

## 晚明清初戲曲中情理觀之轉化及其意義

王瓊玲\*

### 明代劇論中「情」「理」思想交會之表顯 ——「言情」與「風教」之辨

在中國戲曲史上，一般論者皆將晚明至清初視為傳奇發展的重要時期，因為明傳奇至清初仍持續興盛，出現了《清忠譜》、《長生殿》、《桃花扇》、《十五貫》等名著。直到乾隆時期，花部興起，在花、雅爭勝的局面下，傳奇始日漸衰落，它的劇壇盟主之位才不得不遜讓於花部戲曲。從戲曲美學思想發展的角度來看，雖然清初的戲曲美學仍然延續著明代的思路，但經歷了歷史世變改朝換代的大動盪，文藝思潮上所產生的重大變化，必然亦將對戲曲藝術的創作與審美意識發展產生相應的影響。大體而言，明清戲曲藝術審美意識中「情」、「理」議題所促成的思想發展，可謂是探討晚明至清初審美意識演變的關鍵所在；而這項發展，大致可以以明代劇論中「風教」觀與「言情」觀之興替為觀察的起點。戲曲劇論中「風教」與「言情」之辨，主要並不只是針對戲曲創作的內涵歸趨問題而起，在它中間亦伴隨著劇作家對於「戲曲」性質的體認，以及戲曲本身發展上的需求，所以在不同階段，有著不同的焦點，亦有其各自不同的意義。本文所述，即是要在這段審美意識的轉化中，分析出其間觀念的轉換，與各階段論議的重點及意義，以作為理解此一時期戲曲與劇論發展的基礎。

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

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

---

\* 中央研究院中國文哲研究所副研究員。

最初並不將它與「詩」「文」歸為同一性質之物。因此風教觀之進入中國劇論，成為它先期的基礎，在歷史之發展中，具有它特殊的意義；並不應僅粗略地將之視為即詩論、文論中同一觀念的延伸。

我們必要從歷史發展的觀點，重視此一細微轉化的過程，了解到這種「風教」觀的評量，其實是戲曲在中國被接納作為性質上與「詩」「文」相近的藝術表現的重要一步，方不致錯誤地評斷了它在歷史上所曾啓導的作用。而也正因戲劇在中國並不在它最早的時期即成為文學發展的重要來源，所以戲曲作為一種「藝術」的根本性質，及它在發展上應如何尋找出自己的規律，在劇論初起之時，其實是尚未為人所認知的。中國劇論中真正獨立地認識戲曲本身的藝術要求，從而企圖為戲曲建立一套美學標準，其實尚須俟之於明代。而在程序上，也是先有了蓬勃的戲曲創作上的進展，始帶動了這項研究。這種情形即如同須先有了 Homer 的偉大作品，始在 Aristotle 的 *Poetics* 一書中，能對如何才是一 good poetry 給予一明確的定義，並加以分析。

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

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

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

但是究竟如何才是「關係風化」？這種原本屬於詩教的觀念，若是運用進戲曲中，成為一種追求的目標、或評量的標準，是否亦具有它特殊的意義，與詩文不同？這必然將會是劇作家與劇論者關切的問題。一種看法，是直接將教誨人心的責任賦予戲曲，必要戲曲在主旨內容上，與情節上，符合嚴格的道德規範，並以實質上的教育功效為其唯一的目標。至於戲曲在它構成形式上的創意，與所引起的審美感動，則不為所重。這種觀點最鮮明的宣揚者，可以舉明代以治理學聞名的丘濬（1421-1495）為代表。丘濬寫作了一部《五倫全備記》，他在該劇的〈副末開場〉中即宣稱：

書會誰將雜曲編，南腔北曲兩皆全，若於倫理無關緊，縱是新奇不足傳。

風月好，物華鮮，萬方人樂太平年。今宵搬演新編記，要使人心忽惕然。<sup>1</sup>

又說：

每見世人搬雜劇，無端誣賴前賢。伯喈負屈十朋冤。九原如可作，怒氣定沖天。這本《五倫全備記》，分明假托揚傳，一場戲裡五倫全。備他時世曲，寓我聖賢言。<sup>2</sup>

丘氏這番話說到「若於倫理無關緊，縱是新奇不足傳」，表面上雖是承襲了高明「不關風化體，縱好也徒然」的創作主張，但兩人實有甚大的不同。高明只說戲曲應關風化，但戲曲之好，須是動人。「動人」是一種情感的激盪。就戲曲來說，離不開舞臺上演員扮演角色的演出，與觀賞者因劇情帶動所產生的情感投入。因此戲劇在展現為劇中人的行動時，必要有某種「角色生活」的真實性。丘濬在這裡只用了「要使人心惕然」的表述，顯然只將故事的搬演，當成了道德教誨的事例，與高明之意有所不同。在丘濬看來，劇本不僅要寫倫理，而且必須是「五般倫理件件全」，以「時世曲」，寓「聖賢言」，使人觀閱後得到感化。他在同一處說道：

使世上為子的看了便孝，為臣的看了便忠，為弟的看了敬其兄，為兄的看了友其弟，為夫婦的看了相和順，為朋友的看了相敬信，為繼母的看了必管前子，為徒弟的看了必念其師，妻妾看了不相嫉妒，奴婢看了不相忌害。善者可以感發人之善心，惡者可以懲創人之逸志，勸化世人，使他有則改之，無則加勉……。<sup>3</sup>

