

# 評點、詮釋與接受

## ——論吳儀一之《長生殿》評點

王璦玲

中央研究院中國文哲研究副研究員

關鍵詞：評點 接受美學 洪昇 長生殿 吳儀一 傳奇

### 前言

自從詮釋學之「詮釋」觀點被運用於解釋作者與作品，乃至於作品與讀者的關係以來，作品的接受史 (reception history) 即成為文學研究另一項新的取徑。文評家不再專注於「文本」，將文學文本本身當成具有獨特的美學作用的本體性的客體，而是轉而強調文學文本的語用作用 (pragmatic function)，其中「接受主體」 (the receiving subject) 在「作者 文本 讀者」的傳播結構中，扮演著主要角色<sup>1</sup>。接受美學強調文學是為讀者（接受者）而存在，文學存在於讀者的閱讀（接受）之

---

本文曾受邀於二〇〇三年五月在美國耶魯大學 (Yale University) 所主辦之 “Poetic Thought and Hermeneutics in Traditional China: A Cross-Cultural Perspective” 國際學術研討會中宣讀，謹致謝忱。

<sup>1</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), p. 54. 關於接受美學理論之研究，可參見 Elizabeth Freund, *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism* (London and New York: Methuen Co. Ltd., 1987); Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction* (London and New York: Methuen Co. Ltd., 1984); 單德興：試論小說評點與美學反應理論，《中外文學》第12卷第3期（1991年8月），頁73-101；方欣：接受美學研究述評，《江蘇教育學院學報》第16卷第4期（2000年10月），頁72-82。

中。文學的特性在文本中只是一系列潛在的要素，只有經過閱讀才得以實現，成為現實的存在；作品的審美特質是在閱讀中發生與顯現的。如伊瑟 (Wolfgang Iser) 的接受美學理論認為閱讀包含一種文學作品結構與接受者之間的相互作用，即作家創造了文本，但文本只提供了某種文學性與文學價值得以實現的潛在可能結構。這種文學性與價值的實現，有賴於讀者的創造性閱讀，而正是讀者的審美閱讀，文本所包含的潛在性得以現實化，從而使「文本」呈現為「作品」。因此，文學作品作為讀者的審美對象，並非僅是一客觀的，指稱外在現實的文本，而是在讀者閱讀文本時與文本交互作用而形成的一個綜合體。作品的「意義不確定性」與「意義空白」促使讀者尋找作品的意義，從而賦予他參預作品意義構成的權利。這種「意義不確定性」與「意義空白」使得作品存在一種依附於文本的「召喚結構」(structures-of-appeal) 即召喚讀者參預作品意義之共同創造及審美對象之建立的內在結構<sup>2</sup>。換言之，「意義」既不能在讀者主體也不能在文本客體中直接把握與直接呈現，讀者一方面遵循著文本的模式進行文本解讀，另一方面則可以以某種方式依個人的詮釋填補空白。文本所提供的是「提示」或「指示」，而讀者所進行的，則是一種具有意向性的意義詮釋。意義乃是「文本符號與讀者的理解行為相互作用的產物」，「隨著文本與讀者融合於同一個情境，主體與客體的劃分即不再有效。如此說來，意義不是一個需要界定的客體，而是應當去體驗的效果」<sup>3</sup>。此過程中必然產生讀者閱讀文本時對文本的可能的共同經驗與必然產生歧異的詮釋差異。而也正是這種意義的「不確定性」與其中存在的「空白」，使得作品所面對的閱讀大眾，隱含了多樣化的讀者。面對著「閱讀」所容許的詮釋差異，伊瑟提出了一個重要的概念，即是所謂「隱含的讀者」(the implied reader)<sup>4</sup>。「隱含的讀者」這個概念的意指，包含著「文本的」與「經驗的」兩方面，就「文本的」一面而言，它指的是「一種召喚反應的結構網絡，驅使讀者去把握文本」<sup>5</sup>，而就「經驗的」一面言，這種反應的可能必須藉具體的「讀者閱讀」加以實現。伊瑟在理論上透過這個概念，把「文本潛在意義的先期結構與讀者在閱讀過程中對這種

---

<sup>2</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, pp. 165-167.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>4</sup> Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974), p. xii.

<sup>5</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, p. 34.

潛在意義的現實化結合起來」<sup>6</sup>，藉以區別與劃分「讀者作為文本結構的角色與讀者作為結構行為的角色」<sup>7</sup>。

伊瑟採用現象學的藝術理論，強調時間性 (temporality)、不定性 (indeterminacy)、互為主體性 (intersubjectivity)，以及文學傳播的三元結構 (triadic structure of literary communication)。所謂「三元結構」，即指作為藝術之端 (the artistic pole) 的文本、作為審美反應之端 (the aesthetic pole) 的讀者，以及兩者之間的互動。在文學作品所具有的兩端中，藝術之端，指涉的是文本及其成分；而審美反應之端，乃指讀者；至於文學作品之產生，則係來自彼此之互動，而非二者中的任何一個<sup>8</sup>。亦即是，讀者在閱讀文本時，面對許許多多的語言符號，他透過個人的努力，從斷裂零碎的文本成分中，連結縫隙，建構「一致性」(consistency)，以使文本「具體化」或「實在化」(concretization or realization of the text)，並運用個人的想像來選擇、排列、組合，試著獨立建構文本的意義，以滿足人類與生俱來追尋「整一性」想像的欲求。此文學傳播的三元結構，呈現出閱讀過程的三個互相聯繫的方面：首先是具有圖示架構與確定層面，並包含若干不定性質素的文本，它構成產生意義的潛能；其次是讀者閱讀文本的過程，通過綜合的與持續性的建構活動，完成審美客體的構造與具體化；最後則是產生與制約「文本—讀者」相互作用的條件。

伊瑟指出，「不定性」是語言與文學傳播中的必要因素，「文本」與「讀者」之間的失衡 (asymmetry)，造成文本在解讀時存在差異的空間，而讀者在其閱讀時，即是以「填補空白」的方式，遂行其「詮釋」的基本需要<sup>9</sup>。因此，就文學傳播而言，「不定性」引生不可或缺的召喚，促使讀者涉入文本並對文本反應。文學文本獨特之處即在於它擁有不固定的詮釋可能，因而提供了空間等待讀者來填補、完成。讀者為了掌握文本，有意無意間藉著投射一己的習性與預想

<sup>6</sup> Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, p. xii.

<sup>7</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, p. 35. 伊瑟對於「隱含的讀者」這種複雜的辯證策略，雖使得伊瑟著作中在涉及概念的「現象學讀者」與「經驗的」或「歷史的」讀者之間的區別時，變得模糊，如 Elizabeth Freund 即指出：「這個定義還迴避了一個問題，即究竟哪種讀者決定著文學意義的生產。也許這就是用隱含的讀者概念來說明這個模式，特別是說明制約文本—讀者相互作用的條件，不能盡如人意的原因。」但此種依文本的「制約作用」而定義的理念化讀者，雖與實踐中的「讀者」意義不同，仍有它在理論上存在的必要。參見 Elizabeth Freund, *The Return of the Reader*, pp. 141-148.

<sup>8</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, pp. 56, 60.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 165.

(preconception), 來連接不相連貫之文學客體的不同方面。而也正因各人的習性與預想都是獨一無二的, 所以每位讀者具體化後的文學作品也就彼此有別。這說明了「詮釋」的豐富多樣, 以及「文本閱讀」的不可窮盡。而同一讀者對同一文本的「首度閱讀」與「再度閱讀」, 也會有所不同; 因為他的再度閱讀必會受到以往閱讀以及不同閱讀所連結之人生經驗的沾染與影響, 由此產生了歷次閱讀經驗的「不可重複性」。基本上來說, 讀者的主動介入閱讀過程, 促成了文本的虛幻面向 (virtual dimension), 並賦予文本真實感。至於在此所說的「互為主體性」, 根據伊瑟的說法, 是來自在閱讀或詮釋的作為中讀者的主體性與作者的主體性之間的互動, 從而產生的一種交集可能。而正因為沒有一個讀者是純然無染的, 讀者帶進文本中的, 是他的先期理解 (pre-understanding), 而在互動過程中, 文本既引領了讀者, 亦創造地參與了文本的詮釋, 因此, 閱讀過程可以說是帶著「虛幻地詮釋性的」(virtually hermeneutic)<sup>10</sup> 性質。

此外, 伊瑟還強調「閱讀文本」既然「包含了理解文本, 或理解文本尋求傳達的是什麼」, 所以也應是「一個語言的行動」(a linguistic action), 其中的三要件即是: 文學文本研究的「背景資料」、「組織策略」與「實在化」(the repertoires, the strategies, the realization)<sup>11</sup>。「背景資料」由歷史的、社會的、文化的典律與文學典故組成, 也就是「文外的現實」(the extratextual reality), 其特徵為基礎性。而當我們把這些成分從原先的脈絡 (context) 中挑選、抽離出來時, 並未完全切斷其舊有的關連。至於把它們移植入文學文本的這個動作, 則把它們放進新的脈絡, 在其中勢必產生新的關連。不同的連結背景資料的方式 亦即文本策略 (textual strategies), 同時亦創造出新的關連與意義<sup>12</sup>。大體而言, 「組織策略」的作用有二: 首先, 是結合來自歷史、社會典律與文學傳統的材料, 並結合「各種不同視角所形成的整體系統」 其中最明顯的就是「敘事者」、「角色」、「情節」、「讀者」等四個視角 用以激發讀者自己的組合, 從而建構文本的意義。而此建構方式是「由他在閱讀的時間之流中變動不居的角度來決定」的。其次, 是為讀者自身建立一個閱讀時的對等系統, 以此對等系統來「作為超越性的有利角度, 能看穿所有被形成的立場」<sup>13</sup>。

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 99.

文本的背景資料與組織策略是逐漸開展的，無法在任何一個單一的閱讀時刻中完全掌握，所以讀者與文本的互動中，「時間」扮演著必要的角色。「閱讀」是在時間中發生的事件，是個歷時的過程，而且由文字媒介所呈現；「閱讀行為」就是讀者對於文本的連續性處理。當然，文本的特色既然是其不定性，因而需要「讀者的想像來賦予形式，使文句的順序在結構上預現出各個連結之間的互動」<sup>14</sup>，讀者涉入閱讀的時間之流，無可避免地對未來的文本產生期盼，並產生部分的實現與不斷地修正、再期盼、再修正、再期盼。事實上，在此閱讀過程中，讀者一直擺盪於「牽扯」與「超然」、「介入」與「旁觀」、「形成幻覺」與「破壞幻覺」之間。而讀者從一個文本視角游移，轉換到另一個文本視角，形成一種游移觀點(wandering viewpoint)，此種游移觀點把文本切割成不同的方面，讀者在這些不同觀點間轉換，強迫自己去綜合文本<sup>15</sup>。因為在閱讀進行中我們絕不可能把握文本之整體，它只是一系列變化的觀點，每一個觀點就其自身而言都是有限的，所以必然要推進到新的視角。這就是由讀者「實現」整個情境的過程。讀者在文本不斷變換的視角之間游移之際，力圖將文本的各個片斷拼合成一幅完整的圖象，如此一來它的理解行為就「結構化」了。當讀者的觀點在文本的片斷中游動時，他專注於某一視角就會構成一個主題（或前景），而其他視角則成為視域（或背景）。如果他繼續游動，先前的主題就會變成視域。好比旅遊者在旅途中穿越不同的視角，變換著主題與視域，這些都是由讀者不間斷的想像所完成的。讀者把這些片面加以組織並解釋它們之間的聯繫，這種持續彌補斷裂的活動最終會形成一種綜合，我們稱之為「理解」或「意義」。總之，游移觀點作為文本與讀者之間的轉折，可以說連結了文本相對客觀的「互為主體性結構」與讀者對文本的主觀性實現。讀者在閱讀過程中綜合並理解他所處理的材料，並通常對文本形成一個概略的看法，而在此閱讀過程之後，讀者建立了一個不同的、超越的建構，因為它不僅是與任何特定閱讀時刻的任何特定產物有所區別的建構，而且也是綜合所有文本視角，超乎任一文本角度之上的建構。對文學批評家來說，這個建構的結果所產生的「一致性完形」(consistent *gestalt*)就是他對文本的「詮釋」<sup>16</sup>。

<sup>14</sup> Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach," *The Implied Reader*, p. 277.

<sup>15</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, pp. 108-118.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

伊瑟對「閱讀」與「文本」間關係的分析，使得我們面對文本時，我們同時也面對著「文本的閱讀」，而「文本的閱讀」及「文本閱讀之可能」同時成為我們分析之對象；詮釋學成為增進批評研究法之一種發展方式。而亦是在這種新的研究趨向下，我們對於文本閱讀可能中「條件」的差異具有新的關注。尤其在接受史的研究中，對於特定時點上具有「文學能力」(literary competence)<sup>17</sup>的評論者，他們在成為一「有知識的讀者」(the informed reader)<sup>18</sup>的身分時，他們所建立的「可操作的」一致性觀點為何？更是一極關重要的觀察重點。這種研究對於詮釋理論的建構，可以提供重要的範例。而也就在這種需求下，我們可以理論性地理解，中國以「批註」方式結合文本的「評點作為」，成為可以運用詮釋理論加以分析之絕佳題材。

大致而言，「評點」成為一項慣常採用的批評方式，其出現形式，常是序跋、眉批、行間夾批、雙行夾批或齣批，而這些評點在詮釋策略的特徵，最顯著的就是其時間性、「散漫性」(randomness)與視點游移性，以及正文與評點兩者結合對讀者產生的效應。這些評語除了展現文評家對文本的個別閱讀之外，在最佳的情況下，甚至成了典範式、正典式的讀法。此種情形佐證頗多，不單單見於評點者本人明白道出的目標，也可見於後世對於此一文評或評點本的普遍接納。甚至這評點本可以是後世最風行或唯一通行的版本。這些評點由於產生自特定的歷史、社會、文化脈絡，故其所表現出的批評原則，若不是符合當時的文化氛圍、文化環境，就是呈現出一種意欲指引、教導評點者心目中的讀者如何從事文學鑑賞的企圖。不僅如此，這些評點本在文學史以及文本接受史上的流通與風行，卻又可以弔詭地完全消聲匿跡，這些現象本身亦是值得研究的課題。而值得注意的是，在目前所說的此種研究的趨向？，一種文類的經典名著，由於它長時期被不同時代的讀者以各自的審美角度去經驗著，同時又不斷被文學的研究者加以反覆地詮釋與批評，故其被接受的歷史更易成為此項研究的重點。對於中國傳奇的戲劇文類而言，類如洪昇(1645-1704)的《長生殿》，正是其中一項值得關注的焦點。有趣的是，就在《長生殿》的作者完成其偉大的劇作不久，這部作品即受到作者的好友吳儀一(生卒年不詳，1692年前後尚在世)的重視，加以詳細地

---

<sup>17</sup> Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1975), pp. 113-130.

<sup>18</sup> Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980), p. 48.

批註，而且作者與批註者之間早已有了明顯的對話。這使得這部作品一開始就被「作者」與「讀者」以不同的兩個角度加以理解與詮釋。在這？，使用了「理解」與「詮釋」兩詞加以討論，是因為「理解」在理想的狀態下，是透過邏輯思維對於作品的一種認知，這種「認知」，是採用「分析」與「比對」的方法，而且對於「認知」活動的進行與結果，大都是透過規範性的語言加以表達；至於「詮釋」，則是站在一個整體觀看的角度對於文本作出屬於「意義」的整體性論述。以一個具有研究基礎的評者來說，除了初級的「感知性閱讀」(perceptual reading)<sup>19</sup>之外，他常是盡可能先對文本預作議題式的分析與理解後，繼而才進行一種作品意義之整體性的掌握與詮釋。

也正因為「詮釋」是作者、文本與讀者相互作用的過程，文學作品經常是以間接的隱晦的方式表現語言「能」與「指」間的潛在關係。而這種表現方式，須受到文學形式本身與文學規範的制約，讀者只有通過積極參與而非被動的閱讀，才能避免對文本產生幼稚或膚淺的見解。故「詮釋」正是這種積極參與的有效憑證，讀者可以藉助於對文本的詮釋達到語言「能」與「指」間潛在關係的實現，並可以藉著對文本的詮釋，感受作者通過作品對自己施加的某種約束力量，同時亦可以衝破這種束縛將「作品」變成作者、文本與讀者共同創造意義的遊戲場。

我們從研究上發現，當評點者與作者是同時代之人，甚至是同道友好如洪昇與吳儀一時，他們在創作與評點時對於文本之背景資料、理論基礎的「理解」是較為近似的。而在此近似的「理解」基礎上，評點者對於作者作品意義之「詮釋」也可能較為接近作者之原意。事實上，吳儀一在發表其詮釋意見之時，是扮演著一種介於「讀者」與「作者」之間的略近於「旁白者」的身分。就「詮釋」本身而言，它無疑是讀者閱讀作品時一種將自己放置於「作者」地位的假想陳述，而吳氏亦試圖按照中國傳統「經」與「傳」的模式編織「詮釋評點」與「作品本身」的關係。不過，對於吳儀一之評、改本，洪昇雖表讚賞，但作者以美學原則作為一種創作信念，與批評者經由審美經驗企圖掌握藝術特質的這兩者間，理論上仍然可能存在一種「視界」(horizon)上的差異。也就是說，他們對於藝術的理解雖然有所近似，但其所延伸出來的詮釋，是否有時亦會存在因「地位」差異而產生的不同？或是，在另一種狀況，如作者在「評本」出現之後，又作了「評本」的讀者，致使兩人經由對話，從而達「視界融合」(fusion of horizons)的可能，此一

<sup>19</sup> Cf. Robert Hans Jauss, trans. by Timonhy Bahti, *Towards an Aesthetic of Reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), pp. 139-148.

