



明清文学与文献

杜桂萍

主编

第二辑

黑龙江大学明清文学与文化研究中心

黑龙江大学出版社

黑龙江大学明清文学与文化研究中心

第二辑

明清文学与文献

杜桂萍 主编

黑龙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

明清文学与文献. 第2辑 / 杜桂萍主编. -- 哈尔滨 :
黑龙江大学出版社, 2013. 12
ISBN 978 - 7 - 81129 - 692 - 1

I. ①明… II. ①杜… III. ①中国文学 - 古典文学研
究 - 明清时代 - 文集 IV. ①I206.2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 297629 号

明清文学与文献(第二辑)
MINGQING WENXUE YU WENXIAN(DI - ER JI)
杜桂萍 主编

特约编辑 李亦辉
责任编辑 安宏涛 韩 健
出版发行 黑龙江大学出版社
地 址 哈尔滨市南岗区学府路 74 号
印 刷 哈尔滨市石桥印务有限公司
开 本 787 × 1092 1/16
印 张 28.5
字 数 409 千
版 次 2013 年 12 月第 1 版
印 次 2013 年 12 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978 - 7 - 81129 - 692 - 1
定 价 62.00 元

本书如有印装错误请与本社联系更换。

版权所有 侵权必究

目 录

戏曲研究

“庸中之奇,斯其奇可传,而其传可久” 王璠玲 (3)

——论夏纶剧作中之伦理意识与社会视野

明末才子汤传楹与尤侗《钧天乐》传奇 杜桂萍 (47)

《北词广正谱》作者问题献疑 魏洪洲 (80)

“赵氏孤儿”故事的情节选择与主题嬗变 高 岩 (99)

石韞玉《六十种曲》评点初探 袁 睿 (117)

小说研究

乾嘉学术思潮视阈下的清代小说 陈才训 (143)

闺门外的女性 李萌昀 (163)

——论古代小说中的妇人旅行故事

《三教源流搜神大全》刊刻时间考 李亦辉 (199)

俞樾的俗文学观及其接受刍议 马丽敏 (214)

诗文研究

- 《随园手翰》稿本考释 王英志 (241)
- 清代朝廷“九老会”考 朱则杰 (251)
- 晚明文人词化曲创作情况概述 胡元翎 (269)
- 清代“小四王”之一王宸生平仕履考 许隽超 (298)
- “热”与“圆”:龚鼎孳的人格与词格 刘 莹 (307)
- 论《咏物诗》创作与法式善的唐诗观 李淑岩 (340)
- 冒襄《宣炉歌》考述 周乔木 (357)
- 孙星衍生平传记资料述考 马振君 (378)
- 以阮元《山东粮道渊如孙君传》为核心

学术史料

- 陈廷焯《骚坛精选录》评点杜甫诗辑录 彭玉平 (393)

- 后 记 (449)



戏曲研究

“庸中之奇，斯其奇可传，而其传可久”

——论夏纶剧作中之伦理意识与社会视野

王璆玲

一、清代中叶之戏曲创作与其风教观之转化

在中国戏曲发展史上，清代中期“风教”观之重新崛起，不仅有其复杂之时代因素，同时亦是“戏曲”本身作为一项“动态之艺术发展”的内在抉择。从“时代因素”而言，清中期政局已趋于稳定，社会氛围逐渐脱离清初易代世变之动荡扰攘，人心亦由浮动不安趋于沉淀平静；故形势之发展，逐步将易代之际，以迄顺、康以降，士阶层渴求“寄托”与“自我救赎”之精神焦虑，导向一种回归于“常态社会”的认同。此种回归与转向，不仅牵涉统治核心、精英阶层与庶民阶层三者间关系之重新建构；从“文化”的层面来说，清廷之由初期进入中叶，最重要之一项改变，即是其以“异族”身份入主并且获得难以撼动的“正当性”。统治核心、精英阶层与庶民阶层，在满、汉并存的体制下，重

新建构了一种符合于“名教”观念的“天朝体制”，且亦对儒家的道德与价值观加以支持。因此，虽在“乾隆盛世”的蓬勃发展下，仍隐藏着一些潜在的危机；但大体上，“遗民”之情结与意识已逐渐自社会的表象中隐去，从而成为更广阔的“历史诠释”之一部分。故表现于精英阶层之“社会意识”的具体内涵上，“个人”不再是孤立于“世变”之外，而是融入于常态的“社会结构”之中。也正是因为这种“意识”的转移，以满人为核心的清廷之统治思维，与以汉人为主的精英阶层之道德思维，取得了相互协应的“一致”；以“礼”为核心的“名教”观念，在此时产生了“社会发展”意义上的实质作用。

