

# 清初戲曲評點閱讀方法與批評策略研究

## 目錄

第一章 導論 .....	1
第一節 研究動機 .....	1
第二節 研究回顧 .....	10
第三節 問題意識與研究方法 .....	17
第二章 金批《西廂》的經典重建過程 .....	26
第一節 閱讀行為的重新定義 .....	27
一、對話古今的文本語境 .....	27
二、示範閱讀的評點意義 .....	33
三、文本留白與讀者審美再創 .....	37
第二節 文學批評與經典重建 .....	42
一、以「才子書」重新定義文學經典 .....	42
二、才子書的內涵—「材」與「裁」 .....	47
三、「作者中心」與「讀者中心」的消解 .....	52
四、金聖歎的淫書之辨 .....	55
第三節 「金」針隨度—金批《西廂》的閱讀操作 .....	61
第四節 小結 .....	76
第三章 批評的焦慮—毛聲山《第七才子書琵琶記》 .....	80
第一節 毛聲山的讀者意識與批評立場 .....	83

一、知音讀者的自我期許 .....	83
二、《第七才子書》對於《第六才子書》的依附與背離 .....	86
三、藝術價值與教化意義並置的文本定位 .....	90
四、評點閱讀行為中的「理想讀者」 .....	93
五、讀者身份之界定與讀法的揭示 .....	97
第二節 毛氏評點的互文性批評寫作 .....	97
一、包容與掩飾—對應前賢批語的重新讀解 .....	101
二、經典的競爭—《西廂記》與《琵琶記》 .....	109
三、提問與答覆—問答式文體的批評意義 .....	115
第三節 小結 .....	120
第四章 文本間的對話—三婦評點牡丹亭 .....	125
第一節 文本意義的兩個側面—婦女的戲曲「閱讀」與「批評」 .....	127
一、明清婦女的閱讀與書寫 .....	127
二、三婦的閱讀動機與對話關係 .....	132
第二節 文本間的對話 .....	139
一、「非必求合古人」—詩意浪漫的陳同評點 .....	139
二、以續評仿作為志的談則評點 .....	149
三、對話關係的完成—錢宜的補充、修正與提問 .....	155
四、建構與辯護—共同閱讀經驗的實現 .....	160
第三節 小結 .....	166
第五章 文本間的多重身份—孔尚任與《桃花扇》 .....	171

第一節 結構設計的言外之意 .....	178
第二節 局外指點—評點文字的多重提示性 .....	183
一、評點文字對於文本脈絡的提示分析 .....	185
二、內外文本的互文意義 .....	195
三、隱身老贊禮背後的作者意義 .....	204
第三節 附加性書寫的存在意義 .....	207
一、作家的自我表述 .....	207
二、從讀者反應到審美召喚的序跋文字 .....	211
第四節 小結 .....	215
 第六章 結論 .....	 218
 參考書目 .....	 225

## 第一章 導論

### 第一節 研究動機

所有的文學作品在字句落下紙面的那一刻，同時也揭示了閱讀與接受行為的即將發生。文本作者經常是在對於接受者有所預期的情況之下進行創作，或者藉由寫作以對話自身，也可能以一種尋覓知音的期待出發；無論最終作品的流傳情況是如何的，在進行書寫的當下，所謂的「讀者」早已存在於作者心裡，在文本中作為一種預設的對話對象。這尚未真實出現的「讀者」，並不單是作家對於作品可能的接受者在身份與能力上的有所界定，同時也包括著文本如何有效傳述表達旨意與引發閱讀趣味的書寫策略之思考安排；於是文學開放的對話性，也往往在文本的創作過程中一起成形。

創作、書寫是孤獨的，卻又可以是不寂寞的，那些尚未出現的讀者們經常成為作家寫作時一種心靈上的想像與照應。在對於接受者有所關照的情況下進行的，作者同時也扮演起作品的第一位讀者，書寫過程當中，其立場與視野自然也是在「作者」與「讀者」之間來回地移走與轉換。作家對於文本審美效果的相關預設與期待，在創作時被轉化成一種所謂的「隱含讀者」的文本結構意義；待至閱讀行為真正發生的那一刻，「隱含讀者」於是從一種「文本結構中之讀者」的靜態意義，轉換成以實際經驗存在著的「完成閱讀行為之讀者」的能動身份，接受著預設於文本結構中的召喚功能，一場屬於文本與讀者之間的對話交流活動遂此展開。<sup>1</sup>

在作品完成之後，作者未能來得及清楚凝視日後如何觀看著作品的每一雙眼睛，其無可驗證原初預期的閱讀效果是否能完整發揮；文本到後來勢必以一種獨立的姿態，載負著作家的意志、靈感與情思，在獲得閱讀接受的過程中，透過文字與所有讀者開展對話，同時揭示出特定時空的接受者在此問答中的自我表露；

---

<sup>1</sup> 「隱含讀者（implied reader）」這一文學概念主要由伊澤爾（Wolfgang Iser）所提出；伊澤爾認為「隱含讀者」一語包含「文本的」和「經驗的」兩方面的意義，前者指「一種召喚反應的結構，促使讀者能掌握理解文本」；「經驗上」的意義則強調「反應」的可能必須藉由讀者具體的閱讀行為方能加以實現。參見 Wolfgang Iser: *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett*（Baltimore: The Johns Hopkins University, 1974）, p.xii. Wolfgang Iser: *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*（Baltimore: The Johns Hopkins University, 1978）, p.34。伊澤爾（Wolfgang Iser）著，霍桂桓、李寶彥譯《審美過程研究—閱讀活動：審美響應理論》（北京：中國人民大學出版社，1988年），頁45-51。

此時「作者」的意義已融於作品之中，亦成為文本結構的一部份，藉由文字代其作一表述與發聲。

當文學作品以書籍、手稿或是印本的方式展示出來，便象徵著文本意義正式從作者個人擁有的狀態脫離出來，進入到讀者手中。<sup>2</sup>串連文本與讀者的，正是所謂的閱讀行為。閱讀過程中，帶著特定經驗認知的讀者一方面接受著文本的有意召喚，跟隨作品中的訊息指引持續前進，也在一次又一次的閱讀行為裡，行走文本之際亦深化了自身的美感經驗，並將個人情意落實在對於文本的詮釋當中。文學語言本身的多義性以及字詞語句間遺留的細縫與空缺，自也給了讀者一種詮釋與想像的空間；這個實現文本意義的動作，既有其審美接受功能，亦延伸出一種再行創作的意義。

是而「文本—讀者」正是閱讀行為與所有藝術活動中，最重要的兩端；在此互動過程裡，既已存在的文字或符號透過接受者加以理解、想像，進而轉化成有意義的形象、事件或情感，文學的審美效果於是得以發生。因此，藝術唯有獲得「接受、理解或詮釋」才能真正的實現，並經由這樣的行為印證了文本的存在意義。如同西方接受美學理論家姚斯(Hans Robert Jauss)所言，文本像是一部管弦樂譜，在不同時代與讀者的演奏下獲得反響，開展出新的生命與時代意義；<sup>3</sup>文本的流傳與接受，亦有如一趟沒有終點的旅程，在作品問世之後行走各個時空、與不同的接受者進行交流的同時，屬於文本自身的豐富意義也因此不斷獲得開掘。

而「閱讀」原本也屬於一種極其私密的個人行為，為文本結構所召喚引動的各式情思於腦海中流轉，這是讀者藉由閱讀行為對話文本與自我之後可能的發生，在這段時間進程裡，種種思考感受存在於「我」與「閱讀過程/閱讀完成之後的我」之間，無聲的交流確保著這場對話的隱密性，外人無從得以窺探。

然而閱讀行為卻又可能召喚著讀者進一步討論、書寫與創作的慾望，原本無聲與無形的思緒交流活動，在讀者選擇透過文字記錄這個閱讀過程之後，又再度脫離了此刻作為書寫主體的讀者，接續著的接受行為與新的讀者意義不斷延續發生。透過文字書寫記載下來的閱讀過程，讓閱讀行為原本的私密意義也因此具備了一種公開性。而這一個介乎「閱讀接受」與「審美再創」的文字書寫行為，除

---

<sup>2</sup> 周紹明 (Joseph P. McDermott) 著，何朝暉譯：《書籍的社會史—中華帝國晚期的書籍與士人文化》（北京：北京大學出版社，2009 年），頁 103。

<sup>3</sup> 參見 Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory," *Toward an Aesthetic of Reception*, tran. by Timothy Bahti (Minneapolis: U of Minnesota P, 1982) pp.3-45. 中譯〈文學史作為向文學理論的挑戰〉參見張廷琛編：《接受理論》（成都：四川文藝出版社，1989 年），頁 1-43。

了印證了閱讀行為的動態意義，並再度說明了文學活動裡的每一個存在始終都是在「讀者」與「作者」兩種身份位置上巧妙移轉著。

傳統文學批評中，「評點」是極為特殊的一種形式。評點的濫觴可往前追溯至漢代對於典籍的點勘注釋，當時對於經典的重視促成了注釋之舉，經學家透過對於文章的點勘闡釋，期能獲得對於經義的充分理解。經注其實不具備嚴格意義上的文學鑑賞目的，其對於後代文學評點的影響主要在於書寫體例之上，附注於經的書寫形式，所考慮到的正是讀者閱讀與理解文義的方便性，形式上的優勢自然也是評點文字之所以從經注功能一直延伸到關於文學鑑賞的理由之一，並也因此奠定了後代評點「注文與正文融為一體」的一個基本形式。

唐代開始出現以文學作品為對象的評點之作，然將評點作為一種批評方法並普遍運用於文學作品之上，同時具備了成熟形式與內涵之評點作品的關鍵時期則始自南宋。<sup>4</sup>此時的文學評點經常用意於指點初學者進行詩文的鑑賞與創作，遂而也因此產生出通俗與實用的趨向；內容上則多傾向讀書心得與寫作技巧的筆記、分析與指導，讀者欲用以提升個人的文學修養與寫作能力，評論者則多半以窮究品評對象的藝術章法為目的。但這樣的評論形式卻也為文學批評開闢了一條新道路，並引起讀者與批評者的共同注目。<sup>5</sup>從長期的批評傳統來看，當「評點」的對象與目的轉向文學作品的分析鑑賞，其所具備的文學批評意義便逐漸被確定了下來；讀者/批評家得以藉評點發抒個人審美意見，評點除了可以是個人閱讀的心得筆記，這些文字也足以進一步擔負起一種指導閱讀的作用，引領著讀者對於文本進行「批評式的閱讀」。

文學評點最大的特點在於評詞與原文的並行存在，所有的評點都是對應著特定作品而出現的，因此評點初步的書寫意義與文學價值，是依附著文本一起發生

<sup>4</sup> 古代文學評點相關研究可參見朱世英等著：《中國散文學通論》（合肥：新華書店，1995年），頁907-1003。吳承學：〈評點之興—文學評點的形成與南宋的詩文評點〉，《文學評論》第一期（1995年），頁24-33。孫琴安：《中國評點文學史》（上海：上海社會科學院出版社，1999年）。林崗：《明清之際小說評點學之研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第三章〈評點學的淵源〉。譚帆：《中國小說評點研究》（上海：華東師範大學出版社，2001年）。祝尚書：〈南宋古文評點緣起發覆—兼論古文評點的文章學意義〉，《四川大學學報（哲學社會科學版）》第四期（2005年），頁74-82。譚帆：《中國小說評點研究》（上海：華東師範大學出版社，2001年），頁6。

<sup>5</sup> 吳承學認為宋代文學批評發達、宋人讀書認真以及宋代書籍大量普及是文學評點興起於此時的主要原因，但亦認為，文學評點與科學有難解之緣，讀書人的需求促成了當時評點的興盛，也令當時評點之作有了濃厚的功利目的與實用色彩。孫琴安亦提出評點文學的發展與「講學」及「教育」是大有關係的。（頁56）祝尚書則以為古代科學考試的現實需要，促成了指導性的評點文本之盛行。

的。<sup>6</sup>閱讀過程裡，評點者一方面批評對象的形式與內容開展特定的閱讀方向與交流模式，並確定了審美活動行進的路徑，卻同時在有效的範圍裡實現了自身的閱讀能力與詮釋方法。這一個閱讀審美的接受行為雖非第一度的文學創作，卻同時兼具了批評書寫的再創功能，讓「接受」與「創作」一起建構起文本內涵上的豐富意義。因而這些評點文字雖是作為一種對應文本而存在的批評文字，卻不再是純粹的文本接受反應，評點者所欲訴說的話語中，帶有濃厚的個人特色，甚至是超越文本而流溢出來的主觀情思。

若將評點文本視作一個開展「閱讀行為」的「時空場」，評點文字幾乎是與文本脈絡一同前進。評點內容往往兼有感性主觀情動與理性客觀評論，既有作為一位專業讀者的審美批評取向，亦展示出閱讀過程中心隨文走的審美趣味；評點的讀者便是將「評點者」與「文本」之間的對話歷程一併接受，形成一種多層次的對話關係，這也正是評點與一般文論之間最大的殊異之處。

就表現形式而言，我們容易將「評點」視為一種單純的文字作品；然「評點文本」更應被視為是一個動態的文學活動紀錄。其所串連著的文學意義，同時包括獲得理解詮釋的文學作品、閱讀審美之實現過程、透過文字呈現的批評再創行為；以及隱藏於評點文本中的另一層召喚結構，並促成在批評完成之後評點文本的再接受活動。評點者將自身閱讀意見與文學作品，透過一種文字並列的方式出現在讀者眼前，呈現了一個「審美與再創」的成果，進而延伸出自身的文學價值以及接受歷程；文學原所具備的詮釋空間，賦予了閱讀者一定程度的理解與想像自由，決定了文本的讀解勢必有所差異，使得詮釋本身將充滿個人的獨特色彩。後續的評點讀者們，既在評點者的引領之下深入文本幽徑，屬於評點者的主體特性在此閱讀過程中也一併為讀者所關照著；因此，評點之於受評文本是一種接受意見、印證著文本的存在，並又在依附著文本一起被接受的過程中，實現了評點自身的文本意義。

唐宋以來累積了相當數量的文學評點之作，入明之後評點益盛，至晚明則進入了文學評點的創作高峰期。文學評點的盛行與明清的刊刻出版文化息息相關，明代中葉以降，印刷刊刻技術與書坊文化漸趨興盛，進一步促成了書籍的傳播與流通；<sup>7</sup>作為書本及知識主要擁有者的上層文人在原本的手鈔形式之外，亦透過

<sup>6</sup> 參見孫琴安：《中國評點文學史》，頁 1-2。譚帆：《中國小說評點研究》，頁 6。朱世英《中國散文學通論》則將評點的定義細分為廣義狹義兩種，但亦認為嚴格意義下的「評點」專指「批點結合的形式，離開作品的評論不包括在內。」（頁 908）。

<sup>7</sup> 周紹明：《書籍的社會史—中華帝國晚期的書籍與士人文化》以及程國賦《明代書坊與小說研究》（北京：中華書局，2008 年）都曾提到，中晚明出版印刷業的發達與印刷成本的減低息息

刊刻出版的方式讓個人的創作與文學評論意見得到更為廣泛的流傳。當書籍變成一種相對容易取得的文化商品，也使得閱讀這件事隨之普及，不全然是社會上層菁英份子的專利，顛覆了文人獨佔書本知識的情況，大眾讀者的數量相對提昇，也同時增加了相當數量的婦女讀者群。<sup>8</sup>

普通讀者的閱讀興趣許多時候是較為輕鬆愉快的通俗文類，當他們透過商業行為取得書籍並成為消費者時，整個社會的書本文化遂也出現的新的傳播方向與途徑，成為小說戲曲這一類通俗文本的創作與傳播的有利條件。上層讀者與下層讀者之間的界線逐漸模糊，文人同樣無可抗拒通俗文本的閱讀趣味，從而重新定義通俗文學的價值，也進而在傳統可見的詩文評點之外，將評點的觸角延伸到戲曲小說一類的通俗文學之上。<sup>9</sup>

這時期影響並決定著書籍刊刻出版的另一種特殊身份正是所謂的書坊主人，他們以商業價值作為主要考量的同時，亦敏感地知覺到評點文字依附文本而生時可能帶來的經濟效益。評點文字對於初入文本世界的大眾讀者群有著引領閱讀的意義，萬曆年間陳邦俊《廣諧史·凡例》便如此說道：「時尚批點，以便初學觀覽，非大方體。」<sup>10</sup>這些善意而簡單的註釋、解說，甚至帶有分享意義的文字也同時具備一種促進銷售的功能，也因此深獲書坊主人所重視並加以運用。<sup>11</sup>

相對而言，文人評點小說戲曲初步實現著閱讀趣味的享受，讀者意識與閱讀主動性是較為清晰可見的；較之書坊評點則較能擺脫商業的考量，更為文人所在意的，是藉由批評書寫、出版交流過程中所引起的文化資本（culture capital）與

---

相關，紙、墨刻一類刻書原料貨源的充足使得成本下降，並且將手稿刊刻成書版的勞動力成本的減低，皆是促進這時期印刷刊刻書籍風氣興盛的重要條件。關於明代印刷出版事業的創建與發達，尚可參見劉國鈞：《中國書史簡編》（北京：書目文獻出版社，1981年）。張秀民：《中國印刷術的發明及其影響》（台北：文史哲出版社，1988年）。張秀民：《中國印刷史》（上海：上海人民出版社，1989年）。李致忠：《歷代刻書考述》（成都：巴蜀書社，1990年）。

<sup>8</sup> 十六、七世紀刊刻出版事業的興盛帶動著一個相對的「大眾讀者」的出現，這些人的身份例如地主、業主、士紳家庭及其家中女性等。這時期的大眾讀者其實是一種傳統菁英階層的延伸與擴展，社會上多數人依舊是文盲，亦不具備消費書籍的經濟能力。然而「大眾讀者」一詞則用以說明當時刊刻出版繁榮所帶動的書籍文化的蓬勃，並凸顯了讀者身份為少數菁英士大夫所壟斷的情形已經不存在了。這些新興讀者確也因為作為一種不可忽視的消費群，影響了創作環境與出版市場；帶給當時整個社會在文化與智力上的衝擊，則是一種無法計數的力量。參見高彥頤：《閨塾師》（南京：江蘇人民出版社，2004年），頁36-40。

<sup>9</sup> 參見譚帆：《中國小說評點研究》，頁11-13，朱萬曙：《明代戲曲評點研究》（合肥：新華書店，2002年），頁11-18。

<sup>10</sup> 明·陳邦俊：《廣諧史·凡例》收於《明清善本小說叢刊初編·第六輯·諧謔篇》第十六（台北：天一出版社，1985年）。

<sup>11</sup> 程國賦：《明代書坊與小說研究》中提到，從明代小說刊刻的角度來看，在書坊主人充當評點者角色時，小說評點更多地體現出廣告效應；直至文人群體大規模地介入到通俗小說的創作與傳播後，小說評點的文學批評意義才逐漸明確。頁302-305。



象徵性資本（symbolic capital）的交換與獲得。<sup>12</sup>也因此文人評點承續實現著評點所具有的文學批評意義，與書坊評點以促進銷售為旨的評點指導，書寫目的、批評策略與評點內涵自是不盡相同的，然而彼此之間卻也無可避免有著相互滲透或功能重疊的情形。<sup>13</sup>小說、戲曲評點的大量問世，說明了當時創作環境與閱讀市場對這一類批評式文本有些相當程度的依賴與需求。這股風潮興起於明代中葉並一直延續到清代中期，累積下為數可觀的小說戲曲評點作品。

從書籍文化的角度，關於閱讀行為的私密與公開相對關係又將獲得重新的理解；讀者可以藉由購買行為將書籍視為個人的擁有，進而實現自己的閱讀批評行為，而這些評點文字卻也可能因為書籍的借閱、轉賣、交換觀覽或有進而加以出版等方式，使得私人性的閱讀筆記亦因此隨之流傳，反而造成了評點文字的「公開性」。<sup>14</sup>然而在刊刻出版盛行的文化條件之下，評點書寫的意義又顯得更為複雜；許多時候評點者在書寫的當下即已預期評點本加以付梓的可能性，因此這個看似私密的批評行為，其實是在一種具備開放條件的文學環境之下微妙地進行著。文學評點原本即設定一種「共討論」的批評意義，<sup>15</sup>但在刊刻出版事業盛行

<sup>12</sup> 法國理論家 Pierre Bourdieu 曾將社會上流動的價值區分成經濟資本、社會資本、文化資本與象徵性資本四種；經濟資本所指正是實際的經濟獲得，社會資本則牽涉到人際網與社會脈絡的建立與開展。文化資本則是一種內化了的、無可用數字衡量的文化修養，象徵性資本則可解釋為一種頭銜或名聲。此處的「文化意義」與「象徵性意義」概念主要源自 Bourdieu 對於社會結構中資本的交換流動性所提出的名詞與分類；相對而言，書坊主或者將經濟上的獲得視為文本內容與出版形式的最主要考慮，然文人作家在自願性的創作條件下，往往對於作品如何向社會說明他所擁有的文化蘊底，以及因此為其搏得正面的聲譽、評價（所謂的象徵性資本）作為最主要的期待。但可以延伸討論的是，文化資本與象徵性資本某種程度對於主體的社交活動將有積極的促成意義，這自然也同時是文人作家所樂見的。因此，清代「有自覺」的文人作家看待自身文本的創作與傳播，其實仍舊是將這一些互動性的交換意義設定在文人或是社會的上階層當中；知識文人階層往往將文化與象徵性的價值視為是比經濟利益更重要的東西，也是用以評價定位一個文人的最主要依據。Bourdieu 相關理論參見高宜揚：《布爾迪厄》（台北：生智文化，2002 年），頁 247-253。邱天助：《布爾迪厄文化再製理論》（台北：桂冠出版社，2002 年），頁 120-121。

<sup>13</sup> 明代「文人」與「非文人」之間的界線有其模糊地帶，同時之間，所謂的上層知識份子可能屈就市場的需求參與商業性的出版與寫作，因此將「書坊主人之評點」與「文人評點」對立而論時，是為便於說明當時的文學評點因為各種不同的創作目的而可能產生不同的書寫內容；事實上兩者之間確有其重疊之處。周紹明：《書籍的社會史—中華帝國晚期的書籍與士人文化》，頁 152。

<sup>14</sup> 楊玉成：〈文學評點與印刷文化〉：「評點產生於印刷文化，讀者以私人筆跡寫下批語，公共與私密的複雜關係於焉展開。抄本時代的讀者雖然也有評點，但印刷時代卻將私人閱讀公開刊行；書商習慣上以印刷體刊行正文，批語則模仿手跡（楷書、行書、朱批）刊行，形成公共/私密並置的文本空間。」此為楊玉成老師於 2010 年 4 月 19 日於東海大學中文系演講文字稿，頁 55。

<sup>15</sup> 清·張潮：《虞初新志·凡例》：「觸目賞心，漫附數言于篇末；揮毫拍案，忽加贅語于幅餘。或評其事而慨激昂，或賞其文而咨嗟唱嘆，敢謂發明，聊抒興趣，既自怡悅，願共討論。」（上海：上海古籍出版社，1995 年《續修四庫全書》1783 冊影印清康熙三十九年刻本），頁 2b-3a，總頁 171-172。

之時，勢必讓評點者對於「共討論」的對象與可能的讀者群有著更大的想像。正是因為這樣的文化條件決定著評點文本自身的曖昧性，評點者移走在個人閱讀與對話讀者的兩端，書寫品評心得之際同時意識到這些批評文字可能的被接受行為。介於讀者與作者之間的定位，使得評點文字在書寫過程中，既有著傾聽於原文本之後產生的理解與對話，藉由文字寫下詮釋與評論的同時，他同時也預設了特定的說話對象進行發聲。

刊刻出版事業的蓬勃同時帶動著文本中「序跋文字」的書寫情形。文學作品或文集裡的序、跋文章有著漫長的書寫歷史，如同評點一般亦有著自己作序或他人代為題序兩種不同方式，在文學批評的意義之外，也同時具備著收集讀者響應以及推薦哄抬文本價值的目的。<sup>16</sup>清代文人更流行以序跋作為一種交往工具，其一方面是一種閱讀意見與創作觀念的文字交流，有些名氣的文人所寫的序跋，無疑對於文學作品本身是一種加分的作用，也於是造成這些清代文人在創作刻集時，習慣將友人所寫的序跋依附在自己的文本之上用以提高文本聲勢，用以促進作品的傳播或影響文學評價。<sup>17</sup>因此序跋文章在這個時期，延續了原有的批評討論與文學交遊的功能之外，亦具備呼應時代有著強烈文學傳播甚或行銷的意義。

也因此當我們在理解明清時代的文學評點時，已不能將其單純地視為一種文學批評傳統下的產物；特殊的創作出版條件，對於評點者書寫的動機、批評的對象與方法皆有著深刻的影響。書坊主人或將評點作為一種銷售與廣告的文字工具，而上層文人卻可能進而將評點作為一種藉閱讀以發抒、傳遞個人文學意見的文字場域，甚或藉以建立自身在社會上的文學聲譽。對於具有文學期許的文人讀者們而言，藉由評點示範引導大眾讀者如何閱讀文本，自也是他們書寫批評的強烈動機之一。從「評點創作行為」來說，評點滿足著讀者藉批評以發聲的慾望，這是書寫動力的來源；在「評點的讀者」方面，藉由這些評點文字一方面得以「通作者之意，開覽者之心」，<sup>18</sup>原為評點作者的私人閱讀筆記竟獲公開，這其中多少也有一種「窺看他者」的閱讀趣味存在其間。

因應著出版文化而大量產生的文學評點進入清代之後依舊方興未艾，文學評

<sup>16</sup> 吳承學、劉湘蘭：〈序跋類文體〉，《古典文學知識》一期（2009年），頁103-110。

<sup>17</sup> 魏耕、錢價人《今詩粹·凡例》：「近見一稿之出，贈序必有十餘篇；一書之成，必問屬某為序。」參見謝正光、余汝豐編：《清初人選清初詩彙考》（南京：南京大學出版社，1998年），頁76。李明睿：《詩慰·序》亦云：「今人刻詩，往往序多於詩，何也？」（同前，頁79。）兩段文字皆充分說明清代刻書必佐以序跋的風潮之盛，但也見得蘊藏於序跋文字之下的社交權力關係。

<sup>18</sup> 李贄：〈忠義水滸全書發凡〉，收入黃霖等：《中國歷代小說論著選》（上）（南昌：江西人民出版社，1990）。

點在更趨成熟的出版條件之下，在數量與內涵上益趨勃興，並高度影響著這時期文學傳播與批評方式。評點之於文學，特別是小說戲曲而言，不僅是一種適宜而成熟的批評形式，同時也是批評家有意識的選擇；個人式的閱讀審美批評之外，公開評論的意義一併成為評點者的書寫動機，也因此這個同時兼具「讀者意識」與「作者意識」的批評行為，將影響著評點者對於批評策略有所思考設計。

古典戲曲亦如同所有文學創作一般，劇作家落筆的同時即期待接受活動的發生；然戲曲作為一種跨越書面與場上的藝術創作，場上搬演原是劇作家寫作劇本最終的期待。當戲曲「文本」的形式現身時，自也決定了其接受模式可以包括「讀劇」與「觀戲」兩種不同途徑。在明代印刷與出版事業的發達的影響之下，原以舞台搬演為最終目的的古典戲曲，透過書籍刊刻出版的方式形成了另一種傳播途徑；以書面閱讀的方式進行戲曲文本的審美與接受一事，竟也與劇場演出文化齊頭並進，同時發展出可觀的戲曲讀者群。作為審美客體的文學作品本身，亦因此能獲得更為廣泛流傳的機會；也在市場的需求以及文人讀者的關注之下，評點成為主要的評點對象之一，明代因此成為古典戲曲評點一個不可忽略的先聲。

戲曲評點較之其他文學評點自然是較為慢出而晚熟的，在整個發展軸線上也因此出現著從「註釋」走向「評論」、「隨意」轉成「謹嚴」、「個人心得」以至「對話讀者」的變化過程，文學審美的意義漸趨深刻，亦在這些行進脈絡裡，確定了古代戲曲評點的批評型態與品評方法。<sup>19</sup>戲曲評點蔚為風氣，由明入清，凡有新的劇本問世，幾乎就有評家為之批點，形成戲曲史上的一種奇特局面。<sup>20</sup>

明代出現大量戲曲評點實現了戲曲文本的可讀性，說明了藉由閱讀獲得流傳的風氣逐漸盛行，評點的內容亦同時豐富了戲曲文本的理論內涵；這些開創性的特點成為明代評點最重要的價值所在。清初戲曲評點則在明代成熟而豐厚的書寫成果之上，發展出另一種時代的特色。在批評手法上，進一步傾向於以分解細讀的批評方式，針對特定文本進行深入評點，如同李漁所形容：「晰毛辨髮，窮幽晰微，無復有遺議於其間矣」，<sup>21</sup>評點批評型態的細微性特點獲得充分發揮的同時，戲曲文本透過文字所體現出來的藝術性與思想性獲得更為細緻的讀解詮釋，評點家自身的審美觀點與思想情感，也藉著這個閱讀批評行為有了更多的展示；

<sup>19</sup> 朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，頁 18-30。

<sup>20</sup> 吳新雷：〈明清劇壇評點之學的源流〉，收於《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育出版社，1996 年），頁 65。

<sup>21</sup> 李漁此段文字原用以評論金聖歎評點《西廂記》之批評特色；參見《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》第七冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 70。

批評文字所展現出的讀者個人特色也更為鮮明。

清初戲曲評點家在批評過程中，亦不僅將關注的焦點停留在「戲曲文本」之上；文本的內涵仍舊為他們以強烈的企圖加以掌握，但許多時候評點者的話語其實是超越文本有著更為強烈的作者意識。評點是批評家們對於特定批評形式的有意識選擇，藉由這個成熟度與接受度都已趨於完整普遍的批評體裁，評點家們將「戲曲文本」作為一個發聲的場域；閱讀批評彷彿是一個讀者藉由文本向自我提問並試著答覆的過程，最後又將這一個自我問答的經歷有意地揭示，這一個批評文本的意義，也與作家藉創作書寫以自我表述的用意是極為類似的。從文本所延伸出的各式主題與藝術性的審美之外，評點家又經常跳出「文本」與「讀者」所建置出來的空間，從一個後設的位置思考文學世界裡的「讀者」與「閱讀行為」應如何定義。

戲曲評點起於明代中期，至明末之時即已累積了可觀的數量，清代戲曲評點處在一種後出的批評位置上，評點者許多時候的批評對象不僅是一個特定文本，同時也包括一個文本漫長的閱讀接受史、以及滲透於文字之間的批評傳統。是而清初評點家進行戲曲評點的同時，對於前代的評點作品一方面必須在接著說的位置上試著說得更為深刻精彩，一方面也企圖提出不同於前人的批評意見，藉以建立個人批評的獨特意義。這些敏感的讀者自覺，遂也影響了評點者的閱讀動機與批評策略，而這將成為清初戲曲評點值得注意的議題之一。

清初戲曲評點家賦予批評過程有更多屬於讀者自身的主體性，甚至轉化成一種鮮明的作者意義，也因此評點過程的讀者定位遂有著從「閱讀參與」到「藉以創作」的轉變與延伸。藉由文本批評以達成自我表述的積極意圖，並使得閱讀評點行為對於原有模式有所突破，形式與內涵的超越正是評點家一種強而有力的發聲；因此對於「如何閱讀與如何批評」的高度讀者自覺，亦是清初戲曲評點的重要文本特色。

文學形式與題材往往是決定文本接受行為如何開展的初步條件，明清人士投身劇本閱讀之中，其中不僅有批評動機，亦有審美趣味的響應。戲曲閱讀過程當中，劇本如何透過自身的體裁特色召喚讀者的參與詮釋以及情感應合，這其中便同時包含了敘事性的閱讀理解以及抒情意義上的交流融會；藉由閱讀所發生的審美趣味同時也是對於場上觀劇的一種呼應與延伸，卻又因為審美時空條件上的差異，轉化出不同的接受內容。而在這個提問中，清初戲曲評點的細密書寫可能給予我們豐富的答覆。

清初戲曲評點關於文本的閱讀批評，呈現出一個從首至尾的完整閱讀行為發生過程，細緻繁瑣的批評文字，展示出相對於受評文本的接受、詮釋與再創意義，以及預設了閱讀對象的書寫內涵衍生出的對話功能，也讓評點者的閱讀方法、讀者/作者意識、為文本所召喚起的情思意動以及批評的策略有著更充分的表現。同時，清初的出版文化環境與文學傳播方式之於這些戲曲評點而言，亦將是一種相互詮釋的關係：文學傳播的特色影響了這些評點本最後成形的姿態，而這些評點本又為清代出版刊刻、批評序跋文化的盛行作了有力的註腳；隨著這些評點本的流傳及其所引起的回饋與討論，形成另一個屬於書面上的接受與對話場域，並動態地書寫下一個時代的戲曲文學活動印痕。

本篇論文將把研究重心聚焦於清初幾部戲曲評點，以金聖歎《第六才子書西廂記》、毛聲山《第七才子書琵琶記》、吳吳山三婦評點《牡丹亭》，以及孔尚任評作《桃花扇》四部清代重要評點作品作為主要研究對象。這幾部評點之作不僅同時展示出細膩深刻的批評特色，也因為彼此不同的批評動機、書寫策略、接受意識以及對於可能讀者與批評效果的預期，呈現出各具特色的文學行為，並足以說明清初戲曲評點成熟而豐富的書寫樣貌。

這些讀者實現了戲曲文本的審美過程，並讓這些評點文字與受評劇本之間交織成為一個新的文本意義，使得這幾部清初評點之作能夠以獨立的姿態獲得後代研究者也進而以細緻批評的方式閱讀解構。批評家在評點過程裡，不只是將此當作一種純粹的讀書筆記，紙面成為他們設定的對話場域，文字則代替語言作為一種表述工具，而受評文本則作為一個閱讀啟航的初點，批評者透過與文本的自我提問與答覆，揭示出更多屬於自身的文學觀念與生命情感。

## 第二節 研究回顧

戲曲評點為學術界所關注的研究範疇包括文學批評、戲曲理論以及讀者閱讀三個面向。初期關於戲曲評點的研究討論著重於其作為戲曲批評形式的一種，劇論家如何藉由評點文字建立起審美品評的項目與標準，以及對於創作規律的歸納與理解，是研究者觀察討論的重心。吳新雷〈明清劇壇評點之學的源流〉一文試著釐清戲曲評點興起以至繁盛的起承變化，針對這一戲曲批評形式的發展歷史進行一個整體性的鳥瞰。<sup>22</sup>陳維昭〈明清戲曲批點的主要形態及其功能〉一文則是

---

<sup>22</sup> 吳新雷：〈明清劇壇評點之學的源流〉，收於《藝術百家》，1987年4月，頁47-53。

考察了明清戲曲評點之形式與書寫目的，文章的重點在於對於戲曲評點內容的「功能性意義」進行分析，並歸納成四種主要的內涵：文學評點、曲譜考訂、版本校刊以及舞臺提示。<sup>23</sup>而出現在批評史中的討論，多半著重在成就最高的幾位戲曲評點家作為代表進行概略介紹，例如葉長海《中國戲劇學史》一書便有「評點、曲譜及其他」一章，介紹明代戲曲評點家如王思任、陳繼儒、沈際飛、李贄等代表性人物的評點特色，並在「清初戲劇學的新潮」一章另闢篇幅談論金聖歎、毛聲山、孔尚任等人評點批評作品。<sup>24</sup>趙山林《中國戲劇學通論》一書第八章「戲劇批評學（下）」，亦獨立出「評點」一節，內含李贄、陳繼儒、孟稱舜、金聖歎、毛聲山、吳儀一及其三婦的戲曲評點。<sup>25</sup>學者在討論這些戲曲評點時，往往著重於評點家透露於批評文字中的美學標準與個人情思，「評點」作為一種批評形式的意義則是次要的，關鍵在於如何能從這一類的閱讀筆記中，歸納出評點家的批評理論內涵；研究者對於評點文本的形式進行有意無意的解構，文評家「說了什麼」遠比「怎麼說」來得重要許多。然而研究者普遍的共識則在於，明清時期的戲曲評點同作為理解古代戲劇理論不可或缺的內涵，明代李贄等人開創並奠定了戲曲評點的批評基礎，但清初幾位戲曲評點家依舊在理論內涵的擴充上建立起異於前者的批評特色。

朱萬曙所著的《明代戲曲評點研究》一書則是直接以整個明代的戲曲評點作為討論重心的研究專著。該書分析戲曲評點的批評形式與功能、理論貢獻，以及與明代戲曲文化之間的關係，最後並在這些討論的基礎上，思考明代戲曲的歷史位置。這一本專書可謂是研究面向周全，除了試圖釐清明代評點的數量與面貌之外，亦涉及評點文本價值以及社會歷史意義的討論。然而該書的研究斷代僅以明代為限；作者提到，「即使清代被視為是戲曲評點最精彩的時代，但除了幾位大家突破性的發展，清代戲曲評點其實仍舊是不脫離明代的基礎，無論是批評方式或品評內容，後出者以一種漸趨深刻的條件展示出一種成熟的風範是理所當然的。」<sup>26</sup>明代豐富而興盛的批評寫作，自是研究戲曲評點勢必不可忽略的重心之一，但這段著重於明代戲曲價值的描述，卻也帶出另一個重要的文學現象：清初評點以後出轉精之勢，揭示了戲曲評點另一個創作高峰期的到來。

清代戲曲評點也因為細緻深刻的條件，引起學術界進行單一作品討論的研究

<sup>23</sup> 陳維昭：〈明清戲曲批點的主要形態及其功能〉《戲劇藝術》第六期（2008年），頁33-40。

<sup>24</sup> 葉長海：《中國戲劇學史稿》（臺北：駱駝出版社，1993年）。

<sup>25</sup> 趙山林：《中國戲劇學通論》（合肥：安徽教育，1995年）。

<sup>26</sup> 朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，頁304-307。

興趣。譚帆著寫的《金聖歎與中國戲曲批評》，便是以金聖歎評點《西廂記》為單一討論文本，分析了金聖歎對於戲曲美學的掌握，以及在批評過程中所透露的文學觀與哲學觀，並進而說明金聖歎及其戲曲理論的歷史地位。<sup>27</sup>譚帆這部作品的價值除了梳理了金聖歎寄託於評點之中的思想情感與批評方法之餘，也歸納出為金批《西廂》中甚為精彩的敘事美學。戲曲作為一種「敘事文本」的美學價值，在金聖歎以嚴肅讀者身份進行對於《西廂記》的細緻讀解時悄然呈現。

而作為一位「讀者/評者」的金聖歎在評點過程中，又是如何定義理解自己的閱讀批評行為？隨著讀者閱讀的議題漸趨成為學術圈的一個關注焦點，「評點」作為一種獨特批評形式，以及蘊含其中的深刻讀者意義也逐漸獲得重視。王璦玲所著〈文本意識與閱讀轉化—論金批《西廂》之理論意涵〉一文正是側重討論金聖歎評點將文本中三種角色：「作者」、「讀者」與「評者」同時置放於同一場域中，用以組成一種批評語境，建立一種閱讀戲曲文本的新範式。作者分析了金聖歎如何藉由對於劇本的細緻閱讀確認了戲曲作為一種「文本」，一方面可見到戲劇性與敘事性的相互滲透，同時也對於閱讀戲曲文本時的讀者主體性與批評意識加以論述。<sup>28</sup>

金聖歎《第六才子書西廂記》無疑是清初的戲曲評點中最獲關注與肯定的一部批評之作。譚帆與王璦玲的著作皆觀照金氏評點內涵，後者又進一步從一後設的觀察角度理解作為「接受者」的金聖歎，在批評過程中透露出來的讀者意識與批評關懷；評點家如何閱讀批評戲曲文本也逐漸與理論內涵一同成為研究者所感興趣的議題。

除了金聖歎評點《西廂記》之外，清代幾部重要評點之作受到的關注亦是最為頻繁。例如毛聲山《第七才子書琵琶記》、孔尚任創作批評《桃花扇》、吳儀一評點《長生殿》，相關重要討論如王璦玲：〈評點、詮釋與接受—論吳儀一之《長生殿》評點〉<sup>29</sup>、〈「忖度予心，百不失一」—論《桃花扇》評本中批評語境之提示性與詮釋性〉<sup>30</sup>、〈「為孝子、義夫、貞婦、淑女別開生面」—論毛聲山父子《琵琶記》評點之倫理意識與批評視域〉<sup>31</sup>，這幾部研究作品皆側重於「評點文字」

<sup>27</sup> 譚帆：《金聖歎與中國戲曲批評》（上海：華東師範大學出版社，1992年）。

<sup>28</sup> 王璦玲：〈文本意識與閱讀轉化—論金批《西廂》之理論內涵〉收於《台灣學術新視野》（中國文學之部）（台北：五南書局，2007年），頁778-780。

<sup>29</sup> 王璦玲：〈評點、詮釋與接受—論吳儀一之《長生殿》評點〉（《中國文哲研究集刊》23期，2003年9月），頁71-128。

<sup>30</sup> 王璦玲：〈「忖度予心，百不失一」—論《桃花扇》評本中批評語境之提示性與詮釋性〉（《中國文哲研究集刊》第二十六期，2005年3月），頁161-212。

<sup>31</sup> 王璦玲：〈「為孝子、義夫、貞婦、淑女別開生面」—論毛聲山父子《琵琶記》評點之倫理意識

與「戲曲文本」所建立起的密切關係之討論；批評之語除了呈現出評點者的詮釋內涵，其如何引領著「評點讀者」們進入文本有另一種讀解方法，同時提點出受評劇本的藝術成就與思想內涵，文章再度從接受的意義確認了評點作為一種文學批評與接受反應之於受評文本而言的重要價值。即使是對於評點文學的討論，依舊需要以「文本」作為主要的關照對象進行一種內在的探索，最是能掌握評點與文本之間的相互詮釋意義。在這樣的基礎上，或者我們可以進而將清初刊刻出版文化條件對於批評策略與評點文本的所展示的「書本形式意義」一併關照，透過對於外在文化條件的理解來分析評點者的匠心運筆，清初戲曲評點相對於明代以來戲曲評點的書寫特色或者更能獲得凸顯。

在楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉一文中，則以出版於清康熙時代的六部文學作品作為例進行討論，這些文學作品與相關評點文字正足以說明這時期文學傳播方式的變化之於文學創作、批評形式與內容的影響。<sup>32</sup>文中提到，由於「作者、讀者與社會三者種高度互動，改變了作者與讀者的傳統意義，於是造成一種新型態的文本與批評活動。」有別於晚清報刊建立起的「大眾讀者」，這時期反而可以見到一種「小眾讀者」的閱讀批評關係。這一篇文章針對康熙時期創作進行了一種跨文類的討論，其中亦涉及《三婦合評牡丹亭》以及孔尚任《桃花扇》兩部清初戲曲評點的討論，自然也說明了清初文學傳播方式的變化之於戲曲的批評創作亦產生一種相互影響關係。而清初戲曲評點者如何在這樣的創作條件之下利用各種批評策略建立起一種閱讀示範，則是這篇論文想要進一步討論的內涵。

除了這篇討論康熙時期文學批評與傳播的論文，楊玉成長期關注讀者閱讀，關於明清時期的評點亦有多篇討論；〈啓蒙與暴力：李卓吾與文學評點〉討論的正是李贄的閱讀、評點與文學觀。<sup>33</sup>文中提到，李卓吾對於文類與經典進行解魅重估，享受閱讀樂趣的同時，並扮演一個具有心眼與膽識的讀者，進行各種嬉笑怒罵、反諷暴力式的閱讀方法，翻轉古、今、雅、俗的界限，進而重構出一種新的經典意義。李卓吾無疑是影響晚明以至清代通俗文學評點最劇的一位讀者，後來的評點家經常在有意無意之間模仿承襲其批評風格，或將他視為一個比附、延伸或超越的對象。〈閱讀邊緣：論晚明竟陵派的文學閱讀〉一文分析竟陵派文人

---

與批評視域〉（《中國文哲研究集刊》28期，2006年3月），頁1-49。

<sup>32</sup> 楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中國文哲研究集刊》第十九期（2001年9月），頁55-108。

<sup>33</sup> 楊玉成：〈啓蒙與暴力：李卓吾與文學評點〉，收於《台灣學術新視野》（中國文學之部二）（台北：五南書局，2007年），頁902-986。



鐘惺、譚元春透過選集與評點表現一種「顛覆中心」式的「邊緣閱讀」，將閱讀興趣轉向非主流的文類，並發展出許多獨特的閱讀策略，拋棄過往文學批評以理性姿態對於文學作品整體性意義的追求，轉向追索字裡行間斷片、殘缺、零亂、瑣碎的誤讀式批評。<sup>34</sup>而這些批評行為可視為一種在悠久文學傳統壓力所造成的焦慮之下，轉而以「邊緣式」的美學標準來反經典進而重構經典的文學活動；另一方面則又透過精簡的評點將經典給「小品化」，崇高的經典在文學化與世俗化的批評過程裡卸下高不可攀的皇冠，成為一種私人閱讀的書籍。

兩篇文章皆提到，無論是李贄的暴力閱讀或是鍾、譚的邊緣閱讀，皆是透過閱讀與批評行為「翻轉了寄生與寄主、邊緣與中心的關係，宣告一個批評時代的來臨」，凸顯了從李卓吾到鐘惺、譚元春一路下來，晚明的文學批評持續反映出一種對於非主流文本的關注、甚或實現一種不符合傳統的解構式閱讀策略，挑戰了傳統文學價值與作者中心論，也展露出一種強烈的讀者意識。晚明以至清初，批評家持續思索與實現著讀者重新建構經典的可能性；清初戲曲評點亦可以視為是對於這些顛覆性的文學觀與閱讀方法的一種承繼與反撥。戲曲原本就是一種邊緣性的文類，明代評點已經實現了對於戲曲的強烈關注；唯晚明批評家試圖破解的傳統文學標準與閱讀方法，清初戲曲評點家一方面延續著對於戲曲文學價值的肯定，一方面卻希望藉由梳理文本也可能擁有的「文法」與「秩序」，甚至又試圖將戲曲拉回到正統文學的脈絡，使得整個批評論述的過程呈現出一種面對著文學傳統既是「游離」又有「趨附」的狀態。

另一種值得注意的研究方法，則是以「受評文本」作為主題，討論相關的劇論、評點、改編等等，對於戲曲批評有著跨越時代的、近似於一種「批評接受史」的勾勒。這一類研究的意義依舊跨越文本與讀者兩個面向，文學作品在被接受過程中如何為不同時代與批評者進行著審美評論，則作為最主要的研究焦點。《西廂記》、《琵琶記》與《牡丹亭》三部劇作從明至清引發的閱讀討論在質量上堪稱最為出色，自然也得到研究者最多的關注；例如趙山林〈《牡丹亭》的評點〉將《牡丹亭》的評點史視為構成其傳播史的一部份，對於主要的幾家評點之異同加以比較研究。<sup>35</sup>而譚帆先生的〈論「西廂記」的評點系統〉<sup>36</sup>則聚焦於明代以來的《西廂記》評點，對於批評方法與理論內涵皆有所討論，並以此擴及版本、理

<sup>34</sup> 楊玉成：〈閱讀邊緣：論晚明竟陵派的文學閱讀〉，2003年9月19日中研院文哲所專題演講講稿，頁1-59。

<sup>35</sup> 趙山林：〈《牡丹亭》的評點〉，《藝術百家》第四期（1998年），頁58-67。

<sup>36</sup> 譚帆：〈論「西廂記」的評點系統〉，收於譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》，頁353-378。

論與演劇史的意義。

作品接受史的梳理除了勾勒出一條詮釋的長河，我們尚可以同時關注前後不同時期在「批評方法」的異同之處；後出的評論文章在提出一種新的詮釋觀點時，一方面是直接對話於文本之後的審美反應，一方面則是在前人的批評內容之上有所承繼與轉化。後出者的評論位置決定了評點者必須先以讀者身份接受這些批評脈絡，再度進行評點的過程，前人的評論意見卻可能在這文本裡成為文評家無可忽略的影響焦慮；而在從讀者位置過渡到作者身份的時候，勢必也將激發出後期批評家思考著如何透過一種批評策略建立起重新批評的文本意義。

關於戲曲評點的研究回顧，有一不可忽略的討論主題即是婦女的戲曲評點研究。女性的創作與批評在早期文學史的書寫裡，或者是全然缺席，或僅為聊備一格；其中原因則牽涉到文學的評價標準如何被定位。這樣的匱乏處境也使得婦女文學很難以後起之姿加入以男性文學創作的主流討論之中，研究者於是必須另闢蹊徑，重新思考文學的定義，並將古代女性的文學創作與批評獨立成一脈絡，從女性的歷史社會處境與觀看思考方式來討論文學寫作的其他面貌。研究者除了仍舊重視這些作品在內容與形式上所反映出的性別差異，書寫與閱讀行為亦成為理解古代婦女的教育學習、文學活動甚至是社交行為的珍貴材料。明清是歷代以來婦女文學活動最為勃興的時期，這個階段裡面亦出現了相當數量的婦女戲曲創作批評，其中亦包括少數評點在內。高彥頤：《閨塾師：明末清初江南的才女文化》<sup>37</sup>以及華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》<sup>38</sup>兩部著作，分別代表著從歷史文化以及文學創作的切入點，帶出女性如何以閱讀與批評方式參與明清戲曲活動、並藉由這些行為見證自己生命經驗的討論方法。《閨塾師》一書中同時追溯了明清婦女的教育、閱讀與創作環境，書本文化條件與社會風氣的轉變，使得這時候的婦女擁有了前所未有的文學條件；也因此這些創作與批評的文字記錄，不僅反映出這時期婦女一同創造了這段時間的文學史，閱讀書寫之於婦女除了是一種生命的實踐，文字同時也可能是婦女們認識世界與對話他者時，一種安靜而有力的媒介。

女性戲曲批評作品中最特殊的例子正是吳山三婦評點的《牡丹亭》，這是一個少見的由三位女性共同評點完成的作品，這樣的書寫背景增添了文本的傳奇性與複雜度。同時批評文字本身的細膩性與深刻度，也使得該作在性別文化意義

<sup>37</sup> 高彥頤：《閨塾師：明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2004年）。

<sup>38</sup> 華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》（台北：中央研究院中國文哲研究所，2003年）。

之外，文學價值也獲得了相當程度的重視；例如王永健先生的〈論吳山三婦合評本《牡丹亭》及其批語〉便以專文梳理三婦評本的重要批評意見，<sup>39</sup>譚帆先生的〈論「牡丹亭」的女性批評〉則分析十六位古代婦女讀者對於湯顯祖的《牡丹亭》的評論，並對《牡丹亭》女性接受歷史與批評特色進行了簡單的勾勒與探討。<sup>40</sup>陳靜媚：〈閱讀越界：記一部十七世紀的《牡丹亭》木刻印本如何穿梭時空為女性閱讀作見證〉則以三婦評本所引起的後續接受討論來建構一個古代婦女讀者透過閱讀與書寫所建立起來的跨界對話，並為古代婦女的閱讀行為進行驗證。<sup>41</sup>三位婦女以不同的閱讀條件與批評動機一起完成了一段「文字間的對話」；女性閱讀批評戲曲除了擁有異於男性讀者的關懷視角，每一個女性讀者亦具備自身獨特的閱讀風格，而文本中三個人不同的審美趣味與批評策略，將成為本篇論文欲將討論的主題之一。

從過往的研究成果看來，對於古代戲曲評點的討論，「點」與「線」是最常見到的兩種討論方法：專家專著的討論，或者是批評史與劇論史的勾勒。清初代戲曲評點一方面被視為戲曲評點史上的一個具有繼承意義的階段性成就，卻又因為評點文本一種細緻深刻的文學意義，使得每部作品都具備單獨研究的意義。就時代整體特色而言，明代評點以多元豐富取勝，批評家對於戲曲作品的感悟式、概略性品評，提示了創作與欣賞戲曲文本所需留意的各項美學原則。豐富的評點對象呈現出明代戲劇閱讀與評論的盛況，藉由對於不同文本的討論，凸顯出明代戲曲批評的眾聲喧嘩。入清之後幾部以「細緻閱讀」方式進行批評的評點文本，則作為這個時期戲曲評點最主要的特色。評點家的美學標準與思想情感在同一部作品的主題之下，有著更一貫而完整的陳述；也因為這樣的仔細咀嚼，受評文本獲得更周到的對話與理解，詮釋的過程當中也梳理出了文本多層面的細膩內涵。

戲曲評點形式的成熟可以說是在清初之際有了更完整的呈現與確認；而這個承繼性的批評位置也將透過延續、轉變、對話與質疑等不同的論述立場，建立起自身的文學價值。這些有意識的思考在閱讀過程中轉化成可見的批評脈絡，評點者的詮釋審美不僅溢出原文本，甚至超越了「文學批評」的定位，閱讀評點將作為一種論述與實現，也同時答覆了閱讀行為如何印證文學意義的提問。

明清書籍文化條件對於文學的傳播與批評方式都發生影響，以及明代以來文

<sup>39</sup> 王永健：〈論吳山三婦合評本《牡丹亭》及其批語〉，收於《湯顯祖與明清傳奇研究》（台北：志一出版社，1995年），頁77-100。

<sup>40</sup> 譚帆：〈論「牡丹亭」的女性批評〉，收於譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》，頁379-394。

<sup>41</sup> 陳靜媚：〈閱讀越界：記一部十七世紀的《牡丹亭》木刻印本如何穿梭時空為女性閱讀作見證〉，《中外文學》34卷，第九期（2006年2月），頁213-235。

論家對於讀者與閱讀行為的重新思索，是在觀察清初戲曲評點時不可忽略的條件。然而清初戲曲評點並非只是被動地反映出這些文化特色，他們充分掌握並利用了自身的文化處境，透過閱讀方法與批評策略的設計一起參與並豐富了這段時期文學活動的形貌。而這一切實現，往往也從評點者在對於讀者意義加以定位與思考的同時，甚至進而衍生出超越性的作者、編者意識，這將是從明末的閱讀自覺思潮之中延伸出來的清代讀者特色。

無論是對於評點家思想美學體系的理解，或是受評對象的文本價值，清初戲曲評點在「質」的部分的表現，確有超越前代的細緻與深刻，其所展示的關於讀者本身的個人情思意志同時也更形豐富。「文本」與「讀者」既作為「文學行為」有意義的兩端，我們或可從評點成果往回追溯閱讀行為本身的嚴謹與豐富；審美接受或批評再創，每個閱讀批評活動何以出發、如何行進，最末又將走向什麼樣的終點自是不同。寄藏於評點文本中的豐富話語，再度開啓了我們重新聆聽與詮釋的慾望。

### 第三節 問題意識與研究方法

本篇論文以清初四部重要戲曲評點：金聖歎評點《第六才子書西廂記》、毛聲山父子評點《第七才子書琵琶記》、吳吳山三婦合評《牡丹亭》，以及孔尚任創作批評的《桃花扇》作為研究範疇。四部作品自然無法說明清初戲曲評點的全貌，但這幾部文本作為清初戲曲評點的最成熟之作已是學術界的共識，這些評點作品細密豐富的批評內容，也確實在本篇論文所欲探究的主題上提供最為充足的訊息與靈感，因此當我們把研究興趣聚焦於「清初戲曲評點」的討論時，依舊無可錯過這些精湛的書寫。本論文遂將既有的研究基礎作為一個討論的開端，這四部評點文本說明了清初戲曲評點在漸趨成熟的發展脈絡裡，延伸成一種以「批評文本」作為「發聲場域」的作者意識；然評點作者所擁有的閱讀立場與批評策略卻有著極大的差異，他們一方面延續著既有的批評傳統，卻因為評點者文學觀念的殊異、以及進行評點行為的目的是不一樣的，使得文本與文本之間形成一種承繼、質疑、依附或背離的狀態，甚至進一步將清初的出版文化條件作為一種「編輯」時的思考，透過序跋文章與評點文字的相互呼應詮釋，因而織結出一個多層次的文本結構以形成更為複雜的批評意義。這些差異卻也正好反映出清初戲曲評點從文本內涵以至文本功能的豐富樣貌，而這正是清初戲曲評點值得再次觀看的理由。

戲曲介乎劇場與文本、敘事與抒情重疊位置，決定了這個文學審美活動勢必有其獨立的藝術形式意義。清初戲曲評點所致力之「晰毛辨髮，窮幽晰微」的批評方法是其評點特色，也將戲曲這一種特殊的文學形式所擁有的獨特文本閱讀趣味揭示出來；評點者的批評意見亦可視為是一種導引也是一種示範，這將是本篇論文面對清初評點的第一個觀察。

隱身於四部戲曲評點文字之後的並非一般的讀者，而是一定程度之上、具備鑑賞能力的專業讀者；從閱讀以至品評的過程，在身份定位上也有著從「閱讀主體(reading subject)」到「創作主體(writing subject)」的轉換變化，因此這些戲曲評點不單是批評者一種筆記式的閱讀心得，對話於文本並提出審美評論的同時，已兼負了一種文本再創的意義。評點家擁有不同的批評動機與態度，以及對於評點接受對象的理解與預設；而當時刊刻出版事業的盛行改變了文學傳播的方式並促成了評點書寫的興盛，文化環境的變化又進一步影響著批評者將這些外在條件轉化成一種創作時的預想，也成為批評家下筆時的書寫策略與評論內涵。這個閱讀行為與批評過程的文字記錄，將吸引我們對於隱藏於文本背後的批評家如何設計一個有效的「批評文本」以喚起後續讀者的閱讀與接受，將是本論文另一個觀察的重點。

戲曲評點與相關劇論在明代中晚期已呈現蓬勃之態，因此清初戲曲評點在批評論述之際必須將已存在的評點脈絡一併接受；這個脈絡將同時包括所謂的評點方法審美內涵。承繼與轉化是後出的文學創作、批評一種可以理解的書寫立場，然而文字之間所透露出的「動態意義」其實是更為複雜的，對話於文本的同時，這其間尚有著作為讀者不可抗拒的被影響性、以及作為批評再創者企圖超越的作者自覺。「評點者」如何在接受過程中認知與重新定位自己的「評點行為」，將決定著「評點文字」開啓的議題與可能的對話脈絡，這將是戲曲評點中最為重要的一種「跨時間」的動態意義，也是清初戲曲評點不可忽略的文本特色之一。

文本的重疊性定位，實現了評點文本屬於創作的第二層文學意義；同時也藉由具體的批評召喚結構，決定了評點文字再獲接受與對話的可能性。作為一種批評文字，評點家藉文本何以言說、如何言說，其或者原本預期棲身於戲曲文本之下，然在與文本對談之間，讀者自我表述的意圖又是無可遁逃的。進退拉扯之間反終能形成批評文本的張力，文本與批評共同形成的縫隙反而給足了我們詮釋與想像的空間。這溢出「文本—讀者」的交流意義、關於批評動機與批評語境有意無意的透露，亦是清初戲曲評點最值得一探的特色之一。

面對這些閱讀批評過程的文字展示，首先我們也正以一個讀者的身份進行了文本的閱讀行為。跟著評點著導引行走戲曲文本，這將是一個獲得深入劇本的閱讀過程，另一種享受則在於領會著屬於評點者文字之間透露出具有個人色彩的審美趣味，兩個層次的文字脈絡製造出一種雙重對話的文本結構。隱藏於批評文字之間同時包括了評點家作為一位「文學審美再創」的實現者如何閱讀以及如何批評的動態行為，讀者的立場與視野，以及閱讀行為與批評策略所構成的評點文本將一併成為這篇論文也將以一種後設於文本的觀察立場進行討論的內容。

至於戲曲評點如何同時展示出一種接受與發聲的文學意義，自然有賴我們對於評點文字的閱讀與傾聽。即使是作為一篇研究論文，對於研究對象進行理解與詮釋的同時，我們自然也已經在落實一種文本接受行為，並且也是對於評點文本的召喚意義的實現。檢視戲曲評點的價值時，批評文字關於受評文本的藝術與思想內容的領會與提點，往往最能引起學術研究者敏感的留意。然而我們何其幸運的，研究討論的對象原為一個充滿各種情緒與姿態的文學作品，學術研究或者傾向於理性而敏銳地觀察與理解；如果在書寫的過程中，我們也能謹記文學閱讀最初的樂趣與感動，研究論文的寫作如能縱容些許的主觀感性詮釋文字流溢其間，這並非一種無可抑制的必然失誤，反而是學術論文寫作最初也最終的一種企盼。

這篇論文關注著在閱讀批評的審美再創行為中，清初戲曲評點所透露出來的各種讀者與作者意識，以及這些評點文字在書寫過程裡，與既有的文學傳統所形成的多種動態關係。藉由對於批評行為與評點文本的觀察，同時也說明其在文學史上的接受與承繼關係，清初戲曲評點的特色亦將獲得凸顯。在相關議題的討論中，現代文學理論進一步觸發了我許多想像。此處就文本中有所涉及或援引的文學概念作一整體性的簡要說明，細部的運用與論述則在論文中進一步開展之。

#### • 接受美學與閱讀理論

關於讀者與閱讀行為的討論，西方接受美學與閱讀響應理論的提出，無疑是一個重要理論的提出並啟發了後來相關研究許多。接受美學學派最主要的兩位學者正是姚斯（Hans Robert Jauss）與伊澤爾（Wolfgang Iser），兩人共同的出發點在於皆是將「作者與文本」的重心移至到「文本與讀者」，重視在文學活動中讀者的能動性及參與創作權利。姚斯認為文學寫作除了體現出作家創造的特性和意圖，另一方面作品對於讀者的「影響」與「效果」，也應該被視為是文學事實裡

不可分割的一部份；這是姚斯在批判聚焦於作者、作品而寫成的傳統文學史嚴重缺陷之餘，提出的另一種觀察文學的方式。在作者、作品和讀者的三角關係之中，讀者絕非處於被動的接受位置，僅僅對於作品做出反應，相反地，它自身就是歷史的一個能動的構成。<sup>42</sup>其在進一步論述中透過一個生動的比喻來說明他的想法：文學作品並非是一個自身獨立、向每一個時代的每一個讀者均提供同樣觀點的客體，它不是矗立不搖的一座紀念碑，形而上學地展示其超時代的本質；而像是一部管弦樂譜，在不同時代與讀者的演奏下獲得反響，開展出新的生命與時代意義。通過讀者閱讀活動的實現，作品方才能從紙面上的文字材料轉為活生生的藝術形象，並進入一種連續性變化的經驗視野之中；在一代代延續性的接受軸線中逐漸被豐富、充實，也因此維繫了作品的價值與生命，不但文學作品的歷史意義在這過程中得到確定，它的審美價值也是在這過程中得到證實。

姚斯的企圖心不止在於提出新的文學史觀點，其理論同時關照到文學作品共時性結構的問題。文學的接受除了是文本與讀者在歷時性的過程裡進行交會，同一時期的文學作品與其所處的時代背景、社會條件有著不可分割的結構因素；特定時代的文學系統自身亦具有相對穩定的關係，然此一系統卻也同時屬於包括著過去與未來的歷史上的一個時間點。因此共時性斷層面，必然也暗示著進一步的歷時性，亦影響了文學的接受與歷史意義；換句話說，文學的「歷史性」和「歷時性」是在與「共時性」的交叉點上顯示出來的，其因能使得某一特定歷史時刻的文學視野得以被理解。作品的歷史延續，是當其作為作品的現時經驗的史前史時才有意義。<sup>43</sup>

相對於姚斯從文學史的宏觀角度思考讀者與文本接受行為的意義，伊澤爾則留意著閱讀過程中讀者與文本的互動情形，文本結構如何召喚讀者參與其中，讀者又如何能夠進一步將文本內容具實化，並確立文本豐富的意義內涵。因此伊澤爾的接受美學也被視為是一種「讀者反應理論」，較之姚斯對於文本的接受歷史之關照，伊澤爾對從文本的召喚結構以及讀者閱讀行為有更多的觀察討論。<sup>44</sup>

伊澤爾認為，文學作品本身是為一種「召喚結構」，文本透過語言文字傳遞出許多訊息，召喚讀者進入到作品的世界裡進行理解與詮釋。而文學作為一種透

<sup>42</sup> 參見 Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory," *Toward an Aesthetic of Reception*, tran. by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. pp.3-45.

中譯〈文學史作為向文學理論的挑戰〉參見張廷琛編：《接受理論》（成都：四川文藝出版社，1989年），頁1-43。

<sup>43</sup> 同上註。

<sup>44</sup> 參見 Robert C. Holub 著，董之林譯，《接受美學理論》，台北：駱駝出版社，1994年，頁2。

過語言文字表述的體裁，在描寫性的語言中往往有許多未能充份完整言說的斷裂或缺乏，伊澤爾用「空白處」與「未定點」這兩個名詞以表述他的概念，並作為讀者接受與產生效果的基本結構，從而賦予讀者參與意義構成的權利，並作為吸引激發讀者發揮想像來完成文本、形成作品的動力因素，也就是「召喚結構」的構成基礎。<sup>45</sup>透過讀者的接受，將這些未定空白之處加以現實化及具體化，作品多層次的意義便是在獲得閱讀的過程中產生，並隨著時間的推移，意義不斷地深化、厚實，或者是變化與更新。因此在文本的召喚結構裡，亦包含著所謂的「隱含讀者」－讀者已作為文本結構的一部份，在特殊語境中期待著真正的接受者的出現；形成交流之後又進而促成了作品的結構活動。<sup>46</sup>

閱讀過程中，因為不同讀者各自擁有不同的生活經驗與想像力，因此「閱讀」對於文本的參與，亦可視為是一種「再創造」的過程。閱讀也是讀者自我意識的實現，作品在這交流過程裡對讀者產生了不同程度的作用，並促使其調整原有的經驗認知及想像，來進行與文本的視野融合，甚至對於自己的生命意義進行反思。在這樣的思考基礎上，伊澤爾正面肯定文學的特點就在於這些未定與留白所賦予讀者反思與想像的能動性；在提供足夠理解訊息的前提之下，一部作品的空白處與未定點越多，就能提供更多讀者深入參與的空間。伊澤爾對於閱讀過程的細部討論與定義，其實也呼應了姚斯對於文學閱讀與文學史的界定，文本與讀者的交流正是一場對話；因此一部作品的歷史，就是審美經驗的交流史。

本篇論文以「戲曲評點」作為研究對象，從文本意義上說來，伊澤爾所提出的文本召喚結構與讀者閱讀行為是最能呼應這個研究主題的。西方讀者理論可謂是一種啟發，戲曲作為一種傳統所有的文學體式的文本召喚意義、以及如何開啓閱讀審美行為，自非西方文學理論所能答覆。這些評點作品反倒是真正地示範了戲曲閱讀行為的進行過程，關於戲曲可能擁有的閱讀方法與審美特色，也唯有在這些評點文字中有更多的展示。

但戲曲評點不單只是一種因文本而生的「文學批評體式」，明清之際的評點

---

<sup>45</sup> 伊澤爾把未定點（或翻成「空缺」）視為一個與讀者閱讀行為同時開展的動態概念，其所指為意向性對象的圖式化序列中的空缺。文本中的「語詞」、「文句」指向著某種虛擬世界的相關物或圖景，並且在讀者閱讀過程中連結開展成整個虛構的世界。各圖景片斷間存在許多「未定點」，通過讀者閱讀的能動作用，而將其連結交織成一個完整、多層次結合並互相映照的圖景系統。空白處則指文本系統中的空白之處，最明顯的例子如敘事文學中情節的斷裂、未完成、未決定與場景跳動；此時空白作為一種「尋求缺失的連接的無言邀請」，以開放的姿態令讀者得以發揮自己的想像力，將文本中的空白處填補起來。參見《審美過程研究－閱讀活動：審美響應理論》，頁 145-158。

<sup>46</sup> 同上註，頁 45-51。



產生於特殊的文化條件之下，並延伸出文學交流的意義，這些「讀者反應」同時具備創作、表述與對話交流的文學功能，文學行為與文化環境的相互影響性自是不容忽略。再則任何評論文本亦無可從閱讀批評史的脈絡脫離獨立，清初評點家們的批評手法與審美內涵有著對於前期的承繼、過渡、修正與轉化，一方面印證了文本接受有其歷時性意義，這些評點也將凸顯出一個時期的文學批評特色。姚斯所提出的從文本的閱讀接受來理解一個時代的審美意識一事，也將在對於這些戲曲評點進行分析梳理之後，有著可能的呈現。

「讀者」與「閱讀行為」是文學評點的初步定位，閱讀行為被認定是一種再創性的文學活動也已為接受美學理論所說明；但清初戲曲評點已不是簡單展示出一種隨感式的閱讀筆記，以書籍形式獲得刊刻出版的評點文本所擁有的豐富形式與內涵皆蘊含著評點者高度的「作者意識」，也因此這些戲曲評點同時提供了一個時代如何閱讀以及如何書寫的訊息。而關於時代性的批評特色，亦需置放在一個批評歷史的軸線上來觀察才有意義。

#### • 屬於批評者的「影響的焦慮」

從批評的時間點上來說，屬於晚出的清代評點之作，除了對於品評對象進行必然性地閱讀與詮釋，處於一個戲曲批評的發展脈絡中，亦無可避免地受到前批評作品各種形式內容上的影響。對於相同文本的重新閱讀，評點者卻可能在審視、迴避、補充或修正的批評過程裡，不經意地透露出一種後來者在繼承關係裡的「影響焦慮」；而為了擺脫這種陰影，批評家必須開掘與詮釋出新的批評意義，以求凸顯自身審美再創的超越性成就。

「影響的焦慮」作為一種文學概念，原用來說明詩人面對龐大的文學傳統時一種摻雜著崇拜與競爭的複雜心理。文學前輩擁有著必然的優先權(priority)，甚至已樹立起一種難以超越的權威；前輩詩人卓越的創作成果正是作為文學魅力的來源，並以此召喚著後來詩人投入創作的意願。然而後出者必然的遲來位置(belatedness)，使其在創作心境與書寫實踐上皆處於一種矛盾狀態，一方面與傳統建立起一種為其所啟發與引領的接受與傳承的關係，卻又衷心期盼能夠跳脫原有框架，書寫出足以與之抗衡、甚至形成超越的作品。當創作者踏入文學創作體系的那個起步，就已經無可避免地或有意識或無意識地接受前驅詩人的同化，即使試圖抵抗排拒，前輩的作品始終像是無可擺脫的幽魂一般在詩人心中飄盪著。奇妙的是，這種倍感壓抑的內在處境卻可能激發出詩人企圖與之抗衡及競爭(agon)

的驚人魄力；許多時候竟也能夠因此走出自己的創作路線，擺脫陰影而獲得一定程度的獨立與勝利。當他正視焦慮、爲了能夠與之搏鬥而生出強烈意志力(will to divination)，並以誤讀、修正、否定、推翻作爲一種「對抗性批評」的力量，重新審視與評價前驅詩人作品的同時，即將被動接受轉化爲主動意義，展示前作品的同時，也爲騰挪出自己的作品誕生的空間。因爲影響之必然，所以產生焦慮心理也是必然的；因應而生的正是化爲以「書寫方式」呈現的對話、防禦或競爭之作。而所謂「文本」，並非是表明作者克服了焦慮的成果，文本即是焦慮本身。<sup>47</sup>因此，文本之間經常擁有著一種「互文」關係：<sup>48</sup>獨立或獨創的文本是不存在的，每一個文本都和以前或同時代的作品維持一種聯繫，正是因爲對於其他文本進行吸收與轉化的結果。

影響焦慮理論往往被用以爬梳文學創作之間的繼承與反撥關係，但理論本身所能串述含括的文學意義，並非單純只是存於「前後作者」之間而已；後出的作者在文學史脈的位置，首先正是以「讀者」的身份現身的。對於富有批評意識的接受者而言，焦慮的產生在閱讀的過程裡便一起發生了，並將一路延續到寫作的當下，「閱讀」與「書寫」正是由文本所引起欲望的兩個側面。<sup>49</sup>因此，「審美」與「再創」既有一種先後順序、但亦可能有所交疊，而作家在進行「創作」的同時，通常也巧妙地將自身的閱讀與批評方法隱藏其間。

戲曲評點家則是以一種介乎「接受者」與「創作者」之間的身份，寫就一個閱讀審美與批評再創的文學作品。與一般文學創作的差異之處在於，純粹的文本創作多半將個人的閱讀記憶與接受影響巧妙埋藏於書寫背後，作品所展示爲一獨立而完整的結構；<sup>50</sup>而評點則充分展示個人的閱讀過程及批評方法，文字中有著

<sup>47</sup> Harold Bloom：「作者所經歷的焦慮，他們作品所表達的思想，都是詩學誤讀的結果，並非詩學誤讀的原因。」引自張龍海：〈哈羅德·布魯姆教授訪談錄〉，收於《外國文學》第四期（2004年7月），頁103。（底線爲筆者所標示）。「影響的焦慮」相關概念與理論內容主要參見 Harold Bloom：《影響的焦慮》（南京：江蘇教育出版社，2006年。）

<sup>48</sup> 原文爲：intertextuality，或譯爲「文本的交叉體現」。

<sup>49</sup> 羅蘭·巴特便曾如此闡述閱讀、書寫與批評之間的關係：「閱讀是對作品的欲求，……由閱讀到批評是欲望的轉移。……這樣，言語繞著書本迴旋：閱讀、寫作，一切文學都是這樣，從一個欲望轉移到另一個。多少作家不是為了被閱讀而寫作？多少批評加不是為了寫作而閱讀？他們使書本的兩個側面，符號的兩個側面接近了。」羅蘭·巴特：《批評與真實》（台北：桂冠出版社，1998），頁75-76。

<sup>50</sup> Harold Bloom 認爲，影響經常是一種「熟悉的、在腦子裡早就有的東西」；並提出六種「修正比」用以說明作家在影響焦慮之下激發產生的創作手法：Clinamen（誤讀或偏移）、Tessera（續完和對偶）、Kenosis（打碎與斷裂）、Daemonization（魔鬼附身）、Askesis（自我淨化）、Apophrades（死者回歸）。其著重於分析是詩人（作者）如何將前驅作品透過各種修正式的創作重現於自己的作品中，因此能呈現出新作品的突破性與獨特性。文本所展示雖得以見得影響痕跡，但終究是以一形式完整之結構出現，影響與修正如何開展，當有賴讀者在批評閱讀之間嗅聞與爬梳方能知解。參見《影響的焦慮》。

清楚可見的對話關係，其自我定位則是一種「接受批評」，而非「文本創作」。然而，評點者所進行之審美詮釋往往溢出文本脈絡，並有意地凸顯出自身批評對於文本意義的開掘相較於前出批評作品將有所突破與超越，就已經是一種在影響焦慮之下所進行的創作行爲了。評點家所欲完成的，將同時是閱讀審美的超越，以及批評書寫的超越。

#### • 互文性的批評寫作策略

「互文性(intertextuality)」一語源自西方，作為一種文學理論，其涉及的領域是相當寬泛的；理由正在於批評家從這個詞彙的基本概念衍生出多種詮釋及中心關懷。在 Gerald Prince 所著寫的《敘事學辭典》一書中對於「互文性」的解釋如下：「一個確定的文本與它所引用、改寫、吸收、擴展、或在總體上加以改造的其他文本之間的關係，並且依據這種關係才可能理解這個文本。」<sup>51</sup>

「互文性」這一概念最早由法國符號學家茱莉亞·克里斯蒂娃(Julia Kristeva)所提出，這一個文學術語強調著文本結構的非確定性，以及與其他文本之間的相互關係。其基本概念是沒有任何文本可以脫離其他文本而獨立存在，每一個文本都是其他文本的鏡子，都是對其他文本的吸收與轉化，它們相互參照彼此牽連，形成一個潛力無限的開放性網絡，以此構成文本過去、現在、將來的巨大開放體系和文學符號學的演變過程。<sup>52</sup>互文性一詞，也在後續許多關於閱讀與創作的文學討論中，為不同理論家的關懷重點提出新的詮釋。其中布魯姆(Harold Bloom)對於互文性的解釋與其影響誤讀理論是息息相關的，他認為不存在所謂「原文」，一切文本皆處於相互影響、轉換、交叉重疊之中；影響關係將支配著閱讀，而閱讀亦不過是誤讀而已，是而文本之間必然存在著各種形式出現的「互文性」。布魯姆的互文性理論因為融合了影響與誤讀的概念，而與傳統的來源影響研究有著一個關鍵性的差異；「誤讀」修正了傳統影響即模仿、承繼與吸收的理論格局，以影響的焦慮解釋創作者的心理狀態，包括著破壞、修正、移轉、誤讀或重構等創作手法。布魯姆將文本視為一種充滿情緒一憤怒、焦慮或爭辯的喧囂戰場，全然獨立的文本終究不存在，所有的作品都是互文的；而從事閱讀的我們，往往也未可脫離文本間的互文關係，進行著所謂的「互讀(inter-reading)」。