根據這個宗旨，丘濬筆下的主人翁伍倫全，對君臣、父子、長幼、夫婦、朋友這些倫常關係的處理，完全符合禮教的規範。他與其弟伍倫備，其義弟安克和、其師施善教等人一樣，都成爲一種道德觀念的畫樣。顯然，丘氏是依循理學觀念來創作戲曲，又透過作品把這種理學觀念貫輸給讀者或觀眾，首開了依理學作戲的「道學風」。丘氏視戲曲爲載道工具，強調戲曲倫理內容的重要，並以此作爲評論戲曲價值的第一標準。他曾批評當時劇壇所作，「都是淫詞豔曲，專說風情閨怨，非惟不足以感化人心，倒反被他破壞了風俗」。在他看來，甚至高明的《琵琶記》，也只是「間或一兩件關係風化，亦是專說一件事，其間未免駁雜不純」。以丘濬爲代表的這類作家，正因爲把戲劇的風化價值，當成了戲劇藝術的本質，因此在戲劇情節構思的考量中，其實一直是在虛構人物，而非呈現人物；其實一直是在利用人物，而非創造人物。整體觀之，丘氏此劇仍未免把「藝術價值」與「道德功能」兩種議題不當地加以混合。他的劇作不是通過藝術形象含蘊某種道德品質，而是從道德概念出發構思劇本，人物是道德概念的賦形，故事是道德原理的衍化，遂使他整部劇本流於說教。因此此劇在明嘉靖、隆慶以後，特別是萬曆以後，便受到評論家日益激烈的批評，如王世貞評此劇爲「不免腐爛」，<sup>4</sup> 徐復祚認爲此劇「純是措大書袋子語，陳腐臭爛，令人嘔穢」。<sup>5</sup>

<sup>1</sup> [明]丘濬：《五倫全備忠孝記·副末開場》，隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》，頁 87。

<sup>2</sup> 同前註。

<sup>3</sup> 同前註。

<sup>4</sup> [明]王世貞：《曲藻》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第 4 冊，頁 34。

<sup>5</sup> [明]徐復祚：《曲論》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第 4 冊，頁 236。

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

一曲清歌酒一巡,梨園風月四時新,人生得意須行樂,只恐花飛減卻春。  
今即古,假為真,從教感起座間人,傳奇莫作尋常看,識義由來可立身。<sup>6</sup>

邵氏歸納這部戲全劇的內容為:「忠臣孝子重綱常,慈母貞妻德允臧,兄弟愛慕朋友義,天書旌異有輝光」,<sup>7</sup>且自云:「因續取《五倫新傳》,標記《紫香囊》」,<sup>8</sup>明白表示他撰此劇為的是效法丘濬。然而邵璨之仿效《五倫全備記》,由於觀念上更趨向於極端,且才力亦弱,故較之丘濬,更顯不逮。《香囊記》結構鬆散,情節蕪雜,許多重要情節多是摹仿《琵琶》、《拜月》等前人作品。加以曲文多採用《詩經》、杜詩的現成詩句,賓白也以駢驪為體,全似賣弄文辭,炫耀學問。也是他這種作為,遂開啓了明代戲曲「時文風」的弊端。邵璨之所以在戲曲中追求文辭華麗,泛用典故,裝填學問,根源即在於他道學的戲曲觀。他立意沿襲丘濬的《五倫全備記》,因而也就沿襲了丘濬的說教觀點。他在創作上,從道德概念出發,以議論為戲,以文字為戲,以學問為戲。與丘濬不同的是,在邵璨追求文字工麗華瞻的同時,他雖也追求劇本「從教感起座間人」,實際上卻毫無感人的力量。故王世貞評曰:「《香囊》近雅而不動人。」<sup>9</sup>當然此引諸家之評,出自在後,戲曲「本色」的觀念已漸釐清,故能深中其弊。但我們從丘、邵兩人的議論與創作表現來看,亦可以看出風教觀之提出,在初期確實存在足以導引劇論及劇作誤入歧途的弊端。

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

古樂不作久矣,今之戲子,尚與古樂意思相近。……〈韶〉之九成,便是舜的一本戲子;〈武〉之九變,便是武王的一本戲子,聖人一生實事,俱播在樂中。所以有德者聞之,便知他盡善盡美,與盡美未盡善處。若後世作樂,只是作些詞調,於民俗風化絕無關涉,何以化民善俗?今要民俗反樸還淳,取今之戲子,將妖淫詞調俱去了,只取忠臣孝子故事,使愚俗百姓人人易曉,無意中感激他良知起來,卻於風化有益。然後古樂漸次可復矣。<sup>10</sup>

王陽明這種回應,與丘濬意思略同,但由於陽明的地位,自然在聲勢上,更會增添不少。而在他的話中,明白地斥責了戲曲中的「妖淫詞調」。這種立場,就理學家言,

<sup>6</sup> [明]邵璨:《香囊記·家門第一》,收入毛晉編著:《六十種曲》(臺北:臺灣開明書店,1970年),第1冊,頁341。

<sup>7</sup> 邵璨:《香囊記·相會第四十》,收入毛晉編著:《六十種曲》,第1冊,頁472。

<sup>8</sup> 邵璨:《香囊記·家門第一》,收入毛晉編著:《六十種曲》,第1冊,頁341。

<sup>9</sup> 王世貞:《曲藻》,收入《中國古典戲曲論著集成》,第4冊,頁34。

<sup>10</sup> [明]王守仁:《王陽明全集·卷3·語錄三》(上海:上海古籍出版社,1992年),頁113。

雖有其理。但正因這種基於「風化」考量的對立，對於一般學者來說，具有說服力，更易將探討戲劇藝術本質的議題混淆。對於戲劇的發展來說，並不見得有益。不過在當時，尤其是自嘉、隆以後，由於傳奇創作呈現出一片繁盛景象，另有一種有利於劇作家或劇論者的因素產生，即是劇作家對於名作的摹擬與反省。其中最重要的就是《西廂記》、《拜月亭》與《琵琶記》三劇孰優孰劣的問題。