情形是否可能？亦是一值得探討之問題。

總之，談到文本詮釋，必然牽涉到「讀者」與「作者」之間、「作者」與「作品」之間的問題，而加上評點者的參與，則必然更形複雜。正緣於此，本文研究之原始動機，在於說明洪昇劇作之思維脈絡，與吳儀一如何企圖扮演「理想讀者」的角色，並在戲劇理論與成規發展之「典律化」過程中產生其影響力。而實質處理部分，則初步選擇以下兩方面來論析吳儀一之評點：一、關於文本「背景資料」方面（如文學傳統、傳奇體製與成規等之「理解」），本文擬探討的是，作者與評點者對於掌握「製作」之共同「理解」基礎為何？作為自己作品的作者，洪昇如何透過「自序」、「例言」等來「定位」自己的作品？二、關於文本「組織策略」之批評實踐方面，本文擬探討的是，吳儀一如何評價洪昇之操作樣態？討論之方式大致分從「構思」與「構造」兩個層次來考量。「構思」指作者之策略安排，即劇作之主題原則、布局思維與人物之基本設計；而「構造」，則是就實際的文本構成而說，其中包括情節的處理、人物的語言與行動之描繪、以及在此種創作作為進行時所內含的「成果期待」。除了以上兩方面之外，我們對於作為評者、讀者與接受者的吳儀一如何企圖經由對於傳奇之戲劇成規、理論技巧與文本的「理解」，對洪劇作出一種基於「有效閱讀」之目的而產生之綜合詮釋？而洪昇又如何回應吳儀一的評點，這兩者間的即時互動，其意義何在？亦是一項必然將觸及的課題，應於適當的段落中加以討論。

## 一、文本之「背景資料」——《長生殿》之演出、刊行與吳儀一評點本之出現

就文本的「背景資料」來說，明清傳奇發展至洪昇的時代，不僅在社會存在一項「觀賞」的傳統，亦存在一項基於「批評」而建立的戲劇學傳統。這種「觀賞」與「批評」的傳統對於個別劇作家而言，雖是個別承襲，有其屬於個人視界之差異性，然而這種個人視界的存在樣態，透過一種與特定讀者的「即時性對話」，則可因雙方主體的互動，產生基於「交互主體性」而證明之客體。這種思維客體可以作為研究者說解作者對於自身作品之主觀期待，與依此而引生之創造思維。其中第一項可以說明者，即為有關「主旨」之論述。洪昇《長生殿》一劇編成，其友人棠村相國（梁清標）曾評之為「一部鬧熱《牡丹亭》」，此語不唯見於



洪昇《長生殿·例言》，洪昇且「以為知言」<sup>20</sup>。作為讀者與觀賞者的梁清標這種將《長生殿》比為《牡丹亭》的論法，凸顯出了《長生殿》主眼乃在「寫情」，所謂「吾儕取義翻宮徵，借《太真外傳》譜新詞，情而已」<sup>21</sup>，而就當時人之認知言，這種主題的選擇正是承自明代追求「情至」的思想潮流，故說是與《牡丹亭》無異<sup>22</sup>。至於說其為「鬧熱」，則是指洪昇將原本閨中始有的兒女之情，放置於更為開闊的歷史情境中去鋪敘，使它所能產生的戲劇性更為豐富。而我們從洪昇對湯顯祖（1560-1616）的讚譽中，亦可看出洪昇在精神深處是與湯氏合脈相通的，洪昇說道：

肯綮在死生之際，記中 驚夢、尋夢、診祟、寫真、悼殤  
五折，自生而之死；魂游、幽媾、歡撓、冥誓、回生 五  
折，自死而生；其中搜抉靈根，能使赫蹄為大塊，逾糜為造化，不律為  
真宰，撰精魂而通變之。<sup>23</sup>

這段話明確指出《牡丹亭》中男女主角之所以寫得「自生而之死」或「自死而生」，關鍵在於湯顯祖緊緊抓住了「靈根」與「情窟」這一決定人物「精魂而通變」的根本。這種以「通變」敘寫「性真」的手法，使全劇有了一貫的精神與旨意。在這段話中，洪昇站在一「讀者」與「觀眾」的立場分享了作者的主題意識。而也正是這種經由「有效閱讀」的建立，洪昇將其所得於湯氏原劇目之「連結」，發展成為自己創作時以「主旨」貫串全劇的核心理念。

事實上，正由於這種存在於傳奇「創作」與「觀賞」之理解，不僅是洪昇一人所見，亦是洪昇同時中上層社會所普遍同有，故《長生殿》自康熙二十七年（1688）問世後，立即引起了強烈的迴響，徐麟在《長生殿·序》中說：

一時朱門綺席，酒社歌樓，非此曲不奏，纏頭為之增價。<sup>24</sup>

<sup>20</sup> [清]洪昇：《例言》，《長生殿》，收入《古本戲曲叢刊五集》（上海：上海古籍出版社，1986年據北京圖書館藏清康熙稗畦草堂刊本影印），上冊，頁1b。

<sup>21</sup> 洪昇：《傳概》，《長生殿》，同前註，頁1a。

<sup>22</sup> 關於晚明清初戲曲藝術呈現中「情」觀之轉化，請參見拙作：《晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義》，《中國文哲研究集刊》第19期（2001年9月），頁183-250；明末清初才子佳人劇之「言情」內涵及其所引生之審美構思，《中國文哲研究集刊》，第18期（2001年3月），頁139-188。

<sup>23</sup> 見洪昇之女洪之則所題《還魂記》跋，收入《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》（上海圖書館藏清芬閣藏板，同治庚午〔九年〕重刊），頁3a。

<sup>24</sup> [清]徐麟：《長生殿·序》，收入蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年），第3冊，頁1583。

吳儀一《長生殿·序》也說：

愛文者喜其詞，知音者賞其律，以是傳聞益遠；畜家樂者攢筆競寫，轉相教習；優伶能是，升價什伯，它友遊西川，數見演此，北邊、南越可知已。<sup>25</sup>

而在康熙二十八年(1689)，京中著名戲班內聚班演出《長生殿》，康熙皇帝觀看後十分欣賞，賜優人銀二十兩，並在諸親王前讚譽有加。爾後諸親王及閣部大臣，凡有宴集，必演《長生殿》，纏頭之賞，其數悉如御賜。這年七月，孝懿佟皇后逝世。八月上旬，內聚班為答謝洪昇，特為他專場演出《長生殿》，於是洪昇邀請眾多朝彥名流，大會於生公園（又名太平園），設宴張樂。據說有一位給事中黃六鴻，因未在邀請之列，懷恨在心，決計報復，於是以「國喪」期間宴飲觀劇之罪上本劾奏。康熙皇帝勃然大怒，傳旨將洪昇逮捕，下刑部獄，並將內聚班優人盡皆拘繫，聽候發落。結果，洪昇遭國子監除名，應邀觀劇的侍讀學士朱典、翰林院檢討趙執信、臺灣太守翁世庸等俱被革職；監生查慎行未赴此會，也受牽連而除名<sup>26</sup>。總計士夫與諸生因此案遭革職及除名者共五十餘人，此即著名的《長生殿》演出之禍<sup>27</sup>。趙執信晚年有詩云：「可憐一夜《長生殿》，斷送功名到白頭！」<sup>28</sup>

雖然《長生殿》因國喪期間「非時演唱」而引起了軒然大波，但這部傳奇確曾流入府內，並經常演唱於王公大臣之家，而且許多精彩的折子在崑曲舞臺上一一直盛演不衰，誠如金埴詩中所云：「兩家樂府盛康熙，進御均叨天子知。縱使元人多院本，勾欄爭唱孔洪詞。」<sup>29</sup> 洪昇的政治生涯雖不幸因《長生殿》演出之禍

<sup>25</sup> [清]吳儀一：《長生殿·序》，同前註，頁1582。

<sup>26</sup> 關於《長生殿》致禍的經過，散見於王應奎《柳南隨筆》卷六、戴璐《藤陰雜記》卷二、董潮《東臯雜鈔》卷三等處，諸書記載互有出入，此處據章培恆《演《長生殿》之禍考》一文。參見章培恆：《演《長生殿》之禍考》，《洪昇年譜》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁372-404。

<sup>27</sup> 關於《長生殿》致禍之內幕，眾說不一。目前學術界較為公認的看法是，《長生殿》「非時演唱」事件與當時的黨爭有關。《清史稿·徐乾學傳》云：「時有南北黨之目，互相抨擊。」南黨以徐乾學為首，北黨以大學士明珠為首，矛盾相當尖銳。洪昇雖與屬於北黨的余國柱有交往，但他和南黨的高士奇等人關係更加密切。《長生殿》一案實際是北黨借題發難，以動搖南黨的政治地位，康熙皇帝亦藉此均衡兩黨權勢，故而對此案予以批覆。而梁紹壬在《兩般秋雨庵隨筆》卷四所說「朝廷取《長生殿》院本閱之，以為有心譏刺」，亦是一可能之原因。朝廷政爭形勢相當複雜，茲不多論，而此事件的結果是，洪昇成了清初南北黨爭此一政治夾縫中的犧牲品。同前註。

<sup>28</sup> [清]董潮《東臯雜鈔》卷三，引見章培恆：《演《長生殿》之禍考》，頁373。

<sup>29</sup> 引見同前註，頁15。

而被迫結束，他的藝術聲譽反而與日俱增。康熙《錢塘縣志·文苑·洪昇傳》謂洪昇：「尤工樂府，宮商五音，不差屑吻。旗亭畫壁間，時聞雙鬢謳頌之，以故兒童婦女莫不知有洪先生者。」<sup>30</sup>楊嗣震《長生殿·題辭》亦云：「窈窕吳娘歌此曲，風流老輩數斯人。旗亭市上紅樓？群指先生折角巾。」<sup>31</sup>這其間值得注意的《長生殿》全本演出，一是康熙三十六年(1697)秋，洪昇出遊崑腔的發源地蘇州，由江寧巡撫宋犛主持，在虎丘觀賞《長生殿》演出，盛況空前。洪昇門人王錫之詩作中，有「況演《長生殿》，傾城倚畫樓」，「畫臺燈萬點，爭看《舞霓裳》」的形容，並說現場「水陸觀者如蟻」<sup>32</sup>。而當時洪昇在座「狂態復發，解衣箕踞，縱飲如故」<sup>33</sup>，得意非凡。康熙四十二年(1703)，洪昇友人孫鳳儀曾於杭州吳山演《長生殿》，巧遇洪昇，亦有詩《牟山詩鈔·和贈洪昉思原韻十首》記述這次盛會甚詳：

載酒江湖乘白舫，徵歌花柳拍紅牙。何如一曲《長生殿》，消盡離魂醉碧紗。<sup>34</sup>

次年(康熙四十三年，1704)春末，《長生殿》又先後在松江與南京大事演出。先是洪昇應江南提督張雲翼之邀，在松江盛集賓客，觀賞《長生殿》演出。而後，江寧織造曹寅亦特地邀洪昇至江寧，在織造府中演出全本《長生殿》。據金埴《巾箱說》記載：

曹公素有詩才，明聲律，乃集江南江北名士為高會，獨讓昉思居上座，置《長生殿》本於其席，又自置一本於席。每優人演出一折，公與昉思讎對其本，以合節奏。凡三晝夜始闕。兩公(按，指張雲翼與曹寅)並極盡其興賞之豪華，以互相引重，且出上幣兼金贖行。<sup>35</sup>

此次雅集「長安傳為盛事，士林榮之」。事實上，乾隆時代《長生殿》在貴族豪門

<sup>30</sup> 引見同前註，頁11。

<sup>31</sup> [清]楊嗣震：《長生殿·題詞》，收入蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》，第3冊，頁1599。

<sup>32</sup> [清]王錫之：《聞吳門演《長生殿》傳奇一時稱盛不得往游與觀有作並小序》，《嘯竹堂集》，引見章培恆：《洪昇年譜》，頁335。關於這次蘇州演出《長生殿》之盛況，尤侗《長生殿·序》亦有記載。

<sup>33</sup> [清]尤侗：《長生殿·序》，收入蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》，第3冊，頁1584。

<sup>34</sup> [清]孫鳳儀：《牟山詩鈔·和贈洪昉思原韻十首》，引見章培恆：《洪昇年譜》，頁358-359。

<sup>35</sup> [清]金埴《巾箱說》，引見同前註，頁365。

與民間的演出情況，從《紅樓夢》中的有關描述，《納書楹曲譜》與《綴白裘》所收《長生殿》的折子戲，以及李斗《揚州畫舫錄》中有關當時伶工擅長劇目的記載，可以略知一二。直至今日，《長生殿》也還不斷被各地方劇種改編上演，足見此劇風靡場上的程度。

而就在洪昇因《長生殿》演出之禍革去國子監返鄉後不久，劇本亦於康熙三十三年（1693）開始正式刊刻。該劇之刊刻，主要即得力於洪昇的好友吳儀一。上卷約刻成於康熙三十九年（1700），下卷刻成於康熙四十三年（1703），一時名流如尤侗、毛奇齡、朱彝尊、王廷謨、朱襄等人，紛紛為之作序或題辭。不僅如此，據洪氏《長生殿·例言》，吳儀一亦曾為他早年所作之劇本《鬧高唐》、《孝節坊》作過評點。但是《長生殿》行世後，因為篇幅過長，演出不便，於是有人出來妄加節改，吳儀一對於這種作法非常不滿，遂仿效馮夢龍（1574-1646）改訂戲曲的方法，將原本五十齣的《長生殿》更定為二十八齣，並逐齣詳細評點。洪昇認為這樣的改動與批點「確當不易」，提議優人「取簡便當覓吳本教習」，洪氏云：

曩作《鬧高唐》、《孝節坊》諸劇，皆友人吳子舒鳧為予評點。今《長生殿》行世，伶人苦於繁長難演，竟為僮輩妄加節改，關目都廢。吳子憤之，效《墨憨十四種》，更定二十八折，而以虢國、梅妃別為饒戲兩劇，確當不易。且全本得其論文，發予意所涵蘊者實多，分兩日唱演殊快，取簡便當覓吳本教習，勿為僮輩可耳。<sup>36</sup>

在這段話中，我們看到了一段有關「讀者反應」的重要記敘。文中所云「伶人苦於繁長難演」而有僮輩妄加節改，顯示因為識見不同而引起的閱讀差異，作者對於此種閱讀差異所引起的不快，係立基於自身作為「創作者」之「效應期待」，以及他透過自己友人吳儀一的反應所證明的共同認知。而在他觀看了吳儀一的刪本後，他以一新的讀者及觀眾的立場，加以讚賞。此處所說的「論文」，即指吳儀一以眉批方式對《長生殿》進行的詳細批點。洪昇認為這些批語「發予意所涵蘊者實多」，「涵蘊」二字依文意指的是洪昇在創作其文本時所運用的創作構想與藝術思惟，而作者對於評語之贊同，則是顯示雙方依各自視域所發展的審美認知間的一種交集。這番話既可以確證洪昇引吳儀一為知音，亦可說明吳氏為人折服的眼識。可惜的是，吳儀一之改本及他人所作的節改本，現在均不可見。唯葉堂《納書楹曲譜》選錄此劇三十一齣，《集成曲譜》選錄二十五齣，尚稍可見節改本之

<sup>36</sup> 洪昇：《例言》，《長生殿》，頁1b-2a。

一斑<sup>37</sup>。

洪昇引為知音的吳儀一（生卒年不詳，1692年前後尚在世），又名吳人，字舒鳧，錢塘（今浙江杭州）人。因所居名吳山草堂，故號「吳山」，別號「芝塢居士」。吳儀一與洪昇友善，其詩文詞曲在當時一如洪昇馳名於江、浙間。洪、吳二人之所以能如此密切合作，主要即在於彼此聲息相通，所謂「境靜忘殘暑，談深見素心」<sup>38</sup>，兩人經過幾十年的交往，已結下了深厚的情誼。而在戲曲創作與戲曲藝術鑑賞上，他們更有著相近的觀點與理解<sup>39</sup>。觀洪昇女洪之則所記洪、吳二人討論《牡丹亭》時的情景，一個「嘆異不已」，一個「大叫嘆絕」，誠可謂作者、讀者相會於一心<sup>40</sup>。吳儀一除了為洪昇劇作評點外，還曾與其未婚妻陳同、正妻談則及續妻錢宜評點過《牡丹亭》，將之彙編，定名為《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》（又名《新鐫繡像玉茗堂牡丹亭》）<sup>41</sup>。在《合評》本卷末《還魂記》

<sup>37</sup> 葉堂《納書楹曲譜》正集卷四與續集卷一共選錄《長生殿》三十一齣，齣目為：定情、春睡、倖恩、獻髮、復召、疑讖、聞樂、製譜、偷曲、合圍、夜怨、絮閣、偵報、窺浴、密誓、驚變、冥追、罵賊、聞鈴、情悔、哭像、神訴、尸解、彈詞、愆合、見月、雨夢、覓魂、補恨、得信、重圓。而《集成曲譜》玉集卷七，則選錄《長生殿》二十五齣，齣目為：定情、春睡、酒樓、聞樂、製譜、偷曲、舞盤、合圍、夜怨、絮閣、偵報、窺浴、密誓、驚變、埋玉、罵賊、聞鈴、哭像、神訴、彈詞、見月、雨夢、覓魂、補恨、重圓。參見葉堂：《納書楹曲譜》，收入王秋桂編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年），第83冊；《集成曲譜》（上海：商務印書館，1935年），第23、24冊。

<sup>38</sup> 洪昇：湖上觀荷作示舒鳧，見《稗畦續集》，收入《孔尚任集》（臺北：世界書局，1964年），頁186。

<sup>39</sup> 劉輝：論吳舒鳧，見《小說戲曲論集》（臺北：貫雅文化事業公司，1992年），頁394。

<sup>40</sup> 洪之則：《還魂記·跋》，見《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》，頁3a。

<sup>41</sup> 有關《三婦評本》之作者問題，學者之意見不一，關鍵點在於此評本之作者是否果真為三婦？或評者實為吳儀一本人？抑或是在三婦先後共同完成此書之過程中，吳儀一本人亦曾參與其事？其實早於乾隆年間，清涼道人即懷疑《三婦評本》之作者實為吳氏本人，他指出：「大約為吳人所自評，而移其名於乃婦。」（引見王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁221。）現今學者如葉長海、劉輝、王永健、趙山林、陳竹等人則認為《三婦評本》之得以完成，吳儀一應曾參與其事，只是涉入程度多少的問題。如王永健指出：「在談則鈔本中，曾雜有吳人『以《牡丹亭》引證風雅』的一些評語，錢宜標明『吳曰』，並作夾批處理。他們三人之評則作眉批，以示區別。一夫三婦合評一部著名劇作，在中國戲曲史上是罕見的。」至於華璋則主張在確切的反證出現以前，仍應將此評本之作者歸屬於三婦。相關討論，可參見劉輝：從三婦評《牡丹亭》談起及論吳舒鳧，見《小說戲曲論集》，頁378-380、391-393；葉長

或問十七則 中，吳儀一提出了他劃分劇本品第的標準：

為曲者有四類：深入情思，文質互見，《琵琶》、《拜月》其尚也；審音協律，雅尚本色，《荊釵》、《牧羊》其次也；吞剝坊言調語，《白兔》、《殺狗》之流也；專事雕章逸辭，《曇花》、《玉合》之亞也。案頭場上，交相為譏，下此無足觀矣。<sup>42</sup>

不過，他接著指出，還有在這四品之上的：

《牡丹亭》之工，不可以是四者名之，其妙在神情之際。試觀記中佳句，非唐詩即宋詞，非宋詞即元曲，然皆若若士之自造，不得指之為唐、為宋、為元也。<sup>43</sup>

這顯然是承襲了明人沈際飛的觀點，強調了湯顯祖「當其意得，一往追之，快意而止」、「非神吹氣為之」的創作特性。吳儀一還認為，「唯玉茗與稗畦」並稱的洪昇也具有這樣的特點。他說洪劇：

一篇中，唐詩、宋詞、元曲奔赴腕下，都為我用，技至此神矣。<sup>44</sup>

又在 定情【古輪臺】眉批中讚道：

文筆拓開，饒有遠神也。<sup>45</sup>

事實上，吳儀一喜將《長生殿》與《牡丹亭》進行比較。如 春睡 齣批語：「閒談中寫出關目，曲家解此者，惟玉茗與稗畦耳。」<sup>46</sup> 私祭 齣批語：「此與《牡丹亭》祭杜麗娘同用一調，又以供牡丹與供殘梅故相犯，而絕無一字一意雷同。二曲皆須加贈板細唱，場上演法亦迥異。」<sup>47</sup> 覓魂 齣批語：「臨川 冥判，純是駕虛羅列，未有此折語語摭實。如游絲百丈，獨裊晴空，然工力亦相

---

海：《中國戲曲學史》（臺北：駱駝出版社，1993年），頁386；王永健：《論吳吳山三婦合評本《牡丹亭》及其批語》，《湯顯祖與明清傳奇研究》（新店：至一出版社，1995年），頁80-81；趙山林：《中國戲劇學通論》（合肥：安徽教育出版社，1995年），頁880；陳竹：《中國古代劇作學史》（武漢：武漢出版社，1999年），頁462；Judith Zeitlin, "Shared Dreams: The Story of the Three Wives' Commentary on *The Peony Pavilion*," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 54/1 (June 1994): 175-179; 華瑋：《綜論明清婦女之戲曲批評及其特色》，《明清婦女之戲曲創作與批評》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2003年），頁298-300。

<sup>42</sup> 吳儀一：《還魂記》或問十七則，見《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》，頁2b。

<sup>43</sup> 同前註。

<sup>44</sup> 洪昇：《雨夢》，《長生殿》，下冊，頁76b「吳儀一批語」。

<sup>45</sup> 洪昇：《定情》，《長生殿》，上冊，頁5a「吳儀一批語」。

<sup>46</sup> 洪昇：《春睡》，《長生殿》，同前註，頁10b「吳儀一批語」。

<sup>47</sup> 洪昇：《私祭》，《長生殿》，下冊，頁56a「吳儀一批語」。

當。」<sup>48</sup> 重圓 齣批語：「此劇月宮重圓與《牡丹亭》朝門重合，俱是千古奇特事，合于曲內表而出之。」<sup>49</sup> 在這些評點中，「閒談中寫出關目」說的是敘事手法與情節設計上「藝術性」之相近，而「絕無一字同」、「演法迥異」、「未有此折語語摭實」之類，則是一種「藝術性」之對比。在這些評語中，吳儀一並非單一站在洪劇的欣賞角度，而是同時將觀看湯劇之所得加入於共同的討論之中。這種評點的方式事實上是企圖在「詮釋」作為中增入一種特定的「理解」成分，以使「閱讀」或「觀賞」符合他心目中所認可的「有效」標準。

