

私情化公： 清代劇作家之自我敘寫與其戲劇展演

王 璦 玲*

摘 要

中國戲曲發展至明清，部分劇作家開始有意識地運用劇作「代言」的特性，透過劇中人物形象作一種戲劇化的自我表曝，將個人的隱衷與私情之表達，訴諸舞台上人物自己／人物與人物／人物與觀眾之間某種公開的溝通（public communication），同時企盼藉由與社會規範、文化價值的此種溝通過程，為自己覓得一種歷史定位。事實上，此類明清的自敘體劇作，就劇作家的創作意圖而言，無論是作者在劇中自抒胸臆、自我對話，還是以記憶為敘事之驅策為自己立傳，或是在「私情」與「公義」的交互激盪中以撰劇寄託「自我辨明」與「自我導正」的深意，抑或企圖展現一己追求人生信念之心靈轉化歷程中「自我延續」與「自我別異化」的軌跡，由於劇作家之撰寫意圖不同，已成就了文學意義功能不同的藝術造境，展現出明清劇作家在「私情」的表達上超邁前人的特殊轉折與獨到構思。

為求能充分理解上述明清劇作家在其劇作中表達「私情」所展現的審美特質，筆者針對以下一系列注意之焦點，作出必要之分析。這些課題即是：相較於詩文小說，戲曲之文類特質對於「私情」表達的特殊之處何在？明清劇作家如廖燕等人如何透過「以我告我」的歷程展現「自我對話」與「自我展演」之藝術構思？徐曦等人如何運用「以劇寫心」之手法，將個人所潛藏之靜態的「心理意識」外化呈顯為一種動態的「戲劇化公開」？自傳體敘寫

關鍵詞：明清、戲曲、私情、自我、自傳、傳記

* 中央研究院中國文哲研究所副研究員。

中作者如何透過敘事驅策 (narrative imperative)，將個人的記憶藉由敘事結構有序地表達出來，而其「世情化」、「日常生活化」、「細節化」的寫實手法，具有何種新意？清初遺民劇作家如吳偉業如何透過「以劇自敘」，表顯自身在「公」與「私」的糾葛中所作的一番「自我辯解」與「自我導正」？而另一種遺民劇作家如丁耀亢又如何運用「寫照寓言」的手法中完成其「自我延續」與「自我別異化」(differentiation of self) 的提昇？凡此皆有其值得注意之重要性。

至於本文所謂的「私情化公」，是指就表現形式言，劇作家運用戲劇的「代言」特性，將屬於個人之心靈與生命歷程置於敘事框架中作一種戲劇性的公開「展演」。其中作者在我／人、主／客、個體／群體、內／外、靜／動、隱／顯、入／出的手法變幻之間，所隱含之依違、遊離於「私領域」與「公領域」的心態表現，展現出此一時期戲劇中之「自我敘寫」不同於傳統的自傳體作品之處。一方面，戲劇作為現場演出，模糊了現實與作者敘事詮釋的疆界。戲劇透過演員與視覺效應來敷演故事之立即的展演方式，不僅讓作者自述跨越了平面的、單向的文字限制在劇場中與觀眾展開了立體的、雙向的溝通，而且可使一般自傳體作者在自我形塑過程中所展現的自述「姿態」，得以淡化，泯除了敘事中言者與聽者間「你／我」的距離，讓觀眾不覺得是專有一人在權威性地向他述說與解釋；而彷彿只是將傳主之過往生命經驗與人生歷程客觀地公開呈現於觀眾眼前，其中的曲折全由觀眾自己去領受。而在另一方面，作者所預設的回應，除了來自案頭的讀者，還有可能來自舞臺前觀眾的立即反應。故在敘寫過程中，作者也有時是有意識地希望以戲劇的感染力消弭與觀眾之間「你／我」的對立。換言之，透過戲劇展演的方式，某種介於作者、人物與觀眾相互間的溝通——即關於誰在說，誰在聽，以及聽者可能有之反應的討論機制——因此可以流暢地展開運作。正緣於此，在「自敘」體劇作中作者所表達之「私情」內涵，除了呈顯出心理層面的深化外，亦透露出此一作為在社會與文化意涵上正有著擴大化的傾向。

一、戲劇中主客體的對立與作者主體性位居於劇作中之地位

欲探討戲劇中劇作家的自我敘寫與其藝術展演之關係，首先必須釐清的是戲劇作為一項人類的藝術表現，在其創作過程中，劇作家之主體與客體對象間之關係。一般而論，在戲劇創作的歷程中，從劇作家個人的主觀想像到公開的戲劇呈現，乃是一種將人的精神活動「詮釋化」的過程，而且此中橫亙著一個活生生的，有情感意志的、富有審美創作個性的人——創作主體。主體是中介，這是一面主觀的「鏡子」，一切外界事物、人生，都經過這主觀鏡頭的過濾，而將其轉化為一種表述。誠如美國劇作家阿瑟·密勒（Arthur Miller）所說的：「任何一種戲劇形式都是一種手段，旨在把主觀感受通過公開表達的手段轉變為那些人們可以理解的事物。」¹ 戲劇中所呈現的，往往是劇作家企圖將所謂「人類可以有的生活體驗」進行某種意義詮釋與藝術思惟的成果。在此思惟中，它超越了日常生活的現實，將組成戲劇形式的分子「結構化」，成為獨特的情境發展。可以說，當生活與人生一旦進入戲劇作家創作思惟的領域，就經歷著一場被創作主體「心靈化」的過程。這種心靈化的過程，既有著作家自身確立的人生立場，亦有因他所作的世界圖象之詮釋而呈顯的，可以被他人參與理解的存在物的象徵。²

劇作家以自己的心靈主體、審美情感去體驗人所可能經驗的生活，而在戲劇的創作過程中，劇作家的審美創造主體與所要描寫的客體生活之間形成交流。這種交流，猶如對話關係貫穿整個創作過程。黑格爾在《美學》一書裡極為重視創作主體的「本體」意義，強調藝術訴之於心靈。他指出，一方面，「在藝術裡，這些感情的形狀與聲音之所以呈現出來，並不只是因為它們本身或是它們直接現於感官的那種模樣、形狀，而是為著要用那種模樣去滿足更高的心靈的旨趣。因為它們有力量從人的心靈深處喚起反映與迴響。」³ 同時，

1 〔美〕阿瑟·密勒，戲劇集 引言，《阿瑟·密勒論戲劇》（北京：文化藝術出版社，1988），頁126。

2 關於戲劇藝術呈現中劇作家本身之「主體性」與劇中人物之「個性」的相關問題，參見拙著，明清傳奇藝術呈現中之「主體性」與「個性」，收入華璋、王瓊玲主編，《明清戲曲國際會議論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1998），上冊，頁71-138。

3 〔德〕黑格爾著，朱光潛譯，《美學》（北京：商務印書館，1994），第1卷，頁49。

他指出：「作為主體，藝術家須使自己與對象完全融合在一起，根據他的心情和想像的內在生命去造成藝術的體現。」⁴ 只有通過心靈並且由心靈的創造活動產生出來，藝術作品才成其為藝術作品。⁵ 藝術，是藝術家從自己的主體出發，經過「心靈化」，即以主體的審美理想、審美感知對對象重新改鑄的結晶。「在藝術裡，感性的東西是經過心靈化了，而心靈的東西又借感性化而顯現出來。」⁶ 戲劇文學創作過程中，心靈的現實化與現實的心靈化，即劇作家審美「主體的對象化」與「對象的主體化」，一直在交錯進行。客體對象為心靈主體的創造提供最初的感性觀照材料，心靈主體則賦予客體對象以審美特性。客體對象附著心靈主體的活動而變形，凝固在藝術品中，而心靈主體則憑藉著客體對象而自由活動，將心靈生活的軌跡納入藝術品中，提高其審美品格，賦予其藝術特性：「藝術作品比起任何未經心靈滲透的自然產品更高一層。」⁷ 黑格爾曾指出：藝術的目的，是「通過心靈的活動，把自在自為的理性的東西從內在在世界揭發出來，使它得到真實的外在形象」；「通過滲透到作品主體而且灌注生氣於作品文體的情感，藝術家才能使他的材料及其形狀的構成體現他的『自我』，體現他作為主體的內在特性。」⁸ 黑格爾對於劇作家心靈主體的關注，使我們了解到「生活中的存在」、「構思中的存在」轉化為「藝術的存在」的條件。

我們在此之所以格外強調創造主體的心靈體驗，不僅是因為審美創造本身包含心靈體驗經歷，而是由於在「戲劇」的特殊形式之中，戲劇創造了完整的、「可以活動的」人物，由具有特殊氣息的人在舞臺上扮演，這使得所謂劇中人物的「真實性」，在創造者與被創造者之間，產生了一種存在於「形塑」過程中，複雜的「互動」關係。這種「互動」，雖亦可定義為常見的「審美移情」中的一型，然而在創作主體與客體的交流過程中，藝術家主觀情感的傾注，如何在戲劇形式的構造中，將原本屬於「作者」與「世界」的對話，轉變成為劇中人物彼此間「意識」與「抉擇」的互動，這必是一件極為複雜的「對

4 同註 3，頁 369。

5 同註 3，頁 36-37。

6 同註 3，頁 49。

7 同註 3，頁 37。

8 同註 3，頁 359。

象化」的過程。在此一移情過程中，藝術家實際上被迫將他所企圖形塑的人物「客觀化」，當他深潛於這種「客觀化」的人物構思時，藝術家的獨立審美精神主體便似乎不單獨存在了，他幻化到了對象客體中去。這就是說，劇作家不是憑空創造出筆下的「第一自我」的，而是憑藉「第一自我」的心靈與肉體去體驗「第二自我」，從「第一自我」的心靈架構中誕生出「第二自我」的具象。他必須首先通過體察自我去體察他人，先要有了體察「第一自我」的心靈才能去模擬、體驗「第二自我」的心靈。作家必須具備內省能力。因為我們人類的心靈活動是不公開的、隱密的。人之「私情」隱曲微妙的變化只在我們個人的「自我表現」中才公開展露出來，而亦只有體驗自我才能獲得想像他人心靈的經驗的能力。換言之，在對筆下人物的審美再體驗與創造過程中，創造者與被體驗、表現者獲得心靈契合，戲劇人物同時也被劇作家的主體「主觀化」了。藝術家的審美心理在劇中人心靈上留下了鮮明的印痕。

正因為在戲劇的人物形塑中，「主體的對象化」與「對象的主體化」，牽涉到必要將「第二自我」與「第一自我」作比較大幅度的割裂，以造成角色在舞臺演出時，具有真實的「能動性」，因而在演員的扮演過程中，以及在觀眾的觀賞效果上，都能達到各方預期的「真實性」，因此在藝術普遍要求的主客體統一一上，戲劇的創作有著主體呈現上「分而不分」的高度困難。黑格爾在說明藝術家的獨創性與作品主客體客觀的統一性時，曾說：

獨創性是和真正的客觀性相統一的，它把藝術表現裡的主體和對象兩方面融合在一起，使得這兩方面不再互相外在和對立。從一方面看，這種獨創性揭示出藝術家最親切的內心生活；從另一方面看，它所給的卻又只是對象的性質，因而獨創性的特徵顯得只是對象本身的特徵，我們可以說獨創性是從對象的特徵來的，而對象的特徵又是從創造者的主體性來的。⁹

黑格爾在這裡強調客觀的統一性，一方面是為「美」定義一屬於形上義的根源，另一方面亦是為主客體的融合確立一可以企及的境界。而他所標識的「獨創性」，則更為創作主體的主體發展提示一個明確的發展方向。從他這個說法，我們可以知道，作家在創作作品時，他同時即是在創造他的存在宇宙，他以他

9 同註3，頁373。

的主體性出發，創造了他所表現的對象的特徵，卻又回過頭來，即以這些特徵展現了自我的特徵；作者必須具有這樣的精神高度，才能支撐起一部具有真正「真實性」的作品。

大體而言，在「自敘體」的特殊劇類中，由於創作主體的主體被當作描繪的對象，於是除了創作主體，作者又具有被表現主體的另一身份。因此，在上述一般創作主體與表現事物的關係之外，我們要探討的是，作為被表現之主體的內涵問題。當然在此內涵意義上，由於被表現的主體，同時又是創作主體，就人格意義上言，此兩個主體是合一的；故對創作主體的功能地位來說，被表現之主體的主體性，是內在於這個創作者之中，因此他其實並不是一個被描繪的客觀事物，而只是把他當成一個客觀事物來描繪。也因此對於創作主體而言，被表現主體的「主體性」，其實是一項有待探索的神秘對象，它具有著其他被描繪事物所不具有的內容深度。這種直接把作者的主體性作為創作表現的真正對象，與黑格爾在《美學》一書中所強調「作為主體，藝術家須與對象完全融合在一起」的意義，有著「普遍義」與「特殊義」的區隔。也就是說，黑格爾所謂「藝術家與對象完全融合」雖亦是劇作家「審美主體的對象化」，與「對象的主體化」的一種交錯進行，但是客體對象的真正審美性係根植於創作主體精神的最大容量；並非創作主體基於生活經驗所塑造出來的個體形式。因此，黑格爾所謂主、客體的融合，其最高境界，應是一種世界精神的歷史展現。這使得黑格爾所描繪的，不僅是一種創作過程中常有的，甚而至於必有的現象，抑且是有著其更深一層的哲學企圖。但我們觀察戲劇中劇作家之自我敘寫時，我們發現了劇作家其實是企圖將其自我的主體性「客觀化」成為一種劇作家企圖將其表達的現象。因此，儘管被表達的對象與表達者，在人格上為一致，但是劇作家有意地將創作主體貶抑為單純的敘述者，而讓劇中人的主體地位以及在其眼中的主、客體關係，成為作者與觀眾唯一眼見的世界。這一種創作主體將其人格世界「客體化」成為劇中想像世界的唯一締建者的手法，在古今中外類似的「自我敘寫」的敘事文體中，常有其共通的特質。在中國戲曲中，我們若仔細觀察，亦可發現此一脈絡發展的蹤跡。若以劇論家本身的用語來說，此即是他們所謂「以填詞當立傳」¹⁰一語所指陳之一種新的敘事形態之

10 近人吳梅對瞿韻《鶴歸來》傳奇頗為不滿，自立新意，另作《風洞山》傳奇，在卷首 風洞山傳奇 中批評瞿韻說：「然此君宗旨，以填詞當立傳，昭示子孫，故通本家事咸備，反不足以

建構。

正因為作者自敘的劇作中，創作主體與客體的問題，不僅是指作者與作品之間的問題，而是作者與他所面對的世界的問題，作品已經變成了一種「客觀自我」的敘寫。所以真正主導的，反而不是作者，與他怎麼去看待其作品的問題，因為他已經把作品客觀化了。在此意義言，作者只是一個作品的「作者」，作者必須時時面對另一個他企圖加以描寫的自我。所以我們在此討論這類作品的主、客體的關係，其實注意的是作者從創作意識開始，經過整個創作的進行，到作品的完成，整個歷程中他對自我的觀察，以及他與自我的對話。在整個寫作的過程中，他實際上是不斷地使自己離開作品，成為此一被敘寫對象的觀察者。而他始終也會面對一個無法鬆懈的精神狀態，即是他不得不面對著自己與世界的關係，因為只有在自己與世界的這種主、客體對立的壓力下，才會產生他需要宣洩自己的渴望，因而驅動自己將自己與世界的關係外化成為客觀呈現的唯一世界。也就是說，正因這個世界是他所面對的，是他生存的環境，在其中作者與此環境互動，使他感覺到自己的存在，甚或是自己的孤獨。或者亦可能他對於價值的存在，感覺到「虛幻」的威脅，因而企圖尋求一個真正的自我定位。舉凡這些，都緣於這個特殊的作者與他自身世界的主、客體對立。而最後作者所尋求作為一個傾訴對象的，也是這個世界。也就是說，任何一個「自敘性」的作品，除非他有意欺騙，或是藉此嘲諷讀者，否則他的目的，絕大多數是為了尋求被瞭解，被這個世界瞭解。所以在此情況下，這個創作主體，與其他創作主體的主體地位有所不同，亦即在作品中作者所呈現的「主體性」不一樣。因為他不只是成為一個創作主體，他同時也成為自己描述的對象，在這裡創作主體與描述對象合一；而與作者對立的，則是這個世界。這就是在自敘性作品中作者「主體性」需要說明的一種特殊地位。

襯忠宣之忠盡。余所尤不喜者，其開場結尾處，以自己登場，以賜諡結穴，我不知何所用心而為此狡獪技倆也！適成為俗籟而已。」吳梅此評蓋是專就劇作的審美效果立論，故覺瞿氏之作，謂「不知何所用心」。然我們倘使深究作者內心的一種主觀需求，並從藝術發展皆必然尋求更大的變異性來看此事，則必不致全以「俗籟」視之。參見阿英，《晚清文學叢鈔 傳奇雜劇卷》（北京：中華書局，1962），頁46。

二、明清劇作中自我敘寫形態之出現及其意義

當我們說，劇作是藝術家憑藉客體對象表現主體精神的時候，戲劇批評除了要探討虛構的戲劇人物的深層心理的微妙意圖，還要揣摩作品中蘊涵的劇作家個人的心理情緒，探索、尋證劇作家個人的情感經歷在戲劇中的印記。此處牽涉的是劇作家個人的情感經歷與戲劇、戲劇人物的對應關係問題，亦即所謂藝術家在創作中的「自我投射」現象。創作除了技巧的運用，更是一種藝術審美心理活動。客體對象被納入創作意圖，就進入了藝術家的審美心理模式，藝術家按照自己審美感知結構改鑄客體。藝術家具備特殊的「同化」作用，善於將感情主動「外化」。但由於戲劇本質上具有「活動組構」的特性，戲劇在它完成於舞臺演出的時候，它所呈現的是一個不同生命層次與生命展現相互搭配的「世界」，所以客體雖在被反映過程中，發生傾向於主體的心理變異，然而客體對象的存在樣態，卻是以「互動」的動元被賦予意義，它並不即成為作者直接的「心理投射」。

正因為藝術家將自己個人生活中被壓抑的情欲、意念、願望表現在其劇作時，必須經歷一「物態化」的過程，所以在作品中藉助戲劇人物具象化的展現與互動，必須結構一種完整的「世界關係」，而不僅是通過自我觀察、體驗、分析，將他的自我與個人精神生活的感受直接對象化在他所鍾愛的戲劇人物身上。但是如果他是明白地將劇中某一個特定的角色，無論是主要角色，或次要角色，作為他人格與情感的投射，則在這種組構的「世界關係」中，至少有一個人物是完整的代表他的內心世界，作者可以藉這種方式改變他與作品之間的關係。然而此處所特指的這類的「自敘體」作品，並不僅指將作品中的某一人物與作家完全對應起來，或者將作品中人物的生活與作家生活對應起來，在作品人物的生活與作家個人經驗之間互相尋求印證。我們所謂的「自我敘寫」不僅指作家個人生活在作品中留有「自傳性的」印證，更主要的是指作家個人精神生活或人生經歷的「自我敘寫性」。藝術家在作品中表現了自己的心靈生活中所眷戀、所衝突、所經歷的某些深刻感受，這些精神感受當然是由他的個人生命經驗所引起的，因此即使他不必然將個人的生活直接搬到作品中去，他亦可能寫出自己所經驗過的鏗心刻骨的情感歷程與精神生活。

在我們進一步說明本文所謂「自我敘寫」的作品性質之先，我們首當檢視的是這類作品的創作意圖的問題，事實上，也就是這個特殊的創作意圖，會導引整個戲劇創作走向一種特殊的形式。一般而言，劇作成為藝術，創作主體與其劇作之間的關係，其實是不固定的，亦即戲劇的形式並不決定這層關係。而很明顯的，西洋大部分傳統戲劇，其戲劇觀念中，從亞理士多德開始，要求作者超離於這個作品之外。亦即作者是作為一個觀察者、呈現者，而他所要呈現的，則是一個屬於普遍義的人的命運、人的存在真相的問題。要到了比較近代的美學發展趨勢，美學上對於「美」的客觀性發生質疑，即如果「美」的客觀並非客觀，而只是呈現作者的某一種審美感受，它就必然帶有某種作者的色彩。亦即作者雖不是一種以「自我敘寫」的方式去創作的作品，但是作品仍會帶有作者靈魂的影子。從此轉變出發，就開始產生了一些以作品為作者「宣示自我」方式的主張。只是在這裡面，可以區分兩種表現方式：一種是宣達作者所要表達的一種主觀的對於世界、對於人生、對於價值的觀點的作品，但並未運用個人的生活資料，或是以個人的具體人格作為其模仿的對象。也就是說，在「傳記」的意義上，它並非自我敘寫，而在內涵上，則是傳達作者自己的某種理念哲思。另一種則是作品有一部份是作者生活的影子，或是他的一種傳記式的投射。例如作者經歷了時代的動亂、家國的興衰，他所敘寫的戲劇中的某些情節，可以是他個人生活經歷的一種寫照，或是一種經藝術處理後的變相，其中有作者的自我呈現。換言之，相對於作者僅是部分地傳達自己的理念，這類作品作者很清楚地是以他自己的一生作為整個故事的架構。就此意義言，作者以「我的一生」宣達出自己真正的那個「自我」，這就是自傳式的寫作。但也有可能作品表面上寫的是我，而實際上並非真正的我，而是運用一種詭譎的表現手法。表面寫的雖是我，但卻非真正的自我，而是理想的自我，或一種詮釋的自我，或只是一種自我嘲諷。換言之，有時我們傳達自己真正的想法，但並非透過自傳式寫作；有時雖使用傳記方式，但不一定傳達真正的自我。當然，也會有一種聲稱是自傳，而且很清楚地就是寫作者自己，而且作者也企圖表現自己，但表現的仍非其「真實的」面貌。也就是說，作者銳意經營、大費周章地表現的可能是其「真實的自我」，也可能只是表現「他所希望為人認識的自我」。

換言之，作家在此種「自我呈現」(self-representation) 中，以「自我」

作為敘事的重心所在，其實是為了解決某些關於「自我認同」(self-identity)的問題。自我呈現的目標有二：首先，是為了自我了解，是我們用來告訴自己以了解自己是什麼人的「故事」，其理想是將自我呈現與我們可以接受而真正認同的版本加以融合；其次，自我呈現亦是為了公開的散播 (public dissemination)，其目的在於展開成功的社會互動。這兩個目標是密切關連的。事實上，自傳作者不只是為個人生命建構故事，他們是「策略性」地在呈現自我。此種自我呈現，基於要求社會互動與我們尋求和諧的「策略性需求」，實際上是將自我呈現中原來專屬一人的自我，在作者儘可能維持真實的情況下，有意或無意地隨順於自我所投射的社會形象 (social image)，屈從於一個高度虛構與牽強的自我描繪。¹¹ 也就是說，無論採用何種策略，一旦作者決定採用自傳式方式寫作，他的「私人自我」(private self) 勢必將作某種程度的公開呈現 (public presentation)，事實上，自傳體寫作一旦產生，就構成一個「社會情境」(social situation)，¹² 其中進行的是一種「私」領域與「公」領域的溝通行為，所以作者在與自己對話的同時，他也必然會同時考慮到這種對話的「非私話性」。也就是說，假設的觀眾其實是必然存在的第三方的介入者。¹³

從美學分析上看，作者以自己作為劇作中的主角，有時甚而毫不隱晦地使用真名實姓，這種情形是頗為不尋常的。在這類作品中，作者既是劇作中的敘述者，同時也是一個行動者，甚而在某種意義上，他還是一個審美者。作者透過這種詭譎的方式，將自己「傳奇化」，成為整件行為描述的欣賞者，使自己獲得一種理性與審美上的滿足。在這種建構中，作者假設了一種「同情的瞭解」，亦即他希望與這個世界產生對話，希望獲得善意的傾聽，而在與世界對話後，他又站在這個世界的立場來欣賞自己，並在其中獲得滿足。在這中間存

11 Cf. Owen Flanagan, *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1996), pp. 68-69.

12 Cf. Diane Bjorklund, *Interpreting the Self: Two Hundred Years of American Autobiography* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998), pp. 16-42.

