

晚明清初

戲曲之審美構思與其藝術呈現

王璦玲 著



数据加载失败，请稍后重试！

明清文學研究叢刊 ②

晚明清初

戲曲之審美構思與其藝術呈現

王璦玲 著

中央研究院中國文哲研究所
二〇〇五年十二月 出版



数据加载失败，请稍后重试！

目次

導言

1

壹、晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義

31

一、明代劇論中「情」「理」思想交會之表顯——「言情」與「風教」之辨

31

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

55

三、「私情化公」——明末「言情」觀視野的擴大

70

四、明末劇論中「言情」觀由「情至」論轉向「情正」之發展

79

五、清初戲曲審美意識中「情」觀之多元化及其所帶動之藝術發展

91

結語

105

貳、明末清初才子佳人劇之「言情」內涵及其所引生之審美構思

107

一、明末清初才子佳人劇「情」觀轉變之文藝思潮背景

107



数据加载失败，请稍后重试！



数据加载失败，请稍后重试！



数据加载失败，请稍后重试！

導言

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（一五六—一六〇）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（一五〇—一六三）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（一五三—一五九）、李贄、

湯顯祖（一五〇—一六〇）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（？—一六三〇—一六四〇）之《曲律》為代表，而發展至清初的金聖嘆（一六〇六—一六六六）與李漁（一六一一—一七一〇），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，則是劇作家個人欲借戲曲表達「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為普遍之「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维上的想像空間。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。當然在這裡，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（五四—一六六）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（一五九—一六四六）、孟稱舜（一五九—一六四六後）、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」上所以有的。這種「情理上所以有的」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，也見證到了當劇作家具有某種可以清楚鑒別其特徵的思惟傾向時，作為「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，也深化成爲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：當時成爲「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。這裡所說的「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、瞬間與永恆統一之境界？歷史劇作家如何結合「寫實再現」與「審美表現」，凸顯創作主體的思維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，而是借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，從而得到啓示。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。很顯然的，「虛實相生」的原則，在這兩部份都有體現：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，觀者歛噓，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維方式，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，在歷史塵埃的沈澱物下，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（四六一—一五二）的《曲江春》，徐渭的《四聲猿》，王衡（一六一—一六九）的《鬱輪袍》、《真傀儡》，沈自徵（一五九—一六四）的《漁陽三弄》等，皆是。逮入清後，則有尤侗（一六九—一七四）的《讀離騷》、嵇永

仁（二六七一六七）的《續離騷》、張韶的《續四聲猿》、桂馥（二七六一八〇五）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（二五二一六七）云：「雜劇，詞場之短兵也。或以寄悲憤、寫跼蹐，紀妖冶、書忠孝，無窮心事，無窮感觸，借四折爲寓言，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。」徐嗣也說：「今之所謂北者（按，此所謂「北」者，指雜劇言），皆牢騷骯髒，不得於時者之所爲也。」「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。

爲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「抒情寫憤」雜劇之藝術成分與特質〉，特將此類作品標示爲一種特出的「抒情寫憤雜劇」，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、抒情成份，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「抒情寫憤」雜劇作家，包括：康海（二四四一五四）、王九思、馮惟敏（二五二一五〇）、徐渭、陳與郊（二五四一六二）、徐復祚、王衡、沈自徵、吳偉業（二六〇一六七）、尤侗、陸世廉、鄭瑜、鄒式金、鄒兌金、王夫之（二六九一六九）、嵇永仁、廖燕（二六四一七五）、裘璉（二六四一七九）、張韶、桂馥等人。他們的劇作，大體皆以「發憤」爲動機，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，作爲藝術表現的核心。而爲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」、「以無結爲結」的特點。此種「短而有神」的審美特質，在中國戲曲的