

### 第三章 明末清初傳奇的雅與俗

#### 第一節 戲曲的雅與俗

雅與俗的含義是多樣的，雅可指「典雅」，俗可指「通俗」，典雅與通俗相互映襯、相互包含、相互滲透、相互聯結。從文學作品語言的深淺來看，「深」就是「典雅」，漢王充言：「夫文由語也，或淺露分別，或深迂優雅，孰為辯者」，又言「深覆典雅，指意難睹，唯賦頌耳。」<sup>1</sup>足見「深」是「深沈」「深隱」，含蓄是「深」的要件。「深」的反面就是「淺」，就是通俗。在概念上，「淺」和「雅」是不相容的。而在戲曲創作方面，從曲文的總體特色來看，它是以俗化雅，雅俗相宜。曲文是供演員登台演唱念白之用，供各階層觀眾欣賞，一唱即過，一念即過，淺顯明白、通俗易懂是基本要求。王驥德曾言：

夫曲以摹寫物情，體貼人理，所取委曲宛轉，以代說詞，一涉藻繪，便蔽本來。……故作曲者須先認其路頭，然後可徐議工拙。至本色之弊，易流俚腐；文詞之病，每苦太文，雅俗淺深之辨，介在微茫，又在善用才者酌之而已。<sup>2</sup>

在此，王驥德提出曲文須有本色，反對藻繪，二是指出曲文不宜過俗，也不宜過雅；三是要求具才情的劇作家能明辨介在微茫的「雅俗淺深」議題。而「雅」、「俗」之別還不僅在文字深淺而已。就字面意義、詞意衍生來看，其涉及層面甚廣，可以下表表示：

<sup>1</sup> 王充：《論衡·自紀篇》（上海：人民出版社，1974年），頁451。

<sup>2</sup> 王驥德：《曲律·論家數》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁122。

表 1：雅俗意涵表

	指稱意涵	衍生詞
雅	文字雕琢，意境優美，章法嚴謹，主題嚴肅，尋求深刻、含蓄的意境	典雅、高雅、風雅、淡雅、清雅、雅正、雅緻……
俗	用字淺白，題材貼近生活，追求趣味性、娛樂性、大眾性	通俗、淺俗、流俗、世俗、民俗、庸俗、低俗……

大抵雅與俗的區別只能給予一個模糊的界定，即經過精心創造的思想信仰理論體系和文學藝術是雅的，普及的但是比較質樸粗放的東西是俗的。雅的文學藝術多半帶有上層階級的思想情趣，故每以「雅正」稱之；而俗則更多地反映下層民眾的感情和願望，呈現反正統思想的傾向。但兩者互相滲透、轉化的情形是相當普遍的。而這些語意，進入戲曲的綜合質性後，又有更多元的展現，包括曲文賓白、結構布局、角色配置、創作主題、預設對象等，皆可納入考量。以下分別論述。

### 一、戲曲的雅俗背景

中國文人歷來都很重視詩文的創作，詩文屬於雅文學，在文壇占據著正統的地位。因而，中國古代文人寫詩作文有強烈的責任感，價值取向非常明確，他們意識到自己不僅僅是活在生命百年裏，還活在千年的歷史洪流中，這使他們拿起手中的筆時，倍感沈重。加上戲曲中分量極重的詩歌特質及類似時文的佈局，使其擺脫不掉詩文傳統的深刻影響。因此當文人開始浸淫戲曲，取得戲曲創作主導權時，他們對詩文的心理習慣與負擔，也同時感染了戲曲創作的質性，使其逐漸喪失自身原有的體性。

另一方面，戲曲的發展雖受傳統詩文創作意識的影響，但戲曲是在舞台上演的具有商業性質的文藝品類，是以滿足大眾娛樂休閒為目的的俗文藝形式存在。看戲的觀眾成分複雜，包括社會各階層人士，上至帝王將相、下至販夫走卒。以市場角度來看，戲曲的文化定位應是一種雅俗共賞，老少皆宜的大眾化的俗文藝形式。這種大眾化的俗文藝形式主要是滿足社會各階層人士游戲與娛樂的需求。

也因為戲曲是場上搬演的藝術，這一特殊性質決定了它必須具備腳本、演員、戲台、觀眾等基本要素。戲曲的成熟和繁榮，除了腳本要能夠適合於舞台搬演，演員要具備唱、做、念、打的表演技藝之外，還必須有比較固定和長期

使用的舞台和擁有一定的經濟條件、休閒時間的觀眾。中國戲曲之所以隨著宋代開放型商業都市的出現走向成熟和繁榮，是因為開放型的商業都市不僅為戲曲提供了可供長期使用的比較固定的舞台—瓦舍勾欄，擁有一定經濟條件的市民觀眾也需要打發休閒的時間，而取消宵禁的宋代商業都市也為他們提供了時間的保證和場所的便利。我們可以說，構成戲曲的各種元素在瓦舍勾欄中經過競爭、磨合而逐步協調融合，戲曲在瓦舍中最終定型、不斷成熟並走向繁榮。

當然，戲曲搬演場所的差異，也產生截然不同的審美品味。到瓦舍勾欄買票看戲的觀眾，顯然是為著休閒娛樂而來的，瓦舍眾技在充滿商業競爭意識的演出環境中，必須要滿足觀眾休閒娛樂的要求才能生存下去，否則將會被淘汰出局。那麼，作為集眾技之長的戲曲，要比其他技藝具有更多的玩賞性和娛樂性才能獲得觀眾的青睞。因為觀眾既是藝人的獻藝對象，也是藝人的衣食父母，也沒有觀眾的欣賞和捧場，藝人也斷絕了生活來源。所謂「寧可樂待於賓，不可賓待於樂」，戲曲從它在舞台上搬演開始，就已經烙上了商業性、娛樂性、大眾俗文化的印記。

而另一方面，文人蓄養的家班，則是一群知識分子的小眾市場，講求的是雅言、雅樂。他們或由家班主人自編、自導；或由家班主人延請名師編導，主要作為文人間的文化交流，屬於非商業性的小眾市場。而其對戲曲的詮釋則帶著強烈的實驗性，加上家班往往擁有雄厚的經濟基礎，故往往能保有戲曲純然的本質美感，成為培育戲曲的重要溫室。

此外，堂會也是明清戲曲的一個重要的文化生態環境，在明代中、後期勾欄劇場絕跡而新興戲園尚未出現時，堂會演戲是戲曲演出的主要形式之一。堂會演劇屬於小舞台表演，通常在王府的行堂、官衛的廳堂和大戶人家的庭院等地點舉行，演出環境相對封閉。表演者由主辦者選定，主要是私家戲班或職業戲班。有時特約幾個戲班的名角連袂演出，成為梨園的盛會；有時主辦者是票友，再邀請名伶配戲，這種演出更具娛樂性。舉辦堂會的緣由多種多樣，如某個行業酬神還願，同鄉聚會，同族聯誼，某個豪門大宅逢生日、生官、小孩滿月、婚娶、喪葬等場面，迎往送來，都會舉辦堂會，一辦就是一整天。堂會演出的戲碼是根據舉辦堂會的緣由而特殊安排的，一般由主辦者事先確定，有時採用即時點戲的方法確定，參加堂會的觀眾是主辦者和應邀的賓客。堂會的戲曲演出是特殊的演員專為特殊的觀眾所進行的特殊表演，這些觀眾之所以特殊，在於他們中大多數人是有特殊身分或社會地位的戲迷、串客、票友，其中

許多人還有較高的藝術鑑賞眼光，看戲對他們來說是娛樂消遣，又是另類的職業。他們或進行職業性的鑑賞和批評，每看完一齣戲的表演，往往會發表自己的見解，評論，提出修改意見，使戲曲作家、表演者有進步的空間，進而提高戲曲表演的高度。

因此，戲曲成品的雅俗走向是由創作者、接受者及演出環境等因素共同決定的。

## 二、昆曲之雅

戲曲成長於民間，卻在文人手中成熟茁壯。但戲曲一旦投入文人的懷抱，沾上文壇的氣息，從此就貼上了「雅」字商標，很難洗刷。加上昆曲是傳奇的主流音樂體制，於是文人大量浸淫的昆腔，昆劇由此被列為「雅部」。清代焦循的《花部農譚》曾言：「蓋吳音繁縟，其曲雖極諧於律，而聽者使未睹本文，無不茫然不知所謂。」<sup>3</sup>指出昆曲雖雅，但用辭艱深，觀者若無劇本在手，無法立即明瞭的現象。但這個「雅」還是有內外之別，對外，昆腔為雅，諸腔為俗；對內，同樣為昆，清曲為雅，劇曲為俗，曲友串戲為雅，伶工表演為俗。

從文雅、規範、優美這些方面去理解昆劇的「雅」，那就接近於一種藝術風格。昆劇的雅有兩方面，一是曲文方面：不論是文采派、本色派，就曲文的總體而言，是「雅言」。凡寫喜怒哀樂，並不直言，而是換一種說法，一般不直接出現「喜怒哀樂」字樣，主要運用各種修辭法，糾結交叉，或隱或顯地來表達，觀眾大都不能一看字幕就懂，這種文學語言有的具有相當高的藝術性，但與通常所說的「俗文學」大異其趣。其次是表演方面：昆劇的手眼身法步最基本的要求，它的工細，並非一般意義的細膩，而是指知識階層中那種生活真實性的放大與誇張，恪守「尺寸」的工細，這是長時間在廳堂演出的中逐漸培養出來的。廳堂演出的特點是，觀眾文化層次高，表演區和觀眾席距離近，觀眾少。這三大特點制約著昆劇的表演公描摩逼真工細優雅見長。於是曲文的「雅言」與表演的「書卷氣」成為兩大支柱，把「雅」的樓臺支撐起來。

當然，廳堂不是昆劇演出的唯一場地，以致典雅的風格不致於就此凝固起

<sup>3</sup> 焦循：《花部農譚》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，頁225。

來。昆劇演出形式的多樣化，觀眾層次的變換，決定及品格不那麼「純」。廟臺、戲館的表演區，無論如何要比廳堂寬敞，觀眾也由專家雅士變為品類較為複雜的群眾——主要是中下層商人和鄉間文化不高的地主階級。他們自然不敢非議「雅」，但更有理由要求熱鬧，而「熱鬧」正是「俗」的主要內容之一。

陸萼庭曾提出，若要加重戲曲「俗」的分量，主要有三個關鍵點，一是「化板為活」，刪除多餘曲子，說白加重，改正排場呆滯之弊，增強戲情戲趣的靈活性。二是「重視淨丑」，此類人物予觀眾親切感，隨著說白分量的加重，「噱」的藝術也大大發展起來。真正的戲曲家都能認真對待淨丑戲，注意說白寫作。三是表演上的真實近「俗」，不僅以載歌載舞取勝，在描摹入神、講究聲容、刻畫人物上達到淋漓盡致的地步，使觀眾動容，大受歡迎。<sup>4</sup>

清初以後，士大夫對小說戲曲本已更新的觀念重又急驟倒退，對昆劇的狂熱也不斷降溫，家庭戲班早已面目全非。這時，昆劇的民間班社為了生存，必須自謀出路，幸好長期以來為擴大觀眾隊伍所做的一些通俗化工作，這時就進行得更加自覺，發揮了作用。隨著貴族家班的消失，蘊藉典雅的士大夫趣味也失去了對舞台風尚的領導和控制，不得不讓位於都市勾欄裏和鄉村廟會上那種粗鄙、質直、潑辣，然而更為元氣旺盛的民間趣味。

### 三、戲曲的雅俗定位

在中國文學發生與發展的歷史來看，一些通俗文學的品種或許永遠停留在「俗」的意義上，如民謠、話本、小說；但所有的雅文學幾乎都經過「俗」的階段，並保留著「俗」的殘存。而戲曲究竟是「俗文學」還是「雅文學」恐怕很難一語論定，但其的確經歷由俗化雅，再由雅轉俗的歷程。這與其生存的文學、文化背景息息相關。

城市的建立和成熟可說是通俗文學成長的最大主因。城市泛指人口集中，工商業發達，居民以非農業人口為主的地區，它通常是周圍地區的政治、經濟、文化中心。城市區別於農村的最基本特徵，在於經濟、社會、文化活動的高度集中性和人口的高度異質性。在城市流行的通俗文學都可視為市民文學，

<sup>4</sup> 陸萼庭：《清代戲曲與昆劇》（臺北：國家出版社，2005年），貳〈談昆劇的雅和俗〉，頁31-47。

市民的主體是那些沒有政治權力，生活較為貧困或不甚富裕，社會地位較低的城市平民，他們的共同特點是文化素養較低，自然是通俗文學的愛好者和接受者，即使是那些文化素養較高的市民如城市知識分子及鄉紳等，他們之中也有許多通俗文學的喜愛和接受者。任何作品都有一個吸引力的定向問題，作品所採用的語言越淺顯易懂，所表現的內容就愈貼近生活，接受的過程越輕鬆愉快，作品的吸引力範圍也就越寬。通俗文學顯然有這樣的特點。

在市民文學中還包括部分文人文學，其實現在所能見到的通俗文學多是由文人創作或經文人收集並整理的。雖然多數市民的文化素養較低，但城市知識分子及城居的賦閒官員卻有較高的文化素養，他們既是通俗文學的重要創作者、傳播者和接受者，又是文人文學的創作者、傳播者和接受者，他們創作的一些格調高雅卻又淺顯易懂、廣為流行的作品，既是文人文學，又可視為市民文學，至於那些精雕細刻，用詞艱深，只能在文人之間傳遞的文學即為純文人文學，自然不在此範圍內。

若粗略呈現文學現象的流程，主要是由創作、傳播、接受三個環節構成的。雅文學和俗文學，或者說文人文學與市民文學在這三個環節上都存在著明顯的區別，但既為文學，二者自然也相互交融。就創作方式而言，雅文學或是文人創作一般是作家的個人行為，俗文學或市民文學的創作則多為集體行為。就傳播方式而言，雅文學一般是採用私刻互贈、信件往來等文本傳遞方式，以及迎送、宴會、詩會、文會時的吟誦，俗文學則是書坊刻印投入市場、藝人表演、倡妓傳唱乃至群歌群舞的方式。就接受方式而言，雅文學或孤芳自賞，或在小圈子內互賞，俗文學則常常是集體行為，共同欣賞、集體欣賞，或爭相購買，洛陽紙貴，或劇場上萬頭鑽動，茶樓中群情振奮。前者也有吟誦，但一般通過文本方式進行傳播和接受，後者也有版刻，但更以口頭方式進行傳播。

而戲曲同時生存於士林和城鄉間，且以城市為大宗，其表現品味自然該有所調整。李漁關於「文章」和「傳奇」間的區別的二段文字，可作為雅文學和俗文學間的參照：

古來填詞之家未嘗不引古事，未嘗不用人名，未嘗不書現成之句，而所引、所用與所書者則有別焉。其事不取幽深，其人不搜隱僻，其句則采街談巷議。即有時偶涉詩書，亦係耳根聽熟之語，舌端調慣之文，雖出詩書，實與街談巷議無別者。總而言之，傳奇不比文章。文章做與讀書人看，故不怪其深；戲文做與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦

人小兒同看，故貴淺不貴深。<sup>5</sup>

今人之所尚，時優之所習，皆在「熱鬧」二字。冷靜之詞，文雅之曲，皆其深惡而痛絕者也。然戲文太冷，詞曲太雅，原足令人生倦。此作者自取厭棄，非人有心置之也。<sup>6</sup>

在李漁看來，文章專給讀書人看，傳奇則給所有人看。同是戲曲也有「熱鬧」和「冷靜」之別，冷靜只給文人看，熱鬧則給所有人看。

因此，戲曲宜走向大眾市場的通俗文學，方能符合市場需求。而要能作到「引人」「動人」的劇作應包含「情」「淺」「細」三個要素，所謂情，是內在特徵，即作品要以情動人，包括男女夫妻之情，民族國家之情，包括壯懷激烈之情，也包括婉約幽怨之情。大凡為大眾喜聞樂見的作品，總是以情感人的，何良俊《四友齋叢說》道：

大抵情詞易工，蓋人生於情，所謂愚夫愚婦可以與知者。觀十五國風，大半皆發於情，可以知矣。是以作者既易工，聞者亦易動聽，即《西廂記》與今所唱時曲，大率皆情詞也。至如《王粲登樓》第二折，摹寫羈情壯志，語多慷慨，而氣亦爽烈……是豈作調脂弄粉語者可得窺其堂廡哉。<sup>7</sup>

雖說「情」是文學作品的必要條件，但對通俗文學而言還必須通過「淺」和「細」來體現。此二項為外在特徵，即使用的語言應淺顯易懂，而描述人和事，又應該是細緻入微。谷口生《生綃剪弁語》所說：