13 除此之外，我們在分析過程中還必須釐清，既然只是一種以「自我敘寫」為觀察角度而進行的寫作，所以並不牽涉「劇種」上的問題，而是內容，以及內容與形式關係的問題，它可以跨越傳奇、雜劇之劇種，或詩文與戲劇之文類區隔。

在著不同的身份與角度，並建立了作者所希望的距離與關係。因此這幾個身份具有某種一致性。作者這種自己欣賞自己的方式，在創作過程中可能左右他整個創作的方式，影響他的藝術考量。因為從此立場上言，作者有強烈的欲望想要宣洩自己，因為他感覺到他不被瞭解，或他找不到自己的定位，所以他要說服自己，而說服自己也就是說服世界。這種創作需求是十分強烈的。作者具有此種創作動機，而且真正將它實踐出來，才是我們所要討論的重點所在。例如明清之際的吳偉業（1609-1671），他寫作《秣陵春》傳奇便是出自一種愧疚，他要說服自己，為自己辯解，對自己或世界有所交待。至於說劇作家想藉劇作來呈現一種思想，則往往與此不同，因他需要超越一己的存在狀態，從而表現出自己對於生命存在意義的認知。這種價值標準的假設，不需要自身的實踐。如明代的湯顯祖（1550-1616），他寫作《牡丹亭》為的是藝術的目的，也是為的是思想的目的，但我們不會因為他標舉「情至」的理念，便要求他必須是個一偉大的戀人，因為湯顯祖所傳達的是人所共通的，而非他自己特殊的自我，這中間不涉及個人的情感，或他對自己一生的反省。

以上係從創作中劇作家的內在需求來考量。至於就歷史發展脈絡來看，在中國戲曲進展的時期，到底可以觀察到有哪些戲曲作品具有以上所說的這種特質，而在整個形態上，又有哪些區分？這是我們關切的。我們在這裡提出「形態」問題，是因為儘管「自我敘寫」的創作企圖有其共通點，如上所述，但是在共同之中，仍然有作者創作動機的不同，且這種會影響它形式表現上的差異，因此恰當的分類是必要的。所謂恰當，並非整理外在系統，而是它們本質上的差異，可以以概念化方式加以說明。我們在此處所要強調的是，就敘述層次言，在歷史脈絡中所出現的「自我敘寫」之戲劇形態中，不同的形態所呈現之意義將有所不同，而此「意義」是指文學功能上的意義。如承平時代之自我敘寫，所凸顯的可能偏重一種人生共同的、永恆的意義；而世變時期之自我敘寫，則如詩文一般，偏向以作者的自我宣洩為主。我們對於這種所謂「文學功能上的意義」有所不同的形態，可以分從下列幾個面相來觀察：

第一類作品主要是作者「自抒胸臆」，呈現其對自我的認知。如部分明清文人劇作家有意識地運用劇作「代言」的特性，¹⁴ 透過劇中人物形象作一種

14 戲曲藝術作為敘事文學之抒情性表現有別於詩詞之處，在於它不能僅是劇作家內在情感的直接抒寫，而是要把這種內在情感「外化」成某種形象實體作為情感的具象呈現，並通過人物形象

戲劇化的自我表曝，將個人的隱衷與私情之表達，訴諸舞臺上人物自己／人物與人物／人物與觀眾之間某種公開的溝通（public communication）。如清初廖燕（1644-1703 以後）所著《醉畫圖》、《訴琵琶》、《續訴琵琶》、《鏡花亭》四劇，皆是由作者以真實姓名擔任劇中主人翁，通篇內容，述說個人的處境、志向與種種心緒。此類劇作在結構上大多用二人對答方式寫成，此時劇中所呈現問答之雙方，其實即是作家經驗主體與創作主體之分立，而以戲劇方式來呈現作家內心複雜的思緒、衝突、掙扎，乃至自我慰藉等等。又如鄭瑜（清初人）的《鸚鵡洲》，使彌衡與鸚鵡對答；《汨羅江》，以屈子與漁父對答；《黃鶴樓》則是以呂純陽與柳精對話，皆是顯著的例子。而更有一人自問自答的，如上述廖燕的《醉畫圖》，及鄒兌金（約 1637 年前後在世）的《空堂話》，嵇永仁的《笑布袋》、《憤司馬》、張韜（清康熙時人）的《霸亭廟》等皆是。此外，如清人徐燾（1736?-1805 以後）所謂「以劇寫我心」的《寫心雜劇》，則在表現層次上著重於以「主觀化」手法呈顯作者的主觀意識與抒情自我（lyric self），堪稱作者個人「心理意識」之一種「戲劇化公開」。

第二類作品，作者可能不完全是敘寫自己，而只是取某一部份的自我，將之用為描述的對象。這一類作品之出現，可能是作者認為自己在歷史脈絡中並未有這麼大的重要性，故其作品所凸顯的，是他作為這個社會現象一份子的意義，他所鋪陳的，實際是屬於某個社會階層的共同生命經驗，因而也顯出其個人生命歷程的某個面相。這種例子，我們可以在乾隆中期以後的戲曲發展中發現。當時由於傳奇之「詩文化」趨勢的增強，劇作家傾向於以創作傳統詩文的思維方式與表現手法來創作傳奇，因而在乾、嘉時期，就有一些文人借傳奇作自敘傳，自述其生平行跡或雅事豪舉，此即所謂「以填詞當立傳」。如左漢（1751-1811 以後？）的《桂花塔》，託名為主角工洪，全劇自述其經營園亭，建桂花塔，友朋遊宴等生平要事，而最終以慶賀六十壽辰作結。

第三類作品，是作者看重自己在歷史上的重要性，企圖在「自我敘寫」的

蘊蓄與抒發劇作家的情感思想。換言之，戲曲乃是以「代言體」形式特殊的藝術化，將戲曲所被賦予的達情目的敷顯成為追求「詩化」意境的「詩劇」(poetic drama) 形態。所謂「代言」，是指戲劇以劇場情境做為情思展現的唯一線索，劇中人物皆是以其劇中的身份作為宣示情志的主體，作者創作意圖與劇場中展現的思想彼此間的關係，必須是間接的，劇場中不能直接有脫離劇中人物身份而明顯為作者本身立言的表現。

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。於是劇作在「私情」與「公義」的激盪中開展，其中所牽涉的傳統士人對於出處進退的複雜分際，皆是經作者所刻意經營佈置。這種佈置的構想，不僅繫乎作者對自己在歷史、社會中之地位的認知，同時亦有時成為作者「自我導正」的焦點所在。如前所提及吳偉業之類的「遺民」劇作家，¹⁵ 他們創作時，常採取一種較為迂迴曲折的方式，運用託喻與隱喻的手法，以詩化意象（poetic image）的塑造來作為一種自我的間接投射。他們在劇中所希望凸顯的是，在多變的易代鼎革的動盪情勢中，這一類文人所面臨的窘迫與尷尬，以及在此窘境中為執著於自我追求所付出的艱辛。

第四類，是作者企圖對某一概念尋求一種解釋，從而將自己在生命歷程中的內心掙扎與轉換表現出來，並對自己在此過程中信念的改變作出交待。如與吳偉業同為明清之際遺民的丁耀亢（1599-1669），他即透過虛構與寄託的手法，以傳奇「自為寫照」，企圖完成某種「自我別異化」（differentiation of self）¹⁶ 的表白。

以上所述，是站在文學功能的角度而非從藝術性價值的角度，企圖從歷史的脈絡裡去歸納出不同的形態。這些文學功能的意義雖亦見於傳統詩文中，然而在戲劇文類中，自有其特殊的藝術表現價值。為求能充分理解上述明清劇作家在其劇作中表達「私情」所展現的審美特質，筆者擬針對以下一系列注意之焦點，作出必要之分析。這些課題即是：相較於詩文小說，戲曲之文類特質對於「私情」表達的特殊之處何在？明清劇作家如廖燕等人如何透過「以我告

15 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份子對於此一「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「遺民述說史」的討論，可參趙園，*遺民論*，《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999），第5章，頁257-278。

16 作者若尋求一種人格上的共通點，即是「自我延續」；而所謂「別異化」則是在過程中產生了某些不一樣的特質。當然過去與現在若沒有了共通的本質，一切的變化就不能延續，但在延續的本質之外，可能亦有在「人格」的整體中某些部分特質的發展，這時整體的人格自我雖沒有改變，但卻也產生了主要人格原本並未凸顯的某些特質。Cf. R. S. Perinbanayagam, *The Presence of Self* (Lanham & Boulder & New York & Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2000), pp. 83-101.

我」的歷程展現「自我對話」與「自我展演」之藝術構思？徐熾等人如何運用「以劇寫心」之手法，將個人所潛藏之靜態的「心理意識」外化呈顯為一種動態的「戲劇化公開」？自傳體敘寫中作者如何透過敘事驅策 (narrative imperative)，¹⁷ 將個人的記憶藉由敘事結構有序地表達出來，而其「世情化」、「日常生活化」、「細節化」的寫實手法，具有何種新意？清初遺民劇作家如吳偉業如何透過「以劇自敘」，表顯自身在「公」與「私」的糾葛中所作的一番「自我辯解」與「自我導正」？而另一種遺民劇作家如丁耀亢又如何運用「寫照寓言」的手法中完成其「自我延續」(self-continuance)¹⁸ 與「自我別異化」的提昇？凡此皆有其值得注意之重要性。

三、劇作家於「以劇寫心」過程中所發展之自我對話與自我展演

明人王光魯（明末清初在世）曾謂戲曲創作是一個「情自我生，境由他轉」的過程。¹⁹ 這句話，在理論上，可以說是對於上論中所指出劇作家乃在創作過程中深刻化其本身主體性一義之概括性的說明。所謂「情自我生」，是說劇作家創作時必須是以個人主體性之生發為創作時「心靈化」之核心，而所謂「境由他轉」，則是說作家雖然要根據自己的主體經驗構思，但在「心靈化」的過程中，他必須使自己成為對象人物「個體性」的再經驗者，一切藝術構思必須以真正客觀化後的藝術情境為指標。在此意義上，「創作主體」已成為言志主體「心靈化」後真正主導藝術構思的唯一支配者。一切屬於作者的思想與情感，只能隨著人物所處的情境表現出來。要之，戲劇的創作過程，實際

17 所謂「敘事驅策」(narrative imperative)，是指作者在創作時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完成某種敘事結構的強制力，它會循著情節的邏輯往某一方向去發展。Cf. James Olney, *Memory and Narrative* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998), p. 21.

18 所謂「自我延續」，乃是異中之同，是指作者自我某些特質上的延續，這構成其主要人格的成立。沒有這種主要人格上的成立，則「我」是不能延續的。Cf. R. S. Perinbanayagam, *The Presence of Self*, pp. 83-101.

19 明 王光魯，《想當然盧次榘本》敘，收入蔡毅編著，《中國古典戲曲序跋叢編》（濟南：齊魯書社，1989），第2冊，頁1188。

上就是戲劇作家的情感、意緒、觀念、願望等主體精神提昇後藝術化的過程。

明清戲曲創作之主體性高揚的現象之一，即是由創作主題與創作意識帶引下的一種表現內涵上「意境層次之提昇」。這種意境層次之提昇，在清代中期與後期也持續存在著。而所謂意境層次，絕不能沒有主體意識之參與，實際上，意境層次之提昇，本即是由主體意識所帶動之一種主體呈現。不過就戲曲創作的綜合結果來說，意境提昇與形式發展，在線索上仍係各有來歷，在我們考慮明清劇作家以特殊形式發展其主體性表現時，仍應就「形式」上追溯「以填詞當立傳」的較早起源。就現今可考的劇本來說，劇作家「以填詞當立傳」，由自己任劇中主角，且直書真名，標榜所寫的是實人實事，此事最早可以溯源自明嘉、隆間張瑀的《還金記》。張瑀，正定（今屬河北）人，嘉、隆間以能文、博學名，六應試不第，其才情一寓之於填詞。²⁰張瑀於《還金記》卷首 自序 云：

記也事皆實錄，窮巷悉知。唯石麟誕瑞，玉詔頒恩，頗涉虛偽，然非此無以勸也。況天道福善，君道彰善，亦理之常，雖虛而同歸實參矣。嗚呼！文勝質則史，在秉彤管者且然，詞人蓋無嫌於藻繪，余復託此以自遣，大雅君子，幸垂諒焉。²¹

據此，此劇主要在敘寫作者之父臨終託金之事。劇情所敘乃作者親身經歷之實人實事，在明代傳奇中實開先聲。²²嘉、隆間的傳奇劇本通常長達四、五十

20 張瑀傳見梁清遠《跋園集》卷三 真定子三傳 云：「張瑀先生者，在嘉、隆間名。能文章，多讀書，六應試不第，其才情一寓之於填詞。嘗遊霞邪，即席度曲，頃刻立就。雖極藻麗，而無府鑿痕，且合音節。每一詞成，諸少年歌之未脫口，旋以傳於燕趙間，人無不歌之者。詩亦琅琅可誦，但不多見。即其詞今所傳者，唯吾家《還金記》。」引見郭英德，《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997），上冊，頁60。

21 引見李修生主編，《古本戲曲劇目提要》（北京：文化藝術出版社，1997），頁359。

22 該劇寫張瑀父親病重，因瑀尚年幼，便將平日積攢的白金百兩，託寄予瑀的表兄梁相保存，待日後再交給張瑀。梁相恐瑀「賢而多財則損其志」，故將此事秘而不宣。張瑀發憤勤學，然七赴考場，皆未考中。最後一次下第歸來，家中已一貧如洗，時值初冬大雪，他與老母生計極為艱難。梁相邀好友游擊將軍崔桂同往莊家，將寄存二十八年的白金悉數奉還。因無先父留下之契文為憑，張瑀母子卻金不受。梁相說明原委，並讓瑀辨識銀封上張父的筆跡，瑀方敢認領。張母感激涕零，囑瑀焚香告天。適逢九天採訪使奉玉帝之命，察視人間善惡，知梁相樂善好施，遂將一石麒麟送生，使梁相又得一子。朝廷聞還金事，亦差御使前來旌表。劇中還穿插放下愚妄想索取銀子，未能得逞一事。

齣，且多離不開生旦團圓的格套，此劇僅十四齣，專寫一事，自屬別具一格。

張瑀之後，以傳奇為自敘傳的，又有萬曆初年朱期的《玉丸記》，劇中敘浙江人朱其，以對策指責時弊，為宰相嚴嵩所不容，歸隱三山，出遊四明，而與雲太師女月清結下情緣。²³ 前後情節歷時三十餘年，所敘嚴嵩、胡宗憲、汪職等皆嘉靖、隆慶間人。劇中謂朱其因避嚴嵩而退隱，又不應胡宗憲之聘，及隆慶改元，乃復出仕，然又避張居正而棄職，當即本於作者之實事。作者自述作意云：

少微英氣降塵凡，閒往閒來弄玉丸。

曠世奇逢新耳目，滿腔文錦爛穹寰。

對花酌酒空浮俗，服月吞雲示九還。

一本〔霓裳〕天上曲，時人莫作等閒看。²⁴

呂天成《曲品》評此劇云：「此即君自況也。別有傳奇，亦平暢。」²⁵ 又云：「朱乃世家令子，終困志於卑官。」祁彪佳《遠山堂曲品》亦評曰：「玉丸之遇，萬山以自況者。」

以上兩劇就形式言，可謂即以劇自敘之權輿。然而前一劇乃「託此以自遣」，有事無旨，雖表友人之忠，未關作者志意。次一劇，作者雖若以此自記，然行文之際，見事未見志，故詞暢而意晦，²⁶ 尚未能發展出此種自敘體

23 該劇敘寫朱其上京應試，以對策指責時弊，為宰相嚴嵩所不容，歸隱三山，號三山主人，出遊四明。雲太師之長女月清，獨居明湖，朱其見之，吟詩寄情。月清病，朱其往探，贈以玉丸，病癒成親。適值汪植通倭亂浙，搜朱家，失玉丸。胡宗憲率兵平汪直之亂，直投降。新皇即位，朱其出仕。朱甫出征，倭賊毛鰲被擒，獻出玉丸。朱其重得玉丸，與妻歸隱。劇中情節歷時三十餘年，所敘嚴嵩、胡宗憲、汪職等皆嘉靖、隆慶間人。

24 明 朱期，《玉丸記》，收入林侑蔭主編，《全明傳奇》（臺北：天一出版社，出版年不詳），頁48b。

25 明 呂天成，《曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲曲出版社，1982），第6冊，頁245。

26 祁彪佳《遠山堂曲品》評此劇云：「作南傳奇者，構局為難，曲白次之。此記局既散漫，且詞不達意；意既蒙晦，而詞遂如撞木鐘，扣石鼓，雖填得暢滿，亦何益哉。玉丸之遇，萬山以自況者。虞山故有曲派，吾未敢為此君許也。」祁評謂此記構局散漫，此就自敘體之傳奇言，應係環繞於作者所親歷之實事，故缺乏具有戲劇張力之情節，乃通病。祁氏之評，係就南傳奇之通常形態論，亦不為非。不過本劇因缺乏明確欲表達之主旨，以致觀者難得要領，更為同一事例中之尤甚者。參見明 祁彪佳，《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第6冊，

戲劇所可能開出之新境。

明清之際真能借自敘之體另創格局者，應以前所已提及之廖燕、徐燾始。而徐燾於《寫心雜劇》之自序中明確標出「以劇寫心」為宗旨的戲劇內容，更具有「宣示」之作用。他說：

寫心劇者，原以寫我心也。心有所觸則有所感，有所感則必有所言，言之不足，則手之舞之足之蹈之而不能自己者，此予劇之所由作也。且子以為是真耶？是劇耶？是劇者皆真耶？是真者皆劇耶？²⁷

徐燾在此標明其「寫心」之劇，在根本性質上，即是一種依照作者「主體性」發展而產生的劇作，亦即以作者本人心理結構為根源的劇作，劇中故事情節即是表現作者存在的議定框架，一切行動的展演與其效果的產生，皆在凸顯或探究某一特定人物內在自我存在的狀態。在這類劇目中，作者對於故事有特殊的價值認定，與較強的主體描繪，故有時並不去鋪排故事情節，也不著眼於大量的生活事件與人物的外部行動，不著意情節的緊張性，也不以人物之間的外部衝突為線索；而是以人物內部情緒的變化為脈絡，曲折而有層次地，一步步把人物的內心敘寫推向頂點，凝結在某種意境或情境上。故事在此僅被視為表現存在的背景，敘寫時作者著墨處常集中於傳達劇中主要人物內在的感受，作者的筆觸常常深入此人物的心靈世界，深入地挖掘人物內心深層的價值認定。基本上，這樣結構的劇本，是按照選擇性的人物敘寫來組織情節；它可以任憑記憶的回溯，想像的延伸，打破時間發展的順序與空間場景的安排，將歷史、現實與未來展現在同一舞臺上，這就擴大了劇本反映作者內在情感世界的容量，增加了劇本表現作者個人主體性的描繪程度。易言之，全劇基本上不是根據故事或者人物獨立的有意向的動作線索來結構，而常是直接表現作者所企圖表達的意念與情感。演員的動作、語言只是作為傳達它們的符號或象徵的作用而被使用。因此角色自身的行為邏輯，獨特的性格，乃至人物與故事邏輯的因果聯繫，在此皆受到另一種不同於真實世界的「鳥瞰式」的視點，及其引生的思惟所制約。

頁 102-103。

27 清 徐燾，《寫心雜劇》序（乾隆五十四年[1789]夢生堂刻本），序頁 1a-1b。

徐氏所謂「以劇寫心」其實是「自我敘寫」劇本中所常見的普遍方式，在此作者之所以要進行自我對話，主要目的當然是希望被了解。這是因為作者本身在生命歷程中有許多掙扎，掙扎發生的原因，常是因人生的價值觀念即使很清楚，應如何面對此價值觀念也很確定，但問題卻常在於無法實踐。如後世文人往往藉由屈原的「正道直行，竭智盡忠」，反遭離間，寄託自己大志難伸，落拓不偶的滿腔憤懣。然而屈原生在屈原的時代不被了解，「信而見疑，忠而被謗」，²⁸ 是因其內心所期許與當時封建的君臣關係不符，因此屈原憂讒畏譏，內心有很多怨憤憂思。但某種意義上，為臣者但求盡忠，對於國家大事之所當為，即使冒犯其君，亦在所不辭。屈原以降，關於這一點是中國士大夫階層共同認知的事情。所以如果生在屈原之後的人，面臨類似的處境，便容易被了解，只剩下實踐的問題。戲曲作者如徐熾，他為何別出心意要來寫一部劇本？這是因他覺得自己的處境、心情一言難盡，不是傳統詩文所可表達。而從另一方面說，他其實面對的是一個如何說服自己的問題。大體而言，自敘體劇作每一形態的作者，都有其個別面臨之自處的困難，從而產生其敘寫的動力主軸。就作者而言，他需要的是自我的對話，而非簡單的自我展演。自我展演是就效果言，而自我對話是就思想的發展而言，是假想性的，在自我對話中創造了「敘述的主體」，即代表「作者自我」的劇中的角色，及與他「對話的客體」，即是劇中的對象。此客體反映出我們對敘述主體的評論，而此主、客體乃是作者一分為二的化身。自我對話的結果，或是成為構思上的自我展演，或是形成作者所期望的藝術性的自我展演，創造出多元的的審美效果。

明清劇作中可以表現出「自我對話」方式的，大都呈現出全劇只有主角一人自問自答的場面，如廖燕的《醉畫圖》，鄒兌金的《空堂話》，嵇永仁的《笑布袋》、《憤司馬》，張韜的《霸亭廟》等皆是。廖燕（1644-1705）生於明亡之年，初名燕遷，字人也，一字柴舟，廣東曲江人，工詩文章書。廖燕一生確證於科場近三十八年，又因自己並無有力之家世背景，故終其一生，雖頗思能有機會一展所長，卻布衣終身，未能出仕。嘗卜居武水西，榜其門曰：「二十七松堂」，閉戶讀書，日事著述。²⁹ 廖燕不但認為文章是作者自我精神的表現，

28 漢 司馬遷，《史記》 屈原列傳，《四部備要》本（臺北：臺灣中華書局，1966），史部109，卷84，頁1b。

29 廖燕於清康熙二十六年（1687）曾與修縣志。著有《二十七松堂集》。善戲曲，所作雜劇有《醉

且在所著《二十七松堂集 自序》一文中提出了「以我告我」的主張：

筆代舌，墨代淚，字代語言，而箋紙代影照，如我立前而與之言而文著焉。則書者以我告我之謂也。且吾將誰告？濛濛者皆是矣，皁皁者皆是矣。雖孔子猶不能告之七十二國，況此下者乎。退而自告之六經之孔子而後可焉，則千古著書之標也。故舌可筆矣，淚可墨矣，語言可字矣，而影照可箋紙矣。而我不書乎，而書不我乎，以我告我，宜聽之而信且傳也。³⁰

此段序文說明了文章是作者的自我體現，反映了作者的情感與心聲，是作者精神意志的一種「外化」。故從此意義言，書就是我的「影照」，就是一個雖虛幻，卻又是可能的我。心理學大師拉岡曾說：「自我是主體透過其許多表現而投射出來的一個影像（image）。」³¹自我之所以能被他人辨認，主要即是因為主體在時空情境中藉由行為、情緒、知覺較具體化地呈現出態度與意向，進而形成一個個獨特的自我影像。如按照這種主張實踐，自傳式的戲劇描繪寫作，可以是一個希望將自己「對象化」的方式，乃創造一個影像組合的過程。廖燕所謂「以我告我」式的自我對話，「所告」之我，雖只是一個傾聽者，但卻是一個善意的傾聽者。這個善意的傾聽者，第一個就是自我，其次則是舉凡「濛濛 皆是」的設想的觀眾。於是這個「告言」的我，說出了一個可以「傳言」的我，可以「書寫」的我，在「告言」的我與「傾聽」的我之間，構成了「對話」的世界。

將自己「對象化」最重要的方法，是將自己判離自身的主體，使自己成為「自己」的旁觀者。此種藝術手法所創作的人物形象，可以說是創作主體之「鏡像」（mirror image）。換言之，劇中人物亦如同作者在鏡中所看到的映射（reflection），他已不是主體自身，而是「自我的客體化」（objectification of the self）。作者創作的劇中人物雖然是他自己，但對作者來說亦是「他者」（other），如同鏡中的自我映射也成了他者。而自我，作為我之自我，是一個獨立於一切他者的主體，但在客體（鏡子）中主體可以「自我客觀化」，特別

畫圖》、《訴琵琶》、《續訴琵琶》、《鏡花亭》，總名《柴舟別集》。光緒《曲江縣志》有傳。

30 清 廖燕，《二十七松堂集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1995），第1冊，頁13。

31 王國芳、郭本禹，《拉岡》（臺北：生智文化出版社，1997），頁115-116。

是當自我轉化為客體，成為自身「投射」對象的時候；當作者用作品與主人翁作為自我客體化的他者來裝扮自己的時候；當作品與主人翁作為作者的自我客體化被讀者感知的時候；鏡中映射的，就是一個「他者」，自我客體化就會呈現出來。³² 我們可以說，鏡中的影像是「他者」與「自我」結合的產物。實在的我相當於自我意識、自我體驗，鏡子則相當於客觀化的存在，實體照在鏡子裡所產生的影像，就是自我成為他者時的一種可能。這映射由於已脫離主體而存在，故雖然仍是依靠主體而存在，仍然也是一個他者。

廖燕所謂「以我告我」，我們倘使深刻化，考量其中主體存在的真實性問題，這便會是巴赫金（M. M. Bakhtin）在「審美活動中的作者與主人公」（“Author and Hero in Aesthetic Activity”）一文中所說的：「在鏡前裝扮自己」，尋找自我價值的位置。因為基本上，作者與主角作為審美主體，是巴赫金對話美學的核心。這兩者的關係即是體現在主體身上的「自我」與「他者」的關係。在審美過程中，「作者刻意保持一種外在於主角的位置」，換言之，作者必須把自己置身於自我之外，應從另一個層面來體驗自我，即從不同於我們現實中體驗自己生活的那個層面來體驗自我。只有滿足了這個條件，他才能完成自己，才能構成一個整體，提供外位於（transgredient to）自我的內在生活價值，從而使生活完美。³³ 換言之，對於他的自我，作者必須成為一個相對於自身的「他者」，以「他者」的眼睛來觀察自己。³⁴ 就這點言，廖燕之說雖並未觸及如何哲學地面對自我的問題，但他的說法卻可以啟導出這樣的哲學空間。

32 俄國文論家巴赫金（M. M. Bakhtin）曾用鏡子比作客體，說明鏡子的映射是自我的客體化。自我是以這種方式成為客體，成為他者。巴赫金說：「鏡中的映射永遠是某種虛幻；因為從外表上我們並不像自己，我們在鏡前體驗的是某個不確定的可能的他者，藉助於這個他者，我們試圖尋求自身的價值立場，並從他者身上激活自己形成自己。」Cf. M. M. Bakhtin, “Author and Hero in Aesthetic Activity,” in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M. M. Bakhtin, edited by Michael Lovich Holquist and Vadim Liapunov, translation and notes by Vadim Liapunov, supplement trans. by Kenneth Brostrom (Austin: University of Texas Press, 1990), p. 18, pp. 32-35.

