

# 「改崑調合絲竹天道人心」 ——論唐英之戲劇教化觀與其「經典性」思維之建構

王瓊玲

中央研究院中國文哲研究所研究員

## 一、康乾花雅爭勝曲壇中的唐英

清代康熙中葉以至乾隆末年之約九十年間，乃是中國戲曲史上一個重要的時期。在這段時期中，衆多地方戲曲聲腔蓬勃興起，由於此類「花部」<sup>1</sup>戲曲之思想內容、藝術形式以及審美趣味，通俗且大衆化，所謂「其事多忠、孝、節、義，足以動人；其詞直質，雖婦孺亦能解；其音慷慨，血氣爲之動盪」<sup>2</sup>，因而使得被士大夫視爲「正音雅樂」的崑曲，其劇壇盟主地位，受到強烈的衝擊。事

<sup>1</sup> 「花部」與「雅部」之說，先見之於乾隆五十年安樂山樵（吳長元）的《燕蘭小譜·例言》，文曰：「元時院本，凡旦色之塗抹科譚取妍者爲『花』，不傅粉而工歌唱者爲『正』，即唐『雅樂部』之意也。今以弋腔、梆子等曰『花部』，崑腔曰『雅部』，使彼此擅長，各不相掩。」（收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》〔北京：中國戲劇出版社，1988年〕，上冊，頁6）可見花部之所以稱爲「花部」，正是對應著「雅部」而設。而李斗（1749-1817）《揚州畫舫錄》則明確記載：「兩淮鹽務例蓄花、雅兩部以備大戲。雅部即崑山腔；花部爲京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈。」（〔清〕李斗著，汪北平、徐雨公點校：《揚州畫舫錄》〔北京：中華書局，1960年〕，卷5〈新城北錄下〉，頁107。）是又可知，雅部即指崑曲，花部則包括從明代弋陽腔演變而來的地方戲與清初以來新興的地方戲。「花」意指地方戲的聲腔花雜不純，多爲野調俗曲。據胡忌指出，這些記載反映的，是乾隆中後期北京與揚州一帶的演戲情況，而當時的北京與揚州，爲我國南北兩地演劇的重心，由此可見「亂彈」範圍逐漸擴大，確實形成了可與雅部抗衡的態勢。參見胡忌：〈走向雅部——戲曲藝術的一條「絕」路〉，胡忌主編：《戲史辨》第一輯（北京：中國戲劇出版社，1999年），頁109。

<sup>2</sup> 〔清〕焦循：《花部農譚》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》八（北京：中國戲劇出版社，1980年），頁225。

實上，以崑曲爲代表的「雅部」戲曲，在繁榮興盛了數百年之後，此時已由盛極轉衰，漸露頹勢。而統稱爲「花部」的地方戲曲劇種，則生機蓬勃，方興未艾。戲曲藝術自此進入了花部與雅部交鋒的爭勝時期。而戲曲史上的所謂「花雅之爭」<sup>3</sup>，也就成爲了乾隆年間乃至其後中國劇壇上的一大文化現象。此後的一部清代戲曲史，在相當程度上，甚至可說即是一部花雅相互作用而爲興衰的歷史。

總合來說，康乾時期的中國戲曲發展，可謂正處於一個極具變革意味的特殊時期。花雅爭勝，不但給整個劇壇帶來了熱鬧的景象，也帶來了巨大的變數。對於置身其間的觀衆來說，這種變化，撼動了自身的審美習慣與固有觀念。尤其是士大夫階層的知識分子，喜歡雅部還是花部，不僅是個人欣賞的口味問題，抑且在主觀上，被認爲事關文化傳統的尊嚴與審美精神的延續；甚至有時還被人將之連結到整個國家的氣運問題。在他們看來，花部擾人耳目、侵害風俗，是典型的「靡靡之音」，與崑曲的中正之聲，是不可同日而語的。

然而花部的確「易入市人之耳」，以致「趨附日衆」<sup>4</sup>，這卻也是大家所共同承認的。實際上，藝術品味，本即是一會相互影響的物事，觀衆接受的方式與程度，亦會隨時、空的變換而改易。真正影響藝術長遠發展的，仍是在於形式的可塑性與表現性。對於很多文人而言，欣賞崑劇、創作崑劇，本是將它當成一種審音按律，風流自賞的風雅之事，有時甚至以此來炫耀自己的風流文才。對他們來說，如果一旦接受了花部，必然將少了些「風雅」的情調，難免有所失落。正

<sup>3</sup> 胡忌、劉致中《崑劇發展史》曾指出：「『花雅之爭』實際是明代以來崑山腔與弋陽腔、秦腔這三大聲腔之間的不斷鬥爭溶合的過程。過程中產生的『崑弋腔』（吹腔）、『亂彈腔』（崑榔）和稍後出現的『二簧調』則是乾隆以後最有勢力和影響的六大腔調。這是清代中葉流行的聲腔主幹，它們或多或少被吸取在大江南北各大劇種裏。」（參見胡忌、劉致中：《崑劇發展史》〔北京：中國戲劇出版社，1989年〕，頁523）事實上，早在明代末年，由於弋陽腔的興盛，劇壇已經出現了崑弋爭勝的局面。而到了梆子腔、秦腔、西秦腔、楚腔、安慶梆子、弦索腔等新興的地方戲在民間各地蓬勃發展後，地方戲流行的區域也日漸擴大。清代地方戲在全國普遍風行的盛況，更是前代戲曲發展所未曾出現過的。康熙年間，劇壇上就已是諸腔雜作的趨勢。據劉廷璣《在園雜志》記載，當時流行各地的，有四平腔、京腔、衛腔、梆子腔、亂彈腔、巫娘腔、噴哪腔、囉囉腔等，可謂「新奇疊出」（〔清〕劉廷璣撰，張守謙點校：《在園雜志》〔北京：中華書局，2005年〕，頁89-90）。至乾隆初年，民間的地方戲演出活動更盛，這些新興的地方戲，因其事多忠孝節義，文辭通俗淺顯，排場鬧熱，無論從內容、文詞、腔調、場面各方面來說，都受到廣大觀衆的歡迎。可見乾隆年間的「花雅之爭」，其實也是明末以後各種地方聲腔與崑腔爭勝消長的一種延續，只不過到了清代乾隆前後才將這種局面發展到白熱化的狀態。

<sup>4</sup> 〔清〕昭槤：《嘯亭雜錄》（北京：中華書局，1980年），卷8，頁236。

因如此，一些以崑曲為正音的文人作家們，甚至表達了堅決抵制的態度。如本文將討論的唐英（1682-1755？），他的幕僚張堅（1681-1763），不僅照舊撰寫長達數十齣，融風流、名教於一爐的才子佳人戲，在其自得其樂之餘，甚至還不准花部藝人演唱其劇作。當時有人購得他的劇本，且將以弋腔演出，急得他大慌，急索其原本歸，且說：「吾寧糊瓚。」<sup>5</sup>但是花雅之爭勝，如能造成如此大的衝擊，正是顯示花部的演出方式與內容，必有其長。在文人狃於所習不欲接受的同時，他們內心仍是感覺到一種備受威脅的壓力。這種情形與花部長久以來不入雅流，因而必須力求革新以求爭勝，其實同是一理。

然而，無可抵擋地，隨著花部諸腔聲勢逐漸擴大，從鄉間轉向大城市發展，並大量湧入北京，從乾隆初年開始，人們的審美興趣，便逐漸發生了根本性的變化。喜觀花部，厭聽崑曲，不僅蔚為一時風尚，而且愈趨於盛，成為難逆之勢。對於這種花部逐漸取代雅部成為劇壇主流的情形，乾隆九年（1744），東田徐孝常為張堅《夢中緣》傳奇作序，即指出：

長安梨園稱盛，管絃相應，遠近不絕。子弟裝飾，備極靡麗，臺榭輝煌。觀者疊股倚肩，飲食若吸鯨填壑，而所好惟秦聲囉弋，厭聽吳騷。聞歌崑曲，輒闕然散去。<sup>6</sup>

而在此同時，由於雍正二年（1724）十二月朝廷所頒的「禁外官蓄養優伶」的禁令<sup>7</sup>，在客觀上亦阻礙了崑劇的發展。加上當時多數的劇作，劇情內容陳陳相因，難脫才子佳人的舊套，缺乏時代感與現實感，也與大眾生活益相脫離。事實上，文人所作傳奇動輒幾十齣，長篇鉅製的形式，既不適於搬演，也往往使劇情頭緒紛繁，關目冗長。此外曲調繁縟纏綿，文辭艱深晦澀，雖然充滿了文人雅趣，卻也使它逐步從場上走向了案頭，與大眾的審美趣味、社會風尚與舞臺演出日漸疏離。觀眾流失，當然也使崑劇在舞臺上能搬演的劇目，日益減少。自康熙末以迄乾隆，整個崑曲劇壇，基本上皆為折子戲的演出所籠罩<sup>8</sup>。

<sup>5</sup> [清]徐孝常：《夢中緣·序》之一，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3冊，頁1692。

<sup>6</sup> 同前註。

<sup>7</sup> 參看王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》增訂本（上海：上海古籍出版社，1981年），頁31-32。

<sup>8</sup> 如陸萼庭（1925-2003）《崑劇演出史稿》所記，康熙二十三年（1684），御前承應的，也只有「雜戲」（即折子戲）。參看陸萼庭著，趙景深校：《崑劇演出史稿》（上海：上海文藝出版社，1980年），頁178-180。

在這種花雅爭鋒交流的氛圍裏，相對於上述一類保守的雅部推崇者，一些有識之士也看到了花部戲曲受人歡迎的事實，預感到這些新興戲曲迅猛發展的趨勢是不可扼制的，所以他們不僅不排斥這些以往認為「鄙俚粗俗」的地方戲曲，甚且引進這些花部聲腔，對崑劇藝術進行一些改革，積極地為崑曲的發展，思索一條可以延續下去的道路。

對於喜好崑劇而感受到必須從事題材、內容、體製與結構等方面改革的作家而言，如何適應新的欣賞風習，作出有意義且可延續的調整，而又不失崑劇原有的審美特徵，是他們心力集中之所在。而他們的努力，也確使康乾時期的雅部劇壇出現一度興盛的榮景。雖則從某種角度來看，他們在舞臺藝術的實踐方面，並無法做到既能於演出效果上，重新取得市場之主流地位，而又不損害崑劇原有的藝術主調；歷史之發展，證明花、雅最終的藝術切割，並非優劣，亦非雅俗之差異，而係因兩者屬於具有不同審美特質之藝術形態，因而各自成就其有機之單一整體(organic unity)，兩者間並不具有相互之替代性。然而為了回應花部的挑戰，劇作家們的改革措施，卻讓此一時期的崑劇，發展出了一種既可演出，又可純就案頭閱讀的新形態藝術形式。這類以蔣士銓(1725-1785)、楊潮觀(1712-1797)、張堅、石琰、錢維喬(1739-1806)、沈起鳳(1741-1802)、董榕、永恩等為主的戲劇創作，由於一種更趨於文人化的發展，往往使他們的創作，在其中具有高度凝練的「哲學性投射」(philosophical projection)；且在讀者的設定上，更趨於小眾，因而使這些作品作為「文本」之藝術性，更高於作為劇場演出設計之藝術性。在某種意義上，他們藉特殊的閱讀，與「批評者」的介入，已使所謂「劇本」的戲劇性意義，在極大之程度上依賴於「想像的場景」，而非「形象上的場景」。

大體來說，此一時期這類高度文人化的劇作，具有下列重要的特徵：第一項特徵，是它們常借「非現實」的情節，結構出一些令人訝異的劇情結構或場景，來刺激讀者或觀眾，使其作出一種「距離式」的哲學反思之回應。故在觀賞之全程，讀者或觀眾，實際上一直處於高度凝神的狀態。第二項特徵，此類作品大都有一明確的「作者發聲」之位置，將其現實感受、歷史思考、政治關懷，或道德困境的紓解，寄託其間，而且期待此一獨立於作品之外的位置，為讀者或觀眾所認知。所謂「游戲成文聊寓言」，其實不僅是一種寓言，亦是一種言志。第三項特徵，則是此類作品大都以「詩文化」的方式，將中國歷史文化中所積累的事蹟、人物、史事、思想、情懷、襟抱、玄思等融入人物某一時刻的內心感觸之

中，形成一種帶有強烈歷史意識的「存在感覺」，以致讀者或觀眾在觀賞或閱讀時，既需要從戲劇之外部情節與動作的導引，進入情境，亦需要從歷史與文化的角度，感受人物內心之焦慮與尋求解脫的渴望。此類劇作家常強調其劇作乃「聊自娛悅」，即是此種意態的表現。第四項特徵是，部分劇作家有時直接將劇作轉化為另體的詩文，或作為馳騁其史才、詩才、文才或學問的載體<sup>9</sup>。

