

第一章 明萬曆至清康熙年間傳奇審美風格的演進

根據郭英德於《明清傳奇史》中的傳奇歷史分期¹，以勃興期(明萬曆十五年至清順治八年，1587-1651)與發展期(清順治九年至康熙五十七年，1652-1718)為傳奇高峰。在進入「明末清初」的探討時期前，有必要先著眼於先前的發展背景，使更釐清其發展定位。故本章第一、二節，先就晚明(明萬曆至明崇禎年間)傳奇審美風格的奠定與歧出作說明，分析傳奇發展的主流審美導向及少數非主流的審美觀點。再於第三節，將本論文的探討對象李玉、李漁、洪昇、孔尚任納入，審視明末清初傳奇審美風格的走向。

第一節 晚明傳奇審美風格的奠定

度過了北雜劇沒落與南戲崛起的過渡期，自明代嘉靖後期起，戲曲創作又再度興起風潮，此時的主流劇種是「傳奇」。傳奇繁盛的原因很多，最根本的原因是社會的變遷，張庚、郭漢城主編的《中國戲曲通史》即指出：

明中葉以來，社會生產力比以前又得到了進一步的發展，農業和手工業的生產水平有所提高，農業的商品化和手工業脫離農業獨立發展的趨勢都有顯著的增長，商品經濟迅速發展……工商業發達的大城市與新興的城鎮交織成網，為戲曲班社和各種技藝人提供了賴以生存和流動的更加廣闊的天地。這也為戲曲聲腔的交流發展創造了十分有利的條件。以蘇州、昆山一帶來說，由於經濟發達，交通便利，也就形成為文化繁榮的地區。²

因為這樣的社會經濟條件，使戲曲藝術得以發展繁榮，並在明代表現出諸腔競勝的熱鬧景象。當時弋陽、海鹽、昆山各腔都很盛行，弋陽腔主要流行在民間，其生命力熱絡，到了清代尚能發展成地方戲，成為重要劇種，但在明代至清代前期，昆腔居於主流地位，形成一套以文人為主要創作群、品評者，並以

¹ 見本論文「緒論」頁5所引。

² 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》第二冊(臺北：丹青圖書有限公司，1989年)，頁19。

文人愛好為趨勢的傳奇審美風格。

明清傳奇是中國戲曲史繼元雜劇後的第二個高峰，自明嘉靖至清嘉慶初年，長達二百三十年之久，不論在創作人數、作品質量、數量及引起的風潮等，都是前無古人，後無來者。

據《錄鬼簿》記載，元雜劇前期作家五十六人，作劇三百三十七部；《錄鬼簿》及《錄鬼簿續編》記載後期雜劇作家五十一人，作劇七十八部。明朱權《太和正音譜》錄元人雜劇五百三十五種，劇作家六十九人，「古今無名雜劇」一百一十種，「娼夫不入群英」錄劇作家四人，劇目十一種，三類總計，劇目共六百五十六種。明清傳奇包括各種聲腔演出的劇本，約有二千六百種。明前期(洪武至嘉靖前)的作品有一百二十餘種。著名作家作品有李日華的《南西廂記》、王濟的《連環記》、沈受先的《三元記》等。明後期(嘉靖至崇禎)各類傳奇有七百餘種。著名作家眾多，如李開先、梁辰漁、張鳳翼、湯顯祖、沈璟、陳與郊、徐復祚、凌濛初、馮夢龍、沈自晉、阮大鍼、吳炳、孟稱舜、袁于令等。代表性的作品除湯顯祖的《臨川四夢》外，《浣紗記》、《紅梅記》、《焚香記》、《玉簪記》、《西園記》、《繡襦記》等，不但在當時廣受文人和一般民眾的歡迎，甚且還在今日舞台上演唱不輟。

除了在創作數量上有超前絕後的成就外，傳奇在戲曲文學創作發展、理論建構上亦有相當成熟的建樹：首先是傳奇拓寬了戲曲創作的題材領域、並改編了許多雜劇、南戲的劇目，使之流傳於舞台。且有別於元雜劇較剛質的表現素材，大量經營較軟性的愛情題材，奠定才子佳人戲在戲曲創作中的重要地位。再者，傳奇篇幅體制較雜劇龐大，在強化敘事結構，兼顧抒情內蘊；經營文學性辭藻與適時穿插科諷上，建構出一套雅俗共賞的基本模式。

在明嘉靖以後，傳奇聲腔、體制逐步確立，在明萬曆年間達到第一個創作高峰。大體而言，其表現內容、方式可以「言情」、「用虛」、「寫實」表示。

「言情」指的是以才子佳人之情愛為描述主體。元雜劇中描寫婚姻愛情的作品很多，但多著重於弱勢群體與權豪勢要或邪惡力量相抗的煎熬、掙扎，呈現社會性的觀照。到了明傳奇，生旦的悲歡離合更成為主流的表述主題，但其背景因素主要和人物自身的行為、性格以及一些偶然因素有關，生旦也多是才子佳人，呈現才情樣貌雙美的綺麗風格。如梅鼎祚《玉盒記》，寫唐玄宗時南

陽才子韓翃與友人李王孫歌妓的戀愛故事。翃贈柳氏玉合，柳氏紅綃題詩以答，後因安史之亂，韓翃被平盧節度使召至幕下，柳氏亦流離，二人一度相逢不能相會，後經友人幫助，皇帝下詔，二人終於團圓。吳炳的《粲花齋五種曲》全為這種才子佳人模式，其中《綠牡丹》描寫翰林學士沈重托名文會為女婉娥招婿。命應試者以綠牡丹為題各題詩一首。柳、車、願三生中柳、車二人不會寫詩，分別請才子謝英和柳妹靜芳代筆。後事跡敗露重試，婉娥與願生、謝英與靜芳分別成親。這些才子佳人的「偶遇」「錯身」「聚合」成為固定的曲折團圓模式，但也有悲劇結局的。如孟稱舜《嬌紅記》中，書生申純與舅父的女兒王嬌娘相戀，二人情深意篤，後因申純受命御敵，丫環嫉妒設阻，嬌娘父懼帥府權勢撕毀與申家婚約等情由，二人愛情發生諸多波折。嬌娘抑鬱而死，申純聞訊亦自盡，後兩家合葬鴛鴦冢，二人情魂化為鴛鴦上下飛翔。

在這些才子佳人情愛戲中，無疑，《牡丹亭》是箇中翹楚，劇中不但有傳統生旦分合的情節，且合中有分(夢中相合卻尋夢成空)、分中有合(分隔陰陽又相聚媾合)。而貫穿劇中的「情」，已非一般男女情愛，而成為能穿越生死、衝破禮教的人心最潛層追求，具有普世性的深深刻意義。全劇的主情思維與營造的瑰麗奇幻風貌，成為傳奇的經典代表作，並成為之後劇作家不斷追步的學習對象。

才子佳人的言情戲之所以能成為傳奇的主流劇種，一方面因為寫情的軟性風格頗與調用水磨、委婉細膩的昆腔相映相合，一方面這種集中人物性格、際遇的切入點，較易寄托作者自己的感情和理想，再從接受者角度來看，這種表達男女情愛的戲本就易受歡迎，且因這種題材較不受時代、地域的限制，相較於重大歷史政治事件的戲，在一定的時空或許大受歡迎，但流傳下來的卻少，而才子佳人的戲卻不受此限制，得以大量傳唱流行，可說是在創作主體、接受主體都同樣肯定的主題。故「情」可以說是傳奇的一面最閃亮的招牌。

其次是「用虛」，「虛構」本是故事的必要條件，而在這裏，「用虛」除了虛構性外，特別是針對添加奇特想像以表現劇作傳奇性的元素。傳奇，無奇不傳，在仙道佛化的劇作中，自然免不了登天遁地等虛誕的描寫，而即使是描寫情愛的劇作，也較前朝添加更多的想像虛構因素。以同樣表現愛情的《西廂記》和《牡丹亭》為例，《西廂記》中千迴百轉的，是兒女間初識初戀的百般心態、萬種風情，但都還在現實生活的範疇。《牡丹亭》則不同，夢中交歡、

因夢夭亡、陰陽幽媾、死後還魂等奇幻瑰麗的情節摭拾即是，呈現另一種奇情風貌。此外，除了虛幻表現風格外，在劇作中刻意將時代模糊、人物架空，著重描寫故事中人物的互動脈絡與趣味，呈現全然虛構的原創性劇情，亦是「用虛」的一種表現。

此外，「寫實」指的是以歷史、時事為書寫對象，並在寫作時刻意求實，蘊涵較嚴肅的時代主題。歷史上著名的人物，常成為觀眾耳熟能詳，劇作家也甚感興趣的素材，他們或是為國家民族的傑出英雄，或是性格、命運奇特的奇士文人。如《鑲環》中完璧歸趙的藺相如，《崖山烈》中具有堅貞氣節的文天祥、陸秀夫，《彩毫記》中的李白等。傳奇劇作家的歷史觀是比較開放的，他們往往不以某一朝、某一國為標準定是非，亦不以成敗論英雄，使其在劇中展現更開闊的視野。此外，更有劇作家以時事作劇，呈現劇作反映社會、貼近時代的高度時效性、真實性。最早開始經營此類題材且獲得成功的是《鳴鳳記》，寫嚴嵩專權禍國殃民，正直的大臣曾銑、夏言、楊繼盛等都被害，鄒應龍、林潤等又繼起戰鬥，「前後同心八諫臣，朝陽丹鳳一齊鳴」。這部劇作約在嚴嵩父子倒台時推出，據焦循《劇說》記載當時王世貞讓優人演此戲，「邀縣令同觀。令變色起謝，欲極去。弇州(世貞)徐出邸抄示之曰：『嵩父子已敗矣！』乃終宴」，生動地記敘那時嚴嵩父子倒台的消息還沒傳到縣令，此劇已然搬演，表現戲曲難得的立即時效感。鄭振鐸即言：「像這種政治劇，在當時殊少見。傳奇寫慣了的是兒女英雄，悲歡離合，至於用來寫國家大事，政治消息，則《鳴鳳》實為嚆矢。以後《桃花扇》《芝龕記》《虎口餘生》等等似皆像繼之而起者。」³不論以歷史或時事為素材，都有真實的事件依據，劇作者也都以展現「真實感」的人物、事件為訴求。但劇作不是單純的史書記述，而是文藝創作，因此如何在編劇中更動點染，添枝加葉，並凝聚出深刻的主題訴求，才是決定劇作能否動人、吸引人的要素，亦是決定傳奇作品是否成功的關鍵要點。

傳奇的長篇體制，加上大量的創作群與大量的市場接受者，使其從劇本創作到舞台搬演間所面臨的抉擇和變數也相對增多，這可由下述幾個層面來觀察。

³ 鄭振鐸：《插圖本中國文學史》(北京：人民出版社，1957年)，頁847。

一、敘事與抒情

呂天成曾針對雜劇與傳奇的體制作了比較：「雜劇唯折四，唱止一人；傳奇折數多，唱必勻派。雜劇但摭一事顛末，其境促；傳奇備述一人始終，其味長。」⁴可見傳奇在體制上的增長，雖在戲劇功能上能「備述一人始終」，但目的還不在此，而是要營造「味長」的觀劇效果，這就涉及到戲曲對敘事和抒情的建構。就戲劇衝突而言，傳奇的最精彩處不一定是衝突最激烈的地方，而是人物情感最濃烈處，情節的進展亦不刻意追求衝突的激烈，而是講求情境趣味。因此，「情感重於情節」可說是傳奇審美風格的重要指標。

但事為情倚，情因事生，面對傳奇長達四、五十齣的編制，對敘事手法仍自有巧思。傳奇在敘事方面積累了不少經驗，值得注意的是有取材新奇、情節曲折、以物串事三點。在呂天成《曲品》和祁彪佳《遠山堂劇品》中，常以「事奇」來肯定劇作者選材得當：

《墜釵》：興、慶事，甚奇，又與賈女雲華、張倩女異。⁵

《神鏡》：劍俠特盛於唐，而所載紅線、隱娘尤奇秘可喜。至金生以神鏡合隱娘，正是天然傳奇。此記作的靈怪，又能於場上見構局之佳。⁶

《奇節》：一本分作二事，權臯以計避祿山而竟得生，賈直言飲藥□有父命而卒不死，真可謂節之奇者矣。二事皆出正史，傳之者情與景合，無境不肖。⁷

「傳奇性」成為傳奇的必要特質，但要奇得合情合理，要在真中見奇，同中見異，獨闢蹊徑，不落舊套，則考驗著作者的構思能力。一旦「奇」的追求落入俗套、程式，就喪失其吸引人的本質，祁彪佳在評《雙杯記》時說：「近日詞場，好傳世間詫異之事，自非具高識者不能，不若此等直傳苦境，詞白穩貼，猶得與《荊》《劉》相上下。」⁸評《弄珠樓》時說：「但姓名之錯認，創於《拜月》，遂多為不善曲者所襲。無功今之作手，何不別尋結構耶？」⁹

為搭配事奇，敘述過程也要奇，加上傳奇長篇體制的足夠空間，故作家們

⁴ 呂天成：《曲品》卷上，《中國古典戲曲論著集成》第6冊(北京：中國戲劇出版社，1959年)，頁209。

⁵ 呂天成：《曲品》，同註3，頁230。

⁶ 祁彪佳：《遠山堂曲品》，《歷代詩史長篇二輯》第6冊，頁130。

⁷ 同上註，頁128。

⁸ 同註6，頁24-25。

⁹ 同註6，頁61。

多在情節曲折上下功夫。這些曲折遭遇的設置不僅在主要人物的際遇上橫生波折，引人入勝，亦能更周延地寫出人物各種境遇下細膩的感情，同時也描述了豐富多彩的社會生活。有些劇作者在主線發展外，建構多條或正或反的副線，營造多元的人物互動情境；有些劇作者因此對相關的歷史作了深入的研究，呈現更深刻的認識價值和藝術成就。

