



明末戲曲創作抒情與敘事的調整

—以孟稱舜創作為例

王祥穎

南華大學文學系助理教授

摘要

民初學者王國維與錢鍾書分別以元雜劇為例，對中國戲曲持不同觀點立論，最主要在於中國戲曲構成的特殊性，使它對應西方「劇」的概念產生不同的看法。錢鍾書認為中國戲曲不能算是戲劇，只能單以「詩」的結構語言來立論。然而，本論文則認為雖然戲曲本質下詩與劇二者密不可分，但在明末時，已經能從抒情性尋找出敘事的方法。故，本文以明末孟稱舜戲曲評點與戲曲創作的發展線索來做觀察，從評點到創作過程中，尋求創作者思考模式，從中可看出，閱讀評點活動推動戲曲從曲論走向敘事文學理論的發展，這樣的模式本應可對戲劇人物的處理上更有自覺，進而延伸出情節表現。然，深入探究作品的實踐結果卻發現，明清之際戲曲家雖然已有意識到「人物塑造」與「情節推動」在戲曲文學的重要性，但因中國戲曲長久生成的「劇詩」特質，其表現模式已發展出由「抒情性」與「戲劇性」二者所取得戲劇平衡。因此，可知「詩」的特質已根深蒂固在戲曲構成中，故其表現有別於西方戲劇美學。

關鍵詞：明末、中國戲曲、評點活動、孟稱舜、抒情性



The drama creations of lyrical and narrative in the late Ming Dynasty — Case for the creation of Meng Chengshun

Wang Hsiang-yin

Assistant Professor, Department of Literature,
Nan-hua University

Abstract

China Early Years, scholar Qian Zhongshu and Wang Guo - wei with different views on the Chinese opera argument. Most important, is that the particularity of Chinese opera form, it corresponds to the West "drama" concept generates different views. Qian Zhongshu that China can not be regarded opera theater, only a single with "poetic" language argument structure. However, this thesis is that although the drama is essentially inseparable under both poetry and drama, but in the end of Ming Dynasty, has been able to seek out the lyrical narrative approach. Therefore, this observation Ming Meng Chengshun both theatrical criticism and creation, from the commentaries to the creative process, to seek creative thinking. We can see that activities to promote reading commentaries drama, music theory from Narrative Theory Development. Such a model should be able to play this character's handling of the plot is more conscious and thus extends the performance. However, delve into practice only to find work, the Ming and Qing drama creators have realized that although



"characterization" and "plot to promote" the importance of literature in the drama, but China has long generated opera "drama poetry." qualities, its performance model has been developed by the "lyrical" and "dramatic" both made dramatic balance. Therefore, we know that "poetry" has been deeply rooted in the nature of the composition of Chinese opera. So its performance is different from the Western theater aesthetics.

Keywords : the Ming Dynasty last years 、 Chinese Opera 、 Drama commentary 、 Meng Chengshun 、 Lyricism



一、前言

清末民初之學者論列中國戲曲，評價呈現兩極化。持正面看法以王國維（1877~1927）為代表。他是中國戲曲史研究的拓荒者與奠基者，在1907至1912年間，致力於戲曲整理、研究、考證等工作，為此提出一系列相關著作，不但開時代風氣之先，並提高戲曲地位，尤其認為「元之曲」乃所謂「一代之文學」，而元雜劇更是「千古獨絕之文字」¹又說：「元劇自文章上言之，優足以當一代之文學。又以其自然故，故能寫當時政治及社會之情狀，足以供史家論世之資者不少。（《宋元戲曲考·元劇之文章》，頁131）」這番敘述可看出王氏對元雜劇的深刻體認。

然較其晚出之學者錢鍾書，對中國戲曲則持相對之論。在1935年所寫的〈Tragedy in Old Chinese Drama〉²，以及在1945年發表〈Chinese Literature〉³一文中之部分內容，是他少數對戲曲提出整體看法的篇章：「在中國的各式各樣文學樣式中，戲曲最粗糙。許多章節都有輝煌的詩意和心理洞察以及戲劇性的場景，

¹ 王國維認為：「元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：『有意境而已矣。』何以謂之有意境？曰：『寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，敘事則如其口出是也』。古詩詞之佳者，無不如是，元曲亦然。明以後其思想結構，盡有勝於前人者，唯意境則為元人所獨擅。（《宋元戲曲考·元劇之文章》，頁124）」參見王國維，《王國維戲曲論文集·宋元戲曲考》之十二〈元劇之文章〉（台北市：里仁出版社，1992）123~132。以下所引，僅標註書目頁碼，不再一一做註。

² 本文選自錢鍾書，〈Tragedy in Old Chinese Drama〉，收錄於《錢鍾書英文文集》（北京：外語教學與研究出版社，2005）。以下引用該書，只在引文下標註引用頁碼，不再加註。

³ 本文選自錢鍾書〈Chinese Literature〉，收錄於《錢鍾書英文文集》（北京：外語教學與研究出版社，2005）。以下引用該書，只在引文下標註引用頁碼，不再加註。



但佳作仍然很少。性格不真實。(〈Chinese Literature〉290)」他認為中國戲劇完全沒有合乎西方悲劇論的特質：「大幕不在主要悲劇事件上落下，而是悲劇事件所產生的後果上，悲慘時刻所產生的最高熱情和最深痛苦，似乎在緩緩的落幕當中退去。⁴(〈Tragedy in Old Chinese Drama〉55)」因此，戲劇僅是鬆散串聯的激情表現，他認為，此因劇作家書寫悲劇人物時「劇中人性不真實」有關，即人物設計並非透過悲劇發生描述出應有衝突所賦予的行動。整體而言，戲中人透過事件不僅沒有表現出人的性格、意志與行動，觀眾的感受也止於同情主角，並沒有「藉引起憐憫與恐懼來使這種情感得到陶冶」，故，錢氏認為這種戲劇結構根本不能稱上悲劇，只能單以「詩」的結構語言來立論：

無論我國古代戲曲作為舞台表演或作為詩有什麼價值，但作為戲劇而言，他們都不能同西方的戲劇明作相媲美，不管對古代劇作家懷有多大的敬意，…他們不應當寫戲劇，而應當去寫詩。(〈Tragedy in Old Chinese Drama〉54)

對錢氏而言，中國戲曲放入西方標準時，已不成為戲劇⁵，在他的

⁴ 錢鍾書進一步對王國維所認為可奉為中國悲劇的《竇娥冤》與《趙氏孤兒》提出質疑：「讀者的感覺是：竇娥的品格是如此高尚和完美無缺，她的死是如此悲慘，冤案強加於他是如此令人不能容忍，以至於第四折不可避免地要調整平衡。換句話說，作者已經設置了這種情節，使這齣戲只能以詩的正義而不是以悲劇結束。(〈Tragedy in Old Chinese Drama〉59)」因此戲中，竇娥行動缺乏一種在內心既希求保全自我性命，又希望救助婆婆這二者之間因衝突、痛苦、抉擇等一系列動作表現；此外，在《趙氏孤兒》中，程嬰勇於犧牲自己兒子的性命，公孫杵臼也自甘捨命，戲中完全拋擲個人利益，這些犧牲者所持的堅定信念，完全被儒家道德觀所取代。

⁵ 《品花寶鑑》第四十一回華公子曰：「那元人百種曲，只可唱戲，斷不可讀，若論文彩辭華，這些曲只配一火而焚之。」余重觀臧晉叔《元曲選》，而後，視此語之為的論也。入選者九十六種，曲文堆湊，賓白鈍拙，情事稚俚，猶可笑者。落套印版，互



觀點之下，所認定符合戲劇標準者，僅有《西廂記》⁶。因此，他以為中國戲曲創作者很少能描摹劇中人因衝突後，引發其思維意志與行動。

王、錢二位學者，緣於各自學術背景的不同，對於「劇」所持看法不同。王國維論戲曲前，已先將上古自元、明時期戲曲起源與流變考察一番，因而所持觀點能從傳統詩學演化的立場審視中國戲曲的特殊性。而錢鍾書則引用西方「劇」的定義審視戲曲，不免有所批評。但在錢氏著作中，亦非否定中國戲曲文學，他援以「詩」的觀點來論曲，認為曲中「偶遭名雋可供摘句」，因此《管錐編》引用戲曲作為範例者多達六十餘處，處理方式則將戲曲從劇作中分離出來，納入古典詩歌系統予以體認⁷，可見中國戲劇中