而在清中葉文人劇作家中，學習花部戲曲用力最深，最為引人注目的，除了當時的戲曲大家蔣士銓之外，能吸收花部戲曲唱腔、劇目，並借鑒花部戲曲角色安排等場上表演特點的，另有一人，即是唐英。

唐英精通音律，愛觀劇也愛寫劇，面對世人「所好惟秦聲囉弋，厭聽吳騷。聞歌崑曲，輒闐然散去」的曲壇大勢，在很大程度上突破當時文人士夫「崇雅抑花」的偏見，在花部與雅部激烈的競爭中，不僅在自己的歌筵上予「土梨園」以一席之地，且另闢蹊徑，嘗試一種結合花、雅的努力，致力於以崑腔曲調，改編與取納當時流行的花部劇目。

唐英的戲曲活動，主要在江西地區。他與活動於這一地區的劇作家，如張堅、董榕、蔣士銓等，素有往來。江西是他居官長達三十年中主要的任地，又是弋陽腔的發祥地與根據地，崑曲本來就甚少，民間演唱有高腔、石牌腔、秦腔、梆子腔、亂彈等項名目<sup>10</sup>。在這樣的環境與曲壇風尚的浸潤薰染下，唐英對於「花」、「雅」這場聲腔劇種間的激烈競爭，無疑要比同時代的劇作家更了然於心。而他的改革，無論於劇目內容，還是結構形式、音樂唱腔，都展現了他特有的一番新意，頗值探討。

事實上，唐英的《古柏堂傳奇》，自創作以來，雅俗共賞，傳演不衰，至今仍有許多劇目活躍於戲曲舞臺之上，為我們保留了「花雅融合」的具體軌跡，以及部分地方戲曲聲腔的原始面貌。其中尤值注意者，唐英除了在戲曲形製方面，

<sup>9</sup> 如張堅即曾將戲曲提高到「文章之一體」的地位，認為小說傳奇，「雖云遊戲，亦有文章。」（〔清〕張堅：《懷沙記·凡例》，見蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》，第3冊，頁1709），他因此數行名人軼事，抒寫風流情志，並於其中堆砌典故，大逞才學，有時甚至將考據之學納入傳奇。而董榕的《芝龕記》，「以一寸餘紙，括明季萬曆、天啓、崇禎三朝史事，雜採群書、野乘、墓志、文詞，聯貫補綴為之。」（〔清〕黃叔琳：《芝龕記·序》，同上書，頁1715），亦得到了黃叔琳的熱情讚許，可見當時此類作為已成風氣。

<sup>10</sup> 九江一帶，亂彈戲班也十分活躍，石牌腔、秦腔等，時來時去，參見〈乾隆四十六年江西巡撫郝碩覆奏遵旨查辦戲劇違礙字句〉，收入王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，頁117。

勇於創新之外，他更在主題的營造上，有著驚人的創解，並具體嘗試將他的理念，付諸實踐。我們若想對康乾之際戲曲發生的這場「花雅之爭」的重大變革有進一步理解，唐英的劇作在思想內涵上與藝術形式上，都有它作為接榫與轉折的意義與價值，不容忽視。以下當逐層為之解析。

## 二、即遊戲作菩提，藉謳歌為木鐸——由《轉天心》之創作論 唐英之戲劇教化觀

唐英，字俊公，一字雋公，號叔子、陶人，別署蝸寄居士、蝸寄老人，人稱古柏先生。祖籍奉天（今遼寧瀋陽），據沙上鶴〈瀋陽唐叔子蝸寄先生傳〉，唐英先祖「從龍入關，隸籍正白旗下」<sup>11</sup>，是皇帝的「包衣」。唐英雖有如此出身，但一生未為顯宦。他生於清康熙二十一年（1682），年十六即供奉內廷，其《書法指南·序》云：

年十六入值內廷，服侍趨承之下，車塵馬足，沐雨櫛風於山之左右，江之東西，遠至龍沙朔漠，莫不踴躍經歷，幾無一息之暇。<sup>12</sup>

可見與皇室關係之近。但他因秉性耿介，不願阿附，故於內廷供奉二十餘年間，遲未獲拔擢。直至雍正元年（1723），始以內務府員外郎兼佐領，入值養心殿。雍正六年（1728），奉旨前往江西景德鎮御窯廠署督辦窯務。此後二十餘年，唐英雖亦曾調任淮安、九江關、粵海關等地，但為期均甚短，且除乾隆十五年（1750）至十七年（1752）間至粵海關任職外，一直兼領窯務，直至乾隆二十年（1755）左右，始以疾卒於任所。

唐英之後半生，可謂基本上係以督陶為主。但由於精於窯事，製器甚精，後之治陶政者，多所取法。尤其可貴的是，他雖以欽差五品的身分任職地方，卻以「陶人」自居，「杜門謝交遊，聚精會神，苦心竭力與工匠同其食息者三年」，對於製陶諸務，「研究探討，往往得心應手」<sup>13</sup>，故能監製出極具藝術價值的精品。他所撰《陶成紀事碑記》與《陶冶圖說》，皆是清代陶瓷工藝史上成為「後

<sup>11</sup> [清]沙上鶴：〈瀋陽唐叔子蝸寄先生傳〉，收入[清]唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁615。

<sup>12</sup> 唐英撰，張發穎、刁雲展整理：《書法指南·序》，《唐英集》（瀋陽：遼瀋書社，1991年），頁275。

<sup>13</sup> 唐英撰，張發穎、刁雲展整理：《瓷務事宜示諭稿·序》，同前註，頁145。

之治陶政者取法」<sup>14</sup>的重要資料。《歷代畫史彙傳》曾稱他「嘗親製書、畫、詩，付窰陶成，屏對尤為奇絕」<sup>15</sup>，而《清史稿》則將他正式歸入「藝術類」，為之立傳<sup>16</sup>。

唐英多才多藝，能詩、工畫，《繪境軒讀畫記》嘗稱揚他：「其畫無體不工，兼擅分隸書。」<sup>17</sup>而他於餘暇，亦多與文人學士交往。他為張堅《夢中緣》一劇作序時曾說：

余陶樞西江二十年，量德來珠山湓浦間，無民社之責、案牘之勞，故樂與文人學士相晉接詠。<sup>18</sup>

唐英不僅與瓷畫家吳堯圃、著名經學家顧棟高(1679-1759)等名流詩文往返，《同治九江府志》謂其晚年，「獨寄情山水，四方往來，唱酬無虛日，書畫亦居然名家」<sup>19</sup>。而難得的是，由於督陶過程中有機會廣泛接觸平民百姓，唐英對於社會民生疾苦亦有較深入的瞭解與同情。他曾在詩文中多次流露出關心民瘼的思想，如雍正甲寅年(1734)五月，浮梁北鄉昌水氾溢，「兩岸田廬漂沒殆盡」。十二日後，唐英入城經過舊遊處，目睹斷草黃沙的淒慘災情，不勝今昔滄桑之感，乃賦詩云：

空山啼水鳥，斷岸失人家。利濟慚身世，徒深袖手嗟。<sup>20</sup>

在詩中表達了對受災民衆的關懷之情。而另一首〈起蛟行〉，則更是動人地寫出了他的不忍：

天不見，蒼頭黔首蚩蚩子，骨肉飄流一時死。攀流觸浪命懸絲，呼救號天

<sup>14</sup> 參見趙爾巽等：《清史稿》（北京：中華書局，1977年），第46冊，卷505〈藝術四·唐英〉，頁13927。

<sup>15</sup> 見唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》，頁619引自李放《八旗畫錄》前編卷中。

<sup>16</sup> 唐英多才藝，於曲、詩文、繪畫、書法、篆刻及文字學等方面，均有可觀的成就。現存著述有：戲曲集《燈月閒情》，詩文集《陶人心語》五卷，《陶人心語續選》九卷，《可姬傳》一卷，《陶冶圖說》，以及其親自輯釋的《問奇典注》六卷，輯刻《琵琶亭詩》一卷。

<sup>17</sup> 見唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》，頁619引自李放《八旗畫錄》前編卷中。

<sup>18</sup> 唐英撰，張發穎、刁雲展整理：《夢中緣·序》，《唐英集》，頁348。

<sup>19</sup> [清]達春布修，[清]黃鳳樓、歐陽燾纂：《同治九江府志》（南京：江蘇古籍出版社，1996年《中國地方志集成·江西府縣志輯》，第9冊影印清同治十三年刻本），卷27，頁50b。

<sup>20</sup> 唐英撰，張發穎、刁雲展整理：〈甲寅五月望日，浮梁北鄉淫霖起蛟，昌水泛溢，兩岸田廬漂沒殆盡。越十有二日，予入城經過舊遊處，斷草黃沙，不勝今昔滄桑之感，賦此志之〉，《唐英集》，頁51。

天不理。縱使萬死漏一生，廬舍田園空逝水。今宵新鬼昨宵人，昨日富室今孤貧。一草一木天生意，忍驅赤子飽饑麟。安得周處斬蛟劍，遍搜溪谷窮涯津。<sup>21</sup>

詩中句句道出人命無常如懸絲的淒楚，他只恨不能「盡斬蛟頭掃種孽，狂瀾永盡無沈淪」<sup>22</sup>。李紱(1673-1750)讀此二詩，謂足以見公憂國愛民之心<sup>23</sup>，誠乃的評。而亦正因唐英任官二十餘年，對民生疾苦有深入的瞭解與深切的同情，故其戲曲創作中，亦不時透露出同樣的體貼之情。這種民胞物與的情懷與心緒，多少也成爲了他在敘寫下層百姓生活與情感的劇作時，能將原本易流於說教的社會風化劇，表現出鮮活生動的效果。

從現存唐英劇作的題辭與序文來看，唐英的戲曲創作活動，主要集中於乾隆七年至二十年(1742-1755)這段期間<sup>24</sup>。也就是說，他的戲曲劇本，大都創作於晚年，是他人生有了深刻感受之後的精心結撰之作。唐英劇作，共十九種，其中雜劇十四種，傳奇五種。其劇作總名《燈月閒情》，又名《古柏堂傳奇》。今存十七種<sup>25</sup>。其中《轉天心》、《笏騷》、《虞兮夢》、《傭中人》四劇爲作者所自創，而《清忠譜正案》、《長生殿補闕》、《女彈詞》，則爲改編或增補前人傳奇之作。至於其餘十種，即《三元報》、《蘆花絮》、《英雄報》、《十字坡》、《梅龍鎮》、《麪缸笑》、《巧換緣》、《天緣債》、《雙釘案》、《梁上眼》，則改編自當時流行的地方戲劇目。其中《笏騷》爲乾隆七年(1742)作品，《轉天心》爲乾隆八年(1743)。餘則均未記載明確之創作時間。此外，據唐英詩作，他的劇作，尙有《旗亭飲》、《野慶》兩種，惜皆已失傳。

大體而言，《古柏堂傳奇》所收的十七種劇作，書名雖總題爲「傳奇」，但無論從題材、內容，還是藝術形式來看，都呈現出與前代乃至當時作家迥然不同的風貌。其劇作，體兼傳奇、雜劇，但體製自由，長短不一。且頗多短小劇目。相較於傳統劇作，其劇中曲詞明顯減少，而大幅擴增道白，且語言極爲流暢生動。集中翻改地方戲曲而成的劇目，雖都改用崑腔演唱，然難以確說究屬傳奇或雜劇。吳梅(1884-1939)曾說：「如唐蝸寄之改易舊詞……，舒鐵雲之自製《簫

<sup>21</sup> 同前註，頁43。

<sup>22</sup> 同前註。

<sup>23</sup> [清]李紱：《陶人心語·序》，見同前註，頁32。

<sup>24</sup> 周妙中：《清代戲曲史》（鄭州：中州古籍出版社，1987年），頁204。

<sup>25</sup> 今北京圖書館所藏三部，均爲清乾隆、嘉慶間唐氏古柏堂刻本，分別爲十七種本、十五種本、十四種本。



譜》，不襲金、元之格，獨抒性情，斯又非元、明諸家可束縛矣。」<sup>26</sup>即是點明他的創新。

除喜好觀賞崑劇外，值得注意的是，唐英亦蓄有陣容可觀的崑曲家班，且對演出有一種專業的瞭解。我們從文獻資料上得知，他的家班，自有一套「雅化」的訓練方法<sup>27</sup>。而他之所以致力於崑曲劇本的寫作，最初的動機，也與提供自己家班作腳本有關。他曾自謂其劇作是「酒畔排場」，勸人「莫認作案上文章」<sup>28</sup>。當然同樣這段話，也顯示當時人之好崑劇，「作案上文章讀」亦是一種方式，而他的作品正有此種趣味，因而才有這番話的出現。

唐英不僅愛好崑劇到了自蓄家班的地步，與一般士大夫不同的是，在他的衙署歌筵上，除了崑曲，亦還有「土梨園」的演出。他甚且還刻意在崑腔戲曲中，保留了部分地方戲的聲腔。誠如他在〈觀土梨園演雜劇〉一詩所云：