以下本文將依根據康熙年間稗畦草堂刊本，將吳儀一五百七十五條評語，以及總序一則中所展現之重要詮釋，以及彼所企圖建立之「理解」原則加以分析與討論，藉以說明此種評點方式在於詮釋學中之意義。

## 二、文本之「構思」 評者對於《長生殿》「情」觀之理解與詮釋

由上述《長生殿》文本創作、演出、刊行與接受的「背景資料」可知，洪昇與評點者吳儀一對於掌握「製作」具有其相當的共同「理解」基礎。以下將論述作為自己作品的作者，洪昇如何透過 自序、 例言 等來「定位」自己的作品？而做為讀者與評者的吳儀一如何在洪昇的「構思」中，結合來自歷史、社會典律與文學傳統的材料，並從「作者」、「角色」、「情節」、「讀者」等不同視角所形成的整體系統，來理解與詮釋全劇之題旨與組織策略，從而建構出文本的意義。

《長生殿》一劇之創作始於康熙十二年(1673)，定稿於二十七年(1688)，其間三易其稿，歷十餘年。據洪昇 例言 稱，他客居北京做監生前，曾在杭州皋園與嚴定隅話及開元天寶事，「偶感李白之遇，作《沉香亭》傳奇」，敷演李白故事。赴京後，因其友毛玉斯謂「排場近熟」，「因去李白，入李泌輔肅宗中興，更名《舞霓裳》」。所謂「排場近熟」，除了指劇中有關李白情事對觀者而言已近爛熟，不易引人興味外，還顯示此時劇情尚嫌單薄，戲劇性不足，未必經得起反覆觀看，因此必須再事增添。此二部傳奇當時皆曾演出，惜今已亡佚。其後，洪昇又考慮到「情之所鍾，在帝王家罕有」，因此「專寫釵盒情緣」，而以《長生殿》

<sup>48</sup> 洪昇： 覓魂 ，《長生殿》，同前註，頁77b「吳儀一批語」。

<sup>49</sup> 洪昇： 重圓 ，《長生殿》，同前註，頁98a「吳儀一批語」。

題名，立意將「情」作為全劇的主要內容，並謂「諸同人頗賞之，樂人請是本演習，遂傳于時」，而他自己則是「樂此不疲」<sup>50</sup>。可見洪昇在作劇過程中，是十分重視讀者反應的，而且是對劇作劇本「閱讀」與演出「觀賞」的效果兩者並重。而也就是在這種創作過程中與友人即時互動與「同賞」的交流？，洪昇確定了《長生殿》一劇的基本情節是以唐明皇、楊貴妃之愛情發展為主線，而安史之亂的政治局勢，則為故事進行之背景。洪昇他在《長生殿·自序》中說：

從來傳奇家，非言情之文，不能擅場。

而劇中第一齣 傳概 亦云：

借太真外傳譜新詞，情而已。

可見作者的確以「言情」為宗旨。但明皇、貴妃事本多佚聞，流傳既久，染指者多，眾家每以博趣為旨，污穢滿紙，所以洪氏取事不得不立標準，其 例言 中云：「若一涉穢跡，恐妨風教，決不闖入。」<sup>51</sup>在劇情的安排上，他採取了一種不忠於史實的設計，也就是對歷史上楊玉環曾輾轉於壽王李瑁與李隆基父子之間的事，一概不提，並毫不猶豫地刪除了楊玉環與安祿山污亂後宮的穢事傳聞，以便存「詩人忠厚之旨」<sup>52</sup>。這種「義取崇雅，情在寫真」<sup>53</sup>的創作態度，始自他創作《舞霓裳》時，而完成於《長生殿》。在這？，他已明顯地將劇作家從一原始的「敘事」動機，轉變成為一種「藉事以託旨」的「寓意」動機，故洪昇自說己意云：「樂極哀來，垂戒來世，意即寓焉。」<sup>54</sup>而徐麟之《長生殿·序》亦說：「嘗作《舞霓裳》傳奇，盡刪太真穢事，予愛其深得風人之旨。」<sup>55</sup>這？所謂「風人之旨」，是論劇而以評「詩」之語言論之，藉以說明兩事的相通。

洪昇以及同時人這種以「詩」論「劇」的評法，顯示他們企圖藉用詩學？業已建立的某種觀察「內容」與「形式」關係的眼光，來為戲曲「情節」與「主旨」間之聯繫作說明。所謂「專寫情緣」之「專」字，乃是說明情節的「一致性」與「連貫性」；而所謂「崇雅」，則是說明審美要求的期待。而也正是因為全劇有了這樣一個屬於戲曲本身的審美要求，洪昇亦將傳聞所附會的「玉妃歸蓬萊院」及「明皇游月宮」的虛幻之說，加以發展，成為故事中貫串首尾的一種超越事相的主

<sup>50</sup> 洪昇： 例言 ，《長生殿》，頁 1a。

<sup>51</sup> 同前註，頁 1b。

<sup>52</sup> 洪昇： 自序 ，《長生殿》，同前註，頁 1a。

<sup>53</sup> 洪昇： 例言 ，《長生殿》，頁 2a。

<sup>54</sup> 洪昇： 自序 ，《長生殿》，頁 1a。

<sup>55</sup> 徐麟：《長生殿·序》，頁 1583。



體結構，即所謂「釵盒情緣」。而亦是基於這樣一種「專寫情緣」的信念，洪昇在全劇起始就開宗明義地提出所謂「精誠」之愛，以作為支持全局的基本概念：

【南呂引子】【滿江紅】今古情場，問誰箇真心到底？但果有精誠不散，終成連理。萬里何愁南共北，兩心那論生和死。笑人間兒女悵緣慳，無情耳。感金石，回天地，昭白日，垂青史。看臣忠子孝，總由情至。先聖不曾刪鄭、衛，吾儕取義翻宮徵。借太真外傳譜新詞，情而已。<sup>56</sup>

此處洪昇點出一「情」字，而且這個「情」字是「情場」之情，主要指「兒女之情」。這番話若與他所說「念情之所鍾，在帝王家罕有」<sup>57</sup>，參合而看，則劇中所敘寫的安史之亂中的「忠奸」，絕然是屬於陪襯的地位。史上的明皇並非一專情之人，然「專寫情緣」是洪昇構思此劇時特有的創作意念，亦是他整部劇的主旨。他所點出的「精誠」二字，乃就愛的「純淨」與愛的「深刻」而言，情若不「精誠」，情便不實，與「無情」何異？且不唯男女姻緣，就是天地間一切「臣忠子孝」，亦皆是由此真我之一番「精誠」而起。所謂「精誠不散」不僅是提起不放，因提起不放，性為情移，仍是會轉。蓋愛欲生貪，欲多則流，必待生死一番，浮緣都盡，乃始見出我心中依然有此愛不變，此方是「精誠不散」之真諦。洪昇欲人明白，若做到了帝王家，何人尚能欺我，然我亦不能自見。必待人人棄我而去，凡我所有者皆潰爛不可收拾，然後死之生之，見出一個本來自我，本自清淨。自我如此，不唯男女姻緣，即天地間一切「感金石，回天地」的「臣忠子孝」，亦「總由情至」，皆是由此真我之一番真誠而起。這種人世間的真誠，即是「性」，亦即是「道」。誠如王廷謨在《長生殿·序》中所分析的：

雖然，何其多情也！多情而出於性，殆將有悟於道耶。然歡娛之詞少，悲哀之詞多，昉思其深情而將至忘情，以悟情之即性即道耶。噫嘻異哉！此所謂心合乎天而發於真者耶。<sup>58</sup>

固然此處有一當分別之處，即是：既悟有「精誠之愛」，何以尚云：恩之與愛，畢竟成空？此則因就「愛」與「緣」相較，愛真而緣虛。何以言之？洪昇自序云：

古今來逞侈心而窮人欲，禍敗隨之，未有不悔者也。玉環傾國，卒至殞

<sup>56</sup> 洪昇：傳概，《長生殿》，頁1a。

<sup>57</sup> 洪昇：例言，《長生殿》，頁1a。

<sup>58</sup> [清]王廷謨：《長生殿·序》，收入蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》，第3冊，頁1590。

身。死而有知，情悔何極？苟非怨艾之深，尚何證仙之與有？孔子刪《書》而錄 秦誓，嘉其敗而能悔，殆若是歟？第曲終難于奏雅，稍借月宮足成之。要之廣寒聽曲之時，即游仙上升之日。雙星作合，生切利天，情緣總歸虛幻，清夜聞鐘，夫亦可以蘊然夢覺矣。<sup>59</sup>

蓋情緣即是俗緣，俗緣有條件，條件取消，緣即消失；故所謂「精誠」，是見得自心如此，不是在「緣」上求成，否則如《牡丹亭》中杜麗娘之死而復生，生即能不死耶？故雙星作合，同悟此道，即此便是「心合於天」，不必在緣上執著。而在這中間能使至情雙方得以超生天堂、圓滿實現的轉變契機，即是明皇與貴妃二人的「情悔」。《長生殿·重圓》一齣點出「金枷」「玉鎖」，並謂唯有「跳出癡迷洞，割斷相思韉」<sup>60</sup>，方得自心。此段所寫即是說明由深情之至而「情悔」，以至「忘情」之境。這種看似矛盾而並非矛盾的說法，若以哲學的方式闡釋，即是情到至真之處，亦不為情累之義。

對於洪昇編寫《長生殿》不蹈習前人，而「義取崇雅，情在寫真」的作法，吳儀一亦深以為然，他在《長生殿》序言中曾指出：

予友洪子昉思工詩，以其餘波填南北詞，樂人爭唱之。近客長安，采摭天寶遺事，編《長生殿》戲本，芟其穢嫚，增益仙緣，亦本白居易、陳鴻長恨歌傳，非臆為之也。元劇如《漢宮秋》、《梧桐雨》，多寫天子鍾情，而南曲絕少，每以閨秀秀才勤說不已，間及宮闈，類如韓夫人小宋事，數百年來，歌筵舞席間，戴冕被袞，風流歇絕。伶玄序《飛燕外傳》云：「淫于色，非慧男子不至也。」漢以後，竹葉羊車，帝非才子，後庭玉樹，美人不專兩擅者，其惟明皇、貴妃乎？傾國而復平，尤非晉陳可比。稗畦取而演之詞場，一新耳目。其詞之工，與《西廂》、《琵琶》相掩映矣。昉思句精字研，罔不諧協。愛文者喜其詞，知音者賞其律，以是傳聞益遠。畜家樂者，攢筆競寫，轉相教習，優伶能是，升價什伯。它友游西川，數見演此，北邊南越可知已。是劇雖傳情豔，而其間本之溫厚，不忘勸懲。或未深窺厥旨，疑其誨淫，忌口騰說，予故於暇日評論之，並為之序。<sup>61</sup>

吳氏指出「天子鍾情」之故事在元劇如《漢宮秋》、《梧桐雨》中固然有所描繪，

<sup>59</sup> 洪昇：自序，《長生殿》，頁1b。

<sup>60</sup> 洪昇：重圓，《長生殿》，頁100b。

<sup>61</sup> 吳儀一：《長生殿·序》，頁1582。

但明代南曲傳奇中往往是以描繪一般才子佳人為主，對於宮闈情愛著墨不深，以致幾近「風流歇絕」。洪昇採摭天寶遺事，「取而演之」，撰成《長生殿》傳奇，雖本於白居易、陳鴻之作，但在情節構思上，「芟其穢嫚，增益仙緣」，與他劇只寫天子鍾情，而難免涉穢（如安祿山與楊妃污亂之事）者不同，故能「為詞場一新耳目」。而其曲文「句精字研」，音韻諧美，故「愛文者喜其詞，知音者賞其律」，乃至畜家樂者，轉相教習，優伶能為是曲者，身價必至什佰。而對於《長生殿》吳氏最要之讚語，在於此劇在情節的描寫上，雖是以男女間的「情豔」為主，但是在劇作者的心目中，卻有一種詩人「敦厚」之志，觀賞者必須見出此旨，方是得出作者之意。否則徒為場上情豔所動，雖爭賞不替，亦非知音。所謂「或未深窺厥旨，疑其誨淫，忌口滕說，予故餘暇日評論之，並為之序」，說明《長生殿》雖於清初轟動場上，名噪一時，能解讀其中深意的「理想讀者」並不易得。吳儀一這番評語除了顯示他的理解與作者之自敘相合，另一方面亦顯示就當時觀賞之大眾言，各人所得者亦多有不同，難於同一。正因為「隱含的讀者」並非即是「有知識的讀者」，為免理解歧義日增，吳儀一乃以其對洪劇多次閱讀與觀賞之經驗為基礎，將劇作文本結構中的潛在意義，以評點的方式予以「具體化」與「實在化」。

至於《長生殿》「專寫釵盒情緣」，卻又強調「情緣總歸虛幻」的觀點，吳儀一亦予以肯定，他說：

情場恨事，有情而無緣者，不可勝數。惟合生死論之，則情緣自相牽引，故以青陵冢樹為徵也。<sup>62</sup>

他點出情場中，有情而無緣者不可勝數，而有情有緣者，若合生死際遇之外在變化而論，始知所謂「緣」須種種條件配合牽引，往往非人所能主宰，亦難免虛幻無常。而針對洪昇所強調之「精誠不散」，吳氏亦有所發揮，如第四十七齣「補恨」批語云：

正氣千古不滅，即強死者猶能為厲，總是精誠不散耳。不曾有此精誠，徒以癡情妄思補恨，無益也。<sup>63</sup>

「精誠」是指愛之「純淨深刻」，故與「癡情」不同。若以為徒然「癡情」可以補恨，則只是一種虛妄。吳氏並進一步點出，欲使情欲昇華、淨化為「精誠之愛」，使有情者諧夙願，忘情者自得逍遙，則惟有「知悔」一途。故吳氏在評語中數度

<sup>62</sup> 洪昇：傳概，《長生殿》，頁1a「吳儀一批語」。

<sup>63</sup> 洪昇：補恨，《長生殿》，下冊，頁88b「吳儀一批語」。

就此「悔」字，加以提點，如 情悔 齣批語云：

人到悔時，便覺從前一無是處。故聖人教人以悔，則自凶趨吉。釋家懺悔原與《易》道無異也。<sup>64</sup>

重圓 齣批語又云：

積業未除，所重在悔，既能知悔，則忘情者自得逍遙，有情者亦諧夙願。

觀劇內二番玉敕，可得人定勝天之理。<sup>65</sup>

所謂「知悔」，即是覺迷，迷而能覺，即有情亦不為情累，與「忘情」者同。所謂「這一悔能教萬孽清，管感動天庭」<sup>66</sup>，真誠的懺悔與忘我的犧牲使明皇、楊妃的「俗世之愛」徹底淨化為「精誠之愛」，方能達至「情至」終極之境。而此處所說的「人定勝天」，實即「情定勝天」之意。

此外，劇本最後《長生殿·重圓》一齣中，【永團圓】曲亦云：

神仙本是多情種，蓬山遠，有情通。情根歷劫無生死，看到底終相共。塵緣控紋，忒利有天情更永。不比凡間夢，悲歡和哄，恩與愛，總成空。跳出癡迷洞，割斷相思鞵。金枷脫，玉鎖鬆。笑騎雙飛鳳，瀟灑到天堂。<sup>67</sup>

吳儀一批曰：

無情者欲其有情，有情者欲其忘情。情之根性者，理也，不可無；情之縱理者，欲也，不可有。此曲明示生天之路，癡迷者庶知勇猛懺悔矣乎！<sup>68</sup>

吳氏點出情與欲皆本於人之天性，合「理」之情，即悟「性」之情，也是人應有的、正常的情；超過了一定的條理、準則的「情」，便是「欲」，即應予以摒棄。然人不惟須有情，還必須從有情而昇華至忘情，方能與理相通，吳氏與王廷謨所謂「合性與道」之說是相吻合的，亦深合洪昇之本意。而也正因吳氏既強調本劇「雖傳情豔，其間本之溫厚，而不忘勸懲」，故在其評點中，於點出「頌真情」的同時，亦殷切致意於其「寓勸懲」之宗旨，謂此曲乃「生天之路」，冀望癡迷者能「勇猛懺悔」。

基本上，吳儀一對於「情」之本質的理解，及其所謂「情之正」說，亦見諸吳氏在《吳吳山三婦合評牡丹亭還魂記》卷末 或問十七則 云：

若士復羅念菴云：「師言性，弟子言情。」而《還魂記》用顧況「世間只

<sup>64</sup> 洪昇：情悔，《長生殿》，同前註，頁17a「吳儀一批語」。

<sup>65</sup> 洪昇：重圓，《長生殿》，頁98a「吳儀一批語」。

<sup>66</sup> 洪昇：情悔，《長生殿》，頁17b。

<sup>67</sup> 洪昇：重圓，《長生殿》，頁100a-b。

<sup>68</sup> 同前註，「吳儀一批語」。

有情難說」之句，其說可得聞乎？曰：人受天地之中以生，所謂性也。性發為情，而或過焉，則為欲。《書》曰：「生民有欲。」是也。流連放蕩，人所易溺。宛丘之詩，以歌舞為有情，情也而欲矣。故《傳》曰：「男女飲食，人之大欲存焉。」至浮屠氏以知識愛戀為情、晉人所云：「未免有情」，幾乎斯旨。而後之言情者，大率以男女愛戀當之矣。夫孔聖嘗以好色比德，《詩》道性情，國風好色，兒女情長之說，未可非也。若士言情，以為情見於人倫，倫始於夫婦；麗娘一夢所感，而失以為夫，之死靡忒，則亦情之正也。若其所謂因緣死生之故，則從乎浮屠者也。王季重論玉茗《四夢》：《紫釵》，俠也；《邗鄆》，仙也；《南柯》，佛也；《牡丹亭》，情也。其知若士言情之旨矣。<sup>69</sup>

這段話顯示吳儀一之所以契合於洪昇，實乃因傳奇以戲曲之形式傳達一種以「情正」見「性」之人生體認，在戲曲創作與欣賞之歷史中，本可上溯於湯顯祖「言情之旨」，吳、洪二人，乃至當時之合賞者，正是站在此一共同之理解上發展出一種以「情正」、「寫真」為核心之曲藝論，故在創作理念與鑑賞的標準上有了一種同調的主張。

### 三、文本之「構造」策略 評者對於情節設計之章法、布局與照應之討論

洪劇除了「主旨」的確立及導引外，在其劇本的客觀敘寫結構的展現上，亦有一顯然經過布局設計的發展脈絡。此一情節結構主線乃是建構在李、楊情愛之發生、發展、轉折、昇華為主線的進程上，以之作為激發戲劇效果的推動節奏。倘若以關目論，大體上，《長生殿》全劇五十齣，以楊貴妃之死的埋玉（第二十五）為界，分為上、下二卷，各二十五齣。為使下卷的戲分與上卷相當，洪昇極力渲染明皇與貴妃因天人相隔而起的種種追尋與思念，安排了冥追、聞鈴、情悔、哭像、尸解、仙憶、見月、雨夢、補恨、得信等主要齣目，又在其間插入神訴、覓魂、寄情等過脈戲以貫串情節。不僅如此，洪昇還著意於借事抒情，抒發黍離麥秀之悲，敷演了獻飯、罵賊、看襪、私祭、彈詞等齣。而為了與上半本的二十五齣對稱，

<sup>69</sup> 吳儀一：《還魂記》或問十七則，頁4b-5a。

洪昇又加入了 勦寇、刺逆、收京、驛備、改葬 等敘事性的場次。基本上，傳奇分場，若以情節發展之分量為準，可有大場、正場、短場、過場之別；而就其表現形式判別，則有文場、武場、文武全場、鬧場之分。其中文場又有悲與歡之異，後者係依附於前者之上。《長生殿》傳奇五十齣中，若以故事情節分場，包括開場一齣（傳概）；大場九齣，即：定情、偷曲、舞盤、絮閣、驚變、冥追、哭像、彈詞、重圓；正場二十五齣，如賄權、春睡、復召等；過場十二齣，如獻髮、聞樂等；短場三齣，即傍訝、獻關、私祭。正場為骨子排場，故占全劇之半，大場場面宏大，依次分配於第二、十四、十六、二十四、二十七、三十二、三十八、五十等齣，使全劇有波瀾起伏之妙，而其他的過場、短場則上下承遞，搭架牽索，細密銜接，井然有序<sup>70</sup>。若從表現形式分場，則全劇五十齣中，文場計有三十四齣，武場、鬧場計有十五齣，互相調配，恰足以調和冷熱。例如，第二齣定情是群戲大場，第三齣賄權是粗口正場，第四齣春睡是文細正場，第五齣禊游是熱鬧大過場，第六齣傍訝是文靜短場：動靜、繁簡、冷熱、唱做等等相映成趣<sup>71</sup>。如此嚴謹的排場，在明清戲曲史上可謂罕有其匹，堪稱典範，故評之者謂之「無懈可擊」。近人王季烈《螭廬曲談》卷二論作曲評云：「其選擇宮調，分配角色，布置劇情，務使離合悲歡，錯綜（按：原文作「縱」）參伍，搬演無勞逸不均之慮，觀聽者覺層出不窮之妙，自來傳奇排場之勝，無過於此。」<sup>72</sup>這番評語，可說深中肯綮。