咬矢楸，然一時風俗習尚，街談市話，賴此考見，故學者不廢。《錢鍾書手稿集：容安館札記》39。

⁶ 錢鍾書曾言：「唯《西廂記》出類拔萃」，在手稿集中還有零星處提到此劇的優點。《錢鍾書手稿集：容安館札記》39、14。他認為此劇「語言之妙令人應接不暇，情事亦能故作波瀾（《錢鍾書手稿集：容安館札記》14）」，以第三本第二折為例，當紅娘為張生遞簡至鶯鶯小姐處慘遭責難後，沮喪不快，直至張生解信後，才明白：「小姐罵我（張生）都是假」，恍然大悟後接著唱道：「幾曾見寄書的顛倒瞞著魚雁，小則小心腸兒轉關。」這一段，錢氏認為「實甫憑空添出一段曲折，尤為妙想！（《錢鍾書手稿集：容安館札記》14）」這種曲折，卻點出鶯鶯心靈與動作之間的矛盾。

⁷ 近年來，研究者在處理、分析著作中的戲曲摘句，發現他經常引用其內容來討論文學史或文藝理論等問題，含括遇到考源、釋義、鑑賞、語法修辭等，有時以戲曲摘句為例提出看法，參考殷偉榮，〈錢鍾書論戲曲〉，《樂山師範學院學報》25.2（2010）：50~51。又，鄭雷提出錢氏對中國戲曲的關照，認為他不以戲曲藝術規律談戲曲，反多以「文化研究」的角度解釋內容，作者提出四點，包括一是在關注具體歷史文化狀況的過程中涉及某些戲曲史論的問題；二是大文化背景之下突顯戲曲作品的堤趾和命意；三是從社會文化史的的現象出發，探究戲曲人物和情節演進的軌跡；四是結合古代典籍，爬梳曲辭和科諢的來歷出處。參考鄭雷：〈迎刃析疑如破竹，擘流辨似欲分風（下）——錢鍾書戲曲論零札〉，《中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》》1（2010）：103~115。因此，錢氏所體認的戲曲議題，關注在詩的



詩與劇二者關係淵遠流長，造成戲劇結構上的特殊性。

長久以來，中國戲曲創作者都以「戲曲是詩歌的一種形式」來面對這樣的體裁。雖然戲曲乃為敘事與抒情的結合，並讓戲中的角色真切吐露出自我主觀之情感，但劇中人往往只是劇作家內在情志的代言者，離不開中國「詩言志」傳統。近代戲曲研究者將戲曲獨特的特質，稱之為「劇詩」⁸，亦可說明這種創作現象⁹。此外，伴隨戲曲發展的戲曲理論體系，亦由「曲、文、劇」逐步建立，尤其是曲學體系發展時間相當長久，自元至明中葉以來，劇論家探究戲曲均從曲的面向來作觀察¹⁰，直至明中葉後，逐漸轉向敘事理論發展，並觀照、對應劇中人物情感與聲口。

因此，晚明視為戲劇觀轉折點。一方面對明代劇作家而言，創作傳奇開始從「情節結構」與「主題意識」中，逐步理解戲劇在「人物塑造」的重要性；二方面，明中葉戲曲文學作為案頭閱讀後，對於人物性格與行動書寫，更有了自覺性。尤以後者，與明代社會出版業發展關係密切，跟隨傳奇評點的產生與興盛，促使大眾閱讀普及化，讓案頭閱讀戲曲文本成為明代戲曲娛樂傳播管道之一，同時逐漸使「評點」模式成為品評戲曲流行方式，藉

語言，以摘句解釋各種文史觀點。

- ⁸ 張庚在 60 年代提出「劇詩」說，參看張庚，《戲曲藝術論》（台北：丹青圖書有限公司，1987）50~94。
- ⁹ 王璦玲，〈論明清傳奇名作中「情境呈現」與「情節發展」之關連性〉中提到：「中國戲曲中劇詩的戲劇性即在於其呈現『抒情情境』於連續之『戲劇情節』中。換言之，『情節』與『詩』在此情況下是相互依存，密切配合的。『情節』為『詩』譜寫出當下的情境，包括人物間的相關性；而『詩』則允許了蘊含於每一個戲劇情境中的情感得以盡情發抒。」收錄於《中國文哲研究集刊》4（1994）：567。
- ¹⁰ 明中葉王驥德《曲律》成為曲學的代表作，從論曲源一直到論巧體，均以曲的淵流、南北曲風格流變、以及曲的聲律文辭等入手。參見楊家駱主編，《歷代詩史長編·二集》，冊四（台北：鼎文書局，1974）45~191。



此增進劇本「文學性」面向的思考。

近代戲曲學者都以為清初金聖嘆批點《西廂記》，標誌著戲曲進入敘事理論的成熟期¹¹，然而明末時，敘事概念在評點內容中已可一窺原貌。孟稱舜是明末清初著名的文人，其活動範圍在吳越一地，他的戲曲活動從創作雜劇與評選元明雜劇，目前所見創作作品以戲曲體裁最多¹²，包括雜劇五種、傳奇三種¹³；另輯評元、明雜劇五十六種，以風格豪放、婉約分成《酌江集》、《柳枝集》，合稱之為《古今名劇合選》¹⁴。他身兼雜劇、傳奇創作者與評點者數職，對戲曲創作有其深厚的涵養。此外，孟稱舜傳奇作品評點者，始終圍繞著相同的評點群，雜劇創作均為陳洪綬評點，傳奇評點者也不脫離這些文人群體，包括《二胥記》有馬權奇、宋之繩作序¹⁵；《節義鴛鴦冢嬌紅記》¹⁶有馬權奇、王業浩、陳洪綬

¹¹ 參見譚帆、陸煒著，《中國古典戲劇理論史》（北京：中國社會科學出版社，1993）60~63。

¹² 子塞除了劇作外，還有雜文部分，包括詩、詞、曲等作品，但都散見於各處，因而散佚亦多，例如在《嬌紅記》卷首，由陳洪綬四幅插圖旁，均有孟氏題〈蝶戀花〉詞。在創作文集上，《全清詞抄》在孟稱舜條下寫「有《花嶼集》」，但今卻已亡失。他的史論文集《孟叔子史發》，在《四庫全書總目題要》、《四庫未收書目題要》中，都提到其書有史論四十篇，但因「所引皆為舛誤」之由，使之未收入《四庫》中，如今卻已亡失。故推算子塞在創作上是個多產的作家，但在創作文類的比例上，還是以戲曲的創作與評論作品居其創作之冠。

¹³ 雜劇有《桃花人面》、《殘唐再創》、《眼兒媚》、《花前一笑》、《死裡逃生》，另《紅顏年少》已佚；傳奇作品有《嬌紅記》《貞文記》、《二胥記》，而《二喬記》、《赤伏記》則已佚。

¹⁴ 《古今名劇合選》參見古本戲曲叢刊編刊委員會編著，《古本戲曲叢刊》四集之八（上海：商務印書館，1954）。以下引用該書，只在引文下標注引用頁碼，不再加註。

¹⁵ 參見古本戲曲叢刊編刊委員會編著，《古本戲曲叢刊》二集（上海：商務印書館，1954）。

¹⁶ 參見古本戲曲叢刊編刊委員會編著，《古本戲曲叢刊》二集（上海：商務印書館，1954）。



作序，並由陳氏評點，且贈與插圖四幅；又，祁彪佳對孟氏戲曲推崇有至，進而寫了《孟子塞五種曲序》¹⁷一文。

故，本論文藉由明崇禎年間孟稱舜戲曲評點活動以及傳奇創作內容為例，進一步探究明末戲曲家如何在評點中，體認人物塑造技巧，並置之於創作處理上。此論述過程，亦可逐步梳理出中國戲曲結構中濃厚抒情特質如何與敘事體式交融，形成特有的戲劇美學。

