

金聖歎與李漁： 中國古典戲曲敘事理論的建構

李良子

【提要】 李漁與金聖歎作為戲曲史上兩位重要理論家，在戲曲發展高峰的時代幾乎同時提出了各自的理論。雖然兩人的理論形式與立足點都不同，但通過對比可見，二人分別從文本分析和演出實踐的角度共同關注了戲曲敘事的兩個主要關鍵點：敘事視角與敘事結構。兩人雖然具體的論述和結論不同，但都重視人物視角的合理性及敘事功能，且強調結構邏輯的連貫完整，二者統一於人物形象的塑造。金、李二人的不謀而合也為此後中國古典戲曲敘事理論提供了基本的構建框架。

【關鍵詞】 金聖歎 李漁 戲曲敘事 敘事視角 敘事結構 人物塑造

【中圖分類號】 I207.37; J80 **【文獻標識碼】** A **【文章編號】** 0874 - 1824 (2018) 02 - 0149 - 12

明末清初是戲曲發展的一個高峰，在文學創作與舞臺表演方面均取得了長足的進步，戲曲作為一種文體的獨立特徵也越來越突出，隨之而來的便是戲曲理論的進步。這一時期應運而生了金聖歎、李漁兩位在戲曲理論史上具有重要地位的理論家。雖然兩人的理論切入視角不同，得出的結論也有所不同，但細查兩人的理論可見，他們的思維存在相通之處，特別是在戲曲的結構及人物方面，二人均提出了極有價值的理論。從他們的理論中可以看出古典戲曲文體的成熟及戲曲敘事理論的進步。現以金聖歎批點《西廂記》與李漁《閑情偶寄》等論著為主，探究二人戲曲敘事理論的異同及其對古典戲曲敘事藝術理論的建構。

金聖歎的評點早於李漁《閑情偶寄》的創作，從《閑情偶寄》中也可看出，李漁曾看過金聖歎的評點並提出了自己的觀點。或以為，李漁的理論受到了金聖歎的影響，故此二人頗多契合；由於李漁重視場上效果，因此對金氏的理論有所揚棄。無論李漁是否直接吸收了金氏的理論，人物與結構之間的關係都是他們討論的重點。金聖歎的理論以人物形象塑造為中心，由此延伸出因緣生法，再加以各個人物之間的配合，進而構成一個因果關係完備又具有豐富曲折層疊的結構。李漁則從更為實際的技術操作角度出發，將人物置於組織和推進情節的鏈條當中。可以說，金聖歎是從人物形象塑造的角度探究內在敘事技巧，追求因果關係的維繫；李漁則著重探討可操作的、模型化的外在敘事結構技巧，重視人物推進和維繫情節的功能性。雖然二人的理念看上去有相左

之處，實際上不妨看作是對戲曲敘事內外兩個層面的探討，而人物與結構則是兩人共同的立足點與關注點。

一、金聖歎：以人物形象塑造為核心的因果關係結構

金聖歎《讀第六才子書西廂記法》中，闡明了自己的一套推演方法，並將之應用於結構與人物的分析。其基本思路與理論立足點是“目注彼處，手寫此處；目注此處，手寫彼處”的“獅子滾球”之法。結構方面，他借助字、句、章之間的關係闡釋整體與部分之間既獨立又統一的關係：

三十、若是字，便只是字；若是句，便不是字；若是章，便不是句。何但不是字，一部《西廂記》真乃並無一字；豈但並無一字，真乃並無一句。一部《西廂記》，只是一章。

三十一、若是章，便應有若干句；若是句，便應有若干字。今《西廂記》其實只是一字。^①

這種圓融的結構便是文字並不到題而前後搖之曳之的結果。同樣的邏輯也被金氏用於闡釋人物間的相互關係與人物形象塑造。他提煉出鶯鶯、張生、紅娘三人，以與前述字、章、句相同的邏輯闡釋之：

四十八、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。

五十、若更細算時，《西廂記》亦止為寫得一個人。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》？《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？

五十一、《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。

五十二、《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。（《金聖歎全集》二，第 862~863 頁）

如果說前面關於結構的論述尚顯得有些抽象，那麼具體到人物形象及相互關係上，金氏的邏輯更為明晰。鶯鶯作為全劇之核心人物，即全劇之“題目”，其形象的塑造需要通過其他的主要人物如張生、紅娘來實現。張生便是搖曳於題目之前、之後的文章，紅娘則是題目與文字之間相互照應的粘合劑。此外的一干次要人物如老夫人、法聰、惠明、白馬將軍等，皆是點綴。在正文的評點中，金聖歎往往從人物的行動與內心入手，探究其中的因果，進而推演出一大篇“言外之意”。誠然，金氏的解讀帶有強烈的個人色彩，多自我發揮，未必合原作之意。但正是從他的解讀乃至修改中能夠清晰地見出他對人物與結構之間關係的看法。通過梳理人物的不同層次及其關係，金氏的結構法也逐漸明晰起來。

戲曲不同於小說，其敘事需要借助劇中人來完成，亦即“代言”。這就意味著劇中人物只能在自己的視角範圍內按照自己的邏輯來行動，而不能像小說那樣輕易通過一個超然的“全知”視角來敘事。劇中人物的視角和活動範圍受其身份、性格等因素影響，這便與該人物的形象塑造密切相關；不同人物相配合以完成一個完整的敘事，即由人物行動交織成一個完整的敘事結構。金

聖歎敏感地體察到了這一點並將之貫穿於其評點的始終。

1. 人物視角與形象塑造

金聖歎在《驚豔》的開篇總評中首先點出了人物與作者之間的微妙關係：

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，而忽然巧借古人之事以自傳，道其胸中若干日月以來，七曲八曲之委折乎？……夫天下後世之讀我書者，彼則深悟君瑞非他君瑞，殆即著書之人焉是也；鶯鶯非他鶯鶯，殆即著書之人心頭之人焉是也；紅娘、白馬悉復非他，殆即為著書之人力作周旋之人焉是也。（《金聖歎全集》二，第 893 頁）