33 Ibid., p. 27.

34 Cf. M. M. Bakhtin, trans. by Wlad Godzich, *The Dialogical Principles* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 96.

從一敘事文本中「作者」與「人物」之關係的角度去觀察他建構世界的方式，這就是一種「外在性」(outsideness) 立場。³⁵「外在性」是以作者與人物關係所建構的一種理論支撐點，理解了「外在性」也就理解了「作者」與「人物」的關係立場。此一「外在性」的基本含義，簡言之，就是「我」與「他者」的對立，同時「我」必須在「我」眼裡，方成為一個完整的人。因而，作者與主人翁的對立也屬於這種情況。如此一來，作者便把「主人翁」個性化了，主人翁與作者處於一個對話之中。「外在性」的具體表現，大體而言，有「空間的」、「時間的」、「價值的」與「意義的」幾種層次之分。在作者與主人公的關係中，「空間的」外在性決定了他們兩者的相切關係，在交叉點、臨界線，「門檻的」、「邊緣的」關係；而「時間的」外在性作為主人翁的內心的整體，則與作者的整體處於對立共存之中。至於「價值的」、「意義的」外在性，表明了兩個主體在對話過程中發生價值、意義的碰撞，克服了自身的「封閉性」與「片面性」。³⁶

廖燕所謂「以我告我」，可以其自身劇作《醉畫圖》、《訴琵琶》、《續訴琵琶》、《鏡花亭》為例，透過「自我客體化」的戲劇展演，而他除了《續訴琵琶》有二齣之外，其餘三部劇作均為一齣短劇，而四劇皆自抒胸臆，表現出一種世無知音，唯有自告之孤寂，讀之令人慨然。元明清曲家借他人酒杯澆自己塊壘者雖大有人在，以自己的化身作為主角者亦不在少數，但廖燕則直接以自己為主角，將真名實姓寫入劇中。劇中生角出場時皆自道：

小生姓廖名燕，別號柴舟，本韶州曲江人也。³⁷

至於劇本的內容則通篇皆在述說他個人的處境、志向與種種憤懣煩惱。正如朱蕖在《二十七松堂集 序》中所謂：

35 巴赫金曾說：「他（指主人翁）作為人 作為生活事件中的同志，或者簡單地 作為敵人，或者最後，在他身上作為自己與作者平起平坐」，在這裡巴赫金所建構的「平起平坐」關係，便可說是一種「外在性」關係的表述。M. M. Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity," in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M. M. Bakhtin, pp.14-15.

36 同註35。

37 廖燕，《醉畫圖》，收入《二十七松堂集》，第3冊，頁275、283、289、302。

不平則鳴，已鳴則無不平。數十年來，柴舟所歷窮通常變榮辱，與夫辛苦流離憂慮險厄患難之故，無不備嘗。不平之氣激而為詩與文，而詩與文即有以平其不平之氣，蓋深於道也久矣。³⁸

廖燕不僅詩文充滿不平之氣，就連原本屬代言體的戲劇，在他手中都成了抒懷洩憤的工具。此類劇作雖僅供案頭吟詠，非圖梨園搬演。但如此以自傳方式寫劇，實為後人開出一種新風氣。

《醉畫圖》敘寫作者獨自一人在二十七松堂中飲酒，並對著堂中 杜默哭廟圖、馬周濯足圖、陳子昂碎琴圖、張元昊曳碑圖 所繪的畫中人，持酒勸飲，嗟貧怨卑，傾吐內心的憤懣。所謂「心裡事開胸欲語誰？畫中人飲酒成知己」，對於這些畫中人，作者或同情、或欣羨、或憤然，並聯想自己的境況加以評價，滿腹以醉遣愁而愁更愁的無奈心緒。他在該劇開場即自稱：

搔首踟躕間思想，箇事橫胸儻，生平志激昂。

滿腹牢騷，待對誰人講。且自酌壺觴，醉鄉另闢乾坤樣。³⁹

又自云：

性喜清狂，情憎濁俗，稜稜傲骨，於山林廊廟之外，別寄孤蹤；矯矯文心，於班、馬、韓、蘇之間，獨開生面。生成豪懷曠識，不必學窮子、史，自然暗合古人；煉就野性頑情，任教踏遍天涯，到底誰為知己？與天鬥命，自甘貧賤煎熬；共數爭奇，偏耐詩書賺誤。那顧囊無阿堵，祇須腹有奇書。擁被長吟，堆積滿床筆墨；看山獨嘯，攜歸兩袖煙霞。久嫌帖括牢籠，以解頭巾束縛。⁴⁰

在這段話中廖燕強調的一是才學，一是性情。蓋有才學無性情，氣格難高；有性情無才學，不免庸俗。必兩者兼具，方是世間少有。然而貧賤過甚，襟抱無訴，終成牢騷。故云：「此中心事，除非我輩能知；個裡機關，未許腐儒識破」。但是「我輩」何在？「莫說功名富貴不可強求，就是尋一個與他說得話

38 同註 37，第 1 冊，頁 10-11。

39 同註 37，第 3 冊，頁 275。

40 同註 39，頁 276。

的朋友」，⁴¹亦遍尋不著，只好與壁上畫的古人對話，自道：「知道我的，除非是壁上畫的這幾位相公。」⁴²於是他獨自對著畫中人一一敬酒，自飲自唱。

所謂「畫中人」，從第一層意義來說，雖即是「所告」之人，與「以我告我」之後一「我」同。然畫中人所以能為知音，正是因為他們與此「告言」之我，情形正類。所以就第二層意義來說，他們亦即是作者之「影照」。若然，則敘寫他們，正如同敘寫自己。作者在此將「以我告我」的旨意，翻轉成為「將彼告彼」，使「彼」與「我」同時客體化成為「彼」「我」主體之對象，因而增多了一層曲折。其中「杜默哭廟圖」畫的是杜默落第而歸，路經項王廟，撫泥像歔噓大哭，累得連泥像亦不免落下淚來。廖燕對著畫中與他一般礮蹬仕途的杜默勸言道：「杜先生，我與你不中又何妨。文章一道通上蒼，姓名二字留天壤。誰寧耐頭場二場？誰知道文場武場？」⁴³而「馬周濯足圖」描摹的是馬周初到長安，買酒數斗痛飲至醉，其餘把來洗足，並投常中郎家，求代上便宜數事，竟被擢升為都御史。對於如此千古難得之奇遇，廖燕自是羨慕不已，感慨道：「若論以布衣上書，我廖柴舟亦還做得來，祇是那能有此際遇。潛身陋巷，利害傍觀清朗。難遇知音賞。最淒涼。饑來何處賣文章？」⁴⁴此外，「陳子昂碎琴圖」勾勒陳子昂未遇時，嘗挾自家所作詩文百十軸走長安，大集市人，因對眾碎琴，遍贈所著文稿，一時聲名大震。廖燕嘆服其豪舉道：「文章既無識者，絲桐更少知音，真不如碎之為妙。先生此舉，正合吾意。」⁴⁵至於「張元昊曳碑圖」，則描繪張元昊欲獻策於韓琦、范仲淹，因恥於自干而題詩碑上，使人曳之市，而笑其後，韓、范疑而不用，於是轉走西夏。趙元昊聞之，召見大悅，用其策，大為邊患。廖燕以為韓、范二公棄賢資敵國，實在可惜：「從來英雄，志在四方。此邦不用，又走去他邦。這亦怪你不得了。」⁴⁶四位畫中人皆是歷史上作者所同情或欽羨之讀書人，無論是同情畫中人的科場失意，憂思憤懣，還是自傷知音難覓，或是感嘆士人出處進退，掌握時運之不

41 同註 39，頁 277。

42 同註 39，頁 282。

43 同註 39，頁 279。

44 同註 39，頁 280。

45 同註 39，頁 280。

46 同註 39，頁 281。

易，都無異是作者所意欲展示的「自畫像」，所謂：「畫中人，真吾黨，豈是無端學楚狂。我祇是顛倒乾坤入醉鄉」，⁴⁷ 作者對畫中人勸酒的殷殷說辭，其實就是企圖說服自己，說服世界，是對世人的一種自我告白。事實上，透過自我告白的戲劇展演，作者將「作為主人翁的廖燕」個性化了，他與作者處於一個對話之中。

廖燕另一劇《訴琵琶》僅一齣，卻以「遭偃蹇，窮鬼苦纏人，訴琵琶，酸丁甘乞食」⁴⁸ 為題，作者在劇中開場除自道姓名外，又說道：

人都道我身輕似燕，骨瘦如柴，富貴亦何難也。我爭道燕頰封侯，柴氏稱帝，富貴尚可待也。說便是這等說，其如尚口乃窮，果是謀生無計。幾日來米罈告匱，談文豈可療饑。酒盞俱空，嚼字那堪軟飽。貧愁日甚一日，豐樂年復何年。⁴⁹

如果說《醉畫圖》表曝的是作者的情志，重點在作者的「胸懷憤懣」，則本劇描繪的，則是作者在物質生活上「貧愁日甚」的窮困匱乏。廖燕謀生無計，家徒四壁，酒米俱空，不得已只好詣城西摯友黃少涯家乞食，以陶淵明乞食故事譜入琵琶新調，談唱索酒。黃少涯深明廖燕之用心，打算替他向朋友們致意，使他能獲眾人周濟。⁵⁰ 正緣於此，乃有《續訴琵琶》的 逐窮 與 悟真 二齣，題為「鬧麴蘖。窮鬼永潛蹤。談因緣，道人新贈句」，⁵¹ 敘寫廖燕貧乏已甚，托詩伯、酒仙代驅窮鬼，於是詩伯與窮鬼展開了一場關於是否「詩窮而後工」的論辯，各自表功。窮鬼道：「莫說別人，就是柴舟先生，我何嘗虧負他來？他的好處，我亦不必盡說，天下有目的人自然知道。只是他若生長富貴，豈能造就至此？」⁵² 結果窮鬼怕酒仙，見了酒仙就疾忙避走。於是作者與詩伯、酒仙開懷暢飲。酒酣耳熱之際，太上真人至，贈詩一首，道破廖燕前身

47 同註 39，頁 282。

48 廖燕，《訴琵琶》 乞食第一，收入《二十七松堂集》，第 3 冊，頁 283。

49 同註 48。

50 《二十七松堂集》 黃少涯文集序 中曾提到：「予交黃子少涯幾三十年。」可見黃少涯確實是其摯友，所寫內容也可能實有其事。參見廖燕，《黃少涯文集序》，《二十七松堂集》，第 1 冊，頁 134。

51 廖燕，《續訴琵琶》 逐窮第一，收入《二十七松堂集》，第 3 冊，頁 289。

52 同註 51，頁 292-293。

為僧，宜參大道，不可「因詩酒二字忘卻本來」，廖燕因而徹悟：「噫，我豈是迷於詩酒的人？只是平生未逢知己，不得已借此糊塗。莫說做詩飲酒不是真的，就是適纔乞食逐窮，亦是藉此遊戲，世人那裏知道？適纔道人見教極是，我於今還要努力上進，參透聖賢仙佛，做個天下第一等的人，方遂我的心願。」⁵³ 在這段道白中，作者將兩劇乞食逐窮與藉詩、酒忘憂之事，俱說成「藉此遊戲，世人那裡知道」。其實如果作者自始灑脫，何需感慨如此，所謂「悟真」，明明執迷在先，作者以此自勸自解之意甚明。

此外，《鏡花亭》一劇則敘寫廖燕閒游至桃源洞水月村，巧遇隱逸水月道人，道人欣然邀入，與燕對飲，許燕為大才，並質問為何不以功名為念，卻作此物外閒遊，豈不辜負一生。廖燕則以人生宜盡其在我，功名富貴，宜不受其束縛，他說：

詩書易誤，富貴難期，莫學窮途慟。

何似逍遙遊物外，訪仙翁。攜得煙霞兩袖濃。⁵⁴

道人聽罷，乃復請燕至一花亭，出示唐詩、《列女傳》及燕作《二十七松堂詩集》，並告以其女文菡常稱燕之詩才，此亭即為其女讀書之所，常在此亭閱讀燕詩文，終日吟詠不輟。於是道人喚文菡出見，請收為弟子，又請燕為亭命名，並題之。廖燕遂題亭為「鏡花亭」，並題文菡所作詩集為《鏡花亭詩草》。此劇有趣的是，明明是作者未能出脫「功名」之念，故心羨塵外，思有以效慕之，卻寫成對道人大談出世，不嫌於班門弄斧。實則「道人」也者，乃是設定一個必能善意理解之聽眾，而所謂「鏡花」「水月」之題，則皆在自我說解，欲將自己攀高一層。這種「主」「客」應答方式烘托主體的作法，在明清劇作中不乏他例，如鄭瑜的《鸚鵡洲》，使彌衡與鸚鵡對答，而《汨羅江》，則以屈子與漁父對答，《黃鶴樓》則是以呂純陽與柳精對話，

至於《寫心雜劇》的作者徐燾，字鼎和，號榆村，別署種緣子、鏡緣子、鏡緣主人，吳江人，其祖父是《詞苑叢談》的作者徐欽燾。他的父親徐大椿乃《樂府傳聲》與《迴溪道情》的作者，且亦是當時朝野知名的良醫。徐燾無意於科舉之業，但繼承了家學，也擅長詞曲與醫術，及至晚年，幡然於人生有所

53 廖燕，《續訴琵琶》 悟真第二，收入《二十七松堂集》，第3冊，頁299。

54 廖燕，《鏡花亭》，《二十七松堂集》，第3冊，頁303。

領悟，遂將自己對於人生歷程及價值的反省，寄託在筆墨間，用戲劇來記述自己的生活。《寫心雜劇》就是在此種情況下寫成的。《寫心雜劇》有乾隆五十四年己酉（1789）夢生堂刊本。徐氏於該組劇中共分劇十八種，每種皆一折短劇，即：遊湖、述夢、醒鏡、遊梅遇仙、癡祝、蝨談、青樓濟困、哭弟、湖山小隱、酬魂、祭牙、月下談禪、問蔔、悼花、原情、壽言、覆墓、入山。⁵⁵徐氏此一組劇所以由十八折組成，乃意在以徐氏本人一生事歷為主軸，分十八節記之。而從排序上看，作於七十壽辰後不久（嘉慶十年）的覆墓應是作者一生最後的一種創作。⁵⁶此一結構方式，前所未有，故譽者稱賞，謂乃「創空前之局」。⁵⁷

從情節內容觀察，徐燾的《寫心雜劇》之所以名為「寫心」，雖其重點像是放在敘寫作者對於人生特殊的價值認定與較強的主體描繪，但我們若仔細觀察他敘寫自我的角度與方式，實與歷來詩文中所謂「寄託」頗有差異。徐燾在他的自敘中曾說道：

或有笑而問予曰：「元明詞曲演劇，皆托之於古人以發己懷。而子昔填《鏡光緣》尚隱射姓氏，乃竟直呼自名，登場歌泣，豈非自褻耶？」余應之曰：「寫心劇者，原以寫我心也。且子以為是真耶？是劇耶？是劇者皆真耶？是真者皆劇耶？即余一身觀之，椿萱茂而荊樹榮者，少時之劇也。琴瑟和而瓜瓞綿者，壯歲之劇也。精力衰而鬢髮蒼者，目前之劇也。而今而後，亦不自知其更演何劇已也。蓋予日處乎劇中，而未嘗片刻超乎劇之外，則何妨更登場而演之？世君子以為僻乎前人者可也，以為不襲前人而獨開生面者

55 按此劇版本不一，有五種本、十六種本及十八種本等。莊一拂《古典戲曲存目彙考》所列《寫心雜劇》十八種中之青樓、濟困二種，實乃青樓濟困一種；此外並缺列祭牙一種。參見莊一拂編著，《古典戲曲存目彙考》（上海：上海古籍出版社，1982），中冊，頁760；齊森華、陳多、葉長海主編，《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1997），頁651。

56 其創作時間在嘉慶十年（1805）左右，所以作者生年應在乾隆元年（1736）或稍早一些。其卒年當然是在嘉慶十年以後。

57 參見莊一拂編著，《古典戲曲存目彙考》，中冊，頁760。又孫楷第評云：「諸劇敘己事皆以生登場，直呼自名，在劇中為創格。其詞蕭瑟夷曠兼而有之，雖非奇至之文，亦往往可誦。然戲曲扮演事實，貴乎波瀾節次，燾諸作皆精節過簡，用於戲曲，殊不相宜。其名雖為劇，時當以散套視之。」見孫楷第，《戲曲小說書錄解題》（北京：人民文學出版社，1990），頁364。

亦可也。嗟乎！我豈樂此劇而故為劇中之劇耶？然欲逃之而必不可得者，恐子亦未必能也，請三參之。⁵⁸

在這段話中，徐燦標列「劇者皆真耶」與「真者皆劇耶」的問語，明顯地是將自身挪後一步，面對自己的存在，提出一項深刻的哲學反思。這種客觀化的態度，即是前文所說作者將自己「客體化」成為描繪的對象。且不僅是將自己當作觀察述說的對象，其實是將自己的一生，視作一可供探索人生真義的材料。故他說：「椿萱茂而荊樹榮者，少時之劇也；琴瑟和而瓜瓞綿者，壯歲之劇也；精力衰而鬚髮蒼者，目前之劇也。」而他所說：「而今而後，亦不自知其更演何劇已也」，則更是將「人生經驗」與「自我存在」劃分為不同的層級。

作者認為人生如戲，而其一生即為「少時之劇」、「壯歲之劇」以及「目前之劇」，關鍵點在於他在劇中處處照應的一個信持佛法的人生觀。而他的人生觀的轉變，來自於他在夢中的神奇遭遇。他在劇中「述夢」一齣歷述了這夢境，及所帶給他的啟示。所以凡他在劇中所藉事相關述的「鏡花」「水月」的道理，都是由這一他所自認的「徹悟」所引生。這也是他所以會將「人生」與「戲劇」之間作出這種「何真何假」的比喻的原因。徐燦在序中說：「予日處乎劇中，未嘗片刻超乎劇之外，則何妨更登場而演之？」這是作者採取了公開自我的展演方式，將自己表曝於公的作法。這種表曝，是一種哲學式的告白，它所期待獲得的，其實已是不同於廖燕將自己公開以博取同情與瞭解的目的，而是希望自己的結論能夠激發別人的思想參與，使它成為可以分享的對象。

正因為基於這種「敘寫自我」的動機，對作者而言，是否寫成一完整而情節首尾連貫的劇作，根本不在其念中。該劇始自作者與姬妾泛舟遊湖，時作者已逾「精力衰而鬚髮蒼」的知命之年，並敘及六十及七十之壽辰，其中包含了出遊、述夢、隱居、壽慶、談禪、問卜、悼亡、祭奠、酬魂等以作者晚年生命經驗為主的種種情境，這些虛實相參、跨越陰陽界隔之生命情境與想像時空的描述，烘托出作者晚年「看破此身幻影，死生全不關心，參空色相虛花，富貴還同入夢」的意境，而也正因在佛學參證的過程中，「執著」的種子需要逐一而破，所以全劇十八折戲可以逐一就人生中單一的事項獨立成篇，各折內容既不以戲劇性的營造為其宗旨，折與折之間的排序亦不似一般自傳體作品的篇章

58 徐燦，《寫心雜劇》序，序頁 1b-2b。

連綴具有時序先後的情節發展關係，而是以類似記錄個人生活多重面相的方式呈現。也正因為這部劇的特殊性質，所以它們在形貌上雖是「不連貫」(discontinuous)，甚至是「片斷」(fragmented)的，但作者的自敘欲望，由於有了一貫的義理義旨，所以在此種隨筆、札記式的呈現方式中反而有了可以揮灑的空間，可以依義選擇。作者所需要作的，其實反倒是必須交待他的真名實姓，讓人知道在種種零碎敘寫的背後，其實是有一個完整而連貫的主體作為「寫照」敘述的對象。作者在首折 遊湖 中，自己以生角登場，一如廖燕道出了自己的來歷，他說：

我姓徐，字榆村，自號種緣子，本貫楓江人氏，年長五十。父母俱已安葬，四子皆可自立。大事已畢，只是我天性閒淡，襟懷軒朗，每視名利真若浮雲流水，全不關心。最喜的是尋山問水，拾芝採藥，承那四方君子時來下問，我想既無進身之心，何苦整冠束帶，多此熱鬧周旋，已屬蹉跎半百，可發一歎。⁵⁹

作者在劇中現身說法，自言其「天性閒淡」，「視名利如浮雲流水，最喜的是尋山問柳」。在這些處，頗似廖燕，但卻是有「根性」上的不同。述夢 一折，道及他姓名字號之來由。此折敘述徐種緣夢至陰司，判官開場提集諸魂，照簿點發，批道：

