



文學新鑰 第13期
2011年6月，頁1-42
南華文學系

「圖象批評」在晚明評點的運用—— 以孟稱舜為例

王祥穎

南華大學文學系助理教授

摘要

本篇論文乃以晚明戲曲理論家孟稱舜為例，探究晚明時期戲曲評點在「圖象批評」的發展狀況與特殊現象。此一名詞延用黃永武《愛廬談文學·「圖象批評」與明代文評》一文，其「圖」字乃指實物、具體的、可見的圖形，「象」指可兼指精神的、抽象的、未可見的象徵。此一批評方法是指批評者經閱讀後，藉由一幅圖象作為批評他人詩文的方法，將詩文作品內容之抽象風格、特色、素質、優劣等，全部品評於一幅具體的圖象中，即為此法意涵。其法始於魏晉，直至明代，廣泛運用到各種批評文體中，包括戲曲批評。

本篇以孟稱舜《古今名劇合選》一書為研究中心，探究孟氏《柳枝集》、《酌江集》的分類意義，並分析選篇、分類與批評的思維理路，釐清圖象批評方式的運用。筆者從中瞭解孟氏的圖象批評運用有別於曲論家的方式，他先以婉麗、雄爽的語言風格分類為二，並在各劇前置入總評，除了選擇與戲曲情節相映的圖象



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

批評強化語言特質外，並改變以往圖象敘述，從靜態轉移自動態風格。此外，除承接傳統詩話圖象批評層次的運用外，進一步以分析、比較的批評呈顯出細微的語言風格意涵。

明代曲論家自明初即以由圖象批評方式探究戲曲「語言風格」問題。然而，曲論者雖仍有曲源自詩、詞的觀念，但他們逐漸釐清戲曲人物塑造的意涵，以為戲曲語言特質，當以劇中人情感來作表現，而不單只有作者本人的情感而已，這種轉變也體現出戲曲在語言從本色、文采的論辨，進而走向文學性特質，這亦能說明明末曲論重心逐漸從曲論探究轉移自敘事文學理論的關注。

關鍵辭：圖象批評、孟稱舜、明末、古今名劇合選、戲曲評點



“Image criticism” the utilization of comments in the Ming Dynasty last years—Take Meng Chengshun as the example

Wang Hsiang-yin

Assistant Professor, Department of Literature,
Nan-hua University

Abstract

This paper is take the Ming Dynasty last years drama theoretician -Meng Chengshun as an example, Inquired into Ming Dynasty last years of the drama comments in “ image criticism” development condition and special phenomenon.This noun extended with Huang Yongwu -" discussing the literature- “ image criticism”and comments of article in Ming Dynasty",“The chart” refers to specific, the obvious graph , “The image” refers to the spiritual, abstractly, not the obvious symbol.This criticism method is refers to the criticism after reading ;criticizes of prose because of an image as the method,prose work content abstract style, characteristic, quality, superior ,inferior.Comments are completely in a concrete image.namely for this method significance. The method starts in the Wei Jin dynasty until Ming Dynasty.Widely utilizes in each



kind of criticism literary style including the drama.

This article takes Meng Chengshun- "Ancient and modern Famous drama Edits" as the research key, to inquire into Meng's- " Liu Zhi Ji" and "Lei Jiang Ji".and analyze the thinking mode of choose, classification and the criticism. Understands the way of image of criticism in utilization. The author understands the difference of Meng's "image criticism" and the drama critics. He first take language style of tactful, and the majestic as two kinds, and enters the overall commentary in each play .Choice the drama plot to strengthen language of special characteristics and changes the former image narration from static shift from dynamic. In addition, eliminates traditional poem the image criticism utilization analyzes, and compares with criticism furtherly of the language style slightly.

The drama critics of the first year of Ming Dynasty reserched the question of "the language style"by "image criticism".Although the drama commentary still had the idea of poem and word, But they distinguished the significance of drama characterization gradually.As the characteristic of drama language, presents the character's emotion in the play not only the emotion of the author. This kind of transformation also presents the drama language from the essence, the phraseology then moves towards literariness.This can also explain the point of drama comments of the Ming Dynasty last years is the shift from the research of drama to narrative literature theory gradually.

Keywords : image criticism 、 Meng Chengshun 、 the Ming Dynasty last years 、 Ancient and modern Famous drama Edits 、 Drama commentary



一、前言

「圖象批評」是一種普遍存在於中國文論的批評方式之一，此方式乃為評閱者在賞鑑作品後，為傳達個人抽象、直觀感受後，所做的一種「具象」陳述。

黃永武先生在《愛廬談文學·「圖象批評」與明代文評》一文¹中，以明代文學評論內容為研究主軸，就明代王世貞《弇州山人集·國朝文評》與明末張朱佐《醉綠齋雜著·國朝文評》為例，以年代先後為序，分述明文壇一百零六家品評文字，並詳加羅列、比對後，檢視、分析其中的評語，文末更以精闢的論點闡述明代文壇「圖象批評」的美學特質，包括美感體悟與品評方式之優缺點。

「圖象批評」一詞，是黃永武先生所運用的名詞，其「圖」字乃指實物、具體的、可見的圖形，「象」指可兼指精神的、抽象的、未可見的象徵。他以為批評者經閱讀之後，藉由一幅圖象作為批評他人詩文的方法，將詩文作品內容之抽象風格、特色、素質、優劣等，全品評於一幅具體的圖象中。

此種批評在中國文學批評中亦自成一種形式，廣泛應用在各體裁的文學批評中²，因此，歷來相關研究的別名亦多³。關於此

¹ 參閱黃永武：《愛廬談文學》一書，台北市：三民書局，1993年1月，頁209~294。

² 此種批評方式，廣泛運用在詩歌、散文、戲曲以及書法、繪畫等批評，運用時間亦長，成為古代文學批評所運用的傳統方式之一。參見張伯偉：《中國古代文學批評方法研究》第三章〈意象批評論〉，北京市：中華書局，2002年，頁194~274。

³ 羅根澤以「比喻的品題」為名（羅根澤：《中國文學批評史》第二分冊，上海：古籍出版社，1984年，頁238），郭紹虞以「象徵的批評」命之



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

種「意象」概念，緣起於《周易》、《老子》與《莊子》等經典，先賢以為把握世界的方式即為「象」，一方面，它是外在客觀的形象，同時，亦為人們為了掌握世界對外在事物所做的摹寫比況。這種方式逐漸運用在文學批評中，劉勰《文心雕龍·神思》所提出的「獨造之匠，窺意象而運斤」⁴，正包含易、老、莊之思想精神。

因此，自東晉到唐五代，圖象批評方式的使用進入到的成熟期。魏晉六朝將人物才性品鑑藉由文字表述，並以圖象摹繪風情神態，爾後，此方式轉移成詩文品評的法式，如《詩品》中引湯惠休言：「謝（靈運）詩芙蓉出水」⁵；直至宋代，此法運用有擴大趨向，詩、文、書法、繪畫也廣用此法，在表達上因受到禪宗啟發，意象文字的表達也隨之轉變，文人利用此法辨別作品中語言風格的多樣性，一直延用至明代，圖象批評發展成極致，各種文類批評運用此法表述更為廣泛與深刻。

此方式憑著批評者個人素養，以主觀方式，體會作品的直覺感受，藉由圖像畫面，或以人物、自然等意象，似畫龍點睛般「一筆」勾勒出來，因此，此類評語在文字運用上，力求精簡、寫意，批評難度甚高，必須一語中的點出被批評者的特質。這種以間接譬喻法來做主觀印象的批評方式，其背後常牽涉到「風格審辨」

（郭紹虞：《中國文學批評史》，上海：古籍出版社，1979年，頁152），葉嘉瑩稱之為「意象式（化）的喻示」（葉嘉瑩：《鍾嶸詩品評詩之理論標準及其實踐》，收錄於《中國古典詩歌評論集》，香港：中華書局，1977年，頁18），張伯偉亦以此命之。之所以使用各種名稱，乃因所用方法為譬喻。又因仰賴品評者的直覺，又有「直覺批評」或「印象批評」之名。參註1，頁209。

⁴ 參見劉勰：《文心雕龍·神思篇》，台北市：台灣古籍出版社，1996年，頁335~346。

⁵ 鍾嶸在《詩品》裡，引湯惠休之語：「謝詩如芙蓉出水」。參文淵閣四庫全書，集部，詩文評類，詩品，卷二，上海：人民出版社，1999年。



的因素，在文論中尤其對作家個人「語言風格」表達時，多以此方式論述之。

有鑑於黃永武先生解讀明代「文」壇與圖象批評的關係後，開啟筆者對於明代「劇」壇批評語境的關注。明中葉後，隨著傳奇藝術的蓬勃發展，文人開始從雜劇、傳奇創作經驗中，釐清戲曲特質，總結創作理論。因此，文人的投入與主導，開啟兩百年戲曲理論的黃金時代，其中萬曆、康熙年間成為兩個崢嶸並峙的高峰點，然而，位居其間的晚明時期，扮演著承上啟下的轉折關鍵。尤其於崇禎年間的戲曲理論家孟稱舜，成為明亡前的一個重要的代表者⁶。

孟稱舜不但是戲曲創作家⁷，更是一位具有見解的戲劇理論家⁸，從選、校、評元明雜劇開啟他的戲劇活動，呈現於《古今名劇合選》⁹一書中。孟氏將選本、序跋、評點三種形式雜揉一體，並