結合《讀法》中人物關係的論述可見，在金聖歎看來，鶯鶯作為核心人物，是全劇唯一的重點“被描寫”對象，是作者理想和全劇主旨的載體。張生則是作者在劇中的化身，承擔著“描寫”鶯鶯的主要責任，亦即是說，張生代替作者提供了全劇中最主要的敘事視角。然張生終究身在劇中，跳不出自己身份的限制，故需紅娘等人來“周旋”，串連補綴，填補張生與鶯鶯視角之間的鴻溝。金氏之“一人”選定鶯鶯，乃是從劇作之主旨出發，而李漁選定張生為“一人”乃是從敘事角度出發，二人本質上並沒有分歧。金氏同樣將張生認定為全劇展開的主要行動者，所謂“文字”“著書之人”是也。只不過金聖歎重視的是劇作內在結構，故以“題目”鶯鶯為核心，輻射出整部劇作。而人物特定身份下的視角與行動範圍相互配合方才能完成核心人物鶯鶯的塑造，形成維繫全劇的向心力。

金氏在評點中多次點出了人物視角在敘事中的作用，只是這些論述往往與結構和人物塑造理論融合在一起，需要稍作甄別。《西廂記》第一本為張生主唱，金氏在分析曲詞時，時時貼合張生的身份性格，同時又指出張生在自我塑造的同時如何完成對鶯鶯的塑造，即所謂“烘雲托月”之法，以及張生視角下空間敘述前後照應等。張生佛殿遇鶯鶯一節中對鶯鶯姿態的細膩刻畫全賴張生眼中看出、口中說出。如【元和令】曲中有“盡人調戲，彈著香肩，只將花笑拈”句，金聖歎將“盡人調戲”這頗為輕薄的言辭重新解釋為“天仙化人，目無下土，人自調戲，曾不知也”的自然之態。故此四字乃是張生初見鶯鶯的第一感受，這神韻甚至超越了“臨去秋波那一轉”：

寫雙文不曾久立，張生瞥然驚見。此一頃刻，真如妙喜于阿閼佛國一現，不可再現。今乃欲于頃刻一現中，寫盡眼中無邊妙麗，可知著筆最是難事，因不得以而窮思極算，算出“盡人調戲”四字來。……此是天仙化人，其一片清淨心田中，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，至于此極，真神化無方。（《金聖歎全集》二，第 899 頁）

“盡人調戲”是張生這樣的“下土之人”眼中鶯鶯的丰姿，而非鶯鶯本身有意賣弄風騷，因此輕薄之語反而印證了鶯鶯相國千金的風範。原本只是驚鴻一瞥，卻因為張生心中有情而摹寫備至：

上文張生瞥然驚見，雙文翩然深逝，其間眼見並無半絲一線，然則過此以往，真乃如鴻飛冥冥，弋者其奚慕哉。忽然于極無情處扭生出情來，並不曾以點墨唐突雙文，而張生已自如蠶吐絲，自縛自悶。（《金聖歎全集》二，第 902 頁）

透過張生之眼，動態地展示了鶯鶯翩若驚鴻的姿態。鶯鶯去後，張生又模擬鶯鶯足跡，甚至“于牆外洞垣直透見牆內雙文”，不惟寫鶯鶯之美，亦使張生也活跳起來，“真正活張生，非死張生也”。然對鶯鶯的細膩描寫均是出自生情的張生眼中，鶯鶯的嬌媚乃純出天然，雖描寫極為

細緻卻並不曾點墨唐突。可見，金氏在評點中時刻沒有忘記視角人物的身份和立場，並站在該人物的位置進行解讀。

敘事者的選擇亦與人物視角有關。《西廂記》篇幅宏大，張生、鶯鶯、紅娘乃至惠明都擔任過主唱者，這種安排是否與“獅子滾球”的原則相悖？金氏自有解釋。如《賴婚》總評中，金聖歎分析了選擇鶯鶯作為主唱者的原因乃是由於鶯鶯的身份地位使她能夠對事件作出完整而穩妥的表達：

事固一事也，情固一情也，理固一理也，而無奈發言之人，其心各不相同也，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。至于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。夫言之而半，是不如勿言也；言之而激，是亦適得其半也。至于言之而反，此真非復此書之言也。彼作者當時蓋熟思之，而知《賴婚》一篇必當寫作鶯鶯唱，而不得寫作夫人唱、張生唱、紅娘唱者也。（《金聖歎全集》二，第965~966頁）

金聖歎這段論述中包含了人物性格塑造、敘事者的選擇依據和人物視角對敘事的影響。人物基於其性格、所處的立場和視角範圍內的資訊，對同一事件會產生不同的判斷和描述。張生與老夫人針鋒相對，兩人意見自然相左，難免無法冷靜敘述；紅娘則由於不了解鶯鶯內心的真實想法，無法對事件作清晰徹底的判斷，自然也不能敘述清楚。唯有鶯鶯，能夠在持“理”的情況下對賴婚一事作出較為合理的敘述，並能夠充分準確地展現內心情感，故此由鶯鶯擔當本篇敘事者，以她的視角進行敘述最為合理。