徐種緣夢魂一名，乃吳江縣人氏，看人是下愚，秉性卻還仁厚，處心尚屬閒淡，因此將他前生來歷細查，卻是修道將成，動了凡情，降生人世，他的宿根，倒也不淺。⁶⁰

這段話乍看若可視為是作者藉判官之口所作的自我評斷，但細看卻又不是。蓋因在劇中判官謂其壽數未滿，但徐燦卻表示不願還陽，因為他已看破人生的虛妄，故唱道：

總歡娛，都只是水中月和鏡中花，空哄得人憔悴。心猿意馬，悟轍歸根何

59 徐燦，《寫心雜劇》 遊湖 ，頁1a-1b。

60 徐燦，《寫心雜劇》 述夢 ，頁1b。

處？一坏黃土無他。既今逃來別境千峰，豈肯再飛入尋常百姓家？⁶¹

判官接著問他可曾享到「人間好處」，他答道：

名山大川，也曾登泰山，涉大海。若論富貴繁華，也曾侍王府，寓公門。若是才子佳人，半生以來，交好不少，至於自己衣食姬妾，雖難充裕卻都領略到了，只是晚生一無可戀也。⁶²

判官遂令將慾海幃法加以試煉，徐都不為所動，判官見其決心悔悟，同意轉奏閻王。如此便揭示出徐氏乃「宿世持瓶童子，本名種緣，仍將原名取為弟子」的前世因緣。⁶³

至於徐熾之所以取號「榆村」之由來，亦在 悼花 一折有所交待。劇中徐熾見其一枝園中百花齊放，擬邀好友分題賭酒。姬妾們亦擬備果酒請徐觀賞其所作之《寫心雜劇》之 痴祝 一齣。不料一夜風雨，園中花謝滿地，徐氏惜花憐香，感傷落淚，慨嘆人生富貴，到頭來是一場夢境，乃改賞花為祭花。後在蝶夢龕夢見花神感其以己托花之悼花情切，曉以「百花開謝如同人有生死」之「花理」，⁶⁴ 並許徐「來世托生峨嵋古榆」。⁶⁵ 徐氏夢醒，遂取「榆村」為號，並掘土葬花。這些詳述他取號的由來，顯示徐熾之夢或亦是實有，並不必然絕無其事。故在 述夢 一齣聆判之後，生唱〔油葫蘆〕云：

恨當初一念春情錯，枉坐十年松下，這魔頭端只是無常夜叉。⁶⁶

徐熾這種「因夢感悟」之事的可能真實性，可以從他在劇中平實的自我敘述中獲得支撐。在 青樓濟困 一折中，他自述道：

我種緣子，楓江人也，生長望族，實學可慚，略有虛名，私心自愧。幸風靜未遠，讀道書如觀故本，元機尚近，誦佛經猶瞻舊相。處世勞勞，只是散財

61 同註 60，頁 3b。

62 同註 60，頁 4a。

63 同註 60，頁 3a。

64 徐熾，《寫心雜劇》 悼花 ，頁 6a-6b。

65 同註 64，頁 8a。

66 徐熾，《寫心雜劇》 述夢 ，頁 3b。

之事多，聚物之事少。終朝碌碌，但覺為人之計長，自為之計短。看破此身幻影，死生全不關心，參空色相虛花，富貴還同入夢。只是倒有一件放不下的重擔，只為少年時節，留心醫理，浪博虛名，那些窮苦的人，知我不要謝儀，反送藥錢，因此遍處纏擾，應接不暇。就把這丹爐燒破，心血焚枯，自恨全無實學，終難濟人，甚覺抱慚。這幾日避居吳門，幸芸窗良友，契合頗多，翠閣名姝，相憐不少。我一生以來，卻是外慕風流，心耽持重，今已年將半百豪興漸衰。雖狂態日減，而餘情尚在。⁶⁷

此處點出「看破此身幻影」的義旨，卻在自敘的過程中，論及他自反的兩件掛心之事，一為「浪博虛名」一為「餘情尚在」。這兩件事說來極懇切，極平實，絕不似虛構浮語。尤其所謂「餘情尚在」一點，依夢中所示，正是他宿因前種，妨礙修行之病根。如徐燾於另一部劇作《鏡光緣》中敘寫他與妓女李秋蓉之間的愛戀情事，而劇中男主角余義即作者借名自況。⁶⁸ 作者自述作意云：

茲之所謂《鏡光緣》者，乃余達衷情、伸悲怨之曲也。事實情真，不加粉飾，兩人情義都宣洩於鏤身繪句之間，留於天下後世，或有同心者能默鑑其情否？嗟乎！太史公謂：屈大夫作《離騷》，皆從怨生。余之作《鏡光緣》，雖人異而文殊，而其怨則同也。

文中標出「同心鑒真」一旨，可以說是將明人李贄「發憤著書」⁶⁹ 與湯顯祖「情

67 徐燾，《寫心雜劇》青樓濟困，頁1a-2a。

68 全劇二十六齣，敘寫書生余義與李秋蓉事，蓋徐燾去其偏旁即余義。至於秋蓉，係吳人，自幼孤貧，棲尼庵中，通詩書，有殊色，為人賣入妓家。劇敘余義往訪，適秋蓉攬鏡，余顧謂：「此鏡中花也。」秋蓉笑曰：「或是鏡中緣耳。」兩人以鏡中緣相約。後以他客作梗，其事多阻，然秋蓉矢志堅貞，繪玉釵銀燭小影，題三斷句以緘余。會有友人潘某，高秋蓉之志，贖之北游以俟余，然比余至京，秋蓉已歿。徐燾，字鼎和，以秋蓉故，自號鏡緣子、鏡緣主人。凡例稱：「傳奇十六齣，比諸小傳一篇，紀其始末，故字字實情實事，不加裝飾。若就其登場就演，另填三十二齣，已付梨園矣。」可知此劇劇情大率本作者親身經歷之實事而抒寫。又云：「此十六齣，俱止生、旦、貼三腳色所演，其餘或一偶見，則不成戲矣。此本原係案頭劇，非登場劇也。只是其事之磨折，情之悲楚，乃余高歌當哭之旨也。」則此劇僅供案頭賞讀，場上之曲，另有三十二齣本。參見徐榆村（燾），《鏡光緣》（清乾隆四十三年[1778]刊本），收入《久保文庫》第739，序頁2。

69 李贄云：「太史公曰：『說難、孤憤，賢聖發憤之所作也。』由此觀之，古之聖賢，不憤則不作矣。不憤而作，譬如不寒而顫，不病而呻吟也，雖作何觀乎？」參見明 李贄撰，唐鴻

至」之論議合而為一。而其明白謂將以此劇「留於天下後世」，則又逕自粉墨登場，不嫌曝其私情於世。《寫心雜劇》中 遊湖 一折中，正生云：「你們將我《鏡光緣》吹唱起來，待我教整一番。」⁷⁰且又以〔松下樂〕一曲重演其義，可見此事入於其心之深。⁷¹由此觀之，青樓濟困 一折中，徐熾借李漁《慎鸞交》「外似風流，心偏持重」一語，⁷²改其中「似」字為「慕」，「偏」字為「耽」，正是欲點明自己於此情關無法勘透之意。而他於本折中，敘寫主人翁徐種緣聞得青樓舊識何媚娘自丈夫王蘭生赴京應試後，閉門育子，天寒風冷，受盡苦楚，乃往訪並留銀周濟一事，則正是在其未能忘情之餘，欲以慈悲轉化其「緣種」的一種作為。

徐熾劇中特書寫「夢示」之事，且在 遊梅遇仙、⁷³ 痴祝 兩齣中說出遇仙、狂病兩件怪奇之事。這兩事「寓言」之意頗重，尤其 痴祝 一齣中簪花哭笑一節，與明人沈自徵（1591-1641）《漁陽三弄》中之《簪花髻》有異曲同工之效。⁷⁴然就徐熾寫劇之態度來說，他所欲表達的是「心事」之真，

英編，《焚書／續焚書》（臺北：漢京文化事業有限公司，1984），頁109。

70 徐熾，《寫心雜劇》 遊湖 ，頁2b。

71 〔松下樂〕曲云：「一葉小舟似缺瓜，船中少婦竹枝歌，說到樓船無柁郎心少，斷橋有柱妾情多。我只願為郎歌為郎死，不願真珠擁萬顆，看那蘇小墳前，笑吟吟來的一隊嬌娥。」同前註，頁2b-3a。

72 清 李漁撰，清 匡廬居士、清 雲間木叟合評，《慎鸞交》送遠第二，收入《笠翁傳奇十種》（下），《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992），卷4，頁424。

73 遊梅遇仙 一折敘及徐熾前往玄墓看梅，隨攜藥筐，為人治病，並自道：「早知束縛虛名累，悔不丹爐煮腐餐。」途中遇鐵拐李化身乞兒，使徐熾療其足疾，徐熾稱治癒無望，於是兩人互相譏嘲。鐵拐李問他醫什麼病。徐答：「大都是人緣藥驗前生種。」鐵拐李再問他行道一世，曾醫好一個人沒有？徐曰：「這筐兒走遍南北西東，掛茅蘆貯玉宮，虛名頗重，筭將來到處無功，只博得勞心血，擔人恐苦周旋，避無從。」還說：「俺六經八脈全然不懂，三焦五臟生機從未精通，愧煞我一生賣藥慚無術，辦事燒丹老病翁，白髮鬆鬆。」一番機鋒相對，待乞兒乘鶴遠去，作者方悟出對方竟是鐵拐李仙師，未料自己當面錯過，甚是可惜，不免望空遙拜，求他救自己出塵寰，早還故我，好教他「向梅林神馳千里」。參見徐熾，《寫心雜劇》 遊梅遇仙 ，頁1a-9a。

74 在 痴祝 一折中，徐種緣道出了「無家一身輕」的想法。劇中徐種緣於呂祖生日，往廟中燒香，狂病大發，雙髻簪花，身穿女襖，笑一回，哭一回，眾人問他：「聞得你大兒子，把你家私都弄完了，你莫不是憂憂鬱鬱成的痴病？」他笑答：「這正是無家一身輕了。」臨走拿了些紙錠，說是向呂祖借幾兩銀子，以療窮人疾苦。這段敘寫作者狂病大發，身穿女襖，簪花哭笑的情節，與明人沈自徵（1591-1641）《漁陽三弄》之《簪花髻》可相呼應。誠如李漁所謂：「說悲苦哀怨之情，亦當抑聖為狂，寓哭於笑。」作者透過自己痴絕癡狂的異常舉動，既描繪

而非「情事」之真，故以心言，則實事之紀中增入虛設，「虛」亦皆「實」，不必更辨其非真。而若以人生皆幻之義來說，則「色」「空」俱虛，何況事相，則凡實者亦當同入虛夢。這種「以實為幻」，「借虛呈實」的手法，可以說與前文所敘廖燕的寫法，又有極大的不同。⁷⁵

四、自傳體敘寫中之記憶與敘事驅策

從上述廖燕與徐燾之劇作可知，明清戲曲作品中部分作品實具有自傳寫作中最顯著的「署名」(signature)特徵，這就牽涉到「自傳體」劇作或「自敘劇」的撰寫問題。關於自傳，從前人的自傳研究中可以看出，無論是將自傳視為「個體本身對其個人生平的描述」；⁷⁶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)；⁷⁷或是將自傳界定為作者對於個人過往生命的內省紀錄，⁷⁸自

了他狂放不羈的人生態度，亦反映了他內心實有一種欲求早日超脫而不能的苦悶。參見徐燾，《寫心雜劇》痴祝，頁3a-4b；李漁，《閒情偶寄》，《中國古典論著集成》，第7冊，頁25。

75 乾隆時期尚有另一作家顧森(1730?-1805?)，其《回春夢》傳奇亦是以作者真實姓名登場。顧森，字廷培，一字錦柏，別號雲庵，原籍長洲(今江蘇蘇州)人。乾隆間曾任直隸涿鹿縣尉，因事竄謫西安，於同官縣安置。嘉慶四年(1799)尚在世，然已老矣。其《回春夢》即其老來一部抒懷寫憤，聊作快心之論的作品。此外，尚著有《雲庵詩》《雲庵雜錄》《燕京記》《雲庵自嘲》等。劇中的男主角，就是作者自己，毫無隱易，不過將名諱中「森」字換作同音的「參」字。事實上，根據作者自敘，《回春夢》傳奇實據作者經歷與夢幻而譜。其自序云：「《回春夢》何由而作也？傷余生平之命蹇也。考余一生之遭際，不知者必以為短行險毒，故報應之若此也。然余自問生平，實無纖芥之惡，此無他，天也，命也！天命既定，即有蓋世才，拔山力，奚能挽回？今老矣，鬢毛如雪，齒牙搖落，心如槁木，無能為矣。然抑鬱之氣，猶耿胸次。因思天命既不可回，好夢或可得乎？夢者，意也。意之所及，即屬夢矣，夢之所成，即為真矣。此《回春夢》之所由作也。藉此一消胸中之塊壘，其工拙不及計也。」(參見清 顧參，《回春夢》(道光三十年[1850]三鱣堂藏板)，序頁4a-5a。)作者曾任小吏，因禍去職而遭遣發，故模擬《邯鄲夢》的關目輪廓撰作此劇，因此亦非無病呻吟，自有其寓意。故楊坊《雲庵先生傳》云：「每閒暇時，翻閱《回春夢》一書，讀之覺其中裁雲制霞、薰香摘豔，一種忠孝之詞，悲壯淋漓，誠娓娓動人，潸然涕下也。」(引見李修生，《古本戲曲劇目提要》，頁552。)

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

77 Cf. Philippe Lejeune, trans. by Katherine Leary, *On Autobiography* (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1989), p.4.

傳可說是「最難以捉摸的文學紀錄」。⁷⁹一方面，自傳的語言形式雖以「散文體敘事文」為大宗，其表現形式所涵蓋的文本實際上是複雜而廣泛的。因為有不少例外與變體逾越此一文類的疆界，除了散文，還包含了敘事詩、小說與戲劇。另一方面，傳統的有關自傳的價值在於它所呈現的真相——如有關作者的身份、生平或歷史事實等的看法，著重自傳的「精確性」，事實上也只是一種理想。因為自傳主要是仰賴「記憶」作為作者追索過往生平的主要管道，但記憶卻是靠不住的，記憶的運作往往受制於自傳作者的創作要求。因此，自傳的生產過程其實是相當複雜的，透過不同文類形式的表現，自傳體創作亦呈現出複雜而變化莫測的風貌。因此，學者指出，自傳的作者，並非只是天真地以書寫文字重新捕捉其逝去的歲月而已，在撰寫自傳的時候，其實是以「現在對自己的觀感選擇他的記憶」，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。⁸⁰正因如此，「自傳」的書寫，其實是一種反省與回顧的過程，⁸¹在這過程中，作者將其「言志主

78 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，寫下了他的往事追想錄。」李有成，論自傳，《當代》55(1990.11)，頁25。

79 事實上，晚近自傳研究對於「自傳」界定並未建立一致的共識，但大體認為難以給自傳立下任何規範性的定義，或者設定任何文學範疇，甚至此一文類可能根本抗拒任何界定。如著名的自傳研究大師 James Olney 就曾說「自傳是一種最難以捉摸的文學紀錄」；而解構大師 Paul de Man 則懷疑是否有必要視自傳為某一文類。Cf. James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction," ed. by James Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp.3-4; Paul de Man, "Autobiography as Defacement," in *Modern Languages Notes* 94 (December 1979), pp. 919-930.

80 李有成，論自傳，《當代》55(1990.11)，頁28。

81 James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction," ed. by James Olney, *Autobiography*, pp. 24-25.

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。

自傳中記憶的運作受制於自傳作者的創作要求的說法，說明了作者記憶與自傳寫作間的密切關係。自傳中必然存在著作者對自己過往人生歷程的記憶，以及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。人的自我解釋，是人成為一高等之存有者的重要能力。人對於自我認知、自我價值的執著，都是因為這個解釋，而在此過程中，我們的自我解釋，可能是經過修飾、改造，甚至是扭曲、變相的。然則作者為什麼要自敘？什麼是作者的敘事動機與意圖？什麼是其自敘的原動力？為何他會有開始撰寫的衝動，並且持續地將其完成？在西方聖 奧古斯丁（Saint Augustine）的《懺悔錄》（Confessions）是第一個彰顯敘寫個人生平的合理性、有效性與迫切性，並找出表現自我及其歷史之話語的例子。正如聖 奧古斯丁曾自問為何要如此費事地將自己這麼多頭緒紛雜的事情如此有條理地公開呈現，這個可能連他自己在執筆之初都無法確切回答的問題，說明了自傳作者的敘寫衝動可能是理性的，但也有可能是非理性的、衝動的、非邏輯性的、妄想的、重複的、非主動的，卻又是令人無法抗拒的。作者選擇自傳體的敘寫，不一定是想對自己挖掘真相以昭告世人；在相當程度上，有可能其實是希望被自己接受，為自我的掙扎尋找一個出口。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完成某種敘事結構的強制力，它會循著情節的邏輯往某一方向去發展。作者將曾經發生在他身上或自己深信經驗過的事情「編織」（weave）成為一個清晰的過往情境，而且從中推演出依次而來的行動、事件與希望，甚至他可以在所設計的敘事脈絡中回味，彷彿這些事情是發生在當下的此刻。換言之，作者是透過「敘事的關聯性」（narrative connectedness），來展示主體所能夠說明的一個關於其生命的連續故事。而且這個敘事關聯性之所以能夠獲得，一部分是因為作者主動地整合其生命的片段，並致力於將其邏輯化與敘事化。⁸² 然而，就記憶的展現而言，作者編織（weaving）記憶的同時，同時也就是在吞噬（devouring）與消解記憶，因為「記憶性敘事」（memorial

narrative) 本身既是生命的終極徵兆，也代表對於那個生命的消解，而且更是一種逐步走向死亡的行動。隨著敘事文本逐漸朝向尾聲而不斷地吞沒剩餘的生命，直到敘事情節本身完全耗盡為止。⁸³ 事實上，從作者意欲透過心理上的記憶從而作出某種「自我解釋」開始，到敘事文本的鋪敘經營，所謂「敘事驅策」牽涉到作者創作欲望的發展過程，並相應地驅策作者將非理性的、衝動的、非邏輯性的、妄想的、重複的、非主動的，但又無法抗拒的敘事衝動，轉化成為足以自我解釋其生命歷程之來龍去脈的理性分析與邏輯解釋。一個具有邏輯理路的客觀敘事結構，能夠導引出一種客觀事物發展的邏輯性。作品在敘事驅策的影響下所營造的，往往不止是對於讀者或觀眾情感的激盪，或對他們心靈的刺激，而是迫使讀者或觀眾從語言文字的敘事結構中去展開思惟，因而去面對一種生活的經驗或生命的詮釋。

明清文人借傳奇作為自敘傳，自述生平行跡或雅事豪舉的風氣，在清初「以曲為史」，「以文為曲」趨勢的催波助瀾下，除了建立一種自傳體的「敘述主旨」之外，比較完整希望將自身記憶編織為一部具有完整「關聯性」的劇作的，有乾隆、嘉慶年間左漢所寫作的《桂花塔》。左漢（1751-1811 以後？）《桂花塔》在寫作方式上，有一明顯的特點，在於作者充分運用了戲曲綜合詩、詞、曲、文、賦等多種文類的特質，將他個人的身世與家族背景、先人家傳、個人著作、甚至園林碑記、祝壽賀詞等文獻資料，皆納入一完整的敘事結構之中。這就戲曲發展，在本質上應追求更深程度的「戲劇性」表現的主張來說，實顯得極為突兀。然而左漢這種將敘寫重點完全放置在以自己為核心的記憶片斷的寫法，對於自傳體傳奇的發展言，卻展現了「形態上」的重要意義。就自我表現的層面言，作者的重點已不同於前述「以劇寫心」一類的劇作家，以敘寫主體內在心靈世界為主，而是明顯地擴及作者的人際關係，包括與親人、摯友、門生等這些作者生命中重要的他人（significant others）的互動，⁸⁴ 即所謂的「倫誼交情」，且在這種人際關係的互動過程中，作者似乎期望更客

82 Cf. Owen Flanagan, *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life*, pp. 65-66.

83 Cf. James Olney, *Memory and Narrative* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998), p. 21.

84 Cf. Diane Bjorklund, *Interpreting Self: Two Hundred Years of American Autobiography* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998), pp. 110-114.

觀地呈現他自身生命的許多側面。

左漢，字巽穀，一字巽穀散人，又號古塘樵子，桐城人，係乙榜出身，曾遨遊於燕、齊、吳、楚多年，除在丹陽任教職十年外，還曾在歙縣任教職四年。其家庭情形，可於《桂花塔》中一一索得。其他著述有《精選程稿匯源》、《瑞芝堂四六》，又有《消閒四種》，即《探花集字譜》、《臥遊名山譜》、《紅樓茗飲譜》與《會真別趣》，亦皆詳細見於《桂花塔 述譜》一齣。⁸⁵

《桂花塔》一劇刊於嘉慶壬申，比作者的第一部戲《蘭桂仙》晚了十年，該劇凡一卷十齣，劇中主角工洪，字軒謨，工洪即作者左漢二字之省筆，與前文所提及朱期之化名於劇中為「朱其」之例同。該劇首齣〔鳳凰臺上憶吹簫〕一曲曾明白概括全劇之大意：

工子閒情，曩宮隙地經營半畝園亭，建天香梵塔，七級芳馨。喜值仙徒典試，駐星招展謁抒誠，親手足歡欣酬唱，秋送歸程。高朋吳賢越俊，愛韶光綺麗，玩賞紅英。突東齋塌倒，幼小奇驚。謝神佑珠筵盛設，賀花榮玉體頻傾。週甲子，詩篇稠疊，共祝長庚。⁸⁶

可知本劇內容主要是作者自述家事，所敘時間自作者五十六歲始直至慶賀六十壽辰作結，可謂極盡敘寫瑣屑之能事。觀作者作意，似不在說明自己一生的抱負，亦並非欲借自己一生的經歷與感悟，來提倡一種義理的主張，而僅是欲借用這種戲曲的方式，將他自己及家族的「故事」記述下來，作為一種「紀念」，故說是「詩篇籌疊，共祝長庚」。正因如此，本劇在寫作上，乃是一本正經地傳事、傳人，而不以鋪排情節，運用技巧，誇張、曲折、變幻、絢爛等戲劇性手法為重。劇情略謂：工洪，江左同安舉人出身，現任本邦學博之職。原配米氏，芳齡早逝；續娶禾氏，粗通文藝，持家勤儉，生有二子一女。工年老體衰，每思園林之樂，遂於學署藤花軒之北建一小園，名曰半畝，並於園中築天香館。工向日曾於曾司農園中建一七層桂塔，玲瓏茂密，深為豔羨，遂命匠人於半畝中亦為紮一桂樹塔。工門生季辰翔、田日舟、嘉立山諸人至園中賞花觀塔，讚不絕口。某日，工因事外出，禾氏因連朝檢點衣箱書笥，精神困倦，忽

85 清 古塘樵子（左漢）撰，《桂花塔》述譜（嘉慶十年[1812]天香館刻本），頁21a-28b。

86 古塘樵子撰，《桂花塔》園成，頁17a-17b。

夢工氏列祖同坐中堂，始而憂心忡忡，稍後乃微露喜色，良久方散。禾氏正疑惑間，忽聞外廂隱隱有嘈雜之聲，群犬皆吠，原來學署東齋樑斷倒塌，其次子為斷樑所壓，幸眾人及時救出，竟毫髮未損。工洪回府見狀，知是列祖庇佑，遂祭奠酬神。而園中桂花塔亦為東齋後牆所傷，幸未及根，後乃繁茂如初。中秋之夜眾鄉紳好友咸至半畝園，一則賞桂玩月，二則為工祝壽。⁸⁷

作者將本劇訂名為「桂花塔」，就其劇意觀之，似取其祥瑞，以應東齋塌倒乃竟無傷之事。作者蓋即從此一瑞徵回溯前事。因此從第一齣「園成」開場，作者即著意營造出一座能襯托「桂花塔」之理想園林——即劇一開始甫落成的「半畝園」，這座花園乃是「鏡中天，幻出因中想內園」。⁸⁸而全劇之結構，自「園成」始，而後「建塔」、「史宴」、「述譜」、「送別」、「賞春」、「齋塌」、「酬神」、「寶塔」、「慶壽」等九齣戲乃依時序先後來呈現。尤值一提的是，全劇每一齣戲皆是以「半畝園」為場景，以「桂花塔」為核心，而作者將其生命中一段值得紀念的歲月，以這座寄寓著作者生命理想的園林為舞臺，以戲劇展演的方式銳意鋪陳。換言之，本劇之寫成，乃緣於作者在其晚年的生活中「揀擇」了一些值得珍藏的記憶，加以記述。基本上，作者是處在一個閒適卻又自覺衰老的心境，做出這種回顧。所以劇中主角工洪上場便道：