布魯姆過度強調文本之間的鬥爭關係，卻可能把不同創作者及其文本之間糾

<sup>51</sup> Gerald Prince: *Dictionary of Narratology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

<sup>52</sup> Julia Kristeva: "The Revolution in Poetic Language" in *The Kristeva Reader* (Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1986)

葛繁複的關係解釋得太為單一絕對；然而，從「誤讀」以至「互讀」，布魯姆提出的互文性內涵的積極與動態意義，則提醒了我們在閱讀任何文學作品或批評文本時，不僅留意文本間靜態差異性的參照比對，文本中所存在的其他作品以什麼樣的形式存在，以及文本彼此之間所建立起的關係，閱讀行為將實現一種動態的觀察，而非單純是無聲的文字關係而已。<sup>53</sup>

清初戲曲以一種介於批評與創作之間的位置，表現出作為一個後出評論者對於批評傳統的敏感意識與突破意圖；其往往一方面對話於受評文本，一方面則對應於批評傳統進行補充、延伸與修正。是而存在於這些評點本與之前的批評文本甚或傳統文學觀點之間將有一種「跨文本對話關係」；在這個在批評基礎上建立起來的「文本互文性」，亦是清初戲曲評點策略中值得注意的部分。而許多時候，當這些從「讀者」的立場出發而後才有批評寫作的戲曲評點家們，透過一種對照、比較的批評策略進行文本讀解用以凸顯該文本的超越性價值時，其實也往往將存在於各齣戲曲文本之間既有的互文性意義一併揭示了。

當評點文字時常透過一種互文式的批評寫作，在延續與對話既有的傳統文脈之際，也開展了屬於自己的批評脈絡。而這些看似關注著文本內涵以及閱讀技巧的超越的評點文章，其實也將批評家透過閱讀批評行為進行了一場問答，表達了他們對於文學與生命的理解與想像。在文本內外、閱讀的當下與超越性的時空條件迴旋往返之際，清初戲曲評點以虔敬而嚴肅的態度提問與並答覆了文學閱讀與書寫的意義之所在。

本篇論文將進入到四部清初戲曲評點作品，觀察這些批評者在「讀者」與「作者」的身份轉換之間，如何透過實際的閱讀評點與批評策略的操作與運用，建立起戲曲文本閱讀的新典範。作為一種審美反應，他們不僅印證了文本在接受過程中的再創意義，也說明了每一個時代的文學批評特色往往透過對於各種傳統進行承繼或翻轉的動態關係裡，建立起擁有時代特色的重新閱讀意義。

---

<sup>53</sup> 參見蒂費納·薩莫瓦約(Tiphaine Samoyault)著，邵焯譯：《互文性研究》，（天津：天津人民出版社，2003年）。陳永國：〈互文性〉，《外國文學》一期（2003年1月），頁75-81。秦海鷹：〈互文性理論的緣起與流變〉，《外國文學評論》三期（2004年），頁19-30。

## 第二章 金批《西廂》的經典重建過程

晚明清初的金聖歎是個文學家也是個批評家，然其在文學史上佔據要地位的理由，主要是因為他的文學評點之作。金批「六才子書」中的《第六才子書西廂記》被當作是古代戲曲評點一個非常重要的階段性成就，金聖歎對於戲曲評點發展出一套完整的批評機制，他將評點既有的細緻、貼近的批評特色發揮至淋漓盡致，示範並說明了劇本的閱讀意義，開掘出屬於戲曲「文本」深刻的美學價值，同時深化了對於戲曲敘事藝術的討論；其評點形式、手法與內容對於當時及後代的文學批評發揮極大影響，這是金聖歎的評點作為一種「文學批評意見」最為清楚可見的成就。<sup>1</sup>

金聖歎提出的「六才子書」可視為一個命名策略，他並構思著一個完整的評點計畫，重新閱讀批評並提出新的文學標準時，也產生了一種重建經典的文化意義。金氏的「重建經典」看似承繼明中葉以降文人的「重建經典」運動發展而來，他也確實受到明代文人如李贄的文學觀念影響甚深。中晚明時期是古代文學觀念產生巨大變化的關鍵階段，此時社會結構與思想風氣的劇烈變化、以及文學創作及傳播條件的改變，都深刻地影響著一整個時代的文藝思潮。這個時期出現了如李贄這樣的文學批評家，主張以赤子真情作為創作的態度與評價文學的標準，因此帶動了整個社會對於通俗文學的閱讀批評風潮，象徵著一個批評時代的來臨；隱藏在這些閱讀批評活動與文學論述背後的另一層意義，則說明著一種讀者意識的覺醒，傳統的「經典」也因此受到挑戰，並必須面對著時代的重新定義。李贄等人除了翻轉德行與文學之間的主從關係，改變了通俗文學的邊緣地位；同時也透過一種破壞、解構性，不按牌理、不謹守文學規則的批評方法，示範文學閱讀的另一種可能性。<sup>2</sup>

這股質疑經典、重新定義閱讀行為的變動思潮一路發展至清初之際雖未衰竭，但卻也出現微妙的變化。晚明文人歷經動盪不安的政治與社會環境，以及從明入清改朝換代的重大轉折，明代文人原有的狂放浪漫、個性張揚之情，在面對著難以抗拒的世代鉅變時反而呈現出一種自省與內斂。世局紛爭與朝代移轉衝擊著文人對於生命意義的重新提問，也影響著他們的文學觀念逐漸趨向一種「務實」，追求可能的安定。然而他們並非對於童心真情完全棄置，而是試圖在兩者

<sup>1</sup> 參見譚帆：《金聖歎與中國戲曲批評》（上海：華東師範大學出版社，1992年）。

<sup>2</sup> 楊玉成：〈啓蒙與暴力—李卓吾與文學評點〉，收於《台灣學術新視野》（中國文學之部二）（台北：五南書局，2007年），頁931-935。

之間尋找一個可能的平衡點。

清初的文學思潮仍舊延續著對於通俗文類的關注與喜好，不一樣的是他們不再像李贄一樣以大膽不受拘束的遊戲之心進行文章評點，以解構文本、顛覆經典的方式重構經典的文學行為，反而是以閱讀示範試著歸納建立通俗文類明確的藝術規則，並將「文學性」作為確認通俗文類何以堪稱「經典」的論述基點。金聖歎評點《西廂記》正是透過一種重新的修正與回歸，建立一個屬於清初的文學經典論述。同時，「文學的功能與意義」一事也再度為其所關注；但他沒有落入傳統文學以社會教化目的期許文學的窠臼，而是思考文學與個人生命之間的關連，金聖歎將個人作為閱讀行為的初點，文本則是對話古今凝止的時空，而讀者將在閱讀與書寫裡，領會並說明了生命在文本的語境裡竟有一種超越時空侷限、不可為的恆長；而這正是閱讀經典文學的意義所在。

金聖歎為身為讀者的自己，也為所屬時代的接受觀點作了一個有力的文學發聲；批評家的企圖是相當宏大的，這無疑也是一種讀者意識的再度覺醒與實現。金聖歎看待「讀者」在閱讀行為中的位置時，依舊站在明代高度肯定「讀者意識」的論述脈絡裡進一步加以翻轉。金聖歎不僅破除了作者權威，亦不認為讀者是閱讀行為裡永恆的中心；然而正在一切主體的絕對意義皆被消解之後，文學行為的無限空間反而獲得最大的開啓。

金批《第六才子書》的可觀之處，在於金聖歎時而微觀時而宏觀的批評視野；其將文本作為串連文學史與讀者的中介，藉由《西廂記》對話思考文學史發展過程裡建立的經典意義，並又透過文本閱讀梳理呈現自己的文學意見，讓這些領會與理解成為書寫文學史的另一種聲音。當我們站在評點文本之外的後設位置端詳金聖歎的閱讀批評行為，則能見到一個讀者在閱讀過程中，與文本貼近而又抽離的複雜關係，金聖歎藉由評點漫遊文本也穿梭文學歷史，受評文本的特色也在金聖歎批評文字的開闢之間獲得凸顯。

## 第一節 閱讀行為的重新定義

### 一、對話古今的文本語境

《第六才子書》首篇序文〈慟哭古人〉的文章起頭，金聖歎便以自我提問並又答覆的方式說明評點的動機所在，闡述文學批評的發生其實是一種因閱讀而起、無可抑制的書寫衝動：

或問於聖歎曰：《西廂記》何為而批之刻之也？聖歎悄然動容，起立而對曰：嗟乎！我亦不知其然，然而於我心則誠不能自己也。<sup>3</sup>

這段文字見得作為一位讀者最初始為文本所照喚起的豐沛感情，以及在閱讀文本之後無可壓抑的書寫發言慾望。然而在整個閱讀批評點行為背後，其實埋藏著批評家關於生命課題的深沈思索，金聖歎接著表達了對於生命短暫之無可奈何，並對於個體生命存在的有限性提出探問：

今夫浩蕩大劫，自初迄今，我則不知其有幾萬萬年月也。幾萬萬年月皆如水逝雲卷，風馳電掣，無不盡去，而至於今年今月而暫有我。<sup>4</sup>

欲其無生，或非天地，既為天地，安得不生？夫天地之不得不生，是則誠然有之，而遂謂天地乃適生我，此豈理之當哉？天地之生此芸芸也，天地殊不能知其為誰也。芸芸之被天地生也，芸芸亦皆不必自知其為誰也。必謂天地今日所生之是我，則夫天地明日所生之固非我也。然而天地明日所生，又各各自以為我，則是天地反當茫然不知其罪之果誰屬也。夫天地真未嘗生我，而生而適然是我，是則我亦聽其生而已矣。天地生而適然是我，而天地終亦未嘗生我，是則我亦聽其水逝雲卷，風馳電掣而去而已矣。<sup>5</sup>

我固非我也，未生已前非我也，既去已後又非我也。然則今雖猶尚暫在，實非我也。既已非我，我欲云何？抑既已非我，我何不云何？且我而猶望其是我也，我決不可以有少誤我；而既已決非我矣，我如之何不聽其或誤，乃至或大誤耶？<sup>6</sup>

金聖歎感於歲月之長，個體的生命都只是短暫的片刻，所有的存在也終將如水逝雲捲，無不盡去。跳脫出歷史的長軸見證自己的生命存在的瞬間即逝，金聖歎於是又生出「我」與「非我」之論。「我」雖是實體的存在，卻是暫時可見的表象；

<sup>3</sup> 《繪像第六才子書·慟哭古人》，《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》（據北京大學圖書館藏馬氏不登大雅文庫清康熙四十七年蘇州博雅堂刻本影印貫華堂原本）（北京：學苑出版社，2003年），卷一，頁1a。

<sup>4</sup> 同上註，

<sup>5</sup> 同上註，頁3a-3b。

<sup>6</sup> 同上註，頁4b。

「非我」才是永恆的存在，也是一種生命的本質。生命不知從何而來，亦不知何時終將歸往何處而去，人類往往在觸及這個艱難的生命課題時湧生許多惶惑，甚至因此心生消極之感。

然金聖歎一方面感於生命存在的短暫易逝與時空侷限，處於當下的同時，他雖無法忽略這個存在始終是個短暫的瞬間，卻又深感「存在」此間是一件幸運的事。永恆終是不可追尋，乃至於所有欲為最後也都將化為流雲逝水，於是他將「文學作品」視為一個凝止的時空，文字是一種橫跨時間限度的長遠流傳，人們也將透過書寫與閱讀克服時空的侷限對話古今，同時在文本中找到生命的安置之處，這其中有著正視生命困境的積極應對：

然而幸而猶尚暫有於此。幸而猶尚暫有於此，則我將以何等消遣而消遣之？我比者亦嘗欲有所為，既而思之：且未論我之果得為與不得為，亦未論為之果得成與不得成；就使為之而果得為，乃至為之而果得成，是其所為與所成，則有不水逝雲卷、風馳電掣而盡去耶？夫未為之而欲為，既為之而盡去；我甚矣，歎欲有所為之無益也！然則我殆無所欲為也？夫我誠無所欲為，則又何不疾作水逝雲卷、風馳電掣，頃刻盡去，而又自以猶尚暫有為大幸甚也？甚矣，我之無法而作消遣也！細思我今日之如是無奈，彼古之人獨不曾先我而如是無奈哉！……如使真有九原，真起古人，豈不同此一副眼淚，同欲失聲大哭乎哉？乃古人則且有大過於我十倍之才與識矣。……<sup>7</sup>

金聖歎慟哭古人的理由，非為了實不相識的過往之人，亦非單是藉古觀今、為己慟哭；古今的對照串連主要是為了體現生命的侷限與歲月的無可挽留，每個個體都在其存在的當下擔憂著時間的流逝。然而無論有所為或無所為，都不可能改變生命終將消逝的結局。於是金聖歎在自己有限的生命期間選擇了一種自求消遣的生命態度，藉由「批之」「刻之」，以閱讀批評取代悲傷感嘆。「消遣」一語在這此既帶有一種傷感惆悵情緒，卻又見到作家輕鬆而視並積極以對的態度。<sup>8</sup>這是面對生命疑惑的有所作為，閱讀與批評，其實已將自己此刻的存在意義以及古人留下的生命印記一同包覆；於是評點成為一種對話的實現，或者在文字間的交流

<sup>7</sup> 同上註，頁 1a-3a。

<sup>8</sup> 譚帆《金聖歎與中國戲曲批評》：「金聖歎的所謂『消遣』並不是一種消極的無所用心；而是在順循人性的需要和興趣之所趨的基礎上來從事自己所心嚮往之的工作。他的文學批評正是在這種心境中得以進行的。」同註 1，頁 5。



互動裡，時間的腳步暫時緩慢了下來，遂有了凝止的瞬間，文學活動與生命存在之間的關係也因此獲得聯繫。

在另一篇序言〈留贈後人〉中，金聖歎則擴大了時間的意義，從對談古今又轉向對於未來的凝視。文中提到：

前乎我者為古人，後乎我者為後人。古之人與後人，則皆同乎？曰，皆同。古之人不見我，後之人亦不見我；我既已皆不見，則皆屬無親。是以謂之皆同也。<sup>9</sup>

金聖歎以書寫發言的當下談古論今言未來，存在的「此刻」成為一個有意義的時間座標原點。「過往古人」與「將來之人」因為時空條件的差異而顯得極其不同，但從前後無限延伸的時間長軸來看，古今是一種相對的位置關係，它始終在一種比較關係中變化著定位。每個生命皆有生存時間之限定，企求能夠與古人相識或同未來之人對談自非可能之事；古今的一大相同之處也在於此：時間始終是流動不止的，在時光之流中波動起伏的人們，終究沒有能力讓時空凝止、生命暫停，令古今之人得以親見彼此交談言說。

人之形體自難跨越古今，但精神意念卻可以穿梭於不同的時空，在情感意志上形成交流的可能性。然而時空的限制終難完全破除，人們也無可掌握或預期己之精神情感流傳的狀態：

古之人不見我矣，我乃無日而不思之；後之人亦不見我，我則殊未嘗或一思之也。觀於我之無日不思古人，則知後之人之思我必也。觀於我之殊未嘗或一思及後人，則知古之人之不我思，此其明驗也。如是，則古人與後人又不皆同。蓋古之人非惟不見，又復不思，是則真可謂之無親。<sup>10</sup>

金聖歎以自身時常遙想古人的心情推論後人必然亦將如此遙思於他，但如同他未能預期尚未發生的後人模樣，視線始終只能望著確切可知的前人身影，他所凝視著的古人在其所存在的那一刻當下，自然也無法想像身後的時空會有這樣一個金聖歎的珍視凝望。歷史的殘酷性也正在於此，我們始終只能望著前方，卻又必須

<sup>9</sup> 《繪像第六才子書·留贈後人》，卷一，頁 7b。

<sup>10</sup> 同上註，頁 7b-8a。

認知到那一個時間點的已然遠去；不僅對於古人的感受無法完整傳達給那已消逝的彼端，存在於那個時空的古人不僅不識、也無可想像作為後人的我們的存在。固然我們寄生的時空必然有許多他者的並行存在，但若從時間之軸察看現存此刻的意義，每一個「當下」都將必然有一種無法對話於前者、傾聽於後者的孤寂。

作為一種對談於古人文本的批評寫作，文字的書寫同時也將引發對話於後人的可能性：

後之人之讀我之文者，我則已知之耳。其亦無奈水逝雲卷、風馳電掣，因不得已而取我之文自作消遣云爾。後之人之讀我之文，即使其心無所不得已，不用作消遣，然則我則終知之耳。是其終亦無奈水逝雲卷、風馳電掣者耳。<sup>11</sup>

金聖歎以自己立足於時間軸上的生命感思，推揣後世之人同樣將因為流逝不止的歲月而傷感，後人因此也可能選擇了閱讀文本來排遣此番焦慮心情。之於後人而言，金聖歎也是作為一個擁有相同生命感思的前人而存在著；前人、金聖歎、後人，處於前後不同時空位置的這些生命個體，都是因為文字的書寫與閱讀行為的實現，而形成生命的對話關係。

縱然文本的書寫者也勢必隨著歲月的流逝而凋零，然其所留下來的文字記載，卻因此成為超越時空侷限的一種存在。古往今來的人們若能有所交集產生對話，依賴的正是作品所形成的文字場域，書寫者與閱讀者於是能夠超脫時空的界限，讓彼此的生命情感有著隱微而綿密的交談。閱讀行為在金聖歎古今之嘆中，不止是一種單純的「讀者—文本」之間細微而單一的互動狀態，而成為具有歷史意義的交流行為，也是他面對有限生命自覺、反省而頓悟之後所做的選擇。文學行為被提昇到與生命存在課題同高的境界，這是金聖歎最誠實的自我問答，也是他對於文學意義的看法；古往今來之人因為同樣的生命之感與時間焦慮而書寫、而閱讀，也因為這些文字之間的互動交流了彼此的情思感受，生命流逝的倉惶感也在此間獲得舒緩。這段序言作為一個閱讀行為的開端，自己引導著評點讀者們閱讀文本之際同時有著屬於生命哲學的深刻思索。

古代文人早已體悟生命的短暫性與文字的恆常性，是而將書寫作為一種將生

---

<sup>11</sup> 《繪像第六才子書·慟哭古人》，卷一，頁 6b。

命精神凝止而得以流傳久長的方式；<sup>12</sup>金聖歎亦言：

夫世間之一物，其力必能至於後世者，則必書也。<sup>13</sup>

人們要依賴著什麼克服時空的必然侷限，而能與後世之人形成對談？透過「書寫」留下的文字紀錄，成爲一種可能性。這句話裡的「書」一字，除了是指以物件存在的書籍形式，裡面卻也同時包含了創作、批評兩種書寫目的在內，兩者都是一種文字書寫，皆以書面形式留存以待後世之人閱讀。創作的流傳久遠可以輕易理解，如同前人之文本書籍傳播至今我們因此能交會古人之心，但金聖歎則是從讀者立場期待透過批評書寫對話後人的可能性：

若夫後之人之雖不見我，而大思我，其不見我，非後人之罪也，不可奈何也。若其大思我，此真後人之情也，如之何其謂之無親也？是不可以無所贈之，而我則將如之何其贈之？後之人必好讀書，讀書者必仗光明。光明者，照耀其書所以得讀者也。我請得為光明以照耀其書而以為贈之，則如日月，天既有之，而我又不能以其身為之膏油也。可奈何？後之人既好讀書，讀書者必好友生。友生者，忽然而來，忽然而去；忽然而不來，忽然而不去。此讀書而喜，則此讀之，令彼聽之；此讀書而疑，則彼讀之，令此聽之。既而並讀之，並聽之。既而並坐不讀，又大歡笑之者也。我請得為友生，並坐、並讀、並聽、並笑而以為贈之。則如我之在時，後人既未及來；至於後人來時，我又不復還在也。<sup>14</sup>

如同不見古人的遺憾，金聖歎知道後人亦難見之，但卻可能以精神情感與他相會。何以得能讓後人與自己的意志相遇而心生遙思？前人必得留下一些可供後人遙想之事物，金聖歎認為無論古今皆有好讀書之人，因此他雖不是以第一度書寫的創作者姿態與後人對話，卻相信好讀書之人彼此之間交流與相惜的可能性。跨時空的情誼，除了是建立在「作者－讀者」之間如同千里馬與伯樂一般的知音讀者關係之上，「讀者－讀者」之間依舊可能透過共同文本形成對話，而衍生相知相惜的心情。藉著閱讀所建立的友誼關係是自在無拘的，讀者們之間也將因為不

<sup>12</sup> 例如曹丕在〈典論論文〉中提到：「蓋文章，經國之大業，不朽之盛事。」

<sup>13</sup> 《第六才子書·留贈後人》，卷一，頁6。

<sup>14</sup> 同上註，頁8a-8b。

同的閱讀感受時刻交換著彼此的位置，或言說或聆聽。雖然讀者之間的時空差異始終存在著，但正因為彼此對於閱讀的愛好、詮釋讀解文學的興趣是一致的，於是「文本」成爲一個雙方情意交流的可能場域。而這正是金聖歎書寫評點、示範閱讀的理由所在。

## 二、示範閱讀的評點意義

文本超越時空限制的存在意義極爲可貴，然而文學作品並非一個靜態的物質存在，發生在文字之間的閱讀行爲才能真的實現跨越不同時空語境的交流意義。然而讀者若不具備閱讀的條件，並以真誠細膩之心、傾聽文本並充分理解古人寄託於文本中的情思，即便有再好的文學作品寫成也是枉然。從文學作品的角度而言，它在相對單純的條件之下即能夠流傳久遠，然而文學作品豈止是白紙黑字的文字傳播？寄藏在文本中的深情旨趣與藝術手法，擁有著超越文字表面所能見到的動人力量與審美趣味，這方才是文學的本質所在，也是指點閱讀的金聖歎最想要和後世讀者分享的部份：

擇世間之一物，其力必能至於後世者；擇世間之一物，其力必能至於後世，而世至今猶未能以知之者；擇世間之一物，其力必能至於後世，而世至今猶未能以知之，而我適能盡智竭力，絲毫可以得當於其間者。<sup>15</sup>

夫世間之書，其力必能至於後世，而世至今猶未能以知之，而我適能盡智竭力，絲毫可以得當於其間者，則必我今日所批之《西廂記》也。<sup>16</sup>

世上或有絕妙之作，卻因爲不同時空條件的讀者未能掌握閱讀之法，而錯過了文本佳作；這正是金聖歎對《西廂記》進行評點的動機，希望透過自己竭盡所能的分析讀解，藉由批評與書寫，讓後世之人除了閱讀該作，還能因爲這些引導真正的「知之」。文學作品於是從單純的「書籍」延伸成爲擁有豐富訊息的「文本」定位，正因為文字本身的耐人尋味、可供探索，讓讀者/批評家在文本中擁有其必要而合理的安身之處；閱讀批評也同時讓潛藏於文學作品的情思與美學在獲得理解的情況之下，印證並實現了文本的長遠流傳。

<sup>15</sup> 《繪像第六才子書·留贈後人》，卷一，頁 10a。

<sup>16</sup> 同上註，頁 10a-10b。

古往今來的人們皆透過「文本」有了相互交流的場域，「閱讀」成為實現對話的具體行為；《西廂記》這部戲曲作品，遂為金聖歎關於古人的文學傾聽之一，他也欲透過批評讀解文本，將文學作品最動人的內在指引給後來的讀者，以令他們都能因為這場獲得導引的閱讀之旅，而能超越時空的意義而縱遊古今。這位希望分享閱讀經驗的「讀者」，把自己與評點讀者視為一種建立在文本閱讀之上的友誼關係，亦將閱讀行為形容成一種如同窺探、遊歷、造訪世界各種美好的經驗：

後人既好讀書，又好友生，則必好彼名山大河，奇樹妙花。名山大河、奇樹妙花者，其胸中所讀之萬卷之書之副本也。於讀書之時，如入名山，如泛大河，如對奇樹，如拈妙花焉。於入名山、泛大河、對奇樹、拈妙花之時，如又讀其胸中之書焉。後之人既好讀書，又好友生，則必好於好香、好茶、好酒、好藥者，讀書之暇，隨意消息，用以宣導沈滯、越發清明、鼓蕩中和、補助榮華之必資也。我請得化身百億，既為名山大河、奇樹妙花，又為好香、好茶、好酒、好藥，而以為贈之。則如我自化身於後人之前，而後人乃初不知此之為我之所化也。可奈何？後之人既好讀書，必有好其知心青衣。知心青衣者，所以霜晨雨夜，侍立於側，異身同室，並與齊住者也。<sup>17</sup>

這段文字同時說明了讀者之間的關係、以及金聖歎如何看待自己批評文字在被接受的閱讀行為中所代表的意義。金聖歎將自己的批評書寫定位為知音讀友의分享和導引，書中世界包羅萬象，山水風景與各種世間美物含括其中，而書本也成為一種並置存在的美好事物。批評者的動機，正是在知悉並預言愛好閱讀者必然對於書中風景有所期待，於是他化身為書友，帶著讀者留意這一趟文本之旅中的種種美好風光。評點家也唯有仰賴書寫得能促成超越時空侷限，批以文字隨侍書友之側，共享閱讀樂趣的同時也因能建立起讀者之間的友誼關係；文本所開啓的書寫與閱讀行為，成為古今之人一種最為親密對話的實現。

文意義本既有跨越古今的定位，又包含千山萬水無限風景；然而文字如何幻化成這些有意義的存在？讀者所具備的讀書態度與閱讀能力皆是不可缺少的。

〈讀法〉中金聖歎這樣說明閱讀《西廂記》之前所應具備的心境狀態：

---

<sup>17</sup> 同上註，頁 8b-9b。

《西廂記》必須掃地讀之。掃地讀之者，不得存一點塵於胸中。

《西廂記》必須焚香讀之。焚香讀之者，致其恭敬，以期鬼神之通之也。

《西廂記》必須對雪讀之。對雪讀之者，資其潔清也。

《西廂記》必須對花讀之。對花讀之者，助其娟麗也。

《西廂記》必須盡一日一夜之力，一氣讀之。一氣讀之者，總覽其起盡也。

《西廂記》必須展半月一月之功，精切讀之。精切讀之者，細尋其膚寸也。

《西廂記》必須與美人並坐讀之。與美人並坐讀之者，驗其纏綿多情也。

《西廂記》必須與道人對坐讀之。與道人對坐讀之者，歎其解脫無方也。<sup>18</sup>

這一段關於《西廂記》的閱讀準備之方，蘊含了金聖歎幾種不同層次的閱讀見解。掃地、焚香而讀，說的是心態上的純淨無瑕，閱讀之前讀者莫對於尚不熟悉的文本多所預設，唯有把心境挪空出來，以虔敬之心仔細傾聽文本，才有可能領悟文本之中的深旨與真情。對雪、對花而讀，則要求讀者之心要有一種透徹之感與一種爛漫詩意；鶯鶯與張生的愛情故事是《西廂記》表層可見的情節脈絡，但劇作家所欲傳達的不僅是一個有形可見的聚散離合之事，藉由張生與鶯鶯對於彼此或深情或猶豫的情感態度，也傳遞了情愛本身的天真浪漫質性，唯有讀者自身存在這番情思，才能與角色的真情深意相通融會。為金聖歎所關照的是對於藝術獨立性的尊崇，摒除任何實用功利的期待或是各種混雜的念頭，以單純之心進入文本，傾聽文本話語與自己情意上的回聲。金聖歎以一種幾近於「信仰」的純淨又嚴肅的崇敬態度去看待閱讀行為。

「一氣讀之」與「精切讀之」則又見得作為一位批評家的金聖歎之謹慎心情，以一種貫徹一氣的態度仔細閱讀文本，也才可能完整地掌握並理解文本各種細密的紋理。最後的「並坐於美人」、「對坐於道人」之說甚是可愛，閱讀文本如同與人交談，這邊的對談並非是指「讀者」與「劇中角色」建立一種對話情境，金聖歎是將《西廂記》劇本中的主題旨趣給擬人化了，《西廂記》一劇既展現人們的愛戀纏綿之情，卻又可以見得為情所擾時的難捨難離。美人象徵人生中浪漫至美之相遇，而道人或能啓示開通人生之困境，但面對情感之執著，卻也只能束手無策了。這除了是文本中兩個虛構性的主題，亦可能是在現實人生中人們真實的心情遭遇；金聖歎幽默地認為此刻不妨召來美人與道人與之共談，以對話實際人物來驗證文本之情旨。美人與道人既成絕佳的共談對象，原本個人而私密的閱讀行

<sup>18</sup> 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁 17b-18b。

為將因此延伸出文本之外的另一種交流樂趣，文學與真實世界也因此對應連結。

金聖歎談閱讀行為的層次是細緻豐富的，讀者需要以潔淨、虔敬之心面對文本，閱讀時並能仔細貼近聆聽，將文字中的具體情事轉化成心中可以理解的形象，讀者觀看文本的同時，無疑也是與自己形成一種對話關係。這一段閱讀之前的「準備功夫」，較之西方讀者理論所言的「先備知識」或「合理偏見」談論的層次是不完全一樣的。西方讀者理論認為藝術接受過程中，讀者必須擁有一定的讀解能力與生活經驗，意即所謂的「期待視野」，這是讀者之所以能夠閱讀文本，將文字轉化為有意義的形象與內涵，理解藝術作品中所傳遞的訊息，實現一種閱讀再創活動的基本條件。<sup>19</sup>而金聖歎這幾段讀法強調讀者閱讀時的誠敬之心、想像能力與浪漫之情，較之西方文學理論家藉由論述分析建立理論，此刻的批評家金聖歎，仿若是另一個「詩人」一般，以詩語道出了閱讀行為最為感性浪漫的部分。

感性的金聖歎亦有其理性嚴肅的一面，關於閱讀行為，他對於讀者的要求不只在情感狀態上有所期待，亦對於讀者的閱讀能力提出看法。讀者除了誠摯之心，還需具備相當膽識與讀解能力，唯有累積相當的閱讀經驗與閱讀能力之後，也因此具備了解析文本的接受條件。他指出：

讀者之胸中有針有線，始信作者之腕下有經有緯。<sup>20</sup>

看書要有眼力，非可隨文發放。<sup>21</sup>

夫吾胸中有其別才，眉下有其別眼，而皆必於當其無處而後翱翔，而後排蕩，然則我真胡為必至於洞天福地。……<sup>22</sup>

這就與西方讀者理論所提出的「期待視野」概念較為接近了。閱讀行為彷彿一種

<sup>19</sup> 參見 Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory," *Toward an Aesthetic of Reception*, tran. by Timothy Bahti .Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. pp.3-45.中譯〈文學史作為向文學理論的挑戰〉參考張廷琛編：《接受理論》（成都：四川文藝出版社，1989年），頁1-43。周寧、金元浦譯：《接受美學與接受理論》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987年），頁28-29。

<sup>20</sup> 《第五才子書水滸傳》，《金聖歎評點才子全集》卷四（北京：光明日報出版社，1997）（北京：光明日報出版社，1997年），頁194。

<sup>21</sup> 同上註，頁90。

<sup>22</sup> 《繪像第六才子書·請宴》總評，卷五，頁30a-30b。

遨翔文本天地的過程，然讀者要有相當的鑑賞能力，才能逐一判斷與領會潛藏於文學作品裡的作家文才與文本巧思，也才可能遊走並欣賞到文本中另一種境界。這邊並談到，「必於當其無處而後翱翔，而後排蕩，然則我真胡為必至於洞天福地」；正是在作家停筆文句止歇之處，讀者隨文而能發揮出更多的詮釋想像，而可能創造出另一個超越文本的感受與意境，這是一種閱讀行為的延伸，源自文本而又超越文本的過程。

### 三、文本留白與讀者審美再創

讀者具備了讀解能力與浪漫之心進入文本閱讀之後，面對開展於前的文學作品，除了接受與理解之外，金聖歎提出了對於「文本留白」的觀察，並將其定位在讀者得以自由詮釋再創文本的空間，甚至是整個閱讀行為中最為重要的部分。

文學作品透過文字組成，文字本身的多義性以及字裡行間的必然空缺，使得文字在傳達旨意時，只會完成部分訊息的傳達，而不可能將所有的意義毫無缺漏的傳遞出來。西方接受美學尤其留意到這個文本特色，並認為這不僅不是文學作品的侷限，反而是藝術接受行為的必要條件；甚至認為在訊息足夠而合理的情況之下，文本留白的越多，將召喚起讀者更積極的參與行為，這才是藝術交流行為最有意義的部分。而這樣的文本，當是為人所讚賞的。<sup>23</sup>任何文學作品都有其空缺留白之處，如果將之用以觀察「敘事性文本」，關於空缺留白的討論，又將從文字的多義性延伸到情節段落之間不可避免的縫細。<sup>24</sup>因此在閱讀敘事性文本的時候，讀者們尚須透過既有的訊息進一步將所有畫面與情境作一有意義的連貫，方才能組織起故事本身更趨於完整的面貌。<sup>25</sup>

六才子書中除了《西廂記》之外，《左傳》與《水滸傳》分別以史傳與小說形式體現出不同的敘事意義，金聖歎在這些作品的評點過程中，皆曾針對文本的留白意義提出看法。《第五才子書水滸傳》說道：「文章之妙，都在無字句處。」<sup>26</sup>文章字詞語句織構起文本特定的情境或情節大綱，但字詞語句終究是無法將所

<sup>23</sup> Wolfgang Iser 認為，文本中的空白使本文中視野之間存在的聯繫處於開放狀態，這樣就刺激讀者去協調這些視野；這些空白引誘讀者去實施存在於本文之中的基本運作過程。文學中未定與留白將賦予讀者反思與想像的能動性，在提供足夠理解訊息的前提之下，一部作品的空白處與未定點越多，就能提供更多讀者深入參與的空間。Wolfgang Iser：《審美過程研究－閱讀活動：審美響應理論》（北京：中國人民大學出版社，1988年），頁226-227，230-231。

<sup>24</sup> Roman Ingarden：《對文學的藝術作品的認識》：「不可能用有限的語詞和句子在作品中對描繪的各個對象明確而詳盡無遺地建立無限多的確定點」。（台北：商鼎文化出版社，1991年），頁50。

<sup>25</sup> Wolfgang Iser：《審美過程研究－閱讀活動：審美響應理論》，頁159。

<sup>26</sup> 《第五才子書水滸傳》，頁1075。



有細節交代至鉅細靡遺，失去留白的文本亦不能算是理想的作品。金聖歎認為，文本未表述的話語方才是文章最精彩絕妙之處，未能道盡的部分，留給讀者品嚐玩味，才能體現文學閱讀最精妙的意義。再如「有字處反是閒筆，無字處是正筆。」<sup>27</sup>此段文字強調敘事性文本的文字是固定而有限的，然而字裡行間的空白處蘊藏著豐富的意涵，更甚於被具體文句道出的確定意義；因此閱讀文學作品，必須在文本的虛空、留白之處斟酌留意，才能真正領會文本的深刻意涵與絕妙之處。這樣的閱讀意見在《西廂記》中有更細緻的闡釋，〈讀第六才子書西廂記法〉如此說道：

文章最妙，是目注此處，卻不便寫，卻去遠遠外發來，迤邐寫到將至時，便且住，卻重去遠遠外更端再發來，再迤邐又寫到將至時，便又且住；如是更端數番，皆去遠遠處發來，迤邐寫到將至時，即便住，更不復寫出目所注處，使人自於文外瞥然親見。<sup>28</sup>

金聖歎針對劇本創作技法提出談論，說明好的文本非將所欲表述之主題清楚道盡，而是透過繁複的敘事技巧，引領著讀者跟隨各個枝節脈絡前進，卻在最關鍵的主旨所在處暫緩筆觸，理由正在於希望讀者能自行推演領會出個人的感動與關注。這不但是創作的技巧，也是文本閱讀的趣味；筆端的文字委婉行走之際，所營造出來的，正是曲折巧妙的文本風景。

閱讀行為在金聖歎眼裡如同是一種遊歷山水賞遍無限好風景的美好經驗，他並又巧妙說明比喻文本中的風景何在。在一個文學作品當中，文字是最為顯而能見的存在，無限風景亦由文字想像衍伸而出；但文字與文字之間的縐摺之處，或是文字的止歇之處，卻才是藏有耐人開掘體會的無限風景。〈賴簡〉總批提到：

文章之妙，無過曲折。誠得百曲千曲萬曲、百折千折萬折之文，我縱心尋其起盡，以自容與其間，斯真天下之至樂也。<sup>29</sup>

閱讀是一個循文字前進的過程，讀者走在起伏轉承的段落之間尋找最能望見美景

<sup>27</sup> 金聖歎評點《左傳》，宋公和卒，《金聖歎評點才子全集》卷三（北京：光明日報出版社，1997），頁 679。

<sup>28</sup> 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁 6a。

<sup>29</sup> 《繪像第六才子書·賴簡》總評，卷六，頁 37b。

的位置，每一個轉折出現眼前的又是不一樣的景致；一方面讀者要跟著文章的起落直逐步前進，一方面留意著每個細縫中的動人景象。這段旅程裡，唯有讀者打開敏銳的心與眼，並且隨順著自己的步伐與喜好前進，獲得閱讀快樂的關鍵依舊在於讀者的隨適之心。

而文章曲折從何而來？其實在作家進行書寫的那個當下，即將心中萬千靈感化為錯落有致的文章辭句，文脈之間的無限曲折因此形成：

文人才動筆，便自眼底胸前平添無數高深曲折，……則雖一寸之闊之紙，而實得以恣展其破空之行故也。<sup>30</sup>

文本中的各種起伏，源自於作家書寫當下的心境眼界的無限曲折。文學作品的巧妙正在於此，那些看似安靜無聲地躺在紙面上的文字，既具有抒情寫景敘事達意的功能，一方面也承載了作家情感的波濤與心思的湧動，在獲得接受的過程裡而能轉化成可理解可想像的萬千風景。寸紙之上字裡行間，竟能作為開啓通往整個世界的關口。

敘事技巧所營造的文本留白，是金聖歎在評析歸納文本閱讀活動的旨趣時關注的焦點；從情節層次向外推演，他在觀察文本的整體境界時，一樣注意到留白課題：

吾有以知其奇之所以奇，妙之所以妙，則固必在於所謂當其無之處也矣。

31

這裡所謂的「無」已非單指情節的留白，而是整體文學作品中的藝術留白，作者文筆所停歇之處，正是情意綿延不止的開端。金聖歎將之視為優秀文本之指標，文學作品除了透過文字辭句結構情節營造情感，文本中含蓄的保留，給予讀者更多參與想像的空間，這是作家的巧思、優秀文本的特色，也是讀者參與閱讀活動的條件。

金聖歎既以旅遊作為比擬，「親歷現場」成為一個不容取代的審美過程；閱讀行為也必得依賴讀者親自走訪文本一遭。他如此形容道：

---

<sup>30</sup> 金聖歎〈魚庭貫問〉「與沈方思永啓」條，《金聖歎評點才子書全集》卷一（北京：光明日報出版社，1997年），頁15。

<sup>31</sup> 《繪像第六才子書·請宴》總評，卷五，頁30a。

夫善遊之人也者，其於天下之一切海山方嶽、洞天福地，固不辭千里萬里，而必一至以盡探其奇也。<sup>32</sup>

閱讀的快感來自於文本中所擁有的萬千風景，善於閱讀之人，勢必不會錯過這最終的奇景，不辭辛勞以一探其究竟。然而金聖歎並又提出，具有慧眼的讀者不僅關注著文本中最為精湛的篇章段落，文字間的每一個細節與縐折亦皆藏有不同的奇特趣味，如同旅遊的過程裡，途中所見皆是風景：

然而其胸中之一副別才，眉下之一雙別眼，則方且不必直至於海山方嶽、洞天福地，而後乃今始曰：「我且探其奇也。」<sup>33</sup>

其離前之洞天，而未到後之福地，中間不多，雖所隔止於三二十里，又少而或止於八、七、六、五、四、三、二里，又少而或止於一里、半里。此先生則於是一里、半里之中間，其胸中之所謂一副別才，眉下之一雙別眼，即何嘗不以待洞天福地之法而待之哉？<sup>34</sup>

一部佳作不僅留意著關鍵情節如何設計，從此端以至彼端如何串連又如何開展，皆是作家的有意構思，亦將形成另一種較小的文本結構意義，並且在閱讀的過程裡，製造出另一種審美趣味。金聖歎亦以「無」字形容這在情節結構上看似「毫無風景」，卻是另一種風景所在；唯有具有別才別眼之讀者，方能充分遨遊其間：

雖有奇奇妙妙，至於不可方物，而吾有以知其奇之所以奇，妙之所以妙，則固必在於所謂「當其無」之處也矣。蓋「當其無」是無峰、無嶺、無壁、無溪、無坪、坡、梁、礪之地也。<sup>35</sup>

這段文字寫於〈請宴〉一齣之總評，從情節結構來看，〈請宴〉之前的〈寺警〉堪稱一大情節高潮，敷演孫飛虎欲奪鶯鶯，鶯鶯獻計將委身救命英雄，於是張生

<sup>32</sup> 《繪像第六才子書·請宴》總評，卷五，頁 27b。

<sup>33</sup> 同上註。

<sup>34</sup> 《繪像第六才子書·請宴》總評，卷五，頁 28a-28b。

<sup>35</sup> 《繪像第六才子書·請宴》總評，卷五，頁 30a。

建言修書以召杜確將軍前來解圍，化解了一場危機；〈請宴〉之後的〈賴婚〉則又為另一情節高潮，崔母毀婚，令張生鶯鶯以兄妹之禮相稱，令這段萌芽愛情中的男女主角落寞失望不已。夾在中間的〈請宴〉一折，情節相對簡單，僅是交代紅娘遵照崔夫人之令前去邀請張生赴宴。這一齣看似可有可無的劇情，在金聖歎看來卻為閱讀過程裡或不可缺的段落，其言道：

前文一大篇，破賊也；後文一大篇，賴婚也。……破賊之一大篇，則必無暇與彼一雙兩好寫此如雲、如火、如賊、如春一段神理。而賴婚之一大篇，即又何暇與彼一雙兩好寫此如雲、如火、如賊、如春之一段神理乎？千不得已、萬不得已，算出賴婚必設宴，設宴必登請，而因於兩大篇中間，忽然閒閒寫出一紅請宴。亦不於張生口中，亦不於鶯鶯口中，只閒閒於閒人口中，恰將彼一雙兩好之無限浮浮熱熱，脉脉蕩蕩，不覺兩邊都盡。……今紅娘承夫人命請客走一遭，此豈不至輕、至淡、至無聊、至不意？而今觀其但能緩緩隨筆而行，亦便真有此一大篇。然則如頃所云：一水、一村、一橋、一樹、一籬、一犬，無不奇奇妙妙，又秀又皺、又透又瘦，不必定至於洞天福地，而始有奇妙。

該齣紅娘以旁觀者的角度道出她對於這段愛情的理解與詮釋，特別是張生當下急於赴約的期待心情；是而這一段非關鍵情節卻有側面書寫人物情性的作用，也製造出劇本中不同的觀看角度。這一折子不僅具備一種緩和衝突的功能，在長篇劇作的閱讀過程裡，也因此營造出一種不同的閱讀節奏。在戲曲演出的排場藝術裡，「冷熱調劑」作為同時兼顧演員與觀眾的設計規則；<sup>36</sup>金聖歎不從劇場功能論文本結構意義，而是以閱讀的角度，感受並確立戲曲劇本以文字構成的急緩節奏。閱讀戲曲的過程中，或有看似如同〈請宴〉一般的輕、淡、不要緊篇章，卻足以看出劇作家處理細節之處的依舊用心。仿若行旅過程裡，在抵達下一處洞天福地之前，途中的「一水、一村、一橋、一樹、一籬、一犬」，皆可屬於平淡之中的醇靜之美，亦有其妙奇之處，讀者自不可錯失此景。

是而「無」在金批《西廂》裡除了藝術留白，亦指向戲曲文本中的輕淡段落，看似可有可無的平凡章節，卻能在劇作家的巧手之下，照應前後情節並深化了人

<sup>36</sup> 戲曲之情節設計必須同時關照場上演出需求，「冷熱調劑」指的是一劇情節結構之設計穿插以不同劇情內容與演出場面。一方面將影響著觀眾看戲時情緒的起伏波動，同時也兼顧著不同角色分工與演員勞逸問題。參見張敬：《明清傳奇導論》（台北：華正書局，1986），頁 129-131。

物性情；也在一個閱讀的過程裡，製造出急緩冷熱、起伏有致的閱讀節奏。金聖歎在此亦同時也點出了戲曲文本特殊的審美趣味所在。

金聖歎對於文本空缺留白所進行的參與再創，並非僅著重於劇情上的填補想像，尚包括因為文字與情節在曲折濃淡之間形成的特殊閱讀節奏。這其中也同時討論了在整部評點中最為他所關注的：透過批評讀解進而確認閱讀行為與讀者意義之所在。如同清代周昂在評注《第六才子書西廂記》時如此形容：

吾亦不知聖歎於何年月日發願動手此文一書，留贈後人。一旦洋洋纚纚，下筆不休，實寫一番，空寫一番。實寫者，《西廂》事即《西廂》語，點之注之，如眼中睛、如頰上毫；空寫者，將自己筆墨，寫自己心靈，抒自己議論，而舉《西廂》情節以實之，《西廂》文字以證之。<sup>37</sup>

「實寫一番」與「空寫一番」，說明了金聖歎與文本之間一種「進入」而後「超越」的關係。前者是一種細讀、傾聽文本之後的閱讀理解，而讀者內在的情意思想被召喚出來，當其轉換成文字的批評與書寫，這又是一種再創式的閱讀行為，從無有處而生，將讀者的各種感性以至理性的思緒逐一表態。到了這個階段，反而不像是金聖歎在評點《西廂記》，而是利用《西廂記》將自己的心思加以印證與更加具體化了。閱讀若作為一場對談，文本文字與讀者話語之間往返前進，雙方將輪流成為說話的主體，讀者在許多時候竟也可能是主導文本的積極存在。

## 第二節 文學批評與經典重建

### 一、以「才子書」重新定義文學經典

「經典」是中國學術史上一個悠久漫長的課題，在這個代表恆久、權威的神聖語詞背後的，其實隱藏著一套話語權力系統。古代定義經典書籍的權力是掌握在官方手中的，最初經典一詞所承載的功能與目的與文學的審美意義是無關的，而是用以確定學術思潮的主流，並進而作為治理社會與教化群眾的思想體系。官方的影響力在歷史裡從來未曾消失，他們不僅具有定義經典的主導權，也決定著「文類」的地位與價值。

統治階層以政治、學術的立意決定「經典」所含括的文本內容時，以「文學」為對象所進行的「選集」亦逐漸出現，長期下來也累積了相當可觀的數量。這些

<sup>37</sup> 清·周昂《此宜閣曾訂金批西廂·後候》。

選集雖然不以「經典」自我命名，但相對於官方所建立的學術經典系統，這些選集除了展現出一種屬於「文學批評」的意義，訂定編選標準與評價文學的過程，其實也透露著發言權的逐漸移轉。選文的「內容」與「形式」皆說明了編者的文學標準與分類原則，選文者正是以一種「讀者」或「讀者群」的身份出現的；這些文章乃是不同時期的接受者因應著各種文學活動的需求而出現，編選與批評的過程裡，選文者同時將自己的文學意見滲透其中。選集的流傳，同時也將影響著一個時代的文學接受行為與審美意識。

文學評點與選本之間的關係建立得極早，南宋的文學評點又以「選評」為主要體式，<sup>38</sup>從「選文」到「評點」的過程，都是關於評論家之文學觀點與評價能力的一種透露。然而此時的文學評點經常用意於指點初學者進行詩文的鑑賞與創作，因此產生出一種通俗與實用的趨向。<sup>39</sup>實用性與功利性是南宋以來文學評點的主要特色之一，文評家在評點之際，雖仍可能在技法分析之外摻雜個人的審美意見或閱讀心得，然受限於目的性的書寫初衷，評點家雖已經具備相當的自覺性來進行評點，但就其內容而言，多是傾向於讀書心得與寫作技巧的筆記、分析與指導；讀者群欲用以提升個人的文學修養與寫作能力，評論者則多半以窮究品評對象的藝術章法為目的，從文本溢發出來的個人想像與生命經驗的對話，反而是比較少見的，受評文本的重要性始終在作為接受者的評點家之上。當然，亦有一些評點並非為了講學或教育的目的而作，而純粹是一種文學閱讀鑑賞心得的發抒。較之目的性的評點書寫，這一類的評點風格則帶有一種有感而發的隨意性，反而能夠表達出較多批評者的主觀意見，屬於個別讀者的主體性也才有多一點的展現。<sup>40</sup>

因此，讀者可謂唯有在擺脫了學術的政治霸權與寫作指導的功利考量之後，自主性地將各種實際考量摒除在外，也才能比較充分地發揮屬於讀者的閱讀權利來進行建立書目與文學評論；所謂的讀者意識，其實也說明了閱讀行為的獨立性

<sup>38</sup> 朱世英等著：《中國散文學通論》（合肥：新華書店，1995），頁947。

<sup>39</sup> 吳承學認為宋代文學批評發達、宋人讀書認真以及宋代書籍大量普及是文學評點興起於此時的主要原因，但亦認為，文學評點與科舉有難解之緣，讀書人的需求促成了當時評點的興盛，也令當時評點之作有了濃厚的功利目的與實用色彩。參見吳承學：〈評點之興—文學評點的形成與南宋的詩文評點〉（《文學評論》1995年，第一期），頁24-33。

<sup>40</sup> 宋代劉辰翁被視為文學評點發展過程中，對於自己主觀批評意見有多一點感性發抒的批評家，並使評點文字能脫離註解型態與教學目的，而單純作為讀者審美意見與閱讀心得的反應。如同學者吳承學先生的描述：「他最早把文人的狂狷之風，岸傲之氣，抒發至評點之中。」或如楊玉成先生所言：「許多時候，劉辰翁的批語純粹以個人身份說話，毫不掩飾主觀的閱讀感受，可說是一種『個性性』讀者……無疑是一種主觀批評，赤裸裸拒絕的所謂『感受謬誤』。」參見楊玉成：〈劉辰翁：閱讀專家〉，收於《國文學誌》第三期（宋代文化專號），（1999年6月），頁220。

意義。金聖歎的評點行爲，正是一個以讀者身份重新定義經典意義與經典內涵的過程。

對於經典的重新思考在明代已經逐漸萌芽，而金聖歎的文學觀點顯然受到王陽明「心學」以及李贄「童心說」的啓發許多。李贄所提出的「童心說」以作者創作時的真誠自然之作爲一種審美標準，並提出一代自有一代相對應的文學形式之看法：

詩何必古選？文何必先秦？降而爲六朝，變而爲近體，又變而爲傳奇，變而爲院本，爲雜劇，爲《西廂記》，爲《水滸傳》，爲今之舉子業，皆古今至文，不可得而時勢先後論也。故吾因是而有感於童心者之自文也，更說什麼《六經》，更說什麼《語》、《孟》乎？縱出自聖人，要亦有爲而發，不過因病發藥，隨時處方。以抹此一等懵懂弟子，迂闊門徒云耳。藥醫假病，方難定執，是豈可遽以爲萬世之至論乎？然則《六經》、《語》、《孟》，乃道學之口實，假人之淵藪也，斷斷乎其不可以語於童心之言名矣。<sup>41</sup>

這段論述依舊可以看到王陽明的思維脈絡，<sup>42</sup>但王陽明著重於從思想上對於「經典」意義進行有意識的反省，李贄則將觸角直接延伸到對於文學的討論。一方面提出文風隨時勢而轉的一種自由靈活的文學史觀，一方面則將經典的標準確立在「童心爲之與否」。

李贄在論述文學觀念之餘，亦親自投入包括戲曲小說在內的各種文學評點之上，其評點的特色之一在於所選文類的廣泛，舉凡經史子集，皆可見得李贄的涉足。也因此在一種文本接受的意義來說，李贄早已先於金聖歎之前，以「讀者」的位置對於「經典」一事提出新的看法與新的標準，文學性的審美趣味不再完全屈服於道德意義之下；正是在這樣的論述脈絡中，李贄將《水滸》、《西廂》一併列舉，使得小說與戲曲逐漸從附屬邊陲的位置逐漸向文學中心靠近，這一類的通俗文學之作，也因此有了並列於經典之列的可能性。<sup>43</sup>

<sup>41</sup> 李贄：《焚書》，收於《李贄文集》卷一（北京：社會科學文獻出版社，2000年），頁92-93。

<sup>42</sup> 王陽明：《傳習錄》：「門人有私錄陽明先生言者，先生聞之，謂之曰：『聖賢教人，如醫用藥。因病立方，酌其虛實溫涼，陰陽內外，而時時加減之。要在去病，初無定說。若拘執一方，鮮不殺人。』」參見陳榮捷：《王陽明傳習錄詳註集評》（台北：學生書局，1983年）卷首〈徐愛序〉。

<sup>43</sup> 楊玉成：〈啓蒙與暴力—李卓吾與文學評點〉，收於《台灣學術新視野》（中國文學之部二）（台北：五南書局，2007年），頁902-986。

就實際的評點閱讀行為來看，李贄評點文章最大的特色尤其在於評點者獨創出來的批評語言，評點文字當中除了可以見到李贄對於文章藝術形式的提醒，更多的是屬於批評家個人充滿主觀情緒的嬉笑怒罵之語。從讀者意義來討論，李贄大膽、狂放且深具個人特色的評論手法與文學意見，使得一種新的讀者意識在晚明時期早已興發。李贄透過論述與批評確認了讀者定義經典的權利，其閱讀策略則是以遊戲之姿大膽愉快地享受並實現文本閱讀過程；評點之作也因為在晚明印刷刊刻事業的發達得以得到更普遍的傳播，得以令這種顛覆與質疑的聲音發揮更大的影響。若要為李贄的文學評點做一定位，他顯然扮演了一個關鍵性的啟蒙角色；無論是讀者的身份與權利、經典的標準與內容，李贄都大大地衝擊了當時的文壇。

李贄所扮演的是一種藉由「論述」與「行動」所構成的啟發時代與動搖傳統的角色，其所發揮最大的影響力則是關於傳統文學觀念的挑戰與對話。「解構傳統」與「重建經典」的事業，自非一時一人可獨力為之；承繼於後的金聖歎，無疑是在李贄的基礎上進一步深化關於讀者作用與經典意義的思考。李贄的文學觀念與評點方法對於金聖歎形成了一定程度的啟發，然而兩者之間卻存在著相當程度的差異。經典的意義依舊是金聖歎評點所關注的議題之一，然而金聖歎透過重新命名的方式提出了所謂的「六才子書」，並透過對於才子書的定義以及實際的閱讀批評示範過程，提出一種與經典並置存在的「才子書系列」；這無疑也是一種對於明代以來的「重建經典脈絡」之延續。

在《西廂記》之前，金聖歎其實擁有一整套的評點計畫，他將《離騷》、《莊子》、《史記》、《杜詩》、《水滸傳》以及《西廂記》依次命名為「六才子書」，並擬以逐一加以批點，建立一個「才子書」的閱讀批評系列。最後完成的雖然僅有《水滸傳》與《西廂記》，但這已經初步透露出金聖歎一套完整的文學標準，「六才子書」正可視為作為一位讀者的金聖歎依據個人的閱讀經驗所認定並建立起的「經典書目」。而這個「才子書系列」的建立，初步看起來只是一份屬於「個人」的閱讀書單，表達一種主觀的文學意見；每個人都可能有意無意地建立起屬於自身的經典書目，但金聖歎的目的自然不止於此。標舉「六才子書」並計畫透過評點引導其他讀者充分掌握理解這些作品，「閱讀與批評」引導另一個新的閱讀經驗，讀者們在閱讀金批文本的過程，重新定義文學，也因此可能逐漸動搖原本對於經典的僵化理解。

六部作品的共通之處何在？在《第五才子書水滸傳·序一》裡，金聖歎對於



「才子書系列」有著這樣的解釋：

吾聞之，聖人之作書也以德，古人之作書也以才。……聖人之德，實非夫人之能事；非夫人之能事，小子今日則非予之所敢及也。彼古人之才，或猶夫人之能事；猶夫人之能事，則庶幾乎小子不揣之所得及也。夫古人之才也，世不相延，人不相及。莊周有莊周之才，屈平有屈平之才，馬遷有馬遷之才，杜甫有杜甫之才；降而至於施耐庵有施耐庵之才，董解元有董解元之才。<sup>44</sup>

金聖歎認為作家之才是無可延續的，不同時期也出現了不同文類的才子之書。每一時代的文學創作都不應只是一種複製，而需發自心靈而寫，這自然也是後代的創作得以突破前人作品經典位置的理由與條件：

從來文章一事，發由自己「性靈」，便聽縱橫鼓蕩；一受前人欺壓，終難走脫牢籠。<sup>45</sup>

這兩種觀點皆呼應了李卓吾所提出的變動文學史觀以及童心之說；但由金聖歎進一步提出的，正是「才子書」的概念。金聖歎並認為，才子不僅能掌握一種文體、形成一篇文章，天地妙文的出現並非單純的偶然，才子書只是才子一次具體可見的創作，但他們是可以跨越主題、文類，寫出更多才子之作的：

《西廂記》亦是偶寫他才子佳人，我曾細相其眼法手法，筆法墨法，故不單會寫佳人才子也。任憑換卻題叫他寫，他俱會寫。<sup>46</sup>

這也說明了金聖歎何以將眾多不同文類的作品置放同一「才子系列」，才子與才子書不拘限於特定文本與文類；對應於古代聖人以德所寫成的治道為用的經典之作，才子書最大的差異與最主要的價值則是所謂的「文學性」之上。也因此金聖歎批評小說戲曲的主要目的，他並非執著於如何提昇通俗文類的地位，而是企圖

<sup>44</sup> 《第五才子書水滸傳·序一》，頁5。

<sup>45</sup> 金聖歎：《貫華堂選批唐才子詩》卷五，評元稹〈過襄陽樓呈上府主嚴司空樓在江陵節度使宅北隅〉，收於《金聖歎評點才子全集》卷一（北京：光明日報出版社，1997），頁306。

<sup>46</sup> 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁17a。

探索「文之所以爲文」的根本之同，<sup>47</sup>其所思考的始終是「何爲文學」的宏大議題。

正是因爲他不刻意彰顯戲曲價值，而是深入文章本身的藝術性來定義文學的標準，自然而巧妙地模糊了小說戲曲與其他文類的界限；所有作品都是在一個「美文」的標準裡，被收入才子書系列之中。這個文學標準的提出誠爲金聖歎對於前者的超越，「才」成爲金聖歎「才子書系列」的共同標準，打破了文學作者、時代與類別的框架，這樣的論述過程引導著讀者從文學的本質—思想情感與藝術形式去思考文學的意義，建立新的閱讀標準，相對於傳統經典的定義，甚至是明代李贄等人以「真情性」作爲基礎爲通俗文學發聲與辯駁，這其實又將是另一個「再度重建經典」的過程了。

然而金聖歎的工作尚未結束，單是提出定義只能算是一個宣言式的高聲呼喊，他還必須透過閱讀的示範與批評策略的操作，評點成爲說服與教導讀者如何理解文學的不可缺過程。金聖歎一方面延續了李贄熱情而充滿讀者自覺的批評態度，卻在批評形式上有著很大的改變；他修正了李贄相對隨性而恣意的批評語言，以相對完整成熟的批評形式示範完整閱讀過程。金聖歎一方面行走於字裡行間享受閱讀樂趣、並反覆論述個人對於文學主觀而充滿情感的理解，一方面卻又見到一種批評者的謹慎與警覺，他以最虔敬與細緻的心情傾聽文本，留意寄藏其中的文法規則。藝術形式成爲金聖歎貼近文本並用以指導閱讀的主要關懷，其目的已不止停留在消解長久以來被頑固執守的傳統文學觀，而是透過細緻的批評與閱讀，理解文本如何透過藝術性的手法傳遞出作家真正的深情旨意，這成爲金聖歎重建經典的主要方法之一。

李贄與金聖歎同樣具備書寫創作的的能力，但他們同樣不容忽視的另一個身份，正是「讀者/批評家」。兩個前後時代的人，示範並說明了一代之讀者何以能夠作爲一個書寫文學歷史或改變文學歷史的角色。李贄與金聖歎皆曾對《西廂記》進行評點，然李贄所做的更多的是展示一種戲曲文本的閱讀趣味，直至金聖歎方才真正從藝術條件上說明了戲曲的文本價值與審美內涵。金聖歎對於劇本閱讀學的價值開拓與文本的敘事特色之分析，豐富了戲曲文本的閱讀層次；一方面將戲曲批評史帶向另一個境地，並也深化了中國敘事文學的藝術特色之討論。而在文學史的意義上，他同時也扮演了一個能夠從文學美感角度確立戲曲的經典意義的

---

<sup>47</sup> 吳子林：《經典再生產：金聖嘆小說評點的文化透視》（北京：北京大學出版社，2009年），頁67。

批評家。

金聖歎在「跨時代」與「跨類別」的選本過程中，從讀者的身份定義一個「才子書」的標準，並用以判斷擇選批評文本。再則，較之文學觀念的說明與提倡，金聖歎取代以對於才子書進行詳細而細緻的評點，<sup>48</sup>將「閱讀批評過程」作為說服並引導讀者進入「才子書」世界的方法。因此我們在定位金聖歎是一位傑出的文學批評家之前，更應該留意到其批評之前因為閱讀接受行為所建立的讀者身份；評點行為除了有著引導讀者進入文本的用意，同時也流露出讀者與文本進行交流時自然而真誠的閱讀感受。金聖歎以「才子」與「才子書」直接為自己的批評作品下了註腳，雖未說明直接挑戰經典的動機，但書目的擇選正已是對於經典傳統的一種質疑、挑戰，文學意見的論述推演與文本的閱讀批評，皆作為一種論辯過程，引發後續讀者對於新文學標準的重新思索定義；這個結合理論與批評的實際文學行為，也使得他的讀者意識清楚體現。

## 二、才子書的內涵—「材」與「裁」

金聖歎口中的「才子書」之「才」，包括著「材」與「裁」兩個意義：

才之為言材也。凌雲蔽日之姿，其初本於破萋分莢，於破萋分莢之時，具有凌雲蔽日之勢；於凌雲蔽日之時，不出破萋分莢之勢，此所謂材之說也。又才之為言裁也。有全錦在手，無全錦在目，無全衣在目，有全衣在心。見其領，知其袖。見其襟，知其帔也。夫領則非袖，而襟則非帔，然左右相就，前後相合，離然各異，而宛然共成者，此所謂裁之說也。<sup>49</sup>

「材」指的是作家與生俱來的秉賦，亦指向文學家裁剪行文的創作才能，兩者兼備方可稱為「才子」。「才子書」也正是將兩種才華巧妙融合的成果，金聖歎所推崇的才子及才子書，並不只有一種求諸形而之上、抽象難以言說的「文心」而已，尚包括「文采」一藝術形式的剪裁結構、「文學性」的表現，兩者缺一不可。也因此文章的結構文法，也成為金氏批點裡一個重要的主題。然而金聖歎也說：

有全錦在手，無全錦在目。無全衣在目，有全衣在心。見其領，知其袖。見其襟，知其帔也。夫領則非袖，而襟則非帔，然左右相就，前後相合，

<sup>48</sup> 王靖宇：《金聖歎的生平及其文學批評》（上海：上海古籍出版社，2004年），頁10。

<sup>49</sup> 同上註。

離然各異，而宛然共成者，此所謂裁之說也。今天下之人，徒知有才者始能構思，而不知古人用才，乃繞乎構思以後。徒如有才者始能立局，而不知古人用才，乃繞乎立局以後。徒知有才者始能琢句，而不知古人用才，乃繞乎琢句以後。徒知有才者始能安字，而不知古人用才，乃繞乎安字以後。此苟且與慎重之辯也。言有才始能構思、立局、琢句而安字者，此其人，外未嘗矜式於珠玉，內未嘗經營於慘淡。隤然放筆，自以爲是，而不知彼之所爲才，實非古人之所爲才，正是無法於手而又無恥於心之事也。<sup>50</sup>

「材」與「裁」的關係，並非簡單的作家有才，而後方能結構剪裁形成文章，文章本身就是一種「才」的體現了，作家的「材」與「裁」，是相互融合一致體現的。然而才子作文雖非將心思拘泥於構思、立局、琢句與安字之上，這也不是一個不經思索、毫不費力自然可達之事：

則是其提筆臨紙之時，才以繞其前，才以繞其後，而非徒然卒然之事也。故依世人之所謂才，則是文成於易者，才子也。依古人之所謂才，則必文成於難者，才子也。依文成於易之說，則是迅疾揮掃神氣揚揚者。才子也。依文成於難之說，則必心絕氣盡面猶死人者，才子也。<sup>51</sup>

一般人所說的才似乎只是縱逞文采，技藝的施展自然是相對容易、較可掌握的；但金聖歎以爲創作其實是一件費盡氣力之事，作家將精神靈魂投入書寫當中，才子書形成之際，才子也幾乎被掏空了精神，故而「面如死人」，但同時他們也將靈魂賦予了才子之書。

才子書是以文學性爲標準的經典之作，文學作品中所呈現出美的規則與結構就是才之展現，這也是閱讀過程裡不容錯過的一部份；遂而掌握「文法」也成爲通往才子之心的必經之途。〈讀第五才子書法〉文中提到：

《水滸傳》章有章法，句有句法，字有字法。人家子弟稍識字，便當教令反復細看，看得《水滸傳》出時，他書便如破竹。<sup>52</sup>

<sup>50</sup> 同上註，頁 5-6。

<sup>51</sup> 同上註，頁 6。

<sup>52</sup> 《第五才子書水滸傳·讀第五才子書法》，頁 20。

文學的意義不僅在創作的過程發生，亦在閱讀的過程裡再度被實現；於是這個評點本的意義，也正在於指引讀者如何掌握文法，進行所謂文學審美行爲。金聖歎是這般形容的：

僕幼年最恨「鴛鴦繡出從君看，不把金針度與君」之二句，謂此必是貧漢自稱王夷甫口不道阿堵物計耳。若果知得金針，何妨與我略度？今日見《西廂記》，鴛鴦既繡出，金針亦盡度。<sup>53</sup>

他以「鴛鴦錦」作為比喻，文本如同斑斕華美之錦繡，而善於讀解者不僅見到整體表相之美，也將能隨順文章織構之法，細細領會一字一句之間的交織穿梭；細查微觀細節之處而後再見整體之貌，不僅識其之美，更知為美之理由。《西廂》中充斥金聖歎對於文章的分析解構以及讀法歸納，正是為了指引讀者掌握理解文本藝術形式。要能領會文學作品的思想情旨需依賴對於文本藝術性的充分掌握，文章的每個摺皺，不僅表現出作者的創作文采，細密的思緒更是隱藏在層層的文句段落之中：

一部書，有如許纚纚洋洋無數文字，便須看其如許纚纚洋洋是何文字，從何處來，到何處去，如何直行，如何打曲，如何放開，如何捏聚，何處公行，何處偷過，何處慢搖，何處飛渡。<sup>54</sup>

這一個閱讀示範正是透過字裡行間的曲折行走，逐一領會整部文本由文字詞句形構而成的藝術格局；文學的閱讀不僅要「得其意」，亦要能「不忘其言」，既要能「睹性情」，亦需「見文字」，<sup>55</sup>錯過了藝術性的審美鑑賞，文學閱讀的樂趣其實也喪失了大半。

天下至文無限美好，並將才子的靈感與情思充分包覆。才子得以有一雙靈手活筆能將心中靈動轉化為文字創作出至佳美文，而讀者閱讀時，自需不僅看見文章，亦能捕捉住這些巧妙而流動的文心與文眼：

<sup>53</sup> 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁 9a。

<sup>54</sup> 同上註，頁 1b-2a。

<sup>55</sup> 吳子林：《經典再生產：金聖嘆小說評點的文化透視》，頁 75。

文章最妙，是此一刻被靈眼覷見，便於此一刻被靈手捉住。蓋於略前一刻亦不見，略後一刻便亦不見，恰恰不知何故，卻於此一刻忽然覷見，若不捉住，便更尋不出。今《西廂記》若干文字，皆是作者於不知何一刻中靈眼忽然覷見，便疾捉住，因而直傳到如今。細思萬千年以來，知他有何限妙文，已被覷見，卻不曾捉得住，遂總付之泥牛入海，永無消息。<sup>56</sup>

僕今言靈眼覷見，靈手捉住，卻思人家子弟，何曾不覷見，只是不捉住。蓋覷見是天付，捉住須人工也。今《西廂記》實是又會覷見，又會捉住。然子弟讀時，不必又學其覷見，一味只學其捉住。……。今刻此《西廂記》遍行天下，大家一齊學捉得住，僕實遙計一二百年後，世間必得平添無限妙文，真乃一大快事。<sup>57</sup>

金聖歎以「靈眼」與「靈手」說明創作靈感到寫作文采之間的過程；靈感是瞬間發生的事，唯有能人之手能將靈感充分捕捉，轉化為紙上的巧妙文字，得以長久存留下來，當初的那份靈感才不至於輕易消逝，書寫下來的文字亦將因為包覆著靈動之文心而成為天地之妙文，而《西廂記》正是這樣的作品。

靈眼與靈手除了用來說明作家創作時心與手之間的巧妙配合，亦用以啟發讀者在閱讀文本之際對於深藏於文字之間的巧妙文心之捕捉與效仿，唯有充分掌握理解文本的精妙，知其美亦知何以為美，閱讀與創作之間的轉化與承襲才能真正發生。金聖歎正是期許這份評點文字能指引著讀者知悉妙文手法之所在，使得後世讀者在「覷得」與「捉住」之後，後世因能再添無限妙文，甚至後者正是批評家更進一步的深切企盼。

金聖歎並且認為，一個好的文學作品的閱讀過程，將同時把讀者的審美能力一併提昇：

子弟讀得此本《西廂記》後，必能自放異樣手眼，另去讀出別部奇書，遙計一二百年之後，天地間書，無有一本不似十日必出，此時則彼一切不必讀、不足讀、不耐讀等書亦既廢盡矣，真一大快事也！然實是此本《西廂記》為始。<sup>58</sup>

<sup>56</sup> 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁7a。

<sup>57</sup> 同上註，頁7b-8a。

<sup>58</sup> 同上註，頁5a。

《西廂記》作為金聖歎心中才子之書，他認為這一個不一樣的閱讀經驗，將打開讀者的無限視野，因此知道所謂美文佳作的標準何在，也因此促成了閱讀能力與審美標準的提昇。當讀者有了一定的鑑賞能力，得以判斷至美之文與通俗之作的差別，充斥於天地之間的平凡文章，再也不能引起讀者的認同與賞識，因而慢慢被廢盡淘汰。因此一部至佳之文本所引起的閱讀活動，其影響力不只是對於單一讀者而言，甚至是一個讀者群，以至於一個時代的閱讀能力與審美標準。

也因此讀者/批評者在文學史上的位置，並非單純的被動接受狀態，他們處在聆聽古人與對話來者的過渡位置，銜接了古今的美好之文，並能開啓後世對於文本創作的更為細緻與更為精彩。這裡的所謂「後世」，並非遙遠的許久之後，而是在金聖歎批評文字寫成之後的下一刻，再度的審美接受與閱讀批評即刻開展，批評家所影響所對話，同時也是他所身處的世代與社會。而這正是他們何以得能參與時代文學圖像之創造的理由。

### 三、「作者中心」與「讀者中心」的消解

作者是決定文學作品樣貌的主要關鍵，我們在討論一個文本的創作背景動機以至於藝術成就時，亦將關照到文本背後作者的存在。金聖歎對於《西廂記》作者王實甫的才華自是相當肯定的，〈借廂〉一齣總評便如此說道：

若夫用筆而其筆之前、筆之後、不用筆處無處不到，此人以鴻鈞為心，造化為手，陰陽為筆，萬象為墨。心之所不得至，筆已至焉；筆之所不得至，心已至焉。筆所已至，心遂不必至焉；心所已至，筆遂不必至焉。<sup>59</sup>

文本背後勢必存在一位才華洋溢的作者而能成就才子之作，金聖歎對於王實甫的肯定在於他心手筆墨之中莫不充滿天才，所思所寫之事皆為天地之間最純粹美好之事。創作過程就是「作家之心」與「作家之筆」相互轉化對應的實現，但心志與筆法之間未必同步而行，作者心意或者難以藉由文字完整陳述，而文字所承載的情感也可能超越作家的原初想法；這看似是一種不對等的關係，卻不見得是一種遺憾，反而說明了文本與作者之間因為這種斷裂，獨立出文本的被接受意義，並造就出讀者的詮釋空間。「文字」之於創作者在用以傳達心意時始終無法周到

<sup>59</sup> 《繪像第六才子書·借廂》總評，卷四，頁 22b。

完整的侷限性，但對於讀者而言，文字承載的豐富訊息卻又永遠是讀者們無法窮盡的。

金聖歎打開了文本文學作品寫成之後就不將屬於作者所擁有，讓作品自身獨立出接受詮釋與流傳的空間：

世間妙文，原是天下萬世人人心裡公共之寶，決不是此一人自己文集。<sup>60</sup>

若世間又有不妙之文，此則非天下萬世人人心裡之所曾有也，便可聽其為一人自己文集也。<sup>61</sup>

《西廂記》不是姓王字實甫此一人所造，但自平心斂氣讀之，便是我適來自造。親見其一字一句，都是我心裡恰正欲如此寫，《西廂記》便如此寫。

<sup>62</sup>

金聖歎以為，文學必得經過各種不同形式的被接受過程，實現文本的交流意義並引發接受者情感上的共鳴，才得以被視為是優秀絕妙之文學作品；若未經閱讀、詮釋以至於情意的交流，文本只能在作者自個兒心中孤芳自賞，其價值也只能被確立於作者一心而已。因此他以《西廂記》為例說明文本的意義正是在讀者身上實現的，情意思想早已深藏於讀者心中，而一個好的文本當足以在審美閱讀的過程裡，將潛藏在讀者心中原有的情意重新召喚出來使其再次顫動、或因能更加深化；文學作品的珍貴之處不在於作者的才氣或文本的精湛，而是因為能夠引動心中深層共鳴，這當是閱讀過程裡最深刻而動人的一種交流層次。

然而即便作者都無可確定自身文本的真正意義，也無法代替自己的創作充分發言，也因此讀者同樣無從驗證自身的閱讀詮釋是否貼近作家的本意，所有的閱讀行為都可能是一種誤讀。金聖歎是這般看待閱讀過程的誤讀可能：

我自深悟夫悞亦消遣法也，不悞亦消遣法也，不悞不妨仍悞亦消遣法也。  
是以如是其刻苦也。刻苦也者，欲其精妙也；欲其精妙也者，我之孟浪也；  
我之孟浪也者，我既了悟也；我既了悟也者，我本無謂也；我本無謂也

<sup>60</sup> 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁 19b。

<sup>61</sup> 同上註。

<sup>62</sup> 同上註，頁 19a。



者，仍即我之消遣也。<sup>63</sup>

金聖歎屢屢以「消遣」一詞說明自己閱讀行為，誠如上文所言，這一詞有著對於生命情境的惆悵心情，卻又表現出作家以幽默與淡然自處，閱讀書寫其實是一種積極以對。然而以消遣一詞在實際的閱讀過程裡，並延伸出一種「自我遊戲」與「審美享受」的內涵；金聖歎並不認為自己的讀解必定全然無誤，「欲其精妙」是他在閱讀過程中希望實現的，但這過程必然充斥讀者的大膽魯莽、主觀詮釋。但是即使孟浪魯莽，讀者卻因此有所了悟；閱讀本來就不是追求一種特定的目的，最終還是回歸到自我消遣一義。既是如此，文本詮釋的準確或誤讀，就不是最重要的事情了。允許讀者主觀誤讀的同時，作品與作者的權威意義被破除了；既然文學作品的主體位置是可以在閱讀過程裡被消解的，那麼讀者在閱讀過程中，又如何可能實現一個絕對精準詮釋？閱讀既然可能也可以是誤讀，金聖歎看待閱讀行為以至自己的文學評點，其實也從不將之定位為標準的閱讀示範；作者與讀者只是的相對存在位置，但他們都不會是文學行為中的唯一中心。

閱讀文本作為讀者個人的消遣而存在，卻也包覆著細密刻苦的嚴肅審美態度。唯讀者在用心貼近文本的閱讀過程中，領會了自己的領會，並享受了閱讀審美的樂趣，這是關於閱讀一事金聖歎對於自己，同時也提供給後人的一種既有期許、又有包容的閱讀建議。