事實上，《長生殿》的結構形式，除了借鑒了自《琵琶記》以來在情節結構方面的某些創作經驗外，亦採用了愛情主題與歷史主題雙線交叉對比的結構形式。結構既由主題所決定，《長》劇主題思想的兩個側面，便決定了劇本的雙線並進結構，亦即以李、楊愛情的開端、發展、轉折、昇華為主線，而以天寶政治由腐敗直至崩潰為副線。愛情結構主線始於定情（第二），結於重圓（第五十），而埋玉（第二十五）是其間的轉折點。埋玉之前驚變（第二十四），前半「小宴」敘寫「樂極」，是前面二十三齣戲之「收煞」；而埋玉之

<sup>70</sup> 關於《長生殿》之排場研究，參見張敬：《明清傳奇導論》（臺北：華正書局，1986年），頁126-129；曾永義：《長生殿研究》（臺北：臺灣商務印書館，1980年），頁93-136。

<sup>71</sup> 同前註。

<sup>72</sup> [清]王季烈：《螭廬曲談》（臺北：臺灣商務印書館，1971年）卷2，頁30。

寫「哀來」，是後面二十五齣戲之「先聲」。全劇以「埋玉」為樞紐，前後照應，集中表現了「樂極哀來」過程中一系列悲劇性的矛盾衝突。「埋玉」只不過是全劇網狀結構中的一個「結」，既是前半部戲的收束，又是後半部戲衍伸的開始。在此齣以前，這條主線圍繞著李、楊「俗世之愛」所引起的衝突而開展；在此之後，這一條線則表現為「情愛昇華」與生死離異之間的矛盾。此愛情主線因李、楊之馬嵬死別又分為兩條支線：在楊妃一線，是由悔過、冥追、仙憶、求助（織女、牛郎雙星）等戲劇行動組成的情節線；而在明皇一線，則是由悔恨、自責、懷念、尋幽等戲劇行動組成的情節線。這兩條支線雖作平行的發展，卻密切相關。至於歷史結構副線，則始於第三齣「賄權」而結於第四十三齣「改葬」。在此結構線之鏈條上，安史之亂是各種矛盾爆發的焦點，全劇鋪敘亂而復平之過程，而以鑾輿回京為結束。「埋玉」以前，楊國忠與安祿山之權閥為政治動亂之導火線，唐室王朝內部之矛盾在「賄權」、「禊游」、「權閥」、「偵報」四齣中有深刻描寫，為安史之亂前夕唐代政治之縮影。而郭子儀、雷海青等忠臣義士與安祿山叛軍的英勇抗衡則為政治衝突上升的具體表現。總之，整部戲既寫史境又達情真，將兩者相結合的藝術手法，淋漓盡致地鋪展開來。

《長生殿》除有主線與副線的雙重設計外，在主要人物的「關連」上，全劇另有一種以「離」與「合」為提昇戲劇張力的手法。尤侗評此劇曾云：「計其離合姻緣，備極人生哀樂之至。」<sup>73</sup>即是稱賞他在這種藝術手段上的善巧。大體上看，劇中之前半部寫「合而復離」，後半部則寫「離而復合」。這種雖是以情愛為題旨的戲所常有，但由於洪劇是一部極大的體製，中間有許多的歷史事件穿插，因此他能在熱鬧中不令觀劇人「失焦」，使一切事變都像是為此「離」、「合」而設，便見出極為超絕的筆力。而在「復合」的收結上，他又以一種帶有明顯象徵意義的安排，使唐明皇與楊貴妃同赴忉利天宮，永結恩愛。

對於洪劇這種細密的結構，吳儀一所採取的是一種以敘述文為範式的「章法」概念，藉由章法的「縝密」、「井然」與「靈妙」來論述劇本結構的「整一性」原則。在這？，吳氏提出了以下幾點重要的原則：

其一，是寫劇要把握一劇的「始終作合處」，即所謂「戲核」，以此為「經」、「緯」，從而構成全劇情節發展的脈絡。《長生殿》糾正了《驚鴻》、《彩毫》等傳奇頭緒紛繁、情節龐雜，致使主題分散、傾向不明的毛病。吳儀一認為全劇結構

<sup>73</sup> 尤侗：《長生殿·序》，頁1584。

嚴密，在情節結構上係以李、楊的「釵盒情緣」為主線，而劇中「釵盒定情」、「長生盟誓」則是兩大關節<sup>74</sup>，如「定情」齣批語云：

釵盒乃本傳始終作合處，故於進宮更衣後特寫二曲以致珍重之意。非止文情盡致，場上并有關目。<sup>75</sup>

「寄情」齣批語則云：

釵盒，自殉葬一結，又攜歸仙院，分劈寄情，月宮復合。盟誓，則是證仙張本，尤為吃緊。以此二者傳信已足收束全劇。下二折特申衍其義耳。<sup>76</sup>

吳氏並指出全劇是「以釵盒為經，盟言為緯」，巧織而成。「重圓」齣批語說：

釵盒自定情後，凡八見：翠閣交收，固寵也；馬嵬殉葬，志恨也；墓門夜玩，寫怨也；仙山攜帶，守情也；璇宮呈示，求緣也；道士寄將，徵信也；至此重圓結案。大抵此劇以釵盒為經，盟言為緯，而借織女之機梭以織成之。嗚呼，巧矣！<sup>77</sup>

李、楊精誠不散之情的發生、發展、轉折與昇華的歷程，透過釵鈿「定情」，到釵盒殉葬的「埋玉」，再到金釵成對、鈿盒再合而「重圓」，可以說始終是以釵盒為線索。而作為貫穿全劇的道具，此李、楊定情之物「釵鈿」，總計在劇中出現八次，成為二人情愛跌宕起伏、悲歡離合的寫照。故吳氏指出：釵盒之作用有八，即可以「固寵、志恨、寫怨、守情、求緣、徵信、結案」。可見此一愛情證物之出現，不但照應了前面的情節，並推動了後續的發展，對男女主角性格的刻畫，也發揮了極為重要的作用。值得注意的是，作為洪昇摯友，吳儀一在評點中並非全盤肯定，對於劇中結構之疵，亦不諱言。如在此他認為「釵盒定情」、「長生盟誓」兩個主要情節展示之後，就應當立刻「收束全劇」，對「寄情」一齣後的「得信」、「重圓」二齣，頗有微詞，指出此二齣戲「申衍其義」太多，顯得拖泥帶水，有畫蛇添足之嫌。

其二，吳氏強調作劇要「處處有針線」。《長生殿》的結構嚴謹，不僅劇作情節與情節、場與場之間前後照應，首尾一致，且善於埋下伏筆，造成懸念，因此劇情既能脈絡清楚，又可以顯出波瀾曲折，此即李漁在《閒情偶寄》論述戲曲結構時所謂之「密針線」，他說：

<sup>74</sup> 洪昇：「寄情」，《長生殿》，下冊，頁90b「吳儀一批語」。

<sup>75</sup> 洪昇：「定情」，《長生殿》，頁5a「吳儀一批語」。

<sup>76</sup> 洪昇：「寄情」，《長生殿》，頁90b「吳儀一批語」。

<sup>77</sup> 洪昇：「重圓」，《長生殿》，頁97a-b「吳儀一批語」。



編戲有如縫衣，其初則以完全者剪碎，其後又以剪碎者湊成。剪碎易，湊成難，湊成之工，全在針線緊密，一節偶疏，全篇之破綻出矣。<sup>78</sup>

李漁在這？以縫衣比喻編戲，「剪碎者」是結構中各自獨立的「事件」，一劇之中若無足夠豐富的「事件」，作為組成成分，則劇情必致貧薄。但各自獨立的「事件」，又必須有組織的作為，而「湊成之工」即是作者在情節之連貫上必須盡力的針線手藝。作者只要在這種應顯功夫的地方，稍有不密，便會導致整體的失敗。這種整體性失敗，一是照顧不全，即所謂「破綻」，另一則是頭緒分雜。他說：

頭緒繁多，傳奇之大病也。《荊》、《劉》、《拜》、《殺》之得傳於後，止為一線到底，並無旁見側出之情。<sup>79</sup>

戲劇結構乃是一個有機的整體，不僅有其情節樞紐（即主腦），也具有由此一情節樞紐延伸出去的情節線索（即頭緒），這兩項對於戲劇結構來說，同等重要。但卻容易顧此失彼。事實上，明萬曆以後，戲劇家與戲劇理論家已開始注意戲劇結構中的這兩方面的配合，「旁」不奪「主」，這是「一線到底」；至於「主」、「客」一如，則是他們所謂「起伏照應」。如王驥德在《曲律·論劇戲》中就提出：

毋令一人無著落，毋令一折不照應。<sup>80</sup>

而陳繼儒在《幽閨記·總評》中亦評該劇「妙在悲歡離合，起伏照應，線索在手，弄調如是」。逮至清初，戲劇理論家則更有意要從理論上來總結這個「起伏照應」的問題。略早於李漁的丁耀亢在《嘯臺偶著詞例·詞有七要》中專列一條，說道：

要照應密。前後線索，冷語帶挑，水影相涵，方為妙手。<sup>81</sup>

當然，對此一問題做出系統論述的仍當推李漁。李漁提出的基本方法有二：一是埋伏，一是照映。他說：

每編一折，必須前顧數折，後顧數折，顧前者欲其照映，顧後者便於埋伏。照映埋伏，不止照映一人，埋伏一事，凡是此劇中有名之人，關涉之事，與前此後此所說之話，節節俱要想到，寧使想到而不用，勿使有用而

<sup>78</sup> [清]李漁：《閒情偶寄》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），第7冊，頁16。

<sup>79</sup> 同前註，頁18。

<sup>80</sup> [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁137。

<sup>81</sup> [清]丁耀亢：《嘯臺偶著詞例》，《中國歷代曲論釋注》（北京：民族出版社，2000年），頁340。

忽之。<sup>82</sup>

所謂「照映」與「埋伏」，主要指的是：注意過程的前後聯繫，保持戲劇結構的完整性；揭示事物的因果關係，並保持戲劇結構的合理性。

丁耀亢、李漁的這種「照映」理論顯示約略在洪、吳稍前，敘事章法的具體論述已在中國戲曲學的發展中形成，洪昇的布局與吳儀一的評點，皆是在此一成熟的研究環境中進行。我們若以這種眼光細讀他的批語，不難看出他所指陳的「埋伏照映」之脈絡：例如，他指出：神訴（第三十三）齣，「前為密誓（第二十二）照應，後為奏復仙班張本」<sup>83</sup>；而情悔（第三十）齣又「為神訴（第三十三）張本」鋪墊<sup>84</sup>。此外，楔遊（第五）齣引導出倖恩（第七）獻髮（第八）與復召（第九）的關目，而第三齣賂權則又點燃了安祿山叛亂的導火線等等。而在吳儀一的評語中，他對於洪昇在一人一事的細節安排之上，苦心經營，更是盛讚不絕。例如製譜一齣，吳批云：

先是安頓貴妃更衣，然後明皇看譜、寫玩索贊嘆之意，方得盡致。并後文貴妃同勘一番，更加精彩。<sup>85</sup>

又如私祭齣，寫李龜年的避雨入道院，忽見楊妃靈位，禁不住失聲痛哭。結果哭聲引出了永新與念奴，於是表現了舊宮人與老伶工「白首紅顏對話興亡」的場面。故吳氏批曰：

一見驚喜痛交集，陡然一哭驚出兩故宮人來，妙絕！若再作從容敘會，文勢便散懈矣！<sup>86</sup>

而我們若由私祭【小女冠子】一曲眉批所云：

本欲哭奠楊妃，乃以檢經引起，并與看襪照會，覺處處有針線。<sup>87</sup>

亦可知這第三十九齣私祭，其實早植根於第三十六齣看襪，正如第三十八齣彈詞與第十四齣偷曲亦遙相呼應一般。凡此皆說明《長生殿》針線之細密，結構之工巧。

除了以上兩點，吳儀一在第三項，則強調了《長生殿》情節布局之「次第不紊」，如第三十齣情悔計有三轉排場，上承第二十七齣冥追，首先以副淨

<sup>82</sup> 李漁：《閒情偶寄》，頁16。

<sup>83</sup> 洪昇：神訴，《長生殿》，下冊，頁26a-b「吳儀一批語」。

<sup>84</sup> 洪昇：情悔，《長生殿》，頁15a「吳儀一批語」。

<sup>85</sup> 洪昇：製譜，《長生殿》，上冊，頁40b「吳儀一批語」。

<sup>86</sup> 洪昇：私祭，《長生殿》，下冊，頁56b「吳儀一批語」。

<sup>87</sup> 同前註，頁55a「吳儀一批語」。

扮土地神唱快板粗曲【普賢歌】，其次則由魂旦以【三仙橋】三曲抒發「情悔」本意，吳氏批語指出：

三曲，首惜芳顏，次哭釵盒，未悔前愆，由痴入悟，章法井然。

曲曲折折，愈轉愈情切，從此直至仙山徵信，總不暫忘釵盒。<sup>88</sup>

末後再以【憶多嬌】、【鬥麻黑】各二曲寫土地神見憫，付與路引，其情真意切，讀之令人為之淒然。

總歸來說，《長生殿》全劇不僅從整體上看，經緯分明，章法井然；就是局部的安排也能線索貫串，首尾照應，因此既引人入勝，又餘味無窮。以出場人物眾多較熱鬧的第五齣「禊遊」為例，本齣出盡各門次要角色，多採同唱方式，且生旦不出場，無主演之腳色，排場變動迅速，所敷演者非劇本之主脈關目，故可視為「群戲熱鬧大過場」。但若就血脈針線的穿插而言，則本齣上承第三齣「賄權」與第四齣「春睡」，而下啟第六齣「傍訝」與第七齣「倖恩」。本齣一開始，初次出場的高力士，作了一番自我介紹，並點明了三月三日明皇與貴妃的曲江春遊。接著，便是納賄復職、包藏禍心的胡將安祿山得意忘形地高歌入場。對於這個別致的開場，吳儀一指出：

高力士始終侍從明皇，劇中關目所繫，必須一敘家門。安祿山復職承寵，亦須冠帶表見，於遊春時穿插安頓，絕無痕牽。<sup>89</sup>

開場之後，隨著一大批王孫公子麗服而上，遊人一句：「那邊簇擁著一隊車兒，敢是三國夫人來了？」<sup>90</sup>便引出了「羅綺如雲，鬥妖嬈」<sup>91</sup>的三國夫人；而從換了便服騎馬亂闖的安祿山，又引出了朝政上正炙手可熱的楊國忠。至於插科打諢的村婦、醜女、賣花娘子、舍人等群眾的熙熙攘攘、說說笑笑、拉拉扯扯，真是「一路風光，應接不暇」<sup>92</sup>。一方面襯托出「香塵滿路，車馬如雲」的曲江春遊的盛況，另一方面也用側筆寫出了明皇、貴妃的縱逸享樂，外戚楊家那種遺鈿墜舄、揮金如土的奢華恣肆。吳氏批曰：

此折高力士、安祿山、王孫公子、三國夫人、楊國忠、村姑、醜女雜沓上下，幾如滿地散錢，而以春游貫之，線索自相牽綴。尤妙在措注三國夫人，一意轉折。先從高、安白中引出三國、王孫、公子，首曲亦然；次曲

<sup>88</sup> 洪昇：「情悔」，《長生殿》，頁16a-b「吳儀一批語」。

<sup>89</sup> 洪昇：「禊遊」，《長生殿》，上冊，頁12b「吳儀一批語」。

<sup>90</sup> 同前註，頁13b。

<sup>91</sup> 同前註，頁14a。

<sup>92</sup> 同前註，頁16b「吳儀一批語」。

三國登場；三曲祿山窺探；四曲國忠嗔阻；五曲村姬輩尋拾簪履，總為三國形容佚麗；六曲三國再見；結尾又歸重虢國。起下 傍訝、倖恩諸折，雖滿紙春光撩亂，而渲花染柳，分晰不爽，直覺筆有化工。<sup>93</sup>

吳氏指出整齣 襖遊，雖然滿紙「春光撩亂」，卻是「渲花染柳，分晰不爽」，不能不令人驚嘆洪昇「筆有化工」。批語又云：

起用力士傳旨，收用力士口敕。前後照應，亦見章法縝密，斷而不亂。<sup>94</sup>而高力士所傳「虢國夫人，即令乘馬入宮，陪楊娘娘飲宴」之口敕，以及三國夫人合唱之【尾聲】：「內家官，催何緊。姐姐妹妹，偏背了春風獨近。（老旦雜）不枉你淡掃蛾眉朝至尊。」<sup>95</sup>又為接續而來的第六齣 傍訝 等戲埋下了伏筆。批語云：

張承吉（名祐）詩本含風刺，用作熱中嘲訕語，更覺入神。然「偏背」一語，實虢國夫人衿張，自招侮也。<sup>96</sup>

就關目的安排與主題的映襯而言，本齣具有以下兩點意義：首先，《長生殿》的主脈在敷演明皇、貴妃的至情，本齣在第四齣「春睡」之後，極寫「姊妹兄弟皆列土，可憐光彩生門戶」，以見貴妃的寵愛方殷，而明皇、貴妃自始至終不出場，則為映襯之筆。其次，《長生殿》的支脈為政治社會的變遷與亂離。本齣寫楊氏一門之奢華，順筆帶出安祿山重獲天恩，恢復朝班，眼中已無楊國忠之狂態，與第三齣安、楊一尊一卑「賄權」之際，已不可同日而語，兩者照映，即可見出政治情勢之丕變。

以上所說的有關洪劇在結構上的種種發展，不論編劇者或評論者，皆是在充分自覺的理解狀態下，以一種相近的態度與眼光加以面對。這使他們各自建立的劇本詮釋有了共同的認知基礎。本於這種基礎，吳儀一對於洪劇更作了有關人物敘寫上的進一步詮釋。

<sup>93</sup> 同前註，頁 13a-b「吳儀一批語」。

<sup>94</sup> 同前註，頁 17a「吳儀一批語」。

<sup>95</sup> 同前註，頁 17a。

<sup>96</sup> 同前註，頁 17a「吳儀一批語」。

#### 四、劇作題旨的「具體化」與「實在化」——評者對於劇中人物情愛昇華與淨化之討論

洪昇《長生殿》一劇除在主題表現上有一哲學性的構思外，在劇中人物刻畫，尤其是關於「情」的敘寫上，亦極見工夫。洪昇因欲將傳統才子佳人戲融入一更為廣闊的歷史的社會情境之中，將男女愛戀之情之意義擴大，成為更為廣義的人與人之間的結合，故在其戲劇的設計中，他做了一個極富創意的設計，即是借用宗教上靈魂體的概念將「性格」的意義提昇，使人的精神自我被賦予一絕對超越的本質。此種意義的賦予乃是象徵性的藝術表達，是以所謂「才人之心皆是謫仙化現」的方式呈現；卻並不真具有宗教上的意涵。精神自我之主體性既經此建立，則俗世中之假我與內心世界之真我依此可以區分，於是凡人物心中可以扭轉的部分與不可扭轉的部分，亦可混寫而不造成意義界定上之混亂。

