

金批《第六才子書西廂記》的 經典重建過程

高禎臨

東海大學中國文學系助理教授

提 要

金聖歎批評《第六才子書西廂記》一直被視為是古代文學評點發展過程裡一個非常重要的階段性成就；該部評點值得留意的部分，除了對於戲曲評點發展出一套完整的批評機制之外，尚包括透過命名編選與批評論述的方式提出了另一種文學的標準與經典的內涵。金聖歎承繼了明代中葉以來對於經典的重新思考風潮，進一步透過建立通俗文類明確的藝術規則，將「文學性」作為確認通俗文類何以堪稱「經典」的論述基點；並把「淫」定位為一種真實性情的展現，跳脫出《西廂記》是否為淫書的辯論框架。金聖歎同時視《西廂記》為一個跨越時空侷限的對話場域，用以說明該著與相關閱讀批評行為所能答覆的生命課題，使其關於《西廂記》的討論從文學意義提昇到哲學性的思考層次。

這篇文章將分析金聖歎《第六才子書西廂記》如何以強烈的讀者意識與立場，面對著既已存在的文學觀念與前人批評傳統，以文本作為對話與競技的場域、藉由評點作為一種發聲與辯論的方式，確認了讀者與閱讀行為在建立經典書目的過程裡所能發揮的能動意義，揭示《西廂記》文本中足以被視為天下至文的文學內涵，並以之作為一種重建經典的過程。

關鍵詞：金聖歎 第六才子書 西廂記 評點 經典

金批《第六才子書西廂記》的 經典重建過程

高禎臨

東海大學中國文學系助理教授

明清兩代是文學評點盛行的時期，其中特別值得注意的是，此時同時也出現了為數可觀的小說戲曲評點。戲曲評點蔚為風氣，以致於到了明清之際，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。^①戲曲評點興起於明代有其時代的條件：明代中期是古代文學觀念產生巨大變化的重要階段，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，一併影響了整個時代的文藝思潮。其中文學觀念的改變以及對於經典意義的重新思考，可謂是帶動戲曲創作與批評風氣的一個關鍵性條件；在這當中又以李贄所發生的影響力最大。

李贄主張以「赤子真情」作為創作立場與評價文學的標準，進而影響了整個社會對於通俗文學的閱讀批評風潮。^②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，

① 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。

② 相關討論參見郭紹虞：《中國文學批評史》，收於《民國叢書·第一編》（上海：上海書店出版社，1998年）第六十冊卷下，頁243-246。陳竹：《明清言情劇作學史稿》（武漢：華中師範大學出版社，1991年），頁7-40。吳新雷：《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育，1996），頁64-75。王瓊玲〈曲盡真情，由乎自然——李贄《琵琶記》評點之哲學視野與批評意識〉《中國文哲研究集刊》第27期（2005年9月），頁45-89。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931-935。

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，試著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。^③

這股質疑經典的思潮一路發展至清初，並出現微妙的變化。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巨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。^④然而他們並非對於童心真情完全棄置，而是試圖在兩者之間尋找一個可能的平衡點。

另一方面，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，同時也包括一個漫長的文本接受史，以及滲透於文字之間的批評傳統。是而清初評點家進行文學批評的同時，對於出現於前代的評點作品一方面必須在接續的位置上試著將其表現得更為深刻精彩，一方面也企圖提出不同於前人的批評意見，建立個人批評的獨特意義。

即便明代戲曲評點已經累積了相當可觀的成果，出現於清初的金聖歎批評《第六才子書西廂記》依舊被視為是一個非常重要、無可取代的階段性成就。金聖歎對於戲曲評點發展出一套完整的批評機制，將評點既有的細緻批評特色發揮至淋漓盡致，示範並說明了劇本文學閱讀意義，同時深化了對於戲曲敘事藝術的討