二、明末戲曲閱讀與批評模式的建立

戲曲出版的推波助瀾與明末結社的普遍性，均為明末戲曲評點快速發展之因。

從出版角度觀察，戲曲因屬於綜合的藝術形式，其評點方式一開始有別於其他文類，歷經了「準評點」¹⁸與「純粹評點」¹⁹的

¹⁷ 參見朱影輝，《孟稱舜集》（北京：中華書局，2005）621~622。

¹⁸ 傳奇評點形式在尚未成熟時所發展的「準評點」樣貌，來自於坊間的出版品，根據目前所存的文獻資料統計，具準評點形式的文本多為標注字音與點板形式，進一步發現此類準評點本的用途重在傳唱等娛樂功能，除了少數的釋義、題評外，多為注音、標注平仄、點板等形式。這個形式延續到晚明時期，主張審音訂律的評點家在其創作評點延續點板音注的樣式。參見拙著《明代傳奇評點的發展及其活動研究》（中正大學中國文學研究所博士論文，2005）。

¹⁹ 評點出版品大致上有幾種方式，第一，文人集中幾部重要戲曲作品的探討。例如《西廂記》、《琵琶記》、《牡丹亭》等，都是被大量刊刻、評點的劇目，這些文人身分多元，出版評點者，有的是真實的，也有杜撰的，因應商業市場銷售目的，書商會做彈性變化；此外，還有戲曲創作者，兼帶創作者與批評家特質，例如臧懋循《玉茗堂四種曲》、馮夢龍《墨憨齋訂本傳奇》等，從評點活動尋找藝術劇作的奧秘。參見朱萬曙，〈評點的形式要素與文學批評功能——以明代戲曲評點為例〉，收錄於《中國評點研究論集》（上海：上海古籍出版社，2002）。



階段，參與評點活動者從民間社會大眾延伸到劇壇文人。李卓吾評點本的產生讓戲曲評點走向純粹評點的形式，也帶入戲曲案頭閱讀的新方式，這一個部分與文人積極參予的拓展階段有其關係。無論是上層精英的文人階層，或是流落於世俗或本身即為書商的下層文人，由於出版文化相互流動關係，這種附加於戲曲文本的文字補充，在形式上成為出版必然形式之一；實質上，評點活動逐漸成為一種新批評方式，使至崇禎初年至明亡前時間，戲劇評點延伸出創作、評點合一狀況²⁰，孟稱舜和浙江友人的評點活動可視為其中代表。

這些文人的活動地區以浙江為主，包括陳洪綬（1598~1652）是浙江諸暨人，活躍於諸暨、紹興、杭州一帶，祁彪佳（1602~1645）是浙江山陰（紹興）人，馬權奇為宦於浙江，又，卓人月（1606~1636）為浙江仁和（杭州）人，身分多為文人，有的為戲劇家（卓人月、祁彪佳），有的為文人畫家（陳洪綬），活動年代亦十分相近，多跨越明、清兩代。這些為他評點、作序的朋友，有的是舊識²¹，有的朋友則緣於書社、社團所認識來往，如馬權奇在序中曾言：「與余同研席時，余壯而子塞弱冠耳（題《鴛鴦塚》題詞）」，宋之繩在序尾，題為「平陵社弟宋之繩書（《二胥記》敘）」。這些作序者有的與他一同加入「復社」，例如祁彪佳、袁于令等人，除此外，子塞也曾參加祁彪佳所組織的「楓社」，由此推測，戲曲評點除了印刷出版的帶動外，與明末結社風潮的興起有著密切的相關性。

²⁰ 評點作品與新作的結合，除了孟稱舜外，吳炳的《粲花齋五種曲》、阮大鍼的《詠懷堂新編勘蝴蝶雙金榜記》與《詠懷堂新編燕子箋》等傳奇評點，都是新作與評點的結合。

²¹ 子塞和陳洪綬相交往，最早是在天啟七年（1627）以前，陳洪綬《寶綸堂集》卷五有詩〈邀孟子塞〉。參考徐朔方著，《晚明曲家年譜》第二卷·浙江卷，〈孟稱舜行實系年〉（杭州：浙江古籍出版社）562。



自宋、元始結社之風已興，宋以來各事結合以「社」為名。雖然文人雅集之詩社在中唐之後已有之，但落實並大量孳生於民間，則在宋元之後。這樣的社團集結又和科舉考試的關係結合一同，進士成為文人的新社群。且結社又與評點活動結合，目前尚可從元初「月泉吟社」所留下品評之風透出端倪。它的過程乃由詩社舉辦徵文比賽，並邀請主盟名家為考官，錄取者並附圈點評語，進行品評，開啟民間以文學評點活動作為社群活動主軸的風氣。

到了明代，結社風氣極盛，總數超過三百家以上。尤其在天啟、崇禎時期，在數量、規模、聲勢等方面，都達成一定的高峰²²，在組織上，社團組成又分門別類，此時期「讀書講學」與「舉業選文類」等社團居多。結社者多為文人身份，以「社」為名的單位組織人數可多可少，聚會文人透過這樣的集結方式可以互相切磋學問、交換意見，甚至介入黨爭，干預時政²³。

又，出版事業和文社活動又可相連一同。文社評點集也常集結出版，如《復社國表》、《幾社會義》等皆為例證。出版文章之外，社稿若能得時人敬仰，該社就具備一定的名氣勢力，這其中「舉業選文類」的社團的出版品也是市場熱銷書之一。

根據資料²⁴，孟稱舜在1629年與其兄孟稱堯參加復社，然而復社成員廣大，分部區域廣，且具有一定社會組織力。目前孟稱舜所有記載，只知曾以《國表》一文刊行於世。然而在1637年加入祁彪佳組織的楓社，是一個政治色彩淡薄的詩社，以祁的別墅

²² 何宗美提出文人結社可細分四個階段，尤其是第四個階段為天啟、崇禎時期。參閱《明末清初文人結社研究》（南開大學出版社，2003）22。

²³ 同前註，147~284。

²⁴ 由於現存孟稱舜史料較少，故僅能從僅有資料、作品尋找。關於生平，參閱徐朔方：《晚明曲家年譜》（杭州：浙江古籍出版社，1993）539~572。以及朱影輝，〈孟稱舜集〉（北京：中華書局，2005）3~15。



——寓山為活動據點，所謂寓山詞乃是祁氏興造寓山園林的過程，以詩文寄存相關活動的情形，並邀請詩友一起加入遊訪和吟詠的行列，推動了文字書寫工作。其社活動內容，以飲宴遊賞、拈題作詩、吹彈演唱等活動，多以寓山聚會活動或景象為題，書寫、閱讀、評點是活動主要項目。從祁彪佳寫給孟子塞的書信中，可以看出邀約文稿的傳統：

《寓山志》容俟小注刻完日呈覽政。大作鼓吹詞壇，以湯若士、屠赤水作玄晏，先生尚恐不盡讚美，弟之固陋，何堪佛頭著糞？迩來即社集諸詩亦且逋負，則不能勉強操觚可知。謹此固辭，萬非套飾，祈垂亮之。小園近為諸友擬十六景，向見仁兄小詞極佳，敬奉題示，伏乞高吟，多寡遲速，則不敢拘也²⁵。

此段書寫載明，一來緣於子塞為自己戲劇作品邀友題序，祁彪佳婉拒邀請，但另一又藉信對孟氏提出十六景詞的邀請。從此可見，相互題序、贈詞並不是只以表面應酬，之所以婉拒還含著對故友作品之尊重，且邀詩稿也是對孟氏才情的肯定，孟氏果在是年十月完成寓山詞，祁氏在日記寫著：「子塞做寓山詞，言謝之。」今日所見《寓山志》之詩文，除主人園記外，共存詩詞 502 首，文章十一篇，此中乃經歷約稿、參閱、評選、刪汰後的過程，今存尺牘〈與王士美〉一文可見祁氏品鑑過程，包括改題與刪修部分內容²⁶。

²⁵ 祁彪佳，〈與孟子塞〉，《林居尺牘》，《祁彪佳文稿》（北京：書目文獻出版社，1991）2270。

²⁶ 參見曹淑娟，〈知音場域——《寓山志》的園林詮釋系統〉，收入於《流變中的書寫——祁彪佳與寓山園林論述》（台北：里仁書局，2006）197~199。



孟稱舜在楓社詩文創作，計有分勝詩〈瓶隱〉、〈妙賞亭〉、〈柳漢〉、〈試鶯館〉、〈即花社〉，更有詞作〈賀新郎〉與多首〈蝶戀花〉，並有〈寓山解〉一文，並參與評論王業洵〈寓山後評〉，創作評點涵括詩、文、詞等體裁。目前所見天啟年間（1621~1627）子塞完成的《桃花人面》，後也修改為《桃源三訪》，又，《英雄成敗》一劇亦改作《殘唐再創》，這種改動應與上述社的交流活動有所關係。

