

明清抒懷寫憤雜劇之藝術特質與成分

王 瓊 玲*

關鍵詞：明清 雜劇 抒情 寫情 發憤著書 自我呈現
主體性 藝術 傳奇 寫憤 自傳性 戲劇性

前 言

明人以雜劇遣懷諷世，始於王九思（1468-1551）《曲江春》，其後徐渭（1521-1593）的《四聲猿》，王衡（1561-1609）的《鬱輪袍》、《真傀儡》，沈自徵（1591-1641）的《漁陽三弄》等，亦皆借劇作以排遣憤世嫉俗之情。逮入清後，則又有尤侗（1618-1704）的《讀離騷》、嵇永仁（1637-1678）的《續離騷》、張韜（1678年在世）的《續四聲猿》、桂馥（1736-1805）的《後四聲猿》等。此類作品特有的劇作審美特質，《盛明雜劇》一書所附數篇序言，蓋已論及。如袁幔亭（1592-1674）云：「雜劇，詞場之短兵也。或以寄悲憤、寫跡弛，紀妖冶、書忠孝，無窮心事，無窮感觸，借四折為寓言，減之不得，增之不可，作者情之所含，辭之所畫，音之所合，即具大法程焉。」^①徐翮也說：「今之所謂北者（按：此所謂「北」者，指雜劇言），

* 本所副研究員。

① 〔明〕袁幔亭：〈盛明雜劇序〉，收入沈泰編：《盛明雜劇》（臺北：廣文書局，1979年影印武進董氏誦芬室覆刊本），二集，上册，頁（序）2b-3a。

皆牢騷骯髒，不得於時者之所為也。」^②「牢騷骯髒」四字不唯指作者之憤懣，亦是說此種憤懣之情積於作者胸中，必待去之而後快。總括而言，雜劇而以「抒懷寫憤」標其意旨，主要是就作品的創作目的與內涵取類，這其中所涵蓋的明清雜劇作家，包括：康海、王九思、馮惟敏、徐渭、陳與郊、徐復祚、王衡、沈自徵、吳偉業、尤侗、陸世廉、鄭瑜、鄒式金、鄒兌金、王夫之、嵇永仁、廖燕、裘璉、張韜、桂馥等。

我們倘若要從文學史的發展中，究論此種雜劇內容之所以出現，有一屬於形製上的變化，首當提出。蓋因明初雜劇，就規範言，已逐漸脫離元雜劇的舊轍，其中周憲王朱有燉的雜劇形式，更是一項重要的突破^③。而自嘉靖（1522–1566）以後，由於政治、社會、經濟、文化等多面的劇變與新思潮的衝擊，雜劇吸收了新的思想與新的審美意識，在體製上越出舊有格律聲腔的規範，趨向於南曲化與傳奇化。王國維於〈盛明雜劇初集跋〉一文中即曾指出：「至明中葉後，不知北劇與南曲之分，但以長者為傳奇，短者為雜劇。如此書中，汪伯玉、陳玉陽、汪昌朝諸作，皆南曲也；且折數多至七八，少則一二，更屬任意。」^④王氏所言，倘檢視《盛明雜劇》兩集所收錄之雜劇六十種，就中確多有屬於作者「任意」所為不恪守元人家法之短劇。其特點乃以寫南戲的方式為之，除了形製上雜劇較傳奇為短小外，就追求劇作之「戲劇性」效果言，此種

② 〔明〕徐翹：〈盛明雜劇序〉，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁（序）3a。

③ 在明初劇壇影響很大的明周憲王朱有燉著有《誠齋雜劇·初集》三十一種，其中十一種已經逾越了元人的規制，尤其對一人獨唱的限制多有突破，比如《曲江池》、《得騶虞》、《仗義疏財》等。《牡丹園》用五折兩楔子，是十個牡丹仙子分兩對先後上場，每一對又都是先分唱，後合唱，最後是十個仙子大合唱。上述情況可以說明，南戲體製對短劇的影響正在擴大，它促使明初短劇在探索中前進，在漸變中發展。有關周憲王及其《誠齋雜劇》藝術，參見曾永義：《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979年），頁145–196。

④ 〔清〕王國維：〈盛明雜劇跋〉，收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年），第1冊，頁463。

新雜劇，由於在形式上具有自由靈活的優點，因此形式的解放，成為表現新思想新內容極為有利的條件。這兩點的結合，使明雜劇作家不但創造了一從思想內容到藝術形式都能呈現自身特點的新種雜劇，且在審美追求上也闢出了新徑，表現出一種特有的恣肆不羈、憂怨激憤的風貌。

在中國戲曲的發展歷程中，此一類特殊的劇作，由於受到作者「自抒胸臆」創作動機的引導，往往成為作家「自我呈現」的載體，形成了具有可稱之為「戲劇抒情化」傾向的抒情短劇。這種戲劇抒情化傾向所表現的「無窮心事，無窮感觸」，主要是以「怨」、「憤」之情作為藝術呈現的核心，劇作家係以「熱腸罵世，冷板敲人」^⑤，甚至「慷慨流連，談諧笑謔」的表現方式，來展現其「主體性」的追求。為了析理出這些明清文人化抒情劇類的藝術特質與成分，本文將依次探討這類雜劇主題意識之特性與其形成，以及在其戲曲藝術表現中，「憤」、「怨」所展示之動力性與因之而形成的創作論。並本於此基礎，進而探討此類雜劇之結構特徵與抒情成分，以及其中所內含之作者主體性的發展方向與其所呈現的審美形態。

一、寫憤雜劇主題意識之特性及其形成

欲談明清雜劇作家此類短劇之成為一種「抒懷寫憤」之表現，首先當分析的，即是其主題意識之形成、劇作之寫作動機，以及因動機而選擇之主題類型。在現代心理學的理論發展中，曾有學者提出一概念，名為「缺失性動機」^⑥，以指基於人在生存中的某種缺乏或痛苦而產生的動機。它以一種要求重新取得平衡的內趨力引起作用，從而降低、緩解以至消除此種缺乏或痛苦。當

^⑤ [明]程羽文：〈盛明雜劇序〉，《盛明雜劇·初集》，上册，頁（序）4b-5a。

^⑥ 心理學上所謂「缺失性動機」是指「以排除缺乏與破壞，避免或逃避危險與威脅的需要為特徵的動機」。參見克雷奇等編：《心理學綱要》（北京：文化教育出版社，1991年），下册，頁338。

然，在文學創作中，由於作家更多地是基於精神上的追求，而並非單純的由「失衡」企求達至平復，故當作家承受因內心想望遭受阻礙而產生的挫折，心理處於躁動不寧的狀態時，雖可能通過創作達到一種平衡與寧靜，即所謂「胸中各有磊磊者，故借長嘯以發舒其不平」^⑦，但這種不平的發舒，卻有著伴隨創作尋求解答的傾向。明清文藝論中，有一類針對作者此種創作動機作析論的研究，即是著名的「發憤著書」說。「發憤」說所關注的是「憤」的創作動因對於創作過程的影響，這種分析的觀點雖不必然企圖建立作品內容與創作動機之間關係的一種普遍性討論，但就分析具有這類創作動機的作品而言，這項說明仍是一起點。

「發憤著書」說最初始於中國文學批評中之詩文論。孔子於論《詩》時曾提出「《詩》可以興，可以觀，可以群，可以怨」^⑧，並以「邇之事父，遠之事君」一語對《詩》教中興、觀、群、怨之功能，加以概括與統攝。而「《詩》可以怨」從此亦成爲「發憤著書」說的直接理論來源。下逮戰國屈原（343 B.C.-?），其賦中有「惜誦以致愍兮，發憤以抒情」^⑨句，則是道出了「《詩》可以怨」的一種以作者主體爲核心的創作風格。故司馬遷（145 B.C.-?）於〈屈原傳〉中，謂屈原乃是「憂愁幽思而作〈離騷〉」，且加敘論云：「屈平正道直行，竭忠盡智以事其君，讒人間之，可謂窮矣。信而見疑，忠而被謗，能無怨乎？屈平之作〈離騷〉，蓋自怨生也。〈國風〉好色而不淫，〈小雅〉怨誹而不亂，若〈離騷〉者，可謂兼之矣。」^⑩不僅如此，司馬

⑦ 徐翹：〈盛明雜劇序〉，《盛明雜劇·初集》，上册，頁（序）3a。

⑧ 〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》（臺北：臺灣中華書局，1981年《四部備要》本，子部41），卷17，〈陽貨第十七〉，頁3a。

⑨ 屈原：《九章·惜誦》，收入〔清〕王夫之等著：《清人楚辭注三種》（臺北：長安出版社，1978年），頁65。

⑩ 〔漢〕司馬遷：《史記》（臺北：臺灣中華書局，1966年《四部備要》本，據武英殿本校刊），史部109，〈屈原列傳〉，卷84，頁1b。

遷並在此基礎上，建立了一種特殊的「發憤著書」說，認為「《詩》三百篇，大抵賢聖發憤之所為作也」，從文王、孔子、屈原到韓非，都是因為「意有所鬱結，不得通其道也，故述往事，思來者」^⑪。在這中間，司馬遷本人也表達出了他自己內心的憤懣不平。這一說法雖顯見為刻意地以偏概全，不能視為正論，但後人有所激而云然，正都是承此一脈。如後世韓愈（768-824）於〈送孟東野〉一文中即提出了「不平則鳴」的說法，他認為：「人之於言〔……〕有不得已者而後言，其歌也有思，其哭也有懷。凡出乎口而為聲者，其皆有弗平者乎！」^⑫又說：「和平之音淡薄，而愁思之聲要妙，歡愉之辭難工，而窮苦之言易好。」^⑬再往後，到了宋代的歐陽修（1007-1072），則提出所謂「窮而後工」之說，他說：「蓋世所傳詩者，多出於古窮人之辭也。凡士之蘊其所有而不得施於世者，〔……〕內有憂思感憤之鬱積，其興於怨刺，以道羈臣寡婦之所嘆，而寫人情之難言，蓋窮而愈工。」^⑭以上種種所論，其實皆在指出創作中一種可能存在的普遍現象，即是：能夠傳世的上乘之作，往往是作者在懷才不遇、窮愁潦倒的困境中所寫出的怨憤之作。事實上，從太史公到韓愈、歐陽修都強調「物不得其平則鳴」的精神，而此種不平之鳴，我們若從歷史實然的傳統上看，往往也不只繫於作者個人的窮達感慨，有時也包含他們對整個國家民族或時代之一種強烈的憂患意識。

這裏所說肇端於詩文的「發憤著書」說，在另項的發展中，首先由李贄（1527-1602）引入小說戲曲的創作論中，並賦予一新的涵義。李贄說：「太史公曰：『〈說難〉、〈孤憤〉，賢聖發憤之所作也。』」由此觀之，古之聖

⑪ 司馬遷：《史記·太史公自序》，卷130，頁10a。

⑫ 〔唐〕韓愈：《韓昌黎全集》（臺北：臺灣中華書局，1966年《四部備要》本，據東雅堂本校刊），卷20，頁10a。

⑬ 韓愈：《韓昌黎全集·荆潭唱和詩序》，卷19，頁7b。

⑭ 〔宋〕歐陽修：《歐陽文忠全集》（臺北：臺灣中華書局，1981年《四部備要》本，據祠堂本校刊），卷42，〈梅聖俞詩集序〉，頁7a。

賢，不憤則不作矣。不憤而作，譬如不寒而顫，不病而呻吟也，雖作何觀乎？《水滸傳》者，發憤之所作也。」^⑮李贄在此處將「聖賢之憤」與《水滸》一傳之憤合說一處，明顯地是將所以憤的原因與所憤的內容之差異排除，直截地只取「憤」做為人深層情感驅動力這一層的意義。依於此說，一部上乘的文學作品往往就是這樣一種情感的產物。當然，就更多數的戲曲小說的作者來說，實際上大多數狀況，「憤」這種情感，往往不只是作家對於人所處存在狀態的不滿，而且同時也是作家在久經奮鬥後，內心體驗到「真我」無法實踐時所產生的一種深沈的鬱悶。聖賢式的發憤由於可以經由意志的抉擇，邁向自我的不斷提升，並從而得到滿足，故「不滿」只是一種理想信念的覺醒，並不會將自我陷入長期的鬱悶與苦楚中。這種發憤，就結果言，其實較少有可能亦以「憤懣」之情做為著作的實質內容。太史公刻意將兩者混為一談，其實僅是表達他的史學著作中有此一番寄託之情志在內。至於就真正的文學作品言，由於這類情有所激的作家所以於作品的創作中不能將自己的身世忘懷，多數是因一方面既抱有強烈的反抗現實的精神，另一方面又無法戰勝現實，遂使自身陷入希望與絕望、理想與現實相互格鬥衝突的境地，從而產生了一種悲劇性的情感。由於此種情感激盪是主體的思想意志得不到實現而轉化成情感，所以它既非一般的喜怒哀樂，亦非觀念形態的思想產品，而是一種經深刻化後而產生的深沈感慨。

李贄論「發憤著書」，主要著眼於揭示文學創作的動因。「發憤著書」說的理論基礎之一，是「詩緣情」的觀點，即認為文學創作應表達真摯而深刻的情感，此即所以文學具有審美價值與陶冶功能的根本。劉勰就是在論及文與情

^⑮ 李贄〈忠義水滸傳序〉云：「《水滸傳》者，發憤之所作也。蓋自宋室不竟，冠履倒施，大賢處下，不肖處上。馴致夷狄處上，中原處下，一時君相，猶然處堂燕雀，納幣稱臣，甘心屈膝於犬羊已矣。」參見〔明〕李贄撰，唐鴻英編：《焚書／續焚書》（臺北：漢京文化事業有限公司，1984年），頁109。

的關係時，說道：「蓋風雅之興，志思蓄憤，而吟詠情性，以諷其上，此為情而造文也；諸子之徒，心非鬱陶，苟馳夸飾，鬻聲釣世，此為文而造情也。」^{①⑥}蓋只有本其蓄積，憤然有以興，才能使文筆雋永要約；倘若心無鬱陶，只是一味鋪陳辭藻以釣聲取譽，則終將因內無真正足以動人之情，從而喪失文學的情味。有鑑於此，李贄提出了「童心」說來增強文學緣情的概念，主張文學應表達真情實感。他說：「文非感時發己，或出自家經畫康濟、千古難易者，皆是無病呻吟，不能工。」^{①⑦}文學創作動力在於主體自身，也就是說，創作的出發點是作家本人的主體意識。而「發憤著書」是因憤而思有所著於書，主體一旦有了憤懣、憂愁、哀思等諸多「意有所鬱結」的思想感情，就必然尋求宣洩、昇華的管道。所以主體的「志思蓄憤」成為創作的直接動力來源。作家透過創造力的發揮，得到某種滿足，從而使盤旋於胸中的鬱結得以發抒宣洩，所謂「不吐不快」是也。李贄本於此而評《西廂》，遂指出作者創作之動力即是源自作者內心無可抑遏的痛苦憤懣：

且夫世之真能文者，比其初皆非有意於文也。其胸中有如許無狀可怪之事，其喉間有如許欲吐不敢吐之物，其口頭又時時有許多欲語而莫可所以告語之處，蓄極積久，勢不能遏。一旦見景生情，觸目興嘆；奪他人之酒杯，澆自己之壘塊，訴心中之不平，感數奇於千載。既已噴玉唾珠，昭回雲漢，為章於天矣，遂亦自負，發狂大叫，流涕痛哭，不能自止。寧使見者聞者切齒咬牙，欲殺欲割，而終不忍藏於名山，投之水火。^{①⑧}

這樣一種伴隨著生理反應的心理煎熬，強烈地激盪著、折磨著創作主體的心

^{①⑥} [南朝梁]劉勰著，詹瑛義證：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1994年），中冊，〈情采〉，頁1158。

^{①⑦} 李贄：《續焚書·復焦漪園》，頁46。

^{①⑧} 李贄：《焚書·雜說》，頁97。

靈，促使創作主體去尋找發洩這種痛苦的途徑，而創作正是最有效的途徑之一。可見，倘使有意乎爲文，而作者心中初無絲毫蓄積，則其氣力只可達於皮相膚外，不能深入人心；必待無意爲文，作者只是欲訴胸中之不平，反可能寫出風行水上之文。而此種創作衝動是漸次形成的，它有一個情感不斷累積的過程，「日釀一日」，以至「蓄極積久」，終至「勢不能遏」。從創作衝動的方式來看，作者所以有一發不可遏抑的奔放的原始創作動機，在於作者本身的真實性情與外在對象事境間一種必然生發的感動力。必外境真有可感，而我實有能有所感之真誠，然後觸目有興嘆之實，而見景有可生之情，於是我之壘塊可澆而他人之酒杯不虛。這是一種具有衝擊性與極高感動力的藝術呈現。

繼李贄之後，從理論上進一步探討與論述「發憤著書」說的人，尚所在多有，如金聖嘆（1608-1661）的「怨毒著書」說、張竹坡（1670-1698）的「洩憤」說、蒲松齡（1630-1715）的「孤憤」說、曹雪芹（1715/1724?-1764/1763?）的「辛酸淚」等等，其中最重要的是金聖嘆。金氏在〈讀《第五才子書》法〉中，提出一適與李贄相反的論調，他說：「施耐庵本無一肚皮宿怨要發揮出來，只是飽暖無事，又值心閒，不免伸紙弄墨。尋個題目，寫出自家許多錦心繡口，故其事非皆不謬於聖人。後來人不知，卻於《水滸》上加『忠義』字，遂並比於史公發憤著書一例，正是使不得。」¹⁹雖則如此，金聖嘆於他處卻又有某些「借諷」的說法，如他在《水滸》第十八回〈回前總批〉中，便標出「怨毒著書」的成例：「此回前半幅借阮氏口痛罵官吏，後半幅借林沖口痛罵秀才，其言憤激，殊傷雅道。然怨毒著書，史遷不免，於稗官又奚責罵焉！」²⁰可見他雖不把《水滸》的寫作即比於史公發憤著書一例，卻認爲文人

¹⁹ 〔明〕施耐庵著，〔清〕金聖嘆批：《水滸傳》（臺北：三民書局，1993年據貫華堂原本影印），頁33。

²⁰ 又第十四回敘述阮小五對吳用說官司擾害百姓的話之下，金氏批道：「千古同悼之言，《水滸》之所以作也。」「作者胸中悲憤之極。」同前註，頁233。

殫精竭慮，伸筆鋪紙，常難免要「攄其怨憤」^⑲。

命運偃蹇的作家，由於人生理想與現實的劇烈衝突，發生強烈的憤懣不平，從而以「發憤著書」做為主體情感的洩導，既是進行自我心靈解脫，消解作家心頭的鬱積，亦是求得世人與後人的理解與同情，這是久歷人世滄桑的作家獲得心理平衡、心理補償的兩個不同的側面。清初張竹坡在論述《金瓶梅》時，曾提出所謂「洩憤」^⑳與「後有知心」的說法，強調「作者必於世亦有大不得已之事，如史公之下蠶室，孫子之刖雙足，乃一腔憤懣，而作此書。言身已辱矣，惟存此牢騷不平之言於世，以為後有知心，當悲我之辱身屈志，而負才淪落於污泥也」（第七回回評）^㉑，他認為《金瓶梅》「到底有一種憤懣的氣象」^㉒，全書都是一部憤慨於人情冷暖、世態炎涼的「世情書」與「炎涼書」。至於到底憤懣的是什麼？他在第十七回〈前批〉中說：「作書者必大不得於時勢，方作寓言以垂世。」此一思想，張氏在〈竹坡閒話〉中說得更為淋漓盡致：「《金瓶梅》，何為而有此書也哉？曰：此仁人志士，孝子悌弟，不得於時，上不能問諸天，下不能告諸人，悲憤鳴咽而作穢言以洩其憤也。」^㉓一個有志之士，始終不為時用，陸沉下僚，上天無路，央告無門，任憑傲世高才抑鬱難伸，這是怎樣一種難以壓抑，「吐之不能，吞之不可，搔抓不得，悲號無益，〔……〕日釀一日，蒼蒼高天，茫茫碧海，吾何日而能忘」^㉔的「憤

⑲ 金氏雖不認定《水滸》作者全是本於一肚皮宿怨而作此書，卻亦說箇中常有些怨憤的意思，故於《楔子總批》中云：「不知其有何等冤苦，而為如此設言。然以賢如孟子，猶未免於大醇小疵之譏，其何責於稗官？後之君子，亦讀其書、哀其心可也。」同前註，頁45。

⑳ 〔清〕張竹坡：〈竹坡閒話〉，收入侯忠義、王汝梅編：《金瓶梅資料匯編》（北京：北京大學出版社，1986年），頁11。

㉑ 張竹坡：《張竹坡評點金瓶梅》，收入《金瓶梅資料匯編》，頁71。

㉒ 張竹坡：〈批評第一奇書金瓶梅讀法〉，收入《金瓶梅資料匯編》，頁41。

㉓ 張竹坡：〈竹坡閒話〉，收入《金瓶梅資料匯編》，頁9。

㉔ 張竹坡：〈寓意說〉，收入《金瓶梅資料匯編》，頁10。

懣」！而這其中既有單純個人的「窮途有淚無可灑去」，更寄託著對世情炎涼的憤懣。

事實上，明末清初之際，文人經歷易代滄桑、家國巨變之痛，更加注意「發憤著書」、「窮而後工」的說法。如清初的廖燕（1644-1705）^⑳，即認為文章是憂患下的產物^㉑，他在〈自題制義〉中說：「不遇之文，其文必佳，蓋其抑鬱之氣，盡發而為文故也，佳者必傳，是天將欲傳吾文也，雖不遇可也。」^㉒他強調文章常有抒發抑鬱之氣的特徵，是基於作者欲宣洩出因不遇而積壓的情感。甚至他對於自己內心的經歷，也有以下的描述，他說：「以燕之頑鈍椎魯，亦何與於道。然幸而貧且賤焉，貧則多憂，賤則多辱，憂辱甚而動忍備，其於道不知近乎？遠乎？然退而返之於心，而不復有疑焉。」^㉓

然而廖燕理論的重點不在於強調現實與文學的關係，而在突出創作過程本身與作者的關係。他以為作文有疏憂解憤的作用，他在〈與澹歸和尚書〉中說：「燕近作古文，則又在患難後、病後、貧無立錐後，此三後者，固文章之候也。生平氣盛，亦常恨此，至此頗覺釋然。非忘恨也，滿腔憤恨，盡驅入寸管雲雷中作冰雪滅，故亡恨耳。憤起筆飛，文成恨絕。況當患難病貧後，險過波平，驚喜未暇，何況憤恨，以此胸常雪淡耳。此豈文章進境時耶？伯牙移

⑳ 廖燕，初名燕生，字人也，號柴舟，廣東曲江人。為諸生，後棄科舉，築室武水西，名曰二十七松堂，究心經史，以讀書著述終其身。一生窮困不得志。善古文，與侯方域、魏禧並列為明末清初三大家。工草書，狀如古木寒石，人以得其墨跡為寶。著有《二十七松堂集》，雜劇有《醉畫圖》、《訴琵琶》、《續琵琶》、《鏡花亭》四種。

㉑ 此外，如賀貽孫自謂：「時值國變，三災并起，百憂咸集，饑寒流離，逼出性靈，方能自立堂奧，永叔所謂『窮而後工』者，其在此乎！」（《水田居集·示兒》）歸莊亦云：「昌黎、廬陵之論詩，以為窮而後工，蓋不獨孟東野、蘇子美輩為然，其言至今尤驗。」（《歸莊集·王異公詩序》）他們都指出了當時動盪的現實對詩文創作的刺激作用。

㉒ 〔清〕廖燕：《二十七松堂集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1995年），第1冊，頁200。

㉓ 廖燕：〈答謝小謝書〉，《二十七松堂集》，第2冊，頁385。

情，正在海水汨沒，林木杳冥時，只得喟然一歎。燕於斯時，亦只得一歎。古今文章，皆歎聲耳。」^①本來鬱積於胸中的憤恨，通過寫作得以舒展，在患難與貧病之後，文章彷彿一聲長吁太息，使作者吐出怨氣，心中亦能漸趨於平靜。這是廖燕對自己文章寫作的真切體驗，所以他稱自己的文章「只得一歎」，甚至進而認為古今文章，亦皆為「歎聲」而已。

廖燕除點出文章為歎聲之理外，他更從作者之「才」與「憤」之關係著眼，闡明了「發憤」之寫作動因與作品所呈現的雄豪怪奇風格間的關聯性。他要求文章能抒發抑鬱憤激之氣，故在文章風格上，乃標舉出「奇屈詭異」四字，因他認為內有所憤，表現於外，則必定怪怪奇奇。他在〈劉五原詩集序〉中說：「試為吟諷一過，每多羽聲慷慨者，何也？豈藉山水而洩其幽憂之憤者耶？然天下之最能憤者，莫如山水。〔……〕故知憤氣者，又天地之才也。非才無以洩其憤，非憤無以成其才。則山水者，豈非吾人所當收羅於胸中而為怪奇之文章者哉！」^②廖燕以山水之奇做陪襯，以為天下之奇山異水都是天地自然的「憤氣所結撰而成」，大自然中山水所呈現出的各種奇怪景象，正是「天地之才」的表現。因此「才」與「憤」在廖燕看來是相輔相成的，無「才」則不能洩「憤」，無「憤」也不足以顯出其為「才」，這便是他所謂：「天地以山水為文章，五原則以詩文為山水。其憤之洩極矣，非憤也，才有以使之然也。」^③