在这种社会氛围的影响下，许多文人剧作家在创作中，企图将明末以迄清初所发展的“性理化”思维，进一步导向“融礼教与性情为一”的方向。这一点，深刻地影响着文人剧作家们，在特定的文化思维中，对“戏曲”艺术之根本性质及其所应有之“社会功能”的反思。这种反思，不仅与明中期以来“戏曲理论”之发展具有延续性的关联，亦在其自身的思维中展现了特殊的走向。

事实上，在传奇的创作上，自明清之际李玉（约1602—约1676）等苏州派作家，企图以世情伦理与道德精神之结合，矫挽日趋颓靡的社会风习之后，以“风教”为主旨的创作观，已于“戏曲”此一“文类”或说“艺类”中，呈现出一种自成面貌的发展。在这些大致以“传奇”为主的作品中，出现了一种明显的“由情返理”、“以理导情”的观念主轴。曲家这种“道德”意识的重新强化，就其所使用的概念词语而言，虽是近于元末明初由高明（1305—1359）、丘濬（1421—1495）等人所宣扬之“不关风化体，纵好也徒然”的戏曲风教观；然而就“如何关乎风化之体”这一点来说，清中期的剧作家，却给予了一种不同于往昔的解答。近人吴梅在论及蒋士铨（1725—1785）的剧作时曾说：

盖自藏园标下笔关风化之旨，而作者皆衿慎属稿，无青衿挑达

之事,此是清代曲家之长处。^①

在这里,吴氏以蒋士铨的《藏园九种曲》作为清中期“风气转变”的关键;论中所说“作者皆衿慎属稿,无青衿挑达之事”,指的并非仅是“主题”的类型差异,而是包括处理主题时之“态度”。事实上,蒋士铨所谓“笔关风化”,所期待获得的是一种借由“艺术之感动力”而产生的人生影响,而非以戏曲直接宣达道德之训诫。因此蒋士铨所谓“笔关风化”,并非一种“伦理思维”,而是一种“艺术思维”。只是因为他所关切的,集中于“戏曲”这一特殊的文类,因此必然与“社会之人情样态”,乃至“社会之伦理架构与理念”相关。当然,也因为这种“价值目的”的导引,使得剧作家在选择主题与经营策略上,发展出与叙写“男女风流情事”之剧作迥然不同的风貌。对于清中期的这类剧作家而言,他们所同有的是一种“深化义理于人情”的共同目标。至于“如何实践”,则有各自不同的艺术思维与策略。

以笔者曾探讨的清代中期剧作家为例,如蒋士铨即倡导“得乎性情之正”的“曲教”观,并于其剧作中,采取以“事变”作为“情变”基础的宏观角度,叙写英雄之道德抉择与节烈行动;故时人谓之“具史官才学识之长,兼画家皱瘦透之妙”^②。而如董榕(1711—1760),则重在其《芝龛记》传奇中,以论史、评史与演史的方式,来铺陈“明亡”之始末;展现出一种真实的,属于“义理价值信仰”的特殊史观。而同时的杨潮观(1710—1788),其长贵在透过戏曲,来“谱历史事义,见古人情性”;并借由《吟风阁杂剧》,突显其立意主张、道德自觉与社会意识。至于稍后的沈起凤(1741—1802),彼所创作之《红心词客》传奇,则可作为一种与前述诸人的“对比”;以之说明“世情化”于清中期戏曲之发展,并不仅限于强烈主张“风教”观之作者,尚有其他形态。至于沈氏所采取之艺术取向,则犹可上溯至李渔之“喜剧”类型。此外,

① 吴梅:《中国戏曲概论》,载王卫民编:《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社1983年版,第185页。

② 杨恩寿:《词余丛话》,载中国戏曲研究院编:《中国古典戏曲论著集成》第9册,中国戏剧出版社1959年版,第251页。

任职景德镇陶官二十余年的唐英(1682—1756),他受到了“仿古采今”^①的陶艺理论之启发,亦在昆调传统性的基础上,融合了花部、雅部的“创新性”与“经典性”(canonicity),建构出一种符合其心目中所谓“天道”与“人心”的作品。

