲填詞之頃，非但鬱藉以舒，慍為之解，且常僭作兩間最樂之人，覺富貴榮華，其受用不過如此。未有真境之所欲為，能出幻境縱橫之上者：我欲做官，則頃刻之間便臻富貴；我欲致仕，則轉盼之際又入山林；我欲作人間才子，即為杜甫、李白之後身；我欲娶絕代佳人，即作王嬙、西施之元配；我欲成仙成佛，則西天蓬島即在硯池筆架之前；我欲盡孝輸忠，則君治親年，可躋堯、舜、彭錢之上。」這種通過戲劇的虛構方式，模糊化「理想世界」與「真實生活」的作法，就心理層面的意義來說，它的「徬徨」癥結，是立基在這一「身體的自我」希望尋找一個「精神定位」的需求上。所以在很多劇本裏，我們看到作者有意識地將現實社會的種種特徵植入「戲劇中的世界」時，他所具有的一種「嚴肅而又不嚴肅」的嘲諷態度。「嚴肅」的，是價值的對比；而「不嚴肅」的，則是不願碰觸對於自身而言，最難真正面對的問題。這種巧妙地運用戲劇的「虛構因素」，將一切事相背後的「真實成分」加以模糊的處理，雖不減損觀眾／讀者對於故事的信賴。但在這些劇作中，劇中主角身上所帶有的作者影子，則是闇昧的。

作家生逢明清易代世變的動盪時期，既目睹了明末的政治腐敗、官場黑暗、是非顛倒及社會人心的浮動，亦經歷了改朝換代以後清廷高壓統治的政治局面。儘管清廷努力籠絡人心，社會生機也逐漸復甦。但文禁森嚴，這些劇作家仍承受極大壓力，不敢觸犯文網，所以他們在精神上還是痛苦的。李漁就曾流露出：「從今懶聽不平事，怕惹閒愁上筆端。」的顧慮，且在其寫作過程中，他還曾鄭重地寫過一篇〈曲部誓詞〉，其序云：「余生平所著傳奇，皆屬寓言，其事絕無所指，恐觀者不諒，謬謂寓譏刺其中，故作此詞以自誓。」而誓詞中則寫道：「筆蕊生心，匪謬為寓言以諷世，不過借三寸枯管，為聖天子粉飾太平。」這一篇自白，雖是意在避禍，但也透露了我們所說的那種精神處境。而李漁本人所以採取一種戲劇學中所類歸的「喜劇」形式，將他所目睹的人生情態一般化，而以「諧謔」的方式表達，而

抽離其間所可能產生的政治聯想，正是可以為一清楚的範例。

其四，「世情化」趨向。

如前文所言，明代自中晚期始，「言情」的文藝思潮即席捲文壇，文人開始意識到文學本身所具有之獨立的藝術價值，而獨立之文學主體意識的覺醒，也促使傳奇作家們產生戲曲主題意識之自覺與深化，改變了以傳統詩學來創作戲曲的觀點。劇作家視戲劇故事的本體為「寓言」，因而追求戲劇創作的「有意駕虛」，從而更真切地表現劇作家的內在情感與戲劇創作的旨趣。然而，就大多數的狀況來說，戲劇藝術畢竟還是要面對舞臺，它的演出特性，逼使它必須面對「即時性」的大眾的觀賞；至少從理論上說是如此。因此，在戲劇欣賞已成為文化機制的社會，如何提高戲劇情節的質量來適應社會的觀賞需求，使之更具有豐富的戲劇性，便自然而然地成了劇作家無法迴避的一個挑戰。當時劇作家藉戲曲藝術的創作，充分呼應了日益高漲的審美意識與需求，於是所謂「奇」乃成為晚明劇作家所強調的一個戲劇情節的審美原則。晚明以降許多劇論家與劇作家在討論創作時，常喜歡強調所謂「傳奇，紀異之書也；無奇不傳，無傳不奇」的說法。這一說法，確實點明了傳奇文學的基本屬性即是「傳奇性」的重點。而在我們分析它的論述內容時，我們發覺它可以概括：對象的新奇、立意的新奇，與表現的新奇等內涵。然而明代劇壇對「傳奇性」的熱情提倡，與積極實踐，導致了明萬曆後期至清康熙前期的傳奇創作中，掀起一股「尚奇」、「逞奇」的普遍風氣。演奇事、繪奇人、抒奇情、設奇構、寫奇文、用奇語，幾乎成了劇家的常軌。這種風氣所引生「為奇而奇」的流弊，當然也使某些劇論家開始對「奇」字作了新的意義界定，要求「奇」能落實於「人情物理」之中，甚至原本屬於超現實的故事題材，也要與「情理」相吻合。於是「奇」字作為戲曲的審美趣味與追求，由晚明至清初，在較為深刻的發展線索裏，經歷了一項由「奇」而「幻」再到「新」的轉化歷程。此一轉化歷程，雖係存在於少數名家的主觀意識之中，然而實際上亦使戲劇情節在「奇」的統一追求上，不斷有著一股將其藝術性之增長，導向「世情化」的趨勢；此一趨勢即是李漁所謂「透入世情三昧」。

不僅李漁有見於此，其先後同時的祁彪佳、張岱、丁耀亢、李調元(1734-1802)等人，也都提出過與此相關的見解。這種「有識者同見」的趨向，顯示「奇」這一傳奇戲劇情節的審美理想，在其自身的演變過程中，確實存在可藉由形勢發展而加