下官工洪，表字譔軒，行年五十六歲，江左同安人也。丁年奮志，早成泮水之遊；乙榜出身，忝作蟾宮之客；壯歲備員翁，剛及四年。今茲振鐸雲阿，倏將十載，千萬卷詩書誦讀，敢云學問淵深。三十年南北遨遊，竊喜胸懷開曠，洞庭雲海，悉助文瀾，越水燕山，皆資吟興。盍簪麗澤，彙成簿上金蘭，入館登瀛，植得門前桃李。望裡練湖九曲，煙樹蒼茫，夢中投子一峰，

87 蔣榮昌 序 云：「余與同年巽穀先生，燕臺一別近二十年。嗣余出守毗陵，先生正司鐸雲陽。相違百里，先生常以課士之暇，泛舟余署，余亦以公便，常詣覺齋，綠酒紅燈，論心達旦。見其園亭幽雅，花木繁稠，佳景良辰，流連不置。中有桂樹一株，旋繞成塔，其直幹之高標，枝葉之茂盛，周圍之圍密，層級之均勻，洵屬天然品格。每當粟綻花開，賓朋玩賞，誠眾香國之奇觀，大雅堂之盛會也。無何，東齋塌倒，郎君幸保全於險難之中。桂塔亦被齋牆傾壓，幸根本未傷，得以滋培復舊。逾年而先生晉六致，觴雲陽，僚友製章稱慶。先生因撮其近事，成為菊部。」據此，可知《桂花塔》命名之由來。參見蔣榮昌，《桂花塔 序》，序頁 1a-1b。

88 古塘樵子撰，《桂花塔 園成》，頁 3a。

鄉山迢遞。淡紅塵之滋味，寒齋好著閒身，愧白髮之飄蕭，冷暑惟尋佳趣。⁸⁹

又云：

乾坤何處堪留戀？幻景茫茫一片，衰老情懷無計遣。借來花木，夢中庭院，鏡裡思量遍。世事浮雲過太虛，強將傳舍作吾廬，微官自覓林泉樂，竹樹陰中讀道書。⁹⁰

所謂「鏡裡思量」，亦是前文廖燕、徐熾「鏡花」「水月」的思惟與感慨，但廖燕是心繫功名而未能去，故說出種種道理來勸服自己。徐熾是根本看透，故藉己事，勸化世人。而這時的左漢，則只是一種衰老心境，覺得「幻景茫茫一片」，覺得世事無一可留，唯一繫魂縈夢者，即此一園賞樂之福，故云：

天地者萬物之逆旅，光陰者百代之過客。下官即以園亭為逆旅，以景物為過客，有何不可？借著他畫裡廬，空中閣，閱盡了滄海桑田。⁹¹

所謂「園亭為逆旅」「景物為過客」，套用李白「春夜宴桃李園」句。但李白「逆旅」、「過客」之喻，光明潔淨，雖非一塵未染，但也是脫落自在。左漢卻念念不忘修園之過程，即使是桂花一塔，雖在塑塔一用喻上，是取所謂：「如來化身，色相須教圓滿，塔高圓滿處成真相，留取樹頂柔芽，作為塔尖，尖抽孤聳處群瞻仰」之意。⁹²但作者對於當日植桂之心思，卻是無一忘卻：

記得這株桂花，前自蘇州買來，根株雖小，而脂膏厚沃，苗條端正，預知日後長成，可為寶塔之材。故植此方正院中，南與藤花軒遙對，北首新造天香館，西近明倫堂東齋後牆，東首一帶長廊，四面無礙，任其繁茂，兩載之間，果然繁茂起來。⁹³

可見作者亦僅是「鏡裡思量」，並無真實境界，故整個回憶的聯結，都是在一

89 同註 88，頁 1b-2a。

90 同註 88，頁 1b。

91 同註 88，頁 6a。

92 古塘樵子撰，《桂花塔》建塔，頁 8b-9a。

93 同註 92，頁 7b。

「眷戀」的「驅策」下完成。⁹⁴

作者不僅「賞園」之心，未能放下，即使是家門祖業，亦是從未忘卻。尤其是東齋一驚，妻先得夢，更讓他深感祖宗庇佑之德，故他特立「史宴」一齣，記他對來訪之門生太史季酉人述及自己近日為「先人纂立數傳，或照記載，或照家乘，俱經核輯而成，已付剞劂」之事。⁹⁵接著全齣舖敘作者為太史略述「家傳」梗概，自「孝敬忠貞，箕裘奕代」的九世祖光祿公始，其次是作者之十世祖孝子公傳（光祿第三子），十世祖忠義公傳（光祿第五子），十世祖侍御公傳（光祿第七子），十世祖司馬公傳（光祿第八子），曾祖國朝贈中憲大夫傳，祖父太守公傳，叔祖贈中憲公傳，及其父候選州司馬公傳，另加二篇其叔父奉正公、觀察公傳，主要就是為了表彰其「忠孝家聲」，而所寫曲文亦是「英姿颯爽，正大光明」，流利雅勁。⁹⁶作者述畢家傳，對太史請託道：

先人事蹟多有湮沒不彰者，幸遇太史職司紀載，便中希將先人言行，宰之簡冊，已被輶軒之採，則存歿皆為銘誌矣。⁹⁷

又對太史有一番期許：

太史，你將這家傳呵，攜上了蘭臺史臺，有一朝把書開簡開，載明他文該行該，表揚些烈蹟芳猷，兼寫出高懷淡懷。盼稱疊雲裁錦裁，重泉下榮哉快哉！太史呵，全仗你綸閣揮毫，免致他光沈彩埋。⁹⁸

作者之意除了表彰祖業，其實亦有意透過此家傳之修纂彰顯其自我生命之傳承價值，且更在傳承祖業的層面上，透過此劇凸顯其個人在家族中之角色、功能與意義。

94 第二齣「建塔」中，作者將紮塔時的一番慘澹經營，寫得精詳細緻，花塔即是七層寶塔、即是七級梵塔，「看他撐一柱七層香，祥鸞高下集，合迷茫，從此開金粟，重重滿藏，由來獻佛界奇芳，名花好供養」，作者生動地繪出「一座玲瓏璀璨芬芳茂密的浮圖」，堪稱「關合天然巧妙」的精神標誌。同註92，頁9a。

95 故評者謂：「敷陳先傳妙與史官有關合，刻家傳遺稿是讓軒一生尊祖敬宗實心實事」，此亦本齣名稱之由來。參見古塘樵子填詞，《桂花塔》「史宴」，頁14b-15a。

96 同註95，頁15a，16b。

97 同註95，頁19b-20a。

98 同註95，頁20a。

作者託付門生太史撰著「家傳」之心願既了，接著便是作者自身著作之誌記。於是第四齣 述譜 即敘寫作者之妻禾氏對其家人解說作者所著《消閒四種》之旨趣。此四書作其實是關乎詩、賦、茶、酒的四種消閒指南，即：《探花集字譜》、《臥遊名山譜》、《紅樓茗飲譜》與《會真別趣》四譜。無論是集字賦詩，或依景作賦，還是按《紅樓》人物景色之品第飲茗、循《西廂》韻事妙境來行酒令，樣樣皆見出作者平日生活閒情種種面相，無一不在其記憶之中。

綜合而言，「半畝園」既是作者覓得林泉之樂，足以終老之歸宿，亦是作者得以鋪敘天倫之樂，故舊情誼的聚焦點。劇中第六齣 賞春 寫作者趁春光韶麗，百卉敷榮，邀請友人至半畝園散步看花、尋幽探勝。作者自道：

下官情耽林壑，志在園亭。半畝藏雲，記歷三秋，點綴百花舒錦，皆由一手栽培。贈高士之一枝，寒香早褪，綻仙人之六出。⁹⁹

友人盛讚此園：「如斯妙境，真同世外幽人，令人有飄然出塵之意。紅雲隔斷凡世，碧靄蒸成錦繡帷。仙源地，游心物外好栖遲。」¹⁰⁰ 作者答曰：

自慚鄙俗，敢擬世外幽人，不過閒散無能，暫借此間藏拙。我情非物所羈，心比舟無繫，不定林泉，暫屬閒人的。幸荷諸君青睞，真有宿緣。良緣攬德輝，證心期、喜借尋芳玉趾移。 今日與諸君呵，花下琴尊手共攜，成佳會，神仙儔侶快追陪。¹⁰¹

對作者而言，半畝園明明是他精心營造的私人花園，無一時不在他心目之間，但他偏要說自己是「借此藏拙」，「非物所羈」。這種依心境而取擇記憶並給予自我一種「可接受價值」的自我詮釋方式，頗為明顯。

《桂》劇全劇之高潮在第七齣之 齋塌，寫學署東齋忽因樑斷而倒塌，工洪次子遭壓其下之事。變中作者還順便帶出嘉慶六年五月間「大風暴雨，雲阿城內，倒房無數，共壓煞男女四十九人」¹⁰² 的舊事，足見此番幼子能在一大樑斜欹下九死一生，安然脫險，對作者來說，真覺為一生中無比之大事。因此

99 古塘樵子撰，《桂花塔》 賞春，頁 2a。

100 同註99，頁 4b-5a。

101 同註99，頁 5a-5b。

102 古塘樵子撰，《桂花塔》 齋塌，頁 8b。

他特別在第八齣 酬神 中詳敘隆重備禮，祭奠酬神一節。作者並虛構土地現身說明工氏幼子之脫險，乃仰賴其祖先照看保護，而曾受工氏施食超度之亡魂亦爭相援救，渲染眾鬼如何將大樑托在空中，免去工氏幼子一場災難。而園中桂塔，雖亦被後牆打壓，幸未傷根，經扶持培植，兩月之間，膏脈日滋，花開似昔。故作者又特撰 賀塔 一齣，敘禾氏於園中備香供素等作為，而禾氏於賞玩桂花之際，還憶及當初紮塔之時的情景：

小山叢，分得淮南種，嫩根株精華內充。特地使名葩殊眾，號天香不廢人工。八尺圍金星碎擁，七層花芳馨暗動，成就他瑤林秀鍾，似那浮圖一座轟晴空。¹⁰³

後來東齋倒塌，後牆驀然傾壓，亦是名花之厄：

勢匆匆，驀地傾梁棟，摧折他天葩幾重，把舍利子幾乎斷送。
繁葉兒，似亂髮鬢鬆，病花枝佳人伯仲，似名士偏遭播弄。¹⁰⁴

曲中以名花之摧折比作名士佳人之受播弄。所幸後來重新整理，不時澆灌，所以如今依舊是：

把瓊瑤梵塔仍高舒，看依然蕊茂花穠，好尋金粟身前夢，再整如來劫後容。
佳筵供，恰似那花神活現，享受醇醞。¹⁰⁵

於是禾氏喚其小兒同獻清香拜賀花神，只因為遭齋塌奇禍之際，桂花塔與小兒同遭災難，故禾氏賀花時祈願的是：

但冀花神保佑，俾我兒他日亦如你今日之發榮。我兒今後呵，毋忘六月秋前夢，與此花呵，同趁三霄路上風。若他時折得一枝，亦不負今日同為患難之友。須珍重，願你把瓊花一朵，折向珠宮。¹⁰⁶

作者將花塔之事看待如此慎重，對觀眾、讀者而言，既不覺有何深義寄寓其

103 古塘樵子撰，《桂花塔》 賀塔 ，頁 19b。

104 同註 103，頁 19b-20a。

105 同註 103，頁 20a-20b。

106 同註 103，頁 21a。

中，瑣末如此，其實亦引不起任何共鳴。然而就傳奇之形式發展言，卻展現了在自傳體文類中，自我敘寫所可能產生的「敘事驅策」，以及因而形成的一種自我人生詮釋與留存記憶之方式。

《桂》劇全劇以眾友人為作者祝壽的「慶壽」場面作結，設席地點選在半畝園中的天香館，恰好可以觀賞到桂花塔。藉由安排祝壽之賓客輪番上陣詠唱祝壽詩詞，作者將故舊門生之賀詞一一收錄入劇中。尤其是戲接近尾聲時，眾人將桂花塔的層層增高比作年壽之增長：

這座桂塔，越見茂盛，一層高似一層；
與老年增壽，一年健似一年，恰堪比擬。¹⁰⁷

由此花與壽、花與塔縮合融洽：

人物喜相伴，吉祥身一例道，增高步步同高壽。
憶蟾宮昔遊，看瓊花似樓，秋芳雅稱千秋祝。¹⁰⁸

全劇在作者心滿意足的氣氛下結束。而即使在此劇刊行時其友朋沐陽南昀居士吳甸華的《桂花塔傳奇 序》中，亦是以一種世間「俗福」的觀點加以頌揚，文說云：

古塘先生著作等身，所刊時文、駢體文、傳奇曲譜及消閒各藝，皆已膾炙人口。茲於丹鉛之暇，按拍填詞成《桂花塔》院本。劇僅十齣耳，而其中悲歡離合，夷險驚，奇勳武略，高行大節，文章德性，幽明果報，倫誼交情無不畢備。¹⁰⁹

事實上，作者係透過造園、遊園、建塔、史宴、述譜、賞春、酬神、賀園、慶壽等專屬於文人雅士的家庭與社會「活動」的戲劇場景，來營造一種環繞在作者自我周圍的一種「氛圍」。作者所記錄的這些包括清代文人個人、家庭與交遊活動的內容，以及其連綴這些活動的敘寫方式，亦展現了明清文人的「雅」文化中的許多俗世面相。這種屬於社會層面與文化層面的特殊氛圍的建構，使

107 古塘樵子撰，《桂花塔》慶壽，頁33b。

108 同註107。

109 清 沐陽南昀吳甸華，《桂花塔》序，序頁1b-2a。

作者在其生命的理解與想像中，將自己放置於一種依背景而存在的集體圖像之中。這種具有「社會價值」之「集體圖像」的記憶方式，亦是作者可以將「自我」客觀化、對象化的選擇，¹¹⁰我們在其中，看到了自敘體傳奇的新的發展，以及這種發展所帶來的一種敘事手段上的新意。

五、「私」與「公」間的自我認同危機 劇作家的自我辨明與自我導正

左漢《桂花塔》一劇，如前所敘，在自敘體傳奇的形式方面有了「結構」上的一種演進，而這種演進在「自傳」文類的可能表現上，具有呈顯其特質的意義。然而由於該劇的作者缺乏強烈的傾訴企圖，亦無真正足以動人的內涵，故並不能真正算是一成功的作品。就該作品來說，「形式」發展上的意義，仍是較多。自敘劇類在藝術上的成功，仍是需要一足夠推動它在藝術方面有所樹立的精神動力。而倘使我們從內容方面加以觀察，則可以見出除了明確發展出直接以「傳記」方式敘寫自己的作品之外，不屬於「自傳」體而卻寄寓有濃厚「自我色彩」的作品，在同一時期亦有重要的發展。

所謂「非自傳」性質而帶有「自我敘寫」色彩的傳奇作品，就發展根源來

110 此處所謂「集體圖像」的藝術特質，可與巴赫金在「審美活動中的作者與主人公」一文中所說的第二類傳記類型——社會生活傳記相呼應。巴赫金認為用歷史的觀點來看人的群體，處在價值中心的是歷史文化的價值，後者組建著主人翁及其英雄主生活的形式（不是幸福和滿足，純潔與真誠，而是偉大、威力、歷史意義、功勳、名聲等等）但若從社會觀點上看，處於價值中心的則是社會的價值，而首先是家庭的價值（不是留給後代的歷史聲譽，而是在同時代人中的「好人緣」、「誠實善良的人」）。這種價值組建著私人生活的形式，「日常生活」、家庭或個人生活的形式，其中包括所有天天可見的細微末節（不是事件，而是日常生活）；這一生活中最為重複的事件，就其意義來說，也不會超出家庭生活或個人生活的價值層面，而在這個層面上又限於自己或親人的幸福或不幸。這一類型中不存在驚險的因素，這裡佔優勢的是記述的因素，即對普通事物與普通人物的喜愛，他們創造著充實而有價值的平常生活。（第一類傳記寫的則是偉大的當道人，歷史人物與偉大的事件）這類傳記中對生活的愛，是對心愛人物、事物、狀態與關係的常駐感到欣喜。（這不是置身於世界中並在世界中具有意義，而是與世界同在，觀照並反覆地體驗世界）Cf. M. M. Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity," in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M. M. Bakhtin, pp. 160-161; 參見巴赫金著，曉河、賈澤林、張杰、樊錦鑫譯，《哲學美學》（石家莊：河北教育出版社，1998），頁258-259。

說，乃出於中國詩文文學中為人所習知之「託寓」傳統，這點可以由前文所引及徐熾《寫心雜劇》序言中「元明詞曲演劇，皆托之於古人以發己懷」一語見出，「自傳」體劇作亦是承沿此一概念而發展。不過明清之際確有一類非「自傳」體的劇作，在「自我敘寫」之成分，以及內涵的意義上，有著我們可從「自傳」文類中辨識出來的特質。這種特質，即是作者在其自我敘寫過程中所展現的自我之辨明，或導正（self-reclamation）。¹¹¹

所謂「自我辨明」，就心理層面來說，可以分為兩種形態。第一種是基於澄清誤解或提出防衛而進行之辨明，這時壓力來自外部，主體本身沒有「自我」身份上的認同危機。另一種，則是主體自身面臨對於自己「連續性人格」是否可為自己接受的認同危機；壓力主要來自內部。而這種「辨明」的需求，在將之付諸實踐的過程中，皆逼迫從事「辨明」的主體進行無法逃避的「自我敘述」。也就是說，「敘述」成為確認自我的一種方式。至於所謂「自我導正」，則不僅是進行「自我」之辨明，而是藉著「自我敘寫自我」的方式，修正自我對於自我的記憶，乃至自我對於自我的評價；或者是在「敘寫」的過程中，藉著自我的勸說，或懺悔，著手重新建構一個雖在心理認同上連續，但卻在經歷一個分水嶺之後，產生意志主軸上「斷裂」式的改變。

明清之際的劇作，所以可能在「自我敘寫」的意義上有此「自我辨明」與「自我導正」的主體呈現上發展，主要來自時代的鉅變，及此項鉅變對於傳統士人的心理上之衝擊。蓋明清之際的劇作家生逢易代變局，滿懷故國之思與興亡之慨，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，尤其是身歷兩代的「遺民」士大夫，更是處境尷尬，在進退維谷之際，他們需要尋求一種自我調適（self-adjustment）與轉化，甚而有時尚須作出此處所說的自我辨明與導正，這時戲曲的特殊「敘寫」功能，便成為他們可以選擇舒解自我的一種方式。

中國古代的自傳，雖有許多作品迴避用第一人稱的「我」，¹¹²然而在中

111 Cf. Owen Flanagan, *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life*, pp. 65-83.

112 如王靖宇就曾指出：「我們一旦大致區分出兩類不同的敘事者，我們將即刻看到在傳統中國敘事文作品用第一人稱的為數極少。當然，在傳統中國作品中也有自傳和別的寫自己的作品類型（如自撰的墓誌銘）。然而，有趣的是，大多數的自傳性作品中的第一人稱都讓位給第三人稱。」參見王靖宇，〈中國古代敘事文的特性——方法論初探〉，《左傳與傳統小說論集》（北京：北京大學出版社，1989），頁16。

西文學傳統中，仍有許多自傳類作品，是在散文的表現形式中，直接以第一人稱的「我」作為敘述中唯一的自我，因此其中並無必須將「創作自我」與「被敘述的自我」分割的問題。如西方傳統中聖 奧古斯丁的《懺悔錄》，他在這部名著中即是以第一人稱的觀點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 (narrative connectedness) 之「多元」(multiplex) 特性。他所記得的事件，就是他個人生命中所有的重要關鍵，而他所經歷的激烈轉變，與他對於自己的期望，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。所以聖 奧古斯丁性格的複雜度與他的計畫、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。故此一單一自我之呈現，仍應只是一種「多元性自我」(multiplex self) 的隨機展示，而且其不同面相間存在著某種「歷時性」(diachronically) 與「共時性」(synchronically) 的緊張；¹¹³ 並以一種時時分割，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、不同地的不同的那個「他」。

我們如從以上所舉出的方式來看，我們可以說，左漢的自我敘寫，就他選擇記憶以組合一完整的自我詮釋言，他其實還是「散文」式的。也就是說，他是散文的敘事策略來結構他的戲劇形式。而這亦是他的劇作「戲劇性」審美特質薄弱的原因。然而在明清之際的遺民劇作家中，另有一個既有強烈的「自

113 正常的自我是「多元性」的，而非如多重人格失調症 (multiple personality disorder) 病人無法統一其多重自我 (multiple selves) 化身的許多敘事者所敘故事間的連續性，無論他們是真正變成了許多不同的自我，還是有時他們只是陷入某種幻覺與誤解而相信自己就是某些個被模仿或偽裝的那個自我。多重自我在複雜的環境中，對不同的觀眾展示不同部分的敘事。不同的自我為不同的觀眾演出，而不同的觀眾所個別注意到的面相也有所不同。展示其中一個自我讓自己或觀眾視其為敘事的重心，在某種意義上，係創造了一種幻覺：亦即我所展現的不同自我，其實只是包含了許多不同自我之整體與統一敘事的一部份。真正區別「多元性自我」(multiplex self) 與「多重性自我」(multiple selves) 的，是一個多元性自我並非與其他的自我失去聯繫，而是它們可以相互滲透，這是多重性自我所不可能發生的。其次，我透過敘事的重心組合了我的自我，而且透過一個單一集中的敘事中不同自我的彼此配合，我了解了我的自我，即使其中還存在著緊張、混淆與疑惑。將這些自我有意識地交織在一起，讓我的生命擁有了獨特的性格 (unique qualitative character)。Cf. Owen Flanagan, *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life*, p. 66-67, 71.

