

※文哲論壇※

《地行仙》對《牡丹亭》的因襲與再創造

華 瑋*

一、引 言

《牡丹亭》自明萬曆二十六年（1598）問世以來，「家傳戶誦，幾令《西廂》減價」^①；「文人學士，案頭無不置一冊」^②，遂在明清劇壇掀起一陣擬仿因襲之風。時代較早者，如吳炳（1595-1648）《畫中人》，較晚者如王鏞（1608-1672）《擬尋夢》等，業經前輩學者指出其受《牡丹亭》影響之處^③。筆者近年研究明清婦女劇作，發現清道光年間女曲家吳藻（1799?-1862?）之《喬影》、何珮珠（1819?-?）之《梨花夢》，顯然亦受《牡丹亭》啟發，並與之構成饒富深意之對話關係^④。除此之外，清代戲曲家吳震生（1695-1769）在康熙末年創作《地行仙》傳奇^⑤，其中有三齣不僅在立意與鋪排上刻意呼應《牡丹亭》之〈尋夢〉、

* 華瑋，本所副研究員。

① [明]沈德符：《萬曆野獲編》，卷25〈詞曲〉，收入《元明史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1997年），中冊，頁643。

② [清]林以寧：《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記·題序》（清芬閣同治庚午重刊本）。

③ 參見徐扶明：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年），第四編「影響」，頁231-232；陸萼庭：〈王鏞與《擬尋夢》〉，《清代戲曲家叢考》（上海：學林出版社，1995年），頁53-63。

④ 請參拙著：〈明清婦女劇作中之「擬男」表現與性別問題——論《鴛鴦夢》、《繁華夢》、《喬影》與《梨花夢》〉，收入華瑋、王璦玲主編：《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），下冊，頁616-617。

⑤ 此劇前吳妻程瓊序署「元默攝提格」，亦即（康熙）壬寅年（1722）。

〈冥判〉與〈冥誓〉，更特殊的是，連曲文都大幅挪用湯氏原文^⑥。有關這一點，或許因為《地行仙》一劇在今日十分罕見，以至於迄今尚未見有人指出。筆者因撰此文，一方面藉此新例，豐富有關《牡丹亭》在戲曲史上典範意義的探究，另一方面藉以思考湯顯祖（1550-1616）之「主情」思想，於清初劇壇被繼承發展之軌跡、變異及其社會、文化意涵。

吳震生與湯顯祖和《牡丹亭》之關係匪淺。他曾於雍正年間，以「笠閣漁翁」之名刊刻他與妻程瓊合作之《牡丹亭》批注本《才子牡丹亭》^⑦。此批本闡釋開掘《牡丹亭》「情」的主題，誠發前人所未發；不僅「于才色之事入微」^⑧，特別強調「色情難壞」（色與情的難以棄絕、禁絕），又於性事無所避諱，公然與正統禮教頡抗^⑨。根據批者「阿傍」（程瓊）在〈批才子牡丹亭序〉中所言：

……族先輩吳越石家伶，妖麗極吳越之選。其演此劇，獨先以名士訓義，次以名工正韻，後以名優協律^⑩。武封夫子觀其所訓，始知玉茗筆端，直欲戲弄造化，往往向余道諸故老所談說。余喜其雋妙，輒付柔毫。……率夜一折，分五色書之，不止昔人滿卷胭脂字也。燈昏據案，神悴欲眠則已。……^⑪

引文中的「武封夫子」就是吳震生^⑫。從引文看來，吳氏家族對湯顯祖與《牡丹

⑥ 一般而言，《牡丹亭》的立意與關目對後來劇作的影響較大，而曲文被因襲的情形（不算戲中串戲，演唱《牡丹亭》者）則不常見。根據徐扶明的研究，《介山記》（清乾隆年間刊本）之〈園眺〉一折，「抄襲《牡丹亭·遊園》，或直抄原詞，或更易數字」（《牡丹亭研究資料考釋》，頁249）。這與《地行仙》一樣都是比較特殊的例子。

⑦ 有關此書作者考證及生平述要，請參拙著：〈《才子牡丹亭》作者考述——兼及《笠閣批評舊戲目》的作者問題〉，《中國文哲研究集刊》第13期（1998年9月），頁1-36。

⑧ 〔清〕笠閣漁翁：《才子牡丹亭·刻才子牡丹亭序》（清雍正年間刻本），頁2a下。

⑨ 有關此書情色主題的討論，請參拙著：〈《才子牡丹亭》之情色論述及其文化意涵〉，收入熊秉真、呂妙芬主編：《禮教與情欲：前近代中國文化中的後／現代性研討會論文集》（臺北：中央研究院近代史研究所，1999年），頁213-250。

⑩ 有關吳越石女樂演出《牡丹亭》的記載，可參看〔明〕潘之恒原著，汪效倚輯注：《潘之恒曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年）中所錄：〈情痴——觀演《牡丹亭還魂記》書贈二孺〉（頁72-73）、〈觀演杜麗娘贈阿衡江孺〉（頁205）、〈觀演柳夢梅贈阿荃昌孺〉（頁206），以及〈病中觀劇有懷吳越石〉（頁209）。據汪效倚注云：「吳琨，字越石，徽州歙縣人。……當生於明隆慶末或萬曆初年，詳情待考。」（頁18）

⑪ 《才子牡丹亭·批才子牡丹亭序》，頁1a上。

⑫ 吳震生在己著《笠閣叢書·無譜曲》（清嘉慶中刊本）正文首頁署有「中湖可堂吳震生武封」名號，由此可知引文中「武封夫子」即指吳震生。

亭》的重視顯然有其傳統，可追溯自晚明，而此評本所收納的批語除來自程瓊之外，也有許多來自吳震生本人，可能還包含吳家「諸故老所談說」的內容。另根據〈刻才子牡丹亭序〉，吳震生自述其刊刻動機云：