⁶ 葉長海：「明代的戲曲創作及其理論批評，至孟稱舜均成為精采的「豹尾」。…筆者則以為，讀孟稱舜的戲曲批評，猶如對整個明代戲曲理論批評的一次鳥瞰。」參閱《中國戲曲學史稿》，台北：駱駝出版社，1987年，頁362~363。

⁷ 現存劇作計雜劇有五種：《桃花人面》、《眼兒媚》、《花前一笑》、《殘唐再創》、《死裡逃生》，傳奇三種：《嬌紅記》、《貞文記》、《二胥記》。另有雜劇《紅顏年少》和傳奇《二喬記》、《赤符記》，已佚。參照朱穎輝輯校：《孟稱舜集》，北京：中華書局，2005年，頁1~36。

⁸ 活動時間集中在明代崇禎年間，包括〈古今詞統序〉（崇禎二年（1629）秋）、《古今名劇合選》序及六百多條批語（崇禎六年（1633）夏）、〈鴛鴦冢嬌紅記題詞〉（崇禎十一年（1638）夏）、〈二胥記題詞〉（崇禎十六年（1643）春）、〈鸚鵡墓貞文記題詞〉（崇禎十六年（1643）夏）。參考資料同前註。

⁹ 《古今名劇合選》目前所見有二處；其一收錄於《古本戲曲叢刊》四集之八，分為《新鐫古今名劇柳枝集》與《新鐫古今名劇酌江集》貳種；其二為《續修四庫全書》，集部，戲劇類，第1763~1764二冊，《續修四庫全書》編纂委員會編，上海市：上海古籍出版社，2002年。二書



挑選元、明雜劇後分類為二，一名《柳枝集》，一名《酌江集》，總計元曲共有三十四種，明曲僅二十二種¹⁰，除了選評步驟體現個人品評標準外，此書乃為評點本模式，呈現出相當完整、豐富的評點內涵¹¹。檢視孟氏思維理路，從選篇、分類到評點，以圖象批評方式作為選評話語亦不少見，從最初將雜劇分為《柳枝集》、《酌江集》二種時，即運用了圖象批評概念。隨後，孟稱舜所選評的每一本元、明雜劇劇首，在眉批部份會有對該劇做一總覽，內容不乏對作者、曲作等特殊現象作簡單的分析述評，最容易表達的方法即為「圖象批評」，尤其談到風格審辯部份。根據《古今名劇合選》觀察，這樣的作品有 18 本，約佔劇本總數 3/1 強，並集中在元雜劇批注部分。

然，圖象批評運用在戲曲部分，並非孟稱舜一人，早在明初時，戲曲批評家即以此方式，傳達對作者、作品等風格的體會。例如：由元入明的賈仲明，在永樂二十年（1422）以《錄鬼簿》為底，為元代關漢卿以下等劇作家 89 人，以〈凌波仙〉挽曲八十首¹²形象化的詩歌表達劇作家人物風格。明初，朱權《太和正音

均據上海圖書館藏明崇禎刊本影印，以下引用為求頁數齊整，凡引用皆以續四庫頁碼載明，故，在本文中引文則標著出處、頁碼，不再一一作註。

¹⁰ 「元曲自吳興本外，所見百餘十種，共選得十之七，明曲數百種，共選得十之三。」

¹¹ 在文字校對部份，以臧晉叔《元曲選》為本，並參照晚明所見之元雜劇本，亦置入校刻過的元人鍾嗣成《錄鬼簿》。評點部份，包含有總序、篇首總評、眉批、夾批等共六百多句，一貫表達精采的戲曲見解，並在校刊選篇內容隨文圈點出佳句（、。）、劣句（字句旁的粗黑抹號”|”），輔助評點文字，這一整個評點模式是戲曲評點者從未運用過的方式，在文字內涵上，也具有總結與啟發的意義。

¹² 參閱楊家駱主編：《錄鬼簿新校注》，收錄於《中國學術名著》第二輯《中國曲學叢書》第一集第五冊，台北市：世界書局，1982年，頁1~146。



譜》中的〈古今群英樂府格勢〉¹³，論列從元至明初的雜劇作家風格；一直到明中葉後呂天成《曲品》，亦明白指出其作「仿之《詩品》，略加詮次」之用意，希藉此評論南戲作家作品風格¹⁴，又，與孟氏同時的祁彪佳，在《遠山堂曲品》、《遠山堂劇品》廣泛使用意象批評，亦將戲曲以明代之南戲、雜劇之作分為「六品」¹⁵，並以劇作為主，或以品評文詞，或以品評結構，或是作家風格等。這些戲曲評論者以此法聚焦於作及其個人作品總體風格層面。孟稱舜除了和祁彪佳一般以圖象批評方式打破一家一作對作品內涵進行評論外，也於後續雜劇批點內容對應眉批總評，甚至孟氏更關注於戲曲語言性的體會。因此，孟氏圖象批評方式既有所承繼，亦有所獨創之處，從批語中可知其擴大對此批評方式的認知與運用。

故，筆者認為釐清相關「圖象批評」的評點批語，除了能貼近孟稱舜的戲劇思維外，並能觀察出圖象批評在晚明評點的應用，以及其詞語使用方式與意涵，並觀察這種打破個人且以作品為批評的思維模式對明代劇論所產生的影響性。因而本文以孟稱舜戲劇評點為主，第一步先從《古今名劇合選》之序與部分批語了解「婉麗」、「雄爽」背後的意象思維，進而羅列出《柳枝集》、《酌江集》部分批評語彙中具圖象批評的部份，探究其形式與意涵，從探究過程中，除了釐清孟氏圖象批評的運用外，亦可對明

¹³ 參閱朱權：《太和正音譜》，收錄於《中國古典論著集成》第三冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年，頁16~23。

¹⁴ 呂天成：《曲品》卷上，收錄於《中國古典論著集成》第六冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年，頁209。

¹⁵ 參考祁彪佳：《遠山堂曲品》與《遠山堂劇品》，前者將傳奇分為「逸品、艷品、能品、具品、雜調、雅品殘編」等六種，後者將明雜劇（少部份元雜劇）則為「妙品、雅品、逸品、艷品、能品、具品」等六種，收錄於《中國古典戲曲論著集成》第六冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年，頁1~200。



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

末曲壇運用圖象批評有更深刻的認識。

二、「婉麗、雄爽」之一

——從圖象批評探究選評標準之思維

雖然圖象批評受到詩評的影響，在元末明初即已運用於戲曲批評上，然根據孟氏總評文字，對他啟發最大的應為明·朱權《太和正音譜·古今群英樂府格勢》。朱權在批語中，以作家為單位，對曲家創作的感受以四字為準來做說明。例如，前面一百八十七人的評語，對白仁甫的評語為：

白仁甫之詞，如鵬搏九霄。

風骨磊塊，詞源滂沛，若大鵬之起北冥，奮翼凌乎九霄，有一舉萬里之志，宜冠於首。¹⁶

以「如」字後之四字形容，來作直觀的語言感受，至於後面補充評語，僅有十二位作曲者有補充說明。但孟稱舜乃打破個人以「劇」為單位，將直觀感受書寫在劇前總評中。這種依劇的評語方式，雖然也有承接傳統曲論家的批評觀點¹⁷，但最重要的，乃為打破個人創作語言走向對劇本語言的分類與關注。

¹⁶ 參閱朱權：《太和正音譜》，收錄於《中國古典論著集成》第三冊，北京市：中國戲劇出版社，頁16。

¹⁷ 《古今名劇合選·柳枝集·牆頭馬上》總評：「白仁甫號蘭谷，贈太常禮儀院卿。昔人評其詞如大鵬之起北冥，奮翼凌乎九霄，有一舉萬里之志。而此劇瀟灑俊麗，又是一種。《梧桐雨》摹寫明皇、玉環得意失意之狀，悲艷動人。《牆頭馬上》說佳人求偶處，亦自奕奕神動，真大家手筆也。」所謂「昔人」乃指明初朱權。



《古今名劇合選》卷首有崇禎六年（1633）孟稱舜的自序，是一部明代彙編元、明雜劇之作，也是明人彙編雜劇最晚之作。孟氏言：

取元曲之工者分其類為二，而以我明之曲繼之。一名《柳枝集》，一名《酌江集》，即取《雨霖鈴》「楊柳岸」及「大江東去」、「一樽還酌江月」之句也。（頁210）

全書即依此分作二，一為「新鐫古今名劇柳枝集（簡稱《柳枝集》）」，收入元雜劇十六種，明雜劇十種，合而為二十六種；一為「新鐫古今名劇酌江集（簡稱《酌江集》）」，收錄元雜劇十八種，明雜劇十二種，合而為三十種，兩部書合計共五十六部作品。每一劇作開頭均有總評文字，包括作者風格、作品特質等。

因此，所謂「打破個人創作」，乃因孟氏在各劇總評前，先以「婉麗、雄爽」先行分類。〈古今名劇合選序〉有其選擇依據：

若夫曲之為詞，分途不同，大要則宋伶人之論柳屯田、蘇學士者盡之。一主婉麗，一主雄爽。婉麗者如十七八女娘，唱『楊柳岸曉風殘月』；而雄爽者，如銅將軍鐵綽板，唱『大江東去』詞也。（頁210）