③ 除了李贄之外，包括竟陵派文人如鐘惺、譚元春皆透過選集與評點的方式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，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」，使得崇高的經典在文學化與世俗化的批評過程裡反而成為一種私人閱讀的書籍。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，也展露出一種強烈的讀者意識，進而翻轉古、今、雅、俗的界限，進而重構出一種新的經典意義。相關論述參見楊玉成：〈啟蒙與暴力——李卓吾與文學評點〉，同上註。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。

④ 參見王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年），頁1-29。

論。《第六才子書》的評點形式、批評手法與內容對於當時及後代的文學批評發揮極大影響，這是金聖歎評點最為清楚可見的成就。^⑤

金聖歎評點值得留意的部分，尚包括他透過命名編選與閱讀批評的過程提出了另一種文學的標準與經典的內涵；金聖歎首先構思著一個完整的評點計畫，明確地以「六才子書」作為一種命名策略，挑選了跨越不同文類的文學作品，並依據自身所提出的文學標準評論這些文本的文學內涵。延續著明代對於通俗文類的關注與喜好，金聖歎將批評與論述同時並進，並試著歸納建立通俗文類明確的藝術規則，將「文學性」作為確認通俗文類何以堪稱「經典」的論述基點。金批《西廂記》正是透過對於文類優劣觀的修正與文學意義的回歸，建立一個屬於清初的文學經典論述。

這篇文章將討論金聖歎《第六才子書西廂記》如何以強烈的讀者意識與立場，面對著既已存在的文學觀念與前人批評傳統，而將文本作為對話與競技的場域，以評點作為一種發聲與辯論的方式，提出新的評價標準並揭示《西廂記》文本中足以被視為天下至文的文學內涵，藉以實現了一個重建經典的過程。

一、延續與開拓——以「才子書」重新定義文學經典

對於經典的重新思考在明代已經逐漸萌芽，金聖歎的文學觀點顯然受到王陽明「心學」以及李贄「童心說」的啟發許多。李贄所提出的「童心說」以作者創作時的真誠自然之作為一種審美標準，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？降而為六朝，變而為近體，又變而為傳奇，變而為院本，為雜劇，為《西廂記》，為《水滸傳》，為今之舉子業，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，要亦有為

⑤ 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）。

而發，俛不過因病發藥，隨時處方。以抹此一等懵懂弟子，迂闊門徒云耳。藥醫假俛病，方難定執，是豈可遽以為萬世之至論乎？然則《六經》、《語》、《孟》，俛乃道學之口實，假人之淵藪也，斷斷乎其不可以語於童心之言名矣。^⑥

這段論述可以看到王陽明的思維脈絡，^⑦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「童心為之與否」。

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批評之上，其特色之一在於所觸及的文類極為廣泛，舉凡經史子集皆可見得李贄的涉足。^⑧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」的身份對於「經典」一事提出新的看法與新的標準，文學的審美趣味性不再完全屈服於道德意義之下。正是在這樣的思考脈絡中，李贄將《水滸》、《西廂》一併列舉，使得小說與戲曲得以逐漸從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。

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

⑥ 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。

⑦ 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〉。

⑧ 袁中道於〈李溫陵傳〉裡如此介紹李贄：「所讀書皆鈔寫為善本，東國之秘語，西方之靈文，離騷、馬、班之篇，陶、謝、柳、杜之詩，下至稗官小說之奇，宋元名人之曲，雪藤丹筆，逐字鐫校，肌擘理分，時出新意。」收於袁中道《珂雪齋集》（上海：上海古籍出版社，1989），中冊，頁721。廖燕：〈金聖歎先生傳〉亦言：「凡一切經史子集，箋疏訓詁，與夫釋道內外諸典，以及稗官野史、九鼎八蠶之所記載，無不供其齒頰。縱橫顛倒，一以貫之，毫無剩義。」收於《廖燕全集》（上海：上海古籍出版社，2005），上冊，頁301。