人物視角變換帶來敘事效果的變化在金聖歎的評點中也多有體現。同樣，這些論述也是與人物形象塑造理論糅合在一起的。最典型的當屬紅娘這一人物。紅娘在崔張愛情中起到了極為重要的作用，《西廂記》中有一本即為紅娘主唱，不僅刻畫了戲曲史上一個經典形象，也因敘事視角的變化而使敘事搖曳多姿。如《前候》中紅娘潤破窗紙窺看張生書齋一段，金氏評曰：“與其張生伸訴，何如紅娘覷出；與其入門後覷出，何如隔窗先覷出。蓋張生伸訴便是惡筆，雖入門覷出猶是庸筆也。今真是一片鏡花水月。”（《金聖歎全集》二，第993頁）張生思念鶯鶯情狀由紅娘透窗看出，比張生自述或進門見面問答更顯獨到。張生寫簡一節又評：“寫張生拂箋、走筆、疊勝、署封，色色是張生照入紅娘眼中，色色是紅娘印入鶯鶯心裏；一幅文字便作三幅看也。”（《金聖歎全集》二，第996頁）張生與鶯鶯無法直接對話，全憑紅娘傳遞資訊，故雖是紅娘一人看，實際上是架起了崔張二人交流的橋樑。《鬧簡》一篇，紅娘向鶯鶯回話，掀簾見鶯鶯睡態。此時的紅娘手握張生詩箋，看待鶯鶯的眼光也發生了變化，故此有“日高猶自不明眸，你好懶、懶”（【醉春風】）（《金聖歎全集》二，第1001頁）之語。這是紅娘心理變化的展現，反過來也借紅娘之口描述了一個與往日不同的鶯鶯。紅娘作為崔張的使者，對於崔張二人的情感有一個逐漸明瞭的過程，且囿於視角限制無法體察兩人內心最隱秘的情感，這種視角上的局限反而能夠使敘事更具波瀾。如《賴簡》一篇，總評起首即言“文章之妙，無過曲折”。這“曲折”與使用紅娘視角敘述有著密不可分的關係。如紅娘觀察鶯鶯舉動，暗自揣摩鶯鶯是否應允約會一節有評語：

此節之妙，莫可以言。據文乃是紅娘描畫雙文；而細察文外之意，卻是作《西廂記》人描畫紅娘也。蓋作《西廂記》人細思紅娘從上篇來，此其心頭雖說一半全是怨毒，然

亦一半竟還是狐疑：豈有昨日與我紮起面皮，既已至于此極，而今夜攜我並行，忽又有他事者？我亦獨不解張生所誦之詩，則何故而明明若有其事耳。只此一點委決不下，自不免有無數猜測……今看其輕輕只喚作雙文身上，左推右敲，似真還假，一樣用筆，而別樣用墨。（《金聖歎全集》二，第 1020 頁）

“作《西廂記》人”在此處“代紅娘言”，紅娘此刻所獲取的資訊尚不足以完全確定崔張二人的關係，所以只能心存疑慮，不斷推敲，反而比鶯鶯或張生直抒胸臆來得更具波折，文法也更為多變。

總的來說，金聖歎的評點中，人物形象塑造是極為重要的內容。除了該人物的基本身份性格定位之外，還需要有細膩多變的個性化描寫。這些論述中又蘊含著人物視角對敘事所產生的影響，包括人物視角在人物個性化塑造中的作用、敘事視角人物的選擇及其對敘事效果的影響。

2. 以人物為核心的因果關係

如前所述，金聖歎的評點多以人物形象塑造為核心展開。據全劇前之總評，《西廂記》之核心事件即“待月西廂”，而此事的前因可以一直追溯到鶯鶯之父崔老相國身上，正因他剃度了普救寺住持，且在此建造別院，才給了鶯鶯母女暫住的機會，方引起一篇故事。金氏文中許多對於人物語言的解讀，都是如此，從遠處遠遠發來，推演出一番因果。且不論這些因果是否過分發揮，至少說明金聖歎在為全劇構建一個嚴密的因果鏈，這一鏈條的建立基於人物行動的合理性，豐富劇中所“缺失”的因果環節便是金聖歎將人物行動與性格合理化的主要手段，故他的評點中有大量對人物行動邏輯的填補，文章結構技法的論述也往往與人物行動緊密結合。如“移堂就樹”“月度迴廊”等法，皆是通過前後照應來為人物行動提供合理解釋。“移堂就樹”“于未聞警前，先作無限相關心語，寫得張生已是鶯鶯心頭之一滴血，喉頭之一寸氣，並心並膽、並身並命。殆至後文，則只需隨手一點，便將前文無限心語，隱隱然都借過來。”“月度迴廊”則是從殘春、隔花之人閑閑寫來，點出“獨與那人兜的便親”，鶯鶯心中已有張生其人，所以後文張生應募鶯鶯才會“驚心照眼”。至於總論全劇結構的“生掃”之說與“三漸三得”“二近三縱”等，固然有佛家因緣思想的影響，但金氏對各個主要環節的必要性與合理性都從人物的角度作出了詳細闡釋。“生掃”乃是金氏眼中《西廂》的完整結構，即由虛空歸於虛空，從《驚豔》到《哭宴》為止。“生掃”中間即由人物行動編織起的文章。先有張生與鶯鶯“此來”“彼來”的行動，方生出相慕之情，然後“三漸”，即《鬧齋》《寺警》《後候》，這三個環節環環相扣，使崔張二人的相遇、相知、相戀為一個完整的鏈條：

第一漸者，鶯鶯始見張生也；第二漸者，鶯鶯始與張生相關也；第三漸者，鶯鶯始許張生定情也。此三漸，又謂之三得。何謂三得？自非《鬧齋》之一篇，則鶯鶯不得而見張生也；自非《寺警》之一篇，則鶯鶯不得而與張生相關也；自非《後候》之一篇，則鶯鶯不得而許張生定情也。（《金聖歎全集》二，第 1029 頁）