以深化的可能。這種所謂藉「奇」以求深入「世情」的追求，在內涵上，並不僅是一種與晚明清初「俗世化」文化風潮相呼應的一種媚俗的大眾化發展，其伴隨著對社會面相作出細節描繪而鼓動的，其實強調的，是現實情感的深刻提煉與凝聚。換言之，劇作家將文人化審美品味，與大眾化通俗趣味調和融會，營造出一個雅、俗交會的世界；而這也促成了劇作家在其內心面對觀眾，產生一種意識上的覺醒。而這種雅俗交融的新的審美趣味，有許多是通過拜金的逐利意識、「士人」角色的自我反省、平民化的人格意識、觀眾意識與作者游離意識相互間之衝擊而形成的。這種審美趣味的轉化，對於清代戲曲理論在戲劇性特質上的思索與追求，有其不可輕忽的影響，值得深入探索。

其五，「專業化」傾向。

戲曲之創作與理論所以於清初呈現持續發展的局面，從作家創作主體的角度看，的確與作家藉以抒發故國之思、亡國之痛與生存之感的創作動機密切相關。而也正是在此意義上，我們說，清初「世變滄桑，人多懷感」的文化思潮，是戲曲藝術持續發展的重要時代因素。另一方面，中國戲曲發展至清初，由於清廷的政治統治日趨穩固，社會元氣逐漸恢復，也為戲曲藝術的持續發展，提供了屬於經濟面的堅實基礎。從比較的角度來說，作為一種大眾藝術，戲曲藝術的盛行與詩文作品不同，它往往更多地依賴於相對穩定的社會，與相對寬裕的觀眾群，以及閒暇的時間。因此，清初戲曲的持續發展以至繁盛，不是在順治，而是在康熙年間。

當然，戲曲作為一種普及的藝術形式，它也不可避免地會發展成為一種通俗娛樂。我們若從文化分析的角度來看，大體而言，清初的社會文化，已經形成了嚴肅文化／消遣文化、高雅文化／通俗文化、菁英文化／大眾文化的多元面貌，能夠滿足不同層次的審美與娛樂需求。而在這樣一種社會文化的狀況中，順、康以下的劇壇，大致呈現了清晰可辨的三個發展動向：其一是在演出方式上，士大夫家庭戲班漸趨沒落，取而代之的，是民間的職業戲班；尤其是民間崑劇戲班的空前興盛。民間職業戲班的榮景，既使戲曲演出更為職業化、專業化，同時也標誌著戲曲藝術日益成為一種大眾消費藝術，增進了戲曲創作、舞臺演出，與平民觀眾欣賞間的密切關係。其二，在演出內容上，由於劇壇競演新戲蔚成時尚，因此社會對於新編劇本的需求大為增加。這種情勢，也必然強而有力地推動與制約著戲曲面向舞臺的創作傾向。其三，在創作群體上，這時湧現了大批的職業劇作家。如以李玉為代表的蘇

州派劇作家，即是其中的顯例。這批劇作家，主要不是為家庭戲班主人紅氍毹上的演出而創作，而是更自覺、更直接地面向社會、面向群眾，為民間職業戲班的存在而努力。這些職業劇作家，既熟諳戲劇的舞臺形式，又是無可選擇地為舞臺的演出而創作，因此職業劇作家的劇作，明顯地帶有著與市場結合的特色。以上三大戲劇發展動向，促使清代前期劇作家們，在創作實踐與理論總結兩方面，建立了以「戲」與「曲」雙重藝術為本體的戲曲藝術觀念，完成了有關劇藝理論較為全面的建構。

總結而言，本書乃是以晚明至清初之戲曲與劇論發展為歷史觀察之重點，針對此時期戲曲之「審美構思」及其「藝術呈現」進行系列研究。我們首先從晚明至清初審美意識之轉化中，分析出其間所涉及之「觀念」轉換，與各階段論議的重點及意義，以作為理解此一時期戲曲與劇論發展的基礎。而在從事此種整體觀照與考察之後，我們進一步從此一時期所興盛的幾種劇類，如「才子佳人劇」、「歷史劇」、「抒懷寫憤雜劇」、「風流劇」與「公案劇」等，擇出若干樣本，試圖深入探索其中有關「審美意識」與「藝術呈現」間之多元變化與相應發展。此項研究所涉及之範圍，包涵六十餘部明清劇作，除了若干經典名著，還論述到一些鮮為人知的劇本。而在分析此項要點的同時，我們亦從歷史現象之角度，歸納出晚明清初戲曲審美意識轉化的幾種主要趨向，即：「性理化」、「案頭化」、「個體建構化」、「世情化」與「專業化」。而若從廣的一面來說，由於從事於此一系列議題之探究，研究者必須顧及「審美意識」之歷史成因，與「藝術呈現」面對社會群體時雙方之互動，因此其研究不僅應著力於劇本與相關理論之細讀與詮釋，深入論述某一特殊戲劇類型之藝術特質，在研究過程中，研究者由於研究之需求，亦可能具體地將其研究觸角，延伸至戲曲演出與當時社會情境間關係之探討，使作家與作品之意義與價值，能被放置於文化史、思想史，甚至社會史的發展脈絡中，加以考量。在這一層意義上，文學批評的工作，實際已兼有了若干文化研究的功能。