夫說也者，欲其詳，欲其明，欲其婉轉可思，令讀之者如臨其事焉。夫然後能使人歌舞感激，悲恨笑忿錯出，而掩卷平懷，有以得其事理之正。<sup>8</sup>

用淺近、通俗的語言，細緻入微的描述，來表現蕩氣迴腸的真情，正是市民文學的優勢所在。也是市民文學的基本特徵。而這或許是戲曲所能尋求的最妥切的雅俗定位。

<sup>5</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·詞采第二·忌填塞》（臺北：明文書局，2002年），頁20-21。

<sup>6</sup> 李漁：《閒情偶寄·演習部·選劇第一·劑冷熱》，頁59。

<sup>7</sup> 何良俊：《四友齋叢說》（北京：中華書局，1959年），卷三七「詞曲」，頁338。

<sup>8</sup> 谷口生：《生綃剪弁語》，轉引自丁錫根《中國歷代小說序跋集》（北京：人民文學出版社，1996年），頁616。

## 第二節 明末清初劇壇的文化背景

每一種文藝品類都有其適合生長的社會文化生態環境，然社會文化生態環境又是隨著時代的發展而演變的，於是生存其中的文藝品類當然也會發生某種「進化」。要切入戲曲的「雅」「俗」問題，即要先自其生長環境的異動談起。

除了教坊、藝人自編自演外，許多作者編寫劇本的第一目的不是為了出版，而是為了自娛，或為自抒懷抱，成爲一種時尚生活方式，連王夫之這樣典型的傳統學者，也加入戲曲創作行列，而作者也沒有必要掩飾自己的真實身分，但作品的評價與是否爲市場接受，則是另一個問題。李漁曾提到作者天賦才情與創作的關係：

填詞種子，要在性中帶來。性中無此，做殺不佳。人問性之有無，何從辨識？予曰：「不難。觀其說話、行文即知之矣。說話不迂腐，十句之中定有一二句超脫；行文不板實，一篇之內，但有一二段空靈。此即可以填詞之人也。不則另尋別計，不當以有用精神，費之無益之地。」噫！性中帶來一語，事事皆然。不獨填詞一節，凡作詩、文、書、畫、飲酒、鬥棋、與百工技藝之事，無一不具夙要，無一不本天授。強而後能者，畢竟是半路出家，止可冒齋飯吃，不能成佛祖。<sup>9</sup>

強調劇作家與創作文藝品類間適才適性的重要性，亦隱指不是每個文人都適合創作劇本。但不管適不適合，許多文人皆大量投入戲曲創作，而文人也的確是傳奇的最大宗出產者、品評者。只是在明清，知識階層已產生了不同於傳統的質變。

### 一、多元化的知識階層

知識分子即士人，是一個比其他任何階層都更爲複雜的社會群體，農、工、商既是居民的社會身份，又是他們的職業即謀生方式。但士人卻只是一種身份而未必是固定的職業。在明清社會中，士人除了出仕一途，還有許多其他的可能，其中「山人」是值得注意的一群。

<sup>9</sup> 李漁《閒情偶寄·詞曲部·詞采第二·重機趣》，頁18。



「山人」是明清知識分子中一個特殊群體，他們都受過一定教育，有一定才華且自視甚高，他們一般是「處士」，沒有出任政府職務，即是知識分子的在野派。但他們並不全然甘於寂寞，或有甚者，千方百計進行鑽營，其上流為將相謀士，中流為豪門清客，下流則為市井無賴。而三者之間卻沒有絕對的界限，發跡者或躋身上流，落魄者或淪為下流。他們的活動方式與春秋戰國時期的「士」有某些相似，但身份與地位則不可同日而語。在春秋戰國諸侯紛爭之時，士可以言，以其才聳動君主，爭取高位。而在科舉取士的制度下，山人一般已喪失了出仕的機會，因此只能以其詩文、以其才智游歷於城市鄉村，斡旋於官府侯門，謀求生計。

其中，不得不提到明代的汪庭訥<sup>10</sup>。他是一位富商的養子，故而納貲成為南京國子監監生，後來繼承了養父的財產，成了商人。三十歲以後，通過捐貲做了鹽課副提舉，又自設書坊，成了書商。所以，他有著多重身分，有堅強的經濟支援，以他的名字署名的六個雜劇和十三個傳奇劇本，究竟那些是他的創作，那些又是他人捉刀或竊取他人的作品則不得而知。但在他身上，充分反映出明代士人、官員、商人相互轉化和融合的社會現象。

這些游離於正統仕途之外的知識分子之所以成為一股新勢力的群體，是因明代以來，商業空前發展，經濟上的富裕，使得更多的人得以接受教育，因而改變了他們的社會地位。但這些士人的人數，遠遠超過傳統仕途所能接受的容量，於是在社會上形了一批具有一般學養，且在經濟及社會活動方面較能優游自主的階層。此一階層受到社會侈靡風氣的影響，從而發展出一套特殊的士人文化，或說形成某種特殊的士人風氣，當時有人形容這種風氣：

嘗見讀書才士，與一切伶俐俊少，談及淫污私情，必多方揣摩，一唱百和，每因言者津津，遂致聽者躍躍。<sup>11</sup>

這種特點，在道德層面上或許是一種墮落，然而也在另一層意義上顯示了士人文化在當時時空下的質變。

袁宏道〈與徐漢明〉書中也提到：

弟觀世間學道有四種人：有玩世，有出世，有諧世，有適世。……獨有

<sup>10</sup> 汪庭訥(約 1569-1621)，安徽人，與當時仕名流如馮夢楨、張鳳翼、屠隆、曹學佺俱有交往。戲曲著作甚豐，現知有雜劇九種，傳奇十七種。

<sup>11</sup> (清)黃正光《閑邪正論》，引呂祖師語《愆海慈航》(臺北：廣文書局，1981年)，頁7a。

適世一種，其人甚奇，然亦甚可恨。以為禪也，戒行不足；以為儒，口不道堯、舜、周、孔、之學，身不行羞惡辭讓之事，於對不擅一能，於世不堪一務，最天下不要緊之人。雖於世無所忤違，而賢人君子，則斥之惟恐不遠矣。<sup>12</sup>

的確指出這種稍能書畫、稍能為文卻不足以名家的「有閒階級」，他們支撐著藝術普及化的功能，也在某種形式下活絡了藝術商品的流動，甚而促進了藝術消費的開展。

此外，就在商業活動帶動「逐利」風氣的同時，商人市民們亦熱衷於向士大夫階層的趣味與生活方式靠近。余英時曾指出明清時期的商人與士人階層間的聯繫，顯示部分士人曾「棄儒就商」，加入商人階層，而另一方面則是商人具有「儒意」，即對儒家學說與道德抱持嚮往之心。其實這個時期的商人、市民，他們所感興趣的不僅是儒意，亦包括能夠體現士大夫文化與趣味的各個方面。<sup>13</sup>於是，知識分子不僅在流動各階層中沾染了市井之氣，更在商業社會中增長了市儈之氣，一般商民亦能在經濟許可下，躋身文人階層；儒、商、民至此，已難有明確的界限，清初的李漁就是最明顯的例子。

李漁本身即是以「文藝技能」作為謀生的工具，在文學上，他自撰、自印、自銷，在戲劇藝術上，他自編、自導、自己經營劇團。山人清客與文化商人，對他而言，已合於一身。李漁以為其「商賈之心」、「市井之念」乃人人皆然，不僅無何鄙俗可言，而且是處世所需，切不可無。他認為市井之中，照樣可以樂守自得。他曾說：「但願貿易之人，並性情風俗而變之，變亦不求盡變，市井之念不可無，壟斷之心不可有，覓應得之利，謀有道之生，即是人間大隱」<sup>14</sup>。故對於他而言，這種謀取商業利益、自給自足的處世方式，恐是遠勝於看他人眼色的求官之途。

自明初開始，王公貴族、官僚士大夫逐漸替代下層文人和民間藝人而成為戲曲創作的主體，他們將貴族化、文人化的審美趣味滲透到戲曲創作中，造成了明代戲曲的普遍詩化、雅化，文詞派典雅綺麗的藝術風格和蔚為大觀的時事

<sup>12</sup> (明)袁宏道撰，錢伯城箋校〈與徐漢明〉，《袁宏道集箋校》(上海：上海古籍出版社，1989年)，第一冊，頁217-218。

<sup>13</sup> 見余英時：《中國近世宗教倫理與商人精神》(臺北：聯經出版事業公司，1987年)，〈新四民論—士商關係的變化〉，頁104-120。

<sup>14</sup> 李漁：《閒情偶寄·種植部·藤本第二》，頁246。

劇、歷史劇隱含的文人學士的主體精神，均表明傳奇在審美趣味上真正走上了徹底文人化的道路。如湯顯祖、徐渭等戲曲大師均通過劇作把作家個人對人生、社會的體會與思維及意義的探求傳達給觀眾，希圖以劇文為媒，在觀眾和讀者中尋求聽眾、知音，甚或能解決問題的智者。

但到了明末清初，知識分子的「質變」更加鮮明，上述傳統文人的劇作思維逐漸動搖，也連帶改變了戲曲的質性。

明代晚期，馮夢龍、凌濛初等人已逐漸注重戲曲的通俗化，如馮夢龍曾在批評范文若時說：「傳奇曲，只明白條暢，說出事情便夠，何必雕鏤如是」<sup>15</sup>，說出戲曲通俗明白的要點。凌濛初也曾有言：「曲始於胡元，大略貴當行不貴藻麗，其當行者曰本色……」「詞須累詮，意如商謎，不惟曲家一種本色語抹盡無餘，即人問一種真情話埋沒不露己。……亦此道之一大劫哉！」<sup>16</sup>

到了李漁，通俗已是戲曲的基本要求。對他而言，刊書搬戲是他主要、經常性的經濟來源，這使他不得不透徹分析各階層讀者的閱讀取向並有意迎合之以獲得好的銷量，因此他能做到重視平民觀眾的審美取向和舞台演出的實際要求。此外，李玉等蘇州派劇作家，雖不至如李漁般編、導、演一體，但他們固定為戲班創作劇本，以編劇為生，亦呈現另一種知識階層的風貌，在劇作中則力求「反映社會，表現人生」等貼近群眾的寫實風格，經營長久以來為文人劇作家忽略的表述層面。一時，在雙李的「革命」下，清初劇壇彷彿風雲變色，呈現迥異於以往文人傳奇的新鮮風貌。但這種氣象並未持續多久，在洪昇、孔尚任以呼應文人正統思維的姿態創作出具經典價值的劇作後，戲曲又回到雅的軌道中。

於是，洪昇、孔尚任等傳統文人劇作家，李玉為首的蘇州派劇作家，李漁等風流劇作家分別呈現風格迥異的劇作品味。他們或單純地敘述自己所經歷的那個世界，或描述著與他們所經歷的現實世界存在著相當的距離的世界，或直接而正面地描寫明清易代動亂時期，人們對黑暗現實的抗爭，或選擇在鋪敘男女韻事與風流情思的字裏行間，運用「零星」與「游離」的手法巧妙地反映了若干作者對於他所生活於其中的時代與社會的真實感受。透過劇情的組構，展

<sup>15</sup> 沈自晉《重定南詞全譜凡例續記》引，《南詞新譜》卷首，《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年），第29冊，頁1。

<sup>16</sup> 凌濛初：《譚曲雜劄》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁253。

現了部分的時代背景與社會氛圍。而在其中，我們似乎也依稀見到了屬於劇作家自身「依」「違」於傳統角色的身影。

## 二、雅文化與俗文化

雅俗的糾葛與爭鋒是歷來中國文學各個文體都曾面臨到的課題，戲曲亦然。相對於詩文，戲曲一開始就往「俗」的方向傾斜，但明傳奇在文人劇作家的力挽狂瀾下，維持一種雅緻蘊藉的基調，希望在感時風化的特質外，再上承詩詞的言志抒情路線。然遇到戲曲終將走向舞台、面對觀眾、踏入市場的「命運」，文人的這些堅持，開始顯得搖搖欲墜。

自然，文人所表述的「雅緻文化」面對相形被動的大眾，還是有其不可忽視的影響。決定大眾文化和審美趣味的因素，除了經濟和政治力量外，知識分子是很大的主導群，他們習慣為文化定位制定界限，告訴人們應當喜歡什麼和不應當喜歡什麼。從另一個角度來說，文人觀點不僅意圖在提高大眾的審美趣味，亦是在將大眾的審美趣味標準化，許多文化標準和趣味仲裁的產生和維護，都是為知識精英加以施行的。所以，當文人劇論家從各個角度來制定傳奇的美學規範時，除了先行消除內部的雜音外，亦是從外部來統一大眾的意識。但問題在於在這統一的過程當中，也同時吞噬了大眾的心聲、社會其他階層的資訊、消除了文化多元的意義，而沒有發言權的大眾則被塑造成「沈默的多數」。

不過，大眾並非永遠的沈默，尤其當「大眾」的族群已逐漸由市民階層所取代時。明清市民階層興起，市民階層文化比起過往的農業社會的民間文化更富擴張性，藉由其與商人階層豐富的消費互動，及與文人階層的交相融合，市民文化已替代了過去民間文化佔有的地位，且不再是過去不登大雅之堂的化外之民，他們打破了高雅文化的圍牆，將大眾统一到高雅文化的低級形式之中。於是，在戲曲的流播過程中，大眾並非全盤接收文人精心鑄造的戲曲成果，更非照本宣科地呈現文人的戲曲美學，而是有所為、有所不為地重新改造一套屬於自己的看戲哲學。

大眾本身就是「戲劇家」，他們普遍抱有一種享樂主義的人生觀，喜愛花花綠綠的色彩，他們的快感趨於成為大眾快感，即每個人「要求在同一時間得到快樂」。因此，大眾所喜愛的藝術，是一種自然而然的集體經驗、集體快

感。但在大眾文化的策略制定過程中，並不在意知識分子確立的趣味標準。大眾文化一旦成爲「消費產品」，很自然就爲市場規律所左右，大眾不必再仰仗知識分子的趣味標準來欣賞和享用他們的文化產品了。大眾應當消費那種文化，應當喜歡那些通俗文化，不喜歡那些通俗文化，有充分的審美自由，沒有人可以將他們的判斷加之於另一些人的趣味之上。換言之，趣味和風格是社會和文化所決定的，並不存在那一種一成不變的普遍模式或客觀理性來規範審美判斷。這可以解釋，爲何戲曲一旦形式成熟，進入市場，就逐漸與文人品味脫離的現象。

大眾文化的特點是從語言中心轉向視覺中心。這一種傾向歸根到底，將逐漸步入一種無深度性的表現模式，接著深層被表面所替代了，而且這替代不僅僅是隱喻，它是大眾文化的一個可悲的現實。於是，隨著戲曲的市場接受度愈高，戲曲就它同文學重疊的那一塊來說，已逐漸死去。大眾文化使人喪失對藝術的理解能力，因爲藝術表現的是另一個世界。

大眾文化整體上是一種大雜燴，它沒有文人細膩的剖析、系統化的架構，有的只是約定俗成的風尚。因此，在這種風尚的引導下，容易量產出表面五花八門，實際上卻千篇一律的戲曲成品，可發現，戲曲中的人物、情感、布局已逐漸被納入統一的形式，再加入一種巧加包裝的意識形態，趨向程式化。而爲求新奇感，劇中人性、情節愈是扭曲，就越有成功的希望，一味地競逐怪奇。若說戲曲屬藝術範疇，對藝術作品的接受有二種不同的側重方面，一種側重於藝術品的膜拜價值，另一種側重於藝術品的展示價值。顯然地，大眾文化中作品不復有神聖性和神秘性，而是著重於展示性，且越來越接近日常生活，滿足大眾展示和觀看自身形象的需要，故取材、敘事傾向平民化。

社會文化本是一塊角力場，體現的是那些互爲衝突的壓力互爲消長的關係。文化的形成則是一種標準化的過程，但這些產品又有一種似是而非的個性風格，個性化的過程有時反倒蒙住了標準化的過程。當戲曲的市民性逐漸掙脫文人的標準化趣味後，又自行內化出自己的一套審美標準；而在昆曲化傳奇終結南戲諸腔競奏的局面後，又得面臨清末被花部眾腔淹沒的命運。因此，戲曲其實是在文化環境中同中求異，又異中求同的循環過程。所謂「合久必分，分久必合」，文化就是不同形式和樣式持續不斷的交互作用、制衡、衝撞、競爭以及影響的結果。

正由於大眾文化的口味和標準，未必是籌畫在先的劇作家或劇場經營者所能完全掌握，故戲曲文化的風尚就在生產者(劇作家、導演)與消費者(觀眾)之間那不平衡的關係中擺盪著。不過，在雅俗的拉距中，只有彼此勢力的消長，卻不存著「全面取代」，亦即沒有其中一方會因另一方的興起而徹底消亡，「分眾市場」永遠存在。