孟稱舜乃從詞的風格套用於曲的風格上，以譬喻法來做說明，並以「如」字比附所要表現的特質。此運用圖象批評方式，闡述孟氏所要表現的風格樣態，雖然所用的比喻方式，引自前人之言¹⁸，但婉麗、雄爽的情致依稀可見。

¹⁸ 引用俞文豹《吹劍錄》之言。幕僚在此，刻意以柳永的柔膩為襯，強調蘇軾詞風的慷慨悲涼，雄邁豪放；又認為必須由彈銅琵琶，執鐵綽板演唱，才能詞曲互彰，淋漓盡致。



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

筆者將「婉麗者如十七八女娘，唱『楊柳岸曉風殘月』」解為三部份；其一，為曲風（婉麗者、雄爽者）視為 A；唱者（十七八女娘、銅將軍鐵綽板）視為 B；又，第三，為詞句（楊柳岸曉風殘月、大江東去）則視為 C。此三者相互間關係，應不可能為 A=B=C，只能說明 A、B、C 有著共同意象因之有結合比附之關係。筆者試著尋找其結合特質，並了解孟稱舜串接圖象的背後意涵。

1. 第一層次乃為詞情的譬喻（A 與 C）

元、明雜劇（曲）婉麗者——『楊柳岸曉風殘月』（辭的特質：
綿邈）

元、明雜劇（曲）雄爽者——『大江東去』詞也。（辭的特質：
豪邁）

區別婉麗者特質，所取為柳永〈雨霖霖〉詞之「楊柳岸曉風殘月」，整闕詞藉由一對戀人餞別時難分難捨的場景鋪展，道出種種委婉淒測的離情，利用慢詞，將整個送別的場景與過程，別前、別後的情境，以及人物動作的情態心緒，一一細膩呈現出來，所謂「今宵酒醒何處？楊柳岸、曉風殘月」，原為本闕詞的下片，是旅者設想別離後的況味：一人臨岸，曉風習習吹拂著蕭蕭疏柳，一彎殘月高掛著楊柳梢頭，這個圖像突顯出淒冷氣氛配合著客情的寂寞，婉約透露出落寞感傷，這種以事言情，情由事生，於抒情中帶著敘事性與隱約情節性的作法，將別情經由委婉清麗的文字表現出來。

蘇軾〈念奴嬌〉詞之「大江東去」、「一尊還酹江月」之句，又是詞體創作的大突破，蘇軾將詞帶出艷科的創作格局，採取了壯美的風格與擴大詞境，運用歷史故事，將興衰流轉與人生嘆悟



襯映在其中。這闕詞的辭情是豪邁壯闊、直書胸臆的，文字不經畫面的將個人思緒表現出來。

2. 第二層次，是聲情的展現（A 與 B）

元、明雜劇（曲）婉麗者—十七八女娘。（人物與聲情：清新細緻）

元、明雜劇（曲）雄爽者—銅將軍鐵綽板。（人物與聲情：豪邁激昂）

假設人物年紀與閱歷成正比。十七、八歲女娘，正值青春之始，豔麗的容貌，柔美的身段，代表一種青春洋溢的展現，其聲音也綻放出一種黃鶯出谷的稚嫩。相對的，在戰場廝殺的將領，他人生所經歷已面臨生死交關的場面，設想他所吟唱的歌曲也將是浩氣昂揚、低迴不已的。

3. 第三層次，是詞情與聲情的結合。（A、B、C 之間串接後）

元、明雜劇（曲）婉麗者—十七八女娘，唱『楊柳岸曉風殘月』。

元、明雜劇（曲）雄爽者—銅將軍鐵綽板，唱『大江東去』詞也。

（聲情與辭情兼具）

中國戲劇既是戲劇文學，又是「曲」體文學，曲是它不同於其他戲劇樣式的突出特徵。在元、明兩代的戲曲觀念之中，以「曲」



體文學的觀念占主導地位極為自然。但在明代戲曲評點之中，”劇”的本體觀念已悄然產生，但評點者並無忘卻曲的特徵，對文學的曲辭的論評、鑑賞更具有文學批評的性質。他為風格立論，最先從宋詞的風格談起，再拉至元曲。「曲本於詞，詞本於詩。（古今名劇合選序）」、「詩變而為詞，詞變而為曲，詞者詩之餘而曲之祖也（古今詞統序）」，

吳興臧晉叔之論備矣，一曰：情辭穩稱之難，一曰關目緊湊之難，又，一曰音律諧叶之難，然未若所稱當行家之為猶難也。（1763冊，頁207）

辭足達情者為最，而諧律者次之。可演之台上，亦可置之案頭。（1763冊，頁211）

這裡的當行，就是他所認為，必須作品「辭足達情者為最，而諧律者次之。可演之台上，亦可置之案頭。」因此，作者必須在文字上下功夫，作品必須是包含著文學性的，有其思想意涵，其次才於聲腔音律的需求略做調整。孟稱舜在評鑑戲曲作品上，以字句文學性作為訴求，其中辭情與否應為首要基準。言志抒情乃為傳統詩歌藝術的理論核心，孟氏提出鑑賞層次時，在第一步探討作品仍歸結於抒情的核心，藉戲曲與古典詩詞的血緣關係，來說明詩、詞、曲體格雖異，卻「本同於作者之情」，儘管體裁不同，但「傳情」是他們的共通的美學特徵。因此，在選篇的第一個標準為「辭足達情者為最」，在自序選篇時便明白告知。因此，「曲貴傳情」為孟氏選曲的核心思想。

雖然孟稱舜認為「詞無定格」，反對世人將詞僅以雄爽、婉麗兩種風格為別，並以後者為貴，但我們可以依他提出的「婉轉綿麗，淺至儂尚為上」，「一語之豔，令人魂絕，一字之工，令人色



飛」，來說明宋詞的婉麗轉折至元曲。又形容雄爽乃為「驚慨磊落，縱橫豪健」，觀五十六篇題材來看，前一多屬「風花雪月、煙花粉黛」之類，風格以「婉麗」為主，後一為「神仙道化、撥刀趕棒、公案、鐵騎」之類，風格為「雄爽」。

仔細再做區分，《柳枝集》所選的篇章，多為愛情題材，尤其是在元代部份，多縈繞在士子、妓女的愛情劇為主，其中婉麗指其曲詞內容婉轉，孕育無限風情，以不直接說破為尚。而《酹江集》所收入的雜劇，題材廣泛，不侷限於才子佳人的愛情戲，以抒發大時代的風情為尚，故曲風豪邁，情感顯露。朱萬曙認為：「婉麗與雄爽既是兩種風格類型，又是兩種美感型態_優美和壯美（崇高）。」¹⁹這是以美感接收來論。

雖然在風格呈現上有所不同，但二者的選篇都有一個重要傾向_即直指「情感」，達成「辭足達情為最」的標準。觀二集批語，都不乏「情」之意：

絮絮叨叨說盡兒女情腸。（《柳枝集·倩女離魂》批語，1763冊，頁227）

良藥苦口，看來顧玉香待柳茂英，情亦不薄。（《柳枝集·重對玉梳記》批語，1763冊，頁479）

此劇之妙，在宛暢入情，而賓白點化處更好。（《酹江集·天賜老生兒》批語，1764冊，頁164）

通篇如聽薤露歌，使人悲替不禁。（《酹江集·范張雞黍》批語，1763冊，頁657）

¹⁹ 參閱朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，安徽合肥：安徽教育出版社，2002年，頁146。



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

然而，他再次區別傳情核心，認為與詩、詞體裁不同，曲的表現方式有所差異。因「其變愈下，其工益難」，他把握住曲乃為鋪陳故事的文學體裁，自有它不同於其他文體的表現。因此，在《魔合羅》中提到：

曲之難者，一傳情，一寫景，一敘事。然傳情、寫景猶易為工；妙在敘事中繪出情、景，則非高手未能矣，讀此劇當知此意。（1764冊，頁198）

故，其在人物塑造的批語處處可見。因此，「曲貴傳情」是孟稱舜曲論的核心思想。其曲論主體結構包括論及「戲曲人物論」、「戲曲語言論」與「戲曲風格論」。在各篇細節批語中，將以此作為圖象批評的內容。

三、婉麗、雄爽之二——

圖象批評在單篇批語的應用表現

早期戲劇理論家都以一種含混矇矓的方式表達出來，將同一時代、地域、流派，或是同一個作家，做一個歸類，尤其運用圖象批評的方式，以簡略的文字描述直觀之感。

當孟氏以「極盡情態」的傳情思想，將戲劇的人物、語言以及所表現的風格予以決定後，他的風格論呈現便與其他作家有所不同，注意到風格之豐富性，而不侷限單一特質，除打破了南、北地域觀，打破一作家、一風格外，同時還能道出同劇作家、同風格之中，在作品的風格表現。在用法上，每一篇起始都以文字先行總述此篇風格。

又，五十二篇作品（除去四篇為孟氏之作、友人批點），其



中以圖象批評方式，多以元雜劇為多，符合他欲窺探「元曲」妙義的原意。筆者即以批語內容，採取同部作品批語與其他眉批同步觀察，為其運用圖象批評的方式做一歸納、分析，並總結其圖象批評的美學特質。