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

這種劇論中內含的衝突性，就歷史上看，並未以觀念的方式直接逼迫劇論者加以解決，卻奇妙地以另一種方式將它轉移，形成了另一種形式的發展。這便是本文中所要說明之晚明至清初「情理」觀的轉化。

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

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

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

劇作家為求表顯「情性」的主旨，可以以「作幻」的方式，使劇情脫離尋常事理的約限，演出事實上不存在之物事，卻又不減損其所寫之情之真實性。

「寫情」說之建立，可以推舉《牡丹亭》一劇的作者湯顯祖（1550-1616）為一時代性之代表。湯顯祖寫劇，以「夢」字題名，而在他著名的劇論中，提出了「因情成夢，因夢成戲」<sup>11</sup>的說法。事實上，承繼李贄以「童心」之「真」揭示性情的藝術表現新原則，湯顯祖將「情」看作是包括戲劇創作在內的文學創作的根本動力。湯氏於劇中寫「夢」，實際上就是寫「情」。湯氏的志趣不在道學，而在劇藝，不在世教，而在人情但他卻認為世教與道學即在其敘情之中。因此，我們不僅要從戲劇的內容方面去認識湯氏所謂「情」的意涵，而且還應從戲劇文學創作的動因方面去把握這個「情」的心理特質。湯氏認為「情」是人的「世界」之生成根源與動力，也是使人生成為「真實」的最要因素，而文藝創作的任務就在於表現人的真情，表現人的內在本質。因此，「情」是所有文藝創作的始動因子。

湯顯祖曾謂自己作劇乃「為情所使，勉於伎劇」。<sup>12</sup>他這裡所說的「為情所使」一語，說明了推動創作主體進入藝術創作過程的動因在於情感。湯氏認為情感在藝術創作過程中對於創作主體必須產生支配、驅使的作用，這一點可以以其劇作《牡丹亭》為典型例證。《牡丹亭》開場標目〈蝶戀花〉詞云：

忙處拋人閒處住，百計思量，沒個為歡處。白日消磨腸斷句，世間只有情難訴。<sup>13</sup>

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

天下女子有情，寧如杜麗娘者乎！夢其人即病，病即彌連，至手畫形容，傳於世而後死。死三年矣，復能冥漠中求得其所夢者而生。如麗娘者，乃可謂之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。夢中之情，何必非真？天下豈少夢中之人耶？必因荐枕而成親，待挂冠而為密者，皆形骸之論也。……嗟夫！人世之事，非人世所可盡。自非通人，恆以理相耳！第云理之所必無，安知情之所必有邪！<sup>14</sup>

此文中所謂「情不知所起」，即是「情」乃出於莫知其所為而為之之「天」。情出於天，即是情出於性。人不自知其所起，此即性之無知。然人雖不自知其性，而情以起，且不惟有此情，情且可一往而深。深而及於「至」，則生者可死，死者猶生，故乃以幻詭之「死」「生」演之。人觀此劇，但見死而復生者非理，而不悟死亦不足以撼其情之可有，故以形骸求之、疑之者，皆是皮相之論。他在這裡，明白地宣揚了戲曲中可以以

<sup>11</sup> [明]湯顯祖著，徐朔方箋校：〈復甘義麓〉，《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1999年），第2冊，頁1464。

<sup>12</sup> 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈續棲賢蓮社求友文〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1221。

<sup>13</sup> 湯顯祖著，王思任、王文治評點，張秀芬校：《牡丹亭·標目第一》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁1。

<sup>14</sup> 湯顯祖著，王思任、王文治評點，張秀芬校：《牡丹亭·題詞》，頁1。

「事」之虛幻傳達「情」之真實的主張，遂衍成如《牡丹亭》一劇「因情成夢，因夢成戲」的創格。

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

惟情至，可以造立世界，惟情盡，可以不壞虛空。而要非情至之人，未堪語乎情盡也。世人覺中假，故不情，淳于夢中真，故鍾情。既覺而猶戀戀因緣，依依眷屬，一往信心，了無退轉，此立雪斷臂上根，決不教眼光落地。即槐國螻蛄，各有深情，同生切利，豈偶然哉！彼夫儼然人也，而君父、男女、民物，閒悠悠如夢，不如淳于、並不如蟻矣，並不可歸於螻蛄之鄉矣。<sup>15</sup>

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

是非者理也，重輕者勢也，愛惡者情也。<sup>16</sup>

並謂：

今昔異時，行於其時者三：理爾，勢爾，情爾。以此乘天下之吉凶，決萬物之成毀。作者以效其為，而言者以立其辨，皆是物也。事固有理至而勢違，勢合而情反，情在而理亡，故雖自古名世建立，常有精微要眇不可告語人者。史氏雖材，常隨其通博奇詭之趣，言所欲言，是故記而不倫，論而少衷。何也？當其時，三者不獲並露而周施。況後時而言，溢此遺彼，固然矣。<sup>17</sup>