### 三、戲曲的商品化

當商業精神注入戲曲市場時，代表幾項意義，即消費者作主、戲曲品味的可操縱性及戲曲藝術的普世化、平庸化。

就商人的眼光來看，戲曲真正的主體不是作者，而是戲曲本身；一切的戲曲行動都是被搬演、被觀看的過程。戲曲本身的意義唯有透過觀眾操作的行動才得以彰顯。而在劇場中，與觀眾互動的是演員，而非作者。因此，演員和觀眾的因素，是戲曲風尚必須考量的終極標的。

劇作是劇作者對社會人生的看法，完成的劇作變成一個開放的、多義的話語系統，進入舞台後，因影象和聲光的納入而產生更多元的意識形態性，比語言更難察覺。此時，觀眾必需能解碼，才能獲得譯本的意義，如果觀眾看不懂，就沒有「消費」，「意義」就沒有進入流通領域，而最終是產品沒有被「使用」。能看懂或消費戲曲的意義，即在無意識中接受意識形態的控制。然而這不代表觀眾所接收的訊息皆是傳送者「傳遞」的，相反的，在許多的觀劇經驗中，所獲得的訊息符碼，都是接受者自行「生產」的。可見劇作一離開了作者，就有自己獨立的生命；搬上舞台，蛻變出另一種生命；進入觀眾耳目後，又衍生出新的生命。

因此，由觀眾角度來審視戲曲的傳播流程，方能確保訊息的傳達與否，亦是較周全的審視切口。然而，觀眾(消費者)雖是戲曲品味不可忽視的一環，但在整個戲曲生產過程中，他們佔的其實不是主位，而是客位，亦即他們不是生產主體，而是生產者要供應的對象。故觀眾雖可以自己的好惡主導戲曲風尚，但對戲曲從案頭創作到舞台搬演，他們幾乎是無能為力的。可知，表面上看似觀眾操縱戲曲審美品味，從另一個角度來看，他們也是被操縱者。

而如李漁般的「暢銷」劇作家顯然是非常熟悉這種操縱模式，他將戲曲產

品商品化，使其走出只有作者一人或少數人無償享用的範圍，於是生產者(作者、劇場經營者)的努力成果可以有償地為更多人所分享，使更多的人享受到戲曲藝術的力量與樂趣。同時，生產者也可以由此獲得了相應的經濟獨立和人格平等。李漁這種把戲曲產品通俗化、商品化的做法，無疑加速了戲曲藝術的普世化和平庸化。此外，台下觀賞的專業劇評家對戲曲雖無明顯的商業操縱，但他們從另一個方面將戲曲的觀賞價值大力抬高，將觀劇的對象(演員、舞台表演)藝術化，不論是演員台下的養成與台上的高妙風致，不論是搬演前導演的匠心精營與搬演時人劇合一、情景交融的神合之境，都是曠日費時、苦心雕琢的藝術品，且由觀劇眼光所推崇的藝術屬聲光技藝的範疇，又與文人的劇作藝術不同。

於是大眾在商業的運作下，對戲曲不斷追求新流行、新風格、新感覺與新經驗，最後導致觀劇本身的行動成爲一種風尚，而戲曲被當成商品加以消費。此時，消費已不是單純的實用性問題，而是衍化成一種品味與生活方式的象徵符號。劇場成爲消費文化的幻想和特定的消費基地，進而產生由身體感官直接得到刺激與美學的愉悅感。

風尚所及，使得當時社會瀰漫一股「以戲爲尊」的現象，陸萼庭曾舉例說道：

就以所謂「乾嘉之世」來說吧，那時蘇、揚兩地如火如荼的演劇盛況，我們還不難從載籍中勾勤一個輪廓來。蘇州山塘上一個少年學戲成功了，成爲一種「幸福」，竟然是「爺娘驚喜鄉里賀」。成名的演員到處受人歡迎，反使讀書人相形見絀。……揚州一個鹽商宴客演戲，劇目單還得請名書法家寫呢！<sup>17</sup>

戲曲的普世化，反映了原本屬於次文化的分眾市場(商業劇場)已搖身成爲主流市場，而文人戲曲圈正在逐步萎縮。並不是文人劇的創作群變少了，而是他們的觀眾規模變小了。雖然如此，他們還是堅守自己的創作理念，李玉、李漁等劇作所帶來的商業衝擊對壁壘森嚴的文人創作界可說影響甚微。於是，到了清末，雅部與花部各據一方，一個所謂的大眾市場正在消失，分眾市場卻逐漸百花爭妍。典雅的劇作得到了口碑，通俗的劇作得到了觀眾，後者雖然在戲曲史

<sup>17</sup>陸萼庭：《昆劇演出史稿》(臺北：國家出版社，2002年)，第四章〈折子戲的光芒〉，頁262。

裏始終評價不高，但他們卻以更實務的方式長治久安，因為商人經營的對象永遠不是品質，而是市場。

### 第三節 李玉劇作：雅體俗用

關於李玉的文字記載很少，焦循《劇說》卷四曾記載：「元玉系申相國家人，為孫公子所抑，不得應科試，因著傳奇以抒其憤，而「一人永占」尤盛傳於時。其《一捧雪》極為奴婢吐氣，而開首即云：「裘馬豪華，恥爭呼貴家子。」意固有在也！」<sup>18</sup>說明李玉低賤的出身和高遠的理想。李玉的身分背景在昆曲作家中甚為少見，如湯顯祖、沈璟、袁于令等，自他們呱呱墜地起，名望和地位即在眼前，用不著花一輩子的時間和精力去博取；即使不是官宦人家，只是平民百姓，也強於奴僕，因奴僕連憑借自己努力求取功名的自由都沒有。李玉因為其父曾為申時行的家僕的關係，不能參加科考，即使有過人的才能也無法伸展。因此，李玉大半生平很不得志，「李子元玉好奇學古士也，其才足以上下千載，其學足以囊括藝林，而連厄於有司。」<sup>19</sup>但即便如此，李玉也沒有停止過對功名的追求，「晚幾得之，仍中副車。甲申以後，絕意仕進，以十郎之才調，效耆卿之填詞。」<sup>20</sup>等申時行下台，擺脫奴婢身分的束縛，他雖已屆晚年，但還是參加鄉試，中了副車，可惜，希望剛剛出現，易代之難降臨，成為明朝遺民的他，只好以消極的「絕意仕進」來顯示胸中的氣節和對故國的緬懷。

李玉與李漁一樣，都是布衣文人，生活、創作年代大致相同，且都與商業結緣，屬「賣賦以糊其口」的多產戲曲作家，不過李漁的出身要比李玉高，他的人生道路也較順暢。此外，兩者還是有本質上的差異，李漁為娛人，為商業回報而作劇；李玉雖也以賣戲文為生，但仍在劇作中依附自己的憤懣與寓托。

李玉坎坷的身世，使他要借傳奇創作來表達心曲的意念也就更加強烈。李

<sup>18</sup> 焦循：《劇說》卷四，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，頁158。

<sup>19</sup> 吳偉業：《北詞廣正譜·序》，《善本戲曲叢刊》第80冊（臺北：台灣學生書局，1984年），頁8。

<sup>20</sup> 同上註，頁9。



玉自言「數奇不偶，寄興聲歌」<sup>21</sup>，錢謙益也說他「蘊奇不偶，每借韻人韻事譜之宮商，聊以抒其壘塊。」<sup>22</sup>吳偉業在他為李玉所作的《北詞廣正譜序》中詳細分析了李玉一類作家創作戲曲的心態，認為李玉是屬於淪落不偶的「士之不遇者」，他「鬱積其無聊不平之慨於胸中，無所發抒」<sup>23</sup>，因此就借創作傳奇傾泄出來，一吐心中的不快，「陶寫我之抑鬱牢騷」，也即是「借他人酒杯，澆自己塊壘」，他認為李玉的傳奇都是這種屬於這種「以寓顯微闡幽之旨」的有意有為之作。因此，李玉「身為下賤，心比天高」的出身與性格，使其雖蟄伏在民間，卻懷著抱負、才華，在奴婢身分中奮力一搏，在功名未遂、易代之苦中壓抑，而支持他的信念，是「有朝頭角錚嶸日，凌煙標名姓自香」<sup>24</sup>的主流仕宦思想。這也造就李玉戲曲作品中，以民間通俗形式包裝文人深刻寄寓的獨特風格。足見李玉劇作雖立足於商業需求，但絕非只是為商業利益之作。

### 一、貼近市場

想入仕卻只能在民間活動的李玉，以劇本的有價創作維生，有別於一般明清文人劇作家。他與民間職業戲班關係密切，創作的劇本都是為了給職業戲班演出用的；當然劇本是有償賣給職業戲班的，因為這是他賴以為生的手段。李玉作品傳播很廣，每有新的作品脫稿，各戲班即爭著排練上演，《墨憨齋重訂永團圓敘》記述：「一笠庵穎資巧思，善於布景……初編《人獸關》盛行，優人每獲異稿，竟購新劇，甫屬草，便攘以去。」<sup>25</sup>錢謙益《眉山秀題詞》說：「元玉言詞滿天下，每一紙落，雞林好事者爭被管弦。如達夫、昌齡、聲高當代。酒樓諸妓，咸歌其詩。」<sup>26</sup>可見其作品強大的市場接受度。

劇作家的職業化雖已在元雜劇時代呈現過，但在明清文人為主體的戲劇圈卻仍屬新生事物，也代表劇作家從創作動機，創作手法，作品形式、內涵的大量質變。在一般文人眼中，戲曲即使不能登正統文學之列，亦與詩歌、音樂、

<sup>21</sup> 李玉：《南音三籟·序》，《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004年），頁1785。

<sup>22</sup> 錢謙益：《眉山秀·題詞》，同上註，頁1789。

<sup>23</sup> 同註19，頁1-2。

<sup>24</sup> 李玉：《麒麟閣》曲文。

<sup>25</sup> 馮夢龍：《永團圓·敘》，《中國古典戲曲序跋彙編》，頁1467。

<sup>26</sup> 同註22。

美術等被視為一種愛好，自娛的成分居多，重在「表現」，而非「表達」，劇作家心中的劇場，在意的是如何正確的呈現自己的理念，而很少考慮到演出的難易度和觀眾的接受度。職業劇作家則不同，它具有商業性，成為生產、銷售等環節的源頭，因此創作時不僅要考慮個人的愛好，更要考慮觀眾的欣賞需求及戲班演出的實際狀況。李玉的許多劇本是應戲班老板的要求而作的，在蘇州這個商賈聚集，宴會不斷，好戲連台的商業城市，李玉的創作成了推動和呼應戲曲商品化消費的重要一環。

在展現貼近民眾的親切趣味上，李玉塑造許多下層人物的形象，如《一捧雪》裏的莫誠、湯勤，《清忠譜》裏的義士和市井無賴，《占花魁》裏的賣油郎，《萬民安》裏的織匠葛誠等，這些人有善有惡，有的重情重義，有的忘恩負義，他們就像生活在觀眾周圍最平常熟悉的面孔，呈現群眾生活的喜怒哀樂，近距離的牽動著台下觀眾的悲喜，形塑戲曲描述對象的親切通俗性。

就劇作內容而言，明亡前，李玉的劇作主要是「一人永占」，側重描繪市井人物和世俗人情，據馮夢龍〈《永團圓》敘〉記述，《人獸關》是李玉最早的作品，寫沒落財主發財後負心變犬的故事；接著《永團圓》說的是富商勢利悔親的故事，《占花魁》取材話本小說，敘賣油郎的愛情故事，《一捧雪》則寫忘恩負義的裱褙匠與義僕、貞妾的故事，其主人公既不是王公貴族，也非文人名士，而是生活在社會底層的商人、財主、裱褙匠、賣油郎，偏重生活的寫實。入清後，李玉劇作題材有了轉變，不再只是針對世俗人物的刻畫，而是更強烈的烘托在時代劇變中的英雄人物與事蹟，其筆下不論是歷史上的民族英雄，或現實的忠臣，或市民好漢，都屬於正面的悲劇人物。《萬里圓》裏的史可法、《牛頭山》的岳飛、《清忠譜》的周順昌和五義士及《萬民安》的葛成，他們或對抗異族侵略，或反對閹黨迫害，或反抗稅監壓迫，其堅決的信念與視死如歸的精神，使全劇綻放有別於其他劇作的戲劇張力與人物光彩。李玉以下層文人的視角，正視這群常被劇作家忽略的普通人民，完整且立體地呈現他們的卑微、卑劣、義氣與無奈，說明他不同於士大夫劇作家的寬闊審美視角。

在明清傳奇史上，最早著力描摹傳寫世俗社會生活的作家是明萬曆年間的沈璟，這種市井風習和平民口味在李玉等蘇州派作家的作品中得到有力的發揚，究其原因，和晚明以後社會風氣的轉變有關。郭英德即指出：

中國古代戲曲小說作品所關注的藝術世界由古典世界、神話世界更多地

轉向世俗世界，這是從明萬曆年間濫觴的，以《金瓶梅》小說和沈璟傳奇為表徵，直到明末馮夢龍編輯《三言》，凌濛初創作《二拍》以及《醒世姻緣傳》等作品的問世，方才形成掀天波瀾。流風所及，甚至宮廷中也喜歡上演描寫世俗生活的劇目，劉若愚《明宮史》談到明宮時的戲曲演出時就說：「……備極世間騙局醜態，並閨閫拙婦痴男，及市井商匠習賴詞訟，雜耍把戲等項。」蘇州派作家以重筆濃墨盡情摹寫世俗生活圖景，既是這股時代潮流的產物，也為之推波助瀾。<sup>27</sup>

李玉作品中取材自時事、歷史外，改編自《三言》、《二拍》等通俗小說的就有六種<sup>28</sup>，足見李玉劇作是朝貼近民眾的方向來展現的，描述市井小民在歷史的洪流中，在社會事件裏的形形色色；可說是將雅正的主題，作了通俗的表現。

在寫作主題上，「傳奇十部九相思」，愛情戲、風情戲是傳奇的主流，亦是最膾炙人口的市場取向。即使身負歷史感的《長生殿》、《桃花扇》，亦或多或少的在生旦情愛著墨。但李玉作品卻常見對情愛戲大刀闊斧的刪減：在其傳世的十八部劇作中，只有《占花魁》、《太平錢》、《眉山秀》三部屬愛情婚姻戲，其他的都是歷史劇和時事劇，且純寫事寫人，不談情說愛。如《一捧雪》中莫懷古與其妻妾，《清忠譜》中周順昌與其妻女，主要是家人間的關懷，與男女情愛大不相同，且多半處於陪襯地位，不是描述主體。可說以李玉為主的蘇州派在其多數的劇作中，皆傾向以歷史、時事等較陽剛性的題材為創作主軸的方向，並寄寓著一種有感於明清「易代」激切的「諷世」情懷，對照其時的歷史背景，他們呈現一種普遍的時代使命感或亡國之痛的感傷。這是李玉劇作中強烈的「雅正」取向，屬中國傳統士大夫文學精神的流露，亦是李玉骨子裏文人思路的反映：藉歷史人物抒發自己的報國雄心，藉戲曲抨擊現實弊端，並在這方面與元雜劇作家有著極大的相似度。

再者，於腳色配置上，李玉改變了文人劇作家重生旦輕淨丑，重才子佳人輕市井小民的創作傾向。如在《一捧雪》中，以副淨扮演的湯勤，是牽動劇情的主要反面角色，這個地位低微的裱褙匠，因為他的技藝得到莫懷古的信任，進而得以親近嚴世蕃；又因他的洩密導致莫懷古的殺身之禍，接著他的趕盡殺

<sup>27</sup> 郭英德：〈刺時傷時 顯微闡幽—論蘇州派傳奇的文化內涵〉，《北京師範大學學報》（1996年第3期），頁99-100。

<sup>28</sup> 分別是《人獸關》、《占花魁》、《太平錢》、《長生像》、《風雲會》、《眉山秀》。

絕更將劇情推至一步緊似一步的巨大張力，其重要性不僅超越淨角的嚴世蕃，更直逼生角莫懷古。此外，以末角扮演的莫誠，以小旦扮演的雪娘，以接力的方式串起劇中正義凜然、大無畏的正面力量，成為全劇能反撲邪惡勢力的重要支柱，其光芒不僅蓋過僅於頭尾出現的正旦莫大娘，亦使性格被動懦弱的正生莫懷古相形失色。這種以生旦陪襯淨末的配置方式，相當少見，即使強調通俗趣味的李漁亦未見如此強力顛覆傳奇生旦結構的作法，可說是李玉劇作的一項突破和特色，亦是其劇作得以表現新鮮感的原因之一。

