

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 戲曲評點作品中關於人物質素的幾點討論

doi:10.7013/CCTHCWHSNK.200312.0001

中正大學中文學術年刊, (5), 2003

作者/Author： 侯雲舒

頁數/Page： 1-20

出版日期/Publication Date：2003/12

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.7013/CCTHCWHSNK.200312.0001>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



戲曲評點作品中關於人物質素的幾點討論

侯 雲 舒

中正大學中文系助理教授

摘 要

推展戲曲動作及事件的主要樞紐在於人物，因此戲曲人物論應為研究戲曲各項理論的一個關鍵重點。然而如果我們檢視中國古典劇論作品時，卻發現對於戲曲人物的相關論述及闡發不但較為薄弱並且十分零散。實際上，戲曲人物論在中國古典戲曲理論史上也是較為晚出的一項，而在整體論述的呈現上並未成為一種系統性的理論，不過戲曲事件的推動及發展必須仰賴人物自是毫無疑問，因此戲曲人物論應是研究戲曲理論所不可或缺的一個重點所在。

明代中期以後，關於戲曲人物的論述漸次出現，一方面可能由於此時期戲曲評點的作品開始發展，評點的重心乃執著於對劇作家事件鋪排優缺點的評論，因此推動事件發生及動作的軸心——人物，即順勢成為劇論家所關注的一項要素。而對於戲曲的本體條件而言，其必須是「代言體」的表述方式，劇作家藉人物來發聲，並敷演事件，因此對於戲曲人物在戲曲敘事中的重要性，也成為劇論家所考慮及論述的對象。本文即以戲曲評點作品為觀察文本，檢視「人物」此一質素在戲曲評點家筆下所呈現的幾種樣貌，並做為戲曲人物理論研究的一項基石。

推展戲曲動作及事件的主要樞紐在於人物，因此戲曲人物論應為研究戲曲敘事理論的一個關鍵重點。然而如果我們檢視中國古典劇論作品時，卻發現對於戲曲人物的相關論述及闡發不但較為薄弱並且十分零散。實際上，戲曲人物論在中國古典戲曲理論史上也是較為晚出的一項，而在整體論述的呈現上並未成為一種系統性的理論，不過戲曲事件的推動及發展必須仰賴人物自是毫無疑問，因此戲曲人物論應是研究敘事理論所不可或缺的一個重點所在。

明代中期以後，關於戲曲人物的論述漸次出現，一方面可能由於此時期戲曲評點的作品開始發展，評點的重心乃執著於對劇作家事件鋪排優缺點的評論，因此推動事件發生及動作的軸心——人物，即順勢成為劇論家所關注的一項要素。而對於戲曲的本體條件而言，其必須是「代言體」的表述方式，劇作家藉人物來發聲，並敷演事件，因此對於戲曲人物在戲曲敘事中的重要性，也成為劇論家所考慮及論述的對象。

一、類型與典型——戲曲人物的塑造取向

研究戲曲人物的學者，大致上都可以有一共同的感受，那就是中國古典戲曲中所塑造的人物大多有著類型化的取向。當我們觀看劇作時，劇中人物那種可以「一言以蔽之」的個性常常會浮現在腦中，諸如此類的人物形象，通過經驗的積存，我們往往可以直接判定其為善、惡、忠、奸而毫無失誤。例如看到孔明就得知其人足智多謀，曹操必定狡詐機深，關雲長必定忠肝赤膽，張飛必定粗莽豪放等等，會造成觀者這種制約式的聯想，即是戲曲人物「類型化」的顯証。中國古典戲曲人物之所以產生如此的特點，趙山林曾認為：

我國在古代戲劇人物的塑造確實存在類型化的傾向。這一方面導源於古代戲劇勸善懲惡、扶正去邪的藝術功能和古代觀眾善善惡惡、是非分明的審美心理定勢，另一方面也與腳色行當分工的固定有著密切的聯繫。^{註一}

趙氏認為戲曲人物類型化源之於兩種因素，一為戲曲本身所根深蒂固的教化功能，另一則為戲曲扮演時腳色的分工制度。然而，如果我們只把「類型化」視為戲曲人物的唯一特點，那就未免失之偏頗，因為戲曲人物並不盡然都是所

註一：趙山林《中國戲劇學通論》，合肥：安徽教育出版社，1995，頁444。

謂「扁平型」的人物，相反的，在戲曲作品中對於主要角色的點染，常常十分多變且各具特性，對於這種現象，我們就無法以「類型化」來加以全部概括，對此，王瓊玲曾將之定義為「典型化」^{註二}。

如果我們要粗略的將典型化人物與類型化人物加以區分的話，存在於古典戲曲作品中的主要人物，大部份是屬於典型化的類型，其中尤以主要角色為首要對象；而一部戲曲作品中除了主要角色之外，另有許多不同層面上的次要人物，對於這些人物的處理，就較偏向於類型化的描繪。事實上，戲曲作品中對於人物的塑造取向往往同時採用此二者交互使用，因為次要角色往往較不重個性，因此以「類」來代表其鮮明性格，可以使觀者不必費心去解析其個性，「一目到底」的表現法，亦可以不與主要角色相混雜，因而能使劇作家集中筆力塑造「典型化」的主要角色。

李漁曾言：

傳奇無實，大半皆寓言耳，欲勸人為善，則舉一孝子出名，但有一行可紀，則不必盡有其事，凡屬孝親所應有者，悉取而加之，亦猶紂之不善不如是之甚也。一居下流，天下之惡皆歸焉，其餘表忠、表節與表種種勸人為善之劇，率同於此。（《閒情偶寄》）^{註三}