我敘寫」意味，卻同時將「自我敘寫」高度戲劇化的，便是吳偉業的劇作。

吳偉業成功之處，在於他將自己透過戲劇的方式，發展成一個不斷呈現的活動中的人。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」，從那裡他重新經驗了他自己，並且將它展示出來。

吳偉業（1609-1671），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，授受翰林院編修。福王時拜少詹事，與馬士英、阮大鍼論事不合，乞假歸田。入清後杜門不出。順治十年（1653），應詔赴京，官至國子祭酒。十四年（1657），以母病辭官，家居終老。吳偉業在政治上頗遭後人譏評。從他的生命歷程觀之，特殊的恩寵榮辱，特殊的時代磨難，使這位先後侍奉兩朝君主的士大夫文人的一生，充滿了悲劇色彩。吳偉業與崇禎皇帝之間有著非同一般的知遇之恩。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，主試官周延儒把他的試卷進呈御覽，崇禎皇帝親閱之，首書「正大博雅，足式詭靡」八字，而後人言始息。¹¹⁴ 吳偉業在崇禎朝先後任編修、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。甲申之變，李自成率兵入京，崇禎縊死煤山，吳偉業其時恰在鄉里，聞國變訊，「號慟欲自縊，為家人所覺。朱太淑人抱持泣曰：『兒死其如老人何？』乃已」自此就痾彌劇，病店兩月，幾不自支。¹¹⁵ 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。然而，卻受到權臣馬士英、阮大鍼之流的排擠。於是他潛居鄉間研讀經史，潛心創作。明清易代，世變滄桑，吳氏因負天下重名，遭清廷威脅逼迫，未能堅守其志，遂扶病出仕，出任秘書院侍講，後升任國子監祭酒。這一出仕，使得他痛失名節，悲恨以終。但是，從乙西南都崩潰到順治十年被迫出仕新朝，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》皆是他在這段隱居鄉期間，宣洩苦悶，抒發衷懷的作品，誠可謂「幽憤慷慨，寄寓極深」。

吳偉業歷經國破家亡的鉅痛，鬱結於胸中的興亡感慨使他不能自己，尤其

114 參見馮其庸、葉君遠，《吳梅村年譜》（南京：江蘇古籍出版社，1990），頁42。

115 同註114，頁135、140。

是眼見著大清帝國的統治日漸鞏固，故國復興已無希望。吳氏雖沒有為明朝殉節，對朱明王朝畢竟有著難捨的懷念，此種感情隨著隱居鄉間難捱的寂寥苦悶而日益強烈，似乎只有戲曲創作的「委曲盡情」才能將之痛快地宣洩出來。《花朝生筆記》曾說，夏完淳《大哀賦》流佈後，「吳梅村見之，大哭三日，《秣陵春》傳奇之所由作也。」¹¹⁶此賦蒿目時艱，敘述亂離，頗類北周庾信的《哀江南賦》，其中敘述南京淪陷、弘光朝覆亡的部分，一字一淚，尤慘絕千古。此賦觸發了吳氏心中的感慨，遂形諸筆端。吳氏創作戲曲主要集中在順治九年（1652），這正是他出山歸順的前一年，也是吳偉業個人生命中非常重要的一年。清朝一統江山後，對知識份子採取了懷柔、威逼並用的政策，大批的故明遺民恐懼清廷的迫害，且又禁不住高官厚祿的引誘，紛紛變節投降。順治九年，清廷下詔舉薦各地「遺逸」人才，像吳偉業這樣一個「名滿區宇」的先朝遺臣、文壇宗主，對漢族知識份子具有特殊的號召力，自然更成為清廷竭力網羅的對象，而一些已經出仕清廷的舊識如陳之遴、陳名夏等也極力想邀他復出，分擔自己心頭的愧疚之感。對於此一動向，吳偉業雖早有預感，但當他獲知被舉薦的消息，仕清壓力真的施加到身上之際，他還是深感恐懼、愁悶與煩憂。他深知，只要邁出仕清這一步，從此就「一失足成千古恨」，成了「身事二姓」的「兩載人」，成了時人與後人永遠唾罵嘲笑的對象。但是出於對當時形勢的了解，他也深知，來自清廷各方面的壓力是很難抗拒的，沒有「寧為玉碎，不為瓦全」的決心，就難以經受這一攸關生死的考驗。這是一個不易的抉擇。為了道德原則就有可能捨棄生命，而保全性命就只能悖離道德原則，忍受人格尊嚴被人踐踏的痛苦，二者無法俱全。處在這樣一種艱難的境地，吳偉業的內心充滿了因矛盾衝突所帶來的巨大痛苦，讓他寢食難安。他既難以忘懷故國舊君的恩寵，又不敢拒絕當時新朝天命的徵召。¹¹⁷在現實壓力的內外交攻與催逼下，終於在順治十年九月赴京受職。此種不便在詩文中表達的窘迫心

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

117 順治九年，清帝「詔起遺逸」。正當吳氏杜門撰作《秣陵春》之際，兩江總督馬國柱，遵旨舉地方品行著聞、才學優秀者，遂書薦吳偉業。吳氏聞之，立修上馬制府書，以病婉辭此「殊榮」，其事方休。惟翌年初，吳氏又再被當事書薦於清帝，格於當時政治形勢，以及其他個人考慮，吳偉業此次無法開脫，乃於九月扶病出山，應召入都。當是時，吳氏方寫就寄託遙深的《秣陵春》。參見馮其庸、葉君遠，《吳梅村年譜》，頁226-275。

緒，促使吳偉業轉而在戲曲創作中尋求寄託。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。¹¹⁸

這篇序文與前文索引徐熾之言，雖若相似，都提及「真」「假」二字，但徐熾《寫心雜劇》序言所說的「真」「假」，是以「劇」來觀看人生，以人生而觀看「劇」，故有「劇者皆真耶」「真者皆劇耶」之問。但吳偉業此處標出「世路悠悠」「終身顛倒」之句，則非站後一步來觀看人生，如徐熾之為，而是人處其間，自知顛倒，猶不能不真事假作，故倍覺人生之虛幻不實。文中不以戲之「似真」與人生之「實假」相互對比，正是見出他在說其為「假」之同時，內心痛苦之「真」。他之不再把戲曲當作佐酒助興的純娛樂，而將之視為敘志抒懷的有力途徑，所謂「往事酒杯來夢裡，心聲歌板出花前」¹¹⁹正是決心用戲曲形式摹寫出自己無法向世人表曝的矛盾與掙扎。清尤侗《梅村詞序》評之云：「所譜《通天臺》、《臨春閣》、《秣陵春》諸曲，亦於興亡盛衰之感三致意焉，蓋先生之遇為之也」，¹²⁰此言殆甚是。

《秣陵春》一劇撰於順治九年至十年春季之間，而此際也恰是吳偉業面臨清廷徵召，內心充滿矛盾的時刻。關於該劇的創作緣起，傳奇卷首自序言之甚明：

余端居無憯，中心煩懣，有所徬徨，感慕髣髴，庶幾而目將遇之，而足將從之，若真有其事者，一唱三嘆，於是乎作焉。是編也，果有託而然耶？果無託而然耶？即余亦不得而知也。¹²¹

所謂「無憯」，即無所依從，艱於選擇，故深感「煩懣」、「徬徨」。吳氏為寬慰自己，所以編造了一個主人翁徐適從容裕如於故主、新君之間的故事，他在敘

118 清 吳偉業著，李學穎集評標校，《雜劇三集序》，《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990），下冊，頁1212。

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

120 清 尤侗，《梅村詞序》，收入《吳梅村全集》，下冊，頁1494。

121 吳偉業著，李學穎集評標校，《秣陵春序》，收入《吳梅村全集》，中冊，頁728。

寫之際，不僅歆慕隨之，且恍惚以為「若真有其事」。可見吳氏在創作時雖是敘寫一客觀之事，但此一以「主」觀「客」之態度，正是將反覆矛盾中的自我投入角色，且依時依境加以節節言之。而又假設出一個最終「解決」的出路，故謂「感慕髣髴，庶幾而目將遇之，而足將從之」。這種虛幻的沈醉，對他而言，其痛苦的程度，其實較之放聲一哭，哀慟更甚！

在吳偉業的戲曲創作中，《秣陵春》的思想內容最為複雜，寄託的感情也特別隱晦。這部長達四十一齣的劇本情節假託子虛烏有，劇中徐適是南朝故學士徐鉉之子，展娘是南唐後主的外甥女，他們都持有標誌南唐盛世的寶物。徐適有御賜于闐玉杯，展娘則有宜官寶鏡與鍾王真跡。後來，徐適用玉杯換得真跡，出走他鄉。李後主在日曾與愛妃保儀答應為展娘擇婿，於是他們讓展娘從玉杯裡看到徐適的幻象，展娘一見鍾情，魂魄一縷竟自飛蕩；徐適又得到展娘的寶鏡並從鏡中看到展娘倩影，萬分愛戀。後來在已登仙界的李後主及其寵妃黃保儀協助下，徐適與展娘魂魄到陰間成婚；徐適還被李後主拔擢為中軍元帥，擊退漢王劉鋹的鬼兵。其後，徐適、展娘帶著李後主所贈燒槽琵琶回到陽世，卻被宦官奄誣為內庫之賊。徐適作賦一篇以自辯，其才學被朝廷所重，特擢為狀元郎。徐適推辭不得，只好奉詔，又終於展娘真身團聚。二人深深感激後主恩德，同往後主廟進香。恰逢南唐先音院琵琶樂工曹善才。曹為彈唱前朝事，這時忽然仙樂四起，後主顯靈，徐、黃憶及往昔，相對歎噓潸歎。全劇就在南唐樂師曹善才感念舊朝的琵琶曲中結束。

從題材上看，《秣》劇屬於歷史劇，但作者之意卻在「借古人之歌呼笑罵，以陶寫我之抑鬱牢騷」，¹²²搬演的是古人古事，表達的則是今事私情。而從情節內容上看，該劇亦穿插著男女情愛，但它卻不側重表現男女主角自身相戀、相悅的發展過程，而是極力凸顯興亡的背景，渲染國破君亡的感傷氛圍，並把表現的重心置於促使愛情產生、婚姻成功的外部推動作用，亦即是先朝故君的作合，故全劇始終瀰漫著濃重的故國之思。我們若粗看一層，固可以說作者實際上是要「借離合之情，寫興亡之感」，透過徐、黃二人的愛情故事，來寄託、傾吐一己的故國之思與傷悼之情。此一用意，單從題材的選取，關目的安排，到曲辭念白，均可看出作者這一番苦心。比如本劇名為「秣陵

122 吳偉業著，李學穎集評標校，《北詞廣正譜》序，《吳梅村全集》，下冊，頁1213。

春」，且劇情的主要場景安排在南京。明朝的隆興與終結始終都集中在南京，南京本是明朝政權最明顯的象徵。作者如此安排，並將劇名定為《秣陵春》，就透露出憑弔故國之意。再如劇中主角徐適，歷史上並非徐鉉之子，徐鉉無子，徐適乃是北宋末年徐徽言的從孫，祖孫二人均抗金殉國。¹²³ 金、清同族，吳偉業移花接木，將殉國之徐適移前，正是想將行動與產生行動的情感分開。故我們若細看一層，不免要提出一問題，即：徐適若是偉業的化身，那麼展娘所代表的又是什麼呢？劇中展娘是後主之甥女，也是徐適愛戀的對象，而他們間的姻緣，則是透過南唐遺物與後主的亡靈所玉成，則所謂「展娘」者豈不正是作者心目中所愛故君之一種具象化的表徵？所愛者具象化為一可愛之對象，而此能愛與彼所愛皆藉遺物與幻化的神識將之連結。這些構成之成分皆各自代表了作者記憶中深刻的部分，且經由作者細心的布置，遂皆成為了足以展顯作者內心歷程的框架。

作者不僅是透過他精心的佈局構思，將他記憶中決定「意義」的成分加以具象化，成為構成「框架」的組件。且在「自我」的投射上，作者亦作了一個極富創意的設計。即是將自我人格上必須強調的「單一性」分解為各自獨立的人格面相，而以之作為「單獨的」行動者。劇中人物徐適、黃濟、曹善才，雖是三人，其實所代表的，都可以視為是作者吳偉業的三個藝術化身，分別投射出吳氏複雜情結的不同側面。基本上，從第一層身份說，吳氏乃是一自負文才的文士，劇中男主角徐適，就是吳偉業的自況。他希望透過這個藝術形象的塑造總結自己前半生所完成的自我。徐適登場之初便吟誦道：

123 根據《宋史 徐鉉傳》所載，徐鉉在南唐時不僅未亡，而且欣然出仕宋朝，太平興國八年，為右散騎常侍。但這並不能證明徐鉉不是忠臣。宋軍圍金陵時，後主李煜派遣鉉入宋師求和，「時煜將朱令斌將兵十餘萬自上江來援，煜以鉉既行，欲止令斌勿令東下。鉉曰：『此行未保必能濟難，江南所恃者援兵爾，奈何止之！』煜曰：『方求和解而復決戰，豈利於汝乎？』鉉曰：『要以社稷為計，豈顧一介之使，置之度外可也。』煜泣而遣之。」（《宋史》，卷 441）此行果然未緩宋兵，而李煜之名求和而實待援的計策也激怒了趙匡胤。待煜與鉉被捕後，「太祖責之，聲甚厲。鉉對曰：『臣為江南大臣，國亡罪當死，不當問其他。』太祖嘆曰：『忠臣也』，命為太子率更令。」（同前）《秣》劇開場時，徐鉉已亡，且死因不明，可以說，吳偉業虛構了一個「思舊」的後人，隱瞞了徐鉉的兩難，卻不意暴露出自己進退失據的類似困境。參見元脫脫撰，《宋史》（臺北：臺灣中華書局，1981），第 19 冊，卷 441，頁 3b-6a；卷 447，頁 9a-10a。

耽寂寞，慢沈吟，今年山色為誰青？一池春水風吹皺，愁向寒樓控玉筍。小生姓徐，名適，表字次樂，廣陵人也。先集賢官知制誥、右內史，望重中書。家國飄零，市朝遷改。澄心堂內，無復故游；朱雀桁邊，猶存舊業。因此浪跡金陵，放情山水。陸士衡當弱冠而吳滅，閉戶十年；陶元亮以先世為晉臣，高眠五柳。棲遲不仕，索莫無聊，倒著腳在骨董行中，自揣有幾分眼力，識得幾件正路收藏，別人看來極沒要緊，吾自家別有一番議論，一番好尚，儘足消磨日子。¹²⁴

他心中的脈脈愁緒，既不是閒愁，亦非私怨，而是源於「家國飄零，市朝遷亡」深刻的亡國之痛。他在拜謁後主宗廟時唱道：

蘇壁畫南朝，淚盡湘川遺廟。江山餘恨，長空黯淡芳草。臨風悲悼，識興亡斷碣先臣表。¹²⁵

因此徐適雖有滿腹才學，卻棲遲不仕，甘願遁跡市井消磨歲月。值得注意的是，歷史上的徐適為徐徽言從孫，金兵入侵時與徽言等同戰死，偉業在此，僅保留其為官宦之後的文士身份，而將徐適的處境描寫為一可以以「隱」代「死」的局面。

然而，吳偉業之於前明，本深受崇禎帝愛賞，親擢其為榜眼及第，終明之世寵遇不衰，終又不是一普通文士，故作者又安排了一老臣黃濟，來凸顯思念起遺臣身份時的他更為強烈的感懷。黃濟不僅曾出仕南唐，深受國恩，而且由於他是皇親國戚，故君國傾覆、骨肉離散自然對於而言，事又不同。黃濟上場即唱：

老去悲看故劍，記當年、笳吹橫江。
傷心處，夕陽乳燕，相對說興亡。¹²⁶

當他睹及先朝故物上的帝妃題字，便不禁老淚泫然：

124 吳偉業著，李學穎集評校標，《秣陵春》話玉第二，《吳梅村全集》，下冊，頁1236。

125 吳偉業著，李學穎集評校標，《秣陵春》廟市第十一，《吳梅村全集》，下冊，頁1264。

126 吳偉業著，李學穎集評校標，《秣陵春》閨授第三，《吳梅村全集》，下冊，頁1238-1239。

你看題跋宛然。圖記如故，人亡物在，可傷可傷！¹²⁷

這既是亡國之痛，更是失親之悲，較諸一般遺民來尤為傷心切膚。在吳偉業的心中似乎極力希望將自己這兩種身份區隔。這種矛盾其實明確化，便是偉業心中「自惜己才」與「赴義當死」的矛盾。這種矛盾同時也表現在錢謙益等人的身上。錢謙益以己之不死，比之史遷，謂其所以不死，乃為保存有明一代之文獻，即是與偉業同一心理。偉業當時，同儕故交如陳之遴、陳名夏等人，皆已應詔出仕新朝，且亦皆以此為勸，偉業在劇中寫徐適之處境即是依此為影。

徐適最後的處境是棄「隱」就「仕」，如同偉業同時諸多文士一般，他之所以將一歷史上原本「死義」之人，安排為此，實是自知無法繼續堅持不出，事已不容再緩。而為了表明自己「身」雖終將他許，但「心」仍是縈繫未改，於是他設計了徐適與展娘間以故國遺物與先帝亡靈為媒介的堅貞愛情，以為故事發展的主軸。劇本卷末作者收場詩云：

門前不改舊山河，惆悵興亡繫綺羅。
百歲婚姻天上合，宮槐搖落夕陽多。¹²⁸

可知吳偉業所謂「惆悵興亡繫綺羅」實際上是假兒女之情，感明朝興亡，表達未能忘情於崇禎皇帝知遇之恩的感慨。劇末，徐適夫婦參謁秣陵新建攝山寺李皇祠，這時，原南唐宮中樂師曹善才願為寺中道士，徐適將所得的黃保儀遺物燒槽琵琶贈予曹善才，李後主、黃保儀等亦相偕顯聖。吳偉業於順治三年（1646），嘗聞通州白在湄、或如彈琵琶曲，乃先帝（指崇禎皇帝）十七年以來事，「敘述亂離，豪嘈淒切」，因作 琵琶行 詩。《秣陵春》傳奇曲終托琵琶敘往事，蓋本諸此。難怪錢謙益 題豫章仙音譜八首 詩云：「誰解梅村愁絕處？《秣陵春》是隔江歌。」¹²⁹且看全劇末齣的〔集賢賓〕曲：

走來到寺門前，記得起初敕造。只見赭黃羅帕御床高。這壁廂擺列著官員興造，那壁廂布鋪設的法鼓鐘鏡。半空中一片彤雲，簇捧著香煙縹渺。如今

127 同註 126，頁 1239。

128 吳偉業著，李學穎集評標校，《秣陵春》仙祠第四十一，《吳梅村全集》，下冊，頁 1360。

129 清 錢謙益著，清 錢增箋註，錢仲聯點校，紅豆三集，《牧齋有學集》（上海：上海古籍出版社，1996），中冊，卷 11，頁 523。

呵，新朝改換了舊朝，把御牌額盡除年號。只留得江聲圍古寺，塔影掛寒潮。¹³⁰

作者這番沈鬱感嘆，流溢著一派感傷情調，堪與庾信《哀江南賦》相媲美。

我們所以在此將曹善才說為偉業的第三個藝術化身，是就作者以「我」觀「我」的心理加以分析。也就是說，如我們從自己觀察自己，又希望所觀察的自己能夠分化為兩個可以分別處理的「我」，則此所見之「我」的單一性必然無法維持。於是作者同時又回到了這個「能觀」的「我」，使業已分化的「我」能在此「能觀」的「我」中重新獲得統一。偉業在他劇中又加進了這一個以「夢」憶事、以「曲」度情的曹善才作為調和，便是因此。第六齣「賞音」曹善才甫一出場，便撫今追昔，唏噓不已地唱道：

霓裳部當年第一，五陵遊舊人誰識。

空梁燕子傍人飛，呢喃欲語，不自知何世。¹³¹

且說道：

數年以來，傷心舊事，黃旛淖陷沒於長安，李龜年流落於江左，
天上人間，思之如夢。¹³²

曹善才雖亦是滿懷故國之思，亡國之痛，但他代表的是一個「旁觀者」。因為他的身份是個樂工，沒有出處進退的艱難，故他可以歷盡滄桑而初心不改。甚至當徐適出仕新朝之後，他亦可以毅然棄家入道，長伴青燈冷廟，守護故君靈碑。曹善才身上所體現的道德情感是個「統一的」、「單一的」自我，而這個「自我」也就是「寫劇」的這個「自我」。作者藉著常遊離於劇情之外而發表評論與感慨的曹善才，重撥燒槽琵琶說前朝故事，在餘音繚繞的迴盪中，我們看出了作者強勢的傳記性託寓之意。而曹善才彈唱的琵琶曲，意思尤為顯豁，情緒也格外悲憤，例如「賞音」一齣中隱括後主小詞而成的兩支曲子，就表達了他心中無限的哀怨：

130 同註 128，頁 1356。

131 吳偉業著，李學穎集評標校，《秣陵春》「賞音第六」，《吳梅村全集》，下冊，頁 1248。

132 同註 131。

小殿笙歌春日閒，恰是無人處，整翠鬟。樓頭吹徹玉笙寒，注沈檀。低低語，影在秋千。柳絲長易攀，柳絲長易攀。玉鉤手捲珠簾，又東風乍還，又東風乍還。閒思想朱顏凋換，禁不住淚珠何限。知猶在玉砌雕闌。正月明回首，春事闌珊。一重山，兩重山，想故國依然。沒亂煞許多愁，向春江怎挽。¹³³

這些曲辭顯然是「借他人之酒杯，澆自己之塊壘」，是作者真實心聲的流露。吳偉業後來在給清初著名的劇作家李玉的《北詞廣正譜》所作序言中說：

今之傳奇，即古者歌舞之變也；然其感動人心，較昔之歌舞更顯而暢矣。蓋士之不遇者，鬱積其無聊不平之概於胸中，無所發抒，因借古人之歌呼笑罵，以陶寫我之抑鬱牢騷。而我之性情愛借古人之性情而盤旋於紙上，宛轉於當場。於是乎熱腔罵世，冷板敲人，令閱者不自覺其喜怒哀樂悲歡之隨所觸而生，而亦於是乎歌呼笑罵之不自己，則感人之深，與樂之歌舞所以陶淑斯人而歸於中正和平者，其致一也。¹³⁴

這些話可以說為《秣陵春》的創作動機作了最佳註腳。

吳偉業所欲於劇作中表現出的所謂遺民「出仕新朝」的掙扎，在他身上是有著一段「曲折」，這種「曲折」他藉著徐適的經歷加以象徵式的說明。徐適本是南唐大臣之子，所以易代之後，他原本抱定甘隱不仕的宗旨，後來儘管遭遇種種屈辱、磨難，依舊不改初衷，故他每每以陶潛等自比。但是，當他與展娘結成「仙婚」，返回人間後，因真琦陷害，展娘之魂被驚散，他本人亦被官府緝捕，始與新朝發生直接關係。於是在這時人生選擇與思想出現了變化，直至他在政治上轉向新朝。第二十九齣 特試 至三十一齣 辭元 集中描述了此一過程。特試 中，太監張見欲置徐適於死地，然宋帝愛惜人才無意治罪，先是命之作賦，賦成後又即稱賞，非但「免其誅誤」，且欲加以任用；相反地，對真琦則予以嚴懲。宋帝這種寬厚仁慈、懲惡揚善的決斷，當然並未使徐適即刻轉向新朝，但畢竟使他對新朝心存感激：「銀鐺辛苦，荷天恩得昭覆

133 同註 131，頁 1249-1250。

134 吳偉業著，李學穎集評標校，《北詞廣正譜》序，《吳梅村全集》，下冊，頁 1213-1214。

盆」。¹³⁵而 辭元 寫徐適狀元及第後，其內心的矛盾與徬徨開始暴露。一方面，他對宋帝的知遇之恩頗為感戴，慨嘆自己「負罪羈囚，遭逢科第，也算是非常奇遇了」；一方面又想到故君的深恩重託而心意徘徊：「李皇也是一代官家，他把幼女弱息，託付於我。若不棄職追尋，他日重見李皇，有何面目？」內心交戰的結果，是他選擇了道義：「大丈夫名義所在，性命也不顧，區區一個狀元，於我有何輕重？」遂決定辭元尋妻。¹³⁶顯然，作品在這裡進一步突出了徐適的人品與道德自律，就此而言，徐適絕不會輕易、更不會主動投向新朝的。那麼，是什麼改變了徐適一貫的人生選擇？劇中徐適一回到陽間，就被檢舉偷盜前朝故物燒曹琵琶，但趙氏宋朝並沒有治罪，反而把這個象徵舊朝恩典的樂器正式賜給徐適，又特擢他為狀元郎，以示信賴與倚重。於是曾發誓不與新朝合作的徐適感到「非常知遇」，從心裡讚嘆：「謝當今聖上寬洪量，把一個不伏氣的書生欵欵降。」¹³⁷於是遂打消了辭官之念，從此歸順新朝。

徐適的轉折顯示當時士人內心的處境，他們希望能在「懷舊」與「附新」間，找到能說服自己的理由。我們若從偉業《秣陵春》一劇中，故君與新君並不存在對立性這一點來看，似乎他刻意地模糊了明亡之恨應加諸於清的這一點，接受它是歷史命運的結果。故所謂「故國之思」，只是懷念，傷感，而無仇恨，正如李後主在他詞理所表現的。而對徐適來說，新君故主他們雖同時存在，卻處於不同的「世界」，故君在幽冥世界，新君在現實人間。他們彼此並不相互干預，更沒有敵對性的行為。此外，他們對徐、黃二人的愛情婚姻皆有成全之功：故主促成了二人的「仙婚」，新君則完成了二人的「真婚」。徐、黃二人的結合可謂是故主與新君聯手合作的結果。不但如此，李後主還鼓勵徐適前往新朝「早圖個狀元歸第」，¹³⁸並預為謀劃。作為故君，他絲毫不反對屬臣之子效力於新朝。事實上徐適後來出仕新朝，完全是在李後主預知安排下達成的。同樣，新朝皇帝亦不諱言前朝君主的盛德，不禁止臣民的懷舊之情，甚