（一）圖象批評的使用方式

1. 單部作品評論：所收錄原代劇作家作品僅為一本

（1）以前人之風格形式來做擴充

首先，先以李好古《張生煮海》批語為例：

舊稱李好古詞如孤松掛月，若此劇閒淡高雅，自是佳手。凡人情至異數可狎，黑海可入。作者寓意在此，語中時有點醒處。（1763冊，頁387）

「孤松掛月」之評，取自《太和正音譜·古今群英樂府格勢》以元人散曲一百八十七人中，其中對李好古之評²⁰。《張生煮海》乃為一神話劇，劇中男女主角張羽與龍女瓊蓮，郎才女貌，一見傾心。第一折寫潮州書生張羽來到石佛寺裡讀書，夜裡撫琴消遣，卻吸引海裡出遊的瓊蓮，【天下樂】、【那吒令】、【鵲踏枝】三支曲辭，描述龍女乍聞琴聲的喜悅：

【天下樂】不比那人世繁華掃地空，塵中似轉蓬。則他這春過夏來秋又冬，聽一聲報曉雞，聞一聲定夜鐘，斷送的他世間人猶未懂。（1763冊，頁388）

²⁰ 參註12，頁24。



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

【那吒令】聽疎刺刺晚風，風聲落萬松，明朗朗月容，容光照半空。响潺潺水衝衝，流泉在澗中。又不是採蓮女撥棹聲，捕漁叟鳴榔動，驚的那夜眠人睡眼朦朧。(1763冊，頁388)

【鵲踏枝】又不是蕩湘裙玉玎咚？步搖堦玉玲瓏，雕簷前鐵馬璫璫，樵樓上畫鼓鞳鞳，一聲聲唬的我心中懼恐，原來是廝琅琅擊响梧桐。(1763冊，頁389)

李好古在曲中創造了一個美好的夜晚，巧妙帶入王維《山居秋暝》中的意境，以「又不是」三字鋪陳龍女聽琴時又驚又喜的心靈。作者以聲繪琴，例如用了蓮女採蓮划槳的破水聲…等，都顯出張羽琴技不凡。三支曲子極為高雅，襯托出風動松林、朗月懸空、澗水沖流、玉人搖步、蓮女划槳、漁人鳴榔等情境，尤其【那吒令】首六句中，運用了頂針方式，將音韻與節奏突顯出來，增加了戲曲語言的音樂性。後【鵲踏枝】也運用了疊韻、雙聲方式，更增加一種情趣。將男、女因琴諧緣、一往情深的美好情感，以婉轉、微美的文字敘述開來，因此孟氏除了肯定朱權所評曲辭語言性具「孤松掛月」的美感外，更進一步肯定此齣愛情劇，充滿著抒情委婉之美。同樣的模式運用在其他雜劇評點上，例如：宮天挺的《范張雞黍總評》，也先後運用鍾嗣成、朱權之語來綜合評述宮天挺之筆調風格²¹。

另一種亦運用前人風格，但不著痕跡，以石子章《竹塢聽琴》為例：

²¹ 「《錄鬼簿》載：『宮天挺名天挺，大名開州人。胸次豁然，吟咏文章，人莫能敵。』《太和正音譜》評：『其詞鋒穎犀利，神彩燁然。若健翮摩空，下視林藪，使狐兔縮頭於蓬棘。』於此劇可見其概。說千載肺腑如見，是一篇大文字。」（《范張雞黍》批語）



如月夜聞琴；音韻冷然。曲中令品。時本《玉簪記》全從此本脫胎，然玩其詞氣，真有仙凡之別。(1763冊，頁408)

《竹塢聽琴》描寫著一老一少兩個道姑棄道還俗的故事。書寫著鄭彩鸞與秦修然指腹為婚。後因兩家父母雙亡，音信斷絕。孤身無依的彩鸞後捨身隨老道姑出家，居竹塢草庵。秦修然則居住父執輩鄭州尹梁公弼家，一日踏青，修然不及回家寄住竹塢庵，聞琴聲恰遇彩鸞，二人一見鍾情。爾後卻被梁公發現，要修然上朝取應，當修然大魁歸來，梁公亦知兩人事安排婚宴，無意遇到前來探望彩鸞老道姑，原是遭寇失散的梁公妻，皆大歡喜。

孟氏所謂本劇如「月夜聞琴」，原應指修然寄住竹塢庵聞琴聲遇彩鸞的一段奇緣，但此中，又以「音韻冷然」談到此劇的語言特質。第二折寫修然被梁公安排上京應試，彩鸞在音信全無的狀態下，一人獨白，唱出內心憂慮與對生活的慵憊心情，在曲中傳達為情所困的煩悶、欲棄道又不能的矛盾感，

【粉蝶兒】這些時懶誦《南華》，將一串數珠來壁間閒掛。念一首斷腸詞顛倒熟滑。不免的喚道姑添淨水，我剛剛把聖賢來參罷，若不是會首人家，幾番將這道袍脫下。(1763冊，頁413)

【醉春風】我如今將草索兒繫住心猿，又將藕絲兒縛定意馬。人說道出家的都要斷塵情，我道來都是些假、假，幾時能夠月枕雙軟，玉蕭齊品，翠鸞同跨。(1763冊，頁413)

【醉春風】中，女主角欲將「藕絲兒」、「草索兒」繫住自己的心猿意馬，顯出年少不經事的心性難以自拔。尤其運用疊字「假」



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

先斬釘截鐵否定自己的生活狀況，又以「月枕雙欹，玉蕭齊品，翠鸞同跨」鼎足對方式，除了表現形式上字面工整、音韻和暢的狀態外，更以「雙、齊、同」將《列仙傳》秦弄玉與簫史的典故放入，突顯出「幾時能夠」的渴望。因此，孟稱舜對於石子章寫盡一個年輕道姑因情受磨難、細膩委婉的心情，同時也認為它是明代《玉簪記》的前身。賈仲明曾言：「《竹窗雨》、《竹塢聽琴》，高山遠、水流深，戛玉鏘金²²」，此和孟氏「月夜聞琴」之評，有異曲同工之妙，彼此賞鑑之感是相同的。

（2）以人物論一敘事中繪出情景為例

先以羅貫中《龍虎風雲會》為例：

語語揚厲如鐘鼓；嘈呶大聲；發于水上；可稱雄傑。（1764冊，頁184）

《龍虎風雲會》共四折一楔子，主要描寫宋太祖從石守信引薦趙匡胤任官職、陳橋兵變、雪夜訪趙普議事，到最後趙君戰勝諸王一統天下的歷史故事。通過四折，概括趙匡胤受禪為帝到統一天下的過程。其中，羅貫中在第二折描述陳橋兵變時的征戰場景：

【一枝花】慢慢殺氣飛，滾滾征塵罩。慄慄紅日慘，隱隱陣雲高。
軍布滿荒郊，我命將憑三略，行兵按六韜，右白虎左按清龍，後玄武前依朱雀。（1764冊，頁188）

【涼州第七】護中軍七層劍戟，首先鋒萬隊鎗刀。五方旗四面相圍繞。朱旛皂蓋，黃鉞白旄。箭攢鷗羽，弓挂龍弰。

²² 同註12，頁64。



滴溜溜號帶齊飄，威凜凜挂甲披袍。撲鞞鞞鼓播春雷，雄赳赳人披綉襖。不刺刺馬頓絨。咆哮，戰討，馬和人飛上紅塵道，金鐙穩，玉鞭裊，催動龍駒把轡搖，轉過山腰。(1764冊，頁188)

第一支曲，主要渲染出趙軍出征的氛圍，趙軍的陣勢藉由場景呼之欲出。第二支曲寫著趙軍盛容，場面豪闊、氣勢雄偉，呈現日間雄壯的威景。此中以實寫方式，將趙軍行軍場面具體、簡潔地躍然於紙面。在形式上，第一支曲以疊字排句方式，書寫出趙軍欲出征的氣勢。用鼎足對，將帶先鋒、中軍、大隊的密切組合。且在音律上也有著抑揚頓挫、鏗鏘有力的效果，帶出沙場上衝鋒陷陣之感。因此，羅貫中善用場景先行蓄勢，再以各支曲鋪陳陳橋之戰。因此，孟稱舜以為「鋪張雄麗，是做《水滸傳》料數。」嘈呖大聲，將爭戰場面激烈壯闊表現出來。這就是他所主張「妙在敘事中繪出情、景」。這些情、景必須進一步透過劇中人物的塑造，才能更突顯特質，楊顯之《秋夜瀟湘雨》，亦為孟氏所稱許的：

楊顯之，大都人，與關漢卿為莫逆交。其詞真率盡情，大約相似。然關之才氣較更開大而累句時有，楊覺稍斂而亦無其累。讀此劇，覺瀟瀟風雨從疎櫺中透入；固勝一音《秋聲賦》也。(1763冊，頁366)

楊顯之不但與關漢卿為莫逆之交，其曲風也相似，風格質樸明快，卻不乏曲折細緻。其作《秋夜瀟湘雨》描述少女翠鸞隨父張天覺赴任，卻因途中舟覆失散，翠鸞被漁夫崔文遠收容。後嫁與崔之侄崔通。然崔通上京應考一舉中狀元，卻負心娶試官之女。翠鸞尋夫，卻被崔通誣為逃婢，發配沙門島。崔通囑咐解差途中要將