李漁在此，除了表述其對戲曲敘事虛實論的看法外，也同時指出曲家在造

註二：王瓊玲於《明清傳奇名作人物刻劃之藝術性》一書中，對於戲曲人物的「典型化」及「類型化」曾加以明確的界定，他認為：「『典型化』，包括藝術概括和個性化，也包括藝術虛構與藝術誇張。『典型化』，就是作家馳騁藝術想像，把生活中某一類人的性格特徵集中概括到一個人身上，並予以誇大、加深與特殊化。只有進行了『典型化』，使人物既有鮮明的個性又有充分『類』的普遍性，既是獨特的『這一個』，又是整個同類人的代表，這樣的人物才算得是『典型人物』。」至於「類型化」實則與「典型化」在某種層次上的意義是相似的，但卻缺少了獨特性及特殊化的過程。王氏指出：「典型人物不等於類型人物。一般而言，類型人物雖是以『相似性』為主要特徵，但在這種相似性中所有的只是偶然的條件下具有『理想可能』的不理想現實物，因此不論情節如何離奇、矛盾如何激烈，不過是把人物性格的一些特徵在缺乏深刻認識的狀態中一再重覆的凸顯出來，並沒有探索到人的精神性的理想層面。戲曲以情節為主的喜劇、鬧劇中不乏這樣的類型人物，許多定型的配角如媒婆(彩旦)、紈褲子弟(丑)、丫鬟彩女(小旦)、士兵(武行)等大都是類型人物。」(中山學術文化基金會，1998，頁101、113)本小節標題所分之「類型」與「典型」，其定義即採用王氏之說。

註三：見《閒情偶寄》，台北：長安出版社，1990，頁16。

人物時，並不需要事事求真求實，對於一個「典型化」的角色，往往加深他在形象上給人的印象大過於對事件真實性的追索。因此，爲了突出他所具有的善惡特質，劇作家可以把許多不是人物本身實際發生的事件加諸其身。吳儀一在評點《長生殿》時亦言及：

賄宥祿山，本李林甫事，劇中恐多枝節，移置國忠，亦因召亂而文致之。所謂君子惡居下流，勿疑與正史相反也。^{註四}

吳氏對於事件的移置以便於強化人物特徵的觀念，是與李漁相一致的。

對於「典型化」人物的塑造，金聖嘆在評點《西廂記》時說到：

雙文，天下之至尊貴女子也，雙文，天下之至有情女子也，雙文，天下之至靈慧女子也，雙文，天下之至矜尚女子也。（《金聖嘆批本西廂記》三之三〈賴簡〉）^{註五}

《西廂記》寫張生便真是相府子弟，便真是孔門子弟，異樣高才，又異樣苦學，異樣豪邁，又異樣淳厚，相其通體自內至外，並無半點輕狂，一毫奸詐。（同上，〈讀法五十五〉）^{註六}

爲了使主要人物鶯鶯與張生能符合他心中的理想模式，金氏不惜對此二者在形象及戲劇動作上加以更改，以期能達到他所認爲的「一致性」。他並認爲這兩個人的形象，已經成爲天下「才子佳人」所共有的典型，當然這也反映了在金氏心目中對於才子佳人的定義。

如果說金聖嘆對於人物的典型化是採取一種絕對化的塑造手段，那麼毛聲山在評點《琵琶記》時，對於原作中如何描摹「慈父慈母」及「孝子孝媳」，就更能由人物的細部心理活動所引發的戲劇動作來加以挖掘及闡發：

今觀《琵琶》一書，所以繪天性之親者，抑何其無不逼真、無不曲至乎！于父母之愛子，則一寫其逼試，一寫其嗟兒；于舅姑之愛媳，則一寫其見糠而悲，一寫其遺筆而逝；于子之念父

註 四：《長生殿》，吳舒堯評本，台北：文光圖書公司，1967，頁5。

註 五：《金聖嘆批本西廂記》，上海：古籍出版社，1986，頁179。

註 六：同上註所引書，頁20。

母，則寫其卻婚，寫其辭官，寫其還鄉，寫其寄書。寫其臨風而悼于「新篁池閣」之時，寫其對月而嗟于「萬里長空」之夜。子媳之奉舅姑，則寫其請糧，寫其進藥，寫其剪髮，寫其築墳，寫其畫真容于紙上，何啻愴聞優見之誠，寫其抱琵琶于道中，不減行哭過市之慘。其描畫慈父慈母，孝子孝媳，可謂曲折淋漓，極情盡致矣。（《琵琶記》〈副末開場〉）^{註七}

毛氏在此對於典型化人物的描述，緊緊抓住了「慈」與「孝」兩個特性，將《琵琶記》蔡公、蔡婆及伯喈、五娘的特性，配合情節的推衍及種種戲劇動作做出了合理的詮釋。

趙山林認為戲曲人物塑造的類型化，是受到了扮演時腳色行當的分工影響，根據戲曲人物的忠、奸、善、惡等來劃分個性，做為一個整體的大類型，因此，類型化的行當分工對於戲曲人物的設計上也起了某種程度上的制約作用。李漁認為：

極粗極俗之語，未嘗不入填詞，但宜從腳色起見。如在花面口中，則情恐不粗不俗，一涉生旦之曲，便宜斟酌其詞，無論生為衣冠仕宦，旦為小姐夫人，出言吐詞，當有雋雅雍容之度。即使生為僕從，旦作梅香，亦需擇言而發，不與淨丑同聲，以生旦有生旦之體，淨丑有淨丑之腔故也。（《閒情偶寄》〈戒浮泛〉）^{註八}

李氏為清代戲曲大家之一，他對於種種創作劇本的法則十分精通，因此由於創作的實際經驗，他認為要使劇中人物的語言聲口能都符合他們的身份及性格，就必定要先考慮扮演人物的腳色行當類型，花臉不可用太文太細之曲，生旦卻又不可用太粗太俗之詞，這是古典戲曲劇作家對於人物語言調配的一個基本認知。