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

總之，在戲曲美學上，湯氏對「情」的探討與呈現，揭示了戲曲藝術可以有的本質，確立了一種以「情」為中心的戲曲觀，彰顯了作品中作者的主體地位；亦即以「人」的內在本質與其事變，作為戲曲藝術的目標。而湯氏於對「情」的極度重視，也使他在藝術上，運用了前所未有的幻想與誇張的方式，加以傳達，因而賦予藝術形象以奇異的光

<sup>15</sup> [明]沈際飛：〈題南柯夢〉，收入蔡毅編著：《古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁1268-1269。

<sup>16</sup> 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈沈氏弋說序〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1647。

<sup>17</sup> 同前註。

彩。湯顯祖的一生，正是為「至情」謳歌的一生。他在去逝前兩年所寫的〈續棲賢蓮社求友文〉中說：「歲之予我甲寅者再矣。吾猶在此為情作使，劬於伎劇。為情轉易，信於核瘡。時自悲憫，而力不能去。」<sup>18</sup>這正是湯氏彰顯人間至情而不能自己的生動寫照。

綜括而言，從李贄發軔，到湯顯祖所持續發展的主情論，我們倘若拿來與明中葉以來藝壇所發展的審美精神相較，其間固可謂有大趨勢上的近似。然而就戲曲理論的角度而言，這種趨勢雖在某些爭議點上是針對那種將「教化」視為單純的道德說教的觀念的反撥，但「主情論」在戲曲學的意義，其實有很大部分，是企圖為中國的戲曲尋求一個文學上、及文學史上的定位。此種以人的情感主體為核心的創作理論，不但影響了對於審美趣味的追求，造就了此一時期戲曲藝術對「情」的細膩玩味，以及對生活中「感性娛悅」高度重視的特色。且在這種企圖消弭「情」與「理」對峙的努力中，自來滲入於劇論中的風教觀，雖未完全喪失其地位，但在意義上已被逐漸轉化，不再被視為是戲曲所以成為戲曲的必要基礎。不過我們必須仔細分析的是，主情論作為一個大概趨勢，這中間仍存在著種種不同的分歧，有些關涉對於「情」的認識的不同，有些則是因注意的焦點有異，故呈現出不同的面貌。大體而言，比較重要的發展，除了李贄、湯顯祖的「真情」說之外，另有兩條脈絡，一是以馮夢龍為代表的「情為理維」之說，另一則是可以孟稱舜為代表的「情正」論，以下當分別論述。

### 三、「私情化公」——明末「言情」觀視野的擴大

風教觀所以在中國歷史上，有其強固的地位，一部份原因，是因它維繫了社會的基本秩序。這種以規範性教條為手段的倫理思想，一方面造成了可能的對心理的過度壓抑，另一方面也提供了必要的社會安全的心理機制。故名教觀一旦受到思想上的挑戰，甚或威脅，社會普遍的道德警戒心理容易受到震盪，因而產生過激的表現。明中晚以後泰州學的風行，以及文藝思潮中重言情的思想傾向，事實上也對社會秩序產生了一定的衝擊。這種趨向自然不符合明末社會發展的要求。面對異族入侵，基於維護岌岌可危的王朝統治的現實，確立與強化人的主體意志，與道德的責任感，成為社會改革的當務之急。由於人的主體意志，與道德行為，屬於自覺性行為，為理性意識作用支配感性活動的結果。此種理性意志，與人的內在所可能發展的，基於感性的、生理的自然欲望所產生的即時性目標，往往是互相對峙、甚至是互相衝突的。因此在許多人的反思中，常傾向於主張：人的意向目標與道德行為，是不能建築在個體的偏隘的欲求基礎上的，崇高的價值，只能建立在理性支配感性的能力與力量上，亦即建立在人的意志結構，與主體能力之上。明末的社會現實，需要提振人們的精神境界，因此在理論上建立起主宰感性行為之權威的理性主體的呼聲，具有很強的勢能。理學家素來所提倡的道德自律，重新受到了「言情」論者的重視，因而出現了一種強調重新回到「發乎情，止乎禮義」的性理原則的要求。在這種狀況下，論者所關注的反而不全是「情」的境界的提昇，如李贄、湯顯祖等人之所為，而是必須兼顧從「社會整體」的角度，去看待「情」的追求與社會秩序之間的關係。在這條線索上，有一足為代表的人物，即是編撰《情史》一書的馮夢龍

<sup>18</sup> 湯顯祖著，徐朔方箋校：〈續棲賢蓮社求友文〉，《湯顯祖全集》，第2冊，頁1221。



(1574-1646)。

馮夢龍深受李贄、湯顯祖等人的影響，要求人與人之間的關係以「情」為基礎，不過他不同於李、湯兩人的是，李、湯兩人論情是在「情」的深度上著眼，故在方法上，是一種「內省」式的觀照。而馮夢龍則是從「情」的廣度上，探討人情的複雜性，以及它所以構成「社會」的機制。在這個新的立足點上，他仿照了宗教以「約」馭「繁」的方式，提出了一個從未經人道出的「情教」之說。他首先扭轉了佛教中以「情」為障的說法，將「情」作為維繫一切、佈置一切的根本。馮氏在《情史》<sup>19</sup>序文中說：