作者與讀者的權威性都可能在閱讀行為裡遭到消解，沒有任何主體是可以具有絕對而固定的中心位置的；文本的閱讀權利獲得最大的開放，〈讀第六才子書西廂記法〉提到：

《西廂記》是《西廂記》文字，不是《會真記》文字。

聖歎批《西廂記》，是聖歎文字，不是《西廂記》文字。

天下萬世錦繡才子讀聖歎所批《西廂記》，是天下萬世才子文字，不是聖歎文字。<sup>64</sup>

<sup>63</sup> 《繪像第六才子書·慟哭古人》，卷一，頁 6b-7a。

<sup>64</sup> 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁 18b-19a。

這幾段前後文字，觸及幾個重要的文學接受觀念。其認為所有發生在文本完成之後的閱讀活動與評論文章，都應被視為是一種全新的文本創作，開啓自己獨立的被接受價值。首先是將元稹《會真記》以及對其本事加以援用的《西廂記》擺置一塊兒，點出二者不可諱言的承繼關係；卻又指明兩者之間屬於不同時間作者的文學創作，本事情節或者有所借用，但後者在經過題材接受與劇情再創的過程裡，早已獨立出自己的藝術價值與新的文本意義。而金聖歎亦以相近觀念定位自己的評點文字，甚至是在其之後他者對於評點文字的閱讀及解釋。從本事題材的援用成為劇本創作的依據，到批評家閱讀評點的再度書寫，幾個文本之間存在著一種無可切割的相連關係；然每一度的書寫都又再度建立了文本的主體性，都應被視為一種具有獨立意義的再創性文字。這樣的開放性不只用來說明自身評點與《西廂記》之間的關係，面對自己評點將要出現的「潛藏讀者」，金聖歎同樣賦予了他們自由詮釋自己批評意見的權利。

當金聖歎試著賦予每一個讀者與閱讀行為不為作家與作品牽制束縛的獨立意義時，同時也提出了在一個不斷接受脈絡裡，讀者及其批評文字亦將轉化成一種作者與作品意義。如此一來，不僅作者的權威地位因為文本的開放性被消解了，所謂的讀者權威其實也是不存在的；閱讀行為與文學接受過程裡並不存在永恆的主體，作者與讀者的身份是一種相對轉換的關係。金聖歎看似一併破除了作者中心或讀者中心的概念，「主體意義」的消解卻反而賦予了每個閱讀行為主體最大的自由與空間。文學的意義不在於任何特殊個體的永久存在，而是閱讀過程裡發生的精神審美層次的動態交流意義才是最為珍貴的，閱讀時空裡種情思的流蕩變化看似不定也無可掌握言說，卻反而是長久永恆的狀態。

#### 四、金聖歎的淫書之辨

《西廂記》是戲曲史上獲得討論最為熱烈的劇作之一，批評意見同時包括著正面推崇讚許與嚴厲的否定批判意見；而其中最常見到的批評之語正是從一種道德化的標準將《西廂記》視為一齣敗壞風俗的「淫詞豔語」，因此提出應當禁演禁讀的強烈建議。<sup>65</sup>關於《西廂記》的情感正確性與道德性成為該劇的一個重要

<sup>65</sup> 清代乾隆皇帝曾諭示內閣：「近有不之徒，並不繙譯正傳，反將《水滸》、《西廂》等小說翻譯，使人閱看，誘以為惡。甚至以滿洲單字還音抄寫古詞者俱有。似此穢惡之書，非惟無益；而滿州等習俗之偷，皆由於此。如愚民之惑於邪教，親近匪人者，概由看此惡書所致，於滿州舊習，所關甚重，不可不嚴行禁止。」《大清高宗純皇帝聖訓》卷二百六十三〈厚風俗〉三，引自王利器：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁43-44。又如焦循：《劇說》：「湯來賀云：『……自元人王實甫、關漢卿作俑為《西廂》，其字句音節，足以動人，而後世淫詞紛紛繼作。然聞萬歷中年，家庭之間猶相戒演此；近日若《紅梅》、《桃花》、

的討論議題，分歧的意見因此構成了一個激烈的文字間的辯論場域，也成為《西廂記》接受史的其中一支討論脈絡。即使是兩種相反的立場觀念，「對立的論辯」亦應被視為一種因文本而起的批評與對話；也因而在這個議題的討論上，持有兩種不同觀點的批評家呈現著一種「相反卻不可以相無」的狀態。如此珍愛並充分理解《西廂記》這個文本的美好過人之處的金聖歎，也無可逃避這個課題；在他企圖說服並召喚更多讀者因為他的讀解評點而更能親近領會文本的同時，他亦必須試著回應這個長期存在的質疑，亦透過文字間的論辯過程作為一種確認文本價值與導引讀者想像的作法。金聖歎甚至將此作為《西廂記》「讀法」第一個提出討論的項目，欲令讀者在閱讀《西廂記》之前，先對這個長期以來的質疑批評有所釐清；〈讀第六才子書西廂記法〉：

有人來說《西廂記》是淫書，此人後日定墮拔舌地獄。何也？《西廂記》不同小可，乃是天地妙文。<sup>66</sup>

金聖歎以「天地妙文」取代「淫書」之見，當然勢必提出一番辯論以打破既有之成見，並說服讀者接受「天地妙文」之說：

《西廂記》斷斷不是淫書，斷斷是妙文。……文者見之謂之文，淫者見之謂之淫耳。<sup>67</sup>

人說《西廂記》是淫書，他止為中間有此一事爾。細思此一事，何日無之？不成天地中間有此一事，便廢卻天地耶？細思此身自何而來，便廢卻此身耶？一部書，有如許纚纚洋洋無數文字，便須看其如許纚纚洋洋是何文字，從何處來，到何處去，如何直行，如何打曲，如何放開，如何捏聚，何處公行，何處偷過，何處慢搖，何處飛渡。至於此一事，直須高閣起不復道。<sup>68</sup>

---

《玉簪》、《綠袍》等記，不啻百種，皆杜撰詭名，絕無古事可考，且意俱相同，毫無可喜，徒創此以導邪，予不識其何心也。」說見《內省齋文集》。」《中國古典戲曲論著集成》第八冊，頁159-160。

<sup>66</sup> 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁1a。

<sup>67</sup> 同上註，頁1b。

<sup>68</sup> 同上註，頁1b-2a。

金氏認為，一劇寫來洋洋灑灑無數文字，情慾之事僅只其中一小部分；讀者何以只見得其淫穢而不見更大部分文字的存在？那是讀者自身不以純粹潔淨之心讀之，故而讀得偏頗，也錯過文章其他的精華。文本的定位與評價依舊取決於讀者，金聖歎也提醒了讀者們如何定位文本，那是一種權利；而閱讀批評過程，不僅是讀者看見了文本，在這場對話中的所有詮釋也透露出讀者的心性。

文學作品以文字寫成，字句段落之間存在許多綑摺，翻出無限情思無窮境地，讀者唯有貼近文字隨之遨遊，才得以領略其中無數奧妙天地，也因能體會在這劇本中的這段男女情愛之事，原是依託在許多真實情感互動之下自然而合理地發生；刻意地將目光集中在這一件事之上，反倒錯失太多文本的精彩之處，甚是可惜。

金聖歎一方面提醒讀者莫要把眼光狹隘地聚焦於文本單一之處，但在《西廂記》文本中，張生與鶯鶯的情愛互動情節是一個無可否認的存在，於是他又進一步說明：男女之事乃天地中原有之事，每一個生命的存在不也由此而生？何必否定又何須言其淫穢？正如同生命之存於世間有數以萬計其他事情不斷地發生，我們無須只見此事，亦無須對以否定。無論面對天地、此身或《西廂記》文本，不妨以最自然的心情坦然以對。接著，金聖歎大膽地預設了把《西廂記》看做淫書的讀者們，常常不是因為真正熟懂了《西廂記》文本：

若說《西廂記》是淫書，此人只須扑，不必教。何也？他也只是從幼學一冬烘先生之言。一入於耳，便牢在心，他其實不曾眼見《西廂記》，扑之還是冤苦。<sup>69</sup>

這裡的「不曾眼見《西廂記》」，指的是讀者可能還沒讀過《西廂記》就先聽信了他人之評價；也或者因為帶著一種偏頗而固執的成見，於是在閱讀過程中，既有的「期待視野」未能藉由閱讀行為打破或調整自己原有的執著，如此一來，閱讀過程終究只是在驗證自己原有的信念，讀者讀到的其實就是自己被長期灌輸出來的偏見而已。

金聖歎此段論述不免也帶著屬於自己的主觀意見，但為他所批評的讀者群及其閱讀偏見，其實也是存在著的。而讀者與其既有的認知與成見，一方面作為進入文本的一種必備視野，然所謂的「讀者偏見」的建立又源自於個人的閱讀經驗

---

<sup>69</sup> 同上註，頁 2a。

與生活經驗，它同時也是包含在一個比較大的文化脈絡和文學傳統當中的。金聖歎這段文字並非單就特定讀者群來發言，更主要的是這些讀者背後的傳統文學價值。他想說的是，作為一個讀者若僅是不經思考地接受了原有的傳統文學觀，卻未能以一己之心大膽地探索文本，不具閱讀膽識的讀者，永遠無法領略超越性的文本之美、以及它所展露出來的細膩美學層次。讀者們活在特定的文學脈絡裡獲得滋養，在呼應、延續與積累傳統文學觀念之餘，異於傳統的批評勇氣，將作為這些突破傳統的文本創作立足文學史，以及重新書寫文學史的力量。關於新文學價值的建立，勇於突破的作者與讀者的認同，皆是有意義的存在。

最末金聖歎以一種幽默、嘲弄地態度提到了，人們以「淫書」批評《西廂記》一劇倒也不全然是件壞事，這反倒將引起更多讀者的好奇和閱讀興致；也許因此引來更多人用心地閱讀文本，那麼《西廂記》作為金聖歎所讚嘆的「天地妙文」的理由，將因為更多的閱讀接受行為流洩出來：

若說《西廂記》是淫書，此人有大功德。何也？當初造《西廂記》時，發願只與後世錦繡才子共讀，曾不許販夫、皂隸也來讀。今若不是此人揎拳捋臂，拍凳捶床，罵是淫書時，其勢必至無人不讀，洩盡天地妙秘，聖歎大不歡喜。<sup>70</sup>

金聖歎既對於衛道文士以既有偏見看待《西廂記》一事進行「批判」，卻未將《西廂記》從文學史的脈絡中完全抽離。其所進行的論述方式是將《西廂記》與《詩》的傳統進行連結：

子弟欲看《西廂記》，須教其先看《國風》。蓋《西廂記》所寫事，便全是國風所寫事。然《西廂記》寫事曾無一筆不雅馴，便全學《國風》寫事曾無一事不雅馴；《西廂記》寫事曾無一筆不透脫，便全學《國風》寫事曾無一筆不透脫。敢療子弟筆下雅馴不透脫、透脫不雅馴之病。<sup>71</sup>

明清劇論多見將戲曲與《詩》之傳統進行連結，劇論家企圖找出戲曲與《詩經》之間的共通性，並認為戲曲在娛樂觀眾之餘同時具備了「興觀群怨」的藝術功能

---

<sup>70</sup> 同上註，頁 2b。

<sup>71</sup> 同上註，頁 4a。

與社會作用，透過這樣的對照關係，用以提昇戲曲的社會地位。<sup>72</sup>金聖歎則是將戲曲比作《詩》之「國風」，理由正在於「國風」所寫正為人民生活情感內容，而《西廂》一作所述亦為人事情感之互動，這樣的依附關係不無道理。但值得注意的是，金聖歎談「國風」與《西廂》另一個共通之點，則在於創作筆法的「雅馴」與「透脫」。「雅馴」與「透脫」誠屬兩種不同的文字風格，前者意指「典雅純正」，後者則展現一種不泥守成規的靈活筆法。雅正與新變之間看似截然不同，金聖歎卻認為，《詩》與《西廂》的相同處在於創作手法中對於兩種風格的兼容並蓄，文字在情感的表述與傳達上，自然真誠並又不違溫柔敦厚之旨。《西廂》不僅不是淫書，張生與鶯鶯既優雅又熱烈的情感互動，透過對話獨白表述；而這些文章辭句也因此既細緻典雅又濃烈抒情，文字在傳達情意的收放之間，形成一種純正卻又靈動的書寫方式。金聖歎認為，情感以至文字，《西廂記》都能啟發讀者在雅馴與透脫之中求得一種平衡。《西廂記》在當時或者仍為許多人視為是一種對於正統文學的背離，但金聖歎則從主題與文風上的分析提出，這其實是對於遙遠文學傳統的呼應，並且透過繼承與轉化，開展成一種屬於一個時代的文學容貌。閱讀與接受之際，這同時也將啟發文人子弟如何創作書寫：

沈潛子弟，文必雅馴，苦不透脫；高明子弟，文必透脫，苦不雅馴。極似分道揚鑣，然實同病別發。……夫真雅馴者，必定透脫；真透脫者，必定雅馴。問誰能之？曰《西廂記》能之。<sup>73</sup>

創作將作為閱讀行為的一種延伸，閱讀行為可能激發讀者進一步批評書寫的慾望，而事實上書寫行為其實往往巧妙包含著作者過往的閱讀經驗。兼具讀者與作者的身份的金聖歎，在評點過程中，亦將文本作為向可能的讀者與作者發言的一個媒介。在時間軸線上，當下的這個文本串連過往與未來；在文學活動裡則成為作者與讀者之間對話的場域。從讀者一方所開啓的接受意義，則又可能引起更多

<sup>72</sup> 例如明代皇室雜劇作家朱有燬（1379-1439）便是從「興觀群怨」的《詩》功能立論，提出戲曲「體格雖以古之不同，其若可興、可觀、可群、可怨，其言志之述未嘗不同也。……今曲亦詩也，但不流入於穠麗淫佚之義，又何損於詩曲之道哉。」參見朱有燬：〈白鶴子詠秋景引〉，引自隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》（北京：文化藝術出版社，1992），頁83。而明代張鳳翼則提出「傳奇為寓言」之說，認為戲曲不僅有娛樂意義，本事之間多有寄託，亦將戲曲視為《詩》之繼承，直接將《西廂》看做是「變風之濫觴」的懲勸之作。因此欣賞戲曲需「以古人立教之意望人，而非直以傳奇為傳奇也」，如同古人「立教常寓意於聲音之外」，戲曲作為一種聲感娛樂，當有其隱寓其中更深刻的嚴肅旨意。隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》，頁114-115。

<sup>73</sup> 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁4b。

關於閱讀與書寫的思考。

淫書與否之辯尚未結束，〈酬簡〉一齣總評提到：

古之人有言曰：《國風》好色而不淫。比者，聖歎讀之而疑焉，曰：嘻，異哉！好色與淫，相去則又有幾何也耶？若以為「發乎情，止乎禮」，發乎情之謂「好色」，止乎禮之謂「不淫」，如是解者，則吾十歲初受《毛詩》，鄉塾之師早既言之，吾亦豈未之聞，而豈聞之而遽忘之？吾固殊不能解。好色必如之何者謂之「好色」？好色又必如之何者謂之「淫」？好色又如之何謂之幾於淫而卒賴有禮而得以不至於淫？好色又如之何謂之賴有禮得以不至於淫而遂不妨其好色？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。」……且《國風》之文俱在，固不必其皆好色，而好色者往往有之矣。抑《國風》之文俱在，反不必其皆好色，而淫者往往有之矣。信如《國風》之文之淫，而猶謂之不淫，則必如之何而後謂之淫乎？信如《國風》之文之淫，而猶望其昭示來許為大鑑戒，而因謂之不淫；則又何文不可昭示來許為大鑑戒，而皆謂之不淫乎？凡此，吾比者讀之而實疑之。<sup>74</sup>

這段文字著重於「好色」與「淫」之辯，「國風」依舊是論證過程中的一個參照對象。金聖歎質疑「好色」與「淫」之間是否真有那麼大的區別？即使幼年塾師已為他說明了兩者的界線在於前者必須「發乎情止乎禮」，然如何得能同時做到「好色卻不淫」？金聖歎認為兩者根本就是一體兩面之事，難以明確切割區分，那莫不是人們不敢承認自己的情慾的一種企圖掩飾。倘若好色與淫是可以區分開來的，正如「國風」中所見詩歌，可見好色亦可謂之為淫，但我們卻可以因為其經典地位而將一切涉乎淫者之事皆以好色加以包容；既是如此，又何必對於後代之文學如《西廂》以「淫書」一詞加以框限？

進則有將「國風」之淫解釋為一種警惕與鑑戒之用者，金聖歎又問，那何以不能以相同定位看待戲文之中的情感互動之事？金聖歎認為這是人們對於文本有著既有之偏見，反而出現不同的判斷標準之故。但他最終的目的，並不是要為戲曲爭取一個獲得平等看待的合理位置，對他而言，好色與淫並無明確差別，也從來不是一種罪過之事：

<sup>74</sup> 《繪像第六才子書·酬簡》總評，卷七，頁 1a-2b。

人未有不好色者也，人好色未有不淫者也，人淫未有不以好色自解者也。此其事，內關性情，外關風化，其伏至細，其發至鉅，故吾得因論《西廂》之次，而欲一問之：夫好色與淫，相去則真有幾何也耶？<sup>75</sup>

這段文字誠實地對於同為人類的自己進行剖白，情愛慾望原為人之所有，人之所以未能坦白面對自己好色且淫的心理狀態，其實是受到外在世界道德教化觀念的束縛，而不得不做出的自我掩飾。然情慾是一種再真實不過的性情表露，更何況：

自古至今，有韻之文，吾見大抵十七皆兒女此事。此非以此事真是妙事，故中心愛之，而定欲為文也；亦誠以為文必為妙文，而非此一事，則文不能妙。<sup>76</sup>

古今文學多見男女情愛之主題，這是文學創作的一大靈感，也是人們最真誠、最基礎的一種情感趨向。正因為出乎至誠，所寫成的文章也因充滿真實情意而成為絕妙好文；情愛之事成為文學書寫的主題，其實是再自然不過的事了。

金聖歎在第六才子書中關於淫書之說所提出的長串辯證，不僅試著回覆《西廂記》接受史裡經常見到的一個質疑，透過這些層進而細密的論述，也同時提出了一種新的文學標準：將「淫」定位為一種真實性情的展現，無關道德正確的，並且是古今文學最為動人的主題之一。真情至性之文寫來既能雅馴亦兼透脫，文字之美與文心之真切，如此文章如何能夠不以「天地妙文」視之？他也提醒著讀者們莫要輕意地相信了一種約定俗成的說法，所有文學作品都需要去除成見、打開心胸直接面對文章重新讀起，文本將會給予讀者最是誠實的回應。這些文字，談的是《西廂記》，是閱讀方法，也是作為一位讀者引領著其他讀者試著發揮自身閱讀意識的真切談話。

### 第三節 「金」針隨度—金批《西廂》的閱讀操作

金批《西廂》無疑在戲曲文本閱讀方式與藝術手法上提供了讀者諸多指點，將這些評點意見拆解而後重構，亦能建立起一套可觀的金批《西廂》的理論體系。

---

<sup>75</sup> 同上註，頁 2b。

<sup>76</sup> 同上註，頁 3a-3b。



面對這樣一部指導「經典閱讀」的「批評經典」，兩種文字並列而行究竟會引領著後續的讀者落實什麼樣的閱讀過程？我們或者可以也把自己當作是一個純粹的讀者，以《西廂》第一齣〈驚豔〉為例，跟著評點文字脈絡試走一遭，感受這一段閱讀路徑裡將為金聖歎所開展出的文本風景，並因此再度形成文字與文字之間的對談關係。〈驚豔〉一齣之總評：

彼古人既未嘗知十百千年之後，乃當有我將與寫之而因以告我，我又無從排神御氣，上追至於十百千年之前，問諸古人。然則今日提筆而曲曲所寫，蓋皆我自欲寫，而於古人無與。與古人無與，則古人又安所復論受之與不受哉？曰：古人不受，然則誰受之？曰：我寫之，則我受之矣。夫我寫之，即我受之，而於提筆將寫未寫之頃，命意吐詞，其又胡可漫然也耶！<sup>77</sup>

文學作品問世流傳久遠，彼時的作者無可預測日後的讀者，古今之人亦沒有相見對談的可能。文本成為獨立的被接受藝術客體，閱讀接受與批評書寫的方式與內涵，皆取決於作為讀者一方既有的閱讀能力與審美期待。因此金聖歎說，「我寫之，我受之」，閱讀行為最原初的動機與收穫，都在讀者身上發生，批評所面對的第一個讀者也正是自己。這是評點家自言批評態度之謹慎，或也提醒著閱讀著文本以及評點的我們，亦需真誠以對。金聖歎又說：

夫天下後世之讀我書者，彼豈不悟此一書中，所撰為古人名色，如君瑞、鶯鶯、紅娘、白馬，皆是我一人心頭口頭，吞之不能，吐之不可，搔爬無極，醉夢恐漏，而至是終竟不得已，而忽然巧借古之人之事以自傳，道其胸中若干日月以來七曲八曲之委折乎！<sup>78</sup>

《西廂記》在金聖歎眼中並不只是一件古人之事前人之文，而是強烈呼應他心中真切情意的一部經典佳作。因此他認為觀其評點之人，應能從其批評文字中體會評點者與這部作品之間緊密結合的關係；金聖歎雖未能寫出如《西廂記》這般的作品，但它彷彿代為道出「金聖歎心中原有之事」，在獲得文本召喚而後進行閱讀的過程，這像是一種遇得知己的喜悅。

<sup>77</sup> 《繪像第六才子書·驚豔》總評，卷四，頁 6a-6b。

<sup>78</sup> 同上註，頁 7a。

進入正式閱讀之前，金聖歎在總評之中對於該齣最主要的藝術手法提出了解析歸納，並以形象式的比喻用以說明：

讀《西廂》第一折，觀其寫君瑞也如彼，夫亦可以大悟古人寄託筆墨之法也矣。亦嘗觀於烘雲托月之法乎？欲畫月者，月不可畫，因而畫雲。畫雲者，意不在雲也；意不在雲者，意固在於月也。然而意必在於雲焉。……於雲輕重均停，又無纖痕，漬如微塵，望之如有，攬之如無，即之如去，吹之如蕩，斯雲妙矣。雲妙則明日觀者杳至，咸曰：「良哉月與！」初無一人嘆及於雲。此雖極負作者昨日慘淡徬徨畫雲之心，然試實究作者之本情，豈非獨為月，全不為雲？雲之與月，正是一副神理，合之固不可得而合，而分之乃決不可得而分乎！<sup>79</sup>

作者提出「烘雲托月」作為一種文本創作手法進行理論性的分析，並以作畫為一比擬。月雖為主要勾勒的對象，但隨伴在月身邊的雲，一動一靜莫不與月相關，而月也在雲影或輕或重間展現一種若有似無的韻味，那意境更勝於直描摹出月的存在。然而作者雖將月作為畫中之主角，亦當在意雲存在的形象。因此在一幅畫當中，主筆描畫竟可能是為了襯托朦朧的主角，然雲與月，皆成為這幅圖畫中不可缺少亦不可分離的存在。意象式的說明比擬之後，則見對於文本手法的舉例分析：

《西廂》第一折之寫張生也是已。《西廂》之作也，專為雙文也。然雙文國豔也。國豔，則非多買胭脂之所得而塗澤也。……將寫雙文，而寫之不得，因置雙文勿寫，而先寫張生者，所謂畫家烘雲托月之秘法。然則寫張生必如第一折之文云云者，所謂輕重均停，不得纖痕漬如微塵也。……讀者於此，胡可以不加意哉！<sup>80</sup>

〈驚豔〉一齣先由崔夫人、鶯鶯紅娘上場，簡單交代身世立場之後，主戲實由張生開展。然而，張生雖為此段行為語言最多者，但藉由張生所觀所言，重點實又放在鶯鶯身上。佛殿上巧遇鶯鶯的張生為其氣質容貌打動，但鶯鶯過人之美並非

<sup>79</sup> 同上註，頁 7b-8b。

<sup>80</sup> 同上註，頁 8b-9a。

一般言語得以清楚傳達，愈是用力描述就如同以胭脂塗澤，終是未能稍稍觸及鶯鶯渾然天成的過人美貌。作家手法正是藉由張生之眼與口展現出鶯鶯過人的姿態嬌容，另一方面則竭力書寫張生爲之著迷的模樣；兩者之間正如一種「雲」與「月」的關係，主要的動作線與發言者雖皆在張生身上，實則帶著讀者將想像集中在初次出場的鶯鶯。

夫人引鶯鶯、紅娘與歡郎上場自報家門一段，有著交代鶯鶯家世與母女關係的作用。此間鶯鶯全無一語，皆由夫人發言，可知崔母在這段母女關係之間處於主導位置。崔母的一個指示：「紅娘，你看，前邊庭院無人，和小姐閒散心立一回去。」因此引動了張生巧遇鶯鶯之後漫長曲折的情感互動，這句話更可以看到崔母之小心謹慎，非得是遊客稀少之時，方得讓閨女閑耍散心。金聖歎於該段落則如此評論：

於第一章大書曰「老夫人開春院」，雖曰罪老夫人之辭，然其實作者乃是巧護雙文。蓋雙文不到前庭，即何故為遊客悞見？然雙文到前庭而非奉慈母暫解，即何以解於女子不出閨門之明訓乎？故此處閒閒一白，乃是生出一部書來之根。既伏解元所以得見驚豔之由，又明雙文真是相府千金秉禮小姐。蓋作者之用辛苦到如此。近世忤奴乃云雙文直至佛殿，我觀之而恨恨焉！<sup>81</sup>

金批有一種維護鶯鶯的用意存在，如同末句所言，世人只見鶯鶯來到佛殿，卻忽略其實是在母親的指令之下才有這一段路程與巧遇；金聖歎爲此辯駁，認爲劇作家如此安排開場，正是要說明鶯鶯確爲閨訓嚴肅的大家女兒，走到前庭實爲母親一時疏忽才造成遊客「誤見」。讀者們不僅要看到張生爲鶯鶯之美動容驚豔，也必須在心中樹立鶯鶯準確的「形象」—相府千金秉禮小姐。與其說金聖歎看見劇作家之用心，我們感受到更多的，是金聖歎「巧護」鶯鶯的心情。

張生登場之後，表述了自己的身世遭遇，並將用幾曲唱詞說明自己的志向所在，接著描述眼前所見黃河之景：

行路之間，早到黃河這邊，你看好形勢也呵！<sup>82</sup>

<sup>81</sup> 《繪像第六才子書·驚豔》夾批，卷四，頁 10b。

<sup>82</sup> 《繪像第六才子書·驚豔》，卷四，頁 12b。

金批於此：

張生之志，張生得自言之。張生之品，張生不得自言之也。張生不得自言，則將誰代之言？而法又決不得不言。於是順便反借黃河，快然一吐其胸中隱隱嶽嶽之無數奇事也。嗚呼！真奇文大文也。<sup>83</sup>

【油葫蘆】九曲風濤何處顯，則是此地偏。帶齊梁，分秦晉，隘幽燕；雪浪拍長空，天際秋雲捲。（便是曹公亂世奸雄語。）竹索纜浮橋，水上蒼龍偃。（便是治世能臣語也。）東西貫九州，南北串百川。（言其學之富。）歸舟緊不緊如何見？似弩箭離弦。（言其才之敏。）<sup>84</sup>

【天下樂】疑是銀河落九天，高源雲外懸。（言其所本者高。）入東洋不離此徑穿。（言其所到者大。）滋洛陽千種花，（言其潤色帝圖。）潤梁園萬頃田，（言其霖雨萬物。）我便要浮槎到日月邊。（又結至上京取應也。）

85

該段落總評則為：

右第三節。借黃河以快比張生之品量，試看其意思如此，是豈偷香傍玉之人乎哉？用筆之法，便如擘五石勁弩，其勢急不可就，而入下陡然轉出事來，是為奇筆。<sup>86</sup>

戲曲與小說最大之差異之一顯然在於後者全然代言體的敘事特色，戲曲文本中除了曲牌標示與科介動作提點，所有文字都被設定為是角色的對話或獨語。於是劇作家若欲塑造人物性格形象，令角色以自報家門的方式出場自我言說一番，則是一種常見的敘事手法。金聖歎眼中的《西廂記》過人巧妙之處，正在於劇作家敘事過程裡並充分留意如何透過不同視角來烘托人物，從而令讀者觀眾得以從另一個觀點累積更多對於角色的細膩觀察感受；例如該齣總批文字中所分析的「藉張

<sup>83</sup> 同上註。

<sup>84</sup> 同上註，頁 12b-13a。

<sup>85</sup> 同上註，頁 13a。

<sup>86</sup> 同上註，頁 13a-13b。

口之口，寫鶯鶯之美」，既見鶯鶯出色的氣質形象，亦見張生的深情與著迷。

在這一段落裡金聖歎認為，張生自言志趣方向無妨，但自誇品格才華則容易顯得傲氣張狂。然就故事脈絡而言，張生的品格與才華絕對是不容略過不提的，也勢必需要在戲劇故事的一開場便令讀者擁有充分的訊息逐步建構對於這個角色的理解與認同。於是透過張生「藉景抒情」的詠歎唱曲裡，一方面轉達出張生眼前所見黃河邊壯闊景致，並又在詠景之詞裡同時也寄寓了張生的自我期許與過人才氣，外在之景與內在之情有著相互的照應關係。金聖歎認為，這正是作家有意為之的巧妙筆法；在其批語當中，多有超脫於文字本身的「誤讀性詮釋」，若要反駁金氏的讀解有過度個人主觀意見，並非沒有立場。然而金氏的批點文字卻的確發揮了相當功能，引導讀者不僅跟著角色的視野將目光投注在外在景觀所見，自然景物的壯闊氣勢與張生心裡的雄心壯志互為呼應的同時，張生的縱橫才氣與視野高度並也獲得展示。戲曲文本中，所謂的寫景之詞往往不是真的只為了寫景，「景」是透過「人」的觀點角度與言語表達出來的，於是對於其視野其情思意境，自然也將有意地有所透露。

這兩段評點裡，金聖歎始終不是站在與角色同感同思，而是站立於劇本之外，解析劇作家構造人物形象之手法，以及每一句話語中所具備的敘事功能，而這一切的發生，都關乎作家巧妙的筆法。金批文字其實是帶著我們依循文本之走勢，接著對於創作手法提出整體的評價。而這些文字，已非單純的閱讀心得與主觀抒懷，更趨向於嚴謹的批評與分析。

張生來到普救寺之後，因老住持不在，便由小和尚法聰引領繞行參觀全寺，並不顧法聰阻撓來到前院，因此撞見鶯鶯。

（張生云）既然長老不在呵，不必賜茶；敢煩和尚相引，瞻仰一遭。

（聰云）理會得。

（張生云）是蓋造得好也呵！。

【村裏迓鼓】隨喜了上方佛殿，又來到下方僧院。廚房近西，法堂北，鐘樓前面，遊洞房，登了寶塔，將迴廊繞遍。我數畢羅漢，參過菩薩，拜罷聖賢。……（張生見鶯鶯、紅娘科）驀然，見五百年前風流業冤。<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> 同上註，頁 14b-15a。

金氏於此批道：

右第四節。寫張生遊寺已畢，幾幾欲去，而意外出奇，憑空逗巧。○如此一段文字，便與《左傳》何異？凡用佛殿、僧院、廚房、法堂、鐘樓、洞房、寶塔、迴廊無數字，都是虛字。又用羅漢、菩薩、聖賢無數字，又都是虛字。相其眼觀何處，手寫何處，蓋《左傳》每用此法。我於《左傳》中說，子弟皆謂理之當然。今試看傳奇亦必用此法，可見臨文無法，變成狗噪。而法莫備於《左傳》，甚矣！《左傳》不可不細讀也！我批《西廂》，以為讀《左傳》例也。<sup>88</sup>

「虛字」所指為非真正關鍵的文字存在，一切都為鋪陳襯托之後即將到來的主要事件，金聖歎提醒讀者要留意的是文字間「眼觀何處，手寫何處」，而這寫作手法，金氏以為與《左傳》是極其相近的。《左傳》作為古代重要史籍，同時也是開創了敘述事件與描寫人物的書寫技巧，影響後代敘事文學的發展甚劇。而《左傳》為人所稱道的敘事手法，竟然也出現在戲曲裡了。從此也可以看出金聖歎推崇戲曲鍾情於《西廂》的理由，並非是單純的一種「代有文學出」的文學革新觀念，而是他看見了戲曲作品中所具備的出色敘事技巧，《西廂記》成為六才子之一的其中一個重要理由，正是因為文本藝術上的成就。「文法」是金聖歎在閱讀所有文學作品中時最關心的一件事。這個主要的留意無可否認地，決定了金批《西廂》絕大多數的評論皆側重敘事層面之上，但是這樣很仔細又挑剔地端詳著一部戲劇作品中的書寫手法，也因此足以說明戲曲文本確實擁有高度的敘事意義以及閱讀上的藝術審美性。

這邊將《西廂記》比以《左傳》，呼應了金聖歎提到的「一副手眼讀得《西廂記》」<sup>89</sup>；所謂的「一副手眼讀得」，指的當是每每閱讀一個文本時，他對於作品之「文法」都有著細心的留意。之所以應當先行細讀《左傳》，除了是因為《左傳》敘事手法的完備足供參考之外，也提醒了讀者，閱讀經驗的充分積累，將是我們能夠進入並掌握另一個優秀文本的基本條件。是而金聖歎的閱讀活動，絕非停留在第一層的審美娛樂層次，他非但是一個嚴肅並具有批評能力的專業型讀

<sup>88</sup> 同上註，頁 15a-15b。

<sup>89</sup> 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》：「聖歎本有才子書六部，《西廂記》乃是其一。然其實六部書，聖歎只是用一副手眼讀得。如讀《西廂記》，實是用讀《莊子》、《史記》手眼獨得；便讀《莊子》、《史記》，亦只用讀《西廂記》手眼讀得。如信僕此語時，便可將《西廂記》與子弟作《莊子》、《史記》讀。」卷二，頁 3b。

者，亦是一個對於文學作品之表現手法與美感形式有著嚴格期許的批評家。

張生見著鶯鶯，鶯鶯初是未能覺察另一雙眼睛的窺視；於是任由張生不斷窺視，並吟曲讚頌之：

【元和令】顛不刺的見了萬千，這般可喜娘的龐兒罕曾見。我眼花撩亂口難言，魂靈兒飛去半天。盡人調戲，韞著香肩，只將花笑拈。

【上馬嬌】是兜率宮，是離恨天？我誰想這裏遇神仙！宜嗔宜喜春風面，偏、宜貼翠花鈿。<sup>90</sup>

金批如下：

右第六節。寫雙文不曾久立，張生瞥然驚見。這一頃刻真如妙喜於阿閼佛國一現，不可再現。今乃欲於頃刻一現中，寫盡眼中無邊妙麗，可知著筆最是難事。因不得已而窮思極算，算出「盡人調戲」四字來。蓋下文寫雙文見客即走入者，此是千金閨女自然之常理。而此處先下「盡人調戲」四字，寫雙文雖見客走入，而不必如驚弦脫兔者，此是天仙化人，其一片清靜心田中，初不曾有下土人民半星齷齪也。看他寫相府小姐，便斷然不是小家兒女。筆墨之事，至於此極，真神化無方。<sup>91</sup>

張生口中的「盡人調戲」或可解釋為尚未留意到張生躲著偷觀著的鶯鶯，毫無防備，因而姣好面容與萬千姿態就這樣落入張生眼底。金聖歎則將其詮釋為，這是相府小姐典雅的氣質神態，也為後段離去時的優雅身段與從容姿態作了鋪陳。於是「盡人調戲」一語，依舊可以解釋為對於角色人物形象氣質的一種深化的書寫；然而作家巧妙過度不藏痕跡，也唯有依賴金聖歎如此細緻讀解，文字間深意才能獲得勾掘。

這邊還可以注意到的是金聖歎在細讀批評間同時試著回覆並否決關於《西廂記》淫書的負面批評。淫書與否、好色與淫之間的差別，以及天地之間男女之事並非淫事，這些課題在〈讀法〉一文中已為金聖歎詳盡地進行了層層論述；進到

<sup>90</sup> 《繪像第六才子書·驚豔》，卷四，頁 15b-17b。

<sup>91</sup> 同上註，頁 16b-17a。

文本裡面之後，金聖歎則透過分析文字情節的脈絡紋理引領讀者閱讀，並用以呼應他的論點。男女之事既非淫事、亦非下流之事，那麼「下土人民半星齷齪」的「齷齪」又從何而來？這兩者之間的差別在於，金聖歎認為鶯鶯與張生是在一種真誠而自然的情意交流之下衍生更為親密的情感互動，這是純真而浪漫的；但若有一般讀者閱讀《西廂》，從頭到尾就想著男女之情，而未能跟著作家細細開展的文脈，理解男女主角由淺而深逐漸入情的過程，也錯過文章之初作家如此費心刻畫鶯鶯典雅形象，而這正是鶯鶯之所以讓張生著迷的主要原因。一般讀者若不能領略其中的細膩層次以及作家文心文筆之巧妙，一下子就要以一種偏見揣測張生與鶯鶯的心意，尋求一種單純的娛情快感，這就真的落入衛道人士所批判的影響良善風俗之過了：

後之忤奴必謂雙文於爾頃已作目挑心招種種醜態，豈知《西廂記》妙文，原來如此！<sup>92</sup>

這也是金聖歎費心於此停頓，提醒的理由。藉由張生之眼而加以刻畫的鶯鶯形象，幾乎是將各細部的美感層層遞入讀者眼簾：

【勝葫蘆】宮樣眉兒新月偃，侵入鬢雲邊。未語人前先靦腆，櫻桃紅綻，玉粳白露，半響恰方言。<sup>93</sup>

【後】似嚙嚙鶯聲花外轉，（鶯鶯云）紅娘，我看母親去。行一步可人憐。解舞腰肢嬌又軟，千般嫵娜，萬般旖旎，似垂柳在晚風前。<sup>94</sup>

此處金聖歎的夾批提到：

此方是活雙文，非死雙文也。儻乃不解，遂謂面是面，鈿是鈿，眉是眉，鬢是鬢，則是泥塑雙文也。<sup>95</sup>

<sup>92</sup> 《繪像第六才子書·驚豔》，卷四，頁17b。

<sup>93</sup> 同上註，頁17b-18a。

<sup>94</sup> 同上註，頁17b-18b。

<sup>95</sup> 同上註，頁18a。



這一段批語甚是有趣。金批《西廂》主要為人批評之處正在於對於戲曲場上演出意義的忽略，而將此當作一個純文本的閱讀。演劇是立體的，文本則是平面的文字；這是兩者之間最大的差異。但這位批評家卻能從文字讀出「動態」的一面，將這些敘述不僅用來勾勒鶯鶯的形象氣質，每一個身體細部姿態在張生眼底流過的同時，也表現了鶯鶯位置方向不斷移動轉換，以及因為這樣的變化所能被看見的每個細節；畫面是流轉的，鶯鶯自也是靈動的。舞台上將有真實可見的女演員透過身段眼神表現鶯鶯的風情萬種，閱讀卻依賴讀者對於文字有更細膩的解讀，並且發揮想像力在腦中架構起一個人事流轉的情境，這自非容易，卻也是閱讀的最大樂趣之一。

眼見客至，鶯鶯終是得離去；金聖歎幾段夾批之文如：

雙文濺見客來，便側轉身云：「我看母親去。」此是一瞬眼間事，看他偏有本事將「我看母親」一聲寫出如許章法。<sup>96</sup>

自「偏」字至此止是一瞬眼間事。蓋側轉身來，便移步入去也。<sup>97</sup>

雙文去矣！水已窮，山已盡已。文心至此，如劃然弦斷，更無可續矣。看他下文憑空又駕出妙構來。<sup>98</sup>

鶯鶯即將離去，張生無限流連，原為瞬間短暫之事，劇作家卻在此處寫得緩慢委婉，自是有意留給接受者想像與期待的一種留白。金聖歎於此間也隨順著文脈將閱讀步調減緩，因此在「一瞬眼」間填入許多讀者的感思，既有張生對於鶯鶯離去身影的專注凝望，亦有劇作家關於此刻的用心鋪排、以及讀者因此衍生的對於後續文章如何巧妙銜接無限期待。緩行、停頓、留白、想像，這是文字間的一種結構設計，並將引導閱讀過程以不同的節奏或緩或急地行進。讀者因此在段落之間找到自己的容身之處，咀嚼回顧，而後預想情節、期待後續的文章如何行進發展。金聖歎正是充分掌握了文章的節奏與每一個空白，為讀者示範了一種用心傾聽文本之後，而發展出來的最理想閱讀節奏。

鶯鶯下場之後，停留於此的張生自是懸念不已：

---

<sup>96</sup> 同上註。

<sup>97</sup> 同上註。

<sup>98</sup> 同上註，頁 19a。

【柳葉兒】門掩了梨花深院，粉牆兒高似青天。恨天不與人行方便，難消遣，怎留連。有幾個意馬心猿。<sup>99</sup>

【寄生草】蘭麝香仍在，（雙文既入，門便閉矣。門既閉，雙文便更不見矣。看他偏要逞好手，從門外張生，再寫出門裡雙文來。真是鏡花水月，全用光影邊事。此一句是向門外寫也。）珮環聲漸遠。（此一句便向門內寫也。）東風搖曳垂楊線，（是從門外仰至牆頭也。）遊絲牽惹桃花片，（是魂隨游絲飛過牆去也。）珠簾掩映芙蓉面。（是魂在牆內逢神見鬼也。）這邊是河中開府相公家，（牆外也。）那邊是南海水月觀音現。（牆內也。）

100

【賺煞尾】望將穿，（牆外也。）涎空咽，（牆內也。）

（右第十三節。雙文已入，門已閉，卻寫張生於牆外洞垣直透見牆內雙文，又是一樣憑空妙構。真正活張生，非死去張生也。）<sup>101</sup>

此段文章批點之詞穿插文字與段落之間，評詞份量幾乎大過於原文所有。原文中寫道鶯鶯雖已離去，香氣與珮環之聲依舊在嗅覺與聽覺上打動張生，令其魂牽心動不已。金聖歎導引著讀者如此觀之：畫面上已不見入門而閉的鶯鶯，門外徒留張生一人獨自眷戀；但張生情感之寄託，顯然視覺無法看見、卻透過其他的感官與心思得以延續眷戀之情。張生心意穿梭門內門外，有實際所感，亦有個人不受控制的浪漫想像，從蘭麝香氣與環珮音聲所引起的感官反應，後來則成了「魂隨游絲飛過牆也」，此時所思所感，真實與想像交織呈現，都在說明初次見到鶯鶯的張生如何地被其所深深吸引。這個擁有真切情感與浪漫想像之張生，自然不是呆板的一齣戲劇中的虛構人物而已，而是何其貼近每個讀者戀愛時心境的真實存在。

跟著金批文字走一遭《西廂記》第一折，當為其急緩有致、層次細密的導引方式感受到一種文字閱讀上的深刻與趣味。批評家既有屬於個人的議論與抒情，但同時對於文本又進行了最緊致細膩地詮釋，這成了閱讀金批《西廂記》的雙層

<sup>99</sup> 同上註，頁 20a-20b。

<sup>100</sup> 同上註，頁 20b。

<sup>101</sup> 同上註，頁 20b-21a。

審美趣味：因為這些藝術分析而能再度深入文本，同時之間批評家並未完全隱沒在文字之下，批評文字附加在劇本之上也同時表述了評點者的創造式意見。

金批《西廂》另一結構上的特色，在於他將劇情結構依照他所掌握的文脈起伏進行一種「分節」式的處理；段落分節的原則，可能是文意的轉折、情節的一個段落，或是角色形象動作的逐步解析。<sup>102</sup>節點的定位許多時候甚至是介於曲文中間，原本以「套曲」、「曲牌」為單位的戲曲劇本，在金聖歎筆下這既有的結構都變得是次要的存在。這樣的分節方式的確破壞了戲曲特有的結構藝術性，而讓敘事意義完全地凌駕在音樂體製之上，這在後來也招致許多批評，例如是「以文律曲」、「取《西廂記》而割裂之」等等。<sup>103</sup>從戲曲傳統的創作規律與形式規範來說，金聖歎的確是違背了特定的藝術原則；然而這樣近似破壞性的「誤讀」手法，卻示範了另一種戲曲文本的閱讀節奏，而揭示出在原有音樂結構規範中容易被視為次要的敘事藝術成就。以場上規則來檢視金批文字，金聖歎自然完全不符合一位專業曲家當有的專業性評論視角；但作為一位大膽不受約束的文本讀者，其將以音樂為主的戲曲結構形式加以破壞、拆解，而後以敘事文法進行再度的「重構」，形成另一種新的結構意義。金聖歎在閱讀一事上所落實的主觀性審美方式，依舊應被定義為一種讀者意識的突破性實現，並且展示了戲曲文本閱讀作為一種獨立的接受方式，而建立起另一種審美規則的可能性。<sup>104</sup>

與第一折〈驚豔〉遙相呼應的正是金批《西廂記》卷四之四的〈驚夢〉一折。金聖歎批評《西廂記》雖保留原著全文，卻對於最後的第五本的劇情並不認同，

<sup>102</sup> 近代以來的戲曲研究（如日人青木正兒）或以「分解」一詞形容金聖歎打破曲本的音樂結構，因閱讀需要將一個折子劃分成若干節，用以詳細說明對於文章描寫法的逐段分析。

<sup>103</sup> 清·梁廷枏《藤花亭曲話》：「金聖歎強作解事，取《西廂記》而割裂之，《西廂》至此唯一大厄；又以意為更改，尤屬魯莽。」以及「聖歎以文律曲，故每於觀子刪繁就簡，而不知其腔拍之不協。」《中國古典戲曲論著集成》第八冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁288-290。又如晚清吳梅《奢摩他室曲話》言道：「《西廂》之工，夫人知之，至其布置之妙，昔人多所未論，惟為金采所塗竄，又為之強分章節，支離割裂，而分局布子之法，遂不得見，此亦實甫之一厄也。」以及吳蘭修《桐華閣本西廂記》：「曲之帶白者，其詞多斷，曲之接板者，其意相連，金氏強作解事，可云魯莽。」

<sup>104</sup> 曾守仁：「才子概念完全為金聖歎所意識到的形式層面而生，《水滸》《西廂》成為才子文心的展現的文法寶庫；一方面金聖歎所執定的對偶閱讀法確也捕捉了若干敘事文本的部分特質，使得他在出之於己意對文本重構之際，能準確的分割出各個敘事單元（甚至更侵略了詩歌的不同文類，分成數「解」基本上也是這樣概念下的進路），藉以形成作者如何安排整個文本的理路；前者，使他的閱讀理論不免帶著個人濃厚的主觀色彩；後者，使得他得以開發如《水滸》般的文本，而成就其經典地位，不過，當然另一方面就是也不得不排拒這個閱讀技術所不能涵蓋的其他性質之文本了。」此段文字雖非以金批《西廂》作為主要分析對象，卻呼應了金聖歎以分節方式評點戲曲文本，主觀大膽之餘因此能透過獨特的閱讀方式開掘文本的經典意義，但也無可否認地將要忽略並存於文學作品中、卻非此閱讀技術所能包容的其他文本特質。參見《金聖嘆評點活動研究—擬結構主義的重構與解構》，（南投：國立暨南大學中國語文學系碩士論文，1999年），頁289。

甚至提出「此續《西廂記》四篇，不知出何人之手，聖歎本不欲更錄」<sup>105</sup>的質疑和否定，因此認為《西廂記》一劇應當止於〈驚夢〉一齣。而金聖歎這個刪節的「意圖」，依舊傳達了金氏所認為的文本當止於所當止之藝術規則，透過「妙處不傳」的劇情設計，結局安排上的不完全道盡，將使得文本旨趣傳遞出另一種層次的深度與美感。〈捷報〉總評金聖歎如此形容：

嘗有狂生題《半身美人圖》，其末句云：「妙處不傳」。此不直誣賴惡薄語，彼殆亦不解此語為何云也。夫所謂「妙處不傳」云者，正是獨傳妙處之語也。停目良久睇之，睇此妙處，振筆迅疾取之；取此妙處，累百千萬言曲曲寫之。曲曲寫而至於妙處，只用一二言陡然直逼之，便逼此妙處。然而又必云「不傳」者，蓋言費卻無數筆墨，止為妙處；乃既至妙處，即筆墨都停；夫筆墨都停處，此正是我得意處；然則後人欲尋我得意處，則必須於我筆墨都停處也。<sup>106</sup>

此段言作家創作當在筆墨文字醞釀至絕妙精彩處嘎然而止，然前面劇情的鋪陳與訊息的釋放都足夠了，所剩下的部分就是留待讀者細心體會感受了。因此作家必須不把文字與情感說白道盡，讀者參與創作正是在文字停止處才開始；從作家的寫作技巧談文本的召喚功能，以及讀者在此閱讀過程中的參與及能動意義，金聖歎以此指出文本適度的留白與收煞，方才是文章最精彩而耐人尋味之處。從這個角度來看《西廂記》一劇的結尾安排，金聖歎則認為在藝術完整性上，最末一本的四折顯得多餘了：

今相續之四篇，便似意欲獨傳妙處。夫意欲獨傳妙處，則只是畫下半截美人也。亦大可嗤也！<sup>107</sup>

這個具有破壞性企圖、展示讀者閱讀霸權的改寫行為，除了呼應著金聖歎的藝術標準，並且提出了屬於讀者本身的宗教信仰與生命哲學。〈後候〉一齣總評裡提到：

<sup>105</sup> 《繪像第六才子書·捷報》總評，卷八，頁 1a-1b。

<sup>106</sup> 同上註，頁 2b-3a。

<sup>107</sup> 同上註，頁 3a-3b。

昨讀《西廂》，因而諦思倉所作傳奇，其不可多，不可少，必用四十折，吾則真不知其遵何術而必如此。若夫《西廂》之為文一十六篇，則吾實得而言之矣：有生有掃，「生」生葉生花，「掃」如掃花掃葉。……今夫一切世間太虛空中本無有事，而忽然有之，如方春本無有葉有花，而忽然有葉有花，曰「生」。既而一切世間妄想顛倒有若干事而忽然還無，如殘春花落即掃花，窮秋落葉即掃葉，曰「掃」。然則如《西廂》，何謂「生」？何謂「掃」？最前〈驚豔〉一篇謂之「生」，最後〈哭宴〉一篇謂之「掃」。蓋〈驚豔〉以前無有《西廂》。無有《西廂》，則是太虛空也。若〈哭宴〉以後亦復無有《西廂》。無有《西廂》，則仍太虛空也。此其最大之章法也。

108

金聖歎以「生」、「掃」形容世間人物情事的開展與收合，並用以觀看《西廂》一劇；鶯鶯張生之事原為無中生有，這一段開闔起伏雖是極具意義的，但亦終將回歸一無所有。「生」跟「掃」除了是一種「文本章法」，同時也將金聖歎個人的生命哲學加以展示。一般說來，傳統戲曲所表現傳達的內容往往擷取自人生的某個段落，不見得有意或有能力透過「片段」指涉「完整人生」。說唱文學與戲曲劇本裡所寫成團圓式的結局，反映的是一種樂觀積極的心態，甚至可能是呼應著觀眾的期待而發生；而金聖歎以為末本的存在是多餘的，並以佛家語「太虛空」之虛空無物狀態加以比擬，認為戲劇結局的安排必須充分「掃去」，回歸到原來的無有狀態，此正透露出金聖歎所擁有的佛家思想色彩。這個透過對於體製形式的調整來表現生命哲學觀的評點本，也因此確如金聖歎所言，《六才子書》成為強烈而鮮明的「金聖歎文本」，而不再是王實甫之《西廂記》了。

這也呼應了金聖歎在〈讀法〉裡所提到的：

《西廂記》是何一字？《西廂記》是一「無」字。<sup>109</sup>

金批《西廂》中屢屢提到「無」一字，卻在不同的論述脈絡裡開展出多種不同層次的內涵：情節內容的、結構意義的，以及在最後甚具佛家色彩的哲學解釋，暗示著浩瀚宇宙的本為無物。《西廂》既回歸無之狀態，那麼讀者在這段閱讀過程

<sup>108</sup> 《繪像第六才子書·後候》總評，卷六，頁 59b-60b。

<sup>109</sup> 繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁 12a。

結束之際，又如何可能真正擁有文本？勢必亦將回到一個相對的「無」之狀態。然而這並不代表書寫與閱讀行為都是不重要的，這些過程仍是不可缺乏；文本依舊可以是一個足以跨越侷限對談古今的空間，然而生命終將回歸無有狀態，那無形的精神與情感的可能交流，無論是作者或讀者史中都是無從驗證的。書寫或閱讀是否真能突破有限生命的侷限？之於金聖歎而言，也許以「無」字定位與理解生命之存在，反而是最為誠實而豁達的解答了。

金批本《西廂記》最末並非結束於鶯鶯送別張生的〈哭宴〉一齣，而是以〈驚夢〉收場；〈驚夢〉一齣描敘張生為完成崔夫人提出的條件赴考功名，途中夜宿草橋旅店，而鶯鶯竟來夢中相會，驚醒之後才知皆為夢境一場。劇作家以夢境表現張生對於鶯鶯的掛記與想念，從驚豔到驚夢，莫不是張生將鶯鶯置於心中，竭力追求真情以對。〈驚夢〉總批中金聖歎談到：

舊時人讀《西廂記》，至前十五章既盡，忽見其第十六章乃作〈驚夢〉之文，便拍案叫絕，以為一篇大文，如此收束，正使烟波渺然無盡。……既已第一章無端而來，則第十五章亦已無端而去矣。無端而來者，因之而有書；無端而去者，因之而書畢。<sup>110</sup>

感情無端而起無故而終，〈驚夢〉所寫宛若餘音繞樑，更能體現人之情感的強度與深度，經常是超越外在可見的事理脈絡的；這樣的結局安排有其藝術意義。也因此《西廂記》最末一本又安排了另一段事件的延續發展：「捷報」、「猜寄」、「爭豔」與「榮歸」，反而將那份超越外在人事無限延伸的動人真情給破壞了。但是以「驚夢」作為收尾還有更嚴肅的思想上的理由，夢境與真實人生有一種相互的對照關係，以及一種隱喻性的深義。其言道：

今夫天地，夢境也；眾生，夢魂也。

之於金聖歎而言，人生與人所存在之世間都像是一場非實際的大夢，眾生亦是虛幻的存在，甚至是「不存在」。〈驚夢〉中張生夢到與鶯鶯再度相會，現實裡卻不曾發生；這不僅是一段劇情設計，金聖歎將之定位為一劇之結局，已具備一種對於人生的詮釋立場。也因此這樣的閱讀改寫不僅是一種就戲劇結構上所言之「悲

<sup>110</sup> 《繪像第六才子書·驚夢》總評，頁 56a-57b。

劇式」安排，<sup>111</sup>其實是超越文本，寄託一種悲劇性的生命感受。

#### 第四節 小結

金批《西廂記》問世之後，刊行版本多達五十餘種，甚至出現了讀者只知「金西廂」而不知有「王西廂」的情況。<sup>112</sup>盛讚之言如清代另一位小說評點家馮鎮巒對於金聖歎所評點的小說與戲曲一併讚道：

金人瑞批《水滸》、《西廂》，靈心妙舌，開後人無限眼界，無限文心。<sup>113</sup>

此段評論正是將金聖歎如何閱讀批點《水滸傳》與《西廂記》作為一個引起後續接受行為的開端，理由在於金聖歎之評點意見充滿慧心與妙語；這已具備一種「文學創作」的條件，也因此後來的讀者能因為金聖歎的批語打開無限的文眼與文心。又如稍晚的廖燕這樣評論：

讀先生所評諸書，領異標新，迥出意表，覺作者千百年來，至此始開生面。嗚呼！何其賢哉！雖罹禍而非其罪，君子傷之，而說者謂文章妙秘即天地妙秘，一旦發洩無餘，不無犯鬼神所忌，則先生之禍，其亦有以先致之歟。然畫龍點睛，金針隨度，使天下後學悉悟作文用筆墨法者，先生力也。<sup>114</sup>

廖燕肯定金聖歎文學評點的理由依舊在於「領異標新，迥出意表」，無論是批評手法或詮釋內容都有其別開生面之處。廖燕的評論說明了藉由閱讀批評參與文學活動的金聖歎，正是以「讀者」這樣的身份成為一個時代的文學圖像不可或缺的風景，而這個書寫烙印的行為，也同時影響了文學前進與發展的步伐。廖燕並從閱讀之間的相互影響性，推及亦為金聖歎評點的另一期待：對於文學創作的影

<sup>111</sup>

<sup>112</sup> 晚清戲曲批評家吳梅便對於當時《西廂記》的流通狀況如此評論：「蓋時俗所通行者，非實甫之《西廂》，聖歎之《西廂》也。而讀《西廂》者，則聖歎之《西廂》，即為實甫之《西廂記》也。二者交○，而《西廂》真本，乃為孟浪所撰。是今日所行之《西廂》，非真正之《西廂》，而《西廂》乃竟無傳本。」吳梅之語雖是對於金批本盛行、王實甫原作不傳的批評，卻也足以說明金批本《西廂記》問世之後的熱烈接受情形。參見吳梅：《奢摩他氏曲話》卷二〈諸曲題要〉，引自《晚清小說期刊·小說林》七至九期（上海：上海書店，1980年），頁5。

<sup>113</sup> 清·馮鎮巒：〈讀聊齋雜說〉，收入蒲松齡撰，張友鶴輯校：《會校會注會評聊齋誌異》上冊（北京：中華書局，1962年），頁12。

<sup>114</sup> 清·廖燕：〈金聖歎先生傳〉，收入林子雄點校：《廖燕全集》上冊（上海：上海古籍出版社，2005年），頁300-301。

響。深入文本之後又走出文本，閱讀之後的書寫創作，這都是在金聖歎的評點文章之後所引起的連續不止的各種文學行為。

然《西廂記》原本就是一部頗受爭議的戲曲創作，金聖歎將之與史傳詩文並列之舉，有著明顯地對話/修正傳統經典定義的用意；即使引起甚大的流傳與回響，自然也觸犯了許多保守人士的禁忌。例如歸莊便如此評論：

蘇州有金聖歎者，其人貪戾放僻，不知有禮義廉恥，又粗有文筆，足以濟其邪惡。……批《西廂記》行世，名之曰《第七才子》，余見之曰：是誨淫之書也。……以小說、傳奇躋之於經史子集，固已失倫？乃其惑人心，壞風俗，亂學術，其罪不可勝誅矣。<sup>115</sup>

董含〈三岡識略〉則認為，金聖歎評點小說戲曲縱逞個人情思，語多誇誕諧俚，反過來認為將這種閱讀方法用來評注經史之書，是極為不妥之事：

吳人有金聖歎者，著才子書，殺青列書肆，凡《左》、《孟》、《史》、《漢》，下及傳奇小說，俱有評語。其言誇誕不經，諧辭俚句，連篇累牘，縱其胸臆，以之評經史，恐未有當也。<sup>116</sup>

否定批評意見的出現並不讓人意外，傳統價值並非朝夕之間可以動搖；金聖歎提出的六才子書勢必再度引起不同文學觀點之間的爭辯與對話。然而無論是馮鎮巒、廖燕或歸莊、董含，即使對於「金批六才子書」擁有分歧的意見，但他們的討論層面都已是著重於讀者如何接受詮釋文本以及如何為文學作品定位之上，關注視角除了文本，更多是在於「讀者」與「閱讀接受行為」之上；閱讀的方法與讀者的態度成為一個觀察與辯論的焦點，由金聖歎所引起的豐富討論可謂是一種讀者學的內涵。

金聖歎評點《西廂記》充分開掘戲曲的案頭閱讀意義，彰顯了戲曲的敘事特色與文意旨趣，亦證實了戲曲的接受活動是可以從閱讀的層面上獲得初步實現的，這也是最能參透文本意涵的一種接受方法。<sup>117</sup>然金聖歎理論最大的特點卻也

<sup>115</sup> 清·歸莊：〈誅邪鬼〉，收於《歸莊集》下冊（北京：中華書局，1962年），卷十，頁499-450。文中「第七才子」當為「第六才子」之誤。

<sup>116</sup> 清·董含：《三岡識略》卷九，引自王利器：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，頁215。

<sup>117</sup> 參見譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》：「這一派理論只抓住了戲劇藝術在敘事這一點上與其他敘事文學的共性，但某種程度上卻忽略了戲劇藝術作為一種舞台藝術的獨特個性。……這



被視為是一種缺憾，即是對於場上演出意義的避而不談，作為劇場間的接受者——戲曲觀眾，始終不在金聖歎的討論之列。誠如李漁所評論的：「乃文人把玩之《西廂》，非優人搬弄之《西廂》也。」<sup>118</sup>這樣的評價自是恰如其份的，而李漁這位劇論家，確實也能以更為周到全面的角度去談論戲曲美學與創作規律。

金聖歎原意本非在於提供場上搬演參考而進行的批評改寫；《西廂記》文本的藝術性與思想情感上的意義，所帶給他的驚豔與感動，已經具備足夠的批評條件。這也許是戲曲批評史上最為大膽的一種批評立場，在長期以來以音樂曲律、文章辭采與場上規律作為論述主流的戲曲批評史，這當可被視為一種新的美學價值的提出。<sup>119</sup>而金氏評點的主要成就卻也正是在此間發生；金聖歎分析並示範了讀者如何在空白處進行審美再創，說明了戲曲作為一種「敘事性文本」在結構上的留白意義。一劇之中或有看似輕淡淺薄的不重要段落，這原是考慮劇場演出條件的藝術手法，金氏則又從閱讀意義上思考定這一類情節存在的必要性與審美可以如何發生：看似「毫無風景」，卻依舊藏有作家的微心巧思，此正是另一種美學價值。而關鍵情節與非關鍵情節以大風景與小情趣交錯織羅而成的文本結構，於是引導著一種急緩有致的閱讀節奏，正是戲曲閱讀的最主要特色之一。再則，進一步以「分節方式」重新結構文本，以及對於劇本結構的批評與割捨，亦皆是從文本閱讀的藝術性與思想性的考量來出發的，《六才子書》可謂是將戲曲的文本閱讀價值爬梳得極為深刻而透徹。

金聖歎同時藉由評點《西廂記》的過程將文學與生命存在、歷史時間的關連性一併提出。閱讀批評不僅是一個讀者與文本對話的單一互動脈絡，文字書寫是一種精神意念的載記，亦是存在於當下的個體如何得以傾聽古人並向後人發聲的一種憑藉；時時刻刻於指尖流逝的光陰，也彷彿在閱讀的過程裡暫時凝止在文字的空間裡。人們何需因為古往今來的時空侷限而焦慮遺憾？書寫與閱讀印證了精神情思流遠長存的可能性。在金聖歎筆下所出現的戲曲評點，不僅是一種藝術體現或教化之爭，戲曲就如同各種美好的文學體裁一般，同時答覆了我們對於生命存在的種種疑惑。而這個批評點的切入，也將整個論辯層次拉高了，不需要依賴大量的依附性說明，純粹就文本所擁有的文學價值來討論；面對著對於戲曲依舊

---

種理論批評的單一性使其在對戲劇故事本體的理论闡發傾注了頗多的筆墨和提出了較深的理論思想。因而這是一種比較單純的戲劇故事本體的創作思想，如戲劇表現的情感內涵、戲劇故事的價值功能和戲劇故事的敘事法則等等。」（上海：華東師範大學出版社，2005年），頁59。

<sup>118</sup> 收於《中國古典戲曲論著集成》第七冊，頁69-70。

<sup>119</sup> 參見王璦玲：〈文本意識與閱讀轉化——論金批《西廂》之理論內涵〉，收於《台灣學術新視野》（中國文學之部）（台北：五南書局，2007年），頁778-780。

處於小道或正統文學爭論不休的狀態，這無疑是一種最有力的回應。

金聖歎無疑是一位甚具反思能力的讀者，這些對於文學意義的思考或對於傳統文學標準的爭辯，都已是種讀者意識的實現。然而金聖歎實現著讀者權利的同時，卻又揭示著在一個閱讀行為裡，無論是作者或是讀者都並非處於永恆的中心位置或具有絕對權威，讀者與作者的身份在文本接受的脈絡裡將是不斷轉換的，「流動不定的閱讀過程」才是文學行為中唯一不變的永恆。金聖歎並非只見文本與閱讀行為，而不重視作者與讀者的意義；他依舊關心才子之書背後的「才子」的存在，同時也認同讀者的文學審美行為之於文本的流傳的重要性。然而當他最後將作者中心或讀者中心的爭辯完全擱置之後，卻也將文學世界的無限可能的自由交流空間完全開啓了。

金批《西廂記》卷一的前序中如此言道：

君子立言，雖在傳奇，必有體焉，可不敬與？<sup>120</sup>

即使是以曲本形式寫成，戲曲亦有其體裁特色，有其藝術規則；文字所承載的亦是作家藉以傳達的情思意念。兼有作家的真情以及作為一種文學的藝術嚴謹性，這就已經是才子之書了，後人又如何能僅將其看為淺薄娛樂之作？具備文心與文采的文學作品，都應該獲得以誠敬之心來閱讀與接受。這段文字再度呼應了金聖歎對於「才子書」的定義，即使是一部戲曲，依舊具備嚴肅而細緻的文學形式與藝術規則。金聖歎正是以評點引導讀者深入文本曲徑，掌握體式上的藝術成就，閱讀批評成為一個確立經典的過程。

對於金聖歎而言，「評點」除了是一種兼具批評與創作的文學體式，也是一個辯論的空間，同時也是重構經典的方法。金聖歎正是將書寫作為一種「競技」的方式，在批評的過程中，他一方面將傳統文脈裡的某些文學偏見逐一解構，卻又試著將明代以來強調的文本真情卻相對忽略的「文學性」的內涵重新建構起來。古代戲曲在金聖歎的評點過程裡，文本閱讀的意義被確定了，同時「文學性」的美學內涵，以及「哲學性」的文學意義兩個層次的課題皆藉由這個批評行為得到答覆。這正是金聖歎戲曲評點不可取代的意義，清代戲曲評點也從金聖歎開始開啓了一個不同的討論空間。

<sup>120</sup> 《繪像第六才子書·聖歎外書》，卷四，頁4b。

### 第三章 批評的焦慮—毛聲山《第七才子書琵琶記》

金聖歎《第六才子書》於批評史上的重要性之一在於印證了戲曲作為一種獨立文體的存在，其評點將戲曲文本的閱讀意義確立了下來；而這個批評的範例對於後來的戲曲評點也發揮了一定程度的影響。如同「文學作品」與「文學作品」之間可能擁有著不同的連結狀態，「批評文本」與「批評文本」之間的影響關係自然也是複雜的。以「第七才子書」為名的毛聲山評點《琵琶記》，首先在命名上便直接凸顯該批評作品與《第六才子書》的相關性；《西廂記》與「金聖歎評點」也同時成為毛聲山批評時一個延續性的起點。然而在這個有意的命名行為之後，毛聲山一方面持續實現著由金聖歎所揭示的戲曲文本之閱讀意義，並在形式體例及批評方法上皆有所模仿；卻在評點文字之間卻又同時展示出一個審美標準逐漸移轉變化的批評過程。毛聲山定義《琵琶記》為超越《西廂記》的另一部經典劇作，也因此該部評點除了是一種閱讀指引，過程中亦充斥著評點者透過批評與辯證以說服讀者接受新經典內涵的意圖。

《琵琶記》一直以來都是明清戲曲批評活動中最受關注的文本之一，<sup>1</sup>該部戲所引起的評點活動，已被視為是明代戲曲評點的一大收穫；轉入清代之後，劇作依舊獲得批評家高度的重視，這些延續性的閱讀與評論說明了文本深受歡迎以及逐步建立經典位置的歷史脈絡。然而，單從最後接受成果去決定劇作的經典價值免不了是一種後設性的理解；每一個批評家對於批評對象加以擇選與進行品評的當下，自非想著錦上添花式地為所謂的經典作品加以背書，決定對於眾所熟悉的劇作重新批評詮釋的那一刻，即已對自身的接受立場作了初步的說明：該文本之於評點者自身的閱讀經驗擁有著無可取代的意義。

因此縱然「後出轉精」一詞足以粗略地解釋清代戲曲評點的主要成就，但從批評的時間點上來說，屬於晚出的清代評點之作，除了對於品評對象進行必然性地閱讀與詮釋，處於一個戲曲批評的發展脈絡中，亦無可忽略前批評作品的已然存在。於是評點者選擇以審視、迴避、補充、修正，甚至是質疑或顛覆的批評策略，開掘與詮釋出新的評點意義，以求凸顯自身審美再創的超越性成就；這過程也因此透露出一種後來者在繼承關係裡的「影響焦慮」。

文學中的影響焦慮理論往往被用以爬梳文本創作行為之間的繼承與反撥關係，但理論本身所能串述含括的文學意義，並非單純只是存於「前後作者」之間

<sup>1</sup> 參見朱萬曙：《明代戲曲評點研究》（合肥：安徽教育出版社，2004年），頁188-276。

而已；後出的作者在文學史脈的位置，首先正是以「讀者」的身份現身的。之於富有批評意識的接受者而言，焦慮的產生在閱讀的過程裡便一起發生了，並將一路延續到寫作的當下。毛聲山父子所評點的《琵琶記》便展示了一個立足在深厚批評傳統中，將焦慮轉化成一種閱讀策略的批評作品。

作為一個審美與再創的批評文本，毛氏父子選擇重新閱讀經典、<sup>2</sup>並進行力透紙背的閱讀與書寫，批評者在轉換自己的讀者位置而成為作者身份時，面對的不僅是受評文本自身，亦是前期評點者累積下來的批評傳統；這其中包括批評的方法、前人的審美價值，以及關於同一文本《琵琶記》的大量評點之作。後出批評者一方面踩踏在前人評點的成果上繼續前進，卻也同時必須在著手進行批評時，考慮著如何在繼承之餘亦有所開展突破的課題；雜存於心中複雜而周密的思慮，於是影響著作者的批評立場與批評意識，也牽動著批評文脈的開展方式。

在毛氏父子之前曾對於《琵琶記》進行批評評點的，即有李贄、徐渭、王世貞、湯顯祖、陳繼儒、魏仲雪、槃邁碩人、凌濛初、王思任、馮夢龍等人；<sup>3</sup>這些以評點為主要形式並涉及其他評論方法的批評意見，形成《琵琶記》豐富的閱讀批評史。故而當毛聲山再次以《琵琶記》作為評點對象時，所面對的已是一個由批評傳統所形成的巨大包袱，毛氏必須融會這些既已存在批評創作，除了透過對於文本藝術性更為細緻的掌握，以及針對文本旨意情趣進行深刻讀解來彰顯自身批評的突出性，並也試著對於前驅批評作品的文本詮釋進行「深化」或加以「修正否定」，間接地證明這個重新的閱讀行為有著進一步的歷史意義。

寫於清初並創造戲曲批評新典範的金聖歎評點《西廂記》，正是毛氏父子進行戲曲批點時《琵琶記》所面臨的另一個影響焦慮。金聖歎以「第六才子書」為《西廂記》命名與重新定位，並透過〈序言〉與〈讀法〉等文章反覆論述，肯定《西廂記》的文本價值以及文學史意義，並駁斥了衛道人士視之為「誨淫之作」的偏見，彰顯文章中真情至性的珍貴意義；這其間便已經包覆著對於過往傳統文

<sup>2</sup> 這裡的「經典」意義，便是從豐富的接受成果來說明《琵琶記》被定位為「經典」的理由；因此所謂的「重新閱讀經典」，特別是指毛聲山父子在《琵琶記》在諸多前輩為其進行品評批點而累積出可觀的審美詮釋之後，進行再次的閱讀評點。其所面對的將是如何能夠超越前人的經典詮釋課題。

<sup>3</sup> 關於《琵琶記》的評點，侯百朋指出明代相關評本已有二十六種。參見侯百朋：《〈琵琶記〉版本見知錄》，收於《琵琶記資料彙編》（北京：書目文獻出版社，1989年），頁463-465。朱萬曙：《明代戲曲評點研究》則綜合侯氏意見與《中國善本書目·集部》所著錄十九種刊本，將明代相關評本整理出八種，並推論明代《琵琶記》之評本應不下於十三種。參見朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，頁227-241。評點之外以其他批評形式討論《琵琶記》者更是難以計數；文中所舉則以評點之作為主，並兼述出現於毛聲山評本中所列「前賢評語」之相關劇論家，用以呼應本文所欲討論的主題：毛聲山評點《琵琶記》對於傳統的承繼與創新關係。

學觀念的否定與修正。<sup>4</sup>金聖歎亦透過細讀與評論行為梳理歸納文本的藝術性，用以印證自己視《西廂記》天下妙文的文學見解；金氏手眼對於戲曲文本各方面美學內涵的精闢論述，也因此確定了戲曲評點的文學價值與地位。

毛聲山父子將自身評點的《琵琶記》命名為「第七才子書」，批評動機與評點手法皆是對於金聖歎有所承繼；其評點或者被視為是金批《西廂》之餘響，或獨立出迥異於金聖歎的人生價值與文學觀，學界已提出各種不同的說法豐富了關於毛批《琵琶記》的討論。<sup>5</sup>就文本體例與批評方法而言，毛批無可否認金聖歎的影響痕跡，但毛氏將自身的「倫理意識」作為一種明確的批評立場，因襲著金聖歎的批評手法的同時卻企圖提出另一種文學標準；也因此兩部評點文本之間不僅是先後或異同的簡單意義，而是一種透過書寫在文字之間所建立出來的「繼承」與「反撥」的動態關係。

然而當毛聲山以倫理價值作為一種批評視野時，卻也可能面對一種難以突破的困境；以「倫理教化」作為一種確認戲曲思想內涵與社會意義的批評觀點，亦與古典劇論的歷史一樣久長，毛聲山再提戲曲的倫理意義，也可能只是行走在一個存在已久的論述傳統裡。因此以《琵琶記》知音讀者自詡的毛聲山，同時也必須思考著重提倫理價值的意義何在？他必須透過有效的評點說服讀者這個劇本最為深刻而精確的內涵在其筆下才算是被充分開掘。

前出的《琵琶記》評點與金批《西廂記》也因為這些理由，而以一種互文性的功能與意義存在於毛聲山父子評點《琵琶記》之中；而這一切知覺敏感的批評意識與批評實踐，亦是因為批評家預期著評點文本完成之後的接受與流傳活動，對於可能的讀者群思索著「何以言說」以及「如何說服」的課題而設下的批評策略。透過這樣的觀察點去梳理毛氏評點的依附與突破，也同時說明了文學評點潛

<sup>4</sup> 參見本論文第二章。

<sup>5</sup> 吳新雷〈明清劇壇評點之學的源流〉一文便指出，毛氏父子評點《琵琶記》無論批評格式或思想意識都受金氏的影響，同時評論毛批本「涉及到人物形象、情節結構、主線副線和戲劇矛盾衝突等問題，是他個人的心得體會，有一定的倫理價值。」收於《中國戲曲史論》，南京：江蘇教育出版社，1996年），頁73。趙山林《中國戲劇學通論》則言：「毛聲山的《琵琶記》評點在方法上得益於金聖歎的《西廂記》評點。在思想內容上，他大力肯定《琵琶記》的風化作用，因此缺少像金批《西廂記》那樣震聾發聵的大膽言論；但在藝術分析上，有其獨到之處。」並針對毛批文本中對於《琵琶記》情節結構及人物心理以及戲劇情事的虛實課題加以分析且予以肯定。（安徽：安徽教育出版社，1995年），頁869-874。王瓊玲亦提到：「……毛聲山的評點方式，明顯地受到其同鄉金聖歎評點《第六才子書西廂記》的影響。這種影響，由形式、體例、方法，以至內容、觀點，皆甚明顯。」（頁2）汪超宏：〈論毛氏父子的《琵琶記》批評〉：「毛氏父子的《琵琶記》評點雖然有一些陳腐之論，且受到其同鄉金聖歎的影響，但並非如有人所嘲笑的那樣，為「金人瑞的應聲蟲」（解張《小說話》）毛氏父子對《琵琶記》與《西廂記》優劣的比較、對該劇的『實』與『文』、悲劇效果、戲劇結構，都有比較獨到的見解，在明清兩代的劇論中頗具特色。」（頁377）。

在的創作意義；「接受審美」與「詮釋再創」之間的界線實難清楚切割，但評點者跨越讀者與作者的身份轉換，也讓評點作品的文本創作意義因此獲得更進一步的確定與釐清。評點者如何從否定性的誤讀走出批評創作的獨立價值，自是這個閱讀過程展示所透露的文學意義之所在。

## 第一節 毛聲山的讀者意識與批評立場

### 一、知音讀者的自我期許

毛批《琵琶記》的〈自序〉與〈總論〉，是毛氏自述文學觀點與批評動機的重要內容。這兩篇序言首先透露出毛氏對於文學活動中的讀者意義之肯定，從另一角度來看，亦是對於讀者身份的高度期許。毛氏以孔子刪詩與司馬遷評論《離騷》為例，提出文學作品唯有獲得知音讀者的認可與欣賞，方能源遠流長的接受史觀：

