

國立臺灣大學文學院中國文學系

碩士論文

Department of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



明清之際江南文人的雜劇創作與記憶連結：

《雜劇三集》的編纂與收錄作品

The *Zaju* writing and its Collective Memory of

Jiangnan Literati in Ming-Qing transition:

The Study of *Zaju sanji*

廖紓均

Shu-Jiun Liao

指導教授：汪詩珮 博士

Advisor: Shi-Pei Wang, Ph.D.

中華民國 107 年 7 月

July 2018

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

明清之際江南文人的雜劇創作與記憶連結：

《雜劇三集》的編纂與收錄作品

The *Zaju* writing and its Collective Memory of

Jiangnan Literati in Ming-Qing transition:

The Study of *Zaju sanji*

本論文係廖紓均君(R03121005)在國立臺灣大學中國文學研究所完成之碩士學位論文，於民國 107 年 7 月 30 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

江詩佩

(簽名)

(指導教授)

林煜勳

林芷瑩

摘要



本文旨在探討《雜劇三集》及其作品如何生成，包括編選者如何編纂、其中的收錄作品如何被書寫，以及作者與編者如何回應時代。藉由考察《雜劇三集》的時代性和地域性，觀看時代與地域所產生的「記憶」，如何從作者個人連結並落實至雜劇創作，而讀者又如何從閱讀過程中連結回作者的個人記憶；亦探究此種「記憶」如何向外延展，成為連結編者與作者的力量。

全文正文共三章：第一章考述《雜劇三集》之交遊與編纂，在既有研究基礎上，補充前人未曾注意的東林、復社，勾勒出更為完善的交遊網絡。再藉由編纂所產生的疑點，回溯編纂者的可能意圖。第二章和第三章皆是文本析論，將作品分為「晚明」、「明清之際」、「清初」三期，藉此觀看雜劇從晚明到清初的演變和發展。希冀本文能使《雜劇三集》的研究更臻完備，並擴充雜劇史與明清史的更多可能性。

關鍵詞：明清之際、江南、雜劇、雜劇三集、鄒式金

Abstract

This study explores *Zaju Sanji* (雜劇三集) and the background of its compilation, including how it was edited, how the selected compositions were written, and how the collection presented the authors and editors' reflection on their era. By investigating the time and regional background of *Zaju Sanji*, the collective memories behind the collection were observed. How the memories of the author were embodied in the composition, how readers are able to relate to the authors' personal experience by reading the pieces, and how these memories expand externally into the connection between the authors and editors were discussed in the observation.

This study consists of three chapters. Chapter one investigates the compilation of *Zaju Sanji* and the influence of the authors and editors' social interaction. Building on the foundation of preceding literature, this chapter outlines more comprehensively the authors and editors' social network by exploring the previously unnoticed influence of *Donglin Party* (東林) and *Fu Society* (復社). The editors' intention were also explored by inspecting suspicious aspects of the compilation. Chapter two and three are text analysis, which investigates of the evolution and development of *Zaju* from late Ming Dynasty to early Qing Dynasty by dividing the pieces into three chronological groups according to the time of their composition: late Ming, Ming-Qing transition, and early Qing.

The objective of this study is to contribute to the academic archive of *Zaju Sanji* and suggest future avenues for research on Ming and Ming-Qing *Zaju* history.

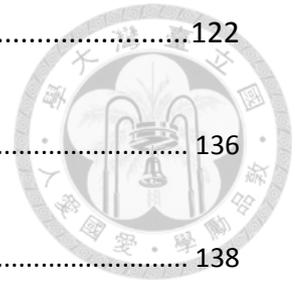
Key words: Ming-Qing transition, Jiangnan, zaju, *Zaju Sanji*, Zou shi-jin

目錄



緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 文獻回顧.....	5
第一章、時代與地域：《雜劇三集》的交遊與編纂.....	11
第一節 《雜劇三集》的編者與作者.....	11
一、鄒迪光與愚公谷：鄒氏家族簡述.....	16
二、東林、復社、清初江南：《雜劇三集》作者交遊考.....	23
（一）東林書院與東林黨爭.....	25
（二）明清之際的復社.....	31
（三）江南三案與明史案.....	36
第二節 《雜劇三集》的編纂問題.....	39
一、消失的眉批與折子.....	39
二、目次編排與出版時間.....	46
第二章、繼承與轉向：《雜劇三集》晚明及明清之際作品析論.....	58
第一節 晚明流風：閒雅／寫憤傳統之承衍.....	58
一、閒雅生活中的現實關注.....	59
二、由抒懷寫憤到勸世諷刺.....	64
第二節 明清之際：時代的斷裂與作品的轉向.....	73
一、《西廂記》、《牡丹亭》的續／仿作：《續西廂》、《不了緣》、 《夢幻緣》.....	73
二、「史」之偏好：《西臺記》、《弔琵琶》、《臨春閣》、《櫻桃 宴》、《中郎女》.....	88
第三章、真幻的游移：《雜劇三集》清初作品析論.....	99
一、去留之際：《城南寺》、《昭君夢》、《通天台》.....	99
二、才命相妨：《風流塚》、《孤鴻影》、《讀離騷》.....	111

三、自我對話：《汨羅江》、《黃鶴樓》、《鸚鵡洲》	122
結論	136
參考文獻	138



緒論



第一節 研究動機

《雜劇三集》是明清之際的雜劇選集。我對於《雜劇三集》的興趣，一方面源於「雜劇」文體本身，另一方面則是對於「明清之際」的時代偏愛。

以「雜劇」而言，在王國維筆下輝煌燦爛：「至成一定之體段，用一定之曲調，而百餘年間無敢逾越者，則元雜劇是也」。¹甚至說：「北劇南戲皆至元而大成，其發達亦至元代而止」。²因此王國維稱元雜劇為「一代之文學」。入明以後，徐子方認為雜劇經歷了兩個階段的變化。³朱權、朱有燉在正統年間相繼去世，以此作為明雜劇的分野：明初，雜劇進入宮廷，開始了「貴族化」，以朱有燉《誠齋雜劇》作為代表；中後期，則由「貴族化」進入「文人化」，以康海、王九思《中山狼》為始，在徐渭《四聲猿》達到巔峰。從元到明，雜劇逐漸由場上走向案頭。徐子方如此形容：

處於黃金時代之後的藝術形式在危機感的逼迫下大都能做出新的探索努力，這種為擺脫危機、脫離困境而做出的努力本身就是對文學史、藝術史的貢獻，這一點同樣適用於明雜劇。⁴

又說：「真正的危機是不再有新的創作出現。」對於戲劇，脫離場上與被剝奪生命無異，徐氏描繪了明雜劇苟延殘喘但奮力一搏的形象，令人動容。明代之後，雜劇並不因易代而消亡，鄭振鐸《清人雜劇初集·序》說：

純正之文人劇，其完成當在清代。嘗觀清代三百年間之劇本，無不力求

¹ 王國維：《宋元戲曲考·元雜劇之淵源》，收入《王國維先生全集續編·卷四》（台北：大通書局，1976年），頁1534。

² 王國維：《宋元戲曲考·餘論》，同前註，頁1627。

³ 徐子方：《明雜劇史》（北京：中華書局，2003年），頁8-14。

⁴ 徐子方：《明雜劇史》，頁6。

超脫凡蹊，屏絕俚鄙，故失之雅、失之弱，容或有之；若失之俗，則可免譏矣。⁵



由此看來，雜劇在文人案頭仍持續蛻變，不因脫離場上而乏人問津。然而這不代表雜劇走得順遂。明中後期，雜劇逐漸向傳奇靠攏，引發了審美爭執。王國維對明雜劇的批評甚苛：

則北劇、南戲，皆至元而大成，其發達，亦至元代而止。嗣是以後，則明初雜劇，如谷子敬、賈仲名輩，矜重典麗，尚似元代中葉之作。至仁宣間，而周憲王有燉，最以雜劇知名……其詞雖諧穩，然元人生氣，至是頓盡；且中頗雜以南曲，且每折唱者不限一人，已失元人法度矣。此後唯王漢陂九思、康對山海，皆以北曲擅場。而二人所作《杜甫游春》、《中山狼》二劇，均鮮動人之處。徐文長渭之《四聲猿》，雖有佳處，然不逮元人遠甚。至明季所謂雜劇，如汪伯玉道昆、陳玉陽與郊、梁伯龍辰魚、梅禹金鼎祚、王辰玉衡、卓珂月人月所作，搜於《盛明雜劇》中者，既無定折，又多用南曲，其詞亦無足觀。⁶

不斷以「元人」為標準來衡量明代雜劇，「元人生氣」抽象難解，「均鮮動人之處」、「詞亦無足觀」也無具體陳述，只有「元人法度」清楚點出明人雜劇破壞了元雜劇「北曲、一人主唱、四折」的體製。亦即，對於雜劇的要求，不但是內容上的，也包含形式上的；特別是形式，雜劇的體製在元代時定為一尊，後代評論雜劇遂以元為標準，稍有不合的，便指其不合矩矱。王國維如此，之前的明清文人與後來的研究學者亦復如是。曾永義《明雜劇概論》便說：「但是這

⁵ 鄭振鐸：《清人雜劇初集·序》·《鄭振鐸全集·四》（河北：花山文藝出版社，1998年）頁730。

⁶ 王國維：《宋元戲曲考·餘論》，《王國維先生全集續編》，頁1627-1628。

種謹嚴的體製，到了明代，由於傳奇的興起而逐漸被破壞。」⁷研究清雜劇的學者們，也常常說只有某些劇還恪守元代體製；即使他們以「南雜劇」、「短劇」稱呼明清雜劇，似乎承認了雜劇在明代之後受到傳奇影響而改變，這些說法仍然隱約透露了以元雜劇為尚的態度。不僅後代學者如此，明清時人似乎也持此觀點，從諸多評點與選本便可略窺一二。他們評點劇本的最高讚美幾以元人為準，例如：「只此三字可分元人一席」、⁸「此劇獨攄澹宕，一洗綺靡，直掩金元之長而減關鄭之價矣」。⁹諸多明人所編的雜劇選本，或元雜劇選本、或元明雜劇選本，明雜劇始終附於元雜劇之後，直到沈泰《盛明雜劇》問世才獲得獨立認可。

回顧整個雜劇史，雜劇由庶民走向文人，由場上走向案頭，由繁華熱鬧走向雅、弱、淒清；步履蹣跚的同時，還得背負元雜劇的「原罪」，承受「不如元人」的批評。然而，雜劇依然存在，直到晚清，甚至民初，成了戲曲史中最为長壽的劇種／文體。什麼力量使然？

明清之際，亦是苟延殘喘的時代，但也兼容並蓄、允許各種可能。這個時代最複雜的一群無疑是文人；而我對於明清之際的文人的興趣，則來自趙園。趙園《明清之際士大夫研究》由「戾氣」開篇，重新解釋易代之際對於文人的影響。明代君王對於文官的苛刻，扭曲了文人的精神和價值觀，君待臣以殘忍，漸漸地，臣亦以此自我要求、也如此要求別人，朝廷因而充滿戾氣。甲申鼎革則是對文人的再次打擊，在此關頭，出路被簡化為生與死二者，死者為人稱頌，不死、出仕者為人所譏。生死的價值觀遠承戾氣而來，束縛了明清之際的所有文人。然而，久在戾氣之下，鼎革亦成了開脫，順治皇帝的誠意和氣度，或許比猜忌的崇禎更值得效忠。¹⁰趙園看見生死瞬間的簡化，卻也看見了

⁷ 曾永義《明雜劇概論》（台北：學海出版社，1979年），頁6。

⁸ 張亦臨評陳與郊《文姬入塞》，《盛明雜劇初集》（台北：廣文書局，據董康1941年誦芬室本影印）。

⁹ 沈泰評康海《中山狼》，《盛明雜劇初集》。

¹⁰ 趙園：《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999年），頁3-49。



易代斷裂後的堅韌。慘遭兵火蹂躪的城市，以不可思議的速度重生；士人對前朝覆亡開始反省；至於那些忘懷不了故國的，或加入抗清軍隊、或佔地為王，遊走在山、湖與海之間。¹¹其中最吸引我的，是遺民與時間的關係。遺民並不自絕於空間之外，相反地，大多數仍積極參與地方事務。隔絕遺民的是時間。他們仍遵前朝正朔，編纂、紀錄各種前朝人事物，深恐遺忘；矛盾的是，他們並不贊成後輩成為遺民，甚至鼓勵他們走入科場。¹²前朝時間遺棄了他們，他們也遺棄了當朝時間，他們始終活在無法追溯的過去。趙園的遺民論述，在我看來，遺民之「遺」實是種自我選擇，其以極嚴厲的方式，將自我壓縮在新舊兩朝的夾縫中，前無古人、後無來者，只有同為遺民的彼此。

雜劇和明清之際交會於《雜劇三集》，鄭振鐸說它最為珍稀可貴，¹³也因其時代性而發。《雜劇三集》的編者鄒式金是遺民，但其中收錄的作者身分卻相當多元，有遺民、有貳臣，亦有殉國者；作品內容和風格也很多樣，有纏綿悱惻如傳奇，亦有復古如元雜劇。時代和文體注定了《雜劇三集》的特出。部分作品瀰漫著反常與荒謬，難以立即理解劇中意涵；作者亦非文壇主流，即使有吳偉業、尤侗、查繼佐等大家，多仍是無名之輩，甚至生平不可考，但幾乎集中於無錫地區。最有趣的是版本，《雜劇三集》於順治十八年出版，翌年康熙元年再版，兩版在書名、落款、內容上稍有出入。從作者、劇作內容以及版本資訊來看，都暗示著《雜劇三集》不僅只是一本雜劇選集，尤其出版時間位於政權交替之間，「時代性」格外值得深入探討。

本文旨在探討《雜劇三集》及其作品如何生成，擬聚焦於《雜劇三集》的時代性，透過《雜劇三集》認識明清之際的文化與社會，再從明清之際的文化與社會回顧《雜劇三集》的作品。「時代」下的記憶，將轉化至創作，兩相呼應、連結，這便是本文題目的由來。在章節安排上，第一章「地域與時代：《雜

¹¹ 趙園：《想像與敘述》（北京：北京師範大學出版社，2015年），1-54。

¹² 趙園：《明清之際士大夫研究》，373-395。

¹³ 「所以，這部《新編》的發現，其意義較之《盛明雜劇》初二集的發現，更為重大。」鄭振鐸：〈鄒式金雜劇新編跋〉，《鄭振鐸全集·四》（河北：花山文藝出版社，1998年），頁728。

劇三集》的編纂與記憶連結」，補充前人未曾注意到的東林、復社關係，並從編纂衍生的問題探究《雜劇三集》的生成。第二章和第三章皆是文本析論，改用分期的方式而非主題討論，盡可能地分析《雜劇三集》選錄文本，第二章討論晚明和明清之際的雜劇，第三章討論清初雜劇，以期更清楚觀看雜劇史在明清之際的演變和發展情況。結論總結各章，並提出未來展望。希冀在前人基礎上，使《雜劇三集》的研究更臻完備，並擴充雜劇史與明清史的更多可能性。

第二節 文獻回顧

本節分為兩部分，第一部分是《雜劇三集》專論研究，包括《雜劇三集》的選本研究、版本、編者鄒氏父子。第二部分為《雜劇三集》個別作家作品研究，包括個別作家考據與作品論述。

一、《雜劇三集》專論研究

以往的《雜劇三集》研究多半置於明雜劇或清雜劇的脈絡之下，關注其中的劇目，鮮少對《雜劇三集》作整體討論，¹⁴目前只有三篇以《雜劇三集》為

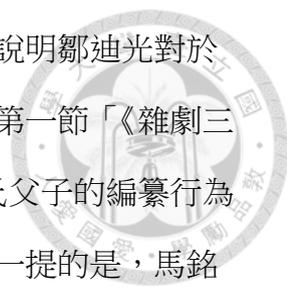
¹⁴ 以時期作為研究對象的，如：徐子方：《明雜劇史》（北京：中華書局，2003年）。曾永義：《明雜劇概論》（台北：學海出版社，1979年）。孫書磊：《明末清初戲劇研究》（北京市：社會科學文獻，2007年）。戚世雋：《明代雜劇研究》（廣州：廣東高等教育出版社，2001年）。陳芳：《清初雜劇研究》（台北：學海出版社，1991年）。曾影靖：《清人雜劇論略》（台北：學生書局，1995年）。杜桂萍：《清初雜劇研究》（北京：人民文學出版社，2005年）。《清代雜劇作家創作論考》（臺北市：國家出版社，2011年）。針對單折、組劇形式的研究，如：劉蕾：《明代單折戲研究》（河南大學碩士論文，2003年）。陳爽：《中國早期的獨幕劇——明代一折短劇研究》（揚州：揚州大學碩士論文，2004年）。徐子方：〈從劇詩到單折戲——論明雜劇對文學體裁的兩大貢獻〉，《江蘇大學學報》（2007年02期），頁62-66。徐文凱：〈清代文人單折短劇研究〉，《戲劇藝術》（2003年04期），頁90-102。崔婉茹：《清初單折短劇研究》（陝西：陝西師範大學碩士論文，2016年）。陳嫣：《明代組劇簡論》（北京：北京大學碩士論文，2008年）。游宗蓉：《明代組劇研究》（台北市：國家出版社，2011年）。劉璐：《清代組劇研究》（江西：江西師範大學，2016年）。亦有針對雜劇的思想內容之研究，如：王瓊玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（台北市：中央研究院中國文哲研究所，2005年）。王瓊玲：〈明清抒懷寫憤雜劇之藝術特質與成分〉，《中國文哲研究集刊》13期（1998年9月），頁37-120。杜桂萍：〈遺民心態與遺民創作〉，《文獻與文心：元明清文學論考》（北京：中華書局，2009年），頁125-137。



研究對象的學位論文。南京師大的裴潔《雜劇三集研究》是第一本對《雜劇三集》作整體概括的研究，共三章。第一章「《雜劇三集》發生論」：第一節「選本成書過程」，從「選本」角度審視《雜劇三集》，著重沈泰《盛明雜劇》對《雜劇三集》的影響，並且關注《雜劇三集》的時代性。第二節「選本版本考述」簡介了順治本、康熙本、誦芬室本，羅列三個版本的目次和序跋差異，還注意到當中為數眾多的插圖。第三節「鄒氏父子生平考述」，介紹《雜劇三集》編者鄒式金的明代仕宦經歷及入清後的遺民生活，鄒漪的出版活動，其對「對戲曲的愛好」、「保存文獻的考慮」，才令《雜劇三集》得以問世。第二章「《雜劇三集》作品論」，從內容和形式討論《雜劇三集》的收錄作品，並認為部分作品仍有搬諸場上的紀錄，非一味的案頭之作。第三章「鄒式金戲曲思想論」詳細分析序跋與眉批，是全文精彩之處。第一節「《小引》反映的戲曲理論」，析論鄒式金〈小引〉提及的戲曲源流、詩樂關係、南北曲之辨、傳奇雜劇之別，從中推論鄒式金為何選擇「雜劇」此一文體。第二節「『鄒批』中的曲評研究」則藉由劇中眉批討論鄒式金的戲曲觀，裴潔特別強調「『場上』觀念的淡漠是鄒評的一大特點」，因為鄒式金多半由「社會—文化」視角出發，戲劇的文字和情節則是次要的。總結以上，裴潔認為《雜劇三集》的價值和意義有三：

《雜劇三集》的作品經過篩選而有較高的欣賞價值、時代特殊性所產生的思想價值、當中的眾多孤本雜劇也可供輯佚和校勘；因此在戲曲發展史與戲曲選本史，《雜劇三集》是不可或缺、也是不容忽視的一環。¹⁵黑龍江大學的馬銘明《雜劇三集研究》在裴潔的基礎上更加深入追索。第一章「《雜劇三集》編選者研究」，除了鄒氏父子，另擴展了鄒氏父子的交遊和家世兩節，前者有吳偉業、錢謙益、龔鼎孳、周亮工、施閏章五人，從其往來紀錄可以補足家乘、史料之不足。家世考述則上溯至鄒式金高祖子進，下推至鄒式金兌金兄弟的子輩，甚至乾隆時期的晚輩。此外，還考察了鄒式金〈小引〉中的「愚谷老人」，即鄒式

¹⁵ 裴潔：《雜劇三集研究》（南京：南京師範大學碩士論文，2007年）。



金叔祖鄒迪光，從鄒迪光家班以及與湯顯祖、屠隆的戲曲活動說明鄒迪光對於鄒式金的影響。第二章「《雜劇三集》版本和編選思想研究」，第一節「《雜劇三集》版本敘錄及插圖研究」，在裴潔論文的基礎上，一來將鄒氏父子的編纂行為推至江南私刻傳統，二來將插圖作更深入的考據和分析。值得一提的是，馬銘明為了解決裴潔論文中遺留的《醉新豐》作者歸屬問題，考察了祁彪佳《遠山堂劇品》、黃文暘《曲海目》、管庭芬校訂《重訂曲海總目》、姚燮《今樂考證》、羅振玉《續匯刻書目》的劇目著錄，儘管最後仍無法定論，但初步推論出《雜劇三集》的流傳狀況。第二節「《雜劇三集》編選思想研究」，將《雜劇三集》的編選理念分為「顯性宗旨」和「隱性宗旨」，前者透過分析鄒式金〈小引〉、鄒漪〈序〉、吳偉業〈跋〉，聚焦在雜劇「遣懷諷世、抒情寫心」的功能；後者則是探索入選作家的地域和身分，強調《雜劇三集》的表彰志士、懷念故國，以人存劇的心態。第三章「《雜劇三集》入選作品研究」，首先釐清入選作品的時期，得出明雜劇十一種，清雜劇二十三種。其次將作品劃分為四種題材：感慨興衰變亂或表彰忠孝節義的歷史劇、渴望個人際遇或抒發抱負牢騷的文人劇、悲歡離合的男女風情劇，以及問天遊仙、頓悟佛道的鬼佛神道劇，依此探尋寫作背後的心態。最後從戲曲史的角度，歸納分析作品的形式，包括折數與楔子、題目正名與下場詩、腳色體製、曲牌。¹⁶從這兩本論文來看，馬銘明在裴潔的基礎之上，主要擴展的是作者和作品的考據，包括鄒氏父子的交遊網絡、鄒氏家族、入選作家地域身分、作品時期的劃分，使《雜劇三集》的資料和研究更加完備，但在文本分析方面則較為不足。淮北師大的孫鐵林《鄒式金《雜劇三集》中母題研究》則聚焦於文本，將作品的本事、關鍵情節、人物做了詳細的分析，歸納出十個特點：母題具有鮮明的時代性、男女風情戲表現方式多樣化、女性意識的凸顯、多「寓言」化的表達方法、善於改寫本事史實、「宴飲」母題佔有很大比例、有關「夢」元素的母題反覆出現、母題常有名

¹⁶ 馬銘明：《雜劇三集研究》（黑龍江：黑龍江大學碩士論文，2008年）。

士才子情結，劇作家的逞才傾向明顯、母題設計常使劇情與情理不符、母題深受三言影響。¹⁷孫氏的研究雖然對文本有詳盡的解析，但不免失之支離，殊為可惜。

至於單篇論文，多集中討論《雜劇三集》版本和編者。鄭振鐸〈鄒式金雜劇新編跋〉詳述了蒐羅劇目的過程。¹⁸孫書磊〈《雜劇三集》輯刊及版本流變考論〉，是目前關於《雜劇三集》版本最詳細的研究。孫氏從著錄明清以降至民國的戲曲著錄考察其存佚，並實際走訪中國各大圖書館調查《雜劇三集》的皮藏狀況。版本考據方面，除了說明順治本到康熙本的輯刊過程、比對三個版本的內容，更重新界定董康誦芬室本的地位和價值為「重校訂」，而非純粹的複印或翻印；此外，藉由羅振玉《續匯刻書目》的記載，推測《雜劇三集》或有流傳海外的可能。¹⁹杜桂萍〈《雜劇三集》編纂問題考論〉內含三個議題：鄒式金「仕清」考、鄒漪參編《雜劇三集》及其事蹟考略、《雜劇三集》編選原則論，此文最重要的是考證了鄒式金確為遺民。另外，杜氏認為鄒漪與鄒式金同為主要編者，此說法也相當值得參考。²⁰徐永明〈明末清初曲家鄒式金、鄒兌金兄弟家世考〉則是目前最詳盡的《雜劇三集》編者研究。²¹徐氏在裴潔、馬銘明的基礎上繼續擴展，以鄒式金、鄒兌金兄弟為主，聯繫出唐開元至清乾隆、凡二十八世的鄒氏族譜，其中特別注重鄒式金的祖輩、父輩、子輩、孫輩的仕宦發展與交遊網絡。

二、《雜劇三集》個別作家作品研究

個別作家作品討論，或考據作者生平，如：蔣星煜〈陳實庵、朱素臣生平

¹⁷ 孫鐵林：《鄒式金《雜劇三集》中母題研究》（安徽：淮北師範大學碩士論文，2014年）。

¹⁸ 鄭振鐸：〈鄒式金雜劇新編跋〉，《鄭振鐸全集·四》（河北：花山文藝出版社，1998年），頁728。

¹⁹ 孫書磊：〈《雜劇三集》輯刊及版本流變考論〉，《南京師大學報》（2016年04期），頁128-137。

²⁰ 杜桂萍：〈《雜劇三集》編纂問題考論〉，《文獻與文心》，頁117。

²¹ 徐永明：〈明末清初曲家鄒式金、鄒兌金兄弟家世考〉，《文化遺產》2015年第2期，頁30-42。

鉤沉》，根據《雪樵詩話》以及談遷的記載，證南山逸史為陳于鼎。²²陸萼庭〈《梁溪詩鈔》中所見曲家傳略〉則依據名字的關係考證鄭瑜即鄭若羲，另羅列鄒兌金、黃家舒、孫源文、鄒式金、堵庭棻、薛旦的文獻記錄。²³趙景深、張增元《方志著錄元明清曲家傳略》根據方志著錄了《雜劇三集》絕大部分的作者。²⁴鄧長風《明清戲曲家考略》則增添了部分作者的文獻資料。²⁵近來，學者在前輩的研究基礎上，挖掘出更多的作者生平資料，如：吳春彥〈清初戲曲家陳于鼎生平事蹟考論〉、何光濤：〈清初戲曲家鄭瑜生平及其著述獻疑〉、吳秀明〈清初戲曲家鄭瑜家世、生平、著述考〉、王瑜瑜〈晚明戲曲作家茅維生平考辨二題〉、陳妙丹：〈茅維的卒年與凌霞閣雜劇的創作時間考〉。²⁶另一種研究便是作家作品的綜合討論，以吳偉業、尤侗為大宗，以杜桂萍《清初雜劇作家創作論考》為代表，其以作者為主，論述吳偉業的「徬徨心態」和尤侗的「才子情結」。²⁷吳偉業、尤侗之外，茅維和鄭瑜兩人也因作品較多而獲得關注。²⁸孟稱舜因橫跨明清兩代，兼寫雜劇傳奇，亦是雜劇選家，關於孟稱舜的論文，以傳奇和編選者為多，雜劇的研究則散見在明雜劇之中。²⁹

²² 蔣星煜：〈陳實庵、朱素臣生平鉤沉〉，《中國戲曲史鉤沉》（上海：上海人民出版社，2010年），頁 645-648。

²³ 陸萼庭：〈《梁溪詩鈔》中所見曲家傳略〉，《清代戲曲家叢考》（上海：學林出版社，1995年），頁 162-173。

²⁴ 趙景深、張增元編：《方志著錄元明清曲家傳略》（北京：中華書局，1987年）。

²⁵ 鄧長風：《明清戲曲家考略》（上海：上海古籍出版社，1994年）；《明清戲曲家考略續編》（上海：上海古籍出版社，1997年）。

²⁶ 吳春彥：〈清初戲曲家陳于鼎生平事蹟考論〉，《中華戲曲》第 50 輯（2015 年 01 期），頁 193-205。何光濤：〈清初戲曲家鄭瑜生平及其著述獻疑〉，《古籍整理研究學刊》2013 年 05 期，頁 69-72。吳秀明：〈清初戲曲家鄭瑜家世、生平、著述考〉，《浙江藝術職業學院學報》2016 年 04 期，頁 46-50。王瑜瑜：〈晚明戲曲作家茅維生平考辨二題〉，《瀋陽大學學報》第 21 卷第 1 期（2009 年 2 月），頁 64-67。陳妙丹：〈茅維的卒年與凌霞閣雜劇的創作時間考〉，《中華戲曲》2015 年 01 期，頁 206-215。

²⁷ 杜桂萍：《清代雜劇作家創作論考》（台北：國家出版社，2011 年），頁 47-106。吳偉業的戲曲討論多關注於傳奇《秣陵春》，雜劇多半與之生平相互參照，較少專論。第一個全面關照尤侗戲曲作品是沈惠如：《尤侗西堂樂府研究》（台北：東吳大學碩士論文，1986 年）。另有陳佳音：《尤侗及其五種雜劇研究》（台中：中興大學碩士論文，2001 年）。

²⁸ 除註 25 生平考據之外，孫書磊有三篇論文：〈茅維及其凌霞閣雜劇考述〉、〈吳偉業雜劇考論〉、〈南山逸史《嘯齋五種曲》考論〉，均收入《明末清初戲劇研究》，頁 267-288，314-358。吳秀明：《鄭瑜戲曲研究》（南京：南京師範大學碩士論文，2017 年）。

²⁹ 孟稱舜生平資料不多，研究多以作品討論為主，如分析其劇作技巧，或者從中探討內容思想或孟稱舜戲曲觀。武影：《孟稱舜戲曲研究》（安徽：安徽師範大學碩士論文，2005 年）。楊靈巧：《孟稱舜及其劇作技巧》（山西：山西師範大學碩士論文，2009 年）。吳慶晏：《孟稱舜研

綜上所述，《雜劇三集》的研究多為考據：版本著錄、編者家世與交遊、作家生平等等，但對於文本分析的研究則較為缺乏，交遊網絡的查考也似乎能更完善，本文試圖在前人研究上，補充這兩方面的不足。



究》(上海：華東師範大學博士論文，2010年)。

第一章、時代與地域：《雜劇三集》的交遊與編纂



這裡的「記憶」，指的是「明清之際」時「江南地區」的「記憶」，關乎時代和地域二者。³⁰「連結」所指亦有二：其一，作者如何從個人記憶向外連結、落實至雜劇創作，而讀者又如何從雜劇創作中連結回作者的個人記憶。這是以作品為主的問題。其二，是關於編纂的問題。馬銘明《雜劇三集研究》指出《雜劇三集》作者集中在無錫，具有強烈的地域性。³¹相同的地域記憶是否便是連結《雜劇三集》作家的契機？也就是說，編者的篩選標準除了作品優劣，可能還在於與作者擁有相同的記憶，這相同的記憶使彼此產生連結。

本章以編纂和交遊為主，分為兩節：第一節「《雜劇三集》的編者與作者」，從家族、東林、復社談作者交遊，略論明清之際的江南大案，試圖勾勒出更清晰的編者與作者的交遊網絡。第二節「《雜劇三集》的編纂問題」，從編纂角度切入，觀看編者與作者之間的記憶連結如何被置入《雜劇三集》。

第一節 《雜劇三集》的編者與作者

《雜劇三集》，由鄒式金、鄒漪父子所編，收錄明清十九位作家雜劇，版本有三。筆者囿於地域限制，無法遍覽，茲借重前人研究，³²將三版本資訊彙整如下：

³⁰ 關於記憶的學說眾多，與本文最為相關的是王璦玲的研究。王璦玲〈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〉一文著重在記憶如何被書寫、被敘事，此敘事由個人記憶凝聚成集體記憶，或如何藉由書寫被美化或轉化自我記憶以求自我治癒。本文的「記憶」單純關注於文本如何與時代、地域呼應的連結力量。王璦玲〈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〉，《中國文哲研究集刊》第 24 期（2004 年 3 月），頁 39-103。

³¹ 馬銘明：《雜劇三集研究》，頁 36-39。

³² 主要參考孫書磊：孫書磊〈《雜劇三集》輯刊及版本流變考論〉，《南京師大學報》（2016 年 04 期），頁 128-137。另參酌杜桂萍：〈《雜劇三集》編纂問題考論〉，《文獻與文心》，頁 117；裴潔：《雜劇三集研究》，頁 7-10；馬銘明《雜劇三集研究》，頁 22-27。



- 1、順治本（此版本筆者未能寓目）：收錄明清雜劇凡三十四種。有〈雜劇三集序〉，落款為「小弟灌隱人題」；〈小引〉，落款為「辛丑秋香眉主人鄒式金題」，辛丑為順治十八年（1661），故稱順治本。卷首有六十六幅插圖，缺少第八種《金門戟》二幅。按孫書磊查證，今存殘本二十六種二十六卷（卷 1-9，15-25，29-34，各卷劇名見表 1），共十冊，藏於北京國家圖書館善本室。

- 2、康熙本：收錄明清雜劇凡三十三種，書名改為《雜劇新編》。原〈雜劇三集序〉改為〈雜劇新編序〉，內文不變，但落款從「小弟灌隱人題」改為「年家弟吳偉業題」。在鄒式金〈小引〉之後新附了一篇〈跋〉，落款為「壬寅初夏鄒漪流綺識於夕佳樓」。壬寅為康熙元年（1662），故稱康熙本。劇目亦有所變動：刪卷五茅維《醉新豐》一劇，將鄒兌金《空堂話》往前遞補到卷五的位置；增卷三十三鄒式金《風流塚》第四折【山坡羊】一支曲牌。卷首的插圖缺少《醉新豐》，但不缺《金門戟》。《中郎女》一劇缺少第 17-18 頁，位於第三折和第四折之間，殆佚。在目錄上，卷十三為鄒仲愷《風流塚》，鄭振鐸認為應該是印刷問題。³³今哈佛大學燕京圖書館藏齊如山藏本即康熙本，共八冊；另有北京國家圖書館文津館藏鄭振鐸舊抄藏殘本，題《雜劇新編》，存二卷（卷 11、卷 12，各卷劇名見表 1))。

- 3、誦芬室本：由董康誦芬室於民國三十年（1941）出版，故稱誦芬室本。此為百衲本，所用底本兼顧順治本和康熙本並重新校訂：劇目按照順治

³³ 「又卷之十三南山逸史的《中郎女》，目錄上卻刻作鄒仲愷的《風流塚》，和卷之三十三變成重複的了。但原文卻仍是《中郎女》。我疑心這目錄是後刻的，故和原書不太合。」鄭振鐸：〈鄒式金雜劇新編跋〉，《鄭振鐸全集·四》，頁 726。

本收錄三十四種，但依照康熙本將鄒兌金《空堂話》置於卷五，原來順治本的卷五茅維《醉新豐》則被置於卷九；吳偉業所撰書序和署名則按照順治本的〈雜劇三集序〉「小弟灌隱人題」；並對字句和腳色行當進行多處勘誤。與康熙本同樣缺少《中郎女》第 17-18 頁（順治本《中郎女》今不存，是否缺頁不得而知）。此版本與順治本和康熙本最大不同者為劇目排序：將鄒兌金《空堂話》按康熙本置於卷五，茅維《醉新豐》置於卷九（劇目詳見表 1）。後來翻印者皆採用此版本，今最通行。³⁴按孫書磊考察，今北京國家圖書館文津館藏有兩種誦芬室刻本全本，皆出版於民國三十年，一為「扉頁題『雜劇三編三十四卷』，目錄題『雜劇三集』，書根題《盛明雜劇三集》集各劇劇名、冊序號，卷首有翼望山人序。三十四卷三十四種，八冊。當即傅惜華所見誦芬室本。」一為「扉頁題『雜劇三編三十四卷』，目錄題『雜劇三集』，書根無字，卷首無翼望山人序，三十四卷三十四種，八冊。」另藏有中國戲劇出版社 1958 年翻印本。按：查翼望山人序文內容，乃為《盛明雜劇》而寫，應是誤刊至《雜劇三集》。

此外有羅振玉《續匯刻書目》著錄的另一版本，其中將《醉新豐》的作者著錄為鄒叔介（即鄒式金弟兌金），今未見，孫書磊懷疑是來自日本或高麗。³⁵

茲列出四版本的作者和劇目如表 1。卷五的劇目和作者是主要歧異處：康熙本刪掉卷五《醉新豐》，把卷末《空堂話》挪至卷五，其餘順序不變；羅振玉《續匯刻書目》順序與順治本同，惟《醉新豐》作者著錄為鄒叔介（即鄒兌金）。《醉新豐》的有無影響和《空堂話》的位置使得三個版本的劇目排序看來紊亂，但這三個版本在《鬧門神》以下順序皆同。

表 1

³⁴ 關於誦芬室本的成書經過，可參考鄭振鐸：〈鄒式金雜劇新編跋〉，如前註。

³⁵ 孫書磊〈《雜劇三集》輯刊及版本流變考論〉，《南京師大學報》（2016 年 04 期），頁 136。

	順治本		康熙本		誦芬室本		續匯刻書目	
卷	劇目	作者	劇目	作者	劇目	作者	劇目	作者
1	通天台	灌隱主人	通天台	灌隱主人	通天台	灌隱主人	通天台	灌隱主人
2	臨春閣	吳梅村	臨春閣	吳梅村	臨春閣	吳梅村	臨春閣	吳梅村
3	讀離騷	尤悔庵	讀離騷	尤悔庵	讀離騷	尤悔庵	讀離騷	尤悔庵
4	弔琵琶	尤悔庵	弔琵琶	尤悔庵	弔琵琶	尤悔庵	弔琵琶	尤悔庵
5	醉新豐	茅孝若	空堂話	鄒叔介	空堂話	鄒叔介	醉新豐	鄒叔介
6	蘇園翁	茅孝若	蘇園翁	茅孝若	蘇園翁	茅孝若	蘇園翁	茅孝若
7	秦廷筑	茅孝若	秦廷筑	茅孝若	秦廷筑	茅孝若	秦廷筑	茅孝若
8	金門戟	茅孝若	金門戟	茅孝若	金門戟	茅孝若	金門戟	茅孝若
9	鬪門神	茅孝若	鬪門神	茅孝若	醉新豐	茅孝若	鬪門神	茅孝若
10	雙合歡	茅孝若	雙合歡	茅孝若	鬪門神	茅孝若	雙合歡	茅孝若
11	半臂寒	南山逸史	半臂寒	南山逸史	雙合歡	茅孝若	半臂寒	南山逸史
12	長公妹	南山逸史	長公妹	南山逸史	半臂寒	南山逸史	長公妹	南山逸史
13	中郎女	南山逸史	中郎女	南山逸史	長公妹	南山逸史	中郎女	南山逸史
14	京兆眉	南山逸史	京兆眉	南山逸史	中郎女	南山逸史	京兆眉	南山逸史
15	翠鈿緣	南山逸史	翠鈿緣	南山逸史	京兆眉	南山逸史	翠鈿緣	南山逸史
16	鸚鵡洲	鄭無瑜	鸚鵡洲	鄭無瑜	翠鈿緣	南山逸史	鸚鵡洲	鄭無瑜
17	汨羅江	鄭無瑜	汨羅江	鄭無瑜	鸚鵡洲	鄭無瑜	汨羅江	鄭無瑜
18	黃鶴樓	鄭無瑜	黃鶴樓	鄭無瑜	汨羅江	鄭無瑜	黃鶴樓	鄭無瑜
19	滕王閣	鄭無瑜	滕王閣	鄭無瑜	黃鶴樓	鄭無瑜	滕王閣	鄭無瑜
20	眼兒媚	孟子若	眼兒媚	孟子若	滕王閣	鄭無瑜	眼兒媚	孟子若
21	孤鴻影	周芥庵	孤鴻影	周芥庵	眼兒媚	孟子若	孤鴻影	周芥庵
22	夢幻緣	周芥庵	夢幻緣	周芥庵	孤鴻影	周芥庵	夢幻緣	周芥庵
23	續西廂	查伊璜	續西廂	查伊璜	夢幻緣	周芥庵	續西廂	查伊璜
24	不了緣	碧蕉主人	不了緣	碧蕉主人	續西廂	查伊璜	不了緣	碧蕉主人
25	櫻桃宴	張來宗	櫻桃宴	張來宗	不了緣	碧蕉主人	櫻桃宴	張來宗
26	昭君夢	薛既揚	昭君夢	薛既揚	櫻桃宴	張來宗	昭君夢	薛既揚
27	旗亭讌	張掌霖	旗亭讌	張掌霖	昭君夢	薛既揚	旗亭讌	張掌霖
28	餓方朔	孫笨庵	餓方朔	孫笨菴	旗亭讌	張掌霖	餓方朔	孫笨菴
29	城南寺	黃漢臣	城南寺	黃漢臣	餓方朔	孫笨菴	城南寺	黃漢臣
30	西台記	陸晚庵	西台記	陸晚庵	城南寺	黃漢臣	西台記	陸晚庵