由上論可知，「發憤著書」說指出了文學創作的動力在於主體自身的情感積蓄，並且相應於此，也就在一定程度上強調了作品以「真切自然」為審美標準，從而反對矯揉造作的文風。然而，「發憤著書」所體現的悲劇性審美心態與儒家所倡導「中和」思想是有所悖離的。儒家傳統的「中和」原則，要求對

^① 廖燕：《二十七松堂集》，第2冊，頁376-377。

^② 廖燕：《二十七松堂集》，第1冊，頁165-166。

^③ 同前註，頁167。

主體情感進行提煉，創造「溫柔敦厚」的風格，而「發憤」說則衝破了此種內在情感與外在形式的均衡。明清文人此種藉「寫憤」以凸顯內在精神的反叛的藝術性格，決定了它在「憤」的情感表達上，強調激憤幽怨的強度與力度。誠如張竹坡所云：「是憤已百二十分，酸又百二十分，不作《金瓶梅》又何以消遣哉！」^{③④}此一「悲憤」不只是百二十倍於平常，真可謂是一種無可逃於天地之間的一種如刀割蟲噬般的椎心之痛，所謂：「一息有知，一息之痛為無已。嗚呼，痛哉！痛之不已，釀成奇酸，海枯石爛，其味深長，是故含此酸者，不敢獨立默坐，苟獨立默坐，則不知吾之身、吾之心、吾之骨肉，何以栗栗焉如刀斯割，如蟲斯噬也。」^{③⑤}為了彰顯此種悲憤酸痛之異乎尋常，張竹坡甚至認為《金瓶梅》應當稱其名為「奇酸志」。

類近於此傳統，明清抒懷寫憤雜劇在「興」、「觀」、「群」、「怨」四義中，往往將「《詩》可以怨」置於其他三義之上，將之視為一條重要的創作路徑而予以高度的重視^{③⑥}。因此，在「憤」的表現上，明清「抒懷寫憤」雜劇作家強調的是「勢不能遏」的傾洩，這種藝術表現與詩歌原本因為形式與傳統

^{③④} 張竹坡：〈竹坡閒話〉，收入《金瓶梅資料匯編》，頁11。

^{③⑤} 張竹坡：〈苦孝說〉，收入《金瓶梅資料匯編》，頁18。

^{③⑥} 早在元代鍾嗣成《錄鬼簿》評述戲曲劇作家時，即提出了劇作家意欲以曠達開脫愁懷而終未能之說法，予明代劇論家以深遠之影響。鍾氏同時人朱士凱在《錄鬼簿·後序》評鍾嗣成之創作著述動機云：「（鍾繼先）累試於有司，命不克遇，從吏則有司不能避，亦不屑就。故其胸中耿耿者，借此為喻，實為己而發之。」這實際上是對全部元雜劇作家之創作動機的闡述。鍾嗣成此種借著作以抒寫身世之感的旨意，在自序中已經體現出來，而在為「相知者」所作的小傳及【凌波曲】弔詞中，得到再三體現。在鍾氏筆下，這些雜劇作家都是才華驚人，但往往憤世嫉俗，不遇於時，其雜劇創作亦多為發憤之作。如范居中「以才高不見遇」、黃天澤「鬱鬱不得志」、吳本世「天資明敏，好為詞章〔……〕以貧病不得志卒」。在弔詞中，鍾氏的不平之氣更宛然俱現。如弔吳本世云：「萊蕪窮又染維摩病。想天公忒世情，使英雄恨難平。」弔廖毅云：「未成名一土丘，嘆平生壯志難酬。」參見〔元〕鍾嗣成著，王鋼校訂：《校訂錄鬼簿三種》（鄭州：中州古籍出版社，1991年），頁124。

雙重影響所造就的所謂「怨而不怒」、「哀而不傷」與「溫柔敦厚」、「中正平和」的適切性，在情感凝聚與宣洩的方式上有所不同。基本上，戲曲發展到明、清時期，已經由實踐的創造，逐漸建立了在不同藝術文類中不同的審美標準，因此雖在同一種美學根源的導引下，事實上卻已有不同的發展。這是我們所應深細辨明的。

二、情感激盪於戲曲呈現中所展現之動力性

上述所謂「發憤著書」其實關涉的是創作動因問題；而在「寫憤」雜劇的創作過程中，所謂「憤」則並非只是作者創作動力的根源，即動機；而是經由作者刻意的選材，將情感宣洩的重心安置於普遍的「可憤」、「可怨」的情事主題上，將人情中可以經由憤、怒之激盪而激起同情或深思的情感設定為表現核心，以之做為作品中構成氣氛的來源。所以劇作家「寫憤」並不只是為「憤」創作，而是去表現一種可以經由「憤」、「怨」激盪而深刻化的人生體驗。故就動機而言的「憤」，是就作者之情感層面言，它一旦化入作品中則成為一種刻畫人情深刻面的藝術表現。在創作的那一刻，創作者之「憤」僅是藝術表現的推手，情感激盪後選擇的刻畫方向方是內容表現的支配動力，它具有著藝術呈顯上影響構思邏輯的功能；這就構成了戲劇的動人因素。易言之，創作時最初的「發憤」動機，並不即刻成為創作時的主宰意識。劇作家原有的「發憤」動機，在「寫憤」的戲劇表現中，已經轉化為一種具有深刻化意義的激盪力，企圖在藝術的表現中尋找自我呈現的方式。我們所以可以將文學作品中某些「可以使人怨」的成分說為「寫憤」動力的結果，雖是強調了在這類戲劇中作者創作動力與作品情感表現上的關係；但戲劇本身的封閉性，即與作者間相互隔離的狀態，仍然是存在的，與詩的直接性有顯著不同。明清「寫憤」雜劇的研究，就其可注意的面相上來說，其實是著重於觀察此一批作者如何在「發憤著書」的創作動因刺激下，在戲曲藝術呈現中創造了特殊的審美形

態；即是此處所說的「可以怨」。「可以怨」的內容在此被賦予了集中的動力性，創造了特殊的激盪效果。這種動力與效果間關係的處理，既是中國文學中「《詩》可以怨」的藝術思惟之延續，亦是在實地的藝術造境上，因於戲曲形式的特殊所產生的新發展。就中國缺乏西方所謂「悲劇」的傳統來說，這類戲劇由於整個藝術構思被引導於作者主體性的「存在反省」中，因此使原本表顯為戲劇取境上的約縮現象，卻被發展成為具有特殊美學意涵的劇類。

就以「不平」為核心的激盪式情感之成為較普遍的戲劇內容言，「怨」之受重視在於「怨」往往來自作者之深情，作者必待於此有個人真實的體驗，筆下才敢以「不平」達出至情中不可無之真摯。也正是基於這一點，明代的徐渭在評及《琵琶記》時，便曾將全劇完全歸結為一「怨」字，認為該劇的高明處正在於它表現怨情到了極致。徐渭云：「《琵琶》一書，純是寫怨。蔡母怨蔡公，蔡公怨兒子，趙氏怨夫婿，牛氏怨嚴親，伯喈怨試、怨婚、怨及第；殆極乎怨之致矣。『《詩》可以興，可以觀，可以群，可以怨』，《琵琶》有焉。」^{③⑦}所有這些「怨」歸結到一點，就是人在自身生存狀態中各為其情所困的共同的無奈，但也是在這種無奈中，我們看到了人心的渴望，人心的欠缺，我們從自己的悲哀看到了別人的悲哀。所以在〈伯喈五娘相會〉一齣中，蔡伯喈所唱的兩支【解三醒】中言道：「我只為你其中自有黃金屋，卻教我撇卻椿庭萱草堂。還思想，休休，畢竟是文章誤我，我誤爹娘。」「我只為你其中有女顏如玉，卻教我撇卻糟糠妻下堂。還思想，休休，畢竟是文章誤我，我誤妻房。」^{③⑧}兩曲中連續幾個「誤」字，說出了人在反省自我時，由悲而怨、由怨而憫的一種情感的提升，而在這種提升中，做為整個動力基礎的正是一個

③⑦ 〔明〕徐渭：《毛聲山評第七才子書琵琶記·前賢評語》，收入侯百朋編：《琵琶記資料匯編》（北京：書目文獻出版社，1989年），頁290。

③⑧ 〔元〕高明著，錢南揚校注：《元本琵琶記校注》（上海：上海古籍出版社，1979年），〈伯喈五娘相會〉，頁205-206。

「怨」字。徐氏以「怨書」為該劇畫龍點睛，以「怨」字做為全劇矛盾衝突的糾結遞進處，以「怨尤」做為全部人物的心理活動總譜，確定了《琵琶記》的「怨」劇品位。以「怨」立意，便是《琵琶》高人一等之原因所在，因此徐渭認為《西廂》「畢竟還遜《琵琶》一著」。準乎此，論者所謂「顰哭悲涕而曲始工」³⁹，其實亦須以「怨」立意，劇本方能達到使人顰哭悲涕的戲劇效果⁴⁰。

從徐渭的理論得到啟發，明代曲論家陳繼儒（1558–1639）在論及《琵琶記》時，亦說此劇：「純是一部嘲罵譜。贅牛府，嘲他是畜類；遇飢荒，罵他不顧養；饜糠、剪髮，罵他撇下結髮糟糠妻；裙包土，笑他不奔喪；抱琵琶，醜他乞兒行；受恩於廣才，書他無仁義；操琴賞月，雖吐孝詞，卻是不孝題目；訴愁琵琶，題情書館，廬墓旌表，罵至無可罵處矣。」⁴¹徐渭的「怨書」說，主要關注悲劇衝突的相互糾結；而陳繼儒的「嘲罵譜」，則是指作者「志

³⁹ [明]茅映：〈題《牡丹亭記》〉，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁1224。

⁴⁰ 關於戲劇使人「顰哭悲啼」的效果，早在元末明初，高明《琵琶記》第一齣〈副末開場〉中的「論傳奇，樂人易，動人難」，事實上已初步涉及悲劇的基本特點問題。高明雖然並沒有明確使用悲劇的概念，可是《琵琶記》的創作實踐為他的理論作了很好的註腳：該劇本的特點不在「樂人」，而是在追求「動人」，他是知「難」而進，力求動人。關於「樂人」與「動人」，後人屢有論及，並運用於創作與批評的實踐上，其中講得最詳細的是清初的毛聲山。毛聲山詮釋「樂人」為「令人笑」，解釋「動人」為「令人泣」，並認為《琵琶記》之所以能「動人」而令人淚下者，全在於所寫之一切「無不發人深省，而起人長思」（《第七才子書琵琶記·第一齣批語》）。高明正是要知音君子，對《琵琶記》「另作眼兒看」，而並非把它看做僅能「樂人」而已。由於《琵琶記》的廣泛流播，高明戲曲思想的深刻影響，明人往往把作品之能「動人」，視為悲劇的一個重要特點。如陳繼儒說：「讀《西廂》令人解頤，讀《琵琶》令人鼻酸。」參見高明撰，[明]陳繼儒評點：《陳眉公先生批評琵琶記·書末總批》，收入《琵琶記資料匯編》，頁270。

⁴¹ 陳繼儒評點：《陳眉公先生批評琵琶記·書末總批》，收入《琵琶記資料匯編》，頁270。

思蓄憤」所欲表達的怨懟主題在戲劇藝術化呈現中的一貫性，造成遍布於全劇的悲劇情勢，使每一位人物都難以卸下其沈重的精神負擔。在這種劇論的分析中，我們可以看出做為創作動力的作者私人的情感，如何轉化成爲一種由怨顯真的由「不平」達至於「平」的情感提升方式。

與徐說相類，明代戲曲批評家陳洪綬（1599–1652）亦以「怨譜」之說，肯定《嬌紅記》的悲劇特點，他說：「昔人云：『讀〈出師表〉而不泣下者，必非忠；讀〈陳情表〉而不泣下者，必非孝。』吾謂讀此《記》而不泣下者，必非節義人也。李卓吾稱作《西廂》者，必大有感於君臣父子兄弟朋友之間，此《記》其亦然耶？」（〈正名〉眉批）^{④2}陳氏認為該劇之特點爲劇情的催人淚下：「步步取痛，步步著實，擗掌取見血，與《琵琶記》異曲同工」（〈愧別〉眉批）^{④3}、「淒淒咽咽，讀之鐵人灑淚，何況有胸者」（〈芳殞〉眉批）^{④4}、「餘恨千重，餘波萬疊，至今哭聲還在」（〈泣舟〉眉批）^{④5}，最後逕自稱之爲「怨譜」：「淚山血海，到此滴滴歸源，昔人謂詩人善怨，此書真古今一部怨譜也。」（〈仙圓〉眉批）^{④6}從「怨譜」的悲劇感出發，陳洪綬對全劇的哀感動人處作了多次闡發。如「一語中無數淒咽」（〈愧別〉眉批）^{④7}、「不怨之怨深於怨」（〈詰詞〉眉批）^{④8}之語，所在皆是。劇中申純與王嬌娘二人「自花前相見，即訂姻盟」，雖然「中間幾遭間阻，抱怨而終」（〈仙

④2 〔明〕孟稱舜撰，〔明〕陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》（上），收入《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1985年據明崇禎刊本影印），第21函，139種，頁1。

④3 孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》（下），收入《全明傳奇》，第21函，139種，頁27b。

④4 同前註，頁77b。

④5 同前註，頁27b。

④6 同前註，頁95b。

④7 同前註，頁28b。

④8 同前註，頁10b。

圓〉)④，但他二人之情愛不渝，堅持信守共同的誓約：「今生枕邊，來生石邊，做的個鴛鴦同塚心歡忭。」(〈要盟〉)⑤對「怨」的描寫，可謂層層遞進，輾轉曲折。而〈仙圓〉(第五十)一齣做為全劇情節的收束，表面上是男女主角重歸仙班的「大團圓」，其實是一個假喜真悲的悲劇結局，其中的悲怨，是對全劇怨情的總結。因為申、嬌即使成了天仙，也難遣愁懷，這就更見其「悲」。此種寫法，其實是全劇悲怨情調的進一步延伸與渲染。仙界裏申、嬌的悲戚，與人世間衆親人墳前悲悼的哀傷，相互映照，渾然一體，使悲怨情調一貫到底。因此，由「怨譜」的品第出發，陳氏認為《嬌紅記》「上逼《會真記》，下壓《牡丹亭》。一折芳殞，一折雙逝，並此而三，不顧讀者淚濕青衫耶」(〈合塚〉眉批)⑥，高度肯定其做為「怨譜」的藝術價值。陳氏還把對《嬌紅記》的肯定，提升為對「怨譜」的肯定：「今有人焉，聚徒講學，莊言正論，禁民為非，人無不笑且詆也。伶人獻俳，喜嘆悲啼，使人之性情頓易，〔……〕是百道學先生之訓世，不若一伶人之力也。〔……〕而申、嬌兩人能於兒女婉孌中立節義之標範，其過之不甚遠也。」(〈嬌紅記序〉)⑦從徐渭到陳洪綬所論的「怨」，將孔子「興觀群怨」說中的「怨」字，結合於戲曲中怨懟激憤的悲劇性情感，有助於我們理解「怨」的藝術動力性在劇作中可以有的作用。

至於李贄，則亦在重申「興觀群怨」⑧說以概括戲劇的功能時，特別強調「怨」字一面。在李贄看來，《西廂》多少亦是一部於抒寫世態炎涼的同時，

④ 同前註，頁95b。

⑤ 同前註，頁21a。

⑥ 同前註，頁90。

⑦ 同註④，頁2。

⑧ 李贄曰：「孰謂傳奇不可以興，不可以觀，不可以群，不可以怨乎？飲食宴樂之間，起義動慨多矣。今之樂猶古之樂，幸無差別視之其可！」參見李贄：《焚書·雜述·紅拂》，頁194。

寫出作者個人人生種種不平之作，他說：「余覽斯《記》，想見其為人，當其時必有大不得意於君臣朋友之間者，故借夫婦離合因緣以發其端。」^{⑤④}李贄甚至認為像《西廂記》、《拜月亭》等愛情題材之作品所以藝術成就遠勝於《琵琶記》，也因為前者是有「發憤」之情做為作品的動力。「發憤」雖然是有所激而發，但這種不平正是使作者有一種真情可以貫注於他的作品。李贄在〈雜說〉一文中曾論及作者發憤與作品藝術性間的關係，將藝術作品評價清楚地區分為「畫工」與「化工」兩格。所謂「畫工」，就是竭力描摹自然，而終不可得，而「化工」則是純任自然，宛若天然生成如此。但所謂自然，就藝術中可貴的內涵云，卻不必是「平和中正」，因為就任何藝術表現言，人之所以能「識知化工之所在」，一切都須自認識乎「真」著手，只要做得真人，則自然能感物而通，得乎自然之理。戲劇藝術所要表現的，應是人們心靈深處的一腔真情，在李贄看來，只要是「由乎自然」，發自「童心」，即便是十分之怒、十分之恨，也必能引起觀賞者同情，從而寬解了狹隘之情的狹隘，則便也是天造的至文。

李贄之所謂「自然」，並不是指一種倫理性的恰當，而是指情性之純真。此種自然的對立面，即是「矯強」，在他看來，有意追求無所偏倚的自然，正是一種「矯強」。李贄在〈讀若吾母寄書〉曾說：「言出至情，自然刺心，自然動人，自然令人痛哭。」^{⑤⑤}刺心而能為自然，正見人心應以真情為適切，而非以合軌為適切。文學作品中表達的人間共有的至情，是文學作品產生一定情感效應的根本原因，只要是至情所至，文學作品就自然而然地會使讀者產生心靈的震動與情感的激盪。人情中這種由「偏」而自然能得乎「正」的性能，正是天地所以有「文」的所在。所以他說：情性即是禮義，「自然發於情性，則

^{⑤④} 李贄：《焚書·雜說》，頁97。

^{⑤⑤} 李贄：《焚書》，頁141。

自然止乎禮義，非於情性之外，復有禮義可止也」；情性即自然，「又非於情性之外，復有所謂自然而然也」⁵⁶。此種依情性而定義禮義，依情性而定義自然，而非依禮義、自然定義情性之適切，成爲了李贄鑒別文學內容的主要標準。所以他以〈關雎〉爲例，說明只要出自真情，樂而淫、哀而傷者亦是不淫不傷：「〈關雎〉之詩，未得則輾轉反側，寤寐思求，其神傷也。既得則鐘鼓琴瑟，樂之不厭，其樂淫也。夫子反曰不淫不傷，何哉？曰：此即『有慟乎』之說也。非夫人之爲慟而誰慟？然則〈關雎〉，樂之淫也，而自不得謂之淫；哀之傷也，而自不得謂之傷矣。」⁵⁷他以《西廂》爲「化工」，以《琵琶》爲「畫工」，主要原因亦在於此。總之，李贄提倡「化工」、「自然」，就是要求「自然發於情性」而解除一切束縛，尤其是「止乎禮義」的束縛。而這一切又與他的「童心」說緊密聯結。既然要解除一切束縛，尤其是「止乎禮義」的束縛，那麼情之所至，怨懟激發，痛苦怒罵，自是「化工」、「自然」中的應有之義。

在人的常見中「自然」往往與「含蓄」、「渾成」相聯，李贄卻把慟哭怨怒納入「自然」，前引李贄所云「見景生情，觸目興嘆」、「奪他人之酒杯，澆自己之壘塊」，即已包含憤激之情。然就此而言，前人所強調不著色相的「言不盡意」之蘊藉，亦在其中，他說：「《說書》一冊，《時文古義》二冊，中間可取者，以其不著色相而題旨躍如，所謂水中鹽味，可取不可得，是爲千古絕唱，〔……〕」⁵⁸在李贄的「自然」觀中，憤激之情與含蓄之美是可以同有的，正是這兩方面的互異互生，構成了藝術表現的同價之美。總之，

⁵⁶ 李贄：《焚書·讀律膚說》，頁132。

⁵⁷ 李贄、劉東星同撰：《明燈道古錄》，收入《中國子學名著集成·初編·儒家子部》（臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978年據明萬曆間刊本排印），第43冊，頁453-454。

⁵⁸ 李贄：《續焚書·與汪鼎甫》，頁46。

擺脫關於法度、理道、格調等方面一切陳說（即李贄文中所指「種種禪病」）的考慮，只於「見景生情」之際，自然地表達出種種或收或放的至情，這就是李贄「自然」之說的真諦。這是一種「以自然發於情性」為核心的新「自然」觀。

當然，就戲劇本身的完整性與封閉性來說，由於戲劇本身不斷傾向戲劇化的結果，人物本身的特性，以及作者有意地賦予的獨立性，在構成整個戲劇的藝術表現上，亦會使這種源自作者的動力性被轉化成複雜的樣態，情感的線索只能為一「草蛇灰線」式的發展。作者事實上無法阻擋作品本身特異化的趨勢，尤以長篇鉅製的作品為然。所以在人物刻畫深刻的作品中，此種分析，也只能為一種在不周全的角度下所作出的評斷。即便是以上各例，亦是如此。因此作者如在戲劇的表現上，必欲真達成比較集中化「寫憤」的效果，必須在設計上作出調整，也正是基於此一種美學思想的指引，明清雜劇之作品中借一種短小篇章的特殊結構以「抒寫憤懣」，乃是由「需求」而達至「選擇」的一項考慮。

三、寫憤雜劇之結構特徵與其抒情成分

所謂由「需求」達至「選擇」的考慮，我們若將此項著眼一般化，結合於藝術的普遍原則，可以借近代著名電影藝術家愛森斯坦（Sergei Eisenstein）所說的：「（藝術結構）不是出於形式上的需要，而是從表現出主題與作者對主題的態度的那種構思中產生的，〔……〕任何一種彷彿是抽象的結構變化與結構手法，都表現出作者對結構材料的思想與政治觀點。」⁵⁹戲劇情節的安排不僅是為推動戲劇表層化動作的發展，還要體現劇作家的結構意志，體現某種

⁵⁹ 愛森斯坦：《結構問題》，轉引自顧仲彝：《編劇理論與技巧》（北京：中國戲劇出版社，1981年），頁145-146。

深層的意蘊，這是構成作品真正藝術性的因素。戲劇家將生活經驗再現為戲劇經驗，必須經過一番選擇與安排。人的經驗是由複雜的感知印象、情感與思想所構成，進入藝術首先面臨的結構原則，是一般意義上的劇種慣例與規範，此外，時代與個人的因素也會成為某種既定的結構原則。劇作家如何選擇安排戲劇題材，即是所以表現其匠心之關鍵。王驥德曾以「工師作室，必先定規式」譬喻戲曲結構的重要意義，戲曲情節的營構「亦必先分段數，以何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作後段收煞，整整在目，而後可施結撰」^⑥。原始經驗中的事件是自然無序的，戲劇結構則賦予其一種想像的秩序，這正是「創造」一詞的基本涵意，即賦予創作題材以表現的秩序或形式。對於劇作家來說，首先著手的，是從事件的原始構思中，提煉出動作，然後將動作組合於情節之中，使動作與動作之間呈現著一種邏輯關係，而這種關係正是決定戲劇價值的重要因素。事實上，結構不只是劇作家創造藝術形式的手段，也是統一內容與形式兩者所具有的一切因素的手段，因而它不僅屬於形式，也是劇作本質與內涵所由表達之架構。有了合理地組織材料的結構，戲劇的主題（即戲劇深層的故事），才能統合為整體而作有機的戲劇呈現（即戲劇表層的結構），因此劇作家必須作一番精心的設計安排^⑦。此種結構意識就是戲劇藝術自覺的標誌，每一部作品、每一位劇作家均有其結構藝術的特色，一類劇種的戲劇傳統亦然。正緣於此，我們必須對明清劇作家如何在特殊的創作意圖的導引下，調整了某種戲曲的結構以達至一種符合其審美目標的作為，作出說明。

中國戲曲發展至明代，乘宋元南戲復興之勢而勃起的明傳奇，初期雖承南戲之舊，其體製卻日漸趨於嚴整與完善。明中葉以後，尤在文采的追求與曲律的講究上，表現出一種棄俗從雅、刻意求工的發展態勢。當時崑腔風靡一時，

^⑥ [明]王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁123。

^⑦ See Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 292.