相较于同时期这些剧作家,本文所探讨之夏纶(1680—1753后),其所撰作的《惺斋新曲六种》,则是以“义理性”的概念,作为选题的核心;故以传奇五种,“分配五伦”。关于这种作法,前文所提及的吴梅,在论及清人传奇时指出:

乾嘉以还,铅山蒋士铨、钱塘夏纶,皆称词宗,而惺斋头巾气重,不及藏园。^②

在此段话中,吴梅虽然对于夏纶有“头巾气重”的批评;但文中引旧论,谓乾嘉以还,蒋、夏同列并尊为“词宗”,这点则显示夏纶的剧作应有其不可轻忽的地位。至于乾隆时期同样以“阐扬忠孝节义”,“惟期与伦常有补,风化无颇”为宗旨的剧本,除了夏纶外,其著者,尚有吴恒宣(1727—1780)之《义贞记》与永恩(1727—1805)之《漪园四种》等。

当然,艺术作品中所具有的“劝世”或“风化”目的,与其创作过程中所展现之“艺术思维”虽相关,却并非必然一致。如蒋士铨在论及戏曲之创作时,即曾以“腐儒谈理俗难医,下士言情格苦卑”^③二句,来说明这种“意图”与“价值取得”间的差距。对于清中期的剧作家而言,艺术性的挑战,在于必须能如蒋士铨所云“即游戏作菩提,藉讴歌为木铎”;否则以观众熟知的格套,敷衍严肃的教条,往往难以感人。事实上,明清戏曲发展,在寻求“意义之贯注”与“审美之艺术性表现”这两条脉络上,各有其不同的发展;二者间之交

① 赵尔巽等撰:《唐英传》,载《清史稿》第46册第505卷,中华书局1977年版,第13927页。

② 吴梅:《中国戏曲概论》,载王卫民编:《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社1983年版,第177~178页。

③ 蒋士铨:《临川梦·了梦》,载蒋士铨撰、周妙中点校:《蒋士铨戏曲集》,中华书局1993年版,第286页。

互影响,在不同的剧作家身上亦有殊异的作用。而这也使得此处所谓的清代戏曲剧作中的“风教”观重新崛起,并表现出丰富的样貌。

大体来说,寻求“谈理”、“言情”间气格的典雅,避去卑俗,不仅需要剧作家于“意义”层次上,有所追求与提升;且在艺术的表现上,亦需一种足以导引人进入其深刻意涵的“承载形式”。如果说“风教”观之重新崛起,反映了清代戏曲在“意义贯注”上的发展趋向;在“审美之艺术性表现”方面,值得注意的则有两项:一是戏曲表现,在“戏剧情节”与“曲文叙事”方面对于“戏剧性”因素的强调;另一则是透过乾隆时期戏曲的“花雅之争”^①,从而产生之于戏曲“艺术性”手段的进一步深化。

就“戏剧性”因素的强调而言,这一点,一直是中国戏曲自明中期以来发展的主轴之一;至清中期仍有其延续的脉络。然而由于剧作所欲铺陈的“主题”,与作者“美学理念”上的殊别,剧作家在具体结构剧本时,仍面临种种须克服的挑战。此乃因以“传事之奇”的方式,表达剧中之情,常须顺应“事态”之多变,将其中涉及“情”、“欲”或“事理”之因素加以综合;故若偏于其中任何一项,皆可能造成戏剧效果上的巨大差异。而这种偏向,亦会直接引生出不同的技术问题。明传奇中,以结合于史传或时事,而见“事中之义”,与以写“情”而偏于风流,甚或流于浮艳,皆各有其“成就形态”之结构原理,即是