唐詩云：「知音知便了，俗流那得知。」錢虞山云：「拍肩群輩說文章，詞壇無復臨川叟。」《才子牡丹亭》者，刻《牡丹亭》即刻批語，方知爲才子之書；刻《牡丹亭》不刻此批，便等視爲戲房之書也。有此批而後知《牡丹亭》之作於才子，則世間他本皆不得謂之「才子牡丹亭」也。……我一貧士，則何爲而刻之也？起於憤乎世之無知改作者。嘗見有妄男子，將《玉茗四夢》盡行刪改，以便演唱，齣齣批註其上，覺原本頗多贅言，且于調有出入，又精繡其版，以悅眾目，遂使普天下耳食庸人，只知刪本，而不復問原本。豈知爾於《四夢》，一字不解其意，故敢如此爾。果小有聰明，何不另自成書，而必妄改古人耶！夫《四夢》才子之書，非優師作也。才子則豈以曲調之小誤論也！……湯卿謀夜坐，閱《牡丹亭》，因憶比來所傳：世上演《牡丹亭》一本，若士在地下受苦一日，頗爲不平；其婦丁從旁語曰：「當是遇著陳、杜作判耳。」使見此批，又不知云何！^⑬

他明白指出，《牡丹亭》的真正價值不僅在於它是行之久遠的「戲房之書」，而更重要的還因爲它正是「才子之文」。他心儀湯顯祖，以其知音自命，也對《牡丹亭》改本的大行其道深爲不滿。對於世間流傳之湯顯祖因「誨淫」而死後在地獄受苦的污蔑性說法，他更是氣憤不平。

吳震生博學多聞，既精讀廿一史、理學及佛老，又熟悉唐、宋、金、元詩和宋、元詞曲^⑭。他曾評定劇本等第，因有〈笠閣批評舊戲目〉之作，附於《才子牡丹亭》中；亦且創作傳奇。他的晚年好友杭世駿描述他：

性耽吟詠，詩不下千百餘篇。尤工金、元樂府，熟諳南北宮調，分判節度。凡古今可喜可愕之事，悉寓之倚聲，竟入酸甜之室，行世者凡一十二種。^⑮

「一十二種」應更正爲「一十三種」。吳先於乾隆年間有《太平樂府》行世，收入

^⑬ 《才子牡丹亭·刻才子牡丹亭序》，頁 1a 下-2b 下。

^⑭ 見〔清〕史震林：《西青散記》（臺北：廣文書局，1982 年），頁 181。

^⑮ 〔清〕杭世駿：〈朝議大夫刑部貴州司主事吳君墓表〉，《道古堂文集》（清刻本），卷 43，頁 8a。

十二種傳奇，書前有厲鶚序^{①⑥}，後仍在乾隆年間，此本重刊，補入其早年作品《地行仙》，仍稱《太平樂府》，又稱《玉勾十三種》^{①⑦}。

二、《牡丹亭》對《地行仙》的影響

《地行仙》列入《玉勾十三種》之十三^{①⑧}，《笠閣批評舊戲目》與《今樂考證》著錄^{①⑨}，凡二卷四十六齣。該劇敘述孔豈然與李常在二人，從地仙馬鳴生學得房中術後，別師雲遊，在人間數百年與各式男女、鬼魂、神仙、精怪交往，助其解決情欲煩惱之歷程。未了，孔、李二人與劇中人物弦超、天女智瓊、介象姊、王旻姑、地祇神、韋安道、李湜等於盧駙馬府參見式叉摩尼、觀曇花，一齊皈依了佛法（此劇扉頁題「後曇花」，顯與晚明屠隆《曇花記傳奇》呼應）。第一齣〈仙案〉述傳奇大意云：

【中宮慢詞】【沁園春】魯國儒孫，蜀中常在，共一仙師。得延齡千載，更名混俗；遍遊諸夏，嫵婦生兒。更有弦超，婚兼天女，益壽添精到處嬉。師安道，貞元諮議，后土作嬌妻。（換頭）都稀，隔世劉妻、轉世楊侯遇故夫。把

①⑥ 其序云：「……主人逸情雲上，壯采風高。招盤古髓，思填世界之不平。發菩薩心，願補人生之至欲。於是采甘腴於正史，搜痛快於稗官。……」對吳震生創作之主旨與材料來源作了扼要的介紹。參見〔清〕厲鶚：〈吳可堂十二種傳奇序〉，《樊榭山房集》（上海：上海古籍出版社，1992年），中冊，卷4，頁756。

①⑦ 此十三種分別為：《換身榮》、《天降福》、《世外歡》、《秦州樂》、《成雙譜》、《樂安春》、《生平足》、《萬年希》、《鬧華州》、《臨濠喜》、《人難賽》、《三多全》與《地行仙》。有關這些劇作之詳細內容，可參見郭英德編著：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），下冊，頁922-931。

①⑧ 案：此書今日極為罕見；北京圖書館善本部藏本，筆者親見。另外，浙江圖書館善本部藏有單獨的《地行仙》刻本二卷，下卷末有「重來倒好嬉子編」、「武林田翠舍梓行」二行字樣。本文所引，據浙圖本。

①⑨ 《才子牡丹亭·笠閣批評舊戲目》題「吳又翁作」，評為「上下」。〔清〕姚燮《今樂考證》「著錄十（國朝院本）」載：「吳可亭一種：《地行仙》，一名《後曇花》，署曰：『玉勾詞客十三種之一』，則其所著者富矣，惜不傳。」見《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊10，頁295。姚說「不傳」，有誤。

甄奴重活，李源憐鬼；還胎鄭采，轉看平夷。墓鬼夜叉，猿羊狐狗，與彼淫雷又不奇。扶南體，延州鎖骨，孔、李總該知。^②

全劇一齣一故事，劇情彼此不相聯屬，惟以主角二人分別（或共同）出現聯繫全篇。《牡丹亭》對此劇的明顯影響，見於第十齣〈判冥〉、第十一齣〈導楊〉（即上引文中「轉世楊侯」事）與第二十五齣〈聳尉〉（引文中「隔世劉妻」事）。這三齣戲分別以《牡丹亭》第二十三齣〈冥判〉、第十二齣〈尋夢〉與第三十二齣〈冥誓〉為擬仿對象。茲分述如下：