王國維於〈古劇腳色考〉中將戲曲腳色行當的內涵分為三種：

一表其人在劇中之地位，二表其品性之善惡，三表其氣質之剛

註 七：《第七才子書琵琶記》〈副末開場〉，台北：文光圖書有限公司，1978，頁1。

註 八：同註3所引書，頁21。

柔。^{註九}

正如同在元雜劇中之正末、正旦及南戲、傳奇中之生、旦一定為劇中之主角般，其地位遠高於其他腳色。

對於古典戲曲而言，品性的善惡是可以藉著形貌的美醜來加以外化的，這點我們可以由人物的臉譜畫法得到很好的印證，花臉的面相與小生絕不相同，小生在戲曲裝扮上永遠是英俊瀟灑，風流倜儻。正如同丑婆與青衣的扮相也截然不同一樣：

元明以後，戲劇主人翁，率以末旦或生旦為之，而主人之中多美鮮惡，下流之歸，悉在淨丑。^{註十}

而李漁也同樣認為一般劇作家在創造戲曲人物時：

心之所喜者，處以生、旦之位，意之所怒者，變以淨、丑之形。
^{註十一}

此種「加生、旦以美名」、「抹淨、丑以花面」的情形，都是劇作家將戲曲人物本身所帶有的性格特點，藉著形象所加以外化的結果。而至於氣質剛柔的塑造，劇作家也有一定的規範。大家閨秀多具有溫婉而柔順的性格，丫鬟奴僕性子則較為直率；溫良恭儉的讀書人性格中多少帶點懦弱，而殺人越貨的江洋大盜氣性泰半粗豪。

清康熙年間流傳之吳吳山三婦《新鐫繡像玉茗堂牡丹亭》一書，即以人物類型來品評《牡丹亭》一劇此書為吳儀一前後三任妻子合力所評寫，即已聘但未婚即歿的陳同、婚後三年而故的談則及續妻錢宜，前後歷經三十餘年才成，是戲曲評論中極少見以女子觀念來品評戲曲的作品。在書中對於杜麗娘以「小姐」這樣類型的性格為出發點，來對情節及人物動作加以論述的地方有多處，例如〈繡苑〉一齣批語：

說得如此端莊，方是千金小姐身份。（《吳吳山三婦合評牡丹亭》）

註九：此文收入《王國維戲曲論著》，台北：純真出版社，1982，頁241-242。

註十：同上註所引文，頁242。

註十一：見李漁《閒情偶寄》〈詞曲部·結構第一〉「戒諷刺」條，台北：長安出版社，1990，頁8。

還魂記》)

〈鬧場〉中批語：

小兒女帶哭數說。

全是刻劃小姐端莊。(同上)

〈幽媾〉中批語：

千金小姐，踽踽涼涼來尋幽會，其舉止羞澀乃爾。展香魂而近前，豔極矣，觀其悲介，仍是千金身份。(同上)^{註十二}

等等諸如此類評語，均是著眼於杜麗娘這種「千金小姐」、「大家閨秀」的身份地位來評斷戲劇人物於劇中動作的合理性。

戲曲人物類型化對整體戲曲敘事結構所帶來的影響，歷來學者有兩極化的不同評價，一類學者認為類型化人物正是中國古典戲曲的一種特色，配合上腳色行當的分類，使得古典戲曲在人物上的運用迥異於西方戲劇。而另一類學者則是對此加以否定，他們大多認為戲曲人物塑造的類型化，造成了戲曲千人一面千部一腔的弊病，人物在戲曲之中善者恆善，惡者愈惡，人物的面目相似，缺乏個別性。

此外，類型化的另一缺點，在於無法照顧到不同戲劇條件、不同戲劇情境的不同人物，一旦劇作家將人物性格的基調設定，此人物在整部劇中就得「從一而終」，缺乏變化。但誠如本節開端所言，如果我們對古典戲曲的人物塑造方式加以細部分析，則可以得知其結果並不是如此單純。戲曲人物的塑造大致而言是區分成主要人物及次要人物不同層次來加以描繪，對於劇中主要人物，劇作家採用的是「典型化」的塑造方式，對每個主角賦予類型的基礎，再刻劃予不同的背景及處境，以此兩者融合而成。至於劇中次要人物或配角，劇作家才會單純使用「類型化」的處理方式，突出這些人物的主要性格，以期使觀者能一目了然，不致於和劇中主要人物相混淆。

二 關於人物描述的細節問題

註十二：參看王永健《湯顯祖與明清傳奇研究》一書之〈論吳山三婦合評本《牡丹亭》及其批語〉一文，台北：志一出版社，1995，頁94。

戲曲動作的產生主體在於人物，而古典戲曲理論家最早對人物產生關注興趣者，明中期的王驥德即為其中之一。明中期的戲曲評點十分注意戲曲情節的發展過程，而帶動情節的要素即為人物。此外，戲曲既是一種代言體的表現方式而有別於小說，因此劇中人物實則是為劇作者所賴以發聲的媒介，但是相對的，劇作者亦須以自己的心去體會劇中人物所處所思，如此雙向思考，才能塑造出理想的劇中人物。例如王驥德就最早提出：

引子，須以自己之腎腸，代他人之口吻，蓋一人登場，必有幾句緊要說話，我設以身處其地，模寫其似，卻調停句法，點檢字面，使一折之事頭，先以數語該括盡之，勿晦勿泛，此是上諦。（《曲律》〈論引子第三十一〉）^{註十三}

王驥德在此以「代言」為出發點，要求劇作者要以自己的心去體會劇中人物所處的環境，設身處地的考慮劇中人所應使用的語言模式。

以「代言」為基點，針對戲曲人物進行討論更為鮮明者為晚明的孟稱舜，他曾自作傳奇八種及雜劇六種，又編有《古今名劇合選》，此書收錄元明雜劇五十六種，分婉麗及豪放兩種不同風格將作品加以分類，並冠以〈柳枝集〉、〈酌江集〉加以評點。他曾經提出了一段非常著名的論述：