傳奇日盛，伶工樂戶，專習南曲；北曲南腔，音律混淆。而受到傳奇的影響，雜劇藝術發展至明代，繼「憲王新樂府」之後的明雜劇，在藝術體製上亦不斷發生愈益明顯的變異，已不復元雜劇之舊觀^②。此時由於體製上的革新，帶來明清雜劇在創作上的新起色^③。雜劇作家，完全可以不遵守元人格律，自由創作，形成南北互雜的新體。其中最重要的發展即是逐漸從元雜劇四折一楔子的體製發展出特定的短劇形式^④。王國維跋《盛明雜劇·初集》，對於明雜劇的體製變化，論之甚詳，他說：

元人雜劇止於四折，或加楔子，唯紀君祥之《趙氏孤兒》，張時起之《賽花月秋千記》多至六折，實非通例。至於不及四折者，更未之前聞，亦無雜以南曲者。（《錄鬼簿》謂：「南北合腔，自沈和甫始，如

② 關於明雜劇體製之綜合討論，參見曾永義：《明雜劇概論》，頁44-73。

③ 據傅惜華《明代雜劇全目》著錄，明雜劇劇目有五百二十三種（其中有姓名可考者三百四十九種，無名氏一百七十四種），現存劇本一百五十多種；《清代雜劇全目》著錄有一千三百種（其中有姓名可考者五百五十種，無名氏七百五十種），現存劇本四百多種，其數量超過元、明兩代。由此可見明清雜劇創作之盛。

④ 「短劇」一詞始見於鄭振鐸《清人雜劇初集》序文（1931），又見於盧前《明清戲曲史》，盧前在其戲曲史書中首立「短劇」一章，討論了短劇的始末：「『短劇』云者，指單折之雜劇而言。〔……〕單折劇之製作，實在明正德嘉靖之世。其實徐渭、汪道昆之徒〔……〕各有短劇，以一折，譜一事，此短劇流行之初期也。」參見盧前：《明清戲曲史》（香港：商務印書館，1961年），頁74。曾永義在《明雜劇概論》中對「短劇」一詞亦提出廣狹二義之界說：「廣義之短劇是與傳奇相對待而言的，亦即上文所說的廣義的南雜劇，因為它較之傳奇，只是長短的不同而已。狹義的短劇則專指折數在三折以下的雜劇，因為它比起一般觀念中四折的雜劇更為短小。」參見曾永義：《明雜劇概論》，頁83。短劇這種新興體裁的來歷，最早產生於元末明初詹時雨（署名「晚進王生」）的《圍棋闖局》（一名《補〈西廂〉弈棋》）一折，乃是補充元雜劇《西廂記》的單折短劇。內容敘述鶯鶯與張生隔牆吟詩唱和（《西廂記》第一本第三折）後，次日鶯鶯與紅娘下圍棋取樂，張生逾牆窺視的一段情節緊湊的小故事。這齣單折短劇，全劇僅用十支曲調。似乎是王生隨意而發所填製的片斷描寫，猶如小說之外的素描、隨筆、內容淡而雅，很少受到注意，在元雜劇中也未見有類似作品。此劇多附於明代一些《西廂記》刊本中，最早見於弘治本。

《瀟湘八景》、《歡喜冤家》等曲，極為工巧。」乃散套，非雜劇也。）憲王雜劇如《呂洞賓花月神仙會》，雜以南曲，殊失體裁。至明中葉後，不知北劇與南曲之分，但以長者為傳奇，短者為雜劇。〔……〕獨康對山《中山狼》四折，確守元人家法。至於如沈君庸等，雖用北曲，而折數次第，均失元人之舊。〔……〕信乎文章之事，一代自有一代之長，不能以常理論也。⁶⁵

此處王氏所說明雜劇對於元雜劇的突破，即是一種形製上的自由化及曲韻上的「南曲化」。其劇作長度，較為多數的例子是一、二折的短劇，而且取消楔子，但也有少數長達七、八折，甚至十折以上的。因短劇主要是南曲聯套，曲數多寡並無限制，且又有集曲之法，有一曲長至數百字者，故往往一折，即相當於元劇三數折。而且以一折譜一事，獨立成章，就雜劇體製而言，無異是一種新的形式，尤其以多折演數事而合為一集，冠以總名，更屬未之前見；最著之例，如徐渭的《四聲猿》。也有的情形，一折裏沒有曲文只有說白，類似獨幕話劇。有的則把楔子改為「副末開場」，簡介劇情。也有的劇末取消題目正名，或用四句下場詩煞尾，或改置劇首，標明「正名」、「正目」等。在宮調上，雜劇作家受了傳奇的影響，以寫傳奇的方式來創作雜劇，曲調的採用非常自由，可全用南曲，如王驥德的雜劇即是，故稱「南雜劇」⁶⁶。也可以用南北

⁶⁵ 收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》，第1冊，頁463-464。

⁶⁶ 根據張全恭在〈明代的南雜劇〉引言：「『南雜劇』一名，出自胡文煥的《群音類選》，蓋指明中葉以後，以南曲填製的雜劇。明襲元祚，明初北雜劇的餘勢仍佔劇壇；所謂北雜劇，即是以北曲填製的雜劇，大抵指元代以至明初的雜劇而言。」參見張全恭：〈明代的南雜劇〉，《嶺南學報》第4期（1937年），第6卷，頁2。曾永義在《明雜劇概論》中進一步指出「南雜劇」一詞，其界說有廣狹二義：「狹義的南雜劇，是指每本四折，全用南曲，呂天成所謂『自我作祖』的劇體，其形式與元人北雜劇正是南北相反；廣義的南雜劇則指凡用南曲填詞，或以南曲為主而偶雜北曲、合套，折數在十一折之內任取長短的劇體。」參見曾永義：《明雜劇概論》，頁83。

合套，聲律兼南北之長，以增強藝術感染力⁶⁷。如賈仲明《昇仙夢》，正末用北曲，正旦用南曲，剛柔結合。在唱曲上，此類雜劇已打破由一個主角主唱到底的定式，一如傳奇，所有登場腳色均安排唱詞，而且類型多樣，可以由幾個人分唱、對唱或合唱。而其極富特色的誇謔語言與詩化的抒情氣氛，更具有一定的美學價值。此種體製形式上的自由，是雜劇藝術的一大突破，亦是南北曲長期交流融合的結果⁶⁸。

元劇結構通例，有類文章的章法，講究「起、承、轉、合」，第一折必是閒戲，第二折劇情逐漸推進，第三折發展至高潮，到了第四折全劇終結。從戲劇衝突的角度觀之，此種結構即是表現出衝突的發生、開展、轉折與解決。不過由於在早期創作中，戲曲中強烈傳達的抒情性與戲劇自然產生的戲劇化要求，尚未充分融合，戲曲中最具抒情性的「關目」未必即是戲劇衝突的高潮⁶⁹。故元劇第四折往往因作者本身對於戲劇性發展認識之不足，而使戲情趨於平淡，這便是臧晉叔所說：「至第四折往往彊弩之末矣。」⁷⁰一語之所指。此外，元雜劇每折的曲子數目有定數，正末或正旦必須依規定唱完這些曲子，此種一人主唱的樂曲安排，雖有助於主要人物的塑造，卻不利於多層次、多角度

⁶⁷ 如王驥德在《曲律》卷四所述：「余昔譜《男后》劇，曲用北調，而白不純用北體，為南人設也。已為《離魂》，並用南調。鬱藍生謂：自爾作祖，當一變劇體，既遂有相繼以南詞作劇者。〔……〕知北劇之不復行於今日也。」參見王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁179。

⁶⁸ 誠如周貽白所說：「這種形式的促成，也許是當時有此需要，因為短短的幾折，無論在撰作上或演出上，都較傳奇來得便利。假使能用適當的布局，扼要的安排，以一個故事的精彩部分，予人以戲劇的認識，其所得的效果，或者比平鋪直敘動輒數十齣的傳奇較為顯著。在撰作者既無須窮年累月的慘澹經營，而舞臺上也無須夜以繼日地全部演出。」參見周貽白：《中國戲劇史》（上海：中華書局，1954年），中冊，頁445-446。

⁶⁹ 參見拙著：〈明清傳奇名作中主題意識之深化與其結構設計〉，《中國文哲研究集刊》第7期（1995年9月），頁255。

⁷⁰ 〔明〕臧晉叔編：《元曲選》（北京：中華書局，1991年），第1冊，〈序〉，頁3。

地塑造不同人物，有時亦難免出現不必要的曲子，把情節導向偏離主題的方向發展。因此，元代關漢卿、王實甫、紀君祥、劉唐卿等作家，已企圖對此種四折一楔子的結構體製作某種程度的突破。相對於宋元南戲以及後來的明清傳奇，由於採用了開放式結構類型，使劇本容量大增，在布局安排、角色分配與樂調選擇等方面亦可以有較大的發揮空間，有利於從不同角度多層次地塑造人物形象，展開戲劇衝突，表現多樣而複雜的情節內涵。但這種類型的傳奇也因此易於產生劇本冗長、拖沓、頭緒紛繁等弊病。清代劇論家兼劇作家李漁即有感於傳奇此種戲劇體製在演出中常有的弊端，主張要創造一種「短而有尾」^①的新戲劇形式。

長篇鉅製的傳奇，固然能表現豐富複雜的思想內容，能細緻地描繪人物形象，但就作者而言，短劇卻便於發抒一己的懷抱，表達一時之興寄。在文字描寫上，也容易集中表現，不易散漫。所以此種南北混合體的戲劇，對於特殊內容言，有其與傳奇不同的工具性。蓋這種短劇的長度完全視其內容而定，形式活潑，不受折數限制，誠如盧前所謂：「雜劇之起為四折，終而至於有四十齣之傳奇，物極必反，繁者亦必日益就簡，短劇之作，良有以也。」^②除此之外，短劇在題材方面，亦有其特點。這種短劇之所以適於抒懷，正因此類題材並不追求劇情的複雜與體製的宏富，而只是根據情感抒發上的需要，做出重點式的呈現。此種短劇之所以可稱之為「文人劇」，正由於它在形式上的方便，最利於文人表達直接與作者密切相關的感慨。所以短劇之在明、清兩代，頗有其流行的空間。明清雜劇作家多致力於四折以下短劇之創作，其特色明顯表現於題材之選擇。大別有兩類：一類即以劇中人之心境用為作者傾吐之場合，屬

^① 李漁《閒情偶寄》曰：「予嘗謂：好戲若逢貴客，必受腰斬之刑。雖屬謔言，然實事也。與其長而不終，無寧短而有尾，故作傳奇付優人，必先示以可長可短之法。」參見〔清〕李漁：《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁77。

^② 盧前：《明清戲曲史》，頁88。

於「取境」之用法。第二類則以劇中人之事境為作者借比之對象，屬於「借事」之用法。

第一類「取境」之用法，可以清人張韜之《續四聲猿》中的《杜秀才痛哭霸王廟》一劇為例。該劇寫杜默下第東歸，路過項王廟，見項王神像，不禁感慨萬千，因而面對神像痛哭失聲。全劇集中敘寫杜默初抵項王廟之片刻，把這位做為抒情主體的落魄才人觸景生情，激動難抑的時刻，盡情渲染，情節雖簡單卻頗有感人的一面。由於作者用意全在一個「不遇」的心境，因而劇中滿紙牢騷，皆為壯志難伸的感嘆：「俺則為主司頭腦太冬烘，嘆功名一場春夢，空教俺十年磨鐵硯，閃的人四海轉飄蓬。淚灑西風，禁不住窮途慟。」^{⑦③}杜默見霸王像而生憐，復又自怨自艾：「咳，俺想古今來才子，不知埋沒了多少。且不說俺，就是大王拔山扛鼎，力敵萬夫，身經百戰，號為西楚霸王，何等英勇。」只可惜，二人皆生不逢時，時運不濟，結果是：「以大王之威，不能取天下；以杜默之才，不得中狀元。哎喲，兀的不悲煞俺兩人也。」^{⑦④}其實憐人自憐者，何止杜默。這種劇作的作者，正是要化身為劇中之主人，借他的場合，傾吐自己沉抑難伸的抑鬱感慨。這類劇作，就其戲劇的表現言，劇作家為求盡情宣洩其滿腔憤懣牢騷，常運用「抒情情境」強化情感的蓄勢手法，以劇中人物情感飽和凝結之情境做為情節表現的焦點，以製造抒情性的感染力，這種結構實際乃屬於所謂「抒情化結構」。此類「抒情化戲劇」不以再現某個「有一定長度」的故事為主要目的，也不是著意塑造一個完整、豐滿、生動而有血肉的形象（性格），更不是以展現某個歷史時空為主要目的，而是把某種情感的抒發、某種意境的凝結，視為最高宗旨，並以情感發展做為構思戲劇結構的基本出發點。

^{⑦③} [清]張韜：《杜秀才痛哭霸王廟》，收入鄭振鐸纂集：《清人雜劇二集》（香港：龍門書店，1934年），頁175。

^{⑦④} 同前註，頁176。

第二類「借事」之用法則可以陳與郊的單折南北合套短劇《昭君出塞》為範本。該劇寫昭君出塞和親的故事^⑥，其曲詞雖有部分取自馬致遠《漢宮秋》，然全劇與《漢宮秋》不同，它不再是以元帝為主角，而係專寫昭君，使昭君成為舞臺上的中心，讓她直接傾吐其「韶年受深宮業障」的無限淒苦，同時襯托元帝聽信「翻覆丹青浪主張」的昏庸。全劇雖僅一折，卻分為接旨、辭君、更衣、寄怨、過關等場景，這五個場景通過昭君與宮女、君王與護送官的對唱與對白，細膩地敘寫著昭君內心的痛苦與悲憤。劇作自傳宣王昭君上殿下嫁單于始，既未寫她與漢元帝的歡愛，亦未寫其沉江自盡，而是送出玉門關即擱筆，集中筆墨，讓昭君吐怨抒憤，創造出比較濃郁的抒情氛圍。劇中昭君的許多唱曲，皆為情韻俱足的結撰。如更衣一節，昭君唱【北雙調新水令】、【北折桂令】^⑦二曲，發出「舊恩金勒短，新恨玉鞭長」的怨聲，揭露了元帝的薄情寡恩，以及自己的抱恨心情。而在琵琶寄怨一節，她又以一曲悲憤的【北雁兒落帶得勝令】直斥元帝重利輕恩的薄倖：「宮人那裏是哭虞姬，別了楚霸王？端的是送嬌娃，替了山西將。」^⑧她指出了自己與元帝之別，絕不似虞姬別霸王般恩深愛長，而只不過為帝王政治運作下的棋子，帝王只求能「壓翻他殺氣三千丈，那裏管啼痕一萬行」^⑨。劇中作者運用了獨唱、對唱、合唱與唱白相間等多種形式，又根據南曲與北曲不同的聲腔特點，纏綿低迴用南曲，噴湧激憤用北曲，更增強了抒情效果。而在結尾時，過玉門關一節，昭君

^⑥ 昭君和親事始見《漢書·元帝紀》與《匈奴傳》。本劇取材則基本依據《西京雜劇》，同時也受馬致遠《漢宮秋》之影響。

^⑦ 【北雙調新水令】云：「征袍生改漢宮粧。看昭君可是畫圖模樣？舊恩金勒短，新恨玉鞭長。迤逗春光，旌旆下，塞垣上。」【北折桂令】云：「聽了鼓角笙黃，氣結愁雲，淚灑明琅，守宮砂點臂猶紅，襯階苔履痕空綠，辟寒金照腕徒黃。關幾重，山幾疊，遮攔仙掌。雲一攜，雨一握，奚落巫陽。」參見〔明〕陳與郊：《昭君出塞》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁4。

^⑧ 同前註，頁5a。

^⑨ 同前註。

唱完【北估美酒帶太平令】後，又特地叮嚀護送官，讓他們回宮後見了元帝，「若問咱新來形象，休道比舊時摧喪」^⑦，此正是類同「入門各自媚，誰肯相爲言」^⑧的溫柔敦厚之情，然深愛者能不怨人，何能亦不怨天，故她忍不住向天悲呼：「我好恨也，好恨殺人也！」^⑨這兩句如杜鵑啼血，如淒風穿林，可謂悲極，痛極，憤極，把全劇的可悲、可憤、可憐、可愛之情帶入高潮。此刻只聞得昭君臨去之際的悽惻哭訴聲，伴之以衆宮女和唱的【南尾】：「可憐一曲琵琶上，寫盡關山九轉腸，卻使千秋羅綺傷。」^⑩而在令人斷腸的悲音繚繞中，再緩緩帶出昭君的下場詩：「淚痕不學君恩斷，拭卻千行更萬行。」^⑪回應先前「舊恩新恨」的無奈，更使人低迴不已，此即「以無結爲結」。焦循《劇說》云：「元、明以來作昭君雜劇者有四家，〔……〕惟陳玉陽《昭君出塞》一折，一本《西京雜記》，不言其死，亦不言其嫁，寫至玉門關即止，最爲高妙。」^⑫其實，正如《遠山堂劇品》評陳與郊《文姬入塞》曰：「以此入塞，配昭君出塞耳。」《昭君出塞》以宮女傳旨宣王昭君下嫁單于起，而《文姬入塞》則以黃門持節取蔡文姬歸漢始；前者以昭君出玉門關爲止，後者則以文姬入玉門關作結；前者著意寫昭君出塞離漢時的哀怨，後者則致力於寫文姬歸漢時的悲傷。可見在藝術構思上，《昭君出塞》與《文姬入塞》乃相互映襯，相反相成。然都是作者借事類比以通情的手法。

「借事」一類的劇作，雖是常借用歷史人物、歷史故事來抒發胸中塊壘不平之氣，但他們不像一般劇作家那樣就事鋪敘，演繹歷史，而是發揮了「片言

^⑦ 陳與郊：《昭君出塞》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁6a。

^⑧ 〔清〕蔡邕：〈飲馬長城窟行〉，收入《方東樹評古詩選》（臺北：聯經出版公司，1975年），頁18。

^⑨ 同前註。

^⑩ 同前註。

^⑪ 陳與郊：《昭君出塞》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁6a。

^⑫ 〔清〕焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁190。

可以明百意，坐馳可以役萬景」的抒情手段，以達到「借彼異跡，吐我奇氣」的目的。因此，在此類雜劇的結構特點中常可見將複雜的情節壓縮，以高度凝練的場面轉換加配強烈的語言表現以呈現情感激盪的作法。在選材上，常常截取人物性格特徵發展過程中的某一個剖面，選取其生活中的某一特定情境，只要在此一點上有可以依文化認知而類比的作用，則用事雖少，取義可以宏廣，便可以達到「動人」的效果。

以上兩類，不論「取境」「借事」，其共同點可謂皆是欲以「少」爭「多」。蓋「少」而能善用，反能成就「無盡」。此點若就敘事言，不必為真；就抒情言，則詩體正用此法，故袁幔亭《盛明雜劇·序》曾極力推崇明、清此種短劇以「無盡」為「有神」之佳妙：

善采菌者於其含苞，如卵取味全也。至擎張如蓋，昧者以為形成，識士知其神散。全部傳奇，如養之蕈也。雜劇小記，在苞之蕈也。繪事亦然。文章以無盡為神，以似盡為形。袁中郎詩有「小石含山意」一語，予甚嘉之。如畫石竟而可旁添片墨，非畫矣。天柱地首之嵯峨，唯卷石能收之，雜劇之謂也。⁸⁵

據於此言，有明一代這類短劇，正如在苞之蕈之「含苞味全」，以其神聚，故能取味無盡。此處所謂「神」，在美學上可視為一概括作品總體精神與風貌的指涉辭。戲曲作品的「神」，除了表現為生動的作品形象，同時還富有強烈的戲劇「感染力」，其魅力超越於聲調字句之外，使人感到「攬之不得，挹之不盡」，因而產生「令人神蕩」、「令人斷腸」的藝術效果。

袁幔亭所謂以包蘊「無盡」為「有神」之說，其實探觸了戲曲不論雜劇、傳奇所同有的「想像」問題。祁彪佳（1602-1645）在《遠山堂劇品》中所提出的「不欲境之盡」說，與袁氏所言，可相呼應。祁氏在《崔氏春秋補傳》的

⁸⁵ 《盛明雜劇·二集》，上册，頁（序）1a-2a。

評語中，對想像——造境——傳情三者的關係作了說明：

傳情者，須在想像間，故別離之境，每多於合歡。實甫之以〈驚夢〉終《西廂》，不欲境之盡也。至漢卿補五曲，已虞其盡矣。田叔再補〈出閣〉、〈催粧〉、〈迎奩〉、〈歸寧〉四曲，俱是合歡之境，故曲雖逼元人之神，而情致終遜於譜離別者。^⑧

祁氏著眼於作品的藝術性，特別注重「不欲境之盡」，不主張把大團圓當成一種模式，去套所有作品，以便讓讀者觀眾在「無盡之境」的流連想像間，獲得審美的滿足。祁氏主張《西廂》王本原以〈驚夢〉終，乃是「不欲境之盡」，而關（漢卿）、屠（峻）補情，情向合歡，「終遜於譜離別者」。究其原因，關鍵就在於王實甫精於透過想像，創造空明境界，並善於在不盡之境中給觀閱者留下想像的空間，故情致更勝；反之，如果境界質實，則情依境轉，反易因露而淺。戲劇傳情靠的是製造一定的戲劇情境，而戲劇情境的創造，須是增入想像才始開闢。因此祁彪佳在評傳奇劇本時《露綬》亦云：「全是一片空明境界地，即眼前事、口頭語，刻寫入髓，絕不留一寸餘地，容別人生活。此老全是心苗裏透出聰穎，真得曲中三昧者。」^⑨「空明境地」四字即是點出此種審美意境上空間感的增加。

「境地」的虛實牽涉劇本結構上的「收」「放」問題。就傳奇言，由於傳奇的體製宏偉，戲劇情節的作結，必須分段「收煞」，方始為佳。故李漁於《閒情偶寄》中提出所謂「小」「大」之說。李漁說：「上半部之未齣，暫攝情形，略收鑼鼓，名為『小收煞』。宜緊忌寬，宜熱忌冷，宜作鄭五歇後，令人揣摩下文，不知此事如何結果。」^⑩至於「全本收場，名為『大收煞』，此折之難，在無包括之痕，而有團圓之趣。〔……〕其會合之故，須要自然而

^⑧ [明]祁彪佳：《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁164。

^⑨ 同前註，頁13。

^⑩ 李漁：《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁68。

然，水到渠成〔……〕」⁸⁹此種「收」「放」之妙，全需傳奇體製，方能為辦，且依李漁之意，所謂自然收煞，無論「小」「大」，又必須是令人意想不到，才許為好。凡此種種皆非短劇所能奏功，故欲在此點上達成「欲境不盡」，須另有營造。最常見之法，即是採取詩筆中「盪開」之法，將怨懣之情普遍化為世情的「感慨」。「感慨」本是因事，但深刻化的感慨，事實上是透解到人生普遍可見的「價值錯置」的無奈。劇中之情如能因一己之憤懣，步步纏入，卻在關鍵一刻，豁然而解，則就劇中之事言，即可以不結而結，不收而收。此亦成了收結之另一種方法。即如前論張韜之《霸亭廟》，筆端雖是寫的杜默，但此處際遇，本是世間常有，不過有關己有不關己。今若將之作戲看，看見戲中人，想想自身身世，則世情如此，豈不令人憬然有省，故劇中人語鋒一轉，還到「叫醒」一途，所謂：「早收綸捲蓬，扯碎了絳帳馬融經，吹滅了青黎劉向火，喚醒了彩筆江淹夢。」⁹⁰心灰意冷之極，遂興起隱遁之心，只願學陶淵明終老田園，「拜別您個荒祠社公，從今歸去波，待學那拂衣陶，修得再來波，妄想做彈冠貢」⁹¹。此處一筆盪開，事可不結而結。

四、寫憤雜劇中內含之主體性與其發展方向

明以後短劇之抒憤由於係將情感的抒發集中於劇中所謂「主人翁」一人，且在藝術之表現中，有意圖將人生的存在反省以一種主觀的方式深刻化的傾向。故極易將作者本人對於人的主體性之探討，與劇中主人翁之性格塑造相互滲透為一，從而使戲劇於審美效果上產生同化感染的效應。

就理論言，基本上，主觀化的藝術創作是一種表現，是藝術家憑藉客體對象表現主體精神的途徑。這雖不是藝術存在的唯一方式，卻是藝術存在可以有

⁸⁹ 同前註，頁69。

⁹⁰ 張韜：《霸亭廟》，收入《清人雜劇初集》，頁177。

⁹¹ 同前註。

的一種方式。藝術家自己個人生活中被壓抑的情欲、意念、願望極有可能物態化在作品中，藉助戲劇人物具象地發洩出來，這就是藝術家在創作中的「自我投射」現象。他通過自我觀察、體驗、分析，將他的自我與個人精神生活的感受對象化在他所鍾愛的戲劇人物身上；有時是主要人物，也有時是次要人物。因此，他們在這種情況下，難免帶有不同程度的作者「自我呈現」(self-representation)的色彩。然而，此處所謂「自我呈現」，指的是作家個人精神生活的「自我敘寫性」，強調的是一種作家的「意志呈現」。傑出的劇作家在作品中，不但表現了自己心靈生活中所眷念、所衝突、所經歷的某些深刻感受，更重要的是傳達了他對於自己生命中一種精神上的理想性想像，這種想像是由他自身心靈經過洗鍊後，對於價值的一種認定。正因如此，此處依意志而說明之「自我呈現」，並不能簡單地看成是作品反應單純的作者之人格特質，而是披露了經由作者人格特質所追求的一種可以激起他人省思的，屬於人的共同價值。雖然這種價值並不由此一作者完全實踐，或由他所定義。

正由於價值可以是共通的，人在此意義上，必然與他存在的社會，具有一種精神上的互動。也因此所謂作者主體性的追求，就其存在的外緣條件來說，「時代反省」扮演著一定的影響促動者的角色。明雜劇中短劇形式之延續於清代，且於某種程度維持其存在的樣態，明末清初的時代變局對於劇作者所產生的啓示影響，固是不容忽視。蓋自明亡之後，清人入主，深切的亡國之痛與故國之思，在敏感的知識分子心靈中，刻畫出政治歷史大變動的印痕，激起了他們對奸佞誤國問題的思考，與對明季護國忠臣悲劇命運的同情。他們常常負載著沈重的精神痛苦，在坎坷的人生道途上奔波，於是內心的煩悶、激憤與牢騷常常藉助於詞曲來發洩。因而清初雜劇，多半為抒寫故國之思與亡國之痛的悲情所佔據。鄒式金在《雜劇三集·小引》中分析清雜劇表現的創作局勢時說：

邇來世變滄桑，人多懷感，或抑鬱幽憂，抒其禾黍銅駝之怨；或憤懣激烈，寫其擊壺彈鋏之思；或月露風雲，寄其飲醇近婦之情；或蛇神牛

鬼，發其問天遊仙之夢〔……〕^②

歷史蛻變的慘痛，由於有了可資利用的短劇形式，反而成為雜劇創作題材的來源。鄒式金甚至認為清初的這種戲劇創作趨勢「固足踵元人之音，奪前輩之席矣」^③，認為是元雜劇之後雜劇的另一高峰。