總的來看，李玉戲曲具有貼近世俗人生，關注時事政治的創作傾向。即使是愛情劇和神佛劇，在其筆下也往往潑染了世俗的色彩，含蘊著政治的風雲。李玉在《占花魁》中就明確指出：「何須說鬼更談天？」在《永團圓》尾聲裏又說：「又不是談天說要話風流」。且將《占花魁》中花魁女莘瑤琴和賣油郎秦鍾的愛情故事，置於北宋末年金兵入侵、國家興亡的背景中加以描寫。這種將離合之情與政治興亡緊密結合的構思方式，可說是開啓之後《長生殿》、《桃花扇》等名著的先聲。而其貼近市場的手法在「實」，不在「趣」。

## 二、外俗內雅

李玉的身分和地位，使他對社會底層的一般民眾有深切的了解和體會，所以創作起來得心應手。但這樣的「世俗」、「通俗」並不是李玉作品的單一色彩，以平民百姓為描述主體，也不盡然就代表李玉單純的想為他們發聲。可以看出，在李玉劇作中，遇到價值評判或民族大義時，士大夫的主流思想、家國主體的大我取向便更形強烈。如頌揚忠貞的愛情、捨身的義僕、慷慨就死的忠臣義士，抨擊忘恩負義的負心人、見利忘義的勢利人與謀取私利、殘害忠良的奸佞小人，使善惡對抗成了劇作的重要主題，且謹守僕忠於主，臣忠於君的規律。於是《一捧雪》中即使莫懷古天真、懦弱，在義僕代死，貞妾殺敵殉命，家師恩義保子下，最後仍能一家團圓，玉杯無傷。這是因為李玉的價值觀仍是站在傳統儒學思想中士大夫的立場。而描寫周順昌、顏佩韋等人反抗的決絕，不僅是反映社會的現實，亦是作者自我內心的投射。這種潛在的反抗意識表現在《牛頭山》中岳飛的大破金兵，《連城壁》中藺相如完璧歸趙，《麒麟閣》瓦崗寨秦無法忍受隋朝統治揭竿起義等情節中，這些的蘊含著作者對現實的批判，對故國的懷念及對復明的渴望。

李玉作品的中心衝突，往往是高尚的道德情操和卑劣的個人慾望的衝突，亦是綱紀崩壞的社會和潔身守義的個人的衝突，進而歌誦高尚的道德和節操，表現出高度自覺的社會責任感和十分強烈的倫理道德教化傾向。但和明代那些赤裸裸的鼓吹教條的劇作不同，其作品是以貼近世俗人生的鮮活形象來達到「筆底鋒芒嚴斧鉞，當場愧殺負心人」<sup>29</sup>的動人效果的。

如在《一捧雪》中，熱情歌頌了義僕莫成的代主而亡、婢妾雪艷殺賊自盡和友人戚繼光的為友仗義，嚴厲鞭撻了奸詐小人湯勤的忘恩負義、損人利己，從而形成全劇「義」與「不義」兩種倫理觀念的激烈衝突，體現了作家勸善懲惡、拯救世風的創作意圖。《一捧雪》所建構的這種道德行為與非道德行為的衝突，是很典型的李玉劇作模式；而這種衝突雖是由於政治或社會的負面力量，但劇中的正義價值還是建立在對朝廷政治的寄望上。如在《清忠譜》裏，寫東林人士周順昌與五義士對魏忠賢閹黨的抗爭，劇中認為社會所以黑暗，是因當權者不施仁治，推行專制；權奸所以可惡，因其權慾膨脹，叛逆宗法制度；官場所以腐敗，乃因損公益私，違背清廉的操守。故作劇目的在「更鋤奸律呂作陽秋，鋒如鐵」（《清忠譜·譜概》），而理想結局即是：

目前新主登極，大振乾綱；魏賊正法戮尸，群奸七等定罪。世界重新，朝野歡慶。向日冤陷構忠臣，謫戍者悉已召回復職，慘死者盡皆寵錫表揚。……九天雨露洪恩重，萬里山河氣象新。（《清忠譜》第 25 齣〈表忠〉）

於是逆賊受到懲罰，忠臣揚眉吐氣，朝廷政治又得到新生。可見，李玉對恢復符合道德理想的社會秩序充滿了信心，亦堅信政治倫理和道德規範的治國功能。這樣的思惟大抵上是符合士大夫的傳統價值觀，但在劇末安排「平反」的光明尾巴，也是符合一般民眾在苦難中期盼希望的生活態度的。與《桃花扇》中面對江山易主便心生絕望，繼而隱遁山林的安排不同，李玉劇作中有積極的「撥亂反正」的企圖，他一則維護儒家政治體系雅正的道統，一則站在世俗的觀點，提供市井小民希望的契機，因為對他們而言，生活只有面對，沒有逃避，只因無處可避。

然而與此同時，李玉劇作亦顯現濃厚的社會階級意識，如在《一捧雪》裏，莫成認為主人莫懷古是「擎天柱」，萬萬死不得，自己是「小人」，死了

<sup>29</sup> 李玉：《人獸關》卷末收場詩。

只當是報答主人的「豢養之恩」，於是挺身替莫懷古而死，毫無怨言。劇中的「復仇」與「平反」亦分爲兩大階層來處理：屬中下階層的莫誠、雪艷、湯勤，莫誠爲主人代戮，雪艷手刃湯勤，繼而身殉，是「體制外」一命償一命的「私刑」作爲。而屬上層階級的莫懷古一家，則在戚繼光的暗助下，待其子莫昊中學後，向皇上告御狀，使嚴世蕃伏法，得以平反；走的是「體制內」求上級作主、正名的路線。兩相比較，顯示李玉心中仍存在對傳統社會價值無法逾越的鴻溝。

可說，李玉並非完全站在平民的角度來塑造平民形象，表達平民心聲，而是更多地以士大夫自居，居高臨下地俯視，借平民的形象風貌，表達文人士大夫的情感和觀念。李玉身爲一個爲傳統道德所支配，又爲平民意識所吸引的布衣之士，使其在道德人格和自然人性中無可避免地陷入雅俗錯位的灰色地帶。於是，我們看見李玉作品中以雅化俗，俗中見雅的繁複特質，俗的是語言、題材、人物，雅的是主題、文字、結構。

### 三、集體創作意識

值得注意的是，李玉的創作並非一支獨秀的個人構思，其身邊還有一批龐大的並行者，形成一股不容忽視的劇作態度。以李玉爲首的蘇州派，不僅是理念相合的一群劇作家，他們的創作也不是完全的個體行爲，他們常常聯合起來創作劇目，據吳新雷先生記載，「李玉和朱佐朝合作了《一品爵》、《埋輪亭》；朱氏兄弟等四人分頭寫了酒、色、財、氣四劇，再合起來編成《四奇觀》；朱素臣、過孟起、盛國琦三人集體創作了《定蟾宮》；葉稚斐寫《後西廂》因病中止，便由朱雲從來續成；而李玉的《清忠譜》在刻印前特請畢魏等三人研究改編。」<sup>30</sup>這樣的創作集體，前所未有的，共同創造戲曲史上的斐然成就，亦打破了劇作成爲作家私密世界呈現的一貫思維，使劇作拋開文學作品的束縛，走向更重視戲曲特質，貼近市場的商品價值。

在蘇州這塊有著強大的經濟和人文優勢的土地上，市民階層在能動地體現自身文化價值的同時，也在創造著文化。作爲一個新興的城市階層，他們的文化追求雖然無法避開貴族精神在各個領域的薰陶、制約和指導。然而，在這個過程中，市民作爲財富的主要創造者，他們的文化接受和蘇州的傳統平民有著

<sup>30</sup> 吳新雷：《李玉生平、交游、作品考》，《中國戲曲史論》，頁 139-140。

不盡相同的非被動模式，即常常要顯示一種獨立的自我意識。市民觀眾在潛移默化地接段趨雅的審美追求時，也同時「俗化」著貴族的審美標準。在戲曲的領域裏，士大夫和市民兩個階層對於觀眾席的爭奪過程表現為貴族精神的自上流下和市民意識的由下溯上的雙向流匯交融。

變革了的社會對戲曲而言，挑戰和機遇同時並存。李玉等蘇州派作家的傑出貢獻就在於不失時機地把握住了機遇，他們適應新的觀眾心理與市場態勢，總結了社會審美的主流需求，從文本著手，改造了傳統的編劇程式，把劇本重心從「曲」轉移到「劇」，通過製造懸念取勝，情節起伏跌宕、簡練緊張並扣人心弦，正相應了社會的心理狀態和生活節奏。同時，藉由這樣的通俗途徑，達到貴族精神與市民意識的交融可能，賦予劇作在雅、俗的摻合下更多元的展現風貌。

#### 第四節 李漁劇作：以俗代雅

與同時的作家一樣，李漁歷經明亡的悲劇，對時代的變遷、歷史的動亂有所體驗，並在其詩文中有所反映。但特別的是，李漁沒有將失去家國的哀痛和感傷寄托或寓意在戲曲裏，他的劇作裏只有風花雪月，沒有豪言壯志，沒有慷慨激烈，明代遺民心中的創傷在李漁這裏沒有絲毫痕跡。他呈現的是文人的越軌人生，胸無大志，隨遇而安，盡情享受生活。

作為文人的李漁長了一雙商人的眼睛，看到了孕育在昆曲藝術裏的商機，並充分的加以利用，付諸實行。李漁的商業意識決定其創作劇本時必然要考慮觀眾的欣賞品味。既然他與觀眾是賣方、買方的關係，爲了更好的推銷產品，首先要琢磨和把握觀眾的欣賞心理，雖然因此降低了作品的格調，放棄了作品的文學理想，但他將觀眾擺在第一位的創作思想卻一舉揭開的戲曲的神秘面紗，使其從藝術的象牙塔中走出，坦然地面對觀眾，在商業市場裏接受考驗。

李漁將戲曲引至市場化的方向，確立娛樂導向的戲曲目標。故強調風格喜劇化、語言題材通俗化、技巧新奇化。正因爲這種爲觀眾解頤的觀點，戲曲必定要有引人發笑的喜劇感、通俗易懂的親切感與出乎意料的驚奇感。

## 一、作意新奇

李漁作品「俗」的特色，首先表現在「選材」上。他明確主張要從日常生活出發，從現實當中找尋材料。因此《十種曲》大多著眼於日常生活當中的物事人情，如夫妻之情，朋友之情，父子之情等，最多的當屬表現男好的愛慕之情，即才子佳人戲。雖說「十部傳奇九相思」，但被用濫了的情愛題材，若構思奇特，涉筆成趣，花樣翻新，使作品有不同的風格特點，如佳人奪才子的《鳳求鳳》，假戲成真的《比目魚》，錯放風箏，陰錯陽差的《風箏誤》等，均見奇思妙想，如在《風箏誤》一劇中用了三分之二的篇幅敘寫日常生活如家庭賀歲，官僚懼內、妻妾爭醋，紈褲子弟厭學嫖院，朱門好子懷春思婿，風流才子題詩抒情，男女私會、納聘招親與洞房趣事等，均為士庶生活中所聞所見之常事。觀眾看來覺得生動親切，因而產生「戲在我中」「我在戲中」的感覺，戲臺上下極易形成情感上的交流，然而戲曲反映現實生活雖然可貴，李漁的成功處卻在於他善於在平常生活中挖掘出新奇的主題，他曾說「即在飲食居處之內，布帛菽粟之間，儘有事之極奇，情之極艷。」<sup>31</sup>呈現「世情化」、「平民化」的傾向。

如此較之當時的兩大劇作弊病：「皆老僧碎補之衲衣，醫士合成之湯藥」或「牛鬼蛇神幻而不根，鑿空羽化妄而鮮實」無疑是一種極大的創新。一方面他以去雕飾、忌華麗的寫實手法較真實的反映世態，另一方面他又不遺餘力的追求新奇，並道：「人惟求舊，物惟求新，新也者，天下萬物之美稱也，而文章一道較之他物，尤加倍焉。戛戛乎陳言務去，求新之謂也。」<sup>32</sup>宣稱自己的作品「不效美婦一顰，不拾名流一唾，當世耳目，為之一新。」<sup>33</sup>這個「新」主要表現在情節技巧上面。所謂「只是使人想不到、猜不著，便是好戲法」<sup>34</sup>，而其最大的突破，在於重建戲曲的衝突效果。

《風箏誤》劇中有許多傳奇不可少的傳統形式、元素，但也有不少新奇的因子，成為典型的「舊瓶裝新酒」，即使是舊的素材仍能作出新意，所謂「熟

<sup>31</sup> 李漁：〈窺詞管見〉，《李漁全集》卷八（臺北：成文出版社，1970年），頁1291。

<sup>32</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·結構第一·脫窠臼》，頁8。

<sup>33</sup> 李漁：〈與陳學山少宰書〉，《李漁全集》卷三，頁418。

<sup>34</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·格局第六·小收煞》，頁53。



套翻新」。如關目為戲曲情節的一部分，某些常用的關目，經過大多數作家的一再襲用，會形成大致固定的內容與形式。對此許子漢與林鶴宜先生已分別提出相關研究。<sup>35</sup>就《風箏誤》的關目而言，表面上維持慣有的「生上場-抒懷」、「旦上場—訓女」、「赴試」、「夢境」、「請媒」、「起兵交戰」、「生旦聚合」、「團圓慶賀」等常見關目，但在實際操作上又做到同中有異、別出機杼，使程式化的襲舊也能有創新的表現。如「賀歲」中的韓生抒懷，抒的不是人生襟抱、仕途寄望，而是對才貌雙全佳人的難覓感到無奈。「閨哄」中不再是以婦德婦規訓戒女兒的戲碼，而是二母二女的唇槍舌劍，眾女們或言辭狠辣，或面軟心硬，皆不是好相與的腳色，與過往戲中溫良恭儉的旦角形象迥異。「夢駭」雖是夢境的形式，但內容荒誕不經，純是鬧場，可說是「驚醜」的續集，就情節推展性而言，除突顯韓生日有所「懼」，夜有所夢外，對往後關目沒有任何預示功能，其推展性是零。但因為是夢境，可容納的「新奇」尺度也就更寬，以此作為科諢的娛樂點，頗具新意。再如結合中舉而來的「請媒」，打破常見一對一的說媒橋段，讓眾家女子一一上場，接受韓生的公然相親、品頭論足。「起兵交戰」則上演卡通化的象獅大戰。生旦雖一開始曾以詩相會，但因緣不巧，遲遲無緣會面，直到 29 齣「詫美」才首度聚合。結尾的團圓慶合，表面平和歡慶，私下卻是暗潮洶湧，戲味十足。

此外，在同齣戲中前後關目雷同的情節、相似的人事最易令人生厭，一般多避之。但若能同中求異，在類似的人事中出現不同的情境和結果，反能激出新的火花，引起觀眾興味，此為「特犯不犯」<sup>36</sup>。當觀眾看到類似情節在不同情境下重複發生，但其間又存在微妙的變化，即會增強前後比較、貫通，從而使不同人物、不同境況產生串聯反應，運用得好，能增強劇本情節的整體感、綿密感。在《風》劇中，分別出現二次放風箏（「和鷓」「囑鷓」）、二次韓生遇愛娟（「驚醜」「夢駭」）、二次洞房（「婚鬧」「詫美」）的類似關目。第一次放風箏是「無心插柳柳成蔭」，第二次放風箏卻是「有意栽花花不開」。第一次韓生遇愛娟是「由喜轉驚」，第二次是「由驚轉懼」。第一次洞房，是愛娟

<sup>35</sup> 見許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（臺北：臺大出版委員會出版，1999年）第二章「論關目」第四節「單一關目的發展」，頁57-62。林鶴宜《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁書局，2003年），「貳·論明清傳奇敘事的程式性」，頁63-125。

<sup>36</sup> 金聖嘆評《水滸傳》第十一回回首有一大段話講了這種「避」和「犯」之法。即所謂「將欲避之，必先犯之」、「特犯不犯」。見《第五才子書施耐庵水滸傳》（鄭州：中州古籍出版社，1985年），頁201。

自揭醜事，使喜事變鬧劇，第二次洞房，是韓生成見在胸，後知誤認，使鬧劇變喜劇。同中生異的操作方式，使關目串連產生前後呼應的趣味效果。

在《風箏誤》中的〈閨閨〉、〈婚鬧〉、〈媒爭〉、〈夢駭〉、〈題鷓〉、〈和鷓〉、〈囑鷓〉、〈冒美〉、〈驚醜〉、〈拒奸〉、〈姘美〉等，從這些概括精鍊的小標題就可看出，在努力追求整部作品的故事新奇、情節曲折的同時，李漁將作品的每一齣都題解成一個小小的故事單元，而且在這些小單元中，作者也儘量避免故事的平淡與敘述的靜態，而是以一次又一次的衝突意外充分發揮著戲劇手段的特長。