再者，以一件物件貫串全劇，能以簡御繁，強化全劇主題，簡易觀眾對劇情的理解，是傳奇常用的手法。傳奇之名，或為劇中重要動作(如《題橋記》)，或為劇中主要地點(如《西園記》)，更多的是物件命名，而這個物件或是男女主角的重要定情物，或是影響主人公命運的關鍵物，或是連繫全劇結構的重要抒情點。如《浣紗記》中的浣紗，范蠡游春見到西施，為其美貌所動，提出願結姻親，並向西施要浣紗為定親之物。後來送西施去吳國時，西施提出將浣紗分作兩半，各留一半。西施到吳國，不忘越國君臣囑託，竭力取悅夫差，但獨自一人思念范蠡，又取出浣紗來。最後破吳，西施與范蠡相見，又出紗「團圓」：「今日兩歸浣水上，方知一縷是良媒」。更有作品以一物件為線索編織出更複雜的情節。如葉憲祖《鸞鏡記》，寫杜羔、溫庭筠、賈島三人交友，其中杜羔、溫庭筠由一對碧玉鸞鏡引發出了愛情故事。杜羔父母在時以一對碧玉鸞鏡聘趙文姝為妻，但因杜羔孤身落魄，一直未娶。後宰相令狐絢要強娶趙文姝給故人李憶作妾，趙不從，其女友魚惠蘭代去。趙贈一支鸞鏡為紀念。魚到李憶家，李憶已死，魚便到咸陽觀中做了道姑，取名玄機。庭筠慕玄機才貌，贈詩傳達心意，玄機答詩，並贈文姝送她的鸞鏡。後杜羔、賈島、溫庭筠三人皆中進士。經杜、趙說合，玄機與溫庭筠成婚。一對鸞鏡促成兩對婚姻。日本學者青木正兒評曰：「以物件統繫姻緣事，此派蓋出《荊釵記》，至葉憲祖諸造其極矣。」¹⁰

就傳奇創作特質而言，如果敘事是必要方式，抒情則是主要目的。情節不論曲之又曲，奇中生奇，都是為表現背後濃烈的情感。曲辭雖不乏敘事、寫景的功能，但優秀的曲辭多能與抒情結合，創造有境有情、情景交融的戲劇意境。劇作家在抒情唱段的寫作上最下功夫，劇評家也多從這些抒情的唱段來品評作家的文采。

以評價最高的《牡丹亭》為例，整部劇中雖有穿越生死，以情抗理的奇幻

¹⁰ 青木正兒著，王度廬譯：《中國近世戲曲史》(臺北：台灣商務印書館，1965年)，頁222。

佈置，但並沒有直接的人物正面衝突，杜麗娘與父母間的見解差異只是隱約可見，〈閨塾〉中春香與陳最良的鬥嘴也處理成喜劇片段。如果有衝突，多是處在人物內心隱秘情感的揭示，於是杜麗娘的「心」「情」成了最大的著墨空間。歷來為人傳唱不已的〈驚夢〉〈尋夢〉等齣，不僅因其夢中交歡，尋夢成空的綺麗情節，更主要的是劇中呈現一個青春女子在春日的花園裏，展示幽微曲折的深層情感。當她唱到「原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣」，當她輕嘆「這般花花草草隨人戀，生生死死隨人願，便酸酸楚楚無人怨」，她的寂寞、失落、傷感和短暫的歡愉，像一幅詩意盎然的畫，在在觸動人心，打動了無數的讀者和觀眾。但也因為這些人物的情，前半部分已做足，後半的齣目傳唱度大減，自〈回生〉後的情節雖仍有波折，但對熟知故事的觀眾來說，就沒有那麼大的吸引力了。亦足見傳奇審美風格中，以抒情為中心的表現特質。

二、雅與俗

傳奇多為文人作品，從取材、結構到曲辭、賓白，「雅」的追求是必然的傾向。但「雅」不代表文字雕鏤、主題八股，在明初《香囊記》、《五倫全備記》等走極端偏鋒的錯誤嘗試後，傳奇在明代萬曆以後，逐漸形成本色、雅趣兼具的「淡雅」共識，以《牡丹亭》為箇中表率。但如何在「雅」趣中也顧及戲曲該有的通俗性，劇作家最常用的作法即是「科諢」的穿插。王驥德說道：「大略曲冷不熱鬧處，得淨、丑間插一科，可博人哄堂，亦是觀劇眼目。」¹¹值得注意的是，「科諢」的出現，不僅運用在喜劇，在悲劇性很強的作品中也常穿插這些元素。如《嬌紅記》中當帥公子、丫環等人物出場時多用科諢，《浣紗記》中〈養馬〉、〈效顰〉、〈遣求〉等齣幾乎整齣是科諢。當然這些設置亦引起「與劇情聯繫不密切，未免游離」¹²的批評，但這些與主劇情「若即若離」的科諢部分，卻以這樣的姿態在「對劇情無直接助益，對觀賞情境卻大有助益」的需求下，成為傳奇結構中不可缺少的一部分。

而「科諢」也有雅俗之分，雅的表現不好成了文人的文字遊戲，俗的表現不好則墮入惡趣。如《牡丹亭》中〈道觀〉、〈冥判〉諸齣，大量運用《千字

¹¹ 王驥德：《曲律·論科諢第三十五》，《中國古典戲曲論著集成》第6冊，頁141。

¹² 《浣紗記·遣求》評語，《六十種曲評注》第3冊（長春：吉林人民出版社，2001年），頁176。

文》、《毛詩》文字及「報花名」等手法，營造科諷效果，但一則典故過多，過於冗長；一則語涉穢褻，情趣低俗，同時犯了「太雅」及「太俗」之病，都不算是好科諷。以湯顯祖之才，尙且有此敗筆，足見科諷亦要匠心獨具，費心經營。相對的，《青衫記》中的科諷即很好地發揮了雅俗共賞的效果。劇中白居易的姬妾到江州來找他，帶來了興奴贖回的青衫，見面時，白問二人：「路上風景如何？」二人答道：「風景甚好，一路都青山。」白言：「這青山你們到得飽看了。」二人：「不但飽看，且被我帶在包裹裏來了。」再如白居易決定把興奴接來，丫環玲瓏說：「如今一時高興，倘若取將來，樊娘煩將起來，蠻娘又蠻將起來，那樂天相公就不樂了。」善於運用文字諧音趣味，引人會心一笑，王驥德即讚道：「近顧學憲《青衫記》有一二語咄咄動人，以出之輕俏，不費一毫做造力耳。」¹³

就傳奇整體語言風格的要求上，從早期文辭派的雕鏤用典，到沈璟斤斤返古，要求「俗俚」的元人本色，都是傳奇在尋求自身語言風格的過程中較極端的聲音。雖說「本色」一詞，彷彿成爲劇論家普遍認同的觀點，但何謂「本色」，卻又是「一個名詞，各自表述」¹⁴。可說傳奇劇作雖在雅、俗兩道力量牽制中徘徊游移，但在劇種特質與作者群特質的強力主導下，其審美品味大體上是取決於劇作家，而非觀眾。

在當時的文人戲劇家來看，傳奇戲曲語言風格的最高境界，既非雕鏤用典，亦非鄙俗俚淺，而應是文而不深，俗而不俚，所謂「組織藻繪而不涉于詩賦」，「常談口語而不涉于粗俗」¹⁵，以明白曉暢而又文采華茂的文學風格，達到雅俗共賞、觀聽咸宜的藝術效果。因此才有明後期，當文人曲家力圖突破文詞派典雅綺麗戲曲語言風格的時候，就明確地標舉「才情在淺深、濃淡、雅俗之間」¹⁶的審美追求。正因爲如此，湯顯祖的作品才能成爲傳奇戲曲語言風格的典範，受到明後期傳奇曲家的普遍稱贊。

¹³ 同註 11。

¹⁴ 「本色」定義，各家眾說紛紜，明代劇論家提到「本色」的甚多，就語言風格而言，大抵可分爲兩種，一是闡明「文而不文，俗而不俗」的風格，這種說法由周德清發端，經徐渭、何良俊、王驥德的發揮，一直沿續到明末的祁彪佳。另一種則是由沈璟獨標一幟，倡揚以「俚言俗語」入曲子。李惠綿對此有詳細的探討，見李惠綿：《戲曲批評概念史考論》（臺北：里仁書局，2002年），第二章「當行本色論」，頁 79-145。

¹⁵ 馮夢龍：《太霞新奏》卷十二沈子勺〈離情〉曲評語，《馮夢龍全集》第 15 冊（上海：上海古籍出版社，1993年），頁 561。

¹⁶ 王驥德：《曲律·雜論三十九下》，同註 10，頁 170。

只是，在文人的心中，淺深、濃淡、雅俗之間的口號底下，歸根究底還是以深、濃、雅為終極內涵，再以淺、淡、俗為外層包裝，以求達到更高的審美境界。祁彪佳在《遠山堂曲品·飛魚記》中談到沈璟的傳奇語言由藻麗雕琢轉為本色質樸時言：「正惟能極艷者方能極淡」¹⁷，這種雅極之俗，或稱「雅體俗用」，正是中國古代文人傳承久遠，普遍認同的審美趣味，亦是傳奇在雅俗糾葛中根深柢固的審美傾向。在這裏，文人審美的向心力要遠遠大於市場需求的誘惑力。

三、文學與舞台

王國維曾這樣形容元雜劇的作家與作品

蓋元劇之作者，其人均非有名位學問也；其作劇也，非藏之名山，傳之其人之意也。彼以意興之所至為之，以自娛娛人。關目之拙劣，所不問也；思想之卑陋，所不諱也；人物之矛盾，所不顧也；彼但摹寫其胸中之感想，與時代之情狀，而真摯之理與秀傑之氣，時流露於其間。故謂元曲為中國最自然之文學，無不可也。¹⁸

相較於雜劇作家「意興所至」所呈現的「自然」之趣。傳奇則全然是不同的面貌。傳奇作家未必仕途平順，亦有牢騷滿腹，但大多是「有名位學問者」，屬社會名流。所以他們作劇，就不像元人那般隨興所至，不問卑陋，而是在各方面都很講究。他們首先是把寫劇看成寫詩一樣，要通過作品言志抒情，當然他們也考慮到劇本演出的需求，所以也注意把握劇本創作與詩文不同的創作規律。但詩重文學性，劇重舞台性，二者間具有衝突性的本質。開始人們只看到劇本創作與詩的相同性，竭力說明二者的傳承性，如何良俊言：「夫詩變而為詞，詞變而為歌曲，則歌曲乃詩之流別。」¹⁹王世貞說：「曲者，詞之變」²⁰，直到清代，還有很多的文學家、戲劇家重複這個觀點。這個看法，自文學史的演變來看，不能說錯，但這個「變」的意義恐怕超出當時戲曲家的認知。由詩詞到戲曲的「變」，不只是文學體制的變化，而是從閱讀的文學作品到綜合性的舞台藝術的質的轉變。這種轉變必然對劇作提出許多要求和限

¹⁷ 祁彪佳：《遠山堂曲品》〈紅渠〉評語，同註5，頁18。

¹⁸ 王國維：《宋元戲曲史》（上海：上海書店，1989年），第十二章〈元劇之文章〉，頁124。

¹⁹ 何良俊：《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁6。

²⁰ 王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁25。

制，除了基本的詩歌格律外，還要求在語言風格、情節布局是否與舞台演出協調，觀眾是否易懂等方面，劇作家都必須有所考慮。如果置這些因素於不顧，就可能使自己的作品止於案頭，而難搬上舞台；但相對地，如果劇作家一味地向演出妥協，而放棄了自己的創作個性和神韻，就可能使作品走向平庸。觀察明代劇壇對戲曲本質的爭論，可說是由「詩的堅持」轉向「劇的自覺」的過程。但這個時期，戲曲家所見所論，還未到達戲曲「文學性」與「舞台性」的宏觀高度，多半還在語言風格及曲辭、曲律的輕重問題上思索。

首先觸及到這個問題的莫過於明代劇壇「湯、沈之爭」的公案。湯顯祖是戲曲史上的偉大劇作家，他的《臨川四夢》所達到藝術成就和思想成就，為傳奇美立下最光輝的一頁；也因此，他對戲曲本質的看法，有足夠分量的代表性。在湯顯祖見解中，主要堅持戲曲的詩歌特質及創作狀態的靈感論，強調創作要進入一個充滿想像、感情充分馳騁的境界，目的在追求作品的「意、趣、神、色」。至於依律合拍，只是創作時的技術性問題，自然要顧及，但不必死守。故當曲辭與曲律有衝突時，自然捨律取辭。在湯顯祖心目中，曲辭所表達的意趣是「常數」，曲律則是「變數」，只有以律就辭的可能，沒有以辭就律的道理。

而沈璟所代表的，是在戲曲文學性創作上未必有驚人之業，但在曲律研究上卻大有成就的戲曲家。他們將戲曲「唱」的功能擺在第一位，著重戲曲的音樂性本質。他們潛心研究音律，斤斤計較，視劇作不能演唱為最大的缺失，而這正是當時絕大部分劇作家常犯的毛病。鄭振鐸曾評價沈璟對戲曲歷史發展的作用：

他論文則每右本色，以樸質不失真為上品，以誇飾雕琢為下。在當時日趨綺麗的曲風中，他確是一位挽救曲運的大師。有了他的提倡，《玉玦》《玉合》的宗風方才漸息。已走上死路的南劇方才復有了生氣……詞隱才示之以嚴律，清遠才示之以雋才，而傳奇的風氣與格律，遂一成而不可復變，傳奇的創作，遂也有了定型而不可更移。在其中，提倡最力，最有功績者則為詞隱。二百年間，作者寥寥，作品也很少，而在最後的不到百年間則作者幾超出十倍，作品更為充棟汗牛，不可勝計。有意的提倡與無意識的發展，已入文人學士之手與在民間的自然生長，無

途徑的自由寫作與已有定型成譜的寫作，這其間相差是不可以道理計。²¹

客觀地指出沈璟在「守律」、「守法」上為當時及後代劇作家立上易於遵循的範本，進一步促使傳奇的繁榮。

湯、沈二人見解的歧異，難免「以己之長，攻他人之短」，且對曲意與曲律的認知，也只是先後順序的擺放位置不同罷了。但這時人們因這場爭論，逐漸在論述中觸及戲曲本質的思索，也逐漸看出格律的要求「有時而盡」，而曲意的呈現卻有無盡的表現空間。然在當時，二人雖各有支持者，要求「合之雙美」的呼聲也得到共識，但從實際創作作品來看，後來劇作家重詩性、重靈感的創作精神逐漸削弱，反在格律、舞台性上多費心思，但至明末還未有能超越湯顯祖劇作的創作出現。