① 胡忌、刘致中在《昆剧发展史》中曾指出:“‘花雅之争’实际是明代以来昆山腔与弋阳腔、秦腔这三大声腔之间的不断斗争溶(融)合的过程。过程中产生的‘昆弋腔’(吹腔)、“乱弹腔”(昆梆)和稍后出现的‘二簧调’则是乾隆以后最有势力和影响的六大腔调。这是清代中叶流行的声腔主干,它们或多或少被吸取在大江南北各大剧种里。”(见胡忌、刘致中:《昆剧发展史》,中国戏剧出版社1989年版,第523页。)事实上,早在明代末年,由于弋阳腔的兴盛,剧坛已经出现了昆、弋争胜的局面。而到了梆子腔、秦腔、西秦腔、楚腔、安庆梆子、弦索腔等新兴的地方戏在民间各地蓬勃发展后,地方戏流行的区域也日渐扩大。清代地方戏在全国普遍风行的盛况,更是前代戏曲发展所未曾出现过的。事实上,康熙年间,剧坛上就已是诸腔杂作的趋势。据刘廷玑《在园杂志》记载,当时流行各地的有四平腔、京腔、卫腔、梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、喷哪腔、啰啰腔等,可谓“新奇叠出”。(见刘廷玑:《在园杂志》,中华书局2005年版,第89~90页。)至乾隆初年,民间的地方戏演出活动更盛,这些新兴的地方戏,因其事多忠孝节义,文辞通俗浅显,排场热闹,无论从内容、文辞、腔调、场面各方面来说,都受到广大观众的欢迎。可见乾隆年间的“花雅之争”,其实也是明末以后各种地方声腔与昆腔争胜消长的一种延续。只不过到了清代乾隆前后才将这种局面发展到了“激烈”的状态。

肇因于此。至于借当时“三教合一”背景下之思想元素,将“写情”表现成为一种对“情至”之追求,则更是将戏曲的文学表现,做出了一种属于“哲学”性质的提升。故就“实践”的层面来说,如作者所锐意期待发展的,是要将剧作之内涵由“情正”导向“节义”;则不仅“主题形态”必须放宽,在艺术表现上,亦须开拓新的手段。前人之评清中期剧作,往往强调作者之善用史笔、表现史识,或具画工之妙,皆是显示他们对于“艺术性因素”的重视。

以清中期卓越的传奇作者来说,由于以上所说属于“艺术思维”与“艺术性手段”方面的发展,使所谓的“戏曲之风教观”之崛起,有了属于自身的特殊走向。这种走向,可以“事理化”与“世情化”而作为一种“概念式”的描绘。所谓“事理化”,是指剧作家不仅以“风教”作为其创作之主旨,且在实际的写作过程中,将所有的角色放置于一合理的“行动场域”之中,让所有的事件成为具有“真实性”的人物行动之结果;凡剧作中所内含的情节结构、人物塑造等,即使经过了“戏剧化”的处理,亦不能脱离一种“诗学意义”上的真实性。而所谓“世情化”,则是指这些剧作,虽在意图上,希望呈现人的可贵情操,然而这种情操之出现,必须为一种“日常性的可能”;故在审美设计上,对于任何“行动”所可能导引的情境感受,必须令之具有一种符合社会现实的“图像性”与“亲切性”。因此创作者有必要增添有关“世情网络”、“社会氛围”与“群体图像”之形塑成分,将之纳入“艺术思维”的考虑中。

基于以上所述,本文以清代戏曲中“风教”观之重新崛起作为相关问题之着眼点,并以夏纶之剧作为核心,以探讨其剧作在清中期戏曲剧作“风教”观之“事理化”与“世情化”之趋势中所具有之独特的社会视野,以及支撑其伦理现象观察的知识准备;乃至创作时,与之配合的艺术思维。尤其着重讨论夏纶在面对关乎“意旨”之意义选择,与关乎“表现”的艺术技艺之双重关注时,其所做出之策略运用;与历经实践后,对于“戏曲”之社会功能的反思。

二、“明大伦补大恨，经经纬史”^①

——夏纶撰剧的伦理意识与艺术思维

夏纶，字言丝，号惺斋，晚年别署惺斋臞叟，浙江钱塘人。生于清圣祖康熙十九年（1680），卒于高宗乾隆十八年（1753）以后；其年岁当在七十四岁以上。夏纶十四岁时，曾应康熙三十二年（1693）乡试；后连举八次，皆未中式。四十岁以后，纳资得官，然却因傲岸不屑于逢迎，受铨官之挠，仕途不顺。乾隆元年（1736）入京应博学弘辞科，有以年老阻之者，于是“决志舍去，归隐湖山，日以著述自娱”。龚淇曾在《新曲六种》卷首《捻髭图记》中评夏纶，“非不知终南尚有捷径，狗监可作良媒”，徒以“岸然不屑”，故“踽踽凉凉”，陆沉下僚。^②虽则如此，夏纶所抒泄者，不在胸中块垒，而为其所自许之“匡时淑世之学”，以是“一一寄诸诗歌”，而更以其余事托之传奇“以効移风易俗之一助”。^③他的《惺斋新曲六种》就是在六十多岁归里以后才开始创作的。