高天爽籟通人籟，巴唱吳歛盡可聽。<sup>29</sup>

可見他對於地方戲曲的態度十分開明，也十分注意從當時流行的亂彈劇目汲取藝術精華，努力為崑曲注入新血。然而對於唐英而言，花、雅的可賞，尚不只是一種直觀的審美趣味的問題。這中間存在著遠比眾人所能想像更為複雜的藝術結構問題。在這裏我們看到了唐英「哲學」的一面。唐英在《天緣債》第一齣〈標目〉中，他以宣示性的口吻，提示他思考花雅融合的主要方向，與他所擬定的創作原則，他說：

打梆子唱秦腔笑多理少，改崑調合絲竹天道人心。<sup>30</sup>

依唐英看來，梆子秦腔雖然在場上易於逗趣動人，但往往「趣味性」高過了真正的「藝術表現性」。所謂「笑多理少」，這雖是就當時花部的現況而說，但在這裏，他用了一個不尋常的比較。因如單就「笑多理少」四字來說，這雖是批評了

<sup>26</sup> 吳梅：《曲學通論》，《吳梅戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1983年），頁304。

<sup>27</sup> 如周育德指出：「據《揚州畫舫錄》卷五所載，著名的崑曲小旦吳大有，就曾經是唐英家班的成員，『幼時從唐樞使英學八分書。能背《通鑑》，度曲應笙笛四聲。』可知唐英訓練家班也是有自己的一套『雅化』的辦法的。」參見周育德：〈簡論唐英的戲曲創作〉，收入唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》，頁627。

<sup>28</sup> [清]楊恩壽：《詞餘叢話》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》九，頁256。

<sup>29</sup> 唐英撰，張發穎、刁雲展整理：〈丁卯中秋後一日，觀土梨園演雜劇，衝口成句，聊以解嘲〉，《唐英集》，頁277。

<sup>30</sup> 唐英撰，周育德校點：《天緣債·標目》，《古柏堂戲曲集》，頁397。

地方戲「趣味性」大過「藝術表現性」的缺點，但地方戲常有足以感人心肺的節義故事，因此增強其藝術之表現性，使其不為其趣味性所奪，甚至將戲謔性的成分減少，並非不能。唐英於「理」字之後，接著說到「改崑調合絲竹天道人心」，顯然是要在這一點上，比較出兩種戲劇形式背後「傳統性」的差異，從而提出一種新的戲劇發展的可能；而不只是站在評論某一特定劇種形式之立場，指出其長處或缺點。

唐英這種將「藝術表現形式」與「藝術內容傳統」，既分別又結合的討論角度，與當時論花、雅者，可謂截然不同，而頗與當時論陶藝之理相通。《清史稿·唐英傳》云：

（唐英）任事最久，講求陶法。於泥土、釉料、坯胎、火候，具有心得，躬自指揮。又能卹工慎帑，撰《陶成紀事碑》，備載經費、工匠解額，臚列諸色窰釉，仿古採今，凡五十七種。自宋大觀，明永樂、宣德、成化、嘉靖、萬曆諸官窰，及哥窰、定窰、均窰、龍泉窰、宜興窰，西洋、東洋諸器，皆有仿製。……奉敕編《陶冶圖》，為圖二十。……各附詳說。備著工作次第，後之治陶政者取法焉。英所造者，世稱「唐窰」。<sup>31</sup>

蓋所謂「泥土、釉料、坯胎」，即如同構成戲曲的種種原質，「火候」即是對於演藝之藝術性的理解，「瓷釉」即是粧點，而所謂「古」、「今」，則一指藝術境界的傳統性，一指藝術境界的創新性。所謂「仿古採今」，就「古」之當仿來說，指的是「純粹審美意義」界定下所標示的「經典性表現」；就「今」之當採來說，則是指「當代接受模式」界定下所標示的「時代性表現」。一切藝術其實皆存在這兩種討論角度。唐英一生屢督窯務而不獲遷轉，其實正因其牢靠當行，受朝廷倚重。而他自蓄家班而為新製，正亦是同一心力之表現。我們正可分從上述這兩種角度加以討論。

唐英所謂「改崑調合絲竹」，就其最終結果乃是創作出他所指稱的「傳奇」這一點來看，崑調自是主體，而「絲竹」則是提供參合的因素。以絲竹之所長，變崑調之所當變，這便是前面所說的「採今」。然所以改崑調而仍是崑調，並不即變為絲竹，則見在他所認為戲曲的最高表現，仍應是以崑調之所不應遽失者為主體。這種針對兩種傳統性而作出的美學選擇，說明了在他的創新理念中，崑調的傳統性，更具有建構戲曲經典性 (canonicity) 的條件，而這也就是他批評地方

<sup>31</sup> 見趙爾巽等：《清史稿》，第46冊，卷505〈藝術四·唐英〉，頁13927。

戲「理少」的原因。也就是說，配合著第二句來看，「理少」應是就「純粹審美意義」界定下所標示的標準來說，而非就單一劇種所自建的「特殊接受模式」界定下所標示的「表現性」足或不足來說。這種「經典性」的追求，便是前面所說的「仿古」。

然而正因為所謂藝術上具有價值意義的「仿古」，乃是追求「經典性」，而非只是維護某一種傳統性，因而在更高的體認上，產生了「採今」的必要性。所謂「天道人心」的體現，正是在這種融合「仿古」「採今」而有的創新作為中，為唐英所標舉之最高的審美追求。

然而對於戲曲而言，什麼是真正的「經典性」呢？唐英之「負責任的評論者」——董榕，提出了《轉天心》一劇，作為說明唐英戲劇理論的重要示例。此下亦就此劇加以剖析。

唐英的自創劇本《轉天心》，長達三十八齣，是唐英所有創作中篇幅最長，且思想意蘊最深的一部精心劇作。該劇取材於清初艾衲居士的筆記小說《豆棚閒話》第五則〈小乞兒真心行孝〉，及清史震林《西青散記》卷三〈揚州丐〉這兩段故事，然後在情節上再加以敷演變化。劇情敘寫湖廣黃岡縣秀才吳明，青年入泮，滿腹詩書，卻歷經三十年屢試不第，因而憤懣滿懷，心生怨氣。一日在玉皇廟中吟詩洩憤，怒斥玉皇，狂吟題壁，誓言非玉帝與乞丐不為。玉帝大怒，罰他轉世投胎淪為乞丐；即其妾所生之子吳定兒。這吳定兒雖行乞為生，為人處事，卻始終持心守正，恪遵德範；不但奉母至孝，還做了許多拾金不昧、代人行孝、救人急難、代人償債的義行。最後他終於以孝義感動天帝，以仙降凡助他練成武藝，從戎立功，終得拜官賜爵，一門封誥，徹底改變了命運<sup>32</sup>。唐英在《轉天

<sup>32</sup> 劇中敷演定兒雖行乞為生，然奉母至孝，其母亡故後，葬於黃州西山，定兒結廬三年不去。嘗拾得客商胡楚生遺銀三百兩，璧還原主；又嘗遇麻城孟居鄒之女孟窈娘為強徒朱以壯、楊庚劫奪，因救之，並歸其家。於是上界劍仙乃賜定兒寶刀。而同時黃州何時賢則因遭彈劾，為避禍，托告「終養」歸里，俟風險過後，乃又假報「丁憂」，以圖喪後復起。後醜行敗露，遭革職遣返，遂牽恨母老不死，將其推入亂葬坑中。定兒適遇之，乃救何母，並歸家奉養。天神鑒之，雷神奉玉帝命，殛死時賢。又，黃岡貧民裴泌，嘗向富戶刁吉借銀五兩，賣兒以償。定兒以孟、胡二家之謝銀贈之，願代償債。刁吉反誣定兒竊銀，縣令包明正捉胡、孟二家對質，審得情實，遂重罰刁吉。且當堂作伐，以窈娘配定兒。時衡山粉天王作亂，朱以壯、楊庚投之，騷擾山東。朝廷四路招軍，定兒前往投效，奉命密探賊營。適見胡楚生陷營中，被迫為參贊，遂與之合謀，剿滅粉天王。定兒因功受爵，且受旌表，封妻蔭子，終至一門顯貴。劇末，南斗星君下凡，為之指示因果。本事參見郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），下冊，頁915。

心·自序》中曾明確地說明自己創作此劇之目的，他說道：

《轉天心》詞填甫竣，有客索覽，覽竟，卒然問曰：「天有身乎？」余曰：「無之。」「人有身乎？」余曰：「有之。」客咨嗟正色而數之曰：「甚哉！吾子立言之誕，而自相矛盾也。天無身，何有心？天無心，何言轉？豈若夫人之有身有心而可言轉者哉？至於福善禍淫之機之理，無倖獲，無苟免，作於內而應於外，古今之實事定論也。故聖賢有正心，有放心，有求己自反之訓，彰明較著。責之人心之轉，亦至當而已足矣。而釋、老因果報應之教，吾儒者概無道焉。子乃詭奇炫異，剽構幻想，委諸空空洞洞、無身無心之天，下此轉語，使蒼蒼者何所任受？而蚩蚩者何所稽考乎？子縱非儒者，嚮曾頗見讀書，何至憤憤迺爾耶？」余憮然久之，亦復咨嗟正色，唯唯否否，而謝曰：「余儻而迂者也。天之外無所信，心之外無所守。守其心以信天，信其轉以驗守。聖賢之訓，何肯自外？釋、老之教，亦難妄評。惟即其事以揆理，即其理以揆心。心與理洽，而人心轉矣；理與事宜，而天道合矣。夫人爲天之所生，而身心即爲天之心身。身心爲天之心身，而人心之轉不即爲天心之轉乎？」<sup>33</sup>

唐英在這篇序中，設爲主、客間的問答。就客的一方來說，他所執持的，是儒家言性命之理的正義，即人之信天，即是信「命」；「命」有吉凶之命，有德性之命，爲人者，但要信德性之命爲人所不容掩，至於吉凶之命，則其理自有定論，一切付之於天即可，不必更問禍福。因而質疑主人藉佛、道的禍福因果之言，詭奇炫異，剽構幻想而爲劇，而以天爲實然有心，且居然諄諄然以禍福降於人，不免錯失聖賢之義。而主人回答之意則是：必有所信，始能有所守。信己之身心爲天之心身，而已之心轉，亦即爲天之心轉。這種看似無可稽考的宗教性信念，卻使得「即其事以揆理，即其理以揆心，心與理洽而人心轉」，成爲了人的一種存在信仰。

當然，在這裏，不容易讓人明白的，是唐英文中所說的「轉」字。因「心與理洽」，是一種道德理想，但當道德家這樣說時，他的假設是，人是渴望善的，理是完成善的，因此當人明白「此理」而欲將它付諸實踐時，人心的洽然，是一種當下的自然滿足。因此若說是因「心與理洽」，從而人心有所轉，其實轉的應是習氣，而非人的真心。如果人心並未因此而有所轉，則又何來有「天心」之轉

<sup>33</sup> 唐英撰，周育德校點：《轉天心·自序》，《古柏堂戲曲集》，頁205。

呢？

在這裏，便牽涉到了「欲望」與「正義」的問題。因人心存在欲望，即使人在欲望與正義衝突時選擇了正義，人的欲望依然存在。而且人在尋求存在意義時，是將局部的欲望，轉化成一種能自我滿足的人生的想望。所以在人明白「此理」而意圖將它付諸實踐時，人心的泠然，是需要一種更高的智慧的。這種智慧，並非只是一種倫理學的思維。於是我們看到了藝術家對於人性的複雜描寫。在這種描寫中，我們必須面對人性的庸俗，人性的脆弱，以及在庸俗、脆弱之中，人性可能的光輝。這種透過觀察、描寫的歷程，而獲得的瞭解，使我們發現了真正足以誘發人性「善」的一面的因素與形式，那便是詩學的感動。於是我們瞭解到了「正義」不能只是一種價值的標準或理念；它必須同時也是一種共同的信仰。這種信仰的真實性，無法在真實的俗世世界中獲得保全，但它必須在「詩學的理想」中加以實現。這便是所謂「詩學的正義」(poetic justice)<sup>34</sup>。

「詩學的正義」必須於「詩學的理想」中加以實現的原理，事實上是在所有的經典性文學中普遍存在的。主人公的一切苦難，總會在最終離奇的巧合中，獲得挽救的機會。一切惡行，亦皆會以某種方式得到懲罰。但是對於較深刻的作者來說，最令人恐懼的，其實是現實命運的「無常」。因此劇中悲劇性的崇高人物，對於德性的永恆性，需要較之觀眾，擁有更堅定的信心。「悲劇」形態，因此成爲了傳達詩學理念的一種工具。但是悲劇性崇高人物的信念，需要在所有的人身上，獲得證驗。「宗教」精神的轉化於世俗生活，由於它的「想像界域」的廣闊，與眾生的「平等性」觀念，使得屬於「英雄化」的品格，可以「不完全地」表顯於各種形態的人物身上；屬於「英雄化」的運命，亦可以「不完全地」呈現於各種形態的人物運命之中。在我們抱著「以人生觀劇」的態度觀劇的時候，整個理解進入了融合「詩學的正義期待」與「哲學的正義選擇」的另一層境界。唐英的「由人心之轉以釋天心，由天心之轉以驗人心」之說，其實即寓涵了這一層立論的高度。