多的是屬於批評家個人充滿主觀情緒的嬉笑怒罵之語。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便已興起。李贄透過論述與批評確認了讀者定義經典的權利，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。⁹

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對於傳統文學觀念的挑戰與對話。承繼於後的金聖歎，則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，但兩者之間卻存在著相當程度的差異。經典的意義同樣是金聖歎最關注的議題之一，在評點《西廂記》之前，金聖歎其實構思著一套完整的評點計畫，他將《莊子》、《離騷》、《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。「六才子書」的提出正是一種藉由重新命名的方式取代傳統的經典說法；最後完成的雖然僅有《水滸傳》與《西廂記》，但「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」，這便已經初步透露出金聖歎跨越文類侷限的文學標準。金聖歎標舉「六才子書」並計畫透過評點重新詮釋這些作品，引導另一個新的閱讀經驗，令讀者們在閱讀金批文本的過程，也因此可能逐漸動搖原本對於何謂文學經典的僵化理解。

何謂「才子書」？以及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，則庶幾予小子不揣之所得及也。夫古人之

⁹ 楊玉成：〈啟蒙與暴力—李卓吾與文學評點〉，頁 902-986。

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。^⑩

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。^⑪

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；但金聖歎進一步提出的，則是「才子書」的概念。其所謂的「才」，包括「材」與「裁」兩個意義：

才之為言材也。凌雲蔽日之姿，其初本於破荻分英，於破荻分英之時，具有凌雲蔽日之勢；於凌雲蔽日之時，不出破荻分英之勢，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。^⑫

「才」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

⑩ 《第五才子書水滸傳·序一》，《金聖歎評點才子全集》卷四（北京：光明日報出版社，1997），頁5。

⑪ 《貫華堂選批唐才子詩·元稹》詩批。

⑫ 《第五才子書水滸傳·序一》，頁5。

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」——藝術形式的剪裁結構、即所謂「文學性」的表現，兩者缺一不可。是而「裁」一方面為從作者一方展現的寫作技巧，落實於文本則呈現為具體可見的結構體裁內涵；也因此文章的結構文法，也成為金氏評點裡一個重要的主題。然而金聖歎也說：

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，自以為是，而不知彼之所為才，實非古人之所為才，正是無法於手而又無恥於心之事也。¹³

「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，而是文章本身就是一種「才」的展示了，作家的「材」與作品之「裁」，是相互融合一致體現的；作品之體裁、結構與內涵正是作者才氣與創作能力的完整體現。才子作文雖非將心思拘泥於構思、立局、琢句與安字之上，但這並非一個不經思索、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者，才子也。¹⁴

¹³ 同上註，頁 5-6。

¹⁴ 同上註，頁 6。

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；但金聖歎以為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。

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。¹⁵

這也間接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；對照古代聖人以德為標準所寫成的經典之作，才子書最大的差異與最主要的價值則是所謂的「作者才華」與「作品文學性」之上。也因此金聖歎批評小說戲曲的主要目的，並非執著於如何提昇通俗文類的地位，而是企圖探索「文之所以為文」的根本之同，¹⁶其所思考的始終是「何為文學」的宏大議題。

正是因為他不刻意彰顯通俗文類價值，而是深入文章本身的藝術性來定義文學的標準，反而巧妙地動搖了傳統對於小說戲曲與其他文類之間的優劣評價；所有作品皆是因為作為「美文」——作家將其創作才華轉化為具備文學意義與藝術內涵的文學作品，而被收入才子書系列之中。這個文學標準的提出誠為金聖歎對於前者的超越，「才」成為金聖歎「才子書系列」的共同特色，打破了作者、時代與文類的界限，這樣的論述過程引導著讀者從文學的藝術性去思考文學的意義，

