

記憶與敘事：

清初劇作家之前朝意識與其易代感懷之戲劇轉化

王璦玲

中央研究院中國文哲研究所副研究員

前言

對於傳統中國士人來說，親身經歷朝代更迭所受的心靈創痛，常是一般世俗所難以想像的。這種歷史悲情往往出現在一場翻天覆地的社會動亂之中，這種動亂會毫不留情地席捲前代人精神上與生活中許多珍貴的內容。也就是說，隨著歷史動盪、易代世變的發展，人們所曾經熟悉、信賴以及熱愛的若干生活信條，甚至生命理念，皆可能無情地被破壞乃至摧毀。而痛定之後，士人往往又會在具體的生活抉擇上，面臨「現實」與「理想」兩難的困境。但也因此，作為作家的文人，在他們藝術創作的表現上，常會出現多元分化的現象，因而增添許多光彩。明清易代之成為一時代的鉅變，正是促使許多文人士夫在其作品中，一面長歌當哭，抒發亡國的哀痛，一面藉題抒志，宣洩自己鬱憤的情懷。所謂「世變滄桑，人多懷感」¹，國破家亡的哀思，腥風血雨的感情，流離失所的悲涼，興明復國的希冀，流蕩在各種文學作品中，組成了一曲淒愴悲感的鼎革哀響。

清初劇作家生逢明清易代的變局，固然滿懷故國憂思與興亡之慨，然而在清廷不斷以剃髮令、科場案、文字獄與奏銷案等政治措施嚴酷打擊下，清初的劇作

本文承行政院國家科學委員會補助，係作者「記憶、遺忘與敘事——清初文人自傳／傳記性劇作之主體展現與意識變遷」(NSC 91-2411-H-001-015) 研究計畫之部分成果；又本文曾受邀於二〇〇二年九月十九日在中央研究院明清研究會主辦之「涓滴成流——日常經驗與凝聚記憶」學術研討會中宣讀，謹此一併致謝。

¹〔清〕鄒式金編：《小引》，《雜劇三集》(合肥：黃山書社，1992年)，頁5。

家既無法掩藏內心的怨憤，又深懼於清廷的威權，不敢表露太過。這種個體存在的危機意識，讓他們在「私」與「公」兩種不同的需求中掙扎、徘徊。尤其是身歷明、清兩代的士夫，處境更是艱困。在進退維谷之際，他們需要尋求一種自我的調適 (self-adjustment) 與轉化。一方面，許多明朝的遺老承受了深鉅的世變創痛，於入清後絕意仕進，他們或隱逸山林，或遁跡佛、老，或寄情詞、曲，藉種種聲情敘寫抒發故國之思、身世之感或世外之情。他們試圖透過沈吟低唱尋求精神上的解脫，而寄寓在字？行間的黍離之嘆，或是對歷史世變的深沈省思，往往正是其徬徨無依或自我調適之心態的呈顯。另一方面，同樣經歷易代滄桑，卻出生稍晚的另一批作家，他們雖不以「遺民」自居，但也深受著興亡世變的衝擊，尤其是入清後他們之中不少傑出之士雖順應新朝，但卻又始終躊躇於仕途，中心不免憤懣，因此困窘與悔恨交雜的身世之感與興亡之嘆在他們的作品中，亦有著極突出的表現。他們中有不少擅長劇作的，往往借雜劇或傳奇，創作出一種特殊風貌的作品，藉以發抒內心的感慨。而在他們的作品？，我們可以感受到的是其中所交織著的多重憤懣。這種情感的多重性，不僅在心理上具有引生「危機」的可能性，且在藝術的創造作為上成為某種程度上影響「形式」與「內容」的重要支配因素。

情感的多重性，甚或人格上的「危機」，可能影響創作，在普遍的狀態下，皆是如此。但如此種現象的發生，是在一個具有豐沛文化資源，且又承受鉅大衝擊的社會，則這種狀態便會由屬於「個人」的層面，擴展成為一種文化現象。大致來說，明末以至清初這一時期的文人，他們因世變所引生的情感焦慮與紛雜，主要來自兩項根源：一為「前朝意識」，另一則為「遺民情結」²。所謂「前朝意識」指的是一種基於前代歷史記憶所引生的一種與現實經驗不相協調的生活意識。這種意識具有剝奪現實經驗「真實感」的作用，它可使當事之人始終生活在價值的矛盾與衝突之中。至於「遺民情結」，則是企圖對自己是否屬於「遺民」身份，作出一種「客觀」的認定，並要求他人以同樣的認定予以接受，或給予同情。「前

² 所謂「遺民」一詞，依使用者之不同，大致可分為兩類。一類為歷史研究者對於遺民現象之取擇；一類為當時身處易代之際之知識分子對於此一「遺民」身份之認定。本文因討論之重點，在於劇作家之創作動機及其意識狀態，故其定義屬於第二類，大致應指凡自覺為「遺民」，或自覺對於前代應有一種「效忠」之情操者，不論其是否為當時社會或後代史家定義為「遺民」，皆屬在內。有關遺民之「遺」的辨析、界定與意義，及「遺民史述說」的討論，可參看趙園：《遺民論》，《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999年），第5章，頁257-278。

朝意識」、「遺民情結」這兩種心理狀態，雖相關聯，但並非一致。我們在分析它們實際影響的時候，必須有一種既能分辨，又能綜括的論述。在這？我們希望透過對於他們敘寫自我的過程，加以一種較為深刻的分析。

我們可以這樣說：正因為明清的鼎革世變，對於當時的士夫有著深重的影響，所以當我們思索這段特殊時期的文學創作，特別是以「敘述」為體的戲曲時，我們分析它們涉及「歷史書寫」、「記憶」與「作家自我敘寫」這幾個因素的關聯，必須有一種比較偏向「創作心理」與「形式選擇」關係的分析取徑。我們關切的是：「敘事」如何形塑與建構著歷史與記憶？「書寫」如何成為內化之記憶的外延？「遺忘」是記憶的紓解，抑或只是另一種面貌的選擇性記憶？而在自我敘寫時，某些作者又是如何透過言語描述將個人的記憶建構 (construct) 或重構 (reconstruct) 為一種「記憶性敘事」(memorial narrative)³？對劇作家而言，在事件發生的剎那，與記述此事件的一刻，這兩個時間點上，是否有所謂「意識雙重化」——即雙重地描寫心靈的狀況？而作者又是如何將自我的主體性認知寫入其中？書寫過程對於記憶的重整，以及遺忘或殘缺不全的「斷片」(fragments)⁴在文化記憶美感上具有何種意義？對於某些歷史人事，作家又是如何透過書寫將「個人記憶」(individual memory) 轉化成「集體記憶」(collective memory)，最終建構或發展出一種較具清晰形式，且具有永恆價值的「文化記憶」(cultural memory)⁵？

³ Cf. James Olney, *Memory & Narrative: The Weave of Life-Writing* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998), p. 21.

⁴ Stephen Owen 指出：「在我們同過去相遇時，通常有某些「斷片」(fragments) 介於其間，它們是過去與現在之間的媒介。」 Cf. Stephen Owen, *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature* (Cambridge, Mass. and London: Harvard University press, 1986), p. 66.

⁵ 莫里斯·哈布瓦赫 (Maurice Halbwachs) 在其《論集體記憶》(*On Collective Memory*) 一書中，曾指出「歷史記憶」與「自傳記憶」(autobiographical memory) 之差別。「歷史記憶」乃是通過書寫記錄與其他類型記錄（比如照片）才能觸及社會行動者，但是卻能通過紀念活動、法定節日之類的東西而存續下來。如在紀念慶典中，由公眾參與的反覆上演的戲劇或週期性的慶典儀式發揮了一種焦點的作用。而「自傳記憶」則是對我們在過去親身經歷的事件的記憶。然而隨著時間流逝，自傳記憶會趨於淡化，除非通過與具有共同的過去經歷的人相接觸，來週期性地強化這種記憶。因此，自傳記憶總是根植於他人之中的。在歷史記憶？，個人並非直接去回憶事件；只有通過閱讀或聽人講述，或者在紀念活動與節日的場合中，人們聚集一處，共同回憶長期分離的群體成員的事跡與成就時，這種記憶才能被間接地激發出來。所以說，過去往往是透過社會機制存儲與解釋的。正緣於此，「集體記憶」具有確保文化連續性的功能，人們對於歷史人物或英雄人物的記憶，必須被看作是「建構的過程」(constructive process)，而不是「恢復的過程」(retrieval process)。如，每一代美國人都擁有自己的林肯，而這個林肯形象多多少少都不

本文之撰寫，擬以上述「記憶」與「敘事」之種種關聯為考量，針對清初劇作中的「前朝意識」與「易代感懷」之戲劇轉化問題進行探討。在選擇探討的議題上，本文首先注意的是，清初遺民如李玉（1591?-1671?）、王夫之（1619-1692）等，係如何藉由歷史記憶或想像，在其劇作中寄寓故國之思與民族意識，並鑄鑄出某種普遍的價值觀？如果「書寫」是一種「自我的遺忘」，是一種自我記憶的「外延」，與記憶的內在化背道而馳，清初劇作家如吳偉業（1609-1671）在經歷了自我的幻滅後，係如何透過戲劇呈現中的敘事策略來展現其「記憶重塑」的歷程，以尋求自我的定位？在易代世變中，面臨故明的「結束」與清朝的「開始」，這些劇作家係如何透過其作品中「多重時間結構」的展現，整體地、內在地重組作者自己生命中的經驗，賦予自我一種「延續」的生命意識與價值？劇作家如丁耀亢（1599-1669）之輩，係如何透過記憶性敘事中的「意識雙重化」來表述「故國之思」與「忠君之忱」的「公」、「私」分際？而稍晚的劇作家孔尚任（1648-1718），則又是如何以戲劇情境的設計與建構，來鋪敘其個人記憶，呈現出記憶、歷史想像與永恆「視界」（horizon）⁶之關聯，並展示出一種「文化記憶」的形塑歷程？

一、詞填往事神悲壯——記憶、情感之交疊與價值鑄鑄

從大環境來說，明亡之後，清人入主，深切的亡國之痛與興亡之慨，在敏感的知識分子心靈中，刻畫出政治歷史大變動的印痕，激起了他們對奸佞誤國問題的思考，與對明季護國忠臣悲劇命運的同情。他們負載著沈重的精神痛苦，在坎坷的人生道途上奔波，於是內心的煩悶、激憤與牢騷往往藉助於詞曲來發洩。因而清初戲曲，常為抒寫故國之思的悲情所占據。鄒式金在《雜劇三集·小引》中

同於以前各代的林肯形象，甚至這個形象的轉換是受到限制的。總之，「集體記憶」既可以看作是對過去的一種累積性的建構，也可以看作是對過去的一種穿插式（episodic）的建構，可以說，「集體記憶」在本質上是立足現在而對過去的一種「重構」（reconstruction）。參見〔法〕莫里斯·哈布瓦赫著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》（上海：上海人民出版社，2002年），頁42-43、58-60。

⁶ 所謂「視界」（horizon）概念，在詮釋學中是指視看的區域，包括人從某個立足點出發所看到的一切。（The horizon is the range of vision that includes everything that can be seen from a particular vantage point.）「視界」概念對於企圖理解者而言，實代表著一種寬闊的、超越的視野。（The concept of the 'horizon' suggests itself because it expresses the wide, superior vision that the person who is seeking to understand must have.）參見 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, translation edited by Garrett Barden and John Cumming (London: Sheed & Ward Ltd., 1975), pp. 269 & 272.

分析清雜劇表現的創作局勢時曾說：

邇來世變滄桑，人多懷感，或抑鬱幽憂，抒其禾黍銅駝之怨；或憤懣激烈，寫其擊壺彈鋏之思；或月露風雲，寄其飲醇近婦之情；或蛇神牛鬼，發其問天遊仙之夢。⁷

這種戲劇抒情化傾向所表現的「無窮心事，無窮感觸」，主要是以「怨」、「憤」之情作為藝術呈現的核心，劇作家係以「熱腸罵世，冷板敲人」⁸，甚至「慷慨流連，談諧笑謔」的表現方式，來展現「主體性」的追求⁹。而在這批以戲曲抒寫內心怨憤，寄託故國之思的明清之際遺民作家中，蘇州劇壇上的李玉是其中十分具有代表性的一位劇作家。

李玉，字玄玉，後因避康熙皇帝玄燁之諱，改作元玉，別署蘇門嘯侶、一笠庵主人。明末蘇州府吳縣人。生平雅尚詞曲，嫻於音律，與吳郡曲家朱確、朱佐朝、畢魏、葉時章、盛際時、朱雲從、陳二白、鄒玉卿、邱園等往來密切，結侶嘯歌，近人稱「蘇州派」。因慕魏、晉風度，仿阮籍、孫登於蘇門山仰天長嘯之襟懷，故自號「蘇門嘯侶」。李玉出身卑微，其父原為明萬曆間大學士申時行（1535-1614）府中家人，申府廣蓄聲妓，遍徵梨園，家樂極盛。李玉生長於申府，得以博覽群書，「上窮典雅，下漁稗乘」¹⁰，耳濡目染，成為度曲方家？手。李玉原有意仕途，然為申公子所抑，不得應試科舉。申時行死後，申府家樂流散，實從分離，李玉始擺脫羈絆，多次應試，卻「連厄於有司」¹¹，然直至崇禎間始得中一副榜舉人。且不久即遭逢「甲申之變」，李自成攻陷北京，緊接著而來的是吳三桂引清兵入關，國土淪喪。清人入關之後，極重視籠絡漢族知識分子。他們採取「以武克敵，以文致世」的策略，一面用武力征服中國，一面則於順治二年開科取士，一遵明代之舊制。科舉制度成為清廷籠絡知識分子的手段，許多漢族知識分

⁷ [清] 鄒式金編：《雜劇三集·小引》，頁5。

⁸ [明] 程羽文：《盛明雜劇·序》，《盛明雜劇初集》（臺北：廣文書局，1979年），上冊，頁（序）4b-5a。

⁹ 關於明清戲曲創作與理論中「戲劇化抒情」與「主體性」之相關問題的探討，參見拙作：《明清傳奇藝術呈現中之「主體性」與「個體性」》，收入華璋、王瓊玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998年），頁71-138；《明清抒懷寫憤雜劇之藝術特質與成分》，《中國文哲研究集刊》第13期（1998年9月），頁37-120。

¹⁰ [清] 錢謙益：《眉山秀·題詞》，見蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年），第3冊，頁1471。

¹¹ [清] 吳偉業：《北詞廣正譜·序》，見李學穎集評標校：《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990年），下冊，頁1214。

子就在功名利祿的誘惑之下紛紛赴試。身處這種「一朝忽改節」的社會氛圍中，李玉卻能不受誘惑，堅守其遺民志節，「絕意仕進」，以度曲自娛。他之寫作傳奇，「每借韻人韻事，譜之宮商」¹²，以發抒其胸中鬱積不平的感慨與「痛定思痛」的激情。

李玉一生所撰傳奇約三十三種（今存十九種）¹³，數量之多為戲曲史上所罕見，為蘇州劇壇上的重要人物，贏得江左兩大詩人吳偉業與錢謙益的讚譽。吳偉業在為李玉《北詞廣正譜》所作的序中，曾提及李玉之生平事蹟，並表彰他的劇作成就：

李子玄玉，好奇學古士也。其才足以上下千載，其學足以囊括藝林，而連厄於有司。晚幾得之，仍中副車。甲申以後，絕意仕進。以十郎之才調，效耆卿之填詞。所著傳奇數十種，即當場之歌呼笑罵，以寓顯微闡幽之旨；忠孝節烈，有美斯彰，無微不著。¹⁴

錢謙益在《眉山秀·題詞》中也說：

元玉言詞滿天下，每一？落，雞林好事者爭被管弦，如達夫、昌齡聲高當代，酒樓諸妓咸歌其詩。元玉管花腸篆，標幟詞壇。而蘊奇不偶，每借韻人韻事譜之宮商，聊以抒其壘塊。¹⁵

由他們兩人的讚詞中，可以見出李玉的戲曲創作不僅只是案頭佳作，同時也是適於伶工演唱的當行之作。錢謙益把他比作唐詩中博得旗亭傳唱之美名的高適與王昌齡，謂之「聲高當代」，這是一種極高的稱譽。

除了這點以外，另一項值得注意的是，李玉所在的蘇州是當時東南的重心，在明清之際政治動盪時期，蘇州地區的劇作家身受當時社會矛盾與政治抗爭之激烈與殘酷，因此他們創作了大量以當代或前代的政治抗爭為題材的歷史劇，藉以

¹² 錢謙益：《眉山秀·題詞》，頁1470。

¹³ 李玉所撰傳奇，可知其名目者為四十一種，當前學界認為，最早著錄李玉劇作名目的，是清康熙初年高奕的《新傳奇品》。據云：「李玄玉，所著一笠庵傳奇三十二本」。其他各書均是直接或間接根據它刪削增補而成。如顏長珂與周傳家認為：「除增補本《傳奇匯考標目》外，各書所載劇目大體一致，比較可靠。增補本《傳奇匯考標目》與清代大部分曲目著錄相比，僅是孤證，不能據此定論。因此，在沒有確鑿證據以前，李玉劇作仍宜以三十三種計算為妥。」蘇寧《李玉與清忠譜》一書亦認為李玉共作傳奇三十三種。有關李玉劇作情況之考察，參見顏長珂、周傳家：《李玉評傳》（北京：中國戲劇出版社，1985年），頁7-12；蘇寧：《李玉與清忠譜》（北京：中華書局，1980年），頁3-6。

¹⁴ 吳偉業：《北詞廣正譜·序》，頁1214。

¹⁵ 錢謙益：《眉山秀·題詞》，頁1470。

宣洩心中因世變而激生的義憤。正如孫岳頌《牧拙生傳》曾評葉時章云：

適遭鼎革，淡於功名，詩文之暇，寄情於聲歌詞曲，演傳奇數種行於世，世稱翁之詞義激昂，才情富有，不知只緣目擊喪亂，聊以舒胸中塊壘，譏切明季時弊。而翁之文章所為膾炙人口者，又不在此區區也。¹⁶

這段話雖是指葉時章，若移來描述蘇州劇作家亦很恰切。蘇州派劇作家「目擊喪亂」，因此以歷史為題材的作品為數甚夥。大致可分為兩類：一類著重表現歷史上的忠奸鬥爭，如朱佐朝的《漁家樂》，寫漢末權臣梁冀專權，追殺清河王劉蒜；葉時章的《英雄概》傳奇，寫唐末李克用義子李存孝，受奸人讒毀，最終立功申冤；朱確的《朝陽鳳》傳奇，以明嘉、隆間忠臣海瑞為主角，歌頌其清廉正直的品格與忠君愛民的精神。另一類則是在展示忠奸鬥爭的同時，流露出蘇州派劇作家對明清易代的社會劇變的深切感受¹⁷。崇禎十七年（1644）甲申國變，明朝崩解。順治二年（1645）五月，南京的弘光小朝廷覆亡。清兵對江南百姓大肆屠殺，七月初四屠嘉定，初六屠昆山，十二日屠常熟、蘇州，八月初三屠太倉，二十一日屠江陰。蘇州派劇作家目睹國難當頭，深受刺激，多所感憤，所以他們刻意選擇明初「靖難之役」為戲曲題材，如李玉之《千忠錄》¹⁸、朱佐朝之《血影石》、邱園的《一合相》與葉時章的《血影石》等傳奇，皆是透過對明初殉難忠臣的謳歌懷念，寄託著家國興亡之痛。蘇州派劇作家雖不必然敵視清朝，如李玉在《兩鬚眉》傳奇中即肯定降清的黃禹金。但是，他們在內心卻難以忘情明室，於是不免借戲曲創作來抒發胸中壘塊，流露出強烈的時代情緒。明末遺民冒辟疆在看過《清忠譜》後慨嘆：「諸君見此，視為前朝古人，惟余歷歷在心目間。」¹⁹這正表現出作者的創作意圖與讀者／觀眾的審美感受二者之間的內在契合。

¹⁶ [清]孫岳頌：《牧拙生傳》，見周聲平：《葉稚斐傳記史料的新發現·附錄》，《戲曲研究》（第15輯）（北京：文化藝術出版社，1985年），頁118-119。

¹⁷ 參見郭英德：《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999年），頁366。

¹⁸ 關於《千忠錄》的作者，《重訂曲海總目》、《曲考》、《今樂考證》、《曲錄》皆作無名氏；《曲海總目提要》作李玉撰。現今學者蘇寧認為此劇是否為李玉之作，尚待進一步研究；而顏長珂、周傳家則將此劇作者歸屬於李玉。至於周妙中則根據傅錫華先生舊藏本《千忠錄》卷末所書：「康熙戊子年（康熙四十七年，1708）六月東海子超置造也可歌」，認為此行字的筆跡與墨色與正文不同，絕非一個人在於一時間所寫，且書口上還有「徐子超」三個大字，故推測此劇作者應為徐子超，劇本於康熙四十七年六月問世。參見蘇寧：《李玉和清忠譜》，頁7；顏長珂、周傳家：《李玉評傳》，頁10；徐子超撰，周妙中點校：《千忠錄》（北京：中華書局，1989年），頁1-3、39。

¹⁹ [清]余儀曾：《往昔行有引跋》，[清]汪之珩編：《東皋詩存》（臺南：莊嚴文化事業公司，1997年《四庫全書存目叢書·集部》第413冊），卷43，頁19。

李玉生活於易代世變的動盪時期，從明朝滅亡到清人入主江南，他經歷了亡國與民族壓迫的痛苦，思想與精神上都受到時代風雲的震撼與衝擊。他的劇作中約有一半係寫於入清以後²⁰，而在經歷世變的創痛後，其作品內容由對社會現實的直接映照，轉變為對歷史事跡的反思觀照，寄託深沈的故國之思，其作品風格也由慷慨激昂、歌呼笑罵為主的宣洩，轉變為含蘊更深的詠歎。尤其是順治、康熙年間的作品，大多是選取歷代興亡的故事為題材，借古喻今。這是由於清廷為鞏固其統治地位，在實行凌厲的武力入侵的同時，也在思想文化的控制方面推行嚴酷的箝制政策。當時知識分子的言論或著作，稍有違礙，便會立即招致慘禍。順治時，摧殘士子的科場獄大興；康熙時又發生一連串的文字獄，如莊氏《明史》案、沈天甫案、戴名世《南山集》案等，都是當時震動天下的著名獄案，使文人士夫間瀰漫了濃厚的恐怖氣氛，清廷此舉是殺一儆百，以遏止反清思想的流行。在這種高壓文網的政策下，李玉只有少數作品直接描寫了清兵入侵與明朝滅亡的現實；多數作品則是採取間接隱晦的方式，透過歷史故事來曲折地表達民族意識與故國之思。傳奇劇本《千忠錄》最能體現他的這種心態，也最能代表清初劇作家對於國破家亡的悲劇性體驗。誠如李玉在《千忠錄》傳奇劇末【尾聲】中自述作意所云：

詞填往事神悲壯，描寫忠臣生氣莽，休錯認野老無稽稗史荒。²¹

作者明知自己所根據的《致身錄》、《從亡日記》等史料並不是很可靠的，卻還是借此題材一吐衷腸。甲申之變後，順治二年，清兵在江南展開屠殺，李玉不僅見證了這段血腥殘酷的歷史，也目睹了江南人民抗清的忠烈精神，因此在劇痛之餘亦深受感動。此種前所未有的亡國之痛與黎民之悲，促使他寫出了《千忠錄》這部慷慨激昂的名作。

《千忠錄》傳奇敘寫明初建文帝朱允炆即位後不久，燕王朱棣起兵渡江南下，發動「靖難」，圍攻金陵，把守金川門的谷王獻門投降。朝內文武百官、宮女、太監倉皇逃命，馬皇后投火自盡，建文帝痛不欲生，意欲殉國。史仲彬、吳成學、牛景先等極力勸諫，因往奉先殿取得太祖朱元璋所藏遺篋，得度牒及僧裝等物。建文帝遂剃髮喬裝為僧，乘小舟，至吳江史仲彬家暫避，隨後由程濟陪伴逃出京師，遠避湖廣、雲南各地，以圖日後「重興社稷」。但叛臣陳瑛以實密告朱棣，因