31	衛花符	堵伊令	衛花符	堵伊令	西台記	陸晚庵	衛花符	堵伊令
32	鯁詩讖	土室道民	鯁詩讖	土室道民	衛花符	堵伊令	鯁詩讖	土室道民
33	風流塚	鄒仲悖	風流塚	鄒仲悖	鯁詩讖	土室道民	風流塚	鄒仲悖
34	空堂話	鄒叔介			風流塚	鄒仲悖	空堂話	鄒叔介

以上凡十九位作家，三十四種作品。作者多半不為人知，所收錄作品幾乎是不見於其他選集的孤本雜劇。³⁶除了作者籍貫集中於無錫之外，為數眾多的孤本雜劇也恰體現了馬銘明所說的「強烈地域性」。³⁷

關於「地域性」，陳蘊沅提出了「文人會社」(literati communities)和「曲家圈子」(qu circle)的概念；以康海、王九思、李開先三大曲家為主，論述其在家鄉因戲曲活動而形成的文人圈，在此情況下，「曲」之創作可視為一種社交活動。汪詩珮認為這是一種新的研究徑路：

將「文人個體」與「文學群體」的創作與交遊，與文體的傳播、發展結合，以理解其人生境遇與文學眼光的關連性，以建構傳統曲學研究難見的豐厚度、文化性與立體感，從而影響我們看待「曲家」與「曲體」的方式。……作者關注的是「曲」此文體因失意文人的參與、地方文士的交流、集體創作與傳播，所形成的地域／跨地域、文體／跨文體、雅／俗交流之「脈絡性」(contextual)現象。而穿透地域與社群的研究向度，事實上豐厚、深化了「作家個人研究」的視野，並可解決不少純

³⁶ 在鄭振鐸《清人雜劇》和董康誦芬室本問世前，吳偉業《通天台》、《臨春閣》另有順治間刻本，尤侗《讀離騷》、《弔琵琶》另有《西堂曲腋六種》舊抄本、《西堂全集》本，孟稱舜《眼兒媚》另有《柳枝集》本，其餘皆只收錄於《雜劇三集》的孤本。以上根據下列書目檢索：〔明〕祁彪佳著，黃裳校錄：《遠山堂明曲品劇品校錄》（上海：上海出版公司，1955年）。〔清〕焦循著，韋明鐸點校：《焦循論曲三種》（揚州：廣陵書社，2008年）。〔清〕黃文暘：《曲海總目》，載於〔清〕李斗撰，汪北平、涂雨公校點：《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1996年），頁112-116。〔清〕無名氏重訂，管庭芬校對：《重訂曲海總目》，《中國古典戲曲論著集成·七》（北京：中國戲劇出版社，1959年）。〔清〕姚燮：《今樂考證》，《中國古典戲曲論著集成·十》。王國維：《曲錄》（揚州：廣陵書社，2009年）。莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（上海：上海古籍出版社，1982年）。

³⁷ 馬銘明：《雜劇三集研究》，頁37。

粹倚賴個人文集／曲集所難釋的囿見。這確是富有挑戰卻深具意義的研究方法。³⁸



本節於此獲得啟發，參考其中「地域性」的研究方法，但逆向操作，改以探討「地域」、「家族」如何影響曲家以及編選者個體。

一、鄒迪光與愚公谷：鄒氏家族簡述

在《雜劇三集·小引》中，鄒式金描寫自己如何開始涉獵戲曲：

憶幼時侍家愚谷老人，稍探律呂；後與叔介弟教習紅兒，每盡四折，天鼓已動。³⁹

鄒氏兄弟受到愚谷老人的影響，甚至能夠親自指導演員；鄒漪也從父親那裡習得戲曲相關知識，其〈跋〉云：

家大人幼侍愚公先叔祖於歌舞之場，魯（曾）於桃花扇影中悉其三昧。而余亦過庭之餘，習聞緒論。⁴⁰

愚谷老人即鄒迪光，是鄒式金的從叔祖。從鄒迪光、鄒式金兌金兄弟，再到鄒漪，都持續關注戲曲，可見家族的影響。

鄒迪光（1549-1625），字彥吉，號愚谷，與兄弟近光、鄒式金祖父龍光先

³⁸ 汪詩珮：〈評陳胤沅《自得超然之曲——十六世紀中國北方的罷官者與文人會社》〉，《漢學研究》（30卷第3期，2002年9月），頁376-377。

³⁹ [清]鄒式金：〈《雜劇三集》小引〉，收錄於蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》（山東：齊魯書社，1989年），頁465。

⁴⁰ [清]鄒漪：〈《雜劇三集》跋〉，收錄於蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》，頁467。

後科考有名，被稱為鄒氏三光。萬曆二年進士，八年任黃州府知府，十一年升福建提學副使，十二年罷歸。萬曆十六年被重新起用為嘉湖兵備道，十九年改湖廣提學副使，二十年第二次罷歸，從此不出。罷官後歸居家鄉無錫，在惠山腳下買地治園，曰愚公谷，又名鄒園，因以愚谷老人為號。在此蓄家班，徵歌度曲。愚公谷成為無錫勝景，吸引各地名士前來題詠。⁴¹

在鄒迪光的交遊網絡中，最重要的是其姻親王世貞。王世貞（1526-1590），字元美，號鳳洲，又號弇州山人，太倉人，長鄒迪光二十三歲。⁴²兩人文學主張相同，鄒迪光非常支持王世貞的復古活動，與後七子往來甚密，邑志甚至說「與王世貞後先主文壇」。⁴³王世貞過世後，浪漫思潮崛起，復古運動遭到質疑，但鄒迪光仍「力為弇州護法」。⁴⁴與復古人士的交遊，使鄒迪光對時下流行的公安派多有不滿，⁴⁵不過同樣支持「獨抒性靈」竟陵派領袖鍾惺、譚元春，與鄒迪光卻往來甚密。鍾惺是鄒迪光的門生，⁴⁶兩人雖然文學理念不合，卻不影響師生情誼，連帶著與鍾惺交好的譚元春也時常拜訪愚公谷。與鄒迪光同為師生關係的還有熊廷弼和茅元儀。熊廷弼是鄒迪光在江南任官時所提拔，後來因遼東問題被斬。茅元儀則是茅坤之孫、茅維之侄，曾在袁崇煥麾下任職。除此之外，鄒迪光與藝術界也多有互動，不少的書畫大師，以及戲曲人士，如陳繼儒、湯顯祖、屠隆、王世貞、汪道昆、王穉登、馮夢禎、梅鼎祚……這些人大多是愚公谷的客人，他們曾在愚公谷觀看家班演出，留下了許

⁴¹ 鄒迪光研究以孫敏《鄒迪光及其詩歌研究》、劉禹《鄒迪光研究》等兩篇碩士論文為主，雖然注重的是鄒迪光詩歌和文章的成就，較少提及戲曲活動，但對其交遊考述甚詳。盧柏勳《晚明蘇州曲家交遊研究》分析晚明蘇州的長洲、崑山、吳江、太倉、嘉定、吳縣、常熟的曲家交遊，從中標舉出三大核心人物：沈璟、王世貞、張鳳翼，鄒迪光便是屬於王世貞這一核心，可惜對鄒迪光並無著墨，可與孫氏、劉氏論文互相參照。江巨榮〈鄒迪光《觀演戲說》及其觀劇詩〉是針對鄒迪光戲曲活動的專文，可補充前三者之不足。孫敏：《鄒迪光及其詩歌研究》（南京：南京師範大學碩士論文，2014年），劉禹：《鄒迪光研究》（浙江：浙江大學碩士論文，2015年）。江巨榮：〈鄒迪光《觀演戲說》及其觀劇詩〉，《曲學》（2004年00期），頁95-107。盧柏勳：《晚明蘇州曲家交遊研究》（東吳大學碩士論文，2013年）。

⁴² 孫敏：《鄒迪光及其詩歌研究》，頁18。

⁴³ 《江蘇省常州府志續志》（台北：成文，1983年）。

⁴⁴ 錢謙益：《列朝詩集小傳·鄒提學迪光》（上海：上海古籍出版社，1959年），頁647。

⁴⁵ 劉禹：《鄒迪光研究》，頁52-53。

⁴⁶ 〔明〕鍾惺：〈鄒彥吉先生七十序〉：「歲辛卯，惺年十八，出就郡國童子試。吾師鄒彥吉督學楚中，時年四十三。」轉引自劉禹：《鄒迪光研究》，頁26。

多詠劇詩，供後人想見當年愚公谷的戲曲盛世。

對鄒迪光而言，戲劇演出不單只有娛樂功能，還有更深刻的意涵，例如鄒迪光有〈酒未闌而范長白乘夜過唁，復而開尊，演霍小玉紫釵，不覺達曙，和黨父韻〉，這是萬曆十四年左右，鄒迪光妻子吳氏去世，友人周承明、范長白前來弔祭，觀演《紫釵記》。江巨榮認為，《紫釵記》的〈怨灑金錢〉一折，「這種舞台上漫撒紙錢的情節，與民俗中哭喪、送葬十分近似。這樣的場景與鄒迪光喪妻的情境也非常合拍。故令人懷疑，鄒迪光正是借《紫釵記》的這些情節、唱詞，來宣洩他此時的悲情，也未可知。」⁴⁷如果上引的演紫釵記詩未能從內容肯定是否有悼亡意圖，那麼這首〈一指堂同承明兄看演長命縷傳奇，此是梅禹金所作。禹金物故，即事生感二首，仍用詠玉蘭之韻〉，從詩名便能得知鄒迪光欲以戲懷人的情感。甚至在觀賞屠隆《曇花記》時產生了歸隱之心，其詩名〈余閱搬演曇花傳奇而有悟，立散兩部梨園，將於空門致力焉。示曲師朱輪六首〉。由此可見戲劇對鄒迪光的影響之鉅。

〈觀演戲說〉是鄒迪光對於「戲」的體悟，曰「人生亦一戲耳」、「不獨人生一戲，即天地亦一戲」、「世人不察，知戲之戲而不知非戲之戲」。對於鄒迪光而言，戲已不全然是氍毹上的歌舞表演，人生無處不是戲，最後以「幻」、「夢」、「假」來說明人生與戲的狀態。這種「人生如戲」、「戲如人生」的價值觀，彷彿預言了鄒迪光和愚公谷後來的境況。隨著鄒迪光的去世，愚公谷在短時間內便因經營不善，而遭人瓜分殆盡。儘管如此，愚公谷的風流過往，仍在文人和後代子孫的憑弔詩文中，愈加鮮明。

明末張岱過愚公谷，憑弔遺址，寫下了鄒迪光當年在谷中的細節：

愚公先生交遊遍天下，名公巨卿多就之，歌兒舞女、綺席華筵、詩文字

⁴⁷ 江巨榮，〈鄒迪光《觀演戲說》及其觀劇詩〉，頁 102。根據本文統計，鄒迪光在園中曾搬演梅鼎祚《崑崙奴》、《紅線女》雜劇、《長命縷》傳奇，《神鏡記》傳奇，湯顯祖《紫釵記》，屠隆《曇花記》傳奇，《蕉帕記》傳奇，《藍橋》傳奇、《裴航傳奇》，兼顧雜劇和傳奇。

畫，無不虛往實歸。名士清客至則留，留則款，款則錢，錢則贖。以故愚公之用錢如水，天下人至今稱之不少衰。⁴⁸



與鄒迪光有過來往的錢謙益，在其《列朝詩集小傳》則是如此形容：

迪光，字彥吉。無錫人。萬曆甲戌進士。官至副使，提學湖廣，罷官時年才及強。以其間疏泉架壑，徵歌度曲，卜築惠錫之下，極園亭歌舞之勝。賓朋滿座，觴詠窮日，享山林之樂幾三十載。年七十餘乃卒。愚公亡，而江左風流盡矣。⁴⁹

鄒迪光對鄒氏後人的意義，不僅是戲曲的影響，還代表了鄒氏家族逝去的輝煌盛世。

鄒迪光對於戲曲的愛好，與愚公谷的流風遺韻，留存於鄒式金的《雜劇三集》中。《雜劇三集》的問世，和鄒式金的生平經歷、遺民身分有絕大關係，《鄒氏宗譜》記載：

中崇禎癸酉應天鄉試，庚辰進士。任南京戶部主事遷郎中，出知福建泉州府知府。崇禎十七年因修養回籍，明亡隱居不出。配華氏封恭人。按：木石公於崇禎十七年由南京戶部郎中出知福建泉州府，便道歸里，稱母觴。即聞國變，以義不避難，赴閩泉州府任。任事未久，唐藩裕王子聿鍵自立於福州，號曰隆武。時鄭芝龍專柄，既薦曾二雲先生櫻，起工部尚書，尋留守福州。又欲薦公升府為道。公薄芝龍所為，而華太恭人年逾八旬，倚閣念切，解官去。即以覃恩進階中憲大夫。福州破，曾

⁴⁸ [明]張岱：《陶庵夢憶·卷七·愚公谷》（北京：中華書局，1985年），頁63。

⁴⁹ [清]錢謙益：《列朝詩集小傳·鄒提學迪光》，頁647。

二雲挈家避海外，公先已僧服而歸隱眾香庵，避世三十年不下樓。⁵⁰

《中國曲學大辭典》「鄒式金」條目記「南明隆武間襄贊抗清」，⁵¹從上述之「義不避難」，堅決回福建就任，或可略窺其「抗清」心志一二。實際上，在鄒式金自福建辭官之後，洪承疇曾推薦他進入清廷，《無錫金匱續志》有載：

崇禎庚辰進士，福建泉州知府，唐王升府為道，政由鄭氏，式金兩上病札，拂袖歸。洪文襄承疇兩薦出山，皆不就。築眾香庵於雙河口，自號木石居士，三十年不下樓，年八十二。著《宋遺民錄》、《香眉亭詩稿》。

52

杜門著書是典型的遺民生活方式。鄒式金在為吳偉業《綏寇紀略》所作的序文裡自署為「逸民鄒式金」，⁵³可見其自我認同。族譜對鄒式金隱居著述的生活有詳細側寫：

闢地為園，敬植花竹。性好書畫、古玩，嘗以五百金易一鼎。託跡林泉，亦耽禪理。居恆白衣素冠，遇嘉會亦不改易。叔介公創放生池，公施田三頃，以贍緇侶。又築眾香庵於雙河口，注釋內典數種。晚棲惠山之麓，其地曰「讀書台」。一編之外，佛火清熒而已。平時所儲書籍、古帖、彝器，積久散去，亦無所惜。⁵⁴

⁵⁰ [清]鄒仁溥：《鄒氏宗譜》卷二《仕宦考》，轉引自杜桂萍：〈《雜劇三集》編纂問題考論〉，《文獻與文心》，頁 116。

⁵¹ 齊華森等主編：《中國曲學大辭典》，頁 138。

⁵² [清]《無錫金匱續志》，轉引自杜桂萍：〈《雜劇三集》編纂問題考論〉，《文獻與文心》，頁 117。

⁵³ [清]吳偉業：《綏寇紀略》（台北：廣文書局，1968年）。

⁵⁴ [清]鄒仁溥：《鄒氏宗譜》卷三〈泉州知府木石公小傳〉。轉引自杜桂萍：〈《雜劇三集》編纂問題考論〉，《文獻與文心》，頁 117。

看似簡樸無欲，然其「白衣素冠」，又著《宋遺民錄》，透露了對於前朝的追思懷想。對前朝的追思懷想，呈現在《雜劇三集》的編纂上。《雜劇三集》乃承《盛明雜劇》初二集而來，「從而構成明代雜劇『洋洋乎大觀』的全景盛觀」，⁵⁵選擇雜劇這個體製，也源自於南雜劇「長於遣懷諷世、抒情寫心的文體特徵」。⁵⁶

鄒式金之子鄒漪，字流綺。根據裴潔和馬銘明的研究，在族譜中僅有轉錄《無錫縣志》的敘述：

鄒漪，字流綺，博學多聞，好著述，遊婁東吳偉業之門。偉業《綏寇紀略》半出漪手。閻若璩謂：「漪作《明季遺聞》出脫張縉彥，於《綏寇紀略》又盛稱李明睿，不能無過。」然漪平生交遊多名士，王新城士禎有〈惠山下鄒流漪過訪時歲暮懷人絕句〉，所謂「花時曾過九龍山，第二泉邊挹妙言」是也。⁵⁷

除此之外，再無其他。鄒漪記錄的空缺可能和刊刻吳偉業《綏寇紀略》獲罪有關。施閏章〈為鄒流綺致金長真書〉提到當時情景：「今拘繫赴解，舉家號哭，悉焚他書，笥橐為空，毗陵士大夫甚憐之。」⁵⁸想來是文字獄的緣故，家譜才諱莫如深。幸而鄒漪所刊書籍有紀錄，甚至能夠留存下來，⁵⁹以詩集為大宗，

⁵⁵ 杜桂萍：《文獻與文心·《雜劇三集》編纂問題考論》，頁 122。

⁵⁶ 同前註，頁 123。

⁵⁷ 轉引自馬銘明：《雜劇三集研究》，頁 8。

⁵⁸ 施閏章：〈為鄒流綺致金長真書〉，轉引自馬銘明：《雜劇三集研究》，頁 8。

⁵⁹ 根據裴潔的整理：「明崇禎十七年（1644），以『柳圍草堂』名，刻其所編《啟禎野乘》一集，共十六卷。該書以記錄明天啟、崇禎兩朝事實人物為主，編纂之資多徵諸四方。清順治十二年（1655），以『鷺宜齋』名，刻成《詩媛八名家集》。該集共八卷，分別收錄清代八位名媛詩歌作品若干。順治十八年（1661），與父親鄒式金刻成《雜劇三集》。康熙七年（1668），刻成《名家詩選》二十四卷。康熙十三年（1674），與父親變賣居第、籌措資金刻成吳偉業《綏寇紀略》（又稱《鹿樵紀聞》）十二卷。書成之後，清廷因其中多有忌諱之語，遂逮鄒漪下獄。後鄒漪為安徽施閏章所營救，得以倖免。同年亦刻有錢謙益《有學集》五十卷。康熙十八年（1679），由『金閭存仁堂、素政堂』刻成《啟禎野乘》二集，共八卷，該書為一集續作，以記錄崇禎、弘光以來朝野人物的佚事異聞為主要內容。同年選刻《紅蕉集》二卷，收錄歷代女子 66 人，共 380 首詩歌作品。該集是鄒漪於《詩媛八名家集》之外加意網羅所獲，對輯佚古代女性詩作有著重要的意義。除了上述諸書，鄒漪於康熙年間曾選刻《五大家詩鈔》，收清代五位名

尤其注重女性詩作；詩集之外便是野史，如吳偉業《綏寇紀略》，又有自己所著作的《明季遺聞》、《啟禎野乘》。此外，鄒漪似乎相當重視師長的作品，如吳偉業上述二書、錢謙益的《有學集》的出版皆出自鄒漪之手。康熙年間，鄒漪選刻了《五大家詩鈔》，其中便包括了交好的吳偉業、錢謙益和龔鼎孳。⁶⁰

由於鄒漪對於出版的熟悉，杜桂萍認為鄒漪對《雜劇三集》不僅是負責校勘，從鄒漪〈跋〉：「用是留心博采，凡壇坫之所裒，及郵筒之所致，得若干首，選付梓人」這段話推敲，認為鄒漪和鄒式金皆是編選者，甚至可能是主編。⁶¹

和《雜劇三集》有關的鄒氏族人，除了鄒式金父子，還有鄒式金弟兌金，其《空堂話》被選入《雜劇三集》，鄒式金評：「叔弟深入禪那，此文從妙悟中流出，筆墨俱化逸氣高清，藻思雅韻，特餘技耳。」鄒兌金有明一代甚至沒有出仕，資料並不多，《梁溪詩鈔·卷十三·鄒贈公兌金》載：

字子介，庚午舉人，生平以濟人利物為事，嘗捐貲置放生池已澤及魚鱉。崇禎丁丑春，公車北上，偶駐金山寺，忽江中大風覆舟，先生招手疾呼：「能救一人者予十金！舉一屍者半。」眾操舟競援，是日活人十一，屍十九。復為籌經久計，倡捐三百金，設救生船二十餘艘，號紅船，募人晝夜守候，至今好善者踵而行之，全活不可勝計。是年既破囊拯溺，復羈時日，會試期迫，竟不赴。子忠倚 國朝順治壬辰魁天下，先生以子治弘文院中書舍人，贈如其官。至今百五六十年，鄒氏甲第之

士詩作共計五種三十八卷，其中包括：《錢牧齋先生詩》八卷（錢謙益撰）、《吳梅村先生詩》七卷（吳偉業撰）、《熊雪堂先生詩》八卷（熊文舉撰）、《龔芝麓先生詩》七卷（龔鼎孳撰）、《宋荔裳先生詩》八卷（宋琬撰）。此外，鄒漪本人還於順治年間刻成《明季遺聞》。見裴潔：《雜劇三集研究》（南京師範大學碩士論文，2007年），頁14-15。

⁶⁰ 關於鄒漪的交遊狀況，馬銘明特別列出了吳偉業、錢謙益、龔鼎孳、周亮工、施閏章。見馬銘明：《雜劇三集研究》。另外，從錢謙益的〈啟禎野乘序〉中，可以得知鄒漪亦師從黃道周。王士禎與鄒漪亦有詩文來往。

⁶¹ 杜桂萍：〈《雜劇三集》編纂問題考論〉，《文獻與文心》，頁118-121。

盛，先生一人開之。⁶²



從中可見鄒兌金任俠好義之情。然而其中「治弘文院中書舍人」一事頗值得存疑，《梁溪詩鈔》誤載鄒式金清朝時任泉州知府，此記載未見旁證，亦有誤植可能，姑且錄之不論。

二、東林、復社、清初江南：《雜劇三集》作者交遊考

根據馬銘明《雜劇三集研究》，⁶³繪製為表 2。作家的籍貫集中在南直隸的蘇、常二州，南直隸之外的只有浙江的三人。這些地方相鄰，極有可能因往來而形成交友圈。查閱四庫與方志，證實《雜劇三集》作家群確與鄒式金父子皆有直接或間接的關係；此外，新發現了張源為張浦兄長，為太倉州人，亦列入表中。

表 2

南直隸 ⁶⁴ (今江蘇省)	蘇州府	長洲縣	尤侗、陸世廉
		太倉州	吳偉業、張源
	常州府	武進縣	張龍文
		宜興縣	陳于鼎(南山逸史)
		無錫縣	鄭瑜、薛旦、孫源文、黃家舒、 堵庭棻、鄒式金、鄒兌金
浙江布政司 ⁶⁵ (今浙江省)	杭州府	海寧縣	查繼佐
	湖州府	歸安縣	茅維

⁶² 《梁溪詩鈔·中》卷五，頁 5。

⁶³ 馬銘明：《雜劇三集研究》，頁 37。

⁶⁴ 南直隸位於南京，原名直隸。永樂後遷都北京，廢北平布政司，改稱北直隸。為了與北直隸區隔，南京的直隸改為南直隸，下轄十八州府，直接向中央六部負責。

⁶⁵ 明朝廢除元朝的「行省」，改設承宣布政使司，簡稱布政使司、布政司，由布政使負責。

	紹興府	會稽縣	孟稱舜
--	-----	-----	-----



表 3

		鄒氏家族 ⁶⁶	東林 ⁶⁷	復社 ⁶⁸
1	吳偉業	鄒式金友		張溥門生
2	尤侗			吳偉業友
3	茅維	鄒迪光友	同志錄、盜柄夥 有載	
4	南山逸史 (陳于鼎)		從弟陳于廷為東 林點將錄之一	周延儒姻親
5	鄭瑜		堵景濂友	
6	孟稱舜			社員
7	周如璧			
8	查繼佐			社員
9	碧蕉軒主人			
10	張源			張溥兄
11	薛旦	鄒忠倚友		
12	張龍文			社員
13	孫源文		馬世奇門生	
14	黃家舒		馬世奇門生	社員
15	陸世廉			社員
16	堵庭棻		堵景濂從子	吳偉業友
17	土室道民			
18	鄒式金	鄒迪光孫	曾櫻門生	吳偉業友
19	鄒兌金	鄒迪光孫		

⁶⁶ 根據趙景深、張增元：《方志著錄元明清曲家傳略》，頁 141-211。陸萼庭：《清代戲曲家叢考》，頁 162-173。

⁶⁷ 根據〔日〕小野和子：〈東林黨關係者一覽〉，《明季黨社考》（上海：上海古籍出版社，2006 年），頁 377-402。

⁶⁸ 根據陸世儀：《復社紀略》，《復社與東林》（台北：臺灣銀行經濟研究室，1968 年），頁 54-64。吳山嘉：《復社姓氏傳略》，《明清史資料彙編·八集》（台北：文海，1964 年）。

20	鄒漪	鄒迪光曾孫		吳偉業、黃道周 門生
21	馬世奇	侄馬瑞序鄒式金 《香眉亭詩集》	顧憲成、葉茂才 門生	社員
22	王世貞	鄒迪光親戚	顧憲成友	
23	張溥			創社人

（一）東林書院與東林黨爭

若說愚公谷是鄒氏家族象徵，那麼影響無錫最為深遠、足以代表無錫的，或許就是東林書院了。東林書院原是二程門生楊時（1053-1135，字中立，號龜山先生）在無錫講學之地，創建於徽宗政和元年（1111），無錫因此成為宋代江南理學傳播重鎮。楊時之所以到無錫講學，和鄒氏家族也有些關係，根據《顧端文公年譜》：

錫故有東林書院，宋龜山楊先生所居。楊先生令蕭山歸來，依鄒忠公志完於毘陵，忠公尋卒。依李定公伯紀於梁溪，凡十八年。往來毘陵梁溪間，棲止東林，闡伊洛之學。後廢為僧舍，邵文莊公圖修復之，不果。及是先生弔其墟，慨然曰：「其在斯乎？」⁶⁹

毘陵，常州舊稱。梁溪，流經無錫的主要河流，為無錫別稱，相傳梁鴻在此隱居，故名。鄒志完，即鄒浩，鄒氏家族第六世。⁷⁰李伯紀，即李綱，高宗時宰相。鄒浩與李綱皆無錫人。楊時往來常州和無錫講學十八年，先後投靠鄒浩和李綱。後來金兵南下，楊時為避難離開無錫，返回家鄉福建將樂，書院遂漸趨荒蕪，至明代成了僧舍。嘉靖、萬曆兩朝詔毀天下書院，便是以南京為中心。

⁶⁹ [清]顧貞觀：《顧端文公年譜·萬曆三十一年九月》（北京大學館藏），<https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=2271>。

⁷⁰ 徐永明：〈明末清初曲家鄒式金、鄒兌金兄弟家世考〉，頁 41。

⁷¹在此背景下，東林書院身處講學核心區域的南直隸，要恢復書院便較其他地方來得困難；是以楊時後荒廢近五百年，終於在萬曆三十二年，顧憲成上〈請復東林書院公啟〉請求恢復東林書院，得到知府大力支持，兼之同好們奔走募捐，書院於十月落成。爾後，顧憲成、高攀龍等人在此講學，門徒日眾，逐漸形成一股可以干預政治的力量，鄧洪波將此種以會講為主要運行模式的書院類型稱為「社團書院」：⁷²

這些書院訂有「會約」、「會規」、「規約」、「規程」等標舉自己學術特點、學術追求、政治傾向的規章，必須遵守這些規章才能加入其中，因此凡與會者得稱「同志」、「同盟」。入會之後，必須將各人姓氏、籍貫、年齡、入會時間等登記入「門籍」、「會簿」、「同門錄」等名目的花名冊中。……需要說明的是，論者多將作為講會之所的書院稱為講會式學書院，其實也無不可。但是考慮到書院與講會之間的聯繫和分疏，尤其是這類書院所表現的明顯的學術團體的屬性，我們還是主張稱之為社團書院，用以揭示其帶有時代烙印的學術特色以及隱含其中的政治傾向。⁷³

鄧氏認為，此「社團書院」是明代書院的新趨向，即「平民化」、「社團化」、「政治化」之下的結果。「平民化」肇始於王陽明、湛若水講學，立基於「人人皆可為堯舜」的信念，城鎮官府書院開始向平民開放，⁷⁴任何人皆可入內聽

⁷¹ 鄧洪波：《中國書院史》（上海：東方出版中心，2004年），頁364-378。

⁷² 東林書院並非每日授課，而是定期會講，有大會小會之別，每次會期為時三天。講學內容既非八股文討論，亦非陽明心學，而是以程朱理學為宗，力斥陽明後學之流弊：「其間闡提性善之旨，以闢陽明子天泉證道之失，尤見一時障川迴瀾之力。」而其規約的祭祀、列座、主講、門籍……暗示且預示了東林的龐大勢力與森嚴門戶，這種形式的書院有助於樹立會員們的向心力，而且能樹立書院精神：「書院和講會兩者往往是連體共存，以『立書院、聯講會，相望於遠近』為其生存狀態。講會和書院的結合，是王、湛及其後學尋求學術自由的明智選擇，也寄託著社團書院的講學精神。」鄧洪波：《中國書院史》，頁339。

⁷³ 鄧洪波：《中國書院史》，頁340。

⁷⁴ 「書院起源於民間，歷代皆有官辦和民辦的書院，但官辦書院不同於官學，民辦書院也不同於私學。」鄧洪波：《中國書院史》，頁224。

講；且將艱深的儒學貫以百姓日用之學，使學說更加普及。東林書院也是如此，其不限來歷，也不收學費，自然聽者日眾，不難想見書院對地方的影響和潛移默化。

在東林書院的聽講者與主講者的勢力日益龐大，讓東林書院逐漸「社團化」，進而「政治化」，《明史·顧憲成傳》記載：

是時，士大夫抱道忤時者，率退處林野，聞風響附，學舍至不能容。其講習之餘，往往諷議朝政，裁量人物。朝士慕其風者，多遙相應和。由是東林名大著，而忌者亦多。⁷⁵

這些與東林書院「遙相應和」的朝士在朝廷形成一股力量，被指稱為「東林黨」。「東林黨」一詞起自萬曆三十八年的李三才事件。時東林人士舉薦李三才入閣，卻遭到邵輔忠反對。邵輔忠是大學士沈一貫同鄉，李三才曾經彈劾沈一貫，邵輔忠為了拉攏沈一貫而抹黑李三才。此事甚囂塵上，已辭官歸隱的顧憲成寫信給大學士葉向高和吏部尚書孫丕揚，認為攻訐李三才一事純屬無稽。這兩封信被錄入邸報，欲藉此為李三才辯駁，不料顧憲成被指責僭越本分，以講學東林結黨營私，遙控朝廷。東林黨之名始於此，東林黨與非東林黨的黨爭也趨於白熱化；這些非東林黨人後來被魏忠賢拉攏，結為閹黨，東林黨與非東林黨的爭執遂演為東林黨與閹黨之爭。

天啟四年，東林人士楊漣彈劾魏忠賢有大罪二十四條，⁷⁶魏忠賢僥倖免於一死，但對東林黨人更心懷憤恨，遂編列《東林點將錄》等書，⁷⁷大舉迫害東林：一方面拆除與東林相關的書院，如京師的首善書院便首當其衝，⁷⁸位於無

⁷⁵ [清]張廷玉等：《明史·卷 231，顧憲成傳》（北京：中華書局，1974 年），頁 6032。

⁷⁶ [清]張廷玉等：《明史·卷 244·楊漣傳》，頁 6324-6328。

⁷⁷ 《東林點將錄》仿《水滸傳》模式，列舉 108 位東林黨，配以星名和職位。其他相關名錄見小野和子：《明季黨社考》（上海：上海古籍出版社，2006 年），頁 377-402。

⁷⁸ 萬曆四十年，顧憲成過世，由高攀龍接掌東林書院。天啟元年，高攀龍離開東林書院，北上任御史，在京師首善書院講學。首善書院為東林人士鄒元標、馮從吾、周宗建等人創立，是當

錫的東林書院也在劫難逃，於天啟六年夷為平地；而另一方面，閹黨藉由熊廷弼案打擊東林人士，誣指楊漣、左光斗等「東林六君子」納熊廷弼賄，最後六人皆死於獄中。天啟六年，魏忠賢遣緹騎至蘇州逮捕周順昌，高攀龍自沉，蘇州人士起身相抗，顏韋佩等五人為保護蘇州人，自動投案，慷慨赴義，李玉有傳奇《清忠譜》，張溥有文章〈五人墓碑記〉記錄五人義行。

楊漣、左光斗、高攀龍、周順昌等人的捐軀，更加強了蘇、常二州人民的對於東林「正義」的印象，從曾櫻拒立魏忠賢生祠這件事便可得知：

曾櫻，峽江人。天啟三年，守常州，魏璫張甚，有請建生祠者，櫻袖其詞火之。璫祠遍天下，毘陵獨無。⁷⁹

隸屬於常州的武進、無錫、宜興諸縣，都沒有立生祠。這可視為東林精神的展現，生長於此的人，多少受到這種精神的濡染。

從表 3 可知，《雜劇三集》作者和東林人士相關的有：茅維、陳于鼎、鄭瑜、孫源文、黃家舒、堵庭棻，以及鄒式金、鄒漪父子。除了茅維名列《東林同志錄》、《東林盜柄夥》，其餘皆是與東林人士相關的親友或門生。

1、鄭瑜、堵庭棻與堵氏家族

鄭瑜和堵庭棻與堵景濂有關，堵庭棻為堵景濂從子；鄭瑜是堵景濂友，《西神叢語》：

鄭瑜，字無瑜，與曹履垣、胡慎三、嵇懋廬為酒友；與黃心甫、顧野臣

時東林人士在京的聚會基地。〔日〕小野和子：《明季黨社考》，頁 205-228。

⁷⁹ 《江蘇省常州府志續志》（台北：成文，1983 年），頁 409。

為詩友；與堵禾齋為文友。⁸⁰



其中的堵禾齋，便是堵景濂之號。關於堵景濂，《松江府志》載：

堵景濂，字濂生，維垣孫。幼學於東林，晚中崇禎十五年舉人，巡撫祁彪佳延之幕府，以目疾辭歸。未幾，失明，家居教授生徒，日使人誦書於前，因為剖析其義，先後從學者蓋八百餘人。一念慮之失，輒自記注，名曰自知錄。⁸¹

堵景濂祖維垣是萬曆十七年進士，是年無錫進士九人，除了堵維垣，還有葉茂才、周繼昌、華士標、楊應文、陳幼學、高攀龍、何湛之、華國榮。葉茂才和高攀龍是東林八君子，和東林關係尤深，⁸²不過堵氏家族最有名的，應屬堵景濂從父堵胤錫，亦是東林弟子。

堵胤錫（1601-1649，清時為避諱稱允錫），字仲緘，號牧遊，萬曆二十九年生，師從東林馬世奇。崇禎十年進士。堵胤錫主要事蹟在南明抗清活動，曾在福王、唐王、永曆帝手下，招撫過李自成餘黨，順治六年病卒，諡文忠。⁸³

《宜興縣志》將其列於忠義傳，有載與馬世奇、黃道周的交遊，可作為《明史》傳記之補充：

牧遊生十一年而父母俱喪，瑩瑩子立，流離踣躓，不可名狀；而負氣跌宕，落魄無賴，人目為癡。年二十遊蕩無錫，馬太史世奇見而奇之，允錫遂執弟子禮居門下，是年即以錫籍補諸生。時天下將亂，邊事充斥，允錫慷慨，思立不世功，乃為書抵郡太守自薦邊才，欲北詣經略熊廷

⁸⁰ [清]黃起蛟：《西神叢語·卷第二十一》（世楷堂藏板），頁53。

⁸¹ [清]顧光旭：《梁溪詩鈔·卷十三》，頁32。

⁸² 東林八君子為顧憲成、高攀龍、顧允成、安希范、劉元珍、葉茂才、錢一本、薛敷教。

⁸³ [清]張廷玉等：《明史·卷279·堵胤錫傳》，頁7151-7154。

弼，曰：「熊公即知兵，非我佐之事」。不濟，太守何應瑞笑之，曰：「狂生！」然私偉其言。辛未四月，復歸前亭故居。癸酉舉於鄉，丁丑成進士，釋褐後，即假歸。自以幼喪父母，痛於心廬幕側三百日，墓上枯桐復生，有蛛絲結成孝字。黃閣部道周作禮問唁之。⁸⁴



堵胤錫為馬世奇門生，後補無錫諸生；相當傾慕熊廷弼，欲自薦邊廷。曾經短暫出仕，後又歸返鄉里。其中馬世奇、熊廷弼、黃道周等人亦與東林相關。

2、南山逸史與陳氏家族

陳于鼎，字爾新，號實庵，又號南山逸史，⁸⁵宜興人。陳一教之子，狀元陳于泰之弟，從弟陳于廷名列《東林點將錄》「地藏星笑面虎吏部左侍郎」，⁸⁶于廷有四子：貞貽、貞裕、貞達、貞慧。陳貞慧亦是東林人，子陳維崧乃清初陽羨派詞人。《明史》論陳于廷「端亮有守」，直言敢諫，如「議紅丸事，極言崔文升、李可灼當斬」。後來趙南星被黜，陳于廷上言，激怒魏忠賢，魏忠賢視陳于廷為趙南星黨，將其削籍。

較之陳于廷的耿直，陳于鼎的名聲並不是很好，在南京失陷時投降清廷，後來又傳與鄭成功有往來，立場搖擺不定，後來因通海案被斬於市：

⁸⁴ [明] 堵胤錫：《堵文忠公集·邑志忠義傳》（哈佛燕京圖書館藏，光緒十三年重刊本），頁 5。 <https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=88362>

⁸⁵ 蔣星煜根據《雪樵詩話》：「南山逸史陳于鼎實庵」斷定陳于鼎便是南山逸史。孫書磊卻認為「南山逸史」一名普遍，是否為陳于鼎有待商榷。本文贊同蔣星煜的說法，推論有三：一、陳于鼎為宜興人，與《雜劇三集》其他作者地域相近。二、吳偉業、錢謙益皆為陳于鼎父陳一教作墓誌銘，顯見其有往來。三、《雜劇三集》的眉批「蓋先生精深音律，親教紅兒，故其妙如此」，可見南山逸史蓄有家班女樂。吳春彥引用了陳于鼎友人范良〈秋夜實庵太史招觀女樂〉一詩，證明陳于鼎家中確有女樂。此外，陳于鼎曾校訂北西廂古本，也證明了他對於戲曲的愛好。見蔣星煜：《中國戲曲史鉤沉》，頁 645-648。孫書磊：《明末清初戲劇研究》，頁 341-358。吳春彥：〈清初戲曲家陳于鼎生平事蹟考論〉，《中華戲曲》第 50 輯（2015 年 01 期），頁 193-205。

⁸⁶ 《明史·楊漣傳》：「至十月，吏部尚書趙南星既逐，廷推代者，漣注籍不與。忠賢矯旨責漣大不敬，無人臣禮，偕吏部侍郎陳于廷、僉都御史左光斗並削籍。」〔清〕張廷玉等：《明史·楊漣傳》，頁 6328。

陳于鼎，宜興人。崇禎戊辰進士，改庶吉士。父一教，官按察使；兄于泰，辛未廷對第一。以居鄉不謹，俱削職。弘光時，于鼎起翰林院掌院事正詹事。乙酉，南都亡，偕蔡奕琛等迎降於我大清；投閒失志，僦居京口。己亥，朱成功取瓜鎮，圍江寧；于鼎手書招戚友，同謁成功。怨家告之，逮繫詔獄。苦喧闐不成寐，浼提牢詣獄中僻地居之。辛丑正月，我聖祖仁皇帝登極，大赦，獄囚盡出；于鼎以地僻，酣夢不聞傳詔聲，獨留未出。刑部特疏，請以交通海寇命，即日處決。⁸⁷

3、孫源文、黃家舒與馬世奇

孫源文與黃家舒交善，俱為馬世奇弟子。孫源文父繼皋，萬曆二年狀元，曾拔擢魏大中、顧憲成，告官還鄉後講學東林。簡而言之，孫繼皋可稱得上是東林與朝廷的中介。然而孫源文似未出仕，黃家舒亦無選舉紀錄。馬世奇為顧憲成、高攀龍的早期門生，在書院未落成時即在顧憲成門下聽講，後加入復社，入朝為官。其弟馬世名，馬世名子瑞，與黃家舒同為「聽社十七子」成員，且曾為鄒式金《香眉詩集》作序。