135 吳偉業著，李學穎集評標校，《秣陵春》 特試第二十九，《吳梅村全集》，下冊，頁 1318。

136 吳偉業著，李學穎集評標校，《秣陵春》 辭元第三十一，《吳梅村全集》，下冊，頁 1324。

137 同註 136，頁 1328。

138 吳偉業著，李學穎集評標校，《秣陵春》 宮餞第二十六，《吳梅村全集》，下冊，頁 1309。

而加以褒揚，命徐適等建造了祭祀李後主的「仙祠」，¹³⁹使這部原本充滿哀怨傷悼情懷的劇作，於篇終透露出祥和、寧謐的意緒。可以說，正是由於作品對故君新君這種奇特關係的設置，徐適等人才一邊念念不忘地對李後主稱「君」，一邊又口口聲聲地歌頌新君「聖恩」。懷念故國與出仕新朝、感念故主與臣服新君，這兩種看似矛盾的思想情緒，被《秣》劇自然無痕地統一起來。

總之，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，不僅描寫了已故的舊朝君主對孤臣孽子的關懷與恩眷，亦鋪敘了故國遺民在改朝換代中的窘境與新朝天子種種「寬容」的舉措，對於他們心理所造成的影響。也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，即是此意。

《秣》劇之創作是吳偉業第一次通過戲劇來書寫興亡之感與麥秀黍離之悲，這固然有嘗試運用一種新的文體，以表現自己多方文才之意，但更主要的恐怕還是在運用「託寓」手法以掩飾「真我」的過程中，吳偉業必定發現，於戲劇中描借歷史人物「代」己「言」志，更是寄託忠義私情的最佳途徑。而傳奇結構龐大，又允許虛構，對於表現無比深沈的憂憤與起伏的情感波瀾較詩歌更能游刃有餘，也更能盡情鋪敘，在某種程度上，對於自己游離於私情與公義的困窘心情，有欲掩彌彰的效果。《秣陵春》寫就之後正式搬上舞臺，吳偉業特製一詞 金人捧露盤 觀演《秣陵春》，致意於知音，中有：「喜新詞，初填就，無限恨，斷人腸。為知音，仔細思量。偷聲減字，畫堂高竹弄絲簧」¹⁴⁰等語，文中一種殷切期盼「後有知音」的情感，溢於言表。此劇的深刻意蘊，非出於哲理玄思，而係出於作者切膚之痛。哀感發於至情，此個人遭際的投射，使本劇所刻劃的人世滄桑之感，份外哀淒動人。總之，作者多層次、多側面地表達了亡國之痛，遂使《秣陵春》劇帶有明顯的詩化傾向，這也是吳氏劇作異於他人的一個重要特點。吳偉業晚年給冒襄的信中又提及：「小詞《秣陵春》近演於豫章滄浪亭，江右諸公皆有篇詠，不識曾見之否？」¹⁴¹他獲悉此劇在江西的友人處演出，頗感興奮與自豪，信中多少有向冒襄炫耀的意味。可

139 同註 128，頁 1355-1360。

140 吳偉業著，李學穎集評標校，金人捧露盤 觀演《秣陵春》，《吳梅村全集》，中冊，頁 560。

141 吳偉業，《梅村家藏稿補遺》與冒辟疆書之六，《吳梅村年譜》，頁 539。

見吳偉業在世的時候，此劇一直有人演出。但是，真正的欣賞者恐怕僅僅侷限於士大夫圈內，因為此劇文辭過雅，一般人很難看懂，更別說聽懂了。由於此劇是入清後第一部表達亡國之恨，反映故國之思的劇作，因此得到了遺民士大夫普遍的讚譽與共鳴。如冒襄稱此劇「字字皆鮫人之珠」，又說「先生寄託遙深，詞場讀擅，前有元人四家，後與臨川作勁敵矣。」¹⁴²表明深悉作者之用心，並將吳偉業與元曲大家與湯顯祖相提並論。

大約同一年，吳偉業還撰寫了《通天臺》雜劇，同樣「借沈初明流落窮邊，傷今弔古，以自寫其身世」。¹⁴³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的感情負擔的心靈抗爭。

不過在吳偉業的劇作中存在著一種詭譎未明之處，即是他在敘述新朝之寬容之時，只表現個人的「知遇」與天命的無奈。但新朝之勵精圖治，誠遠較明末朝綱解紐時的混亂遠勝。而新朝以一種看不見的權勢之網罩在人人頭上，也正是偉業等人不敢不出的原因。偉業專藉梁與南唐之事為比，刻意隱去這一分別，正是他們真正可悲之處！吳偉業創作《秣陵春》的同一時期，曾對孚社友人說道：

今海內方定，兵革已息，而求之九州之內，有方千里之境，其士人習詩書，其小民力耕作，煙火晏然，無鳴吠之警者，未有如江之南北、浙之東西者也。屬當國家右文之治，繇制藝取進者，既自力於功名之途；而故老遺黎，優遊寬大，亦得以考故實而徵文獻。蓋地之晏安而時之極盛，可謂兼之矣。諸君子之為斯社，所以樂昇平之化，而潤色其鴻庥也，豈不美哉！¹⁴⁴

文中「豈不美哉」四字，出自思念故朝如偉業之口，誠為可嘆。偉業「惜才」、「惜情」，亦惜一死，不僅惜之，亦自知之，故雖欲寫此劇以自脫，終亦無得而

142 清 冒襄輯，《同人集 步和許漱雪先生觀小優演吳梅村祭酒 秣陵春 十斷句原韻》（康熙間水繪庵刻印本），卷10，頁67a。

143 清 楊恩壽，《詞餘叢話》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第9冊，頁266。

144 吳偉業著，李學穎集評標校，致孚社諸子書，《吳梅村全集》，下冊，頁1086。

脫之。這一點恐怕他本人未嘗不知，前文索引「真之」「假之」之語，正是透露此點。

六、「寫照寓言」中作者之自我延續與自我別異化

我們在以上的說明中，提出了「自我敘寫」中「多元性自我」(multiplex self)的呈現問題，但自我這種多元性的組合，由於在整個發展的過程中，各個成分的出現與延續，在整個人格的形塑中是有著不同地位的，故作者在作出自我敘寫的呈現時，有時他所表現的是「自我的延續」，有時則是表現出「自我延續」之外的某些「自我的別異化」(differentiation of self)¹⁴⁵所謂「自我的延續」，乃是異中之同，是指作者自我某些特質上的延續，這構成其主要人格的成立。沒有這種主要人格上的成立，則「我」是不能延續的；作者若尋求一種人格上的共通點，即是「自我延續」。而所謂「別異化」則是在過程中產生了某些不一樣的特質。當然過去與現在若沒有了共通的本質，一切的變化就不能延續，但在延續的本質之外，可能亦有在「人格」的整體中某些部分特質的發展，這時整體的人格自我雖沒有改變，但卻也產生了主要人格原本並未凸顯的某些特質。這種「自我的別異化」，不僅是可能的，而且也由於人性的可能，皆是經由發展的歷程才呈顯的，所以此種「自我別異化」，常是不自覺的；並非作者自己尋求的結果，而是一種自然漸進而產生的不同。換言之，「別異化」是由人性的可能所決定的，不是由自我認知所決定的。所以人在不自覺的狀況下產生別異化，顯示人自我認知之不足。所謂自我記憶與自我辯解、自我導正，都是一種「自我別異化」，我們可以從一精神分析或相關的學術觀點來觀察人如何在延續的自我中不斷產生別異化的過程。

由於「自我敘寫」在敘寫的過程中，逐步開生「自我別異化」的發展是可能的。所以在某些開放式的故事結構中，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。所謂「開放式」，指的是它在意義上既是「方向的」，亦是「可發展的」。¹⁴⁶最顯著的例子，即是「寓言」。而在明清劇

145 Cf. R. S. Perinbanayagam, *The Presence of Self*, pp. 83-101.

146 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

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別異化的自我。其中值得注意的即是丁耀亢（1599-1669）。丁耀亢，字西生，號野鶴，山東諸城人。別號紫陽道人、野航居士、漆園遊宴、華表人，六旬後病目，自署木雞道人。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》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。¹⁴⁷臥病西湖，作《續金瓶梅》小說，「褒賢鞭佞，崇節誅淫」。¹⁴⁸為詩踔勵風發，時多激楚之音，故其集乾隆時曾遭禁毀。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《化人遊》、《西湖扇》、《赤松遊》、《表忠記》四種。¹⁴⁹

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「城堞夷毀，路無行人」，亂民「劫殺相習」¹⁵⁰的淒慘情景。而且他於崇禎十五年（1642）及崇禎十七年（1644）兩次因避兵亂攜母倉皇入海，兄弟且有數人死於非命。而家產遭奪，亦長期訴訟不休，使他對國破家亡之禍感受更為深刻。丁氏現存的劇作，均創作於清朝初定中原的十幾年間，故其劇作皆有一種亂世氛圍與悲憤情感。在歷史巨變面前，丁耀亢的思想狀態極為複雜，其劇作在流露出遺民情結的同時，也存在著入世精神與出世情懷的矛盾，真切地反

於：立志當英雄，在他人世界裡出人頭地，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," p.158.

147 丁耀亢傳，《諸城縣志 文苑》（清乾隆29年），卷36，收入張清吉，《丁耀亢年譜》（南京：南京大學出版社，1996），頁152-153。

148 清 荃隱，《續金瓶梅 序》，收入張清吉，《丁耀亢年譜》，頁211。

149 郭英德，《明清傳奇綜錄》，上冊，頁564-565。

150 清 丁耀亢撰，李清坡主編，張清吉校點，《出劫紀略 避風漫遊》，《丁耀亢全集》（鄭州：中州古籍出版社，1999），下冊，頁283。

映出一個漢族知識份子在易代末世的苦悶、徬徨與無奈，也呈現出此處所說的「自我延續」與「自我別異化」雙重心態間之轉變。

從順治四年至順治十四年間，丁氏所撰之劇作反映出他思想的變化歷程，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的脈絡。例如作於順治四年的《化人遊》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，¹⁵¹展現出一個漢族知識份子身處易代的迷惘、失落與痛苦。作於順治六年的《赤松遊》則是借史發揮，「以秦喻李闖，韓喻明，漢喻清」，並藉張良佐漢，以「張子房喻王子房兼以自喻，託古寄慨，紀念故友，且以抒發故國之私。」¹⁵²而完成於順治十年的《西湖扇》，雖是代人作劇，¹⁵³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。

值得注意的是，不同於以上所敘其他劇作家數種同時期的作品，丁耀亢在以世人之筆敘寫世人之情的時候，他有一種以「機」觀「世」的眼光與態度。他曾自謂道：「平生信黃老，何事不知機？」¹⁵⁴而他之以「木雞道人」自號，

151 鄭騫，善本傳奇十種提要，《燕京學報》24（1938），頁127-157。

152 同註151。

153 《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《戲曲小說書錄題解》指出：「前載 宋娟題清風店詩 即宋蕙湘原詩，知曲為二人而作。其詩清初盛傳，乃當時實事也。」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5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1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），頁234。

154 丁耀亢，歸山草 自天津至德州舟中與玄圃話別留贈八首，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁429。

「木雞」二字亦取自《莊子》「呆若木雞」之喻，凡此都可以看出他以特定的哲學觀點觀察世變的立場。所以丁日乾在評論他的 逍遙遊 時說他乃「以南華閱世」，¹⁵⁵ 多少亦是觸及了這一點。

丁氏為人之狂放不羈，始自年少，不過那時的他雖則飲酒賦詩，厭薄時藝，不合於俗；仍兼有俠氣，故作文寫詩，每道：「尚有元龍身未死，暮年豪氣傍江湖」。¹⁵⁶ 他羨慕張良「卒為帝王師」，感嘆自己「寥寥四海空，龍劍終沈埋」，¹⁵⁷ 雖屢試不第，但一有機會，即南謁淮鎮，談兵幕府。明亡以後，國破家衰，他為排遣胸中的憤懣愁緒，於順治四年夏天泛舟淮海，子然南遊。他在寫於順治四年夏日的 野鶴自紀 一文中自謂：

「旨哉，楊惲之歌南山也，曰：種豆南山，化而為箕。人生行樂耳，須富貴何時？」每讀此歌，實獲我心。¹⁵⁸

正可見其南遊之時心情之低落。而亂後再過揚州，面對「城荒水闊野無煙，明月橋空暮雨殘」的淒涼情景，頓覺「鬧熱悲涼百感生」，誠所謂「物情窮處轉悽然」。¹⁵⁹ 這一年，丁耀亢輯其明清易代前後的詩作編為兩集，一為《逍遙遊》，一為《漆園草》（今佚）。

順治四年（1647）丁氏南遊之時，他寫作了重要的「自我敘寫」的傳奇作品《化人遊》。《化人遊》劇共十齣，¹⁶⁰ 劇情略謂：浙中吳人何皋，字野航，欲訪異人，同遊三江五湖。東海琴仙成連，見何生賃船，因遣武陵漁人玄真子扮作漁翁，駕仙舟前往接應，使他通閱古今之美，窮極聲色之樂，然後息其狂性，復返仙真。先由左慈、王陽奉上帝敕旨，登舟點化，往迎漢唐以上高人如

155 清 丁日乾，化人遊 敘，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁633。

156 丁耀亢，《逍遙遊》海游 己卯南游卜居，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁645。

157 丁耀亢，《陸訪詩草》長安冬日雜卷，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁11。

158 丁耀亢，《逍遙遊》吳陵游 丁亥夏日野鶴字紀，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁688。

159 丁耀亢，《逍遙遊》吳陵游 亂後再過揚州，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁691。

160 本劇故事情節是虛構的，有許多情節甚至是荒誕的。「化人」一詞，出自《列子》周穆王：「西極之國，有化人來。入水火，貫金石，千變萬化，不可窮極。」化人，即指會幻數的人。佛教謂神、佛變形為人，以化度眾生者為「化人」。從劇情看，丁耀亢之「化人」，主要取佛教「化人」之意，因此第一齣便寫東海琴仙成連欲度脫何生；同時又有《列子》「化人」的成分，如點金王陽自稱「出入水火」、「白手點金」等等。

屈原、曹植、劉楨、李白、杜甫、東方朔、陸羽、易牙，及仙姝桃葉、凌波、趙飛燕、張麗華、西施、薛濤、盧莫愁等俱來會合，崑崙奴亦隨行獲舟。其間眾仙飲酒奏樂，起舞聯詩，射覆戲謔。船夫問駛向何方，眾人說但行無妨，不論去處。酒宴間，眾仙各道身世，極言塵世諸多煩惱及仙化之樂。舟至弱水，東海鰲精作難。忽見兀然一座仙山，何生與船夫捨眾仙而去。二人登岸覓得小舟，於崖邊垂釣，竟為鯨魚所吞。未料那魚腹中原別有天地，乃三閭大夫屈原的住處。屈原為何生吟頌 離騷、橘頌，共剖大橘，發現橘中竟有二仙對弈。何生乘了桔瓢蕩出魚腹，至南海魚骨寺，見西番老僧惠廣禪師，師留偈題壁而去，忽見西施所扮雲水女冠，指引何生復上鐵船，重逢眾仙，方知為夢。龍王迎群仙游水府，設宴款待，吟詩助興。李、杜、曹子建等紛紛歌詩賦曲，極盡歡樂。何生頓覺神仙好，竊幸能夠與合堂名家同樂。而後別眾仙登岸，指顧之間，舟即不見，何生方明白自己已然成仙，遂凌虛而去。

本劇乃是丁耀亢遭逢喪亂，奇情鬱氣，無所寄託的一部「寫照寓言」。作者在劇中以書生何皋（何皋字野航，耀亢亦自署「野航居士」）自況，蓋作者嘗在第九齣 龍會仙筵〔尾聲〕一曲中借劇中人之口點出：

（生）醉把閒言問老龍，（末）瓊芝珠草蔚青青。

（淨）應知滿座煙霞客，（生）中有遼陽鶴姓丁。¹⁶¹

透過何皋遨遊四海、誤入魚腹與羽化登仙的虛構情節，作者在表達了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，他所採取的是一種面對自我存在的態度。劇本開場即寫書生何野航，空懷奇才大志，生於末世，英雄無路。何生出場時自稱：

自家姓何名皋，表字野航，本貫浙中吳山人也。生來志不猶人，氣能蓋世，十年花筆夢江淹，徒愧之名鵲社。千里芒鞋尋馬史，但令寄跡鷗盟，黃石林間秘授，竟失仙期；青萍幕下談兵，堪羞吏隱。但世人本是一樣迷迷糊糊的眼界，空勞遍訪高人。天下無非一片亂昏昏的排場，何苦獨尋樂地！只是懷古情深，恨不起英雄於紙上，遂使憤世腸熱，覺難容骯髒於人間。何生！何

161 丁耀亢撰，李清坡主編，張清吉校點，《化人遊》龍會仙筵第九，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁734。

生！你好呆也。只今雄心未死，國士投入逸興難消，名花著想，便欲狂遊江海，遍集英流。但苦繩床金盡，結客無資，瓦罐酒空，徵歌不韻。¹⁶²

作者幻想像何皋那樣，既「難融骯髒於人世」，不如「狂遊江海，遍集英流」。但功未成即拂衣而去，究非作者初衷，因此難免憤世嫉俗，又「雄心未死」，「逸興難消」，滿腹身世家國之慨、鬱鬱不平之氣。何生在兩者的矛盾中痛苦掙扎。因此「決志逍遙」，所謂「三江五湖任意遨遊，明月清風取之無盡」，欲以率意狂遊來擺脫內心的矛盾與痛苦。這種孤獨的憤世者心境是淒涼的：

落落吾曹，南北飄零鬢髮消。淒淒長嘯，徘徊江海覓漁樵。
把蘆蘆只當作一鴻毛，那邯鄲不是當初道。
望浮雲故國遙，想武陵未必有漁郎棹。¹⁶³

「徘徊江海覓漁樵」的出世召喚其實是作者欲求超脫的出世思想的反映。作者嚮往超脫，這正是他在經歷人世間種種衝擊之後，勉勵自己邁向自我提昇之途的告語。然而縱然有「把人間當作蜉蝣吊，把兵荒看作煙雲罩，把乾坤認作浮漚泡，一任他六鰲翻眼斗星移，俺只當浮鷗振羽樵青笑」¹⁶⁴的方外視野，以及「海上蒹葭滿目，鷗鷺浮波，天水一色，微風不興」¹⁶⁵的絕妙好景，沒有知音，沒有同調，仍然是「蕭蕭孤劍，邁邁長途」，孤寂難行。因此，何生不免感嘆：「只是我要幾個好朋友才去得。如今世上找不出這班人來。」¹⁶⁶ 此種孤寂感，正是他以俠客熱腸欣慕超脫塵網的必經過程。現實中既然知音難覓，只有藉助虛妄的幻想，從歷史上尋覓良朋知音，於是「放情江海，大會異人」¹⁶⁷，詩人曹植、劉楨、李白、杜甫、劍客崑崙奴、滑稽東方朔、幻術左慈、點金王陽、烹茶陸羽等人，還有歷代絕色佳人、女中才人西施、趙飛燕、

162 丁耀亢撰，李清坡主編，張清吉校點，《化人遊》 買舟逢幻第一，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁 709。

163 同註 162，頁 710。

164 同註 162，頁 712。

165 同註 162，頁 715。

166 同註 162，頁 110。

167 丁耀亢撰，李清坡主編，張清吉校點，《化人遊》 幻中訪幻第五，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁 725。

張麗華、盧莫愁、薛濤、桃葉、凌波等，詩人、奇人、美人皆獲邀來與何生共登仙舟。在仙舟放遊中，何生也深知雖然如今可以逞一時之意興，御風蹈海，這神仙妙境卻可能在傾刻間即成枉然，則此身仍是凡胎俗骨，不免慨嘆這一切終究只是一場幻夢：

只道是凌虛問漢查，又誰知泛梗飄荒野。俺只想乘興跨鶴飛，倒做了玄水弄珠華。我想才人一時意興，便如列子御風，魯連蹈海，也都是枉然。那有傾刻凌霄的實事？說什麼有棗如瓜，這都是安期生造作出神仙話，歎此身還是凡胎難化。就現守著丹客仙娃，只怕夢悠悠還做了瑤池天馬。¹⁶⁸

正當仙舟放遊之際，突然狂瀾四起，潮騰海溢，浪接天高，何生為釣魚換乘小舟，竟意外地被吞入魚腹。這個荒誕的情節似乎不可思議，卻是作者本人當時迷惘、失落情緒的反映。作者躬逢易代變局，身世漂零，深感前途茫茫，不知世界將往何處去。更確切地說，他因浮沈於歷史巨變的動盪中而感到茫然失措，把握不了世界的變化，把握不了自己與外在環境的關係，不知命運將把他拋向何方？總之，他是徹底地失落在一個陌生的異地。作者在劇中借用何皋被吞入黑沈沈的魚腹，不由自主地被帶向不知所往的遠方，一切朦朧幽暗，再多的掙扎、呼喊都無濟於事的情節，準確地描摹出了一個失國惆悵、落拓不偶的書生在歷史巨變的衝擊下所可能的切身感受。更奇譎的是，多變的情境至此再翻一層，在高深莫測的魚腹中，何生還「幻中訪幻」，幸運地得到屈原授以「離騷、九章 已具出世大旨」之深意。¹⁶⁹何生就這般在黑沈沈、暗幽幽的魚腹中不知過了多少時辰，行了多少路程，結果僥倖以巨瓢漂出魚腹，「好似只履達摩折葦還」，「真個是金剛漢，一任他翻天攪海」。¹⁷⁰行了半日，海枯天盡，「只見一片荒荒沙漠，漫漫桑田」，¹⁷¹那大海重巒、才子佳人，皆已聲消跡匿，不見蹤影。一切歸於虛幻，一切化為烏有。這種萬事虛空的徹底的失落

168 丁耀亢撰，李清坡主編，張清吉校點，《化人遊》 吞舟魚腹第四，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁721。

169 丁耀亢撰，李清坡主編，張清吉校點，《化人遊》 幻中訪幻第五，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁725。

170 丁耀亢撰，李清坡主編，張清吉校點，《化人遊》 舟外尋舟第六，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁727。

171 同註170。

感，這種對自己與世界之關係難以掌握的荒謬感，這種幽暗中看不見希望之光的迷惘情緒，本是一種人生幻滅的開始，然而作者由此逐漸體悟自己心性中原本的「凡胎俗骨」，必經此歷練才得。於是何生在最後一齣「舟歸蓬海」中，與眾人唱道：

再不去夢蘆蘆蝶翅翻，再不去暴腮龍門點，再不去覓玄沙赤水珠，再不去下鐵網珊瑚塹，遇吞舟已過萬重山。別人的險峻，俺替他擔，割斷了相思纖，打開了罔象關。開船！俺待去跨鯨魚游天半。清也麼閒，一任俺枕蓬窗一覺眠。¹⁷²

所謂「再不去夢蘆蘆蝶翅翻，再不去暴腮龍門點，再不去覓玄沙赤水珠，再不去下鐵網珊瑚塹」，說的是過去的自我，而「俺待去跨鯨魚游天半。清也麼閒，一任俺枕蓬窗一覺眠」，則是現在的自我，這中間延續的是「別人的險峻，俺替他擔」的俠情，但是卻是「割斷了相思纖，打開了罔象關」，有情而無礙，從此能化遊天外，為一真正的「化人」之遊。

何生在結尾之〔清江引〕曲及下場詩中云：

世間苦海如波卷，萬物浮漚散。
仙舟何處來，仙客常相伴？一天秋俱付與明月管！
曾訪成連海上舟，夢中實與化人遊。漢唐人物方為友，叔季聲歌不耐愁。
舌底青蓮爭錦瑟，席前白雪幻丹丘。年來遊戲成三昧，華表空疑姓字留。¹⁷³

海岸評之云：「舟返仙源，怨起從前閒愁，此是煩惱菩提。拔數千年之尤，同堂相見，野航路史不妨傀儡。冰壺就中，竿木隨身，才見其深李道力。」¹⁷⁴所謂「怨起從前閒愁」，是經歷自我別異化後所產生的醒悟，有此一悟則千古同堂，皆可篷場作戲，入之出之，即是煩惱道證菩提。這幾句評語，引佛經語為評，雖自過譽，但點出作者旨趣，別具眼力。