²⁰ 王毅：李玉與《清忠譜》，收入李玉著，王毅校注：《清忠譜》（北京：人民文學出版社，1990年），頁3。

²¹ 周妙中點校：團圓，《千忠錄》，頁98。

派兵追捕，大肆殺戮忠臣，並牽連許多無辜百姓。建文帝沿途見諸臣被戮，眷屬流離，慘不忍睹。至鶴摩山，又被惡僧劫去行囊。吳成學與牛景先扮為僧道，一路追尋建文帝，遇於武岡山。適龍驤大將軍張玉奉命追蹤至此，吳、牛二人乃假充建文與程濟，被捕自刎。張玉梟其首，歸報朱棣，因此緝捕行動得緩。事隔十二年後，史仲彬巧扮為乞丐，至鶴慶山見建文帝。數日後，程濟送仲彬出山，會工部尚書嚴震直領兵搜山，捕建文，囚於檻車。程濟聞訊追至，痛斥震直。震直遂破檻車，釋建文帝，自刎身亡。朱棣從此放棄追捕建文帝。彈指間過了幾十年，朱棣巡榆木關暴病身亡。後洪熙、宣德相繼登位，建文帝乃入朝自首，宣德帝遂迎建文入宮中奉養，並專旨懲處陳瑛，追諡靖難忠臣。仲彬子使晟與程濟女成婚，程濟則入山隱居。

關於「靖難之役」，《明史》、《明朝小史》與《明書》均有記載；而關於建文帝削髮為僧，輾轉流亡的傳說，明、清兩代野史筆記中記述頗多²²。此劇所敘，大略本諸野史雜傳，而多所增飾。張玉追捕建文帝，嚴震直羞愧自刎，皆與史不合。吳成學、牛景先捨命救主，亦係增補。然而值得注意的是，劇中對朱棣攻陷南京，濫殺建文帝的舊朝忠良與「靖難」殘酷場面的描寫，多少影射了清兵下江南後在「揚州十日」與「嘉定三屠」中殺人如麻的血腥暴行，與明清之際的民族抗爭有某種相應之處，容易使人產生聯想。而對二臣賊子陳瑛的鞭撻，未始不是對背主求榮、腆顏事敵的漢奸如吳三桂、洪承疇之流的抨擊。可能是為了避免觸犯文網之忌，或是由於口耳相傳，同音假借，所以本劇屢次易名，先後有《千忠會》、《千忠戮》、《千忠錄》、《千鍾粟》、《千鍾祿》、《千鍾錄》、《琉璃塔》等幾種不同的稱法²³。但這些不同名稱由於皆可與本劇的主題發生關聯，因此都有人採用。首先，此劇歌頌了忠臣義士不忘「食祿千鍾」故主恩德，或者為復國進行了堅苦卓絕的奮鬥（如程濟），或者絕不叛變事敵，堅貞不屈，視死如歸（如方孝孺、史仲彬），或者為主獻身（如吳成學、牛景先）。其次，劇中也譴責了一批過去曾「食祿千鍾」，轉眼間「頓忘了聖德汪洋」，靦顏事敵的奸邪小人，如陳瑛、嚴震直之流。此外，它控訴了殘暴的朝廷當局橫行殺戮的罪惡，如「慘睹一折」，建文帝與程濟逃出京師，一路上目睹一代忠臣慘遭殺戮，妻孥們倍受蹂躪，流離失所的情景，而「索命一折」，則從側面敘寫方孝孺被夷十族的暴行。這部戲在清初演出，自然令觀眾聯想到現實，所以這部作品能風靡當時。正因如

²² 參見郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），上冊，頁537。

²³ 同前註，頁536。

此，清廷終於在光緒二十年下令禁演這部戲。北京故宮博物院昇平署檔案陳列室存有一張光緒二十年頒發的告示，上云：

管理精忠廟事物暫署堂郎中文為曉諭事，照得：梨園演戲，優孟衣冠，原使貞淫美刺，觸目驚心，有裨風化也。故演唱者窮形盡態，如身臨其境，身歷其境使坐觀之人喜怒哀樂，有不容已焉。然有古來大不忍之事，言之尚不可，何可形諸戲場？如徽目中之 逼宮 等戲，久經禁演，至如崑目中之所演建文遜國事 慘睹、 搜山、 打車 等戲，一併禁演。為此曉諭該廟首等傳知各戲班，一體遵照。如有明知故違，仍敢演唱，定懲不貸。凜之慎之，特示。²⁴

清廷藉口《千忠錄》劇情所敘為「古來大不忍之事，言之尚不可，何可形諸戲場」，而禁演這齣戲。事實上，劇本不僅有作者對歷史的評價，更重要的是其中包含著作者對當時社會生活的觀察、感受與批判，難免使人產生聯想與比較。劇中的建文帝已不僅是個失位君主的形象，而是淪亡故國的象徵²⁵。建文帝的流離與悲痛，不僅是流亡天子的悲哀，而且含蓄委婉地表達了一種孤臣遺民深沈強烈的亡國之恨，這與南明滅亡之後大批遺民的情感思緒是十分貼近的。也使人感覺到，「慘睹」中膾炙人口的「八陽」並不是建文帝所唱，而實乃李玉自身「以長歌當哭」，可謂字字帶血，聲聲含淚，足以感天地而動鬼神。此所以「收拾起大地山河一擔裝」的哀歌能響遍大江南北，在清初社會引起廣大的共鳴。

事實上，李玉寫傳奇敷演「靖難之役」絕非偶然。從《千忠錄》劇首齣開場【滿庭芳】詞所云：

靖難忠臣，仲彬史氏，翰林程濟英豪。金川門獻，削髮共潛逃。十族孝孺忠烈，億萬命、淚灑空霄。荊黔界牛、吳代死，忠義實堪褒。滇南逢震直，擒君囚解，義責餐刀。迨榆川遭變，重返宮寮。解網團圓骨肉，明哲士天際飄搖。《千忠錄》，淋漓慷慨，聊以續 離騷。²⁶

可以看出，由於作者是由明入清的遺民，故借燕王靖難的歷史故事，傾吐國破家亡的痛苦，其寫作此劇之目的除了錄下「淋漓慷慨」的千忠義行，更有「聊以續離騷」，自比為屈原之意，藉以表明一己忠於故明君王之不變赤忱。事實上，南明王朝時期，確實出現過一股懷念建文帝及其死節忠臣的思潮，朝廷也實際有

²⁴ 引自顏長珂、周傳家著：《李玉評傳》，頁104-105。

²⁵ 顏長珂、周傳家：《李玉評傳》，頁104。

²⁶ 周妙中點校：開場，《千忠錄》，頁1。

「追諡」建文帝與馬皇后，並追賜靖難死節諸臣封號的政治舉措²⁷。然而弘光小朝廷這些政治舉措，不過是一種借題發揮，表面上是褒獎忠義以穩定人心，骨子？卻是為了維護自己岌岌可危的政權。只是因為明成祖「靖難」與滿清滅朱明的歷史有其相似之處，所以當時仍有不少愛國志士以「靖難」時死節的忠臣為榜樣來自勉，在抗清過程中表現出崇高的氣節。李玉顯然是為了反映這種政治氣氛與時代心聲才創作《千忠錄》的。

李玉通過「靖難之役」這段歷史，抒發自己的「亡國之痛」。而這種「亡國之痛」，不僅只是李玉個人的，也是整個時代的。在這部傳奇中，李玉強烈譴責了朱棣假藉「清君側」與「靖難」謀奪皇位的野心，突出地描寫了朱棣對異己勢力的打擊與殺戮。在明朝食祿千鍾的文臣武將跪而向新朝納降之際，作為漢族作者讚揚建文朝之忠臣、緬懷漢族王朝之滅亡，李玉的民族思想可謂溢於言表。俗諺云：「家家收拾起，戶戶不提防」，「收拾起」便是出於《千忠錄·慘睹》齣一開頭【傾杯玉芙蓉】這支曲子。而「不提防」則係出於洪昇《長生殿·彈詞》中李龜年所唱的【南呂一枝花】：「不提防餘年值亂離，逼拶得岐路遭窮敗。」²⁸二齣戲都反映了「亡國之痛」，所以能引起廣大民眾的共鳴，家家戶戶傳唱不絕，可見李玉《千忠錄·慘睹》一齣戲影響之大。

李玉刻意在這齣戲中一面敘寫明成祖朱棣攻陷南京後，建文帝與程濟妝扮成一僧一道逃亡途中的感慨，另一面則記下了燕王起兵後殘殺建文帝朱允炆的舊朝忠臣與無辜百姓慘不忍睹的一幕，實際上是影射清兵南下江南後大肆屠城的罪惡。由於全齣戲一共八支曲子，曲曲動人，句句悲愴，每支皆以「陽」字落韻，故此折戲又稱「八陽」，格調高亢、激昂。特別是首支【傾杯玉芙蓉】曲，李玉以自己憂國憂民的胸懷與無限真切的情感，描繪出蒙難時山河大地、國家社稷在「寒雲慘霧」、「苦雨淒風」中飄搖的情景。全齣即以建文帝在襄陽城外見到燕王軍隊殺戮、押解、鞭打前朝臣民之慘狀時的唱詞開頭，落筆不凡：

²⁷ 如學者指出，甲申五月十五日福王在南京即位，七月初三日就追諡建文帝為「嗣天章道誠懿淵恭親文揚武克純篤孝讓」皇帝，廟號惠宗；並諡建文的馬皇后為「孝懿溫貞哲睿肅烈襄天弼聖讓」皇后。九月份，又追賜靖難死節諸臣封號，補諡遜國文臣七十五人，其中有方孝孺、黃觀、齊泰、黃子澄以及從亡諸臣史仲彬、程濟、牛景先、吳成學等。同時奪靖難大學士胡廣諡，諡靖難左都御史陳瑛「醜厲」，讓其遺臭後世。乙酉（1645）二月，弘光朝又錄方孝孺的後代澍節為五經博士。丙戌（1646）四月，在福建建立的隆武王朝也恢復建文年號，立方孝孺祠。參見顏長珂、周傳家：《李玉評傳》，頁104。

²⁸ [清]洪昇著，閻福玲校，吳人評點：《彈詞·長生殿》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁156。

【傾杯玉芙蓉】收拾起大地山河一擔裝，四大皆空相，歷盡了渺渺程途，漠漠平林，疊疊高山，滾滾長江。（合）但見那寒雲慘霧和愁織，受不盡苦雨淒風帶怨長。（唱）這雄城壯，看江山無恙，誰識我，一瓢一笠到襄陽。²⁹

此處所描繪的一介流亡帝王淪落他鄉的不幸無奈與辛酸，溢於言表。然而其中不僅展現了一國之君與山河大地同在的決心與意願，也蘊涵著佛門弟子在動亂流離中的大徹大悟。作者將兩者結合，下語極為沈痛：「歷盡了渺渺程途，漠漠平林，疊疊高山，滾滾長江。」表面上，這是主人翁對遠離京城，流徙他方，跋山涉水，歷盡艱辛歷程的描繪，事實上也寄寓著作者對故國大地山河的深沈回憶與無限依戀之情，讀之使人潛然淚下。而全曲以「誰識一瓢一笠到襄陽」作結，「誰識」二字點明了建文帝內心深處的悲涼淒愴，凸顯出一個帝王流離失所的淒涼心境與難言淒楚。透過流亡的帝王之口悲淒的演唱，往往能引起人們的共鳴，喚起故國情懷，因此成為家喻戶曉的千古絕唱。

李玉在劇中敘寫朱棣佔領南京後，大肆屠殺建文朝臣的細節，許多忠直之臣在此事變中慘遭滅族之禍。投靠朱棣任監察御史的陈瑛，把朝臣首級裝了數十車，運往各地去示眾。裝滿忠臣首級的車輛，在押解軍士的吆喝聲中，一輛又一輛地飛馳而過。因此，作者接著敘寫一幅幅橫殺無辜，「梟示他方」的淒慘畫面：

【刷子帶芙蓉】頸血濺干將，尸骸零落，暴露堪傷。又首級紛紛，驅馳梟示他方。（淨）皇帝殺了多少大臣，就在京城號令罷了。又聽那都察院陳御史之言，說凡係那一處的人，把首級發在本處號令，把頭兒裝了數十車輛，差咱每各處分解，這樣苦差，好不耐煩！（合）淒涼，嘆魂魄空飄天際，嘆骸骨誰埋土壤。（同唱）堆車輛，看忠臣榜樣。枉錚錚，自誇鳴鳳在朝陽。（眾車下）（生、小生暗上）（小生白）我好痛心也！³⁰

這些忠臣慘遭殺害後，還要「連抄十族」，只見其妻女親族哀哀號哭，跌跌撞撞，被迫流徙邊荒。更慘的是，「多少夫人、小姐砍的砍，絞的絞，還要發教坊司，也有賞邊軍的，賞象奴的，不知流徙千千萬萬」³¹，所謂「尸骸零落，暴露堪傷」，「好頭顱，如山車載奔忙」，真箇是「慘淒淒十族誅夷。血淋淋魚鱗晦醬，

²⁹ 周妙中點校：《慘睹》，《千忠錄》，頁39。

³⁰ 同前註。

³¹ 同前註，頁40。

殺盡了女女男男村落荒，雲陽市血湯湯 亂紛紛萬命遭殃，亂紛紛萬命遭殃，痛煞煞千忠身喪」³²，甚至那些山林隱逸之士，也無一得以脫身，紛紛陷入繯網。建文帝目睹郊野血染，頭顱如山，自然憶起暴秦焚書坑儒的往事，禁不住責罵燕王，手段毒辣，實乃空前絕後，同時內心發出深深的懺悔：

(二生)【錦芙蓉】裂肝腸！痛誅夷盈朝喪亡。郊外血湯湯。好頭顱，如山車載奔忙。 (合)又不是逆朱溫清流被禍，早做了暴秦秦儒類遭殃。 添悲快！泣忠魂飄颻。羞殺我，猶存一息泣斜陽。

【桃紅芙蓉】慘聽著哀號莽，慘？著俘囚狀。 (行介)(合)裙釵何罪遭一網，連抄十族新刑創 縱然是天災降，也消不得誅屠恁廣。咳！恨少個，裸衣搗鼓罵漁陽。³³

作家如此敘寫，恰與滿清入關後大肆屠戮百姓的清初社會現實相符，具有強烈的現實意義。此處第二支【刷子帶芙蓉】曲與第三支【錦芙蓉】曲是一組，反映了忠臣良將慘遭殺害之後，又把人頭載入車內到處示眾的情景。【刷子帶芙蓉】中穿插賓白，是押解這些車輛的將官們作為清廷的鷹犬爪牙，在那黑暗殘暴的時代有難言的苦衷，「這樣的苦差」使他們「好不耐煩」；對受害者「頸血濺干將，尸骸零落」也有一絲絲同情；而從這場大慘案中他們悟出了一番世俗的道理：「堆車輛，看忠臣榜樣，枉錚錚，自誇鳴鳳在朝陽」³⁴。這些押官們認為一代忠臣，空有一身錚錚鐵骨，自誇是朝陽丹鳳，到頭來卻落得個梟首示眾的慘悽下場，後代忠臣將何以為繼？這是一介普通衙役發出的感慨，卻很能代表作者對政治現實的質疑與反諷。【錦芙蓉】乃建文帝目睹慘狀後唱之曲，不但表達了他「裂肝腸痛」的哀傷，還包含他對燕王殘暴如「嬴秦坑儒」的痛責，特別是「添悲快，泣忠魂飄颻。羞殺我，猶存一息泣斜陽」³⁵這句唱腔，往往能喚起後來許多憂國憂民之士在無力抗爭時的內疚與自責心理。而後當建文帝目睹被殘害之忠臣良將的女眷們被蹂躪的慘狀，以及那些久不為官的清流，只因不與殘暴的執政者合作便慘遭殺戮的慘況，更感到無比的震驚與憤慨：

(二生)【朱奴芙蓉】眼見得普天受枉，眼見得忠良盡喪， (合)彌天怨氣沖千丈，張毒燄古來無兩。(小生)做了忠臣，到這個地位！那些讀書的，還要做什麼

³² 周妙中點校：索命，《千忠錄》，頁86-87。

³³ 周妙中點校：慘睹，《千忠錄》，頁40-41。

³⁴ 同前註，頁39。

³⁵ 同前註，頁40。

官？（合）言非慧，勸冠裳罷想，倒不如，躬耕隴畝臥南陽。

【尾】路迢迢，心怏怏，何處得隱宿碧梧枝上。（內鐘聲介）（小生）景陽鐘鳴了。

（生）大師，這是野寺晚鐘，非景陽鐘也。（小生）咳！（唱）錯聽了，野寺鐘鳴誤景陽。³⁶

建文帝親眼目睹這番「普天受枉」、「忠良盡喪」，「彌天怨氣衝千丈」的局面，自知「已無能再理天下」，思及從此惟有躬耕隴畝、隱居南陽才是最終的歸宿。然而目下卻依舊是前路迢迢，此心怏怏，到底何處才是最終可以隱宿棲老的「碧梧枝」，卻不得而知。偏巧此刻建文帝又將野寺晚鐘誤聽成宮中的鐘聲，一代帝王流亡道途、浪蕩江湖的落寞寂寥就如此在野寺鐘鳴中縈迴不去，真是淒愴傷感，無限悲涼。

《千忠錄》雖是反映明初帝室內部爭奪皇位的宮廷鬥爭，劇中塑造的許多為建文盡節犧牲的忠臣，也都寄託了作者深沈的故國之思。在這部戲中，作者頌揚與追思了建文朝一批「忠貞死節」之臣。如方孝孺忠貞不屈，視死如歸，朱棣即位後，要他草詔，他為「君父之喪」穿著孝巾麻衣入朝，當著朱棣的面自稱「天無二日，民無二王。孝孺惟知有故主，不知有新君」，並斷然拒絕為朱棣草詔：

縱有那三台高爵，九錫榮褒。王封帶礪，恩蔭兒曹，也博不得彤管一揮毫。³⁷

朱棣威脅道：「你這老賊不怕九族全誅的麼？」方孝孺從容答道：「你就殺俺十族便怎麼？」最後終被處以「魚鱗細剮，妻兒對面受刑」之酷刑，其熾烈忠忱真可謂「領袖千忠一身兒千古少」³⁸。連朱棣都忍不住惋惜道：

可惱！可惱！這樣一個倔強的老賊，就剝他為肉醬也不為過。就夷他十族也不為多。但論起來，他為建文臣子，理該盡忠於建文。今日鐵錚錚拼身捨命，是一個忠臣，是一個鐵漢。衰經哀號赴國門，淋漓噴血御袍腥。他寧甘十族都成鬼，不易忠臣一詔文。可惱！可惱！³⁹。

至於跟隨建文帝流亡數十年，意圖恢復舊業的程濟，則是有國而忘家，捨棄親人骨肉，不避艱辛，忠貞堅毅。打車一場，程濟發現建文帝被叛臣嚴震直捕入囚牢時，他獨自前去冒死相勸，以嚴詞斥責嚴震直，曉以大義，使嚴震直幡然悔

³⁶ 同前註，頁41-42。

³⁷ 周妙中點校：《草詔》，《千忠錄》，頁28。

³⁸ 同前註，頁29。

³⁹ 同前註，頁29-30。

悟，羞愧難當，最後自刎而死。事實上，劇中對於迷途知返的嚴震直也有不少著墨，深刻地描繪了他內心深處對於君臣大義的矛盾與掙扎。嚴震直原來也是建文舊臣，「久任歷三朝，籠沐皇恩浩」。他投降朱棣之後，奉命到雲南各地尋訪建文帝蹤跡，在一座茅庵中將建文帝捕獲，解赴京師。程濟聞聽此訊，追上嚴震直護衛的監行馬隊，譏諷道：「嚴老先生請了，賀喜！賀喜！」並大聲痛斥他：

咳！嚴震直，嚴震直，你道朋友之情，同朝之誼，尚然假惺惺，難道把君臣之義，你就忘了麼？

【折桂令】你也曾立朝端，首領鴛行。食祿千鍾，紫綬金章。頓忘了聖德汪洋，到如今反顏事敵，你就轉眼恩忘。⁴⁰

程濟一腔為君的耿耿忠義赤忱，使軍士們深受感動，於是紛紛走散，棄甲而去。嚴震直頃刻間也良心發現：

咳，罷了！罷了！我嚴震直一念差錯，百行成灰，我不忠不義，罵名萬代，有何面目見高皇帝于地下？咳！罷罷！（拜車介）

【園林好】拜吾君怨愚臣不良，
。⁴¹

於是打開檻車，放出建文帝，自刎而死。此外，拼死捐生的吳成學、牛景先，亦置身家於度外，削髮改裝，扮成一僧一道，尋訪建文帝。當張玉帶兵追上建文帝時，他二人為了成就大義，為建文護駕，便分別扮作建文帝與程濟，痛斥「燕藩不道」，大罵張玉「助虐施強暴」，隨後雙雙自刎，壯烈犧牲，保全了建文帝與程濟。至於忍辱圖存的史仲彬則顧慮到「人多反礙耳目」，雖未追隨建文帝流亡天涯，卻仍為共圖大業而籌謀規畫，始終暗中遙相接應。因追奪誥命被合門搜緝後，聞知吳成學與牛景先代死，建文帝與程濟避居雲南，便扮作乞丐，千里迢迢一路追尋建文帝。後來，他被陳瑛捉拿至京師，經過三推六問，極刑拷打，念念不忘的仍是「痛帝王存亡未卜，恨臣子死生難見」。總之，《千忠錄》歌頌建文朝的忠貞死節之臣，既是對歷史上忠貞死節之臣的一種追念，也是對現實中忠臣、義士之難求發出一番慨嘆，同時更寄託了作者身為亡國遺民遭逢易代世變，揮之不去的故國之思與遺民情結。

明清之際與李玉同時的另一位著名的遺民作家，即是與黃宗羲、顧炎武同被稱譽為「清初三大家」之一的王夫之（1619-1692）。王夫之，字而農，號薑齋，湖南衡陽人。明崇禎十五年與兄介之同舉鄉試。崇禎十七年（1644），李自成攻陷北京，思宗自縊。王夫之「始聞國變，悲憤不食者數日，作悲憤詩一百韻，吟

⁴⁰ 周妙中點校：打車，《千忠錄》，頁74。

⁴¹ 同前註，頁76。

已輒哭」⁴²。後來福王、唐王、桂王相繼遇害時，他都寫過《續悲憤詩》，惜詩均已亡佚。明亡後，浪游不仕，清順治五年（1648），清兵入湖南，王夫之與好友管嗣裘密謀，發動衡山起義，未果，南走廣東，後應桂王朱由榔抗清政權，授行人⁴³。桂王敗，為避清軍搜捕，夫之於順治十一年（1654）躲入零陵、郴州一帶山中，「變姓名為猿人」，在深山中著書授徒為業。後來桂王勢衰力微，夫之「知事不可為，乃退而著書，竄伏窮山，四十餘年，一歲數徙其處，故國之戚，生死不忘」。康熙元年（1662），王夫之聞桂王被清兵俘殺，續《悲憤詩》一百韻，作《來日大難》、《長相思》等樂府，表達其深沈的悲痛⁴⁴。康熙十四年（1675），王夫之在衡陽金蘭鄉之石船山築土室，稱：「觀生居」。隱居不仕，杜門不出，專事著述，並自號船山病叟、船山老人，人稱「船山先生」。康熙十七（1678）年，吳三桂在衡陽稱帝號，其部下要求王夫之寫「勸進表」；王夫之推辭說：「某本亡國遺臣，所欠一死耳。今亦安用此不祥之人哉？」⁴⁵遂逃入深山。吳三桂叛亂平定後，王夫之不僅多次拒絕地方官的徵召，還一直抵制清廷的剃髮令，堅持「完髮以忠」，並為此寫過一篇《惜髮賦》。康熙三十一年王夫之在家鄉病逝，享年七十四，死前曾自為墓誌銘曰：

抱劉越石之孤憤，而命無從致；希張橫渠之正學，而力不能企。幸全歸於茲丘，固銜恤以永世。

並自擬墓碣曰：「有明行人王夫之之墓。」⁴⁶可見王夫之以西晉劉琨與北宋張載作為一生政治與治學上仿效的楷模，終因志願未償而抱憾終身。其學問與詩文自成一家，與黃宗羲、顧炎武同被譽為「清初三先生」，生平著述甚富，後人匯刻為《船山遺書》三百二十四卷。劇作僅一種，即《龍舟會》，亦著名一時。

王夫之以文章氣節著稱於世，其《龍舟會》雜劇雖有所本，但也寄託了他的故國之思與遺民情緒。該劇全稱《龍舟會烈女報仇》，共四折一楔子，全用北曲，體例略同於北劇。此劇取材於唐人李公佐的傳奇小說《謝小娥傳》⁴⁷，此故事曾被