(二) 明清之際的復社

東林黨爭在魏忠賢自縊後告一段落，繼之而起的是有「小東林」之稱的復社。⁸⁸明代結社原因不一，其中一大部分是為研習八股文而設立。當時的八股文名家或名選家受到天下學子的推崇，彼此間可能因為文學主張相同而結社。神宗時，金沙周鍾八股文寫得好，亦是選文名家，吳應箕便合七郡十三子之文為匡社，推周鍾主盟；後來匡社逐漸擴大，併入張溥的應社，這便是復社的前

⁸⁷ [清]徐鼎《小腆紀傳·卷六十三》(北京：中華書局，1958年)，頁715。

⁸⁸ 「前明崇禎初，太倉張天如、吳縣楊維斗兩先生，繼東林而起，號召海內名流大會於吳門，謂之復社。群小忌之，造《蝗蝻錄》，目為『小東林』。」[清]王應奎：《柳南隨筆》，(北京：中華書局，1983年)，頁30。

身。因此，復社雖被稱為「小東林」、「嗣東林」，⁸⁹仍和東林書院論學為主的性質不同，其創立以進入朝廷為目標；故而勢力也較東林龐大，社員身分也更駁雜。簡言之，社團成立之初便有著濃厚的政治化傾向。⁹⁰此政治化傾向從天啟六年的周順昌案便可一窺端倪。周順昌之被捕引發萬餘蘇州人民抵抗，被稱為「開讀之變」。這些人民有相當部分是應社成員，後來也參加了復社。小野和子認為，這件事提高了社員們的政治意識，也加強社員間的向心力，「從應社到復社，從文學性的結社到政治性的結社轉換，不能不說『開讀之變』有著極大的意義。」⁹¹無獨有偶，復社領袖張溥與張采在魏忠賢垮台之後，也做了類似的事：

時魏璫敗，鹿城顧秉謙致仕家居，方秉鐸於婁中；溥與采率諸士驅之，檄文膾炙人口，郡中五十餘人斂貲為誌鐫石。由是，天下咸重天如、受先兩人矣。⁹²

從這兩件事可以看出復社成員對於現實政治的關注、力行，以及群眾號召力，後來崇禎六年的壓制周之夔、崇禎十一年〈留都防亂公揭〉驅逐阮大鍼，也採用了類似的手段。隨著復社規模的擴大，復社成員在朝廷上佔有一席之地，張溥的聲望日隆，不僅首輔周延儒亟欲拉攏，各方學子更是為關說而奔走，視復社為登榜捷徑。⁹³溫體仁甚至為了阻止復社的勢力，建議崇禎停辦科舉改試保

⁸⁹ [清]張廷玉等：《明史·卷 288，張溥傳》，頁 7404。

⁹⁰ 小野和子認為，從社名、社規、課程的安排，「復社的設立一直明確地意識到繼承東林的經世致用的傳統」，因此推測復社的成立本就帶著政治意味：「或許可以推測，復社是帶著相當明確的政治目標而設立的，即從應社到復社的改組，具有對抗反東林黨而強化其組織的意味。正因為如此，在其課程中，明確顯示了他們根據儒教的原理變革官場的腐敗，改造政治體制的姿態。」本文在這裡強調的是復社與東林的承繼關係，以及此種承繼關係乃由政治而來，並藉由文學主張在社內傳播。文學主張指的是「復古思想」，將在下文提及。〔日〕小野和子著，張慶、張榮涓譯：《明季黨社考》，頁 252-253。

⁹¹ [日]小野和子著，張慶、張榮涓譯：《明季黨社考》，頁 238。

⁹² [清]陸世儀：《復社紀略》，《復社與東林》（台北：臺灣銀行經濟研究室，1968年），頁 47-48。

⁹³ 除了科舉，復社亦有透過關說等近乎非法的程序推薦人才，具體方式有：「公薦」、「轉薦」、

舉。復社之勢力可見一斑。

「嗣東林」的復社，奇妙地與東林黨有著極為類似的際遇。除了東林後裔與遺孤進入復社，崇禎初年垮台的閹黨勢力也捲土重來，此外，張溥在翰林院過得並不安穩，終於掛冠求去。⁹⁴張溥歸太倉後，勢力更健，有曰張溥張采為兩張夫子，有四配、十哲、十常侍。崇禎六年，周延儒被迫告病還鄉，溫體仁任首輔。崇禎九年，有託名徐懷丹者，上呈復社十大罪狀；十年，溫體仁授意張漢儒彈劾錢謙益，又遣陸文聲上奏：「風俗之弊，皆源於士子。太倉庶吉士張溥、前臨川知縣張采倡復社以亂天下。」⁹⁵崇禎遣緹騎偵查，自此復社之獄紛起，張溥遂將部分社員轉入幾社避禍。御史堅稱復社無不法情事，錢謙益也因太監曹化淳相救得以倖免，溫體仁因此下台。繼任的張至發、薛國觀亦是溫體仁黨，但無能，相繼辭相。面對外憂內患，復社決定周延儒復相。崇禎十四年，在張溥與復社的幫助下，周延儒重組內閣，然張溥亦於是年病卒。不過周延儒重組的內閣，於崇禎十六年五月瓦解，只維持了不到兩年的時間。崇禎十六年，冬十二月，「命勒延儒自盡，籍其家」。⁹⁶崇禎十七年三月，李自成入北京，崇禎自縊煤山，東林和復社或殉國、或投誠、或轉入南明抗清。

甲申之變，馬世奇為殉明的第一批人。馬世奇，字君常，無錫人，師從東林八君子之顧憲成、葉茂才。後加入復社，亦是時文能手。《明史》載其殉國之經過：

十七年三月，城陷。世奇方早食，投箸起，問帝安在、東宮二王安在，或言帝已出城，或言崩，或又言東宮二王被執。世奇曰：「嗟乎，吾不死安之！」其僕曰：「如太夫人何？」世奇曰：「正恐辱太夫人耳。」將自

「獨薦」。見〔清〕陸世儀：《復社紀略》，《東林與復社》，頁 67-68。

⁹⁴ 〔清〕陸世儀：《復社紀略》，《東林與復社》，頁 65-66。

⁹⁵ 計六奇：《明季北略·陸文聲奏復社》（北京，中華書局，1984 年），頁 215。詳細經過見〔清〕陸世儀：《復社紀略》，頁 100-102。

⁹⁶ 〔清〕張廷玉等：《明史·周延儒傳》，頁 7932。

經，二妾朱、李盛飾前。世奇訝曰：「若以我死，將辭我去耶？」對曰：「聞主人盡節，我二人來從死耳。」世奇曰：「有是哉！」二妾並自經，世奇端坐，引帛自力縊乃死。⁹⁷

《明史》最後補述了一段馬世奇與周延儒的事蹟，可作為馬世奇人格之註腳：

座主周延儒再相，世奇同郡遠嫌，除服不赴都。及還朝，延儒已賜死，親昵者率避去，世奇經紀其喪。其好義如此。贈禮部右侍郎，謚文忠。本朝賜謚文肅。

馬世奇自縊的消息傳回無錫，門生者亦多自盡，如龔廷祥，著官服、辭孔廟，投河而死。孫源文心傷而卒，黃家舒閉門不出：

黃家舒，字漢臣，自少稱高才生。甲申之變，源文殉節，家舒遂棄諸生服，坐臥斗室，謝絕交遊。⁹⁸

孫源文，字南宮，繼臬子。……崇禎十七年五月，聞京師失守，帝死社稷，源文行坐悲泣，無間晨夜。及秋，賦《聞雁》詩曰：「少小江南住，不聞鳴雁哀。今宵清枕舊，知爾歸京來。」未幾，咯血聲瘖，流淚而絕。⁹⁹

同為復社成員的武進張龍文，因率領鄉民抗清而亡：

⁹⁷ [清]張廷玉等：《明史·卷 266，馬世奇傳》，頁 6856。

⁹⁸ 趙景深、張增元編：《方志著錄元明清曲家傳略》，頁 160。

⁹⁹ 同前註，頁 161。



隱居季子墓旁。大兵往攻江陰，經其地。龍文倡鄉民禦之。眾潰，龍文被斫死，遍體皆創，猶扶牆直立不仆。¹⁰⁰

除了殉國，亦有抗清者，如茅維、陸世廉和查繼佐。亦有降清者，如陳于鼎。查繼佐和陳于鼎見下文。事過境遷，在現實所迫與清廷的懷柔政策下，逐漸有人出仕新朝。如：吳偉業、尤侗、薛旦、孟稱舜、堵庭棻。在這五人中，吳偉業佔據了重要的地位，從書文贈答紀錄來看，其與尤侗、堵庭棻皆相識；從吳偉業贈詩〈送無錫堵伊令之官歷城〉，得知堵庭棻曾任官山東。薛旦受鄒忠倚之招而出仕，¹⁰¹與鄒家應有往來。

藉由查考復社交遊，新發現了《櫻桃宴》作者張源的身分。張源為張溥兄長。陸世儀《復社紀略》載尹山大會名單，於太倉州項下有「張源（來宗）」，與《雜劇三集》作者名字相符，地域也與其他作者相近；後文又載張源與其他張溥昆弟，合稱「十常侍」。吳山嘉《復社姓氏傳略》引用吳偉業〈張母潘金兩孺人墓誌〉：「溥論天下名士，輒屈指曰：『我八兄、九兄。』八兄謂源，九兄謂濬也。」查吳偉業原文，¹⁰²得知：張溥父有子十人，娶陸氏，早亡，無子。繼室潘氏，生源、濬、王治，源行六。側室葉、汪、金，張溥為葉氏所出，行八。八兄，並從兄之謂也。¹⁰³源為州庠生，娶茂才王顯爵女，生一女，配許太僕少卿徐公憲卿子、州廩生二階子某。¹⁰⁴張源有〈寄八兄九兄〉、〈無近弟北歸坐八兄齋對菊〉詩。然而，查《太倉州志》並無張源之記載，或招致爭議故而

¹⁰⁰ 同前註，頁 163。

¹⁰¹ 「甲午以鄒海岳見招，遊京邸，遂赴昌平童子試。」〔清〕顧光旭：《梁溪詩鈔·卷十八》，頁 6。

¹⁰² 〔清〕吳偉業著，李學穎集評點校：《吳梅村全集·張母潘孺人暨金孺人墓誌銘》（上海：上海古籍出版社，1990 年），頁 979-981。

¹⁰³ 蘇逸雪：《張溥年譜》（上海：商務印書館，1946 年），頁 1。

¹⁰⁴ 張溥：《七錄齋詩文合集·卷六·先考虛宇府君行略》，頁 571-595。

刪去不書。



(三) 江南三案與明史案

不僅是無錫，實際上，整個江南地區在明末清初始終處於動盪不安的狀態。清初的薙髮令遭到江南地區的強烈反抗，兼之東南沿海的鄭成功、魯王抗清勢力，使得東南地區成為清廷的最大憂慮。順治在位的最後幾年，江南地區更是腥風血雨。順治十四年，歲次丁酉，爆發了順天和江南科場案，尤侗憤而寫下傳奇《鈞天樂》刺之，傳言順治見而益怒，下旨嚴查，最後二十六人被處死，五十九家流徙邊塞、籍沒家產。吳兆騫被無辜捲入，流放寧古塔，吳偉業為其寫了〈悲歌贈吳季子〉。

順治十七年，順治於正月初七崩，二月蘇州發生了哭廟案，生員聚集文廟，向巡撫朱國治控訴吳縣知縣任維初監守自盜；然而朱國治與知縣沆瀣一氣，強行逮捕了眾生員。政府派了尼滿與郎廷佐主審，朱國治將會審地移至江寧，然最後證據不足，只得暫且擱置。六月，郎廷佐告發蘇松總督馬逢知與鄭成功通信，是為通海案，豈料金壇劣紳為了利益，捏造了金壇十生與鄭成功往來，此案朱國治亦是主審之一。朱國治將未果的哭廟案與通海案二事共同上奏，最後於七月十三日於江寧五處行刑，共一百二十一人。行刑當日，市民罷市，張起白幡白棚以示抗議。金聖歎被拘提出獄時，說了：「斷頭至痛也，籍家至慘也，而聖歎以不意得之，大奇！」順治十八年年底有奏銷案，時錢糧短缺，朱國治上奏江南士紳抗糧不納，牽連逾萬名，其中包括了吳偉業。

與江南三案關係較遠的是莊廷鑑明史案。莊廷鑑，浙江人，眼盲，欲效仿左丘明修史，於是購入朱國禎明史遺稿，聘請文人修撰；惜未及出版，便於順治十二年病逝。其父莊允誠為成全其遺願，於順治十七年將全稿刊刻成書。由於書中奉明朝為正朔，貶低清廷，亦提及女真建州之事，為人所告發。當中牽

涉利益，官員上下其手，最後鬧到朝廷之上。莊允誠死於獄中、莊廷鑑遭開棺焚骨，其弟莊廷鉞被凌遲，還牽連一千刻書、印工、書坊相關的人。此案結於康熙二年。其中，范驥、查繼佐、陸圻因得到吳六奇的幫助，無罪開釋，但也因此獲譏。原來莊廷鑑為了提高書籍的名望，將這些並無參與修撰的有名文人也列為編修者。吳六奇見史書多涉敏感議題，預先警告查繼佐等人；後世或曰查繼佐等先發制人，向官府密告莊廷鑑明史不法，才有後續發展。

這些事情幾乎都集中在順治十八年的江南，受害的皆為文人學子。《雜劇三集》中的作家，陳于鼎、吳偉業、查繼佐親歷其中，他們的人品固然有其瑕疵，但在作品中卻都顯露了文人傲氣。陳于鼎死得早，沒有後續作為供人探索；吳偉業是文學大家，研究者眾，在下一章亦會提及。查繼佐是清初經史大家和著名講學者，在文學的世界較少被注意；在戲曲的領域裡，他的女樂家班比戲曲創作更受關注。而比起陳、吳兩人，查繼佐更接近遺民典型，也更具傳奇性。

陸萼庭曾將查繼佐與李明睿這兩個爭議人物並舉，為其寫了一篇文章，寫他們如何蓄養家班、共同演出，並如此敘述查繼佐的往後人生：

他的弟子沈起說得好：「亦有以聲色言先生者。……今之東山復借聲色以貶損其名譽，而身亦以全」。面目眾多，無關緊要，因為都是手段，意在「全身」。其中「聲色」一項最有效驗。遠的且不說，甚至二百多年後的近現代，如陳去病……所論過激失實，自不待言，由此反證蓄女樂的障眼法確實是非常之靈驗了。那麼，查氏的「全身」又為的什麼呢？這也是明確的：要完成明史巨著《罪惟錄》。此書始著於順治十二年，至康熙十四年，即查氏卒前一年完成，歷時二十年。中經莊史案，並不吸取教訓，還是毫不動搖，默默地寫著，直至完稿。門人沈起說這個稿本他也沒有見過，恐怕是在說謊，總之，東山釣叟的障眼法確實是既巧妙又有



陸氏說起於順治十二年是誤植，根據《罪惟錄·自序》：「此書之作，起於甲申，成於壬子中。」從甲申年便已著手，故查氏著書凡二十九年。我們僅從其書目錄，便可知道陸氏所說的「不吸取教訓」、「毫不動搖」是指什麼。《罪惟錄》分為紀、志、傳。紀凡二十二卷，卷一為〈太祖紀〉，卷十八為〈安宗紀〉。安宗即福王朱由榔，查繼佐稱之「安宗簡皇帝」，顯然承認其身分之正統；而〈安宗紀〉論贊開篇便說：「東林諸公徒然也……奪諸鄭氏之手，而卒從鄭氏再傳，失之。」僅「鄭氏」一詞，便觸及了萬曆爭國本、移宮案與南明立福王，從而點出東林黨人的「徒然」。查氏說「徒然」可能是惋惜，也可能是批評，但其將福王以皇帝視之，我想是後者居多。卷十九至卷二十二為附紀，分別寫魯王、唐主、桂主與韓主。「帝」、「王」與「主」的差別，顯見查繼佐對於南明諸王身分的認同。查繼佐曾在魯王麾下，他寫：「王天姿粹朗、性慈易、能書法、諳歌吟」，縮小偏右的「王」字，不覺流露著崇敬和懷念。寫唐王「性愷摯坦易，好讀書，能文，樂推誠典人。以父見背，失愛於祖端王」，關於他的下場，查繼佐如是敘述：「王曰『吾如引一勺水，何以見先帝地下？』竟不食，遂逼令自裁，引帛盡。」前後對照，彷彿有著何為生帝王家的同情和感慨。桂王紀最有趣，特意著重在桂王的最後一年：「辛丑永曆十四年」，並在此七字下另有小注「韓定武十六年」，惜此段多有塗抹，難以辨識，最後寫桂王妻「觸女死，旋自刎」、「禫於東寧」，對時間的多次強調，寫「禫」，昭示著一個時代的終結。「辛丑永曆十四年」和「韓定武十六年」，一方面提醒讀者，查繼佐奉的是明朝正朔，清廷對此最為忌諱，陸萼庭說的「不吸取教訓」正在此處；另一方面，「辛丑」這個紀年，也令人想到鄒式金〈小引〉的落款「辛丑秋」。¹⁰⁶對於前朝，查繼佐不吸取教訓，鄒式金似乎也眷戀難捨。

¹⁰⁵ 陸萼庭：《清代戲曲家叢考》（上海：學林出版社，1995年），頁31。

¹⁰⁶ 〔明〕查繼佐：《罪惟錄》（台北：藝文印書館，1965）。

第二節 《雜劇三集》的編纂問題



杜桂萍〈《雜劇三集》編纂問題考論〉有言：

他們有感於元雜劇有《元曲選》為之張幟，而明雜劇則僅有《盛明雜劇》而未成全帙，故有志於將近代創作編為「三集」以接配「盛明」之初、二集，從而構成明代雜劇「洋洋乎大觀」的全景盛觀。編選者不是不明白，入選的作品大多寫於清初；也不是不明白，有些作者也並非遺民（如尤侗）。他們之所以以「遺貌取神」的方式選擇作品，並採用「三」這一可供聯想的數字為選本命名，完全是為了發抒傷痛情懷，昭示自己那份弘揚故國文化遺存的「撰修」之志。……包藏著故國雖殞而文脈未斷的期冀，以人存劇，以劇存史，以有形之文本存無盡之愛國心也。因此，《雜劇三集》雖是一個文學選本，更關聯著政治的意義、文化的宏旨，歷史的血脈。¹⁰⁷

誠如杜桂萍所言，遺民的編撰不僅關乎文學，更關乎政治、文化與歷史，然而前人研究對於編選理念的觀察只倚賴〈序〉、〈跋〉和〈小引〉，僅從「編修」的行為「推敲」其背後心態，未有更多材料佐證。本章試圖在前人基礎上，從編輯前可能遭遇的狀況，以及編輯後所訂定的目次、姓名等問題，進一步尋找「如何呈現」的證據。

一、消失的眉批與折子

「如何呈現」的問題與編選過程有關。編選的主要流程有：徵稿、篩選、排版、出版。關於徵稿，亦即底本問題，仍得先回到《雜劇三集》的序言找尋

¹⁰⁷ 杜桂萍：〈《雜劇三集》編纂問題考論〉，《文獻與文心》，頁 122-123。

線索。鄒式金〈小引〉：



幽居無事，郵筒往來，得若干種，先梓行之，用公同好。

儘管仍然無法確定稿子來源、數量，或鄒式金是否公開徵稿，但可以知道鄒式金藉由寄送的方式獲得原稿。從後兩句來看，「同好」是這本書的目標讀者

「先」可能暗示了有續集的計畫。鄒漪〈跋〉補充了另外的訊息：

凡壇坫之所裒及郵筒之所致，得若干首，選付梓人。

除了仰賴郵寄獲得原稿，另一個方法是蒐集既有的本子。「選」字意味著編輯對稿子有自己的選擇標準，並非照單全收。吳偉業〈序〉更進一步透露了編輯的篩選標準：

余閱其三十餘種，近古名流鉅公之筆，搜採殆遍，達情敘事，閱暢詳明，貞淫錯出，各遵至妙，殆真所謂有其文則傳。其文可以為鑑，可以為勸者也，是其為雜劇也，可以傳也。

「各遵至妙」，說明了選錄作品的多元樣貌；「可傳」、「可鑑」、「可勸」則是貫串多元樣貌的中心思想，尤其看重戲劇的教化作用。吳偉業還提到了作家的問題。「名流鉅公」四個字提醒我們，或許必須換個角度思考鄒式金的選錄標準。除了以內容、文辭為準，是否存在著以人為主的考量。也就是說，對鄒式金而言，「人」的重要性或許不亞於「內容」。

我們可以藉由兩種不同版本的比對來發現「內容」的差異。孟稱舜《眼兒媚》和吳偉業《臨春閣》兩種雜劇，除了《雜劇三集》之外，還另有更早的版

本；比較之下，《雜劇三集》所收錄的版本刪減了《眼兒媚》的部分眉批，以及吳偉業《臨春閣》的後二折。《雜劇三集》為何刪減？值得探究。

孟稱舜《眼兒媚》另有《古今名劇合選》版本。《古今名劇合選》為孟稱舜所編的元明雜劇選集，其中又依劇作風格二分為《柳枝集》、《酹江集》；「婉麗」之作為《柳枝集》、「雄爽」之作歸《酹江集》，¹⁰⁸《眼兒媚》便是收錄於《柳枝集》裡。（以下將兩版簡稱《柳枝集》版、《雜劇三集》版。）

《古今名劇合選》的出版時間，按照〈序〉落款日期「崇禎癸酉夏」，當刊刻於崇禎六年。每一頁版心刻有書名「酹江集」或「柳枝集」。每劇之前以兩行標示劇名、時代、作者、評點、校正。以《柳枝集》第一種《倩女離魂》為例：劇名「倩女離魂」一行，「元鄭德輝著」、「明孟稱舜評點」、「朱曾萊訂正」共一行。若是無名氏之作，亦標明時代，例如《酹江集》中的《真傀儡》，則標為「明□□□著」（按：□□□為空格，非闕字）、「孟稱舜評點」、「劉啟胤訂正」，且在目錄中作者「無名氏」下註「或云王衡作」。《柳枝集》與《酹江集》亦收錄孟稱舜的作品，皆置於最後：《酹江集》有《殘唐再創》，《柳枝集》則有《眼兒媚》、《桃源三訪》、《花前一笑》三種。除了《眼兒媚》，其他三種亦收錄於沈泰《盛明雜劇》初二集。《盛明雜劇》初二集分別出版於崇禎二年和崇禎三年，較《古今名劇合選》出版時間早。比對兩版，《盛明雜劇》與《古今名劇合選》內容有所出入：《盛明雜劇》中的《花前一笑》，為卓人月改本為《花舫緣》，《殘唐再創》、《桃源三訪》也有所增刪。¹⁰⁹從《盛明雜劇》和《雜劇三集》所收錄的孟稱舜作品來看，《雜劇三集》取《眼兒媚》而不取另外三種，應是有意與《盛明雜劇》區隔，避免重複。

相較於《盛明雜劇》的改動，《雜劇三集》的《眼兒媚》與《柳枝集》的文

¹⁰⁸ 「婉麗者，如十七八姑娘，唱楊柳岸曉風殘月；而雄爽者，如銅將軍鐵綽板，唱大江東去詞也。」〔明〕孟稱舜：《古今名劇合選·自序》，收錄於蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》，頁444。

¹⁰⁹ 兩版差異可參吳慶晏：《孟稱舜研究》（上海：華東師範大學博士論文，2010年），頁79-88。

字幾乎一字不差，版面和版畫自然經過重新編排和繪製；評點卻仍然依照《柳枝集》，並無另批，惟刪去了部分評點。關於兩書的評點狀況是這樣的：《古今名劇合選》凡五十六種，除了孟稱舜已作，皆由孟稱舜評點。至於孟稱舜的作品，《酌江集》的《殘唐再創》由馬權奇評點，《柳枝集》的另外三種則是陳洪綬所評。《雜劇三集》由於是百衲本，部分劇作缺少評點，且無標示評點者的資訊，難以知其數量和身分；但至少從《空堂話》來看，鄒氏父子應有餘力自行評點，不至於照本宣科才是。¹¹⁰況且，若要照本宣科，何必又刪掉部分的評點？茲羅列《柳枝集》版眉批，「」為《雜劇三集》所無：

- 1、蘊藉旖旎，綽有於致，而淒清悲怨處尤足逗人幽淚。正如花下美人，半啼半笑，令見者莫能為情，「會真不足多也」。
- 2、「此下許多」唧噥煩絮，畫出一段風流。
- 3、「是妓人語致」
- 4、「此折鋪敘，語亦自韻。」
- 5、「婉麗入情」
- 6、「通篇繪情繪景，疑有神功。」
- 7、「罵得隱妙」
- 8、「痛定思痛語，又帶過訕笑，妙。」
- 9、「做譏刺語，妙」。康熙本「□語妙」。誦芬室本「妙」。¹¹¹

從中大致可以歸納出幾種情形：其一，可能是《柳枝集》文字漫滅不清，導致《雜劇三集》的印刷錯誤，如 2、9；而從 9 的情況來看，誦芬室本儘管經過精細的校訂，仍難免紕漏。其二，刪去浮誇的評語，如 1「會真不足多也」、6

¹¹⁰ 《雜劇三集》缺乏編輯資訊，難以得知評點者為誰。然而《空堂話》的眉批有「叔弟」，可以確定為鄒式金所批。

¹¹¹ 〔明〕孟稱舜：《柳枝集》，《續修四庫全書 1763-1764·集部·戲劇類》，頁 534-543。

「疑有神功」，皆言過其實。其三，較普通的評論，如夾批「妙」字，也一併刪去。3、4、5的眉批可能是第一種或第三種狀況，暫且不論。比較有趣的是7、8，以及9這三句，皆與嘲諷相關，且都位於第四折。妓女江柳與陳詵相戀，卻因此遭知府孟之經刺字、發配辰州。陳詵同窗陸雲西得知，至知府處討還江柳，行到城外的江柳因此又被召回。7、「罵得隱妙」是江柳與張千的對話：

【醉春風】……（張）上司席上等你，不得少遲。（旦）我只得急急追隨，這都是官官相畏，更說甚賢賢易色。

以「官官相畏」表面上是指張千懼怕孟之經，故而催促江柳；但實際上，也指陸雲西的權位較大，孟之經不得不從，這或許便是眉批所說的「隱妙」之處吧。8、「痛定思痛語，又帶過訕笑，妙」則是陸雲西與孟之經重審江柳：

（陸）他既不願為娼，太守肯將他與我麼？（孟）大人台命，怎敢不從？（陸）江柳，你肯跟我麼？

【迎仙客】（旦）咱則是著凡胎，怎親傍你個斗牛星畔客。這玳筵前成眷愛，不爭你誤入天台，則怕鬧嚷嚷又惹起尊官怪。

「痛定思痛」是江柳不願為娼；「訕笑」則是指最後三句，江柳此時未知陸雲西為陳詵之友，心中不肯跟他，但又不能拒絕，故言「怕鬧嚷嚷又惹起尊官怪」。7、8兩處，都在描寫江柳身不由己，並暗諷官員弄權。

眉批的功能之一，便是提醒讀者在平凡處發現不凡。《眼兒媚》寫有情人終成眷屬，陳洪綬的眉批卻多著重其中的諷刺性。《雜劇三集》刪去了關於「罵得隱妙」、「譏刺」等諷刺性的眉批，可能試圖隱藏其中的嘲諷性，要讀者自己思索、覺察，而非直接藉由眉批得知戲劇與諷刺的關聯；刪去「妓人」之評，抑

或想消除陳教授與江柳的階級不對等，讓此劇回歸單純的才子佳人故事。

《雜劇三集》保留了陳洪綬的評點，可能是陳批詳實，鄒式金因而不行批點；另一方面，也或許是為了紀念。陳洪綬，字老蓮、悔遲，為明代畫家，曾隨藍瑛學畫，工人物。後師事劉宗周，並加入復社，陳洪綬和孟稱舜俱為復社成員。鼎革後，一度剃髮出家，《清史稿》說他之後的生活是：「縱酒不羈，語及亂離，輒慟哭。」¹¹²順治九年卒。鄒氏和書畫界本就有極深的淵源，¹¹³保留陳批，可能便是出自於對偉大畫家的崇敬之情。

消失的不只眉批，吳偉業《臨春閣》共四齣，《雜劇三集》卻只收錄了前兩齣，後兩齣完全被刪去。吳偉業的三種劇作皆作於順治九年、十年之間，即被召出仕前夕。從寫作完成至順治十八年《雜劇三集》順治本出版之間，另有一順治刻本，為民國徐乃昌所藏（以下簡稱徐藏本），鄭振鐸《清人雜劇初集》便是以此作為底本，複印了完整四齣的《臨春閣》；而由《雜劇三集》所收錄的《臨春閣》來看，劇前的四句正目已囊括了各齣情節大意，也證明《臨春閣》在《雜劇三集》刊印前已寫作完成。然而，《通天臺》、《臨春閣》在《劇說》、《曲海》皆無著錄，¹¹⁴若有《雜劇三集》以外的版本，為何遲至乾隆年間仍沈寂如斯？以吳偉業在文壇上的聲名不應至此。《曲海總目提要》如此臆測：

按劇前總目云：「洗夫人錦繡通侯。張貴妃彩筆詞頭。青溪廟老僧說法。越王台女將邊愁。」今止二折者，蓋青溪為隋害貴妃之所，後二折大意說陳亡而洗氏歸隋，寓傷感之意，優場演唱，無取乎爾，故止存前半也。¹¹⁵

¹¹² 趙爾巽等：《清史稿·卷 504·陳洪綬傳》（北京：中華書局，1977 年），頁 13902。

¹¹³ 〔清〕鄒仁溥：《鄒氏家乘》：「吾鄒氏工繪事者，而黎眉公（顯吉）稱最。……公伯祖木石公（式金）、伯叔流綺公（漪）……均以工畫著。嘗於所居湖北草堂，聚子侄各畫一帖，互相題詠，盡妙極妍，每歲輒十餘會，朱竹垞《鄒氏畫社記》盛稱之。」轉引自徐永明：〈明末清初曲家鄒式金、鄒兌金兄弟家世考〉，頁 40。

¹¹⁴ 同註 36。

¹¹⁵ 董康：《曲海總目提要》（台北：新興，1979 年），頁 897。



《曲海總目提要》認為後二折不存，是因傷感，而優伶不取，然以表演推斷仍無法合理解釋。鄒式金在〈小引〉中評論傳奇「意在搬演，不重修詞」，不應顧及場上而捨棄後二齣；亦無底本散佚問題。吳偉業為《雜劇三集》所作〈序〉中有言「余閱其三十餘種」，顯然已在出版前事先瀏覽；若是刊刻錯誤，身為吳偉業學生的鄒漪，於隔年出版康熙本時應會改正，但康熙本《臨春閣》依舊只有前兩齣。那麼最可能的情况便是，後兩齣是刻意刪去的。雖然無法得知究竟是誰主張刪除後二齣，但吳偉業對這個決定極可能是知情的，或者便是他的決定也未可知。目前沒有更多資料可以說明刪除的理由，不過《曲海總目提要》倒是提供了思考的方向。「陳亡而冼氏歸隋，寓傷感之意」，刪除後二齣，只留下冼夫人點兵、張麗華草詔的前兩齣，或許便是不忍見陳亡、冼氏降隋。鄭振鐸認為《臨春閣》裡的陳後主實影射南明福王，¹¹⁶而吳偉業在仕清前夕創作了這部作品，以陳後主譏刺福王，以冼夫人、張麗華悼念明朝的消逝；迨《雜劇三集》問世，吳偉業又恢復了在野身分。吳偉業在《雜劇三集》拿掉了《臨春閣》後兩齣，或許是不願見到陳亡，或者想抹消掉冼夫人同是貳臣的痕跡。

以鄒漪豐富的出版經驗來說，斷不可能出現缺少折子、評語的嚴重過失。若以「非失誤」為前提，我們或許要先將焦點轉向吳偉業和孟稱舜。吳偉業在明代參與復社，在科考時取得佳績，獲得崇禎皇帝的賞識；然而在順治九年、十年被迫出仕成為貳臣，順治十四年辭官回鄉，卒於康熙十年。孟稱舜和吳偉業的遭遇亦有不少雷同處：同樣在崇禎五年參與了復社的虎丘大會，成為復社的一員，¹¹⁷也同樣出仕清廷，而後辭官。孟稱舜在順治三年，清兵入紹興時，避居南京；順治六年，以貢生任松楊訓導，十三年辭歸，康熙二十三年去世。

¹¹⁶ 「此劇或即為福王亡國之寫照歟？」鄭振鐸：《清人雜劇初集·序》，《鄭振鐸全集·四》，頁732。

¹¹⁷ 孟稱舜與兄孟稱堯皆為復社成員，見〔清〕陸世儀：《復社紀略》，《東林與復社》，頁59。

除了官場，兩人在曲壇上亦有盛名，皆著有雜劇和傳奇，孟稱舜更身兼選家和曲評者的角色。總之，吳偉業和孟稱舜在明末清初曲壇上佔據重要的一席，《雜劇三集》自然不能等閒視之。眉批和折子的「失誤」，也許是出自於避禍、遮羞或其他考量所作的決定。以這點來看，情願為了「人」而讓選集留下瑕疵，或許對鄒氏父子而言，作者其人比其文字更為重要。

二、目次編排與出版時間

編選者的意圖不但體現在選稿上，從出版時間也可看出一些端倪。《雜劇三集》在不到一年的時間內出版了順治本和康熙本，極為鄰近的出版時間，彷彿透露了某種急迫性。關於時間，鄒式金〈小引〉有言：

邇來世變滄桑，人多懷感：或抑鬱幽憤，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。

這段說的是「世變」之後，人們的情緒變化與戲劇作品的關係。「邇來」二字值得注意。如果連結出版時間和清初社會情形，「邇來世變」的解釋，恐怕不僅指甲申鼎革，也可能包含了「世變」以來的連續時間。¹¹⁸甲申鼎革所造成的斷裂，使人們對時間的感受產生落差。清初，反清勢力此起彼落，集中在東南沿海一帶。順治雖然不斷以科舉等措施拉攏士紳，使得不少文人學子走入科場；但同時也強硬執行薙髮令，引起劇烈衝突，加上江南科考弊案接連爆發，使得順治年間的局勢依舊動盪。令清廷最為頭痛的當屬各地方的南明勢力，尤其東

¹¹⁸ 此概念啟發自趙園。易代之際，使得眾人對於時間的感受產生分歧。若以崇禎自縊煤山作為明亡的一瞬，則此一瞬的時間感受因人因地而異。崇禎自縊於三月十九日，這消息從北京傳自南京，已是兩個月之後的事了，對於南京人民而言，明亡的一瞬便不在三月十九日，而是五月。這是空間因素所致。與皇室的親疏遠近也影響了人們對於明亡的感受，比起市井小民，朝廷重臣需要更多的時間來接受、遺忘明亡的事實，甚至無法遺忘。詳參趙園：《想像與敘述·那一個歷史瞬間》（北京：北京師範大學出版社，2015年），頁1-75。

南沿海的鄭成功，以及西南一帶歸順於永明政權的李定國，這兩人一度收復大半的東南和西南領土。南明一日勢力不滅，清朝統治便一日不穩固。社會的不安定延續了人們對於世變的感受，鄒式金在「世變」之前加上「邇來」，或許便是此種延續性感受的例證。

「邇來」亦可能是特指《雜劇三集》出版的順治十八年。鄒式金〈小引〉落款時間為「辛丑秋」，辛丑為順治十八年，順治崩於此年正月七日。因此，《雜劇三集》出版時，實際在位的是年幼的康熙皇帝。《雜劇三集》在此年出版，而後又於隔年改名為《雜劇新編》。依據鄒漪〈跋〉最後所題「壬寅初夏」，可以斷定《雜劇新編》出版不早於康熙元年四月。兩個版本的出版時間如此緊密，可能反映了現實的劇烈變動。是以鄒式金的「邇來」，不但要聚焦於順治本出版的順治十八年，也要延及康熙本出版的康熙元年。第一章已然提到，自順治十四年爆發順天和江南科場案，江南地方便陷入動亂之中。在順治駕崩之後，新皇帝繼位，四輔政大臣一改順治的懷柔政策，為了填補軍餉空缺，催糧成了當務之急。催糧、抗糧引發了哭廟案、奏銷案，繼而又連帶牽涉到通海案，全部事件落幕於七月十三日的江寧刑場，恰是鄒式金所言的「辛丑秋」。除此之外，順治十八年另一件更重大的事便是永曆政權的消亡。流亡緬甸的永曆帝朱由榔於順治十八年十二月為吳三桂所擒，翌年，即康熙元年四月，與其子同遭殺害。南明政權，除了鄭成功，至此全數告終。康熙元年四月即鄒漪〈跋〉中的「壬寅初夏」。新舊皇帝之交，政局動盪，江南地方可謂風波不斷，身處事件發生中心的鄒氏家族，豈能無動於衷？南明政權的結束，身為遺民的鄒式金，安能無所表示？鄒式金言「邇來世變」，箇中指涉的可能是甲申鼎革、或者甲申至順治十八年，亦可能指江南地區的時空變化。

由甲申到順治十八年，將近二十年的時間，更對比出「辛丑秋」至「壬寅初夏」的倉促。使人不由懷疑，《雜劇三集》的出版其實是臨時所作的決定。若《雜劇三集》是個長期的出版企劃，為何遲至順治十八年才出版？如順治九

年、十年，吳偉業和鄒忠倚接連出仕之時，這時間點不也有鼎革十年的紀念意義？再者，鄒式金〈小引〉說「得若干種，先梓行之，用公同好」，「先」意味著後有續集，但康熙本只是稍作增刪，並非續集。由收錄作品的繫年亦可推敲出版流程。《雜劇三集》裡最晚完成的作品，應是尤侗《弔琵琶》。根據尤侗自撰的《悔庵年譜》記載，《弔琵琶》作於順治十八年六月。¹¹⁹由順治十八年六月到《雜劇三集》出版的「辛丑秋」，頂多只有三個月的時間，對出版流程而言並稱不上寬裕，若《雜劇三集》按既定流程出書，《弔琵琶》收錄於續集當更為合適。以上線索都表明了《雜劇三集》出版得臨時且倉促。

如果倉促的出版是為了反映現實，那麼《雜劇三集》當中必定埋藏著選家對於現實的看法。選家和作家的不同在於，作家可以自由地抒發己見，選家卻受制於既有的材料。選家所能做的，除了事先篩選、決定出版時間，最重要的便是編排了，如插畫、版面、目次等等。目次編排是編選者最能夠表達自我意見的管道，既有材料經過排列，便能產生不同意思。為了找出目次編排的原則，以及方便檢索，將順治本與康熙本的目次依書前目錄羅列如表 4，並將作者名標注於字號之後：

表 4

順治本（順治十八年辛丑秋後出版）		康熙本（康熙元年壬寅初夏後出版）	
劇目	作者	劇目	作者
1 通天台	灌隱主人（吳偉業）	通天台	灌隱主人
2 臨春閣	吳梅村	臨春閣	吳梅村
3 讀離騷	尤悔庵（尤侗）	讀離騷	尤悔庵
4 弔琵琶	尤悔庵	弔琵琶	尤悔庵
5 醉新豐	茅孝若（茅維）	空堂話	鄒叔介
6 蘇園翁	茅孝若	蘇園翁	茅孝若

¹¹⁹ 「順治十八年辛丑年四十四歲，六月，夢王昭君，作弔琵琶北劇。往予嘗製青塚銘，又賦反昭君怨，昭君感予為知己，故夢。」〔清〕尤侗：《悔庵年譜》，《清初名儒年表》（北京：北京圖書館出版社，2006年），頁 693。