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

翠鸞殺害，她一路至臨江驛，在秋夜雨中哭泣，驚動役中廉訪史張天覺，父女終於相聚。而負心漢崔遠因崔文遠之求情，再度與翠鸞言歸舊好。

此中，在第二折【枯皇天】、【黃鐘煞】把翠鸞尋夫遇夫，卻被丈夫崔遠打下發配邊地的心酸寫盡²³，孟稱舜對於此段有所稱讚，尤其是「每疊二字，正是嗚咽淒斷說不出處。」然而，下來三、四折更將悲情鋪陳淋漓盡致，藉由情景描摹出秀鸞的悲情：

【黃鐘·醉花陰】忽聽的摧林怪風鼓更。那堪甕淺盆傾。驟雨耽疼痛，捱程途風雨相催，雨點兒何時住。眼見得折挫女嬌姝，我在這空野郊荒可著誰做主？

【喜遷鶯】淋的我走投無路，知他這沙門島是何處酆都？長嗑氣結成雲霧。行行裡著車轍，把腿陷住。可又早閃了膀骨，怎當這頭頭直上急簌簌，雨打腳底下滑擦擦泥淤。
(第三折，1763冊，頁368)

【正宮·端正好】雨如傾，敢則是風如扇，半空裡風雨相纏，兩班兒不顧行人怨，偏打著我頭和面！（1763冊，頁371）

²³ 原文如下：「【枯皇天】則我這脊梁上如刀刺，打得來青間紫。颼颼的雨點下，烘烘的疼半時。怎當他無情，無情得棍子打得來，連皮徹骨，夾腦通心，肉飛筋斷，血濺魂銷，直著我一疼來。一疼來一個死，我只問你個虧心甸士，怎揣與我這無名的罪兒？【黃鐘煞】休！休！休！勸君莫把機謀使。現！現！現！東嶽新添一個速抱司。你，你，你，負心人信有之。咱，咱，咱，薄命妾自不是。快快快，就今日遠離此，行行行可連見只獨自。細細細心裡兒暗忖思。苦苦苦，業身軀怎動止。管管管，少不得在路上停屍。（做悲科）天呀，但不知那塌兒裡把我來磨勒死！」（第三折，1763冊，頁368）



【滾繡球】當日個近水邊到岸前，怎當那風高浪捲。則俺這兩般兒景物淒然，風刮的似箭穿，雨下的似甕灑，看得這風雨呵，委實的不善也。是我命兒裡惹罪招愆，我只見雨淋淋寫出瀟湘景，更何這雲淡淡粧成水墨天，只落的兩淚漣漣！（第四折，1763冊，頁371）

孟評：「通折就情寫景語，不修飾而楚楚堪痛！」又言：「對景傷情，追思前事，文章中照應處應是人情所決然。」因此，他在全劇總評言「覺瀟瀟風雨從疎櫺中透入，固勝一首《秋聲賦》也。」正是此種悲情朗朗而出。

又，秦簡夫的《東堂老》，也將東堂老描述十分深刻：

曲不難作情語、致語，難在作家常語，老實痛快而風致不乏。如聽老成人訓誨子弟，句句堪模。與昔人家誠及《進學解》，同是一篇好文字也。（1764冊，頁91）

此劇寫揚州李茂卿，人稱東堂老，受友人趙國器臨終囑託，盼照顧趙之子揚州奴。揚州奴年少受人誘惑，嫖妓敗家至一貧如洗之境。然而東堂老除一邊苦勸外，將揚州奴所揮霍的家產，暗自運用趙國器囑託之銀錢將其買下，因此，在揚州奴走投無路時，東堂老將產業全數歸還，使揚州奴恢復家業、重新做人。第一折就以東堂老勸戒之姿帶入：

【鵲踏枝】你則待要愛纖腰，可便似柔條，不離了舞榭歌臺，不俵更那月夕花朝。想當日個按六么，舞霓裳未了，猛回頭，燭滅香消。（1764冊，頁98）

【寄生草】我為甚叮嚀勸叮嚀道，你有禍根有禍苗。你拋撇了這



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

醜婦家中寶，挑剔著美女家生哨，哎，兒也，這的是
你自作下窮漢家私暴，只思量倚檀槽聽唱一曲桂枝
香，你少不的撒搖槌，學打幾句蓮花落。(1764 冊，
頁 99)

這裡的兩支曲子所寫乃李茂卿勸誡揚州奴莫再受人教唆，沉溺酒色。寫出揚州奴終日與妓女為伴、醉生夢死的情態，東堂老藉善舞霓裳六么曲的楊妃，最後卻在馬嵬坡自刎之事，諷諭歡愉之短暫。二曲【寄生草】除勸誡揚州奴勿拋卻結髮妻翠哥外，又以對比形式（桂枝香、蓮花落）暗示他花街酒巷後終落個討食下場。

秦簡夫在曲中，以長輩東堂老話語諄諄、語重心長的情感表現淋漓盡致，這裡的「家常語」應指其善用比喻、層層入裡且既通暢又有深度的說理方式。以「如聽老成人訓誨子弟，句句堪模」的評語，將劇中生動的說理場面，以流動畫面展現出來。

2. 比較：藉由不同劇作相比較，讓意向批評具體指陳

(1) 即使同人、同風格，但作品風格仍有差異性。

例如，評論喬吉雜劇之作《兩世姻緣》與《詩酒揚州夢》，雖同屬婉麗風格之作，但因作品故事不同，其所呈現出婉麗風格仍有差異性。

雄爽駿越；而如泣如訴之致；其在鐵騎金戈之壯；落花流水之幽；其聲可為兼之。(《兩世姻緣》批語，1763 冊，頁 281)

此劇似太穠麗矣。然其詞如太真妃出浴華清；雖豐艷動人；而素質濯濯；幽致亦自不減。(《詩酒揚州夢》批語，1763



冊，頁 295)

喬吉著有雜劇十一種，孟稱舜選錄三篇，都放在《柳枝集》中。喬吉在上述兩劇都歸屬為愛情喜劇，其辭藻以華美工麗著稱，尤其《兩世姻緣》為其代表作。

《兩世姻緣》寫書生韋皋和洛陽名妓玉簫女原為天上金童玉女，因動凡心，降謫凡間一遭。二人在人世間相見相愛，有白頭偕老之約。但因老鴿逼試而分離，韋皋一去數年，玉簫女因思念得病致死，死後轉身為張延賞義女。韋皋中舉得官至鎮西任大元帥，欲接母女卻得出死訊，發誓後不再娶。又因破吐蕃回途拜訪張延賞，竟意外再與玉簫見面。二人雖相隔兩世卻一見如故，最後成全了兩世姻緣。此篇故事讚頌其堅貞不渝的戀情，孟稱舜在其第二折玉簫女因韋皋離別害了相思病所唱的【集賢賓】，給了高評：

【商調·集賢賓】(旦) 隔紗牕日高花弄影，聽何處轉流鶯。虛飄飄半衾幽夢，困騰騰一枕春醒，趁著那游絲兒冷飛過竹塢桃溪，隨著這蝴蝶又來到月榭風亭。覺來時倚著這翠雲十二屏，恍惚似墜露飛螢。則我這寸長千萬結，長嘆兩三聲。(1763冊，頁285)

藉由女主角夢中情景，表現出自己被壓抑的心情。夢境雖是虛幻，卻能如蝶般自由自在的隨意追尋。當他一覺醒來，發現卻在閨閣屏風前，現實的拘禁好比從露水中墜下的螢火蟲。最後結尾的兩句，表現出無窮的愁緒。此曲工整，音聲鏗鏘，詞氣流暢地表現出多情少女的苦悶情懷。孟氏言：「其詞如清夜間猿，使人痛絕。」同折的【金菊香】也表現出多情女藉由畫容、長相思之詞，說盡



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

自己的無限傷痛²⁴，孟批：「此枝可概《琵琶》描容一折，畫不出傷心，卻已盡情畫出矣。」前兩折都以唱詞表達出女主角內心轉折，將苦悶、猜疑描寫的淋漓盡致。然而，作者筆鋒一轉，在第三折張廷賞家再次相認的時節，又將文字轉悲為喜：

【調笑令】這生我那裏也曾見他，莫不是我眼睛花，手抵著牙兒試記咱，不由我眼兒裏見了心牽掛。莫不是五百年歡喜冤家？何處綠楊曾繫馬？莫不是夢兒中雲雨巫峽？
(1763冊，頁289)

這將心底的最深的記憶藉由唱詞湧現出來，欲開啟相認的契機。孟評：「不知為甚驀地情生？三個莫不是，正是自不信自處摹寫，極妙。」這正是作者能把握住細膩、曲折的心理特質，並將他化為曲中文字。除了字好，亦兼顧音韻合諧之美。

《杜牧之詩酒揚州夢》所要展現的才子佳人戲，所謂「似太禮麗」，應指本劇特質。本劇乃為唐代著名詩人杜牧在揚州邂逅一段風流傳說敷衍成劇。描寫杜牧邂逅歌妓張好好，雖歷經波折卻矢志不移，鋪陳一種對愛情專注、堅忍不拔的精神特質。

在第一折中，【那吒令】、【鵲踏枝】兩支曲，從杜牧眼中描寫乍逢張好好詫異與喜悅之情：

【那吒令】倒金瓶鳳頭，捧瓊漿玉甌，蹙金蓮鳳頭，顯凌波玉鉤。
整金釵鳳頭，顯春尖玉手，若還天有情天也老，春有恨春先瘦，山有眉山也顰愁。

²⁴ 原文如下：「【金菊香】幾番待落筆巧施呈，爭奈這一段傷心可叫我畫不成。腮斗上淚痕粉漬定，沒顏色鬢亂釵橫，和我這眼波眉黛不分明。」



【鵲踏枝】花比他少風流，玉比他欠溫柔。端的是燕也消魂，鶯也含羞，蜂與蝶花間四友，呆搭孩都歇在荳蔻梢頭。
(1763冊，頁297)