据夏纶自序，其剧作之前五种，创作于乾隆十一年（1746）至十四年（1749）；至乾隆十五年（1750）合刻刊行，名之曰《惺斋五种》。乾隆十七年（1752），他又作《花萼吟》，次年与前五种合刻为《新曲六种》。^④六种曲的名目分别为《无瑕璧》、《杏花村》、《瑞筠图》、《广寒梯》、《花萼吟》、《南阳乐》，盖即以此褒忠、阐孝、表节、劝义、式好、补恨；义取劝惩，裨补教化。

① 龚淇：《捻髭图记》，《无瑕璧》，载北京大学图书馆编辑：《不登大雅文库珍本戏曲丛刊》第十六册上卷，学苑出版社2003年版，第19～20页。

② 龚淇：《捻髭图记》，《无瑕璧》，载北京大学图书馆编辑：《不登大雅文库珍本戏曲丛刊》第十六册上卷，学苑出版社2003年版，第19～20页。

③ 徐梦元：《〈五种〉总序》，载蔡毅编著：《中国古典戏曲序跋汇编》第三册，齐鲁书社1989年版，第1742页。

④ 夏纶《新曲六种》现存两种版本：其一，为乾隆十八年世光堂刻本，有乾隆壬申（1752）序。眉栏刻评，版心上刻“惺斋五种”及“惺斋续编”，中刻子目书名，下刻“世光堂”。里封题“西湖惺斋臞叟偶编新曲六种”，各子目里封皆题“惺斋五种之一”，《续编》里封题“惺斋壬申续编”，是为《花萼吟传奇》。其二，是马氏不登大雅文库所收之清乾隆十八年世光堂《新曲六种》，名为《夏惺斋新曲六种》（下称《新曲六种》），收录在由北京大学图书馆编辑之《不登大雅文库珍本戏曲丛刊》（学苑出版社2003年版）。本文主要使用第二种马氏不登大雅文库的世光堂《新曲六种》。

夏纶好友徐梦元在《花萼吟》批语中,概括这些剧作是以“传奇五种,分配五伦”;并于《〈五种〉总序》中指出:

其传奇定为五种:曰《无瑕璧》,所以表忠也;曰《杏花村》,所以教孝也;曰《瑞筠图》、曰《广寒梯》,所以劝节、劝义也。至《南阳县》一编,颠倒两大游戏之味,为千古仁人志士补厥缺陷,固忠、孝、节、义之赅而有者也。^①

徐梦元不仅为夏纶的剧作写序,他也仔细评点了《惺斋六种曲》。作为夏纶剧作亲近的读者与诠释者,徐梦元堪称是其知音,也是一“有知识的读者”(informed reader)。他不仅深解夏纶的创作意图与意旨,也将其剧作放置于一可与传统戏曲经典如《琵琶记》、《荆钗记》、《鸣凤记》、《邯郸记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》、《西厢记》,乃至徐渭短剧、李渔《十种曲》相较论的批评场域之中;并多次提及前辈戏曲名家如高明、洪昇、汤显祖、冯梦龙、李渔、王实甫、徐渭等,以之作为对照的典范。^②徐梦元盛赞夏纶之撰剧,谓“岂仅驾昉思、跨东塘、将玉茗瓣香,亦且至今未坠”;从而感叹曰:“命意之嘉,孰有如先生之五种者?”^③此外,时代较后之梁廷柟(1796—1861),亦对夏纶的剧作表示推崇,称许之云:

惺斋作曲,皆意主惩劝,常举忠、孝、节、义,各撰一种。……事切情真,可歌可泣。妇人孺子,触目惊心,洵有功世道之文哉!^④

① 徐梦元:《〈五种〉总序》,载蔡毅编著:《中国古典戏曲序跋汇编》第三册,齐鲁书社1989年版,第1742页。

② 司徒秀英:《夏纶剧作考论》,载《2011年戏曲国际学术研讨会——戏曲理论与实践》,台湾戏曲学院主办,2011年10月28日至29日。

③ 徐梦元:《〈五种〉总序》,载蔡毅编著:《中国古典戏曲序跋汇编》第三册,齐鲁书社1989年版,第1742~1743页。

④ 梁廷柟:《曲话》卷三,载中国戏曲研究院编:《中国古典戏曲论著集成》第八册,中国戏剧出版社1959年版,第267页。

然而,对于夏纶这种淳淳伦纪,锐意教化的戏曲创作理念,与其在实际创作中所赋予“传奇”这一戏曲文类的意义与功能,也有一些友人表达了疑虑:

传奇,传奇也。文工而事弗奇不传,事奇而文弗工,亦不传。
叟是集忠、孝、节、义五种,庸行耳,何奇之有?事既弗奇矣,文虽
工,乌乎传!①

对于友人这种“专写庸行而弗奇”的批评,夏纶曾在其《惺斋五种曲》中回应道:

子以反常背道为奇,欲其奇之传也难矣。天下惟事本极庸,而
众人避焉,一人趋焉,是为庸中之奇。庸中之奇,斯其奇可传,而其
传可久。元明佳曲林立,独高则诚之《琵琶记》,贤愚竞推无异辞。
余统观全剧,其事则纲常伦纪,其文则布帛菽粟,绝无纤毫惊世骇
俗之处,而识者谓南曲冠冕,不能舍此别有他属,诂非不奇而奇,莫
与京之明征耶!②

夏纶此言,明确地表达了他创作“传奇”的艺术观点与使命。在他看来,“传奇”之“奇”,虽是表明“叙事”或“展演”类之艺术与文学,需要一种“事变”上的曲折与新奇,以激发一种属于“美感”或“趣味”的想象;然而“事变”上的新奇,其本身并无真正属于“价值意义”之独立性。故而仅是为求“奇”而“奇”,其奇虽或一时可传,其传势不可久;以其不能得人心之常与人心之感动。反倒是极平常、极普遍的人情之“善”中,或能孕育出“平常中之不平凡”。此时所谓“庸中之奇”之“庸”,以“形态”而言,指的是“人情之常”中之

① 夏纶:《〈五种〉自序》,载蔡毅编著:《中国古典戏曲序跋汇编》第三册,齐鲁书社1989年版,第1740页。

② 夏纶:《〈五种〉自序》,载蔡毅编著:《中国古典戏曲序跋汇编》第三册,齐鲁书社1989年版,第1740页。

最普遍；以“价值”而言，却可指“人情之常”中之最可贵。这便是儒家论义理时常讲的“百姓日用而不知”。因而所谓价值意义的“庸常”，不仅可说是“常态社会”中的“自然准则”，亦可说是“常态社会”中的“不变价值”。而所谓“奇”，则是指基于“常态价值”而有之“不寻常之实践”。此一“常态价值”中之“不寻常之实践”，虽属“常情中所可有”，却于特殊的处境中具有一种非属人人所易克服的艰难；必须倚赖人对于自我生命价值之真实认知与高度凝聚的意志之力，才能于人人所可理解中完成常人所不皆能之事。不过正因其“平常”如此，而又同时“不凡”如彼；故这类“庸中之奇”的不凡之事，能令听闻其事之人，在其内心深处受到一种自然的感召，使人犹若置身其境而得莫名的感动。因此，此种传写“庸中之奇”的剧作，具有一种特殊的“写剧”之难。

此一难处的克服，对于剧作家而言，首先应建立的，是属于“观看的角度”。这种观看角度，在其一方，是具有“真实性”之个人的人性展现；在其另一方，则是“听闻其事”的社会构成者。而二者，则由同时理解“观看者”与“被观看者”的“展演其事之创造者”加以结合，并由此三者构成一社会性的“文化空间”。对于夏纶来说，此一“文化空间”的宏观性认知，主要来自明中期以来儒学者对于“社会之历史发展”的观察。清中期剧作家之所以常旁借于“经”，旁借于“史”，旁借于“文”，甚至有时旁借于“诗”，正是欲以此建构其属于“展演其事之创造者”的位置。

其次应建立的，是“结构剧情”的角度。此种“结构剧情”的角度，须同时照顾人情义理之“社会性”与“个人性”，以此突出“常态社会”中所蕴含的事态之“可变异性”；由此理解所谓“不寻常之价值实践”之事理性。

再次，则是应在前两项的基础上，将属于戏曲文学的“艺术性”表现集中于人物精神人格之刻画。此一刻画，由于主体在于“平常之人”的“可有之事”，而又要凸显其“不寻常”之可贵，故刻画的终极目标，除“敷演其事”、“传达其情”之外，亦须营造“行动中之人物”。在戏剧氛围中，所展示之一种足以动人的精神风格与精神力量，此即所谓“气”。夏纶特别标举众所推崇之《琵琶记》，正是于此着眼。而也是在这种思维下，剧中属于“道德英雄”