是編分類著斷，恢詭非常，雖事專男女，未盡雅馴，而曲終之奏，要歸於正。善讀者可以廣情，不善讀者亦不至於導欲。余因為敘，而作〈情偈〉以付之。偈曰：天地若無情，不生一切物。一切物無情，不能環相生。生生而不滅，繇情不滅故。四大皆幻設，惟情不虛假。有情疏者親，無情親者疏，無情與有情，相去不可量。我欲立情教，教誨諸眾生。子有情於父，臣有情於君。推之種種相，俱作如是觀。萬物如散錢，一情為線索。散錢就索穿，天涯成眷屬。若有賊害等，則自傷其情。如睹春花發，齊生歡喜意。盜賊必不作，奸宄必不起。佛亦何慈悲，聖亦何仁義。倒卻情種子，天地亦混沌。無奈我情多，無奈人情少。願得有情人，一齊來演法。

20

他這番話，在「情不可空」的立場上接近儒教。但儒家以「禮」為本，「情」雖是存在的內容，但卻也是規範的對象。而在馮氏，則主張「情」之外，別無可以「繫情」之物，「情」本身即造就了一切。「情」的規律需要釋放「情」來達成。惡情之為惡，不因有情，乃因無情，故兩者「相去不可量」。馮氏編輯《情史》之宗旨，是仿效佛教而創立「情教」，希望讓天下之有情人「一齊來演法」。此處的「法」當然不是指佛法，而是要使「無情化有，私情化公」，<sup>21</sup>藉由眾生的情的內在規律來自然調節「情」。馮氏此種「萬物生於情，死於情」<sup>22</sup>的主張，可說是一種以「社會」為本的情一元論。而馮氏正是用這種情一元論來與儒教觀念中的禮教相對立。然而值得注意的是，馮氏雖倡導「情教」，本旨並不在推倒禮教，而是要將禮教的本原，追溯到人情本身的規律性。本乎此，馮氏遂提出了以「情」為「理之維」之說，他說：

自來忠孝節烈之事，從道理上做者必勉強，從至情上出者必真切。夫婦其最近者也，無情之夫，必不能為義夫；無情之婦，必不能為節婦。世儒但知理為情之範，焉知情為理之維乎？<sup>23</sup>

以「理」為「情」之範，「理」必有所從來處，不在於「情」，這便是理學所主張。

<sup>19</sup> 《情史》乃是選擇人之情感關係中值得流傳之情事，為之樹碑立傳的一部文言小說集。全書共有 870 則故事，分為 24 類。類附總評，間有評註。

<sup>20</sup> [明]馮夢龍：《情史·敘》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》（上海：上海古籍出版社，1993 年），上冊，頁 5-10。

<sup>21</sup> 馮夢龍：《情史·敘》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》，頁 4。

<sup>22</sup> 馮夢龍：《情史·卷 23 情通類總評》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》，頁 2227。

<sup>23</sup> 馮夢龍評輯，周方、胡慧斌點校：《情史·卷 1 情真類總評》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》，頁 82。

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

馮氏所謂「無情」，就文意上看，非指沒有「情」的成分，而是指「情」的不充足。不充足的情，必有「私」的雜質混入其間，因此容易轉移。因此時日一久，情便虛偽，終成無情。至於真情，則是純然至情，中間沒有自利心的摻雜。這種「情」不唯可有，不唯可長有，而且能感人，使人同有，因此應當說之為「公」。

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

人性寂而情萌。情者，怒生不可闕遏之物，如何其可私也。<sup>24</sup>

又云：

人，生死於情者也；情，不生死於人者也。人生，而情能死之；人死，而情又能生之。即令行不復生，而情終不死。<sup>25</sup>

文中所說「人生死於情」，即是就「事」言，必有一人一時一地之私；而「情終不死」，則是就「共有」的意義言，可以傳之不朽。

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

#### 四、明末劇論中「言情」觀由「情至」論轉向「情正」之發展

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

<sup>24</sup> 馮夢龍評輯，周方、胡慧斌點校：《情史·卷3總評》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》，第27冊，頁270。

<sup>25</sup> 馮夢龍評輯，周方、胡慧斌點校：《情史·卷10總評》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》，第27冊，頁859。

於由「情至」的觀點中，釐析出一種「情正」的概念。

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

若士以為情不可以論理，死不足以盡情。百千情事，一死而止，則情莫有深於阿麗者矣。況其感應相與，得《易》之咸；從一而終；得《易》之恆。則不第情之深，而又為情之至正者。今有形一接而殉夫以死，骨香名永，用表千秋，安在其無知之性，不本於一時之情也。則杜麗娘之情，正所同也，而深所獨也，宜乎若士有取爾也。<sup>26</sup>

湯顯祖主張寓「理」於「情」之中，情之真者，出於人心之自然，而情之至，即為性正，所以不必論理。而王思任則以為，不移之「貞」，當本於「正」，一時之情，即足以身殉，不必情深而後為然。而若杜麗娘者，則情深而兼於情正，故能得「咸」、「恆」之理。<sup>27</sup>王思任這一說法，不言「禮教」，而言「情正」，所重於「情」者雖與湯氏相同；但卻於「情」之中，又區分出一個「正」與「不正」的分別，而並非純以「自然」論，中間已見轉換。這顯示論者對於單論「情」不論「理」，心中仍然存在質疑。

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

男女相感，俱出於情。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。<sup>28</sup>

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，亦由孝已之孝、尾生之信、豫讓之烈，揆諸禮義之文不必盡合，然而聖人均有取焉。<sup>29</sup>

《嬌紅記》敘寫申生、王嬌娘這一對才子佳人，兩人相愛並有婚約，後王父為女另擇豪門，嬌娘拒婚而死，申生亦殉情而亡，合葬一處。孟氏一面寫出申、嬌二人間情愛真摯的深情，一面在劇末亦將之謳歌成一種人生的理想，他寫道：