第一段【那吒令】是作者描寫杜牧藉由張好好斟酒、端酒、敬酒等動作，刻畫人物風姿綽約，雖然寫的都是女主角的外表、動作，但卻是這種迷離動態的感受，將杜牧那種醉眼醺醺迷濛神韻表現出來。這一曲風格典雅工麗，將一種流連、喜悅之心，隨著【鵲踏枝】一曲鋪展開來。以生活中所見得花、玉、鶯、燕、蜂、蝶為賓，長賦直筆。雖沒有一字提到張好好，卻巧妙將花草蟲借比人之情懷，文末又補以「呆搭孩」的形象（伸長頸發呆），更顯得生動、活潑且充滿想像，也把杜牧那種風魔書生樣給寫盡，孟評：「首折至末折，俱屬情語、麗語，卻寫出風魔才子景象，絕無喁喁閨閣中口氣」。喬夢甫通篇雖以愛情追求為主軸，有如太真妃出浴華清，豐艷動人，然而卻能有所比，確將杜牧對歌妓愛慕、傾心、一往情深的流動心緒，捉住一種畫面，鋪陳來更有一番特質。

（2）同一劇作家，不同風格，對戲曲的掌握

首以關漢卿風格為例：

寫唧噥哀怨之語，字字如大珠小珠落玉盤時也，豈非大作手？（《智賞金線池》批語，1763冊，頁323）

漢卿曲如繁絃促調，風雨驟集，讀之覺音韻冷冷不離耳上，所以稱為大家。續《西廂》四折，雖俊艷遜王，而本色具在。《竇娥冤》劇，詞調快爽，神情悲弔，尤關之錚錚者也。
(《竇娥冤》批語，1764冊，頁19)



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

前一劇收錄在《柳枝集》，後一劇則收於《酌江集》。孟氏以為金劇語言符合人物聲口，而竇劇更指出關漢卿高亢遒勁、連綿不斷的戲曲風格。

觀閱金劇，乃書生妓女型故事。所寫為書生韓輔臣，為濟南府尹石敏之友，因趕考特來訪故交，在酒樓遇杜蕊娘後一見鍾情，留戀於酒樓聲色中。雙方待嫁娶韓輔臣卻被老鴿逼走。蕊娘不解，氣怨韓輔臣竟不告而別，然二十日後韓輔臣不捨蕊娘，佳人卻翻臉不認帳。待石敏為之設宴，雙雙言歸於好。

第二折寫韓輔臣再度回頭尋蕊娘時，蕊娘竟不認。「【三煞】既你無情呵，休想我指甲兒湯著你皮肉。似往常有氣性，打得你見骨頭。我只怕年深了也難收救，倒不如早早丟開，也免得自傷自愁。頑涎兒卻依舊，我沒福和你那鶯燕蜂蝶為四友，甘份做跌了彈的斑鳩。(1763冊，頁340)」孟氏評之：「醋語絮得十分盡情(1763冊，頁340)」將蕊娘不甘被拋棄的心態陳現出來。

又，第三折寫石敏設宴，蕊娘一見韓生，仍不改犀利的罵語：

【中呂·粉蝶兒】明知道書生教門而負心短命，儘教他海角飄零。
沒來由強風情，剛可喜男婚女聘。往常我千戰千贏，透風處使心作倖。

【醉春風】能照顧眼前坑，不隄防腦後井，人跟前不恁的喫場撲騰，呆賤人幾時能句醒醒？雖是今番，係千宿世，事關前定。

孟評：「哀腸縷縷，越罵越覺其貌至。(1763冊，頁341)」直寫出蕊娘遭書生拋棄由悲、怨、怒的轉折歷程。

此外悲劇之作《竇娥冤》，孟稱舜關注此劇人物性格竇娥的唱



詞書寫，之所以能塑造「繁絃促調，風雨驟集」，也因為作者合乎劇中主角心境，將她的苦與痛完整書寫出來。

第一折以自述方式，【油葫蘆】寫出了自己的身世心境：

莫不是八字兒該載著一世憂，誰似我無盡頭。須知道人心不似水長流，我從三歲母親身亡後，到七歲與父分離久。嫁的個同住人，他可又拔著短籌。撇的俺婆婦每都把空房守。端的個有誰問？有誰做？（1764冊，頁22）

到第二折，在毒死了張父後，張驢兒提出官休、私休的解決方式。竇娥選擇了前者，為了保護懦弱老實的蔡婆，竇娥除了忍受棍棒的討打外，並在尾聲中屈招自己殺死公公。【黃鍾尾】一曲道出竇娥的無奈：

我做了個銜冤負屈的沒頭鬼，怎肯便放了你好色荒淫漏面賊。想人心不可欺，冤枉事天地知，爭到頭，競到底，到如今待怎的情願認？藥殺公公與了招罪。婆婆也，我怕把你來便打的，打的來恁的，婆婆，若是我不死呵，如何救的你？（1764冊，頁29）

孟評：「此句一字一點淚！」前二折鋪陳，使第三折法場問斬更具震撼人心的場面。在鋪敘竇娥文字，力求口語，卻歷歷在目，聲口畢肖。不講究華麗詞藻，而以真人真性的寫作方式，詮釋角色性格，「本色具在」一直是歷來曲評家所津津樂道。

（3）同風格、題材，不同人的處理、比較。

孟稱舜將馬致遠《孤雁漢宮秋》與白樸《秋夜梧桐雨》二劇作比較：



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

讀《漢宮秋》劇，真若孤雁橫空；林風蕭蕭。遠近相和，前此惟白香山潯陽江上《琵琶行》可相伯仲也。（《孤雁漢宮秋》批語，1763冊，頁591）

此劇與《孤雁漢宮秋》格套既同，而詞華亦足相敵。一悲而豪，一悲而艷；一如秋空唳鶴；一如春月啼鶉。使讀者一憤一痛；淫淫乎不知淚之何從；固是填詞家鉅手也。（《秋夜梧桐雨》批語，1763冊，頁630）

先探究《孤雁漢宮秋》。此劇描述王昭君被毛延壽點破圖形，發入冷宮，寂寞中彈琵琶解愁。漢元帝聞聲而尋，才發現昭君才貌。然，毛延壽始畏罪潛逃匈奴，並將圖獻予匈奴單于，單于王欣喜之派番使入漢索娶。滿門朝廷文官武將強勸元帝獻出昭軍，元帝雖憤恨難免，卻又無可奈何，只能以將依依不捨別離。

全劇並非以緊鑼密鼓式的情節見長，而是藉由漢元帝的曲辭，將抒情詩般的心聲與之宣洩。一段段唱詞「可說是一首首韻味深長的詩」，尤其離別之景，突顯出意境之創造。元帝在第三折於灞橋的別離之情，將懷念、憂傷之情渲染於紙面：

【步步嬌】 恁且把一曲陽關休輕放，俺咫尺如天樣。慢慢的捧著玉觴。朕本意待尊前捱些時光，且休問劣了宮商，恁則半句兒俄延著唱。

【梅花酒】 呀，我向這迴野荒涼，草却又添黃。色已蚤迎霜，犬褪得毛蒼，人搆起纓鎗，馬負著行裝。車運著餵糧，人獵起圍場。他傷心辭漢王，望攜手上河梁。前面蚤叫排行，愁鷺輿到咸陽。到咸陽，過蕭蕭，過蕭牆，葉飄黃，葉飄黃，遠迴廊，遠迴廊，竹生涼，竹生涼，



近椒房，近椒房，泣寒蠶。泣寒蠶，綠紗窗。綠紗窗，
不思量。(1763冊，頁598)

孟評以「唏噓欲絕」、「數枝情亦悲愴，音亦弘曠」來說明詩境的接受意涵。

然而，《孤雁漢宮秋》、《秋夜梧桐雨》，同以帝王嬪妃的愛情故事為主軸，為何造成「一悲而豪，一悲而艷；一如秋空唳鶴，一如春月啼鶉」的風格差異，我們以《秋夜梧桐雨》第三折【太清歌】尋找答案：

【太清歌】恨無情捲地狂風刮，都吹落宮花。想他魂斷天涯，作幾縷兒彩霞。天那，一個漢明妃遠把單于嫁，止不過泣西風淚濕胡笳。幾曾見這般蹂踐踏，將一個尸首臥黃沙。(1763冊，頁641)

原來在於鋪敘的尾聲，漢元帝面對的是「生離」的無奈，然而，唐明皇所面對的卻是「死別」的淒涼。唐明皇眼睜睜看著愛妃被逼著自盡卻又束手無策，這樣的恨與痛在文字中泛開：

【殿前歡】他是朵嬌滴滴的海棠花，怎做得鬧荒荒王國禍根芽，再不將曲彎彎遠山眉兒畫，亂鬆鬆雲髻堆鴉，怎下的磣磕磕馬蹄兒臉上踏。則將細裊裊咽喉掐，蚤把條長挽挽速白練安排下。他那里一身受死，我痛煞煞獨立難加。(1763冊，頁640)