與丁耀亢同一時代的鄒式金，在他的《雜劇三集 小引》曾云：「邇來世

172 丁耀亢撰，李清坡主編，張清吉校點，《化人遊》舟歸蓬海第十，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁735。

173 同註172，頁736-737。

174 同註172，頁737。

變滄桑，人多懷感，或抑鬱幽憂，書其禾黍銅駝之怨；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。」¹⁷⁵我們可以說《化人遊》正是一部「蛇神牛鬼，發其問天遊仙之夢」的寓言之作，乃易代之際作者心境的真實寫照。作者沒有寫改朝換代的國家大事，而是真實地記錄了歷史巨變在自己心靈上所激起的感情波瀾，並在這種寓言的敘述中探尋自己發展的方向。

作者此劇依照本文所分析，其實他是在「自我延續」中，記敘了「自我的別異化」。這中間有著極重要的自我提昇。不過在時人的評點中亦有只以「寓言度世」的立場加以說明的。如宋琬評此劇云：

《化人遊》非詞曲也，吾友某渡世之寓言而托之乎詞者也。世不可以莊言之，而托之於詠歌；詠歌又不可以莊言之，而托之於傳奇。以為今之傳奇，無非士女風流，悲歌常態，不足以發我幽思幻想，故一托之汗漫離奇狂遊異變，而實非汗漫離奇狂遊異變也。知者以為漆園也，離騷也，禪宗道藏語錄也，太史公自敘也。斯可與化人遊矣。¹⁷⁶

在宋評中並未見出海岸評語中「怨起從前閒愁」之意，故輕易地以「道藏語錄」稱之，當然，任何自我人生的體驗，作者如有充分自信，且加以披露，謂之寓有「度世」之意，作者亦必然不以為非。但在論述中不免嫌於粗糙。

除了《化人游》與《赤松遊》之外，丁耀亢另有兩部傳奇《西湖扇》與《表忠記》，這兩部劇雖非「自我敘寫」的性質，但在其中，丁氏透過一種「寄寓」的方式，也表達了若干可以與《化人游》相映證的一些牽涉作者「自我別異化」的訊息。

《西湖扇》取材時事，¹⁷⁷劇前附有宋娟題清風店原詩並序、宋蕙湘原詩及

175 清 鄒式金編，《雜劇三集》小引（合肥：黃山書社，1992），卷首，頁5。

176 清 宋琬，化人遊總評，《丁耀亢全集》，上冊，頁706。

177 該劇共三十一齣，敘寫南宋時，顧史約葛姬宋娟娟遊湖，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。不久金兵擾掠揚州，顧史與娟娟、湘仙均被擄去。娟娟至真定清風店，將流落苦情，題詩壁上，卻將詩扇失落；湘仙繼至，續詩於後，復得所失之扇。顧史充當金兵書記，亦至清風店，得讀前後題壁詩。後湘仙已在皇姑寺出家。時值清明，顧等三人在皇姑寺會面，為金將探見，欲作奸情送官。時顧史已中探花，金將以扇為證，控告顧史，金主請娘娘審扇。娘娘認為此天

湖上鷗吏序等。詩中所說兵亂，顯然是就清兵南下之背景而寫，¹⁷⁸本是現實的題材，但卻將時代挪前，改為數百年前的宋代。至於內容，全劇雖看似「才子佳人」的格套，但據作者之子丁慎行的識語，作者採顧史與清風店題壁詩的真人實事，乃是「借題說法」，使「才子佳人苦海離愁，一旦作登場歡笑」。¹⁷⁹劇中著重描繪兩個人物：陳道東是南宋著名抗金官員胡銓的學生。外患嚴重，權奸當道，陳生憂國傷時，上書朝廷，痛斥秦檜，更不計個人安危，率諸生諫阻和議於午門外，然後卻遭奸相秦檜計陷，將其遣赴金邦。本以為道東此去即使不葬身魚腹，亦必為金人屠戮，然陳生歷盡艱險來到燕都，處境雖危，但他不辱使命，始終保持凜然的民族氣節，即使被迫應試，亦堅不受職。金狀元耶律楚材稱：

陳先生一片忠心，以南朝出使為重，不肯受職。俺今奏過郎主，說南宋與俺唇齒之邦，還該返回使臣，以通聘問。就使一門生，將旌節送還，同赴南朝講和，仍納駝馬貂參，永無相犯。¹⁸⁰

至於同劇中丁氏另筆敘寫的顧史，則全然與陳道東立行不類。顧史於國難之日，遭亂流離，但他因貪戀美色，遂一直留滯北方，非但對金人未表示不滿與怨憤，後來且在金兵營裡做了文書官，中了金朝的探花，授翰林院檢討。他與宋娟、宋湘仙的婚姻，奉的也是金朝皇帝的聖旨。二宋還受封為「左右洗德夫人」，¹⁸¹才子佳人的歡合、團圓也是在金朝實現。

賜奇緣，始終成於一扇，即令以鼓樂送回。劇中並穿插顧友陳道東因反對宋、金和議，被秦檜遣至金國，初在漠北留教達官子弟，後與顧史同榜得中榜眼，不肯受職，在顧完婚後南歸等情節。

178 《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，李清坡主編，張清吉校點，《西湖扇 雙題第十六》，《丁耀亢全集》，上冊，頁770。

179 清 丁慎行，重刻《西湖扇傳奇》始末，《西湖扇》，《丁耀亢全集》，上冊，頁741。

180 丁耀亢撰，李清坡主編，張清吉校點，《西湖扇 還旌第三十一》，《丁耀亢全集》，上冊，頁796。

181 丁耀亢撰，李清坡主編，張清吉校點，《西湖扇 完扇第三十二》，《丁耀亢全集》，上冊，頁798。

這個劇本值得注意的是，丁氏對於同一時間、同一處境中的兩種截然不同的人物，皆是於甲說甲，於乙說乙，且甲之於乙，乙之於甲，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。丁氏寫此，只是反映情態，說出各人心中之事，但並不作出「相較」的評論。他這種態度，當然與他的哲學信仰有關，但這是他「借題」為用，並不是如《化人遊》般，敘寫自己的精神出路。

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連。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》完成或基本完成於他被授容城教諭之前。當時他「三年考滿，已得售，當選有司，後改廣文，授容城諭」，¹⁸²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薰染，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，散樁久在藥籠中。
 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？¹⁸³

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，有所期待的，希望在適當的時機能為世所用。只是這重期待，結果如何，全由不得自己，因此他又不得不以「散樁久在藥籠」自遣。他在劇中

182 丁耀亢，《出劫紀略 皂帽傳經笑》，《丁耀亢全集》，下冊，頁285。

183 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，《丁耀亢全集》，上冊，頁200。

也曾借劇中人之口點出自己寄志閒雲之意：

（外）三年氈帳笑談經，（小生）皂帽無勞羨管寧。
（眾）還如化鶴重歸去，（外）疑是遼陽鳥姓丁。¹⁸⁴

這四句分由外、小生與眾合說，而在其中點出了自己的姓字，與前引《化人遊》劇第九齣 龍會仙筵〔尾聲〕一曲，¹⁸⁵正是可以互為註腳。

至於丁氏於五十八歲（1657）時完成的另一劇作《表忠記》（又名《蚺蛇膽》），由於是丁氏晚期作品，這時的他已經有了較明確的態度，故在呈現自我這方面，又有了可以注意的要點。丁氏之所以作此劇，據郭棻 弁言 指出：

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。獨是以鄒、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。野鶴受書，屏居靜室，整衣危坐，取公自著年譜，沉心肅誦，作十日思。時而濡毫汎灑，午夜呼燈、時而心斷鬚，經旬擱筆。閱數月而茲編成。¹⁸⁶

可見丁氏《表忠記》是因順治皇帝不滿於《鳴鳳記》全劇以鄒應龍與林潤為主腦，以楊繼盛、夏言為鋪張，故「思以正之」，後經禮部尚書馮銓、戶部尚書傅維麟兩人共商，以為非丁耀亢不能作，故去函力邀丁氏重作。因此《表忠記》是以《鳴鳳記》一劇作為參照物而來創作的，如第二十二齣 後疏 曲子全部襲用《鳴鳳記》第十五齣 楊公劾奸 ；二十一齣 修本 也與《鳴鳳記》第十四齣 燈下修本 同。

依順治皇帝的旨意，丁氏《表忠記》「專用忠愍為主腳」，集中敘寫楊繼盛這一忠臣。楊繼盛，字仲芳，號椒山，容城人，《明史》有傳，乃明代一位直諫忠臣，其傳曰：

184 丁耀亢撰，李增坡編，張清吉校點，《西湖扇》，《丁耀亢全集》，上冊，頁797。

185 同註157。

186 清 郭棻，《表忠記》弁言，《丁耀亢全集》，上冊，頁914。

穆宗立，恤直諫諸臣，以繼盛為首。贈太常少卿，諡忠愍，予祭葬，任一子官。已，又從御史郝杰言，建詞保定，名旌忠。¹⁸⁷

《表忠記》與《明史》的基調一致，作者從楊繼盛的童年著筆，從其年少、出仕、彈劾奸臣，一直寫到就義、封蔭，成為忠君直諫、為君分憂的英烈人物。劇中凡寫楊氏少年家貧寒窗苦讀，以至入仕之後上疏言事遭貶，後又不畏權勢，彈劾嚴嵩，終遭嚴嵩計害種種情節，基本上皆是據史實而寫。丁氏於劇前曾云：

茲刻一脫《鳴鳳記》枝蔓，專用忠愍為正腳。起孤忠於地下，留正氣於人間。全摹《年譜》，不襲吳趨本。奉命進呈，未敢自炫。姑公之海內，以補忠經云爾。¹⁸⁸

可知此劇主要依據史傳與楊繼盛《自著年譜》，刪去《鳴鳳記》中枝蔓的情節，將焦點集中於「楊繼盛」這一單一人物的塑造。我們若單從丁氏願意接受此項委薦，慎重寫作一點，即可見丁氏在此時，至少就自己的選擇上，已無徬徨依違之情，故肯為此「表忠」之作。

當然，受薦奉旨，僅是促成丁氏創作《表忠記》的一個外在原因。在劇本的背後，我們仍然可以明顯地感覺到其中寄託了作者自己的感情。丁氏從二十幾歲始，蹭蹬科場三十年，始終未獲一第，故鬱鬱不得志。至五十歲那年，才由順天籍拔貢充鑲白旗教習。五年以後任容城縣教諭。作《表忠記》時他已在容城教諭任上渡過了四個年頭。身歷易代變亂的丁耀亢，碌碌半生，空負高才，官小職卑，徒有大志而不能施展，其內心之鬱悶與痛苦可想而知。誠如清王焯《今世說》所云：

丁野鶴官椒丘廣文，忽念京師舊游，策長耳驢，冒風雪，日馳三四百里，至華嚴寺陸舫中，兆諸貴游山人，琴詩劍客，雜坐酣飲，笑謔怒罵，筆墨淋漓；興盡，策驢而返。¹⁸⁹

187 清 張廷玉等撰，《明史》列傳第九十七（臺北：臺灣商務印書館，1967），第3冊，頁31215上。

188 丁耀亢撰，李增坡主編，張清吉校點，《表忠記》，《丁耀亢全集》，上冊，頁913。

189 清 王焯，《今世說》，收入《筆記小說大觀》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1995），第8冊，

正因如此，當他受邀重作《表忠記》，難免希望將自己心中所理想的忠臣形象，以及自己一生的抱負皆借筆端發抒出來。然而正因此他在表述楊繼盛一生事蹟之時，「致情」與「使才」皆是竭盡所能。然也正因此，以當時人眼光看來，不免慷慨指斥，過於激烈，易犯忌諱。如郭棻 弁言 中即指出，劇本作成後，丁氏即：

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，嘗不能以身躋要津，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？於是斂稿什襲，擬付名山。¹⁹⁰

丁氏的憤世情緒，來自自己不能「躋要津」，「職諫議」，像魏徵那般輔佐皇帝，成就一番事業，反而空負才略，直至遲暮之年，尚不能得以施展。因此丁氏透過歌頌忠臣，寄託自己的政治理想，並通過楊繼盛這個形象突出了「忠」之品德，其中自然不無向清廷表明自己忠忱的成分。然而 後疏 一折，丁耀亢「借黃門口吻，指前代弊政、縉紳陋習」，直言痛斥，指陳明末敗亡之禍端。抒發了自己五十年目擊時事的感慨，淋漓酣暢地渲洩了他胸中長期的積鬱與憤慨。因而當馮、傅二公以其 後疏 一齣指陳前代弊端，過於刻露，欲令改之，為耀亢所拒，因不復進，寧願付之名山，故正文標題作《擬進呈楊忠愍蛇膽表忠記》。¹⁹¹

事實上， 後疏 中對前代弊政的抨擊，其矛頭並非指向清廷，而是為了揭露嘉靖朝嚴氏父子及其奸黨之專權妄為，為楊繼盛、夏言的冤案甄別。故全

頁 657。

190 郭棻，《表忠記》跋，收入《丁耀亢全集》，上冊，頁 914。

191 孫楷第云：「考楊恩壽《詞餘叢話》載吳綺奉敕譜《忠愍記》，由中書選武選司員外郎，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，《戲曲小說書錄解題》，頁 317。

劇敘寫明王朝末期之滅亡，肇因於奸臣當道，致使忠良受誅，弄得內憂外患，民不聊生，使國家步向敗亡，終於帶來明朝滅鼎之災。故丁耀亢一方面是抒發自己的感慨，另一方面也是向清廷獻策，說明前車之鑑，應吸取明亡之教訓，按聖人聖道來治理國家。然值得玩味的是，丁氏所列前代弊政，多是他所目睹的明亡前的政治，已遠遠超出楊繼盛所生活的時代，「三百年基業」之說足以說明。綜觀全劇，丁氏對清廷的態度在劇中始終是站在頌揚的立場，其終曲云：

〔漿水令〕(眾) 歌太平，仁風流廣；馭和氣，仙音嘹亮。山河一統慶羲皇。
凌雲詞賦，麟鳳文章，相如渴飲仙人掌。祝順治，祝順治，民歌擊壤。頌清朝，頌清朝，聖壽無疆！

〔尾聲〕國運天心原不爽，御序頒行卿相。因此代表忠臣頌聖皇。

然我們從他堅持不肯聽從馮、傅二人之勸改作其劇的態度來看，我們可以說，在丁氏心中雖未自覺有義務成為一「遺民」之必要，因而將自己歸屬於真正的「遺民」，但他也絕不是一種曲學幸寵的心理，只求能獲新朝之拔擢，一切原則皆可不顧。

總之，明清之際巨大的歷史變遷，滿漢之政權興替所引起的民族矛盾，不僅體現在現實的政治抗爭中，更對人們潛在的心理以及情感層面產生強烈的衝擊。¹⁹² 然而隨著清廷政權的逐步穩固，新的統治秩序逐漸建立，有了較為穩定的社會環境，當時雖有許多士子文人仍堅守遺民志節，拒不與清廷合作，然而當清廷也開始祭奠明初諸帝與稱揚明臣節行的時候，在另一部分人心中，不僅敵對情緒逐漸弱化，忠君觀念亦從此轉向清廷，接受其為中國之正統。尤其是像丁耀亢這樣在明代未曾任要職的讀書人，事實上並不存在失節問題，因此

192 關於丁耀亢劇作之研究，有學者強調其作品內涵表現了濃厚的「民族意識」與「遺民情結」，並認為丁氏係以「民族鬥爭」去看待宋金（明清）之際的改朝換代，如陳美林、吳秀華 試論丁耀亢的戲劇創作，（收入《丁耀亢研究——海峽兩岸丁耀亢學術研討會論文集》，頁183-195）；另有學者，如陳慶浩，則謂丁氏係從「因果報應，天命運數」來看這個問題，但對於丁氏之內心情感及自我意識之狀態未加分析，參見陳慶浩，「海內焚書禁識丁」——丁耀亢生平及其著作（「中央研究院第三屆國際漢學會議」論文，臺北：中央研究院主辦，2000年6月29日至7月1日）。

也能逐漸安於清人的統治，並希冀能出仕清廷。《表忠記》雖然未能進呈，但丁耀亢的「表忠」卻表明了他從迷茫痛苦到懷舊動搖，而後承認現實，並進而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份子的轉變歷程。明之大勢已去，清廷統治日益鞏固，漢族士大夫的態度逐漸發生變化，這可說這一歷史過程中所出現的必然現象。

結 語

由上論可知，明清的自敘體劇作，就劇作家的創作意圖而言，無論是作者在劇中自抒胸臆、自我對話，還是以記憶為敘事之驅策為自己立傳，或是在「私情」與「公義」的交互激盪中以撰劇寄託「自我辨明」與「自我導正」的深意，抑或企圖展現一己追求人生信念之心靈轉化歷程中「自我延續」與「自我別異化」的軌跡，由於劇作家之撰寫意圖不同，也就成就了文學意義功能不同的藝術造境，展現了明清劇作家在「私情」表達上超邁前人的特殊轉折與獨到構思。而本文所謂的「私情化公」，是指就表現形式言，劇作家運用戲劇的「代言」特性，將屬於個人之心靈與生命歷程置於敘事框架中作一種戲劇性的公開「展演」。其中作者在我／人、主／客、個體／群體、內／外、靜／動、隱／顯、入／出的手法變幻之間，所隱含之依違、游離於「私領域」與「公領域」的心態表現，展現出此一時期戲劇中之「自我敘寫」不同於傳統的自傳體作品之處。一方面，戲劇作為現場演出，模糊了現實與作者敘事詮釋的疆界。戲劇透過演員與視覺效應來敷演故事之立即的展演方式，不僅讓作者自述跨越了平面的、單向的文字限制在劇場中與觀眾展開了立體的、雙向的溝通，而且可使一般自傳體作者在自我形塑過程中所展現的自述「姿態」，得以淡化，泯除了敘事中言者與聽者間「你／我」的距離，讓觀眾不覺得是專有一人在權威性地向他述說與解釋；而彷彿只是將傳主之過往生命經驗與人生歷程客觀地公開呈現於觀眾眼前，其中的曲折全由觀眾自己去領受。而在另一方面，作者所預設的回應，除了來自案頭的讀者，還有可能來自舞臺前觀眾的立即反應。故在敘寫過程中，作者也有時是有意識地希望以戲劇的感染力消弭與觀眾之間「你／我」的對立。換言之，透過戲劇展演的方式，某種介於作者、人物與觀眾相互間的溝通——即關於誰在說，誰在聽，以及聽者可能有之反應的討論機

制 因此可以流暢地展開運作。¹⁹³ 正緣於此，在「自敘」體劇作中作者所表達之「私情」內涵，除了呈顯出心理層面的深化外，亦透露出此一作為在社會與文化意涵上正有著擴大化的傾向。

如果說「自傳」文類為我們提供了「人是如何思考自我」的珍貴書寫紀錄，以上不同形態的自敘體劇作，除了展示明清劇作家不同的自我敘寫方式，析理出每一作者的獨特的個人聲音 (individual voices)，我們也清楚地看到明清文人之個人生命敘寫，與更廣泛的關於「自我」之文化論述的密切關聯。換言之，就「私情化公」的社會文化意涵而言，明清自敘體劇作的作者運用了不同的手法與策略，目的不僅在於使他們的個別生命具有意義，也試圖展現出令觀眾讚賞，或至少是「接受」的自我。他們也同時企盼透過與社會規範、文化價值作一種公開溝通 (public communication) 的過程，為自己覓得一種歷史定位。事實上，自傳的作者在自傳中，其實是創造了一個「社會情境」(social situation)。由於自傳作者常策略性地將自己連結到社會規範與價值，自敘體劇作可以說提供我們一個檢視微觀的「社會情境」，與宏觀的關於歷史與文化語彙間之複雜互動的範例。在這個社會情境中作者提供了一個關於他的私人性自我 (private self) 如何渡過其一生的公眾性解釋 (public interpretation)。要敘述自己的生平故事，他們必須說到他的信仰、行動、意圖、選擇與目標。因為他們是在一個社會脈絡中追求這些目標、行動，在這社會脈絡中，他們會得到他人的協助、阻撓或傷害，而他們的行為與意圖，在某種意義上，亦成了所謂的「道德題材」。可以說，透過創作，自傳作者展示了人類生命中關於「自我與道德」等密切關聯的主題。自傳雖不須明顯地道德化或發展出一種一致的道德哲學，可是當自傳傳主討論如何抉擇，如何感受，如何追求人生目標時，他們知道這些討論必然難免涉及與誠實、勇敢、公正、仁慈、責任感相關的道德問題。換言之，作家自敘，可以說往往是從事一種「道德言論」，以期有助於闡發、維持或挑戰這些道德價值標準。他們為了自身的抉擇或行為而自敘 不只是為了他們個人目標的達成或問題的解決，同時也回應了具有普遍意義之「道德價值為何」的相關質疑。此外，他們還試圖採用某種對他們自身

193 Cf. Susanna Egan, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography* (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1999), pp. 116-117.

而言較為有利的建構形式。正因為自傳作者是依照公眾對於「什麼是好而值得推崇」的評判標準來敘寫自己，為自己定位，所以我們可以將「自傳」視為是一種「道德的展演」(moral performance)。¹⁹⁴ 如果作者的人生經歷不符合這些價值標準，他們往往會提供某種解釋來嘗試調整與導正，說明自己為何不該如此嚴厲地被評判。這就是為甚麼自傳中，作為敘述者的自我，不僅是重述，而且是將自我「合理化」的原因。¹⁹⁵

以上所敘大體即是從整體自敘體文類中我們可以分析的敘述特質與敘述需求，來觀察明清劇作中此一類作品在「自我敘寫」之內涵及形式上所呈現的特殊成果。此一成果，亦可以彰顯出明清戲劇發展多面相中之一項，值得研究者之關注。

194 Cf. Diane Bjorklund, *Interpreting Self: Two Hundred Years of American Autobiography*, pp. 158-159.

195 Jerome Bruner, *Acts of Meaning* (Cambridge, Mass.: Harvard University, 1990), p. 121.

Presenting Private Sentiments to the Public: The Self-Narration and Dramatic Performance of the Qing Dramatists

Ayling Wang *

Abstract

One of the noticeable characteristics of Chinese drama is its lyrical quality. While the dramatization of lyricism was the major trend in Ming-Qing *chuanqi*, some Ming-Qing literati employed drama as a kind of dramatized self-expression and transformed their private sentiments into a dramatic presentation. In these plays of self-narration the playwrights not only engaged in a kind of public communication, through the interaction between the hero and other characters and the hero and the audience, but also expected to find a historical position through the communicative process with social norms and cultural value. As a matter of fact, by writing self-narration plays, these playwrights intended to present a kind of self-expression or self-conversation. They employed memory as a “narrative imperative” for writing autobiography, or embedded “self-explanation” and “self-justification” into the interaction between “private sentiments” and “public justice,” or even presented the transformational process of their “self-continuance” and “self-differentiation.” Due to their different intentions for writing, these dramatists created types of artistic expression with new literary meaning and function, and that highlighted the expression of private sentiments in comparison with previous dramatists.

Keywords: Ming-Qing, self, drama, autobiography, privacy, private sentiments

* Ayling Wang is an associate research fellow at the Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica.

In order to fully explicate the aesthetic characteristics of the Qing dramatists' expression of private sentiments in their plays, this paper focuses on the following issues: Compared with poetry, prose and fiction, what is the capacity of drama for dealing with the expression of private sentiments? How did the early Qing dramatists such as Liao Yan (1644-1703?) present their artistic constructions of “self-conversation” and “self-performance” through the process of “speaking to the self” (*yi-wo-gao-wo*)? How did the Qing dramatists like Xu Xi (1736?-1808) employ the technique of “writing the mind by playwriting” (*yi-ju-xie-xin*) to turn their hidden mental consciousness into an openly “dramatic presentation.” In the autobiographical plays, how did the authors use the “narrative imperative” to express their personal memory and construct narrative structures that were worldly, homely and detailed? How did the early Qing Ming loyalists such as Wu Weiye (1609-1671) dramatize their “self-explanation” and “self-justification” through the conflict between the private and public fields? How did the Qing literati dramatists like Ding Yaokang (1599-1669) employ allegorical techniques to depict the transformative process of “self-continuance” and “self-differentiation”?