昔我先師孔子之刪詩也，頌登魯，雅登衛，風不遺秦，而楚獨無詩。越數百年以後，而司馬子長以《離騷》比諸風，又比諸雅，自是而江離杜若之詞，得續三百篇之末，不讓車鄰駟驪之響，獨列十五國之中。嗚呼，由斯觀之，才若靈均，不幸而不生孔子之時，不克見收於孔子也；猶幸而生司馬之前，卒獲見賞於司馬也。情不可沒，文不可掩，而才亦不可以終遏。自古迄今，才人未使不接踵而出，而特恨世無知才之人，故才嘗為不知己者屈。然屈於不知己，而終當伸於知己；屈於一時之無知己，而終當伸於數百年以後之知己。則予今日之以才許東嘉，亦竊附於史公之論屈平也云爾。<sup>6</sup>

此段文字對於早期文學歷史進行簡單爬梳，說明文學在無可違逆的時間進程裡，若未能來得及在特定時代裡獲得賞識，就註定要在那個時期的接受記載裡缺席。然而時空不斷推移前進，當後代的讀者再度將目光注視在文本之上，作品在長期的沈潛之後終將能夠再顯文學生命意義；而作為知音之人的接受者正是文本延續與傳播其生命的最好證明。楚國詩歌未及於孔子之世被選入《詩》中，幸而為後代的司馬遷所欣賞，並以春秋時期的風雅相比擬，確定《離騷》得以並列於一時

<sup>6</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·自序》，（清雍正乙卯十三年金閨書業堂重袖珍刊本），卷一，頁5a-6a。

的文學史價值。毛氏遂以司馬子長作為一個有識見之讀者自我勉勵，以討論與批評的接受模式，企圖重新賦予高明以及《琵琶記》該有的文學評價，即使已是百年之後，亦然猶未晚矣。

明代以來批評家的「讀者意識」高漲與當時閱讀環境的改變不無關係；「閱讀」作為一種參與經典建構的行動，也於是批評者莫不透過論述拉抬讀者在整個閱讀行為中的重要性，用以確立自身批評行為的意義。後出的讀者一方面將前人批評定位為另一種「文本創作」，因此後來讀者對於「批評」的「再行批評」，依舊是一種閱讀過程的讀者實現；但同時他們又把前批評者視為是另一個「讀者」，於是不同的閱讀行為遂也因此產生一種「較勁」關係，批評過程中暗藏凸顯自身評點價值的書寫目的。

從該段文字的對應陳述方式來看，毛氏既以高明百餘年之後的知音讀者自我定位，自負之情清晰可見，似乎也暗指著在此之前所有戲曲批評對於《琵琶記》的討論是匱乏或不足的。毛氏之前關於《琵琶記》的相關批評評點已累積了相當可觀的質量，毛氏絕非不知或刻意視而不見；<sup>7</sup>這應被視為一種論述的策略，其所言並非針對戲曲批評史上能見的實際狀況，而是以一個批評者與知音讀者的立場，對於《琵琶記》所受到的重視、甚至是既有的批評成果及其可能發揮的影響作用，毛氏以為是不足的，這當成為他再度批評的動機與最充足理由。

在這段序言中，毛聲山並帶出另一個論述主題——文學作品的條件與才子作家的創作焦慮：「情不可沒，文不可掩，而才亦不可以終遏。自古迄今，才人未使不接踵而出，而特恨世無知才之人，故才嘗為知己者屈。」毛氏認為「情」與「文」是文學作品中最重要內涵，而隱藏在文本「情」、「文」背後的，還有一個創作者的存在。有才之人成就情文並兼之作，亦希望文本之情感與個人的文采能充分為讀者所領會，這個文本的創作才是有意義的。是而毛氏以「知己」自詡，認為自己正是足以彌補有才作者之恨的後世知音；這樣的批評立場將影響著評點進行過程中，除了對於文本的關照，毛氏亦時時要與隱身於文字之後的作者高明進行對話——與其說是對話，更多的是透過對於文本情采的析理爬梳，以知音的姿態回應了對作者高明才華與文本價值的認同與肯定。

毛氏從「情」及「文」論「才子」的條件，文情並茂作為評判才子書的兩項標準，唯「情」所涉之內涵如此萬象，如何擇選又如何分辨高下？該篇〈自序〉

---

<sup>7</sup> 毛聲山之前已出現多本《琵琶記》評點之作，毛氏評點在前序部分亦提舉「前賢評語」，用以印證文本的價值以及毛氏重新批評的意義。



之起頭毛氏便引用司馬遷〈屈原傳〉一段文字以說明《琵琶記》應被重視的理由：

太史公作《屈原傳》曰：國風好色而不淫，小雅怨悱而不亂，若《離騷》者，可謂兼之。予嘗以此分評王、高二先生之書。王實甫之《西廂》，其好色而不淫者乎？高東嘉之《琵琶》，其怨悱而不亂者乎？《西廂》近於風，而《琵琶》進於雅，雅視風而加醇焉。<sup>8</sup>

《西廂記》與《琵琶記》的勝負優劣在戲曲批評史上一直是爭論不休的一個比較議題，<sup>9</sup>毛氏在確認批評對象的擇選意義時，則以作為文學源頭的《詩經》之風格析辨作為一個論述的基點。其並非直述風雅情調內容之異，而是借用了司馬遷評述屈原《離騷》時對於二者的區分：「好色而不淫」、「怨悱而不亂」；這是司馬遷作為一個審美接受者對於「風」和「雅」的定位與評價，所著重的不是文學的藝術美學成就，而是對於文學主題情感與表達風格上進行區分。

司馬遷評述「風」、「雅」是為了凸顯《離騷》的二者兼美；<sup>10</sup>毛氏則沿用太史公之語區分《西廂》、《琵琶》之別，二人皆是從「接受者」位置發表著不同時期對於文學的審美評論意見；唯毛氏以一種後出的「雙重接受」位置將論述走得更为深遠。<sup>11</sup>毛氏引用《史記》話語之後，隨即帶出自己主觀的文學評價；「雅」較之於「風」多了一種「醇厚」的可貴價值，是而近於「雅」的《琵琶》，自有較之類近於「風」的《西廂》當有更深刻的文學意義；這番比較除了道出毛氏對於文學的評價標準，也巧妙地提點出《琵琶》的經典重讀意義。

明代以來劇論家不僅著重美學方面的批評，如何確認戲曲的文學價值與社會意義，從而賦予觀賞與品評戲曲的合理性，這經常是劇論家們批評之際從文本內涵走到其外在位置的穿梭思考。<sup>12</sup>《詩》作為古代文學最初的起源以及文學經典

<sup>8</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·自序》，卷一，頁 1a-1b。

<sup>9</sup> 隆慶年間開始劇壇上針對《琵琶記》與《西廂記》、《拜月亭》之優劣問題有著熱烈的爭辯；以主題內容而言，《琵琶記》彰顯「風教」，《西廂記》、《拜月亭》則歌詠「風情」。這個關於戲劇審美本質的討論一直延續到清代中葉皆未有定論，並因此累積下豐厚的戲劇討論，亦成為戲曲批評史上重要的議題之一。參見王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（台北：中研院文哲所，2005 年），頁 42-55。

<sup>10</sup> 司馬遷：《史記·屈原賈生列傳第二十四》：「《國風》好色而不淫，《小雅》怨悱而不亂，若《離騷》者，可謂兼之矣。」

<sup>11</sup> 所謂的「雙重接受」，指的是毛聲山對於司馬遷評論意見的接受引用，並據以提出自己對於《西廂記》及《琵琶記》在風格上的區分比較，亦透露自身的審美批評意見。

<sup>12</sup> 古代劇論對於教化功能的討論出現甚早並歷時久遠，亦成為戲曲理論重要課題之一。例如元人夏庭芝《青樓集志》：「院本大率不過謔浪調笑，雜劇則不然，君臣如《伊尹扶湯》、《比幹剖腹》，母子如《伯瑜泣杖》、《剪發待賓》，夫婦如《殺狗勸夫》、《磨刀諫婦》，兄弟如《田真泣



的象徵意義，劇論家因此著力在戲曲對於《詩》的題材、風格與精神的承繼進行論述。毛氏雖未如同前輩劇論家有著鮮明的政治目的強調著戲曲與《詩》的依附關係，輕描淡寫之間卻也承繼了明代以來的戲曲批評之慣習；<sup>13</sup>同時也清楚透露出自身的文學觀點與偏好。才子之作的文學標準，便包含了真情、文才與雅正思想幾種條件，毛氏的論述正是從此基礎出發。

## 二、《第七才子書》對於《第六才子書》的依附與背離

毛氏確立了自身的文學評價標準，尚須更進一步透過論述以說服評點讀者。出之於前的《西廂記》文本與金聖歎評點《西廂記》，遂成為毛氏論述時極為有力的參照點，並用以重新提出對比性的文學標準。金批《西廂》對於自己的批評立場與文學觀點亦多所申論，其中一個重要課題便是關於「文本定位」的論辯，金聖歎透過依附於《詩》之文學傳統的方式辯駁了淫書的偏見，確立了《西廂記》文本中的藝術性與思想性，說明該劇應該被納入文學傳統脈絡獲得重新評價的理由。〈讀法〉中如此言道：

《西廂記》不同小可，乃是天地妙文。

《西廂記》斷斷不是淫書，斷斷是妙文。……文者見之謂之文，淫者見之謂之淫耳。

子弟欲看《西廂記》，須教其先看《國風》。蓋《西廂記》所寫事，便全是《國風》所寫事。然《西廂記》寫事曾無一筆不雅馴，便全學《國風》寫事曾無一筆不雅馴；《西廂記》寫事曾無一筆不透脫，便全學《國風》寫事曾無一筆不透脫。<sup>14</sup>

---

樹》、《趙禮讓肥》，朋友如《管鮑分金》、《範張雞黍》，皆可以厚人倫，美風化。」便是討論戲劇主題與倫理教化作用之間的關係。收於《中國古典戲曲論著集成》第二冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁7。劇論家或從社會教化意義上來說明戲曲應當獲得重視的理由，先是對於特定文本的主題內容加以說明闡釋，進而強調這樣的主題情感與傳播廣度勢必有其正面的社會影響力。

<sup>13</sup> 例如明代皇室雜劇作家朱有燉（1379-1439）便是從「興觀群怨」的《詩》功能立論，提出戲曲「體格雖以古之不同，其若可興、可觀、可群、可怨，其言志之述未嘗不同也。……今曲亦詩也，但不流入於穠麗淫佚之義，又何損於詩曲之道哉。」參見朱有燉：〈白鶴子詠秋景引〉，引自隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》（北京：文化藝術出版社，1992），頁83。

<sup>14</sup> 金聖歎：《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》（據北京大學圖書館藏馬氏不登大雅文庫清康熙四十七年蘇州博雅堂刻本影印貫華堂原本）（北京：學苑出版社，2003年），卷二，頁1a-4a。

金聖歎認為《西廂記》是天地妙文絕非淫書，意圖打破社會上的偏見，並追溯國風裡的悠遠文學傳統，說明《西廂記》之主題與藝術手法與國風全然無異，以此確立《西廂》的文學正統意義。

毛氏評點亦見「《西廂》近於風」之說，顯然是延續了金聖歎的說法；唯進而提出《琵琶》近於「雅」而出於「醇」時，對話於金聖歎將《西廂》依附於國風所表述的文學意見，毛氏已提出新的評價與觀點。批評的意義與合理性在正式的文本評點之前亦為毛氏所提醒關照，其所站立的批評位置，正是以一種對於前驅者有所繼承之後並又加上必要的否定性評論，在這「展示」與「否定」的同時，提出了新的文學課題，也騰出了一個新的批評空間；毛氏批評正是從前者的缺縫中開展出來。透過比較的方式去凸顯《琵琶》勝於《西廂》是毛氏在〈自序〉中運用得最為頻繁的一種論證技巧；隱藏在這些論辯之後的，是毛氏感於金批《西廂》不可忽略的經典意義，而又企圖有所超越的決心。

「情」與「文」是毛氏評價文學的標準，亦是用以檢視《琵琶》與《西廂》之異的論述基點：

《琵琶》之勝《西廂》也有二，一曰情勝，一曰文勝。所謂情勝者何也？曰：《西廂》言情，則佳人才子花前月下私期密約之情也；《琵琶》之情，則孝子賢妻敦倫重誼纏綿悱惻之情也。……而《西廂》之情而情，不善讀之，而情或累性；《琵琶》之情而性者，善讀之，則性見乎情，夫是之謂情勝也。<sup>15</sup>

所謂文勝者何也？曰：《西廂》方為妙文，《琵琶》亦為妙文。然《西廂》文中，往往雜用方言土語，如呼美人為顛不刺，呼僧人為老潔郎之類，而《琵琶》無之。亦有似乎采風，則言不遺乎里巷，而歌雅則語多出於薦紳。是以同一文也，則《西廂》之文豔，乃豔不離野者，讀之反覺其文不勝質；《琵琶》之文真，乃真而能典者，讀之自覺其質極而文。夫是之謂文勝也。

<sup>16</sup>

<sup>15</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·自序》，卷一，頁 1b-2a。

<sup>16</sup> 同上註，頁 2a-2b。

《西廂》、《琵琶》皆因情而重，差異在於一為才子佳人之私情，一為夫婦父子倫理之情；毛氏從接受行為討論文本對於讀者可能的影響，讀者有善讀與不善讀者之別，不善讀者僅能見到文本中抒情浪漫的部分，未得體會在外在的情感行為之下所蘊藏的人之「善性」，是而《西廂》可能令閱讀者單純享受到抒情故事的趣味成分，未能有進一步情感思想上的提昇，甚至可能誤解了戲劇的深旨與本意。而《琵琶》則為善讀之士從中汲取情性呼應的內涵，即非善讀之士，也不至於有誤導的遺憾。毛氏以為文本的主題決定著閱讀開展的可能方向，在未能限定或引導讀者走向一定的解讀路徑時，《琵琶記》所提出的是在「倫理框架」之內的情感，在各種接受與傳播途徑中，都足以能被體會出情性兼美的主題情旨。也因此金聖歎與《西廂記》、毛聲山與《琵琶記》在文本主題及閱讀接受意義的差異被刻意凸顯，情意亦需兼顧本性，同時合乎「雅正」：「性見乎情，情性而雅」<sup>17</sup>，這不僅是《琵琶記》的主題特色，也是毛聲山論文學思想內涵時的重要標準。必須留意的是，強調情之雅正的同時，毛聲山並非走回一個保守的傳統脈絡，人之本性唯在真情中獲得體現，情正性正而後能雅，為毛聲山最為重視的，仍舊在於「情」字。因此倫理教化的基礎其實是建立在真情真性之上的，毛聲山不僅折衷、融合了倫理教化與真情真性之間的差異，並且將兩件事的重要性作了有意義的順序修正。

論及劇作之文采時，毛氏以為《西廂》「文豔而質野」，《琵琶》則文質兼備，言語平易近人而唱曲文雅，二者高下立判；是以「情之雅」而「文亦雅」。《琵琶記》從文字以至情旨皆以雅正互為幫襯，而這一部原屬「小道末流」的通俗戲曲，在毛氏論述裡成為符合著長久以來正統文學標準的一部殊異而傑出之作。同時又因為二劇題材之異，《琵琶記》需以淡雅之詞搭配戲劇情調；菽粟之文如何能夠從平淡中彰顯真情並打動讀者，寫來將更具難度：

《琵琶》用筆之難難於《西廂》，何也？《西廂》寫佳人才子之事，則風月之詞易好；《琵琶》寫孝子義夫之事，則菽粟之詞難工也。<sup>18</sup>

綜合情文的對映比較，毛氏推論出重新肯定與批評《琵琶記》的充分理由，以為時下重視《西廂》忽略《琵琶》，乃是未能知悉後者的珍貴意義；這正是他著手

<sup>17</sup> 同上註，頁 1b。

<sup>18</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·總論》，卷一，頁 16b-17a。

評點的主要動機：

而今之人，但取《西廂》而批之刻之，而《琵琶》獨置之不論。然則詩三百篇，竟可登而廢雅，有是理與？予既樂此書之有裨風教，且復文情交至如此，因於病廢無聊之餘，出笥中所藏元本，謬為評論，口授兒曹，使從旁筆記之，更使稍加參較，付之梓人。梓人請所以名此書者，予曰：《西廂》有第六才子之名，今以《琵琶》為之繼，其即名之以第七才子也可。

19

毛氏的論述甚為細密，他以一種回歸文本質涵的方式說情論性、談文而後言才子，藉以前後呼應地說明《琵琶記》的價值與再重新評點的意義。《琵琶記》既有《雅》之醇厚、並有裨於風教，其或者未能取代《西廂記》而存在，但絕對不可因此略而不談。行筆於此，毛氏揭示出最重要的旨題：以「第七才子書」為毛批《琵琶記》定位，這其中既包含承繼批評經典金聖歎才子書的企圖，更有毛聲山對於文學不同的理解與期待，而這些批評立場與態度，亦成為貫串毛氏評點的主要信念。

再回到毛氏於第一段文字中暗示著東嘉知音至毛氏方才出現的觀點，於後文陸續的辯述中便得以得知，毛氏批評最關注的正是金聖歎以《西廂記》作為「第六才子書」並依此延伸出的才子書定義與文學標準。正因為金聖歎評點的影響深遠，其批評方法與文學觀點也因此成為一種指標性意義；於是毛氏在一種世人皆未讀懂《琵琶記》的遺憾心情下，欲挑戰實現一個完美的閱讀示範，引導後來的讀者重新認識《琵琶記》的深刻價值，亦能對於所謂才子之書有新的定義標準，從而對於文學意義有真正的認識與審美能力。

即使是金聖歎也是在一個業已成形的文學傳統之下所進行的文學批評，淫書之辨、天地妙文與才子書作為重評《西廂記》時最關鍵的批評意識，金聖歎所承繼的正是明代以來便已盛行的各種至情觀；因此毛聲山所欲辯論的對象，亦包括一個當時已普遍可見的文學主題－尚情之作，這其實也才是整部毛氏評點中所欲挑戰的文學審美觀點。唯《西廂記》被視為是風情之作的代表，而金聖歎的評點則透過對其創作手法的細密梳理，以令文本的藝術表現與主題情旨相互呼應，而再掀《西廂記》欣賞與評論的高潮；因此毛氏在論述《琵琶記》戲劇主題的正確

---

<sup>19</sup> 同上註，頁 2b-3b。

性以及文本藝術性時，遂將金批《西廂記》作為批評時最為主要的對話存在，將兩部作品有意的並置比較從而凸顯出《琵琶記》各種層面上的超越，遂也成為一種毛氏評點中一個重要的批評策略。

### 三、藝術價值與教化意義並置的文本定位

毛聲山自敘與《琵琶記》結緣的經驗如下：

予今日之得以《琵琶》呈教也，實我先大人之遺惠也。猶記孩提時，先大人輒舉古今孝、義、貞、淑之事相告。及稍識字，即禁不可看稗官亦並不可看傳奇，而《琵琶記》獨在所不禁，以其所寫者，皆孝、義、貞、淑之事，不比其他傳奇也。大人既不禁我看，我因得時時看之，愈看愈覺其妙，因大歡喜之。而今乃得以其幼時所喜歡者，出而就正於四方君子也。……我今願遍告天下父兄子弟，須知《琵琶記》並不是傳奇，人家子弟斷斷不可把《琵琶記》來當作傳奇看，人家父兄斷斷不可誤認《琵琶記》為傳奇，而禁其子弟使不得看也。<sup>20</sup>

一個年幼時閱讀戲曲文本的特例，促就毛聲山對於《琵琶記》深入理解的機會；後來的毛聲山，正是以引導世人正確理解《琵琶記》內涵為目的而有了評點之舉。這段話語最末的高聲疾呼真能令人感受毛氏之慷慨激昂；若與金批《西廂記·讀法》中金聖歎說法相比，金聖歎首先以「辨淫」方式否決世人以淫書看待《西廂》的偏見，接著追溯《國風》之詩歌傳統，說明男女情愛之事不僅是亙古以來的人生課題，亦在文學發生的那一刻一併被書寫於文字之間。文學本應擁有各種題材與內涵，主題不應是決定文本價值的唯一標準；而《西廂》正是以其美文奇事感動眾人。金聖歎不僅為《西廂》辯述，亦透過將「文學」的框架侷限給放大，從而定義戲曲在傳統文學的脈絡中，所擁有的另一種異同之間的美好。

毛聲山則非如此。他所認同的並非所有的戲曲，前文中即提到文本的題材的確有可能誤導讀者走向流俗的閱讀之可能性；是而唯有《琵琶記》一本，「以其所寫者，皆孝、義、貞、淑之事，不比其他傳奇」，毛氏並透過將該作拉出戲曲的傳統脈絡之外，標舉其特殊性，因此才有最後的那段呼籲：「《琵琶記》並不是傳奇」、「斷斷不可把《琵琶記》來當作傳奇看」、「斷斷不可誤認《琵琶記》為傳

<sup>20</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·總論》，卷一，頁34a-35a。

奇」。毛氏所關注的，是高明所著《琵琶記》一作的文本價值與教化功能，而非《琵琶記》作為「戲曲」這一藝術的特殊魅力；即便其將《西廂記》視為一種對照呈現，亦僅是為了凸顯《琵琶記》的高度倫理價值而存在。論辯的尾聲，《西廂記》及其所寄託的整個戲曲脈絡皆為毛氏有意無意地加以拋絕，強調《琵琶記》與戲曲傳統的分歧與斷裂，是毛聲山鮮明的批評態度之一。

明代以來戲劇討論逐漸蓬勃，戲曲的功能論一直以來都是與美學課題並重，為劇論家關切並反覆論述著。劇論家或有強調戲曲的通俗性，當作為最理想的教化群眾之媒介；而為其所看重者，自然多為慈父孝子賢婦等倫理之作，亦有如金聖歎，透過對於男女之情正當性的申辯，駁斥關於戲曲情愛題材的偏見。

然而《琵琶記》自問世以來，劇作所包覆的道德倫理意義一直以來都是評論的重心。例如明太祖朱元璋：「《五經》、《四書》，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶記》如山珍海錯，富貴家不可無。」<sup>21</sup>這一段文字正足以被視為明初以來對於《琵琶記》之接受的代表性評價；《琵琶記》未若毛聲山所言如此被忽視，而他所關注的原著之教化功能，也一直在文本接受討論的脈絡中不斷被反覆確認。毛聲山若僅是再度強調《琵琶記》的教化功能，又如何有資格以東嘉之知音自稱？〈總論〉中毛氏如此評論《琵琶記》的主題內容與文學意義：

《琵琶》本意，止勸人為義夫，然篤於夫婦，而不篤於父母，則不可以訓，故寫義夫，必寫其為孝子，義正從孝中出也。乃諷天下之為夫者，而不教天下之為婦者，則又不可以訓，故寫一義夫，更寫二賢婦，見婦道與夫道宜交盡也。是以其文之妙，可當屈賦、杜詩讀，而其文意之妙，則可當《孝經》、《曲禮》讀，更可當班孟堅《女史箴》一篇、曹大家《女論語》一部讀。<sup>22</sup>

讀者於此可以通《大學》絜矩之心，可以推《中庸》忠恕之理，可以悟《論語》不欲勿施之情，可以省《孟子》出爾反爾之戒。<sup>23</sup>

毛氏以為該劇本文采結構之美當可與離騷、杜甫詩相比擬，這同樣又是對於金聖歎所學才子系列的一種有意識的承繼。但《琵琶記》在「文」的表現與六才子

<sup>21</sup> 參見徐渭：《南詞敘錄》，收於《中國古典戲曲論著集成》第三冊，頁240。

<sup>22</sup> 同上註，頁12b-13a。

<sup>23</sup> 同上註，頁31a。

書並列，而在「情」的部分，卻有對於其他文學作品的可能內涵又加以包容超越；「情」在金聖歎筆下是一種真情至性的展現，在毛聲山眼裡則被賦予了倫理綱常上的意義。《琵琶記》中為毛氏所最為用心琢磨的部分，確在於文本中所涉及的幾層倫理關係，遂而將之比為《孝經》、《曲禮》，以及為女性所書寫的《女史箴》、《女論語》，甚至是《大學》、《中庸》與《孟子》這一些儒家經典。《琵琶記》之所以可貴，正在於以美好文采包覆體現的多層次倫理價值，其意義雖不同於古代經籍，但在「教化功能」上與之無異。然而，毛聲山雖然刻意忽略《琵琶記》作為一部「戲曲」的藝術特性，作品的「文學」價值仍為其所留意，同時是與教化主旨並置成為不可或缺的條件的。也因此整部評點本中最為重要的批評策略，尚包括著《琵琶記》如何透過「藝術手法」的深意結構用以烘托出「倫理教化」的主題情旨，<sup>24</sup>這也是毛氏推崇《琵琶記》價值的最重要的兩個論述基點。

毛氏並認為文學作品中的人事真實性並非閱讀的重點，向來能夠吸引愛讀之人的作品，必以文采動人為主：

有倉父者，以《琵琶》之事為未嘗有是事而不欲讀。夫文章妙於《莊》、《騷》，而莊生之言寓言也，屈子之言亦寓言也。謂之寓言，則其文中所言之事，為有是事乎？為無是事乎？而天下後世有心人之愛讀之也，非愛其事異也，誠愛其文也。其文既為他人所無，而一人獨有之妙文，則其事不妨更為昔日本無，而今日忽有之奇事，固不必問此事之實有不實有也。若有此文，又若有此事，則無如《左傳》、《史記》矣，而天下後世有心人，愛讀《左》、《史》也，為愛其事讀之乎？為愛其文讀之乎？苟以為愛其事也，則古今紀事之文甚多，何獨有取乎《左》、《史》也？其獨有取乎《左》、《史》，誠愛其文也，非愛其事也。<sup>25</sup>

其以《莊子》、《離騷》、《左傳》與《史記》為例，說明這些著作之所以能夠流傳久遠，不在於書中所言所記確實可考，而是其間記事曲折動人，文采絕妙；戲曲雖作為一種敘事性文學，藝術表現顯然比本事的真實性值得被關注。

綜而言之，《琵琶記》的文學藝術性與倫理內涵是毛氏加以推崇的主要兩層價值，也是毛氏對於「文學」的標準與期待；對於《琵琶記》原初的娛樂色彩反

<sup>24</sup> 參見王璦玲：〈「為孝子、義夫、貞婦、淑女別開生面」——論毛聲山父子《琵琶記》評點之倫理意識與批評視域〉（《中國文哲研究集刊》28期，2006年3月），頁1-49。

<sup>25</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·總論》，卷一，頁19a-20a。

而是刻意忽略了，也試著將該文本自其從屬的戲曲傳統剝離切割。毛氏高度讚賞《琵琶記》的理由，是因為這是一部在思想的積極意義上不輸經籍典範、並又能兼顧文藝之美的文本，其價值勢必超越其他文學作品，作為一個新的才子之作。這個論述過程在依附著《西廂記》以及倫理經典並置呈現的同時，卻又透過對比性的方式凸顯差異，最後於是走出一條獨屬於《琵琶記》的文學脈絡。

#### 四、評點閱讀行為中的「理想讀者」

毛聲山肯定著《琵琶記》義夫賢婦的主題，因此當他以一個介乎讀者與作者之間的評點者現身文本，其動機與期待除了以文本的知音讀者自詡，亦希望引導讀者對於文本有「正確」的理解與欣賞。但在指引讀者順其詮釋眼光行走文本之前，他更期盼為劇作家高明尋找所謂的「理想讀者」。〈總論〉中毛氏如此說道：

當日東嘉作此書，不寫神仙幽怪、男女風流之事，而必寫孝子、義夫、貞婦、淑女之事，是其意原以俟夫天下後世有心人之能讀之，而初不欲僇父之亦讀之也。夫天下後世之有心人，必其知文之人也；知文之人，必其知孝、知義、知貞、知淑之人也。彼僇父者，不但不知文，實不知孝如何孝，義如何義，貞如何貞，淑如何淑，則無怪乎其今日之不欲讀也。僇父今日之不欲讀，正此書之大幸也。<sup>26</sup>

毛聲山代高明將文本所期待的理想讀者給加以定義了。而究竟作者高明的本意為何？《琵琶記·第一齣·副末開場》中寫道：

不關風化體，縱好也徒然。<sup>27</sup>

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，只看子孝與妻賢。<sup>28</sup>

高明寄身劇中腳色表達了自己的創作理念以及文學觀點：戲曲不僅要樂人、尚需動人，道德教化自是作為最為重要的評價標準。關於劇作家心中的理想讀者，高

<sup>26</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·總論》，卷一，頁 20b-21b。

<sup>27</sup> 高明：《琵琶記》，收於明·毛晉編《六十種曲》第一冊（北京：中華書局，1958）。

<sup>28</sup> 同上註。



明則希望他們莫只將此本視作樂人曲本來看，能跳脫包覆於外的娛樂形式，留意到劇作子孝妻賢的風化內容，方能真正能理解到作家寄託於故事之中的創作本意。

因此毛氏在批本之間，時時透露出以東嘉知音自我標榜的語氣，的確是不無道理的。但高明提綱挈領式的發言，卻為毛氏這位批評者在領會詮釋之餘，又投入了更多自己的主觀意見，而因此有了延伸式的誤讀。毛氏口中的「有心人」，所指為能知道這個文本何以珍貴的讀者，而這些能夠賞識《琵琶記》的讀者，人倫禮義早已存之於心，這個文本之於他們，將是一種「作者所欲言」與「讀者心所感」契合拍定的閱讀經驗。顯然毛氏不以為文學閱讀行為足以對人個體以至社會造成顛覆性的改造，文本之於讀者而言，僅能以召喚方式引起原就存藏於其心中的想法。這是對於讀者條件在先備的道德觀念上之期許，閱讀經驗或者應該被視為是一種情感的呼應與深化。此未必是高明之本意，而是以東嘉知音自任的毛氏所期盼；毛氏甚至以為，讀者若未能以適當的期待視野對於文本作有意義的理解，接受者本身自然無法從其中感受閱讀趣味，這個無意義的閱讀行為甚至沒有實現之必要。

此書幸而為僮父所不欲讀，於是天下後世之有心人，咸樂得而讀之也。何也？蓋天下後世之有心人，固早知僮父所不欲讀之書，其書必非神仙幽怪、男女風流之書，而必其為孝子、義夫、貞婦、淑女之書也。故惟僮父不欲讀也，斯有心人所樂讀也。故曰此書之幸也。<sup>29</sup>

閱讀者往往因為不同的能力與興趣對於文本有既定的偏好，即使每個個體之間都存在著顯著或細微的差異，以閱讀習慣來說，卻很容易形成一種巧妙共識，對於文本型態的趨向遂也形成不同的閱讀群類；這在文學閱讀活動中，是可以被理解的一種觀察。<sup>30</sup>毛氏於此則採斷然二分的否定法，將文章之主題及情味與讀者的喜好作對應，區分出道德標準崇高與凡夫俗子兩種讀者類群，這邊已經涉乎一個

<sup>29</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·總論》，卷一，頁21b-22a。

<sup>30</sup> 相關概念出自 Stanley Fish 所提出的「解釋共同體(interpretative communities)」；Fish 說明這個詞義內涵如下：「我曾提出一個觀點，認為意義(meaning)既不是確定的(fixed)以及穩定的(stable)文本的特徵，也不是不受約束的或者說獨立的讀者所具備的屬性，而是解釋團體(interpretative communities)所共有的特性。解釋團體既決定一個讀者閱讀活動型態，也制約了這些活動所製造的文本。」參見 Stanley Fish 著，文楚安譯：《讀者反應批評：理論與實踐》（北京：中國社科院出版社，1998年），頁46。

文學批評者對於文學讀者的價值判斷。毛氏以爲，佳作當只爲知音讀者所賞識，非理想讀者永遠不可能讀出寄藏於文本的深刻旨趣，因此文本即便爲這些人排拒或忽略也不足可惜，反而是文本之大幸。

「知音讀者」的概念在傳統文論發展脈絡中出現得極早；如《孟子·萬章上》提到：「以意逆志，是爲得之。」此段文字的內容，便是強調讀詩之人需能融會貫通感受作者寄託於詩歌之中的心志情感，才能領悟詩中真義。又如曹植在〈與楊德祖書〉中提到：「蓋有南威之容，乃可以論其淑媛；有龍泉之利，乃可以議其斷割。」將閱讀者的藝術涵養與體悟能力，視爲是完成有效閱讀活動之關鍵。而南朝劉勰《文心雕龍·知音》一篇則直接點出「知音」兩字，進而闡述「讀者閱讀」的內涵。文章初始即強調著「知音」之難求：「知音其難哉！音實難逢，逢其知音，千載其一呼！」<sup>31</sup>行文中凸顯著作爲一個優秀的閱讀者，必須能夠排除自己對特殊文章風格的主觀喜好，充分發揮個人的理解鑑識能力，享受閱讀樂趣的同時，也能深掘潛藏文本之中精確細緻的情意旨趣，並對於文章做出客觀的藝術評價。其中一段文字如此說明：

夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯。<sup>32</sup>

文中將文學閱讀視爲是一種讀者對於作者情意的「探訪」過程，讀者必須積極出發，順著文字提供的訊息前進理解與情意感受；這是讀者與文本之間一種情意上的感應，讀者並非被動等待文本道訴一切，閱讀趣味是在這樣的能動過程裡獲得實現。劉勰並充分肯定文學的高度藝術價值與閱讀帶來的審美趣味：「夫唯深識鑑奧，必歡然內懌；譬春台之熙眾人，樂餌之止過客，蓋聞蘭爲國香，服媚彌芬；書亦國華，翫繹方美。知音君子，其垂意焉。」<sup>33</sup>此段文字說明了文學鑑賞活動中，「識」、「鑑」作爲一種過程與方法，讀者要能透過這些步驟深刻體會作品中所包含的美感內涵，並進入一種情感交流。「文學作品裡面深藏的藝術內涵」與「作爲一位有鑑識能力的讀者」兩者之間，後者才是這段言論的重點；<sup>34</sup>唯有有

<sup>31</sup> 參見劉勰著，周振甫譯注：《文心雕龍》（台北：五南書局，1993），頁 583。

<sup>32</sup> 同上註，頁 588-589。

<sup>33</sup> 同上註，頁 589。

<sup>34</sup> 劉永濟：《文心雕龍校釋》：「文學之事，作者之外，有讀者焉。假使作者之情性學術，才能識略，高矣美矣，其辭令華采，已盡工矣，而讀者識鑒之粗精，賞會之深淺，其間差矣，有同天壤。……蓋作者往矣，其所述造，猶能綿綿不絕者，實賴精識之士。」（北京：中華書局，1962），頁 186。劉永濟從劉勰文字中延伸出文本生命之延續有賴讀者之閱讀實現，並呼應劉勰知音論，認爲唯有有相當閱讀能力之讀者，方能開啓文本深刻意涵，延長其被接受的歷史。

能力的讀者，才可能咀嚼出文學之美，並獲得審美帶來的愉悅感。

孟子強調讀者對於作者本意的領悟與掌握，曹植和劉勰的文字關注點則在於作為一位「理想的讀者」，應當具備一定的鑑識能力與閱讀態度；而毛聲山所謂的「有心人」、以及「東嘉之知音」的自我定位，則兼顧了上述幾種對於讀者閱讀態度與鑑賞能力的關照，同時又加上「知孝、知義、知貞、知淑」的道德認知標準。

若將毛氏對於讀者與閱讀行為之觀點再與金聖歎稍作一比較，這將會是二人之間顯著的歧異之一。《第六才子書》中，金聖歎如此看待自己對於《西廂記》的閱讀與批評：

聖歎批《西廂記》，是聖歎文字，不是《西廂記》文字。

天下萬世錦繡才子讀聖歎所批《西廂記》，是天下萬世才子文字，不是聖歎文字。

《西廂記》不是姓王字實甫此一人所造，但自平心斂氣讀之，便是我適來自造。親見其一字一句，都是我心裡恰正欲如此寫，《西廂記》便如此寫。

總之世間妙文，原是天下萬世人人心裡公共之寶，決不是此一人自己文集。

若世間又有不妙之文，此則非天下萬世人人心裡之所曾有也，便可聽其為一人自己文集也。<sup>35</sup>

金聖歎評點《西廂記》所透露出來的讀者意識與閱讀觀念顯得開放許多。其認為所有發生在文本完成之後的閱讀活動與評論文章，都應被視為是一種全新的創作文本，開啓自己獨立的被接受價值。因此《西廂記》為金氏所批評，便已成為金聖歎文字；即便是後人閱讀他的批評文字所衍發的心得感受，也已經是屬於讀者自身的閱讀再創。毛聲山所重視的是「知音讀者」對於文本最為貼切的闡發；金聖歎則關照著文學的被接受過程，文本實現交流意義並引發接受者情感上的共鳴，才足以被視為是優秀絕妙之文學作品；若未經閱讀、詮釋以至於情意的交流，

<sup>35</sup> 金聖歎：《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁 18b-19b。

文本只能在作者自個兒心中孤芳自賞，其價值也只能被確定於作者一心而已。因此他以王實甫《西廂記》為例說明文本的意義正是在讀者身上實現的；在閱讀欣賞的過程裡讀者並非被動地接受文本訊息或理解作者心意，文本引動讀者心中深層共鳴，這當是閱讀過程裡最動人的一種交流層次。

金聖歎肯定閱讀活動之於文學作品的意義，也認同閱讀詮釋已是一種批評與再創活動；作者雖為這個可交流文本背後不可缺乏的造手，但金聖歎注重的主要仍在於文本所引起的交流再創活動，顯然非同於毛聲山以理解探索作者真正的創作旨意為閱讀活動裡最重要的實現。作為一個讀者的毛聲山，亦然擁有重新定義經典的企圖，但其讀者意識終究又走向一個保守的傳統，而未能在金聖歎的基礎上再向前推進一步。毛聲山與其說是在為高明《琵琶記》尋找理想讀者，其實更有著對於評點讀者的身份期待；這個評點希望引起的閱讀召喚，其實更傾向引導著興趣相同的讀者對於文本有著進一步的「批評式閱讀」，並能在一個共同的閱讀經驗上，尋求情感意識的再度呼應。

#### 五、讀者身份之界定與讀法的揭示

毛聲山預設了這個戲曲文本的情感交流層次當立足在對於道德倫理擁有共識的讀者群身上，也對於《琵琶記》具體的閱讀對象及閱讀方法加以預設界定：

今夏之杪，蔣子新又偶過予齋，於案頭檢得此書，展看一過，即撫掌稱嘆！以為聲山氏誠高東嘉之知己矣。且《琵琶》一書得此快評，直為孝子、義夫、貞婦、淑女別開生面，是不特文人墨士牕前燈下所不可少之書，而亦深閨繡闥妝台鏡側所不可少之書也。盍急壽之梨棗，使四方能讀書之人，每人各携數帙以歸，除留自玩與留備友人借觀外，一付塾師以誨弟子，一付保母以誨女子，俾皆有所觀法，則為朝廷廣教化，美風俗，功莫大焉。予感其言，即進梓人而以斯言告之。梓人亦以斯言，故遂不日而竣役。<sup>36</sup>

《琵琶記》是具備道德教化功能的文學創作，當為天下讀書人所共讀，特別是在書塾中教導後輩子女，各需以劇中不同角色作為各自的典範，作為道德學習的重要基礎。是而整部評本正是展示一個如何透過對於藝術層次的討論分析，深入理解寄藏文本中的倫理教化精神。

<sup>36</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·自序》，卷一，頁36a-37a。

在這個前提之下，毛聲山指示必讀《琵琶記》的幾種身份及理由；二十齣〈勉食姑嫜〉：

嗚呼！觀於婦而子可知，觀於事親而事君可知，故天下之為夫者，不可不讀《琵琶》，為婦者，尤不可不讀《琵琶》，為臣者，亦不可不讀《琵琶》。

37

君臣、父子、夫婦作為儒家倫理綱常最重要的基礎，這邊談論夫婦君臣，正是從個人的社會倫理關係加以定位，而《琵琶記》一劇中的人物行為當成表率，將有助於人們對於自己身份與言行更有所體悟。毛氏眼中的閱讀過程並非是一段探索自我或思考生命意義的旅行，他時時刻刻提醒自己與讀者每個人在社會結構中所扮演的角色；「個人」的存在是因為在「群體」之間而顯得重要，書本與閱讀行為，只是讓人們再度確定與認同自己應該扮演的角色，進而思索立身言行之事。

尤其值得注意的是，毛氏對於女性讀者閱讀《琵琶記》有更多預設立場與期待。第三齣〈牛氏規奴〉總評提到：

人亦有云：婦人識字，多致誨淫，大半由於淫詞豔曲之傳奇有以誤之也。夫既識字，不能令其不觀書；既觀書，不能令其不讀傳奇。如必欲其擯傳奇而不讀，專讀《曲禮·內則》諸篇，此不可得之數也。為詞曲所誤者，不若仍救之以詞曲，則讀《琵琶記》「規奴」之文，勝讀《曲禮·內則》也。<sup>38</sup>

明清以來婦女閱讀風氣漸盛，詞曲小說較之教化類書籍能夠帶給女性讀者的閱讀趣味更多，因此成為婦女們所偏好的文學體裁。然而婦女閱讀戲曲小說顯然不是禮教傳統所能認可，<sup>39</sup>毛氏則以為，既然無可禁止具有識字能力的婦女碰觸詩詞戲曲，不如擇選以倫理教化為主題的戲曲，藉以扭轉淫詞豔語的負面影響。正因為戲曲的故事題材如此寬泛，閱讀傳奇應有順序可言；如同《詩》既有鄭衛愛情之詩，故更需從情意端正之作先讀起；傳奇亦然，《琵琶記》足以作為戲曲讀者

<sup>37</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·勉食姑嫜》，卷四，頁 2b。

<sup>38</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·牛氏規奴》，卷二，頁 22b。

<sup>39</sup> 明清法令及家訓常見禁止觀看小說戲曲之條文，特別針對婦女而論者亦多；參見王利器：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981 年）。

一個正確的閱讀基礎：

夫風詩之中，不能盡刪鄭、衛之詩，傳奇之內，又安能盡去淫靡之詞？天下之讀《詩》者，必先讀「漢有游女」之章，「野有死麕」之什，「厭浥行露」之咏，而後可以讀鄭、衛。然則讀傳奇，亦必先讀《琵琶》，而後方許讀他曲爾。<sup>40</sup>

三十六齣〈孝婦題真〉則言：

此非所以警天下不才之婦，實以訓天下之才婦也。何也？從來婦人其無行者未必生才，而有才者每至於無行。彼愚忠愚孝，以愚婦人為愚婦人之事猶不足為難，唯善彈、善唱、善吟咏、善揮毫，其才之敏妙至於如此，而終能竭誠盡瘁，寧乞丐而不肯失節，循循然如一愚婦人，然後嘆從來冶容豔質、多才而反為才誤者，真不善用其才者矣！夫才而不用之於正而適用之於邪，如「月色溶溶夜」及「待月西廂下」，其詩未嘗不佳，以視「崑山有良璧」之句為何如也邪？故《琵琶》一書，天下無才之婦不可以不讀；天下有才之婦，猶不可以不讀。<sup>41</sup>

毛氏言談之中多少透露出對於知識婦女的一種警戒之心，才女心思細膩敏捷，不易為傳統刻板價值所禁錮；毛氏卻以為這正是最大的危險，「多才而反為才誤」，女子要能善用其才，當如趙五娘一般，才行兼備，才為行所用，這才不枉所具才華。故而無才之婦當讀《琵琶記》，毛氏以為有才之女更應該閱讀此劇。

除了對於讀者身份加以規範與期許，毛氏之所以從事評點，主要正是希望能以真正的「有心人」之姿為天下人示範《琵琶記》之讀法；唯有對於劇作能有精確深切的解讀，文本的正面影響作用方才能獲得最好的發揮：

嗚呼！古人之書，誠望後人之能讀之；而一人讀之，尤望與天下之人共讀之，乃或能即與其讀，或不能即與其讀，其間豈亦有幸有不幸乎？夫予固不足論，獨念羅貫中何不幸而遭背師之徒，高東嘉之幸而遇此知音

<sup>40</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·牛氏規奴》，卷二，23b-24a。

<sup>41</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·孝婦題真》，卷六，頁1b-2a。

之友也！《琵琶記》雖是絕世妙文，然今既習見習聞，天下當已無人不讀不知，卻是並未曾得讀也。即有一二有心人，亦嘗評之論之，但評之未詳，論之未悉，天下人終有不能讀者。我今更評之論之，庶幾與天下之人共讀之。<sup>42</sup>

批評家對於自我的肯定溢於紙上，不僅認為這是高明之幸，同時也認為這個閱讀示範當為空前之作；即使《琵琶記》流傳遠播，評論亦不在少數，但「評之未詳，論之未悉，天下人終有不能讀者」，前輩劇評家所積累下來的批評成果於此為毛氏隱微地否決了。天下人欲真正讀懂《琵琶記》，唯有毛氏評本足以憑藉。毛氏的企圖心可見一斑。

是而在〈總論〉最末，毛氏則將前輩評點《琵琶記》之作加以舉例列表說明：

所謂有心人評之論之者，如王鳳洲、湯若士、徐文長、李卓吾、王季重、陳眉公、馮猶龍諸先生是已。人試觀諸先生評論在前，則知予今日之贊美《琵琶記》非出臆說；亦唯觀諸先生評論在前，方知予今日之別出手眼，非敢有所盜襲前人也。謹採輯前賢評語，列之如左。<sup>43</sup>（後略前賢評語）

前賢自然也是屬於「有心人」的閱讀群類當中，毛氏則延續了這個批評脈絡，他們的批評當作為毛氏用以說明《琵琶記》價值之有力佐證。毛氏將已出的重要《琵琶記》批評資料逐條列出，並言「唯觀諸先生評論在前，方知予今日之別出手眼」，這裡一方面再度看出毛氏的高度自我期許，一方面也可以感受作為一個後出者的戒慎嚴謹；既欲借用前輩的批評家為這個文本背書，卻又希望讀者們可以清楚知悉這個新的評點本的突破與超越。

以上前賢評語，章章如是，而予更有所論次者，舉其引端之旨，而暢言之，又舉其未發之旨，而增補之者也。<sup>44</sup>

前賢評語或有未能暢述道盡之處，或有匱乏缺漏之虞；這些評註本可視為穿插於原本文字裡行間的缺縫留白所進行的闡述與詮釋，而評點文字與原本文本在結合並

<sup>42</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·總論》，卷一，頁 37a-38a。

<sup>43</sup> 同上註，頁 38a-38b。

<sup>44</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·前賢評語》，頁 52a。

列之後，或者可能將空白之處加以填補，卻也可能形成更多由字句造成的細縫；毛聲山正是在這些引端之後與未發之處，找到了自己切入對話與重新評點的立足點。

毛氏此段自序同時也說明了，文字語句的多義性與隱藏其間無限的空缺與留白賦予閱讀與批評參與再創的空間，但「批評」卻不見得足以將所有空白加以填滿，文字與文字之間反而可能製造出更多的縐摺，釋放出新的詮釋與再創的旋身之處。再則，文學批評始終無可忽略所謂的「批評傳統」，毛聲山對於前人評詞的刻意引用繼而強調差異，反而證明了前批評者始終以幽魂之姿縈繞在後人心裡；批評從來都是對話著文本的同時，亦對話著批評傳統。文學作品複雜的譜系意義，其中一部份正是透過閱讀與批評行為開展而成。

## 第二節 毛氏評點的互文性批評寫作

### 一、包容與掩飾—對應前賢批語的重新讀解

在毛聲山所舉列的前賢評語中，李贄自是最不容忽視的一位。李贄是促進古代戲曲評點蓬勃發展的關鍵角色，就實質批評內容而言，他的貢獻尤其在於以純粹評點的手法取代了之前「釋義間評」的批評方式，所使用的評點符號亦更趨多樣豐富<sup>45</sup>。李贄可謂是明清戲曲評點方法與風格的墊基者，後期的戲曲評點者或多或少都受到李贄的啟發與影響；<sup>46</sup>其評點最鮮明的特色，在於批評過程中對於自己各種主觀的情感與評價亦毫不掩飾，觀看李贄的評點，除了充分感受知悉評點者於閱讀過程中各種情緒的轉折以及對於人物情事的看法，亦足能從其中歸納出評點者的審美意見與個人價值觀。但較之後出毛聲山父子的評點本，李贄的戲曲評點則顯得恣意、隨性而簡要；這除了反映出戲曲評點發展前後期的基本差別，比較兩者之間的殊異自也能看出作為後出者的毛聲山父子，如何透過實際批評印證揭櫫於序言中的重新批評之意義與必要性。

李卓吾的評點語言是極為活潑的，評詞中可以見到大量針對文本藝術性表現所提出的正面讚美之詞如：「好」、「妙」、「是」、「真」、「好詩」、「曲好」、「關目好」，亦有負面批評之詞如「多」、「俗」、「刪」、「可厭」、「不通」等語，用語簡短扼要，直率真誠。其中刪語的意見又格外多，在針對人物言行表現提出的個人評價語甚至見到「可笑」、「可憐」、「可哭可痛」、「放屁」等帶有主觀情緒的字眼。

<sup>45</sup> 參見朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，頁 22。

<sup>46</sup> 孫琴安：《中國評點文學史》（上海：上海社會科學院出版社，1999 年），頁 105-106。



文學評點的好處正在於批語貼著文本行進，因此即使李贄所言如此簡扼，讀者仍舊可以依據行文脈絡理解其所言所指為何。但是就若以嚴格標準看待文學批評一事，李贄較少對於好壞的理由有完整的論述，或是提出如何刪改的意見，使得其評點本讀來固然酣暢淋漓，但更傾向是作家個人的讀書筆記；閱讀過程中故能充分感受李贄文字的鮮明趣味與個人意見，卻不見得能夠充分作為引領讀者深解文意的指導性文本。<sup>47</sup>這個評點本所代表的意義更多是在於示範一個愉快的閱讀過程，也因此觀看李贄評點本時，更能嗅聞到一種私密閱讀的真情表露。

李贄讀到暢快處往往讚嘆連連，或以文字展示各種直接情緒；相較之下毛氏始終謹記著知音讀者閱讀示範引導的書寫目的，批評過程中試圖維持著一種冷靜與客觀性，極少流露個人細微或激盪的情緒波動。在「批評形式」上，毛氏受到清初金聖歎的影響其實是更為明顯的，每齣劇前總評毛氏皆仿照了金聖歎以大段開場白總括該折要旨，並借題以發揮說明自身的各種見解，包括文學觀點與人生價值等，而這部份的書寫往往成為每齣評點份量最重的內容。這種帶有自我表述、充滿發言意圖的序言書寫，作者對於該評點的定位自然已非單純的閱讀筆記了，批評者與作者的自覺是更為濃烈的。毛氏視評點為一種嚴肅的批評發言，也同時讓細部的評點都呈現一種理智謹慎的書寫態度；其鮮明的論述目的一方面表現在評價曲文劇情時，經常會進一步闡述說明其中理由，較之李贄所評，自然提供了更多解釋幫助評點讀者掌握文本也能理解評點家意見，這或者依舊可以視為是後出批評對於前人的一種超越性的成績。

然而除了批評形式與評點風格上的不同，二者對於《琵琶記》一劇的評價以至批評立場也是極為殊異的，這勢必也將影響著兩位讀者在文字之間表現出來的閱讀方法與批評策略。李贄對於這個文本的評論其實是褒貶摻雜的，其特別關注著一劇的曲文設計、關安排目以及角色言語的真切性，文章行至精彩處李贄亦不吝予以正面肯定，並經常出現個人對於人物與情節的主觀情感響應。但是在不同的情節段落裡，李贄卻又可能針對相同的審美項目提出嚴厲的批評否定，甚至爽

---

<sup>47</sup> 林崗在《明清之際小說評點學之研究》一書中便提到，李贄在文學批評上的貢獻特別在於「不以尊卑論文體，無論稗官小說也好，傳奇也好，詩文、時文也好，一樣可以成為天下的『至文』、『妙文』……在議論實際作品的時候，他常常把所謂『體卑』的稗官小說、傳奇、俚野小品看得比正統文人的詩文為高」，李贄自倡新說並對於當時文壇發生相當程度的影響，不過「李贄的美文意識不足，欣賞眼光頗受局限。稗官、傳奇固然存在天下的至文，而至文所以為至文本依據，李贄則語焉不詳。」「李贄論文，在破除陋見方面自有充分的積極意義，但至於說到具體文學作品文學性的發掘，則所得者膚淺居多。」「李贄的評點，雖然見解深刻，頗有膽識，有時未免還太簡單，僅二、三字而已，許多評點不能成文，深刻有餘，文采不足。」（北京：北京大學出版社，1999年），頁79-80、84、203。

快給予一字「刪」的意見。劇中人物所透露出的僵化思想與迂腐刻板行爲，引起李贄的批判是最爲嚴厲的；可以見得，《琵琶》一劇在李贄心中是「值得討論」的一個劇本，卻並非完美之作。相對比之下，在毛氏評點本中則選擇以更委婉的方式出現，以客觀審美取代主觀性的感受發言。事實上毛氏提出的修正批評意見整體來說其實是非常少的，最多仍爲呼應詮釋之語；甚至採取一種維護、掩飾的態度，劇作中可能的缺失遺憾，毛氏經常以一種「合理化」的閱讀方法爲之辯駁。以下就幾段情節或曲文比較李毛二人評點方式，用以一窺全豹。

毛批《琵琶記》第三齣〈牛氏規奴〉中，主要情節置於牛丞相千金與婢女惜春的一段互動對話；以惜春爲名的丫頭表達一種百般聊賴的思春情態，牛氏之女以端正之心予以教導勸說。這一情節安排除了令貼角牛氏出場，並以丑扮惜春，在插科打諢之中製造言語趣味，襯托牛氏的閨秀身範。李贄於齣末如此評道：

此齣太煩，可刪。況且家政素嚴之家，安得如此丫頭來？不像，不像。<sup>48</sup>

李贄以關目的合適性作爲批評標準，以爲此齣情節安排過於繁瑣，顯得多餘；其中牛氏丫頭一角的言行又過於輕挑隨便，反而失去大戶人家丫頭應有之基本規矩，在角色形塑上反而失了準，故而不得李贄欣賞，總批並言道：「只這繁簡不合宜，便不及《西廂》、《拜月》多了。」<sup>49</sup>

同一處毛氏則提出不同評價意見：

毛批：丫頭之不正，不能移小姐之正，而小姐之正可知矣；至丫頭之不正，亦化於小姐之正，而小姐之正又如何矣？寫丫頭之不正反襯法，……總是寫小姐，不是寫丫頭。<sup>50</sup>

在毛氏看來，劇作家寫出小丫頭的輕挑俏皮，主要是以性格形象上的落差凸顯小姐的端正嫺雅，丫頭只爲配角，在人物配置上僅爲反襯目的而存在；故而小婢女既非此段情節的關鍵要處，讀者亦僅需留意對比之下的小姐形象即可。毛氏意見雖未必針對李贄評點而言說，卻也因爲二人對同一處情節人物的關照，在批評意

<sup>48</sup> 李卓吾：《李卓吾先生批評琵琶記·牛氏規奴》，引自侯百朋：《琵琶記資料彙編》（北京：書目文獻出版社，1989），頁216。

<sup>49</sup> 同上。

<sup>50</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·牛氏規奴》，卷二，頁34b。

見上形成一種修正與辯護的對話關係。

第十六齣〈丹陛陳情〉，蔡邕掛念家鄉父母妻子而欲上表辭官辭婚，一番自白道訴未能盡孝之自責與慨嘆：

【滴漏子】（生）天憐念，天憐念，蔡邕拜禱：雙親的，雙親的，死生未保。可憐恩深難報，一封奏九重，知他聽否？爹娘呵，俺和你會合分離，都在這遭。<sup>51</sup>

李贄和毛聲山於此皆有評語：

李批：難道不能走一使迎之？腐甚！

情極真切，可憐，可憐。<sup>52</sup>

毛批：天涯海角，只在須臾間頃，此夫與妻所爭之一刻也；「我和你會合分離都在這遭」，則又親與子所爭之一刻也：讀之令人鼻酸。<sup>53</sup>

李贄在閱讀過程當中，展現較為複雜曲折的情緒變化。一方面斥責蔡伯喈即使辭婚辭官不成，總能遣一使者往迎父母；光是哀嘆思念是無補於事的，故而評之「腐甚」；但隨文而下，又為角色真切情意感到不忍而同情。此段情節同樣打動後評者毛聲山，毛氏的批評方法則抒情中又兼帶分析與說理之氣；兩相比較之下，則可見得李贄的評點文字流露出較多「純粹讀者」情隨文轉的個人感受，是一種充分進入戲劇情境，因角色言行與遭遇而為之焦急或感慨；毛氏則相對抽離，將個人情緒感受包容在評論式的語言當中，因顯平靜和緩。

再如第二十一齣〈糟糠自厭〉中的曲文與評詞：

【山坡羊】（旦）：思量起來不如奴先死，圖得不知他親死時。

李批：可哭可痛。<sup>54</sup>

<sup>51</sup> 高明：《琵琶記·丹陛陳情》，收於明·毛晉編《六十種曲》第一冊（北京：中華書局，1958年）。

<sup>52</sup> 李卓吾：《李卓吾先生批評琵琶記·丹陛陳情》，頁226。

<sup>53</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·丹陛陳情》，卷三，頁64a。

<sup>54</sup> 李卓吾：《李卓吾先生批評琵琶記·糟糠自厭》，頁228。

毛批：妙在此句。蓋因不忍見他親死而欲先自死，則其所以欲死者，不是怨公婆，正是痛公婆也。<sup>55</sup>

趙五娘的告白讓李贄深感其悲苦遭遇與掙扎心情而爲之難過，評語所示是作爲讀者的一種情意上的直接呼應；再看毛聲山所評，已不純粹是一位讀者的心得註腳，而是以評論者的姿態細膩分析此句獨白配合角色心情設計得極貼切微妙，以及趙五娘「圖得不知他親死時」一句看似悲憫自身遭遇而提出爲難的心願，實則爲疼惜公婆年邁體衰卻遭逢這種折磨之無限傷痛之語。毛聲山的評詞已經帶有進一步的詮釋性以及引導讀者分析理解的功能了。同齣之中，

(外)：天哪，我當初不尋思，(李批：悔之晚矣！)教孩兒往帝都。把媳婦閃得苦又孤，婆婆送入黃泉路，(毛批：前蔡公欲投井時，曾以老年婆婆叮囑媳婦看管，不意今日反是婆婆先死。此雖作者文章變幻處，然亦可見人之生死無常，不可預計也。)算來是我相耽誤。不如我死，免把你再辜負。(李批：可憐。)(毛批：方哭老妻，又悲少婦，寫得真痛。)<sup>56</sup>

這些夾批文字中，李贄評道「悔之晚矣」、「可憐」皆屬於「讀者」與「角色」的對話之後所發出的嘆語，先是斥責蔡父初始思慮不週，今再懊悔已爲時晚矣；但讀完一段蔡父的真心悔恨之語，又生柔軟之心憐憫之情，忍不住嘆息「可憐」，其所標誌的是一種敘事文學所能製造的閱讀趣味，角色人事與情境的特殊設定將能使閱讀者在敘事的流轉過程中，彷彿跟著一同經歷一段人生。讀者不盡然需要極高的鑑賞水平，或許因爲程度的差異使得閱讀感受將出現深淺不一的反應，然只要具備一定基礎的生活經驗與閱讀能力，特定人物情事的安排設計將提供讀者想像理解的依據與情感呼應的實際出口，完成初步的閱讀行爲。李贄其他評點內容雖亦可見專業讀者式的評論意見，但這一類屬於情意的表述，卻也成爲其評點中感性動人的重要存在，令評點讀者一併領會了「李贄的真情至性」與《琵琶記》文本的深刻情意，這將是一種「雙重閱讀趣味」的實現。

毛聲山在此處的評點先是跳脫事件情境，而就作者情節手法進行評論，再從

<sup>55</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·糟糠自厭》，卷四，頁 20b。

<sup>56</sup> 李卓吾：《李卓吾先生批評琵琶記·糟糠自厭》，頁 229。毛聲山評：《繪像第七才子書·糟糠自厭》，卷四，頁 25a。

戲劇情節推想人生規律；後段評點亦就角色情感張力的醞釀與鋪陳提出看法，這已經屬於一種專業讀者的接受反應，示範一種批評式閱讀的提點與指引，但顯然讀者的角度是冷靜而抽離的，未透露出閱讀過程裡可能發生的個人主觀情緒。毛聲山於每一段評點文字都在落實自我預設的批評動機，若將這些評點文字視為閱讀過程的實現，這位讀者對於自己的批評者身份，預期的對話對象與批評主旨都是時時刻刻提點於心的，這種意圖保持獨立文本之外的發聲立場，亦是毛聲山評點的最大特色。

〈蔡公逼試〉一齣為全劇關鍵劇情之一，後續發生的情節事件如二老雙亡，五娘賣髮葬親、千里尋夫，蔡伯喈的拒婚與拒官，一切源自於蔡公逼試一事。蔡伯喈面對父親以孝為名目逼其赴京考試，然而他暫緩功名的理由，其實正是因為欲留在父母身邊盡其孝心；父子之間對於孝的認知有所差異，遂而出現一些爭辯。伯喈心中原已篤定欲以雙親老邁為由推辭地方薦舉，自白中出現一句：「功名爭似孝名高」，李贄於此評論：

孝奈何說名！可笑！可笑！<sup>57</sup>

李贄所質疑的是：為孝豈是為了搏得美名？因為顧及自己的名聲而行孝，是另一種可笑之舉。同一處毛聲山則評點如下：

事親不願有孝名，然倫常至今日而不可問矣，天心欲滅，猶賴名心留之。  
作者亦不得已而為此言也。<sup>58</sup>

高則誠創作《琵琶》強調著戲劇的教化作用，卻因為劇情的安排與人物語言與個性的設計上有失妥當，反而彰顯了蔡伯喈未能盡孝的事實，無形中也削弱了劇作家原本設定之主題情旨的說服力；這也是李贄提出最多批判之處。毛聲山的批語恰好與李贄的批評形成一種觀點殊異的辯論關係，他認為伯喈並非貪圖名聲之人，唯在一個倫常逐漸失去穩定力量的時代裡，劇作家不得不以孝名一事用以喚起一般大眾的重視。毛聲山提出的這一番詮釋雖是有意將李贄的否定批評加以化解，然而這個「合理化」的讀解其實是稍嫌牽強的，倒是彰顯出毛聲山面對文本

<sup>57</sup> 李卓吾：《李卓吾先生批評琵琶記·蔡公逼試》，頁 216。

<sup>58</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·蔡公逼試》，卷二，頁 38b-39a。

時強烈的辯護之情。

李贄不僅針對蔡伯喈有所批評，「功名」一事竟成了劇中父用以要求兒子盡孝、兒子用以證明孝心的條件，如此荒唐迂腐，正為李贄多所責難。同齣之中蔡父又言道：「但得他為官吾心足矣。」<sup>59</sup>李贄則言：「蠢老兒不要兒子做人，只要兒子為官便心足意滿，噫！末世父子大率如此。」<sup>60</sup>蔡父又言：「是以家貧親老，不為祿仕，所以為不孝。」<sup>61</sup>李贄再度質疑：「難道做官就是大孝了？」<sup>62</sup>這些評論皆直指劇中角色人物的價值觀有所批判，包括蔡公對於功名的執著，亦包括蔡伯喈近似一種不具智慧與判斷能力的「愚孝」言行。《琵琶》一劇中這些建立在倫理架構之上的僵化思維，為李贄一一挑剔，成為該劇不可忽視的敗筆。

毛氏批評雖不至於忽略此劇難以成全完滿之孝，末齣〈一門旌獎〉總評也提出《琵琶》的結局實為「不全之事」，為事件本身留下諸多遺憾。但毛氏對於劇作其實幾乎是沒有質疑批判的，並認為這些角色人物言之設計有其情節安排之考量，例如〈蔡公逼試〉總評提道：

此三被強中之一被強也。欲寫其辭官、辭婚於後，不得不先寫其辭試於前。……夫辭官而不得於君，辭婚而不得於相，以為為親而辭官，為親而辭婚，故不為君與相之所許，猶人子之所及料也；若為親而辭試，而亦不為親之所許，則非人子之所及料也。<sup>63</sup>

毛氏從劇情發展上為該齣情節定位，認為這段劇情設計有存在之必要；同時對於蔡伯喈處境為難之處多有體諒，不忍苛責。自始至終他對於情節的安排設計、角色的處境與言行，以及該劇可能的倫理教化功能，除了掩飾、辯護，亦多見包容同情。也因此李贄與毛聲山前後對於《琵琶記》進行閱讀評點，除了展現出兩位評點者殊異的個體情性之外，兩者不同的批評理念與批評策略當是值得關注的焦點。

李贄評點的文類橫跨經典古籍與通俗文本，這已是一種超越時代性的讀者識見；但同時他的評點手法更可見到對於文學批評傳統的背叛與挑戰，這是透過「閱

<sup>59</sup> 高則誠：《琵琶記·蔡公逼試》，收於明·毛晉編《六十種曲》（北京：中華書局，1958年），第一冊，頁13。

<sup>60</sup> 李卓吾：《李卓吾先生批評琵琶記·蔡公逼試》，頁216。

<sup>61</sup> 高則誠：《琵琶記·蔡公逼試》，頁16。

<sup>62</sup> 李卓吾：《李卓吾先生批評琵琶記·蔡公逼試》，頁217。

<sup>63</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·蔡公逼試》，卷二，頁37a-38a。

讀行為」形成的對於傳統的突破與超越。李贄評點貴在個人情感毫不掩飾的表露，評點者不但評論文本也經常直接對話劇中角色，其評語率真而簡短，直接陳述個人主觀的喜惡情緒；零碎斷裂的評詞散布整個文本的字裡行間，展示的正是評點初步的一種私人閱讀筆記的功能意義。李贄同時是一個不被文本牽制的讀者，對於文本亦褒亦貶，對於不滿之處經常直接建議應該「刪除」，或是直言「可厭」；這種放恣的閱讀批評、直接展示波動起伏的閱讀情緒，正凸顯出一種不為任何標準所拘束的讀者膽識。而無所保留、爽快甚至帶有一點粗魯的批評語氣，自然也可能因此喚起更多通俗讀者的情感呼應，甚至昭告讀者：文學也可以這般奔放而盡興地閱讀。是而評點讀者一方面看似窺探著屬於李贄私密的閱讀心得，並理解其審美意見的同時，卻又因為這種真誠坦率的書寫而有一種親切、貼近的共鳴感。<sup>64</sup>

就批評手法而言，毛氏的評點則展現另一種較為客觀理性的閱讀方法，讀者已從單純的閱讀趣味跳到審美鑑賞的意義層面，這樣的評點方法對於文本的藝術性以及作家旨意有著較為深刻的爬梳。李贄在下筆之際對於自己作為「讀者」的身份有著誠實而坦率地傾聽，也於是筆間多帶情感，戲曲文本的魅力與閱讀趣味從其文字間清楚可見。毛聲山則期許自己示範一個謹慎而完美的閱讀過程，他的立足點與李贄是極不相同的，閱讀評點成為一個專業的知音讀者形象之確立過程。相對於李贄的狂放，毛聲山更有一種收斂，即便他的批評文本是同一部「戲曲」，但他卻試著從情感價值、藝術手法等傳統的文學項目去評價《琵琶記》，試著去歸納文本的藝術性與思想的正統性。若李贄是一種對於傳統批評方法的背離，毛聲山可以說是重拾嚴謹的閱讀心情面對戲曲文本，並且於傳統文學的閱讀態度有一種遙遠的呼應。

然而毛聲山的慎重而理性的評點態度，雖依舊可見到其從正面接受文本的明確立場，但相對而言他對於劇作的服從性則高了许多；其批評力量反而是在一個接受的脈絡裡，將前人所提出的批評與質疑以辯護性、合理化的重新讀解而能獲得展示。前賢批語成為毛氏評點時文本之外的另一個對話對象，之於毛聲山而言自然也是一個焦慮的存在；毛氏提出新的審美評論與閱讀方法的同時，一種與既存評價爭辯的立場出現了，這一個企圖將《琵琶記》加以經典化的過程，同時也蘊藏著評點者對抗傳統以說服讀者的高度期待。

<sup>64</sup> 楊玉成：〈啓蒙與暴力：李卓吾與文學評點〉，收於《台灣學術新視野》（中國文學之部二）（台北：五南書局，2007年），頁918。

## 二、經典的競爭—《西廂記》與《琵琶記》

前人關於《琵琶記》的評語因為批評對象的重覆，成為毛聲山再度評點時的焦慮；毛聲山的處理方式是將前人評點大致列出，開展於後的文本批評則透過修正、補充、辯論的方式，展現出異於前人的細緻深刻，並將《琵琶》一劇的藝術性與主題性加以確認。金聖歎與其所評點的《西廂記》，則是批評脈絡中為毛聲山意圖承繼與超越的另一個主要存在；序言中毛氏已經對於兩部劇作的主題情旨進行了區別與評價，深入文本的各齣評點裡，他則著重於情節與人物的書寫，將兩部劇作的細節書寫作一對照呈現，希望透過實際的閱讀操作說服讀者《琵琶記》在藝術成就上較之《西廂記》毫不遜色。

《西廂記》劇中一個情節高潮點是紅娘的堂前巧辯，正直勇敢又心巧辭敏的紅娘以其人之道反制其人之身，引用經籍古訓責問背信忘義的老夫人，老夫人心虛詞窮之際，不得不勉為其難地答應了張生與鶯鶯的情事。此段情節安排令張生鶯鶯隱瞞許久的暗夜幽會一事給檯面化了，而紅娘軟硬兼施的巧辯緩和了衝突卻又製造了另一個戲劇高潮，紅娘之語也將觀眾共同的心聲代為說出，讀者讀到此段情節真有酣暢淋漓之感，情緒亦獲得最大的抒發；這段情節與對話也成為《西廂記》最精彩的安排之一。毛批《琵琶記》三十一齣〈幾言諫父〉中如此評道：

讀《西廂》者，讀堂前巧辯之文，未有不拍案稱快者也；讀《琵琶》者，讀至幾言諫父之文，亦未有不拍案稱快者也。然紅娘之對夫人，折辯只一兩言，文妙於簡；小姐之對丞相，往復至十餘遍，文又妙於詳。夫人之聽紅娘，當下即便回嗔，文妙於速；丞相之聽小姐，一時不肯遽納，文又妙於遲。求其分毫之相似不可得已。大約才子用筆，必使人猜不著，必不使人猜得著。……若令東嘉於此，亦學《西廂》之簡且速，則一人順口說之，一人順手應之，此以數語了之，彼以數語悟之，將見波瀾不生，一覽而盡，又何以見才子之才哉！<sup>65</sup>

此段所言不僅在於對照《西廂》、《琵琶》相類似劇情在藝術手法上的差異，甚至也「揣想」了高明寫作劇本時所可能面對的影響焦慮，因此毛氏推測劇作家當有意避免與前劇落於相同的劇情與節奏；其創新之處則在於「文妙於詳」、「文妙於遲」，是而足以令熟悉戲曲的接受者以既有的期待視野預期情節發展的節奏，卻

<sup>65</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·幾言諫父》，卷五，頁 32b-33b。



未能預料劇作家再掀波瀾之筆法，這是閱讀趣味的創造，也是後出的高明得以並置才子之列的理由。

《琵琶記·參論》中，毛宗崗同樣也針對《琵琶記》敘事手法提出批評，並表述自己的審美意見。其言：

文章不曲折則不妙。《西廂記》張生終得與崔鶯鶯配合，全賴紅娘之力，乃妙在鶯鶯偏要瞞著紅娘；《琵琶記》趙氏再得與伯喈團圓，全賴牛氏之賢，乃妙在伯喈偏要瞞著牛氏；其曲折處，正是一樣筆墨。然鶯鶯瞞著紅娘，紅娘不曾猜破，卻是張生道破；伯喈瞞牛氏，伯喈不曾當面說破，卻被牛氏背地聽破；一樣筆墨，又是兩樣文法。<sup>66</sup>

又曰：吾友蔣子新又嘗云，文章但有順無逆，便不成文章；傳奇但有歡而無悲，亦不成傳奇。誠哉是言也。然所以有逆有悲者，必用一人從中作鯁，以為波瀾。如《西廂》有崔夫人作鯁；《琵琶》有牛丞相作鯁。乃夫人作鯁是賴婚，丞相作鯁是逼婚。夫人賴婚，到底賴不成，丞相逼婚，竟逼成了：同一波瀾，而《琵琶》文法又變。<sup>67</sup>

戲曲文本的敘事原則古代劇論多有論及，其中情節的曲折起伏，並製造悲歡交疊的趣味，自是多方劇論家所關照。這個敘事特色用以評論《琵琶記》抑或陳述評點家的審美意見皆非創新之舉，唯毛氏的論述手法是值得注意的。其首先揭示關鍵性的藝術原則：不曲折不妙、有歡無悲不成傳奇，接著則以一種對照比較的方式，說明《西廂記》製造曲折與悲歡轉折的手法；《西廂記》為眾多劇論家所肯定自有其藝術上的出色表現，透過個性鮮明的角色人物來促成事件的曲折性：鶯鶯的細膩多慮、紅娘的熱心耿直、張生的巧解詩謎，以及夫人的勢利與心機，人物性格推動劇情以合理而曲折的方式進展，是而成就了文本的高度價值。再舉《琵琶記》對應觀之，其一樣掌握了基本的敘事技巧，然在人物事件的安排卻又不完全同於《西廂記》既有的事件脈絡；人物情性的差異與事件發展的更動，使得類似的情節卻製造出不同的趣味與結果。

毛氏著意於《琵琶記》對於前出文本的轉化，同時也揭示了《琵琶記》與《西

<sup>66</sup> 毛宗崗：〈參論〉，收於毛聲山評：《繪像第七才子書》，卷一，頁 54a-54b。

<sup>67</sup> 同上註，頁 54b-55a。

廂記》的巧合與差異；作為一個讀者，毛氏的觀察可說是相當細微的部分，唯其並未能凸顯《琵琶記》之大多數於戲曲情節結構設計慣習的突破，而僅能與《西廂記》一劇進行細節式的相形對照，兩個文本的比較其實是比较容易的，也使得《琵琶記》的敘事藝術成就常常只能依附於《西廂記》方能彰顯差異與變化。

但是這一段批評比較亦非全無意義，若以此觀察照應古代戲曲的情節設計模式，毛氏的確提示出一種創作的規律。透過主題式的歸納，古典戲劇可見的「情節事件」重複性是極高的，劇情本身有對應生活的存在意義，但也因為如此，諸如應試、婚姻、戰爭、分離、相聚、皇帝封賞，又以巧合、錯認、誤會製造情事轉折，這些皆成為劇本中能見度甚高的情節事件。<sup>68</sup>而不同劇本之間的差別則在於，一部份因為角色性格的差異推動著事件有不同的曲折變化，一方面則透過不同情節關目的組織結合，以令劇情的發展走向有所差別。因此以《西廂記》與《琵琶記》的殊同差異作一比較，確也恰能說明古典戲劇的敘事特色，正在於透過相近情節的殊異表現而展示出各式各樣的細膩情味。

採用比對《西廂》與《琵琶》藝術差異的批評方法並非毛聲山所獨創，正因為兩部劇作的優勝劣敗是明代以來劇壇爭論不止的一個議題，透過對比呈現的方式自然是最清楚有力的論證方式。前出劇論家在進行《琵琶記》評點時，亦是不忘將兩齣劇作並置，凸顯二者風格上的差異：

陳繼儒：「讀《西廂》令人解頤，讀《琵琶》令人鼻酸。」<sup>69</sup>

徐文長：「《琵琶》有囑別之文，《西廂》亦有囑別之文，而《西廂》之文之妙，固在囑別之前，從前寫得鶯鶯極其嬌雅，極其矜貴，蓋惟合之難，故離之難耳；若只寫「長亭送別」一篇文字，便沒氣骨。然仔細看來，《西廂》囑別之文，畢竟只寫得男女繾綣之私，畢竟還遜《琵琶》一著。」<sup>70</sup>

《西廂》為極妙之文，但《琵琶》又勝一籌；此論述手法與毛氏評點中多處比較呈現方式極為相近。劇論家各有立場，或言情調殊異，或從差異中提出優劣評價；然毛氏又發揮得更為淋漓盡致，一方面表現出評點者批評過程中確實存在的一種

<sup>68</sup> 參見林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉，收於《規律與變異—明清戲曲學辨疑》（台北：里仁書局，2003年）。

<sup>69</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·前賢評語》。

<sup>70</sup> 同上註。

比較心理，一方面不容否認的是，毛氏勝出的部分如其所言的「予更有所論次者，舉其引端之旨，而暢言之，又舉其未發之旨，而增補之者也」，<sup>71</sup>寫在之後的增補更顯細膩，對於文本藝術性的探索與評論也相形深刻豐富。