迨夫曲之為妙，極古今好丑、貴賤、離合、死生，因事以造形，隨物而賦象。時而莊言，時而諧諢，狐兔靚狽，合傀儡於一場，而徵事類於千載。笑則有聲，啼則有淚，喜則有神，嘆則有氣。非作者身處於百物云為之際，而心通乎七情生動之竅，曲則惡能工哉。吾嘗為詩與詞矣，率吾意之所到而言之，言之盡吾意而止矣。至於曲，則忽為之男女焉，忽為之苦樂焉，忽為之君主、僕妾、僉夫，端士焉。其說如畫者之畫馬也，當其畫馬也，所見無非馬者，人視其學為馬之狀，筋骸骨節，宛然馬也，而後所畫為馬者，乃真馬也。學戲者不置身於場上，則不能為戲，而撰曲者不化其身為曲中之人，則不能為曲，此曲之所以難於詩與辭也。（〈古今名劇合選序〉）^{註十四}

註十三：見《中國古典戲曲論著集成》冊四，北京：中國戲劇出版社，1959。

註十四：收錄於《中國古典戲曲序跋彙編》冊一，山東：齊魯書社，1989，頁444。

孟氏除了繼承王驥德的「代言」觀點之外，他也由詩詞曲在創作上的不同來加以說明戲曲的特點乃在於劇作家是經由人物來代自己表達心中之「意」^{註十五}，然而，劇作家在創造這個發聲的人物時，也必須考慮如何描摹這個人物的鮮活形象，因而如不化身為劇中人，就無法貼合人物的戲劇情境，也就無法塑造出能感動觀眾的戲劇人物。王季烈就曾明白指出：

至傳奇，則全是代人立言，忠奸異其口吻，生旦殊其吐屬，總須設身處地，而後可以下筆。^{註十六}

此外，李漁上承王驥德、孟稱舜的「代言」基點，進一步提出除了化身劇中人之外，並應替劇中人物「立心」的觀點，他說：

言者，心之聲也。欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非夢往神遊，何謂設身處地。無論立心端正者，我當設身處地代生端正之想。即遇立心邪辟者，我亦當舍經從權暫為邪辟之思。務使心曲隱微，隨口唾出，說一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛，若《水滸傳》之敘事，吳道子之寫生，斯稱此道中之絕技。（《閒情偶寄》）^{註十七}

李氏提出「立心」主張，在於劇作家要設身處地替劇中人物體會到至深極微的心理變化，不論劇中人物是正是邪都能貼合戲劇情境，務使人物的描摹達到淋漓盡致，而其中最重要的關鍵，即在於劇作家要以「真心」去體悟。袁于令曾言：

倘演者不真，則觀者之精神不動。然作者不真，則演者之精神

註十五：譚帆曾針對這點做出明白的說明：「孟稱舜的這個觀點發展了王驥德的學說，他從中國古代詩、詞、曲的流變中來辨析『曲』的特徵。在他看來，詩與詞的創作過程是同一的，都是由『意』到『言』的過程，所謂『率吾意之所到而言之，言之盡吾意而止矣。』而『曲』則不然，在『意』和『言』之間，它有一個重要的『中介』：戲劇人物，而這『中介』又是各色人等、林林總總，由此他引出結論：『撰曲者不化其身為曲中之人人則不能為曲』…在戲劇人物理論的發展中，其重要性乃是揭示了塑造戲劇人物是戲劇創作有別於詩詞創作的一個根本特徵。」（《中國古典戲劇理論史》，自頁：中國社會科學出版社，1993，頁200）

註十六：見《螭廬曲談》卷二〈論作曲〉第一章，台灣：商務印書館，1971，頁1。

註十七：見《閒情偶寄》〈賓白第四·語求肖似〉，台北：長安出版社，1990，頁50。

不靈。茲傳之總評，惟一真字。(〈玉茗堂批評焚香記·序〉)^{註十八}

因此要塑造一個感人至深的戲劇人物，劇作家除了用「真心」去揣摩外，別無他法。

金聖嘆在評點《西廂記》之時，曾提出一項描述戲曲人物十分重要的方法：

事固一事也，情固一情也，理固一理也，而無奈發言之人其心則各不同也，其體則各不同也，其地則各不同也。彼夫人之心與張生之心不同，夫是故有言之而正，有言之而反也。乃張生之體與鶯鶯之體又不同，夫是故有言之而婉，有言之而激也。至於紅娘之地與鶯鶯之地又不同，夫是故有言之而盡有言之而半也。(《金聖嘆批本西廂記》二之三〈賴婚〉)^{註十九}

戲曲人物儘管在塑造上有著類型化的傾向，但是不同的故事情節其間所處的戲劇情境亦不同，因而人物被設定的背景性格也應該有所區別。因此，劇作家在描述及塑造戲曲人物之時，就必須考慮到依附於每個不同角色身上的不同屬性。在金聖嘆而言可以分為三個不同的角度，亦即「心、體、地」。

金聖嘆提出人物「心、體、地」其中所代表的實質內涵為何？約略而言，「心」所代表的是戲曲人物的內心思想意志或情感走向。在〈賴婚〉一折中，張生心裡所想的與老夫人心中所想的可以說完全不同，張生一心只想與鶯鶯結合，而老夫人卻因為考慮到門第等等條件，因而不願將鶯鶯嫁與張生，因此在這兩人內心活動的差異下，產生了賴婚這一個事件。

「體」所代表的應為戲曲人物間彼此所形成的關連性，正因為張生與鶯鶯兩人和老夫人的關係上的不同，因而在面對賴婚這一個事件上，兩人有著迥然不同的反應。

至於「地」所代表的則為戲曲人物的身份位置，這包含了社會地位及在劇中所處的環境。因此紅娘在《西廂記》中的地位與鶯鶯在《西廂記》中所被設定的身份及處境均有很大的差別，而當她們面對老夫人賴婚的這個事實時，亦有完全不同對應方式。

註十八：收入《中國古典編劇理論資料彙輯》，北京：中國戲劇出版社，1984，頁183。

註十九：《金聖嘆批本西廂記》，上海：古籍出版社，1986，頁120。

整體而言，金聖嘆以「心、體、地」來做為戲曲人物性格描述的原則，可以說是十分的全面。唯有在這三原則都經過悉心思考過後而塑造的人物，其性格及動作的合理性始能得以完足。