<sup>26</sup> [明]王思任：《批點玉茗堂牡丹亭·敘》，收入湯顯祖著，王思任、王文治評點，張秀芬校：《牡丹亭》，頁1。

<sup>27</sup> 《易經》咸卦：「彖曰：咸，感也。柔上而剛下，二氣感應以相與。止而悅，男下女。」恆卦：「彖曰：恆，久也。剛上而柔下，雷風相與，巽而動，剛柔接應。」

<sup>28</sup> [明]孟稱舜撰，陳箴言、俞而介、呂王師、王毓蘭同點正：《張玉娘三清鸚鵡墓貞文記·題詞》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社影印，出版年不詳），頁1a。

<sup>29</sup> 孟稱舜撰，[明]陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記·題詞》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，頁1a-1b。

則願普天下有情人作夫妻呵，一一的皆如心所求。<sup>30</sup>

在這篇題詞中，孟氏自謂劇中所記王嬌、申生事，「殆有類狂童、淫女所爲」，而他之所以題之爲「節義」，是因爲「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，尙無所謂「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。而他認爲，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。<sup>31</sup>

又謂更無藉詩書理義之文：

情性所鍾，莫深於男女，而女子之情以諷喻之，而不自知其所至，故所至者若此也。<sup>32</sup>

孟稱舜的這種主張，陳洪綬有一番概括性的總結，他說：

於君臣父子蓋性情者，理義之根柢也。苟夫性情無以相抵，則其兄弟朋友夫婦之間，殆亦泛泛乎若萍梗之相值於江湖中爾。<sup>33</sup>

「性情爲理義之根柢」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，更爲男女情愛故事的文學價值，提供了新的見解。

既然人之所作所爲，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」爲根本。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」，<sup>34</sup>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「可以爲善」；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」。<sup>35</sup>

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」爲「至」的情觀，而且他所謂的「正」，其實又有別於前文王思任就情之初發判別「正」與「不

<sup>30</sup> 孟稱舜撰，陳紅綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記·仙圓第 50》，頁 103a。

<sup>31</sup> 孟稱舜撰，陳紅綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記·題詞》，頁 1a。

<sup>32</sup> 同前註。

<sup>33</sup> 陳紅綬：《節義鴛鴦塚嬌紅記·序》，序頁 1a。

<sup>34</sup> 湯顯祖：《牡丹亭記·標目》，頁 2067。

<sup>35</sup> 事實上，孟氏自稱所作《嬌紅》、《貞文》二記「皆所以言道焉可也」。參見孟稱舜撰：陳紅綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記·題詞》，頁 1a-1b。

正」的說法。在論中，孟氏將「情」與「貞」、「烈」一類概念相聯繫，並把烈女貞夫看成是天下之「至鍾情者」，認為戲曲通過人情的敘寫，其潛移默化的作用比《詩》《書》理義的諷喻更能深入人心。

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

會稽孟子塞先生之為曲，則真古之詩也。抑非僅古之詩，而即古之樂也。先生前後有曲五種。《二胥》、《二喬》則所言君臣、父子、兄弟、夫婦、朋友之道畢備：《二胥》則遭國之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。<sup>36</sup>

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

王思任、孟稱舜而外，明末劇論中「情」觀的轉變，另又一種發展，見於張岱（1597-1685）的劇論。張岱在《瑯環文集·答袁籜庵》一文中，批評了當時劇作所盛行的求「奇」求「怪」之風，主張情節設計應當平實入理。他透過對袁于令的《合浦珠》、《西樓記》的分析，以及與湯顯祖「四夢」的比較，標舉了一條他視為重要的創作原則，即合乎情理的「布帛菽粟」之文終勝於「狠求奇怪」的荒誕之作。張氏所說的「狠求奇怪」的具體表現，就是「非想非因，無頭無緒，只求鬧熱，不論根由，但要出奇，不顧文理」。在此種思想支配下創作出來的劇本，表面上看是「鬧熱之極」，但內容貧乏、思想蒼白，所以深究其裡，則「反見淒涼」。<sup>37</sup>他主張不僅劇本創作要克服這種令人「可厭」的傾向，即或在舞臺表演與舞臺設計中亦應避免。張氏認為劇作寫「情」要合乎文理。這裡所說的「文理」，雖說只是就情節之符合常理言，但戲劇表現人生，本非必定要如常，如他所云，故如主張情節應符合常理，則在立場上，必趨向於「寫實」。在他的看法中，「情」之能傳之不盡，在於平實而可味，情如是，理如是，事亦當如是。

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

<sup>36</sup> [明]祁彪佳：《孟子塞五種曲·序》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第4冊，頁2745-2746。

<sup>37</sup> [明]張岱：〈答袁籜庵〉，收入隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》，頁226。

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。前文所引及張岱文中對於戲曲「求奇求詭」的論斷，其實從他所批評的現象上來看，正是可以見出劇作家在審美意識的推動下所作出的努力。而這種情勢，到了清初，由於時代的動盪，劇作家渴望表達的內容，日趨繁多，整個戲曲的發展形態多向歧出。於是戲劇在脈絡上，雖然仍然沿續著明代「情」「理」觀的線索，但在真正思惟的焦點上，已經大量地結合了表現技巧上的問題。各種不同的觀點，無論新、舊，皆有了理論表面外的意義，不在僅是以它作為界定戲曲文學地位的主張而已。