（一）《地行仙·判冥》與《牡丹亭·冥判》

〈判冥〉齣之曲牌聯套與〈冥判〉全部相同，用北曲【點絳脣】套，押同韻。曲文雖僅少數相同，但幾乎每曲均襲用湯氏同曲牌之曲的部分文字，且立意與排場也十分類似，顯出作者刻意呼應湯顯祖創作的用心——甚至與湯氏一樣地違反了「先白後曲」的北曲體例。此齣場景設於地獄，主角副淨，扮演一殿閻羅韓擒虎之妹。她是觸新特放的冥司，由於「頭殿專司淫殺二端，男王一員清理不來，特地添設女員一位」，凡溺淫欲海者，在池罰飲「死屍汁」，由她監管。「死屍汁」乃貪花縱欲之徒，棺材裏醬水流出者。

齣前描繪地獄景象，再展現女閻王判案，並隨機展開有關全劇主題「情色」的討論，結構方式與《牡丹亭·冥判》類似，主旨也與〈冥判〉相同，所措意者厥為情色的是非應如何判決？湯顯祖的胡判官除了判准杜麗娘走出枉死城，繼續尋夢之外，還裁定趙、錢、孫、李四位貪樂好色男子托生為花間四友（鶯、燕、蜂、蝶）。他的判決既詼諧風流，又顧及人情，麗娘因之得以重生。可以說「冥」判正是「情」判，陰間的律令竟然遠比陽世寬容。胡判官審問花神的一段，不啻是將人間玩花慕色之行，歸罪於天公開花引逗人心之實。似乎湯顯祖在此齣裏已化身為胡判官，假借陰間諷喻人世，既暗示出他在情色「觸犯」正統禮教時所秉持的同情立場，同時也蘊含著他對當權者能夠循「情」而治的期望。在吳震生的擬作中，「胡」判官變成了獨特的「女」閻羅；與胡判官談論情色的花神變成了二位地仙；審理的案件則由趙、錢、孫、李加上杜麗娘，變成了三件牽扯歷史人物婚姻關係的公案。

女閻羅與《牡丹亭》裏的胡判官類似，也是位寬容公正的好官。她手下的鬼

^② 《地行仙》，頁 2b-3a。

卒稱讚她「平心折獄，連受春受剝的鬼都心悅誠服，甘罪無辭」^{②①}；她不但不理會曾經貴為王后的鬼囚關說，還教訓她「既有大權，不能恤隱，就與平人作惡無異」^{②②}；更期許自己：「法無私，要做段陰間忠恕和平雌德政；尙慘毒，讓陽間使勢居心苛刻漢喬才。」^{②③}意思是說要比陽間徇私枉法的酷吏公正仁慈。可見吳震生在〈判冥〉裏，一如湯顯祖在〈冥判〉中，藉由民間的閻羅、判官信仰，創造出他心目中理想的、掌管人世功過賞罰的權威角色，再經由他們的判決，間接透露全劇的情色觀點。

此齣主要情節演述孔豈然與李常在相偕來到地獄，請求女閻王從輕發落兩宗未結陳案。其中一案與魏國宋穎有關，據李常在云：

拓拔魏國宋穎，妻鄧氏，亡十五年，被處分為劉崇妻，托夢別穎。穎往告崇，崇次日卒。穎在陽世又過了二十年，纔死，往視其妻，崇反不容相見，致穎以強佔上控。前任冥司問他反坐，敢求從寬釋放。^{②④}

案宋穎事本《魏書》、《北史》。據《北史》卷二十六：「宋穎，字文賢，位魏郡太守。納貨劉騰，騰言之，以為涼州刺史。穎前妻劉氏亡後十五年，穎夢見之。拜曰：『新婦今被處分為高崇妻，故來辭君。』泫然涕流。穎旦見崇，言之。崇後數日而卒。」^{②⑤}吳震生可能誤記「高崇」為「劉崇」，又增加了宋穎歷二十年仍念念不忘故妻的一段情事。女冥司在瞭解案情後，判定宋穎「雖然所告不實，但為欲見前妻起見，不在人情之外，法有可原」，所以許他托生轉世^{②⑥}。她還預示宋穎將托生於陝西獨孤氏，後與劉崇締結生死姻緣，以和解此案^{②⑦}。當宋問起是否此後還能得見原妻時，女閻王查看注生簿後，表示鄧氏已為男子，不可得見矣。接著她唱：

【油葫蘆】當日呵，你鄧氏花衣玉版開；其時呵，你忒利害，他甜口兒咋著盡情捱。換劉崇弄影陰司內，何曾呵，溜嬌聲感動紗窗外？這可見陰陽變異難拘

②① 同前註，頁 62b。

②② 同前註，頁 61b。

②③ 同前註，頁 62b-63a。

②④ 同前註，頁 63b-64a。

②⑤ 見中華書局版《二十五史》中之《北史》，冊 3，頁 940。又，《魏書》卷六十三記載穎前妻名「鄧氏」，餘皆同。

②⑥ 《地行仙》，頁 64b。

②⑦ 此劇第二十六齣〈助墓〉即演出此事。宋穎轉世成唐代獨孤穆，劉崇轉世成隋朝公主，兩人事詳見《太平廣記》卷三四二「獨孤穆」條。

礙。……^{②⑧}

此曲若與《牡丹亭·冥判》中同曲牌之曲文比較，有幾點具有代表性的特點值得我們注意：一是模仿的刻意性。湯氏原文是這樣的：

【油葫蘆】蝴蝶呵，你粉版花衣勝剪裁；蜂兒呵，你忒利害，甜口兒咋著細腰
捱；燕兒呵，斬香泥弄影鉤簾內；鶯兒呵，溜笙歌警夢紗窗外。恰好箇花間四
友無拘礙。……^{②⑨}

此曲由胡判官主唱，出現在發配趙、錢、孫、李四男為「花間四友」之後。前引之〈判冥〉·【油葫蘆】曲，雖然具體指涉的人物與情境有異，但由「花衣」、「忒利害」、「甜口兒咋著」、「弄影」、「紗窗外」、「難／無拘礙」等詞語的使用，可見出明顯對應的痕跡。事實上，不僅此曲，此齣幾乎曲曲都挪用湯氏部分原文，幾乎達到刻意為湯氏文字安排情境以配合的地步。二是「由虛入實，由雅入俗」的傾向。吳震生將湯氏對花間四友象徵自然界勃勃生意，「展將春色鬧場來」的生動描繪，簡化為男女性事的隱喻描寫，使得原文的多義性因而減低。像這樣由虛構而寫實的傾向，在用真實歷史人物作為判案對象的情況中也表現出來。原劇中，趙、錢、孫、李化為花間四友的審判，顯示湯顯祖要讓人明知是「戲」，不似吳震生筆下宋穎等歷史人物的轉世情仇，故意要讓人引以為「實」。