⁴² 參見〔清〕王之春撰，汪茂和點校：《王夫之年譜》（北京：中華書局，1989年），頁23。

⁴³ 同前註，頁38。

⁴⁴ 同前註，頁63。

⁴⁵ 同前註，頁93。

⁴⁶ 同前註。

⁴⁷ 謝小娥事見《太平廣記》卷四九一唐人李公佐《謝小娥傳》。《新唐書》卷二五據此文採入《烈女傳》。又李復言《續玄怪錄》有《尼妙寂》一則，亦記此事，而文字略有不同，妙寂姓葉非姓謝。《輿地紀勝》也載謝小娥事。

凌濛初改編為擬話本 李公佐巧解夢中言·謝小娥智擒船上盜，收入《初刻拍案驚奇》。內容主要寫唐代女子謝小娥，在夢中得知外出經商之父親及丈夫已遇盜被害，仇人姓名一是「車中猴，門東草」，一是「田中走，一日夫」。小娥不解，後得判江南軍事李公佐指點，得知一為申蘭，一為申春。遂女扮男裝，訪至賊窟，變姓名為其家佣工三年，終於在端陽節龍舟會後，手刃兩賊報仇雪恨。王夫之在劇中採用了以上兩種小說的主要情節，而有意識地改變了原作品的方向，賦予其新的思想內容。小說著重的是謝小娥的貞潔與孝烈，而《龍舟會》雜劇則寫謝小娥拒絕官府的表彰與封贈，正如水牯牛不受「鼻繩串」⁴⁸，這含有作者在清初拒絕清朝以高官厚祿招降利誘之意。劇本寫作時間不詳，但劇中情節曲辭多與時代緊密聯繫。李公佐小說所敘時段為唐憲宗元和八年至十二年(813-817)，王夫之則將時代提前至唐德宗貞元十二年(796)前後，並強調：「近者貞元皇帝為逆賊所逼，駕幸梁州，四海無一隅之安，但倚江南為根本。」⁴⁹明顯是在影射當時桂王為清兵所逼，退處西南，岌岌可危的形勢。劇中第四折李公佐還自訴遭受奸人之打擊，不得已「告病歸休，幸蒙許允，纔離虎口，將返蠶叢」⁵⁰。故學者推測，此劇當寫於順治九年(1652)王夫之從南明朝廷罷官歸家之後⁵¹。

身為一個滿腔悲憤、深懷懷故國之思的遺民士夫，面臨山河破碎、故國淪亡的關鍵時刻，王夫之選擇了一個「有丈夫氣」之民間女子堅守貞孝，忍辱復仇的智勇義行作為題材，除了藉謝小娥之堅貞象徵明朝遺民對故王朝之忠貞，更意在強調身處鉅變，即使一介弱女也不能屈辱地苟活，含蓄地體現了作者反抗異族入侵、痛恨變節投敵行為的民族氣節，同時亦揭露當時社會的黑暗與腐敗。劇中李公佐洞明世事、不趨奸阿曲，潔身自好的品質與「丹心一點孤，飄零在五湖」的感嘆，可說即是作者之自況。且看作者如何透過李公佐之口，宣洩其自身的憤懣愁緒：

繇來楚國先賢，留名青史，則今日呵，

【紫花兒序】弄筆尖的把丹青畫餅，持牙籌的將斛斗量沙，擁旌旄的似畫錦冠猴。空目斷長堤垂柳，古渡扁舟。波流，一任乾坤日夜浮，問誰是弔北渚

⁴⁸ [清]王夫之：《龍舟會》，收入鄭振鐸纂集：《清人雜劇初二集》（香港：龍門書店，1969年），二集，頁98。

⁴⁹ 同前註，頁91。

⁵⁰ 同前註，頁97。

⁵¹ 參見黃鈞：王夫之，見胡世厚、鄧紹基主編：《中國古代戲曲家評傳》（鄭州：中州古籍出版社，1992年），頁550。

靈均哀郢，祝東風周郎顧曲，望長安王粲登樓？

憑高北望，極目中原好傷感人也。

【金蕉葉】顛巍巍盧龍塞，賣卻田疇；去滔滔，清汴水，割斷鴻溝。更那堪，嚮嗚嗚，古涼州，悲笛折柳。只留得箇石頭城，二水分洲。⁵²

【駐馬聽】碧海雲連，空凝望孤飛白鴈傳書怨，寒梅香淺。只高吟槎枒枯樹寄愁篇。江山滿目都是愁人處也，乾坤何處不烽煙，哀哀寡婦誅求？

【得勝令】破船兒沒舵隨風轉，棘鉤藤逢人便待牽。羞天花顏面愁人見，叩頭蟲腰肢軟似綿。堪憐！翻飛巷陌烏衣燕，依然富貴揚州跨鶴僊。⁵³

作者在此借古人詩句弔古傷今，所謂「古涼州，悲笛折柳。只留得個石頭城，二水分洲」，即暗寓清軍入關、江山殘破，顯然是對已經淪入清人鐵蹄下滿目瘡痍之中原地區的憑弔，因此方有「江山滿目都是愁人處」的喟嘆。作者的一腔幽憤，在這些小令？可說發洩得淋漓盡致。特別是【得勝令】一曲更是生動地刻畫了投降派的醜態，把當時許多失節投降之輩，罵得一點也不留餘地。而接下來的【亂柳葉】一首，更是針對著戰亂後的殘山剩水，發抒無盡的哀怨：

【亂柳葉】卻歎咱半生半生問天，空熬得鬢邊鬢邊霜練，眼對著江山江山如顛，似落葉依苔依苔蘚。庭院歸燕，銜不起殘紅片。⁵⁴

作者高潔的遺民心緒，是只有在這些地方才有所透露的。而所謂「恨賊徒，斬賊徒，媿我丹心一點孤，飄零在五湖」⁵⁵，更不啻是作者的自我告白。在這樣的情境之下，自己既「抒忠無路」，無力回天，發洩悲憤之餘，便只有選擇「歸休」一途了：

我抒忠無路，且自歸休。

【太平令】俺如今上三峽看黃牛暮見，聽古木清夜啼猿，百花潭黃鸝低嘯，待訴與長安日遠。問龍天有緣，向西乾種蓮，把恩冤蕩然，駕一扁鐵船，重與你晴川閣拈謎兒把殘燈翦。

【清江引】莽乾坤只有箇間釵釧，劍氣飛霜霰，蟒玉錦征袍，花柳瓊林宴。

（嘆介）大唐家九葉聖神孫，只養得一夥胭脂花賤！⁵⁶

此處李公佐最後的嘆息：「大唐家九葉聖神孫，只養得一夥胭脂花賤！」足以說明

⁵² 王夫之：《龍舟會》，頁91-92。

⁵³ 同前註，頁97-98。

⁵⁴ 同前註，頁98。

⁵⁵ 同前註。

⁵⁶ 同前註。

王夫之對於那些投降屈服於清廷的人，真是憤慨到了極點。而「抒忠無路」四字則流露出作者亡國遺民心緒中的種種無奈與悲涼，所以他所持的態度是：「既然無救於當時，怎肯陷身於逆黨？」而今而後，唯有把恩怨滌盡，駕一扁舟，歸隱遠去。

劇中謝小娥可謂是「天地間之正氣」，乃是王夫之心目中「理想的為明室復仇的英雄」⁵⁷。通過謝小娥這一形象的塑造，強烈反映了王夫之的前朝之思與遺民情懷。原傳奇小說中謝小娥之父名不詳，夫名段居貞，雜劇則改名為「謝皇恩」與「段不降」。這明顯地體現了王夫之的民族氣節與前朝意識。劇本敘寫謝小娥的殺仇，所著重刻畫的，是謝小娥智勇雙全、誓死報冤的復仇意志。她在得夢驚變之後，立即下定決心，棄家覓仇；經李公佐解夢點破，方知仇家姓名，於是她女扮男裝，闖蕩江湖，忍辱含悲，深入虎穴，潛伏三年之久，強顏為笑，以博取賊徒的信任，窺伺報仇的時機，終於在端陽節龍舟會後，手刃仇家首級。她以一介弱女子，「也不煩雷部雙輪，也不消天丁六甲」，僅憑個人的勇敢與機智，伺機而動，最後終於成功地為其父、夫報仇雪恨。所謂：「生和死，鋼刀一把；拚得個，凜冽寒霜淬劍華斬盡秋瓜」⁵⁸，作者實際上是在提倡一種堅忍不拔、不畏強暴、不怕犧牲的復仇決心與待機而動的堅貞冷靜，以此操持復興故國，定可挽回頹勢。而且此仇並非個人之仇，而是全體故明遺民之仇。明朝雖亡，此亡國之深仇大恨終須報復。夷狄雖入主中國，民族覆亡之憾恨卻終須彌補，而此復仇大業乃漢民族之重責大任，匹夫匹婦亦責無旁貸，故即使是一介弱女子如謝小娥者亦可以為復仇而含悲忍辱數年，而這種永不妥協的民族氣節也是王夫之自己一生所堅持貫徹的。

王氏之所以選擇一女性為父、夫報仇的故事作為其劇作主題，是頗耐人尋味的。誠如《初刻拍案驚奇》卷十九對謝小娥復仇故事所評：

而今更說一個遭遇大難，女扮男身，用盡心機，受盡苦楚，又能報仇，又能守志，一個絕奇的女人，真是千古罕聞。⁵⁹

由於傳統中國社會中女子地位、生活視野，以及女性先天的生理條件等因素的影響，現實生活中女性的體力與可發揮的能力往往不如男性。正因女性是社會生活

⁵⁷ 阿英：《雜劇三題》，《彈詞小說評考》，收入王雲五編：《民國叢書·第三編》（上海：上海書店，1991年），第56冊，頁176。

⁵⁸ 同前註。

⁵⁹ 〔明〕凌濛初撰，劉本棟校訂：《李公佐巧解夢中言，謝小娥智擒船上盜》，《拍案驚奇》（臺北：三民書局，1990年），卷19，頁207。

中的弱者，遭逢人生鉅變後，能堅貞守志之難度與挑戰性更高，而如謝小娥般能完成復仇心願之可能性與成功率亦更是微乎其微，所以其復仇壯舉才更加撼動人心。身為明室遺臣，經歷亡國之痛，又仍身陷夷狄入主、異族統治的艱難困境中，王夫之以弱女子遭逢父夫遇害之大難來比喻遺民失去故國故君的悲慘處境，其內心之痛切與寓意之深沈可以想見。不僅如此，謝小娥深入仇家，女扮男裝，為奴為婢，「用盡心機，受盡苦楚，又能報仇，又能守志」，含悲忍辱三年的一番作為，何嘗又不是王夫之對自身及其他所有故明遺民的深切期許？否則「天下興亡，匹夫有責」，大丈夫若不能有所當為與有所不為，豈不是連一弱女子都不如？正如凌濛初《拍案驚奇》中曾評謝小娥復仇事所云：

匕首如霜鍊作心，精靈萬載不銷沈。西山木石填東海，女子啣仇分外深。⁶⁰所謂「匕首鍊作心」、「精靈不銷沈」，顯示出作者宣示遺民志節堅定不移的決心，而如今故明遺民能隱忍異族統治的屈辱，不只有如一介弱女子之「啣仇分外深」，更為的是耐心等待一未來可以復仇的適當時機，才可能暫時屈身事仇，即使隱忍數年亦不為晚，亦不嫌遲。正因如此，只有極力渲染女性復仇的特殊性及其轟動效果，強調其剛毅堅貞、智勇卓絕的特殊品格，才足以彰顯遺民銜仇之深、創痛之劇與守志之堅。值得注意的是，女性若要在復仇搏鬥的生死場上獲勝，往往要避短揚長，或採用女性獨特的抗爭藝術，或具有神秘而卓越的技藝武功，只有較充分地揭示出這些關鍵因素，作者才能較全面地寫出女性復仇異於男子復仇之處，才近乎情理而令人信服。復仇事件古已有之，但女性復仇的主題帶有鮮明的「諷刺性」與「反傳統」意味。誠如第三折【煞尾】所云：「列位看官們，你休道俺假男兒洗不淨妝閣舊鉛華，則你那戴鬚眉的男兒元來是假。」⁶¹它是通過對女性群體人格、柔弱特質的否定，相對地肯定了女性個人「不讓鬚眉」、矢志報復邪惡的難能與異常。因為女性復仇往往須付出較男子更沈重的代價。女性復仇主體常須忍痛身事仇家，或入仇家為奴。她們在經歷鉅大的人生變故後，往往不得不暫時捨棄正常的人倫情感，去完成非比尋常的復仇行動，且往往在事成後又不得不放棄正常生活的權利與應得的幸福，如亡命江湖，孤身遠隱，或出家為尼等等，因此構成了充滿戲劇張力的悲壯故事。

總歸而言，《龍舟會》是一齣抒情意味濃厚的詩劇，全劇哀婉沈鬱，令人盪氣迴腸，其文辭洗鍊傳神，意激而無劍拔弩張之勢，情綿而中含剛質淬勵之氣，

⁶⁰ 同前註，頁217。

⁶¹ 王夫之：《龍舟會》，頁96。

字？行間流露著一種屬於隱者與碩儒高蹈遺世的風調。作者雖非當行名手，但其作以今觀之，亦頗有可觀。

二、記憶編織——記憶性敘事中的自我合理化

以上所敘兩劇，大體是以「寄託」為藝術表現的方式。這種託意方式，取法詩中的「比」「興」，在中國有極長遠的傳統。在這種方式之中，作者的「介入」，係根據一定的策略，在自己意欲表達的言外之旨與劇情本身所凸顯的主要意趣間，建立一明顯可以加以轉換的譬喻機制。故「作者」與「作品」間的「投射」關係，實際上乃是由「價值」觀念所主導，而非由「不能完全說明」的情感所引領。此處所以於「價值主導」的類型之外，另說出一「情感引領」的原因，在於在這種「寄寓」方式之外，當時劇作家另外發展出一種更近於西方所謂「自傳性」或「自敘性」的表現方式。

所謂「自傳性」，意指作品在其表現的敘述文本的內？，隱藏著一種與作者自身記憶相關的脈絡，這種脈絡係以「意義」的方式存在於其中，而非以情節的聯結呈現自身。這種「自傳性」存在於戲劇之中，與自敘的詩或散文，有著明顯的差異。大致來說，傳統有關「自傳性」文類之討論，無論是將自傳視為「個體本身對其個人生平的描述」⁶²，或認為自傳乃是注重作者個人生命，特別是其人格發展的一種「回顧的散文體敘事文」(retrospective prose narrative)⁶³，或是將自傳界定為「作者對於個人過往生命的內省紀錄」⁶⁴，都說明了自傳主要是對個人過往生命的回顧，而作者追索過往生平的主要管道往往即是「記憶」。自傳中必然存在著作者對自己過往人生歷程的記憶斷片，以及無法相應的自我解釋與自我說明。人如果沒有記憶功能，則人對於自我是無法解釋的。但這是因為作者必須仰賴記憶「作為通往過去的管道」。然而學者亦指出，自傳的作者，並非只是天真地以書寫文字重新建構其逝去歲月的印痕，在撰寫自傳的時候，其實是以「現在對自己的

⁶² Cf. Georg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, translation in collaboration with the author by E. W. Dickes (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1973), p. 5.

⁶³ Cf. Philippe Lejeune, *On Autobiography*, edited and with a foreword by Paul John Eakin; trans. Katherine Leary (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1989), p. 4.

⁶⁴ 如李有成指出：「自傳中的生平敘事應該是屬於回顧式的，是作者／敘事者／主角的反省活動，而在此反省活動中，他／她假定是以編年的方式，寫下了他／她的往事追想錄。」李有成：《論自傳》，《當代》第55期（1990年11月），頁25。

觀感選擇他的記憶」，而他的回憶也是許多迫使「他以想像去回憶的經驗，這些經驗本身還包含作者與其主體仍可以喚回的舊日觀感」。撰寫自傳的過程，未必是以「現在的我」(present I)去記錄「過去的我」(past me)生命中的經驗與歷程，而是「現在的我」與「過去的我」之間的一種辯證過程，最後雙方也因而有了某種改變。換言之，撰寫自傳的過程，其實就是「現在的我和過去的我之間互動的過程」，而這種自我的對抗——「現在的自我與過去的自我之間的對抗」，也就成了自傳最顯著的形式特徵⁶⁵。正因如此，「自傳」的書寫，其實是一種反省與回顧的過程⁶⁶，在這過程中，作者將其「言志主體」的生命經驗予以轉化，而重新建構了一個新的「創作主體」，完成了某種自我的創造。

明清之際文人在抒寫具有前朝意識與故國之思的劇作時，有時作者投入個人情思，是以如前例所顯示的，一種具有「對應邏輯」的「寄託」方式，在這種方式之中，作者的「自傳」建構並不居於敘述脈絡的核心，成為支配因素。甚至它與文本清晰的關係，也使它不具有編織記憶的功能。但在另一些例子中，我們看到了作者寫作時所明顯帶有的「焦慮」狀態。這種焦慮，顯示作者對於如何建立「自我」與「作品」的關係，有著自我評價上的困難。這些作者在某種意義上，看重自己在歷史上的地位，企圖在自我敘寫的回顧與省思中，對自己生命中的某些抉擇作一種自我辯解，為自己重新定位，以期對歷史與世人作出交待。但在他面對「自我認知」與「自我呈現」的雙重壓力時，他們無法以簡單的「寄託」方式，將自己的寓意與情節敘述作出關連。於是劇作在個人「焦慮」的引領下，被驅迫導向一種多重結構的情節設計。這種佈置構想的複雜化，不僅繫乎作者對自己在歷史、社會中的地位的認知，同時亦有時成為作者「自我合理化」的焦點所在。所謂「自我合理化」，是以一個虛擬的敘述者的聲音企圖藉著「自我敘寫」的方式，重塑自身對於自我的記憶，乃至自我的評價，以使原本存在的愧疚在意識中不再浮現。換言之，作者選擇某種具有自我敘寫意義的創作方式寫作，最初動機不一定是想挖掘自我生命的真相以昭告世人，而可能是希望被自己與他人接受，為自我的掙扎尋找一個心靈的出口。回顧或是反省、懺悔，或是解脫，都是為了要尋求某種價值的認定，為自己的生命定位。這就牽涉到作者藉「自敘」以

⁶⁵ 同前註，頁28。

⁶⁶ James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction," in James Olney, ed., *Autobiography, Essays Theoretical and Critical* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), pp. 24-25.

說明自我的意圖，進而形成了所謂的「敘事驅策」(narrative imperative)，亦即作者有一種將生命中的某些記憶鋪敘並尋求自我解釋的欲望與衝動。這是一種驅使他將「回憶」藉語言滲入某種「敘事結構」的動力，它會循著情節的邏輯往某一方向去發展。作者自己將曾經歷或深信經歷過的經驗轉化成為一種可以與敘事情節相結合的情境，並且從中推演出一條可以藉以敘說自己的脈絡，從而將他自身放置於某一個客觀化的情節聯繫之中。甚至他可以在所設計的敘事脈絡中回味，彷彿這些事情所呈現的情境可以由當下的自我予以捕捉。換言之，作者是透過敘事的邏輯性，來展示主體所能夠說明的一個關於其自身生命的存在意義⁶⁷。

然而，就記憶的展現而言，關於自我的記憶性認知，在經過此一番重構之後，記憶中原本具有「真實」意義的某些斷片，在經過融入「敘述」之後，多少已經受到了壓制與扭曲，它的存在影響必須退居於幕後的潛在意識之中。我們若從一種結合對於作者的理解來觀看這種帶有濃厚的自我表曝性的作品，事實上我們可以觀察後感受的，其實不僅是作品文本所架構，或劇場舞臺上所設定的種種事件與人物，我們還可以透過一種心理與事相的分析，探索到屬於作者人格層面所隱藏的一些私密的情感與它的變化。

清初劇作家中，吳偉業(1609-1671)是一位可以稱之為係以「記憶編織」的方式來展現其自我詮釋與自我合理化歷程的代表性劇作家。吳氏創作戲曲時，常採取一種較為迂迴曲折的方式，運用託喻與隱喻的手法，作為一種自我的間接投射。他在劇中所希望凸顯的，是在多變的易代鼎革的動盪情勢中，他所面臨的窘迫與失落，以及在此窘境中為執著於自我追求所付出的艱辛。吳偉業，字駿公，號梅村，別署灌隱主人、大雲居士，江蘇太倉人。明崇禎四年(1631)進士，授翰林院編修。甲申之變，李自成率兵入京，崇禎縊死煤山，吳偉業聞訊號慟欲自縊，為家人所阻。自此舊病彌劇，幾不自支。此後他懷著匡復社稷，重整山河的決心，並應南京弘光朝之詔，出任少詹事。然以論事與馬士英、阮大鍼不合，遂乞歸。自是潛居鄉里讀書寫作。入清後杜門不出。然至順治十年(1653)，偉業迫於形勢扶病應詔，出任秘書院侍講，後升任國子監祭酒。順治十四年(1657)，則以母病辭官，終其身未再仕。然此一短暫出仕新朝的經歷，卻使得他痛失名節，悲恨以終。尤其他曾受到明崇禎帝的特殊恩寵，益使他在面對抉擇的處境時，備

⁶⁷ 關於“narrative imperative”，參見 Owen J. Flanagan, *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1996), pp. 65-66。

受煎熬⁶⁸。

吳氏雖沒有為明朝殉節，但對明王朝畢竟有著難捨的懷念，此種感情隨著隱居鄉間難捱的寂寥苦悶而日益強烈，似乎只有藉著創作才能將之痛快地宣洩出來。清人趙翼題《元遺山集》曾云：「國家不幸詩家幸，賦到滄桑句便工」⁶⁹，這兩句話用來說明吳偉業的一生，可說至為貼切。蓋打從他習詩起，明朝之國事便充滿了危機，此後十幾年，明政權在泥淖中越陷越深，漸成滅頂覆亡之勢。多災多難的時代極度地激發了吳偉業的憂國憂民之心，極度地刺激了他的創作靈感，同時也為他的作品提供了許多重大的現實題材，因此其作品早就蘊涵風雲之氣，顯露出內容深厚、情感豐沛的特點。及至吳偉業歷經國破家亡的鉅痛，鬱結於胸中的興亡感慨與悲憤之情使他不能自己；尤其是從乙西南都崩潰到順治十年被迫出仕新朝前，在這期間，吳氏曾有機會在江南渡過了八年的隱逸生活。他的戲曲創作《臨春閣》、《通天臺》與《秣陵春》皆是他在這段時期宣洩苦悶，抒發衷懷的作品。《花朝生筆記》曾說，夏完淳大哀賦流佈後，「吳梅村見之，大哭三日，《秣陵春》傳奇之所由作也」⁷⁰。我們可以想像，當他眼見著清人統治日漸鞏固，復國無望，身之所歷，目之所見，耳之所聞，幾乎事事物物都會引發他的無限感傷，更產生不吐不快的創作衝動。而弘光朝滅亡後的幾年內，他創作力空前旺盛，一大批反映易代之變、詠歎黍離之悲、格調激越蒼涼的作品宣洩而出，更使他在藝術創作上有著極驚人的表現。

吳氏所創作《通天臺》、《臨春閣》、《秣陵春》三劇，皆寫在他出山仕清的前夕。吳氏為鄒式金《雜劇三集》作序時曾說：

余以為曲亦有道也：世路悠悠，人生如夢，終身顛倒，何假何真？若其當場演劇，謂假似真，謂真實假，真假之間，禪家三昧，惟曉人可與言之。⁷¹

⁶⁸ 崇禎四年吳偉業應試雖以一甲二名及第，但朝中頗有人不服，主試官周延儒以其試卷進呈御覽，崇禎帝親閱之，首書「正大博雅，足式詭靡」八字，而後人言始息。偉業於崇禎朝先後任編修、東宮侍講、中允諭德、左庶子等職，得近天顏，是他一生中最為光輝的時期。參見馮其庸、葉君遠：《吳梅村年譜》（南京：江蘇古籍出版社，1990年），頁42。

⁶⁹ [清]趙翼著，李學穎、曹光甫校點：《甌北集》（上海：上海古籍出版社，1997年），下冊，頁772。

⁷⁰ 引自蔣瑞藻：《小說考證》（臺北：萬年青書店，1971年），卷5《秣陵春》第九十一，頁120。

⁷¹ [清]吳偉業：《雜劇三集·序》，收入李學穎集評標校：《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990年），下冊，頁1212。