唐英之說所以藉「英雄化品格的不完全表顯」與「英雄化運命的不完全呈現」表達出「詩學的正義期待」與「哲學的正義選擇」的融合，有一爲他所憑藉的觀念轉換工具，即是中國《易》學中有關「易象」的運用。這一點，在董榕替

<sup>34</sup> 關於「詩學正義」的討論，可參看 Martha C. Nussbaum, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life* (Boston: Beacon Press, 1995)。

他寫的序中，有極深刻的分析。董榕說道：

蒼蒼大圓，一轉輪也。元運無一息之停，樞機無一毫之滯，橐籥無一絲之盪，杓衡無一髮之差。轉斯爲天，不轉則非天也。顧談天者率言「天體」與「天氣」耳，而言「天心」者，則見之《易》。《易》曰：復，其見天地之心乎？蓋天以生物爲心，人得是生生之心以爲心，所謂善也；反是爲惡，猶陽之反爲陰也。陰盛爲「剝」，剝極而「復」。陰之轉爲陽，猶人心之惡轉爲善。惟有此轉而天心見，惟有此轉而人心始合於天心。張燕公詩曰：「講《易》見天心」，易即轉也。有變易以爲轉者，有移易以爲轉者，有互易以爲轉者，更有不易以爲轉者。轉之時義大矣哉！蝸寄先生《轉天心》樂府之作，其精於《易》者乎！觀吳明之題壁傲慢，是亢龍之有悔也。亢極則變，故換其胎，純陰之際，一陽復生，吳定即碩果之僅存也。所謂「卦無定象，爻無定位」者，斯其見端歟？當困於幽谷之時，而指點循環消息者，爲注生之南斗，坎陷互離明矣。巧而孝母，以需郊之樂，爲頤養之貞，孝篤天經，幹蠱之高風也。得金矢而堅貞，不使旅人喪其資斧；遇少女之蒙難，返厥歸妹脫於寇弧。合之代孝、代償，老老幼幼，廣及於人。善不積不足以成名，猶彼惡不積不足以滅身。積不善，必有餘殃。如此積善，得不有餘慶乎？自此人心轉而天心亦轉矣。剛健粹精，得天之健，即得劍之說也。待時而動，時尚潛也。一旦乘時利見，炳爲虎變，剛中而應，行險而順。師出以律，立執三禽。開國承家，極錫命之榮焉。由大困轉而爲大亨，此非天轉之也，實有所以轉乎天者，則在此改過遷善之心轉之而已矣。而此能轉者誰也？即剝極復生之人爲之。<sup>35</sup>

《易》之構成以卦、爻，其中有時、有位、有德、有變、有物、有事、有象、有數、有吉、有凶、有進、有退、有消、有長、有內、有外，而陰陽之變化爲它的關鍵。依董榕的解釋，人心之相對而見有善、惡，並非有二心之異質。而是因爲一切存在之物的本質，都是基於正、反兩面互動所形成的動態的化體。故我們若從身處其間的有限角度去觀看事物時，我們所看到的、我們所想掌握的，都只是一種「事相」。我們必須離開了「當身」的時位，從整體變動的角度來觀察，才能看出在複雜的時、位變化中，一種動態的、具有價值意義的趨向，以及它們之間的關連性。唐英之所以將釋、道二家的因果報應之說，編織進本若無常的世事

<sup>35</sup> [清]董榕：〈《轉天心》樂府序〉，收入唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》，頁201-202。

之中，正是一種將人從當身時位之「物相」中抽離的巧妙。而其將「人心」與「道心」之轉<sup>36</sup>，作為推動因果的基本動力，則更是將佛教輪迴之說，與《易》理作出一種前所未有的結合。

董榕不僅在整體的理念上，作了以上頗為深奧的解釋，他亦運用這番理論，對唐英的劇作，作出鉤玄提要的藝術詮釋，將《轉天心》一劇之題旨情節，與《易》理的結合呼應處，細細托出。

他認為吳明之題壁怨天，由現世中的不滿，竟發展出「怨天」，就陰陽之推移來說，這種自利之心實已是發展到了必會生變的盡頭。如以「象」來譬喻，便如「亢龍之有悔」。於是因「亢極而變」，在下一世中，由陽轉陰，承受了業報上的惡果。然即使如此，「純陰之極，一陽復生」，在極大的逆境中，人無可求，反而容易回到他自身本有之善，於是「善」成為了生命的動力。

我們可以說，這樣一種看法，是將所有「遭遇」的因素，包括人自身的條件、生長的環境、生命歷程中種種偶然性的事件，皆安置於一個由「時」、「空」變化所構合的「象」「位」之中。然而對於人與他的命運來說，這些「遭遇」的因素，都只是「遭遇」的因素，而非決定的因素。因而有所謂「卦無定象，爻無定位」之說。真正能產生推動「象」「位」之轉的，其實仍在人一念之善、惡，此善、惡之感動力，既構成了「人心」，亦透過它本質性的互通，產生關連性的變化，因而於持續的「象」「位」發展中，呈現了「天心」。所謂「轉天心」，在戲劇的表現上，固然可以以一種宗教觀念的形式加以表達。但就唐英這樣深於中國哲學思維的劇作家來說，點出人之身心即天之身心，人心之轉即天心之轉，其實用的正是《易》理。類似的運用，在中國的兵學、史學中，本即有先例，並非自唐英方才開始。但唐英將「輪迴」「因果」的觀念元素納入原本屬於單一世界的時空觀，產生了一種可以以「立體」的方式思維、討論「人」與「天」之間關係的結構，並利用中國戲曲中本已存在的三教參合的方式<sup>37</sup>，加以

<sup>36</sup> 事實上，作者在劇中反覆闡述此一思想，如第十齣〈還鈔〉：「（雜）義氣直沖雲漢，（生）高風可格天心。」；第三十六齣〈降證〉「善惡從來一鏡懸，寸心轉動可回天」、「存仁厚，秉初心到頭。轉天心百千魔劫變鴻麻」、「吳定吳明真面目，天心轉處不差遲」；第三十七齣〈豆圓〉「克循天理天心轉，為甚人間人道迷」、「人心若使圓如豆，動轉天心理不差」；第三十八齣〈豐登〉「丐子回頭醜行遮，到如今天心轉動恩重疊。明朗朗感動了人天洞徹」等，皆是。見同前註，頁240、312、316、318、320。

<sup>37</sup> 唐英有〈功過格序〉及〈太上感應經序〉（見《唐英集》，頁136-138），闡說禍福感應果報之理，凡此皆成為參與組織其劇情結構的重要因素。

通俗地表達，這種作法，則是一前所未有的創新之舉。

對於唐英來說，無常中的有常，其可轉圜之機，即在天人之際。蓋天之轉，非天自轉，而是「有所以轉乎天」的動力。此動力即是「人心」，人心貴在能轉，然而人心何以能轉？則繫乎人所擁有的「改過遷善之心」，且這種遷善之心必要在「剝極復生」的狀況下，才見出它的力量。如劇中人吳定兒，諧音「無定兒」，即是取「無定」之意（與「何時賢」之諧音相對）；而其所以能由一乞兒最終拜官受爵，蔭妻封子，由「大困轉而為大亨」，即在於其能「守其心以信天」，故最終能「信其轉以驗守」。

在唐英劇中，吳定兒雖靠行乞為生，卻是「身窮心不窮，乾淨更灑落」，雖窮苦顛連，自知「必竟是前生業報，也不敢去抱怨那造物偏私」，於是「只是秉正了念頭，作一個正經灑落的乞兒。每日價討得些殘羹剩飯，濁酒渾漿，供養母親。也不愧那跪乳的羔羊，反哺的烏鳥」<sup>38</sup>。可見，即使地位卑賤如乞兒，也有一個「秉正念頭」的職分。乞兒的正經事，就是認真乞討，何況吳定兒還要侍奉一位經他解救來的「別人的」老母。這種想法，雖若無甚深意，然而這種一念之微，即是人心的轉向。唐英在劇中，延續了這種看似輕微的轉折，著墨敘寫了一些吳定兒雖在貧賤之中，卻能一往其誠以助人的細節。而這些都為他日後得意之時，亦能秉德如一，殲叛賊，除民害等種種義行，作了鋪墊。為全劇營造了可以逐步增強其戲劇感染力的氛圍。

唐英之意圖藉世態中平凡人物的一種得自天性的直覺善念，來顯示天心之化成，可以在「品格」的轉變與「運命」的推移中，呈顯出來。這一點造就了他作為「作者」的一種信念。此一信念，實質上即是確認「詩學的正義期待」與「哲學的正義選擇」，是能結合於一種完整的戲劇形式之中，並因而啓導出「化世」的功能的。關於這一點，他的另一位知名的劇作家朋友蔣士銓，在他為唐英《蘆花絮》一劇撰寫〈題辭〉時，亦曾特意加以點明，他說：

嘗歎親其底豫，重華斯可解憂；我無令人，〈凱風〉是以不怨。蓋天下無不是底父母，而古人有獨摯之真誠。故操〈履霜〉以自哀，庶幾孝子；苟誦〈蓼莪〉而不哭，必係忍人。第學士葆爾秉彝，或可涵融自盡；奈愚民忽於天性，必需感發乃堅。此有心世道者往往即遊戲作菩提，藉謳歌為木

<sup>38</sup> 唐英撰，周育德校點：《轉天心·瞰祝》，頁225。



鐸也。<sup>39</sup>

唐英《蘆花絮》一劇，寫的是孔門弟子閔子騫的故事。閔子騫幼時遭繼母虐待，嚴冬季節，以蘆絮製衣，致令他飽受寒凍之苦。然而閔子騫未有一言。後閔父得知真相，怒欲休妻，閔子騫反而跪地為母求情，以「母在一子寒，母去三子單」<sup>40</sup>的道理，說動了父親，留下繼母，於是一家和樂如初。蔣士銓評之云：

哀哀苦語根天性，都是詞人血淚痕。忍凍惟求膝下依，血誠真處有慈闈，  
試看骨肉同袍樂，纔識蘆花是絲衣。<sup>41</sup>

此劇本事出自民間耳熟能詳的二十四孝故事，在《蘆花絮》中，作者把這位歷史上的孝子典範再次搬上紅氍毹，其目的自然是希望能將此孝親故事轉化為動人的戲劇，以打動觀眾，感發社會人心。這種看中戲劇「感格」之效的意圖，與蔣士銓在〈題辭〉中所提出「第學士葆爾秉彝，或可涵融自盡；奈愚民忽於天性，必需感發乃堅」的論法，可謂若合符節。而唐英也正是蔣士銓口中所讚許為能「即游戲作菩提，藉謳歌為木鐸」的一大作手。

### 三、有聲有色有波瀾，演出當場活現——唐英劇作中的藝術創新

前論說到唐英所謂「改崑調合絲竹」，係以崑調為主體，結合絲竹之所長，變崑調之所當變，而仍使崑調不失其為崑調。在他的理念中，崑調的傳統性，實較絲竹更具有建構戲曲「經典性」之條件。而他所體認的「經典性」追求，依前文所分析，哲學性義涵的提昇，實為核心。而也是在這種藝術目的的追求下，我們看到了唐英在崑調傳統性的基礎上，融合絲竹，企圖建構他心目中的一種新舊融合的創新性。以下即依據這一點，分項加以說明：

#### （一）關於戲劇結構方面之設計

就戲劇體製而言，明、清傳奇相對於宋、元南戲與後來的雜劇，由於採用了開放式結構類型，使劇本容量大增，具有高度鋪陳、舒展的特點，在布局安排、

<sup>39</sup> [清] 蔣士銓：《蘆花絮·題辭》，收入同前註，頁 45。

<sup>40</sup> 唐英撰，周育德校點：《蘆花絮·諫圓》，同前註，頁 67。

<sup>41</sup> 蔣士銓：《蘆花絮·題辭》，同前註，頁 46。

角色分配與樂調選擇等方面，有了較大的發揮空間，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。這使得悲、歡、離、合的複雜情節，能從容而充分地舒展，而且向全劇情節曲折奇巧與文詞爭奇鬥妍的方向邁進。如李漁 (1611-1680) 在《閒情偶寄》一書中即認為：「自始至終，離、合、悲、歡，中具無限情由，無窮關目。」<sup>42</sup>然而這種類型的傳奇，也因為發揮空間較大，因此易於產生劇本冗長、拖沓、頭緒紛繁等弊病。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」<sup>43</sup>的新戲劇形式。明代中葉以後，由於過長的傳奇難免使觀眾疲累，在戲劇體製上遂產生了以四折短劇合成一部雜劇，或數種以至十數種短劇合成一部傳奇的作法。如徐渭 (1521-1593) 的《四聲猿》雜劇、沈璟 (1553-1610) 的《博孝記》傳奇等皆是<sup>44</sup>。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。