“二近三縱”是文章跌宕變化之法，中間又有“兩不得不然”：

聽琴不得不然，鬧簡不得不然。聽琴者，紅娘不得不然；鬧簡者，鶯鶯不得不然。設使聽琴不然，則是不成其為紅娘；不成其為紅娘，即不成其為鶯鶯。何則？嫌其如機中女兒當戶歎息，阿婆得問今年消息也。鬧簡不然，則是不成其為鶯鶯；不成其為鶯鶯，即不成其為張生。何則？嫌其如碧玉小家，回身便抱，琅琊不疑，登徒大喜也。（《金聖歎全集》二，第 1030 頁）

顯然，人物行動邏輯及其形象塑造乃是組織結構的重要依據，這一切都必須納入因果關係之中。金氏站在主題與核心人物形象塑造的立場上，判定全劇之結構必須“有生有掃”，由太虛空歸於太虛空，因此第五本和鄭恆其人均為贅疣；具體結構營造則需要有嚴密的因果邏輯，人物的一言一行都必須在因果鏈條之中，反過來說，因果邏輯的構建又需要充分考慮到人物的形象定位，如人物行動逸出其合理的形象定位之外，則該邏輯不能成立。第五本中的人物言行均不符合金氏對於鶯鶯千金國豔的定位，鄭恆其人更是對鶯鶯形象的破壞，故此被視為續貂。

金聖歎評點《西廂記》中蘊含了大量豐富的理論內容，其中與戲曲敘事直接相關的便是人物塑造理論中對人物視角功能的闡釋以及“主題先行”，以人物形象塑造為中心、以因果鏈為基礎的結構理論。雖然金聖歎的理論完全從文學角度出發且具有強烈的個人色彩，但仍極具理論價值。他抓住了戲曲代言體的特質，突出人物在戲曲敘事中的重要地位，許多觀點頗中肯綮。比他稍晚一些的李漁，從戲曲創作與演出的角度給出的理論更具有操作性，也更貼近戲曲的舞臺特質。

二、李漁：強調人物功能性的標準化結構模式

“從理論的體系性著眼，把舞臺演出看成是戲劇藝術的中心正是李漁戲劇理論的邏輯起點。……換言之，金聖歎只是把戲劇當成戲劇文學看待，而李漁卻把戲劇當成舞臺藝術來看待。……舞臺演出作為戲劇藝術的核心理論內容，戲劇藝術的任何創作環節都圍繞、服從這一核心內容。”^②李漁作為職業劇作家與家班班主，對戲曲文體的認知更加深入和全面。他對金聖歎的理論表達了自己的看法：

聖歎之評《西廂》，可謂晰毛辨髮，窮幽極微，無復有遺議於其間矣。然予以論之，聖歎所評，乃文人把玩之《西廂》，非優人搬弄之《西廂》也，文字之三昧，聖歎已得之；優人搬弄之三昧，聖歎猶有待焉。如其至今不死，自撰新詞幾部，由淺及深，自生而熟，則又當自火其書，而別出一番詮解。甚矣，此道之難言也。^③

儘管李漁對金氏的理論頗有微詞，但細察不難發現他們兩人對人物和結構的關係分析實際上並沒有本質的分歧，只是對兩者何者為先的判定不同導致得出不同的結論。

1. 結構中的人物

《閑情偶寄》中《詞曲部》與《演習部》是李漁戲曲理論的集中體現。相較於金聖歎的書齋評點，李漁的理論更加系統，也更具有操作性。與金聖歎文人化的表達不同，李漁的理論清晰曉暢，觀點明確。《詞曲部》起首便明確提出“結構第一”：

填詞首重音律，而予獨先結構者，以音律有書可考，其理彰明較著。……至於結構二字，則在引商刻羽之先，拈韻揮毫之始。如造物之賦形，當精血初凝，胎胞未就，先為制定全形，使點血而具五官百骸之勢。……嘗讀時髦所撰，惜其慘澹經營，用心良苦，而不得被管弦、付優孟者，非審音協律之難，而結構全部規模之未善也。（《閑情偶寄》，第17~18頁）

“結構第一”下共列七條，第一條“戒諷刺”主要提出對主題內容的要求，第二條“立主腦”即進入具體結構法則，並結合具體案例提出“一人一事”的主張：

一本戲中，有無數人名，究竟俱屬陪賓，原其初心，止為一人而設；即此一人之身，自始至終，離合悲歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文，原其初心，又止為一事而設；此一人一事，即作傳奇之主腦也。然必此一人一事果然奇特，實在可傳而後傳

之，則不愧傳奇之目，而其人其事與作者姓名皆千古矣。如一部《琵琶記》止為蔡伯喈一人，而蔡伯喈一人又止為“重婚牛府”一事，其餘枝節皆從此一事而生。二親之遭凶，五娘之盡孝，拐兒之騙財匿書，張大公之疏財仗義，皆由於此。是“重婚牛府”四字，即作《琵琶記》之主腦也。一部《西廂記》，止為張君瑞一人，而張君瑞一人，又止為“白馬解圍”一事，其餘枝節皆從此一事而生。夫人之許婚，張生之望配，紅娘之勇於作合，鶯鶯之敢於失身，與鄭恆之力爭原配而不得，皆由於此。是“白馬解圍”四字，即作《西廂記》之主腦也。（《閑情偶寄》，第24頁）

從談及《西廂記》的部分可以看出，李漁與金聖歎的判定截然不同。金氏以鶯鶯為“一人”，“待月西廂”為“一事”；李漁卻以張生為“一人”，“白馬解圍”為一事。金聖歎判定的標準是該劇的思想內涵，鶯鶯是作者最理想的化身，待月西廂是崔張愛情最關鍵的環節；李漁則認為判定標準當為傳奇之關目安排，張生是劇中的主要行動者——金聖歎亦有類似判定——而“白馬解圍”又是引發其餘一連串事件的樞紐，故此被視為“一事”。李漁之所以與金聖歎作出相左的判定，不過是兩人對於結構與人物何者為先的看法不同，對於具體人物在結構中功能的判斷其實是相通的。金聖歎看重思想內容方面的主旨，核心人物作為該主旨的具象化而成為引領整個結構佈局的關鍵；李漁則強調敘事結構技巧，人物也應當是“結構中的人物”，能夠扭結全劇線索推進動作的才能夠作為核心人物。