但不可否認的是，李漁劇作雖每能出奇制勝，其作品也常因追奇弄巧而產生荒唐鬧劇式的走調，而因偶然、巧合的大量運用，也降低了作品本身的格調，並墮入另一種窠臼。

## 二、生動、淺近、詼諧的語言

經歷了明清易代的時代劇痛之後，長期混跡市塵、對市民階層文化訴求有著深切體認的李漁了解到「近日人情喜讀閒書，畏聽莊論」，那些深刻反映社會嚴酷現實的劇作固然能震撼人們的心靈而受到尊崇，但嘲風弄月，反映虛幻理想狀態下才子佳人的戀愛過程和美滿姻緣的故事更為平民喜愛。李漁《十種曲》以淺顯、機趣、適於舞台表演的語言，表現輕鬆、歡樂的才子佳人的風流韻事，正為市民提出消遣、忘憂的良方。在劇作中，李漁抱持以觀眾為本位的立場，隱藏了文人慣有的主體意識，專注於普通百姓感興趣、能理解的故事內容，表達切近普通百姓的人倫情感，為大眾營造世俗歡樂氛圍，表現出對世俗情趣前所未有的熱烈追求，構成以觀眾本位前提的通俗化風格。李漁筆下的人物不論是何種身分，都具有切近普通百姓的人倫情感，散發著濃厚的市井氣息，特別的是，他們也以「情欲」的滿足作為高於一切的追求。這既是明清個性解放思潮的餘緒，也與李漁快樂自適的人生觀吻合。因此當我們看到《風箏誤》《鳳求鳳》中的男男女女們，各以不同的方式積極的、赤裸的、通俗的表達個人的真實情欲時，也使通俗文學充滿了通俗情趣。

在語言上，他主張生動、詼諧、淺近，在《閒情偶寄·詞曲部·貴顯淺》中提到：「曲文之詞采與詩文之詞采非但不同，且要判然相反。何也？詩文之詞采貴典雅而賤粗俗，宜蘊藉而忌分明。詞曲不然，話則本之街談巷議，事則

取其直說明言。」並認為「傳奇不比文章，文章做與讀書人看，故不怪其深，戲文做與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深」；又說「凡讀傳奇而有令人費解，或初閱不見其佳，深思而後得其意之所在者，便非絕妙好辭」。如《牡丹亭》中，

〈驚夢〉首句云：「裊晴絲吹來閑庭院，搖漾春如線。」以游絲一縷，逗起情絲，發端一語，即費如許深心，可謂慘澹經營矣。然聽歌《牡丹亭》者，百人之中，有一二人解出此意否？<sup>37</sup>

即指出戲曲是一種當眾表演，作用於觀眾者視與聽雙重感官的綜合藝術，且欣賞過程是一次性完成的，這就要求賓白、曲文一定要清楚，明瞭、不能有令人費解處。正因為在舞台上出現的現象和腳色的唱詞與念白，過眼即逝，不容許觀者反復思考，故通俗的訴求有其必要性。

此外，他將賓白置於與曲文同等的地位，謂「故知賓白一道，當與曲文等視，有最得意之曲文，即當有最得意之賓白，但使筆酣墨飽，其勢自能相生。」如《風箏誤》第十三齣「驚醜」：

(生-韓琦仲)小姐，小生一介書生，得近千金之體，喜出望外。只是我兩人原以文字締交，不從色慾起見，望小姐略從容些，恐傷雅道。(丑-詹愛娟)寧可以後從容些，這一次倒從容不得。(生)小姐，小生後來一首拙作，可曾賜和麼？(丑)你那一首拙作，我已賜和過了。(生驚介)這等小姐的佳篇，請念一念。(丑)我的佳篇，一時忘了。(生又驚介)自己做的詩，只隔得半日，怎麼說忘了？還求記一記。(丑)一心想著你，把詩都忘了。待我想來。(想介)記著了。(生)請教。(丑)「雲淡風輕近午天，傍花隨柳過前川，時人不識予心樂，將謂偷閒學少年。」(生大驚介)這是一首《千家詩》，怎麼說是小姐做的？(丑慌介)這……這……這果然是《千家詩》，我故意念來試你學問的。你畢竟記得，這等是個真才子了。(生)小姐的真本事，畢竟要領教。(丑)這是一刻千金的時節，那有工夫念詩？我和你且把正經事做完了，再念也未遲。(扯生上床，生立住不走介)

一段你來我往的對話，將詹愛娟的求「郎」若渴、糗態百出、醜狀盡顯，及韓生的驚疑不定、惶惶不安表露得淋漓盡致，兩人每一問一答，劇中的喜感

<sup>37</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·詞采第二·貴顯淺》，頁16。

就添加一層，文字對情境營造的運用可謂精準。這樣的對白，即使作文字觀已趣味橫生，想見當事人情景，可見置諸場上搬演時，會有多大的「樂人」效果。

李漁不僅要求劇作家對待各個角色和靈活處理雅俗語言，而且要求劇作家在運用通俗語言時要進行藝術提煉，他認為，淺顯不等於粗淺，通俗不等於粗俗。再者，劇作家應根據劇中人身分和地位賦予適當雅俗的語言，唯有如此，才是「文人之筆」，並明確的說：「能於淺處見才，方是文章高手」<sup>38</sup>，「所最忌者，不能於淺近處求新」<sup>39</sup>，即既要用淺顯通俗、自然本色的語言把人物或事物清楚明白地刻畫出來，又要充分發揮自己的主觀能動性和創造性，在淺顯通俗的語言當中灌注極深刻豐富的美學內涵，提高曲文的美學品味，使語言以淺見深，俗中有雅，耐人咀嚼，回味無窮，方能讓劇作「深入淺出」。不使典、不用難字，也不專用白話，這些恐怕是容易做到的，難的是做到了上述三點而寫出來的曲文仍很有味。曲文一唱就懂，而又引起共鳴，耐人咀嚼，這是雅俗共賞的要求。

其傳奇既用廣大觀眾喜聞樂見的戲曲形式於舞台搬演，又因其淺顯易懂的語言風格而具有極強的可讀性。他孜孜不倦地「深入」生活，且從浩繁的生活中挖掘出生動的內容，又以一種淺近的輕鬆自如，接近嘻笑怒罵的表達方式傳輸給觀者，引起他們的感官，進而進行「二度創作」，達到強大的戲劇感染力。如王國維所言：「大家之作，其言情也必沁人心脾，其寫景也必豁人耳目，其辭脫口而出，無矯揉妝束之態，以其所見者真，所知者深也。」<sup>40</sup>

### 三、喜劇的經營

李漁對於喜劇性的追求是非常自覺、主動、積極的，《風箏誤》的尾聲中即明白道出：

傳奇原為消愁設，費盡杖頭歌一闋；  
何事將錢買哭聲，反令變喜成悲咽。  
惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂；

<sup>38</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·詞采第二·忌填塞》，頁21。

<sup>39</sup> 李漁：〈窺詞管見〉，同註31，頁1293。

<sup>40</sup> 王國維：《人間詞話》（臺北：台灣開明書店，1989年），頁28。

舉世盡成彌勒佛，度人秃筆始堪投。

他在寫給友人的信中也坦言：「大約弟之詩文雜著，皆屬笑資。以後向坊人購書，但有展閱數行而頓不解者，即屬贗本。」<sup>41</sup>雖說通俗的戲劇未必是喜劇，但喜劇幾乎都是以通俗的手法來呈現，故喜劇可說是李漁通俗訴求的重要標榜。

李漁的喜劇手法主要是以插科打諢的手法來表現的，謂「插科打諢，填詞之末技也，然欲雅俗共歡，智愚共賞，則當全在此處留神」<sup>42</sup>「妙在水到渠成，天機自露，我本無心說笑話，誰知笑話逼人來，斯為科諢之妙境耳。」<sup>43</sup>這在其戲曲作品中比比皆是。在《閒情偶寄》中特設「科諢」一節和「重機趣」一段，講的是如何運用科諢藝術，引人發笑；如何運用機趣，使「離合悲歡，嘻笑怒罵，無一語不帶機趣而止」<sup>44</sup>。喜劇本質是逗笑的，李漁看到「人情畏談而喜笑」，知道伶人演劇、座客觀場的目的是要使「觀場者樂」，而不是「演劇者樂」。因此他「著書三十年，於世無損益，但願世間人，齊登極樂國。縱使難久長，亦且娛朝夕。」<sup>45</sup>他要帶給觀眾的，就是笑聲，而不是別的什麼。為此，他避開嚴肅性的題材，多選能激起一般市民興趣的日常瑣事，如男女愛情、妻妾之爭、經商風波、兒孫不孝，甚且賭博、宿妓等，人物不取遙不可及的帝王將相、英雄豪傑，而是如妓女、戲子、商販、賭徒等平民百姓，拉近與觀眾的距離。

王瓊玲曾指出《風》劇的喜劇方式和效果恰好符合黑格爾《美學》中所言「可以成為喜劇動作對象內容」的第三種情況：「運用外在偶然事故，這種偶然事故導致情境的錯綜複雜的轉變，使得目的與實現，內在的人物性格和外在情況都變成了喜劇性的矛盾而導致一種喜劇性的解決」<sup>46</sup>產生三重不協調，即美與醜、真與假、樂與哀。如為了與韓琦仲、詹淑娟作一婚配上的對比，把戚友先與詹愛娟安排成夫妻，新婚之夜，戚友先抓住愛娟與人幽會為由，要挾

<sup>41</sup> 李漁：〈與韓子蘧〉，《李漁全集》卷三，頁219。

<sup>42</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·科諢第五》，頁46。

<sup>43</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·科諢第五·貴自然》，頁48。

<sup>44</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·詞采第二·重機趣》，頁18。

<sup>45</sup> 李漁：《笠翁詩詞集·偶興》，《李漁全集》第二冊（杭州：浙江古籍出版社，1992年），頁25-26。

<sup>46</sup> 黑格爾著，朱光潛譯《美學》（北京：商務印書館，1994年），第三卷，下冊，頁292-293。

「成親之後，就要娶小的」，俟後又夫妻合謀，企圖淫污姨妹淑娟。反諷的是，他們的結合是經戚補上「一向留心體訪」而訂下的，即所謂「年家正好結姻家，門戶相當字不差」，完全合乎傳統倫常禮教。且直至全劇結束，雙方家長也十分滿意，喜吟：「兒、媳已齊眉，婚嫁從心向平喜」等，在此，作者展示的正是被造物顛倒的，以之為「假好事」的世俗婚姻，讓人們看到這種婚姻中外表與內在的不一致。<sup>47</sup>

這種不一致，就喜劇而言，不僅不是一種缺點，反而是一種必要的特質，這種特質可稱為「不協調性」。黑格爾曾針對「喜劇性」下一番論斷：

喜劇性既然一般都是自始至終要涉及目的的本身和目的內容，與主體性格和客觀環境這兩方面之間的矛盾對立，喜劇動作情節比起悲劇動作情節就更迫切地需要一種解決了。這就是說，在喜劇動作情節裏，絕對真理和它的個別現實事例之間的矛盾，顯得更突出、更深刻。<sup>48</sup>

可見，所謂喜劇性的產生，必須有三個條件。首先，審美對象自身具有不協調的矛盾對比；其次是這種不協調的審美現象與觀眾正學的審美理想與願望之間又產生一種不協調的對比；再者，這兩方面的矛盾對比要給予觀眾非預期的發現。真正的喜劇精神，就在這種「非預期的發現」中。沒有這種發現，就沒有喜劇性。而所謂的「喜劇情境」，不是指人物所處的活動情境，而是在喜劇情發進程中，由人物的活動情境以及觀眾審美情感兩方面交融結合所構成的一種令人發笑的審美氛圍。

李漁設計這種與人們尋常期待相悖反的情節，正是著眼於喜劇情節應與常情期待「不協調」的這一原則而創作的。這種「悖反原則」僅是與期待悖反，並非與事理不諧，正如樸齋主人於篇末總評時所云：

是劇結構離奇，鎔鑄工煉，掃除一切窠臼，向從來作者搜尋不到處，另闢一境，可謂奇之極，新之至矣！然其所謂奇者，皆理之極平；新者，皆事之常有。近來牛鬼蛇神之劇充塞宇內，使慶賀宴集之家，終日見鬼遇怪，謂非此不足悚人觀聽。詎知家常事中，盡有絕好戲文未經做到耶！是劇一出，鬼怪遁形矣。<sup>49</sup>

<sup>47</sup> 見王瓊玲〈清初江、浙地區文人「風流劇作」之審美造境與其文化意涵〉，《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422-423。

<sup>48</sup> 同註46，頁293。

<sup>49</sup> 樸齋主人：《風箏誤·總評》，《李漁全集》第四卷，頁203。

《風》劇之所以充滿令人絕倒的喜劇場面，就在於各種人物情欲的渲洩與阻滯之間發生尖銳的矛盾對比，圍繞著誤會發生，雖然解開誤會只是一步之遙，但這種恍然之悟只能出現在事後，在事變當時是不可預測的，這即是世事之「不可預測性」，而這也是全劇「戲劇性」的操作焦點及其引人入勝之處。

此外，善用非戲劇的元素，亦能營造輕鬆的觀劇氛圍。姚一葦曾提出：

我們知道在舞臺上引起觀眾興趣的，非僅嚴格地限於戲劇的範疇，還包含了許多非戲劇的成份，例如華麗的布景、服裝，美妙的音樂、舞蹈，美麗的演員，以及抒情的詩篇等等，這些都不是戲劇的，而是非戲劇的成分。有許多的戲劇家採用非戲劇的成分來吸引觀眾，特別是喜劇的作家。<sup>50</sup>

而《風》劇中占相當比重的武、鬧戲，如獅象大戰、荒謬夢境、公然相親等，都與主情節線無太大關係，但其在扮相鮮艷、氣氛熱鬧上卻展現另類的吸引力，也在關鍵時刻有力的推動全劇的喜劇氣氛。

#### 四、俗趣與雅趣的調和

李漁作為受過正統文化教育與薰陶的讀書人，思想中仍保留著文人的理性與節度，而文人之筆最重視的是對自我藝術才情的重視和展示。而李漁能融合典雅化的傳統思惟與通俗化的現實思惟，可謂以文人之筆寫世俗情趣。最能彰顯李漁的文人審美趣味的是，他在構思新奇、熱鬧的情節時對戲劇結構有精心的設計與安排。這一點，蓋出於李漁作為文人對古典主義的秩序有較為強烈的追求所致。此外《十種曲》在男歡女愛的描寫中，也常常出現極富雅趣的場面和片段。劇中的才子佳人或以詩傳情(《風箏誤·囑鶴》)，或因詩、畫結情(《憐香伴·香詠》)、(《意中緣·畫遇》)，或品茗談情(《鳳求凰·囚鸞》)。

民間戲曲一味求奇與熱鬧，文人案頭之作但賞辭藻，只重抒情，它們都極易在敘事上犯頭緒不清、根由不明、主次不分的毛病，而李漁對此卻十分講究，其戲曲理論標舉「結構第一」，不僅重視整體上的籌畫設計、構局謀篇，還要注意各個部分能層層相扣、血脈相通。在創作實踐中，《十種曲》往往能

<sup>50</sup> 姚一葦《戲劇原理》(臺北：書林出版有限公司，2000年)，第一篇「戲劇本質論」第二章「戲劇意志論」，頁47-48。

夠做到情節曲折而脈絡清晰，頭緒紛繁而不亂，講究穿插照應、起承轉合，對出奇之事做種種準備與鋪墊，使之切合人情事理，如《風箏誤》「放風箏，放出一本簇新的奇傳」，在才子、佳人、紈褲子弟、醜女間設置種種誤會和巧合，比之阮大鍼《燕子箋》中燕子銜走佳人詩箋與才子，造就兩人姻緣的情節更自然熨貼，營造一個顛倒眾生又不失其真的喜劇世界。

在戲曲語言的經營上，李漁表示「科諢之妙，在於近俗，而所忌者又在太俗。不俗則類腐儒之談，太俗則非文人之筆」<sup>51</sup>，又云「科諢二字，不止為花面而設，通場角色皆不可少……然為淨丑之科諢易，為生旦外末之科諢難。雅中帶俗，又於俗中帶雅；活處寓板，即於板處證活……於嬉笑談諧之處，包含絕大文章。」<sup>52</sup>可見，李漁對俗語、俗趣的追求明顯包含著一種對文人才情的看重，他更加欣賞的是富於機智、幽默感和想像力的趣味，把雅俗並陳作為自我藝術才情的展示，以別於一般話劇。而這一點，若無深厚的文學功底也難以做到。