7	秦廷筑	茅孝若	秦廷筑	茅孝若
8	金門戟	茅孝若	金門戟	茅孝若
9	鬧門神	茅孝若	鬧門神	茅孝若
10	雙合歡	茅孝若	雙合歡	茅孝若
11	半臂寒	南山逸史（陳于鼎？）	半臂寒	南山逸史
12	長公妹	南山逸史	長公妹	南山逸史
13	中郎女	南山逸史	中郎女	南山逸史
14	京兆眉	南山逸史	京兆眉	南山逸史
15	翠鈿緣	南山逸史	翠鈿緣	南山逸史
16	鸚鵡洲	鄭無瑜（鄭瑜）	鸚鵡洲	鄭無瑜
17	汨羅江	鄭無瑜	汨羅江	鄭無瑜
18	黃鶴樓	鄭無瑜	黃鶴樓	鄭無瑜
19	滕王閣	鄭無瑜	滕王閣	鄭無瑜
20	眼兒媚	孟子若（孟稱舜）	眼兒媚	孟子若
21	孤鴻影	周芥庵（周如璧）	孤鴻影	周芥庵
22	夢幻緣	周芥庵	夢幻緣	周芥庵
23	續西廂	查伊璜（查繼佐）	續西廂	查伊璜
24	不了緣	碧蕉軒主人	不了緣	碧蕉軒主人
25	櫻桃宴	張來宗（張源）	櫻桃宴	張來宗
26	昭君夢	薛既揚（薛旦）	昭君夢	薛既揚
27	旗亭讌	張掌霖（張龍文）	旗亭讌	張掌霖
28	餓方朔	孫笨庵（孫源文）	餓方朔	孫笨菴
29	城南寺	黃漢臣（黃家舒）	城南寺	黃漢臣
30	西台記	陸晚庵（陸世廉）	西台記	陸晚庵
31	衛花符	堵伊令（堵庭棻）	衛花符	堵伊令
32	鯁詩讖	土室道民	鯁詩讖	土室道民
33	風流塚	鄒仲愷（鄒式金）	風流塚	鄒仲愷
34	空堂話	鄒叔介（鄒兌金）		

從上表可知，從茅維之後，大致按照作品多寡決定，和《盛明雜劇》相同。¹²⁰

¹²⁰ 「集中固有去取，實無低昂。但就著姓氏而種數特多者，置之前茅；其無姓氏而一種偶見者，取為後殿。總成狐腋之裘，詎云狗尾之續？」《盛明雜劇·凡例》，收入蔡毅：《中國古典戲

至於吳偉業和尤侗，大概是因交情而置於前二者。吳偉業和鄒漪是師生關係，又為《雜劇三集》作序，序中可以得知和鄒式金交情匪淺，兼之吳偉業身為文壇大家，自然將吳偉業之作置於首位以為全書壓卷；尤侗和吳偉業有所來往，或許藉由吳偉業，尤侗和鄒氏父子亦有交遊，而尤侗名重一時，曾獲順治賞識，又是戲曲名家，置於吳偉業之後列為第二，亦是情理之中。

但這是否有藉由二位名望以拉抬選集聲勢的意思？私以為並無此理。因為列為首篇的《通天台》作者署為「灌隱主人」，而非吳梅村；若是「灌隱主人」此名與「吳梅村」同樣為人所熟知，又何必多此一舉？若真是為人所知，那麼一人署為二名，便是有目的的故作姿態了。無論如何，分署「灌隱主人」和「吳梅村」是為了掩蓋身分的有意識舉動。若鄒氏父子有借重聲勢之意，應將首篇署為「吳梅村」而非「灌隱主人」；何況，順治本的吳偉業所作的序，亦是署名為「灌隱人」；而「灌隱人」與「灌隱主人」僅一字之差，或許亦是有意為之。以「灌隱人」的序、「灌隱主人」的戲為起始的《雜劇三集》，使讀者開卷便見到了濃厚的遺民色彩；另一方面也暗示著編選者的迴避心態，以灌隱的與世無爭，表明了此本選集與時局無干，純粹是「過雁之一唳」的追憶之作。

若是開篇的安置經過慎重考量，那麼《雜劇三集》以何作結也必然有著縝密的安排，但絕非是鄒兌金的《空堂話》。鄒式金和鄒兌金是兄弟，將自己的作品放置最後以示謙遜是編選慣例，考慮排序時應先剔除二者。由此看來，最後一篇是土室道民的《鯁詩讖》。明遺民常以築土室而居，表明自己不仕新朝的態度，例如王夫之便曾築土室於石船山中，陳貞慧亦「國亡，埋身土室」¹²¹。「土室道民」雖不詳何人，但應為遺民無疑。以「灌隱主人」始，「土室道民」終，在名稱上有著巧妙的呼應，置於一書的首尾，如同一個框架支撐著整本選集，再加上序言的「灌隱人」，便構築起一個遺民世界。在這框架之內，展演著明清之際的眾生百態。

曲序跋彙編》，頁 462。

¹²¹ 趙爾巽等：《清史稿·卷 501，陳貞慧傳》，頁 13851。

《雜劇三集》的遺民世界，不單是以劇作家及其作品所構成，編選者本身亦為遺民，然而同為遺民的鄒氏兄弟作品卻在此框架之外。土室道民《鯉詩識》後是鄒式金《風流塚》，以鄒兌金《空堂話》作結，這樣的順序與慣例相背。選者本人的作品通常被放置末位，但《雜劇三集》卻是鄒兌金之作位居最後；若是鄒兌金為不署名的共同編纂者，那麼康熙本便不會將《空堂話》移至卷五了。

遺民世界的展演，以及編纂者兄弟的作品，此種架構令人聯想到史書中列傳與論贊的關係。考察鄒氏父子的其他編著，如《宋遺民錄》、《啟禎野乘》，都與歷史相關，以此或可推論《雜劇三集》亦以史家心態編纂而成。鄒氏兄弟的兩部劇作附於書末，於選集而言，是全書總結；總結，便等同於史書列傳中的論贊。論贊是對於傳主的蓋棺論定，《風流塚》和《空堂話》亦是對選集的回顧與評價。

《空堂話》為單折短劇，講述張孝資訪友張幼于，與張幼于在空堂與唐子畏、祝希哲舉杯暢飲至醉。本事來自馮夢龍《古今譚概·怪誕部·宴死祭生》：

黃彪夜看張敕，見其齋中設筵，敕獨居主人，嘿若談對。問其故，答曰：「今日宴死友張之象、董宜陽、何良傅、莫如忠、周思兼五人，我念所至，輒與心語。」彪笑曰：「以公所邀，諒諸君必赴。」諸君奇客，張奇情，黃亦奇語。

張孝資與張敕善，嘗謂敕曰：「予倘先君歿，當煩設祭。及吾未也，盍先諸？」敕奇其意，為卜日，懸祭文，設几筵籩豆。孝資至，先延之後閣，令僮相贊禮，伶人奏樂出之。正襟危坐，助祭者朗誦祭章，聲伎滿堂，香煙繚繞。敕贈以詩云：「祭是生前設，魂非死後招。」金陵史痴，

年逾八十，預命發引，已隨而行，謂之生殯。孝資生祭類之。¹²²

第一則是黃彪與張敫的對話。張敫夜宴死友張之象等五人，黃彪亦附和。馮夢龍評張敫、黃彪、死友五人皆為「奇」。第二則寫張敫生祭張孝資的軼事。鄒兌金揉合二則改編為《空堂話》，以第一則夜宴死友作為故事情節，但人物選擇了張孝資，死友張之象等五人亦改換為唐子畏和祝希哲二人。唐子畏即唐伯虎，祝希哲即祝枝山；主角張敫，字幼于，本名獻翼，張鳳翼之弟；三人皆吳中才子。吳中即姑蘇、蘇州等地之稱，與無錫同屬江蘇。鄒兌金將劇中宴死祭生的對象改為自己所處周邊的人物，其自喻性昭然若揭。祁彪佳《遠山堂劇品·逸品》有「空堂十舉觴 北一折」條目，查其所繫作者，以及劇中亦有「空堂十舉觴」眉批，可以確定為此劇無誤。《劇品》有評：

張幼于為吳中第一狂士，記其空堂自觴，卻與唐子畏、祝希哲千里對面；醉語、夢語，無不是醒語、化語。鳧公云：「作者其青蓮、坡老之裔孫；若士、文長之季孟耶？」¹²³

醉語、夢語、醒語、化語，道出了此劇游離在真實與虛幻間的狀態，同時也暗喻著明末動亂的擺蕩處境。此劇著錄於《遠山堂劇品》，無疑是鄒兌金於明代時所作，觀祁彪佳所記，此劇沒有經過大幅修改。《雜劇三集》亦有明代之作，不過鄒兌金《空堂話》最特殊之處在於，它是《雜劇三集》中唯一一部以明人為主角的作品。易言之，鄒兌金在明代寫作了以明人為主角的戲劇，可視之為當代史。劇中酒醉的張幼于、已故的唐子畏、上京的祝希哲，恰如歷代文人的不同選擇：酒醉代表了渾渾噩噩或遊戲人間的態度；已故代表與現實隔絕的生活；上京便是走入科場，以仕宦為職志。在旁觀望張幼于酒醉、並隨聲附和的

¹²² [明]馮夢龍：《古今譚概》，《馮夢龍全集·六》（南京市：鳳凰出版社，2007年），頁36。

¹²³ [明]祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入黃裳校錄：《遠山堂明曲品劇品校錄》，頁189。

好友張孝資，以及冷眼旁觀的僮僕等等，也反映了外人對於文人處境的不同理解。

如今，在鼎革之後的新朝，鄒式金以遺民的史家眼光，將另一個遺民鄒兌金的故國舊作安置在最後，便是對於前朝懷念和追悼；再觀之《空堂話》之前的鄒式金所作，改編春風弔柳七的《風流塚》，更可以感受編選者為明祭奠的意圖，恰如〈小引〉所言：「今風流雲散，舞衫歌扇，皆化為異物矣。是刻亦過雁之一喉也，為之三嘆。」

若《雜劇三集》的順治本是為了祭奠前朝的遺民之作，那麼在康熙元年出版的康熙本，彷彿亟欲與前朝割斷脈絡而改名為《雜劇新編》。《雜劇新編》修訂完成的時間為康熙元年壬寅初夏，此時距離《雜劇三集》付梓不到一年，局勢卻有了天翻地覆的變化，永曆帝於年底被擒，其身分注定無法生還，宣示著明代政權的正式落幕；兼之此時明史案正審查得風聲鶴唳，為了避禍而修訂也在情理之中。這心態從鄒漪出版的《啟禎野乘》有跡可循，鄒漪《啟禎野乘·序》寫於甲申，後又增補一篇〈凡例〉，寫於康熙五年，其中說明了本書純粹史錄，別無二心，為自己開脫辯解。或許防患未然，鄒漪在修訂時刪除了茅維《醉新豐》一劇。《醉新豐》寫馬周濯足，其楔子應是鄒漪顧慮之處，劇情為：龍母上場，自言小龍們聽講未歸，遂請李靖、馬周代為行雨。龍是帝王的同義詞，而李靖、馬周代為行雨，暗示著文人僭越，是大不敬。儘管此劇作於明代，指涉對象應非清廷，但保險起見，鄒漪仍予以刪去。為了遞補空缺，將最後一種《空堂話》移至卷五，便可以避免大幅調整排版的問題；此外，大概也有如孫書磊所言，隱含著鄒漪對於叔叔鄒兌金的自信，¹²⁴故而置於吳偉業、尤侗之後，成為《雜劇新編》的前三位作者。

《雜劇新編》看似為了避禍而不得已妥協，但某些改動隱約透露了文人心志。康熙本將吳偉業的〈序〉署名，從「小弟濯隱人」正名為「年家弟吳偉

¹²⁴ 孫書磊：〈《雜劇三集》輯刊及版本流變考論〉，《南京師大學報》（2016年第4期），頁133。

業」，孫書磊認為「是否借重吳偉業的名望進一步擴大《雜劇三集》之影響，乃至抬高鄒式金地位，不得而知。」¹²⁵此說不無道理，然而鄒式金與吳偉業是好友，俱尚在，鄒漪和吳偉業又是師生關係，若要改動，似無先斬後奏之理，何況代表身分的署名此等大事。因此，鄒漪的改動，吳偉業和鄒式金應當是知情的。甚至，鄒漪的改動，便是吳偉業所授意。吳偉業〈序〉自言曾閱讀過《雜劇三集》的完稿，不可能沒有發現已作《臨春閣》缺少後二折，因此，《臨春閣》後二折可能是吳偉業主動要求刪去的，《雜劇新編》的署名也極可能是如此。雖然〈序〉中吳偉業稱呼鄒式金為年兄，足見兩人之交情，然而在署名上，「年家弟」仍然較之「小弟」親近得多，以真名示人也等同承認了此書與自己的關係。從順治本到康熙本，經歷了「本名→匿名（順治本）→本名（康熙本）」的過程。順治本的匿名，極可能是為了避禍；而在康熙本回歸本名，或許是反抗和自贖。明亡時，吳偉業以老母尚在，不忍輕棄，藉此逃避殉明；而後又以現實逼迫為由出仕清朝，旋又棄官歸隱，臨終以「詩人吳偉業」明志，始終擺蕩於新舊兩朝，充滿愧疚和懊悔。在《雜劇三集》裡，在江南風雨飄搖、新舊政權交替之際，吳偉業以這種隱微的方式，參與了鄒氏父子的悼明行列。

康熙本最後一處改動是增加了《風流塚》一支【山坡羊】曲牌。孫書磊認為：

《風流塚》順治本「〔山坡羊〕冷清清雲封華表，靜沉沉牆穿狐貉。響颼颼松柏哀吟，亂紛紛白楊枯槁。（看介）這墓上只依他平日所言，寫個『奉旨填詞柳三變之墓』。咳，依稀認姓字沒蓬蒿，苔繡模糊看不曉。石徑橫斜，斷垣頹倒風騷，俏靈兒何處拋。虛囂恁相逢，沒下稍。」這五行文字皆無，可見此處版面在刊後復被挖除，其中的原因或許慮及這段文字有涉

¹²⁵ 同前註。

違礙。康熙本此處完整而清晰，或因鄒式金父子認為時過境遷，不必多此顧慮，遂而補刊。¹²⁶



順治十八年與康熙元年的江南正值多事之秋，何來時過境遷之說？這段文字應該不是被挖除，而是事後新增。《風流塚》本事為馮夢龍〈眾名姬春風弔柳七〉，春風弔柳七和風流塚之名均出於此處。祁彪佳《劇品》有「春風弔柳七」條，但標注為一折，與《雜劇三集》所收四折不同。傅惜華認為是《風流塚》初稿，周妙中以為是《風流塚》最後一折，而杜桂萍則主張是鄒式金在編修《雜劇三集》時的重新創作。¹²⁷從諸家不同記錄來看，鄒式金《風流塚》確實可能經過修改。若是如此，則此劇本至少有兩次改訂：最初是祁彪佳所見的《春風弔柳七》單折，再修改為《雜劇三集》的《風流塚》，最後是《雜劇新編》的增補。從劇名的改變上，祭弔的對象從特定的「柳七」成為概括的「塚」，而「風流」所指的，除了指柳七穿梭在花街柳陌的風流行徑，也是指明末時期的風流人物，是〈小引〉中所指的「風流雲散」，是錢謙益《列朝詩集小傳》所言：「愚公亡，而江左風流盡矣」。而康熙本的第二次改動，也透露了「風流雲散」之感：

〔山坡羊〕冷清清雲封華表，靜沉沉牆穿狐貉。響颼颼松柏哀吟，亂紛紛白楊枯槁。（看介）這墓上只依他平日所言，寫個『奉旨填詞柳三變之墓』。咳，依稀認姓字沒蓬蒿，苔繡模糊看不曉。石徑橫斜，斷垣頽倒風騷，俏靈兒何處拋。虛囂恁相逢，沒下稍。

「姓字沒蓬蒿」、「模糊看不曉」，名字的難辨，暗示了故人往事的不可言說，只能含糊帶過；而「斷垣頽倒風騷」，風騷是詩人代稱，亦指詩人的才情，往日風

¹²⁶ 同注 39。

¹²⁷ 杜桂萍：《清初雜劇研究》，頁 332、364。

流，如今只餘墳塚。眾名姬弔柳七，如同鄒式金弔前朝，鄒式金藉眾姬之口，抒發對故國故人的懷想，但這段是在順治本之後所增補，所弔之人，或許還包括死於冤案的江南士子，及其無辜流徙東北的眾多眷屬。若是如此，《雜劇新編》便不僅是《雜劇三集》的前朝追憶了，而更將目光轉為關注現下，以此重新看待順治本與康熙本的書名改換：《雜劇三集》書名中的「三集」是承繼《盛明雜劇》而來，著重的是「明代」；而《雜劇新編》之「新」，則有「新朝」的意味。前者是明史，屬於過去；後者是當代史，屬於當下。

然而以當代史來稱呼《雜劇新編》卻十分矛盾。這個「當代」，其實僅限於遺民所處的當代，不包含大眾的當代。上引【山坡羊】的夾白隱約道出了這種窘境。按理，墓碑上的署名是後人對於死者的蓋棺論定，然而柳七碑上的文字卻是死者自己所要求。縱使此為改編作品，但將這段念白安放在唱段之中，似是刻意提醒曲詞與念白的不同，也彷彿刻意以唱模糊白的重要。戲曲創作亦稱「填詞」，「奉旨填詞柳三變」是眾名姬為柳永所題，如同鄒式金編選《雜劇三集》，為一個個的填詞劇作家堆起墳塚，是對於前朝回憶的總結；而鄒式金自身亦是「填詞」者，其墳塚所埋葬的也包括了自己。《風流塚》，既弔他人，亦悼自身。

弔亡，是紀念已然消逝；悼己，則是因為注定孤絕。趙園說，遺民和社會仍有高度的關注和往來，遺民之遺不在空間而是時間，被前朝所棄，為後代所遺。不獨後人拋棄此種身分認同，更多的是遺民本身主動切斷這種身分的延續。¹²⁸鄒式金諸子似乎承乃父之風遠離科場，然而鄒兌金之子鄒治、鄒忠倚不然：

（鄒治）中順治甲午（按：順治十一年）副車乙未選，授內弘文院中書舍人，遇覃恩……世祖時，嘗幸內院，親試翰林官五經義，公即作五義

¹²⁸ 趙園：《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999年），頁381-395。

進呈，上覽之，大悅。翌日經筵，顧侍臣曰：「鄒某，五經笥也，將不次擢用。」會忤時相，罷歸。



鄒忠倚字子度，號海岳，無錫人，順治九年第一人及第，官修撰。本朝狀元必選書法之優者，順治中，世祖喜歐陽詢書，而壬辰狀元鄒忠倚、戊戌狀元孫承恩皆法歐陽書者也。¹²⁹

從中難以得知鄒式金鄒兌金對子輩仕清的態度，然而遺民不世襲的心態已成普遍，不少以遺民自居的文人並不反對子輩奔赴考場；但也因此註定了遺民孤絕的命運。《風流塚》和《空堂話》都有祭奠情節，若兩劇作為《雜劇三集》遺民世界的論贊，其所祭奠的，或許便是遺民注定孤絕的命運。

《雜劇三集》出版時間的順治十八年與康熙元年，不但是清代兩位皇帝的交接，也是明朝覆滅與清代延續的象徵。《雜劇三集》的編纂，可能包含了對於江南諸案的反抗、對於明朝覆滅的哀輓；以及編選者對於遺民的觀點，記錄他者的同時亦書寫自我。

¹²⁹ 李放：《皇清書史》，轉引自徐永明：〈明末清初曲家鄒式金、鄒兌金兄弟家世考〉，《文化遺產》（2015年第2期），頁35-36。

第二章、繼承與轉向：《雜劇三集》晚明及明清之際作品析論

本章與下一章擬透過具體的文本分析，觀察戲劇創作和現實社會的呼應，一來觀察現實社會如何影響戲劇創作，透過作品探索社會的變遷；二來聚焦於戲劇本身，觀察戲劇創作在新舊之交的轉向和發展。討論方式非以主題分類，而是改以時間劃分為晚明、明清之際、清初三個時期，以便觀看雜劇在這三個時期如何發生變化，探究時人的「記憶」如何連結新舊之交的斷裂。

本章的分期大致按照馬銘明《雜劇三集研究》的分期考述。根據馬氏考訂，《雜劇三集》有十一種為明雜劇：孟稱舜《眼兒媚》、茅維六種雜劇、鄒兌金《空堂話》、張龍文《旗亭讌》、孫源文《餓方朔》、黃家舒《城南寺》。其他二十三種則為清雜劇。¹³⁰

第一節 晚明流風：閒雅／寫憤傳統之承衍

明清雜劇在明中葉時奠定以「文人」為主角的傳統，開展為兩種徑路：一是承沈采《四節記》而來，敘寫文人的閒情雅致；一是承徐渭《四聲猿》而來，抒寫文人的憤懣。¹³¹《雜劇三集》中所收錄的作品，大抵也延續、保留了這個傳統；同時受到周憲王的影響，多歌舞場面、排場浩大。排場，是明雜劇和清雜劇的最顯著差異。到了晚明，社會動盪所致，閒情雅致的作品開始關注現實社會，文人憤懣亦從高聲斥責轉向委婉奉勸。

¹³⁰ 馬銘明：《雜劇三集研究》，頁 40-42。

¹³¹ 游宗蓉：〈明代組劇的美感型態〉，《東華大學人文學報》13 期（2008 年 7 月），頁 155-188。



一、閒雅生活中的現實關注

閒情雅致的「閒」、「雅」是因果關係，唯有「閒」才能將「雅」發揮得深入，明人鍾情於此，也多為後世詬病。清雜劇承明雜劇而來，對文人日常亦情有獨鍾，但明清雜劇對於生活有不同側重，以《盛明雜劇》和《雜劇三集》便可看出不同。《盛明雜劇》收錄最多作品的是許潮、葉憲祖。許潮的八種雜劇皆擷取文人的生活片段，如王羲之蘭亭會、張敞畫眉等等，這些片段關注文人的風流行徑，表現文人雅趣。葉憲祖劇作被收錄六種，《北邙說法》、《團花鳳》在《初集》，另外四種合稱《四豔記》則在《二集》。除了《北邙說法》是宗教劇，其餘五種都是才子佳人劇。許潮和葉憲祖的作品恰說明了明雜劇閒雅類作品中的文人風流、才子佳人兩大主題。在《雜劇三集》中，才子佳人劇以孟稱舜《眼兒媚》為代表，茅維《雙合歡》則更傾向於艷情之作，這些和明雜劇的才子佳人題材仍然十分雷同；文人風流則有稍微不同，例如同樣是張敞畫眉故事，茅維《京兆眉》加入了東漢黨爭的背景、後宮女子為爭寵而學畫眉的橋段。南山逸史《長公妹》寫蘇小妹三難新郎，其中有不小的篇幅在批評王安石新政；其《翠鈿緣》由唐傳奇〈定婚店〉改編而來，在才子佳人的劇情裡，作者南山逸史加入了天命難違的呼喊。儘管這些作品多半是文人生活的描寫，但《盛明雜劇》裡的作品中，對於現實社會的描寫微乎其微，讀者只能看見文人閒情雅致的單一面向；而《雜劇三集》中，作者在描述文人雅趣時，逐漸摻入現實背景的描寫，使故事內容更為厚實。易言之，從《盛明雜劇》到《雜劇三集》，社會寫實的力度逐漸加強，代表作者關注的焦點，已然從文人個人轉向文人與社會。

張龍文《旗亭讌》可以作為這類型作品的代表。《旗亭讌》本事出自薛用弱《集異記》旗亭畫壁的故事：

開元中，詩人王昌齡、高適、王渙之齊名，時風塵未偶，而遊處略同。

一日天寒微雪，三詩人共詣旗亭，貰酒小飲。忽有梨園伶官十數人，登樓會讌。三詩人因避席隈映，擁爐火以觀焉。俄有妙妓四輩，尋續而至，奢華豔曳，都冶頗極。旋則奏樂，皆當時之名部也。昌齡等私相約曰：「我輩各擅詩名，每不自定其甲乙，今者可以密觀諸伶所謳，若詩入歌詞之多者，則為優矣。」……諸伶不喻其故，皆起詣曰：「不知諸郎君何此歡噓？」昌齡等因話其事。諸伶競拜曰：「俗眼不識神仙，乞降清重，俯就筵席。」三子從之，歡醉竟日。¹³²

文人之間以詩爭勝的風流韻事，在張龍文筆下卻彷彿山雨欲來的寧靜。張龍文將微雪改為大雪，成為故事的背景，藉以開展詩人詩興、吟詩、賞雪情節，並以「賞雪」作為文人們與梨園伶官相遇的契機。

王之渙（生）、王昌齡（外）、高適（小生）三人旗亭飲酒賞雪一段，空間和景象的設計極有暗示：

（生）二兄，你看那白茫茫一帶是驪山也，那搭是馬嵬坡也。（小生）那壁參參差差的，是今上新建的花萼樓、勤政樓也。（外）二兄，這雪裏山容，又是一般光景。

【沈醉東風】（外）鎮相看眉修黛驕，陡今朝髻瑩裳縞。望秦宮漢寢，笑指道琪花瑤草。想當日秦始皇發灰徒十萬，開這驪山，今日呵，阿房酒潮，咸陽炬塵，那些個崔巍萬槌千鑿。

首先要注意的是距離。旗亭和馬嵬坡、花萼樓、勤政樓的位置，使得文人空間和政治現實的距離既緊密又隔絕。梨園伶官進到旗亭，三位文人竊聽歌曲，亦維持著適度的距離。其次要注意的是驪山、馬嵬坡、花萼樓、勤政樓四個具體

¹³² 〔唐〕薛用弱：《集異記》（北京：中華書局，1980年），頁11-12。

處所，前兩者與後兩者是自然／人為的對比，驪山與後三者又是前代／今朝的相映。後三者的對比尤為有趣。花萼樓、勤政樓是開元年間所建，花萼樓「乃以花萼相輝為名，蓋所以敦友悌之義也」，¹³³勤政樓則是玄宗的辦公處。由「今上新建」，可以得知劇中時間為開元盛世。在開元年間的詩人，卻以馬嵬坡和花萼樓、勤政樓並觀，再以秦始皇開道驪山相比，不可不說是作者的預示筆法，以四個地點勾勒兩個朝代的興衰更迭。

馬嵬坡是安史之亂的代名詞，但在劇中，馬嵬坡只在文人觀景時被提及，再也沒有下文。作者繼以梨園中人替代馬嵬坡，將小說中「梨園伶官」給予了具體的身分：李龜年（末）、賀懷智（淨）、潘昭（老旦）、張雲容（貼）、永新（小旦）、李十二娘（旦），這些人是大唐盛世的見證者，在安史之亂後倉皇出宮，四處流離，為後世文學歌詠。其中李龜年在江南彈唱天寶遺事、李十二娘舞劍器，幾乎成了唐代亂離後的懷舊象徵，在這齣戲裡由末、旦應工，便見其重要及代表性。諸伶官同向旗亭賞酒賞雪，恰與詩人隔廂而坐。入座後，先是李龜年與賀懷智問答適才宴會光景：

【點絳脣】（末）咱的是羯鼓名流，琵琶壓寨，清平代，供奉回來，又和著這金釵凱。

【北混江龍】龍樓雪蓋，那搭兒君王妃子錦相捱……（淨）是哪裡來的姻緣也（末）他姻緣是王母前池畔下了千生拜（淨）再呵（末）再呵觀音座紫竹林請了萬生該，酬得個做鸚鵡今生歡愛，成連理夙世情懷。這樁樁兒完辦，才博得個鈿合和諧。

此時太平盛世，玄宗和楊貴妃如膠似漆，令人艷羨；緊接著的女樂吟詩歌舞，卻瀰漫著悲傷的氛圍。女樂吟詩歌舞的作品仍照小說，由一女樂首唱，其餘相

¹³³ [唐]高蓋：〈花萼樓賦〉，《四庫全書·全唐文·卷395》，頁4032-1。

和，最後由眾人短評。首先是潘昭唱王昌齡〈芙蓉樓送辛漸〉，眾評：「妙！妙！這送別詞一字千金，不啻杜鵑啼也。」其次由張雲容唱高適〈哭單父梁九少府〉，永新評：「這傷逝詞，正如月下清笳，寒垣孤嘯，休說人可沾衣，就是鬼應頭白。」第三首由永新唱王昌齡〈長信秋詞〉，眾曰：「妙絕矣！這宮怨字字長門風景，昔日阿嬌百金買賦，若聽了這歌，千金怎的酬價也。」作者僅僅點明了「送別詞」、「傷逝詞」、「宮怨」，便教尋常詩歌另有他意，組合起來竟似一曲宮廷輓歌。

兩廂人馬相見之後，以兩首詩為結。一首是楊貴妃在宴會上所作，女樂們歌舞以贈文人：

（生）在要怎麼。只是所歌詠舞新詞，耳所未聞，應是誰家手筆？（老旦）這詩郎君怎的知也，便是今日花萼樓開宴，這雲容姐獻舞，太真娘娘贈詩，姊妹行打入箏絃，用資酒佐。（外、小生）原來如此，其詩云何？（小旦）羅袖動香香不已，紅蕖裊裊秋烟裡，清雲嶺上乍搖風，嫩柳池邊輕拂水。

作者仿若藉此詩讓貴妃現身說法，而非只活在他人的見聞中。文人們嘆服女娘高才，潘昭說：

（老旦）娘娘信是高篇，妾輩何當雅譽？歡坐良久，未審門外雪深幾許。妾想人生世界，無過為得與花月周旋，這雪仙家謂之天公玉戲，然而就不常了為樂及時，無過此際，郎君對此佳景，曾拈得新句否？願一展誦，以豁塵心。

由宴會的歡樂話鋒一轉，抒發起人生無常的感慨，在歡樂氣氛中有著一閃而逝

的蒼涼。最後以王之渙新作的觀雪詩作結：

玉龍飛甲載江湖，綠水山川盡畫圖。我待高吟酬碧落，拈髭未了客停呼。



目前現存的王之渙詩並無此首，極有可能為張龍文自作。梨園伶官聞詩，大嘆妙絕，決定立即將詩譜曲，由李十二娘領舞。楊貴妃詩和王之渙詩是作者新增、原著中所無，這新增的部分當是作意所在。楊貴妃詩是真實存在的，王之渙詩卻是作者自作，將兩首詩並置同觀，連結潘昭的人生無常之語，可以從中讀出作者的感慨。

作者藉由梨園伶官喚醒讀者的記憶，尤著重在李十二娘的描寫。賀懷智特意向王之渙介紹李十二娘，王之渙說：「是呢！公孫大娘弟子也。劍器一舞，天下無雙，還有這般絕技。」特意點出李十二娘、公孫大娘與劍器舞，似是作者刻意召喚讀者的回憶，關於杜甫回憶中那位「一舞劍器動四方」、「天地為之久低昂」的佳人公孫氏。不過李十二娘此時未帶劍器，只能清舞。王之渙將此清舞比擬為霓裳羽衣：「幽豔淒涼，這霓裳羽衣舞，書生們何處聽來也？」公孫大娘的劍器舞，以及楊貴妃的霓裳羽衣舞皆代表著大唐的盛世繁華，本劇以此歌舞作結，再次呼喚讀者的記憶。歌舞後，梨園伶官相繼離去，王之渙說：

（生）二兄，無端佳晤，不啻遊仙。咱們歸去也。（行介）原來又有一輪寒月。

旗亭之遇象徵著盛世回憶，此行如「遊仙」倏忽來去，宛若諸人短暫跌入回憶，又立即回到現實。現實中，與文人相伴的只有寒雪與寒月，王之渙嘆息：

「我明日呵，教我怎向旗亭坐雪齋」，想是怕觸景傷情，不願重遊。

《旗亭讌》藉由建築、人物、詩作、歌舞，暗示著歡宴之後的哀愁、盛世之後的衰敗。其眉批總評：「豔麗中別有一種秀色幽香，洵是名士。」「豔麗」、「幽香」道出此劇的兩種風格，「豔麗」始自周憲王的雍容華貴、皇家氣派，《旗亭讌》的歌舞排場與之相似；「幽香」近乎明清文人劇的清冷悲涼，大雪、寒月的背景，為繁華歌舞增添一抹淒清色彩。

另外，以歌舞寫戰亂流離後的懷舊，以梨園、藝人為主要人物，似乎漸漸形成固定的寫作手法。以李楊愛情而言，在《旗亭讌》前，《盛明雜劇》中有汪廷訥《廣陵月》，以韋素和永新的愛情故事為主線，穿插了李龜年教曲、永新入教坊、安史之亂的情節。《旗亭讌》之後，洪昇《長生殿》的〈罵賊〉、〈彈詞〉亦以梨園中人雷海青、李龜年為主角。李楊愛情之外，還有吳偉業《秣陵春》和孔尚任《桃花扇》兩部傳奇。《秣陵春》以樂工曹善才彈燒槽琵琶、祭奠南唐後主作結；《桃花扇》最後一齣〈餘韻〉亦以藝人唱哀江南套曲告終，這兩部戲劇皆富有遺民情懷。從這些脈絡觀之，《旗亭讌》的山雨欲來的寧靜，於諸劇亂離後的悲傷感慨之中尤為特別；再以作者來看，張龍文的遺民身分、率民抗清而死，¹³⁴在上述諸劇作者中，也絕無僅有。

二、由抒懷寫憤到勸世諷刺

明雜劇除了閒雅，另一個脈絡便是由《四聲猿》而來的抒懷寫憤類型。但在徐渭之後，已經很少見到如此銳利的作品了，從而衍生的是以諧謔為基調，影射社會亂象的諷刺劇，通常與神佛鬼怪有關，顯然受到宗教或佛道思想濡染。不過這些劇作的重心並非教義闡述，而在於勸世、諷刺，因此較之度脫、度化劇更具有普遍性，《盛明雜劇》中，《一文錢》、《錯轉輪》是其代表，《雜劇三集》的《金門戟》、《餓方朔》、《鬧門神》亦屬於此種類型，前兩種都是以東方朔作為主角，《金門戟》寫東方朔勸諫漢武帝戒驕奢，此劇雖和神怪無關，但漢

¹³⁴ 「隱居季子墓旁。大兵往功江陰，經其地。龍文倡鄉民禦之。眾潰，龍文被斫死，遍體皆創，猶扶牆直立不仆。」趙景深、張增元：《方志著錄元明清曲家傳略》，頁 163。

武帝的過度荒唐也顯現出一定程度的荒謬感；《餓方朔》則是感嘆世人才命相妨，《鬧門神》則以舊門神不願和新門神交接，諷刺官場現象。

《雜劇三集》選入的三部劇作有其一致性。其一，內容皆和官場有關。其二，基調諧謔，特別是其中兩本都以東方朔作為主角。從這兩點來看，不免令人聯想到戲劇的優諫傳統。此處的優諫，注重的是下對上的教化意義。戲劇的教化通常是上對下，例如官對民，文人對庶民，前者是階級的上下，後者則是以教育程度分。優諫的下對上則不同，作者不能擺出教化的高姿態，¹³⁵只能「惟歌生民病，願得天子知」，先以有趣的情節吸引上位者，再提出諫言，所以通常有個特定的主題；但也因為低姿態，容易產生勸百諷一的誤解，茅維《金門戟》便有這樣的毛病，寫東方朔勸諫漢武帝戒豪華，然而大半篇幅卻在鋪陳漢武帝的宴飲和縱樂。

類似優諫的作品，以孫源文《餓方朔》為代表，其以近乎鬧劇的形式呈現才命相妨的荒謬，奉勸上位者須注重人才。本劇共四折一楔，故事背景在仙境，王母問「人間何者為第一」，東方朔認為是文章學問，郭滑稽認為是有福之人，兩方遂各自於人間引薦數人請王母裁定。王母（旦）俯瞰人間，做出裁決，是仲裁者，亦是主唱。俯瞰視角與王母主唱有異曲同工之妙，亦即以上位者為主。劇作家藉由戲劇，將荒誕怪異的現象設置在仲裁者階級之下，引導讀者（上位者）與仲裁者（王母）同一立場，進而使讀者同意仲裁者的最終裁奪。仲裁者的裁奪，便是劇作家的諫言。

《餓方朔》中，孫源文反覆訴說人才任用之重要。首先是東方朔和郭滑稽的人才競賽。兩個隊伍並非公平競爭，在無形中已被簡單二分為好壞之爭，東方朔代表「好」，郭滑稽代表「壞」，同意東方朔的立場便是認同劇作家的價值

¹³⁵ 「試圖教化的高姿態」，指的是歌功頌德、表彰意味濃厚、「政治正確」的作品，如《琵琶記》在明太祖的操作之下，便成了這樣的例子。汪詩珮說：「帶有真／實性質之『歷史劇』，往往也是帶有『正面歌頌』、『教化典範』之劇。反過來說，『歷史故事劇』的虛構成分，往往出於其『譏刺』、『批判』、『諷諫』之目的。」汪詩珮：〈歷史、戲劇、政治的三重奏：《周公攝政》與鄭光祖的雙重心境〉，《國文學報》第 50 期（2011 年 12 月），頁 293。

觀。競賽方式是：三人在雲端遙望人物上場，王母唱曲給予評價後，人物便下場。這場人才競賽橫跨了第一折和第二折，第一折是東方朔隊伍，共引薦了五位：



- 1、（末）臣得少年才子終軍，請娘娘聖目遙觀者。（終紫衣童子上）
小子終軍，蒙東方先生薦舉，往給事漢廷也（下）
- 2、（末）臣又薦太史司馬遷，蜀郡司馬相如者（二徠一冠帶綉衣一文士扮上）俺司馬遷和相如直入漢廷，皆東方君所薦也。（下）
- 3、（末）奏上娘娘，有一箇李陵，將門之子，大好文才也。（李扮二郎盃錦袍上）俺李陵，喜波東方曼倩薦我文學者（下）
- 4、（末）臣朔謹奏，漢天子所聘正宮陳氏，文辭容德，臣敢道人中第一也。呀！遠遠已見鳳輦，請娘娘試看者。（旦兒扮被髮貴女上）妾乃大長公主之女。母親被召入宮，將次朝回，須索向前迎接也（下）

東方朔隊伍贏得王母好評，王母稱讚「待騰達，幾多奇麗，成就漢皇家」，認為東方朔隊伍的人才將有益於漢室；相反地，王母對於郭滑稽所引之人則一味批評：嫌棄公孫弘太老、張湯能力不足、卜式體力不夠無法耕稼。郭滑稽領金日磾牽馬上場，王母又嫌棄金日磾養的是「失槽驢、拋隊馬」，依舊不滿意。對於李夫人，王母批評得更狠了：「露水鮮花、風浪浮葩，可憐煞早霉苗偷春筍冒寒芽」。在王母批評郭滑稽隊伍之後，讀者對其已有負面印象，然而「好」人卻遭逢厄運，「壞」人卻高官厚祿，自然引起讀者的同情。

在第三折中，仙女看見李陵和終軍兵敗所形成的沖天怨氣。郭滑稽隊伍的公孫弘因文學優長、廷對第一，拜右丞相。張湯吏治精敏，封御史大夫，行三公事。卜式富國勤勞，加太子少傅、爵關內侯。金日磾宿衛忠勇，封秭侯、領



車騎將軍之職。反觀東方朔隊伍的司馬遷、司馬相如、陳皇后，卻都落得個歹下場。作者極力描繪每個人的行頭，讓兩方人馬的視覺對比得更加強烈，例如：「公孫換金角翅紗幘頭，張展翅幘頭，各蟒衣山呼下」，甚至卜式、金日磾本來以「破氈帽短布衣」上場，武帝封賞後直接更換為「紗帽蟒衣」、「金方幘頭蟒衣」，以此凸顯善無善報惡無惡報的不公命運。因此仙女也不免怒斥「顛倒點倒」，回轉瑤池報告王母所見，王母評「薄命真、文章假」便逕自下場。仙女說：「王母娘娘到此也沒奈何了。文齊福不齊，文低命不低。」仙女和王母的評點，更增強了作者對於善惡好壞的區判。兩隊人馬的競賽終於東方朔和王母的對談。在第四折，東方朔飢餓，往下界借糧，但那些升官的「有福之人」卻都拒絕救濟。東方朔「繞場跑回轉見」王母，王母似乎也有些自暴自棄，說「把神仙眼餓的花，文章口放的下」。文章學問再高，也必須迫於現實問題，正呼應了楔子裡郭滑稽對東方朔的嘲笑：「他忘了，餓得眼花，還說甚文章學問，依然談笑詼諧」。東方朔借糧是由價值觀錯誤導致，若東方朔聽從了郭滑稽的建議，當不至此境地。作者以東方朔和王母代表的「好」為結，隱匿了郭滑稽「壞」的一方，便是意圖使雙方更加對立，讓讀者更同情東方朔，更同意東方朔的看法。