而《秣陵春》一劇傳奇卷首 自序 則說：

余端居無憀，中心煩懣，有所徬徨感慕，髣髴庶幾而將遇之，而足將從之，若真有其事者，一唱三歎，於是乎作焉。是編也，果有託而然耶？果無託而然耶？即余亦不得而知也。⁷²

所謂「世路悠悠」「終身顛倒」，既借用莊生之夢喻，亦似闡演佛家「顛倒」之說，實則真者幻，幻者真，臺上臺下有別而無別，正是心跡與事跡顛倒而有，其為「憤懣」「徬徨」忽忽然不可以冷水澆灌而遽醒可知，故云「禪家三昧，惟曉人可與言之」。此不在說妙法，而在吐灑血淚。

偉業三劇，以《秣陵春》的思想內容最精亦最為複雜。全劇長達四十一齣，情節假託子虛烏有，以南唐既滅南朝故學士徐鉉之子徐適與南唐後主外甥女展娘之情愛故事為主脈。二人情緣係以徐適所藏後主所賜先人于闐玉杯，與展娘家藏宜官寶鏡與鍾、王真跡為物信，而藉已登仙界之李後主及其寵妃黃保儀為旁助。其事大要乃敘一日徐適偕友出遊試茶，以于闐玉杯交易展娘所藏寶鏡與鍾、王真跡於展娘之父。又因李後主昔日曾許展娘為其擇婿，故令展娘於玉杯中窺視徐適幻象，展娘一見鍾情，魂魄一縷乃自飛蕩，其軀遂病；而徐適亦於寶鏡之中瞥見展娘倩影，萬分愛戀。後主與保儀乃助二人魂魄於陰間成婚；徐適且受後主拔擢為中軍元帥，以戰漢王劉鋹之鬼卒。其後，徐適、展娘攜後主所贈燒槽琵琶回至陽世。一日展娘乘間奏彈琵琶，真琦偕南唐樂師曹善才至汴京，偶聞之，曹識為燒槽琵琶之音。真琦遂告之於官，拘捕徐適。展娘之魂懼而遁，歸金陵家中，與其軀體合為一，病遂癒。至於徐適入京，則遭太監張見構陷，誣為內庫之賊。幸徐適舊友蔡游時任刑科都給事，審此案，乃上奏為之辨冤。宋帝不唯不加之罪，且命徐適草 琵琶賦，賦成，帝嘉其才學，特擢為狀元郎。徐適推辭不獲，只得奉詔，且又終與展娘真身團聚。二人深感後主恩德，乃同往後主奉祠進香。而於廟中巧逢南唐仙音院琵琶樂工曹善才，曹為彈唱前朝事，此時忽然仙樂四起，祠主顯靈，徐適、展娘因憶及魂合之事，相對歎噓。最後，全劇乃於善才感念舊朝之琵琶曲聲中落幕。

《秣》劇以歷史名人之眷屬遭遇為事因，依性質若在搬演古人古事，且就男女主角之互動言，情緣歡愛亦似是敘寫的重點。然而我們從情節內容上看，全劇實是欲借「離合之情」，以寫「興亡之感」。此一用意，從題材的選取，關目的安

⁷² 吳偉業：《秣陵春·序》，同前註，中冊，頁728。

排，以致曲辭念白，其痕跡隨處可見。而本劇名為「秣陵春」，將劇情之主要場景設置於南京，亦透露出憑弔故國的明顯用意。唯依史而言，徐鉉無子，徐適則乃是北宋末年徐徽言之從孫，祖孫二人均因抗金殉國⁷³，並非徐鉉之子。金、清同源，吳偉業將殉國之徐適移前，正是欲將實事幻化為虛。而徐適於展娘之愛，亦可釋為乃偉業忠君之思的化現。至於他們間的姻緣，透過南唐遺物與後主的亡靈所玉成，這種「依物為用」、「依魂識為用」的具象化表徵，則是作者運用記憶中深刻的部分，經由一種細心的佈置而創為的巧妙設計。

《秣》劇除情節之安排具有深意外，人物之刻畫，亦是作者極所措意之處，尤其「徐適」這一角色。徐適本是南唐大臣之子，對舊朝有著深厚的情感，也因如此，易代之後，他並無出仕的打算。但是當他與展娘結成仙侶，重返人間之後，因真琦陷害，展娘之魂受驚嚇而失散，他本人亦遭官府緝捕，便不得不與新朝發生牽連，而人生選擇亦從此出現了變化。在《秣》劇劇情中導致他在政治上轉向新朝的關鍵，在於宋帝的寬厚。特試一齣中，徐適、展娘攜後主所贈燒槽琵琶回至陽世，卻為太監張見誣陷為偷盜前朝故物，欲置之死地。然宋帝愛惜人才無意治罪，對於「誣陷良善」的真琦則施以嚴懲。他這種寬仁的態度，雖未使徐適遽改初衷，然徐適對於新朝仍是心存感激，所謂「銀鑄苦辛，荷天恩得昭覆盆」⁷⁴。而在辭元一齣中，宋帝又特擢徐適為狀元郎，以示信賴與倚重。徐適原本因「孤身落魄」，「妻子失散」，無興做官，自謂：「大丈夫名義所在，性命也不顧，區區一個狀元，于我有何輕重？」，堅決辭元尋妻⁷⁵。然而在眾臣規勸之下，聖旨又詔：「徐適不准辭官，違限治罪」，且將象徵舊朝恩典的燒槽琵琶正式賜給徐適。於是誓不與新朝合作的徐適不得不打消辭意，從此歸順新朝。曲文中一語「謝當今聖上寬洪量，把一個不伏氣的書生欵欵降」⁷⁶，點出了含藏在內的一種選擇上的困難。

徐適的徬徨與最終的轉折，呈顯出偉業當時不少文人內心的處境，他刻意地模糊了在歷史轉折的過程中，所存在的家國之恨，而只接受它作為歷史命運的結果。所謂「故國之思」，對於徐適這樣一個前朝之臣之子來說，只是懷念，傷感，而無仇恨。這在戲劇情節上說，是合理的。然而在現實上，當時不少文人，包括

⁷³ 參見〔元〕脫脫撰：《宋史》（臺北：臺灣中華書局，1981年《四部備要》本），第19冊，卷441，頁3b-6a、卷447，頁9a-10a。

⁷⁴ 吳偉業：特試，《秣陵春》，收入李學穎集評標校：《吳梅村全集》，下冊，頁1318。

⁷⁵ 吳偉業：辭元，《秣陵春》，同前註，頁1324。

⁷⁶ 同前註，頁1327-1328。

吳偉業，卻不只是前朝之臣之後，而是前朝之臣。偉業將「新君」、「故主」分別安置在兩個不同的「世界」，故君在幽冥，新君在現實。他們彼此並不相互對立，也不相互干預。對徐、黃二人來說，故主促成了二人的「仙婚」，新君則完成了二人的「真婚」。不僅如此，李後主還鼓勵徐適前往新朝求取功名⁷⁷。作為故君，他以一種接受歷史的態度贊成舊屬之臣民效力於新朝。而同樣地，在劇中勝代之君亦不避言前代君主之德，且不唯不禁止臣民懷舊，甚至還主動命令徐適等營造祭祀後主的「仙祠」⁷⁸。而正是由於作品對故君、新君這種奇特關係的設置，感念故主故國與臣服新君新朝，這兩種原本絕然對立之作為與情感，被作者以一種巧妙的方式彌縫於一處。

作者透過李後主在陰間撮合徐適與展娘之間婚姻的浪漫故事，不僅敘寫了易代之際舊朝臣民對於故國的思念，亦鋪敘了故國遺臣在改朝換代中的窘迫，以及新朝天子種種「寬容」舉措，對於他們心理所造成的壓力與影響。也亦就是在這種宣示新朝「不以夷變夏」的文化政策，及重視舊朝「多士」的號召下，讓吳偉業決定接受徵召。他在出仕前夕，寫作此劇，假徐適以自比。

《秣》劇之創作是吳偉業嘗試通過戲劇來書寫興亡之感與麥秀黍離之悲，而在《秣陵春》寫就之後，吳偉業特製一詞 金人捧露盤·觀演《秣陵春》，致意於知音，中有云：「喜新詞，初填就，無限恨，斷人腸。為知音，仔細思量。偷聲減字，畫堂高燭弄絲簧」⁷⁹，蓋透露出一種殷切期盼「知音」的想望。而在同年，偉業又創作了雜劇《通天臺》更進一步坦露了自己未仕時怨，既仕而悔，悔後試圖以創作「補恨」尋求「昇華」解脫的心路歷程。劇中沈炯原為梁尚書左丞，梁亡後旅居長安，鬱悶愁苦。一日沈炯醉臥漢武帝通天臺遺址，夢中得武帝以「興亡陳跡」相勸慰，終於大徹大悟，把亡國毀家視為夢幻一場，把惆悵感慨比作「一場扯淡」。在此，吳偉業虛構故實，假托夢幻，表達了自己思考歷史、反省人生的思想軌跡，描述了自己極力解脫懷舊自悔之感情負擔的心靈抗爭，而經由慰藉、上下求索的努力，他終於在天命輪迴的觀念中找到解脫。

本劇可以視為乃吳偉業對其自身真實夢境的追憶，也是他對歷史、對人生進行一番省思後，其心路歷程的戲劇再現。吳氏選取此一題材，有自述個人遭際與心境的深刻寓意，而劇中沈炯實即作者自況。吳氏於清初被詔至京任職，對此舉

⁷⁷ 吳偉業： 宮餞，《秣陵春》，同前註，頁1309。

⁷⁸ 吳偉業： 仙祠，《秣陵春》，同前註，頁1355-1360。

⁷⁹ 吳偉業： 金人捧露盤觀演《秣陵春》，同前註，中冊，頁560。

他內心一直深懷愧悔，而故國之思，耿耿於心，無時或已。劇中主角沈炯一上場所道：

〔憶秦娥〕愁脈脈，江山滿目傷心客。傷心客。長干夢斷，灞橋聞笛。天涯夢斷看衰白，秦川對酒青衫濕。青衫濕。冷猿悲雁，暮雲蕭瑟。⁸⁰

這番話可說道盡了吳偉業個人思念故國的衷腸。劇中寫沈炯在「國覆荊、湘，身羈關、隴」的極度苦悶中，「到長安城外荒涼地面痛哭」，以排解內心無處可訴的鬱悶悲憤之情，其所唱【賺煞尾】曲云：

則想那山遠故宮，寒潮向空城打，杜鵑血揀南枝直下。偏是俺立盡西風搔白髮，只落得哭向天涯，傷心地付與啼鴉，誰向江頭問荻花？難道我的眼呵，盼不到石頭車駕？我的淚呵，洒不上修陵松檟，只是年年秋月聽悲笳。⁸¹

此曲一字一淚，慷慨幽怨，充滿故國之思，豈非句句皆是作者心聲的表白？沈炯之哭，實即作者之哭，無怪楊恩壽《詞餘叢話》評此曲，即以「詩」的標準論之曰：

苦雨、淒風、燈昏、酒醒時讀之，涔涔者不覺濕透青衫。較之「我本淮南舊雞犬，不隨仙去落人間」之句，尤為淒惋。⁸²

沈炯流落西魏，在通天臺憑弔漢武帝時的宏偉功績，哀悼梁武帝與梁簡文帝、梁元帝的淒涼結局，以及夢中固辭漢武帝的召用，執意乞歸江南的情節，正是作者自己對故國的追思與對現實的省思。劇中那位「苦行修持」的梁武帝，分明是被他讚為「躬親菲惡，焦勞動政」的崇禎帝的影子。而「少不逢時，長而遇亂」的沈炯，可說就是他本人的化身。當漢武帝欲起用沈炯時，沈炯說：

臣炯負義苟活之人，豈可受上客之禮，以忘老母哉！陛下所諭，臣不敢受命。⁸³

又說：

沈炯國破家亡，蒙恩不死，為幸多矣。陛下縱憐而爵我，我獨不愧於心乎？如必不得已，情願效死，勿頸於前。⁸⁴

可謂句句是作者自況。吳氏當時的處境與沈炯在西魏時的情況實極相似，在歸隱

⁸⁰ 吳偉業：《通天臺》，同前註，下冊，頁1388。

⁸¹ 同前註，頁1393。

⁸² 楊恩壽：《詞餘叢話》，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9冊，頁266。

⁸³ 吳偉業：《通天臺》，頁1397。

⁸⁴ 同前註。

不得，入仕不能，失國之惆悵與無路之悲哀交相侵襲的情況下，他終於為自己尋獲精神解脫的依據，這就是劇中漢武帝對沈炯（即作者自己）的一番開導：

沈卿，你家梁武帝，原是個西方古佛，恐怕那因緣纏繞，倒虧了一陣罡風，把有為世界一齊放倒，然後撒手逍遙，天然自在。這些興亡陳？不過他蒲團上一回睡覺，竹篾子幾句話頭，你只管替他煩惱，為著甚來？⁸⁵

沈卿，你聽我道來：

【雙調新水令】嘆西風峭緊暮林凋，把江山幾番吹老。偏是你黃花逢臥病，斗酒讀離騷。那舊壘新巢，斜陽外知多少？

這篇文章，自古如此，何足多恨。我想古人違齊處魯，不居一邦；今上帝命朕為華胥國主，還住此臺。沈卿客游到此，不如揀像意的官做一個兒罷。⁸⁶

這段看似灑脫曠達的話，對吳偉業來說卻是沈重痛苦的當頭棒喝。吳偉業自順治二年三十七歲南歸鄉里，到他創作《通天臺》劇的順治九年，整整賦閒隱居了八個年頭。他借劇中沈炯之口說道：

他說我梁皇依然極樂，自家倒無限淒涼。便是我沈初明，若使遭遇太平，出入將相；今日流離喪亂，困頓飢寒。到頭來總是一場扯淡，何分得失？有甚爭差？倒為他攪亂心腸，搥胸跌腳，豈不可笑！⁸⁷

經過武帝一番開導，於是劇中的沈炯醒悟了，把亡國毀家視為夢幻一場，把自己的惆悵興亡比作「一場扯淡」。清人楊恩壽認為《通天臺》一劇是吳偉業「借沈初明流落窮邊，傷今弔古，以自寫其身世」⁸⁸。事實上，吳偉業身當明清易代之際，切身的感受使他通過《通天臺》，借憑高弔古，表現出對國家民族的強烈憂患意識，這正是作者針砭時弊、垂鑑後世的目的所在。吳偉業在劇中「自寫身世」，主要即是描述他在歷史與人生遞嬗歷程中的自我追憶與省思，尤其是他不甘心就此背負懷舊愧悔之情感重擔所作的無望掙扎，透過《通天臺》我們可以窺見吳偉業羞愧憾恨、渴望世人理解的無奈與悵惘。

吳偉業還有一本《臨春閣》雜劇，與《通天臺》一樣是「借古人之歌呼笑罵，以陶寫我之抑鬱牢騷」的典型。《臨春閣》係依據《隋書·譙國夫人傳》的

⁸⁵ 同前註，頁1396。

⁸⁶ 同前註，頁1397。

⁸⁷ 同前註，頁1400。

⁸⁸ 楊恩壽：《詞餘叢話》，頁266。

史實並牽合《陳書·張麗華傳》，寫南朝陳亡國的故事⁸⁹。《隋書·譙國夫人傳》云：「譙國夫人者，高涼洗氏之女也。世為南越首領，跨據山洞，部落十餘萬家。夫人幼賢明，多籌略，在父母家，撫循部眾，能行軍用師，壓服諸越。後遇陳國亡，嶺南未有所附，數郡共奉夫人，號為聖母，保境安民。」⁹⁰譙國夫人洗氏所處的陳隋之際與吳偉業所經歷的明清易代的政治形勢有相似之處。作者取這一題材，正式通過描寫歷史人物，抒發現實的興亡之感。全劇借陳之亡，以隱喻弘光朝的覆滅。陳之亡，以往論者每歸咎於張麗華等女寵，偉業力翻舊案，大聲為張麗華鳴不平：「他鎖著雕房玉權，五言詩怎賣盧龍？我醒眼看人弄醉翁，推說道？頭張孔。」徹底否定了「女色誤國」的謬說，等於給荒淫誤政的陳後主定下論斷，使之無法推卸亡國之罪責。而這不是很明顯地在藉以批判同樣沈迷女色的弘光帝麼？劇末結尾云：「畢竟婦人家難決雌雄，則願你決雌雄的放出個男兒勇」⁹¹，則把所有畏敵如虎的弘光朝鎮將也一併罵了。

總之，吳偉業的三部劇作均創作於順治十年之前，以抒寫胸臆、感慨興亡為創作目的，屬於清朝最早的寫出遺民之恨的一批劇作，容易得到士大夫的共鳴，確曾對清初遺民戲與時事劇創作產生過深刻的影響。吳偉業成功之處，在於他透過以戲劇的敘事結構來編織記憶方式，重新建構一個可以面對世人與自己的自我，並以多元面相互見的方式呈現。他將自己依時間的維度分割成可連貫，但無法說為「一致」的個體。他將自己重新投入與「此一時」截然不同的「彼一時」，從那？他重新經驗了他自己，並且將它展示出來。

三、記憶書寫中的「意識雙重化」與自我詮釋

由前敘吳偉業一人之例，可以見出身處明清之際的「遺民」，他們雖滿懷故國之思與興亡之慨，但在「私」與「公」兩種不同的需求中掙扎、徘徊時，他們亦有時希冀尋求一種自我調適與轉化，甚而有時尚須作出前文所說的「自我合理

⁸⁹ 該劇劇情略謂：嶺南節度使、譙國夫人洗氏功績卓著，陳後主為嘉其功，賜宴臨春閣，命張麗華貴妃陪侍。翌日，洗、張共赴張女郎廟聽智勝禪師講經，禪師暗喻陳朝將亡。洗氏南歸後，聞知隋軍攻陳，起兵救援。途中宿越王臺下，夢張麗華。醒來得急報，知後主出降，張麗華自盡，遂遣散軍隊，入山修道。

⁹⁰ 〔唐〕魏徵：《隋書》（臺北：臺灣中華書局，1981年《四部備要》本），第4冊，卷80，頁3a-b。

⁹¹ 吳偉業：《臨春閣》，收入李學穎集評標校：《吳梅村全集》，下冊，頁1385-1386。

化」。這時戲曲的特殊「敘寫」功能，便成為他們可以選擇紓解自我的一種方式。而也正由於此種個人無所逃避、無法抗拒的時代鉅變，以及此項鉅變對於傳統士人心理上之衝擊，明清之際劇作因此可能經由前朝意識與易代感懷的抒寫，發展出一種認同的政治 (politics of identification)⁹²。事實上，吳偉業在時代衝擊下個人所經歷的矛盾與痛苦，在當時絕非一種心理上的特例。他身上所顯現的「多層次自我」，在清初的文人士大夫中不乏可以觀察到其他案例。這些文人透過作品創作出關於他生命中不同面相的記載，凸顯了其生命所具有的敘事關聯之「多元性」面貌。在他們自我記憶中的「事件」，就是他個人生命中所保有的重要記憶，而他們所經歷的激烈轉變，與他們對於自己的期望，皆在其自我傾訴的過程中，完成了一個作者心中所認定的「單一自我」(single self) 圖像。所以作者性格的複雜度與其目標與心靈渴望的多元性，在某種程度上，雖皆存在著一種不易釐清的狀態，然而當他嘗試以「敘述」的方式呈現自我的時候，他其實已是選擇了一特定的角度，從而作出一番回顧。故此一自我面貌的呈現，其實是伴隨著作者選擇性的策略，在「意識」與「潛意識」上是有著截然不同的意義的。所以我們與其說這種敘述是一種單純的「揭示」，不如說它是「自我」的一種發展與自療的方式。因此，有學者指出，自傳式文類是「自我—生命」(auto-biology) 不斷被「自我—書寫」(auto-biography) 干擾與中介的過程⁹³，在此——「自我生命」不斷地以「自我記憶」為中介而形塑的歷程中，作者嘗試描繪自我所隱藏之內在感情的連綿不絕，即所謂「靈魂的歷史」或是「事物對我的效應」來闡釋各類外在事件的真正意義。而其新方法即是所謂「意識雙重化」——即「當事件發生於我身上的剎那」與「記述此事件的剎那」這兩個時間點上，亦即「雙重地描寫靈魂的狀況」，這兩者的「雙重化」。此種「意識雙重化」造成了「自我詮釋本身的時間性」(“the temporality of interpretation itself”)，其中涉及自我記憶的三個階段——事件 (the event)、事件的記憶 (the memory of the event)、事件 (記憶) 的書寫 (the writing of the [memory of the] event)⁹⁴。作者藉此種「自我詮釋」的「時間性」，整體地，而且

⁹² 此處所謂「認同的政治」，意指有關於身份認同的政治性討論。Cf. Andreas Huyssen, “The Politics of Identification: ‘Holocaust’ and West German Drama,” in his *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), pp. 94-114.

⁹³ Cf. Michael Ryan, “Self-Evidence,” *Diacritics* (Summer, 1980): 6.

⁹⁴ Cf. Nicola King, “Present Imperfect Translation: Ronald Fraser’s *In Search of a Past* and Carolyn Steedman’s *Landscape for a Good Woman*,” in her *Memory, Narrative, Identity:*

內在地重組自己生命中的事件，成功地給予一種意義。除了想經由內在的真實以確立自己的根據，作者還隱含更深的願望，那就是想把自己只具一次性的生命軌跡傳給後世。其中潛藏著一種欲求，即希望把自己生命意義的體驗「永恆化」，這種強烈的欲求潛隱在作者的靈感深處。

所謂「自我—書寫」是一種「自我記憶」的過程；且由於「自我記憶」在敘寫的過程中，逐步開生「自我轉化」的發展是可能的，所以在某些「開放式」的故事結構中⁹⁵，作者如將自己作出如是呈現，則可能可以呈現出一種「轉變中」的自我。最顯著的例子，即是「寓言」。而在明清劇作家中，確有若干作品是以傳奇作為「寫照寓言」的形式，以呈現出一種具有可以不斷進行「轉化」的自我。其中值得注意的即是丁耀亢（1599-1669）。丁氏雖比王夫之年長，卻未嘗領受過明朝君王的恩寵，因此他的傳奇作品已顯示出一種企圖自事變中的時代感受與「個人抉擇」加以區分的傾向。丁耀亢在作劇時採取了一種近乎「客觀化」的觀察立場，他在劇作中將所謂遺民處境「事件化」，成為一個可以「進入」，卻又可以「抽離」的情境。他的劇作典型地體現了處在社會重大變革中的文人的命運，並提供了文人在此一過程中所表現出的生動、豐富的心路歷程與心理動向。丁氏的傳奇創作，不但給我們以經由其場面與情境管道來認識明清易代時期豐富社會生活的可能性，而且通過其中的人物世界，以及通過滲透在作品形象中的作者的心理傾向，使我們有機會瞭解明清之際文人一些重要的精神側面、心理體驗與他們所經歷的「認同的政治」。

丁耀亢，字西生，號野鶴，別署紫陽道人、野航居士、漆園遊宴、華表人、木雞道人等，山東諸城人。少孤，負奇才，性任俠，倜儻不羈。弱冠為諸生，至江南從董其昌學。既歸，卜居山中，屢試不第，取歷代吉凶諸事類，作《天史》

Remembering the Self (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000), pp. 36-42.

⁹⁵ 所謂「開放式」，指的是它在意義上既是「方向的」，亦是「可發展的」。而所謂「開放式」情節結構的「發展性」與「未完成性」，如巴赫金在「審美活動中的作者與主人公」一文中即指出，傳記的兩種基本類型包括驚險英雄型與社會生活型。前者的價值基礎在於：立志當英雄，在他人世界？出人頭地，立志得到別人的愛，最後則是立志體驗離奇驚險生活的多樣性。而所謂「追求體驗生活中的多樣性」，正是「離奇的情節性」，而不是明確的完整的情節故事；是感受實在的確定的人生狀態，它們的交替與多樣，但這種交替不能決定也不能完成主人公。這種生活的情節性不具有任何完成的功能，一切依然是未完成而開放的。」M.M. Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity," in his *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, eds. Michael Holquist and Vadim Liapunov; trans. and notes by Vadim Liapunov (Austin: University of Texas Press, 1990), p. 158.