如前所述，李漁更加重視人物在敘事中的樞紐和串連作用。從前述引文中可看出，李漁眼中優秀的“主腦”，應當是奇特可傳的人與事。抓住核心人物，更要抓住核心事件。核心人物的行動固然是串連全劇的重要線索，但對核心事件的把握更為重要：

後人作傳奇，但知為一人而作，不知為一事而作。盡此一人所行之事，逐節鋪陳，有如散金碎玉，作零出則可，謂之全本，則為斷線之珠，無梁之屋。作者茫然無緒，觀者寂然無聲，無怪乎有識梨園，望之而卻走也。（《閑情偶寄》，第24頁）

僅陳列核心人物的所有行動並不能構成一個好的劇本，唯有核心事件才能構成支撐全劇強有力的主幹。

人物既然為結構服務，則人物形象之合理性也與敘事的嚴密程度相關。“密針線”一節中，李漁提出編戲需要針線細密，照映埋伏“不止照映一人，埋伏一事，凡是此劇中有名之人，關涉之事，與前此後此所說之話，節節俱要想到。”並舉《琵琶記·剪髮》為例：

吾讀《剪髮》之曲，並無一字照管大公，且若有心譏諷者。據五娘云：“前日婆婆沒了，虧大公周濟。如今公公又死，無錢資送，不好再去求他，只得剪髮”云云。若是，則剪髮一事乃自願為之，非時勢迫之使然也，奈何曲中云：“非奴苦要孝名傳，只為上山擒虎易，開口告人難。”此二句雖屬恆言，人人可道，獨不宜出五娘之口。彼自不肯告人，何以言其難也？觀此二語，不似懟怨大公乎？……迨其哭倒在地，大公見之，許送錢米相資，以備衣衾棺槨，則感之頌之，當有不啻口出者矣，奈何曲中又云：“只恐奴身死也，兀自沒人埋，誰還你恩債？”試問公死而埋者何人？姑死而埋者何人？對埋殮公姑之人而自言暴露，將置大公於何地乎？且大公之資，尚義也，非圖利也，“誰還恩債”一語，不幾抹倒大公，將一片熱腸付之冷水乎？（《閑情偶寄》，第26~27頁）

趙五娘的言行本身有不合邏輯處，且對張大公的言語也欠妥當，情理難通。不僅對張大公缺乏照應，也傷害了趙五娘的人物性格。此後他又舉《中秋賞月》為正面例子，讚揚其中牛氏與蔡

伯喈兩人“一座兩情，兩情一事，此針線之最密者”，乃是人物性格與情境“合情合理”的典範。可見，李漁眼中的人物性格塑造乃是結構邏輯嚴密的一個重要方面。

《中秋賞月》的例子還出現在《詞采第二》“戒浮泛”條中。此條主要討論填詞需符合腳色特質，同時要抓住“情景”，所謂“景書所睹，情發欲言，情自中生，景由外得，二者難易之分，判如天壤。以情乃一人之情，說張三要像張三，難通融於李四；景乃眾人之景，寫春夏盡是春夏，止分別於秋冬。”景中融情，實際就是透過某一人物的視角寫景，且充分體現出該人物的性格與內心情感。在《賓白第三》“語求肖似”一節中，李漁明確提出“言者，心之聲也。欲代此一人立言，先宜代此一人立心”。雖是論賓白，卻也與曲詞一脈相承。曲詞要有“情”，同樣需要對人物心理的準確把握。

李漁的觀點很明確，戲曲結構是第一位的，他重視人物在結構當中的作用，並把人物的塑造與敘事邏輯、結構的嚴密程度聯繫在一起。對於傳奇的敘事結構，李漁還有專門的討論。

2. 傳奇敘事模式的提煉

《閑情偶寄·詞曲部·格局第六》是對傳奇結構模式的論述。正是在這一篇中李漁提及了對金聖歎評點的看法，表明自己立足舞臺搬演的立場。這是李漁多年戲曲創作經驗的總結，也是對傳奇最常見結構方式的提煉。作為一名兼通寫作與表演且熟悉商業演出的戲曲家，李漁的結論應當說是頗為精到的，為傳奇戲曲的創作提供了極有價值的借鑒。

李漁認為，傳奇有其自身的文體規範，如同詩歌之絕句、律詩、古風，文章之時文、古文一般，有相對固定的體式。他將傳奇的敘事模式總結為家門、沖場、出腳色、小收煞、大收煞五個環節，其中前三個部分集中於劇本開頭的設計，按照李漁的說法，至多不出前十出。雖是開頭，卻要能夠做到統領全局，交代清楚全劇主幹劇情，點明“主腦”，並將主要人物全部交代清楚。雖僅是開頭，卻包含著全劇佈局，且要牢牢抓住觀者，提起觀演的興趣，同時將觀者逐漸引導進入戲曲的情境中來，故李漁對這一部分討論尤為詳細。

“家門”即開場，乃全劇之首，往往以副末為之，主要內容即概括全劇。故此“非結構已完、胸有成竹者，不能措手。”開場的要求，李漁以時文類比之，要開門見山，一下抓住試官（觀者）的眼睛，但有不可開口罵題，當稍作鋪墊。“沖場”為“開場第二折”。沖場的表演者與開場副末不同，已經進入戲劇情境，以劇中人物的身份登場：