洪昇如此鋪敘虛幻情節是為了要保持李、楊情緣這一線索自身的完整性，尤其是通過對李、楊「精誠」之愛的敘寫，突出地表現了對「情至」的讚頌。若從劇本的客觀敘寫結構來看，整部《長生殿》的情節結構主線即是建構在一種「情愛昇華」的發展進程——即「情欲」(起)、「情悔」(承)、「救贖」(轉)、「情償」(合)之上，以展現男女主角內在心靈逐步淨化，以及兩人間情愛境界的逐漸提昇。而對於此種「情愛昇華」歷程在人物刻畫上之具體呈現，吳儀一認為乃是楊妃之「三變」以及明皇之「三悔」。如 哭像 齣批語云：

楊妃凡三變，馬嵬以前，人也；冥追以後，鬼也；尸解以後，仙也。而神仙、人、鬼之中以刻像雜之，又作一變。假假真真，使觀者神迷目亂。<sup>97</sup>

楊妃之「三變」，是指馬嵬自縊後由「人」變為「鬼」，經「尸解」後再變為「仙」，甚至變為「刻像」之歷程，而這段變化象徵的即是從「情欲」、「情悔」、「救贖」，而終獲「情償」之「情愛昇華」的轉化歷程。至於明皇亦經歷了刻骨銘心的「三悔」：

馬嵬不能救免，冤情也；幸蜀不能自主，驚魂也；沒後不能再見，愁腸也，三語妙有次第。<sup>98</sup>

明皇心緒之由「冤情」，而「驚魂」而至「愁腸」的次第變化，實對應於楊妃之

<sup>97</sup> 洪昇：《哭像》，《長生殿》，下冊，頁22a「吳儀一批語」。

<sup>98</sup> 同前註，頁21a-b「吳儀一批語」。

人、鬼、仙之「三變」，亦充分勾勒出明皇的內心轉折與無限苦楚。

這「情愛昇華」四階段的變化，若分別說來，則第一階段所寫之明皇與貴妃，本皆是不明自身「本相」<sup>99</sup>的俗人。明皇出場即唱：

【大石引子】【東風第一枝】端冕中天，垂衣南面，山河一統皇唐。層霄雨露迴春，深宮草木齊芳。昇平早奏，韶華好，行樂何妨，願此生終老溫柔，白雲不羨仙鄉。（白）近來機務餘閒，寄情聲色。昨見宮女楊玉環，德性溫和，丰姿秀麗。卜茲吉日，冊為貴妃。已曾傳旨，在華清池賜浴，命永新、念奴服侍更衣。即？高力士引來朝見，想必就到也。<sup>100</sup>

蓋洪昇既認為明皇之鍾情，「在帝王家罕有」，故對於這位自以為「昇平早奏」、「行樂何妨」的英主，起始即強調其「自願終老溫柔」的風流多情。因此在劇作的前半，明皇乃是個典型的「佔了情場」而「弛了朝綱」的風流皇帝。故吳儀一批云：

明皇，英主也。非漢成昏庸之比。只因行樂一念，便自願老溫柔，釀成天寶之禍。末路猶不若漢成。「昇平」數語，足為宴安之戒。<sup>101</sup>

吳氏認為明皇之風流，在此時亦不過是輕薄之風流，且只「因其行樂一念」，便「釀成天寶之禍」，並強調「昇平數語，足為宴安之戒」，其寓勸懲之殷切可見。

至於楊妃，雖是麗質天生，亦尚不見有真精神處。定情之夕的楊妃，雖「受寵承恩，一霎身判人間天上」，她仍是憂喜參半的：喜的是「朝陽內，一人獨占三千寵，問阿誰能與競雌雄」<sup>102</sup>？懼的是明皇二三其德，情感不專。出場時她雖情不自禁地唱道：「恩波自喜從天降，浴罷彗成趨彩杖。」眾宮女則同聲和道：「六宮未見一時愁，齊立金階偷眼望。」<sup>103</sup>她的喜出望外與六宮粉黛的悲怨叢生，形成強烈的對比。很明顯地，楊妃的「承恩」，其實也就是「別院離宮玉漏長」的失寵。因此吳儀一批曰：

楊未承寵，亦別院人也。得意時更不管失意之苦，負恃爭憐，於此可見。<sup>104</sup>

<sup>99</sup> 《長生殿·重圓》一齣中透過天孫之口點明明皇與楊妃原係天上孔昇真人、蓬萊仙子，「偶因小譴，暫住人間」。須待謫限期滿，方能重返天庭。參見洪昇：《重圓》，《長生殿》，頁94b。

<sup>100</sup> 洪昇：《定情》，《長生殿》，頁1b-2a。

<sup>101</sup> 同前註，頁2a「吳儀一批語」。

<sup>102</sup> 同前註，頁2b-3b。

<sup>103</sup> 同前註。

<sup>104</sup> 同前註，頁5a「吳儀一批語」。

宮闈之愛，本即是建立在「君心無定」的基礎上發展的，故劇中乃有楊妃與虢國夫人、梅妃江采萍之爭。吳儀一即曾點出劇中對於李、楊愛情從定情，發展到鞏固之漸進歷程的鋪敘，有其情節上的必要性，如「傍訝」齣批語云：

貴妃寵幸未幾，即以虢國承恩一事摹寫悲離，覽者疑其情愛易移矣。不知未經離別，則歡好雖濃，習而不覺。唯意中人去，觸處傷心，必得之而後快，始見鍾情之至。所謂佳人難再得，生別死離，其致一也。<sup>105</sup>

明皇與虢國夫人歡聚，貴妃恐怕自家姊妹「奪了恩寵，因此上嫌猜」；當她聽到明皇突然夜宿翠華西閣之時，真是又怨又恨：

聞言驚顫，傷心痛怎言。（淚介）把從前密意，舊日恩眷，都付與淚花兒彈向天。記歡情始定，記歡情始定。願似釵股成雙，盒扇團圓。不道君心，霎時更變，總是奴當譴。嗻，也索把罪名宣，怎教凍蕊寒葩，暗識東風面。可知道身雖在這邊，心終繫別院。一味虛情假意，瞞瞞昧昧只欺奴善。<sup>106</sup>

經過漫長而無奈的「夜怨」，未等至天明楊妃就怒氣沖沖地闖進翠華西閣，逕直以「宣召梅精」相詰，使明皇無處閃躲。對於楊妃此刻的心態與行動吳儀一分析得十分精闢，其批語云：

貴妃望春一跌，已悔妒心，而西閣之事又復唐突明皇，或疑其忿甚欲熾，不暇顧慮，抑知妃之狡獪，早狎習明皇而操縱之，度必無奈我何也。<sup>107</sup>

在六宮粉黛的宮闈競爭之中，楊妃為了固寵，不能不採取「排他」的手段。事實上，楊妃的一往情深與固寵希恩是一體的兩面，劇中所描寫楊妃之驕橫、任性、嫉妒、狡獪等種種情態與情感的激烈表現方式，其實是李、楊以「欲望」為本質之「俗世之愛」(worldly love)的真實面貌。

然而即使如此，在劇中，洪昇只是刻畫了楊妃的嬌慣乃至放肆，卻絕不流於惡毒粗鄙，而且他還特別賦予貴妃的驕橫、任性以合情合理的規定情境。洪昇並未將妒火中燒的楊妃寫成心狠手辣的惡婦，故洪昇在《長生殿·例言》特別囑咐飾演楊妃的演員表演爭寵時絕不能「作三家村婦醜態」：

近唱演家改換有必不可從者，如增虢國承寵，楊妃忿爭一段，作三家村婦醜態，既失蘊藉，尤不耐觀。<sup>108</sup>

<sup>105</sup> 洪昇：「傍訝」，《長生殿》，上冊，頁17b「吳儀一批語」。

<sup>106</sup> 洪昇：「夜怨」，《長生殿》，同前註，頁63b-64a。

<sup>107</sup> 同前註，頁67a-b「吳儀一批語」。

<sup>108</sup> 洪昇：「例言」，《長生殿》，頁2a。

一天子一貴妃雖沉溺於塵念之中，紫宸玉食所養，終亦不是粗鄙之人，故劇中不將楊妃與虢國夫人、梅妃爭寵之事寫成村婦模樣，僅是含蓄地以 獻髮、復召、絮閣 等關目打理，正是凸顯俗情中之一種雍容。事實上，楊妃之妒的心理動機是要求夫婦之間的專情，這樣才可能提煉出「真心到底」、「精誠不散」的「至情」。因此對於楊妃的嫉妒之情，作者不但未加貶斥，反而在 絮閣 中借李隆基之口，稱讚這是「情深妒亦真」。吳儀一評曰：

明皇能解？情，能耐？語，真是個中人。<sup>109</sup>

這是以個性的關注與人情的體會為基點，去審視與描繪楊妃之「？」。而對於貴妃因嫉妒虢國夫人而遭遣返楊門，再復召回宮，與明皇終能以「恩情更添十倍」釋嫌的曲折歷程，吳氏評曰：

貴妃寵冠六宮，豈意忽遭擯斥？及其出居府第，又豈意即奉賜環？一日之間，一宮之中，一人之身，而菀枯頓易。凡世間一切升沉，禍生於不察，譽出於不虞，俱是如此。<sup>110</sup>

所謂「世間一切升沉，禍生於不察，譽出於不虞」，亦是一番懲戒之意。剪青絲、還釵鈿則已漸漸顯露出楊妃心中細膩惹憐之一面，最後終於贏回薄倖君主之情意，明皇乃唱道：

情雙好，情雙好，縱百歲猶嫌少，怎說到，怎說到，平白地分開了。總朕錯，總朕錯，請莫惱，請莫惱。<sup>111</sup>

前寫楊妃，因彼本是民女，故不能稍作村婦態，此寫君王，則正不嫌情同凡夫，方顯君王之心確被打動。吳氏評曰：

明皇愈溫存，貴妃愈嬌？。假使天威稍震，又作魚貫想矣。

明皇此時，亦畏亦愧，語意在不深不淺間，傳神之筆。<sup>112</sup>

「君心無定」本屬宮闈愛戀的基本特質，明皇貴為天子，竟能「亦愧亦畏」，故吳氏嘉許曰：

男歡不徹輪，女歡不徹席，王侯愛棄不常，能識相思味者鮮矣，況天子乎！明皇能於離合之際，領會悲歡，宜後為雙星所取也。<sup>113</sup>

所謂「於離合際，領會悲歡」，亦見出吳氏「頌真情」而不忘「寓勸懲」之用心。

<sup>109</sup> 洪昇： 絮閣 ，《長生殿》，頁 70a「吳儀一批語」。

<sup>110</sup> 洪昇： 復召 ，《長生殿》，同前註，頁 29b「吳儀一批語」。

<sup>111</sup> 洪昇： 絮閣 ，《長生殿》，頁 71a。

<sup>112</sup> 同前註，頁 70b-71a「吳儀一批語」。

<sup>113</sup> 洪昇： 復召 ，《長生殿》，頁 30a「吳儀一批語」。



然而明皇、貴妃此種以欲望為本質的「俗世之愛」，縱然情意深篤，愛欲終是一體；即使是七夕長生殿？，當貴妃與明皇信誓旦旦、溫情脈脈之際，貴妃亦因「怕日久恩疏，不免白頭之嘆」，才希望在「雙星之下，乞賜盟約，以堅終始」<sup>114</sup>。

吳儀一曾點出此「盟誓」之重要性：

楊妃猝然傷感，雖為要盟之故。然樂極哀生，已動埋玉之機，下折即驚破霓裳矣。<sup>115</sup>

又云：

下半部全從此盟演出，宜其鄭重。<sup>116</sup>

此盟誓乃是李、楊「俗世之愛」達至顛峰之象徵。然而這種因特定歷史條件與際遇方能產生的帝妃愛情，就情愛所依存的環境來說，即使沒有馬嵬事變之類驚天動地的鉅變，其中本來就充滿著「逞侈心而窮人欲」的陷阱。楊妃在她所生活的特定環境中，一方面須面對宮廷內部爭權爭寵的局面；另一方面，「內侍貴妃之寵」的楊國忠與「暗藏狡詐」的安祿山之間的「權閥」，亦使她一步步被形勢推移，因而陷入逆境。李、楊情緣一旦締結，楊國忠隨之「官居右相，秩晉司空」，飛揚跋扈，與安祿山狼狽為奸，埋下了安史之亂的禍根<sup>117</sup>。在李、楊情緣經過一番挫折而「恩情更添十倍」的同時，楊氏一門也愈益驕奢淫逸，他們競造新第，「朱甍碧瓦，總是血膏塗」<sup>118</sup>。唐明皇沉溺在愛情之中，「弛了朝綱，占了情場」<sup>119</sup>，所謂「樂極哀來」，「禍敗隨之」<sup>120</sup>，終於在「天地塵昏九鼎危」的安史之亂中，鑄成「一代紅顏為君盡」<sup>121</sup>的悲劇，而李、楊之塵世情緣亦在歷史的風雲變化中經受了嚴厲的考驗。

洪昇以馬嵬事變的現實悲劇了結了明皇與楊妃的現世情緣之後，又以「果有精誠不散，終成連理」的主旨為動力，讓現實的悲劇逐漸因二人之「敗而能悔」<sup>122</sup>，終於在幻想世界昇華為團圓結局。此處作者重新回到他所編織的「在帝王家罕有」的愛情的基本立場上，敘寫了他們生離死別後，基於事變所產生的無限悔恨

<sup>114</sup> 洪昇：密誓，《長生殿》，同前註，頁81a-82a。

<sup>115</sup> 同前註，頁81b「吳儀一批語」。

<sup>116</sup> 同前註。

<sup>117</sup> 洪昇：權閥，《長生殿》，同前註，頁42a-45a。

<sup>118</sup> 洪昇：疑讖，《長生殿》，同前註，頁32b。

<sup>119</sup> 洪昇：彈詞，《長生殿》，下冊，頁50b。

<sup>120</sup> 洪昇：自序，《長生殿》，頁1a。

<sup>121</sup> 洪昇：埋玉，《長生殿》，同前註，頁92a。

<sup>122</sup> 洪昇：自序，《長生殿》，頁1a。

與悲戚，以更進一層的深刻筆力，表現了「天長地久有時盡，此情綿綿無絕期」的愛情主題。而使「至情」理想得以超升天堂、圓滿實現的轉變契機，則是明皇、貴妃二人的「情悔」。因此馬嵬事變之後，貴妃之鬼魂與明皇開始了他們情愛的第二階段。在「情悔」（第三十）中，貴妃深悔自己以情愛耽誤了明皇的國事。關於「情悔」這一點，吳氏在「冥追」齣評貴妃時，說道：

未見魂靈受苦，猶抱一腔怨恨，及後見國忠形狀，惟有頰首懺悔矣。常人於風月之下，無所不為，一值陰雨雷霆，悚然生畏，亦是此意。<sup>123</sup>

而明皇亦痛悔自己犧牲所愛之性命，不能挺身相救，違背誓言。吳氏評云：

人不得道，多有事後之悔，如明皇，當六軍逼迫時，不能自主，只得憑貴妃自盡。及至佳人沒後，又視西川之去甚輕，總是欲動情勝，都無是處。然唯有此情根，亦是生天種子也。<sup>124</sup>

忙？不想著，閒？悟著；當時不省著，過後悔著，此等境，最是難堪。

與死為鄰而未為情死，死更可惜，故以「人間天上，此恨難償」結之。從來不能死忠死義者，到命絕時，皆有此念。<sup>125</sup>

但在李、楊二人的悔恨中，有一不悔之事，則是其情，不但不悔，且又堅貞如初，亟盼能重圓相守。這段情事正如吳氏所評：

事事可悔，只有此情不放，纔不放，情便生緣。<sup>126</sup>

蓋惟有明皇「敗而能悔」，貴妃「死而能悔」，二人悔越深，則情益堅，其情中之「欲」方愈淺，故能獲得淨化，而這一悔「能教萬孽清，管感動天庭」，因而能在理想幻境中獲得永恆生命。而也正因為此番「情悔」的歷練，在「聞鈴」（第二十九）「哭像」（第三十二）「見月」（第四十一）「雨夢」（第四十五）諸齣中，明皇對楊妃的苦苦追懷、「冥追」（第二十七）「尸解」（第三十七）「寄情」（第四十八）諸齣中，楊妃對明皇的沉痛思念，使他們均各自在愛情的「愁城苦海」中飽受生離死別的煎熬。事實上，即使在「重圓」之際，回首往事，這對曾經天人隔絕，歷盡人世滄桑的愛侶，實際感受到的仍是脫不去的無限哀傷：「漫回思不勝黯然，再相看不禁淚漣。」<sup>127</sup>可以說，在這下半部戲中，明皇、楊妃的愛情悲劇，因為鋪敘了天上人間情緣難續的悔恨與悲戚，反而更動人心魄。沒

<sup>123</sup> 洪昇：「冥追」，《長生殿》，下冊，頁6b「吳儀一批語」。

<sup>124</sup> 洪昇：「埋玉」，《長生殿》，上冊，頁94a「吳儀一批語」。

<sup>125</sup> 洪昇：「哭像」，《長生殿》，頁21b-22a「吳儀一批語」。

<sup>126</sup> 同前註，頁17a「吳儀一批語」。

<sup>127</sup> 洪昇：「重圓」，《長生殿》，頁97a。

有經過這樣刻骨銘心的懺情與天人相隔的哀思，便不可能使縱欲侈心的世俗情愛徹底淨化與昇華。而當情愛一旦達到兩心全然相屬，唯願生死相隨的境地時，情愛事實上已經超越了朝朝暮暮的情欲纏綿，成為超越現世時空的不朽心契。

明皇與貴妃的真情愛戀與衷心懺悔終於感動了上蒼，貴妃終於獲其所期盼的「救贖」，於是劇情進入「情愛昇華」的第三階段：尸解復生，重登仙境。吳氏尸解 齣批語云：

此折描寫情種愁魂，能於無中生有。太白仙才，長吉鬼才，殆欲兼之。<sup>128</sup>

然而「悔罪」、「登仙」後的楊妃，仍癡守情種愁魂，未了斷「情根」：

沒奈何一時分散，那其間多少相關。死和生割不斷情腸絆，空堆積恨如山。他那？思牽舊緣愁不了，俺這？淚滴殘魂血未乾，空嗟嘆。<sup>129</sup>

故吳氏評曰：

人不到沒奈何時不肯心死，只一句道盡仙凡苦境。<sup>130</sup>

對於明皇、楊妃情愛而言，無論虛無飄渺的仙界，還是擾攘喧囂的凡塵，俱是一場雖悔亦無能自拔的無限苦境。故楊妃雖經救贖返登仙籍，仍自道：

倘得情緣再續，情願謫下仙班。<sup>131</sup>

此便見出一險處。蓋「執妄」本即是迷幻之本，悔不及此，必再作沉淪。前此作者運用增強戲劇張力之作法，自第二十五齣 埋玉 後，即將兩人各寫一處，勿令相見，正是欲以凸顯相思之苦與執情之妄，然在此，卻作出一活路。許其情償補恨，兩人重圓，而在重圓之際，兩人卻因姻緣俱了，悟出「情實緣虛」之道，遂得因償而解迷。而值得注意的是，吳儀一在此點出李、楊二人終能得償宿願，永證情緣，完成了「情償」補恨的最終階段，是緣於「精誠不散」而非徒然「癡情」，其評語曰：

正氣千古不滅，即強死者猶能為厲，總是精誠不散耳。不曾有此精誠，徒以癡情妄思補恨，無益也。作者惟恐世人不解寓言，故急以楊妃孽障，正詞接之。綺語泥犁，吾知免矣。<sup>132</sup>

洪昇在主體的表現上，由於係以孔昇真人與蓬萊仙子之貶謫下凡託始，故所謂「情」的四階段發展，基本上是一證成「本有」的過程。在象徵的意義上說，

<sup>128</sup> 洪昇：尸解，《長生殿》，同前註，頁41a「吳儀一批語」。

<sup>129</sup> 洪昇：仙憶，《長生殿》，同前註，頁59a。

<sup>130</sup> 同前註，「吳儀一批語」。

<sup>131</sup> 洪昇：補恨，《長生殿》，頁87b。

<sup>132</sup> 同前註，頁88b「吳儀一批語」。

這一種探尋是建立在永恆的主題與價值上，而非做為一個認識世界的起點。這亦使本劇在表現上，成為一完整的以呈現愛的真諦為主旨的「寓言」，即所謂「愛的寓言」(allegory of love)。在這種企圖呈現「本有」以與「虛幻」相對的需求下，洪昇更進而創造了一個純淨的永恆仙界，以與擾攘的多變紅塵相對；他強化了牛郎、織女二星在劇中的導引、仲裁、見證的功能，使雙星擔負起作為引渡明皇與貴妃的角色。仙界象徵淨化後的心靈世界，而仙人則是永恆「真情」的具象化象徵。透過仙界人物的襄助導引，被貶謫到人世的明皇、貴妃方能在擾攘紅塵沉淪後重返天庭。全劇的情節發展是構築在兩個世界的對比結構中，在塵世中歷劫生死後的情欲自我，經過淨化昇華，終於「跳出痴迷洞，割斷相思韆」，脫卻情緣的枷鎖，「瀟灑到天宮」<sup>133</sup>。人間天上的悲歡離合乃因此統一在全劇完整而富於戲劇性的詩化情境中。