¹⁵ 《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17a。

¹⁶ 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。

並建立新的閱讀標準。相對於傳統經典的定義，甚至是明代李贄等人以「真情性」作為基礎為通俗文學發聲與辯駁，這已是一種「再度重建經典」的企圖了。

在「跨時代」與「跨類別」的選本過程中，金聖歎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盡而細緻的評點，¹⁷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。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。

二、才子書的閱讀意義

才子書所指既是以「文學性」作為標準的經典之作，文學作品中所呈現出美學規則與藝術結構就是才之體現，這也是閱讀過程裡不容錯過的一部份；遂而掌握「文法」也成為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。¹⁸

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，也正在於掌握理解文本藝術形式，進行所謂文學審美行為。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

¹⁷ 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。

¹⁸ 《第五才子書水滸傳·讀第五才子書法》，頁20。

廂記》，鴛鴦既繡出，金針亦盡度。¹⁹

他以「鴛鴦錦」作為比喻，文本如同斑斕華美之錦繡，善於讀解文本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；微觀細節之處而後再見整體之貌，不僅識其之美，更知其為美之理由。《西廂》中充斥金聖歎對於文章的分析解構以及讀法歸納，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，文章的每個皺摺，不僅表現出作者的創作文采，細密的思緒更是隱藏在層層堆疊的文句段落之中：

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。²⁰

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結構而成的藝術格局；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」，²¹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」：

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

¹⁹ 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁 9a。

²⁰ 同上註，頁 1b-2a。

²¹ 吳子林：《經典再生產：金聖嘆小說評點的文化透視》，頁 75。

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。²²

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。²³

金聖歎以「靈眼」與「靈手」說明創作靈感到寫作文采之間的變化過程；所謂「靈眼」指的是體察萬物因有所感的心靈之眼，靈感是瞬間發生的事，唯有透過「靈手」——能人之手方才可將靈感充分捕捉之後，進而轉化為紙上的巧妙文字長久存留下來，當初的那份靈感才不至於輕易消逝；²⁴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間中的巧妙文心之捕捉與仿效；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：

²² 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁7a。

²³ 同上註，頁7b-8a。

²⁴ 吳子林：《經典再生產—金聖歎小說評點的文化透視》：「所謂『靈眼』，乃是進入特殊的創作狀態時，心靈之門忽然洞開，心理上產生的美的獨特感受能力；所謂『靈手』，就是對於美的迅疾捕捉，而賦之以形。」頁71。

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。²⁵

《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，知道美文佳作的標準何在，也因此促成了閱讀能力與審美眼光的提昇。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。

故而讀者/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，批評家所影響與對話的，將同時也是他所身處的世代與社會。

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，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。²⁶

²⁵ 同註 22，頁 5a。

²⁶ 《繪像第六才子書·借廂》總評，卷四，頁 22b。

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，金聖歎肯定王實甫心手筆墨之中莫不充滿天才；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，文本與作者之間因為這種斷裂，反而可能獨立出文本的被接受意義，並騰挪出讀者的詮釋空間。「文字」之於創作者用以傳達心意時有著始終無法周到完整的侷限性；但對於讀者而言，文字承載的豐富訊息卻又是讀者們無法完全窮盡的。金聖歎認為文學作品寫成之後就不將屬於作者所擁有，打開了文本被接受、詮釋與流傳的自由空間：

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。²⁷

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。²⁸

《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。²⁹

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；事實上某些幽微的情意思想早已深植於讀者心中，而一個好的文本當足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

²⁷ 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁19b。

²⁸ 同上註。

²⁹ 同上註，頁19a。

動、或因能更加深化。文學作品的珍貴之處除了作者的才氣與文本的精湛，更因為能夠引動讀者心中深層共鳴，這當是閱讀過程裡最深刻而動人的一種交流層次。

既然作者無可確定自身文本的完整意義，也無法代替自己的創作充分發言，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；我本無謂也者，
仍即我之消遣也。^{③〇}