他們之所以會為孟稱舜雜劇、傳奇等作品評點、作序，是基於同社朋友的立場，在明末，為人作序、跋、評點作品，已經普遍成為文人交往的工具手段，特別的是，絕大部分的友人都是基於肯定孟稱舜的創作而書寫的，甚至這些人和孟稱舜都對戲劇有著共同的想法。如，卓人月因欣賞《殘唐再創》一劇而寫成《孟稱舜殘唐再創雜劇小引》，馬權奇也評點《殘》劇，又，陳洪綬也評點過他的雜劇《桃源三訪》、《花前一笑》、《眼兒媚》等作品，除戲曲作品外，也能由一些記錄中見著孟稱舜與友人間在理念上的互動與認同，例如他贈與卓人月《古今詞統》之序文曾說：「予友卓珂月，生平持說，多與予合。」在〈《節義鴛鴦塚嬌紅記》序〉中，陳洪綬也說「往余聞此論於孟稱舜，每嘆為信然。」而卓人月的雜劇《花舫緣》是源於孟稱舜《花前一笑》改編而成，他還認為孟稱舜雜劇之作堪稱「北曲之最」。

此現象可說明「評點」方式已逐漸成熟，成為文人切磋交流、集思廣益的一種習慣方式，尤以孟稱舜在文人社團的交遊，藉由品評對方作品後，增進彼此對戲劇的認識。這種評點方式，包含贈序、評點等。有時因為彼此理念相合，更以評點文字強化某些觀點，所以評點不但成為個人文學見解，也成為此一團體對於某種理念的認同。廣義而言，這個團體，亦可代為一個小眾傳播，以孟稱舜與友人而言，即為活動在浙江地區的明末文人劇作家團



體發展共有的戲劇理念。

此後，此評點方式至清初劇壇亦流行不墜。例如：《長生殿》、《桃花扇》等評點，其形式多樣，參與人數眾多，內容也更具複雜，這種模式應奠定於明末出版印刷與集社活動所累積的基礎之上。

三、因事以造形、隨物而賦象

——人物、聲口的提出

了解明末評點風氣的形成後，再者，是戲曲評點者如何在評點過程中，梳理出人物塑造的重要性，並提出具體實施方式在作品中實踐。閱讀雜劇的反饋第一度反饋——深化「言情」「寫情」的創作思維這裡的「反饋」之意又稱回授，是指出不斷根據效果調整活動的作用。在此所要突顯的是孟稱舜在閱讀、評論《古今名劇合選》後，所引發的思考。

1. 評點前的期待視野

迦達默爾認為在認識論的範疇之中，作為認識主體的人，與作為認識對象的文本，都鑲嵌於時間與歷史之中。這些歷史因素，包括理解前業已存在的歷史因素、理解對象之歷史構成、由社會實踐決定的倫理價值觀念，都受到歷史的制約。任何理解與闡釋，也都必然受到「歷史性因素」的制約，也因此產生了偏見，帶著它來認識我們存在的世界²⁷。二十世紀六〇年代德國接受美學學派漢思·羅伯特·姚斯繼續這個「期待視野」的看法，認為其乃接

²⁷ 漢斯·羅伯特·姚斯著，金元浦譯，《接受美學與接受理論》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987年）340~345。



受者在接受作品前的定期預期，他是由接受者以前的審美經驗與生活經驗所決定的，因此接受者心裡不是一種真空狀態，在接受作品之前，已有了預置結構²⁸。

觀看孟稱舜閱讀過程，應將所對應的時代及其選擇閱讀元、明雜劇之因予以釐清。明中葉後，「寫情」說之建立從創作《牡丹亭》的湯顯祖開始。湯氏承繼李贄「童心說」後，在劇論提出「因情成夢，因夢成戲」²⁹的說法，所謂情，乃是緣於人內在的情感需求，將戲劇創作的動力從自我去尋得，即使寫夢，但實際關注於情的引發。在劇中，為力求情的表現，即便做幻脫離現實表現，亦不減情的真實性。因此，戲劇的表現基礎，應是一種會通人與人之間的情感，在創作上就是把握住人的真性情。在《牡丹亭》中他刻畫杜麗娘，以為「天下之女子有情，寧有如杜麗娘者乎！夢其人即病，病及彌連，至手畫形容，傳於世而後死。死三年矣，復能溟漠中求得其所夢而生。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。³⁰」而正因為李贄、湯顯祖等人高度提升戲劇創作主體——「人」的自覺性與主動性，徹底改變了傳統戲劇概念，使戲曲表現不僅呈現了作者，而且也呈現了社會，使戲劇的寫作，不僅是宣洩了創作者主觀的情志，也成為創作者企圖發現「人的社會」的一種方式、一種途徑。此時言情論所帶與創作者，乃就創作動機而論，大家都在尋找如何表現真實情感的方式，從李、湯的「真情」說，帶出晚明情論不同的發展³¹。從孟稱舜早期作品觀察，亦高度是接受情論

²⁸ 《接受美學與接受理論》，321~325。

²⁹ 湯顯祖著，徐朔方箋校，〈復甘義麓〉，《湯顯祖全集》，冊二（北京：北京古籍出版社，1999）1464。

³⁰ 湯顯祖，《牡丹亭·題詞》，湯序1。

³¹ 一是馮夢龍的「情理思維」，一為孟稱舜的「情正說」。參見王瓊玲，《晚明清初戲曲之審美觀構思及其藝術呈現》（台北：中央研究院中



的觀點進行戲曲創作，其劇情主題皆不離才子佳人的範疇³²並以團圓方式收場。

再從文本探討孟氏以創作、閱讀並評點「雜劇」作品之因。一方面，從創作中體認詩、詞、曲相互之間的關係：「曲本於詞，詞本於詩。（〈古今名劇合選序〉）」、「詩變而為詞，詞變而為曲，詞者詩之餘而曲之祖也（〈古今詞統序〉）」，論及三者間所具有的傳承意義，這一部份和同時代的作家均有相同看法³³，體認出中國文學「詩言志」的抒情意涵。然而，戲曲在故事與演出的方式，乃建構在敘事詩基礎之上，抒情與敘事的結合，在表現上更不同於詩與詞，這一個部份孟氏也以為「其變愈下，其工益難」，於是編校元曲之因，是欲窺探「曲」之妙義。況且，也因明人創作雜劇者少，「明之世相習為時文，三百年來，作曲者不過山人俗子之殘瀋，與紗帽肉食之鄙談而已矣，間有一、二才人，偶為遊戲，而終不足盡曲之妙，故美遜於元也。（〈古今名劇合選序〉）」故認為應該將元曲重新審視。

2. 召喚結構——劇中「代言者」的認識

伊瑟以為「閱讀」是文學作品結構與接受者之間的相互作用。因此，作家雖然創造了文本，但文本僅提供某種文學性與文學價值得以實現的「潛在可能結構」，這種文學性與價值時現有賴於讀

國文哲研究所，2005），70~105。

³² 《桃花人面》寫崔護與葉蓁兒一見鍾情，結為連理的故事；《花前一笑》是寫風流才子唐寅為追求素香不惜到沈家作傭書，最後終於結為美眷的故事；《眼兒媚》則寫岳陽府學教授陳詵因與妓女江柳戀愛，一路波折最終團圓的愛情故事。

³³ 明沈寵綏《度曲須知》「曲運隆衰」條，言：「顧曲肇自三百篇耳。風、雅變為五言、七言，詩體化為南詞、北劇」，參見楊家駱主編，《歷代詩史長編·二集》，冊五，（台北：鼎文書局，1974）。



者創造閱讀，因此，此時「文本」才會成為「作品」，然而，每個閱讀者在閱讀文本時與本文交流形成新的創造體，作品的「意義不確定性」與「意義空白」使讀者找尋作品意涵，這就是依附作品中的「召喚結構」，即從文本中召喚讀者參與作品意義之共同創造，與共建起審美對象的內在結構³⁴。

觀察元、明雜劇作法，其中唱曲部分，一折限為一人獨唱，因此，當作家設定誰為主唱者，即可藉由曲宣洩此折自我情感。以其雜劇作品《桃源三訪》，從楔子到第五折，分別以每折分屬旦或末交叉的方式獨唱。這一現象，使孟稱舜注意到戲曲「代言者」的特質：