在此種創作背景下，明清之際寫憤雜劇發展的特點，即是由創作主題與創作意識帶引下的一種表現形態上的主觀化傾向。這種主觀化傾向，在清代中期與後期也持續存在著。所謂「主觀化」，是指在表現層次上著重於表現作者的主觀意識與抒情自我。乾隆、嘉慶間，徐燾《寫心雜劇》就明確標出這種「原以寫我心」為宗旨的雜劇內容，他在自序中說道：

寫心劇者，原以寫我心也。心有所觸則有所感，有所感則必有所言，言之不足，則手之舞之足之蹈之而不能自己者，此予劇之所由作也。且子以為是真耶？是劇耶？是劇者皆真耶？是真者皆劇耶？〔……〕蓋予日處乎劇中，而未嘗片刻超乎劇之外，則何妨更登場而演之？世君子以為僻乎前人者可也，以為不襲前人而獨開生面者亦可也。^④

所謂「寫心」雜劇，若就其立基點上說，可以歸之於一種照主體性發展而產生的劇作，亦即以作者本人心理結構為根源的劇作，劇中故事情節只是簡單框架，重心則是以人物心理發展線索來呈現一種人格自我的情感狀態。在這類劇目中，作者對於故事有特殊的價值認定與較強的主體描繪，不去鋪排故事情

② 〔清〕鄒式金編：《雜劇三集》（合肥：黃山書社，1992年），頁5。

③ 同前註。

④ 〔清〕徐燾：《寫心雜劇·序》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁1012。據莊一拂《古本戲曲存目彙考》所述，徐燾之《寫心雜劇》有乾隆己酉夢生堂刊本。徐氏於該組劇中分劇共計十八種，皆一折短劇，即：「〈遊湖〉、〈述夢〉、〈醒鏡〉、〈遊梅遇仙〉、〈癡祝〉、〈蝨談〉、〈青樓〉、〈濟困〉、〈哭弟〉、〈湖山小隱〉、〈酬魂祭地〉、〈月下談禪〉、〈問卜〉、〈悼花〉、〈原情〉、〈壽言〉、〈覆墓〉、〈入山〉。」徐氏此一組劇所以由十八折共成，乃意在以徐氏本人一生事蹟為主軸，分十八節記之。此一結構之方式誠莊氏所謂「創空前之局」。參見莊一拂編著：《古典戲曲存目彙考》（上海：上海古籍出版社，1982年），中冊，頁760。

節，不著眼於大量的生活事件與人物的外部行動，不著意情節的緊張性，不以人物之間的外部衝突為線索；而是以人物內部情緒的變化為線索，曲折而有層次地，一步步把人物的感情推向頂點，凝結在某種意境上。故事在此僅被視為表現存在的背景，敘寫時作者著墨處常集中於傳達劇中主要人物內在的感受，作者的筆觸常常深入此人物的心靈世界，深入地挖掘人物意識深層的價值認定。基本上，這種心理結構的劇本，是按照選擇性的人物心理活動的發展變化來組織情節；它可以任憑記憶的回溯，想像的延伸，打破時間發展的順序與空間場景的安排，將歷史、現實與未來展現在同一舞臺上，這就擴大了劇本反映作者內在情感世界的容量，增加了劇本表現作者個人主體性的刻畫程度。易言之，全劇基本上不是根據故事或者人物獨立的有意向動作的線索來結構，而是直接表現作者所企圖表達的意念與情感。演員的動作、語言只是做為傳達它們的符號或象徵的作用而被使用。因此角色自身的行為邏輯，獨特的性格，乃至人物與故事邏輯的因果聯繫，在此皆不受到敘寫目的制約。

明清寫憤雜劇此種表現方式，顯然與元雜劇有所不同。元雜劇描寫歷史的或現實的題材，重在反映作者所面對的客觀世界，表現作者對歷史社會的態度與觀點。如元雜劇中有一類描寫窮儒寒士轉泰發跡的作品，這些劇作飽含著悲憤不平的感情，以前所未有的面貌，生動地展現了元代社會文士才人的生活遭遇，具有鮮明的時代特徵。在這些作品中，文人大都是飽學多才，胸懷韜略，卻遭時不遇的才人。如《凍蘇秦》一劇中的蘇秦⁹⁵，《薦福碑》中的張鎬⁹⁶，《王粲登樓》中的王粲⁹⁷。但這種士人常有的懷才不遇，乃至因自己才華未受應有的重視而遭到的冷落，在元代作者的認知中，由於其本身所處時代狀況所給予的刺激，乃是歸因於一種結構性的原因所造成。也就是文人政治與經濟地位的卑下，決定了他們必然要受人歧視，被人欺侮的遭遇。所以「儒人不如

⁹⁵ 無名氏：《凍蘇秦衣錦還鄉》，收入臧晉叔編：《元曲選》，第2冊，頁437。

⁹⁶ 〔元〕馬致遠：《半夜雷轟薦福碑》，收入《元曲選》，第2冊，頁591。

⁹⁷ 〔元〕鄭德輝：《醉思鄉王粲登樓》，收入《元曲選》，第2冊，頁815。

人」的感嘆在元雜劇中屢屢可見。如《薦福碑》中的張鎬即憤憤不平地說：「我去《六經》中枉下了死工夫，凍殺我也《論語》篇《孟子》解《毛詩》註，餓殺我也《尚書》云《周易》傳《春秋》疏。」⁹⁸《王粲登樓》中的王粲則一針見血地揭露了「不論文章只論財」的社會現實：「如今那有錢人沒名的平登省臺，那無錢人有名的終淹草萊。」⁹⁹這些話語顯示了懷才不遇的文人對此種賢愚不分、黑白顛倒的社會現實的控訴與抗議。但值得注意的是，在這類作品中，社會現實的狀況永遠一樣，而自己心中的欲想，也從來一致。所以在這些作品中的文人，都具有強烈的功名企圖，而結果在劇終時也往往否極泰來，轉泰發跡。如《凍蘇秦》中的蘇秦念念不忘「幾時得居要路為卿相」，並相信，「憑著我這兵書也那戰策〔……〕我直著奪一個可兀的錦標來」¹⁰⁰。《王粲登樓》中的王粲也自信地說：「只爭個遲也麼疾，英雄志不灰，有一日登襖背。」¹⁰¹這些文人怨天尤人，憤懣不平，主要是因為功名不遂，事業無成，其一心所繫的是蟄龍奮起大鵬展翅，蟾宮折桂金榜題名。他們雖啼飢號寒、受盡歧視，卻仍然以滿腹才學自傲，寄望於未來；而一旦功成名就，他們也洋洋自得於一己的榮華富貴。因此他們對社會的不滿是暫時的，在願望實現後，人物並未對功名的虛妄無常有進一步的深刻省思。

與元雜劇相較，明清寫憤雜劇常常選取那些與作者本人的身世、遭際及心理狀態，有一定的聯繫、便於表達個人情感的題材，描寫的人物常常帶有作者的影子，甚至如下文將討論的廖燕那般，以本人直接登場。作者的目的是為了要再現生活，而是披露個人內心世界，表現自己對人生問題的深刻思考，並冀求自身情感能被人理解。這些雜劇作品在反映現實的問題上，由外向的形式轉為內向的形式。當然，元雜劇在描寫歷史人物與客觀事物時，有時也帶有作

⁹⁸ 《元曲選》，第2冊，頁578。

⁹⁹ 《元曲選》，第2冊，頁813。

¹⁰⁰ 《元曲選》，第2冊，頁437。

¹⁰¹ 《元曲選》，第2冊，頁821。

者的感情色彩，但「人」與「境」的關係，依然是「人不離境」，作者個人情感即使內化於劇中人物的情感之中，塑造的形象即使在某種程度上反映了作者的是非愛憎及審美觀念，卻仍是典型的戲劇化形象。明清雜劇則有不少作品倒置了作品的客觀思想內涵與作者主觀意識的主賓關係，把設置的人物視為作者傳遞私人訊息的工具。因此，這些作品塑造的人物形象，往往是作者自我形象的對象化與客體化。

明清雜劇所以於此類作品中將作者內心自我「直接」投入劇中人物，除在創作之動機上，產生了新的需求，如前所論，另有一項重要的原因，即是因明清劇論家中有一派論者持守詩、劇同源的理論，認為戲劇創作與詩同類，皆當以「言志」為主，故主張戲劇創作乃是劇作家借一個故事的敷衍，來寄寓與抒寫劇作家的內心情思，所謂「皆意有所抑鬱，不能通其道，故託之往事，著之文采以自見」，也就是「借彼異跡，吐我奇氣」。此等論見，最足代表的，是明末清初的吳偉業（1609–1671）^⑩。他在《北詞廣正譜·序》中說：

蓋世之不遇者，鬱積其無聊不平之慨於胸中，無所發抒，因借古人之歌呼笑罵，以陶寫我之抑鬱牢騷。而我之性情，爰借古人之性情，而盤旋於紙上，婉轉於當場。於是乎熱腔罵世，冷板敲人，令聞者不自覺其喜怒哀歡之隨所觸而生，而亦於是乎歌呼笑罵之不自己，則感人之深，與

^⑩ 吳偉業，字駿公，號梅村，太倉人。崇禎四年（1631）中進士，授翰林院編修。後出為南京國子監司業，福王時，拜少詹事。其時馬士英、阮大鍼當權，因意見不合，辭官歸里。明亡以後，杜門不出。清廷慕其文名，多次下旨迫召，不得已於順治十年出仕，授國子監祭酒。順治十四年南歸，家居十餘載，卒年六十三歲。死後遺命僧服入殮，墓碑上刻「詩人吳梅村之墓」，以示自悔。吳偉業詩詞戲曲名重一時，與錢謙益、龔鼎孳並稱清初江左三大大家，在清初「蔚為一時之冠」，形成以他為首的婁東派。吳偉業的戲曲創作在其整個創作中，所佔比重雖不大，但其《秣陵春》、《通天臺》、《臨春閣》三劇形成了清初興亡劇於淒涼中見調和之氣、感傷中寓出世之風的特點。這三部戲都是吳氏隱居鄉間宣洩苦悶、抒發情感的作品，對於研究吳偉業入仕清廷前的矛盾心理，進而解析在清初具有代表性的遺民詩、遺民劇的創作情懷，皆是有意義的。

樂之歌舞所以陶淑私人而歸於中正和平者，其致一也。^⑩

吳氏此種說法，因強調戲曲類近於詩的「言志」目的，故在所謂「託」「寫」的定義上，有別於傳奇論者中另一種主張劇本應朝向獨立發展的立論^⑪。而與本文此處所論的「寫憤」劇相類。吳偉業在自序《秣陵春》傳奇時，曾這樣說明了自己的創作方法：

余端居無慘，中心煩懣，有所徬徨，感慕髣髴，庶幾而目將遇之，而足將從之，若真有其事者，一唱三嘆，於是乎作焉。是編也，果有託而然耶？果無託而然耶？即余亦不得而知也。^⑫

吳偉業生當明、清易代之際，歷經國破家亡的鉅痛，鬱結於胸中的興亡感慨使他不能自己，尤其是眼見著大清帝國的統治日漸鞏固，故國復興已無希望。吳氏雖沒有為明朝殉節，對朱明王朝畢竟有著難捨的懷念，此種感情隨著隱居鄉間難捱的寂寥苦悶而日益強烈，似乎只有戲曲創作的「委曲盡情」才能將之痛快地宣洩出來。《花朝生筆記》曾說，夏完淳《大哀賦》流布後，「吳梅村見之，大哭三日，《秣陵春》傳奇之所由作也」^⑬。可見《大哀賦》觸發了吳氏心中的感慨，遂形諸筆端。吳氏創作戲曲主要集中在順治九年（1652）這一特殊時期，而這正是他出山歸順的前一年。清朝一統江山後，對知識分子採取了懷柔、威逼並用的政策，大批的故明遺民恐懼清廷的迫害，又禁不住高官厚祿

^⑩ [清]吳偉業著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990年），下冊，頁1214-1215。

^⑪ 這裏所謂「託寓」，指的是作者在意圖上是言志主體的情志做為創作時主要的表達的內容，與戲劇化的戲曲中，將戲劇人物完全與作者隔絕的作法，性質上有所不同。參見拙著：〈明清傳奇藝術呈現中之「主體性」與「個體性」〉，收入華瑋、王瓊玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998年），上冊，頁71-138。

^⑫ 收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第3冊，頁1437-1438。

^⑬ 引見蔣瑞藻：《小說考證》（臺北：萬年青書店，1971年），卷5，「《秣陵春》第九十一」，頁120。

的引誘，紛紛變節投降。吳偉業乃當時清廷竭力籠絡的江左名士之一，已被地方政府一再舉薦。吳偉業既難以忘懷故國舊君的恩眷，又不敢拒絕當時新朝天命的徵召¹⁰⁷。此種詩文不便表達的心情，也促使吳偉業對戲曲創作的認識有了轉變。如吳氏為鄒式金《雜劇三集》作序時說：「余以為曲亦有道也，世路悠悠，人生如夢，終身顛倒，何假何真？若其當場演劇，謂假似真，謂真實假，真假之間，禪家三昧，惟曉人可與言之。」¹⁰⁸就反映了他觀念上的轉變，他不再把戲曲當作佐酒助興的純娛樂，而是視為敘寫心境、抒發感慨、反映人生的有用工具，所謂「往事酒杯來夢裏，心聲歌板出花前」¹⁰⁹，他決心用戲曲形式摹寫出自己無法向世人表曝的矛盾與掙扎。對吳偉業而言，劇即詩，賦劇以詩的特質，成為詩之延伸。然而較之詩歌創作，戲劇更可以將內心真境透過藝術手法轉化為戲劇情境，以掩飾個人的私志。他的《秣陵春》傳奇，借敘寫南唐李後主在陰間撮合徐適與黃展娘之間婚姻的浪漫故事，表達了吳偉業失國惆悵的興亡感慨，與不忘故主、又效新朝的矛盾心情。所以此劇寫的雖是一個離奇的愛情故事，懷念故主之情，流盪於字裏行間。尤其劇本的結尾處，更是堪稱作者本人感情化身。他藉著常游離於劇情之外發表評論與感慨的白頭樂工曹善才，重撥燒槽琵琶說前朝故事，在餘音繚繞的迴盪中，我們看出了作者強勢的傳記性託寓之意¹¹⁰。而在運用「託寓」手法以掩飾「真我」的過程中，吳偉業

¹⁰⁷ 順治九年，清帝「詔起遺逸」。正當吳氏杜門撰作《秣陵春》之際，兩江總督馬國柱，尊旨舉地方品行著聞，才學優秀者，遂書荐吳偉業。吳氏聞之，立修〈上馬制府書〉，以「清羸善病」故，辭謝此「殊榮」，其事方休。惟翌年初，吳氏又再被當事書荐於清帝，格於當時政治形勢，以及其他個人考慮，吳偉業此次無法開脫，乃於九月扶病出山，應召入都。當是時，吳氏方寫就寄託遙深的《秣陵春》。

¹⁰⁸ 收入《吳梅村全集》，下冊，頁1212。

¹⁰⁹ 〔清〕楊恩壽：《詞餘叢話》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第9冊，頁246。

¹¹⁰ 劇中徐適原為北宋徐徽言從孫，吳偉業為了寄託自己憑弔南唐滅亡的隱衷，將徐適改成南唐舊臣徐鉉之子，而展娘則是南唐後主的外甥女，二人皆持有標誌南唐盛世的寶物。《秣陵春》作於吳偉業即將出山的前夕，是他表明心跡的隱喻文字，也是他矛盾、茫然、尷尬心情的寫照。劇中徐適就是吳偉業的自況；此劇後半寫徐適因心繫故主李皇所

必定發現，於戲劇中描述歷史人物，為寄託其忠義的最佳方法。《秣陵春》寫就之後正式搬上舞臺，吳偉業特製一詞，致意於知音，希望他能細細玩味其中詞語，他說道：「喜新詞，初填就，無限恨，斷人腸。為知音，仔細思量。」^⑩文中一種殷切期盼「後有知音」的情感，溢於言表。此劇的深刻意蘊，非出於哲理玄思，而係出於作者切膚之痛。哀感發於至情，此個人遭際的投射，使此劇所刻畫的人世滄桑之感，分外哀淒動人。

如果吳偉業在傳奇《秣陵春》中對是否出仕新朝還抱著猶豫、矛盾的心情，則在同年創作的雜劇《通天臺》中，他就更進一步袒露了自己未仕時怨，既仕而悔，悔後試圖以創作「補恨」尋求「昇華」解脫的心路歷程。經過渴求慰藉而上下求索的努力，他終於在天命輪迴的觀念裏找到解脫。《通天臺》一劇乃據《陳書·沈炯傳》而作。劇中沈炯原為南梁左丞，太清三年的「侯景之亂」使南梁一蹶不振，國勢衰微，不久便國覆巢傾，沈炯因而從梁國的座上賓淪為階下囚。他萬斛愁緒，無法排遣，一日偶至漢武帝通天臺遺址，把酒痛哭，並執筆草一文奏武帝之靈，訴說國亡家破、走投無路的慘境。待醉眠入夢，漢武帝讀其奏文而愛其才，欲啓用為冥間佐臣，沈炯固辭不就，一則謂：「臣炯負義苟活之人，豈可受上客之禮以忘老母哉！」^⑪再則謂：「沈炯國破家亡，蒙恩不死，為幸多矣。陛下縱憐而爵我，我獨不愧於心乎！」^⑫而後漢武帝用天命輪迴觀念指點沈炯不必為蕭氏王朝悲悼，沈生遂大悟，與武帝盡歡而散，醒後才發現仍置身通天臺下一酒店中。

託良緣，對朝廷特賜之狀元堅拒不受，徐適所表現之決心，正是作者寄託不願身世二朝深意之所在。劇中的玉杯、寶鏡，以及鍾王真跡，既是徐適、展娘婚姻的媒介，又是舊朝恩眷的象徵。參見《秣陵春·辭元第三十一齣》，收入《吳梅村全集》，下冊，頁1324-1328。

⑩ 吳偉業：〈金人捧露盤·觀演《秣陵春》〉，《吳梅村全集》，中冊，頁560。

⑪ 同前註，頁36。

⑫ 同前註，頁37。

本劇可以視為乃吳偉業對歷史、對人生進一步思考後其心路歷程的戲劇再現。吳氏選取此一題材，有自述個人遭際與心境的深刻寓意，劇中沈炯實際上就是作者自況。吳氏於清初被詔至京任職，對此舉他一直懷著沈重的愧悔，而故國之思，耿耿於心，無時或已。劇中沈炯流落西魏，在通天臺憑弔漢武帝時的宏偉功績、哀悼梁武帝與梁簡文帝、梁元帝的淒涼結局，以及夢中固辭漢武帝的召用、執意乞歸江南的情節，正是作者自己對故國的追思與對現實的省思。吳氏當時的處境與沈炯在西魏時的情況實極相似，在歸隱不得，入仕不能，失國之惆悵與無路之悲哀交相侵襲的清況下，他終於為自己尋獲精神解脫的依據，這就是劇中漢武帝對沈炯（即作者自己）的一番開導：「沈卿，你家梁武帝原是西方古佛，恐怕那姻緣纏繞，倒虧了一陣罡風，把有為世界一齊放倒，然後撒手逍遙，天然自在。這些興亡陳跡，不過是他蒲團上一回睡覺，竹篋子幾句話頭，你只管替他煩惱，為著甚來？」^⑭這段看來灑脫曠達的話，對吳偉業來說卻是沈重痛苦的當頭棒喝。吳偉業自順治二年三十七歲南歸鄉里，到他創作《通天臺》劇的順治九年，整整賦閒隱居了八個年頭。他借劇中沈炯之口說道：「他說我梁皇依然極樂，自家倒無限淒涼。〔……〕便是我沈初明，若使遭遇太平，出入將相；今日流離喪亂，困頓飢寒。到頭來總是一場扯淡，何分得失？有甚爭差？倒為他攪亂心腸，搥胸跌腳，豈不可笑！」^⑮於是劇中的沈炯醒悟了，把亡國毀家視為夢幻一場，把自己的惆悵興亡比作「一場扯淡」。清人楊恩壽認為《通天臺》一劇是吳偉業「借沈初明流落窮邊，傷心弔古，以自寫其身世」^⑯。事實上，吳偉業身處明、清易代之世變，切身的感受使他通過《通天臺》，借憑高弔古，表現出對國家民族的強烈憂患意識，這正是作者針砭時弊、垂鑑後世的目的所在。吳偉業在劇中自寫身世，主要即是

^⑭ 《吳梅村全集》，中冊，頁36。

^⑮ 同前註，頁39。

^⑯ 楊恩壽：《詞餘叢話》，《中國古典戲曲論著集成》，第9冊。頁266。

描述他對歷史與人生進行思考的軌跡，描述他不甘心就此被懷舊自悔的感情負擔壓垮所作的掙扎，透過《通天臺》我們可以窺見吳偉業身心勞瘁、渴望世人理解的無奈心緒。

由以上的對比敘述可以見出，《秣陵春》主要寫一個孤臣孽子在故國新朝之間選擇時的痛苦矛盾的心情；《通天臺》則是對一個過往夢境的描述，又穿插了個人懷才不遇的感慨。就體製上言，由於《秣陵春》係以傳奇的規模寫成，因此雖然作者強調一種主體精神的貫注，但由於戲劇性發展的牽引，作品本身客體化的傾向，依舊遠較只有兩齣的《通天臺》來得明顯強烈。正因為如此，儘管吳偉業強調戲曲創作的出發點應為了創作主體的自我呈現，為了抒發胸中的塊壘，而不是以場上搬演為目的，《秣陵春》仍必須借用「終場詩」^⑩的言敘手法，把興亡寄託之意貫穿在戲曲人物的悲歡離合中。在整體上不若《通天臺》之可以依其理想發展為一種純粹的述志形態。劇中吳偉業借古人酒杯，澆自己塊壘，將心中憂憤，盡吐曲中，一無餘蘊，因此人物內心的矛盾衝突，便構成統攝全劇的主線。誠如《通天臺》第一齣沈炯在入夢前所唱【賺煞尾】云：「則想那山邊故宮寒，潮向空城打，杜鵑血揀南枝直下。偏是俺立盡西風搔白髮，只落得哭向天涯，傷心地，付與啼鴉，誰向江頭問荻花？難道我的眼，盼不到石頭車駕？我的淚呵，灑不上修陵松檟，只是年年秋月聽悲笳。」^⑪這些話一字一淚，豈不句句都是作者心聲的表白？沈炯之哭，實即作者之哭，無怪楊恩壽《詞餘叢話》評此曲，即以「詩」的標準論之曰：「苦雨、淒風、燈昏、酒醒時讀之，涔涔者不覺濕透青衫。較之『我本淮南舊鷄

^⑩ 《秣陵春》終場詩曰：「門前不改舊山河，惆悵興亡繫綺羅。百歲婚姻天上合，宮槐搖落夕陽多。」參見吳偉業：《秣陵春·仙祠第四十一齣》，收入《吳梅村全集》，下冊，頁1360。

^⑪ 吳偉業：《通天臺·第一齣》，收入《清人雜劇初集》，頁35。

犬，不隨仙去落人間』之句，尤為淒惋。」¹¹⁹為了展現沈炯恐懼、憂慮、憤懣、絕望、難以為繼的內心世界，作者在第一齣戲中選用清新綿邈的仙呂宮調，以十四支曲子來進行刻畫。尤其是後三支曲子，寫沈炯經歷一場國家覆亡的歷史巨變之後，轉向對自我命運的思考與慨嘆。其中既有他精通《春秋》五家、《齊詩》三雅識廣才博，「文彩動人主」的炫耀，亦有「骨碌碌呆不騰花木瓜」的自嘲，還有「坎井蝦蟆，霜後壺瓜」，臨西風，搔白髮「年年月月聽悲笳」的喟歎¹²⁰。勾沉歷史，反思自我，他對命運作出抉擇：那就是「不用大纛高牙，紫綬青緇，只願還咱草舍桑麻」¹²¹。

寫憤類雜劇之主體性呈現，除了將作者自我直接投入劇中人物，借彼口吻，說我心聲之外，另一種藝術表現的手法，則為作者跳離自身主觀的地位，把自己客觀化做為客觀描繪的對象。也就是說，作家把自身的經驗主體與創作主體分開，把自身的經驗轉化為認識的對象，亦即把主體性予以客觀化與對象化。此類劇作在結構上大多用二人對答方式寫成，此問答之雙方，其實即是作家經驗主體與創作主體之分立，而以戲劇方式來呈現作家內心的思緒、衝突、掙扎、自我慰藉等等。如鄭瑜的《鸚鵡洲》，使彌衡與鸚鵡對答；《汨羅江》，以屈子與漁父對答；《黃鶴樓》則是以呂純陽與柳精對話。更有一人自問自答的，如廖燕的《醉畫圖》，鄒兌金的《空堂話》，嵇永仁的《笑布袋》、《憤司馬》，張韜的《霸亭廟》等皆是。此種藝術手法所創作的人物形象，可以說是創作主體之「鏡像」(mirror image)。換言之，劇中人物亦如同作者在鏡中所看到的映像(reflection)，他已不是主體自身，而是「自我的客體化」(self-objectification)。作者創作的劇中人物雖然是他自己，但對作

¹¹⁹ 收入《中國古典戲曲論著集成》，第9冊，頁266。

¹²⁰ 吳偉業：《通天臺》，收入《清人雜劇初集》，頁34-35。

¹²¹ 同前註。

者來說亦是「他者」(other)^⑩，如同鏡中的自我映像也成了他者。而自我，做爲我之自我，是一個獨立於一切他者的主體，但在客體（鏡子）中主體可以「自我客觀化」，特別是當自我轉化爲客體，成爲自身主體感受、體驗、審美對象的時候；當作者用作品與主人翁做爲自我客體化的他者來裝扮自己的時候；當作品與主人翁做爲作者的自我客體化被讀者感知的時候；鏡中映像就是一個他者，自我客體化就會呈現出來。就像主人翁站在鏡子前，與自己客體化了的自我在交談，鏡中映像——即談話對象，是其自我意識之映照，是一個他者，是自我的「另一個我」。

在明清雜劇作家中，頗能表現出這種以作品爲「映像」之主張者，爲前文提到的廖燕，他不但認爲文章是作者自我精神的表現，且在所著《二十七松堂集·自序》一文中提出了「以我告我」的主張：

筆代舌，墨代淚，字代語言，而箋紙代影照，如我立前而與之言而文著焉。則書者以我告我之謂也。且吾將誰告？濛濛者皆是矣，皁皁者皆是矣。雖孔子猶不能告之七十二國，況此下者乎。退而自告之《六經》之孔子而後可焉，則千古著書之標也。故舌可筆矣，淚可墨矣，語言可字矣，而影照可箋紙矣。而我不書乎，而書不我乎，以我告我，宜聽之而

^⑩ 如俄國文論家巴赫汀 (M. M. Bakhtin) 曾用鏡子比作客體，說明鏡子的映像是自我的客體化。自我是以這種方式成爲客體，成爲他者。巴赫汀說：「鏡中的映像永遠是某種虛幻；因爲從外表上我們並不像自己，我們在鏡前體驗的是某個不確定的可能的他者，借此，我們試圖尋求自我價值的位置，並從他者身上在鏡前裝扮自己。」可以說，鏡中的影像是他者與自我結合的產物——實在的我相當於自我意識、自我體驗，鏡子則相當於客觀化的存在，實體照在鏡子裏所產生的影像，就是自我成爲他者時的一種可能。這映像由於已脫離主體而存在，故雖然仍是依靠主體而存在，仍然也是一個他者。Cf. M. M. Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity," in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, edited by Michael Lovich Holquist and Vadim Liapunov, translation and notes by Vadim Liapunov, supplement trans. By Kenneth Brostrom (Austin: University of Texas Press, 1990), pp. 32-33.