女閻羅審理的第二宗案件是甄深控告吳婆與其妻屈氏燕好若夫妻情事。她判定「這也還不算損敗風化，瀆亂情禮，上未禁之，下不改絕」^{③①}，故亦准吳婆轉世為男。可見她對非常的情色關係也具有同情包容之心。二案之外，女閻王還審理了王敬則女告謝晦冥婚樂彥輔女的案子（她勸誡王女勿妒）。三案的判決都秉持「不在人情之外，法有可原」的原則，很顯然，就立意而論，《地行仙·判冥》與《牡丹亭·冥判》一樣，在情與法衝突時，也是站在「情」的一邊的。

當然，這二齣戲亦同中有異。與〈冥判〉相比，〈判冥〉對情色主題的討論，有更強的現實批判性與教化意味，並混雜著因果報應的色彩，此亦即前所述「由雅入俗」的表現。此齣中有一長段是孔、李二位地仙和女閻羅論辯有關色欲之事。李

^{②⑧} 《地行仙》，頁 65a。

^{②⑨} 徐朔方、楊笑梅校注：《牡丹亭》（香港：中華書局，1976 年），頁 119。以下凡引《牡丹亭》曲文，俱出此本。

^{③①} 《地行仙》，頁 66a。

指出凡夫皆有色欲，可以原有，女閻王因而強調並非所有色欲皆被懲罰：「色欲也有幾般：或是不惜他人之節，不顧自己之名；或是謀其始而誤其終；或是始於情而終於殺，死後汁水便要淌來〔案：意指受懲〕。除了這個幾般，也有沒汁淌的。」^{③①}緊接著她便有以下數說「貪花之人」的長段曲文：

【後庭花滾】論尋常天未怪，奈諸公忒乖。不管他難瞞住，但胡搥。煞末子竟拋將還倒賴。決沒幾分態，莫要道十分顏色。掌案的，可把那一切貪花之人，數來與兩位聽者。……（雜）男貪花，（副）纏的歪。（雜）女貪花，（副）痒的怪。（雜）胖貪花，（副）哼做堆。（雜）瘦貪花，（副）骨似楷。（雜）長貪花，（副）撚著胎。（雜）矮貪花，（副）額著妳。（雜）暗貪花，（副）知趣乖。（雜）明貪花，（副）恁情奈。（雜）強貪花，（副）整日揩。（雜）弱貪花，（副）頻困怠。（雜）外貪花，（副）生計衰。（雜）內貪花，（副）倫理敗。（雜）學貪花，（副）臂換來。（雜）雜貪花，（副）隨處採。（雜）義貪花，（副）憐再腮。（雜）調貪花，（副）可留得在？哎！滿河兒鯊味佳，淌將來穿地坼。你道為什麼流動了死屍骸？只爲你細推求沒己心，審思量無婉改。^{③②}

試比較《牡丹亭・冥判》中胡判官（淨扮）與花神（末扮）「數花名」的同名之曲：

【後庭花滾】但尋常春自在，恁司花忒乖。眨眼兒偷元氣，豔樓臺。克性子費春工，淹酒債。恰好九分態，你要做十分顏色。數著你那胡弄的花色兒來。（末）便數來。……（末）萱籠花，（淨）含著胎。（末）奶子花，（淨）摸著奶。（末）梔子花，（淨）知趣乖。（末）柰子花，（淨）恁情奈。……你道為什麼流動了女裙釵，剗地裏牡丹亭又把他杜鵑花魂魄洒？^{③③}

湯顯祖在此曲中列舉了三十八種引動人心、勾起情欲的花色花樣，而吳震生則是鋪陳了三十八種貪花好色之人的情狀習性，由「花」到「人」的轉換值得玩味。我們不用在此詳述吳震生的擬作是如何明顯地對應湯氏原作，只看起首處「論尋常天未怪，奈諸公忒乖」，就與《牡丹亭》「但尋常春自在，恁司花忒乖」對；末尾處「你道為什麼流動了死屍骸」，亦與《牡丹亭》「你道為什麼流動了女裙釵」對。在此處我們關注的重點是：二曲整體相比，湯氏原作狀似隨機而發，充滿想像

③① 同前註，頁 68a-68b。

③② 同前註，頁 68b-69b。

③③ 《牡丹亭》，頁 120-121。

的諧趣；吳氏擬作因為旨在數說貪花好色的衆生百態（如上引文中男、女、胖、瘦、長、矮、強、弱），而具有較強的現實針對性與諷世意味（如提到「生計衰」、「倫理敗」等）。

另外，就全劇主題表現與劇情結構論，〈判冥〉雖與〈冥判〉類似，具有「認可情色追求」與「預示全劇結局」的重要意義，但是，前齣戲最後借女閻羅之口提醒二位地仙「以欲止欲」、「執實成非，了空無過」、「身行地上，心踞天巔」^{③④}，這樣的告誡並不見於《牡丹亭》。《牡丹亭》宣揚的是「情至」，湯顯祖義無反顧；《地行仙》鋪演的主要是「情欲」，作者的態度比較複雜矛盾。他最後還是覺得有超越情欲的必要，因而擁抱了佛法。

（二）《地行仙·導楊》與《牡丹亭·尋夢》

從湯顯祖在世時就已出現的《牡丹亭》改本，都是改文以就律，此出發點與吳震生迥然不同。例如陸萼庭論王鑪（1608-1672）《擬尋夢》時指出：王鑪與他的兄長王鐸都深諳聲律，嗜好戲曲，他們是因感到《牡丹亭》不合律，且〈尋夢〉一齣又缺乏層次轉折，才由王鐸倡議在先，而由王鑪改寫完成《擬尋夢》。王鑪根據自己的理解思路把〈尋夢〉重寫一遍，用原調、原韻、原曲牌名，但由於對杜麗娘「尋夢」的理解不同，因此曲文全異，幾乎不襲一字^{③⑤}。時代晚於王鑪的吳震生，在《地行仙·導楊》裏再度回應《牡丹亭·尋夢》，但他走的是與王鑪截然不同的路子。他別創一格，大量襲用湯氏原作曲文，卻以不同的人物與經驗，重複「杜麗娘式」的情欲追求與精神風貌。