迨乎曲之為妙，極古今之好醜、貴賤、離合、死生，因事以造形、隨物而賦象；時而莊言，時而諧諷，狐末靚狃，合傀儡於一場，而徵事類於千載。笑則有聲，啼則有淚，喜則有神，嘆則有氣。非作者身處於百物云為之際，而心通乎七情生動之竅，曲則惡能工哉！吾嘗為詩與詞矣，率吾意所到而言之，言之盡吾意而止矣。其于曲，則忽為男女焉，忽為之苦樂焉，忽為之君主、僕妾、僉夫、端士焉。（〈古今名劇合選序〉，頁2a~3a）

他體悟到戲劇關鍵在於人物。然而，把握住劇中角色人物的情感，關鍵即是作者本人，「而撰曲者，不化其身為曲中之人，則不能為曲，此曲之所以難於詩與詞也（〈古今名劇合選序〉）」，然劇中人並非創作者本人，二者角色是有差別性的，創作者必須透過「君主、僕妾、僉夫、端士」等各種人物生命去表達意念，於是逐步

³⁴ W.伊澤爾著，霍桂桓、李寶彥譯，楊照明校，《審美過程研究——閱讀活動：審美響應理論》（中國人民大學出版社）245~290。



發現角色的性格與語言，關切到戲劇的敘事聲音。

3.敘事聲音的關注

戲曲家逐漸體會作者之「意」要透過劇中人之「言」，進而傳達出「情」，於是注意敘事人物的「聲口」。文學中對於敘事聲音的體悟，來自於八股文的「代言」，尤其至明更甚，錢鍾書在《談藝錄》提到這樣的關係：

八股古稱「代言」，蓋揣摩古人口吻，設身處地，發為文章；以俳優之道，挾聖賢之心。董思白《論文九訣》之五曰「代」是也。宋人四書文自出議論，代古人語氣似始於楊誠齋。及明太祖乃規定代古人語氣之例。……竊謂欲揣摩孔孟情事，須從明清兩代佳八股文求之，真能栩栩欲活。…其善於體會，妙於想像，故與雜劇傳奇相通。徐青藤《南詞敘錄》論邵文明《香囊記》，即斥以時文為南曲，然尚指詞藻而言。吳修齡《圍爐詩話》卷二論八股文為俗體，代人說話，比之元人雜劇。袁隨園《小倉山房尺牘》卷三《答戴敬咸進士論時文》一書，說八股通曲之意甚明。焦理堂《易餘籥錄》卷十七以八股文與元曲比附，尤引據翔實。張詩舲《關隴輿中偶憶篇》記王述菴語，謂生平舉業得力《牡丹亭》，讀之可命中，而張自言得力於《西廂記》，亦其證也。（《談藝錄》，32~33）……惟元之詞劇，與今之時文，如孿生子，眉目鼻耳，色色相肖，蓋其法皆以慧發他靈、以人言代鬼語同。（《談藝錄》，360）

八股文流行「代聖賢立言」的虛擬口吻，代言實為虛擬想像，題目設定是哪一個聖賢提出的，作者便要依此「設身處地，如我身



實為此人」般，站在聖賢立場，把題目加以分析、解釋³⁵。錢氏以為「其善於體會，妙於想像」，好比利用戲劇人物作為代言，思之其言說之語並極盡表達出來。

到了明代，八股文習用的「口氣」、「口吻」也帶入到通俗小說、戲曲的評點中。在《古今名劇合選》中的眉批，也以多樣的名詞傳達出角色說話的方式，包括口氣、口語、聲口、口角等。例如：

首折至末折，俱屬情語、麗語，卻寫出風魔才子景象，絕無喁喁閨閣中口氣。（詩酒揚州夢）

此下節節似興王定霸人口語。（龍虎風雲會）

二折三折俱善形容，無酸霧氣，亦無鹵莽氣，極似女俠聲口。（紅線女）

畫出老王林景象，又繪出李山兒口角，此絕妙丹青手也。（李逵負荊）

所謂「聲口」，涵概聲音與口氣。而「口角」，又更進一步展現出人物口吻之姿態與特徵，孟稱舜以「口角」關注在草莽、奇俠的劇中人物身上，此類型化人物在言語、行動、性格較常人特殊，易於捕捉。因此，敘事聲音不僅只有人物聲音，它開啟了行動表現的視角。

除了孟氏評點話語外，友人（如陳洪授等）在劇作評點內容上都有涉及聲音的描述，陳洪綬評點《桃源三訪》，第二折提到女

³⁵ 參閱啟公：〈說八股〉，收入《漢語現象論叢》（台北：商務印書館，1993）121。



主角葉綦兒「似疑似信，半伶俐、半癡迷處，俊語逸調，絡繹曾見，特其餘耳。」將她為相思而焦急等待的心情以語言描述出來。又，《杜牧之詩酒揚州夢》將杜牧那種風魔書生樣給寫盡，孟評：「首折至末折，俱屬情語、麗語，卻寫出風魔才子景象，絕無喁喁閨閣中口氣」。《辭木蘭替父從軍》眉批：「雖則英雄，終帶兒女口角，可為宛肖。」《李逵負荊》眉批：「曲語句句當行，手筆絕高絕老，至其摹像李山兒，半羸半細，似獸似慧，形景如見，世無此巧丹青也。」從口氣中，透露性格以及行動，牽涉到故事情節的發展。

評點中除了上述外，有的角色甚至超越了類型化的人物形象，涵蓋一種多元的人物性格特質，例：《酌江集·燕青博魚總評》：「文章之妙在因物賦形，矧詞曲尤為其人寫照者。男語似女，是為雌樣；女與似男，是為雄聲。他如此類，不可悉數。...若此劇做燕青語，又粗莽又精細，似是蓼兒注上人口氣，固非名手不辦。」這一個敘事聲音的體認，對於性別聲音的體認，甚至是跨越男女性別、類型等多重人性，都能在其評點當中體悟出來。

「肖」、「繪出」、「像」、「似」等，是以摹像概念，將人物帶入情節設計中。因此，孟氏在創作傳奇作品中，就能將愛情的點，以人物性個線索來作發展。陳洪綬評點《嬌紅記》時，提到「個人說話便為個人寫照（第二十四齣〈媒覆〉）」「個人還他口氣，一字不濫用，近日作文正苦不知此法。（第五十齣〈仙圓〉眉批）」表現出作家已從細膩的觀察，將人物聲口、性格連結起來，表現在創作之中，讓敘事動力強化。

四、人物語言與情節發展的敘事法則

孟稱舜從評點中，體現出人物塑造的要義，進一步對戲曲敘



事提出看法，孟氏承繼晚明情論的觀點，透過戲劇將劇作家情感釋放出來，作為抒情性「詩劇」傳統，孟氏將劇作家、劇中人、觀眾等三者達成情感環流，提出了在敘事中傳情寫景的方式。

1.敘事中傳情寫景

孟稱舜評雜劇曾言：「然傳情、寫景猶易為工；妙在敘事中繪出情、景，則非高手未能矣。（《魔合羅》批語）」傳情、寫景本為詩劇的特質，然而「敘事」的提出，顯然是對應人物性格塑造後的結果，因此，明清傳奇不僅在人物唱詞的處理上，注意尋找具有創造抒情性戲劇情境的方法，並且還著眼於全劇的結構，企圖從整體上解決抒情性與戲劇性並存的問題，可知「孟稱舜通過比較方法，不僅認為戲曲創作難於詩詞創作，更洞察出戲曲的敘事特性」³⁶。

明末崇禎十一年仲夏（1638）寫成的《節義鴛鴦塚嬌紅記》，它的故事內容雖有所承³⁷，但孟氏有意改編，創作共二卷五十齣的傳奇戲曲，內容以愛情故事為主題，寫男、女主角申純與嬌娘雙雙因愛而生盟誓，卻因現實因素不斷逼迫下選擇殉情而死，二人最終以合葬於鴛鴦塚、化成鴛鴦比翼雙飛為結。然而在敘事上，這五十齣的戲曲內容，其實有著四個階段對情節的鋪陳，延伸出震撼人心的深刻力量。