從另處說，洪昇所宣揚的「情至」，依他自己的解說，是涵括著兒女情緣與臣忠子孝，他並認為二者是相互聯繫、相互生發的，它們共同構成「至情」理想的價值內涵。因此他不僅要歌頌「精誠不散」、「真心到底」的「兒女情緣」，還要表彰歷來作家所忽略的「感金石，回天地，昭白日，垂青史」的「臣忠子孝」之「情至」。洪昇在劇中運用戲劇的張力，著意刻畫了忠君愛國的郭子儀、陳元禮、雷海青、郭從謹、李龜年等忠臣義士的形象，也批判了禍國殃民的楊國忠、安祿山與變節投降的叛臣賊子，表達了褒忠誅奸的鮮明立場。在《長生殿》中，賄權、權閥、合圍、偵報、陷關、獻飯、罵賊、勦寇、刺逆、收京、彈詞等齣，構成了一幅波瀾壯闊、風雲詭譎的社會歷史圖象，具體地呈現了「安史之亂」的時代動盪，並反映出其中所以盛衰的原因。例如獻飯、罵賊、彈詞、私祭等幾齣便充滿了興亡之慨與故國之思。這幾齣戲生動地描繪了獻麥飯進諫的野老郭從謹，威武不屈、罵賊殉國的樂工雷海青，以及四處奔走、傳唱興亡之痛的樂工李龜年的形象。

《長生殿》之所以能盛傳一時，引起時人的強烈共鳴，就是因為除了李、楊情緣，還同時表達了這種歷史的感懷。誠如洪昇在《定峰樂府·題辭》中所自云：

《二十一史》中理亂興亡、綱常名教之大，往往借幃房兒女，里巷謳謠出

<sup>133</sup> 洪昇：重圓，《長生殿》，頁100b。

之。令讀者欲歌欲舞，或嘆或泣，不能自已。<sup>134</sup>

「兒女情緣」與「興亡之感」這兩重思想意蘊，在「彈詞」這齣戲中得到整體的觀照與提煉。劇中洪昇把李龜年流落的地方，從原來的湖南移至南京，讓他放聲高唱：「空對著六代園陵草樹埋，滿目興衰。」這顯然是寓意深長的借題發揮，所謂「留得白頭遺老在，譜將殘恨說興亡」。而李龜年登場後便唱道：

唱不盡興亡夢幻，彈不盡悲傷感嘆，大古里淒涼滿眼對江山。我只待撥繁弦傳幽怨，翻別調寫愁煩，慢慢的把天寶當年遺事彈。<sup>135</sup>

他詠歎的雖是李、楊情緣的悲劇命運，流蕩的卻是一種充塞天地、貫通古今的興亡悵憾。李、楊情緣終歸是一種虛幻，但社會歷史變遷不也當作如是觀？故吳儀一批語云：

白頭宮女，閑說遺事，不如伶工，猶能絃而歌之，感人益深也。

所彈遺事，多半繁華。乃先以悲傷感嘆淒涼幽怨愁煩等字填滿數行，聳人聽聞，并引出李龜年請語。

辭氣悲壯之極，當時朝臣能作此語者有幾？「塵蒙」、「血污」即以老伶哭殺參對，思深哉！<sup>136</sup>

「彈詞」一齣既是作者寄意之所在，亦在關目上為全劇上半部之縮影，是對其前三十七齣戲內容的總括與評論，扼要地描繪了李、楊真摯的愛情，亦抒發了對家國興亡的慨嘆，而【南呂一枝花】、【梁州第七】、【轉調貨郎兒】、【二轉】到【九轉】與【煞尾】等曲，皆是通過對李、楊愛情悲劇的追述，與對複雜歷史現象的褒貶態度，深深地宣洩出作者一種興亡感慨，同時也呈現出一種多元視界的觀點。透過此種多元視界觀點的呈現，作者寫出李、楊愛情與歷史社會變動間之密切關聯。如透過李龜年【三轉】、【四轉】、【五轉】等曲，他濃墨重彩地鋪寫了李、楊之間的種種，除了指責明皇寵愛貴妃，「弛了朝綱，占了情場」，又透過劇中聽眾一老漢之口說出：「只可惜當日天子寵愛了貴妃，朝歡暮樂，致使漁陽兵起，說起來令人痛心也！」但作者又對貴妃馬嵬之死深致嘆惋，故借劇中小生李謨之口說：「天生麗質，遭此慘毒，真可憐也！」認為正是「楊國忠弄權威，安祿山濫用膺榮眷，弄壞了朝綱」。所以「休只埋怨貴妃娘娘，當日只為誤認邊將，

<sup>134</sup> 洪昇著，劉輝校：《集外集》，收入《洪昇集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），頁514。

<sup>135</sup> 洪昇：「彈詞」，《長生殿》，頁49a。

<sup>136</sup> 同前註，頁47a、49a、48a「吳儀一批語」。

委政權奸，以致廟謨顛倒，四海動搖。若使姚、宋猶在，那見得有此。」<sup>137</sup>這又似是在為李、楊尋找一可以博人同情的理由。其曲文聲情感嘆哀傷，頗能在繁絃別調中見出滿眼淒涼的故國幽思，而作者漂泊蕭索之身世，亦假藉李龜年琵琶彈唱吐露出來。無怪吳氏評曰：

青州趙秋谷嘗評此篇實勝國所無也。清遠時鑿海浮，偶粗餘子鹿，鹿不足比數二甫之間，豈虛譽哉！今讀之，真足追比王、白！附載茲語，嘆其知言。<sup>138</sup>

事實上，作者在緊接著 彈詞 的 私祭 中，描寫李龜年與永新、念奴這兩位宮女的「驀地相逢各沾裳，白首紅顏對話興亡」，可以說是又一次抒發了「懊恨故國雲迷，白首低難望」，「羞殺我遺老泣斜陽」的無限深沉的感慨。

同樣的，民族意識與興亡之慨亦見於第二十八齣 罵賊 之中，該齣敘寫安祿山叛亂後據地稱王，稱孤道寡，在長安寧碧池頭接受滿朝文武慶賀其入侵中原勝利的大宴上，樂工雷海青卻身抱琵琶，慷慨激昂地痛罵那些靦腆事新朝的奸臣賊子：

【元和令】恨仔恨潑腥羶莽將龍座滄，癩蝦蟆妄想天鵝啖，生克擦直逼的個官家下殿走天南，你道恁胡行堪不堪，縱將他寢皮食肉也恨難剷，誰想那一班兒沒掂三，歹心腸，賊狗男。

【上馬嬌】平日家張著口將忠孝談，到臨危翻著臉把富貴貪，早一齊兒搖尾受新銜，把一個君親仇敵當作恩人感，嗒，只問你蒙面可羞慚？<sup>139</sup>

本齣遙承第二十三齣 陷關 ，與第二十五齣 埋玉 、第二十六齣 獻飯 相映襯，特以表揚雷海青之忠烈。海青以一介樂工而敢於罵賊擊賊，足以愧煞滿朝文武。表面觀之，這？罵的是「搶占山河號大燕，袍染赭，冠戴衝天」<sup>140</sup>的安祿山，私底下，其實多少隱含著作者對於「搶占山河」的異族與名列《二臣傳》尚享受榮華富貴之輩的強烈憎恨與鄙視。聯繫到清初的社會背景，洪昇的描寫未嘗沒有政治上一些影射的意味。故吳氏批云：

此折大有關係，雷海青琵琶遂可與高漸離擊筑並傳。嘗嘆世間真忠義不易多有，惟優孟衣冠妝演古人，凜然生氣如在。若此折使人可興、可觀，可

<sup>137</sup> 洪昇： 彈詞 ，《長生殿》，頁 51a-52a。

<sup>138</sup> 同前註，頁 54a-b「吳儀一批語」。

<sup>139</sup> 洪昇： 罵賊 ，《長生殿》，同前註，頁 10a。

<sup>140</sup> 同前註，頁 10b。

以廉頑立懦。世有議是劇為勸淫者，正未識旁見側出之意耳。

滿朝舊臣甘心降順，而一樂人獨矢捐軀，烈性足千古矣！然文伯之喪，敬姜謂諸臣未出涕而內人行哭失聲，知其曠禮。則天寶之治可知也。覽者必於此等處著眼，方不失作者苦心。<sup>141</sup>

吳氏所云「旁見側出之意」，應是作者真正寄意之所在。雷海青對於降臣賊子那種淋漓盡致的痛罵，以及李龜年在 彈詞 中深沉悲憤的興亡感嘆，證明李慈銘《越縵堂菊話》謂：「《長生殿》寄託尤深，未易一二言之。」所言不虛。

值得注意的是，吳儀一評論《長生殿》人物，不僅著眼於文學性，而且還注意其舞臺性，即考慮到實際演出的效果。這可說是他對戲劇舞臺表演的美學見解。《長生殿》評本刊行前已上演了十幾年，可以想見，吳儀一是在觀賞了很多演出之後，細心作出評點，反映出他自己的觀賞經驗或他人的演出與觀劇經驗<sup>142</sup>。如第三十七齣 尸解，場上除魂旦外，尚有一雜扮的旦屍，作者對於這個角色之科介指示云：

照旦妝飾，扮旦尸錦褥包裹上，副淨解去錦褥，扶尸立介，旦見作驚介。<sup>143</sup>待土地將水沃屍後，作者更以「尸作開眼界」、「尸作手足動，立起向旦走一二步介」、「旦驚介」，「尸作忽走向旦，旦作呆狀，與尸對立介，副淨拍手高叫介」等語提示。而最有創意的，則是貴妃之尸解復活須藉由魂旦與屍身合而為一來表現，故場上設計乃是：「尸逐旦繞場急奔一轉，旦撲尸身作跌倒，尸隱下」<sup>144</sup>，如此方不違土地爺提點之深意：「看元神入殼，看元神入殼，似靈胎再投，雙環合湊。」<sup>145</sup>故吳氏批語提醒演員，應注意：「以上科介俱細細傳神，演者切莫潦草。」<sup>146</sup>而楊妃復活後，唱道：

乍沉沉夢醒，乍沉沉夢醒，故吾失久，形神忽地重圓就。猛回思惘然，猛回思惘然，現在自莊周，蝴蝶復何有。我楊玉環，不意今日冷骨重生，離魂再合。

真謝天也。似亡家客游，似亡家客游，歸來故丘，室廬依舊。<sup>147</sup>

吳氏則批云：

<sup>141</sup> 同前註，頁9a、12b-13a「吳儀一批語」。

<sup>142</sup> 劉輝：論吳舒覺，《小說戲曲論集》，頁398。

<sup>143</sup> 洪昇：尸解，《長生殿》，下冊，頁44b。

<sup>144</sup> 同前註，頁45a-b。

<sup>145</sup> 同前註，頁45b。

<sup>146</sup> 同前註，頁45b「吳儀一批語」。

<sup>147</sup> 同前註，頁45b。

人晝則魂附於形，夜則魂自能變物，所以成夢。死則形敗，而魂有靈，是鬼也。魂復於形則重生，形化於魂為尸解，理本平常，而從來無演及此者，遂覺排場新幻，使人警動。前土地二喻尚是形似，此喻更自親切。<sup>148</sup>

這場「尸解」的戲，演的是楊妃之「魂復於形」而獲「重生」，由雜扮之屍追逐魂旦繞場急奔一轉，然後「旦撲屍身跌倒」，於是魂與屍復合為一。此一種演出的設計，乃是歷來戲曲舞臺上所未前有，故吳氏讚曰：「從來無演及此者，遂覺排場新幻，使人警動。」

此外如 驚變 齣寫明皇、貴妃於御園中小宴，清歡雅賞之時，明皇醉楊妃以酒，以觀其醉態，作者用疊字衍聲複詞曲盡描摹，愈見其栩栩活現，而明皇之風流亦自然表出矣。如【南撲燈蛾】曲云：

態懨懨輕雲軟四肢、影濛濛空花亂雙眼，嬌怯怯柳腰扶難起，困沉沉強抬嬌腕，軟設設金蓮倒褪，亂鬆鬆香肩禪雲鬢，美甘甘思尋鳳枕，步遲遲，倩宮娥攬入繡幃間。<sup>149</sup>

吳氏批云：

一語一呼，生情婉轉。自此至【撲燈蛾】曲，寫一幅醉楊妃圖也，演者須著意摹擬醉態入神，若草草了之，便索然矣。<sup>150</sup>

至於 埋玉 齣寫馬嵬兵變，貴妃死難的倉皇悲苦，不僅情節緊迫，層層逼人，節奏亦十分激促，吳氏批云：

驚惶隱忍之狀，各在科介中，演者皆須摹擬盡情。<sup>151</sup>

此處，彷彿是導演給演員說戲，反映了吳氏因賞戲、入戲而不知不覺欲導戲的變化。而亦是在這種表現中，讓我們覺察到劇作者依劇情需要刻畫人物與評劇者因場上演出人物之行動而欣賞人物之鮮活，其實是站在不同的角度論述，與前文勾批主旨與情節布局之評點立場有所不同。亦即是說，人物的設計是基於「需求」，而人物之效果則是來自「演出」，評者對於劇作這一方面的說明，其實必須站在讀者、觀眾的位置，無法與作者一致。也正是因此，吳氏所揭櫫之「著意摹擬」、「盡情」、「傳神」的戲劇表演美學原則，皆是針對演員而非作者而說。在這？

<sup>148</sup> 同前註，頁 44b-45b「吳儀一批語」。

<sup>149</sup> 洪昇： 驚變 ，《長生殿》，上冊，頁 86b。

<sup>150</sup> 同前註，「吳儀一批語」。

<sup>151</sup> 洪昇： 埋玉 ，《長生殿》，頁 90a「吳儀一批語」。



他一方面強調戲劇表演對生活的依賴性，強調舞臺表演的形似，要求演員表演時必須「著意摹擬」生活真實，舞臺上的一招一式，都需認真細緻，切莫潦草。另一方面，則又強調表演的內在神似，要求「入神」、「盡情」、「細細傳神」。摹擬是手段，關鍵是要「盡情」、「傳神」。即在戲劇舞臺上通過演員裝扮表演，傳達出人物的心理活動，折射出人物的感情世界，讓觀眾明白劇中人的行動依據，理解人物的喜怒哀樂。

## 五、側筆與閒筆 評者對於文本敘事描繪之技巧與筆法之討論

除了以上各點，一部劇本可以觀察的側面，尚有敘事的筆法問題，洪昇友人徐麟在《長生殿·序》中曾指出，該劇「或用虛筆，或用反筆，或用側筆、閒筆，錯落出之，以寫兩人生死深情，各極其致」<sup>152</sup>。吳氏批語也常提及多種筆法，特別讚賞的是「側筆襯寫」、「旁筆」。所謂「側筆襯寫」/「側筆」乃是小說敘事描寫的角度與手法之一，又稱側面描寫或側寫、虛寫，乃是相對於正寫、實寫而言。在中國古代小說理論中稱之為「烘雲托月」，與直接描寫相對，指作者從側面的角度，對人物、環境、事件、場面、氣氛等間接地進行描繪與刻畫；即不直接地、正面地描寫對象本身，而是通過與對象相關的其他事物或對象在周圍引起的反應來烘托、渲染對象。側寫雖然沒有直接描寫的直觀性、確定性，但這種描寫手法，特別適用於對那些正面難以準確描寫或難以獲得藝術感染效果的對象進行描寫，以便取得以少勝多，以有限寫無限的效果，為敘事留下較多的藝術空白，讓讀者以自己的生活經驗去補充、豐富，使作品獲得含蓄婉曲之美。但必須注意描寫對象與烘托事物之間的關係，要以前者為主，後者為賓，以賓托主，切忌喧賓奪主，賓主倒置。至於說要如何發揮此種筆法？金聖嘆強調行文要善於曲寫前後，而忌避「題之正位」，所謂「知文在題之前，便須恣意搖之曳之，不得便到題；知文在題之後，便索性將題拽過了，卻重之搖之曳之」。及至寫到「題之正位」，便只需畫龍點睛，令首尾連貫起來，使全局活動起來。如果思路不闊，疏前怠後，筆觸拘泥，只囿於正位，就必然「如畫死人坐像，無非印板衣褶」<sup>153</sup>，

<sup>152</sup> 徐麟：《長生殿·序》，頁1583。

<sup>153</sup> [元]王實甫著，[清]金聖嘆評點，林岩校：《讀法》，《西廂記》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁13。

墜入呆板凝滯。與「避題正位」、加強側面描寫的這一原則相關，金氏提出了側面描寫的具體方法，即「實者虛之」與「虛者實之」兩種手段。所謂「實者虛之」之法，就是將某一特定劇境中關鍵的人或事作虛筆處理，以次要人物的行為來襯托關鍵人物與關鍵情節。而所謂「虛者實之」，則是將隱蔽在某一特定的劇境後面的關鍵人或事作實筆處理，通過次要人物的行動來映襯關鍵人物與關鍵情節。

吳氏認為「行文之妙，更在用側筆襯寫」，稱「劇中純用側寫」，是「文章靈妙法門」。他之所以稱這種寫法為「靈妙法門」<sup>154</sup>，是因為他認為，從思維方式看，它顯示了作者之「不拘本身摹寫，善於步虛」，善於從「空中著想」，「虛處傳神」。如《長生殿·禊遊 齣批語說：

行文之妙，更在用側筆襯寫。如以游人盛麗映出明皇、貴妃之縱佚；以遺鈿、墜烏映出三國夫人之奢淫，并祿山之無狀，國忠之蕩檢，皆於虛處傳神。觀者當思其經營慘淡，莫徒賞絕妙好辭也。<sup>155</sup>

本齣主要寫明皇、楊妃與楊氏姊妹曲江春游之盛況，以游人之盛麗映照出明皇、貴妃之沉溺縱佚，並以三國夫人沿路遺鈿、墜烏襯出其驕奢淫靡，而安祿山之放肆無狀與楊國忠之放蕩不檢，亦躍然紙上。故吳氏強調側筆襯寫之妙即在於「虛處傳神」，可以說是總結了劇作家側筆襯寫，以表現人物，收「虛處傳神」之功效的戲劇美學原則。而這中間劇作家之「巧思獨擅」，則更是駕馭劇本結構的主體獨創性。因此吳氏提醒讀者：「觀者當思其經營慘淡，莫徒賞絕妙好辭也。」正是強調了留意作者獨特的巧思當更勝於欣賞曲辭。

同樣的筆法，亦見於 窺浴 齣，吳氏批語云：

華清賜浴一事，不寫則為掛漏，寫則大難著筆。作者於冊立時點明，此復用旁筆映襯，而寫明皇同浴，永、念竊窺，以避漢成故事。真窮妍盡態之文。<sup>156</sup>

華清賜浴齣寫明皇與貴妃同浴，楊妃「侍兒扶起嬌無力」的媚態，以及池中明皇與貴妃兩情繾綣、纏綿親密的旖旎風光，既不便也不宜在場上實際演出，故舞臺上安排由宮女永新與念奴二人以「偷窺」之旁敘方式寫出，既極盡浪漫想像之能事，又能「窮妍盡態」，為「側筆襯寫」、「善於步虛」之佳例。

事實上，「側」與「正」，「虛」與「實」，皆是基於「分析」而得的兩組相

<sup>154</sup> 洪昇： 雨夢 ，《長生殿》，頁 76a「吳儀一批語」。

<sup>155</sup> 洪昇： 禊遊 ，《長生殿》，頁 13b「吳儀一批語」。

<sup>156</sup> 洪昇： 窺浴 ，《長生殿》，同前註，頁 75b「吳儀一批語」。

對的藝術技法概念，它們不僅可以運用於文辭的組織，也可以運用於排場的處理。如 絮閣 齣批語：

有客嘗論此劇，虢國、梅妃兩番爭寵，皆未當場扮出，關目近於不顯，欲於排場加楊、虢相爭，然後放歸。絮閣 折中，破壁而出時，梅妃繞場走下。近演家有扮梅妃默坐幔內者。予謂：虢國事，傍訝 一折高、永明言，觀場者已洞悉；梅妃家門，此折力士又代為敘明，正無煩贅疣耳。<sup>157</sup>