文學創作若僅求能夠另闢蹊徑，出奇制勝是不夠的；凡夫俗子往往以為求新求變、另創主題就能寫成佳作，毛氏是不以為然的。二十八齣〈中秋望月〉毛氏言道：

彼僖父者每構一文，必起爐作竈，費盡力氣，自以為憑空出奇，乃殊不足當才子一笑也。<sup>72</sup>

才子之文，隨風起浪，皆成妙致。當其前閒閒下得一筆，並未計及後文將借作波瀾，而數幅之後，妙筆所至，卻已不覺遙遙接著。正如善丹青者，墨沈潑紙，偶成微痕，初似無關輕重，而少頃點染所及，便借勢寫作雲山烟樹，竟別成一幅絕妙畫圖，斯真化工之手。<sup>73</sup>

戲劇情節的設計安排當有如作畫一般，輕重緩急之間前後情節巧妙相應，不但在於事件上的呼應，更充分鋪陳了戲劇的情緒氛圍。劇作家不僅要有藝術創造的能力，才子若同時為多情之士，對於生活所遇多有所感，揣摩劇中角色處境心意當更體貼入微：

春夏秋冬皆足動愁人之嘆，而秋為最；風花雪月，皆足觸離人之感，而月為最。……予嘗安坐一室，無所思念，不知何故，對夜月便似相思，對涼秋便似離別，若在離人愁人，其又何能堪此？然則東嘉之筆，非直才人之筆也，一才子之情為之爾。<sup>74</sup>

才子與庸人的差別在於創作才華，亦在於情思之細膩度；如此雖已足見高明過人之處，但最終毛氏還是要舉出《西廂記》作一對照比較：

---

<sup>71</sup> 同上註，頁 44b-45a。

<sup>72</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·中秋望月》，卷五，頁 1b。

<sup>73</sup> 同上註，頁 1a-1b。

<sup>74</sup> 同上註。

《琵琶》寫月，《西廂》亦寫月。然《西廂》之寫月也，曰「花陰寂寂春」，曰「隔牆花影動」，是春月，非秋月也。寫會合則宜於春寫之，寫離愁則宜於秋月寫之。猶是月也，而托興不同，為時亦異。<sup>75</sup>

《西廂》、《琵琶》皆有月下之情，前者於春天月下談情，後者在秋天月下抒寫離愁，自是不同；毛氏於此所彰顯的是兩劇截然不同的情調，提醒讀者莫輕忽略看。也因此之於毛聲山而言，一部好的作品不在於題材之新、情節之奇，而是要在熟常可見的劇情裡卻能看到劇作家對於情境的鋪陳蘊染，寫出另一番境界。外在情境又總與人之心境相為映襯，固然風花雪月都足以觸動人們的情感，但有才之文人卻能寫出情感最為深刻處，那也同時是因為他不只是有「才」之士，更為有「情」之人。而《西廂》有春天月夜動情之樂，《琵琶》則寫深秋月夜別離之苦。即便是相同景色，依照著不同戲劇情境角色將有不同心情，整個戲劇的氣氛情調與情感深度亦隨之而變。

批評作為一種讀者與文本的視野融合，閱讀過程當中，不僅是文本結構有意的召喚，讀者亦投入詮釋及想像，用以說服自己對於文本有更為充足與連貫的理解。毛批第二齣〈高堂稱慶〉：

或謂《西廂》男女會合，其事為吉慶；《琵琶》父母雙亡，其事為不祥，則以《西廂》較勝《琵琶》。予曰：不然。試各取首篇而讀之，北《西廂》起語云：「夫主京師祿命終」，南《西廂》改之，亦云「夫主喪京華」，比之《琵琶》之「十載親燈火」，孰為吉，孰為不吉乎？……《琵琶記》有關風化，可為聖賢名教之鼓吹，縱使不祥，猶當玩味，況終之以旌表門閭，而且始以高堂稱慶也哉！<sup>76</sup>

戲劇主要情調並非評價戲劇的標準，與其藝術成就並無直接關係；唯戲曲涉及舞台搬演之用意，演出之際需考慮適宜性，因而遂有喜慶之劇或悲苦之劇之別。毛氏捍衛《琵琶》的心意頗盛，各種用以排拒該劇的理由，他皆不忘一一關照並提出辯駁。針對外界對於兩齣劇作喜慶或不祥的評論，毛氏以各齣首篇所言為例比較論之；以一齣一語便欲辯證《西廂》非為吉、《琵琶》非為不吉，未免牽強亦

<sup>75</sup> 同上註。

<sup>76</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·高堂稱慶》，卷二，頁 11b-12b。

不貼切，最後毛氏又補述一段：「縱使不祥，猶當玩味，況終之以旌表門閭，而且始以高堂稱慶也哉！」跳過劇中曲折起伏純以喜慶結局而言；這不僅是不必要的提問，亦非嚴密合宜的比較論證，反而見得批評者自我說服又欲用以說服他人的主觀意願，這裡的辯論顯得無關緊要，純是爲了維護《琵琶記》完美形象的無謂爭執罷了。

毛聲山關於結局的評論反倒是比較深刻而精彩的。《琵琶記》一劇的結局安排如同眾多傳奇劇本，以「一門旌獎」作結，就表面來看說來仍舊是一大團圓式的收尾；但毛聲山指出《琵琶記》的團圓慶賞與其他傳奇絕非一致，其中隱藏指涉著現實人生未能竟全之遺憾，提醒讀者未可只看到表面之結局，更需透視劇作對於人生幽微深刻的體會：

人謂《琵琶》之結於旌門，是以有結為結。吾謂《琵琶》之結於旌門，猶之以無結為結也。何也？今之傳奇，悲則極悲，歡亦極歡，離則皆離，合則皆合，此常套也。而《琵琶》獨寫一不全之事以終篇，大異乎今之傳奇之終也。今之傳奇，善必獲福，惡必蒙禍，死者必惡，生者必善，此常套也。而《琵琶》獨寫一不平之事以終篇，又大異乎今之傳奇之終也。何為不全之事？若論團圓之樂，則連理既得重諧，高堂亦必再慶，斯為快爾！乃趙氏不死，雖膺封誥於生前，而二親已仙，空錫綸章於身後，豈非事之不全者乎？……嗚呼！從來人事多乖，天心難測，團圓之中，每有缺陷，報反之理，嘗致差訛，自古及今，大抵如斯矣！今人惟痛其不全，故極寫其全，惟恨其不平，故極寫其平，而東嘉仍以不全歸之運數，以不平還之造物，故曰：《琵琶》之以有結為結，猶之以無結結也。<sup>77</sup>

蔡公蔡婆因貧弱哀傷前後離世，這個悲劇性的結果凸顯出特定時代社會的動盪不安與迂腐價值觀所帶來的傷害。高明以「一門旌獎」作為收尾，依舊賦予全劇一種團圓喜慶的慣有結局；毛氏以為《西廂》以娛樂為主要目的，情節設計應講究藝術性的完整，故而認同了金聖歎對於《西廂》末本的刪卻。而《琵琶》與之相異，其筆欲託諷，又以勸化感動群眾為目的，是而悲終有歡，離而後合，最後以一門旌獎收尾，方得能勸服觀眾不棄己親、不奪他人之親。毛聲山道出這完滿中的遺憾，而不被表象所見的結果侷限，《琵琶記》一劇中蔡伯喈雖然極力追求全

<sup>77</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·一門旌獎》，卷六，57a-58b。

忠全孝的高標準，但諷刺的是終究是一個未能盡孝的兒子爲卻未能實現的矛盾；最終的封賞、旌獎表面看似喜樂，內在卻充滿遺憾。《琵琶記》一劇以風化爲主旨卻能寫出人物與事境的矛盾性，這是它不至於落入一般的教化劇格局的理由；毛聲山從人生處境的難以完滿去詮釋結局，並又指點出《琵琶記》異於他劇的細緻紋理，批評之筆同時涉乎情感意念與藝術手法，這是值得讚許的。

毛批《第七才子書》與金批《第六才子書》之間的模仿、承繼關係是清楚可見的。從體例上說來，金聖歎以幾篇序言自敘文學觀念並論述《西廂記》的文本價值與讀法，毛聲山同樣藉用幾篇序言表述自己的文學見解，亦對如何審美《琵琶記》提出指示；而後逐篇皆有總批，段落章句之間亦有夾批，幾乎與金批《西廂》形式相同。但毛聲山在相類似的文章格局裡卻提出另一種文學觀與審美標準，形式相近卻因爲內容上的歧異，依附之餘卻因爲審美標準的「背離」而在文字內容上形成一種破壞、移轉式的模仿；最後雖以《七才子書》爲其命名，但文字間我們卻是看到更多取代《六才子書》的期待。毛氏的批評策略在於以「評點」對話「評點」，透過與批評意見的對照，進而又提出個人的文學觀點，進而站在金批《西廂》的既有基礎上，又翻轉出另一種新的戲曲評價標準。兩部評本展示出一種「對話」與「爭辯」的關係，評點作爲一個文字的辯論場，也在對比呈現的過程中把《第七才子書》可能的力量給凸顯出來。

### 三、提問與答覆—問答式文體的批評意義

毛批《琵琶》的另一論述手法，即是善用問答體以揭示評點者之批評意見。問答是古代行之久長的一種文學體式，作家透過特定對話情境的設計，在提問與答覆之間回應自身所預設的對話對象可能疑惑，亦能藉此將說話者的意見清楚表透。<sup>78</sup>文學批評原本預定的對話對象即爲確定的批評文本，然後出的批評家或者面臨前出的各種正式與非正式的閱讀意見，在意欲扭轉改變讀者心中既已存在的批評觀點、而用自己新的審美意見取代之，問答句型的針對性明確，尤能清楚指定談論的議題。

讀者在任何一種文本中都不曾缺席，其作爲一種作者寫作時預設的對話對象，也成爲織合文本結構的一個必然元素；因此閱讀行爲是對應文本召喚結構的回應，也是隱藏讀者的具體實現。而文本中所出現的問答形式，可以視爲是將隱

<sup>78</sup> 先秦時期如《孟子》、《莊子》等著中，對話體的論辯式文章便已大量可見。參見朱世英等著：《中國散文通論》（合肥：安徽教育出版社，1995年），頁528。

藏讀者的存在「具形化」的一種處理方式；當作者不僅把讀者作為預藏於心的安靜存在，而是令其在問答的句法中明確道出作家的所欲表述，文本結構也因此出現變化：從「獨語」狀態轉為一種「對話場」的設計，形成兩種不同的語調，亦打破原本結構中的統一完整性，卻也製造了另一種閱讀的效果。

然而，雖然對話體某一種程度上是對於隱藏讀者的有意揭示，但仍舊不可將之視為「真實讀者」的文本存在。作者無法充分預期未來的每一種讀者身份，文本既如同一種遊戲場，評點讀者的行走路徑與移動方向亦非評點作者可能完全預期掌握；因此在批評文本中出現的問答句式，仍舊應該被定位為一種「召喚結構」，以提問應答的行文方式，引導閱讀者走入作者所設計的閱讀框架，理解評點者對於受評文本關鍵性的詮釋與評價。讀者的期待視野或者恰與文本中的提問呼應符合，那麼作者的答覆恰能釋疑；但讀者心境往往遠較文本結構所預設來的複雜，在讀者未曾思及這個課題之前，問答結構將是一種有意的導引，展示了在這個文本所引起的對話爭辯中，作者如何能夠以知音讀者的身份力抗各種質疑，幫助讀者把閱讀間可能的疑惑未興起之前便加以消弭，而能夠被這個文本更充分地給說服。毛氏於第一齣〈副末開場〉總批中如此說明：

或曰：演劇所以侑酒，而酒所以合歡，必欲使觀劇者泣數行下，將合歡之謂何？予曰：不然。不見夫善讀書者耶？善讀書者，以書為下酒物，讀至喜處，則掀髯一笑，為浮一大白；讀至憤處，則拍案一叫，為浮一大白；讀至悲處，則放聲一哭，亦為浮一大白，不獨喜處可下酒，憤處、悲處亦未嘗不可下酒也。昔人云：痛飲讀《離騷》，非痛飲不可讀《離騷》，而讀《離騷》，正不得不痛飲爾。《琵琶》一書，直與《離騷》彷彿，而又豈其他傳奇之所能方其萬一與？先生自詡曰「騷騷獨步」，誠哉其獨步也。<sup>79</sup>

古代演劇活動與民眾生活內容關係緊密，婚喪喜慶以至社交宴客，筵席之間往往佐以劇戲展演；而其中又以慶賀或娛樂的目的為多。《琵琶》則多愁苦之篇，觀眾觀劇時心境亦隨之起伏波折；遂有以為不宜於慶賀歡樂場合演之者。

毛氏雖自行預設了這個提問，卻未能從演戲場合去談論劇碼合宜性的課題，仍舊從《琵琶記》的文本閱讀價值論之；除了提出自己的意見之外，亦引用「昔

<sup>79</sup> 毛聲山評：〈副末開場〉總批，《繪像第七才子書》，卷二，頁 3a-3b。

人」所云《離騷》佐酒之說，<sup>80</sup>以及高明的自詡作為佐證。<sup>81</sup>「或曰」、「予曰」、「昔人云」以及「先生自詡」，是文論中四個或虛或實的發言主體；這些不同的發聲語調存在於同段論述中，因此製造出了一種以對話形成召喚、引導思路的文本功能。

再如第四齣〈蔡公逼試〉：

或曰：張大公之為鄰，真高鄰也。名之曰廣才，正東嘉所以自寓也。自寓則不為無所指，而何以略之？曰：作者之意，在乎諷友之不義，而不在于明己之義也。然寫廣才之於蔡邕，不止其就試，而反勸其就試。蓋以富不改操，雖富何傷？貴不變節，雖貴何病？非富貴之誤王四，而王四之不善處富貴爾。此則東嘉略見其微意與？<sup>82</sup>

此段問答再度見到毛氏以知音讀者身份代以揣測高明之想法；劇中張大公被視為東嘉自寓的角色，然高明若摻入過多個人主觀情緒，不僅令角色失真，亦破壞全劇的藝術完整性。是而毛氏代以回答，認為高明作此劇「在乎諷友之不義，而不在于明己之義也」，用以引導讀者理解文本更深刻的旨意：富貴無誤，唯人心如何處之，這才是這齣戲的主題。

二十六齣〈拐兒給誤〉裡的批語亦見：

客問予曰：《琵琶記》拐兒假書一篇，毋乃為高先生敗筆。予曰：何以知其為敗筆？客曰：豈有子而不識其父之筆跡者？豈有父之手書而他人能冒之者？必也蔡公不識字而請人代筆則可，乃遺囑與媳婦則自寫之，獨至寄書與該孩兒則不自寫之，有是事否？予笑曰：如客所言，則其子中狀元而其親至於餓死，客亦以為有是事否？本無蔡公，何有拐兒？本無拐兒，何有假書？無中生有，原不得執之為有然則以假當真，何妨權之以為真哉！

83

<sup>80</sup> 湯若士：「《琵琶記》從頭至尾無一句快活話。讀此傳奇，勝讀一部《離騷》。」毛聲山評：《繪像第七才子書·前賢評語》，卷一，頁42a。

<sup>81</sup> 高明在〈副末開場〉中寫道：「論傳奇，樂人易，動人難。知音君子，這般另作眼兒看。休論插科打諢，也不尋宮數調，只看子孝共妻賢。正是驢方獨步，萬馬敢爭先。」高明：《琵琶記·副末開場》，頁1。

<sup>82</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·蔡公逼試》，卷二，頁37b-38a。

<sup>83</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·拐兒給誤》，卷四，頁67a-68a。



毛聲山提醒讀者觀眾莫在情節細處一一琢磨，戲劇雖為虛構，不妨以假當真，跳離對於劇情合理性的逐一辯證，而是對於主題旨趣加以思索領會，才是真正觀劇之道。

歷來對於《琵琶記》劇情設計的合理性上多見討論，如李漁《閒情偶寄》便曾針對該劇情節安排之疏漏提出質疑：

元曲之最疏者，莫過於《琵琶》，無論大關節目，背謬甚多——如子中狀元三載，而家人不知；身贅相府，享盡榮華，不能自遣一僕，而附家報於路人；趙五娘千里尋夫，隻身無伴，為審果能全節與否，其誰證之？諸如此類，皆背理妨倫之甚者。再取小節論之，如五娘之剪髮，乃作者自為之，當日必無其事。以有疏財仗義之張大公在，受人之託，必能終人之事，未有坐視不顧，而致其剪髮者也。<sup>84</sup>

李漁的評論不僅從事件情境中去分析劇情安排的妥當性，亦帶入自己的生活經驗去對人事發展進行推斷，其評論不無道理；但亦見苛求之處，例如對於趙五娘全節與否無以為證的疑慮。毛氏顯然不認為情節線上的疏漏可能對閱讀文本理解情旨造成阻礙，他所採取的態度則是認為戲劇本為虛構，不妨「以假當真」、「信以為真」，琢磨情節的真實合理性反而是最不必要的一件事。

把整齣戲的各個細節予以合理化的解釋，這是毛氏批評方式之一；這個「合理化」的過程自己帶入接受者結合想像、詮釋的創作行為。毛聲山的意圖誠然不在透過批評修正文本，展現個人更為積極的創作能力，而是以盡量貼合作者旨意的方式，擔任一個知音讀者，說服不同讀者對於劇作各種層面可能的質疑或否定。事實上問答之間獲得釐清其實不一定是作者本意，文本其實是以一種獨立的姿態獲得接受者的理解詮釋；於此批評過程當中，反倒是評點家的個人意識、以及閱讀行為中的自我說服行為更鮮明地被表現出來。這些看似對話的文句裡，其實並不存在不同的批評立場以構成實際的對話關係，而僅是透過一種模仿對話的形式呈現毛氏的批評意見，種種合理化的過程裡同時也看出了評點者以維護、掩飾行為所作構成的批評策略。

<sup>84</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·結構第一·密針線》，收於《中國古典戲曲論著集成》第七冊，頁16。

問答式的論述亦見於毛宗崗執筆的〈參論〉：

又曰：人謂《西廂》寫佳人才子，《琵琶》寫孝子賢妻。我謂《琵琶》之寫孝子賢妻，何嘗不是佳人才子？伯喈沈酣六籍，貫串百家，固是曠世逸才，即趙氏寒門素質，知音染翰，牛氏繡幕奇葩，通詩達禮，豈非絕代佳人？蓋自古及今，真正才子必能為孝子義夫，真正佳人必能為賢妻淑女。或疑文人往往無行，才女往往失節。東嘉之作《琵琶記》，正欲為天下佳人才子一雪斯言耳。<sup>85</sup>

「才子佳人」題材較之道德教化主題更能引起一般民眾的喜愛，高明與毛聲山皆曾對此發出感慨；《琵琶記·副末開場》：

今來古往，其間故事幾多般。少甚佳人才子，也有神僊幽怪，瑣碎不堪觀。正是：不關風化體，縱好也徒然。<sup>86</sup>

毛聲山於本齣總批中則評道：

顧或學為忠貞節孝之文，而竟不能動人，遂反不如佳人才子、神仙幽怪之文之足樂，則甚矣樂人易而動人難也。<sup>87</sup>

毛宗崗在這段文字中，不否定才子佳人的文本價值，而是以重新定義「才子佳人」的方式，在這個已成共識的觀點上重新提問，意圖改變大眾對於《西廂》寫才子佳人、《琵琶》論孝子賢妻的慣常分類；「才子」、「佳人」為其給加上德行上的期許，又再次呼應評點者一致的審美關懷。因此這裡的問答體，較是偏向批評者對於普遍看法的提問與挑戰，誘使讀者在作者的論述之中，對於「才子佳人」有新的認識與期待。這段論述同時也呼應了古典劇論長期以來在「情」與「理」的爭辯中，發展至明末清初出現的一種綜合性的發展。明末清初的劇論家修正了明代中葉以來由李贄、湯顯祖等人一路發展下來的「至情觀」，試著加以調和「情」、

<sup>85</sup> 毛宗崗：〈參論〉，收於毛聲山評：《繪像第七才子書》，卷一，頁 69b-70a。

<sup>86</sup> 高明：《琵琶記·副末開場》，頁 1。

<sup>87</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·副末開場》，卷二，頁 1a-1b。

「理」之間的對立性，在不違背真情的基礎上又試著歸復性理。<sup>88</sup>其父毛聲山在〈自序〉中即提出「性見乎情，情性而雅」的文學標準，用以說明《琵琶記》既有真情真性，並又合乎「雅正」，這亦是一種對於情理加以調和之後提出的新的「正情觀念」，毛聲山正是將《琵琶記》一劇置放在這樣的批評視野裡加以肯定。

相較於其父毛聲山企圖融合情、性、理，毛宗崗在這裡的論述策略是擴大一般人對於「才子佳人」作品的理解，蔡伯喈、趙五娘固然是實現著義夫賢妻的倫理關係，卻彼此同時又才華洋溢、真情摯切；他不採取否定的方式對立「孝夫賢婦」與「才子佳人」兩者的差異，而是意圖模糊了一般人對於才子佳人之劇或忠孝貞潔之文的截然二分，進而提出一種綜合性的詮釋：這既是才子佳人真情之作，同時又能兼及禮義。這個讀解的方式比之明代劇論史上大量的道德論述，自又開展出一種新的批評方法，打開了一般讀者對於倫理教化戲劇的狹隘想像，也擴大了文本閱讀的接受空間。

以問答體式構成的文本內涵，自然已不具備個人閱讀筆記原有的隨意性，其「辯論性」的意味是更為強烈的。透過問句將對於文本出現過的質疑一一舉列，批評家自行設計的提問答覆，有著將所有疑慮逐一消解的論述期待。而這些問答文句中，批評家並非表達一種因閱讀過程而產生的思索著生命或文學意義的「自我提問」，更多是有意地將過去出現的對於《琵琶記》的疑問逐一解答；毛氏父子評點《第七才子書》的同時，亦可謂是對於各種過往的批評脈絡有最敏感的留意。

### 第三節 小結

毛聲山批評《第七才子書琵琶記》，從讀者立場、評點形式與批評策略，皆展示嚴謹而周詳的內涵，評點的文學批評功能以及戲曲的閱讀意義再度為毛聲山嚴肅卻深刻地實現了。評點作為一種閱讀過程的文字化實現，正也說明了「文學作品」與「讀者」之間相互詮釋意義。<sup>89</sup>也正因為明確的批評意識以及相當程度的閱讀能力，在毛聲山的評點詮釋之後，這位原期待擔任「理想讀者」的批評者，反而將文本轉成為讀者發聲的「理想文本」了。

在評點過程裡，毛聲山展現對於文本的高度認同，論述脈絡中逐一出現的

<sup>88</sup> 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（台北：中研院文哲所，2005年），頁31-105。

<sup>89</sup> 孫琴安：《中國評點文學史》：「在很大程度上，評點是一種借題發揮，是一種闡述自己文學主張和理論的渠道和方式。」頁87。

前賢批語、金批《第六才子書》成為毛氏凸顯《琵琶記》更為深刻文本內涵時的對照存在，甚至是以問答句式引導讀者關注特定課題時，皆含藏針對《琵琶記》所出現的各種批判或質疑的答覆與辯護。既存的批評傳統與他者的聲音成為毛氏批評依附與試圖超越的存在，於是在一種對照呈現的關係裡，辯護、掩飾、合理化也成為毛氏評點裡一種相當重要的批評策略。

然若以這個評點本作爲觀察讀者閱讀行爲如何落實的歷程，卻少見毛氏爲文本所娛興的情意發抒；文學閱讀所能激發的趣味與享受，在毛氏嚴謹認真的期待視野及批評動機之下，反而成為次要的意義。少數如二十三齣〈代嘗湯藥〉提到：

我愛其奇且曲，嘗喜讀之；而我畏其悲，則又不能多讀之也。  
摹寫至此，真足令讀者墮淚。<sup>90</sup>

這一類意不在評論、純粹抒發讀者閱讀感受的話語反而顯得極其珍貴，也更能嗅聞到讀者感性柔軟的一面。

這個極其用心謹慎、細膩推敲作者本意並以此自我定位的戲曲評點本，進一步引起的閱讀接受行爲是什麼？讀者們是否如同評點家所期待，將在這個引導閱讀的過程中，充分領會高明寄託於《琵琶記》的完整旨意？此評點本附有一篇由毛宗岡請託毛聲山友人浮雲客子所寫的序言：

予與毛子德音交有年矣，其錦心繡腸，久為文壇推重，不幸兩目失視，乃更號聲山，學左丘著書以自娛。其郎君序始從予游，予喜其能讀父書，以為有子若此，尊人雖失視，可無憾焉。一日，忽持其手錄《第七才子書》來告予曰：「此家嚴所口授，茲將付剞劂，乞一言以弁其端。」予取閱之，則批評高東嘉《琵琶記》也。<sup>91</sup>

浮雲客子以評點讀者身份，發表了以下的品評心得：

夫東嘉之果得為才子與否，吾未之敢知；《琵琶》之果得為才子書與否，

<sup>90</sup> 毛聲山評：《繪像第七才子書·代嘗湯藥》，卷四，頁41a。

<sup>91</sup> 《繪像第七才子書·第七才子書序》，卷一，頁1a-1b。

吾未之敢知；後之書比前六子之書，後之才子比前之才子，果相當無愧與否，吾亦未之敢知。但觀聲山之評，則見其標新領異，發人所未及發，解人所不能解；又見其淋淋漓漓，為天下勸義，傷悲之思，可以作孝；悱惻之志，並可以作忠，於是惶然動容，躍然稱快曰：「斯誠才子之書也已！」

92

在毛聲山尚未對《琵琶記》加以評點之前，《琵琶記》固被視為佳作，但未見才子書之評。毛聲山將該劇並作才子書之列，其評點「標新領異，發人所未及發，解人所不能解」，正是這般批評才華，打動並勸服了讀者對於《琵琶記》的肯定，遂而呼應了毛聲山對於該劇的高度讚揚；毛聲山以此評點重新定義才子書的意圖，確足以發揮一定的影響力。浮雲客子又言：

聲山之前無評此書者，而作者之才不出；聲山之前，未嘗無評此書者，而作者之才，終亦不出。自聲山評之，而吾讀之，始紬之繹之，擊節而嘆賞之，是《琵琶》之為《琵琶》，非復東嘉昔日之書，而竟成聲山今日之書，果得為才子也。<sup>93</sup>

「聲山之前，無評此書者而作者之才不出」這自是對於毛聲山的溢美與呼應；然最後一段評者提到，「《琵琶》之為《琵琶》，非復東嘉昔日之書，而竟成聲山今日之書」，此評論類似於金聖歎對於自己評點的定位；但不同的是，毛聲山自始至終都期許自己扮演一位作者的「知音讀者」，整部評點中亦幾乎都以詮釋作者高明之本意為主，少見對於劇作有所否定刪改，而皆是正面的讚賞與讀解。但在評點完成之後，最終這仍舊是「聲山今日之書」，而非「東嘉昔日之書」；評點最終還是說明了「文學作品的意義在讀者身上獲得實現與彰顯」的道理。

該篇寫於康熙丙午（1666）年間的序言，其時毛聲山仍舊在世；毛聲山知悉這篇序言的內容是不無可能的，這篇「序言」應該是在毛聲山的認可之下方能附於評點之前一同付印。而令人好奇的是，一路上以忠於原著的知音讀者自我期許的毛聲山，在完成此評點本之後，仍舊是以一種服從性的態度看待自己與文本及作者的關係，抑或是他也因此清楚了所謂閱讀批評過程對於文本必然的衍生與超

<sup>92</sup> 同上註，頁 1b-2a。

<sup>93</sup> 同上註，頁 3b。

越？

事實上毛批《第七才子書》雖然未對文本提出有刪修批評，對於文本以完全的接受態度進行讀解與審美，但毛聲山意欲勸服其他讀者的意志是非常強烈的，亦將自己的批評理解定位為一種無可取代的「經典閱讀」，毛氏的讀者主動性其實不輸於金聖歎恣意豪放的批評態度。值得注意的是，較之金聖歎先行揭示自身對於讀者能動性的認可，以知音讀者自居的毛聲山，愈是以為忠於文本，卻仍舊不可避免書寫出一部充滿毛聲山色彩的《琵琶記》評點。

而這種再創性的審美詮釋卻也才是毛聲山評點《琵琶記》的可觀之處。毛聲山評點中充斥著對於前人評點的焦慮感，卻能書寫時將之轉化成一種論述的力量；面對同樣文本，他卻收斂了李贄隨性恣意的批評態度，改以最為虔敬之心對於藝術手法以至文本情旨進行嚴謹的討論。再則，沿用了金聖歎「才子書」概念與批評形式，亦透過文本藝術性的歸納與分析，梳理劇本在創作形式上的美學規則，由金聖歎所開啓的劇本閱讀與敘事藝術之審美項目，又在毛氏手中再一次落實。然而模仿著「金氏手眼」的批評過程裡，他又企圖顛覆金聖歎的文學觀點，試著重新定義「才子書」的定義，使得《第七才子書琵琶記》之於《第六才子書》雖有形式上的繼承，卻有審美意識上的反撥。李贄、金聖歎先後提出代有文學出的變動文學史觀，以閱讀評點證實戲曲小說足以列入天下至文行列的文學條件，毛聲山卻是單獨將《琵琶記》一作從眾多傳奇裡挑出，賦予它獨一無二的經典意義。毛氏一方面強調著文學教化作用的重要性，並又提出「美文」依舊作為一個出色文本不可或缺的藝術條件。毛氏評點可以見到太多對於傳統批評脈絡的繼承與出走，而最終毛氏筆下的《琵琶記》，卻在這些複雜的論述枝節與批評策略裡，凸顯了「毛批《七才子書》」的主體意義。

這正是閱讀行為的最為巧妙，任何以為深刻體現的文本批評，永遠都還是特定時空之下的特定讀者帶有鮮明個人意識的文學讀解；所謂的最貼近作者之心的詮釋其實是不存在的，愈是希望以最忠於文本的方式提供閱讀指導，反而凸顯出批評者對於閱讀行為難以實現的過度期待。因此，毛聲山之所以評點《琵琶記》以求企圖引導其他讀者所謂的「有效閱讀」，這自然也是無從驗證、無法控制的。然而，若摒除這些對於評點成果是否服從於評點家所預期的爭辯，將反而像是解下毛聲山加諸自己身上的桎梏；作為一個戲曲評點文本，毛氏的批評在無可忽視的龐大傳統之下正視焦慮並轉化成為文中的一種論述力量，藉此能夠清楚體現自己的審美標準與文學觀點，毛聲山評點《琵琶記》擁有自身的批評特色與獨立價

值，當是無庸置疑的。

#### 第四章 文本間的對話—三婦評點《牡丹亭》

清初的金聖歎與毛聲山前後評點了《西廂記》與《琵琶記》，以建立「才子書系列」的方式延續了明代以來的經典重構運動，並奠定了戲曲評點發展至明清之際的另一種批評風格與文學特色，兩位評點家提出了戲曲評點的另一種視野與批評策略，也堪稱是示範了一種「才子式的閱讀與批評」。而在才子之外，清初戲曲評點世界裡我們同時發現了「才女」的動人身影。

明清特殊的文化條件與社會氛圍不僅製造了新的閱讀文化，也改變了婦女與文學之間的關係；婦女不但是此時一個新興的閱讀群體，也有著從「接受者」以至「創作者」的身份轉換，一起參與了明清文學寫作與批評的行列。其中吳吳山三婦所評點的《牡丹亭》一作，因其特殊的文本背景而獲得了前所未有的關注。三婦評本受到重視的理由，首先在於該作是女性戲曲評點現存可見的少數著作之一；三位婦女讀者具備相當程度的鑑賞能力與書寫文采，從女性觀察視角揭示《牡丹亭》另一層細膩情味，這在戲曲批評史上已獲得梳理並予以認同評價。<sup>1</sup>再則該批本所依託的寫作背景充滿傳奇色彩，也被視為勾勒清代婦女以生命熱情投身於文學閱讀創作之圖像的珍貴材料；而評本完成之後再度引起讀者之間的迴響與流傳，又讓「三婦評本」從文學批評的意義延伸出屬於社會歷史與文化的觀察課題。<sup>2</sup>

由於三婦評本並非是單一讀者對話於文本的文字紀錄，而同時是三位婦女：陳同、談則與錢宜一起完成的評點之作，因此三人並列為這部評點作品的共同作者是合理也必須的。然既非一人獨立完成的評點之作，我們自然無可忽視於文本中將有「三種聲音」的存在。<sup>3</sup>華瑋在分析三婦評本作者究竟是否真為吳吳山三

<sup>1</sup> 相關討論作品如吳新雷：〈明清劇壇評點之學的源流〉，收於《藝術百家》（1987年4月），頁47-53。劉輝：〈從三婦評《牡丹亭》談起一讀曲隨筆〉，收於《小說戲曲論集》（台北：貫雅文化出版社，1992年），頁375-380。葉長海：《中國戲劇學史》第八章〈評點、曲譜及其他〉（台北：駱駝出版社，1993年）。王永健：〈論吳吳山三婦合評本《牡丹亭》及其批語〉，收於《湯顯祖及明清傳奇研究》（台北：志一出版社，1995年），頁77-100。趙山林：《中國戲劇學通論》（合肥：安徽教育出版社，1995年），頁874-885。華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》（台北：中央研究院中國文哲研究所，2003年）。譚帆：〈論《牡丹亭》的女性批評〉，收於《中國古典戲劇理論史》（上海：華東師範大學出版社，2005年），頁379-394。

<sup>2</sup> 楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中國文哲研究集刊》十九期（2001年9月），頁68-77。高彥頤：〈情教的陰陽面：從小青到《牡丹亭》〉，《閨塾師—明末清初江南的才女文化》（蘇州：江蘇人民出版社，2005年）。陳靜媚：〈閱讀越界：記一部十七世紀的《牡丹亭》木刻印本如何穿梭時空為女性閱讀作見證〉，《中外文學》34卷，第九期（2006年2月），頁213-235。

<sup>3</sup> 一般討論「三婦評本」的內涵時，多半未將三者之間的評點意見加以區分，仿若「三婦」已融化成同一個「角色」，進而加以「整體性」的討論。再則，研究者們亦有認為該評本不可忽視的是吳人在此批評過程中所發揮的影響力量；如劉輝在〈論吳舒覺〉一文中即質疑三婦共同評



位妻室時，以風格上的差異作為一種判斷基礎：

三婦批語的「聲音」有所不同：略而言之，陳同浪漫、談則理性、錢宜世故。<sup>4</sup>

此段就風格以推論評點家情性的評論大約是貼切的；唯三者之間的差異，不僅體現在風格之上，閱讀起點、批評策略以及審美意見，都有著因差異而構成的對話意義。

一般文學評點多半源自於讀者為文本所召喚出來的閱讀感動與書寫慾望，然三婦評本中，談則的接續批評與錢宜進一步加以整理、刊刻出版的動機，前位讀者的評點文字發揮了較之原劇作更大的影響力，也因此這個合評本的構成，其實是一種建立於「讀者」與「讀者」之間的閱讀召喚。後二位評點者談則與錢宜的評點過程中，批評的對象將同時包括湯顯祖《牡丹亭》，以及既已存在的評點文字，因此形成一種「雙重對話」的關係。

由於談則和錢宜在加入閱讀評點的時候，前一位評點者都已經不在人世了，因此這幾位評點者之間對於彼此的認識，主要是依賴她們共同的丈夫吳人在旁補充了某些印象。三人雖因為吳人而建立起一種特殊關連，但不同於明清時代才女以結社或通信方式交換彼此的文學創作與閱讀，有著跨越文本之外的「現實對話之可能」；<sup>5</sup>三婦之間主要是透過閱讀與評點單向地藉由文字形成對話，而建立起一種「文字的緣分」(textual relationship)。<sup>6</sup>嚴格說起來她們之間的互動純粹是建

---

點一事的真實性，其結論則是：「即或三婦為《牡丹亭》作過評點，但最後之成書，必經吳舒鳧加工寫定無疑；質言之，現存《三婦評牡丹亭》，含有吳舒鳧之劇曲理論批評在內。」(台北：貫雅文化出版社，1992年)，頁392-393。王永健指出吳舒鳧多少涉入或影響了評點內容：「在談則鈔本中，曾雜有吳人『以《牡丹亭》引證風雅』的一些評語，錢宜標明『吳曰』，並作夾批處理。他們三人之評則作眉批，以示區別。一夫三婦合評一部著名劇作，在中國戲曲史上是罕見的。」(《論吳山三婦合評本《牡丹亭》及其批語》，頁80-81)。楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉一文則針對劉輝的結論進一步提出，不需懷疑三婦共同評點的真實性，但雖如此，不可忽略這個評本最後所展現出來的一種「書的樣貌」，其實已經經過一種設計：「書的編者畢竟是男人(即使親如丈夫)，整個設計早已經過有色眼光的獨特處理。」《中國文哲研究集刊》十九期(2001年9月)，頁69-70。華瑋則透認為批語聲音有所差異，三婦評本與男性評點的差別亦隨處可見，故「在確切的反證發現之前，硬說三婦不是真正的作者，是沒有根據的。」(《明清婦女之戲曲創作與批評》，頁300)。本文意不在考證每一句批語的確實出處，然倘若吳人果真在三婦批評過程裡提供意見，亦當是分別的合作過程；評本最後署名既為三位婦女，則應尊重其文字上所呈現的主體性。至於該評本是否真有所謂前後的三位婦女，本文在分析評點文字中的對話關係時，或者可以為這個爭議與質疑再添增一些參考性的「文字上的證據」。

<sup>4</sup> 華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》，頁299-300。

<sup>5</sup> 參見 Ellen Widmer (魏愛蓮)，劉裘第譯：〈十七世紀中國才女的書信世界〉，《中外文學》22卷6期(1993年11月)，頁55-81。

<sup>6</sup> 胡曉真在處理女性彈詞小說作者與讀者之間的互動時，認為由於她們彼此之間皆是透過文字來

立在文字之上的，因此在處理她們的對話關係時，更適合的定位是把每一位評點者視為是文字上的主體(textual subject)取代真實存在的個人。但該評本中三個殊異的文字主體之存在，則是清晰可知的。

三婦之間藉由閱讀書寫建立起來的情誼絕對是存在的，但同時這份「共討論」性質的合評文本，三人除了風格上的差別，彼此之間情性與閱讀習慣的殊異將也是形成評點中多聲話語的理由。正因為這些不可避免的差異，後二位評點者閱讀與書寫的過程亦非如同序言中所表達的單純地模仿與補充，立場完全一致的詮釋閱讀原本就是難以見到的；因此三婦在文字之間建立起來的，除了有模仿、延續以及情感上的呼應、共鳴，同時也又有著興趣移轉、提問、修正，甚至也可能有一種微妙的「競爭」關係存在其間。所謂的「文本間的對話」，正是在文字裡所建立起的多樣互動性。

## 第一節 文本意義的兩個側面—婦女的戲曲「閱讀」與「批評」

### 一、明清婦女的閱讀與書寫

關於古代婦女閱讀寫作活動，明代是一個重要的轉折點。明代印刷術的精進與書坊文化的盛行，成為文學傳播與書籍出版事業蓬勃發展的有利條件，婦女亦是其中一群受惠對象；書籍流通促進了婦女閱讀、創作與批評行為，同時也造就了婦女文學的高度發展與豐富成果。明清之際出現的文學女性，以一種不同的姿態改變了在文學史上長期以來的被動或附庸地位，她們不僅作為這一種新文化的消費者與享用者，同時也參與了閱讀與創作，一同豐富了明清文學與書籍文化的內涵。

然當時婦女的識字率雖較之以往提升許多，但有機會受到完整教育的女性，仍舊以上層社會與文人家庭裡的閨秀群為主，特別是那些進一步發揮書寫創作能力的文學行為，絕非一般平民層次的婦女所能為之。<sup>7</sup>能閱讀創作的有才之女在上層階級裡被轉化出一種「象徵性資本(symbolic capital)」的意義，成為女性論及婚嫁時的重要條件之一；未婚之前代表女家的門第修養，出嫁之後亦能成為夫

---

聆聽呼應、批評續作，故以「文字上的主體」來定位這些對話關係；並延伸出「文字上的緣分」一詞說明女性讀者之間藉由一種「想像」的方法，去預設這些寫作與閱讀可能串連起來的情意互動。參見胡曉真：〈女性小說傳統的建立—閱讀與創作的交織〉，收於《才女徹夜未眠：近代中國女性敘事文學的興起》（台北：麥田出版社，2003），頁31；〈閱讀反應與彈詞小說的創作—清代女性敘事文學傳統建立之一隅〉，《中國文哲研究集刊》第八期（1996年3月），頁310。這邊引用相同概念來為三婦的評點對話定位的理由相仿，三位婦女並未有實際的會面機緣，純粹是透過對於前人批評的領會、以及自身的接續書寫而建立起一種文字間的心靈相合與親密關係。

<sup>7</sup> 參見高彥頤：《閨塾師—明末清初江南的才女文化》，第一章〈都市文化、坊刻與性別鬆動〉。

家的炫耀資產，婦女的文藝教育被視為是值得投資的，也同時造就了閨秀才女與大量婦女文學作品的產生。<sup>8</sup>

婦女閱讀與男性讀者之間一個極大的區別，在於女性閱讀者尤其是跳脫出傳統教義與科舉考試的框架之外來從事閱讀的。<sup>9</sup>但這並不代表婦女讀者全然是以一種娛樂消遣的心情從事閱讀，一定程度的文學素養幫助她們對於文學作品情味的參透，在閱讀文本的過程亦可能寄託著自己對於生命的想望與慰藉。而這些擁有閱讀能力的婦女，經常也同時具備了創作書寫的基本能力；閱讀之後所進而書寫的心得筆記，遂也因此經常流露出屬於婦女生命經驗所能領會的另一種情感內涵。

婦女們掌握理解文字之後從閱讀延伸出書寫的慾望或許是可以理解的，但書寫的同時，婦女們所預期的「讀者」又會是誰？主宰著文化場域的男性文人對於創作的理由、發聲的對象以及文本的傳播途徑的期待往往是明確的；相對而言，婦女讀者對於自身書寫則有著曖昧的想像。明清婦女的確擁有超越過往的更多閱讀機會，甚至得以進一步透過書籍出版，將自己的創作或閱讀審美心得付行刊刻，藉由文字與他者交換寫作批評意見，這些交流也促成了一個在過去所未曾見到過的「女性閱讀批評群體」。<sup>10</sup>然而每一位婦女作家又將受制於家庭環境以及自身對於文學創作的理解與定位，其作品不見得預期被公開，或是以「公諸於世」作為書寫時的主要期待。介於「私密閱讀」與「刊刻出版」之間，還有另一種屬於「小眾交流」的定位，意即婦女作家透過書寫與相近的社交圈或是其他婦女讀者進行文學的交流。這正是「小眾讀者」的其中一種表現型態，在這樣的傳播條件之下，婦女作家於是預期自己的作品將在特定的交遊圈裡流傳，她們也因此可以依賴創作以至信件等文字書寫形成互動並建立起一種友誼關係，許多創作基本上正是為了私人情誼交遊而寫的，讀者的身份也因此大約可以揣想。<sup>11</sup>

無論是封閉的私人書寫、為小眾讀者群而進行的創作，或是預設著文本加以公開出版的可能，這些批評創作說明了當婦女掌握了文字的閱讀與使用之後，她們的世界就不再是全然地封閉；相對的公開意義讓婦女得以藉由閱讀與書寫進行自我內在的爬梳，同時也開啓了通往於外在世界的對話窗口。書寫的過程裡，婦

<sup>8</sup> 參見曼素恩：《蘭閨寶錄—晚明至盛清時的中國婦女》（台北：左岸文化，2005年），頁11，頁61-64。

<sup>9</sup> 同上註，頁56、68。

<sup>10</sup> 高彥頤：《閨塾師：明末清初江南的才女文化》，頁30。

<sup>11</sup> 參見楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中國文哲研究集刊》第十九期（2001年9月），頁55-108。

女也想像著與這個世界或假設性的他者有一種溝通對話的可能性，於是一種基於心靈對話、文學交流的書寫期待，以及「想像中的讀者」也在女作家們下筆之際一起出現。

明清兩代同樣也是戲曲的創作與流傳的高峰時期，婦女群眾也沒有缺席於外，她們也以接受者與創作者的雙重身份參與了戲曲的活動。文學閱讀之於婦女是一種情感的依託，若能實際看到戲曲搬演於舞台之上，那震撼與感動或許不在文字之下。明清婦女在特殊的條件之下是有機會看到戲曲演出的；特別是屬於上層社會的文士大夫與貴客豪紳，經常於家宅之內進行各式社交活動，舉酌設席宴請賓客的同時，往往安排有戲劇演出活動以佐酒盡歡。這種堂會式的演出多半在家宅中的廳堂直接鋪上紅氍毹就地搬演起來，觀眾則於兩旁或前方飲酒看戲；女性觀眾則以簾為隔，觀戲於相對隱密處。<sup>12</sup>因此即使婦女亦多少可以參與戲曲觀賞活動，但終究條件限制是比較多的，更不可能如男子一般能夠頻繁而自由地進出各種戲曲演出場所或相關社交場合。在這種情況之下，婦女將付印出版的戲曲劇本帶進閨房裡反覆咀嚼，似乎是更為可行的方法；也正因為能夠在不受時空侷限的情形下仔細揣摩戲劇文字與情境，婦女讀者於是以如同閱讀詩詞一般的心情細心品味，反芻出豐富的閱讀感受。這一些戲劇文本因此能夠以一種相對含蓄的方式進入到婦女的生活裡面，編織交融成女性文學生命的一個章節。

較之詩文傳統，戲曲所涉及的藝術規律顯得複雜困難許多，因此婦女的戲曲劇本創作反而是稀有而珍貴的；若就文學批評理論而言，進一步歸結創作規律或指導演出的曲論或劇論，亦非婦女所擅長。今日所能見到明清婦女戲曲批評資料，以閱讀劇本之後的相關感想與評論為多；表現形式則以序跋、題辭、總評、評點或是相關詩文創作為主。<sup>13</sup>

不可否認的，在閱讀這些戲曲劇本的時候，女性讀者重視其文本意義更甚於演出意義；她們許多時候是跳過對於場上搬演層面的考量，直接就戲曲文本的文字內容進行鑑賞與評論，偶爾她們會提點出特定文句段落中有意義的舞台效果，但批評時仍舊是以劇本的閱讀評賞作為最主要的目的。明清婦女關於詩文詞曲的審美與創作其實是另一塊更為熱烈蓬勃的場域；<sup>14</sup>至於閱讀戲曲文本與其他詩文

<sup>12</sup> 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》（台北：學生書局，1986），頁 160-161。

<sup>13</sup> 華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》（台北：中央研究院中國文哲研究所，2004），頁 294。

<sup>14</sup> 漢學研究者曼素恩（Susan mann）便曾經依據胡文楷《歷代婦女著作考》一書進行分析統計，在其列舉的三千五百五十六名清代婦女作家當中，約有五十位寫過詩以外的其他文類。這個數據雖不足以說明婦女對於戲曲的接受閱讀情形，卻能清楚看出在當時詩詞在婦女的閱讀與創作領域中所擁有的絕對優勢。參見《蘭閨寶錄—晚明至盛清時的中國婦女》，頁 247。

以至於小說作品，其間的審美趣味究竟存在著什麼樣的差異？

首先，戲劇雖是創造出一個虛構的故事情節，但其中的人與事卻以對應現實生活邏輯的方式依託在一個具體的社會空間裡；這個虛設的時空環境足以令讀者在閱讀之際用自己的生命經驗去想像與呼應，感受與理解的同時，往往也因為與主角人物身份處境或遭遇經歷的某部分相仿，使得女性讀者將自身情緒投入特定角色之中，甚至幻化成該角色行走文本之間。虛構故事中人物的生命歷程自然不完全等同於現實，或者更加曲折多彩，這也提供給經常深居閨房的女性們在實際的社交生活裡一種角色的樣版，甚至透過閱讀豐富了對於未知世界的更多理解。

15

就審美質性來談，虛構性的長篇敘事文本之題材與情節本身令讀者在閱讀過程當中享受到愉悅快感，是促成該文類被喜愛與期待的基礎條件；<sup>16</sup>從這個特點上說來，小說必然也是婦女偏好的閱讀文本之一。然閱讀戲曲文本與小說文本所能發生的審美趣味仍是有些差異的；從文本形式與內涵來看，戲曲文本明顯地兼具抒情意義與敘事功能，甚至是繼承了更多詩歌的抒情性，讀者在觀看戲曲文本的過程裡，除了有關於人物情事的理解與感受，同時也品味著文辭曲意中的詩歌韻味與情感；這樣的閱讀過程不僅是參與完成了一個「故事」，亦包含對於大量抒情曲文有更多關於辭意及情境的理解與情意的投合。戲劇的曲文摻雜律詩與散曲，後者又是更主要的存在。「曲」與「詞」同樣是一種長短不一的文句形式，較之於詩而言更富於表達，也更常流露出曲折幽微的情感；詞曲以其短小與高度抒情的特徵，一向深受女性讀者與作家的青睞。<sup>17</sup>這些曲文在劇本之中緩和了敘事的急促節奏，曲文對於情節行進所造成的擱置與延宕，反而讓劇中角色得以停在當下從容悠緩道訴心中情感。同時這些曲詞語句也賦予了文本更為豐沛的抒情內涵，令讀者在體驗敘事趣味的同時，有更多對話於角色心靈、以及藉由曲文與自我進行情意交融的機會。

從閱讀行為來討論，審美與娛樂是欣賞戲曲的初步動機；但若進一步延伸到

<sup>15</sup> 高彥頤：《閨塾師：明末清初江南的才女文化》：「著迷的女性讀者從小說和戲劇中發現的含意，能夠以四種方式得到理解。首先，虛構的人物為女子的社交活動提供了角色樣版。……婦女不是從觀察現實生活而是從閱讀小說中，學習如何在社會中應對自處。」頁 73。

<sup>16</sup> 胡曉真在說明彈詞小說對於女性讀者的吸引力時如此分析：「像彈詞小說這樣的敘事文學，如果要受到歡迎，一定是讀者從中能獲得愉悅才行。」胡曉真：《才女徹夜未眠：近代中國女性敘事文學的興起》，頁 71。這自然也足以用來說明兼有敘事性意義的戲曲文本所具備的一種基本閱讀趣味；而敘事如何帶來趣味，以及戲曲與其他敘事文學之間的殊別異同則於下文中繼續討論。

<sup>17</sup> 參見高彥頤《閨塾師》一作之論述，文中觀點並引用孫康宜：“*guide to ming-ching anthologies*”一文之看法。頁 64。

專業評論的層次，敘事性文本之於婦女讀者或者充滿高度趣味，然就這樣長幅體製的文學作品進行評點鑑賞，需要的能力卻又超越閱讀詩詞時所需要的情意投合與文字詞義的敏感領會。文本結構與人物形象經常是小說戲曲評論家著力品評的項目，<sup>18</sup>這與婦女讀者所熟習並能充分掌握的詩詞文學相差甚遠。這或許可以用以解釋為什麼古代婦女閱讀小說的風氣極盛，而小說評點多半都出自是男性之手的其一理由。<sup>19</sup>戲劇文本則在敘事的基礎結構上又凸顯了詩詞本身的抒情特色，即使是表現人物性格形象的敘述話語，依舊經常依賴曲文來呈現。這或者給了婦女讀者另一種閱讀感受，這是一種介乎「故事」與「詩歌」之間的文本；<sup>20</sup>或有甚者，場上搬演的臨場觀戲經驗給了她們對於這些戲劇文本另一種在閱讀之前的感動，而吸引著她們願意投以更多的氣力與熱情在享受閱讀過程之餘，進一步扮演一個深入而專業的讀者，對戲曲文本進行細緻的文字品評。

然而婦女讀者們卻因為本身的審美能力的限制與閱讀興趣的偏重，反而建立起女性戲曲批評的另一種特色。她們雖未能以「場上劇曲」的專業視角對於戲曲文本進行評論與修改，亦未如金聖歎評點時以破壞性的分節方式重新構造出一種敘事結構；但是卻能在跟隨著文本敘事脈絡前進的同時，以投入角色的方式理解人物遭遇，又因為對於抒情性的曲詞有著靈敏的嗅覺，經常停留在特定曲文中感受情意咀嚼文字，在敘事的行進間營造一個暫時凝止的抒情審美空間。戲曲搬演於舞台之際「敘事」與「抒情」織結成的急緩節奏，反而讓婦女讀者以文本閱讀的方式給落實了。

享受精彩敘事與品味優美曲文中的濃厚情味雖不矛盾，但確是兩種不同的審美趣味，前者的閱讀過程仿若一段旅程，讀者跟著文本中的角色一同經歷人事，自身也隨之興發出各種不同的體悟與感思；後者則著重於某種心境情緒的深掘爬梳，直指讀者內心深處微妙而細緻的情感紋理，在閱讀詩詞曲文的過程裡，對於

<sup>18</sup> 必須補充說明的是，戲曲作為一種兼具場上搬演功能的藝術載體，更多的戲劇理論是就聲腔音律與場上演意進行評論歸納的。這邊的討論著重於文本的閱讀接受，並思索小說、戲曲以及古典詩詞在閱讀方法與審美趣味上可能的差異，故而將小說戲曲文本批評理論最常獲得討論的「藝術規則」簡要歸納出「文本結構」與「人物形象」二大方向。

<sup>19</sup> 胡曉真在討論女性彈詞小說時，從心理層面上「閱讀社群」意義進行分析，認為敘事文學的篇幅龐大並且意義曖昧，影響閨秀對其進行團體活動式的讀者反應；評點式的閱讀批評亦未見留存者，因此只能懸而不論。《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，頁 25、77。有些學者的意見則是認為，因為小說屬於非正統文類，因此女性讀者即使有小說評點之作，卻也因為環境的限制與個人的自囿不令其公諸於世。然而卻可以見到婦女以彈詞方式進行小說創作，以及戲曲的創作與評點；因此在未見到確鑿的婦女小說評點作品之前，以文類的正統性來說明女性小說評點的匱乏之說有其缺陷之處。

<sup>20</sup> 「彈詞小說」在藝術體製特色上，不等同於純粹敘述性的小說文本，與戲曲文本差異亦大；但某種程度上也是一種兼具敘事功能以及詩歌式的抒情韻味，因此也發展出另一種特殊文本節奏，同樣吸引眾多婦女讀者投入閱讀；甚至進一步有了創作彈詞小說的行為。

詩的語言反覆咀嚼並投入想像與詮釋，原本潛藏心中的情意再度被觸動。而這兩種審美趣味，其實也是戲曲閱讀行為最為獨特之處。

而就最後的批評成果來看，明清婦女對於戲曲文本閱讀與批評有一重點文本，即是湯顯祖的《牡丹亭》。<sup>21</sup>這齣戲所擁有的殊異本事題材，劇中曲折婉轉的奇幻情節，優美的抒情曲詞，以及深情堅定的虛構角色，皆深刻地觸動了婦女接受者的心情；這都是這個劇本之所以能以一種顛覆性的有利條件，在清代婦女閱讀史上書寫下精彩成果的理由。日本學者廣瀨玲子便如此推測：湯顯祖濃縮凝聚了戲劇的關注點和語言，使之更適合創造深層的情感的虛幻世界。<sup>22</sup>「婦女閱讀評賞」作為一種文學接受，「文學作品《牡丹亭》」則是引起這個閱讀活動的關鍵文本；兩者同時為文學活動的意義作了說明，文本的價值與意義在閱讀的過程中獲得實現與印證，而同一時間裡，文本也透過文字的力量感動並影響了閱讀者存在的世界。

## 二、三婦的閱讀動機與對話關係

三婦評點《牡丹亭》一書中，談則轉錄一段原載於陳同評本中自述評點動機的序言：

坊刻《牡丹亭還魂記》標玉茗堂元本者，予初見四冊，皆有訛字及曲白互異之句，而評語率多俚陋可笑。又見刪本三冊，唯山陰王本有序，頗雋永，而無評語。又呂、臧、沈、馮改本四冊，則臨川所譏，割蕉加梅，冬則冬矣，非王摩詰冬景也。後從嫂氏趙家得一本，無評點而字句增損，與俗刻迥殊，斯殆玉茗定本矣。爽然對翫，不能離手，偶有意會，輒濡毫疏注數

<sup>21</sup> 據譚帆統計，明清兩代《牡丹亭》的女性批評者有俞二娘、馮小青、葉小鸞、黃淑素、浦映淥、陳同、談則、錢宜、林以寧、顧姒、馮嫻、李淑、洪之則、程瓊、林陳氏、程黛香等 16 人，雖然「從嚴格意義上說，其中有不少還難以稱為批評者」，但由於女性批評的稀少，所以「這已經是戲曲批評史上頗為珍貴的史料了。」另於王永健〈論吳山三婦合評本《牡丹亭》及其批語〉一文中亦提及《牡丹亭》一劇在當時婦女讀者觀眾之間引起的熱烈迴響：「這些有關《牡丹亭》在各類婦女中所引起的強烈共鳴的事例，雖不無傳奇色彩，未必都時有其事。但這種與歐洲的『維特熱』大可媲美的『牡丹熱』的出現，已足以說明這部傳奇與芸芸眾生，特別是婦女的生活和要求，有著多麼密切的關係。」頁 78。華瑋則將考察明清婦女劇評的表現形式，其中包括刊行劇本上的序跋、題辭、總評、評點，或於詩集文集中直接或間接的紀錄。留下劇評的婦女約有六十位，批評過的劇目以描寫女性愛情婚姻射擊、或其他特殊人生遭遇的內容為主，涉及劇作約二十八篇；其中關於《牡丹亭》的批評討論仍是最多的。

<sup>22</sup> 廣瀨玲子(Hirose Reiko)：〈明代傳奇文學：湯顯祖戲曲中的心理表現〉（明代傳奇の文學：湯顯祖の戲曲における心理表現を中心として）（《東洋文化》71，1990 年 12 月）：55-90。轉引自高彥頤：《閨塾師》，頁 76-77。

言。冬缸夏簟，聊遣餘閒，非必求合古人也。<sup>23</sup>

當時坊間流傳的幾種刻本及評本，都未能符合陳同的審美評價。直至獲得一理想版本之後，「爽然對翫，不能離手」——這個沒有評語卻又最貼近原作的版本，深得陳同喜愛；她也因此能夠與文本建立起一種貼近而純粹的關係，開展自身與文本之間的交流對話，反覆咀嚼之下，進而將心得評語一併書寫在劇本之上。

有趣的是，陳同所舉列的前人評改本全為「男性作品」，呂天成、臧懋循、沈璟與馮夢龍四位堪稱戲曲大家，這四位男性文人皆對於《牡丹亭》進行所謂的改編，「改編」這個動作是超越閱讀審美的，更有一種凌駕於作者之上的「讀者霸權」。但這些改編本不僅未能獲得原作者的認同，<sup>24</sup>顯然也未能吸引陳同，以之作爲一個有意義的閱讀參考，這也正是陳同著手批評的起點。一種男性批評與女性閱讀的差異性在這段陳述中被加以對照呈現，陳同的評點行爲將從男性閱讀的脈絡出走，重新開啓一條屬於女性自身的批評路線；「否定」亦可視爲是一種閱讀批評的方法，唯陳同否定的對象並非文本，反而是男性批評家所呈現的評改成果。

然而陳同又自謂「聊遣餘閒，非必求合古人也」，說明自身並非意在追索作家原意，預留給自己自由詮釋的空間，亦可將之視爲是一種讀者意識的自覺與實現；顯然陳同對於前出評改本的否定以及自身評點的期許，其實是建立在「讀者之間」的共討論與共鳴之上。除了文本結構可以召喚讀者形成一種互動關係，讀者們之間藉由對於同一文本的閱讀而形成如同讀書會或是紙上沙龍的討論，彼此之間將也因為這些對話形成情意交流，自也是閱讀的趣味之一。分享討論的過程裡，每一位讀者的審美意見其實也將再度形成一種引起後續響應的召喚結構。男性評點之於她未能引起這種響應的樂趣，但她與其他二位婦女讀者，最終卻是實現了以「閱讀」召喚「閱讀」的批評趣味。

再看吳人序言對於三婦共評《牡丹亭》緣由始末的說明：

<sup>23</sup>（明）湯顯祖著，（清）陳同、談則、錢宜評點：《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·題序》。《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》（據北京大學圖書館藏馬氏不登大雅文庫清夢園刻本影印）（北京：學苑出版社，2003年），上卷，頁2a。

<sup>24</sup> 湯顯祖〈答凌初成書〉便曾對於改編其劇作者如呂天成提出批評，認爲原作遭到改竄之後，已違背劇作家創作本意，並且情味全失：「不佞《牡丹亭記》大受呂玉繩改竄，云便吳歌。不佞啞然笑曰：昔有人嫌摩詰之冬景芭蕉，割蕉加梅。冬則冬矣，然非王摩詰冬景也。其中駢蕩淫夷，轉在筆墨之外耳。」《玉茗堂尺牘》（台北：廣文書局，1989年），頁127。湯顯祖並且堅持該劇之搬演必得遵照原作，〈與宜伶羅章二〉：「《牡丹亭記》要依我原本，其呂家改的，切不可從。雖是增減一二字以便俗唱，卻與我原作的意趣大不同了。」《湯顯祖集》（台北：洪氏出版社，1975年），頁1426。



吳人初聘黃山陳氏女同，將婚而沒，感於夢寐，凡三夕，得唱和詩十八篇。……有邵媼者，同之乳娘也，來述同沒時，泣謂媼必詣姑所，說同薄命，不逮事姑。嘗為姑手製鞋一雙，令獻之。人私叩同狀貌服飾，符所夢。媼又言，同病中猶好觀覽書籍，終夜不寢。母憂其荼也，悉索篋書燒之，僅遺枕函一冊。媼匿去，為小女兒夾花樣本，今尚存也。人許一金相購，媼忻然攜至，是同所評點《牡丹亭還魂記》上卷，密行細字，塗改略多，紙光罔罔，若有泪跡。評語亦癡亦點，亦玄亦禪。即其神解，可自為書，不必作者之意果然也。<sup>25</sup>

吳人這段文字中所載記的陳同前來夢中相會一事極富傳奇性，其中透露了陳同的性格情思與閱讀習性，並又從一個接受者的角度說明了自己閱讀評點的感受。陳同未及嫁與吳人便身染重病，臨歿之前親手製作鞋子一雙送給吳人之母表達心意；這其中除了有體貼之情與孝順之心以外，也摻雜更多因為自己未及開花結果的婚姻與生命所感到的抑鬱與憂傷。在生命的最後一段光景，陳同始終不肯放棄長期以來的閱讀嗜好；書本中的世界在此刻也是唯一能供她作為情意出口與對話想像之寄託了。其評點本未必動筆於染病之時，卻可能一路閱讀、書寫或修改到生命的尾聲；詮釋與想像的同時並投以自我主觀情感，甚至用以取代未有實現可能的未來生命經驗。僥倖存留下來的上半部評本，也是因為陳同極度珍惜的情況之下藏於枕下，而能逃過被其母焚燬的命運。這部份的評點內容的私密色彩是三人之中最為濃厚的，也或許因為如此，文字間經常可見陳同柔軟的情性恣意流洩。

吳人謂評本上頭「密行細字，塗改略多，紙光炯炯，若有泪跡。」足以見得陳同閱讀之仔細、下筆之時多所琢磨考慮，因而塗改甚多；這是一個極其謹慎並用情深刻的閱讀筆記，當然吳人的觀察也是甚為細密的。吳人肯定此作「亦癡亦點，亦玄亦禪。即其神解，可自為書，不必作者之意果然也。」評點文字展透作者的癡情慧點與靈敏感悟，即使其詮釋未必符合作家原意，但這些流露出評點者主觀的領會與評解，正是這個文本珍貴之處，甚至足以翻出另一層獨立於原作的文本價值。

陳同和吳人兩段序言，都同時提到「不必求合於作者」的評賞態度以及閱讀心得。然不可否認的，陳同評點動機之一，正在於其他評本與改作未能符合陳同

---

<sup>25</sup> 同上註，頁 1a-1b。

的審美意識，甚至是背離劇作家的情旨趣味的；由閱讀所成就的再創行為存在於文本與讀者之間共同語境，而改寫對於文本可能產生的劇烈變化，卻已是超越這個脈絡之外創造出另一個文本世界。顯然在這個閱讀評點行為中陳同所期待實現的，是竭盡所能地對於文本情意進行充分體會與開掘，而非透過刪節改寫變化作品原貌，將讀者權利完全凌駕於原文本之上。即使作者之本意讀者未能、也或者無意充分揣測，但陳同的閱讀起點則是建立在對於文本加以用心聆聽領會的基礎之上的。

陳同並非以一個嚴肅的文學評論者自居，亦毋需要透過專文說明自己的文學觀點；然透過閱讀評點文字，即已讓自己的審美意見清楚浮現。閱讀戲曲文本若僅著重形式上的準確性，反將藏於文句當中的情意美感消溶殆盡，甚是可惜；而陳同所企圖實現的，則是揭示自己所能意會到的原文本之深刻內涵，甚至是超越作家自身所預設的效果或本意。這較之改寫，更是一個有意深掘文本的閱讀行為；這也是女性讀者較之多數男性批評家在閱讀立場與批評態度上的一種基本差異。

吳人序中提及第二位評點者談則與陳同評本之間的關係：

已娶清溪談氏女則，雅耽文墨，鏡奩之側，必安書簏。見同所評，愛翫不能釋，人試令背誦，都不差一字。暇日，仿同意補評下卷，其妙芒微會，若出一手，弗辨誰同誰則。……則既評完，鈔寫成帙，不欲以閨閣名聞於外，間以示其姊之女沈歸陳者，謬言是人所評。<sup>26</sup>

談則的評點動機正是因為「陳同評點《牡丹亭》」。《牡丹亭》原文本在這個閱讀過程中仍是重要的，但陳同的評點文字才是促成談則著手評點的主要誘因。談則讀到陳同序語後寫下：「碎金斷玉，對之黯然」，語氣中摻雜了讚嘆與傷感的複雜情緒。她在取得同一刻本的下半部後，欣喜萬分，遂而開展下半部的評點：

適夫子遊苕霅間，攜歸一本，與阿姊評本出一版所摹。予素不能飲酒，是日喜極，連傾八九瓷杯，不覺大醉。自晡時睡至次日，日射帳鉤猶未醒。鬪花賭茗，夫子嘗舉此為笑噱。於時南樓多暇，仿阿姊意評注一二，悉綴貼小籤，弗敢自信矣。積之累月，紙墨遂多。夫子過泥予，迂許可與姊評

<sup>26</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》，上卷，頁1b。

等埒，因合鈔入苕溪所得本內，重加裝潢，循環展爛，笑與拊會，率爾題此。<sup>27</sup>

從此段記事來看，談則對於閱讀評點一事的熱情不亞於陳同，雖謙稱以模仿姿態接續評點，然這個評本的重抄與完成，無疑也說明了談則也投以相同之心力與情感在這件事上；閱讀文本、評本以至於書寫評點這些過程，之於談則亦是另一種生命經驗的應合與實現。在後半部評點完成之後，得到吳人的大為肯定；低調內斂的談則一方面不願閨閣之名流傳於外，卻也忍不住將這個評本拿給同為閨閣之女的近親分享。她雖是謬稱為丈夫吳人所為，但將評點交付他人終究打破了閱讀行為原有的私密性，這一個相對公開之舉多少也有著希望「文字」取代自己被世人欣賞理解的一種心願存在。

錢宜在談則病歿十多年後嫁給吳人，原是「不大曉文意」之人，吳人為她找來老師，熟讀詩文；三年之後拿到評本，「怡然解會，如則見同本時。夜分燈炮，嘗欹枕把讀。」<sup>28</sup>錢宜不僅日以繼夜地反覆把玩二人評本，深受感動之餘並興起將此書刻印出版的念頭，這提議後來也得到了吳人的認可；該評本因而有了問世與流傳的轉機。錢宜原本的初衷是因為讀了前兩位女性的動人評點，憂其如同小青之作不見於後世，徒留遺憾：

宜昔聞小青者，有《牡丹亭》評跋，後人不得見，見「冷雨幽窗」詩，淒其欲絕。今陳阿姊評已逸其半，談阿姊續之。以夫子故，揜其名久矣。苟不表而傳之，夜臺有知，得無秋水燕泥之感？宜願賣金釧為鋸板資。<sup>29</sup>

錢宜較之陳同、談則的企圖與期待都大得許多，她希望能將二位婦女的批評文字公諸於世獲得流傳；但她並非單純的出版推手，在編輯、雕版的過程中，錢宜也加上了自己的評點意見：

夫子嘗以《牡丹亭》引證風雅，人多傳誦。談姐鈔本采入，不復標明，今加吳曰別之。予偶有質疑，間注數語，亦稱錢曰，不欲以蕭艾云云，亂二

<sup>27</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·題序》，上卷，頁 3b-4a。

<sup>28</sup> 同上註，頁 2a。

<sup>29</sup> 同上註，頁 2b-3a。

姊之蕙心蘭語也。若序首所注，則無庸識別焉。<sup>30</sup>

錢宜刻意區別不同評者之間的批評話語，以維持陳同談宜之原貌；自己在閱讀過程中或有不同意見，則以「錢曰」另外標示。這個屬於三人共同合作的評點本裡面，錢宜扮演的角色，除了表達自己關於文本的閱讀意見，同時也對於陳同與談則之評點意見進行補充或修正；維持前人批詞的完整性之餘，自己的聲音也可以清楚被看見。但也正因如此，我們得以透過區隔開來的批評文字觀察到三婦之間文字間的對話關係。

這些序言文字確實提供了我們理解評本成書過程的訊息，也因此掌握了三婦前後加入批評的書寫動機；除此之外，我們尚可思考這些序言與評點內容並存於一個文本中所能製造的召喚作用。序言中除了三位婦女的自述之外，吳人亦加入補充說明；吳人的序言是很有力量的，他以一種見證整段「閱讀傳奇」的位置將三位女性的事蹟加以串連，其文章之於三婦評點文字將有一種「建構想像」的引導作用，醞釀出關於整個文本極其浪漫傳奇的色彩，使得這個評點本外的故事相對於評點對象《牡丹亭》又是另一個動人故事，精彩程度幾乎不在原文本之下，三位婦女的浪漫深情與令人惋惜的短暫人生際遇，也幾乎可以與女主角杜麗娘相為比擬。

最末評本以書籍形式刊行出版之際，並附加了吳人的序詞與十七條問答，以及其他婦女讀者跋語，這些補充性質的說明文字也同時成為讀者們理解評點背景的条件。第一手的自述或親臨現場的文字記載在文學的研究討論裡勢必擁有高度的參考價值，我們也無須懷疑這些序言內容的真實性；但當刊刻出版作為一個影響書籍形式的条件時，我們仍舊可以想像這些序言與評點文字的並置存在，其實也包含了編者的期待與策略。即使沒有證據辨其虛實真偽，作為評點讀者的我們其實寧可相信這一切如同序言所述一般浪漫又悲壯；畢竟這些背景著實動人也極富魅力。但也正是如此，印證了這些交代創作背景的序言文字絕對發生了相當引導意義；也因此閱讀三婦評本之前，序言文字就已經先行建立起評點讀者們的一種柔軟視野了。我們於是預設著這將是一個如何充滿傾聽認同、情感呼應的閱讀書寫，這自然也使得後人的討論經常性地將三婦視為一個「共同作者單位」，而忽略了她們彼此之間的個別特色以至書寫差異。

三婦評本得以出版，吳人是一關鍵角色。吳人除了以丈夫的身份出現於序言

---

<sup>30</sup> 同上註。底線為著者所標示。

文字裡，他同時是這部評點本主要編者之一。即使是女性文學身影相對清晰的明清時代，婦女的創作得以公開或進一步刊刻出版，男性的支持或資助幾乎仍是一個不可或缺的條件；<sup>31</sup>錢宜起意將評本出版，但若未有吳人的支持與認可，這個心願自是沒有實現的可能。因此吳人堪稱是三婦評本問世出版的主要力量，而他同時也影響並決定了評點文字之外的序言跋語之形式與內涵。

該評本的序跋文字除吳人與三婦之外，尚有林以寧應邀為此評本的刊行撰寫的一篇〈序〉，林之夫家與吳人家為「世戚」，關係甚為親近；此外的四篇跋語則由馮嫻、顧姒、李淑與洪之則寫成，其分別的身份則為「同里女弟」、「表妯娌」、「小姑」、與「同里女姪」，亦為近親人士。五位女子皆出身錢塘地區有名家族，林以寧、馮嫻、顧姒甚至是當時知名的「蕉園詩社」成員，洪之則又為與吳人友好的《長生殿》作者洪昇之女。<sup>32</sup>序跋作者背景說明了幾件事：三婦評本的書寫與出版，最主要預設的閱讀對象與傳播途徑，其實是一個屬於上層社會的小眾閱讀圈；評點作為一種文學批評，即便作者滲入再多的浪漫寫意情感，這都不是一般大眾讀者有能力或有機會碰觸與深入的文本。也因此這部評本其實也說明了明清婦女閱讀創作時所預設的對話對象，其實是可以想像勾勒出一個可能的範疇，她們的讀者的確大多以出身名門、知識能力甚佳的大家閨秀或妻室為主。

再則這些評論文字全為女性所作，除了可以將之詮釋為女性評本在婦女之間往往能引起更多的共鳴，這自然也是三婦評本在以男性為主流的戲曲評點世界裡最重要的價值與意義之一；唯這些女性迴響文字，也同時架構起一個多層次的女子對話結構，序跋與正文交織而成的整部書本，又將進一步深化了「女性」文學批評的性別意義，這一種對於文本性別的明確定位，卻也可能因此增添了更多閱讀價值。<sup>33</sup>文字背後所蘊藏的行銷策略是一個合理的推測，而三婦評本的問世的確也為吳人帶來了相當豐富的文化資本；這成了我們在閱讀三婦評本時，除了關注文本內三婦如何書寫對話之外，將該評本的編輯方法與清初文化環境及女性閱讀書寫的象徵意義進行連結後，所能得到的另一種思考與分析。

回到文本內部來看，這個共同完成的評本包含著三段閱讀行為的構成，每一

<sup>31</sup> 高彥頤：《閨塾師—明末清初江南的才女文化》，頁 83。

<sup>32</sup> 參見《吳山三婦合評牡丹亭還魂記·題序》，上卷，1a-2b。婦女作家生平參見胡文楷：《歷代婦女著作考》（上海：上海文藝出版社，1985 年），頁 396-397、655、802。陳靜媚：〈閱讀越界：記一部十七世紀的《牡丹亭》木刻印本如何穿梭時空為女性閱讀作見證〉，頁 224-225。

<sup>33</sup> 高彥頤：《閨塾師—明末清初江南的才女文化》一書中對於明清時代婦女創作可能擁有的市場價值，或是用以見證家族文化優越地位的象徵性意義多有闡述。（頁 62-68）婦女文學作品在這個時期因為各種複雜的理由相對興盛，但無論是從市場利潤或文化資本意義來理解這些作品的價值，創作本身所擁有的「性別意義」經常是出版者所刻意彰顯的一個特色。

個閱讀行為的起點以及目的地都是不同的；而閱讀行為之所以耐人尋味，自然是因為「讀者」們彼此之間的差異性使得每一種閱讀詮釋充滿主觀的個人特色。在文字間的討論過程中，感性的情意觸動以至理性的辯論思考將一併出現；那些極富情緒、閱讀策略的評點文字，將也是我們用以判斷區分文本間多聲話語的主要依據。

## 第二節 文本間的對話

### 一、「非必求合古人」—詩意浪漫的陳同評點

作為一個熱愛《牡丹亭》劇本的讀者陳同，因為未能獲得一個滿意並能引起共鳴的評點本，遂而開啓親自批評的閱讀行為；在「非必求合古人」的批評態度之上，屬於讀者最為私密而恣意的情緒流露其間。陳同多以浪漫情懷解讀著文本中的語言情感與人事情節，其評點中正是以「情」字作為觸發與引領所有閱讀理解的基礎態度；首齣〈標目〉末角開場唱道：

忙處拋人閑處住。百計思量，沒個為歡處。白日消磨腸斷句，世間只有情難訴。玉茗堂前朝後暮，紅燭迎人，俊得江山助。但是相思莫相負，牡丹亭上三生路。<sup>34</sup>

這一段唱詞有著揭櫫全劇旨趣作用的開場意義，陳同評文如下：

情不獨兒女也，惟兒女之情最難告人，故千古忘情人必於此處看破。然看破而至於相負，則又不及情矣。<sup>35</sup>

此段評詞著重於原文中「世間只有情難訴」與「但是相思莫相負」兩句話有所咀嚼，評點者引發了自我的問答：其以為所謂情不獨限於兒女之情愛，然最難道訴於他人者，實為兒女私情；這往返轉折之間，巧妙地深化了評者對於這齣戲所標誌的兒女愛情的認同。下半段則言，真能忘情者便需能看破兒女之情；話鋒一轉，若真能看破者，那就又與情無涉了。如何作為真情之士卻又能不為情所苦？這是陳同註於全劇之前的提問，或者也是這一段閱讀歷程，她所欲對話於自我心靈的一個課題；也或者，這個提問早就已經有了答案，而陳同在經歷閱讀行為之後，

<sup>34</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·標目》，上卷，頁1a。

<sup>35</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·標目》，上卷，頁1a。

再次呼應了自己內心對於「情」的體悟。

首折〈漢宮春〉曲牌之間陳同又評：

世境本空，凡事多從愛起。如麗娘因游春而感夢，因夢而寫真、而死、而復生。許多公案，皆愛踏春陽之一念誤也。<sup>36</sup>

此段評詞則順著前面對於兒女之情的領悟，運用自身對於文本之外現實世界的理解去體會文章；「情動」往往作為許多事由的開端，猶如此本《牡丹亭》劇間情事，正是因為杜麗娘動情而後發生了許多曲折故事。陳同將文本故事與真實生命的感觸加以連結，給了這齣戲劇一個可依附的發生動機，自也隱微說明了戲劇之所以能動人，往往是在共同的情感前提之下，製造了現實世界與虛擬世界足能對話的理由。因而這段評詞生於文本，卻延伸於文本之外，最末又回過頭來對於文本旨趣有所提點。

而這個既已存在的期待視野，<sup>37</sup>決定著下文閱讀過程中，陳同以「情」為主的閱讀焦點；主角人物的行為語言亦在陳同在逐篇細解的過程裡，提煉出多情執著的成分，具體凝聚成一個鮮明的深情形象。全劇之中兼具重要關目意義與高度抒情性的〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈寫真〉、〈玩真〉幾折，便成為陳同評點的重心；透過這幾折對於人物情性有著更深刻的琢磨與詮釋，從而投以自身對於該劇浪漫色彩的高度領會與認同，並且將這幾段情節作為前後劇情交相呼應指涉的焦點所在。〈延師〉一齣杜寶與陳最良談話之間提及春香：

有不臻的所在，打這丫頭。

冠兒下，她作個女秘書。小梅香，要防護。<sup>38</sup>

陳同評注：

反照後文春香引逗遊園。<sup>39</sup>

<sup>36</sup> 同上註，頁 1a-1b。

<sup>37</sup> 「期待視野 (horizon of expectation)」，指文學接受活動中讀者原先各種知識、經驗、趣味、素養、理想等綜合形成對文學作品的一種欣賞期待和欣賞水平，在具體閱讀中，則表現為一潛在的審美期待。參見 Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory," *Toward an Aesthetic of Reception*, tran. by Timothy Bahti (Minneapolis: U of Minnesota P, 1982) pp.3-45.