這齣戲由小生簪冠道扮李常在，唱【夜遊宮】開始，其作用一如〈尋夢〉之春香，在於介紹將上場人物之心理背景。李指出新任魏州刺史楊彥武，乃隱士楊健之前妻吳氏轉世。他因昔年雲遊時，曾蒙楊健款留數日，故趁今日刺史下鄉勸農之便，引

^{③④} 《地行仙》，頁 70b。

^{③⑤} 陸先生亦指出：王鑪曲文富有動作性，很有戲，但「擬作的根本缺陷，在於並不真懂《牡丹亭》的神色理趣，看似起承轉合，頭頭是道，但與規定情境中麗娘的精神狀態不合，缺少原作中杜麗娘黯然神傷那份力量」。誠如陸先生所言：「《牡丹亭》的『神色理趣』，與它的曲文是分不開的。」改曲文以就律，並不成功。見《清代戲曲家叢考》，頁 61。我以下的討論會說明：有時雖保留《牡丹亭》曲文，但人物與情境改變的情況下，擬作的藝術效果也不一樣。

領他重回故居，與前世兒夫相會。接著，楊刺史上場，李故意擋路，指點他往訪楊健之莊院。刺史於是返回前世故居，見到六旬老翁，依稀記起往事種種，開始「尋夢」：

【嬾畫眉】（小旦背唱）最撩人春意是當年。我記麼西畔低低粉畫垣，怎今來春心猶自欲飛懸？哎！盛冠裳將換了裙衩絹，卻甚故還叫人心好處牽？

.....

【忒忒令】（小旦）那一荅可是藏春塢邊？這一荅似艷香亭畔。想當年薄底鞋兒軟，一天天花叢串，一宵宵蹬月眠。^{③⑥}

僅由以上所引之二首曲子，凡對《牡丹亭》略微熟悉的人大都可立即看出其刻意對應〈尋夢〉的痕跡：

【嬾畫眉】（旦）最撩人春色是今年。少甚麼低就高來粉畫垣，元來春心無處不飛懸。（絆介）哎！睡荼蘼抓住裙衩線，恰便是花似人心好處牽。

.....

【忒忒令】那一荅可是湖山石邊？這一荅似牡丹亭畔。.....^{③⑦}

事實上，〈導楊〉這整齣戲之曲牌、韻腳與〈尋夢〉全部相同，曲文亦多雷同，就連戲劇情境也類似。因為〈尋夢〉也好，〈導楊〉也好，都在尋「情」，亦即尋找個人難以忘懷之美好情感記憶。只是吳震生不是湯顯祖，《地行仙》也不是《牡丹亭》，就作者抽象的立意層次言，〈尋夢〉不啻是在尋覓夢想，尋求合乎自我理想之社會文化精神，而情欲想像的回憶追溯，充其量只能看作〈尋夢〉的表面意涵而已。但〈導楊〉不同，情欲「想像」變成了前世「真實」的情欲經驗；回憶者也由原本之一人增為前世之夫妻二人；美好情欲經驗的緬懷追思，也確確實實成為此齣戲的重點。值得注意的是，前世夫妻今生變作一民一官，一老一少，且同為男性。請看楊健（外扮）與楊彥武（小旦扮）間情感的流動、記憶的交集，再加上楊健書僮（旦扮）一共三人演出這場「尋夢」：

【嘉慶子】（外）是誰家少俊來近遠，遣追憶山妻舊面顏？（小旦）下官自是天下男子，怎麼像起尊闖來？（背唱介）話到其間靦腆。他瞥俺臉，奈煩也天；咱張這口，怎酬言？

（外）像是自然不像。總是大人過於慈惻，致令老夫悲懷昏亂，五色目迷，唐突實深，罪知

③⑥ 《地行仙》，頁 75b-78b。

③⑦ 《牡丹亭》，頁 58。

難道。(小旦)各人心事說說何妨。

【尹令】咱不是前生令春，只是這今生半面。若要來生結願，只當浮生夢見。

(背介)曾被這癡翁，夜夜宵宵抱咱去眠。

……

【玉交枝】似這等荒涼地面，則剛剩茅簷草軒，只笑咱眯睂色眼空相見。(小旦)明放著白日青天，猛教人抓不到魂夢前。霎時間有如活現，打方旋再得俄延，(旦背唱)呀，聽這話兒忽教人面赧。

(小旦)雖是前塵虛妄影事，不知則已，知則如癡如夢，欲笑啼痕先落，三十年前不忍思量著了。若因今生物采，便不念前世形骸，就與富易交、貴易妻的俗人，事異情同，殊為蠢惡。

【月上海棠】匪賺騙，依稀想像人兒見。俺來時寫遠，去也遷延。(外)非遠，那雨跡雲蹤纔一轉，恨峨冠博帶難重縫。(旦)昨日今朝，眼下心前，陽臺一座何時變？……³⁸

以上所引不證自明，此齣除卻道白，襲用湯顯祖原文的程度遠遠超出前述〈判冥〉。雖然如此相似，吳震生的仿〈尋夢〉比起湯顯祖，依舊表現出前面提到的「由虛入實，由雅入俗」的特點。因為「夢」與「前世」，一個純粹是虛，一個儼然是實，就好比一個是夢裏的牡丹亭，一個是眼前的牡丹亭；尋找前世夫妻的設想也很「通俗」，缺乏尋「夢」所蘊含的一種意圖超越現實的主體精神與思想深度；同時，楊彥武是被導引入村園而開始追憶前世之情，遠遠不及杜麗娘追尋的自主、自發與自覺。