在吳儀一看來，對於 絮閣 折中楊妃與虢國夫人、梅妃兩番爭寵的情節，未於當場扮出，當楊妃闖入閣內，梅妃則繞場走下，正是避免落入俗套，這即是一種「不拘本身摹寫」，而以側筆襯寫梅妃烘托楊妃的妙筆。此外，如 雨夢 齣摹擬《梧桐雨》雜劇第四折，上半寫明皇於梧桐雨夜，哭悼楊妃，下半轉入夢境，而幻化出楊妃未死、元禮阻駕、豬龍作怪等情節，排場隨起隨失，變幻莫測，終以亂雨飄蕭，驚破殘夢作結，使全齣戲籠罩在愁苦悲涼之氣氛中，餘音迴盪。吳氏批語云：

夢境中大水數見不鮮矣。卻以曲江襯出，將歡愉舊地變成荒涼。又洪水中幻出豬龍，為祿山結案，豈是尋常思議所及？或疑豬龍當於 刺逆 折見之，令人醒目，此處翻似贅疣。不知劇中純用側寫，文章靈妙法門，無一呆筆板墨也。<sup>158</sup>

這？吳儀一不僅說出了洪劇筆法上的靈妙，且用「法門」二字將作者行文時所展現的蓄積之才力托出。亦即是作者之所以能如此靈妙，其實已是「用技」而非「以技用」，故云「非思議所及」。

人物敘寫除了以上各類外，尚有一種「閒筆」。此種運用，明代的馮夢龍在他所說的「觀劇須於閒處著眼」一語中即有表達，惜未詳加闡釋。而毛聲山在《第七才子書·參論》中對此則有了比較明晰的闡發。他指出：「《琵琶記》曲白中極閒處都有針線。」<sup>159</sup> 毛氏此處以針線為喻，顯示所謂「閒處」指的是看似不緊要之處，而不緊要處亦有隱含未露的針線。吳儀一在評《牡丹亭》一劇時，曾稱此為「閒中著筆」。「著筆」之「著」，其實即是說明一種刻意之用心，與熱鬧處之有時自然靈妙不同。

<sup>157</sup> 洪昇：《絮閣》，《長生殿》，頁65a-b「吳儀一批語」。

<sup>158</sup> 洪昇：《雨夢》，《長生殿》，頁76a「吳儀一批語」。

<sup>159</sup> [清]毛聲山：《毛聲山評第七才子書琵琶記·參論》，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299。

究論戲曲之所以有「閒筆」，其實是因戲曲與日常生活現實的密切關係，故為了表現「常人、常事、常情」，戲曲創作常需要「細節描寫」，以增強它的「臨場感」，這便是「閒處」的作用。吳儀一對於戲曲這一特性不僅有深刻的認識，事實上他也可能是第一個對「閒處」在劇作中的作用予以全面闡釋的劇論家。

首先，吳儀一認為劇本創作應「皆於閒上著筆」，細節描寫是一劇的基礎，所謂「由閒談中寫出關目」，即由細節滋生出情節，並推動情節發展。如在《春睡齣》，當楊妃入睡後，從永新、念奴的閒談中，自然地帶出了梅妃的關目：

（永新）萬歲爺此時不進宮來敢是到梅娘娘那邊去了？（念奴）姐姐，妳還不知道，梅娘娘已遷置上陽樓東了。（永新）哦，有這等事！<sup>160</sup>

如此安排梅妃關目，既說明了「定情」之初，明皇對於楊妃那種憐香惜玉的寵愛，也埋下了後來《夜怨》與《絮閣》的伏線，真是巧奪天工。到《絮閣》風波發生之後，在《窺浴》齣，又從宮女的閒談中一筆交代了梅妃之事：

我原是梅娘娘的宮人，只為我娘娘自翠閣中忍氣回來，一病而亡，如今將我撥到這？。<sup>161</sup>

梅妃的妒寵，原為楊妃作陪襯，在這齣戲順手了之，隨筆作結，也可看出洪昇巧法布局的匠心。故吳儀一批云：

閒談中寫出關目。曲家解此者，惟玉茗與稗畦耳。<sup>162</sup>

依照此批，吳儀一認為「閒談中寫出關目」乃是一極高的藝術技法，湯顯祖、洪昇二人不僅在其名作中曾具體展現，且這種展現是先有了一種技法的了解而後為之，故謂「曲家解此者，唯玉茗與稗畦耳」云云。

其次，則是所謂「閒中襯出關係」，即通過細節描寫表現一定的人物與人物、情節與情節之間的有機聯繫，保持一劇的內在機制的完整與連貫性。如第十齣《疑讖》寫唐朝名將郭子儀出仕前，在酒樓上讀到道士李遐周的讖詩，並見到大亂前夕之市街景象。郭子儀一上場便云：

壯懷磊落有誰知，一劍防身且自隨。整頓乾坤濟時了，那回方表是男兒。自家姓郭名子儀，本貫華州鄭縣人氏。學成韜略，腹滿經綸。要思量做一個頂天立地的男兒，幹一樁定國安邦的事業。今以武舉出身，到京謁選，正值楊國忠竊弄威權，安祿山濫膺寵眷，把一個朝綱，看看弄得不成模樣

<sup>160</sup> 洪昇：《春睡》，《長生殿》，上冊，頁10b。

<sup>161</sup> 洪昇：《窺浴》，《長生殿》，頁76a。

<sup>162</sup> 洪昇：《春睡》，《長生殿》，頁10b「吳儀一批語」。

了。似俺郭子儀，未得一官半職，不知何時，纔得替朝廷出力也呵。<sup>163</sup>

吳儀一的批語云：

外戚嬌奢，番兒竊寵，從郭帥眼中寫出，此史家補筆法也。更入李遐周一詩，見山野之士，預識禍機，而處朝堂者泄泄不察，間中襯出關係，下曲「堂間處燕」二句，正是此意。<sup>164</sup>

郭子儀為平定安史之亂之首要功臣，故於明皇、貴妃情感波折復合之後，特以一齣由郭子儀擔綱，一方面帶出郭子儀之身家履歷、性情懷抱，一方面由其眼中寫出大亂前夕之政治背景，以為下文中興之伏筆。而祿山封王、諸楊驕貴之線索脈絡亦與第五齣「禊游」密切扣合。這種種都是作者極刻意經營而又不易為人覺察的筆法。

## 六、句精字妍，罔不諧協——評者對於戲劇語言運用之討論

除了以上各點外，《長生殿》的曲辭音律，獨步一時，亦為歷來評者所極賞。徐麟《長生殿·序》曾云：「若夫措辭協律，精嚴變化，有未易窺測者。」前引吳儀一《長生殿·序》亦評云：「昉思句精字妍，罔不諧協。愛聞者喜其詞，知音者賞其律。」洪昇的音韻知識受到清初著名音韻學家毛先舒（1620-1688）啟迪。毛先舒曾著有《詩騷韻注》六卷，現存卷六殘稿。在創作《長生殿》傳奇時，洪昇又特邀《九宮新譜》的編者徐麟助其「審音協律」，所以《長生殿》在音律上格外精工<sup>165</sup>。洪氏在《長生殿·例言》中自謂：

予自惟文采不逮臨川，而恪守韻調，罔敢稍有逾越。蓋姑蘇徐靈昭氏為今之周郎，嘗論撰《九宮新譜》，予與之審音協律，無一字不慎也。<sup>166</sup>

可見徐麟不僅在音樂上與洪昇合作，甚至還協助洪昇改正劇本音律方面的錯誤，達到「無一字不慎」的地步。《長生殿》的眉批中有不少即以「徐曰」識別，顯示劇本之眉批有些部分是由吳、徐兩人合作而成，此種對劇本之音樂詳加討論的現象，在戲曲批評史上並不多見，堪稱一項特色。事實上，《長生殿》全劇不僅曲牌、聯套精選細審，匠心獨運，而且用字落韻，心細如髮，纖毫不差。葉堂在

<sup>163</sup> 洪昇：疑識，《長生殿》，同前註，頁30a。

<sup>164</sup> 同前註，頁30b「吳儀一批語」。

<sup>165</sup> 關於《長生殿》一劇之音律研究，參見曾永義：《長生殿韻律》，《長生殿研究》，頁137-241。

<sup>166</sup> 洪昇：例言，《長生殿》，頁1b。

《納書楹曲譜》亦稱讚此劇「詞極綺麗，宮譜亦諧」。吳梅亦認為，《長生殿》「詞藻之工」、「歌譜之諧」、「律度之精」、「守法之細」非他人可及，也遠在《桃花扇》之上。

整體觀之，《長生殿》劇作的賓白、唱詞不只綺麗、精鍊，並高度個性化與形象化，展現出戲劇語言之動作性。吳儀一首先讚賞洪劇之本色當行，繼承了元曲之傳統，化俗為雅，創造出典型的曲詞。如 偵報 齣探子所唱之【離亭宴歇拍煞】批語云：

千兵萬馬雲如風雨之來，此種文情直足奪元人高座。<sup>167</sup>

獻飯 齣郭從謹所唱【黃鍾曲·降黃龍】批語云：

曲樸而穩，直接元人衣鉢。<sup>168</sup>

刺逆 齣李豬兒所唱兩支【二犯江兒水】批語云：

前嘗與賓客論作曲，須令人無從下圈點處，方是本色當行，如此二曲真古樸極矣。<sup>169</sup>

至於 彈詞 一齣，則不僅極富思想性，且曲詞奇美。從【南呂一枝花】、【梁州第七】、【轉調貨郎兒】、【二轉】直到【九轉】與【煞尾】，簡直無曲不佳。無怪葉堂認為「此劇在《長生殿》中為極佳之曲」。現舉【六轉】為例：

恰正好嘔嘔啞啞 霓裳 歌舞，不提防撲撲突突漁陽戰鼓。席地里出出律律紛紛攘攘奏邊書，急得個上上下下都無措。早則是喧喧噉噉，驚驚遽遽，倉倉卒卒，挨挨拶拶出延秋西路，鑾輿後攜個嬌嬌滴滴貴妃同去。又只見密密匝匝的兵，惡惡狠狠的語，鬧鬧炒炒、轟轟轟轟四下喳呼，生逼散恩恩愛愛疼疼熱熱帝王夫婦。霎時間畫就了這一幅慘慘淒淒絕代佳人絕命圖。<sup>170</sup>

全曲運用了十七個疊字，或單用，或連用，極富變化；又用了五個俗字，即「恰正好」、「不提防」、「席地里」、「早則是」與「生逼散」等。這些疊字與俗語，並不是明、清時期的通行語或口語，而是元代雜劇與散曲中特有的語言，即成為定型的「曲語」。而洪昇得心應手地將這種「曲語」組織得巧妙靈活，點綴得出神入化，運用得饒有情趣，創造出別具一格的典型曲辭。此種曲辭，由於積澱了元曲的傳統，顯得古樸有味，又親切生動，與李玉、李漁等人融化明、清俗語的曲

<sup>167</sup> 洪昇： 偵報 ，《長生殿》，上冊，頁 74a「吳儀一批語」。

<sup>168</sup> 洪昇： 獻飯 ，《長生殿》，下冊，頁 1b「吳儀一批語」。

<sup>169</sup> 洪昇： 刺逆 ，《長生殿》，頁 33a「吳儀一批語」。

<sup>170</sup> 洪昇： 彈詞 ，《長生殿》，頁 51b-52a。

辭具有迥然不同的審美情致。無怪吳氏批曰：

緩歌慢舞，忽<sub>臺</sub>慘搗。即令大、小李畫之，亦無此神似。<sup>171</sup>

吳氏所謂「本色當行」之語言，除了詞采，還須是戲劇化的語言，即須高度性格化，且具有動作性。如 埋玉 齣楊妃唱：

【耍孩兒】事出非常堪驚詫。已痛兄遭戮，奈臣妾又受波查。是前生事已定，薄命應折罰。望吾皇急切拋奴罷，只一句傷心話。<sup>172</sup>

這一段唱詞完全符合楊妃在生死關頭特殊的矛盾的心理。吳儀一批曰：

貴妃口雖請死，心實戀生，「只一句傷心話」，是傳神妙語。<sup>173</sup>

又如 勦寇 齣開場，郭子儀有一段表白：

下官郭子儀，叨聖蒙恩，特拜朔方節度使，領兵討賊。現今上皇巡幸西川，今上即位靈武。當此國家多事之秋，正我臣子建功之日。誓當掃清群寇，收復兩京，再造唐家社稷，重睹漢家威儀，方不負平生志願也。眾將官，今乃黃道吉日，就此起兵前去。（眾應吶喊，發號啟行介）<sup>174</sup>

吳儀一批曰：

敘次時事，簡而能括，是大手筆。<sup>175</sup>

此外，如 埋玉 齣，當「六軍不發」之際，李、楊眼看就要大禍臨頭，生離死別的一段描寫，今日讀來，猶如聞其聲，見其人，馬嵬埋玉之悽慘情景彷彿在目：

（內又喊介）楊國忠專權誤國，今又交通吐蕃，我等誓不與此賊俱生。要殺楊國忠的，快隨我等前去。（雜扮四軍提刀趕副淨上，繞場奔介，軍作殺副淨，吶喊下）（生驚介）高力士，外面為何喧嚷，快宣陳元禮進來。（末上見介）臣陳元禮見駕。（生）眾軍為何吶喊？（末）臣啟陛下：楊國忠專權召亂，又與吐蕃私通，激怒六軍，竟將國忠殺死了。（生作驚介）呀！有這等事！（旦作背掩淚介）（生沉吟介）這也罷了，傳旨起駕。（末出傳旨介）聖旨道來，赦汝等擅殺之罪，作速起行。（內又喊介）國忠雖誅，貴妃尚在。不殺貴妃，誓不扈駕（末見生介）眾軍道，國忠雖誅，貴妃尚在，不肯起行。望陛下割恩正法。（生作大驚介）哎呀，這話

<sup>171</sup> 同前註，頁51b「吳儀一批語」。

<sup>172</sup> 洪昇：埋玉，《長生殿》，頁90b。

<sup>173</sup> 同前註，頁90b「吳儀一批語」。

<sup>174</sup> 洪昇：勦寇，《長生殿》，下冊，頁18b-19a。

<sup>175</sup> 同前註，頁18b「吳儀一批語」。

如何說起！（旦慌牽衣介）<sup>176</sup>

吳儀一批曰：

嘩軍直殺國忠，最妙！若待元禮輾轉奏請，則與逼殺貴妃犯重矣。且因此驚動明皇，使後逼貴妃時，不得不從。皆是慘淡經營處。

驚惶隱忍之狀，各在科介中。演者皆須摹擬盡情。

明皇答語甚難，細思方見其妙。<sup>177</sup>

劇中明皇、貴妃驚惶隱忍之狀，各在科介之中。幾句簡短對話，些許科介提示，即表現了特定情境中人物複雜的思想感情。全劇賓白、科介之生動與鮮活，由此可知大略。

事實上，劇中不同身分人物所唱的曲子與所說的道白，往往能各肖其人，各具本色。如第三十六齣「看襪」寫馬嵬之變後，馬嵬坡下之王嬪店中藏有楊妃之錦襪一只，許多客人特來求看。此時，作者透過小生李謨、老農郭從謹、女貞觀主等不同身分人物觀襪時所唱曲子之不同，呈現種種對於李、楊故事的評價取徑：

（小生作持襪起看介）【駐雲飛】你看薄襯香綿，似一朵仙雲輕又軟。昔在黃金殿，小步無人見。憐，今日酒爐邊，等閑攜展。只見線跡針痕，都砌就傷心怨。可惜了絕代佳人絕代冤，空留得千古芳？千古傳。

（外作惱介）唉，官人，看他則甚！我想天寶皇帝，只為寵愛了貴妃娘娘，朝歡暮樂，弄壞朝綱。致使干戈四起，生民塗炭。老漢殘年向盡，遭此亂離。今日見了這錦襪，好不痛恨也。【前腔】想當日一捻新裁，緊貼紅蓮？地開，六幅湘裙蓋，行動君先愛。唉！樂極惹非災，萬民遭害。今日？事去人亡，一物空留在。我薰睹香裯重痛哀，回想顛危還淚揩。

（丑接起看介）唉！我想太真娘娘，絕代紅顏風流頓歇。今日此襪雖存，佳人難再。真可嘆也。【前腔】你看瓏翠鉤紅，葉子花兒猶自工。不見雙趺瑩，一隻留孤鳳。空，流落恨何窮？馬嵬殘夢。傾國傾城，幻影成何用！莫對殘絲憶舊蹤，須信繁華逐曉風。<sup>178</sup>

伊人已杳，獨留香襪在人間，無論是「薄襯香綿，似一朵仙雲輕又軟」，還是「一隻留孤鳳，流落恨何窮」，李謨、郭從謹與金陵女貞觀主觀襪後，只能各抒一曲感

<sup>176</sup> 洪昇：「埋玉」，《長生殿》，頁89b-90a。

<sup>177</sup> 同前註，頁89b-90a「吳儀一批語」。

<sup>178</sup> 洪昇：「看襪」，《長生殿》，下冊，頁39b-40b。



嘆一番。由於三人身分、經歷、個性的不同，三支曲詞的感情色彩便截然不同。

吳氏批曰：

李曲情癡，郭曲悲憤，此曲觀空，各照本色，色色入妙。<sup>179</sup>

種種語言的表現，可以說都是依照角色之特性發揮，而最後則又融入於一共同塑造的理解維度之內。

除了「各照本色，色色入妙」之外，吳儀一還提出洪劇中戲劇語言所具有的「意境」之美。如 聞鈴 齣寫明皇道經劍閣，薄暮忽來風雨，雨聲淅瀝傳自林中，鐸聲凌亂響於簷前。此境即 長恨歌 所謂「行宮見月傷心事，夜雨聞鈴腸斷聲」，而洪劇將之改寫於中途薄暮，尤增悲切纏綿之情。兩支【武陵花】，第一支寫玄宗入蜀途中所見，第二支寫玄宗雨中聞鈴所感，吳儀一評第一支云：

馬首斜陽，忽爾陰雲催暝，冷雨迎人，客程情景如畫。<sup>180</sup>

評第二支云：

纏綿哀怨，一往而深，又應轉鈴聲，點染閣道，淒然欲絕。<sup>181</sup>

【武陵花】音極高亢，調極曲折，而馬首斜陽，忽然陰雲催暝，冷雨逼人，鈴聲交響；於此時此際，乃歌以板重幽咽之【武陵花】二支，曲情劇情契合無縫，感人之力量極深。

「情」與「境」的交融，對於戲曲來說，困難點在於：戲曲雖有唱詞，但舞臺上有即時的行動，與立體的場面，因此無法透過語言的引領，直接由讀者以自己的想象力加以營造。它必須以「衝擊」的方式，先在觀賞者的視聽感受中，造成印象，再透過觀賞者的理解與同情，將之融會為主、客體「結合」的「境」。此一「境」既是行動者與場面的藝術結合，亦是觀賞者與行動者的審美結合。而正由於中國戲曲的時空結構主要是依照演員在舞臺上的表演行動與語言摹擬為轉移，而非場面上所假設的物理時空，所以戲曲舞臺上的意境創造，必須設計出一種既能「召喚」觀賞者投入的審美結構，又必須使此一觀賞者與場上行動者的審美結合順暢進行，不致由後出的行動、語言、唱腔，將先已建立的審美想像破壞。針對這種連續性的「情境」創作，吳儀一在他的評語中分析出幾種具體的表現方法：

其一是「由情生境」，即通過特定的「景」與「情」的「不相關」的設計，來

<sup>179</sup> 同前註，頁40b「吳儀一批語」。

<sup>180</sup> 洪昇：《長生殿》，同前註，頁14a「吳儀一批語」。

<sup>181</sup> 同前註，頁15a「吳儀一批語」。

凸顯「境」之由心而生。如 夜怨 齣，寫貴妃盼明皇不來，滿腔幽怨，作者便藉一特定的「景」與「情」，將人物情感之「自發性」呈現出來。而也正因此一情感乃自發而生，生而成「境」，故能讓觀賞者由場面深透劇中人心中之內？，感覺其情之誠與深。吳儀一於【破齊陣】曲後白眉批釋云：