十卷。清順治四年入京師，六年（1649）由順天籍拔貢，先後任鑲白旗、鑲紅旗教習，與諸名公王鐸、傅掌雷、張坦公、劉正宗、龔鼎孳等人結交，「日賦詩陸舫中，名大噪」。十一年（1654），改任直隸容城教諭，歷五年，遷福建惠安知縣，以衰病及母老不赴⁹⁶。臥病西湖，作《續金瓶梅》小說，「褒賢鞭佞，崇節誅淫」⁹⁷。後返鄉歸隱。康熙四年（1665），因其著述中含有反清意識而被捕入獄，後經友人多方營救始獲釋。為詩踴勵風發，時多激楚之音，故其集於乾隆時曾遭禁毀⁹⁸。丁氏著作現存《丁野鶴集十種》，然據湖北崇文書局同治壬申重刻《表忠記》卷首丁守存之跋語，可知丁氏劇作有十三種，惜多已亡佚，今所存者僅《化人游》（順治四年完稿）、《西湖扇》（順治七年完稿）、《赤松游》（順治十年完稿）、《表忠記》（順治十四年完稿）四種⁹⁹。

丁耀亢生逢明清易代滄桑之變，在此動亂的時代漩渦中，目睹了世變之際，鐵騎入關，生民塗炭，「城堞夷毀，路無行人」，亂民「劫殺相襲」¹⁰⁰的淒慘情景。而他於崇禎十五年（1642）及崇禎十七年（1644）又二度因避兵亂攜母倉皇入海，致使家產遭奪，亦長期訴訟不休，其兄耀昂、弟耀心、侄大谷更皆死於非命。凡此皆使他對國破家亡之禍更有切膚之痛。這些慘痛的經驗，在他的作品中皆有所反映。丁氏現存的劇作，均創作於清朝初定中原的十幾年間，其時，戰亂仍未平息，明朝的殘存力量以及李自成的闖軍餘部仍在一些地區與清兵相抗。清廷在持續用武力征服全國之餘，也採取了一些籠絡漢族知識分子的措施，如迅速恢復科舉考試，開設「博學鴻詞科」等，以高官厚祿來消弭漢族知識分子對新政權的敵視情緒。儘管除邊遠地區外，清廷的統治秩序逐步得到鞏固，清兵入關時野蠻殘暴的殺戮行為仍然是人們心底的陰影。故丁氏劇作皆蘊涵著一種亂世氛圍

⁹⁶ 〔清〕宮懋讓等修，〔清〕李文藻等纂：《諸城縣志》（清乾隆二十九年），卷36 文苑·丁耀亢傳，收入張清吉：《丁耀亢年譜》（南京：南京大學出版社，1996年），頁152-153。

⁹⁷ 曳隱：《續金瓶梅·序》，見同前註，頁211。

⁹⁸ 如《清代禁毀書目》稱《丁野鶴遺稿》「中間違礙之語甚多」；劉廷璣在《在園雜誌》中稱《續金瓶梅》「道學不成道學，稗官不成稗官，且多背謬妄語，顛倒失倫，大傷風化」；《四庫全書總目提要》評《丁野鶴詩鈔》「時多激楚之音」這些評論，正透露了丁氏之作的不合時宜。參見〔清〕劉廷璣：《在園雜誌》（臺北：文海出版社，1969年），頁147；〔清〕永瑤、紀昀主編：《四庫全書總目提要》（石家莊：河北人民出版社，2000年），第4冊，頁4963。

⁹⁹ 參見郭英德：《明清傳奇綜錄》，上冊，頁564-572。

¹⁰⁰ 〔清〕丁耀亢：避風漫遊《出劫紀略》，收入李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》（鄭州：中州古籍出版社，1999年），下冊，頁283。

與悲憤情感。正如宋琬在《化人游》總評中所說：

今之傳奇，無非士女風流，悲歌常態，不足以發我幽思幻想，故一托之于汗漫離奇狂游異變，而實非汗漫離奇狂游異變也。知者以為漆園也，離騷也，禪宗、道藏語錄也，太史公自敘也。斯可與化人游矣。¹⁰¹

可見丁氏的戲劇創作是有感而發且有所寄託的。面臨易代世變，丁氏的心理狀態極為複雜，雖然在明清鼎革之後，他也曾仕於清，但他之仕清，實有為稻粱謀的不得已的苦衷。因此，其劇作在流露出遺民情結的同時，也存在著積極入世與消極出世兩種心態的矛盾，真切地反映出一個漢族知識分子在易代末世之際揮之不去的苦悶、徬徨與無奈。

「遺民」是一個具有特定內涵的概念，原是專指改朝換代之後仍然效忠於前朝的人。依此定義嚴格說來，丁耀亢並非一個純粹的遺民。滿清入主，丁氏經歷了國破家亡的鉅大變異，深感身世飄零，前程渺茫。他雖然較吳偉業年歲稍長，但未嘗沐浴明朝君恩，而且他雖曾任清朝的「教諭」與「知縣」，仕途際遇的坎坷，也造就了他憤世嫉俗的心態，其一生遭際、心靈軌跡與創作歷程，並非「遺民情結」一詞可以概括。事實上，從順治四年至順治十四年間，丁氏所撰之四部劇作正反映出他思想的變化歷程，清晰地顯示出他逐漸解脫遺民情結轉向誠心效忠新朝統治的思想演變軌跡。無論是敘寫狂游文士、歷史人物，還是才子佳人、忠臣烈士，我們從劇中都可以尋覓到作者思想、心態變化的軌跡，展現出一個漢族知識分子身處易代世變的迷惘、失落與痛苦。

例如作於順治四年的《化人游》是丁耀亢「遭逢喪亂，半生不偶，奇情鬱氣，無所寄託」的「自為寫照」之作¹⁰²。作於順治六年的《赤松游》則是借史發揮，「以秦政喻李闖，韓喻明，漢喻清」，並藉張良佐漢，以「張子房喻王子房兼以自喻，託古寄？，紀念故友，且以抒其故國之思」¹⁰³。而完成於順治十年的《西湖扇》，雖是代人作劇，然為免忤時犯禁，刻意將明末清初才子佳人離合悲歡之事的背景，拉回到宋室南遷之際，則透露出丁氏對於清廷統治的態度已逐漸有了變化；至於順治十四年，丁氏年老仕進無望之時奉旨所作的《表忠記》，演嘉靖時事，丁耀亢透過「楊繼盛」這個忠臣形象，向清廷表忠輸誠。然而因劇中對明代弊政揭露太直，未有絲毫避忌，故反而未獲進呈。

¹⁰¹ [清]宋琬：《化人游·總評》，同前註，上冊，頁706。

¹⁰² 鄭騫：《善本傳奇十種提要》，《燕京學報》第24期（1938年12月），頁143-144。

¹⁰³ 同前註，頁145。

在《化人游》一劇中，丁氏以書生何皋（野航）自況，透過何生遨遊四海、誤入魚腹與羽化登仙的虛構情節，表達了丁氏在國破家亡的失落惆悵、身世飄零的孤寂憤懣與人世無常的荒誕迷惘之後，自己所期待的解脫與渴望寧靜的理想追求。此劇的意義，就在於及時捕捉到了那一特定歷史時刻文人的迷惘心緒，生動地描繪出了在歷史轉折關頭文人的重要精神樣態。劇本開場即寫何生，空懷奇才大志，卻生於末世，英雄無路。他既「憤世嫉俗」，又「雄心未死」，逸興難消，因此在這兩者的矛盾中無法取得平衡。他滿腹身世家國之慨、鬱鬱不平之氣，深覺「難容骯髒於人間」，於是「決志逍遙」，欲「狂遊江海，遍集英流」¹⁰⁴，企圖以率意狂遊來擺脫內心的矛盾與痛苦。劇中何生那種「蕭蕭孤劍，邁邁長途」¹⁰⁵，孑然一身之孤寂；那在上下千年，縱橫萬里的時空中狂走漫遊以尋訪同道之渴望；那忽而汪洋泛舟、忽而仙山赴會，忽而畫舫歡宴、忽而「幻中訪幻」，在魚腹中巧遇屈原並被授以「離騷」、九章「出世大旨」的種種奇遇¹⁰⁶，都深刻地描摹出了一個失國惆悵、落拓不偶的書生在歷史鉅變的衝擊下所可能有的切身感受與內心渴慕。在動盪的歷史劇變中，丁耀亢既無法預估世界的變化，也無法掌握自己的處境，就如在劇中他離了大船，隨小舟逐流，被吞入黑沈沈的魚腹內，不由自主地被推向莫名的所在一般，沒有憑依，沒有目標，甚至沒有同伴。而他在別有洞天的魚腹中，練就一身法力後，又從幻化的魚腹中，不知不覺地漂流出來，再尋舊路。結果棄了迷舟，尋獲大船，「才找到那大道因緣之路」。當他回憶「仙舟放遊」的仙人、美人、文人時，竟然「都不見夢？邯鄲」。劇末何生那得而復失的世外桃源與那「仙境天堂」最終竟皆化為烏有。我們可以說《化人游》乃是一部「蛇神牛鬼，發其問天遊仙之夢」¹⁰⁷的寓言之作，乃易代之際作者心境的真實寫照。在劇中他痛快淋漓地傾洩了自己精神上的苦悶，荒誕不經，狂放不羈，一洩千里。作者沒有寫改朝換代的國家大事，而是真實地記錄了歷史鉅變在自己心靈上所激起的感情波瀾，並透過此種寓言的書寫探尋自己的前程路向。

順治四年南遊之後，丁耀亢於順治五年七月由歷下至利津入海，經水路至津門，後由陸路再赴京師。此行「名為赴試，實避諸艱」¹⁰⁸，前程仍是未卜的。當

¹⁰⁴ 丁耀亢：「買舟逢幻」，《化人游》，頁709。

¹⁰⁵ 同前註，頁710。

¹⁰⁶ 丁耀亢：「幻中訪幻」，《化人游》，頁725。

¹⁰⁷ 鄒式金編：《雜劇三集·小引》，頁5。

¹⁰⁸ 丁耀亢：「自述年譜以代挽歌」，《歸山草》，收入李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》，上冊，頁426。

時大司成胡某不允其入試，丁耀亢遂困居於京。丁氏只好投奔故人劉正宗，並積極與其他達官貴人如王鐸、薛所蘊等人交往。表面上，「或載酒筑，或攜琴瑟，觀畫寺廊，揮毫花側，飲羅公酒，烹灤州鯽，革其文場，縱以酒德。抗席談詩，狂歌岸幘」¹⁰⁹，似乎是高人雅致，詩酒風流，但仍掩飾不了他客居的漂泊、孤獨與失意。這段時期的詩作，說明了丁氏內心深處的淒涼與感傷。所謂「竊古蛩何用，偷安雀自知。長安秋易盡，落葉滿庭除」¹¹⁰，他對自己的前途感到十分悲觀，又不願同流合污，一心追求高尚的人格。他身上雖穿著滿清服裝，內心卻嚮往著莊子的自由與逍遙，曾謂：「江海存余傲，擊筑來長安。荊卿骨已朽，金臺不可扳。蕭蕭易水上，寥落傷心肝。」¹¹¹對於一去不返的故明王朝，他是以悲涼的筆調來憑弔的，而他自身「抱魯連、子房之志，不逢其時」的英雄末路之感，正是充溢於字字行間。最後，他雖終於因薛所蘊之助，以順天籍拔貢，謀得旗學教習一職，並從此在北京得以安身，然而徘徊於故國與新朝之間的種種複雜情緒，此種故與新／未與始之雙重意識的衝擊，促使丁氏「續前數年未完之業」¹¹²，繼續創作《赤松游》傳奇，將種種新仇舊恨融匯在作品之中。

順治六年(1649)，丁氏完成了《赤松游》¹¹³傳奇，他在《赤松游·本末》中曾自述其創作原委道：

昔吾友子房慕漢留侯之為人，因自號「子房」。既通朝籍，見逆闖起於秦，乃抱椎秦之志。明癸未，清兵滅闖而及於難。余悲子房之亡，欲作《赤松》以伸其志。每念子房第一人品，第一事功，俠矣而不死。宦矣而不溺。勇矣而不武。仙矣而不詭。三代而下，唯鴟夷與留侯二人蹤跡略

¹⁰⁹ 同前註，頁427。

¹¹⁰ 丁耀亢：《世事諫趙韞退太常五首》之一，《陸舫詩草》，同前註，頁15。

¹¹¹ 丁耀亢：《長安冬感雜著和李坦園太史秋感韻廿四首》之五，同前註，頁7。

¹¹² 丁耀亢：《赤松游·本末》，同前註，頁805。

¹¹³ 赤松，即赤松子，古書所記神仙名。《史記》提到赤松子僅「留侯世家」一處：「留侯乃稱曰：『家世相韓，及韓滅，不愛萬金之資，為韓報讎疆秦，天下振動。今以三寸舌為帝者師，封萬戶，位列侯，此布衣之極，於良足矣。願棄人間事，欲從赤松子游耳。』」司馬貞《索隱》引《列仙傳》：赤松子「神農時雨師，能入火自燒，崑崙山上隨風雨上下也」。見〔漢〕司馬遷撰，〔宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《史記》（臺北：臺灣中華書局，1981年《四部備要》本），第5冊，卷55「留侯世家」，頁10a。《漢書》張良本傳，顏師古注云：「赤松子，仙人號也。神農時為雨師，服水王教神農能入火自燒。至崑崙山上，常止西王母石室，隨風雨上下，炎帝少女追之，亦得仙俱去。」見〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：《前漢書》（臺北：臺灣中華書局，1965年《四部備要》本），第4冊，卷40「張陳王周傳」，頁9b。

似。¹¹⁴

可見《赤松游》係丁耀亢為悼念好友王子房而發。崇禎十六年(1643)，丁耀亢好友萊州王子房請滅闖，戰中身亡。王子房，名漢，本名應駿，因其兄應豸於崇禎初任薊門巡撫，遇部卒索餉而嘩，訛傳應豸置毒飯中將誘而殺之，上司以其克餉論死，遂更名漢，字子房，懷張子房報仇志。在鎮壓闖亂中，王漢為官軍立下赫赫戰功，先被授御史，監左良玉軍，尋改按豫，擢撫河南。在平定劉超亂中被殺。從丁耀亢的詩集中可以看出，丁氏與王漢交往密切，而丁氏經常以王漢知己面目出現。王漢死後，丁耀亢痛念亡友，於當年便開始創作《赤松游》。

這部創作過程長達六年(1643-1649)的劇作¹¹⁵，敘寫秦漢之時張良的椎秦、輔漢與歸山。劇本取材於張良事蹟，係因王漢慕漢之張良。歷史上的張良，生於秦漢之際，是劉邦取得天下的得力謀士，所謂「運籌策帷帳中，決勝千里外」¹¹⁶。丁氏這部歷史劇，主要依據《史記·留侯世家》，對此，丁氏自己曾作過說明：「讀《史》至 留侯傳，太史公模擬椎秦、授書大關節處，鬚眉衣褶勃勃，欲動頰上三毛矣。千古傳奇之妙，安有如太史公者？何假別作注腳，登場扮演乎？」¹¹⁷並於劇本最末齣 雙旌【尾聲】中點出其「借宮商，傳史記」¹¹⁸之意。

《赤松游》分上、中、下三卷，分別敘寫秦漢之交時張良的椎秦、輔漢與歸山，旨在歌頌張良椎秦，為韓復仇。上卷椎秦，寫張家五世相韓，張良為韓相之子，值亡國之難，韓為秦所滅，「家國飄零，宗社荊棘。既不欲苟就一官，又不能買山而隱」¹¹⁹，心懷為韓復仇之志，待機行動。於是將家資散盡，辭家而去，結交俠士，為的是「待千金散盡酬朋好，萬里重飛整羽毛」¹²⁰。秦始皇巡狩東土，張良見時機已至，與力士冒生命之危，混入秦卒中，於博浪椎擊秦始皇，卻誤中副車，行刺未果。秦朝下令大索十日，張良與力士脫逃。中卷寫張良出山輔漢。椎秦之後，張良避跡江淮間，「久居圯下，靜待天時。因四下干戈擾亂，不得已出山，欲圖大事」¹²¹。當時秦二世無道，天下紛爭，陳涉率民起義，項羽、

¹¹⁴ 丁耀亢：《赤松游·本末》，頁805。

¹¹⁵ 《赤松游·本末》謂該劇：「計作於明之癸未，成於今之己丑」，同前註。

¹¹⁶ 司馬遷撰，裴駟集解，司馬貞索隱，張守節正義：《史記》，第5冊，卷55 留侯世家，頁10a。

¹¹⁷ 丁耀亢：《赤松游·本末》，頁805。

¹¹⁸ 丁耀亢： 雙旌，《赤松游》，頁908。

¹¹⁹ 丁耀亢： 辭家，《赤松游》，頁810。

¹²⁰ 同前註。

¹²¹ 丁耀亢： 遇留，《赤松游》，頁842。

劉邦繼之興起。張良於留地遇劉邦，遂投奔於劉氏，為其出謀策畫，施展抱負。這一卷十六齣戲中只有五齣寫到張良，再由各種力量的消長中突出張良的卓越才能，韜略滿腹。在劉邦與項羽的爭奪中，最終為劉邦奪取天下立下大功，被封為留侯。對於這一段轟轟烈烈的功績，丁耀亢始終強調張良是為韓而非為漢。至於下卷，則主要敘寫張良辭朝歸山。復仇夙願既已實現，官場又充滿險惡，張良決計歸山。如果說椎秦部分反映了明亡前夕對岌岌可危之明王朝的感情，那麼歸山部分則更多地反映了丁氏順治五年入京後的思想情緒。

丁氏藉《赤松游》表達對故友王子房之懷念，實際上是寄寓著他對王子房所維護之「故明王朝」的深沈懷念。張良本是韓國宰相張平之子，秦滅韓後，張良是抱著恢復故國之志投入楚漢戰爭之中的。劇中張良一出場時的自我表白即統領全篇，充滿著一種憑弔故國的遺民情懷：

【正宮引子破齊陣】故國青門不改，烏衣紫燕空巢。海宇關心，江山灑淚，浩氣直干雲表。杜鵑戀魄啼殘照，野鹿無情覆夢蕉，雄心惜佩刀。〔鷓鴣天〕
風物蕭疏故國荒，丘陵喬木鬱蒼蒼。推將游子山河淚，盡入英雄俠烈腸。¹²²

在全劇感傷的末世情調中，張良與力士的博浪「椎秦」更顯得悲壯沈痛，大有荊軻易水蕭蕭，壯士一去不復返的氣勢。因此椎秦未遂後，張良與力士雖幸能脫逃，二人相見，故國淪亡的滄桑與復仇失敗的憾恨湧上心頭，仍不免歎噓對泣，一番浩歎：

（生）秋風易水歌殘，笑燕丹；舊日昭王宮殿。月明寒。
（大淨）今古恨，心上事，淚中看。猶勝荊卿倚柱，白衣冠。
（生）兄弟，我與你大事垂成，竟成一夢。分手數月，秦法漸疏，你我可以苟全了。只是一片苦心，十年幽憤，痛殺人也。（共泣科）

【高陽臺】（生）故國傷心，衰煙寒雨，夕陽望斷秋浦。江海橫流，中原遍荒禾黍，悲賦。巨鰲力竭天柱折，縱有女媧難補，空勞卻開山鑿石，繭叢無路。¹²³

劇中丁耀亢還借韓國尊老之口感嘆：

園陵氣黯，最堪憐故國淪亡夷殄。松柏摧殘，無恙河山圖鼎換。愁聽麥秀歌，黍離怨。笑鹿走、漫道能奔，畢竟與黃熊同殲。蒼天不肯從人願，空

¹²² 丁耀亢，辭家，《赤松游》，頁809。

¹²³ 丁耀亢：俠泣，《赤松游》，頁827。

落沈泉幽苑。¹²⁴

此種流洩於劇作字？行間憶昔傷今、追念故國的情思，不啻作者的聲聲血淚。雖然張良恢復故國的願望沒有實現，但他在功成名就、衣錦還鄉之際，仍不忘故主，故有修祭韓家陵墓之舉。正如韓國的一位舊臣所說：「君侯功高帝室，業繼前輝，既佐漢而滅秦，又修韓而念故，可敬，可敬！」張良對故國的眷戀正反映了在清朝統治下明朝遺民的心願。事實上，此劇大旨正如卷首查伊璜《赤松游·序》所說的：

紫陽曰：「張良始終為韓，野鶴子所為寓言而心傷者哉？ 壬辰之春，遇野鶴子於燕市，相把欵噓，為余言亡匿故事，若有十日索不可得者也。¹²⁵

因此全劇瀰漫著一種為故國感傷的懷舊情緒。「椎秦」是直接的、刺客式的謀殺秦始皇，為韓復仇的目的是顯而易見的；而「輔漢」則是借劉邦之力推翻秦朝，以報秦亡故國之仇。然而「輔漢」的意涵並不單純，強調的是張良「始終為韓」而非為漢。在此，丁氏借張良表示自己對現實政治的態度，那就是不反清卻心繫故明。顯然，丁氏作此劇乃是借史發揮，即「以秦喻李闖，韓喻明，漢喻清」，並藉張良佐漢，「始終為韓」的情節，暗寓自己的出仕是為明而非為清，即「以張子房喻王子房兼以自喻，託古寄？，紀念故友，且以抒其故國之思」¹²⁶，力圖在道德上尋求自我解脫。總之，丁耀亢對故國、故人的懷念，對忠奸抗爭的描寫，不僅流露出他的民族意識，也表現了他對舉亡治亂的抱負與急流勇退的思索。

事實上，丁耀亢在明代雖未出仕，畢竟也度過了四十多個年頭，何況其先輩受的是明朝的俸祿，其弟與姪皆死於清難，他本人也曾積極踴躍地參加抗清鬥爭，雖然南明王朝帶給他痛入骨髓的遺憾，使他對明朝復國徹底絕望，但他對故明前朝難免仍存有某種程度依戀不捨的感情。而他於順治五年（1648）入京師為旗學教習，面對華夷有別的道德譴責，其內心實又難免懷有改仕新朝的愧疚。顯然，作者寫歷史上張良椎秦寄寓了現實的關懷，借張子房椎秦來歌頌王子房鎮壓「秦寇」——即闖軍，對明朝盡忠效力。以秦統治殘暴比之李自成的闖亂，作者的主觀意見是很明確的。李自成攻占北京，致使崇禎皇帝自縊於煤山，並建立了所

¹²⁴ 丁耀亢：《修韓》，《赤松游》，頁885。

¹²⁵ [清]查伊璜：《赤松游·序》，同前註，頁803。

¹²⁶ 鄭騫：《善本傳奇十種提要》，頁145。

謂的「闖官」政權，在丁氏看來，這不僅是一種叛亂，也是直接造成明亡的導火線，而丁耀亢一家可以說是深受其害，不僅土地家產被瓜分，家人更因避亂而流離失所，因此他痛批「闖軍」為「秦寇」、「土寇」。我們通過張良椎秦為韓復仇與對故國的深切眷戀，可以窺見作者自己隱藏於字？行間對於闖軍的仇恨情緒，其中實亦含有對清軍的仇恨，因為它也是一股動搖明王朝的強大力量。崇禎十五年（1642）清軍攻入諸城時，丁家亦有數人罹難，只是《赤松游》完成之時，清朝統治已漸趨穩固，丁氏不敢冒犯新朝，因而劇作中沒有對清人的非議，反稱「至甲申而中原淪於闖，我大清入而掃除秦寇，真有漢高入關之遺風焉」¹²⁷，似乎也可以理解。作者對秦始皇暴政的抨擊實際上是發洩了他對「秦寇」即闖軍的痛恨與對風雨飄搖的明王朝依依不捨的情思。

劇中劉邦借眾將之力，取得了天下，然而漢得天下後，功臣英布、韓信等人陸續被殺，張良隨生戒心。張良的歸隱，是急流勇退、明哲保身，正如其妻姬氏所言：「自出山以來，志愜報韓，功成佐漢，艱難富貴，俱已經過。今漢王殺戮功臣，韓、彭俱滅，若不辭榮而隱，更待何時？」¹²⁸這些固然是張良歸隱的內在原因，但從張良所言看來：