【蠻牌兒】懊惱，暗約，驚我來的又不是樓頭過雁，砌下寒蛩，檐前玉馬，架上金雞，是兀那牕兒外梧桐上雨瀟瀟，一聲聲灑枝葉，一點點滴寒梢，會把愁人定唬。(第四



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

折，1763冊，頁643)

孟評之：「此下只說雨聲，而仇恨千端，如飛泉噴瀑一時傾洩。」孟稱舜非常細膩的找出兩劇的特質，在細微處見真章，也讓閱者更能感受不同的戲劇手法。

（二）評點所展現圖象批評的美學特質

張伯偉以為，”意象批評”法的思維特徵，是由”目”而”想”，它是一個”具體→抽象→具體”的過程。批評家從大量具體作品出發，形成了某種抽象概念，然後再回到作品，用一具體的意象予以說明。這後一種具體，乃是由抽象上升而來，因此它包含著理性的判斷。

明初以圖象批評來探究戲曲語言本質，乃源於詩論的作法，曲論家以詩作語言觀察戲曲文本的語言特質，歸納劇作家語言特性，直至萬曆時期，論曲者逐步由曲論概念走向敘事文學觀點，探索戲曲本身敘事內涵。曲論家雖仍持「詩變而為詞，詞變而為曲」這種言志抒情的思想，但，他們的關懷點從創作者本身逐漸轉移自作品本身，試著釐清詩、詞、曲在創作上的差異性，因而「劇」的概念逐漸清楚。

尤以明末孟稱舜打破作者個人語言風格，以作品語言特質來做探究，他以「細讀」方式剖析元雜劇曲文內涵，注意到人物塑造部分，他以為曲雖源自詩、詞，然而在表現上，卻有根本性的差異，詩、詞表現上，「不過煙雲、花鳥、之變態，悲喜憤樂之異致而已，境盡於目前，而感觸於偶爾，工辭者皆能道之（《古今名劇合選序》）」，然，曲必為敷衍故事的文學體裁，必須有所中介，即靠敘事中的人物角色來做詮釋：



極古今好醜、貴賤、離合、死生，因事以造型，隨物而賦象。

忽為之男女焉，忽為之苦樂焉，忽為之君主僕妾、僉夫端士焉。（《古今名劇合選序》，1763冊，頁207~208）

因此，這裡的情，必須透過劇中人物言動之間才能傳達，這個劇中人傳達作者的意，顏師天佑認為。

詩詞是作者的直接表述，戲曲則不然，在「意」和「言」之間，他有個「中介」：劇中人，而且是林林總總的各色人等。正因為對戲曲這一個關鍵特質的明確掌握，孟稱舜提出了他以「造型賦象」為中心的人物塑造論，也就是如何根據現實生活創造出鮮明生動，情感真切的人物形象²⁵。

因此，戲劇中的語言特質，就要以劇情當中人物情感來作表現，而不單只有作者本人的情感而已，這種轉變也體現出戲曲語言風格批評，由關心劇作家轉移到戲劇劇中人的語言情感表現。

當作者情感表現轉移到劇中人的情感時，身為接收者的讀者及能感受到不同層次的情感表現。因此，同樣談到帝王與愛妃分離的《孤雁漢宮秋》、《秋夜梧桐雨》兩齣戲，就能細讀出「生離」、「死別」的情感落差。這種身為讀者對戲劇人物情感的體會，也讓圖象批評的方式也有所變化，其一是以劇情為核心，兼顧讀者對劇中人的體會；其二是將原本單一圖象批評走入多層次的批評方式。

²⁵ 顏師天佑：〈試析孟稱舜曲論及其在明代曲論之意義〉，古典文學第十五集，頁441。



1. 圖像選擇與戲曲情節相映

戲曲本為敘事文學的範疇，其圖象批評所選擇的媒材，和戲曲故事本身有所連結性，多選用抒情性強的情節入手，論者運用圖象批評論戲，有助於閱讀者對於戲劇美感的體會。此外，畫面的呈現，無論靜態、動態皆亦有之。

孟氏的作法，關注在劇中事件與人物的情感延伸的圖象批評，例如前文所提《秋夜瀟湘雨》總評，以「覺瀟瀟風雨從疎櫺中透入（1763冊，頁360）」，感受閱聽者對少女翠鸞在秋夜臨江驛雨中泣訴的同情，《智賞金線池》批語，說道：「寫唧噥哀怨之語，字字如大珠小珠落玉盤時也（1763冊，頁333）」，描述歌妓杜蕊娘對書生韓輔臣不告而別的氣惱之語，聞之哀怨動人；除此之外，各齣總評多與劇情相關，如《月明和尚度柳翠》總評，提到「玄機妙緒，霏霏不窮，若屑木而出，自是鉅手（1763冊，頁434）」，所談的是柳翠前世原是觀音淨瓶一株楊柳枝，只因葉上偶汗微塵，被罰謫降人間轉入輪迴，在杭州報劍營街積妓牆下為妓。至三十年後，著第十六尊羅漢月明尊者到人間點化，返本還元。此劇四折皆以月明扮正末角色，下凡至人間度化為妓的柳翠。第一折係以柳父十週年祭請皋亭山顯孝寺僧作法事為開場，中途因缺人誦經，不得不請燒火和尚勉強補之，豈料這個貌似瘋和尚者正是月明尊者，他趁著到柳家做法事之由藉機點化柳翠，先勸之出家，翠不肯。爾後，第二折又復至茶室說法，月明為使柳翠剃度出家，故意入夢設幻境，使遊魂歷經陰司法曹後，迫使柳翠答應出家。但月明為了讓柳翠真正悟道，脫離凡世，第三折又讓她回到自家，再次與柳母、情人牛璘相見。此折月明藉機以各種事物說偈，勸柳翠真正放手。直至第四折後，柳翠因歷經多種考驗，回寺後佛心堅定，最後終了沐浴坐化並與月明同登佛會，返回楊柳淨瓶。評語中「若屑木而出」提到就是度脫說法的種種過程。



2. 承接傳統詩話圖象批評層次的運用

孟稱舜以作品為主，在曲評文字的組合，除了圖象批評部分之外，還兼具抽象意象評述，輔助圖象批評的解讀。這樣的批評組合，在詩話表現方式即已存在，黃維樑〈詩話詞話和印象式批評〉一文中提到：

詩話、詞話的印象式批評，對印象的表達，可分為兩個層次：初步印象和繼起印象。佳、妙、工、警、三昧、本色等，為表達初步的印象之語，是直覺式的價值判斷。繼起印象用語，有抽象的和具象的兩種，飄逸、沉鬱等屬前者，金鷄擘海、香象渡河等屬後者²⁶。

文中所提之印象式批評即為本文所提之圖象批評。例如，朱權評馬致遠曲作時，以為語言風格屬典雅清麗，並以「朝陽鳴鳳」來描述風格特色；提到宮大用「鋒穎犀利，神彩燁然」後，亦以「西風鷗鷺」描述詩的特質。因此，繼起印象用語部分，曲論家亦如詩論者，將抽象與具象的方式聯合起來，大致以「視覺」的形象作為具象的表達居多，然而，因受禪宗影響，具象批評當中所使用的自然物色又具有特殊效果與創意性，不僅反映出人對自然的愛好，其景象更是突顯出一種幽靜空靈之感，例如提到「李好古之詞如孤松掛月」、「胡紫山之詞如秋潭孤月」…等。這裡的景象呈現出一種創造性批評方式，是批評家透過理解力與想像力建構出的意象。

明末，孟稱舜評點批語在圖象批評部分，與前期相同亦有抽象、具象交互合用的狀況。如「清雄奔放，具有出塵之概（《青衫

²⁶ 參見：《中國詩學縱衡論》，洪範書局，頁1。



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

淚》總評，1763 冊，頁 265)」、「高華秀拔(《金錢記》總評，1763 冊，頁 306)」、「氣味渾涵(《詩酒紅梨花》總評，1763 冊，頁 376)」、「秀逸清麗(《誤入桃源》總評，1763 冊，頁 451)」…等，具象如「如月夜聞琴，音韻冷然(《竹塢聽琴》總評，1763 冊，頁 408)」、「寒光宵映，如蛟珠亂撒(《柳毅傳書》總評，1763 冊，頁 421)」、「如寒蛩夜啣，使聽者淒然(《雷轟薦福碑》總評，1763 冊，頁 591)」…等兼雜抽象、具象的印象批評，然而，孟稱舜以各齣戲分述品評的方式，讓曲論的圖像狀態從靜態觀賞走向流動式、立體式的建構。

在批語中，除了上述所謂與戲曲內含相關外，這些物象乃屬於「動態的」，「讀此劇，覺瀟瀟風雨從疎檣中透入(秋夜瀟湘雨總評，1763 冊，頁 360)」、「寒光宵映，如蛟珠亂撒，(柳毅傳書總評，1763 冊，頁 421)」、「讀《漢宮秋》劇，真若孤雁橫空，林風肅肅，遠近相和。(孤雁漢宮秋總評，1763 冊，頁 591)」、「語語揚厲如鐘鼓，噌吰大聲，發于水上，可稱雄傑。(《龍虎風雲會》總評，1764 冊，頁 184)」，上述多以流動式景象形容閱讀後的感受。觀察圖像模式改變之因，也可解釋出孟氏著重戲曲中「情」，而情之發散乃透過人物的行動、語言表現，也就是由人物對話所達成，因此，對戲曲語言的把握，從劇作者重心轉移到劇中人物的性格表現，以孟氏為準，作為評論者也勢必關注到曲文背後所引發的事件、人物與性格，三者合為一體後所展現的語言特質，不再僅只於對曲文鋪陳直觀感受，批評畫面呈現逐漸成為流動式的圖像。