著眼於人物「心、體、地」三項描述原則的劇論家較多集中於清代，除了金聖嘆明白揭櫫此三項要素之外，也有許多劇論家雖未十分言明，但卻於劇論或劇評中實際著眼於此，並以之為評論的標的。例如李漁評論《琵琶記》時，曾指出：

如中秋賞月一折，同一月也，出於牛氏之口者，言言歡悅，出於伯喈之口者，字字淒涼，一座兩情，兩情一事，此其針線之最密者。（《閒情偶寄》〈密針線〉）^{註二十}

善詠物者，妙在即景生情，如前所云《琵琶》賞月四曲，同一月也，牛氏有牛氏之月，伯喈有伯喈之月，所言者月，所寓者心。牛氏所說之月，可移一句於伯喈，伯喈所說之月可挪一字於牛氏乎？夫妻二人之語，猶不可挪移混用，況他人乎？（同上）^{註二一}

李氏在此很明確的點出牛氏與蔡伯喈雖同在賞月，但因他們二人所處的戲劇情境不同，在戲劇中的位置不同，因而他們由心中所觸發對於月的感受就絕不會相同，由此也得以引出即使劇中人物正處於同一戲劇動作當中，但卻因為「心、體、地」間的差異，而生發出不同的人物特性與形象。此外，即使是同一戲曲人物，但因為所處的情境及位置改變了，那麼也可能會產生不同的變易，吳儀一在評點《長生殿》一劇時，對於楊貴妃曾有以下評語：

楊未承寵，亦別院人也，得意時更不管失意之苦，負恃爭憐，於此可見。（《長生殿》）^{註二二}楊妃凡三變：馬嵬以前，人也；冥追以後，鬼也；尸解以後，仙也。而神仙人鬼之中以刻像雜之，又作一變，假假真真，使觀者神迷色亂。（同上）^{註二三}

註二十：《閒情偶寄》，台北：長安出版社，1990，頁12。

註二一：同上註，頁22。

註二二：《長生殿》，吳舒覺評本，台北：文光圖書有限公司，1969，頁4。

註二三：同上註，頁83。

在楊玉環尚未得寵之前與得寵之後，雖同為玉環，但所處的環境與地位已經轉變，因此人物的形象與舉止自然也要跟著改變。而至於楊妃在馬嵬事件之前為一凡人，死後為鬼，尸解後為仙，更是因為劇中人物根本的形體已經大變，因此在刻劃及描述上自是不能等一視之了。

由此可知，劇作家在描摹戲曲人物時，必須先以自身的真心來化身曲中人，並進而能根據不同的戲劇情境，以人物之「心、體、地」三項原則為標準，加以細心揣摩，如此方能塑造出面貌各異且能使觀眾感動並進而貼近認同的鮮活人物形象。

明清的劇論家很早就已經注意到關於人物形象的塑造原則，如王驥德《曲律》批評《浣紗記》中范蠡與越夫人的口吻設定，就與二人的實際地位不相符：

如范蠡而曰『尊王定霸，不在桓文之下』，施之越王則可；越夫人而曰『金井轆轤鳴，上苑笙歌度，帘外忽聞宣召聲，忙蹙金蓮步』，是一宮人語耳！^{註二四}

批評《琵琶記》：

又蔡別後，趙氏寂寥可想矣，而曰『翠減祥鸞羅幌，香消寶鴨金爐，楚館雲閒，秦樓月冷』，後又曰『寶瑟塵埋，錦被羞鋪，寂寞瓊窗，蕭條朱戶』等語，皆過富貴，非趙所宜。^{註二五}

這兩段批評以《浣紗記》之越夫人而言是貴婦人說宮女語言，而范蠡則是臣子說君王的語言；以《琵琶記》趙五娘而言，是貧窮婦人說出富貴仕女的語言，都是劇作家沒有考慮到劇中人物身份地位而安排了不相襯的唱詞之故。

大體上，明代劇評家在論述戲曲人物時，較多如王驥德一般將筆力集中於語言與人物身份相襯與否或與人物性格有無相配的語言層面上加以著墨。如祁彪佳在評論《八仙慶壽》一劇時說：