³⁶ 朱萬曙，〈明代戲曲評點：批評話語的轉換〉，收錄於《文藝研究》10（2007）。

³⁷ 故事源自於北宋宣和年間實事，出自於《花朝生筆記》，這一個故事在元代先被鄭梅洞運用於小說題材中，有小說《嬌紅傳》的創作，後於明初劉東升以同樣題材寫成《金童玉女嬌紅記》雜劇，而於晚明，孟稱舜則有意運用這個題材，重新創作傳奇劇作。



(1) 敘事

對於敘事的體認，孟氏在評《趙氏孤兒》時，提到：「極緊極合拍，此篇敘述可作一篇《史記》讀。」這裡的「緊」與「合拍」所言為情節的節奏性。在此，孟氏在創作《嬌紅記》時，也有這樣為緊湊而設的橋段。

據筆者觀察孟稱舜的書寫以及評閱者的觀點，發現劇情上對於男女主角情感的醞釀，著墨在四場相聚-分離的情節中，這樣的情節又可以細分為「到申家之由」、「男女主角相見」、「誤會的產生」、「誤會的冰釋」、「外緣因素的阻撓使至分離」等五個步驟，以下分為四個階段每個階段都是依這樣的敘事流程表現：

階段	範圍	情節大要	主要表現
一	第二齣〈辭親〉到第十六齣〈守城〉	男、女主角都對彼此有意，但嬌娘身為大家閨秀，難免在男主角與丫環面前顧及形象而有所保留，一方面她對男主角情感的不確定，二來又怕有損尊嚴，故總是衍其真意。這裡的感情之美美在男主角一再試探，女主角步步露出真意的過程。	著重描寫彼此對情感的試驗與渴望
二	第十七齣〈求醫〉到第二十四齣〈媒覆〉	二人情感的進程由歡會到私訂終身，另外，申家家長亦已派媒人婚聘，也看可圓滿落幕的結局，卻因外在因素使然，使至無法順利完婚。	著墨於二人身、心相許，兩情依依
三	第二十五齣〈病禳〉到第三十三齣〈愧別〉	描寫女主角對於情感的猜疑、嫉妒之情，導火線在於飛紅的攪擾。申、嬌二人面對婚事受阻，無法平復。身為千金之軀的嬌娘，在大膽追求感情的路上，身心方面承受劇大壓力，在感情上極需要一種安全感的呵護，得不到的同時，處處顯出她護衛自己的畫面。但從〈要盟〉一齣的盟誓後，彼此感情從情深走到互信的歷程。而	著墨於兩人因情愛到彼此信任的過程



		〈紅搆〉中，又因飛紅攪擾而生分離，作者又利用〈贈珮〉一齣彌補離別的遺憾之情。	
四	第三十六齣〈赴試〉到第四十三齣〈生離〉	二人感情由堅毅走向剛烈。雙方歷經了前三次分分合合的過程，已將彼此情感寄託終身，此階段雖由〈喜賀〉、〈榮晤〉以申純及第開出美好前景，無奈〈帥媾〉一齣，帥府強以權勢逼婚，使得雙方再次面對永難結合的苦楚，終導向雙雙因情而殉世的悲劇。	著墨於雙方感情的堅定與執著

思索敘事安排意義，每個「誤會」安排均代表戲劇衝突點，歷經衝突之後所得的，乃換得男女主角內心深處對情感的堅貞與信任，但對於外在現實環境的阻撓卻無計可施，即使安排男主角取得功名後情感理多增添一層保障的安排，但孟稱舜在此卻削弱了這種可能性，於是以帥府搶婚事件，讓兩人的內心世界與外在環境起了更大的波瀾，在此種內外焦灼下產生了悲苦的結局。王瑗玲認為：「人物情感的發展、變化，必然受到情節發展、變化的制約，抒情性總是依附戲劇性的；全劇精心選擇的具有抒情性的戲劇環境，無一不是建立在充滿矛盾和鬥爭的戲劇衝突的基礎上。...有別於元雜劇，在明清傳奇藝術中，抒情性與戲劇性的結合，不僅是體現在個別的局部場景中，而且是體現在全劇情節結構的構思之上。³⁸」於是第四十五齣〈泣舟〉成為一個高潮點，飛紅通知申純，道嬌娘害病日深。申純得知潛來探望，于舟中二人相會，泣訴腸斷之情，並誓言同生死。於是情節下落或逆轉，到了收場或結束階段。

文末最後在〈泣舟〉、〈詢紅〉、〈芳隕〉、〈雙逝〉等四齣都承續這種堅決的烈性，劇情更扣緊孟稱舜所要表現的「節義」宗旨，達成觀眾心理淨化的功能。

³⁸ 同註 9。



(2) 傳情

創作者在傳奇人物的設計上，重點在於將含情的「神態」寫出，他在《古今名劇合選敘》中說道：「其說如畫者之畫馬也，當其畫馬也，所見無非馬者，人視其學為馬之狀，筋骸骨節，宛然馬也，而後所畫為馬者，乃真馬。(頁 3a~3b)」他以畫馬來比附寫人的神態，如能將人的神情以文字寫出，就能真正傳達出劇中人的感情意向。陳洪綬也以畫馬的論點與之共鳴，在眉批中談到「李伯時畫馬，視者愁其墜馬腹中，以其神態具似耳。作者描情至此，當是夙緣前業。(〈紅搆〉評語，22a)」。故，二人都認為捉住人物的神態是傳情的手法之一。

不過，光以劇中人物自我詮釋情感，則顯得單薄無趣。孟稱舜則以劇中旁人眼光的書寫，來達成傳情的目的。例如，在第三齣〈會嬌〉中，寫小姐出場的畫面，便是從婢女飛紅的眼中，描摹她的形象的：

(貼) 姐姐，你今日珠粉未施，雙鬟縮綠，愈覺可人也。

【懶畫眉】亂雲鬟低縮出漢宮妝，(掩鬢介)這金釵敢溜下也，鬢兒邊，斜鞦著一枝金鳳雀。這衣服恁精楚呵，身兒上穿著套花草織錦藕絲裳，奶奶堂上等著姐姐，你腳步兒那了半日呵，剛轉過翠生生繡軟梅羅帳，這正是嬌怯怯雲雨巫山窈窕娘。(頁 6b~7a)

珠粉未施、雲鬟低縮，卻能顯出她年輕的美貌，尤其這枝金釵，半歪斜在髮上，更顯得自然不矯做，就像她的心一般活潑、有生氣，陳洪綬以為這樣的描寫「畫出絕樣閨秀」，將她活潑、美麗的形象畫盡，接著立刻安排嬌娘在沒有預期下走入廳堂、偷覷的情



態：

【懶畫眉】我剛在繡房中繡罷了錦鴛鴦，待收拾起金鍼看海棠。則見小梅香輕輕的彈響小紗窗。（貼）申家哥哥在此，奶奶催著哩。（旦）道是老夫人宴客華堂上。待我且偷覷咱，呀，卻是個玉面鸞裘楚楚郎。

陳洪綬極欣賞嬌娘偷瞧時的描寫，他說：「便『呀』，妙」，傳神的寫出女孩兒家的情竇初開的樣態，這兩段描述嬌娘的形象與行動，都是要反映出女主角既美又嬌的多情形象，陳洪綬說：「上寫態，此又寫情。（頁 7a）」說明了孟稱舜用文筆畫出了一個活生生的多情女形象。

此外，孟稱舜善用他人的眼睛捕捉人物的形象，上段以婢女飛紅的角度描述嬌娘的穿著儀態，是屬於一個客觀的描述，而下一個畫面乃由申純近距離與嬌娘敬酒的過程，藉申生的眼光描述嬌娘的神情，這是屬於一個主觀的描述，因為「情人眼裡出西施」的關係，申純已經將自己的情感投擲在嬌娘身上：

【玉嬌枝】可人模樣，天生就，春風豔粧。他妹妹，我哥哥，則是側身偷眼低低望。想他是年少嬌娘，驀然間翠靨紅生兩頰傍，怕道不關情怎便把春情颺。猛教我，神飛醉鄉，猛教我，神飛醉鄉。（頁 8a）

在這段中，陳洪綬評道：「都在別人口中寫出嬌態（頁 8a）」，這裡的「嬌態」，寫的都是王嬌娘的體貌以及當她面對有情人的反應。除了嬌娘外，在同一個時空下也利用嬌娘的情眼看申純的多情貌，借用喝酒情境描寫了申純的形象：