信且傳也。^⑭

此段序文說明了文章是作者的自我體現，反映了作者的情感與心聲，是作者精神意志的一種外化，從此意義言，書就是我的「影照」，就是一個雖虛幻，卻又是可能的我。如按照這種主張實踐，寫作過程可以是一個自我表現、自我對象化的過程，「以我告我」^⑮，即能表現出自己最真切、最坦白的思想，因而文學創作是一種自我的需要。以孔子為例，孔子求見七十二君而未能遇到一個信用他的人，是以不得不將自己的意志與思想表現在自來所認為的刪述《六經》的事業之中，因此若借喻地說，《六經》也就等於是孔子自我的表白。

廖燕所謂「以我告我」，可以其自身劇作《醉畫圖》、《訴琵琶》、《續訴琵琶》、《鏡花亭》為例，四劇皆自抒胸臆，表現出一種世無知音，唯有自告之孤寂，讀之令人慨然。除了《續訴琵琶》有二齣之外，餘均為一齣短劇，而四劇皆是由作者以真實姓名為劇中主人翁，出場時直書為：「小生姓廖名燕，別號柴舟，本韶州曲江人也。」^⑯通篇內容是述說個人的處境、志向與種種煩惱。正如朱蘖在《二十七松堂集·序》中所謂：「〔……〕不平則鳴，已鳴則無不平。數十年來，柴舟所歷窮通常變榮辱，與夫辛苦流離憂慮險阨患難

^⑭ 廖燕：《二十七松堂集》，第1冊，頁13。

^⑮ 「以我告我」倘使深刻化，提出主體存在的真實性問題，便是巴赫汀所說在鏡前裝扮自己，尋找自我價值的位置。基本上，作者與主角做為審美主體，是巴赫汀對話美學的核心。這兩者的關係即是體現在主體身上的自我與他者的關係。在審美過程中，「作者刻意保持一種外在於主角的位置」，換言之，「作者必須把自己置身於自我之外。作者必須從與我們在現實中體驗自己的生活之角度不同的層面來體驗自我。只有滿足了這個條件，他才能完成自己，才能構成一個整體，提供超在（transgredient to）於自我的內在生活的價值，從而使生活完美。對於他的自我，他必須成為一個他者，必須通過他者的眼睛來觀察他自己」。就這點言，廖燕之說並未觸及如何哲學地面對自我的問題，但他的說法確實預留了這樣的哲學空間。Cf. M. M. Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity," in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*, pp. 22-27.

^⑯ 廖燕：《醉畫圖》，收入鄭振鐸纂集：《清人雜劇二集》（香港：龍門書店，1969年彙輯影刊），頁113、121、125、133。

之故，無不備嘗。不平之氣激而為詩與文，而詩與文即有以平其不平之氣，蓋深於道也久矣。」¹²⁶不僅其詩文充滿不平之氣，就是本屬代言體的雜劇，在他手中都成了抒懷洩憤之作。雖僅供案頭吟詠，非圖梨園搬演，但如此以自傳方式寫劇，實為後人開一新風氣¹²⁷。《醉畫圖》只有作者一個人物，他獨自一人在二十七松堂中飲酒，並對著堂中所繪「杜默哭廟圖」、「馬周濯足圖」、「陳子昂碎琴圖」、「張元昊曳碑圖」的畫中人，持酒勸飲，傾吐內心的憤懣，對古人或同情、或欣羨、或憤然，並聯想自己的境況加以評價，表現出以醉遣愁而愁更愁的無奈心情。所謂傷心人別有懷抱，他在該劇開場即謂：「搔首踟躕閒思想，箇事橫胸儻，生平志激昂。滿腹牢騷，待對誰人講。且自酌壺觴，醉鄉另闢乾坤樣。」又自云：「性喜清狂，情憎濁俗，稜稜傲骨，於山林廊廟之外，別寄孤踪；矯矯文心，於班、馬、韓、蘇之間，獨開生面。生成豪懷曠識，不必學窮子、史，自然暗合古人；練就野性頑情，任教踏遍天涯，到底為誰知己？」¹²⁸正因其癖性如此，自然不能與世諧和，「莫說功名富貴不可強求，就是尋一個與他說得話的朋友」¹²⁹，亦遍尋不著，只好與壁上畫的古人為友：「知道我的，除非是壁上畫的這幾位相公。」¹³⁰此外，《訴琵琶》、《續訴琵琶》中對自己窮愁生活的嘲諷，《鏡花亭》中對人生的徹悟與厭棄，都是作者純然自述之作，「以負不羈之才，困頓風塵。抑鬱無聊，故所作直書

¹²⁶ 《二十七松堂集》，第1冊，頁10-11。

¹²⁷ 如顧森的傳奇《回春夢》就是以作者真實姓名登場的。據莊一拂所述，此劇有道光三鱣堂刊本，全劇凡二卷二十四齣，「劇中情節，完全模擬《邯鄲》輪廓，以達成空想」，作者顧森自序云：「傷余生平之命蹇也。今老矣，鬢毛如雪，齒牙搖落，心如槁木，無能為矣。因思天意既不可回，好夢或可得乎？夢者意也，意之所成，即為真矣。」此外，如左潢之《桂花塔》亦為作者自敘傳。該劇凡一卷十齣，「自經營園亭，植桂花塔，水朋遊宴，房屋坍塌，至慶賀六十壽辰作結，極盡渲染瑣屑之事」。參見莊一拂編著：《古典戲曲存目彙考》，下冊，頁1333、1385。

¹²⁸ 廖燕：《醉畫圖》，收入《清人雜劇二集》，頁115。

¹²⁹ 同前註，頁116。

¹³⁰ 同前註，頁119。

其胸臆也」。四劇之中，以《醉畫圖》一劇所表現的情緒最為激動憤慨，作者舉止亦最為狂放怪異。

又如鄒兌金^⑩（約1637年前後在世）之《空堂話》，此作極似廖氏的《醉畫圖》，皆是對空飲酒，藉以自抒胸臆。二者同為憤世嫉俗，差別者只是兌金試圖潛修禪乘以求超脫，而廖燕則讓自己沈溺在痛苦中，不能排遣，也不求排遣。《空堂話》為一折短劇，劇情略謂明人張敫因才高不第，遂激憤狂放，多為驚世駭俗之行。一日，他突發奇想，要邀請其生平知己唐子畏與祝希哲前來聚首。然而唐、祝二人，其實一已早逝，一則遠在京師。此時張敫之友張孝資、僕役、段姬等人為順其意，乃虛與周旋，以假作真。而張敫這個狂生，便在如夢如幻、若醒若醉的情況下，與一個隔陰陽、一個隔天涯的良朋知己，作了一席「空堂」對話。這一番巧思便使得全劇有了一種特殊的激人深思的質素，而觀眾的興趣亦由此而生。當張敫不但精神上完全沈浸於主觀心造的世界中，而且還付諸行動，我行我素，做出些毫無意義的動作，充分表現了他性格上愚拙的執著時，雖自然令人發噱，然而這種喜感的背後其實是苦澀的。劇作家筆下的張敫，行徑怪異，關鍵在於他與現實的格格不入，這都是作者的自我寫照。劇中的張敫，乃是「半世磨成傲骨，前生種下痴腸」，其傲骨痴腸，表現在他輕視功名，「空下眼前八股」、「拗了場中主司」，堪稱目空一切的心態，以及鎮日沈湎醉鄉，「滿飲大杯以澆壘塊」、「以天地為室，日與四海諸公共處」，十足放浪形骸的行徑^⑪。正如鍾奴所說，張敫是「醒的時節，也說得是醉的。醉的時節，也說得是醒的。常說道，齊得醉醒，便可一得生死」^⑫。此種「以醉為醒，以醒為醉」的態度，顯示作者正如古今許多不遇才人一般，試圖於借酒消愁，更幻想出一個避秦地來，將希望寄託在「北郭青山碧水

⑩ 鄒兌金，字叔介，無錫人，鄒式金之弟，生卒年不詳，明崇禎三年舉人。

⑪ 〔清〕鄒兌金：《空堂話》，收入《清人雜劇二集》，頁109-110。

⑫ 同前註，頁109。

湄，別有個清涼地」¹³⁴；或是以曠達的胸襟，「揭起了翠微鄉裏浮名障，椎碎了宛委山前慧業碑」¹³⁵，將悲苦瀟灑地排遣。然而悲苦不能一揮而去，世上亦無一桃源可以避秦，最後只有遁入醉鄉。鄒兌金透過劇中人來披露自己的苦悶與矛盾，在其心中，除了懷才不遇的落寞之外，還有故國山河的沈痛，而他也如劇中人般，雖力求擺脫感情上的負擔，跨越悲苦的牽絆，卻是欲求解脫而不得。正如劇中下場詩所云：「傷心別有奇懷抱，欲向東風問柳枝。」¹³⁶正因為與現實的格格不入，使他只能與冥冥之中的朋友「神交」，只能向東風柳枝發問。張叟心中自有一種無從說起，也無處可訴的深沈的孤獨與悲哀。所以當他對著兩把空椅子，作「笑飲介」，慶幸「喜的是一笑玉山頹」之時，正是劇情轉入悲愴之際。然而此劇結尾之妙，顯示出鄒氏將哲理透入感情，以排解悲苦的努力：天色已晚，酒過數尋，主人醉了，客人也散去，本該收場閉幕，可是作者提筆又起，卻出人意表地讓僕役提出「適才飲酒幾人」的問題，更妙的是答案既非三人，亦非五人，卻只有一人！而劇終時，友人張孝資又說：「論起來古今才子，那一個不在座，只是古今才子，原沒有兩副腸肚哩。」¹³⁷此種禪機充溢的意趣，乃源自作者深會有得的「妙悟」。無怪其兄鄒式金謂之：「叔弟深入禪那，此文從妙悟中流出。筆墨俱化，逸氣高清，藻思雅韻，特餘技耳。」¹³⁸

除以上所論兩種藝術手法之外，明清寫憤雜劇主體性發展的另一個重要特點，即所謂「文以自娛」之「文人化」傾向。尤其是入清以後，雜劇創作大多不供藝人演出，而成爲文人概括古事、借古喻今、抒發情懷的工具，這種「案頭化」的發展愈益旺顯。推廣而言，此種早自晚明以來即已盛行的「文以自娛」的主張，是由著名小品文選家鄭元勳（1604-1645）在崇禎三年（1630）

¹³⁴ 同前註，頁110。

¹³⁵ 同前註，頁111。

¹³⁶ 同前註，頁112。

¹³⁷ 同前註。

¹³⁸ 鄒式金：《空堂話》眉批，收入《清人雜劇二集》，頁109。

所提出來的¹³⁹。鄭氏大力宣揚文學的「自娛」作用，此「自娛」的意向植根於文藝作者主體意識的甦醒，首重自我個性的張揚，屬於晚明文藝思潮中的新聲，較之往昔以小品文為獨抒才情工具的公安、竟陵等前輩，又更跨前一步。然而晚明文人之所謂「自娛」，表面看來似側重抒寫閒適、寧靜、逍遙、沖淡之情，好像與鍾嶸的「幽居靡悶」¹⁴⁰、韓愈的「不得其平則鳴」不盡相同，但其實骨子裏還是相輔相成的。正因為「幽居」、「不平」，所以就需宣洩；而「宣洩」的途徑，對文人來說，主要也就是「以文自娛」。不同的是，鄭元勳之「自娛」說較之前人的「宣洩」說與「抒寫真情」說，更加凸顯張揚性靈與文以娛情的重要，也標誌著晚明末期，文人對於文學的真價值始有新的體認。

誠如上論，與元雜劇相較，明清雜劇的言志性相對增強，而戲劇性相對減弱，它更適合案頭閱讀，而不太適合實際演出。明清雜劇作家似乎不以觀眾之喜好，或劇作之舞臺效果為其創作之核心關懷。較之元雜劇作家，他們更執著於「一己」想說什麼，呈現「自我」想要表達的內涵，而不在意於滿足他人的期待。值得注意的是，幾乎所有的雜劇家同時也都是傳奇劇作家，他們且常以傳奇飲譽劇壇，這些劇作家似乎抱持著「傳奇娛人，雜劇自娛」的創作心態，

¹³⁹ 鄭氏不但編選了一部獨抒性靈的晚明小品文選集，還給選集起了一個別緻而有深意的書名，叫《媚幽閣文娛》。以「幽」而「媚」，這就是鍾惺所謂的「幽情單緒」（《詩歸·序》）之意。在不落俗套的獨特情操中豁露個性，既有坦率之真，更兼俱狂狷之美。鄭氏序文曰：「吾以為文不足供人愛玩，則六經之外俱可燒。六經者，桑麻菽粟之可衣可食也；文者奇葩，文翼之，怡人耳目，悅人性情也。若使不期美好，則天地產衣食生民之物足矣。彼怡悅人者，則何益而並育之？以為人不得衣食不生，不得怡悅則生亦稿〔槁〕，故兩者衡立而不偏絀。〔……〕但念昔人放浪之際，每著文章自娛。余愧不能著，聊借是以收其放廢，則亦宜以『娛』名。」（《媚幽閣文娛·自序》）鄭氏的信念是：只要是文學，作者就可用以「自娛」，而讀者亦可因作者之娛而娛，這也就是序文中所說的「人之娛」了。參見〔明〕鄭元勳選，陳繼儒定，〔明〕鄭元化訂：《媚幽閣文娛》（明崇禎三〔庚午〕年〔1630〕刊本），第1冊，〈自序〉，頁2b-3b。

¹⁴⁰ 〔梁〕鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994年），〈序〉，頁47。

如清人裘璉《明翠湖亭四韻事·弁言》即明白說到：「予之欲傳此四韻事，三年於茲，不困於帖括制舉，卻輟於衣食奔走。甚矣！閉戶著書之難也。閱庚戌，嚙遂得卒業宜豐，始於除夕前五日，畢於人日後三日。以予在家度之，或薪米甫償之擾，或往來宴賓之煩，皆不能免。今幸問花河陽，登梅尉之遺址，尋淵明之醉石。江淹云：『放浪之餘，頗著文章自娛。』予亦用此自娛耳，遑問工否哉？若傳奇本意，見於小序，宮商高下，不敢從時，所藉世之周郎顧予誤也。」^⑩劇作家儼然有意無意對傳奇與雜劇之創作做了分工，二者創作目的有異，戲劇效果有別，流播方式不同，接受主體不同，這在相當程度上也規定了各自的內容與風格。雜劇作家創作無視觀眾存在，無為而自娛，此「自娛」即是自我排遣之意，作家把滿腹抑鬱、憂憤加以藝術化處理，目的只是為了使一己之憂思憤懣得到某種程度的紓解，加強了明清雜劇的「案頭化」傾向。

欲說明寫憤雜劇之「文以自娛」的「文人化」傾向，可舉明、清之際尤侗（1618-1704）^⑪的劇作為例。尤侗《黃九烟秋波六藝·序》云：「予窮愁多暇，間為元人曲子，長歌當哭，而覽者不察，遂謂有所譏刺，群而嘩之。夫以優伶末技，尚不容於世如此，若以《西廂》之曲造為八股之文，間自特達之知，出自先帝；則縉紳大人、道學夫子，未有不議奇怪誕，執而殺者矣。」^⑫可見尤侗「嬉笑怒罵」或「長歌當哭」，無非「假託故事，翻弄新聲」，「奪人酒杯，澆己塊壘」而已。順治十三年（1656）自永平罷官回來，尤侗一腔愁

⑩ [清]裘璉：《明翠湖亭四韻事·弁言》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁950。

⑪ 尤侗，長洲人，字同人，又字展成，號悔庵，晚號良齋，又稱西堂老人。以鄉試貢生補永平推官，後因事降調。早歲作《讀離騷》，傳聞禁中。康熙十八年，詔試博學宏詞，授翰林院檢討，參與修《明史》三年。累官至侍講。年老辭歸，家居二十年卒，年八十七。尤氏以詩文著稱，亦工於詞曲。戲曲有雜劇《讀離騷》、《桃花源》、《黑白衛》、《清平調》、《弔琵琶》與傳奇《鈞天樂》、《清平調》，合稱《西堂曲腋六種》。

⑫ [清]尤侗：《黃九烟秋波六藝·序》，收入《西堂雜俎》（臺北：廣文書局，1970年），卷上，頁56。

悶，無處傾訴，「生世不諧，索居多恨」，雜劇《讀離騷》、《弔琵琶》二劇及傳奇《鈞天樂》^⑭就是在這樣的情況下創作的，然而卻被認為是有意「譏刺」。其餘劇作，則大約成於康熙初葉^⑮。其時，西堂宦途多蹇，屢試不第，久困場屋，後雖獲補官，然卻又因細故去職，故懷才不遇，心中充溢著憤懣不平之氣。因此他便將滿腔抑鬱，發為詞章，披之管弦，寫成了發人深省的劇作。

尤侗《讀離騷》一作即以題目論，便令人有弦外之音的猜想。此劇曾獻內廷，受到清世祖福臨的賞識，尤侗也因此而深感自慰。劇中作者避實就虛，採取追溯式述寫了屈原被放逐漢北、流涉江南的經過。全劇結構匠心獨運，作者融《楚辭》中的〈九歌〉、〈天問〉、〈離騷〉、〈九章〉、〈漁父〉等篇章於一爐，縱貫屈原一生。尤其是第一折，以《楚辭》中〈天問〉、〈卜居〉二篇為本，最能表現作者的創作特色。本折寫屈原「正道直行，竭智盡忠」，反遭離間，而他依然「眷懷宗國，不忍他往」，於是屈原憂愁幽思滿腔悲憤，作〈離騷〉以冀楚王一悟，然而終無可奈何。因此披髮行吟，徬徨山澤；又決於著龜，問卜於鄭詹，蓋其滿腔憂思愁悶，無處可訴，唯有翹首問天，方能一抒怨憤不平之氣。屈原在〈天問〉中所提出的一百七十二個質問，在劇中經過作

⑭ 《鈞天樂》傳奇是尤侗以自身的科場遭遇為原型，綜合當時廣大知識分子的坎坷經歷來提煉素材、結構情節、刻畫人物與錘鍊主題的。此劇由於與同治科場案關係密切，因而在戲曲史上具有特殊意義。它對科舉制度的揭露可謂淋漓盡致，像沈白、楊雲這些飽學之士反而屢試不第，而賈斯文這些紈褲市儈卻是一舉成名。傳奇中的沈白窮愁潦倒，與尤侗屢困場屋，一籌莫展之境況非常相似。這位劇作家飽經憂患，親眼看到文士們的科場困頓，不斷累積生活，豐富閱歷，因此，作家筆下的失意文人沈白之形象，繪聲繪影，栩栩如生。

⑮ 尤侗之雜劇，皆是寄情抒憤，有為而作，曾自謂：「屈原，楚之才子；王嬙，漢之佳人。〈懷沙〉之痛，亂以〈招魂〉。出塞之愁，續以弔墓。情事淒愴，使人不忍卒業。陶潛之隱而參禪，隱孃之俠而游仙，則庶幾焉。」故他寫屈子、昭君是抒怨洩憤，寫陶潛是消解心中不平，而寫太白登科則是要釋憾自慰。命意雖略有不同，感情卻貫徹各劇。參見尤侗：《讀離騷·自序》，收入《清人雜劇初集》，頁75。

者融會改造成一氣呵成的四十多個問題，揮毫在壁，呼天而問^⑭。所提問題雖廣泛，但主要用意則仍在於表現屈原的思想性格，評說歷史、感嘆興亡。作者寫屈原的坎坷經歷，如劇中下場詩所謂「千古逐臣同一恨，相逢痛飲讀〈離騷〉」^⑮，實為自況。第二折寫屈原流放在沅、湘間，巫覡祈神，請求屈原為送迎神曲。正值屈原心煩意亂，呼天不應，問卜不靈之時，於是替巫覡寫〈九歌〉以迎神，主要根據《楚辭》中〈雲中居〉、〈湘君〉、〈湘夫人〉、〈大司命〉、〈少司命〉諸篇。第三折寫洞庭君憐屈原之忠，命白龍化為漁父予以規勸，但屈原死志堅決，不從其勸，白龍乃迎之入水府為水仙。此折取〈漁父〉一篇，加以點染。作者以漁父與屈原的對話形式，表現了兩種不同的人生哲學，於對比中表現出屈原的思想：「衆人皆濁我獨清，衆人皆醉我獨醒。」並針對漁父所說「聖人不凝滯於物，而能與世推移。舉世皆濁，何不淪其泥而揚其波；衆人皆醉，何不餽其糟而歎其醜」之善於韜晦、隨遇而安的處世哲學，表示了「安能以皓皓之白，而蒙世俗之塵埃」、「伏清白而死直」^⑯的沉湘決心。至此，劇本塑造屈原忠君愛國、堅持理想、人格高潔形象的任務已經

⑭ 如一折中【混江龍】曲，看透千奇百態，笑睨萬事萬物。這一大段曲文，光怪陸離，氣象恢弘。千古不平，以嬉笑怒罵發之，尤其是「難打破悶乾坤」，「怎弔盡愁天下」，更表現了作者對世道不平的憎恨。而【油葫蘆】一曲，更把屈原胸中的憤懣之情推向高峰：「天有耳乎？九皋聞怎把雙輪掛？天有目乎？四方觀怎把重瞳瞎？天有足乎？繞北極步正艱。天有口乎？翕南箕舌不下。今日裏儘隨人號叫，只是裝聾啞，早難道飛夢落誰家。」屈原詛咒蒼天，無所顧忌，其胸中不平之氣。盡洩無疑。而【賺煞】曲曰：「再不去索瓊茅、敲石瓦。我心上自有六爻八卦。任猛犬狺狺群吠咋，怎肯做井底鳴哇。」至第三折，屈原之悲憤情緒，展示得更為鮮明。如【沈醉東風】：「怨君王奸諛蔽聰，恨群小邪曲傷公。〔……〕自古道，邪臣閉賢如浮雲之障日。總為浮雲將白日壅，望不到君門九重。」【錦上花】：「我則索抱鴟夷，江頭一慟。多謝你寫筮篋河渡呼公。君暗臣聾，何去何從，還闢天空，可游可泳。」【么】：「半生瑣尾悲，一死鴻毛重。入夜悠悠，去國匆匆。不惜身亡，摩頂放踵，但惜人亡，崩檣折棟。」參見尤侗：《讀離騷》，收入《清人雜劇初集》，頁77-83。

⑮ 同前註，頁86。

⑯ 同前註，頁82。

完成。其中一折的【混江龍】、【賺煞】，三折的【錦上花】、【么】等幾支曲文抒發了屈原嫉惡如仇的心緒，塑造出一個逼真豐滿、狷介自守、視死如歸的人物形象。第四折寫屈原弟子宋玉從楚王遊雲夢，作〈高唐賦〉。賦成，困倦入夢，與巫山神女結為伉儷。醒後將其夢中巫山雲雨盡告於楚王，王命作〈神女賦〉。玉又告王，神女云其師屈平現為水仙，今五月五日為其忌辰，應招其魂魄歸葬。於是宋玉招魂，屈原顯靈，騎龍拱手致謝。此折借用〈招魂〉之辭及宋玉〈高唐賦〉，幻出空中樓閣，以為全劇之終。