境界是逐節敷衍而成，但仙人各自有口角，從口角中各自現神情，以此見詞氣之融透，字字發光明藏矣。（《遠山堂劇品》）^{註二六}

註二四：見《中國古典戲曲論著集成》冊四，北京：中國戲劇出版社，1959，頁138。

註二五：同註20，頁150。

註二六：同註20，頁146。

又評《豫讓吞炭》劇時說：

忠臣、義士之曲，不難於激烈，難於婉轉，蓋有心人決不作鹵莽語。此劇極肖口吻，遂使神情逼現。(同上)^{註二七}

祁氏將此二劇均置於《劇品》中「雅品」一類內，僅次於「妙品」類，可以看出他讚賞二劇的角度即在於人物語言與性格間的搭配得宜。

此外，王世貞評《琵琶記》劇時曾言：

《琵琶記》四十二齣，各色的人各色的話頭，拳腳眉眼，各肖其人，好醜濃淡，毫不出入。^{註二八}

也是著眼於人物語言及個性的肖似。

而孟稱舜也十分在意劇作家如何安排人物語言的問題。他於《燕青搏魚》眉批中云：

文章之妙，在因物賦形，矧詞曲尤爲其人寫照者，男語似女是雌樣，女語似男爲雄聲，他如此類，不可悉數。(《古今名劇合選》)^{註二九}

他並認同燕青在劇中的語言聲口：「又粗莽又精細，似蓼兒注上人口氣。」在評《李逵負荊》劇時，孟氏十分稱讚李逵的語言：

語語句句當行手筆，絕高絕老，至其摹像李三兒半粗半細，似呆似慧，行景如見，世無此巧丹青也。(同上)^{註三十}

評《紅線女》時：

二三折俱善形容，無酸霧氣，亦無鹵莽氣，極似俠女聲口。(同

註二七：同註20，頁152。

註二八：《琵琶記》，台北：文光圖書有限公司，1978，頁22。

註二九：見《古今名劇合選》冊十五，頁1。此套書收入《古本戲曲叢刊》四集，上海：商務印書館，1958。

註三十：同上註所引書，冊十二，頁1。

上)註三一

孟氏在評劇時類此之論甚多，他認為戲曲人物的語言最大功用在於塑造人物的個性，表現人物間不同的特色，由此可以見出孟氏對人物語言描述上的重視。

三、一個獨特的觀點——金聖嘆人物中心論

明代中晚期雖對戲曲人物在戲曲文學中的重要性已經加以注意，但細究所論，仍如片玉散金，戲曲敘事人物論要至金聖嘆批本《西廂記》出現，才算粗足規模，有了進一步的發展。

金聖嘆為清代最傑出的文學批評者之一，其一生評點古籍甚多，但尤以《水滸傳》及《西廂記》的評點影響最大。金聖嘆所評《西廂記》，乍看之下並不與其他評點者有很大不同，看似隨興批閱，率性評點，但若仔細歸納，卻會發覺金氏之評本，自有其一套獨特的觀點與邏輯，與前此之戲曲評論作品大異其趣。在正文之前，他特意寫下序文及讀法來說明自己的批評理念，我們參合八十一條讀法及各章節前的總評、夾批，可以得知金氏對於戲曲作品的敘事結構十分重視，而最特殊的一點是他認為結構的組成應以「人物」為中心，戲劇情節其實是人物性格發展的記錄。

以金氏的批點而言，所有戲曲的敘事結構均是為了展現人物不論內在性格或外在行為的完足性而設。如以人物為結構中心這個觀念來看，金聖嘆尚有其對此中心點的特別要求，因為一部戲曲人物可多可少，劇作者畢竟無法將一部大戲的每個人物都描寫得酣暢淋漓。有鑑於此，金氏在對戲曲人物的重點揀選上，是採取「主角一人制」的觀念，亦即要求劇作家對於描寫對象必須採「單點透視」的方式，並且必須具有高度的集中性。除此之外，在主要描寫對象身邊的其他角色，則要區別主從遠近的關係，因此在描寫對象間的相互關連性上，金氏也十分著力闡發。

(一)描寫對象的集中性

「人物」既是戲曲敘事的主要動作者，那麼當劇作家在安排人物及其戲曲動作時就不可能漫無邊際。對於戲曲人物應如何安排設置的問題，戲曲理論家

註三一：同上註所引書，冊十九，頁6。

曾有多種不同的看法，不過以古典戲曲的作品來看，對於人物的安排設置大多是顯得粗糙而又有固定模式可循。在眾多評論者當中，金聖嘆與李漁二者則極力主張一部戲曲其主角應只有一人，劇作者不論選擇多複雜的故事或多龐大的角色群來做為演述的對象，其中最重要的筆力所在一定要集中於單一對象之上。李漁所主張的「一人一事」為其敘事結構觀念的一大特色，而此點與金聖嘆對戲曲在描寫對象上應集中筆墨致力於唯一對象的觀念是完全一致的。

實際上金氏在評點《西廂記》時，是將腦中的理想才子佳人觀完全移植至張生與鶯鶯身上，而在這二者間，又以鶯鶯為其心目中最完美的典範：

夫天下後世之讀我書者，彼則深悟：君瑞非他，君瑞殆則著書之人焉是也。鶯鶯非他，鶯鶯殆即著書之人之心頭之人焉是也。
(《金聖嘆批本西廂記》)^{註三二}

因此他竭力言明《西廂記》的描寫對象實際上應只集中於一個人，而此一人即為鶯鶯。鶯鶯是《西廂記》中的一個典型形象，她是全劇的中心人物，也是全劇所有的動作目的及因緣升沉的結穴所在。因此金氏在其〈讀法〉中，由第四十七條至第五十六條均在反覆說明作者集中描寫鶯鶯的各種原因。而其中尤以第五十、五十一、五十二條的陳述最為明晰：

若更仔細算時，《西廂記》亦止寫得一個人。一個人者，雙文是也。若使心頭無有雙文，為何筆下卻有《西廂記》？不止為寫雙文，止為寫誰？然則《西廂記》寫了雙文，還要寫誰？
(〈讀法〉五十)

《西廂記》止為要寫此一個人，便不得不又寫一個人。一個人者，紅娘是也。若使不寫紅娘，卻如何寫雙文？然則《西廂記》寫紅娘，當知正是出力寫雙文。(〈讀法〉五十一)

《西廂記》所以寫此一個人者，為有一個人，要寫此一個人也。有一個人者，張生是也。若使張生不要寫雙文，又何故寫雙文？然則《西廂記》又有時寫張生者，當知正是寫其所以要寫雙文之故也。(〈讀法〉五十二)^{註三三}

註三二：《金聖嘆批本西廂記》，上海：古籍出版社，1986，頁34。

金氏認為《西廂記》的中心人物只有鶯鶯一人，而為了展現鶯鶯的完足個性，所有敘事的線索都只為鋪排鶯鶯此一完美典型而設置，而這個中心人物是用以構思全劇的基礎。因此，高度的集中性，是金氏對戲曲人物描寫的一個主要原則^{註三四}。而我們以金氏對《西廂記》敘事對象的高度集中性這一觀點來檢視其批點的另一巨著《水滸傳》時，卻得到不同的視角，他曾於《水滸傳》批點中指出：

別一部書，看過一遍即休，獨有《水滸傳》，只是看不厭，無非為他把一百八個人性格都寫出來。《水滸傳》寫一百八個人性格，真是一百八樣。若別一部書，任他寫一千個人，也是一樣；便只寫得兩個人，也是一樣。