【玉嬌枝】神清玉朗，轉明眸，流輝滿堂。他雖是當筵醉飲葡萄釀，全不露半米兒疎狂，淹潤溫和性格良，盡風流都在他身上。不爭他顯崢嶸，珠宮畫廊，也不枉巧溫存，錦幃綉床。（頁 7b）

【玉嬌枝】停盃相向，言笑處，風生畫堂。他那壁我這壁，偷睛兩下頻來往，愛他個年少才郎，雖然阻隔筵前花數行，則乍相逢早已私相傍，敢一樣，神飛醉鄉。敢一樣，魂飛翠鄉。（頁 8b）

【江兒水】……（翻酒介）將這盃九都淹在青衫上，險露出輕狂模樣，似這般醉眼荒唐，將座中的人呵，錯認做巫陽仙仗。（頁 8b）

婢女飛紅的雙眼更晶亮，在這樣喧囂擾攘的場面中，竟已瞧得出申、嬌二人已悄悄萌生愛慕之情：

【玉抱肚】兩下低鬟相向，我心中猛然暗想，多管他佳人才子，都一般兒風流情況。一個待眉傳雁字過瀟湘，一個待眼傳魚書到洛陽。（頁 9a）

這種借當局者、旁觀者的眼中寫出各個角色的情態，正是孟稱舜描情的技巧之一，尤其妙的是飛紅也能觀出微妙的氣氛，延伸了下場〈晚綉〉中，嬌娘被飛紅猜中心中愁緒既惱怒又惆悵的畫面。陳洪綬評道：「小窗喁喁絮的，絕似嬌之情、紅之妒，皆于此栽根。（頁 10b）」這之後結下嬌、紅二人情結，嬌娘一再掩飾自己的情感，卻反遭飛紅後續無數的窺探與破壞。除此之外，〈題花〉一齣，也描述了申純見嬌娘窗邊低吟惆悵的神情，寫來十分生動，加深了嬌娘懷春的情緒。陳評為：「不知文生情？情生文？（〈會嬌〉



眉批，頁 4a)」這也就說明了藉由第二者、第三者人眼中描情的書寫技巧，加深了孟稱舜劇作人物角色多情的形象。

孟稱舜的曲作，音韻和諧，文辭流暢自然，尤其是字句使用上，不用深奧駢麗的典故語詞來雕琢情感，而習以能直接表達豐沛情感的語句，來鋪陳劇中人物情緒的發展，使之不斷地渲染出濃郁的悲劇氛圍。他用來描情的文字顯然和湯顯祖不同，在戲曲藝術上他們都重文彩，但臨川的文辭帶著「綺旎瑰麗」的特色，而孟氏文字則以「清麗流暢」見長。

(3) 寫景

除了上述的技巧外，孟稱舜也擅長引用「以景描情」、「觸景生情」的寫作技巧，景、物原來都是一個無情的客體，一旦被創作者加入情感後，也使得景、物也能襯托情感，輔助角色表達情緒。例如，在〈分燼〉一場戲中，申生以謝詩為由，潛入嬌娘閨房。又以討燈花為由，以示愛慕。看這段的描述：

(生見燈燼介)敢問這是燈煤耶？燭花耶？(旦)燈花耳。妾用意積之，近方得之。(生)好燈花也，小生到不如他呵！【紅納襖】他曾傍粧臺畫出螺黛巧，他曾入鴛幃照見雙鳳小，他也曾陪笑靨特地把繁花爆，他也曾照朱顏閒將繡枕描，你親手兒常自調，用意兒收的好，是佳人積久方成也，可不道蠟炬成灰淚未消。小生敢丐一半去書家信，不知許否。(頁 30b)

這裡描寫出申生由愛慕之心竟羨慕起燈燼來，只因它能隨時親近小姐。陳洪綬認為此「無聊之語，句句打動他(頁 30b)」，原來看似瑣碎的描述，卻細膩的顯露出申純想進一步接近嬌娘的情



感，寫來極為生動。

又，〈私悵〉一齣，是接〈期阻〉而來，原先於前夕相約幽會於熙春堂畔，卻因一場雷雨受阻。隔天，申純因悶醉倒臥於床中，而嬌娘則著急不已。在擺脫眾人之後急奔申生臥房，從窗外叫著「申生，申生」卻又不得回應，小姐此時是又氣又急。想著自己自作多情急奔而來卻不得回應，胡思亂想下更加疑怨申生的薄倖，來看孟稱舜如何以景物突顯出嬌娘此時極端失落的情緒：

【朱奴插芙蓉】我這裡低喚了數聲，他那裡全然不應。空叫我印透蒼苔羅襪冷，他恁恁般好睡也，看將來多干是書生薄倖。思還省，無言悶增，這姻緣敢則似落花流水兩無情。（內風響旦聽介）**【玉芙蓉】**猛聽的風敲翠竹聲，我則道夢裡人初醒。枉徘徊悵望，欲去還停，只這一層紙隔紅窗靜，似阻斷巫山十二屏。他敢無情對我，故此推託睡著了。自恨咱痴迷性，錯看了那生，把從前一分情認做九分情，申生，你直恁薄倖呀！（頁 46a~46b）

嬌娘以極大勇氣至申生臥房，想到申郎對己的濃情蜜意，竟顧不得的飛奔而來，但站在窗外的她似乎估錯局勢，那種企盼急切的心意，都被「冷風」給吹醒了！越想越光火！以為申純有意捉弄她的情感，欺騙她的感情！以「羅襪冷」、「風敲翠竹」、「阻斷巫山十二屏」，這些景物來描述大小姐受傷害的心情，由此體會出她無法忍受自己熱情被拒、由愛生恨的奇妙心境。眉批以「寫景（46a）」、「傳情（46b）」、「怨極而悔，情態逼真（46b）」來說明以景襯托的情感。

此外，也應用了「情景交融」的鋪陳方式。〈擁爐〉中，以「花」來傳達兩人情愁。此幕始由申生入場，見嬌娘獨坐爐前，欲以梨



花一枝試探其情：

（生擲花）（旦驚視、徐起拾花介云）兄為甚棄擲此花？
（生）花淚盈暈，知其意何在？故棄之。【喜梧桐】將好
花，折在手，未識花心可也得似人心否？撒下花枝，和你
兩休休。你果若無情呵，免為你添偏愁。從今後再不，再
不向花間走！（頁 34b）

見嬌娘的回應：

【喜梧桐】花淚盈，花枝瘦，知他也為關情，害得這伶仃
瘦。人面花容，一樣兩悠悠。還怕道，人心不似花容久，
風吹的零落，零落在黃昏後。（頁 34b~35a）

梨花枝上的盈盈粉淚，就好比兩人為相思所付出的情與淚，此時將其情意寄託在花枝上訴說，寫來意遠情長。

又，〈斷袖〉一齣，寫申嬌二人又再度約至繡房幽會。申純趁著夜跨過荼蘼架而來：

【水紅花】聽枝頭啼然後栖鴉，省喧嘩，晚粧樓下。澄澄
玉宇靜無瑕，腳兒蹠，露濃苔滑。轉過了低矮矮荼蘼架側，
是甚的捉住我也，則被棘針兒捉住了咱衣鞞，索忙閃過那
海棠花也囉！（頁 62b）

而嬌娘也正緊張的企盼申生到來：

【水紅花】顰眉無語對燈花，是誰家鳳簫吹罷。銀河耿耿



月生華，影交加，花枝低亞。忽聽驚飛何處，撲刺刺樹頭鴉。（聽介）敢是那人兒叩響小紗窗也囉。（頁 63a）

申嬌二人即將秘密赴約之前，任何一點聲響、一點形影，都會使當局者澎湃的心情更加緊張，使之誇張所聽、所聞的景物。這寂靜的夜晚，栖鴉驚飛、荼蘼架牽衣，都將私會的情緒寫入。評語都以「寫情寫景（62b）」、「神景盡出（63a）」來描摹這幽會的光景。

觀陳洪綬在批語中亦同等看法，並以為孟稱舜在敘事過程中能充分將感情表達，做到情景交融，卻自然不矯作。孟稱舜如何寫活劇中角色，能將心中的情感在由劇中人物的設計流暢地呈現出來。評點家注意到他在劇中運用的傳情、寫景效果以及巧妙的情節鋪陳。