中譯參考張廷琛編：《接受理論》（成都：四川文藝出版社，1989 年），頁 1-43。

<sup>38</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·延師》，上卷，頁 10a。

作為父親的杜寶必然知悉杜麗娘與春香之間的親密情誼，以及春香可能因此對於小姐的行為多所掩飾；這邊挑明了對於春香的疑慮，並又有提示責任與告誡之意。陳同特別註明了遊園一事正緣於春香引逗，春香果真「實現」了杜父的擔心；評註於此也提醒了讀者留意著杜寶的謹慎敏感與春香的不受拘絆，作為理解人物性格、處境與情節發展的巧妙扣合。同齣之中，杜父下場之前向陳最良提道：「請先生後花園飲酒。」陳同於此註腳：

後花園先於此處一逗，正見與學堂相近。<sup>40</sup>

此則是強調了關鍵劇情發生的兩個重要地點，也標示出戲劇中「空間位置」皆是有意義的安排設計。在文本中任何細微的人事交代，都有助於讀者對於劇作中的生活情境更進一步理解，劇作家巧妙而不著痕跡的安排，也讓讀者在將前後情節加以織合的過程中，深化了對於前面對話事件的印象，也從而理解後段劇情發展的意義。然文本中作者自是噤聲無語的，唯有依賴讀者將這些細節一一挑出，一方面讓整個閱讀行為更順利的實現，作為一個更有知覺的閱讀者，又能跳出文本脈絡之外，體會作者的細膩用心。因此整個閱讀過程中，閱讀者進入文本脈絡獲得了情意上的愉悅快感，又能跳出劇情結構，以理性姿態進行審美行為，對於情節之設計安排予以領悟式的評論；這自是兩種不同層次之審美行為的落實。

愈是接近〈驚夢〉一齣，評點者愈是敏感而頻繁地留意到所有情節細處，皆是有意地為遊園一事進行合理鋪排，因而評點重心與評點內容也將注意力移轉於此，藉由特定的閱讀關照醞釀出遊園一事的即將發生。第七齣〈閨塾〉春香以出恭名義藉機遊耍花園大鬧學堂一事，陳同評注：

此段大有關目，非科諱也。蓋春香不瞧園麗娘何由遊春？不遊春，哪得感夢？一部情緣，隱隱從微處逗起。<sup>41</sup>

科諱趣味是人物言語行為所製造出的一種娛樂效果，在此用意上自然亦需考慮到與劇情之間的密合性。科諱作為古典戲曲重要的演出內涵之一，諸多文本或許將

<sup>39</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·延師》，上卷，頁 10a。

<sup>40</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·延師》，上卷，頁 10a。。

<sup>41</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·閨塾》，上卷，頁 16a。



科譚作為一種調節冷熱的單純娛樂功能，<sup>42</sup>但若文本能同時兼顧戲劇意義，將刻意的表演效果安置於合理的劇情之中，延續前出事件又能為後續情節作為有意義的鋪墊，這些科譚所具備的藝術效果當是更完整的；陳同正是從劇情推展的必要性去提示這一段春香鬧學的微言大義。

〈驚夢〉與〈尋夢〉二折在《牡丹亭》一劇中，不僅具有重要的表演意義，從劇本的角度來看，也是作為表現文本旨趣的重要關目。陳同對於這兩折的評點用力頗深，閱讀過程裡除了掌握人物情性與遊園過程之心境轉折，評點語句中也透露出評點者自身的情思；並示範了在閱讀過程中，必須留心該段劇情中關於角色生命經驗的觸發，以及寄寓其中的文本旨意。

〈驚夢〉折始於杜麗娘閨房梳妝打扮，遊園之前先於鏡中見得自己正值青春年華之美好神情容貌；然前赴遊園時，心情卻經歷賞春、惜春、傷春，最後卻是傷情的心境轉折，原因正在於從姤紫嫣紅付予斷井頽垣，聯想到自己沈靜寂寥的生命處境。陳同讀此折時，便是著重於遊園經驗對於女主角內在靈魂的召喚；親臨花園現場不僅帶給杜麗娘震撼的現場經驗，更是喚醒原本深藏於心卻顫動不已的青春情思。杜麗娘梳妝完畢之後，春香讚美道：「今日穿插得好」，陳同評語：

取次梳妝，畫出閒耍時嬌態。卻因春香贊一好字，陡然感觸，隱隱動下傷春之意。<sup>43</sup>

這正是因為其下杜麗娘唱詞所言：

<sup>42</sup> 明代劇論家王驥德對於劇中「科譚」便曾如此定位：「大略曲冷不鬧場處，得淨、丑間插一科，可博人哄堂，亦是戲劇眼目。」王驥德：《曲律》，收於《中國古典戲曲論著集成》第四冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁141。李漁則認為，科譚不僅為丑腳擔任，其餘腳色皆有其科譚表現：「科譚二字，不止為花面而設，通場腳色皆不可少。生、旦有生、旦之科譚，外、末有外、末之科譚。淨、丑之科譚，則其分內事也。然為淨、丑之科譚易，為生、旦、外、末之科譚難。」並且提到在作劇技巧中，科譚除了調節意義，笑鬧中需有承載：「所難者，要有關係。關係為何？曰：於嘻笑談諧之處，包含絕大文章。」李漁：《閒情偶寄》，收於《中國古典戲曲論著集成》第七冊，頁63。當代研究者如曾永義先生〈中國古典戲劇的特質〉則提到：「淨丑的插科打諢也可以製造疏離效果，使觀眾的思想感想被疏離在戲劇之外，因而有餘裕品味欣賞台上表現的種種藝術。」此則是將科譚定位在一種以舞台表演意義出現、而非戲劇情節結構意義的穿插段落。收於《中國古典戲劇論集》（台北：聯經出版社，1975年），頁37。後出的張庚、郭漢城合著《中國戲曲通史》則認為自元代雜劇開始，科譚就已經是一種與劇本結合的喜劇手法：「但在更多的場合，這種滑稽表演，在雜劇中卻得到了新的發展，它們往往安排在一定的戲劇情節之中，與劇中人物之間複雜的矛盾衝突緊密相連，並作為一種烘托戲劇舞台氣氛的喜劇手法出現。」科譚在功能意義上又兼具了配合情節、烘托氣氛之用。張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（北京：中國戲劇出版社，1992年），頁368。

<sup>43</sup> 《吳山三婦合評牡丹亭還魂記·驚夢》，上卷，頁25b。

【醉扶歸】（旦）你道翠生生出落的裙衫兒茜，亮晶晶花簪八寶填，可知我常一生兒愛好是天然。<sup>44</sup>

杜麗娘情思細膩，一觸即發；評點者亦然，深解角色浪漫嬌羞之中又帶憂愁之心。作為這一折關鍵句，杜麗娘到園子之後深深一嘆：「不到園林，怎知春色如許！」陳同將這句嘆語與〈訓女〉一折杜麗娘初出場時說的「眼見春如許」作一對照：

前云「眼見春如許」見得卻淺，此處不知卻深，忽臨春色，驀地動魂，那不百端交集。<sup>45</sup>

此刻的杜麗娘已非一般習於傷春感物的千金小姐，而是在親歷實境之後，由衷地發出讚嘆，既是驚喜，亦有訝異與感慨，故陳同說其是「百端交集」。相同詞句帶上一個轉折語，便能製造兩種前後截然不同的情緒；這是古典詩詞中常見的一種寫作手法，蘊藏於一首詩歌中的是主人翁在時空移轉之下擁有的不同情感層次；<sup>46</sup>陳同正是以對於詞句的敏感度，將劇本中不同情節段落上的相仿唱詞進行詮釋解讀，說明曲詞在重覆與轉換之間所欲營造的角色遭遇與心境上的前後對比。遊園尾聲，旦貼合唱：

朝飛暮倦，雲霞翠軒；雨絲風片，煙波畫船，錦屏人忒看的這韶光賤。<sup>47</sup>

陳同評點：

悠悠世上，多是忙過一生，了與韶光無涉，不獨錦屏人也。若錦屏人，園亭雖麗，不解賞心樂事，又不如斷井頽垣，動人低迴也。<sup>48</sup>

陳同以認為，豈止錦屏人不解賞心樂事？一般世人多是匆忙一生，任憑韶光飛逝，美景錯身而過；世人若為不知情趣之人，又何以能知悉這個場景之下麗娘因

<sup>44</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·驚夢》，上卷，頁 25b。

<sup>45</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·驚夢》，上卷，頁 26a。

<sup>46</sup> 例如：辛棄疾〈醜奴兒〉：「少年不識愁滋味，愛上層樓。愛上層樓，為賦新詞強說愁。而今識盡愁滋味，欲說還休。欲說還休，卻道天涼好箇秋。」蔣捷〈虞美人〉：「少年聽雨歌樓上，紅燭昏羅帳。壯年聽雨客舟中，江闊雲低、斷雁叫西風。而今聽雨僧廬下，鬢已星星也。悲歡離合總無情，一任階前、點滴到天明。」

<sup>47</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·驚夢》，上卷，頁 26a。

<sup>48</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·驚夢》，上卷，頁 26a。

何動情？文學的接受行為與生活裡其他美感活動其實是相為呼應的，閱讀經驗與遊園經驗同為賞心樂事，唯有詩心浪漫之人，方能同時解得杜麗娘的情意與〈遊園〉的文本情旨。

遊園之後的驚夢，作為啟發杜麗娘情欲與生命自覺的奇特經驗；夢醒之後，再也難以忘懷夢境之事。陳同於此評語：

起句逗一「夢」字以為入夢之緣，煞句又拖一「夢」字以為尋夢之因，從此無時不在夢中矣。<sup>49</sup>

〈驚夢〉一齣起頭正是杜麗娘上場唱曲：「夢回鶯轉，亂煞年光遍。」於此處陳同即以評注「『夢』字逗起」；該齣結尾一樣是杜麗娘於夢醒之後慨嘆：「天呵！有心情那夢兒還去不遠。」<sup>50</sup>「夢」一事自然是這一折最主要的劇情，這兩段唱曲是杜麗娘高度抒情的展現，前有因春擾情之困，後為對於夢境眷戀之情。陳同特意將前頭末尾杜麗娘唱曲中的「夢」字提出，將兩個「夢」字視為一巧妙關鍵字，是將唱詞的抒情本意加以細解之後，又轉出屬於情節上的暗示與伏筆；陳同將之視為踏入夢境之契機，以及開展後續尋夢之舉的緣由，進而揭示出「夢」一事的關鍵意義：「從此無時不在夢裡。」杜麗娘驚夢之後的以夢為真，夢已有「夢想」之含意，是而後半段情節的種種遭遇，無非不是杜麗娘鍥而不捨追求夢想實現的過程。陳同這邊的細膩解釋或帶有個人主觀之情願，但卻也說明了戲曲文本的閱讀方式與其他文本的相異之處，文字語言本身帶有詩意浪漫的隱喻，並呼應情節，又指涉主題，這是一種極其繁複的閱讀層次，卻同時在戲曲文本的閱讀過程中一併發生。

〈尋夢〉一折中，陳同依舊運用情節貫串、旨趣的前後映合以及情意的投射幾個方式加以閱讀評點。例如：

前次遊園，濃妝豔飾；今番尋夢，草草梳頭，極有神裡。 懂得夢中滋味，便覺一般睡起，兩樣情懷。<sup>51</sup>

<sup>49</sup> 同上註，頁 31a。

<sup>50</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·驚夢》，上卷，頁 25a-31a。

<sup>51</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·尋夢》，上卷，頁 33b。

把兩次遊園經驗加以對照，也說明驚夢之後再有尋夢，杜麗娘情懷態度早已不同。〈驚夢〉一折杜麗娘有所謂的「任今春關情似去年」一語，陳同則言：

前云「恁今春關情似去年」，因讀詩也。此云「最撩人春色是今年」，因作夢也，各有神理。<sup>52</sup>

前因讀詩而動春情，今因遊園入夢遂更墮春情；兩種情致各有風味，卻也在相互照映之下，更顯巧妙。尋夢不成，杜麗娘愈是傷感，同樣眼前美景被其視為「是這等荒涼地面」，<sup>53</sup>再無絲毫浪漫驚豔心情；感受上如此落差，誠如陳同所言：

此即昨日觀之不足者，何至荒涼若此？總為尋不出可人，則亭臺花鳥止成冷落耳。<sup>54</sup>

正因尋夢不成，故而從「這般花花草草由人戀，生生死死隨人願，便酸酸楚楚無人怨。待打並香魂一片，陰雨梅天，守得個梅根相見。」<sup>55</sup>這段唱詞中，陳同認為是埋下伏筆，杜麗娘已決心以身殉夢：

無處尋柳，決意守梅，麗娘是時已定以身殉夢之意矣。<sup>56</sup>

〈尋夢〉一折，陳同留意的是杜麗娘一心惦記夢境，執著又惆悵，遂而生出長眠之意：

池亭儼然，可知眼前心上，都是夢境。

光景宛然如夢。夢中佳境，那得不一一想出，極力形容。四段已種麗娘病根。

忽迷忽悟，想出神來，試思夢與想所爭幾何。

愛梅陰而思昼夢，想見小姐此時倦極欲眠，故因長眠短眠想到葬處。<sup>57</sup>

<sup>52</sup> 同上註，頁 34a。

<sup>53</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·尋夢》，上卷，頁 36a。

<sup>54</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·尋夢》，上卷，頁 36a。

<sup>55</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·尋夢》，上卷，頁 36b-37a。

<sup>56</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·尋夢》，上卷，頁 37a。

<sup>57</sup> 同上註，頁 33b-36b。

評詞中以「夢」一事作為串接各種情思言語的關鍵，用以解讀杜麗娘不僅難忘夢境之事，亦已難分夢境與真實之界線，故而種下殉夢之因。之後的〈寫真〉一折，杜麗娘為自己留下真容也是因夢而起，從夢中延伸出來的生命反思與浪漫情懷；驚夢、尋夢以凸顯了杜麗娘的深情個性，寫真之舉則是承合驚夢、尋夢之後，杜麗娘一往情深的執著。此篇陳同批語如：

強笑為誰，淚花進夢，可知心中事惟有夢中人爾。

麗娘千古情癡，惟在留真一節，若吾此後無可衍矣。

遊園時好處恨無人見；寫真時美貌恐有誰知。一種深情。<sup>58</sup>

杜麗娘的自畫像作為牽引柳生與麗娘魂魄相會的關鍵物，這段關目有著重要的劇情意義；杜麗娘為自己留下畫像的理由正在於其「千古情癡」的執著性情，留真一事更重要的在於傳達杜麗娘對於自己青春與容貌的珍惜眷戀，對於自我生命情態的真誠對話。評點者指出了寫真行為的在劇情發展上的召喚意義，也將此行為視為深化杜麗娘形象與性格的動作。戲劇文本中，人物情性與其行為往往互為表裡，內在情性賦予行為合理性，並推展劇情發展；言語行為並又回過頭來深化人物形象情思。

〈拾畫〉一折開始，柳夢梅將與杜麗娘於夢境之外相遇；原本以杜麗娘為主的情節脈絡，在柳生與麗娘相會之後也開展出一個屬於柳夢梅的主題。陳同對於對於柳夢梅的形象，也順沿著劇情重心的移轉有著漸趨細緻的分析。〈拾畫〉中柳夢梅上場便言道：

驚春誰似我？<sup>59</sup>

陳同於此評注：

獨任驚春，鐘情特甚，宜為麗娘戀戀。前麗娘亦云「眼見春如許」，總是惜春語也。<sup>60</sup>

<sup>58</sup> 同上註，頁 40a-40b。

<sup>59</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·拾畫》，上卷，頁 78b。

<sup>60</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·拾畫》，上卷，頁 78b。

陳同讀出遠比這一小句自敘語更多的意涵；這個能因春有所感的男子並非世上多見，既為麗娘所鐘情，沒有比此更適宜的了。在每一個後續齣目當中，陳同皆致力於解讀柳夢梅的深情，如何能與杜麗娘的浪漫相為映襯。〈玩真〉一齣，她如此評語：

人知夢是幻境，不知畫境尤幻。夢則無影之形，畫則無形之影。麗娘夢裡覓歡，春卿畫中索配，自是千古一對癡人，然不以為幻，幻便成真。<sup>61</sup>

「畫」與「夢」皆是對應於現實的虛擬存在，偏偏這兩位主角一信夢為真，一因畫而生愛戀，誠為絕配。最後一句話是耐人尋味的：「不以為幻，幻便成真」，這正是湯顯祖於這齣戲當中所要強調的情感力量；陳同看似評著柳生與麗娘，亦未嘗不是說明自己對於這種虛幻而浪漫的故事，正也是用一種多情深意與之對話，遂能解得人物真情與文本旨意。〈幽媾〉一齣，陳同評語：

麗娘認定夢兒非遠，柳生認定情人不在天涯，皆是極得力處。  
臨畫更癡，愈癡愈見情至。<sup>62</sup>

陳同對於《牡丹亭》的閱讀與詮釋，是以一種超越文本劇情的抒情視野去理解情節意義。若單純僅是妥當織合劇情脈絡，這樣的閱讀實現並不具備讀者再創的意義，亦未能讀出寄託情節之上的細膩情味與文本旨趣。情、夢與畫，為陳同上半部評本中用以貫串閱讀視野的關鍵點，也是陳同用以理解說明主要角色情性的依據；因情而有夢、而有畫，遂而一切情節的發展，都有了合理的依據；其「合理」不是對照著現實生活邏輯所說明的合理，而是在理解了人物情性的基礎上，所有不合理的行為，都成了理所當然的發生。

文字語詞作為文學作品結構的元素，亦是形成交流的媒介。文學作品中的文字語言，在表達敘述文意的同時，也經常可見到轉化語詞原意以製造另類效果的修辭運用，這是文學語言與生活指令用語之間的首要差異。當然，文學語言出自生活，生活言語也會受到文學語言之浸染；各種修辭技法亦在平日生活中對照不同情境之所需而獲得運用，以加強說話時的情緒或達到不同的表情目的。在戲曲

<sup>61</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·玩真》，上卷，頁 83b。

<sup>62</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·幽媾》，上卷，頁 91b-92a。

文本之中，所有言語出自角色口中，而這些語言同時具有劇情意義與抒情功能，角色在吐露心意的同時，往往也是對話於讀者與觀眾，遂能形成舞台語言在交流之間的豐富層次。因此戲劇中的文字語言亦可能配合著不同情境，同時擁有兩種層次以上的意義，劇作家創作文本之時亦多所考量；更有甚者，這些言語在符合人物性格與故事情境之餘，亦實現了文學意義上的隱喻、雙關或照映等趣味。

陳同不僅就具體而有意義的關目上進行梳理，亦超越情節層次，從關鍵事物的巧妙構思、文辭語句的文學趣味與深度的情感內涵去豐富情節的意義。〈肅苑〉一齣春香巧遇陳最良，說明小姐為詩章動情，將要遊園賞春，二人一段對話如下：

（貼）他平白地為春傷，因春去得忙，後花園要把春愁漾。

（末）……但如常，著甚春傷？要甚春遊？你放春歸，怎把心兒放？<sup>63</sup>

陳同將「春」字加以提點，從中理解閱讀妙趣，對應二人話語分別評論：

一氣三個「春」字，逼出情來，令人憮然。（評貼之語）

腐儒也。一氣三個「春」字，將情撇開，又令人索然。（評末之語）<sup>64</sup>

同一句話語中關鍵字「春」重複出現，一開一闔，凸顯春香與陳最良二人天差地別之情性，化作角色口中言語，一令讀者隨之入情，傷春悵惘；一將讀者從詩意春境中一把拉出，興致索然。讀者唯能讀解文本如何透過詞句之運用妙思從而將人物情性加以對照，閱讀趣味正是在此間一併發生的。

〈驚夢〉一齣，柳生與杜麗娘夢中雲雨之後，終將一別：

（生）姐姐，你身子乏了，將息將息。（送旦依前作睡介）（輕拍旦介）姐姐，俺去了。（作回顧介）姐姐，你好十分將息，我再來瞧你那。<sup>65</sup>

「去」與「來」分別有「離去」與「歸來」之本意，不同說話情境之中，詞意自有不同延伸或移轉。此段情節之間，陳同如此作評：

<sup>63</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·肅苑》，上卷，頁 23b-24a。

<sup>64</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·肅苑》，上卷，頁 23b-24a。

<sup>65</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·驚夢》，上卷，頁 30b。

去了，非是決絕語，正是纏綿語也。

再來，非是期約語，正是別離無奈，極疼熱、極安慰之語也。<sup>66</sup>

將柳生口中的「去了」詮釋為極其不捨之語；雖言「再來」，閱讀者甚是知悉此夢將醒，二人再度相遇已是許久之後，故格外能領會這句「再來」並非承諾相約，而是另一段遙久別離的開始。

評點文字之間，往往見得陳同於角色當中與文本內外的遊走；陳同時而幻化為角色投入戲劇情境與之感同身受，時而暫且棲身於文本之外，並提煉出角色話語細細解讀並用以與自我對話。許多時候她是以一種貼近角色的心情去感受著事件的發生，因而吐露出高度抒情的個人心思，那些話語不僅是在評論文章，同時也屬於陳同的生命感思；是而陳同與主角杜麗娘之間，自也形成一種戲裡戲外、文字間的情感呼應關係。

## 二、以續評仿作為志的談則評點

接續陳同之後進行評點的談則，自謂批評動機乃是因為被陳同評詞打動，遂以模仿為志，企圖將遺失的下半部完成。談則自序中透露出一種謙虛的態度：「評注一二，悉綴貼小簽，弗敢自信矣。」

下筆之際談則是想著如何延續陳同精神的，態度不免小心謹慎；批評完成之後，在吳人的肯定之下，上下部於是被結合成一部評本，這對談則自然是一種鼓勵，談則也因此衍生出與他人分享的心情，遂將這部評本假託吳人所作，把它借給了她的姪女。即使隱瞞了身為作者的事實，但無可抑制的是談則完成書寫批評之後的喜悅與期待讀者的作者心意；最後終在吳人的解釋之下，大家於是知道原來真正的作者是談則。但在這曲折過程中，談則其實代表著明清之際某一些閨秀作家在創作心情上的曖昧與複雜；她們未嘗不期待透過書寫與其他人進行情意交流，然在許多時候她們卻又認同著隱藏才氣是一種美德，寧可將自身的創作依託丈夫之名。

從評點內容來看，較之陳同往往以情意融會劇情，談則對於具體可解的情節脈絡掌握得較為出色，但反而少了一些陳同所擁有的浪漫聯想與自由靈性。但這恰巧也展現出談則異於陳同的閱讀興趣，特別是在特定戲劇情境之氣氛醞釀，以及人物遭遇事件時，對應情況而產生的微妙複雜的心境轉折；談則展現了作為一

<sup>66</sup> 《吳山三婦合評牡丹亭還魂記·驚夢》，上卷，頁 30b。



個閱讀者，如何將文字轉化成腦中有意義的情緒、情境與特殊氛圍，並進而理解這之間寓藏的文本策略；並隨著下半本劇情的轉折，把比較多的角色觀察挪移到男主角柳夢梅身上。

〈冥誓〉一折評語極密，正能凸顯談則細解文本情味之閱讀能力。這一折係杜麗娘幽魂夜裡再會柳夢梅，柳生已是企盼許久；二人互定情意，卻在論及身世時，杜麗娘不得不緩緩道出自己非人而為鬼的事實。此間杜麗娘欲言又止，擔憂猶豫；柳夢梅則有著期待、起疑、逼問、驚懼，而後坦然的情緒轉折。在大量的對話語與舞台動作提示中，談則亦逐一解讀言語動作中的人物情緒。

（生）昨夜被姑姑敗興，俺乘你未來之時，去姑姑房頭看了他動定，好來迎接你。不想姐姐今夜來恁早哩。

（旦）盼不到月兒上也。<sup>67</sup>

談曰：文有以疏見妙者，如但問今夜來早，更不詰昨宵去踪，蓋柳生魂魄已被麗娘攝定。若詰問過於周匝，則開墳當有疑慮也。<sup>68</sup>

談則將文章寫作的空疏層次用以說明劇本中人物的對話亦當如是；柳生不問麗娘前晚行跡，乃因已為麗娘動情，只願她來，不疑其離去行蹤。談則並以爲，質問止於此恰到好處，對話的刻意疏略正是爲了使劇情的行進無有多餘的疑慮破綻；這詮釋其實已經超越文本的表述，卻透露出讀者主動性地將劇情加以合理化的閱讀行爲。再如下文：

【太師引】（生）嘆書生何幸遇仙提揭，比人間更志誠親切。乍溫存笑眼生花，正漸入歡腸啖蔗。前夜那姑姑呵！恨無端風雨把春抄截。姐姐呵！誤了你半宵周折，累了你好回驚怯。不嗔嫌，一徑的把斷紅重接。

談曰：昨宵事亦不可不敘只如此淡淡作幸語、慰語，使麗娘可以躲閃。<sup>69</sup>

【瑣寒窗】（旦）是不隄防他來的嗶嚨，嚇的個魂兒收不迭。仗雲搖月

<sup>67</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·冥誓》，下卷，頁 2b。

<sup>68</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·冥誓》，下卷，頁 2b。

<sup>69</sup> 同上註。

躲，畫影人遮。則沒揣的澀道邊兒，閃人一跳。自生成不慣這磨滅。險些些風聲揚播到俺家爺，先吃了俺娘尊慈痛決。

談曰：「魂兒收不迭」已自逗漏。「畫影人遮」，又復遁去。「自生成」數語，則儼然人也。吞吐之際，總為恐驚柳郎。<sup>70</sup>

談則除了將柳生的問候詮釋為一種體貼，亦是刻意製造一種人物在不知情的狀況下給了杜麗娘一種緩衝空間；這是對於文本敘述策略的領會，同時也實現了文本預留給讀者的一種閱讀趣味，以一種旁觀全知的角度，在兩個角色彼此之間的「知」與「未知」當中，安置了一個屬於讀者的位置。而杜麗娘答語中，似乎又藏有許多暗示；這些曖昧性的曲折言語雖是對著柳生說，能夠深刻玩味的往往不是劇中的對話對象，而是文本外跟著被勾動情緒的讀者。

〈冥誓〉中杜麗娘對柳生坦承以告，之後的〈回生〉、〈婚走〉幾齣，則是杜麗娘展現堅定意志欲返世回生，並賴柳生以志誠相助的後續情節發展；談則亦依據角色心志情感結合行為動作，進行類似總括式的評價：

情之所鐘，要會尋，又要會守。柳、杜得力，皆在此二字。<sup>71</sup>

〈幽媾〉云：「完其前夢」，此云「夢境重開」，總為一「情」字不斷。凡人日在情中即日在夢中，二語足盡姻緣幻影。<sup>72</sup>

真情志誠故能以夢為真，遂而守夢，進而逐夢。談則延續陳同對於劇中人物情性的詮釋，用以理解所有戲劇行為的發生，「情」、「夢」、「尋」、「守」，這些包含情感意志、情境與心境、態度與動作的關鍵語，亦成評點者用以詮釋文本與統合視野的閱讀方法；談則掌握人物的意志行為並將之為作為戲劇動作推展的理由，而非被動地接受外在際遇的牽動，評點者在閱讀過程中試著揣摩角色心性，從而投入更多刻畫與詮釋，這正是這個閱讀筆記的可觀之處。

即便抒情目的始終作為主導與牽動戲曲敘事節奏的主要條件，閱讀敘事性文本一個不可或缺的動作，便是對於情節的前後關係進行有意義的接合貫串，讀者

<sup>70</sup> 同上註。

<sup>71</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·回生》，下卷，頁15a。

<sup>72</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·婚走》，下卷，頁15b。

唯有在流轉的情事裡發揮組合能力，才能拾取一路發展變化的情節中有意義的段落加以組織，從而知悉故事的主題脈絡所在，並依據這些事件的發展來形塑人物的形象與情性。閱讀敘事性文本的過程中，劇情發展常有前後照應之處；後續情節必須對於前面的劇情作有意義的承接，前方的敘事也經常預先留有伏筆，這些敘事技巧除了能夠讓情節的發展擁有更多可依循理解的脈絡，也作為一種有意義的文本結構，以令讀者在閱讀過程因為發現了這些巧合而衍生出更多的閱讀趣味；唯讀者必須在進行到後面的章節時，方能恍然大悟這是文本刻意安排的細密紋理。

談則評點中，〈遇母〉一折格外精彩。此折描述杜麗娘在錢塘客店裡巧遇杜母；因燈油用盡，杜麗娘與石道姑處於一片漆黑之中，石道姑於是離開房間，向主家借些油去。談則於此處的評語如下：

無油黑坐此處，先寫出嚇人之景，為驚見埋伏。

打發石道姑落場，只留麗娘獨自玩月，愈使老夫人、春香驚疑不定。取境最幽。<sup>73</sup>

原本看似對話與情節的自然推展，但讀者豈能錯過深藏情節之下的各種巧妙構思與氣氛醞釀所能帶來的閱讀趣味？「無油」自是一刻意安排之巧合，石道姑離開現場亦然；鋪陳了一個極具戲劇性的母女相會場景。然「無油黑坐」雖是嚇人之景，評點者卻又說「取境最幽」，深讚如此情境安排，靜謐中有驚喜，最為巧妙。接著麗娘與母暗中相見，杜母詢問「姐姐呵！你怎獨坐無人燈不燃？」麗娘回話：「這閒庭院，玩清光長送過這月兒圓。」談則評道：

到鬼門關，尚逐夜望秋月，何況人間？麗娘洵有情人也。然本是無油，反以愛月掩飾，恰似鬼境，逼出老夫人疑問來。<sup>74</sup>

在互不知情的景況下，杜麗娘浪漫依舊；杜母歷經奔波，身心俱疲之下如何能同感這詩情畫意的心情？遂而心生疑惑。等到確定是麗娘身份，杜母與春香既驚且疑，慌忙將紙錢丟向杜麗娘，談則與錢宜前後皆註語：

<sup>73</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·遇母》，下卷，頁 57b。

<sup>74</sup> 同上註，頁 58b。

談曰：亂離客路猶帶紙錢，元曲中每有之。

錢曰：楚、蜀信鬼，下江過峽，便帶紙錢，此是轉船時隨身所攜，雖逃生猶在也。<sup>75</sup>

杜母何以隨身攜帶紙錢，談則從以前的文本閱讀記憶中提取了這個熟悉印象，錢宜則從文化背景上去解釋這樣的行為；這都是閱讀者運用本身既有的閱讀經驗或生活知識去理解文本的情事內容。杜母驚駭之餘不認其女，談則批評道：

三年淚眼傷心，見活女反害怕至此，殊不可解。<sup>76</sup>

此處的不解之情，恐怕是談則基於一種求好心切的主觀期待之語。豈知這正是人之常情，畢竟連柳生初知麗娘是鬼不是人，也驚言「怕也」；杜母與春香的驚嚇害怕，反而更凸顯著泪眼相認後真實而生動的情緒起伏，這轉折自是動人關節。如同尾聲時談則所評：

聚後訴說離情，眼泪都從歡喜中流出。<sup>77</sup>

評點者時而作為一個事境之外的旁觀者，詮釋分析角色的話語行為情感內涵，又或者完全獨立於劇外，以一個批評者的身份評論情境的醞釀與劇情的設計技巧。其他如：

譚曰：春香推與夫人，夫人又將冤家推與杜老，寫一時急色甚肖。

錢曰：人在幽暗中小膽多怯，明燈一照，便覺豁然。合句得神。

譚曰：夫人此語雖出天性，畢竟因石姑來，稍覺壯膽。<sup>78</sup>

這些字句中的細評，皆清楚地點出了這一段遇母過程驚慌害怕，隨而情緒和緩，最終又流出歡喜淚的過程。文本原已極為精彩，評點、讀解加上評論，是一閱讀過程中趣味流動的真實筆記；評點者有時就像是扮演著說書人的角色，引領讀者

---

<sup>75</sup> 同上註，頁 59a。

<sup>76</sup> 同上註。

<sup>77</sup> 同上註，頁 59b。

<sup>78</sup> 同上註。

一道於文本細節處或游移或停頓，品味更細緻的紋理趣味。

談則基於對於陳同評本的愛好，有意的繼承以將全本評點完成，方法上的模仿自是可以理解的。但在品評內容中，卻也滲透出閱讀者秉性上的微妙差別。〈如杭〉一折談則評曰：

挽合恰好，千金小姐，未有不心熱功名者。麗娘題詩時，早安排作狀元妻矣。<sup>79</sup>

又如〈圓駕〉一齣，談則評曰：

柳生從前一味癡語，至此牙慧異常，總因狀元在身，不復更懼吊打，自然揚眉吐氣也。<sup>80</sup>

我們很難從評語中草率推斷談則是否對於千金小姐與狀元之妻特別鍾情，這兩段評詞也可能是依隨著本事背景的安排設計而對應性的評論；但是以現實經驗理解詮釋虛構故事，經常作為一種閱讀方法，並用以影響審美結果之間差異性。談則刻意點出杜麗娘終是嫁給考上狀元的柳夢梅，柳夢梅也在考上功名之後一吐窮酸書生的悶氣，這美好而通俗的結局安排，不可否認地總是因此滿足了許多讀者難以拋絕的誠實而功利的心理期待。

相較於前半部的陳同評本，談則未若陳同那般詩意，解讀情節安排時並多了一些理性與實際的觀察評論。陳同觀察文本中的人事多半溫情柔軟，談則則多以對於現實世界之理性體會去詮釋人物的言語行為；嚴格說來，少掉了一份不受拘束的深情浪漫。陳同評點的特點尤其在於化身角色投入情境之後，又往返於文本內外的對話思索；談則更多時候則扮演作家的知音讀者，將各種情節細處的安排穿針引線細密縫合，使整個文本在談則的引導讀解之下，更形周到。

### 三、對話關係的完成—錢宜的補充、修正與提問

錢宜在這部評點本中的身份，同時作為讀者與作者；甚至她也是最後推動評本付行刊印的關鍵人物。為其所閱讀並展開批評的文本並非獨立的《牡丹亭》一

<sup>79</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·如杭》，下卷，頁 25b。

<sup>80</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·圓駕》，下卷，頁 89a。

作，而是包含陳同與談則閱讀筆記夾注文字間的「評點文本」。陳同與談則無論對於人物情思、情節設計或文本趣味的掌握，都展現出一種細膩而成熟的評點成果；後續的錢宜必須在原文本與評點文字的淺微細縫中，加入自己的閱讀意見，其實是有一定難度的。錢宜評點的特色之一，在於注釋文字的份量較多，對於文章詞句的出處、典故與詞義，多有說明補釋；這些文字加入並存於評本之中，反倒成爲一種緩衝，令原本充滿感性力量的抒情式評點，多了一些不摻雜主觀情緒的理性註腳。在這部分之外，錢宜批評文字最值得關注的，是隱身文本與評點之間的多重對話情境；其中除了呼應、補充，甚至也見到不少修正式的意見。這除了是不同讀者詮釋之間的差異，錢宜作爲一個總結式的評者，或者也必須藉著提出不一樣的觀點讓自己的聲音加入討論，也凸顯存在意義。

陳同於第一齣中揭示閱讀旨趣的一段批詞：「情不獨兒女也，惟兒女知情最難告人」，錢宜評語附於其後，提出另一種觀點如下：

兒女英雄同一情也。項羽帳中之飲，兩喚奈何，正是難訴處。<sup>81</sup>

這段評詞顯然則是順著陳同評詞加以延伸發揮，而不是針對原文本來發言。錢宜從難訴之情聯想至各種情緒皆有其無可奈何的遺憾，認爲難捨之情不僅是情愛而已，如項羽受困垓下之英雄悲歌，亦有難言之苦。兩相比較之下，其實陳同的浪漫自我問答，是更爲貼近劇作主題的；錢宜之讀解是一種跳脫文本情境之外的誤讀，或許錢宜刻意地提出英雄之情，是爲了強調人無論因何動情都有其曲折於心的百般滋味，都是真實而深刻的，而在對比呈現之下，兩種批評語調及包含其中的不同情性將也因此被清楚呈現。

〈驚夢〉一齣，杜麗娘自夢中醒來驚見母親喊了一聲：「奶奶到此！」陳同評道：

麗娘當稱「母親」而云「奶奶到此」，寫其猝然驚覺，出神失口光景。<sup>82</sup>

錢宜則言：

<sup>81</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·標目》，上卷，頁 1a。

<sup>82</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·驚夢》，上卷，頁 30b。

稱奶奶是對春香語。驚魂驟醒，怪其不通報也。<sup>83</sup>

兩位讀者的解釋都未必正確，<sup>84</sup>補充在後的錢宜註腳與寫在於前的陳同詮釋觀點顯然不同，錢宜在這裡，正是針對陳同的詮釋提出一種修正與答覆。

又如〈婚走〉一齣結尾處，柳夢梅唱道：

……眉橫黛，小船兒禁重載？這歡眠自在，抵多少嚇魂臺。

情根一點是無生債。<sup>85</sup>

譚則與錢宜前後評語：

談曰：「歡眠自在」，真乃人間之樂。若眠而不歡，與不眠同。歡眠而不自在，不能盡其歡者矣。

談曰：〈魂遊〉所云「生生死死為情多」，即無生債也。

錢曰：無情則無生。情根不斷，是無生債也。

又曰：談姐講歡眠自在，有關睚眦之意。以此反觀竊玉偷香，提心在口，直是地獄變相爾。<sup>86</sup>

錢宜的註腳清楚表明接著談則所言而出。回生之後的杜麗娘，惦記起自己的身份與規範，不僅要與柳夢梅拜堂成親，更希望大喜之事獲得父母之認同；談則在該齣尾聲順著柳生的唱詞歌詠「歡眠自在」之喜悅，錢宜則是針對這一段情節中杜麗娘轉為守禮拘謹的心情，將談則的評詞再做詮釋，認為「歡眠自在」必須建立在不失禮節的基礎之上，才可能擁有真正的自在歡悅之情。這已是一段對於評點的「再作評點」，文本仍舊作為她們共同討論詮釋的對象，但錢宜補充對話的用意清楚可見。

〈冥誓〉一齣柳生與麗娘對話如下：

<sup>83</sup> 同上註。

<sup>84</sup> 參見華瑋〈《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》析論〉註21：「……承王安祈教授提醒，杜麗娘在遊園時唱【皂羅袍】，曲中夾白，即有『恁般景致，我老爺和奶奶再不提起』一句，此處『奶奶』即指母親。雖然如此，筆者仍以為陳同對「奶奶到此」的解釋勝過錢宜一籌。」收於《明清婦女之戲曲創作與批評》，頁342。

<sup>85</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·婚走》，下卷，頁20a。

<sup>86</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·婚走》，下卷，頁20a。

（生）姐姐費心，因何錯愛小生至此？

（旦）愛的你一品人才。<sup>87</sup>

談則於此批語：「愛才者絕非俗見。」<sup>88</sup>以爲麗娘鐘情柳夢梅的理由是因其才情而非其他，不同於一般俗人識見；錢宜進而補充道：「情善則才善，孟子辯之。蓋才人即是情人，無情者不可稱才也。」<sup>89</sup>考據版本或引文印證是錢宜評點所擅用之手法；孟子原文說的是「人有是性，則有是才，性既善則才亦善。」<sup>90</sup>錢宜以爲「情」即「性」，用以詮釋杜麗娘所愛有才之人其實更是有情之人。柳生的外在形象是溫文儒雅並富有才情的，但爲女性讀者所重視，仍舊是他的深情性格；於是在錢宜筆下的柳夢梅建立起一種有情有性亦有才的形象，也成爲一個近乎完美的寄情對象。

延伸、補充或修正之外，評詞中尚可見到錢宜與前評點者截然不同的理解與詮釋。在眾多主要戲劇人物中，陳同與錢宜對於「杜母」這個角色的關注極多。〈訓女〉一齣杜父有意幫女兒延請老師來家裡授課，爲的是女兒將來能夠嫁一談吐相稱的書生夫婿，當其以此事詢問杜母意見時，老旦答曰：「但憑尊意」。陳同於此下評：

夫人答語甚緩，直寫出阿母嬌惜女兒，又欲其知書，又憐其讀書，許多委曲心事。<sup>91</sup>

接著杜母先後又談到：

眼前兒女，俺為娘心勞體劬。嬌養她掌上明珠，出落的人中美玉。兒呵，爹三分說話你自心模，難道八字梳頭作目呼。<sup>92</sup>

雖然如此，要個女先生講解才好。<sup>93</sup>

<sup>87</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·冥誓》，下卷，頁 3a。

<sup>88</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·冥誓》，下卷，頁 3a。

<sup>89</sup> 同上註。

<sup>90</sup> 《孟子集注·告子章句上》。

<sup>91</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·訓女》，上卷，頁 4a。

<sup>92</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·訓女》，上卷，頁 5b。

<sup>93</sup> 同上註。



陳同評言：

請先生是正意，卻從阿母嬌惜深心寫出。<sup>94</sup>

當杜父對杜母所提出的女先生建議回之以「後堂公所，請先生則是黃門腐儒」，杜母則言：「女兒呵，怎讀遍的孔子詩書，但略識周公禮數。」陳同又評：

書難讀遍，禮只略識，夫人終是嬌惜女兒。<sup>95</sup>

〈訓女〉一折顯見杜父杜母管教女兒態度上的差異，杜父對於延師教女有著嚴謹期待，相較之下，杜母時刻以愛護憐惜心情看待女兒之事，體貼情感大過理智衡量。陳同評點時未草草帶過杜母，對於杜母話語的重視更甚於杜父，並且進一步分析言語中的情感，領會也認同了這位母親對於女兒的疼惜寵愛；其對於杜母有一種超越文本式的同情與理解，在陳同的解讀裡，杜母無時不憐憫疼愛自己的女兒，即使有所要求，也時時存有母親的柔軟之心。〈慈戒〉一折，陳同亦如此對於杜母評註：

不責小姐而責丫頭，總是嬌惜女兒。<sup>96</sup>

〈悼殤〉：

四人各有哭語，惟夫人最為情至。所謂「世間只有娘憐女」也。<sup>97</sup>

反觀錢宜意見，在〈訓女〉一折之中，當杜父責備杜母失教於女兒時言道：

歸罪夫人，極是。世上慈母縱女不教，甚至逾閑者正復不少。故《易》於父母，皆稱嚴君也。<sup>98</sup>

<sup>94</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·訓女》，上卷，頁 5b。

<sup>95</sup> 同上註，頁 6a-6b。

<sup>96</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·慈戒》，上卷，頁 31b。

<sup>97</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·悼殤》，上卷，頁 62b。

<sup>98</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·訓女》，上卷，頁 5a。

〈慈戒〉一折則言：「『年幼不知』一語，慈母為頑劣女兒開解，不知誤多少事。」

<sup>99</sup>錢宜對於杜母之寵愛女兒顯然不以為是。杜母的包容近乎放縱在文本中的意義是給了杜麗娘一個舒緩喘息的空間；若杜母亦苛如其父，在父母雙重的嚴格管教之下，何來遊園機會又得以入夢動情？錢宜在此處並非以文本事情節發展之需要去思考杜母的意義，而是以傳統定義之母教功能期待評價杜母；其從文本之外的社會文化觀點來理解人物，得出與陳同迥然不同的結論。

再如〈腐嘆〉一齣，該折敘述杜府老門子告知陳最良杜父正為女兒尋師一事，並欲為其稟上推薦；陳同於此有評：

稟薦窮儒，直自難得。<sup>100</sup>

錢宜則補評於其後：

未必果秉也。小人討好之語，每每如此。<sup>101</sup>

此處看是無關緊要之微小註腳，但卻表現出前後評點者的不同理解；錢宜顯然是針對陳同之評詞有所回應，又提出不同看法。陳同就此段談話評價老門子是一個難得的熱心之士；錢宜並不以為然，認為老門子此處僅是客套說法，這是一般下等之人慣用的奉承討好之語。兩者評解差異甚大，也從中看出陳同觀察人物情事顯得直接單純，多以包容溫暖心情認識他者，錢宜則相對世故許多。

讀者的評論與觀察，往往也揭示了潛藏於文字之間的接受者是如何認知與感受世界的；但顯而易見的是，錢宜並非完全被動地接受前二位評點者的所有看法，即使文字中並未表現出一種明確、強烈的否定語氣，而僅是透過將評語並列而置展示這種對話關係，這些審美觀點的差異使得批評文字之間無意間也表現出一種抗衡的意義。只可惜三婦僅能透過文字進行一種跨越時空的對話，未能讓這些不同的聲音當面直接交流，同感動或相論辯，倘若具備這樣的互動條件，我們或者更能窺得婦女讀者閱讀批評時充滿情緒的各種姿態。然而，就這些文字書寫我們其實已經可以清楚地看到，三婦評本中不全然是一種溫柔的附和與呼應，同

<sup>99</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·慈戒》，上卷，頁31b。

<sup>100</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·腐嘆》，上卷，頁6b。

<sup>101</sup> 同上註。

時也有屬於個別主體特性的展現，評詞在對話中展現出的牽扯力量亦是不容忽視的。

#### 四、建構與辯護—共同閱讀經驗的實現

三婦即使對於文本細節的讀解過程裡展露出不同的審美興趣與詮釋方法，閱讀最終的目的，仍舊趨向一個「共同評點本」的完成；在這過程裡正可以見得作為一個女性批評文本某些不同於男性批評者的關懷視野。

作為一個虛構性的敘事文本，不難看到作者湯顯祖在情節上所刻意製造的巧合趣味；《牡丹亭》中包括杜麗娘的可生可死、杜柳二人於夢中相會且結緣的奇幻經歷，都帶有高度的虛構性與浪漫色彩。湯顯祖在安排這些不可思議的巧合時，除了是為了深化故事的真情主題，並不希望讀者落入「合理與不合理」的理性思考窠臼，而是能夠以真情領會感受；如其在題辭中所言：

情不知所起，一往而深。生者可以死，死者可以生。生而不可與死，死而不可復生，非情之至也，夢中之情，何必非真？……嗟夫！人世之事，非人世所可以盡。自非通人，恆以理相格爾！第云理之所必無，安知情之所必有耶？<sup>102</sup>

這一段話語除了道出作家寫作該劇的中心旨趣，或者也可以視為是對於讀者們的一種提點與期待。他告訴讀者們，眾人以為世上所發生、所能看見與經歷的事就已經是人世的全部了，但人們的情感誠然可以超越任何可理解的邏輯，突破形體上的拘束。凡事以理相格之人，自難體會深情可貴而無遠弗屆的力量；唯有情真之人，才能懂得杜麗娘的深情，也才能領會《牡丹亭》一劇「合情」式的浪漫。這是一種哲學式的論述，自非能夠/也無須運以邏輯或科學的定律加以質疑；而該段話最重要的主旨正是「以情召喚讀者」，將人們從有形的層次拉拔到精神的境界，請讀者們放下理性的成見，隨著角色人物一同參與這場真情之旅。

三婦對於《牡丹亭》文本深情主旨的理解，主要正是透過對於角色人物的理解與認同來建構這個閱讀主題的；其閱讀亦是遊走於文本內外，時而跳出文本脈絡評論起劇作家的創作手法，時而融入文本情境，以角色的知己或密友一般，感受並認可屬於戲劇情境裡的種種巧合，遂而推出這樣的閱讀心得：柳生與杜麗娘

---

<sup>102</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·題辭》，上卷，頁 1a。

的相遇與結合，無疑都是緣分上的促成。〈言懷〉中穿插於柳生唱曲中，陳同如此評語：

此曲點綴柳姓，與下曲刻畫柳梅，皆非漫設。以因緣從姓名上得來，正須一處寫發。

淡淡數筆述夢，便足與後文麗娘入夢，有詳略之妙。

柳生此夢，麗娘不知也；後麗娘之夢，柳生不知也。各自有情，各自作夢，各不自以為夢，各遂得真。

偶夢一夢，改名換字，生出無限癡情。柳生已先於夢中著意矣！<sup>103</sup>

錢曰：柳因夢改名，杜因夢感病，皆以夢為真也。才以為真，便是真。……<sup>104</sup>

這幾段出現於同一則情節之中的評語，正可看出評點者於在文本內外的徘徊與遊走。前兩段評語可謂是以近似於專業讀者的身份出現，解釋分析劇作家在寫作技巧上的構思與用意，以及該段情事於劇情安排上所造成的前後呼應效果；後三則評詞則又可見讀者投入文本情境之中，從角色性格去解釋行為的發生，又透過對於這些言行的咀嚼，再度深化既已存在於讀者心中的角色形象，並且以此呼應後續情節的發生；評論角色的同時，也一併呼應了劇作家的創作旨趣：「各不自以為夢，各遂得真」。

〈幽媾〉一齣之前，評點者對於杜麗娘的深情與柳夢梅的真意多所領會，並著意說明兩人因情因才又因緣份，故而必然走到互見鍾情相廝相守這一步；評點者順著劇情走向，為兩人的相遇與交歡預設了各種客觀主觀的理想條件，驅使情節的發展更有一個發生的合理基礎。真情為首要條件，但才華與身份氣質的搭襯同樣為三婦所關照，她們顯然並非單純只看見戲劇中的情愛部分，對於杜麗娘的大家閨秀身份以及柳生的書生氣質亦時時有所留意。〈幽媾〉一齣中獲得自由的

<sup>103</sup> 《吳山三婦合評牡丹亭還魂記·言懷》，上卷，頁 1b-2b。

<sup>104</sup> 同上註。

杜麗娘幽魂返回陽間主動尋訪私會柳夢梅，這原是情慾歡合的一段劇情，而三婦評點時則在諸多浪漫調情話語中衍生另一種詮釋，並對於二人溫文嫺雅形象有所堅持。柳夢梅夜裡拿出杜麗娘畫像把玩表情，唱段如下：

【香遍滿】晚風吹下，武陵溪邊一縷霞，出托個人兒風韻殺。淨無瑕，明窗新絳紗。丹青小畫，又把一幅肝腸挂。小姐，小姐，則被你想殺俺也。

【懶畫眉】輕輕怯怯一個女嬌娃，楚楚臻臻倒像個宰相衙。想他春心無那對菱花，含情自把春容畫，可想到有個拾翠人兒也逗著他。<sup>105</sup>

陳同評語：

摹擬仕女，俱從詩中想出，純是神情，絕非色相。<sup>106</sup>

陳同寧可相信柳夢梅的讚美皆是因為畫中女子的精神情態而深獲吸引，而非單純為其美貌心動；閱讀至此，柳生深情而儒雅的形象已經深植讀者心裡，自不至於輕易將這些話語解釋為純粹的發情之言。同一段落中陳同又評：

此後忽癡忽慧，恰與麗娘尋夢時無二。<sup>107</sup>

杜麗娘於夢中與柳生相遇之後難以忘懷，遂有尋夢之舉，柳夢梅拾得真容而難忘畫中之人，日夜膜拜召喚；這對才子佳人不僅才氣縱橫心思細膩，同時浪漫癡情亦「癡」亦「慧」，而三婦正是從二人情性上的相近用以說明二人應得相配。同齣之中柳夢梅接著捻香拜畫並唱道：

【浣溪紗】拈詩話，對會家。柳和梅有分兒些。他春心迸出湖山罅，飛上烟綃萼綠華。則是拜他便了。（拈香拜介）倏幸殺，對他臉暈眉痕心上掐。

陳同於此評曰：

<sup>105</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·幽媾》，下卷，頁91a。

<sup>106</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·幽媾》，下卷，頁91a。

<sup>107</sup> 同上註，頁91b。

只拈著柳梅二字不肯放過。纔不放過，便是有緣。麗娘認定夢兒非遠，柳生認定情人不在天涯，皆是極得力處。<sup>108</sup>

錢宜亦補評：

安眉臉於心上，閉目神遊，已如親晤。故曰：「不在天涯」也。<sup>109</sup>

這本評本中的女性讀者二人同時認為，生旦二人不僅因為緣分注定，也因為彼此對於對方的堅守與認可，浪漫又深情，方才能促成良緣。

三婦對於柳生的癡情形象與行為格外有體會，在〈硬拷〉一折，柳生不負麗娘所託找到杜父，告知麗娘死而復生一事，卻遭杜父責打，其真誠與憨直表露無遺，談則於此折便總結性地道出柳夢梅這個角色之難得可貴：

此記奇者不在麗娘，反在柳生。天下情痴女子如麗娘之夢而死者不乏，但不復活耳。若柳生者，臥麗娘於紙上而玩之、叫之、拜之；既與情鬼魂交，以為有精有血而不疑，又謀諸石姑開棺負屍而不駭，及走淮陽道上，苦認婦翁，吃盡痛棒而不悔，斯洵奇也。<sup>110</sup>

這一段評論多為後來的研究者所重視，理由正在於，一般人多能感受杜麗娘的深情勇敢，而三婦評本中不單只以自身情意呼應理解杜麗娘的心境情思，也同時在情節的發展過程裡，透過柳夢梅的言行積累並豐富了對於這個角色的認同與理解，得出此段結語。<sup>111</sup>癡情才女若未能遇上深情才子，又如何能實現這些心願？

《牡丹亭》中的杜麗娘對於女性讀者而言，是一勇於追求真情的表率；而這位無所畏懼、堅定不移的柳夢梅，又何嘗不是女性讀者們所想望的理想伴侶？婦女讀者對於柳生情感意志的特別留意，自也反映出她們對於「男性」這個社會性別的一種想望：「情」並非女子所獨有，「才」亦非男子所專擅；情與才之間的界線

<sup>108</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·幽媾》，下卷，頁 91b

<sup>109</sup> 同上註，頁 91b-92a。

<sup>110</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·硬拷》，頁 79a。

<sup>111</sup> 參見高彥頤：《閨塾師》，頁 91。趙山林：〈《牡丹亭》的評點〉，《藝術百家》第四期（1998 年）頁 64。譚帆：〈論《牡丹亭》的女性批評〉，頁 393。

被打破，柳夢梅是兼有才情的代表，而讀解文本深情真意並加以評點展示的三婦，其實也已經是另一個才情兼備的存在了。<sup>112</sup>

除了強調杜柳二人的緣分與真情，三婦對於杜麗娘的身份與言行，亦寄託了特定的期許。作為太守千金的杜麗娘，無論如何勇於追求真情，都不應違背自己的身段與家教；這也成為三婦最清晰可見的共識之一。〈幽媾〉一齣杜麗娘香魂克服萬難總算能夠見到柳夢梅，現身之前一方面期待一邊兒又難免擔憂疑慮，步履也因此踟躕：

【朝天懶】怕的是粉冷香銷泣絳紗，又到的高唐館玩月華。猛回頭羞颯髻兒□，自擎拿。呀！前面是他房頭了。怕桃源路徑行來詫，再得俄旋試認他。<sup>113</sup>

陳同著重的不是杜麗娘心中複雜膠著的情緒，認為這是規範家教之下的小姐言行：

千金小姐，踽踽涼涼，來尋幽會。其舉止羞澀乃爾。<sup>114</sup>

柳生於夢中呢喃覆誦畫中題詞並且呼喚小姐，麗娘感其情而悲；陳同評語：

展香魂而近前，豔極矣！觀其悲介，仍是千金身份。<sup>115</sup>

柳生依敲竹之聲啓門之際，麗娘先行「斂衽整容」以見之，陳同又評：「整容而見，仍是小姐腔範。」這一段如同聊齋豔鬼式的劇情，在陳同特定而有意的觀察下，仍舊不忘著重於杜麗娘複雜情緒中所展現的有拘有守的端莊千金氣質；其後的錢宜補評之語中，則是更為清楚地道出前後兩位閨秀讀者共同的關懷：

<sup>112</sup> 高彥頤：《閨塾師》：「情與才這對概念，否定了『男：才/女：情』的模式，這是才子佳人通俗浪漫文體的典型模式。這些女性批評家宣稱，無論是情還是才，都不是某一性別所獨有的特權。這一論點以這樣的兩種態度展開：她們認可於杜麗娘的教育，及她們關於柳夢梅是像杜麗娘一樣的偉大的情之奉獻者的觀點。」頁90。

<sup>113</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·幽媾》，下卷，頁93a。

<sup>114</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·幽媾》，下卷，頁93a。

<sup>115</sup> 同上註，頁93b。

麗娘魂遇柳生，不勝悲苦，與後文還魂後見柳而羞，同一羞惡之心所發。然猶曰鬼可虛情，人須實禮，於此可想麗娘貞性。不則，與馬、崔、卓、張之淫佚者何異？玉茗每以言情為講學，此之謂也。<sup>116</sup>

嚴格說來，在陳同基礎上補述的這段錢宜話語，由於維護之情太過，反倒將該齣的浪漫色彩給破壞了；杜麗娘無論如何大膽主動，閨秀氣質自然不會輕易忘卻，但此時此刻如果還時時刻刻想著「羞惡之心」，心意與行為的背離如何能夠成就浪漫情事？此時以幽魂立身的杜麗娘應當是不顧原有的規範與束縛，放膽求情；其悲其苦，未嘗不是為自己這一路的波折遭遇、未能以真實身份與柳夢梅相遇相守而深感慨嘆？

《牡丹亭》一劇中在夢境與夢外有著微妙的理想與現實的相對意義，遊園驚夢之前、回生婚走之後的杜麗娘境界已大不相同，遊園入夢之前杜麗娘或者曾感於生活悶寂，卻尚未能清楚透視生命狀態如死水一般的沈靜；經歷生死離別與種種磨難再度回生之後，她已轉身一變成爲清楚確知自己要追求什麼、並急於在現實世界完成心願的勇敢女性。但是，處於夢境與以幽魂現身的杜麗娘卻又是另一個精神狀態，擺脫了現實的羈絆與束縛，她更能大膽的表露自己的真情與欲望；這個異於常態的杜麗娘有其存在的珍貴意義，並且是必須與回生婚走之後，重拾千金規範的杜麗娘區分開來的。

三婦之語正反映出對於劇中角色存有一種既定的共同期待。婦女讀者一方面爲劇作與杜麗娘這個角色所感動與說服的同時，也將自己對於所謂美好愛情的構成條件投射其間：深情之女當有真情浪漫男子相稱，但無論情愛多麼深刻動人，「杜麗娘」作爲一個大家閨秀如何都不應、也不至於破壞了身份與氣質。這些詮釋傳達出她們對於女性以至於自己的一種定位與想像，也因此在此批評過程裡，評點者對於角色言行衍生出一種辯護心情；這是男性讀者所未留意的部份。藉著這些評點文字建構出杜麗娘不違大家閨秀的典雅形象，以一種不至於背離道德原則合理地存在著，甚至因此能喚起其他閨秀讀者的共鳴，這自然也可視爲是一種讀者主動性的發揮，三婦積極勾勒並描繪出她們所認同的角色意義，這也成了三婦在此閱讀過程裡重要的「共識」之一。評本所附林以寧之序文中亦提到：

---

<sup>116</sup> 同上註。



蓋杜麗娘之事，憑空結撰，非有所誣，而託於不字之貞，不碍承筐之實，又得三夫人合評表彰之，名教無傷，風雅斯在。<sup>117</sup>

這段文字無疑是對於三婦所在意之杜麗娘「貞性」一事的呼應，又進而欲以「名教風雅」的評語讚許《牡丹亭》一劇如何在三婦的解讀之下更顯正面價值。於此則可看到，讀者的原本身份與既有的價值規範不可避免地將影響著她們如何詮釋文本與理解人物；文本的訊息作為閱讀圖像構成的基礎，然讀者如何接受與讀解，這過程當中自然也不乏自圓其說，甚至是有意維護的閱讀策略。<sup>118</sup>而這個書寫於明代的《牡丹亭》劇本，最為劇作家湯顯祖所極力倡導的至情觀念，在清初女性讀者手裡時一方面為她們所熱烈擁戴，在讀解與詮釋的過程裡認同了劇中角色有的真情勇氣，同時也提出她們所認同的價值標準，認為閨秀之女應有的氣質和禮儀終是不可動搖的。婦女讀者固有其浪漫之情，亦有著端莊收斂之心；在熱情與端莊之間，她們也賦予了這個劇本一個具有時代性與性別色彩的文本意義。

### 第三節 小結

當我們一方面關注著三婦評本的整體形象及其引起後續諸多女性讀者的呼應與反響，或者也可以避免將所有閱讀《牡丹亭》的婦女讀者簡化成一種單一印象；婦女閱讀對應著男性讀者確實擁有鮮明的女性詮釋色彩，但同時每一位婦女讀者也可能因為彼此的生命經驗、性格及審美偏好的差異，而帶出自身對於文本的不同讀解特色。三婦評本恰為一個巧妙的例證。文本中實際存在著三位情意各有殊異的女性讀者，每一個人的批評起點與批評動機亦是不一樣的；陳同將這段閱讀批評作為一種個人生命的實現，評詞中多見浪漫詮釋，未嘗不可視為個人情

<sup>117</sup> 《吳山三婦合評牡丹亭還魂記·題序》。

<sup>118</sup> 譚帆：〈論《牡丹亭》的女性批評〉認為：「對於《牡丹亭》所表現的『情』的分析，女性批評者沒有落入前人的窠臼，體現了女性批評的獨特內涵，即以自身的情感體驗為基礎，以對至情的期盼為目的，著重於在批評中與人物的情感交流和情感融合。」此段文字道出了女性讀者閱讀戲曲文本時的一種獨特的期待視野；但譚帆卻又以三婦評點為例加以評斷：「只要是『至情』、『癡情』的表現，她們並無意辨別所謂真假或情理，而是順著作品的規定情境與人物同悲同喜，並深切體驗主人公內心的一片至情。」（頁392）事實上三婦評點並未若學者所言只是以如此「被動」的姿態遵從作者指示順文而行，其中固有辯護式的主觀詮釋，但亦存在理性式的分析，甚至是對話式的質疑。文本閱讀過程中的「誤讀」或「自圓其說」，都應被視為是一種創造式的讀解，而這樣的閱讀方法應當是跨越性別的共識。最後，關於三婦「無意辨別真假或情理」的評論亦失之客觀；這非但不是一種盲目的閱讀缺失，在細密的閱讀紋裡中，三婦以「情」解「理」不僅有其清楚的依循文脈，亦呼應了湯顯祖在〈牡丹亭題詞〉中所言文本旨趣：「生而不可與死，死而不可復生，非情之至也，夢中之情，何必非真？……第云理之所必無，安知情之所必有耶？」讀者若缺乏劇作家所言的真情至性，這樣的閱讀過程豈不將在背離文本主旨之後漸行遠去？

感寄託於文本角色中的深刻期待。接續其後的談則格外擅於劇情設計與情節安排的掌握，讀解依舊細膩，但展現相對理性特質。

談則與錢宜無疑都是因為前者的批評文字勾起接續閱讀批評的慾望，但她們卻也不至於催眠著自己以全然的感性認同角度毫不遲疑地接受所有前人閱讀意見，這些不同的反響卻也才是該評本最饒富趣味的部份。最後的錢宜，又作為這個批評對話中最為關鍵的聲音，理由不在於錢宜的評論是特別出色的；陳同、談則閱讀風格雖不相同，但由於兩人的批評齣目並無重複，無法看出二人實際的差異看法。錢宜評詞的加入深化了該文本「共討論」的意義，三人文字間的呼應、補充、延伸以至於質疑、否定等動態關係，才是該文本呈現「對話結構」的條件。錢宜如何在一個評點完成的文本裡又加入自己的批評聲音？錢宜自然無可忽視前者的批評意見，並思考著除了以「錢曰」標示自身評詞的獨立性，提出差異性的看法或是加進延伸性的補充討論，都是一種凸顯自身話語的批評策略。

錢宜除了加入文字討論之列，也是促成該評本得以出版的推手；明清婦女參與文學活動的途徑除了閱讀、批評、創作，甚至是出版事業，錢宜的參與編輯正又是一例。而支持這一個出版行為的吳人，無疑也扮演起指導與協助書籍成形的關鍵性角色；陳同、談則與錢宜自述批評動機的序言，以及吳人從旁觀位置載記這一段曲折的閱讀歷史，增添了評本背後的傳奇性；三婦評本被包圍在一個浪漫情境之中，劇本外發生的故事與劇中情節同樣奇幻動人。這些序跋文章與評點文字形成有意義的兩種文本結構，內外文字同時對於整個評本的閱讀接受發生影響自是可以想像的，也使得三婦評本後續的接受與評論，遂也跨越著評點文字的審美內容以及評本依託的創作背景有著不同層次的討論。

三婦評點《牡丹亭》這一個文本，除了評點者在批評過程中清楚知道前評點者的存在，因此明確地站定一個補充或修正的發聲位置，文本之間的各種互動關係耐人尋味之外，這個共同的評點之作卻也無意間與整個批評傳統進行了對話。引領於前的陳同說明自身的批評動機是因為前出評點者如「呂、臧、沈、馮改本四冊，則臨川所譏，割蕉加梅，冬則冬矣，非王摩詰冬景也」；<sup>119</sup>男性文人所主導的創作批評世界即便成為必然的主流，卻未能成功獲得女性讀者的共鳴，因此促成了女性自行批評自立傳統的書寫動機。三婦評點自非獨創一個全新的批評機制，文字中對於情節事件的串合理解以及人物情思形象的勾勒評析，都無可否認是對於既已成形的文學批評傳統的一種仿效與承繼；唯三婦評本意不在「評論」，

---

<sup>119</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·題序》，上卷，頁2b。

而更傾向於藉由這些閱讀策略以期能夠更領會文本旨趣，這就已經是一種透過具體評點行為對話男性批評慣習並又建立出女性評點風格的一種實現了。<sup>120</sup>

西方女性主義研究者認為婦女寫作總是「雙文本的」，它既與男性的文學傳統對話，又與女性的文學傳統對話，由於父權制文本的無處不在，女性批評家不僅內化了男性中心主義的文本，而且內化了男性中心主義的閱讀策略與價值。因此，「無論是婦女寫作還是女性主義批評都必然是『一種雙聲話語』，即表徵男性，又表徵占支配地位；既在女性主義之內言說，又在批評之內言說。」<sup>121</sup>

用女性主義說明古代婦女的創作意識可能過當，婦女作家未必見得具備這般清楚地性別意識，有意地在文字中彰顯女性書寫的特色並與男性傳統進行區別。唯其以一種附屬性的社會角色投入依舊以男性為主導的文學世界時，無論是閱讀審美或批評書寫，文字皆已代替婦女作家充分說明了這隱然成形的複調式對話關係。而此番內化了的、具有性別留意的書寫創作，之於男性文人的閱讀書寫或批評，卻從來不曾被認為是一個應該思索的課題。於是這些婦女創作所引起的回聲與反響往往也無可避免地隨之起伏，在凸顯文本的獨立意義與相對特色上來回擺盪；但所有論述卻也依賴著這樣的漫遊過程逐漸明朗清晰。

後來的林以寧及顧姁對於三婦評本的接受與評論，依舊強調著三婦相對於批評傳統的殊異之處與無可取代性，說明自身作為一位評點讀者深受這個批評作品打動的理由。林以寧於序中如此評論：

（《還魂記》）書初出時，文人學士，案頭無不置一冊。……當時玉茗主人，既有以自解，而世之文人學士，反覆申之者尤多。世乃共珍此書，無復他議。然而批郢導窾，抉發蘊奧，指點禪理文訣，以為迷途之津梁，繡譜之金鍼者，未有評定之一書也。今得吳氏三夫人本，讀之妙解入神。雖起玉茗主人於九原，不能自寫至此。異人異書，使我驚絕。嗟呼！自有天地以來，不知幾千萬年，而乃有玉茗之《還魂》；《還魂》之後，又百餘年而乃

<sup>120</sup> 譚帆：〈論《牡丹亭》的女性批評〉一文提到：「在《牡丹亭》的批評史上，有很大一部份女性對《牡丹亭》的所謂批評其實本無意對作品做出文學的賞評，而是通過《牡丹亭》的規定情境抒寫自己的情懷，故這一類批評缺乏相應的理論批評內涵，但在《牡丹亭》的傳播史上有很高的價值，同時又從一個側面揭示了《牡丹亭》情感內涵的感人至深。」（頁385-386）譚帆話語中有褒亦有貶，若以此作為觀察女性讀者批評《牡丹亭》之後的結論卻顯得粗糙偏頗；三婦批評在質量上的表現，應被視為最具代表性的批評之作。因此在該段評論中，三婦評本顯然必須歸類為相對於這「很大一部份」的「另一小部分」，但事實上其份量卻是極其重要的。三婦也並非僅是為了抒寫自我情懷，雖未能歸納出強而有力的理論內涵，但整個閱讀過程卻是對於「戲曲文本之閱讀意義」坦誠而謹慎的實現。關於戲曲文本所包含的各種文學價值：敘事目的、抒情功能以及文字詞句的繁複詩意，都在評點過程中獲得釐清與掌握。

<sup>121</sup> Elanne Showalter 著，戴阿寶譯：〈女性主義與文學〉，收於《外國文學》（1996年2期），頁69。

林以寧的這段評價表達出對於三婦評本的高度讚嘆，除了指出眾多因《牡丹亭》而生的評點，沒有哪一部是如同三婦評本這般神妙，確能發掘文本深義的；即使是作者自身，都未必能如同三婦一般讀解得如此深刻動人。讀者對於文本的詮釋是可能更超越作家文本的，而文學往往也是在獲得藝術理解的接受過程裡，方能充分彰顯其價值，延續作品的生命與熱度。三婦評點與其他相近作品在對比中凸顯出無可取代性，文本的意義亦從此之後而能獨立出來，建立自身的被接受脈絡。

《牡丹亭》跋中女詩人顧姒如此評論：

《牡丹亭》一書，經諸家改竄，以就聲律，遂使原文剝落，一不幸也。又經陋人批點，全失作者情致，二不幸也。……今得吳氏三夫人合評，使書中文情畢生，無纖毫遺憾，引而伸之，轉在行墨之外，豈非是書之大幸耶！文章有神，其足以垂後者，自有後人與之神會。設或陳夫人評本殘闕，無談夫人續之；續矣而秘之篋笥，無錢夫人參評，又費手飾以梓行之，則世之人能誦而不能解。雖再閱百餘年，此書猶在塵霧中也。今觀刻成而麗娘見形於夢，我故疑是作者化身矣！<sup>123</sup>

這段跋文中除了說明了三婦評本的珍貴傳奇之處，也以「神合」作為閱讀評點文學的方法與態度，用以和遷就聲律卻喪失文趣，或是不能掌握作家文本情致的粗糙閱讀作一對比。也正因為三婦是以精神情感和文本相遇，帶著原有的細膩情思，隨著劇中角色感受人事體會情味，並又能在文句筆墨之外，延伸出更多的情意與感動，文學的閱讀與詮釋究竟應該如何發生，這些婦女讀者在文字間的交流中，彷彿也建立起共同的默契與標準了。

戲曲文本之於女性讀者而言，不僅是一種閱讀能力的展現，在閱讀過程裡所開展的審美趣味也是更為繁複的。女性對於抒情文類的喜好與嫻熟，的確也令其戲曲評點呈現出與男性評點家不盡相同的閱讀關懷及審美品味。也因此即使因為個別的女性閱讀者關於文學品評的審美標準，以及個人的養成背景與信念的差異都將影響必造成會造成不同的閱讀結果，這個批評文本勢必具備自身的獨特性與差異性(difference)；然而三位婦女的批評與對話未嘗不可視為一個具有代表意義

<sup>122</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·題序》，上卷，頁 1b-2a。

<sup>123</sup> 《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·跋》，下卷，頁 2a-2b。

的婦女戲曲閱讀行為的範例，並且也透露出屬於該時代女性戲曲讀者可能的共同批評視野(horizon of expectation)，<sup>124</sup>在與男性評點進行對比之下的確也凸顯出一些屬於女性閱讀者特殊的閱讀方法與審美趣味。

同時，女性閱讀者的文本閱讀不見得全然柔軟感性，她們亦可能因為彼此不同的個性與體悟，對於文本中的人物性格、情節事件有著主觀的理解與評論。其間最大的相似性在於，這三位女性評點家不以專業深度評論作為評點目的，而是在閱讀過程中所體會到的震撼與感動，促成了她們想說話的欲望。三婦共同完成一部充滿細緻觀察領會的《牡丹亭》評點，自是這個文本最初始而重要的價值；除此之外還有一個不可忽略的事實：三婦既同時為湯顯祖《牡丹亭》劇本而深獲感動，後出的談則與錢宜，卻也是因為前評者的批語文字，才會有著談則的續評以及錢宜的補釋與刊刻出版之舉，讀者之間的情感召喚力量是不容小覷的。她們在閱讀過程裡將心中觸動轉變成一種對於書寫行動的催化，而這一切感動的起源，無庸置疑的都是透過閱讀與文字而發生的。於是在評點的過程裡，她們更進一步梳理原本一閃即逝的靈光與喜悅，透過「書寫」完整載記這個對話自我以及對話文本與其他讀者的過程。文字書寫即注定閱讀行為的私密性質不再存在，並象徵著各種對話關係的可能開啓；婦女讀者其實也正是透過批評創作的行為企圖向世界對話，也為自己發聲。而這一個共同閱讀批評行為，遂同時也寫就了三婦人生中一個不可取代的生命經驗。

---

<sup>124</sup> 胡曉真：《才女徹夜未眠：近代中國女性敘事文學的興起》，頁 168。

## 第五章 文本間的多重身份—孔尚任與《桃花扇》

文本在問世之後所獲得實現的各種回饋，都將作為一種有意義的接受事實，印證著文學作品生命的延續；所有相關的審美實現，也因此無可切割與文本之間的緊密聯繫。文本開啓了各種批評與再創的可能，這些評論與詮釋又回過頭來豐富了文本的意義與內涵，<sup>1</sup>但不能否認的是，接受行為無論如何繁複與漫長，終究指向一個「既已成形」的文本，文學作品始終擁有一個為作者所決定的原初樣貌。

作為文本的「作者」，在多數時候正是以一種隱身/融化於文本結構中的方式，藉由閱讀活動開啓與讀者文字間的對話。但這種「對話關係」，某種程度而言將是完全依賴著讀者閱讀行為的實現；讀者無可驗證（也或者無此意圖）作家的本意為何，作者更是只能藉由文本召喚結構的設計包覆自身所欲傳遞的訊息，卻未能掌握或知悉文本問世之後的接受詮釋如何發生、是否應合自己原初設定的創作旨意。然而，作家的生命與文本流傳歷程或者有所交疊，這段過程裡，讀者的評論意見自然也足以引起與原作者之間循環反覆的討論與交流。在這種情形之下，「作者」遂也成為文本接受脈絡裡的其中一個環節。<sup>2</sup>