3. 以比較方式增加對於風格的體會

孟稱舜評論作品風格時，有時運用不同時代作家、作品進行比較。有時則用不同作家、作品對照，有時還用同一作家的不同



作品深入探究，透過各種對比方式，將戲曲風格、趣味，呈顯出來。因此，雖概分「婉麗」、「雄爽」二類，但其間同中有異、異中有同等等幽微之變化，藉由比較更能突顯之。

孟氏選評思維所對應的時代思潮，其一乃為打破南、北曲的風格界定論。戲曲風格論自明初朱權等明代戲劇家即有探究，到了嘉靖時期，由於傳奇崛起與雜劇的式微，戲劇家關注二者藝術的特質，但絕大多數多以聽聞者直觀對南北曲的音樂風格來做分野，從單以地域的音樂風格比較到後來區域風格的窄化，孟稱舜以為重北輕南或重南輕北都是沒有意義的：

今曲之分南北也，或謂「北主勁切，南主柔遠」，「譬之同一師承而頓漸分教，俱為國臣而文武疏科」，是謂北之詞專似蘇，而南之詞專似柳，柳可為勝蘇，則北遂不如南歟？夫南之與北，氣骨雖異，然雄爽、婉麗，二者之中亦兼有之。即如曲一也，而宮調不同，也為清新綿藐者，有為感嘆傷悲者。有為富貴纏綿者，有為惆悵雄壯者；有為飄逸清幽者，有為旖旎撫媚者。有為悽愴怨慕者，有為典雅沈重者。諸如此類，各有攸當，豈得以勁切、柔遠畫南北而分邪？（〈古今名劇合選序〉，1763 冊，頁 209）

曲論家對戲曲風格的討論，源自於明初朱權《太和正音譜》中²⁷，爾後，自崑曲創始者魏良輔提出「北曲以遒勁為主，南曲以婉轉為主，各有不同」²⁸之說法，到徐渭《南詞敘錄》：「聽北曲使人神氣鷹揚，毛髮灑淅，足以作人勇往之至。…南曲則紆徐綿渺，

²⁷ 朱權：《太和正音譜》，收錄於《中國古典論著集成》第三冊，北京市：中國戲劇出版社，頁 16~23。

²⁸ 參見魏良輔：《曲律》，收錄於《中國古典論著集成》第五冊，北京市：中國戲劇出版社，1959 年，頁 7。



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

流利宛轉，使人飄飄然喪其所而不自覺。」²⁹到王世貞的《詞藻》³⁰，王驥德的《曲律》³¹均將曲的風格設限在地域音樂風格的比較。

觀戲曲是一個綜合的藝術，在曲論家而言，他們對於戲曲風格取決，在於聽聞後的感受，直以音樂宮調來做區隔。但孟稱舜仍認為「各有攸當」且「妙處種種不同」，不能用某一種風格籠統概括，風格應該是多元化的。

從孟氏推論戲曲風格的論辯，又可看出從音樂回歸到文辭。他從南北風格說繼而論辯明代戲曲對工詞、協律之爭議：

邇來填詞家更分為二：沈寧庵專尚諧律，而湯義仍專尚工詞，二者俱為偏見。然供詞者不失才人之勝，而專尚諧律者，則與伶人教師登場演唱者何異？（〈古今名劇合選序〉1763冊，頁210~211）

明中葉劇壇興起「工詞」與「諧律」的論戰，雖然在明末呂天成提出「合之雙美」的主張，但畢竟文辭與曲律不可能同時並進。孟氏則在此認為文辭乃為戲曲創作關鍵，因而從元曲中尋得創作的養分。

其二，編校元曲之因，是欲窺探「曲」之妙義。

他以為在明代時期，創作雜劇者，「明之世相習為時文，三百年來，作曲者不過山人俗子之殘瀆，與紗帽肉食之鄙談而已矣，

²⁹ 參見徐渭：《南詞敘錄》，收錄於《中國古典論著集成》第三冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年，頁245。

³⁰ 參見王世貞：《詞藻》，收錄於《中國古典論著集成》第四冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年，頁27~42。

³¹ 參見王世貞：《詞藻》，收錄於《中國古典論著集成》第四冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年，頁43~191。



間有一、二才人，偶為遊戲，而終不足盡曲之妙，故美遜於元也。（古今名劇合選序）」故認為應該將元曲重新審視，「蓋美生於所尚。元設十二科取士，其所習尚在此，故百年中作者雲涌，至於唐詩、宋詞比類而工。（古今名劇合選序）」「予學為曲，而知曲之難，且少以窺夫曲之奧焉，取元曲之工者，分其類為二，而以我明之曲繼之。（古今名劇合選序）」

其中最重要的是，他以為是「氣味厚薄」之殊異³²。他說：「元人高處在佳語、秀語、雕刻語絡繹間出，而不傷渾厚之意。（《誤入桃園》批語）」這裡的「渾厚」在於意境淳厚深遠，語言渾樸含蓄，趣味清純深長，意即無雕琢之病，也無淺率之嫌，因此欲藉元劇來針砭時弊。

因此，作者必須凝鍊戲劇文字，作品必須是包含著文學性的，有其思想意涵，其次才於聲腔音律的需求略做調整。孟稱舜在評鑑戲曲作品上，以字句文學性作為訴求，其中辭情與否則列為首要基準。

四、結論

明代圖象批評達到極盛點，不僅只在文壇評論發生效益，明代劇論家也以此方式探論戲曲，尤其提到戲曲風格，這樣抽象、直觀的特質，有賴運用具向的圖象，傳達更精準的意涵。明代曲論家自明初即以由圖象批評方式探究戲曲「語言風格」問題。然而，曲論者雖仍有曲源自詩、詞的觀念，但他們逐漸釐清戲曲人物塑造的意涵，以為戲曲語言特質，當以劇中人情感來作表現，而不單只有作者本人的情感而已，這種轉變也體現出戲曲在語言

³² 「今人不及古人，氣味厚薄自是不同。」《古今名劇合選·醉江集》之《鞭歌妓》批語，參閱續修四庫全書第1764冊，頁349。



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

從本色、文采的論辨，進而走向文學性特質，這亦能說明明末曲論重心逐漸從曲論探究轉移自敘事文學理論的關注。

本論文藉由分析圖象批評的內容，審視明末孟稱舜戲曲理論內涵。晚明孟稱舜運用圖象批評方式，傳達他對婉麗、雄爽風格的多樣性，從選材到評論，都藉這意象傳達對戲曲的諸種看法。他對風格審辯，以傳情為核心，兼及戲劇語言、人物塑造等內涵，所建構的文字都是很有深度的，堪稱晚明劇論最後的「豹尾」，這亦為入清後劇學體系的建立有著相當重要的關鍵點，值得研究者重視。



參考書目

一、古籍

- 《古今名劇合選》，(包括《新鐫古今名劇柳枝集》與《新鐫古今名劇酹江集》貳種)，《古本戲曲叢刊》四集之八，古本戲曲叢刊編刊委員會，上海市：商務印書館，1954年。
- 朱權：《太和正音譜》，收錄於《中國古典論著集成》第三冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年。
- 呂天成：《曲品》卷上，收錄於《中國古典論著集成》第六冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年。
- 祁彪佳：《遠山堂曲品》、《遠山堂劇品》收錄於《中國古典戲曲論著集成》第六冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年。
- 魏良輔：《曲律》，收錄於《中國古典論著集成》第五冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年。
- 徐渭：《南詞敘錄》，收錄於《中國古典論著集成》第三冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年。
- 王世貞：《詞藻》，收錄於《中國古典論著集成》第四冊，北京市：中國戲劇出版社，1959年。
- 楊家駱主編：《錄鬼簿新校注》，收錄於《中國學術名著》第二輯《中國曲學叢書》第一集第五冊，台北市：世界書局，1982年。
- 劉勰：《文心雕龍·神思篇》，台北市：台灣古籍出版社，1996年。
- 《續修四庫全書》，集部，戲劇類，第1763~1764二冊，《續修四庫全書》編纂委員會編，上海市：上海古籍出版社，2002年。



「圖象批評」在晚明評點的運用——以孟稱舜為例

二、近代研究論著

黃維樑：《中國詩學縱衡論》，台北：洪範書局，1977年。葉嘉瑩：《鍾嶸詩品評詩之理論標準及其實踐》，收錄於《中國古典詩歌評論集》，香港：中華書局，1977年。

郭紹虞：《中國文學批評史》，上海：古籍出版社，1979

葉長海：《中國戲曲學史稿》，台北：駱駝出版社，1987年。黃永武：《愛廬談文學》，台北市：三民書局，1993年。

顏師天佑：〈試析孟稱舜曲論及其在明代曲論之意義〉，古典文學第十五集，2000年。

張伯偉：《中國古代文學批評方法研究》，北京市：中華書局，2002年。

朱萬曙：《明代戲曲評點研究》，安徽合肥：安徽教育出版社，2002年。

朱穎輝輯校：《孟稱舜集》，北京：中華書局，2005年。