而自明南雜劇出現以後，劇本的體製，不斷地發生著變化，從一折、二折到七折，乃至十折以上，完全不受限制。從劇目折數觀之，清初雜劇與傳奇已很難判分。清代戲劇往往被論者稱為乃明代戲劇之餘緒，而它也的確是在許多方面繼承了明代戲劇的特徵，但它在劇作內涵與藝術形式上，仍有屬於自身的突破。其中短劇創作的表現，即是極有成就的例子，形成了單折短劇的高峰期。事實上，在清雜劇作品中，折數為一折的短劇，幾佔二分之一以上，甚至有的作家專事此種短劇的寫作，這是一未可輕忽的現象。

唐英所處的「花雅之爭」時期，由於崑曲新戲較少，崑劇藝人不得不對傳統劇目進行進一步的改編，以適應觀眾不斷變化的欣賞口味。他的崑曲創作，受到

<sup>42</sup> [清]李漁：《閒情偶寄》，《李漁全集》第三卷（杭州：浙江古籍出版社，1992年），頁8。

<sup>43</sup> 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。」（同前註，頁71）

<sup>44</sup> 如鄭振鐸 (1898-1958) 曾指出，當時各家以徐渭對於雜劇的影響最大。蓋徐渭不僅於體製上，突破了雜劇一本四折，一人主唱的限制，確立了不拘南北、不拘短長的短劇體製，形式上比較自由靈活，在語言上，本色與文采相兼，全用本色者較少；更在題材上，選擇適切的文人故事以抒懷寫憤，為明清短劇起了先導作用。參見拙作：〈明清抒懷寫憤雜劇之劇構特質與審美形態〉，《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287-384。

了折子戲創作方式的啓發，改變了傳統崑劇動輒幾十齣成規，寫出了不少短劇。《古柏堂傳奇》所收十七種作品中，單折的短劇就有《笏騷》、《傭中人》、《清忠譜正案》、《英雄報》、《女彈詞》、《十字坡》等六種；二折的有《長生殿補闕》；四折的有《三元報》《虞兮夢》、《蘆花絮》、《梅龍鎮》、《麪缸笑》五種；八齣的有《梁上眼》，十二齣的有《巧換緣》，其他如《天緣債》二十四齣、《雙釘案》二十六齣；長幅的，只有《轉天心》，三十八齣。這些翻改地方戲曲劇目或新創的劇作，雖然都用崑腔演唱，但從體製上看，已突破了傳統傳奇、雜劇篇幅的規範與束縛<sup>45</sup>。事實上，唐英的劇作也特別注意如何適應演出的需要。依他自己的說法，即是「酒畔排場，莫認作案上文章」。因而他的劇作，往往能兼顧劇本主旨的需要，與觀賞者的美感需求，「量體裁衣」，根據每一部劇的需要來設計結構。他寫劇，儘可能在有限的時空內集中戲劇衝突，呈現人物情感與事件發生的戲劇性變化。他並不執著於某一事件來龍去脈的鋪陳，而是將精力集中於戲劇性衝突的完成上；兼顧了外部衝突的簡約精鍊，與內部衝突的豐厚細緻。他甚至在崑曲劇本中，用了大量的表演提示。這在傳統的文學劇本中並不多見，反而較接近作為折子戲舞臺演出本的《綴白裘》。

此外，傳奇文學基於歷史發展的原因，其結構形式常見「副末開場」、「沖場」、「出腳色」、「小收煞」、「大收煞」等。開場大都有「一定而不可移」的成規：第一齣總是「家門」，由副末上來唸一或兩闕詞，即所謂「副末開場」或「家門大意」，以表現作者的創作意圖與創作態度。開場之後，一般有若干齣說明的場子，分別介紹生之一家與旦之一家，以及作為生、旦之對立一方的淨、丑等腳色，作為破題<sup>46</sup>。從明初傳奇崛起直至明末，大多數傳奇劇作家拘泥於陳

<sup>45</sup> 以《梁上眼》一劇為例，傅惜華(1907-1970)與莊一拂(1907-2001)之歸類即有不同。傅惜華於《清代雜劇全目》中收錄了《梁上眼》一劇；莊一拂則在《古典戲曲存目彙考》「下編傳奇」中收錄了唐英傳奇三種，即：《天緣債》、《轉天心》、《雙釘案》。然他又在《雙釘案》一劇下標明「又名《梁上眼》，凡八齣」，可見莊一拂是把《梁上眼》一劇當作傳奇收錄的。至於其云「又名《梁上眼》」，自係誤記。而郭英德的《明清傳奇綜錄》，則收錄唐英傳奇五種：《轉天心》、《巧換緣》、《天緣債》、《雙釘案》、《梁上眼》。參見傅惜華：《清代雜劇全目》（北京：人民文學出版社，1981年），頁114；莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（上海：上海古籍出版社，1982年），中冊，頁1293-1294；郭英德：《明清傳奇綜錄》，下冊，頁914-919。

<sup>46</sup> 如李漁於「家門」一項中，曾以「時文之破題」為喻，來論述詞曲的開場，他說：「予謂詞曲中開場一折，即古文之冒頭、時文之破題，務使開門見山，不當借帽覆頂。即將本傳中立言大意，包括成文，與後所說『家門』一詞，相為表裏。前是暗說，後是明說。暗說似破題，明說似承題。如此立格，始為有根有據之文，場中閱卷，看至第二、三行而始覺

規，出腳色的這幾齣場子，僅用於單純地說明人物間的關係，場與場之間互不連屬，各敘一方，使觀眾感受不出戲劇情節將向何處發展。到了清初，傳奇作品則出現兩種狀況：一種狀況仍延續舊習，另一種則是在出腳色時力求簡潔、洗鍊，主張開門見山、環環相扣。這就是所謂的「一起擒題法」，又稱為「一起破題」，或「開手便露奇峰」<sup>47</sup>。「一起破題」的主要目的，在於「迫使觀眾提出問題」，因而須在破題時創作戲劇的設定情境，製造全劇的總懸念，劇作者絕不「顧左右而言他」。凡李漁所提「一人一事」，「一線到底」<sup>48</sup>的傳奇敘事模式，便都是在全劇「起」的部分，即讓觀眾拈住一個端緒，以便能循序掌握劇情。

在這一點上，唐英有些劇作亦是捨棄「家門」，直接進入正題。例如在《虞兮夢》、《英雄報》、《梁上眼》、《巧換緣》、《十字坡》等劇中，主角直接上場，一開始就將觀眾帶入劇情中，讓觀眾順利進入劇中人物的世界中。這些戲劇一開始就沒有冷場、閒場，將衝突激烈的精彩場子加工提高，表現人物在特定環境中的特殊性格。至於《雙釘案》一劇的開場〈本因〉齣，則是由小生扮莊子唸【鷓鴣天】曲牌詞兩首，在與道童的對話中，點明劇情發生的前緣與果報。既發揮了「副末開場」的作用，又如同是正劇前的一個「楔子」。此外有的劇目，雖然也用「家門」，但在全劇開場與結尾上，則別出心裁，增添花樣。如《轉天心》為三十八齣的長劇，但開場的〈豆因〉齣，並非以副末開場，而是藉幾個鄉村野老於豆棚中間話，引出題目，頗有說唱人講故事的意味。這幾個野老看似局外的「旁觀者」與「評論者」，但到了結尾的〈豆棚〉齣，這群野老卻又成為劇中人，並直接對著當事人發表他們的議論，講一回該劇因果循環的來龍去脈。此種前後照應的後設戲劇 (meta-drama) 的手法，等於將作為腳本的文本「作品化」，讓觀眾或讀者，在運用直觀賞劇或讀劇的同時，亦跳出情境之外，思考到這是一部由「作者」向觀眾或讀者發聲的「作品」，有「作者發聲」的明確位

---

其好者，即是可取可棄之文。開卷之初，能將試官眼睛一把拿住，不放轉移，始為必售之技。」參見李漁：《閒情偶寄》，頁 60。

<sup>47</sup> 如李漁就曾將其劇作《憐香伴》傳奇的第一齣，直接命名為「破題」；而在《巧團圓》的第八齣〈默訂〉中，劇中人姚克承的唱詞也曾引進「破題」二字，云：「我病中加病從今起，究竟前番是破題」；及至第十六齣〈途分〉中尹小樓的唱詞，也有「破題」一詞：「漫道受不慣淒涼滋味，只怕這淒涼還是承題破題」。參見李漁：《笠翁傳奇十種》（下），《李漁全集》第五卷，頁 343、362。

<sup>48</sup> 李漁：《閒情偶寄》，頁 8、13。

置，亦有「作品」的獨立性，不受演出所侷限。

至於李漁所謂傳奇「一人一事」，「一線到底」的情節模式，其內在連貫性的表現方式中，除了場次銜接之一氣呵成、舞臺人物上下場環扣相連的流暢緊湊外，劇情發展的「雙線結構」中「對稱性場面」之設置更是一大特色。情節結構的對稱性，使傳奇劇情的曲折與奇幻經過回環往復的變化之後，終歸於勻稱平和。唐英的劇作，大多數亦採用了傳奇中常見的「雙線結構」，即劇情之主、副線交錯進行，刪去了游離於主線之外的敘事枝節。因此，其劇作大都結構緊湊，戲劇性較強。而這種雙線結構的安排，其長處是通過戲劇情境、人物行動的對比呈現，突出人物的性格，有助於人物形像的塑造。如長達三十八齣的《轉天心》一劇，其主線自是以吳定兒為脈絡，許多複雜多變的關目設計，如劇中描寫定兒乞食奉母，並以乞討所得的「葷素零星」為母親歌舞慶壽，此為其「孝」；又寫他拾金不昧，且不受報酬，此為其「誠」；他救了孟窈娘之後暗室無欺，鑿壁為光，此為其「節」；又寫他救人急難，濟弱扶危，代人償債，甚至收留何時賢之母，將何母奉若親娘，代人行孝，此為其「義」。最後，更寫他從戎抗敵，勇殲叛賊，為民除害，表彰其「忠勇」。這些具體情節的層層開展，都藉著過程中觀眾對於「吳定兒」這一人物「形象」的強化而顯得有條不紊。至於副線，則為二品大員何時賢。他貪圖官位，欺瞞謊報，甚至棄養生母，將之拋置於亂葬坑。這些敗跡劣行，與前者兩相對照，更凸顯了吳定兒這個「忠、誠、孝、義、勇」的「大義卑田勝名教」的義丐形像。而另一部《雙釘案》，也以雙線交錯進行。全劇自始至終，將江芸的戀妻棄母、棄妻殺弟，與江芋的勤勞樸實、事母至孝的行為作出對照。結尾還添加了包拯出場訓斥的情節，以紓觀眾、讀者之忿。

再有一項，則是關於結尾。依傳奇體製的慣例，劇末往往以大團圓作收。李漁就曾對「團圓」結局有過一段精闢的論述。他認為為了避免劇作的「大收煞」落入某種徒具熱鬧的窠臼，我們應要求戲曲必須要能做到收結自然、水到渠成；亦即是無「包括之痕」，而兼有「團圓之趣」。他說：

骨肉團聚，不過歡笑一場，以此收鑼罷鼓，有何趣味？水窮山盡之處，偏宜突起波瀾，或先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極信極而反致驚疑，務使一折之中，七情俱備，始為到底不懈之筆，愈遠愈大之才，所謂有團圓之趣者也。<sup>49</sup>

<sup>49</sup> 同前註，頁 64。

因此，傳奇作家往往在結尾之前穿插關目，再加進一番周折。李漁自己所著十種曲，就每每在大團圓之前，另掀起一番高潮。這便是時人所評：「笠翁諸劇，往往於曲終奏雅。」<sup>50</sup>而推求此法之來歷，湯顯祖(1550-1616)的《牡丹亭》<sup>51</sup>，其實即已有之；只不過要到了明末如范文若(1590?-1637?)、吳炳(1595-1648)、阮大鍼(1587-1646)等人，才將它擴大運用而已。至於清初，則更是推陳出新。因就戲劇效果來說，愈是有習慣性的審美期待，愈需要作者精心安排。寫劇的人倘若是在結局的安排上鬆懈了，則整個戲劇效果，便可能功虧一簣。所以李漁說道：