我當日散家結客，立志為韓。今既佐漢滅秦，修韓陵墓，掉三寸舌為帝者師，封萬戶侯，此布衣之極，願棄人間事，從赤松子游耳。¹²⁹

作者要表達的似乎是，張良復仇夙願已償，功成身退後，出世歸隱，以此來彰顯他是「始終為韓」。換言之，丁耀亢特別推崇的正是張良的入世成英雄，出世成高士。國亡家難給丁氏帶來了巨大的精神痛苦，他自命「居士」、「道人」，正表明了他在遭受易代鉅變與個人命運多舛的打擊後，逐漸傾向於佛、道思想。劇本寫成之後，丁耀亢寫有 癸巳初度《赤松詞曲》新成邀諸公觀賞作赤松歌自壽 一詩，充滿「人間萬事滄桑後，不及花朝對杯酒」¹³⁰的消沈情緒。這與劇本第三十六齣中 三笑 中歸依佛門的力士所言：「尚憶當時一擊功，十年遺恨逐東風。如今悟得菩提理，水在江湖月在空」¹³¹，其基調頗為近似。

¹²⁷ 丁耀亢：《赤松游·本末》，頁805。

¹²⁸ 丁耀亢： 勸隱 ，《赤松游》，頁879。

¹²⁹ 同前註，頁880。

¹³⁰ 丁耀亢： 癸巳初度《赤松詞曲》新成邀諸公觀賞作赤松歌自壽 ，同前註，頁190。

¹³¹ 丁耀亢： 勸隱 ，《赤松游》，頁881。

至於前所提及的丁氏《西湖扇》一劇，乃是為太史曹爾堪所寫的代筆之作¹³²。該劇取材於顧史與清風店題壁詩的真人實事，劇前附有宋娟題清風店原詩並序、宋蕙湘原詩及湖上鷗吏序等。詩中所說的「兵亂」，顯然是就清兵南下之背景而寫¹³³，本是現實的題材，但丁氏刻意將時代挪前，改為數百年前的宋代。劇情敘寫南宋時，顧史約歌伎宋娟遊湖，邂逅宋湘仙。中途遇雨，湘仙遺落詩扇，上有其所作「春蘭詩」，為顧史拾得，顧以為此扇可「連二宋之歡」，即向娟娟贈扇訂盟。未久，兵掠揚州，顧史與娟娟、湘仙均為金人擄去。娟娟至真定清風店，將一番流落苦情，題詩壁上，卻不慎將詩扇失落；湘仙繼至，續詩於後，而復得所失之扇。稍遲顧史充任金兵書記，亦至清風店，得讀娟娟與湘仙前後所題壁詩。後湘仙在皇姑寺出家，時值清明，顧等三人於皇姑寺會面，未料為金將探見，欲誣為奸情送官。時顧史已中探花，金將以扇為證，控告顧史，金主則請娘娘審扇。娘娘認為此乃天賜奇緣，始終成於一扇，遂令以鼓樂送回。劇中穿插顧友陳道東事，道東因反對宋、金和議，為秦檜遣至金國，先於漠北留教達官子弟，後則與顧史同年得中榜眼，誓不受職，且於顧完婚後南歸。全劇雖看似「才子佳人」的格套，但據作者之子丁慎行的識語，此劇表面寫的是「紈扇離合，萍蹤聚散」，實際是「借題說法，寓意寫生」，使「才子佳人苦海離愁，一旦作登場

¹³² 《西湖扇》是一部敘寫亂世中才子佳人悲歡離合的劇作，本於當時京中流傳的名妓宋娟沒於兵，題詩清風店，寄浙中孝廉曹爾堪求贖的故事。孫楷第《戲曲小說書錄解題》指出：「前載宋娟娟題清風店詩及宋蕙湘原詩，知曲為二人而作。其詩清初盛傳，乃當時實事也。」參見孫楷第著，戴鴻森校次：《戲曲小說書錄解題》（北京：人民文學出版社，1990年），頁315。故宋娟與曹爾堪的悲歡離合，即為丁耀亢創作《西湖扇》的素材。《陸舫詩》卷五收丁耀亢順治十年的詩作中，有「曹子顧太史寄草堂資三百緡，時為子顧作《西湖傳奇》作新成一詩，可知《西湖扇》作成於順治十年，是代曹子顧之作。曹爾堪，字子顧，別字顧庵，浙江嘉善人。順治九年進士，入翰林，後官至侍講學士。而從丁耀亢詩稿來看，順治六年丁耀亢在京師與曹爾堪即有交往，《陸舫詩》卷一有「己丑新正二日，曹子顧、匡九琬、宋艾石、傅上生共集小齋，大司馬張坦公偶至詩。劇中顧史形象就是據曹爾堪其人而寫，顧史即影曹為太史。參見石玲：《丁耀亢劇作論》，李增坡主編：《海峽兩岸丁耀亢學術討論會論文集》（鄭州：中州古籍出版社，1998年），頁234。

¹³³ 《西湖扇》儘管寫的是宋金戰爭，然作者所寫的金兵實際是指清兵。如第十六齣「雙題」中竟出現了「正黃旗」、「鑲黃旗」的字樣，而以八旗編制軍隊，正是清人的軍事建制，非金人所有。因此，作者在劇中所描寫的金人奸淫擄掠即是對清兵罪行的控訴。類似的表現手法，在其小說《續金瓶梅》中也可以看到。參見丁耀亢撰：《雙題》，《西湖扇》，收入李增坡主編，張清吉校點：《丁耀亢全集》，上冊，頁770。

歡笑」¹³⁴。但寓意為何，卻語焉不詳。湖上鷗史《西湖扇·敘》云：

欲使覽者知絕世才媛，遭時不偶，以播遷發其憂思，因淪落而傳其姓字，
為天下憐才者一澆塊壘云爾。¹³⁵

此敘指出劇中「絕世才媛」，即二宋，其所以會淪落為奴為尼，實因遭時不偶，此乃作者心中別有一塊壘當澆。而劇中所以塑造了一個不辱使命，持節不屈的使臣陳道東的光輝形象，面對金兀朮的淫威，卻能高唱：「大宋舊天邦，未許偏陲頡頏。河山雖改，猶存萬里長江。張、韓、劉、岳取中原，直抵穹廬帳，恨道旁控馬書生，致奸邪屈陷忠良！」¹³⁶則是強化此時處境之艱難。丁耀亢創作此劇時，正值順治十年，抗清武裝如李來亨領導的大順軍餘部，李定國領導的大西軍餘部，還在堅持抗清鬥爭。順治九年五月，李定國打敗湖南清軍。六月，克復全州、桂林，逼使定南王孔有德自殺。順治十年，南明永歷的將領張名振、張煌言，驅入長江瓜州渡口。所以《西湖扇》中說「猶存萬里長江」。全劇在這？反映了時代的影子。

《西湖扇》一劇在人物安排上引起我們注意的是，丁耀亢以宋金之際影射明清之交，寫改朝換代背景下的兩個角色，一邊是宋朝書生顧史於國難之日，沈迷美色，流落北方，高中金朝探花，授翰林院檢討；一邊是宋臣陳道東憂國傷時，痛訴奸臣，使金被擄，堅守氣節，不仕二朝。丁氏既擊節讚嘆陳道東的錚錚鐵骨，但卻也津津樂道於顧史的風流韻事。這種同時接受兩種截然不同的人格，表現出他自身留戀故國而節操難守，屈身仕清又心懷憾恨的矛盾心態。此劇本特殊之處在於，丁氏對於同一時間、同一處境中的兩種截然不同的人物，雖是節操不同，但卻亦未互相仇視，甚至不認為人人必須接受同一尺度的檢驗。丁氏在劇中所敘，其實在某種程度上，正是當時讀書人輩中的實況。也就是個人難處不同，各人作出的選擇亦有差異。士人彼此之間，其實皆是採取同情與寬容的態度。當然，這種矛盾的處理方式，與丁氏作劇時正值順治十年，清朝統治已成定局之時機亦有關聯。此時丁氏面對現實，已感覺「遺民」的心態雖在讀書人中獲得部分的延續，但另一種安於新朝統治的形勢，恐亦是難於抗拒。而由丁氏詩作觀之，《西湖扇》基本完成於他被授容城教諭之前。當時他「三年考滿，已得售，當選有

¹³⁴ [清] 丁慎行：重刻《西湖扇傳奇》始末，《西湖扇》，頁741。

¹³⁵ 湖上鷗史：《西湖扇·敘》，同前註，頁742。

¹³⁶ 丁耀亢：不辱，《西湖扇》，頁767。

司，後改廣文，授容城諭」¹³⁷，正滿懷著「出仕」的期待。這種態度反映了丁氏思想的變化。他在採取了較為寬容的立場之後，已願意並希望接受清朝的俸祿。他認為像陳道東那樣的人，不必強求讓他出仕，而是應成全其氣節，但這種要求不必責之人人。只不過經過長期正統文化的熏染，又畢竟使他心有所感，不能一概把故國之思與個人節操拋諸腦後。丁氏在《西湖扇》一劇寫成後給曹爾堪的贈詩中，即不覺流露出某種慨嘆與感傷，詩云：

扁舟無力附天風，野泊寒溪老釣翁。小草自慚桃李外，散樗久在藥籠中。

高軒過後餘塵榻，陸舫別來似斷篷。一字百緡勞太史，西湖詞賦幾人同？¹³⁸

所謂「無力附天風」雖是丁氏一番落拓不偶之低沈心情的寫照，但亦可見出他是有所祈求，有所等待的，希望在適當的時機能為世所用。只是這種期待，結果如何，全由不得自己，因此他又不得不以「散樗久在藥籠」自遣。

但是到了順治十四年（1657），丁氏的運途似乎有了轉機，因為一個偶然的機緣，清廷下了御旨，命丁氏撰寫傳奇，敘寫明嘉靖間楊繼盛與嚴嵩的忠奸鬥爭故事。這部傳奇，即是丁氏晚期作品《表忠記》。這時丁氏年五十八歲。丁氏之所以受命作此劇，據郭棻《弁言》中所敘，實頗牽涉當時清廷一種深微的用心，郭文云：

忠愍大節如日星海岳，弇州題碑，中郎之誄有道無愧辭矣。後人敲音推律，被之管弦，以其腴而易傳，婉而多風也。曩如《鳴鳳》諸篇，亦足勸忠斥佞。豈是以鄒、林為主腦，以楊、夏為鋪張，微失本旨。今上几務之暇，覽觀興歎，思以正之。嗣以辭曲，非本朝所尚，慮有旁啟，未渙綸音。相國馮公、司農傅公相顧而語曰：「此非丁野鶴不能也。」於是札屬殷重。¹³⁹

依此處所說，丁氏之所以受命作劇，係因順治皇帝不滿於《鳴鳳記》以鄒應龍與林潤為主腦，以楊繼盛、夏言為鋪張，認為失去應有的「本旨」，故「思以正之」。此事經禮部尚書馮銓、戶部尚書傅維麟兩人共商，以為當時能勝任於此者唯丁耀亢，故向皇上舉薦丁氏，因有降旨之事。此事若以常理推求，帝王以几務之暇偶觀辭曲，而有感嘆，大臣仰希上意，因有此舉，本不足奇。然郭氏敘文中乃

¹³⁷ 丁耀亢：《皂帽傳經笑》，《出劫紀略》，頁285。

¹³⁸ 丁耀亢：《曹子顧太史寄草堂資三百緡，時為子顧作《西湖傳奇》新成》，《陸舫詩草》，同前註，上冊，頁200。

¹³⁹ [清]郭棻：《新編楊椒山表忠蛇膽·弁言》，同前註，頁914。

言及上意所慮，以為「辭曲，非本朝所尚，慮有旁啟，未渙綸音」，則見順治帝於此事極重視，必欲重作之本有以替代王世貞原作，故必須有足以與明代大家抗衡之作手承擔此事。以皇帝之尊鄭重如此，則非尋常。而楊、傅兩人之所以「札屬殷重」，亦必是深明其中之關係。

此事之關鍵，倘細加探究，應與清廷帝王面對當時政治局勢之思維相關。郭文中「微失本旨」之「本旨」二字即是線索。蓋王世貞之於明代撰寫《鳴鳳記》，乃因嚴嵩父子與奸佞趙文華、鄒茂卿的勾結把持朝綱，以邊勢取利，引來邊患俺答等對諸邊之擾，與東南沿海倭寇猖獗，故特撰此劇以抒怨憤。若以全劇之結構看，王氏雖以「鳴鳳記」為劇名，意在為賢臣作記，然劇中將正面人物鄒應龍、楊繼盛、林潤分散描述，而嚴嵩父子、趙文華、鄒茂卿等反面人物則占了主導，既未有貫穿全劇的正面主導人物，也未有一條強而有力貫串全劇的故事主線。故雖然全劇重在辨賢奸、表義士，然而給觀眾的感覺卻是朝綱不振，忠良無力回天。對於順治這樣一位以外族入主中華，由此獲利的新政權領導者來說，如他看重此劇，及此劇可能產生的影響，則依政治言，他或許有如下之顧慮：即清朝初立，以勝代自居，然社會普遍存在對於前明之懷念，以及對明亡的哀痛，必須給予適當的發抒，因此若予以正面回應，於清不為無利。然此時尚未議修《明史》，有關明朝政治的評價，亦處在極為敏感的時刻，因此類如《鳴鳳記》這樣一部劇本，如受到社會注意，必須考慮到它所可能引發的效應。《鳴鳳記》將焦點集中於明末東林黨禍激烈的忠奸抗爭，就這一點言，清既接受中國之道統，則自然應以「倫理」的角度確認此種價值；雖則明之日就衰亂，正給予清以可乘之機。然依《鳴鳳記》的寫法，雖肯定了賢臣忠義的節氣，但臣之忠無以救國之類亂，正凸顯了責任在於帝王之家自失法度，以致王綱不振、朝廷無力。對於帝王的思慮來說，他們其實只願意在傳統君上臣下之倫常架構下，講究所謂臣子之忠，並不願一種社會發展而出的「清議」，壞了「君臣分際」。所謂「微失本旨」，隱微之意其實在此。

此種隱微之意，其實只可意會，不宜明言。丁耀亢接旨後，雖知順治皇帝之旨意，應「一脫《鳴鳳記》枝蔓，專用忠愍為正腳」¹⁴⁰，集中敘寫楊繼盛這一忠臣。但他顯然並未明瞭聖上的真正旨意，因此劇成之後反而觸犯了忌諱，郭棻於弁言中云：

¹⁴⁰ 丁耀亢：《新編楊椒山表忠蚺蛇膽》，同前註，頁913。

繕寫裝演，質之二公，會有以 後疏 一折，借黃門口吻，指前代弊政、縉紳陋習，過於賈生之流涕，有如長孺之直慙，復屬筆竄，慎重入告。微詞著書，大臣體應如是。無如野鶴五十年來目擊時事，發指皆裂者，非伊旦夕。嘗以不能躋要津，職諫議，慷慨敷陳，上規下戒，比於魏徵、陸贄，往往見之悲歌感嘆。茲幸從事編纂，得少抒積衷。方掀髯大叫，輒然以喜，乃欲令之引嫌避忌，頓焉自更，野鶴然乎哉？於是斂敝什襲，擬付名山。¹⁴¹

所謂二公「欲令之引嫌避忌」，正是吐露出丁氏並不瞭解順治帝所以欲更作《鳴鳳記》的真正原因。所以《表忠記》完全未改變《鳴鳳記》以「清議」的立場觀看此事的角度；且憤世情緒較之甚至更加激烈。

丁氏的憤激，依郭氏之說，來自兩項原因，一是丁氏的才學性情，這一點在清人王暉《今世說》亦有描繪，他說：

丁野鶴官椒邱廣文，忽念京師舊遊，策長耳驢，冒風雪，日馳三四百里，至華嚴寺陸舫中，召諸貴遊山人，琴師劍客，雜坐酣飲，笑謔怒罵，筆墨淋漓；興盡，策驢而返。¹⁴²

第二項原因，則係來自丁氏不能「躋要津」、「職諫議」，如魏徵、陸贄般「慷慨敷陳，上規下戒」，一抒忠忱的際遇。因此丁氏透過刻畫忠臣，寄託自己的政治理想，並通過楊繼盛這個形象突出「忠」之品德，所謂「起孤忠於地下，留正氣於人間」¹⁴³。不過楊繼盛之忠乃事本朝，丁氏透過對忠臣楊繼盛的描寫與讚頌而向新朝表忠，則較之在此之前的他，已顯見有了轉變。

丁氏此一借劇中楊繼盛「修本」一事，以寄託自己撰著《表忠記》的「輸忠」心態，可從 修本 一折，楊繼盛修本前與其夫人的一段談話中看出，曲云：

【江頭金桂】(生)自嘆遭逢不偶，平生忠義腸。只為仇鸞馬市，補牘牽裳。致投荒，邊戍傍。豈料得義感穹蒼，超擢天上。俺道俺是忠臣為國，盡力封疆，才重三遷回廟廊。俺要捐生報主，又長風排浪報君王。容容碌碌羞千古，烈烈轟轟做一場！

【前腔】(旦)你要從容三省，還將身命防。他那？群奸狐鼠，當道豺狼。念

¹⁴¹ 郭棻：《新編楊椒山表忠蚺蛇膽·弁言》，頁914。

¹⁴² [清]王暉：《今世說》，收入《筆記小說大觀》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1995年），第8冊，頁657。

¹⁴³ 丁耀亢：《新編楊椒山表忠蚺蛇膽》，頁913。

孤忠、愁暗傷。縱有效死龍逢，徒勞身喪。相公，你讀書萬卷，豈不知聖人云：「用之則行，舍之則藏。」又說是「暴虎馮河，吾不與也。」若論今日做官呵，只好浮沈趨避，審慮周詳。枉多言，遭禍殃。就辭官返里。又茅廬無恙。善行藏，石田尚有牛衣在，宦海休隨蝶夢狂！

(旦下)(生吊場)，夫人去了。我想大丈夫舉事，豈可謀之婦人？他這些言語，分明勸我學那樣士大夫，以身家為主，不顧這國家大事。那朝廷要此何用？說我不係言官，不該直言取禍，這等要我楊椒山何用？今當夜靜，正好秉燭修本。夫人說嚴嵩父子專權，分明是指我一個好題目了。就此下筆！¹⁴⁴

作者在劇中藉著楊夫人之口表明自己並非不知「識時務者為俊傑」，也深明「用之則行，舍之則藏」的道理，但如果他只以一己身家性命為念，不敢直言上疏，豈非有負君恩？丁氏之撰此劇，其實亦如楊繼盛之不惜拼死上疏陳言般，為的是指斥明末朝政弊端，以為清之借鏡，並藉以表明自己滿腔的忠忱。在他的考量中，顯然已接受了明亡的歷史事實，並以「道」之不亡作為接受清為正統的條件。故而在《後疏》一折，丁耀亢「借黃門口吻，指前代弊政、縉紳陋習」，直言指陳明末敗亡之禍端，無所避忌，雖馮、傅二公以其過於刻露，欲令改之，亦為耀亢所拒，寧願付之名山，堅持將正文標題定為《擬進呈楊忠愍蛇膽表忠記》¹⁴⁵。

事實上，耀亢《後疏》中對前代弊政的抨擊，所以慷慨敷陳，正是如郭氏所云，乃出於「五十年來目擊時事，發指皆裂者」，其中帶著極多傷痛的記憶與感慨，對他而言，已遠遠超出楊繼盛所生活的時代。丁耀亢這番「舊有者揮之不去」的心情，與一種「新來者亦不能不有所期待」的思想轉變，正是清初許多文人士大夫心路歷程的縮影。

丁耀亢的四部劇作反映了他在易代之際懷舊／附新的「雙重意識」中，從迷茫痛苦到懷舊動搖，而後承認現實，並進而向新朝表忠輸誠，爭取仕進機會的轉變過程，這也是一般在明末出仕之漢族知識分子的轉變歷程。但在他的心中，「不得已」其實有兩種，一是歷史朝代興替的無奈，一是「道」之傳承、士人人格之確立，仍必須以自己選擇與認可的方式繼續存在。當然在自己做出這樣一種因應的選擇，並以之向世人宣告時，如果這一選擇不是他們第一個選項時，他們的

¹⁴⁴ 丁耀亢：《修本》，《新編楊椒山表忠蛇膽》，頁964-965。

¹⁴⁵ 孫楷第云：「考楊恩壽《詞餘叢話》載吳綺奉敕譜《忠愍記》，由中書遷武選司員外郎，即以椒山原官官之，可謂極儒生之榮遇云。是同時吳綺亦有此作。綺曲曾進呈，以稱旨遷官，而耀亢曲則未進。今吳曲已佚，不知與耀亢此曲有何不同也？」參見孫楷第著，戴鴻森校次：《戲曲小說書錄解題》，頁315-316。

內心，其實仍是有著極大的痛苦與掙扎的。

四、文化記憶之形塑——個人記憶、歷史想像與視界融合

前文在述及吳偉業之歷史劇《秣陵春》傳奇時，曾說到這齣戲在清初盛演不衰，並在身歷兩代的文人士大夫中引起強烈的反響。事實上，吳偉業這種「惆悵興亡寄綺羅」的藝術方法，也直接啟發了後來孔尚任(1648-1718)「借離合之情，寫興亡之感」¹⁴⁶的寫作。而就依據某種歷史記憶而表現為一種藝術的歷史敘述而言，孔尚任的傳奇創作又有了不同於前文所說的兩種類型的發展。

一般而論，由於歷史劇係以「記憶性素材」為其撰寫對象，不同於一般虛構性作品，它所敘寫的題材對象與歷史原型間，具有一種「同構異質」的特殊對應關係。因此在藝術轉化時，歷史劇不能像虛構性作品那般將原型對象棄置一旁，因為構成其主要內容與基礎的歷史人物與事件有其特定的屬性，在涉及「基本事實，基本是非」方面，作家應自覺地循守原型對象本質屬性與特徵的若干必要限制，審慎處理。所以說歷史劇的題材對象是一個「優勢」與「侷限」並存的混合體。一方面，它的原型屬性中有著一般虛構性作品所沒有的題材知名度，與經受時間冶鍊鑄就的預示性與哲理性。黑格爾就曾從所使用材料之「記憶性」的角度，對此作過一項獨到而深入的解釋：他認為這類文學以記憶性素材為描寫對象，這就使它在藝術創作中增添了虛構性文學所欠缺的「優越」之處，較能避免矯揉造作與浮光掠影的弊病，而向自然深層的佳境逼近。因為記憶「有一種很大的方便，這就是由記憶跳開現實時的直接性，就可以達到藝術所必需的對材料的概括化」，「記憶本身就在人物性格、事件與動作上面蒙一層普遍性的帳紗，把外在的偶然的個別細節遮掩起來」，原來充滿偶然性的東西，到了「記憶的圖形」，這一切偶然現象都消失了」¹⁴⁷。然而另一方面，歷史題材又具有其特殊穩定性與受制性。因為題材對象知名度高，為世人所熟悉，並且經過歷史的反覆洗鍊，它所涵積的具有特定旨意的哲理除了賦予歷史劇作家增添一種先天的成功度與吸引力，也必然使他們的藝術虛構與創造在事實上多加了一道限制，使它不能與人們認識上悉知的歷史圖像距離太遠，牴牾過甚。因而，這類文學很容易形成一種凝

¹⁴⁶ [清]孔尚任著，遲崇起校：先聲，《桃花扇》（石家莊：花山文藝出版社，1996年），頁2。

¹⁴⁷ 黑格爾著，朱光潛譯：《美學》（第一卷）（北京：商務印書館，1994年），頁336。

滯沈重的藝術框架，使閱聽者在接受過程中產生審美上的遲鈍感。針對此種情形，我們只有根據藝術可然性、或然性的規律，藉助於作者的「視界提昇」超越意識進行調節，這樣方能使題材對象體現其可能的特殊光彩，而致力於劇中人物性格、情感的刻畫與情節發展因果鏈的顯示，正是創作推進質的定性與美的普遍性和諧統一的理想境界之必要手段。

由於事物本身往往不能完整地說明與解釋自己，它必須以其他事物作為自己的參照，因此對現實中「未來」的說明，最有效的途徑是借助於歷史。時間跨度的擴展可以增加主體與對象之間的距離，主體由此獲得認識上的超越——超越對對象的依附感而進行跨時空的觀照。以歷史事件為題材的作品所展示的藝術世界，與藝術家立足於現實的主觀認識，二者構成一個歷史過程，在此一過程中，可以從動態的角度，觀察人們的心態性格，與歷史性進程的變化演進。於是局部與全部、歷史與現實就無須說明地存在著相互闡釋與發微的關係。而以此意圖與方法產生的「史傳式」結構，有其十分獨特的特徵，那就是歷史敘事的「三重時間結構」(ternary temporal structure)¹⁴⁸——亦即「由過去邁向現在的時間」、「由現在朝向過去的時間」，以及「永恆的現在」。孔尚任《桃花扇》傳奇所展示的南明興亡歷史與孔尚任的現實感受二者之間，就構成了這樣二重意蘊豐富的詮釋空間。而在「現在」視界與「過去」視界的融合 (fusion of horizons)¹⁴⁹上，孔尚任的《桃花扇》傳奇更達到前人所未企及的境界。

孔尚任，字聘之，又字季重，號東塘，別號岸堂，又自號雲亭山人。山東曲阜人。生為孔子第六十四代孫，其父孔貞璠，原是明末舉人，明清易代，絕意仕進，守著家園，消閒過日。當地還有幾個明亡後退居鄉里的舊官吏，如曾在弘光朝做過刑部曹的孔尚則，亦即孔尚任在《桃花扇·本末》中提到的那位族兄方訓公；曾先後出任河北固安知縣、刑部郎中的賈應龍，及以作《木皮鼓詞》著名於後世的賈冕西等。此外，還有曾在明末避亂南京，與孔尚任有姻親之誼的秦光

¹⁴⁸ Cf. King, "Present Imperfect Translation," in her *Memory, Narrative, Identity*, pp. 36-42.