如由沈璟所引領的「吳江派」有顧大典、汪廷訥、呂天成、王驥德、馮夢龍、袁于令、沈自晉等追隨著，他們的創作生涯交織成一段戲曲黃金時代的寫實記錄，正是有賴於他們對戲曲藝術標準認識的逐步深化，對文人審美趣味的逐步調整，對民間審美趣味的逐漸趨近，方能保持戲曲從創作到搬演的流暢度與熱度。其實，吳江派中諸多眼光高明的作者，他們並非全盤贊成沈璟的主張，也並不掩蓋對湯顯祖的仰慕，對《臨川四夢》的推崇。只是湯顯祖恣意汪洋的想象和駭世驚俗的創見，是他們不願也不敢仿效的。因此，慣於規矩尺矧一定然後從之的諸多文士，儘管其中不乏持有合之雙美見解的有識之士，但礙於才情所限，不如延續沈璟在戲曲音樂格律定制化的「守律」之途，方能為戲曲的普及作更實質的推進。而號稱「臨川派」的追隨者：吳炳、孟稱舜、阮大鍼等，亦多著眼於主情的格局與奇幻風格的經營，未有能傳承湯顯祖深刻的主題思惟者，更別說是有所超越和突破了。因此，可說湯顯祖所顯示的是傳奇文人創作可能達到的境界，而沈璟告訴大家的則是傳奇文人創作可以達到的水平。而劇作家中「偏才」多，「全才」少，要將曲意與曲律彼此牽就的結果，就是出現一批平庸之作。戲曲理論的認知與實際創作的難題，於是出現不協調的狀態。

到了清代葉堂在不改動湯顯祖劇作詞句的情況下為其「四夢」譜曲，好友王文治在曲譜的序中說道：

玉茗「四夢」不獨詞家之極則，抑以文律之總持。及被之管弦，又別有

²¹ 同註 3，頁 865。

一種幽深艷異之致，為古今諸曲所不能側。俗工依譜諧聲，何能傳其旨趣於萬一？非吾懷庭有以發之，千載而下，孰知玉茗「四夢」之妙一至於此哉……且玉茗興到疾書，於宮譜復多隕越。懷庭乃苦心孤詣，以意逆志，順文律之曲折，作曲律之抑揚，頓挫綿邈，盡玉茗之能事，可謂塵世之仙音，古今之絕業矣。²²

但也只有湯顯祖曲意飽滿之辭，才能得到如葉堂這樣知音者的「以律就辭」的對待，足見曲律與曲辭的輕重公案，還是未能有圓滿的結論。而事實上，曲意和曲辭只是戲曲本質的一個小層面，戲曲文學性與舞台性所面臨的問題更顯複雜，而這些就留待後世劇作家一一去面對。

由上看來，傳奇審美風格在明萬曆以後，大抵呈現抒情主體、淡雅取向及曲意與曲律互動的初步認識等風貌，對敘事節奏的掌握、對通俗市場的需求，及對舞台搬演的繁複元素，還是一大塊有待開發的場域。

第二節 晚明傳奇審美風格的歧出

雖然，最終湯顯祖與沈璟的戲曲理念沒有達成共識，但各自的追隨者——「臨川派」、「吳江派」等劇作家，已在前人之路與己身所好的調適中，豐富了劇壇的風貌。其中，更有能異軍突起，在前人的基礎上，岔出另一片天地者。如列入「吳江派」的馮夢龍，以改編劇作的方式，致力於戲曲的通俗性與情教內涵，並展現了更具體的導演意識；又如列入「臨川派」的阮大鍼，在文辭華美、情幻風格外，更著眼於舞台搬演的感官效果，展現戲曲的娛樂價值。此外，潘之恆以專業觀眾的立場，提出不同於一般劇論家著眼於文本創作的觀察視角，著眼於舞台搬演的人、情、境。這些「改革因子」為明末劇壇注入另一股生命力，展現戲曲風貌的多種可能性，並成為清初的戲曲高峰的前導者。

²² 王文治：〈納書楹玉茗堂四夢曲譜序〉，《中國古典戲曲序跋彙編》（北京：齊魯書社，1989年），頁158-159。

一、潘之恆的舞台視角

潘之恆(1556-1622)出身於世代商賈之家。他的祖父潘侃、父親潘君南皆是酷愛戲曲的商人。由於受家庭的影響，潘之恆自幼便熱愛戲曲。青年時期曾受到汪道昆、王世貞等的指教，後長期活動於南京、蘇州、揚州一帶。潘之恆為人十分好客，又有經濟能力，居處經常賓朋滿座。當時戲劇界的精英如梁辰魚、張鳳翼、沈璟、王穉登、湯顯祖、屠隆、梅鼎祚、臧懋循、吳夢陽等都與之交往頗密；至於他所結識的演員或全國各地技藝出眾的歌姬更是多不勝數。他的戲曲活動十分頻繁，僅萬曆十三、十四年兩個冬季，他在南京「顧氏館」就曾主持或參與演出百餘場。正是在與戲劇界人士的廣泛交往中，在大量戲曲活動的基礎上，潘之恆逐漸總結探索出一套戲曲表演藝術的規律，寫了大量關於戲曲表演藝術的評論文章，從而成爲當時劇壇公認的一位戲劇評論家。人們稱他爲「賞音」，譽之爲「獨鑒」，甚至有人把他比作「詞場之董狐」。

潘之恆的戲曲理論涉及到劇本、演員素質和修養、表演藝術與演唱技巧、音樂、舞蹈等各方面，尤其在舞台搬演方面，提出了繼承元代表演論，並超越同時代劇評家範疇的見解。元代的「表演論」可以胡祇遹的演員「九美說」²³和燕南芝庵的《唱論》²⁴爲代表。前者針對演員的形體素質、風度氣質、生活積累、演唱技巧等，提出九項藝術美的要求，觀點獨到精闢；後者則是對前人歌唱經驗和當時戲曲演唱實踐的理論總結。進入明清，戲曲理論有了飛躍式的發展，擴及至曲論、敘事理論、舞台搬演理論，且以劇本爲探討核心，此時，戲曲已逐漸建立自己多元藝術的特質，而如胡祇遹、燕南芝庵般專門針對舞台表演藝術美的論述，已不多見。值得注意的是，我們卻在潘之恆的戲曲理論中，看到了與同時期理論家有別，而對元代表演藝術論的有力繼承。潘之恆對戲曲舞台藝術美的極力品賞，可說是確立中國戲曲演員中心劇場的一大宣言。

潘之恆在戲曲的整體表演中，首重演唱藝術，他說「夫曲，先正字，而後取音。字訛而意不真，音澀而態不極。」²⁵要求演員演唱時要正字、正音，使

²³ 見胡祇遹：〈黃氏詩卷序〉。內容爲：「一、姿質濃粹，光彩動人；二、舉止閑雅、無塵俗態；三、心思聰慧，洞達事物之情狀；四、語言辨利，字真句明；五、歌喉清和圓轉，累累然如貫珠；六、分付顧盼，使人解悟；七、一唱一語，輕重疾徐中節合度，雖記誦爛熟，非如老僧之誦經；八、發明古人喜怒哀樂、憂悲愉快、言行功業，使觀聽者如在目前，諦聽忘倦，惟恐不得聞；九、溫故知新，關鍵詞藻，時出新奇，使人不能測度爲之限量。九美既具，當獨步同流。」《紫山大全集》上冊(京都：中文出版社，1985年)，頁459-460。

²⁴ 該書現存最早的本子是元人楊朝英選編的散曲選集《樂府新編陽春白雪》卷首附錄本。

²⁵ 潘之恆：《潘之恆曲話》(北京：中國戲劇出版社，1988年)，上編〈正字〉，頁26。

觀眾正確地接收到演員所要傳達的訊息。並強調「為劇必自調音始」，認為在戲曲表演中即使劇情鋪陳、人物塑造、演劇技法等設計完善，但若演唱表現不得法，則整體大為走味，無法得曲之餘韻，故嘆「為劇者不能審音，而欲劇之工，是愈求工而愈遠矣！」²⁶

再就表演技法而言，潘之恆提出「度、思、步、呼、嘆」的理想模式。「度」指的是演員充分揣摩劇中要旨，「思」指進入劇中人物的內心情感，「步」指台步、身段，「呼」指開始演唱前蘊釀的曲調情韻，「嘆」指的是在說白、口述上加入更多感情處理、節奏變化。此外，又提出「以情寫情」的表演態度。潘之恆在好友吳越石家五觀《牡丹亭》，寫下著名的〈情痴〉一文，送給扮演杜麗娘的江孺和扮演柳夢梅的昌儒，文中提到「能癡者而後能情，能情者而後能寫其情」，稱讚二孺能深入角色的感情基調，進而就其特質進行表演，呈現自然融合、情真意感的演出效果。潘之恆不僅重視戲曲表演方法、表演技巧的提煉，更要求演奏、唱曲、吐字、舞蹈、做工、表情等互相配合，因為只有在內在的神情意態有力凝聚所有表演要素、使構成一完美整體，戲曲表演才能進入自由之境，只有才、慧、致兼具，度思步呼嘆合一，才能達到「仙」的境界。

在潘之恆眼中，戲曲如詩如文，是有深切意境可追尋的，故他以意境論表演藝術，提出「神合」和「致節」的表演境界。認為要達到「神合」的境界的次第為「技先聲，聲先神」，即由技巧的磨練，到聲的表現和處理，再到融合後神髓的展現，這已超越單純的演唱或演劇技法，而是將整體表演藝術透過演員先天秉賦與後天學習後，提升而成的觀眾和演員間之「神合」境界。「致節」則要求演員表演要從容合節、不愠不火，合於節度之外並返自然，謂之「淡節」；合於節度之外並能達到瀟灑飄逸之境，謂之「致節」，而「如文人悠長之思，雋永之味，點水而不撓，飄雲而不滯」，乃是「致」的境界。

可知潘之恆的戲曲世界著重在舞台的舉手投足、聲言笑貌，耳聽的是曲，眼觀的是藝，心感的是神合之境。他將當時劇論家多集中於討論劇本的意境論，轉移至舞台，集中於演員，以近乎畫論、書論、樂論的美學原則來論劇，追求一種情景合一的舞台效果、人劇契合的自然意境。可說，潘之恆將戲曲理論的重心，從文字跳脫至有聲有色的舞台技藝，並將此種技藝提昇至美學的境

²⁶ 同上註，上編〈曲餘〉，頁14。

界。

潘之恆觀劇以曲爲主，從觀賞者角度提倡戲曲表演，強調演員與角色情感的內在底蘊，取代以往只論角色的偏頗。對演員，潘之恆在累積觀劇數十年，與歌妓演員共游數十年的經驗，寫就〈仙度〉一文，對演員提出要求，其中說到：

人之以技自負者，其才、慧、致三者，每不能兼。有才而無慧，其才不靈。有慧而無致，其慧不穎。穎之能立見，自古罕矣！……賦質清婉，指距纖利，辭氣輕揚，才所尚也，……一日默記，一接神會，一隅旁通，慧所涵也，……見獵而喜，將乘而蕩，登場而從容重節，不知所以然，其致仙也。²⁷

指出唯有結合包含先天與後天表演資質的「才」「慧」，方能呈現「致」的高妙表演境界。此外，又從歌妓演員的表演資質的培養、際遇，提出「三際五美」說：

……皆天之所成，與時之所構，遇之適然，此之謂三際。……有五焉：家聲遠耀，一也；勝蹟早涉，二也；珍秘不露，涵潤積潤，三也；淑慎其儀，跬步自間，四也；培於根柢，不侵狂飆，五也。有三際而諧以五美，須之三年，不能傾城，吾不信矣。²⁸

三際講的是天賦、時運與機遇三者際合，五美則是演員演藝生涯的養成過程。足見一個成功的演員從誕生到培訓，皆需配合天時、地利、人和；而演員就像一個個藝術品般，須要精雕細琢。

潘之恆眼中的演員，不僅是表演戲曲的道具，且是一個個活生生，有血有肉的藝術品，因此，他以作史傳的態度，爲他周遭所見所聞的演員們立下評傳，或記生平，或論技藝，或述俠行，或表貞烈，除了記錄下當時各演員的風姿笑貌，更是一部詳實的晚明戲曲演員社會生活史。此外，在《續說郛》的「金陵妓品」中，品人如品曲，對南京演技大分爲四品：一曰品，典則勝；二曰韻，丰儀勝；三曰才，調度勝；四曰色，穎秀勝。對演員的品評也多能以數語描其神貌，如：

²⁷ 同註 25，上編〈仙度〉，頁 42。

⁴³ 《互史》外紀卷之廿一艷部〈楊叔卿小傳〉，轉引自張啓豐著《潘之恆及其品劇觀研究》，（國立藝術學院戲劇學系碩士論文，2000 年 1 月），頁 109。

正生錦禽華，閑情遠致，止步翹首，即有煙霞之思。而所覲多中離晚合。余閱世既稔，每從歡前，輒為垂涕，不待觸景而後神傷。言以相酬，亦覺感愴。²⁹

旦色純鑿然，慧心人也。情在態先，意超曲外。余憐其宛轉無度，于旋袖飛趾之間，每為蕩心。復若有制而不馳，此豈繩於法者可得其彷彿？姑貌言之爾。³⁰

此外，潘之恆對戲曲導演方法亦有深刻心得。潘之恆未組家班，未粉墨登場，未度曲演唱，但他在觀察身邊朋友經營家班的方式後，整理出一套演員培訓的程式，其中最完整且最具系統的，莫過於吳越石家班和鄒迪光家班。潘之恆雖非理論的原創者，但透過細膩的揣摩與觀察，總結他們的導演³¹理念。

在潘之恆的記述中，吳越石家班的培訓程序為「先以名士訓其義、繼以詞士合其調、復以通士標其式」³²：第一步先是劇本講解，使演員了解劇情內容、唱辭含義；再進一步探索劇中人物思想、情感、性格及作者立意。第二步是針對演出需要，請詞士幫助演員修潤詞句、辨別正、襯字並修改曲詞、更換曲牌等，使更合調協韻。第三步是請通曉舞台表演的老師，針對各個腳色的台步、曲調、唱腔乃至眼神、角度、走位等，給予演員最重節的指導。