收場一齣，即勾魂攝魄之具。使人看過數日而猶覺聲音在耳、情形在目者，全虧此齣撒嬌，作「臨去秋波那一轉」也。<sup>52</sup>

「臨去秋波」是一種引動觀賞之趣的方法，收場作此，正是欲造成餘音迴盪的效果，而這是劇作家所絕不能忽略的。

唐英在劇中亦正成功地運用了這一手法，使劇本避免落入呆板、乏味的景況。如在《巧換緣》之結尾〈壽圓〉中，唐英刻意安排了張蘊珠為試探洪生，而將他戲耍的一段情事。此外，《雙釘案》之末齣〈雙婚〉，敘寫案情大白，真凶伏法，江芸、江芋兩兄弟分別與王丞相之二女成親。在此時，唐英卻筆鋒一轉，插入了包拯義責江芸孝悌有虧的情節，於一派「紅燭瑞光浮，鳳管鸞笙樂事稠」喜慶氣氛中猛潑一盆冷水。包拯所作的道德評判，其實是將觀眾的感覺帶回到宏觀的角度，避免因為喜劇收場而鬆懈了題目原旨。

此外如《天緣債》之末齣〈償圓〉，敷演張骨董續娶喇叭花拜堂成親，李成龍主持之際，唐英竟別出心裁地插入了「戲中戲」——即以梆子戲班演出《張古董借妻》，淨角大鬧花堂的關目，讓真假李成龍、張骨董、沈賽花一道登場，場

<sup>50</sup> 禾中女史：〈會真第三十〉眉批，見李漁撰，〔清〕禾中女史評點：《意中緣》，收入《笠翁傳奇十種》（上），《李漁全集》第四卷，頁417。

<sup>51</sup> 《牡丹亭》第五十五齣〈圓駕〉中，杜麗娘早已復生，柳夢梅亦高中狀元，又有聖旨賜婚，劇情至此應近尾聲，然杜寶卻偏將柳夢梅以掘墳賊問罪，且要把杜麗娘當作妖怪誅滅，甚至連杜夫人也被他視為鬼魅，劇情發展至此可謂於水窮山盡之處，「突起波瀾」，「一折之中，七情俱備」。對於此一結局，許多評論家稱讚不絕。如《吳吳山三婦合評牡丹亭》即評道：「傳奇收場多是結了前案，此獨夫妻、父子各不識，另起無限端倪，始以一詔結之，可無強弩之誚。」參見〔明〕湯顯祖撰，〔清〕吳吳山三婦合評：〈圓駕〉，《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》（清同治庚午[1870]重刊清芬閣藏版），下卷，頁88a。

<sup>52</sup> 李漁：《閒情偶寄》，頁64。

面十分熱鬧，令人驚喜。至於《梁上眼》之末齣〈義圓〉，作者安排了丑角魏打算「斑衣戲綵」的關目，並讓副、丑各唱了一隻「姑娘腔」與「梆子腔」，亦是在劇尾安插地方戲演出，此種既活絡氣氛，又不致相亂的創新手法，堪稱空前。

除了這種為提振氣氛而有的穿插外，唐英另有一種「以戲說戲」的回文手法。如他在《轉天心》一劇中，於開場之時，曾有「豆棚說閒」的起手，所謂「豆有根兮豆有莢，豆生豆落豆棚知。等閒幾個棚中老，話到天心見轉移」<sup>53</sup>。劇中則有〈算命〉一節，以一大匾豆所包藏的一幅畫，來預示吳定兒的未來命運，取象於碩果<sup>54</sup>。而劇末〈豆圓〉一齣，則敷演定兒平寇立功，封爵受賞，返鄉後，家鄉野老前來道賀，眾人致贈「行心天轉」匾額，又在豆棚中溯及吳定兒父親吳明怨天恨地，而遭一番折罰的前後因果。當時適逢豆花開放，豆莢初肥，眾人乃共觀福果，慶幸能「嘗一嘗豆中滋味，參一參豆裏因緣」。此時，南山道者亦特來賀喜，並取寶鏡照鑑吳定兒，結果鏡中照出吳明，於是點化吳定兒「要知後世皆前世，須識兒身即父身」<sup>55</sup>的一番道理，同時也驗證了豆中圖畫的因果。這些情節的設計，其實乃是為要表顯唐英自序中所言「搬演一棚無聲無形傀儡」<sup>56</sup>以自見志之意。其手法與孔尚任（1648-1708）的《桃花扇》，雖非一事，卻也有異曲同工之妙。

## （二）人物設計、角色配置之創新與其藝術特質之強化

「戲劇體製」雖是戲曲藝術表現最重要的工具，但對於戲劇內在意義的傳達來說，「人物」方是其靈魂。抑且所謂的「人物」，到底在一部劇中是如何被「定位」與被「詮釋」的？在很大的部分，是依據作者的核心創作理念與意圖，所直接決定的。李漁所說的「一人一事」，「人」與「事」雖是一體，但人的內在性格決定了他的外部行動。在藝術表現上，我們期待「因事見人」，但在創作的程序上，則是必須在作者的心中，先形成人物。

不過由於人物也還只是傳達創作意旨的工具，所以整個設計最終仍須回到創作時最初的基本構思 (concept)。在這項構思中，作者必須決定主題的類型，並賦予它符合自己理念的內容。然後才能在所選擇之類型與實質內容的導引下，形成

<sup>53</sup> 唐英撰，周育德校點：《轉天心·豆因》，頁 211。

<sup>54</sup> 唐英撰，周育德校點：《轉天心·算命》，頁 222-223。

<sup>55</sup> 唐英撰，周育德校點：《轉天心·豆圓》，頁 316、317。

<sup>56</sup> 唐英撰，周育德校點：《轉天心·自序》，頁 205。

「人」與「事」的框架。而這些都在作者思考「如何形塑人物」之先，即已初步完成。這與觀眾或讀者，先是直觀的看到「行動」，漸漸進入情境，從情境中體會人物之性格，最終明白整部劇的「意義」，在次序上恰是反轉的。

也正因為如此，當一種戲劇形式，它的工具性裝備皆已大致完成之後，決定戲劇走向的，常會是它的主題形態。這種情形，在具有哲學性發展傾向的劇種中，更屬明顯。唐英之於花雅之爭中，反省於兩種劇種之所擅場，而產生本文所敘及的一種戲曲「經典性」之思維建構，正是企圖在「主題形態」上有所突破。而這項重大的改變，也直接影響到了由此而延伸的「人物設計」。這一點，較之前文所談及的體製改變，關係更為重大。

針對崑調，唐英在「人物設計」上所作的最重要的改變，在於將主要人物身上所具有之「英雄性」加以剝奪。這種「剝奪」，並非將「英雄」降低為「我們」之中的凡人，甚至於將「英雄」替換成反諷的角色。而是要將原本集中表現於一人的「理想性英雄」，轉化為具有不完整的「英雄性」的常人。唐英督陶近三十載，諳於世故，使得他對於世間的常人，有了深刻的觀察。他所謂人之身心即天之身心，人心之轉即天心之轉，即是由「世故」通達於「性理」的一種透悟。而也是在這樣的觀察下，他認識到了地方劇種專在微小人物身上見性情的長處。他所謂「改崑調合絲竹天道人心」，其中的「改」與「合」，以此種「人物設計」上所作的改變，最屬關鍵。

值得注意的是，我們所謂唐英作劇將主要人物身上所具有之「英雄性」加以剝奪，並非意指他所寫的不是「道德英雄」，而是說這些人之於某一件事或某一刻心理展現「英雄性」，皆是人人所能，正如同我們作出與「英雄性」相反的事，也是我們一念之間所可能。我們所以善而能持續，或惡而終怙不改，皆是取決於我們對於「自身命運所繫」的認識，我們從這裏選擇了我們人生的路向，也決定了我們存在的意義。這便是「人心之轉」。

這種道理雖然可以論之甚深，卻不是人人所可論說。實際上，人總依據著他自己所熟悉的觀念、思維與情感方式，時時作出事關重要的抉擇。只是自己不明白這種重要性。唐英遍寫生活中所見、所聞的種種，上至天子將相，下至門子、差役。其所涉及的下層平民百姓，有節婦、妓女，有秀才、武夫，有乞丐、菜販，有商賈、屠戶，有罪犯、竊賊，還有英雄、奸佞。這些芸芸眾生的紛繁瑣事，與世情百態，雖看似平凡人生中的點滴，一經唐英的妙手巧筆，即編織出了《古柏堂傳奇》的動人演劇。在他的敘寫中，這些人、事雖都是樸實無華，但唐



英往往善於從這些貌似平淡無奇的普通人物、事件中挖掘出可以藉「平凡」表現出「珍貴」的戲劇性元素，加以運用，使其成為「有聲、有色、有波瀾」的戲劇場面。

相較於同時期亦以戲曲名家的蔣士銓來說，蔣士銓作劇，是以史家之眼、史家之筆來描繪「社會」、描繪「人物」。所以他注意的是「社會圖像」中的集體，以及「集體圖像」中的個人，一切戲劇呈現，都是建構於作者與觀者的歷史想像基礎之上。這種以歷史觀點來看人的群體，處在價值中心的，是歷史文化的價值；此種價值組建著主人翁及其英雄生活的形式。它不是指幸福與滿足，純潔與真誠，而是指偉大、威力、歷史意義、功勳、名聲等等。若從他的價值觀點來看，則處於人類生活價值中心的，是作為「社會存在的集體價值」，即使「家庭倫理」的價值，亦是以這種方式而被想像的。

而唐英所創作的這類「社會劇」中，則是不存在「驚險」的因素，一切以「記述」的因素為優先——也就是以普通事物與普通人物為基礎，創造出「日常性」(dailiness) 與細節性 (detailedness)。這類以平凡人生為對象的敘寫，並非因置身於世界中而具有意義，而是一種「與世界同在」的觀照；藉此去「體驗」世界<sup>57</sup>。如果以中國的《易》理來說，唐英的社會觀，其實即是一種將不同的人皆視為「萬物」中的一物，而又從萬物之為萬物的角度來觀察「天」的哲學。也就是因為如此，所以從藝術表現上來看，唐英之實踐他所謂「由人心之轉以釋天心，由天心之轉以驗人心」之觀點，創作戲劇，是藉由前文所說的「英雄化品格的不完全表顯」與「英雄化運命的不完全呈現」，來表達出「詩學的正義期待」與「哲學的正義選擇」的融合。在這種表現中，戲劇中屬於「英雄化」的品格，可以「不完全地」表顯於各種形態的人物身上；屬於「英雄化」的運命，亦可以「不完全地」呈現於各種形態的人物運命之中。正如「易象」表徵了萬物的變化，而在變化中，我們看到了人心與天心的轉移。

唐英作劇，除人物塑造的大原則外，他在角色的配置上，也較以前的傳奇有不同的設計。傳統傳奇多以演才子佳人戲為主，因此一般總安排生、旦為主角，

<sup>57</sup> Cf. M. M. Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity," in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*, eds. Michael Holquist and Vadim Liapunov, trans. and notes. Vadim Liapunov, Supplement trans. Kenneth Brostrom (Austin: University of Texas Press, 1990), pp. 151-152; 參見巴赫金著，曉河等譯：《哲學美學》，收入《巴赫金全集》第一卷（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁249-250、253-259。

淨、副、丑為配角，居中發揮調停或破壞的作用。唐英的劇作，則是由許多淨、丑、副所扮演的下層人物，佔據了舞臺的主角地位。丑、淨在這些劇目中，或是襯托生、旦，或是擔綱，不僅烘雲托月，多半還能夠借丑、淨所作所為，結構劇情。當然，這種丑、淨在戲中比例的增加，並受到重視，明顯是受到花部戲曲「角色配置」習慣<sup>58</sup>，以及戲曲發展歷史中各種角色日趨豐滿的整體態勢之影響。唐英劇作，有九部改編自「花部」，因而丑、淨之運用特別明顯。在唐英劇中，這些丑角，較之其他崑曲中的丑角，更具有獨特的藝術特質。除了精緻的念白以外，這些丑角亦具有較多的唱段，一改以往丑角與聲腔無緣的侷限<sup>59</sup>。

唐英對丑、淨的塑造勾勒，極其逼真。舉凡人物的平庸、質樸、善良、卑俗、醜惡等等聲口樣態，皆是栩栩如生。加上唐英對社會世情的深切關注，以及其劇作中所寓有的教化與警世意義，這就使得以往傳奇中的丑、淨作為附庸或點綴的地位大為改觀。這種情形，在唐英之前，李漁《奈何天》傳奇裏，已先有了類似的角色配置的創新。李漁塑造了《奈何天》一劇中「闕里侯」的特殊丑角形象。闕里侯雖家財萬貫卻相貌奇醜，忠厚恬淡卻粗蠢不文。這種以丑角演醜人擔綱當男主人翁，寓勸誡於諷諧，一改向來劇作以正生扮儒雅的作法，營造了絕妙的喜劇效果<sup>60</sup>。唐英與之不同的是，他並非以諷諧的手法製造效果，而是企圖在平凡人的身上，挖掘他所可能有的「不平凡」，甚或「英雄化」的品格。因而就表現形態來說，他的作品比較類似於所謂「低模仿模式」(low mimetic mode)<sup>61</sup>，既與塑造「英雄人物」的「高模仿模式」(high mimetic mode)<sup>62</sup>不同，亦與「沒有