沖場者，人未上而我先上也，必用一悠長引子。引子唱完，繼以詩詞及四六排語，謂之“定場白”。言其未說之先，人不知所演為何劇，耳目搖搖，得此數語，方知下落，始未定而今方定也。此折之一引一詞，較之前折家門一曲，猶難措手。務以寥寥數言，道盡本人一腔心事，又且醞釀全部精神，猶家門之括盡無遺也。同屬包括之詞，而分難易於其間者，以家門可以明說，而沖場引子及定場詩全用暗射，無一字可以明言故也。

（《閑情偶寄》，第81頁）

家門與沖場有類似的作用，即總括全劇情由。但不同的是家門往往以“副末”這一旁觀者或者說更高一級敘事者的視角敘述，故此可以“明言”。而沖場者已經是劇內人物，故需以人物視角口吻安排曲詞賓白，自然不能像家門一樣“明言”。同時，“暗射”也能夠起到設置懸念，引起下文的作用，形成“破竹之勢”。從家門到沖場，敘事者變化，視角隨之轉變，逐漸引領著觀者進入到傳奇所講述的情境當中來，然後故事便可順勢展開。“出腳色”可說是正文的鋪墊階段。既已正式進入情境，展開佈局，主要人物便要及時登場，其餘枝節人物可以不論。顯然，這一安

排也是符合李漁“立主腦”“減頭緒”“密針線”之結構要求的。

“小收煞”“大收煞”是傳奇中兩個大的關鍵節點。傳奇劇本大多可分為上下兩大部分，所謂“小收煞”即兩部分中間之節點，為上半部的結尾。雖然是上半部之末，然全劇情節並不止於此，還需照應下文，故要注意設置懸念，“宜緊忌寬，宜熱忌冷，宜作鄭五歇後，令人揣摩下文，不知此事如何結果。……戲法無真假，戲文無工拙。只是使人想不到，猜不著，便是好戲法，好戲文。”（《閑情偶寄》，第83頁）“大收煞”則是全劇之末，處理方式又與小收煞不同。全劇結尾，以收束全劇為目的，要點是自然歸攏，邏輯順暢，不可生硬扭合；不可平鋪直敘，要有起伏曲折，“務使一折之中，七情俱備，始為不懈之筆，愈遠愈大之才，所謂有團圓之趣者也。……收場一出，即勾魂攝魄之具，使人看過數日，而猶覺聲音在耳，情形在目者，全虧此出撒嬌，作‘臨去秋波那一轉’也。”（《閑情偶寄》，第84頁）

李漁對傳奇文體形式的總結，實際上也是對傳奇敘事結構安排之“常體”的總結。傳奇在明代尤其是明中後期的發展與興盛為李漁提供了足夠的文本與演出資料，再加上他本身豐富的創作經驗，對傳奇體式的總結應當說是相當到位的，對各部分功能和創作要點的論述也極具操作性。雖然這些體式是傳奇創作長期以來“約定俗成”的規律，但將之作如此精到總結的，可說李漁是第一人，他對傳奇敘事技巧的敏銳體察可見一斑。

三、金氏與李氏的共同立足點：人物視角與敘事結構的互動

金聖歎與李漁在明末清初這個戲曲藝術積累了豐富的文本與表演經驗、戲曲理論亦趨於全面成熟的時間段，先後推出了具有相當系統性、理論性的著作。兩人雖然立場不同，但關注點卻頗為相似，即人物與結構間的關係、戲曲敘事的技巧。關於戲曲人物及結構的討論，並非金、李二位的獨創，此前的戲曲理論著作中也不乏討論，只是均缺乏系統性，也不夠深入，且未得到足夠的重視。像金、李這樣針對戲曲敘事藝術的深入細緻且成體系的論述可說前所未有。金、李兩人理論的出現，既是他們自身才華與經驗的結晶，亦符合戲曲理論發展的趨勢。此後，針對結構乃至舞臺表演等方面的戲曲敘事藝術理論逐漸增多。應當說，金、李二人的理論代表了中國古典戲曲理論發展的一個重要轉折，可以體現出戲曲敘事藝術的某些關鍵性特質。通過前文分析可見，他們雖然因出發點不同而得出了不同的結論，但若對照觀之，可以見出某些普遍的規律。

1. 人物視角及其功能

戲劇代言體的特質使其敘事對人物的依賴性極強，敘事結構的營造與情節的展開自然也必須籍由人物來完成，那麼人物形象的塑造與敘事自然也具有極密切的關係。金聖歎和李漁都對戲曲人物的敘事功能作了討論，並將之與人物形象塑造聯繫起來，其中便包含人物敘事視角的相關問題。戲曲作為代言體藝術，必須要通過人物來展開敘事。而借助人物敘事就必然受到該人物視角的局限。故此在敘事中，人物根據其自身的設定和敘事中所處地位發揮著不同的功能。最主要的功能無非兩類，一類是人物的自我表達，一類是對其他人物和外部環境的敘述。

人物的自我表達與人物塑造的關係最為直接。金聖歎的評點非常看重曲詞中所蘊含的人物個性表達。如《哭宴》中鶯鶯所唱著名的【滾繡球】中“馬兒慢慢行，車兒快快隨”一句後，金氏批云

二句十字，真正妙文，直從雙文當時又稚小，又憨癡，又苦惱，又聰明，一片細微心地中，的的描畫出來。蓋昨日拷問之後，一夜隔絕不通，今日反借錢別，圖得相守一

刻。若又馬兒快快行，車兒慢慢隨，則是中間仍自隔絕，不得多作相守也。即馬兒慢慢行，車兒慢慢隨，或馬兒快快行，車兒快快隨，亦不成其為相守也。必也，馬兒則慢慢行，車兒則快快隨；車兒既快快隨，馬兒仍慢慢行。于是車在馬右，馬在車左，男左女右，比肩並坐，疏林掛日，更不復夜，千秋萬歲，永在長亭。此真小兒女又稚小，又苦惱，又聰明，又憨癡，一片的的細微心地，不知作者如何寫出來也！（《金聖歎全集》二，第 1071 頁）