而對鄒迪家班，潘之恆的描述是：「性尚嚴肅、情洽潔修，其授法曲師、務律齊而架列」，故「登場者惴惴，唯逸之是虞。」他曾在甚解音律的鄒迪光家觀劇，結果感受到因家班教師相當嚴格，使登場演員各個惴惴不安，無法施展。當時潘之恆質疑這種導演方式，並就此提問好友王渭台，王的回答是「技之不進，以曲之未精，曲精則百技隨之。」這其中的含義，潘之恆直至再度至鄒家觀看演出時才明白，這一次他看到的是演員在場上，不論演唱、演劇、舞蹈，皆能專心致志，信手拈來，無不中節，充分傳達自信舒展的神態。於是體悟到，先前的「拘」只是打下基礎，熟稔之後的「放」才是目的。³³

可發現，潘之恆在評論戲曲時，多半捨棄劇作家、劇本這一環，而僅就舞台搬演的前後要素作考量，因此形成一種「觀眾—演員中心論」。傳統的「角色—演員中心論」認為演員應遵循劇本、迎合作者，而非迎合觀眾。然潘之恆

²⁹同註 25，下編〈贈何禽華〉，頁 230。

³⁰同註 25，下編〈贈潘鑿然〉，頁 231。

³¹在此，導演較接近曲師，與風格、深度、主題尚有距離。

³²同註 25，上編〈情痴〉，頁 73。

³³同註 25，上編〈原近〉，頁 23-24。

更重視戲劇的他律性，把觀眾的欣賞需要和審美心理視為重要的決定因素，認為造就出色的演員與擁有出色的觀眾是相互輝映的。

潘之恆出身商業世家，亦是徽商子弟。他濃厚的觀戲興趣，深刻的品戲眼光與雄厚的消費條件，反映出當時「商」與「戲」之間密切的互動關係。劉永濂在〈徽商對戲曲文化的影響〉一文中曾指出：

考察明清兩代安徽地方的文化狀況，會發現一個引人注目的現象：凡是商業和商人最活躍的地區，就是學術文化氛圍最濃厚的地區，也就是才人成批湧現的地區。……徽商興辦家班，是為著自身文化娛樂的需要，同時也是交往官府，接納文人，取悅顧客的社會活動方式。著名的徽幫鹽商汪、吳、黃、江、鮑、曹等人都有較高的文化修養，他們的家班，必定與其身分、經濟地位和藝術欣賞趣味相適應。這就決定了早期徽班的管理工作和藝術活動的風貌。首先是班社的構建。戲曲班社即是生產藝術作品、培育人才的集體，又是個商業性的演出經濟實體。³⁴

在徽商同時跨足文學、藝術、文化、商業的獨特環境下，戲曲得以跨越文士與市民間的鴻溝，展現市場操作下不同的面貌；而潘之恆以下(觀眾)逆上(演員、作者)的戲曲觀點，則是此種市場機制下的具體呈現。亦從某種角度，動搖傳統以來「作者中心」或「文本中心」的戲曲現象。

二、馮夢龍的適俗取向

馮夢龍(1574-1645)，字猶龍，別號龍子猶，常署名墨憨齋主人，又以「東吳畸人」自許。明神宗萬曆二年生於蘇州府長洲縣一個世代書香的家庭。馮夢龍是晚明通俗文學的全面推動者，他經營的文學範疇擴及戲曲、小說、民歌等。「適俗」可以說是他文學思想的精華，「適俗」，即適合風土人情，符合「大眾化」的心態。在《古今小說·敘》中，他提及「宋人通俗，諧於里耳」³⁵，強調設法將故事情節講得通俗生動，描繪得有聲有色，表演得入情入理，觀眾才覺得有吸引力。此外，他亦說出刊刻小說的標準在「抽其可以嘉惠里耳者，……界為一刻」³⁶，說明作品要對群眾有所教益。可說，馮夢龍的適俗文

³⁴ 劉永濂：〈徽商對戲曲文化的影響〉，《安徽新戲》(1995年3月)，頁88-89。

³⁵ 馮夢龍：《古今小說·敘》，《馮夢龍全集》2(上海：江蘇古籍出版社，1993年)，頁2。

³⁶ 同上註。

學是同時建立在娛樂作用和教育作用上的。

首先，他認為通俗文學的生命力就在其真實性。他在《太霞新奏》中說：「子猶諸曲，絕無文采，然有一字過人，曰真。」³⁷他喜歡民間文學，並大量搜集，就是因為他們「情真而不可廢」，並主張「借男女之真情，發名教之偽藥」，追求一種「感人」且「之捷且深」的情感效應³⁸。他在《情史敘》裏說「天地若無情，不生一切物；一切物無情，不能環相生。」為達到此目的，「我欲立情教，教誨諸眾生」「願得有情人，一齊來演法」。³⁹他非常強調情感在藝術中的滲透力。在《灑雪堂總評》中說「是記窮極男女生死離合之情，詞復婉麗可歌。較《牡丹亭》《楚江情》，未必遠遜。而哀慘動人更似過之。若當場更得真正情人寫出生面，定令四座泣數行下。」⁴⁰強調純真的愛情能淨化人的心靈。足見馮夢龍的適俗觀點是從「貼近人情」的立場出發的。

馮夢龍是後期吳江派的中堅，他的《墨憨齋定本傳奇》多樣化的體現其戲曲理念，除在語言上堅持本色，在音律上固守古制外，更能從「劇」的視角，增強原劇的搬演效果。周貽白言：

中國戲曲，搜之舊例，並無導演制度。但「排戲」之說，在北宋時代即已有對。而「說戲」、「攢戲」，多屬於後台具有豐富經驗的老伶工。而所謂「抱總講」，事實上等於一本戲的導演。所以，中國戲曲雖無導演這一名目，並不等於沒有人指揮排練。⁴¹

馮夢龍雖未必做過戲曲導演的工作，但他在《墨憨齋定本傳奇》中所體現的導演的思維視角及相關的排演理論，使有論者認為「他的重定本(或詳定本)是純粹為了舞台演出而制定的導演腳本」⁴²。

馮夢龍所處的晚明正是傳奇興盛的時期，但戲曲文人化、案頭化的傾向十分嚴重。劇作多以表現文人掌故為主，以才子佳人的悲歡離合作為戲曲結構的主要內容，文辭典雅晦澀，而且作者為逞弄才情，罔顧音律，令演員撓喉捩噪，樂工無所適從，舞台效果不佳。因此，儘管當時劇壇上呈現出「騷雅沸騰」、「風流掩映」的繁榮景象，但是「求詞於詞章，十得一二；求詞於音

³⁷ 馮夢龍：《太霞新奏》，《馮夢龍全集》14，卷十〈有懷〉曲後評，頁166。

³⁸ 馮夢龍：《敘山歌》，《馮夢龍全集》8，頁1。

³⁹ 馮夢龍：《情史·序》，《馮夢龍全集》7，頁1。

⁴⁰ 馮夢龍：《灑雪堂·總評》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1349。

⁴¹ 周貽白：《周貽白戲劇論文選》（長沙：湖南人民出版社，1982年），頁222。

⁴² 高宇：《古典戲曲導演學論集》（北京：中國戲劇出版社，1985年），頁158。

律，百得一二」⁴³。他在《雙雄記》裏說：

詞家于今日，僉謂南音盛北音衰，蓋時尚則然，余獨以為不不，北音幸而衰，南音不幸而盛也。夫北詞暢於金元，雜劇本勾欄之戲，後稍推廣為傳奇，而南戲代興，天下便之。荆劉蔡殺而後，坊本慧出，日益濫觴。高者濃染牡丹之色，遺卻精神，卑者學畫葫蘆之樣，不尋根本。甚至村學究手撫一二庄故事，思漫筆以消閑；老優施腹爛數十種傳奇，亦效顰而奏技。⁴⁴

因此，馮夢龍希望通過改編當時劇作，來影響、矯正當時劇壇的不良創作風氣，並在《雙雄記·敘》中闡述他的選劇標準：「因搜戲曲中情節可觀，而不甚奸律者，稍為竄正。」可知「情節可觀」是為馮夢龍選劇的首要標準，其次是針對劇中不合音律處作改正。這些要求不僅是針對劇本案頭創作上的要求，還更多地著眼於舞台搬演效果。

從其選取的作品來看，「情節可觀」不僅指敘事藝術的結構和技巧，還包括戲曲題材取向。因題材適當、為觀眾喜愛是一切演劇的基礎。後來的李漁也繼續發揮這種認知：「吾論演習之工，而首重選劇者，誠恐劇本不佳，則主人之心血、歌者之精神皆施於無用之地，使觀者口雖贊嘆，心實咨嗟。可如擇術務精，使人心口皆羨之為得也。」⁴⁵下列就現存馮夢龍改編或創作的十六部傳奇⁴⁶作品的題材類型列表明示：

⁴³ 祁彪佳：《遠山堂曲品·凡例》，同註6，頁8。

⁴⁴ 馮夢龍：《雙雄記·敘》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1342。

⁴⁵ 李漁：《閒情偶寄·演習部·選劇第一》（臺北：明文書局，2002年），頁58。

⁴⁶ 馮夢龍現存劇作共十六種，除《雙雄記》、《萬事足》為其創作外，其餘十四種皆為改編他人作品。其中《殺狗記》、《三報恩》不屬《墨憨齋定本傳奇》刻本系統。

表 1：馮夢龍改編、創作劇目題材類型表

作品	原作者	題材類型
風流夢	湯顯祖	才子佳人劇
邯鄲夢	湯顯祖	宗教劇
酒家傭	陸弼、欽虹江	歷史劇
楚江情	袁于令	才子佳人劇
夢磊記	史槃	才子佳人劇
灑雪堂	梅孝已	才子佳人劇
灌園記	張鳳翼	歷史劇
女丈夫	張鳳翼	歷史劇
量江記	余翹	歷史劇
精忠旗	李梅實	歷史劇
人獸關	李玉	社會家庭劇
永團圓	李玉	才子佳人劇
萬事足	馮夢龍	社會家庭劇
雙雄記	馮夢龍	社會家庭劇
三報恩	畢魏	社會家庭劇
殺狗記	(元)徐晧	社會家庭劇

由上表來看，除《殺狗記》外，皆為明代傳奇作品。從題材分佈來看，才子佳人劇五種，歷史劇五種，社會家庭劇五種，宗教劇一種。涵括類型頗為平均，不局限於當時劇壇「十部傳奇九相思」的風氣，而更多地關注反映現實社會、家庭、人生問題的世俗劇作和故事性強、富有傳奇色彩的歷史劇作。這些劇作或貼近世俗生活，為百姓喜聞樂見；或具傳奇色彩，能引人入勝。而馮夢龍改編的這些劇本也的確受到劇團和觀眾的歡迎，「一自墨愁筆削後，梨園終日鬥芳新。」（《灑雪堂》結尾詩）；「初編《人獸關》盛行，優人每獲異稿，競購新劇。甫囑草，便攘以去。」（《永團圓·敘》）並言《永團圓》尚在重新構思之中，「演者已佈吳中」。⁴⁷馮夢龍在當時民間劇團和藝人中享有盛名，反映出馮夢龍選劇取材適合劇團的審美趣味，其改編重定的劇作亦深受廣大觀眾的歡迎喜愛。

此外，為符合場上搬演的節奏與趣味，馮夢龍對所選劇作進行了結構「縮長為短」，關目「化腐為新」的改造。明人傳奇篇幅往往過長，動輒 4、50 齣，且存在結構繁冗而鬆散，劇情豐富而緩慢，線索雜多而不明種種流弊，這些都不利劇場實際演出。馮夢龍從舞台演出的實際需求出發，精簡場子，突出

⁴⁷ 馮夢龍：《永團圓·敘》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁 1467。

主線，集中結構，使這些劇本變成直接搬上舞台的演出台本。其改編的劇作都在 30 至 37 齣之間，例如他把《牡丹亭》由 55 齣壓縮至 37 齣，把《西樓記》由 40 齣壓縮到 36 齣。馮夢龍不僅對長篇傳奇縮減篇幅，精簡場次，還出於劇作主題表達的需要，調整、合併、增刪原本內容，使對緊湊、合理，易於搬演。如在《風流夢·總評》中說道：「原本老夫人祭奠，敬柳生投店等折，詞非不佳，然折數太煩，故削去。」⁴⁸《酒家傭》第 24 折〈文姬庭辨〉中言「趙之賤有賢妻，韓樹南曾諫其夫。因情節太繁，故不用。」⁴⁹

另一方面，雖說傳奇「不奇幻不傳」，但太過於趨奇尚怪亦成爲當時劇壇之一弊，如張岱所云：「傳奇至今日，怪幻極矣。生甫登場，即思易姓；旦方出色，便要改妝。蓋以非想非因，無頭無緒，只求熱鬧，不論根由，但要出奇，不顧文理。」⁵⁰祁彪佳亦云：「近日詞場，好傳世間詫異之事。」⁵¹這些怪奇怪行，悖離戲情戲理，關目輾轉抄襲，亦墮入另一種俗套。馮夢龍即據此改革，化腐爲新，如其於《楚江情·敘》中言：「此記模擬布局，種種化腐爲新，〈訓子〉嚴於《繡襦》，〈錯夢〉幻於《草橋》，即考試最平淡，亦借以翻無窮情案，令人可笑可泣。」⁵²在《永團圓·敘》中，他對自己的改編甚爲滿意：「中間「投江遇救」近《荊釵》，「都府誣婚」近《琵琶》，而能脫落皮毛，掀翻窠臼，令觀者耳目一新，舞蹈不已。」⁵³並在腳色安排上脫離定型模式，如《邯鄲夢》第 17 折〈軍中遣問〉眉批：「探子各傳奇用丑腳，此偏用貼旦，以配『尖俏』二字，亦化腐爲新也。」⁵⁴

除了在劇本文字上用心外，馮夢龍亦對戲曲場上調度、舞台效果等方面作了豐富具體的提示。如在角色分派上，除考慮演員自身的條件外，亦要根據劇中主題，做到角色配置均衡；並注意演員勞逸結合，尤其不能偏勞生旦。如《灌園記》第 9 折〈齊王出亡〉眉批道：「用小淨者亦取角色之勻也。」⁵⁵第 7 折〈太史家宴〉：「原本惟淨腳色太少，番寸史敷最勻，不然要用兩外，不便