<sup>58</sup> 花部的興起，在一定程度上改變了丑角、淨角的「配角」地位。如《揚州畫舫錄》云：「凡花部腳色，以旦、丑、跳蟲為重，武小生、大花面次之。若外、末不分門，統謂之為男腳色；老旦、正旦不分門，統謂之女腳色。……本地亂彈以旦為正色，丑為間色，正色必聯間色為侶，謂之『搭夥』。」（李斗著，汪北平、徐雨公點校：《揚州畫舫錄》，頁132-133）

<sup>59</sup> 鄒元江：〈論戲曲丑角的美學特徵〉，《文藝研究》1996年第6期，頁84。

<sup>60</sup> 如 Patrick Hanan 即曾指出此種「倒置」(inversion)，乃是李漁在傳奇形式體制 (formal convention) 上的一項創新 (invention)。參見 Patrick Hanan, *The Invention of Li Yu* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), pp. 50-51。

<sup>61</sup> 所謂「低模仿模式」(low mimetic mode)，為文學之另一種模式，其中主人物所顯示之行動力量，大體上與我們自己相類，如多數喜劇與現實主義小說。參見 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1967), p. 34。

<sup>62</sup> 所謂「高模仿模式」(high mimetic mode)，乃是一種文學模式，其中主人物之權威、熱情，以及表達之力量，遠高於我們，但他的作為，仍須服從於社會之評判與自然之秩序，如大多數史詩與悲劇，即屬於此種模式。*Ibid.*, pp. 33-34。

英雄人物」的「反諷」類型有所差異。他所塑造人物的原則，是基於一種「發潛德之幽光」的企圖，也就是思索如何透過戲劇創作，從即使是社會底層的人物身上，尋找使其綻放人性最高光輝的可能，以凸顯堅持道德的價值。而在觀戲過程中，透過感動，觀眾由本身可能高於劇中人物地位的觀看位置，逐漸改變其帶有社會性偏見的視界，轉而產生同情，甚至最終生出一種敬意。

如《雙釘案》中，全劇劇情以江芸、江芋兄弟為兩條線索交錯展開，副角江芋的戲分，實際上比生角江芸多。劇演江芸應試得官，其妻王氏得信，卻故意不讓婆婆康氏與小叔知曉，自己前往任所與江芸相聚。江芋靠釣魚奉養老母，後得知其兄高中消息，奉母命前去尋兄，並斥責兄嫂，遭王氏忌恨。王氏趁江芸外出，江芋酒醉之機，以長釘釘入江芋腦門致死，留下一案。後經許多波折，由包公審理此案，且又牽出另一殺夫奸案。於無奈之中藉神明之力，江芋復生，惡婦王氏正法，江氏兄弟雙婚，一家團圓。劇中，江芋勤勞樸實，為村野小民，但此一丑角，不同於以往只作插科打諢，而是一貫串全劇，為情節發展所繫的人物。且江芋的角色所彰顯的美德，亦正是全劇的主旨所繫。

又如改編自梆子戲的《天緣債》，其中丑角張骨董，乃是劇中主角之一。他因憨厚糊塗，輕易將妻子借與他人，誰知陰錯陽差，賠了夫人又折兵，得不償失。但他質樸可愛，並非見利忘義之小人，與原作中張骨董借妻完全是騙人的把戲不同。唐英在劇中將圖利借妻，改寫成幫助朋友的義行。為了幫朋友李成龍取回前妻妝奩以作應考的盤纏，張骨董一時異想，以財誘妻說服她幫忙，一片熱腸皆是出於割恩全義的目的，因此後來失妻令人哭笑不得，亦讓人同情。誠如劇中沈賽花對李成龍所說的：

你們讀書的人，每日價談經說道，總皆口是心非。將那「天理良心」四字，置之腦後。今妾身所言，實為情理起見，你乃反動疑團，嫚加誹刺。如此看來，不獨辜負了張骨董當日相與你的一片熱腸；連妾身忍恥包羞，仰望終身的癡念，也都灰冷了。相公嘎！我係女子，尚有人心；你乃丈夫，全無天理。<sup>63</sup>

與世上偽君子「全無天理」相對照，張骨董「為友拋妻」之憨直，雖是博人一笑，但糊塗之中，亦有令人覺得其可愛之處。唐英這種輕描淡寫的手法，藉喜劇

<sup>63</sup> 唐英撰，周育德校點：《天緣債·歸試》，頁470。

爲用，實有他高明的地方<sup>64</sup>。

### （三）唐英劇中的主體身影

唐英除了希望藉人情世故的觀察與描繪，寫出人心可與天地相通的變化外，他對於寫劇、觀劇、讀劇、評劇，亦有他獨特的看法。他在《轉天心》一劇的自序說道：

至若僥迂之人，齊東之語，原非操觚自命著作名家，不過於燈明月朗，塵緣紛雜之餘，偕即墨、管城諸君，搬演一棚無聲無形傀儡，聊自娛悅，非敢持贈世人也。<sup>65</sup>

他在這裏，是回應他人可能對他的「不理解」，所以說出了「作者」的心情。也就是，戲是給人看的，因此作劇不能在它的原始動機上，即是「聊以自娛」。劇不僅要有觀眾，作者心中亦要有觀眾。且觀眾是會「說話」的觀眾。作者心中，亦必期待觀眾的反應。但觀眾或許無法深知作者之心，因不知而不賞；或非不知，但是不賞。則在作者，作品仍是作品，身爲作者的「我」依然是讀者，則以此讀者之我，慰此作者之我，雖不足以持贈世人，但燈明月朗，滌盡塵緣，搬演一棚無聲無形傀儡，何嘗不足以自娛？唐英這番話，不僅確立了「作者」而非「編劇者」的獨立位置，顯示劇作家創作劇本時，實是與詩人、文人創作詩文抱持同樣的「言志」態度，且亦說明了在唐英這樣的作者看來，以文學態度創作的劇作文本，其實是有著兩重功能，一是作爲「演劇的腳本」，一是作爲「閱讀的文本」；兩者不相衝突而不同。因而它的欣賞，也應以兩種方式對待。

不僅如此，唐英在爲其幕僚張堅《夢中緣》傳奇作序時，曾回顧了自己二十年西江陶樞生涯與戲劇創作情況，他寫道：「余陶樞西江二十年，量德來珠山湓浦間。無民社之責、案牘之勞，故樂與文人學士相晉接詠。靜處一室，唯優游情事於筆墨」；又說：「余性嗜音樂，嘗戲編《笳騷》、《轉天心》、《虞兮夢》

<sup>64</sup> 如劇中，唐英曾借場上角色之口說：「我好好的一個張骨董，被他們這些椰子腔的朋友們到處都是借老婆，弄得個有頭無尾，把我妝扮得一點人味兒都沒有了，糟蹋了我一個可憐！……若得個文人名士改成崑腔，填成雅調，把你今日待我的這一番好處也做出來，有團圓，有結果，連你我的肝膽義氣也替咱們表白一番，纔是好戲。若仍是舊日的排場，不敢領教，求免了罷！」（參見唐英撰，周育德校點：《天緣債·償圓》，頁 473）可見唐英之改作此劇，確有其「化戲謔以見樸質之好」的用意。

<sup>65</sup> 唐英撰，周育德校點：《轉天心·自序》，頁 205。

傳奇十數部，每張燈設饌，取諸院本置席上聽伶兒歌之。」<sup>66</sup>可見唐英的劇作，常是由他的家班爲之搬演，他並不顧慮是否有機會公開演出。這種不求滿足「大眾」，而樂於席上聽之的創作態度，其實也爲崑劇發展在面對花部日盛的局面時，提供了一個可以選擇的自我定位。前文曾引吳梅的話云：「如唐蝸寄之改易舊詞……，舒鐵雲之自製《簫譜》，不襲金、元之格，獨抒性情，斯又非元、明諸家可束縛矣。」<sup>67</sup>說的雖是「獨抒性情」的一面，非本文所論，但文中所言「不襲金、元之格」，擺落束縛，正是部分崑劇持續文人化的一個方向，不應輕忽。

且在唐英的劇作中，有些劇作，由於題材的選擇，也確有如吳梅所說的「獨抒性情」的意味，其中所隱藏的作者身影，頗耐人尋味。如《虞兮夢》一劇，敘寫項羽自刎於垓下之後，虞姬亦捨生殉難，視死如歸。劇中敷衍項羽死後被封爲烏江之平浪江神，虞姬則化爲散花仙子。由於虞姬當年捐生之時，頸血濺入地下，精魂感化，生出一種奇花，百媚千嬌，類虞姬在生容貌，故世稱「虞美人花」，蔓延天下，到處流芳。劇中並寫虞姬特入陶成居士夢中，與之相識相知。作者借劇中人口說道：

那霸王乃古今天下之豪傑，一旦兵臨垓下，而不能保一虞姬；那虞姬乃古今天下之美人，到了死後，雖留名于宇內，止落得與這些草木同其開落。真乃是斷腸豪傑，薄命美人，千古同一慨嘆！<sup>68</sup>

在表現自己對虞美人花的無限憐愛的同時，亦抒發了他對項羽與虞姬當時一段動人情愛的欽慕之情。更有趣的是，在此劇中，作者自己化身爲陶成居士，以劇中人的身分登場，現身說法，直抒胸臆。這種方式，對於文人作家來說，其實意在凸顯前文所曾提及的所謂「作者發聲」之位置，將劇本之時、空結構多重化，同時也將作者、作品與觀衆或讀者之位置立體化，從而產生較爲複雜的觀賞或閱讀。當然，這種插入觀者、評者，或化現的作者的手法，在每一部劇中的功能是有不同的。如本劇陶成居士登場時有一大段自白，他說道：

願學陶人不學仙，不堪傲世不求憐。半生事業詩囊外，一個珠山五色烟。  
老夫陶成居士是也。陶漁銜命，埏埴酬恩。駐節西江古鎮，皇華北闕。孤臣身無俗累，官有餘閒。不敢以酒爲名，聊且於詩自遣。今當豔陽天氣，

<sup>66</sup> 唐英著，張發穎、刁雲展整理：《夢中緣·序》，《唐英集》，頁348-349。

<sup>67</sup> 吳梅：《曲學通論》，頁304。

<sup>68</sup> 唐英撰，周育德校點：《虞兮夢·賞花》，《古柏堂戲曲集》，頁114。

花柳逢春，這官署中有座珠山，絕頂上有個環翠古亭，公餘游咏其間，頗堪登眺棲止。又隨地即景種些野草山花，為娛目賞心之助。內中有一種虞美人花最多，可愛他色豔香輕，偏反袅娜。今當春晴花放之時，須索步入花叢，賞玩一番，有何不可？<sup>69</sup>

此位陶成居士，明顯就是唐英自己。而這段自白，也表達了唐英吏隱陶漁，詩酒怡情的悠然自得。此處唐英刻意透過「游戲成文」，來一表個人的情志。因此，王文治在其跋語中即指出：「填詞雖文人小技，而性情所寄在焉。」<sup>70</sup>當然從美學的角度分析，在戲劇中作者以自己作為劇作中的主角，有時甚而毫不隱晦地使用真名實姓，這種情形仍是頗為不尋常的。在這類作品中，除了前面所說的一般性的「造成作者、作品與觀眾或讀者間位置之立體化」一點外，由於作者既是劇作中的「敘述者」，同時也是一個「行動者」，甚而在某種意義上，他還是一個「審美者」、「觀察者」或「評論者」，作者可以透過這種詭譎的方式，將自己「傳奇化」，成為整件行為描述的欣賞者，使自己獲得一種理性與審美上的滿足。在這種建構中，作者假設了一種「同情的瞭解」，亦即他希望與這個世界產生對話，希望獲得善意的傾聽，而在與世界對話後，他又站在這個世界的立場來欣賞自己，並於其中獲得滿足。在這中間，存在著不同的身分與角度，並建立了作者所希望的距離與關係。因此這幾個身分具有某種一致性。作者這種將複雜因素介入虛構情境的作法，在唐英的例子之中，實際上是巧妙地運用戲劇的「虛構因素」，藉由作者的發聲，將觀眾與讀者，拉離場景的直觀效果，從而便於將一切事相背後的「哲學意涵」加以提示，所以具有一種「間隔化」的作用。

《古柏堂傳奇》中，單純抒感的作品，則有單折的短劇《笳騷》。該劇寫蔡文姬歸漢事，為作者讀〈胡笳十八拍〉後有感於詩中文姬之悲憤而作。劇中作者雖未採取一種「發聲位置」，作出一種「有距離」的客觀書寫，卻將自己讀詩的感動，化為動力而寫劇，希望以「劇」的方式，來帶動觀眾或讀者。