短短十字，金聖歎卻解讀出了鶯鶯極為豐富細膩的心理活動。李漁所謂“心曲微隱，隨口唾出”大約也是此意。李漁站在演劇的角度，不僅關注人物個性，更關注腳色賦予人物的特質：

如在花面口中，則惟恐不粗不俗，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，出言吐詞當有雋雅春容之度；即使生為奴僕，旦作梅香，亦須擇言而發，不與淨丑同聲。以生旦有生旦之體，淨丑有淨丑有之腔故也。（《閒情偶寄》，第 37~38 頁）

無論個性刻畫還是腳色規定，都要求立足人物，透過人物視角進行表達，同時完成人物自我形象的塑造。

除了人物的自我塑造，人物間的相互塑造也是人物視角在敘事中的重要功能。金聖歎的評點最可體現這一點。他將鶯鶯作為《西廂記》的核心人物，其餘一切人物均是為了塑造鶯鶯而存在。張生眼中的鶯鶯、紅娘眼中的鶯鶯，分別反映鶯鶯性格中的不同側面，同時提供了“旁觀者”的視角來審視鶯鶯。同理，鶯鶯也提供了審視張生、紅娘的另一個視角。其他人物視角與人物自身視角相互補充，完成人物形象的多面塑造。前引李漁所舉《琵琶記·賣髮》趙五娘與張大公的例子也可看出人物之間相互刻畫的關係。

戲曲的時空環境同樣要通過人物來表達。如《驚豔》中張生遊寺遇鶯鶯，整個環境描寫都依靠張生之口唱出：

【村裏逐鼓】隨喜了上方佛殿，只一“了”字，便是遊過佛殿也。而後之忤奴，必謂張、鶯同在佛殿，一何悖哉！○每曲一句，是遊一處。又來到下方僧院。又遊一處。廚房近西，又遊一處。法堂北，又遊一處。鐘樓前面。又遊一處。遊洞房，又遊一處。登寶塔，又遊一處。將迴廊繞遍。又遊一處。○已上，于寺中已到處遊遍，更無餘剩矣，便直逼到崔相國西偏別院。筆法真如東海霞起，總射天臺也。我數畢羅漢，參過菩薩，拜罷聖賢。此三句，不接上文之下，乃重申上文處處所見。蓋上文以佛殿、僧院、廚房、法堂、鐘樓、洞房、寶塔、迴廊出崔氏別院，而此又以羅漢、菩薩、聖賢一切相襯出驚豔也。其文如宋刻玉玩，雙層浮起。那裏又好一座大院子，卻是何處？待小生一發隨喜去。（聰拖住云）那裏須去不得，先生請住者，裏面是崔相國家眷寓宅。（張生見鶯鶯、紅娘科）驀然撞見五百年風流業冤！（《金聖歎全集》二，第 898 頁）

伴隨著張生的遊覽，勾勒出寺院概貌，更步步逼近故事發生的關鍵地點：西廂別院，人物敘述時空的功能由此可見。除了這種較為純粹的時空描述外，糅合情感的時空描寫在戲曲中也極為常見。李漁的“情景”之說便印證了人物視角的這一功能。“情景”簡單來說就是要通過人物視角描寫環境，寓情於景。其創作要點如下：

捨情言景，不過圖其省力，殊不知眼前景物繁多，當從何處說起。……若使逐件鋪張，則慮事多曲少；欲以數言包括，又防事短情長。展轉推敲，已費心思幾許。何如只

就本人生發，自有欲為之事，自有待說之情，念不旁分，妙理自出。（《閑情偶寄》，第 38~39 頁）

時空景物繁多，通過人物的視角來敘述，自然可以作出合理的取捨安排。反過來說，“情景”也能夠體現人物本身的性格特徵。如張生行至黃河邊，有一段唱道：

【油葫蘆】九曲風濤何處險，正是此地偏。帶齊梁，分秦晉，隘幽燕。雪浪拍長空，天際秋雲卷。竹索纜浮橋，水上蒼龍偃。東西貫九州，南北串百川。歸舟緊不緊如何見？似鴛鴦離弦。【天下樂】疑是銀河落九天，高源雲外懸。入東洋不離此徑穿。滋洛陽千種花，潤梁園萬頃田，我便要泛浮槎到日月邊。（《金聖歎全集》二，第 896~897 頁）

金氏批云：“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！”（《金聖歎全集》二，第 897 頁）在寫黃河壯闊之時也表現出張生本人的氣量。也許金聖歎有過度闡釋的嫌疑，也許這種闡釋遠達不到李漁理想曲詞的“淺顯”狀態，但精神上卻與李漁的“情景”不謀而合。

總體上說，中國戲曲對人物視角的抒情作用更為重視，即內聚焦對人物內心情感的細膩表達。即便是通過外聚焦進行人物間相互塑造或對時空的敘述，也要體現出濃重的人物個性特點。人物視角不僅有範圍上的限制，更被賦予了豐富的情感內涵。人物視角與形象塑造因此息息相關。

2. 人物塑造與敘事結構

人物的行動帶來視角的流動變化，是敘事結構搭建的重要依據。故此須準確把握人物視角，人物的形象塑造也要到位，否則就會影響到該人物視角下敘事邏輯的準確性，進而影響全劇結構。無論金聖歎還是李漁，都非常強調人物形象的合理性及其行動的邏輯性。金聖歎的評點都圍繞著鴛鴦千金國豔形象的塑造展開，李漁則同時強調人物個性與腳色共性。牢牢立住核心“一人”，再緊緊抓住“一事”，便可營造出一個具有向心力且首尾完整的結構。