另一方面，中國文人的用世之志，常左右著人們的觀念，所以表面上採用正統的思惟也是文人劇作，甚至是中國戲曲的常規老套。李漁也不例外，在戲曲方面不斷宣揚勸懲，標榜自己一番，如在《鳳求凰》中：「莫道詞人無小補，也將弱管助皇猷」，在《比目魚》中道「爾來節義頗荒唐，盡將宣淫罪戲，思借戲場維節義，繫鈴人授解鈴方。」但這只是外在的號幟，至於他內心早已掌握到戲曲終極目標—「填詞之設，專為登場」，為觀眾提供最大的藝術享受。

李漁的標榜、藝術追求、創作初衷，都明言宣揚倫理教化，但是他在生活中追求的卻是一種藝術化加商業化的人生。他是一個拋棄傳統文人路線的文人，未能科考入仕，卻不安貧樂道，反兼作商人、開書鋪、辦戲班子，只為賺錢養活一家，擁有一妻五妾，酷好聲色，六十開外時為失去兩個寵姬兼戲班紅角而痛心疾首、老淚橫流。一生寫戲、演戲、並總結了精闢的戲曲理論。他一生追求可謂財、色、藝三位一體，而與道學並無多大關係。因此他的風流道學其實也是一種戲曲行銷的包裝手法。

李漁結合觀劇及劇本創作的經驗，重視行動情節產生的娛樂效果，以娛樂

<sup>51</sup> 李漁《閒情偶寄·詞曲部·科諢第五·忌俗惡》，頁47。

<sup>52</sup> 李漁《閒情偶寄·詞曲部·科諢第五·重關係》，頁48。



導向取代以往的「教化說」和「主情說」，強調劇作家和演員的主導作用。雖然李漁但求博君一笑的戲曲訴求，很容易走向獵奇媚俗的淺薄路線，不過他也試圖在正統規範與市民欣賞趣味中取得平衡，既不完全倒向庸俗化，又不完全拋棄正統規範。並進一步將高層次的「道學」與較為普遍可理解的「風流」結合為一，面臨了一個「品味」與「趣味」調合的問題。他努力將文人化的審美品味與大眾化的通俗趣味融會於一種豐富多元的表現形式之中，營造了一個雅、俗交會的世界，以因應當時社會新的需求。

吳梅的《中國戲曲概論》評李漁：「翁(李漁)作取便梨園，本非案頭清供，後人就文字上尋癥索垢，雖亦言之有理，而翁心不服也。科白之清脆，排場之變幻，摹寫無疑，此則翁獨取千古耳。」<sup>53</sup>對俗趣、俗語的著意追求是李漁劇作的一大特色，但還未走到「風雅之氣，掃地已盡」<sup>54</sup>的地步。李漁士商一體的特殊身分，使其劇作呈現出一種文人審美趣味與世俗情趣相互糾結的特殊風貌。可說其劇作中將風雅的題材，作了流俗的表現。

歸結本質，李漁所致力施行的「俗」，並非將戲曲素樸、平淺、通俗的質性展現，而是將城市中市井小民與知識分子重疊的形而下的淺俗思惟作誇張式的喜鬧表現。

李漁有意的去嘲風弄月，傳統文人著意尋求的深刻和深度，在他的劇作裏都被消解，他的劇作既沒有崇高感，也沒有悲劇感，只有飲食男女，世俗風情。平庸和媚俗使李漁居於二流作家群裏，無法有新的突破，李漁身上的商人氣質決定他只能在世俗的河流中隨波逐流，而李漁本人就是在現實中匍匐生活著的人；另一方面，他的平庸和媚俗亦使其創作時對世俗人情的勾畫頗為準確，「這種世俗文學的審美效果顯然有傳統的詩詞歌賦，有了性質上的重大差異，藝術形式的美感遜位於生活內容的感受，高雅的趣味讓路於世俗的真實。」<sup>55</sup>只是，李漁所表現的「世俗的真實」，並非朝寫實的路線取材，反而是朝「寫虛」方向前進，其劇作全是建立在沒有時代背景，沒有歷史根由的虛構狀態，其真實不是在建構記實的人生，而是在描摹生動的世俗人情，由此而

<sup>53</sup> 王衛民編《吳梅戲曲論文集》(北京：中國戲劇出版社，1983年)，頁180。

<sup>54</sup> 梁紹壬：《兩般秋雨齋隨筆》(上海：上海古籍出版社，1982年)，頁210。

<sup>55</sup> 李澤厚：〈關於明清文藝思潮的短記〉，《中國古代美學藝術論文集》(上海：上海古籍出版社，1981年)，頁287。

操作出的脫軌的情節，卻常能合軌於人性本質。

高明曾在其創作的《琵琶記》中提到：「論傳奇，樂人易，動人難」，並以己作能「動人」自許。姑且不論「樂人」與「動人」孰難孰易，兩者之間也非僅是喜劇、悲劇的區別；這中間還蘊含著創作目的的不同訴求。「樂人」求得是能博觀眾一笑的娛樂效果；「動人」求的是細膩的情感渲染效果。雖然這兩項訴求沒有絕對的「排他性」，但就李漁劇作而言，顯然是能「樂人」，而不能「動人」。當他以淺俗的曲白表達世俗的趣味時，其實正以一種立即性、速食性的語言快感，來提供觀眾無負擔的娛樂需求，並迅速達到普及的效果。

《光緒蘭谿縣志》卷五《文學門·李漁傳》記述李漁的交往和作品的影響時說：「所交多名流才望，即婦孺亦知有李笠翁。」<sup>56</sup>可見李漁的喜劇作品深受廣大百姓的喜愛的現象。

因此，不僅李漁可列屬袁宏道所謂的「適世之人」，其劇作亦有強烈的「適俗」特質。

## 第五節 洪昇劇作：引俗入雅

出身於明代望族，朝代的更迭，家族的沒落，帶給洪昇的是青少年時期的坎坷多難，後來雖在北京作了二十多年的太學生，但未得一官半職，臨老還因國喪期間於寓所搬演《長生殿》遭彈劾，入獄革籍，在鬱鬱不得志下以布衣終老一生。但「在野文人」的身分亦使洪昇有更多餘裕經營戲曲世界。

洪昇善於傾聽，接納他人的意見。《例言》中提及朋友毛玉斯對劇作排場的看法，其他朋友如趙執信、徐麟、吳舒鳧等人對《長生殿》的結構、曲文、音樂等方面都提過寶貴的意見，並且《長生殿》的前一稿《舞霓裳》一劇還先由優伶搬演過。經過如此殫精竭慮的構思過程，才孕育出《長生殿》這部不朽名著，可見這是部集思廣益的產物。洪昇的劇作優勢在其精通音律、熟悉舞台，較一般文人多了劇場搬演的專業眼光，較戲班藝師又多了文學的涵養。

<sup>56</sup> 《光緒蘭谿縣志》（臺北：成文出版社，1974年，清光緒十四年刊本），卷五《文學門·李漁傳》，頁1299。

### 一、世情化的帝妃故事

在題材的選取上，楊貴妃與唐明皇的故事已是熟到不能再熟的素材，且有《梧桐雨》等劇作珠玉在前，如何熟套翻新，青出於藍，是一大考驗。而這些洪昇都經過反覆的推敲和演習。《長生殿》曾三易其稿，從抒發個人心志式的《沈香亭》，到以楊貴妃為主的《舞霓裳》，再到專寫釵盒情緣的《長生殿》，主旨轉為以「情」為重心，並上昇到對歷史，對永恆的關注與沈思，蘊涵對朝代興亡更深刻的感懷。

而另一方面，李、楊的帝妃故事看似距一般民眾遙遠，卻是舞台上受歡迎的素材。首先是其易於呈現華麗熱鬧的排場，能滿足觀眾視聽耳目的感官享受。這點可說是洪昇最受曲家肯定的優點。對《長生殿》的音樂，吳梅極為讚賞：

《長生殿》則集古今耐唱耐做之曲於一傳中，不獨生旦諸曲，齣齣可聽，即淨丑過脈各小曲，亦絲絲入扣，恰如分際。《舞盤》折【八仙會蓬海】一套，《重圓》折【羽衣第二疊】一支，皆自集新腔，不默守《九宮》舊格。而《偵報》之【夜行船】，《彈詞》之【貨郎兒】，《覓魂》之【混江龍】，試問雲亭有此魄力否……二百年來詞場不祧者，獨有稗畦而已。<sup>57</sup>

除「美聽」效果的追求，洪昇亦致力於戲曲舞台「美觀」的營造，在場景上巧設新意。如鬼魂飄過一地，該地就凸顯代表性的建築或道具。來到西宮，「場上先設宮中舊床帷、器物介」，來到長生殿，「場上先設長生殿乞巧香案介」，來到馬嵬驛，「場上先設佛堂梨樹介」，場景隨鬼魂情緒的變化而變化，一方面增強了劇目的可視性，另一方面顯示了作者對昆劇舞台美術設計的新思想。在洪昇筆下，景隨人移，情景交融，舞台藝術成為構造戲劇衝突、塑造人物的有機組成部分，極大地促進了昆劇舞台美術的發展。在《長生殿》裏，洪昇不僅注意到人物造型對塑造人物的重要性，而且注意到景物造型對烘托氣氛，營造情境，刻畫人物性格所起的不可替代的作用，顯現出大家的風采。歷來，戲曲的愛好者無不愛看、愛聽和愛唱《長生殿》，吳舒鳧所說的「愛文者賞其詞，知音者賞其律」，並非溢美之詞，足見其在宮廷故事的基礎上充分展現迎合劇場需求的通俗價值。

<sup>57</sup> 吳梅：《中國戲曲概論》卷下（臺北：廣文書局，1971年），頁129。

再者，因自唐代「馬嵬事件」後，李、楊故事立即成爲熱門話題。風流天子唐明皇自然擺脫不了人們的針砭，而絕代佳人傳奇般的遭遇更引起文人和社會各界的強烈關注。正史中不可避免地呈現男性觀點，民間傳說的種種猜測想像、以訛傳訛，更平添許多神秘色彩。在這個基礎上創作出來的文人作品，自然又加上作者對故事的闡釋和補充。至此，唐明皇與楊貴妃已離開他們的本來面目更加遙遠了。於是，這個長久以來爲人們津津樂道的素材，能在「熱情熟事」下，立即受到民眾的歡迎。而洪昇索性更「偏離事實」地「淨化」、「世情化」李、楊的形象、情愛，兼採民間傳說作藝術加工<sup>58</sup>，營造更親切易感的帝妃故事。

故在表現主題上，同樣標舉「情」的旗幟，湯顯祖的「情」帶有純粹性、自然性，而洪昇的「情」具有社會性，是人倫情感的一部分，表現在作品中，即楊玉環追求的生死相許、忠貞不貳的夫妻恩愛之情。劇中一開始，屬於後宮佳麗三千之一楊玉環就獲得帝王的青睞，〈定情〉一齣中，擁有恩情的楊妃，還希望這分感情能像平民夫妻一樣地久天長，但楊妃與唐皇的這分感情卻很快的風波四起。從宮中因虢國夫人、梅妃引起的爭風吃醋，他們吵架了，楊妃甚且被遣回娘家，到獻髮、求和，小倆口又復合，楊妃終於贏得唐皇的盟誓。在此，楊妃的「妒」顯然不合宮廷之「理」，但卻合平民夫妻之「情」。她爲求皇帝對他的專一，可以撒潑，發洩不滿，甚至氣勢洶洶地打上門去。唐明皇則羞愧難當，無地自容：「咳，妃子來時，教寡人怎生相見也！」「罷，罷，這原是寡人不是，拚把百般親媚，酬他半日分離」「從今識破愁滋味，這恩情更添十倍」(第 9 齣〈復召〉)；「總朕錯，總朕錯；請莫惱，請莫惱」(第 19 齣〈絮閣〉)，寫出從未有人描繪的「唐明皇賠禮道歉」的橋段，使二人的互動脫離一般妃嬪爭寵的範疇，展現平民情愛的特質。此段「宮廷風波」已頗具張力，兩人間的小悲小怨小喜小恨，在在牽動人心，亦是通俗情愛戲極受歡迎的表現點。

之後，楊妃魂斷馬嵬坡，屬於她的歷史故事結束了，但敷演她的戲劇故事才剛剛進入高潮。自此觀眾被帶入戰場、情場、陰界、陽界、仙界、人界等續

<sup>58</sup> 《長生殿》中頗多援引自民間傳說的記述。如第四齣楊妃上場自云：「奴家楊氏，……生有玉環，在於左臂，上隱『太真』二字，因名玉環，小字太真。」此說法來自玄虛子《仙志》云：「楊太真生而有玉環在其左臂，環上有紋起『太真』兩小字，故小名玉環。」此外，〈聞樂〉、〈偷曲〉、〈進果〉等齣，皆具民間傳說色彩。

紛繚亂的情境中，雖然情緒上是感傷的基調，但畫面上卻是多姿多彩，引人入勝的。能將舞台情境上的視覺賣點，戲劇張力的動人心魄彼此結合，即是充分掌握戲曲本質的通俗娛樂效果。郭英德曾言：

和《牡丹亭》相比較，《長生殿》似乎有一個相似的情節模式：愛情理想在現實中破滅，在超現實中復生。然而二者的文化內涵和審美調卻是迥然不同的。《牡丹亭》裏杜麗娘的愛情是一種無所外求的人的自然情感的外泄，《長生殿》裏楊玉環的則是一種有所外求的人的社會情感的表露；杜麗娘的愛情追求充滿著主動自覺地為情而死的行動意志，楊玉環的愛情追求則表現為不由自主地激烈競爭的功利目的；杜麗娘與柳夢梅的愛情關係經由起死回生在現實中實現，楊玉環和李隆基的愛情關係則經由出生入死在虛空中團圓。<sup>59</sup>

即指出《長生殿》立足於「世情」的通俗特質。

## 二、含蘊不盡的詩情雅境

《長生殿》存在濃濃的詩意，於詩境中抒情是《長生殿》一大特色。劇中為描述楊妃死後與唐明皇的「悔情」，到了〈埋玉〉後，瀰漫著舞台的是揮之不去的悔恨和憂傷，唐明皇多次的「悔」悟增強了感傷情調，〈聞鈴〉、〈見月〉、〈雨夢〉、〈得信〉等齣以鈴聲、雨聲、明月、落葉、秋風反襯他孤寂、悔恨的心。鈴聲「一點一滴又一聲，一點一滴又一聲，和愁人血淚交相迸」；明月，「寂寂照空階，淒淒浸碧苔。獨步增哀，雙淚頻揩，千思萬量沒布擺」；雨聲，「一聲兒忽慢裊，一聲兒忽緊搖。無限傷心事，被他逗挑，寫入清商傳恨遙」；「葉枯紅藕，條疏青柳。浙刺刺滿處西風，都送與愁人消受」。作者借景抒情，情景交融，烘托出浸入骨髓，無處消除的悲涼景象。這種詩意的畫境，感傷的氛圍意境，明白表達出洪昇文人作家的立場，亦強化了全劇「雅」的語言風格和審美情趣。

以〈哭像〉一齣為例，此齣沒有曲折的情節，更沒有激烈的衝突，嚴格來說，它不是在寫戲，只是在寫情。齣中劇情可分為迎像、送像、祭像三部分。在迎像中，寫的是唐明皇的悔、恨、愧，悔的是自己違背了海誓山盟，在【端

<sup>59</sup> 郭英德：〈「借太真外傳譜新詞，情而已」—明清浪漫思潮與《長生殿》的至情觀〉，《文史知識》（1989年第7期）。

正好】曲中唱道：「是寡人昧了他誓盟深，負了他恩情廣，生拆開比翼鸞凰。說甚麼生生死死無拋漾，早知道半路裏遭魔障」；恨的是憎恨安祿山造反、陳元禮逼死貴妃，他指安祿山「恨寇逼得慌，促駕起的忙」，指陳元禮「不催他車兒馬兒，一謎家延延挨挨的望，硬執著言兒語兒，一會裏重重疊疊的上；生逼個身兒命兒，一霎時驚驚惶惶地喪」；愧的是羞慚自己沒有保護好貴妃，「羞殺咱掩面悲傷，救對得月貌花龐。是寡人全無主張，不合呵將他輕放」。

在送像和祭像中，著力寫唐明皇的悲痛之情，營造相當細膩的內心世界。如在送像中，楊貴妃的雕像要從行宮送往祠堂，【么篇】一曲即是寫送像途中，唐明皇騎的馬兒在左面，楊貴妃的雕像坐的車兒在右面，兩個並駕而行。一路上「肩兒齊亞，影兒成雙」，兩人既親熱又親近。此時唐明皇想到過去君妃二人去郊外游玩的甜蜜情景，可如今，雖是同樣肩兒相挨，影兒成雙，卻是活人與木像相傍，生者與死者成雙，往日樂映照著今日苦，送像一途，成了唐明皇一生中格外悲痛的里程。