若以史書與戲劇兩相比對，更可以發現兩隊人馬的人物形象經過醜／美化。以郭滑稽隊的公孫弘、卜式、金日磾、張湯、李夫人五人來說，在史書上都稱得上良臣。班固《漢書》盛讚漢武帝任人之明，才能開創如此盛世：

漢之得人，於茲為盛，儒雅則公孫弘、董仲舒、兒寬，篤行則石建、石慶，質直則汲黯、卜式，推賢則韓安國、鄭當時，定令則趙禹、張湯，文章則司馬遷、相如，滑稽則東方朔、枚皋，應對則嚴助、朱買臣，曆數則唐都、洛下閎，協律則李延年，運籌則桑弘羊，奉使則張騫、蘇武，將率則衛青、霍去病，受遺則霍光、金日磾，其餘不可勝紀。是以



從班固的說法看來，公孫弘堪可與董仲舒此等大儒比肩，卜式也和汲黯同為耿直大臣，張湯在律令方面有所貢獻，司馬遷和司馬相如同為文章大家，金日磾和霍光可擔託孤重任。相反地，東方朔被定位為「滑稽」，倒似略遜上述諸人一籌了。再以其中最為爭議，被司馬遷列為酷吏的張湯為例。《史記·酷吏列傳》說：「張湯以知陰陽，人主與俱上下，時數辯當否，國家賴其便。」¹³⁷儘管司馬遷在論贊中承認張湯的法制對國家有所貢獻，然將其列為「酷吏」，態度仍然是貶抑的；《漢書》將張湯獨立一傳，置於〈公孫弘卜式兒寬傳〉之後，其對於張湯的評價比司馬遷更為厚道：「湯雖酷烈，及身蒙咎，其推賢揚善，固宜有後。」¹³⁸

若兩隊人馬皆為名臣，以知遇與否、文章有福與否來評價兩方之善惡，指責漢家天子識人不明，便略顯牽強。作者列舉眾人，卻只讓這些人匆匆過場，或許並非想特寫每一個人物，從行當設置便可得知：

	行當／裝扮	東方朔／郭滑稽介紹詞
東方朔	末	X
終軍	紫衣童子	少年才子終軍
司馬遷	徠／冠帶繡衣	太史司馬遷
司馬相如	徠／文士	蜀郡司馬相如
李陵	二郎盔錦袍	將門之子，大好文才也
陳皇后	旦兒／披髮貴女	漢天子所聘正宮陳氏，文辭容德，臣敢道人中第一也。
郭滑稽	淨	X

¹³⁶ 〔漢〕班固：《漢書·公孫弘卜式兒寬傳》（北京：中華書局，1962年）頁2633-2634。

¹³⁷ 〔漢〕司馬遷：《史記·酷吏列傳》（北京：中華書局，1959年），頁3154。

¹³⁸ 〔漢〕班固：《漢書·張湯傳》，頁2657。

公孫弘	儒巾白髮	X
卜式	短白鬚蓑衣荷鋤	X
張湯	吏巾	X
金日磾	小胡兒牽馬	X
李夫人	搽旦／小妓束腰	X

從上表知，有特定行當的人物僅有東方朔、司馬遷、司馬相如、陳皇后、郭滑稽和李夫人。先看陳皇后、李夫人，這是兩隊人馬中唯一的女性人物，然以旦兒、搽旦應工，表示了作者對於人物的褒貶。東方朔介紹陳皇后為「漢天子所聘正宮」，陳皇后上場的舞台提示為「旦兒扮披髮貴女」；但郭滑稽介紹李夫人時，則稱「李行首底女兒李大姐」，上場的舞台提示為「搽旦扮小妓束腰拜介」。尊崇陳皇后貶抑李夫人，恐怕不只是道德問題，更可能是出自於正統的考量。同樣地，對於金日磾的排斥，應也是由於胡人身分而起。¹³⁹東方朔認為「文章學問」為人間第一，但「文章學問」究竟是否包含了道德層面似乎有待商榷，不過從兩隊的人物推敲，「文章學問」至少與「正統」是劃上等號的：文章學問是正統；相反地，只有藉由文章學問才能成為正統。因此東方朔介紹陳皇后具備「文辭容德」時，「文」為第一，「德」甚至被放置在「容」之後。此外，陳皇后的名字並未被提起。阿嬌自稱「大長公主之女」，而非館陶長公主之女。東方朔以「正宮陳氏」介紹其出場，亦強調其「正宮」地位，而非「皇后」頭銜。¹⁴⁰甚至，東方朔選陳皇后而不選衛子夫，更可能是因為陳皇后乃漢武帝第一位皇后。綜上所述，對於人才的選擇，「正統」實優先於「道德」，這意見看似反常，但若連結到晚明所有的正統之爭，諸如立儲、閹黨，甚至八股

¹³⁹ 金日磾在《史記》中只是被略微提及，並無專論，然班固對齊評價頗高。「金日磾夷狄亡國，羈虜漢庭，而以篤敬寤主，忠信自著，勒功上將，傳國後嗣，世名忠孝，七世內侍，何其盛也！本以休屠作金人為祭天主，故因賜姓金氏云。」見《漢書·霍光金日磾傳》，頁 2967。

¹⁴⁰ 史書並無提到陳氏之名，但多以陳皇后稱呼。《史記·外戚世家》：「初，上為太子時，娶長公主女為妃。立為帝，妃立為皇后，姓陳氏，無子。上之得為嗣，大長公主有力焉，以故陳皇后驕貴。」《漢書·外戚傳》：「孝武陳皇后，長公主嫖女也。」見〔漢〕司馬遷：《史記·外戚世家》，頁 1979。〔漢〕班固：《漢書·外戚傳》，頁 3948。

文等等；¹⁴¹甚至其中點出金日磾的胡人身分，李陵與匈奴，終軍與南越，強調李陵和終軍的沖天怨氣，也可連結至晚明的東北邊防問題，而華夷亦屬「正統」之爭。如此，便能夠理解孫源文的邏輯了。在當時，「正統」的對立面是邪逆，確立了正統便連帶確立了道德；且「正統」是實際的，較之縹緲的道德觀念更容易被上位者陳述，也易於下位者遵循。

再看司馬相如和司馬遷，同以「徠」應工，這配置極不尋常。整部劇作的行當，除了上表所列，便只有王母以旦應工，所以並不是行當短缺。綜觀東方朔隊伍，終軍、李陵都是少年英雄，然終軍死於南越時才二十餘歲，世稱為「終童」¹⁴²；李陵初次出兵便兵敗被擒，亦與終軍下場雷同。孫源文或許以司馬遷、司馬相如與終軍、李陵再作文武對比，司馬遷、司馬相如以「徠」應工，便能呼應終軍、李陵的「少年」身分，顯示東方朔隊伍的「英雄出少年」；其次，由終軍、李陵的少年不幸命運發想，司馬遷與司馬相如亦是少年不得志，「徠」的行當配置或許是作為人物年齡的提醒，強調劇中的司馬遷與司馬相是早年時期；到了第四折，兩人改以真名上場，不再以徠應工，表示此時已非少年，而是不得志的中年了。或者，「徠」也有著對於文人的嘲諷，如郭滑稽所言：

只我仔細看來，終家小廝，小頭小腦，還不敵那六十幾底公孫老秀才。司馬遷只認得古來幾代死鬼底事件，怎如嚙那張提控把現在活人罪名要大呵便大、要小呵便小？他喜筆尖虛飄飄底相如幹得甚事？俺補大郎靠些穀子積百把千。李陵這廝學一頭武學一頭文，爭如馬坊裏小休屠子做人執一？不則此等，就是陳公主女兒，恃著種草與皇帝不爭高下，怎如李行首討得來小小心心底大姐也？

¹⁴¹ 明代以八股文取士，八股文文選是暢銷書籍，能掌握選文權的人便擁有號召力，因選文而起爭執頗有所聞，如艾南英與陳子龍的筆戰。見〔清〕陸世儀：《復社紀略》，49-53。

¹⁴² 〔漢〕班固：《漢書·嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳》，頁 2821。

東方朔隊伍裡清一色的少年，而郭滑稽隊伍多屬老成，只有金日磾是少年，兩相對比，老成的人見多識廣，自然比少年人在官場中占優勢。由此看來，「徠」或許有不諳世故的意味，作者或藉此自嘲也未可知。

善於嘲諷，尤其是自嘲，正是歷史上東方朔予人的印象。《漢書》說：「朔雖諛笑，然時觀察顏色，直言切諫，上常用之。」例如某伏日，詔賜肉，負責分肉的大官丞卻遲遲不來，東方朔自行割肉而去，漢武帝翌日問其故，東方朔答：「朔來！朔來！受賜不待詔，何無禮也！拔劍割肉，一何壯也！割之不多，又何廉也！歸遺細君，又何仁也！」上笑曰：「使先生自責，乃反自譽！」「受賜不待詔」指的是東方朔自己，亦指大官丞。東方朔自行割肉離去，是為了諷刺大官丞，東方朔具體說明自己的行為並不在貪，而是「壯」、「廉」、「仁」。又有一次，漢武帝問朝中諸臣才高，東方朔有什麼比得上他們的？東方朔對曰：「臣觀其聿齒牙，樹頰胷，吐脣吻，擢項頤，結股腳，連肱尻，遺蛇其跡，行步僂旅，臣朔雖不肖，尚兼此數子者。」看似嘲笑朝中諸人老態龍鍾，並自嘲自己兼得數人之「長」，實際上，是以迂迴的方式說自己較這些人更有才能。但漢武帝寵幸東方朔，終視之為倡優，與郭舍人同。揚雄稱東方朔為「滑稽之雄」，承認他滿懷才學，但也說：

或問：「東方生名過其實，何也？」「應諧、不窮、正諫、穢德，應諧似優，不窮似哲，正諫似隱。」請問名，曰：「談達。」¹⁴³

即使似優、似哲、似隱，揚雄以「談達」評價東方朔，終究認為其與聖賢有別。這是東方朔的悲哀。最初，東方朔待詔日久，以誑騙朱儒得見漢武帝，漢武帝問為何恐嚇朱儒，東方朔回答：

¹⁴³ 〔漢〕揚雄：《法言·淵騫第十一》，轉引自方介：〈東方朔與揚雄——傳統知識分子「朝隱」的兩種典型〉，《臺大中文學報》第 27 期（2007 年 12 月），頁 13。

臣朔生亦言，死亦言。朱儒長三尺餘，奉一囊粟，錢二百四十。臣朔長九尺餘，亦奉一囊粟，錢二百四十。朱儒飽欲死，臣朔飢欲死。臣言可用，幸異其禮；不可用，罷之，無令但索長安米。



東方朔認為，朱儒矮小，自己身長，卻同樣領一囊粟。若是皇帝認為自己可用便用，不可用便罷之。從這些激烈的言行來看，東方朔實有遠大抱負，不願只與朱儒、舍人比肩；進宮後即使舉止過當，也忠誠地盡到諫臣之責。而上引此則，便是此劇《餓方朔》劇名由來，「長安索米」的情節在第四折。而更有趣的是「一囊粟」，是由王母口中所述。在第一折裡，王母稱讚東方朔人才選舉之用心，說「東方朔，您領一囊之粟，煞肯用心也。」東方朔不願「長安索米」，不甘只「奉一囊粟」，作者卻反其道而行，實是對東方朔的嘲諷。

《餓方朔》除了有對上、或也包括了對文人的嘲諷，亦即對自己不自量力的諷刺。從作者生平來說，可以察知寫作動機。《梁溪詩鈔》載：

孫氏家船節錄：南公尤熟本朝典故，一切興建廢置、人才消長、政治盛衰，洞見本末。自以世受國恩，安危與共，見中原多故，上憂宗社，下念桑梓，每借箸前籌，為曲突徙薪計，達官貴人都不見省。¹⁴⁴

孫源文之父孫繼皋，萬曆二年進士，為無錫有明一代的唯一狀元；官至吏部侍郎，曾拔舉魏大中、顧憲成等人，晚年致仕，講學東林。孫源文生長在這樣的環境下，對政治須有相當熟稔，才寫得出這樣的作品。裡面所談到的「正統」、「華夷」，都是為晚明時局而發；而「人才」恰是晚明時局最大問題所在。萬曆後期，內閣空缺多不補；天啟時，魏忠賢當權，朝野閹黨橫行。崇禎時雖肅清閹黨，起用東林人士，然崇禎好猜忌，十七年內內閣首輔凡五十變。《餓方朔》

¹⁴⁴ [清]顧光旭：《梁溪詩鈔·卷十四》（清乾隆六十年刊本），頁 11。

是孫源文的「戲諫」，勸諫那些不見省之人；同時，也是對於「人才」的重新思考。

再回頭審視兩隊人馬的共性。根據前述，東方朔隊以「少年」、「文學」為共通點；而郭滑稽隊伍則是與之相應的「老成」、「有福」。「有福」或許有更具體的解釋：「媚上」，以色、以事取悅人主、迎合上意，一如郭滑稽。不過以這些人的事蹟來看，¹⁴⁵這些人的「媚上」之成功，一半須歸咎於帝王。我認為孫源文的本意在告誡君王「媚上」的危險，即君王對媚上之人的過度寵愛。君王的過度寵愛使得媚上之臣的權力高張，繼而形成黨羽。另一方面，孫源文以「文學」與「媚上」作為對比，乃因「媚上」為文人所不屑；文人不屑媚上，若非得遇明主，自然難以獲得重用。《餓方朔》中的「媚上」與「文人」兩派爭執，宛若晚明閹黨與東林、復社的縮影。分為兩派固然有簡化之虞，但孫源文實針對彼時的政治弊端而發，無可厚非。

第二節 明清之際：時代的斷裂與作品的轉向

一、《西廂記》、《牡丹亭》的續／仿作：《續西廂》、《不了緣》、《夢幻緣》

「續」，一則指的是直接借用。查繼佐《續西廂》直接在劇名點出繼承西廂

¹⁴⁵ 《史記》載金日磾「長八尺二寸，容貌甚嚴……上甚信愛之，賞賜累千金，出則驂乘，入侍左右。貴戚多竊怨，曰：『陛下妄得一胡兒，反貴重之！』上聞，愈厚焉。」從貴戚的言論與司馬遷的記錄來看，金日磾身為「胡兒」的好相貌應是受到漢武帝寵愛的主因。公孫弘「召入見，狀貌甚麗，拜為博士」，亦以色獲位。卜式在《史記》無立傳，但在《漢書》與公孫弘合傳，可見兩人有共通處。《漢書》裡，記載了汲黯對公孫弘的評語：「弘位在三公，奉祿甚多，然為布被，此詐也。」卜式曾上書願捐出一半家產作為邊防之資，也曾捐二十萬予河南太守安頓貧民，並以此獲得越來越高的官職。卜式的慷慨和公孫弘的廉潔，在當時人看來，或許都是沽名釣譽，因此班固將兩人合為一傳。張湯也有這樣的「詐」與「廉」。《史記·酷吏列傳》說「湯為人多詐，舞智以御人」、「湯死，家產直不過五百金，皆所得奉賜，無他業」，又說「所治即上意所欲罪，予監史深禍者；即上意所欲釋，與監史輕平者。」可見張湯善揣摩上意，故而受漢武帝寵幸，例如：「湯嘗病，天子至自視病，其隆貴如此。」見〔漢〕司馬遷：《史記·平津侯主父列傳》，頁 2949-2950；《史記·酷吏列傳》，頁 3138-3144。〔漢〕班固：《漢書·公孫弘卜式兒寬傳》，頁 2613-2628；《漢書·霍光金日磾傳》，頁 2959-2960。

而來；碧蕉軒主人《不了緣》雖然在劇名上看不出內容所指，但也是直接挪用了張生和鶯鶯的故事。「續」也表明了這兩部劇作在《西廂記》故事脈絡上的承續，其不約而同地關注張生赴考後的發展，隱然否定了王實甫《西廂記》（以下簡稱《北西廂》）第五本的內容，這種心理也值得玩味。仿作亦然。《夢幻緣》幾乎以《牡丹亭》為框架，但有與之不同的內容與精神。以「續／仿」作為本節之始，意欲彰顯清雜劇的繼承與開創，並試圖從中梳理明雜劇至清雜劇的風格、焦點的轉向。

查繼佐《續西廂》共四折：第一折「應制填詞」，皇帝以「明月三五夜」為題，張生挪用鶯鶯的詩句作答，因「體近閨詞」引起皇帝懷疑。張生誠實奏明真相，乞外調河中府尹；第二折「因風託素」，張生遣琴童通知鶯鶯，鶯鶯交付信件和信物託琴童帶回。第三折「白馬堅盟」，鄭恆誣張生入贅衛尚書府，杜確向老夫人澄清絕無此事。第四折「紫綸合玉」，崔夫人欲將紅娘許配鄭恆，紅娘欲以死明志，鄭恆聽聞，羞愧氣絕。最後皇帝下詔，張生娶鶯鶯與紅娘。

對於這個作品，查繼佐頗有自信，最後一折【隨尾】寫道：

蕭娘一紙腸初斷，遇潘郎清潤加研，靠得會作賦的楊巨源，笑煞那續西廂的漢卿淺。

焦循《劇說》解釋：

王實甫止有四卷，至草橋店夢鶯鶯而止，其後乃關漢卿所續。詳見《曲藻》及《南濠詩話》。……查伊璜以關所續未善，更作《續西廂》四折，大槩仍用董、關，而增以應制、賦詩，即用「待月西廂」之句；又夫人欲以紅娘配鄭恆，紅娘不許而欲自縊。事皆蛇足，曲亦村拙，遠不及漢



暫且不論《續西廂》的評價，¹⁴⁷而要注意的是，無論是查繼佐或焦循，都著眼於「情節」。查繼佐不滿關漢卿的續作而寫《續西廂》，同樣地，焦循也不滿查繼佐的續作，批評為蛇足。查繼佐的不滿何來已不可考，但焦循的批評點出了查繼佐的創新之處，即：應制賦詩、紅娘代嫁、紅娘自縊。

應制賦詩指的是第一折「應制填詞」，此關目應是針對清初政治情況而發。無論是應試或者賦詩，在《鶯鶯傳》、《北西廂》均無著墨，李日華《南西廂記》（以下簡稱《南西廂》）第三十一齣「曲江得意」，也僅有一行「扮考試隨意照常做」的舞台提示，顯見此折只是過場。在西廂記其他的續作裡，與查繼佐較為類似的安排是周公魯《錦西廂》，「考場上考官以『月明三五夜』為詩題，當時張生生病，不能作詩，只好以鶯鶯所作『待月西廂下』一詩代答上交，被指為婦人之筆而落第。」¹⁴⁸《錦西廂》是因張生有病而無法作詩，故而抄襲鶯鶯詩句，仍屬情有可原；《續西廂》裡，張生抄襲的理由卻是「只是比俺鶯鶯小姐所作，未便勝他」，只因無法勝過鶯鶯詩句，便將鶯鶯原詩抄錄，十分荒謬。

再看查繼佐的安排，雖云應制，場景並非在宮殿上，而是由二宮使奉命到張生住處宣詔，由宮使等待張生作詩完成，再將詩卷繳回。這樣的設計其實比較接近應考。元雜劇對應考情節完全略而不談，往往前一折主角進京趕考，下一折便高中回鄉。¹⁴⁹傳奇的應考關目則有其套式，人物通常有：考官、主角、主角朋友、不學無術的紈褲子弟。模式則是：考官出題，主角及其朋友作得好詩。紈褲子弟通常以淨或丑應工，負責插科打諢；而其所作詩句，或亂做一

¹⁴⁶ [清]焦循著，韋明鐸點校：《焦循論曲三種》，頁 32-35。

¹⁴⁷ 《曲海總目提要》：「《續西廂》，近時人查繼佐撰。王實甫《西廂》，有關漢卿續四齣。此蓋彷彿其意為之。……其意似薄漢卿，欲駕而上之，時論未許也。……與關漢卿關目多同。」《雜劇三集》眉批則是讚賞的：「世謂西廂後卷遜於前，而未有敢作者，此借應制填詞、止義誓死為鶯紅生色，遂使全傳燦燦，其詞亦朴古，力追元人。」

¹⁴⁸ 伏滌修：《《西廂記》接受史研究》（合肥：黃山書社，2008年），頁 366。

¹⁴⁹ 陳貞吟：《明雜劇論題三編》（台北：國家出版社，2016年），頁 27-86。

通，或套用古人成句。¹⁵⁰簡而言之，襲用他人詩句的狀況絕對不會發生在主角身上。

另一方面，對於考試，主角通常從容不迫、胸有成竹，不過第一折卻充滿了緊張的氣氛，看宮使之上場詩和念白：

（二宮使上）早上傳呼宮太來，至尊親試探花才。綠囊秘好和烟出，題目應知第幾枚。咱宮人奉了朝廷旨意，親到翰林院新授編修國史張探花的寓所，就賜他張芝的筆、左伯的紙、韋仲將的墨，要他應制題詩，朝廷則便著俺立費回奏。我想等閒的才思，怎應的這等急詔來。未知那探花如何下筆。

至張生寓所宣旨時，又強調：

可便速將綠囊開看，收了筆墨者，俺們待要費詩回奏也，莫教朝廷等的個不耐煩。

張生思索題目時，宮使又在旁催促：

（宮）咱們回奏要緊，探花只索起草者。

（生）【梧葉兒】若是對彤廷，只索向階下立。風簷寸晷，不怕不刻燭依期。誰想從容館閣之中，也不許敲風推月、暮寒學瘦，直恁的七步珠璣，敢待要陳王復起。

¹⁵⁰ 許子漢整理了襲用關目，考試相關的有「御試」和「試場」兩種，《續西廂》的設計較接近後者。「試場」關目有三種情況：「一、打諢型：多以淨或丑腳扮演試官，考題多為吟詩、作對、猜謎、唱曲，考生中往往有淨或丑腳與試官打諢。二、非打諢型：多以外扮演試官，考題多為對策、各自入號作文。三、常科：劇本中指註明『考試照常科』、『照例開科』、『考試隨做』等，顯示『試場』關目已成為固定演出模式，搬演時只須臨場自由發揮即可。」許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（台北：臺大出版中心，1999年），頁330-331。

(宮) 咱們如今等不得也。(生背介) 俺便立就一詩如柳公權、神速過於子建，卻也不難，只是比俺鶯鶯小姐所作，未便勝他，卻不出醜。(想介) 有了，倒不如將他原句抄謄紙上，卻也不辜負了此題。



這樣的逼迫使得張生不禁埋怨，認為除非是曹植復生，才能在這樣短的時間內做出好詩，只好抄襲鶯鶯的詩句以為自己所出，然而張生此舉並未遭致皇帝的懲罰：

(宮上) 聖旨下，翰林張珙應制五言詩，輕雲著錦，素月流葩，既姍姍其來遲，更飄飄而欲起，可稱此題合作。但體近閨詞，情參野合，此中必有緣故，著張珙從實奏來，不得含隱。(生) 荷蒙天問，微臣豈敢不直陳。

【醋葫蘆】臣在蒲東普救時，那崔相國家夫人有弱息，臣此日賦河洲，珠咳與雲宜，幸臣妻和桃夭，繡口因風寄。臣惶恐萬死，果如聖料，這詩委是臣妾崔氏所拈，卻好故人情把紅絲足繫，臣頃者應詔，實出倉皇，不合一時聽了婦人之言，權將他做稊稗救年饑。

臣有微情，冒死附奏。臣與崔氏，雖經訂偶，尚未成婚。願謝編修之職，乞恩外轉府尹河中，遵行合卺之禮。……且喜天使回奏，定蒙聖恩優允，那知四句詩，做了遷官的張本。待聖旨一下，即著琴童先去報與俺小姐知道，俺便收拾起程，做親去好不歡喜者。

抄錄既有詩句，既不被懲處，反而升官。張生在聖旨未下之前，竟預料到皇帝能夠應允這樣的要求。至於皇帝為何要求張生賦詩，亦無交代，僅由張生口中忖度：「那聖人敢道我張珙，是個風月的總管、鶯花的領袖，為此諸翰林中獨教應制。」然而，若皇帝真知張珙為風月總管、煙花領袖，又何必質疑「體近閨

詞」？顯然張生的猜測是錯的。查繼佐將這麼生硬的橋段置諸首折，更以「應制填詞」為名，足見其重要。而設置生硬、充滿漏洞的橋段，或許是刻意為之，企圖引起讀者的猜疑。

查繼佐還格外注重氣節，這也是《北西廂》、《南西廂》所無，但明末清初文人們最看重的價值觀。《續西廂》眉批云：「杜確是全劇大主盟，不可無曲。紅娘是全劇大護法，特須鄭重。」氣節之維護，在於杜確和紅娘。先說紅娘。在杜確的澄清下，崔老夫人終於明白張生入贅衛尚書府是鄭恆的謊言，然而崔老夫人不願鄭恆空手而回，便把主意打到紅娘頭上。紅娘得知，與老夫人強辯。紅娘先是以不忍撇下小姐為由：

（老旦）這是我的至親，便不的，你怎的就輕口，這是我定要主張了。

（紅）且不要說別的，俺自幼隨侍小姐，直至如今，何忍撇下了來。小姐小姐。……俺紅娘雖是侍兒家，小姐卻也只當妹妹看承。

老夫人便改以告訴杜將軍作為威脅，讓紅娘不要任性。紅娘並不懼怕，老夫人開始懷疑紅娘是否和張生有染：

（老旦）你倒埋怨我起來，你敢與張生有了，直如此放他不下。我如今偏不許你跟他，待怎麼？（紅）這惡名擔的狠也。

【攪箏琶】自從那東床開宴，並不曾捉空代嬋娟。只他那柳藉花眠，等個星迴斗轉，一憑風露滿，敢聲個腳兒酸賴不過為魚雁。俗語道的來，拳頭兒走馬，臂膊上立人，清頭白面。老夫人，你葬送人兒總不管，可頂上不是青天。

（老旦）我如今整頓花花轎兒，叫些鼓樂簇擁你去，你敢道個不字來？只我侄兒鄭公子，一隻手拉了你去，你可也掙挫不得。

【沈醉東風】婚姻事，大古裏憑人取便。沒揣的強合了到老沒緣。便做婢作夫人，我不愁少門面，個夫也不良，非吾之願。若欲相從，叫母也天。就死了咱心不轉。

【落梅花】譬如飛虎將，那日兵威展，幫了鶯鶯。儘套頭白練，早做了不辱其身雙烈媛。如今且喜小姐嫁著了人兒，紅娘就死也死得。使萬古傳揚，不肯從鄭恆的好風流宅眷（下）。

作者讓紅娘連唱三曲，再三強調紅娘的氣節，也推進了戲劇的張力。【攪箏琶】紅娘以頂上青天，欲強調自己的清白有天為證，若有冤屈，天有善惡報應。【沈醉東風】再一次強調天，更進一步以死明志。【落梅花】更是以萬古流芳，說明自己的不怕死。紅娘與老夫人的對峙，令人想起《拷紅》一折。然而《拷紅》凸顯的是紅娘的機靈和巧辯，面對老夫人爽約，紅娘亦訴之以理，未有如此剛烈的展現。而本劇之「剛烈」，從老夫人懷疑紅娘與張生有染為始。也就是說，紅娘的剛烈，是對於「貞節」而發。因此，紅娘才屢屢以「天」以「死」明志，且在最後強調了「萬古傳揚」，以「史」證明「死」之價值。儘管在歷代戲曲作品不乏此等貞節烈婦的思想，但都集中在女主角上，以婢女呈現似乎是罕見的。再看鄭恆，雖然和《北西廂》同樣落得以死下場，反應卻有不同：

《北西廂》：（鄭怒介）罷罷罷。妻子被人要了。有何面目見江東父老。要這性命怎麼。不如觸樹身死。妻子空爭不到頭。風流自古戀風流。三寸氣在千般用。一旦無常萬事休。（下）

《續西廂》：（內云）：快報老夫人知道，那鄭恆哥哥，只因親事不成，連紅娘也不肯嫁他，滿面羞慚，氣鬱身死。

在《北西廂》中，鄭恆因為「妻子被人要了」而死，大抵是由於身為男人的尊嚴受辱；但在《續西廂》中，還有「連紅娘也不肯嫁他」的緣由，更可能是因為紅娘以死明志的決絕。另外值得注意的是「內云」。《北西廂》以鄭恆本人現身說法，其死不免是為了表演而設的插科打諢；然而《續西廂》中卻以「內云」表現。全劇使用「內云」者僅有兩處，一是紅娘自盡，一是鄭恆身絕。不見其人，只聞其聲的寫作手法，自然少了插科打諢的趣味，但有了「宣揚」、「表彰」的可能。

「表彰」的意圖在劇中可以清楚看見，其一是紅娘自盡的消息傳來，張生和杜確的反應：

（杜）這卻越教人起敬。（生）我初番許他築壇拜將，這債也未曾還得。

「築壇拜將」源於《北西廂》第七齣，張生遭老夫人拒婚，欲尋死，紅娘為之出謀劃策，張生說：「計將安在？小生當築壇拜將。」雖則是《北西廂》原文，放在此處卻彷彿成了對於「貞烈」的崇敬。其二，是紅娘自盡消息之後的發展。杜確和張生說完上引之後，張生唱一支【落梅花】，便傳來鄭恆死去的消息。老夫人惋惜地說「咳，可惜這沒主意的孩兒，自己斷送了也。」此時紅娘興高采烈地出現：「可喜的俗子揮去了也，俺小姐只索歡喜者。」張生再唱【沽美酒】、【醉太平】兩支，使臣便前來宣旨，除了令崔張完婚，對紅娘、杜確也有發落：

崔氏不苟從軍，洵有亮志。其婢紅娘，委蛇全信，以不負相國家風，頗多偉略。崔氏封為文淑夫人，詔下之日，即便成親。紅娘許為側室，次第候封。杜確剿賊有功，有名的，著兵部核實奏來，以便從公陞賞。

比起《北西廂》「下官天朝使臣。今日奉聖旨勅賜張君瑞崔鶯鶯結為夫婦。望闕謝恩」，篇幅委實長了許多。張生和杜確的讚譽、鄭恆之死、皇帝旨意，似乎都對紅娘的貞烈做出回應。且聖旨中著重的仍然是「志」是「信」，評價是「不負家風」、「頗多偉略」，依然是以「貞烈」、「名節」作為考量。

紅娘是如此，作者則給予杜確完整的第三折以澄清鄭恆對張生的誣賴，顯然也是出於對「名節」的重視。第三折「白馬堅盟」是杜確（小生）與老夫人（老旦）的對手戲，小生一人主唱。杜確甫出場，便唱了【鬪鶴鶩】、【紫花兒序】、【天淨沙】、【小桃紅】、【金蕉葉】、【調笑令】六支曲，前兩支說老夫人不守信，怎可將鶯鶯許配鄭恆？當初若沒有張生寫信求援，恐怕鶯鶯早做了壓寨夫人。並譴責鄭恆自不量力。【天淨沙】說張生定無入贅之理，「道學家滿腹經書，豈有棄糟糠短行之儒」。【小桃紅】又將矛頭指向鄭恆，罵他沒見識，難道不怕與張生當面對質？【金蕉葉】又說到老夫人。「他意見或者有的，我料他沒這膽氣，只是老夫人忒沒主張。」【調笑令】說明自己將為闢謠前往普救寺。見到老夫人之後，亦是唱六支曲，以禮、以理逐步說服老夫人。除了澄清謠言，杜確還肩負著回稟皇帝的功能，下場時，杜確說：「下官告退了。待府尹到來，一來恭賀，乘便贊美婚姻，還要上本敘些小的功勞，兼及這番因果。」可見最後的旨意，是因為杜確上奏的關係。

將杜確主唱的第三折與張生的第一折、紅娘的第四折互相比較，不難發現查繼佐對於「名節」的側重，但也凸顯了第一折的矛盾。杜確、紅娘與老夫人對峙的劇情皆條理分明，每一支曲子都有明確的目的性，使得劇情能夠層層遞進，不若有些劇本語多重複或語焉不詳。相較之下，第一折的劇情可謂荒謬，「應制填詞」的關目彷彿天外飛來一筆，與他折格格不入。而抄襲鶯鶯詩句對於張生的形象有虧，使得讀者難以給予評價，甚至聯想作者是否藉此反諷那些人財／才兩得的無德學子；至於皇帝為何獨教張生應制，詩題又巧合地是「明月三五夜」，甚至皇帝本人並無登場。這些作者都沒有說明，也彷彿無法說明。

藉舊作闡揚新想法，縱使方便，若操作不當，也存在著難以圓融的問題。



如果說查繼佐的續作重點在於借古諷今，那麼碧蕉軒主人《不了緣》和周如璧《夢幻緣》可視為對於晚明以來，「情」之命題的質疑。

《不了緣》第一齣寫張生自長安歸來，重訪普救寺，得知鶯鶯與紅娘皆嫁鄭恆。第二齣寫張生訪鄭府，鶯鶯推說張生乃自家表親。鄭恆熱情款待張生，鶯鶯卻避不見面。第三齣寫鶯鶯託紅娘傳詩以明己志，傳達與張生今世無緣的感嘆。第四齣寫張生再訪普救寺，得法本禪師指點，決定皈依。值得注意的是第一齣和第四齣，第一齣由生（張生）一人主唱，第四齣由外（法本）一人主唱，由一人主唱可知其重要性。第二、三齣的情節大抵按照原作改寫，無甚新意。

第一齣強調的是「懷舊」。從張生的上場詩便揭示了此種情懷：「雙鯉迢迢歎索居，去年今際擁離卮。秋風原上重回首，為甚潘郎鬢已絲」。待至童兒挑行李上，其所想亦是去年舊景：「相公，你看一路上金風颯颯，黃葉飛飛，卻好是去年西行時候了。」作者極力以秋景渲染懷舊氛圍，張生唱【新水令】、【駐馬聽】描述眼前所見，前者有「奈離人舊情空眷」，後者有「則俺是賦悲秋楚客吟髭撚」，以「離人」、「楚客」自喻，「賦悲秋」、「舊情空眷」顯示了失落與無奈的情緒。到了普救寺，從新來的香火道人口中得知鶯鶯和紅娘許配鄭恆的消息。以「新」凸顯「舊」，更令人不堪。因此，作者在第一齣的最後讓張生獨唱三支曲子，【收江南】有「續前緣」、【沽美酒】寫「再生緣」，【梅花酒】言「浪有緣」，不斷出現的「緣」字，使懷舊的情緒連結至「緣」。由秋思而愁思，舊景、舊人之「舊」以至於「緣」，在第一齣反覆提及，而當年之緣起，對照今日之緣滅，再次深化了張生的孤寂。

「懷舊」的情緒，在第二、三齣時，由「新人」鄭恆對比得更加濃烈。鄭恆對鶯鶯既癡情又體貼：

小姐，俺與你偎紅倚翠，渾如夢裏陽臺。暮樂朝歡，豈羨天邊瑤闕。妙年佳偶，白首相莊，平生之願已足。但常見你粧前繡後，飯罷茶餘，慊慊如有所思，忽忽若有所失，端的是何意也？



對於張生，也熱情款待。總之，鄭恆的形象並非如雜劇、傳奇裡的不堪，而是溫文有禮、待人以誠，可謂「良人」。正是鶯鶯不再所嫁非人，張生未果的戀情更顯得惆悵；鶯鶯縱使眷戀舊情，也莫可奈何，只能「若有所思」、「若有所失」。最後紅娘代鶯鶯傳詩，對張生說：

【懶畫眉】我書郵充寄隴頭過，（作付詩介）交還你小疊紅箋縛素羅。我小姐臨了幾句話兒不好說，書生薄倖恨如何，拋人容易將人挫。若要比前番，今生斷不能勾了，請別向連理枝頭詠伐柯。

（生作拆詩讀介）自從別後減容光，萬轉千回懶下床。不為旁人羞不起，為郎憔悴卻羞郎。

至此，證實舊情難復，「緣」之破滅。

不過情、緣的游移在第四齣時重新得到了定位。第四齣由外（法本）一人主唱，指出這種情緣縈心的虛妄：

看來世上人，問的是名，求的是利，還有沒要緊、最著緊的是情。則被那情香色豔，不知阮了多少人也。

【混江龍】詩魔情障，孜孜汲汲總堪傷。止不過紅顏一擲，煞認做白髮收場。止不過些些泡幻流空影，煞認做種種溫柔老是鄉。抵多少山河巢蝶枕，樓殿鎖蜂房。高低禾黍，六代冠裳。連綿丘隴，三生面龐。假扮黛顏誇春樹，真眉目鬢早秋霜。蠅頭利榆錢難買，蝸角名蟻陣乾忙。拋

殘香履，歷遍滄桑。泉臺滋味，梅窟風光。鬼模糊大槐宮裡幻情緣，死
淋浸長生殿角風流謊。這的是生前黑漆，兀誰是夢覺黃梁。



將「情」與名利並提，作為人生難以跨越的關卡之一，其本質是「虛」、「空」、「幻」，原本的「情」之主題因此轉為度化、度脫。然而作者似乎又質疑情愛是否能夠如此輕易割捨，張生說：

多謝長老指教，小生省得了也。俺張珙雖未能寄跡佛門，俺先把此心先
自皈依者。

這裡強調了身與心的關係，身之所在與心之所向不必相同。儘管張生心有所
悟，但終究無法看破，法本最後說：

（外大笑復嘆息介）張解元，看你隨問隨答，已具慧識。咳，可惜你情
根未斷。三十年後，再當墮跡人間，與崔氏女完其夙因。這是後話，不
必多講，則老僧今日又和你證了這段不了緣也。

情和緣的斷與未斷曖昧不清。比起《牡丹亭》的情理辯證、生者可以死死者可
以生，但終將在此生完滿的結局，《不了緣》今生無緣但可寄望來生的安排，使
「情」、「緣」更不可捉摸。有趣的是法本「又和你證了這段不了緣」之「又」
字，彷彿相同的場景已歷經無數次。這種捉摸不定，似真似幻，恰是清雜劇最
重要的特徵。

周如璧《夢幻緣》和《不了緣》極其神似，劇情則幾乎參照《牡丹亭》，但
更為虛幻不實，共六齣。劉老夫人因夢神仙賜與海棠花，生下夢花小姐，因此

在花園供奉花王。第一齣寫老夫人生日時，在花園祭拜花王，夢花和侍女順勢遊賞花園。第二齣寫夢花對鏡梳妝，茜紅買了題名錄，夢花見今科狀元史珏之名，頓時心生愛慕。第三齣寫史珏靜坐，見仙女下凡，心生癡狂。第四齣是夢花為夢所病。第五齣花神召集種花仙撮合夢花和史珏。第六齣寫夢花和史珏夢中相會，成就姻緣。

上述的遊園、對鏡梳妝、花神與花仙、夢中相會，無一不是由《牡丹亭》而來，第三齣的靜坐，也像極〈玩真〉和〈幽媾〉；其中又有「因花惜夢」唱詞，顯見由湯顯祖「因情成夢，因夢成戲」所轉化。差異最大的是結局，《牡丹亭》最後仍是大團圓收場，但《夢幻緣》卻選擇在夢中相會後便戛然而止，夢花醒來之後，也只向茜紅說「只是乍醒尚模糊，你好把香衾加意裹」，最後主僕同下。有趣的是，這場夢境並非歡悅，而是有著強迫的意味。夢花入睡後，花仙扮茜紅和另一侍僕，將夢花夢中喚醒，對她言道史珏高中狀元，已派人前來迎娶，強迫夢花換服出迎：

（雜鼓樂老旦丑強戴冠易服介）

【禿廝兒】（旦）呀，這的是死安排金枷玉鎖，（扶旦升輿介）（旦）眼睜睜倒拽橫拖，（眾）小姐與狀元作夫妻，好不榮貴也。（旦）他他他把狀元聲勢看得天來大，我那娘呵，你撇下個沒頭鵝，如何。（眾）夫人已到門了，我們請狀元去（下）

於是，這場夢中婚禮，便在「生冠服簪花仙女鼓吹紅燈擁上、做見旦介、眾強旦同生拜介、旦哭介」中完成。花神說：

（末）姻緣本是前生定，曾向蟠桃會裡來。史郎劉氏已畢前姻，早了卻五百年前安排定數，便是俺這鴛鴦牒下，也完得一重公案了。（下）

雖然和《牡丹亭》情節極為類似，但對於「因緣」的看法，仍然不同。如主婚的花神，也似是為了結公務，不像《牡丹亭》的花神那般熱心。夢花不僅在夢中表現出抗拒的態度，甚至想藉著四下無人時逃脫出去，眾人察覺，：