儘管如此，〈導楊〉還是有它不能被〈尋夢〉抹煞之處。此齣最突出的地方，竊以為是在於它所表現的，情色可以顛覆等級社會倫理，並且超越傳統異性戀的意涵。已故三十年的愛妻，今生竟然成了自己的父母官，使得同為男性的一老一少、一民一官，彼此情緒波動，不勝眷戀繾綣。性別、年齡以及社會階層的差距都幾乎抑制不住二人間相互的情欲流動，上引【嘉慶子】與【尹令】，以及未引的回憶夫妻從前性生活的【品令】與【豆葉黃】二曲，都是很好的證明。雖然最後，二人因為刺史的「峨冠博帶」而兩情「難重縫」（見【月上海棠】），但是二人縈徊依戀之情並未稍減，刺史甚至委託書僮代為照應前夫：

(小旦)你只以女身自視，女情自比，女職自課，照應的員外好，等他索性享個遐齡。就如

我前生姊妹，今世替身，我怎不把你當個親人看待，……(旦)老爺千秋情種，再世佳人，

³⁸ 《地行仙》，頁 78b-80b。

再三吩咐的話，小的怎敢不依！

【江兒水】可知奴心頓縫，紗帽邊。（小旦）要知道花花草草由人戀，（旦）生生死死由人願，便酸酸楚楚無人怨。（合）待打并心魂一片，頑石三生，守的個三家相見。^{③⑨}

官大如刺史，爲了「情」，可以視草民爲夫君，視奴僕如姊妹，在以情爲重的世界，同性、異性、年齡長幼或階層高低的差異都可以抹平，而男子就連大官也似杜麗娘般深情款款，情不自禁。這或許是吳震生在寫〈導楊〉時想要表現的新意吧！正因如此，與〈尋夢〉相比，〈導楊〉具有更明顯的社會意涵。可惜的是，湯顯祖原作中個人主體精神的高揚，如【江兒水】裏麗娘動人心弦的呼喊：「這般花花草草由人戀，生生死死隨人願，便酸酸楚楚無人怨。待打并香魂一片，陰雨梅天，守的箇梅根相見。」在〈導楊〉情境改變的情況下，原本的文字亦已失去了它令人神傷的控訴力量。受到宿命轉世觀念的籠罩，個人主體精神的力量被大大地削弱與模糊化了。

（三）《地行仙·聳尉》與《牡丹亭·冥誓》

〈聳尉〉敘述長葛縣尉劉立，賢妻久故，心情抑鬱，一日下鄉講約，偶經一所民宅，遇一十五歲趙姓女子如夢魘初醒，突然間指認縣尉即其前世丈夫。在鄉紳慫恿之下，劉立與趙氏再度結親。此齣與前述〈導楊〉的戲劇情境頗爲類似。根據此劇評者的說法，此二齣「相犯而相避」，亦即同中有異，在描繪相近的情況時，能夠不顯重複，所謂「極相類處，偏不分毫合掌」^{④⑩}。具體地說，在〈導楊〉中，刺史訪民宅，發現自己前世舊情；在〈聳尉〉中，則是縣尉訪民宅，民女發現縣尉是自己前世兒夫。前齣最後官民分開，這齣結尾官娶民女回署，民女還與自己前世親

^{③⑨} 同前註，頁 81a-81b。

^{④⑩} 此劇刊本在某些齣後有評，評者不詳何人。此齣〈聳尉〉後評云：「文有不與前文相避，而故與前文相犯者，不相犯不見文心之巧也。文有既與前文相犯，而又與前文相避者，不相避不見文心之變也。極相類處，偏不分毫合掌，故作文之難，非善避之難，而犯而避之之難。又非能犯之難，而以避者犯之之難。既能犯又能避，欲不謂之才子得耶！如此本之〈怜孟〉、〈戰姑〉類也；〈媒韋〉、〈証祇〉類也；〈讞塚〉、〈談屍〉類也；〈諧王〉、〈鸞姬〉、〈游江〉、〈得蘇〉類也；〈導楊〉、〈聳尉〉類也；〈除羊〉、〈曉郭〉類也；〈喻令〉、〈誠尹〉、〈諍卿〉、〈誨鄭〉類也；求一筆之合掌得乎？」（頁 203a-203b）

生之女團聚。

〈聳尉〉襲用《牡丹亭·冥誓》曲文頗多，但襲用的情形與前述〈判冥〉和〈導楊〉例，略有不同，並不是像前二例，把湯氏原作整齣的每支曲子都加以挪用。原本〈冥誓〉的套數是這樣的：

月雲高、前腔、懶畫眉、太師引、瑣寒窗、太師引、瑣寒窗、紅衫兒、前腔、滴溜子、鬧樊樓、啄木犯、前腔、三段子、前腔、鬥雙雞、登小樓、鮑老催、耍鮑老、尾聲。

〈聳尉〉少了一支【月雲高】、一支【瑣寒窗】（作「瑣窗寒」）、一支【紅衫兒】、一支【啄木犯】，以及一支【三段子】，總共少用了五支曲子。

文字上，下引的曲子可以明白顯示吳震生因襲湯顯祖，有時亦十分巧妙。他將湯氏原文鑲嵌在他自己創作的人物與情境中，顯得恰到好處。比如，當鄉紳（丑）與李常在（小生）得知趙女欲嫁與縣尉為妻時，丑問趙母（老旦）其女（小旦）是否已經受聘？接著就是這首曲子：

【太師引】（老旦）並不曾受人家紅定回鶯帖。（小生）喜個甚樣人家？（老旦）但得個秀才郎情傾意愜。（小旦）為記上你年少多情，迤逗俺舊魂難貼。（丑）劉父母現在此地做官，通房的還是舊時侍婢。父母呵，不怕為官歸去路途賒，那舊婢呵，便做小伏低難說。（小生）這事倒好商量哩，本是他舊時根葉，算做異鄉花草填接。^{④①}試比較〈冥誓〉中，柳夢梅（生）問杜麗娘鬼魂（旦）是否已經定親的一段：

【太師引】（旦）並不曾受人家紅定回鶯帖。（生）喜個甚樣人家？（旦）但得個秀才郎情傾意愜。（生）小生到是個有情的。（旦）是看上你年少多情，迤逗俺睡魂難貼。（生）姐姐，嫁了小生罷。（旦）怕你嶺南歸客路途賒，是做小伏低難說。（生）小生未曾有妻。（旦笑介）少甚麼舊家根葉，著俺異鄉花草填接？^{④②}