《水滸》所敘，敘一百八人，人有其性情，人有其氣質，人有其形狀，人有其聲口。（《第五才子書施耐庵水滸傳》）^{註三五}

在此，金氏卻是採取「散點式」人物描寫觀念，認為《水滸傳》之好，在於能把其中一百零八人都能淋漓盡致的表現出來。如以單點式人物描寫來看，《水滸傳》的描寫重點，或許應只著墨於宋江一人，因此這與《西廂記》中只把焦點集中於鶯鶯的觀念大異其趣。然而，這也正是戲曲與小說在敘事方式上有極大差異分野的所在。

戲曲必須表演，而表演這項活動必須在舞台上進行。舞台的空間是有限的，表演的時間是有限的，演員的數量是有限的，在時空及客觀環境都有很大限制

註三三：同上註所引書，頁19。

註三四：王璦玲在《明清傳奇名作人物刻劃之藝術性》一書中對此曾言及：「在中國文學人物塑造理論的發展過程中，金聖嘆將焦點集中於個人化人物之體現，使「性格」成為此後評論小說、戲曲必不可少的基本概念。如果說金批《水滸》係於揭示人物性格的特殊性、豐富性上著力，那麼金批《西廂》則側重在作品中個別人物與整部戲劇間之關係。此項差異顯示在以少數主要角色為核心的作品中，藝術呈現之要求更有一層結構上的考慮，所謂角色性格的表現必須有全劇集中之單一焦點，幫襯人物的使命必須在完成全劇的整體性上界定。若說《水滸》的寫法是一種散點透視型的，則《西廂》一變而為集中於「此一個人」的敘寫，便應是單一焦點型的表現。金氏認為《西廂》人物塑造的特點，就是將舞台藝術呈現所凝聚的焦點始終集中於鶯鶯一個人，張生、紅娘之為主要映襯，老夫人、法聰等之為輔助，皆是圍繞於此一中心而建立其在劇中的地位。」（中山學術文化基金會，1998，頁128-129）

註三五：金聖嘆《第五才子書水滸傳》，光明日報出版社，1997，頁18。

的原則下，戲曲無法選擇與小說同樣的散點敘事方法。因而以有限的時間與空間之中要完整敘述一個故事（這點與西方戲劇的敘事觀念不盡相同），在人物及事件的揀選上就必須有一套取捨的標準。小說的讀者，可以不受時間的限制，自由選取適合的閱讀時間，但戲劇觀眾卻無法不拘時地的欣賞戲劇。戲劇表演必須在固定的時間限制內完成表演的動作，以觀眾的角度而言，它的表現必須明確且具高度集中性。以此觀之，李漁及金聖嘆在對戲曲描寫對象應集中於一個焦點上的要求，從戲曲表演的主客觀條件而言，都是十分合理的。

一般論者在談及金聖嘆批點《西廂記》時，用的是與其讀《莊子》、《史記》同一副批書手眼，而對其忽視劇本文學應考慮舞台上的搬演性加以責難，其中尤以李漁所言：

聖嘆所評，乃文人把玩之《西廂》，非優人搬弄之《西廂》也。
文字之三昧，聖嘆已得之；優人搬弄之三昧，聖嘆猶有待焉。
（《閒情偶寄》）^{註三六}

最爲人所熟知。然以今日的戲劇觀念來看，劇本文學本就有其獨立存在的價值，對劇本文學的獨立研究亦然。如以金氏批點《西廂記》及《水滸傳》的人物觀點差異而言，聖嘆也未必完全不了解戲曲必須依賴搬演才能得以呈現的重要性。

（二）描寫對象間的關係結構

金氏雖以單點透視的觀點而主張戲曲人物描寫應以一人爲主要中心，但細究其〈讀法〉及批點則可發現，此「一人」也並非孤立的被塑造出來，反而是由這「一人」所相關連的其他關係人上營造而生。因此，由鶯鶯這個中心人物所輻射出來的人物結構網，也正是推動劇本中各項事件及動作發生的動力，藉由人物與人物之間的糾葛及關連所造成的互動而產生一連串的情節動作或衝突，並經過這些動作及衝突來達成敘事及人物性格塑造的目的。

事實上，古典戲曲批評在金聖嘆以前，並無人曾涉足戲曲人物及人物之間關連結構的這個問題，因此金聖嘆此論可謂慧眼獨具。一部戲的創作，由最初人物容量的涵蓋，到主要人物的設定，次要人物的安排，以及人物與人物間存

註三六：李漁《閒情偶寄》，台北：長安出版社，1990，頁65。

在何種關係，這些都是構成戲曲人物結構的基本要素。金聖嘆由「鶯鶯」這個人物出發，對《西廂記》人物間的關係在〈讀法〉中做了說明：

《西廂記》止寫得三個人：一個是雙文，一個是張生，一個是紅娘。其余如夫人，如法本，如白馬將軍，如歡郎，如法聰，如孫飛虎，如琴童，如店小二，他俱不曾著一筆半筆寫。俱是寫三個人時所忽然應用之家伙耳。(四十七)

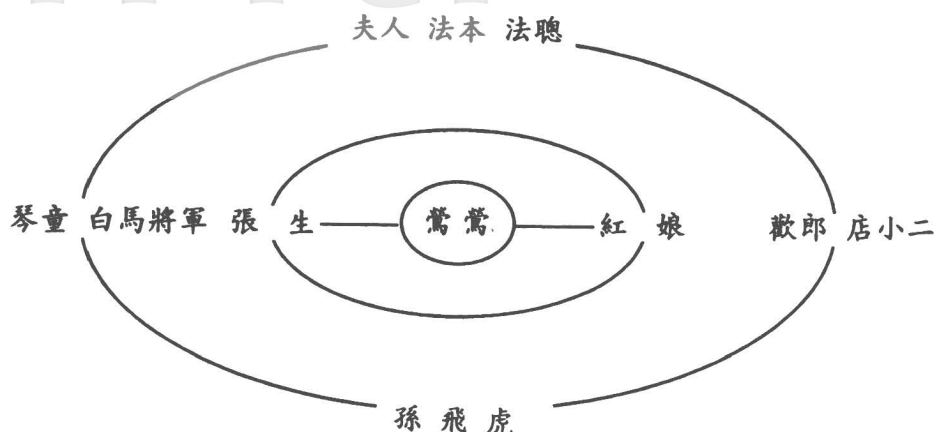
譬如文字，則雙文是題目，張生是文字，紅娘是文字之起承轉合。有此許多起承轉合，便令題目透出文字，文字透入題目也。其餘如夫人等，算只是文字中間所用之乎者也等字。(四十八)