詩人王士禎之弟王士祿評尤侗此劇時云：「其受知遇主，雖視左徒有殊，至懷才而不得伸，則實有同者。此《讀離騷》之所由作也。今讀其詞，壘塊騷屑，如蜀鳥啼春，峽猿叫夜；有孤臣犖婦，聞而拊心；逐客羈人，聆而隕涕者焉。至於推排煩懣，滌蕩牢愁。達識曠抱，又有出於左徒之上者。昔人云：『痛飲酒，讀〈離騷〉，便可稱名士。』必具悔庵之才識，始可當此語。」^⑭實可謂道出了尤侗創作《讀離騷》一劇的深衷^⑮。《讀離騷》一劇以宋玉招魂作結，結構特殊，出人意表，實為超越前人之作。尤氏曾覆函蔣虎臣解釋他以宋玉神女事作結的原因，他說：「僕之作《讀離騷》也，蓋悲屈原放逐而以玉附傳焉。〈離騷〉以夫婦喻君臣，〈九歌〉云：『滿堂兮美人，忽獨與予兮目成。』似乎淫褻之至，而其旨要歸於正。玉固學於師者，特借神女之事，以感諷襄王，而惜乎王之不悟也！」^⑯所謂「玉固學於師者」此句正可點出歷來詞人追慕屈原以排遣自我之主意；尤侗固亦所謂學於屈原者。明清寫憤雜劇，敷

^⑭ 〔清〕王士祿：《讀離騷·題詞》，收入《清人雜劇初集》，頁76。

^⑮ 順治十三年，尤侗因細故被謫歸田，心情憂憤，常以屈原自比：「閭闔天高逢鬼謁，江湘地遠逐孤臣。非關 聖世簪纓短，為有青山待逸民。」又云：「君門咫尺疑千里，客路東西哭一家。尚沐恩波容隱遯，強如放逐向長沙。」（〈別長安十首〉之一、之二）參見尤侗：《看雲草堂集》，收入《西堂全集》（清康熙三十三年〔1964〕刊本），第20冊，卷2，頁3b-4a。

^⑯ 尤侗：〈答蔣虎臣太使書〉，收入《西堂雜俎》，卷下，頁11-12。

衍前人名篇，搬演其事，化用其詞者很多，《讀離騷》實為其上乘，堪稱為明清「文人化」劇作之典型範例。如果說宋人曾「以才學為詩」，則尤氏此劇似可說是「以才學為戲」，戲中的道白，大都取自《史記》的屈原本傳，引詩則擷取唐人詩詞，曲詞亦是將〈離騷〉、〈九歌〉、〈招魂〉等櫟括入律。若說《史記》之紀事如經，則《楚辭》以達情如緯，兩者於此交錯成文，蓋可謂美不勝收矣。

五、寫憤雜劇名作中所呈現之審美形態

程羽文（序）曾謂《盛明雜劇》之編成，係出於：「才人韻士，其牢騷抑鬱、嗚號憤激之情，與夫慷慨流連、談諧笑謔之態，拂拂於指尖，而津津於筆底，不能直寫而曲摹之，不能莊語而戲喻之者也。」這類劇作「可興可觀，可懲可勸」，「皆才人韻士，以遊戲作佛事，現身而為說法者也。至於詞白之工，科介之趣，熱腸罵世，冷板敲人，才各成才，韻各成韻」；相較於傳奇這類戲曲的「八股大乘」，雜劇則只可「當尺幅小品」。故說之云：

今海內盛行元本，而我明全本亦已不減，獨雜劇一種，耳目寥寥。予嘗欲選勝搜奇，為昭代文人吐氣，以全本當八股大乘，以雜劇當尺幅小品。笥藏頗廣，未命棗梨。而吾友沈林宗，顧曲周郎，觀樂吳子，遂先有此舉。其點校、評論，又一一傳作者之面目，而溯之為作者之精神。然則睹是編者，當知曲以詮情性之微，不為曲解；戲以節作止之序，不同戲觀；樂其可知矣。^⑮

程羽文在此論中，特別標出「作者面目」、「作者精神」兩目，點出了雜劇之不同於傳奇全本，正在可以傳達出作者身影精神。文中之「情」字，同時既是就作品言，亦是就作者言；而所謂「詮情不為曲解」，乃是說明雜劇於「曲

^⑮ 〔明〕程羽文：〈盛明雜劇序〉，《盛明雜劇·初集》，上册，頁（序）4-6。

解」「戲觀」之中，別有精微，有待抉發。只此一點，雜劇雖不必如全本之可以聲勢奪人，亦已有了可以吐氣揚眉之處。故從另一面言，必當如上文說，只有當作者有了「牢騷抑鬱、唬號憤激之情」與「慷慨流連、談諧笑謔之態」，方能「拂拂於指尖，而津津於筆底」；沒有情感波瀾引發的創作激情，是絕不可行之於「指尖」與「筆底」的。然亦正因如此，為求積蘊處足以動人，避免人直從作者個人聲貌處輕易求之，故切忌「直寫」與「莊語」，必須加以「曲摹」與「戲喻」；此為這類短劇切要講求之處。

程羽文之說，其實揭示了明代尺幅雜劇在「抒懷寫憤」創作歷程中所特重的審美特質。文中所謂「微」與「序」，除了「點明作者」之正意外，亦可以經由作意與辭情的融通，兼指作品情感深刻面的展現與戲劇節奏的推展。至於其表現在戲劇中的形態，則可以分從「時間性」與「空間性」兩個層面，予以考量。所謂「時間性」形態，是指戲劇利用所發展明確的時間性變化，來呈現一種情感的邏輯，此種從劇情展衍開始產生後，即慢慢蘊蓄至飽和狀態終至爆發的直線發展過程，在劇作中無論是體現為蒼勁雄渾，或體現為哀婉愁絕，都展現了一定的力度與強度，造成一種條貫於全劇起、承、轉、合中的氣勢，造成「如冷水澆背、陡然一驚」^⑮的戲劇效果。如祁彪佳《遠山堂劇品》稱徐渭：「腕下具千鈞力，將脂膩詞場，作虛空粉碎」^⑯；鍾人傑稱徐渭《四聲猿》：「嬉笑怒罵，歌舞戰鬥」，能「使世界駭吒震動」^⑰；近人吳梅亦稱尤侗之雜劇：「運筆之奧而勁也」，即是此意。此「力度」指的是一種作品力透紙背的藝術力量，表現為作品思想情感的深刻性、作者主觀力量在作品中呈現

^⑮ 徐渭在〈答許口北〉一文中說：「公之選詩，可謂一歸於正、復得其大矣。此事更無他端，即公所謂可興、可觀、可群、可怨，一訣盡之矣。試取其所選者讀之，果能如冷水澆背，陡然一驚，便是興觀群怨之品；如其不然，便不是矣。」參見徐渭：《徐渭集·答許口北》（北京：中華書局，1983年），第2冊，頁482。

^⑯ 祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁142。

^⑰ 〔明〕鍾人傑：《四聲猿·引》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁864。

出的氣魄、作品色調的濃重強烈，以及作者筆下波濤洶湧的氣勢等。

至於「空間性」審美形態，首先是指劇作家運用不同劇作的組合，建構出一種整體組劇的意義表達結構，來鋪陳一連續性的主題，或貫串全套組劇的總主旨，如明清寫憤雜劇中最常見的「歌、哭、笑、罵」，即為利用四種不同樣貌以呈現由同一主旨貫穿全劇的排列。而此種具有連貫性主旨的組劇，更常在情感作意上呼應前人的劇作，如沈自徵之作《漁陽三弄》以和徐渭之《狂鼓史漁陽三弄》；張韜之作《續四聲猿》、桂馥之作《後四聲猿》以和徐渭之《四聲猿》等。值得注意的是，此種「歌、哭、笑、罵」連綴表現的方式，其實仍意在強調「長歌慟哭，無所不發」。它強調「主體」，呼喚「真我」，張揚個性，是一種「不必矯情，不必違性，不必昧心，不必抑志，直心而動」的率性真情，更是主體意識覺醒的表現。而所謂「長歌可以當哭」指劇作家在作品創造與人物塑造中的「以歌寫哭」，乃至於如李漁所謂：「說悲苦哀怨之情，亦當抑聖為狂，寓哭於笑。」^⑮例如下文所將討論的徐渭之《狂鼓史》即是抑聖為狂，長歌之悲勝於痛哭的典範。桂馥在《謁府帥·散套小引》中亦強調長歌當哭是唯一消愁之法，「覺胸中塊壘，竟日不消，只可付之鏤綽板耳」^⑯。從心理感知的規律言，一悲到底的劇情既缺少波瀾，也容易使觀眾對一種情感因素的感知喪失敏銳性。在一定的情勢下，相反的情感呈現反而能引起最佳的效果。這是因為苦樂本是相對待而存在、相激盪而產生的，而苦與樂在一定條件下可以互相轉化，此即所謂「哭不得則笑，笑之悲深於哭」之意。

從總體風貌上觀之，如果《狂鼓史》、《簪花髻》、《罵閻羅》等屬於「熱腸罵世」之作，則以外表冷峻、內裏狂肆為特徵的《扯淡歌》、《空堂話》、《真傀儡》等，則是「冷板敲人」之作。人的情感是複雜多樣的，喜極可泣，痛極可笑，憤激之極可表現為冷峻。但由於平淡的底下，仍有憤懣的洶

^⑮ 李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁25。

^⑯ 〔清〕桂馥：《謁府帥·散套小引》，收入鄭振鐸纂集：《清人雜劇初集》，頁212。

湧潛流，此種平淡往往成了嘲諷。嘲諷的辛辣、放肆與無所顧忌，則又反證了嘲諷者內心狂傲憤激的精神實質。基本上，借用歷史上著名的打諢謔笑的調笑之人或舉止怪誕的文人名士，略加構想，創造一個乖訛情境，使人物成為調侃對象，這是明清寫憤雜劇作家較常採用的嘲諷手法。而在這些明清雜劇的嘲諷作品中，有的直接由人物說出一些冷嘲熱諷的言語，有些作品則表現得比較含蓄曲折，它通過人物的反常行為、情節的真真假假，來表達嘲弄之意，這些作品中的人物、情節皆頗為怪異。其中所表現的諧謔怪誕，往往造成一種諧趣。誠如劉勰在《文心雕龍·諧謔》曾提到造成譏辭的兩種因素說：「蓋意生於權譎，而事出於機急，與夫諧辭，可相表裏者也。」¹⁵⁸雖然不能說諧謔文體皆屬於諷刺，但諷刺技巧常含有兩種特性——諧與譏。劉勰指出譏辭係出於精心構思的權譎與出乎意料的機智設計，而且這兩種技巧又可以造成諧辭，所以加拿大文論家傅萊（Northrop Frye）強調諷刺最主要的兩種因素時，也表示：「一是機智或幽默，肇基於幻想、可笑或荒謬；一是攻擊的對象。」¹⁵⁹從兩者所論，可見諧趣就是諷刺技巧的基本因素之一。為了達到洩憤寫怨的目的，劇作家往往把筆鋒朝向社會的上等人物，或者人類無可奈何的各種癖性的化身，將他們塑造得可笑荒唐，藉此更容易達到特殊的揭示效果。被諷刺的對象無論他們現實社會的身分地位如何，他們的某種個性被刻意誇張，塑造得比一般人可笑荒謬，這種貶低模仿本身就造成諧趣。而且為了凸顯筆下的諷刺對象，作家大抵均將其個性抽取一空，而代之以某種特性，使他們標識化、戲謔化、刻板化。當讀者站在較高的立場欣賞這些人物，便覺得有趣可笑。朱光潛解釋造成此種諧趣之理由說：「以遊戲態度，把人事與物態的醜拙鄙陋與乖訛當作一

¹⁵⁸ 劉勰著，詹瑛義證：《文心雕龍義證》，第1冊，頁545。

¹⁵⁹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1973), p. 224.

種有趣的意象去欣賞。」¹⁶⁰這是因為描寫角度與欣賞態度都與作品的諷刺對象有一段距離，所以嘲諷本身就含有或多或少的諧趣。必須說明的是，明清寫憤雜劇的諧謔情調，既不同於滑稽調笑的古優傳統，亦有別於從元雜劇以來的輕鬆詼諧的喜劇傳統。相對而言，明清寫憤雜劇中的諧謔更有其深刻冷峻的層面。由於作家諷刺所攻擊的對象，往往是人類社會的鄙陋荒謬，因此，這種貶低模仿所造成的諧趣背後常隱含著悲情成分，使諧謔情境轉化成悲愴的意境。如《真傀儡》、《簪花髻》、《笑布袋》等作品中表現出來的正是一種苦澀的詼諧、悲愴的戲謔，所以前人稱這些雜劇「諧笑中煞有痛哭流涕」¹⁶¹。可見透過一種化諷世罵時為戲謔調侃的藝術手法，劇作家在這些喜劇、鬧劇中充分展現了以自我調侃來解脫痛苦的特殊智慧。

以上所敘「寫憤」雜劇於審美形態中可有的兩種區分，係綜論時可有的眼光，至於論及個別劇本時，則應將之結合於其他觀察的角度予以討論。以下即舉出「寫憤」劇中較為凸顯的一些劇例為說明。

(一)《四聲猿》

徐渭的《四聲猿》問世後¹⁶²，其「嬉笑怒罵」、「歌舞戰鬥」的風格備受注意。如鍾人傑《四聲猿·引》評徐劇曰：「顧其詞，風流則脫巾嘯傲，感慨則登樓悵望，幽幻則冢土荒魂，刻畫則地獄變相。較之漢卿、實甫作喁喁兒女

¹⁶⁰ 朱光潛：《詩論》（臺北：正中書局，1970年），頁24。

¹⁶¹ 〔明〕呂天成撰，竹笑居士評：《齊東絕倒》眉批，《盛明雜劇·初集》，下冊，頁3a。

¹⁶² 徐渭，初字文清，號天池山人、青藤道人，或署田水月，山陰（今浙江紹興）人。屢試不第，壯年時曾為浙閩總督胡宗憲幕僚。宗憲下獄，徐懼禍自戕未遂，一度發狂，誤殺繼室張氏，下獄七年，鄉先輩救之得免，獲釋時年已五十三（萬曆元年〔1573〕）（參見徐渭：《自著畸譜》）。徐氏詩文書畫皆工，書工狂草，畫擅花鳥，筆墨恣肆，與陳道復並稱「青藤、白陽」，對後來的寫意花卉畫頗多影響。戲曲方面論著有《南詞敘錄》，雜劇有《四聲猿》，《歌代嘯》相傳亦為他所作，均多創樹。

語者，何啻千里！」¹⁶³還有人把徐渭等人與李賀相比較，稱道《四聲猿》為「長吉、庭筠之新聲」¹⁶⁴，「如長吉囊中，鄴侯架上」¹⁶⁵。顯然，他們欣賞徐渭作品中所具有如李賀詩歌般奇特的想像，怪譎的構思，獨特的藝術形象，以及其恣肆不羈、怪奇雄豪的境界。徐渭是明代的一位奇士，他逸氣放達，豪蕩不羈，眼空千古，獨立一時，「疏縱不為儒縛」¹⁶⁶。以如此不世之才卻命運多舛，落拓終生，自然使徐渭內心充滿了耿耿不平之氣，這「不平之氣」渲染於筆端，通過文藝創作宣洩出來，蔚成了袁宏道所謂的一股「奇」氣¹⁶⁷。袁氏以一「奇」字來概括徐渭的文藝創作，不僅是指徐渭的創作目空千古，獨樹一格，自我色彩鮮明，而且更主要的是指他的創作怪誕，具有一種異乎常人、不可捉摸的氣派。徐渭之過人處即在能將各種看似對立的風格完美地結合在一起，構作出起始所意想不到，用理性思維無法表達的意象與畫面。這自然可以歸結為徐渭的獨創能力，而此種獨創能力表現於其戲曲創作中，即為融合「狂放怪異」與「淒婉愁絕」，創造所謂「嘻笑之罵怒於裂眦，長歌之哀甚於痛哭」的戲劇效果。這種特殊效果的創造，配合著洩憤嘲諷的創作目的，開啓了晚明以來寫憤雜劇審美典型的先聲。

《四聲猿》由套劇《狂鼓史漁陽三弄》、《玉禪師翠鄉夢》、《雌木蘭替

¹⁶³ 鍾人傑：《四聲猿·引》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁866。

¹⁶⁴ 〔明〕澁道人：《四聲猿·引》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁866。

¹⁶⁵ 〔明〕天放道人：《四聲猿·引》，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁866。

¹⁶⁶ 徐渭：《徐渭集·自為墓志銘》，第2冊，頁639。

¹⁶⁷ 徐渭的詩作中，除了懷人、唱和之類應酬之作外，描寫景物與景象的亦復不少。徐氏遊歷既廣，所見所聞亦多，因此袁宏道〈徐文長傳〉評為：「其所見山奔海立，沙起雲行、風鳴樹偃，幽谷大都，人物魚鳥，一切可驚可愕之狀，一一皆達之於詩。其胸中又有一段不可磨滅之氣，英雄失路托足無門之悲，故其為詩，如嗔如笑，如水鳴峽，如種出土，如寡婦之夜哭，羈人之寒起，當其放意，平疇千里，偶而幽峭，鬼雨秋墳。」這些景物與景象險怪詭奇，而他詩作的意境也是陰冷、淒絕、可怖、怪異，他用這些來表現他的孤獨、抑鬱、焦慮、恐懼的內心世界，表現他的自我掙扎。參見《徐渭集》，第4冊，頁1342。

父從軍》、《女狀元辭凰得鳳》四劇合成，每個戲的篇幅不同（依序為一、二、二、五折），四個故事的內容也無聯繫。四劇中，《女狀元》用南曲，餘則均用北曲，在雜劇體制上為破格。四劇名為《四聲猿》，乃因「猿喪子，啼四聲而腸斷，文長有感而發焉，皆不得於時之所為也」^⑩。猿啼聲意味著作者對落拓生涯的一種怨憤長嘯，誠如西陵澁道人《四聲猿·跋》所云：「《荊州記》漁者歌曰：『巴東三峽巫峽長，猿鳴三聲淚沾裳！』則猿嘯之哀，即三聲已足墮淚，而況以四聲耶，其託意可知矣。」^⑪猿啼三聲已不忍聞，何況益之以淒絕哀婉之第四聲？可見作者內心怨憤之深切，唯其怨憤之深切若此，故發而為激憤之詞，方足以成為天地間「超邁絕塵」、「可泣鬼神」的「一種奇絕文字」^⑫。《四聲猿》之「奇絕」正表現為一種創造性，而其悲壯情緒又是寄寓於喜劇之中，造就一種反諷的特色。

《狂鼓史》一劇係徐渭借彌衡身後一罵，抒發其抑鬱不平之氣，而亦以自況；其文詞恣肆，氣概豪壯，為「不平則鳴」的典型劇作。該劇以一齣戲寫彌衡、曹操死後，在陰司地獄由判官主持，讓彌衡鬼魂重新扮演昔日擊鼓罵曹的情景。正如劇中彌衡所說：「小生罵座之時，那曹瞞罪惡尚未如此之多，罵該來冷淡寂寥，不甚好聽。今日要罵呵，須直擣到銅雀臺分香賣履，方痛快人心。」^⑬由於這是在閻羅殿裏將陽間舊事重新「演述」，其悲痛怨怒之情，化為裸身笑罵的佯狂之表，罵得比生前的那一次更痛快淋漓。論者常以彌衡擊鼓

⑩ 根據葉長海考訂，徐渭被正式批准獲釋後，即浪遊江、浙一帶，並北上京師，至1577年秋返里；1580年，再度上京，至1582年抱病歸家，度過殘年。因此推斷《四聲猿》中，除《玉禪師》一劇外，其餘三劇最有可能的創作時間是在1577年至1580年於山陰家居時。參見葉長海：〈《四聲猿》成書時間異議〉，《曲律與曲學》（臺北：學海出版社，1993年），頁301-304。

⑪ 澁道人：《四聲猿·跋》，《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁866。

⑫ 王驥德：《曲律·雜論下》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁167。

⑬ 徐渭：《漁陽弄》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁3a。

罵曹比附沈鍊直諫怒斥嚴嵩，其說自有所據；然而，在此我們寧願把《四聲猿》看作是徐渭一生悲憤不平之情的總宣洩：在十一通鼓聲中鋪展出洶湧澎湃的曲曲狂詞，其中怒罵與嘲弄相連一氣，可謂氣勢如虹，銳不可擋。劇中孤介狂傲的彌衡形象實乃作者自喻，為自己的懷才不遇、潦倒終生憤而揮筆，一抒積怨，表達其對社會現實的強烈不滿。事實上，徐渭與彌衡有許多類似之處。劇中的彌衡「氣概超群，才華出眾」，與曹操對詰時，「一句句鋒芒飛劍戟」、數落得曹操「有地皮沒躲閃」，只得自嘲：「說得他過，我倒不到這田地了。」^⑭而被時人稱為「越中十才子」的徐渭，不但辯才無礙，亦長於詩文書畫^⑮。然而徐渭卻坎坷一生，他早年屢應鄉試不第，壯年時曾為浙閩總督胡宗憲幕僚。宗憲下獄，徐渭懼禍自戕未遂，一度發狂，誤殺其妻，下獄七年，鄉先輩救之方得免^⑯。晚年窮愁，衣食無著。劇中彌衡在【點絳脣】裏唱道：「登樓罷，回首天涯，不想道屈身軀臥出他們膀。」^⑰這與徐渭的實際遭遇相仿。又如【青哥兒】一曲則唱道：「士忌才華，女妒嬌娃，昨日菩薩，頃刻羅剎。哎，可憐俺彌衡的頭呵！似秋盡壺瓜，斷藤無計再生發，霜簷挂。」^⑱作者哀歎彌衡命運多舛，亦骨中何嘗不摻和著自己的辛酸血淚。《狂鼓史》依其劇情結構，可分為三層，層層遞進，緊湊有序，從「時間性」延續的審美角度而言，全劇充分展示了蒼勁雄渾、一氣呵成的力度，造成作者筆下一種貫穿全

⑭ 徐渭：《漁陽弄》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁6a。

⑮ 如清人鄭板橋對徐渭的人品與才華就極為嘆服。稱頌他的文章書畫「無古無今獨逞」，甚至曾刻「徐青藤門下走狗鄭燮」印章一枚以明心志。

⑯ 據《明史·徐渭傳》載，徐渭由於明代黨爭的株連，精神受到強烈壓抑，「遂發狂」，曾親手「擊殺繼妻，論死繫獄，里人張元汴力救得免」。他還「引巨錐刺耳，深數寸，又以椎碎腎囊，皆不死」，真是「拔取金刀眉目割，破頭顱血迸苔花冷」。參見《明史》（臺北：臺灣中華書局，1981年《四部備要》本史部239，據武英殿本校刊），〈徐渭傳〉，卷288，列傳第167，頁2b。

⑰ 徐渭：《漁陽弄》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁4a。

⑱ 同前註，頁9b-10a。

劇、一洩無餘的氣勢：首先寫判官請彌衡昇天前重演罵曹之情狀；然後寫彌衡擊鼓十一通，歷數曹操一生罪狀；最後則寫彌衡昇天任職修文郎。作者在第一層上手便把這場戲中戲安排就緒，使人物、時間、地點高度集中，以便在舞臺演出。第二層從正面描寫彌衡，側面敘寫曹操。前六通鼓主要揭露曹操圖謀竄逆，「挾天子以令諸侯」的亂世奸雄面具，與兇殘冷酷的性格。鼓詞「一聲聲霹靂捲風沙」^{①⑦}，表現了作家對惡勢力的憎恨。而爲了塑造總體力度的戲劇性呈現，作者更從氣勢的角度來布置形勢，在情節結構的安排上，有意識地加入一些穿插，一些曲折，製造跌宕起伏的戲劇氛圍。而在六通鼓後，作者卻讓判官安排兩個小鬼扮作女樂唱曲並侍酒，使悲憤沉雄的氣氛一變而爲輕鬆詼諧，顯得張弛有度，這就避免了由彌衡一唱到底的單調沉悶。女樂先輪唱、後合唱，自然貼切地延續罵曹情節，與鼓詞相映生輝，結構緊湊而又靈活多變。最後的五通鼓波瀾起伏。先用漸趨舒緩的語勢揭露曹操殺害賢士楊修與孔融，以及假手黃祖殺害彌衡的陰險狠毒。語句淒婉，令人痛徹心扉。接著作者在【寄生草】與【葫蘆草混】這最後兩通鼓中用一連串之比喻將劇情推向高潮，大氣磅礴地表現了對奸臣的切齒痛恨。當然劇中的曹操形象並不必然是實有所據，不過是作者借以詛咒現實生活中黑暗面的一個奸邪罪惡的符號罷了。在罵曹過程中，作者對於曹操情態及判官（觀眾）評說的安排，增加了劇情跌宕的效果。總之，本劇融實事、幻境、世情於一爐，配以狂鼓史擊出之鼓曲，其聲情激越，具有力透紙背，聲震九霄的戲劇效果。難怪明人祁彪佳說：「吾不知其何以入妙，第覺紙上淵淵有金石聲。」^{①⑧}明李廷謨〈敘《四聲猿》〉也認爲：「文長以驚魂斷魄之聲，呼起睡鄉酒國之漢，和雲四叫，痛裂五中，真可令渴