湯氏原來的「是看上你年少多情，迤逗俺睡魂難貼」，吳震生把它改成了「為記上你年少多情，迤逗俺舊魂難貼」。「看上」變成了「記上」；「睡魂」變成了「舊魂」，十分適合此齣之戲劇人物與情境。像這樣挪借轉化原文的例子還有不少，茲不贅述。

曲文之外，此齣立意也與〈冥誓〉呼應，強調「情」的力量超越生死界限（如

^{④①} 《地行仙》，頁 197a-197b。

^{④②} 《牡丹亭》，頁 170。

趙女所云：「我是今雖隔世，情愛未斷。」^{④③}）。二位作者可以說都比較浪漫地意圖高揚情愛的力量。除此之外，這齣戲還是跟以上討論的二齣相同，體現出「情」可以超越禮法及社會等級次序的涵義。民女主動強勢地追求縣尉之外，當縣尉正為是否可娶「部民之女」一事猶豫不決，鄉紳（可視為社會輿論代表）言道：

（丑）部民之女，不許婚娶，此是後世的事，舊律所無。有情的人就是犯法也說不得，況乎如此等事，不但有情而且有理，就是朝廷知道還要褒獎。老父母竟把色膽放得大些，今日就招了回署。劉曜女、張麗華俱是十二歲受孕，何況趙家姑娘已盈盈十五呢！上司若查問時，治弟們約會三州四縣的紳衿耆老，去遞公呈就是哩。^{④④}

由此可見吳震生編寫此齣時，於情、理、法中「尚情」的意旨。

三、情欲書寫的背後

地仙李常在本事，見於《太平廣記》之《神仙傳》：

李常在者，蜀郡人也。少治道術，百姓累世奉事，記其年，已四五百歲而不老，常如五十許人。……世世見之如故，故號之曰常在。^{④⑤}

「孔豈然」之名，卻不知出於何典？劇首稱孔為「魯國儒孫」，其名是否寓意著「孔子之教豈其然乎」？而「李常在」是否也寓意著「老子（李聃）之思想常在」呢？孔與李，一儒一道的搭檔，長達數百年分頭展開的塵世之旅，最後卻以共同皈依佛法，遠離諸夏作為結束；由入世而出世，成為《地行仙》之戲劇行動走向與作者之思想歸結。我們是否可以這麼說：吳震生創作此劇，雖然表面上展演的是人世間之情色萬象，他關懷思考的其實亦和湯顯祖創作《四夢》一樣，是儒、釋、道三教之價值系統如何取捨？人生以何者為依歸的問題？他作意好奇，另闢蹊徑，不避淫穢；先是極力鋪演各式人畜追逐情欲之眾生百態，末了卻指出「地上行仙不及西方淨土」，情欲的歸結竟似晚出的《紅樓夢》般，「落的片白茫茫大地真乾淨」。此劇光怪陸離之情欲書寫背後所透露的，可能不只是吳震生個人，而是像他那樣英

④③ 《地行仙》，頁 197b。

④④ 同前註，頁 198a-198b。

④⑤ 《太平廣記》（北京：中華書局，1961年），卷1「神仙十二」，冊1，頁85-86。

雄無用武之地的社會邊緣文人，意圖遁世的逃避心理及內心徬徨吧！吳震生在《太平樂府·自序》裏寫道：

鍾自〔嗣〕成序《錄鬼簿》，極言元人雜劇非才子不能作。余既于楊柳庄外構誰園，收伶伎，偶為《生斗足》一劇，付所善優師演之，已而憶眉公作文之訣，一曰「歡喜」，深以為然。又有通閩之士，往還觴詠。香銷燭掄，舍筆墨將無所寄，每日一齣，遂至如是之多焉。雖恐見黜於登場，遂命題之從俗，且自傷湮沒，無所見才，欲姑以此小技，備雲韶一日之用，不得不取人間歡幸喧阗之境，譜入宮商，庶契乎貢禹之言，是為賢耳。^{④⑥}

由此看來，吳震生創作戲曲是因為「舍筆墨將無所寄」，而且「自傷湮沒，無所見才」，乃藉前人所書「可喜可愕之事」^{④⑦}，寄託心中儒生矢志，在現世沒有出路的感受。

根據程瓊為《地行仙》所寫序的署年（1722）來看，吳震生當時二十八歲。他在舉人考試中已有不只一次落敗的經驗，前途茫茫，心中的鬱悶可想而知。由於缺少在現實世界中扮演傳統所標舉的重要政治社會角色的機會，個體情欲的追求不啻成為未遇文人尋找生活寄託，並用以激發生命力，感知自己存在意義的一種方式。而湯顯祖在《牡丹亭》裏所表現的，藉由情欲追求的力度所凸顯與完成的個人自我價值、定義以及塑造，這樣的情觀與人生觀，適可提供予他所渴望的精神慰藉與補償。情欲書寫因而成為他的心靈救贖，所謂「閨房粉黛，賢豪寄感，……才人伎倆，何所不成流連興會」^{④⑧}？《地行仙》裏的生與旦，弦超與天女智瓊，是以理想夫妻的象徵出現劇中的，他倆有段曲文道：

鴛鴦班爭似鸞鳳偶！一任他朱衣紫綬，太古是行監坐守。……轉不如向虛空冥漠尋消受，私心情願捧雙勾。^{④⑨}

這應該在一定程度上反映出吳震生自身心情的寫照吧！雖然表面灑脫似地仙，吳震生在劇作中仍一再重複描述居於社會邊緣之弱勢者，對居於社會中心之強勢者的情欲表露（如〈導楊〉中之隱士對刺史、〈聳尉〉中之民女對縣尉），以及強勢者對

^{④⑥} 《太平樂府》（清乾隆刊本），頁 1a-1b。

^{④⑦} 〔清〕杭世駿：〈朝議大夫刑部貴州司主事吳君墓表〉，《道古堂文集》，卷 43，頁 8a。

^{④⑧} 〔清〕程瓊：《地行仙·序》，頁 2b。

^{④⑨} 《地行仙》，第 26 齣〈助墓〉，頁 207a-207b。

弱勢者之欣賞憐惜之情，從中似乎輾轉透露出他屢試未遇，功名受挫，而對自我價值產生懷疑的存在焦慮。不只在《地行仙》裏，他在許多其他的劇作中，時亦以曲折怪誕而非直述的方式，以情欲相關的情節替代直截的政治內容，表達他對自我人生發展的無奈、自嘲、辯解與補償式的幻想^{⑤①}。但情欲一多，即為情欲所累，糾纏煩惱，精神不得超越，於是兩全其美之計便是既寫情欲，又將其一刀斬斷。此中端倪，可由《地行仙》全劇結尾下場詩中得知：