⁴⁸ 馮夢龍：《風流夢·總評》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁 1235。

⁴⁹ 馮夢龍：《墨憨齋詳定酒家傭傳奇》目下第 24 折〈文姬庭辨〉，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1982 年），頁六。

⁵⁰ 張岱：〈答袁籊庵〉，《琅嬛文集》卷三（長沙：岳麓書社，1985 年）

⁵¹ 同註 8。

⁵² 馮夢龍：《楚江情·敘》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁 1346。

⁵³ 同註 47。

⁵⁴ 馮夢龍：《墨憨齋重定邯鄲夢傳奇》目上第 17 折〈軍中遣問〉，《全明傳奇》，頁四十。

⁵⁵ 馮夢龍：《墨憨齋新灌園傳奇》目上第 9 折〈齊王出亡〉，《全明傳奇》，頁十四。

矣。」⁵⁶《量江記》第 11 折〈月夜量江〉眉批：「若量江係唐宋興亡大計，自有鬼神呵護，且生腳煩多，未免犯場，故移用之。」⁵⁷在道具砌末上，馮夢龍也根據劇情需要，作了認真的設計：

淨盃甲胡髯扮惡奴，末□頭扮善奴各帶臉子上。⁵⁸（《女丈夫》第四折「龍宮贈奴」科介提示）

演者須預制篋竹紙轎一乘，下用轉軸推之，方妙。浙班用槍架以裙遮之，畢竟不妙。⁵⁹（《夢磊記》第 17 折〈中途換轎〉眉批）

旦先伏桌下，待徐揭桌裙扶出 又須翠翅金鳳花裙繡襖，似葬時裝束，方與前照應。⁶⁰（《風流夢》第 25 折〈杜女回生〉眉批）

這些提示對表現劇情、塑造人物、美化舞台景象有重要的作用，亦具有反映明後期舞台布景的珍貴文獻價值。在「演員表演提示」上，馮夢龍有相當細膩且嚴格的要求。如在《女丈夫》第 8 折〈越府獻策〉眉批中對紅拂第一次見李靖時的表演提示到：「（旦）虛下、取茶上、作送茶注目生介」⁶¹，以「送茶注目生」的動作，表現紅拂對李靖英雄氣度的敬佩和表情。同劇第 13 折〈同調相憐〉中，「生暗上作怒拔劍介，旦搖手介，旦向前見淨介。」⁶²人物動作設計非常有層次，亦生動傳神。第 15 折〈棋決雌雄〉中，「小淨手雖則下棋，眼亦要帶看小生，時時嘆息，方是來意。」⁶³營造充滿畫面的舞台情境。馮夢龍並要求演員的表演要掌握分寸，不能一味臉譜化。他在《酒家傭》第 7 折〈吳祐罵佞〉的眉批中指出：

此齣全要描寫吳祐一片義氣，馬融為儒，亦需還他架子。俗優扮宰詬及其猥屑，全無大臣體面，便是不善體物處。宰喜要還個大臣架子，馬融要還他個儒者架子，方是水墨高手。⁶⁴

明確指出演員該用什麼原則去塑造舞台上的形象。同是反面，淪為丑角的

⁵⁶ 同上註，頁十。

⁵⁷ 馮夢龍：《墨憨齋重訂量江記傳奇》目上第 11 折〈月夜量江〉，《全明傳奇》，頁二十三~二十四。

⁵⁸ 馮夢龍：《墨憨齋重定女丈夫傳奇》目上第 4 折〈龍宮贈奴〉，《全明傳奇》，頁九。

⁵⁹ 馮夢龍：《墨憨齋重定夢磊傳奇》目上第 17 折〈中途換轎〉，《全明傳奇》，頁四十七。

⁶⁰ 馮夢龍：《墨憨齋重定三會親風流夢》目下第 25 折〈杜女回生〉，《全明傳奇》，頁二十三。

⁶¹ 同註 58。頁十七。

⁶² 同註 58。頁二十七。

⁶³ 同註 58。頁三十三。

⁶⁴ 同註 49。頁十二。

猥褻和大臣架子下的佞、儒者架子下的偽，都是演員該體悟學習的不同表現風貌。要能做到此種體悟，必先對劇本有深刻的認識。因此馮夢龍對那些不能讀好劇本的演員頗有微詞，在《風流夢·中秋泣夜》折，杜麗娘臨死叮囑春香一段，馮夢龍眉批道：「人到死生之際，自非容易，況以情死者乎？叮嚀宛轉，備寫淒涼，令人慘惻。俗優草草演過，可恨。」⁶⁵他批評扮演杜麗娘的純屬一個俗優，即是因他「不善體物」。

馮夢龍是一個嚴於格律的戲曲家，他在《太霞新奏·發凡》中，明確表明自己對戲曲格律的態度：「詞學三法，曰調，曰韻，曰詞。不協調則歌必掇噪，雖爛然詞藻，無為矣。」⁶⁶且一再宣稱：「律必協，韻必嚴，此填詞家法。」⁶⁷(《灌園記·敘》)因此，在《墨憨齋定本傳奇》中，一方面他釐清宮調、曲牌，區分正體、變格，校正平仄、用韻，甚至標注字音，點明板位；另一方面，從舞台表演的角度，對演員演唱、樂隊伴奏都提出要求。

總的看來，馮夢龍立於適風俗、近人情的立場，力求劇作合搬演、美音律，要求演員出腳色、體曲意，方能使觀眾動觀聽。由文人劇作到場上搬演間，有著太多足以操作的空間和需轉換的元素，而馮夢龍就是扮演這樣的「移交」角色，進而成為聯結文人劇作家和戲曲演員的重要紐帶，推動劇作從案頭到台上的重要橋樑，同時其劇作改編體現出了當時劇壇傳奇創作重心下移，貼近舞台演出的發展趨向。

二、阮大鍼的娛樂性劇作

阮大鍼(1587-1646)，字集之，號圓海、石巢，安徽懷寧人。阮大鍼一生，先為依附閹黨之餘孽，中為大興黨獄的權奸，最後是死心塌地的貳臣，因此在《明史》中被列為《奸臣傳》，其人品遭到後世的唾棄。然阮氏人格雖卑污至極，其戲曲文學創作的成就卻不容忽視。他一生共創作傳奇十一部，現存四種：《燕子箋》、《春燈謎》、《雙金榜》、《牟尼合》，合稱《石巢傳奇四種》。吳梅曾評阮大鍼之作，頗為公允：

其品固不論，而其才實不可及。……明人傳奇，多囁囁兒女語，獨圓海

⁶⁵ 同註 60。頁三十七。

⁶⁶ 馮夢龍：《太霞新奏·發凡》，《善本戲曲叢刊》第 77 冊(臺北：台灣學生書局，1984 年)，頁 2。

⁶⁷ 馮夢龍：《新灌園·敘》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁 1341。

諸作，皆合歌舞為一，如《春燈謎》之龍燈，《牟尼合》之走解，《燕子箋》之走象、波斯進寶，及此記之煎珠踏歌，皆耳目一新，使觀場者迷離愴恍，此又同時諸家所無有者矣。⁶⁸

湯顯祖的《臨川四夢》為傳奇創作的高度立下了典範，其後的劇作家或多或少都受其影響，其中能繼承湯氏部分創作風格或藝術特點的則有吳炳、孟稱舜、阮大鍼等，在這些所謂「臨川派」的作家中，吳炳、孟稱舜對湯顯祖的傳承已為世所公認，而阮大鍼的地位卻常受到質疑。如清人葉堂言：「阮圓海專以尖刻為能，自謂學玉茗，其實全未窺見毫髮。笠翁惡札從此濫觴矣。」⁶⁹這樣的評價不能說是全無真實性，但更多地呈現了「因人廢言」的意味。其實，不論阮大鍼的歷史評價，他的確在主體精神上承繼著湯顯祖的特質，然又在表現手法上作了大量的變革，在臨川派作家中，阮大鍼可說是將劇作的文學性與舞台性結合得最為成功的一人。

戲曲史上所謂「臨川派」原是就劇作的詞曲風格而言，後世更擴大為兼論思想和藝術手法。近世曲家吳梅認為「正玉茗之律，而復工於琢詞者，吳石渠、孟子塞是也。」⁷⁰相較於吳炳、孟稱舜在語言風格及「主情」的創作主題上對湯顯祖的因襲，阮大鍼則在思想和藝術手法上與湯顯祖有所繼承和變化。

湯顯祖的主情抗理思維源自於明代的心學思想，其自幼生長於心學盛行的江西，後又成為泰州派重要人物羅汝芳的入室弟子，與陽明心學結下了不解之緣。由此，他肯定了人的正常欲求，力主擺脫僵死的封建倫理束縛，追求個性自由發展的合理性。而阮大鍼曾祖阮鶚是陽明門人一心學修證派代表歐陽德的弟子，阮鶚之作《心問》以寓言方式說明人心易為功名、財富等外物所蒙蔽和牽制，而這些外物卻是「去之不能也，雖聖人亦不必使之去」，必須「法以制之，德以化之」⁷¹，或許阮大鍼的急於事功可從這裏找到思想依據。此外，其叔祖自華與生父以異的嗜佛亦帶給他另一種啓示，阮大鍼別號「圓海」，似取義於華嚴相判釋中圓教所謂的「性海圓融」之說，只是佛教的圓融觀念在阮大鍼具體應用中被改造成了一種圓活的思想工具。

晚明許多知識分子都深受佛教的影響，湯顯祖與阮大鍼可說是其中較為典

⁶⁸吳梅：《雙金榜·跋》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1387-1388。

⁶⁹同上註。

⁷⁰吳梅：《中國戲曲概論》（臺北：廣文書局，1971年），卷中〈明人傳奇〉，頁78。

⁷¹阮鶚：《心問》，《阮氏宗譜》卷首，清道光十年文煥堂木活字本。

型又截然不同的兩例。湯氏為紫柏大師所點化，以出世精神來觀照人世眾生，認為「性無善無惡，情有之」，分情為善惡，認識到發展正常人欲與人欲畸型膨脹之間的區別。而阮大鍼以佛家的六相圓融來調和世間矛盾，但卻因此喪失了是非善惡的立場標準。如果說湯顯祖在晚明思潮解放中處於潮頭的地位的話，那麼阮大鍼可說是選擇了大潮側邊一條偏差的支流。這樣的偏差，在個人出處上導致阮大鍼遭受的千古罵名；但在戲曲創作上，卻使阮大鍼別開蹊徑，在劇壇開出奇花異朵。

阮大鍼在作品面貌上與臨川派諸人大異其趣，其對「情」的表現最為薄弱，專力抒寫兒女之情的劇作僅有《燕子箋》，其中關目〈寫像〉〈駭像〉〈題箋〉〈拾箋〉等，皆有《牡丹亭》的影子。其引以自豪的不在情思主題的經營，而是在舞台耳目感官之娛的經營。他在《春燈謎·自序》中將自己的劇作與湯顯祖進行比較時說：

余詞不敢較玉茗，而差勝之二：玉茗不能度曲，余薄能之。雖按拍不甚勻合，然凡棘喉殢齒之音，早於填時推敲小當，故易歌演也。昭武地僻，秦青、何戡輩所不往。余鄉為吳首，相去彌近，有裕所陳君者，稱優孟耆宿，……又一快也。」⁷²

字裏行間頗為自負，大有自詡能「以臨川之筆協吳江之律」的意味。臨川派的抒情戲劇到了阮大鍼手中，其故事性和舞台性得到進一步加強，更便於演出和觀賞，由此路發展下去，便出現了李漁的娛樂性戲曲。

出身書香門第，累世簪纓。阮大鍼十七歲即中舉，而立之年中進士。科場上的一帆風順，加之其豪邁瀟灑，使阮大鍼贏得了「江南第一才子」的美稱。在明末一連串的黨爭中，他依靠投機取得祿位，崇禎二年(1629)，阮大鍼名列逆案，從此，開始了長達十七年的匿居生活，先在家鄉安慶生活八年，後於崇禎八年(1635)避居南京。而在南京的日子可說是阮大鍼戲劇活動相當活躍的時期，凌雪《南天痕》謂阮大鍼「流寓南京，治亭臺園圃，蓄聲伎以自娛」⁷³，王士禎亦謂其「每夕與狎客飲，以三鼓為節，客倦罷去，阮挑燈作傳奇，達旦不寐，以為常。」⁷⁴戲曲創作既是阮大鍼的興趣愛好，也是借以填補仕途不順

⁷² 阮大鍼：《春燈謎·自跋》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁 1379。

⁷³ 凌雪：《南天痕》（臺北：中華書局，1960年），卷二十六，列傳四十(奸佞)「阮大鍼」條，頁 440。

⁷⁴ 王士禎：《池北偶談》（北京：中華書局，1982年），卷十一「阮懷寧」條，頁 268。

的心靈良藥，更是以之作爲高會隱結江湖豪俠士的手段，足見其看待戲曲的功利心態。

阮大鍼有自己的戲劇家班，可以自編自導，邊導邊編。張岱於《陶庵夢憶》中提到其家班的獨到之處：

阮圓海家優講關目，講情理，講筋節，與他班孟浪不同。然其所打院本，又皆主人自制，筆辭勾勒，苦心盡出，與他鹵莽者又不同。

余在家看其《十錯認》、《摩尼珠》、《燕子箋》三劇，其串架斗筭、插科打諢、意色眼目，主人細細與之講明。知其義味，知其指歸，故咬嚼吞吐，尋味不盡。至於《十錯認》之龍燈、之紫姑，《摩尼珠》之走解、之猴戲，《燕子箋》之飛燕、之舞象、之波斯進寶，紙札裝束，無不盡情刻畫，故其出色也逾甚。⁷⁵

阮大鍼家班對舞台效果、耳目之娛用心之深，少有人及。家班既爲主人服務，也爲他人服務，對阮大鍼家班而言後者更重要。只要是南京城內士大夫特別是復社文人所需，阮大鍼的家班隨傳隨到。戲曲成了阮大鍼交際酬酢的工具，也因此，阮大鍼的戲曲形成了一套從劇本創作到舞台搬演一氣呵成，以士大夫爲主要對象，兼顧語言文字的雅緻、題材趣味的通俗與舞台行當的當行，營造出結合文學性與舞台性的戲曲效果。