(內喊介) 新人賺出門去也，快趕快趕。(雜趕上一轉下)(旦仍扶几介)

夢境在此驚惶中結束。這場夢中婚姻不但是被強迫的，眾花仙對待夢花的態度也更像是犯人。若是想表示夢花的矜持、口是心非，未免寫得太過。杜麗娘在夢中儘管對柳夢梅不言不語，終究給了個「哪裡去」的暗示，故而有「生強抱旦下」的舞台提示。柳夢梅的強迫是兩情相悅，與夢花夢境大有不同。

類似〈玩真〉的第三齣，史珏的反應和柳夢梅也有絕大差異。作者再三提示了史珏的情緒和動作：「狂喜介、做虛覷介、做嗅介、做顛狂下拜介、做逼視介、做向前假抱介、做放手介、做慌介、呆介做忽醒作顛狂介」。值得注意的是，儘管在如此的精神狀態裡，史生似乎仍然保持了一絲清明，不斷確認眼前所見仙女是真是假：

這是真呢？是幻呢？我且近前詳視，看是如何？(作逼視介)呀！多承青盼也。

奇哉奇哉，怎麼轉眼便相失了？(呆介做忽醒作顛狂介)仙耶？鬼耶？想耶？夢耶？不免再拜送之。(拜介)

不過這一絲清明，並無法維持太久。懷疑是真是幻，待近前詳視後，又確定眼

前所見為「真」，故說「多承青盼」；仙女消失之後，進一步思索究竟是仙、是鬼、是想、是夢，雖然沒有得出結果，但仍然相信是真的，因此「再拜送之」。

《夢幻緣》之「夢幻」，不但表現在夢裡成婚的戛然而止，還有對於「夢幻」的質疑和猶疑。眉批說：「草橋驚夢後有尋夢、錯夢奇矣，今更為幻夢，欲出欲奇。」又云：「癡人前不可說夢，若此佳夢，正要與癡人說。苟有一半癡不透，便道是戲，不能認真領略矣。」在此，將夢、幻連結至「癡」的人格特質，更進一步點明「戲」的作用。「癡人」不僅說的是史生和夢花，也指看戲的讀者和觀眾。唯有癡，才能將虛空的夢幻視作真，如同史生儘管保有一絲清明，仍然視幻象為真。讀者閱讀、觀眾看戲，儘管知道戲中是假，也會為之捧腹落淚。

清雜劇的真／幻，不但表現在情節的虛無縹緲，難以捉摸，亦有對於真／幻的質疑。這質疑彷彿是針對湯顯祖「情不知所起，一往而深」所發；同樣夢中相會，杜麗娘羞怯，夢花卻覺得恐懼；夢醒後，杜麗娘眷戀難忘以致離魂，夢花卻只是囑咐婢女「把香衾加意裹」。

綜上所述，明清對於王實甫《西廂記》的改編本多達三十幾種，碧蕉軒主人為何略過同為戲曲體裁的《北西廂》而直接取經《鶯鶯傳》？《夢幻緣》的情節與《牡丹亭》幾乎相同，但細看之下，其實存在著向經典辯駁的可能。此外，拈出《西廂記》和《牡丹亭》，其實也必須要注意此兩本在「情理命題」上亦有承繼關係。《牡丹亭》將《西廂記》的一見鍾情、有情人終成眷屬，選取「草橋驚夢」的模式加以深化，將男女主角的相遇、相合設置在夢幻中；這樣的安排，也多為後來傳奇所沿用。《牡丹亭》兼具「情理」、「夢幻」的關目設計，亦為清代所承。而從《不了緣》、《夢幻緣》的設計來看，可以看見清雜劇對於悲劇、缺憾、以及真幻的愛好。

最後附錄一種關於《不了緣》的揣測：張生、鶯鶯擺蕩於新舊之間的傍

徨，此種心態屢見於清初雜劇，以男女譬喻君臣本是文學傳統，《不了緣》的懷舊，對象可能是舊情人，亦可能是前朝。



二、「史」之偏好：《西臺記》、《弔琵琶》、《臨春閣》、《櫻桃宴》、《中郎女》

銅駝黍離的劇作在易代之際應時而生，這是未見於明雜劇而多見於清雜劇的主題：通常以亂世為背景，尤其偏愛唐末五代、宋末元初；主角通常為品行特出的歷史人物，劇作猶如為此人立傳。由於取材於史事，此類作品的內容相當寫實、具體，與上述游離在真幻之間的作品形成強烈反差。為了方便指稱，本文以常用的「歷史劇」名之。

必須進一步說明選用「歷史劇」的原因。歷史本就是戲曲作品取材的主要來源，廣義而言，幾乎所有戲曲作品都可稱作歷史劇。沿用這個不甚精確的詞，旨在於「歷史」對於文人的重大意義：史鑑、史評……繼而衍生而來的對於修史的崇拜，「三不朽」也可視之為對「史」的執著。簡言之，「歷史劇」之「歷史」，不單是作為取材來源，更多的是指向文人背後的史學文化。¹⁵¹

在易代之際，歷史劇的首要任務是祭弔。《雜劇三集》最顯而易見的祭弔之作是陸世廉《西臺記》：宋末文天祥就義、張世傑死於海上。三年後，謝翱確認文天祥死訊，獨自慟哭於西臺（按：西臺，即子陵台）。此劇源於史事，亦取材自謝翱〈登西臺慟哭記〉，此記隱蔽地以顏真卿暗指文天祥，一如《西臺記》第四齣，謝翱哭文天祥的潛行吞聲、謹小慎微。謝翱說：「本擬與鄒兄（按：鄒瀾）同來祭奠，恐事或播揚，人來物色，反為不美。只得瞞過他，獨自來此。小廝，可將我設立文丞相牌位同祭禮擺在臺下，待我痛哭他一番。」祭弔不僅是為了悼亡，更重要的是給予死者評價；寫謝翱之祭弔，便是藉其口對文天祥蓋棺論定，例如：「子陵清高，丞相義烈，正自並行不悖。」以古人嚴光比配文

¹⁵¹ 關於歷史學、史官文化如何導致歷史劇的發生，以及歷代歷史劇的異同，可參見孫書磊：《中國古代歷史劇研究》（南京：南京師範大學：2004年）。

天祥，顯示對文天祥的崇敬；這或許正是當年謝翱選擇西臺作為痛哭之地的原因。繼而說：「天地鬼神，能不為之飲泣乎？」用天地鬼神抬高死者的地位，以示其義行能夠感天動地。又說：「死得明白，死得乾淨，死得快活！然則丞相未嘗死也。」雖死猶生，是文人對於「不朽」的渴慕，可謂最高讚美。

謝翱在西臺祭弔文天祥之義行，而謝翱祭弔本身也屬義行，值得讚頌。鄒鳳聽聞謝翱在西臺慟哭，連忙前往會合，說謝翱：

哭得好！哭得好！自阮嗣宗死後，空山無哭聲千三百餘年矣。你今此一慟，堪與鐘球並鳴，與風雷俱震。奕世而後，又誰為繼其聲者？

以謝翱與阮籍並列，亦是指阮籍窮途慟哭與謝翱西臺慟哭同樣隱微，是迫於現實的身不由己。其中「誰為繼其聲」一句需要注意。謝翱〈登西臺慟哭記〉以顏真卿代文天祥，陸世廉《西臺記》亦採用相同的筆法，以元明之際暗指明清之際。「誰為繼其聲者」，正是謝翱之後的陸世廉。由陸世廉的時代回望文天祥謝翱的時代，在陸世廉筆下，死者如文天祥、生者如謝翱，都值得被祭弔，因為他們都對前朝眷戀難忘。

陸世廉也同樣對前朝充滿眷戀，這使他移情於相同遭遇的前人，並寄予其深刻的悲憫。陸世廉試圖觀察前朝歷史的終結，以理解相似處境的現在。《西臺記》第一齣到第三齣是南宋覆滅的過程，在當中，可以看見每個人的抉擇。第一齣，文天祥決定起兵，邀請有志之士加入，謝翱（生）和鄒鳳（小生）因此來到文天祥幕府，討論目前情勢。

（生）山河破碎，江南無一寸乾淨地。事勢已去，將來如何措手？（小生）事之不可為，小弟亦稔知之。但食人之食者，當終人之事。況已毀家為國，區區成敗利鈍，總不必計較了。

在此可以看出兩人對於時事的不同態度。謝翱因事勢已去而無措，鄒鳳卻答以「亦稔知矣」，背後傳達的是義無反顧的堅決。文天祥（外）則又是另一種態度：

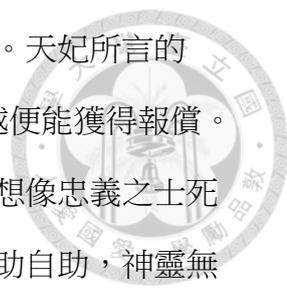


（外）我不度德量力，思整一旅以圖後勁。幸謝、鄒二君遠來相助。天意人事，尚未可知。

文天祥的「不度德量力」，亦和謝翱「事勢已去」、鄒鳳「事之不可為」相同，都明白無法力挽狂瀾，不過文天祥仍然懷抱著一絲希望，不僅是鄒鳳盡人事聽天命，更希望的是以人感動天。於此，開展了對於人力與天命的辯證。同樣在第一齣裡，謝翱又說：「事之濟否，所不敢知。然既許國，便當死生以之。惟有號召東南，聯絡忠義，盡我心而已。」後至的張世傑言「共成犄角，庶可僥倖于萬一耳」，鄒鳳答「天若祚宋，事或猶可違也」。第二齣元丞相博羅勸降文天祥失敗，說：「既知其不可，又何必為？卻不枉自勞心」，文天祥對曰：「父母有疾，雖不可為，無不下藥之理？」以孝喻忠，說明自己的義無反顧。然而在第三齣厓山之役，張世傑因遇颶風導致全軍覆沒，證實了眾人的負隅頑抗依然無力回天。此颶風實為天妃所為。天妃說：

可憐趙宋三百年社稷，數已垂盡，應是胡元入主中國。雖忠臣義士，極力挽留，終亦不易。今帝舟顛覆，傾蕩無餘，只那都統張世傑，擁兵海上，猶思再舉。彼亦劫中人也，豈能獨存？但其忠誠自矢，可與日月爭光，我已奏聞上帝，欲勅他共理海中政務。

因此召來龍神和風伯雨師傾覆船隻。以天命解釋一代之滅亡，是易代之際文人的常見詮釋，此中定然存在著補恨心理，更瀰漫著宿命論的悲觀與迷信；不過



我覺得更與他們身為儒士的身分相關，受儒學所薰陶出的人格。天妃所言的「數」與「劫」，雖然劫數難逃，不意味著一無所獲，一旦超越便能獲得報償。文人觀察歷史循環，得出「氣數已盡」、「在劫難逃」的結果；想像忠義之士死後受封，是對於死者的惋惜；神靈參與覆亡的過程也是一種天助自助，神靈無法改變劫數，但能縮短痛苦的時間並提供補償。張世傑聽聞帝舟傾覆，大嘆「老天老天，何不祐之甚也」，再聞陸秀夫抱幼主自沉，說「天不祚宋，可速起風波，併覆我舟」；見風波大起，竟道「此風為我，海若我知己也，不要嚷，隨他飄盪便了」。生死的價值在此倒置，失去了生的意義，死成了最終依歸；也唯有死，才能獲得生所不能及的報酬。陸世廉以人力、天命的觀點解釋朝代更迭，藉此表彰忠貞、安慰今人，儘管現今看來，仍然有些自欺欺人，然而，或許藉由這樣的自欺欺人，才能找到「生」的勇氣。

《西臺記》以慟哭祭弔前朝，並試圖解釋亡國緣由；但著重於表彰氣節，善惡、忠奸、夷夏仍然過於二元對立，缺少反思。同樣是祭弔，尤侗《弔琵琶》則有更多的自我反省。

《弔琵琶》寫昭君出塞事。昭君得罪毛延壽，深居永巷，難見天顏。一日，元帝聽聞昭君琵琶聲，方知宮中有此佳人，遂問罪於毛延壽。毛延壽出逃，將昭君畫像獻與單于，單于見畫心喜，漢廷只得遣昭君和親。昭君路經交河，投水自盡，魂返長安與元帝訣別。最後寫蔡琰至青塚祭奠。明清之際，文姬、昭君常被寫入戲中，但將兩人並舉非尤侗首開先河。陳與郊早有《出塞》、《入塞》雜劇，雖是不同的兩部劇作，但從名稱可知兩者可相互參照。尤侗將兩人放置在同一劇中，由相同命運的兩個女子，藉由祭奠映照出歷史輪迴，悲劇仍然再三上演。

蔡琰祭奠昭君在《弔琵琶》第四折。蔡琰說：「我想自古及今，惟有昭君和番，與我為二，所愧者只欠一死耳。」於是備下酒餚，私自前往青塚祭奠。蔡琰三奠，說「一旦離漢」的變異、「鄉思望斷」的悲怨，感嘆彼此同樣流離迢

遭：



【得勝令】偏教你骨葬綠江邊，魂斷黑山巔。白草黃沙地，梨花寒食
天。吞氈。比持節，蘇卿遠。沉淵，似懷沙，屈子冤。

昭君不幸的命運不但由蔡琰所繼承，昭君的不幸也早已見諸前人。由屈原、蘇武、昭君、文姬……歷史的悲劇可以無限外延。昭君至蔡琰相隔兩百年的時間差距，使得這場祭弔更有歷史的沈重；相較之下，謝翱哭文天祥，便少了時間的堆疊感。

蔡琰祭弔昭君之悲劇不但顯示在歷史的重演，也顯現於知音之不遇。屈原、蘇武、昭君、文姬的悲劇是縱向繼承而來的，但在同時代裡，沒有人有類似遭遇；既然沒有共同遭遇，心中悲苦便難以向人傾訴。蔡琰說：「我在此間，聞胡人捲蘆葉為吹笛，聲甚哀怨，因寫入琴中為十八拍。向來不遇知音，今為昭君鼓之，你須索聽者。」唱罷摔琴，效伯牙絕琴謝知音。此時異象出現：

（婦）呀呀，娘娘，你看旋風起處，有一美人，抱著琵琶騎著馬，向墳頭打轉，好像昭君娘娘模樣，怕也怕也。

昭君顯靈彷彿是為了回應蔡琰心中悲苦，使得「知音」有了真正的交流。在最後，尤侗再次加重歷史的堆疊。蔡琰說：「我今番漫把椒漿薦，怕不到一滴重泉。則下回來，那得有心人再向文姬唁？」蔡琰祭昭君、後人祭蔡琰，形成歷史的循環。更有趣的是最後的定場詩：

君王曾唱漢宮秋，未若佳人自訴愁。一曲琵琶數行淚，西風哀雁正當頭。
邊關漂泊總堪哀，多少琵琶馬上來。賸有胡笳悲蔡琰，更無人弔李

陵臺。



前兩句是創作目的，《漢宮秋》為末本，昭君之怨無法展現得淋漓盡致，因而尤侗以旦行為主，讓昭君可以親自傾訴哀愁。而昭君的馬上琵琶，似乎又是歷史上和番女子的縮影，故言「多少琵琶馬上來」。末兩句最值得玩味，在關注蔡琰祭弔昭君之後，尤侗又將目光轉向無人祭弔的李陵臺，讓祭弔多了另一層指涉：除了可供祭弔者，也有難以被祭弔，或者不許被祭弔者。這樣的情形，在第三折裡略被提及，元帝的上場詩有「夢裡分明見關塞，不知何處弔昭君」，這便是難以祭弔的情況之一，因此只能「此後春風秋雨、鳥啼花落，無非助朕悲悼妃子之由也」，強調了祭弔不拘於任何形式。

若說《西臺記》是給予歷史外在的解釋，將歷史悲劇肇因於天命；《弔琵琶》則作到了反省，將悲劇緣由直指朝廷的懦弱。尤侗說「未若佳人自訴愁」，比起訴愁，更多的是斥責。第二折，元帝送昭君時，昭君說：「陛下，你堂堂天子，不能庇一婦人，今日作兒女子涕泣何益？」罵元帝是「無愁天子，小膽官家，薄倖兒曹」，罵眾臣文恬武嬉：

【天淨沙】可笑你圍白登急死蕭曹，走狼居嚇壞嫫姚，但學得魏絳和戎嫁楚腰。(眾)臣等有應制送娘娘和番詩，恭進御覽。(旦)噤聲。虧殺你詩篇應詔，賀君王枕席平遼。(眾)娘娘此去，保安漢家天下，功勞不小。

【金蕉葉】(旦)你靠著鸞釵鳳翹，抵多少虎豹龍韜。不念我立北方漢宮玉搔，生扭作醉西施吳宮水沼。

駁斥元帝所說「嫁女和親，乃是先朝舊例」，認為若非朝廷頹敗，也不至於需要嫁女和親。尤侗筆下的元帝，儘管懦弱，卻是知道愧疚的，第二折上場詩說「秦時明月漢時關，萬里和戎去不還。但使龍城飛將在，不教美女度陰山」，顯

見頗有自責之意。皇帝懦弱，文武失能，是明末朝廷的縮影。尤侗借昭君的斥責，將明朝覆滅的責任直指內部，而非歸咎於天命、外敵。

明清之際的小說戲曲多藉由奇女子以反省前朝過失，以女子之智勇凸顯男子之怯懦，除了上述曾流離異邦的王昭君和蔡琰，也有為國建立軍功者。《雜劇三集》中這類主題以吳偉業《臨春閣》、張源《櫻桃宴》為代表。《臨春閣》洗夫人率領六州兵馬，以夫人之英武襯托陳朝君臣之卑弱。《櫻桃宴》寫竇桂娘女扮男裝，潛入李希烈軍伺機復仇，官員嘆服：「李希烈數十年狂寇，久逋天誅。不是夫人神機妙算，怎能夠不動聲色，成功頃刻。真乃天授，非人力也。」作者為了彰顯奇女子的氣魄，常設置浩大的排場，眾星拱月以示女子之不凡。例如《臨春閣》第一齣，便是洗夫人升帳點將，十路兵馬來朝。《櫻桃宴》最後一折的表彰更是浩大，在《雜劇三集》中絕無僅有：竇桂娘得到封賞，接受群臣祝賀，梨園歌舞歌頌之。不僅如此，竇桂娘偉行亦刻於碑上，號為三絕：聖人御筆、顏弘式書法、竇桂娘之功。此「三絕」，幾乎等同於立德、立功、立言之三不朽，也足見作者對於竇桂娘此等人物的推崇。有趣的是，若將《櫻桃宴》與正史上的竇桂娘相對照，最後一折其實是為補恨而作。《櫻桃宴》本事來自杜牧〈竇烈女傳〉，桂娘為李希烈所擄，希烈甚寵幸。李希烈暴卒，其子秘而不宣，桂娘以蠟丸帛書暗中聯絡陳仙奇，陳仙奇遂斬希烈妻子，獻與天子。後兩月，李希烈部將吳少誠殺陳仙奇，「知桂娘謀，亦殺之」。焦循《劇說》：「張來宗本此作《櫻桃宴》雜劇；然必謂桂娘扮男子為希烈內官，蓋諱其為賊寵耳。然桂娘自是息夫人一流，杜牧以權、智、烈贊之，是也。」明代太倉吳震元著有《奇女子傳》，¹⁵²對竇桂娘有如此評論：「嗟乎！竇桂娘之功，豈在郭李之下哉！千載而後，知有郭李，而不知有桂娘，可惜也。」張源必定是與吳震元心有同感，故而寫作了《櫻桃宴》，並特闢最後一折，讓竇桂娘得到應有的封賞。不過焦循卻不贊同張源為了替桂娘遮醜而洗白。這也是此類作品常見的問題，

¹⁵² [明] 吳震元：《奇女子傳》，<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=92468&page=49>。

明清之際戲曲中的王昭君多在抵達匈奴前便自行了斷，雖然能使人物形象更加崇高，卻也削弱了人性的複雜，使得人物過於單一。歷史和戲曲所注重的寫實和虛擬的不同側重，使得文人寫作歷史劇時左右為難，讀者也頗多挑剔。不過這種補恨之作，也只有在允許虛擬的文類才得以成立，這是戲曲等俗文學的優勢。

對於史的偏好，除了祭弔、解釋、反省、補恨，南山逸史《中郎女》更是直接以修史為主旨。戲曲中的蔡琰多注重歸漢、別子情節，以修史為主旨相當罕見。

《中郎女》共四齣，前三折分別是贖姬、歸漢、完婚，第四折由於缺頁而無法得知齣名。第一齣曹操（外）上場，自道一則喜天下烽煙暫息，一則憂無人修史：

向來國史尚未纂修，自孟堅以還，遂成絕響。孤家若不早擇耆宿名賢，撰成信史，不特把光武來二百年治亂賢奸，付之模糊影响。就是孤家一片翊漢安劉苦心，豈不被後來輕薄書生，東塗西抹壞了。

在天下初定，修史竟是首要之務，令曹操念茲在茲。曹操所念的，一來是東漢之後兩百年歷史的空白；二來，在意自己的苦心將被史書胡亂竄改。其中「若不早擇耆宿名賢」一句更可看出曹操對於時間的焦慮，能夠提供第一手資料的人、能夠寫作史書的人，似乎會漸漸凋零。曹操因此召開君臣會議，與眾臣商量修史問題，更進一步說明修史的意圖，以及對於史書的批評：

只是國史一節乃朝廷大典，向來藐視編纂，兼之兵燹頻仍，書冊不無遺佚。那金匱石室所藏幾篇目錄，也不過是依樣葫蘆，以耳為目，且更有私

心月旦，矯是作非。似這等草草塗鴉，何以作則一時，垂訓萬古？孤家欲聘博學鴻儒，把二百年來這些大綱大紀，或拈出本末，一一信筆直書；或獨闢手眼，層層剝開生面。務使聖君賢相，一種苦心憂憤，炳若日星；那些賊子亂臣，幾許詭計陰謀，莫逃斧鉞。



儘管現有史書，但並非全然中正公允，因此需要重新修史。曹操在劇中不斷強調自己的「苦心」，其實是針對史書的詮釋權而發。曹操挾天子以令諸侯的行為，若被記入青史，必然充滿了負面評價。曹操對於時間的憂慮，便是深怕詮釋權落入他人之手，自己的一番「苦心」便永遠不為人所知，延文姬修史，便是為了掌握關於己身的詮釋權。因此，作者一改以往戲曲中曹操以淨應工的慣例，改由外來扮演，使讀者能藉由行當見其誠懇，而外的蒼老形象也使其對於時間的憂慮更有說服力。

曹操對於史書不但有見解，對於史才也很注重，說：「文若帷幄良材，原非史筆。仲宣吟風弄月，懶應修文。仲幹德祖詩酒怡情，不克任公非公是」，儘管人才濟濟，但荀彧、王粲、劉禎、楊修，都非修史人選，而最佳人選蔡邕早已謝世，其託付王粲的書籍也毀於兵火。修史其難也！眉批提示：「從無人修史想著中郎」、「從中郎無子說到有女」、「從能讀父書想到贖姬」。為了修史，曹操不惜遣王粲持重幣前往匈奴贖回文姬，並派曹彰隨侍，對匈奴一番威脅利誘，終於贖回文姬。看第四折文姬修史，顯示了文姬的史才和史評：

我想光武中興，聖君賢相，費幾許心血，始致太平。歷傳明章和安，尚未幾葉，被這些諸外戚竊持魁柄，大將軍善弄威權。閹官橫行，朝廷側目，名流標榜，門戶交爭。直至桓靈，紐弛綱絕，瓦解冰消，計無復矣。可深太息。

這段俯瞰一代歷史，對此做出評斷。冰凍三尺非一日之寒，朝代之興亡是長時間累積下來的問題，外戚、軍閥、宦官，朝廷勾心鬥角，既說東漢，亦指明代，也是歷朝歷代多有的問題。文姬又罵君子小人：「自古否泰相乘，小人應運，這也不足責了。只是那些自負正人君子的，不去中流砥柱，挽回造化，鎮日裏只管分別爾我，互相攻擊。甚至黃昏搖尾，白晝驕人。（拍案怒寫介）」則更明顯指明代政局而言了。

作者亦藉由劉禎（淨）和楊修（丑）對於蔡琰的嘲弄，點出史德之必要。劉禎和楊修不滿曹操捨棄「詞林領袖、文苑少年」的自己，卻任用「中華棄婦、胡地殘花」的蔡琰修史，認為這樣「羞殺史官體面」，嘲笑文姬「這不叫做修史，叫做羞死」。楊修說：

（丑）你父親哭董賊之屍，人心何在？借呂宦之援，大義已虧。你永斷琴瑟，既已死拋衛仲道，再投衾枕，又復生撇左賢王。家門玷辱，名節殘汙，已成天地廢人。修什麼史，修什麼史。（旦）先人暴屍哭市，冒死酬國士之知。折檻誅璫，遠謫表觸邪之節。妾身淪跡胡庭，豈是追歡傾國。只以先世繼起無人，書香難斬，故爾忍恥包羞，不為匹婦之諒。……

楊修從蔡琰的家世、遭遇，從道德的觀點質疑，蔡琰從另一角度回應，證實修史與之無關。楊修劉禎以道德攻擊蔡琰，恰印證了曹操的先見之明，蔡琰說「忘卻官箴臣節，顛倒是非曲直，故此魏王用俺傾瀉父書三十乘，仰配孔氏春秋」。

雖然結尾仍然不脫表彰、封賞的情節，但南山逸史的確用此劇寫出修史之必要，從中討論了史才、史德、史識。而更重要的是，南山逸史對於蔡文姬的刻劃，並非如同張源寫竇桂娘遮醜，而是清楚寫出文姬曾經嫁與衛仲道、左賢

王，歸漢之後又與董祀成婚；歸漢時固然和兒女分別滿懷悲傷，但聽聞能夠回鄉也心中暗喜……使得文姬的形象更加立體，這種中立的態度也更符合史家筆法。不過南山逸史的真正的情感投射應該仍是曹操。焦循說「曹瞞不用粉面，以外扮，亦取其片善之意」。¹⁵³其善，不獨贖回文姬，還有這劇中亟欲還原歷史真相、不欲被歷史塵埃掩埋的苦心。曹操對於時間的焦慮，對於己身清白的擔憂，或許正是南山逸史陳于鼎的自我寫照。徐鼐《小腆紀傳》載陳于鼎「以居鄉不謹，俱削職……乙西南都亡，偕蔡奕琛等迎降我大清」；陳維崧〈太史五叔祖集唐序〉中又道「遂拂衣而請退」，¹⁵⁴仕清時日短暫；最後因為通海案的關係被腰斬，臨行前曰：「明末惟李定國、鄭某水陸兩大戰差可人意。吾得附其驥尾，死何恨哉！」史料中的陳于鼎形象如此不一，也難怪其筆下曹操憂慮時間之緊迫，憂懼苦心不為人所察。

¹⁵³ 〔清〕焦循：《劇說》，韋明鐸點校：《焦循論曲三種》，頁 139。

¹⁵⁴ 〔清〕陳維崧：《陳迦陵文集》（四部叢刊初編本，據上海涵芬樓藏患立堂刊本影印），頁 167。

第三章、真幻的游移：《雜劇三集》清初作品析論

這時期的創作，多言「夢」、「醉」，亦常常自言自語，以此表現心聲，仗著「夢」與「醉」此等身不由己的狀態，達到避禍的目的。由「醉」、「夢」衍生出來的「真」、「幻」命題，亦即醒／醉、夢境／現實之間的辯證，是貫串清雜劇的主軸。

一、去留之際：《城南寺》、《昭君夢》、《通天台》

甲申鼎革的裂變將人們的後路簡化為生死的抉擇，死固然艱難，但選擇了生存或許更加不易；尤其是文人，若生存，必須進而面對出處去留的問題，在名節與現實的拉扯中進退兩難。出處去留，是這時期的戲曲作品主題之一，文人亟欲為自己找到安頓的位置。

黃家舒《城南寺》的遁入空門是其中一種歸宿，此劇雖被歸為明代，但仍然關乎文人去留抉擇，因此放在此處與他劇作一對照。《城南寺》共二折，寫杜牧狀元及第，前往城南的文殊寺聽禪，而後頓悟皈依的故事。開場時，杜牧（生）便自報家門：「新中狀元及第，未及授官」，又唱了兩支曲子以顯自己的才學與登科喜悅：「誰似我洛陽才、三都賦，占斷向杜陵豪」、「夢中花都吹綻在紫紅枝，墨池魚直飛上了風雲沼，暢好是機雲再世、班馬今朝」。此時家童回報杜牧「已奉聖旨除授相公中書舍人，兼知制誥」，又說「那一個不識相公詩賦來」，此時「朝中公卿大老，也都來盡了」，又說杜牧兩首絕句「已入御前承應，便是這些教坊歌妓都說今年狀元不比往常」。杜牧對此當然十分自豪，但也清楚地認知到這是科舉的緣故：

【天下樂】不枉我一字吟成萬恨消，雲霄，借羽毛。雖然如此，想從來知音的能有幾人？半為我集賢仙客人年少。就是我這幾篇詩賦，若沒有今日科名呵，險作了龍門藏的書，長沙招的魂，玄亭解的嘲，江頭投的瓢。全虧著一聲雷

幫襯好。



若沒有科舉，詩賦再好，也如古人般不為外所知。此曲眉批「笑殺天下人」，笑的既是不識真才的世人，亦替不遇只能自憐的文人苦笑。

對才學與才名有如此的認知，正是杜牧能夠頓悟的緣由。在第二折中，杜牧詢問禪師法號、家鄉，禪師說均已遺忘。禪師又問杜牧名姓，家童困惑禪師怎能不知今科狀元名姓，禪師依然答以不知，杜牧從中醒悟「禪師都未知名姓，始知空門意味長」，進一步向禪師請問佛法，禪師答道：

（外）有甚佛法？則問恁未入寺時，曉得自己是個狀元。既入寺後，還曉得自己是個狀元麼？若說曉得的是假，那不曉得的從何處來？若說不曉得的是真，那曉得的從何處去？則老僧道未入寺門時，原沒有狀元杜牧之，只有個不曉得狀元的杜牧之。急須認取，便是無上菩提也。（生）多承指教。言下豁然，俺就此皈依者。

無論是否高中狀元，杜牧依然是杜牧，不會因為狀元頭銜而改變。禪師此話旨在消解杜牧的名利心，教他不可執著。雖然此劇牽涉到宗教，但要注意的是主角面臨抉擇時的反應是毫不遲疑的，沒有猶豫，沒有嘆惋。

相較之下，清雜劇面臨抉擇時，便顯得猶豫不決。薛旦《昭君夢》便是著墨於文人擺蕩於新舊朝的心態。《昭君夢》寫睡魔奉氤氳大使法旨，讓昭君夢回長安謁見元帝，夢醒後徒留悵惘。這本劇作有許多的似曾相識，從形式來看，可謂是女版《草橋驚夢》；睡魔的設置也令人聯想到《牡丹亭》。不將此劇放入前一節的續／仿作談論新舊之交的轉變，在於此劇將士人的游移寫得更加鮮明，指涉性更強。看第二折昭君的自報家門：

自和親到此，已是數年。只道俺芙蓉如面柳如腰，那知我冰雪為心玉為骨。所以奴家忠心不死，每日裡懸念皇朝，好生傷感人也。



「忠心不死，懸念皇朝」，以至於在夢中逃出匈奴返回長安，委實是明清之際文人身在新朝心念前朝的寫照。薛旦筆下的昭君，雖然也有「我想偌大漢朝，更無一人主張邊事也」的譴責，但絕大時間是卑微的，只希望能夠平凡度日，「我想將起來，倒不如尋常百姓人家，做一個妻子」，「就是裙布荆釵，也了卻一生之事」。對於漢朝的懷念，昭君想要付諸行動，無奈困難重重：

奴家待要雁行寄字，爭奈羽急風高。將欲蝶夢回宮，畢竟馬嘶人走。展轉思量，不知可有還漢的日子？

漢朝聯絡的方式，除了寄信，便只有作夢了。然而書信難遞，夢也難成，因為作夢須具備天時地利人和。此時婢女來報「大王射獵玉門關，想不回來了」，昭君才得以藉著逃回漢宮。有趣的是，臨行前昭君帶走了琵琶，云「那琵琶是出塞時故物，不免帶去」，不單是懷舊，也為後頭的馬上彈琵琶做了鋪墊。

第三折寫昭君歸漢時的所見所聞，是全劇最長的一折，顯然是重心所在。氐氐大使在玉門關接應王昭君，賜予昭君神馬，護送昭君回宮。昭君馬上彈琵琶，氐氐大使在旁導覽。這段的寫作策略，顯然是將昭君出塞重新寫為昭君入塞。儘管所見風景相同，也因昭君身分的改變而產生不同的情感。昭君首先看見的是玉門關：

（旦）這裡是什麼所在？（外）是玉門關了。（作悲介）這是弟子斷腸去處，好傷心也。【那咤令】（外）……

昭君所見是現在的玉門關，在「頃刻的、斗柄斜，邊梢裊、馬蹄踏」中，迅速來到了古戰場：



(旦) 前面一片大地，是甚麼所在？(外) 這是古戰場。【鵲踏枝】……

(旦) 那許多白森森的是甚麼東西？(外) 這是許多白骨。(旦) 好怕人也。(外) 好可憐人也。

【寄生草】雁字朝來瀉，飢鳥日暮雜，燐燐白骨無人插。虎頭都護身軀化，猿臂將軍屍骸撒，鬼燐影現堪驚詫。咳，漠漠飛魂，鬼門關驅過英雄駕。

(旦) 這一派茫茫大木，是甚麼所在？(外) 這是黑龍江，番漢交界的所在，前面就是漢土了。

用兩支曲子描述古戰場，筆墨最多。從昭君和氤氳大使的不同態度，大概可以推知作者為何讓最重要的一折由外主唱。由神靈的視角俯瞰人間，人與神的距離產生疏離，但也因為疏離而能夠較為客觀公正地評價。昭君一介女流，暗夜行路，看見森森白骨、燐燐鬼火自然害怕。氤氳大使站在神靈慈悲的角度上，憐憫沉埋在此的眾多英靈，並看見枯骨的前身：虎頭都護、猿臂將軍……這種洞察的眼力是凡人無法具備的；也只有神靈的力量，才能夠快速穿梭於各處要地。快速穿梭的過程，彷彿帶領讀者重新瀏覽當年歷史，這是昭君歸漢的必要過程。

昭君歸漢困難重重，不似文姬尚有曹操可仰賴。薛旦似乎有意拉長這個困難的過程，縮減昭君和元帝相處的時間。在第四折中，回到漢宮的昭君並非直接謁見元帝，而是先遇見兩個內監。昭君和內監的相遇，旨在傳達昭君歸漢的艱辛：

(旦) 你們難道不認得我了？我是王昭君。(小生末跪介) 原來是昭君娘娘，奴婢失迎接了。只是玉門關外許多路程，怎生到此？(旦) 咳，一言難盡，你且起來，聽我道者

【北折桂令】記分離掩袂悲啼，花簇吟鞭，目送長堤。自從俺遠嫁單于，狼煙易舉，雁帛難繫，苦得俺狠胡沙吹殘面皮，猛風塵剝損蛾眉。俺可也不辭狼狽，則為俺撇不下的故宮，因此上逃虎口帶水拖泥。

(小生末) 原來娘娘逃回漢土，吃了苦也。娘娘呵

【南江兒水】遼月鳴仙佩，胡霜染翠衣，只道花肌死葬在邊寒地，玉骨凋零在陰山會，香魂閃落在飛狐隊，飲酪哺羶席毳。堪笑我孱弱君王，每日裡雙懸羞淚。

這兩位內監由小生、末應工，可見其重要性，並非插科打諢。內監與昭君的對話，不但使昭君的艱苦、思鄉得以為人所知；另一方面，也可以藉由內監的回答，得知漢廷對於昭君現況的想像以及元帝的反應。此外，還須注意南北合套的使用。作者讓昭君唱北曲，其他角色唱南曲，一北一南，如同昭君與內監身處的北國與南朝，亦凸顯了昭君在漢宮的隔閡。

不僅傾訴心懷「撇不下的故宮」，昭君還說「我若是昧初心，索死在丹墀」，但後來見到的元帝卻不若內監口中的「每日裡雙懸羞淚」，反而「急管繁絃沸，紗籠朱炬齊」。元帝是這樣出場的：「生扮漢帝老旦小旦扮宮女副淨扮內監鼓吹籠燈引上」、「生作醉態介」，一派糜爛，何曾有反省之意。元帝見到昭君「驚介」，聽了昭君的解釋後，雖然說「朕今日見卿早則喜矣」、「攜素手、話疇昔」、「昭君，你長途辛苦，困頓已極，且到未央宮安息去」，看似有情，但所表現出來的仍然是昏庸皇帝的作為，看最後生、旦、眾所唱的【北沽美酒帶太平令】中的【太平令】：

分明是填橋七夕，喜孜孜趙廷還璧，鬧嚷嚷雲韶聲逼，此夜裡十分憐惜。我呵轉眼間錦迷豔迷，色飛態飛，呀出落得一箇風流漢帝。



雖是眾唱，但這支【太平令】無疑是帝王口吻。這支曲子顯得帝王風流好色，對昭君亦無情意可言，夢境至此戛然而止。最後如此結束：

（旦復睡介）（淨扮單于領眾上）自家單于是也。王昭君逃回漢了，快起兵追去。（繞殺下）（末上）王昭君，你該醒了也。（拍棹下旦作驚起呼陛下介）呀，原來是一場大夢

【尾聲】歡娛一霎非容易，方信道陽臺滋味。天那安得箇夜夜南柯歸帝畿。

曾影靖《清人雜劇略論》對結尾的匆促有所批評：

第四折寫昭君與漢帝重逢，這本是全劇高潮所在，但作者點到即止。二人相逢，昭君即從夢中驚醒，才知道原來是一場大夢，只不過是南柯歸帝畿罷了。這樣的處理手法，與馬（致遠）、尤（侗）二作自是不同。是劇關目，頗有輕重倒置之弊。前三折拖得太長，劇情鬆弛，第一折更像是楔子。而第四折則結得太促，一起一落，來得太急，未能給觀眾充分之心理準備。¹⁵⁵

固然曾氏認為這是薛旦為了「抒不平之志」的「另有寓意」，借昭君之口抒發己身之不遇。假設薛旦因不遇而將元帝塑造為薄倖君王，倒也情有可原；但若旨在抒發不遇，應全力描寫昭君的情感，何以神靈的戲份與昭君不相上下，甚至

¹⁵⁵ 曾影靖：《清人雜劇略論》，頁 221-222。

超越了昭君？神靈的描寫，或許才是薛旦的寓意所在。

這裡所說的神靈，指的是睡魔（末）和氤氳大使（外）。睡魔在第一折即出場，而且此折只有睡魔，故曾影靖認為「更像是楔子」。將整折讓予睡魔表現是非常奇怪的，睡魔說：

人生何處非夢，夢境未必非真。……須知富貴的，要與他一個惡夢；貧賤的，要與他一個好夢，這便世界均平了。俺神為何道幾句？只為天地間有許多憾事：女媧煉石補不了離恨天，莫邪鑄劍斬不斷相思網。

從這裡看來，昭君之夢是為了補恨，但這個夢境是真實的，「未必非真」。讓睡魔獨演一折，除了營造強調「夢」的氛圍，更重要的是說明劇中的夢皆是真實，而非日有所思的想像。因此我們必須把昭君的夢境全當作現實：第三折裡所見的邊關景象是真的，內監說的話、皇帝歌舞昇平也都是真的。唯一可能虛假的只有單于領兵追趕，因為這段直接取材於從馬致遠《漢宮秋》第四折，非薛旦原創。將《漢宮秋》、《昭君夢》兩段對照如下：

（旦復睡介）（淨扮單于領眾上）自家單于是也。王昭君逃回漢了，快起兵追去。（繞殺下）（末上）王昭君，你該醒了也。（拍棹下旦作驚起呼陸下介）呀，原來是一場大夢

【尾聲】歡娛一霎非容易，方信道陽臺滋味。天那安得箇夜夜南柯歸帝畿。（薛旦《昭君夢》）

【叫聲】高唐夢苦難成，那裏也愛卿、愛卿，卻怎生無些靈聖？偏不許楚襄王枕上雨雲情。（做睡科）

(旦上，云)妾身王嬙，一番到北地，私自逃回。兀的不是我主人！陛下，妾身來了也。(番兵上，云)恰才我打了個盹，王昭君就偷走回去了。我急急趕來，進的漢宮，兀的不是昭君！(做拿旦下)(駕醒科，云)恰才見昭君回來，這些兒如何就不見了？(馬致遠《漢宮秋》)¹⁵⁶