^{①⑦} 同前註，頁4a。

^{①⑧} 祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁141。

鹿罷馳，癡猿息弄，雖看劍讀騷，豪情不減。」^{①⑨}

四劇中第二部《玉禪師》二齣結構巧妙，前場寫禪僧玉通墮妓女殼中，一方步步引誘，一方漸失提防，把人內心「情欲」與「道德」天人交戰的掙扎，具象化為俗世情色貪欲與佛門清淨修為之間的衝突；及至玉通禪師破戒，作者又別出心裁，引出其自戕以投胎柳家進行報復的情節，以所謂「佛菩薩尚且要抱怨投胎，世間人怎免得欠錢還債」，來嘲諷人處在修行規範與情欲本能之矛盾中所面臨的困境。後來柳女為月明禪僧所濟度，月明以帶假面「打啞禪」的舞蹈表演手法啓示柳翠以前世因緣，此種民間「耍和尚」的舞技運用，既可以製造玄妙莫測的宗教神祕感，又可以增強劇場觀賞效果。全劇以玉通禪師功虧一篑及月明點化柳女勿冤怨相報等情節，表面上體現了佛家因果報應、宿命之觀念，深一層觀之，它所展現的，其實乃在強調聖、凡僅隔一線，轉化全憑一念的通義，作者諷喻之意深矣。

四劇中第三部《雌木蘭》二齣，取材《木蘭辭》詩，寫花木蘭女扮男裝替父從軍，在邊疆十二年，建功立業，榮歸故里的故事。作者成功地塑造了一個深明大義、勇敢機智、英姿爽颯的女英雄形象。劇中寫道：「休女身拚，緹縈命判，這都是裙釵伴。立地撐天，說什麼男兒漢！」^{①⑩}意謂她雖然不是男兒，也要作一個頂天立地的英雄，其保國之宏志與抗敵之氣概遠非秦休與緹縈所能及。至於四劇中第四部《女狀元》五齣，則敘寫五代時才女黃崇嘏不讓鬚眉之事。崇嘏自幼身負才學，因不甘蟄伏，故巧扮男裝，投身場屋，並得中狀元，任官後又屢在政績中表現其聰明才智，卒為當時宰輔賞識，並欲招其為婿，故不得不表明身分，最後則成為相府媳婦。劇本透過黃崇嘏的文才與治績展現她「才子佳人一身兼得」的獨特，描繪出一個「繡閣金針，翻是補袞才」的理想

^{①⑨} 〔明〕李廷謨：〈敘《四聲猿》〉，收入《中國古典戲曲序跋彙編》，第2冊，頁870。

^{①⑩} 徐渭：《雌木蘭》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁2。

女性形象^⑩。其主旨由該劇下場詩「世間好事屬何人？不在男兒在女子」^⑪一語點明。《女狀元》與《雌木蘭》，一文一武，展現出作者要求男女平等，反對傳統「女子無才便是德」及「男尊女卑」觀念的主張。然而「世間事多少糊塗」^⑫，「辨雌雄的不靠眼」^⑬之語，嘲諷了世間人只取表象，不辨內裏的浮薄，寫的雖是性別歧視下的俗見之誤，但世間事顛倒者，正不在此，與重才者難獲世賞，實是事可同證。

總上合論，四劇題材內容看似無關，其中實寓有借不同事相合闡一理的結構性運思。而更因作者能超拔於單一事相，別有領會，故四劇得以相互激誘，呈現出一種可以指涉卻有不能說盡的「空間性」意義結構。

(二)《漁陽三弄》

劇作與徐渭齊名的沈自徵（1591–1641）^⑭，其雜劇《杜秀才痛哭霸亭秋》、《鞭歌妓》、《簪花髻》，合稱《漁陽三弄》。既名為《漁陽三弄》，作者藉杜默之「哭」、張建封之「罵」與楊慎之嘻「笑」來洩憤，以呼應徐渭《狂鼓史》中彌衡之「三搥沉罵」的用意甚明。因此清代劇論家焦循在《劇說》中引《古夫于亭雜錄》云：「吳江沈君庸自徵作《霸亭秋》、《鞭歌

⑩ 根據孫崇濤之研究，《雌木蘭》係徐渭根據自己對沿海抗倭及北方事蒙戰爭的生活感受，融合各種在戰亂中英勇抗敵的婦女鬥爭抗跡見聞，借託自己心儀已久的木蘭形象而創作的。而《女狀元》中則寄託著徐渭對自己仕途坎坷生涯的慨嘆，因此劇中對科舉制度的流弊多有批判。參見孫崇濤：〈《四聲猿》管窺〉，《戲曲研究》第22輯（1987年6月），頁219–227。

⑪ 徐渭：《女狀元》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁35a。

⑫ 徐渭：《雌木蘭》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁12a。

⑬ 同前註。

⑭ 沈自徵，字君庸，吳江（今屬江蘇）人，乃吳江派創始人沈璟之姪。少喜談兵，不慕功名富貴。盡棄父所授田業，周濟親戚賓客，遂遊京師，上書籌畫兵事。崇禎間，以賢良方正徵召，辭不就。後歸故里，隱居山中。所作詩文散曲有《沈君庸先生集》，雜劇有《漁陽三弄》，今存。又有《冬青樹》一種，已佚。

妓》二劇，淋漓悲壯，其才不在徐文長下。」¹⁸⁶

《霸亭秋》一劇說敘秀才杜默，「自幼攻習儒生，學成滿腹文章，前往京師應舉，爭奈朝廷不識，落魄而回」。杜生回程行至烏江邊，見霸王廟，於拜謁時放聲大哭，痛抒懷才不遇之感，感動地連項羽泥像亦長噓落淚，痛哭之後，杜生憂傷而去。作者生性落拓不羈，故借杜默以自喻。劇中杜生所云：「三場文字，那一字不筆奪天工之巧，那一句不文補造化之虛。直經他剝落一場，滿四海無人識得，只得袖了捲子回來，當藏之名山石室，以俟百世聖人而不惑，永不與世人觀看。」¹⁸⁷充滿著恃才自負與悲憤不遇之感。此劇或是沈氏下第後所作，劇中杜默所云：「奈何以大王之英雄，不得為天子，以杜默之才學，不得作狀元！」¹⁸⁸實是作者心聲的流露。作者把杜默下第與項羽戰敗相提並論，以文士的落拓與英雄的失路相互陪襯，成功地塑造出一個心高氣傲、憤世嫉俗的文人形象。

本劇以一折之篇幅寫成，作者意在發舒憤懣，敘事情節之鋪陳並非劇作重點，故抒情不附麗於敘事而以議論出之，在議論中帶有強烈的情感色彩，情理交融，氣勢可感。劇中杜生議論直從「文」「武」類比著墨，有謂「以兵家之氣行文，方為至文，以文家之氣行兵，則兵可無敵」¹⁸⁹，構思甚為巧妙。劇文佳處，如寫項羽之不讀書，謂勝過讀書，所謂「日不移影，連斬漢將數十，不弱如倚馬揮毫，橫搥推敲，塗抹盡千古英豪」¹⁹⁰，運用具象語言發揮唐人章碣詩「劉、項原來不讀書」之句，除了慨嘆讀書若無用，有自我解嘲之意，其用兵家語及項羽事蹟，議論杜默考卷，謂「一篇篇部伍蕭蕭、局陣迢迢，也當得

¹⁸⁶ 焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁130。

¹⁸⁷ 〔明〕沈自徵：《霸亭秋》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁8a。

¹⁸⁸ 同前註，頁8b。

¹⁸⁹ 同前註，頁7a。

¹⁹⁰ 同前註，頁6b。

詩裏射雕，文隊嫖姚。御短處如烏江道短兵肉薄，使長處如睢水上席捲壅濤，纖麗如帳底虞腰，慷慨如垓下歌豪」¹⁹¹，亦欲以彰顯自己通曉文事的本領。最後則把兩人的成敗歸結為天數，引為千古恨事，妙在如此作比。《史記·項羽本紀》曾載項王於垓下帳中聞楚歌時，曾「泣數行下」，此種悲慨作者以泥塑之身尚且未能忘懷托出，實是高才。故明祁彪佳《遠山堂劇品》評此劇云：「傳奇取人笑易，取人哭難。有杜秀才之哭，而項王帳下之泣，千載再見；有沈居士之哭，即閱者亦歎噓欲絕矣。長歌可以當哭，信然！」¹⁹²以一「哭」字做為全劇鎖鑰，聯繫了現實中杜默之哭與歷史人物項王之哭、作者之哭與讀者之哭，而在「哭」之背後，實際仍是一番千古難銷的慨嘆。

《鞭歌妓》一劇亦寫讀書人憤世嫉俗的不平之氣，然用事狀才頗奇。劇中寫新擢尚書裴寬，榮貴顯達，船載金帛歌妓，驛遞京師；而落魄書生張建封，則鬱鬱不得志，至貧不自立，浪跡江湖。二人於淮河渡口萍水偶遇，建封為尚書所賞，驚為奇士。尚書出人意表地以金帛歌妓舉舟相贈，而建封竟也坦然收納，甚且旁若無人地鞭斥了勢利的歌妓，此用事之奇。劇中主角張建封，穎悟多才，能文善武，「以醉鄉日月」為家，以「殘編斷簡」為生，以「隨行荷鋤」為伴，豪氣勃發，腔子裏絕不置七貴五族，此狀才之奇。至於作者意旨何在，《遠山堂劇品》謂之：「裴尚書舉舟贈張本立（建封），則鞭笞奴妓之偃蹇者，了無愧色，此其寄牢騷不平之意耳。劇中妙在深得此意。不然，與小人得意，一旦誇張者何辨！」¹⁹³可說點出其中消息。劇中張建封出場，即自許以功名顯達，卻苦無用武之地。因此言對尚書，直抒胸中孤憤，唱出滿腔不平之氣。然而原本就滿腹憂憤的他，卻又遭到歌妓的無情挖苦，不由得他火冒三丈，憤而揮鞭斥責，這番鞭斥其實象徵作者對社會黑暗不公的一種抗議。作者

¹⁹¹ 同前註，頁8b。

¹⁹² 祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，頁143。

¹⁹³ 同前註，頁144。

塑造的張建封形象，體現出明清文人追求個體價值與個體人格特質之想望。全劇曲意新奇，大有「列之案頭，不觀則已，觀則欲罷不能之妙」。

統觀全劇，建封與裴尚書，一賤一貴；一個窮困潦倒，「每日裏登臨嘆落霞」¹⁹⁴，一個顯達得意，「正秋江上弄荻花」¹⁹⁵，從人物身世到人物心態，尊卑榮辱都形成強烈的反差。事實上，作者在第一個場面時，已經對全劇情節布局作了苦心經營。落拓書生張建封流落江湖，集遠離故土客隱他鄉之「愁」、懷才不遇無以自立之「憤」，與酗酒罵座無人接近之「孤」於一身。張生借詠景言其所欲之情，然而在同一情境中，他卻詠出兩樣景兩樣情：如西風、暮天、細雨、斷雁、古墓、昏鴉等愁苦抑鬱的意象，令人感傷；而秋江、小艇、白鷗、荻花等清朗明麗的意象，則令人悅目。這既是人物內心矛盾衝突的外化，又是社會矛盾在人物內心世界的縮影。此一場面既繪出故事背景，又引人物出場；既寫明故事之生發，又暗中為全劇立下主腦。爾後全劇圍繞建封一人，鞭歌妓一事，以不平之意貫串，處處照應埋伏，針針相續相生。論者謂《鞭歌妓》為沈氏「仿元人以自寓」，由此劇的思想內容，可以見出此劇當為沈氏隱居時所作，而其從國子監生到隱居山中，其中必有難言之苦衷。劇中主角內心的矛盾掙扎依稀可見：時而言「物外年光清閒煞」¹⁹⁶，「知我的問隨行荷鍤」¹⁹⁷，時而又自命不凡，以彌衡、孔融自比。可以見出作者仍不甘孤寂出世，因而劇中人物雖有用世之思，卻同時流露出蔑視權貴，潔身自好與高蹈遠隱的傾向。

《簪花髻》一劇則是譜寫楊慎醉後作雙花髻插花遊行事。此劇係一鬧劇，

¹⁹⁴ 沈自徵：《鞭歌妓》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁2a。

¹⁹⁵ 同前註，頁2b-3a。

¹⁹⁶ 同前註，頁2b。

¹⁹⁷ 同前註，頁3b。

然而形式上是喜，骨子裏卻是悲。劇中的楊慎原來官拜翰林學士，因廷諫被貶謫雲南，他在貶所日日飲酒。縱酒自然與心中憂愁煩悶有關，所以他說：「我一會家愁來，恨不將洞庭湖下著醉；一會家悶來呵，要把鸚鵡洲發了醅。」¹⁹⁸酒常被才人用來寄慨抒懷，楊慎放懷於斯，自是任酒使氣，放浪形骸。因此當春光明媚，眾人皆賞花遊春之際，酒醉醺醺的楊慎，居然向妓女借來服飾，在頭上挽雙丫髻，戴了紅花，勻了脂粉，畫了眉毛，身穿紅衫又繫裙，男扮女裝，帶了兩個妓女招搖過市。路人皆把他當瘋子取笑，當婦人奚落，他卻說不只自己是婦人，那三教聖人老子、佛祖與孔子亦皆是婦人。這段楊慎男扮女裝出外遊春的情節，堪稱全劇諧趣生發之源頭，可謂「嬉笑怒罵皆成文章」。作者透過楊慎痴絕的異常舉動，既描繪了他狂放不羈的人生態度，亦反映了他謫貶中的憤懣。然而，本劇在表現人物佯狂玩世的態度的喜劇形式中，實寓有深刻的悲愴之意。明祁彪佳在論《簪花髻》時注意到「悲境」與「歡境」的交替，可以產生特殊的藝術效果：「楊升庵戾滇時，每簪花塗面，令門生畀之以遊。人謂於寂寥中能豪爽，不知於歌笑中見哭泣耳。曲白指東扯西，點點是英雄之淚。曲至此，妙入神矣！」¹⁹⁹可謂知言。

(三)《續離騷》

一如沈自徵，嵇永仁（1637-1678）²⁰⁰亦是大志難伸，鬱鬱失意的才人。不

¹⁹⁸ 沈自徵：《簪花髻》，收入《盛明雜劇·初集》，上册，頁2b。

¹⁹⁹ 祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第6册，頁144。

²⁰⁰ 嵇永仁，字留山，別號抱犢山農，無錫人，吳縣生員，嘗與瞿式耜、張同儔為友。范承謨督閩，延入幕府。耿精忠叛清，執承謨與永仁等，不屈遇害。在獄三年，與同繫之人唱和為樂，時紙筆不給，便以炭屑書於紙背與四壁，閩人林能任錄而藏之，《續離騷》即其獄中所作之一。所撰尚有《抱犢山房集》六卷，傳奇《揚州夢》、《雙報應》二種，另有《百苦吟》、《遊戲三昧》二劇，已佚。

同的是，《續離騷》劇是嵇氏繫獄時，以炭書於獄壁而成²⁰⁰。嵇氏遭逢動亂，身陷囹圄，將滿腔悲憤寄之於其劇作，且他因自認為與屈原見放後披髮行吟澤畔的處境相似，故將其劇作命名為《續離騷》，作者託寓之意甚明。誠如作者《續離騷·引》所云：「屈大夫行吟澤畔，憂愁幽思而〈騷〉作，語曰：『歌哭笑罵，皆是文章。』僕輩邁此陸沉，天昏日慘，性命既輕，真情於是乎發，真文於是乎生。」²⁰¹他之所以以《續離騷》名書，是基於「雖填詞不可抗〈騷〉，而續其牢騷之遺意，未始非楚些別調云」²⁰²。作者在「詞目開宗」中說：「況值干戈滿地，怎當得涕淚沾巾，填憂憤英雄百折，抱義叫天閻。〔……〕撇下文章粉飾，惟留取血性天真。漫揮筆今今古古，都是斷腸人。」²⁰³可見作者當時確是處在險惡之處境中，故以「斷腸人」自況。《續離騷》劇含《劉青田教席扯淡歌》、《杜秀才痛哭泥神廟》、《痴和尚街頭笑布袋》、《憤司馬夢裏罵閻羅》四部一折短劇，從其劇目可知是取「歌、哭、笑、罵」為組劇之架構，而又以「鬼佛仙儒渾作戲」²⁰⁴做串，故編序而為扯淡歌、嘆命歌、無謂歌與安份歌。全劇無論是《扯淡歌》以參悟歷史、感嘆興亡而為玩世之「歌」，或《泥神廟》以懷才不遇、感喟人生而為沈淪之「哭」，抑《笑布袋》以揭發黑暗、抨擊不平而為嘲諷之「笑」，乃至《罵閻羅》以大罵陰間、影射陽間而為憤激之「罵」，皆意在言外，其激烈幽憤處直可追徐渭的《四聲

²⁰⁰ 〔清〕賈兆鳳〈義士贈國子助教嵇先生傳〉敘永仁在獄中寫作時之情形：「至是悲思憤鬱，作《續離騷》、《雙報應》，詞皆極淋漓沈痛不可讀。賊惡之，防範嚴密，禁絕楮墨。乃燒杼成炭，圖著作於四壁。入夜，陰房鬼火，照見壞牆，字跡熒熒飛舞，先生擊節而歌，羽聲悽愴，聞者歔噓泣下。」參見〔清〕李桓，周駿富輯：《國朝耆獻類徵初編》（臺北：明文書局，1985年），卷342，「忠義第十二」，頁8b。

²⁰¹ 〔清〕嵇永仁：《續離騷·引》，收入《清人雜劇初集》，頁43。

²⁰² 同前註。

²⁰³ 同前註。

²⁰⁴ 〔清〕王龍光：〈讀《續離騷》〉，收入《清人雜劇初集》，頁34。

猿》²⁰⁶。

《泥神廟》仍是用杜默故事。劇中寫杜默置身於近在咫尺的烏江古戰場旁，將項王引為知己，同病相憐，哭訴衷腸：「大王，大王，宇宙之間虧負你我兩人，英雄如大王而不能成霸業，文章如杜默而進取不得一官，豈不可哀！豈不可傷！」²⁰⁷作者幾次赴試而未中，杜默之言正是其一己心聲。如此人哭神、神憐人，文惜武、武恤文，可謂人神交錯，文武比附，誠屬怪誕奇巧，為抒發異乎尋常的激憤情緒，提供了一個特定的依託背景，增添了不少英雄末路的淒涼。劇中杜默並以一曲【杏花酒】將自己的境遇與項王作一對比：如「乞兒般沒蛇弄」與「土神樣殺鷄供」、「靠筆硯帶耕農」與「興波浪管梢公」、「盼青雲黑漆朦」與「傍烏江晚烟封」、「萬千苦半生窮」與「七十戰一場空」、「饑驅得腳西東」與「裝飾得廟崇隆」²⁰⁸這五組對比，寫得一字一淚，哀傷悲切，令人盪氣迴腸。一個懷才不遇、仕途落魄、走投無路的文人形象，躍然紙上，而項王英雄末路的悲哀，亦呼之欲出，令人「眼淚撲簌簌留個不住」。劇末項王與鬼判的對話，點出全劇主旨，為劇作的點睛之筆：「愁人莫與愁人說，說起愁來愁殺人」，「這分明是流淚眼觀流淚眼，斷腸人哭斷腸神」²⁰⁹。

全劇寫杜默事，著眼於秀才懷抱，歷來以同一題材入曲者略計即有三本：一是前論之沈自徵《霸亭秋》，一是嵇氏此作，一則是晚於嵇氏的張韜《霸亭廟》，已見前論。沈劇重在為下第才人發牢騷，開始是杜默下第回鄉，沿途敘述心境，多觸景生情之筆，戲的後半才轉入謁神哭廟。嵇氏之作，雖亦借「斷

²⁰⁶ 如范承謨謂《續離騷》：「慷慨激烈，氣暢理該，真是元曲，而其毀譽含蓄，又與《四聲猿》爭雄矣。」參見〔清〕范承謨：《書《續離騷》後》，收入《清人雜劇初集》，頁67。

²⁰⁷ 嵇永仁：《泥神廟》，收入《清人雜劇初集》，頁53。

²⁰⁸ 同前註。

²⁰⁹ 同前註，頁54。

腸人哭斷腸神」的故事，抒發士人懷才不遇的怨憤，但措語全在憑弔項王之不能成其大事，哀惋痛惜之情，溢於言表，其意別有所指。故以杜默之口責備項羽短處，謂：「都是你忽略了帳下英雄。」又指責其錯用項伯，謂他「偏心向漢，你卻又親信也」^⑩。這裏似乎含著作者個人的隱衷。《曲海總目提要》云：「永仁或有籌策，傷承謨不能用，借此寓意未可知也。」^⑪恐非臆測之詞。至於劇終處，本劇作者亦如他處，說出一番寬解之詞：「滔滔巨浪兼天湧，洗汰盡多少英雄，分明泡影。戲魚龍，爭王定霸成何用？」「生前百戰功勛，死後一抔黃土，風雲叱咤，再休提往日英豪。」^⑫顯見作者在哀嘆時運不際之同時，對無常的人生際遇亦似有所領悟。

在《憤司馬夢裏罵閻羅》一劇中，嵇永仁則展現了有如《狂鼓史》中所呈現的「一洩千里」的氣勢。該劇據《古今小說》中〈鬧陰司司馬貌斷獄〉及有關傳說改編，然而作者只選取其中司馬貌醉後憤罵閻羅的情節加以渲染，寫司馬貌窮途落魄，醉後憤罵閻羅，被攝至陰府，欲治他謗訕之罪。然司馬貌仍直吐胸中不平，毫不畏懼地當面數落閻王之不公，激憤至極，連閻王也悚然動容，讚賞司馬貌的恃才直言，便留他斷案數件，然後才送返人間。不似徐石麟《大轉輪》之著重「斷獄」，本劇重在借司馬貌之口，痛罵世間的不平，焦點獨在「謾罵」一節。劇中以陰陽兩界為襯映，即以地獄暗諷陽世，寫地府陰森可怕及黑白不分之情形，其實正是批判陽世官貪吏虐的現狀。司馬貌說：「俺只道陽間人愛錢鈔，原來陰司地府也是恁般混濁，可知世上窮通壽夭生死貧富

^⑩ 嵇永仁：《泥神廟》，收入《清人雜劇初集》，頁52。

^⑪ 黃文暘《曲海總目提要》云：「此劇所提掇者，以不用韓信，誤信項伯，似別有所感慨而作。其敘范承謨《和淚集》云：『閻難之作，或者議之。謂公粉飾太平則有餘，勘定禍亂則不足。』此語似是而非，然則當時固有議承謨者，永仁或有籌策，傷承謨不能用，借此寓意，未可知也。」參見《曲海總目提要》（天津：天津古籍書店，1992年據大東書局1928年原刊本影印），卷22，上册，頁976。

^⑫ 嵇永仁：《泥神廟》，收入《清人雜劇初集》，頁51。

都沒有一定的天理。」^⑮又說：「窮通有命，其如苦樂不均。雪上加霜，受無窮之磋蹬，盆中覆日，遭異樣之摧殘。戀此餘生，感嗟遲暮。」^⑯牢騷激烈，噴薄而出，難以抑止，這分明是作者個人的口氣。待閻王請他斷案，司馬貌換上冠帶，與閻王同坐上大殿，劇情便如此一步步深入發展。由司馬貌體現出的一股陽剛之氣，非但沒有因場景的變換而中斷，反而越顯強勢。待閻王向他解釋善惡報應之事，司馬貌乃向閻王作出請求，望能使善人現世受報：「便有那天堂身後過，爭似這生受用白雲窩。」這句話正是點明了歷來質疑天道的一種感慨。

第三部《扯淡歌》寫明初劉基與張三豐對酌，劉基如何教子弟演唱他自編的〈扯淡歌〉。本劇曲白襲用劉基〈扯淡歌〉，並將〈扯淡歌〉分成九段，每一段由劉基先作提引，再由衆子弟歌唱。歌詞歷敘三皇、五帝以至朱明王朝的帝王將相及重要事件，道盡數千年興亡盛衰，成敗得失，歌中夾敘夾議，最終卻總歸結為「算來都是精扯淡」^⑰。作者將一番憤世之情，化為歌哭嘻笑，如非歷世之深者，絕不會作此吐屬。劇中開場所謂「爭名奪利一場空，原來都是精扯淡」，下場詩又云「寧隨海上尋丹藥，不向名園重碧桃。戳破浮生真大夢，一枕黃梁睡始覺」^⑱，即表現出一種看破紅塵的超脫情懷。此種情懷的產生實與作者自身的處境密切相關。嵇氏本有施展才能的欲望與匡時濟世的抱負，但他遭難囚居，想有所作為而不可得，復不知命限何時，故其「情緒由憤鬱之極而變為平淡，思想亦由沉悶之極而變為高超，而語調則由罵世而變為嘲世，由積極之痛哭而變為消極之浩歌。蓋不知生之可樂，又何有乎死之可怖！《扯淡歌》、《笑布袋》諸作胥為斯意也」^⑲。作者既置生死於度外，對現實

^⑮ 嵇永仁：《罵閻羅》，收入《清人雜劇初集》，頁63-64。

^⑯ 同前註，頁63。

^⑰ 嵇永仁：《扯淡歌》，收入《清人雜劇初集》，頁47。

^⑱ 同前註，頁48。

^⑲ 鄭振鐸：《續離騷·跋》，《清人雜劇初集》，頁68。

與歷史的看法趨於淡化，故以嘲諷戲謔的方式來面對歷史與現實，這種對人生的徹悟顯示出超然物外的達觀，對於處在逆境中的作者來說，正可做為自我解脫的一個方向。歷史與現實的結合，是這組短劇的一個特點，嵇氏表面上是根據歷史傳說，其實是以自己的立意驅遣歷史人物、歷史事件為其所用，其中滲透了自己的理想與願望。