阮大鍼現存戲曲四種，主題不外乎功名與婚姻，藉由生旦的悲歡離合，引人入勝。其傳奇的特色首先在於曲折的故事性和濃厚的戲劇性，明陳貞慧《書事七則》指出，阮大鍼戲劇「憑虛鑿空，半是無根之謊」，除《燕子箋》據《燕子箋平話》改編外，《牟尼合》、《雙金榜》、《春燈謎》皆爲作者虛構。阮大鍼編劇常自起爐灶，空無依傍地編寫劇情，擺脫了戲曲創作借鑑其他文體素材的制約，是戲曲編劇藝術發展成熟的一種表現。他以豐富的藝術想像力，將劇情寫得曲折多變，一般採用兩條敘事線索，明暗結合，冷熱相濟，詳略得當，並點綴上喜劇的片斷，適應場上演出；其次是嚴謹的結構和巧妙的關目，阮大鍼的劇作結構完整，主腦突出，針線細密，尤其善用道具安排關目，如《牟尼合》中的牟尼珠，《燕子箋》中的紅箋等；再者是曲詞的典雅和意境的優美，阮大鍼「諸樂府音調旖旎，情文宛轉」，歷來爲人們稱道。不但劇中人物聲口畢肖，極具個性化，而且曲詞雅緻，有風情，有意境，可謂深得湯顯

⁷⁵ 張岱：《陶庵夢憶》（臺北：台灣開明書店，1974年三版），卷八「阮圓海戲」，頁111。

祖之神。

此外，值得注意的是，阮大鍼有意識地經營喜劇效果。以《春燈謎》為例，敘寫唐代文士宇文彥因為上錯船而引出的一段曲折離奇的故事，其人物之間父子、兄弟、朋友、翁婿、婆媳種種倫理關係因誤會而導致錯位，故稱十錯認，故事又由宇文彥、韋影娘二人猜燈謎而發端，所以全名《十錯認春燈謎記》。雖說這是個悲喜交錯的故事，但整部戲的喜劇效果貫串首尾，相當突出。阮大鍼在《春燈謎·自序》中稱「所以娛親而戲為之也」，「娛」的作用正在逗人發笑，王思任也在序中描述此劇演出效果：「千人萬人，俱大歡喜」。⁷⁶

首先，乍一入眼便能感受到的是具有調笑意味的熱鬧喜慶場面。劇中第 6 齣至第 8 齣是戲中第一個大型熱場。且說宇文彥隨父赴任夜泊黃陵驛，因泊船受到勢利驛卒的謾罵，父母心情不快早早安寢了。時值元宵佳節，宇文彥面對江光月色，好不無聊。忽然之間，

(內作吹打介)(生望內介)你看有許多鬧燈妝故事的將近船邊了。承應可開了掩窗，待我仔細看一看。(承開窗介)相公，這裏燈節比我那邊越發熱鬧，到底荊州地界，是個大碼頭。(眾扮龍燈、鬼臉、張生、法聰、紅娘、打鑼吹吶，跳上介)⁷⁷

原來是一班去黃陵廟賽會的村民，他們熱鬧的音樂與舞蹈讓場面一下熱鬧起來。宇文彥再也難耐寂寞，準備上岸觀賞廟會，與此同時，另一只船上的韋影娘和丫環春櫻也看到了岸上好不熱鬧，準備女扮男裝去看熱鬧。這種氣氛在第八齣「哄謎」中達到高潮。先是那些扮龍燈、小鬼、張生、法聰、紅娘的上場表演，接著是描述來看燈的紅衫公子、村婦人等。為了渲染這種歡慶的場面，還安排了一個村婦被擠到、引來眾人大笑的細節。使得劇情一開始就能引人注目。

其次是穿插幽默滑稽的人物表演，主要靠穿插其中的淨丑來表現。如第四齣「湖警」，海盜皮哩孩這個名字就有些滑稽，打家劫舍的強盜身分和他唱詞裏滿是憂國憂民的情懷形成鮮明的對比，很能造成幽默的效果，就是最後的集唐詩「相逢不必通姓名，劉項原來不讀書」也相當巧妙俏皮，以非常吻合皮哩

⁷⁶ 王思任：《春燈謎·序》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁 1380。

⁷⁷ 本節所引阮大鍼劇作內文，據《石巢傳奇校注》(北京：光明日報出版社，1999年)。

孩這個草莽英雄的身分。第 13 齣〈溺獲〉中又是一場丑淨對台戲，副淨扮演的沿江海補唱「我是個海補總，頭上頂個銅字勇。撞著賊來只一迸，脊梁跌個年年痛」。丑扮老團頭上場唱「我團頭手兒動，和公只把嘴來拱。捕官見了眼睛辣，白米石把慌忙貢。」兩人自我介紹式的唱詞和自白都相當滑稽，加上後來兩人插科打揮，很能達到使人開口大笑的效果。此外在明傳奇中常見異國番邦的人物，在此劇中也有一個意欲侵犯中原的胡人首領曳落河，此人姓名也頗有意思，因為他最後被宇文義用水淹之計抓住，曳落河倒名副其實。第 24 齣〈虜卜〉中，曳落河陳述自己興兵的緣由，原來只因唐朝少送了胭脂花粉之類，所以要打仗，可謂衝冠一怒為紅顏。到了第 33 齣〈灌虜〉中，曳落河中計：

【紅繡鞋】弓刀簇簇如林，如林。蠻兒跑得流星，流星。他只好吃飽飯，誦真經。溫「子曰」，念「詩云」。(番眾)不好了，那些大水淹來了！白浪跳，淹過脊梁筋。沖吊了，鼻梁靛。(作取鼻手裏拿了，作水淹倒介)【前腔】滔滔白浪如銀，如銀。胡兒魚鱉成群，成群。如蟹將，似蝦兵。浸一個，濕臨浸。穿透了，脊梁筋。重安上，鼻梁靛。(皮上，作赤身捆曳，並重安鼻梁介)。

這一段表現出曳落河的狼狽情狀，特別是細緻表現了曳落河褲腰帶被水沖得掉下來，安上又掉下來這樣一個細節，舞台演出時想必有很強的表現力和喜劇效果。確立了往後劇作將「戰場戲」作為「喜鬧戲」的表演路線。

在主人公的遭遇方面，第 30 齣〈鬧祠〉和第 32 齣〈呼盧〉中，寫宇文彥被釋放後，準備到湘鄉去尋父母，風雪交加的夜晚在黃陵廟和紫姑祠的遭遇。宇文彥在廟中發現自己以前的衣衫和頭巾及詩箋，便穿戴上了，引起道士一陣見鬼的驚恐；在祠中見到自己竟成了供奉的神像，享受四方香火，不禁又怒又悲。此時的宇文彥的人生自是有苦無處訴的無奈，但因事件前後的錯上加錯，觀眾也甚為明瞭，也深知此時的誤會只是過渡，因此這些劇中人的害怕、氣惱、傷痛，反成為一處處熱鬧滑稽、趣味十足的場面。

當然，「笑鬧」並非僅是《春燈謎》全劇的基調，阮大鍼在劇末既申明「古往今來盡如此，不開口笑是痴人」，說明他以「笑」來詮釋生活的創作主旨；又說「閒愁萬斛堆，白髮三千丈，認真的把這部傳奇請仔細的想」，提醒諸位看倌莫忘了在笑後去品味其中寄寓的悲愁。劇中宇文彥在自己不經意的錯與別人的一錯再錯後，其人生發生巨大變化，也見識到以海補頭與縣丞為代表

的官吏草菅人命的黑暗。「錯」一方面是劇情在錯認、誤會、巧合中曲中又曲的情節布置，一方面也被渲染成一種象徵性的意義，反映了人生道路的多歧，也反映了人生命運的不可捉摸。但我們也很難據此推斷阮大鍼的戲劇有多麼深刻的意涵。因劇中人宇文彥的悲喜人生僅僅建立在偶然的基礎上，既不是由其性格決定，在真相大白，他獲得功名與婚姻後，其對污濁的社會也不想深究，應該為此負責的官員們也沒有一個受到懲罰，只是以一個「錯」作為開端，也以一個「錯」作出解釋，減化也削弱了複雜的人生況味。這種混雜著悲與喜，深刻與平庸，深沈與淺薄的藝術特質，可說是此類娛樂型戲曲的獨特面貌。

阮大鍼視戲曲的功能為娛樂，曾言：

娛矣，中不能無悲焉者，何居？夫能悲，能令觀者悲所悲，悲極而喜，喜若或拭焉澣焉矣，要之皆娛。⁷⁸

除了注意到喜劇的討喜外，亦留心到悲劇的快感，認為悲劇能夠像清除污垢一樣產生快感，因此悲劇一樣可以娛人。而他的劇作也的確在當時造成風行：

石巢先生《春燈謎》初出，吳中梨園部及少年場流傳演唱，與東嘉、中郎、漢卿、白、馬並行……復成《牟尼合》一傳，綽影布稿，鏤空成葉，首尾關合，節肢生動，南中一時歌茵舞席，卜夜達曙，非是不歡。⁷⁹

可以說，阮大鍼所繼承臨川派的，主要是文辭、布局和情節的奇幻等形式，而思想主題則以似深實淺的姿態，淪為附庸。他將戲曲創作用炫目的色彩和悅耳的聲音包裹起來，以一種聲色之娛的感官滿足方式，迎合普遍性的娛樂消費需要。從藝術形式上看，它是精緻、精美的，但他亦將精神導向更下一級的層面，越是流於形式華美的起點，就越是無暇顧及情感動人的終點。阮大鍼所開啓的戲曲風格，在之後的李漁身上展現了更具體的成果，他們一個為著政治的實際考慮，一個有著經濟上的利益要求，更「務實」地開啓了戲曲市場的操作價值。

⁷⁸ 阮大鍼：《春燈謎·自序》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁 1396。

⁷⁹ 文震亨：《牟尼合記·題詞》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁 1403。

第三節 明末清初傳奇審美風格的走向

不論是明中晚期的湯沈之爭或明末馮夢龍的改編、阮大鍼的創作與潘之恆的戲評，實際上都是為「曲」向「劇」的過渡預作準備。而這些努力終於在清初開花結果。這個時期值得注意的劇作家分別是身為蘇州派創作群代表的李玉，身兼編、導、演的全面性戲劇家李漁，及各以《長生殿》、《桃花扇》奠立足以與《牡丹亭》相媲美的戲曲地位的洪昇、孔尚任。這四人大體上仍屬文人階層，但又在此場域各自「邊緣化」。李玉在市民階層，嚮往士大夫的思維，呈現少有作家能達成的「案頭、場上兼擅」的戲曲成就；李漁在以文人姿態，努力向商人靠攏，充分開發戲曲的商業價值；洪昇是沒落的士族，抓住戲曲中「曲」的特質，結合「劇」的訴求，呈現強烈舞台性的抒情效果；孔尚任是儒家後裔，以「文」「史」的思維貫注戲曲體制，營造不同於傳奇兒女情思、團圓之趣的歷史悲劇氛圍。

一、李玉

李玉(約 16??-16??)，江蘇吳縣人，字玄玉，自號蘇門嘯侶，一笠庵主人，大約萬曆後期生，卒於康熙年間。李玉是以創作為謀生手段的職業劇作家，一生創作的戲曲劇本很多，寶敦樓舊藏的「別本」《傳奇匯考標目》在他名下記言：「此公著述極富，陳文叔丈言，昔日盛時，大內藏者達六十種，惜多不可記耳。」⁸⁰現考訂有名目者為四十二種，有傳本的十八種：《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》、《牛頭山》、《太平錢》、《眉山秀》、《兩鬚眉》、《清忠譜》、《千鍾祿》、《萬里圓》、《麒麟閣》、《七國記》、《昊天塔》、《風雲會》、《五高風》、《連城壁》、《一品爵》等，足見其創作之豐，作品之多可占明清傳奇作家的魁首。

在李玉的創作中，一脫前人窠臼，首先一反才子佳人、風花雪月的俗套，打破「十部傳奇九相思」的格局，擴大寫作範圍，多從社會生活中汲取素材，意在褒忠揚孝，勸善懲惡，教化人心；作品中塑造諸多的忠臣、烈士、孝子、

⁸⁰ 無名氏《傳奇匯考標目》，《李玉戲曲集》下冊(上海：上海古籍出版社，2004年)，頁1754。

義僕、節婦的正面形象，成爲他整體創作的鮮明風格傾向。此外，李玉不玩弄曲折離奇的情節，也很少裝神弄鬼，他以現實生活爲題材，所處時代出發，從「布帛菽粟」的現實，「家常日用之事」中見「前人未見之事」，寫前人「摹寫未盡之情」，「笑有聲，哭有淚，文章真率動人宜」，作到平中見奇，不奇而奇。

從題材劃分，李玉作品可歸納爲時事劇、社會風情劇及歷史劇。時事劇中，《清忠譜》是代表作，刻畫東林黨人與魏忠賢閹黨集團的政治抗爭，其中周順昌與顏佩章等五位平民英雄鯁直剛毅、視死如歸的生動形象躍然紙上，瀰漫著時代風雲的重彩。此外，《萬里圓》通過川中老軍之口，敘述了「清朝官府坐了蘇州……不管好歹燒殺砍殺」，造成「荒榛斷莽，白骨黃骸」的悲慘景象。社會風情劇中，「一、人、永、占」最爲知名，這是李玉早期創作的四部傳奇。《一捧雪》寫明代官場的腐敗險惡和封建政治迫害的殘酷，《人獸關》寫忘恩負義的衣冠禽獸，反映爲富不仁、人情澆薄的衰頹世風，《永團圓》對婚姻事件中的嫌貧愛富現象進行諷刺，《占花魁》則改編「賣油郎獨占花魁」的故事。這些劇本背景雖不盡在明代，但皆從不同層面反映宋以後市民階層興起所展現的社會風貌。歷史劇中，《千鍾祿》寫明初「靖難之役」後建文帝出亡的史事，慷慨深切，令人生故國之思。《牛頭山》寫岳飛抗金事，《連城壁》寫藺相如完璧歸趙，《風雲會》寫趙匡胤事等。可說，李玉在廣泛的題材創作中，爲戲曲增塑了眾多人物形象，特別是他的那些緊跟時代腳步走的傳奇作品，其題材、人物都有高度的文學價值。