由於借用了前人的情節，我們姑且將單于的追趕視為睡魔逼迫昭君醒來的手段。再看極為雷同的兩段，可以發現曲文中的「高唐夢」與「陽臺滋味」、駕醒與旦醒，對照得極為工整。更有趣的是，《漢宮秋》裡缺席的「靈聖」，在《昭君夢》中真的出現了！薛旦的創作彷彿在回應《漢宮秋》裡元帝的願望，令人會心一笑。要注意的是，兩部劇作儘管雷同，元帝的形象卻已改變，在薛旦筆下成為薄倖、昏庸的君主；是以《昭君夢》裡的神靈，雖然幫助了昭君和元帝同夢高唐，卻不得不催促昭君夢醒。睡魔所說的「你該醒了也」似乎包含了兩種意思：時間到了，該醒了；元帝糜爛如此，並非你想像中的好，該醒了。

元帝形象在現實與想像中的落差，透露了薛旦對於新朝之不適，舊朝亦無足戀的矛盾心態。現實中，薛旦最後應鄒忠倚之召，赴京參加考試。在舊朝懷才不遇的薛旦，在新朝獲得了賞識。以此回顧《昭君夢》，睡魔和氤氳大使，恐怕比昭君投射了更多的作者心境，故而戲份多，且以末、外應工。也或許，神靈和昭君的互動，才是薛旦在明清之際的完整心靈圖像。

黃家舒《城南寺》寫文人由舊朝進入新朝，薛旦《昭君夢》則寫文人由新朝返回舊朝再回歸新朝，傳達了明清之際的文人對於新舊朝的不同想像，以及對於未來人生的抉擇。這兩部作品不約而同地提及了宗教、神靈等超自然力量的推動，或許證明了身處鼎革巨變的時人，仍需要人力之外的信仰，才能在一片茫然中摸索出未來的道路。

¹⁵⁶ [元]，馬致遠：《漢宮秋》，[明]臧懋循：《元曲選》（台灣：中華書局，據明刻本校勘）。

吳偉業《通天臺》更為複雜。《通天臺》共兩齣，寫梁朝舊臣沈炯痛哭於通天臺之下，後與漢武帝夢中相會。漢武帝安慰沈炯，梁朝滅亡乃因果之故，梁武帝為古佛化身，已前往極樂，不必掛懷。漢武帝欲留沈炯於此，沈炯卻執意回鄉，漢武帝遂送沈炯至函谷關，至此沈炯夢醒。

相較於《城南寺》、《昭君夢》對帝王的輕描淡寫，吳偉業讓君主的亡靈直接現身說法為文人指點迷津，使《通天臺》有了更明確的現實指涉。杜桂萍側重吳偉業雜劇裡的「憐才」與「回家」意象，國是家的前提，國之失落代表著個人之才也失去了依歸。「家的蒼茫難求與才的淪落天涯構成了身處末世才路阻絕的無限喟嘆」，吳偉業的痛苦由此而來，《通天臺》一劇便是為了消解此種痛苦。將「家」附庸於「國」之下，隨著「國」之改變而改變，這或許便是杜氏所認為的吳偉業的解脫之道。杜氏亦注重吳偉業筆下的皇帝形象：《臨春閣》裡的陳後主是福王的縮影，《通天臺》的漢武帝是崇禎與順治「兩代皇帝的影子」，《秣陵春》傳奇裡的徐適出仕新朝，代表了吳偉業對清廷的認同。綜觀三部劇作，能看見吳偉業對新朝由抗拒走向臣服的心態轉變。¹⁵⁷杜桂萍的見解委實道出了吳偉業的複雜心境。但我更有興趣的是，沈炯的夢境——即漢武帝所在的時空——的模糊性。從三劇的君臣關係來看，陳後主為冼夫人之主，徐適也曾為李後主之臣，兩組均有實質的君臣關係，但沈炯和漢武帝卻毫無關聯。從創作技法而言，《秣陵春》、《臨春閣》的時空都是實有的。《秣陵春》雖有南唐諸人的死後時空，但這個時空並未和徐適所在的時空有所接觸；而南唐後主為了撮合男女主角的姻緣有大量戲分，且在最後一齣裡現身說法，顯見吳偉業是實寫而非虛寫。簡言之，《秣陵春》裡的生與死的時空皆真實存在，但《通天臺》的漢武帝時空只是夢境。讀者當然可以將夢境視為真實存在，但漢武帝並未對現實世界造成任何影響，故而也能解讀為只是沈炯的日有所思。君臣關係與時空設定的模糊，使沈炯夢境擺蕩在真實與虛幻之間。真幻之間的搖擺不

¹⁵⁷ 杜桂萍：《清初雜劇研究》，頁 229。

定，呈現了文人清醒的痛苦。他們既無法正視現實，也認為隱遁於虛幻不可取，遂使自己進退維谷、左右矛盾。這是清初雜劇的主要基調。儘管《通天臺》是自我安慰之作，但其中也可看見不少的自我詰問。這是做出抉擇之後的必經之路：作為深受前朝國恩的貳臣，勢必深受良心苛責；但選擇了遺民的生活方式，或許也終將為現實所迫，而後悔自己拒絕仕途。明清之際的去留之難，實無法以字面上的「去」、「留」簡單概括。

茅維《秦廷筑》也隱約呈現了這種矛盾。《秦廷筑》多處影射明清現況，極可能是茅維入清以後的創作，共三折，大致按照《史記·刺客列傳》敷演而來：首折寫易水送別，由外（荊軻）主唱。二、三折皆為生（高漸離）主唱。第二折寫高漸離僱傭於宋子縣主人家，在宴席上高歌擊筑。第三折寫高漸離在秦廷擊筑，暗殺秦皇未果。

從故事情節來看，仍然是從舊朝走入新朝的故事。茅維讓新舊二主同時出現在劇作的首尾二折，而且以新主的戲份為重。在第一折時，對於燕太子丹，荊軻說：

只俺須待所期客至，做個幫手。不意太子見秦兵日下，慌不能待，反疑俺有變計。俺只得請決而行，期以一死報太子，政不敢負田光先生於地下耳。哎，謀事在人，成事在天，俺也顧慮不得許多十全了。

《史記》原文：

荊軻有所待，欲與俱；其人居遠未來，而為治行。頃之，未發，太子遲之，疑其改悔，乃復請曰：「日已盡矣，荊卿豈有意哉？丹請得先遣秦舞陽。」荊軻怒，叱太子曰：「何太子之遣？往而不返者，豎子也！且提一

匕首入不測之彊秦。僕所以留者，待吾客與俱。今太子遲之，請辭決
矣！」遂發。¹⁵⁸



兩相對照，《史記》中的荊軻，似乎是因太子懷疑故憤而請辭。《秦廷筑》的荊軻由於是以自報家門的方式陳說，並無和太子當面衝突，缺少了《史記》的「憤」。「期以一死以報太子」、「不敢負田光先生於地下」二語，則顯示了荊軻之忠誠。太子之「疑」，使荊軻不得不改變計畫，無法作十全的準備，遂注定了失敗的下場。「秦兵日下，慌不能待」的處境、太子丹之多疑，在在影射了明亡前夕的朝廷景況。茅維進一步藉由高漸離之口，說太子的「知遇」之恩。臣以死節報君主之知遇，亦是明清之際諸多人臣寫照。從首折以外主唱，不難看出茅維對荊軻這類忠臣的崇敬。至於對太子丹是否有所批評，從結尾可以稍稍得知：

（丑扮秦舞陽衝上）只俺整備頭口、栓定行李，良時吉日，趁早好行。
你每滿座皆白衣冠卻為何來？荊先生，只索辭了太子眾位，俺們且趕程途者。

秦舞陽的魯莽完全沖散了先前的慷慨激昂氣氛，使得第一折成了鬧劇；對於「滿座白衣冠」的無知提問，猶如暗示了刺秦將以失敗告終。縱然劇中並無明說秦舞陽是太子丹所推薦，但作者安排了秦舞陽突兀地收場，似乎暗諷了易水送別的荒唐。

相較於太子丹對荊軻的猜疑，秦始皇對高漸離反而無比信任和欣賞。因荊軻事，秦皇滅燕，逐太子丹之客。高漸離流落宋子縣，秦皇雖知其為荊軻之友，卻因「惜其絕藝，赦而不誅」，令人薰瞎其雙眼帶入宮廷。秦皇亦自言「愛聽音樂，怡悅精神，久聞的燕太子丹座上客，有個高漸離，擊筑妙伎入神，不

¹⁵⁸ [漢] 司馬遷：《史記·刺客列傳》，頁 2533。

可不聽」。秦皇與高漸離的首度對話：



（淨）只你就是高漸離麼？朕只為你身負絕藝，特赦你死罪，做朕左右親近伶人。你雖失明，本領尚在，你且放下驚疑，為朕用心彈拍來者。

（生又叩頭介）多謝皇上不殺之恩，敢不竭力承應咱？……

秦皇的不殺之恩看似比不上太子丹的知遇之恩，但對高漸離的禮遇卻有過之而無不及。高漸離請求擊筑之前飲酒三升以壯氣色，秦皇允許了；飲酒後重新上殿，秦皇命左右「賜他一個矮繡墩坐了好彈者」；又安撫他不必畏縮，令左右將繡墩移近。更重要的是，秦皇屢次深受高漸離的擊筑感動。第一曲【水仙子】歌罷，秦皇悲介「朕聽得音樂多了，怎麼那人只一會彈，不覺使朕悲涼欲絕，卻為何來？」第二曲【鎮江迴】，高漸離問「秦皇呵，你可肯輕擊缶串和咱連環玉扣」？秦皇便命宮娥們與之合奏。秦皇隨著樂曲又笑又悲：

（淨笑介）這會又談得和平悅懌，使人欣暢哩！你再彈咱。

（淨笑介）你又會趁著宮娥，作嬌鶯乳燕之調，轉好聽哩！再近前用心彈咱！」

（淨笑介）妙！妙！你又將那周家穆滿來比朕躬，朕比他還勝過一籌哩！

（淨又悲介）這一會彈越好悽愴。使朕得從真人游，乞不死藥，視棄萬乘直敝屣耳！

秦皇儼然成了高漸離的知音。不過高漸離擊筑刺秦，秦皇立即變了臉色，「左右，可快拿下這奸賊者」！隨後兩人俱是以笑針鋒相對：

(淨笑介)快綁下者。你敢是為那荊卿報仇哩？(生笑介)卻不道來，
只我又做了第二籌兒不了漢也。



秦皇前後態度轉變，恩威並施，恰似清廷高壓懷柔的手段。不知茅維是否以「秦廷」暗指「清廷」？必須注意的是，秦皇說高漸離為荊軻報仇，而不說為燕太子丹，高漸離亦如此回覆：「只將報命九原交，比個程嬰杵臼」，與第一折荊軻的「高兄，只你久知我心」相呼應。秦皇的話，使高漸離的忠誠對象從君王轉向為朋友，而高漸離也認同了秦皇的話。於是，高漸離的刺殺動機，不是為了國家，而是為了知己。茅維以此巧妙地迴避了「忠」的問題，若是高漸離為了報答太子丹的知遇之恩，刺殺秦皇亦是辜負了秦皇的知音之恩。

有趣的是，這劇以秦皇吊場作結。在高漸離被拿下後，秦皇「嘆介」，說：「朕也不愜太子丹如此得人心」。秦皇沒料到太子丹如此得人心，一來，終究承認了高漸離的刺殺仍然有為國效忠的意思；其次，也似乎暗示了太子丹早有不得人心的傳言。秦皇可能為了惜才而嘆，也可能為了自己如此惜才依然不得人心而嘆。此嘆亦是茅維為秦皇所嘆，綜觀茅維他劇，《蘇園翁》蘇翁不願受召出仕，《金門戟》諷喻漢武帝無道，劇中人物對於當朝皆有不滿和抗拒，從此可略知茅維對舊朝的態度。對於新朝，或許在情感上無法接受，但理智上應該不無欣賞。

二、才命相妨：《風流塚》、《孤鴻影》、《讀離騷》

易代牽涉到忠誠問題，複雜化了「遇」與「不遇」的單純：遇未必好，不遇也未必不好。原來的懷才不遇在明清易代之際被極端化為才命相妨，只能轉向「知音」、「知己」以尋求告解。才命相妨通常與知音、知己的主題相互連結，而此時的文人，偏好將生不逢時的感慨，以更具體的死亡表述今生的永遠錯過。



鄒式金《風流塚》本事為馮夢龍〈眾名姬春風弔柳七〉。馮夢龍的小說寫柳永至江州拜訪謝玉英，兩人相處五日，便前往餘杭赴任。任滿一年返回京城，想起謝玉英之約，過江州訪謝玉英，卻和玉英擦身而過，最後玉英自行買舟至東京尋柳永。不久柳永誤將書信寄予呂夷簡，呂夷簡不滿柳永的輕薄文句，上奏朝廷，柳永因此展開「奉旨填詞」的浪蕩生涯。《風流塚》幾乎原封不動地沿用了小說的情節，一折寫柳永拜訪謝天香，與謝天香結為連理。第二折寫呂夷簡上書皇帝，認為柳永文章輕薄，難以承擔重責。第三折寫皇帝下旨罷官，柳永與謝天香同歸林泉。第四折為春風弔柳七。與原著相較，作者特別著重於謝天香的憐才和柳永的醒悟。

首先，是名字的改換。馮夢龍〈眾名姬春風弔柳七〉，妓女原名謝玉英，鄒式金將其改為謝天香，便是有意凸顯劇作和小說的不同。謝天香此名應是源自於關漢卿《錢大尹智寵謝天香》，講述柳永和謝天香相戀，賴錢大尹相助，兩人終成眷屬。作者取謝天香而不取謝玉英，旨在說明兩人情感不渝。再者，是「才」與「身分」的書寫。《風流塚》複製了小說的以文會友模式，謝天香傾慕柳永之才，手抄文稿誦讀。柳永訪謝天香，見其四壁圖書，几上有耆卿樂府，問天香為何獨愛柳永，天香詳實以告，柳永稱其「別具雋眼」。謝天香說「此詞吾媒也」，說明了雙方情感立基於「才」：柳永有才，天香識才，方能「情魔詞癖相纏繞」，有此良緣。而在得知柳永被罷官之後，謝天香依然不離不棄，是柳永禍福與共的人生伴侶。柳永說：「咳，天香，你可省得麼？世間不獨富貴功名猶如夢幻，即悲歡離合總是空花。昔日霍小玉負恨花盟，蘇小卿終乖伉儷，怎如我和你無心作合，究竟相從，果如所願也。」正是謝天香的陪伴，使得柳永在仕途之外猶有依歸；柳永的醒悟並非遁入空門，而是與知音共隱林泉。天香說：「喜知音肯典鸞裘」，柳永說：「從今後不負你憐才一段緣由」。

「憐才」、「知音」的關係在第四折的弔柳七有更進一步的闡述。謝天香云：「柳郎，你如此才情，生前不能大用，這許多詞賦，難道便生生埋沒了？」

死亡是命的終點，才命相妨的極端呈現無過乎此。馮夢龍的小說最後有詩：「樂游原上妓如雲，盡上風流柳七墳。可笑紛紛紹紳輩，憐才不及眾紅裙。」死後無人祭弔，加深了不遇、才命相妨的悲涼；但也因此彰顯了眾名姬的「識才」與「知音」。

鄒式金《風流塚》則是知音弔祭文人，周如璧《孤鴻影》是文人弔祭知音。周如璧《孤鴻影》以蘇軾《卜算子》本事敷演成劇，共六折。第一折寫蘇軾被貶惠州，都監之女溫超超心慕蘇軾，偷聽蘇軾吟詩，被蘇軾發現，兩人於亭中相會。第二折寫朝雲有感溫超超痴心，入夢相告。夢醒，隔壁林行婆告知蘇軾被貶瓊州。第三折寫惠州文人為蘇軾送行。第四折寫溫超超思念蘇軾過度，寫詩囑咐林行婆交付蘇軾。第五折寫蘇軾歸來，秀才們為之接風，卻為船期延誤而等不到人。第六折寫林行婆將溫的詩句交給蘇軾，兩人共同前往祭奠溫超超，此時仙女下凡，告知蘇軾將不久於人世。雖然劇情稍稍模仿了《牡丹亭》，卻絕非才子佳人的愛情故事。溫超超對於蘇軾的愛慕，是基於文才而起。自從蘇軾移居此處，溫超超便每日聽聞蘇軾吟詠之聲，自認「香奩有志窺騷雅」，認為蘇軾「謝班才定合知音寡」。兩人相隔一牆，蘇軾吟罷大笑「俺東坡好自在也」，溫小姐在外附和「是好風流也」並感嘆「俺超超若今生不得事先生共筆札，視人間同嚼蠟」。可惜蘇軾對於溫超超並非愛情。當蘇軾發現溫超超在外偷聽時，說「暮夜不敢延入中堂，請就此亭上小坐何如？」得知小姐是慕才而來，蘇軾亦以才學稱讚溫超超：「呀！小姐具此識鑑，定是學比文姬、才同道蘊，喜聞清論，何敢引嫌？」知道溫超超尚未許配，蘇軾甚至想為之牽線。妹有情郎無意，使得這場夜談彷彿一場以文會友，毫無豔情色彩：

（生背語科）這妮子短嘆長吁，似別有所為。俺又不便細細問他，不免把聽詩為因，盤問他幾句（向旦問科）小姐纔則窗外聽俺吟詩，可得詳

悉否？（旦）呀！學士文章，流傳海內，妾平日諷誦已多，豈待今日？

【鵲踏枝】奇而法，正而葩，則比那憔悴江潭，痛哭長沙。適纔吟詠說甚麼五更鐘，道人清打，好珍重你白頭人瀟灑風華。

（生）呀！小姐果異人也。俺東坡萬里投荒，何幸見此女士？



雖則蘇軾藉機套話，但聽聞溫超超的評論，稱溫超超「異人」，頗把對方引為知音之意。「憔悴江潭、痛哭長沙」，溫超超以屈原賈誼喻蘇軾，和蘇軾所吟詠「報道先生春睡美，道人輕打五更鐘」的閒適之情頗有扞格。溫超超能看穿閒適背後的憔悴痛哭，這應該才是令蘇軾稱異之處。蘇軾的憔悴痛哭，在第一折自報家門已有暗示：黨爭、落職接踵而來，「目睹近事，北歸無日」；兼之朝雲去世，禍不單行，幸好鄰里相伴，「猶未十分寂寞」。但這些自白，溫超超無從得知，也難怪蘇軾驚訝。

第一折溫超超偷聽蘇軾，第二折則是朝雲魂魄偷看溫超超。朝雲說：

那小姐一意慕才，全無俗韻。他見相公神情不接，卻借俺往事，閒絮了一番。咳，俺朝雲雖身居鬼錄，頗得靈通。眼見那小姐這段因緣，正如空花水月，但可種因來世，未得証果今生。只可憐那小姐一片真誠，都歸虛幻。俺承他殷勤憐惜，亦屬前因，趁此閒夜魂遊，與他夢中邂逅一番，也算得天涯知己。

溫超超不只憐惜蘇軾，亦憐朝雲，在第一折曾說「從無面，一似舊有芽」，對朝雲莫名感到親切，因此每在埋葬朝雲的六如亭上傷心流淚。溫超超如此，才使得朝雲夢中相助，稱其「天涯知音」。兩人的相見亦與《牡丹亭》有些相同：

（做相見科）（旦）小娘子是誰？從來不曾廝認。（小旦）聞聲相思，那

在廝認？（旦）可又奇怪哩（小旦）小姐，你不記得了麼？……（旦）
如此說來，小娘子莫非是王家子霞麼？（小旦笑科）奴家果然是他。（旦
近前相見科）（旦）姐姐，奴家何處不尋你來？你卻在那裏。



此段類似《驚夢》，原本的生旦幽會，成了二女相見相惜的場景。作者亦部分汲取了《幽媾》的構思，溫超超在六如亭悼念朝雲使朝雲入夢，恰似柳夢梅叫畫而杜麗娘夤夜叩門，兩者都是生與死的會面。東坡、朝雲、超超三人，都視彼此為知己。作者以超超偷聽蘇軾吟詩、朝雲偷看超超，將三人的關係聯繫起來，這種以偷聽、偷看而起的因緣，雖然摻雜了等待、回應、不經意種種複雜的要素，彰顯「知己」的難能可貴，但也暗示了易碎、難以永恆，故而朝雲說溫超超「只可種因來世，未能証果今生」。

在夢醒之後，作者安排了林行婆送花給溫超超，藉林行婆之口，溫超超再次讚賞了東坡的文才：

（旦醒見老旦科）行婆從何而來？手中折的是甚花朵？（老旦）是一枝含笑花，特送來與小姐插帶。（旦）咳，好花好花。色香俱足，真是佳種。我且問你，但是花開時，也有文人墨士到你花前玩賞題詠否？（老旦）小姐，豈不曉得這惠州風土半似蠻夷，有誰知道這些花情酒趣？

能欣賞的，便只有蘇軾和翟秀才這些文人了。蘇軾在林行婆花園牆上題詩以贈，客人便慕此詩而來。林行婆說：「婆子每聽他們吟詠，卻也記得。」超超便央求林行婆複誦：

（老旦念詩云）縹帶細枝出絳房，綠陰青子送春忙。（旦）也是此時了。
（老旦）正是。（又念詩云）娟娟泣露紫含笑，焰焰燒空紅佛桑。（旦）

又有佛桑花，何不并折一枝來？（老旦）此花今歲尚早。（又念詩云）落日孤烟知客恨，斷籬破屋為誰香。（旦）好句好句，真有風人之致。（老旦笑科）這後兩句，便見贈與婆子的意思了。（旦）卻怎麼？（老旦）主人白髮青裙袂，子美詩中黃四娘。（老旦念罷自笑旦亦笑科）卻也比方得不差。學士是個子美，你便真不愧黃四娘了。（旦又細吟前詩科）好詩，有此名花，不可無此名句。（旦作對鏡簪花科）

從行婆送花至超超簪花，作者藉由詩、花的對比，將知己的關係闡述得更加細膩。名士謫居、花開蠻夷，俱是不遇。蘇軾等謫居文人能夠欣賞蠻夷之花，便是花之知己；溫超超能欣賞蘇軾詩句，亦是蘇軾知己。簡而言之，聽詩和賞花的內涵是相同的。賞蘇軾賞之花、賞蘇軾賞花之詩到簪蘇軾賦詩之花，是溫超超對於蘇軾「才」的逐步理解和認同。當溫超超簪花之後，先是對鏡自喜：

「咳，影兒影兒，你簪上此花，更饒風度也。」卻又立刻落淚：「俺見此花呵，千不合宜喜翻憎，不知是詩為花魔、花為詩疼」，又說：「既見此花，又見此詩，想慕風流，未能親近，不覺淒然欲泣」、「人生浮浪因緣，百年如夢，果得嬌如此，便相依一日，勝似三年。行婆稱其曠見，說：

【碧玉簫】他蓋世香名，恰賦憐香命。你絕世才情，恰具憐才性。只你這一腔心事呵誰作證。恁悲傷沒四星。況聞學士又奉朝命，遠謫瓊州，不日便要過海去了。（旦做驚科）他如何又有此謫？（老旦）小姐，如今當道的人呵，他憐才幾曾，知心幾曾，須不似你恁般欽敬。

從詩、花，講到憐才憐香。被貶瓊州，似乎轉了個話題，其實暗示了多才伴隨著多舛的命運，而多舛的命運，更顯示了知心、憐才之難得。

不過成為知己是有條件的，必須有著相符的「才」方能獲得知己的資格，

溫超超「絕世才情」才配得上蘇軾「蓋世香名」。蘇軾渡海之後，超超病情加劇，自言「情為才牽，才因情重」，進一步闡述才與情的關係。更有趣的是，溫超超將份情感界定為：「還則道兒女鍾情，誰認是英雄擇偶」。因才而起的情，不只是兒女情長，更有著英雄惜英雄的意味。溫超超繼而將自己比喻為才人：

「天下不如意的，何止俺們女孩兒家，則假如數奇李廣不封侯，則假如下第劉蕡偏不偶。自古紅顏薄命，情傷處比才人，都是一般休。」更可以看出作者並非以兒女私情的角度刻劃溫超超，而是以蘇軾的「天涯知音」為發想。三年後，蘇軾遇赦北歸，行婆告知溫小姐的死亡，又重提英雄的譬喻：「這姻緣呵又不爭甚年貌門族，則辦得個識英雄的眼兒一顧」，提起溫超超的才情，說：「眼為才高，情為才多，性為才殊」。作者似乎好用因果關係的句子，如「情為才牽，才因情重」、「詩為花魔，花為詩疼」，聯繫起才、情、性之間的關係，由於失去了憐才的對象，使得心性和情感都無所依託，註定了溫超超的死亡。蘇軾因痛失知音而祭弔：「小姐小姐，回首當年與伊卜宅西鄰，論詩靜夜，一番佳話，頓成今古，好不傷心也。」作《卜算子》弔之。而後仙女現身，提醒蘇軾不久於人間。

《孤鴻影》是個知音生死相酬的故事。溫超超因為蘇軾不在而消逝，蘇軾不久於人間，亦是溫超超與朝雲兩位知己都已不在。仕途坎坷，「有恨無人省」，猶有知音懂得，一旦知音消亡，人間再也不值得留戀。

綜上所述，明清之際的「才命相妨」是由「不遇」演變而來，必須考慮到兩個要素：易代與知音。易代使得「知遇」牽涉到忠誠問題，於是將知遇轉向為「知音」的尋求。因為知音「識才」、「憐才」，文人在知音身上也能獲得與知遇類似的情感補償。明清之際的才命相妨，不只是感嘆生不逢時，還將「命」推展到「死亡」此一無可進退之處，並藉由死亡審視「知音」之重要。簡而言之，此時的才命相妨故事，起於不遇文人（主角）與知音的相逢，終於某一方

的死亡。必須注意的是，知音為文人祭弔與文人祭弔知音是兩個不同的情況。前者儘管不遇，身後依然有知音相伴；後者則是同時失去了知遇與知音，使得「才」永遠淪落，這是「才命相妨」最極致的悲哀。



尤侗《讀離騷》較之上述二劇來得複雜，共四折，第一折寫屈原問天、問卜，第二折寫屈原作九歌，第三折寫屈原與漁父的對話，第四折寫宋玉招魂。劇中大量櫟括了屈原作品：〈天問〉、〈卜居〉、〈九歌〉、〈漁父〉……。王瓊玲認為，尤侗是以「閱讀」的創作手法寫成此劇，¹⁵⁹以《楚辭》為屈原立傳，讀者可藉由讀劇或觀劇同時欣賞屈原的文章。因此，不若《風流塚》、《孤鴻影》寫知音相遇相失，此劇的屈原在生前既無知遇，亦無知音，但其知音在後代，尤侗便是屈原的異代知音；尤侗對於屈原的理解，體現在如何刻劃屈原的死亡，我認為這是《讀離騷》的中心思想。

尤侗以屈原作品剪裁為四折的《讀離騷》，使讀者可以從屈原作品直接體會到屈原之怨得。但尤侗並非照本宣科從辭賦轉為曲文，而是取其文意而不取其詞，藉由屈原作品抒發自己的情感，如第一折〈天問〉與〈卜居〉的化用，劇中的屈原說：

我想人窮反本，勞苦倦極則呼天，疾痛慘怛則呼父母。似我屈平，無父無母，憐老天也不見憐了。如今被髮行吟、徬徨山澤，每見帝王廟宇、公卿祠堂，圖畫天地山川、神靈鬼怪及古賢奇異之事，可驚可愕、可信可疑，不免將筆題畫在壁上，呼天而問之，看他如何答我。正是：奪他人之酒杯，澆自己之塊礪，有何不可？

屈原因為己身遭遇，對於所見所聞產生懷疑，因此問天，這是尤侗捏造的〈天

¹⁵⁹ 王瓊玲：〈「實踐的過去」——論清初劇作家之末世書寫與精神轉化〉，收入王靖宇、王瓊玲主編：《戲曲研究的新方向》（台北：國家出版社，2015年），頁228-241。



問〉創作背景和動機。「奪他人之酒杯，澆自己之塊礪」是個雙關：屈原藉問天抒發自己的憤懣；尤侗亦託屈原問天宣洩自己的不平。〈天問〉大意被鎔鑄於【混江龍】一曲，陳述了屈原對於「天地山川、神靈鬼怪、古賢奇異」的疑問。以宇宙生成為始；「我問他，九重誰壘？八柱誰加？」談及天文的日月、星辰、雲霧、雷電、霜雪、虹霓、河漢、山、水。次及人文：「說不盡，中天外、大人國、女子國、毛民國，誰認得程途兜搭？」對歷史傳說提出可怪的、可疑的、可詫的、可憎的、最奇的、最巧的。此時才切入重點：「可恨的，酒池肉林，無愁天子，儘消受玉杯象箸。可惜的，夏臺羑里，有道聖人，也不免鐵索銅枷。」歷史的弔詭與既定的價值觀兩相衝突，天若是教忠、教孝、愛才、惡佞、福善、禍淫，現實的富、貴、年、貌，卻都與之相悖。最後總結：「這一樁樁皮裏陽秋，寫不完董狐筆；一件件眼前公案，載不了惠施車。便百千年難打破悶乾坤，只兩三行怎弔盡天下愁？休怪俺書生絮叨，且聽波上帝嗟呀」。然而上帝無言，屈原又問起：

【油葫蘆】仰視蒼蒼正色耶，呆打孩沒話答，似葫蘆無口豈匏瓜。天有耳乎，九皋聞怎把雙輪罟？天有目乎，四方觀怎把重瞳瞎？天有足乎，繞北極步正艱。天有口乎，翕南箕舌不下。今日裏儘隨人號叫，只是裝聾啞，早難道飛夢落誰家。（作投筆科）

從天文、人文的疑惑轉向對於「天」的質疑，問天是否有耳目足口，顯然不是得自於〈天問〉，而是作者自己的心聲。然而屈原立刻就領悟到了：「呀！是我差了。天何言哉？豈可問耶？」於是轉求於占卜，但鄭詹尹也解決不了屈原的困惑，屈原終於醒悟：「卜以決疑，不疑何卜，我竟直行我志便了」。第一折是屈原對於生的困惑，但無法獲得解答，只好繼續行吟澤畔。

第二折的劇情化用自〈九歌〉，九歌諸神次第上下場，接受膜拜，儼然一折

儀式劇，但尤侗依然在最後【收尾】拉回主題：「只可憐我屈平呵！問何人弔湘纍，哭向野廟旁。」從祭神想至祭人，再想至無人能祭。第一折的生之困惑，在第二折轉到死後憂慮，終於在第三折迎向了投江的結局。第三折是〈漁父〉，尤侗安排甚妙。此折以洞庭君作為開頭，說：

今有楚國大夫屈原，孤忠被放，侘傺不平，遂欲懷沙而死。寡人憐其才，哀其命，又惜其志意鬱結，不能自解，欲遣白龍扮作漁父，去勸諭他一番。若是立志不同，仍令波臣迎入，水府待為上客，有何不可？……白龍，今有屈大夫自沉汨羅，汝可扮作漁翁刺船而去，將微言諷勸。他若不從，即來回話，我另有區處。

洞庭君遣白龍扮作漁父勸退屈原，這是全劇最富巧思之處。洞庭君對屈原「憐」、「哀」、「惜」，彷彿屈原的異界知己。屈原尋死的原因不獨信而見疑，忠而被謗，「前世皆然，吾又何怨於今人乎？只是故鄉就遠，江夏流亡，之死靡他，雖生何益？不如感激沉身，與申狄、彭咸同游地下，或者君心悔悟，竊比古人尸諫之遺，死亦瞑目矣。」其中還存在著對於君王醒悟的寄望，這便可見尤侗對於屈原的理解。也因為成因複雜，所以死意堅決。其後漁父與屈原的對話，除了按照原文的清濁醒醉之辯，還加入了以下一段：

（漁）子不聞仲尼周流魯、衛，孟子歷說齊、梁。東西南北之人，歷九州而相其君，何必懷此都乎？（末）柳下有言：「直道而事人，焉往而不三黜；枉道而事人，何必去父母之邦？」況我同姓之卿，豈可與孔孟同年而語乎？

尤侗除了分辨屈原尋死的原因，還巧妙地藉柳下惠的言論解釋屈原的抉擇。柳

下惠此段出自《論語·微子》：「柳下惠為士師，三黜。人曰：『子未可以去乎？』曰：『直道而事人，焉往而不三黜？枉道而事人，何必去父母之邦。』」漁父以孔孟、柳下惠的情境來說服屈原，卻都被屈原一一反駁，最後說「看此人志意堅決，不可挽回，多言無益。吾去也」。「志意堅決，不可挽回」並非固執己見，而是足夠理智。尤侗構築了一個理性十足的屈原，屈原了解自己為何至此，了解自己為何不離去，對於自己的境遇有充分的理解之後，才奮身躍入江中。屈原對於漁父最後的話尤其令人動容：

（末）呀！這漁父竟不顧而去了。他怎知我屈平的心事來？

【錦上花】我則索抱鴟夷，江頭一慟。多謝你寫箜篌，河渡呼公。君暗臣聾，何去何從。海闊天空，可游可泳。

感謝漁父，最顯得屈原的理智清明。儘管不贊同漁父，屈原依舊知道漁父的好意，對其苦心仍存感激。屈原生死之際的描寫，再次說明了其死之深思熟慮。屈原投水，其最後的言語是「慘回頭，故國山河照落紅」，恰符應〈離騷〉最終的「亂曰」，在去國之際仍對故鄉眷戀難捨。屈原「作投水下」後，金童玉女和白龍立刻上場迎接屈原入水府，本折即以此曲告終：

【離亭宴帶歇拍煞】俺子見紫檀荷屋連天聳，又子見蓀橈桂櫂隨波擁。水仙操誰堪伯仲？有一箇騎鯨的捉月眠，有一箇斬蛟的排浪入，有一箇乘鯉的凌風動。且登高海蜃樓，免納悶醞雞甕，看九州紛總總。拜受了一封魚腹書，勅賜了百尺龍梭錦，支銷了十串蛟珠俸。看馮夷舞一回，聽帝子彈三弄。兀自喚不醒登天舊夢。則看俺采杜若水晶宮，煞強如訪桃花天台洞。

屈原成為仙人之後，對現在以及過往作了整體評點，回顧過往歷史、俯瞰人間

世事……這些是凡人所不能洞見的，唯有成為仙人，才能鳥瞰全局。這正是尤侗讓屈原在最後一刻以仙人身分上場的用意。遺憾的是，屈原的鳥瞰，也證明了自己死諫的確無用。這更確定了死是「較好」的抉擇，從容赴死、不與同流合污，勝過虛幻不實的求仙問道。尤侗從第一折到第三折鋪陳屈原之死，描繪屈原下此決定的漫長過程。對於這個抉擇，尤侗抱持著理解的態度，同時保持著「較好的」的彈性空間：死亡只是個「較好」的選擇，在世界不容許選擇「最好的」的時候，只能退而求其次。對於屈原的選擇，尤侗不嘉獎也不斥責，只給予了無限惋惜。

尤侗的惋惜之情瀰漫著整個第四折。第四折突兀地以宋玉與仙女夢中相會為始，宋玉賦成《高唐》，並奏請楚王允許招屈原之魂。高唐夢的橋段曾引發讀者不滿，尤侗解釋：「玉固學於師者，特借神女一事，以感諷襄王，而惜乎王之不悟也。」¹⁶⁰再次強調楚王不悟，是對於屈原之死的惋惜，宋玉招魂。最終，在招魂的儀式裡，屈原駕龍現身，宋玉遙拜，屈原拱手回應。在龍船隊的歌聲裡，眾位繞場走下。從招魂到划龍船，顯然是歷史的延展：後代的龍舟競賽，宛如一次次的招魂儀式，使得屈原精神不朽。最後的下場詩末兩句能夠證明歷史的延展性：「長沙賈誼空投簡，高閣楊雄漫解嘲。千載逐臣同一恨，相逢痛飲讀離騷。」尤侗藉由屈原才命相妨的命運，映照出後代千千萬萬相同命運的文人；而這些文人，都因文字而永垂不朽。

三、自我對話：《汨羅江》、《黃鶴樓》、《鸚鵡洲》

去留之際的兩難、才命相妨的命運、知音難尋的苦悶，這些在易代之際所產生的問題，終究無法靠外力解決，只能憑藉自己的力量度過，因而產生以對話為主要形式的作品，這些對話多以主客問答形式開展。由於是對話，所以並無顯著的劇情推進，一劇之終始通常皆在相同的場景中。這些對話因時空而

¹⁶⁰ [清]尤侗著，楊旭輝點校：《尤侗集·答蔣虎臣太史書》（上海，上海古籍出版社，2015年），頁220。

異，例如陰陽、仙凡的交談；對話對象亦有多寡之別，但都是作者的自我對話。

鄭瑜的《郢中四雪》除了《滕王閣》之外，另外三部皆是對話體，且都為單折短劇。《汨羅江》是屈原與漁父的對話，主要的情節是漁父念〈離騷〉，屈原將之譜成曲，和《滕王閣》十分類似，甚至可以視為鄭瑜逞才炫技之作。尤侗認為鄭瑜此劇雖好，但「櫟括騷經入曲，未免聱牙之病」，¹⁶¹因此別作《讀離騷》。這種寫法固然以炫技為主，但也存在著其他考量，不能忽視。

《汨羅江》以屈原和漁父作為主角，時空背景則設置在屈原死後。屈原死後，大徹大悟，自言「總之，看不穿，則一時之窮通得喪、恩怨炎涼，未免要一紙書空咄咄；參得透，則萬古之治亂興亡、賢奸忠佞，都付與三聲大笑呵呵」。「如今修文水府、混跡波臣」，反而自在逍遙。更有趣的是，屈原死後和漁父竟成了好友：

自與那漁父相知，略同遊處。他每得魚沽美酒，即喚我痛飲讀離騷，以
笛聲為號。

兩人相會飲酒，屈原（生）對漁父（末）說：

（生）漁翁，我常聽你讀離騷，有些厭了。（末）大夫，你何不將你的騷經，編一新曲，你唱，我吹鐵笛和你何如？（生）如此甚妙，但我倒記得不熟，你念一段，我填一曲何如？（末）妙！妙！填過一曲，即飲三大杯再填。

屈原在生前和漁父立場不同，於身後卻成了好友，這個設計令人玩味。念一

¹⁶¹ [清] 尤侗著，楊旭輝點校：《尤侗集·西堂樂府序》，頁 990。



段、填一曲、飲三大杯，是為了不使讀者疲乏的作法；同時，在這休息的空檔，也可以夾雜人物對於文章或曲文的評論。以下羅列兩人在空檔的對話的所有情況：

- 1、（生）住了，太多，要分作兩調。（唱）（末吹笛介）
- 2、（生）住了罷（唱）（末吹笛介）
- 3、（生）住了罷（唱）（末吹笛介）……（飲酒介）（末念介）
- 4、（末）……住了罷（生）這一調長，再念幾句來。
- 5、（生）住了罷（末）這一調為何這樣長？何不分了兩調？（生）這是分不得的。（唱）（末吹笛介）
- 6、（末）……一時彙括不盡，留瑤臺二句在後調填罷。（飲酒介）

最常見的是第二、三種，即漁父念罷，屈原唱曲，漁父伴奏，有時會一同喝酒。其他都是單一狀況。這些對話除了使單調的情節產生變化，背後的態度是更為重要的。乍看之下，屈原對於自己生前的作品，居然「有些厭了」、「記得不熟」，又常打斷漁父的念誦，認為他念得太多，或者隨意地說「一時彙括不盡」，似乎顯示了屈原不太重視自己的作品，甚至近乎輕蔑。不過細看其他情況，再對照原文，卻又發現屈原是以指導者的姿態在對漁父說話。例如第一種「太多，要分作兩調」。這裡漁父所念的是離騷首句「帝高陽之苗裔兮」至「來吾道夫先路」，包括了屈原的身世、對自己品德的要求、對時間流逝的恐懼，的確「太多」，不宜放在同一段。第四種和第五種其實相同，只是用了不同的表述方式，意思都是「這段很重要，不可分割」。第四種的情況，漁父先念「怨靈修之浩蕩兮」至「固前聖之所厚」，此段講述屈原為眾人所讒，然君王不察，屈原寧為玉碎不為瓦全。而漁父後念的是「悔相道之不察兮」至「苟余情其信芳」，亦和前文意思相同。而第五種情況，漁父所念的是「吾令羲和弭節兮」至「相