在祭像中，唐明皇首先燒香祭奠，想起當年長生殿的盟誓 如今手上捧著的敬香，已不是當年的盟誓之香，而是成了夫妻不能到頭的斷頭香。接著祭酒，【耍孩兒】一曲寫明皇向貴妃祭第一杯酒，想起馬嵬坡慘狀，「亂軍中坯士便埋葬，並不曾三蹇半碗涼漿」，不禁高呼「一杯望汝遙來享」；【五煞】寫獻第二杯酒，見神像享酒，而妃子身體仍在馬嵬坡，想自己尚在流亡，歸期未定，何時方得為妃子改葬？進而失聲痛哭，暗想今後一定要與貴妃同埋同葬，「做一株冢邊連理，化一對墓頂鴛鴦」以實現「在天願為比翼鳥，在地願為連理枝」的愛情宣言。【回煞】一曲寫敬第三杯酒，見貴妃雕像沒有反應，不禁清醒，意識到真人已死，是自己賜死的，「只有我金釵鈿盒情辜負，致使你白練黃泉恨渺茫」，想到她自殺慘狀，悲痛得捶胸頓足，內心「好一似刀裁了肺腑，火烙了肝腸」，並在【三煞】曲中寫道：

只見他垂垂的濕滿頤，汪汪的含在眶，紛紛的點滴神台上。分明是牽衣請死愁容貌，回顧吞聲慘面龐。這傷心真無兩，休說是泥人墮淚，便教那鐵漢也腸慌。

僅在一齣中，在一人一像的對應中，以工整、對仗、疊字、虛實相生等手法，寫盡唐明皇細膩繁複的心緒，展現高度的文采與動人的深情，可謂文情並茂。這樣的語言無疑是雅言，這樣的意境無疑是雅境，不見得能贏得一般觀眾的青睞，卻能令文人雅士反覆聆賞，含蘊不盡。

### 三、道教文化的運用

《長生殿》大量雜取了道教文化的成分，使其情節關目、主題意識皆受到深刻的影響。首先，在全劇的劇情安排中，有意揉合人、天、仙、鬼，打破生、死、仙、凡的界限。在第 1 齣〈傳概〉的【中宮慢詞】【沁園春】下闕中言道：

西川行幸堪傷，奈地下人間兩渺茫。幸游魂悔罪，已登仙籍，回鑾改葬，只剩香囊。證合天孫，情傳羽客，鈿盒金釵重寄將。月宮會，霓裳遺事，流播詞場。

曲中所提「宿緣」即吳山批語曰：「提明宿緣二字，為證仙串合，首尾皆動」，「宿緣」是明清時代文學中受佛教、道教文化影響下的觀念。在道教看來，世上萬事皆前定，任何人、事、物都是無法逃脫天地注定的命運，而人總是難以知道其中的天機的。於是在文學作品中，常把故事的主人公安排在一個既定的命數之中，或者在仙—人—鬼—仙的循環之中。劇中寫明皇與貴妃由仙而人，人復而為仙，又寫帝、妃生離死別，貴妃由游魂而登仙籍，明皇則由人世而歸仙籍。這種人天仙鬼的轉換與溝通，表示全劇用道教升仙的形式來完成李楊在人間未能完成的宿緣。

洪昇曾對全劇的構思有明確的解釋，〈自序〉中言：「第曲中難以奏雅，稍借月宮足成之。要之廣寒聽曲之時，即游仙上升之日。雙星作合，生切利天，情緣總歸虛幻。」又言「馬嵬之變，已違夙誓，而唐人有玉妃歸蓬萊仙院、明皇游月宮之說，因合用之，專寫釵盒情緣」，可見作者對全劇，特別是後半部的鋪陳，是有意識地採用流傳民間、富道教色彩的素材。

再從關目來看，第 10 齣〈疑讖〉、第 11 齣〈聞樂〉、第 12 齣〈制譜〉、第 22 齣〈密誓〉、第 27 齣〈冥追〉、第 32 齣〈哭像〉、第 33 齣〈神訴〉、第 37 齣〈尸解〉、第 39 齣〈私祭〉、第 40 齣〈仙憶〉、第 44 齣〈縱合〉、第 46 齣〈覓魂〉、第 47 齣〈補恨〉、第 48 齣〈寄情〉、第 49 齣〈得信〉、第 50 齣〈重圓〉等，皆是採集明皇與貴妃故事中富於道教色彩的傳聞改寫而成。<sup>60</sup>

<sup>60</sup> 參看竹村則行、康保成《長生殿箋注》（鄭州：中州古籍出版社，1999年2月）。該書注明每一齣目的出處。

其中，〈密誓〉一齣尤其是勾連人天、生死、神鬼等情節及故事發展前因後果的重要關目。七夕盟誓一則呼應第二齣〈定情〉的釵盒情緣，並往後將二人之情延伸至仙界證果。此齣中描述李楊七夕時對牛郎、織女盟誓乞巧，將李楊與牛女兩個故事產生疊映、對照的效果，並以牛女來見證李楊的愛情。有了這一齣，才會有後來的〈神訴〉、〈仙憶〉、〈縱合〉、〈補恨〉、〈寄情〉、〈重圓〉。牛郎織女的故事，本屬古代神話，後來演變成民間的仙話傳說，這個傳說，有著世俗道教的神仙色彩，民間賦予其愛情忠貞不渝的特點，也成為歷代文學家作為感物抒情的憑依。《長生殿》以此作為劇情發展的支點，是易於為廣大民眾所接受和信服的。

此外，《長生殿》中相當著重道教仙話素材的場景設置和氣氛營造。如在〈冥追〉一齣中，讓楊貴妃的鬼魂親眼看到虢國夫人與楊國忠鬼魂的下場，又看到自己的死所，類似這樣奇特的「越界」處理，正是劇中利用或營造道教文化場景與氣氛的重要表現手法。又如第 11 齣〈聞樂〉，打破人仙之界，場景是仙境月宮，人物是仙界嫦娥及前身是蓬萊仙子的楊貴妃，事件是夢魂入仙界聽曲；作者將唐明皇游月宮、明皇夢仙子作曲和〈霓裳羽衣曲〉為月中仙曲等幾件傳說捏合在一起，將主角由唐明皇轉為楊貴妃，營造仙樂飄飄、仙子綽約的夢幻舞台效果，更具可看性。〈神訴〉一齣，由楊貴妃向織女申訴，與〈密誓〉一齣相呼應，申訴的對象既是織女，便有怨懟盟誓另一方唐明皇的意思，責備他不守諾言。而此時，貴妃為「鬼」，織女為「仙」，由鬼對仙申訴的方式，呈現道教文化下的特殊情境。

而最直接展示道教思惟的莫過於〈覓魂〉一齣，「只為他一點情緣，死生銜怨」，所以唐明皇遣方士楊通幽覓魂，詔於東華門內，依科行法。於是此齣呈現一個道示在舞台上表演道教醮祭、招魂儀試的過程，這個升天入地的過程，包括設法壇、禱祝神靈、行法召魂、作法焚符、飛出元神、遇見天孫，然後經天孫指引，尋得玉妃。其中有一大段道教祭神科儀的敘述和描寫，在敘寫覓魂之時用了大量的道教詞語。此外，此齣將《長恨歌》及傳中「上天入地求之遍，兩處茫茫皆不見」與「忽聞海上有仙山，山在虛無縹緲間」等詩句形象化，使觀眾看到了道士升天入地的如真故事。最後在〈重圓〉一齣，成為所有仙話線索的大歸結，在此齣中，人間唐帝飛升出發，天上玉妃趕會上場，然後是帝妃重逢敘情，月主娘娘來講話，玉旨降宣李楊永居忉利天，眾仙飲酒慶賀，送李楊入忉利天中，儼然是場神仙大會。



《長生殿》寫楊貴妃由生到死，由死而仙，將離合與興亡兩條線結合起來，為探討人物內心世界提供了最佳契機：人物在生死離別的變故中反省自己，其中有悔、有恨、有怨、有悲，豐富的內心，通過超現實的手法得以展現。我們在劇中看到了「清夜聞鐘」「嘉其能悔」「情緣總歸虛幻」的敘寫，對現實的不滿，解決的辦法是虛無幻想；民族意識、政治興亡，解決的辦法是宗教逃遁。無論是「釵盒情緣」還是「垂戒來亡」，都帶有濃重的寄托、慰藉、懺悔、歸宿的宗教情緒。《長生殿》中，時代興亡之感、離合之旨與道教空幻情緒，是統一於道教傳說的故事之中的，而這一切，都是依賴於打破人、鬼、神、仙的界限來完成的。《長生殿》的客觀效果是，為接受者提供一個開放的形式，人們可以在其中讀出倫理、政教、興亡，也可以讀出離合、悲歡與圓缺。道德態勢與歷史故事只是它的抒情外殼，史事與傳說的結合，使其兼具寫實、用虛的雙重特徵。如果說證仙故事是這部作品的主幹，那麼，感情便是這棵樹的枝葉花果，觀賞者隨其花開花落，悲歡離合，而產生緊張—鬆弛，滿足—缺憾的情緒；並在最後仙境的大團圓中，同時呈現理想的情境與理想的虛幻，由喜寫悲，融注更深刻的生命哲理思惟。

綜上所述，洪昇是有意識地運用道教文化的素材來構築《長生殿》傳奇的，將已深入民間的仙道思惟融入人們熟知的帝妃故事中，形成向世俗化靠攏的討喜語境，這也是《長生殿》廣為觀眾接受的一大原因。但值得注意的是，道教文化素材的運用，在洪昇筆下，不僅展示了世俗化的語境，亦揭示了哲理性的思惟，一俗一雅，顯現洪昇多語境的生花妙筆。

《長生殿》將通俗的題材注入典雅的情境中，其「雅」表現在典麗的曲辭、詩意的情境、深度的主題中；其「俗」表現在鬧熱的排場、動聽的曲調、世情的題材與世俗的意識。可說，在洪昇筆下，《長生殿》使喜雅文學者得以「看門道」，愛俗文化者可以「看熱鬧」，呈現雅俗趣味交織的多元造境。

## 第六節 孔尚任劇作：去俗存雅

康熙三十八年(1699)《桃花扇》完稿上演，馬上引起轟動，「長安之演《桃花扇》者，歲無虛日……然笙歌靡麗之中，或有掩袂獨坐者，則故臣遺老也；燈池地酒，唏噓而散」連康熙帝都被驚動了，「己卯秋夕，內侍索《桃花扇》本甚急」，可見劇作非常成功。孔尚任對此劇投注的心力是強烈且嚴肅的，在出仕前，即對南京弘光王朝的歷史深感興趣：「予未仕時，每擬作此傳奇，恐聞見未廣，有乖信史；寤歌之餘，僅畫其輪廓，實未飾其藻采也。」<sup>61</sup>若此時的構思爲此劇創作始端的話，孔尚任乃是傾其畢生精力才完成《桃花扇》，用心之苦並不輸於《長生殿》，也突顯其「非報償性」的作劇動機、深刻的作劇理念和特定的表述對象。因此，對《桃花扇》而言，一開始就未將大眾市場的接受度列入第一考量。

### 一、嚴肅的作劇態度

康熙二十五年(1686)，孔尚任隨工部侍郎孫在豐到蘇北淮、揚一帶治河，這一帶正是《桃花扇》故事發生的故地，於是，他有機會對南明王朝的歷史做了詳盡的調查和訪問。在治河的幾年裏，他的足跡踏遍了揚州、南京等地，不僅是爲了憑弔古跡，而是爲累積感性材料，尋找創作靈感。在調查過程中，他還結識了許多明末遺老，如冒襄、鄧孝咸、石濤等，並特意到棲霞山拜訪了張瑤星道士，這些南明歷史的見證人爲孔尚任塑造歷史人物提供了真實而可靠的資料。像孔尚任這樣爲了創作一部戲去做歷史資料的調查研究，在昆曲史上是絕無僅有的。

此外，孔尚任在《桃花扇》前，爲自己的作劇動機、理念、表現手法等，作了鉅細靡遺的說明。〈小引〉先確認傳奇最宜「警世易俗，贊聖道而輔王化」，而《桃花扇》一劇，觀之可「知三百年之基業，隳於何人？敗於何事？消於何年？歎於何地？不獨令觀者感慨涕零，亦可懲創人心，爲末世之一救也。」，進而申言，此劇是他未仕之時苦心作成，竟無人賞鑒，頗有藏諸名

<sup>61</sup> 引文見《桃花扇·本末》。

山，傳諸久遠之歎。〈小識〉則說明《桃花扇》既是傳奇，其奇何在？為何可傳？〈本末〉條列其作劇緣起，寫作經過，及完稿後演出、傳鈔、評點、梓刻的盛況。〈凡例〉列述寫作技巧的種種要項，正名體例、結構排場、曲套宮調、曲文賓白、角色分派、道具運用，無不交代的清楚明白。最特別的是〈考據〉部分，恐怕是最早列出引用書目的劇本，一方面是強調其「確考時地，全無假借」，一方面也指出無一事無來歷，皆有所本，並非自己杜撰，在文網嚴密的當時，不無先留餘地，以避禍災之意。〈綱領〉將全劇主要人物，分成左右、奇偶、經緯諸部，獨出機杼，別具一格。在劇本之外，又寫了如此詳明的「劇本說明」，其對自己作品的用心、在意，拳拳懇懇，令人動容也令人感佩。

這樣嚴肅、嚴謹的作劇的動機、態度，明顯將劇作等同於文史，將文史的內涵結構「代置」入戲曲形式中，也決定了《桃花扇》「言志」、「寫事」、「說理」大於「娛樂」的寫作特質。

## 二、文奇理正的堅持

歷史劇該怎麼看待？明人謝肇淛言：「凡為小說及雜劇戲文，須是虛實相伴，方為遊戲三昧之筆。」<sup>62</sup>李漁則言：「傳奇無實，大半皆寓言耳……凡閱傳奇而必考其事從何來，人居何地者，皆說夢之痴，人可以不答也。」<sup>63</sup>兩人皆強調傳奇創作的想像和虛構。但孔尚任不這麼看，他認為：「傳奇雖小道，凡詩賦、詞曲、四六、小說家，無體不備……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。」<sup>64</sup>並在〈孤吟〉一齣中強調：「當年真如戲，今日戲如真」「司馬遷作史筆，東方朔上場人」，在〈先聲〉一齣中言：「實事實人，有憑有據」。在《桃花扇·小識》裏明白說道：「傳奇者，傳其事之奇焉者也，事不奇則不傳」，故孔尚任的創作，是在既要求歷史真實，又追求情節的新奇的看似衝突的命題下進行的。

也因此，雖然孔尚任主張用史筆創作戲曲，但實際的創作過程，在對人物和事件的塑造和渲染中，仍不自覺地融入個人價值評斷和歷史情感。所謂「借

<sup>62</sup> 謝肇淛：《五雜俎》（臺北：新興書局，1971年），「事部三」卷十五，頁1287。

<sup>63</sup> 李漁：《閒情偶寄·詞曲部·結構第一，審虛實》，頁13-14。

<sup>64</sup> 孔尚任：《桃花扇·小引》。

離合之情，寫興亡之感。」在其主觀情思的導引下，不僅劇作人物的發展與歷史真實有異，更指出「場上歌舞，局外指點，知三百年之基業，隳於何人？敗於何事？消於何年？歇於何地？不獨令觀者感慨涕零，亦可懲創人心，為末世之一救也」<sup>65</sup>之宏大的作劇寓意，目的是借戲曲的藝術形式，探討明王朝滅亡的根本原因。並以扇面的血跡，點出多重意義：「桃花扇乃李香君面血所染，香君之面血、香君之心血也。因香君之心血，而傳左寧南之胸血，史閣部之眼血，黃靖南之頸血，所謂血性男子為明朝出血汗之力者。」<sup>66</sup>劇中這些正義、正氣之士以血薦志的忠義精神，即使歷經千百年仍能永恆，此為奇，亦是孔尚任要傳達的「奇」。

但這種「奇」仍是建立在「雅正」的基礎上。宋吳子良曾言：「文雖奇，不可損正氣；文雖工，不可掩素質。」<sup>67</sup>在此，「奇」指文學形式，「正氣」指合乎傳統的倫理道德規範，說明文章形式雖可求新奇，但仍要表達純正而優良的思想風貌。這種「文奇理正」的思想，是古代中國文人普遍建立的共識，亦在孔尚任的劇作中得到有力的傳承。其在《桃花扇·小識》中言：