李玉十分注重戲劇結構，他的劇本主腦突出，一線到底，精練集中，不枝不蔓。在佈局上，善用悲歡離合、錯綜參伍、虛實明暗、交替出現，誤會巧合，屢出叢現，冷熱相劑，動靜結合。在人物情節的埋伏照應上，也能做到前者爲後者張本，後者爲前者呼應，出乎意料之外，合於情理之中。《新傳奇品》中稱贊李玉作劇如「康衢走馬，操縱自如。」馮夢龍誇他「文人機杼、何讓天孫」，吳梅則譽其爲「老斲輪手」。⁸¹足見他對安排關目排場的熟稔。

李玉的劇作還有一個顯著的優點，就是適合舞台演出，受演員和觀眾的歡迎。他非常了解普通觀眾的欣賞心理，並善於從其他優秀作品中挖掘能夠吸引觀眾的情節加意改造利用，對作品戲劇化的敘事手法極爲嫻熟，其劇作結構緊

⁸¹ 吳梅：《顧曲塵談》（上海：上海書店，1989年），第四章「談曲」，頁316。

湊，情節曲折，戲劇矛盾尖銳，人物性格鮮明，一般多為 30 齣左右，沒有傳奇作品通常冗長散漫的毛病，利於舞台演出。作為專業劇作家，他深諳場上三昧，無論曲詞、道白都能恰到好處地安排運用，舞台調度也獨具匠心，通過人物的上、下場和過場穿插，把具戲劇張力的大場面表現得轟轟烈烈、熱熱鬧鬧，他還善於調動各種民間表演技藝豐富舞台表演手段，強化生活氣息。明末以來編輯的多種曲集、曲譜，如《醉怡情》、《綴白裘》、《納書楹曲譜》、《集成曲譜》等，李玉的劇作入選最多，足見其劇作在舞台搬演性、市場接受度上都相當高。

錢謙益曾於《眉山秀題詞》中說：「元玉上窮典雅，下漁稗乘，既富才情，又嫻音律，殆所稱青蓮苗裔、金粟後身耶？于今求通才於宇內，誰復雁行者？」⁸²他一方面繼承了湯顯祖的優良傳統，重視戲曲的意趣神色，運用優美的辭藻進行創作；一方面又和沈自晉、馮夢龍等交往，精研典律。因此，他的創作能兼具兩派之長，並將它們融為一體。事實上，李玉不僅是延續湯、沈時期的詞、律訴求，更在開拓題材內容、著力敘事結構、表現戲劇張力上能別樹一幟，備受稱道，說明他的作品在藝術有獨到的造詣和特色。

大體而言，李玉的劇作面向民眾，面向現實，面向舞台，既具有較強的時代色彩和思想性，又擺脫了貴族氣、脂粉氣和書巾氣，本色當行，便於登場，誠如馮夢龍所言：「邇來新劇充棟，率多戲筆，不成佳話。兼之韻律自負，實則茫然。視此(指李玉《永團圓》)不啻霄壤隔矣」⁸³。

在李玉同時，蘇州地區生活著一群和他在思想感情、社會地位、藝術趣味相近的劇作家，他們經常一起推敲作品、探究音律，甚至合寫作品，在當地形成了一個對戲曲演出影響廣泛的創作流派—蘇州派⁸⁴。蘇州是傳奇音樂體制—昆曲的發源地，原本就是戲曲文化的興盛地；而在明末清初的改朝換代之際，也成為政治衝突頻仍的擾攘之地。因此，立足於此的蘇州派劇作家們成為一群有市場基礎，以反映社會現實為主要寫作訴求的職業劇作家。他們的出現，代表市民已成功造就了自己階層的劇作家和音律家群體，此時，主導劇壇的已不是文人學士、宦門弟子，而是直接為梨園服務的平民知識分子。

⁸² 錢謙益：《眉山秀·題詞》，《李玉戲曲集》下冊，頁 1789。

⁸³ 馮夢龍：《永團圓·敘》，同註 47。

⁸⁴ 吳新雷於 1961 年率先提出「蘇州派」概念，並指出李玉、朱佐朝、朱素臣、畢萬後、張大復、葉雉斐、朱雲從、薛既揚、盛際時、陳二白、陳子玉、過孟起、盛國琦等十三名劇作家為蘇州派成員。近年來，經各方考證補充，蘇州派陣容已擴充至二十多人。

然而以李玉為首的蘇州作家群，都不可避免的在作品中呈現在平民與士大夫之間擺盪的過渡色彩。蘇州派的劇作在思想內容常主動接軌傳統士大夫意識和儒學思想，就其道德觀念而言，更常常是士大夫主體的代言人。但題材的選擇、劇情的組織、人物的塑造，以及曲牌音樂的定位卻無不滲透和體現市民階層的審美傾向。可說，作為這個時代的平民劇作家，他們的思維方式和審美取向已發生分裂，並通過分裂尋求調合；這種性格的雙重性亦呼應了作為通俗藝術的古典戲曲與辭、律皆傾向典雅訴求的文人傳奇之間的矛盾，從而也成了推動戲曲突破平衡、突破自我和創新發展的動力源。

二、李漁

李漁(1611-1680)，長於一個具有濃厚商業氣息的家庭，原籍浙江蘭溪，生於江蘇如皋。蘭溪人善於經商，至如舉行商者甚多，其父親、伯父都是藥商，經營醫藥頗為成功，故「家素饒，其園亭羅綺甲邑內」。然李漁並未繼承家業，在父輩的期許下，以讀書應舉作為人生目標，「童時以五經受知學使者，補博士弟子員。少壯擅詩、古文、詞、雜著，有『才子』稱。……作詩文甚敏捷，求之可立待以去，而率意構思，不必盡準於古。」⁸⁵然在崇禎十年(1637)入金華府庠，後屢應鄉試，皆不第，入清，即不復應考。明清之交，戰火綿延，家道中落，順治五年(1648)，移家杭州，十年中，挾策走吳越間，賣文為生。順治十四年(1657)起，流寓金陵，居芥子園。負笈四方，奔走達官權貴之門，集貲以養家。為支付奢華揮霍的日常生活開支，李漁除了繼續賣文刻書、開張芥子園書肆，更多的是帶著他的以姬妾為骨幹的家庭生活戲班到各地達官貴人府上打秋風。他自言：

予數年以來，遊燕，適楚，之秦，之晉，之閩，泛江之左右、浙之東西，諸姬悉為從者，未嘗一日去身。⁸⁶

不論到何地，他都帶著他的家庭戲班，「日食五侯之鯖，夜宴三公之府」，過著終年托鉢的生活，故「人以俳優視之」，在當時一般文人眼中頗具爭議性。

李漁著有傳奇十種：《憐香伴》、《風箏誤》、《意中緣》、《蜃中

⁸⁵ 《方志著錄元明清曲家傳略》(北京：中華書局，1987年)，頁183-184。

⁸⁶ 李漁：〈喬復生、王再來二姬合傳〉，《李漁全集》第一卷(杭州：浙江古籍出版社，1992年)，頁95。

樓》、《鳳求凰》、《奈何天》、《比目魚》、《玉搔頭》、《慎鸞交》、《巧團圓》，合稱《笠翁十種曲》。其中，《比目魚》和《風箏誤》是比較引人注目的，《風箏誤》「浪播人間二十載」，是標準的由誤會法完成的生旦匹配、淨丑成雙的團圓喜劇；《比目魚》寫戲班男女的愛情故事，由於李漁對戲班生活的了解和江湖藝人的熟悉，因此描繪刻畫可謂本色當行，為對抗父母之命的婚姻，兩人投水自盡，化做比目魚，李漁以「義夫節婦」相稱；《唇中樓》拼合了《柳毅傳書》和《張生煮海》的故事，龍女抗婚的舉動為這部充滿浪漫色彩的喜劇塗抹了幾分嚴肅的色彩。《玉搔頭》寫正德皇帝和妓女的愛情故事，體現著把荒唐、風流混同的李漁筆致，然不愛錢、不怕勢的妓女與市井氣濃厚的正德，讓此劇多了肯定正常情欲的影子。《鳳求凰》中二女奪夫，勾心鬥角，一個施離間計，一個用拐婿計，這種為個人目的不惜損人利己的作逼，使劇中脫盡才子佳人的美麗風致，呈現醜態畢露的誇張趣味。《慎鸞交》中的書生不顧祖訓，放縱情欲的力量衝破道義的堤防，流露出市井中個人欲望高於道德觀的寫實面，雖不能與湯顯祖「以情抗理」相比，亦呈現對傳統禮教的衝擊性思維。當然這些劇情的安排還是市場領導文學，曾有記載「李笠翁在清初時工揣摩，走聲勢，取重於時，能以術籠取人資。嘗作《奈何天》，先出上半本，其所云闕里侯者，蓋嘲衍聖公也，扮演醜惡，備極不堪。衍聖患之，賂以重金，復出下半本，則所謂闕里侯者已獲神祐，完好如常人矣。」⁸⁷雖是一家之言，但對李漁作劇目的的描繪可謂準確生動。

李漁的作品多是表現才子佳人的愛情戲，他在《曲部誓詞》中宣稱作劇的目的是要「借三寸枯管，為聖天子粉飾太平；揭一片婆心，效老道人木鐸里巷」⁸⁸，但宣揚風化，只是其一的包裝訴求，既非他作劇的傳達方式，也非他作劇的終極目標，正所謂：「卜其可傳與否則在三事：曰情，曰文，曰有裨風教。情事無奇不傳；文詞不警發不傳；情文俱備，而不軌乎正道，無益於勸惡，使觀者聽者啞然一笑而遂已者，亦終不傳。」⁸⁹的確，他是力圖將「粉飾太平」和「有裨風教」協調整一的。但作為一個以寫作謀生的劇作家，作為一個精通創作理論和觀眾審美心理學的劇作家，他非常明白演出沒有觀眾，也就失去了存在的意義，因此他不肯將才華浪費在孜孜不倦的戲曲文學藝術追求

⁸⁷ 天台野叟編著，許朝元點校：《大清見聞錄》下卷（鄭州：中州古籍出版社，2001年），頁385。

⁸⁸ 李漁：〈曲部誓詞〉，《李漁全集》卷二（臺北：成文出版社，1970年），頁338。

⁸⁹ 李漁：《香草亭傳奇·序》，同上註，頁141。

中，而是將戲曲作功利性的理解，但同時他又想保有一份風流的道學面孔。他的創作和阮大鍼有異曲同工之妙，都是精於觀眾欣賞心理，善於營造舞台氣氛，樂於迎合娛樂趣味的場上熱鬧劇目。不同的是，他為著四十餘口家眷的生活，不惜百般鑽營，四方拜揖，有著更「務實」的經濟效益要求。也因其對戲曲的經營性目的，他的作品題材和故事多了幾分文人的低級情致和小市民的庸俗趣味，故使專注於典雅情調的文人對其作品頗見鄙薄。楊恩壽曾指出：「李笠翁……輕薄厚於天性，宜其文章纖巧、詭浪，純乎市井也。」⁹⁰李漁精明的商業頭腦，在他一篇對作品的推銷文案中，有充分的體現：

是集中所載諸新式，聽人效而行之；唯箋帖之體裁，則令奚奴自制自售，以代筆耕，不許他人翻梓。已經傳札布告，誠之於初矣。倘仍有壟斷之豪，或照式刊行，或增減一二，或稍變其形，即以他人之功冒為己有，食其利而抹煞其名者，此即中山狼之流業也。當隨所在之官司而控告焉，伏望主持公道。至於倚富恃強，翻刻湖上笠翁之書者，六合之內，不知凡幾。我耕彼食，情何以堪？誓當決一死戰，布告當事，即以是集為先聲。總之，天地生人，各賦以心，且其各生其智，我未嘗塞彼心胸，使之勿生智巧，彼焉能奪吾生計，使不得自食其力哉！⁹¹

由其對行銷作品「專利權」的積極捍衛，足見其視劇作為「有價商品」的觀點。因此，以經濟為目的的創作卻時刻掛心「點綴太平」；精於推銷的作家總是高唱「有裨風教」，這是李漁作品思想內容不倫不類的原因，卻也是戲曲得以脫離詩文命運鎖鍊的一種操作方式。

李漁作品最大的成功之處在於作品和舞台的緊密聯繫。他家蓄聲伎，精於自編自導的創作流程，又經常攜家班各地遊走，善於體味觀眾的審美情趣。楊恩壽為其創作總評：

《笠翁十種曲》，鄙俚無文，直拙可笑。意在通俗，故命意、遣詞力求淺顯。流佈梨園者在此，貽笑大雅者亦在此。究之：位置、角色之工，開合、排場之妙，科白、打諢之宛轉入神，不獨時賢罕與頡頏，即元、明人亦所不及，宜其享重名也。⁹²

這是頗為精到的批評。在明清交會之際，傳奇創作已逐漸喪失文體正統的繼承

⁹⁰ 楊恩壽：《詞餘叢話》，《中國古典戲曲論著集成》第九冊，頁 279。

⁹¹ 李漁：《閒情偶記·器玩部·制度第一·牋簡》，頁 204。

⁹² 同註 90，頁 265。

使命感，也喪失了江南縉紳階層集體強有力的物質支持力量，戲曲文化重心下移之時，舞台演出逐漸取代了文人創作的主導作用，創作也呈現出一種無所適從的局面。此時，李漁繼續著阮大鍼彰現的功利化創作的基本路數，過著「以草莽賤夫，混跡公卿大夫間，日食五侯之鯖，夜宴三公之府」「以女樂游公卿間」的幫閒生涯，也決定了他創作取向媚俗諂世的風格，以及演出形式上謔浪詼諧的喜劇風格。