譬如藥，則張生是病，雙文是藥，紅娘是藥之炮製。有此許多炮製，便令藥往就病，病來就藥也。其餘如夫人等，算只是炮製時所用之薑、醋、酒、蜜等物。(四十九)^{註三七}

由上可知，金氏對於《西廂記》中人物的距離遠近是十分清楚的。

而更值得注意的是除了鶯鶯外，張生與紅娘在此中心人物之間所具有的功能，金氏釐定的十分明瞭。紅娘是依附於鶯鶯與張生間的角色，但若無此次要人物，對於事件與事件間的推衍將必大受影響，因此紅娘雖為鶯鶯婢女，卻具有舉足輕重的地位。而張生是與鶯鶯相配的才子，以一般戲曲人物配置的結構而言，他應是與鶯鶯齊頭並立的主要人物，如果換個角度來看，其在事件中的重要性更可以凌駕於鶯鶯之上。但我們以金氏的論述觀察，他卻是與紅娘的位置相仿，是爲了渲染中心人物所必須的媒介。由此我們可做出一個人物結構圖來：

註三七：《金聖嘆批本西廂記》，上海：古籍出版社，1986，頁18-19。



由於處於不同的層次，因此人物間的功能也各不相同，金氏認為，鶯鶯與張生、紅娘實則可以算是構成此劇的一個中心結構，而戲劇的情節是由此中心結構來向外推展。但僅就此三人而言，也不是完全份量均等，而依次是鶯鶯→張生→紅娘，這點我們可由金氏在批點中對於人物內心的衝突、矛盾分析的多寡加以判別。

鶯鶯與張生間的衝突(由社會地位的不平等而產生對立)是推動事件發展的主要作用力，金氏在對此二者內在性格與外在動作的剖析最為詳盡。而紅娘是介於此二者間的輸送帶，她也有一定的內心變化及外在形象，但金氏較多著墨於她的外在行動，對於內心活動的分析就較為淡化。因此金氏對於《西廂記》描寫對象的輕重詳略把握得十分精準。他甚而舉了一個佛殿壁畫中人物分布位置的生動例子來比喻《西廂記》中人物所居的地位，將他們分為「最前人物」、「中間人物」、「近身人物」、「陪襯人物」及「天尊人物」五種不同類型，以天尊人物為中心將此「一路人物」依遠近不同而勾勒出一部《西廂記》的人物圖。^{註三八}

註三八：《金聖嘆批本西廂記》卷一，一之二〈借廂〉第十節：昔有二人於玄元皇帝殿中，賭畫東西兩壁，相戒互不許窺窺。至幾日，各畫最前幡幢畢，則易而一視之。又至幾日，又畫中間旄鉞畢，又易而一視之。又至幾日，又畫近身纓笏畢，又易而一視之。又至幾日，又畫陪襯諸天畢，又易而共視，西人忽向東壁啞然一笑，東人殊不計也。殆明并畫天尊已畢，又易而共視，而後西人投筆大哭，拜不敢起。蓋東壁所畫最前人物，便作西壁中間人物，中間人物，卻作近身人物，近身人物，竟作陪襯人物。西人計之：彼今不得不將天尊人物作陪襯人物矣，已後又將何等人物作天尊人物耶？謂其必至技窮，故不覺失笑，卻不謂東人胸中乃別自有其日角月表，龍章鳳姿，超於塵埃之外，煌煌然一天尊。

不過，即使金聖嘆對於《西廂記》的人物結構剖析詳盡，但其中並不是沒有破綻的，誠如譚帆在《金聖嘆與中國戲曲批評》一書中所言，金聖嘆忽略了推動《西廂記》敘事結構中的一個關鍵人物——老夫人。因為老夫人乃是在崔張婚姻事件中的破壞者，如果缺少她的倒起波瀾，此劇就無存在的價值，而所有的衝突事件就無法產生，因此這樣的一個「衝突點」在戲中應是最重要的。

金氏一味專對於才子佳人的形象塑造而忽視了老夫人在劇中的關鍵地位，不可不說是一個疏漏點，而這也是金氏對此劇思想層面的一個盲點所在。譚帆就曾指出：

實際上，從《西廂記》到《牡丹亭》，在愛情內涵上都體現了一種「情」對「理」的衝擊，它們都有著反對封建禮教壓抑正常人性的思想意義。金聖嘆在倫理思想上沒有達到湯顯祖所具有的思想高度，因而他未把老夫人看成《西廂記》中的重要人物，而僅僅是一個推動情節發展的穿插性人物。^{註三九}

金聖嘆未能由思想層面來考量《西廂記》可說是其評點的一個重要疏失，因而如果只執著於人物內在及外在的闡發，甚或是汲汲於技術層面，亦即種種敘事法則的剖析（例如在人物關係描寫方面，金氏便曾發明像「獅子搏象法」、「移堂就樹法」、「投鼠者忌器」等描寫筆法），難免會陷入見樹不見林的困境當中。

於是便自後至前，一路人物，盡高一層。今被作《西廂記》人偷得此法，亦將他人欲寫雙文之筆先寫卻阿紅，後來雙文自不愁不出異樣筆墨，別成妙麗。（上海：古籍出版社，1986）

註三九：見《金聖嘆與中國戲曲批評》，上海：華東師範大學出版社，1992，頁87。