2. 創作傳奇的反饋——怨譜說的提出

關於「怨譜」一詞，是陳洪綬在評點《嬌紅記》最後一齣〈仙圓〉，以齣前眉批的總評方式，總括一部《嬌紅記》的藝術風格：「淚山血海，到此滴滴歸源。昔人謂詩人善怨，此書真古今一部怨譜也。（95b）」而他在此戲第二齣〈辭親〉眉批，已對《嬌紅記》提出自己對傳情文字的閱讀感官：「此曲之妙，徹首徹尾一縷空描，而幽酸繡豔，使讀者無不移情，故當比肩實甫，弟視則誠。（1b）」「徹首徹尾，一縷空描（1b）」，整齣戲描摹人性最真實的真情深意，透過情、景、敘事等具體描寫手法，將抽象的情感表現得活靈活現，就因為它寫的主題是男女情感的交流，是人性真實面的反射，所以能引動人最深沉的內在情緒。而「幽酸繡豔」意指創作者在設計整齣戲的尾聲時，仍讓男、女主角抱憾而終，這種憾



恨帶著無可奈何的深怨，引發讀者同為一哭的感傷情緒。其「幽酸繡艷」與前述「怨譜」一辭，共為陳洪綬所以為《嬌紅記》的整體風格。

所謂「怨譜」說的讀者接受，是希望讀者經由閱讀後能產生出「動人」的審美情感因素，和創作者本身產生共鳴。關於這一點，中國戲劇家本身已被賦予必須在創作上能讓讀者有感動的傳統特質³⁹，這時，劇作本身感人與否，端看作家是否能精確的掌握助人性情感。有賴於晚明劇壇的主情說高漲，劇作家可以充分的掌握住人的真實面，挖掘人性中「怨」的特質。所謂「怨」，是集結了戲中所有的衝突而來，好比現實中事事物物無法圓滿達成，甚至是不惜換取生命代價卻也回天乏術，造成內外身心無法平衡、失序的狀態。陳洪綬從《嬌紅記》第四十五齣開始，以「讀之鐵人撒淚」、「長歌之悲，甚於痛哭」、「淚濕青衫」等詞，來作為情感釋放的完成，甚至提出了「怨譜」一辭，又更明確地將悲劇引發讀者的作用表達出來。

中國人對悲劇意識萌生，始於戲曲評點開始。尤其到了明末時期，從主情論的高度發展下，對於戲曲藝術也有更進一步的認識。晚明悲劇意識逐漸被突顯、提出，從陳洪綬、祁彪佳、卓人月的理論觀，在明末歸結出一個怨譜說的悲劇觀。這除了可視為戲曲長期下來所累積的藝術經驗的一個總結，一方面也可視為劇作家面臨即將崩滅的王朝所造成哀怨悲情的投射。

³⁹ 高明的《琵琶記》在一開頭【水調歌頭】便說：「論傳奇，樂人易，動人難，知音君子，這般另作眼兒看。」這已表示劇作家在設計作品時，便以動人作為藝術標準之一。



五、結論

朱光潛在 1933 年於《悲劇心理學》⁴⁰提到中華民族沒有產生悲劇的原因，是中國人滿足於一種實際的倫禮哲學，兩年後錢鍾書以為，沒有悲劇和種族民情無關，乃源於中國戲曲本身「詩」的特質。對於悲劇說各自有其觀點。然而，錢氏在當年提出，是對應時代環境的思想。他在文章中希望藉由辯證，來了解中國戲曲的本質，認為古代戲曲在受西方國家注意的同時，作為學術者更要認清並守住文化本質，他在文末寫道，「打消中國批評家對我們自己的戲曲抱有許多幻覺」，並進一步「確認中國古代戲曲在藝術宮殿的適當位置」⁴¹，今日我們以學術立場來探索這場論辯是很有意義的。

然而，本論文亦以明末評點文學，試圖探究中國戲曲「詩」與「劇」融合的「劇詩」特質，它所表現的戲劇藝術有著獨特的走向，即使明末時期，從戲曲評點文學慢慢意識到人物塑造與情節構成在戲劇的重要性，但因受詩抒情性的影響，創作者仍試圖在抒情與戲劇間做調融，儘管清初從劇本文學跨度到以「填詞之設，專為登場」的劇學階段，中國戲曲仍然帶著濃厚的詩意，這和他最初所依附的中國文學的生成本質是有很大的關係的。

因此，文化背景不同，各種文化藝術的表現力也不同，當學術在應用西方各種理論探索中國戲曲時，更要能釐清我們的本質，才能更仔細了解它的面貌。

⁴⁰ 朱光潛，《悲劇心理學》（北京：人民出版社，1983）215。

⁴¹ 陸文虎，〈中國古代戲曲中的悲劇〉，收錄於陸文虎編，《錢鍾書研究採輯》（北京：三聯書局，1992）131。



參考文獻

一、史料

《古今名劇合選》，古本戲曲叢刊編刊委員會編著《古本戲曲叢刊》四集之八（上海：商務印書館，1954）。

《節義鴛鴦塚嬌紅記》，古本戲曲叢刊編刊委員會編著《古本戲曲叢刊》二集（上海：商務印書館，1954）。

王驥德《曲律》，收錄於《歷代詩史長編·二集》，冊四，（台北：鼎文書局，1974）。

（明）沈寵綏，《度曲須知》楊家駱主編，《歷代詩史長編·二集》，冊五（台北：鼎文書局，1974）。

（明）湯顯祖著，徐朔方箋校，〈復甘義麓〉，《湯顯祖全集》，冊二（北京：北京古籍出版社，1999）。

（明）祁彪佳，〈與孟子塞〉，《林居尺牘》，《祁彪佳文稿》（北京：書目文獻出版社，1991）。

二、近人著作

朱光潛，《悲劇心理學》（北京：人民出版社，1983）

漢斯·羅伯特·姚斯著，金元浦譯，《接受美學與接受理論》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987）。

W.伊澤爾著，霍桂桓、李寶彥譯，楊照明校，《審美過程研究——閱讀活動：審美響應理論》（中國人民大學出版社）。

錢鍾書，《談藝錄（補訂本）》選自《錢鍾書作品集1》（北京市：中華書局，1984）。



- 張庚，《戲曲藝術論》（台北：丹青圖書有限公司，1987）。
- 陸文虎，〈中國古代戲曲中的悲劇〉，收錄於陸文虎編《錢鍾書研究採輯》（北京：三聯書局，1992）。
- 王國維，《王國維戲曲論文集·宋元戲曲考》（台北市：里仁出版社，1992）。
- 啟公，〈說八股〉，收入《漢語現象論叢》（台北：商務印書館，1993）。
- 譚帆、陸燦，《中國古典戲劇理論史》（北京：中國社會科學出版社，1993）。
- 何宗美，《明末清初文人結社研究》（南開大學出版社，2003）。
- 錢鍾書，《錢鍾書手稿集：容安館札記》，（北京：商務印書館，2003）。
- 錢鍾書，《錢鍾書英文文集》（北京：外語教學與研究出版社，2005）。
- 王璦玲，《晚明清初戲曲之審美觀構思及其藝術呈現》（台北：中央研究院中國文哲研究所，2005）。
- 朱影輝，《孟稱舜集》（北京：中華書局，2005）。
- 曹淑娟，〈知音場域——《寓山志》的園林詮釋系統〉，收入於《流變中的書寫——祁彪佳與寓山園林論述》（台北市：里仁書局，2006）。
- 徐朔方著，《晚明曲家年譜》第二卷·浙江卷，（杭州：浙江古籍出版社）。

三、期刊論文

- 王璦玲，〈論明清傳奇名作中「情境呈現」與「情節發展」之關連性〉，收錄於《中國文哲研究集刊》4（1994）。



朱萬曙，〈評點的形式要素與文學批評功能——以明代戲曲評點為例〉，收錄於《中國評點研究論集》（上海：上海古籍出版社，2002）。

殷偉榮，〈錢鍾書論戲曲〉，《樂山師範學院學報》25.2（2010）。

鄭雷，〈迎刃析疑如破竹，擘流辨似欲分風（下）——錢鍾書戲曲論零札〉（中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》）1（2010）。

朱萬曙，〈明代戲曲評點：批評話語的轉換〉，收錄於《文藝研究》10（2007）。