文本作為一個封閉而完整的結構，所有訊息隱藏其間。但許多時候，文本又非以「單一結構」獨立存在著，作家亦可能在主要文本內容之外補充了有特殊意義與功能的「附加性文字書寫」，將自己的寫作背景或創作主旨加以說明表述。這一類屬於作家有意的說明或補述文字，經常是利用題詞、序言或後記等方式出

<sup>1</sup> 接受美學學者 Hans Robert Jauss 曾如此形容：「文學作品並非是一個自身獨立、向每一個時代的每一個讀者均提供同樣觀點的客體，它不是矗立不搖的一座紀念碑，形而上學地展示其超時代的本質；而像是一部管弦樂譜，在不同時代與讀者的演奏下獲得反響，開展出新的生命與時代意義。」文學作品在代代延續性的接受軸線中逐漸被豐富、充實，也因此維繫了它的價值與生命；文學作品的歷史意義在這過程中得到確定，它的審美價值也是在這過程中得到證實。參見周寧、金元浦譯：《接受美學與接受理論》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987），頁 25。

<sup>2</sup> 例如湯顯祖《牡丹亭》問世之後引起的熱烈迴響中，屬於女性讀者反應的俞二娘評點之詞不僅為劇作家所知悉，湯顯祖甚至在讀到這些評語之後，對於這份「讀者接受」再度以文字書寫回饋並延續討論的可能性。湯顯祖：〈哭婁江女子二首有序〉：「吳士張元長、許子洽前後來言：婁江女子俞二娘，秀慧能文詞，未有所適。酷嗜《牡丹亭》傳奇，蠅頭細字，批注其側。幽思苦韻，有痛於本詞者。十七惋憤而終。元長得其本，寄謝耳伯，表示傷之。……（詩一）畫燭搖金閣，真珠泣繡窗，如何傷此曲，偏只在婁江？（詩二）何自為情死，悲傷必有神，一時文字業，天下有心人。」引自徐扶明編著《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁 214。又當時諸多劇論家們經常對於《牡丹亭》一劇不合曲律一事提出批評，甚至為此著手進行修改。而湯顯祖面對自身劇作引起的這些爭議曾如此回應：「凡文以意趣神色為主，四時到者，或有麗詞俊音可用，爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字摸聲，即有窒滯迸拽之苦，恐不能成句矣。」湯顯祖：《玉茗堂尺牘·答呂姜山》，引自徐扶明編著《牡丹亭研究資料考釋》，頁 112。這些都應視為是一種作者對於文本接受過程的參與。

現。

序跋文章這一類的書寫在文學史上行之久長，<sup>3</sup>它除了是作者為自己的創作留下一種記錄性質的註腳，從閱讀功能來說，未來讀者與文本閱讀行為的即將發生，顯然也是作者在寫作這些文字時預設存在的對話對象。這些附加性的書寫較之主要的文本內容，往往作為一種有意的指引，在某種程度上希望讀者們能夠對於作家的文學理念或創作初旨能有初步的認知，進而在閱讀過程中對於文本的旨趣有著不至於背離作家原意的行進路徑；隱藏於文字背後的書寫動機，則是作者意欲牽動閱讀效果的企圖。若從讀者的角度來說，文本的寫作背景自然也是理解與深入文本的一道門徑，唯由讀者主動尋索的文本背景資料與作者有意的導引策略，前者當視為讀者閱讀行為的一種主動的延伸與擴充，後者則是在具體閱讀行為實現之前，首先應該被定義為具有召喚意義的作品結構之其中一部份。

從古典戲曲的創作情形來看，題詞或序跋與文本的情節結構是沒有直接牽涉的，而是跳脫文本情境之外的後設發聲，但無可忽略的是它們與文本之間強烈的依附關係。是而在閱讀一個文學作品時，作家特意書寫的說明性文字或予以保留的評論性序跋評點，都應該一併被讀者加以關照，並視為是在整個閱讀過程中與主要文本內容並存的依附結構。例如湯顯祖寫於《牡丹亭》一劇之首的〈題辭〉，即是從作家角度指引著讀者「如何進入文本」的一個明顯例子：

天下女子有情，寧得如杜麗娘者乎！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，死者可以生。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？……嗟夫，人生之世，非人世所可盡。自非通人，恒以理相格耳。第云理之所必無，安知情之所必有。<sup>4</sup>

此段題詞除了交代本事依據之外，並由作者揭示出全劇主旨實為「情」一事；劇中的杜麗娘因其深情過人而能超越生死實現夢想，作家提醒讀者應帶著多一點真情與理想，觀看此劇時不妨以浪漫情思感應取代全然的理智思考，毋須事事「以理相格」，只因「第云理之所必無，安知情之所必有」。題詞內容正是將劇作家創

<sup>3</sup> 參見吳承學、劉湘蘭：〈序跋類文體〉，《古典文學知識》一期（2009年），頁103-110。

<sup>4</sup> 參見湯顯祖：《牡丹亭還魂記·題辭》。

作理念以及對於讀者閱讀立場的期許作了清楚說明，該段文字也的確引導並影響了接受者的閱讀反響。<sup>5</sup>是而「題詞」與「戲劇」成為交相呼應指涉的兩種書寫，即使形式上差異甚鉅，卻同時在整個閱讀行為中一併成為有意義的一個「召喚結構」，引起兩種前後兩種不同層次、卻又堆疊積累的閱讀效果。明清兩代戲曲作者透過題詞以揭示文本旨趣與閱讀提示的例子並非少數，基本動機自是極其相似的。

當文學作品面對的是複雜的刊刻出版機制時，文學不是單純的「作家寫作」一事，任何有助於文本流傳的文字書寫都將成為「書本結構」裡有意義的存在；序跋題詞正是在文學評點之外另一種具備召喚意義的文字存在。從書寫以至刊印、出版整個牽涉到文本創作以及傳播的過程裡，作者所表現出來的對於讀者的留意則又更多了。在原文本之外應該讓哪一些文字書寫一起作為「書籍」的共同部份以完成作家所期待的閱讀流傳效果與評價意義，將一併成為作者創作編訂作品時的考量項目。除了作者的自序題詞之外，其他專業讀者的題序或評語也在這樣的關照之下被視為有絕對的存在價值：進一步協助將作家創作旨意更準確地傳遞給讀者，以及透過這一類序言或評論文字的背書，亦將促進讀者對於書籍有著更為強烈的閱讀甚至是購買動機。<sup>6</sup>

評點文字原本即因其審美鑑賞目的而延伸出「文本再創」的功能，評點者的身份也因此在此讀者/作者之間轉換挪移；但評點者仍舊可以清楚地被看見是先從「讀者」的身份出發，進而將他人的文本作為自己的發聲場域，並實現了批評性創造活動，而在此過程中因此延伸出一種所謂的作者意義。當戲曲評點漸趨完熟並蔚為風氣，劇作家也高度意識到題詞、序言以及評點對於自己的劇作的流傳與評價可能帶來的正面助益，劇作家於是從一個被動等待讀者閱讀批評文本的位

<sup>5</sup> 孫桐生：〈重刊吳山三婦合評牡丹亭還魂記序〉：「……《牡丹亭》四夢，舊以膾炙人口。其詞理隱伏而遙深，其情思幽絕而曲致。先生自序云：『夢中之情，何必非真？天下豈少夢中之人哉！』又云：『生不可死，死不可以生，皆非情之至。必待薦枕而後成親，掛冠而後為密者，皆形骸之論也。』嗚呼，先生何其善於言情也耶！予更以是知先生言情，而不第言情也。」李淑也在三婦評本的跋語中追溯了一段女性評點歷史，並提供一段評語轉述：「予偶憶吳都張元長氏《梅花草堂二談》，載俞娘行三，麗人也，年十七夭。當其病也，好觀文史，一日見《還魂傳》，黯然曰：書以達意，古來作者多不盡意而出，若生不可死，死不可生，皆非情之至，真情達意作矣。……」（明）湯顯祖著，（清）陳同、談則、錢宜評點：《吳山三婦合評牡丹亭還魂記》。《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》（據北京大學圖書館藏馬氏不登大雅文庫清夢園刻本影印）（北京：學苑出版社，2003年），頁1a-2a。湯顯祖這一篇〈牡丹亭題詞〉，不僅是作家為全劇的創作旨趣進行說明，在閱讀接受層面，確也對於讀者們審美詮釋的方向發生了一定的影響。

<sup>6</sup> 譚帆：《中國小說評點研究》（上海：華東師範大學出版社，2001年），頁69-70，朱萬曙：《明代戲曲評點研究》（合肥：安徽教育出版社，2002年），頁16-18。



置，轉為「決定」關於這個劇作的哪一些批評討論將與劇本一起出現；評點文字遂也從原本的「讀者/審美者」定位，轉化出屬於「作者」、甚至是「編者」的存在意義，影響著之後發生的閱讀接受行為。

以清代洪昇所作《長生殿》為例，其最早之刻本稗畦堂本，署名為「錢塘洪昇昉思填詞、同里吳人舒鳧論文、長洲徐麟靈昭樂句」；<sup>7</sup>與洪昇交情匪淺的吳山為《長生殿》作序並評點，洪昇針則對其所評論給予「全本得其論文，發予意所涵蘊者者實多。」<sup>8</sup>洪昇不僅肯定了吳舒鳧評點意見，甚至昭告天下：若欲將《長生殿》刪節演出，唯有吳舒鳧的刪定本是可以參考的。吳舒鳧的評點以及對於文本進行的減省刪節，同時影響了案頭閱讀與場上演劇的接受內容。這當被視為是一個作者所參與了自身作品接受與批評歷史的例子，雖非由作家自行評論刪節，但已足以說明作為閱讀反應的評論文字既已包含了作者的認可與讚賞，就已經從單純的讀者意見轉化出作者一方的心思了。

吳舒鳧所進行的批評活動是在一種「知人論世」的情況之下進行的，不同於金聖歎評點《西廂記》、毛氏父子評點《琵琶記》或是三婦評點《牡丹亭》，這些都屬於是一種後代對於前代文本的「跨時空批評對話」。讀者進行「跨時空批評」所面對的對象，既是文本亦是業已成形的「群體讀者意見」，或是由歷代評論所建立起的「批評傳統」；在這一種閱讀行為裡，所謂的「作家意義」則是融入文本當中，而非以一種有形的存在影響著評論者的批評動機或結論。生存於同時代的吳舒鳧與洪昇二人相熟並友好的，因此他對於《長生殿》的批評，某種意義上是以一種作者期許的「理想讀者」（或是「知音讀者」）身份現形。當洪昇進一步對於吳舒鳧之批評意見又加以「評論」的時候，不只是作者參與並複雜了作品的接受過程，透過文字加以「肯定」、「推薦」的舉措，可以說作者已經隱藏在評者身後，批評文字同時載負著「讀者的詮釋」加上「作者的期望」一併出現在更多可預期的後續讀者面前。

然而即使如此，洪昇依舊是依賴其他讀者為自己的作品進行批評；清代劇作家孔尚任與其所作的傳奇劇本《桃花扇》，則是另一個更能說明並示範作者/讀者之間難以釐清的複雜關係的例子。

孔尚任《桃花扇》一劇作於康熙三十八年（1699）；這個劇本在整個明清傳奇的創作歷史上有著極其獨特的意義，其文學與思想價值已獲得歷代評論家的熱

<sup>7</sup> 洪昇：《長生殿》，收入《古本戲曲叢刊》（上海：上海古籍出版社，1986年據北京圖書館藏清康熙稗畦草堂刊本影印）。

<sup>8</sup> 洪昇：《長生殿·例言》，同上註，上冊，頁1b-2a。

烈討論高度肯定；<sup>9</sup>但亦值得注意的是，劇作家具備高度的「讀者意識」並將其轉化爲一種強烈的「作者關照」，以至在創作過程中透過對於不同文本結構層從形式以至內容的精心設計，使得文本展現出一種多層次的召喚結構意義。首先是對於傳奇劇本體例上進行了巧妙的變化，孔尚任利用所謂的小引、凡例、綱領、考據、本末、小識等外出於戲劇情境、卻又附加於劇本結構之上的章節安排，對於劇作的歷史背景、體例結構、文本旨趣加以說明，表述性文字將劇本層層包覆，藏在最核心內層的方才是《桃花扇》的正戲部分。章節的有意設計，使得讀者進行劇本閱讀時，勢必經過這些導讀與說明意味濃厚的章節之後才能「進入」文本而後「淡出」文本。

這一些屬於「外結構」的段落在場上演出時勢必遭到省略，但作者的話語卻又透過隱藏於劇情當中的老贊禮一角獲得發聲的機會。在《桃花扇》劇中的「老贊禮」一角，所思所言皆充斥作者意識，甚至有著跳離戲劇情境的後設性發言；可以說作者又化身爲一劇中角色置身於戲劇情境當中，同時對著劇中其他人物以及文本之外的讀者觀眾對話發聲，這依舊存在著一種劇作家意欲引領讀者以及觀眾接受詮釋方向的形式意義。

古代戲曲劇作家或者透過序跋闡發創作初旨以及藝術理念，<sup>10</sup>或者藉由劇中角色之口抒情發言，<sup>11</sup>亦可見直接讓劇作形成一種作品內/外、虛構文本與真實世界的巧妙對應關係的例子。<sup>12</sup>而在《桃花扇》一劇中，作者身影始終穿梭在文本結構內外，企圖建構起一個橫跨案頭場上雙層接受意義、並且訊息豐富的文本結構，使得文本所要述說的話語顯得如此繁複。

文本的可閱讀意義尙不止於此而已。康熙四十七年（1708）介安堂原刻本《桃

<sup>9</sup> 歷來關於《桃花扇》的討論甚爲豐富，如王國維將此劇與《紅樓夢》並列推舉爲中國文學中最具有「厭世解脫」之精神者。參見王國維：〈紅樓夢評論〉，收於《紅樓夢藝術論》（台北：里仁書局，1984年），頁13。梁啟超亦曾對《桃花扇》一劇進行註解，並討論孔尚任「以史作劇、以劇觀史」的創作特色，及全劇藝術手法的獨創性。梁啟超：《桃花扇註》（台北：中華書局，1966年）。

<sup>10</sup> 劇作家爲自己作品寫作序跋最早如明初朱有燬《誠齋雜劇》，其中多種卷首有引或序，用以闡明創作主旨及創作原則；如前述湯顯祖〈牡丹亭還魂記題詞〉、洪昇〈長生殿自序〉，皆爲此類文例。

<sup>11</sup> 如高則誠《琵琶記·副末開場》便藉副末角色之口表達劇作家的戲劇觀：「……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，這般另作眼兒看。休論插科打諢，也不尋宮數調，隻看子孝共妻賢。」高明：《琵琶記》，收於明·毛晉編《六十種曲》第一冊（北京：中華書局，1958年）。

<sup>12</sup> 例如清初劇作家丁耀亢寫《西湖扇》一劇，內容雖以宋金戰爭爲主題，實則寄託對於清兵入明之後的奸淫擄掠惡行之控訴。收於李增坡主編，張清吉校點《丁耀亢全集》（鄭州：中洲古籍出版社，1999年）。

花扇》，是後來各種翻刻版本的主要依據。該本前後皆有序跋題辭，卷首有顧彩之序，田雯、陳于王、王蘋、唐肇、朱永齡、宋肇、吳陳琰、王特選、金埴等人所寫的題辭；書後則有黃元治、劉中柱、李枏、陳四如、劉九與葉藩等人所作跋語，以及吳穆〈後序〉一篇。<sup>13</sup>序跋文字之豐富，一方面呼應了清代文人之間經常以序言評點作為一種交往工具的慣習，一方面也印證了清代文人創作刻集往往依賴大量序跋以提高文本聲勢的特殊文學風氣。<sup>14</sup>

該刻本在為數豐富的序跋題詞之外，與每一齣目情節並置的尚有大量眉批與總批之語；這些批語並置於文本當中並具有重要的導讀功能。然原刻本中的眉批與總批，並未一一標示出批者身份，僅註明了劇本為「云亭山人」所編。《桃花扇·本末》一文中記載著該劇寫成之後演出、作者參與觀賞與指導、文本流傳改寫、讀者閱讀批評、傳鈔與刊行等經過；其中關於文本閱讀批評的記載如下：

讀《桃花扇》者，有題辭，有跋語，今已錄於前後。又有批評，有詩歌，其每折之句批在頂，總批在尾，忖度予心，百不失一，皆借讀者信筆書之，縱橫滿紙，已不記出自誰手。今皆存之，以重知己之愛。至於投詩贈歌，充盈篋笥，美且不勝收矣，俟錄專集。<sup>15</sup>

孔尚任自謂書中批語乃是「借讀者信筆書之，縱橫滿紙，已不記出自誰手」，但又對這份這份批語下了如此評論：「忖度予心，百不失一」。讀者意見竟如此精確地貼合了劇作家的心意，這份批語示範了一個難得的閱讀過程，同時也說明了《桃花扇》一劇在當時一種非常重要的接受反應途徑，是透過案頭文字進行的；而作者對於自身劇作透過書面流傳所能發揮的閱讀響應亦是極為留意的。

批語的作者實際身份為何？學術界曾經出現三種看法：批評者即為孔尚任本人、<sup>16</sup>評語非孔尚任所自作，<sup>17</sup>以及孔尚任在收集了若干批語之後，並又擬作了部

<sup>13</sup> 參見孔尚任：《桃花扇》（上海：上海書店，1986年《古本戲曲叢刊五集》影印清康熙刊本）。

<sup>14</sup> 魏耕、錢價人《今詩粹·凡例》：「近見一稿之出，贈序必有十餘篇；一書之成，必問屬某為序。」參見謝正光、余汝豐編：《清初人選清初詩彙考》（南京：南京大學出版社，1998年），頁76。李明睿：《詩慰·序》亦云：「今人刻詩，往往序多於詩，何也？」（頁79）兩段文字皆充分說明清代刻書必佐以序跋的風潮之盛，但也見得蘊藏於序跋文字之下的社交權力關係。

<sup>15</sup> 《桃花扇·本末》，卷下，頁148b-149a。

<sup>16</sup> 葉長海：《中國戲劇學史》（台北：駱駝出版社，1993年），頁459。吳新雷：〈《桃花扇》批語初探〉，收入章培恆、王靖宇主編：《中國文學評點研究論集》（上海：上海古籍出版社，2002年），頁447-450。

<sup>17</sup> 楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，《中國文哲研究集刊》第十九期（2001年9月），頁79。

分批語以增加文本批評的完整性；因此整個批語事實上是個「混合體」。<sup>18</sup>批語的作者真正的身份至今難以釐清的課題，目前的共識則落在於該評本可能正為孔尚任自註自評，或者以為作者所認可的理想讀者加以現形。或者確如孔尚任所言，這是一份綜合讀者意見的批評彙合；但既為作家所看過並仔細收錄，足見這些評語當是獲得作者一定程度的認同。

從此段文字內容亦得以推論，在文本刊行之前，讀者或觀眾的反應可能早已融入劇本創作中了；<sup>19</sup>而孔尚任則又刻意將這些題詞、跋語與評點一併收錄付行刊刻，使得劇本被豐富的附加性書寫給重重包圍。因此這些序跋與評點文字，在基礎意義上當視為作者對於「讀者反應」的收集與珍藏，顯見出一種作者獲得知音讀者的喜悅與珍惜之情。這個舉動除了在形式上的意義除了是增加了整個劇本的閱讀質量，作者對於這些評語的有意「展示」，自也存在一種以附加批評文字豐富文本結構的功能，最終所呈現，將是一個擁有不同閱讀層次的召喚意義。對應文本結構產生出的審美反應，既是這般迎合貼近著作者原初的文本定義與對於讀者反應的期待，一併收錄刊刻出版的最終延伸意義，將是為了引導著後續的讀者們更能深入理解文本、並能體會關於這部作品豐沛的審美迴響與流傳價值。

在文本定位上，戲曲固然兼具為作家抒情達意的功能，但其同時具備的演劇與娛樂目的，其實也決定著這不會是一個單純的以傳遞劇作家某種情思為主的文本創作。敘事性作品遺留下的「文本間的空缺與留白」格外地多，讀者的閱讀過程經常發生著所謂「想像式的填充」，也使得最後的審美結果是擁有很大的彈性與空間的。<sup>20</sup>因此嚴格說來，劇本不會是作家用來抒發個人情志的最理想文本形式。然而弔詭的是，許多時候虛構性敘事文本卻又成為文人抒情寫志所選擇的體式，理由正在於虛構性文本可以與劇作家的現實人生保持一種距離，使得很多真實的意志或批評可以藉由假託的歷史或虛設人物事件為其代言，又不至於為自己沾惹上爭議或禍端。<sup>21</sup>

但是正因為戲曲的敘事性文本特徵以及跨越多種場域的接受實現，無論在詮

<sup>18</sup> 王璦玲：〈「忖度予心，百不失一」——論《桃花扇》評本中批評語境之提示性與詮釋性〉《中國文哲研究集刊》第二十六期（2005年3月），頁171。

<sup>19</sup> 楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，頁78-79。

<sup>20</sup> 文學理論家甚至認為，文本的留白處所造成的可詮釋空間愈大，某種意義上說明了將引起讀者閱讀活動中更多的參與與創造性行為，這將是評價文本優劣的標準之一。參見 Wolfgang Iser：《審美過程研究——閱讀活動：審美響應理論》（北京：中國人民大學出版社，1988），頁226-227。

<sup>21</sup> 參見王璦玲：〈記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感懷之戲劇轉化〉，《中國文哲研究集刊》二十四期（2004年3月），頁39-103。

釋空間或是審美層次上都是開放多元的；劇作家勢必知悉，即便他擁有許多所欲言說，但作為一個藉由虛構時空、人物情事輾轉表述的敘事文本以及場上演劇，接受者在其中可能獲得的審美效果也往往是層次各異的。

孔尚任作《桃花扇》雖不盡然僅是為了為自己個人心事發聲，但藉由劇本創作所引發的讀者/觀眾如何觀看、詮釋與體會劇作家的歷史意識與生命情思，是為作者所在意的；這也許激發了孔尚任必得以各種姿態穿梭文本的寫作意圖。孔尚任一方面將接受意見轉化成創作修改之參考，又進而將其結構成作品的一部份，令文本的初步結構便已經同時包含「作者意志」和「讀者意見」，以一種趨向完整嚴密的形式出現；另外則是將個人關於文本的各種說明導引附加在文本前後，最後並收錄大量知音讀者們的評論或響應，孔尚任正是希望將文本接受行為引導至作家所預設的方向不至於誤讀，甚至對於文本旨意與藝術形式上的用心都能夠有所體會。《桃花扇》一劇遂也在傳奇劇本原有的「敘事文本」兼「抒情文本」兩種範疇之外，建立了一種「批評性文學作品」的新文本形式。

既是劇本作者，又是劇本的讀者兼評論者；孔尚任以多重身份出沒在文本與評語之間，身份的移轉與文本多重結構的設計於是創造了文本的「多重視角」。如果說作家寫成作品時已同時決定了文本結構上可能的召喚功能，其餘部分則留待讀者觀眾透過與文本互動與自我問答的過程，揭示出自身對於文本的領會；那麼孔尚任創作批評《桃花扇》，則是透過「已成形的問答」重新構造成新的「召喚結構」。而經由評點文字的指引，劇本所能發生的召喚意義以及閱讀行為，自然不同於單純的劇本書寫。

一個藝術文本存在著作者強烈的主導意圖，對於審美接受活動究竟是否為正面的意義，這並非這篇論文所欲評斷的；然孔尚任透過身份上的轉換相應而出的創作、導引與批評，這已經是個確實存在的創作與審美歷程，亦是清代眾多戲曲中，由作家主導的創作與評點合一的特殊範例。本章論文將分析作者如何利用各種不同的書寫策略，將文字的表述功能進行最大的發揮，其目的、企圖以及最後這個結合創作導讀與品評的「文本結構」，所透露出的繁複召喚層次為何。

### 第一節 結構設計的言外之意

《桃花扇》一劇的結構主要有四十齣的正戲內容，四十齣劇情以一種順序發展的方式鋪展進行人事；劇本並可區分為上下兩部，上部結尾當可視為一個皆情節上的「小收煞」，這些安排是明清傳奇體式習見的結構安排。而在正戲之外，

上下兩部的前後分別有〈試一齣先聲〉、〈閨二十齣閒話〉、〈加二十一齣孤吟〉以及〈續四十齣餘韻〉四個折子。

值得注意的是，每一折子在齣目之下同時還標注了該情節事件發生的「戲劇時間」。戲劇時間的完整標示並非傳奇慣例，劇作家在形式上的刻意設計自有訊息隱藏其間，並對閱讀效果產生影響；特別是四十齣正戲之外的四個折子在時序安排上產生了一種「倒敘」以及「跳接」的設計，「戲劇時間」對於「情節內容」而言有著明顯的輔助說明意義。

正戲第一齣的戲劇時間設定在明末「崇禎癸未二月」（西元 1643 年），時間一路前進發展，四十齣〈入道〉則落在「乙酉七月」（西元 1645 年）；《桃花扇》正戲正是集中於這兩三年之間的遭遇與發生。而〈試一齣先聲〉的戲劇時間，則已是將近四十年後的清代「康熙甲子八月」（西元 1684 年），以老贊禮的一段開場對話作為主要內容，因此這個時間點就劇情意義上是事隔四十年的後人之追憶懷想，這在戲曲中是一種少見的「倒敘手法」。同時之間，這段劇情內容為戲場上將要敷演《桃花扇》一劇，因此「康熙甲子八月」這個時間點，不僅是戲劇時間的延伸，也可視為是一個具有後設意義的「劇場時間」。〈加二十一齣孤吟〉則又從第二十齣的「甲申七月」（1644）跳躍呼應〈試一齣先聲〉的「康熙甲子八月」，「劇場對話」於此再度發生。而最後的〈續四十齣餘韻〉，則設定在主角人物入道之後三年，「順治戊子九月」（1648），由幾位主要角色追想往事並又入山而去做一回顧式的正式總結。

齣 目	年份	全齣總評
試一齣先聲	康熙・甲子八月 1684	首一齣先聲與末一折餘韻相配，從古傳奇有此開場否？然可一不可再也。古今妙語皆被俗口說壞，古今奇文皆被庸筆學壞，慎勿輕示俗子也。
第一齣聽稗	崇禎・癸未二月 1643	
第二十齣移防	甲申六月 1644	
閨二十齣閒話	甲申七月 1644	哭主一折上報北京師之失，而帝后殉國流賊破城，始末皆於此折補出。雖補，筆也寔小結場法。張道士蔡益所藍田叔皆下本結場之人，而此上本末折方令出場，筆意高絕，又兩結場皆是中元，皆鬼神之事，又全折但同科白，不填一曲，是異樣變化文字。
加二十一齣孤吟	康熙・甲子八月	此齣全用詞曲，與閒話一齣相配，閒話上

	1684	本之末，孤吟下本之首。
第四十齣入道	乙酉七月 1645	
續四十出餘韻	順治・戊子九月 1648	<p>水外有水，山外有山，桃花扇曲完矣。桃花扇意不盡也，思其意者，一日以至千萬年，不能彷彿其妙曲云，曲云笙歌云乎哉，科白云乎哉？</p> <p>老贊禮乃開場之人，仍用以收場。柳在第一齣登場，蘇在第二齣登場，今皆收於續齣，徐皂隸即首齣之徐公子也，先著其名，末露其面一起一結，萬層深心，索解人不易得也。</p> <p>贊禮漁樵或巫歌或彈詞或弋腔，天空地闊，放意喊唱，以結全本桃花扇。關雎之亂，洋洋乎盈耳哉。</p> <p>續四十齣三唱收煞，即中庸末節三引詩云，以咏嘆之意也，興於詩立於禮成於樂，豈非近代一大著作？</p> <p>天空地闊，放意喊唱，偏有紅帽皂隸，嚇之而避；譜桃花扇之筆，即記桃花源之筆也，可勝慨嘆。</p>

四個齣目中所出現的角色或是人物所依託的戲劇情境，與正戲部份並非完全斷裂無關，卻又另成格局。〈試一齣先聲〉先是貫串全劇的老贊禮一角以副末出場自報家門並概述一劇大綱；傳奇劇本的書寫慣例往往在第一齣之中安排副末開場指點全戲綱要，而正式的角色如生旦、或是主要的情節人事，則多在第二齣中才會陸續出場並開展正式劇情。<sup>22</sup>〈試一齣先聲〉則將原本安置於第一齣位置的「副末開場」透過一種「外出」於正戲的方式加以處理，使得《桃花扇》一劇得以從第一齣開始，就直接引出主角侯方域及相關人物並進入主要戲劇情境。

〈先聲〉一齣雖看以一種不破壞主戲情節結構的特殊處理，但觀看該齣內容，實則包覆著另一種「總括戲劇情境」的敘事意義。從老贊禮的年紀與說話之時間內容來看，無不說明了他不但是劇中所演的這一段明末歷史的參與者，並又兼任《桃花扇》一劇的「觀眾」與「劇中角色」兩種身份：

<sup>22</sup> 傳奇「副末開場」之形式可參張敬：《明清傳奇導論》（台北：華正書局，1986年），頁142。以及蔣星煜：〈南戲、傳奇的演出與「副末開場」及其他〉，《中華文史論叢》55輯（1996年12月），頁297-311。

老夫原是南京太常寺一箇贊禮，爵位不尊，姓名可隱。最喜無禍無災，活了九十七歲，閱歷多少興亡，又到上元甲子。……昨日在太平園中，看一本新出傳奇，名為《桃花扇》，就是明朝末年南京近事。藉離合之情，寫興亡之感，實事實人，有憑有據。老夫不但耳聞，皆曾眼見。更可喜把老夫衰態，也拉上了排場，做了一箇副末角色；惹的俺哭一回，笑一回，怒一回，罵一回。那滿座賓客，怎曉得我老夫就是戲中之人！<sup>23</sup>

老贊禮即將與觀眾們一起欣賞登臺演出的《桃花扇》一劇，並且也說明了他因為親自參與這段史事，是而在該齣傳奇中，也把他安排成一個出場角色。在尚未進入正戲之前，老贊禮所擔任的是一個類似「引言人」的身份，指點著觀眾在入戲之前，對於該劇的創作背景與故事梗概有著初步的認知。然此齣場上並無其他角色現身，而是透過內場發聲的方式與老贊禮形成對談。「內場發聲」在戲曲中的意義原本是作為一種節省角色並具補充敘事的功能，但在這裡，內部的提問引導出老贊禮對於一劇的說明，正是透過一種問答方式形成新的召喚結構，使得處於劇本之外的我們，對於一劇始末與作家旨意有著預先的理解。

作家的身份於該齣中的出場亦是巧妙：

（內）請問這本好戲，是何人著作？

（答）列位不知，從來填詞名家，不著姓氏。但看他有褒有貶，作春秋必賴祖傳；可詠可歌，正雅頌豈無庭訓！

（內）這等說來，一定是云亭山人了。

（答）你道是那箇來？<sup>24</sup>

虛設的觀眾角色表達對於該劇的肯定，並因此對於劇作家身份感到好奇，老贊禮回應的方式無非就是劇作家的真實想法：不止希望觀眾看到這是一齣好戲，《桃花扇》一劇實藉離合之情寫興亡之史，蘊藏於聚散離合背後是對於一段歷史的書寫與觀察；劇作家雖未能如同史家一般即刻提出褒貶評價，但在人物形塑與情節安排上，自己是一種近似於史書功能一般的批評手法了。然而戲劇終究不同於歷

<sup>23</sup> 《桃花扇·試一齣先聲》，上卷，頁 10a-10b。

<sup>24</sup> 同上註，頁 11a。



史，其未若史書一般盡可能如實書寫，即使孔尚任強調情節人物於史有據，但作為不奇不傳的戲曲創作，主要的呈現方式仍舊是透過「場上歌舞」形成「局外指點」；「可詠歌」成為傳奇劇本與歷史的主要相異之處。老贊禮引用了《論語》記述孔子以必讀《詩經》作為對兒子的庭訓，巧妙點出戲曲與《詩經》同樣作為一種文學創作，亦能令讀者在詠歎吟誦之際習得辨明是非與立身言說之道。因此關於《桃花扇》一劇面對潛在讀者與觀眾所能與所欲開啓的對話層次，劇作家其實已經清楚地將之定位在「歷史」與「文學」之間的重疊地帶。

閱讀過程中，評點文字則發揮了指引閱讀的作用，提示讀者從「文本內涵」的理解感受延伸至對於「形式意義」的關照；第一齣總評寫道：

首一齣先聲與末一折餘韻相配，從古傳奇有此開場否？然可一不可再也。  
古今妙語皆被俗口說壞，古今奇文皆被庸筆學壞，慎勿輕示俗子也。<sup>25</sup>

評點提醒了讀者留意《桃花扇》一劇絕非舊本熟常可見的歷史劇又一齣，讀者切莫以尋常觀戲心態草草看過。〈先聲〉、〈餘韻〉的形式與內容，確為《桃花扇》一劇的結構特色，評點者不忘提示讀者留意著劇作形式上的新意，也傳達戲曲創作需求新奇勿落套的藝術見解；不但對於過往創作有個整體性的檢討評論，同時也作了「啓示後者」的發言，創新之作若遭到屢次模仿，又將是另一種窠臼陳套。

擔任副末開場的老贊禮的雙重身份意義與〈試一齣先聲〉的創新形式安排，除了製造出一種「擬劇場」的後設效果，劇作家同時也模糊了「戲劇真實」與「歷史真實」之間的界線。老贊禮遊走文本內與劇場間，「被觀看」的同時也「觀看」著歷史之下的人物情事；「人生如戲場」的說法在此間悄然獲得凸顯。而此刻出現於劇場間預備觀看欣賞這段搬演著前朝往事的歷史劇的未現形「假設觀眾」，亦成為戲劇人物的一部份存在，其實也說明了在每一個觀劇或追憶過往的「當下」，新的歷史也不斷地上演著。前一刻發生之事終成歷史、終無可逃離被觀看與評價的時間意義，觀眾於劇場間形成與歷史的對話，也同時不間斷地寫下新的歷史；此刻書寫或閱讀《桃花扇》的我們，不也是經由「對話歷史」而能構成「自己的歷史」？歷史的一種構成方式，竟然是透過「對話於歷史」來實現的。

上本尾聲〈閨二十齣閒話〉在時間點的設計上並未跳脫前二十齣的順序關係，從十八齣〈爭位〉開始，到十九齣〈和戰〉以及二十齣〈移防〉，陸續鋪陳

<sup>25</sup> 《桃花扇·試一齣先聲》總批，上卷，頁12a。

各方勢力擁兵而重的爭鬥混戰狀態；下本幾位主要人物蔡益所、藍田叔與張薇於此刻初次上場，劇情安排三人戰亂奔逃之際於村店巧遇，談話之中轉述了末明皇室的淒涼慘狀：崇禎自縊、周皇后殉難，文武百官或走藏、或殉節；爾後清兵入關，明朝大勢已去，徒留老臣遺民落難傷悲。該折總批言道：

哭主一折上報北京師之失，而帝后殉國流賊破城，始末皆於此折補出。雖補筆也寔小結場法。<sup>26</sup>

該折子以一種承上啓下的形式意義存在著，總批之語指點了劇作家創作手法，崇禎帝后並未在劇中出場，卻是這一切興亡之感主要之寄託；藉由角色之談論描述動態時事的同時，表達出朝臣以至百姓面對著家國崩散分離時的驚惶傷悲之狀，官人、山人以至賈客，沒有誰能跳離時代的悲劇免難及身，而這種微小的生命在時代的洪流裡往往難以被聆聽重視，但他們卻最真實而深刻地反映出屬於最大數量之百姓們的無助與傷悲，這當是最具概括性意義的一種歷史面容。作家用心巧妙之處又在於讓張薇、蔡益所與藍田叔三位下半部重要角色於此上場，於小收煞處出場，並預示了另一個起承轉合的即將開始；總批又言：

張道士蔡益所藍田叔皆下本結場之人，而此上本末折方令出場，筆意高絕，又兩結場皆是中元，皆鬼神之事，又全折但同科白，不填一曲，是異樣變化文字。<sup>27</sup>

張薇三人遂一道行香哭拜先帝，全齣則在張薇夢見先帝之後遂而驚醒，三人遂約定隔年七月十五修齋追薦以脫度冤魂之後收場；而下半部最末〈入道〉一折，正是收尾於此事。

下半部之首〈加二十一齣孤吟〉的時間再度來到「康熙甲子八月」，與全劇之首〈試一齣先聲〉兩相呼應；老贊禮再度上場，走出正戲情境與觀眾又一對話：

（老贊禮）老客無戀家，名園杯自勸，朝朝賀太平，看演《桃花扇》。

（內問）老相公又往太平園，看演《桃花扇》麼？

<sup>26</sup> 《桃花扇·閨二十齣閒話》總批，上卷，頁131b。

<sup>27</sup> 同上註。

（答）正是。

（內問）昨日看完上本，演得的如何？

（答）演的快意，演的傷心，無端笑哈哈，不覺淚紛紛。司馬遷做史筆，東方朔上場人。只怕世事含糊八九件，人情遮蓋兩三分。<sup>28</sup>

首齣以引戲人姿態帶領並一同觀看《桃花扇》一劇的老贊禮，看完上半部演出之後自是百感交集；此折安排並非由引戲人詢問觀眾看戲心得，反而在觀眾詢問之下，道出內心因觀劇而引起的千頭萬緒。以副末登場的老贊禮於劇中先是「哭一回，笑一回，怒一回，罵一回」，事隔多年此刻回顧著這段歷史搬演，仍舊令他「快意、傷心、笑哈哈而又淚紛紛」。〈試一齣先聲〉裡，老贊禮先是以有褒貶的《春秋》與可詠歌的《詩經》一道為傳奇劇本功能加以定義；這一齣當中則又將擅寫歷史的司馬遷與漢代著名優人東方朔相提並論。司馬遷史筆之中蘊含自身主觀的喜好與評斷，東方朔則在談笑之間直言切諫；史家與優人即便表現手法不盡相同，但莫不總是觀察著時代對話著歷史與現實，語言文字之間並又流露對於時代事件的詮釋與評價。此折眉批寫道：

含糊遮蓋，詩人敦厚之旨也。<sup>29</sup>

老贊禮所指出的是傳奇演劇以「場上歌舞」形成「局外指點」的「歷史」與「藝術」雙重功能，人事點染不單單只是一種為了製造閱讀趣味的文學筆法，文學家或者不如史家之筆能對史事人物進行是非斷定善惡評價；其模糊、保留隱晦之處，乃是源自於藝術對於真實之間有距離的觀察以及有意的寬容，關於論其是非，且留待讀者自行判斷領會了。老贊禮與評點之語同時透露著劇作家對於戲曲的定位與期許，這亦是在這個劇本中，孔尚任另一個極欲傳達的文本訊息。

該齣之下場詩如此寫道：

當年真是戲，今日戲如真；兩度旁觀者，天留冷眼人。<sup>30</sup>

昔日參與歷史，面對著動盪時代之下的各類人物情態與情勢的多重轉折，其複雜

<sup>28</sup> 《桃花扇·加二十一齣孤吟》，下卷，頁 1a-1b。

<sup>29</sup> 《桃花扇·加二十一齣孤吟》眉批，下卷，頁 1b。

<sup>30</sup> 《桃花扇·加二十一齣孤吟》，下卷，頁 2b。

曲折仿若虛設之戲劇一般「不真實」；而今日戲場上重新搬演該段史事，虛構之間卻能令觀眾同感悲喜，彷彿往事再現，戲場所見無非是一段再現歷史，無論幾度觀看，依舊驚心動魄。然而，戲劇不也可視為是一種對於歷史的重新演繹詮釋？此處眉批於是寫道：

非冷眼人不知朝堂是戲，不知戲場是真。<sup>31</sup>

無論親歷史事或觀戲場上，老贊禮皆可謂以一種旁觀的位置見證或觀望著該段歷史時空的呈現；「今日戲如真」除了說明劇場再現歷史的逼真感，更將因為當下存在之人藉由觀望過往的同時指向當下的存在意義，而產生了所謂的真實感。

侯方域李香君捨情入道之後，屬於主角人物的正戲部分可謂已結束；傳奇劇本的寫作慣例多在最末一齣安排中主要角色團圓聚合，歡喜而終。《桃花扇》先是打破了生旦團圓的陳套，並又在末齣之後再加一折〈續四十齣餘韻〉。〈餘韻〉如其齣名所示，敷演三年之後的一段追憶與無限惆悵。蘇崑生化為樵夫，柳敬亭亦歸隱成漁人，昔日興亡之事，亦已成風月之中的閒談之語。而貫串全劇的老贊禮於此處再次出場，彈唱之間再憶歷史往事，引著幾位老夫不禁淚眼婆娑，歔噓不已；引戲人老贊禮這裡則擔任起說書唱曲之人，吟詞談唱之間追憶歷史並又抒發盡興亡之感。

劇末前代魏國公嫡親弟子徐青君即使面對國破家亡富貴不再，卻能在新朝混得皂隸一職；此處眉批寫道：

三百年之君始於明太祖，終於弘光。三百年之臣始於魏國公，終於皂隸，皆狗尾也。<sup>32</sup>

續四十齣成山人自謙曰：貂不足，狗尾續。誰知皂隸雖是狗尾，文章卻是龍尾。<sup>33</sup>

前一句眉批從戲劇走向歷史之評，明代始於太祖朱元璋終結於弘光帝；三百年後從上至下竟是君王無能、權臣戀權、小官貪利，國家焉能不亡？劇情結構上作家

<sup>31</sup> 《桃花扇·加二十一齣孤吟》眉批，下卷，頁 2b。

<sup>32</sup> 《桃花扇·續四十齣餘韻》眉批，下卷，頁 133b。

<sup>33</sup> 同上註。

有意地以改朝而後貳臣的一個小皂隸作最後出場角色，其職雖卑，卻能說明一代之興亡小官甚或百姓豈無責任。是而明代之亡，亡於後繼無力，遂以「狗尾」比擬。後一句眉批則從戲劇內在情節轉向藝術結構來談，皂隸奉命訪拏山林隱逸，認為老贊禮三人正是他所尋覓之隱士。然而之於老贊禮三人而言，早已經是千帆過盡，又如何可能再有入朝為官之心？如此深言大意寄託此間，正是一種文章結構上的「龍尾之作」。

歷史朝代反覆循環，人事終有消散的一刻。在朝宗、香君入道之後，〈餘韻〉一折則又展現出劇作家寄寓在文學作品當中的歷史觀感；歷史之所以值得追懷，是因為足以引起存在於當下的人們另一種心情感受。如此說來，歷史與文學甚或戲劇之間的差異，並非如此遙遠。該齣總批寫道：

水外有水，山外有山，桃花扇曲完矣，桃花扇意不盡也。思其意者，一日以至千萬年，不能彷彿其妙曲云，曲云笙歌云乎哉，科白云乎哉？<sup>34</sup>

朝代興亡有時，唯藝術傑出之作得以久世流長；寄託於作品之中的作家情旨，亦將透過作品綿延長久。《桃花扇》寫至南明歷史的尾聲，國盡人散；作家最是巧妙之筆在於又加上〈餘韻〉一齣，即使前朝已成往事，歷史終將延續不盡，《桃花扇》一劇，正是以一代之史卻寄託了長遠的歷史之情與恆常的生命之感。總批又言：

譜桃花扇之筆，即記桃花源之筆也，可勝慨嘆。<sup>35</sup>

「桃花源」在文學傳統上的意義，代表著一個生命與心靈最理想的歸所；此處不單指向一個具體的所在地，亦是說明人們精神情感的遠離俗世，超脫而自立。從最具體細微、時間感濃厚的一段史事，走向無有時間拘束的自由空間，《桃花扇》何嘗不是指引了我們從歷史裡又看見不為動搖的坦然生存之心？

該齣眉批與總批分別言道：

大笑三聲，乾坤寂然矣，而秋波再轉，餘韻鏗鏘，從古傳奇有此結場否？  
後之傳奇者若效此為之，又一錢不值矣。<sup>36</sup>

<sup>34</sup> 《桃花扇·續四十齣餘韻》總批，下卷，頁 135b-136a。

<sup>35</sup> 同上註，136b。

<sup>36</sup> 《桃花扇·續四十齣餘韻》眉批，下卷，頁 127a。

續四十齣三唱收煞，即中庸末節三引詩云，以咏嘆之意也，興於詩立於禮成於樂，豈非近代一大著作？<sup>37</sup>

劇作家正是以藝術的獨特性建立自己無可取代的歷史價值，甚至是對於時間的超越意義。《桃花扇》一劇又不只擁有藝術上的特殊成就，〈餘韻〉一齣《中庸》之言、《詩經》之語隱藏其間，是而評者言道「興於詩立於禮成於樂」，呼應劇首老贊禮所說的「可詠可歌，正雅頌豈無庭訓」；孔子對於詩經禮樂的重視，在這裡被劇作家轉化成用以說明傳奇戲曲同於古代經典一般的啓示意義。

四十齣主戲將歷史興亡人事流轉的完整劇情呈現，〈試一齣先聲〉、〈閨二十齣閒話〉、〈加二十一齣孤吟〉以及〈續四十齣餘韻〉四個折子以穿插於前後的方式將整個劇本完整包覆，劇作家對於歷史與人生的深刻體驗，卻已在當中有著最清楚的表述。

〈試一齣先聲〉藉老贊禮之口傳達劇作家如何看待歷史劇的創作一事，有褒貶亦可詠歌，文學雖不等同於歷史，但歷史亦無可能取代文學，兼具歷史之感與文學筆法的傳奇劇本所能傳遞的部份，已是超越歷史載記的另一種真實書寫，所能引起的對話意義亦超過歷史的直接表述；自然也是孔尚任書寫《桃花扇》的目的與期待。老贊禮跨越引言人、歷史人物、劇中角色與觀眾的多重身份，模糊了文本內/外、歷史/現實，戲場上/下之間的真實或虛構位置，歷史/文本/戲劇皆具有一種被觀看的功能，而在獲得觀看形成對話的當下，除了實現了一種交流對話的意義，「當下」亦是一種「發生」，一種歷史的現在進行式；老贊禮遊走於文本、劇場與歷史之間，正是說明了在閱讀與觀劇過程中，讀者與觀眾身份多重轉換的可能。

〈閨二十齣閒話〉一邊技巧性地帶出下半部劇本的主要人物，一方面藉由他們的對話呈現出大歷史之下的個人意義；這往往是歷史書寫所缺漏的，帝王將相之外，平凡百姓往往被淹沒在大時代的圖像裡成為普遍而無聲的存在；正因為是文學的創造與揣摩，個體在時代之間如何體會動盪感受悲喜也才能獲得相對細膩的摹寫與關照。驚惶、奔逃、哀慟、夢憶，這不僅是藍田叔、蔡益所與張薇三人的心境表現，歷史正依賴這些群眾所思所感堆疊出時代的真實圖像。

<sup>37</sup> 《桃花扇·續四十齣餘韻》總批，下卷，頁 136a-136b。

戲劇搬演至此最是悲痛難捨，上半部作一小收煞，〈加二十一齣孤吟〉再度以一種「擬劇場」的方式讓老贊禮回到〈試一齣先聲〉時擔任的引戲人角色。前半部之戲劇觀來固有快意、傷心、笑語、淚眼多種情緒交織，然後半部的劇情將要是一路走向衰落敗亡分離散盡，劇情一路直下，再也難見欣喜之情。香君、朝宗入道，蘇崑生採樵、柳敬亭從漁，而最終老贊禮亦入山歸隱而去。

〈先聲〉既以老贊禮與劇場時間一起開場，中段的〈孤吟〉戲場再現，何以最末齣不再度以觀戲人老贊禮在劇場間將全劇收尾總評，熄燈落幕結束？就形式上而言可視為孔尚任在結構嚴謹之餘作的巧妙變化，就戲劇旨意而言，〈餘韻〉最是能表現劇作家自身面對歷史的態度。朝代將有盡頭，戲劇終需落幕；而人們又何需一直滯留耽溺其間患得患失？蘇崑生、柳敬亭與老贊禮的入山歸隱，看似消極頓逃，但這應該被視為是一種有意識的生命選擇。而在他們看透人生並放下執著之後，卻因此能夠翻轉出無限寬敞的人生，這不正是一種生命的最積極意義的體現？

歷史依舊延續書寫著，昔日往事亦已遠去；此時的蘇崑生、柳敬亭、老贊禮，正是因為經歷了前朝往事而領會到世事變化不曾止息、亦難以挽回的時間流動感，而確立了此刻存在的當下。

附加於劇本之上的總批之語正是提醒著我們從「結構意義」上去理解劇作家藉著變化過後的傳奇劇本之形式特色，所寄寓的另一層話語。讀者除了看透劇本之中的離合之情與興亡之感，新的形式設計使得閱讀行為本身勢必因留意到四個齣目在內容以及時間上所代表的另一層意義，在閱讀過程中，也因能從文本內涵中延伸出對於劇作家藉此所傳遞的另一種發聲，文本中的聚散離合，乃至於劇作家更寬闊的歷史關懷。傳奇取代了正式的歷史記載，文學的形式意義說明了一種源自歷史又超脫於歷史之外的人生觀。

## 第二節 局外指點—評點文字的多重提示性

孔尚任創作《桃花扇》一劇絕非僅為案頭而寫，場上演劇的實現意義，同時為劇作家執筆時所留意，如同〈小引〉中所提到的創作過程：「博採遺聞，入之聲律，一字一句，抉新偶成。」<sup>38</sup>〈本末〉中亦提到，創作《小忽雷》時尚由友人顧彩代為填詞理由正在於孔尚任「雖稍諳宮調，恐不諧於歌者之口。」<sup>39</sup>而待

<sup>38</sup> 《桃花扇·小引》，上卷，頁 10a-10b。

<sup>39</sup> 《桃花扇·本末》，下卷，頁 146b。

至創作《桃花扇》時，顧彩已出都，但該劇曲譜之完成，依舊與諳熟曲律之友人逐一商榷：

適吳人王壽熙春，丁繼之友也，赴紅蘭主人招，留滯京邸。朝夕過從，示予以曲本套數，時優熟解者，遂依譜填之。每一曲成，並按節而歌，稍有拗字，即為改製，故通本無聾牙之病。<sup>40</sup>

可知孔尚任雖非擅熟曲律之人，並未忽視劇本搬演演唱所需依循的音樂體製，依舊將場上演出作為創作這個劇本最終目的之一。然而不可否認的是，劇作家的所擅長所致力，實在於劇本的結構及曲詞之上：

排場有起伏轉折，俱獨闢境界，突如而來，倏如而去，令觀者不能預擬其局面。凡局面可擬者，即厭套也。<sup>41</sup>

曲名不取新奇，其套數皆時流諳習者；無煩探討，入口成歌。而詞必新警，不襲人牙後一字。<sup>42</sup>

相較於對於結構形式的創新與獨特性之追求，孔尚任在音樂曲律上的見解是比較保守的，如何透過唱詞書寫塑造角色並製造閱聽者新穎而清晰的審美接受，才是劇作家所致力與擅長：

詞曲皆非浪填，凡胸中情不可說，眼前景不能見者，則借詞曲以詠之。又一事再述，前已有說白者，此則以詞曲代之。若應作說白者，但入詞曲，聽者不解，而前後間斷矣。其已有說白者，又奚必重入詞曲哉？<sup>43</sup>

一製曲必有旨趣，一首成一首之文章，一句成一句之文章，列之案頭，歌之場上，可感可興，令人擊節嘆賞，所謂歌而善也。若勉強敷衍，全無意味，則唱者聽者，皆苦事矣。<sup>44</sup>

<sup>40</sup> 同上註，頁 146b-147a。

<sup>41</sup> 《桃花扇·凡例》，上卷，頁 11a。

<sup>42</sup> 《桃花扇·凡例》，上卷，頁 2b。

<sup>43</sup> 同上註，頁 2b-3a。

<sup>44</sup> 同上註，頁 3a。



一詞曲入宮調，叶平仄，全以詞義明亮為主。每見南曲艱澀扭擲，令人不解，雖強合絲竹，止可作工尺字譜，何以謂之填詞耶。<sup>45</sup>

唱曲在劇中的安排，除了補足唸白所達難成的抒情與寫景意功能之外，同時也依照著文本敘事結構的需要，唱曲成爲一種製造節奏變化的穿插設計。填詞的內容則要求案頭場上皆能打動人心，前提正在於以清晰明白之語，以令接受者充分領會。音樂形式上的小心謹慎正是爲了優人演唱時不至於因爲格律不合、曲目過多而更動、刪改了原有的詞意或情節結構：

各本填詞，每一長折，例用十曲，短折例用八曲。優人刪繁就簡，只歌五六曲，往往去留弗當，辜作者之苦心。今於長折，止填八曲，短折或六或四，不令再刪也。<sup>46</sup>

足見劇作家對於自身劇本結構與詞義完整性的堅持，對於場上演出的二度再創空間亦是意欲避免的。劇作家並認爲，該劇在情節結構上前後貫串，全無多餘的綴段式情節，故而不可移動刪改：

每齣脈絡連貫，不可更移，不可減少。非如舊劇，東拽西牽，便湊一劇。<sup>47</sup>

這些說明也凸顯出《桃花扇》一劇以「敘事節奏」帶動「唱曲抒情」，甚至是以敘事的必要性制約了文本結構的篤定性，此與舊有傳奇在考慮演出排場需求而形成的冷熱調劑急緩錯落的結構特色，其形式風格與藝術質性的定位上勢必有一定程度的差異。<sup>48</sup>劇作家的創作堅持以及文本結構高度的敘事目的，自也說明了《桃花扇》一劇在創作之初，即同時將文本閱讀意義與場上演出目的並列存在，「讀者」與「觀眾」同時作爲劇作家預藏於心的「隱含接受者」，文本既需「耐讀」亦需「合演」，但顯然前者所能召喚的交流層次是更爲曲折深刻的。<sup>49</sup>

<sup>45</sup> 同上註。

<sup>46</sup> 同上註，頁 2b。

<sup>47</sup> 同上註。

<sup>48</sup> 張敬：《明清傳奇導論》，頁 109-131。

<sup>49</sup> 吳梅便如此評道：「所惜者通本無耐唱之曲。」吳梅：《霜厓曲跋》卷二，收於《新曲苑》冊三（台北：中華書局，1970），頁 673。

### 一、評點文字對於文本脈絡的提示分析

《桃花扇》一劇的評點之語主要由「眉批」與齣末「總批」兩種形式構成，兩種評點形式的位置與功能是不完全相同。「眉批」可見文本中特定字詞語句、人物、事件進行針對性說明評論，談論形式特色之餘，更有評點者入戲之後的真情表露；如「令人神往」、「錦纏一曲，絕妙好辭」、「鴛妓口吻可厭」、「匆遽之狀，歷歷如觀」、「匆忙情態，可笑可嘆」、「龍友多事」、「香君守志是平常事，不足驚異也」。眉批之語中這一類充滿主觀看法的審美意見，展現出一種細讀式的閱讀趣味。而「總批」則皆置於全齣之後，評論內容幾乎完全是針對該齣的藝術手法予以提示分析；這些評論一方面提醒讀者從整體性的文本結構去理解每一段情節人事安排的意義，一方面又強調著文本創作手法與審美功能皆是在「史」與「劇」之間的巧妙定位。

孔尚任〈綱領〉一篇將劇中出場人物依照其不同作用與人際關係細分成「左部」與「右部」，前部以侯朝宗為主，後部則列出李香君以及相近之人際脈絡，兩部並進而細分成「正色」、「間色」、「合色」、「潤色」，並將相關角色一一歸入其中。生旦情感脈絡之外的另一支線自是政治情勢與國家興亡之態，劇作家依舊分列「奇部」、「偶部」，進而以「中氣」、「戾氣」、「餘氣」、「煞氣」類分而論。最後將老贊禮與張薇定位為貫穿全劇的一經一緯，立一「總部」說明其功用。

在傳奇劇作當中，往往以一生一旦作為全劇主線，所有情事脈絡環繞主角人物開展而出。而生旦必為正直善良之人，然一齣戲劇當中，若無反面性的角色，衝突與張力無可展現。是而主角之外必有造成負面影響性的反面人物，以及協助主角度過難關的輔助性角色，這已是傳奇劇本可歸納推演出來的人物配置規則。<sup>50</sup>《桃花扇》一劇以正是透過正反人物相對性的安排帶動情節發展，孔尚任並非完全捨棄了傳奇劇本的人物情節套式，甚至在脈絡細節上，追求得更為細緻綿密、對仗工整。

是而各齣之中的評點文字便經常可見關於文章結構的提示語句，第一齣〈聽稗〉總批：

傳奇首一折謂之正生家門，正生侯朝宗也，陳定生吳次尾是朝宗是陪賓，

<sup>50</sup> 參見林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉，《規律與變異—明清戲曲學辨疑》（台北：里仁出版社，2003年）。

柳敬亭是朝宗伴友，開章一義皆露頭角，為文章樑柱。<sup>51</sup>

## 第二齣〈傳歌〉：

傳奇第二折之謂正旦家門，正旦李香君也，楊龍友李貞麗是香君陪賓，蘇崑生是香君業師，故先令出場。前折柳說賈鵠西鼓詞其文也，此折蘇教湯若士南曲妙文也，皆文章對待法。曲白溫柔豔冶設色點染，恰與香君相稱。

52

劇作的設計安排是依序將生旦分齣出場，並將相關配角人物一同帶出；評點文字遂以「文章對待法」形容之。正是因為這是一齣結合角色人物與情節動作的戲曲文本，是而這裡所謂的「文章對待法」，除了指劇中主要角色皆一種左右相對延伸而出的主客關係，製造文本結構的整齊工整，並透過角色行動所構成情節內容的對襯發生來表現的。評詞中同時可以看到的是，劇作家關於曲詞的創作是以人物的形象氣質與性格為依歸的，唱曲內容在孔尚任的創作概念裡，始終是服從於人物塑造的敘事意義之中的。諸如此類說明著工整相對之結構特色的提示性文字，在各齣總評中皆可見到，例如：第八齣〈鬧榭〉總批：

未定情之先在卞家翠樓，既合歡之後，在丁家水榭俱有，柳蘇一有，龍友貞娘一有，定生次尾而卞丁兩主人俱不出場，此天然對待法也。<sup>53</sup>

## 第十齣〈修札〉總批：

此一折敬亭欲為朝宗說平話，龍友來報寧南之變，後一折崑生欲為香君演新腔，龍友來報阮鬚之誣，皆天然對待之文。<sup>54</sup>

然而全齣劇本若僅是透過對仗工整的格局來呈現，一部劇作不免顯得呆板氣沈；是而在「天然對待」之餘，孔尚任亦在劇情上設計了「相對性的差異」，製造了一種「參差對照」的結構變化。第十一齣〈投轅〉總批：

<sup>51</sup> 《桃花扇·聽稗》總批，上卷，頁19a。

<sup>52</sup> 《桃花扇·傳歌》總批，上卷，頁24b。

<sup>53</sup> 《桃花扇·鬧榭》總批，上卷，頁61b-62a。

<sup>54</sup> 《桃花扇·修札》總批，上卷，頁70a。

此投轅一折與後草檄一折對看者，投轅是柳見寧南，草檄是蘇見寧南，俱被捉獲，而謁見不同，是對待法，又是變換法。<sup>55</sup>

柳敬亭與蘇昆生先後投見寧南，過程與遭遇卻不盡相同，這是一種相對性的差異變化，同樣是劇作家有意安排之結構設計。

總批文字依附各折齣目說明該段情節於全劇之中的結構性意義，正戲之前在〈小引〉、〈凡例〉與〈綱領〉中對於藝術形式之說明，遂也在逐齣分析中有了更為細緻的說明與印證。又如〈媚座〉一齣總批：

上本之末皆寫草創爭鬪之狀，下本之首皆寫偷安晏游之情。爭鬪則朝宗分其憂，宴游則香君罹其苦。一生一旦為全本綱領，而南朝之治亂繫焉。<sup>56</sup>

《桃花扇》總批文字與其他戲曲評點最為殊異之處也在於此，四十餘齣總評重點反而不在劇情之上，而全以整體結構之角度勾勒每一脈絡之組成方式與彼此之間的相關連性；作為一種具有提示作用的評點文字，這些總批之語顯然是希望讀者充分領會《桃花扇》一劇在藝術上的匠心獨具。

劇本第五齣〈訪翠〉交代侯李兩人相見情境，第八齣則為端陽節慶，一群人到同到丁繼之水榭遊賞燈船一事；云亭山人在第五齣總評如下：

訪翠一折卻與鬧榭正對，訪翠在卞玉京家，玉京後為香君所皈依；鬧榭在丁繼之家，繼之後為朝宗所皈依，皆天然整齊之文。<sup>57</sup>

兩齣劇情結構意義並不相似，但評點將卞玉京與丁繼之兩位角色提示而出，預示了戲劇尾聲侯李二人所歸往恰是卞、丁二人。這兩齣不僅因為這樣的意義當對應而觀，從整個劇本上的前後關係來看，亦有其巧妙之處。劇作家最後安排侯李二人頓醒悟道入山皈依，並沒有節外生枝，於劇末安插「功能性意義」的多餘角色，而是讓前半部早已出場的卞玉京、丁繼之擔任這樣的位置。戲劇人物始終在劇作家的預期與規範之下表現得完整而精鍊，然而此時出現於娛聲紛色之下的卞、京

<sup>55</sup> 《桃花扇·投轅》總批，上卷，頁77a。

<sup>56</sup> 《桃花扇·媚座》總批，下卷，頁8a。

<sup>57</sup> 《桃花扇·訪翠》總批，上卷，頁43a。

二人，孰能預料日後竟能拋開俗世中的斑斕繁華，早於侯李二人悟道出世。也許作者不僅只是考慮到人物精鍊而有如此的情節安排，現實環境如此動盪紛亂，出世可以作為一種尋求解脫與安定之徑，即便是歌舞聲色之人，亦然有所體會；又或者說，歌舞歡愉原為襯托繽紛榮華之境，如今國朝衰敗、人事離散，鑼鼓喧囂也不得不因此噤聲嘆息了。劇作家正是透過敘事結構的巧妙設計，讓人物情事經歷許多開闔之後歸為一種寧靜；而作者不僅是作者，提煉歷史題材轉化成戲劇內涵的同時，他亦身兼一個旁觀詮釋的身份。在「創作」與「觀看」同時並進的過程裡，此番結局的有意安排，也同時道訴著劇作家將如何定義選擇生命的態度。

《桃花扇》一劇取材南明史實而加以敷演，堪稱是一齣「歷史劇」，劇作家在〈本末〉與〈考據〉文中亦交代劇中人物事件皆有所本而稍加點染。然而在戲劇寫成之後，文字之間如何透過藝術性的創作手法將「歷史真實」轉化成文本中的「藝術真實」反而成為更為重要的關照。戲劇不同於史實，但這些角色人物何以能夠藉由文字的形塑展現出一種說服讀者的真實感，角色人物藉由對話唱詞所呈現的氣質形象成為劇作家另一致力之處。第三齣〈閨丁〉總評：

此折曲白俱自史記脫化，慷慨激昂，如見鬚眉奇文也。<sup>58</sup>

第四齣〈偵戲〉總評：

此折曲白俱自左傳脫化，擬議頓挫，如聞口吻，妙文也。<sup>59</sup>

十五齣〈迎駕〉總評：

此折有佞無忠，陰勝於陽矣，描畫擁戴之狀，令人失笑，史公筆也。<sup>60</sup>

云亭山人評論《桃花扇》塑造人物形象揣摩口吻之生動時，將之與《左傳》、《史記》一類的古代史書相類比擬；《左傳》、《史記》雖為史書，載記歷史人物卻多可見近似文學手法摹寫其氣質形象，「個人」因此可能超越歷史維度成為鮮明的存在主體，也成為每一段歷史裡不可抹滅亦最具色彩的印記。《桃花扇》以文學

<sup>58</sup> 《桃花扇·閨丁》總批，上卷，頁 29a。

<sup>59</sup> 《桃花扇·偵戲》總批，上卷，頁 35b。

<sup>60</sup> 《桃花扇·迎駕》總批，上卷，頁 68b。

戲劇為定位，又以歷史為題材，這些存在於劇本之中的歷史人物，自是力求深刻鮮明；「史」與「劇」之間有著巧妙的共通之處，或為「史中之劇」，或為「劇中有史」。

然而為劇作家所企求的，自非僅止於對於史書「寫作手法」的巧妙取用，文學亦是一種書寫，劇作家的目的從來就不只是提供一個案頭賞玩場上詠歌的娛樂性文本，孔尚任在文學之筆中寄託了強烈的歷史意識，其擁有著如同史家一般嚴肅的創作態度。二十九齣〈逮社〉總評：

逆黨挾仇，復社罹殃，南朝亡國之政也，此折俱從實錄又將阮鬚得意驕橫之態極力描出，如太史公志傳不加貶刺，而筆法森然矣。<sup>61</sup>

三十八齣〈沈江〉總批：

左寧南死於氣，自氣也；黃將軍死於刃，自刃也。史閣部死於溺，自溺也。三忠之死皆非臨敵不屈之義，而寫其烈烈錚錚，如國殤陣歿者，豈非班馬之筆乎？<sup>62</sup>

戲劇當中依賴著角色代言推展情節，作者在文本中只能完全退隱噤聲不語，從未可能將自身主觀的批評意見不加修飾地洩漏於文字之間；但劇作家卻可以讓角色代己發言，屬於作者本身的情感價值將隱微巧妙地得到傳達。主觀的評論或者無法在劇本當中直接表述，但整齣劇本的敘事方式仍舊為劇作家所決定，那些帶有力量的文學筆觸，已清楚說明文學也可能作為一種關照歷史的方法，亦將喚起讀者在閱讀觀賞這齣戲劇的同時，興起一種歷史之感。評點文字透露出的，正是劇作家孔尚任如何定位自身創作與文本功能的高度期許。

## 二、內外文本的互文意義

《桃花扇》一劇透過「後設手法」安排了一個「戲場演劇」的文本形式，由桃花一扇串起的離合之情與興亡之事，成為老贊禮一行人將要觀賞的一齣場上傳奇。說書、唱曲、演劇、編戲這幾件行為，除了點綴說明著劇中角色的身份與生

<sup>61</sup> 《桃花扇·逮社》總批，下卷，頁 58b。

<sup>62</sup> 《桃花扇·沈江》總批，下卷，頁 111b。

活內容之外，他們的展演與創作內容在這齣戲劇中，正是以另一個「虛構文本」的意義存在著，形成一劇之中又有另一劇的內外文本關係。古代傳奇戲曲常見「戲中戲」的情節設計，但孔尚任並未讓這些段落純粹只是一種調節冷熱的娛興之用，<sup>63</sup>演戲與說書活動在此劇中延伸出一種社交與表達情態的意義，並與戲劇情節之外的文本主題或劇作家立場有著微妙的呼應關係。

第一齣〈聽稗〉陳定生、吳次尾邀約侯方域同赴柳敬亭寓所聽其說書，原為侯方域所嚴拒，理由則因侯方域以為柳敬亭乃是阮大鍼門下之客；吳次尾告知當他寫了揭帖公告了阮大鍼之罪，該群門客方知阮大鍼罪行，紛紛斷然離去。侯方域聽得此言不禁讚嘆：

阿呀！竟不知此輩中也有豪傑，該去物色的！

柳敬亭見著這群訪客到來，如此自謙言道：

（丑）相公都是讀書君子，甚麼《史記》、《通鑑》不曾看熟，倒來聽老漢的俗談。（指介）你看：

【懶畫眉】廢苑枯松靠著頽牆，春雨如絲宮香草，六朝興廢怕思量。鼓板輕輕放，沾淚說書兒女腸。<sup>64</sup>

柳敬亭謙言俗談豈能比得上史書所載？說書唱曲之間多有點染醞釀，更藏不住的是拍板人因為口中所道史事難以掩藏的種種心情起伏波盪！柳敬亭怕「演義盲詞」不能入尊客之耳，遂說了一段鼓詞「太師摯適齊」。此段本事源自《論語·微子》篇，而劇中則是挪用了明末鼓詞作家賈冕西〈木皮散人鼓詞〉其中一段內容：春秋時三家亂魯，待至孔子自衛返魯，方才正了禮樂。待至此時眾多樂官方知行為錯誤，既愧且悔，紛紛離去；一時之間「把那權臣勢家鬧烘烘的戲場，傾

<sup>63</sup> 林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉一文中提到「戲中串戲」是傳奇劇本結構中常見的情節段落之一，在全劇脈絡中，這些戲中戲可能有四種功能意義：調劑聆賞、刻畫人物、推展劇情以及類比諷喻。頁 90-91。《桃花扇》一劇大量的「戲中戲」的型態意義幾乎含括這四種功能，但卻可能超越四種類型，延伸而出的是一種「戲中戲」與「戲劇」有意的相互詮釋關係；更有甚者，劇本之外的作家對於這些具有「戲劇功能」的各式表演技藝又進一步深刻定位。說書、演劇都像是一種歷史的紀錄與再現，演出者、聽者及觀眾在表演與審美的同時時，所照見與感受的卻是一種「當下」的心境，這些「虛構文本」因為具備著對話、喚起「現實存在」的意義，自然不容單純以娛樂的簡單功能定位之。

<sup>64</sup> 《桃花扇·聽稗》，上卷，頁 15a。

刻冰冷。」何以說上這段故事？柳敬亭如此說道：

敬亭纔出阮家，不肯別投主人，故此現身說法。

柳敬亭此段說書有意地將古今對比而言，亂魯的三家公族正像馬士英阮大鍼等人；正如批語亦言：

適齊一章，恰合時事。<sup>65</sup>

借敬亭口演之頗合時事。<sup>66</sup>

劇作家巧妙安排，讓內外情境有一種呼應關係；太師摯等人，不正如同是不肯屈從馬阮的柳敬亭輩之自況？兩段時空與其中之人微妙對應，古之樂工與今之說書人，即便不是高官識士，依舊清廉自守。最終幾位擊磬搥鼓的樂工，捨棄換個主人屈居營舊，意欲追求較為自由的生活：

俺們一葉扁舟桃源路，這纔是江湖滿地，幾箇漁翁。<sup>67</sup>

柳敬亭藉古言今，一方面為自己的志節表態；這群樂工最終理解到無論奔投何處，終究逃離不了混亂的政治與世局，於是決心拋下俗世牽絆，出走歸隱。《桃花扇》一劇之末柳敬亭、蘇崑生成漁入樵，恰與此相對呼應，批語亦這般寫道：

漁翁為誰？敬亭自謂也。<sup>68</sup>

此段說書已預示了柳敬亭這位說書之士最後的依歸，同時也為這一些劇中出現旁觀時事的說書唱戲之人之品格趨向作了定位。

第四齣〈偵戲〉一折在表現手法上是新穎動人的；劇中寫到陳定生一群人向阮大鍼借看《燕子箋》一戲，本有意與復社一群人交好的阮鬍子喜出望外，趕忙以最好的行頭赴約，卻又忍不住想要知道陳定生這一群人看了他的戲會是什麼評

<sup>65</sup> 《桃花扇·聽稗》眉批，頁15b。

<sup>66</sup> 同上註，頁17b。

<sup>67</sup> 《桃花扇·聽稗》上卷，頁18a。

<sup>68</sup> 《桃花扇·聽稗》眉批，上卷，頁18a。



價。這一場戲的景並非設定在陳定生等人的觀劇之處，而是在阮大鍼府中，藉著下人前往私探，逐一回報一幫公子觀劇評價之語。眾人先是將《燕子箋》一劇美評一番，但劇後終究對於阮大鍼這號人物嚴辭批判，惹得原本欣喜忘形的阮鬍子瞬間轉為氣急敗壞。眉批如此評道：

不譜雞鳴埭聽曲謾罵之狀，而譜石巢園偵戲喜怒之情，文筆之高絕。<sup>69</sup>

阮大鍼《燕子箋》一劇是明末最受歡迎的傳奇劇本之一，劇中公子即使不喜阮大鍼，卻也難敵《燕子箋》之藝術魅力；孔尚任可謂如實反映當時該劇備受青睞的真實情況。該折之中，先是以眾人之讚賞說明了《燕子箋》的價值，卻又讓眾人之口從劇作轉向作劇之人，譴責起阮大鍼投靠奸佞之惡舉。阮大鍼即使寫了一齣好戲，卻因為在自己的生命舞台上叛離忠義而惡名遠傳，豈不可歎！

而這一齣當中側寫阮大鍼派人偵察復社一千人的觀戲反應，得知這群人對於自己劇作的大力讚美時，阮大鍼難掩心中狂喜，卻又裝出驚恐詫異之狀，惺惺作態之姿其實更具「戲感」。最後聽聞一幫公子借戲賞畢竟說出「忝羞顏也，不過仗人勢狗一般。」<sup>70</sup>之評價後再難偽裝真實心情，憤怒無可掩飾；這場偵戲聚焦於阮大鍼這一方，卻也架構出一個屬於阮大鍼的舞台，將阮氏軟弱、偽善又虛榮的形象深刻體現。

十三齣〈哭主〉一折，柳敬亭為左良玉說了一段隋唐演義「秦叔寶見姑娘」；秦叔寶戰亂之際與家人離散而後得能相聚，又除去死刑的枷鎖，心中自是感慨萬千；爾後秦叔寶以過人氣力武功立下大功，成為流傳史上的英雄角色。說書當頭引得左良玉聽話途中屢次想到自己的遭遇隨之大悲又大喜，故事完了左良玉於是慨嘆：

俺左良玉立功邊塞，萬夫不當，也是天下一箇好健兒。如今白髮漸生，殺賊未盡，好不恨也。<sup>71</sup>

敬亭之說書無非揣測得左良玉此刻之關懷，批語言道：

<sup>69</sup> 《桃花扇·偵戲》眉批，上卷，頁32b。

<sup>70</sup> 《桃花扇·偵戲》，上卷，頁34b。

<sup>71</sup> 《桃花扇·哭主》，上卷，頁86a。

恰與寧南遭遇相同。<sup>72</sup>

又一故事內外互文對應的敘事手法。左良玉聽著說書無非想著自己人生的現實處境；可惜說書完畢之時竟傳來崇禎自縊之噩耗，方才的壯志未酬之憾一下子變成孤臣遺民之痛，現實際遇較之歷史傳說，那苦痛傷悲是無可比擬的。

〈閏二十齣閒話〉一段，畫士藍田叔、書客蔡益所與錦衣衛堂官張薇逃難中巧遇，張薇娓娓道來末明賊兵做亂，君王赴難之慘烈局勢，其間亦見忠臣義子誓死不屈之志。這段轉述驚心動魄如歷歷在目，此處眉批寫道：

崇禎帝后大行始末，歷歷分明，皆勝國實，不可以野史目之。<sup>73</sup>

劇作家藉著張薇之口而將此段史事給轉述出來，其不同於史事以冷靜筆法完成，畢竟是張薇之口，敘述中帶著情感的投入使得語氣隨之起伏轉折；透過張薇之眼所看見史事，反而因為敘述者的真情感受，而呈現出一種「不客觀中的客觀」。歷史豈是單純的關鍵事件與重要人物的構合？參與著歷史、觀看體會其間的群臣百姓，最是能體會那番蒼涼，這樣的口述歷史，有著比正史更柔軟的道訴。

在聞得朝事詳細之後，蔡益所問道：

（丑問介）請問老爺，方纔說的那些殉節文武，都有姓名嗎？

（外）問他怎的？

（丑）我小鋪中要編成唱本，傳示四方，叫萬人景仰他哩。

（外）好，好！下官寫有手摺，明日取出奉送罷。

（丑）多謝！

（小生）那些投順闖賊，不忠不義的姓名，也該流傳，叫人唾罵。

（外）都有鈔本，一總奉上。

（丑）更妙。<sup>74</sup>

蔡益所正是欲以說書唱曲方式記下這當中所有殉節文武之士與投順不義之賊。

《桃花扇》一劇中的這些說書人、書客、清客女客，所寫所言所唱究竟與一劇何

<sup>72</sup> 《桃花扇·哭主》眉批，上卷，頁 85a。

<sup>73</sup> 《桃花扇·閏二十齣閒話》眉批，上卷，頁 127a。

<sup>74</sup> 《桃花扇·閏二十齣閒話》，上卷，頁 129b-130a。

干？說書傳唱與戲場演劇，都可視為是一種呼應、評價與傳誦歷史的藝術手法。但是在這裡的眉批卻又寫道：

所編唱本料不及桃花扇。<sup>75</sup>

此段話語一出，著實讓人懷疑起批語的完成當真不在孔尚任一人手中；倘若又是孔氏之筆，他對話於劇中角色，又強調著由蔡益所新編的唱本無論如何都比不上此部《桃花扇》，劇作家將戲劇情境與真實環境的混淆得也厲害了一些。當然，就結構規模來說，《桃花扇》將所有戲中之戲自然穿插於全劇之中，其氣勢與格局顯然是所有節目之總和，自也非劇中任一小戲可以比擬的了。