桃花扇何奇乎？其不奇而奇者，扇面之桃花也；桃花者，美人之血痕也；血痕者，守貞待字，碎首淋漓不肯辱於權奸者也；權奸者，魏闖之餘孽也；餘孽者，進聲巴，羅貨列，結黨復仇，隳三百年之帝基者也。

由桃花扇及於女子忠貞剛烈，乃至國家的生死存亡。儘管從表面上看，該傳奇所描寫的是「私物表情，密緘寄信」的「猥褻不足道」的奇事，其最終的意圖卻是鞭笞權奸，歌頌忠貞，別善惡，寓褒貶，可見其構思之奇，立意之正。

也是這種對戲曲關目出奇、作意雅正的堅持，為維護完整的創作理念，孔尚任最大膽也最創新的革命，莫過於對「悲劇結局」的貫徹。自元至明至清，戲曲作品成千上百，故事千奇百樣，風格各異，即使偏於悲劇風格的元雜劇，如《竇娥冤》、《趙氏孤兒》，也有真相大白、沈冤昭雪的一天。而傳奇的偏好「團圓之趣」，更使所有劇作都千篇一律有個好的結局，連李玉《一捧雪》、《清忠譜》，洪昇《長生殿》亦能在現實的不完美中另外尋求補償的圓

<sup>65</sup> 同上註。

<sup>66</sup> 《桃花扇·劫寶》總批，清康熙刊本，《古本戲曲叢刊》五集(上海：上海古籍出版社，1985年)。

<sup>67</sup> 吳子良：《荆溪林下偶談》卷二，《文淵閣四庫全書》(臺北：台灣商務印書館，1983年)集部420，第1481冊，頁500。

滿。但《桃花扇》卻是這萬中選一的例外。孔尚任在《桃花扇·凡例》中表示：「且脫去悲歡離合的熟徑」，即是指在結尾避開以往傳奇「大團圓」的熟套，欲有所創新。

劇中的悲劇安排有三個層次，一是全劇大部分情節是受苦的經歷呈現，大自家國，小自個人皆無法自保，以男女主人翁為例，復社名士侯方域遭陷，逃往史可法部下，後又被補入獄，在兵慌馬亂中見證明朝的崩解；而秦淮名妓堅貞自守，抵死力阻改嫁，致血染扇面，後仍不免入宮，並在朝廷敗亡後，顛沛流離。二是生旦爲主的感情線由合至分，由分至合，卻又走向不得不分的安排。男女主人翁在結褵不久後，即告分離，在國破家亡之際，相見機會已屬渺茫，不料竟在白雲庵不期而遇，然兩人短暫的互訴衷曲後，又在張道士一語點撥下，雙雙入道。三是侯、李分手的悲劇，不是以「被動的無奈」，如安排二人在茫茫人海中，各爲兩地，不得相見來呈現；而是以「主動的認知」，即在張道士的棒喝下，兩人如夢初醒，當下捨去花月情根，雙雙入道。藉此突顯對時代、個人的命運徹底絕望，並將人生悲劇與歷史悲劇融爲一體，渲染出濃得化不開的哲理式的悲劇意蘊。於是，侯李之情，沒有世俗情愛的餘地，籠罩在對家國、對時代的糾葛下，孔尚任選擇了背離觀眾期望的路線，以圓滿全劇疏離的主題。

足見，在「雅正」理念的籠罩下，《桃花扇》的「奇」，不是爲討好一般觀眾的新奇，不是爲引起觀劇時意外之喜的設置；而是爲成就戲劇主題與藝術形式的巧思。因此，《桃花扇》的「傳奇」是站在與「世俗」對立的點來立足的。

### 三、士大夫的思惟

《桃花扇》在觀照的歷史興亡圖像中，是以在朝政治中心的立場來發言，而不是爲廣大受苦的民眾來發聲的。雖然劇中除了侯方域、李香君兩位主角，阮大鍼、史可法等文人將領外，有更多身分卑微，卻又熠熠生光的人物：張薇、蔡益所、藍瑛、卞玉京、丁繼之、柳敬亭、蘇昆生，這七人是孔尚任極爲讚賞的「作者」，言：「南朝作者七人：一武弁、一書賈、一畫士、一妓女、一串客、一說書人、一唱曲人，全不見一士大夫。表此七人者，愧天下之士大

夫也。」<sup>68</sup>「作者」一詞源自《論語·憲問》：「子曰：『賢者辟世，其次辟地，其次辟色，其次辟言。』子曰：『作者七人矣。』」故孔尚任沿用孔子筆法，以「作者」喻逃避惡濁社會而隱居山林的賢者，他們以國家興亡為己任，在無家國可棲後選擇隱遁山林，為文人士大夫指出一條懺悔之路。可見這些人物並非站在下層民眾的立場，體現中下階層社會於改朝易代之際所見所感；而是同樣立於以政治為核心的士大夫立場，顯示另一種出處進退的思考方式。因此，他們雖仍是以傳統士大夫的對立面出場，但這種「對立」不是上下的對立，而是個人面對家國遭變之際，離濁保清的人生態度。可說，這些武弁、書賈、畫士、妓女、串客、說書人、唱曲人，再加上名妓李香君，並非「寫實」性的人物，而是「寫意」式的象徵佈置。

這些人物不僅從語言到思想絕對的士大夫化，甚且有超凡入聖的見識，如張薇，因審理馬、阮構陷的復社逆案，又不願將陳定生、吳次尾、侯方域等人入罪，只以抓到印刻復社書籍的書商蔡益所再行定罪為由拖延，待蔡益所到案後，則索性帶著蔡益所棄官隱居山林，在第 30 齣〈歸山〉中，充滿了勘破世情的話語：

來得慌了，冠帶袍靴全未脫卻；如此打扮，豈是桃源中人。可笑，可笑！（喚介）家僮開了竹箱，把我買的箬笠、芒鞋、蘿緜、鶴氈，替掩換了。

你看東北一帶，雲白山青，都是絕妙的所在。……我們今夜定要宿在那蒼蒼翠翠之中……捨了那頂破紗帽，何處豈穴著不的這個窮道人。

書商蔡益所、畫士藍瑛則成了他的追隨者。而張道士最後又成為點破侯、李情緣，歸結歷史興亡的關鍵性角色。

此外，全劇最大的亮點，便是丑扮的柳敬亭和淨扮的蘇昆生，劇中打破丑淨常見的戲路，不讓柳、蘇二人插科打諢，而是以江湖名士的姿態周旋其中。二人皆是反出阮門的有志之士，柳敬亭說書，從〈聽稗〉中以論語說書現身說法，到〈投轄〉中以數句妙語勸退左良玉；蘇昆生教曲，在〈傳歌〉中教李香君唱戲，〈寄扇〉中自願為香君送扇予侯方域，〈草檄〉中為救侯生等復社文人，至左良玉軍營求救。最後在〈餘韻〉齣，柳敬亭扮漁翁，蘇昆生扮樵夫，加入老贊禮，「漁樵同話舊繁華」「放悲聲唱到老」。他們像是話本小說中常

<sup>68</sup> 《桃花扇》續 40 齣〈餘韻〉原批，同註 66。

見的「智慧老人」的角色，帶領劇中人，甚至是觀戲人，以更深層的眼光來審視史事的變遷。

既然淨丑尚且不事科譚，劇中為製造觀戲樂趣的「鬧場」，自然也付之闕如。全劇氣氛較輕鬆的齣目為第 1 齣至第 6 齣，分別為〈聽稗〉、〈傳歌〉、〈鬪丁〉、〈偵戲〉、〈訪翠〉、〈眠香〉，但在輕鬆笑語中，亦潛伏著無限慨嘆，成了處處機鋒的文人筆墨。

《桃花扇·先聲》中老贊禮言「作春秋必賴祖傳」，「正雅頌豈無庭訓」，明確告訴讀者，《桃花扇》是本著孔子作《春秋》的筆法而為。因此，全劇有強烈的針對性，從人物形象、語言風格到關目設置，皆是朝貼近文人雅趣的小眾市場，遠離一般市民通俗的大眾市場建構的。故其史詩般的悲歌，能引得明朝遺老們淚沾衣襟，卻未必能令市井小民產生共鳴。

#### 四、道教思想的運用

孔尚任身為孔子後裔，從小受的是儒家教育，奉習孔孟之道，但《桃花扇》中卻表露了相當濃厚的道教思惟。但和《長生殿》同時展現道教的世俗性與哲理性不同，《桃花扇》不僅著重道教哲理性的意義，更期望以此作為歷史興亡、個人出處的指引依歸。可以說，道教思想的運用，是孔尚任對儒士政治的失望和儒家社會理想的破滅，他為侯方域、李香君等人物安排了入道的結局，又將史可法、左良玉等冊為道教中神，他在劇中構築了一個道教洞天式的精神家園，這是他企求理想社會的桃花源，而全劇最後也是以道教的興亡案作為結案的。

《桃花扇》在第 40 齣〈入道〉為侯、李安排入道歸宿是有深意的，不僅是打破「大團圓」結局的形式創造。孔尚任在《桃花扇·本末》中言：

顧天石，讀予《桃花扇》，引而申之，改為《南桃花扇》。令生旦當場團圓，以快觀者之目；其詞華精警，追步臨川。雖補余之不逮，未免形予僮父，予敢不避席乎。

說明其甚為看重入道的結局，對顧天石「令生旦當場團圓」的結局不敢苟同。既然這些「離合之情」是為表達「興亡之感」，這個特殊的結局必然寄寓著作者的政治觀和社會理想，也可由此品味出作者複雜的人生況味。

明清時期，傳統社會逐漸走向衰落，儒本位的體制弊端及作為儒士代表的士大夫的劣根性在此時期越加豁顯。孔尚任敏銳地觀察到這點，在《桃花扇》中，他將批評的矛頭指向整個士大夫階層，表達他對儒士政治的徹底失望。劇中，孔尚任揭露了閹黨在家國存亡之秋醉生夢死的靡爛生活，但對東林黨人為代表的儒士，也不是完全肯定的。他真切而深刻地透視出這個士大夫階層的痼疾：個人享樂主義和浮薄的名士風流，森然的門戶之見，鄉愿和迂腐。侯方域一出場，作者就在其唱詞中寓有諷意：「偏是江山勝處，酒賣斜陽，勾引人無限醉賞，學金粉南朝模樣。暗思想，那些鶯顛燕狂，關甚興亡。」家國存亡之秋，尚留戀秦樓楚館，狹邪習氣深入骨髓。又寫到侯方域在史可法幕府中的書生之見，在高傑處又誤了事，譴責之意明顯。東林與閹黨之爭，是士大夫階層的內訌，傳統儒本位的政治體制因此門戶之見大大削弱了功能，甚至癱瘓。孔尚任在〈拜壇〉齣眉批云：「私君、私臣、私恩、私仇，南朝無一處不私，焉得不亡。」

此外，孔尚任又塑造楊龍友這個鄉愿的士大夫典型，他因循、圓滑、八面玲瓏。當時士大夫許多看似高潔，其實不過是見風轉舵之流，〈迎駕〉一齣寫馬士英準備擁立弘光，恐百官反對，阮大鍼說：「我看滿朝諸公那個是有定見的，乘輿一到，只怕遞職名的還挨不上哩。」藉其口為明季士大夫現形。即使如正面人物史可法，從此人物的塑造，亦可看出孔尚任對儒士的反省。〈沈江〉一齣史可法目睹揚州屠城的慘狀唱到：「望烽煙，殺氣重，揚州沸喧，生靈席卷。這屠戮，皆因我，遇忠不轉。」史可法在反省，反省的結果是對儒家臣節的「忠」的否定。

孔尚任反思明清之際社會現實和儒士政治的結果，使他痛苦地否定了儒家人生價值和社會理想，並轉向道教思想中尋求補償。胡孚琛在《魏晉神仙道教》中指出：

這種(按：指儒家)政治體制造成社會各階層和個人之間的相互傾軋，內鬥不休，使整個國家形成一個缺乏社會動力的封閉體系。……生活在這種歷史條件下的知識分子，無不為生存而艱難地在社會上尋找自己的位置和努力扮演相應的角色。……道教的神仙不僅戰勝了人們無法抗拒的生老病死等異己力量，而且輕而易舉地逃脫了專制君主和官僚制度社會，給人們提供了自由自在、適性逍遙的神仙生活幻想，在超人間的神



仙世界裏補償了中國社會的缺陷和滿足了現實人生的一切慾望。<sup>69</sup>

因此，侯李入道的直接動因是張道士的斷喝：「呵呸！兩個痴蟲，你看國在那裏，家在那裏，君在那裏，父在那裏，偏是這花月情根，割它不斷！」至此，儒家理想破滅，當君臣、父子體制已崩解時，夫婦也沒有依附的根源，入道歸隱於是成爲必然

孔尚任在《桃花扇·凡例》中言：「劇名桃花扇，則桃花扇譬則珠也，作桃花扇之筆譬則龍也……觀者當用巨眼也。」事實上，桃花扇不僅是串聯全劇關目的功能，在《桃花扇》中，作者還運用了大量的桃花典故，而桃花源典故則如一條紅線暗伏其中：

俺們一葉扁舟桃源路，這才是江湖滿地，幾個漁翁。（第一齣〈聽稗〉  
【鼓詞四】）

為甚的玉真重溯武陵源，也只為水點花飛在眼前。（第二十五齣〈選優〉  
【懶畫眉】）

境隔仙凡幾樹桃，才知容易謝塵囂。（第三十齣〈歸山〉下場詩）

並在〈題畫〉一齣藍瑛爲張薇畫「桃源圖」，批云：「畫桃源圖，有深意存」。全劇提到「桃花源」不下十次，桃花源成爲劇中人物的理想世界，顯然也是作者構築的理想世界。可說是道教洞天的思惟的顯現。

《桃花扇·綱領》中將劇中人物分爲左、右、奇、偶、經五部，左部右部以正色、間色、合色、潤色分，奇部偶部以中氣、戾氣、煞氣、餘氣分，經部以經星、緯星分。他說：「色者，離合之象也」，「氣者，興亡之數也」，張道士和老贊禮分別爲經星和緯星，「張道士，方外人也，總結興亡之案。老贊禮，無名氏也，細參離合之場。明如鏡，平如衡，名曰傳奇，實一陰一陽之爲道矣。」並將效忠南明王朝的人物史可法、左良玉、黃得功等定爲「中氣」，昏淫的弘光帝、馬士英、阮大鍼等定爲「戾氣」，賣國求榮的田雄、劉良佐、劉澤清定爲「煞氣」。其人物表列彷彿一幅道教宇宙本體圖。大抵儒家多從人事得失、忠奸爭鬥來分析興亡，而道家、道教興亡觀與其宇宙本體、生成論，卻常用「氣」、「陰陽」來分析事物的生成變化。《太平經》中言：「古者聖人致太平，皆求天地中和之心，一氣不通，百事乖錯。」<sup>70</sup>《通玄真經》曰：

<sup>69</sup> 胡孚琛：《魏晉神仙道教—抱朴子內篇研究》（北京：人民出版社，1989年），頁85。

<sup>70</sup> 王明：《太平經合校》（北京：中華書局，1960年），頁349。

「老子曰：『陰陽陶冶萬物皆乘一氣而生，上下離心，氣乃上蒸，君臣不和，王谷不登，春肅秋榮，冬雷夏霜，皆賊之所生也。』」<sup>71</sup>這和《桃花扇》中把人分為不同類型的氣，並將奸佞之臣定為煞氣，將忠臣定為中氣的思想是一致的。

孔尚任設經緯二星，一評興亡，一評離合；一個象徵道，一個象徵儒，最後由道士這個方外人歸結興亡案，可說是將歷史興亡的解釋權交給了道教，並將儒統入道。在〈入道〉一齣中，老贊禮率領村民男女老少和張道士一起用道教儀式祭奠崇禎，被定為中氣的史可法、左良玉、黃得功等忠臣義士被封為道教神祇：史可法封為「太清宮紫虛真人」，左良玉被冊為「飛天使者」，黃得功為「游天使者」。至此，經星、緯星、中氣之人，全都歸入道教，建構出作者心中理想的隱遁世界。

於是，孔尚任大量採用道教思想的素材，卻剔除其民間信仰、世俗文化的部分，將其提昇至解決人生、歷史乃至宇宙難題的指引的高度，這是一般觀眾無法理解的高度，也是純粹的、雅正的文人式思惟。

孔尚任的劇作有種「理念先行」、「主題先行」的散文風格。其「雅」表現在嚴肅的創作主題，而這種「主題」也成為全劇人、事的緊箍咒，成為人物性向、情節走向的固有意識形態。故在雅俗的審美態度中，《桃花扇》是典型的「去俗存雅」之作。

<sup>71</sup> 徐靈府注：《通玄真經》（臺北：新文豐出版社，1987年），卷九，頁161。