金聖歎以「消遣」一詞運用在實際的閱讀過程裡，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。而既然文學作品的絕對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所謂的精確詮釋？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；作者與讀者在閱讀行為裡都不具備絕對的權威性，亦沒有任何主體是可以具有絕對而固定的中心位置的；如此一來，「閱讀權利」反而獲得最大的開放，〈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。

^{③〇} 《繪像第六才子書·慟哭古人》，卷一，頁 6b-7a。

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。³¹

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，點出二者先後的承繼關係；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情節再創的過程裡，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；然每一度的書寫又再次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的權利。

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。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連續的接受脈絡裡，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，閱讀行為與文學接受過程裡並不存在永恆的主體，金聖歎一併破除了作者中心或讀者中心的概念，然「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，唯一不變的是每一個「閱讀行為發生的當下」。也因此文學最重要的意義不在於任何特殊個體的

³¹ 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁18b-19a。

永久存在，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以道德教化作為標準將《西廂記》視為一齣敗壞風俗的「淫詞豔語」，提出應當禁演禁讀的強烈建議。⁶²關於《西廂記》的情感正確性與道德性成為該劇的一個重要的討論議題，分歧的意見因此構成了一個以文字構成的激烈辯論場，這也成為《西廂記》接受史的其中一支討論脈絡。如此珍愛並充分理解《西廂記》文本美好動人之處的金聖歎，自是無可逃避這個課題；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，並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》

⁶² 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》、《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。

不同小可，乃是天地妙文。³³

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，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。³⁴

人說《西廂記》是淫書，他止為中間有一事爾。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。³⁵

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，那是一種閱讀權利；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縹緲，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處，但在《西廂記》

³³ 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁1a。

³⁴ 同上註，頁1b。

³⁵ 同上註，頁1b-2a。

劇中，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，亦無須加以否定。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讀了《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。³⁶

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；又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；³⁷如此一來，閱讀過程終究只是在驗證自己原本的想法，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，的確也是存在著的。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與

³⁶ 同上註，頁 2a。

³⁷ 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」。「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: 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。

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。³⁸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所依賴與信奉的傳統文學觀念。他想表達的是，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、延續舊有文學觀念之餘，異於傳統的批評勇氣，將作為這些突破傳統的文本創作得立足文學史，建立新的文學價值，並使文學史獲得重新書寫的力量，而這也正是金聖歎評點所致力之事。

金聖歎同時以一種幽默、嘲弄地態度提到了，人們以「淫書」批評《西廂記》一劇倒也不全是件壞事，這反而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。³⁹

金聖歎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

³⁸ 同上註。

³⁹ 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁2b。

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。⁴⁰

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。⁴¹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，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，透過對話唱曲加以傳遞；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。是而情感以至文字，《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，也將啟發

⁴⁰ 同上註，頁 4a。

⁴¹ 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。

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。⁴²

創作經常是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也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

⁴² 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁4b。

鑑戒，而皆謂之不淫乎？凡此，吾比者讀之而實疑之。⁴³

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？即使幼年塾師已爲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」？金聖歎認爲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情慾的一種企圖掩飾。倘若好色與淫是可以區分開來的，但如「國風」中所見詩歌，可見好色亦可謂之爲淫；我們卻可以因爲其經典地位而將一切涉乎淫者之事皆以好色一語加以包容。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」之淫解釋爲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？金聖歎認爲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，並不是要爲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：

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？⁴⁴

這段文字誠實地對於同爲人類的自己進行剖白，情愛慾望原爲人之所有，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，

⁴³ 《繪像第六才子書·酬簡》總評，卷七，頁 1a-2b。

⁴⁴ 同上註，頁 2b。

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。⁴⁵

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、最基本的一種情感趨向。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，透過這些層層遞進的細密論述，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。

五、破壞性閱讀與作者「無」之哲學觀的揭示

金批《西廂》形式上的主要特色之一，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；其段落分節的原則，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。⁴⁶節點的定位許多時候甚至是介於曲文中間，於是原本以「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