¹⁴⁹ 當人獲取一種「視界」(horizon)，意謂他已學會超越眼前所見，不是從遠距反觀，而是開拓了具有更為完整與真實比例的視野。歷史故事或歷史題材作為一種歷史產物，都代表著一種過去視界，即歷史視角的理解；而以此為題材的劇作家理解，則代表了現在視界，兩者是不同的。理解歷史的任務不是，也不可能是復原歷史，而是以一種發展與辯證的態度來解釋歷史，這是一種生產性的再創造。因此理解的過程實質上是歷史與現實的交融，亦即過去視界與現實視界的交融。這就是 Gadamer 所謂「視界交融」(fusion of horizons) 的概念。Cf. Gadamer, *Truth and Method*, pp. 273 & 337.

儀，他們各懷亡國之痛，黍離之悲，或往來談心，或飲酒消遣，不免緬懷往事，述說興亡之慨。青少年時期的孔尚任，在這樣一種環境中成長，免不了受到這些長輩的薰陶，從他們的談話中聞知一些明末遺事。據孔尚任自云，他對李香君「面血濺扇」一事，印象特別深刻，也讓他在腦海中萌生了後來創作《桃花扇》的創作意念。

依據當時的道德觀念，在前朝有過功名者在新朝是不應再度出仕的，一旦作了「兩截人」，便有損名節，有辱家門。而入新朝後才成人或出生的晚輩，則沒有這樣的名節規範。孔尚任因而也像一般士子一樣研習舉業，希冀在仕途上有所作為。然而他雖在及冠之年即中秀才，卻直至而立之年，仍鄉試數次未舉，心情低落至極。歸來後在曲阜城北石門山隱居，讀書自娛。然而，這只是孔尚任一時科舉失意的心理反映，並不意味著他真的已放棄功名。康熙十九年（1680），清廷為平定三藩之亂，下令開捐納士，以佐軍需。次年，孔尚任透過族孫孔興詔捐了一個監生的頭銜¹⁵⁰。而後直至他年近不惑，對仕途功名似已絕望之際，一個偶然的機遇使孔尚任的生涯發生了戲劇性的變化。

康熙二十三年（1684），清聖祖南巡返程至曲阜祭孔，孔尚任與其族兄孔奉召被衍聖公推薦至御前講經，頗獲賞識，又為康熙導駕游孔廟、孔林，應答自如，被擢昇為國子監博士，於次年進京就職¹⁵¹。康熙二十五年（1686）黃河決口，災情慘重，康熙皇派孔氏隨工部侍郎孫在豐赴淮、揚一帶，督辦疏濬治理黃河海口，至康熙二十八年始返北京¹⁵²。這三年半的江淮治河，不僅奠定了《桃花扇》創作的生活基礎，同時也使孔尚任的思想發生了深刻的變化。孔尚任在江、淮一帶滯留三年之久，雖眼見漁民百姓們無以維生，被迫賣兒鬻女，流落他鄉，也目睹了官場的貪污腐敗，作弊營私，卻奔波碌碌，經濟之才無可施展，只能成天與朋友吟詩賦詞，常作「呻吟疾痛之聲」¹⁵³，因此詩名甚著。

在這段出任江、淮河工期間，孔尚任懷著對「勝國遺事」的濃厚興趣，與一些入清不仕的遺民耆宿如杜濬、許承欽、冒襄、黃雲、宗元鼎、鄭漢儀等結成世外之交¹⁵⁴。由於幼年時長輩的影響，他對隱居野處的故老們懷有一種敬重之情。

¹⁵⁰ 參見袁世碩：《孔尚任年譜》（濟南：齊魯書社，1987年），頁30。

¹⁵¹ 同前註，頁36-44。

¹⁵² 同前註，頁47。

¹⁵³ 孔尚任：與田綸霞撫軍，〈《湖海集》卷12，收入《孔尚任集》（臺北：世界書局，1984年），頁255。

¹⁵⁴ 參見袁世碩：孔尚任交遊考，〈《孔尚任年譜》〉，頁213-310。

而在與他們的頻繁接觸過程中，孔尚任了解了許多南明遺事。遺老們在談論中不時流露出亡國的哀痛，引起了他的共鳴，曾謂：「從此長征夜，揚州舊夢多。」¹⁵⁵這「舊夢」顯然隱含著撫今追昔的感嘆。在這些遺老中，孔尚任與窮愁潦倒以文章氣節自勵的詩人杜濬曾有過密切的交往，曾謂：「僕與先生交最晚，而先生之交僕最真。」¹⁵⁶杜濬與復社的吳應箕、方密之等有詩文唱和，與說書藝人柳敬亭交情也很深厚。在交往過程中，杜濬自然會向孔尚任談及南明的遺聞以及柳敬亭的氣質與為人。孔尚任在《桃花扇》中對柳敬亭形象的塑造如此鮮明生動，恐怕與杜濬的介紹有一定的關聯¹⁵⁷。孔尚任交遊的對象中，最值得注意的復社成員，明末金陵四公子之一的冒襄，時年近八十。冒襄在明末曾參與揭發阮大鍼的留都防亂揭帖事件，與《桃花扇》劇中人的柳敬亭、蘇崑生、楊龍友、李香君都很熟悉，與侯方域、陳貞慧、方密之等同時被稱為「四公子」¹⁵⁸。康熙二十六年（1687），孔尚任因公至江蘇興化，冒襄曾以七十七歲高齡，跋涉三百餘里，特地前來拜訪，為孔尚任賀壽。他們同住三十日，常常「高讌清談，連夕達曙」¹⁵⁹，可見彼此情誼之深厚。冒襄不僅是南明小朝廷興亡始末的目睹者，而且是對閹黨餘孽阮大鍼抗爭的直接參加者，對侯方域與李香君的交往經歷更是瞭如指掌，這次兩人的暢敘顯然對孔尚任創作《桃花扇》大有裨益。《桃花扇》第四齣 偵戲就曾側面地寫冒襄對阮大鍼投靠閹黨可恥行徑的痛斥，可以說是《桃花扇》未出場的劇中人¹⁶⁰。對這些隱逸之士，孔尚任曾說：「所交者大抵風人野老，抱膝吟嘯之客。」¹⁶¹身為朝廷命官，孔尚任熱衷於與這些隱居的前朝遺老們頻繁交往，說明了他們彼此思想上有共通之處。這些明末遺民故老談及的大量南明弘光小朝廷的遺事，不僅加深了孔尚任的故國之思，也啟發與影響了他的《桃花扇》的創作構思，為《桃花扇》一劇提供了不少本事與素材。

在這三年半中，孔尚任「扁舟孤棹，暮海朝湖」，往來於江、淮之間。康熙二

¹⁵⁵ 孔尚任： 留別廣陵諸友·其四， 《湖海集》，卷7，頁179。

¹⁵⁶ 孔尚任： 與杜于皇， 《湖海集》，卷11，頁242。

¹⁵⁷ 參見袁世碩： 孔尚任交遊考·杜濬， 《孔尚任年譜》，頁257-262。杜濬的《變雅堂文集》曾被清廷以其「中有觸礙字句」而被列為「禁書」。參見孫殿起：《清代禁書知見錄》（上海：商務印書館，1957年），頁271。

¹⁵⁸ 明亡後，冒襄歸隱於如皋之水繪庵，多次拒絕已經出仕清廷的老友如周亮工、龔鼎孳的荐舉與清廷的徵召，誓志不出，一度遷往蘇州，返回原籍如皋，生活窮困不堪。

¹⁵⁹ 孔尚任： 與冒辟疆先生， 《湖海集》，卷11，頁237。

¹⁶⁰ 參見袁世碩： 孔尚任交遊考·冒襄， 《孔尚任年譜》，頁271-277。

¹⁶¹ 孔尚任：《倚青軒集·序》，《湖海集》，卷10，頁229。

十七年(1688)初他在《與余澹心》一信中曾說到：「僕乘槎湖海，風雨勞勞，乃不敢以泥塗之人，重自菲薄。每謁諸前輩長者，搜討舊聞，用拓鄙識，實欲接踵先正，振起家學。」¹⁶²此信中所謂「搜討舊聞」，實際也就是證悉「弘光遺事」，所以說「恐聞見未廣，有乖信史」。而就孔尚任而言，此種嚴謹之態度，正是可以遠紹孔氏《春秋》之學的傳統，故說是「振起家學」。

到了康熙二十八年(1689)，孔尚任即將還朝，他專程赴金陵(南京)遊歷，實地考察了、憑弔了揚州的梅花嶺與南京的秦淮河、燕子磯、明故宮等名勝古蹟，這一切已足以引起孔尚任對故國的嚮往¹⁶³。他還訪問了秦淮河畔李香君媚香樓的遺址，只見昔日舞榭歌樓、笙歌盈沸的秦淮河畔，如今只落得一片蕭索淒清。憶昔傷今，使孔氏感到昔日的風流佳話恍如隔世：「過去風流今借問，只疑佳話未全真」¹⁶⁴。這些交往與考察活動，一方面使孔尚任蒐羅了較為詳盡的南明野史軼聞，另一方面更使他對明朝遺老們深沈的興亡之感產生了強烈的共鳴。他還曾專程到棲霞山白雲庵造訪了「數十年不入城市，士大夫不能見其面」的故明大錦衣張薇，並有詩謂：「數語發精微，所得已不淺」¹⁶⁵。後來作《桃花扇》就將張薇寫進去了。此次來遊南京，明顯地是為了準備寫劇而作查訪的¹⁶⁶。

康熙二十九年(1690)，孔尚任返北京，依舊在國子監作博士。然而，年復一年，寒氈清冷，孔氏難免滿腹冷遇之感，正是在此種冷官閒曹生涯中，孔尚任開始了戲劇創作的嘗試，聊以抒發鬱悶。康熙三十四年(1695)冬孔尚任轉官戶部侍郎之後，開始創作《桃花扇》，至康熙三十八年(1699)六月完成了這部著名的歷史名劇。由於《桃花扇》所寫的人與事，均有史實依據，而且它所反映的是剛剛過去，還未從當時人們記憶中消逝的一段真實的歷史，故極容易引起人們的興趣；再加上其藝術上的傑出成就，所以次年正月開始上演，便轟動了朝野，名公巨卿，騷人墨客，競相觀賞，劇場連日座不容膝。而當《桃花扇》正熱鬧地上演，孔尚任被提昇為戶部廣東清吏司員外郎，未料僅僅十多天的光景，竟意外地以耽於詩酒，荒廢政務，寶泉局監鑄不善的罪名被罷官。實際上，這事恐怕與《桃花扇》的創作與演出不無關係。歸鄉以後，孔尚任的生活清冷苦寂，窮愁潦倒。他曾多次出遊，以慰寂寥。康熙五十七年(1718)春，逝於曲阜石門山家中。

¹⁶² 孔尚任：《與余澹心》，《湖海集》，卷12，頁254。

¹⁶³ 參見袁世碩：《孔尚任年譜》，頁80-92。

¹⁶⁴ 孔尚任：《阮岩公移樽秦淮舟中同王子由分韻》，《湖海集》，卷7，頁138。

¹⁶⁵ 孔尚任：《白雲庵訪張瑤星道士》，《湖海集》，卷7，頁161。

¹⁶⁶ 參見袁世碩：《孔尚任交遊考·張怡》，《孔尚任年譜》，頁291-294。

《桃花扇》傳奇的創作，從構思到成稿，先後經歷了近二十年。然而，作為一位深受康熙皇帝「優容之恩」的「聖裔」，孔尚任為何鍾情於「弘光遺事」，且竟歷二十年而不變，時輟時續，最終撰成感慨前朝興亡的《桃花扇》傳奇呢？這與孔尚任對於易代興亡歷史抱持高度關切的特殊心態不無關係。如前所述，他在湖海漂流時期所傾心交往的人大多是心中充滿家國之痛的明朝遺老，而更重要的是，明清易代的社會大動亂與故明王朝的一旦灰飛煙滅所引起的劇大震驚，促使有志之士迫切地希望從歷史的反思中獲得解決現實問題的答案。孔尚任正是懷著對現實社會的深切感受，而沈迷於南明王朝興亡始末的。也正因帶著此種難以解脫的興亡感慨與反思歷史的現實態度，孔尚任在其間也有著他自身的一種心理歷程的變化。

《桃花扇》一劇係以明末「復社」文人侯方域與秦淮名妓李香君離合悲歡的愛情為情節主線，並穿插了復社文人與魏闖餘孽抗爭的一系列歷史事件，以反映明崇禎十六年到南明福王二年（1643-1645）這段弘光王朝的興亡始末。可以說，孔氏係以歷史記載為依據，假「離合之情」映帶一朝政治大事，「情不離事，事不離情」，密合無間地表達了他對明末清初易代世變與動盪時局的深刻反思，再現了他對這段短暫卻錯綜複雜歷史的沈痛記憶與一種探問歷史因果的省思。

《桃花扇》全劇共四十齣，除去上本試一齣 先聲、潤二十齣 閒話 與下本加一齣 孤吟，續四十齣 餘韻 外，寫侯、李愛情離合悲歡的戲僅十五齣：聽稗、傳歌、訪翠、眠香、卻奩、鬧榭、辭院、拒媒、守樓、寄扇、罵筵、逢舟、題畫、棲真、入道。其餘二十五齣，是以廣闊的現實社會生活為背景，從不同的線索與頭緒，表現了復社文人與魏闖餘孽間的抗爭，描繪出南明一朝興亡的歷史悲劇。可見作者的眼光不侷限於侯、李的愛情，而是以生旦離合悲歡作為「全本綱領」，綱舉目張，氣勢恢弘地展示南明興亡的歷史圖像。誠如 媚座 總批所云：

上本之末，皆寫草創爭鬥之狀；下本之首，皆寫其偷安宴游之情。爭鬥則朝宗分其憂，宴游則香君罹其苦。一生一旦，為全本綱領，而南朝之治亂繫焉。¹⁶⁷

《桃花扇》劇情從侯、李的結合開始，帶入政局，這一方面顯示了清流文人的一般形跡，一方面又表現了復社文人與闖黨餘孽兩種政治力量的矛盾衝突。繼而，劇

¹⁶⁷ 孔尚任著，遲崇起校：媚座，《桃花扇》，頁111「孔氏自評總批」。

中再現了在李自成攻陷北京後一片混亂的局面下，馬士英等一班政治投機者乘勢擁立福藩朱由崧監國的醜劇。朱由崧原本是個驕奢淫佚的藩王世子，登基後依舊耽於聲色。而馬士英、阮大鍼等一幫奸邪小人，竊據權柄，結黨營私，排斥異己，大肆報復政敵。面臨此種亂局，復社文人束手無策，相繼遭受迫害，或被逮入獄，或倉皇離京，劇中所敘頗表現了文人自負氣節而短於才幹的特性。劇本還通過文人的聚散，展示了掌控重兵、立足長江上游的左良玉，因不服權奸，所進行之威脅南京的抗爭；揭露了江北四鎮跋扈不馴，相互殘殺，以致北兵既至，或降或逃，土崩堤決的可悲。最後，僅史可法一人孤掌擎之，終究無力回天，於揚州血戰失敗後，毅然沈江而死，壯烈殉國。而弘光朝也在混亂中持續一年就夭折了。

至於劇中題材的來歷，孔氏在《桃花扇·本末》中亦有所說明：

族兄方訓公，崇禎末為南部曹；予舅翁秦光儀先生，其姻婭也。避亂依之，羈縻三載，得弘光遺事甚悉，旋里後數數為予言之；證以諸家稗記，無弗同者，蓋實錄也。獨香姬面血濺扇，楊龍友以畫筆點之，此則龍友小史言於方訓公者。雖不見諸別籍，其事則新奇可傳。

予未仕時，每擬作此傳奇，恐聞見未廣，有乖信史，寤歌之餘，僅畫其輪廓，實未飾其藻采也。然獨好誇於密友曰：「吾有《桃花扇》傳奇，尚秘之枕中。」及索米長安，與僚輩飲宴，亦往往及之。又十餘年，興也闌矣。少司農田綸霞先生來京，每見必握手索覽。予不得已，乃挑燈填詞，以塞其求。凡三易稿而書成，蓋己卯之六月也。¹⁶⁸

所謂「族兄方訓公」，即孔尚則，明崇禎年間曾任洛陽知縣，南明弘光時官至刑部江西司郎中。明清動亂之際，孔尚任舅翁秦光儀曾在尚則府中羈留三年，從那裏聽說了許多南明弘光朝的遺事。回鄉後，秦光儀屢屢對孔尚任談論南明掌故。所以孔尚任三十來歲在石門山隱居時，便已開始勾勒《桃花扇》傳奇的輪廓，成一草稿。可見《桃花扇》一劇所依據的素材——孔方訓與秦光儀所說的弘光遺事皆為「實錄」，而李香君血濺扇面、楊龍友點染桃花的軼事亦皆有來歷。

孔氏曾自謂：「朝政得失，文人聚散，皆確考時地，全無假借。至於兒女鍾情，賓客解嘲，雖稍有點染，亦非烏有子虛之比。」¹⁶⁹並專附「考據」一章以示材料皆為「實錄」。就《桃》劇的內容看，基本屬實；然孔尚任作劇亦未必「語語

¹⁶⁸ 孔尚任著，遲崇起校：本末，《桃花扇》，頁1。

¹⁶⁹ 孔尚任著，遲崇起校：凡例，《桃花扇》，頁1。

皆可作信史」。眾所週知，劇中的史可法、楊龍友、阮大鍼、左良玉、黃得功等人，都可能與其真實的面貌相出入，甚至主人翁之一的侯方域，也是以歷史人物為原型而進行藝術再造的結果。可以說，作者創作《桃花扇》係以劇作家的藝術手筆，經過匠心結撰，假侯、李離合之情映帶出一朝政治大事，形象生動地再現了這段短暫南明歷史的真面貌，使「南朝興亡，遂繫之桃花扇底」¹⁷⁰，穿雲入霧，如龍戲珠，展現「可奇而可傳」的情節故事。作者並著力塑造老贊禮與張道士作為全劇的一緯一經，以柳敬亭與蘇崑生穿插於情節之中，而「餘韻」於收場之際，更隱寓深沈的歷史省思，這些皆是在歷史事實的基礎上進行的藝術想像。作者借老贊禮之口明確地表白：「借離合之情，寫興亡之感」¹⁷¹，可見那些「實事實人，有憑有據」的史實，是作為作者「興亡之感」——對南明王朝的短暫命運，對明王朝三百年基業的一旦覆亡，乃至對封建末世危機之深沈感受——的藝術載體。而且即使是「有憑有據」的「實事實人」，在藝術創作中亦是經過作者體事之情、攝人之魂，進行藝術再創造的結果。《桃花扇》「令觀者感慨涕零」¹⁷²的藝術力量，雖說源於斑斑可考的南明史實，觀眾在觀賞之際係將自身置入一種歷史想像之中，然而如無劇中人物「哭一回，笑一回，怒一回，罵一回」所表現的慷慨情懷，卻也不能真正受到審美上的激動。

孔尚任的至交顧彩最能體會作者的苦衷與劇作之三昧，在《桃花扇·序》中，他寫道：

雖然，作者上下千古，非不鑑於當日之局，而欲哺東林之餘糟也；亦非有甚慨於青蓋黃旗之事，而為「狡童」、「黍離」之悲也。徒以署冷官閒，窗明几淨，胸有勃勃欲發之文章，而偶然借奇立傳云爾。斯時也，適然而有卻奩之義姬，適然而有掉舌之二客，適然而事在興亡之際，皆所謂奇可以傳者也。彼既奔赴於腕下，吾亦發抒其胸中，可以當長歌，可以代痛哭，可以弔零香斷粉，可以悲華屋山邱。雖人其人而事其事，若一無所避忌者，然不必目為詞史也。若夫夷門復出應試，似未足當高蹈之目；而桃葉卻聘一事，僅見之「與中丞」一書；事有不必盡實錄者。作者雖有軒輊之文，余則仍視為太虛浮雲，空中樓閣云爾。¹⁷³

¹⁷⁰ 孔尚任著，遲崇起校：本末，《桃花扇》，頁1。

¹⁷¹ 孔尚任著，遲崇起校：先聲，《桃花扇》，頁2。

¹⁷² 孔尚任著，遲崇起校：小引，《桃花扇》，頁1。

¹⁷³ 梁溪夢鶴居士：《桃花扇·序》，同前註，頁2。

憚於清初朝廷大興文字獄的淫威，顧彩對《桃花扇》一劇中所可能觸犯時忌的政治傾向與興亡感慨，固然不能不有所掩飾，有所開脫，甚至故意含糊其詞，閃爍其語。如他既聲稱《桃花扇》不是有感於明朝亡國而作的，又說作者「悲華屋山邱」即憑弔興亡，豈不是自相矛盾？但是，他明確強調不必將《桃花扇》「目為詞史」，而寧願視為「太虛浮雲，空中樓閣」，是作者一種寄託。這一說法重意不重跡，指出隱微，多少也有他的道理。

雖則如此，孔尚任細心考據苦心撰寫劇作，並謂「其旨趣實本於三百篇，而義則《春秋》，用筆行文又《左》、《國》、太史公也」，此「旨趣」與「義」究竟亦當有所外指，不皆只是自己胸中之物。孔尚任在《桃花扇·小引》中曾畫龍點睛地道出此劇的題旨，他說：

場上歌舞，局外指點，知三百年之基業，隳於何人？敗於何事？消於何年？歇於何地？不獨令觀者感激涕零，亦可懲創人心，為末世之一救矣。¹⁷⁴

所謂「局外指點」，亦即以一歷史批判的角度觀看整個南明王朝的「隳」、「敗」、「消」、「歇」，使觀眾在「感慨涕零」之餘，勿忘卻事難成而易隳的道理，即所謂「懲創人心」。在這？，孔尚任雖是以亡明之事為說，並未強調故國山河之悲與民族淪亡之痛，故僅以「末世」二字打發。這種謹慎，正如同孔氏在「先聲」一齣中明說清康熙朝乃是「唐虞世」，皆有其明顯的政治考量。當然，即依此解，「為末世之一救」，「一救」二字仍不免要引人思考，其「懲創」一語究竟何指？所欲「救」之事乃是何事？而其「以警世易俗，贊聖道而輔王化」之苦心孤詣，又究竟為的什麼？換言之，孔氏俯仰今昔「既為今人擔憂，又為古人擔憂」之「史心」及其在《桃花扇》劇中之春秋大義應怎樣解讀？作者曾在「修札」齣中，借說書人柳敬亭之口說道：

這些含冤的孝子、忠臣，少不得還他個揚眉吐氣；那班得意的奸雄、邪黨，免不了加他些人禍天誅；此乃補救之微權，亦是褒譏之妙用。¹⁷⁵

所謂「褒譏之妙用」，既是加添虛構情節的重要原則，則見在作者之意，「人」之是非確是一考見「世變」時的重要價值標準，此種「人心」之依違，決定著「世」之盛衰。在這？，值得我們注意的是，孔氏借事以寫的，雖有一種歷史的「興亡之感」，但在他完稿時，這種「興亡之感」，已是一種廣義的史鑑感，並非特定之