整體來說，李漁對戲曲舞台敘事手法的運用與表演戲劇化走向有相當的影響。所謂「熱鬧場中嘆水難，只宜初夢到邯鄲。近詞顏似西湖月，縱好誰能耐冷看」、「白雪陽春世所嗔，滿場洗耳聽巴人。調高猶喜非春雪，冷熱同觀但未勻」，他很清楚曲高和寡可能帶來的劇場反應，很願意滿足娛樂中快餐式的消費要求；其作品大多因結構取勝，波瀾起伏，情節新奇，技法純熟，語言通俗，能產生強烈的舞台演出效果。此外，李漁在他的《閒情偶寄》的《詞曲》《演習》《聲容》部等有關章節中，聯繫元明以來的戲曲創作實際，結合個人的藝術經驗，吸收前人的理論成果，對古典戲曲理論作了全面的總結。在理論與創作的呼應下，李漁自有其戲曲史上不可忽視的地位。

三、洪昇

洪昇(1645-1704)，字昉思，號稗畦，出身錢塘(今杭州)望族。洪家在明朝時倍得朝廷恩寵，曾顯赫一時。入清後，家境已趨沒落，洪昇的青少年時代是在動蕩中度過的，到旅食奔波，這種困頓，潦倒的生活在他的詩集《稗畦集》中曾有多處反映。洪昇在世 60 年，其生平遭際，用他自己的詩句概括是「家室多故」、「一身多難」；用他朋友的話概括則是「高才不偶」、「布衣終老」。流落北京期間，甚至連飯也吃不到，到了「牛衣腫目垂涕痕」的境地。洪昇一生坎坷，在京作了 20 多年的太學生，卻未得一官半職，他為人清高孤傲，常常白眼踞坐，指古摘今，表現蔑視權貴、不順時勢的憤世嫉俗。而另一方面，其創作的視野卻能逐漸超出個人身世的範圍，而涉及到國家興亡、歷史變遷、現實政治等領域。創作過《回文錦》、《回龍院》、《綿繡圖》、《節孝坊》、《天涯淚》、《青衫溼》等劇目，傳世的僅存雜劇《四嬋娟》和傳奇《長生殿》。而憑一部《長生殿》便足以令洪昇在劇壇上名留青史。

洪昇在《長生殿·例言》中自述此作「經十餘年，三易稿而始成」。康熙

二十八年(1689)八月，這部嘔心瀝血之作《長生殿》在北京寓所演出。恰好孝懿皇后佟氏於上月病逝，這便觸犯了朝廷「國喪不得張樂」的禁令，洪昇遂下刑部獄，削去了國子監生員，黜逐還鄉，與會者多人受到牽連，洪昇方中進士的好友趙執信被革除官職，永不錄用。正所謂「可憐一夜長生殿，斷送功名到白頭」，也將作品與作家拉上不可分割的命運鎖鍊。

洪昇根據人們熟知的李、楊愛情故事做嶄新的藝術處理。他在處理這一題材時，也隨著自己思想變化走過一段曲折的道路。初「偶感李白之遇，作《沈香亭》傳奇」，後「去李白，入李泌輔肅宗中興，更名《舞霓裳》」，這反映洪昇早期想借李白和李泌的事來表現個人身世淪落、懷才不遇的慨嘆和強烈的建功立業的願望。最後洪昇才把《舞霓裳》改為《長生殿》，劇中李、楊的形象較以往同題材的作品更集中、更典型、更理想的境地。此劇既從總結歷史經驗的角度，突出了社會政治的內容，又認定「念情之所鍾，在帝王家罕有」，而極寫「釵盒情緣」，《長生殿》撇開楊玉環與安祿山的曖昧關係，「凡史家穢語，概削不書」，使人物性格更加統一。洪昇把這個愛情故事與「安史之亂」聯繫起來，蘊豐富的政治內涵於單純的愛情外延。經過這樣的「淨化」和「昇華」，李楊情緣也逾越了歷史上真實帝妃之愛而成為人間的「兒女之情」，具有廣泛的意義，贏得觀眾普遍的同情。但他們的愛情雖勝利了，政治上卻失敗了。他們既是精誠的愛情理想的化身，又是社會悲劇的製造者和愛情悲劇的承擔者。⁹³

此外，《長生殿》最為人稱頌的是它在藝術排場上的成就。由於楊玉環死後還演出一場熱熱鬧鬧的悲喜劇，與《牡丹亭》一樣帶有奇情奇幻的色彩，故被譽為是「鬧熱的牡丹亭」。濃厚的抒情色彩是《長生殿》的重要特色。它將傳奇的結構藝術和音樂藝術發揮到登峰造極的地步。《長生殿》的唱詞具有極大的感染力，曲詞情景交融，扣人心弦，攝人心魄，劇中不少抒情詩式的唱詞是可以和《西廂記》、《牡丹亭》相媲美的。通過這些唱詞，深刻、細緻地表現人物的思想感情，揭示人物的內心世界。

此外，在選擇宮調、安排劇情等方面也有獨到之處。洪昇熟悉舞台，深通音律，一向受到曲家的推崇。徐麟、尤侗、毛奇齡、朱彝尊、王廷漢、朱襄等人紛紛為之作序或題辭，曹寅甚且在南京主持了盛況空前的大演唱。可說，

⁹³ 本段引文皆見《長生殿·例言》。

《長生殿》具有適於演唱的一切條件，它不需任何改編就可以直接搬上舞台。吳舒鳧指出「愛文者喜其詞，知音者賞其律，以是傳聞益遠。蓄家樂者，攢筆競寫，轉相教習，優伶能是，升價什佰。」⁹⁴梁廷柟在《曲話》中云：「《長生殿》至今百餘年，歌場舞榭，流播如新。每當酒闌燈地之時，觀者如至玉帝所聽奏《鈞天》法曲，在玉樹金蟬之外，……」⁹⁵《長生殿》既有極高的文學價值，又有良好的舞台效果，堪稱「湯詞沈律」合之雙美的典範作品。

但與同樣被稱許能融合湯、沈之長的李玉作品相較，洪昇的《長生殿》展現的顯然是截然不同的風情。李玉以「事」為經營重心，而「情」可說是洪昇駕馭全劇的手法和觀念。不僅在第 25 齣〈埋玉〉的小收煞後，以大量篇幅寫唐明皇對楊妃的追憶懷念和對自己行為懊惱自責的渲染，以及楊玉環對生前舉止的哀怨自遣；造成上半部以敘事為主，下半部以抒情為主的節奏不一的現象。在主題表述上，「情」也是劇中寓意廣泛，包羅萬象，反復吟誦的話語。劇中讚美「精誠不散，終成連理」的男女至情，也謳歌「昭白日，垂青史」的忠孝之情。雷海青、郭子儀等因為「情至」，方能罵賊復國，名傳千古；安祿山、楊國忠等因為「無情」，不免身敗名裂，遺臭萬年。李、楊朝歡暮樂，肆意縱情，導致「干戈四起，生民塗炭」，但因真情不變，釵盒情緣，終於離而復合。以「情」為起點，洪昇更提出「情悔」的觀點，闡發「一悔能叫萬孽清」的思想，認為「情悔」可以上動天庭，下平民怨，產生出變「長恨」為「長生」的神奇力量。相較於湯顯祖的「以情抗理」「理為情設」，洪昇則希冀以「情」來總結歷史，使「情」和天道相一致，假想另一個逃避或化解歷史現實的太虛幻境。也因此，全劇雖以團圓作結，卻也瀰漫著揮之不去，忘之不能，無法宣泄，無法排遣的無限傷感和憂鬱。

可說，洪昇是以「抒情體制」、「抒情主題」打響《長生殿》名號的，其以動聽的音樂、華美的排場取代緊湊的敘事結構、引人的戲劇張力，亦同樣取得案頭、場上皆美的平衡，呈現戲曲在李玉、李漁敘事化、通俗化的走向外，另一種可行之道。

⁹⁴ 吳舒鳧：《長生殿·序》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁 1582。

⁹⁵ 梁廷柟：《曲話》，《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，頁 270。

四、孔尚任

孔尚任(1648-1718)，字聘之，又季重，號東堂，又號岸堂，別署雲亭山人，為孔子第六四代孫，二十歲考取秀才，但參加鄉試不第。康熙十七年秋，他隱居石門山；康熙二十三年冬，他為皇帝講經頗得聖心。事後，孔尚任被「特簡為國子監博士」，於次年赴京就任，屢次獲得提拔。康熙三十九年，他被提拔為戶部員外郎，旋即被罷官。後在京城滯留二年之久，最終返回故里。孔尚任作有傳奇《小忽雷》，而真正使其永載史冊的作品是他完成於康熙三十八年的傳奇《長生殿》。

孔尚任的《桃花扇》從康熙十八年進石門山開始動筆，在淮揚、京華之間多次改稿，斷斷續續，直到康熙三十八年才最終完成，前後共經歷了整整二十個年頭，可謂殫精竭慮，足見其創作態度是十分慎重嚴謹的。此劇問世後，立刻引起了各界關注，藝林紛紛傳抄，一時洛陽紙貴，頗為轟動。消息傳到宮內，連康熙皇帝也大感興趣，派內侍急地向孔尚任本人索取劇本。康熙三十九年元宵節，孔尚任又獲得升官的機會，晉升為戶部廣東清吏司員外郎。但剛剛上任十多天，到三月中旬就無緣無故地被罷了官。是否與《桃花扇》有關，成了一宗懸案。

《桃花扇》以一柄詩扇串聯劇情，「借離合之情，寫興亡之感，實事實人，有憑有據」，把個人際遇和國家興亡緊密結合在一起，通過對個人經歷的描寫，提出對興亡的思考。孔尚任在《桃花扇·小引》中說道：

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。于以警世易俗，贊聖道而輔王化，最近且切。今之樂，猶古之樂，豈不信哉？

將戲曲與詩騷、經史相提並論，這種理念不僅表現在孔尚任的戲曲創作觀中，還進一步展現在其戲曲結構、戲曲主題中。

《桃花扇》全劇有 30 名出場演員，作者將其分為「色部」、「氣部」和「總部」。色部是貫穿全劇表現「離合之情」故事主要情節的人物，又分為以男主角侯方域為首的及其周圍人物的「左部」和以女主角李香君為首的及其周圍人物的「右部」，共 16 人。氣部是表現背景歷史「興亡之感」的人物，又分

為以史可法為首的忠臣的「奇部」和以馬士英等為首的奸臣「偶部」，並基於對帝王的尊重，將弘光皇帝分在奇部，共 12 人。總部只有兩人，「經星」張瑤星道士，「緯星」南京太常寺老贊禮，作為全劇幕中穿插，介紹背景，以情節外人的姿態總結興亡，細參離合。展現一般劇作家少見的對人物結構縝密構思。並在全劇四十齣外，穿插「試一齣」「閨一齣」「加一齣」「續一齣」為題外文章，其餘「一生一旦，為全本綱領」。也由於其對人物和結構關係已有整體的考量，故在正面、反面角色的配置和相關行當的協調上，都有通盤籌劃；情節處理針線細密，環環緊扣，互相生發，起伏有致。

《桃花扇》具有極強的藝術創造力和概括力，在忠於史實的前提下，作者對人物、事件進行了符合創作規律的加工，深刻地揭示出南朝滅亡的原因就在於政治腐敗，朋黨視個人利益高於國家、民族利益，耽於內耗而忘記外敵的慘痛歷有教訓。《桃花扇》既是愛情悲劇，又是歷史悲劇，將傳奇的寫實路線呈現出另一種淒美風格。

相較於洪昇在以抒情主軸強化戲曲的文學美之餘，亦能以動聽的音律、盛大的排場增加舞台搬演度；孔尚任則在戲曲的文學架構上展現殫精竭慮，前所未見的細密布局，在文學主題上注入足以抗衡經史的強大企圖心，而在舞台搬演因素上的音樂、排場、戲劇張力、角色形象的凝聚力等，卻相對薄弱。可說是文學價值大於舞台價值。

清初是昆腔傳奇創作和搬演頗為繁盛的時期，這一時期的傳奇創作中最顯著的特色就是「顧此言彼」，這與清代其他的文學樣式有共同之處，但在戲曲創作上，它則是顯示出與自宋元以來的戲曲創作不同的獨特面貌。傳奇作家們擅長用男女之情這層溫馨的面紗來掩蓋、模糊他的內心真正要表達的時代的、個體的痛苦和迷惘，寓政治洞察和人生見解於平靜的或是激越的生活之中。明中後期，出現的以情反理、歌頌至情的戲曲曾一度激勵人心，但是世易時移，單純地歌頌情恐怕再激不起人們往日的亢奮。他們需要揭示時代精神的作品，而赤裸裸的政治感慨，無疑會受到打壓，於是，藉男女之情寫政治感慨的手法就為洪昇、孔尚任所採用。

1688 年，洪昇的傳奇《長生殿》定稿，次年上演，「一時朱門綺席、酒社歌樓，非此曲不奏，纏頭為之增價」⁹⁶；11 年後，1699 年，孔尚任《桃花扇》

⁹⁶ 徐麟：《長生殿·序》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁 1583。

問世，再次引起轟動，「王公荐紳，莫不借抄，時有紙貴之譽」（《桃花扇本末》），以致出現演出時「歲無虛日」的盛況。然在洪昇和孔尚任之後，傳奇作者的創作力日見衰退。吳梅稱，「乾隆以上有戲有曲，嘉道之際，有曲無戲，咸同以後實無戲無曲矣。」⁹⁷，論其原因有四：清初，「雅尚詞章，其時人士，皆用力於詩文，而曲非所習」；乾嘉以來，「經術昌明，名物訓詁，研鈎深造，曲家末藝，等諸自鄙」；康雍後，「家伶日少，太閤巨公，不憚聲樂，歌場奏藝，僅習舊詞，間及新著，輒謝不敏。」光宣年代，則「黃岡俗謳，風靡天下」了。⁹⁸

清代的傳奇創作在康乾盛世達到最高峰，期間雖瀰漫著風花雪月，到處是兒女情長，而「南洪北孔」紀念碑式的創作，可說為傳奇文人創作塗抹上晚霞般絢麗的光彩，從文學創作角度來看，他們雖然沒有終結這一文體的創作，但從傳播角度看，「南洪北孔」的作品確實具有終結者的意義。

故從李玉、李漁「由曲到劇」的有力跨渡，到洪昇結合劇、詩的抒情舞台風格，再到孔尚任以文作劇的史傳式格局，明末清初四大劇作家各自以其文本創作為傳奇由頂峰到沒落的轉折期，標幟值得觀察的演進軌跡。

⁹⁷ 同註 70，頁 141-142。

⁹⁸ 同註 70，頁 105。