⁴⁵ 同上註，頁 3a-3b。

⁴⁶ 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。

如是「以文律曲」、「取《西廂記》而割裂之」等等。⁴⁷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，並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「分節方式」重新結構文本，以及對於劇本結構的批評與割捨，皆是從文本閱讀的藝術性與思想性的考量來出發的。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，而建立起另一種不同可能的審美規則。⁴⁸

延續著帶有破壞性的分節閱讀，金聖歎進而將《西廂記》第五本全數刪除，讓第一折〈驚豔〉卷四之四的〈驚夢〉一折於全劇前後相互呼應。金聖歎對於《西廂

⁴⁷ 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，故每於襯子刪繁就簡，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。」

⁴⁸ 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。

記》第五本的劇情並不認同，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」⁴⁹的質疑和否定，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，在情節意義上傳達了金氏所認為的文本當「止於所當止」之藝術規則，⁵⁰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層次的思想與美感。〈捷報〉總評中金聖歎如此形容：

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。⁵¹

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

⁴⁹ 《繪像第六才子書·捷報》總評，卷八，頁1-2。

⁵⁰ 文本留白與敘事的收放是金聖歎在評析歸納文本閱讀活動的旨趣時主要的關注焦點之一；〈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。」（《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁6a。）又如《請宴·總評》寫道：「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。」（《繪像第六才子書·請宴》總評，卷五，頁30a。）

⁵¹ 《繪像第六才子書·捷報》總評，卷八，頁2b-3a。

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！⁵²

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，甚至提出了屬於讀者本身的宗教信仰與生命哲學。

金批本《西廂記》最末齣〈驚夢〉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。⁵³

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。也因此原本的《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。

以「驚夢」作為收尾還有另一層思想上的理由，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：

⁵² 同上註，頁 3a-3b。

⁵³ 《繪像第六才子書·驚夢》總評，頁 56a-57b。

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。

〈後候〉一齣總評裡提到：

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。

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，古典戲曲裡多安排為團圓式的結局，反映的是一種樂觀積極的心態，亦可能是呼應著觀眾的期待而發生。金聖歎卻以佛家語「太虛空」之虛空無物狀態來詮釋劇情，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，所有世間情緣終將回到一無所有的原點。這個透過對於體制形式的調整來表現生命哲學觀的評點本，也確如金聖歎所言，《六才子書》成為強烈而鮮明的「金聖歎文本」，而不再是王實甫的《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。⁵⁴

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：包括情節內容的、結構意義的，以及在最後這裡則是以甚具佛家色彩的哲學解釋，暗示著浩瀚宇宙的本為無物。

六、文本作為超越時空侷限的對話場域

《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卻又答覆的方式說明評點的動機所在，說明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。⁵⁵

這段文字表達了作為一位讀者最初為文本所召喚而起的豐沛感情，以及在閱讀文本之後無可壓抑的書寫發言慾望；如同《詩大序》所言文學與藝術發生的理由：「情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之。嗟嘆之不足，故詠歌之。詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」文學批評與文學創作的動機原是如此近似，皆是因為內在有著無可抑制的情感亟欲言說；唯誘發前者情緒怦然而動的是已經承載了真誠熱烈情感的文學之作。

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

⁵⁴ 《繪像第六才子書·讀第六才子書西廂記法》，卷二，頁17b-18b。

⁵⁵ 《繪像第六才子書·慟哭古人》，卷一，頁1a。

水逝雲卷，風馳電掣，無不盡去，而至於今年今月而暫有我。⁵⁶

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。⁵⁷

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？⁵⁸

在整個閱讀批評點行為背後，同時埋藏著批評家關於生命課題的深沈思索；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；而「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。

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」於此間此刻是一件幸

⁵⁶ 同上註。

⁵⁷ 同上註，頁 3a-3b。

⁵⁸ 同上註，頁 4b。

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，文字是一種超越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。……⁵⁹