文姬的悲慘遭遇與幽怨悽惋，一直是歷來文人雅士歌詠的熱門題材。唐英撰此劇，乃是「擬其當年之形神心事，鎔鑄其十八拍之節調遺音」<sup>71</sup>。為了描摹文姬去留之兩難之複雜心緒與親子別離心亂如麻的哀傷悲痛，唐英將〈胡笳十八拍〉揉入劇中，反覆詠唱，將生離之悲的情緒起伏，集中於一折短劇中，淋漓盡

<sup>69</sup> 同前註，頁 113。

<sup>70</sup> [清]王文治：〈恭跋蝸寄居士《虞兮夢》填詞卷後〉，收入同前註，頁 122。

<sup>71</sup> 唐英撰，周育德校點：《笳騷·題辭》，同前註，頁 3。

致地表達出來。據唐英〈題辭〉，此劇寫成之時，正逢一「癡雲蠻雨，月暗更殘」之夜，作者遂即授之家班伶人演唱，演唱時「輕吹合以洞簫。歌聲嗚咽，四壁淒清。予則掀髯而聽，听然而笑，拍案大叫。……歌竟雨歇，江風大作，濤聲澎湃，響震几筵，若助予之悲歌慷慨者」<sup>72</sup>。這種單提點一處，不加枝蔓的作法，為的是將觀眾的注意力，全集中於劇中人情感高亢的一刻，將它抒發至極處，引人入「境」，於是情以類通，作者、聽者、觀者皆可於此剎那間忘卻事相，將中原有的鬱積，一併釋放無餘。

#### 四、結語

前論曾說花部與雅部之於康乾時期爭勝，並非單純聲腔劇種間的興衰更替，其間亦夾雜了俗、雅的品味之爭，與由之引起的美學思想的交鋒。然而如前所云，歷史的發展，證明了花、雅之藝術切割，並非優劣，亦非雅俗之差異，而係因兩者乃分屬不同審美特質之藝術機體，因而兩者間並不具有相互之替代性。然而為了回應花部的挑戰，雅部劇作家們的改革措施，卻讓此一時期的崑劇，發展出了一種既可演出又可純就案頭閱讀的新形態藝術形式。這類戲劇創作，由於一種更趨於文人化的發展，往往在其中具有高度凝練的「哲學性投射」，且在讀者的設定上，更趨於小眾，因而使其作為「文本」之藝術性，更高於其作為劇場演出設計之藝術性。

乾隆時期的崑曲曲壇，雖未能扭轉花部在市場上壓過雅部的局面，然而在若干傑出劇作家的努力下，仍重新綻放了異彩。而也因為這時的文人，仍有其對於戲曲劇作藝術性的美學堅持，崑曲仍保有了它作為「正音」的地位。然而由於這段時期文人觀念中的「崇崑抑花」，其主要心理，皆不外一種特殊文化環境中所培養的審美取向，未能從更廣闊的戲劇學理論，比較花部與雅部實質上在中國戲曲藝術發展的歷史中「分向」的意義，因而花雅之爭，最後轉成花部獨盛，仍只是一市場發展的實質結局；並未有真正的結論。直至近代，由於西方戲劇理論與戲劇形式的輸入，方使此一問題有了重新討論的新視角。藝術之審美性、娛樂性、社會性與作為文化意義之象徵性，皆於不同的論述中，分別被界定與討論。而花部與雅部，也因不同的價值認定，而同時為社會所保存。而我們也是在這種

<sup>72</sup> 同前註。

新的啓示下，回頭看待唐英所思考的有關藝術傳統性與經典性的問題，從而發現少數劇作家、評論家所曾有的深刻的認知。

唐英曾在〈觀劇二截〉詩中說：

粉墨塗開千古面，形神演出萬人心。謾將典籍評真假，觀感逢場自賞音。<sup>73</sup>

「粉墨」是戲劇形式，「千古面」是戲劇內容，「形神」是戲劇造境，「演出萬人心」是戲劇意義。「典籍」是衆人口碑中的名作，「真假」是依據純粹審美價值而有的衡斷，而「觀感」則是當下直觀的審美。唐英這首詩，顯示的是他對於「經典性」的追求。這種經典性，需要形式、內容、造境，而最終則是傳達出「意義」。缺少這一層「意義」，則經典將不成其為經典。只是什麼才是真正的經典呢？這就要回到一場一場的觀賞，看它究竟能否不斷地被觀眾或讀者的審美經驗所證明。

---

<sup>73</sup> 唐英著，張發穎、刁雲展整理：〈觀劇二截（續）〉其二，《唐英集》，頁173。



# 「改崑調合絲竹天道人心」

## ——論唐英之戲劇教化觀與其「經典性」思維之建構

王瓊玲

康乾時期的中國戲曲發展，可謂正處於一個極具變革意味的特殊時期。花雅爭勝，不但給整個劇壇帶來了熱鬧的景象，也帶來了巨大的變數。對於置身其間的觀眾來說，這種變化，撼動了自身的審美習慣與固有觀念。尤其是士大夫階層的知識分子，喜歡雅部還是花部，不僅是個人欣賞的口味問題，抑且在主觀上，被認為事關文化傳統的尊嚴與審美精神的延續。在他們看來，花部擾人耳目、侵害風俗，是典型的「靡靡之音」，與崑曲的中正之聲，是不可同日而語的。而在清中葉文人劇作家中，學習花部戲曲用力最深，最為引人注目的，除了當時的戲曲大家蔣士銓（1725-1784）之外，能吸收花部戲曲唱腔、劇目，並借鑒花部戲曲角色安排等場上表演特點的，另有一人，即是唐英（1628-1756）。唐英精通音律，愛觀劇也愛寫劇，面對世人「所好惟秦聲囉弋，厭聽吳騷。聞歌崑曲，輒闕然散去」的曲壇大勢，在很大程度上突破當時文人士夫「崇雅抑花」的偏見，不僅在自己的歌筵上予「土梨園」以一席之地，且另闢蹊徑，致力於以崑腔曲調，改編與取納當時流行的花部劇目。事實上，唐英的《古柏堂傳奇》，自創作以來，雅俗共賞，傳演不衰，至今仍有許多劇目活躍於戲曲舞臺之上，為我們保留了「花雅融合」的具體軌跡，以及部分地方戲曲聲腔的原始面貌。其中尤值注意的，唐英除了在戲曲形製方面，勇於創新之外，他更在主題的營造上，有著驚人的創解，並具體嘗試將他的理念，付諸實踐。我們若想對康乾之際戲曲發生的這場「花雅之爭」的重大變革有進一步理解，唐英的劇作在思想內涵上與藝術形式上，都有它作為接榫與轉折的意義與價值，不容忽視。

關鍵詞：康乾時期 崑曲 花部 雅部 唐英 《古柏堂傳奇》

## On Qing Dramatist Tang Ying's Didacticism and Canonicity of His Drama

WANG Ayling

The Kangxi and Qianlong periods are usually regarded as critical in the development of Chinese drama. The competition of *Huabu* (regional drama) and *Yabu* (*kunqu*, *kun* opera) not only brought prosperity, but also caused a tremendous revolution in the Qing theatrical sphere. For the contemporary audience, this revolution shook their aesthetic habits and their traditional concepts. Especially for those intellectuals, appreciating *kunqu* or regional drama was an issue not only of personal taste; it was related to the dignity of Chinese cultural tradition, continuation of the aesthetic spirit, or even the fate of China. In their views, the regional drama, which disturbed one's eyes and ears or violated social morality, was a kind of typical "decadent music" and thus not to be compared to the classic melody of *kunqu*.

Among the Mid-Qing literati dramatists, in addition to Jiang Shiquan (1725-1784), Tang Ying (1682-1756) was probably the one who studied regional drama most profoundly, and was the best known for his achievements in blending the performing arts of regional drama and of *Kunqu*. He was a musical master who loved dramatic performances and writing plays as well. Facing the major trend of preferring regional drama to *kunqu* in the Qing society, Tang Ying broke the traditional prejudice of "respecting *kunqu* and suppressing regional drama" by bolstering regional drama at his own banquet, where he tried to combine *Huabu* and *Yabu* by combining the popular plays of regional drama with *kun* operas. In fact, Tang Ying's collection of plays, *Gubotang chuanqi*, was appreciated and performed widely among the literati and ordinary people. Through many of Tang Ying's plays, which are still very popular on the stage nowadays, his distinct skill in "blending *Huabu* and *Yabu*" (*huaya ronghe*) and some original features of the singing tones in regional drama are preserved. It is noteworthy that, in addition to perfecting inventions for dramatic forms, Tang Ying also presented his amazing creativity in the construction of themes, trying to apply his theories to theatrical practice. Tang Ying's plays, as a connecting or turning point in the development of Qing drama, have their undeniable significance and value in content and art form, which helped trigger the significant revolution in the "competition between *Huabu* and *Yabu*."

**Keywords:** Kangxi and Qianlong periods    *Huabu*    *Yabu*    *kunqu*    Tang Ying  
*Gubotang chuanqi*

## 徵引書目

- 巴赫金著，曉河等譯：《哲學美學》，收入《巴赫金全集》第1卷，石家莊：河北教育出版社，1998年。
- 王文治：〈恭跋蝸寄居士《虞兮夢》填詞卷後〉，收入唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》增訂本，上海：上海古籍出版社，1981年。
- 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年。
- 吳長元：《燕蘭小譜·例言》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》上冊，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 吳梅：《曲學通論》，《吳梅戲曲論文集》，北京：中國戲劇出版社，1983年。
- 李斗著，汪北平、涂雨公點校：《揚州畫舫錄》，北京：中華書局，1960年。
- 李放：《八旗畫錄》，收入唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 李紱：《陶人心語·序》，收入唐英撰，張發穎、刁雲展整理：《唐英集》，瀋陽：遼瀋書社，1991年。
- 李漁：《閒情偶寄》，收入《李漁全集》第3卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年。
- \_\_\_\_，玄州逸叟批評：《憐香伴》，收入《李漁全集》第4卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年。
- \_\_\_\_，禾中女史評點：《意中緣》，收入《李漁全集》第4卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年。
- \_\_\_\_，莫愁釣客、睡鄉祭酒合評：《巧團圓》，收入《李漁全集》第5卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年。
- 沙上鶴：〈瀋陽唐叔子蝸寄先生傳〉，收入唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 周妙中：《清代戲曲史》，鄭州：中州古籍出版社，1987年。
- 周育德：〈簡論唐英的戲曲創作〉，收入唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 胡忌、劉致中：《崑劇發展史》，北京：中國戲劇出版社，1989年。
- \_\_\_\_：〈走向雅部——戲曲藝術的一條「絕」路〉，收入胡忌主編：《戲史辨》第一輯，北京：中國戲劇出版社，1999年。
- 昭槿：《嘯亭雜錄》，北京：中華書局，1980年。
- 唐英撰，周育德校點：《天緣債》，《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- \_\_\_\_\_：《轉天心》，《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- \_\_\_\_\_：《蘆花架》，《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- \_\_\_\_\_：《虞兮夢》，《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。

- \_\_\_\_\_：《笱騷》，《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- \_\_\_\_，張發穎、刁雲展整理：《唐英集》，瀋陽：遼瀋書社，1991年。
- 徐孝常：《夢中緣·序》，收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》第3冊，濟南：齊魯書社，1989年。
- 張堅：《懷沙記·凡例》，收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》第3冊，濟南：齊魯書社，1989年。
- 莊一拂編著：《古典戲曲存目彙考》，上海：上海古籍出版社，1982年。
- 郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997年。
- 陸萼庭著，趙景深校：《崑劇演出史稿》，上海：上海文藝出版社，1980年。
- 傅惜華：《清代雜劇全目》，北京：人民文學出版社，1981年。
- 湯顯祖撰，吳吳山三婦合評：《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》，清同治庚午年(1870)重刊清芬閣藏版。
- 焦循：《花部農譚》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》八，北京：中國戲劇出版社，1980年。
- 黃叔琳：《芝龕記·序》，收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》第3冊，濟南：齊魯書社，1989年。
- 楊恩壽：《詞餘叢話》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》九，北京：中國戲劇出版社，1980年。
- 董榕：〈《轉天心》樂府序〉，收入唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 達春布修，黃鳳樓、歐陽燾纂：《同治九江府志》，收入《中國地方志集成·江西府縣志輯》第9-10冊，南京：江蘇古籍出版社，1996年。
- 鄒元江：〈論戲曲丑角的美學特徵〉，《文藝研究》1996年第6期，頁84-95。
- 趙爾巽等：《清史稿》第46冊，北京：中華書局，1977年。
- 劉廷璣撰，張守謙點校：《在園雜誌》，北京：中華書局，2005年。
- 蔣士銓：《蘆花絮·題辭》，收入唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- Bakhtin, M. M. "Author and Hero in Aesthetic Activity." In *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Eds. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Trans. and notes. Vadim Liapunov. Supplement trans. Kenneth Brostrom. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- Hanan, Patrick. *The Invention of Li Yu*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- Nussbaum, Martha Craven. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.