李香君在戲中的身份是嫺熟於唱曲演劇之名妓，在第二齣〈傳歌〉出場時，便安排了一段蘇崑生教唱《牡丹亭·驚夢》的情節段落。爾後香君又因姿色過人並善於曲劇，屢屢惹禍上身。〈拒媒〉中雖能以血濺扇堅表情志，日後又再度因為阮圓海的陷害遭到捉拿，預備訓練之後送入宮中為君王唱曲演劇。〈罵筵〉一齣，則見李香君過人膽識，竟在賞心亭上做起女彌衡，暗借唱曲明罵奸賊：

（旦私語介）難得他們湊來一處，正好吐俺胸中之氣。（眉批：此是香君快意之時，所謂「當年真是戲」也。）

【前腔（忒忒令）】趙文華陪著嚴嵩，抹粉臉席前趨奉；醜腔惡態，演出真鳴鳳。俺做個女彌衡，搗漁陽，聲聲罵；看他懂不懂。<sup>76</sup>

《鳴鳳記》一劇由王世貞所寫，演楊繼盛一群人彈劾奸臣嚴嵩之事；當年一段史事如今卻成為劇場間事，如同眉批所言「當年真是戲」。香君自是熟知戲曲內容，於是以該劇呼應場前景：奸佞賊臣豈是劇場上的歷史而已，如今不正在現實的舞台又上演著另一齣奸人當道的《鳴鳳記》？不僅戲場間複製著歷史，歷史也在歲月流轉朝代更迭之間不斷重複，戲劇與現實之間的界限竟是如此模糊難辨。

馬士英、阮大鍼與楊龍友一千人上場之後的對話也圍繞著《鳴鳳》一劇有所開展：

<sup>75</sup> 《桃花扇·閨二十齣閒話》眉批，上卷，頁 129b。

<sup>76</sup> 《桃花扇·罵筵》，下卷，頁 23b-24a。

(副淨)晚生今日掃雪烹茶，清談攀教，顯得老師相高懷雅量，晚生輩也免了幾筆粉抹。

(淨)阿呀！那戲場粉筆，最是利害，一抹上臉，再洗不掉；雖有孝子慈孫，都不肯認作祖父的。

(末)雖然利害，卻也公道，原以儆戒無忌憚之小人，非為我輩而設。

(淨)據學生看來，都喫了奉承的虧。

(末)為何？

(淨)你看前輩分宜相公嚴嵩，何嘗不是一箇文人，現今《鳴鳳記》裡抹了花臉，著實醜看。豈非趙文華奉承壞了。

(副淨打恭介)是是！老師相是不喜奉承的，晚生惟有心悅誠服而已。<sup>77</sup>

馬士英、阮大鍼皆喜看劇之人，卻未能從劇場間習得忠奸是非之道；即使知道若為戲場抹上白粉將會惡名久傳，卻依舊只能看見昔人之遺憾，未能見得自己之錯誤。阮大鍼討好奉承之態恰與自己口中對於馬士英下的「不喜奉承」之評價完全矛盾，李香君所言正是，一場「真鳴鳳」於現實中栩栩如生地上演著。而這虛構情境看似是劇中角色對於自己所行所為毫無意識、刻意狡辯，其實也是隱藏著劇作家藉劇以諷之的目的。

緊接其後的一段戲劇高潮，則是李香君藉唱曲一段段直斥馬、阮二人：

【江兒水】(旦)妾的心中事，亂似蓬，幾番要向君王控。拆散夫妻驚魂迸，割開母子鮮血湧，比那流賊還猛。作啞裝聾，罵著不知惶恐。

【五供養】堂堂列公，半邊南朝，望著崢嶸。出身希貴寵，創業選聲容，後庭花又添幾種。把俺胡撮弄，對寒風雪海冰山，苦陪觴詠。

【玉交枝】東林伯仲，俺青樓皆知敬重。乾兒義子從新用，絕不了魏家種。(眉批：罵的痛快，罵得狠辣。)<sup>78</sup>

這一番唱曲幾乎已不是暗諷而是直接嚴厲斥罵，令聽者馬阮一幫人惱羞成怒大動

<sup>77</sup> 同上註，頁 24b-25a。

<sup>78</sup> 同上註，25b-26a。

肝火，對著香君又是推打又是責罵；即使如此，有膽識之女子如香君者不顧自身安危，依舊直指責罵，將滿腔悲憤表露無遺：

（旦）冰肌雪腸原自同，鐵心石腹何愁凍。<sup>79</sup>

（旦）奴家已拚一死。吐不盡鴛血滿胸，吐不盡鴛血滿胸。<sup>80</sup>

這一段「罵筵」之前，香君心中盤算藉戲場以譴「時人時事」時說道：「俺做個女彌衡，搗漁陽，聲聲罵；看他懂不懂。」假託虛構戲劇表達真實情志，利用的是一種「虛實之間」的模糊地帶；觀戲者可以信以為戲，亦可以將劇中一切詮釋為對於現實的有所指涉。香君自然是知道這一群人勢必聽懂她暗藏其中的諷刺之語，但這也是她所期待的結局——這群奸佞之人毫無防備、觀戲享樂之際卻遭當頭棒喝，這最是大痛大快之事。

而文本之外的作劇之人孔尚任，自然同於李香君甚是知道戲劇在虛構之際卻可能作用於真實的力量所在，這自也是他藉「戲劇」寫「歷史」以對話「現實」的理由。〈罵筵〉總批寫道：

〈罵筵〉一折，比之四聲猿漁陽三弄，尤覺痛快。<sup>81</sup>

徐渭《四聲猿》最知名的正是第一本《狂鼓史漁陽三弄》，其中一場「戲中戲」設計為陰間判官邀請即將升天修文的彌衡，「把舊日罵座的情狀，兩下裏演述一番」，讓「陰司僚屬，併那些諸鬼眾，傳流激勸」。表演擊鼓罵曹時，彌衡向判官請求：「小生罵座之時，那曹瞞罪惡尚未如此之多，罵將來冷淡寂寥，不甚好聽，今日要罵啊，須直搗到銅雀臺分香賣履。」<sup>82</sup>這一段擊鼓在一劇中既有「模擬當時」的戲劇表演意義，但彌衡的感情卻是真切無誤的；這其間更有劇作家藉角色之口以批判現實的隱藏意圖。評點者以此加以比擬，說明了香君「藉劇表態」的目的，劇作家無非也是透過香君之口來表達對於奸惡之人的痛惡斥責。

<sup>79</sup> 同上註，頁 26b。

<sup>80</sup> 同上註，頁 26b-27a。

<sup>81</sup> 《桃花扇·罵筵》總批，下卷，頁 27b。

<sup>82</sup> 徐渭：《四聲猿》，周中明校注（台北：華正書局，1985 年）。

全劇從〈小引〉、〈小識〉到劇情所演以至各齣總批眉批，戲劇情境與作家情旨在文本結構內/外交相互文、對話發聲，都在說明戲曲點染現實卻又擁有更多的「真實」，而這個「真實」，已非指特定一段的「歷史真實」，而是超越性的「歷史性的真實」。是而觀劇之人豈能將一齣戲劇僅當傳奇看？劇作家穿梭文本內外並化身角色/讀者/評者，劇本結構設計上既要打破完整的虛構性、時時以後設手法將觀眾從戲劇情境中抽離，卻又在戲劇情境中刻意安排幾段「戲中之戲」，又與劇外情境互為呼應，劇作家的用心縝密以及《桃花扇》一劇繁複的文本結構意義可見一斑。

〈餘韻〉一齣的眉批寫道：

南朝作者七人，一武弁，一書賈，一畫士，一妓女，一串客，一說書人，一唱曲人，全不見一士大夫。表此七人者，愧天下之士大夫也。<sup>83</sup>

《桃花扇》一劇多見帝王將相，高官識士，而最終為劇作家所認可的，竟是那些出身卑下的百姓階層。這幾位角色在劇本下半部陸陸續續歸隱而去，其實也寄託了孔尚任真實的想法：處於亂世之中，或者唯有深山桃源才是眾人真正的歸隱之處；<sup>84</sup>這不僅是一種實際的地點空間之存在，同時也從一種心靈層面，期許著人們在精神上有所超脫，不再為俗世的爭鬥紛擾所羈絆。七位劇中人物體悟到世道之艱難遂生歸隱之心，這其中多見以敷演道訴前朝歷史與他人故事的說書唱曲之人，甚至是串客、妓女與書賈。講多了也看多了他人的故事，最是能體會現實人生較之文本中的各式題材更是充滿戲劇性；所有的歷史真實莫不歸於平淡走入戲場，說書演戲之人即使身份學識都不如高官學子，移走在真實歷史與虛構史事之間，以旁觀之眼反而最能透視時代。真實存在的歷史即將消亡，亦將成為後人口中的一段「過往史事」，昔日搬演述說他人歷史以供消遣娛樂的說書唱戲之人，遂也選擇從這個沒落的真實戲場走下了。

〈餘韻〉一齣最後登場的三位主角老贊禮、蘇崑生、柳敬亭連番彈唱了〈神絃歌〉、〈秣陵秋〉以及〈哀江南〉三首曲子，在唱詞之間，各個時代興盛衰亡瞬間流逝，只成了吟唱詩人口中的一段回憶。三人對唱聆聽難抑內心悲傷，他們所真實參與的這段晚明歲月，如今不也是一段過往歷史？親眼所見歷史的殘酷性，

<sup>83</sup> 《桃花扇·餘韻》眉批，下卷，頁127b。

<sup>84</sup> 王璦玲：〈「忖度予心，百不失一」——論《桃花扇》評本中批評語境之提示性與詮釋性〉，頁182。

老贊禮一行人與其說是悲痛，不如說是惆悵之情更甚。

然而三人相遇之時，其實已是南明滅亡三年之後的時間了。老贊禮一行人早已歸隱入道不問世事，卻依舊對於前朝往事無可忘卻，心思一旦被勾起，情意便隨之波蕩不止。如此看來，「歸隱入道」的結局安排雖是視為劇作家關於生命處境的一種選擇，但其內心對於現實與歷史依舊是有所掛念的；這便決定了《桃花扇》一劇雖有宗教之感卻非宗教之劇，劇中人物有對於現實的覺悟、歸隱而去的勇氣，卻也難以割捨對於現實世界的關照與懷想。人們處於俗世時往往嚮往出世之境，歸隱之後即刻忘卻曾經發生的人事流轉又如何可能那般容易？這樣的矛盾心情，反而是一種最真實的狀態。《桃花扇》全劇並非提供一種處置人生的真實選項，而是藉由角色在不同時間點上的對話，揭示出一種難以抉擇也無從解答的人生處境，這正是孔尚任對於歷史與生命最真實的傾聽與發聲。

### 三、隱身老贊禮背後的作者意義

全劇出場最早的角色正是老贊禮一角，老贊禮在一劇中扮演的角色除了是同經末明動盪敗亡歷史的人物，也在〈先聲〉、〈孤吟〉中擔任一個回首往事重現戲場的引言人身份；老贊禮遊走戲劇情境內外，自是這個劇本展現後設特質的關鍵存在。而批語對於老贊禮「真實身份」之加註，不僅沒能清楚說明他真正的身份，反而更混淆了讀者對於這個角色的認識。在介紹全劇角色的〈綱領〉文中，孔尚任提到張薇與老贊禮正為文章一經一緯，貫穿全局；至於老贊禮的身份則言道：

老贊禮，無名氏也。細叅離合之場。<sup>85</sup>

劇中並未特別交代老贊禮之家世身份，其確實作為穿梭全劇、跨越時空限度最大的角色，參與了相關歷史事件之餘，也將作為《桃花扇》搬演戲場之際的引戲之人。然原為無名氏的老贊禮角色，卻又在評點文字中出現新的身份定位。〈試一齣先聲〉眉批寫道：

老贊禮，云亭山人之伯氏。曾仕南京，目擊時事，山人領其緒論，故有此作。<sup>86</sup>

<sup>85</sup> 《桃花扇·綱領》，上卷，頁7a。

<sup>86</sup> 《桃花扇·試一齣先聲》，上卷，頁10a。

四十齣〈餘韻〉眉批中卻又說：

偏有老贊禮來湊趣。老贊禮者，一部傳奇之起結也。贊禮為誰？山人自謂也。<sup>87</sup>

評者跳離文本情境對於老贊禮的現實身份加以揭曉，但前後說明的矛盾，反而讓讀者對於「老贊禮是誰」、「評點者是誰」這一類的問題有更多疑惑。<sup>88</sup>但是無論批語是作者自述、仿作或匯集讀者意見的綜合，這一份評語終究是在作者的認可之下與文本並存付行刊印出版；謹慎的作者如何會讓這一個無涉於主觀性的審美評價、而傾向是關於文本創作背景與材料來源的說明有著衝突矛盾？

如果把「評點文字」與「文本內容」一同視為是作者一併呈現於讀者眼前、以一種批評對話形式所構成的「雙重召喚結構」，評點文字亦可視為是作者的一種引導與召喚。兩段評點文字，其實都可視為是作者所欲釋放的訊息。〈試一齣先聲〉作為一劇之首，孔尚任延續著〈凡例〉所言：

朝政得失，文人聚散，皆確考時地，全無假借。<sup>89</sup>

劇作家營造的是一種取材有據、無違真實的閱讀印象；就戲劇情境中而言，老贊禮是親聞親見南明舊事的一個故朝遺老，史事從其口中道出，與評詞中說的「曾仕南京，目擊時事」相互吻合。四十一齣〈餘韻〉中首先以總結方式說明老贊禮貫串全劇的結構意義，再則說明老贊禮不是別人，就是云亭山人自己。從藝術的角度來看，創作者是孔尚任，劇中每一位角色的定位、功能與話語皆由其虛構揣摩而成。歷史上確有的歷史人物，在劇本中卻全依賴劇作家為其代言發聲；而老贊禮一角，未嘗不也是孔尚任為其代言，活化了其形象個性、決定其立場之餘，也為他最終的人生選擇作了判斷。

〈先聲〉中老贊禮回顧歷史老淚雙垂無限慨嘆，〈孤吟〉的戲劇中場，表現了看戲之人隨劇又悲喜夾雜情思波動，「眼前劇」與「過往事」同令觀者悵然之心情。〈閨丁〉裡老贊禮怒打奸黨阮大鍼，眉批寫道：

<sup>87</sup> 《桃花扇·四十齣餘韻》，下卷，頁128a。

<sup>88</sup> 楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，頁79。

<sup>89</sup> 《桃花扇·凡例》，上卷，頁11a。



贊禮揮拳，烏有之事，藉此以鳴公憤。<sup>90</sup>

這正是一種取材歷史並又點染虛實的手法，目的則是為了讓讀者們嫉憤奸黨的情緒獲得宣洩。這一段揮拳，是痛快人心的劇情安排，亦可看做是孔尚任寄託角色的一種抒發；在引起讀者共鳴之前，劇作家已先投入角色對人物盡情表態了。<sup>91</sup>最後的〈餘韻〉，老贊禮已隱居南京外郊燕子磯邊，偶遇柳敬亭蘇崑生吟唱了親寫成的一曲〈神絃歌〉，詞中隱約透露對於個人生命與歷史更迭的體悟。老贊禮在這裡不僅如劇初的「觀劇之人」，也傳述了自己對於歷史的觀望、理解與詮釋，以及難以抽離的個人情感。最末遇到的為當朝尋訪山林隱逸的皂隸，老贊禮同蘇崑生、柳敬亭把這視為「禍事」一樁，趕忙逃離入山而去。改朝換代之後，總是一個新的開始；若非謹守著不貳臣的堅定之心，返俗入仕又為何不能是一種選擇？老贊禮一行人在這裡說的倒不是舊代新朝之間的勢不兩立，他們不僅不欲為官，而是沒有意願再投入一段「新的歷史」。人事無常、分別離散，幾乎是生命之常態；朝代易換之間，只會喚起人們更多的傷感惆悵，漂行在歷史洪流之中是永遠的不安定感。隱山而去，繁華不再情感糾葛亦止息，這個捨棄卻帶來最終的久長安定，這何嘗不是一種獲得。

老贊禮的幾重身份，入戲並又入史，旁觀歷史並又評價歷史，最後又將「歷史」轉化成「戲劇」的過程中，體會並表達了超越歷史的人生觀。一劇走來，這一個身份同時又是多種角色的老贊禮，正代表著作者孔尚任在寫劇與觀劇的過程中，跨越不同位置的身份轉移。老贊禮不是別人，正是云亭山人；但不是在一劇之始就已是云亭山人，唯有閱讀過全劇看見老贊禮幾種身份的幻化、幾種心境的移轉，作為讀者的我們，於是看見原來這個老贊禮，就是「云亭山人」。

我們或者可以大膽地在閱讀詮釋的過程裡，此般理解「老贊禮者，一部傳奇之起結也。贊禮為誰？山人自謂也。」這樣一句批語所蘊藏的複雜意涵，也可以試著從老贊禮的文本意義去理解孔尚任寄託此劇中的人生觀。歷史是全劇最重要的依賴，一段離去不久的前朝往事所能喚起觀眾的共鳴與感思自是強烈的；觀劇

<sup>90</sup> 《桃花扇·鬲丁》，下卷，頁 28a

<sup>91</sup> 劇作家以創作發抒自身情感，並可能在文本傳播的同時引起「期待視野」相近的讀者們有所共鳴，也可能令其他接受者對於這樣的一段史事透過仔細的觀看過程，重新思索評價。楊玉成：「戲曲是一種全民參與的藝術，政治就像舞台，大眾就像看戲的觀眾，戲劇藉著拆除舞台的界限，改變人們的政治態度，參與歷史的行動。」〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，頁 29。

彷彿一種對於歷史的參與行爲，與這些人物同喜或同悲將是最直接而自然的一種情緒反應。當我們每一度回顧歷史的同時，無論是敘述、說書或演劇，這過程不可抗拒的是作為旁觀者的我們諸多主觀的理解與詮釋。歷史評價豈是那般容易的事？似乎唯有寄託虛構的「戲劇」當中，我們更能清楚地從這樣的一個虛構文本評論人事。而「戲劇」永遠不可能等同「歷史」，其可貴之處也在於與歷史不盡相同，孔尚任藉劇寫史，也不是爲了哀悼一段亡國史抑或警示當朝當代需要以古鑑今；透過傳奇側寫歷史只是爲了讓人們有另一種觀看的視角，這當是一種較為宏大的歷史觀點。最後歷史所啓示我們的，將是一種看待人生的態度。

### 第三節 附加性書寫的存在意義

#### 一、作家的自我表述

《桃花扇》正戲之外由劇作家執筆寫成的導引文字包括〈小引〉、〈小識〉、〈本末〉、〈凡例〉、〈考據〉及〈綱領〉；眾篇文字包藏並傳達了孔尚任對於該劇創作的說明以及文學觀念的闡發。《桃花扇·小引》中寫道：

傳奇雖小道，凡詩賦、詞曲、四六、小說家、無體不備。至於摹寫鬚眉，點染景物，乃兼畫苑矣。其旨趣實本於三百篇，而義則春秋，用筆行文，又左、國、太史公也。於以警世易俗，贊聖道而輔王化，最近且切。今之樂，猶古之樂，豈不信哉？《桃花扇》一劇，皆南朝新事，父老猶有存者。場上歌舞，局外指點，知三百年之基業，隳於何人？敗於何事？消於何年？歇於何地？不獨令觀者感慨涕零，亦可懲創人心，為末世之一救矣。蓋予未仕時，山居多暇，博采遺聞，入之聲律，一句一字，抉心嘔成。今攜遊長安，借讀者雖多，竟無一句一字著眼看畢之人，每撫胸浩歎，幾欲付之一火。轉思天下大矣，後世遠矣，特識焦桐者，豈無中郎乎？康熙己卯三月云亭山人偶筆。<sup>92</sup>

孔尚任先言戲曲兼備各種文學形式，又能以文字描摹人物與點染景物，展現出如同繪畫般的藝術功能，用以說明自己創作傳奇劇本的藝術性；接著強調戲曲中抒情與敘事兼具的特色，一併繼承了詩歌與歷史的傳統。話鋒一轉，進一步體現了戲曲教育百姓感動風俗的教化功能，結論出今日的戲曲創作，其意義與功能如同

<sup>92</sup> 《桃花扇·小引》，上卷，頁 10a-10b。

古代樂教是一般無二的。《桃花扇》一劇於史有據，作者不僅是在寫一齣以表演娛樂為目的的傳奇劇本，「場上歌舞」終為求得「局外指點」，透過演劇形式，以令人們對於明王朝之所以衰敗的歷史充分理解，願觀者為之感動，亦能引以為戒。

而這個嘔心瀝血完成的劇本，承載了作家的萬丈雄心；孔尚任提到，借閱劇本者雖多，卻未見用心爬梳領會文本各種細微之人，知音讀者的尚未出現令其沮喪不已，幾乎要燒毀劇本來面對此番不受重視的無奈感。然而珍愛創作至此的孔尚任又如何可能捨得這麼做？留下文本，只願為後代將有知音之人，不只能視得該文本的珍貴之處，也能細心體會蘊藏劇本之中的作者用心。

孔尚任企求的不僅是文本的普遍流傳與高度評價，而是希望世人能夠看懂他的用心良苦；劇本終獲刊行，作家喜悅之餘，更希冀未來的讀者們，能夠不錯過每一條文本幽徑，正因為這樣的高度期許，孔尚任不惜扮演起一位領路人，指引著讀者如何從藝術形式到文本旨趣，每一個文本層次都能細細品味。〈小引〉這段文字表露出作者希冀在這個文本的流傳過程中，有真正的知音讀者能夠識得作者深心；劇作家期許甚大，後面數篇的導引文字，莫不是在這樣的主要期待之下愈漸深刻也愈顯周到的書寫。再如《桃花扇·小識》所言：

傳奇者，傳其事之奇焉者也事不奇不傳。桃花扇何奇乎？妓女之扇也，蕩子之題也，遊客之畫也，皆事之鄙焉者也；為悅己容，甘斃面以誓志亦事之細焉者也；伊其相謔，借血點而染花，亦事之輕焉者也；私物表情，密緘寄信，又事之猥褻而不足道也。《桃花扇》何奇乎？其不奇而奇者，扇面之桃花也；桃花者，美人之血痕也；血痕者，守貞待字，碎首淋漓不肯辱於權奸者也；權奸者，魏闖之餘孽也；餘孽者，進聲色，羅貨利，結黨復仇，隳三百年之帝基者也。帝基不存，權奸安在？惟美人之血痕，扇面之桃花，嘖嘖在口，歷歷在目，此則事之不奇而奇，不必傳而可傳者也。人面耶？桃花耶？雖歷千百春，豔紅相映。問種桃之道士，且不知歸何處矣。<sup>93</sup>

孔尚任將「傳奇」從文體之名轉為對於該文體之藝術性的詮釋；「傳奇」包含有「無奇不傳」之意，這也是作家創作此劇時所追求的藝術標準之一。而這齣戲劇並非因為題材過人而奇特，其人事物件可謂簡陋細小，微不足道，唯以美人血痕

<sup>93</sup> 《桃花扇·小識》，下卷，頁 150a-150b。

點染而成桃花一扇貫串全劇，看似熟常可見的愛情故事，卻承載了一個時代的興亡衰敗；錯綜的人事糾葛，也令這一段愛情無可避免地與國家局勢緊密扣合，這當是以舊題材寫出新格局。作家說明自身劇作的價值在於「事之不奇而奇，不必傳而可傳者也」，這樣的自我評價是公允的；文人、名妓、名將、奸臣，以至於國之興衰人之聚散離合，甚至是作為串連全劇旨趣的一關鍵物，其實都在是之前的戲曲作品慣見之角色與情節元素，唯作家巧手如何能夠將這些元素重新編排，寫出新的情節與新的旨趣，這自是一種「不奇而奇」，亦當是「可傳之事」。

文末言道「人面耶？桃花耶？雖歷千百春，豔紅相映。問種桃之道士，且不知歸何處矣。」此段文字同時包含了唐代崔護〈題都城南莊〉與劉禹錫〈再遊玄都觀〉兩詩之典故。<sup>94</sup>崔護寫作〈題都城南莊〉一詩抒發景物依舊人事已逝的惆悵，重訪舊地，所思佳人卻已不在，空留遺憾。劉禹錫〈再遊玄都觀〉則屬於諷刺時事之詩，雖亦言人事變遷，但主要是作家對於政治局勢有所批評之餘，並對於自己堅定不屈的志向有所表態。

此二詩亦皆論及「桃花」，該劇中桃花一扇亦作為貫穿全劇關鍵之物；作家於此巧妙引用有其深意。兩詩分別表現人情事物與政治場上的物換星移，變化難料，崔護未能與佳人相逢，然「人面桃花」一事卻因其題首詩而得以源遠流長，成為後人所熟知的文學典故。劉禹錫亦是借題詩表達在世局動盪之下他不輕易動搖的立場；寫作是作家對於世事的評價，也是為自己的生命哲學加以註腳。《桃花扇》一劇既寫離合之情，亦寫興亡之感；無論是情愛或人事，皆無可預料最終的滄桑。作為書寫者的孔尚任，其生命自然也有結束之一日，唯文學之創作是可能將自己的生命感思充分表述，並流傳後世。如同寫作當下閱讀並引用著崔護與劉禹錫的自己，劇作家預言了對於作品長遠流傳的期待。

一部文本中的「凡例」是提醒著作者認為讀者應該注意之處，通常見於參考書籍、彙整資料或是編選文章一類的書籍，透過凡例告知讀者一書的格局形式，使讀者在閱讀文章或使用資料時，能夠流暢並不至於誤讀。戲曲的創作附加「凡例」的並不多見，除非是劇本的選編或收輯。無論哪一時期的戲曲劇本，形式格局上總有慣例，劇作家創作時自然無須獨闢「凡例」章節對於劇本格式另作說明，劇本讀者並不會因此無法進入文本。作家創作旨趣的傳遞，多依賴正戲之前的「題詞」親自表述，或第一齣的「副末開場」藉腳色發言。孔尚任在《桃花扇》一劇

<sup>94</sup> 崔護：〈題都城南莊〉原詩如下：「去年今日此門中，人面桃花相映紅。人面不知何處去？桃花依舊笑春風。」劉禹錫〈再遊玄都觀〉原詩如下：「百畝庭中半是苔，桃花淨盡菜花開。種桃道士歸何處？前度劉郎今又來。」

中書寫了一篇「凡例」，對於自己的戲劇理念與劇本形式特色多所敘述，涉及本事、排場、填詞、用曲、典故、說白及科譚，以及上下場詩及關目情節之設計安排；其關照與考量不可謂不周到。大部分作劇原則實非孔尚任所新創，在其之前的劇論家早已積累了相當豐富的戲曲藝術規則，然孔尚任與他們之間最大的差異則在於，他不僅是建構理論或審美鑑賞，而是以實際的劇本創作去印證自己所融會的理論內涵；以〈凡例〉形式出之，當中雖多理論敘述，亦應視為劇作家對於讀者在閱讀該劇本之前所作的說明，提醒讀者對形式上的嚴謹用心之處應有留意。

或者因為孔尚任書寫《桃花扇》之際，傳奇之發展早已是歷經所謂高峰期，在豐富大量的傳奇創作之後，劇作家存在著超越與突破前人之作的雄心，並期望讀者能識得此劇在歷史位置上的不可取代性。〈凡例〉文中多處提及新作之劇如何避免舊劇之缺失以追求體製之嚴整；修正、避錯進而創新，這正是此劇可觀之藝術成就：

每齣脈絡連貫，不可更移，不可減少，非如舊劇，東拽，西牽便湊一齣。曲名不取新奇，套數皆時流諳習者，無煩探討，入口成歌；而詞必新警，不襲人牙後一字。

詞中使用典故，信手拈來，不露餽釘堆砌之痕，化腐為新，易板為活，點鬼揀屍，必不取也。

上下場詩乃一齣之始終條理，倘用舊句俗句草草塞責，全齣削色矣。時本多尚集唐，亦屬濫套，今俱創為新詩，起則有端，收則有緒，著往飾歸之義，彷彿可追也。

一全本四十齣，其上本首試一齣，末閤一齣；下本首加一齣，末續一齣，又全本四十齣之始終條理也，有始有卒，氣足神完，且脫去離合悲歡之熟徑，謂之戲文，不亦可乎。

排場有起伏轉折，俱獨闢境界，突如而來，倏如而去，令觀者不能預擬其局面。凡局面可擬者，即厭套也。<sup>95</sup>

全劇情節段落無有多餘累贅、缺一不可，稍有移動便破壞全局，可知結構之嚴謹；不若舊有戲劇往往穿插非關鍵性情節，考慮了排場調劑卻可能妨礙了讀劇時的連

<sup>95</sup> 《桃花扇·凡例》，上卷，頁11a-14a。

貫性與完整性。音樂上完全沿用舊有套數曲牌，劇作家的用心全在於曲詞之上；典故亦然要求去舊陳新，全無舊本之墨規陳習。孔尚任也批評了傳奇創作上下場詩多以舊有詩句集匯而成，未能準確傳達一折之中的事件或旨趣；是而《桃花扇》每一齣的上下場詞，皆是出自作家手筆，這自是另又一突破之處。

而孔尚任的主要用意，自然不只是爲了批評傳奇舊劇的缺失粗陋，更大的期待在於仍夠寫出一本突破性的鉅作，爲傳奇劇本增添一無可取代的時代註腳。「形式」成爲各部傳奇劇本的共通之處，這是一種藝術原則上的默契，卻不可否認在這樣的規範之下，劇本之間有太多相似之處，反而減弱了文本接受時可能的新鮮感。因此意欲突破陳套的孔尚任，在創作一齣非同於舊劇卻依舊是「傳奇」的劇本時，藝術形式遂也成爲他最主要的著力之處；是而原本作爲說明性文字的「凡例」一章，也成爲《桃花扇》一劇不可缺的段落，理由正在於孔尚任希望讀者觀眾們莫以爲這僅是另一部傳奇劇本，體製上的多所創新，是讀劇時另一不可忽略的重點。

## 二、從讀者反應到審美召喚的序跋文字

文學作品的序跋文字經常是寫於文本完成之後；序跋文字的書寫者，多半與作者有著親近的友誼關係，也在這樣的條件之下，有機會成爲文本最初一批的讀者。而這些文字的出現，無論是在作家有意請託之下寫成，或是讀者自身因爲這樣閱讀接受行爲而衍伸出來的審美再創之書寫慾望，序跋文字存在於劇本前後，將以不同的書寫形式與劇作形成一種巧妙的互文作用。其一方面作爲一種讀者反應的文字響應，一方面也將在作者有意識的收錄、與文本並行刊刻出版之際，延伸出另一種審美召喚的閱讀意義。序跋與文本之間近密的依存關係，以及從初始的讀者反應演變成一種對於後續的閱讀接受行爲的引導影響功能，與評點文字在創作動機與文學意義其實是極爲相近的。《桃花扇》一劇大量收錄的序跋文章，除了有著作者自述的「重知己之愛」的收錄動機，<sup>96</sup>這些讀者反應成爲文本召喚結構一部份的同時，也轉化出一種「作者」意義。

《桃花扇》一劇題辭序跋之語從體例上來區分，則見文章、短評與詩歌三種表現手法；而就其書寫內容而言，補述劇作家創作背景、呼應劇本而生的互文性寫作，以及屬於讀者個人主觀的審美評論意見，成爲這些序跋文字主要的三種書寫層面。

<sup>96</sup> 《桃花扇·本末》，下卷，頁148b。

由夢鶴居士所寫的〈題辭〉中提到：

云亭山人以承平聖裔京國間朝，忽然興會所至，撰出《桃花扇》一書，上不悖於清議之是非，下可以供兒女之笑噱。……胸有勃勃欲發之文章，而偶然借奇立傳云爾。斯時也，適然而有卻奩之義姬，適然而有掉舌之二客，適然而事在興亡之際，皆所謂其可以傳者也。<sup>97</sup>

文中交代孔尚任《桃花扇》一劇的創作背景，並論述了戲曲能嚴肅亦能娛樂的雙重質性，同於孔尚任在〈小引〉中對於劇作價值的認定：傳奇兼備諸體，甚至如同詩經足以體現民情、史書載記評論現實之功能；從藝術性上來說，這一段透過眾多特殊的角色與人事而串起來的興亡史事，當有其可傳之處。劇作家如何呈現自己劇作價值的方式，透過讀者批評上的呼應而得到印證，劇本內涵、作家自述與讀者響應織結成三種層次的發聲結構，明確地指引著讀者進入文本之後如何在曲折婉轉的情節當中並能體現文本深刻的情旨所在。然而評論文字來自一個「進入文本」而後「走出文本」的閱讀過程，讀者意見或為劇作家所導引，自然也有屬於閱讀主體的再創性審美詮釋。〈題辭〉最末提到：

事有不必要盡實錄者，作者雖有軒輊之文，余則仍視為太虛浮雲、空中樓閣云爾。<sup>98</sup>

孔尚任在《桃花扇·本末》中交代題材來源有根有據，欲以史實的可信度與創作心態的嚴謹性令讀者觀眾莫僅將一劇視為虛構之作而草草看過；但藝術終究不同於真實歷史，這亦非藝術創作所欲追求。劇作家強調於史有據，依舊應該被視為是一種指引閱讀心態的召喚手法；而夢鶴居士則從讀者角度適度表達了看待藝術當有的從容開放之心。作者文字與讀者文字，將《桃花扇》介乎「歷史真實」與「虛構藝術」之間的巧妙位置點了出來。

《桃花扇》一劇中所收錄之序語題辭裡，詩歌佔了相當份量。就其內容觀之，主要仍是與戲劇情節內容所做之呼應，戲劇文字在敘事中蘊藏抒情，而這些詩歌文字則在抒情中寄予敘事。二種文體在主題上相為呼應、並又製造出兩種不同的

<sup>97</sup> 《桃花扇序》，上卷，頁 1b。

<sup>98</sup> 同上註，頁 2b。

閱讀審美效果。「詩歌」與「敘事」兩種文體同述一個主題的書寫形式在古代文學中是一種熟見的傳統，<sup>99</sup>詩歌同時是古代文論中一種經常被使用的文學批評形式，因此《桃花扇》中所見的詩歌序語，可以視為是一種結合閱讀審美評論意義的唱和之作。如宋犖、吳陳琰便以詩歌形式總括《桃花扇》一劇之主題情事，甚至是以相當篇幅之長詩承載《桃花扇》全劇情節之起承轉合，製造一種敘事詩的閱讀趣味。此以宋犖之題詩為例：

中原公子說侯生，文筆曾高復社名。今日梨園譜遺事，何妨兒女有深情。  
南渡真成傀儡場，一時黨禍劇披猖。翩翩高致堪摹寫，僥倖千秋是李香。  
氣壓寧南為侑儻，書投光祿雜談諧。憑空撰出桃花扇，一段風流也自佳。  
血作桃花寄怨孤，天涯把扇幾長吁。不知壯悔高堂下，人骨相思悔無得。  
陳吳名士鎮周旋，狎客追歡向酒邊。何意塵揚東海日，江南留得李龜年。  
新詞不讓長生殿，幽韻全分玉茗堂。全下故人呼欲出，旗亭樽酒一霑裳。<sup>100</sup>

以詩歌評論戲劇的趣味，正在於書寫者於全詩當中依舊不斷轉換自身的視野，時而以文字與劇情相為呼應，詩語將戲劇情節概括呈現；時而跳出劇本以讀者姿態對於劇中情事加以評論，另外也對於作家以及全劇的藝術性進行總體批評。詩歌作為一種批評文字的書寫形式，不僅詩歌中作者的視角有著更為豐富的層次變化，蘊含音樂節奏性的詩語同時敘事、抒情並議論，其審美再創性甚至是超越相對單純的批語評詞。

而這些詩歌在詩語脈絡中或為呼應，或有跳出劇本之外的抒情感懷之語，最終仍舊將回歸戲劇主題，或是提出相關的正面評論，如朱有齡：

曲終江上數峰青，金粉南朝戰血腥。野草閑花愁滿地，一時都付老云亭。<sup>101</sup>

王蘋：

玉茗青藤欲比肩，石渠俎豆在臨川。濃香絕艷知多少，不及興亡扇底傳。<sup>102</sup>

<sup>99</sup> 例如唐代白居易〈長恨歌〉與陳鴻《長恨歌傳》，便是以詩歌與傳奇小說兩種形式共同講述同一段歷史事件的互文之作。

<sup>100</sup> 《桃花扇·題辭》，上卷，頁 5a-5b。

<sup>101</sup> 同上註，頁 4b。

<sup>102</sup> 同上註，頁 3a。



吳陳琰：

闕里文孫正樂年，新聲古調總清妍。譜成抵得南朝史，休與春燈一例傳。<sup>103</sup>

王特選：

由來賈禍是文章，公子才人總擅場。一片癡情敲兩斷，還從扇底覓餘香。<sup>104</sup>

金埴：

兩家樂府盛康熙，進禦均叨天子知。縱使元人多院本，勾欄爭唱孔洪詞。<sup>105</sup>

詩歌透過簡約凝練的文字，除了掌握該具以文學重現歷史的深刻旨意之外，亦表達出對於《桃花扇》一劇突破性的藝術成就之肯定；詩句中對於《桃花扇》獲得爭相演出之事實描述，無疑又是一種錦上添花式的雙重讚美，讀者的閱讀心情自將因為這些既有記述亦有評論的文字訊息，豐富了對於劇作的認識與感受。

該劇的跋語文字則多以評論性說明出現，內涵亦以美評讚賞為多，如劉中柱言道：

一部傳奇描寫五十年前遺事，君臣將相，兒女友朋，無不人人活現遂成天地間最有關係文章。在昔之湯臨川，近今之李笠翁皆非敵手。<sup>106</sup>

劉九：

奇而真，趣而正，諧而雅，麗而清，密而淡，詞家能事畢矣。前後作者未有盛於此本，可為名世一寶。

這些跋語內容則幾乎是純粹的評論之詞，安置在文本末尾之處，將能延長讀者因文本而生的閱讀感動，製造一種一唱三嘆的審美效果；序跋文字在文學傳播活動上所扮演的社交意義與背書功能有著清楚的發揮。

---

<sup>103</sup> 同上註，頁 7b。

<sup>104</sup> 同上註，頁 8a。

<sup>105</sup> 《桃花扇·跋語》，下卷，頁 151b。

<sup>106</sup> 同上註，頁 152a。

除了批評文字的內容與形式之外，我們仍舊應該關注這些附加性文字層層包覆劇本所展示出來的結構意義。題辭序言總括劇作旨趣並確定文本價值，接著劇作家並透過〈小引〉、〈凡例〉與〈綱領〉對於自身文學見解、藝術手法與人物架構細緻說明，在進入正文之前，讀者已先因此對於《桃花扇》一劇文本之外的藝術條件已建立起一種正面的共識。正文之內的四十齣正戲脈絡連貫，敘事結構嚴謹；但上下部的前後位置又透過〈先聲〉、〈閒話〉、〈孤吟〉與〈餘韻〉四個折子，打破順序時間並製造一種擬劇場的後設效果，接受者讀劇與觀戲的節奏完全為文本結構所決定掌握。最末齣之後，又見劇作家以〈砌末〉提示各齣角色與舞台道具，〈考據〉與〈本末〉說明本事依據、劇本創作與流傳背景，〈小識〉則呼應全劇旨趣，文末「此則事之不奇而奇，不必傳而可傳者也。人面耶？桃花耶？雖歷千百春，豔紅相映。問種桃之道士，且不知歸何處矣。」引用文學典故呼應劇中人事散盡的蒼涼靜寂之感，唯《桃花扇》一劇將能長久流傳。最末由其他讀者所寫的跋語與後序，彷彿印證了這樣的作者對於劇作閱讀搬演不止的期待；這個在劇作家所認可之下刊刻出版的文學作品，揭示了從創作之始動機靈感的匯集、文本召喚結構的形成、以及讀者審美接受的實現，呈現出一個幾近完整的文學行為，孔尚任同時扮演著作者/劇中角色/評論者，決定了文本相當程度傾聽與發聲內容；劇作家在刊刻出版盛行的文化環境裡，高度意識到附加性文字之於文本流傳可能發生的影響，也使得劇本出現在眾多讀者面前時，即已經以一種「批評性文本」的特殊型態問世。

#### 第四節 小結

《桃花扇》一劇在孔尚任縝密構思並綜合各種批評意見而完成，他的目的不僅在於書面上的文字交流，亦企求在場上搬演之際，觀眾亦能透過演劇模式領會作家深刻旨意。但不可諱言的，《桃花扇》一劇在音樂上的構思並無突破新意，反倒是敘事手法與情節結構上有著極為嶄新的巧思；融會後設趣味、時序變化與濃厚敘事性的這齣戲，演來著實不是一件簡單的事。

評點文字的高度批評性，往往最多是針對閱讀行為來預設與指引；劇作家其實默許也默認了劇本的閱讀價值。歷來評論戲曲經常將兼具案頭曲與場上劇的雙美之作視為是戲曲創作的最理想境界，<sup>107</sup>這樣的評價標準的確是在充分考慮到戲

<sup>107</sup> 雙美之說如明代呂天成《曲品》總結沈璟與湯顯祖的格律詞采之爭提出：「倘能守詞隱先生之

曲的藝術質性而提出；而明清傳奇盛行之後，卻又出現諸多純粹的案頭閱讀意義的劇本創作。孔尚任創作《桃花扇》一劇，亦是追求最終能搬演於場上，該劇也的確在問世之後獲得真實演劇的機會，因此若稱《桃花扇》一劇為兼顧案頭場上的「雙美之作」，亦非不合乎實情的溢美之詞。

然而孔尚任對於《桃花扇》各種指示性文字與評點意見，不可否認主要是在「讀劇」的接受層次上進行有意的言說，該劇艱澀而繁複的情節結構，某種程度而言是背離古典戲曲原有的敘事規則，抒情色彩在這齣戲中因為敘事的複雜度而不可避免的被消融了些許，<sup>108</sup>孔尚任自評自註《桃花扇》一事，正是默認了劇作家將主要的交流層次定位在文字閱讀之上，該劇突破性的成就，反而不是建立在既有的熟悉抒情傳統之上，而是讓戲曲的敘事意義有著新的可能。評註文字正為劇本的閱讀意義作了最好的說明與示範，《桃花扇》一劇在不背離場上演出的可能條件之上，將作為「戲劇」獨特的敘事特色在劇場間作了充分的發揮。這個以場上劇為概念而寫出一個不同於其他敘事文本的傳奇劇本，巧妙地將演劇功能轉化成特殊的敘事技巧，也因此豐富了這個劇本在案頭閱讀的精彩度。

而在文本結構的設計上所保留的大量附加性書寫，說明了劇作家對於以閱讀作為一種劇本接受模式的高度認同，甚至先已將自己化身為劇本的讀者來思考閱讀路徑該如何行進，以及最後可能發生的閱讀審美效果。這些評點文字，自然也是因為劇作家以讀者身份、從閱讀接受層面的考量因此出現的批評書寫。

事實上《桃花扇》一劇即使沒有任何輔助性文字的說明或評論文章的引導，觀者依舊可以藉由文本結構的多種層次領會到一種後設手法以及時空跳接的文章趣味；而孔尚任所附加於劇本之上的評論文字，卻是帶著觀者從單純的趣味式閱讀層次擴及鑑賞式的品評，不僅從情節理解文本，亦能站立在外結構的位置思考層層錯落的藝術層次所傳遞的多種語言，是而劇作家包覆在一劇之中的藝術突破意圖，以及藉由虛實交錯的手法所傳遞出的歷史感受與生命情態，反而不是在情節交流層次獲得最深刻的理解，而是在將藝術形式徹底分析解構之後，劇作家的深刻旨意因此浮然現出。這些論述一方面將文本旨趣充分表達，一方面也銳利地說明著該部傳奇示範了另一種戲曲創作的藝術高度，孔尚任正是以劇作家兼批評家的身份，提示了讀者們對於戲曲可能的藝術價值與文學地位重新反思與定

---

矩矱，而運以清遠道人之才情，豈非合之雙美者乎？」《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年）第六冊，頁213。

<sup>108</sup> 陳芳英：〈遙望——從孔尚任《桃花扇》書寫策略的幾點思考談起〉，兩岸戲曲編劇學術研討會，（臺北：國立臺灣大學，2004年）。

位。

藝術創作裡的其中一個重要主題總是歷史；歷史何以總是成為人們存在於後世時始終無可移開的注目？歷史當中的人物事件，也具備了成為動人故事的各種條件，從「史」到「劇」之間的移轉，有許多元素自然是並行不悖的，甚至得以進一步的細緻化與深刻化。在藝術審美層次是如此，而在情感的交流層次，昔日往事經常能喚起人們對於當時之事的觀看與認知，歷史所透露的流動時間感、人事變化的難以預期難以如願，經常也令活在此刻當下的人，超越了古今歷史之感，對於生命的存在有更高一個層次的體悟。

劇作家孔尚任在《桃花扇》一劇中多重身份與視界的移轉變換，使得文本呈現出一種極其繁複的結構特色，由文字架構起來的多層時空，召喚著讀者參與遊走在戲劇情境、劇外之境以及批評語境幾重書寫當中，文本的旨趣與作品的藝術性也在這些穿梭之間獲得最細緻的理解與感受；這正是《桃花扇》一劇突出而無可取代的戲曲文本閱讀意義。

在清代序跋、評點書寫盛行，刊刻、出版事業活絡的文化環境裡，孔尚任無疑是一位充分理解並巧妙運用種種具有時代色彩的文學條件的文本作者；《桃花扇》作為一部傳奇戲曲，亦是一個特殊文化氛圍之下的產物，在示範了戲曲文本新穎形式的同時，也因此得以促就戲曲閱讀行為另一種的可能性。同時之間，這個充斥著讀者反響的批評性文本，也說明了戲曲評點發展至清代時，透過文字所能構成的閱讀、評論、對話、社交與傳播功能，有著最為深刻精彩的體現。

## 第六章 結論

古典戲曲是一種跨越書面與劇場的藝術創作，場上搬演原是劇作家創作劇本所預期的審美層次；但當戲曲以「文字書寫」的形式現身時，自也決定了其接受模式可以包括「讀劇」與「觀戲」兩種不同途徑。然而在漫長的戲曲歷史裡，劇論家多半以場上演出的考量回頭思索劇本的藝術規則，無論是將戲曲視為詩歌文類的其中一個脈絡因此著重於音律詞采的討論，或是從觀戲演劇的角度思考情節結構的設計原則，「戲曲閱讀」始終不被認為是一種具備嚴肅審美意義的接受行為。

這種情況到明代中晚期以後有了轉折，印刷出版事業的蓬勃帶動著閱讀批評風氣隨之興盛，而大眾讀者的出現衝擊著文本創作的環境；戲曲與小說皆是當時閱讀市場裡深受歡迎的文類，讀者的接受行為正是對於戲曲的閱讀意義最有力的言說。相對於大眾讀者與書籍市場對於戲曲文本的閱讀需求，文人讀者則將文本的真情至性作為一種文學標準的角度，在這樣的條件之下，戲曲作為一種真情率真的書寫，其文學意義逐漸受到重視。明代戲曲評點在歷史上的意義，正是一種顛覆文學傳統與啟蒙讀者意識的批評實現；當上層文人把批評手眼從正統文類轉向邊緣式的通俗文學時，也揭示了一場閱讀革命的開展，文類之間長久以來僵化的尊卑關係、以及雅俗文學之間的絕對界限也逐漸被打破。

明代戲曲評點最大的價值與特色亦在於展現出一種無畏而不拘的批評態度，評點就是一個愉快閱讀過程的展示；是批評家私人閱讀筆記的分享，亦將個人審美心得不加掩飾的大膽表露。也因此這個階段的戲曲評點所呈現的書寫特色，帶有一種直率、隨意而相對散漫的風格，個人閱讀的意義相對濃厚。評點過程裡批評家示範著不同於傳統敬慎嚴謹的文學批評態度，而是盡情享受通俗文學帶來的各種閱讀樂趣；例如李贄這樣的文人，以「邊緣式閱讀方法」來閱讀「邊緣性文類」，這除了是閱讀的革命，也是文學觀念的革命；這其中尚隱藏著一種以「解構經典」的方式進而「重構經典」的文學史意義。<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 「邊緣式閱讀」與「邊緣式文本」語詞與概念原由楊玉成所提出。明代如李卓吾、鍾惺、譚元春等人，或者對既有的文類價值進行解魅與重估，翻轉古、今、雅、俗的界限；或者發展出的新的閱讀策略，拋棄過往文學批評以理性姿態對於文學作品整體性意義的追求，轉向追索字裡行間斷片、殘缺、零亂、瑣碎的誤讀式批評。這些批評行為反映出一種對於非主流文本的關注、甚或實現一種不符合傳統的解構式閱讀策略，一方面挑戰了既有的傳統文學價值，也對於「何謂經典」一事進行了重新的定義與詮釋。參見楊玉成：〈啟蒙與暴力：李卓吾與文學評點〉，收於《台灣學術新視野》（中國文學之部二）（台北：五南書局，2007年），頁902-986。楊玉成：〈閱讀邊緣：論晚明竟陵派的文學閱讀〉，2003年9月19日中研院文哲所專題演講講稿，頁

清初的文學環境延續了印刷刊刻事業所形成的傳播條件，閱讀批評風氣依舊興盛。戲曲評點歷經大量的書寫創作與評論交流，發展成一種漸趨完熟的批評形式，並有著從個人閱讀心得的隨意筆記，逐漸過渡、轉變為用以揭示個人文學意見與生命情感的書寫期待，文學批評的意味也更為濃厚。清初讀者依舊對於通俗文學充滿喜好與閱讀熱情，卻在一種承繼與轉化的過程裡，開展出不一樣的批評方法，也衍生出具有時代特色的審美意識。

然而當我們試圖聚焦討論某一時期的文學特色時，無可忽略的是「時代」建立於歷史軸線上的意義；唯有在「歷時性」與「共時性」的交會點，一個時代的文學特色及其發生的理由才可能得到更為完整的理解與說明。興起於明代中葉的戲曲評點之作，在進入清代之前即已累積了相當豐富的批評成果；後出的清初評點家在面對著相同文本或文類時，不可避免地必須留意到前人批評傳統的既已存在。批評傳統成為評點家面對文本時另一個有意的關照，他們試圖與前批評者進行有意的跨時空對話，然而他們的發聲對象卻又是當時的文學環境。批評立場與潛藏讀者的預設使得這些評點文字溢出文本，面對著過往歷史與當下的社會，評點文本成了一個充滿競爭力量的「對話場」。

再從當時的歷史條件來思考明清之際的社會環境對於個體生命可能的影響，清初文人歷經了一段動盪不安與改朝換代的重大生命轉折，明代文人原有的狂放浪漫、個性張揚之情，在遭逢世代巨大變化之後遂也衍生出一種自省與內斂的生命態度。清初讀者在評點過程裡也修正了明代評點所表現出來的隨意散漫、大膽恣意的批評風格，轉而以謹嚴態度與細緻閱讀進行批評書寫。然此時的文學觀點與閱讀方法看似有一種由浪漫真情轉向務實保守的退化轉向，但事實上清初戲曲評點卻在對話著各種文學傳統的批評過程裡，以繼承、反省、轉化、回歸、修正等不同方式，建立起批評文字與文字之間的豐富動態意義，並因此確定了這個時期的批評特色。他們試著尋找通俗文類明確的藝術規則，重提「文本的藝術性」作為確認戲曲何以堪稱「經典」的論述基點；戲曲評點家們往往以特定戲曲文本作為一個起點進行細緻的爬梳，除了對於文本的文學內涵與審美藝術規則有著更趨深刻的認識與閱讀實現，他們亦進一步思考這一類通俗文學與生命、社會以及歷史之間可能的呼應與連結。

清初戲曲評點家確立了戲曲作為一種「文學作品」的文字接受意義，同時也深化了戲曲文本的閱讀內涵。因此本篇論文面對「清初戲曲評點」這個研究議題

時，將評點的閱讀手法與批評策略的運用作為一個分析的主題。而在批評技巧之外，評點者藉由閱讀所開啓的文本內外的提問、包括批評者所期待的閱讀效果是什麼，成為文章另一個梳理的重心。在進行這些討論分析時，筆者亦關心在一個「歷史的批評脈絡」與「特定的時空語境」裡，清初戲曲展示出來的批評特色與審美內涵，並藉以定義清初戲曲在批評史上的價值與意義。

出現在本篇論文的四部戲曲評點之作，即使未能完整充分地描繪出清初戲曲評點的全貌，卻足以代表性地說明從明代興起的戲曲評點發展至清初之際，批評方式與審美內涵的移轉與變化。評點者批評立場、目的與策略的殊異，恰能說明清初戲曲讀者將「評點」作為一種發聲場域，評點者在文字間流露出豐富自我表述。清初戲曲評點作品最大的特色在於提出具體的閱讀方法，並透過細緻綿密的批評文字，示範了戲曲不同於其他文本的閱讀意義，對於戲曲文學內涵有著更為清晰的揭示，戲曲從一種「可讀」文類演變為具有「文學審美意義」的文本作品。評點過程裡，清初評點家們也同時重新思考著文學的閱讀意義與評價標準，再次對於「文學經典」的定義進行叩問。「論述」與「批評」成為這時期評點作品中一併重要的存在，評點家們對於如何呈現一個有效的閱讀引導一事，展現出高度的批評者意識，也因此從評點的進行以至最終出現的評本形式，評點家們從批評書寫以至出版的過程充滿著策略性的思考。

批評形式的成熟與文化環境的複雜化使得這個時期的評點家不再純粹只是一個讀者的身份，藉由批評書寫自我發聲，並且定義思考著文本的可能讀者與審美響應，他們已經同時具備了鮮明的作者意識與編者意識，並重新定義了「讀者」在一個文學活動，甚至是文學史上可能發揮的影響力量。先是以「讀者」身份出現的評點家們，其實也為自己的評點文字設定了可能的讀者。清初評點在形式以至內容的嚴肅性及高度文學性，都決定了它們不是純粹的一種分享性的閱讀筆記，而更傾向於一種深刻的文學批評。批評文字展示出評點家與文學傳統對話甚至是爭辯的過程，他們正是企圖透過閱讀示範影響著一個時期的文學觀點，建立於「讀者」與「讀者」之間的交流對話與相互滲透，時代性的審美共識也將能逐漸浮現。

金聖歎與其《第六才子書西廂記》是清初戲曲評點最為響亮的開端。從整個戲曲評點史的發展脈絡來看，金聖歎不僅為戲曲評點形式與批評手法奠定了基礎，他的評點亦是充分印證戲曲作為一種文學的存在、擁有閱讀審美價值的關鍵

之作。金聖歎在繼承明代中葉文人對於雅俗文學界限的鬆動以重建經典的閱讀運動時，提出了「才子書」的概念作為一種命名與定義的過程，並以「材」與「裁」一作家的天才與創作的技法作為「才子書」的標準，「文心」與「文采」是才子於創作文本中所展現，同時也是讀者閱讀時所必須掌握與領會。明代文人所追求的真情至性之文學精神依舊為金聖歎所關注，文章中也因此出現一段「淫書之辯」；但文本的藝術性成為金氏閱讀批點另一個重心，於是「真情」與「美文」成為金聖歎重建經典時的雙重文學期待。

從金聖歎開始的戲曲評點家幾乎都實現了細緻閱讀的批評方式，這或可以視為戲曲評點一種延續性的自然發展；但更值得留意的是，由於他們在論述之間又重新提出對於文本藝術性的高度留意，因此「細緻批評」其實也是在一種特定文學標準之下的批評意識之實現，評點家唯有透過對於文本的完整讀解，也才能夠將戲曲文本的文學內涵充分開展。當清初戲曲評點試著建構起戲曲閱讀的美學意義時，明代評點家以「邊緣式閱讀」批評「邊緣性文本」的閱讀革命再度被革命，清代評點家希望實現的，是以可以被理解與認同的美學意義，將戲曲從邊緣位置挪移到文學世界的中心脈絡。即便戲曲的美學內涵及閱讀方法與其他主流文類的確是不同的，但站立在一個共同的「文學性」條件之上，戲曲具備自身嚴謹細密的文法規則，亦是值得也應該以嚴肅的態度與審慎的閱讀方式看待的。這成為清初戲曲評點家所擁有的批評共識，是而本篇論文也以「再度的經典重構」一詞區隔明清戲曲評點之差異，也作為關於清初戲曲評點的結論之一。

金聖歎之後的毛聲山父子評點《第七才子書琵琶記》，從文本命名及批評形式上看來，皆是對於金聖歎的有意的繼承。毛氏父子將《第六才子書》以及《琵琶記》漫長接受歷史所積累下來的批評傳統視為一個評點的「起點」，其文字間清楚可見一種屬於「後來讀者」的「批評焦慮」。然而毛氏父子卻又將焦慮轉化成一種批評策略，正視既已存在的評點傳統，以模仿、深化、修正、質疑等方式向前人批評對話，企圖引導評點讀者跟著他的論述從批評傳統一路走過，最終逐漸領會《琵琶記》這個文本的超越性；評點家依舊擁有重新建立一個新的戲曲閱讀典範的批評企圖。毛氏評點最大的特色正是在於面對傳統的有意繼承與積極反撥，重提文學作品感動人心之外的倫理意義，不同的批評傳統或批評意見皆為其轉化成一種正面的論述力量。《琵琶記》在他的閱讀引導之下，文學意義獲得有力的爬梳，為評點家所認同的文學倫理教化主題，則在藝術的過程裡一起獲得實現。



戲曲史上最為精彩的女性評點之作亦出現在清初時期，吳吳山的三位婦女建立了一個新的女性批評脈絡，遂能開啓婦女讀者之間跨時空的閱讀交流。相對於既有的男性批評傳統，女性批評亦可視為是一種必要的出走，她們從事評點的一個動機正是因為男性批評未能引起女性讀者的情感共鳴。批評史上女性讀者涉入敘事文學的理論性討論是鮮少的，我們也習慣將理由歸納為女性對於龐大的敘事文體難以掌握之故。然而三婦評點不以專業評論為主的評點立場，又格外留意文本中用以表達角色心情境味的曲詞內涵，卻反而更能展示出對應於戲曲特殊文本情調的閱讀節奏。文學史上的婦女讀者常常因為以一種相對於男性作家的存在位置而遭到簡化，成為一種模糊的整體；但從三婦評點文字中，我們卻可以清楚地看到不同女性讀者之間亦擁有殊異的審美關懷，她們除了企圖修正由男性主導的文學傳統，提出自身的審美關懷，女性讀者之間其實也擁有著多聲對話的互動性。三婦前後投入《牡丹亭》評點，她們在文字間的關係不只是柔順地呼應，同時也包括質疑甚或爭辯的聲音，文字間的拉扯力量充分說明了評點作為一種文本響應，然其重新形成的閱讀召喚意義，將使得讀者在文本之外產生著更豐富的討論脈絡。

三婦評本得以刊刻出版背後有一關鍵的支持力量，即是他們共同的丈夫吳人。吳人見證了這段奇妙的情誼交流，也以文字「包裝」了一個女性閱讀傳奇；三婦合評刊本中一併收錄文章的包括作者、吳人以及其他婦女讀者的序言跋語，也在評點文字之外發揮了「建構想像」的引導作用。這同時也說明了當文本以「書籍」的意義公諸於世的同時，任何附加性的文字書寫以至於最終的書本形式，都是充滿訊息的符號，足以在閱讀過程中對於讀者形成有力的影響。清初正是一個序跋文化發揮至極盛的時期，序跋文章遂也成為文本的作者以至編者在構成文本時另一種可運用的策略。其中《桃花扇》的作者孔尚任，便是在深諳刊刻出版的文化傳播條件的立足點上，充分運用具有讀者響應功能的序跋與評點文字以形成文本繁複的召喚功能。

孔尚任是這些戲曲評點者中身份最曖昧也難以確定的，但即使無可篤定他就是《桃花扇》一劇的評點作者，當他決定了該劇本以層層附加性書寫與批評文字包覆的形式進行出版時，文本間所有的讀者響應也都轉化出作者的意義了。作為一位劇作家的孔尚任，正是意欲以藝術形式上的突破確立自身劇作在傳奇史上無可取代的價值；他以「書寫創作」一個新的劇本代替論述，卻又在劇作完成之後，試圖提醒劇本的讀者如何完整領會整個劇本的形式之巧妙。於是劇作家透過大量

說明性文字，將作家意圖與創作手法逐一交代；一併呈現於文本中的評點文字，自也是在這樣的目的之下，成為具備高度藝術性解釋功能的存在。孔尚任所做的，正是以批評對話引導、召喚閱讀的一種編輯策略。從序跋、凡例以至評點，《桃花扇》這個文本都凸顯著強烈的以閱讀形成交流的劇作家期待；也因此孔尚任遊走於劇本作者與讀者身份的兩端時，從創作書寫以至編輯出版的所有策略，都一再地確立著劇本所擁有的文學意義與以文本形成交流的傳播途徑都是漸趨豐富的。這部文本也說明了評點與序跋文章從原本的閱讀、審美、交誼的功能，成為與文本密不可分的部份，延伸出理解文本時不可或缺的文字存在。

清初評點家不僅將閱讀戲曲文本視為一種單純的獲得審美趣味的閱讀過程，而是充分發揮「閱讀—書寫」兩個層次的文學行動，以文字呈現這個審美再創過程中最為繁複細密的紋理與動態意義。他們以批評作為一種示範，評點文字正是一個實際閱讀過程與批評策略的紙上「展演」，說明了戲曲不同於其他文類的美學條件與閱讀方法。戲曲文本的閱讀特色究竟與其他敘事文學有什麼樣的差異？古典戲曲以大量敘事情節與抒情曲文交織構成，前者帶動人物行為事件變化行進，而曲文則在劇本之中緩和了敘事的急促節奏。曲文對於情節行進所造成的擱置與延宕，反而讓劇中角色得以停在當下從容悠緩道訴心中情感；這些曲詞語句將賦予文本更為豐沛的抒情內涵，也令讀者在體驗敘事趣味的同時，有更多對話於角色心靈的理解，並藉由曲文與自我進行情意交融的機會。而如同金聖歎所留意的輕淡情節段落，或者不具嚴肅的劇情發展意義，卻能見到劇作家鋪陳情境與緩和衝突的另一種結構功能。戲曲劇本的創作考慮著劇場演出需求而設計出「冷熱調劑」的排場規律，卻意外地製造了擁有另一種審美情調與閱讀趣味的敘事風格；敘事的行進間穿插著暫時凝止的抒情審美空間，除了是雙重審美趣味的實現，也創造了一種對應於舞台演出的急緩有致之審美節奏。

清初評點家除了透過閱讀行為示範說明了戲曲文本的獨特審美意義，並又將進一步透過戲曲文本開啓了自身對於生命情感與文學意義的探問與反思。如金聖歎以閱讀批評行為確認短暫生命的此刻存在，毛聲山強調藝術的倫理教化意義，三婦以閱讀及書寫作為一種生命的實現的方式，以及孔尚任創作與批評文本時，對於「史」與「劇」定位上有所反思。清初戲曲評點家關注著閱讀批評形式與戲曲文本美學內涵時，皆進一步以閱讀作為一種自我叩問的初端，而往往在批評的尾聲，他們也逐漸答覆了這些提問；無形中也說明了戲曲作為一種文學形式的存

在所能開展的審美層次是極其豐富的。在這樣的批評論述過程，戲曲的文本意義與價值也獲得再次的深度開掘；評點家們從「讀者閱讀」的位置，印證了戲曲可以擁有的文學經典意義。

這篇論文著重於清初時期的幾部重要戲曲評點，用以勾勒在一個過度轉換時期所呈現出來的時代批評特色。然而「清初」終究只是一個開端，整個清代的戲曲評點作品數量是相當豐富的，它們自然不會只是一種「批評的餘緒」，每一個對於傳統的繼承與轉化的過程裡，新的批評特色與讀者意義亦將獲得凸顯。也因此這篇論文只是一個討論的啓程，開展於其後包括整個清代戲曲評點，如何延續又何以逐漸最終走向衰微，我們或者可以繼續從文學的發展脈絡以至閱讀環境、出版文化條件的變化進行觀察，延續後繼的討論。

## 參考書目

### 一、古籍

- 漢·司馬遷：《史記》，上海：上海書店，1991年。
- 南朝·劉勰著，周振甫譯注：《文心雕龍》，台北：五南書局，1993年。
- 元·夏庭芝：《青樓集志》，收於《中國古典戲曲論著集成》（二），北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 明·王驥德：《曲律》，收於《中國古典戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 明·徐渭：《南詞敘錄》，收於《中國古典戲曲論著集成》（三），北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 明·李贄：《焚書》，台北：河洛圖書出版社，1974年。
- 明·湯顯祖：《玉茗堂尺牘》，台北：廣文書局，1989年。
- 明·湯顯祖：《湯顯祖集》，台北：洪氏出版社，1975年。
- 清·馮鎮巒：〈讀聊齋雜說〉，收入蒲松齡撰，張友鶴輯校：《會校會注會評聊齋誌異》，北京：中華書局，1962年。
- 清·廖燕：《廖燕全集》，林子雄點校，上海：上海古籍出版社，2005年。
- 清·歸莊：《歸莊集》，北京：中華書局，1962年。
- 清·焦循：《劇說》，收於《中國古典戲曲論著集成》（八），北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 清·梁廷柎：《藤花亭曲話》收於《中國古典戲曲論著集成》（八），北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 清·吳梅：《奢摩他氏曲話》卷二〈諸曲題要〉，引自《晚清小說期刊·小說林》七至九期。上海：上海書店，1980年。
- 清·吳梅：《顧曲塵譚》，上海：上海古籍出版社，2000年。
- 清·吳梅：《霜厓曲跋》，收於《新曲苑》冊三，台北：中華書局，1970年。

## 二、劇本（包括評點本）

明·毛晉編：《六十種曲》，北京：中華書局，1958年。

清·丁耀亢著，李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》，鄭州：中洲古籍出版社，1999年。

清·金聖歎：《第六才子書西廂記》，北京：光明日報出版社，1997年。

清·毛聲山：《繪像第七才子書》，清雍正乙卯十三年金閶書業堂重袖珍刊本。

清·陳同、談則、錢宜：《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》，收於《不登大雅庫珍本戲曲叢刊》，北京：學苑出版社，2003年據北京大學圖書館藏馬氏不登大雅文庫清夢園刻本影印。

清·洪昇：《長生殿》，收入《古本戲曲叢刊五集》，上海：上海古籍出版社，1986年據北京圖書館藏清康熙稗畦草堂刊本影印。

清·孔尚任：《桃花扇》，上海：上海書店，1986年《古本戲曲叢刊五集》影印清康熙刊本。

### 三、專書

- 方孝岳：《中國文學批評》，香港：三聯書店，1986年。
- 王永健：《湯顯祖及明清傳奇研究》，台北：志一出版社，1995年。
- 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，台北：學生書局，1986年。
- 王利器：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981年。
- 王國維：《紅樓夢藝術論》，台北：里仁書局，1984年。
- 王靖宇：《金聖歎的生平及其文學批評》，上海：上海古籍出版社，2004年。
- 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，台北：中研院文哲所，2005年。
- 朱世英等：《中國散文學通論》，合肥：新華書店，1995年。
- 朱東潤：《中國文學批評史大綱》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，合肥：安徽教育出版社，2004年。
- 吳子林：《經典再生產：金聖嘆小說評點的文化透視》，北京：北京大學出版社，2009年。
- 吳新雷：《中國戲曲史論》，南京：江蘇教育出版社，1996年。
- 李致忠：《歷代刻書考述》，成都：巴蜀書社，1990年。
- 林崗：《明清之際小說評點學之研究》，北京：北京大學出版社，1999年。
- 林鶴宜：《規律與變異—明清戲曲學辨疑》，台北：里仁書局，2003年。
- 邱天助：《布爾迪厄文化再製理論》，台北：桂冠出版社，2002年。
- 周紹明（Joseph P. McDermott）著，何朝暉譯：《書籍的社會史—中華帝國晚期的書籍與士人文化》，北京：北京大學出版社，2009年。
- 侯百朋：《琵琶記資料彙編》，北京：書目文獻出版社，1989年。
- 胡曉真：《才女徹夜未眠：近代中國女性敘事文學的興起》，台北：麥田出版社，2003年。
- 孫琴安：《中國評點文學史》，上海：上海社會科學院出版社，1999年。
- 徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 高彥頤著，李志生譯：《閨塾師：明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2004年。
- 曼素恩（Susan Mann）著，楊雅婷譯：《蘭閨寶錄—晚明至盛清時的中國婦女》，台北：左岸文化，2005年。

- 張秀民：《中國印刷史》，上海：上海人民出版社，1989 年。
- 張秀民：《中國印刷術的發明及其影響》，台北：文史哲出版社，1988 年。
- 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》，北京：中國戲劇出版社，1992 年。
- 張敬：《明清傳奇導論》，台北：華正書局，1986 年。
- 梁啓超：《桃花扇註》，台北：中華書局，1966 年。
- 陳國球：《書寫文學的過去—文學史的思考》，台北：麥田出版社，1997 年。
- 陳榮捷：《王陽明傳習錄詳註集評》，台北：學生書局，1983 年。
- 章培恆、王靖宇主編：《中國文學評點研究論集》，上海：上海古籍出版社，2002 年。
- 程國賦：《明代書坊與小說研究》，北京：中華書局，2008 年。
- 曾永義：《中國古典戲劇論集》，台北：聯經出版社，1975 年。
- 華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2003 年。
- 葉長海：《中國戲劇學史》，台北：駱駝出版社，1993 年。
- 隗芾、吳毓華編：《古典戲曲美學資料集》，北京：文化藝術出版社，1992 年。
- 趙山林：《中國戲劇學通論》，合肥：安徽教育，1995 年。
- 劉國鈞：《中國書史簡編》，北京：書目文獻出版社，1981 年。
- 劉輝：《小說戲曲論集》，台北：貫雅文化出版社，1992 年。
- 蔡鐘翔：《中國古典劇論概要》，北京：中國人民大學出版社，1988 年。
- 謝正光、余汝豐編：《清初人選清初詩彙考》，南京：南京大學出版社，1998 年。
- 鍾錫南：《金聖歎文學批評理論研究》，上海：上海古籍出版社，2006 年。
- 譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》，上海：華東師範大學出版社，2005 年。
- 譚帆：《中國小說評點研究》，上海：華東師範大學出版社，2001 年。
- 譚帆：《金聖歎與中國戲曲批評》，上海：華東師範大學出版社，1992 年。

#### 四、外國理論著述

Iser, Wolfgang: *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1974.

Iser, Wolfgang: *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1978.

Jauss, Hans Robert, "Literary History as a Challenge to Literary Theory," *Toward an Aesthetic of Reception*, tran. by Timothy Bahti .Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Kristeva, Julia: *The Revolution in Poetic Language*, trans. by Margaret Waller .New York: Columbia University Press, 1984

Prince, Gerald: *Dictionary of Narratology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

伊澤爾（Wolfgang Iser）著，霍桂桓、李寶彥譯：《審美過程研究—閱讀活動：審美響應理論》，北京：中國人民大學出版社，1988 年。

姚斯、霍拉勃(Hans Robert Jauss and Robert C. Holub)著，周寧、金元浦譯：《接受美學與接受理論》，瀋陽：遼寧人民出版社，1987 年。

哈羅德·布魯姆（Harold Bloom）著，徐文博譯：《影響的焦慮》，南京：江蘇教育出版社，2006 年。

張廷琛編：《接受理論》，成都：四川文藝出版社，1989 年。

斯坦利·費什（Stanley Fish）著，文楚安譯：《讀者反應批評：理論與實踐》，北京：中國社科院出版社，1998 年。

蒂費納·薩莫瓦約（Tiphaine Samoyault）著，邵煒譯：《互文性研究》，（天津：天津人民出版社，2003 年）。

羅曼·英加登（Roman Ingarden）著，陳燕谷、曉未譯：《對文學的藝術作品的認識》，台北：商鼎文化出版社，1991 年。

羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，溫晉儀譯：《批評與真實》，台北：桂冠出版社，1998 年。



## 五、期刊論文

王璦玲：〈「忖度予心，百不失一」——論《桃花扇》評本中批評語境之提示性與詮釋性〉，《中國文哲研究集刊》26期（2005年3月），頁161-212。

王璦玲：〈「爲孝子、義夫、貞婦、淑女別開生面——論毛聲山父子《琵琶記》評點之倫理意識與批評視域〉，《中國文哲研究集刊》28期（2006年3月），頁1-49。

王璦玲：〈文本意識與閱讀轉化——論金批《西廂》之理論內涵〉，《台灣學術新視野》（中國文學之部）（台北：五南書局，2007年），頁771-812。

王璦玲：〈評點、詮釋與接受——論吳儀一之《長生殿》評點〉，《中國文哲研究集刊》23期（2003年9月），頁71-128。

伊萊恩·肖瓦爾特(Elaine Showalter)著，戴阿寶譯：〈女性主義與文學〉，《外國文學》（1996年2期），頁67-74。

吳承學、劉湘蘭：〈序跋類文體〉，《古典文學知識》1期（2009年），頁103-110。

吳承學：〈評點之興——文學評點的形成與南宋的詩文評點〉，《文學評論》（1995年，第1期），頁24-33。

汪超宏：〈論毛氏父子的《琵琶記》批評〉，《明清曲家考》（北京：中國社會科學出版社，2006年），頁377-387。

胡曉真：〈閱讀反應與彈詞小說的創作——清代女性敘事文學傳統建立之一隅〉，《中國文哲研究集刊》8期（1996年3月），頁305-364。

祝尙書：〈南宋古文評點緣起發覆——兼論古文評點的文章學意義〉，《四川大學學報（哲學社會科學版）》（2005年第4期），頁74-82。

秦海鷹：〈互文性理論的緣起與流變〉，《外國文學評論》3期（2004年），頁19-30。

張龍海：〈哈羅德·布魯姆教授訪談錄〉，《外國文學》4期（2004年7月），頁103。

陳大康：〈熊大木現象：古代通俗小說傳播模式及其意義〉，《文學遺產》（2002年2期），頁99-113。

陳永國：〈互文性〉，《外國文學》1期（2003年1月），頁75-81。

陳維昭：〈明清戲曲批點的主要形態及其功能〉，收於《戲劇藝術》（2008年第6期），頁33-40。

陳靜媚：〈閱讀越界：記一部十七世紀的《牡丹亭》木刻印本如何穿梭時空爲女性閱讀作見證〉，《中外文學》34卷，第9期（2006年2月），頁213-235。

楊玉成：〈小眾讀者：康熙時期的文學傳播與文學批評〉，收於《中國文哲研究集

- 刊》19期（2001年9月），頁79。
- 楊玉成：〈啓蒙與暴力—李卓吾與文學評點〉，《台灣學術新視野》（中國文學之部二）（台北：五南書局，2007年），頁902-986。
- 楊玉成：〈閱讀邊緣：論晚明竟陵派的文學閱讀〉，2003年9月19日中研院文哲所專題演講講稿，頁1-59。
- 趙山林：〈《牡丹亭》的評點〉，《藝術百家》4期（1998年），頁58-67。
- 楊玉成：〈劉辰翁：閱讀專家〉，《國文學誌》3期（宋代文化專號），（1999年6月），頁199-248。
- 廣瀨玲子（Hirose Reiko）：〈明代傳奇文學：湯顯祖戲曲中的心理表現〉（明代傳奇の文學：湯顯祖の戲曲における心理表現を中心として），《東洋文化》71期，（1990年12月），頁55-90。
- 蔣星煜：〈南戲、傳奇的演出與「副末開場」及其他〉，《中華文史論叢》55輯（1996年12月），頁297-311。
- 魏愛蓮（Ellen Widmer）著，劉裘第譯：〈十七世紀中國才女的書信世界〉，《中外文學》22卷6期（1993年11月），頁55-81。

## 六、學位論文：

李文赫：《金聖嘆文學批評理論之研究》（台北：國立政治大學中國文學系博士論文，1998 年）。

李春燁：《毛聲山評點琵琶記研究》（高雄：國立中山大學中國文學研究所碩士論文，1995 年）。

金惠經：《李卓吾及其文學理論》（台北：國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，1988 年）。

翁碧慧：《明代戲曲「湯評本」研究》（台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，2008 年）。

張韶珩：《湯顯祖文學理論研究》（台北：輔仁大學中國文學系碩士論文，2001 年）。

陳韻妃：《李贄戲曲評點研究》（中壢：國立中央大學中文所碩士論文，2009 年）。

曾守仁：《金聖嘆評點活動研究—擬結構主義的重構與解構》（南投：暨南國際大學中文所碩士論文，1999 年）。