### 五、清初戲曲審美意識中「情」觀之 的藝術發展 多元化及其所帶動

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

夫當胡氛乍熾時，有一子卿者，仗節罵賊，賊氣自奪，豈不賢於十萬師！

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

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

……而元人傳奇，又其最善者也。… 士之困窮不得志，無以奮發於事業功名者，往往頓於山巔水湄，亦恆借他人之酒杯，澆自己之塊壘，其馳騁千古，才情跌宕，幾不減屈子離憂，子長感憤，真可與漢文、唐詩、宋詞連鑣並轡。<sup>38</sup>

而他在《北詞廣正譜·序》中，亦刻意申發此意云：

<sup>38</sup> 同前註。

蓋世之不遇者，鬱積其無聊不平之慨於胸中，無所發抒，因借古人之歌呼笑罵，以陶寫我之抑鬱牢騷。而我之性情，爰借古人之性情，而盤旋於紙上，婉轉於當場。於是乎熱腔罵世，冷板敲人，令聞者不自覺其喜怒悲歡之隨所觸而生，而亦於是乎歌呼笑罵之不自己，則感人之深，與樂之歌舞所以陶淑私人而歸於中正和平者，其致一也。<sup>39</sup>

吳偉業此序主張戲劇創作乃是劇作家借一個故事的敷衍，來寄寓與抒寫劇作家的內心。此論雖係通論戲曲，但他所以有「熱腔罵世，冷板敲人」之主張，實有時代使然的因素。吳偉業以詩名，亦與祁彪佳同時，當時人曾將他與錢謙益、龔鼎孳並稱，號稱「江左三大家」。然而偉業失節入仕清廷，官至國子祭酒，後則悔恨不已；所著戲曲有《秣陵春》、《通天臺》、《臨春閣》三種，悲涼、熱切兼而有之。故這篇序中所謂「皆意有所抑鬱，不能通其道，故托之往事，著之文采以自見」，「借彼異跡，吐我奇氣」，實有言外之旨。其意亦即同於古人所謂「借他人酒杯澆自己之塊壘」之所指。這種「欲洩己之蓄抑」以抒其感憤的情感，實成爲了他創作戲曲創作的動力，可以說是戲曲結合中國詩學傳統的一種新形態的發展。清初與此相類的戲曲發展，在蘇州劇派的時事劇中，曾有極豐富多樣的表現。

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

毛聲山（生卒年不詳）論劇，強調戲曲應遵守所謂「風雅」之旨，描寫道德節義，反對戲曲好寫才子佳人、私情密約的風氣。他在評《琵琶》一劇時，曾盛稱《琵琶記》是「絕世妙文」，<sup>40</sup>謂此劇寫「孝子賢妻，敦倫重誼，纏綿悱惻之情」，「足以發人深省，而起人長思，所裨於風化」。<sup>41</sup>不僅如此，他還認爲《琵琶》勝於《西廂》。毛氏認爲：

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

毛氏肯定二劇爲：

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。<sup>42</sup>

他這項主張，明顯地道出了他對於風情描寫的疑慮。蓋毛聲山雖然承認男女之愛與忠孝廉貞都是人情之所有，但他認爲只言男女情愛，講得過份，則可能出現「情或累性」

<sup>39</sup> [清]吳偉業：《北詞廣正譜·序》，收入李學穎集評標校：《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990年），下冊，頁1214-1215。

<sup>40</sup> [清]毛聲山：《繪像第七才子書卷之一·總論》，收入侯百朋編：《琵琶記資料匯編》，頁289。

<sup>41</sup> 毛聲山：《繪像第七才子書卷之一·自序》，收入侯百朋編：《琵琶記資料匯編》，頁275。

<sup>42</sup> 同前註。

的後果。而《琵琶記》由於重在敘寫情中之「義」，所以是「性見乎情」。這就是他說《琵琶記》「情勝」的含意。由此可見，毛聲山的性情觀念與當時的理學家較接近。而毛氏從這種戲劇創作觀念出發，遂提出了不同題材有不同審美價值的說法。他認為「佳人才子、神仙幽怪之文足樂」，而凡「動人而至於泣」的，則「必非佳人才子、神仙幽怪之文」，「而必其為忠貞節孝之文」。這就道出了他抑《西廂》而揚《琵琶》的思想根源，也表明了他重教化的基本心態。

至於撰寫過傳奇《鈞天樂》的尤侗（1618-1704），則係一經學家。他曾明確地提出「性情一也」<sup>43</sup>的觀點，如他論詩文標舉性情，即云：

詩之至者，在乎道性情。性情所至，風格立焉，華采見焉，聲調出焉。無性情而矜風格，是鷲集翰苑也；無性情而炫華采，是雉窟文園也；無性情而誇聲調，亦鴉噪詞壇而已。<sup>44</sup>

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

詩無古今，唯其真爾。有真性情，然後有真格律，有真格律，然後有真風調。勿問其似何代之詩也。<sup>45</sup>

又說：

今道學先生纔說著情，便欲努目，不知幾時打破這個性字？湯若士云：「人講性，吾講情。」然性情一也。有性無情，是氣非性，有情無性，是欲非情。如孰無情，無情者鳥獸耳，木石耳。奈何執鳥獸木石而呼為道學先生哉？<sup>46</sup>