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、為己傷感；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。⁶⁰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互

⁵⁹ 同上註，頁 1a-3a。

⁶⁰ 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 6，頁 5。

動裡，時間的腳步暫時緩慢了下來，遂有了停止的可能瞬間，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。⁶¹

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，但精神意念卻可以藉由文字的流傳穿梭於不同的時空，形成在情感意志對話交流的可能性。唯時空的限制終難完全破除，人們也無可掌握或預期自身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。⁶²

⁶¹ 《繪像第六才子書·留贈後人》，卷一，頁7b。

⁶² 同上註，頁7b-8a。

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，目光始終只能望著確切可知的前人身影；當他凝視遙想著古人的身影，卻無從顧及確認日後的時空會是怎麼樣的一個人對其加以珍視凝望。歷史的殘酷性也正在於此，我們始終只能望著前方，卻又必須認知到那一個時間點的已然遠去；不僅無法將自身感受完整傳達給既已消逝的古人，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如何存在。固然我們所處的時空必然有許多他者的並置存在，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。⁶³

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，金聖歎於是也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，分別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跨越時空的界限，讓彼此的生命情感有著細緻而綿密的交談。閱讀行為在金聖歎的古今之嘆中，不止是一種單純的「讀者——文本」之間隱微而單一的互動狀態，而成為具有歷史

⁶³ 《繪像第六才子書·慟哭古人》，卷一，頁 6b。

意義的交流行為，也是他面對有限生命自覺、反省與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，這是金聖歎關於面對生命最誠實的自我問答，同時也是他對於文學價值的定義。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。

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命精神凝止而得以流傳久長的方式；⁶⁴金聖歎亦言：

夫世間之一物，其力必能至於後世者，則必書也。⁶⁵

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，成為一種可能性。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

⁶⁴ 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。」

⁶⁵ 《第六才子書·留贈後人》，卷一，頁6。

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。⁶⁶

如同不見古人的遺憾，後人亦不可見，但卻可能以精神情感與他其相會。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同的閱讀感受時刻交換著彼此的位置：或聆聽或言說。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」成為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目的所在，也將文學作品跨越時空成為經典的理由，從藝術美學意義提升到關於生命存在的哲學性思考層次。

結語

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。⁶⁷然而，金聖歎理論最主要的特點卻也被視為是一種缺憾，即是對於場上演出意義的避而不談；作為劇場間的接受者——

⁶⁶ 同上註，頁 8a-8b。

⁶⁷ 參見譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》：「這一脈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。……這種理論批評的單一性使其在對戲劇故事本體的理論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。

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。」⁶⁸這樣的評價的確是恰如其份的。

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，也是一個辯論的過程，同時也是重建經典的方法。金聖歎將書寫作為一場「競技」，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戲曲評點強調的文本真情、卻未能細緻討論的「文學性」一併拉回批評的中心。古代戲曲在金聖歎的評點過程裡，文本閱讀意義與文學性的美學內涵獲得梳理與確定，這正是金聖歎戲曲評點不可取代的意義。

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關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。金聖歎並非只在意文學作品與閱讀行為，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，也認同讀者的文學審美行為之於文本流傳的重要性，甚至也肯定並示範了讀者閱讀擁有的重建經典功能。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？⁶⁹

這句話強調說明了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，都應該獲得讀者以誠敬之心來閱讀與接受。