金聖歎重視的是核心人物引領的結構內在向心力，故擇鴛鴦為《西廂記》之核心人物，其餘眾人皆為鴛鴦而設，須緊緊圍繞鴛鴦，同時又不可破壞鴛鴦形象，如是便形成一股向心力。與鴛鴦最緊密者張生、紅娘，向心力最強，所以此二人的分量僅次於鴛鴦；老夫人、法聰、惠明等人已經是週邊，故可以簡單處理，隨手應用即可；鄭恆等人在金聖歎看來則是有損於鴛鴦形象的，逸出結構之外，應當捨棄。“待月西廂”是崔張二人情感的重要轉折，是鴛鴦形象刻畫最為細緻、層次最為豐富立體的部分，也是全劇最具戲劇性的環節，故被金氏作為核心事件。

與金氏具體的文本分析不同，李漁的理論是對傳奇創作普遍規律的概括，並且更為重視編劇技巧。他的《結構第一》側重於對傳奇戲曲外在結構的搭建。因此，李漁以人物在推進情節和維繫結構當中的作用為標準，選擇了劇中主要的行動者作為“一人”，《琵琶記》中選擇蔡伯喈，《西廂記》中選擇了張生。為便於比較，以《西廂記》為例。正如金聖歎所說，張生是“要寫”鴛鴦的那一人，是“文章”，是積極主動的行動者。“白馬解圍”一事則是引發劇中主要矛盾的節點，老夫人許婚賴婚，鴛鴦待月西廂，紅娘傳書遞簡的一系列情節都可溯因於此，故可作為扭結全劇的關鍵點。《琵琶記》亦如是，蔡伯喈“重婚牛府”導致自己滯留他鄉，不得奉養雙親，趙五娘只得獨自盡孝，張大公方才仗義疏財。可見，李漁關注的是事情發生的節點，是能夠鋪展和扭合全劇的“因”，而不是全劇最高潮的部分。其他的枝蔓人物與情節要作簡化或乾脆捨棄，保持全劇主線的明晰，結構的緊湊。

結構框架搭建起來後，便要展開具體的敘事以豐富填充框架。敘事的展開有賴於劇中人物行

動線的組織，人物行動的邏輯性與合理性直接影響到敘事效果。李漁提出主線明晰的要求之外，緊接著提出“密針線”的要求，即前後照應統一，具體操作方法即要是劇中所有人物及其相關事件都有呼應：

每編一折，必須前顧數折，後顧數折。顧前者欲其照應，顧後者便於埋伏。照應埋伏，不止照應一人，埋伏一事，凡是此劇中有名之人，關涉之事，與此前此後所說之話，節節俱要想到。寧使想到而不用，勿使有用而忽之。（《閑情偶寄》，第26頁）

金聖歎對《西廂記》因果關係的評點雖帶有佛家色彩，有些也有過分演繹，然不難看出他對於因果鏈條的重視。在評點中，金聖歎不厭其煩地為劇中人物的行動尋找前因後果，作符合人物身份性格邏輯的解讀。“金聖歎的戲曲結構理論彌散著一股嚴謹、整飭、縝密的意味，這種意味並不體現於某種固定的形式格局和模式（相反地，他是反對這種模式的），而是體現在情節結構內部所呈現的一種體現嚴密因果關係的邏輯性。……金聖歎論述這種邏輯性並非是在情節自身生成，而是把它領屬於作品中所體現的性格邏輯性，因而金聖歎那種體現嚴整性的戲曲情節結構乃是一種在性格邏輯制約下的一條嚴整的‘因果鏈’。”^④無論採取何種思想、從何種角度進行闡釋，金聖歎與李漁都對敘事中的邏輯性給予了充分重視，並將之與人物行動相聯系。

結語

明末清初是戲曲理論趨向完善的時期，金聖歎與李漁的理論在系統性與理論性上都達到了相當的高度。儘管兩人一個從純文學角度出發，一個從創作搬演實際出發，得出的結論也有所不同，但二人不約而同地關注到了此前較少被專門深入討論的人物視角與形象塑造、敘事結構及技巧等問題，可以在一定程度上代表戲曲理論發展的趨勢。故通過梳理對比金聖歎與李漁兩人的理論，或可見出中國古典戲曲理論中關於戲曲敘事理論的內容及中國古典戲曲敘事的特徵。

人物是戲曲敘事展開的重要依憑，人物視角的作用自然不容忽視，人物行動又直接影響到敘事結構，這兩方面的內容往往交匯在人物形象塑造這一點上。金聖歎對具體作品的個性化評點和李漁基於編演實踐的普遍性理論總結都指向了類似的方向，以人物形象塑造為媒介，勾連戲曲的敘事視角與敘事結構，且對敘事中的抒情性予以了充分重視。此後的戲曲理論涉及相關問題時，多承襲了這一思路，或在此基礎上對敘事技巧作更細緻的闡釋。可見，人物視角與敘事結構是中國古典戲曲理論中關涉戲曲敘事的兩大重要命題。

①《貫華堂第六才子書西廂記》，見金聖歎：《金聖歎全集》二，陸林輯校：南京：鳳凰出版傳媒集團，2008年，第860頁。本文所引金聖歎評點《西廂記》文字均出自此版本，金聖歎對王實甫原作有所改動，本文從金氏。以下僅隨文標註書名及頁碼。

②萬曙：《明清戲曲理論的建構》，北京：《文藝研究》，2012年第8期。

③李漁：《閑情偶寄》，江巨榮、盧壽榮校注，上海：上海古籍出版社，2000年，第85頁。本文所引《閑情偶寄》內容均出自此書，以下僅隨文標註書

名及頁碼。

④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，第107~108頁。

作者簡介：李良子，復旦大學歷史地理研究所博士後研究人員。上海 200433

[責任編輯 桑海]