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

凡吾所謂才者，必其本乎性，發乎情，止乎理義，而非一往縱橫，靡靡怪怪為之也。<sup>47</sup>

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

才人之作至傳奇末矣。然元人雜劇五百餘本，明之南詞，乃不可更仆數，大半街談巷說，荒唐乎鬼神，纏綿乎男女，使人目搖心蕩，隨波而溺，求其曲文曲致，

<sup>43</sup> [清]尤侗：《西堂雜俎·五九枝譚》，頁129。

<sup>44</sup> 尤侗：《西堂雜俎·曹德培詩序》（臺北：廣文書局，1970年），頁78。

<sup>45</sup> 尤侗：《西堂雜俎·吳虞升詩序》，頁55。

<sup>46</sup> 尤侗：《西堂雜俎·五九枝譚》，頁129。

<sup>47</sup> 尤侗：〈第七才子書序〉，收入隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》，頁299。



哀樂移人，風以動之，教以化之者，萬不獲一也。<sup>48</sup>

「荒唐乎鬼神」、「纏綿乎男女」本是明傳奇要求在表現方法上突破，以充分「寫情」的努力，但看在尤氏眼中，反是一種「衰象」。他在這點上與毛聲山是頗為相近的。但毛聲山抑《西廂》而揚《琵琶》，仍是在明人舊作中討生活，尤侗則與吳偉業相似，欲將戲曲的發展，導向「言志」一途。

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

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

夫好色而曰『吾不淫』，是必其未嘗好色者也。好色而曰吾大畏乎禮而不敢淫，是必其並不敢好色者也。好色而大畏乎禮而不敢淫，而猶敢好色，則吾不知禮之為禮將何等也。好色而大畏乎禮，而猶敢好色，而獨不敢淫，則吾不知淫之為淫必何等也。<sup>49</sup>

他這裡明白點出「好色」在本質上即是「淫」，不論合禮、不合禮。人必知男女間之情本有好色之淫在內，而後論禮義，此禮義方是真禮義。否則內實淫，而外則以「好色」自解，謂「不淫」，其實已涉虛假。所以他說真切認明此事，是「內關性情，外觀風化」，這中間有極大的理論。

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

金聖嘆這種「欲不害情」的觀點，在同時李漁的手中，亦有相近的說法。李漁將男女間必有「欲」在內的情，稱為「風流」；並將之與「道學」相對而論。他在《慎鸞交》傳奇末場詩寫道：

讀盡人間兩樣書，風流道學久殊途。風流未必稱端士，道學誰能不腐儒？

<sup>48</sup> 同前註。

<sup>49</sup> 王實甫著，金聖嘆評點，林岩校：《西廂記》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁163-164。

兼二有，戒雙無，合當串作演連珠。細觀此曲無他善，一字批評妙在都。<sup>50</sup>

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

小生外似風流，心偏持重。也知好色，但不好桑間之色；亦解鍾情，卻不鍾倫外之情。我看世上有才德之人，判然分作兩種：崇尚風流者，力排道學；宗依道學者，酷詆風流。據我看來，名教之中，不無樂地，閒情之內，也盡有天機，畢竟要使道學、風流合而為一，方才算得個學士、文人。<sup>51</sup>

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

以上所述金聖嘆、李漁兩家的說法，倘拿來與明人的論點相比較，則見他們在論「情」的時候，已將男女之情與其他人情區別開，強調中間必有的色欲部分。這種分法對於釐清情愛劇的本質，貢獻極大。清初以後才子佳人劇的創作，能在此觀念上獲得解放，這一點對於鮮活「人物」的真實性，以增加刻畫的效果，助益極大。<sup>52</sup>而在情節設計方面，由於「禮義」與「風情」界線的分明，戲曲在表現上也減少了若干因混淆而產生的羈絆。而就總體來說，由於劇作家在看待人物時，已明確地知道應從現實的層面體貼人情，故凡屬於人的「理想」的追求，與現實上人自我的限制，皆可以分別觀看，戲曲的表現在豐富度與複雜度上獲得了重要的提昇。李漁個人在戲曲創作方面的傑出成就，正是可以從此角度加以觀察。

## 結語

綜合上論，我們可以得知，情理觀之在明清劇論，自其初始，即肩負著澄清戲曲藝術特

<sup>50</sup> [清]李漁撰，匡廬居士、雲間木叟合評：《慎鸞交·全終第三十六》，《笠翁傳奇十種》，頁528。

<sup>51</sup> 李漁撰，匡廬居士、雲間木叟合評：《慎鸞交·送遠第二》，《李漁全集》（南京：江蘇古籍出版社，1992年），頁424。

<sup>52</sup> 參見拙著：〈明末清初才子佳人劇之言情內涵與其所引生之審美構思〉，《中國文哲研究集刊》第18期（2001年3月）。

質，及尋求中國戲曲發展方向的使命。它與風教說的關係，亦有著頗為複雜的歷史面貌。中國明清戲曲之逐漸在其發展過程中，確立自身的藝術定位，並透過對於構成戲曲藝術諸多重要成分的理解，快速地發展了它在形製與內容上的精緻程度，此一思想上的導引力量，功不可沒。而其間重要的劇作家與劇論家，由晚明以至清初，如本文所述，皆在一般性美學議題，以及戲曲的藝術論上，具有卓識，值得細心考論；並可透過對於他們言論的理解，增加我們對於明清戲曲發展的認識，其重要性自不待言。而在我們作出此一番考察與評論的同時，我們對於戲劇活動與社會文化間的關係，以及潛藏於我們自身文化底層的一種倫理及藝術思惟的特質，亦有了更深一層的認識。這種認識不僅使我們更明瞭過去，亦使我們在探討中國藝術文化未來的延續性發展上，更能掌握某些深藏於我們文化中的可資運用的成分。戲劇在作為一個社會不斷展現自我的意義上，正是有著這一整「商舊出新」的特質；尤以文化傳承久遠的社會為然。