類似《扯淡歌》之寓怒罵於嘻笑，由憤世而嘲世，第四部《笑布袋》寫癡和尚揶揄布袋在街頭呵呵傻笑，在笑聲裏罵倒一切汲汲營營的世人，嘲笑的對象包括歷史上的著名人物，如伏羲、神農、龍逢、比干、伊尹、呂尚、老子、如來、張道陵等等，也包括「天上的玉皇、地下的閻王與那古往今來的萬萬歲」^⑳。這種合聖、凡、賢、奸於一處的罵法，當然不是就事相上說，而是說出人世間相對的善惡外，人生本質上的一種愚癡，中間寓含著一種可以深會的佛理。

(四)《後四聲猿》

徐渭以不世之才，侘蹙不偶，落拓終生，作《四聲猿》以寓其哀聲。桂馥（1736-1805）^㉑則以高才碩學，晚年登第，與徐渭際遇雖有不同，然於暮年體衰之際，猶在萬里外食微祿、謁帥轅，壯志消磨，難免有滿腔憤懣，因此亦作出不平之鳴。誠如張韜《續四聲猿·序》所云：「猿啼三聲腸已斷，豈更有第

^⑳ 嵇永仁：《笑布袋》，收入《清人雜劇初集》，頁60。

^㉑ 桂馥，字冬卉，號未谷。山東曲阜人。清乾隆庚戌（一說乙巳）進士，時年已五十五歲，後為滇南永平令，居官多善政，卒於官，享年七十。桂氏為乾嘉間碩儒，博涉群經，尤潛心小學，精通聲義；工書善畫，尤邃於金石六書之學，著有《說文解字義證》五十卷、《繆篆分韻》五卷、《晚學齋集》八卷、《札樸》十卷、及詩集四卷。雜劇有《後四聲猿》，鄭振鐸稱：「清劇自梅村、西堂、坦庵、權六諸人開荆闢荒後，至乾隆間而全盛，馥與楊潮觀尤為大家，短劇風格之完成，允當在於此時，未谷、笠湖之後，盛極蓋難為繼矣。」桂氏在雜劇發展史上的地位，可見一斑。參見鄭振鐸：《後四聲猿·跋》，收入《清人雜劇初集》，頁220。

四聲？況續以四聲哉！但物不得其平則鳴，胸中無限牢騷，恐巴江巫峽間應有兩岸猿聲啼不住耳！」^⑳作者借此古衣冠以抒發塊壘之意甚明，故寓悲憤於沈思之中，寄苦痛於不言之內。

桂馥《後四聲猿》組劇分別以白居易、李賀、蘇軾、陸游的軼事為題材，然而寫的皆是四位詩人的飲恨事，組劇方式與《四聲猿》相近。就體製言，《四聲猿》中各劇之折數為一、二、二、五，《後四聲猿》則全為各自獨立之一折。在曲調方面，兩組劇雖都是南北曲兼用，但《四聲猿》除《女狀元》用南曲外，其他兼用北曲，《後四聲猿》卻南北曲各兩套。與《四聲猿》比較，桂馥《後四聲猿》四折短劇，不以曲折多變、搖曳多姿的情節取勝，而是藉四段事之同質性造就一股蓄勢的氣勢。難能者，又在此氣勢中有一種細膩的心理的描繪。無論是《謁府帥》中文人脾性的真摯、《放楊枝》中老去情懷的深沉，還是《題園壁》裏斷腸情愛的濃熾、《投溷中》裏嫉惡情操的剛烈，其實皆涵蓋了作者對人生內外各種情感層面的思索，都足以令人玩味再三。

歷來寫劇者多以描繪少年男女情態為主，《放楊枝》卻摹寫老去的詩人白居易，欲遣愛妾愛馬的不忍之情。桂馥作《後四聲猿》時，已近垂暮之年，譜此劇乃是藉以寄志。他在《放楊枝·散套小引》中說：「余年及七十，孤宦天末，日夕顧影，滿引獨醉。」^㉑古稀之年，孤苦伶仃，情不自禁地引暮年白居易為同調。全劇特意安排了白居易與愛姬、駿馬分別的場面，通過抒情的獨白與對唱，揭示了主人翁複雜矛盾的內心世界，而白居易忍情、駿馬悲鳴與樊姬哀泣交織成一片淒涼景象，令人倍覺傷感。如一開頭白居易唸道：「年老罷閒，疾病纏身。那些歌裙舞袖，曉風殘月，漸漸沒有興頭了。想那漢朝帝說得好：『歡樂極兮哀情多，少壯幾時兮奈老何。』」^㉒就非常自然地反映了一個

^⑳ 張韜：《續四聲猿·題辭》，收入《清人雜劇初集》，頁174。

^㉑ 桂馥：《放楊枝·散套小引》，收入《清人雜劇初集》，頁203。

^㉒ 桂馥：《放楊枝》，收入《清人雜劇初集》，頁205。

暮年文人的悲哀，與一般戲曲中自報家門的套語迥然有別；而結尾時收回遣姬釋馬成命後，白居易所唱之：「往也難追，來也難追，舊也休題，新也休題。」^⑳則又全然一片垂垂老者可以休矣的感傷。

《題園壁》風格亦類此。劇作家特意選取了陸游、唐琬此離後，重逢於沈園，雖近在咫尺而又不能互訴衷腸的傷感場面，陸游悲嘆道：「好姻緣展轉變作恆河沙，嗒，絲斷藕生芽，教人淚灑。這酒品雖佳，肝腸斷，喉難下。」^㉑隨即寫下了淒涼慘怨的詞作【釵頭鳳】，這般兩情繾綣，藕斷絲連的悲情，非一般才子佳人戲可比。作者把衝突的過程推到幕後，卻展示了此種衝突在人物的心靈中留下的創傷，把人物性格描繪得鮮明、突出。劇中的陸游與唐琬，才貌雙絕，情投意合，卻被陸母執意予以拆散。陸游對此雖深懷憾恨，所謂「東風惡，歡情薄」，然而，他又有「養拙報春暉」的孝心，實無力違抗母命。於是代之而起的是對唐氏的沉重愧疚常揪心頭，縈迴不去，那聲聲「錯錯錯」、「莫莫莫」正透露出他內心永難平復的悔恨與惆悵。

《謁府帥》敘寫蘇東坡才華橫溢，卻屈沉下僚、備受凌辱的不堪。從內容上看，本劇也是寫兩種對立力量的衝突，但是全劇緊緊圍繞蘇軾拜謁府帥竟不得見的場面。在結構上，蘇東坡的對立面，那位不可一世、盛氣凌人的陳帥與狐假虎威、狗仗人勢的司閻之人卻始終沒有出場，這種種衝突被推到幕後去了。出現在舞臺上的只有蘇東坡與他的僕人，以及一隊走過場的官員。蘇東坡與陳帥、司閻人的關係全由僕人串連。在舞臺上，隱藏人物的嘴臉都是間接由僕人向蘇東坡勾勒，而每一次的勾勒都成為蘇東坡情感爆發的導火線，引發出蘇東坡一次次的情感宣洩，一次比一次更令人憤慨。做為全劇主要表現內容的不是蘇東坡與陳帥之間面對面的衝突，而是此種衝突在蘇東坡的情感世界裏掀

^⑳ 桂馥：《放楊枝》，收入《清人雜劇初集》，頁205。

^㉑ 桂馥：《題園壁》，收入《清人雜劇初集》，頁210。

起的陣陣波瀾。它展現了蘇東坡請求謁見被拒之後，由迷惑不解、到勃然大怒，最後幡然而悟的心理歷程，把蘇東坡由困居官場到遁跡江湖的心理變化，描寫地細膩生動。其實，桂馥本人以高才碩學，於暮年衰齒之際，猶在萬里外食微祿、謁帥府，其心中自有難平的憤懣。因此此劇可說是這位屈居下僚的老詩人心中的不平之鳴。如桂馥在《謁府帥·散套小引》中嘆道：「其（指蘇軾）屈沈下僚，抑鬱不平之氣，微露於遊覽傷詠之際。今讀其詩，覺胸中塊壘，竟日不消，只可付之鍊綽板耳。」²⁵可謂道出了世情見勢不見人的可嘆。而「官卑枉戴烏紗帽，低眉就下，仰面攀高，強顏陪笑，傷心折腰。這般苦哪得覆盆照，切切寄人籬下敢稱豪」，則進而訴說了內心難以忍受的屈辱之情。不足掛齒的門官也公然敢於蔑視一代高才，怎能不令人悲愴欲絕。但想到陶淵明的不為五斗米折腰，不免令人幡然有省，還是「寬了公服」、退隱田園、魚鳥為伴、笑傲山林，才能獲得遠離樊籠，重返自然的解脫。

至於《投溷中》則描繪恃才傲物的李賀應召升天，所留錦囊篇什被表兄黃居難借去，黃因才不如李，「恨此讎仇」，竟將李賀詩作盡棄入廁中。劇作家從懲治忌賢妒能之輩入手，也為自己排解心頭的不平與哀怨，如作者借劇中人李藩之口訴道：「長吉，長吉，你奇才英發，哪料想到倒身冤禍。千秋絕調將誰託。黃生，黃生，恨不得十閻羅盡是蕭何，那時節隨地獄，椎春刀剝，抽腸拔舌，鬼譴神訶。」²⁶滿腔怒火，噴薄而出。所以劇終時黃生果然逃脫不了被打入地獄的懲罰，一如判官所宣告的：「這場冥報好不快心，那黃生的陰魂打在阿鼻地獄，永世不得脫生，陽間世再沒有忌才的人了！」²⁷正道出作者譴責一般忌才者之意。

²⁵ 桂馥：《謁府帥·散套小引》，收入《清人雜劇初集》，頁212。

²⁶ 桂馥：《投溷中》，收入《清人雜劇初集》，頁218。

²⁷ 同前註，頁219。

桂馥以儉省的筆墨，鮮明生動地表現了詩人飲恨情事，凝練含蓄，而又蘊藉有味，充分顯示了一介老才士的感慨與憤懣。因此夏憐芳曾從講究「詞哀、事哀、人哀」的整體悲情的角度，強調桂馥以白居易遣姬賣馬、蘇東坡卑官受屈、陸游沈園之痛與李賀詩稿之失等種種哀人、哀事為題材，為之「引商刻羽，侔色揣聲；寫萬不得已之情，淒然紙上，令讀者如過巴東三峽，聽啼雲嘯月之聲，無往而不見其哀也」²²⁸。故《後四聲猿》一劇可說具備了悲情戲的整體戲劇情境，較之《四聲猿》曲詞之「激昂慷慨，痛快淋漓，各盡其妙」²²⁹，在悲情的渲染上似乎又更勝一籌。

(五)《真傀儡》

明萬曆時期，自宰相張居正死後，政局驟變，黨爭激烈，互相攻訐，排除異己，而神宗昏庸，朝綱吏治一任敗壞。王衡（1561-1609）²³⁰的諷刺喜劇《真傀儡》借古喻今，對當時官場烏烟瘴氣的現實，進行了絕妙的諷喻。王衡是明萬曆年間宰相王錫爵之子，王錫爵曾長期糾纏在激烈的官場鬥爭中，王衡亦因此受到牽連，以致仕途坎坷。因此作者標示「真傀儡」三字，不僅是指一般由演員扮演的肉傀儡，更是指在官場這個大戲臺上，大家都在搬弄著傀儡的行當，是真正身不由己的傀儡。作者以一齣短劇的篇幅，表達上述的批判主題，刻畫「杜衍」這一理想化的官吏形象，劇中作者採取了戲中串戲、戲中有戲，半真半假的關目處理，在複雜的時空交錯中產生一種奇異的互動。

²²⁸ [清]夏憐芳：《後四聲猿·跋》，收入《清人雜劇初集》，頁201。

²²⁹ 同前註。

²³⁰ 王衡，字辰玉，號綏山，別署衡燕室主人，太倉人。明萬曆間舉順天府鄉試第一，會試進士第二，授翰林院編修。後奉使江南，因請終養歸里，卒年四十九。詩文俱有名，著有《綏山集》、《紀遊稿》及《歸田詞》；雜劇有《沒奈何哭倒長安街》、《杜祁公藏身真傀儡》、《王摩詰拍碎鬱輪'包》及《裴湛和合》四種。一說雜劇《再生緣》亦其作品，皆有流傳。

劇中敘寫宋丞相杜衍退休後微服出遊，與鄉民共看傀儡戲，正逢朝使奉旨前來賜賞，他就借了戲場的衣冠穿上謝恩。人物既為德高望重的退休丞相，性格自然老成持重，與任誕滑稽應相去甚遠。然而，經作者的精心創造，這個戲不但情節生動，對話詼諧，在總體構思中也運用了反差的喜劇手法，使全劇更顯妙趣橫生。值得注意的是，杜衍由於本身是個宰相，對官場的嘲笑很容易表現出一種自我嘲弄。杜衍看傀儡戲，本不是對此有興致，而是因慮禍及，所以故意做出些有失體面之事，不惜「自污」，此種為求自我保護而玩世不恭的作法，其實已是一種更深刻的自我嘲弄。作者先是突出這個傀儡戲場中觀眾與杜衍之對比。這裏的芸芸戲眾可分兩類，一類是閭老村人，一類是略有財勢卻好撥弄的半調子人物，如侯門教席的趙大爺、誇富顯財的商員外等，在「入場就座」的場面中，已經暴露了他們庸俗難奈的嘴臉。戲開場後，先演「漢丞相痛飲中書堂」，杜衍深解其中「無為而治」的奧秘，深嘆在官場這「是非窩裏」須經受「做得說不得」的磨練；可是自詡徹古通今的趙大爺，竟信口雌黃，將西漢曹丞相說成曹無傷。接著又演「曹丞相銅雀臺」，杜衍洞察他借「消磨錦瑟」掩人耳目，在胸中卻藏有雄才大略的智慧；而趙大爺又亂續家譜，把曹操說成是前面老曹的兒子小曹。再後則演「趙太祖雪夜訪趙普」，杜衍雖稱讚趙普輔佐有功，一面又以自己作比，指斥他貪財建宅之過錯；可是趙大爺非但說這皇帝是他的祖宗，還稱趙普丞相是皇帝的哥哥。而其他觀眾，也是渾渾噩噩，竟也沒人持什麼異議。杜衍先是予以糾正，後則只好輕「唉」一聲，再後索性不參與評論。而那個不知今世何世的趙大爺竟問杜衍，可曾見過《論語》。在杜衍與戲場芸芸戲眾橫向交流過程中，杜衍謙遜忍讓的態度，表現了他「火氣全無」、深歷世事的持重；而透過他與戲臺上歷史人物的縱向交流，則顯示了杜衍身諳韜略，卻又老練正直的一面。

正是在此情境中，朝使上場了，宣說是皇帝有敕，令尋杜相公，杜衍苦於沒帶朝服來，萬般無奈之際，只好身著傀儡衣冠在戲場中演起朝儀來，其「官

場即戲場」的諷刺意味顯而易見，而這正是全劇的主腦所在。朝使傳達皇帝口敕，問杜衍保治之道，杜衍一一奉旨條答，有理有據，稱得上「諫草生香」。正說間，又來了一個內官，帶來皇帝的一道密敕與一道明敕，杜衍又分別接敕。當朝使剛出現時，村民們正納悶是否又在做戲？待弄清真相後，則忽而驚異，忽而羨慕感嘆，就這樣，在荒唐可笑的戲弄劇場裏，竟然進行著嚴肅認真的官場朝儀，這種情境與事件的強烈反差，使雙方處於一種難堪、彘扭、諧謔的關係之中，使事件本身再也無法維持其嚴肅與正經；加上暗喻、雙關等藝術手法的共同作用，劇本「官場即戲場」的主題思想在此得到了生動的揭示，由荒唐情境與莊嚴事件間之反差所造成的諧趣亦應運而生。

此劇之「諧趣」其實奠基於作者所營造之「半真半假」，「假作真時真亦假」的戲劇氛圍。劇本在戲中申戲的基礎上，進一步拓展了半真半假的關目設計。全劇計共有二十幾位人物，其中現實人物與傀儡真假各半，現實人物如杜衍之暴露身分，屬於真中之真，而傀儡戲之肉傀儡帶假面具，則為假中作假。全劇由前半傀儡戲之假轉到後半現實之真，連皇帝的聖旨也倒錯無常。「奉旨提條答」場面中，杜衍的真正身分暴露，反假為真，卻又不得不「演朝儀在傀儡場」，成了一個半真半假的形象。劇本就這樣，將官場的假面具撕開，露出真面目。全劇寓莊於諧，觀眾在一種「作戲的半真半假，看戲的誰假誰真」^②的真假莫辨、莊諧混淆情境中，為絕妙的戲謔而發笑，而在笑聲中則又展現了作者深刻的諷刺意識所引起的作用。當然，儘管全劇詼諧幽默，怪怪奇奇，但透過這種表面氣氛，我們同樣感受到作者對現實人生強烈的批判，而這也正是促使他對官場、人生採取嘲諷、調侃態度的原因所在。

^② [明]王衡：《真傀儡》，收入《盛明雜劇·初集》，下冊，頁11a。

結 語

明清抒懷寫憤雜劇自晚明徐渭創作《四聲猿》始，由於其中存在有極富生命力的創作精神，並在藝術表現上樹立新穎的風格造境，因此逐漸在劇壇上形成一種值得注意的發展脈絡。此一脈絡發展至清乾、嘉時期桂馥之《後四聲猿》，可說已達至文人抒情短劇創作的最高峰，故近人鄭振鐸評論清雜劇時強調「純正之文人劇，其完成當在清代」，並指出：「雍、乾之際，可謂全盛〔……〕短劇完成，應屬此時。風格辭采，以及聲律，並臻絕頂，為元、明所弗逮。」²³²這類劇作以「發憤」為動機，在創作過程中將個人的精神鬱悶投向世情中類同的感慨之中，從而激起創作者與欣賞者所可同有的一種情感激盪，並以此種情感的激盪做為藝術表現的核心。而為了在表現中將欲表達之情集中化、深刻化，以達到特殊的審美效果，劇作家嘗試在戲劇結構的設計中，以「取境」之情感凝結與「借事」之情節壓縮的手法，創造所謂「不盡」之境，充分發揮短劇「無盡而有神」、「以無結為結」的特點。此種「短而有神」的審美特質，對於劇作家以「寫心」為創作目的，所謂「稱心而出，如題而止」的表現來說，正是可以凸顯出「寫憤」雜劇深刻主觀化、文人化的色彩。此類劇作之濃厚的「抒情化」傾向，與同時期明清傳奇之高度戲劇化發展，適成相反趨勢。寫憤雜劇作家借他人之事來洩一己之憤懣，乃是借戲劇的形式表現來呈現抒情的內涵，易言之，抒情的表現才是戲劇的焦點。所以在此層意義上，人物與情事之所謂「真」，都只在特定的內涵意義上，戲劇人物的完整性並不真正獨立於此抒情的主旨之外。這與在某些戲劇化充分展現的傳奇中，劇作家之「主體性」與劇中人物之「個體性」能予清楚隔離的狀況²³³，截然不同。此

²³² 鄭振鐸：《清人雜劇初集·序》，頁4。

²³³ 參見拙著：〈明清傳奇藝術呈現中之「主體性」與「個體性」〉，《明清戲曲國際研討會論文集》，上册，頁71-138。

項明清寫憤雜劇與傳奇劇類在藝術特質的表現可以有的各自的「適合」，是在許多「名作」中所以可有不同發展趨勢的根本原因，亦是寫憤雜劇之所以蔚成明清戲曲中一獨特的劇類之根源所在。

明清抒懷寫憤雜劇之藝術特質與成分

王 瓊 玲

提 要

明人以雜劇遣懷諷世，始於王九思（1468-1551）《曲江春》，其後徐渭（1521-1593）的《四聲猿》，王衡（1561-1609）的《鬱輪袍》、《真傀儡》，沈自徵（1591-1641）的《漁陽三弄》等，亦皆借劇作以排遣憤世嫉俗之情。逮入清後，則又有尤侗（1618-1704）的《讀離騷》、嵇永仁（1637-1678）的《續離騷》、張韜（1678年在世）的《續四聲猿》、桂馥（1736-1805）的《後四聲猿》等。此類作品特有的劇作審美特質，《盛明雜劇》一書所附數篇序言，蓋已論及。如袁幔亭（1592-1674）云：「雜劇，詞場之短兵也。或以寄悲憤、寫跡弛，紀妖冶、書忠孝，無窮心事，無窮感觸，借四折為寓言，減之不得，增之不可，作者情之所含，辭之所畫，音之所合，即具大法程焉。」徐翹也說：「今之所謂北者（按：此所謂「北」者，指雜劇言），皆牢騷骯髒，不得於時者之所為也。」「牢騷骯髒」四字不唯指作者之憤懣，亦是說此種憤懣之情積在作者胸中，必待去之而後快。總括而言，本文所謂「抒懷寫憤」雜劇，主要是就作品的創作目的與內涵取類，這其中所涵蓋的明清雜劇作家，包括：康海、王九思、馮惟敏、徐渭、陳與郊、徐復祚、王衡、沈自徵、吳偉業、尤侗、陸世廉、鄭瑜、鄒式金、鄒兌金、王夫之、嵇永仁、廖燕、裘璉、張韜、桂馥等。

在中國戲曲的發展歷程中，此一類特殊的劇作，由於受到作者「自抒胸臆」創作動機的引導，往往成為作家「自我呈現」的載體，形成了具有可稱之為「戲劇抒情化」傾向的抒情短劇。這類劇作以「發憤」為動機，在創作過程中將個人的精神鬱悶投向世情中類同的感慨之中，從而激起創作者與欣賞者所可同有的一種情感激盪，並以此種情感的激盪做為藝術表現的核心。而為了在表現中將欲表達之情集中化、深刻化，以達到特殊的審美效果，劇作家嘗試在戲劇結構的設計中，以「取境」之情感凝結與「借事」之情節壓縮手法，創造所謂「不盡」之境，充分發揮短劇「無盡而有神」、「以無結為結」的特點。此種「短而有神」的審美特質，對於劇作家以「寫心」為創作目的，所謂「稱心而出，如題而止」的表現來說，正是可以凸顯出「寫憤」雜劇深刻主觀化、文人化的色彩。此類劇作之濃厚的「抒情化」傾向，與同時期明清傳奇之高度戲劇化發展，適成相反趨勢。寫憤雜劇作家借他人之事來洩一己之憤懣，乃是借戲劇的形式表現來呈現抒情的內涵，易言之，抒情的表現才是戲劇的焦點。所以在此層意義上，人物與情事之所謂「真」，都只在特定的內涵意義上，戲劇人物的完整性並不真正獨立於此抒情的主旨之外。這與在某些戲劇化充分展現的傳奇中，劇作家之「主體性」與劇中人物之「個體性」能予清楚隔離的狀況，截然不同。此項明清寫憤雜劇與傳奇劇類在藝術特質的表現可以有的各自的「適合」，是在許多「名作」中所以可有不同發展趨勢的根本原因，亦是寫憤雜劇之所以蔚成明清戲曲中一獨特劇類之根源所在。

（本文承行政院國家科學委員會補助，係作者「明清戲曲中主體性與個體性之藝術呈現」（NSC-87-2411-H-001）研究計畫之部分成果，謹此致謝。）

**The Artistic Characteristics and Elements
of the Ming–Ch’ing Subjective Lyrical
Tsa–chü Drama**

WANG Ayling

It has been a notable trend for the Ming–Ch’ing *tsa–chü* writers to express their self–lament and self–assertion by playwriting since Wang Chiu–szu (1468–1551) wrote his play *Ch’ü–chiang–ch’un*. Besides the famous Ming dramatists Hsü Wei (1521–1593), Wang Heng (1561–1609) and Shen Chih–cheng (1591–1641), Ch’ing playwrights like Yu T’ung (1618–1704), Chi Yung–jen (1637–1678), Chang T’ao (ca. 1678) and Kuei Fu (1736–1805) all conveyed their laments of frustration and laid claim on high ideals in their plays. Conducted by the authors’ motivation of self–lament and self–assertion, these special plays became vehicles of self–representation for the dramatists. While these plays were featured with the authors’ self–expression, they transformed the authors’ personal yearning and persistence for self–realization into an earnest wish for meaningful life which was greatly echoed by the reader or audience. In order to intensify these feelings to a sensory, effective artistic form, the dramatists employed the skills of “emotion crystallization” and “plot condensation” in their dramatic design to create a “lingering” poetic state with endless vitality. With the authors’ purpose of self–depiction, the lyrical *tsa–chü* drama’s “shortened and animated” quality has highlighted its subjectivity with an intellectual and introspective touch. These plays’ strong self–expressive

tendency was evidently opposed to the highly dramatized development of the Ming-Ch'ing *ch'uan-ch'i* drama. By integrating their personal awareness of self-existence into the contrived or historical stories, the *tsa-chü* authors thus presented subjective lyrical themes through dramatic forms. In other words, since the authors' self-representation is the focus of the whole play, the dramatic characters are usually personification of the author's lyric-self. The Ming-Ch'ing lyrical *tsa-chü* plays, in this sense, are entirely different from the highly dramatized *ch'uan-ch'i* plays in which the authors' subjectivity is obviously detached from the dramatic characters' individuality. This difference of introversion and extroversion between Ming-Ch'ing *tsa-chü* and *ch'uan-ch'i* drama explains why the subjective lyrical *tsa-chü* drama became a special type of drama-series for self-representation.

Key words: Ming-Ch'ing *tsa-chü* drama lyricism subjectivity
ch'uan-ch'i self-representation autobiographical
dramatic lyrical