下女之可詒」，此段寫屈原上天求女，其中諸如「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索」、「忽反顧以流涕兮，哀高丘之無女」，都耳熟能詳。屈原的上天以失敗告終，遂轉向下界尋求，這段可謂是離騷裡最浪漫的橋段，也最能體現屈原的堅決。因此屈原說「這是分不得的」。屈原的提示，宛然是〈離騷〉閱讀指導；另一方面，也是屈原對於作品的堅持。因此，我們可以看出，屈原對於自己的作品的態度是矛盾的，看似隨意，實際上卻不能妥協。對於己身文學自卑又自大的心理，便是明清之際文人的自我寫照：他們一方面認為百無一用是書生，一方面卻又堅信著立言之不朽。《汨羅江》全劇彷彿是作者對於文學的質問。

《黃鶴樓》則是對於生之為人的懷疑。《黃鶴樓》以呂洞賓（生）與柳樹精（末）的對話，寫人世滄桑之感。呂洞賓和柳樹精的故事明顯承自馬致遠《呂洞賓三醉岳陽樓》和谷子敬《呂洞賓三度城南柳》，¹⁶²鄭瑜此劇時間點在馬作和谷作之後，柳樹精跟隨呂洞賓遊歷人間。呂洞賓上場之初便顯露了厭倦仙界的態度：

芒履椰瓢寄此身，劍光如電繞紅輪。當時誤學長生訣，多染閻浮世上塵。我呂純陽，厭居天上，遊戲人間，足遍九州，期將千載。久不到黃鶴樓了，不免再去一遭。（上樓介）……我每登岳陽樓，多是沈東老作主人，前月去訪他，已去世了。……我前日榴皮畫鶴的酒家翁，不知可在？老柳，你去問他。（柳應下）（上白）去問人都不曉得，只有一個八九十歲老人，說他父親曾說有一個仙人。畫鶴的酒家，去世有百餘年多了。（生嘆又笑介）

【步步嬌】我只道紅杏青帘村依舊，萬古遊人轉。玉佩捐，金貂授，誰知他塵世裡歲月苦如流。尋不見黃公賣酒壚，到處做了吹笛山陽秀。

¹⁶² 馬致遠和谷子敬兩本劇作之比較可參見陳貞吟：〈從《岳陽樓》到《城南柳》——元明兩本呂洞賓度柳樹精雜劇之比較〉，《明雜劇論題三編》，頁 27-116。



比起天上，呂洞賓似乎更喜歡人間；不過因為「誤學長生訣」，呂洞賓和人間世事從此有了巨大的隔閡。對呂洞賓而言，榴皮畫鶴只不過是前日的事，但人間已然過了百餘年；「八九十歲老人說他父親曾說有一個仙人」的口耳相傳，也似是將呂洞賓曾體驗的真實過往，變成一則鄉野傳奇。【步步嬌】的「我只道」、「誰知他」顯示了仙與凡的時間認知差異，迫使呂洞賓只能成為向秀般到處思舊。於是呂洞賓只好飲酒，說：「如此良宵，不可無酒」，命令柳樹精盛些江水過來，「我把丹藥點成酒飲」。將丹藥點成酒飲，似乎再度顯示呂洞賓與仙人的隔閡。丹藥煉製不易，呂洞賓卻將丹藥點成酒，毫不珍惜。在飲酒之時，呂洞賓與柳樹精展開問答：

（末）仙師，做仙人是極快活的了。又聞得世人說，不知仙人肚裡苦。這怎麼說？（生）咳，若說仙人的苦，更甚於世人，五百年便要遭一風劫。……（末）仙師怎麼躲過了？（生）我尋著一個女兒，後來該封兩國夫人的，……我變一小蟲，叮在那金釧上，那風伯雨師嚷了一夜，牕戶打得粉碎，只是不敢揭他帳兒。挨過時刻，到天明方得脫了此難。……（末）過了此劫，就沒有苦了。（生）怎麼沒有苦，再過五百年，還要遭一火劫。……（末）這遭怎麼樣躲了？（生）我尋著一箇書生，後來拜相封侯的……

仙人之劫倒置了仙凡優劣尊卑。仙人的長生終究不免劫難，只能依附於凡人度過災厄。著重於「兩國夫人」、「封侯拜相」，似乎也隱含諷刺，暗指仙人對世間權貴的退讓和畏懼。柳樹精又問：「人說仙師與何仙姑相好，想必這是仙家樂事了？」呂洞賓亦否認：「這哪裡說起。天上何曾有這個仙人？我何曾認得他？世人演八仙慶壽，要湊腳數，把我扮做生，把他扮做旦，故有此胡話。」柳樹精又問：「人說仙師會煉丹，多煉些金銀使使，這卻是仙家極樂了？」，呂洞賓

答：「曉是曉得的，卻從來不曾試他。」柳樹精又問：「人說仙師飛劍斬黃龍，可有的麼？這又非苦非樂，自尋的煩惱。」呂洞賓說：「哪有這事。」柳樹精的提問反映了世人對於仙界的想像，呂洞賓的道破亦說明了仙界不如世人想像的美好，甚至受到不少的制約。至此問答乃已，酒竭月沉，柳樹精問「到哪裡去好？」呂洞賓答：「我世間住怕了，天上也不願去，還到蓬萊山去罷。」從人間到天界，再從天界返回人間，最後到蓬萊，呂洞賓不斷找尋歸宿，卻總是無法久留。從人間到天界，說「誤學長生訣」，從天界到人間，說「厭居天上」，要前往蓬萊，便和柳樹精細數人世種種怪象：

（柳）仙師，如今歸蓬島去，再把世上參參差差怪怪異異的事，數說一番，弟子隨口問，仙師隨口答來。（呂）也罷，你問來。

（柳問）（呂答）

富貴的玉甌寶鉤，貧賤的敝裘崩縲。……服食的辟餒餌硫，燒丹的點勾化鏐。

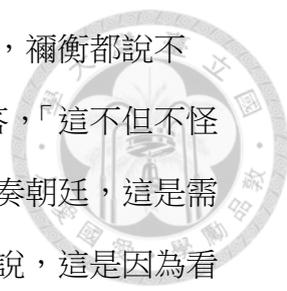
（呂）看看原問到仙家來了。想必你心上沒有世上的事了，不要多說，走路罷。

（呂）自畫了鶴樓石榴（柳）知三島舊遊在不（呂）解放了湖蛟嶽鹿

（柳）快歸去蓬丘十洲（合）從此回著首，永看不見世間儂傜。

柳樹精與呂洞賓的問答長長一串，似乎將人世極端二分為「參參差差怪怪異異」的不宜居住地，與先前的眷戀感嘆相互矛盾。從最後兩句回顧全劇，「世間儂傜」，呂洞賓的人間逃離似乎基於不忍，但「永看不見」也有著慶幸和自欺欺人的心態。對於人間，或者說，對於生在人間、生而為人，關於生命的本質，鄭瑜始終矛盾。

《鸚鵡洲》主要是對於歷史記錄的質疑。此劇寫禰衡死後重返鸚鵡洲，與



鸚鵡回溯當年，並為曹操翻案。鸚鵡問禰衡是否怪黃祖、劉表，禰衡都說不怪。鸚鵡又問：「若這等說，禰先生你獨怪曹操了？」禰衡回答，「這不但不怪他，還該感他。」禰衡說，曹操得了孔融的推薦信，便立刻上奏朝廷，這是需要感激的地方。鸚鵡又問，為何不做他的官，還要罵他？禰衡說，這是因為看見曹操麾下百官阿諛諂媚，因此狠心責罵。鸚鵡說：「這樣說起來，曹丞相沒有甚麼不是，倒是禰先生有些不是了。」禰衡又舉曹操殺孔融楊修事，這兩人為禰衡好友，因此見兩人如此遭遇，只好拒絕曹操以明哲保身，鸚鵡說：「這樣說起來，又是禰先生是，曹丞相有些不是了。」曹操將禰衡送給劉表，是因為「他說在劉猶在漢，在漢猶在曹。這便顯得他至公無我了」，只是劉表不曉得曹操的意思，又將禰衡轉送黃祖。鄭瑜藉由鸚鵡的視角，重新看待禰衡與曹操的這樁公案，卻認為兩人各有對錯，沒有給出絕對的評斷。

然而禰衡與鸚鵡談及三國情勢時，卻一味袒護曹操：若劉備能與曹操結盟，「殲滅江東，漢朝一統，其功不在朱虛誅諸呂、梁王滅七國之下」，劉備與孫權結盟，使得曹操的「熱心一片都化做冰冷西風」；赤壁之戰則歸咎於周瑜的誤判，「那時曹公得了荊州大軍八十萬，順流而下，要與孫權會獵於吳，也只會為孫堅原是討卓同盟，要提攜他兒子」，若孫權聽了張昭的建言，「則漢朝社稷靈長、自家爵位，不在竇融錢俶之下」。進而提出曹操證明：若曹操是國賊，關公豈會放走了他？周瑜早逝，孫權和劉備後代不才恰恰證實了他們的愚昧。鸚鵡說：「原來孫劉不是好相識，又都不識好人。」這番言論，或許是鄭瑜為了標新立異，為了翻案而翻案；也或許是故意說反話，實則諷刺。但在論斷之前，我們必須考慮，鄭瑜在什麼情況下，才認為曹操是個好人。也就是說，「好人」的評價是特定狀況下的結果，不能一概而論。我們從其禰衡再三強調「漢朝一統」、「漢朝社稷靈長」可以略窺一二。這些評語，注重的是漢朝政權的有效性和延續性；將劉備比喻為朱虛侯劉章、梁王劉武，將當時的情境比喻為諸呂、七國，再連結先前所說的「在漢猶在曹」，亦是以漢廷為本位。以漢廷為本位來

看，身為漢朝丞相的曹操是好人，而各自割據、使漢土分裂的孫權劉備自然不是好人了。

為了維護曹操的正統性，鄭瑜又繼續翻案。鸚鵡問：「人說曹公要銅雀春深鎖二喬，故孫權周瑜不得不拒他。」禰衡說：「這是杜牧之偶然做的詩。後人也譏誚他，說亡國破家不理會，卻只理會兩個婦人，那有此事？」而甄宓是為了拉攏袁熙袁尚，不料卻傳為與曹丕相爭；陳壽《三國志》有裴松之註，說關公向曹操求秦宜祿之妻，曹公自取之，以致關公銜恨，亦是無稽。「關公豈求有夫之婦？曹公豈卻關公之求？總總虛無，皆不可信」，「這都是那野稗官全沒據，更兼那謊小說絕不通……」史事依賴文字記錄保存，但隨著時間推移，或創作需要，渲染、誇張甚至虛構；詩不可信、史書不可信、小說亦不可信。鸚鵡又問：

（武飛出生吹笛同行又入內白）我那一夜飛到黃鶴樓，見做官戲的粧你打鼓罵曹操，可有這事？（生）這是徐文長借他人酒盃，澆自己塊壘。我天上尚不肯去，何曾到地府？……（武）原來如此，從來作史的，都是癡人說夢，閱史的，都是矮人觀場了。（生）千古事，無不皆然。（武飛上生吹笛同行又入內介）禰先生，你索性把曹丞相做人細說一番。

【青哥兒】我如今喚醒了痴人痴人說夢，提起了矮人矮人搬弄。他是個間生天上種，說不盡他蓋世英雄、絕世明聰、治世純忠、亂世奇功……

詩、史書、小說既不可信，戲文自然也是不可信。但以戲文為例，則較其他文體更為有趣。鄭瑜在自己的戲文中說徐文長的戲文不可信，彷彿也暗示讀者對自己的戲文不可盡信，借禰衡說「千古事，無不皆然」，鄭瑜自然也是如此。徐文長借他人酒杯澆自己塊壘，鄭瑜又何嘗不是？【青哥兒】對曹操的過度歌功頌德，似乎是所有前置作業就緒的暗示，於此刻才正式進入主題。鸚鵡陸續提

出更尖銳的問題：



- 1、（武）他既是忠臣，何不分付曹丕不要篡漢？（生）咳，父子那裡相顧得？若曹公能禁曹丕，文王何不禁了武王。況他早知丕有不臣之心，原要立陳思王為嗣的。若文王立了周公，曹公立了陳思，必無伐殷禪漢之事，只是名分上去不得，只得聽天命了。若伯邑考、蒼舒不死，則武王、曹丕亦不得肆行其志，這也是殷之自作孽，漢之天作孽了。
- 2、（武）那打鼓罵曹操不是禰先生了，那鎖二喬、搶劉媽都是假的了。殺伏后一節，難道也是稗官小說造謊的？也是杜牧之浪吟的？也是徐文長亂道的？（生）這是有的。（武）既然有的，難道也是該的？（生）這是他不得已了。（武）皇帝爺一般，皇后娘一般，難道不得已，娘也就殺了罷？（生）也有個緣故。這伏后原不是正后，是庶妾奪嫡的。……那伏后不得仍前放肆，要與父親伏完謀殺曹公。若單殺了他，獻帝無事，也憑他殺了。曹公今日死，明日獻帝自然喪亡，漢社不保，是壞他萬里長城一般。不得已，只得從權，方保得天下不亡，天子無事。
- 3、（武）這樣說來，伏后是該殺的了。董貴人一發不消說了，那兩個皇子是獻帝親骨血，為何也不饒他？（生）這個自然留不得，住手不得。獻帝自有太子，伏后為自家有子，故謀殺了曹公，就要幹奪嫡的事了。禍根是這兩個孽種起的，一發斬草除根，方保獻帝父子安寧。
- 4、（武）他供給內宮衣食，只有一塊歪刺、一匹蠶麻，這怎麼說？（生）這是李傕的事，徐文長也移在他身上。可知枉口作舌前程不吉。

5、（武）獻帝要傳詔，都沒有人與他傳，這怎麼說？（生）他若會治國平天下，傳那如綸如縉的王言，不到得身無投奔，曹公收拾在身邊了？傳甚麼詔書？一定是些童蒙的話頭，曹公替他藏拙。況太甲不均，伊尹放之，後來改過，方奉冕歸亳。今獻帝不能怨艾的了，故終身奉之深宮。

這些問題都圍繞著漢廷展開，以曹丕篡漢為始，逐步由獻帝周圍向獻帝本人聚焦。其實，鸚鵡的提問其實幾乎與徐渭《狂鼓史》無二，其中所講到的自立、奪嫡、幽禁等大事，明顯能與明代政局互相呼應，徐渭寫《狂鼓史》，實是藉漢喻明。有趣的是，《狂鼓史》中所能對應的不僅是徐渭身處的嘉靖萬曆年間，亦能對應到明末至南明時局。因此，鄭瑜採用《狂鼓史》改編《鸚鵡洲》，也是借此喻彼的手法，以相同的鸚鵡提問，配以相異的禰衡回答，顯現的是不同時代對於相同事情的不同看法，兩劇相較，最大不同便是曹操。曹操幾乎是整部《鸚鵡洲》的隱形主角，如果《鸚鵡洲》真是現實的隱喻，找出曹操在現實中的對應就很重要了。那麼，誰是曹操？我們不妨將重點擺在曹操最重要的任務，即禰衡所說的「曹公今日死，明日獻帝自然喪亡」，這是禰衡對於曹操的最大肯定。曹公與獻帝生死與共，可以看出鄭瑜在乎的是曹操對穩定時局所做出的貢獻。以這個出發點來看，曹操或許不是一個特定人士，而是象徵一個穩定時局的人，因此不必在乎他用了什麼手段、站在什麼樣的立場，曹操既可以是東林黨人，也可以是清廷，可以忠、可以奸，只要能夠穩定時局，使社會安定。

儘管如此，我個人更傾向將曹操視為清廷的隱喻。這是觀察《鸚鵡洲》與《狂鼓史》大量互文所得出的結果。鄭瑜大幅轉變了徐渭的設定，將地府挪至人間和仙界、將擊鼓轉為吹笛，將罵曹變作揚曹；而最不可忽視的其實是徐渭和鄭瑜的年代差距，亦即時間的影響。此劇開頭，禰衡的自報家門便講述了自

已死後的變化：



（生扮禰衡上）堪笑世間人，辭歡就苦，再不肯啟雕籠，放卻鸚鵡。自從在黃鶴樓，看開了五月梅花，此後便摔斷了漁陽撻，不打這鼓。我禰正平為何說此四句？人生在世，與那些冤家眷屬，齟齬糾纏，一朝死了，走在半空中，他哪裡尋得我著？譬如鸚鵡，還是在籠中快活？還是在籠外快活？就是我前日打鼓時節，骯髒牢騷，招非惹是，不如呂先生贈我一枝玉笛，可以描寫適怨清和。你道還是打鼓從容？還是吹笛從容？我如今好不自在也。無往無來，獨行獨坐，不識東西南北，哪識春夏秋冬。……

裡面的鸚鵡和玉笛值得注意。從前四句看來，鸚鵡有其寓意，否則和「辭歡就苦」沒有關聯。五月梅花典出李白詩〈與史郎中欽聽黃鶴樓上吹笛〉：「一為遷客去長沙，西望長安不見家。黃鶴樓中吹玉笛，江城五月落梅花。」李白流放夜郎，途經黃鶴樓，聽聞有吹《梅花落》者，因作此詩。「江城五月落梅花」一語雙關，一指笛曲，一指笛音悲涼得連五月都能飄落梅花。因此，五月梅花便和後頭的玉笛有所關聯了；劇中禰衡所說的「看開了五月梅花」雖然難以得知確切意涵，但或許也是雙關，看開的「開」，同指開花、開懷。回過頭審視整段：前四句是定場詩，其後四句才是正話。因為在黃鶴樓看開了五月梅花，便決心不再打鼓了，打鼓自然是指擊鼓罵曹。由於已經死了，所以不再計較過往的事。鸚鵡自然是在籠外快活，吹笛自然也比打鼓從容。禰衡生前罵曹，死後揚曹，否認了徐渭《狂鼓史》。在劇中而言，這是因為「死亡」的緣故；在劇外而言，是因為徐渭和鄭瑜的年代不同。兩相比較，曹操的象徵，若在徐渭時候應該備受批評，但在鄭瑜這個時候，卻有了較為正向的評價。因此我認為曹操更指向清廷。鸚鵡的下場詩「只許你罵楊子雲劇秦美新，何不也去與王巨君稱

功頌德」中提及新莽，更證明了曹操與新朝的關聯性。有趣的是，鸚鵡這兩句下場詩，以揚雄《劇秦美新論》稱揚王莽來比擬，似乎語帶責備，而先前聽完禰衡的強辯之後，鸚鵡亦反應：「你說來一塊道理，我心上只是有些怪他，但是說你不過。」表明了不贊同的態度。在禰衡與鸚鵡的矛盾態度上，透露了鄭瑜的心口不一，也許重新詮釋曹操的形象，是迫於現實的無奈妥協。

另一個值得注意的是表演形式。鸚鵡以「內白」呈現，若搬諸場上，便是獨角戲了，且是《雜劇三集》中唯一一齣獨角戲。當然不排除其中有著炫技的心理，或礙於鸚鵡行當的考量，但更有可能的是為了實際演出的精心規劃。鄭瑜的劇作是否有場上紀錄不可考，但有無實際演出，和作者創作當下是否考慮到場上演出是兩回事。鄭瑜的劇本有詳盡的舞台提示；劇情關目儘管冗長，鄭瑜也總是將劇情切割為數個段落，使讀者和觀眾不致疲乏。若鄭瑜單純以閱讀為目標，根本不須考慮鸚鵡是否出場，但劇本清楚標示了「吹笛同行，此後武入內只當上樹，內人代說白」，也屢屢提示鸚鵡飛進飛出。從這些地方來看，鄭瑜在創作當下的確考量到實際演出情況。既然如此，場上的人物數量便是重點了。場上人物越多，表演便能有更多的變化，但同時戲份也會被瓜分；反之，演員戲份越重，發揮空間越大，也能更集中觀眾的注意力。無論鄭瑜是為了炫技，或為特定演員所寫，都能符合後者的情況。一人在場上單獨展開問答，猶如一場演講。鸚鵡能靈動飛舞，但卻沒有實體，更能發揮戲曲虛擬的特性，演員能夠隨著看不見的鸚鵡在劇場中四處遊走，使得這場演講能更貼近觀眾，使觀眾更專注，讓演講更有感染力和說服力。因此，這齣戲是帶著教化意義的。明末清初，家班盛行，堂會是主要的演出形式，文人是主要的觀眾。這些觀看堂會的文人，便是鄭瑜的目標受眾。也許教化這詞太專制、太道德取向，不符合這劇的諧謔基調，分享或許是比較恰當的說法。藉由戲劇，鄭瑜想對文人們分享的是自己在易代之際的思考過程和結果：對於新舊、對於生死、對於史書如何記載，不必這麼執著。

鄭瑜劇作共有五種，《椽燭修書》已佚，其餘《滕王閣》、《黃鶴樓》、《汨羅江》、《鸚鵡洲》合稱郢中四雪。¹⁶³既以「郢中四雪」名之，顯然是一組組劇，彼此有所關聯。除了《滕王閣》，其他三劇相互交通，自成一個世界。茲將三劇結尾羅列如下：

- 1、 鸚鵡洲：(生) 此去岳陽樓不遠了，天色尚早，呂先生一定還醉臥在那裡，我且在湘君廟閒話片時。上午去罷，恐怕湘妃見了你，要問我討去養，不好卻他。你權在這斑竹林歇了，待我別了湘君，招你回去罷。(武先飛入竹林下介)
- 2、 汨羅江：(生) 我那宋大夫，慣作詞曲，上等的引商刻羽，中等的陽春白雪，下等的下里巴人，他要做那雅俗共賞的，我只做那中等的，這也算做郢中一雪了。漁翁，你可會彈弦索麼？(末) 少年也曾彈，如今還溫得出。(生) 這北調須把弦索合他為妙，我少不得要到湘君處，叫他把錦瑟，將我新詞彈一遍，看音調可諧。就討張弦索來，你彈如何？(末) 如此更妙，大夫再痛飲幾盃盡興。
(生) 不吃了，歸去也。(末) 大夫，你今夜不須歸，我也不泊船近岸了，我與你相與枕藉乎舟中，聽其所止而休焉何如？
- 3、 黃鶴樓：(末) 如今酒已竭，月將沉，還到那裡去好？(生) 我世間住怕了，天上也不願去，還到蓬萊山去罷。

禰衡要尋呂洞賓，途中決定先往湘君廟。屈原要找湘君彈弦索。呂洞賓則要往蓬萊仙山。這些異代人物似乎彼此相識，共存於同一時空。因此，這三劇的時空都是模糊不清的，只能知道時間點都在主角成仙或去世後。簡言之，主角都不在人間，卻也都重返人間，流露了對於人間的關懷和眷戀。另一方面，也可

¹⁶³ 《雜劇三集·鸚鵡洲眉批》：「郢中四雪，才情橫溢，古藻紛披，真可嗣響臨川。老瞞翻案，狡獪作戲耳，莫向癡人前說夢。」



以看見戲劇、音樂對於鄭瑜的重要性。例如，在戲劇的形式上，鄭瑜深受《四聲猿》影響，以四齣不相干的戲劇串連為「郢中四雪」組劇。至於音樂，更是貫串了全部四劇：《滕王閣》兩折，第一折之下注明「北調」，第二折則注明「南調」，《汨羅江》漁翁吹笛，屈原卻說「北調須把弦索和他為妙」，說明了鄭瑜對於南北音樂特性有清楚的認知和理解，更進一步說，笛子和弦索各自指的是傳奇和雜劇，鄭瑜或許也有文體判別的意識。總而言之，鄭瑜對於戲劇當有深刻認知，尤其了解戲劇之於人生的意義：有助於隱藏、有助於宣洩、有助於教化……因此他創造了一個個虛幻卻又互通的時空，在其中投注了自己的思考。郢中四雪的重疊性高，卻又各自開展，正給予讀者追尋的線索，探究鄭瑜如何藉由戲劇，展現不同階段的自我思考與自我對話。

晚明至清初的雜劇轉向，是內容上的，也是形式上的。在內容的改變上，受時代影響，作者往往為了抒發某種心得或宣揚某些價值觀，使得戲劇在情節上時有瑕疵、牴觸，甚至顯得怪異，讀者在閱讀時便會受到阻礙。但換個角度思考，也因為這些阻礙和怪異，才構成了過渡時期的特殊景觀。在形式上，最明顯的改變即是場上人物的減少，由浩大的排場逐漸走向兩人問答，甚至獨角戲。清代雜劇延續了這個傳統，甚至將自己寫入劇中成為主角，如廖燕、徐燾，雜劇的自喻性更被彰顯，儼然成了自傳。

結論



作為一個戲曲戲迷，我有時彷彿能體會遺民的心境。在旁人看來，戲曲程式化的表演方式與現代格格不入，腔調和念白令人費解，實在古老得難以親近。戲迷們只能相互取暖，癡迷於古老的回憶，一如遺民。為突破僵局，戲迷們急於奔走，尋找各種可能以延續戲曲的生命，衰老的劇種遂被賦予了不同姿態。尋覓各種可能，或許是我寫作這本論文的初衷。回顧雜劇史，宛若照見了當下的戲曲現況，同樣曾經輝煌，同樣走入衰頹，又同樣在衰頹中掙扎。但雜劇生命力之頑強令我訝異，脫離場上、走向案頭的文人劇何以不死？又是何以使然？若雜劇只是雜劇，絕不能如此。若非只是如此，又還有何種可能？雜劇後來被視為短小版的傳奇，或乾脆等同於詩文，但如果僅是傳奇或詩文，為何雜劇仍不能被取代？除了場上搬演、案頭創作與閱讀，亦即在演員、作者、讀者身分之外，還有什麼可能？還有編者！讀鄭振鐸《清人雜劇初二集》時，我忽然想到。鄭振鐸對於戲曲的蒐集、出版，幾乎傾家蕩產地投注其中，其對於戲曲界的貢獻無庸贅言。作為編纂者，鄭振鐸和鄒氏父子的動機不同，鄒氏父子和臧懋循、孟稱舜、沈泰也並非完全一樣。生於盛世的臧懋循，編纂《元曲選》有著立言不朽的心態，孟稱舜將自己的作品編入自己的選集，沈泰標新立異地編纂明人雜劇，心態與臧懋循略異，大抵上仍存著立言不朽的心思。《雜劇三集》反其道而行，抹去了編輯痕跡，不使之流通於市面，顯然有其他考量。光是編者便有這麼多可能性，是否還另有可能？這本論文，便是試圖為這個「可能」的問題，找尋「可能」的答案。

第一章由時代和地域來看《雜劇三集》的編纂。第一節從鄒式金家族與家鄉所在的東林書院，繼而擴大至江南地區的復社，藉此三者勾勒出《雜劇三集》更完整的交遊網絡；第二節聚焦於編纂，首先考慮稿子來源、投稿者，檢查是否有其他版本，再比對兩個版本的《眼兒媚》、《臨春閣》，前者在《雜劇三

集》少了眉批，後者則少了兩個折子，根據作者身分、際遇，推敲《雜劇三集》刪減的可能原因。其次，根據書末鄒氏兄弟作品的異常排列，思索《雜劇三集》的目次編排順序；最後由出版時間，《雜劇三集》順治本和康熙本的接連出版，就其中增刪處加以分析，找出編者含藏其中的言外之意。

第二、三章皆為《雜劇三集》文本分析，根據時間排列，試圖勾勒晚明到清初的雜劇發展。第二章第一節是晚明雜劇，關注現實性對雜劇的滲入。第二節為明清之際，從題材和內容二分。其一，從《西廂記》、《牡丹亭》的續作與仿作，觀察其與原作內容的差異，分析其差異之成因。其二，從對歷史的愛好，考察《雜劇三集》中歷史相關作品。第三章是清初雜劇，以真／幻作為主軸貫串，有徬徨於去留之際的文士，有感嘆才命相妨、知音難尋的才子佳人，而最具代表性的是問答體，兩個人物一問一答的形式，是文人不斷自我詰問、自我對話的具體呈現。

有賴於前人的詳實考據，本文才得以更具體地指向東林與復社，並藉此得知「張源」的身分，對《雜劇三集》的研究有更進一步的發展。但也因時間、能力、文獻等限制，無法繼續深入，例如此時的雜劇與傳奇、雜劇與小說的文體交涉，文學與史學、哲學的交流，明清之際復古運動對元雜劇的繼承，以及仍然身世成謎的周如璧、碧蕉軒主人、土室道民究竟為誰？亦懷疑吳偉業在《雜劇三集》可能扮演了關鍵人物。關於「可能」的初衷，本文尋獲了一些可能，更多的可能則有待來者。

參考文獻



一、傳統文獻（按年代先後排序）

- 〔漢〕司馬遷：《史記》，北京：中華書局，1959年。
- 〔漢〕班固：《漢書》，北京：中華書局，1962年。
- 〔明〕朱權著，姚品文點校：《太和正音譜箋評》，北京：中華書局，2010年。
- 〔明〕王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成·四》，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕王驥德著，陳多、葉長海注釋：《曲律注釋》，上海：上海古籍出版社，2012年。
- 〔明〕呂天成著，李曉芹疏證：《曲品疏證》，南昌：江西教育出版社，2008年。
- 〔明〕祁彪佳著，黃裳校錄：《遠山堂明曲品劇品校錄》，上海：上海出版公司，1955年。
- 〔明〕張岱：《陶庵夢憶》，北京：中華書局，1985年。
- 〔明〕孟稱舜：《古今名劇合選》，《續修四庫全書·集部·戲劇類》，上海：上海古籍出版社，2014-2015年。
- 〔明〕沈泰、鄒式金編：《盛明雜劇》初二三集，據董氏誦芬室1941年覆刊本影印，台北：廣文書局，1979年。
- 〔清〕鄒式金編：《雜劇新編》，《哈佛燕京圖書館藏齊如山小說戲曲文獻彙刊》第48冊，據清康熙本影印。
- 〔清〕鄭振鐸編：《清人雜劇》初二集，香港：龍門書店，1931年。
- 〔清〕張廷玉等：《明史》，北京：中華書局，1974年。
- 〔清〕陸世儀：《復社記略》，《復社與東林》，台北：臺灣銀行經濟研究室，1968年。

〔清〕吳偉業，李學穎點校：《吳梅村全集》，上海：上海古籍出版社，1990年。

〔清〕尤侗著，楊旭輝點校：《尤侗集》，上海：上海古籍出版社，2015年。

〔清〕錢謙益：《列朝詩集小傳》，上海·上海古籍出版社，1959年。

〔清〕顧光旭：《梁溪詩鈔》，清乾隆六十年刊本。

〔清〕焦循著，韋明鐸點校：《焦循論曲三種》，揚州：廣陵書社，2008年。

〔清〕李斗撰，汪北平、涂雨公校點：《揚州畫舫錄》，北京：中華書局，1996年。

〔清〕無名氏重訂，管庭芬校對：《重訂曲海總目》，《中國古典戲曲論著集成·七》，北京：中國戲劇，1959年。

〔清〕姚燮：《今樂考證》，《中國古典戲曲論著集成·十》，北京：中國戲劇出版社，1959年。

〔清〕《〔光緒〕無錫金匱縣志》，《無錫文庫第一輯》，南京：鳳凰出版社，2011年。

《浙江省歸安縣志》，台北：成文，1970年。

《江蘇省常州府志》，台北：成文，1983年。

《江蘇省蘇州府志》台北：成文，1983年。

《江蘇省宜興縣志》，台北：成文，1983年。

《武進縣志》，上海：上海人民出版社，1988年。

二、今人專著（按作者姓名筆劃排序）

王國維：《曲錄》，揚州：廣陵書社，2009年。

王國維：《宋元戲曲考》，《王國維先生全集續編·卷四》，台北：大通書局，1976年。

王靖宇、王璦玲主編：《戲曲研究的新方向》，台北：國家出版社，2015年。

- 
- 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，台北：中央研究院中國文哲研究所，2005年。
- 王璦玲：《中國戲曲研究的新方向》，台北：國家出版社，2015年。
- 伏滌修：《《西廂記》接受史研究》，合肥：黃山書社，2008年。
- 杜桂萍：《文獻與文心：元明清文學論考》，北京：中華書局，2009年。
- 杜桂萍：《清代雜劇作家創作論考》，台北：國家出版社，2011年。
- 杜桂萍：《清初雜劇研究》，北京：人民文學，2005年。
- 孫書磊：《明末清初戲劇研究》，北京：社會科學文獻出版社，2007年。
- 孫書磊：《中國古代歷史劇研究》，南京：南京師範大學出版社，2004年。
- 孫康宜等：《劍橋中國文學史》，台北：聯經，2017年。
- 徐子方：《明雜劇史》，北京：中華書局，2003年。
- 張庚：《張庚自選集》，北京：中國戲劇出版社，2004年。
- 戚世雋：《明代雜劇研究》，廣州：廣東高等教育出版社，2001年。
- 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，上海：上海古籍出版社，1982年。
- 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，台北：臺大出版中心，1999年。
- 陳芳：《清初雜劇研究》，台北：學海，1991年。
- 陳貞吟：《明雜劇論題三編》，台北：國家出版社，2016年。
- 陸萼庭：《清代戲曲家叢考》，上海：學林，1995年。
- 傅惜華：《明雜劇考》，台北：世界書局，1982年。
- 傅惜華：《清代雜劇全目》，中國戲曲史資料叢刊，1979年9月。
- 曾永義：《中國古典戲劇論集》，台北：聯經，1975年。
- 曾永義：《明雜劇概論》，台北：學海，1979年。
- 曾影靖：《清人雜劇論略》，台北：學生書局，1995年。
- 游宗蓉：《明代組劇研究》，台北：國家出版社，2011年。



董康：《曲海總目提要》，台北：新興，1979年。

趙景深、張增元編：《方志著錄元明清曲家傳略》，北京：中華書局，1987年。

趙景深著，江巨榮編：《明清曲談；戲曲筆談》，上海：復旦大學出版社，2015年。

趙園：《明清之際士大夫研究》，北京：北京大學出版社，1999年。

趙園：《制度·言論·心態——《明清之際士大夫研究》續編》，北京：北京大學，2006年。

趙園：《想像與敘述》，北京：北京師範大學出版社，2015年。

蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》，山東：齊魯書社，1989年。

蔣星煜：《中國戲曲史鉤沉》，上海：上海人民出版社，2010年。

鄧長風：《明清戲曲家考略》，上海：上海古籍出版社，1994年。

鄧長風：《明清戲曲家考略續編》，上海：上海古籍出版社，1997年。

鄧洪波：《中國書院史》，上海：東方出版中心，2004年。

鄭振鐸：《鄭振鐸全集》，河北：花山文藝，1998年。

盧前：《盧前曲學論著》，上海：上海書店，2013年。

謝國楨：《明清之際黨社運動考》，上海：上海書店，2006年。

〔美〕司徒琳著，李榮慶等譯，嚴壽澂校訂：《南明史》，上海：上海書店，2007年。

〔日〕小野和子：《明季黨社考》，上海：上海古籍出版社，2006年。

三、期刊論文（按作者姓名筆劃排序）

方介：〈東方朔與揚雄——傳統知識分子「朝隱」的兩種典型〉，《臺大中文學報》第27期，2007年12月。

王永健：〈關於南雜劇的幾個問題〉，《藝術百家》，1997年第2期。



- 王耕夫：〈論明代的短劇〉，《華中師範大學學報》，1987年第2期。
- 伍光輝：〈論晚明文人戲曲選本的編輯理念〉，《求索》，2013年3月。
- 江巨榮：〈鄒迪光《觀演戲說》及其觀劇詩〉，《曲學》，2004年00期。
- 何云麟：〈我國古典短劇的興衰〉，《福建師範大學學報》，1990年第2期。
- 宋輝：〈猿鳴清遠聆迴響——論徐渭《四聲猿》的傳播及對明清文人雜劇的影響〉，《戲曲藝術》，1990年04期。
- 汪詩珮：〈文人化與折衷化的改編——從「元刊本」與《元曲選》的《薛仁貴》說起〉，《漢學研究》第26卷第1期，2008年3月。
- 汪詩珮：〈世變、文人、隱喻：元雜劇《王粲登樓》的視界〉，《漢學研究》第28卷第1期，2010年3月。
- 汪詩珮：〈英雄遺恨與歷史哀歌：「元曲悲劇」初探與《西蜀夢》〉，《中正大學中文學術年刊》第17期，2011年6月。
- 汪詩珮：〈評陳蘊沅《自得超然之曲——十六世紀中國北方的罷官者與文人會社》〉，《漢學研究》，30卷第3期，2002年9月。
- 汪詩珮：〈擇選眼光與翻譯策略：德庇時「中國戲劇推薦書單」初探〉，《臺大中文學報》第53期，2016年6月。
- 汪詩珮：〈歷史、戲劇、政治的三重奏：《周公攝政》與鄭光祖的雙重心境〉，《國文學報》第50期，2011年12月。
- 金豔霞：〈《古今名劇合選》研究述評〉，《中華戲曲》，2014年01期。
- 胡忌：〈走向雅部——戲曲藝術的一條「絕」路〉，《南大崑曲論叢》，2017年第12卷2期。
- 孫書磊：〈《雜劇三集》輯刊及本流變考論〉，《南京師大學報》，2016年04期。
- 徐子方：〈崑曲雜劇三題〉，《戲劇》，2015年04期。
- 徐子方：〈從劇詩到單折戲——論明雜劇對文學體裁的兩大貢獻〉，《江蘇大學學報》，2007年02期。

徐子方：〈傳奇雜劇化和雜劇崑曲化——再論崑曲雜劇〉，《藝術百家》，2008年06期。

徐子方：〈論崑曲雜劇〉，《戲曲研究》，2007年03期。

徐子方〈明代南雜劇略論〉，《陝西師大學報》，1989年第3期。

徐文凱：〈清代文人單折短劇研究〉，《戲劇藝術》，2003年04期。

徐永明：〈明末清初曲家鄒式金、鄒兌金兄弟家世考〉，《文化遺產》2015年第2期。

王璦玲：〈明清抒懷寫憤雜劇之藝術特質與成分〉，《中國文哲研究集刊》13期，1998年9月。

王璦玲：〈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〉，《中國文哲研究集刊》24期，2004年3月。

四、學位論文

沈惠如：《尤侗西堂樂府研究》，台北：東吳大學碩士論文，1986年。

陳佳音：《尤侗及其五種雜劇研究》，台中：中興大學碩士論文，2001年。

劉蕾：《明代單折戲研究》，河南：河南大學碩士論文，2003年。

陳爽：《中國早期的獨幕劇——明代一折短劇研究》，江蘇：揚州大學碩士論文，2004年。

翁宏霖：《晚明復社領袖張溥，1602-1641 及其經世思想》，台南：國立成功大學碩士論文，2006年。

汪詩珮：《從元刊本重探元雜劇——以版本、體製、劇場三個面向為範疇》，新竹：國立清華大學中國文學系博士論文，2006年。

徐澤亮：《明代單折短劇淵源考》，山東：曲阜師範大學碩士論文，2007年。

裴潔：《雜劇三集研究》，江蘇：南京師範大學碩士論文，2007年。

馬銘明：《雜劇三集研究》，黑龍江：黑龍江大學碩士論文，2008年。

陳嫣：《明代組劇簡論》，北京：北京大學碩士論文，2008年。

吳慶晏：《孟稱舜研究》，上海：華東師範大學博士論文，2010年。

張艷艷：《盛明雜劇研究》，黑龍江：黑龍江大學碩士論文，2011年。

趙文靜：《南雜劇的特點及其文化解讀》，福建：華僑大學碩士論文，2013年。

盧柏勳：《晚明蘇州曲家交遊研究》，台中：東吳大學碩士論文，2013年。

孫鐵林：《鄒式金《雜劇三集》中母題研究》，安徽：淮北師範大學碩士論文，
2014年。

孫敏：《鄒迪光及其詩歌研究》，江蘇：南京師範大學碩士論文，2014年。

劉禹：《鄒迪光研究》，浙江：浙江大學碩士論文，2015年。

劉璐：《清代組劇研究》，江西：江西師範大學碩士論文，2016年。

吳秀明：《鄭瑜戲曲研究》，南京：南京師範大學碩士論文，2017年。