⁶⁸ 收於《中國古典戲曲論著集成》第七冊，頁69-70。

⁶⁹ 《繪像第六才子書·聖歎外書》，卷四，頁4b。

這段文字再度呼應了金聖歎對於「才子書」的定義，並說明了即使是一部戲曲，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；時時刻刻流逝於指尖的光陰，彷彿也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，不單單停留在文學藝術的體現或淫書與否的爭辯；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有限存在的種種疑惑。而這個批評點的切入，也將整個論辯層次拉高了，純粹就文本所擁有的文學價值與意義來討論；面對著文學史長期以來關於戲曲究竟小道末流或正統文學爭論不休的狀態，這正是一種最有力的回應。書寫於清初的金批《第六才子書西廂記》，也因為對於戲曲的文學意義有著更為深入討論與分析，揭示了評點風格由明入清逐漸轉為細緻的微妙變化。而這一切轉變無疑是以金聖歎作為一個響亮的開端。

徵引書目

一、傳統文獻

明·李贄，《焚書》，台北：河洛圖書出版社，1974。

明·李贄，《李卓吾先生批評琵琶記》，上海：商務印書館，1954，《古本戲曲叢刊初集》影印長樂鄭氏藏明容與堂刊本。

明·袁中道，《珂雪齋集》，上海：上海古籍出版社，1989。

清·金聖歎，《繪像第六才子書》，《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。

清·金聖歎，《第五才子書水滸傳》，北京：光明日報出版社，1997。

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。

清·廖燕，《廖燕全集》，林子雄點校，上海：上海古籍出版社，2005。

《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959。

二、近人論著

1. 專著

王靖宇 2004 《金聖歎的生平及其文學批評》，上海：上海古籍出版社。

王璦玲 2005 《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。

王璦玲 2007 〈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。

朱萬曙 2004 《明代戲曲評點研究》，合肥：安徽教育出版社。

吳子林 2009 《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。

吳新雷 1996 《中國戲曲史論》，南京：江蘇教育出版社。

林崗 1999 《明清之際小說評點學之研究》，北京：北京大學出版社。

周寧、金元浦譯 1987 《接受美學與接受理論》，瀋陽：遼寧人民出版社。

陳榮捷 1983 《王陽明傳習錄詳註集評》，台北：學生書局。

張廷琛編 1989 《接受理論》，成都：四川文藝出版社。

楊玉成 2007 〈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。

鍾錫南 2006 《金聖歎文學批評理論研究》，上海：上海古籍出版社。

譚 帆 1992 《金聖歎與中國戲曲批評》，上海：華東師範大學出版社。

譚 帆 2001 《中國小說評點研究》，上海：華東師範大學出版社。

2. 期刊論文

王璦玲 〈曲盡真情，由乎自然——李贄《琵琶記》評點之哲學視野與批評意識〉，《中國文哲研究集刊》第 27 期，2005 年 9 月。

3. 學位論文

曾守仁 《金聖嘆評點活動研究——擬結構主義的重構與解構》，暨南國際大學中文所碩士論文，1999 年。

4. 外文部分

Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory," *Toward an Aesthetic of Reception*, tran. by Timothy Bahti .Minneapolis: University of Minnesot-

a Press, 1982.

5. 其他

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。

Jin Shengtan's Application of the Classical Reconstruction Approach in Diliu Caizi Shu

Kao, Chen-Lin

Assistant Professor,
Department of Chinese Literature, Tunghai University

Abstract

Jin Shengtan's Diliu caizi shu (Sixth Work of Genius), a commentary on Xixiang ji (The Romance of the West Chamber), is considered to be a landmark in the history of Chinese literary criticism. In addition to his comprehensive approach to the critique of a drama, Jin is noteworthy for developing new literary standards through the use of categorization and commentary. In addition, Jin endeavored to establish clear-cut standards for evaluating the literary merit of popular literature and whether such works should be regarded as "classical."

In this paper I examine how in Diliu caizi shu Jin applies his keen judgment to challenging the established literary views of his time. I also discuss how by regarding the text as a venue for discussion and taking commentary as an arena for debate, Jin succeeds in establishing the literary merits of Xixiang ji, a process which he saw as being akin to the reconstruction of a classical text.

Keywords: Jin Shengtan, Sixth Work of Genius, The Romance of the West Chamber, Classic, commentary