同一境也，意中人不見，變成空階矣，故知境從心生。<sup>182</sup>

這無疑說明：作為具有審美意蘊的戲劇藝術之「境」，乃是人物心靈化、情感化的產物；由於心境的不同、移情的差異，則儘管是同一客觀之景，其呈現的人化色彩卻甚為殊異。又如 密誓 齣，寫楊貴妃、唐明皇於七夕面對雙星定下密誓，而貴妃於濃情密意之際，忽恐日久恩疏，不免白頭之嘆，排場因此轉於悲戚，吳儀一批曰：

常時銀漢，陡覺異姿，境由情生也，可以靜悟悲歡之理。<sup>183</sup>

同一銀漢而悲歡不同，便是「境由情生」之明證。

其二是「情景照合」，即是以相宜之景搭配相稱之情，使觀賞者情感自然引動而不覺。如《長生殿·聞樂》齣寫楊妃夢遊月宮，親聆霓裳仙樂。【漁燈兒】曲眉批中指出：

追涼銷炎，處處照合時景，後即以仲夏寒冷轉入月宮。草蛇灰線，絕無形牽。<sup>184</sup>

偷曲【八聲甘州】後白眉批亦云：

李謨於涼夜月明潛行偷曲，情景最妙。<sup>185</sup>

至於 夜怨 齣細膩之筆法敘寫楊妃忌恨交煎之情，亦是與景相切。吳氏於其中【風雲會四朝元】一曲批云：

一時絕望之情，曲折寫出，妙與夜景切合。<sup>186</sup>

這些都說明，在人物感情、性格的刻畫中，有時「景」的配合能增強「情」的感染。

其三是「情依景轉」，即通過景的聯想觸動情的轉換。如 復召 寫貴妃因虢國夫人事，觸怒明皇，被遣出宮。明皇思念貴妃，百無聊賴，愁緒滿懷，悔恨無

<sup>182</sup> 洪昇： 夜怨 ，《長生殿》，上冊，頁 62a「吳儀一批語」。

<sup>183</sup> 洪昇： 密誓 ，《長生殿》，頁 79a「吳儀一批語」。

<sup>184</sup> 洪昇： 聞樂 ，《長生殿》，同前註，頁 36b「吳儀一批語」。

<sup>185</sup> 洪昇： 偷曲 ，《長生殿》，同前註，頁 45b「吳儀一批語」。

<sup>186</sup> 洪昇： 夜怨 ，《長生殿》，頁 63a「吳儀一批語」。

極，其曲云：

【十樣錦】【繡帶兒】春風靜宮簾半啟，難消日影遲遲，聽好鳥猶作歡聲，  
 ？新花似鬥容輝。追悔。【宜春令】悔殺咱一席兒粗？，不解他十分的嬌  
 滯。枉負了憐香惜玉，那些情致。<sup>187</sup>

吳儀一批語指出：

風定日遲，鳥生花影，純寫寂寥光景，與貴妃在宮繁豔之狀不同；而又以  
 愁境引起歡情，轉到追悔之意，無限婉折。<sup>188</sup>

「風」、「日」、「鳥」、「花」，本無歡愁，孤人獨賞則「定」、「遲」、「生」、  
 「影」，俱是寂寥。而主人公在此，想起當日「繁豔」，不免追悔。故知「情」附於  
 「景」而轉，亦所在多有。

除此以上有關「情」與「境」之關連外，吳儀一亦指出，洪昇善於化用前代  
 詩、詞、曲的名篇佳句，為我所用，成為描摹劇中人情態的手段。例如 合圍  
 齣，四番將上場各念一句上場詩，吳批曰：

詩句內皆有身段，亦是元人家法。<sup>189</sup>

刺逆 齣，李豬兒上場念四句上場詩，吳批曰：

此種詩在場上句句有腔態，東籬、君美，俱得此秘。<sup>190</sup>

又如 襖游 齣中，洪昇化用杜甫 麗人行 中的詩句來形容那位「炙手可熱勢  
 絕倫」的楊國忠，說：「語行人，慎莫前來，怕惹丞相生嗔。」<sup>191</sup>而 密誓 齣  
 只改動數字，活用秦觀的 鵲橋仙 詞，亦非常切合劇中的設定情境，故吳氏批  
 曰：

改古詞數字，便極工穩。臨川而後，罕見其匹。<sup>192</sup>

至於融化 長恨歌 與《梧桐雨》原句者更是所在多有，例如 寄情 齣，敷演  
 長恨歌 一段，吳氏即批曰：

此折敷衍 長恨歌 一段，如風行水上，自然成文，絕無筆墨之牽。

用本事詩，恰好又能協律，古人所難。<sup>193</sup>

187 洪昇：復召，《長生殿》，同前註，頁26b-27a。

188 同前註，「吳儀一批語」。

189 洪昇：合圍，《長生殿》，同前註，頁58b「吳儀一批語」。

190 洪昇：刺逆，《長生殿》，頁30a-b「吳儀一批語」。

191 洪昇：襖游，《長生殿》，頁15a。

192 洪昇：密誓，《長生殿》，頁78b「吳儀一批語」。

193 洪昇：寄情，《長生殿》，頁89a、91a「吳儀一批語」。

而 密誓、驚變、埋玉、雨夢 等四齣戲，不僅情節關目以白樸《梧桐雨》為藍本，在詞句上也化用了不少白樸的原文。如 雨夢 齣上半寫明皇於梧桐夜雨，哭悼妃子；下半轉入夢境，而幻化出貴妃未死、元禮阻駕、豬龍作怪等情節，排場隨起隨失，變幻莫測，終以亂雨飄蕭，經破殘夢作結。全齣寫作頗摹擬《梧桐雨》雜劇第四折，如【小桃紅】曲云：

冷風掠雨戰長宵，聽點點都向那梧桐哨也。蕭蕭颯颯，一齊暗把亂愁敲，纏住了又還飄。那堪是鳳幃空，串煙銷，人獨坐，廝湊著孤燈照也，恨同聽沒箇嬌嬌。（淚介）猛想著舊歡娛，止不住淚痕交。<sup>194</sup>

吳儀一批曰：

切切淒淒，讀之蕭蕭頭白。與白仁甫北詞參看，雖有采摭，殆未易議優劣也。

不恨獨聽，而恨不同聽，因想起舊歡，自然落淚。<sup>195</sup>

在這？吳儀一從「場上感受」轉移到了「紙上閱讀」，既「讀之」，又「參看」，而在其腦海中浮現了前劇與後劇中可以兩相呼應的場景。他的這種閱讀感觸與以上種種詩情的解說，實皆反映出：雖則人人之賞讀皆有自己之地位，但對老於詩文曲藝的作者與讀者來說，彼此間正有一大體近似的審美訓練，可以作為「同賞」的基礎。

## 結語

評點，最初是個人研讀文本之一種心得提示，後則逐漸發展成為文學批評的一種特殊形式。而我們從以上種種討論可知，吳儀一為《長生殿》所作的序及五百七十五條評點，實際上所反映的，不只是他對於洪昇劇作的「理解」與「詮釋」，如以上所分疏，實際上還包括他對於戲劇理論與表演藝術的一些重要觀點。吳儀一突破了「評點派」一般重詞學、曲學而疏於「劇學」的侷限，廣泛地從題材、作意、主題、情節結構、人物刻畫、敘事技巧、戲劇語言，甚至舞臺演出等戲劇審美特徵來進行評論。他在詮釋與評價洪昇之劇作內涵時，一方面是站在一虛擬的「作者」角度去思維著本劇應有的、實有的寫作策略，另一方面，作為評者、讀者與接受者的吳儀一，亦企圖從審美的結果上，逐一評估寫作策略與寫

<sup>194</sup> 洪昇：《雨夢》，《長生殿》，頁73a。

<sup>195</sup> 同前註，頁73a「吳儀一批語」。

作作為之實際效應，並嘗試在文本的評點過程中反應戲曲演出將文本「具體化」與「實在化」的效果。對於前者來說，吳儀一由於具有與洪昇相似的人文背景，所以他的分析，在相當大的程度是有助於我們認識洪昇在「主觀操作」一面的種種考慮。關於這方面我們可以分從前所已言之「構思」與「構造」兩個層次來予以討論。

如前所云，「構思」指的是作者之文本策略安排，即劇作之主題原則、布局思維與人物之基本設計；而「構造」，則是就實際的文本構成而說，其中包括情節的處理，人物的語言及行動之描繪，以及在此種創作作為進行時所內含的「成果期待」。我們可以說吳儀一對於洪劇之「構思」部分，是透過文本之「背景資料」，如文學傳統、傳奇體製成規與劇作創作背景等方式去「理解」的。而就這一點來說，我們可由洪昇之「序」及「例言」等處清楚看出，他們兩人在這方面是有著共同的「理解基礎」的。吳儀一在他所作的「序」及評語中，清楚地點出洪昇作劇「義取崇雅，情在寫真」之宗旨以及「精誠不散」之「情至」觀的深層意蘊，並且也對洪昇在情節構思上「芟其穢嫚，增益仙緣」、「雖傳情豔，不忘勸懲」的作法與態度，提出了切合作者旨意的說明。至於有關洪劇之「構造」部分，吳儀一則是透過劇本對於洪昇劇作之種種戲劇藝術作為，如情節結構、人物、敘事技巧、語言、造境等之評論，加以一種「文本策略」的分析。而吳氏在評點中若干有關舞臺表演藝術之提示，則可說是作為讀者或觀眾的吳儀一，對於劇本如何予以「實在化」與「具體化」的一種審美想像。

值得注意的是，從吳儀一所著重探討之「情」觀、敘事結構之整一性，與技法中之「針線」、「間筆」、「側筆」等概念，我們可以看出他的評點實際上是對於晚明以來之戲曲家或劇論家如湯顯祖、馮夢龍、毛宗岡、金聖嘆、李漁等人之重要戲劇理論觀念的承襲與開展。而在這一點上，他所裝備的作為一「有知識的讀者」的背景，是與洪昇極為接近的。因此我們雖在理論上認為作為「讀者」的吳儀一在面對洪劇的「召喚結構」時，並非被動式地接受或「鏡子」式地反映，或填充式地照單全收，而是帶著自己原有的審美期待視界去接受文本，並結合了「敘事者」、「角色」、「情節」、「讀者」等「各種不同視角所形成的整體系統」，去發揮想像、填補空白，以建構文本的意義<sup>196</sup>，並具體地分析洪昇這個劇作家在戲劇藝術上的作為與審美效應。但是由於作者與評者在評賞條件上的接近，以及

<sup>196</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, p. 99.

作者與評者的互動，當作者讚許評者，允許評者將其評點加入「他的」文本時，作者實際上也成為評點本的讀者，而且將這種融合後的視界藉「序、跋」的提示引進文本的閱讀，成為作者所認可的「導讀指南」。換言之，吳儀一對於戲劇觀賞、戲劇理論與戲劇表演的「期待視界」(horizon of expectation)，本是他作一個讀者之文化心理的「前結構」。這個「前結構」總是在他閱讀與接受劇本的過程中，參與了作品意義的創造與審美對象的建構，但是在它滿足了審美期待時，透過另一種文本外語言的表達，融入作者的視界，也就成為了作者自身作為讀者的「期待視界」。所以，作者認同後的吳儀一評點本，或可謂是作者洪昇與評者吳儀一所共同形成的，而此評本的審美意義在洪、吳二人之交互理解與詮釋後，亦得到了相當程度的「具體化」與「客觀化」，其中包含著讀者吳儀一的參與與再創造。吳儀一不但扮演「理想讀者」的角色，並在爾後的文本閱讀中產生一種鉅大的附加影響力。這種經由「評本」而「設定」讀者的方式，展現了藝術家與評論家相結合下的一種美學企圖。

當然，我們亦可以質問：當吳儀一將自己的閱讀，從姚斯 (Robert Hans Jauss) 所謂第一層「感知性閱讀」(perceptual reading)，提昇至第二層「詮釋性閱讀」(interpretive reading)，再重新反覆推敲時，他是否已因過於成熟的「理解」，使得他失去了「感性閱讀」中「偶然的驚奇能力」？但是我們亦可以同時反問：姚斯所謂「歷史的讀者」，是否實際上亦永遠是「時代的」<sup>197</sup>？「時代」從歷史中接受了「傳承」的部分與「因偶然因素而改變」的部分。這兩個部分的結合，使得「時代」的產物既有「可能的延伸性」，也有不可重複的「特殊性」。當我們閱讀吳儀一的評本的時候，我們是在吳儀一的評本之外，建立我們作為「接受者」的立場，於是我們的視界與吳儀一的視界在我們的閱讀中產生了新的融合，但是這種「融合」

<sup>197</sup> Cf. Robert Hans Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, pp. 139-148. 姚斯指出，他不先預設自己為「理想的讀者」，而是設身處地在當代的教育視界內扮演一個「歷史的讀者」(historical reader) 的角色。所謂「歷史的讀者」，是指讀者面對作品時，將自己從第一層之「感知性閱讀」提昇至第二層之「詮釋性閱讀」的體驗與評價作一番細緻的描述。這一「歷史的讀者」的角色應先假定：人們是在他們的具體環境中去經驗抒情詩，但他又可以從一開始就將自己的文史或語言學能力放置一旁，用閱讀過程中偶然的驚奇的能力取而代之，並且用問題的形式將這一驚奇表現出來。這是第一層閱讀，即感知性閱讀。然後他再扮演一個具有學術能力的評論家，他能夠加深僅把理解侷限於愉悅形式的讀者的審美印象，並盡最大可能訴諸具有審美效果的文本結構。這是第二層的「詮釋性閱讀」，亦即將第一層閱讀之審美印象加以深化、提高，並進而理性地探討產生這些審美效果的作品文本結構，以揭示文本魅力的內在原因。

由於彼此「時代」的間隔，與吳、洪兩人的「融合」，是有著因「時代」而產生的差異的。故吳、洪二人所設定的「理想讀者」，實際上僅是文本「召喚結構」下產生的一種「時代設定」，它的「理想性」是建立在同時代批評理論的美學高度上的，而我們對於這種理想性的理解，也只能是臆測，而非真是「歷史的」。至於對於文本「召喚結構」所可能產生的審美可能來說，「填補空白」的方式既然並非是唯一的，另外的歷史時刻可能創造出另一種「理想」的閱讀，而「接受」的歷史也必將因此不斷地開展下去。

# 評點、詮釋與接受

## ——論吳儀一之《長生殿》評點

王瓊玲

自從詮釋學之「詮釋」觀點被運用於解釋作者與作品，乃至於作品與讀者的關係以來，作品的接受史 (reception history) 即成為文學研究另一項新的取徑。文評家不再專注於「文本」，將文學文本本身當成具有獨特的美學作用的本體性的客體，而是轉而強調文學文本的語用作用 (pragmatic function)，其中「接受主體」(the receiving subject) 在「作者 文本 讀者」的傳播結構中，扮演著主要角色。接受美學強調文學是為讀者（接受者）而存在，文學存在於讀者的閱讀（接受）之中。文學的特性在文本中只是一系列潛在的要素，只有經過閱讀才得以實現，成為現實的存在；作品的審美特質是在閱讀中發生與顯現的。而值得注意的是，在目前所說的此種研究的趨向？，一種文類的經典名著，由於它長時期被不同時代的讀者以各自的審美角度去經驗著，同時又不斷被文學的研究者加以反覆地詮釋與批評，故其被接受的歷史更易成為此項研究的重點。對於中國傳奇的戲劇文類而言，類如洪昇的《長生殿》，正是其中一項值得關注的焦點。有趣的是，就在《長生殿》的作者完成其偉大的劇作不久，這部作品即受到作者的好友吳儀一的重視，加以詳細地批註，而且作者與批註者之間早已有了明顯的對話。這使得這部作品一開始就被「作者」與「讀者」以不同的兩個角度加以理解與詮釋。所謂「理解」，在理想的狀態下，是透過邏輯思維對於作品的一種認知。這種「認知」，是採用「分析」與「比對」的方法，而且對於「認知」活動的進行與結果，大都是透過規範性的語言加以表達；至於「詮釋」，則是站在一個整體觀看的角度對於文本作出屬於「意義」的整體性論述。以一個具有研究基礎的評者來說，除了初級的「感知性閱讀」(perceptual reading) 之外，他常是盡可能先對文本預作議題式



的分析與理解後，繼而才進行一種作品意義之整體性的掌握與詮釋。

總之，談到文本詮釋，必然牽涉到「讀者」與「作者」之間、「作者」與「作品」之間的問題，而加上評點者，則必然更形複雜。正緣於此，本文研究之原始動機，在於說明洪昇劇作之思維脈絡，以及其評點者吳儀一如何企圖扮演「理想讀者」的角色，並在戲劇理論與成規發展之「典律化」過程中產生其影響力。而實質處理部分，則初步選擇以下兩方面來論析吳儀一之評點：一、關於文本「背景資料」方面（如文學傳統、傳奇體製與成規等之「理解」），本文擬探討的是，作者與評點者對於掌握「製作」之共同「理解」基礎為何？作為自己作品的作者，洪昇如何透過「自序」、「例言」等來「定位」自己的作品？二、關於文本「組織策略」之批評實踐方面，本文擬探討的是，吳儀一如何評價洪昇之操作樣態？討論之方式大致分從「構思」與「構造」是兩個層次來考量。「構思」指作者之策略安排，即劇作之主題原則，布局思維與人物之基本設計；而「構造」，則是就實際的文本構成而說，其中包括情節的處理，人物的語言及行動之描繪，以及在此種創作作為進行時所內含的「成果期待」。除了以上兩方面之外，我們對於作為評者、讀者與接受者的吳儀一如何企圖經由對於傳奇之戲劇成規、理論技巧與文本的「理解」，對洪劇作出一種基於「有效閱讀」之目的而產生之綜合詮釋？而洪昇又如何回應吳儀一的評點，這兩者間的即時互動，其意義何在？亦是一項必然將觸及的課題。

## Commentary, Interpretation and Reception: Wu Yiyi's Commentary on Hong Sheng's *Changshengdian*

WANG Ayling

Theory of hermeneutics inspires serious considerations of the relationship between the author and the text, and between the text and the reader; reception-history has become a major concern in literary study. Canonical works that have been continuously read and reread by succeeding generations have received much critical attention. Among the great literary works of China, Hong Sheng's (1645-1704) *Changshengdian* deserves careful study. A play loved by the Chinese, *Changshengdian*'s spectacular reception results from its text and its performance. Interestingly, the transmission of Hong's artistry owes much to his friend Wu Yiyi. Right after Hong finished his text, Wu contributed an annotated, scene-by-scene commentary to the play. Hong warmly welcomed that. The discernible interactions between Hong and Wu in the commented text suggest the possibility of a two-way interpretation. The convergences and divergences of artistic understanding between the author's aesthetic principles and the critic's comprehension of the author's artistry through his own aesthetic experience are worthy of close examination. Wu's commentary traverses poetry and narrative literature, bringing Chinese dramatic theory to a new height. Especially noteworthy are his elaboration on the "qing cult" and his employment of narratology in analyzing the text of a *chuanqi* drama.

This paper explores the dialogue between Hong's subjective expression and Wu's commentary, and evaluates its influences on later works in the process of canonization of Chinese drama. We address the following issues: How did Wu play the role of "ideal reader" and attempt to establish a new standard of artistic criticism through his interpretation of the play? Concerning the "repertoires" of the play, what is the basis for Hong's and Wu's shared understanding of producing a *chuanqi* play? As the author, how did Hong define his own work through the "preface" and "introduction?" In terms of "textual strategies," how did Wu evaluate Hong's accomplishments in dramatic composition and construction? As a reader and commentator, how did Wu, through effective reading of the text, forge a comprehensive view, which showed his perceptive understanding of *chuanqi*'s dramatic techniques and performing art, of Hong's play? Finally, we will evaluate Wu's position and influence in the commentary tradition of Chinese drama.

**Keywords:** Commentary    reception    Hong Sheng    *Changshengdian*  
Wu Yiyi    *chuanqi* drama