¹⁷⁴ 孔尚任著，遲崇起校：小引，《桃花扇》，頁1。

¹⁷⁵ 孔尚任著，遲崇起校：修札，《桃花扇》，頁49。

「家國興亡之感」。這與他自敘「予未仕時，山居多暇，博采遺聞，入之聲律，一字一句，抉心嘔成，幾欲付之一火」¹⁷⁶，當已甚有不同。而對孔尚任來說，他所以可以較之前文所說的丁耀亢更容易將「接受歷史世變的無奈」與「價值的堅持」區分，在於以他的出身、身份，他並無須背負「遺民」意識的重擔，故對他而言，他念茲在茲之「遺事」、「舊聞」，可以只是一種興發自己歷史責任感的來源。已成往事的明代，在他已是歷史的陳跡，無可救亦無需救，他所面對的是盛世新朝的新局，至於此一新局中當「救」的「末世之弊」是什麼，則是另一問題。

孔尚任對於「當代」的一番用心，可以見於《桃花扇·小識》這一寫於康熙四十七年(1708)的綱要式文字中。文云：

餘孽者，進聲色，羅貨利，結黨復仇，隳三百年之帝基者也。

此中「餘孽」二字，即「魏闡之餘孽」，自是指阮大鍼輩。而在所敘「隳帝基」之三大罪中，「進聲色，羅貨利」，尚是歷代皆有，唯「結黨復仇」一項，則是明末以至殘明的一大惡局，在「明朝末年南京近事」中乃最為有識之士切齒。《桃花扇·小識》結末孔尚任聲情俱茂以論云：

帝基不存，權奸安在？惟美人之血痕，扇面之桃花，嘖嘖在口，歷歷在目，此則事之不奇而奇，不必傳而可傳者也。人面耶？桃花耶？雖歷千百春，豔紅相映，問種桃之道士，且不知歸何處矣。¹⁷⁷

文中讚稱昔時佳女子，卻言種桃道士「不知歸何處」，而血色桃花依然「歷歷在目」，「豔紅相映」！可見桃花血，無疑彰顯了一種精神、一種氣度，而且是一種足使鬚眉丈夫愧赧汗顏的精神氣度。問題是《小識》篇末何以筆鋒一轉用劉禹錫《再游玄都觀》詩「種桃道士歸何處？前度劉郎今又來」句意？《小識》作於康熙四十七年(1708)三月，孔氏罷官已整八年，此處顯然以「前度劉郎」自喻，那麼血痕桃花依舊「歷千百春，豔紅相映」，豈非正諷喻「愈爭愈壞」之朋黨重見？

依上所敘，我們可以推斷，對亡明歷史教訓的總結，並非孔尚任最終的創作目的，而僅僅是他表達興亡之感一條藝術途徑，一種藝術媒介。事實上，對南明人物的道德評判是他借用「以古諷今」的手段，來表達自己了然於心卻又未能明言的時代感受。在劇一開始的試一齣【先聲】中，老贊禮一上場即自道：

日麗唐虞世，花開甲子年；山中無寇盜，地上總神仙。老夫原是南京太常

¹⁷⁶ 孔尚任著，遲崇起校：《小引》，《桃花扇》，頁1。

¹⁷⁷ 孔尚任著，遲崇起校：《小識》，《桃花扇》，頁1。

寺一個贊禮，爵位不尊，姓名可隱。最喜無禍無災，活了九十七歲，閱歷多少興亡，又到上元甲子。老夫欣逢盛世，到處遨遊。昨在太平園中，看一本新出傳奇名為《桃花扇》，就是明朝末年南京近事。借離合之情，寫興亡之感，實事實人，有憑有據。老夫不但耳聞，皆曾眼見。更可喜把老夫衰態，也拉上了排場，作了一個副末腳色；惹的俺哭一回，笑一回，怒一回，罵一回。那滿座賓客，怎曉得我老夫就是戲中之人！¹⁷⁸

此處孔氏自評曰：「老贊禮者，雲亭山人之伯氏，曾仕南京，目擊時事。山人聆其緒論，故有此作。」又謂：「首一折 先聲，與末一折 餘韻 相配，從古傳奇有如此開場否？」¹⁷⁹劇中老贊禮是熟悉弘光遺事並激發作者創作激情的南部曹孔尚則的化身，此刻以副末腳色身份開場，其「劇場時間」是「康熙甲子八月」（康熙二十三年），而後第一齣 聽稗 的「戲劇時間」則回溯至「崇禎癸未二月」；直至加二十一齣 孤吟 又回到原來的「劇場時間」，即「康熙甲子八月」。因此老贊禮在 孤吟 中說：

當年真是戲，今日戲如真。兩度旁觀者，天留冷眼人。¹⁸⁰

孔氏在此自評曰：「非冷眼人不知朝堂是戲，不知戲場是真。」¹⁸¹當年之興亡，宛若一場戲；如今之演劇，卻猶似當年。這怎能不使「兩度旁觀」的「冷眼人」倍覺傷感？此所以孔氏特設副末老贊禮一角為其化身，作為一個貫穿全劇的超越性角色來直陳作者的感慨與意圖。而在老贊禮的穿梭串場過程中，時間更從現在回到過去，又從過去朝向現在，並在戲劇的藝術情境中呈現了永恆的現在，展現了上文所謂「史傳式」的「三重時間結構」特徵。

梁啟超(1873-1929)曾評云：

《桃花扇》之老贊禮，雲亭自謂也，處處點綴入場，寄無限感慨，卷首之試一齣 先聲，卷中之加二十一齣 孤吟，卷末之續四十齣 餘韻，皆以老贊禮作正腳色，蓋此諸齣者，全書之脈絡也。¹⁸²

梁氏這一評述深刻地顯示了《桃花扇》的創作特色，同時也頗為吻合作者在作品中所顯現的主觀意圖。南朝史事本身雖吻合作者內心積鬱的興亡之感，而作為全

¹⁷⁸ 孔尚任著，遲崇起校：先聲，《桃花扇》，頁1-2。

¹⁷⁹ 同前註，頁2-3「孔氏自評」。

¹⁸⁰ 孔尚任著，遲崇起校：孤吟，《桃花扇》，頁106

¹⁸¹ 同前註，頁106「孔氏自評」。

¹⁸² 梁啟超：《桃花扇叢話》，收入陳多、葉長海注：《中國歷代劇論選注》（長沙：湖南文藝出版社，1987年），頁395。

書重要關目的「香姬面血濺扇，楊龍友以畫筆點染」，則是出於作者的刻意點染，其意蘊可由第一齣【解三醒】曲文原作及所附眉批中作者之自述點明。【解三醒】曲云：

暗紅塵霎時雪亮，熱春光一陣冰涼，清白人會算糊塗帳。這笑罵風流跌宕，一聲拍板溫而厲，三下漁陽慨以慷！重來訪，但是桃花誤處，問俺漁郎。¹⁸³

本曲批語云：「此《桃花扇》大旨也。細心領略，莫負漁郎指引之意。」¹⁸⁴此一曲【解三醒】實乃貫穿整部《桃花扇》的一條潛在的精神脈絡，目的在暗示與強調迷津即歸隱桃源。所謂「暗紅塵霎時雪亮，熱春光一陣冰涼」，是作者站在「旁觀者」的立場上，對歷史與人生變幻莫測過程的一種宏觀透視與經驗總結，同時又是他佈設關目、轉換排場的理念依據，其中積澱著一種濃厚的歷史與人生的省思。

綜觀孔氏一生經歷，始終在「出」與「入」的矛盾中掙扎，滿腹官場失意與世態炎涼的感慨，徘徊於去留之間。這種心態流露於創作中，遂成為《桃花扇》劇中「冷眼看世間」、「掩袂謝紅塵」的雙重主題。前者以揭露權奸亡國的經過，達到「警世易俗，贊聖道而輔王化」與「懲創人心」的諷喻效應¹⁸⁵；而後者則以侯、李雙雙入道的形式來抒發人生本幻的時代感傷。誠如孔尚任在「凡例」中所說，全戲「有始有卒，氣足神完，且脫去離合悲歡之熟徑」¹⁸⁶，其凝聚點正是落在此劇結局之上。所謂「不因重作興亡夢，兒女濃情何處消」¹⁸⁷，侯方域與李香君的結合從一開始就與國家的命運（即所謂「南朝氣數」）密切相關，埋葬侯、李愛情的惡勢力就是傾覆南明王朝的惡勢力。在歷經悲離，最終團圓之際，侯、李所面對的卻是一個破碎的國家。「入道」齣中，侯、李二人歷盡磨難，矢志不二，一朝相見，正待互訴衷情，卻不料被張道士一聲喝責：

兩個癡蟲，你看國在哪？，家在哪？，君在哪？，父在哪？，偏是這點花月情根，割他不斷麼？¹⁸⁸

而作為兒女之情與興亡之感縮合物的桃花扇，亦被張道士當場撕裂：「桃花扇扯

¹⁸³ 孔尚任著，遲崇起校：聽稗，《桃花扇》，頁8-9。

¹⁸⁴ 同前註，頁9「孔氏自評」。

¹⁸⁵ 孔尚任著，遲崇起校：小引，《桃花扇》，頁1。

¹⁸⁶ 孔尚任著，遲崇起校：凡例，《桃花扇》，頁3。

¹⁸⁷ 孔尚任著，遲崇起校：入道，《桃花扇》，頁211。

¹⁸⁸ 同前註，頁210。

碎一條條，再不許癡蟲兒自吐柔絲縛萬遭」¹⁸⁹。張道士的一番話，說得侯、李二人「冷汗淋漓，如夢忽醒」，處身如此殘破江山，他們何能再找到一塊乾淨安逸的樂土從此幸福無憂地相守？既然扇破人離，而今而後他們倆亦不得不毅然「芟除情苗，割斷愛胞」，兒女風雲情散，雙雙「修真入道」而去。孔氏此處批語說得明白：

離合之情，興亡之感，融洽一處。細細歸結，最散最整，最幻最實，最曲迂，最直截。此靈山一會，是人天大道場。¹⁹⁰

侯、李二人的憾恨結局，開示了「大道才知是，濃情悔認真」、「回頭皆幻影，對面是何人」¹⁹¹的悟境。表面觀之，似是對情與愛之割捨，然而細思作者批語：「悟道語非悟道也，亡國之恨也」¹⁹²，乃知此語非真悟道，正因「亡國之恨」無可解，始勉強作「悟道」語，故乃餘音蕩漾，意蘊無盡。侯、李之出家，於史無據，純屬作者的藝術虛構。孔尚任之意，似乎無論是根據史實描寫侯方域在清初屈節應試，高中副榜；李香君「依卞玉京以終」，與侯未再重逢，還是屈從傳統，編造侯、李洞房花燭，團圓喜慶，都無法表達他內心中無比深沈的破滅感。這種深沈的破滅感，不僅僅指明朝的覆亡，因為他並沒有像故明遺老們那麼濃烈的亡國哀痛。孔氏所強調的是經歷國破家亡、功名心絕、花月情斷之後，惟有在棲霞山這個既可讀書吟詩、漁樵度日，又可繼續抒發亡國之恨的世外桃源？方能找到自己的歸宿。可以說，全劇寫的就是劇中人物尋找桃花源的艱難歷程。隱居之地是棲霞山，入道、結社或漁樵，自來自去，避秦火，躲戰亂，哀江南，悼南明，是他們隱居的主要內容與形式。這就是作者給劇中人物安排的出路。故劇末尾評中，孔氏畫龍點睛自批曰：「譜《桃花扇》之筆，即記桃花源之筆也。」¹⁹³桃花扇底送走了南朝，心血所染的桃花扇本身也被撕碎，但卻因此而發現了迷津，進入了一個世外桃源。

誠如梁廷柅（1796-1861）《曲話》所云：「《桃花扇》以 餘韻 折作結，曲終人杳，江上峰青，留有餘不盡之意於煙波縹渺間，脫盡團圓俗套。」¹⁹⁴在 餘韻

¹⁸⁹ 同前註，頁211。

¹⁹⁰ 同前註，頁211「孔氏自評」。

¹⁹¹ 同前註，頁211。

¹⁹² 同前註，頁210「孔氏自評」。

¹⁹³ 孔尚任著，遲崇起校：《餘韻》，《桃花扇》，頁220「孔氏自評」。

¹⁹⁴ 〔清〕梁廷柅：《曲話》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁271。

一齣中，已經作了漁翁的柳敬亭與作了樵夫的蘇崑生，相會於山間水涯，有一段沈痛的「漁樵對話」，極富象徵意味。其中蘇崑生告訴柳敬亭，他隱居三年後，前些時日賣柴來到南京，未料進得城來，只見故都遺跡已今非昔比，滿目淒涼。往日繁華的金陵，經歷了國破家亡的滄桑鉅變，已是城毀人非，熱鬧的秦淮風月已不再，成了令人不忍卒睹的傷心地。於是他傷心地一路憑弔，一路悲嘆，編成了一套【哀江南】北曲。這套【哀江南】從第一支【北新水令】曲至第六支【太平令】曲敘寫的是經過清兵洗劫一空後的南京，無論是弔孝陵、訪皇城，還是問秦淮、憑長橋與過舊院，這些憑弔故都的曲子，都是一支支黯然銷魂的傷景悲物之歌。而耐人尋味的是，作者所選擇說唱這番南京淒涼景象的蘇崑生，在此時亦如殘破的南京已是風華不再，進入風燭殘年，故國之衰亡凋零，連帶地也帶走了人的青春、富裕與權柄，甚至於寶貴的生命。也可以說，這種殘破荒敗的圖像與末代景觀，傳達了一種不堪回首的絕望與哀傷，對於明朝遺老有關故國風華的美好記憶是一種殘酷的煎熬與撕裂。然而在易代世變的無情動盪中，故國風華已是一去不復返的昨日黃花，這種屬於故都的「毀滅意象」，雖然刺心，其實反成了一种迫使人面對真實情感的催化劑。由於時間具有不可逆的性質，唯一可以暫時對抗或超越時間之不可逆性質的，便只有殘留自過去時空的「人物斷片」——也就是被放逐或歸隱的遺民。然而殊堪玩味的是，劇中作者藉以觸發「回歸」之機緣的殘餘人物——柳敬亭與蘇崑生，都是明末在說書與曲藝上卓然成家的民間藝人，此刻他們在經歷世變後因為因緣際會、萍逢偶聚的機緣，才在亂離漂泊的歲月中被揀擇，以其藝術造詣成為作者的代言人。事實上，在經過戰火的洗禮以及歲月的消磨之後，所有可以追憶與訴說的種種，既是一部失落的沈澱的歷史，也是一部尋而復得的歷史，在劇中這些都一一被重新翻閱與回味，於是個人的記憶匯聚凝煉出同時代某些人物所共有的「集體記憶」。

結語

顧炎武在《日知錄》中曾有「亡國」、「亡天下」之辨¹⁹⁵，他口中所謂「亡

¹⁹⁵ 顧炎武《日知錄·正始》云：「有亡國，有亡天下。亡國與亡天下悉辨？曰：易姓改號，謂之亡國；仁義充塞，而至於率獸食人，人將相食，謂之亡天下。是故知保天下，然後知保其國。保國者，其君其臣，肉食者謀之；保天下者，匹夫之賤與有責焉耳矣。」〔清〕顧炎武著，黃汝成集釋：《日知錄集釋》（臺北：臺灣中華書局，1966年《四部備要》本），第2冊，卷13 正始，頁5a-b。

國」，指的是一姓朝代的更迭；而所謂「亡天下」，則指的是華夏道統的淪亡。而明清易代，依當時身處易代之際的士人的感受，顯然不是單純「亡國」的改朝換代，而是有著「亡天下」性質的天下易主。正緣於此，有清一代的漢族士夫百姓，對待清廷始終抱著一種既不能接受、又無法排拒的痛苦而矛盾的政治態度。正是這種刻骨銘心的痛苦情緒，與難以解脫的矛盾心理，醞釀出清初劇作家對易代末世的感傷情懷與悲劇意識。在此種感傷情懷與悲劇意識的激盪下，他們的劇作中所呈現出來的情感內蘊，主要是一種基於前代「歷史記憶」所引生的一種與現實經驗不相協調的生活意識，即所謂的「前朝意識」。這種意識使當事之人始終生活在價值的矛盾與衝突之中，而在一些劇作家的創作中，此種「前朝意識」實同時伴隨著某種程度的「遺民情結」。也正因為如此，劇作家在其創作作品時，亦常有時試圖對其自我身份，作出某種理解或認定，並希冀獲得他人同樣的認定，或給予同情。

我們可以說，明亡，是清初劇作家作品情感基調的決定因素。他們所有哀傷悲憐的情感，由於有了「明朝覆亡」這一巨大的歷史事件作為前提，而具有豐富複雜的深度與內容。這種情感內容，無疑成了文學表達的最佳素材，前文所說的「國家不幸詩家幸，賦到滄桑句便工」，即是此意。而在當時不同的文學形式表現中，作為戲曲形式的傳奇與雜劇，依以上所分析，實在以「歷史事件」或「歷史記憶」為題材的劇類曾有著多樣的發展。這些發展，大體上可歸納為四種類型，這四種類型雖然照傳統的詩學語言來說，皆是所謂「有所寄託」之作，但它們寄託的情感、志意既有意義或深度上的不同，它們表現的形式特殊，亦是迥乎異趣，故在藝術表現上亦有必要加以區分。

四類中的第一類，是單純的「託意」，如李玉的《千忠錄》係以歷史事件暗寓故明亡國的悲情與清人的血腥暴行，而王夫之的《龍舟會》則藉歷史傳奇隱喻民族大義，其中所彰顯的不僅是所謂忠臣、孝女「忠貞堅毅」的普遍性價值觀，而且也寄託著作者個人深沈的前朝記憶與遺民情結。在這類劇作中，作者與其劇作的「投射」關係，乃是由作者的道德價值觀而非個人情感歷程所主導。

第二種類型則是以吳偉業作為代表，在他《秣陵春》等三部劇作中，作者透過更為曲折的「記憶編織」手法將其多面相的「多層次自我」進行了一番「自我合理化」。而弔詭的是，此種「記憶性敘事」的創作，其實也是一種作者自我記憶消解或自我遺忘的歷程；對吳偉業而言，乃是其個人之「遺民情結」的最佳詮釋與解脫之道。

至於第三類的丁耀亢，由於未曾領受過明帝恩寵，因此其劇作已顯示出一種企圖將世變中的時代感受與「個人抉擇」加以區分的傾向。丁耀亢在作劇時採取了一種近乎「客觀化」的觀察立場，他在劇作中將所謂遺民處境「事件化」，成為一可以「進入」，卻又可以「抽離」的敘事情境。而其自我記憶的敘寫，更顯示出一種「意識雙重化」的傾向，也就是在懷舊／附新、堅持／轉變，或出世／入世之間，呈現出一種「開放的」、「轉變的」歷程，亦即從迷惘痛苦，經過懷舊掙扎，而後承認現實，進而表忠輸誠的轉變過程。其目的是為了以一種時時分割，卻又統合為一的完整敘述，將讀者的想像帶回作者一生所經歷的時空情境中，看到不同時、地而有所不同的那個「他」。

第四類則是類如孔尚任的《桃花扇》，該劇是以南明興亡歷史的敘事建構，來舖敘其個人的歷史想像，與社會中反映的集體共同記憶，呈現出記憶、歷史想像與藝術創作間的關聯。面臨故明的「結束」與清朝的「開始」，孔氏區分了「歷史世變的無奈」與「價值的堅持」，並透過「三重時間結構」——即「過去邁向現在」，「現在朝向過去」，以及「永恆的現在」——的展現，以其劇作凝聚出一當下的而且是永恆的歷史記憶。而劇中所展示的南明興亡歷史與孔氏的現實感受，更融合了「過去」視界與「現在」視界，在回溯與前瞻中展示出一種具有普遍性意義之「文化記憶」的形塑歷程。

誠如詹明信 (Fredric Jameson) 在《政治無意識》(*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*) 一書中所指出的：「有兩種不同的、相互對抗的敘事力求再現歷史：一種是線性的，另一種是交迭的；一種強調歷時性，另一種則是把歷時性與共時性納入一個整體。」¹⁹⁶ 以上所論及之劇作如果說是一種融合了劇作家「公」、「私」記憶的歷史敘事，毋寧說更是一種「歷時」與「共時」相交迭的敘事——即劇作家不但敘述歷史，而且還面對更迭的歷史世變與動盪的社會變遷，將自我對過往歷史與當代現實的記憶與省思全部融入戲劇展演中；而伴隨著敘事策略的運用與作家「自我」的轉變與建構，某種「敘事的政治」亦寓於其中。要之，這些清初劇作家們關於易代世變、失國惆悵的生命感慨，透過劇作中所呈顯的公義與私情的複雜表現，讓人領悟到他們實際上有一種對於個人生命歷程與家國歷史興亡的深刻省思，並在部分的表現上呈顯出一種不同於以往士人

¹⁹⁶ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981), p. 95.

所理解的「視界」。他們這些表現，不僅具有「意義」層面上的價值，也是一種極重要的「藝術表現」上的特殊成就，需要我們以新的研究取徑加以分析與確認。

記憶與敘事：

清初劇作家之前朝意識與其易代感懷之戲劇轉化

王瓊玲

顧炎武在《日知錄》中曾有「亡國」、「亡天下」之辨，所謂「亡國」，指一姓朝代的更迭；所謂「亡天下」，則指華夏道統的淪亡。明清易代，依當時身處易代之際的士人的感受，顯然不是單純「亡國」的改朝換代，而是有著「亡天下」性質的天下易主。明清的鼎革世變，對於當時的士夫有著深重的影響，這段特殊時期的文學創作，涉及「歷史書寫」、「記憶」與「作家自我敘寫」的關聯，本文之撰寫，即以「記憶」與「敘事」之種種關聯為考量，針對清初劇作中的「前朝意識」與「易代感懷」之戲劇轉化問題進行探討。其中重要議題如下：清初遺民如李玉（1591?-1671?）、王夫之（1619-1692）等，如何藉由歷史記憶或想像，在其劇作中寄寓故國之思與民族意識，並鑄鑄出某種普遍的價值觀？如果「書寫」是一種「自我遺忘」，是一種記憶的「外延」，與記憶的內在化背道而馳，清初劇作家如吳偉業（1609-1671）在經歷了自我的幻滅後，如何透過戲劇的敘事策略來展現其「記憶重塑」的歷程，以尋求自我定位？面對故明之「結束」與清朝之「開始」，這些劇作家係如何透過其作品中「多重時間結構」的展現，整體地、內在地重組自己生命中的經驗，賦予自我一種「延續」的生命意識與價值？劇作家如丁耀亢（1599-1669）之輩，如何透過記憶性敘事中的「意識雙重化」來表述「故國之思」與「忠君之忱」的「公」、「私」分際？而稍晚的孔尚任（1648-1718），則又是如何以戲劇來鋪敘其個人記憶，呈現出記憶、歷史想像與永恆「視界」（horizon）之關聯，並展示出一種「集體記憶」／「文化記憶」的形塑歷程？

關鍵詞：明清 傳奇 遺民 記憶 敘事 世變

Memory and Narrative: Early Qing Dramatists' Lament for the Late Ming and Sentiments of Dynastic Changeover

WANG Ayling

Associate Research Fellow

Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica

The fall of the Ming was not only a national crisis; it also seemed to contemporaries to mark the dissolution of the Chinese world. The Chinese always experienced complex feelings of being able neither to accept nor reject the Qing, and these contradictory impulses produced the painful and tragic consciousness that was expressed in early Qing drama. This paper takes memory and narrative as points of convergence to explore how these writers employed drama as an intimate vehicle for retaining public and private memories, expressing their lament for the late Ming and their sentiments about dynastic changeover. To explicate the interaction of “memory,” “historical writing” and “self-narration,” it focuses on the plays by Li Yu (1591?-1671?), Wang Fuzhi (1619-1692), Wu Weiye (1609-1671), Ding Yaokang (1599-1669) and Kong Shangren (1648-1718). The issues addressed are: How Li Yu and Wang Fuzhi communicated their national consciousness and mourning for the Ming in drama; how, if writing is a way of “self-forgetting” or “self-extension,” the “twice-serving official” Wu Weiye dramatized his “self-justification” through the processes of “remembering,” “forgetting” and “memory rebuilding”; how Ding Yaokang shifted from his lament for the Ming to loyalty to the Qing through the conflict of “double-consciousness” in private and public arenas; and how Kong Shangren reconstructed his life experiences by “memorial narrative” with a triple structure—from the past to the present, from the present to the past, and the eternal present—to demonstrate the formation of cultural and collective memories of the times.

Keywords: drama *chuanqi* Ming loyalists memory narrative
Ming-Qing dynastic changeover