歲月盡時情不盡，淚痕相映墨痕濃；
屋是主人人是客，怪牒奇觚宛轉通。^{⑤①}

四、結 語

吳震生以湯顯祖知音自命，他極度看重湯氏的文學造詣。他因襲湯氏原文與立意於己作之中，其目的除表現他對湯氏推崇與效法之意，無疑也是在為他自己所珍視，並作為自我認同的「才子」價值與「情」的生命追求辯解。吳的好友史震林曾在《西青散記》裏記載：

玉勾詞客〔吳震生〕常恨情多，夫人則謂：自古以來，有有法之天下，有有情之天下。唐詩云：「不與王侯與詞客，知輕富貴重清才。」才之可愛，甚於富貴，由情之相感，歡在神魂矣。^{⑤②}

吳妻所謂「有情」與「有法」天下的差別，湯顯祖曾在〈青蓮閣記〉裏提出：

世有有情之天下，有有法之天下。唐人受陳、隋風流，君臣遊幸，率以才情自勝，則可以共浴華清，從階升，娛廣寒。令白也生今之世，滔蕩零落，尚不能得一中縣而治。彼誠遇有情之天下也。今天下大致減才情而尊吏法……^{⑤③}

很顯然，湯氏嚮往如盛唐李白所處之「有情」之天下，而對於這種社會與人生理想

⑤① 情欲與權力，在吳震生的劇作中，常常是互相滲透、彼此糾結纏繞的同一體的兩個側面。例如他的《換身榮》一劇就敘述戰國時武都鄭藐，在觀音幫助下變為女子，因而得到蜀王寵幸，被封為王后，從此發跡變態，得以報效國家並報復曾欺負他的土豪劣紳；蜀王對鄭藐的情欲，是後者權力的來源。吳氏其他劇作亦多涉及情欲與權力關係，此處無法細論。

⑤② 《地行仙》，第46齣〈會疊〉，頁387a。

⑤③ 《西青散記》，卷2，頁176。

⑤④ 徐朔方箋校：《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，2000年），冊2，頁1174。

的追求，在清初吳震生所處的時代，相較於晚明，已經是更難實現了。

《地行仙》擬仿因襲《牡丹亭》之處，即旨在發揚湯氏原作所宣揚之「情至」精神。吳震生敘寫數個男女人物（如宋穎、楊彥武與趙女）的情感經驗，意圖再現「杜麗娘式」超越死生，「但是相思莫相負，牡丹亭上三生路」的情欲追求。但吳作由「尋夢」轉為追尋「前生愛眷」，且強調情欲追求或可不計性別年齡、無視官民界限、打破等級社會倫理。總括而言，三齣擬作體現出「由虛入實」與「由雅入俗」的傾向；較之原作，思想性與哲學性有所減弱，但現實性與社會意涵不但並未稍減，反而更形突出。

清初之社會與文化思潮，大體而言已與晚明的浪漫精神漸行漸遠⁵⁴。湯顯祖在《牡丹亭》裏所表現的，藉由情欲追求的力度，凸顯個人生命價值並完成自我定義及塑造，這樣的情觀與人生觀，在清初以經世致用的實學為重的社會文化氛圍中，一方面已更加難以實現，另一方面也難免要出以不同的（或更有效的）表達方式。考量這樣的背景，吳震生無論是重新詮釋「才子」《牡丹亭》，還是在《地行仙》中藉由文、意的複寫，召喚湯顯祖以及晚明，應當都是有其深意的。他巧妙地從傳統中尋找奧援，在前朝戲曲經典《牡丹亭》中選擇了〈尋夢〉、〈冥判〉和〈冥誓〉三齣之曲文、立意，作為自己挪用轉化與呼應對話的基礎。因為這三齣，不只在《牡丹亭》劇情結構上舉足輕重，從而讓此劇的觀眾讀者留下深刻印象，更有其特殊的象徵意義：〈尋夢〉是尋「情」，〈冥判〉是「情」判，而〈冥誓〉是「情」誓。它們所表徵的，正是湯顯祖在《牡丹亭·題詞》裏所高舉的「第云理之所必無，安知情之所必有邪」的「夢直可尋，情至則不問死生」的精神。吳步湯之後塵，以湯為典範，不啻是想在文學想像的國度裏高舉「情」幟，以有「情」之天下，取代現實之有「法」、有「理」之天下。只是作為文學家，湯氏寫情，是無中生有，而能恍惚、超越，吳震生轉趨於實，且重於欲，因而大大減少了讀者、觀眾參與想像「情」的可能⁵⁵。

⁵⁴ 「浪漫」一詞的意義，這裏借用王崗的說法，指的是：「注重個性、注重主觀性和非理性、強調自我表現、崇尚想像和感情。」見王崗：《浪漫情感與宗教精神——晚明文學與文化思潮》（香港：天地圖書有限公司，1999年），頁262。

⁵⁵ 參見湯顯祖《牡丹亭·題詞》：「情不知所起，一往而深。生者可以死，死者可以生。……」吳震生將湯氏「不知所起，一往而深」之情，演繹成前世今生的通俗想像，反而減少了讀者與觀眾對「情」的主動思索。

襲用戲曲經典的曲文、立意或排場，有些類似詩文中的運用典故，等於是為自己的文本創造出另一度空間，引發讀者或觀眾在閱讀、觀賞時，由一生二，在現在與過去的記憶中遊走，也在察覺同中有異、異中有同的過程中，不斷產生好奇而保持詮釋的態度，進而開始反思重複的意義，從而深化現有文本以及原有文本的解讀。正因如此，本文所討論的《地行仙》因襲《牡丹亭》之例，誠不能簡單地視為抄襲，而是有其積極的「再創造」意義；它或可幫助我們見微知著，理解文學經典存在的價值，以及個人與經典對話、對它重新詮釋、改造的社會與文化意涵。